حب الغلمان عند الشاعر ثيوكريتوس

نهلة عبد الرحيم السيد ماجد
كلية الاداب —جامعة المنصورة

ملخص :

هذا البحث يبحث فى كيفية معالجة "ثيوكريتوس" موضوع حب الغلمان فى قصائده الرعوية الأربع ١٢، ١٣، ٢٩، ٢٣، ٣٠ التى تعكس التحرك العام فى الممارسات العاطفية بين الفترات الآرخية والهلينستية. فيما يتعلق بالقصيدة ١٢ تقع فى منتصف الطريق بين الدراما النصية للقصائد الأيولية،مع مجموعة من مخاطبيهم. أما بالنسبة للقصيدة الرعوية ١٣ هى اعتذار عن حب الغلمان،وهذه هى طريقة "ثيوكريتوس" للدفاع عن نفسه ضد الأنتقادات التى أعرب عنها "نيكياس" بشأن حياة حبه.أما القصدتين الرعويتين ٢٩، ٣٠ نجد الصبى الخائن للقصيدة الرعوية ٢٩، ونفس الشاعر ذاتها فى القصيدة الرعوية ٣٠وطورت بشكل كامل من مشهد القصائد الدرامية.واعى "ثيوكريتوس" الذاتى يعتمد على حضرته وتطوره لتقديم نفسه كمتحدث عن موضوع التعاطف التقليدى لحب حب الغلمان. أما بالنسبة للقصيدة٢٣ فهى قصة موجزة عن قوة الحب وجزء من محاولة الراوى لإقناع شاب ليخنع لرغباته. وكذلك قصة الحبيب الذى قتل نفسه من اليأس هو جزء من استراتيجية لتجنب مصير مماثل.

لكلمات المفتاحية : ثيوكريتوس، هيلاس، حب الغلمان، نيكياس، النفس،هوميروس

Abstract

This research explores how Theocritus addresses the theme of the love of boys in his pastoral poems—specifically in poems 12, 13, 29, 30, and 23—which reflect the general evolution of romantic practices between the Archaic and Hellenistic periods. Poem 12 is halfway between the textual drama of Aeolian poetry, interacting with a group of its addressees. In pastoral poem 13, we find an apology for the love of boys, representing Theocritus's way of defending himself against the criticisms raised by Nicias regarding his romantic life. In poems 29 and 30, the unfaithful boy appears in poem 29, and the poet himself in poem 30, fully developed from the scenes of dramatic poetry. Theocritus's self-awareness depends on his presence and development, allowing him to present himself as a spokesperson for the traditional theme of the love of boys. Poem 23 offers a brief tale about the power of love and forms part of the narrator's attempt to persuade a young man to yield to his desires. Additionally, the story of the lover who took his own life out of despair serves as a strategy to avoid a similar fate.

Keywords: Theocritus, Hellas, love of boys, Nicias, the self, Homer.

مقدمة.

كانت حب الغلمان فى بلاد الأغريق عبارة عن علاقة معترف بها اجتماعيا بين بين الذكور البالغين الحبيب(ἐραστής) والمحبوب(ἐρώμενος) الأصغر سنا عادة فى سن مراهقته، وكانت من السمات المميزة للفترات الآرخية والكلاسية.وكان تأثير حب الغلمانعلى الثقافة اليونانية لتلك الفترات متعارف عليها حيث تم وصف النموذخ الثقافى الرئيسى للعلاقات الحرة بين المواطنين.ولقد حدد بعض العلماء أصلها فى الطقوس الاستهلالية، لاسيما طقوس المرور فى "كريت"(Κρήτη) مرتبطًا مع المدخل إلى الحياة العسكرية ودين "زيوس" Ζεύς.(١) وهناك أدلة تاريخية على وجود حب الغلمانبما فى ذلك الكتابة على الجداران وصور الفتيان الوسمين وكذلك الخطب التى تنطوى على تجارب علاقات حب الغلمان،التى اعتبرت من قِبل الإغريق وغير الإغريق على حد سواء كسمة مميزة للثقافة اليونانية.(٢)

أصل كلمة (παιδεραστία) مركبة من παῖς (غلام والجمع παῖδες) و ἐραστής من ἐράσθαι (يحب) من ἐράω (يحب بحماس، يشتاق) على الرغم من أن كلمة παῖς يمكن أن تشير إلى الغلام لكلا الجنسين، تحدد كلمة παιδεραστία فى معجم ليدل وسكوت Liddell-and-Scott "كحب الغلمان "، والفعل (παιδεραστ-εύω) يكون محبا للغلمان".(٣)

ولقد ميز الأدب اليونانى بعناية بين الحبيب (ἐραστής) الذى هو الأكبر سناً ينظر إليه كرفيق فعال أو مهيمن، وفى العشرينات من عمره ارتبط بالشاب فى سن المراهقة (المحبوب) قبل المضى إلى سن الثلاثين سن الزواج والأبوة.(٤) وبين المحبوب (ἐρώμενος)وهو الرفيق السلبى أو تابع وأحياناً يكون طويل القامة ولديه شعر على الوجه كمؤشرعلى النضج الجسدى. (٥) وكل من الأعمال الفنية والمراجع الأدبية تبين أن المحبوب كان على الأقل فى سن المراهقة مع تقديرات العصر الحديث يتراوح بين ١٣-٢٠أو فى بعض الحالات تصل إلى ٣٠. (٦) ويعطينا الفخار اليونانى دليل وافر لأسلوب التعامل النموذجى من قِبل الحبيب إلى المحبوب من خلال المحادثة القريبة ثم إعطاء الهدايا.كما اعتقد الإغريق أنه فى حين كان الإشباع الجسدى الذى يتمتع به الحبيب شديداً أما عند المحبوب فهو ضيئل أو معدوم المتعة الجسدية بالنسبة لمحاولات الحبيب.(٧)أيضانجد أن الإغريق غالباً مااستخدموا كلمة παιδικά بمعنى المحبوب فهى اسم جماد جمع للصفة (παιδικός) له علاقة بالأطفال"(٨)

ويعتقد البعض أن حب الغلمان عند الإغريق مطور ظاهريا من العلاقات الجنسية بين الجنود وذلك الخاص بحالة "أخيليوس"(Ἀχιλλεύς) وباتروكلوس"(Πάτροκλος) الذين كانوا نموذجًا يعبر عن هذا التوجه،ويعتقد آخرون أنه كانت هناك طقوس المراهق الاستهلالية التى تشمل على توجه حب الغلمانفى بلاد اليونان.ولقد كانت علاقات حب الغلمانهى أساسية لعدد من الأساطير،التى يرى البعض أنها اتبعت نمط العبادة الاستهلالية والأكثر تمثيلاً من هذه الأساطير هو ذلك الخاص ب"زيوس" و"جانيميديس" (

(Γανυμήδης)، ومثال آخر هو قصة "بوسيدون" (Ποσειδῶν)و"بيلوبس (Πέλοψ)" (Pindar, Olympian Odes 1.36–88). معلوماتنا عن "أسبرطة" (Σπάρτα) غير كافية، والكثير منها مستمد من المصادر الأثينية،فلقد كانت هناك عدة مصادر تاريخية أن حب الغلمانلعبت دورا فى نظام التعليم الأسبرطى للغلمان (Xen. Lac. 2.12–14, Plu. Lyc. 17–18) ؛ لدينا معلومات أقل حول "كريت"، لكن الشذرة من المؤرج "أفورس" من "كيمى" (Ἔφορος ὁ Κυμαῖος) (70F 149 FGrH, حفظت لنا من قِبل "سترابون" (10.4.21) يصف فيها الطقس الذى يشمل على علاقات حب الغلمان. كل هذه الأدلة لمثل هذه الطقوس فى"أسبرطة" و"كريت" أدت إلى نظريات مفادها أن مثل هذه العلاقات تطورت فى هذان المركزان الدوريان وانتشرت من هناك.(٩)

يمدنا شعر الفترة الآرخية القديمة بدليل قوى على معالجة موضوع حب الغلمان.وكمثال على ذلك، ويشير "هوراتيوس" (Horatius)فى عمله الأغانىOdes (1.32.10–12) إلى "ألكايوس" (Ἀλκαῖος) باعتباره واحدا من الذين عالجوا موضوع حب الغلمانولم يبق من إنتاجه سوى شذرات قليلة. كذلك لاتزال هناك قصائد أو شذرات من قبل "سولون" (Σόλων)،"ممنرموس " (Μίμνερμος)، "إبيكيوس" (Ἴβυκος)، "ثيوجنيس" (Θέογνις)،"أناكريون" (Ἀνακρέων)، "سيمونيديس" (Σιμωνίδης)،"بنداروس " (Πίνδαρος)، "باكخيلديس"(Βακχυλίδης)،"ألكمان" (Ἀλκμάν)،و"سابفو"(Ψάπφω) التى تشير قصائدها إلى علاقات مماثلة خاصة الأناث بالأناث.(١٠) ولقد عالج الشعر فى العصر الهيلينستى موضوع حب الغلمان فنجد "فانوكليس" (Fragment 1)(Φανοκλῆς) يدين بالفضل إلى "أورفيوس" لاستحداث حب الغلمان واعتباره بديلًا لحب النساء.وفى وقت متأخر من ذلك بكثير،نرى الإبجرامى "ستراتون" (Στράτων) يعزو علاقة حب الغلمان إلى المحاربين الكريتين " ادومينيوس" (Ἰδομενεύς) و "ميريونيس"(Μηριόνης) اللذان حاربا فى الجانب اليونانى فى ملحمة "الإلياذة" (Ἰλιάς).(١١) كذلك نجد "مليلجروس "(Μελέαγρος) قد عالج هذا الموضوع فى إبجراماته. (١٢)

أما عن قصائد حب الغلمان عند "ثيوكريتوس"(Θεόκριτος) (١٢، ٢٣، ٣٠،٢٩) فهى تعكس التبادلية فى وجود علاقة بين رجل كبير السن وشاب يشارك ليس فقط مع التقليد الأدبى لظاهرة حب الغلمان ولكن أيضا يخلق هوية حب الغلمانلم تواجه فى نصوص العصور الآرخية والكلاسية.(١٣)كذلك نجد عنده إدخال موضوع حب الغلمانإلى العديد من الأساطير على سبيل المثال القصيدة الرعوية ١٣ ففيها يحدد "هيراكليس" (Ἡρακλῆς)الشاب المحبوب "هيلاس"(Ὕλας) ونرى مالايقل عن لهجة ساخرة تجاه حبهم.فهو يفقد الغلام فى النهاية وقد انحرف عن مهمته البطولية.(١٤) ولقد كشفت الدراسات الحديثة أن قصائد حب الغلمان فى مجموعة "ثيوكريتوس" تعبرعن المدى الذى إليه "ثيوكريتوس" حاكى،وألمح فى بعض الحالات، إلى موضوعات التشبيه فى الشعر الغنائى القديم،وخاصة القصائد المطوعة بعناية

فى اللهجة والأوزان الأيولية (القصدتان ٣٠، ٢٩).(١٥)

ويدور البحث حول حب الغلمان عند ثيوكريتوس من خلال تحليل خمس قصائد رعوية (٢٣، ٣٠، ٢٩، ١٣، ١٢) لتوضيح وجهة نظر ثيوكريتوس حول هذا الموضوع.

القصيدة الرعوية الثانية عشر

القصيدة الثانية عشرة هى واحدة من القصائد الأقل دراسة فى مجموعة ثيوكريتوس.الأهمية المفضلة للبنية والسردية والتقنية سوف،مع ذلك،تكشف عن فضول مثيرللأهتمام لدور قصيدة ثيوكريتوس،مع عدد من التشبيهات المثيرة للانتباه للقصائد الرعوية.(١٦) وتعتبر هذه القصيدة الرعوية هى عينة من نموذخ أدبى قد أزدهر على وجه التحديد فى الفترة الهلينستية يسمى " مهرجان الأحتفال بقدوم الإله"ἐπιβᾶτήριον .كذلك ألفت هذه القصيدة فى الوزن السداسى وفى اللهجة الأيونية مع نثار متفرقة من التركيبات الدورية، فلقد اختار "ثيوكريتوس" الشكل الهيلينستى واستخدامه عند ما كتب ἐπιβᾶτήριον تماما عندما كتب أنشودته الجنائزية προπεμπτήριον.(١٧)

فيما يتعلق بالخلفية التاريخية لهذه القصيدة. كنتيجة للبيت الخامس "زوجة ثلاث مرات "(τριγάμοιο γυναικός)،يمكن أن تؤرج قبل زواخ أرسينوى الثانية، على أفتراض أنه بعد هذا التاريخ مثل هذه الأهانة المشار إليها لايمكن أن تكتب،فلقد كان الزواخ قبل ٢٧٥ ق.م. قبل مجئ "ثيوكريتوس" إلى الإسكندرية.إذا قبلنا وجهة نظر "جيرك " (Gercke)، يمكننا تأريخ القصيدة فى وقت لاحق،وفى الوقت نفسه نحصل على أدلة داعمة للنظرية أن "ثيوكريتوس" ذهب إلى "قوص" بعد ٢٧٠ ق.م.، وهناك مسافة أكثر أمنا ليجازف بإشارة خطيرة إلى الملكة المتوفاه.(١٨)

يبدأ"ثيوكريتوس" قصيدته بعتاب لمحبوبه:

Ἦλυθες ὦ φίλε κοῦρε τρίτῃ σὺν νυκτὶ καὶ ἀοῖ;
ἦλυθες: οἱ δὲ ποθεῦντες ἐν ἤματι γηράσκουσιν.

" لقد أتيت، عزيزى الغلام، بعد يومين أنت قد جئت فى الليلة الثالثة

ولكن أولئك الذين يعانون من الشوق تزداد شيخوختهم في يوم واحد"

القصيدة عبارة عن مونولوخ من قِبل المتحدث المجهول،معرباً عن سعادته لعودة غلامه المحبوب (١٢,١)بعد غياب دام لمدة يومين،(١٩) ولكنه جاء فقط فى الليلة الثالثة،فجر الثالثة،وبدا هذا الانتظار بمثابة قرن بالنسبة للعاشق. (٢٠) فهو قد وهن لكون الغلام بطئ فى قدومه.(٢١) فالصبى قد أثبت عدم وجود شئ من الاحترام تجاهه. (٢٢) هذه الأبيات السابقة تذكرنا ب"سابفو" (.L.-P 48)

ἦλθες, †καλ'† ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν,

"فأنت قد جـــــــــــــئت،فأنا مشتاقة إليك"(٢٣)

نلاحظ هنا أن المتحدث عند "سابفو" هو هادئ (أى راض جنسياً) من خلال وصول المحبوب،فى حين المتحدث فى القصيدة ١٢ يجد مجرد مزيد من العذاب العاطفى.(٢٤)كذلك نجد صدى لهذه الأبيات فى الأصل الأدبى فى تحية "إيومايوس"(Εὔμαιος) ل"تليماخوس "(Τηλέμαχος) فى ملحمة الأوديسية(١٦. ٢٣ -٢٩) "أنت قد جئت،تليماخوس هذا الأشراق الجذاب".(٢٥)كما نجد أن أبيات الأفتتاحية ليست مجرد تذكر ل"سابفو" فهى دلالة تلميحية من جانب ثيوكريتوس،أن قصيدته من المفترض أنها تنتمى إلى نوع ἐπιβᾰτήριον.(٢٦)

وكما لاحظ ريتشارد هانتر Richard Hunter استهلت القصيدة ١٢ بتكرار الشكل الأيونى ἤλυθες " لقد أتيت" (الأبيات ١-٢)،ولقد فسر " ليجراند" *Legrand*هذا تبعاً للصبغة اللهجية للقصيدة كاستحضار للتقليد الإليجى بشكل عام.(٢٧) فليس فقط الاستهلال فى نوع " مهرجان الأحتفال بقدوم الإله" عند "ثيوكريتوس" (ἤλυθες...ἤλυθες) بل نلاحظ هذا التأكيد بشكل ملمح (ἤλυθες) عند "سابفو" (P.-L 48) و"ألكايوس"(Ale. 350 L. P).(٢٨)

تشارك أبيات الأفتتاحية عدد من المميزات مع قصيدة "ثيوجنيس" (الأبيات١٢٤٩-٥٢) فإذا أخذنا قراءة أفتتاحية القصيدة ١٢مع تلك الأبيات عند "ثيوجنيس" فى الاعتبار فشكنا الطبيعى أن الغلام فى قصيدة "ثيوكريتوس" ليس فى رحلة ولكن مع حبيب آخر وهو مؤكد. الأصوات فى كل أبيات "ثيوجنيس" وأبيات القصيدة ١٢ هى خداع الذات، ولكن فى حين أن الصوت القديم يحافظ على هيئة التوجيه، الصوت الهيلينستىيعترف علناً بالاعتماد العاطفى وعدم وجود سيطرة.(٢٩) يتذبذب الشاعر الحبيب بين الرغبة الجسدية نفسها التى جعلته هرماً (البيت ٢) والتوق إلى التبادلية (نير المساواة)التـــى جعلته دائم الشباب (المجد κλέος الأبدى).(٣٠)

تلك التحية تليها سلسلة من المقارنات التى تعانى من النقص عند "سابفو"و"هوميروس" (الأبيات ٣-٧) :

ὅσσον ἔαρ χειμῶνος, ὅσον μᾶλον βραβίλοιο
ἄδιον, ὅσσον ὄις σφετέρας λασιωτέρα ἀρνός,
5ὅσσον παρθενικὴ προφέρει τριγάμοιο γυναικός,
ὅσσον ἐλαφροτέρη μόσχου νεβρός, ὅσσον ἀηδὼν
συμπάντων λιγύφωνος ἀοιδοτάτη πετεηνῶν,

" كما الربيع أحلى من الشتاء، كما التفاح أحلى من البرقوق البرى،كما النعجة أكثر صوفا من حملها،كما العذراء هى أفضل من أمرأة تزوجت ثلاث مرات،كما أن الخشف

هو أكثر رشاقة (سرعة) من العجل،كما العندليب جلى الصوت هو أكثر طربا من كل المخلوقات المجنحة "

المتحدث هنا يستخدم المقارنات فى هذه الأبيات ليس لمدح أو وصف محبوبه، لكن لحصر مشاعره الخاصة رداً على وصوله،كذلك هذه المقارنات تشبه الأفتتان الرعوى فى محتواهم (الفواكه،الطيور، حيوانات صغيرة)، ونجد فى التشبيه "النعجة فائقة الجزة من الحمل"،و"تفوق العذراء على الزوجة المتزوجة ثلاث مرات "التشبيه الأول فيه تلميح إلى الفجوة بين الشباب والشيخوخة، أما التشبيه الثانى نضارة الشباب وعدم الخبرة، كذلك نجد الطبيعة الأنثوية الساحقة لسعادته (النعجة،العذراء، الزوجة ذات الثلاث زيجات،الخشف (ولد الظبى)،العندليب) نجحت بجانب الطبيعة الذكورية للمثال المصور فى الأبيات (١٣-١٤).(٣١) أيضا تشير الصور المختارة فى جزء منها إلى إعادة الشباب للحبيب المسن فالأرتياح الجسدى هنا تعبر عنه بعض الكلمات مثل الربيع،تفاح لذيذ، أحْمَال، فتيات صغيرات،الظبيان،والعجول.وهناك تساؤل أهذا الشاب"عازب" παρθενική أو "متزوخ"Τρίγαμος ؟ وماهو نوع الرضاء من المحتمل أن يقدمه ؟وعلاوة على ذلك،نجد أن تدفق الصور وقدر من الاختلاف يكشف عن عدم السيطرة على اللغة التى من الواضح تعكس حالة المتحدث العاطفية.(٣٢)

هناك تلميح تجاه مفارقة غريبة أن وجود الحبيب ينعش ويدفئ:

τόσσον ἔμ᾽ εὔφρανας τὺ φανείς, σκιερὰν δ᾽ ὑπὸ φαγὸν
ἀελίου φρύγοντος ὁδοιπόρος ἔδραμον ὥς τις.

"وذلك سوف تظهر لى مايجعلنى سعيدا،ومثل المسافر عندما تكون الشمس حارقة أركض تحت شجرة البلوط الضليلة "

من خلال الرفض لقول "جريت إليك "وعن طريق استخدام ظهور الشمس فى السياق،هنا خداع المتحدث أن وجود المحبوب سوف يجلب أى شئ فى الواقع لكن الراحة المؤقته تجلب داخل التركيز الحاد؛ وصول الغلام مجرد اذكاء لنيران جديدة.الرغبة التالية المباشرة للإخلاص المتبادل،التى يجب أن تكون مبنية على الغياب الحالى لمثل هذا الأخلاص ؛يجعل واقع حالة المتكلم واضحة.(٣٣) هذا هو طبيعة معضلة الرجل الأكبر سناً فى علاقته مع الشاب "أنا أجرى إليك مثل المسافر إلى شجرة البلوط الظليلة عندما تكون الشمس حارقة "تشير إلى راحة الحبيب فى لم شمله مع فَتَاه، لكن فى نفس الوقت فرار من الرغبة ذاتها.(٣٤)

بعد سلسلة من الاستعارات المدحية، يتغير سياق القصيدة،العاشق يغنى عاطفته المظفرة ويتمنى سعادته ليكون محتفل به فى العصور المقبلة :

εἴθ᾽ ὁμαλοὶ πνεύσειαν ἐπ᾽ ἀμφοτέροισιν Ἔρωτες

νῶιν, ἐπεσσομένοις δὲ γενοίμεθα πᾶσιν ἀοιδά

" إذا كان الأحباب المتماثلين يتنفسوا علينا على حد سواء، نحن قد نصبح أغنية لاولئك الذين يأتون بعدنا"

من هم هؤلاء ἐπεσσομένοις ومانوع إحياء الذكرى هنا ؟ إعطاء سياق حب الغلمان فضل "جاو"Gow أن نرى الإشارة إلى "ثيوجنيس" (الشذرة ٢٥١) عن "ثيوجنيس" و"كيرنوس"Κύρνος ،بدلاً من ملحمة الإلياذة (٦. الأبيات ٣٥٤-٥٨) ("هيلينى "Ἑλένη) و"باريس" (Πάρις)، هنا،ثيوجنيس" يتحدث عن الشهرة التى لديه بالفعل والمخولة له من محبوبه (٢٣٧) :"أنا قد أمنحك أجنحة".علاوة على ذلك،يتم التعبير عن النتائج المترتبة على هذا الخلود كسلسلة من الأشارات المستقبلية التى تخصص للمحبين وحدهم، والتى تبلغ ذورتها فى الأبيات (٢٥١-٢٥٢) التى تلمح إليها القصيدة ١٢فى البيت (١١) "سوف تكون أغنية لاولئك الذين يأتون بعدنا" بالتالى يظهر "ثيوجنيس" كوهاب للشهرة وليس فى حاجة إليها هو نفسه،وخطابه إلى "كيرنوس" يفترض هيئة الشعر الذى فيه المتحدث قد خلد كشاعر،ومخاطبه كحبيب.المتحدث فى القصيدة ١٢،من ناحية أخرى، لايمكن أن يصنع وعود حول المستقبل الذى يستمدون قوتهم الأدائية من الأشارات الخاصه به.كما أنه يمكن فقط أن يتمنى أنه ورفيقه قد يتذكرهم الآخرين لخاصية عاطفتهم. وبدلاً من الأنعكاس على قوة حديثه لمنح الشهرة فيما يتعلق بغلامه المحبوب،(٣٥) هو يتخيل نوع الشئ الذى تقوله الناس عنهم سواء فى المستقبل إذا كانت العلاقة بينهما مختلفة (الأبيات ١٢-١٦) :

θείω δή τινε τώδε μετὰ προτέροισι γενέσθην
φῶθ', ὁ μὲν εἴσπνηλος, φαίη χ' ὠμυκλαϊάσδων,
τὸν δ' ἕτερον πάλιν ὥς κεν ὁ Θεσσαλὸς εἴποι ἀίταν.
ἀλλήλους δ' ἐφίλησαν ἴσῳ ζυγῷ. ἦ ῥα τότ' ἦσαν
χρύσειοι πάλιν ἄνδρες, ὃ κἀντεφίλησ' ὁ φιληθείς

" كان هؤلاء رجلين بين أسلافنا الأول "الملهم" ربما يقول فى لهجة أهل أميكلاى،الآخر المستمع كما ينبغى أن يدعوه أهل ثساليا.فهم يحبوا بعضهم البعض بنير متماثل.كان هناك فى الواقع رجال ذو اللون الذهبى أيضاً ، عندما أحب المعشوق مقابل كذا"

فى حين "ثيوجنيس" (٢٣٧-٥٤) يبدو جانبيا فى هذه الأبيات، فإن المتحدث فى القصيدة ١٢،يستمد قوته من مجموعة "ثيوجنيس"، يتحرك عمودياً بين الماضى والمستقبل لإعطاء شكل تصوره.(٣٦) هذه الرغبة التواقة بعض الشئ للتبادلية فى الحب يتم تضمينها فى النموذخ التقليدى للرغبة الجنسية الذكورية :نجد استخدام كلمة (الملهم) εἴσπνηλος (البيت ١٣) وكلمة (المستمع) ἀίταν(البيت١٤) تشيران إلى الوضع الناشئ من قِبل الشاعر.هنا الرجل الأكبر والأصغرسناً هذه العلاقة الغير متكافئة المشحونه بالتوتر.(٣٧)كذلك هاتان

الكلمتان هما إعادة تصور نفسه وحبيبه.فى سياق هذا الاستيعاب تغطى القصيدة الأرض الرئيسية اليونانية من "ثساليا"(Θεσσαλία) إلى "البيلوبونيس"(Πελοπόννησος) (الأبيات ١٣-١٤)،فيما يتعلق بإتجاهها فى كل من"ميجارا" (Μέγαρα)و"أتيكا" (Αττική).وتستحضر كلا من " أميكليس"(Αμύκλες) و"ثساليا" إلى الذهن علاقات حب الغلمان المسموح بها الخاصة ب"أبوللون" (Ἀπόλλων)و"هياكينثوس" (Ὑάκινθος) وتلك الخاصة ب"أخيليوس"و"باتروكلوس"،كل هذا بدوره يخلق نموذخ رغبة المتحدث الأسطورى فى الاتجاه الذى يأذن بتطورات الإليجية الرومانية.(٣٨)

فى الأبيات (١٥-١٦) يتضرع الشاعر الحبيب أنه وفتاه سيذكروا من قِبل الأجيال القادمة لتبادلية حبهم ؛ إلى حد كبير،لهذا التبادل المثالى يستخدم الشاعر الفعل"يحبوا" (ἐφίλησαν) والفعل"احب عوضا عن " (ἀντεφίλησ᾽) والاسم" الحب" (φιλότης) على النقيض من كلمة "الحب" (ἔρως) و يحب (ἔραμαι) " اللتان استخدمتا فى الغالب فى أماكن أخرى من مجموعة "ثيوكريتوس" للعاطفة الجنسية الغير تبادلية التى تعذب فهى بلا مقابل ويمكن أن تؤدى إلى الجنون والمرض.(٣٩)يبدو تضرع المتحدث فى بادئ الأمر أن يكون نداء من أجل التبادلية (المعاملة بالمثل).وخياله المعجمى (المفرادتى)،من ناحية،يتصور وجود علاقة بين الملهم الفعال،والمستمع السلبى مماثلة لحالة التى بين "كوماتاس" Κομάταςفى القصيدة الرعوية الخامسة. و" ليكيداس "Λυκίδας فى القصيدة الرعوية السابعة. (٤٠)

على خلاف "ثيوجنيس"، المتحدث فى القصيدة ١٢لايمكن أن يمنح الخلود بصوته الخاص به، حتى أنه يتضرع لهذا النوع من الحب الذى يمكن أن يعطيه الحياه بعد الموت فى الأغنية (الأبيات ١٧-٢١):

εἰ γὰρ τοῦτο πάτερ Κρονίδα πέλοι, εἰ γὰρ ἀγήρῳ
ἀθάνατοι, γενεαῖς δὲ διηκοσίαισιν ἔπειτα
ἀγγείλειεν ἐμοί τις ἀνέξοδον εἰς ᾽Αχέροντα:
‘ἡ σὴ νῦν φιλότης καὶ τοῦ χαρίεντος ἀίτεω

" ***ذلك قد يكون إذ فقط والد*** πᾶσι διὰ στόματος, μετὰ δ᾽ ἠιθέοισι μάλιστα ***"زيوس"***،وإذا فقط، الخالدين من الشباب،وشخصاً ما، ومئتان جيل من الآن،ربما تعلن لى إى شئ بلا عودة فى نهر الأخيرون : "الحب الحالى لك والمعشوق الساحر(الجميل) هو على شفاه الجميع، وخاصة شفاه الشباب العازب".

الإشارة إلى العالم السفلى يبدو مرة أخرى يذكر ب"ثيوجنيس" (٢٣٧-٢٥٤)،حيث الشاعر يعد "كيرنوس" أنه لن يحرمه من الشهرة حتى عندما يذهب إلى منزل "هاديس" Ἄϊδης الأكثر بكاء،تحت أعماق الأرض المظلمة (٢٤٣-٢٤٤).هنا أيضاً،مع ذلك، تغييرات

مميزة أولاً،الحبيب لن ينحدر ببساطه إلى "هاديس" بينما تبقى الشهرة التى ينتجها صوت المتحدث على الأرض.*ثانياً*: بدلاً من ذلك، المتكلم يتخيل نفسه فى العالم السفلى،حيث الرسول المجهول سينقل الخبر لشهرته المستمرة فى العالم أعلاه.وعلاوة على ذلك مشهد المستقبل المشرق أيضاً ينتمى إلى محاولة المتحدث المستمرة فى إعادة تصور حاضره.هنا أيضا (ἡ σὴ νῦν φιλότης) يقصد بها المتحدث الزائر إلى "هاديس"، ويشير أيضا إلى المودة التى لاوجود لها حتى الآن، لأنها هدف رغبة المتحدث فى الأبيات (١٠-١١)،كذلك،متحدث القصيدة قد أعرب عن إحياء الحاضر باعتباره حديثاً مباشرا جزء لايتجزأ من قِبل المتحدث عن المستقبل المجهول.وأخيرا فمن الواضح أنه على الرغم من مبدأه التبادلية، فإن شهرته κλέος الخاصة به الذى تقلقه : الحديث إلى العالم السفلى سينقل لأجلى (ἐμοί) وليس لأجلكم (ἡμῖν).(٤١)

بعد الخيال الكتُبُى لتلك القصص المضمنة،المتحدث يرجع إلى الواقع مع ملاحظة أن مثل هذه الأمور فى أيدى الآلهة (الأبيات ٢٢-٢٣)، بالعودة إلى المديح المثير أنه سيكون على الأقل لايكون محكوما عليه بالباطل (البيت٢٤):ψεύδεα ῥινὸς ὕπερθεν ἀραιᾶς οὐκ ἀναφύσω "لكن فى مدح جمالك أنا سوف لاتنمو بثرات على أنفى النحيلة " نجد أن الاسم "البثرات " (ψεύδεα) هى علامة الكاذب.(٤٢) هنا يرتد المتحدث إلى الحساب العاطفى الذى بدأت به القصيدة(الأبيات ٢٥-٢٦):

ἦν γὰρ καί τι δάκῃς, τὸ μὲν ἀβλαβὲς εὐθὺς ἔθηκας,
διπλάσιον δ' ὤνασας, ἔχων δ' ἐπίμετρον ἀπῆνθον.

" إذا كنت فى بعض الأحيان جرحتنى أيضا، يمكنك على الفور تحديده بدون أذى، وكنت تمنح فائدة مزدوجة وغادرت مع قياس الفائض(من الربح) ".

كما هو الحال مع البثرات على الأنف، اللغة هنا تكون عادية بشكل ملحوظ: (٤٣)يلاحظ "جاو" أن الاسم ἐπίμετρον هى فى أماكن أخرى تقتصر على النثر.(٤٤)وهى مقياس لنجاح المتحدث الواسع الخيال أن المجاز المقدم سيظهر مغّير فى ختام القصيدة.(٤٥)

تصوره النهائى هو وصف لاحتفال "ديوكليا" الميجارى الذى يضاف إلى المساعى الحائرة التى تسبقه كمناجاه مبتهجة للميجارين أنفسهم،مع ذلك، مايبدأ كثناء للمخاطب، سرعان مايبدأ للنظر إلى حد كبير مثل مديح المتحدث نفسه. (الأبيات ٢٧-٣١):

Νισαῖοι Μεγαρῆες ἀριστεύοντες ἐρετμοῖς,
ὄλβιοι οἰκείοιτε, τὸν Ἀττικὸν ὡς περίαλλα
ξεῖνον ἐτιμήσασθε Διοκλέα τὸν φιλόπαιδα.
αἰεί οἱ περὶ τύμβον ἀολλέες εἴαρι πράτῳ
κοῦροι ἐριδμαίνοντι φιλήματος ἄκρα φέρεσθαι

" نيسايا الميجاريين،الأشجع مع المجاديف، ربما كنت تسكن (فى الحب الجيد) منذ تكريمك إلى حد بعيد من الغريب الأتيكى، ديوكليس العاشق للغلمان كل عام فى أوائل الربيع مجموعة من الشباب تتنافس حول قبره للفوز بجائزة التقبيل"

يختتم الشاعر مع مدح الميجاريين بشكل عام مع استمراره فى تكريم محب الغلام "ديوكليس" وأكثر من ذلك بالنسبة للوظيفة التى يحسد عليها للحكم فى مسابقة التقبيل بين الغلمان التى عقدت على شرف الحبيب القديم.(٤٦) ليس هناك إشارة لتضحية "ديوكليس" بحياته فى ساحة القتال لإنقاذ حياة حبيبه (التى هى السبب فى إحياء ذكرى الديوكليا διόκλεια، وأنه يكرم هنا كحبيب.(٤٧)يوظف المتحدث الاحتفال مع نفس الهالة من الوهمية التى تتخلل الأغانى المضمنه.ومع ذلك، فى حين قديكون أهمية الاحتفال مشكوك فيه من وجهة النظر الأثرية، فالوفرة الجنسية هنا لايمكن إنكارها.لايوجد إصرار للعلاقة بين الحبيب والمحبوب :بعد التحية،سلسة من المقارنات،زوخ من الرغبات والصلاة، الحديث ينتهى بوضوح بصورة النشوة متمثلاً فى حكم تبادل القبلات من الحشد المحيط من الشبان المجهولين.(٤٨)

مسابقة التقبيل التى أقيمت فى "ميجارا" فى أوائل الربيع على قبر البطل "ديوكليس" وتخليداً لذكرى هذا القلب الكبير المفتوح للغلمان.إن العاشق فى هذه القصيدة يرغب فى الحصول على مكان فى الحكم، ليحكم ماهى القبلة الأفضل ويستحق مبدعها التاخ.(٤٩)إشارته لمسابقة التقبيل (الأبيات ٢٨ومايليه)هو تناقض ليس بسبب المسابقة فى حد ذاتها كانت مثار السخرية من قِبل القدماء،لكن بسبب القبلات التى قدمت من قِبل الغلمان فى أحتفال "ديوكليا" لم تكن مثيرة :قد منحوا من أجل الربة، إلى الحجر،(٥٠)الذى كان ينقل السعادة μακαρισμός فيما يتعلق أغنية النصر من المنتصر إلى القاضى.وإشارته إلى حجر ليديا أو βάσανος، الذى يمثل المسافة العجيبة من أغانى النصر الخاصة ب"بنداروس" و"باكخيليديس" حيث إنه محك الفم الذى لم يتم تقبيله ولكن بدلاً من ذلك الغناء (٥١)(الأبيات ٣٤-٣٧):

ὄλβιος, ὅστις παισὶ φιλήματα κεῖνα διαιτᾷ. …
ἦ που τὸν χαροπὸν Γανυμήδεα πόλλ᾽ ἐπιβωτᾷ
Λυδίῃ ἶσον ἔχειν πέτρῃ στόμα, χρυσὸν ὀποίῃ
πεύθονται μὴ φαῦλος ἐτήτυμω ἀργυραμοιβοί

" السعيد من الذى يُحكم تلك القبلات من أجل الغلمان،وبالتأكيد أنه يدعو فى كثير من الأحيان ل"جانيميديس" مشرق العينين أنه قد يكون لديه شفاه بمثابة محك ليديا حيث الصرافون يختبرون الذهب الحقيقى لمعرفة ماإذا كان زائفا "

يعطى "ثيوكريتوس" تصوره فى ختام قصيدته عن النسج الجنسى بهزلية، عندما يعبر

عن غبطته للقاضى المحظوظ لمسابقات التقبيل تكريماً لأحباء ماتوا منذ زمن بعيد، "ديوكليس" (البيت٣٤ ومايليه).وبحلول نهاية القصيدة،لدينا فهم جديد لاهتمام الشاعر فى ماهو فى أو على أفواه الشباب. مايبدأ باعتباره إرادة مأدبية تقليدية للرفيق الذى هو حقيقى بنبل مثل الذهب ينتهى به المطاف ليصبح ضرباً من الخيال ماكان سيكون قاضياًلقبلات الغلمان،(٥٢) يمثل قيمة الإنسان الأخلاقية جدير أن يُحفظ، ولكن اعيد صياغتها بشكل ساخر من خلال استخدام الصورة عند "ثيوجنيس" لمحك الذهب فى صلة مع الشفاه (البيت ٣٦) والإشارة إلى الصيارفة (ἀργυραμοιβοί) يعنى أن الشاعر يتمنى أن يجرب عدد قليل من أكثر شفاه الذهب مع نظيره.وهذا يعكس بسخرية مرة أخرى رغبة الشاعر أن يذكر فى علاقة جنسية تحدد عصر جديد للرجال الذهبيين. (χρύσειοι πάλιν ἄνδρες البيت١٦).(٥٣)القاضى المحظوظ فى مسابقة التقبيل يمنح الجائزة إلى الغلام الذى قبلاته أحلى (البيت ٣٢)،لكنه يجب أن يكون قادرا على التمييز بين القبلات الحقيقية،هى تلك للغلام الذى هو ذهبى (البيت ٣٢، ١٦) وبالتالى التزم عاطفياً مع حبيبه،من تلك الزائفة التى قبلات الغلمان المخادعين والفاسقين؛ مثل هذا التمييز، الذى من أجلهم القاضى سيطلب محك الفم، من شأنه أن يجعل المسابقة جديرة ب"ديوكليس" "الغلام المحب" (ὁ φιλόπαις).(٥٤)ونجد أنه بتحديده فى الخيال القاضى فى مسابقة التقبيل المتحدث يقبل أخيرا دور الوسيط وليس الهدف من إحياء الذكرى ذلك القبول الذى وضعه الأكثر نجاحاً،مثل التعلق بمحبوبه الذى اندثر فى نشوة تخيله.(٥٥)أما عن الأفتراض أن قاضى مسابقة التقبيل يتضرع إلى "جانيميديس" للشفاه المميزة معنوياً (الأبيات ٣٥-٣٦) يكشف عن ضمنية القصيدة حبيب الشاعر متقلب (نزوى)؛ ولايمكن الوثوق به. (٥٦)

أخيرا، هناك سؤال عن طبيعة المتحدث ؟هل الصوت بوضوح نصى،شخصية الشاعر نفسه، مثل "ثيوجنيس" (٢٣٧-٥٤)،أو أينبغى أن نتخيل الطابع الدرامى؟ فى القصيدة ١٢،على النقيض من ذلك،هناك مايدل على خلفية درامية،لم يذكر هوية المتحدث،ماإذا كان الغلام موجود ليستمع إلى الحديث الموجه إليه.المتحدث فى القصيدة ١٢ من شأنه أن يكون بطل لحكاياته الخاصة. وتكمن صعوبة القصيدة فى عرضها لمميزات القصائد الدرامية الرعوية بدون إبراز الوضع الواقعى من خلال كلمات المتحدث :إنه يقع فى منتصف الطريق بين الدراما الحقيقية والقصائد التى يتحدث بها من خلال شخصية الشاعر نفسه.(٥٧)

النقطة الأساسية هى لتذكر من الذى يتحدث :الريفى.الشاعر بمهارة،جعله واضحاً من البداية أن المتحدث الذى لديه الكلمة هو الفلاح :تشبيهات المتحدث والاستعارات هى ريفية فى اللهجة ويشير إلى شئون الريف، التى هى وسيلة الشاعر لتمركز قصائده الرعوية تلك التى تختص مايتعلق بالريف لشخصيات القصيدة.نفس الشئ يمكن ملاحظته فى الكلمات التى قد وضعها "ثيوكريتوس" بمهارة على فم الريفى المتحدث فى القصيدة :التناقض بين التضرعات

المبالغ فيها (الأبيات ١٠-٢٣) والتفاهة فى الأسلوب (الأبيات ٢٣ومايليها) يوازى بدقة تأثير الإسفاف الهزلى الذى نجح "ثيوكريتوس" فى الحصول من فم "باتوس"Βάττος فى القصيدة الرعوية الرابعة،فى الواقع بيت القصيد أنه ريفى صور واقعياً من قِبل الشاعر على نحو بشع ربط المواد الواسعة المعرفة والسخيفة "المعتقدات الشعبية" هذا كله جدير بشخص سوقى العادات نصف متعلم.

عند هذه النقطة سؤال أساسى يطرح نفسه :إلى إى طبقة من الناس ينتمى الريفى "الحبيب" المتحدث فى القصيدة ؟

الشخص الريفى المتحدث فى القصيدة ١٢لايعطى أى دلائل تشير إلى وضعه الاجتماعى ا لمحدد،ولكن خليط من سعة الأطلاع والإسفاف الذى يميز كلماته هو مماثل تماما إلى ما أظهره حديث "باتوس"،بحيث يبدو للوهلة الأولى أن الريفى الساذج فى القصيدة١٢ينتمى إلى طبقة اجتماعية واحدة مثل "باتوس" أى فتى الطبقة البراجوازية.(٥٨)

- القصيدة الثالثة عشرة

القصيدة الثالثة عشرة هى واحدة من قصائد "ثيوكريتوس" التى تظهر التعامل الرومانسى للأساطير،وبالتالى يفترض تأثير مدرسة "فليتاس"(Φιλίτας).(٥٩)إنها قصة اختطاف "هيلاس،(٦٠)" كمحبوب ل"هيراكليس"،من قِبل الحوريات وبحث حبيبه الجنونى اللاحق له،(٦١) تنتهى فى ترك البطل رفاقه خلفه، أبطال السفينة الآرجو ثم كيف أصبح "هيلاس" خالدا، ولماذا "هيراكليس" عندما انضم مرة أخرى إلى بحارة الأرجو فى "فاسيس"(Φάσις)،(٦٢)وهى تقرأ إما نصيحة الحـــــــــــب المقنع إلى صديق أو كجدل أدبى.(٦٣) يوسع "ثيوكريتوس"هنا نطاق غرض الحب من المستوى البشرى إلى خالدين الأسطورة أيضاً.والأكثر اهمية هواستكشاف العلاقة بين البطولية والمثلية الجنسية.(٦٤)

قصة "هيلاس" كانت مفضلة بين شعراء العصر السكندرى،فالقصة تشكل مشهد تمثيلى (*επεισόδιον*) عند "أبولونيوس الرودى" (Ἀπολλώνιος Ῥόδιος) (١. ١٢٠٧ومايليه)، لكن هناك معالجة مختلفة إلى حد ما فى التفاصيل.ومع ذلك فإن التشابه فى العبارة هو أننا لايمكننا أن ننكر المحاكاة فى شاعر واحد من الآخر.(٦٥)

فيما يتعلق بتاريخ هذه القصيدة فقبل عام ٢٨٠ق.م. وأهديت إلى "نيكياس"Νικίας،طبيب من" ميليتوس "(Μίλητος)،كان "نيكياس" معروفاً لدى "ثيوكريتوس" عندما كتب القصيدة السابعة وهى بوضوح من أساطير "ميليتوس"(البيت ١١٥)،وفى الواقع يمكننا فى القصيدتين الحادية عشر والثالثة عشر،من الضرورى أن نعتبر "نيكياس" مايزال شاباً، على قدم المساواه فى العمر مع "ثيوكريتوس".(٦٦)

يقدم "ثيوكريتوس" "إروس" موضوع قصيدته فى أبيات الأفتتاحية،(٦٧)مع عبارة مأثورة عن الحب،(٦٨) فهذه القصيدة موجهة إلى "نيكياس" تتميز بما يمكن اعتباره نموذجاً مدهشاً.(٦٩)مشيرا إلى أنه والطبيب ليسوا الوحدين الذين أصيبوا بداء الحب (الأبيات ١-٤)(٧٠):

οὐχ ἁμῖν τὸν Ἔρωτα μόνοις ἔτεχ', ὡς ἐδοκεῦμες,
Νικία, ᾧ τινι τοῦτο θεῶν ποκα τέκνον ἔγεντο.
οὐχ ἁμῖν τὰ καλὰ πράτοις καλὰ φαίνεται εἶμεν,
οἰ θνατοὶ πελόμεσθα, τὸ δ' αὔριον οὐκ ἐσορῶμες:

" إنه ليس بالنسبة لنا وحده،كما يبدو لنا أن نفكر، أن كان هذا الطفل أروس (الذى)وُلد من قِبل أى من الآلهة ؛ ونحن لسنا أول من نجد الأشياء القديمة،نحن من البشر ولانرى الغد "

تستهل الفقرة بالإشارة إلى أصل مولد إروس"،فى تلك الأبيات يفترض الدور الذى يقوم به الإله فى حيوات البشر الخاصة، ليس فى حيوات الفانين فقط،ويستمر مع مناقشة المواضيع الجميلة التى تثير على الفور عمل "أفلاطون " (Πλάτων) وخاصة "المأدبة" (Συμπόσιον) وعـــــــــالم حـــــب حب الغلمان.(٧١)بصراحة القصيدة ١٣،مع خطابها إلى "نيكياس"،هى رسالة تعليمية عن الحب.(٧٢) يبدأ الموضوع فى الأبيات التمهيدية (١-٤)،التى مع بنيتها المتوازنة والأشكال الدورية،هى تذكر بالقصائد الرعوية سواء فى الشكل أو فى الموضوع. قبل ذلك،"ثيوكريتوس" يخبر "نيكياس"،الحب وتقدير الجمال المثالى (καλὰ ٣) يبدو،بطريقة فردية بالنسبة لنا وحدنا ((٣) ,πράτοις ... ἁμῖν , ,μόνοις ... ἁμῖν (١)) وقد استخدم "إروس" ليأخذ فى الاعتبار (ὡς ἐδοκεῦμες, 1)) ليؤثر فقط على الرجال،لكن الآن يرى الشاعر وسوف يبرهن أن الإله القاسى (χαλεπὸς θεὸς ٧١) يضر الخالدين أيضاً.(٧٣) "ثيوكريتوس" أيضاً يلمح إلى فنائيته وفنائية صديقه ليؤدى إلى النموذخ الأسطورى يبرهن على المألوف أن "أروس" يقيم هيمنته ليس فقط على البشر العاديين، لكن أيضاً على الخالدين.الميزة الأقل شيوعاً من هذا النوع للخطاب إلى الصديق لديه تشابهات فى شعر المآدب التقليدى.فتصور أنشطة الأصدقاء تجمعوا فى مأدبة،مثل مأدبة "أفلاطون".فى الواقع أن الطريقة التى يفتتح بها "ثيوكريتوس" القصيدة تشيرإلى مساهمة فى المحادثة المستمرة عن الحب بين الأثنيين.(٧٤)

عبارة "ثيوكريتوس" (οὐχ ἁμῖν ٣) لها عدة دلالات :الأولى : ليس فقط تغير الحالة، ولكنها تجعلها حادة مملة إلى حدما.كما لو أنه وصديقه اعتادوا أن يعتقدوا أنهم كانوا بمفردهم معاً فى خضوعهم للرغبة الجنسية،والبيت الرابع من القصيدة يشير إلى حد ما فى هذا الاتجاه. الثانية : تكرار العبارة إلى حد لافت للنظر تصوغ المنادى (Νικία) واللهجة

الشاملة الأقل شيوعاً لتلك الأبيات تبدو أنها تدل على أن الشاعر يشيرإلى نيكياس ونفسه على وجه التحديد. الثالثة : تكرار هذه العبارة تأكيد على الصداقة الحميمة بين "ثيوكريتوس" وصديقه، بحكم ذلك يمكن ل"ثيوكريتوس " أن يدعى أنه قد علم أن "نيكياس" اعتاد على التفكير بسذاجة فى الحب كماهونفسه فعل.فى الواقع الصداقة الحميمة هى ضمنية فى التلميح الساخر ل"ثيوكريتوس". فى البيت الثانى هناك تنوع لإدعاءات حول نسب "إروس" تنعكس فى التقليد الشعرى اليونانى،إذ "ثيوكريتوس" لايمكنه بصراحة تسمية والد "إروس" من هو.(٧٥)

بعد أن ذكر ثيوكريتوس هذه الفكرة عن الحب يقدم الصورة التى ستثبت حقيقتها (الأبيات ٥- ٦) :

ἀλλὰ καὶ ὠμφιτρύωνος ὁ χαλκεοκάρδιος υἱός,
ὃς τὸν λῖν ὑπέμεινε τὸν ἄγριον, ἤρατο παιδός,

" حتى ابن أمفتريون البرونزى القلب، الذى صمد أمام الأسد الوحشى، وقع فى حب الغلام "

لتعويض الشخصية الغير بطولية ل"هيراكليس" فى الحب، "ثيوكريتوس" يجعل صراحة المثال لصورة البطل.(٧٦)ف"هيراكليس"حالة بلا حدود، كما هو الحال بالنسبة ل"أخيليوس" فى ملحمة الإلياذة (١٨,١١٧-١٩) يبلغ "ثيستيس"(Θέτις) قراره بالموت ثأراً ل"باتروكلوس". إذا كان أى شخص يمكن أن يكون قد نجا من ضروريات الحب والموت فهو "هيراكليس" ولكن حتى بالنسبة له هذا لايمكن أن يكون.استخدام "ثيوكريتوس" لشخصية "هيراكليس" هى الحفاظ على سابقة ملحمية،ويتناقض هذا مع تصويره ل"بولفيموس" (Πολύφημος) كمراهق متيم فى القصيدة الحادية عشرة.(٧٧)

منذ بداية القصيدة (البيت٥)، الشاعر يضع الشخصيات البطولية الملحمية بجانب التفاصيل الرعوية الريفية الواقعية.البيت الخامس والنصف الأول من نغمة الأبيات (١-٤) تنتقل إلى مستوى رائع : مع تاريخ السلالة (ὠμφιτρύωνος... υἱός)، اللقب الملحمى "ذو القلب البرونزى"(χαλκεοκάρδιος)، التلميح إلى انتصار "هيراكليس" على الأسد "نيميا".ربما كان "ثيوكريتوس" صاغ جيداً الصفة التى تثير الروابط مع الشعر الملحمى وفى نفس الوقت تخلق بعض الغموض.(٧٨)نجد أن الصفة "وحشى" (ἄγριον)فى البيت٦ تجئ ب (ἤρατο παιδός) " كان فى حال حب مع صبى " تسبب فى اختزال البطل إلى عاشق الفتى الغير ناضج جنسياً.(٧٩) على الرغم من بعض المعلقين المحدثين وأبرزهم "فيلاموفتز"Wilamowitz الذين اتخذوا تصوير مغامرة "هيراكليس" المثيرة فى القصيدة كمثال إيجابى لنبالة حب الغلمان، فقد وضع "ثيوكريتوس" هنا البطولية فى تجاور مع حب الغلمانوسمح بظهور التناقضات التى لامفر منها.هذه التناقضات تبدأ فى الظهور فى وقت مبكر —كما رأينا-

(الأبيات ٥-٦) حيث يفتتح "ثيوكريتوس" مع عبارة تحث "هيراكليس" فى ألقاب فخمة وتشير إلى مأثره البطولية لتختتم بملاحظة بسيطة "أن البطل كان فى حالة حب مع الغلام.(٨٠)وهناك تساؤل هل يتميز "هيراكليس" بأنه بطل فقط ؟،أو إلى حدما كوحشى ؟ على أيه حال قلب البرونز أصبح فى موضع ضعيف : هيراكليس (البيت٦) قد وقع فى حب الغلام.(٨١)

يتم وصف "هيلاس" فى البيت السابع بعناية :

τῶ χαρίεντος Ὕλα, τῶ τὰν πλοκαμῖδα φορεῦντος,

" هيلاس الجذاب مع ضفيرته التى لاتزال غير مقصوصة"

يصور "ثيوكريتوس" هيلاس فى مصطلحات متناقضة جنسياً مناسبة للعلاقة الجنسية مع الحوريات أو "هيراكليس"،(٨٢)وتشير الأوصاف القليلة ل"هيلاس" فى القصيدة إلى أنه مراهق. والسلوك السلبى ل"هيلاس" يعبر عن تخنثه يفيض حتى داخل "هيراكليس"،مما يمكن التغلب عليه بسهولة من قِبل الحوريات. (٨٣)

هذا البيت يحتوى على تكرا ر متوازن لإداة التعريف والإيقاع الداخلى(τῶ...τῶ) تذكرنا بالنوع الرعوى،يتم التأكيد على أولاً :سحر الغلام فى الصورة الأولى له من خلال استخدام الصفة (χαρίεντος)،وهذه الصفة استخدمت فى الإشارة إلى الفتيان والفتيات المدللين.(٨٤)ثانياً : الجمال الأنثوى من خلال الاسم (πλοκαμῖδα)(٨٥)(عادة شعر المرأة المتجعد)،(٨٦)هذه الميزة الجسدية ل"هيلاس" التى أختارها "ثيوكريتوس" لتصوير شعره الذى كان مضفر والباقى يترك لخيال القارئ.وكما يلاحظ "ماسترونارد "Mastronarde أن هذا الاسم تعنى عموماً ضفيرة الشعر تنتمى إما لرجل أوإمراة ويمكن أن يكون المراهق حب البطل المفضل الناشئ أو الموصى عليه وهذا يخلق شك فيمايتعلق كيف ينظر البطل إلى مسئوليته جنسياً.(٨٧)

يروى "ثيوكريتوس" كيف تبنى "هيراكليس" دوره اللوطى للأب البديل لدى "هيلاس" (٨-١٤) :

καί νιν πάντ᾽ ἐδίδαξε πατὴρ ὡσεὶ φίλον υἱέα,
ὅσσα μαθὼν ἀγαθὸς καὶ ἀοίδιμος αὐτὸς ἔγεντο:
χωρὶς δ᾽ οὐδέποκ᾽ ἦς, οὔτ᾽ εἰ μέσον ἅμαρ ὄροιτο,
οὔτ᾽ ἄρ᾽ ὅχ᾽ ἀ λεύκιππος ἀνατρέχοι ἐς Διὸς ᾽Αώς,
οὐδ᾽ ὁπόκ᾽ ὀρτάλιχοι μινυροὶ ποτὶ κοῖτον ὁρῷεν,
σεισαμένας πτερὰ ματρὸς ἐπ᾽ αἰθαλόεντι πετεύρῳ,
ὡς αὐτῷ κατὰ θυμὸν ὁ παῖς πεπoναμένος εἴη

" وحتى الأب أبنه،قد علمه كل العرف الذى يجعله رجلاً صالحاً جالباً له الشهرة ولن

يتركه أبداً، لم ينفصل عنه أبداً، ولا فى بداية الظهيرة ولاعندما فجر الخيول البيضاء ينحرف صعوداً إلى مقر "زيوس" ولاعندما تبدو ثرثرة الدجاج نحو عشهم، مأوى أمهم عندما اهتزت اجنحتها على المجثم المدخن مثلما الصبى قد يضع وفقاً لروحه"

يعمل "هيراكليس" على رعايةهذا الشاب،كما الولد المدلل،حين أنه فى نفس الوقت يستجيب للفقدان باعتباره واحد فى الحب. علاقة "هيراكليس" مع "هيلاس" تتكون من الأثنين معاً من الصفات الأبوية والأمومية.وكان هدف "هيراكليس" المعلن هو تشكيل شخصية "هيلاس" إلى شخصية الشخص الرجولى (الأبيات ١٤-١٥).(٨٨) كما الأب يعلم أبنه،فهو علم "هيلاس" كل شئ كان هو نفسه قد تعلمه وأصبح بالتالى رفيع الجناب ومتألق (الأبيات ٨-٩)، فهنا القصيدة تكشف تناقضاً حاداً من هذه التطلعات ل"هيراكليس" بالنسبة للغلام فهو يحبه ومصير الغلام الفعلى.(٨٩)وكمؤشر لقربهم ومقياس لعمق العلاقة، الشاعر يصف علاقة "هيراكليس" مع "هيلاس"،أنهم كانوا معاً فى الصباح،الظهر،والمساء.(٩٠) هذه الفترات الزمنية من اليوم الأربع والعشرين ساعة مع مجموعة من التعبيرات الشعرية: (٩١) يبدأ مع صورة سماوية مميزة للملحمة(٩٢) وهى وقت مابعد الظهر (البيت ١٠) ويعبر عنه بوضوح (٩٣)،الثانى هناك تباين فى صيغة ملحمية(٩٤) عندما يصف الصباح (البيت ١١) ينقل إلى عالم مختلف تماما.(٩٥)الثالث فى وصف الليل،هى صورة منزلية فى الفترة الأخيرة من اليوم(٩٦) هى واقعية بوضوح على النقيض من ذلك مشهد ريفى عائلى للمساء.(٩٧)وصف الشاعر ل"هيركليس" بصورة الدجاجة الأم يجلب إلى الذهن دور الشخص الذى تقليديا لديه خبرة برعاية الأطفال. ويعلق "جاو" على هذه الفقرة بقوله " الصورة العائلية لاستقرار الدجاجة فى الليل والكتاكيت تتبعها إلى المجثم لديه سحر، ولكن ينسجم نوعا ما بعرابه مع الوضع البطولى ومع عربة الفجر فى البيت السابق".(٩٨) هذه الصورة مرتبطة مع وجود "هيراكليس" المستمر إلى جانب معشوقه وتلميذه،فإنه من الصعب عدم التقاط صورة الدجاجة الأم كتعليق تهكمى على القلق الأبوى للبطل من أجل "هيلاس".هذا التمديد للصورة جعلت الكل أسهل باستخدام (κοῖτον)، التى،على الرغم من استخدامها فى بعض الأحيان بِطانيات الحيوانات أسفل ليلاً،هى أكثر شيوعاً عند البشر.(٩٩)

قد تكون "كاثرين جوتسلفر" موفقة فى ملاحظة التورية للتلميح الجنسى فى هذا البيت.هناك على أيه حال،تماثل محدد يمكن استخلاصه بين جهود "هيراكليس"الأبوية المتواصلة وتلك الخاصة بالدجاجة الأم بإبقاء العين يقظة على فراخها.هنا "هيراكليس" لايتصرف فى الحقيقة كأب بطل،ولكن كالأم الدجاجة.(١٠٠)

الإلقاء والأسلوب يؤكدان على مضمون الملحمة لرحلة السفينة آرجو فى الأبيات التالية (١٦-٢١):

ἀλλ᾽ ὅτε τὸ χρύσειον ἔπλει μετὰ κῶας Ἰήσων

Αἰσονίδας, οἱ δ᾽ αὐτῷ ἀριστῆες συνέποντο
πασᾶν ἐκ πολίων προλελεγμένοι, ὧν ὄφελός τι,
ἵκετο χὠ ταλαεργὸς ἀνὴρ ἐς ἀφνειὸν Ἰωλκόν,
᾽Αλκμήνης υἱὸς Μιδεάτιδος ἡρωίνης,
σὺν δ᾽ αὐτῷ κατέβαινεν Ὕλας
εὔεδρον ἐς ᾽Αργώ

"وهكذا، عندما أبحر بن إيسون فى السعى من أجل الجزة الذهبية، وذهب معه كل نبلاء الأمراء، الجمع المختار، زهرة شباب كل مدينة، وجاء معهم أيضاً إيولكوس، (ذلك) الرجل الكثير المهام، حتى ابن الكمينا، الملكة ميديا ؛ ومن جانبه ذهب هيلاس إلى سفينة الآرجو ذات مقاعد المجاديف القوية"

النغمة البطولية من الحشد والرحلة واجهت الرعوية بشكل ساخر، المشاهد الريفية والشهوانية حددت المعيار ضد أفعال "هيراكليس" التى يتعين الحكم عليها. إن قصة سفينة الآرجو هى ضرورية فى أنها تحدد البطولة الحقيقية :الأبطال ليسوا فقط (ἀριστῆες) (البيت١٧) ونسل نبيل (نلاحظ الأنساب الملحمية والعائلية فى البيتين ٢١، ١٧) ولكن أيضاً لديهم بـــــــــعض التقدير يستفاد من خلال الجنس البشرى (ὄφελός τι ١٨ὧν). (١٠١) لقد عالج "ماسترونارد "و" چوتسلفر" كلاهما أبطال الآرجو الآخرين كما يصوروا ببساطة مثالية البطولة التى تركها "هيراكليس" لكن "ثيوكريتوس" يصوغهم فى جميع أنحاء القصيدة كمثال آخر متجسداًلها صلة خاصة بمقدمة أقل شيوعاً الشاعر للنموذخ الأسطورى، أى مثالية الصداقة والتضامن الودى. وتقع العلاقة الجنسية بين "هيلاس" و"هيراكليس" داخل أكبر مجموعة لأبطال الآرجو بدءا من البيت١٦. (١٠٢)

فى جملة واحدة يصف الشاعر مجموعة أبطال الأرجو، ويؤكد الصفات الرائعة لسفينة الآرجو عن طريق تصوير رحلتها إلى "كولخيس". فى هذه الأبيات عدد من الكلمات ومركبات تذكرنا بلغة الملحمة. وهكذا نجد كلمة προλελεγμένοι (البيت١٨) فى ملحمة الإلياذة (١٣,٦٨٩) وبنفس المعنى الفريد تقريباً. فى البيت (١٨) (πασᾶν ἐκ πολίων προλελεγμένοι) هناك تباين فى ملحمة الإلياذة أيضاً (٢. ٩، ١٣١. ٥٤٤)، وبالمثل الصفة εὔεδρον (البيت٢١) تشير بوضوح إلى الصفة الملحمية ذو المكان الجيد". εὔσελμος or ἐύσελμος . فى البيت١٩ الشاعر يدعو "هيراكليس" ταλαεργὸς "التحمل أو العمل المستمر" هذه أيضاً، هى كلمة ملحمية، ولكن يمكن بصعوبة أن تقدم "هيراكليس" أكثر إثارة للإعجاب، لإنه عند "هوميروس"، وكذلك عند "هيسيودوس" يتم استخدامها حصرياً للبغال. (١٠٣)

فى وقت لاحق فى القصيدة مثال الصداقة بين أبطال سفينة الآرجو أثيرت بشكل كبير فى سياق تحديدهم للمأدبة فى المرخ (δαίς) (١٠٤)(الأبيات ٣٢- ٨) :

ἐκβάντες δ᾽ ἐπὶ θῖνα κατὰ ζυγὰ δαῖτα πένοντο

δειελινοί, πολλοὶ δὲ μίαν στορέσαντο χαμεύναν.
λειμὼν γάρ σφιν ἔκειτο, μέγα στιβάδεσσιν ὄνειαρ,
35ἔνθεν βούτομον ὀξὺ βαθύν τ᾽ ἐτάμοντο κύπειρον.
κῷχεθ᾽ Ὕλας ὁ ξανθὸς ὕδωρ ἐπιδόρπιον οἰσῶν
αὐτῷ θ᾽ Ἡρακλῆι καὶ ἀστεμφεῖ Τελαμῶνι,
οἳ μίαν ἄμφω ἑταῖροι ἀεὶ δαίνυντο τράπεζαν,

" نزلوا على الشاطئ،وأعدوا وجباتهم،اثنين بأثنين فى المساء.العديد منهم على الرغم من أنهم افترشوا فراش قش وحيد. كان هناك مرخ معد لاستخدامهم.هبة عظيمة لأغطية السرير.حيث قطعوا نبات السعادى الحاد ونبات السعد العميق.وذهب هيلاس ذو الشعر الذهبى لحمل وعاء نحاسى لجلب الماء لاستخدامه بعد العشاء (من أجل الوجبة) لأجل كلاً من "هيراكليس" و"تيلامون"الشجاع.حيث أن الرفاقين يتناولوا وجبتهم معا دائما على طاولة واحدة".

بمجرد وصول بحارة الآرجو، زهرة البشر من الأبطال (θεῖος ἄωτος ἡρώων **) الأبيات ٢٧-٢٨)،وصلوا إلى "كيوس" (** Κίος **) فإن "ثيوكريتوس" يضعهم فى جو رعوى بشكل واضح(١٠٥)، يومى، وخلفيات غير بطولية.ويحدد مكان هبوطهم فى تعبيرات جغرافية (الأبيات ٣٠- ٣١).(١٠٦)نهاية البيت** δαῖτα πένοντο **(البيت ٣٢) هو هوميرى، يتم استخدامها فى ملحمة الأوديسية (**Ὀδύσσεια **) (**Od. 2.322**) للإشارة إلى الخاطبين الذين يعدوا وجبة العشاء فى قصر "أوديسيوس"(**Ὀδυσσεύς **).(١٠٧)**

هذه الفقرة هازلة فى عدد من الطرق.كما دعا "ريتشارد هنتر" إلى الانتباه إلى التعبير العامى κατὰ ζυγὰ **(فى أثنين).(١٠٨)كلاهما يسبق مباشرةعبارة هوميرية فى ملحمة الأوديسية**δαῖτα πένοντο **(٢. ٣٢٢) ويتبع ببراعة بإشارة إلى حرث الماشية (البيت٣١) الذى سيكون حرفياً** κατὰ ζυγὰ **فى الأسلوب الملحمى الحقيقى،(١٠٩)ينزل بحارة الآرجو فى المساء ويحضروا طعامهم وينتشر الكثيرون فى مكان الاستراحة (البيت ٣٢-٣٣) فهم فى مرخ عشبى.(١١٠)هذه الصور التى تشير إلى التقاليد الرعوية، يحول بحارة الآرجو،كما كانوا، إلى رعاة بسطاء فى القصيدة الرعوية الثيوكريتية.وعلى النقيض من العظمة الملحمية فى القسم السابق فى البيت (٢٧)، بحارة الآرجو لم يعدوا يقدموا كأبطال، ولكن يظهروا كرجال عاديين.(١١١)فى الأبيات (٣٧-٣٨) نجد أن اسم "هيراكليس" و"تيلامون " يملأن بيت كامل فى توازن متعمد، اللقب** ἀστεμφεῖ **يضيف ثقل ملحمى للصورة.زوخ من الأبطال،مع ذلك، غير متناقض مع الصور التى تحيط بالزوخ الشعرى (الأبيات ٣٧-٣٨)، وبشكل هادف تيلامون رجل قوى، هو رفيق "هيراكليس" فى العالم الملحمى، فى حين تم تحديد "هيلاس" مع الجمال الغض والعالم الرعوي.هناك إصرار واضح من "ثيوكريتوس" على الربط عن بعد، كلا من أبطال الآرجو بشكل عام (البيت٣٢)**

و"هيراكليس" وتيلامون" على وجه الخصوص (الأبيات ٣٧-٣٨).(١١٢)

"هيلاس" الآن يمشى إلى مكان رعوى،بعيد، معزول،غريب، رومانسى كأى قصائد رعوية (الأبيات ٣٩-٤٢).(١١٣) يذهب لجلب الماء من أجل عشاء الرفاق.(١١٤)

مرة أخرى هناك ذكر صريح لشعره،ولكن الآن عن طريق الصفة الهوميرية القياسية ل"مينيلاوس" (البيت٣٦) " هيلاس الجميل". نحن نربط الغلام مع البطل الهوميرى،لكن "هيلاس" ليس بالتأكيد محارب، على الرغم من أنه فى مجموعة المحاربين.فهو وسيم ومرغوب فيه، لكن أيضاً سلبى ومسالم. يجد "هيلاس" ينبوع محاط بالنباتات :وصف المكان قد أدرخ فى قائمة "موت"Motte لمناظر الحب الطبيعية فى الأدب اليونانى (الأبيات ٤٠-٤٢) (١١٥) :

τάχα δὲ κράναν ἐνόησεν ...

ἡμένῳ ἐν χώρῳ: περὶ δὲ θρύα πολλὰ πεφύκει,
κυάνεόν τε χελιδόνιον χλωρόν τ᾽ ἀδίαντον
καὶ θάλλοντα σέλινα καὶ εἰλιτενὴς ἄγρωστις

" حوله ينمو نبات ذو أغصان شائكة،والكلندين الغامق،البرشاوشان الأخضر،والكرفس البرى الوافر،وسنة الكلب الزاحف "

تشبيه المياه يلعب دوراً هاماً فى القصيدة لأنها تنقل عنصر الغموض ويوفر ضبابية الغطاءمايمكن أن يحدث تحته. فى الحقيقة وفقاًل"كرومب"،المشهد يبدو غير واقعيا تقريباً كما"لوكانت وضعت على الشاطئ لدنيا الخيال"(١١٦) فى هذه القصيدة الحوريات تنقل الغموض،الخطر والجنس، تقليدياً هؤلاء الحوريات كانوا جزءاً متوقعاً من المشهد الرعوى، ويعتقد أنها تتدخل فى حياة الإنسان فجأة وبشكل معرقل.(١١٧)

التنبأ بما يتبع نحن على علم به من قِبل الراوى أن هذه الحوريات يدعين " يونيكا" (Εὐνείκα)،"ماليس" (Μαλὶς)،و"نيخيا" (Νύχεια) (هن ربات ساهدة ومروعين لأهل الريف (١١٨) (νύμφαι ἀκοίμητοι, δειναὶ θεαὶ ἀγροιώταις Εὐνείκα καὶ Μαλὶς ἔαρ θ᾽ ὁρόωσα Νύχεια الأبيات ٤٤-٤٥). الحوريات يدعين " δειναὶ θεαὶ ربات مرعبة "،ولكن بالرغم من ذلك يخافوا، فهم بجانب "هيلاس" :لديهم فقط لانتزاع يده وهو يقع مباشرة فى الماء، وبالمثل الربات المخيفة لمجتمع الريف (البيت٤٤) يحمل لمسة من الخرافات الريفية وإيحاء من الرهبة التى تنذر بالأغتصاب الفعلى.(١١٩)

"هيلاس" يغطس جرته داخل الينبوع الذى وجده، والحوريات التى تعيش فيه تأخذ بذراعه (الأبيات ٤٨-٥٢):

πασάων γὰρ ἔρως ἀπαλὰς φρένας ἐξεσόβησεν

᾽Αργείῳ ἐπὶ παιδί: κατήριπε δ᾽ ἐς μέλαν ὕδωρ
ἀθρόος, ὡς ὅτε πυρσὸς ἀπ᾽ οὐρανοῦ ἤριπεν ἀστὴρ
ἀθρόος, ἐν πόντῳ, ναύταις δέ τις εἶπεν ἑταίροις:
‘κουφότερ᾽ ὦ παῖδες ποιεῖσθ᾽ ὅπλα: πνευστικὸς οὖρος.’

" عن حب الغلام الأرجوسي كان قد رفرف قلوبهن الرقيقة وسقط فى المياة الداكنه فى الحال،كما هو الحال عندما يسقط النجم النارى من السماء فى آن واحد فى البحر.وبحار ما يقول لأصحابه : احضروا التجهيزات الضوئية،أيها الغلمان،المسبب للريح من أجل الإبحار"

صدمة اختفاء "هيلاس" من خلال أخذ الجمهور خارج عالم القصة الاساسية إلى عالم آخر غير متوقع تماماً.(١٢٠) فى الأبيات (٤٨-٤٩) الحوريات أنفسهن مع الحب،بمجرد أن يأسروا "هيلاس" وأساسياً أمسكوا يده ووجه على الفور إلى الماء،بدون حتى مقاومة رمزية.(١٢١) ومع ذلك فالنساء لايشاركن فى أى نوع من التودد معه، العمل بقوة،وانتزاعه من الأرض داخل المياه.يتم وصف قوة اللقاء بعبارات فياضة وروحية مما يدل على قوتها.ومع ذلك، و هو ما استخدمته "سابفو" (٣١,٦) و"ألكايوس" (٣,٢٨٣) لنقل العواطف الساحقة للحب، والإستعارة قد فقدت بعض من رونقها عند "أبولونيوس".(١٢٢)

ويستمر غموض المياة طوال مغامرة "هيلاس" فهو يقع فى مملكة الحوريات " الماء الأسود μέλαν ὕδωρ) البيت٤٩).يتناقض ظلام هذه المياه مع سطوع النجم المتوهج (١٢٣)ينزلق فى البحر فى التشبيه الذى يصف سقوط "هيلاس" (الأبيات ٥٠-٥١). الدخول فى هذا العالم المائى هو مفاجئ غامض، سقوط مفاجئ.الصفة (ἀθρόος النارى) تنقل الفكرة ليس فقط الفجائية،ولكن الانهيار المتزامن فى وقت واحد لكل الأطراف، الاستسلام الكلى،فقدان السيطرة. الفعل κατήριπε يعنى ضمناً السقوط العاجز،مثلما جسم خامل، لايوجد أى اقتراح بمقاومة "هيلاس" أو جهد من جانب الحوريات بعد أن يتشبثوا بيده. عند "أبولونيوس"،على النقيض من ذلك، الحورية توجه الغلام (ἔσπασε) وتقذفه وسط الدوامة (١. ١٢٣٩). (١٢٤)النزول إلى المياة يمد الصورة التى تدعم صوت الأمومية.أعماق المياة تجلب إلى الذهن صورة الرحم، يستبعد بشكل تصويرى من إمكان اختراقها.(١٢٥)فى الجزء الثانى من (البيت ٥١) يستحضر الوضع فى العالم الفان الذى فصل عنه "هيلاس" أصحابه هم البحارة الذين فى الواقع صعدوا فجأة فى نهاية القصيدة (الأبيات ٦٨-٧٠).(١٢٦)بينما فى رواية "ثيوكريتوس" البحار يحث زملائه على الاستعداد للإبحار (ναύταις δέ τις εἶπεν, البيت٥١).هنا كلمات البحارة هى جزء من المقارنة على الرغم من وجود ارتباط غامض مع القصة الرئيسية، لأن بحارة الآرجو مستعدون للإبحار أيضاً. بدلاً من "هيلاس" والحوريات،نجد أنفسنا بشكل غير متوقع فى البحر،سامعين صوت البحار المجهول.مرة أخرى يجمع "ثيوكريتوس" بين التحول فى مستوى القصة مع تغير فى وضع القصة.الإطار السردى (الإبحار والحملة) والحدث الغريب

الذى يحيط بهذا الإطار، الإداة التى،كما رأينا تستخدمه القصيدة الرعوية الأولى بشكل أكثر وضوحا. (١٢٧)الحوريات هنا تنضح بمجموعة متنوعة من السلوكيات الأنثوية والأكثر ذكورية.السلوكيات الأنثوية هى تلك الخاصة بالعشق والأمومة والأكثر ذكورية تلك الخاصة بالمغتصب والقتل.(١٢٨)

بينما فى القصيدة الرعوية ١١ الحبيب يحرم من هدف رغبته منذ البداية،فى القصيدة ١٣ يختفى فى منتصف القصيدة.يحاول "هيراكليس"اكتشاف موقعه من خلال مناداة اسمه (١٢٩)(الأبيات ٥٨-٦٥) :

τρὶς μὲν Ὕλαν ἄυσεν, ὅσον βαρὺς ἤρυγε λαιμός:
τρὶς δ᾽ ἄρ᾽ ὁ παῖς ὑπάκουσεν, ἀραιὰ δ᾽ ἵκετο φωνὰ
60ἐξ ὕδατος, παρεὼν δὲ μάλα σχεδὸν εἴδετο πόρρω.
ὡς δ᾽ ὁπότ᾽ ἠυγένειος ἀπόπροθι λῖς ἐσακούσας†,
νεβροῦ φθεγξαμένας τις ἐν οὔρεσιν ὠμοφάγος λῖς
ἐξ εὐνᾶς ἔσπευσεν ἑτοιμοτάταν ἐπὶ δαῖτα:
Ἡρακλέης τοιοῦτος ἐν ἀτρίπτοισιν ἀκάνθαις
παῖδα ποθῶν δεδόνητο, πολὺν δ᾽ ἐπελάμβανε χῶρον

" هيلاس صاح ثلاث مرات بكل قوة من حلقه العميق، وثلاث مرات أجاب الغلام ولكن صوته جاء خافت من المياه.وبعيداً أنه يبدو على الرغم من أنه قريب جداً فى متناول اليد.عندما يسمع الأسد المفترس صرخة ولد الغزال على الجبال ويسرع من عرينه بحثاً عن فريسة جاهزة.حتى هيراكليس يجوب (دروب) أشجار الزعرور الشائكة الغير مطروقة فى شوقه للغلام جعله ينتفض،وملأ الكثير من الأرض ".

هنا تباين واضح فى (الإلياذة ١١. ٤٦٢-٣) حيث "أوديسيوس" الذى،عندما حُاصر فى ساحة المعركة، يدعو رفاقه المدججين بالسلاح أن يأتوا لمساعدته ؛ يستجيب له "مينيلاوس" (Μενέλαος) و "أياس"(Αἴας)."هيراكليس" مع ذلك،لايدعو رفيق مدجج بالسلاح، لكن يدعو معشوق.فى عالم الأبطال يمكنه أن على أى خصم،لكن هنا فقد طريقه فى العالم الذى فيه لاأسلحة ولاالقدر المفرط لصيحاته هى ذات تأثير."هيلاس" يجيب،لكن صوته مكتوماً عبر الماء، و"هيراكليس" لايمكن أن يقول من أين الصوت يأتى.(١٣٠)صوت "هيلاس"،على النقيض من ذلك، يخرج من الماء خافت أو ضعيف.فهيلاس" منغمس فى المناظر الطبيعية،وصوته روحى صرف يحدث محاكاة بسخرية مع عاشقه "هيراكليس".(١٣١)إذا كان νεβροῦ φθεγξαμένας (البيت ٦٢) يساوى حتما الخشف الضعيف مع "هيلاس"، أيضاً معادلة ὠμοφάγος λῖς مع "هيراكليس".إذا كان سلوك الحوريات الذى حرك "هيراكليس" إلى هذا الفعل،فى عدم وجود ضبط لنفسه فى الحب الذى جعله غير فعال.رده على فقدان "هيلاس" عبر عنه كغضب شنيع،هذا الانزعاخ جعل "هيراكليس" يبحث عنه مع قوسه وهراوته (الأبيات ٥٥-

٥٧) وهذه الأسلحة كانت معوقة فى إنقاذ "هيلاس".(١٣٢)على الرغم من أن هيراكليس يندفع فى اتجاه الضجة،ويثابر ويستمر فى بحثه يواجه "شجيرات الزعرور الغير مداسة " (البيت٦٤).(١٣٣)ليس فقط هى الوسائل التى يستخدمها هيراكليس لاستعادة معشوقه غير كافى تماما لكن المعشوق نفسه هو نظير غير مناسب للبطل.(١٣٤)أخيرا عند "أبولونيوس" يشرح غضب "هيراكليس" فى فقدان "هيلاس" ك "أيتيون" للعبادة التى فيها سكان "ميسيا"(Μυσία) الحاليون يسعون إلى الشباب المختفين (١. ١٣٤٨-٥٧). غير أن روايته عن الاختفاء تختلف تماما عن تلك عند"ثيوكريتوس".(١٣٥)

يتم تقديم "هيراكليس" كمهمين على "هيلاس" من خلال مقارنة الأسد وولد الغزال.يقارن "هيراكليس" بالأسد الجائع بحثاً عن فريسته (الأبيات ٦٢-٣) ويخمن "كوسيه" Cusset أن "ثيوكريتوس " يقدم هذا الأسد فى التقليد الهوميرى.(١٣٦)صورة الغزال الصغير الذى يبحث عنه الأسود هو مؤنث فى الجنس،كما هو مبين من الصفة المعدلة νεβροῦ φθεγξαμένας (البيت ٦٢) ويلاحظ "ماسترونارد" دلالات طبيعية من الضعف والحنان مرتبطة بالغزالة هى أيضاً سمة ل"هيلاس".(١٣٧) يعلن "دوفر" Dover أن "ثيوكريتوس" يربط استعارة ولد الغزال مع تلك الخاصة بالأسد السريع من عرينه للنيل بفريسته فى هذه الحالة الأرتباط غريب كما الأسد خارخ لقتل فريسته، فى حين أن الحبيب له هدف مختلف وقد يعتبر هذا مجازاً كالعاشق يرغب فى التهام معشوقه.(١٣٨)

بعد وصف حزن "هيراكليس" يعلق "ثيوكريتوس" (٦٦-٧٦)

σχέτλιοι οἱ φιλέοντες: ἀλώμενος ὅσσ᾽ ἐμόγησεν
οὔρεα καὶ δρυμούς, τὰ δ᾽ Ἰήσονος ὕστερα πάντ᾽ ἦς.

" المتهورون هم العشاق،فهو تحمل الأعمال فى تجوله عبر الجبال ومن خلال الأدغال.أخذت أقل أهمية من كل أمور (جزة) ياسون (الذهبية)"

هنا اختفى "هيلاس" داخل مكان جذاب، لكن الطبيعة معادية ل"هيراكليس" فهو أيضاً ينسى دعوته (البيت٧٦)،وكل مصالح "ياسون" المقحمة فى الخلفية ووصف بحثه يختتم مع إشارة إلى الأله الذى لاأحد يستطيع الهروب منه (البيت٧١) " إله العذاب كان يهتك قلبه ".(١٣٩)ماقيل لنا عن "بوليفيموس" فى إطار القصيدة "أنه كان الجرح البغيض فى قلبه، الذى رشق من "كيبريس" العظيمة وقد أثبته فى قلبه "(الأبيات ١٥-١٦).يشبه مانتعلمه من معاناة "هيراكليس" بعد اختفاء "هيلاس" :"إنه إله قاسى يمزق كبده داخلياً" (البيت ٧١).(١٤٠)

فى أبيات الخاتمة نجد أول أربعة أبيات مخصصة لجمال "هيلاس" الثلاثة الأخرون يشيرون إلى "هيراكليس" (الأبيات ٧٢-٧٥):

οὕτω μὲν κάλλιστος Ὕλας μακάρων ἀμιθρεῖται:
Ἡρακλέην δ' ἥρωες ἐκερτόμεον λιποναύταν,
οὕνεκεν ἠρώησε τριακοντάζυγον Ἀργώ,
πεζᾷ δ' ἐς Κόλχους τε καὶ ἄξενον ἵκετο Φᾶσιν.

" من الآن اعتبر "هيلاس" الجميل بين الخالدين، والأبطال سخروا من "هيراكليس" الفار من الحملة.لإنه تخلف عن سفينة الأرجو ذات الثلاثون مقعد ووصلت إلى "كولخيس" نهر "فاسيس" الوحشى على الأقدام "

هيلاس ليس ميتاً هو فى الواقع خالداً (البيت ٧٢) لكنه فصل من فائدة الوجود الإنسانى،ومن الحياة البطولية التى كان "هيراكليس" يحلم به له.(١٤١)فى نهاية القصيدة،مع ذلك، "ثيوكريتوس" لايعلق على القصة التى قالها للتو،وأى قدر من التلاعب مع الأبيات النهائية يمكن أن يقدم الغاية هنا "هيراكليس"،موضوع المثال،ليس حتى موضوع جملة οὕτω.القصيدة تنتهى بالتلميح فيما ينتظر "هيراكليس" وأبطال الأرجو، عندما يصلوا إلى نهاية المطاف،كذلك نلمح العلاقة الأولى فى سلسلة من الأحداث التى فيها البشر الآخريين سوف يكرروا تجربة رغبة "هيراكليس"كما لو كان شيئا جديدا.ونجد أن أحاطة الراوى الملحمى بكل شئ هو وحده الذى يمكن أن يقترح المنظور الحقيقى على رغبة شخصياته التى هى بحق امتياز للآلهة ولكن مرفوضاً للعشاق البشر.(١٤٢)

القصيدة ٢٩

الآن نمضى إلى القصيدتين الرعويتين ٣٠،٢٩، تلك القصائد التى كتبت فى اللهجة الأيولية، برغم من العنصر الهام للأشكال الشعرية الغير أيولية، هاتان القصيدتان قد لايكونا مجرد تجديد لشعر "ألكايوس"،ولكن أيضاً محاكيات لمثل التجديدات المبكرة.إذا كان صحيحاً أن هذه القصائد لديها على حد سواء النموذخ الآرخى،ومابعد الكلاسي.

ولقد رأى "لوبل" أن كلا من القصيدتين ٣٠،٢٩ لديهم بيت شعرى متكامل منقسم على أربعة،لأن هناك سبب قوى للاعتقاد أن المقطع الشعرى ذو الأربعة أسطر كان عنصراً أسياسياً فى طريقة "ألكايوس" للتأليف.(١٤٣)

تعنون القصيدة٢٩ بـPaidikά Aiolikά، التى من المفترض محاكا ة ل"أكايوس" مع أقتباس منه، موجهة إلى غلام الذى كان مخلصاً له.الغلام متقلب وعلى استعداد لتغير المعجب القديم بالجديد.ثيوكريتوس يصدر أمرا ليثبت عاطفته ؛ الشباب زائل وإذاأخذ هذه النصيحة سوف تنضج علاقتهم الحاضرة فى الوقت المناسب إلى صداقة دائمة.لكن إذا لم يستمع لنصيحته فإن كل شء سينتهى بينهم.

أما الوزن هو مايُسمى Σαπφικὸν πεντάμετρον يتكون من أربعة تفاعيل شعرية تسبق بمقطعين ذو طول مختلف.الذى كان فى الكتاب الثانى ل"سابفو" على وجه الحصر، واستخدم

من قِبل "ألكايوس".(١٤٤)فى القصيدة ٢٩ أربع زوخ شعرى أولى يليها مقطع واحد خطابى.ثم يعقب ذلك ثلاثة من الزوخ الشعرى إضافية (الأبيات ١٠-١٥)،ثم ثلاثية (الأبيات ١٦-١٨) ؛ لكن (الأبيات ٢١-٤) تبدو كأنها رباعية شعرية (زوخ شعرى)،(الأبيات ٢٥-٣٠) تعرض معا فى نفس المعنى والقواعد اللغوية كوحدة واحدة.القصيدة تنتهى مع مجموعة أخرى من خمس زوخ شعرى (الأبيات ٣١-٤٠). (١٤٥)

وتعتبر هذه القصيدة أول القصائد الأيولية عن الغلمان ' Παιδικά ' التى تبرز العلاقة غير المتكافئة والتوق للتبادلية نحن نتصور أن حبيب الشاعر وفتاه فى مأدبة "ألكايوس" التى فيها الحبيب الأكبر سناً ،أكثر وعياً لفجوة السن من الحبيب فى القصيدة (١٢) (البيت١٠).(١٤٦)

يعتمد "ثيوكريتوس" بشكل مباشر على حالة بالمأدبة فى القصيدة٢٩،حيث أنه يبدأ باقتباس من "ألكايوس" (fr. 366) ويتحدث كما لو كان يروى مع كأس الخمر فى اليد (١-٢) (١٤٧) :

οἶνος ὦ φίλε παῖ λέγεται καὶ ἀλάθεα:
κἄμμε χρὴ μεθύοντας ἀλαθέας ἔμμεναι

" النبيذ ياغلامى العزيز، كما يقال، فى كؤوسنا يجب أيضاً أن نتحدث الحقيقة "

فى بداية القصيدة،يأسف الشاعر أن الغلام لايحبه من كل قلبه (καρδία البيت٤) ؛ فهو يريد الالتزام العاطفى الكامل من الغلام،ثم على الفور يكشف عن أن نصف حياته يعتمد على جمال الغلام الجسدى (ἰδέαالبيت٦).(١٤٨)الأدعية والتهديدات التى يتعرض لها الحبيب الأول هو توسل موجهه إلى مراهق من قِبل العاشق،كما يقول، من حالة نشوة سكره ليفرغ قلبه.هذه المزاعم تشبه تلك المستخدمة من قِبل الشخصيات الموجودة مثل الشاعر التراجيدى أجاثون (Ἀγάθων) والفيلسوف سقراط (Σωκράτης) والكبياديس (Ἀλκιβιάδης) والشاعرأرسطوفانيس (Ἀριστοφάνης) فى محاورة المأدبة (Συμπόσιον) "لأفلاطون"،وتلك الخطابات التى أقامها عشاق "ثيوجنيس" ولكن مع أقل مرارة وأنانية.(١٤٩)ويبدو أن مونولوخ القصيدة الرعوية ٢٩،الذى سيتم فى المأدبة، هو بالفعل قدم (μεθύοντας البيت٢) ذلك هو المكان الذى ربما نخمن أن نجده عند كلاً من "ألكايوس" و"ثيوجنيس"(١٢٩٩-١٣٠٤).(١٥٠)

سعادة الحبيب هى تماماً تحت رحمة أهواء المحبوب (الأبيات ٧-٨) :

κῶτα μὲν σὺ θέλῃς, μακάρεσσιν ἴσαν ἄγω
ἀμέραν: ὅτα δ᾽ οὐκ ἐθέλῃς τύ, μάλ᾽ ἐν σκότῳ.

" عندما ترغب، فيومى (الذى) يمر هو مساو لذلك الخاص (بالآلهة) المباركة ولكن عندما لاترغب،فإنه الظلام فى الواقع"

هذه السعادة،مع ذلك، يتم تشكليها من قِبل الإذعان الجسدى للشاب ؛ تعنى أن يكون راغباً السماح بالتكمن الجنسى.أيضاً المبالغة فى هذه الأبيات (٧ -٨) نجد الأوجه الأقرب فى

التدفقات الغالبة للإخضاع هكذا يبتهج "ديسكورديس"Διοσκουρίδης الجنسى أنه أصبح خالداً من خلال الفعل الجنسى الممتع مع " دوريس"Δωρίς (Anth.Pal.5.55). وأن "بروبرتيوس" يأمل أكثر من مرة للخلود بنوع مماثل. الحبيب فى القصيدة ٢٩ حرك من الضوء الإلهى إلى اليأس الأسود بسب نزوة الصبى (الأبيات ٧-٨) ؛ مثل الشاعر الحبيب فى القصيدة ١٢ الذى يجرح ثم يشفى من حب الغلام κοῦρος (الأبيات ٢٥-٢٦).فى كلتا الحالتين الغلام يحمل سلاسل من العاطفة نزولاً وصعوداً.(١٥١)حبيب القصيدة ٢٩ يناشد غلامه العزيز من خلال مجموعة من القيم التى هى مألوفة فى مجموعة "ثيوجنيس" : الحاجة للمجاهرة،الصداقة الحقيقية والدائمة،وأهمية شهرة الحبيب الجيدة (الأبيات ٢١-٢٢).(١٥٢)

فى هذه القصيدة، "إروس" قد صور بالفعل كقوة مدمرة (الأبيات ٢٢-٢٤)، خاصة إذا استمر الغلام فى تقلبه، فلماذا استخدم، بالنسبة للتبادل المثالى،الفعل ذاته الذى يستخدمه الشاعر فى أماكن أخرى للعاطفة المدمرة، ومن جانب واحد ربما اللاحقة συν والظرف ἀδόλως(البيت ٣٢ بدون مكر) لكن ماذا يعنى الشاعر ؟ فى وصفه لإروس كقوة مدمرة، الحبيب يكشف أنه قد تحول (البيت٢٤)،إذا كان الأمر كذلك، فإنه يجب أن يكون غلام متقلب ؛ وبالتالى ربما التركيز على دورة مؤثرة بسرعة للشباب والشيخوخة (الأبيات ٢٧-٣٠).(١٥٣)

الإمكانية لدى الشاعر لاستغلال هاتين الطريقتين لرؤية "إروس" الشاذ جنسياً نشأ ليس فقط من اللغة حُسنة التعبير للمصورات التى ميزت التعبير الأدبى لمثل هذه العلاقات، لكن أيضاً من خلال التقليد الفلسفى الذى سعى إلى التميز بين "إروس" الخير الذى يهدف إلى الفضيلة، ولم يكن الإشباع الجسدى للأحباء هوالتركيز الرئيسى وبين "إروس" السئ الذى كان الهدف الرئيسى عنده شهوة الرجل المسن لمثل هذا الإشباع الجسدى. أى علاقة يمكن،بصفة عامة،تصورها أيا كان نوع "إروس" تبعاً للظروف والدافع،فما قد يراه الحبيب (أو كما يدعى أن يرى) كعلاقة الفضيلة والمجد، آخرين (بما فى ذلك المحبوب) ربما يُرى كمضايقة جنسية(البيت ٣٦ ἐνόχλης " يسبب أزعاج).(١٥٤)الحبيب الأكبر سناً يعطى غلامه محاضرة عن الأخلاص وعن مثل الأماكن المأدبية كرحلة للشباب وبداية سريعة للعمر (الأبيات ٢٥-٣٠).الأهمية لنتائجنا هو الحقيقة أن الشاعر تورط فى عدم المساواة وانعدام الأمن (الأبيات٦-٨)،وينص على علاقة متبادلة مثالية،عندما الغلام وصل إلى مرحلة الرجولة (البيت ٣٣).(١٥٥)

هذا المعنى من السخرية يعزز بالتأكيد من قبل رؤية المتحدث نفسه "هيراكليس" (الأبيات ٣٧-٨):

νῦν μὲν κὴπὶ τὰ χρύσεα μᾶλ᾽ ἔνεκεν σέθεν
βαίην καὶ φύλακον νεκύων πεδὰ Κέρβερον,

" على الرغم من الآن بالنسبة لك،أود أن تذهب لجلب التفاح الذهبى أو جلب سيربيروس حارس الموتى"

التفاح الذهبى ل"هيسبيريديس" (Ἑσπερίδες)والرحلة إلى العالم السفلى كانت تقليديا من أعظم مهام "هيراكليس".تلك التى فى التقاليد المختلفة مثل الخطوات النهائية نحو الخلود.فقد كان "هيراكليس" حبيب مشهور لكلا من النساء والغلمان وهناك شاعر ملحمى يدعى "ديوتيموس"Διότιμος،الذى ربما قبل "ثيوكريتوس"،كتب قصيدة تسمى هيراكليا (Ἡράκλεια) التى فيها "إيريسثيوس" Εὐρυσθεύς كان محبوب البطل "هيراكليس" والأعمال قد صورت على نحو محتمل كأعمال التفانى للنوع المصور من قِبل متحدث القصيدة ٢٩.روح التفخيم الذاتى الهزلى لهذا الإسقاط فى المجال الأسطورى لديه تناظرية وثيقة فى القصيدة الرعوية ١٢. وربما نتعجب ماإذا كان من أى وقت مضى مصنوع من الحديد (البيت ٢٤).ويمكن أن يقال الشئ نفسه بالنسبة لرغبته أنه وغلامه يجب أن يصبحوا Ἀχιλλέιοι φίλοι ""اصدقاء أخيليوس" (البيت ٣٤)، على الأقل كما يتصور فى الفترة الكلاسية،نمت كعلاقة الحبيب بالمحبوب.(١٥٦)التبادلية المثالية صورت هنا كتلك الخاصة ب"أخيليوس" و"باتروكلوس" ؛ هذا هو مايتوقعه الشاعر الحبيب من الغلام (٤)،فى مقابل مايشعر به نفسه (البيتين ١٨،٩)؛ ف"أخيليوس" و"باتروكلوس" تميزوا بطولياً ك Ἀχιλλέιοι φίλοι،فى تناقض مباشر للتبادلية المثالية للقصيدة الرعوية ١٢ (التى فيها استخدام φιλέιν و ἀντιφιλει)، الشاعر الحبيب يستخدم τὠραμένῳ συνέραν "أمنحنى الحب للحب(البيت ٣٢).فالحب سوف ينجح هذه الصداقة القوية الجديرة بتلك التى وحدت بين "أخيليوس" و"باتروكلوس". ونحن نعلم،أن أسماء هؤلاء الأبطال ربما يوقظ فى هذا المجال،لبعض الشكوك للقارئ أو المستمع اليونانى.(١٥٧)كذلك أن الأختيار ذاته، لمثال "أخيليوس" و"باتروكلوس" يغلف ذلك الغموض الصعب؛ من الذى كان حقاً الأصغر سناً؟ أكانت علاقاتهم مقصورة حتماً على φιλία الهوميرية أم اشتملت على تدخلات من "إروس" ؟.(١٥٨)

فى سياق الحديث،مع ذلك، أهمية الخلفية تبدو لتتلاشى إلى حد ما، ولكن قد تكون إعادة تركيز فى النهاية كحبيب يهدد بالانتقام إذا توسلاته وقعت على آذان صماء (الأبيات ٣٩-٤٠) :

τότα δ' οὐδὲ καλεῦντος ἐπ' αὐλεΐαις θύραις
προμόλοιμί κε παυσάμενος χαλέπω πόθω.

" ثم،ينبغى أن يبقى شوقى الصعب ولاحتى ينبغى أن أجئ إلى باب المنزل يجب أن تتصل بى"

هذه الأبيات على مايبدو تشير إلى وقت نضوخ الشاب وفقد مفاتن الشباب (الأبيات ٢٥-٣٠)،لأنه من الصعب أن نصدق أنه حتى أن هذا المتحدث يهدد الغلام ب "إذا لم تفعل ما

استحثك به، أنا سوف أعرض عن طلبك" الوعيد الذى الغلام قد يرغب تنفيذه أيضاً.

المعلق القديم يأخذ الأبواب فى هذه الأبيات على أن تكون تلك الخاصة ببيت الغلام،بحيث الحبيب يتصور الوقت الذى الشاب -الآن ليس مطلوب إلى هذا الحد- يشجع حبيبه ليدعوه καλεῖν هى تقريباً مصطلح تقنى فى ذلك المعنى فى كل العلاقات الجنسية لكل الأنواع. نوعية الاسم αὐλείαις(خارج الباب) والفعل المركب προμόλοιμί(يخرج)، مع ذلك يقترح بدلاً من الباب الذى نحن بصدده ويعزو إلى منزل المتحدث، فهذا الحبيب يهدد ليس حتى للرد لزيارة حبيبه السابق. مثل هذا التهديد يمثل حلم المتحدث، لظروف مثل هذه الزيارة هى من الصعب تخيله. (١٥٩)

- القصيدة ٣٠

ننتقل الآن بإيجاز إلى آخر قصائد حب الغلمانل"ثيوكريتوس" التى فيها الفرضية أنها ألفت للأداء البهيج مما يساعد على إعطاء معنى لفكاهة القصيدة، القصيدة الرعوية ٣٠،التى عنونت ب Παιδικά Συρακούσια هذه القصيدة تحسم بلاشك النماذج المستمدة من الشعر المأدبى من الماضى.(١٦٠)

إما عن موضوع هذه القصيدة ف"ثيوكريتوس" يعانى فى فترات متقاطعة من العاطفة بسبب الغلام وفرصة اللقاء فى اليوم السابق أدت إلى هجوم جديد. ولذلك فهو يدعو قلبه مرارا وتكرارا.يذكر "ثيوكريتوس" نفسه أن شعره أصبح شائباً وأن مثل هذا السلوك غير مناسب لسنوات عمره.بعد سن معينة اختلاف الطبع بين عمر الشباب ومنتصف العمر، فمثل هذه التشابكات من هذا النوع يمكن أن تجلب التعاسة إلى الحبيب فضحايا إله الحب لايمكن أن يساعدوا أنفسهم ويجب أن يتحملوا مايأتى لهم.(١٦١)

بالنسبة لتاريخ هذه القصيدة،حوالى ١٥٠٠م سجل "يانوس لاسكاريس" Janus Lascaris أنه قد رأى فى "لورا"Laura على مخطوطة "أتوس" تشمل قصائد ٢٤، ٢٦، ٣٠،(١٦٢) ولقد اكتشفت القصيدة عام ١٨٦٤ م من قِبل "زيجلر"Ziegler ونشرت لأول مرة من قِبل "بيرخ" Bergk فى عام ١٨٦٥ م.ومع ذلك المخطوطة التى فيها القصيدة ٣٠ وحدها هو الحفاظ على الفكرة أنها تم تجميعها بدقة أكثر من مرة.(١٦٣)

أما عن الوزن هو ستة عشرة مقطعاً الخاص ب"سابفو" استخدم أيضاً فى القصيدة الرعوية٢٨.وربما هو لايزيد عن مصادفة أن الأساس ذو مقطعين قصيرين مسلم به فى هذه القصيدة ولايحدث فى الأخرى،(١٦٤) إما اللهجة فهى أيولية.أما بالنسبة لهذه القصيدة،الرباعية البدائية تتبع بثلاثة من الزوخ الشعرى ومن ثم مقدمة من مقطع واحد لمخاطبة الحبيب نفسه (روحه البيت١١)، الحديث نفسه يتكون من ثلاثة من الزوخ الشعرى يتبع مقطع من ستة أبيات (الأبيات ١٨-٢٣) حيث مزيد من الانقسام الفرعى يكون لافائدة منه،

تليها خاتمة من مقطع واحد (البيت٢٤) ثم خطاب النفس الذى يتفاوت فيه التقسيم الفرعى.(١٦٥)

تبدأ القصيدة ٣٠ بنواح من قِبل الحبيب البائس والهِرم الذى يعانى من العاطفة بسبب الغلام : (١٦٦)

�¨Ωιαι τῶ χαλεπῶ καὶνομόρω τῶδε νοσήματος

" للأسف لى،الألم والحزن منه"

الراوى يصرجᾨΩιαι "للأسف" ثم يبدأ فى تفسير حزنه.على النقيض من ذلك،إذا ماأخذنا هذه القصيدة كأداء بهيج،الكلمات الأفتتاحية تجعلها ذات معنى جيد كبروفة دعابية لندائه المثير للشفقة إلى روحه،لكن هذه المرة موجهة إلى أنواع من المحاورين الذين من بينهم الشاعر قد حصلوا على رد أكثر مرضٍ من قلبه.(١٦٨)هذا وقد سبب مشهد الغلام ألم جديد،ويروى كيف عاد إلى منزله ووبخ نفسه.(١٦٩) هذه القصيدة أحد الحلول الممكنة،قاتمة وساخرة، قدمت مشكلة التبادلية فى العلاقة بين الرجل المسن والمراهق،إلقاء الضوء على الحبيب،الذى هو أكبر من العشاق فى قصائد حب الغلمانالآخرى : صُدْغه نقط بشعر أبيض (البيت١٣) لهذا السبب،حماقة عاطفته تميز كمرض من البيت الأول، مع الدقة الهادئة (البيت٢) والاشمئزاز (البيتين ٥، ١٧).(١٧٠)

هناك نقطة واحدة أخرى للقصيدة التى ربما تساعدنا على قياس مسافتها من أى نماذج قديمة.فى البيت ٢ يصف الحبيب عاطفته كحمى متكررة :

τετορταῖος ἔχει, παιδὸς ἔρως, μῆνά με δεύτερον,

" يملك الربع لحب الغلام،احتفظ بى لمدة شهرين من الآن"

يلاحظ "جاو" أن التشابه بين حبه والحمى يكمن فى تقطعها.فليس فى طول الفترات بين المداهمات.مثل هذه الفكرة الإبجرامية تتبع بسهولة بعد νοσήματος " المرض" (البيت ١).إنما على الأقل من الغريب أن نفس الفكرة تتكرر عند "كاليماخوس" Καλλίμαχος فى وصفه للمرض الذى منع والد " كيديبى" Κυδίππη من زواجها (fr. 75.12-19).القصيد٣٠ تشارك ليس مجرد حُمىّ الرّبْع لكن أيضاَ δεύτερον "الثانى" (البيت٢) على الرغم من استخدامها فى معانى مختلفة.(١٧١)

ἐχθὲς γὰρ παριὼν ἔδρακε λέπτ᾽ ἄμμε δι᾽ ὀφρύγων
αἰδεσθεὶς ποτίδην ἀντίος, ἠρεύθετο δὲ χρόα.

" بالنسبة لأمس كما مر عليه فلقد منحنى لمحة سريعة من بين حاجبيه ؛ كان خجولاً أن ينظر إلى فى وجهى وتورد خجلاً "

اللمحة الخجولة والتودد قد يكون فى الواقع علامة على التواضع الملائم،لكن الغلام

أيضاً ربما يتدلل لعذاب حبيبه ((Ar. Clouds 980).مثل هذا خداع الذات يشارك مع استراتيجية إلقاء اللوم على النفس بالنسبة لسلوك غير لائق لعمر المتحدث ؛ مثل الرجل الضعيف (ἀκρατής) فعلياً من التقليد الفلسفى، المتحدث غير قادر على مقاومة الرغبة : نفسه هى أقوى من عقله.

ونجد أن تعاطف "ثيوكريتوس" فى جميع قصائد الثلاث (٣٠،٢٩،١٢) مع الحبيب الأكبر سناً،الذى هو فى القصيدة ٣٠،هو أشيب الشعر (البيت١٣) وبالتأكيد يخلو من عوامل الجذب للشباب (البيت١٤) :"الأفضل له أن يبتعد عن حب الغلمان"(١٦-١٧).هذا الحبيب لايتطلع إلى مستقبل رومانسى،لكن ينظر إلى الوراء.ف πόθος "الشوق" الخاص به تغذت بتذكره، لماذا؟ لإن الرجل المسن فى الحب مع الشاب المتقلب هو فى قبضة المرض(البيت١)؛ فهو يعانى من الذكريات المنهكة والكوابيس.(١٧٢)

سخرية القصيدة تكمن فى الحقيقة أن خطاب النفس الذى هو بعد ذلك يتميز بالنداء إلى العقل، فى حين أن الحبيب يرهب نفسه مثل أب كوميدى يحاضر أبنه الضال (الأبيات ٢٩-٣٢) :

ταῦτα γὰρ ὦγαθὲ....
βούλεται θέος, ὃς καὶ Διὸς ἔσφαλε μέγαν νόον
καὔτας Κυπρογενήας: ἔμε μάν, φύλλον ἐπάμερον,
σμίκρας δεύμενον αὔρας ὀνέμων ᾇ κε θέλῃ φόρῃ

" لهذا،ياصديقى، إرادة هذا الإله الذى جلب أدنى عقل كبير ل"زيوس" والقبرصية المولد نفسها، لى مع التنفس أنه يصعد ويحمل بعيداً بسرعة،مثل الورقة التى تعيش ليوم واحد هو حركة ألطف الهواء"

حديث نفس ثيوكريتوس،مثل ذلك الخاص ب"أفروديتى" عند"سابفو" (fr. 1)،هى بشكل واضح مصقولة ومقنعة ببراعة فى المنافسة المشيدة بينها وضعفها وإشراقها وبين العقل العظيم ل"زيوس" ومولد القبرصية ذاتها التى هى ليست ندالً"إروس" ؛ الذى قهر "زيوس" و"أفروديتى". فصل النفس عن ذاتها قد يعود إلى مثل هذه الأشياء كأحاديث البطل الهوميرى مع نفسه، وأنه ربما أشهرها من مونولوخ "ميديا" Μήδειαالشهير فى مسرحية "ميديا"ل "يوربيديس"Εὐριπίδης حيث فإن المعنى الأساسى للنفس يبدو ليكون غاضباً (1056-80) ؛ جنبا إلى جنب مع فصل الذات عن الروح، على مايبدو مع ذلك أن يكون شيئا يصبح موضوع إبجرامة الحب الهلينستية على سبيل المثال "مليلجروس"Μελέαγρος يجرى محادثة مع نفسه تجاه الأبيات المماثلة لتلك القصيدة ٣٠ ((Anth. Pal. 5.131 = xix G-P)).

المقارنة بين النفس بالورقة يلفت الانتباه على مقارنة "جلاوكوس" Γλαῦκος الشهيرة بمقارنة أجيال من الرجال بإجيال من الأوراق فى ملحمة الإلياذة (٦. ١٤٥-٩) ؛ تلك المقارنة هى أفتتاحية رد "جلاوكوس" لتعبير "ديوميديس" Διομήδης عن عدم استعداده للقتال معه

إذا جلاوكوس" هو الإله، لأن القتال مع الإلهة لها عواقب وخيمة.بالتالى السياق الهوميرى يعزز وجهة نظر الأبيات عند "ثيوكريتوس".φύλλον ἐπάμερον " الورقة التى تعيش ليوم واحد" تتطلع إلى الفقرة فى الإلياذة لتوحى بتفاهة الشخص الفردى،الوحيد ἐφήμερος،وهكذا توحى بعدم أهمية المهمة بالنسبة ل"إروس" ليفوز بمثل هذا الشئ.من الفترة الآرخية،على أية حال،نجد النفس ذاتها (مثل الروح) تصور على أنها نوع من التنفس أو النسيم ؛ هذا المفهوم هنا يصبح واحد الذى فيه التنفس يلاطف النفس هو "إروس"،نفسه متقلبة مثل النسائم.هنا الجمال يمكن وصفه من حيث ملائمته للنسيم أو الفيض من المحبوب.النسيم فى البيت ٣٢ له صدى فى كلا من داخل وخارج المقارنة : أصغر نفحة للغلام المبتغى هو كافياًلإغوائه الحبيب بكل النوايا الطيبة.(١٧٣)

فى هذه القصيدة،يعلن "ثيوكريتوس" أنه فى الآونة الأخيرة لديه محادثة مع نفسه بعد حصوله على وخزات رغبته الجنسية الغير محققة بسبب محبوبه التى تضرم من جديد من خلال لقاء عابر مع الغلام (البيت٧ ومايليه).فى هذه المناقشة مع قلبه، يصف الراوى،أنه وبخ نفسه لعدم استغنائه عن العاطفة المنهكة (الأبيات١٢-١٣).الدهشة والدعابة فى هذه القصيدة تأتى عندما يكشف أن روحه تحدثت مرة أخرى رداً عليه، من جهة أخرى، فإن مضمون هذا الرد هو مناسب بطريقة مسلية إلى طبيعتها حيث مقر العاطفة، حيث الروح ذكرت كمردود لنداء مثير للشفقة ل"ثيوكريتوس" لتحريرها من عاطفته فإنه ليس لديها خيار سوى الاستسلام للقوة الساحقة للرغبة الحنسية.(١٧٤)

ماهو مسلى بشكل خاص عن رد الروح، هو أن لهجتها هى نوع من الصداقة، نصيحة الفطرة السليمة أن فهم قد يقدم لزميل المتيم فى المأدبة،فى حين أن محتواه هو الكل يكشف عن طبيعة القلب الحقيقية.رد روح "ثيوكريتوس"فى القصيدة ٣٠ تحتفظ بكثير من وجهتها الدعابية للقارئ البسيط،ولكن، إذا كان لنا أن نفسر هذه القصيدة من منظور أدبى بحت،فمن الصعب فهم الحالة المنطقية لأفتتاحية أبيات القصيدة.

لمن لنا أن نفترض تلك الكلمات تخاطب ؟ بالتأكيد ليس لروح الشاعر حيث يوضح "ثيوكريتوس" أن محادثته مع قلبه استغرقت يوماً من قبل (ἐχθὲς " أمس البيت ٧) : πολλὰ δ’ εἰσκαλέσας θυμὸν ἐμαυτοῦ διελεξάμαν " " يدعو فى قلبى، قد كان لى محادثة طويلة مع نفسى" (البيت١١). الراوى لايحدد المخاطب الذى توجه إليه هذه الكلمات، ولكن الطريقة التى فيها هو يعبر عن نفسه. نفترض ضمنياً أنه يجب أن يتكلم لشخص ما،شخص الذى معه الإشارة إلى الأمس ومحادثته مع نفسه يمكن أن يكون لها معنى.نحن لنا أن نستنتج أن الراوى هو يتحدث إلى نفسه حول محادثة بينه وبين نفسه ويبدو على حد سواء من الصواب أن نفترض أن القارئ الهيلينستى—بدون أى تفسير- سوف نتخيل أنه مهما يقرأ هذه القصيدة،يجب عليه ببساطة أمرا مفروغاً منه أنها قدمت على أنها كتبت فى نفس اليوم.(١٧٥)

القصيدة الثالثة والعشرون

تعنون القصيدة الثالثة والعشرون المنسوبة إلى "ثيوكريتوس" باسم الحبيب Ἐραστής(١٧٦)، وهى قصيدة قصصية نموذجية فى البحر السداسي(١٧٧). المؤلف مجهول،قد يكون من مرحلة متأخرة من الأدب الهيلينستى يصف أنماطاً موضوعية وقصصية من تقليد شكوى الحبيب وأنينه (παρακλαυσίθυρον) وتعتبر القصيدة الرعوية الثالثة هى النموذخ الذى تعتمد عليه القصيدة الثالثة والعشرين.(١٧٨)

هذه القصيدة هى المفارقة التى فيها القصة الرومانسية والشكل الرومانسى مجتمعة لإنتاخ قصيدة واقعية من خلال ١) تبعية القصة لموقع إطار القصيدة وإعطائه خاتمة دموية، ٢) إنشاء بنية التى توجه القصة نحو الموت بدلاً من الرومانسية،٣) إدخال فى السمات الأكثر تمييزا لشكوى العاشق أمام باب المحبوب وعنصر الموت الفعلى.ولذلك تعتبر هذه القصيدة بالنسبة لمجموعة "ثيوكريتوس" تحتوى على قدر كبير من الأهتمام بسبب وجود القصة الرومانسية،قصاص "إيروس"(Ἔρως)، شكوى الحبيب وأنينه أمام باب المحبوب فقد جمعت كل تلك العناصر لإنتاخ قصيدة من الجانب المعاكس للرومانسية قصيدة ملأت بجو التدمير الذاتى.(١٧٩)

تقدم القصيدة مشهدا من الشفقة الملونه المجددة التقليدية من قِبل سمة حسية كئيبة للشعر الهيلينستى المتأخر.القصيدة تدور بين شخصتين (١٨٠)الفجوة العمرية بينهما تبدو متقاربة بشكل مباشر.(١٨١) بعد المقدمة،تحتوى على عرض مفصل للأحداث الماضية (١-١٥) وانتقال قصير إلى الحاضر الدرامى (١٦-١٨)،يهتف الحبيب بشكوى عاطفية على باب الشاب المحبوب (١٩-٤٨) الكلمات تولد الأفعال،وذلك فى أعقاب الأغنية المحزنه يشنق نفسه على عضادة باب الشاب (٤٩-٥٣).ومع ذلك، هناك فعل ثانى لهذه القصيدة (١٨٢)فالعاطفة هنا مهملة وتجسدت فى خطاب الغلام (١٨٣) الهادئ الثابت على مرأى من جثة الحبيب الشاب،يذهب إلى الجمنازيوم ويغطس فى حمام السباحة، هناك تمثال "إيروس" على الحافة يقع عليه ويقتله (١٨٤) وفى سكرات الموت يندم الغلام (١٨٥)(٥٣- ٦٣).

هذه هى القصة القديمة لحب الانتقام من العقاب الذى قدمه "إيروس" لاولئك الذين من قِبل كبريائهم وعنادهم يسبب موت محبيهم.وأقرب مثال معروف فى القصة الواردة فى الكتاب ١٤ من التحولات)Metamorphoses) لأوڤيديوس (Ovidius) حيث تحولت أناكساريتى (Ἀναξαρέτη) المتحجرة القلب إلى تمثال لفينوس (Venus) بعد شنق معجبها المسكين إيفيس (Ἶφις) على بابها. وقد ارتبطت هذه القصة عند أوڤيديوس مع قصة أركيوفون (Ἀρκεοφῶν) و أرسينوى (Ἀρσινόη) وجدت فى مخطوطة أنتونينوس ليبراليس Antoninus Liberalis مع ملاحظة أن القصة وردت عند هرميسياناكس (Ἑρμησιάναξ) فى قصيدة ليونتيون (Λεόντιον) حيث أشار أن أرسينوى التى تحولت إلى حجر من قِبل

أفروديتى(Ἀφροδίτη) عندما نظرت من منزلها على موكب جنازة حبيبها أركيوفون الذى شنق نفسه من أجل الحب.(١٨٦)

ويكشف فحص بنية القصيدة أنها تركز على فكرة الموت.بدءا من شكل مكون من ثلاث أجزاء من مقدمة، وشكوى مناسبة،وخاتمة وقد شيد الشاعر عليهم هرم ثلاثى انقسم وتجزأ إلى ثلاثية أصغر مما يؤدى إلى النقطة الأساسية (البيت ٣٢)،حيث يتم جمع القصيدة معا ثم يعود بعيدا عنه مرة أخرى.(١٨٧)

من البيت الأفتتاحى يسلط الأضواء على كل من الشخصيات مما يحد من انطباعنا عن بطل القصيدة الحقيقى (البيت الأول) :

Ἀνήρ τις πολύφιλτρος ἀπηνέος ἤρατ᾽ ἐφάβω,

" كان هناك عاشق ما يعانى من سحر الحب كان قد وقع فى حب شاب متحجر القلب"

ونجد أن المقدمة تأطر بالكلمات وأفعال الشخصيات الدرامية التى تدخل فيها مادة موضوع القصيدة التى تتناول العواقب القاتلة لعصيان إله الحب(١٨٨)(الأبيات ٤-٥):

κοὐκ ἤδει τὸν Ἔρωτα, τίς ἦν θεός, ἡλίκα τόξα
χερσὶ κρατεῖ, πῶς πικρὰ βέλη ποτικάρδια βάλλει:

" ولايعرف إيروس من الذى كان إله، فالسهام القديمة تكون قوية فى أيديهم

كيف قذف السهام القوية فى قلبه"

هكذا نجد أن موضوع انتقام الحب له أكثر من ملمح فى أبيات الأفتتاحية ولكنه يظهر فى شكله الكامل فى نهاية القصيدة (٥٨-٦٠)، كما أن وظيفة هذا الجزء من القصيدة تقودنا من قصة انتقام الحب والأستعداد لموضوع الانتحار مـــــــــن خلال ذكـــــــر أسبابه.(١٨٩) وكذلك يصور معاناة الحب فى لغة عاطفية عميقة.(١٩٠)

مثل الحبيب فى القصيدة ٢٩، يثار الحبيب فى القصيدة ٢٣ من قبل جمال الصبى (البيت ٢) ومن قِبل غضب رفضه، فهو ملدوغ من قِبل أزدراء الصبى (البيت ١٥)،الحبيب البائس المهمل يقبل عضادة الباب (البيت ١٨) ويخاطب بكلماته الأخيرة إلى الغلام المتغيب قبل شنق نفسه فى مدخل الباب. ومنذ البيت الأول قد استخدم الشاعر الفعل ἐράσθαι لحب الرجل الشاب ؛ وἔρως فى البيت ٢٠أيضا للحظة الرغبة فى التبادل والمعاملة بالمثل. (١٩١)

المحور الثلاثى الثانى هو شكوى العاشق وأنينه أمام باب الحبيب المناسبة، تتطور شكوى الحبيب إلى مرثية فهناك لمسة مرضية بالفعل (الأبيات ١٩-٢١) :

ὦ Ἄγριε παῖ καὶ στυγνέ, κακᾶς ἀνάθρεμμα λεαίνας,
λάινε παῖ καὶ ἔρωτος ἀνάξιε, δῶρά τοι ἦλθον
λοίσθια ταῦτα φέρων, τὸν ἐμὸν βρόχον

" الصبى القاسى،عديم الشفقة تنشئة أنثى الأسد الوحشية، الذى لايستحق أن يكون محبوباً.أنا جئت مع هذه الهدايا الأخيرة لك،حتى ذلك رسن حبل المشنقة الخاص بى "

الآن شكوى الحبيب وأنينه (παρακλαυσίθυρον) هى قصيدة رومانسية التى تتكون بالضرورة من العناصر الرومانسية فى السريناد الوارد فى هذه القصيدة الصبى قاسى (البيت ١٩) الغلام تنشئة انثى الأسد وله قلب من الحجر (الأبيات ١٩-٢٠) أنه لايستحق الحب (البيت٢٠) الحبيب من جانبه يعانى من لهيب الحب ويحذر الصبى من أن جـماله سوف يتلاشى ويموت كما هو الحال فى الزهور والثلج (الأبيات ٢٨-٣٠).(١٩٢)

فى شكوى الحبيب أكليل الزهور هو سمة وفكرة هامة كاسلتقاء النوم *Κοίμησις* نفسه على باب محبوبته العنيدة الحبيب يعلق أكليلاً من الزهور على أمل أن اكتشافه فى الصباح سوف يوقظ فى قلب المحبوب الشفقة على المعاناه التى سببتها له.فى هذه القصيدة الحبيب يشنق نفسه على الباب عوضاً عن الإكليل بالنسبة لهدية الزهور قد حلت محلها عنقه (الأبيات ٢٠-٢١).(١٩٣)

كذلك نجد أن الفكرة الرئيسية فى هذه الأبيات هى جمال الشباب.الجمال الذى يعالج فى ثلاث طرق يبدأ الشاعر مع إجمال مفاتن الطبيعة ثم يصل إلى أوخ أغنيته التى تجسدت فى بيت واحد (البيت ٣٢): καὶ κάλλος καλόν ἐστι τὸ παιδικόν, ἀλλ᾽ ὀλίγον ζῇ" " وحتى مع ذلك فإن جمال الطفل الجميل لايعيش لفترة طويلة "(١٩٤)الحبيب فى هذه القصيدة ليس ذو شعر أشيب متجعد مثل القصيدة ٣٠،ولامثل الحبيب فى القصيدة ٢٩، فهو هنا يذكر الشاب من مرور الوقت وزوال جمال الشباب. (١٩٥)كذلك سوف يعرف بعض المعاناة يوما ما التى سببتها نفسه للآخرين (الأبيات ٣٣-٣٤). (١٩٦)

يكتسب الانتحار الوشيك تلوينا تلذذيا،عندما يتصور الحبيب حاجته لتعانقه مع محبوبه (الأبيات ٣٦-٤١):

ὁππόταν ἐξενθὼν ἠρτημένον ἐν προθύροισι
τοῖσι τεοῖσιν ἴδῃς τὸν τλάμονα, μή με παρένθῃς,
στᾶθι δὲ καὶ βραχὺ κλαῦσον, ἐπισπείσας δὲ τὸ δάκρυ
λῦσον τῶ σχοίνω με καὶ ἀμφίθες ἐκ ῥεθέων σῶν
εἵματα καὶ κρύψόν με, τὸ δ᾽ αὖ πύματόν με φίλασον,
κἂν νεκρῷ χάρισαι τὰ σὰ χείλεα.

" عندما ستأتى وتجد رجل بائس يشنق على بابك، لاتمر علىَّ ولكن ابقى،وأبكى قليلاً،ومع هذا قربان الدموع،فكنى من الحبل،وانزع ملابسك من على جسدك وغطنى واعطنى القبلة الأخيرة وامنح على الأقل لجسدى شرف لمسة شفتيك "

إن المشاعر المرضية تصل إلى ذورتها مع وصف آثار الانتحار عند عرض الجثة المشنقة.بديل قاتم لإكليل الزهر الذى يحى ذكرى شكوى الحبيب وأنينه يُدعى الشاب لرعاية

الجثة يبكى ويغطيها بملابسه الخاصة وفى نهاية المطاف لتقبيل شفة الميت.قبلة الموت تحول بشكل قاطع الجو الرومانسي إلى مشهد من العاطفة والشفقة الطبيعية. يتم تحويل رثاء العاطفى إلى نحيب تراجيدى، واختتم الأداء المثير للشفقة والحبيب يشنق نفسه بالفعل على عضادة الباب.فلعة مرثية الحبيب قد توقعت من قبل النداء النهائى إلى المحبوب (الأبيات ٣٧-٨) أول المارة،المخاطب المعمم لكل المراثى،هو بالتأكيد الغلام القاسى نفسه.فى رفضه الأهتمام بالألتماس (لاتمر)،كما أنه لايولى اهتماماً لكل الطلبات الأخرى التى يجعلها له الحبيب المنتحر (الأبيات ٣٨-٤٢). (١٩٧)

ونجد أن كلمات الحبيب تطلب من الغلام أن يتفوه بكلمات على قبره فى رثاء طقسى (الأبيات ٤٤-٤٥) :

ὦ φίλε κεῖσαι. ...

ἦν δὲ θέλῃς, καὶ τοῦτο: καλὸς δέ μοι ὤλεθ᾽ ἑταῖρος

" ياصديقى أنت ترقد وإذا كان يبدو لك بكاء جيد أيضا رفيقى المحبوب دمرنى لأكثر"

هنا الحبيب لديه شكاوى إلى صديق وإلى رفيق هذه الصداقة المتصورة تمحى من قِبل صدق مرثية الانتحار تحفر على الحائط (الأبيات ٤٦ -٤٨):

γράψον καὶ τόδε γράμμα, τὸ σοῖς τοίχοισι χαράξω:
‘τοῦτον ἔρως ἔκτεινεν. ὁδοιπόρε, μὴ παροδεύσῃς,
στὰς τόδε λέξον: ἀπηνέα εἶχεν ἑταῖρον.’’

" اكتب أيضا هذه المرثية التى سأحفرها على جدرانك: 'هذا الحب قتله.أيها المار، لا تمر بها ، ولكن توقف وقل: "كان لديه صديق قاسي".

على مستوى واحد يختتم بكلمة " صديق"(ἑταῖρον) هنا يستأنف الكلمة التى الحبيب المنكوب قد كان يحاول أن يضعها على فم الغلام (البيت ٤٥)،لأنه يرى علاقتهم فى مصطلحات ملحمية،إلى حد ما مثل الأوهام الخاطئة لمتحدث القصيدة (١٢) (البيت ٣٢).(١٩٨)

العدالة الشعرية احتفظت فى القصة لها شئ مشترك مع قصة أناكساريتى عند أوفيديوس، الفتاة ذات القلب المتحجر التى تحولت إلى حجر، لكن الشاعر فى القصيدة ٢٣ يتلاعب بهذه الفكرة بشكل مختلف فالصبى ذو القلب المتحجر (البيت٢١) الذى رفض تقديم قربان الدموع (الأبيات ٣٨، ٥٥) أو أقامة نصب تذكارى (الحجر) قد قتل بواسطة تمثال الحجر (الأبيات ٥٨-٦٠) يمتزج مع إضطراب الماء الدائم. (١٩٩)

الموت فى حمام السباحة،الفكرة المألوفة بما فيه الكفاية،هنا تعطى نقطة أخرى خاصة

المحبوب يصور موته كرحلة إلى ماء النسيان (الأبيات ٥٨-٦٠) :

... λαϊνέας δὲ

ἵστατ᾽ ἀπὸ κρηπῖδος ἐς ὕδατα: τῷ δ᾽ ἐφύπερθεν
ἅλατο καὶ τὠγαλμα, κακὸν δ᾽ ἔκτεινεν ἔφαβον

" لإن هناك وقفت صورة الإله على الحافة تتطلع نحو الماء.ثم قفزت الصورة المحفورة على الفتى الشرير وقتلته "

الحبيب يدان لسعيه إلى دواء النسيان فى العالم السفلى، الموضوع على الأرجح قد يعكس أفكاراً عن المرثية،وليس أفكاراً استهلالية أو فلسفية.وعلى الرغم من أنه لايتوقع أى راحة فى الموت،فإننا نشعر بإنهن سيسمح له بالبحث عن السلام.المحبوب،مع ذلك، كشف عن سلوكه القاسى أنه قد نسى قوة الإله يتلقى درسا قاسياً يتذكره والآخرين من بعده إلى الأبد. (٢٠٠)فى البيت (٥٨) نجد أن مثل هذه العقوبات معروفة من التراجيديا مثل نموذخ هيبولوتوس (Ἱππόλυτος)، وإعادة صياغة فى المآسى الهيلينستية المصغرة مثل معاناة دافنيس (Δάφνις)،ومع ذلك فإن الشاب المجهول هوليس مأساويا من وجهة نظر أرسطو (Ἀριστοτέλης).بمعنى أن معاناته ليست مستحقة ولكن مبررة تماما نظرا لطابعه القاسى،وروحه السلبية.(٢٠١)

ليس هناك مكان لطيف فى هذه القصيدة لاهو الماء الغامض بشكل خاص :إنه ببساطة حمام سباحة فى الجمنازيوم محلى ومع ذلك هناك هالة من الغموض وهذا ينبع أساسا من وجود تمثال الإله ووثبته المرعبة على الغلام (البيت ٦٠) التمثال يتحرك فجأة من قاعدته الحجرية.هذا الحدث هو مايعادل المواجهة مع الماء الغامض فى القصائد الرعوية الأولى والثالثة عشر.الشاعر هنا يجمع الماء مع الحدث الغريب،كما هو الحال فى قصص بيجمالون (Πυγμαλίων) أو دون جوان (Don Juan)، التمثال الذى يكسب حياة خارقة مخيفة (نلاحظ الأفعال فى الأبيات ٥٩-٦٠) لكن كل ماتحتاجه القصيدة،هو استحضار إيحائى دقيق لعالم الأسطورة الغامض الذى يمكن أن تخلقه القصائد الرعوية الحقيقية. (٢٠٢)

فكرة الموت فى القصيدة ٢٣ هى واقعية،وليس هناك لهو الخيال فى مصير بطل الرواية يتم وصف آثار الجرح : "وأصبح الماء كله احمر" (νᾶμα δ᾽ ἐφοινίχθη) (البيت ٦١) أما بقية البيت (٦١) " لقد طوت المياة صوت الغلام " παιδὸς δ᾽ ἐπενάχετο φωνά· هو ربما استعير من القصيدة الثالثة عشر (هيلاس) ومع ذلك فإن الاختلافات هى أكبر من أوجه التشابه.العبارة فى القصيدة ٢٣، (البيت ٦١) تفتقر إلى الشفقة الغامضة التى يتداول فيها الوضع الخارق فى القصيدة ١٣.حيث هناك إرغام موحى ومؤثر فى اختزال هيلاس إلى صوت رقيق،هذا الصوت فى القصيدة ٢٣ هى قطعة مبتذلة للأخلاق حول الانتقام الإلهى والشفقة للعشاق. (٢٠٣)

أيضاً نجد كما إيروس هو مدمر فى القصيدة ٢٩، فى القصيدة ٢٣ تمثاله هو القاتل

ويقتل الغلام القاسى بالأنتقام. كلمات الغلام الأخيرة (إيروس أو الشاب القاسى) يتناقض فيها الحب والكراهية على مايبدو يكون تجنب من عدالة إيروس التى تأخذ بالثأر من أولئك الذين يكرهون οἱ μισεῦντες τοὶ φιλέοντες ، ولكن ليس أولئك الذين يحبون الأبيات ٦٢-٦٣). (٢٠٤)

ومع ذلك تنتهى القصيدة مثل المأساة بالإلم والدمار ويتم تحقيق العدالة الإلهية (البيت ٦٣):

ὁ γὰρ θεὸς οἶδε δικάζειν

" لأن الإله يعرف كيف يحكم "

مرة أخرى يتم حشد تمثال إيروس لقتل الشاب عبثا.وكما هو الحال فى العديد من المآسى الكلاسية،التدخل الغير متوقع للإلة من الآلة يحل العظمة الرومانسية التى تحوم فى خلفية ظلمة القصيدة ٢٣. (٢٠٥)

إذن القصيدة ٢٣ قصة موجزة عن قوة الحب،والسياق الأكثر طبيعية لذلك ستكون جزء من محاولة من قِبل الراوى لإقناع الشاب ليخنع لرغباته.حكاية قصة المحبوب الذى قتل من اليأس هو جزء من استراتيجية تجنب مصير مماثل.(٢٠٦)

الخاتمة

تعكس قصائد "ثيوكريتوس" الرعوية التى تناولت حب الغلمان (٢٣، ٣٠، ٢٩، ١٣، ١٢) تحول عام فى ممارسات الشعر المأدبى بين الفترات الآرخية والهلينستية،ألف "ثيوكريتوس" القصائد مناسبة للإنشاد البهيج فى الوزن السداسى. يقدم "ثيوكريتوس" نفسه فى هذه القصائد كحبيب فتن بشاب الذى لايشبع رغبته الجنسية بما فيه الكفاية.أيضاًتعالج هذه القصائد مجموعة من القضايا بدءا من قوة الشوق المثير والغيرة والأمل فى استدعاء الترابط الجنسى الأبدى، لكن الموضوع الأساسي الضمنى لكل تلك القصائد هو الأحباط من عدم التبادلية التى هى،بطبيعة الحال، المشكل فى السياق المحدد للعلاقة الجنسية مع المحبوب.ولقد كشفت الدراسات الحديثة عن قصائد حب الغلمان فى مجموعة "ثيوكريتوس" عن المدى الذى إليه "ثيوكريتوس" حاكى،وألمح فى بعض الحالات، وحول بمهارة الموضوعات والتشبيه فى الشعر اليونانى القديم، وخاصة فى القصائد المطوعة فى اللهجة الأيولية والوزن (القصيدتين ٣٠، ٢٩).

بالنسبة للقصيدة الرعوية ١٢ تقع فى منتصف الطريق بين الدراما النصية للقصائد الأيولية والقصائد التى يتحدث عنها شخص الشاعر نفسه. وهى تحسم الشعر المأدبى عند "ثيوجنيس" فى كلا من المحتوى والشكل.

أما القصيدة الرعوية ١٣ فلقد ألف "ثيوكريتوس" هذه القصيدة الرعوية لأجل

"نيكياس" وهى تعتبر "اعتذار عن حب الغلام "، هذه هى طريقة للدفاع عن نفسه ضد الأنتقادات التى أعرب عنها "نيكياس" بشأن حياة حبه.فالقصد هو مواساة نيكياس زد على ذلك أن البيت الأخير هو تلميح ل"نيكياس" أنه مهما ينغمس فى شئون الحب سيكون عليه أن يعود إلى حياته كطبيب فى النهاية.

بالنسبة للقصائد الرعوية ٢٩،٣٠ وعى "ثيوكريتوس" الذاتى يعتمد على كياسته وتكلفة لتقديم نفسه كمتحدث عن موضوع المأدبى التقليدى لحب حب الغلمان.فى كلا القصيدتين شكاوى عاشق الشاعر تؤكد على عدم وجود المعاملة بالمثل،ومسألة أن كيف الرغبة الجنسية تتعلق بالقيمة التعاطفية للصداقة المتبادلة.وهذه القصائد تحاكى أغانى الشراب لأكايوس". أما بالنسبة للقصيدة٢٣ فهى قصة موجزة عن قوة الحب وجزء من محاولة الراوى لإقناع شاب ليخنع لرغباته.وكذلك قصة الحبيب الذى قتل نفسه من اليأس هو جزء من استراتيجية لتجنب مصير مماثل.

١٠الهوامش

1- Pederastry [online][cited 2017 May 11] ; Available from URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pederasty_in_ancient_Greece
2- Andrew Lear , ‘‘Ancient Pederasty An Introduction’’ In: Thomas, K. Hubbard (2014) A Companion To Greek and Roman Sexualities , Blackwell Publishing Ltd, p.102.
3- Pederastry [online][cited 2017 May 11] ; Available from URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pederasty_in_ancient_Greece.
4- William Armstrong Percy III (1996), Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece ,University of Illinois Press,p. 1.
5- Kenneth Dover(1989), Greek Homosexuality (Harvard University Press,p. 16.
6- Pederastry [online][cited 2017 May 11] ; Available from URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pederasty_in_ancient_Greece
7- The World of Athens: An Introduction to Classical Athenian Culture, a publication of the Joint Association of Classical Teachers (Cambridge University Press, 1984, 2003), p.149.
8- Dover ,op.cit., p. 16.
9- Lear, op.cit.,pp.102-103.
10- Ibid.,p.103.
11- Thomas K. Hubbard (2003), Homosexuality in Greece and Rome, University of California Press,p. 269.
12- Ibid.,p.269.
13- Michael Lambert (2004), “Cruel Boys and Ageing Men: The Paederastic Poems in The Theocritean Corpus’’, Acta Classica Vol. 47, pp. 75-76.
14- Thomas, op.cit., 269.
15- Lambert, op.cit., 75.

16- Mark Edward Payne (2003), Narrative Technique in the Pastoral Poetry of Theocritus, PhD,Columbia University,p. 32.
17- Giuseppe Giangrande(1971), "Theocritus' Twelfth and Fourth Idylls: A Study in Hellenistic Irony'', Quaderni Urbinati di Cultura Classica, No. 12, p. 95.
18- R. J. Cholmeley, M.A.(1951), The Idylls of Theocritus with introduction and notes , London,p.35.
19- Payne ,op.cit., p. 32.
20- F.Buffière (1980), Eros adolescent: la pédérastie dans la Grèce antique. Paris, p.280
21- Peter Michael Burk (2004), Festival Piety and Convivial Play:Theocritus ' Idylls in Their Contemporary Performance Contexs, A Dissertation , Princeton University, p.426.
22- Ibid., p. 437.
23- Sappho : Greek Lyric :Sappho and Alcaeus , Vol.1 ,Trans.by David A. Campbell (L.C.L), Harvard University Press(1990).
24- Richard Hunter(1996), Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry. Cambridge, England,p. 186.
25- Payne, op.cit.,p. 32.
26- Giangrande ,op.cit.,p. 97.
27- apud Burk ,op.cit.,p.431.
28- Giangrande,op.cit.,p.97.
29- Hunter(1996), pp.188-189.
30- Lambert ,op.cit.,p. 77.
31- Ibid., p. 77.
32- Hunter ,op.cit.,pp.189-190.
33- Ibid., p.188.
34- Lambert ,op.cit.,p. 77.
35- Payne, op.cit.,p. 36.
36- Ibid., p. 37.
37- Lambert ,op.cit.,pp. 76-77.
38- Hunter,op.cit.,p. 192.
39- Lambert ,op.cit.,p. 76.
40- Payne (2003) 38.
41- Ibid., p.40.
42- A.S.F. Gow(1952), Theocritus. Vol. 1: Introduction, Text and Translation. Vol. 2:Commentary, Appendix, Indexes and Plates. 2nd edition. Cambridge, p.226.
43- Payne ,op.cit.,p. 40.
44- Gow,op.cit.,p. 226.
45- Payne ,op.cit.,pp. 40-41.
46- Burk ,op.cit.,p.431.
47- Payne ,op.cit.,p.41.
48- Ibid., p.41.
49- Buffière ,op.cit.,p.280.
50- Giangrande ,op.cit.,p.104.
51- Payne ,op.cit.,p.41.
52- Burk ,op.cit.,p.439.
53- Ibid., p.439-40.
54- Hunter(1996) ,op.cit.,p.191.
55- Lambert ,op.cit.,p.77.
56- Payne ,op.cit.,pp.43-44.
57- Ibid., pp.43,45.
58- Giangrande,op.cit.,pp.101-107.
59- Cholmeley ,op.cit.,p.29.
60- Donald J. Mastronarde(1968), "Theocritus' Idyll 13: Love and the Hero" , TAPhA 99, p.273.
61- Burk ,op.cit.,p.375.
62- Mastronarde,op.cit.,p.273.
63- Gow,op.cit.,p.231.
64- Mastronarde,op.cit.,p p.273-74.
65- Cholmeley ,op.cit.,p.277.

66- Ibid., pp.13,277.
67- Erp Taalman Kip, A. Maria van. (1994), 'Intertextuality and Theocritus 13.' In: Irene J.F. de Jong & J.P. Sullivan (edd.). Modern Critical Theory and Classical Literature. Leiden: Brill, , p.159.
68- Payne ,op.cit.,p. 87.
69- Benjamin Acosta-Hughes(2012), "Miniaturizing the Huge:Hercules on a Small Scale (Theocritus Idylls 13 and 24)''In: Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception,Brill , p.252.
70- Marilyn Schron Likosky (2007), Representations of Women in Theocritus, A dissertation , University of Washington, p.134.
71- Benjamin Acosta-Hughes ,op.cit.,p.252.
72- Marilyn Schron Likosky ,op.cit.,p.134.
73- Mastronarde,op.cit.,p.275.
74- Simon Goldhill (1991), The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature. Cambridge: Cambridge University Press, p.248.
75- Burk ,op.cit.,p.378-79.
76- Mastronarde,op.cit.,p.281.
77- Payne ,op.cit.,p. 87.
78- تظهر هذه الكلمة (أسد) عدة مرات فى ملحمة الإلياذة،ومرة واحدة فى درع هيراكليس(Ἀσπὶς Ἡρακλέους) عند "هيسيودوس"(Ἡσίοδος) (١٧٢)، ولقد عالجها "انتيماخوس" (Ἀντίμαχος)بطريقة مختلفة :
Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p. 160.
79- Mastronarde,op.cit.,p.276.
80- Burk ,op.cit.,p.381.
81- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,pp.159-160.
82- Alan.Cameron(1995), Callimachus and His Critics. Princeton: Princeton UP, p.428.
83- Likosky ,op.cit.,p. 139.
84- Ibid., p.139.
85- "جاو" فى حيرة من هذه العبارة وأوجز رأيه بأن "هيلاس " كان أصلع وارتدى شعر مستعار. المعنى العام بوضوح أن "هيلاس"،الذى طبقاً ل"أبولونيوس الرودى" كان(طفولى) νηπύ-ἄχος عندما نقل بعيدا من قبل "هيراكليس" و(فى قمة الشباب) πρωθ-ήβης (١. ١٢١٢،١٣٢) فى وقت فقدم πλοκαμῖδα هى عادة تستخدم لشعر النساء، لكن يظهر أيضاً فى سياق مشابه عند "يوفوريون " (Εὐφορίων)(AP. 6.279) : Gow ,op.cit.,p.233.
86- Mastronarde ,op.cit.,p.276.
87- Likosky ,op.cit.,p.139.
88- Ibid., pp.141.
89- Charles Segal(1974), "Death by Water: A Narrative Pattern in Theocritus (Idylls 1, 13, 22, 23)'', Hermes102,p.31.
90- Likosky ,op.cit.,p.141.
91- Ibid., p.141.
92- Mastronarde ,op.cit.,p.282.
93- Likosky ,op.cit.,p.141.
94- Mastronarde ,op.cit.,p.280.
95- Likosky ,op.cit.,p.141.
96- Ibid., pp.141-142.
97- Mastronarde ,op.cit.,p.280.
98- apud Likosky ,op.cit.,p.141.
99- Burk ,op.cit.,p.383.
100- Kathryn J. Gutzwiller (1981), Studies in the Hellenistic Epyllion. Meisenheim/Königstein: Hain, p.21.
101- Mastronarde ,op.cit.,p.282.
102- apud Burk ,op.cit.,p.389.
103- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,pp.161-162.
104- Burk ,op.cit.,p.389.
105- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p.162.
106- Mastronarde,op.cit.,p.284.
107- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p.162.
108- Hunter(1996),op.cit.,p.268.

109- سفينة الآرجو عند "ثيوكريتوس" لديها ٣٠ نير من المفترض مع اثنين من الرجال لكل منهما،و κατὰ ζυγὰ هى عادة مايفهم أن هذه الأزواخ عبث بها على الشاطئ.إذا كان كذلك فإن "ثيوكريتوس" قد يتوقع فى (البيت ٣٨) كما فعل "فاليروس" (Valerius) (١,٣٥٣)،أن "هيراكليس" وتيلامون" تقاسموا النير كما أنهم يأكلوا دائماً معا.عند "أبولونيوس" (١,٣٩٧) هيراكليس يقترن بالتجديف مع "أنكايوس"(Ἀνταῖος) (١,١١٨٥،١,٤٥٥).على الرغم من أن "تيلامون" الذى يتشاجر مع "ياسون" لترك "هيراكليس" (١,١٢٨٩).أما عند "ثيوكريتوس" هيلاس" يعمل كمرافق لأثنين من الأبطال، ووفقاً لأبولونيوس (١,١٢١١)،الذى لايذكر تدريبه فى الأنجازات البطولية،فقد احتفظ به "هيراكليس" لمثل هذه الخدمات.

Gow ,op.cit.,p.237.

110- Mastronarde ,op.cit.,p.284.

111- Ibid., p.268.

112- Burk ,op.cit.,pp.390-91.

113- Mastronarde ,op.cit.,p.284.

114- Segal ,op.cit.,p.27.

115- apud Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p.162.

116- Crump, M. M(1978), The Epyllion from Theocritus to O vid(New York),p.53.

117- Likosky ,op.cit.,p.135.

118- Hunter(1996) ,op.cit.,p.278.

119- Mastronarde,op.cit.,p.287.

120- Payne ,op.cit.,p.90.

121- Likosky ,op.cit.,p.137.

122- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p.163.

123- هذه المقارنة ربما أقترحت من قِبل ملحمة الإلياذة (Il. 4.75) حيث يتم مقارنة نزول "أثينة"(Ἀθηνᾶ) من "الأليمبوس" (Ὄλυμπος)بنجمة القنص المرسلة. Ibid., p.164.

124- Segal ,op.cit.,p. 28.

125- Likosky ,op.cit.,p.138.

126- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p.164.

127- Segal ,op.cit.,p.29.

128- Likosky ,op.cit.,p.138.

129- Payne ,op.cit.,p.91.

130- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p.162.

131- Payne ,op.cit.,p.91.

132- Likosky ,op.cit.,p.140.

133- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p.162.

134- Mastronarde,op.cit.,pp.277-8.

135- Payne ,op.cit.,p.92.

136- Likosky ,op.cit.,pp.142-143.

ويرى "كوسيه" أن "هوميروس" يعتبر هذا الحيوان الأنسب للتعبير عن قوة البطل ويستشهد بملحمة الإلياذة (١٧,١٣٣-٥) حيث يحاول "أياس" حماية جسد "باتروكلوس" ويقارن بالأسد.apud Likosky,n.p.143.

137- Mastronarde,op.cit.,pp.277-8.

138- apud Likosky ,op.cit.,pp.142-143.

139- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p.166.

140- Payne ,op.cit.,p.95.

141- Erp Taalman Kip, A. Maria van. ,op.cit.,p.166.

142- Payne ,op.cit.,pp.95-96.

143- apud Hunter ,op.cit.,pp.172-76.

144- Gow ,op.cit.,p.504.

145- Hunter(1996) ,op.cit.,pp.174-75.

146- Lambert ,op.cit.,p.78.

147- Alcaeus : Greek Lyric :Sappho and Alcaeus , Vol.1 ,Trans.by David A. Campbell (L.C.L), Harvard University Press(1990).See also:
Burk ,op.cit.,p.428.
148- Lambert ,op.cit.,p.78.
149- Buffière ,op.cit.,pp.281-82.
150- Theognis , Greek Elegy and Iambus, Volume 1: Elegiac Poets from Callinus to Critias , Trans: J. M. Edmonds (L.C.L), Harvard University Press (1970).[Online],[cited.22/2/2018], Available from URL: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus.See also:
Hunter(1996),op.cit.,p.176.
151- Lambert ,op.cit.,p.78.
152- Hunter(1996) ,op.cit.,pp.177-79
153- Lambert ,op.cit.,p.78.
154- Hunter(1996) ,op.cit.,p. 179.
155- Lambert ,op.cit.,p.78.
156- Hunter(1996) ,op.cit.,p.178.
إيريستيوس كان ملك تيرينيس (Τίρυνς) وهى واحدة من ثلاث معاقل ميكينية فى أرجوليس (Ἀργολίς) ولقد أشار كلاً من "هوميروس" و "يوريبيديس" إليه كحاكم لأرجوس. أنظر :
Eurystheus , [online][cited 22/2/2018], Available from URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Eurystheus
157- Buffière ,op.cit.,p.282.
158- Lambert ,op.cit.,p. 79.
159- Hunter(1996) ,op.cit.,p.177-79.
160- Burk ,op.cit.,p.445.
161- Gow,op.cit.,p.511.
162- Ibid., p. 511.
163- Cholmeley ,op.cit.,p.370.
164- Gow,op.cit.,p.511.
165- Cholmeley ,op.cit.,p.370.
166- Hunter(1996),op.cit.,p.175.
167- Ibid., p. 181.
168- Burk ,op.cit.,p.446.
169- Hunter(1996),op.cit.,p.181.
170- Lambert ,op.cit.,p.80.
171- apud Hunter(1996) ,op.cit.,pp.185-186.
172- Lambert ,op.cit.,pp.80,83.
173- Hunter(1996) ,op.cit.,p.184.
174- G. O. Hutchinson (1988), Hellenistic Poetry. Oxford: Clarendon Press.,pp.168-9.
175- Hunter ,op.cit.,p.221.
176- Segal ,op.cit.,p.36.
177- Evina Sistakou(2016), Tragic Failures: Alexandrian Responses to Tragedy and the Tragic, Walter de Gruyter GmbH & Co KG ,p.207.
178- Ibid.,p.207.
179- Frank O. Copley (1940),“ The Suicide-Paraclausithyron: A Study of Ps.-Theocritus, Idyll XXIII”, TAPhA , Vol. 71,p.52.
180- Sistakou ,op.cit.,p.207.
181- Lambert ,op.cit.,p.79.
182- Sistakou ,op.cit.,p.207.
183- Richard Hunter (2008), On Coming After: Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception , Part 1: Hellenistic Poetry and its Reception, Germany,p.395.
184- Gow,op.cit.,p.511.
185- Segal ,op.cit.,p.36.
186- Cholmeley ,op.cit.,p.409.
187- Copley,op.cit.,p.54.
188- Sistakou ,op.cit.,p.209.
189- Copley,op.cit.,pp.53-54.

190- Sistakou ,op.cit.,p.209.
191- Lambert ,op.cit.,p.79.
192- Copley,op.cit.,p.57.
193- Ibid.,pp.59-60.
194- Ibid.,p.57.
195- Lambert ,op.cit.,p.79.
196- Copley,op.cit.,p.57.
197- Sistakou ,op.cit.,p.210.
198- Hunter (2008), op.cit.,p.397.
199- Ibid., p. 398.
200- Ibid.,p.399.
201- Sistakou ,op.cit.,p.211.
202- Segal ,op.cit.,p.36.
203- Ibid.,p.37.
204- Lambert ,op.cit.,p.79.
205- Sistakou ,op.cit.,p.210.
206- Hunter (2008), op.cit.,p.399.

قائمة المراجع

أولاً : المصادر

1- Alaeus :

Greek Lyric :Sappho and Alcaeus , Vol.1 ,Trans.by David A. Campbell (L.C.L), Harvard University Press(1990).

2- Sappho:

Greek Lyric :Sappho and Alcaeus , Vol.1 ,Trans.by David A. Campbell (L.C.L), Harvard University Press(1990).

3-Theocritus :

The Greek Bucolic Poets,Trans. J.M.Edmonds (L.C.L) , London (1919).

ثانياً : المواقع الإلكترونية :

Pederastry [online][cited 2017 May 11] ; Available from URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pederasty_in_ancient_Greece

Theognis : Greek Elegy and Iambus, Volume 1: Elegiac Poets from Callinus to Critias , Trans: J. M. Edmonds (L.C.L), Harvard University Press (1970).[Online],[cited.22/2/2018], Available from URL:
http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus.

ثالثاً : الدوريات :

Copley ,Frank O. (1940):“ The Suicide-Paraclausithyron: A Study of Ps.-Theocritus, Idyll XXIII”, TAPhA , Vol. 71, pp. 52-61.

Giangrande, Giuseppe (1971), “Theocritus' Twelfth and Fourth Idylls: A Study in Hellenistic Irony’’, QUCC12, pp. 95-113.

Lambert ,Michael (2004) ‘Cruel Boys and Ageing Men: The Paederastic Pomes in The /.Theocritean Corpus’, Acta Classica 47, pp.75-85.

Mastronarde, Donald J. (1968) “Theocritus' Idyll 13: Love and the Hero” , TAPhA 99 , pp.273-290.

Segal, Charles (1974) “Death by Water: A Narrative Pattern in Theocritus (Idylls 1, 13, 22, 23)’’, Hermes102, pp.20-38.

رابعاً : المراجع باللغة الأوربية :

1-Acosta-Hughes ,Benjamin (2012) ‘Miniaturizing the Huge:Hercules on a Small Scale (Theocritus Idylls 13 and 24)’ In: Brill’s Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception,Brill.

2-Buffière, F. (1980) Eros adolescent: la pédérastie dans la Grèce antique.

3-Burk, Peter Michael. (2004), Festival Piety and Convivial Play:Theocritus ’ Idylls in Their Contemporary Performance Contexs, A Dissertation , (Princeton University).

4-Cameron, Alan. (1995) Callimachus and His Critics (Princeton).

5-Cholmeley,R. J. M.A.(1951) The Idylls of Theocritus with introduction and notes , (London).

6-Crump, M. M. (1978)The Epyllion from Theocritus to Ovid (New York).

7-Dover, Kenneth (1989) Greek Homosexuality (Harvard University Press).

8-Goldhill, Simon. (1991) The Poet’s Voice: Essays on Poetics and Greek Literature. Cambridge University Press.(Cambridge).

9-Gow, A.S.F. (1952) Theocritus. Vol. 1: Introduction, Text and Translation. Vol. 2: Commentary, Appendix, Indexes and Plates. 2nd edi.(Cambridge).
10-Gutzwiller, Kathryn J. (1981) Studies in the Hellenistic Epyllion. Meisenheim/Königstein: Hain.
11-Hubbard, Thomas K. (2003), Homosexuality in Greece and Rome, University of California Press.
12-Hunter, Richard (1996) :Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry. Cambridge, (England).
13- ……**.....** (2008) : On Coming After: Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception , Part 1: Hellenistic Poetry and its Reception, Germany.
14-Hutchinson, G. O. (1988) Hellenistic Poetry. Clarendon Press(Oxford).
15-Joint Association of Classical Teachers (2003) The World of Athens: An Introduction to Classical Athenian Culture (Cambridge University Press).
16-Kip, Erp Taalman, A. van ,Maria. (1994), 'Intertextuality and Theocritus 13.' In: Irene J.F. de Jong & J.P. Sullivan (edd.). Modern Critical Theory and Classical Literature. Leiden (Brill).
17-Lear ,Andrew.(2014) 'Ancient Pederasty An Introduction' In: Thomas, K. Hubbard A Companion To Greek and Roman Sexualities , Blackwell Publishing Ltd.
18-Likosky ,Marilyn Schron.(2007), Representations of Women in Theocritus, A dissertation , University of Washington.
19-Payne ,Mark Edward (2003), Narrative Technique in the Pastoral Poetry of Theocritus, PhD,Columbia University.
20-Percy III ,William Armstrong (1996), Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece,University of Illinois Press.
21- Sistakou ,Evina (2016): Tragic Failures: Alexandrian Responses to Tragedy and the Tragic, Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

□