نماذج مختارة من بحور الشعر عند كاتولّوس

د. جمال الدين السيد أبو الوفا
أستاذ مساعد بقسم الآثار
كلية الآداب – جامعة المنيا

الملخص:

تعتمد بحور الشعر عند الإغريق والرومان على الأوزان التي تتكون من عدة تفعيلات، التي باختلافها يختلف اللحن والإيقاع من بحر لآخر. والتفعيلة تعتمد على البعد الكمي للحروف اللينة، أي أن الإيقاع الشعري يعتمد على تتابع الحروف اللينة من حيث طولها أو قصرها.

يهدف البحث إلى تحليل بعض النماذج المختارة التي توضح بحور الشعر التى استخدمها كاتولّوس فى أشعاره، والتعرف على البحور الشعرية التى استخدمها الشعراء الرومان وخاصة كاتولّوس الذى أحسن استخدامها. فضلًا عن أن البحور الشعرية اللاتينية تختلف تمامًا عن البحور الشعرية فى اللغة العربية.

وقد اعتمد الباحث على المنهج التحليلى من خلال تحليل بحور الشعر لقصائد كاتولّوس فقد استخدم خمسة بحور فقط:

البحر ذو الأحد عشر مقطعًا (الهنديكاسيلابيكا).

البحر الإيامبي ويشمل أربعة أنواع استخدم كاتولّوس من هذا البحر ثلاثة أنواع فقط وهم: البحر الإيامبي ثلاثى الوزن (الوزن الإيامبي سيناريوس)، والبحر الإيامبي الأعرج ، والبحر الجاللى إيامبى

البحر الإليجي، البحر السابفى، البحر الجليكونى والفيريكراتى؛ بالإضافة إلى ثلاثة بحور مختلفة فى ثلاث قصائد فقط.

ووجد من خلال القصائد المطبقة على البحر المستخدم بعض الإختلافات فى التفعيلات وربما يرجع بعضها للضرورة الشعرية للوزن، وظهر بوضوح تأثر كاتولّوس بالأفكار السكندرية شأنه فى ذلك شأن بعض شعراء الرومان. كما ظهر أيضًا تأثره بالأفكار الهيللنستية، وممن تأثر بهم الشاعر كاليماخوس وإسكلبياديس والشاعرة

اليونانية سابفو لاسيما أن هناك بعض فقرات شعرية لـ كاتولّوس تعتبر ترجمة لأبيات شعرية لـ سابفو.

البحث

يتناول هذا البحث نماذج مختارة من بحور الشعر التى استخدمها كاتولّوس فى أشعاره، ولعل من الأسباب التى جعلت الباحث يتناول هذا الموضوع أنه لم تتناول أى دراسة سابقة باللغة العربية لمثل هذا الموضوع ولقد استخدم الباحث فى هذا البحث المنهج التحليلى.

لابد أن نعرف فى البداية ماهو مفهوم الشعر والعروض والوزن. مفهوم الشعر قديمًا كان مرتبط بمفهوم الوزن فكان يقال "الكلام الموزون المقفى"، والشعر هو إنتاج أدبي خضع فى القديم إلى الوزن، واللغة الشعرية بها قوة تعبير، وجمال الألفاظ، وعمق المعاني، وتناسق الأصوات، ولا يمكن أن ننكر المكون الأساسي الذي تخضع له القصيدة وهو المكون الوزني.

ومفهوم العروض هو العلم الذي يدرس أوزان الشعر. ومن مهام العروض تعريف الوحدات المكونة للوزن، وتحديد قواعد الوزن للقصيدة. وعلى الرغم من صلة التكامل بين العروض والقافية إلا أن علماء البلاغة القدماء ميزوا بينهما فعدوهما علمين منفصلين. أما مفهوم الوزن فيُقرن فى العروض كل بيت بوزنه، ووزن البيت هو سلسلة من الحروف الساكنة والمتحركة المستنتجة منه.[١]

كلمة الوزن (metrum) مأخوذة من الكلمة اليونانية (μέτρον) ويتم تقسيم الوزن فى البيت الشعري إلى مجموعة من التفعيلات أو الأقدام التي تساعد في النطق الصحيح للكلمات المكوِنة للبيت، وكل بحر من البحور الشعرية مبنى على وزن لأن البحر موزون بتفعيلات بعينها، واختلافها يسبب اختلاف اللحن والإيقاع بين البحور الشعرية. أما الوزن فوحدته التفعيلة وهي المقطع الصوتي الذي يتكرر، وبتكراره نستشعر بالإيقاع وموسيقى الشعر. فالوزن بتفعلاته هو مادة البحر، والبحر الشعري أيًا كان مسماه هو المفرق بين الألحان وتمايزها، وعلى هذا فكل بحر له وزن خاص يعتمد فى خصوصيته على اختلاف التفعيلات بين البحور الشعرية، وتوافر البحر ووزنه يمكن أن يسمى منظومة وليس شعرًا إذا اعتمد على توصيل أفكار بدون عاطفة وخيال. [٢]

ويقتصر الوزن على الشعر دونًا عن النثر، وإذا تساءلنا لماذا الوزن فى الشعر دون النثر؟

نجد أن الشعر كالنثر من حيث إن كلًا منهما يمكن أن يكون موزونًا إلا أن الفرق بينهما أن الشعر نُظم على أساس الإيقاع الموسيقي. الذى هو عبارة عن مجموعة أصوات تنشأ فى الشعر من المقاطع الصوتية لكل تفعيلة للكلمات التى بها حروف متحركة وساكنة (لينة وصامتة)؛[٣] وعلى هذا فإن ما يُميز الشعر عن النثر هو الوحدة الإيقاعية الموجودة فيه دون النثر وهذه الوحدة الإيقاعية تختلف من بحر إلى آخر. وكان يرمز لهذه الوحدات الإيقاعية بكلمات من الممكن أن يكون ليس لها معنى أكثر من الدلالة على مواضع الحركة والسكون وسموها تفعيلات. فالإيقاع ينتظم فى البحر على أساس تساوى المدد الزمنية التى يستغرقها التلفظ بكل تفعيلة من تفعيلات البحر، ولا يوجد فى النثر مايُعرف بتساوى المدد الزمنية. [٤]

يُعد الوزن الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، لأنه يُشكل عنصرًا من عناصر الإيقاع، والمقاطع سواء كانت طويلة أو قصيرة لها تأثير فى الإيقاع. ومما لا شك فيه أن الوزن فى القصيدة يقع على جميع اللفظ الدال على معنى، فاللفظ والمعنى والوزن عناصر تمتزج مع بعضها فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معانى يتكلم فيها. ومن ثم فإنه يوجد علاقة وطيدة بين الوزن وموضوع القصيدة؛ لأن الوزن ظاهرة طبيعية للعبارة مادامت تؤدى معنى إنفعاليًا فقد ثبت فى علم النفس أن الإنسان حينما يمتلكه إنفعال تبدو عليه ظاهرات جثمانية عملية، كاضطراب القلب وضعف الحركة أو قوتها، أو سرعة التنفس أو بطئه... فاللغة التى تصور هذا الانفعال لابد وأن تكون موزونة بتفعيلات البحر. [٥]

وقد أخبرنا هوراتيوس أن هوميروس هو أول من كتب الملاحم، وأيضًا هو من علم فى أى بحر يمكن كتابة الأعمال المجيدة للملوك والقادة وقصص الحروب الحزينة.[٦]

يُسمى القدم (The foot) بالتفعيلة هو مجموعة من المقاطع؛[٧] وكانت الوحدة الأولى فى الشعر التى توضح الوزن هى التفعيلة، وكانت التفعيلات تُحسب بعدد المقاطع

القصيرة (الوحدات الزمنية أو الوقفات). ويبلغ عدد التفعيلات حوالي إحدى عشر نوعًا منها:

١- تفعيلة البيرهي pyrrhich. ذات مقطعين (˘ ˘).

٢- تفعيلة الإيامبي iambic. ذات ثلاثة مقاطع (˘ –).

٣- تفعيلة التروخي troche. ذات ثلاثة مقاطع (– ˘).

٤- تفعيلة التريبراخي tribarch. ذات ثلاثة مقاطع (˘ ˘ ˘).

٥- تفعيلة الإسبوندي spondee. ذات أربعة مقاطع (– –).

٦- تفعيلة الداكتيلي dactyle. ذات أربعة مقاطع (– ˘ ˘).

٧- تفعيلة الأنابايستي anapaestic. ذات أربعة مقاطع (˘ ˘ –).

٨- تفعيلة البروكيليوسماتي proceleusmatic. ذات أربعة مقاطع (˘ ˘ ˘ ˘)، وهو نادر الاستخدام.

٩- تفعيلة الكريتي cretic. ذات خمسة مقاطع (– ˘ –).

١٠- تفعيلة الباكخي bacchiac. ذات خمسة مقاطع (– – ˘).

١١- تفعيلة الخوريامبي choriamb. ذات ستة مقاطع (– ˘ ˘ –). (فى هذه التفعيلة يتم حساب المقطع الطويل بمقطعين). [٨]

تتميز مقاطع الأشعار اليونانية واللاتينية بالطول والقصر، بخلاف أشعار بعض اللغات الأخرى[٩] فأساس كل أنواع العروض في اللغات الأوروبية التفعيلة، وليس أساسها الأبحر كما في العروض العربي. ويوجد فى الشعر اللاتينى ما يسمونه بالإحلال (Substitution) فيمكن للشاعر أن يضع مقطعًا سبوندي محل مقطع داكتيل أو مقطع إيامبى، وسواء فى الشعر اللاتينى أو العربي لا يغير هذا الإحلال من اسم التفعيل الأصلى. وإذن، فكل الأشعار من هذه الناحية لا تختلف في شيء. وإنما تتميز الأشعار ببينية التفاعيل. [١٠]

ويبلغ عدد البحور الشعرية للأوزان اللاتينية حوالى ثلاثة عشر بحرًا،[١١] ولكل منها تكوينه المحدد وهى:

١- البحر ذو الأحد عشر مقطعًا (الهنديكاسيلابيكا) Hendecasyllabic Meter

٢- البحر الإيامبي Iambic Meter ويشمل أربعة أنواع:

النوع الأول البحر الإيامبي ثلاثى الوزن (الوزن الإيامبي سيناريوس)
Iambic Trimeter (Iambic Senarius) Meter

والنوع الثانى البحر الإيامبي الأعرج Limping Iambic Meter

والنوع الثالث البحر الإيامبي ستروفى Iambic Strophe Meter

والنوع الرابع البحر الجاللي إيامبى Galliambics Meter

٣- البحر الإليجي Elegiac Meter

يتكون هذا الوزن من زوج شعري couplet (أي بيتين)

الأول منهما يكون في البحر السداسي Hexameter Meter

والثاني يكون في البحر الخماسي Pentameter Meter

٤- البحر السابفي Sapphic Meter

٥- البحر الجليكوني والفيريكراتي Glyconic and Pherecratean Meter

٦- البحر الألكايي Alcaic Meter

٧- البحر الألكماني Alcmanic Meter [١٢]

٨- البحر الأسكليبيادي ويشمل ثلاثة أنواع:

النوع الأول البحر الأسكليبيادى الأول First Asclepiadean Meter

والنوع الثانى البحر الأسكليبيادى الثاني Second Asclepiadean Meter

والنوع الثالث البحر الأسكليبيادي الرابع Fourth Asclepiadean Meter [١٣]

استخدم كاتولّوس فى كل قصائده خمسة بحور فقط، وأيضًا ثلاثة بحور مختلفة فى ثلاث قصائد فقط وهم:

١- البحر ذو الأحد عشر مقطعًا (الهنديكاسيلابيكا) Hendecasyllabic Meter

٢- البحر الإيامبي Iambic Meter (ثلاثة أنواع من الأربعة)

٣- البحر الإليجي Elegiac Meter

٤- البحر السابفى Sapphic Meter

٥- البحر الجليكونى والفيريكراتى Glyconic and Pherecratean Meter [١٤]

٦- ثلاثة بحور شعرية مختلفة فى ثلاث قصائد فقط .

ولنبدأ بالحديث عن كل بحر وتكوينه والتفعيلات وعددها والمقاطع المستخدمة فيه؛ وذكر نماذج من القصائد التى استخدم فيها كاتولّوس هذا البحر مع الترجمة والشرح، وأيضًا التحليل للتفعيلات المذكورة فى البحر، ومدى مطابقتها ومخالفتها للبحر.

أولًا. البحر ذو الأحد عشر مقطعًا (الهنديكاسيلابيكا) Hendecasyllabic Meter

اشتق اسم هذا البحر **Hendecasyllabic** من الكلمة اليونانية **(Hendeka)**. **ἕν-δεκα** وكلمة **ἕν (Hen)** بمعنى واحد، وكلمة **δέκα (deka)** بمعنى عشرة. ويُعد هذا البحر الذي يتألف من أحد عشر مقطعًا شكلاً من أشكال الأيولية. حيث استخدم الإغريق والرومان عددًا من البحور الشعرية الغنائية[١٥]، التي كانت تُستخدم عادةً لقصائد أقصر من القصائد الرثائية أو السداسية في الشعر الأيوليي، واستطاع كاتولّوس من خلال هذا البحر أن يتحدث عن حبه لوطنه روما التى أرست المبادئ الأخلاقية القوية لأفرادها وشعبها؛ ومن خلاله أيضًا عبر عن حبه الملتهب لليسبيا في لغة بسيطة وقوية.[١٦] ويتكون هذا البحر من خمس تفعيلات، ومن أحد عشر مقطع.

1 2 3 4 5

وتفعيلاته كالآتى: – ◡ | – ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ | – –

أو كالآتى: – ◡ | – –

أو كالآتى: ◡ – | – ◡

التفعيلة الأولى سبوندي أو تروخي أو إيامبى، والتفعيلة الثانية داكتيلية، والتفعيلتان الثالثة والرابعة تروخي، والتفعيلة الخامسة تروخي أو سبوندي .[١٧]

استخدم كاتولّوس هذا البحر فى كثير من القصائد[١٨] وهى: (١-٣، ٥-٧، ٩-١٠، ١٢-١٦، ٢١، ٢٣-٢٤، ٢٦-٢٨، ٣٢-٣٣، ٣٥-٣٦، ٣٨، ٤٠-٤٣، ٤٥-٥٠، ٥٣-٥٨).

ولقد وقع الاختيار على القصيدتين الخامسة والسابعة لتطبيق هذا البحر عليهما. ويرجع سبب الاختيار أنهما مكملان لبعضهما فالقصيدة السابعة تعتبر مكملة للخامسة في استكمال الثورة العاطفية والجرأة فى وصف العلاقات الغرامية، وإن اختلفا فى أنه

في القصيدة الخامسة يطلب من حبيبته أن تقبله هي، أما في السابعة فيرغب هو فى تقبيلها. يقول كاتولّوس فى **القصيدة الخامسة:**

"Vīvām|ūs, mĕă| Lēsbĭa, | ātque ăm|ēmŭs.
rūmōr|ēsquĕ sĕn|ūm sĕv|ērĭ|ōrŭm
ōmnēs| ūnĭŭs |aēstĭm|ēmŭs| āssĭs.
sōlēs |ōccĭdĕre| ēt rĕd|īrĕ |pōssūnt:
nōbīs| cūm sĕmĕl| ōccĭd|īt brĕv|īs lūx 5
nōx ēst| pērpĕtŭa |ūnă |dōrmĭ|ēndă.
dā mī |bāsĭă |mīllĕ. | deīndĕ |cēntŭm.
deīn mīlle |āltĕră, |deīn sĕc|ūndă |cēntŭm.
deīnde ūsque| āltĕră |mīllĕ, |deīndĕ| cēntŭm.
deīn, cūm| mīlĭă| mūltă |fēcĕr|īmŭs, 10
cōntūr|bābĭmŭs| īllă, | nē scĭ|āmŭs,
aūt nēqu|īs mălŭs |īnvĭd|ērĕ |pōssĭt,
cūm tān|tūm scĭăt| ēssĕ |bāsĭ|ōrŭm."

" فلنعش، يا حبيبتى لسبيا، ولنحب.
ولنثمن كل أقوال الشيوخ القساة
بأنها لا تساوس آسٍ واحد.
تستطيع الشموس أن تغرب ثم تشرق من جديد:
أما بالنسبة لنا فعندما يغرب ضوء النهار القصير الأمد لمرة واحدة ٥
فإن ليلًا أبديًا ينبغي أن ننامه.
اعطنى ألف قبلة، ثم مائة.
ثم ألفًا ثانية، ثم مائة ثانية.
ثم ألفًا ثالثة، ثم مائة ثالثة.
وعندما نطبع آلاف كثيرة من (القبلات)، ١٠
سوف نمزجها لكى لا نعرف،
ولكى لا يستطيع أي شرير أن يحسدنا،
عندما يعرف كم عدد القبلات."
فى البيت الأول:

Vīvām|ūs, mĕă| Lēsbĭa, | ātque ăm|ēmŭs.

يُخاطب كاتولوس ليسبيا في بداية القصيدة باستخدام صفة الملكية في المنادى (mĕă Lēsbĭa,) كمجاز لامتلاكه لها وللتعبير عن الحب الحسى والمشاعر المتبادلة بينهما، واستخدم المتكلم الجمع Vīvāmūs فبها التفعيلة الأولى السبوندي، وحرف الـ (ū) مكمل للتفعيلة الثانية الداكتيل التى يجب أن تكون فى البحر.

فضلًا عن أن فى دعوته حبيبته ليسبيا لتطارحه الغرام وتمنحه القبلات يستدعى في هذه الدعوة روح الشاعرة سابفو مثله الأعلى في الشعر وفي الحب القائم على الشهوة.[١٩]

وفى البيتين (٢-٣)

rūmōr|ēsquĕ **sĕn|ūm sĕv|ērĭ|ōrŭm**
ōmnēs| ūnĭŭs |aēstĭm|ēmŭs| āssĭs.

شبه كلام الشيوخ القساة (العجائز) بتشبيه تجاري، فالكلام لا قيمة له من المادية ووصفه بأنه لا يساوي الآس وهو من العملات قليلة القيمة. واستخدم حيلة الفصل **(hyperbaton)** بين الكلمات لتوافق البحر فنراه فصل بين الصفة والموصوف، والفعل والاسم كما فى البيتين الثاني والثالث يفصل بين المضاف إليه sĕnūm sĕvērĭōrŭm وبين الاسم rūmōrēs (ليتوافق مع البحر فى التفعيلات الخمس) والصفة ōmnēs فى حالة الفاعل (فى القدم الأول السبوندي).

rūmōrēsquĕ sĕnūm sĕvērĭōrŭm
ōmnēs ……..

وكذلك فى البيت الثالث يفصل بين الفعل aēstĭmēmŭs (الذي به التفعيلة الثالثة والرابعة التروخي كما يجب أن تكون فى البحر) وبين ūnĭŭs (الذى بها التفعيلة الثانية الداكتيل كما يجب أن تكون فى البحر)، وبين āssĭs (الذى بها التفعيلة الخامسة التروخي).

……. **ūnĭŭs aēstĭmēmŭs āssĭs.**

فى الأبيات (٤-٦):

sōlēs **|ōccĭdĕre|** ēt rĕd|īrĕ **|pōssūnt**:
nōbīs| cūm sĕmĕl| **ōccĭd|īt brĕv|īs lūx**
nōx ēst| pērpĕtŭa |ūnă |dōrmĭ|ēndă.

نلاحظ أن التفعيلة الخامسة فى البيتين (٤-٥) سبوندي (¯ ¯) وليست تروخي (˘ ¯) وبها حرف الـ (ū) طويل فى كلمتى (**pōssūnt .lūx**) وذلك لأن حرف الـ (**ū**) فى كلمة (**pōssūnt**) حرف متحرك متبوعًا بحرفين ساكنين فلابد وأن يكون طويلًا. [٢٠] وحرف الـ (**ū**) فى كلمة (**lūx**) لأن بعده حرف (x) فلابد أيضًا وأن يكون طويلًا.

استخدم كاتولّوس حيل بلاغية مثل تكرار الفعل (ōccĭdĕre . ōccĭdīt) في تصريفين مختلفين(**polyptoton**) الفعل الأول (مصدر) فى التفعيلة الثانية من البيت داكتيل. والفعل الثانى به مقطع ونصف، المقطع فى التفعيلة الثالثة تروخي، ونصف المقطع لابد وأن يكون طويلًا ليكمل المقطع التروخي، وما يهمنا في الأمر أن الشاعر أحسن اختيار موضع الفعلين لكي يجعل الوزن يستقيم معه. كما أن شاعرنا استخدم التضاد (**oxymoron**) بين كلمة النهار(lūx) ويقابله الليل (nōx)، وفي الصفات قصير (brĕvīs) ويقابلها طويل أو ممتد بلا نهاية (pērpĕtŭa). وهنا أيضًا حافظ على الوزن من خلال اختيار المفردات التي تحتوي على حروف طويلة أو قصيرة، مع حسن اختيار موضعها في البيت بما يتفق مع وزن البحر. كما أن المفردات ذاتها تحتوي على المعاكسة (**chiasmus**) في ترتيب الاسم والصفة في بيتين متتاليين مرتبطين ببعضهما، ففي البيت الخامس تأتي الصفة (brĕvīs) قبل الاسم (lūx)، وفي البيت السادس يأتي الاسم (nōx) قبل الصفة (pērpĕtŭa).

استفاد كاتولّوس من مرونة البحر(الهنديكاسيلابيك) لأنه يسمح بجعل التفعيلة الأخيرة سبوندي فاستخدم كلمة (lūx) التي بها حرف طويل، وكذلك الشيء نفسه فى كلمة (nōx) فى التفعيلة الأولى، فاستفاد بالجرس الموسيقي بين الكلمتين وما بهما من تضاد، كما يضاف إلى ذلك أن كلمتى ضوء النهار(lūx) يعد مجازًا للحياة،[٢١] والليل (nōx) مجازًا للموت، وللتعبير عن نظرته المتشائمة استخدم تعبير ضوء النهار قصير الأمد (brĕvīs lūx)، والليل الممتد (nōx pērpĕtŭa)[٢٢]. والتعبيران بهما جناس ختامى (**assonance**) واضح أحسن كاتولوس في استخدامه من خلال استعمال مفردات ذات مقطع واحد (nōx , lūx) وموقعها في نهاية البيت وبداية البيت الذي يليه يعطي جرسًا

موسيقيًا مما يزيد من قوة تأثيرها قبل الدعوة لتبادل القبلات التي تعبر عن فكرة فكرة اغتنام اليوم (carpe diem) [٢٣].

والحق أن القصيدة الخامسة بها وقفة للتفكير، وهي جامعة مانعة يتضح معناها من خلال استعمال التضاد في المعنى **(contrarium):** "ضوء النهار قصير الأمد (brĕvīs lūx) والليل الدائم (nōx pērpĕtŭa)" فقبل دعوتها للقبلات كان عليه أن يذكرها بقصر العمر، وكيف أن الموت إذا حضر لن تكون هناك حياة جديدة، وإذا كان ما يمنعها في الاستجابة هو الخشية من كلام العجائز، فلتعلم أن كلامهم لا يساوي الآس الواحد. إن الدعوة للقبلات تبدو للوهلة الأولى وكأنها صرخة من إنسان يرغب في التغلب على خوفه من الموت، ولكن تحليل الأبيات يظهر أن هناك بناء محكم لما يبدو بأنه عفوي، فهي تعبير عن ثورة وجودية.[٢٤]

لقد عبر كاتولّوس عن تكرار الحدث أثناء حديثه عن الشمس حيث إنها تشرق كل يوم ثم تغرب وبعده يأتي الليل، فهو يشبه الشمس بالإنسان فبدلًا من أن يقول إن الشمس أفلت قال إنها تموت (ōccĭdĕre). فشبه الحياة بشروق الشمس وشبه الموت بغروبها؛ ويوجد أيضًا تضاد واضح جدًا بين دورة الحياة الطبيعية واللأنه ائية للكون، ودورة الإنسان في الكون، بمعنى أنه كل يومًا تُشرق شمس جديدة، ويوم يأتي بعده يوم، وعام يأتي بعده عام ... وهكذا الحياة، ولكن عند كاتولّوس يُبين في الأبيات (٤– ٦) أن حياة الإنسان لها شمس واحدة أو ضوء واحد وغروب وليل واحد أبدي، وذلك لأن الحياة قصيرة، والموت للأبد أي لا حياة بعد الموت.[٢٥]

وهكذا يمكن القول إن القصيدة الخامسة بها تضاد في المعنى بين الحياة والموت؛ والشمس والضوء؛ والليل والظلام، والتعددية المطلقة تضادها العدد المحدد، والانغماس في العاطفة مضادها مراقبة الحساد. [٢٦]

وفى الأبيات (٧–١٠):

dā mī |bāsĭă **|mīllĕ. | deīndĕ |cēntŭm.**
deīn mīlle |āltĕră, |deīn sĕc|ūndă **|cēntŭm.**
deīnde ūsque**| āltĕră |mīllĕ, |deīndĕ| cēntŭm.**
deīn, cūm**| mīlĭă|** mūltă |fēcĕr|īmŭs,

استخدم كاتولّوس الإحالة **(anaphora)** بتكرار الكلمات الآتية: **mīllĕ, deīndĕ, cēntŭm, āltĕră, deīn** فكلمة **mīllĕ** كررها فى الأبيات (٧، ٨، ٩). فى البيتين (٧،٩) جاءت فى التفعيلة الثالثة والرابعة تروخي ليستقيم البحر. ولكن فى البيت (٨) كلمة **mīlle** بها نصف مقطع مكمل مع كلمة **deīn** فى التفعيلة الأولى السبوندي .

وكلمة **deīndĕ** كررها فى البيتين (٧،٩) فى التفعيلة الرابعة تروخي. وكلمة **cēntŭm** فى الأبيات (٧، ٨، ٩) فى التفعيلة الخامسة تروخي. وكلمة **āltĕră** فى البيتين (٨، ٩) فى التفعيلة الثانية داكتيل كما يجب أن تكون فى البحر. وكلمة **deīn** فى البيتين (٨،١٠) بها نصف مقطع مكمل مع كلمة الثانية فى التفعيلة الأولى السبوندي.

واستخدم كاتولّوس الفعل الأمر dā ذا المقطع الواحد بغرض الالتماس لا بغرض التمني، ذلك لأن الفرق بين الالتماس والتمني هو أن الالتماس يكون لمن يساويك، أما التمنى يكون بتوجيه الخطاب إلى ما لا يوجه له عادةً الخطاب أو إلى ما لا يعقل مثلما يخاطب الشاعر الليل أو النهار أو الشمس والقمر. (٢٧)

وفى الأبيات (١١-١٣):

cōntūr|bābĭmŭs| īllă, | nē scĭ|āmŭs,

……

cūm tān|tūm scĭăt| ēssĕ |bāsĭ|ōrŭm.

وظف كاتولّوس الفعلين cōntūrb**ābĭmŭs**…scĭ**āmŭs** وموضعهما بما يحقق له الجناس الختامي **(assonance)** وما يتوافق مع البحر فى البيت (١١) فاستفاد بالمقطع القصير mŭs فى التفعيلة الثانية الداكتيلية، وفي التفعيلة الخامسة التروخي، وهي التفعيلة التى يمكن أن تكون تروخيً أو سبوندىً. وفعل الأمر نفسه فى البيت (١٣) فى الجناس الختامي للمقطع um.: bāsĭ**ōrŭm.** … tān**tūm scĭăt** .

يمكن للقاريء أن يكتشف أن هناك تلاعب متوازن بالمفردات يستتر تحت تلك المفردات التى تبدو بأنها تُكتب في لحظة من توهج المشاعر، وقد وضح هذا في القصيدة الخامسة المعروفة باسم قصيدة القبلات. (٢٨)

تشترك القصيدتان الخامسة والسابعة فى البحر ذي الأحد عشر مقطعًا hendecasyllabic، وأيضًا فى المبالغة الشديدة فى كثرة عدد القبلات، والرغبة في أن

يدوم حبهما إلى ما لا نهاية، خاصة في القصيدة الخامسة. فقد ظهر في بدايتها في البيتين (٣،١) الحث من خلال استخدام الصيغة غير الإخبارية (**optative subjunctive)** في الفعلين amemus, aestimemus . ولكن **القصيدة السابعة** استهلها كاتولّوس بسؤال Quaērīs وتأتي بقية أبيات القصيدة بمثابة إجابة على هذا السؤال، ويقول فيها:

"Quaērīs, |quōt mĭhĭ |bāsĭ|ātĭ|ōnēs
tūaē,| Lēsbĭă, |sīnt săt|īs sŭp|ērquĕ.
quām māgn|ūs nŭmĕr|ūs Lĭbŷs|saē hăr|ēnaē
lāsār|pīcĭfĕr|īs iăc|ēt Cÿr|ēnīs,
ōrāc|lūm Iŏvĭs| īntĕr |aēstŭ|ōsī 5
ēt Bāt|tī vĕtĕr|īs săc|rūm sĕp|ūlcrŭm,
aūt quām| sīdĕră |mūltă, |cūm tăc|ēt nŏx,
fūrtīv|ōs hŏmĭn|ūm vĭd|ēnt ăm|ōrēs.
tām tē| bāsĭă| mūltă| bāsĭ|ārĕ
vēsān|ō sătĭs |ēt sŭp|ēr Căt|ūllōst. 10
quaē nēc |pērnŭmĕr|ārĕ |cūrĭ|ōsī
pōssīnt| nēc mălă| fāscĭn|ārĕ| līnguă."

" تسألين، يا حبيبتى لسبيا، كم من القبلات
تكفينى أو أكثر من كفايتي.
عدد هائل كعدد حبات الرمال الليبية
التى تنتشر على سواحل قورنية منتجة نبات السيلفيوم[٢٩]،
والتي تقع بين معبد جوبيتر الحار ٥
والقبر المقدس للراحل باتوس[٣٠]،
أو كعدد النجوم الكثيرة وهي تشاهد لحظات الغرام
المختلس بين البشر، عندما يحل سكون الليل:
أن أمنحك كمًا هائلًا جدًا من القبلات
يعد كافيًا، بيد أن كاتولّوس المجنون يريد أكثر من الكفاية، ١٠
القبلات التى لا يستطيع الفضوليون

أن يحصوها، ولا أن يسحرها لسان شرير."

فى البيتين (١-٢)

Quaērīs, |quōt mĭhĭ |**bāsĭ|ātĭ|ōnēs**
tūaē, | Lēsbĭă, |sīnt săt|īs sŭp|ērquĕ.

استخدم كاتولّوس فى البيت الأول كلمة bāsĭātĭōnēs وبها ثلاثة تفعيلات. تفعيلتين تروخي (ˇ ¯)، والتفعيلة الخامسة سبوندي (¯ ¯) وليست تروخي لأن حرف الـ (**ē**) فى المقطع (**ēs**) لابد أن يكون طويلًا.[٣١]

فى الأبيات (٣-٥)

quām māgn|ūs nŭmĕr|ūs Lĭbŷs|saē hăr|ēn**aē**
lāsār|pīcĭfĕr|īs iăc|ēt Cÿr|ēnī**s**,
ōrāc|lūm Iŏvĭs| īntĕr |aēstŭ|ōsī

استخدم كاتولّوس فى الأبيات (٣-٥) التفعيلة الخامسة سبوندي (¯ ¯) وليس تروخي (¯ ˇ). ففى البيت الثالث سبوندي لأنه منتهي بالمقطع المدغم (**aē**) فلابد أن يكون طويلًا.[٣٢] وفى البيت الرابع به حرف الـ (**ī**) فى المقطع (**īs**) لأنه نهاية مفعول الأداة الجمع ولابد وأن يكون طويلًا.[٣٣] وفى البيت الخامس به حرف الـ (**ī**) لإن الكلمة إذا انتهت بهذا الحرف لابد وأن يكون طويلًا.[٣٤]

ولقد ذكر كاتولوس كلمتين ذات مغزى كبير وهما (lāsārpīcĭfĕrīs) بمعنى نبات السيليفيوم ويُستخدم كمنشط جنسي، وبها تفعيلتين وحرف طويل (التفعيلة الأول سبوندي، والثانى داكتيل) والثانية (aēstŭōsī) صفة بمعنى متأجج أو عاطفي، وبها تفعيلتين (الأولى تروخي، والثانية سبوندي) ويمكن القول بأن كاتولّوس استخدم الكلمة الثانية كمجاز عن عاطفته المتأججة تجاه ليسبيا، واستخدم الكلمة الأولى كمجاز إلى إسعادها.[٣٥]

وفي البيتين (٣،٧)

quām māgn|ūs nŭmĕr|ūs Lĭbŷs|saē hăr|ēnaē 3
aūt quām| sīdĕră |mūltă, |cūm tăc|ēt nŏx, 7

في القصيدة السابعة نجد الصورة تنعكس في الشمس المشرقة على الرمال (hărēnaē) في البيت الثالث وعلى النجوم (sīdĕră) في البيت السابع، والنجوم تطل على المحبين

وهي شاهدة عليهم، فالرمال تلمع كالنجوم والنجوم نفسها مثل شموس صغيرة فصورة الشمس في القصيدة الخامسة تصبح ذا مغزى في ضوء صورة حرارة الصحراء في القصيدة السابعة فالإطار العاطفي يعني شمس متوهجة.(٣٦)

أوضح كاتولّوس أن النجوم الكثيرة تتأمل لحظات الغرام عندما يحل سكون الليل؛ وأن الأعداد الكثيرة للقبلات في القصيدة الخامسة للتعبير عن المبالغة في الحب والرغبة، وفعل الأمر نفسه في القصيدة السابعة، بل إنه زاد في المبالغة ولم يحدد أي أرقام بل شبه عددها بشيء يستحيل عده وهو حبات الرمال الليبية؛ وكلها ليست مفهومًا أصيلًا عند كاتولّوس فهي تشبه النماذج السكندرية.(٣٧)

يُضاف إلى ذلك أن المبالغة فى عدد القبلات وخاصة أنه لم يحدد أي أرقام بل شبه عددها بشيء يستحيل عده وهو حبات الرمال الليبية كناية عن الكثرة، وهناك أيضًا تشبيه حيث شبه العدد الهائل للقبلات كعدد حبات الرمال الليبية وأداة التشبيه quam. وخلاصة القول إن كاتولّوس وهو يخاطب ليسبيا فى القصيدتين الخامسة والسابعة ردد أفكارًا هلّينيستية ربط فيها أفكارًا عاطفية مع أفكار أخرى لخلق أشعار ذات طبيعة متقاربة. (٣٨)

فى الأبيات (٨ ، ١٠-١١)

fūrtīv|ōs hŏmĭn|ūm vĭd|ēnt **ăm|ōrēs**.

……

vēsān|ō sătĭs |ēt sŭp|ēr **Căt|üllōst**.

quaē nēc |pērnŭmĕr|ārĕ **|cūrĭ|ōsī**

استخدم فيهم كاتولّوس التفعيلة الخامسة السبوندي (¯ ¯) وليس التروخي (˘ ¯) وذلك لأن في البيت (٨) حرف الـ (ē) فى المقطع (ēs) نهاية المفعول به الجمع الأداة الجمع لابد وأن يكون طويلًا.

وفي البيت (١٠) الحرف المتحرك (ō) في كلمة (**Căt|üllōst**) متبوعًا بحرفين ساكنين فلابد وأن يكون طويلًا، وفى البيت(١١) حرف الـ (ī) طويل فى كلمة (**cūrĭ|ōsī**) لأن الكلمة إذا انتهت بهذا الحرف لابد وأن يكون طويلًا.

ويقول كاتولّوس كما قال في القصيدة الخامسة تقريبًا إنه سيُقبل حبيبته آلاف القبلات بعيدًا عن عيون البشر لكيلا تستطيع العيون الحاسدة ولا اللسان الشرير أن يحسدهم عليها؛ ويتضح من هذه الأقوال قوة تأثير الحسد والسحر على كاتولّوس، وتأثره بالأفكار الهيلّنستية، وقد ظهر هذا بوضوح كبير في نهاية القصيدتين:

aūt nēqu|īs mălŭs |īnvĭd|ērĕ |**pōssĭt,**
cūm tān|tūm scĭăt| ēssĕ |bāsĭ|ōrŭm. (5.12–13)
quaē nēc |pērnŭmĕr|ārĕ |cūrĭ|**ōsī**
pōssīnt| nēc mălă| fāscĭn|ārĕ| līnguă. (7.11-12)

إن استخدام تعبير (ne…..invidere) عند كاتولّوس هو نفس استخدام (ἀζήλωτα) عند أسكلبياديس[٣٩] كما أن الانسجام فى الحب والبُعد عن الأحقاد هدف الشاعرين، فقد أخذ كاتولّوس الحديث عن فكرة الحسد (invidia) المقرون بالحب من الشاعر أسكلبياديس الذي تحدث عن نفس الفكرة الحسد (ἀζήλωτα) المقرون بإله الحب (Ἔρως).[٤٠]

فضلًا عن أن نهاية القصيدتين تتفق في كل التفعيلات والمقاطع إلا التفعيلة الخامسة فى البيت (١٢) فى القصيدة الخامسة فهي تروخي. وذلك لأن حرف الـ (ĭ) في الفعل يستطيع (**pōssĭt**) قصير على الرغم من أن ضمير غائب مفرد للفعل. لكنه هنا لابد وأن يكون قصيرًا، لأنه فى نهاية البيت فيكون قصيرًا بالضرورة.[٤١]

والتفعيلة الخامسة فى البيت (١١) فى القصيدة السابعة فهي سبوندي. وذلك لأن حرف الـ (ī) في كلمة الفضوليون (**cūrĭ|ōsī**) لابد وأن يكون طويلًا فى نهاية الكلمة.

ثانيًا. البحر الإيامبي Iambic Meter

يقال إن كلمة إيامبوس (Iambos) من أصل أجنبى، وأنها دخلت اللغة يونانية عندما عرفت اليونان عبادة ديونيسوس، ومعناها الضحك والسخرية، ثم تطورت وأصبحت تطلق على شعر الهجاء والتهكم، وهناك من يقول إن كلمة إيامبوس أُطلقت على هذا النوع من الشعر بسبب أن الربة ديميتر(Demeter) عندما كانت تبحث عن ابنتها بيرسيفونى قابلتها فتاة مرحة تُدعى إيامبي (Iambe) وأخذت تخفف من روعتها ومن

أحزانها وتضحكها لتنسيها أحزانها، فأراد الشعراء تمجيد اسم هذه الفتاة فأطلقوا اسم البحر الإيامبي على هذا النوع من الشعر. وكان يُنشد في بادئ الأمر بمصاحبة الموسيقى ولكن سرعان ما تخلص منها، وكان عند نشأته مرحًا فكاهيًا، ثم تحول إلى هجاء لاذع، طابعه الهجوم على الأفراد، ثم ارتقى وصار نقدًا شديدًا هدفه الإصلاح، وكان يُنظم فى اللهجة الأيونية. (٤٢)

وتفعيلة البحر الإيامبي عالية النبرة وبذلك تمكن الممثل من رفع صوته فيتغلب على صخب الجمهور الذي يغلب عليه الغوغاء من عامة الناس. بالإضافة إلى أنه بحر سريع الإيقاع يساعد الناس على سرعة الحديث وسرعة الحركة فى حياتهم العملية، كما أنه قريب من النثر ولهذا فهو يلائم لغة الحوار.(٤٣)

يرى بعض الدارسين أن تفعيلة الإيامبي (Iambos) (˘ –) أُشتقت من الفعل (ἰάπτω) بمعنى "أقذف"، لأنه بحرًا كان يُستخدم أساسًا في الهجاء فهو ذو إيقاع سريع يناسب قذائف الكلمات الهجائية، ومع هذا فإن سولون قد استخدمه فى الموضوعات السياسية الجادة، كما أنه أصبح أداة الحوار بالمسرح الإغريقي لأن هذا البحر بإيقاعه السريع يقترب كثيرًا من الحديث العادي في الحياة اليومية،(٤٤)

وأشهر من نظم أشعاره في البحر الإيامبي بين الشعراء القدامى أرخيلوخوس وهيبوناكس.(٤٥) ويُعد أرخيلوخوس هو مبتدع البحر الإيامبي، وهيبوناكس هو مبتكر البحر الإيامبي الأعرج وقد استخدما هذا البحر فى قصائدهما القادحة للتعبير عن هجومهما العدوانى ضد خصومهما ومنافسيهما، وسار على دربهم كاليماخوس الذي كتب أربع قصائد غنائية Lyrics. مختلفة هى (٢٢٦–٢٢٩) وواحدة منهم في البحر hendecasyllabic. كما كتب ثلاثة عشرة إيامبية (١٩١–٢٠٣) استخدم فيهم البحر الإيامبي Iambi، والبحر الإيامبي الأعرج أو الخوليامبوس Choliambos والبحر الإيامبي ثلاثى الوزن (الثلاثميترى) Trimeters.

ولقد استقى كاليماخوس وزن الإيامبية الأولى رقم (١٩١) ولغتها من هيبوناكس حتى أنه يتصور أنه بُعث من قبره وحكى على لسانه الإيامبية الأولى؛ وعندما وصلت الأربعة أشعار الغنائية، والثلاثة عشر إيامبية إلى روما دمج الشعراء الرومان جميع

القصائد السبع عشرة تحت العنوان (Iambi) وتمكنوا أن يتبعوا مبدأ الاختلاف في الموضوعات والبحور. [٤٦]

لقد أعجب الشعراء الرومان بأسلوب كاليماخوس واستخدامه للبحر الإيامبي فقلدوه وتأثروا به، وعلى الأخص كاتولّوس. إن وجه التشابه بين كاتولوّس وأقرانه اليونانيين فى استخدام البحر الإيامبي لا يكون بغرض الإساءة والإهانة والتحقير، ولكن كذلك في استخدام الفكاهة والتعبير عن مشاعر الصداقة والعداوة، واستخدام التعبيرات الصريحة. كما أنه كان يستخدم البحر الإيامبي لإظهار تفوقه الاجتماعي.[٤٧]

أكد كاتولوّس على الربط بين التفعيلة والبحر الإيامبي فى بعض القصائد فهو يقول:

"desissemque truces vibrare iambos," (Cat, 36. 5)

"وتوقفت عن نظم أبيات الشعر الإيامبية اللاذعة"

وفى القصيدة رقم (١١٦) يقول:

contra nos tela ista tua evitabimus acta:
at fixus nostris tu dabi' supplicium. (Cat, 116. 7-8)

" لذا نتفادى وابل من قذائفك الموجهة تجاهنا:

لكنها ستخترق (رأسك) وستشعر بالخزى والعار"

وتشير كلمة القذائف (tela) إلى عرف طويل شديد الارتباط بأصل الكلمة (Iambos) فهي مشتقة من كلمة. (ιαπτειν أو ιον)[٤٨]

يشمل البحر الإيامبي أربعة أنواع وهم:

النوع الأول البحر الإيامبي ثلاثي الوزن (الوزن الإيامبي سيناريوس) Iambic Trimeter (Iambic Senarius)

والنوع الثانى البحر الإيامبي الأعرج Limping Iambic

والنوع الثالث البحر الإيامبي إستروفي Iambic Strophe

والنوع الرابع البحر الجاللي– إيامبي Galliambics

لم يستخدم كاتولّوس النوع الثالث وهو البحر الإيامبي ستروفى في قصائده؛ واستخدم من هذا البحر ثلاثة أنواع فقط وهم النوع الأول والثانى والرابع في إحدى عشرة قصيدة: (٤، ٨، ٢٢، ٢٩، ٣١، ٣٧، ٣٩، ٤٤، ٥٢، ٥٩، ٦٠، ٦٣).

النوع الأول البحر الإيامبي ثلاثى الوزن (الوزن الإيامبي سيناريوس)

Iambic Trimeter (Iambic Senarius) Meter

استخدم كاتولّوس هذا البحر فى القصائد: (٤، ٢٩، ٥٢) وسُمى إيامبى ثلاثى الوزن أو البحر الثلاثميترى الإيامبي لأن به ثلاث تفعيلات إيامبية أو سبوندية، وثلاث تفعيلات إيامبية، وهذا البحر فيه من المرونة بحيث يتقبل دخول عليه تفعيلة السبوندي الأكثر بطئًا في النطق، لكن بشرط ألا تأتي تفعيلة السبوندي فى التفعيلة الثانية أو الرابعة لأن ذلك يفسد البحر الثلاثميتري الإيامبي، فهو يحوله إلى بحر آخر، ويتكون شكل هذا البحر من ست تفعيلات، ومن اثنى عشرة مقطع:

1 2 3 4 5 6

وتفعيلاته كالآتي: ˘ – | ˘ – | ˘ – | ˘ – | ˘ – | ˘ –

أو كالآتي: – – | ˘ – | – – | ˘ – | – – | ˘ –

التفعيلة الأولى والثالثة والخامسة إيامبي أو سبوندي، والتفعيلة الثانية والرابعة والسادسة إيامبي. (٤٩)

وسوف نطبق هذا البحر على القصيدة الرابعة فقط التي يقول فيها كاتولّوس:

"phăsēl|lŭs īl|lĕ quēm| vĭdēt|ĭs, hōs|pĭtēs.
ăīt |fŭīs|sĕ nāv|ĭūm| cĕlēr|rĭmŭs.
nĕque ūl|lĭūs| nătān|tīs īm|pĕtūm| trăbĭs
nĕquīs|sĕ praēt|ĕr īr|ĕ, sīv|ĕ pāl|mŭlīs
ŏpūs| fōrēt |vŏlār|ĕ. sīv|ĕ līn|tĕō. 5
ĕt hōc| nĕgāt| mĭnāc|ĭs Hād|rĭāt|ĭcī
nĕgār|ĕ līt|ŭs īn|sŭlās|vĕ Cŷc|lădēs
Rhŏdūm|quĕ nōb|ĭlem hōr|rĭdām|quĕ Thrāc|ĭăm
Prŏpōn|tĭdā| trŭcēm|vĕ Pōn|tĭcūm| sĭnŭm,
ŭbi īs|tĕ pōst| phăsēl|lŭs ān|tĕā| fŭĭt 10
cŏmāt|ă sīl|vă: nām| Cÿtōr|ĭo īn| iŭgō
lŏquēn|tĕ saēp|ĕ sīb|ĭlum ēd|ĭdīt| cŏmā.
Ămās|trĭ Pōn|tĭca. ēt| Cÿtōr|ĕ būx|ĭfĕr,
tĭbi haēc| fŭīs|se ĕt ēs|sĕ cōgn|ĭtīs|sĭmă
ăīt| phăsēl|lŭs ūl|tĭma ēx| ŏrīg|ĭnĕ 15
tŭō s|tĕtīs|sĕ; dīc|ĭt īn| căcūm|ĭnĕ.
tŭo īm|bŭīs|sĕ pāl|mŭlās| ĭn aēqu|ŏrĕ,

ĕt īn|dĕ tōt| pĕr īm|pŏtēn|tīā| frĕtă
ĕrūm| tŭlīs|sĕ. laēv|ă sīv|ĕ dēx|tĕră
vŏcār|ĕt aūr|ă sīv|e. ŭtrūm|quĕ Iūp|pĭtĕr 20
sĭmūl| sĕcūn|dŭs īn|cĭdīs|sĕt īn| pĕdĕm;
nĕque ūl|lă vōt|ă līt|ŏrāl|ĭbūs| dĕīs
sĭbi ēs|sĕ fāc|tă, cūm| vĕnīr|ĕt ām|ărī
nŏvīs|sĭmo hūn|c ăd ūs|quĕ līm|pĭdūm| lăcŭm.
sĕd haēc| prĭūs| fŭēr|ĕ: nūnc| rĕcōn|dĭtă 25
sĕnēt |quĭēt|ĕ. sēqu|ĕ dēd|ĭcāt| tĭbĭ,
gĕmēl|lĕ Cās|tŏr ēt| gĕmēl|lĕ Cās|tŏrīs."

ذلك الزورق(٥٠)، الذي ترونه، أيها الضيوف،
يقول إنه كان أسرع من السفن،
وأن بمقدوره أن يسبق سرعة أي سفينة
أخرى تسبح (على صفحة المياه)، سواء
التي تبحر بالمجاديف أو بالشراع. ٥
ويقول الزورق إن ساحل البحر الأدرياتي(٥١)
الخطير يقر بهذا، وكذلك جزر الكيكلادس(٥٢)،
وجزيرة رودوس(٥٣) الشهيرة، وبحر مرمرة التراقي(٥٤)
المخيف، وخليج بونتوس القاسي،
حيث صار ذلك الزورق زورقًا وكان من قبل ١٠
شجرة مورقة: لأن أوراقها كثيرًا ما كانت تصدر
حفيفًا فوق قمة جبل كيتوروس(٥٥) التي تصدر صفيرًا.
ولكِ أنتِ، يا مدينة أماستريس في بونتوس،(٥٦)
ويا جبل كيتوروس الغني بأشجار البقس(٥٧) يقول الزورق إن هذه الأمور كانت
موجودة منذ قديم الأزل، وكانت معروفة جدًا لكم. ١٥
ويقول أيضًا إنه في أصوله الأولى كان يقف
(كشجرة) على أعلى قمتك، فصارت مجاديفه تضرب بحرك،
ومن ثم صار يحمل سيده عبر الكثير من البحار المضطربة،

سواء هبت الرياح من جهة الشمال
أو من اليمين، أو عندما تهب رياح مواتية
على كل جانب من جوانب الشراع؛
(كما يقول) إنه لم يدع بتقديم أية نذور من أجله
لآلهة البحار، عندما كان عائدًا من أكثر البحار
بعدًا إلى هنا صوب هذه البحيرة الصافية.
ولكن هذا يعود إلى الماضي، أما الآن صرت شيخًا
منزوي في عزلتك، وقد كرست نفسك لك،
أيها التوأم كاستور،[٥٨] ولتوأم كاستور."

يُلاحظ فى هذه القصيدة أن التفعيلة السادسة فى أبيات عديدة مختلف تمامًا عن البحر الإيامبي فهى تفعيلة ذات مقطعين مختلفين، تعرف باسم التفعيلة البرهية **Pyrrhic** (˘ ˘) وليس الإيامبية (¯ ˘) والاختلاف فى كل بيت يرجع لأسباب:

فى البيتين (٢-٣) فى الكلمات الآتية:

cĕlēr⎪rĭmŭs. 2 – trăbĭs. 3.

كلمة **cĕlēr⎪rĭmŭs** بها حرف (**ŭ**) فى المقطع (**ŭs**) قصير لأنه فى نهاية الفاعل المفرد المذكر[٥٩].

كلمة **trăbĭs** بها حرف الـ (**ĭ**) في كلمة (trăbĭs) قصير على الرغم من أنه يجب أن يكون طويلًا. لكن لأنه اسم من أسماء الإعراب الثالث وفى حالة المضاف إليه فلابد وأن تكون قصيرة لأنه ا مضاف إليه[٦٠].

وفى الأبيات (٨-١٠) فى الكلمات الآتية:

Thrāc⎪ĭăm. 8 – sĭnŭm. 9 – fŭĭt. 10.

كلمة **Thrāc⎪ĭăm** بها حرف (**ă**) فى المقطع (**ăm**) قصير لأنه في نهاية المفعول به المفرد[٦١].

وكذلك كلمة **sĭnŭm** بها حرف (**ŭ**) فى المقطع (**ŭm**) قصير لأنه في نهاية المفعول به المفرد.

كلمة **fŭĭt** بها حرف **(ĭ)** قصير لأنه في ضمير الغائب المفرد لفعل الكون في نهاية البيت فلابد وأن يكون قصيرًا. وأيضًا لا يمكن اعتبار الحرفين **(ui)** أنهما صوت مزدوج وذلك لاستقامة الوزن.

وفي الأبيات (١٣-٢١)

būx|ĭfĕr.13 - cōgn|ĭtīs|sĭmă.14 - ŏrīg|ĭnĕ.15 - căcūm|ĭnĕ.16 - aēqu|ŏrĕ.17 - frĕtă. 18 - dēx|tĕră. 19 - Iūp|pĭtĕr. 20 – pĕdĕm. 21.

كلمة **būx|ĭfĕr** بها حرف **(ĕ)** فى المقطع **(ĕr)** قصير لأنه نهاية الفاعل الجماد المفرد.

كلمة **cōgn|ĭtīs|sĭmă** بها حرف **(ă)** قصير لأنه نهاية المنادى المؤنث المفرد. (٦٢)

الكلمات **ŏrīg|ĭnĕ. căcūm|ĭnĕ. aēqu|ŏrĕ** بهم حرف **(ĕ)** قصير لأنه نهاية مفعول الأداة المفرد.

كلمة **frĕtă** بها حرف **(ă)** قصير لأنه نهاية المفعول به الجماد الجمع. (٦٣)

كلمة **dēx|tĕră** بها حرف **(ă)** قصير على الرغم من أنه يجب أن يكون طويلًا لكنه لابد وأن يكون قصيرًا لأنه نهاية الفاعل المفرد المؤنث.

كلمة **Iūp|pĭtĕr** بها حرف **(ĕ)** فى المقطع **(ĕr)** قصير لأنه نهاية الفاعل المفرد. ولم يتم وزن حرف I في هذه الكلمة لإنه نصف لين.

كلمة **pĕdĕm** بها حرف **(ĕ)** فى المقطع **(ĕm)** قصير لأنه فى نهاية المفعول به المفرد.

وفي الأبيات (٢٤-٢٦)

lăcŭm. 24 - rĕcōn|dĭtă. 25 – tĭbĭ. 26 .

كلمة **lăcŭm** بها حرف **(ŭ)** فى المقطع **(ŭm)** قصير لأنه فى نهاية المفعول به المفرد.

كلمة **rĕcōn|dĭtă** بها حرف **(ă)** قصير لأنه نهاية الفاعل المفرد.

كلمة **tĭbĭ** بها حرف **(ĭ)** قصير لأنه فى نهاية الضمير (tibi). (٦٤)

وفى البيتين (٢٠-٢١) استخدم كاتولّوس الكناية من خلال الحديث عن الريح المواتية بذكر اسم الإله جوبيتر الذي يصور المناخ.

وفى البيت الأخير من القصيدة:

gĕmēl|lĕ Cās|tŏr ēt| gĕmēl|lĕ Cās|tŏrīs.

استخدم فيه كاتولّوس أكثر من حيلة بلاغية وصورة بيانية بالإضافة إلى محافظته على وزن البحر: حيث استخدم الإحالة بتكرار كلمتة التوأم، واستخدم التكرار مع تغيير الحالة الإعرابية في كلمة كاستور؛ علاوة على الجناس الختامى لحرف الـ (ĕ) وتوجيه النداء على الغائب إلى كاستور وتوأم كاستور أي بولّوكس. ونجد صورة بيانية وهي الكناية حيث يخاطب بولّوكس بوصفه توأم كاستور.

ويوجد أيضًا تشخيص فمنذ بداية القصيدة يصور كاتولّوس السفينة بأنها إنسان، ولهذا استخدم في الحديث عنها مفردات لا تُستخدم إلا مع البشر، مثل فهي تسبح (natantis 3) وتتقدم وتسبق غيرها من السفن: (impetum…….. praeterire 3-4)، كما أنها تتمتع بالإرادة مثل الإنسان ويظهر ذلك في استخدامه للأفعال (loquente 12) (dicit 17) (negat 6) (nequisse 4)؛ كما وصف مجاديف السفينة براحة اليد (palmulis 4). ويمكن للسفينة أن تقدم النذور عن نفسها من أجل سلامة الوصول إلى الميناء، ولكنها ترفض أن تفعل ذلك:

neque ulla vota litoralibus deis
sibi esse facta,…..(22-23)

وهي تتقدم في السن وتدركها الشيخوخة، وحينها ترى إنه من الأفضل أن تستريح في معزل عن الناس:

……..nunc recondita
senet quiete …. (25-26)

كما شبه السفينة في سرعتها بأنها سريعة مثل الطائر ويظهر هذا في استخدامه للفعل "يطير" (volare 5). وأنها أحيانًا لا تستطيع السيطرة على انفعالاتها فتصبح مضطربة (impotentia freta 19).

لقد مرت على كاتولّوس ظروف صعبة جعلته يفقد ثروته، ونظرًا لهذا فقد وافق على الانضمام إلى صفوف جايوس ميميوس (Gaius Memmius). ولكن سرعان ما ترك هذا العمل، وقرر السفر إلى بيثينيا. ولأجل هذا الرحلة اشترى زورقًا وهو الذي يتحدث عنه في القصيدة الرابعة، واعتلى كاتولوس ظهر الزورق في كيوس (Cios). في البداية توجه إلى قبر أخيه في طروادة. وبعد أن مر بمدن سواحل آسيا الصغرى المشهورة عبر بحر

إيجة عن طريق جزر رودس، وديلوس، وجزر كيكلاديس إلى مضيق كورنثة، ثم انتقل بزورقه إلى خليج كورنثة ليبحر شمالًا عبر البحر الأدرياتي، ومن هناك عبر نهر البو (Po) ومينيكيو (Minicio) إلى حيث بحيرة جاردا،[٦٥] وأثناء هذه الرحلة كتب مرثيته المشهورة " أهلًا ووداعًا **(Ave atque vale)** وهي القصيدة رقم مائة وواحد.[٦٦]

لقد أثارت السفينة قريحة العديد من الشعراء والأدباء من الإغريق والرومان، فالسفينة تسير في بحار شاسعة، وتواجه الكثير من الأخطار من أمواج عاتية وأنواء مدمرة، فالسفينة إذن رمز لمن يسير في رحلة محفوفة بالمخاطر بغية الوصول إلى بر الأمان. في بعض الأحيان كان الأدباء يتحدثون عن رحلات بحرية حقيقية تتعرض فيها السفينة لأهوال هائلة. وفي أحيان أخرى رسم الأدباء صورًا مجازية متنوعة للسفينة فى رحلتها البحرية، وتحتوي هذه الصورة رغم تنوعها على عناصر أساسية وهي السفينة والأمواج والعواصف والملاحين والربان والميناء. [٦٧]

وهناك عدة استخدامات مجازية للسفينة فأحيانًا تستخدم كمجاز لسفينة العمر، وفي هذه الحالة تمثل السفينة التجربة الشخصية للإنسان، أما الربان فهو الإنسان، والبحار هي المسافة الزمنية التى يعيشها الإنسان، أما الميناء فلعله يكون المصير النهائي لجميع البشر أي الموت، ويعد مجاز سفينة العمر شائعًا، وأحيانًا كمجاز للعلاقات العاطفية فهي سفينة الحب أو سفينة العاشق، وفيه تمثل السفينة عادة قصة الحب التى يعيشها العاشق أو المرأة التى يعشقها المحب، ويلعب العاشق دور الربان، ويمثل البحر بتقلباته التجارب العاطفية التي تعيشها المرأة، ويعد الميناء رمزًا للإستقرار العاطفي.[٦٨] على أي حال فإننا نراه في الأدب اللاتينى عند كاتولّوس لاسيما وأنه استخدم مجاز السفينة فى أكثر من قصيدة. [٦٩]

ويرى الباحث أن كاتولّوس استخدم في هذه القصيدة مجازين الأول مجاز العمر إذ يقول في بداية القصيدة في البيت الثاني عن الزورق وهو مجاز عن نفسه إنه كان أسرع السفن، وفي نهاية القصيدة فى الأبيات (٢٥– ٢٨) ولكن كل هذه الأشياء قد دمرت واختفت كناية عن شبابه لاسيما، وأنه يقول إن زورقه أى عمره قد أدركته الشيخوخة، وأصبح يعيش في معزل عن المسرات. والمجاز الثاني هو مجاز قصة

الحب التى عاشها مع حبيبته إذ يقول في البيت العاشر وقبل أن يصبح هذا الزروق زروقًا كان من قبل شجرة في غابة مورقة كناية عن محبوبته كانت في غاية الجمال في بداية علاقتهما مع بعضهما.

يُلاحظ أن كاتولّوس لم يستخدم تفعيلة السبوندي فى القصيدة الرابعة قط، فى حين استخدم فى التفعيلة السادسة فى القصيدة تفعيلة البرهى (ˇ ˉ) وليس الإيامبية (ˉ ˇ)، وفيما يبدو أن ذلك يرجع إلى أن التفعيلة الإيامبي سريعة الإيقاع للغاية، ولذلك أدخل عليها الشعراء الكثير من التنويعات فكان يستبدل بالمقطع الطويل مقطعين قصيرين أو أن يكون الجزء الأول من البيت سبوندي (ˉ ˉ) وبذلك صار البحر الإيامبي أكثر قربًا من الحديث العادي بل يتواءم مع المؤلفات التي تُروى في حديث يبدو وكأنه عادي مثل القصص والخطابات والهجائيات وما إلى ذلك. (٧٠)

والنوع الثانى البحر الإيامبي الأعرج Limping Iambic Meter

يُسمى البحر الإيامبي الأعرج بالبحر السكازونى (Skazon) أي الأعرج أو الخوليامبوس (Choliambos) أي المترنح لأنه جعل البيت الإيامبي ثلاثي الوحدات ينتهي بقدم تروخي أو سبوندي، كما أنهما يعدان تطورًا من البحر الإيامبي الجديد والبحر الإليجي. وهكذا نرى أن كاتولّوس كانت لديه القدرة على استخدام أنواع مختلفة من بحور الشعر ببراعة وأنه قد طوعها فى التعبير عن السعادة والحب والصداقة والكراهية الشديدة وفى التعبير عن العواطف الشهوانية.(٧١)

وفى أشعار كاتولّوس التي نُظمت في البحر الإيامبي جرأة واضحة. فهو لا يستطيع أن يكون رزينًا أو مرحًا في شعره الذي كتب بالبحر الإيامبي الأعرج (السكازونى أو الخوليامبوس) الذي سار فيه على خطى هيبوناكس وآخرين من الإغريق. (٧٢)

استخدم كاتولّوس هذا البحر فى القصائد: (٨، ٢٢، ٣١، ٣٧، ٣٩، ٤٤، ٥٩، ٦٠).

ويتكون هذا البحر من ست تفعيلات، ومن اثنى عشرة مقطع:

1 2 3 4 5 6

وتفعيلاته كالآتى: ˘ ˉ | ˘ ˉ | ˘ ˉ | ˘ ˉ | ˘ ˉ | ˉ ˘

أو كالآتى: ˉ ˉ | ˉ ˉ | ˉ ˉ | ˉ ˉ

التفعيلة الأولى والثالثة إيامبي أو سبوندي، والتفعيلة الثانية والرابعة والخامسة إيامبي، والتفعيلة السادسة تروخي أو سبوندي. (٧٣)

وسوف نطبق هذا البحر على القصيدة الثامنة والتى يذكر فيها كاتولّوس أنه يهجر حبيبته لسببا لأنها حولت حبها إلى صديقه كايليوس روفوس (Caelius Rufus) وما لبث أن وصفها فى القصيدة الثامنة والخمسين بأنها امرأة شوارع، يقول فى القصيدة الثامنة:

"mĭsēr| Cătūl|lĕ, dēs|ĭnās| ĭnēp|tīrĕ.
ēt quōd| vĭdēs| pĕrīs|sĕ pēr|dĭtūm| dūcās.
fūlsēr|ĕ quōn|dăm cān|dĭdī| tĭbī| sōlēs.
cūm vēn|tĭtāb|ās quō| pŭēl|lă dūc|ēbăt
ămāt|ă nōb|īs quāntum| ămāb|ĭtūr |nūllă. 5
ĭbi īl|lă mūl|tă tūm| iŏcōs|ă fī|ēbānt
quaē tū| vŏlēb|ās nēc| pŭēl|lă nōl|ēbăt
fūlsēr|ĕ vēr|ĕ cān|dĭdī |tĭbī| sōlēs.
nūnc iam īl|lă nōn| vūlt: tū |quŏque īm|pŏtēns| nōlī
nēc quaē |fŭgīt |sēctār|ĕ, nēc| mĭsēr| vīvĕ, 10
sĕd ōb|stĭnāt|ā mēn|tĕ pēr|fĕr. ōb|dūrā.
vălē, |pŭēl|lă. iām| Cătūl|lŭs ōb|dūrăt,
nēc tē |rĕquīr|ēt. nēc| rŏgāb|ĭt īn|vītăm:
āt tū| dŏlēb|īs. cūm| rŏgāb|ĕrīs |nūllā.
scĕlēs|tă. vaē| tē. quaē| tĭbī| mănēt |vītă? 15
quīs nūnc te| ădīb|īt ? cuī| vĭdēb|ĕrīs| bēllă?
quēm nūnc| ămāb|īs ? cūi|ŭs ēs|sĕ dīc|ērĭs?
quēm bās|ĭāb|īs ? cuī |lăbēl|lă mōr|dēbĭs?
āt tū,| Cătūl|lĕ, dēs|tĭnāt|ŭs ōb|dūrā."

"أي كاتوللوس البائس! كف عن حماقتك،
ولتعتبره مفقودًا ما ترى أنه مفقود.
ذات مرة أشرقت عليك الشمس المضيئة.
عندما اعتدت أن تذهب إلى حيث كانت تقودك فتاتك،
فقد عشقتها لدرجة لن تُعشق مثلها فتاة أخرى. ٥
حينها كانت تحدث تلك المتع الكثيرة،
التي رغبتها أنت ولم ترفضها فتاتك.

حقًا لقد أشرقت لك الشمس المضيئة.
الآن لم تعد هي ترغب فيك، وأنت أيضًا، يا ضعيف النفس، لا ينبغي أن
ترغب فيها، ولا تطارد المرأة التي تفر منك، ولا تعش في هذا البؤس،
بل كن قاسي القلب، وتحمل بعقلٍ حازم،
وداعًا، يا فتاتي، لقد أصبح كاتولّوس الآن قاسي القلب،
فهو لن يسعى خلفك، ولن يطلبك رغمًا عنك.
ولكنكِ سوف تتألمين، عندما لن يطلبك أحد.
أيتها الآثمة، وا حسرتاه عليكِ، أي حياة في انتظارك؟
من سيزوركِ الآن؟ ولمن ستبدين جميلة؟
ومن ستحبين الآن؟ وبماذا سيطلق عليكِ الناس؟
ومن ستقبلين؟ وشفاة من سوف تعضين؟
أما أنت، يا كاتولّوس، كن قاسي القلب وحافظ على حزمك!"

يُلاحظ فى القصيدة الثامنة أن تفعيلات البيتين (١، ١٢) مطابقة للبحر الإيامبي الأعرج كالآتى:

mĭsēr| Cătūl|lĕ, dēs|ĭnās| ĭnēp|tīrĕ.
vălē, |pŭēl|lă. iām| Cătūl|lŭs ōb|dūrăt,

ولكن فى كل بيت من الأبيات الباقية فى القصيدة بها تفعيلة أو تفعيليتن أو ثلاثة سبوندي (¯ ¯) وليس إيامبي (˘ ¯) أو تروخي (¯ ˘)، وهذا ماسنراه فى الأبيات الآتية:
في البيت (٢)

ēt quōd| vĭdēs| pĕrīs|sĕ pēr|dĭtūm| **dūcās.**

التفعيلة الأولى سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (˘ ¯) وذلك لأن بها حرف **(ē)** في المقطع **(ēt)** طويل ولأنه متبوع بحرفين ساكنين، والتفعيلة السادسة سبوندي (¯ ¯) وليست تروخيي (¯ ˘) وذلك لأن بها حرف **(ā)** فى المقطع **(ās)** طويل لأنه لابد وأن يكون طويلًا.

يتشابه البيت (٣) مع البيت (٨) ونلاحظ وجود نفس الاختلاف فى التفعيلات:

fūlsēr|ĕ quōn|dăm cān|dĭdī| tĭbī| **sōlēs.** **3**

.....

fūlsēr|ĕ vēr|ĕ **cān|dĭdī |tĭbī| sōlēs.** **8**

ذات مرة أشرقت عليك الشمس المضيئة.

حقًا لقد أشرقت لك الشمس المضيئة.

فالتفعيلة الأولى سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (˘ ¯) وذلك لأن بها حرف (**ū**) في كلمة (**fūlsēr**) طويل لأنه حرف متحرك متبوع بحرفين ساكنين، والتفعيلة السادسة سبوندي (¯ ¯) وليست تروخي (¯ ˘) وذلك لأن بها حرف (**ē**) في المقطع (**ēs**) طويل لأنه لابد وأن يكون طويلًا. (٧٤)

وبما أن هاتين البيتين بهما تكرار للكلمات نفسها:(**fūlsēr|ĕ …cān|dĭdī| tĭbī| sōlēs**) فهذا يسمى تكرار توكيدى ولفظي وبهما أيضًا مبالغة في القول (**hyperbole**).

وفى البيت (٤)

cūm vēn|tĭtāb|ās quō| pŭēl|lă dūc|ēbăt

التفعيلة الأولى والثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (˘ ¯) وذلك لأن التفعيلة الأولى بها حرف (**ū**) فى المقطع (**ūm**) في كلمة (**cūm**) طويل وذلك لأنه حرف متحرك متبوعًا بحرفين ساكنين هما حرفى (**m v**) فلابد وأن يكون طويلًا؛ والتفعيلة الثالثة بها حرف (**ā**) في المقطع (**ās**) طويل ولابد وأن يكون طويلًا؛ ولأنها متبوعة بحرفين ساكنين (**s q**).

وفي البيت (٥)

ămāt|ă nōb**|īs quāntum|** ămāb|ĭtūr |nūllă.

التفعيلة الثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (˘ ¯) وذلك لأن بها حرف (**ī**) في المقطع (**īs**) لابد وأن يكون طويلًا لأنه نهاية مفعول الأداة الجمع في الضمير الشخصي المتكلم الجمع.

ومن اللافت للنظر أن الشاعر يكرر البيت الخامس من القصيدة الثامنة في قصيدة أخرى مختلفة عنها وهي القصيدة السابعة والثلاثون وهى في نفس البحر الإيامبي الأعرج (**Limping iambics**) وتقريبًا نفس الكلمات في البيت الثانى عشر:

ămāt|ă nōb|īs **quāntum| ămāb|ĭtūr |nūllă.** (Cat., 5. 5)

ămāt|ă tānt|ūm **quāntum| ămāb|ĭtūr |nūllă.** (Cat., 37. 12)

فقد عشقتها لدرجة لن تُعشق مثلها فتاة أخرى.

وهاتين البيتين مثل البيتين (٣، ٨) بهما تكرار للكلمات نفسها:

(ămāt|ă …quāntum| ămāb|ītūr |nūllă)

وفى البيت (٦)

ĭbi īl|lă mūl|tă tūm| iŏcōs|ă fī|**ēbānt**

نجد التفعيلة السادسة سبوندي (¯ ¯) وليست تروخي (˘ ¯) وذلك لأن حرف (**ā**) طويل وهو فى نهاية الماضى المستمر الغائب الجمع (**ānt**) في الفعل (**fī|ēbānt**). وهو حرف متحرك متبوعًا بحرفين ساكنين فلابد وأن يكون طويلًا.

وفى البيت (٧)

quaē tū| vŏlēb|**ās** nēc| pŭēl|lă nōl|ēbăt

التفعيلة الأولى والثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (˘ ¯) وذلك لأن التفعيلة الأولى بها حرف (**ē**) فى المقطع المدغم (**aē**) الذي لابد وأن يكون طويلًا، والتفعيلة الثالثة بها حرف (**ā**) في المقطع (**ās**) فى الفعل (vŏlēb|**ās**) طويل لأنه أيضًا لابد وأن يكون طويلًا.

وفي البيت (٩)

nūnc iam īl|lă nōn| **vūlt: tū** |quŏque īm|pŏtēns| **nōlī**

هذا البيت به التفعيلة الأولى والثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (˘ ¯) وذلك لأن التفعيلة الأولى بها حرف (**ū**) في الظرف (**nūnc**) طويل، والتفعيلة الثالثة بها حرف (**ū**) في الفعل (**vūlt**) طويل لأنه حرف متحرك متبوعًا بحرفين ساكنين في التفعيلتين؛ والتفعيلة السادسة سبوندي (¯ ¯) وليست تروخي (˘ ¯) وذلك لأن به حرف (**ī**) في الفعل (**nōlī**) طويل فإذا انتهت الكلمة بالنهاية حرف (**i**) لابد وأن يكون طويلًا.

استخدم كاتولّوس في البيتين (٧،٩) التضاد بين الفعلين **volo, nolo** :

التى رغبتها أنت ولم ترفضها فتاتك. ٧

الآن لم تعد هي ترغب فيك، وأنت أيضًا، يا ضعيف النفس، لا ينبغي أن ترغب فيها.٩

يُستشف من البيتين السابقين أن حبيبته قد هجرته وأن عليه أن يتحكم في مشاعره ولا يطاردها في كل مكان وأن يكون حازمًا في قراره طالما أنها تفر منه. [٧٥]

وفى البيت (١٠)

nēc quaē |fŭgīt **|sēctār|ĕ,** nēc| mĭsēr| vīvĕ**,** **10**

وهذا البيت أيضًا به التفعيلة الأولى والثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (¯ ˘) وذلك لأن التفعيلة الأولى بها حرف (ē) في أداة النفي **(nēc)** طويل، وأيضًا التفعيلة الثالثة بها حرف (ē) في الفعل **(sēctār|ĕ)** طويل لأنه حرف متحرك متبوعًا بحرفين ساكنين في التفعيلتين.

وفي البيت (١١)

sĕd **ōb|stĭnāt|ā mēn|**tĕ pēr|fĕr**. ōb|dūrā.**

التفعيلة الثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (¯ ˘) وذلك لأن بها حرف (ā) طويل لأنه نهاية مفعول الأداة المفرد في الصفة **(ōb|stĭnāt|ā)** التي تصف (mēn|tĕ)، والتفعيلة السادسة سبوندي (¯ ¯) وليست تروخي (˘ ¯) وذلك بها حرف (ā) في كلمة **(ōb|dūrā)** طويل لأنه من جذر الفعل **(ōb|dūrāre)** وأيضًا لأنه متبوع بحرف ساكن.

ويلاحظ أن البيت (١١) به كلمات من نفس البيت (١٩):

āt tū,| Cătūl|lĕ, **dēs|tĭnāt|ŭs ōb|dūrā.**

مع الاختلاف في التفعيلة الأولى فقط فهي سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (¯ ˘) وذلك لأن بها حرف (ā) فى المقطع **(āt)** طويل لأنه حرف متحرك متبوعًا بحرفين ساكنين **(t t)**.

وفى البيت (١٣)

nēc tē |rĕquīr**|ēt. nēc|** rŏgāb|ĭt īn|vītăm:

التفعيلة الأولى والثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (¯ ˘) وذلك لأن التفعيلتين بهما حرف (ē) في أداة النفي **(nēc)** حرف طويل، لأنه متبوع بحرف ساكن.

وفي البيت (١٤)

āt tū| dŏlēb**|īs. cūm|** rŏgāb|ĕrīs **|nūllā.**

هذا البيت به التفعيلة الأولى والثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (¯ ˘) وذلك لأن التفعيلة الأول بها حرف (ā) فى المقطع **(āt)** طويل، والتفعيلة الثالثة بها حرف (ī) فى المقطع **(īs)** طويل، لأن حرفي **(ā – ī)** متبوعين بحرفين ساكنين. والتفعيلة السادسة سبوندي (¯ ¯) وليس تروخي (˘ ¯) وذلك لأن بها حرف (ā) فى أداة النفى **(nūllā)**

طويل لأن حرف a في نهاية nulla هو نهاية فاعل؛ وأيضًا متبوع بحرفين ساكنين فى بداية البيت (١٥) وهو كالآتى:

scĕlēs|tă. vaē| **tē. quaē**| tĭbī| mănēt |vītă?

فى هذا البيت التفعيلة الثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (¯ ˘) وذلك لأن حرف (**ē**) في الضمير الشخصي المخاطب المفرد (**tē**) طويل لأنه جاء متبوعًا بحرف ساكن؛ ويستخدم كاتولّوس في هذا البيت المنادى على الغائب على ليسبيا بقوله أيتها الآثمة: "أيتها الآثمة، واحسرتاه عليكِ، أي حياة في انتظارك؟"

وفى الأبيات (١٦–١٨)

quīs nūnc te| ădīb**|īt ? cuī**| vĭdēb|ĕrīs| bēllă?
quēm nūnc| ămāb|īs ? cūi|ŭs ēs|sĕ dīc|ērĭs?
quēm bās|ĭāb|īs ? cuī |lăbēl|lă mōr|dēbĭs?

في البيت (١٦) التفعيلة الأولى والثالثة سبوندي (¯ ¯) وليست إيامبي (¯ ˘) فالتفعيلة الأولى بها حرف (**ī**) في المقطع (**īs**) طويل لأنه حرف متحرك متبوعًا بحرفين ساكنين (**s n**)، والتفعيلة الثالثة بها حرف (**ī**) في الفعل (**ădīb|īt**) طويل. لأن أي ضمير غائب مفرد للفعل لابد وأن يكون طويلًا بشرط أن يكون متبوعًا بحرف ساكن وهنا حرف (**ī**) طويل لأنه متبوعًا بحرفين ساكنين وهما (**t c**).

وفي البيتين (١٧–١٨) التفعيلة الأولى بها حرف (**ē**) في المقطع (**ēm**) طويل في كلمتي (**quēm .quēm**)، والتفعيلة الثالثة بها حرف (**ī**) في المقطع (**īs**) طويل في الفعلين (**ămāb|īs. bās|ĭāb|īs**) طويل لأنه في الأربع تفعيلات حرف متحرك متبوعًا بحرفين ساكنين (**m n**). (**m b**). (**s c**).

ولقد استخدم كاتولّوس في البيت (١) وأيضًا في البيت (١٩) المنادى على الغائب فى هذه القصيدة ويخاطب نفسه مستخدمًا اسمه في حالة المنادى (**Cătūl|lĕ,**) ويصف نفسه بالبائس. في قوله: أي كاتوللوس البائس!؛ أما أنت، يا كاتولّوس،

mĭsēr| Cătūl|lĕ, dēs|ĭnās| ĭnēp|tīrĕ.
āt tū,| Cătūl|lĕ, dēs|tĭnāt|ŭs ōb|dūrā.

نرى من القصيدة الثامنة مدى قوة هذه الدعوة الملحة في أن يكيف الشاعر نفسه مع الظروف الجديدة التي يعيشها وهي هجر حبيبته له، ومثل الراوي يستخدم الظرف ذات

مرة (quondam) الذي يذكره بأيام الشمس المضيئة (candidi soles) وأتبع ذلك بسلسلة من العبارات القصيرة إلى أن وصل إلى البيت الأخير للقصيدة فيعود إلى استخدام المنادى مثلما فعل في الاستهلال وهو بذلك يعود إلى الشكل والفكرة اللائي بدأ بهما القصيدة .[٧٦]

إذا كان كاتولّوس يتمتع بالمشاعر المرهفة أثناء حديثه عن حبيبته والغزل فيها، فإنه يتمتع أيضًا بنقده اللاذع وهجائه على من يُثيره وينقلب عليه؛ ومن الواضح أن مشاعر الحب والكراهية وانفعالات الرضا والسخط كانت عنده متساوية بنفس الدرجة، فلم يستطع أن يتخلص من وطأتها وثقلها إلا بقول الشعر.

وهناك بعض القصائد التى يتمتع فيها كاتولوس بالهدوء والرزانة مثل القصيدة الرابعة التى يُهدى فيها كاتولوس قاربه القديم إلى التوأم كاستور. [٧٧]

النوع الثالث الوزن الجاللى إيامبى Galliambics Meter

يتكون هذا البحر من ست تفعيلات، ومن ستة عشرة مقطع.

1 2 3 4 5 6

وتفعيلاته كالآتى: ˘˘ – | ˘ – | ˘˘ – | ˘˘ – | ˘ ˘ | ˘˘˘

أو كالآتى: – ˘˘ |

التفعيلة الأولى أنابايستى، والتفعيلة الثانية إيامبى، والتفعيلة الثالثة باكخى، والتفعيلة الرابعة أنابايستى، والتفعيلة الخامسة برهى، والتفعيلة السادسة تريبراخى أو أنابايستى[٧٨]

استخدم كاتولّوس البحر الجاللى إيامبى فى القصيدة (٦٣) فقط وهي للاحتفال بالإلهة كيبيلى، ويصل عدد أبياتها إلى (٩٣) بيتًا ونظرًا لكثرة عدد أبياتها فقد استشهدت ببعض الفقرات منها لكي نلقي الضوء على محور القصيدة، وأيضًا لنتعرف من خلالها على هذا البحر.

يرجع اسم هذا البحر إلى الجاللي (Galli) وهم كهنة الإلهة كيبيلي (Cybele) وكانوا من الخصيان، والشخصية الرئيسية التى تدور حولها موضوع قصيدة كاتولّوس هو أتيس الذي قام بإخصاء نفسه، ويُعد بمثابة المحور الذى تدور حوله معظم طقوس عبادة هذه الربة كيبيلى؛ ولقد اتفقت الأراء على أنه ليس أتيس الأسطورى أو بمعنى

آخر أتيس محبوب كيبيلى وتابعها وإنما هو واحد من كهنة الجاللي حمل اسمه وقلد متاعبه ومعاناته. [٧٩] وعن كيفية إخصاء أتيس لنفسه يقول كاتولُوس:

"sŭpĕr āl|tă vēc|tŭs Āttīs| cĕlĕrī |rătĕ |mărĭă,
Phrÿgĭum ūt |nĕmūs |cĭtātō |cŭpĭdē |pĕdĕ |tĕtĭgĭt,
ădĭĭt|que ŏpāc|ă sīlvīs| rĕdĭmīt|ă lŏc|ă dĕaē,
stĭmŭlāt|ŭs ĭbĭ f|ŭrēntī r|ăbĭē, v|ăgŭs| ănĭmī,
dēvōl|vĭt īli |ăcūtō |sĭbĭ pōn|dĕră |sīlĭcĕ. **5**
ĭtăque ūt| rĕlīc|tă sēnsīt |sĭbĭ mēm|bră sĭn|ĕ vĭrō,
ĕtĭām |rĕcēn|tĕ tērraē |sŏlă sāngu|ĭnĕ |măcŭlāns
nĭvĕīs |cĭtāt|ă cēpīt |mănĭbūs| lĕvĕ |tÿpănŭm,
tÿpănūm |tŭbām |Cÿbēllēs, |tŭă, Māt|ĕr, ĭn|ĭtĭă.
quătĭēn|squĕ tēr|gă taūrī |tĕnĕrīs| căvă |dĭgĭtīs **10**
căněre haēc |sŭīs |ădōrtāst |trĕmēbūn|dă cŏm|ĭtĭbŭs.
" ăgĭte īt|e ăd āl|tă, Gāllaē, |Cÿbĕlēs |nĕmŏr|ă sĭmŭl," (1-12)

" حُمل أتيس فى سفينة سريعة فوق البحار العميقة،
حيث وصل بقدمه السريعة بحماس إلى الغابة الفريجية،
ودخل مقرٌ الربة المظلل والمحاط بالغابات،
وهناك كان مدفوعًا بجنون الغضب، ومرتبك بالفعل،
قام (أتيس) بخصى نفسه بشفقة حادة. ٥
شعرتَ بعدها بأن أجزائها المتبقية، باتت خالية من الرجولة،
لطخت الأرض بدمها الذي خرج للتو
وبسرعة استقبلت بيديها الناصعتين طبلة خفيفة،
طبلتك يا كيبيلى، طقوسك السرية أيتها الأم،
وهي تهز جلد الثور الأجوف (الطبلة الجوفاء) بأصبعها الرقيقة. ١٠
وشرعت تغنى لرفيقاتها بهذه الكلمات المرتعشة
امضين، واذهبن بعيدًا، **أيتها الجاللیات** إلى غابات كيبيلى الشاهقة،" [٨٠]

استخدم كاتولّوس البحر الجاللى إيامبى كما يجب أن يكون فى الأبيات (١-٢، ٨-٩، ١١-١٢)، ولكن يوجد اختلاف فى بعض التفعيلات كما فى الأبيات الآتية:

فى البيت (٣)

ădīīt|que ŏpāc|ă sīlvīs| rĕdĭmīt|ă lŏc|**ă dĕaē,**

التفعيلة السادسة أنابايستى (¯ ˘ ˘) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘)، في كلمة **dĕaē** وذلك لأن المقطع المدغم (**aē**) لابد وأن يكون طويلًا.

وفي البيت (٤)

stĭmŭlāt**|ŭs ĭbĭ** f|ŭrēntī r|ăbīē, |văgŭs**| ănĭmī,**

يوجد الاختلاف في تفعيلتين: التفعيلة الثانية تريبراخي (˘ ˘ ˘) وليست إيامبي (˘ ¯) وذلك لأن حرف (**ĭ**) في الظرف **ĭbĭ** لابد وأن يكون قصيرًا. (٨١)

والتفعيلة السادسة أنابايستي (¯ ˘ ˘) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘) في كلمة **ănĭmī** وذلك لأن الكلمة إذا انتهت بحرف (**ī**) لابد وأن يكون طويلًا.

وفي البيت (٥)

dēvōl|vĭt īli |ăcūtō |sĭbĭ pōn|dĕră |sĭlĭcĕ.

التفعيلة الأولى سبوندي (¯ ¯) وليست أنابايستي (¯ ˘ ˘) وذلك لأن الفعل (كان مدفوعًا **dēvōlvĭt**) مكون من حرف الجر (**dē**) وحرف (e) طويل (**ē**)، وهذا الحرف يتبع بمفعول الأداة وبالتالى فهو يعامل كنهاية مفعول الأداة المفرد (e) في أسماء الإعراب الخامس. مثل: يوم diē وهنا لابد وأن يكون طويلًا. (٨٢)

والفعل **vōlvĭt** وحرف (**ō**) طويل لأنه متبوعًا بحرفين ساكنين (**lv**).

وفي البيت (٦)

ĭtăque ūt| rĕlīc|tă sēnsīt |sĭbĭ mēm|bră sĭn**|ĕ vĭrō,**

التفعيلة السادسة أنابايستي (¯ ˘ ˘) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘) في كلمة **vĭrō** وذلك لأن الكلمة إذا انتهت بحرف (**ō**) لابد وأن يكون طويلًا.

وفي البيت (٧)

ĕtĭām |rĕcēn|tĕ tērraē |sŏlă sāngu|ĭnĕ **|măcŭlāns**

التفعيلة السادسة أنابايستي (¯ ˘ ˘) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘) وذلك لأن حرف (**ā**) طويل فى كلمة.**măcŭlāns** لأنه متبوعًا بحرفين ساكنين (**ns**) فلابد وأن يكون طويلًا.

وفى البيت (١٠)

quătĭēn|squĕ tēr|gă taūrī |tĕnĕrīs| căvă **|dĭgĭtīs**

التفعيلة السادسة أنابايستي (‒ ˘ ˘) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘) وذلك لأن حرف (ī) فى النهاية (is) في كلمة أصابع **dīgĭtīs** في حالة مفعول الأداة الجمع في الإعراب الثانى لابد وأن يكون طويلًا.

افتتح كاتولّوس قصيدته بالشاب أتيس الذي وصل إلى فريجيا وهى موطن الربة كيبيلي وقام بخصي نفسه الأبيات (١–٧). تتضح أولى مظاهر الإخفاق الذكوري للشاب أتيس من الأبيات الأولى التي يفتتح بها الشاعر كاتولَوس قصديته، حيث يصف كاتولَوس في هذه الأبيات الشاب أتيس بعبارات مثل "مدفوعًا بجنون الغضب" (stimulatus furenti rabie. 4)، و"اضطراب العقل" (vagus animi. 4)، وبالتالي فإنه يشير هنا إلى عجز أتيس عن التفكير بعقلانية ومنطق وهو ما ينبغي أن يتسم به الرجل الروماني. وبينما هو في هذه الحالة من اللاعقلانية فقد الشاب أتيس رجولته (viro) بعدما قام بخصي نفسه وكرسها لعبادة الربة كيبيلي، ويشير إلى كهنة كيبيلي مستخدمًا الاسم المؤنث (gallae.12)، كما يقوم باستخدام الصفات المؤنثة في وصفهم. وبالاضافة إلى ذلك فإن كاتولَوس يكشف عن عجز أتيس عن السيطرة على نفسه عندما يصف كيف كان مدفوعًا بالجنون عندما أقدم على فعلته في البيت الرابع. ويظهر أتيس ضمن مجموعة من الخصيان حينما يبدأ بمخاطبة رفاقه (comitibus.11). [٨٣]

لقد كان السبب وراء قيام كهان كيبيلي بخصي أنفسهم هو أن الربة كيبيلي كانت تمثل الأرض التي تمد الكون بكل المخلوقات والنباتات، وهي بالتالي تحتاج إلى الخصوبة، وكانوا يعتقدون أن دفن الأعضاء الذكرية في الأرض يؤدي إلى زيادة خصوبتها. كما أن هذه العملية تتم أيضًا بقصد التخلص من إذلال الغرائز التي يُعتقد أنها تقف في طريق ارتقاء الشخص وسموه الروحى؛ وكان كهان كيبيلى خصيان قاموا بخصي أنفسهم إجلالاً لرفيقها الأسطوري أتيس الذي قام بخصي نفسه، وكان يُطلق عليهم كلمة (gallus). [٨٤]

ذكر كاتولّوس أن أتيس قام بإخصاء نفسه برغبته دون أي تدخل من أحد، إلا إنه بعد ذلك يذكر أنه ندم ندمًا شديدًا على ماقام به، وصورة الندم هذه تمتزج مع صدمته

القوية من الهيئة الراهنة التي صار عليها بالإضافة إلى حنينه إلى ماضيه الرائع المجيد الذي تلاشى(٨٥)، حيث يقول:

" ĕgŏne ā |mĕā |rĕmōta haēc| fĕrăr īn| nĕmŏr|ă dŏmō?
pătrĭā, |bŏnīs, |ămīcīs, |gĕnĭtōr|ībŭs |ăbĕrō?
ăbĕrō |fŏrō, |pălaēstrā, |stădĭo ēt| gўmĭn|ăsĭīs? 60
mĭsĕr ā |mĭsēr, |quĕrēndūmst| ĕtĭam ātque |ĕtĭam, | ănĭmĕ.
quŏd ĕnīm |gĕnūs | fĭgūraēst, | ĕgŏ nōn |quŏd hăb|ŭĕrĭm?
ĕgo mŭlĭĕr, |ĕgo ād|ŭlēscēns. |ĕgŏ ĕphĕb|ŭs, ĕg|ŏ pŭĕr.
ĕgŏ gўm|năsī |fŭī flōs.|ĕgo ĕrām| dĕcŭs| ōlēī: " (58 -64)

" هل سأُبعد عن منزلي إلى هذه الغابات البعيدة؟

هل سأرحل عن وطني، وعن ممتلكاتي، وأصدقائي، وآبائي؟

هل سأغيب عن السوق، وعن حلبة المصارعة، وعن حلبة السباق،

وعن الجمنازيوم؟ ٦٠

يا لتعاستي، ويا لتعاسة قلبي، فقد كُتب عليك أن تشكو مرارًا وتكرارًا.

أي نمط للشخصية سوف لا ألجأ إليه؟

لقد صرت امرأة، أنا الذي كنت غلامًا، ثم صبيًا، ثم شابًا.

أنا الذي كنت زهرة الجمنازيوم، وكنت مجد حلبة المصارعة،"(٨٦)

في الفقرة السابقة كان البيتان (٦١-٦٢) مطابقين للبحر الجاللي إيامبي، ولكن باقي الأبيات بها اختلاف في بعض التفعيلات وهي:

في البيتين (٥٨، ٥٩)

ĕgŏne ā |mĕā |rĕmōta haēc| fĕrăr īn| nĕmŏr|ă **dŏmō?**
pătrĭā, |bŏnīs, |ămīcīs, |gĕnĭtōr|ībŭs **|ăbĕrō?**

استخدم كاتولّوس التفعيلة السادسة أنابايستي (˘ ˘ ˗) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘) في البيت (٥٨) في كلمتي**nĕmŏră dŏmō**، وفي البيت (٥٩) في كلمة **ăbĕrō** وذلك لأن كلمتي **dŏmō** , **ăbĕrō** منتهيين بحرف (**ō**) وإذا انتهت الكلمة بهذا الحرف فلابد أن يكون طويلًا.

وفي البيت (٦٠)

ăbĕrō |fŏrō, |pălaēstrā, |stădĭo ēt| gўmĭn**|ăsĭīs?**

التفعيلة السادسة أنابايستي (¯ ˘ ˘) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘) وذلك لأن حرف (ī) في النهاية (is) في كلمة الجمنازيوم (**gÿmĭnăsīīs**) في حالة مفعول الأداة الجمع في الإعراب الثانى لابد وأن يكون طويلًا.

وفي البيت (٦٣)

ĕgo mŭlĭĕr, |ĕgo ād|ŭlēscēns. **|ĕgŏ ĕphĕb|**ŭs, ĕg|ŏ pŭĕr**.**

التفعيلة الأولى في كلمتي **ĕgo mŭlĭĕr**؛ وفي التفعيلة الرابعة في كلمة **ĕgŏ ĕphĕbŭs** بروكيليوسماتي (˘ ˘ ˘ ˘) (وهى نادرة الاستخدام)، وليست أنابايستي (¯ ˘ ˘)؛ وذلك لأن في كلمتي **ĕgo mŭlĭĕr** بهما مقطع مدغم مقلوب فيصبحوا قصيرين (**ĭĕ**). وفي كلمتي **ĕgŏ ĕphĕb|ŭs** حرف (**ŏ**) متحرك وبعده حرف متحرك آخر (**ĕ**).

وفي البيت (٦٤)

ĕgŏ gȳm|năsī |fŭī flōs.|ĕgo ĕrām| dĕcŭs| **ōlēī:**

التفعيلة السادسة أنابايستي (¯ ˘ ˘) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘) في كلمة **ōlēī** وذلك لأن حرف (**ī**) لابد وأن يكون طويلًا لأنه في نهاية الكلمة؛ وليس لأنه في مقطع مدغم لأنه لا يمكن اعتبار المقطع (**ēī**) مقطعًا مدغمًا.

يذكر كاتولّوس في نهاية الفقرة السابقة اعتراف أتيس بفقدانه التام لذكورته فلقد تحول لامرأة بعد أن كان شابًا يافعًا قويًا، معروفًا بقوته في ساحات المصارعة والسباق، لقد تحول أتيس من رجل قوي يتمتع بالقدرة العقلية والسيطرة على نفسه إلى امرأة تفتقد التفكير العقلاني السليم، وهذا ما جعل من أتيس شخصًا غير معلوم جنسه لا هو رجل ولا امرأة شديد الحيرة والارتباك والتذبذب لا هو ينتمي إلى الذكورة، ولا هو ينتمي إلى الأنوثة؛ ولهذا جعله يتساءل بالآتي:

" ĕgŏ nūnc| dĕūm |mĭnīstra ēt |Cÿbĕlēs |fămŭl|ă fĕrăr?
ĕgŏ Maēn|ăs, ēg|ŏ meī pārs, |ĕgŏ vīr |stĕrīl|ĭs ĕrō?
ĕgŏ vĭrĭd|ĭs āl|gĭda Īdaē |nĭve ămīc|tă lŏc|ă cŏlăm? 70
ĕgŏ vītam |ăgām |sŭb āltīs |Phrÿgĭaē |cŏlŭm|ĭnĭbŭs.
ŭbĭ cēr|vă sīl|vĭcūltrīx, |ŭbi ăpēr |nĕmŏr|ĭvăgŭs?
iām. iām| dŏlēt| quŏd ēgī. | iām iām|quĕ paēn|ĭtĕt."" (68 -73)

"هل سأصبح الآن كاهنة للأرباب وتابعة لكيبيلي؟

هل سأصبح باكخية، بقايا من نفسي، ورجل عقيم؟
هل سأسكن المناطق المغطاة بالثلوج الباردة في جبل إيدا الأخضر؟ ٧٠
هل سأقضي حياتي تحت القمم العالية لفريجيا،
حيث الغزال الذي يعيش في الغابات، وحيث الخنزير الذي يهيم في الغابة؟
الآن الآن يحزننى مافعلت، الآن الآن يخجلني هذا." (٨٧)

الفقرة السابقة بها ستة أبيات ثلاثة منهم وهم: (٦٨، ٧١–٧٢) مطابقين تمامًا للوزن الجاللي إيامبي، والثلاثة الآخرين بهم اختلاف في بعض التفعيلات وهم:

في البيت (٦٩)

ĕgŏ Maēn|ăs, ēg|ŏ meī pārs, |ĕgŏ vīr |stĕrĭl|**ĭs ĕrō?**

التفعيلة السادسة أنابايستي (‒ ˘ ˘ ‒) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘) وذلك لأن حرف (**ō**) في كلمة **ĕrō** لابد وأن يكون طويلًا.

وفي البيت (٧٠)

ĕgŏ vĭrĭd|ĭs āl|gĭda Īdaē |nĭve ămīc|tă lŏc|ă cŏlăm?

التفعيلة الأولى بروكيليوسماتي (˘ ˘ ˘ ˘) (وهي نادرة الاستخدام)، وليست أنابايستي (‒ ˘ ˘ ‒) في كلمتي**ĕgŏ vĭrĭdĭs**

ويوجد في البيت (٧٣)

iām. iām| dŏlēt**|** quŏd ēgī. **| iām iām|quĕ paēn|ĭtĕt. .”" (68 -73)**

أربع تفعيلات مختلفين في البحر الجاللي إيامبي وهم:

التفعيلة الأولى والرابعة سبوندي (‒ ‒ ‒ ‒) وليست أنابايستي (‒ ˘ ˘ ‒) وذلك لأن حرف (**ā**) في الأظرف.**iām iām……, iām iām** طويل، وأيضًا لأنه في اللغة اللاتينية القديمة كان الحرفان (ai) يستخدمان نفس استخدام المقطع المدغم (ae) وهنا المقطع المدغم مقلوب وحرف (a) هنا طويل. (٨٨)

والتفعيلة الخامسة إيامبي (‒ ˘ ‒ ˘) وليست برهي (˘ ˘ ‒ ˘) وذلك لأن المقطع المدغم (**aē**) لابد وأن يكون طويلًا في كلمة **paēnĭtĕt .**

والتفعيلة السادسة برهي (˘ ˘ ‒ ˘) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˘ ˘) وذلك لأن حرف (**ĕ**) قصير فى كلمة.**paēnĭtĕt** لأنه مع الضمير الغائب المفرد وفى نهاية البيت فيكون قصيرًا.

إن حالة التذبذب التي يبدو عليها أتيس لا شك تعد دليلاً على فقدان ذكوريته ورجاحة عقله، فهذه الأبيات توضح تذبذب أتيس بين عالمين، الأول: إما أن يعيش كتابع (famula– ministra. 68) لكيبيلي في الغابات ووسط الحيوانات التي تسكن المناطق العشبية وتهيم في الغابات، والثاني: هو أن يتقبل بأنه على الرغم من عدم قدرته ليكون رجل مثالي vir perfectus فيمكنه أن يواصل حياته كرجل عقيم (vir sterilis. 69) وكجزء (pars.69) من شخصه السابق، وأن يحاول أن يأتي ببعض من مظاهر حياته السابقة الأكثر تحضرًا لعالم الغابات عن طريق الزراعة (70 .algida…loca colam)، أي أن يروض هذه البرية التي وجد نفسه فيها. وبمعنى آخر فبإمكان أتيس أن يتخلى عن رجولته بالكامل وأن يعيش كعبد أو أن يتشبث ببقايا رجولته ويحاول أن يروض البرية التي وجد نفسه فيها. [٨٩]

يُلاحظ في الفقرتين السابقتين أن تكرار كلمة (ego) أربعة عشرة مرة وهذا لكي يأخذ الكلام الشخصي طابعًا يتسم بالقوة، وكذلك تكرار كلمة (iam) أربع مرات فى بيتٍ واحدٍ وهو البيت (٧٣). [٩٠]

هناك من يرى أن عملية الخصي في عبادة الربة كيبيلي تعبر عن رغبة شديدة للاتحاد بالربة وهي تتم عندما يبلغ أحد مريديها في حالة من النشوة الدينية أو ما يشبه الجنون نتيجة للحركات الباكخية التي يقوم بها، فيصبح بذلك شريكًا لها كمضح برجولته من أجلها، فهو يشارك في قوتها المانحة للحياة.[٩١]

في نهاية القصيدة يذكر كاتولّوس أن أتيس ثاب إلى رشده محاولًا التخلص مما هو فيه ويريد أن يكون رجلًا مثلمًا كان من قبل، فما كان من الربة كيبيلي إلا أن سلطت عليه أسدًا مرعبًا وحثته على أن يثير الرعب في قلبه حتى لا ينسلخ من تبعيتها وبالفعل يندفع الأسد تجاه أتيس؛[٩٢] وعندئذ يحدث لأتيس الآتى كما يصفه كاتولّوس:

" făcĭt īm|pĕtum: īl|lă dēmēns |fŭgĭt īn| nĕmŏr|ă fĕră:
ībĭ sēm|pĕr ōm|nĕ vītaē s|pătĭūm |fămŭl|ă fŭĭt. 90
Dĕă Māgn|ă, dĕă| Cÿbēllē, |dĕă dōm|ĭnă |Dĭndÿmī,
prŏcŭl ā| mĕā| tŭūs sīt |fŭrŏr ōm|nĭs, ĕr|ă, dŏmō:
ălĭōs| ăge īn|cĭtātōs.|ălĭōs |ăgĕ |răbĭdōs." (89- 93)

"(عندئذ) شُن هجومًا: ويهرع (أتيس) المجنون إلى الغابات الموحشة:
وهناك قضى كل ما تبقى من حياته خادمة (للربة). ٩٠
أيتها الربة الكبرى، أيتها الربة كيبيلي، ربة وسيدة ديناديموس،
ليت كل جنونك، أيتها الربة، أن يكون بعيدًا عن منزلي:
فلتقودي الآخرين المهتاجين، فلتقودي الآخرين المجانين." (٩٣)

في الفقرة السابقة البيتان (٨٩–٩٠) مطابقان تمامًا للبحر الجاللي إيامبي، وأبيات باقي الفقرة بها اختلاف في بعض التفعيلات وهم: في البيت (٩١)

Dĕă Māgn|ă, dĕă| Cÿbēllē, |dĕă dōm|ĭnă |Dĭndÿmī,

التفعيلة الثانية تريبراخي (˘ ˘ ˗) وليست إيامبي (˘ ˗) في كلمة **dĕă** وذلك لأن المقطع المدغم مقلوب (**ĕă**) فلابد وأن يكون قصيرًا

وفي البيتين (٩٢–٩٣)

prŏcŭl ā| mĕā| tŭūs sīt |fŭrŏr ōm|nĭs, ĕr|ă, dŏmō:
ălīōs| ăge īn|cĭtātōs.|ălīōs |ăgĕ |răbĭdōs.

التفعيلة السادسة أنابايستي (˗ ˘ ˘) وليست تريبراخي (˘ ˘ ˗) وذلك لأن حرف (**ō**) طويل في كلمتي **dŏmō**, **răbĭdōs**

لقد وصف كاتولّوس أتيس بالمجنون (demens.89) إذ إنه من هول المشهد المُخيف يهرب إلى الغابات الموحشة (in nemora fera.89) ويظل طيلة حياته خادمة (famula.90) للربة كيبيلي كما وصفه بصيغة المؤنث. (٩٤)

وهكذا فعندما يتأرجح أتيس بين شفا عالمي الذكورة والأنوثة تتدخل كيبيلي في التو لتثبت نفسها، فتجرده من وضوح الفكر والسيادة، تلك السمات التي استعادها لتوه، لتجعله طيلة حياته خادمها أو بالأحرى خادمتها. وتختتم القصيدة بإشارة وتلميح إلى صراع أتيس الداخلي والشعور النسائي الذي سيلازمه طيلة حياته، كما يتضح انفصام أتيس الكامل والأبدي عن هويته الذكورية. (٩٥)

ثالثًا. البحر الإليجي Elegiac Meter والبحر السداسي Hexameter Meter

أُستخدمت كلمة ελεγειον أي البحر الإليجي في كتابات كريتياس (Κριτίας) والد سيمونيديس (Σιμονίδης) الشاعر الإيامبي من ساموس ارتبطت هذه الكلمة بكلمة

أخرى هي ελεγος وتعنى أغنية الحداد أو مرثية، ويقال إن تسمية البحر إليجى جاءت من العبارة الإغريقية " القول واه واه ε ἐ λεγειν" ومن هذا المنطلق سُمى بالبحر الإليجي. ومبدع هذا البحر الإليجي مجهول وغير معروف وإن كان القدامى يعدون أرخيلوخوس أو كاللينوس(Callinus) أو ميمنرموس(Memnumus) صاحب هذا الفضل، وأنه استخدم البحر الإليجي في قصائد الحب، وأشعار الإهداءات وشواهد القبور والمراثى.(٩٦)

يقال إن كلمة إليجوس (Elegos) ليست يونانية الأصل، ولكنها دخيلة أُستخدمت في البداية بمعنى "مزمار"، ثم أُطلقت على القصيدة التي تُنظم لتُنشد بمصاحبة المزمار، وفيما بعد تم الاستغناء عنه لسهولة ألفاظه وإنشاده، وأُستعملت كلمة إليجوس ابتداء من القرن السابع للدلالة على أية قصيدة تعبر عن مختلف الخواطر والأفكار وشتى الموضوعات، ولقد انتشرت الإليجوس بوجه خاص في المدن الأيونية بآسيا الصغرى، لذا نجد معظم الأشعار التى وصلتنا باللغة الأيونية دون التقيد بلغة المدينة التى نظمت فيها.(٩٧)

استخدم كاتولّوس البحر الإليجي في معظم قصائده: (٦٥-١١٦).

والبحر السداسي فقط فى القصيدتين (٦٢، ٦٤).

ويتكون البحر الإليجي من زوج شعري couplet (أي بيتين)

الأول منهما يكون في البحر السداسي **Hexameter Meter**

والثاني يكون في البحر الخماسي **Pentameter Meter**

ويتكون البيت الأول السداسي من ست تفعيلات، ومن سبعة عشر مقطع.

1 2 3 4 5 6

وتفعيلاته كالآتي: ⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑

أو كالآتي: ⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑|⏑⏑

التفعيلات من الأول إلى الرابع داكتيل أو سبوندي، والتفعيلة الخامسة داكتيل، والتفعيلة السادسة تروخي أو سبوندي.

يتكون البحر السداسي من ست تفعيلات، خمس تفعيلات منهم داكتيل [أي مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (ˉ ˘ ˘)]. ويمكن أن يستبدل بأي تفعيلة من التفعيلات الخمسة الداكتيل بتفعيلة سبوندي أي مقطعين طويلين(ˉ ˉ). للضرورة الشعرية بل أن التفعيلة السادسة يمكن أن تقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير أي قدم تروخي (ˉ ˘). لقد اعتاد شعراء الرومان أن ينهوا البيت بنهاية سبوندية ناعمة.[٩٨]

ويتكون البيت الثاني الخماسي من خمس تفعيلات (عبارة عن جزئين كل جزء مكون من تفعيلتين ونصف تفعيلة) ومتبوعًا بالقيصورة (caesura) أي التشطير وعلامتها (//)؛ وهي كسر طبيعي يحدث في منتصف التفعيلة فى نهاية الكلمة. وهو استراحة بين تفعيلتين فى البحر السداسى، وتحدث فى التفعيلة الثالثة أو الرابعة. وهي نوعان: قوية وتكون بعد مقطع لفظي طويل؛ وضعيفة وتكون بعد مقطع لفظي قصير.[٩٩] ويكون مكانها فى الآتى:

بعد المقطع الطويل الأول من التفعيلة الثالثة في **البحر السداسى**.

وبعد النصف التفعيلة السبوندي الواقعة بين التفعيلتين الثانية والثالثة في **البحر الخماسى**.

ولا توجد (caesura) في البيتين الثالث والرابع في **البحر الألكايى**.

وبعد المقطع الطويل الأول من التفعيلة الثالثة في **البحر السابقى.**

وبعد النصف التفعيلة السبوندي الواقعة بين التفعيلتين الثانية والثالثة في **البحر الأسكليبيادى.** [١٠٠]

ويتكون البيت الثاني الخماسي من خمس تفعيلات، ومن أربعة عشر مقطع.

1 2 ½ 3 4 ½

وتفعيلاته كالآتي: ˉ˘˘|ˉ˘˘|ˉ || ˉ˘˘|ˉ˘˘|ˉ˘

أو كالآتي: ˉˉ| ˉ ˉ| || ˉˉ|

التفعيلة الأولى والثانية داكتيل أو سبوندي، ونصف التفعيلة الأولى تكون طويلة، والتفعيلة الرابعة والخامسة داكتيل، نصف التفعيلة الثانية إما أن تكون قصيرة أو طويلة. وعلى هذا يُصبح مجموع الأقدام خمسة. (١٠١)

يقدم "دف" إحصائية بنهايات البحر الخماسي عند الشاعر كاتولّوس كالآتى:

مقطع واحد. مرة واحدة.

مقطعان. ١٢١مرة.

ثلاثة مقاطع. ٨٣ مرة.

أربعة مقاطع. ٩٨ مرة.

خمسة مقاطع. ١٧ مرة.

سبعة مقاطع. مرة واحدة. (١٠٢)

نشأ البحر الإليجي عن تطوير أُدْخِلَ على البحر السداسى الملحمى بهدف خلق الإيقاع المناسب للغناء، وتمثل ذلك التطوير فى إضافة بيت خماسى مكون من شطرين hemiepes وهكذا أصبح البحر الإليجي يتكون من بيت سداسي داكتيل متبوعًا ببيت خماسي داكتيل أيضًا. ومن الملاحظ أن كل بيت منهما مكون من شطرين كل شطر منهما مكون من تفعيلتين ونصف بالتساوى ويقع التشطير(caesura) عند نهاية الكلمة، وفي الشطر الثاني من كل بيت ينبغى ألا يستبدل بالداكتيل (ˉ ˘ ˘) الاسبوندي (ˉ ˉ) بعكس ما يحدث فى الشطر الأول أحيانًا. هذا وإن كان تسمية البيت الثانى بالخماسى تُعد تسمية غير صحيحة لأنه في حقيقة الأمر بيت سداسي اُختصر فيه التفعيلة الثالثة والخامسة. (١٠٣)

وبالنسبة للبحر السداسي (Hexametron) نفسه فهو أداة الشعر الملحمي القوية. إنه بحر يقوم على التقسيم الكمي لا الكيفى أي لا يقوم على النبرة بل على الحرف والمقاطع بمقدار طولها وقصرها، أي على الزمن الذي يأخذه كل منها في النطق. ولا يُعرف أين اُخترع البحر السداسي، ولقد ساعدت طبيعة اللغة الإغريقية نفسها على اختراع هذا البحر فهى تتناسب معه تمامًا وعلى أية حال فإن هذا البحر عاش فيما بين ١٤٠٠ق. م تقريبًا وحتى آخر ملاحم العصر القديم في القرن الخامس الميلادي. إن

الذين أُخترعوا البحر السداسي أُخترعوا معه صيغًا لغوية تتناغم معه وأصبحت أنموذجًا ليس من السهل تجاوزه. (١٠٤)

شبه استعمال كاتولّوس للبحر السداسي الذي استعمله لوكريتيوس في كثرة وجود القطع بعد التفعيلة الرابعة (وهو ما يسميه بالقطع الرعوي). ولكن كاتولّوس وقع كما هو واضح تحت تأثير الأدب اليوناني المتأخر أكثر مما وقع لوكريتيوس. وقد اعتاد كاتولّوس على نظم أبيات منفصلة أكثر من كتابة مقطوعات كاملة، وكانت أشعار كاتولوس في البحر الإليجي تتمتع بحرية أقرب إلى شعر اليونان فلم يكن الشعر الإليجي الروماني قد اتخذ الشكل الدقيق الذي فرضه عليه بروبرتيوس أو أوفيديوس على الأخص ومن ثم لا يتجنب كاتولّوس الحذف، كما فعل أوفيديوس، ولا يفعل ما اعتاد عليه أوفيديوس من ختم الفكرة في آخر الزواج الشعرى وختم القصيدة الحماسية بكلمة ذات مقطعين.(١٠٥)

وسوف نطبق البحر الإليجي على القصيدتين (٨٥-٨٦) ولا نطبق البحر السداسى على أي من القصيدتين (٦٢، ٦٤) لأنه مطبق على القصيدتين (٨٥-٨٦) في البحر الإليجي، وسبب اختيارهما أن الأولى تحمل المقارنة بين القوة والضعف في حب ليسبيا، والثانية تحمل المقارنة بين ليسبيا وكوينتيا فى الجمال والجاذبية.

أولًا القصيدة رقم (٨٥)

لقد وجد كاتولّوس نفسه متورطًا فى مشكلة عاطفية مع محبوبته ليسبيا، ووقع في حيرة وحالة من التذبذب والتناقض بين الحب ولوعته وعذابه والكراهية، ولكن الحب يطغى على الكراهية لأنه يتعذب منه فيقول:

" Ōdi ĕt ăm|ō. quār|e īd || făcĭ|ām, fōr|tāssĕ rĕqu|īrīs.
nēscĭŏ, |sēd fĭĕr|ī ||sēntĭo ĕt |ēxcrŭcĭ|ŏr. "

" إننى أكره وأحب. قد تسألنى، كيف أفعل ذلك.

لستُ أدرى، ولكننى أشعر أن هذا يحدث وأكتوي بناره." (١٠٦)

تُعد القصيدة رقم (٨٥) عند كاتولّوس ترجمة لنفس بعض شذرات سابفو(١٠٧)عن الحب الذي جمع بينها وبين حبيتها أتتيس، بل وعلى نفس البحر، وتحمل نفس الآلم

والمعاناة فى الحب مثل التي تصفها سابفو، ولكن الفرق أن كاتولّوس يتحث عن محبوبته، وسابفو تتحدث عن محبوبتها.(١٠٨)

وتحتوي هذه القصيدة على بيتيين فقط وهي من أبلغ قصائد كاتولّوس وذلك لتكوينها اللفظي فهي تتكون من ثمانية أفعال ولا يوجد بها صفات. واستخدم فيها كاتولّوس البحر السداسي المكون من أربعة أفعال يتلاقى مع البحر الخماسى المكون من أربعة أفعال آخرين. (١٠٩)

ففي البيت الأول

Ōdi ĕt ăm**|ō. quār|**e īd **||** făcĭ**|ām, fōr|**tāssĕ rĕqu**|īrīs.**

التفعيلة الأولى والثالثة والخامسة داكتيل مطابقة للبحر الإليجي، ولكن التفعيلة الثانية والرابعة والسادسة يوجد بهم بعض الاختلافات، فالتفعيلة الثانية سبوندي وليست داكتيل في كلمتي ăm**|ō. quār|**e لأن حرف **(ō)** طويل في كلمة ămō في نهاية الكلمة لابد وأن يكون طويلًا؛ وحرف **(ā)** طويل فى كلمة **quār**e لأنه مقطع مدغم. والتفعيلة الرابعة سبوندي وليست داكتيل في كلمتي făcĭ**|ām, fōr|**tāssĕ إذ إن حرفي **(ā.ō)** طويلان لأن كلًا منهما متبوع بحرفين ساكنين. والتفعيلة السادسة سبوندي وليست تروخي في كلمة .**|īrīs**rĕqu لأن حرف **(ī)** فى النهاية **(is)** مع المخاطب المفرد من أفعال التصريف الرابع لابد وأن يكون طويلًا.

وفي البيت الثاني من القصيدة.

nēscĭŏ, |sēd fĭĕr|ī ||sēntĭo ĕt |ēxcrŭcĭ|ŏr.

نجد التفعيلات الخمس مطابقة للبحر الإليجي.

تُعبر هذه القصيدة عن المشاعر المتضاربة تجاه محبوبته ليسبيا الحب والكراهية (المعاناة) ملخص حياة البشرية كاملة في مقطعين. لقد بلغ الصراع الداخلي لكاتولّوس إلى القمة بسبب الحب بكل معناه المعنوى والحسي والكراهية الصريحة بكل مفهومها، وسرعان ما يتساءل " كيف أفعل في ذلك " ويُجيب في الوقت نفسه " لستُ أدري" والحق أن القصيدة تُعد صرخة ألم من أعماق اليأس الشديد. يضاف إلى ذلك أيضًا أن

القصيدة تشبه النقش الجنائزى المستخدم على شواهد القبور لاسيما استخدام كاتولّوس أسلوب المقطعين فى شكلها ولهجتها. (١١٠)

ثانيًا. القصيدة رقم (٨٦)

" Quīntĭă |fōrmōs|āst || mūl|tīs: mĭhĭ |cāndĭdă, |lōngă,
rēctāst. |haēc ĕgŏ |sīc ||sīngŭlă |cōnfĭtĕ|ŏr,
tōtum īl|lūd fōr|mō||să nĕg|ō: nām |nūllă vĕn|ūstās,
nūlla īn |tām māgn|ōst ||cōrpŏrĕ |mīcă săl|īs.
Lēsbĭă |fōrmōs|āst, || quaē| cūm pūl|chērrĭmă |tōtāst, 5
tum ōmnĭbŭs| ūna ōm|nīs ||sūrrĭpŭ|īt Vĕnĕr|ēs. "

" كوينتيا جميلة برأى الكثيرين: وبالنسبة لى فهى جميلة، ممشوقة القوام،

ومناسبة. من ثم فأنا أعترف بهذه الخصائص،

ولا أقول كل ذلك: لأنها ينقصها السحر،

وليس فى جسمها الكبير ما يساوى قطعة ملح.

ليسبيا جميلة لأنها تمتلك مقومات الجمال كله، ٥

وسرقت الجمال من كل النساء أجمعين فقط لنفسها."

توجد فى هذه القصيدة اختلافات في بعض التفعيلات وهي:

في البيت الأول

Quīntĭă **|fōrmōs|āst || mūl|**tīs: mĭhĭ |cāndĭdă, |lōngă,

التفعيلة الأولى والرابعة والخامسة داكتيل والسادسة تروخي طبقًا للبحر الإليجي ولكن التفعيلة الثانية والثالثة سبوندي وليستا داكتيل في كلمتي tīs **fōrmōs|āst mūl|** فحرف **(ō)** الأول طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين، وحرف **(ō)** الثاني طويل أيضًا للضرورة الشعرية. كما أن كلًا من حرفي **(ā. ū)** طويل لأنهما متبوعين بحرفين ساكنين**(āst .ūlt)**.

وفي البيت الثاني

rēctāst. |haēc ĕgŏ |sīc ||sīngŭlă |cōnfĭtĕ|ŏr,

كل التفعيلات مطابقة للبحر الإليجي إلا التفعيلة الأولى سبوندي وليست داكتيل في كلمة **rēctāst** لأن كلًا من حرفي **(ē. ā)** طويلان لأنهما متبوعين بحرفين ساكنين (**ēct. āst)**.

وفي البيت الثالث

tōtum īl|lūd fōr|mō||să nĕg**|ō: nām |**nūllă vĕn**|ūstās,**

التفعيلة الثالثة والخامسة داكتيل طبقًا للبحر الإليجي، ولكن التفعيلة الأولى والثانية سبوندي وليست داكتيل فى كلمتي **tōtum īl|lūd fōr|**mō**||**să ففي التفعيلة الأولى حرف **(ō)** دائما ما يكون طويلًا للضرورة الشعرية، وحرف **(ī)** طويل لأنه جاء قبل حرفي **(ll)** الساكنين؛[١١١] (يضاف إلى ذلك أن حرف **(o)** في وسط الكلمة يكون مشتركًا ويتحدد نوعه حسب حاجة الوزن، أما في نهاية الكلمة يكون طويل.) وفي التفعيلة الثانية حرف **(ō)** طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين (**r** m). وفي التفعيلة الرابعة أيضًا سبوندي وليس داكتيل في كلمتي.nĕg**|ō: nām** لأن حرف **(ō)** دائما يكون طويلًا عندما يكون في نهاية الكلمة، وحرف **(ā)** طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين (**m** n). والتفعيلة السادسة سبوندي وليست تروخي في كلمة rĕqu**|īrīs** لأن حرف (ī) فى النهاية **(is)** مع المخاطب المفرد من أفعال التصريف الرابع لابد وأن يكون طويلًا.

وفي البيت الرابع

nūlla īn |tām māgn**|ōst ||cōrpŏrĕ |mīcă săl|īs.**

التفعيلة الثالثة والرابعة والخامسة داكتيل طبقًا للبحر الإليجي

ولكن التفعيلة الأولى والثانية سبوندي وليست داكتيل في تلك الكلمات nūlla īn |tām māgn وذلك لأن كلًا من أحرف **(ū. ī. ā .ā)** طويلة ومتبوعة بحرفين ساكنين **(ūll. īnt .(.āmm. āgn**.

وفي البيت الخامس

Lēsbĭă |fōrmōs**|**āst, || quaē| cūm pūl|**chērrĭmă |**tōtāst**,**

التفعيلة الأولى والخامسة داكتيل طبقًا للوزن الإليجي؛ ولكن التفعيلة الثانية والثالثة والرابعة سبوندي وليس داكتيل في تلك الكلمات fōrmōs**|**āst, || quaē| cūm pūl . ففي التفعيلة الثانية لأن حرف **(ō)** دائما مايكون طويلًا للضرورة الشعرية. وفي التفعيلة الثالثة لأن حرف **(ā)** طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين **(st)**، والمقطع المدغم **(aē)** لابد وأن يكون طويلًا. وفي التفعيلة الرابعة لأن حرف **(ū)** الأول والثانى طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين **(ūmp . ūlc)**. والتفعيلة السادسة سبوندي وليست تروخي في كلمة tōtāst لأن حرف **(ō)** دائما ما يكون طويلًا للضرورة الشعرية لأنه لو كان ظل قصيرًا

كما هو ستصبح التفعيلة السادسة إيامبي وسيفسد الوزن، وحرف (**ā**) طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين (**st**).

وفي البيت السادس

tum ōmnĭbŭs| ūna ōm**|nīs ||sūrrĭpŭ|īt Vĕnĕr|**ēs.

التفعيلة الأولى والثالثة والرابعة داكتيل طبقًا للوزن الإليجي؛ ولكن التفعيلة الثانية سبوندي وليست داكتيل في كلمة **nīs**|ōm لأن حرف (**ō**) طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين (**mn**). ونصف التفعيلة الثانية في كلمة**Vĕnĕr|**ēs طويل لأن المقطع (ēs) نهايات المفعول به الجمع من أسماء الإعراب الثالث.

يقارن كاتولّوس في هذه القصيدة بين حبيبته ليسبيا وكوينتيا بل ويعترف بخصائص محاسنها فهى جميلة ومناسبة وطويلة (formosa, candida, longa) ولها جاذبية في نظر الكثيرين ولكن ينقصها السحر، وما يُلاحظ فى هذه المقارنة قوله على كوينتيا ينقصها السحر (venustas) أي أنه ينسب السحر إلى ليسبيا وهنا يتلاعب كاتولّوس بالألفاظ لأن كلمة السحر(venustas) مشتقة من اسم الربة فينوس (Venus) وهنا تعني مجازًا سحر الجمال وسحر العقل بالتفكير في المحبوبة وسحر الروح بعشق المحبوبة؛ إذا كانت ليسبيا منافسة لفينوس لأنها تمتلك الشكل (Forma)، والسحر؛ ولقد تجرأ كاتولّوس في نشوة غرامة أن يصفها بخصائص إلهية روحية أكثر منها حسية؛ فليسبيا تمتلك كل مقومات الجمال ليس هذا فقط بل اختلست كل الجمال من جميع النساء الآخريات لنفسها. (١١٢)

رابعًا البحر السابفي Sapphic Meter

أُشتق اسم هذا البحر(Sapphic) من اسم الشاعرة اليونانية سابفو(Sappho) التي أُشتهرت في القرن السادس ق.م. في جزيرة ليسبوس (Lesbos). نظمت سابفو أغاني الزواج (Epithalamia) كما أنها أعطت اسمها للمقطوعة الشعرية (stanza) المعروفة باسم السابفية (Sapphic)، وقد نظم كثير من الشعراء قصائدهم على شاكلتها (أي في مقطوعات سابفية) ومن بين هؤلاء الشعراء هوراتيوس نفسه وكاتولّوس. ومن المعروف أن ليسبيا اسمها الحقيقى هو كلوديا، ويُقال إن اسم ليسبيا مستعار من ليسبوس جزيرة

سابفو، وهذا الاسم المستعار متناسب مع اسم البحر السابفى ومع اسم سابفو رمز الإلهام الشعري. ويُعد كاتولّوس الذي كان أول من استخدم البحرين السابفي والجليكوني في أشعاره، [١١٣]

وقد استخدم كاتولّوس هذا البحر فى قصيدتين فقط (١١، ٥١). [١١٤]

يتكون هذا البحر من مقطوعة شعرية (أربعة أبيات) ويكون للأبيات الثلاثة الأولى نفس وزن البحر وهو (السابفي) بينما البيت الرابع والأخير من نفس هذا البحر يُسمى أدونيك (Adonic).

ويتكون هذا البحر في الأبيات الثلاثة الأولى من خمس تفعيلات ونصف تفعيلة، ومن أحد عشر مقطعًا.

1 2 ½ 3 4 5

وتفعيلاته كالآتى: ˘ – | ˘ – | – ‖ ˘ ˘ | ˘ – | ˘ – ˘ –

أو كالآتى: – – | | – –

التفعيلة الأولى تروخي، والتفعيلة الثانية تروخي أو سبوندي، والتفعيلة الثالثة داكتيل، والتفعيلة الرابعة تروخي، والتفعيلة الخامسة تروخي أو سبوندي .

وتوجد الـ (caesura) أي التشطير وعلامتها "//" في الأبيات الثلاثة الأولى فقط ويكون موقعها بعد أول مقطع طويل من التفعيلة الثالثة الداكتيلي.

والبيت الرابع في هذا البحر يتكون من تفعيلتين، ومن خمسة مقاطع.

1 2

وتفعيلاته كالآتي: ˘ – | ˘ – ˘ ˘ –

أو كالآتي: – – |

التفعيلة الأولى داكتيل، والتفعيلة الثانية تروخي أو سبوندي . [١١٥]

وسوف نطبق هذا البحر على القصيدة (٥١) وسبب اختيار هذه القصيدة أنها تُمثل استلهام الشعر القديم المستوحى من الشاعرة سابفو فهي مثله الأعلى، إذ وجد فيها نموذجًا يونانيًا ومهارة شعرية جعلته يُصور شعوره ويصور ليسبيا بصورة مثالية بل

ويقارنها بالآلهة. بالإضافة أيضًا إلى أن القصيدة تعتبر مكملة لحب كاتولّوس لليسبيا.[١١٦] ففى القصيدة (٥١) يقول كاتولّوس:

" īllĕ ⌋mī pār⌊ ēs||sĕ dĕ⌋ō vĭd⌊ētŭr,
īllĕ, ⌋sī fās ⌋ēs||t, sŭpĕr⌋ārĕ ⌋dīvōs,
quī sĕd⌋ēns ād⌋vēr||sŭs ĭd⌋ēntĭd⌋ēm tē
spēctăt ĕt ⌋aūdĭt.
dūlcĕ⌊ rīdēn⌋tēm||, mĭsĕr⌋ō quŏd ⌋ōmnīs 5
ērĭp⌋īt sēn⌋sūs|| mĭhĭ; ⌋nām sĭm⌋ūl tē,
Lēsbĭa, ⌊ āspēx⌋ī, || nĭhĭl⌊ ēst sŭp⌋ēr mī
⌋vōcĭs ĭn⌊ ōrĕ [
līnguă ⌋sēd tōr⌋pēt, || tĕnŭ⌋īs sŭb⌊ ārtūs
flāmmă ⌋dēmān⌋āt, || sŏmĭt⌋ū sŭ⌋ōptĕ 10
tīntĭn⌋ānt aūr⌋ēs, || gĕmĭn⌋ā tĕg⌋ūntŭr
lūmĭnă⌊ nōctĕ.
ōtĭ⌋ūm, Căt⌋ūl||lĕ, tĭb⌋ī mŏl⌋ēstūmst:
ōtĭo ⌋ēxūl⌋tās|| nĭmĭ⌋ūmquĕ ⌋gēstĭs.
ōtĭum ⌋ēt rēg⌋ēs|| prĭŭs⌊ ēt bĕ⌋ātās 15
pērdĭdĭt⌊ ūrbēs. "

" يبدو لى أن ذلك (الإنسان) مساويًا للإله،
ذلك (الإنسان)، لو أنه كذلك، فهو يفوق الآلهة،
من يجلس فى مواجهتك، باستمرار
ينظر إليك ويسمعك
عندما تضحك بعذوبة، يستحوذ البؤس ٥
على كل حواسي؛ عندما أراكِ فى الحال،
ياليسبيا، لا يبقى
صوت في فمي
بل يتلعثم لساني، وتسري نار لطيفة
خلال أوصالي ١٠
ويرن في أذني صوت مدوي وتسدل الأضواء
المضاعفة بالليل.

أي كاتولّوس، إن الكسل، ما يؤذي نفسك:
وتحمل بكسلك القليل،
فالكسل يدمر الملوك ١٥
والمدن السعيدة من قبل.

تُعد قصيدة كاتولّوس رقم (٥١) ترجمة لقصيدة سابفو رقم (٣١) وعلى نفس البحر الذى استخدم[١١٧]

ويُلاحظ فى هذه القصيدة أن البيت رقم (١٣) هو الوحيد المطابق تمامًا للبحر ولا يوجد به أي اختلافات؛ وكذلك كل الأبيات التي تنتمي لهذا البحر والتي تُسمى أبيات أدونيك (Adonic) وهي الأبيات (١٢،٨،٤) مطابقة للبحر فالتفعيلة الأولى داكتيل والتفعيلة الثانية تروخي. إلا أن البيت الأخير رقم (١٦) التفعيلة الثانية سبوندي وليست تروخي في كلمة **ūrbēs** لأن حرف الـ **(ē)** في المقطع **(ēs)** لابد وأن يكون طويلًا.

والأبيات (١، ٢، ٣، ٥، ٦، ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٤، ١٥) بها التفعيلة الثانية سبوندي وليست تروخي.

ففى البيت (١) في كلمة **pār** حرف **(ā)** طويل لأن الحرف المتحرك الذي قبله حرف **(p)** إذا تبعه أي من حرفي **(i-r)** فالحرف المتحرك يكون طويلًا.

وفى البيت (٢) في كلمة **fās** حرف **(ā)** طويل لأنه في المقطع **(ās)** لابد وأن يكون طويلًا لأن حرف **a** طويل لأنها كلمة ذات مقطع وحيد **monosyllabic** فيكون الحرف المتحرك بها طويل.

وفي البيت (٣) في كلمة **ād|versus** حرف **(ā)** طويل فى المقطع **(ād)** لأنه متبوع بحرفين ساكنين **(dv)**.

وفي البيتين (٦،٥) في كلمتي **rīdēn|tēm sēn|sūs** حرف **(ē)** طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين **(nt. ns)**.

وفي البيت (٧) في كلمة **āspēx|ī** حرف **(ē)** طويل لأنه حرف متحرك قبله حرف ساكن **(p)** وبعده حرف **(x)**. وحرف **(e)** طويل لأنه جاء بعده حرف **(x)** وهو حرف صامت مزدوج، أي أنه جاء بعد حرف **(e)** حرفان ساكنين ليس ثانيهما(**l** أو**r**). [١١٨]

وفي البيت (٩) في كلمة **tōr|pēt** حرف **(ō)** طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين **(rp)**.
وفي البيت (١٠) في كلمة **dēmān|āt** حرف **(ā)** طويل لأنه فى ضمير الغائب المفرد للفعل.
وفي البيت (١١) في كلمة **aūr|ēs** حرف الـ **(ē)** طويل في المقطع **(ēs)** لابد وأن يكون طويلًا لإنه فى نهاية المفعول به الجمع.
وفي البيت (١٤) في كلمة **ēxūl|tās** حرف **(ū)** طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين **(lt)**.
وفي البيت (١٥) في كلمة **rēg|ēs** حرف الـ **(ē)** طويل في المقطع **(ēs)** لابد وأن يكون طويلًا لإنه فى نهاية المفعول به الجمع.
والأبيات (٢، ٣، ٥، ٦، ٧،٩، ١٣، ١٥) بها القدم الخامس سبوندي وليس تروخي
وفي البيت (٢) في كلمة **dīvōs** حرف **(ō)** طويل لأنه في المقطع **(ōs)** لابد وأن يكون طويلًا لإنه فى نهاية المفعول به الجمع.
وفي البيت (٣) في الضمير الشخصى **tē** حرف **(ē)** طويل لأنه متبوع بحرفين ساكنين **(sp)** في بداية البيت الرابع.
وفي البيت (٥) في كلمتي **ōmnīs** حرف **(ī)** طويل لأنه في المقطع **(īs)** في حالة المفعول به الجمع في اللغة اللاتينية القديمة ومن صفات المجموعة الثانية.
وفي البيت (٦) في الضمير الشخصى **tē** حرف **(ē)** طويل لأنه في مقطع وحيد **monosyllabic** فى الكلمة.
وفي البيت (٧) في الضمير الشخصى **mī** حرف **(ī)** طويل لأنه في مقطع وحيد **monosyllabic** فى الكلمة أو لأنه في كلمة تنتهى بحرف **(ī)**.
وفي البيت (٩) في كلمة **ārtūs** حرف **(ū)** طويل لأنه في المقطع **(ūs)** المفعول به الجمع ومن أسماء الإعراب الرابع. (١١٩)
وفي البيت (١٣) في كلمة **mŏl|ēstūmst** حرف **(ū)** طويل لأنه متبوع بثلاثة حروف ساكنة **(mst)**.
وفي البيت (١٥) في كلمة **bĕ|ātās** حرف **(ā)** طويل لأنه في المقطع **(ās)** لابد وأن يكون طويلًا لإنه فى نهاية المفعول به الجمع.

استهل كاتولّوس قصيدته بكلمات تخفى في معناها لغز فبدأ بكلمة ذلك **(ille)** غير محددة الهوية لكي يُلفت الانتباه إلى الكلمة التالية يبدو لي **(mi… videtur)**. ويأتي بجزء آخر من اللغز في كلمة من **(qui)** للتساؤل، فإذا سأل سائل بـ **qui** فسوف تكون الإجابة بمن مساويًا للإله **(esse deo)** وبمحاولة فهم هذه الألغاز نجد أن كلمة ذلك **(ille)** أُخذت على عموميتها وأصبحت وسيلة لخلق صورة إلهية تكشف عن الإلوهية لليسبيا التي هى أساس الحب فيبدو أن كاتولّوس في مواجهة مع غموض ومعضلة إذا كانت ليسبيا إلهة، وكيف سيحتفظ بعلاقته معها وصورته هو كما صور ووصف نفسه بالبائس (5. **miser**)[١٢٠] وهذا الوصف كان استخدامه شائعًا عند كاتولّوس في قصائده لوصف لوعة العشاق واستخدمه في القصيدة (٥١) ولم يكون موجودًا عند سابفو ليدعم فكرة تجديد القصيدة واختلافه عن سابفو.[١٢١] يضاف إلى ذلك أن هذا اللقب استخدمه كثيرًا المحبين في الشعر اللاتيني إذ إنه يحمل خاصيتين أساسيتين: إنساني في علاقته بالمرأة، ولإظهار مرضه وشقائه من الحب لاسيما أن في باقي القصيدة فى الأبيات (٦-١٢) يكشف عن سبب شقاءه من هذا الداء أو الحب وهو الضحك بعذوبة **dūlcĕ rīdēntēm**، الذي أثر على كل حواسه **ērĭpīt sēnsūs** الصوتية والسمعية والبصرية.[١٢٢] ويقول في البيت (١٣)

ōtĭ|ūm, Căt|ūl||lĕ, tĭb|ī mŏl|ēstūmst:

أي كاتولّوس، إن الكسل، ما يؤذي نفسك:

يحذر كاتولّوس نفسه من الأذى **mŏl|ēstūmst** الذي يؤذي نفسه به بل ويمكن أن يجلب عليه الدمار كما يدمر الملوك ومن قبل المدن السعيدة وذلك باستخدام كلمة الكسل **ōtĭ|ūm** وإن كانت تعني "وقت الفراغ" لكن كاتولّوس استخدمها ليتلاعب بالألفاظ فوقت الفراغ قد يكون للعب واللهو وليس للكسل الذي يؤدي للدمار.[١٢٣]

تعكس القصيدة (٥١) الفكر والمشاعر، فالعقل والعاطفة يتشابكان هنا، ويتواجدان معًا، فالتعايش بين كليهما كان مميزًا لعدد كبير من قصائد الحب عند كاتولّوس الأكثر نجاحًا عندما حاول أن يسيطر على نفسه ورفض أن يذعن لعواطفه فقط، بل حاول أن يوقف جانبًا منها ليظهرها بموضوعية متميزة. [١٢٤]

خامسًا البحر الجليكونى والفيريكراتى Glyconic and Pherecratean Meter

استخدم كاتولّوس هذا البحر في القصيدتين (٦١،٣٤)، ويتكون هذا البحر من مقطوعة شعرية (أربعة أبيات) ويكون للأبيات الثلاثة الأولى على البحر الجليكونى بينما يكون البيت الرابع والأخير على البحر الفيريكراتى.

والأبيات الثلاثة الأولى في البحر الجليكوني وتتكون من ثلاث تفعيلات، ومن ثماني مقاطع.

1 2 3

وتفعيلات كالآتى: ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – –

أو كالآتى: – ⏑ | – –

أو كالآتى: ⏑ – | – ⏑

التفعيلة الأولى سبوندي أو تروخي أو إيامبى، والتفعيلة الثانية خورإيامبي، والتفعيلة الثالثة إيامبي.

والبيت الرابع في البحر الفيريكراتي ويتكون من تفعيلتين ونصف تفعيلة، ومن سبعة مقاطع.

1 2 ½

وتفعيلاته كالآتي: ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – –

أو كالآتي: – ⏑ | – –

أو كالآتي: ⏑ – | – ⏑

التفعيلة الأولى سبوندي أو تروخي أو إيامبى، والتفعيلة الثانية خورإيامبى، ونصف التفعيلة إما أن تكون قصيرة أو طويلة. (١٢٥)

لقد نظم كاتولّوس القصيدتين (٦١،٣٤) في هذا البحر. والقصيدة (٣٤) عبارة عن نشيد للربة ديانا؛ أما القصيدة (٦١) المعروفة باسم أنشودة الزواج، فهي اتحاد بين عناصر إغريقية وأخرى رومانية، ويظهر العنصر الإغريقي أساسًا في أمور تخص الشكل والتقنية، أما الرومان فيتجلى في أمور تخص المحتوى.

إن أبيات كاتولّوس الجليكونية (glyconics) الخفيفة تؤلف من أغنيات حقيقية تلائم موسيقى العرس بعكس الأبيات الجاليامبية (galliambics) المتدفقة فهى مزينة بخيال شعري. (١٢٦)

وخلاصة القول إن كاتولّوس صنع توليفة بين نمط إغريقي وموضوع زواج روماني تم في مجتمع راقي وأراد أن يصبغ بالطابع الروماني هذا النوع من الشعر الإغريقى، وأراد في الوقت نفسه أن يكون استمرارًا للتراث الإغريقي لا أن يتعارض معه.(١٢٧)

وسوف نطبق هذا البحر على القصيدة (٣٤) والسبب وراء اختيارها هو صغر حجمها فعدد أبياتها (٢٤) بخلاف القصيدة رقم (٦١) فعدد أبياتها (٢٣٥). يقول كاتولّوس في القصيدة (٣٤) الآتي:

"Dĭān|aē sŭmŭs īn |fīdē
pŭēl|lae ēt pŭĕri īn|tĕgrī:
[Dĭān|ām pŭĕri īn|tĕgrī]
pŭēl|laēquĕ cănām|ŭs.
ō Lăt|ōnĭă, māx|ĭmī
māgnă p|rōgĕnĭēs |Iŏvīs,
quām măt|ēr prŏpĕ Dēl|ĭām
dēpŏs|īvĭt ŏlīv|ăm.
mōntĭ|ūm dŏmĭna ūt| fŏrēs
sīlvār|ūmquĕ vĭrēn|tĭūm
sāltŭ|ūmquĕ rĕcōn|dĭtōrum
āmnĭ|ūmquĕ sŏnān|tŭm.
tū Lŭc|īnă dŏlēn|tĭbūs
Iūnō |dīctă pŭēr|pĕrīs.
tū pŏt|ēns Trĭvĭa ēt |nŏthōs
dīctă |lūmĭnĕ Lūn|ă.
tū cūr|sū. dĕă, mēns|trŭō
mētĭ|ēns ĭtĕr ān|nŭūm
rūstĭca| āgrĭcŏlaē |bŏnīs
tēctă |frūgĭbŭs ēx|plēs.
sīs quŏc|ūmquĕ tĭbī |plăcēt
sānctă |nōmĭnĕ, Rōm|ŭlīque,

āntĭq|ue ūt sŏlĭtās |bŏnā
sōspĭt|ēs ŏpĕ gēn|tĕm. "

" نحن الفتيات والفتية
الطاهرين من أتباع ديانا:
فلنتغنى (بديانا الفتيات
والفتيان الطاهرين).
يا ابنة لاتونا، ٥
من سلالة جوبيتر الأعظم،
التى وضعتها أمها بجوار
شجرة زيتون ديلية.
ستكونين سيدة الجبال
والغابات الخضراء ١٠
والمراعى النائية
والأنهار المزمجرة.
أنتِ يونو لوكينا التي تناديها الأمهات
عند آلام الوضع.
وأنتِ تريفيا القوية ١٥
ويسمونك القمر بضوءه (المستمد من الشمس).
وأنتِ أيتها الإلهة، على أساس مرورك الشهري
تُقسمين السنة
وتملئين البيت الريفي (البيوت الريفية) للمزارع
بثمار طيبة. ٢٠
فلتكوني مقدسة بأي اسم
وبأي صورة تُبدين،
وفي القديم تعتادين أن تحافظي

على نسل روموليوس آمنًا."

كانت الأناشيد التي تخاطب الآلهة تُنظم في بحور متنوعة كالبحر الجليكونى والفيريكراتى. فمثلما نظم أناكريون(Anacreon)[١٢٨]، وكاليماخوس(Callimachus) القورينى، أناشيد للربة أرتيميس (Artemis) نظم كاتولّوس القصيدة (٣٤) بالتغنى بالربة ديانا، واتبع فيها البحر الجليكونى والفيريكراتى الذي اتبعه أناكريون (ثلاث أبيات جليكونية والبيت الرابع فيريكراتي)[١٢٩]؛ فهو ينقل الشكل القديم للنشيد مصطبغًا بألوان هلّينيستية تبدو جلية عند مقارنتها مع الاستخدامات القديمة للأسطورة، ولقد استخدمها وعرضها بثوب سكندري. وهذا يدل على مدى تأثره بالأدب الهلّينستي عامة، وبشعرائها خاصة الذين اهتموا بالفن من أجل الفن مثل أناكريون وكاليماخوس ولم يكن في ذهنه عبادة هذه الربة بل مساوتها بالربة الإغريقية أرتيميس فهو يتغنى بها في شكل تقليدي أدبي ويعدد مناقب الربة ويختتم القصيدة بأن يرجوا منها أن تنزل بركاتها على الجنس الروماني. [١٣٠]

ويُلاحظ في القصيدة (٣٤) أن الأبيات (١٠،١٤،١٧) مطابقة تمامًا للبحر الجليكوني وباقي أبيات القصيدة كلها مطابق للبحر الجليكوني والفيريكراتي إلا التفعيلة الأولى ففي الأبيات (١،٢،٣،٤) في الكلمات الآتية:

(Dĭān⏐aē, pŭēl⏐lae, Dĭān⏐ām, pŭēl⏐laē)

التفعيلة الأولى إيامبى (⏑ ¯) فيها الحرف الأول قصير والثانى طويل، وذلك لأن الحرفان **(ai)** يستخدمان نفس استخدام المقطع المدغم **(ae)**، وبذلك فهو مقطع مدغم مقلوب مكونًا تفعيلة إيامبية؛ وكذلك المقطع المدغم **(eu)** مقطع مقلوب. [١٣١]

وفى الأبيات (٥، ٦، ٧ ،٨ ، ٩، ١١، ١٢، ١٣، ١٥، ١٦، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤)

التفعيلة الأولى تروخي (¯ ⏑) عكس الإيامبي فيه الحرف الأول طويل والثانى قصير في البيت (٥) في كلمة **Lăt⏐**ōnĭă حرف **(ă)** قصير لأنه اسم في نهاية المنادى المفرد من الإعراب الأول.

في البيت (٦) في كلمة **māgnă** حرف **(ă)** قصير لأنه في نهاية الفاعل المفرد من الإعراب الأول.

في البيت (٧) في كلمة **măt|ēr** حرف **(ă)** قصير لأنه متبوع بحرف ساكن واحد.

في البيت (٨) في كلمة **dēpŏs|īvĭt** حرف **(ŏ)** قصير لأنه متبوع بحرف ساكن واحد.

في البيت (٩) في كلمة **mōntĭ|ūm** حرف **(ĭ)** قصير لأنه في مقطع مدغم مقلوب **(iu)** بدلًا من **(ui)**

في البيت (١١) في كلمة **sāltŭ|ūm** حرف **(ŭ)** قصير لأنه قبل حرف **(ū)** متحرك وطويل فهنا كأنه فى مقطع مدغم مقلوب الأول قصير والثانى طويل.

في البيت (١٢) في كلمة **āmnĭ|ūm** حرف **(ĭ)** قصير لأنه فى مقطع مدغم مقلوب **(iu)** بدلًا من **(ui)**

في البيت (١٣) في كلمة **Lŭc|īnă** حرف **(ŭ)** قصير لأنه متبوع بحرف ساكن واحد.

في البيت (١٥) في كلمة **pŏt|ēns** حرف **(ŏ)** قصير لأنه متبوع بحرف ساكن واحد.

في البيت (١٦) في كلمة **dīctă** (اسم مفعول من الفعل يسمى dico) وحرف **(ă)** قصير لأنه فى نهاية المنادى المفرد من الإعراب الأول.

في البيت (١٨) في كلمة **mētĭ|ēns** حرف **(ĭ)** قصير لأنه فى مقطع مدغم مقلوب **(ie)** بدلًا من **(ei)**

في البيت (١٩) في كلمة **rūstĭca** حرف **(ĭ)** قصير لأنه متبوع بحرف ساكن واحد.

في البيت (٢٠) في كلمة **tēctă** حرف **(ă)** قصير لأنه نهاية المفعول به الجماد الجمع ومن الإعراب الثانى.

في البيت (٢١) في كلمة **quŏc|ūm** حرف **(ŏ)** قصير لأنه متبوع بحرف ساكن واحد.

في البيت (٢٢) في كلمة **sānctă** حرف **(ă)** الأخير قصير لأنه فى نهاية المنادى المفرد من الإعراب الأول.

فى البيت (٢٣) في كلمة **āntĭq|ue** حرف **(ĭ)** قصير لأنه متبوع بحرف ساكن واحد.

فى البيت (٢٤) في كلمة **sōspĭt|ēs** حرف **(ĭ)** قصير لأنه متبوع بحرف ساكن واحد.

استهل كاتولّوس قصيدته بالتغنى بالربة ديانا التي تشغل القصيدة كلها في شكل نشيد موجه لها وللاحتفال بها لاسيما وأن كل مقطوعة من القصيدة تتناول خاصية من خصائصها.

فتحتوي الأبيات (١-٤) على التضرع للربة ديانا والتغني بها في ضميري المتكلم الجمع والمفرد معًا وهذا يعطى دلالة على أن كاتولّوس ينوي الإحتفال بالربة ديانا وتبجيلها.

وينقل باختصار في الأبيات (٥-٨) قصة ميلاد الربة ديانا ونسبها مستخدمًا حيلة من الحيل البلاغية وهي النداء على الغائب في قوله: (يا ابنة لاتونا **o Latonia**) فهي من نسل جوبيتر العظيم ولقد وضعتها أمها بجوار شجرة الزيتون الديلية.(١٣٢)

ويذكر في الأبيات (٩-١٢) بعض ألقاب ديانا فيقول إنها سيدة الأنهار (domina amnium) استخدم كاتولّوس كلمة (amnis) بمعنى نهر بدلًا من استخدام كلمة (flumen أوfluuius) وهذا يدل على مدى تلاعبه بالألفاظ وأصالته الشعرية إذ لم يحدد نهرًا بعينه على اعتبار أن الأنهار تعتبر من الأشياء المقدسة والمحببة إلى نفس ديانا، وأيضًا تدل على خصال الربة ديانا وتعداد مناقبها بأنها ستكون سيدة الجبال والغابات الخضراء والمراعى.(١٣٣)

وبعد أن خاطب كاتولّوس الربة في الأبيات السابقة بإسمها ديانا ولاتونا والسيدة. يخاطبها بعد ذلك بالضمير المخاطب المفرد أنتِ (**tu**) في الأبيات (١٣، ١٥، ١٧) وبهذا استخدم كاتولّوس حيلة آخرى من الحيل البلاغية وهي الإحالة بتكرار (Anaphora) لضمير المخاطب **tu** .

ويستمر في الأبيات (١٦- ٢٠) في مديح الربة ديانا ويوضح أن البعض يسمونها القمر (Luna) وهذا هو الاسم التي تشتهر به لأنها ربة القمر، ويشير هذا إلى النظرية الفلكية التي توضح أن القمر يأخذ أو يستمد ضوءه من الشمس، ومن خلال الشمس تنمو المحاصيل الزراعية تلك المحاصيل التي تملىء بيوت المزارعين فالفضل في البداية والنهاية للربة ديانا صاحبة اليد العليا على البشرية. (١٣٤)

يختتم شاعرنا قصيدته في الأبيات (٢١-٢٤) بالتضرع والدعاء للربة ديانا مثلما بدأها، وصيغة الدعاء عند كاتولّوس في هذه القصيد تختلف عن سابقيه من الشعراء فدائمًا ماكانوا يستخدمون صيغة الأمر، ولكن كاتولّوس استخدم الصيغة المصدرية (sis sospites ...) ويبدو أن ذلك يرجع إلى اتباع كاتولّوس للتقاليد الرومانية إذ إنه استخدم هذه الصيغة كما استخدمها الرومان لصون أنفسهم ضد المخاطر. وهذا يدل على أن القصيدة كان يقصد يها تجنب روما الكوارث السياسية والاجتماعي التي كانت متفشية في ذلك الوقت.

بحور شعرية مختلفة

تُعد البحور الشعرية السابقة هي أكثر البحور المستخدمة عند كاتولّوس؛ ولكن يوجد ثلاث قصائد وهم (١٧،٢٥،٣٠) استخدم فيهم كاتولّوس بحور شعرية مختلفة عما سبق، وهي تتميز بحس ساخر، بل وهجاء لاذع من بعض الشخصيات.

أولًا. القصيدة رقم (١٧)

في هذه القصيدة يسخر من فتاة تُدعى كولونيا Colonia، وقد نظمها في بحر عرف باسم **البحر البريابي Priapean Meter**، وهو مكون من البحر الجليكوني والفيريكراتي معًا، ولكن بشكل مختلف عن القصيدتين (٣٤، ٦١) إذ إن البيت الواحد به البحر الجليكوني والفيريكراتي معًا.

ويتكون البحر البريابي من خمس تفعيلات ونصف تفعيلة، ومن خمسة عشرة مقطع.[١٣٥]

	1	2	3	4	5	½
وتفعيلات كالآتى:	– ⏑ ⏑ –	– ⏑ ⏑ –	– ⏑	– –	– ⏑ ⏑ –	– ⏑
أو كالآتي:				– ⏑		– ⏑
أو كالآتي:				⏑ –		⏑ –

يقول كاتولّوس في السبعة أبيات الأولى من القصيدة (١٧):

ō Cŏl|ōnĭă. quaē |cŭpīs| pōntĕ |lūdĕrĕ lōn|gō,
ēt săl|īrĕ părātum |hăbēs, |sēd vĕr|ērĭs ĭnēp|tă
crūră |pōntĭcŭli āx|ŭlīs |stāntĭs |īn rĕdĭvīv|īs,

nē sŭp|īnŭs ĕāt |căvāque | īn păl|ūdĕ rĕcūm|băt:
sīc tĭb|ī bŏnŭs ēx| tŭā |pōns lĭb|īdĭnĕ fī|ăt, 5
īn quō |vēl Sălīsūb|sĭlī |sācră |sūscĭpĭān|tŭr.
mūnŭs| hōc mĭhĭ māx|ĭmī |dā Cŏl|ōnĭă rīs|ūs.

" أي كولونيا، يا من تتمنين أن تحظى بجسر طويل لتقيمي عليه الألعاب.
ويا من أنت مستعدة تمامًا للرقص، ولكن تخافين المفاصل
المتهالكة لجسرك الصغير الذي يقف من جديد كما يبدو فى أماكن قديمة،
خشية أن يسقط مترنحًا، وينغرس في أعماق الوحل.
ليتك تحظين بجسر جديد مصنوع طبقًا لرغباتك. ٥
جسر يمكن أن تقام عليه طقوس ساليسوبسيلوس نفسه.
بشرط أن تعطينى هذه الهدية يا كولونيا." (١٣٦)

ثانيًا القصيدة رقم (٢٥)

في هذه القصيدة يسخر من شخص يُدعى ثالوس المخنث cinaedus Thallus، ونظمها في بحر عرف باسم **البحر الإيامبي الرباعي Iambic Tetrameter Catalectic Meter**، وفيما يبدو أن هذا البحر لم يستخدمه أحد إلا كاتولّوس فقط وفي هذه القصيدة فقط، وهو يتكون من أربعة أزواج من التفعيلات الإيامبية مع حذف المقطع الأخير، مع وضع الـ caesura التشطير في المنتصف أي بعد زوجين من التفعيلات الإيامبية. (١٣٧)

1 2 3 4 5 6 7 8

وتفعيلاته كالآتي: ˘ – | ˘ – | ˘ – | ˘ – || ˘ – | ˘ – | ˘ – | ˘ –

والبيت الأول من القصيدة (٢٥) يقول فيه كاتولّوس:

cĭnaēd|ĕ Thāl|lĕ, mōl|lĭōr|| cŭnīc|ŭlī |căpīl|lō.

" أي ثاليوس المخنث، يا أنعم من فراء الأرنب."

ثالثًا القصيدة رقم (٣٠)

في هذه القصيدة يسخر من شخص يُدعى ألفينوس Alfenus، ونظمها في بحر عرف باسم **البحر الإسكليبيادي الأكبر Greater Asclepiadean Meter**، هذا البحر

ليس له أي مثيل، ويتكون من ستة عشرة مقطع، ومن خمس تفعيلات؛ التفعيلة الأولى سبوندي (¯ ¯)، وثلاث تفعيلات خوراِيامبي choriamb (¯ ˘ ˘ ¯)، والتفعيلة الخامسة إما إيامبي (˘ ¯) أو بيرهي (˘ ˘).

1 2 3 4 5

وتفعيلاته كالآتي: ˘ - ˘ | ¯ ˘ ˘ ¯ || ¯ ˘ ˘ ¯ || ¯ ˘ ˘ ¯ | ¯ ¯

والبيت الأول من القصيدة (٣٠) يقول فيه كاتولّوس:

Ālfē|ne. īmmĕmŏr āt||que ūnănĭmīs ||fālsĕ sŏdāl|ībŭs.

" أي ألفينوس، يا من لا يخالجك أدنى شعور بالامتنان لأصدقائك الأوفياء."

النتائج المستخلصة من البحث:

احتل كاتولّوس مكانة بالغة في تاريخ الأدب فقد كان لديه أثر بالغ عل كل الأنواع المختلفة للشعر. بل أكثر من ذلك كان لديه فن التعبير عن كل مظاهر الشعور سواء فى الحب أو الكراهية أو الاحتقار اللاذع أو السعادة حتى عندما كان يقلد أي شاعر إغريقي كان له طابعه وطريقته الخاصة به.

استطاع كاتولّوس من خلال البحر ذي الأحد عشرة مقطعًا (الهنديكاسيلابيكا) أن يُعبر عن حبه الملتهب لليسبيا من خلال قصائده في لغة بسيطة وقوية في نفس الوقت، فنجده يطرب في نشوة بالغة من قبلات لليسبيا التى تعد بالمئات والألوف، وفي الوقت نفسه عندما يرثي عصفور حبيبته.

يُلاحظ أن كاتولّوس لم يستخدم قط تفعيلة السبوندي في القصيدة الرابعة التي تنتمي إلى البحر الإيامبي ثلاثي الوزن في حين استخدم التفعيلة البرهي (˘ ˘) وليست الإيامبية (˘ ¯) في التفعيلة السادسة في القصيدة، وفيما يبدو أن ذلك يرجع إلى أن التفعيلة الإيامبي سريعة الإيقاع للغاية.

استخدم كاتولّوس البحر الإيامبي ثلاثي الوزن والإيامبي الأعرج في أكثر من قصيدة. أما البحر الجاللي إيامبي فقد استخدمه في القصيدة (٦٣) فقط وهي للاحتفال بالإلهة كبيلي، ويصل عدد أبياتها إلى (٩٣) بيتًا.

والبحر الإيامبي كان يستخدم أساسًا في الهجاء فهو له إيقاع سريع يناسب قذائف الكلمات الهجائية. وقد تميز كاتولّوس باستخدام هذا البحر بالبساطة فهو صادق جدًا في تعبيره عن أخلاق القوم في عصره فضلًا عن أنه كان يستخدم التصغير والألفاظ المصغرة، والكلمات العامية من أجل بحور الشعرية.

استخدم كاتولّوس البحر الإليجي في معظم قصائده. وقد وضع هذا الشاعر الهائم تحت قدميها أجمل ما فى اللغة اللاتينية من أشعار غنائية، ولكن حبيبته ليسبيا هذه لم تُخلص له واتسعت دائرة عشاقها فأبغضها فى الوقت الذي كانت نار الحب تلتهم فؤاده فكانت قصيدته الشهيرة رقم (٨٥) "أكره وأحب" **Odi et amo**، واستحال هيامه بها حقدًا عليها فبدأ يكيل لها التهم ولا يتورع عن ذم محبيها وعشاقها الجدد بأفحش الأقوال. وإن صرخات الحب والكره، لتكشف عن نفس رحيمة حساسة قادرة على أن تكون ذات عواطف كريمة حتى لأهله وأقاربه وأصحابه.

ظهرت سمات حركة التجديد السكندرية في الشعر اللاتيني متجسدة في قصائد كاتولّوس. ومصنفة موضوعات مختلفة مثل الحب والصداقة، ووصف الطبيعة، والنقد السياسي، والهجائيات الخاصة، وأغاني الزفاف، والمراثي، وكل ما يمكن تسميته شعر المناسبات؛ وليس هذا فقط بل زين أشعاره بالبحور المختلفة والمناسبة لكل قصيدة. ولقد استوعب كاتولّوس فن الشعر من الشعراء السكندريين، وأحسن استيعابه فهو الفن الذي يعبر بطريقة بارعة عن المشاعر الشخصية، حتى أنه نافس الكثير من الشعراء محققًا لنفسه مكانه رفيعة في الشعر الغنائى ليس فقط في الأدب اللاتينى، بل وامتد شغفه لحب الشعر إلى استلهام الوحي والإلهام من سابفو **Sappho** وما في شعرها من حب ونشوة. وأخذ عنها البحر السابفي. وقد استخدم كاتولّوس هذا البحر في قصيدتين فقط (٥١،١١).

وجد من خلال القصائد المطبقة على البحر المستخدم بعض الإختلافات فى التفعيلات وربما يرجع بعضها للضرورة الشعرية للوزن، وظهر بوضوح تأثر كاتولّوس بالأفكار السكندرية شأنه فى ذلك شأن بعض شعراء الرومان. كما ظهر أيضًا تأثره بالأفكار الهيللنستية، وممن تأثر بهم الشاعر كاليماخوس وإسكلبياديس والشاعرة

اليونانية سابفو لاسيما أن هناك بعض فقرات شعرية لـ كاتولّوس تعتبر ترجمة لأبيات شعرية لـ سابفو.

استخدم كاتولّوس البحر الجليكوني الفيريكراتي فى القصيدتين (٣٤، ٦١). والقصيدة (٣٤) كلها في شكل نشيد موجه للربة ديانا وللاحتفال بها لاسيما وأن كل مقطوعة من القصيدة تتناول خاصية من خصائصها.

استخدم كاتولّوس ثلاثة بحور مختلفة في ثلاث قصائد فقط. الأول البحر البريابي وهو مكون من البحر الجليكوني والفيريكراتي معًا، وذلك في القصيدة (١٧)، والثاني البحر الإيامبي الرباعي وذلك في القصيدة (٢٥)، والثالث البحر الإسكليبيادي الأكبر وذلك في (٣٠).

تُعد القصيدة رقم (٨٥) أصغر قصيدة من قصائد كاتولّوس فهى تحتوي على بيتين وأطول قصيدة هي القصيدة رقم (٦٤) ويبلغ عدد أبياتها ٤٠٨ بيتًا، وهي في البحر السداسي، ولذلك لم نتحدث عنها ولا عن القصيدة رقم (٦٢) التي جاءت في نفس البحر لسببين، الأول: لكبر حجمهما، والثاني: لأن البحر السداسي يندرج تحت البحر الإليجي الذى تحدثنا عنه خلال الحديث عن البحر الإليجي.

وتنقسم مجموعة قصائد كاتولّوس إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: من١-٦٠ يضم قصائد قصيرة، وهى عبارة عن مجموعة من الأشعار الغنائية، وبها الكثير من الأشعار الموجهة إلى ليسبيا؛ ومنظومة في بحور مختلفة منها البحر ذي الأحد عشرة مقطعًا، والبحر الإيامبي، والبحر الإليجي، وقصيدتين في البحر السابفي.

القسم الثانى: من٦١-٦٤ ويضم قصائد أطول وذات طابع ثقافي، وتشمل البحر السداسي، والبحر الجاللي إيامبي، وأيضًا قصيدة واحدة في البحر الجليكوني والفيريكراتي.

القسم الثالث: من ٦٥ حتى آخر قصيدة ويضم قصائد من البحر الإليجي.

وقد قام الباحث بتصنيف كل قصائد كاتولّوس وتحديد نوع البحر فيها:

البحر Meter	القصائد Poems
Hendecasyllabics	١–٣، ٥–٧، ٩–١٠، ١٢–١٦، ٢١، ٢٣–٢٤، ٢٦–٢٨، ٣٢–٣٣، ٣٥–٣٦، ٣٨، ٤٠–٤٣، ٤٥–٥٠، ٥٣– ٥٨ (أربعون قصيدة).
Iambic Trimeter (Iambic Senarius)	٤ ، ٢٩ ، ٥٢ (ثلاث قصائد فقط).
Limping Iambic	٨ ، ٢٢، ٣١، ٣٧ ، ٣٩، ٤٤، ٥٩–٦٠ (ثمانى قصائد فقط).
Galliambics	٦٣ (قصيدة واحدة فقط).
Elegiac couplets	٦٥–١١٦(إثنين وخمسين قصيدة).
Dactylic Hexameter	٦٢، ٦٤(قصيدتين فقط).
Glyconic and Pherecratean	٦١،٣٤(قصيدتين فقط).
Priapean	١٧ فقط
Iambic Tetrameter Catalectic	٢٥ فقط
Greater Asclepiadean	٣٠ فقط
قصائد ببحور شعرية مختلفة	١٧، ٢٥، ٣٠(ثلاث قصائد)
قصائد غير موجودة فى طبعة الـ Loeb	١٨–٢٠ (ثلاث قصائد).

قائمة بالاختصارت

AJPh.	American Journal of Philology.
CJ.	Classical journal.
C Q.	Classical Quarterly.
CPh.	Classical Philology.
CW.	Classical Weekly.
G&R.	Greek & Rroman.
L.C.L.	Loeb Classical Library.
MAAR.	Memoirs of the American Academy in Rome.
OCD	The Oxford Classical Dictionary.
QUCC .	Quaderni urbinati di cultura classica.
SyllClass.	Syllecta Classica.
TAPhA.	Transactions of the American Philological Association.

معاجم:

A New Latin Dictionary edited by: Andrews. E. A., Oxford. (1891).
Harvey. P., (1966), The Oxford Campanion to Classical Literature, Oxford.
Hammond. N. G. L., Scullard. H. H.,(1979), The Oxford Classical Dictionary Second Edition. Oxford.

المصادر والمراجع

المصادر:

اعتمد الباحث فى النصوص اليونانية على موقع:

Perseus Digital Library, https://www. Perseus. Tufts. Edu/ hopper/
Catullus,Tibullus., (1921) with an English Translation, by.William, Heinemann., L.C.L. London.

المراجع الأجنبية:

Abuzeid. A. A., (1961), *Horace, Odes, Selections, with Introduction, Notes and Vocabulary*, Published by Al Nahda Al Arabya, Cairo.
Ancona. R., (2006), *Gaius Valierus Catullus, A Catullus Reader*, Garducci Publishers.
Batinski, E., Clarke, W, M., (1996), *"Word-Patterning in the Latin Hendecasyllable"*, Latomus, 55, pp. 63-77.
Becker. A. S., (2004), *"Non Oculis Sed Auribus: the Ancient Schoolroom and Learning to hear the Latin Hexameter*", CJ. 99. pp. 313-322.
Bremmer. J. N.,(2004), *"Attis: A Greek God in Anatolian Pessinous and Catullan Rome"*, Mnemosyne, 57, pp. 534-573.
Dabson, N., (2003), *"Iambic Elements in Archaic Greek Epic"*, (Ph. D) University of Texas.
Dyson. J. T., (2007), *The Lesbia Poems, A Companion to Catullus*, edited by Marilyn B. Skinner, Blackwell.
Finamore. J. E., (1984), *" Catullus 50 and 51 Friendship, Love and Otium"*, CW.78, pp.11-19.
Fitzgerald. W., (1996), *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*. London.
Fredricksmeyer. E., (1965), *"On the Unity of Catullus 51"*, TAPhA, 34, pp. 51-57.
Fuhrer, T., (1994), *"The Question of Genre and Metre in Catullus' Polymetrics "*, QUCC. 46, no. 1, pp. 95-108.
Garrison, D. H., (2016), *The Student's Catullus, Appendix B: Meters*. London.
Gassier. J. H., (2002), *"Picturing Catullus"*, CW. 95, no. 4. pp. 372 -385.
Gassier. J. H., (2009), *Catullus*. Weity Blackwell.
Gibson. B. K., (1995), *"Catullus 1.5-7"*, C Q.45. pp. 569- 73.
Gildenhard, I., and Zissos, A., (unknown year), *Ovid, Metamorphoses, Latin Text with Introduction, Commentary*, Glossary of Terms, Vocabulary Aid and Study Questions.
Green. P., (2005), *The Poem of Catullus.* A Bilingual Edition University of California Press.
Greene. E., (2007), *Catullus and Sappho, A Companion to Catullus*, edited by Marilyn B. Skinner Blackwell.
Grimaldi. W. M. A., (1963), *"the Lesbia Love Lyrics"*, CPh , 60 . 2, pp. 87-95.
James. E. O., (1960), *The Cult of the Mother Goddess*, London.
James.W. H., Martin. O., Thomas. G. R., (1963), *The Meters of Greek and Latin Poetry*, University of Michigan.
Johnston. P.A., (1983), *"Love and Laserpicium in Catullus7"*, CPh, 88 . 4, pp.328-329.
Lavigne, D. E., (2010), *"Catullus 8 and Catullan Iambos"*, SyllClass. 21. pp. 65- 92.

Manwell, E., (2003), *"Slips of the Tongue Catullus'oral Aesthetic"* (Ph. D) University of Chicago.
Marjorie, L., Benjamen, L., (2008), *Ancient Greek and Roman Women*, New York.
Moritz, L, A., (1966), *"Miser Catullus; A postscript"*, G&R, 13, no 2, Oct, pp.155-157.
Nussbaum. G.B.,(1986), *Virgil's (Vergil's) Metre: A Practical Guide for Reading Hexameter Poetry.* Bristol Classical Press.
Pedicone, J. C., (2013), *Drastic Measures: Meter and the Birth of Book Lyric in Greece and Rome*, Princeton University, Proquest.
Putnam. M. C. J., (2006), *Poetic interplay, Catullus and Horace*, Princeton University press.
Sadek. S., (2018), *Extracts from Ovid's Metamorphoses &Fasti*, Faculty of Arts, Cairo University.
Segal .C., (1968), *"Catullus 5 and 7: A Study in Complementariness"*, AJPh , 89, pp.284-301.
Sheets, G., (2001), *"Rhythm in Catullus 34"*, MAAR. 46 , pp. 11-21.
Small. S., (1983), *A Reader Guide to Poems.* Lanham USA.
Skinner. M. B., (2007), *A Companion to Catullus* Blackwell Publishing Ltd. UK.
Skinner. M.B., (1997*), "Ego mulier: The Construction of Male Sexuality in Catullus", in: Roman Sexualities.* Edited by: Judith P. Hallett and Marilyn B. Skinner. Princeton.
Takacs. S. A., (1996), *"Magna Deum Mater Idaea, Cybele, and Catullus' Attis", in Cybele, Attis and Related Cults:* Essays in Memory of M.J. Vermaseren, ed. E.N. Lane, Brill, Leiden.
Wray. D., (2004), *Catullus and the Poetics of Roman Manhood.* Cambridge University Press. UK.
Wheeler, M. H., (2015), *Meter in Catullan Invective: Expectations and Innovation*, Boston University.
Williams. C., (2010), *Roman Homosexuality*, second edition, Oxford.

مواقع إلكترونية:

https://en.wikipedia.org/wiki/Anacreon.
http://www.brochaz .com/ documents/ Scansion. pdf.
http://www .Aodoi.org/ articles/ meter/ intro. pdf.
https://en.wikipedia.org/wiki/Catullus_85.
http://www.thelatinlibrary.com/ satire/ scansion.pdf.
http://www .quia.com/ files/ quia/ users/ smurthwaite. 3/ Catullus_meters.pdf.
http://www.yumpu. com/en/ document/view/42985155/mr- as- introduction- to –res-metrica- the- Latin- library.
https://en. Wikibooks. org / wiki / The_Poetry_of_Gaius_Valerius_Catullus/ Meters_Used_ By_Catullus.
http://www inter-versiculos. classics. lsa. umich. edu/wp - content/uploads/2018/ 04/ lrby- Basic- Meter- Guide. pdf.
http://sites.google.com/sitte/latinhonors/translation?tmpl = % 2F system % 2app% 2Ftemplates% 2Fprint% 2F&showPrintDialog=1.

المراجع العربية:

إبراهيم سكر (١٩٦٦)، "الأشعار الغنائية لسابفو"، مجلة تراث الإنسانية، مجلد ٤، العدد ٨، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص٦٧٦. صص٦٦٨– ٦٨٠.

أحمد عتمان(٢٠٠١)، الأدب الإغريقى، تراثًا إنسانيًا وعالميًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة.

دف. ج. و (١٩٦٤)، تاريخ الأدب الرومانى، ترجمة: محمد سليم سالم، راجعه: محمد صقر خفاجة، مركز كتب الشرق الأوسط, ج٢.

رنا عبد الصمد علي عبد الصمد (٢٠٢٢)، " مسرحية "الخصي" لترنتيوس: دراسة من منظور الجندر" رسالة دكتوراة (غير منشورة)، كلية الآداب – جامعة القاهرة.

عبد الله المسلمى (١٩٨٧)، كاليماخوس القورينى، شاعر الأسكندرية، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، القاهرة.

على عبد التوب على، صلاح رمضان السيد (٢٠٠٦)، الأدب اللاتينى فى عصرى الجمهورية وصدر الإمبراطورية. قراءة فى الأجناس الأدبية، القاهرة.

علي عبد التواب علي (٢٠١٥)، هوراتيوس والنقد الأدبي قصيدة فن الشعر والكتاب الثاني من الرسائل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى.

على عبد التوب على (٢٠٠٣)، هوارتيوس والسفينة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد (٦٣)، العدد (١)، صص ٢٦٥– ٣٠٣ .

فايز يوسف محمد (١٩٩٨)، "دراسة وترجمة لقصيدة أتيس للشاعر الروماني كاتوللوس"، حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، العدد (٢٦)، صص ٨١ – ١٠٦.

فايز يوسف محمد (٢٠٠١)، " إطلالة على طقوس الزواج الرومانى من خلال دراسة وترجمة القصيدة (٦١) للشاعر الرومانى كاتولّوس"، حوليات كلية الآداب – جامعة عين شمس، مجلد (٢٩) عدد (١)، القاهرة. صص ٨١–١١٨.

كاتولوّس (٢٠١٠)، مختارات من القصائد الغزلية للشاعر كاتولوّس، أمير شعراء الحب عند الرومان، ترجمة وتقديم: علاء صابر، مراجعة: محمد حمدى إبراهيم، سلسلة الشعر، العدد ١٥٣٥، المركز القومى للترجمة، القاهرة. الطبعة الأولى.

كاتولوّس (٢٠١١)، قصائد من ديوان الشاعر اللاتينى كاتولوّس، ترجمة وتقديم: علاء صابر، مراجعة: عبد المعطى شعراوى، سلسلة الشعر، العدد ١٨٦١، المركز القومى للترجمة، القاهرة. الطبعة الأولى.

محمد صقر خفاجة (١٩٥٦)، تاريخ الأدب اليونانى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

مصطفى حركات (١٩٩٨)، أوزان الشعر، الدارالثقافية للنشر، القاهرة، ط١ .

نهى حسن محمود ناجى(٢٠١٦)، " قصائد كاتوللوس فى حب وكره ليسبيا (دراسة تحليلية)" رسالة دكتوراة (غير منشورة)، كلية الأداب، جامعة القاهرة.

ياسرمحمود حافظ إسماعيل (٢٠١٩)، " ألفاظ القَدح في قصائد كاتولّوس: دراسة دلالية" رسالة ماجيستير (غير منشورة)، كلية الآداب – جامعة القاهرة.

(١) مصطفى حركات (١٩٩٨)، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١ ، صص ٦-٧.

(2) Garrison, D. H., (2016), The Student's Catullus, Appendix B: Meters. London. p.36.

(٣)لابد من تحديد نوع الحرف من خلال الحروف المتحركة أو اللينة Vowels **(a – e -i – o – u - y)** أو المقطع المدغم Diphthong **(ae – au – ei – eu – oe – ui)**، والحرف المتحرك إما أن يكون طويلًا (¯) أو قصيرًا (˘).... راجع: http://www.thelatinlibrary. com/ satire/ scansion.pdf .

(4) Pedicone. J. C., (2013), Drastic Measures: Meter and the Birth of Book Lyric in Greece and Rome, Princeton University. p. 32.

(5) Garrison. D. H., (2016), p.38.

(6) Cf. Hor., A. P. 73-74.

(٧) يتم تقسيم المقاطع أو التفعيلات دائمًا من نهاية البيت من جهة اليمين إلى اليسار قبل الحرف الساكن، وإذا وجد حرفان ساكنان يتم القطع بينهما، أما إذا وجد ثلاثة أحرف ساكنة يتم القطع بحيث يكون هناك حرفان ساكنان قبل القطع وحرف واحد بعد القطع، ولكن إذا حدث القطع وتبقى أقل من مقطع واحد يتم تأجيل القطع إلى نهاية الكلمة بأكملها كي لا تُشَوّه؛ وهذه الطريقة الأولى هى الأكثر استخدامًا؛ وهناك طريقة آخرى أقل استخدامًا وفيها يتم القطع من نهاية البيت من جهة اليمين إلى اليسار بعد الحرف الساكن وليس قبله، والطريقتان صحيحتان. وسوف يتبع الباحث في هذا البحث الطريقة الأولى فى القطع من نهاية البيت من جهة اليمين إلى اليسار قبل الحرف الساكن، وليس بعد الحرف الساكن. .... راجع:
https://en. Wikibooks. org / wiki / The_Poetry_of_Gaius_Valerius_Catullus/ Meters_Used_ By_Catullus.

(8) Abuzeid. A. A., (1961), Horace, Odes, Selections, with Introduction, Notes and Vocabulary, Published by Al Nahda Al Arabya, Cairo. pp. 52 - 53.,
Sadek. S., (2018), Extracts from Ovid's Metamorphoses & Fasti, Faculty of Arts, Cairo University. p . 62.

(٩) كالإنجليزية والألمانية فتتميز مقاطعهما قبل كل شيء بالارتكاز الصوتى أي النبرة (stress)، فهناك مقاطع تنطق بضغط وأخرى بغير ضغط، ومن ثم لا يكون الشعر الإنجليزي شعرا كميًا بل شعرًا ارتكاز (stressed).

وأنواع الشعر فى اللغات الأوروبية ثلاثة هي: النوع الأول الشعر الكمى وهو خاص بالشعر اليونانى واللاتينى، والنوع الثاني الشعر الارتكازى وهو خاص بالشعر الإنجليزى والألمانى، والنوع الثالث الشعر المقطعي وهو خاص بالشعر الفرنسى.

وكان الوزن الشعرى اللاتينى المبكر عند الرومان يعتمد على النبرة، وقد سُمى باسم الوزن الساتورني نسبة إلى الإله ساتورنوس (Saturnus)، وسمى بهذا الاسم للدلالة على أنه وزن يعود إلى العصور الأسطورية. كان هذا الوزن السمة البارزة فى أشعار الكُتاب المبكرين، وفي عصر ازدهار الأدب اللاتينى نجد النبرة كانت تُستخدم بمهارة مع وزن الشعر الكمى. وصلنا الوزن الساتورني في عدد من شذرات ليفيوس أندرونيكوس (Livius Andronicus) في ترجمته لأوديسيا "هوميروس"، وأيضًا في شذرات من عمل نايفيوس (Naevius) عن الحرب

البونية؛ وكان البيت يتكون من شطرين فى الشطر الأول يوجد ثلاث نبرات، وفى الشطر الثاني يوجد نبرتان.

وأقدم نماذج من الأبيات الموزونة في الوزن الساتورني من ليفيوس أندرونيكوس ونايفيوس:

Vírum míhi , Caména, ínsece versútum (Liv. Andr. Od. fr. 1)
tópper cíti ad aédis vénimus Circái (Liv. Andr. Od. fr. 36)
ímmolábat aúream víctimam púlchram (Naevius, Bell. Punic. fr, 4)

ولمزيد حول هذا الموضوع راجع:

James.W. H., Martin. O., Thomas. G. R., (1963), The Meters of Greek and Latin Poetry, University of Michigan. pp. 60 - 61.

([10]) Fuhrer. T., (1994), "The Question of Genre and Metre in Catullus' Polymetrics ", QUCC. 46, no.1, pp. 96- 97.

([11]) بخلاف البحور فى الشعر العربى فيها أبحر متجاوبة أو متساوية التفاعيل وتبلغ ستة عشر بحرًا: الطويل والمديد والبسيط والوافر والكامل والرجز والرمل والسريع والمنسرح والخفيف والمتقارب والمتدارك والهزج والمضارع والمقتضب والمجتث؛ وإن كان من الممكن أن تسمى بأسماء تفاعيلها.... راجع: مصطفى حركات (١٩٩٨)، صص ٤٦-٤٨.

([12]) http://www .quia.com/ files/ quia/ users/ smurthwaite. 3/ Catullus_meters.pdf.

([13]) Abuzeid. A. A.,(1961), pp. 54-56.

([14]) http://www.brochaz .com/ documents/ Scansion. pdf.

([15]) ينقسم الشعر الغنائى الذى يُغنى على أوتار القيثارة إلى مدرستين: الأولى: المدرسة الدورية ويمثلها بنداروس، وهى أشعار كورالية وتدور موضوعاتها حول الأمور الدينية والقومية، والتغنى بالانتصارات فى الألعاب الرياضية؛ والثانية: المدرسة الأيولية ويمثلها ألكايوس وألكمان وسابفو وأناكريون، وهى أغانى فردية تتسم بالطابع الشخصى وتتناول أحوال المحبين والخمر... راجع: علي عبد التواب علي (٢٠١٥)، هوراتيوس والنقد الأدبي قصيدة فن الشعر والكتاب الثاني من الرسائل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ص ١٧٧ حاشية (٥٤)

([16]) Batinski. E., Clarke. W. M., (1996), "Word-Patterning in the Latin Hendecasyllable", Latomus, 55, p. 64.

([17]) http://www .quia.com/ files/ quia/ users/ smurthwaite. 3/ Catullus_meters.pdf.

([18]) وصلنا من كاتوللوس١١٦ قصيدة، أو على وجه الدقة ١١٣ قصيدة حيث أن القصائد (١٨،١٩،٢٠) وهي قصائد بريابية (نسبة إلى إله الخصوبة والتكاثر بريابوس Priapus) قد أضيفت إلى مخطوطات أعماله، وفي القرن التاسع عشر تم استبعادها وإضافتها إلى ملحق فرجيليوس(Appendix Vergiliana)... راجع:

على عبد التواب على، صلاح رمضان السيد (٢٠٠٦)، الأدب اللاتينى فى عصرى الجمهورية وصدر الإمبراطورية. قراءة فى الأجناس الأدبية، القاهرة، ص٣٣٥.

([19]) Greene. E., (2007), Catullus and Sappho, A Companion to Catullus, edited by Marilyn B. Skinner Blackwell. p. 134.

([20]) إذا كان الحرف المتحرك متبوعًا بحرفين ساكنين سواء فى نفس الكلمة أو فى بداية كلمة أخرى فيكون طويلًا. مثل: تقف الفتاة **st**at paell**ā** - مدينة **ūrb**s - أغنى (canto) c**ānt**atae . فحرف (u) بالرغم من أنه

قصير بطبيعته إلا أنه صار طويلًا بفضل موضعه لأنه متبوعًا بحرفين ساكنين، وكذلك حرف (**a**) فى المثال الآخر.... راجع:

http://www.yumpu. com/en/ document/view/42985155/mr- as- introduction- to –res-metrica- the- Latin- library.

(٢١) استخدم كاتولّوس كلمة (lūx) كمجاز عن قصر العمر، وعن قصر الحياة البشرية، وقد كانت موجودة عند السكندريين وقد ظهر هذا عند أسكلبياديس. وفى كلتا القصيدتين يحث الشاعر نفسه على الاستمتاع بالحب ويشبهه بنوم ليلة طويلة، وحول هذا يقول أسكلبياديس:

"Πῖν', Ἀσκληπιάδη. τί τὰ δάκρυα ταῦτα; τί πάσχεις;
οὐ σὲ μόνον χαλεπὴ Κύπρις ἐλήισατο,
οὐδ' ἐπὶ σοὶ μούνῳ κατεθήξατο τόξα καὶ ἰοὺς
πικρὸς Ἔρως. τί ζῶν ἐν σποδιῇ τίθεσαι;
πίνωμεν Βάκχου ζωρὸν πόμα· δάκτυλος ἀώς.
ἦ πάλι κοιμιστὰν λύχνον ἰδεῖν μένομεν;
πίνομεν· οὐ γὰρ ἔρως· μετά τοι χρόνον οὐκέτι πουλύν,
σχέτλιε, τὴν μακρὰν νύκτ' ἀναπαυσόμεθα." (Asclepiades, Epigrammata, 12, 50.1-8)

" أى اسكلبياديس لم هذه الدموع؟ لماذا تعاني؟

لست وحدك الذي استحوذت عليه (أفروديت) الربة القبرصية القاسية،

ألست وحدك الذى صوب أروس القاسى رماحه

وسمومه إليه؟ ماذا بعد الحياة عندما نصير رمادًا،

ولنحتسى كاسًا من شراب باكخوس الخمر النقى.

ونستمر فى نوم أكثر من العودة ثانية للنور،

وبعد برهة ليلة مباركة ستضع حد لنا."

(٢٢) ذكر كاتولّوس أن الليل شاهدًا على حبه لمحبوبته وهو نفس ماذكره أسكلبياديس فى إبيجرما الحب الهلّينستية فاستخدم الشاعرين الليل (νύξ , nox) كشاهد على حبهما فالليل قاسم مشترك بينهما، حتى ولو كان حبًا محرمًا كما كان عند أسكلبياديس:

Νύξ, σὲ γάρ, οὐκ ἄλλην μαρτύρομαι, οἵά μ' ὑβρίζει
Πυθιὰς ἡ Νικοῦς, οὖσα φιλεξαπάτης.
κληθείς, οὐκ ἄκλητος, ἐλήλυθα· ταὐτὰ παθοῦσα
σοὶ μέμψαιτ' ἐπ' ἐμοὶ στᾶσα παρὰ προθύροις. "(Asclepiades, Epigrammata, 5.164.1- 4.)

" أيها الليل، أناديك وحدك، لتشهد كيف ينظر

"نيكون" بخزى على "بثياس"، بحب خداعى، وهى تعاملنى،

وأتى إليها، أنادى، وأدعو ليتها تقف يومًا ما على بابى

وتشكى لك إنها تعالى بالمثل بين يدى."

(٢٣) ظهرت عند كاتولّوس فكرة اغتنام اليوم (carpe diem) عندما يشير إلى قصر العمر مما يعني الاستمتاع به، وكلمة (sōlēs) تعنى تجدد الطبيعية، وصورة تجديد الطبيعية أخذها من الشاعر الرعوي موسخوس (Moschus) من خلال وصفه لحديقته الريفية. فإذا كانت حياة الطبيعة تتجدد سنويًا، فحياة الإنسان على

العكس من ذلك. فنقل كاتولّوس الفكرة من الشعر الرعوي فى البحر السداسى إلى قصيدة غنائية فى البحر ذو الأحد عشر مقطعًا.

Grimaldi. W. M. A., (1963), "The Lesbia Love Lyrics", CPh , 60 . 2, p. 92.,
Gibson. B. K., (1995), "Catullus 1.5-7", C Q. 45. p. 571.

(٢٤) على عبد التواب على، صلاح رمضان السيد (٢٠٠٦)، صص٣٣٨-٣٣٩.

(25) Small. S., (1983), A Reader Guide to Poems. Lanham USA. p.32.

(26) Segal .C., (1968), " Catullus 5 and 7: A Study in Complementariness", AJPh , 89, p. 292.,

نهى حسن محمود ناجى(٢٠١٦)، " قصائد كاتوللوس فى حب وكره ليسبيا (دراسة تحليلية)" رسالة دكتوراة (غير منشورة)، كلية الأداب، جامعة القاهرة. ص ٥٠.

(27) Gassier. J. H., (2002), "Picturing Catullus", CW. 95, no. 4. p. 379.

(٢٨) على عبد التواب على، صلاح رمضان السيد (٢٠٠٦)، ص٣٣٨ .

(٢٩) السيليفيوم (Silphium) نبات ليبي له خصائص طبيّة، وكانت القبائل الليبية تجمعه وتتاجر به أو تقايضه خاصة وأن جميع أجزائه من بذور وأوراق وسيقان كانت ذات أهمية كبيرة، بالإضافة إلى عصارته الصمغية.

(٣٠) باتوس هو مؤسس مدينة قورينة بين عامي ١٥٠ و ١٥٥ ق. م، وكانوا ينظرون إليه كبطل مثل أبطال الأساطير... انظر:

Harvey. P., (1966), The Oxford Campanion to Classical Literature, Oxford. p. 34.

(٣١) أحرف **(a - e - o)** تكون طويلة فى نهايات المفعول به الجمع فى أسماء الإعراب الأول والثانى والثالث مثل: مواطنين civēs . عبيد servōs . فتيات puellās؛ وكذلك في نهايات **(arum- erum- orum)** فى أسماء الإعرابين الأول والثانى والخامس في حالة المضاف إليه الجمع يكون طويلًا. مثل: عبيد servōrum . شيء عام rĕrum . فتيات puellārum .... راجع:

http://www .inter-versiculos. classics. lsa. umich.edu/ wp - content/ uploads/2018/ 04/ lrby-Basic- Meter-Guide. pdf.

(٣٢) كل المقاطع المدغمة **(ae - au - ei - eu - oe - ui)** تكون طويلة سواء فى وسط الكلمة أو فى آخرها. ولكن عندما يتم تغيير ترتيب المقطع المدغم مثلًا المقطع (ā ē) إذا تغير إلى (ea) فأحيانًا يصبحوا قصيرين (ĕ ă)، وأحيانًا يصبح الحرف الأخير فقط طويل (ĕ ā) حسب موقعه فى الجملة، أو مثلًا إذا جاء بعده حرفين ساكنيين.... راجع:

Abuzeid. A. A., (1961), p. 53.

(٣٣) حرف**(i)** فى النهاية (is) فى نهاية القابل ومفعول الأداة الجمع فى أسماء الإعرابين الأول والثانى لابد وأن يكون طويلًا، مثل: فتيات puellīs ، عبيد servīs ولمزيد من التعرف على قواعد الأوزان راجع:

http://www.thelatinlibrary. com . com/ satire/ scansion. pdf., Sadek. S., (2018), p. 64.

(٣٤) إذا انتهت الكلمة بأى نهاية من النهايات الآتية **(o - u - i)** لابد وأن تكون طويلة مثل: سيد dominī . منزل domū صديق amicō؛ وكذلك حرف **(i)** لجذر أي فعل من أفعال المجموعة الرابعة يكون طويلًا مثل: (الفعل) أسمع audī –audio . ولمزيد من التعرف على قواعد الأوزان راجع:

http://www.thelatinlibrary com/ satire/ scansion. pdf.

([35]) Johnston. P.A., (1983), " Love and Laserpicium in Catullus7 ", CPh, 88 . 4, p .329.
([36]) Gassier. J. H., (2009), Catullus. Weity Blackwell. pp. 65-66., Putnam. M. C. J., (2006), Poetic Interplay, Catullus and Horace, Princeton University press. p.124.

([٣٧]) يوجد تشابهه بين كاتولّوس وكاليماخوس فى استخدامهما لأعداد النجوم، ولأعداد الرمال. وقد ضح ذلك من خلال الإشارتين التاليتين لكاليماخوس:

ῥώσωνται νιφάδεσσιν ἐοικότες ἢ ἰσάριθμοι
τείρεσιν, ἡνίκα πλεῖστα κατ' ἠέρα βουκολέονται, (Callimachus., Hymn, 4. 175-176.)

" ولسوف يندفعون من أقاصي الغرب كذرات البرد فى أعداد تضارع أعداد النجوم

عندما تحتشد كثيفة فى كبد السماء"

ἤγαγε Κιμμερίων ψαμάθῳ ἴσον, (Callimachus., Hymn, 3. 253.)

" قاد (جيشًا) قوامه أعداد تفوق الرمال عدًا من الشعب الكميريونى"

ترجمة الإشارتين مأخوذتين من: عبد الله المسلمى (١٩٨٧)، كاليماخوس القورينى، شاعر الأسكندرية، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، القاهرة، صص ١٥٨، ١٧٩.

([38]) Green. P., (2005), The Poem of Catullus. A Bilingual Edition University of California Press. p.165.,
Skinner. M. B., (2007), A Companion to Catullus Blackwell Publishing Ltd. UK.p.89.

([٣٩]) وضح هذا عن أسكبياديس من خلال أقواله الآتية:

"Μικρὸς Ἔρως ἐκ μητρὸς ἔτ' εὐθήρατος ἀποπτὰς
……..
ἀλλ' αὐτοῦ, φιλέων τε καὶ ἀζήλωτα φιληθείς,
οὐ πολλοῖς, εὐκρὰς δ' εἶς ἑνὶ συμφέρομαι." (Asclepiades, Epigrammata, 12, 105.1,3-4)

" أنا أروس الصغير أطير وحيدًا عن حضن أمي

……

لكن هناك الحب والمحبوب بدون حسد.

فأنا لست صديقًا للكل، لكن لواحدة فقط وفى انسجام تام."

([40]) Wray. D., (2004), Catullus and the Poetics of Roman Manhood. Cambridge University Press. UK. p. 76., Gibson. B. K., (1995), p. 72.

([٤١]) أي ضمير غائب مفرد للفعل لابد وأن يكون طويلًا بشرط أن يكون متبوعًا بحرف ساكن. مثل: يعطى وردة rosam d**āt** فحرف الـ **a** فى dat هنا طويل لأن لا يليه إلا حرف ساكن واحد، ولكن إذا كان متبوعًا بحرف متحرك، أو فى نهاية البيت فيكون قصيرًا. أى أن المقطع الأخير في الأفعال في جميع التصريفات والأزمنة في صيغة الغائب المفرد يكون قصيرًا.

http://www.yumpu. com/en/ document/view/42985155/mr- as- introduction- to –res-metrica- the- Latin- library.

([٤٢]) محمد صقر خفاجة (١٩٥٦)، تاريخ الأدب اليونانى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص٧٥.

([٤٣]) علي عبد التواب علي (٢٠١٥)، ص ١٧٧ حاشية (٥١،٥٢)

([٤٤]) أحمد عتمان (٢٠٠١)، الأدب الإغريقى، تراثًا إنسانيًا وعالميًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص١٥٩.

(٤٥) عاش أرخيلوخوس بين عامى ٦٨٠–٦٤٥ ق. م. فى جزيرة باروس، وهو يعد أول من جعل أشعاره تركز على تجربته الذاتية وتتناول مشاعره وانفعالاته، وضعه علماء العصر السكندري ضمن شعراء البحر الإيامبى مع سمونيديس وهيبوناكس الذى عاش فى القرن السادس ق.م. من إفسوس.... يقول هوراتيوس عن أرخيلوخوس:

Archilochum proprio rabies armavit iambo;(Hor., A. P. 79.)

" لقد سلح أرخيلوخوس بالبحر الإيامبي الذي تميز فيه؛"

يقال إن أرخيلوخوس تقدم لخطبة فتاة تُدعى نيوبولى لكن والدها ليكامبيس رفض طلبه، أثار ذلك غضب أرخيلوخوس فكتب في أسرة الفتاة قصائد هجائية فى البحر الإيامبي، مما دفع أسرة الفتاة إلى الانتحار....

راجع: علي عبد التواب علي (٢٠١٥) ، صص١٣٩، ١٧٦حاشية (٤٨،٤٩)

([46]) Fuhrer. T., (1994), p. 102., Manwell. E., (2003), "Slips of the Tongue Catullus' Oral Aesthetic", Diss.University of Chicago. pp. 6-7.

([47]) Dabson. N., (2003), "Iambic Elements in Archaic Greek Epic", Diss.University of Texas. p. 5.

(٤٨) ياسرمحمود حافظ إسماعيل (٢٠١٩)، " ألفاظ القَدح في قصائد كاتولّوس: دراسة دلالية" رسالة ماجيستير (غير منشورة)، كلية الآداب– جامعة القاهرة. صـ٧.

([49]) http://www .quia.com/ files/ quia/ users/ smurthwaite. 3/ Catullus_meters.pdf.

(٥٠) سافر كاتولّوس إلى بيثينيا لمدة عامًا واحدًا وأثناء عودته منها اشترى زورقًا ليبحر به، وهو الزورق الذى أنشد له في هذه القصيدة ولقد اشتراه من أماستريس وأبحر به عبر مدن آسيا الصغرى المشهورة، وبحر إيجة، عن طريق رودوس، وديلوس، وجزر الكيكلاديس، ثم إلى خليج كورنثه ليبحر شمالًا عبر البحر الأدرياتي.... انظر:

Harvey. P., (1966), The Oxford Campanion To Classical Literature, Oxford. p. 94 seq.

(٥١) البحر الأدرياتي **(Ἀδρίας)** يفصل شبه الجزيرة الإيطالية عن شبه جزيرة البلقان وسلسة جبال الأبينين عن سلسلة جبال الألب.... انظر:

Hammond. N. G. L., Scullard. H. H.,(1979), The Oxford Classical Dictionary Second Edition. Oxford . p.11.

(٥٢) كيكلادس **(Κυκλάδες)** إحدى مقاطعات اليونان وهي مجموعة جزر في الجزء الجنوبي من بحر إيجة، ومعنى كيكلادس باليونانية هو الدائرة، وسميت كذلك لأنها تشكل دائرة من الجزر حول جزيرة ديلوس المقدسة .... انظر: Hammond. N. G. L., (1979), p. 304.

(٥٣) رودس **(Ρόδος)** هي جزيرة يونانية في البحر الأبيض المتوسط ، وتعرف الجزيرة تاريخيًا بكونها موقع تواجد تمثال أبوللو رودس سابقًا، وهو أحد عجائب الدنيا السبع. تقع بالقرب من الساحل الجنوبي لتركيا، في منتصف المسافة بين جزر اليونان الرئيسية وقبرص. تعد رودس أبعد الجزر الشرقية بالنسبة لليونان وبحر إيجة .... انظر: Hammond. N. G. L., (1979), p.923.

(٥٤) يربط بحر مرمرة البحر الأسود ببحر إيجة، ويتصل بحر مرمرة بالبحر الأسود عن طريق مضيق البسفور وببحر إيجة عن طريق مضيق الدردنيل.... انظر: Hammond. N. G. L., (1979), p. 649.

(٥٥) كيتوروس اسم مدينة وجبل على الشاطىء الشمالى لأسيا الصغرى.... انظر:
Hammond. N. G. L., (1979), p.310

(٥٦) بونتوس هو إله البحر، وكما تقول الأساطير هو ابن جايا لكن من دون أب.... انظر:
Hammond. N. G. L., (1979), p. 865.

(٥٧) شجر البقس واحد من شجيرات الزينة القديمة الذي يُستخدم في تصميم المناظر الطبيعية، وهذه الشجرة نبات دائم الخضرة، حتى في فصل الشتاء.... انظر: Hammond. N. G. L., (1979), p.190.

(٥٨) كاستور هو أحد الديوسكورى وهو اسم يطلق على الأخوين كاستور وبولّوكس وكانا ابنين توأمين لزيوس وليدا وكانا يعبدان كآلهة وأبطال وكانا من حُماة البحر والملاحين ويظهران هذه الحماية بظهورهما فوق سطح السفينة في هيئة ضوء عند رأس الصاري، وتهدأ العواصف بتقديم الأضاحى والوفاء بالنذور والابتهالات إليهما وكان بوسيدون قد وهبهما السلطة على الرياح والأمواج والعواصف ...انظر:
Hammond. N. G. L., (1979), p. 210.

(٥٩) حرف **(u)** في النهاية يكون قصيرًا **(us)** في نهاية الفاعل المفرد المذكر في أسماء الإعراب الثاني. مثل: العبد **servŭs** ؛ وفي نهاية الفاعل والمنادى المفرد في أسماء الإعراب الرابع. مثل: مجلس الشيوخ (فاعل ومنادى مفرد) **Senatŭs** .... راجع: http://www.brochaz .com/ documents/ Scansion. pdf.

(٦٠) حرف يكون قصيرًا **(i)** فى النهاية **(is)** فى نهاية الفاعل والمنادى والمضاف إليه المفرد فى أسماء الإعراب الثالث. مثل: مواطن **civĭs**. civĭs... راجع:
http://www.thelatinlibrary.com/ satire/ scansion.pdf.

(٦١) أحرف **(a - e - u)**. يكون قصيرًا فى أي مقطع من المقاطع الآتية **(am - em - um)**. وهى نهايات المفعول به المفرد في أسماء الإعراب الأول والثانى والثالث. مثل: مواطن civ**ĕm** - عبد serv**ŭm** - خادمة serv**ăm**... راجع: http://www.thelatinlibrary . com/ satire/ scansion.pdf.

(٦٢) حرف **(e)** يكون قصيرًا في نهاية الفاعل المفرد الجماد في أسماء الإعراب الثالث. مثل: بحر marĕ ؛ وكذلك حرف (e) فى نهاية المنادى المفرد فى أسماء الإعراب الثانى المذكرة. مثل:
أيها العبد (servus) o servĕ,
وحرف **(a)** يكون قصيرًا أيضًا فى نهاية الفاعل والمنادى المفرد فى أسماء الإعراب الأول. مثل:
السيدة domină أيتها السيدة,o domină ؛ بينما حرف **(a)** يكون طويلًا فى نهاية القابل ومفعول الأداة المفرد فى أسماء الإعراب الأول. مثل: فتاة puellā... راجع:
http://www.brochaz .com/ documents/ Scansion. pdf .

(٦٣) حرف **(e)** يكون قصيرًا فى نهاية مفعول الأداة المفرد فى أسماء الإعراب الثالث. مثل: مواطن (civis) civĕ ؛ وكذلك حرف **(a)** يكون قصيرًا فى نهاية الفاعل والمنادى والمفعول به الجمع فى أسماء الإعراب الثانى والثالث الجماد. مثل: حروب (bellum) bellă . حيوانات (animal) animaliă ... راجع:
http://www.thelatinlibrary.com/ satire/ scansion.pdf.

(٦٤) حرف **(i)** فى نهاية ضميرى (mih**i**-tib**i**) يمكن أن يكون طويلًا أو قصيرًا حسب ضرورة الوزن؛ ولكن فى بداية الكلمات دائمًا يكون قصيرًا .... راجع: http://www .Aodoi.org/ articles/ meter/ intro. pdf .

(٦٥) بحيرة جاردا هى أكبر بحيرة فى إيطاليا، وتقع فى شمال إيطاليا فى منتصف الطريق بين فينيسيا وميلانو تقريبًا، وشكلت الأنهار الجليدية هذه المنطقة فى جبال الألب فى نهاية العصر الجليدى... راجع: Hammond. N. G. L., (1979), p. 233.

(٦٦) كاتولوّس (٢٠١٠)، مختارات من القصائد الغزلية للشاعر كاتولوّس، أمير شعراء الحب عند الرومان، ترجمة وتقديم: علاء صابر، مراجعة: محمد حمدى إبراهيم، سلسلة الشعر، العدد ١٥٣٥، المركز القومى للترجمة، القاهرة. الطبعة الأولى. ص٢٠.

(٦٧) على عبد التواب على (٢٠٠٣)، هوارتيوس والسفينة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد (٦٣)، العدد (١)، ص٢٦٥

(٦٨) على عبد التواب على (٢٠٠٣)، صص٢٧٠، ٢٧٦.

(69) Cf. Catullus, 63-64 , 68, 97-98 .

(٧٠) أحمد عتمان(٢٠٠١)، صص١٥٩-١٦٠.

(٧١) ياسر محمود حافظ إسماعيل (٢٠١٩)، صص٥-٦.

(٧٢) كاتولوّس (٢٠١١)، قصائد من ديوان الشاعر اللاتينى كاتولوّس، ترجمة وتقديم: علاء صابر، مراجعة: عبد المعطى شعراوى، سلسلة الشعر، العدد ١٨٦١، المركز القومى للترجمة، القاهرة. الطبعة الأولى. ص٨٨.

(73) http://www .quia.com/ files/ quia/ users/ smurthwaite. 3/ Catullus_meters.pdf.

(74) Lavigne. D. E., (2010), "Catullus 8 and Catullan Iambos", SyllClass. 21, p. 70.

(75) Lavigne. D. E., (2010), p. 69.

(٧٦) على عبد التواب على، صلاح رمضان السيد (٢٠٠٦)، صص٣٣٩ - ٣٤٠.

(77)Wheeler. M. H., (2015), p. 44.

(78) http://www .quia.com/ files/ quia/ users/ smurthwaite. 3/ Catullus_meters.pdf.

(٧٩) فايز يوسف محمد (١٩٩٨)، "دراسة وترجمة لقصيدة أتيس للشاعر الروماني كاتوللوس"، حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، العدد (٢٦)، ص٩١.

(٨٠) ترجمة: فايز يوسف محمد (١٩٩٨)، ص١٠٤؛ رنا عبد الصمد علي عبد الصمد (٢٠٢٢)، "مسرحية " الخصي" لترنتيوس: دراسة من منظور الجندر" رسالة دكتوراة (غير منشورة)، كلية الآداب – جامعة القاهرة، ص٣٠.

(81) A New Latin Dictionary edited by: Andrews. E.A., Oxford. (1891), p. 875.

(82) Ibid, (1891), p. 513.

(٨٣) رنا عبد الصمد علي عبد الصمد (٢٠٢٢)، ص٣١... وكذلك انظر:

Bremmer. J. N., (2004), “Attis: A Greek God in Anatolian Pessinous and Catullan Rome”, Mnemosyne, 57, p. 567.

(84) Williams. C., (2010), Roman Homosexuality, second edition, Oxford, p.140.

(85) Skinner. M.B., (1997), “Ego mulier: The Construction of Male Sexuality in Catullus”, in: Roman Sexualities. Edited by: Judith P. Hallett and Marilyn B. Skinner. Princeton, p. 136.

(٨٦) ترجمة: فايز يوسف محمد (١٩٩٨)، صص١٠٥-١٠٦؛ رنا عبد الصمد علي عبد الصمد (٢٠٢٢)، صص ٣٥-٣٦.

(٨٧) ترجمة: رنا عبد الصمد علي عبد الصمد (٢٠٢٢)، ص٣٧.

(٨٨) حرف الـ **(i)** إذا أتى بعده حرف متحرك يُعد ساكنًا: أسمع audio وإذا أتى بعده حرف ساكن يُعد متحركًا. مثل: يسمع audit ؛ وكذلك حرف الـ **(u)** إذا أتى بعده حرف متحرك يُعد ساكنًا.... راجع:
Abuzeid. A. A., (1961), p. 53.

(٨٩) رنا عبد الصمد علي عبد الصمد (٢٠٢٢)، صص٣٨-٣٩.

(٩٠) فايز يوسف محمد (١٩٩٨)، ص١٠٠.

(91) James. E. O., (1960), The Cult of the Mother Goddess, London, p. 68.

(92) Cf. Cat., 63. 79 - 81.,

فايز يوسف محمد (١٩٩٨)، ص٩٦.

(٩٣) ترجمة: رنا عبد الصمد علي عبد الصمد (٢٠٢٢)، صص ٣٨-٣٩.

(94)Takacs. S. A., (1996), "Magna Deum Mater Idaea, Cybele, and Catullus' Attis", in Cybele, Attis and Related Cults: Essays in Memory of M. J. Vermaseren, ed. E. N. Lane, Brill, Leiden, p. 382.

(٩٥) رنا عبد الصمد علي عبد الصمد (٢٠٢٢)، ص٤٠.

(٩٦) أحمد عتمان(٢٠٠١)، ص١٣٩.

(٩٧) محمد صقر خفاجة (١٩٥٦)، ص٧٠.

(٩٨) أحمد عتمان(٢٠٠١)، صص١٠٠-١٠١.

(99)Wheeler. M. H., (2015), Meter in Catullan Invective: Expectations and Innovation, Boston University. p. 25.

(100) Pedicone. J. C., (2013), p. 42.

(101) Becker. A. S., (2004), "Non Oculis Sed Auribus: the Ancient Schoolroom and Learning to hear the Latin Hexameter ", CJ. 99. p. 316.

(١٠٢) دف. ج. و (١٩٦٤)، تاريخ الأدب الرومانى، ترجمة: محمد سليم سالم، راجعه: محمد صقر خفاجة، مركز كتب الشرق الأوسط ، ج٢. ص٦٦.

(١٠٣) أحمد عتمان(٢٠٠١)، ص١٤٠.... وكذلك راجع:
Nussbaum. G. B., (1986), Virgil's (Vergil's) Metre: A Practical Guide for Reading Hexameter Poetry. Bristol Classical Press. p. 69.

(١٠٤) أحمد عتمان(٢٠٠١)، صص١٠٠-١٠٢.... وكذلك انظر:
Gildenhard. I., and Zissos. A., (unknown year), Ovid, Metamorphoses, Latin Text with Introduction, Commentary, Glossary of Terms, Vocabulary Aid and Study Questions. pp. 227-228.

(١٠٥) كاتولّوس (٢٠١١)، قصائد من ديوان الشاعر اللاتينى كاتولّوس، صص٨٨-٨٩.

(١٠٦) دف. ج. و (١٩٦٤)، ص٥٩.

(١٠٧) كانت سابفو(Σαπφώ) واحدة من أعظم شعراء العصور القديمة، وقد انتشرت أشعارها في كل أنحاء العالم اليوناني والروماني. نظمت تسعة كتب في الأشعار الغنائية، بعضها كان أغاني زفاف والبعض كان

أغاني حب موجهة لبعض النساء، والبعض منها كان موجهًا لربات الفنون والموسيقى والشعر والأدب والرقص. كما أسست سابفو مدرسة نسوية وجمعية نسوية أطلقت عليها اسم (Thiasos) ضمت لها نساء كثيرات من الطبقة الأرستقراطية.... انظر:

Marjorie, L., Benjamen, L., (2008), Ancient Greek and Roman Women, New York, p. 291.

(١٠٨) تقول سابفو فى الشذرة رقم(٨٩)

Ἦλθες. κεὐ ἐποίησας. ἐγω δέ σε
μαόμαν, ὀν δ' ἔφλαξας ἔμαν φρένα
καυομέναν πόθῳ.

" لقد أحسنتِ صنعًا إذ أتيتِ، فقد كنتُ فى شوق إليكِ،

فأنتِ تشعلين قلبى غرامًا بكِ"

إن شذرات سابفو تُشير إلى قصة عاطفية بينها وبين أتثيس التى تبادلها العاطفة أيضًا ثم ترحل عنها إلى أندروميدا، فتغضب سابفو منها وينكسر قلبها إلى حد كبير جدًا، ولذا قالت فى الشذرة رقم (٨١) الآتى:

Ἔρος δαυτέ μ' ὸ λυσιμέλης δόνει
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον,
Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ανδρομέδαν πότῃ

" انظرى، إن الحب، الحلو المر، مفكك

الأعضاء، ذلك المخلوق الذي لا يُقهر، يعصف بي

بينما أصبحتِ، أنتِ، يا أتثيس، تكرهين التفكير فيّ،

وهربتِ إلى أندروميدا بدلًا مني".

ترجمة الشذرتين من: إبراهيم سكر (١٩٦٦)، "الأشعار الغنائية لسابفو"، مجلة تراث الإنسانية، مجلد ٤، العدد ٨، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص٦٧٦.

([109]) https://en.wikipedia.org/wiki/Catullus_85.

(١١٠) نهى حسن محمود ناجى (٢٠١٦)، صص ٨٩-٩٠.... وانظر:

Garrison. D. H., (2016), p.76.

(١١١) إذا وجد فى كلمة أى من حرفى **(l -r)** ومكرر أو مضاعف **(ll - rr)** وقبل أى منهما أى من حرفى **(e-i)** فيكون طويلًا. مثل: ذلكille - الأرض tērra ؛ وكذلك أى حرف من الحروف الآتية: **(b-c-d-g-k-q-p-t)** إذا كان قبله أى من حرفى **(i-r)** فالحرف المتحرك الذى بينهما يكون طويلًا، ويمكن أن يكون قصيرًا، ولمزيد من التعرف على قواعد الأوزان راجع: Fuhrer, T., (1994), p. 99., Sadek. S., (2018), p. 64.

([112]) Dyson. J. T., (2007), The Lesbia Poems, A Companion to Catullus, edited by Marilyn B. Skinner, Blackwell. P.123.

([113]) Fredricksmeyer. E., (1965), "On the Unity of Catullus 51", TAPhA, 34, p. 53.

([114]) http://sites.google.com/sitte/latinhonors/translation?tmpl = % 2F system % 2app% 2Ftemplates% 2Fprint% 2F&showPrintDialog=1.

([115]) http://www .quia.com/ files/ quia/ users/ smurthwaite. 3/ Catullus_meters.pdf.

([116]) Fredricksmeyer. E., (1965), p. 54.

(١١٧) القصيدة رقم (٣١) لسابفو:

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὐπακούει
καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν 5
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὠς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὤς με φώναι-
σ' οὐδ' ἒν ἔτ' εἴκει,
ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα ἔαγε λέπτον
δ' αὔτικα χρῶι πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν, 10
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἒν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,
έκαδε μ' ἴδρως ψῦχρος κακχέεται τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης 15
φαίνομ' ἔμ' αὔται·
ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ καὶ πένητα

ولمزيد من التفاصيل حول قصيدة سابفو رقم (٣١) راجع: Pedicone. J. C., (2013), p. 112.

(١١٨) إذا تلا الحرف المتحرك القصير حرفان ساكنان، أو الحرف **x = (c+s, g+s)** أو **z = (d+s)**، يتحول إلى طويل ويسمى long by position، ولكن إذا كان الحرف الصامت الثاني من الحرفين الساكنين l أو r يصبح الحرف المتحرك مشترك، ويتحدد نوعه حسب حاجة الوزن. وأيضًا إذا كان الحرف المتحرك قبله حرف ساكن وبعده أي من الحروف الآتية: **(i- x- z)**. مثل: تغير Flēxibus .
http://www .inter-versiculos. classics. lsa. umich. edu/ wp - content/uploads/2018/04/lrby-Basic- Meter- Guide. pdf .

(١١٩) حرف **(u)** في النهاية **(us)** في نهاية المضاف إليه المفرد، والفاعل والمنادى والمفعول به الجمع في أسماء الإعراب الرابع . مثل: مجلس الشيوخ (مضاف إليه مفرد) Senatūs ، مجالس الشيوخ (فاعل ومنادى ومفعول به جمع) Senatūs .... راجع: http://www.thelatinlibrary. com/ satire/ scansion. pdf .

(120) Greene. E., (2007), p. 138.

(١٢١) نهى حسن محمود ناجى(٢٠١٦)، ص٣٤.

(122) Moritz. L. A., (1966), "Miser Catullus; A postscript", G & R, 13, no 2, Oct, p.156.

(123) Finamore. J. E., (1984), "Catullus 50 and 51 Friendship, Love and Otium", CW. 78, p.14.

(١٢٤) نهى حسن محمود ناجى(٢٠١٦)، ص٣٥.

(125) http://www .quia.com/ files/ quia/ users/ smurthwaite. 3/ Catullus_meters. pdf.

(١٢٦) كاتولّوس (٢٠١١)، قصائد من ديوان الشاعر اللاتينى كاتولّوس، ص٨٨.

(١٢٧) فايز يوسف محمد (٢٠٠١)، " إطلالة على طقوس الزواج الرومانى من خلال دراسة وترجمة القصيدة (٦١) للشاعر الرومانى كاتولّوس"، حوليات كلية الآداب – جامعة عين شمس، مجلد (٢٩) عدد (١)، القاهرة. ص ٩١.

(١٢٨) أناكريون (Ἀνακρέων) عاش ٥٨٢–٤٨٥ ق. م. وكان شاعرًا غنائيًا يونانيًا اشتهر بأغانية وأناشيده عن الشراب، وكان من ضمن الشعراء الغنائيين التسع، وهو من مدينة أيونية على ساحل آسيا الصغرى وقريبة من كلوفون.... راجع: https://en.wikipedia.org/wiki/Anacreon.

(١٢٩) وضح تأثر كاتولّوس بأناكريون، وكاليماخوس من خلال الفقرتين الآتيتين:

" γουνοῦμαί σ' ἐλαφηβόλε
ξανθὴ παῖ Διὸς ἀγρίων
δέσποιν' **Ἄρτεμι** θηρῶν· "(**Anacreon**., Fragmenta, Fragment 3, line 3)

" أتضرع إليكِ ياصائدة الغزال

إبنة زيوس ذات الشعر الذهبي

أرتميس يا سيدة الوحوش البرية"

"**Ἄρτεμιν** (οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι)
ὑμνέομεν, τῇ τόξα λαγωβολίαι τε μέλονται
καὶ χορὸς ἀμφιλαφὴς καὶ ἐν οὔρεσιν ἐψιάασθαι, " (Callimachus., Hymn, 3.)

" ها نحن نشرع في التغنى إلى أرتميس، وهي التي ولعت بالقوس

واقتناص الخيل، كما أُغرمت بالرقصات الخلوية والتريض فوق الجبال

فليس بالأمر الهين أن يتناساها المنشدون."

الفقرة الثانية ترجمة: عبد الله المسلمى (١٩٨٧)، ص١٤٥.

(130) Ancona. R., (2006), Gaius Valierus Catullus, A Catullus Reader, Garducci Publishers. p. 89.

(131) Sheets. G., (2001), " Rhythm in Catullus 34", MAAR. 46 , p. 13.

(132) Fitzgerald. W., (1996), Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position. London. p. 56.

(133) Ancona. R., (2006), p. 90.

(134) Fitzgerald. W., (1996), p. 57.

(135) https://en. Wikibooks. org / wiki / The_Poetry_of_Gaius_Valerius_Catullus/ Meters_Used_ By_Catullus.

(١٣٦) ترجمة: كاتولوّس (٢٠١٠)، مختارات من القصائد الغزلية للشاعر كاتولوّس، أمير شعراء الحب عند الرومان، ص٦٢.

(137) https://en. Wikibooks. org / wiki / The_Poetry_of_Gaius_Valerius_Catullus/ Meters_Used_ By _ Catullus.

Abstract:

The Meters of poetry of the Greeks and Romans depended on meters that consist of several activations, with different in melody and rhythm from one meter to another. The activation depends on the quantitative dimension of the soft letters, meaning that the poetic rhythm depends on the sequence of soft letters in terms of length or shortness.

The research aims to analyze some selected models that illustrate the themes of poetry used by Catullus in his poems, also identify the poetic themes used by Roman poets, especially Catullus, who used them well. In addition, the Latin poetic themes are completely different from the poetic themes in the Arabic language.

The researcher relied on the analytical approach by analyzing the themes of poetry of Catullus' poems, as he used only five themes: Hendecasyllabic Meter.

The Iambic Meter includes four types. Catullus used only three types of this Meter, namely: Iambic Trimeter (Iambic Senarius) Meter, Limping Iambic Meter, Galliambics Meter.

Elegiac Meter, Sapphic Meter, Glyconic and Pherecratean Meter., In addition to three different Meters in three pomes only.

Through the poems applied to the used Meter, he found some differences in the activations, and some of them may be due to the poetic necessity of meter, and it was clear that Catullus was influenced by the Alexandrian ideas, as was the case with some Roman poets. It also appeared that he was also influenced by Hellenistic ideas, and those effected by the poet Callimachus, Esclepiades, and the Greek poetes’s Sappho, especially since there are some poetic passages of Catullus that are a translation of Sappho's versesa.