التجسيد في ديوان التحولات لأوفيديوس

علي حسن عبد الجيد محمد
الأستاذ المساعد بقسم الحضارة الأوروبية القديمة
كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر
alyhanoun@hotmail.com

الملخص: يتضمن ديوان التحولات لأوفيديوس أربع صور لتجسيدات مجازية، إنفيديا "الحسد" Invidia (II.760–832)، وفاميس "الجوع" Fames (VIII.777-822) وسومنوس "النوم" Somnus (XI.583-656) وفاما "الشائعات" Fama (XII. 39-63). يكشف أوفيديوس عن براعته في تصوير هذه الأفكار وإضفاء الحيوية عليها، ولقد أبدع كذلك في تصوير مقار إقامتها. بالتأكيد لا يمثل هذا تجديدًا من قبل أوفيديوس، نظرًا لأن هذه الأفكار المجردة سبق تناولها في التراث الأدبي السابق عليه. بيد أن الشاعر يُطوِّر، رغم ذلك، تلك الإشارات المتناثرة في التراث، مبتكرًا مشاهد موسعة، احتلت فيها هذه الأفكار موقعًا فريدًا، ولعبت دورًا مهمًا في تطور الأحداث. لم يسبق أوفيديوس في تصوير محال إقامة هذه التجسيدات المجازية أحدٌ غير هيسيودوس.

تهدف هذه الورقة العلمية إلى تحليل شامل لهذه التجسيدات المجازية الأربعة، وستقوم بعرض ما ورد في التراث الأدبي بشأن هذه التجسيدات مع إلقاء الضوء على تأثيراتها في أوفيديوس. وعقب تحليل وتصوير أوفيديوس لكل فكرة مجردة من هذه الأفكار، نقوم بدراسة وظائفها في المشهد الذي وردت فيه، ونجري في الوقت ذاته بعض المقارنات بين الأفكار الأربع.

الكلمات الدالة: التجسيد، الأفكار المجردة، أوفيديوس، التحولات

Personifications in Ovid's Metamorphoses

Aly Hassan Abdel Gayed Mohamed
Asssistant Professor, Faculty of Arts, Ain Shams University
alyhanoun@hotmail.com

Abstract: Ovid's Metamorphoses have four set-piece scenes in which personifications, and their effects, are depicted at length: Invidia "Envy" (II.760-832), Fames "Hunger" (VIII.777-822), Somnus "sleep" (XI.583-656) and Fama "Rumour" (XII. 39-63).

Ovid revealed his ingenuity in describing and enlivening these abstract ideas. He also excelled in depicting of their locus. This certainly does not represent an innovation from Ovid, as these abstract ideas were already dealt with in the previous literary heritage. Nevertheless, the poet developed these scattered allusions in the heritage, devising wider scenes, in which these ideas occupied a unique position, and played a significant role in the development of events. No one before Ovid described the locus of these allegorical personifications except Hesiod.

This paper aims to offer an overall analysis of these four allegorical personifications, and illustrate what occurred in literary heritage regarding these personifications while underlining their effects on Ovid. After analyzing Ovid's description of each one of these abstract ideas, we will study their functions in the scenes in which they appear, and at the same time, we will make some comparisons between the four ideas.

Keywords: Personification, abstract ideas, Ovid, Metamorphosis

يتضمن ديوان التحوّلات لأوفيديوس أربع صور لتجسيدات مجازية، إنفيديا "الحسد" Invidia (II.760–832)، وفاميس "الجوع" Fames (VIII.777-822) وسومنوس "النوم" Somnus (XI.583-656)، وفاما "الشائعات" Fama (XII. 39-63)[1]. يكشف أوفيديوس عن براعته في تصوير هذه الأفكار المجردة وإضفاء الحيوية عليها، ولقد أبدع كذلك في تصوير مقار إقامتها. بالتأكيد لا يمثل هذا تجديدًا من قبل أوفيديوس، نظرًا لأن هذه الأفكار المجردة سبق تناولها في التراث الأدبي السابق عليه. بيد أن الشاعر يطور، رغم ذلك، تلك الإشارات المتناثرة في التراث، مبتكرًا مشاهد موسعة احتلت فيها هذه الأفكار موقعًا فريدًا، ولعبت دورًا مهمًا في تطور الأحداث. لم يسبق أوفيديوس في تصوير محال إقامة هذه التجسيدات المجازية، أحد غير هيسيودوس، الذي أشار إلى منزل إله النوم هيبنوس Ὕπνος في أنساب الآلهة.

تهدف هذه الورقة العلمية إلى تحليل شامل لهذه التجسيدات المجازية الأربعة، وسنقوم خلالها بعرض ما ورد في التراث الأدبي بشأن هذه التجسيدات مع إلقاء الضوء على تأثيراتها في أوفيديوس. وعقب تحليل تصوير أوفيديوس لكل فكرة مجردة من هذه الأفكار، نقوم بدراسة وظائفها في المشهد الذي وردت فيه، ونجري في الوقت ذاته بعض المقارنات بين الأفكار الأربع.

[1] حظيت هذه المفاهيم المجردة المجسدة باهتمام بعض الباحثين، فظهرت كتابات مثيرة للإهتمام تتعلق بوظيفة كل مفهوم. أفرد لها فيني (Feeney, Denis C. *The Gods in Epic, 1991,* 241-249) تسع صفحات، وبعد إلقاء الضوء على التجسيدات الأدبية قبل أوفيديوس، أشار إلى التجسيدات الأربع المجازية، مسلطًا الضوء على إنفيديا – مع التأكيد على فكرة الرؤية في المشهد – وعلى فاما – آخذًا في الاعتبار دورها الميتاشعري ومغزى مكان المشهد في هذا الموضع بالتحديد من الملحمة. كما أن مساهمة تيسول (Tissol, Garth. *The Face of Nature, 1997*) في هذا الموضوع تحديدًا تبدو مهمة من خلال تحليل الوظيفة الروائية والميتاشعرية لكل مفهوم. أما دراسة هاردي (Hardie, Philip. *Ovid's Poetics of Illusion, 2002*) فهي تركز من خلال الإشارة إلى المفاهيم الأربع، على معنى ومضمون التجسيدات. ثم تأتي أطروحة الدكتوراه لماريا شيايلي (Shiaele, Maria. "Personification in Ovid's Metamorphoses, 2012) التي علاوة على معالجتها لموهبة وأسلوب أوفيديوس الشعري، تقوم بدراسة تجسيدات أوفيديوس ليس باعتبارها مشاهد مستقلة ولكن كأجزاء لا تتجزأ عن الإطار العام لديوان التحولات. كما تقوم الباحثة بدراسة الاتجاه الجمالي والدلالة الروائية في تصوير التجسيد. وأيضًا من خلال إبداء وجهات النظر حول إنفيديا وفاميس وسومنوس وفاما تقوم بدراسة لغة وأسلوب أوفيديوس. يضاف إلى تلك الدراسات، بعض الأوراق العلمية المختلفة التي تعني كل واحدة منها بدراسة أحد تلك المفاهيم دون ربطها بالمفاهيم الأخرى. ولقد أمدتنا هذه الدراسات بخلفية مهمة أسهمت في مزيد من التحليل والمناقشة لهذه التجسيدات.

إنفيديا "الحسد" Invidia

المشهد الذي وردت فيه قصة إنفيديا:

يأتي الحديث عن إنفيديا Invidia في "تحولات" أوفيديوس في سياق مشهد ميركوريوس وهيرسي وأجلاوروس[١]. الذي تلعب فيه أجلاوروس دور البطولة، فقد وافقت على أن تمهد السبيل لميركوريوس للزواج من شقيقتها، هيرسي، مقابل الحصول على قدر كبير من الذهب من هذا الإله نظير ذلك. لكن السعادة المفاجئة التي كانت ستتحقق لأجلاوروس بالفوز بعرفان كل من ميركوريوس وهيرسي، وفي نفس الوقت بثروة ضخمة، أثارت حفيظة الإلهة مينيرفا، التي تذكرت عدم وفاء الفتاة السابق لها[٢]، استشاطت حنقًا وحقدًا عليها، وقررت اللجوء إلى إنفيديا "الحسد" Invidia للحصول على خدماتها، والتي يقدم أوفيديوس وصفًا دقيقا لمسكنها، ويعقبه بوصف تفصيلي مماثل لإنفيديا ذاتها. طلبت مينيرفا من إنفيديا أن تنفث سمومها في صدر أجلاوروس وأن تملأ قلبها بالحقد والحسد، ثم غادرت الإلهة المكان. اندفعت إنفيديا تلبية لأوامر مينيرفا مدمرة في طريقها كل ما وقعت عليه عيناها إلى أن وصلت إلى بيت أجلاوروس ونفثت سمومها في صدرها. فتحولت أجلاوروس إلى نسخة جديدة مطابقة لإنفيديا، تتألم من فكرة سعادة شقيقتها. سيطر عليها حسد شديد قادها إلى حد منع ميركوريوس من الدخول إلى غرفة هيرسي، رغم الاتفاق السابق بينهما. وتوحي العبارة التالية بتنبؤ أجلاوروس بمصيرها:

"hinc ego me non sum nisi te motura repulso."[3]

"لن أبرح مكاني حتى أبعدك عن هنا"

إذ يقوم ميركوريوس بمسخها، في ذات المكان، إلى حجر مطلي باللون الأسود، الذي يعكس شخصيتها السوداوية التي اكتسبتها مؤخرًا.

إنفيديا والموروث الأدبي:

تُعد إنفيديا الأولى من بين الأفكار الأربعة المجردة التي تم تجسيدها في ديوان "التحولات" لأوفيديوس[٤]. يقدم لنا أوفيديوس وصفًا شاملًا لها ولمنزلها. لا نجد في التراث الأدبي تصويرًا تفصيليًا وموسعًا يشبه تصويرها عند أوفيديوس. بالطبع هناك إشارات إلى إنفيديا، بوصفها فكرة مجسدة في الأدبين اليوناني واللاتيني، ومن المرجح أن أوفيديوس كان على علم بها. تمثل هذه الإشارات في بعض الأحيان مجرد ملاحظات بسيطة لفكرة الحسد، لم تكن فكرة التجسيد فيه واضحة، وفي أحيان أخرى كانت هذه الإشارات تتضمن تجسيدات واضحة تمامًا من خلال إضافة بعض التفاصيل.

---

[١] عن مشهد أنفيديا، انظر:

Dunstan M. Lowe, "Personification Allegory in the Aeneid and Ovid's Metamorphoses," *Mnemosyne* 61 (2008): 425-427.

[2] Ovid. Met. II. 755-57.

[3] Ovid. Met. II. 817.

[4] Ovid. Met. II.760-805.

وعند النظر في بعض التجسيدات غير المؤكدة، نجد عند هيسيودوس وصفًا مختصرًا للحسد والذي ربما يمثل أحد مصادر أوفيديوس[1]:

"ζῆλος δ' ἀνθρώποισιν ὀ ζυροῖσιν ἅπασιν

δυσκέλαδος κακόχαρτος ὁμαρτήσει, στυγερώπης."[2]

"سترافق الحسد سليطة اللسان الحقودة والقبيحة

كل البؤساء من البشر."

تُجمِّل الصفات الثلاث التي استخدمها هيسيودوس (δυσκέλαδος, κακόχαρτος, στυγερώπης) الفكرة الأساسية لإنفيديا Invidia في "التحولات". ويمكننا القول بأن هذه الصفات تُشكِّل القوام الرئيس لوصف إنفيديا عند أوفيديوس، ولا سيما أن الشاعر يقدم وصفًا مفصلًا لهذه الصفات الثلاثة، باعتبارها سمات أساسية لإنفيديا. فالأبيات التالية تؤكد السم الذي يقطره لسان إنفيديا وتعكس الصفة δυσκέλαδος (سليط اللسان) عند هيسيودوس:

"videt edentem

vipereas carnes, vitiorum alimenta suorum."[3]

"شاهدتها (مينيرفا) في الداخل وهي تلتهم لحوم الأفاعي، كغذاء لآثامها"

"lingua est suffusa veneno."[4]

"يقطر لسانها سمًا زعافًا"

وكما وصف هيسيودوس الحسد ζῆλος بالحقد κακόχαρτος، فإن هذه الصفة تتجلى أيضًا في تصرفات إنفيديا Invidia عند أوفيديوس في الأبيات التالية:

"risus abest, nisi quem visi movere dolores."[5]

"لا تظهر ابتسامتها أبدًا، إلا عند رؤية من يعاني الآلام."

"sed videt ingratos intabescitque videndo

successus hominum carpitque et carpitur una."[6]

"ترى نجاحات الرجال أمرًا لا يمكن قبوله، وتصاب بالهزال عند رؤيتهم، إنها
تسخط على نفسها وعلى غيرها في ذات الوقت."

"Illa deam obliquo fugientem lumine cernens

---

[1] Jennifer J. Moore-Blunt, *A Commentary on Ovid Metamorphoses II* (J. C. Gieben: Uithoorn, 1977), 154

[2] Hes. Op. 195-96.

[3] Ov. Met. II. 768-69.

[4] Ov. Met. II. 777.

[5] Ov. Met. II.788.

[6] Ov. Met. II.780-81.

“murmura parva dedit successurumque Minervae

indoluit.”[1]

"ونظرت إنفيديا إلى الإلهة بعين الريبة وهي تحَلِّق، وأصدرت همهمات

خافتة، وهي تشعر بالحسرة على ما سيتحقق من نجاح لمينيرفا."

“vixque tenet lacrimas, quia nil lacrimabile cernit.”[2]

"كانت بالكاد تستطيع كبح دموعها، لأنها لم تعد ترى ما يبعث على الدموع."

وهكذا يتم التأكيد ببراعة على المشاعر السلبية التي تغمر إنفيديا Invidia في كل مرة تكتشف فيها أن شخصًا يمر بحالة نجاح أو سعادة. يصل أوفيديوس إلى حد المبالغة من خلال التناقض الظاهري oxymoron، حيث صور إنفيديا وهي تحاول بصعوبة بالغة إيقاف تساقط دموعها عند رؤية الأحداث السعيدة والتي تثير عادة أي شيء عدا الدموع. وعلى النقيض، فإن الابتسامة لا ترتسم على وجهها إلا برؤيتها آلام الآخرين، وتكتمل الصورة السلبية تمامًا لإنفيديا Invidia من خلال تصوير هيئتها القبيحة، والتي تتوافق مع التفسير المحتمل لصفة هيسيودوس στυγερώπης (= شخص له ملامح قاسية):

“pallor in ore sedet, macies in corpore toto.
nusquam recta acies, livent rubigine dentes,
pectora felle virent, lingua est suffusa veneno;
risus abest, nisi quem visi movere dolores.”[3]

"يغطي الشّحوبُ قسَماتها، ويلف الهزال جسدها كله

وثمة حَوَل في عينيها، وأسنانها داكنة اللون بسبب تعفنها،

وقلبها مليء بالضغينة، ويقطر لسانها سمًا زعافًا،

لا تظهر ابتسامتها أبدًا، إلا عند رؤية من يعاني الآلام."

تحمل أبيات أوفيديوس هذه وصفًا مفصلًا لإنفيديا، وذلك بالإشارة إلى سماتها المميزة: شحوب وجهها ونحافة جسمها، وحَوَل عينيها، وأسنانها العفنة،[4] وصدرها الممتلئ بالحقد، ولسانها الذي يقطر سمًا، وغياب ابتسامتها. ولقد

---

[1] Ov. Met. II. 787-89.

[2] Ov. Met. II. 796.

[3] Ov. Met. II. 775-77.

[4] عن أسنان إنفيديا invidia، قارن:

Hor. Epod. VI.15; S. II.1.76-78; Ep. I.14.38; I.18.82; II.1.150-151; Ov. Tr. IV.10.123-124; Ter. Eu. 410-412.

وانظر:

Maria Shiaele, “Personification in Ovid's Metamorphoses: Invidia, Fames, Somnus, Fama” (PhD diss., University of Leeds, 2012), 30.

نجح الشاعر في تقديم صورة شاملة للقارئ من خلال عيني الإلهة مينيرفا، وكأننا نشاهد إنفيديا أمامنا، بل ونجح وصف أوفيديوس في أن يجعلنا نشارك مينيرفا الاشمئزاز من هذا الكائن المجرد.

وثمة إشارة إلى الحسد φθόνος في مسرحية "فيلوكتيتيس" لسوفوكليس:

"ἰδοὺ δέχου, παῖ· τὸν φθόνον δὲ πρόσκυσον,
μή σοι γενέσθαι πολύπον' αὐτά, μηδ' ὅπως
ἐμοί τε καὶ τῷ πρόσθ' ἐμοῦ κεκτημένῳ."[1]

"هلم، وخذها، يا بني، ولتبتهل ألا يجعلها
الحسد وبالًا عليك مثلما كانت عليَّ
وعلى من كانت في حوزته قبلي."

يقدم سوفوكليس، من خلال ثلاثة أبيات فقط، الحسد على أنه يتمتع بقدرات مطلقة، ولا سيما أنه أكد وجوب الصلاة إليه واسترضاءه كي لا يلحق بنيوبتوليموس الكوارث بعد حيازته هيراكليس سهام وقوسه. ولا يعني هذا بالضرورة أن الحسد هنا مفهوم تم تجسيده – خاصة وأن معظم الناشرين يفضلون كتابة φθόνος بحرف φ صغير – لكن الصلاة له ربما تلمح إلى ذلك التجسيد.

يمثل الاستنفار المباشر للحسد، الذي يأتي كرد فعل على سعادة شخص آخر، سمة رئيسة لإنفيديا عند أوفيديوس. يتجلى رد الفعل هذا عندما تغادر إنفيديا منزلها، حيث تختفي النضرة عن الطبيعة الخلابة التي مرت بها ولطخت بأنفاسها الناسَ والمدنَ والبيوت. ولقد أعلن عن الدور الفعال في هذا التدمير باستخدام أفعال مبنية للمعلوم (proterit, 791, exuritque ... carpit,792, polluit, 794).

وفي المسرحية الكوميدية "الفتاة الفارسية" Persa، يرى بلاوتوس إن من بين عوامل تحصين المدينة طرد بعض الرذائل ومن بينها الحسد invidia:

"Si incolae bene sunt morati, pulchre munitum arbitror.
perfidia et peculatus ex urbe et avaritia si exulant,
quarta invidia, quinta ambitio, sexta obtrectatio,
septimum periurium."[2]

"أعتقد أنها (أي المدينة) ستكون محصنة بالقدر الكافي،
لو كان لدى السكان سلوكيات حميدة،
ولو طُردت الخيانة والاختلاس والجشع من المدينة، يليهم
الحسد في المرتبة الرابعة والطموح في الخامسة والذم في السادسة

[1] Soph. Phil. 776-78.

[2] Plaut. Persa 554-57.

والحنث باليمين في المرتبة السابعة."

باستخدام الفعل exulant، يُجسِّد بلاوتوس في الواقع كل هذه المعاني المجردة التي يأتي الحسد فيها في المرتبة الرابعة، ولكن يجدر التنويه إلى عدم تشابهها مع أبيات أوفيديوس، وإن كان ثمة تشابه فإنه يكمن في اعتبار الحسد invidia من أخطر شرور البشرية.

من اللافت للنظر أن بروبيرتيوس في إشارته إلى الحسد نجده يجمع بينه وبين الإعجاب:

Quem modo felicem invidia admirante ferebant,
nunc decimo admittor vix ego quoque die.[1]

أنا الذي كانوا يعتبرونني سعيدًا لكوني محل إعجاب الحسد،
الآن يسمح لي بالكاد بالدخول في اليوم العاشر.

يتبين من خلال هذا الإعلان غير المباشر لبروبيرتيوس أن الحسد طاله مؤخرًا، لأن محبوبته أصبحت لا تسمح له بالدخول عندها إلَّا مرة واحدة كل عشرة أيام. يتضح من خلال القصيدة الإليجية، أن سعادته صارت جزءًا من الماضي. واستخدام اسم الفاعل admirante يبدو أنه يجسد الحسد invidia. أمَّا أوفيديوس فهو لم يشر إلى الإعجاب إطلاقًا في نصه.

ومن خلال المرور على نماذج تتضمن تجسيدًا للحسد، نتوقف في البداية عند مسرحية "الطروادیات" ليوربيديس:

“ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὔποτ’ εἶ Διός,
πολλῶν δὲ πατέρων φημὶ σ’ ἐκπεφυκέναι,
Ἀλάστορος μὲν πρῶτον, εἶτα δὲ Φθόνου,
Φόνου τε Θανάτου θ’ ὅσα τε γῆ τρέφει κακά.”[2]

"أنتِ، يا سليلة تينداريوس، لست ابنةً لزيوس،
لكنني أعلن أنك ترعرعت على يد آباء عديدين:
على يد ألآستور"الانتقام" في البداية، ثم فثونوس "الحسد"،
وفونوس "القتل" وثاناتوس "الموت"، وكل الشرور التي ربَّتها الأرض."

من الواضح أن هذه الأبيات لا تُمثِّل مصدرًا لإلهام أوفيديوس، حيث تكمن إشارة اندروماخي إلى هيليني فقط في اعتبارها ابنةً لفثونوس "الحسد" Φθόνος وشرور أخرى، ورغم أن هذه الإشارة تُمثِّل أثرًا سابقًا لتجسيد الحسد عند أوفيديوس، فإنها ليست لها أي تأثير فيه.

يظهر التجسيد الواضح للحسد Invidia في عمل "البلاغة لهيرينيوس Rhetorica ad Herrenium الذي كان ينسب لشيشرون:

[1] Prop. II. 17. 11-12.

[2] Eur. Tro. 768-71.

"o virtutis comes, Invidia, quae bonos sequeris
plerumque atque adeo insectaris."[1]

"أيا إنفيديا، يا رفيقة الفضيلة، يامن تلاحقين دائمًا الأخيار من الناس
وتستبدين أيضًا بالجانب الأكبر منهم."

تظهر إنفيديا Invidia عند شيشرون بوصفها مرافقة للفضيلة، وفي بعض الأحيان باعتبارها مضطهدة للأخيار من الناس. ويبدو أن الاسم comes والفعل sequeris من الكلمات المحايدة التي تشير إلى أن إنفيديا في بعض الأحيان قد لا يطال تأثيرها السلبي الشخص السعيد ولا تكشف عن سماتها الحقيقية. ومن ناحية أخرى يشير الفعل insectaris إلى الآثار المدمرة التي من الممكن أن تتركها إنفيديا في حياة الناس.

ونرى أن شيشرون في عمله "عن طبيعة الآلهة" يستبدل كلمة إنفيديا باستخدام كلمة إنفيدينتيا Invidentia:

"quod si ita est, Caeli quoque parentes dii habendi sunt Aether et Dies eorumque fraters et sorores, qui a genealogia antiques sic nominantur, Amor Dolus modus Labor Invidentia Fatum Senectus …; quos omnis Erebo et Nocte natos ferunt. Aut igitur haec monstra probanda sunt aut prima illa tolenda."[2]

"وإذا كان الأمر كذلك، فيجب اعتبار والدي السماء Caelum، أيثير Aether وديس Dies، آلهة، وإخوانهم وأخواتهم، الذين يُطلق عليهم علماء الأنساب القدماء، آمور "الحب" Amor، ودولوس "المكر" Dolus، ولابور "الشقاء" Labor، وإنفيدينتيا "الحسد" Invidentia، وفاتوم "القدر" Fatum، وسينيكتوس "الشيخوخة" Senectus، ... الذين قيل عنهم أنهم أبناء نوكس "الليل" Nox وإيريبوس Erebus. لذلك يجب عليك إما قبول هذه الأفعال الوحشية أو تجاهل المدعين الأوائل."

تثير فقرة شيشرون هذه تساؤلًا حول اعتبار Invidentia وجميع الأسماء الأخرى المذكورة آلهة. فلقد أشير إلى إنفيدينتيا Invidentia هنا باعتبارها أحد أشقاء والدي السماء Caelum وبالتالي ثمة احتمال بكونها إلهة. وعند النظر في نص أوفيديوس نلاحظ عدم تحديد طبيعة إنفيديا Invidia. فهي ليست إلهة ولا إنسانًا، ولا سيما أن مينيرفا كانت معروفة لإنفيديا Invidia بوصفها إلهة:

"utque deam vidit."[3]

"عندما شاهدت الإلهة"

"ingemuit vultumque deae ad suspiria duxit."[4]

"وتأوهت بعمق وقطبت جبينها بقدر تأوه الإلهة"

[1] Rhet.Her. IV. 36.9-10.

[2] Cic. Nat. D. III 44.

[3] Ov. Met. II. 773.

[4] Ov. Met. II. 774.

"illa deam… cernens."[1]

نظرت إلى الإلهة بارتياب.

ومن ثمَّ هناك مقارنة كامنة بين مينيرفا وإنفيديا، فمن الواضح أن إنفيديا كانت مجبرة على الامتثال لأوامر الإلهة. ورغم ذلك ومع الأخذ في الاعتبار الطبيعة المدمرة لإنفيديا Invidia وقدرتها على إصابة البشر، بالإضافة إلى وجودها الدائم، يمكننا تصنيفها على أنها تنتمي لفئة الآلهة الرمزية. من المرجح أن عدم وجود تعريف دقيق لها من قبل أوفيديوس يشير إلى المخاوف التي وردت في فقرة شيشرون أعلاه بشأنها.

وهناك إشارات محددة، علاوة على أنها تُمثِّل سوابق أدبية لتجسيد الحسد، قدمت لأوفيديوس تفاصيل مهمة ومفيدة. وتنتمي لهذه الفئة فقرة من درع هيراكليس Scutum المنسوب لهيسيودوس، ومن الواضح أنها تعد من مصادر إلهام أوفيديوس:

"πὰρ δ' Ἀχλὺς εἰστήκει ἐπισμυγερή τε καὶ αἰνή,
χλωρὴ ἀυσταλέη λιμῷ καταπεπτηυῖα,
γουνοπαχής, μακροὶ δ' ὄνυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν·
τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον, ἐκ δὲ παρειῶν
αἷμ' ἀπελείβετ' ἔραζ'· ἣιδ' ἄπλητον σεσαρυῖα
εἰστήκει, πολλὴ δὲ κόνις κατενήνοθεν ὤμους,
δάκρυσι μυγδαλέη."[2]

"وإلى جوارهم (على درع هراكليس) كانت أخليس (البؤس) تقف كئيبة، خائفَة،
شاحبَة، ضامرة، تتضور جوعًا،

ركبتاها متورمتان، أظافرها الطويلة تتوارى تحت يديها،

يتساقط المخاط من أنفها، ويتقاطر الدم من

خديها على الأرض. كانت تقف بابتسامة خفيفة، ويغطي كتفيها غبار كثيف،
مبللٌ بدموعها."

وفقًا لهيسيودوس، كانت أخليس Achlys تجسيدًا للبؤس والحزن، وظلمة الموت[٣]، وعلى هذا النحو كانت تظهر على درع هيراكليس: كئيبة، شاحبة، هزيلة، ضامرة، متورمة الركبتين، طويلة الأظافر دامية الخدين. تذَكِّر فقرة

---

[1] Ov. Met. II.788.

[2] Hes. Scut. II.264-70.

[٣] تجسد أخليس هنا ظلمة الموت وتعزز فكرة أن المعاناة من الجوع تعد شرًا أيضًا، انظر:

Shiaele, "Personification in Ovid's Metamorphoses," 67.

وعن المعاني المختلفة لـ Ἀχλύς، انظر: LSJ s.v.، وانظر كذلك أوديسية هوميروس (Od.XX.356-57) حيث ارتبطت أخليس بكل من إريبوس والظلام:

ἰεμένων Ἔρεβόσδε ὑπὸ ζόφον· ἠέλιος δὲ
οὐρανοῦ ἐξαπόλωλε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλύς.

هيسيودوس هذه بما يحدث عند انتهاء المعركة وشروع أقارب الموتي في الحزن، كما تُجَسِّد أهوال الحروب[1]. وبالرغم من أن أخليس Ἀχλύς لا تتطابق مع الحسد Φθόνος، ومع أن فقرة هيسيودوس هذه لا تحمل تشابها مهمًا ومحددًا مع أوفيديوس – بصرف النظر عن هزال وضمور الفكرتين المجردتين عند كليهما – فإننا نقر فرضية أن فقرة هيسيودوس قد ألهمت أوفيديوس ليس فقط في رسم صورة إنفيديا Invidia، ولكن بشكل عام في ابتكار التجسيدات المجازية الأربعة في التحولات. فأخليس Ἀχλύς فكرة تم تجسيدها في نص هيسيودوس، وبالتالي لها دلالتها المجازية، ولا سيما أنها ترمز إلى كل الشرور[2]. تنعكس سماتها المرعبة وعواقبها على مظهرها الخارجي، كما تُشكِّل كائنًا مروعًا. بيد أن تشابهها مع نص أوفيديوس ملموس، فإنفيديا لديها مظهر بغيض للغاية، معروف سلفًا من خصائص أخليس Ἀχλύς. وعليه فإن العنصر المشترك بين فقرتي أوفيديوس وهيسيودوس يكمن في المظهر السلبي للغاية للتجسيدين.

تعد الأبيات الختامية من نشيد "إلى أبوللون εἰς Ἀπόλλωνα" لكاليماخوس مصدرًا محتملًا لأوفيديوس في:

"ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὔαταιλάθριος εἶπεν·
'οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος ἀείδει.'
τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὦδέιτ' ἔειπεν·
' Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλά
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἕλκει.
Δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ' ἥτις καθαρή τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον.'
χαῖρε, ἄναξ· ὁ δὲ Μῶμος, ἵν' ὁ Φθόνος, ἔνθα νέοιτο."[3]

"ولقد همس فثونوس سرًا في أذن أبوللون:

"لا يعجبني الشاعر الذي لا ينشد قصائد ضخمة بحجم البحر".

عندئذ ركل أبوللون فثونوس بقدمه وصاح:

"ما أضخم تيارات النهر الآشوري، ولكن ما أكثر ما تحمله

من نفايات الأرض وقاذوراتها إلى مياهه.

لا يجلب النحل الماء إلى ديو (ديميتر) من أي مكان،

وإنما فقط أصفى المياه وأنقاها التي تتدفق من مجرى

[1] Σταύρος Γκιργκένης, *Ησίοδος. "Εργα και Ημέραι", "Θεογονία", "Η ασπίδα του Ηρακλή". Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια* (Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2001), 558, William Thalmann, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry* (Baltimore, MD and London: Johns Hopkins University Press, 1984), 63, Niels Koopman, "Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration" (PhD diss., Universiteit van Amsterdam, 2014), 211 n.177.

[2] Γκιργκένης, *Ησίοδος,* 559.

[3] Callim. Ap. 105-13.

ضيق من النبع المقدس".

سلامًا يا إلهي وليظل موموس "النقد" Μῶμος حيثما يعيش

فثونوس."

في هذه الفقرة المليئة بالدلالات الشعرية جَسَّد كاليماخوس فثونوس[1]، ومن خلال صورة رائعة للغاية يقوم أبوللون بطرده بعيدًا بركلة قدم. يختفي خلف فثونوس منافسو كاليماخوس من الشعراء. وربما أفاد أوفيديوس من فقرة كاليماخوس هذه، إذ من الممكن أن نلاحظ تشابهين مع بينهما. بدايةً نلاحظ استنفار فثونوس المباشر لمواجهة نجاح أحد الأشخاص– وهو في هذه الحالة الشاعر كاليماخوس. يقوم فثونوس على الفور ببث سمومه ضد الشاعر، الأمر الذي يُذَكِّرنا على الفور بالبيت II. 277 من تحولات أوفيديوس (lingua est suffusa veneno). يتواصل أيضًا في فقرة كاليماخوس فثونوس مباشرة مع الإله أبوللون، مما يجعلنا نفكر في لقاء الإلهة مينيرفا مع إنفيديا عند أوفيديوس، بيد أن اللقاء العاجل بين الإله وفثونوس عند كاليماخوس يتحول إلى مشهد كامل مليء بتفاصيل متنوعة عند أوفيديوس.

علاوة على ذلك فإن كلمة murmura عند أوفيديوس (Met. II.788)، التي تشير إلى رد فعل إنفيديا Invidia بعد انصراف مينيرفا، من المحتمل أنها تحمل تلميحًا إلى كاليماخوس وبالتحديد البيت الأول من الأسباب:

Πολλάκ]ι μοι Τελχῖνες ἐπιτρύζουσιν ἀ[οιδῆι.[2]

يتأفف التلخينيس (الحاقدون) من شعري.

خاصة وأن التلخينيس تم تصويرهم عند كاليماخوس باعتبارهم كائنات حاقدة تهمس باتهامات لشعر كاليماخوس، والذي يقابله عند أوفيديوس همهمات إنفيديا Invidia الواضحة: تحقد إنفيديا على ما ستشعر به مينيرفا من رضا واستحسان لعقاب أجلاوروس، ولا سيما أن إنفيديا نفسها ستساهم في هذا الرضا من خلال تقديم خدماتها[3]. وفي كلا الحالتين فإن الهمهمة تنطوي على حسد[4].

---

[1] Maria Shiaele, "Personification in Ovid's Metamorphoses," 14 n.6.

[2] Callim. Aet.1.

[3] Alessandro Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi. Vol. 1: Libri I–II. Scrittori greci e latini* (Milan: Arnaldo Mondadori, 2005), 304.

[4] يذكر البيت (II. 787: lumine cernens illa deam obliquo fugientem) بعبارة من ملحمة هيكالي لكاليماخوس:

"ἡ δὲ πελιδνωθεῖσα καὶ ὄμμασι λοξὸν ὑποδράξ

ὀσσομένη," fr. 374 Pf., 72 Hollis

"ولكنها أصبحت شاحبة اللون، وتحمل عيناها نظرة مريبة."

يحذف أوفيديوس من ترجمة هذا البيت فقط كلمة πελιδνωθεῖσα، وذلك لأنه قد أشار إلى شحوب الحسد قبل ذلك (Met. II. 775: pallor in ore sedet). كانت قصة بنات الكيكروبس الثلاثة – هيرسي وأجلاوروس وياندروسوس – ورؤية إريخثونيوس الممنوعة من الموضوعات التي عالجها كاليماخوس في ملحمة هيكالي. ومع الأخذ في الاعتبار الطبيعة الشذرية لملحمة هيكالي، كما وصلت إلينا، فليس من المؤكد تمامًا تحديد الشخص الذي تشير العبارة إليه بالضبط، ولا سيما أن هناك اثنين وعشرين بيتًا مفقودة في الملحمة. وعمومًا يحتمل أن عبارة كاليماخوس تشير إلى الإلهة أثينا، وتبدو محاولة Barchiesi ربط البيت برد فعل أثينا على مشاهدة أجلاوروس

يشير فيرجيليوس إلى إنفيديا في العالم السفلي في الزراعيات:

"Invidia infelix Furias amnemque severum
Cocyti metuet tortosque Ixionis anguis
immanemque rotam et non exsuperabile saxum."[1]

"ستخاف إنفيديا البائسة من الفوريات (ربات الانتقام) ونهر كوكيتوس
المتجهم وثعابين أكسيون الملتفة حول على بعضها وعجلته الرهيبة
وصخرة (سيسيفوس) التى لا يمكن التغلب عليها."

الكلمة الرئيسة في هذه الأبيات هي infelix، التي يبدو أنها تمثل وصفًا يبدو أن أوفيديوس يقبله تمامًا، لأنه هو شخصيًا يصور إنفيديا غير سعيدة على الدوام بسبب سعادة الآخرين. وبوسعنا القول بأن الصفة infelix عند فيرجيليوس تقابل الصفة tristis في البيت 763 عند أوفيديوس والتي تشير إلى بيت إنفيديا. لا يوجد في ديوان التحولات أية دلالة على الموقع الدقيق لمقر بيت إنفيديا، ولا نعلم شيئًا عن المسار الذي سلكته مينيرفا لتصل إليه، ومن ثم لا يمكننا استيعاب العلاقة بين هذا البيت وعالم الآلهة أو البشر[٢]. بيد أن كلمات، مثل (sole carens)[٣]، التي تشير إلى الوادي الذي لا يرى الشمس والذي يتواجد فيه منزل إنفيديا، وكذلك الصفة (tristis)[٤]، بالإضافة إلى الإشارة إلى برودة المكان (frigoris ignavi plenissima)[٥] – تعد عناصر نمطية لأوصاف شعرية لمشاهد من العالم السفلي[٦] – تجعل ارتباط نص أوفيديوس بفقرة فيرجيليوس أكثر وضوحًا. من الجدير بالذكر أيضًا أن إشارة فرجيلوس الواضحة تقع في منتصف كتاب "الزراعيات" كما أنها أُدرِجَت في مقدمة الكتاب الثالث، مما يجعلها بمثابة بيان للشاعر يحمل بعدًا ميتاشعريًا، ويشير إلى مصير أولئك الذين يحسدون إنجازات أوكتافيانوس، وفي نفس الوقت النجاح الشعري المتوقع لفيرجيليوس[٧]. بيد أن احتمال تلميح أوفيديوس من خلال إنفيديا إلى الحسد الذي ينسحب على العمل الشعري– مقتفيًا في ذلك أثر فيرجيليوس وكاليماخوس– مستبعدًا، خاصة وأنه لا يوجد في النص ما يدعمه.

لإريخثونيوس ممكنة، والتي تربط نص أوفيديوس بنص كاليماخوس وتمهد لظهور الحسد Invidia. على أية حال، الأمر الوحيد المؤكد أن أوفيديوس أفاد من كلمات استخدمت في الأصل لوصف إلهة أو إنسان في تجسيد فكرة مجردة، انظر:

Garth Tissol, *The Face of Nature: Wit. Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's METAMORPHOSES* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 164, Alison M. Keith, *The Play of Fictions: Studies in Ovid's "Metamorphoses." Book 2* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992), 10, Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi,* 300, Tissol, *The Face of Nature,* 164

[1] Verg. G. III 37-39.

[2] William S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 1–5* (Norman: University of Oklahoma Press, 1997), 324.

[3] Ovid. Met. II. 762.

[4] Ovid. Met. II. 763.

[5] Ovid. Met. II. 763.

[6] Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi,* 302.

[7] Keith, *The Play of Fictions,* 129, Richard F. Thomas, *Virgil Georgics: vol. 2. Books III–IV* (Cambridge: Cambridge University Press.1988), 46.

وجدير بالذكر أيضًا، أن إنفيديا عند أوفيديوس تشترك في بعض السمات مع فكرتين مجردتين عند فيرجيليوس هما فاما Fama[1] وأليكتو Allecto[2]. أما أكثر التشابهات تميزًا في نص أوفيديوس مع فاما فتكمن في البيت II. 779 من ديوان التحولات:

“nec fruitur somno”

"لم تستمتع إطلاقًا بالنوم"

الذي يقابل البيت IV. 185 من "إنيادة" فيرجيليوس:

“nec dulci declinat lumina somno”

"لا تسلم (فاما) عينيها للنوم اللذيذ"

خاصة وأن كلا البيتين معنيان بحياة الناس، لدوافع مختلفة لكل منهما عن الآخر. فمن ناحية، تتعذب إنفيديا عندما تري الناس سعداء، ولذا يحول جزعها وقلقها بينها وبين تذوق طعم النوم، في حين أن فاما مهتمة فقط بمعرفة الأنباء والأخبار وترويجها، وهو نشاط تستهلك فيه كل وقتها، ونتيجة لذلك لا تجد وقتًا – أو ربما لا ترغب – في النوم.

يبرز التشابه الثاني المهم من خلال مقارنة أبيات فيرجيليوس التالية في الإنيادة مع أبيات أوفيديوس التي تليها مباشرة:

> “mobilitate viget virisque adquirit eundo,
> parva metu primo, mox sese attolit in auras
> ingrediturque solo et caput inter nubila condit.”[3]
>
> "تزداد حيويةً برشاقتها، وتكتسب القوة كلما مضت (في طريقها)، إنها تبدو ضئيلة في بادي الأمر بسبب الخوف، ولكنها سرعان ما تحلق بنفسها في الهواء، وتخطو على الأرض وهي تخفي رأسها بين السحاب."
>
> “germanam ante oculos fortunatumque sororis
> coniugium pulchraque deum sub imagine point
> cunctaque magna facit.”[4]

---

[1] Verg. Aen. IV. 173-97.

[2] Verg. Aen. VII. 323ff.

يعتبر بعض الباحثين أن فاما وأليكتو من أحد مصادر الإلهام لكل التجسيدات الرئيسة الأربع في تحولات أوفيديوس. انظر:

Lowe, “Personification Allegory”, 424, Shiaele, “Personification in Ovid's Metamorphoses,” 46.

كما أن العلاقة بينهما عند فيرجيليوس انعكست على أصول التجسيدات الأربع الرئيسة في تحولات أوفيديوس، للمزيد انظر:

Philip Hardie, "The Word Personified: Fame and Envy in Virgil, Ovid, Spenser," *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 61 (2009): 104, Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion,* 198-199.

[3] Verg. IV. 175-77.

[4] Ovid. Met. II. 803-805.

"فقد وضعت أمام عينيها وجه أختها وزواجها السعيد

وصورة الإله الجميلة، وقد بالغت في كل شيء."

يكمن العنصر المشترك بين فاما وإنفيديا في تهويل الأمور[١]. تضخم فاما "الشائعة" على نحو تدريجي، بينما تبالغ إنفيديا في سعادة هيرسي في عيني أختها إلى الحد الذي يجعلها تضمر حقدًا عليها. تعكس هذه الصلة بين إنفيديا وفاما العلاقة الوثيقة بين الحسد والشائعة، ولا سيما أن الشائعة في معظم الأحيان تؤدي إلى الحسد. وتمثل كلا الفكرتين قوة الشاعر في ابتكار صور حية[٢].

وعلى الجانب الآخر فإن أليكتو كانت كائنًا قويًا في الأساطير، تمثل وتجسد عند فيرجيليوس كل ما هو سيء، وبالتالي يمكننا اعتبار أنها قد تم تجسيدها. وبغض النظر عن الطبيعة السلبية لأليكتو وإنفيديا، ثمة ميزة واحدة مشتركة تجمع بينهما: كلاهما لديه القدرة على تغيير العالم الداخلي لضحاياهما ومساواتهم بهما، وتحويلهم إلى نسخ جديدة مُماثلة لهما[٣]، من خلال خصائصهما إلى ضحاياهما وجعلهم يتصرفون مثلهما، ممَّا يؤدي بهم في النهاية إلى كارثة. هذا ما يحدث لأماتا Amata وتورنوس Turnus ضحايا أليكتو، ومع أجلاوروس ضحية إنفيديا[٤].

تصوير إنفيديا ومسكنها:

يكتب أوفيديوس رؤيته الخاصة لإنفيديا، آخذًا في الاعتبار المصادر المذكورة أعلاه. يختار الشاعر استخدام المصطلح اللاتيني إنفيديا Invidia وليس اليوناني Φθόνος. ونظرًا لأن كلمة Invidia مؤنثة فإن أوفيديوس يجسد إنفيديا باعتبارها فكرة مجردة مؤنثة. يؤكد اشتقاق الكلمة من الفعل invideo على الرؤية[٥]، وهو الأمر الذي تؤكده التحولات. نلاحظ نظرة مينيرفا الغيورة لأجلاوروس:

“Vertit ad hanc torvi dea bellica luminis orbem.”[6]

"ورمقتها الإلهة المحاربة (مينيرفا) بنظرة غاضبة."

ونظرة إنفيديا لمينيرفا:

“Illa deam obliquo fugientem lumine cernens.”[7]

"ونظرت إنفيديا إلى الإلهة بعين الريبة وهي تحلق."

وكذلك نظرة إنفيديا إلى مينيرفا المزدهرة:

“et tandemiTritonida conspicitiarcem

---

[1] Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 199.

[2] Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 236.

[3] Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 233-234.

[4] Hardie, "The Word Personified,”106 .

[5] Anderson, *Ovid's Metamorphoses,* 324.

[6] Ovid. Met. II. 752.

[7] Ovid. Met. II. 787.

ingeniis opibusque et festa pace virentem

vixque tenet lacrimas, quia nil lacrimabile cernit."[1]

"وأخيرًا عندما شاهدت القلعة الأثينية تزدهر بالفنون

والثروات والسلام السعيد، كانت بالكاد تستطيع كبح دموعها،

لأنها لم تعد ترى ما يبعث على الدموع."

وأخيرًا رؤية صور سعادة هيرسي من جانب أجلاوروس، والتي أدخلتها إنفيديا في عقل الفتاة[2]:

"germanam ante oculos fortunatumque sororis

coniugium pulchraque deum sub imagine point."[3]

"فقد وضعت أمام عينيها وجه أختها وزواجها السعيد

والإله بطلعته البهية."

احتل تصوير أوفيديوس الرائع لإنفيديا مساحة كبيرة، تم التركيز فيها على المواصفات المثيرة للاشمئزاز التي تشكل صورتها، ولقد تم اختيارها بعناية شديدة، بحيث تتطابق مع الصفات والخصائص الفعلية للحسد كشعور ضار ومدمر. عندما تتأجج المشاعر بالحسد، تواجه إنفيديا كل شخص وكل شيء من منطلق هذا الشعور، وبوسعها نقل هذا الشعور بسهولة إلى ضحاياها، وأن تشعر هي شخصيًا بالتأثيرات الضارة لهذا الشعور على حالتها النفسية. وتجدر الإشارة أيضًا إلى وجود علاقة بين الحسد والكسل، وهي علاقة يُلمِّح إليها الشاعر في مواضع مختلفة من المشهد، منها وصف الوادي الذي يتواجد فيه منزل إنفيديا وكذلك وصف إنفيديا عند استقبالها لمينيرفا:

"ignavi plenissima frigoris."[4]

"(منزلها) ملئ ببرودة باعثة على الكسل."

"Illa surgit humo pigre semesarumque relinquit

corpora serpentum passuque incedit inerti."[5]

"ونهضت إنفيديا متراخية من على الأرض تاركة بقايا جثث الأفاعي لم تأكل
إلا بعضها، وتقدمت بخطوات متثاقلة."

وعندما يصف عملية تحول أجلاوروس إلى حجر:

"ignava nequeunt gravitate moveri."[6]

---

[1] Ov. Met. II. 794-96.

[2] William S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10* (Norman: University of Oklahoma Press, 1972), 324.

[3] Ov. Met. II. 803-04.

[4] Ov. Met. II. 763.

[5] Ov. Met. II. 771-772.

[6] Ov. Met. II.821.

"لم تكن قادرة على الحركة بسبب ثقل (زاد) من كسلها."

وفقًا للمفهوم اليوناني والروماني، فإن نجاح الآخرين لا يحفز الشخص الغيور على العمل وتحقيق نجاحات مماثلة، ولكنه يرى نفسه في مكانة أدنى ويظل متكاسلًا، ويتجلى نشاطه فقط في حسد إنجازات الآخرين[١].

لم نلاحظ في أي من المصادر المذكورة وصفًا لمحل إقامة إنفيديا. ولذلك، يمكننا أن نستنتج أن فكرة منزل إنفيديا ربما ترجع إلى أوفيديوس. ويعد هذا عنصرًا مثيرًا للاهتمام على نحو كبير، ويعمل على تعزيز صورة الحسد التي يسعى الشاعر إلى عرضها. يعد وصف منزل إنفيديا، والذي يسبق وصف إنفيديا نفسها، بمثابة مدخل تمهيدي للقارئ للفكرة المجردة التي سيتم عرضها في المشهد من وقت لآخر، فمحل إقامتها مكان عفن:

"protinus Invidiae nigro squalentia tabo tecta petit."[2]

"وعلى الفور تنطلق إلى مقر إنفيديا المتسخ بسائل لزج نتن."

وغير مشمس (sole carens)[٣]، ولا تصل الرياح إليه (non ulli pervia vento)[٤]، وبارد (ignavi plenissima frigoris)[٥]، يلفه ضباب كثيف (caligine semper abundet)[٦]، منزوٍ في الوادي وبعيد عن العالم (imis in vallibus … / abdita)[٧]، ولا تشتعل فيه النيران مطلقًا (igne vacet semper)[٨]، والكآبة مظهره العام (tristis)[٩]، ومثل هذا المكان بوسعه فقط تغذية قاطنه بالمشاعر السلبية، ومن ثم يعد مكانًا مثاليًا لإقامة إنفيديا. ويعد تصوير هذا المنزل نوعًا من الاستعارة لشخصية إنفيديا، ولا سيما أن صورتها المحبطة تعبر تمامًا عن حالتها النفسية.

مينيرفا – إنفيديا – أجلاوروس:

كما تبين من دراسة المصادر، فإن المادة التي كانت تحت تصرف أوفيديوس ساعدته في تصوير هذه الفكرة المجردة، وبعد ذلك أضاف عليها تفاصيل عديدة، ونجح استنادًا إلى هذه الإشارات القليلة العابرة في التراث الأدبي في تأليف مشهد تقوم فيه إنفيديا بدور البطولة، ويرتبط بالمشاهد السابقة، ويعد أداة أساسية في تطور الأحداث، كونه جزءًا لا يتجزأ من مشهد ميركوريوس – هيرسي – أجلاوروس. لقد كان الحسد بمثابة الدافع الذي دفع مينيرفا للانقلاب على أجلاوروس، ولا سيما أن الإلهة تري أجلاوروس سعيدة، فقررت في خطوة استباقية الوقوف في وجه

[1] Matthew W. Dickie, "Ovid, Metamorphoses 2.760-64," *American Journal of Philolgy* 96 (1975): 384-385.

[2] Ov. Met. II. 760.

[3] Ov. Met. II. 762.

[4] Ov. Met. II. 762.

[5] Ov. Met. II. 763.

[6] Ov. Met. II. 764.

[7] Ov. Met. II. 761-62.

[8] Ov. Met. II. 764.

[9] Ov. Met. II. 763.

سعادتها، قبل أن تظفر بعرفان ميركوريوس وشقيقتها وأيضًا بالذهب الذي طلبته. لقد ضاعف تذكر مينيرفا لخيانة أجلاوروس القديمة التي اقترفتها، مشاعر الإلهة السلبية ضدها، وقادها إلى منزل إنفيديا لطلب مساعدتها. والعنصر المشترك الرئيس بين الشخصيات الثلاث–مينيرفا وإنفيديا وأجلاوروس – هو الرؤية. من المعلوم أن الإلهة مينيرفا طوبقت بالإلهة اليونانية أثينا التي كان القدماء يعتبرون أن جوهرها يكمن في "الرؤية. ويعزز اسم الإلهة هذا الافتراض، إذ يشتق من الفعل ἀθρέω ومعناها "أرى". ومن صفاتها كذلك أنها ذات عينين براقتين أو رماديتين أو زرقاوين[1] (Γλαύκας... Ἀθανάας- θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,)[2]، فالصفة Γλαύκας من الفعل γλαύσσω بمعنى "أتلألأ وأيضًا "أرى"[3]، وأيضًا الصفة γλαυκῶπις تعود كذلك إلى الفعل γλαύσσω الذي يرتبط بها. وتشتق كلمة δράκων "التنين" الذي كان مقدسًا لها من الفعل δέρκω / δέρκομαι بمعنى "أرى"[4]. وعلى الجانب الآخر تأتي إنفيديا على النقيض من حيث إنكار الرؤية النظيفة وكذلك إنكار الانطباع البصري البراق. يرجع اشتقاق اسم إنفيديا إلى البادئة -in والفعل video[5]. وكذلك يشتق اسم أجلاوروس Ἄγλαυρος من البادئة -α والفعل γλαύσσω. ولقد كان أوفيديوس حريصًا على التأكيد على نظرة الفتاة:

“Adspicit hunc oculis isdem, quibus abdita nuper

viderat Aglauros flavae secreta Minerva.” [6]

"رمقته أجلاوروس بنفس العينين، التي تطلعت بهما

على (السلة) السرية لمينيرفا الشقراء."

تلك النظرة التي يربطها أوفيديوس بخطيئتها السابقة عند رؤية إريخثونيوس، برغم تحذير مينيرفا الواضح لها، كما يبرزها على أنها السبب الرئيس لغضب الإلهة[7]. وعلى الرغم من أن تلك النظرة مريبة في الحالتين ولا تنطوي على حسد، فإنها تجعلها ضحية ومرشحة مثالية لإنفيديا، التي تمثل النظرة المعيبة والضارة جزءًا لا يتجزأ من جوهرها[8]. على الرغم من أن مينيرفا تظهر شعورها بالاشمئزاز من البيئة الملوثة، ومن إنفيديا نفسها أيضًا، فإنها هذه

---

[1] Hom. Il.I.28, Hes. Theog. 896.

[2] Theoc. Id. XXVIII.1, Hom. Il.I.206.

[3] Eust., I. 139. 6-8, Liddell and Scott, s.v. γλαύσσω.

[4] Eust., I. 138. 29, Liddell and Scott, s.v. δέρκομαι.

[5] فيما يتعلق بالمصادر القديمة التي تقول باشتقاق invidia بالفعل video، انظر:

Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies* (Leeds: F Cairns, 1991) s.v. invidia, Shiaele, “Personification in Ovid's Metamorphoses,” 25-26.

[6] Ov. Met. II. 748-49.

[7] Ελένη Περάκη-Κυριακίδου, “Ζεύγη διπολικά: Η οβιδιανή εκδοχή,” στο *Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Δημήτρη Λυπουρλή, επιμ. Δημητρίῳ Στέφανος,* Α. Βασιλειάδη, Π. Κοτζιά και Αιμ. Δ. Μαυρουδή (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2004), 345-347, 364-368.

[8] Denis C. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford: Clarendon, 1991), 245

الاشمئزاز يبدو ظاهريًا إلى حد ما، إذ تتطابق تمامًا ردود أفعال مينيرفا نحو أجلاوروس مع ردود أفعال إنفيديا تجاه مينيرفا[1]. فقد رمقت مينيرفا أجلاوروس بنظرة غاضبة:

"vertiti… torvi … luminis orbem."[2]

ونظرت إنفيديا إلى الإلهة بعين الريبة وهي تغادر منزلها محلقة في الهواء:

"obliquo ... lumine cernens."[3]

تعد هذه النظرة المريبة لإنفيديا إحدى سماتها الدائمة، وتتناغم مع عدم قدرة مينيرفا على مواجهة إنفيديا، كما أن الوصف المختصر (et. II.775-777) للمظهر الخارجي لإنفيديا، والتركيز على المعلومات العامة حول شخصها ينسجم مع عدم قدرة مينيرفا على النظر المباشر لإنفيديا[4]. تتنهد مينيرفا أيضًا بعمق عند رؤية أجلاوروس (et tanto penitus traxit suspiria motu)[5]، تمامًا كما تتنهد إنفيديا بعمق عند رؤية الإلهة المهيبة (ingemuit)[6]. أخيرًا، يبدو أن السمة الرئيسة لإنفيديا الكامنة في الحسد والحقد على سعادة الآخرين (videt ingratos … successus)[7] تتناسب مع حالة مينيرفا في هذا المشهد، وتتوافق مع تكرار كلمة gratam في البيت II. 758:

"et gratamque deo fore iam gratamque sorori"

"ستظفر بعرفان الإله (ميركوريوس) وبعرفان شقيقته."

يؤكد هذا البيت الحسد الذي أوغرته سعادة أجلاوروس في صدر مينيرفا[8]. لذا فإن إنفيديا في الواقع لا تختلف طبيعتها عن طبيعة مينيرفا. يعرض أوفيديوس مينيرفا على أنها كانت ضحية إنفيديا الأولى قبل أجلاوروس[9]. علاوة على ذلك إذا ما قمنا بمقارنة العلاقة بين مينيرفا وإنفيديا، وبين فاميس Fames وكيريس (الكتاب الثامن)، وسومنوس وجونو (الكتاب الحادي عشر)، نلاحظ أن مينيرفا هي الإلهة الوحيدة التي تظهر شخصيًا أمام فكرة مجردة تم تجسيدها لتقدم لها مطلبها، بينما ترسل الإلهتان الأخريان مندوبين نيابة عنهما. كانت كيريس بطبيعتها معادية لفاميس Fames، ولذلك ترسل إليها حورية بدلًا منها. لو وقع نفس الأمر مع مينيرفا – كما تحاول الإلهة نفسها أن تظهر ذلك – فقد كان بوسعها تجنب اللقاء وإرسال من ينوب عنها. يشير اختيار التواصل المباشر إلى عدم وجود فجوة واسعة بينهما – على الأقل في تلك الفترة الزمنية. وهكذا تأتي إنفيديا في مقدمة المشهد بسلاسة وبطريقة طبيعية، ولا سيما أن دخولها إلى جوهر الأحداث يتم توقعه بشكل أساسي من خلال تصرفات وشخصية مينيرفا.

---

[1] Anderson, *Ovid's Metamorphoses,* 324-25.

[2] Ov. Met. II. 752.

[3] Ov. Met. II. 787.

[4] Feeney, *The Gods in Epic,* 246-47.

[5] Ov. Met. II. 753.

[6] Ov. Met. II. 774.

[7] Ov. Met. II. 780-81.

[8] Feeney, *The Gods in Epic,* 246.

[9] Feeney, *The Gods in Epic,* 245.

عندما تقوم إنفيديا بتنفيذ أوامر مينيرفا بإصابة أجلاوروس بعدوى الحسد، نلاحظ أنها كل خصائص إنفيديا انتقلت إليها، تحولت أجلاوروس إلى نسخة جديدة مماثلة لها[١]. ويبدو التشابه في موقف السيدتين واضحًا: يُلاحظ أن أجلاوروس تتآكل من الداخل (carpitur, 781- mordetur, 806)، يستبد بها القلق طوال الليل والنهار (anxia nocte / anxia luce, 806-807 – necifruitur somno, vigilantibus excita curis, 779)، وتتنهد (gemit, 807- ingemuit, 774)، وتذوب بالتدريج مُذَكِّرة إيانا بهزال إنفيديا (lentaque miserrima tabe / liquitur, 807-808 –macies in corpore toto, 775)، أخيرًا ، تتمنى الموت كي لا ترى سعادة أختها، مثل إنفيديا التي كانت تكبح تساقط دموعها بشق الأنفس أمام سعادة مينيرفا (saepe mori voluit, 812 – vixque tenet lacrimas, quia nil lacrimabile cernit, 796). بيد أن ردة فعل أجلاوروس مبالغ فيها مقارنة برد فعل إنفيديا، الأمر الذي يمكن تبريره بأن حجم المشاعر التي اكتسبتها مؤخرًا كان غير مسبوق بالنسبة لها.

حتى أثناء تحولها، لا تزال أجلاوروس تُذكِّرنا بإنفيديا، عندما تحولت إلى حجر، سرت في جسدها برودة شملت أطراف أناملها (frigusque per ungues / labitur)[٢]، وهذا يشير مباشرة إلى البرودة التي تنتشر في منزل إنفيديا (ignavi plenissima frigoris)[٣]. يشير الفعل pallent أيضًا في البيت (pallent amisso sanguine venae)[٤] إلى شحوب إنفيديا نفسها، على الرغم من أن الشحوب في حالة أجلاوروس يعود إلى تجمد الدم ومجيء الموت[٥]. تحولت أجلاوروس إلى حجر، لكن علامات إصابتها بعدوى الحسد من إنفيديا لا تزال قائمة، فقد غشى تمثالها سواد ناجم عن السم الذي تخلل روحها.

توظيف موضوع إنفيديا:

على الرغم من التحول الجلي الذي يحدث في المشهد والكامن في تحول أجلاوروس إلى حجر، فإن التحول الحقيقي حدث بالفعل في وقت سابق، والذي يكمن في تحول أجلاوروس إلى نسخة جديدة من إنفيديا. وهكذا فإن إنفيديا هي التي تحدث التحول الأساسي. أما مينيرفا، التي تقوم إنفيديا بتنفيذ أوامرها، تعمل بشكل غير مباشر، ودور ميركوريوس أقل أهمية، وإن كان تحول إنفيديا إلى حجر تم على يديه، بالرغم من أنه أعطانا انطباعًا بأنه سيلعب دور البطولة في المشهد، وذلك لتورُّطه المباشر مع الشخصيات الرئيسة للقصة. ولهذا السبب فإن الإشارات إلى هذا الإله محدودة مقارنة بإنفيديا التي تعتبر المحور الرئيس للمشهد.

أخيرًا وكما سبق وأوضحنا، فإن إنفيديا تضطلع بالدور الرئيس في هذا المشهد. ويضيف الاستخدام المجازي لهذه الفكرة المجردة روعة وقوة للقصة، ويسهم على نحو كبير في ترابط النص. نجح تطور القصة من خلال فكرة مجردة تم تجسيدها في تبرير التصرفات والتغييرات في طبيعة الأشخاص المتورطين في الأحداث على نحو أفضل

---

[١] عن قدرة التجسيد عند أوفيديوس على تحويل ضحاياه إلى نسخ مماثلة له، انظر:

Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 233, Shiaele, "Personification in Ovid's Metamorphoses," 34.

[2] Ov. Met. II. 823-24.

[3] Ov. Met. II. 763.

[4] Ov. Met. II. 748.

[5] Anderson, *Ovid's Metamorphoses,* 331.

مما لو كانت من خلال إشارة عامة إلى الحسد. تُظهِر إنفيديا، التي تمتلك كل مقومات الحسد، قدرتها على نقل هذه المقومات إلى ضحيتها، مما يجعلها، بهذه الطريقة، غير مسئولة عن أفعالها اللاحقة، وتثير إلى حد ما تعاطف القارئ مع الشخص الذي يعاني من عواقب القرارات والأفعال الإلهية. ومن هذا المنطلق فإن التغيير المفاجئ في موقف أجلاوروس له ما يبرره، علمًا بأن هذا الأمر كان من غير الممكن تفسيره لو تم بطريقة أخرى.

فاميس Fames

مشهد إريسيخثون الذي وردت فيه قصة فاميس Fames:

يتضمن الكتاب الثامن من "تحولات" أوفيديوس التجسيد المجازي الثاني (Met. VIII. 777-822)، والذي يتمثل في فاميس "الجوع" Fames، والتي ترد قصتها في المشهد الموسع لإريسيخثون Erysichthon، وفي البدء لا بأس من إطلالة موجزة على قصة إريسيخثون ، كما وردت في ديوان التحولات من أجل توضيح دور فاميس في هذا المشهد. كان إريسخثون رجلًا غير ورع ومحتقرًا للآلهة:

"quiinuminaidivum

sperneret et nullos aris adoleret odors."[1]

"الذي كان يزدري قدرات الآلهة ولا يتقرب بأية بخور في هياكلهم."

انتهك إريسيخثون بستانًا لكيريس Ceres بقطع شجرة قديمة، تحيط بجذوعها تكريسات للإلهة، كانت شديدة الضخامة بحيث يمكن اعتبارها بستانًا في حد ذاتها (una nemus violasse …dicitur)[2]. يبدأ الدم في التدفق من الشجرة من شدة ضربات البلطة، ثم يحاول أحد أشخاص من الجموع المحتشدة إيقاف هذا الاعتداء الأثيم. ومع ذلك، فإن غضب إريسيخثون وصل إلى الحد الذي جعله لا يتردد في قطع رأس هذا الرجل، ساخرًا كذلك من ورعه. عندما تحدى إريسيخثون تحذير الحورية الثاني الذي انبعث من جوف الشجرة، أنذرته الحورية وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة بعقاب وشيك. لكنه واصل ضرباته بلا هوادة، حتى أسقط الشجرة. أصيبت الحوريات بالصدمة والحزن البالغ، وطلبن من كيريس التدخل وإنزال العقاب بإريسيخثون، والتي استجابت بدورها وقررت فرض عقوبة الجوع الشديدة عليه. نظرًا لأن طبيعة الإلهة تتعارض كليًا مع الجوع، ترسل كيريس إحدى حوريات الجبال إلى فاميس لتطلب مساهمتها في تنفيذ العقوبة. تتمكن الحورية من الوصول إلى فاميس وتنقل إليها رغبة الإلهة، وقد حاولت الحفاظ على مسافة آمنة بينهما – وهي مسافة لم تتمكن من تحصينها أمام خصائص فاميس التي غمرت المكان، مما جعلها تشعر بالجوع.

تقوم فاميس بتنفيذ أوامر الإلهة وتنقل كل صفاتها إلى إريسيخثون أثناء نومه. يتحول إريسيخثون إلى نسخة جديدة من فاميس Fames، يتضور جوعًا ولا يمكنه الحصول على ما يشبعه. بعد أن استنفد جميع موارده في البحث الدائم عن الطعام، لجأ أخيرًا إلى بيع ابنته لسد رمق جوعه. لكنها، رفضت قبول مثل هذا النوع من المقايضة، فطلبت مساعدة نبتونوس إله البحر، الذي كان قد اغتصبها قبل ذلك، فحوَّلها مؤقتًا إلى صورة رجل

[1] Ov. Met. VIII. 739-40.

[2] Ov. Met. VIII. 744.

يرتدي ثياب صياد ليخلصها من السيد الذي بيعت له. ولكن بمجرد أن أدرك إريسيخثون أن ابنته تمتلك القدرة على التحول من صورة إلى أخرى، بدأ في بيعها مرات عديدة إلى سادة مختلفين، فكانت تهرب منهم متخذة صورًا متنوعة. ومع ذلك، في مرحلة ما، لما نفد كل ما كان يمكن أن يسد رمق جوعه، دفعته حدة الجوع القارص إلى البحث عن غذاء جديد لسد مسغبته، فأخذ يقتطع أعضاء جسده بأسنانه ليتغذى بها، وبالتالي تحدث نهايته المأساوية.

فاميس والموروث الأدبي:

هناك العديد من المصادر التي يبدو أن أوفيديوس قد أفاد منها في كتابة المشهد الخاص بفاميس وخاصة المصادر اليونانية وكذا بعض المصادر اللاتينية. لقد ذكر هيسيودوس في "أنساب الآلهة" الجوع باسم – ليموّس Λιμός - وأشار إلى كونه ابنًا لإيريس:

"αὐτὰρ Ἔρις στυγερὴ τέκε μὲν Πόνον ἀλγινόεντα

Λήθην τε Λιμόν τε καὶ Ἄλγεα δακρυόεντα."[1]

"وعندئذ أنجبت إيريس البغيضة بونوس (العمل) المضني

وليثي (النسيان) وليموّس (الجوع) وأجليا (الأحزان) الباكية."

تعد أبيات هيسيودوس هذه جزءًا من سياق أوسع لإشارات متعلقة بالأنساب مليئة بالتجسيدات (211-232)، ومثلما فعل أوفيديوس مع إنفيديا، لم يستفد من هذه المعلومة حول أصل فاميس عند هيسيودوس. ثمة تشابهات مهمة تقدمها فاميس عند أوفيديوس مع أخليس Ἀχλύς، كما وصفت في درع هيراكليس المنسوب لهيسيودوس (264-270)، والمشار إليها أعلاه، حيث أشير إلى أن أخليس كانت تقف وهي تتضور من شدة الجوع (λιμῷ καταπεπτυῖα, 265)، مع الأخذ في الاعتبار أن الكثير من أوصافها يرتبط بأعراض المجاعة. وهكذا فإن أخليس وفاميس بينهما الكثير من القواسم المشتركة: الشحوب (pallor in ore, Met. VIII. 801 – χλωρή, Scut. 265) – الذي يمثل قاسمًا مشتركًا أيضًا مع إنفيديا والتي استخدمت لها أيضًا نفس الكلمات (pallor in ore sedet) [٢] – وتورم القدمين (genuumque tumebat / orbis, et immodico prodibant tubere tali, Met. VIII. 807-808 - γουνοπαχής, Scut. 266 -)، الذي يمتد في نص التحولات إلى الركبتين والكاحلين، ومن بين هذه القواسم المشتركة، الإشارة إلى الأظافر (unguibus et raras vellentem dentibus herbas, Met. VIII. 800 - μακροὶ δ’ ὄνυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν, Scut. 266)، وكذلك الهزال الذي يميز فاميس وتقابله الصفة التي تصف أخليس αὐσταλέη (Scut. 265). ومن ثم فإن هذه القواسم المشتركة تربط بين النصين، وتشير إلى معرفة أوفيديوس بهذه الفقرة من درع هيراكليس والمنسوبة لهيسيودوس. يبدو أن الفكرة المجردة "أخليس" أثَّرت على نحو خاص في أوفيديوس ومن الواضح أنها لا تمثِّل مجرد تجسيد أدبي سابق لفكرة مجردة، ولكن مصدرًا لأوفيديوس في وصفه لكل من فاميس وإنفيديا، كما ذكر أعلاه، بألوان سوداء لتشكل لهما صورة مثيرة للإشمئزاز.

[1] Hes. Theog. 226-27.

[2] Ov. Met. Met. II. 775.

يشير سيمونيديس إلى الجوع باعتباره إلهًا في عمله: "إيامبية ضد المرأة أو نقد المرأة" Ἴαμβος κατὰ γυναικῶν :

"οὐ γὰρ κοτ' εὔφρων ἡμέρην διέρχεται
ἅπασαν, ὅστις σὺν γυναικὶ † πέλεται,
οὐδ' αἶψα λιμὸν οἰκίης ἀπώσεται,
ἐχθρὸν συνοικητῆρα δυσμενέα θεόν."[1]

"من يقيم مع امرأة، لن يقضي يومًا كاملًا سعيدًا،
ولن يطرد بسرعة ليموّس (الجوع) ذلك الشريك
المعادي والإله الخبيث بعيدًا عن المنزل."

بالطبع، هذا تجسيد أكثر تجريدًا، لا يتضمن تفاصيل حول المظهر الخارجي، ولكنه يقتصر على تعريف الجوع بوصفه إله معاد يقيم في منزل الزوجين، ويصعب على المتزوج القيام بطرده خارج منزله. في هذه الشذرة يبدو أن ليموّس يعيش متطفلًا في منزل الشخصين اللذين يسيطر عليهما. ويتضح أن ظهور أعراض الجوع تعتمد فقط على اقتراب ليموّس من ضحاياه. لكن الاقتراب الدائم من فاميس عند أوفيديوس ليس هو المشكلة، إذ تملأ فاميس فم وحلق وصدر إريسيخثون بأنفاسها، وبعد تنفيذ المهمة الموكلة إليها تغادر منزله وتعود إلى بيتها:

"functaque mandato fecundum deserit orbem
inque domos inopes adsueta revertitur antra."[2]

"بعد أن أدت مهمتها هجرت هذه الأماكن الخصبة،
وعادت إلى كهفها الذي أَلِفَته في المنازل الفقيرة."

ويمثل التعريف بمنزل فاميس المستقل تجديدًا لأوفيديوس. تُجسّد أيضًا فاميس "الجوع" في مسرحية "ستيخوس" لبلاوتوس:

"Famem ego fuisse suspicor matrem mihi
nam postquam natus sum, satur numquam fui,
neque quisquam melius referet matri gratiam
neque rettulit, quam ego refero meae matri Fami.
nam illa me in alvo menses gestavit decem,
at ego illam in alvo gesto plus annos decem.
atque illa puerum me gestavit parvolum,
quo minus laboris cepisse illam existumo:
ego non pauxillulam in utero gesto famem,
verum hercle multo maximam et gravissimam;

[1] Semon., frg. VII. 99-102.

[2] Ov. Met. VIII. 821-22.

uteri dolores mihi oboriuntur cotidie,
sed matrem parere nequeo, nec quid agam scio.
atque auditavi saepe hoc volgo dicier,
solere elephantum gravidam perpetuos decem
esse annos; eius ex semine haec certost fames,
nam iam complures annos utero haeret meo."[1]

"أظن أن فاميس كانت هي أمي
لأنه منذ ولادتي لم أشعر بالشبع قط،
ولن يَرُد أحدٌ الجميل لأمه،
أو رده لها أفضل مما قمت به أنا تجاهها،
لأنها حملتني في بطنها لأكثر من عشرة أشهر،
بينما أنا حملتها في بطني لأكثر من عشر سنوات،
ولقد حملتني أيضًا كطفل صغير،
ولذا اعتقد أنها واجهت متاعب أقل،
أما أنا لم أكن أحمل في بطني فاميس صغيرة،
بحق هرقل، كانت مكتملة النمو وأثقل للغاية.
وأعاني يوميًا من آلام المخاض في بطني،
ولكني لا أستطيع أن ألد أمي، ولا أعرف ماذا أفعل.
كثيرًا ما سمعت هذا القول الشائع
بأن الفيل كان معتادًا على الحمل مدة عشر سنوات
متواصلة، من المؤكد أن فاميس من هذه السلالة،
لقد التصقت بمعدتي بالفعل لسنوات عديدة."

هنا يذكر العبد الجائع أنه يعتبر فاميس أمًا له. ومع ذلك، رغم أنها حملته في رحمها لأكثر من عشرة أشهر فقط، فإنه، بصفته حاملًا، كان يحملها في بطنه لأكثر من عشر سنوات – ليس بالطبع فاميس المجسدة نفسها، وإنما أعراض الجوع. في هذه الصورة البارعة والرائعة، ثمة قاسم مشترك مع نص أوفيديوس: بعد علاقة مباشرة أو اتصال مع هذا الفكرة المجسدة، تخرج فاميس نفسها من المشهد، لكن صفاتها وعواقبها وأعراضها لا تزال قائمة في ضحيتها.

يمثل الجوع والبرد إضافة إلى التعب في مسرحية "الأخوان ميناخموس" لبلاوتوس، مكافآت ناجمة عن الكسل:

[1] Plaut. Stich. 155-70.

"lassitudo fames frigus durum

haec pretia sunt ignaviae."[1]

"الإرهاق والجوع والبرد القارس

تلك هي مكافآت الكسل."

هذه الأبيات بمثابة سابقة أدبية لربط الجوع بالبرد[٢]، وهذا الارتباط تمت ملاحظته في ديوان "التحولات":

"Frigus iners illic habitant Pallorque Tremorque

et ieiuna Fames."[3]

"هناك يسكن فريجوس "البرد" الخامل، وبالور (الشحوب) وتريمور (القشعريرة)
وفاميس (الجوع) التي لا تشبع أبدًا."

ونقابل هذه العلاقة بين الفكرتين مرتين كما ورد عند شيشرون في عمله "ضد كاتيلينا" In Catilinam:

"habes ubi ostentes tuam illam praeclaram patientiam famis, frigoris, inopiae rerum omnium quibus te brevi tempore confectum esse sentries."[4]

"لديك القدرة على إظهار تحملك الرائع للغاية للجوع والبرد ونقص كل الأشياء والتي ستشعر من خلالها إنك ستصير ضعيفًا في وقت قصير."

وفي "عن غايات الأخيار والأشرار" De Finibus Bonorum et Malorum:

"Admirantes quaeramus ab utroque, quonam modo vitam agere possimus si nihil interesse nostra putemus valeamus aegrine simus, vaceamus an cruciemur dolore, frigus famem propulsare possimus necne possimus."[5]

"في خضم دهشتنا يجب أن يتساءل كل منا، كيف يمكننا إدارة حياتنا إذا ما اعتقدنا بأننا لا نفرق في شيء بين كوننا أصحاء أو مرضى، خالين من الألم أو نتعذب منه، وإن كان بإمكاننا تجنب البرد والجوع أم ليس بمقدورنا."

يستفيد أوفيديوس من هذه الإشارات، ويختار إضافة فريجوس كشريك في السكن لفاميس. أما تجسيد فريجوس فيعد أبتكارًا أوفيديًا وكذلك تجسيد تريمور[٦] الشريك الآخر في مسكن فاميس. من الجدير بالذكر أن عبارة Tremorque Pallorque في نهاية البيت 98 تُذَّكِر بعبارة هوميروس في "الإلياذة" (Δεῖμός τε Φόβος τε)[١].

---

[1] Plaut. Men. 975- 76.

[٢] كان القدماء غالبًا ما يربطون بين الجوع والبرد frigus، انظر:

Shiaele, "Personification in Ovid's Metamorphoses," 60, 60 n. 6.

[3] Ov. Met. VIII. 790-91.

[4] Cic. Catil. I. 26.

[5] Cic. Fin. IV.69.

[6] Franz Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch VIII-IX. Kommentar* (Heidelberg, Carl Winter, 1977), 251.

في "كتالوج النساء" المنسوب لهيسيودوس تتم الإشارة في إحدى شذراته إلى ميسترا ابنة إريسيخثون، ويعلن عن جوع والدها الذي سمي "آيثون" Αἴθων (المحترق) بسبب ضراوة جوعه، والمشتق من الفعل (αἴθω =أحترق):

"ἥ οἵη θυγάτηρ ᾽Ερυσίχθονος ἀντι]θέοιο
]ου Τριοπίδαο
Μήστρη ἐυπλόκαμος, Χαρίτων ἀ]μαρύγματ᾽ ἔχουσα·
τὸν δ᾽ Αἴθων᾽ ἐκάλεσσαν ἐπ]ών{υ]μ[ο]ν εἵνεκα λιμοῦ
αἴθωνος κρατεροῦ φῦλα] θνητῶν ἀνθρώπων."[2]

"أو مثل ابنة إريسيخثون ذي الصفات الإلهية، ابنة ابن تريوباس،

ميسترا الشقراء والتي تمتلك بهاء خاريتيس (ربات الحسن)،

والذي أطلق عليه البشر اسم آيثون Αἴθων بسبب جوعه شديد الضراوة."

تدعم التعليقات القديمة نفس الرواية بخصوص اسم إريسيخثون ومنها التعليق على البيت 1393 من قصيدة "كاسندرا أو أليكسندرا" لليكوفرون Lycophron:

"᾽Ερυσίχθων Αἴθων ἐκαλεῖτο, ὥς φησιν ῾Ησίοδος, διὰ τὸν λιμόν."[3]

"وكان إريسيخثون يُسمي آيثون، كما يقول هيسيودوس، بسبب جوعه[٤]."

وكذلك شهادة أثينايوس على عمل هيلانيموس "حكاية ديوكاليون" Δευκαλειώνεια:

"῾Ελλάνικος ... ᾽Ερυσίχθονά φησι τὸν Μυρμιδόνος, ὅτι ἦν ἄπληστος βορᾶς, Αἴθωνα κληθῆναι."[5]

"يذكر هيلانيكوس بان إريسيخثون بن ميرميدون سُمي آيثون لأنه كان نهمًا في الطعام"

وثمة تلميح لما ذكره هيلانيكوس عند أوفيديوس[٦] يكمن في عبارة:

---

[1] Hom. Il. XI. 37.

للمزيد في هذا الصدد، انظر:

Adrian S. Hollis, *Ovid: Metamorphoses, book VIII* (Oxford: Oxford University Press, 1970), 140.

[2] Cat. Fem. 43a. 2-6.

[3] Lycoph. Alex. 1393.

[٤] سبب جوع إريسيخثون عند هيسيودوس لم يتم شرحه أو تم شرحه في أبيات لم تصلنا. فيما يتعلق بآيثون بوصفه لقب لإريسيخثون عند هيسيودوس. انظر:

Kenneth John McKay, *Erysichthon. A Callimachean Comedy* (Leiden: E. J. Brill, 1962), 19–26, Marios Skempis, "Erysichthon der J¨ager: *SSH* 970.22 und Call. *Cer.* 81–2," *Mnemosyne* 61 (2008): 372–73.

[5] Ath. X. 416b.

[٦] للمزيد انظر:

Alan H. F. Griffin, "Erysichthon - Ovid's Giant?", *Greece & Rome* 33, no. 1 (1986): 61.

“furit ardor edendi.”[1]

"تتملكه رغبة عارمة في الطعام"

في الوقت ذاته، نتعرف من أبيات الشذرة 25-18 من "كتالوج النساء" على عملية بيع ميسترا[٢] المتكررة من أجل الحصول على الطعام، وفي الأبيات التالية تظهر قدرتها على تغيير شكلها من صورة إلى أخرى، ثم العودة إلى منزلها في وضعها الطبيعي:

“η τε γέ[ν]οιτο καὶ ἐκ[δύσειε]ν ἑωυτῆς
[μορφ] ην· ἣ δὲ λυθ[εῖ]σα φίλου μ[ετὰ δώματα πατρὸς
ὤιχετ’] ἀπαΐξασα, γυνὴ δ’ ἄφαρ α[ὖτις ἔγεντο
πατρὸς ἐ]νὶ μεγάροισι.”[3]

"كان بوسع (ميسترا) أن تصبح صورة مختلفة وتغير شكلها، وبعد أن تحررت، اندفعت نحو منزل والدها العزيز، وصارت في التو، مرة أخري، امرأة في بلاط والدها."

بالإضافة إلى ذلك، يشار إلى علاقتها مع بوسيدون وإنجابها ابنًا اسمه يوريبيلوس Eurypylus، نتيجة هذه العلاقة:

“καὶ τὴν μέν ῥ’ ἐδάμασσε Ποσειδάων ἐνοσίχθ[ων
τῆλ’ ἀπὸ πατρὸς ἑοῖο φέρων ἐπὶ οἴνοπα πόν[τον
ἐν Κόωι ἀ[μ]φιρύτηι καίπερ πολύιδριν ἐοῦσα[ν·
ἔνθα τέκ’ Εὐρύπυλον πολέων ἡγήτορα λαῶ[ν.”[4]

"روضها بوسيدون، مزلزل الأرض، وحملها بعيدًا عن
والدها عبر البحر الداكن كالنبيذ إلى كوس،
حيث يتدفق البحر حولها، برغم أنها كانت شديدة الذكاء،
وهناك أنجبت يوريبيلوس، زعيم العديد من الشعوب."

لقد استخدم أوفيديوس هذه المعلومات على نحو مناسب مع اختلافات ضئيلة، ففي ديوان "التحولات" يبدو أن ميسترا بيعت بوصفهاعبدة وليس باعتبارها زوجة:

“hanc quoque vendit inops: dominum generosa recusat

---

[1] Ov. Met. VIII.828.

[٢] في تحولات انطونيوس ليبيراليس († πολλάκις πάνακτα δὲ † καὶ Ὑπερμήστραν πιπρασκομένην ἐπὶ γυναικὶ μὲν αἱρεσθαι τῖμον, ἄνδρα δὲ γινομένην Αἴθωνι τροφὴν ἀποφέρειν τῷ πατρί, XVII.5)، يشار إلى ابنة إريسيخثون باسم ابيرميسترا، كما تم الإعلان عن قدراتها في التحول وكذلك بيعها لتقديم الطعام إلى والدها, انظر:

Hollis, *Ovid Metamorphoses, book VIII*, 129.

[3] Cat. Fem. 43a. 30-33.

[4] Cat. Fem. 43a. 55-58.

et vicina suas tendens super aequora palmas
“eripe me domino, qui raptae praemia nobis
virginitatis habes!” ait.”[1]

"نظرًا لحاجته (إريسيخثون) قام ببيعها (ميسترا) أيضًا،
لكن الفتاة الأصيلة ترفض سيدها،
وترفع أكف الضراعة إلى البحر المجاور
قائلة: "انتشلني من سيدي يامن ظفرت بجائزة عذريتي."

وبهذه الطريقة يتم التأكيد على الموقف الدرامي للابنة، وكذلك على قسوة والدها، وبراعتها في إدارة الموقف الذي تعرَّضت له، فضلًا عن ذلك اكتسبت القدرة على التحول بعد لجوئها إلى نبتونوس الذي استجاب لضراعتها (prece non spreta)[2]، بينما عند هيسودوس كانت هذه القدرة موجودة مسبقًا، فأدت إلى زيادة قسوة إريسيخثون الذي بسبب بحثه غير المجدي عن الطعام، لم يتردد في الاستفادة الكاملة من ابنته غير مبال بالمرة بإرادتها ومشاعرها.

تتكرر عند ليكوفرون، في قصيدة "أليكساندرا"، قدرة التحول هذه عند ميسترا وتأمين طعام والدها من خلال هذه المقدرة، بينما ثمة اعتقاد بأن انتهاك وحرث أرض الإلهة كان السبب في فرض العقوبة على إريسيخثون:

“τῆς παντομόρφου βασσάρας λαμπουρίδος
τοκῆος, ἥτ’ ἀλφαῖσι ταῖς καθ’ ἡμέραν
βούπειναν ἀλθαίνεσκεν ἀκμαίαν πατρός,
ὀθνεῖα γατομοῦντος Αἴθωνος πτερά.”[3]

"والد الفتاة الماكرة التي تتخذ أشكالا متنوعة،
الذي كان يُخفِّف، من خلال بيعها اليومي،
من حدة الجوع الضاري لمن أنجبها،
إنه آيثون الذي حرث الأرض بنصال حرث أجنبية."

بينما عند أوفيديوس يكمن سبب العقاب في قطع شجرة الإلهة المقدسة – وهي رواية تنسجم بشكل كبير مع ماورد عند كاليماخوس، كما سنبين بعد قليل.

يبرز نشيد كاليماخوس السادس إلى ديميتر بوصفها واحدة من المصادر الرئيسة لأوفيديوس، حيث تحتل أسطورة إريسيخثون فيه مكانًا رئيسًا، لكن رواية أوفيديوس استبدلت الجوع λοιμός غير المجسد (ومذكر) بكائن آخر أكثر حيوية يتمثل في فاميس[4]. فثمة أوجه تشابه بين النصين مع وجود العديد من الاختلافات. نلاحظ أن كلا

[1] Ov. Met. VIII. 848-51.

[2] Ov. Met. VIII.852.

[3] Lycoph. Alex. 1393-1396.

[4] Lowe, “Personification Allegory”, 427.

الشاعرين قد أشار إلى قطع شجرة ديميتر / كيريس باعتباره سببًا في فرض العقوبة على إريسيخثون. على الرغم من أن كاليماخوس يشير إليها باسم شجرة الحور (ἥς δέ τις αἴγειρος)[1]، بينما أوفيديوس باسم شجرة البلوط:

"stabat in his ingens annoso robore quercus."[2]

"كانت تقف بين أشجارها شجرة بلوط قوية ذات جذع معمر."

يعود سبب قطع الشجرة عند كاليماخوس إلى رغبة إريسيخثون في إنشاء غرفة طعام كبيرة:

"ταῦτα δ' ἐμὸν θησεῖ στεγανὸν δόμον, ᾧ ἔνι δαῖτας

αἰὲν ἐμοῖς ἑτάροισιν ἄδην θυμαρέας ἀξῶ."[3]

"لسوف تصنع هذه الأشجار مسكني الحصين،

حيث سأعد مآدب حافلة دائمة لرفاقي."

يُبرِّر سن الشباب جزئيًا اندفاع وافتقار إريسيخثون لاتخاذ رأي سديد، يتعامل كاليماخوس مع إريسيخثون بقدر من التعاطف، ولا سيما أنه يظهر بشكل أساسي بوصفه طفل مُدلَّل[4]. من ناحية أخرى لا يقدم أوفيديوس سببًا معقولًا لقطع الشجرة، وربما يكمن السبب الوحيد الواضح في الطبيعة الفاسدة لإريسيخثون[5]، وهو سبب يعزز إلى جانب عمره الناضج – خاصة وأن لديه فتاه بالغة – عدم التعاطف معه، ويجعل من قطع الشجرة إهانة بالغة للإلهة، التي كانت تعارض هذا الأمر بشدة. لقد وصل هوس إريسيخثون إلى حد أنه قطع الشجرة الضخمة بمفرده، بينما عند كاليماخوس يتلقى مساعدة عشرين خادمًا (σεύατ' ἔχων θεράποντας ἐείκοσι)[6]. وبالتالي، يأتي العقاب دون عن عناء نظرًا لسلوكه غير المقدس، نظرًا لأن عقوبة فرض الجوع ولا سيما نهايته – التهام الذات وفقًا لأوفيديوس – هي بطبيعتها صورة قاسية للغاية تتناسب مع الصورة المُحدَّدة لشخصية إريسيخثون كي لا تترك أثرًا سيئًا عند القراء[7]. ثمة عنصر مشترك في تقديم المشهد بين الشاعرين يتمثل في تبديد ممتلكات الأب، إريسيخثون، نتيجة شراهته الشديدة:

"ἁμαὶ γὰρ ἀπειρήκαντι τράπεζαι.

χῆραι μὲν μάνδραι, κενεαὶ δέ μοι αὔλιες ἤδη

---

[1] Callim. Cer. 37.

[2] Ov. Met. VIII. 743.

[3] Callim. Cer. 54-55.

[4] Hollis, *Ovid: Metamorphoses, book VIII*, 130.

[5] Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10*, 404.

[6] Callim. Cer. 33.

[7] هذا المظهر السلبي للغاية لإريسيثخون يرجعه جريفين Griffin إلى رغبة أوفيديوس في أن يصوره بعبارات تناسب العمالقة. انظر:
Griffin, "Erysichthon - Ovid's Giant?", 58-62.

τετραπόδων, ἤδη γὰρ ἀπαρνήσαντο μάγειροι."[1]

"أصبحت موائدي فارغة،

وخُرَبَّت حظائري وصارت أفنية البهائم ذوات الأربع خاوية،

ويرفضني الطهاة".

"τὸν βαθὺν οἶκον ἀνεξήραναν ὀδόντες."[2]

"لقد التهمت أسنانه البيت الغني."

"iamque fame patrias altaque voragine ventris
attenuarat opes."[3]

"تضاءلت ثروة آبائه بسبب جوعه وتجويف بطنه العميق[٤]."

بسبب هذه الحقيقة، يقدم كاليماخوس إريسيخثون في نهاية القصة متسولًا في شوارع المدينة:

"ἀλλ' ὅκα τὸν βαθὺν οἶκον ἀνεξήραναν ὀδόντες,
καὶ τόχ' ὁ τῶ βασιλῆος ἐνὶ τριόδοισι καθῆστο
αἰτίζων ἀκόλως τε καὶ ἔκβολα λύματα δαιτός."[5]

"فلما أتت أسنانه على البيت الثري،

جلس ابن الملك في مفترق الطرق

يتسول اللقيمات والقمامة وبقايا الولائم."

في حين أن الصورة النهائية التي اختارها أوفيديوس أشد قسوة من التي رسمها كاليماخوس، إلَّا أنه المشكوك فيه القول بأن التهام إريسيخثون لذاته يمثل تجديدًا أوفيديًا، خاصة وإن هوليس Hollis[6] يشير إلى أن معجم Etymologicum Magnum يوحي بوجود أصل يوناني يتعلق بالتهام الذات لهذه الرواية المحددة للأسطورة[7]، ومن ناحية أخرى، من الواضح أن فاميس تمثل إضافة أوفيدية إلى معالجة كاليماخوس لأسطورة إريسيخثون.

---

[1] Callim. Cer. 104-106.

[2] Callim. Cer. 113.

[3] Ov. Met. VIII. 843-44.

[٤] أكد أوفيديوس على حجم الجوع عند إريسيخثون بجملة (utque fretum recipit de tota flumina terra / nec satiatur aquis, VIII. 835-836)، التي تشير بقوة إلى الأبيات 89-90 من نشيد كاليماخوس (τὰ δ' ἐς βυθὸν οἷα θαλάσσας / ἀλεμάτως ἀχάριστα κατέρρεεν εἴδατα πάντα)، انظر كذلك:

Neil Hopkinson, *Callimachus: Hymn to Demeter* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 23

[5] Callim. Cer. 113-15.

[6] Hollis, *Ovid: Metamorphoses, book VIII*, 130.

[7] Etymologicum Magnum s.v. αἴθωνα λιμόν, τὸν μέγαν ἢ ἑαυτὸν φονεύοντα.

وفيما يتعلق بتكليف فاميس من خلال إحدى الحوريات، ثمة إشارة مماثلة في مسرحية "هيراكليس مجنونًا" ليوريبيديس في البيت 822 وما يليه، حيث تعمل إيريس بوصفها رسولة لهيرا وتطلب من ليسا Lyssa أن يدنس هيراكليس يده بدم ذوي القربى. يرى البعض أن اختيار أوفيديوس عدم قيام كيريس بالاتصال المباشر لفاميس لاختلاف طبيعتها عنها، محاولة "لتصويب" كاليماخوس، الذي يصور ديميتر وهي تفرض عقوبة الجوع على إريسيخثون بشكل مباشر[1]. وعلى الرغم من هذا نلاحظ وجود كيريس جنبًا إلى جنب في أبيات أوفيديوس التالية:

"neque enim **Cereremque Famemque**
fata coire sinunt."[2]

"لا تسمح الأقدار بالتقاء كيريس وفاميس"

"dicta **Fames Cereris**, quamvis contraria semper
illius est operi."[3]

"نفذت فاميس أوامر الإلهة كيريس، رغم
تعارضها الدائم مع وظيفتها."

هنا يزعم الشاعر لنفسه قوة أعظم من ربات القدر Fata، وذلك فقط من خلال السماح لكيريس وفاميس بأن يلتقيان معا متجاورين ولكن في أبياته الشعرية، رغم تضادهما بالفطرة، وهنا تكمن المفارقة إذ تلتقي كيريس وفاميس في نفس اللحظة التي نعلم فيها أنه ليس بوسعهما اللقاء[4].

ونحن نختم عرضنا للمصادر المحتملة لأوفيديوس، لابد من الإشارة إلى أليكتو Allecto عند فيرجيليوس (Aen.VII. 323ff.)، فيما يتعلق بتصوير فاميس وكذلك إنفيديا[5]، كما سبق وأشرنا. يمكن تحديد أوجه الشبه الرئيسة بين فاميس وأليكتو في أمرين، بادئ ذي بدء، كلاهما يجسد الصفات المنسوبة إليهما[6]. يقدم لنا وصف المظهر الخارجي لفاميس صورة كاملة عن طبيعتها، كما يعكس مظهرها صورة مغالى فيها لإنسان جائع، كما أن مظهرها الخارجي ما هو إلا انعكاس لصفاتها وجوهر وجودها. لا يميز شيء آخر – فكر، شعور، نشاط –

---

[1] Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10*, 407.

[2] Ov. Met. VIII. 785-86.

[3] Ov. Met. VIII. 814-15.

[4] Tissol, *The Face of Nature,* 68, Shiaele, "Personification in Ovid's Metamorphoses," 86-87.

[5] يذكر تيسول Tissol بأن أليكتو هي والدة كل من فاميس وإنفيديا، انظر:

Tissol, *The Face of Nature,* 70-71.

وعن مناقشة العلاقة بين أليكتو وفاميس، انظر:

Tissol, *The Face of Nature,* 70, Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 233f., , Feeney, *The Gods in Epic,*162-176, Shiaele, "Personification in Ovid's Metamorphoses," 86-87.

[6] Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 233.

وعن دين فاميس لأليكتو عند فيرجيليوس، انظر:

Lowe, "Personification Allegory", 429.

شخصيتها، فكما يشير سولدو Soldow فإن جوهرها موجود في مظهرها[1]. علاوة على ذلك، فإن كلاهما لدية القدرة على تحويل ضحاياه إلى نسخة جديدة مطابقة لهما، ونقل كل صفاتهما إليهم من خلال ملء صدور ضحاياهما بأنفاسهما. ملأت فاميس بأنفاسها فم وحلق وصدر إريسيخثون، فنقلت إليه "نفس صفاتها"، المتمثلة في الحاجة الدائمة إلى الغذاء (seque viro inspirit)[2]، وفي الحقيقة يعد ذلك نوع من أنواع التحول، حيث يتم فصل الضحايا عن أي شيء يتعلق بذواتهم السابقة، والآن يتم تحديد كل جانب من جوانبهم المكتسبة حديثًا. وعليه، ونظرًا لأن أوفيديوس يبدو أنه يعتبر فاميس "وحشًا" يُخضِع "وحشًا" آخر[3] – إريسيخثون– فإن وصف فاميس يجعلنا نعرف مسبقًا صورة إريسيخثون المستقبلية، ونستنتج مقدمًا الصورة التي سيكتسبها بعد ذلك. وعلى الرغم من عدم الإشارة إلى مظهره الخارجي بعد هجوم فاميس عليه، بوسعنا استنتاج ذلك، نظرًا لأن جميع صفاتها تنتقل إليه، ومن ثم سيتأثر مظهره بالتوازي، وتدعم الأبيات 93-91 من نشيد كاليماخوس إلى ديميتر هذا الاستنتاج:

"ὡς δὲ Μίμαντι χιών, ὡς ἀελίῳ ἔνι πλαγγών,
καὶ τούτων ἔτι μεῖζον ἐτάκετο μέσφ' ἐπὶ νευράς·
δειλαίῳ ἶνές τε και ὀστέα μῶνον ἔλειφθεν."[4]

"كما يذوب الجليد فوق جبل ميماس، أو كما تذوب دمية من الشمع
تحت وهج الشمس، فإنه (إريسيخثون) قد ذاب وتلاشي على نحو
أسرع منهم بكثير، حتى أنه لم يتبق للبائس سوى الجلد والعظام فقط."

تشير هذه الأبيات إلى الحالة الجديدة التي صار عليها إريسيخثون والذي تحمل أوصافه تشابهًا مع تصوير فاميس عند أوفيديوس[5]:

"dura cutis, per quam spectari viscera possent;
ossa sub incurves exstabant arida lumbis."[6]

"جلدها صلب وجاف يمكن من خلاله رؤية أحشائها،
وكانت عظامها ناتئة تحت خاصرتيها المقوستين."

[1] Joseph B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses* (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1988), 198.

[2] Ov. Met. VIII. 819.

[3] Griffin, "Erysichthon - Ovid's Giant?," 60.

[4] Callim. Cer. 91-93.

[5] لمزيد من المعلومات حول اريسيخثون وفاميس، انظر:

Rita Pierini degl' Innocenti, "Erisittone prima e dopo Ovidio," *Prometheus* 13 (1987): 146-147.

[6] Ov. Met. VIII. 803-804.

وصف فاميس ورمزية البيئة المحيطة بها:

اختار أوفيديوس أن يقدم فاميس في صورة امرأة جائعة، وقد أدلى بالعديد من التفاصيل حول مظهرها الخارجي، مما يُتيح لنا تكوين صورة متكاملة لها في أذهاننا. يقدم وصفًا رائعًا لوجهها وجسدها، وتصل نحافتها إلى هذا الحد كي تحملها الرياح وتنطلق في الهواء دون الحاجة إلى أجنحة[١]:

peragit perque aera vento.[2]

حملتها الريح عبر الأجواء.

تُجسِّد فاميس كل صفاتها، مثل إنفيديا، وتعاني هي شخصيًا منها، إذ تتركز كل خصائص الإنسان الجائع في هذه المفهوم المجرد. تتضح سخرية أوفيديوس في التركيز على تجاهل فاميس الكامل بالعناية بزينتها ومظهرها المهمل. العنصر الأول في مظهر فاميس الخارجي يتمثل في شعرها الأشعث[٣]، وبرغم تصوير فاميس على أنها امرأة، بل وإلهة في الوقت ذاته، فإنها تفتقد لكل مزايا المرأة. وجدير بالذكر أيضا الإشارة إلى ثلاثة أعضاء من جسد إريسيخثون تعرضت لهجوم فاميس هي الحلق والصدر والفم (fauces et pectus et ora)[٤]. ولقد تمت الإشارة إلى الأعضاء الثلاثة في وصف فاميس[٥]، وبهذه الطريقة فقد تم التنبؤ بمطابقة إريسيخثون بفاميس وتحوله إلى نسخة جديدة منها.

لم يكن اختيار بيئة فاميس من قبل أوفيديوس وليد الصدفة، فموضع منزلها في سكيثيا يربط الجوع بالبرودة التي سبقت الإشارة إليها أعلاه. تمثل سكيثيا البعيدة والثلجية (est locus extremis Scythiae glacialis in ore)[٦] بالنسبة للشعراء البرودة والجدب والقفر[٧]، تمامًا مثل القوقاز الذي اعتبر البيئة الأمثل لفاميس. ولقد وصف الغياب الكامل للأشجار بدقة في هذه الأرض الجدباء بالصفة triste:

“triste solum, sterilis, sine fruge, sine arbore tellus.”[8]

"أرض دكناء، جدباء، بلا محصول ولا شجر."

---

[1] Hollis, *Ovid: Metamorphoses, book VIII*, 142.

من ناحية أخرى، يشير تيسول Tissol إلى انتشار الجوع في الهواء. تتطلَّب وجهة نظر مثل هذه وقوع عدوى مُماثلة لقطاع كبير من السكان وليس إريسيخثون فقط. ويتناقض هذا مع المنطق في القصة، ويتجاهل في نفس الوقت دور كيريس في المشهد. من غير المعقول أن ترسل إلهة الزراعة مجاعة إلى مدينة، الأمر الذي يعني أنها ستصيب الصالح والطالح. فهدف فاميس واضح ومحدد، وبالرغم من ذلك من المحتمل أن اختيار أوفيديوس لهذه الصياغة المحددة يهدف إلى ربط فاميس الدلالي ومقارنتها بالمرض المعدي. انظر:

Tissol, *The Face of Nature,* 70.

[2] Ov. Met. VIII. 815.

[3] Ov. Met. VIII. 801.

[4] Ov. Met. VIII. 819.

[5] Ov. Met. VIII. 802-06.

[6] Ov. Met. VIII. 788.

[7] Hollis, *Ovid: Metamorphoses, book VIII*, 139, Shiaele, “Personification in Ovid's Metamorphoses,” 59.

[8] Ov. Met. VIII. 789.

يتسق هذا الوصف تمامًا مع طبيعة فاميس، حيث لا يمكن لمثل هذا المكان أن يوفر لأي شخص حاجته من الطعام للبقاء على قيد الحياة، مما يؤدي إلى المجاعة. وفي الحقول الصخرية (lapidoso … in agro)[1] تظهر أعشاب نادرة هزيلة (raras … herbas)[2] والتي اقتلعتها فاميس بأظفارها وأسنانها، وبالتالي يمثل هذا المكان مملكة مثالية لفاميس إذ يعكس صفاتها وينسجم معها.

توظيف فاميس:

نلاحظ في مشهد إريسيخثون، كما عرضه أوفيديوس، أن فاميس تلعب الدور الرئيس والأهم. وكما رأينا فإن سلوك إريسيخثون غير المناسب وغير المبرر يفرض العقوبة المترتبة عليه. وعلى الرغم من أن طبيعة فاميس تتنافر تمامًا مع طبيعة الإلهة كيريس، وبالتالي لا يمكن لهما الاتصال المباشر، يعد هذا العقاب مثاليًا لشخص يهين إلهة الزراعة – الإلهة الحامية للإخصاب والإثمار، التي تقدم الطعام للبشر. لذا يعد هذا المبرر الوحيد لفرض هذه العقوبة بالذات[3]، وذلك على النقيض من النشيد الكاليماخي، حيث تم التنبؤ بنوع العقوبة مسبقًا من خلال كلمات إريسيخثون، والتي لا يوجد ما يقابلها عند أوفيديوس:

"ταῦτα δ’ ἐμὸν θησεῖ στεγανὸν δόμον, ᾧ ἔνι δαῖτας

αἰὲν ἐμοῖς ἑτάροισιν ἄδην θυμαρέας ἀξῶ."[4]

"لسوف تصنع هذه الأشجار مسكني الحصين،

حيث سأعد مآدب حافلة دائمة لرفاقي."

بعد أن تمكَّنت فاميس من إريسخثون، تحول إلى ما يشبه الآلة التي تستهلك الطعام دون توقف. لا يشغله شيء آخر سوي البحث عن الطعام الدائم، لدرجة أن ضراوة جوعه تدفعه إلى بيع ابنته، مما أدى إلى اكتساب ميسترا القدرة على التحول إلى أشكال مختلفة عقب تضرعها لنبتون بإنقاذها. يجب ألَّا ننسى أن أخيلووس بدأ في سرد قصة إريسيخثون بغرض رئيس يتمثل في الإشارة إلى ميزة معينة تتمتع بها ميسترا:

nec minus Autolyci coniunx, Erysichthone nata,

iuris habet.[5]

كانت زوجة أوتوليكوس ابنة إريسيخثون لديها هذه القدرة (قدرة التحول عند بروتيوس).

بغض النظر عن أن هذه القدرة في مسار هذه القصة تصبح ثانوية في مشهد يلعب إريسيخثون دور البطولة الرئيس فيه، وبالتالي تصير فاميس عنصرًا فعالًا في تطور القصة في رواية أخيلووس. وفي نفس الوقت يُحدِث مشهد إريسيخثون نوعًا من التوازن مع المشهد السابق عليه مباشرة والخاص بفيليمون وباوكيس. فبعد الإشارة إلى

[1] Ov. Met. VIII. 799.

[2] Ov. Met. VIII. 800.

[3] Pierini degl’ Innocenti, “Erisittone prima e dopo Ovidio,” 145.

[4] Callim. Cer. 54-55.

[5] Ov. Met. VIII. 738-39.

الزوجين الشهيرين بالكرم والتقوى، وما حظيا به من مُكافأة عادلة وكسب عرفان الإلهين جوبيتر وميركوريوس نظير ما قاما به من أفعال، تأتي حالة مناقضة تمامًا لرجل غير ورع تجرأ على تحدي الإلهة دون سبب واضح، فكان أن تلقى العقاب الذي يستحقه. في كلا المشهدين تبدو عدالة الآلهة وقدراتها واضحة ولا مجال للطعن فيها[1].

وفي النهاية، تجدر الإشارة إلى أن إريسيخثون الذي تملكه في لمح البصر الإحساس بالجوع الشديد، فشل في التعاطي مع هذا الإحساس غير المسبوق وانتهي الأمر به بأن يلتهم نفسه، ويمكن اعتبار الالتهام الذاتي المرحلة الأخيرة من تحوله – نسخة جديدة من فاميس – نظرًا لأن شخصيته الجديدة انقلبت بشدة من خلال تصرفاته المدمرة ضد شخصيته البشرية القديمة، ويعد هذا اغترابًا كاملًا عن جسده. فلقد دانت السيطرة الكاملة لفاميس واكتمل التحول.

سومنوس

سومنوس والموروث الأدبي:

يظهر التجسيد المجازي الثالث لسومنوس "النوم" Somnus في الكتاب الحادي عشر (XI.583-656). منذ مرحلة باكرة جدًا تم تجسيد هيبنوس "النوم" ὕπνος عند هوميروس وهيسيودوس، والذي تعود أصوله إلى الآلهة. في الكتاب الرابع عشر من الإلياذة (225-359) نجد هيبنوس في أحد المشاهد التي تحمل تشابها مع مشهد سومنوس الحالي، حيث تطلب هيرا مساعدته في أن يغلب النوم زيوس كي تتمكن من مساعدة الآخيين:

"Ὕπνε, ἄναξ πάντων τε θεῶν πάντων τ’ ανθρώπων,
ἠμὲν δή ποτ’ ἐμὸν ἔπος ἔκλυες, ἠδ’ ἔτι καὶ νῦν
πείθευ· ἐγὼ δέ κέ τοι ἰδέω χάριν ἤματα πάντα.
κοίμησόν μοι Ζηνὸς ὑπ’ ὀφρύσιν ὄσσε φαεινώ,
αὐτίκ’ ἐπεί κεν ἐγὼ παραλέξομαι ἐν φιλότητι."[2]

"أيا هيبنوس، يا سيد الآلهة والبشر أجمعين،
كما استمعت إلى كلماتي فيما مضي، فلتمتثل لي أيضًا،
وسأقر لك بهذا المعروف إلى الأبد.
اجعل النوم يغلب عيني زيوس البراقتين تحت حاجبيه لأجلي،
حالما أستلقي إلى جانبه في علاقة غرام."

ولقد وعدته هيرا نظير ذلك بأن تكافئه بقصر ذهبي في حال موافقته على مساعدتها[3]، يتردد هيبنوس ويقبل فقط بعد أقسمت هيرا بأن تزوجه باسيثيا، إحدى عرائس الحسن (خاريتيس)[1]. يُغادِر هيبنوس مسكنه إلى ليمنوس ويتوجه إلى إيدا، حيث ينتظر الوقت الذي يؤدي خلاله المهمة الموكلة إليه، في شكل بومة فوق شجرة صنوبر:

[1] Anderson, *Ovid’s Metamorphoses, Books 6-10*, 415.

[2] Hom. Il.XIV. 233-37.

[3] Hom. Il. XIV. 238-41.

“ἔνθ’ ῞Υπνος μὲν ἔμεινε πάρος Διὸς ὄσσε ιδέσθαι,
εἰς ἐλάτην ἀναβὰς περιμήκετον, ἣ τότ’ ἐν ῎Ιδῃ
μακροτάτη πεφυυῖα δι’ ἠέρος αἰθέρ’ ἵκανεν·
ἔνθ’ ἧστ’ ὄζοισιν πεπυκασμένος εἰλατίνοισιν,
ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος, ἥν τ’ ἐν ὄρεσσι
χαλκίδα κικλήσκουσι θεοί, ἄνδρες δὲ κύμινδιν.”[2]

"وهناك بقي هيبنوس، لكيلا تقع عليه عينا زيوس، وتسلق فوق شجرة صنوبر شاهقة، وهي أطول شجرة نمت على جبل إيدا في ذلك الحين، ووصل عبر الضباب إلى عنان السماء كان يجلس هناك، تحجبه أغصان أشحار الصنوبر عن الأنظار، في هيئة طائر جبلي عذب الصوت، تسميه الآلهة خالكيس، والبشر كيميندس."

يقوم هيبنوس بنفسه، بعد انتهائه من مهمته، بإبلاغ بوسيدون بالتطورات الجديدة، حتى يتمكن من التصرف بحرية لصالح الآخيين[٣]. ونقابل الدافع الرئيس للجوء هيرا لهيبنوس والمتمثل في الاستفادة من قدراته لتحقيق أهدافها، عند أوفيديوس. لقد انزعجت جونو في ديوان "التحولات" من صلوات ألكيوني Alcyone الدائمة من أجل عودة كييكس Ceyx سالمًا وبخاصة في معبدها– صلوات لم يكن بالإمكان الاستجابة إليها، إذ كان كييكس قد فارق الحياة بالفعل – وكذلك لتدنيس المعبد بأيدي الحداد[٤]، أي بوجود أليكوني في المعبد وهي زوجة لميت، لذلك ترسل إيريس، رسولتها، لتطلب من سومنوس أن يكشف لها الحقيقة بخصوص وفاة زوجها من خلال حلم:

“Iri, meae” dixit “fidissima nuntia vocis,
vise soporiferam Somni velociter aulam
exstinctique iube Ceycis imagine mittat
somnia ad Alcyonen veros narrantia casus.”[5]

"خاطبتها "جونو" قائلة: "أيا إيريس يا أخلص رسولة لي،

اذهبي سريعًا إلى بلاط سومنوس المحفز على النوم،

واطلبي منه أن يرسل إلى ألكيوني حلمًا ترى فيه هيئة كييكس الذي فقدته، ليخبرها بالحقيقة حول مصيره"."

لم تذهب جونو بنفسها للعثور عليها، كما حدث في "الإلياذة"، لكنها ترسل مندوبة عنها، يعطي هذا الحدث–جنبًا إلى جنب مع لامبالاة جونو بمواجهة آلام ألكيوني، إذ كانت تهتم فقط بإخراجها من المعبد (utque manus

---

[1] Hom. Il. XIV. 263-78.

[2] Hom. Il. XIV. 286-91.

[3] Hom. Il. XIV.351-59.

[٤] أي أيدي ألكيوني بوصفها زوجة ميت، أي في حالة تدنس، ومن الواجب عليها عدم الاقتراب من المعبد إلَّا في حالة التطهر.

[5] Ov. Met. XI. 585-588.

funestas arceat aris)[1] – انطباعًا غريبًا عن الإلهة ويرسم صورة قاسية لها. في الوقت ذاته، فإن إمكانية تنفيذ أوامر جونو (iube, 587, imperat hoc Juno, 629) التي لم تقدم بشكل شخصي، يضع سومنوس في مرتبة أقل بكثير من جونو في ميزان القوى بين الآلهة. وعلى النقيض مع هيرا عند هوميروس، التي تقوم بالعديد من المحاولات حتى تنجح في إقناع هيبنوس، فإن جونو في ديوان التحولات ليست في حاجة لأن تتعب نفسها أو أن تقدم مقابلًا لتحقيق غرضها، فإذعان سومنوس لإرادة جونو أمر مسلم به – كما حدث مع الحالتين السابقتين إنفيديا وفاميس. بالطبع، لم تنتظر إيريس أي رد لسومنوس بعد إبلاغها بأوامر جونو، ويرجع رحيلها الفوري، بالتأكيد، إلى محاولتها التغلب على النعاس الذي طغى عليها بسبب اتصالها المباشر مع سومنوس. وفي نفس الوقت، فإن الصعوبة التي تواجهها في إيقاظ سومنوس تنطوي على مفارقة وجود علاقات شخصية مع كائن يقوم بتحرير أحد الأشخاص من التجسيد ويحوله إلى كائن مجرد على هيئة حلم، وتتضح فكرة مفارقة تجسيد أحد الأفكار المجردة، مثل سومنوس، عندما كانت إيريس توقظه من النوم، في البيت التالي:

excussit tandem sibi se.[2]

وأخيرًا خَلَّصَ نفسه من نفسه (أي من تأثيراتها)

يتضح من خلال هذا البيت أن سومنوس كان قد نجح في تحرير نفسه من الكائن الموجود بداخله وهو النوم[3]، واستيقظ ليقوم بتنفيذ المهمة التي كلفته بها جونو عن طريق إيريس.

يشار في البيت231 من الكتاب الرابع عشر من إلياذة هوميروس إلى صلة القرابة بين هيبنوس وثاناتوس:

“ἔνθ’ ῞Υπνῳ ξύμβλητο, κασιγνήτῳ Θανάτοιο.”[4]

"قابلت (هيرا) هيبنوس شقيق ثاناتوس (إله الموت) هناك."

وفي الكتاب السادس عشر من "إلياذة" هوميروس تم إضافة تفاصيل لأول مرة[5]، تكررت مرتين، عن كون هيبنوس وثاناتوس توأم، الأمر الذي يؤكد على عمق الصلات بينهما:

“῞Υπνῳ καὶ Θανάτῳ διδυμάοσιν.”[6]

"إلى التوأم هيبنوس وثاناتوس."

يشير هيسيودوس أيضًا في "أنساب الآلهة" إلى علاقة الأخوة بين هيبنوس وثاناتوس:

“Νὺξ δ’ ἔτεκε στυγερόν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν
καὶ Θάνατον, τέκε δ’ ῞Υπνον, ἔτικτε δὲ φῦλον Ὀνείρων.”[7]

---

[1] Ov. Met. XI. 584.

[2] Ov. Met. XI. 621.

[3] Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 235.

[4] Hom. Il. XIV. 231.

[5] Richard Janko, *Ομήρου Ιλιάδα, Κείμενο και ερμηνευτικό υπόμνημα: Τόμος Δ, Ραψωδίες Ν-Π*, μτφρ. Ηλίας Τσιριγκάκης, επιμ. Ρεγκάκος Α. (Θεσσαλονίκη : University Studio Press, 2003), 717.

[6] Hom. Il. XVI. 672, 682.

[7] Hes. Theog. 211-12.

"أنجبت نوكس (الليل) المصير (موروس) البغيض وكيرا (إلهة الموت) السوداء

وثاناتوس (الموت)، كما أنجبت هيبنوس (النوم) وقبيلة الأونيروي (الأحلام)."

“ἡ δ’ ῞Υπνον μετὰ χερσί, κασίγνητον Θανάτοιο,

Νὺξ ὀλοή, νεφέλῃ κεκαλυμμένη ἠεροειδεῖ.”[1]

"لكن الأخرى، نوكس الفتاكة (تحمل) بين ذراعيها هيبنوس شقيق

ثاناتوس، وهي متدثرة بسحابة ضبابية."

يُبيِّن هيسيودوس في هذه الأبيات أن نوكس هي أم الشقيقين هيبنوس وثاناتوس. يظهر كل من سوبور (النوم) وليتوم (الموت) بوصفهما شقيقين في "الإنيادة" (tum consanguineous Leti Sopor)[2]، بيد أن تحولات أوفيديوس لا تتضمن هذه الإشارة، وإنما تركِّز على منزل سومنوس الهادئ الذي كان الصمت المطبق يخيم على المكان الذي يتواجد فيه، ولا يقطع هذا الصمت سوى خرير مياه نهر ليثي – نهر في العالم السفلي[3] – الذي يترك شعورًا خفيًا بالموت. في الواقع، يقوم أوفيديوس بتحليل واسع النطاق للعوامل – أو بالأحرى نقصها– التي تساهم في هذا الصمت (XI. 597-609). وفيما يتعلق بعلاقة سومنوس بنوكس (الليل) عند أوفيديوس، نلاحظ وجود صلة بينهما، ولكن يشار إليها تلميحًا ودون الإشارة إلى صلة القرابة التي رأيناها عند هوميروس وهيسيودوس. عقب الإشارة إلى الظلام الدامس الذي يلف منزل سومنوس، تظهر نوكس (الليل) التي تم تجسيدها في البيت 607، والتي تقوم بمهمة الوصي على الأعشاب التي تسبب عصاراتها النوم، وتنثره في الكون:

“ante fores antri fecunda papavera florent

innumeraeque herbae, quarum de lacte soporem

Nox legit et spargit per opacas umida terras.” [4]

"وكان الخشخاش ينمو بوفرة أمام الكهف وكذلك الأعشاب

المتنوعة، والتي تستقطر نوكس (الليل) الندية من عصاراتها

النوم وتنثره على الأرض المظلمة."

وفي مسرحية فيلوكتيتيس لسوفوكليس يُطلب من هيبنوس المجسد أن يمارس نفس مهامه، بينما عند أوفيديوس تتم المطالبة بتأدية الحلم من خلال سومنوس:

“῞Υπν' ὀδύνας ἀδαής, ῞Υπνε δ' ἀλγέων,

---

[1] Hes. Theog. 756-57.

[2] Verg. Aen. VI. 278.

[3] نهر ليثي واحد من خمسة أنهار يشار إليها منذ القدم في العالم السفلي، وثمة اعتقاد بأنها تجلِب النسيان لمن يشرب منها. يشير أريستوفانيس في مسرحية الضفادع (186) وكذلك أفلاطون في الجمهورية (X. 621a) إلى حقل ليثي، وكذلك يشير أفلاطون في نفس العمل إلى أن نهر ليثي يقع في العالم السفلي. انظر:

Δημήτρης Α. Χρηστίδης, *Λουκιανός, 1. Σάτιρα θανάτου και κάτω κόσμου* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος, 2002), 93, Shiaele, “Personification in Ovid's Metamorphoses,” 110.

[4] Ov. Met. XI. 605-07.

εὐαὴς ἡμῖν ἔλθοις, <εὐαίων,>
εὐαίων ὦναξ· ὄμμασι δ' ἀντίσχοις
τάνδ' αἴγλαν, ἃ τέταται τανῦν·" [1]

"أيا هيينوس، أيها المحصن من الآلام والأحزان، ليتك تهل علينا
يا صاحب السلطان، الميمون وجالب السعادة، بنسائمك الرقيقة
لتبسط فوق عينيه بريقك الذي يمتد أمامهم الآن."

ويُشار إلى هيينوس بوصفه إله عند أبوللونيوس الرودي في الأرجوناوتيكا عند مساعدته ياسون في استعادة الجزة الذهبية عندما طلبت ميديا منه المساهمة في أن يغلب النوم عيني التنين:

"τοῖο δ' ἑλισσομένοιο κατ' † ὄμματος εἴσατο † κούρη,
Ὕπνον ἀοσσητῆρα, θεῶν ὕπατον, καλέουσα
ἡδείῃ ἐνοπῇ, θέλξαι τέρας, αὖε δ' ἄνασσαν
νυκτιπόλον, χθονίην, εὐαντέα δοῦναι ἐφορμήν."[2]

"وبينما التنين يتلوى، اندفعت الفتاة وهي تنظر إلى عينيه،
ودعت هيينوس نصيرها، أرفع الآلهة مقامًا، بصوتها العذب،
ليسحر الوحش، وناشدت ملكة العالم السفلي،
التي تتجول بالليل، لمساندتها الفعالة في مهمتها."

ولا يشار إلى هيينوس بوصفه إله فحسب بل باعتباره إله رفيع المقام، والذي نعتته ميديا بالنصير، كما سبق وأشرنا لا تسمح المعالجة الكاملة لسومنوس عند أوفيديوس بوصف مماثل لما ورد عند أبوللونيوس، نظرًا لأن منزلته أقل من جونو. أما دعوته للمساعدة، كما ظهرت في الأرجوناوتيكا، لا تحمل تشابهًا كبيرًا مع نص أوفيديوس، لأنها من ناحية لم تتطور إلى مستوى المشهد الموسع الذي يُركِّز على سومنوس، ومن ناحية أخرى لا تتناسب مع الطريقة المستبدة لمعاملة جونو لسومنوس.

يتم تصوير هيينوس في العديد من المصادر الأدبية بجناحين كما ورد عند كاليماخوس:

"κείνη δ' οὐδέποτε σφετέρης ἐπιλήθεται ἕδρης,
οὐδ' ὅτε οἱ ληθαῖον ἐπί πτερὸν ὕπνος ἐρείσῃ."[3]

"ولم تنس مكانها كحارسة،
عندما يغشاها هيينوس "النوم" بجناح النسيان."

[1] Soph. Phil. 828-31.

[2] Ap. Rhod. Argon. IV.145-48.

[3] Callim. Del. 233-34.

وعند فرجيليوس:

“par levibus ventis volucrique simillima somno.”[1]

"(وفرّ الطيف) مثل النسيم الرقيق والنوم (سومنوس) بجناحيه."

وعند بروبيرتيوس:

dum me iocundis lapsam sopor inpulit alis.[2]

"دفعني النوم sopor إلى الغوص تحت جناحه البهيج."

وعند تيبوللوس:

“postque venit tacitus furvis circumdatus alis
Somnus et incerto Somnia nigra pede.”[3]

"ثم يأتي خلفه سومنوس في صمت وقد التف في جناحيه الداكنين،
ونُقْبِل سومنيا (الأحلام) السوداء بخطوات مترددة."

يختار أوفيديوس في هذا المشهد من ديوان "التحولات" إضافة الأجنحة إلى مورفيوس بدلًا من والده سومنوس، لأنه هو من يقوم بأداء مهمة الظهور في حلمٍ لألكيوني، على النقيض من والده سومنوس الذي يستيقظ من النوم بصعوبة شدديدة لسماع إيريس وتكليف مورفيوس بتنفيذ أمر جونو ويعود مرة أخرى إلى الاستغراق في نومه العميق:

“Ille volat nullos strepitus facientibus alis
per tenebras.”[4]

"طار (مورفيوس) عبر الظلمات دون أن تثير أجنحته أي ضجيج."

ومن ثم فإن الأجنحة في هذه الحالة لن تفيد سومنوس في شيء، ولذلك يتم نقل الأجنحة لمن لديه القدرة على استخدامها[٥]. يقوم مورفيوس عند أوفيديوس بدور سومنوس عند فيرجيليوس:

“cum levis aetheriis delapsus Somnus ab astris
aëra dimovit tenebrosum et dispulit umbras,
te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans
insonti; puppique deus consedit in alta

---

[1] Verg. Aen. II. 793.

[2] Prop. I. 3. 45.

[3] Tib. II. 1. 89.

[4] Ov. Met. XI. 650-51.

[٥] ومع ذلك، يظهر سومنوس في الكتاب الثامن من ديوان التحولات بأجنحة (Lenis adhuc Somnus placidis Erysichthona pennis / mulcebat, VIII.823)، وترجع المعالجة المختلفة لسومنوس في المشهدين إلى الدور المختلف الذي يلعبه سومنوس في كل حالة وإلى متطلبات هذا الدور أيضًا، يُعلّق أندرسون على هذا البيت (VIII.823) بقوله: "على الرغم من أن اليونانيين قد صوَّروا هيبنوس "النوم" كإله مجنَّح، إلَّا أنهم لم يتخيلوا أن تلك الأجنحة كانت تلمس النائم أو تخفف عنه"، انظر:

Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10*, 409.

Phorbanti similes funditque has ore loquelas."[1]

"عندئذ هبط سومنوس برشاقة من بين نجوم

السماء، وشق الهواء المعتم، وشتت الظلام،

باحثًا عنك يا بالينوروس، حاملًا إليك أحلامًا حزينة

رغم براءتك، وجلس الإله في أعلى مؤخرة السفينة في هيئة فورباس."

وبالمثل تحرك مورفيوس أيضًا عند أوفيديوس في الظلام (per tenebras)[2] حاملًا الحلم إلى ألكيوني:

"in faciem Ceycis abit sumptaque figura luridus."[3]

"انطلق (مورفيوس) شاحبًا متخذًا هيئة كيكس."

وكما اتخذ سومنوس هيئة فورباس عند فيرجيليوس، فإن أوفيديوس طوَّر، بطريقة ما، اختيار فيرجيليوس بقيامه بوضع الشخص الأنسب في المكان الأنسب، خاصة وأن وظيفة مورفيوس هي الظهور في صور مختلفة في الأحلام، ووفقًا لتعليق هاردي Hardie على قدرة مورفيوس على الظهور بأشكال تبدو حقيقية تعادل حيوية الشاعر أو الفنان[4]. في الواقع أن مورفيوس نفسه هو تجسيد للتحول[5]، فلم يكن ليتفوق عليه أحد في تقليد طريقة المشي وتعبيرات الصوت وارتداء الثياب التي تُميِّز كل شخص عن غيره[6]. ويبدو أن وصف أوفيديوس لمورفيوس يرجع مباشرة لاسمه المشتق من كلمة μορφή، التي تبين أن قوته إنما تكمن في المظهر المثالي لشكله[7].

وفي بعض المصادر الأخرى تظهر الأحلام بأجنحة، كما ورد عند يوريبيديس في مسرحية هيكابي:

"ὦ πότνια Χθών,

μελανοπτερύγων μᾶτερ ὀνείρων."[8]

"أيتها الأرض المهيبة يا أم الأحلام ذات الجناحين الداكنين."

أما أوفيديوس فيُسلِّط الضوء في عرضه لسومنيا (لربات الأحلام) على أعدادها الكبيرة:

---

[1] Verg. Aen. V. 838-61.

[2] Ov. Met. XI. 651.

[3] Ov. Met. XI. 653-54.

[4] Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 278.

[5] Elaine Fantham, "Ovid's Ceyx and Alcyone: The Metamorphosis of a Myth," *Phoenix* 33 (1979): 338.

[6] Ov. Met. XI. 639f.

[7] Tissol, *The Face of Nature,* 78.

[8] كان هيبنوس يُصوَّر في الغالب عند اليونان والرومان بجناحين، وقد كانت الأجنحة في مخيلة هؤلاء تعد علامة للأشخاص الذين يقومون بدور الوساطة بين الآلهة والبشر، وبخاصة الرسل الأكثر شهرة في التراث الملحمي: إيريس وهرميس وميركوريوس، قارن:

Eur. Hec. 70-71.

وانظر أيضًا:

Alcm. fr. I. 45-49, Eur. Phoen. 1539-1545, IT. 569- 71Shiaele, "Personification in Ovid's Metamorphoses," 120-21.

"hunc varias imitantia formas
Somnia vana iacent totidem, quot messis aristas,
silva gerit frondes, eiectas litus harenas."[1]

"ترقد سومنيا (ربات الأحلام) الزائفة حوله في كل اتجاه، وقد تقمصن أشكالًا متباينة بعدد سنابل القمح وقت الحصاد والأشجار التي تحمل أوراقًا، وحبَّات الرمال الملقاة على الشاطئ."

بينما يُؤجل أوفيديوس الإشارة إلى الأجنحة إلى أن يدخل مورفيوس في المشهد.

وصف أوفيديوس لسومنيا بالصفة vana يذكر بالبيتين 284-283 من الكتاب السادس من "الإنيادة":

"quam sedem Somnia vulgo
vana tenere ferunt."

"المكان الذي، كما يقولون، تشبَّثت به سومنيا (ربات الأحلام)
الزائفة في حشود."

حيث تظهر سومنيا "الأحلام" مجسدَّة، بينما كلمة vulgo تخلق صورة مشابهة لما ورد عند أوفيديوس، ممَّا يُوحي بوجود حشود كبيرة منها. ثمة أبيات أخرى في هذا الصدد جديرة بالذكر في "أوديسية" هوميروس:

"πὰρ δ' ἴσαν Ὠκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ Λευκάδα πέτρην,
ἠδὲ παρ' Ἠελίοιο πύλας καὶ δῆμον ὀνείρων
ἤϊσαν."[2]

"لما اجتازوا مياه أوقيانوس وصخرة ليوكاس،
وصلوا إلى بوابات الشمس، أرض الأحلام"

تذكرنا عبارة هوميروس δῆμος ὀνείρων بأعداد ربات الأحلام الغفيرة عند أوفيديوس.

منزل سومنوس في المصادر، الوصف والتوظيف:

يعتمد أوفيديوس جزئيًا في وصفه لمنزل سومنوس، الذي لا يبتعد كثيرًا عن بلاد الكيميريين Cimmerii، على ما ورد عند هيسيودوس:

"ἔνθα δὲ Νυκτὸς παῖδες ἐρεμνῆς οἰκί' ἔχουσιν
Ὕπνος καὶ Θάνατος, δεινοὶ θεοί· οὐδέ ποτ' αὐτοὺς
Ἠέλιος φαέθων ἐπιδέρκεται ἀκτίνεσσιν
οὐρανὸν εἰσανιὼν οὐδ' οὐρανόθεν καταβαίνων." [3]

"وهناك يمتلك طفلا نوكس المظلمة منزليهما:

[1] Ov. Met. XI. 613-15.

[2] Hom. Od. XXIV.11-13.

[3] Hes. Theog. 758-61.

هيبنوس وثاناتوس إلهان مخيفان، لا يحدث أبدًا

أن تراهما الشمس الساطعة بأشعتها، ولا حين

تصعد نحو السماء، ولا عندما تنحدر منها."

يبدو من خلال أبيات هيسيودوس هذه أن هيبنوس وثاناتوس متجاورين نهارًا وليلًا. تشير أبيات أوفيديوس (XI.594–595) بصورة مباشرة إلى أبيات هيسيودوس، وتعطي انطباعًا بأنها ترجمة لها، ممَّا يوحي بأنها تمثل مصدرًا مباشرًا لأوفيديوس:

"quo numquam radiis oriens mediusve cadensve

Phoebus adire potest."[1]

"(بيت سومنوس) الذي لم يكن بوسع الشمس أن تنفذ إليه بأشعتها أبدًا

لا عند شروقها ولا في منتصف طريقها ولا عند غروبها."

وهناك وصف مشابه لمدينة الكيميريين عند هوميروس:

"ἡ δ' ἐς πείραθ' ἵκανε βαθυρρόου Ὠκεανοῖο.
ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,
ἠέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι· οὐδέ ποτ' αὐτοὺς
Ἠέλιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν,
οὔθ' ὁπότ' ἂν στείχῃσι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
οὔθ' ὅτ' ἂν ἂψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν προτράπηται,
ἀλλ' ἐπὶ νὺξ ὀλοὴ τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι."[2]

"وصل (القارب) إلى حدود مياه المحيط العميقة،

حيث أرض وبلاد رحال الكيميريين، المُغطاة بالضباب والغيوم.

لا ينظر هيليوس الساطع مطلقًا بأشعته إليهم، حتى عندما يتجه نحو

السماء المرصعة بالنجوم، أو عندما يعود مرة أخرى من السماء

إلى الأرض، لكنها ليلة مهلكة امتدت فوق هؤلاء البؤساء."

في الواقع، فإن البيت 16 من الكتاب السادس عشر لأوفيديوس يماثل تقريبًا البيت 760 من فقرة هيسيودوس. ويذكر أوفيديوس أيضًا الكيميريين، ومن ثم يعطي لنا مؤشرًا واضحًا للتناص مع أبيات هوميروس، ويضع منزل سومنوس في منطقة شاسعة حيث يعيش هؤلاء الناس:

"est prope Cimmerios longo spelunca recessu,

mons cavus."[3]

---

[1] Ov. Met. XI. 594-95.

[2] Hom. Od. XI.14-19.

[3] Ov. Met. XI. 592.

"هناك، على مقربة من الكيميريين، كهف عميق منحوت في جانب الجبل."

ومن خلال هذا القرب فإن مسكن سومنوس يكتسب سمات مدينة الكيميريين، كما وُصف في "الأوديسية". يستنسخ أوفيديوس الإشارة إلى حركة الشمس، ويُصِّر على مفهوم الظلام الأبدي الذي لا يتأثر أبدًا بأشعة الشمس. يناسب البيت دائم الظلام كلًا من هيبنوس وثاناتوس، واللذين أشار إليهما هيسيودوس معًا. يستخدم أوفيديوس نفس الكلمات ولكن ليتحدث فقط عن سومنوس. وبهذه الطريقة، يتم تعزيز الاستنتاج المذكور أعلاه، على الرغم من عدم وجود إشارة صريحة إلى ثاناتوس، فإن ثمة شعور خفي بوجوده عند أوفيديوس.

لم يكن لمنزل سومنوس أبواب كي لا يؤثر صريرها على الهدوء التام:

“ianua, ne verso stridores cardine reddat,
nulla domo tota.”[1]

"لم يكن في البيت بأكمله أية أبواب خشية أن
تحدث مفاصله صريرًا."

يتناقض غياب الأبواب مع الرأي التقليدي القائل بأن الأحلام تصل إلى الناس من خلال بوَّابتين، إحداهما قرناء والأخرى عاجية. يعتقد القدماء أنه من خلال بوابة العاج كانت تمر الأحلام التي لن تتحقق، بينما كانت تمر من البوابات الأخرى الأحلام التنبوئية، تلك التي ستتحقق في النهاية. يشير فيرجيليوس إلى هذا التقليد بقوله:

“sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.”[2]

"هناك بابان لسومنوس أحدهما يُقال إنه من القرون،
منه تشق الظلال الحقيقية طريقها بسهولة،
أمَّا الآخر فمتألق ببياض العاج المصقول،
وتُرسَل من خلاله المانيس الأحلام الزائفة إلى السماء."

حين يؤكد أوفيديوس خلو بيت سومنوس من أية أبواب، فمن الواضح أنه يعلِّق بطريقة ساخرة وهادمة على هذا التقليد تحديدًا.

أسهب أوفيديوس في وصف منزل سومنوس على نحو مُفصَّل للغاية، وركَّز تمامًا على الغياب الكامل لأي مصدر للضوضاء، إذ يسهم غياب الديك، ذلك الطائر الذي يعلن الفجر بصياحه، والكلاب والإوز والحيوانات المتوحشة والقطعان، وأيضًا الأصوات البشرية (601 -597) في الصمت المطبق الذي يخيم على المكان، لدرجة أن المكان يخلو حتى من أغصان الشجر لتجنب أي نوع من أنواع الضجيج (600). يكمن الصوت الوحيد في

[1] Ov. Met. XI. 608-09.

[2] Verg. Aen. VI. 893-96.

المنزل في خرير مياه نهر ليثي Lethe. بالمثل ثمة غياب الضوء في الكهف (595–594)، الذي يقع في أسفل الجبل، نظرًا لعدم وصول أشعة الشمس إليه. من البديهي إنَّ غياب الضوء والصوت يؤدي إلى النوم مباشرة ويهيئ المكان بشكل صحيح، كي يؤدي دوره كمملكة لسومنوس الذي تم تجسيده. لا يمكن أن يغيب عن هذا الوصف الإشارة إلى الخشخاش والنباتات الأخرى التي يُعتقد أن عصاراتها تؤدي إلى النوم (607-605). في وسط الكهف أريكة مهيبة، يتمدد عليها سومنوس نفسه. هذا المكان المركزي هو الأنسب لسومنوس في مملكته.

تصوير سومنوس ودوره:

على عكس الأفكار المجرَّدة المجازية الأخرى، يُنسب لسومنوس خصائص بشرية غير قابلة للتغيير، فشكله ليس غريبًا ومثيرًا للاشمئزاز، كما هو الحال مع إنفيديا وفاميس. حقيقة أخرى جديرة بالملاحظة هي أن وجود سومنوس – كما هو الحال مع الأشكال المجازية الثلاثة الأخرى– مرتبط بخصائصه، لقد نجح بريق ملابس إيريس الذي ملأ المكان في إيقاظه بالكاد:

“vestis fulgore reluxit
sacra domus, tardaque deus gravitate iacentes
vix oculos tollens iterumque iterumque relabens
summaque percutiens nutanti pectora mento
excussit tandem sibi se cubitoque levatus.”[1]

"أُضِيءَ المنزل المقدس
ببريق ثوبها، وبالكاد يرفع الإله جفنيه
المثقلتين بالنعاس، ولكنه يستلقي مرة تلو الأخرى،
ويضرب بذقنه المائلة أعلى صدره، وأخيرًا أخرج نفسه
من نفسه (تحرَّر من تأثيره)، واتكأ على مرفقه."

وتظل حالة الاستيقاظ فقط قدر ما يحتاجه لتنفيذ المهمة الموكلة إليه عن طريق تكليف مورفيوس، وسرعان ما يستغرق في نومه العميق:

“Morphea, qui peragat Thaumantidos edita, Somnus
eligit et rursus molli languore solutus
deposuitque caput stratoque recondidit alto.”[2]

"وقع اختيار سومنوس على مورفيوس لينفذ أوامر (إيريس) ابنة ثاوماس،
وها هو يستسلم مرة أخرى إلى الاسترخاء العذب،
فيتدلى رأسه وقد غاص في فراشه العميق."

[1] Ov. Met. XI. 616-21.

[2] Ov. Met. XI. 647-49.

عند الانتقال لدراسة توظيف فكرة سومنوس في المشهد، نلاحظ أن لدوره أهمية خاصة في تطور أحداثه. تنتظر ألكيوني، وقد نفد صبرها، عودة كييكس، وتبتهل بحماس إلى جميع الآلهة، وبشكل خاص إلى جونو، ربة الزواج، لكي يعود زوجها آمنًا سالمًا. مع تدخل جونو وتكليف سومنوس، يتم إخبار ألكيوني من خلال حلمٍ بغرق كييكس. بعد إدراك الحقيقة المأساوية، يقود الألم والذكريات خطواتها إلى شاطئ البحر، إلى المكان الذي شاهدت فيه كييكس آخر مرة. هناك ترى جثته وقد حملتها أمواج البحر، ودنت بها إلى الشاطئ، وما أن تأكدت من أن الجثة الموجودة في الحاجز الذي يقاوم ضربات الأمواج لزوجها، لطمت خديها وشقَّت ثيابها وشدَّت شعرها، وقفزت إليها في البحر، فأشفقت عليهما الآلهة وحولتهما إلى طائرين، وتم لم شمل الاثنين وعادا لتبادل الغرام وإنجاب الأبناء.

يقع العبء الأكبر في هذا المشهد على كاهل مورفيوس، فعلى النقيض من سومنوس، يلعب دورًا فعالًا، إذ تقع المهمة التي كلف بتنفيذها ضمن نطاق اختصاصه بالكامل، ولذلك يتم اختياره بالتحديد من بين العديد من أبناء سومنوس:

“at pater e populo natorum mille suorum
excitat artificem simulatoremque figurae
Morphea.”[1]

"حينئذ أيقظ الأب، من بين حشود أبناءه الألف،

البارع مورفيوس، مُقلِّد شكل الإنسان."

على النقيض من كل من إنفيديا وفاميس، اللذين ينزعان ضحاياهما من المجتمع، فإن مورفيوس يُعيد ألكيوني إلى الواقع، من خلال إبلاغها بالأحداث الحقيقية، ليضع حدًا لجهلها وشكوكها التي كانت تسيطر عليها في الفترة السابقة، وهكذا وُضعَّت كل الأمور في إطارها الصحيح. وعليه فإن سير الأحداث يتطور بصورة رئيسة من خلال مورفيوس، الذراع التنفيذية لسومنوس.

في الوقت نفسه، يتناقض الهدوء الذي نلمسه في مشهد سومنوس مع المشهدين السابق والتالي، اللذين يتميزان بالتوتر والضغط النفسي. ومن ثم يمثل هذا المشهد فاصلًا لطيفًا يخفف من حدة الأجواء الناجمة عن العاصفة وموت كييكس، بحيث يمكن متابعة المشهد الصعب المتعلق بإبلاغ ألكيوني بموت كييكس وتحولها، وإن كان هذه المرة بنبرة مختلفة.

في الواقع، يتم وصف منزل سومنوس بمصطلحات مختلفة تمامًا عن تلك التي استخدمت للعاصفة في المشهد السابق، كما نرى في وصف خرير مياه نهر ليثي:

“saxo tamen exit ab imo
rivus aquae Lethes, per quem cum murmure labens
invitat somnos crepitantibus unda lapillis.”[2]

"ولكن من أعماق (الكهف) الصخرية يتدفق مجرى مياه نهر ليثي،

[1] Ov. Met. XI. 633-35.

[2] Ov. Met. XI.603-04.

والذي تغري أمواجه، بخريرها الخافت فوق الحصى، بالنوم."

وكذلك في أسلوب خطاب إيريس لسومنوس:

“Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum.”[1]

"أيا سومنوس، يا راحة كل الكائنات، يا أكثر الآلهة لُطفًا."

تتناقض هذه الأوصاف مع أوصاف البحر الهائج وثورة العاصفة في المشهد السابق:

“Quippe sonant clamore viri, stridore rudentes,
undarum incursu gravis unda, tonitribus aether.”[2]

"يُذَوِّي الرجال بصرخاتهم، والحبال بصريرها،

والأمواج الثقيلة باندفاعها في البحر، والسماء برعدها."

بينما يتم وصف ظلمة منزل سومنوس:

“nebulae caligine mixtae
exhalantur humo, dubiaeque crepuscula lucis.”[3]

"تنبعث غيوم الضباب ممتزجة بالظلام من الأرض

وظلمة الضوء المريب (الغسق)."

“soporem
Nox legit etispargit per opacas umida terras.”[4]

يستقطر نوكس (الليل) الندي النوم وينثره على الأرض المظلمة.

يتشابه وصف ظلمة بيت سومنوس مع وصف ظلمة ليلة العاصفة المرعبة:

“caecaque nox premitur tenebris hiemisque suisque.”[5]

"ولقد أعتم الليل بظلمته وظلمة العاصفة"

“inducta piceis e nubibus umbra
omne latet caelum, duplicataque noctis imago est.”[6]

"تحجب الظلال المغطاة بالغيوم الداكنة السماء

كلها عن عينيه ممَّا ضاعف ظلمة الليل"

---

[1] Ov. Met. XI. 623.

[2] Ov. Met. XI. 495-96.

[3] Ov. Met. XI. 595-96.

[4] Ov. Met. XI. 606-07.

[5] Ov. Met. XI. 521.

[6] Ov. Met. XI. 549-550.

من خلال طريقة العمل غير المباشرة لكل من جونو – التي أرسلت إيريس إلى سومنوس – وسومنوس – الذي أرسل مورفيوس إلى ألكيوني. تمكَّن الشاعر من عزل الشخصية الرئيسة وهي سومنوس، وفصل معاناة وحزن ألكيوني عن العالم الهادئ للآلهة. على الرغم من أن لامبالاة سومنوس يُبرِّرها بعد مكان مسكنه، سواء عن ألكيوني أو عن جونو، – وأيضًا بسبب طبيعته هو شخصيًا – فإن لامبالاة جونو تعطي انطباعًا بأنها كإلهة تحمل صفات الهمجية وتحجر القلب[١].

وعلاوة على ذلك، كما تلاحظ فانتهام Fantham، ثمة سبب مهم لإبلاغ ألكيوني من خلال مورفيوس، وليس من خلال روح كييكس الحقيقية. تتم عادة زيارة الأرواح الليلية إمَّا لدفن روح، أو لتقديم المشورة لشخص عزيز. يطلب مورفيوس ببساطة، وهو على هيئة كييكس، من ألكيوني الحزن على كييكس[٢]. السبب وراء إقحام مورفيوس – من خلال سومنوس – هو أن روح كييكس نفسه لا ينبغي أن تظهر بالطريقة التقليدية. لأن هذا كان سيعني خروج الروح عن الجسد، وبالتالي لا يمكن أن يحدث التحول، لأن التحول ينطوي أيضًا على تناسخ الأرواح[٣]. وعليه، فإن دور الحلم يكمن في الإبلاغ بالحقيقة وإيقاف الصلوات والقرابين من أجل عودة كييكس – كما أرادت جونو – وأيضًا لتوجيه ألكيوني إلى الشاطئ، حيث المشهد الأخير للأحداث.

فاما Fama

فاما والموروث الأدبي وعلاقتها بفاما عند فيرجيليوس:

نقابل التجسيد الرابع والأخير في الكتاب الثاني عشر من ديوان "التحولات" لأوفيديوس (XII. 39-63) والذي يبدو مختلفًا. الفكرة التي تم تجسيدها هذه المرة هي فاما Fama. وعلى الرغم من أن فيرجيليوس قدم أول وصف أدبي مفصَّل لفاما (IV. 173-197) [٤] ، إلَّا أن أول ظهور لفيمي φήμη أو فاما "الشائعة" كتجسيد في الأدب كان عند هوميروس باسم Ὄσσα في الإلياذة[٥]:

"μετὰ δέ σφισιν Ὄσσα δεδήει
ὀτρύνουσ' ἰέναι, Διὸς ἄγγελος."[6]

"انتشرت بينهم كالهشيم أوسا "الشائعة" الإلهية،
رسولة زيوس."

---

[1] Brooks Otis, Ovid as an Epic Poet (Cambridge: Cambridge University Press, 1975, 247.

[2] Fantham, "Ovid's Ceyx and Alcyone," 339.

[3] Fantham, "Ovid's Ceyx and Alcyone," 344.

[٤] لمزيد من المناقشات حول فاما عند فرجيليوس، انظر:

Lowe, "Personification Allegory", 424-425.

[٥] كلمة Ὄσσα عند هوميروس مفهوم مجرد أو تجسيد يحمل معنى "شائعة، أو "تقرير"، بيد أن الاسم في أماكن أخرى يعني بشكل عام "صوت"، وكان يرتبط بصوت ربات الفن، كما يمكن تفسيره أيضًا بمعنى "نبوءة" أو "تحذير". انظر:

LSJ s.v., Shiaele, "Personification in Ovid's Metamorphoses," 153.

[6] Hom. Il. II. 93-94.

وكذلك في الأوديسية:

“ἤν τίς τοι εἴπῃσι βροτῶν, ἢ ὄσσαν ἀκούσῃς
ἐκ Διός, ἥ τε μάλιστα φέρει κλέος ἀνθρώποισι.”[1]

"ربما يخبرك أحد، أو تسمع شائعة من زيوس،
والتي غالبًا ما تحمل البشارة إلى الرجال."

“ἤν τίς μοι εἴπῃσι βροτῶν, ἢ ὄσσαν ἀκούσω
ἐκ Διός, ἥ τε μάλιστα φέρει κλέος ἀνθρώποισι.”[2]

"ربما يخبرني أحد، أو أسمع شائعة من زيوس،
والتي غالبًا ما تحمل البشارة إلى الرجال."

“Ὄσσα δ’ ἄρ’ ἄγγελος ὦκα κατὰ πτόλιν οἴχετο πάντῃ
μνηστήρων στυγερὸν θάνατον καὶ κῆρ’ ἐνέπουσα.”[3]

"وفي الوقت نفسه، انطلقت الرسولة أوسا (الشائعة) بسرعة في جميع أنحاء المدينة، وتحدثت بحماس عن موت الخطاب المروع ومصيرهم."

يتضح من خلال هذه الإشارات وبخاصة الأولى (Il. 2. 93-94)، والأخيرة (Od. XXIV. 413-414)، أن أوسا Ὄσσα صارت أمرًا واقعًا، بوصفها رسولة لزيوس، تنطلق وتنشر الأخبار بسرعة. من الواضح في الإلياذة أن الرسل الذين ينشرون أخبار اجتماع الآخيين يختبئون وراء أوسا[4]. ربما تعمل الإشارات المذكورة أعلاه كسوابق أدبية لظهور فاما المجسدة عند أوفيديوس، لذا قد تحمل الإشارة إلى اسم جوبيتر في الأبيات التي تتضمَّن مشهد الشائعة عند أوفيديوس تلميحًا لهذه الأبيات الهومرية:

“qualemve sonum, cum Iuppiter atras
increpuit nubes, extrema tonitrua reddunt.”[5]

"أو مثل صوت الرعد البعيد، عندما يتسبب
جوبيتر في تلاطم الغيوم الدكناء."

من المحتمل أن اختيار جوبيتر تحديدًا في هذا التشبيه الخاص بوصول الأصوات إلى منزل فاما، يعكس الصلة الدائمة بين أوسا وزيوس عند هوميروس. أما الإشارة الثانية (Od. I. 282-283) والثالثة (Od. II. 216-217)

[1] Hom. Od. I. 282-83.

[2] Hom. Od. II. 216-17.

[3] Hom. Od. XXIV. 413-44.

[4] Geoffrey Stephen Kirk, *Ομήρου Ιλιάδα Τόμος Α Ραψωδίες Α-Δ, κείμενο και ερμηνευτικό υπόμνημα*, επιμ. Ιακώβ, Δανιήλ, Ρεγκάκος, Αντώνης, μτφρ. Ηλίας Τσιριγκάκης (Θεσσαλονίκη : University Studio Press, 2003) 242.

[5] Ov. Met. XII. 51-52.

من أوديسية هوميروس واللتين يستخدم فيهما نفس العبارة، فإن أوسا "الشائعة" تُمثِّل في الغالب صوت زيوس وليس أوسا المجسدة.

يستخدم هيسيودوس كلمة φήμη بدلًا من Ὄσσα ويرجع أصلها إلى إلهة:

"φήμη δ' οὔ τις πάμπαν ἀπόλλυται, ἥντινα πολλοὶ
λαοὶ φημίξουσι· θεός νύ τίς ἐστι καὶ αὐτή."[1]

"لا تموت الشائعة على الإطلاق طالما أن جموعًا عديدة

من البشر يرددونها، وهي أيضًا إلهة."

وفقًا للشاعر هيسيودوس فإن الشائعة التي تنتشر بين كثيرين لا يمكن أن "تموت"، ولقد كفل هذا الخلود لفيمي φήμη الاندماج ضمن زمرة الآلهة. لم يشر أوفيديوس صراحة إلى ألوهية فاما، وإنما يمكن استنتاج ذلك من الفعل المضارع الذي استخدم في هذه الأبيات، ويخلق شعورًا بالخلود، وكذلك من الإمكانيات المنسوبة لفاما.

ويبدو أن فيمي كانت خالدة كذلك في مسرحية "أويديبوس ملكًا" لسوفوكليس:

"εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φήμα."[2]

"أخبريني، فيمي الخالدة، طفلة إيلبيس (الأمل) الذهبية."

لم يستفد أوفيديوس من معلومات سوفوكليس حول أصل فيمي، ومع ذلك فإن المعلومة الخاصة بخلودها، والتي تظهر مرة أخرى في هذه الأبيات، تعمل على دعم الاستنتاج السابق الذي يتمثل في أن فاما في "التحولات" ذات جوهر إلهي أيضًا.

ولقد وُصفت فيمي عند أيسخينيس بالإلهة العظمى، بل ويُثْبِت أنها مقدسة وحقيقية، من خلال المذبح الذي أقيم على شرفها، ويدعم إثباته هذا بقوله:

"καὶ οὕτως ἐναργές ἐστι καὶ οὐ πεπλασμένον ὃ λέγω ὥσθ' εὑρήσετε καὶ τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τοὺς προγόνους φήμης ὡς θεοῦ μεγίστης βωμὸν ἱδρυμένους, καὶ τὸν Ὅμηρον πολλάκις ἐν τῇ Ἰλιάδι λέγοντα πρὸ τοῦ τι τῶν μελλόντων γενέσθαι· 'φήμη δ' εἰς στρατὸν ἦλθε', καὶ πάλιν τὸν Εὐριπίδην ἀποφαινόμενον τὴν θεὸν ταύτην οὐ μόνον τοὺς ζῶντας ἐμφανίζειν δυναμένην, ὁποῖοί τινες ἂν τυγχάνωσιν ὄντες, ἀλλὰ καὶ τοὺς τετελευτηκότας, ὅταν λέγῃ· φήμη τὸν ἐσθλὸν κἀν μυχῷ δείκνυσι γῆς." [3]

"ما أذكره بشأن أنك ستجد مدينتنا وأسلافنا قد أنشأوا مذبحًا لفيمي بوصفها واحدة من أعظم الآلهة، يعد أمرًا جليًا غير قابل للاختلاف، وستجد أن هوميروس يتحدث مراراً وتكراراً في الإلياذة، عن أحداث على وشك الحدوث: "جاءت فيمي إلى الجيش". وستجد يوربيديس يعلن مرة أخرى أن هذه الإلهة قادرة ليس فقط على معرفة الأحياء، وكشف شخصياتهم الحقيقية، ولكن أيضًا الأموات، عندما يقول بأن "فيمي تحدد الرجل الصالح حتى ولو كان في باطن الأرض".

[1] Hes. Op. 763-64.

[2] Soph. OT. 157.

[3] Aeschin. In Tim. 128.

تتفق شهادة أيسخينيس مع ما ذكر من قبل عن الطبيعة الإلهية لفيمي وتوظيفها عند أوفيديوس. يشير أيسخينيس إلى عبارة في الإلياذة غير موجودة فعليًا في النص الهومري الذي وصلنا، والتي من المفترض أن هوميروس كان يستخدمها للإعلان عن أي جديد. يؤكد الفعل ἦλθε الانطباع بتجسيد فيمي التي تأتي حاملة معها الأخبار وتلعب دورًا رئيسًا في تطور الأحداث، فضلًا عن ذلك، أعادت عبارة هوميروس إلى أذهاننا أبيات أوفيديوس التالية:

“fecerat haec notum Graias cum milite forti
adventare rates, neque inexpectatus in armis
hostis adest.”[1]

"لقد نشرت "فاما" خبر الأسطول اليوناني الذي وصل
مُحمَّلًا بالجنود البواسل، هكذا، لم يكن وصول الأعداء
المسلحين مُباغتًا."

تشير الأقوال التي يضعها أيسخينيس على لسان يوريبيديس إلى سلطة فيمي على الأحياء والأموات على حد سواء، إذ تمتلك القدرة على إزالة الغموض واللبس لديهم، والإشادة بهم أو تشويههم من خلال نشر أعمالهم الصالحة أو الطالحة. ويُعد التغلب على عقبة الموت والانتصار عليها من القدرات المهمة للغاية لفيمي، والتي يسعى الشعراء أيضًا إلى الاستفادة منها بحذر. تتضح هذه القوة غير المحدودة لفاما أيضًا في نص أوفيديوس، على الرغم من عدم الإشارة هنا إلى قضية شهرة ما بعد الموت. ما يتم ذكره وتوضيحه مرارًا وتكرارًا هو قدرة فاما على إدراك أي شيء يحدث، أينما يحدث.

من الواضح أن تجسيد فاما في الكتاب الرابع من "إنيادة" فيرجيليوس (IV. 173-197) هو المصدر الأكثر أهمية لأوفيديوس. ومع ذلك، كان تقليد أوفيديوس لنص فيرجيليوس إبداعي، ولكن من خلال تنافسه مع نموذجه الشعري، فيرجيليوس، ابتكر صورة مجازية استثنائية لفاما. لا نلمح أوجه تشابه خاصة بين النصين، حيث يُعطينا فيرجيليوس وصفًا لشكل فاما، في حين يصف أوفيديوس بشكل أساسي محل إقامتها. ومع ذلك من خلال دراسة متأنية للنصين، تظهر مجموعة كبيرة من أوجه الشبه بين أوفيديوس ونص فيرجيليوس. يشير فيرجيليوس، من خلال وصفه لفاما، إلى البصر والسمع والكلام:

“tot vigiles oculi subter (mirabile dictu),
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.”[2]

"لها تحت (ريش جسدها) عيون لا تنام– الحديث عنها مثير للدهشة
– لها ألسنة كثيرة وأفواه عديدة، تردد الصوت وتصم الآذان."

الحواس التي يقدمها فيرجيليوس باعتبارها خارقة في هذا الكائن تحديدًا، يشير إليها أوفيديوس على نحو مماثل باعتبارها سمات مميزة لمنزل فاما:

[1] Ov. Met. XII. 64-66.

[2] Verg. Aen. IV. 182-83.

النظر:

“unde, quod est usquam, quamvis regionibus absit,
inspicitur.”[1]

”تستطيع (فاما) أن ترقب كل شيء من أي مكان مهما نأى"

“(Fama) vidit totum.”[2]

"ترقب (فاما) كل شيء"

والسمع:

“Penetratque cavas vox omnis ad aures.”[3]

"وتنفذ كل الأصوات إلى تجاويف هذه الآذان."

والكلام:

“nulla quies intus nullaque silentia parte,
nec tamen est clamor, sed parvae murmura vocis.”[4]

"لا هدوء داخل (المنزل)، ولا وجود هناك للصمت في أي من أركانه،
ومع ذلك لا يوجد هناك؛ صراخ، بل همسات أصوت خافتة."

يُذَكِّر منزل فاما المفتوح ليل نهار (nocte dieque patet)[5] بفاما عند فيرجيليوس التي تتجوَّل ليلًا، بينما تظل يقظة نهارًا بحثًا عن الأخبار:

“nocte volat …luce sedet custos.”[6]

"تطير ليلًا... وتظل يقظة في النهار"

غياب الهدوء nulla quies[7] في منزل فاما عند أوفيديوس (XII.48) يشبه ما ورد في "الإنيادة":

“nec dulci declinat lumina somno.”[8]

"لا تستسلم عيون (فاما) للنوم الجميل."

فكما لا تنام فاما عند فيرجيليوس على الإطلاق، ولا تستريح أبدًا، فإن منزل فاما كما يعرضه أوفيديوس في حالة اضطراب دائم وتختفي فيه الراحة تمامًا. وبالتأكيد، فإن حركة فاما الدائمة في العالم عند فيرجيليوس للبحث عن الأخبار، استُبدلت عند أوفيديوس الذي يصف منزلها بأنه يقع في وسط العالم، بين الأرض والبحر والسماء:

“orbe locus medio est inter terrasque fretumque

[1] Ov. Met. XII. 41-42.
[2] Ov. Met. XII. 63.
[3] Ov. Met. XII. 43.
[4] Ov. Met. XII. 48-49.
[5] Ov. Met. XII. 46.
[6] Verg. Aen. IV. 184-86.
[7] على النقيض يأتي سومنوس ومنزله، ولقد خاطبت إيريس سومنوس بعبارة (quies rerum, XI. 623)، وتم التأكيد على هذا التناقض باستخدام نفس الكلمة quies.
[8] Verg. Aen. IV. 185.

caelestesque plagas, triplicis confinia mundi."[1]

"ثمة مكان في قلب الكون بين نطاق الأرض والبحر

والمناطق السماوية على حدود العوالم الثلاثة."

يتيح موقع المنزل هذا لفاما رؤية كل شيء من هناك دون الحاجة إلى تنقلات دائمة:

"ipsa, quid in caelo rerum pelagoque geratur
et tellure, videt totumque inquirit in orbem."[2]

"وترى فاما بنفسها، كل ما يحدث في السماء، وفي البحر،

وعلى الأرض، فهي تراقب الكونَ بأكمله."

بهذه الطريقة يتم التأكيد على الموقع المتميز للمنزل والتأكيد على جوهرها الإلهي، بالمقارنة مع فيرجيليوس، لأن إمكانية الإشراف على كل شيء لم تعد تعتمد على الاتصال أو الاقتراب المباشر. بيد أن السمة المشتركة عند كل من فيرجيليوس وأوفيديوس تتمثَّل في ميل فاما إلى نشر معلومات صحيحة وكاذبة:

"mixtaque cum veris passim commenta vagantur
milia rumorum confusaque verba volutant."[3]

"وتسري في أرجائه آلاف الشائعات، وتنتشر فيه الأحاديث الغامضة،

وقد اختلطت فيها الحقيقة بالخيال."

"tam ficti pravique tenax quam nuntia veri."[4]

"أنها مُتمسِّكة بالخداع والفساد كرسولة للحقيقة."

ربما يكون بوسعنا إضافة الإشارة إلى الأسماء التي تتَّصل بفاما إلى أوجه الشبه بين فيرجيليوس وأوفيديوس. يلجأ فيرجيليوس بالطبع إلى سلالتها ويشير إلى تيرا "الأرض" (Terra parens)[5] بوصفها أم وإلى كويوس Coeus وأنكيلادوس Enceladus باعتبارهما شقيقين لها (Coeo Enceladoque sororem)[6]، بينما ينصب اهتمام أوفيديوس على عدد من الأفكار المجردة المجسدة المرافقة لفاما والتي تقيم معها في منزلها:

"illic Credulitas, illic temerarius Error
vanaque Laetitia est consternatique Timores
Seditioque recens dubioque auctore Susurri."[7]

---

[1] Ov. Met. XII. 39-40.

[2] Ov. Met. XII. 62-63.

[3] Ov. Met. XII. 54-55.

[4] Verg. Aen. IV. 188.

[5] Verg. Aen. IV. 178.

[6] Verg. Aen. IV. 4.179.

[7] Ov. Met. XII. 59-61.

"هنالك (في هذا البيت) تُقيم كريدوليتاس (السذاجة) وإيرور (الخطأ الطائش)، ولاتيتيا (الفرح الواهم) وتيموريس (المخاوف الذاهلة)

وسيديتيو (الفتنة) المباغتة، وسوسوري (الهمسات) المشكوك في أصلها."

تستكمل هذه المعاني المجردة المجسدة، بطريقة أو بأخرى صورة فاما، ولا سيما أنها تلقي الضوء على عواقب الخطأ الطائش "Error" والفرح الواهم "Laetitia" والمخاوف "Timores" والفتنة "Seditio"، وأصول الهمسات "Susurri" وكذلك متطلبات ازدهار السذاجة "Credulitas". يبدو أن سبب اختيار أوفيديوس هذا هو أن الأفكار المجردة هذه لديها شيء تضيفه إلى صورة فاما، في حين أن الإشارة إلى أصلها يساهم بشكل أساسي في اختزالها في صورة إلهة. بالإضافة إلى ذلك، فإن إشارة فيرجيليوس إلى والدة (تيرا) وشقيقي فاما من العمالقة، يلمّح مسبقًا إلى شخص له سمات جسدية محددة، وهذه سمة غائبة في الصورة المجردة لفاما عند أوفيديوس. فعلى النقيض من الأفكار المجردة المجازية الأخرى، ليس بإمكاننا التقاط صورة واضحة لفاما في أذهاننا، حيث إن تفاصيل مظهرها الخارجي لا وجود لها. في حين أن قائمة الأفكار المجرَّدة المجسدة التي تقيم مع فاما موزعة على نحو متوازن على الأبيات، بحيث يشار إلى اسمين منهما في كل بيت، فإن المشهد بأكمله مع الحركة الدائبة للشائعات والخلط بينها، يعطي انطباعًا بالفوضى، والتي تزداد حدَّتها إذا وضعنا في الاعتبار أن الأفكار الست المُجسَّدة مسئولة أيضًا عن التسبب في عدم الاستقرار والاضطرابات الاجتماعية. هذا التناقض بين البناء والمضمون يُزيد من حدة عدم الاستقرار الممتد عبر تحولات أوفيديوس بأكملها[1].

من الواضح أن أوفيديوس استخدم بعض معلومات فيرجيليوس لوصف مسكن فاما، بيد أنه يستخدمها بطريقة إبداعية وملهمة تمامًا. يميّز اختيار أوفيديوس التركيز على وصف المنزل، وترك فاما نفسها جانبًا، عن فيرجيليوس بشكل كبير. ويبدو أن هذا الاختيار لم يكن وليد الصدفة، من الواضح أن أوفيديوس سعى إلى التأكيد على السمة الأساسية لفاما، المتمثلة في تقلبها وتلونها، رافضًا تقديم وصف تفصيلي لها ككائن مستقل. حتى المنزل نفسه يمثل بناء غير واضح المعالم، لأنه الحدود بين قلب المنزل وخارجه لا يمكن تمييزها، بسبب تعدُّد مداخله:

"innumerosque aditus ac mille foramina tectis
addidit et nullis inclusit limina portis."[2]

"زودت (فاما) هذا المنزل بمداخل عديدة، وألف نافذة،

وليس به أبواب تعترض عتباته."

قد يكون مثل هذا الوصف هو الأنسب لمخلوق جوهر وجوده يكمن في الحديث الشفوي.

وصف فاما ومنزلها:

برغم كل المادة الزاخرة والمتاحة في التراث عن فاما، والتي كانت متاحة أمام أوفيديوس، فإنه ابتكر قصته الرائعة عنها، ويبدو أن هذه الفكرة المجردة المجازية كانت تقريبًا غير مرئية في منزلها، بيد أن كل سماتها

[1] Stratis Kyriakidis, *Catalogues of Proper Names in Latin Epic Poetry* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007) 45-46.
[2] Ov. Met. XII. 44-45.

وخصائصها نقلت إلى مسكنها[1]، ومن ثم فمن خلال وصف المنزل نشعر وكأننا نرى فاما نفسها. لقد تمت الإشارة إلى الفكرة المجردة فاما فقط في خمسة أبيات تدور حول وصف المنزل:

"Fama tenet summaque domum sibi legit in arce
innumerosque aditus ac mille foramina tectis
addidit et nullis inclusit limina portis."[2]

"اختارت فاما لنفسها منزلًا فوق قمة جبل عالية،
وزودت هذا المنزل بمداخل عديدة، وألف نافذة،
وليس به أبواب تعترض عتباته."

"ipsa, quid in caelo rerum pelagoque geratur
et tellure, videt totumque inquirit in **orbem**."[3]

"وترى فاما بنفسها، كل شئ يحدث في السماء، وفي البحر،
وعلى الأرض، فهي تراقب الكونَ بأكمله."

لا توجد إشارة جوهرية إلى فاما في الأبيات الثلاثة الأولى (45–43)، بل إلى المنزل نفسه واختياراتها في بنائه. أما البيتان (63–62) فيشيران على نحو حصري إلى سماتها، كما أنهما يشكلان مع البيتين الاستهلالين لمشهد فاما (45–43)، السابق الإشارة إليهما، مجموعة أبيات متكاملة الدلالة، ويكرران ما جاء فيهما بخصوص رقابة فاما على ما يحدث على الأرض والسماء والبحر:

"Orbe locus medio est inter terrasque fretumque
caelestesque plagas, triplicis confinia mundi."[4]

"ثمة مكان في قلب الكون بين نطاق الأرض والبحر
والمناطق السماوية على حدود العوالم الثلاثة."

يُشار إلى أن الكلمة الأولى والأخيرة من المشهد الذي يشير إلى فاما في "التحولات" (XII. 39-63) هي كلمة orbis، التي جاءت في حالة مفعول الأداة (orbe, 39) وفي حالة المفعول به (orbem, 63)، وهي كلمة تعني "عالم" وأيضًا "مجموعة"[5].

---

[1] عن منزل فاما والأصوات والشائعات التي تملأ أرجاءه، انظر:

Peter Kelly, "Voices within Ovid's House of Fama," *Mnemosyne* 67 (2014): 65-92.

[2] Ov. Met. XII. 43-45.

[3] Ov. Met. XII. 62-63.

[4] Ov. Met. XII. 39-40.

[5] OLD s.v. orbis 5a, 13a, Alessandro Parchiesi, "Narrative technique andnarratology in the Metamorphoses," in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 196.

يتم تعريف منزل فاما بتفصيل كبير يستكمل الفراغ الناجم عن غياب تفاصيل وصف الفكرة المجردة المجسدة "فاما" نفسها، لا سيما أن التعريف بالمنزل يشكل صورة مجازية – كما هو الحال مع الأفكار المجردة المجازية الأخرى– لشخصيتها وسماتها. تسمح المداخل التي لا تعد ولا تحصي، والتي تغيب عنها الأبواب، بدخول المنزل لكل الأصوات، وتسهل في نفس الوقت خروج ونشر الشائعات. المنزل مفتوح ليلًا ونهارًا ويطل على كل ركن من أركان الأرض والسماء والبحر. وجدران المنزل مُعدَّة من النحاس الرنان الذي يعكس الصوت، ويساعد على مزج المعلومات الحقيقية بالكاذبة التي تغمر الكون، بهذه الطريقة، يتم إنشاء الشائعات. يتناقض منزل فاما تمامًا مع منزل سومنوس، وكذلك يتعارض الهدوء المطلق والسكون والسلام في منزل سومنوس مع الصخب والحركة الدائبة في منزل فاما. يتمثل التشابه الوحيد بينهما في عدم وجود الأبواب، والذي بالطبع تختلف أسبابه في كل حالة عن الأخرى.

فاما - إنفيديا:

أعتقد أنه من الضروري المقارنة بين إنفيديا (الحسد) وفاما (الشائعة)، اللذين يمثلان الفكرتين الأولى والأخيرة من الأفكار المجردة المجازية والمجسدة في ديوان التحولات. فكلاهما فكرتان مترابطتان وغالبًا ما تسيران جنبًا إلى جنب، خاصة وأن فاما تنشر أخبارًا حول سعادة الفرد أو رفاهته، غالبًا ما تؤدي إلى الحسد. تعمل كلاهما بشكل مختلف عن الأخرى، تعمل إنفيديا بشكل رئيس من خلال الرؤية. تثير مشاهدة صور السعادة غضبها، ومن خلال عرض صور مماثلة لضحاياها تنجح في أن تملأ نفوسهم بالمشاعر السلبية التي تميزها وتطغى عليها هي شخصيًا، وتحولهم إلى نسخ مطابقة لها. ومن ناحية أخرى، تعمل فاما بشكل أساسي من خلال السمع والكلام الشفوي، يمتلأ منزلها بالهمسات والكلام الذي يُجمع من كل مكان ويبث في كل مكان. في نفس الوقت تظل الرؤية سمة مهمة لفاما، إذ يسمح موقع منزلها البارز برؤية كل شيء. وبهذه الطريقة تصير كلا الفكرتين تجسيدًا لوضوح الشاعر وقدرته على إضفاء بعد سمعي وبصري للأفكار المجردة بطريقة رائعة للغاية[1].

يتمثل التشابه المهم الذي يربط بين الفكرتين في مزج العناصر الحقيقية بالزائفة[2]. لجأت إنفيديا Invidia في محاولتها التأثير في مشاعر ضحيتها – كما في حالة أجلاوروس Aglauros – إلى المبالغة وتشويه الواقع، بحيث تتسبب صورة السعادة المفرطة في حسد مفرط مماثل. بالفعل عندما تبدو السعادة مطلقة، وخالية من المنغصات، فإن الحسد الذي ينطوي عليها عظيم، نظرًا لأن مثل هذا القدر من السعادة قد يكون مستحيلًا. أيضًا تقوم فاما بخلط مماثل للأحداث الحقيقية بالكاذبة، كما يؤدي "زخم" المعلومات المختلفة – الحقيقية والزائفة – في منزلها إلى امتزاجها بسهولة، حتى لا يتمكن أحد من التمييز بين الصواب والخطأ. والفارق هو أن إنفيديا Invidia تقوم بهذا المزج طواعية من أجل تحقيق أهدافها، في حين لا يبدو أن فاما تتحكم بشكل كامل في طريقة خلط الأخبار. ومن منطلق وجهة النظر هذه، يتضح أن فاما كإلهة تتحمل نوعًا من المسؤولية "المحدودة" عن المحصلة النهائية لنشاطها.

[1] Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 236.
[2] Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, 237.

الوظيفة الميتاشعرية لفاما:

يقع المشهد الخاص بفاما بين التضحية بإفيجينيا ومغادرة الأسطول اليوناني من أوليس من ناحية، وبين وصول الإغريق إلى طروادة من ناحية أخرى. تعمل فاما كنذير لوصولهم وناقل للمعلومات إلى الطرواديين، ممَّا أدى إلى عدم مفاجأتهم بوصولهم، بل على النقيض قاموا بتنظيم دفاعاتهم منذ اللحظة الأولى لوصولهم:

"fecerat haec notum graias cum milite forti
adventare rates, neque inexpectatus in armis
hostis adest: prohibent aditus litusque tuentur
Troes."[1]

"لقد نشرت "فاما" خبر الأسطول اليوناني الذي وصل
مُحمَّلًا بالجنود البواسل. هكذا، لم يكن وصول الأعداء
المسلحين مباغتًا. وسرعان ما اعترض الطرواديون هبوطهم
ودافعوا عن شواطئهم."

وبهذه الطريقة، يبدأ أوفيديوس مباشرة في الحديث عن المعارك اعتبارًا من الالتحام الأول للجيشين.

ولذا تسهم فاما في سير الأحداث، لكن مشهدها في التحولات لا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمشاهد السابقة واللاحقة. تلعب فاما عند فيرجيليوس – نموذج أوفيديوس الرئيس – دورًا محوريًا في النص وتعد أداة أساسية في تطور الأحداث، فهي تنشر أخبار اقتران ديدو وآينياس، وأوغرت صدر يارباس الذي تضرع إلى جوبيتر ملتمسًا منه التدخل. يرسل جوبيتر ميركوريوس إليه ليبلغه بأوامره بأن يغادر إلى إيطاليا، فكانت بداية النهاية لقصة غرام البطلين في الكتاب الرابع وكذلك نهاية ديدو نفسها. كما رأينا عند أوفيديوس، فإن مساحة قصة فاما محدودة ومع ذلك فإن إدراج هذا التجسيد المجازي في النص يكشف عن رغبة الشاعر في منافسة قدوته فيرجيليوس. من الواضح أن أوفيديوس يدعو القارئ للمقارنة بينه وبين فيرجيليوس، ليقرِّر أي من الوصفين له الغلبة من الناحية البلاغية.

يسيطر التقلب وعدم الاستقرار على وصف فاما[2]، هناك اضطراب وحركة دائمة في منزلها، يغمر المكان أصوات متنوعة وعديدة، تمتزج هذه الأصوات ويختلط الحقيقي منها بالزائف، وتعطي انطباعًا بأنها عرضة للتغيير المستمر وبالتالي خاضعة للتحول[3]. يميز تعدد الأصوات الذي يغلب على منزل فاما الملحمة بأكملها. تتعدد في ديوان "التحولات" أيضًا الأصوات المستقلة والمتحيزة والمشوشة، والتي يرفض فيها الراوي الخارجي[4] (أوفيديوس) –

[1] Ov. Met. XII. 64-67.

[2] Garth Tissol, "The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in Metamorphoses 11-15," in *Brill's Companion to Ovid*, ed. Weiden Boyd B. (Leiden : Brill, 2002), 309.

[3] Gianpiero Rosati, "Narrative Techniques and Structures," in *Metamorphoses*", *in Brill's Companion to Ovid,* ed. Weiden Boyd B. (Leiden : Brill, 2002), 299.

[4] الراوي هو الشخص الذي يتحدث بنفسه في مقدمة وخاتمة ديوان "التحولات"، أي أوفيديوس نفسه، ويترك المجال للراوي الداخلي الذي بدوره يعطيه لشخصية راوي آخر في القصة ليرويها ويبتكر الموقف الروائي. تشير التقديرات إلى أن حوالي ثلث التحولات التي تشتمل على حوالي ٦٠ مشهدًا لا يرويها الرواي الخارجي (أوفيديوس)، ولكن رواة من داخل المشاهد نفسها. وبدلًا من إعطائنا انطباعًا بأننا موجودون

رغم سعة علمه – أن يقوم بتقييم واضح لها وفرض النظام عليها. تفعل فاما ذلك من تلقاء نفسها، تردد ما تسمعه من خلال جمع ونشر عدد من القصص التي تمتزج فيها الحقيقة بالأكاذيب[١]. وبالتالي يمكننا أن نستنتج أن فاما، من خلال هذا الوصف، ما هي إلا نسخة مصغرة من الملحمة نفسها، لأن عدم الاستقرار والتقلب والتغيير من سماتها الرئيسة. وكذلك تهمين الروايات الداخلية، اعتبارًا من هذا المشهد حتى نهاية الملحمة، ويتراجع دور الراوي الخارجي (أوفيديوس) أمام دور الرواة الداخليين، مما يجعل الشعور بوجود فاما أكثر وضوحًا[٢]. وانطلاقًا من هذا الاستنتاج يمكن القول بأنه على النفيض من فيرجيليوس – الذي يصور فاما على أنها وحش مخيف هائل (monstrum horrendum ingens)[٣] ويولي اهتمامًا خاصًا بالتضخيم والمبالغة – يركز أوفيديوس بشكل خاص على الهمسات المحددة واللامحدودة التي تدخل وتخرج من المنزل وكذلك يهتم بأتباع فاما الستة (Met. XII. 59-61).

لا تتمتع فاما – التي تلعب دور البطولة المطلقة في مشهدها عند فيرجيليوس وتم تقديمها فيه بمصطلحات ملحمية مهيبة – بنفس المكانة عند أوفيديوس، وذلك لتعدد الأفكار المجسدة، ويرجع ذلك إلى اختلاف خيارات كلا الشاعرين التي ترتبط أيضًا بطبيعة الملحمتين. تعد "الإنيادة" ملحمة كلاسيكية وتدور حول موضوع رئيس واحد وبطل محوري واحد، بيد أن ديوان التحولات يعج بقصص عديدة حجمها صغير، وهي ملحمة تتشابك فيها القضايا الكبرى بالصغرى. وهكذا تتعايش فاما، تلك الفكرة المجردة المركزية والسائدة، مع كيانات أصغر وأكثر أهمية[٤].

ومع ذلك، لا ينبغي تجاهل دور فاما بوصفه مؤشر تناصي واضح. علاوة على كل ما سبق، تُجْمِل فاما كل التراث الأدبي السابق الإشارة إليه – وخاصة الملاحم الهومرية و"الإنيادة" – المتعلق بحرب طروادة، وبشكل أكثر تحديدًا ببدايتها وبمغادرة الإغريق من أوليس إلى طروادة، بل وتعد تلميحًا غير مباشر إليها. تجسد فاما بطريقة أو أخرى الذاكرة الجماعية للشعر الملحمي وتعمل كبديل لربة الفن الملحمية[٥]. ولذا قد يكون الغرض من وضع مشهد فاما قبل عملية طروادة هو الحكم مسبقًا على رد فعل القراء[٦].

يمثل تصوير فاما محاولة أكثر طموحًا لأوفيديوس في مجمل التجسيدات الأربعة المجازية في التحولات. يمكن اعتبار تحديد موضع مشهد فاما في نهاية الأفكار المجردة الأربعة المجسدة في التحولات، تجسيدًا لها. وبالتالي ومن منطلق سعي الشعراء الدائم للحصول على المكافأة والشهرة التي ستجلبها أعمالهم لهم، فإن فاما، التي تم وضعها بالقرب من نهاية العمل، يمكن أن تتضمن كذلك هذا الطموح الشعري وتوضح طبيعة الشهرة بشكل عام وبشكل خاص للشاعر نفسه[٧].

داخل أحداث القصيدة، يحافظ النص على وعينا بأننا نسمع روايات الأحداث، ويصر على وظيفة الوسيط وهو من يختار الأحداث ويضفي عليها الشكل والمضمون، انظر:

Rosati, "Narrative Techniques and Structures," 297, 299, Feeney, *The Gods in Epic,* 248.

[1] Rosati, "Narrative Techniques and Structures," 272-273, 299.

[2] Tissol, "The House of Fame," 309.

[3] Verg. Aen. IV.181, Kelly, "Voices within Ovid's House of Fama," 75.

[4] Alfred Rohde, "De Ovidi arte epica capita duo", in *Les Metamorphoses d' Ovide et leurs modeles Grecs*, ed. Georges Lafaye (Paris: F. Alcan, 1971) 38-39.

[5] Shiaele, "Personification in Ovid's Metamorphoses," 165-66, Philip Hardie, "Ovidian middles", in *Middles in Latin Poetry*, ed. Stratis Kyriakidis and De Francesco de Martino (Bari: Levante. Laird, A., 2004) 168.

[6] Tissol, "The House of Fame," 308, Tissol, *The Face of Nature,* 85.

[7] Feeney, *The Gods in Epic,* 243.

الخاتمة

يمكن القول من خلال دراسة الأفكار الأربعة المجسدة في "التحولات" بأن قدرات أوفيديوس الفنية قد اتضحت في الوصف والتصوير. استفاد الشاعر من الموروث الأدبي، ومن خلال الإضافات وإثراء التفاصيل، نجح في ابداع عمل متميز. لم تغب المحاكاة الساخرة وروح الدعابة التي غالبًا ما يواجه بها التراث الأدبي – سمات أوفيديوس المميزة – عن تلك المشاهد. إنفيديا وفاميس شخصيتان غريبتان تمامًا ومظهرهما مثير للاشمئزاز، وفاما مظهرها غامض، وسومنوس مظهره مشابه للإنسان، ويشكل هؤلاء معًا تلك الرباعية.

باستثناء فاما، تصور الأفكار الثلاثة الأخرى المشاعر الإنسانية وتجسدها – الحسد والجوع والنوم. تختلف كل من هذه الأفكار الثلاث عن الأخرى من حيث درجة التأثيرات المتبادلة التي تسببها، وبالتالي، فإن هذا الاختلاف يحدد أيضًا الخطوط العريضة المختلفة لكل منها. يعد النوم شأنًا فرديًا حصريًا ولهذا السبب يبدو أن كلا من سومنوس نفسه ومنزله منفصلان عن الإطار العام لتطور الأحداث في المشهد، في حين أن سومنوس نفسه لا يتواصل مباشرة مع أي من أبطال المشهد (كيكس وألكيوني). أما المهمة المؤثرة فيتعهدها مورفيوس بدلًا من سومنوس. فاميس، من ناحية أخرى، ليست ظاهرة شخصية فحسب، بل ظاهرة اجتماعية، ولهذا السبب كان لزامًا على فاميس أن تقوم شخصيًا بزيارة إريسيخثون[1]. تبدو حالة إنفيديا أكثر تعقيدًا، لأنها شعور ينجم عن التجمعات الاجتماعية ويتجلى داخلها. وعلى ذلك، فإن شبكة علاقات أبطال هذا المشهد معقدة بنفس القدر.

اعتمادًا على وصف هيسيودوس لمنزل هيبنوس، تلقف أوفيديوس فكرة المسكن لهذه الأفكار الأربعة المجردة. المكان الذي تقيم فيه الشخصيات المجازية هو بناء رمزي من سمات الآلهة الأربعة. لا يُلقي مكان الإقامة الضوء على الصورة الجسدية والنفسية التي وصفها أوفيديوس فحسب، بل يستكملها أيضًا. تكشف المساكن عن وجود تشابهات فيما بينها. بادئ ذي بدء، ثمة أوجه تشابه عديدة بين منازل إنفيديا وفاميس. بالإضافة إلى صورتهم الكئيبة العامة، هناك إشارة محددة إلى برودة موقع مسكنيهما: إنفيديا (ignavi plenissima frigoris, II. 763)، وفاميس(est locus extremis Scythiae glacialis in ore, VIII. 788). وكذلك الإشارة إلى بعد موقعيهما: إنفيديا (imis in vallibus … / abdita, II. 761-762)، وفاميس (extremis, VIII. 788)، وكذلك وصف مكاني مسكنيهما بالصفة (triste). ومع ذلك، فإن أوجه التشابه بين الشكلين لا تنتهي عند هذا الحد. كلاهما تجسيد لشعور سلبي وينعكس هذا في وصفيهما. في الوقت نفسه، يعمل كلاهما بنفس الطريقة، من خلال غرس صفاتهما في ضحاياهما، ووضع هؤلاء الضحايا خارج الأطر الاجتماعية الراسخة والمقبولة بشكل عام، مما يؤدي بهم إلى تحول داخلي.

من ناحية أخرى، يتناقض منزلا سومنوس وفاما تمامًا. يقابل الهدوء المطلق في منزل سومنوس صخب وضجيج الأصوات والهمسات، والتي يسهم في زيادة حدتها الجدار البرونزي لمنزل فاما. كما يتعارض السكون التام لمنزل سومنوس، بسبب الصمت المطبق الذي يخيم على جميع شاغليه، مع الحركة المستمرة التي تسود في منزل فاما، بسبب الأصوات والهمسات الممتزجة باستمرار فيما بينها. أما بالنسبة لسومنوس وفاما، فيمكننا القول إن تشابهما

[1] يشير فيني Feeney إلى أن الجوع في هذه الحالة تحديدًا يعكس "االشره الشديد" لشخصية ضحيته الأخلاقية ، مع ذلك ، يتم تقديم إريسيخثون حتى قبل فرض العقوبة بوصفه رجل لا أخلاقي وغير محترم، انظر:

Feeney, *The Gods in Epic,* 243.

يعتمد على عدم وجود آثار ضارة لأفعالهما في المشهد، وذلك على النقيض من الفكرتين المجردتين السابقتين. أما سومنوس– فبغض النظر عن النتيجة المأساوية النهائية – يعيد ألكيوني إلى الواقع، ويبين لها حقيقة زوجها. أما سومنوس نفسه ليس له أية علاقة بمصيرها الشخصي المتمثل في سقوطها من فوق الصخرة وتحولها اللاحق بعد اكتشاف جثة كييكس والتأكد التام من فقدانه وليس بعد الحلم. من جانبها، تقوم فاما ببساطة بإبلاغ الطرواديين بوصول الآخيين الوشيك. كان وصول الآخيين سيقع حتى لو لم تبث فاما هذا الخبر إلى الطرواديين. لكن ربما يفيد انتشار الشائعة الطرواديين بمنحهم فرصة التأهب لملاقاة اليونانيين.

تجدر الإشارة إلى أن الوظيفة الروائية لكل فكرة من هذه الأفكار المجسدة لها أهمية خاصة في كل مشهد. تلعب إنفيديا وفاميس وسومنوس دورًا مهمًا للغاية – كما تبين من تحليل كل حالة منهم – من خلال اسهامهم في سير الأحداث في المشهد. لعبت فاما، من جانبها، دورًا أوسع نطاقًا، وبخاصة الدور الميتاشعري، وفتحت الباب أمام وحدة الطرواديين، ولا يقتصر هذا الدور على الأطر الضيقة لهذا المشهد فقط.

وتجدر الإشارة أيضًا إلى وظيفة المعالجة الميتاشعرية المهمة للتجسيدات الرمزية لسومنوس وفاما، والتي لا تشير فقط إلى النشاط الشعري وظواهره، ولكن أيضًا إلى حالة سومنوس – مورفيوس، وموضوع التحول، كما رأينا في ملحمة التحولات.

أخيرًا، تجدر الإشارة إلى أن الأفكار الثلاث الأولى المجسدة تظهر بوضوح في مرتبة أدنى من الآلهة، ومجبرة على الخضوع لإرادتهم وتنفيذ أوامرهم. إذ تعطي مينيرفا أوامرها لإنفيديا، والحورية مندوبة كيريس إلى فاميس– وإيريس رسولة جونو إلى سومنوس، ويغادرن على الفور، دون انتظار الرد على طلبهن. ويوحي هذا الأمر بالثقة التامة في تنفيذ أوامرهم، وهذه الثقة يمكن تبريرها فقط في حال اعتبار أن هذه الأفكار المجردة المجسدة أدنى منزلة من الآلهة. أما الفكرة المجردة الرابعة فاما لا تقوم بتنفيذ لأوامر من قِبَلْ أي إله، ولا تسمح لنا باستخلاص مثل هذا الاستنتاج. وبرغم ذلك فإن وصف الأفكار الأربعة المجسدة يظهرها بوصفها آلهة. علاوة على ذلك يحتلون مكانة أساسية وبارزة في منازلهم. فلدى كل من سومنوس وفاما الكثير من الأتباع.

تتوافق معالجة أوفيديوس الشاملة ومتعددة الجوانب للتجسيدات المجازية الأربعة تمامًا مع موهبته وشهرته. يتم تحديد الكائنات الموجودة بذاتها التي أبدعها أوفيديوس من خلال خصائص ومعالم الأفكار المجردة البارزة المشابهة، وبالتالي يتم اختزالها إلى تجسيدات ملفتة للنظر.

المصادر والمراجع

أولًا- المصادر:

- Aeschines. *Speeches.* Translated by C. D. Adams. Loeb Classical Library 106. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919.
- Apollonius Rhodius. *Argonautica.* Edited and translated by William H. Race. Loeb Classical Library 1. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- Athenaeus. *The Learned Banqueters, Volume IV: Books 8-10.420e.* Edited and translated by S. Douglas Olson. Loeb Classical Library 235. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.
- Callimachus, Lycophron, Aratus. *Hymns and Epigrams. Lycophron: Alexandra. Aratus: Phaenomena.* Translated by A. W. Mair, G. R. Mair. Loeb Classical Library 129. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1921.
- Catullus, Tibullus. *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris.* Translated by F. W. Cornish, J. P. Postgate, J. W. Mackail. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 6. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1913.
- Cicero. *In Catilinam 1-4. Pro Murena. Pro Sulla. Pro Flacco.* Translated by C. Macdonald. Loeb Classical Library 324. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
- Cicero. *On Ends.* Translated by H. Rackham. Loeb Classical Library 40. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914.
- Cicero. *On the Nature of the Gods. Academics.* Translated by H. Rackham. Loeb Classical Library 268. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1933.
- Cicero. *Rhetorica ad Herennium.* Translated by Harry Caplan. Loeb Classical Library 403. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1954.
- Etymologicum Magnum. Sylburg, Friedrich [Ed] . Etymologicon magnum, seu, Magnum grammaticae penu. In quo & originum & analogiae doctrina ex veterum sententia copiosissime proponitur. Volume 1 ony., Heidelberg, Commenlinus, 1594.
- Euripides. *Trojan Women. Iphigenia among the Taurians. Ion.* Edited and translated by David Kovacs. Loeb Classical Library 10. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- Hesiod. *The Shield. Catalogue of Women. Other Fragments.* Edited and translated by Glenn W. Most. Loeb Classical Library 503. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018.
- Hesiod. *Theogony. Works and Days. Testimonia.* Edited and translated by Glenn W. Most. Loeb Classical Library 57. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018.
- Homer. *Iliad, Volume I: Books 1-12.* Translated by A. T. Murray. Revised by William F. Wyatt. Loeb Classical Library 170. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1924.
- Homer. *Iliad, Volume II: Books 13-24.* Translated by A. T. Murray. Revised by William F. Wyatt. Loeb Classical Library 171. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925.
- Homer. *Odyssey, Volume I: Books 1-12.* Translated by A. T. Murray. Revised by George E. Dimock. Loeb Classical Library 104. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919.

• Homer. *Odyssey, Volume II: Books 13-24.* Translated by A. T. Murray. Revised by George E. Dimock. Loeb Classical Library 105. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919.

• Ovid. *Metamorphoses, Volume I: Books 1-8.* Translated by Frank Justus Miller. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 42. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1916.

• Ovid. *Metamorphoses, Volume II: Books 9-15.* Translated by Frank Justus Miller. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 43. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1916.

• Plautus. *Stichus. Trinummus. Truculentus. Tale of a Travelling Bag. Fragments.* Edited and translated by Wolfgang de Melo. Loeb Classical Library 328. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013.

• Plautus. *The Merchant. The Braggart Soldier. The Ghost. The Persian.* Edited and translated by Wolfgang de Melo. Loeb Classical Library 163. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

• Propertius. *Elegies.* Edited and translated by G. P. Goold. Loeb Classical Library 18. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

• Sophocles. *Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus.* Edited and translated by Hugh Lloyd-Jones. Loeb Classical Library 20. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

• Sophocles. *Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus.* Edited and translated by Hugh Lloyd-Jones. Loeb Classical Library 21. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

• Stesichorus, Ibycus, Simonides. *Greek Lyric, Volume III: Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others.* Edited and translated by David A. Campbell. Loeb Classical Library 476. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

• Virgil. *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6.* Translated by H. Rushton Fairclough. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 63. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1916.

ثانيًا – المراجع:

• Anderson, William S. *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10*. Norman, University of Oklahoma Press, 1972.

• Anderson, William S. *Ovid's Metamorphoses, Books 1–5*. Norman: University of Oklahoma Press, 1997.

• Barchiesi, Alessandro. "Narrative Technique and Narratology in the Metamorphoses," in *The Cambridge Companion to Ovid*, edited by Philip Hardie, 179-198. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

• Barchiesi, Alessandro. *Ovidio. Metamorfosi. Vol. 1: Libri I–II. Scrittori greci e latini.* Milan: Arnaldo Mondadori, 2005.

• Bömer, Franz *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch VIII-IX.iKommentar.* Heidelberg, Carl Winter, 1977.

• Dickie, Matthew W. "Ovid, Metamorphoses 2.760-64." American Journal of Philolgy 96 (1975): 378-390.

• Fantham, Elaine. "Ovid's Ceyx and Alcyone: The Metamorphosis of a Myth." *Phoenix* 33 (1979): 330-345.

- Feeney, Denis C. *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Griffin, Alan H. F. "Erysichthon - Ovid's Giant?." *Greece & Rome* 33, no. 1 (1986): 54-63.
- Γκιργκένης, Σταύρος. *Ησίοδος. "Εργα και Ημέραι", "Θεογονία", "Η ασπίδα του Ηρακλή". Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια*, Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2001.
- Hardie, Philip. "The Word Personified: Fame and Envy in Virgil, Ovid, Spenser." *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 61 (2009): 101-115.
- Hardie, Philip. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hardie, Philip. "Ovidian middles." in *Middles in Latin Poetry*, edited by Stratis Kyriakidis and De Francesco de Martino, 151-182. Bari: Levante. Laird, A., 2004.
- Hollis, Adrian S. *Ovid, Metamorphoses Book VIII*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Hopkinson, Neil. Callimachus: Hymn to Demeter. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Janko, Richard. *Ομήρου Ιλιάδα, Κείμενο και ερμηνευτικό υπόμνημα: Τόμος Δ, Ραψωδίες Ν-Π*. Μτφρ. Ηλίας Τσιριγκάκης, επιμ. Ρεγκάκος Α. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2003.
- Keith, Alison M. *The Play of Fictions: Studies in Ovid's "Metamorphoses." Book 2*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Kelly, Peter. "Voices within Ovid's House of Fama." *Mnemosyne* 67 (2014): 65-92.
- Kirk, Geoffrey Stephen. *Ομήρου Ιλιάδα Τόμος Α Ραψωδίες Α-Δ, κείμενο και ερμηνευτικό υπόμνημα*. μτφρ. Ηλίας Τσιριγκάκης, επιμ. Δανιήλ Ιακώβ, Αντώνης Ρεγκάκος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2003.
- Koopman, Niels. "Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration." PhD diss., Universiteit van Amsterdam, 2014.
- Kyriakidis, Stratis *Catalogues of Proper Names in Latin Epic Poetry*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Lowe, Dunstan M. "Personification Allegory in the Aeneid and Ovid's Metamorphoses." *Mnemosyne* 61 (2008): 414-435.
- Maltby, Robert. *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies.* Leeds: F Cairns, 1991.
- Dickie, Matthew W. "Ovid, Metamorphoses 2.760-64." *American Journal Philolgy* 96 (1975): 378-390.
- McKay, Kenneth John. *Erysichthon. A Callimachean Comedy*. Leiden: E. J. Brill, 1962.
- Moore-Blunt, Jennifer J. *A Commentary on Ovid Metamorphoses II.* J. C. Gieben: Uithoorn, 1977.
- Otis, Brooks. *Ovid as an Epic Poet.* Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Περάκη-Κυριακίδου, Ελένη. "Ζεύγη διπολικά: Η οβιδιανή εκδοχή," στο *Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Δημήτρη Λυπουρλή,* επιμ. Δημητρίῳ Στέφανος με τους Α. Βασιλειάδη, Π. Κοτζιά και Αιμ. Δ. Μαυρουδή, 343-368. Θεσσαλονίκη : University Studio Press, 2004.
- Pierini degl' Innocenti, Rita. "Erisittone prima e dopo Ovidio." *Prometheus* 13 (1987): 133-159.

- Rohde, Alfred. "De Ovidi arte epica capita duo." in *Les Metamorphoses d' Ovideiet leurs modeles Grecs*, edited by Georges Lafaye, 1-64. Paris: F. Alcan, 1971.
- Rosati, Gianpiero. "Narrative Techniques and Structures," in *Metamorphoses*", *in Brill's Companion to Ovid,* edited by Weiden Boyd B., 271-304. Leiden : Briil, 2002.
- Shiaele, Maria. "Personification in Ovid's Metamorphoses: Invidia, Fames, Somnus, Fama." PhD diss., University of Leeds, 2012.
- Skempis, Marios. "Erysichthon der J¨ager: *SSH* 970.22 und Call. *Cer.* 81–2." *Mnemosyne* 61(2008): 365–85.
- Solodow, Joseph B. *The World of Ovid's Metamorphoses.* Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1988.
- Thalmann William. *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*. Baltimore, MD and London: Johns Hopkins University Press, 1984.
- Thomas, Richard F. *Virgil Georgics: vol. 2. Books III–IV. Cambridge: Cambridge University Press*, 1988.
- Tissol, Garth. *The Face of Nature: Wit. Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's METAMORPHOSES.* Princeton. Princeton University Press, 1997.
- Tissol, Garth. *"*The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in Metamorphoses 11-15,*" in Brill's Companion to Ovid, edited by Weiden Boyd B.,* 305-335. Leiden: Brill, 2002.
- Χρηστίδης, Δημήτρης Α. *Λουκιανός, 1. Σάτιρα θανάτου και κάτω κόσμου.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος, 2002.