وظيفة النماذج الأسطورية في إبيجرامات مارتياليس

علي حسن عبدالجيد

أستاذ، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر

alyhanoun@hotmail.com

الملخص: يكمن الغرض الرئيس لهذه الدراسة في تحليل وعرض الاستخدام المتنوع للنماذج الأسطورية (Exempla) في شعر مارتياليس، لإلقاء الضوء على رؤيته الفنية، التي أعرب من خلالها صراحةً عن اعتراضه على إحياء النماذج الملحمية القديمة، ودفاعه في الوقت ذاته عن الإيجاز، وحجم الأعمال الأدبية الصغير. كما تتناول الورقة العلمية الوسيلة التي استعان بها الشاعر لتوضيح هذه الرؤية والتي تتمثل في عرضه البارع لنماذج (exempla) من الحلقات الأسطورية الملحمية (Ἐπικοὶ μυθικοὶ κύκλοι) ذات الأهمية الكبيرة المتعلقة بالحلقات الطروادية (Τρωικὸς κύκλος) والحلقة الطيبية (Θηβαϊκὸς κύκλος) وحلقة بحارة الأرجو (Ἀργοναυτικὸς κύκλος). ولذا تحاول هذه الدراسة إثبات أن الشاعر يقوم بإسقاط هذه النماذج الأسطورية على مواقف من الواقع المعاصر ليقدم تصوره الخاص حول بعض الحقائق التاريخية المعاصرة والقيم الأخلاقية –التي اختفت تمامًا في مجتمعه المعاصر–وكذلك انتشار المادية الجامحة والعهر والاستغلال، الخيانة، الزنا، الجشع، إلخ. كما تبين الورقة العلمية من خلال تلميحات مارتياليس إلى القيمة الفنية والأهمية الخالدة للملاحم الهوميرية والإنيادة، أن احتجاجه على الملحمة كجنس أدبي ليس مطلقًا، ولكنه فقط يعيب على المبدعين المعاصرين تضييع أوقاتهم هباءً في تأليف نسخ مطابقة للأصول الأسطورية محكوم عليها بالفشل ولا تمثل إبداعًا حقيقيًا.

الكلمات الدالة: مارتياليس، الإبيجراما، النماذج الأسطورية، الحلقات الملحمية، الحلقة الطروادية، الشعر الملحمي.

The Function of Mythological "Exempla" in Martial's Epigrams

Aly Hassan Abdel Gayed

Professor, Faculty of Arts, Ain Shams University, Egypt

alyhanoun@hotmail.com

Abstract: The main purpose of this study is the analysis and presentation of the multifaceted use of mythological examples (Exampla) in Martial's poetry, to shed light on his artistic vision, in which he clearly stated his opposition to the revival of ancient epic models and at the same time advocated brevity, as well as the minor volume of literary works. This paper also examined the methodology adopted by the poet to illustrate this vision, which is represented in his ingenious presentation of several examples (exempla) of the epic mythological cycles of great importance (κύκλοι Ἐπικοί μυθικοί): The Trojan cycle, the Theban cycle (κύκλος Θηβαϊκός) and the Argonautic Cycle (Ἀργοναυτικὸς κύκλος). Consequently, this paper attempts to prove that the poet is projecting these mythological models onto situations of contemporary reality to demonstrate his own perception of some contemporary historical facts and moral values - which have entirely vanished in his contemporary society - as well as the spread of unbridled materialism, immorality, exploitation, betrayal, adultery, greed, etc. The paper also shows, through Martial' allusions to the artistic value and immortal importance of Homeric epics and the Aeneid, that his rejection of the epic as a literary genre is not absolute, but merely blames contemporary creators for wasting their time in creating replicas of the mythological is doomed to fail and does not represent real creativity.

Keywords: Martial, Epigram, Mythological Exempla, Epic Cycles, Trojan Cycles, Epic Poetry

المقدمة:

وظف مارتياليس النماذج الأسطورية (Exampla) في إبيجراماته، ليعرب من خلالها عن اعتراضه على إحياء النماذج الملحمية القديمة، ومساندته للتجديد وبشكل أكثر تحديدًا الإيجاز من حيث التعبير والأسلوب، والحجم الصغير للأعمال الأدبية. ولقد كانت الوسيلة التي استعان بها الشاعر، لتوضيح وجهة النظر هذه، تتمثل في عرضه البارع لنماذج (exempla) من الحلقات الأسطورية الملحمية (Ἐπικοὶ μυθικοὶ κύκλοι) ذات الأهمية الكبيرة المتعلقة بالحلقات الطروادية (Τρωικὸς κύκλος) والحلقة الطيبية (Θηβαϊκὸς κύκλος) وحلقة بحارة الأرجو (Ἀργοναυτικὸς κύκλος). وتعود جذور هذا التصور الفني لمارتياليس إلى المفهوم الفني الذي عبر عنه كاليماخوس في أعماله خلال الفترة الهيللينيستية[١]، أي تأليف الأعمال الصغيرة، مثل المليحمات Epyllia[٢]. فقد نجح كاليماخوس في تنقيح الموضوعات الملحمية لكنه اختلف في الوقت نفسه عن ثوابت ومسلمات الملاحم الهوميرية، كما يتضح من خلال تأليفه لأعماله (على سبيل المثال هيكالي Hecale والأسباب Aetia) التي تتسم برؤية مختلفة للماضي البطولي[٣]. من الواضح أن اهتمام كاليماخوس لم ينصب كثيرًا على الترويج للأبطال وإنجازاتهم بقدر ما كان ينصب على الأحداث والأشخاص الأقل شهرة، ممن لم يكن لهم أهمية كبيرة في النسخة الأصلية للأسطورة. بالطبع، أثرت الدراسة البديلة وتفسير الأساطير أيضًا على تقييم الأبطال أنفسهم، الذين لم يعد لهم نفس القدر من إثارة الاهتمام، إذ أصبحوا أبطالًا مخالفين للأعراف يفتقرون إلى المواصفات البطولية التقليدية كالشجاعة والمثالية والأخلاق[٤]. وهكذا، شكل تفكيك الماضي البطولي والتقاليد الملحمية معطيات جديدة من حيث التصورات الفنية، وهو اتجاه سرعان ما نقله ممثلو الشعر الهيللينيستي وظهر في البداية في الأدب اللاتيني، من خلال من أطلق عليهم اسم "الشعراء المجددون" poetae novi، وبعد ذلك من خلال مارتياليس، كما سنوضح أدناه

وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن الشاعر قد استخدم النماذج الأسطورية (Exampla) ليدلي بشهادته حول الحقائق التاريخية في عصره فضلًا عن الحالة الأخلاقية التي كانت سائدة في مجتمعه (الاستغلال، الخيانة، الزنا، الجشع وغيرها). لقد أثار تردى الأوضاع الأخلاقية المختلفة في عصره غضب الشاعر، فندد بها من خلال إسقاط النماذج exempla الأسطورية المناسبة ومواءمتها لتلائم الواقع، بينما قدم في الوقت نفسه تصوره الفني من خلال التهكم

---

[١] حول تأثير كاليماخوس على مارتياليس، انظر:

Peter Howell, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial* (London: Athlon Press, 1980), 7-9, 352-53; Art L Spisak, "Martial 6.61: Callimachean Poetics Revalued," Transactions of the American Philological Association 124 (1994): 291–308. Sharlotte Francis, "Martial Epigrammata: Book X: A Commentary" (Unpublished Phd diss., University of Otago: 2006), 27-28, 30, 45; Ben Cartlidge, "Martial 'IN CALLIMACHVM' (10.4)," *Classical Quarterly* 68 (2018): 603-611.

[٢] عبدالله حسن المسلمي، كاليماخوس القوريني شاعر الإسكندرية (بنغازي: منشورات الجامعة الليبية، ١٩٧٣)، ٩٢؛ أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا (القاهرة: ٢٠٠١)، ٤٤٨-٤٤٩.

[3] Marilyn B. Skinner, *A Companion to Catullus* (Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007), 154-155.

[٤] وبعد ثيسيوس Theseus من أبرز النماذج للأبطال المخالفين للأعراف، فوفقًا للرواية التي قدمها كاتوللوس وأوفيديوس، تخلى عن أريادني في ناكسوس بعد هروبه من كريت على الرغم من المساعدة التي قدمتها له لقتل المسخ مينوتاوروس، انظر: Catull. LXIV; Ov. Her. X؛ وانظر كذلك: أوفيديوس، رسائل البطلات. ترجمة علي عبد التواب وبهاء الدين أسامة (جامعة القاهرة: مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، ٢٠١٢)، ١٦٠ حاشية ١.

على قيام العديد من معاصريه –الذين يعتبرهم غير منتمين لفئة المبدعين الحقيقيين– بتقليد النماذج البطولية الأسطورية.

رغم أن مارتياليس يحدد بوضوح نموذجه الفني، المتمثل في الشاعر كاليماخوس[١]، إلا أنه يستخدم صيغًا أدبية للشعراء الأوائل الجدد poetae novi والشعراء الإليجيين. وعليه، يربط مارتياليس بشكل أساسي بين التفسير التفسير الواقعي للعالم، الذي تم طرحه في سياق الشعر السكندري الإليجي مع الشعر الغنائي، وبين التوجه التعليمي في سياق الإبيجراما الذي يتطلب الوضوح والإيجاز في التعبير، وبالتالي أبدع شيئًا مبتكرًا ورائدًا. ويبدو الشاعر في النهاية قادرًا على استخدام النماذج الأسطورية المختارة بسهولة أو حتى تكييفها بأي حال من الأحوال بطريقة مناسبة لإدراك صلتها بالواقع المعاصر ونقل الرسالة التي يريدها هو نفسه إلى جمهوره[٢].

أولًا– مارتياليس وأساطير التراث الملحمي:

يعبر الشاعر من خلال إعلانه عن برنامجه الشعري، وفقًا للنهج الكاليماخي، عن سبب احتجاجه على الشعر الملحمي، الذي كان يلعب فيه دور البطولة أبطال أمثال هيركوليس وأخيلليس (XIV.1.11):

vis scribam Thebas Troiamve malasve Mycenas?

هل تريدني أن أكتب عن طيبة وطروادة وموكيني الشريرة؟[٣]

هكذا تصبح وجهة نظر الشاعر أكثر وضوحًا من خلال عرضه بطريقة بارعة لنماذج من الحلقات الأسطورية ذات الأهمية الكبيرة المتعلقة بطروادة وبحارة الأرجو وطيبة[٤]، فضلًا عن مواقفه الساخرة إزاء الأبطال البارزين والنماذج exempla الأسطورية المقابلة لهم.

---

[1] Jane Lucy Lightfoot, *Hellenistic Collection: Philitas, Alexander of Aetolia, Hermesianax, Euphorion, Parthenius* (Cambridge, MA, and London: 2009), 467-647.

[٢] حول الأفكار الأسطورية اليونانية الراسخة، انظر:

Geoffrey Stephen Kirk, *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures* (Berkeley, Ca.: University of California Press, 1970), 186-188.

كان كل من مليلجروس (Hom. Il. IX.529-599) ونيوبي (Hom. Il. XXIV.608-619) من بين النماذج exempla التي عرضها هوميروس، انظر:

Malcolm M. Willcock, "Mythological Paradeigma in the Iliad," *Classical Quarterly* 14, No. 2 (1964): 141-154.

[٣] فيما يتعلق بهذه المعارضة للملحمة، انظر: Mart. IV.49, 5.72; X.4، وانظر كذلك:

Daniel Vallat, *Onomastique, culture et société dans les Épigrammes de Martial* (Bruxelles: Latomus, 2008), 166.

[٤] ظهرت مجموعة من الأشعار الملحمية أريد بها أن تكون تكملة لقصص «الإلياذة» و«الأوديسية»، أطلق عليها اسم "**الحلقة الملحمية**" ἐπικός κύκλος، وهي قصص أسطورية تدور حول مقدمات الحرب الطروادية أو ذيولها، لم يتبق منها سوى شذرات متفرقة. أهم ملاحم هذه الحلقة: "**الحلقة الأسطورية الطيبية**" وتتألف من "قصة أوديب" Οἰδιπόδεια لكينايثون Cinaethon و"الطيبية" Θηβαΐς مجهولة المؤلف و"الخلفاء" Ἐπίγονοι لأنتيماخوس Antimachus. ثم **الحلقة الأسطورية الطروادية** وتتكون من قصائد "قصة قبرص" Κύπρια والتي نسبت لأكثر من مؤلف (ستاسينوس Stasinus أو هيجيسياس Hegesias أو هيجيسينوس Hegesinus) و"قصة إثيوبيا" Αἰθιοπίς و"تدمير طروادة" Ἰλίου πέρσις لأركتينوس من ميلتوس و"الإلياذة الصغيرة" Μικρὰ Ἰλιάς لليسخيس Lesches من ليسبوس و"رحلات العودة" Νόστοι لأجياس Agias و"قصة تيليجونوس" Τηλεγονία المنسوبة لإيوجامون من قورينى. كما تتضمن الحلقة الملحمية قصيدة "معركة المردة التيتانيس" Τιτανομαχία لإيوميلوس Eumelus، انظر:

Albin Lesky, *A History of Greek Literature,* trans. James Willis and Cornells de Heer (New York: Thomas Y. Crowell Co.1986), 79-84.

وانظر كذلك: عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا، ١٠٣.

كان هيركوليس واحدًا من الأبطال الذين انشغل بهم الشاعر كنموذج exemplum للشجاعة والجرأة في أحوال عدة. من الجدير بالذكر أن مارتياليس لم يتردد في بعض الأحوال من مقارنة الإمبراطور بهيركوليس – الذي كان بمثابة نصف إله شهير– في "كتاب المشاهدات" Liber Spectaculorum والإبيجرامات، من أجل الثناء عليه كقائد سياسي وعسكري[١]. ومع ذلك، كما يتضح من الإشارات ذات الصلة في الكتاب الرابع عشر "هدايا الضيافة الساتورنالية" Apophoreta، يتناول الشاعر شخصية البطل، ويقترب منها بشكل واضح من خلال وجهة نظر مختلفة وأكثر "ارتباطًا بالأرض γήινος". على وجه التحديد، في القصيدة XIV.48 من خلال صورة لبعض الضيوف وهم يلعبون لعبة "كرة اليد" harpastum[٢]، يعيد الشاعر إلى الأذهان أسطورة صراع هيركوليس مع العملاق أنتايوس Antaeus، ملك ليبيا، الذي تمكن من رفعه عاليًا عن الأرض والقضاء عليه، لأنه كان يصعب التغلب عليه طالما كان متصلًا بأمه الأرض (XIV.48.1-2):

Haec rapit Antaei velox in pulvere draucus,
Grandia qui vano colla labore facit.

الرياضي draucus[٣] السريع؛ الذي يجعل رقبته غليظة بجهد لا
طائل منه[٤]، يخطف هذه الكرات harpasta في غبار أنتايوس.

لم يتم تصنيف أسطورة انتقال هيركوليس إلى ليبيا والقضاء على العملاق أنتايوس ضمن أعماله الاثني عشر الأساسية، ولكن يبدو أنها كانت شائعة جدًا في العصور القديمة[٥]. من الواضح أن مارتياليس في هذا الموضع يحاول أن يشبه صلة أنتايوس بالأرض بغبار المكان الذي تُؤدى فيه هذه اللعبة، ربما بغرض السخرية من نشاط رياضي غير هادف يعكس وجهة النظر الرومانية القائلة بأن التمرين الذي لا يجلب سوى عضلات كبيرة غير ذي جدوى، ويقارن على نحو ساخر هذا النشاط من حيث الأهمية بالصراع الشهير بين هيركوليس وعملاق ليبيا.

---

[1] Mart. II.2.3-4; IV.3.128-129; V.65.8,11-12, 15-16; VIII.15.6-7; VIII.55.15-16; IX.3.9-10; IX.34.7-8; IX.64.5-6, 7-8, 12; IX.65.5-7; IX.101.4; IX.101.9-11; IX.101.23-24, Spect. 6b.1-2; 6.4; 15.5-7.

[٢] يظهر المصطلح اليوناني harpastum (ἁρπαστόν) فقط عند مارتياليس، ويشير إلى كرة صغيرة مملوءة بالرمال، يستخم كل من يلعب بها جميع أنواع الحيل وإثارة سحب الغبار أثناء اللعبة، وكانت هذه اللعبة جماعية تؤدي بين فريقين، انظر: Mart. VII.32; IV.19.6; XIV.48.1, Epict. diss. II.5.15; Ath. I.14f-15a، انظر أيضًا:

Guillermo Galán Vioque, *Martial, Book VII A Commentary*, trans. J. J. Zoltowsky (Leiden: Brill, 2002), 233, on Mart. VII.32.10.

[٣] تعني هذه الكلمة اللاتينية النادرة draucus "لاعب رياضي"، وتعني بشكل عام الشخص الذي يقدم مشاهد القوة البدنية أمام الجمهور، عادةً في سياق احتفال عام. تظهر هذه الكلمة عند مارتياليس في الإبيجرامة VII.67، حيث يشير الشاعر إلى مشهد رفع الأثقال من قبل امرأة ("تحرك بذراعها غير المتعبة أوزانًا قد تكون ثقيلة على لاعب رياضي" Mart. VII.67.5-6: gravesque draucis / halteras facili rotat lacerto)، انظر:

OLD s.v. draucus; Alexander Nikolaev, "Latin Draucus," *Classical Quarterly* 64, no.1 (2014): 316 – 320.

[٤] كانت الرقبة الغليظة القصيرة ضرورية للرياضي في هذه اللعبة (Juv. III.88)، وألا تكون طويلة ὑψαύχην (Philostr. Gymn. 35).

[٥] للمزيد حول هذه الأسطورة، انظر:

Pind. Isthm. IV.3; Apollod.II.115; Diod. Sic.IV.17.4; Hyg. Fab. XXXI; Ov. Met. IX.184, Her. IX.67, Sen. Her. Fur. 480; Stat. Theb. VI.894.

يظهر هيركوليس في إشارات أخرى في الكتاب الرابع عشر Apophoreta أيضًا أكثر "اتصالًا بالأرض" ومجردًا من الهالة التي كانت قد أحاطته بها الأسطورة، كما هو الحال في الإبيجرامة XIV.177، حيث يشير مارتياليس إلى تمثال برونزي للبطل هيركوليس، من خلال تصوير الأفعوانين اللذين كانت جونو قد أرسلتهما ليقتلاه عندما كان لا يزال طفلًا رضيعًا في المهد، فخنقهما الطفل بيديه. يمثل هذا الإنجاز المهم بداية المسيرة المجيدة لهيركوليس في العالم الأرضي، لذلك ربما يربطه الشاعر بشكل مباشر بإنجازه اللاحق عند بلوغه والمتعلق بقتل الهيدرا الليرنية Lernaea Hydra، الذي يعد واحدًا من أعماله الإثنى عشر، حيث يخلص إلى أنه إذا كان بإمكان هيركوليس التعامل مع أفعوانين عندما كان رضيعًا، فإن هيدرا ذات الرؤوس التسعة لديها سبب وجيه تمامًا للخوف منه عندما يكبر (XIV.177.1-2):

Elidit geminos infans ne respicit anguis.
Iam poterat teneras hydra timere manus.

يخنق المولود الأفعوانين التوأمين دون أن ينظر إليهما.

الآن قد تخاف الهيدرا يديه الفتية[١].

يشير مارتياليس ساخرًا في هذين البيتين، إلى قتل الأفعوانين الرهيبين على يد هيركوليس الرضيع، وهي قضية غريبة وغير واقعية وفقًا للمنطق البشري[٢]. ومع ذلك، نجح الشاعر بهذه الطريقة الساخرة وغير المباشرة في تفكيك الخلفية الأسطورية من خلال ازدراء اعتقاد البعض في الظواهر غير الطبيعية وفي نفس الوقت عرض الموضوع كما هو في الواقع، أي كتمثال بلا أي أهمية خاصة.

بعد ذلك، في القصيدة XIV.178، يشرع الشاعر أيضًا في تجسيد تمثال صغير من الخزف (تيراكوتا) لهيركوليس Hercules Fictilis (XIV.178.1-2):

Sum fragilis: sed tu, ne sperne sigillum:
non pudet Alciden nomen habere meum.

أنا هشّ، لكني أحذرك، لا تستهزئ بتمثالي الصغير،

فإنه (التمثال) لا يشين هيركوليس الذي يحمل اسمي[٣].

تكمن الطرفة في هذين البيتين في حقيقة التناقض بين حجم التمثال الصغير وعظمة هيركوليس. ويؤكد الشاعر أيضًا بروح السخرية أن التمثال نفسه هش بسبب المادة الطينية fictilis التي صنع منها، وهو أمر يتناقض تمامًا مع البطل الذي يحمل صورته، والذي اشتُهِر بالقوة والقدرة على التحمل التي أظهرها أثناء أداء مهامه. ربما يؤكد الشاعر مازحًا بصورة ضمنية لمستلم الهدية بأنه ينبغي عليه ألا يعرب عن امتعاضه من الهدية التي يقدمها له باعتبارها تافهة، لأن قيمتها الحقيقية (الأخلاقية) التي تبدو أكبر بكثير من صغر حجمها تتمثل في الشخص الذي

[١] عن هيدرا في شعر مارتياليس، انظر أيضًا: Mart.Spec. XXVII.5, V.65.14, IX.101.9

[2] Pind. Nem. I.33; Theoc. Id. XXIV; Ov. Her. IX.21-2; Ars I.187-188.

[٣] فيما يتعلق بالتماثيل الصغيرة التي تصور هيركوليس (Hercules Fictilis)، انظر أيضًا:
Plin. HN. XXXV.45; Timothy John Leary, "Martial's Apophoreta: An Introduction and Commentary," (Unpublished PhD Diss., University of Cape Town: 1993), 241.

تحمل صورته، خاصة وأن هيركوليس العظيم لا يخجل أن يطلق عليه Hercules Fictilis، ولأن يكون مجرد تمثال صغير رخيص sigillum، ومن ثم وجب على مستلم الهدية أن يشعر أيضًا بالسعادة[١].

في سياق المحاكاة الساخرة لهيركوليس كنموذج exemplum أسطوري، أشار الشاعر إلى واحدة من أكثر أعماله شهرة –القضاء علي جيريونيس Geryones– في الإبيجرامة V.49. يشبه مارتياليس لابينوس Labienus، أحد أصدقائه، بالوحش جيريونيس ذي الأبدان الثلاثة من حيث المظهر الخارجي، الذي استولى هيركوليس على قطعانه. على وجه التحديد، يبدو أن لابينوس كان لديه شَعْرٌ في جانب من رأسه، بينما كان أصلعًا في الجانب الآخر، ولقد كان هذا الأمر في صالحه لأن الإمبراطور عندما كان يرسل الطعام في شهر ديسمبر، كان يعود بثلاث سلال من الطعام مما جعل مخيلة الشاعر تتجه إلى مقارنته بجيريونيس ذي الثلاثة وجوه، الذي كان له ثلاثة رؤوس مختلفة (V.49.11-13):

Talem Geryonem fuisse credo,
vites censeo porticum Philippi:
si te viderit Hercules, peristi.
أعتقد أن جيريونيس كان هكذا مثلك،
انصحك بالابتعاد عن رواق فيليبوس[٢]، فلو
رآك هيركوليس، لهلكت.

من أجل التأكيد على جو المرح في الإبيجرامة، يوجه مارتياليس تحذيرًا إلى لابينوس بعدم المرور أمام تمثال هيركوليس، وإلا فقد يخاطر بفقدان حياته، إذا "رآه" واعتقد أنه هو نفسه الوحش الذي يمتلك القطيع الذي سرقه هيركوليس في الأسطورة. يبدو في هذه الأبيات أن الخيال الواسع للشاعر يسمح بنقل الأسطورة إلى الواقع المعاصر والسخرية منها في سياق دعابته اللاذعة والشهيرة التي تتعلق بالمظهر الخارجي للبشر.

نموذج مشابه للمثال للسابق يكمن في السخرية من أسطورة اختطاف هيركوليس لتفاحات الهيسبيريديات في الإبيجرامة XIII.37، حيث يشير مارتياليس بطريقة ساخرة إلى أن الأترج citrea الموجود على مائدة الساتورناليا Saturnalia من أجود الأنواع، ويشبهه بفواكه حديقتي ألكينووس والهيسبيريديات الشهيرة (XIII.37.1-2):

aut Corcyraei sunt haec de frontibus horti,
aut haec Massyli poma draconis errant.
هذه الثمار إما أنها من أغصان حديقة كوركيرا،
أو تلك التي كان تنين ماسيليا يحرسها[٣].

---

[١] في حالات أخرى، يشير مارتياليس إلى تماثيل هيركوليس (Mart. IX.43, IX.44, IX.64, IX.65)، في حين تجدر الإشارة إلى أنه يؤكد بشكل ساخر على التناقض بين الحجم الصغير لتمثال هيركوليس بالمقارنة مع قيمته كبطل في الإبيجرامة IX.64، انظر:
Christer Henriksén, *Martial, Book IX: A Commentary* (Uppsala: Uppsala University Library, 1998), 211, 212; Vallat, *Onomastique, culture et société dans les Épigrammes de Martial*, 195-196.

[٢] كان يوجد في هذا الرواق الذي تم بناؤه عام 33/34 ق.م جنوب ساحة الإله مارس، معبد هيركوليس وربات الفن، جنبًا إلى جنب مع تمثال هيركوليس، انظر: Suet. Aug. XXIX.5; Plin. HN. XXXV.66; XXXV.114.

[٣] الإشارة في هذين البيتين إلى الكينووس Alcinous ملك الفاياكيين وإلى أسطورة الهيسبريديات Hesprides. حول الهيسبيريديات والتنين الذين كان يحرس حديقتهن، انظر:
Ap. Rhod. IV.1390 ff.; Apollod. II.113-114; Strab. III.2.13; Paus. XI.19.8; Diod. Sic. IV.26.2; Sen. Herc. Fur. 526ff.; Stat. Theb. II.281ff.

يستخدم الشاعر، في هذين البيتين، نموذجين شهيرين من الأساطير اليونانية، وهما أسطورتا ألكينووس ملك الفاياكيين Phaeaces والهيسبيريديات Hesperides، اللتان يسخر من خلالهما مارتياليس من السحر الذي تمارسه الأساطير الملحمية على العديد من معاصريه، فوفقًا لوجهة نظره، من المستحيل وجود عالم النعيم لدى الفاياكيين في كوركيرا Corcyra، فضلاً عن حديقة الهيسبيريديات الجميلة في أطراف العالم، على أرض الواقع[١]. وهما حديقتان أسطوريتان أشار إليهما مارتياليس مرة أخرى في الإبيجرامة IX. 94 التي كتبها لترسل مع هدية من الفاكهة إلى أحد أصدقائه المجهولين، وذلك في معرض مقارنة هاتين الحديقتين بمزرعته الخاصة التي كان إنتاجها من التفاح رديء الجودة. ومن ثم لم تكن هذه المزرعة في حاجة إلى حارس مثل التنين الماسيلي (Massylus serpens) الذي كان يحرس تفاحات الهيسبيريديات، أو مثل ألكينووس ملك الفياكايين، الذي كان يمتلك حدائق نالت إعجاب أوديسيوس، كما كان يُضرب به المثل على ثروته وكرم ضيافته وحديقته وافرة الإنتاج الذي لا ينفد أبدًا (X.94.1-2):

Non mea Massylus servat pomaria serpens,
Regius Alcinoi nec mihi servit ager.

لا يحرس التنين الماسيلي بستاني، ولا تخدمني
حديقة الكينووس الملكية[٢].

يتضح ميل الشاعر أيضًا نحو التناول الساخر لأساطير التراث الملحمي من خلال إشارته إلى معركة الضفادع والفئران Batrachomyomachia، ذلك العمل المجهول الذي يحاكي أعمال هوميروس وخاصة الإلياذة (XIV.183.1-2):

perlege Maeonio cantatas carmine ranas,
et frontem nugis solvere disce meis.

اقرأ قصة الضفادع التي تغنت بها القصيدة المايونية (الهوميرية)،
وتعلّمْ أن تريح جبهتك بهرائي[٣].

يقدم الشاعر نفسه –من خلال إشارته إلى هذا العمل وبشكل غير مباشر إلى شاعر الإلياذة والأوديسية– باعتباره سليلًا روحيًا لهوميروس العظيم والتقاليد الملحمية، التي يبدو أنه يسخر منها ظاهريًا، لكنه يعرفها جيدًا

[١] فيما يتعلق بتطابق جزيرة الفاياكيين جغرافيًا مع كوركيرا، انظر:
Thuc. I.25.4; Alexander David Fraser, "Scheria and the Phaecians," *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 60 (1929): 155-178.

[2] Emilia Sergi, "Marziale ed i temi mitologici nella poesia epica e tragica dell'età argentea," *Giornale Italiano di Filologia* 41 (1989): 53-64.

لقد تم تسجيل حالة أخرى للنيل من شأن هيركوليس كنموذج فريد للشجاعة والرجولة في التقاويم Fasti عند أوفيديوس، والذي يصف مشهدًا دقيقًا لمحاولة اغتصابه من قبل إله الحقول فاونوس Faunus، انظر: Ov. Fast. II.303-362.

[٣] وفقًا لما ورد عند بلوتارخوس فإن هذه القصة كتبها بيجريس الهاليكاناسي Pigres of Halicarnassus أحد شعراء القرن الخامس ق.م، انظر: Plut. Mor. XLIII.873. فيما يتعلق بقصيدة معركة الضفادع والفئران Batrochomyomachia، انظر:
Matthew Hosty, *Batrochomyomachia (Battle aof the Frogs and Mice): Introduction, Text, Translation, and Commentary* (Oxford: Oxford Univesity Press, 2020), 21-32.

ويستلهمها[1]. يعد هوميروس من أهم رواد الشعر الملحمي منذ العصر الكلاسيكي، وتنسب إليه بعض الأعمال المرحة، مثل معركة الضفادع والفئران، وهو أمر لم يقلل من قيمة فنه، بل يسلط الضوء على تنوعه[2].

بالطبع، استهدفت محاكاة مارتياليس الساخرة بشكل غير مباشر الشعراء المعاصرين، الذين يقلدون النماذج الهوميرية. يسخر الشاعر من هؤلاء في القصيدة II.86 من خلال عبارة تشير إلى "معلمه" العظيم كاليماخوس (II.86.11-12):

scribat carmina circulis Palaemon,
me ratis iuvat auribus placere.

دع بالايمون Palaimon يكتب الأغاني للجماهير (الغوغاء)،

أما أنا فيسعدني إرضاء الآذان غير المألوفة[3].

ثمة رأي بأن مارتياليس من خلال مصطلح "أغاني، قصائد" (carmina)، ربما يشير بشكل غير مباشر إلى المنشدين الذين أسهموا في نشر تراث هوميروس شفهيًا حتى تم تدوينه واكتسابه لشكله النهائي. ومع ذلك، ووفقًا لوجهة نظر أخرى، يمكن أيضًا اعتبار المصطلح انتقادًا للتقليد الخانع للأنماط والموضوعات الملحمية، والتي كانت بالطبع لا تزال تحظى بشعبية كبيرة لدى الجمهور الروماني، كما يتضح ذلك من شعبية الألعاب الموسيقية المختلفة، وكذلك من العروض المقدمة على أنها أحداث أسطورية في المدرج الفلافي Amphitheatrum Flavium[4].

من السهل أن ندرك مما سبق أن بعض الموضوعات الملحمية الراسخة كانت في بؤرة نقد مارتياليس. من بين هذه الموضوعات نموذج exemplum للمواجهة بين بطلين، تثبت من خلالها كل شخصية أسطورية جدارتها بينما يكتسب المجد في نفس الوقت. لقد سخر مارتياليس من نموذج exemplum المبارزة الملحمية على وجه التحديد في القصيدة XIV.212، حيث لا يتردد الشاعر في "اختراق" أعماق التراث، على وجه التحديد، يشير الشاعر إلى مصارع قزم (XIV.212.1-2):

si solum spectes homini caput, Hectora credas:

---

[1] Timothy John Leary, *Martial Book XIV: The Apophoreta. Text with Introduction and Commentary* (London: Duckworth, 2002), 153.

[2] وفقًا للرواية الأكثر انتشارًا، تم تسجيل ملاحم هوميروس خلال فترة حكم الطاغية بيسستراتوس في أثينا (Pl. [Hipparch.] 228b) أو فترة سولون (Diog. Laert.I.57).

[3] Callim. Aet. 29-32: ἐνὶ τοῖς γὰρ ἀείδομεν οἳ λιγὺν ἦχον / τέττιγος, θ]όρυβον δ᾽ οὐκ ἐφίλησαν ὄνων. / θηρὶ μὲν ο]ὐατόεντι πανείκελον ὀγκήσαιτο / ἄλλος

إننا نتغنى لمن يفضلون صوت فراشة الزير الرائق، / ولا يستهويهم ضجيج (نهيق) الحمير/، دع الآخرون ينهقون مثلما (ينهق) الحيوان طويل الأذن.

فيما يتعلق بالاعتراض على الشعر الملحمي في مقدمة الأسباب لكاليماخوس، انظر:

Thomas A. Schmitz, "'I Hate All Common Things': The Reader's Role in Callimachus' Aetia Prologue," *Harvard Studies in Classical Philology* 99 (1999):151-178.

[4] عن موضوع تقديم الأساطير في العروض التي تتم في حلبات المنافسة بالمقارنة مع الواقع المعاصر، انظر:

Celia Schultz, "The Romans and Ritual Murder," *Journal of The American Academy of Religion* 78, no.2 (2010): 516-541.

si stantem videas, Astyanacta putes.

إذا نظرت إلى رأس هذا الرجل فقط، ستعتقد أنه هيكتور:

ولكن إذا رأيته واقفًا، فستظنه أستياناكس Astyanax.

يبرز مارتياليس في هذين البيتين أحد الأبطال الرئيسيين للإلياذة، هيكتور ابن برياموس وأشجع محاربي طروادة، الذي وصفه هوميروس بأنه النموذج exemplum الفريد للشجاعة والوطنية، والذي كان يعد في الأساس رمزًا للمقاومة الطروادية ضد اليونانيين وأخيلليس الخصم العتيد في ساحة المعركة. في الوقت نفسه، قدم هوميروس في الكتاب السادس للإلياذة هيكتور كنموذج exemplum مثالي لرب الأسرة، عندما وصف مقابلة قصيرة داخل أسوار طروادة مع زوجته، أندروماخي، وابنهما الصغير، أستياناكس، الذي كان آنذاك طفلًا صغيرًا انتابه الهلع من مظهر أبيه والخوذة التي كان يرتديها فوق رأسه، فابتهل هيكتور لزيوس والآلهة الآخرين لتجعل من ابنه مقاتلًا أكثر بسالة من أبيه[١]. من الجدير بالذكر أن مارتياليس يقارن في نفس الوقت في الإبيجرامة XIV.212 القزم، بسبب الخوذة التي كان يرتديها، بالمحارب القوي هيكتور، وكذلك يضع تمامًا في اعتباره تصرفات الطفل غير المحارب أستياناكس عندما يقارنه ساخرًا بالقزم المقاتل الذي يمتلك بنية جسدية بحجم طفل، من أجل التأكيد المباشر على أوهام الأجواء الملحمية التي ابتكرت في التراث لهذا المشهد[٢].

وتجدر الإشارة إلى أن الأقزام بشكل عام نالوا إعجاب الرومان، وأشار مارتياليس نفسه إلى عروض مماثلة لأقزام الحيوانات[٣]. كما توضح مصادر أخرى، تشير إلى فترة حكم دوميتيانوس، أن الإمبراطور كان ينظم مبارزات إما بين الأقزام أو بين الأقزام والنساء، من أجل جذب انتباه الجماهير للذهاب إلى الكولوسيوم[٤]. يذكر مارتياليس مشاهد مماثلة في القصيدة XIV.213، عندما يشير مازحًا إلى الدروع الصغيرة التي كان الأقزام يستخدمونها في مبارزاتهم (XIV.213.1-2):

haec, quae solet vinci, quae vincere raro,
parma tibi, scutum pumilionis erit.

هذا (الدرع) الذي يعتاد الهزيمة على الدوام وقلما يحقق انتصارًا،

سيكون درعًا صغيرًا لك، لكنه كبيرًا لقزم[٥].

يؤكد مارتياليس في هذه الإبيجرامة أن الدرع الصغير (parma) لن يكون مناسبًا لمصارع عادي. على العكس من ذلك، يزعم أنه يمكن أن يوفر حماية كافية لمصارع صغير الحجم، مثل قزم. يظهر الشاعر في هذه القصيدة للوهلة الأولى سخرية واضحة، ومع ذلك، عندما ننظر عن كثب إلى النص، سنجد أن إشارته إلى بنية الأقزام يمكن

---

[1] Hom. Il. VI. 390-496.

[٢] عن النماذج exempla الأخري التي تنطوي على مفارقات فيما بينها عند مارتياليس، انظر:
Mart. I.62 (Penelope- Helena), III.32 (Hecabe-Andromache), V.39 (Croesus-Irus), VI.77, 8.6 (Priamus-Astyanax), XI.104 (Lucretia-Lais).

[3] Mart. 14.197; Stephen Brunet, "Female and Dwarf Gladiators," *Mouseion*, 4 (2004): 145-170.

[4] Stat. Silv. I.6.57; Diod. Sic. LXVII.8.4.

[٥] كان دوميتيانوس يفضل على نحو خاص المشاهد التي تتضمن مبارزات بين من يطلق عليهم scutarii، أي المصارعين الذين يقاتلون بدروع كاملة الطول scutum، ضد آخرين يستخدمون دروعًا صغيرة مستديرة، انظر: Mart. IX.63.8
Leary, *Martial's Apophoreta: An Introduction and Commentary*, 379.

تفسيرها على أنها محاكاة ساخرة لنموذج exemplum أسطوري معروف أكثر من كونها انتقادًا لعيوبهم الخلقية. من الجدير بالملاحظة أنه في حالات أخرى، مثل حالة المرأة السمراء المسماة ليكوريس Lycoris، كان مارتياليس أكثر حساسية، عندما هاجمها على المستوى الشخصي[١]. على النقيض، لا يعيب الشاعر في هذه الحالة الأقزام بغرض السخرية من بنية أجسادهم، ولكن ليعيد إلى ذاكرة جمهوره بطريقة بارعة مبارزات ملحمية بين أبطال الإلياذة، تمثل عروضًا لمشاهد غريبة، كما فعل هوراتيوس ولوكيليوس قبل ذلك[٢].

يشير مارتياليس إلى أستياناكس، ابن هيكتور وأندروماخي، كنموذج أسطوري للشباب أيضًا في الإبيجرامة VIII.6، حيث يسلط الشاعر الضوء بطريقة مازحة على التناقض بين النبيذ الطازج والأكواب القديمة التي يقدمها المضيف لضيوفه بسبب البخل (VIII.6.15-16):

miratus fueris cum prisca toreumata multum,
in Priami calathis Astyanacta bibes.

إذا كنت معجبًا على نحو كبير بالنقوش القديمة، فستتجرع
أستياناكس Astyanax في أكواب برياموس.

تتضمن هذه الإشارة عنصرًا مثيرًا للاهتمام وهو ارتباط الكائنات غير الحية بأشخاص من أشعار الحلقة الملحمية الطروادية Τρωικός Κύκλος، وكذلك التناقض بين موضوعات الشباب والشيخوخة على التوالي. يعد برياموس الرمز البارز لطول العمر، بينما على النقيض من ذلك، فقد استقرت شخصية أستياناكس في الذاكرة الجماعية باعتباره الرضيع الذي لم يستطع التغلب على هذه الفترة العمرية، حيث واجه موتًا مأساويًا بعد سقوط طروادة[٣]. حقيقة أن رسوخ بعض الشخصيات الأسطورية في الوعي العام كرموز ثابتة تمنح مارتياليس الفرصة للإشارة إليها بإيجاز، دون الحاجة إلى تقديم مزيد من التفاصيل[٤]. وعليه، من الممكن تصور أن التراث الملحمي ظل حيًا وشائعًا، مما أسهم في سهولة التواصل بهذه الطريقة الفكاهية بين الشاعر وبين جمهوره من خلال إشارات موجزة جدًا إلى نماذج أسطورية معروفة.

يتضح وفقًا لما ذكر أعلاه، أن مارتياليس أعرب صراحةً عن نيته عدم خوض تجربة الكتابة في جنس الشعر الملحمي الأدبي، على الرغم من كونه على دراية عميقة بالتراث الملحمي. يمكن النظر إلى السخرية من الأبطال والأنماط التي يعبرون عنها على أنها مجرد مناورة أدبية أكثر من كونها احتجاجًا على التراث الملحمي ككل، وهذا ما يمكن توضيحه من خلال تقدير الشاعر للقيمة الفنية لأعمال هوميروس وأهميتها الخالدة (XIV.184.1-2):

Ilias et Priami regnis inimicus Ulixes
multiplici pariter condita pelle latent.

---

[١] فيما يتعلق بليكوريس عند مارتياليس، انظر: Mart. IV.62, 7.13.

[2] Lucil. XV.480-485.

يقدم هوراتيوس شخصين قبيحين للغاية في الهجائية Hor. Sat. I.5.50-70، يشبههما بعمالقة (Cyclopes) الأساطير وهما يتباريان على غرار نموذج الأبطال الملحميين في الإلياذة.

[3] Eur. Tro. 719 ff.; Paus. X.25.4; Hyg. Fab. 109; Ov. Met. XIII.413 ff.; Sen. Tr. 1100-1103.

[٤] يحدث الأمر ذاته عند هوميروس، حيث كان يدرك أن هوية بعض الأبطال معروفة من قبل الجمهور، انظر:
Willcock, "Mythological Paradeigma in the Iliad," 141-154.

لقد تم حفظ الإلياذة وأوديسيوس، عدو مملكة برياموس،

معًا في طبقات عديدة من الرق (الجلد)[١].

يسلط هذا الوصف الموجز لمارتياليس الضوء على أهمية الملحمة كمصدر للإلهام للأدب اللاتيني، حيث ظهر جد الرومان، آينياس، عند مؤلفي "الحلقة الملحمية الطروادية"[٢] (XIV.186.1-2):

quam brevis inmensum cepit membrana Maronem!
Ipsius vultus prima tabella gerit.

يا لها من مخطوطة صغيرة على الرق تضمنت مارو العظيم (فيرجيليوس)"!
تحمل الصفحة الأولى منها صورته.

في هذه الحالة، يؤكد مارتياليس على التناقض الموجود بين القيمة الفنية العظيمة لعمل فيرجيليوس وصغر حجم المخطوطة التي تم تدوين عمله عليها[٣]. من الواضح، إذًا، أن هذه الإشارة الموجزة هي مؤشر واضح على تقدير مارتياليس للتراث الملحمي والنماذج البطولية المقابلة، إذ يبدو أنه يدعم الرأي القائل بأن الملاحم إرث قيم للثقافة الكلاسيكية ككل.

ثانيًا– نماذج Exempla من الحلقة الملحمية الطروادية:

لا تتضمن الملاحم فقط المحاربين الشجعان والمتغطرسين الذين يلعبون دورًا رائدًا في ساحة المعركة، ولكنها تحوي أيضًا شخصيات ثانوية وأقل شهرة[٤]. ومن بين هؤلاء يمكن ذكر النساء اللواتي يظهرن بجانب الأبطال العظماء. على الرغم من أنه قد يبدو من الوهلة الأولى أنهن لا يؤثرن بشكل مباشر على الحدث، إلا أن دورهن له أهميته، وخير مثال على ذلك هيلينا الجميلة، التي تسببت وفقًا للتراث في حرب طروادة وتدميرها في النهاية[٥].

لا شك أنه إلى جانب ملكة اسبرطة، هناك نساء أخريات وجودهن لافت للانتباه في ملاحم هوميروس، مثل بينيلوبي، زوجة أوديسيوس، ملك إيثاكا. لطالما كانت هذه البطلة النموذج الفريد والأمثل في الإخلاص للزوج، حيث كانت تنتظر دون تذمر عودة زوجها إلى المنزل لمدة عشرين عامًا كاملة[٦]. في الواقع، فإن ابنة إيكاريوس

---

[١] يشار إلى أوديسيوس هنا باسم "عدو" برياموس بسبب دوره الذي قام به في إسقاط طروادة من خلال بناء حصان طروادة، انظر:
Hom. Od. I.1-15.

[٢] لقد أشار مؤلفو "الحلقة الملحمية الطروادية، "مثل أركتينوس من ميلتوس الذي تنسب إليه قصيدتا "تدمير طروادة" وقصة إثيوبيا"، إلى زيارة آينياس لأماكن كثيرة في بلاد اليونان وخارجها، انظر: عبد اللطيف أحمد علي، التاريخ الروماني: التاريخ الاجتماعي والإقتصادي والإداري والدينيى والسيلسي والعسكري، تقديم وتحقيق حسان الحلاق، (بيروت: دار النهضة العربية، ٢٠٠٩) ص ١٠١، ١٣٦.

[٣] إذا كان يوفينياليس قد وصف في بعض الأبيات كيف كان التلاميذ يتداولون أشعار فيرجيليوس (VII. 225-227)، فإن مارتياليس هنا يبين كيف كانت صورة فرجيليوس تتصدر هذه الأشعار.

[٤] عن استخدام النماذج الهومرية exempla في الملحمة، انظر:
Willcock, "Mythological Paradeigma in the *Iliad*,"141-154

[٥] حول أنماط سلوك المرأة في الملحمة والأدب القديم بشكل عام، انظر:
Patricia Neils Boulter, "Sophia and Sophrosyne" in Euripides "Andromache," *Phoenix* 20, no.1 (1966): 51-58.

[٦] فيما يتعلق ببنيلوبي كنموذج للإخلاص للزوج، انظر أيضًا: Hom. Od. XXIV.192-201، حيث امتدح أجاممنون الميت البطلة في هاديس/العالم السفلى كزوجة مخلصة. أنظر أيضًا: Ar. Thesm. 547ff.

الإسبرطية تعد من الناحية الأخلاقية مختلفة تمامًا عن هيلينا، التي على النقيض منها لم تتردد مع أول فرصة في التخلي عن زوجها، مينيلاوس، وتسببت في حرب طويلة وكارثية. يذكر مارتياليس ملكة اسبرطة بشكل غير مباشر في الإبيجرامة XIV.156، عندما يشير إلى رداء أرجواني فاخر purpura من الشرق ربما تم تقديمه كهدية من قبل أحد الرعاة لعشيقته، مقارنًا إياه بذلك الذي قدمه أمير طروادة لهيلينا من أجل أن تتبعه إلى طروادة[١]. شدد شعراء التراجيديا الآخرون على حب هيلينا الزائد للرفاهية والمتعة المادية، حيث اعتبروا أن الكماليات والحياة الرقيقة في بلاط برياموس كانت تمثل – بالإضافة إلى الجمال الطبيعي لباريس– دافعًا إضافيًا لها لاتخاذ القرار بالتخلي عن وطنها وعائلتها كما تلمح ضمنًا هذه الإشارة[٢].

يتم تقديم اختطاف ابنة تينداريوس Tyndareus على يد أمير طروادة أيضًا على أنه نموذج exemplum صارخ للانحلال الأخلاقي والمجون في الإبيجرامة XII.52، إذ يشير مارتياليس إلى قيام زوجة روفوس أحد أصدقائه الأرستقراطيين وتدعى سيمبرونيا Sempronia بالتخلي عنه، من خلال مخاطبة هذه الزوجة بسخرية وتهكم شديدين، والتي أسهم زوجها بعد موته في ذيوع شهرتها بين الأموات في حقول إليسيوم من خلال رواية قصة اختطافها (XII.52.5-6):

dulcis in Elysio narraris fabula campo,
et stupet ad raptus Tyndaris ipsa tuos.
تُروى قصتك الجميلة في حدائق إليسيوم، وابنة
تينداريوس نفسها أصابها الذهول لاختطافك.

يتم تقديم سيمبرونيا على أنها امرأة ماجنة لدرجة أن هيلينا عند هوميروس، التي كانت نموذجًا exemplum صارخًا للخيانة الزوجية قد تصاب بالذهول من جراء أفعالها. ولقد تم بالمثل تشبيه روفوس زوجها الذي تخلت عنه، بمينيلاوس الذي قاسى مرارة الخيانة وإهانة الشرف بسبب سلوك زوجته (XII.52.9-10):

ridet et Iliacos audit Menelaus amores:
absolvit Phrygium vesta rapina Parim.
يبتسم مينيلاوس وهو يستمع إلى قصص غرامك في طروادة:
قصة اختطافك من منزلك تبرئ ساحة باريس الفريجي[٣].

باستخدام هذه النماذج exempla الشهيرة، ينتقد الشاعر إتمام إجراء زيجات الطبقات العليا من منطلق الدوافع المادية، وبالتالي غياب الحب الحقيقي بين الأزواج. في هذا السياق، كان النموذج exemplum الأسطوري لهيلينا هو النموذج المثالي لإلقاء الضوء على ظاهرة عاشها الشاعر في الحياة اليومية والدوائر الاجتماعية التي يحتك بها. في الواقع، من أجل إكمال الإبيجرامة بالطريقة الصحيحة، يشير مارتياليس إلى أنه حتى بيرسيفوني، ملكة العالم السفلي، يمكن أن تظل عاجزة عن الكلام مع قصة "خطف" سيمبرونيا (XII.52.13-14):

---

[١] كانت الملابس ذات الألوان الزاهية تعد أيضًا رمزًا للمثلية الجنسية، انظر:
Mart. II.46.3-4; Juv. II.65-78; Matthew Roller, "Politics and Invective in Persius and Juvenal," in *A Companion to Persius and Juvenal*, ed. Susanna Braund, and Josiah Osgood, (Oxford and Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2012), 303.

انظر أبيات يوريبيديس Eur. Or. 1483-1485 التي يشير فيها العبد الفريجي إلى نفاق هيلينا وحزنها الزائف على موت كليتمينيسترا، بالإضافة إلى حديث هيكابي عن ولع ملكة إسبرطة بالثروات المادية في الأبيات 961–969 من مسرحية الطرواديات.

[٣] للمزيد حول اختطاف باريس لهيلينا، انظر:
Hom. Il. III.43-445; Sapph. 16.; Hdt. III.113-119; Eur. IA. 1166-1170.

non aliena videt sed amat Proserpina raptas:
iste tibi dominam conciliabit amor.

لا تنظر بروسيربينا باستغراب إلى المخطوفات، بل تحبهن:

ستحظى قصة حبك بتعاطف الملكة (ملكة العالم السفلي).

من الواضح أن الإشارة الأخيرة مثيرة للسخرية، لأن بروسيربينا Proserpina، على النقيض من سيمبرونيا وهيلينا، اختطفها بلوتو رغمًا عنها[١].

وعلاوة على ذلك، يسخر الشاعر من هيلينا كنموذج للخيانة الزوجية في الإبيجرامة VII.33، حيث يركز مارتياليس على تفاصيل أسطورة ولادة ملكة إسبرطة من خلال بيضة نتجت عن معاشرة زيوس الذي تحول إلى بجعة لليدا Leda التي حولها أيضًا إلى بجعة[٢]. يعد ميلاد أجمل امرأة في العالم بهذه الطريقة المتناقضة شيئًا خارقًا للطبيعة ومخالفًا تمامًا لقوانينها، وهو الأمر الذي دفع بعض شعراء الدراما للتشكيك في صحة الأسطورة والتنديد بسذاجة الناس[٣]. يستخدم مارتياليس، كونه واقعيًا ولا يقبل أي شيء يتعارض مع قوانين الطبيعة، أسلوبًا ساخرًا، عندما يشير إلى "بيضة ليدا" الشهيرة بمناسبة قيام أحد أصدقائه الأثرياء اسمه باولوس بإرسال هدايا عديمة القيمة تمامًا إليه، إذا أرسل له طبقًا يقارنه الشاعر، بسبب رقة المعدن الذي صنع منه، بالنسيج الرقيق الذي يغطي الكتكوت داخل بيضة ليدا Leda (VIII.33.21):

hac cute Leadaeo vestitur pullus in ovo.

بمثل هذا الطبقة الرقيقة (للطبق) كان الكتكوت محجوبًا في بيضة ليدا.

من الواضح هنا أن الشاعر يسخر من نموذج ميلاد هيلينا، حيث شبهت البطلة الشهيرة التي كانت سببًا في حرب طروادة بطائر صغير تافه.

يركز مارتياليس على التناقض بين نموذجي هيلينا وبينيلوبي مرة أخرى، ويوظف النموذجين لتسليط الضوء على نماذج من عصره بالإشارة بشكل خاص إلى سلوك العديد من النساء من الطبقات العليا. على وجه التحديد، في الإبيجرامة I.62 ثمة إشارة إلى امرأة تدعى لافينا Lavina، تحيا حياة ماجنة ولا تتردد في خداع زوجها دون مراعاة لمكانتها الاجتماعية. من المعلوم، أن الزواج في أوساط الطبقات الاجتماعية العليا في روما كان يتم في كثير من الأحيان تحت تأثير الدوافع المالية والسياسية، لكن مارتياليس يركز بشكل على التغيير الجذري في سلوك هذه المرأة بعد الزواج مباشرة (I.62.5-6):

Iuvenemque in secuta relicto,
coniuge Penelope venit, abit Helene.

لقد رافقت شابًا، بعد أن هجرت زوجها،

فقد جاءت وكأنها بينيلوبي ورحلت وكأنها هيلينا.

---

[١] فيما يتعلق باختطاف بلوتو لبروسيربينا، انظر:
Apollod. I.29-33; Hom. Hymn Dem. 1ff.; Diod. Sic. V.2.3-5; Ov. Met. V.354ff.

[2] Ov. Her. XVII.55; Paus. III.16.1; Hor. Ars P. Poet. 147, Ath. II.57.

[٣] تم التشكيك في أسطورة ميلاد هيلينا الجميلة مباشرة من قبل يوريبيديس في عمله الذي يحمل نفس الاسم، انظر: Eur. El. 1-50

وتجدر الإشارة إلى أن بينيلوبي، بالإضافة إلى الأوديسية، تم تقديمها كزوجة نموذجية في ديوان الأحزان لأوفيديوس[١]، حيث يشير الشاعر وهو في المنفى إلى زوجته مقارنًا إياها من حيث الفضيلة، بزوجة أوديسيوس (Ov. Tr. I.6. 22):

Penelopes esset fama secunda tuae.

ستأتي شهرة بينيلوبي تالية لشهرتك[٢].

يبدو أن مارتياليس يضع بينيلوبي جنبًا إلى جنب مع بطلات أخريات يضرب بهن المثل في الوفاء والإخلاص لأزواجهن من أمثال إيفادني Evadne وألكيستيس Alcestis[٣]، فلقد قامت كلتاهما بالتضحية بحياتهما وفاء لزوجيهما الحبيبين (IV.75.5-7):

arserit Euhadne flammis iniecta mariti,
nec minor Alcestin fama sub astra ferat.

فلتحترق إفادني، وتسقط في محرقة زوجها، ولترفع الشهرة، التي
لا تقل شأنًا، ألكيستيس إلى النجوم.

يظهر النموذج exemplum الأسطوري لبينيلوبي أيضًا في الكتاب الحادي عشر من إبيجرامات مارتياليس، الذي قام بتأليفه في عهد نيرفا، خليفة دوميتيانوس على العرش. يشير مارتياليس إلى قيام إحدى السيدات بممارسة الزنا[٤]، منبهًا إياها بضرورة التوقف عن أنشطتها خارج نطاق الزواج وعدم اختلاق أعذار مختلفة لزوجها، خاصة وأن الحاكم الجديد يركز بشكل كبير على احترام الأخلاق (XI.7.5):

Penelopae licet esse tibi sub principe Nerva.

لابد أن تصبحين بينيلوبي في عهد الزعيم نيرفا.

باستخدام زوجة أوديسيوس كنموذج exemplum، يقدم مارتياليس توصيات ساخرة لهذه الزوجة، حتى يتسنى لها في النهاية تجنب العقوبة التي تنتظرها بسبب سلوكها غير المنتظم. يلمح مارتياليس في هذه الإبيجرامة إلى أن النظام القديم ممثلًا في دوميتيانوس قد تغاضى عن الانحلال الأخلاقي واستغله، بينما النظام الحالي ممثلًا في نيرفا لم يفعل ذلك[٥]. من غير المعروف، بالطبع، إن كان نيرفا قد حاول حقًا التمسك بالقيم الأخلاقية التقليدية للرومان خلال الفترة القصيرة جدًا لحكمه، ولكن من المؤكد أنه نجح مؤقتًا في تهدئة الاختلافات بين البلاط الإمبراطوري والسناتو بإعادة النظام والهدوء في الإمبراطورية[٦].

---

[١] عن بنيلوبي كنموذج للإخلاص للزوج، انظر:
Ov. Am. I.8.47, Priap. 68, Buchheit (1962) 100.

[٢] فيما يتعلق بنموذج بنيلوبي عند أوفيديوس، انظر:
Ov. Her. I; Peter E. Knox, *Heroides: Select Epistles* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 82-86.

[٣] فيما يتعلق بإفادني والكيستيس، انظر:
Eur. Supp. 985, Apollod. I.9.10; I.9.15; III.7.1, Verg. Aen. VI.447.

[٤] ثمة إشارة إلى سيدة أخرى تمارس الزنا في الابيجراما Mart. I.74.

[5] Nigel M.Kay, *Martial: Book XI, A Commetary* (London: Ducworth, 1985), 77.

[٦] السيد الناصري، تاريخ الإمبراطورية الرومانية السياسي والحضاري (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٩١)، ٢٢٤-٢٢٥.

ومع ذلك، يبدو أن مارتياليس اعتقد أن إخلاص النساء لأزواجهن يجب أن يكون مصحوبًا باستعدادهن لإشباع رغباتهم الجنسية. لذلك، في رأيه، لم يكن اتباع زوجة أوديسيوس كنموذج بالنسبة لهن كافيًا كي يتم تصنيفهن ضمن العفيفات، ولكن عليهن في الوقت ذاته أن يكن متأهبات لإشباع رغبات أزواجهن الجنسية متى شاءوا. فبينما يخاطب الشاعر، في الإبيجرامة XI.104، عشيقته التي، كما يبدو، لم تشبعه جنسيًا، يشير إلى أسماء شهيرة من الزوجات المخلصات، مثل بينيلوبي وأندروماخي، ويربطهن ليس بالنماذج الأسطورية المرتبطة في التراث بالإخلاص للأزواج، ولكن على النقيض يربطهن بنماذج تستجيب إلى شهوة الحب الجسدي والتمتع به، مثل جانيميديس ولايس (XI.104.13-16):

masturbabantur Phrygii post ostia servi,
Hectoreo quotiens sederat uxor equo,
et quamvis Ithaco stertente pudica solebat
illic Penelope semper habere manum.

اعتاد العبيد الفريجيون ممارسة العادة السرية خلف الباب،
عندما كانت الزوجة (أندروماخي) تمتطي حصانها هيكتور،
وبالمثل عندما كان الإيثاكي (أوديسيوس) يغط في النوم،
اعتادت بينيلوبي العفيفة استخدام يدها هناك.

يصبح أسلوب الشاعر أكثر حدة في نهاية هذه الإبيجرامة، عندما يذكر لعشيقته صراحةً بأن رغبته تكمن في أن تكون مستعدة لتقدم له ملذات جسدية، مماثلة لتلك التي قدمتها جونو لجوبيتر، قبل أن يحضر حبيبه ساقي الخمر جانيميديس إلى الأوليمبوس (XI.104.19-20):

dulcia Dardanio nondum miscente ministro
pocula, Juno fuit pro Ganymede Iovi.

قبل أن يمزج الخادم (جانيميديس) الدارداني المشروبات الحلوة،
كانت جونو بمثابة جانيميديس لجوبيتر.

لذلك فإن الشاعر هنا لا يبحث فقط عن رفيقة فاضلة وعلى خلق، بل يبحث عن رفيقة تستطيع إشباع شهواته الجنسية، مشابهة للعاهرة لايس (XI.104.21-22):

Si te delectat gravitas, Lucretia toto
sis licet usque die: Laida nocte volo.

لو كانت الصرامة تسعدك، فبإمكانك أن تظلين
طوال النهار لوكريتيا، أما ليلًا فأريدك لايس[١].

في هذه الإبيجرامة، الأمر الأكثر إثارة للاهتمام، بغض النظر عن صورة بينيلوبي Penelope، يكمن في الرواية المغايرة عن أندروماخي Andromache كنموذج exemplum لعلاقة غرامية، على النقيض من صورتها

[١] فيما يتعلق بلايس Lais (حوالي 425 قبل الميلاد) وسمعتها كعاهرة في العصور القديمة، انظر: Ath. XIII.31g. من ناحية أخرى، اعتبرت لوكريتيا النموذج الأمثل للإخلاص من الناحيتين الأخلاقية والزوجية عند الرومان. وفقًا للتراث، كان اغتصاب لوكريتيا من قبل سيكستوس تاركوينيوس Sextus Tarquinus، ابن تاركوينيوس المتكبر Tarquinus على خلفية إلغاء النظام الملكي على يد لوكيوس يونيوس بروتوس Lucius Junius Brutus وتأسيس الجمهورية (٥٠٩ قبل الميلاد)، انظر:
Liv. I.57-60; Dion. Hal. IV.64-85.
انظر أيضًا: إبراهيم نصحي، تاريخ الرومان منذ أقدم العصور حتى عام ١٣٣ق.م (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٤)، ٦٧، ٧٩.

المتأصلة والتي تأتي من الإلياذة وتلقي الضوء على إخلاصها وتفانيها لزوجها[١]. بطبيعة الحال، لم يكن الظهور الأول لهذه الجوانب غير المعروفة عن شخصية ابنة إيتيون Eetion عند مارتياليس، وإنما تعود جذورها إلى أوفيديوس. على وجه التحديد، في ديواني فن الهوى Ars Amatoria والغزليات Amores، يتم تقديم زوجة هيكتور على أنها امرأة ذات ميول جنسية قوية وتميل للانغماس في الشهوات (Ov. Ars am. II.709-710):

fecit Andromache prius hoc fortissimus Hector,
nec solum bellis utilis ille fuit.

ذلك ما فعله هيكتور الشجاع مع أندروماخي من قبل،
فلم يكن فعالًا في الحروب فقط.

سعى أوفيديوس، بشكل عام، إلى تقديم نماذج أسطورية معروفة بطريقة مختلفة لكي ينقل لقرائه تعاليمه حول فن الهوى بطريقة ممتعة دون التردد في الحط من شأن النماذج الهوميرية الأخلاقية الراسخة، مثل زوجة هيكتور في هذه الأبيات[٢]. ربما اختار مارتياليس، اقتداءً بسلفه أوفيديوس، بطريقته اللاذعة والشهيرة في السخرية هذه الرواية "غير المعروفة" عن شخصية أندروماخي من أجل التعبير عن رأيه في الخطأ الذي ارتكبه أولئك الذين يعتقدون أنه يمكن تطبيق المعايير الأخلاقية الملحمية على الحياة الحقيقية.

استنادًا إلى الجدل حول التأثير الذي لا يقاوم للشهوة الجسدية على السلوك البشري، يستنتج مارتياليس أنه حتى الزوجة التي تبدو "جادة" وخجولة، مثل أندروماخي أو بينيلوبي، لها دوافع جنسية داخلية لا يمكن تقييدها وقمعها لفترة طويلة. في الواقع، يصبح أسلوب مارتياليس في XI.104 مفعمًا بالحيوية عندما ينتقل إلى مشهد ذهني لعلاقة الغرام بين أندروماخي وهيكتور باستخدام كلمة "حصان" (equum)، وهي إشارة جنسية غير مباشرة، كما في هذه الحالة حيث يتم تقديم ابن بريامو‌س على أنه قادر على "ترويض" زوجته، كما فعل مع الخيول[٣]. من المحتمل هنا أن مارتياليس يشير إلى الزوجين آخذًا في الاعتبار العبارة المعروفة لهوميروس لهيكتور في البيت الأخيرة من الإلياذة، حيث يوصف البطل الميت الآن بأنه "ساحر الخيول"، وبالتالي يشّبه علاقة الاتصال الجنسي بترويض الخيول[٤]. لذلك يردد مارتياليس أفكارًا تشير إلى سلفه، أوفيديوس، باستخدامها مقترنة بعبارات وموضوعات من التراثين الملحمي والإليجي اللذين يربط بينهما بطريقة مناسبة، من أجل نقل العلاقة الغرامية إلى جمهوره، الأمر الذي يعد ابتكارًا من جانبه[٥]. وتجدر الإشارة، مع ذلك، إلى أن هناك نقاطًا مشتركة بين موضوع الغريزة الجنسية الدائمة والمتعذر ضبطها، وبين القصائد المعروفة باسم "بريابيا" Priapia، التي تسود فيها الإثارة الجنسية[٦].

---

[١] تظهر أندروماخي كنموذج للزوجة والأم المخلصة في المسرحية التي تحمل اسمها عند يوريبيديس.

[2] Cédric Scheidegger Lämmle, "Martial on Ovid: Mart. 11.104, The *Remedia Amoris* and Saturnalian Poetics," *Classical World* 107, no. 3 (2014): 319-345.

[٣] بالنسبة إلى الفعل sederat (كانت تجلس) الذي يستخدمه مارتياليس لأندروماخي ويشير إلى الوضع الغرامي، انظر:
James Adams, *The Latin Sexual Vocabulary* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1982), 6-7.
عن التعبير Hectoreo equo انظر أيضًا:
Ov. Ars am. III.777: Thebais Hectoreo nupta resedit equo"كانت الزوجة الطيبية تجلس على حصان هيكتور".

[4] Hom. Il. XXIV.804.

[٥] غالبًا ما يرتبط ترويض الخيول بالعلاقة الجنسية في الشعر الإليجي، انظر:
Ov. Am. I.2.13-16; Her. IX.27-28; Ars am I.471-472; Tib. I.3.41-42.

[6] Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, 85 ff.; Amy Richlin, *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor* (New York: Oxford University Press, 1992), 57-59.

تمت الإشارة أيضًا إلى أندروماخي في الإبيجرامة II.41، حيث يوظفها مارتياليس كنموذج exemplum في سياق إشارته إلى فتاة، برغم احتمالية أنها كانت تمثل له هدفًا جنسيًا، إلا أنها تواصل مقاومته بأسلوب جاد وغاضب (II.41.13-14):

voltus indue tu magis severos
quam coniunx Priami nurusque maior.

تظاهري بتعبيرات وجه أكثر جدية من وجه زوجة

برياموس (هيكابي) وزوجة ابنه الأكبر (أندروماخي).

ربما يركز الموقف النقدي للشاعر وعزمه على التعبير عن السخرية تجاه هذه الفتاة ليس فقط على موقف الحياة (العذرية) التي تتبناه، ولكن أيضًا على انشغالها بالشعر الملحمي، كما يتضح من الإشارة إلى ربات الفن Muses (II.41.19-21):

te maestae decet adsidere matri
lugentive virum piumve fratrem,
et tantem tragicis vacare Musis.

أنت جديرة بالجلوس إلى جوار أُمٍ في حالة حداد

أو امرأة تندب زوجها وشقيقها الحبيب وتشغلين
وقتك فقط بربات الفن المأساويات.

لا يتردد مارتياليس هنا في انتقاد هذه الفتاة والتهكم بشدة على شخصيتها، ويشبهها في البداية بأندروماخي Andromache، كنموذج exemplum مميز لضبط النفس والجدية والتفاني الزوجي. كانت هذه هي صورة زوجة هيكتور المألوفة، كما يتضح من إحدي إشارات الشعر الإليجي (Prop. II.20.1-2):

Quid fles
anxia captiva tristius Andromacha?

لماذا تبكين وأنت وَجِلَة بحزن أكبر من

الأسيرة أندروماخي؟

ومع ذلك، لم يقتصر مارتياليس في الإبيجرامة II.41 على أندروماخي فقط، ولكنه يسلط الضوء أيضًا على هيكابي زوجة برياموس المهيبة[١]. كما هو معلوم من ملاحم هوميروس وشعراء التراجيديا، كانت هيكابي في سن الشيخوخة خلال حرب طروادة، وتعاني تدريجيًا من فقدان جميع أطفالها تقريبًا الذين قد أنجبتهم من برياموس[٢]،

[١] فيما يتعلق بهيكابي، انظر:
Hom. Il. XXII.86; Eur. Hec. 3; Verg. Aen. VII.320; X.705, Apollod. III.12.5, Hyg. Fab. 86.

[٢] وفقًا لما أورده فيرجيليوس، فإن من بين خمسين طفلاً لبرياموس وهيكابي، نجا بعد الحرب هيلينوس Helenus فقط، والذي أسس مع أندروماخي مدينة بوثروتوم Buthrotum على ساحل إلليريا، انظر: Verg. Aen. III.294-355, Strab. VII.5.

وبلغت الأمور ذروتها بوفاة هيكتور، الأمر الذي يبرر صورتها النمطية من خلال تعبيرات وجهها "الصارمة" severos، كما ورد في قصيدة مارتياليس المشار إليها أعلاه.

يشير الشاعر إلى ملكة طروادة العجوز في مناسبة أخرى، كي يسخر من امرأة تدعى ماترينيا Matrinia، والتي وصفت في الإبيجرامة III.32، بأنها أكبر سنًا من العجوز هيكابي (III.32.1-4):

An possim vetulam" quaeris, Matrinia: possum
et vetulam, sed tu mortua, non vetula es.
Hecubam, possum Niobam, Matrinia, sed si
nondum erit illa canis, nondum erit illa lapis.

تسألين، يا ماترينيا إن كان بوسعي مضاجعة امرأة عجوز: أستطيع،

حتى لو كانت كبيرة في السن، لكنك جثة ولست عجوزًا.

يمكنني أن أضاجع هيكابي ونيوبي فقط، يا ماترينيا،

إذا لم تتحول الأولى إلى عاهرة والأخرى إلى حجر[١].

بالطبع، لا يستخدم مارتياليس اسم ملكة طروادة بطريق الخطأ، ولكنه يشير بشكل غير مباشر وساخر إلى تحولها إلى عاهرة في شبه جزيرة تراقيا بعد وفاة ابنها بوليدوروس Polydorus، وكذلك انتقامها الدموي من قاتله Polymestor بوليميستور[٢]. تكمن سخرية الشاعر في أنه هو شخصيًا يعبر عن فكرة تفضيله لإقامة علاقة غرامية مع امرأة عجوز أخرى، على غرار هيكابي، وليس مع ماترينيا، التي يشبهها بالجثة. ينتقد الشاعر تصرف هذه المرأة العجوز بسبب أفعالها الجنسية التي لا تتناسب مع عمرها، معتبرًا أن زوجة برياموس الأسطورية أكثر شهوانية منها. لذلك، يختار مارتياليس تشويه النماذج الزاهدة في الحب والتي لديها القدرة على ضبط النفس، ويقدمها بالطريقة التي تناسب عمله، أي من خلال إبراز الجانب الغرائزي لتلك البطلات من أجل مقارنتها بنسائه المعاصرات[٣].

يشار إلى أندروماخي وهيكابي كنموذجين exempla لسن الشباب والشيخوخة، على النقيض من ذلك في الإبيجرامة X.90، يسخر مارتياليس من امرأة عجوز ترغب في أن تبدو أصغر سنًا من أجل جذب العشاق من الشباب (X.90.5-6):

istud, crede mihi, Ligeia, belle
non mater facit Hectoris, sed uxor.

صدقيني يا ليجيا، إن هذا (إزالة شعر العانة) أمر جميل

تقوم بفعله زوجة هيكتور وليس أمه.

---

[١] فيما يتعلق بالسخرية من المسنات عند مارتياليس، انظر: Mart. III.39; IV.62, 7.13 (Lycoris), IX.29 (Philaenis), X.67 (Plutia)

[2] Eur. Hec. 1265; Hyg. Fab. 243.

[3] Thomas A. J. McGinn, *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*, (New York: Oxford University Press, 1998), 68.

يريد الشاعر التأكيد في هذه الحالة على أن العمر يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالحياة الجنسية، وبالتالي لا يمكن للمرأة المسنة أن تنافس صغار السن. ومن ثم يتم إخبار ليجيا Ligeia، في هذين البيتين، أن مثل هذا السلوك (إزالة شعر العانة) يناسب أندروماخي زوجة هيكتور، وليس أمها هيكابي. لذلك، بغض النظر عن مدى رغبة ليجيا في ذلك والوسائل التي تستخدمها مقلدة الفتيات الصغيرات، فمن المسلم به أن مظهرها عن قرب سيكشف عن عمرها الحقيقي وسيمنع أي شخص من مقابلتها، كما يؤكد مارتياليس على ذلك مستخدمًا أسلوبًا شديد السخرية (X.90.7-8):

erras, si tibi cunnus hic videtur,
ad quem mentula pertinere desit.

أنت مخطئة، إذا كان فرجك يبدو هكذا،

فقد يفشل عضو الذكورة في الولوج فيه.

لذلك، من الطبيعي، أن تعتني أندروماخي كنموذج بنفسها، بحيث تكون قادرة على جذب زوجها، هيكتور. على العكس من ذلك، فإن هيكابي العجوز كانت ولا تزال مثالًا للاحترام وليس للإثارة الجنسية، كما يوحي مارتياليس ضمنيًا، إذ يوجه سهامه مرة أخرى إلى هذه المرأة المسنة المعروفة، التي تبحث دون جدوى عن الشباب الدائم والتمتع بممارسة الجنس[١].

يتم عرض التناقض بين هيكابي وأندروماخي أيضًا في الإبيجرامة III.76، حيث يتم تقديم البطلتين من قبل الشاعر مرة أخرى بطريقة مختلفة من أجل إعادة التأكيد على القيم التي يمثلها كل منهما. يخاطب مارتياليس أحد أصدقائه، باسوس Bassus، الذي يبدو أنه يختار النساء المسنات بعناية كعشيقات لممارسة العلاقات الجنسية معهن، ولا يظهر أي اهتمام بالفتيات الصغيرات[٢]. من خلال ما ورد في القصيدة، ليس من المفهوم إن كان باسوس قد اتخذ خياراته بناء على معايير أخرى، مثل الكسب المادي، ومع ذلك فمن الواضح، وفقًا للشاعر، أن خيارات صديقه المثيرة تبدو سخيفة تمامًا، لأن الرجل العاقل قد يتخذ خيارات معاكسة تمامًا. يتساءل الشاعر عن سبب السلوك الغريب لهذا الشخص، حتى أنه اختار كلمة "جنون" furor[٣]، للتأكيد بشكل ساخر على خياراته الغريبة في المجال الجنسي، ويعزوها إلى بعض الانحراف الذي يسيطر عليه (III.76.3-4):

Hic rogo, non furor est, non haec est mentula demens?
cum possis Hecaben, non potes Andromachen!

أسألك، أليس هذا جنونا، أليس هذا القضيب مخبولًا؟ في حين يمكنك
مضاجعة هيكابي، لا تقدر على معاشرة أندروماخي.

[١] يسخر مارتياليس كذلك من محاولات ليكوريس غير المجدية للظهور كشابة، انظر: Mart. III.39; IV.62; VII.13.

[٢] تمت الإشارة أيضًا إلى هذه الشخصية في الابيجرامتين Mart. III.47; III.58; VII.96.

[٣] عن الحب غير الطبيعي سواء أكان ضربًا من ضروب الجنون أو المرض، انظر:
Ov. Her. IV.19-20; Peter E. Knox, *A Companion to Ovid* (Chichester/Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009), 68.

في البداية، يبدو موقف مارتياليس النقدي تجاه صديقه، على أقل تقدير، مبالغًا فيه، إذا دقق المرء في وجهة نظره العامة عن الحب وفي مسألة وجود حدود لإشباع الرغبات الجنسية من عدمها. علاوة على ذلك، فمما يذكره مارتياليس في حالات أخرى، يتضح أنه كان متسامحًا تمامًا في مسألة الاستمتاع بالحب[١]. وعليه، يمكن تفسير وصف خيارات صديقه الجنسية بأنها "انحراف" في سياق انتقاد بعض الأشخاص والسخرية منهم لإسعاد قراءه، الذين كانوا يُعجبون بالإشارات إلى عادات جنسية "استثنائية"، خاصة عندما ترتبط هذه العادات بنماذج exempla من الحلقة الطروادية، كما تبين من الإشارات المماثلة في إبيجرامات أخرى[٢].

كما يمكن للمرء ملاحظة أن الشاعر غالبًا ما يشير في إبيجراماته إلى سن الشباب الصغير من خلال نموذج جانيميديس. لذلك يعد الجمال الطبيعي وسحر الشاب أو الفتاة من العوامل التي غالبًا ما تضمن النجاح في مجال العلاقات الجنسية، وهي قاعدة لا تسري على بعض الحالات. على وجه التحديد، في قصيدة XI.43، يوجه مارتياليس اهتمامة إلى بريسيس Briseis، تلك الشخصية التي على الرغم من ظهورها في بعض فقرات الإلياذة، إلا أنها كانت تمثل في الأساس قوة دافعة لتطور الملحمة[٣]. من المعلوم أن هذه المرأة أصبحت "مثار النزاع" بين أجاممنون وأخيلليس، حيث كان اختطاف أجاممنون لها سببًا لرحيل ابن بيليوس من المعركة، وهو حدث كانت عواقبه الوخيمة على الإغريق[٤]. يرتكن مارتياليس إلى علاقة الحب بين أخيلليس وبريسيس من أجل الإشارة إلى النموذج المناسب في الإبيجرامة XI.43 جنبًا إلى جنب مع صديق البطل المفضل باتروكلوس Patroclus (XI.43.9-10):

multum quamvis aversa iaceret,
Aeacide propior levis amicus erat.

على الرغم من أن بريسيس غالبًا ما كانت تستلقي بمؤخرتها نحوه، فقد كان
الصديق الرقيق (باتروكلوس) أكثر قربًا إلى حفيد أياكوس (أخيلليس).

يمكن فهم تلميحات الشاعر حول علاقة الحب بين أخيلليس وباتروكلوس بسهولة، بالتوازي مع تلك التي كانت بين أخيلليس وبريسيس[٥]. يؤكد مارتياليس هنا على تفضيل ابن بيليوس للحب الجنسي المثلي، حيث يظهر أنه يحتقر جمال خادمته الجميلة ويفضل إجراء اتصال جنسي مع رفيقه الشاب الذي يوصف بأنه "رقيق" levis لأن دوره كان على الأرجح سلبيًا في العلاقة بينهما[٦].

---

[1] Mart. III.65; V.46; VI.34; XI. 43; XII.75.

[٢] حول الإشارة إلى نموذج exemplum فيلوكتيتيس وصلة الانحراف الجنسي باعتباره "مرضًا" و"لعنة" من الآلهة، انظر:
Mart. I.84.1-2

[٣] من الملاحظ أن بريسيس تظهر في الملحمة مرة أخرى بمناسبة عودتها من عند أجاممنون إلى أخيلليس بعد وفاة باتروكلوس، انظر:
Hom. Il. XIX.243

[4] Hom. Il. I.348, 495; Ov. Rem. 33-34, Prop. II.20.1.

[٥] تظهر بريسيس أيضًا وهي تندب باتروكلوس عندما كان يرقد ميتًا في خيمة أخيلليس بعد المعركة بالقرب من سفن الأخيين، انظر:
Hom. Il. XIX.282-300

[٦] لقد وصفت معالم علاقة الحب بين أخيلليس وبريسيس بصورة رئيسة من خلال رسالة بريسيس الثالثة إلى أخيلليس في ديوان بطلات أوفيديوس، انظر:
Her. III; Victoria Rimell, *Ovid's Lovers: Desire, Difference, and the Poetic Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 149-152

وبطبيعة الحال، يشير الشاعر إلى مثلث الحب المذكور أعلاه بين هؤلاء الأشخاص، ليس لأنه يثير دهشته أو استغرابه، وليس لأن هذه الشبكة المحددة من العلاقات أثرت على تطور قصة الإلياذة، ولكن لأنه يريد في الأساس مقارنة هذا الوضع الجنسي المحدد بحالات مماثلة في الواقع المعاصر للمجتمع الروماني[١]. ويبدو، فيما يتعلق بالسلوكيات الجنسية في المجتمع الروماني، أن الطبقات العليا على وجه الخصوص أظهرت ميولًا نحو الجنسين الأنثوي والذكوري، وهي ظاهرة أسهم في نموها إلى حد كبير وجود العديد من العبيد الشباب الذين جاءوا من أقاصي الإمبراطورية[٢]. من خلال النماذج exempla المذكوره أعلاه، يسخر مارتياليس من العادات الجنسية وغطرسة العديد من معاصريه، وخاصة الأغنياء، الذين أنفقوا مبالغ كبيرة من المال من أجل استرداد خدمات الشباب الذين يتمتعون بجمال المظهر، وبالتالي إشباع شهواتهم الجنسية التي لا حدود لها[٣].

ومع ذلك، لا يقتصر استخدام مارتياليس لنماذج هوميروس على مجال الحب والملذات الجسدية، بل يشمل أيضًا مجالات أخرى من الحياة. على وجه الخصوص، كان التفاخر الزائف باستعراض الثروة من جانب العديد من معاصريه عادة تزعج الشاعر، لدرجة أنه وصفها بأنها "مرض". في هذا السياق، يشير مارتياليس أيضًا إلى ماخاؤن Machaon، طبيب الآخيين الشهير أثناء حرب طروادة[٤]. كان البطل بوصفه ابن أسكليبيوس، يُعتبر خبيرًا في الطب، وهي مهارة أظهرها باقتدار في ساحة المعركة، كلما طُلب منه الاعتناء بجروح زملائه المحاربين[٥]. وبالتالي كان لقدراته دور في جعله محبوبًا بشكل خاص في صفوف المعسكر اليوناني، وكان موته على يد يوريبيلوس Eurypylus (أو بينثيسيليا Penthesilea) بلا شك ضربة كبيرة، بينما تم تكريمه لاحقًا بإضفاء صفة الألوهية عليه[٦]. اختار مارتياليس أن يعيد إلى ذاكرة القراء هذا النموذج الأسطوري للإشارة مرة أخرى إلى ضرورة إيجاد علاج لميل كثير من الرومان المفرط نحو نمط الحياة الفاخرة.

يقوم مارتياليس بتقديم ماخاؤن في الإبيجرامة II.16 باعتباره نموذجًا ورمزًا خالدًا للفن الطبي بطريقة فكاهية، من أجل انتقاد أحد المعتقين يدعى زويلوس Zoilus[٧]. وتجدر الإشارة إلى العديد من الكتاب الرومان الذين كثيرًا ما كانوا يستهدفون المعتقين، الذين كانوا يتسمون بالحزم والطموح الشديد في مساعيهم لتولي منصب عام، وهي حقيقة يؤكدها مارتياليس هنا لأحد أصدقائه الذي يتباهون بالثروة[٨]. يذكر الشاعر بشكل مميز أن زويلوس "يعاني من المرض" aegrotat[٩]، مشيرًا إلى أنه يشتري باستمرار سلعًا فاخرة، كالسرير الفاخر من مصر، وكذلك الأغطية التي

---

[1] Eva Cantarella, *Bisexuality in the Ancient World*, trans. Cormac Ó Cuilleanáin, (New Haven: Yale University Press, 2002), 22ff.

[2] Keith R. Bradley, *Slaves and Masters in the Roman Empire: A Study in Social Control* (New York: Oxford University Press, 1987), 76.

[3] Mart. VIII.46; X.66; XII.64.

[٤] شارك ماخاؤن في حرب طروادة مع شقيقه، بودالايريوس Podalirius، قبطان الثلاثين سفينة من ثيساليا، انظر:
Hom. Il. II.733ff.

[5] Hom. Il. II.731; IV.194, XII.518, XVI.3ff.

[6] Paus. II.11.4; Quint. Smyrn. VI.408.

[٧] يظهر زويلوس مرة أخرى في الإبيجرامة II.19 في سياق موضوع التفاخر بالثروة.

[٨] يعد ناركيسوس من الحالات المميزة لرجل معتق اكتسب قوة كبيرة في عهد الإمبراطور كلاوديوس (41–54 م). يسخر سينيكا من الإمبراطور بسبب الدعم المفرط الذي أظهره للمعتقين خلال فترة حكمه في عمله "التقريع" مسخ الإنسان إلى قرعة Apocolocyntosis، انظر: Bradley, *Slaves and Masters in the Roman Empire*, 48-49.

[٩] حول التعليق على هذه الإبيجرامة، انظر:
Craig A. Williams, *Martial: Epigrams Book Two* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 77-80.

صبغها الفينيقيون باللون الأرجواني[١]. ينصح الشاعر صديقه، من خلال طرفة لاذعة، بأن يكون حذرًا وأن يغير أسلوب حياته، حيث لا يمكن لأي طبيب، حتى لو كان مناظرًا لماخاؤن، أن يساعده، ما لم يقرر التخلي عن هذا التفاخر ويصبح مقتصدًا (II.16.3-6):

quid torus a Nilo, quid Sidone tinctus olenti?
ostendit stultas quid nisi morbus opes?
quid tibi cum medicis? dimitte Machaonas omnis,
vis fieri sanus? Stragula suma mea.

ما جدوى سرير من النيل والأرجوان ذي الرائحة النفاذة من صيدا؟

ما الذي تظهره هذه الثروة الحمقاء غير الأمراض؟

ماذا تريد من الأطباء؟ تخلّصْ من كل ماخاؤن (الأطباء).

هل تريد أن تتحسن؟ احصل على ملاءات سريري.

في سياق إشاراته إلى حرب طروادة، يورد مارتياليس النموذج exemplum الأسطوري أوديسيوس ملك إيثاكا، أحد الأبطال الرئيسيين في حرب طروادة، الذي ظل مشهورًا ليس فقط بسبب اختراع حصان طروادة وسقوطها اللاحق، ولكن أيضًا لمغامراته الطويلة عند عودته إلى وطنه[٢]. كانت جزيرة السيرينيات واحدة من الأماكن التي اقترب منها البطل خلال رحلته، والسيرينيات مجموعة من الشخصيات الأنثوية الأسطورية، كان لغنائهن سحر قوي وتأثير بالغ على السامعين، كن على هيئة نصف بشر ونصف طائر، يجذبن بغنائهن البحارة فينزلون إلى شاطئ الجزيرة، فيلقون الموت والهلاك وإذا استطاع شخص مقاومة سحر غنائهن كان في ذلك هلاكهن[٣]. تمكن أوديسيوس أخيرًا من الخدعة المعروفة، التي نصحته به الساحرة كيركي، ليس فقط لإنقاذ نفسه ورفاقه من هذا الخطر المميت، ولكن أيضًا للحصول على فرصة للاستماع إلى الأغنية الساحرة وقد ربطوا يديه وقدميه إلى صاري السفينة. في هذا الحدث من الأسطورة يشير مارتياليس ساخرًا إلى الفن الردئ في الإبيجرامة (III.64.1-4):

Sirenas hilarem navigantium poenam
blandasque mortes gaudiumque crudele,
quas nemo quondam deserebat auditas,
fallax Vlixes dicitur reliquisse.

يقال إن أوديسيوس المخادع هو من تجنب،

السيرينيات، عقاب البحارة المبهج

وموتهم المغري ومتعتهم القاسية،

---

[١] كان أرجوان فينيقيا باهظ الثمن، انظر: Mart. VIII.10, XIV.133

[٢] حول حصان وسقوط طروادة، انظر:
Hom. Il. IV.274-289; Verg. Aen. II.228-258; Apollod.V.5.18, Quint. Smyrn. XII.314-355

[3] Hyg. Fab. 141.

اللاتي لم يكن يفر منها أحد عندما سماعها[١].

تكمن سخرية مارتياليس هنا في مقارنة السيرينيات آكلة لحوم البشر مع النوعية الرديئة لقصائد الشاعر كانيوس Canius، الذي يشار في هذه الأبيات إلى عدم مهارته و"خطورته" على ذوق الجمهور ضمنيًا. ويرى الشاعر أن نظيره غير موهوب لدرجة أنه يمكن أن يتسبب في "إيذاء" المستمع مثلما ما تقوم به السيرينيات مع ضحاياها[٢]. ومن خلال المبالغة والسخرية الشديدة التي استخدمها مارتياليس، تمكن من الوصول إلى نتيجة ساخرة تمامًا والتعبير عن انتقاده للمكانة الفنية المحدودة لهذا الشاعر بجدارة بالغة[٣].

كما تحمل إشارة مارتياليس إلى الكيكلوبس بوليفيموس Polyphemus وإلى سكيللا Scylla في الإبيجرامة VII.38 طابعًا ساخرًا (VII.38.1-3):

Tantus es et talis, nostri Polypheme, Severi,
ut te mirari posit et ipse Cyclops,
sed nec Scylla minor.

أيا بوليفيموس، (عبد) صديقي سيفيروس، أنت ضخم جدًا

لدرجة أن الكيكلوبس نفسه قد يندهش منك،

بيد أن سكيللا ليست أقل منك حجمًا[٤].

هذه الأنماط الضخمة معروفة جيدًا من الأوديسية، لذلك يعتبر وصفها الإضافي بلا شك غير ضروري. في هذه الأبيات، يركز الشاعر على الجانب الأكثر مرحًا لنموذج exemplum الكيكلوبس، والذي يتعلق بهيئته المشوهة. تمثل السخرية من المظهر الخارجي فكرة سائدة في شعر مارتياليس، الذي يقتفي أثر أنماط أقدم في الأعمال اليونانية واللاتينية الأخرى[٥]. ربما أراد الشاعر، باختياره نموذج exemplum الكيكلوبس، التأكيد على أن العبد "بوليفيموس" قد يكون له مظهر مثير للإعجاب بسبب الحجم، لكنه يفتقر إلى تصور فكري مماثل.

قام مارتياليس بشكل غير مباشر بتشبيه بوليفيموس بليكوريس Lycoris في الإبيجرامة III.39، إذ يرى الشاعر أنه برغم كونها قبيحة وذات عين واحدة، إلا أنها ترغب في شاب وسيم يمكن مقارنته بجانيميديس (III.39.1-2):

---

[١] تمكن بحارة الأرجو من تجنب السيرينيات بمساعدة أورفيوس، الذي استخدم مهاراته الموسيقية لإبطال مفعول تهديدهم في هذا المشهد من الأسطورة، انظر: Ap. Rhod. IV.892, Apollod. I.325, Hyg. Fab. 141

[2] Ov. Met. V.552ff.

[٣] حول النقد الفني عند مارتياليس، انظر:
Mart. X.11; Irene Vallejo Moreu, *Terminología libraria y crítico-literaria en Marcial* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008), 33.

[٤] عن الكيكلوبيس، انظر:
Hesiod. Theog. 139; Catull. LXIV; Apollod. III.118-122; Diod. Sic. IV.4.71-73; Hyg. Fab. 49; Astr. II.15; Val. Flac. 1.445.
وفيما يتعلق بكانيوس، انظر كذلك: Mart. 3.20.

[5] Theoc. Id. 11; Ov. Met. XIII.728ff.; Nonnus, Dion. VI.300.
تم تشبيه أحد الثملى ببوليفيموس عند بروبيرتيوس (II.33.23-34). وبالمثل أنظر عند مارتياليس الابيجرامات: فويبوس Phoebus (II.35) وليكوريس Lycoris (III.39) ولايتينوس Laetinus (III.43).

Iliaco simile puerum, Faustine, ministro,
lusca Lycoris amat. quam bene lusca videt!

أيا فاوستينوس، تعشق ليكوريس العوراء صبيًا مشابهًا للغلام
الطروادي (جانيميديس)، كم تري العوراء جيدًا!

بصرف النظر عن عنصر السخرية من هذه المرأة بالذات التي كانت في كثير من المناسبات هدفًا لمارتياليس، فمن المؤكد أن تشبيهها بالكيكلوبس مثير للاهتمام، ليس فقط من حيث الناحية الجمالية، ولكن أيضًا من حيث حاسة إبصارها، والتي على الرغم من محدوديتها، إلا أنها في الوقت ذاته قادرة على تمييز الجمال الطبيعي لهذا الشاب.

ويلاحظ أن هوراتيوس قد شبه بشكل مماثل أحد الأشخاص ببوليفيموس Polyphemus في القصيدة I.5 من أحاديثه Sermones، وهو تشبيه مثير للاهتمام بشكل خاص، حيث إن الشاعر لا يقتصر على تقديم شخص مشوه، ولكنه يشير إلى صراع الكلمات، وفقًا لنموذج المبارزة في التراث الملحمي، بين ممثلين إيمائيين من دائرة مايكيناس. على وجه التحديد، يسخر سارمينتوس Sarmentus، من أجل استفزاز كيكيروس Cicirrus، بسبب وجهه الدميم من خلال مطالبته إياه بأداء "رقصة الكيكلوبس"، لأنه في رأيه لا يحتاج إلى ارتداء قناع ليعتقد أنه يقوم بدور بوليفيموس أمام الأعضاء الآخرين في الدائرة، ممن يشاهدون مشهد "المبارزة" (Hor. Sat. I.5.62-64):

Campanum in morbum, in faciem permulta iocatus,
pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat:
nil illi larva aut tragicis opus esse cothurnis.

بعد أن سخر من مرضه الكامباني ومن وجهه إلى حد بعيد، طلب منه
أن يؤدي رقصة راعي الكيكلوبس: لأنه ليس بحاجة إلى قناع أو إلى
أحذية تراجيدية.

بغض النظر إن كانت هذه الحادثة المحددة قد وقعت بالفعل أم إنها من اختراع هوراتيوس، فهي في الواقع تحمل تشابها مع الإبيجرامة VII.38 عند مارتياليس، لأن موضوعها الأساسي، يكمن في تشبيه شخص قبيح ببوليفيموس Polyphemus. ولذلك، يمكن القول إن نموذج exemplum الكيكلوبس "المثير للاشمئزاز" كان واسع الانتشار في الأدب اللاتيني[1].

بالعودة إلى استخدام النماذج الهوميرية من قبل مارتياليس، كان الشاعر معنيًا أيضًا بإحدى مغامرات أوديسيوس المتعلقة بإقامة البطل القصيرة في جزيرة الفاياكيين، محطته الأخيرة قبل أن يصل إلى موطنه الحبيب إيثاكا. وهناك التقى البطل لأول مرة ناوسيكا، ابنة الملك ألكينووس، ثم تمكن بمساعدتها من إقناع والدها بإرساله بأمان إلى وطنه[2]. في حوار أوديسيوس مع البطلة، يلقي بعض الدارسين الضوء على مشاعر حبها اللاشعوري وكذلك رغبتها في الزواج منه[3]. فمن الواضح أن أوديسيوس تعرض لاغراءات كبيرة، فقد كانت ناوسيكا شابة جميلة، ولديها في

[1] Justin Glenn, "The Polyphemus Myth: Its Origin and Interpretation," *Greece & Rome* 25 no. (1978): 141–155.
[2] Hom. Od. VIII.34-35; IX.555-564.
[3] Hom. Od. VII.275-280; VII.455-460;

الوقت نفسه ثروة كبيرة من شأنها أن تكفل له حياة مترفة. ومع ذلك، تغلبت في النهاية رغبة البطل في العودة إلى وطنه وعائلته بعد سنوات عديدة من المغامرات وجعلته يرفض بأدب الاقتراح المقدم إليه ومغادرة الجزيرة. ولأن مثل هذا الاختيار لا يمكن تصوره لأي روماني في زمن مارتياليس، فإن الشاعر لا يفوت الفرصة للتعليق الساخر على مقترح حب (زواج) ناوسيكا المفترض لأوديسيوس واحتمال استحواذه على الممتلكات الملكية في حال قبول عرضها (XII.31.9-10):

mihi Nausica patrios concederet hortos,
Alcinoo possem dicere 'Malo meos'.

إذا قدمت لي ناوسيكا حدائق والدها، يمكنني أن أقول
لألكينووس "أنا أفَضِّل حدائقي"[١].

يربط مارتياليس في هذه الحالة النموذج exemplum الأسطوري لناوسيكا بقيام عشيقته ماركيلا Marcella بالتبرع له بممتلكاتها في مدينة بوسيدونيا في إيطاليا. وتوصف هذه الممتلكات بقدر كاف من المبالغة بأنها تتفوق في جمالها وأهميتها حتى على حديقة ألكينووس التي قدمها إلى أوديسيوس كمهر من أجل الزواج من ابنته[٢]. لذلك، ومن منطلق الرغبة في الثناء على محبوبته على هديتها الثمينة، يبين الشاعر أنه في حال تم تقديم عرض مماثل لهدية ألكينووس لأوديسيوس إليه، فلن يتردد على الإطلاق في رفض العرض المقدم له. وتجدر الإشارة إلى أن مارتياليس غالبًا ما كان يسخر في إبيجراماته من الهدايا زهيدة الثمن والتي يتم تبادلها بين الأصدقاء، لكنه في هذه الحالة يشيد بالعرض الذي قُدم إليه، ربما بقدر من المبالغة والسخرية الضمنية، نظرًا لأن ملك الفاياكيين كان يعتبر نموذجًا مثاليًا للمضيف المهذب والكريم[٣]. ويمكن بالطبع القول هنا بأن الشاعر لا يقتصر على مسألة حجم الهدية، بل إنه يقدم بالإضافة إلى ذلك عنصر الحب مقترنًا بصورة الحديقة الهادئة والجميلة (locus amoenus) التي تخص ملك الفاياكيين[٤]. ويتعزز هذا الرأي إذا كانت الإشارة في الإبيجرامة XII.31 إلى حديقة ألكينووس مرتبطة بإشارة مماثلة إلى القصيدة VI.73، حيث يشير مارتياليس إلى حديقة صغيرة يحرسها تمثال خشبي للإله بريابوس Priapus (VI.73.9-10):

vicini, moneo, sanctum celebrate Priapum
et bis septenis parcite iugeribus.

أنصحكم أيها الجيران، احتفوا ببريابوس المقدس،

Sheila Murnaghan, *Disguise and Recognition in the Odyssey* (Lanham: Lexington Books, 2011), 69-70.

[١] وفقا لهوميروس Od. VIII.175ff.، عاش ملك الفاياكيين في قصر فخم في سخيريا Scheria، انظر:
Hom. Od. VIII.8.320ff.

[2] Hom. Od. VII.313-315.

يشار إلى حديقة ملك الفاياكيين بشكل عام في الأدب كنموذج للمكان المثالي للاسترخاء والهدوء (locus amoenus)، انظر:
Theoc. Id. 11; Verg. Ecl. 7; Hor. Ars P. 17; Prop. I.14.23-24; Stat. Silv. I.3.81-82; Juv. V.149-151.
فيما يتعلق بموضوع الحديقة المثالية كمكان مبهج، انظر:
Kathryn Gleason, *A Cultural History of Gardens in Antiquity* (London: Bloomsbury, 2013), 57.

[3] John Patrick Sullivan, *Martial, the Unexpected Classic: A Literary and Historical Study* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 67.

[4] Ov. Met. I.452-567; I.568-747; III.143-252; VI.424-674; X.1-66.

وابتعدوا عن الأربعة عشر يوجيروم (فدانًا)[١].

من المعروف عمومًا أن الرومان كانوا يربطون الحدائق بالعلاقة الحميمية والإله نفسه، الذي كان لديه قضيب كبير الحجم[٢]. يمكن للمرء أن يخمن بأن مارتياليس من خلال تمثال بريابوس الخشبي، الذي يبدو أنه يتحدث عنه، يلمح في هذين البيتين إلى أن "الحديقة" التي يحرسها أي "العضو التناسلي لسيدته" حجمه صغير جدًا لإرضاء شهواته المثيرة التي لا تشبع، من خلال السخرية من "الهدية" التي قدمتها له بطريقة هزلية و"لاذعة"[٣]. ولذا، يمكن افتراض أن الشاعر يسخر من نموذج رفض أوديسيوس لاقتراح الزواج المغري من جانب ناوسيكا الجميلة والشابة، ويخلص إلى أنه هو نفسه يستحق أن يكون له رفيقة يمكنها إرضاءه من الناحية الجنسية ولديها نفس الصفات الجسدية التي يمتلكها.

بيد أن مارتياليس لم يقتصر على الإشارة إلى مآثر ملك إيثاكا فقط، بل يهتم أيضًا بالجوانب الأقل شهرة لمغامراته، مثل فقدان إلبينور Elpenor أحد رفاقه في جزيرة كيركي[٤]. في الأوديسية، يقال إن هذا الشاب أفرط في الشراب وسقط عن طريق الخطأ من سطح قصر الملكة كيركي ليجد الموت المأساوي، مما شوه فرحة إنقاذ أوديسيوس ورفاقه من سحر ابنة هيليوس الماكرة. يستخدم مارتياليس هذا النموذج exemplum الأسطوري في الإبيجرامة XI.82 على وجه التحديد، من أجل السخرية من أحد أصدقائه يدعى فيلوستراتوس Philostratus، الذي كان مواظبًا على احتساء الخمر، لدرجة أن الاستهلاك المفرط للخمر كاد أن يكلفه حياته (XI.82.1-3):

A Sinuessanis conviva Philostratus undis
conductum repetens nocte iubente larem
paene imitatus obit saevis Elpenora fatis.

بينما كان فيلوستراتوس عائدًا، بناءً على أوامر الليل،
من حفل عشاء في حمامات سينويسا إلى منزله المستأجر،
كاد أن يقلد إلبينور ويفقد حياته على يد القدر القاسي.

يستخدم مارتياليس هنا الكوميديا "السوداء" بدءًا بنموذج أسطوري مأساوي ومحاولة منع صديقه من ممارسة عادات مماثلة في المستقبل. يصور فيلوستراتوس على أنه شخص مهمل استسلم بشكل خاص للملذات المادية، ونتيجة لذلك كان على وشك الموت، حيث كاد أن يغرق في الحمامات، لكونه في حالة سكر. ولم يكن مارتياليس ممانعًا بأي حال من الأحوال للتمتع بالنبيذ على وجه الخصوص، ولا التمتع بالحياة بشكل عام[٥]، بيد أن تجاوز بعض معاصريه حدود الرفاهية وتعريض حياتهم للخطر، من الأمور التي لا يمكن للشاعر أن يتجاهلها، إذ يرمز

---

[١] كان الإله بريابوس يعمل كحارس للحدائق والحقول، وتقام له التماثيل الخشبية وهو يحمل المنجل، وكان يطرد الطيور بقضيبه بالغ الطول. حول بريابوس وعلاقته بفكرة الحديقة الهادئة، انظر:

Pierre Grimal, *Les jardins romains* (Paris: Presses Universitaires de France, 1969), 152ff.

[٢] فيما يتعلق بفكرة ربط الحديقة بالعضو التناسلي للرجل والمرأة، انظر:

Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, 77-79; Richlin, *The Garden of Priapus,* 68.

[٣] حول تشبيه عضو المرأة التناسلي بالحديقة، انظر:

Grimal, *Les jardins romains*, 152ff.

[4] Hom. Od. XII.51-80.

[٥] انظر الإبيجرامة Mart. XIII.118 حيث يشير الشاعر إلى مجموعة متنوعة من الخمور.

إلبينور Elpenor إلى رجل مجهول من الحياة اليومية يأتي إلى الحياة، ولكنه قد يغادرها فجأة بسبب السذاجة واللامبالاة[١].

يمكن أن تؤدي إشارة هوميروس الموجزة إلى إلبينور إلى استنتاج مفاده أن البطل ينتمي إلى الشخصيات الأقل شهرة التي تظهر في الملاحم لغرض وحيد هو المساهمة في تطوير العمل. عادة ما يتمحور هؤلاء الأبطال "الثانويين" حول بطل آخر أكثر أهمية، مثل أوديسيوس في هذه الحالة، في حين أصبح بعضهم معروفًا أيضًا في الضمير الجماعي باسم "المناهضين للأبطال" بسبب تباين خصائصهم فيما يتعلق بالنموذج الراسخ لقيم التراث الملحمي. يمكن أن تشمل هذه الفئة بلا شك المتسول إيروس Irus في الأوديسية، الذي خلال ظهوره السريع من الملحمة يدخل في صراع مع أوديسيوس الذي يتغلب عليه بدوره في النهاية.

من المعلوم، تمكن أوديسيوس أخيرًا من استعادة عرشه في إيثاكا، بعد التخلص من الخُطَّاب بمساعدة ابنه، تليماخوس Telemachus. ومع ذلك، قبل تحقيق هدفه، واجه العديد من المصاعب ومر بالكثير من المخاطر، حيث كان عليه إخفاء هويته الحقيقية عن الخطاب حتى تحين اللحظة المناسبة للانتقام. كان أحد التحديات التي واجهها عندما وصل إلى قصره هو المتسول إيروس، وهو تابع للخطاب الذين استعانوا به في مهام مختلفة. وعندما وصل البطل إلى القصر بعد تحوله إلى متسول عجوز على يد الإلهة أثينا، أراد إيروس إبعاده وتحداه في قتال لإجباره على ترك المكان[٢]. لقد هزمه أوديسيوس وأهانه، وعاقبه على سلوكه المتغطرس والاستفزازي تجاهه، بينما يخطط في ذات الوقت للتخلص من الخطاب[٣]. بالطبع، لم يكن الانتصار على إيروس أعظم إنجاز للبطل، لكنه جذب انتباه العديد من الشعراء، لأن هذا المتسول بالذات أصبح معروفًا كنموذج مميز للفقر والبؤس[٤]، على غرار ثيرسيتيس Thersites في الإلياذة، الذي دخل أيضًا في صراع مع ملك إيثاكا وعانى أخيرًا من عواقب غطرسته[٥]:

Cur nemo est, Hecalen, nulla est, quae ceperit Iron?
Nempe quod alter egens, altera pauper erat.
(Ov. Rem. 747-748)

لماذا لم يتخير أحد هيكالي، ولم تظفر واحدة بإيروس؟

---

[1] Howard V. Canter, "The Mythological Paradigm in Greek and Latin Poetry," *The American Journal of Philology* 54 (1933) 201-224.

تتكرر فكرة السكير إلبينور في الإنيادة في صورة بالينوروس Palinurus الذي يفقد حياته، وهو نائم، من خلال السقوط في البحر قبل اقتراب الطرواديين من إيطاليا، انظر: Verg. Aen. V.857-858

[2] Hom. Od. XVIII.25-35.

[3] Hom. Od. XVIII.105-110.

[4] Peter Howell, *Martial, Epigram V* (Warminster: Aris & Phillips, 1995) 126.

[٥] عن المشهد بين أوديسيوس وثيريستيس، انظر: Hom. Il. II.210-269. وعن كون إيروس وثيريستيس يمثلان فكرة شائعة الاستخدام، انظر:

Alberto Canobbio, *M. Valerii Martialis. Epigrammaton liber quintus* (Napoli: Loffredo editore, 2011) 103.

وفيما يتعلق بثيريستيس، انظر:

Willcock, "Mythological Paradeigma in the *Iliad*,"141-154; Andrea Kouklanakis, "Thersites, Odysseus, and the Social Order," in *Nine Essays on Homer*, ed. M. Carlise and O. Levaniouk (Oxford: Rowman & Littlefield.1999), 35-53.

لأن أحدهما كان متسولًا والأخرى كانت فقيرة.

يقدم مارتيالس إيروس Irus كنموذج للفقر في الإبيجرامة V.39، عندما يشير إلى أحد أصدقائه الذي يحمل اسم Charinus (V.39.8-10):

Croeso divitior licet fuissem,
Iro pauperior, fore, Charine,
si conchem totiens meam comesses.

لو كنت أنا أغنى حتى من كرويسوس،

لصرت أفقر من إيروس، ياخارينوس،

لو ظللت تأكل من حبوبي كثيرًا.

يذكر الشاعر أنه يرسل إلى خارينوس هدايا الطعام، على أمل أن يدرجه في وصيته الخاصة بالميراث. وبطبيعة الحال، يؤجل خارينوس باستمرار المضي قدمًا في الاستجابة لمطلبه، ونتيجة لذلك لم يحقق الشاعر مبتغاه، الأمر الذي يتسبب في إزعاجه، خشية أن ينتهي به المطاف فقيرًا مثل المتسول الشهير في الأوديسية[١]. يقوم مارتياليس بطريقته الساخرة اللاذعة بمقارنة إيروس مع كرويسوس، ملك ليديا، الشهير بثروته الضخمة، مشيرًا إلى أنه في النهاية حتى ثروة الملك الهائلة لن تلبي مطالب خارينوس المالية[٢]. تكمن السخرية في حقيقة أن الشاعر لا يمكنه في الواقع أن يجمع الثروة التي يمتلكها هذا الحاكم بالذات، ولا أن يصبح بالطبع فقيرًا مثل إيروس. ومن خلال المبالغة، يؤكد مارتياليس بالتالي على مماطلة خارينوس وتردده في الاستجابة إلى مساعيه في الحصول على الثروة[٣].

ولقد كان مينتور Mentor من الشخصيات التي وردت عند هوميروس ولفتت اهتمام مارتياليس، تلك الشخصية التي أثرت بشكل كبير على حبكة الأوديسية في الرابسوديات (الأناشيد الرابسودية) الأولى من الملحمة. وعلى وجه التحديد، فقد قامت أثينا التي تحولت إلى هيئة مينتور، بمرافقة تيليماخوس خلال رحلاته إلى بيلوس وإسبرطة بحثًا عن والده، مما عزز ثقة ابن أوديسيوس في نفسه وساهم في بلوغه سن الرشد[٤]. وبهذه الطريقة، تم اعتبار مينتور رمزًا لتوجيه كبار السن للشباب وإرشادهم بشكل عام[٥]. يقوم مارتياليس بتصوير مينتور كنموذج للإلهام الإبداعي لفنان ماهر في الإبيجرامة (VIII. 50(51).1-2):

Quis labor in phiala? docti Myos anne Myronos?
Mentoris haec manus est an, Polyclite, tua?

لمن يكون هذا الإبداع على ذلك الكأس؟ هل هو (إبداع) ميس Mys الماهر أم ميرون Myron؟ هل هذه يد مينتور أم يدك يا بوليكليتوس؟

---

[١] كثيرا ما نقابل السخرية من تقديم هدايا ذات قيمة وضيعة في الكتاب الرابع عشر من الابيجرامات، انظر أيضًا: Mart.8.33

[٢] فيما يتعلق بالنموذج المقابل لكرويسوس Croesus، انظر: Hdt. I.6.1ff.

[٣] حول السخرية من المماطلة والتردد في شعر مارتياليس، انظر أيضًا: Mart. II.64

[4] Hom. Od. II.225 ff.

[5] Andy Roberts, "Homer's Mentor: Duties Fulfilled or Misconstrued," *History of Education Society Bulletin* 64 (1999):313–29; Miles F. Shore, "The First Mentor, the Goddess Minerva," *Psychiatric Times* 22, no. 10 (2005): 82.

ومع ذلك، يستخدم الشاعر اسم البطل الهوميري، في هذين البيتين، من أجل التأكيد على النواحي الجمالية الرفيعة والأناقة التي تميز كأسًا لشرب النبيذ، قام صديقه روفوس بإهدائه إياه. يمكن للمرء أن يرى على الكأس تصويرًا واقعيًا لشخصيات أسطورية، مثل فريكسوس، والجزة الذهبية وآريون. لذلك يرى الشاعر أن الكأس يمكن اعتبارها قطعة أثرية لمبدع يسترشد روحيًا بمينتور (VIII.50(51).9-10):

stat caper Aeolio Thebani Phrixi
cultus: ab hoc mallet vecta fuisse soror.

يقف (على الإناء) ماعز مزدان بالجزة الذهبية لفريكسوس
الطيبي: كانت أخته (هيللي) ستفضل أن تنتقل إليه.

sic Methymnaeo gavisus Arione dolphin
languida non tacitum per freta vexit onus.
(VIII.50(51).15-16)

هكذا كان الدلفين مسرورًا (بأغنية) أريون من ميثيمنا Methymna
حمله كعبء رخيم وسط البحر الراكد[١].

تعالج هذه الإبيجرامة موضوع الجزة الذهبية التي نقشت ببراعة على أحد الكؤوس، والتي حملها فريكسوس إلى كولخيس، حيث يقارن مارتياليس تلك الرحلة بالدلفين الذي أخذ المغني أريون إلى الشاطئ.

تمت الإشارة إلى مينتور كنموذج "للمرشد" الإبداعي في الإبيجرامة III.41 بالطبع في شكل محاكاة ساخرة، إذ يبين مارتياليس، وهو يسخر من مبدع مجهول الهوية وغير ماهر، أن تصوير أحد الزواحف محفور على مزهرية كان واقعيًا للغاية، لدرجة أن من يراه تنتابه حالة من الرعب، لأنه يعطي انطباعًا بأنه على قيد الحياة (III.40(41).1-2):

inserta phialae Mentoris manu ducta
lacerta vivit et timetur argentum.

تعيش سحلية محفورة على الإناء بيد مينتور
ونخشى أن نلمس الفضة.

في هذين البيتين يصبح الفن موضوعًا للتعليق من قبل مارتياليس الذي يسخر من هوس اقتناء القطع الفنية "الثمينة" من جانب العديد من أعضاء الطبقة الأرستقراطية، الذين لا يمتلكون أي حس فني[٢]. لذلك، ينتهي الشاعر إلى أن هؤلاء غير قادرين على استيعاب أن ثمن هذه المقتنيات التي يحرصون على شرائها لا يعكس قيمتها الفعلية على الإطلاق، وعلى النقيض من ذلك، فهي أدنى بكثير مما يتخيلونه[٣]. من الواضح أن مارتياليس ينتقد التفاخر والثراء الجديد الذي أظهره أحد أصدقائه المجهولين باقتناء قطع فنية قديمة باهظة الثمن، والذي من خلاله، يكشف

[١] اشتهر أريون بالأغنية التي يتحدث فيها عن اختطافه من قبل القراصنة وكيف أن الدلفين أنقذه وحمله على ظهره ومعه قيثارته إلى الشاطئ. حول أسطورة آريون والدلفين، انظر:
Hdt. I.23-24; Hyg. Fab. 194; Walter Burkert, *Homo Necans, The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, trans. Peter Bing (California: University of California Press, 1983), 196-204.

[٢] عن نفس الموضوع، انظر كذلك: Mart. III.35.1-2; Prop. I.14.2; III.9.13; Juv. VIII.104.

[٣] يظهر موضوع شراء مقتنيات فنية رديئة الجودة مقابل مبالغ باهظة أيضًا في الإبيجرامة XIV.182، حيث يتم عرض نموذج بروميثيوس كمبدع ماهر.

الشاعر أن العديد من معاصريه، لم يكن لديهم في الواقع اهتمام بالفن في حد ذاته، وإنما يهتمون فقط باستعراض الثروة التي يمتلكونها.

كان اهتمام الطبقات الاجتماعية العليا في روما في عصر مارتياليس، على وجه الخصوص، بالعصور القديمة الكلاسيكية شديدًا، ولهذا السبب كان العديد من التجار المخضرمين يحاولون ابتزاز مبالغ مالية كبيرة من الأرستقراطيين الأثرياء، الذين كانوا على استعداد لإنفاقها من أجل اقتناء القطع الفنية "القديمة"، حتى لو لم يكن لديهم القدرة على تقدير الفن الحقيقي والرفيع[١]، كما يتضح من إشارة الشاعر في الإبيجرامة IX..59 ، التي يصور مارتياليس فيها مينتور على أنه مبدع فنان لأعمال فنية ذات قيمة جمالية عالية، والتي ينفق عليها بجنون أحد الأصدقاء الأثرياء الكثير من المال (IX.59.15-16):

expendit veteres calathos et si qua fuerunt,
pocula Mentorea nobilitata manu.

كان يزن الكؤوس القديمة و(يبحث) إن كانت هناك أية
كؤوس صنعتها يد منتور النبيلة.

يكمن الأمر المثير للاهتمام الذي يظهر أيضًا في الإبيجرامة IX.59 في الإشارة إلى اسم مامورا Mamurra الذي يستحضر في ذاكرة الجمهور رفيق يوليوس قيصر المقرب وعشيقه كما كان يشاع (IX.59.1-3):

In Saeptis Mamurra diu multumque vagatus,
hic ubi Roma suas aurea vexat opes,
inspexit molles pueros oculisque comedit.

بعد أن تجول مامورا كثيرًا ولفترة طويلة في الأماكن المُسيَّجة،
حيث تهدر روما الذهبية ثرواتها، استعرض الأولاد الرقيقيين
والتهمهم بعينيه.

لم تنتشر هذه الشائعات من قبل خصوم قيصر السياسيين فحسب، بل حتى من قبل الشعراء، مثل كاتوللوس الذي كان يكره مامورا بشدة بسبب السلطة والممتلكات التي جمعها مستغلًا قربه من رجل الدولة العظيم والقائد قيصر[٢]. ومن الجدير بالذكر أن الشاعر ربط اسم "مامورا" بالكلمة اللاتينية العامية آنذاك التي تشير إلى عضو الذكورة (mentula)[٣] مما يعني ضمنيًا أنه دخل في علاقة شاذة مع قيصر[٤]، بينما أشار إلى هذه العلاقة بشكل مباشر في القصيدة السابعة والخمسين[٥]. لقد كان مامورا عمومًا يتبنى نمط حياة خليع[٦]، معتمدًا على الثروات الطائلة

[1] Ludwig, Friedländer, *Roman Life and Manners Under the Early Empire* (London: G. Routledge & K. Paul, 1965), 88; Barbara K. Gold, *Literary Patronage in Greece and Rome* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987), 43ff.
[2] Sullivan, *Martial, the Unexpected Classic,* 97; Skinner, *A Companion to Catullus,* 419.
[3] Cattull. XCIV.1.
[4] Catull. XXIX. 1-29; LVII. 1-10; Suet. Jul. 73.
[5] Catull. LVII. 1-10.
[6] Cattull. XCIV.1; CV.1; CXIV.1; CXV.1; Judy K. Deuling, "Catullus and Mamurra," *Mnemosyne*, 52, no. 2 (1999): 188-194; Paul Claes, "Catull. C. 94: The Penrerated Penis," *Mnemosyne*, 49 (1996): 66.

الطائلة التي جمعها بسبب علاقته الوثيقة مع أقوى رجل في روما[١]. من المعقول أن نفترض أن مارتياليس ربما سعى في الإبيجرامة IX.59 إلى استخدام دلالات سلبية لاسم مامورا[٢]، بسبب إشارات كاتوللوس إليه، وكذلك ليضعه في مقابلة صارخة مع نموذج مينتور الهوميري حول موضوع الحكمة والأناقة والاعتدال في الفن.

بصرف النظر عن النماذج الأسطورية التي تعود إلى الحلقة الطروادية Τρωικός κύκλος، فمن المسلم به أن مارتياليس كان مهتمًا بالآخرين الذين ينتمون إلى الدائرة الملحمية الأوسع επικός κύκλος. وهناك حالات مميزة لأنماط عرفت بانحلالها الأخلاقي وجرائمها التي ارتكبتها حتى ضد الأقارب، مثل ثيستيس Thyestes سيئ السمعة، ابن بيلوبس وشقيق أتريوس[٣]. يشير مارتياليس إلى الكوارث التي حلت بعائلة أتريوس Atrides، والتي بدأت عندما ضحى تانتالوس Tantalus بابنه بيلوبس Pelops، من أجل اختبار المعرفة الكلية لآلهة الأوليمبوس (XII.84.3-4):

talis eras, modo tonse Pelops, positisque nitebas
crinibus ut totum sponsa videret ebur.

هكذا كنت، يا بيلوبس، عندما حلقت لأول مرة، كنت تتألق بشدة بشعرك
المنساب، كي تتمكن عروسك من رؤية عاج (كتفك) بالكامل[٤].

يستحضر مارتياليس في هذين البيتين، من خلال الكوميديا "السوداء"، نموذج exemplum بيلوبس الذي أعادته الآلهة إلى الحياة من جديد، حيث يقارن أحد أصدقائه، الذي كان قد قص شعره، بالبطل الذي عاد للتو إلى الحياة بعد مقتله على يد والده. غير أن صورة البهاء والنضارة تطغى عليها الإشارة إلى العاج (ebur)، وهي كلمة تُذَكِر حتمًا بالجانب المروع من قيام الربة ديميتر بتناول جزء من جسد البطل (كتفه) واستبداله بالعاج من قبل زيوس[٥]. وكما هو معروف، فقد حكم ملك الآلهة على تانتالوس لارتكابه جريمته المروعة بالعذاب الأبدي في العالم السفلي، في حين أعيد بيلوبس إلى الحياة بمساعدة الآلهة[٦]. ثم ذهب الشاب إلى البيلوبونيسوس Peloponnesus، حيث تزوج من هيبوداميا ابنة أوينوماوس، ملك بيسا Pisa، وأنجب منها ستة أبناء أشهرهم أتريوس وثيستيس.

استمرت اللعنة الشهيرة لمؤسس الأسرة، تانتالوس، بدورها مع هذين الأخوين، اللذين تورطا في صراع مرير بينهما على سلطة مدينة ميكيني. وردًا على خطيئة ثيستيس واغتصابه لزوجة أخيه، قام أتريوس بعمل انتقامي أكثر

---

[١] اشتكى قيصر نفسه، وفقًا لوصف سويتونيوس، بأن الشائعات التي انتشرت ضده من خلال قصائد كاتوللوس Catullus قد أضرت باسمه بشكل لا يمكن إصلاحه، انظر: Suet. Jul. 73

وانظر أيضًا: أحمد عتمان، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري (الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، ١٩٨٩)، ١٠٧.

[٢] عن مامورا في شعر مارتياليس، انظر أيضًا: Mart. X.4.11

[3] Aesch. Ag. 1178ff.; Brian S. Hook, "Oedipus and Thyestes among the Philosophers: Incest and Cannibalism in Plato, Diogenes and Zeno," *Classical Philology* 100, no.1 (2005):17-40.

[٤] عن تقطيع تانتالوس لابنه بيلوبس وتقديم لحمه كطعام للآلهة، انظر:

Pind. Ol. I.24 ff.; Apollod. II.1-3; Hyg. Fab. 82, 83; Ov. Met. VI.405; Sen. Thy. 145ff.; Stat. Theb. I.246.

[٥] كانت الربة ديميتر، على وجه التحديد، هي من أكلت قطعة من كتف بيلوبس لفرط حزنها على فقد ابنتها التي قام بلوتو باختطافها، انظر:

Pind. Ol. I.37; Hyg. Fab. 83; Verg. Georg. III.7; Ov. Met. VI.404.

[٦] تمت الإشارة إلى تانتالوس Tantalus كنموذج للعقاب الأبدي أيضًا عند مارتياليس في الإبيجرامة Mart. X.5

رعبًا، وهو "عشاء ثيستيس" سيئ السمعة[١]. إن مذبحة أطفال ثيستيس على يد أتريوس وتقديم لحومهم في عشاء لوالدهم هي واحدة من أكثر الأساطير المروعة في العصور القديمة التي أثارت اهتمام المبدعين الرومان[٢]. ومع ذلك، يتناول مارتياليس هذا النموذج exemplum من وجهة نظر مختلفة تغلب عيها روح الدعابة، على الرغم من أن أسلوبه يصبح متطرفًا إلى حد ما. على وجه التحديد، في الإبيجرامة III.45 يشير الشاعر إلى صديق يتحدث بكثرة وبشكل متصل إلى الحد الذي يجعله شخصًا لا يطاق. هذه العادة تجعل مارتياليس يتجنب تناول الطعام معه، على الرغم منْ أن الأطعمة التي ذكرها ذات جودة ممتازة (III.45.1-2):

fugerit an Phoebus mensas cenamque Thyestae
ignoro: fugimus nos, Ligurine tuam.

لا أعرف إن كان فويبوس قد فر من مائدة ثيستيس وعشاءه:

لكننا سنهرب من مائدتك، ياليجورينوس.

بقدر لا بأس به من المبالغة، يقارن الشاعر بشكل أساسي الانزعاج الذي تسببه له ثرثرة صديقه بغضب الآلهة، عندما اكتشفت قيام أتريوس بتقديم جثث أطفاله إلى ثيستيس على العشاء[٣]. ويشرع مارتياليس في هذه الحالة في "دمج" أسطورتي تقديم بيلوبس كطعام في العشاء من جانب تانتالوس وتقديم أطفال ثيستيس بواسطة أتريوس، لأنه وفقًا للتراث، تمت دعوة آلهة الأوليمبوس لتناول وجبة ليس من قبل أتريوس، وإنما من قبل تانتالوس[٤]. من الواضح أن الشاعر لديه القدرة على توليف النماذج الأسطورية حسب رغبته وفقًا لاحتياجات السياق والغرض الذي يسعى هو نفسه إلى تحقيقه، دون الإصرار على مزيد من التفاصيل.

يتناول مارتياليس عشاء ثيستيس كنموذج أيضًا بطريقة مرحة في الإبيجرامة XI.31، حيث يشير إلى طباخ يدعى كايكيليوس Caecilius، يتمتع بمهارة عالية في تقطيع القرع. مرة أخرى باستخدام الفكاهة المروعة، يقارن الشاعر القرع بعد تقطيعه بأطفال ثيستيس الذين تم تقطيعهم، وكذلك يقارن الطباخ الماهر بأتريوس (XI.31.1-3):

Atreus Caecilius cucurbitatum:
si illas quasi filios Thyestae
in partes lacerat secatque mille.

يعتبر كايكيليوس لفاكهة القرع بمثابة أتريوس:

قام بتقطيعها إلى ألف قطعة

كما لو كانت أبناء ثيستيس.

[1] Aesch. Ag. 1577 ff.; Apollod. II.10-15; Hyg. Fab. 88; Sen. Thy. 1004 ff.

[٢] قام الشاعر باكوفيوس Pacuvius (حوالي 220–130 ق.م) بتأليف عمل بعنوان أتريوس Atreus حول المصير المأساوي لسلالة أتريوس Atreides، انظر: Aul. Gel. XII.2.

[3] Post, Edwin, *Selected Epigrams of Martialis* (Boston: New York Ginn & Company, 1908), 86.

[4] Pind. Ol. I.35-52, Hyg. Fab. 8; Verg. Georg. III.7, Ov. Met. IV.404.

تُقارن براعة الطباخ كايكيليوس في الطهي بالطريقة التي قتل بها أطفال ثيستيس على يد عمهم، الذي مزقهم وفقًا للأسطورة بإتقان إلى قطع متساوية، ونتيجة لذلك لم يتنبه والدهم لما قُدم إليه من لحوم[١]. تبدو سخرية الشاعر هنا مبالغ فيها للغاية، لكن يبدو أن الشاعر في هذه الأبيات يقدم هذه الأسطورة وهو في حالة مزاجية "أكثر لطفًا" بإسقاطها على الواقع المعاصر.

يُستخدم ثيستيس كنموذج exemplum أيضًا في مناسبات أخرى في إبيجرامات مارتياليس. من المعلوم أن ثيستيس كان قد أغوى في البداية أيروبي Aerope، زوجة أتريوس، وأقنعها بتسليم الحمل الذهبي الذي كان في حوزة أتريوس، من أجل إقناع سكان ميكيني بقبوله ملكا عليهم[٢]. ومع ذلك، طلب أتريوس مساعدة هرميس، واستعاد الحمل، وعلى الرغم من محاولة أخيه فاز أخيرًا بالعرش[٣]. في الواقع، أظهر زيوس دعمه لأتريوس من خلال أمر إله الشمس بعدم الشروق[٤]. تنتمي هذه الأسطورة إلى عالم المفارقة، من حيث صلتها بظاهرة خارقة للطبيعة، كما يشير مارتياليس ضمنيًا في الإبيجرامة (X.4.1-2):

qui legis Oedipoden caligantemque Thyesten,
Colchidas et Scyllas, quid nisi monstra legis?

أنت يا من تقرأ عن أويديبوس وثيستيس ضعيف النظر،

والكولخيات وسكيللا، عن ماذا تقرأ لنا غير الوحوش؟

يركز الشاعر في هذه الحالة على كسوف الشمس، والذي نتج عن التدخل الإلهي لصالح أتريوس، والذي يتعارض بطبيعة الحال مع القوانين الطبيعية[٥]. بناء على هذا النموذج، ووفقا لمارتياليس، فإن إصرار البعض على التعامل مع المعايير الملحمية الغريبة التي لا تتوافق مع الحياة "الواقعية" وتتعارض مع الطبيعة أمر سخيف حقًا وخال من المعنى، كما أن الشاعر يرى أن مثل هذه النماذج (أتريوس وثيستيس وغيرها)، قد عفا عليها الزمن وغير متصلة بالحياة المعاصرة.

إن مذبحة والتهام ثيستيس لأطفاله، إلى جانب جرائم بشعة أخرى، صنفت أتريوس مع مرور الوقت في الذاكرة الجماعية كنموذج exemplum مميز للبؤس والشقاء (IV.49.3-6):

ille magis ludit qui scribit prandia saevi
Tereos aut cenam, crude Thyesta, tuam,
aut puero liquidas aptantem Daedalon alas
Pascentem Siculas aut Polyphemon ovis.

يعبث كثيرًا من يكتب عن وجبة تيريوس

---

[١] نقابل موضوع أكل لحوم البشر أيضًا عند هيرودوتوس في حالة أستياجيس Astyages وهارباجوس Harpagos (1.117).

[2] Apollod. II.10-11; Paus. II.18.2.

[3] Eur. IT. 130-133.

[4] Eur. El. 727-736; Jakub Pigon, "'Hominem pagina nostra sapit': Humans and Monsters in Martial X,4," *Eirene: studia graeca et Latina* 57 (2021): 53-70.

انظر كذلك، سينيكا، مسرحية ثيستيس، ترجمة أحمد حمدي، مراجعة على عبد التواب (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٦)، ١٣–١٥.

[5] Sergi, "Marziale ed i temi mitologici nella poesia epica e tragica dell'età argentea," 53-64.

المتوحشة أو عشاءك، يا ثيستيس القاسي،

أو عن دايدالوس الذي جهَّز الأجنحة السائلة لابنه،

أو عن بوليفيموس الذي يغذي الأغنام الصقلية.

يتجاهل العديد من الشعراء عنصر الرعب الذي يمكن رؤيته في نموذج ثيستيس Thyestes، وكذلك في نموذج تيريوس Tereus، ويصرون على نفس الأفكار لإبهار جمهورهم، لأنهم يفتقرون إلى الإبداع[١].

لم تقتصر مصائب سلالة أتريوس على أتريوس وثيستيس فقط، بل امتدت أيضًا لتطال الأجيال اللاحقة، حيث أعقب "عشاء ثيستيس" الرهيب مقتل أتريوس على يد إيجيسثوس، وأجاممنون على يد إيجيسثوس بالتعاون مع كليتيمنسترا، بعد عودة ملك ميكيني من حملة طروادة، وكذلك العشاق غير الشرعيين على يد أوريستيس ابن أجاممنون[٢]. قامت ربات الانتقام "الإيرينيات Erinyes" (الفوريات Furiae) بمطاردة أوريستيس بعد الفعل الشنيع الذي ارتكبه بقتل أمه، ساعية بإصرار إلى معاقبته. ويبدو أن مارتياليس ينظر إلى فعل ابن أجاممنون نفسه بشكل مختلف في الإبيجرامة VII.45، لأنه لا يتناوله على أنه جريمة، ولكن كعقاب للسلطة التعسفية والاستبدادية لوالدته كليتيمنيسترا، وإيجيسثوس عشيقها[٣]. بالطبع، لا يمكن التغاضي عن دور بيلاديس صديق أوريستيس، في نجاح المخاطرة، فقد ساهم بشكل حاسم فيها ثم اختار أن يرافقه في المنفى (VII.45.8-9):

miretur Pyladen suum vetustas,
haesit qui comes exuli parentis.

دع أهل العصور القديمة ينبهرون ببيلادس،

الذي رافق زميلًا طُرد بسبب والدته.

يقارن مارتياليس، على وجه التحديد، في هذين البيتين أوريستيس وبيلاديس، كنموذجين exemplum للصداقة العميقة، مع اثنين من السياسيين في زمن نيرون (كايسونيوس وكوينتوس أوفيديوس)، اللذين اصطدما مع الإمبراطور آنذاك ونتيجة لذلك تم نفيهما[٤]. يوظف الشاعر الطابع السياسي للمنفى في هذه الحالة في سياق أسطوري ويقارنه بالنموذج exemplum الأسطوري الشهير، مؤكدًا على التفاني الذي كان قائمًا بين الرفيقين، وهي فضيلة أصبحت نادرة في مجتمعه الروماني المعاصر.

أشار مارتياليس مرة أخرى إلى الصديقين المخلصين أوريستيس وبيلاديس اللذين لا يفترقان في القصيدة (VI.11.1-3):

quod non sit Pylades hoc tempore, non sit Orestes,
miraris? Pylades, Marce, bibebat idem

---

[1] Thuc. II.29; Apollod. III.14.8; Ov. Met. VI.424-574; Pers. V.9.

عن تيريوس في شعر مارتياليس، انظر: Mart.XI.18.19; XIV.75.1-2

[2] Hom. Od. I.35; Aesch. Supp. 973-1006; Soph. El. 10ff.; Eur. Or. 25 ff.

[٣] اتبعت هيرميوني نفس التكتيك في رسالتها إلى أوريستيس لتبرئته من وصمة قتل الأم، انظر: Ov. Her. 49-50

[٤] وفقًا لما أورده مارتياليس، لقد رافق كايسونيوس ماكسيموس صديقه سينيكا إلى كورسيكا. وبالمثل رافق كوينتوس أوفيديوس صديقه كايسونيوس الذي قام نيرون بنفيه عام 66 م عقب اكتشاف مؤامرة بيسو، انظر:
Mart. VII. 44; 45; Tac. Ann. XV. 71; Vioque, *Martial, Book VII A Commentary*, 278-79.

nec melior panis turdusve dabatur Orestae.

هل تتعجب أنه في هذا الزمن لا يوجد بيلاديس ولا أوريستيس؟

كان بيلاديس، يا ماركوس، يشرب من نفس النبيذ،

ولم يكن أوريستيس يحصل على خبز أو طائر دج أفضل[١].

من خلال نموذج االصداقة العميقة بين أوريستيس وبيلاديس في هذه الأبيات، ينتقد مارتياليس بشكل أساسي وغير مباشر صديقه، الذي يبدو أنه أكثر ثراء منه، لأنه يهدر المال على المنتجات الفاخرة، مثل العباءات الأرجوانية من صور[٢]. على الرغم من حقيقة أن الرجلين كانا صديقين، يبدو أن ماركوس لم يظهر تضامنًا مع مارتياليس الفقير، مما يدل على أنه في حقيقة الأمر لم يكن له أي تقدير على الإطلاق. لذلك، في حالة مارتياليس وصديقه، فإن نموذج exemplum أوريستيس وبيلاديس غير ملائم، إذ لا يوجد بينهما في الواقع أي تكافل فعلي.

وكما هو معروف جيدًا، فإن العلاقة الوثيقة بين أوريستيس وبيلاديس نشأت من خلال التجارب والصعوبات، التي كانت تمثل معيارًا نزيهًا لمشاعرهما الصادقة والمتبادلة[٣]. يتم عرض نموذج exemplum الصداقة بين البطلين من خلال مخاطبة مارتياليس لشخص يريد من خلال افتراءاته أن يسبب مشاكل لعلاقة الصداقة العميقة بينه وبين يوفيناليس (VII.24.3-6):

te fingente nefas Pyladen odisset Orestes,
Thesea Peirithoi destituisset amor,
tu Siculos fratres et maius nomen Atridas,
et Ledae poteras dissociare genus.

إن ما تلفقه من أكاذيب مروعة قد يجعل أوريستيس يكره بيلاديس،

وحب بيريثووس يهجر ثيسيوس، وبإمكانك أن تفرق بين الأخوين

الصقليين (أمفينوموس وأنابيوس)، وبين الأسماء الشهيرة، أبناء

أتريوس (اجاممنون ومينيلاوس) وأبناء ليدا (كاستور وبوللوكس)[٤].

---

[١] حول هذه الإبيجرامة، انظر:

Farouk Grewing, *Martial, Buch VI. Ein Kommentar* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999), 265.

[٢] غالبًا ما يشار إلى العباءات الأرجوانية في شعر مارتياليس كرمز للرفاهية، انظر:

Mart. II.16.3-6; II.29.3-4; II.43.7; VIII.10.3; XIV.133.-1-2; XIV.156.1-2.

[٣] فيما يتعلق بأوريستيس وبيلاديس كرمز للصداقة، انظر: Ov. Rem. 589; Tr. I.5.21; Val. Max. IV.7، وعن تطور وجهة نظر الشاعر في الصداقة، انظر: Mart. I.28

[٤] يقصد بـ "الأخوين الصقليين" من قبل الشاعر الأخوين أمفينوموس وأنابيوس من كاتانيا في صقلية، اللذين ظلا معروفين بحبهما المتبادل وتقواهما، حيث حملا على ظهريهما والديهما الأكبر سنًا عندما ثار بركان إتنا، انظر:

Strab. VI.2; Sil. It. XIV.197; Sen. De Ben. III.37.2; Paus. X.38.4.

عن بيريثووس، انظر:

Hom. Il. 1.263; Od. 11.360; Apollod. 2.5.12; Hyg. Fab. 79& 92; Ov. Met. 8.566; 12.218; Plin. HN. 36.4.

وفي هذه الأبيات، يؤكد مارتياليس على القوة المدمرة للافتراءات ودرجة فساد الأخلاق في المجتمع المادي للمدينة urbs، حيث يصعب تمامًا إقامة صداقة حقيقية دون مصلحة أو فائدة[1]. ينتمي النموذج الأسطوري لأوريستيس وبيلاديس إلى نفس الفئة إلى جانب نموذج ثيسيوس وبيريثووس[2]، والديوسكوري (كاستور وبوللوكس)، الذين قاموا بالتضحية بحياتهم من أجل البقاء معًا إلى الأبد غير منفصلين[3]. بيد أن هذه النماذج الأسطورية للأصدقاء المخلصين لا تسري على غالبية معاصري الشاعر، الذين يصفهم في أبيات أخرى بأنهم قادرون على استخدام أي وسيلة لإشباع رغباتهم فقط، دون إظهار أي أثر للتضامن مع إخوانهم من البشر[4]. وبالتالي، فإن "عشاء ثيستيس" الذي ذكره الشاعر في القصائد IV.49 و X.4 وXI.31، يكتسب معنى رمزيًا ويرتبط بالفساد الأخلاقي للإنسان ونقص الأخلاق في إطار مجتمع مادي تمامًا. وفي السياق التفسيري نفسه، يمكن اعتبار النزاع بين أتريوس وثيستيس سمة من سمات التجرد من الإنسانية والعواطف الجامحة، لأن أسطورتهما تشمل جميع أنواع الجرائم حتى بين أقرب الأقارب[5].

في السياق الأكثر عمومية لنقد النماذج البطولية للتراث الملحمي، كانت بعض الشخصيات العظيمة، مثل أخيلليس، موضعًا للتساؤل. كان ابن بيليوس معروفًا بالشجاعة التي أظهرها في ساحات المعارك، ولكن أيضًا لفترة قصيرة من حياته. حاولت والدته حورية الماء، ثيتيس، التي علمت أن ابنها سيلقى حتفه قبل الأوان في طروادة، إخفائه في بلاط ليكوميديس، ملك سكيروس، بين بناته[6]. ومع ذلك، أحبط أوديسيوس خططها، وتمكن عن طريق الخداع من الكشف عن الهوية الحقيقية لأخيلليس، الذي كان يرتدي ملابس نسائية[7]، من خلال تقديم هدايا من المجوهرات بينها أسلحة، هي التي اختارها أخيلليس. يشير مارتياليس إلى هذه المرحلة المبكرة من حياة البطل في القصيدة V.48، والتي لا تتوافق مع صورته التي أوردتها الإلياذة (V.48.5-6):

talis raptus Hylas, talis deprensus Achilles
deposuit gaudens, matre dolente, comas.

مثلما أسدل هيلاس المخطوف شعره، فعل أخيلليس ذلك

وهو سعيد عند القبض عليه، بينما كانت والدته تعتصر ألمًا.

في هذه الإبيجرامة، يتم تقديم أخيلليس كشاب، كانت والدته تتولى شؤونه حتى ذلك الحين، لكن اكتشاف أمره من قبل أوديسيوس يقوده فجأة إلى النضج والمشاركة الطوعية في الحملة، لرغبته الشديدة في المجد. يركز مارتياليس هنا على موضوع انتقال البطل غير الناضج نفسيًا إلى "مرحلة البلوغ، من أجل التأكيد على تغيير في

---

[1] Friedländer, *Roman Life and Manners under the Early Empire*, 55.

[2] حول ثيسيوس وبيريثووس، انظر:

Ov. Met. X.8 ff.; Plut. Thes. XXXI.2-35.1; Apollod. I.23-24, II.124; Mart. X.11.

[3] Pind. Nem. X.3-5; Alcm. 2 (Campbell); Apollod. III.136-137; Diod. Sic. VI.6; Hyg. Fab. 251.

[4] Mart. V.42; VI.11; XI.92.

[5] Kerenyi (1982) 55; Graves, *The Greek Myths*, 122-123.

[6] Ov. Her. III.135-136; Met. XIII.163; Hyg. Fab. 96; Stat. Achil. I.198-282.

[7] Apollod. III.18.

تم تطوير موضوع إقامة أخيلليس في سكيروس Scyros بالتفصيل في ملحمة الأخيللية Achilleis لستاتيوس. يفسر بعض العلماء تنكر البطل في ملابس النساء على أنه "اكتساب" للهوية الأنثوية، انظر:

Peter Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 57ff.

السيكولوجية البشرية الناجم عن حدث مفاجئ[١]. وبتحليل القصيدة سنلاحظ أيضًا أن الشاعر يتعامل مع حدث محدد في حياة أخيلليس بمناسبة تكريس خصلات شعر عبد شاب، يدعى إنكولبوس Encolpos[٢]، لأبوللو، وهي عادة مرتبطة بالانتقال من مرحلة المراهقة إلى مرحلة البلوغ. يعني الانتقال إلى مرحلة الرجولة أيضًا أن هذا الشاب سيفقد الآن ما كان يتمتع به من ميزات في مرحلة المراهقة، ولن يعد فتى محبوبًا (puer) لسيده، نظرًا لأن الشاعر في بدايات القصيدة V.48، يشير إلى حزن هذا السيد على بلوغ هذا الشاب سن الرشد (V.48.1-2):

Quid non cogit amor? secuit nolente capillos
Encolpos domino, non prohibente tamen.

ما الذي لا يفرضه الحب على الانسان؟ قام إنكولبوس بقص شعره

رغماً عن إرادة سيده ولكن ليس ضد أوامره.

وبالتالي، فإن الانتقال من المراهقة إلى الرجولة يشير إلى النضج الروحي، ولكنه يصحبه أيضًا فقدانٌ للجمال الطبيعي والجاذبية التي تثير الأخرين وتوقف علاقة الشاب الجنسية مع سيده.

كما هو معلوم من التراث الملحمي، استمرت ثيتيس والدة أخيلليس في احتلال مكانة مهمة في حياة البطل خلال حرب طروادة. وها هو المشهد ذو الشهرة الواسعة في الرابسودية الأولى من الإلياذة، الذي يجد فيه البطل –الذي أصيب بخيبة أمل لفقدان بريسيس– نفسه وحيدًا على شاطئ طروادة ويطلب مساعدة ثيتيس من أجل استعادة شرفه المهان، فاستجابت له على الفور[٣]. يشير مارتياليس بشكل غير مباشر إلى قدرة ثيتيس على الاستماع إلى أخيلليس، حتى أثناء وجودها في مملكة والدها نيريوس، في الإبيجرامة الجنازية (VI.68.1-2):

flete nefas vestrum sed toto flete Lucrino,
Naides, et luctus sentiat ipsa Thetis.

فلتولولن، أيتها الحوريات، على جرائمكن

واصرخن في جميع أرجاء بحيرة لوكريني،

فلتستمع ثيتيس نفسها لعويلكن.

في هذه القصيدة، قدم مارتياليس موت الشاب إيوتيخوس Eutychus على أنه أمر غير متوقع وغير عادل لدرجة أنه يمكنه استنفار والدة أخيلليس أيضًا للاستماع إلى الرثاء على المتوفى. ومع ذلك، فإن فقدان الأرواح أمر لا رجعة فيه، ولا يمكن حتى لحورية بحر، مثل ثيتيس، أن تعيد ابنها الحبيب إلى العالم الأرضي[٤].

---

[1] Robert Graves, *The Greek Myths* (London: Penguin, 1990), 212-230.

[٢] يرتبط اسم إنكولبوس Encolpos (Ἔγκολπος, ἐγκόλπιος) بالفعل اليوناني ἐγκολπίζομαι الذي يعني "يحتضن"، وبالتالي للاسم دلالة تتعلق بالعلاقات الجنسية، انظر أيضًا Mart. I.31.2. حول عادة تكريس شعر العبيد المراهقين (pueri delicati) الذين وصلوا إلى سن الرشد للآلهة، بعد قص شعرهم إيذانًا بنهاية الطفولة وبداية مرحلة البلوغ وانتهاء علاقة الجنس مع ساداتهم، انظر أيضًا: Mart. IX.17; Stat. Silv. III.4.36-37; Lindsay Watson and Patricia Watson, Martial: Select Epigrams (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 150.

[3] Hom. Il. I. 495ff.

[4] Hendrik Versnel, *Transition and Reversal in Myth and Ritual* (Leiden: Brill, 1992), 31; Grewing, *Martial, Buch VI,* 75.

كان أخيلليس بالإضافة إلى ذلك، يعتبر الرمز المطلق للشجاعة في المعارك، وكذلك للإخلاص لصديقه باتروكلوس. ووفقًا لهوميروس، كانت صورته كمحارب لا يعرف الخوف مقترنة بنفس القدر بمظهره المثير للإعجاب، مما أسهم في اكتمال شخصيته المتكبرة الشامخة[١]. وكما يمكن أن ندرك بسهولة، أن هذا النموذج الملحمي لا يمكن أن يتوافق بسهولة مع الواقع، كما يتضح من انتقاد مارتياليس لأصدقائه الذين يحاولون الظهور بمظهر الشباب، وهم لا يمتلكون المؤهلات المناسبة لهذا المظهر. يشير الشاعر في الإبيجرامة XII.82 إلى مينوجينيس Menogenes، وهو شخص متطفل ومتملق، يسعى باستمرار للحصول على دعوة لتناول الطعام captator cenae من خلال التملق والتزلف. فلقد وصل به الأمر في تملق أحد ضحاياه، لأن يمتدح طريقة تصفيف شعره ويشبهها بطريقة أخيلليس ابن بيليوس، رغم كونه أصلعًا (XII.82.9-10):

exiguos secto comentem dente capillos
dicet Achilleas disposuisse comas.

لو قمت بتمشيط شعرك الخفيف بمشط من العاج،

سيقول إنك قمت بتصفيف خصلات شعر أخيلليس.

بالطبع، لا يمكن بأي حال من الأحوال تشبيه رجل بهذا المظهر بملك الميرميدونيين Myrmidones، وبالتالي فإن السخرية من جانب الشاعر تبدو شديدة الوضوح.

كما يتضح مما سبق، كانت أساطير الحلقة الطروادية وسيلة أخرى لمارتياليس للتعليق على واقعه المعاصر. إن النيل من شأن النماذج الأسطورية يزيل من التراث الملحمي بريق الماضي ومجده[٢]، وفي الوقت نفسه يسلي قراء مارتياليس من خلال التناول الساخر للنماذج الأسطورية.

ثالثًا– الأساطير والنقد الفني:

ظهر الميل إلى الاعتراض على الملحمة والتحول إلى أنواع ذات أحجام أصغر، مثل المليحمة ἐπύλλιον عند كاليماخوس[٣]، ثم انتقل كمفهوم فني لاحقًا إلى الشعراء المجددين poetae novi في الأدب اللاتيني، الذين تبنوه بدورهم[٤]. وعلى وجه الخصوص، أعرب كاتوللوس عن اعتزامه نظم القصائد القصيرة، مشددًا على النواحي الجمالية الجديدة في الأدب والابتعاد نهائيًا عن الأنماط الهوميرية[٥]. ومن الجدير بالذكر أن مارتياليس يكرر نفس وجهة

---

[١] وصف هوميروس أخيلليس بأنه يمتلك شعرًا منسابًا أشقرًا، قام بقصه في جنازة باتروكلوس، انظر: Hom. Il. XXIII.141

[2] William Fitzgerald, *The World of the Epigram* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2007), 46.

[3] Callim. Hymn II. 105-113; Richard Hunter, "Callimachus and Roman Elegy," in *Blackwell's Companion to Roman Love Elegy*, ed. Barbara K. Gold (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012), 155-171.

[4] Ov. Am. II.1; Prop. II.1; Knox, *A Companion to Ovid,* 157.

[5] Catull. I.1-2, 95.

في القصيدة 95 يشير كاتوللوس Catullus إلى هيلفيوس كينا Helvius Cinna (85-44 ق.م)، الذي ارتبط بعلاقات ودية مع الشاعر الإغريقي بارثينيوس من نيكايا في بيثينيا Bithynia، الذي قيل أن كينا أحضره في الأصل إلى روما كأسير بعد الحرب الثالثة مع ميثريداتيس ٧٢ ق.م. ولقد كان قدوم هذا الشاعر إلى روما بمثابة نبي المدرسة الكاليماخية فهو كاليماخي حتى النخاع، انظر: عتمان، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ١١٤؛ علي عبد التواب وصلاح رمضان السيد، الأدب اللاتيني في عصري الجمهورية وصدر الإمبراطورية: قراءة في الأجناس الأدبية (القاهرة، ٢٠٠٦)، ٣٣٠. حول تأثير عمل الشاعر بارثينيوس على أوفيديوس، انظر:
Knox, *A Companion to Ovid,* 158

النظر في كتابه الأول الذي يوجهه مباشرة إلى قرائه في القصائد الأولى التي يكشف من خلالها عن برنامجه الشعري الذي يبين لنا طبيعة فنه[١].

على الرغم من محاولة شعراء بارزين في فترة الأسرة الفلافية (69–96 م)، إعادة إحياء الملحمة، من أمثال ستاتيوس وفاليريوس فلاكوس وسيليوس إيتاليكوس، الذين نالوا إعجابًا كبيرًا وحظوا بتقدير كبير في بلاط دوميتيانوس، إلا أن مارتياليس اختار أن يميز نفسه عن التيار السائد وأصر على معارضته لنظم الشعر الملحمي الذي يتجلى من خلال مطالبته للشعراء الرومان بالتخلي عن الكتابة عن المدن اليونانية وترك هذا الأمر لابنائها في الإبيجرامة IV.55، ويؤكد على هذا المعارضة من خلال تساؤله الاستنكاري في القصيدة (IV.55.4-7):

Argivas generatus inter urbes
Thebas carmine cantet aut Mycenas,
aut claram Rhodon aut libidinosae
Ledaeas Lacedaemonos palaestras.

دع من وُلد بين مدن أرجوس،
يتغنى في شعره بطيبة أو ميكيني،
أو رودس المجيدة أو عن أماكن المصارعة
الليدية في لاكيدايمون اللعوب.

vis scribam Thebas Troiamve malasve Mycenas?
(XIV.1.11)

أتريدني أن أكتب عن طيبة وطروادة وميكيني الشريرة؟[٢]

كما تتجلي سخرية الشاعر تجاه أولئك المشتغلين في الملحمة تمامًا في الإبيجرامة I.70، عندما يكلف كتَابَه – الذي تم تجسيده– بالذهاب إلى منزل الثري بروكولوس Proculus لأداء مهمة تحية الصباح salutatio نيابة عنه، أما السبب الذي جعل مارتياليس يطلب من كتابه الذهاب إلى هذا المنزل بالتحديد تكمن إجابته في الأبيات التالية (I.70.13-15):

Hanc pete: ne metuas fastus limenque superbum
nulla magis toto ianua poste patet,
nec propior quam Phoebus amet doctaeque sorores.

ابحث عن هذا البيت ولا تخش الازدراء ولا البوابة المتغطرسة،
لا توجد بوابة مفتوحة على مصراعيها أكثر من تلك،
ولا توجد بوابة تحظى بحب أكبر من قبل فويبوس وربات الفن.

تشير هذه الأبيات ضمنيًا إلى أن هذا المنزل كان مفتوحًا على الدوام ومُرحِّبًا بشكل خاص بالفنون وتحديدًا الملحمة، كما يتبين من الإشارة إلى فويبوس وربات الفن، ومن هذا المنطلق يتوقع الشاعر استقبالًا جيدًا لعمله. يربط مارتياليس في هذه الأبيات أيضًا الشعر الملحمي بربات الفن وأبوللو، إله الضوء والجمال الطبيعي والمثلية

[1] Mart. I.1.2-3: toto notus in orbe Martialis / argutis epigrammaton libellis.
مارتياليس، الشهير في العالم كله بكتب إيبجراماته الصغيرة البارعة.

انظر أيضًا:
Richard Saller, "Martial on Patronage and Literature," *Classical Quarterly* 33, no. 1 (1983): 246 – 257.

[2] Mart. IV.49; V.72, X.4.

الجنسية[1]، معتبرًا أنه ليس من المناسب له تناول هذا النوع الأدبي "الرقيق"، ولدعم هذا الرأي، يؤكد في مكان آخر أن الرجولة هي التي تميزه لأنه ينحدر من الكلت في أيبيريا (IV.55.8-10):

nos Celtis genitos et ex Hiberis
nostrae nomina duriora terrae
grato non pudeat referre versu.

نحن المنحدرين من الكلت والإيبريين
لا ينبغي أن نخجل من أن نستحضر الأسماء
الأكثر قسوة لموطننا في شعر بهيج[2].

يصبح أسلوب مارتياليس أكثر عدوانية وقسوة تجاه أولئك الذين يشايعون الملحمة في القصيدة IX.50، حيث يدافع عن كتابة القصائد القصيرة وفقًا للنهج الكاليماخي (IX.50.3-4):

sed tu bis senis grandia libris
qui scribis Priami proelia, magnus homo es.

أنت يا من كتبت عن معارك برياموس الجبارة
في اثنتي عشرة كتاب، هل أنت رجل عظيم؟

في هذه الأبيات، يتم التعبير عن الاعتراض على الشعر الملحمي بشكل أوضح، وهو نمط يظهر أيضًا عند الشعراء الإليجيين، مثل بروبيرتيوس وأوفيديوس (Prop. I.1.19-20):

mollia, Pegasides, date vestro serta poetae:
non faciet capiti dura corona meo.

قدمن أكاليل الزهور الرقيقة لشاعركن، يابنات بيجاسوس:
لا يناسب رأسي إكليل الزهور الخشن.

Fortia Maeonio gaudent pede bella referri;
deliciis illic quis locus esse potest?
(Ov. Rem. 373-374)

تبتهج المعارك الشرسة عندما تُروى بالوزن المايونيي (الهوميري)[3]،
ما المكان الذي يمكن إيجاد (الأغاني) الرقيقة فيه؟

Callimachi numeris non est dicendus Achilles,
Cydippe non est oris, Homere, tui.
(Ov. Rem. 381-383)

لا ينبغي أن ينشد أخيلليس بالأوزان الكاليماخية،

---

[1] Ov.Met.X. 106-142, X. 162-219.

[2] حول الشذوذ الجنسي في شعر مارتياليس، انظر:
Cantarella, *Bisexuality in the Ancient World*, 148ff.

[3] Callim. Aet. 1.17-38; Henriksén, *Martial, Book IX,* 217.
كانت مايونيا Maeonia، التي غالبًا ما يتم مطابقتها بليديا، منطقة في آسيا الصغرى وتعتبر موطنًا لهوميروس، انظر:
Lesky, *A History of Greek Literature,* 77-78.
ومن الواضح، إذًا، أن إشارة أوفيديوس هنا مرتبطة، بالملحمة، انظر كذلك: Hom. Il. II.865; V.43, XI.431

فكيديبي ليست لفمك ياهوميروس.

ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن مارتياليس لا يعارض التراث الملحمي في مجمله، بل على النقيض من ذلك ينتقد ميل العديد من أقرانه إلى إبداع أعمال كبيرة الحجم، تفتقر إلى الجودة والترابط اللازمين. يمتد نقد الشاعر أيضًا إلى مسألة تعريف الشعر "رفيع المستوى"، رافضًا التقليد غير النقدي والذليل للنماذج الهوميرية غير المسبوقة (X.11.1-2):

nil aliud loqueris, quam Thesea Pirithoumque,
teque putas Pyladi, Calliodore, parem.

أنت يا كاليودوروس، لا تتحدث عن شيء آخر غير ثيسيوس

وبيريثووس، أتصور أنك مناظر لبيلاديس[1].

غالبًا ما يميز مارتياليس موقفه كفنان عن مواقف زملائه الفنانين، لأنه لا يعتبر نفسه منتميًا إلى رقصة أبوللو وربات الفن، أي إلى من يثنون على التراث الملحمي.

ويرتبط أبوللو، بصفته الراعي الأول للفنون والشعر الملحمي بشكل عام، ارتباطًا مباشرًا بربات الفن، اللائي يرتبطن بدورهن بالملحمة[2]. يتم تقديم إله الفنون والموسيقى كمثال للتراث الملحمي في الإبيجرامة II.22، حيث يناشد مارتياليس الإله ساخرًا للاعتذار عن عدم تبني الشعر "الجاد" (II.22.1-2):

quid mihi vobiscum est, o Phoebe novemque sorores?
ecce nocet vati Musa iocosa suo.

ماذا علي أن أفعل معك يا فويبوس ومع أخواتك التسع؟

انظر، تؤذي ربة الفن المرحة شاعرها.

يضع مارتياليس في هذه الأبيات بمهارة إله الفنون في المقدمة باعتباره القاضي المطلق للعمل الفني من أجل تبرير اختياراته الفنية الخاصة، والتي تختلف عن ميول معاصريه إلى استعادة النماذج الأدبية القديمة.

يحرص مارتياليس من جانبه، على السخرية من أحوال زملائه الفنانين، الذين يبذلون جهدًا ضائعًا بتناولهم للشعر الملحمي (XI.93.1-2):

Pierios vatis Theodori flamma penates
abstulit. Hoc Musis et tibi, Phoebe, placet?

التهمت النيران منزل الشاعر ثيودوروس في بيريا.

هل هذا يرضي ربات الفن ويرضيك أنت يا فويبوس؟

---

[1] ربما تشير هذه الأبيات بطريقة غير مباشرة إلى ستاتيوس، الذي ألف ملحمة الطيبية Thebais (ربما 91 أو 92 م). من الشعراء الرومان الآخرين الذين تناولوا موضوع حرب طروادة، فيرجيليوس ولوكانوس وبترونيوس. عن تبني الفنانين للشعر الملحمي في روما الإمبراطورية، انظر أيضًا: Juv. I.1-18

[2] Howell, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial,* 76; Saller, "Martial on Patronage and Literature," 246 – 257.

وبطبيعة الحال، ربما يمكن النظر إلى "الضرر" في هذه الأبيات ليس فقط على أنه خسارة مادية، تتمثل في تدمير المنزل، كما ذكر هنا، ولكن أيضًا من الناحية الرمزية على أنه غياب للإلهام عند الشاعر المذكور في الإبيجرامة، الذي ربما اعتبره مارتياليس غير موهوب[١]. يخاطب مارتياليس هنا أبوللو بطريقة فكاهية، باعتباره إله الفنون الذي يمنح الإلهام لهذا الفنان تحديدًا، وهو بذلك يلمح إلى أنه حتى هو أو ربات الفن لا يستطيعون مساعدة شخص يتناول موضوعات قديمة دون أن يكون لديه موهبة في تأليف الشعر. لذلك، من وجهة نظر الشاعر، أن الفنان، كما في حالة صديقه فاليريوس فلاكوس، عليه إدراك أنه يضيع وقته سدى ولا بد أن يغير مهنته (I.76.3-6):

Pierios differ cantus cantusque chorosque;
Aes dabit ex istis nulla puella tibi.
quid petis a Phoebo? nummos habet arca Minervae?
haec sapit, haec omnes fenerat una deos.

اترك أغاني ورقصات الشقيقات البيريديات (ربات الفن)،

لن تعطيك أي من هذه الفتيات أموالًا.

ماذا تطلب من فويبوس؟ صندوق مينيرفا[٢] به المال،

إنها تتسم بالحكمة والوحيدة التي تقرض الآلهة بفائدة.

كما يتضح من الإشارات المذكورة أعلاه، لا يمكن لأي مبدع جديد الاعتماد على النماذج الملحمية من أجل البقاء في مجال الفن أو الدخول إلى بيئة الإمبراطور وضمان رعايته.

ويثير التناقض الرمزي بين أبوللو ومينيرفا في هذه الأبيات بعض التساؤلات، حيث كانت إلهة الحكمة، كما هو معروف، راعية لدوميتيانوس، الذي جمع الشعراء في بلاطه[٣]. ويمكن الافتراض أن الشاعر يدعو صديقه ونظيره بشكل غير مباشر إلى التوقف عن الاهتمام الذي لا معنى له الآن بالملحمة والتحول إلى أنواع أدبية أخرى تتماشى مع الأخلاق الجديدة التي أراد الإمبراطور فرضها[٤]. يبدو تحذير مارتياليس للوهلة الأولى ساخرًا، ولكن يجب تقييمه على أساس معطيات ذلك الوقت، عندما كان بقاء العديد من الشعراء يعتمد على وضعهم في بلاط الحاكم أو الحصول على دعم أحد الرعاة. وبما أن مينيرفا كانت الإلهة الراعية لدوميتيانوس[٥]، كان من الضروري تمجيدها من قبل كل شاعر أراد التقرب إليه (V.2.7-8):

quem Germanicus ore non rubenti
coram Cecropia legat puella.

---

[1] Patricia Watson and Lindsay C. Watson, *Martial* (London: I.B.Tauris, 2015) 50.

فيما يتعلق بسخرية مارتياليس من مستوى الفن الردئ، انظر أيضًا: Mart. III.64, VII.22

[٢] كانت مينيرفا تعتبر أيضًا ربة للفنون، انظر: Ov. Fast. III.831-834

[3] Mart. VII.1; VIII.10; IX.23.

[٤] ازدهر فاليريوس فلاكوس (حوالي 45–90 م) خلال عصر الفلافيين وكانت ملحمة الأرجونوتيكا من أشهر أعماله.

[٥] حول موضوع العلاقة بين دوميتيانوس ومينيرفا، انظر:

Kenneth Scott, *The Imperial Cult Under the Flavians* (New York: Arno Press, 1975), 52, 166-188.

هذا الكتاب سيقرأه جيرمانيكوس دون أن يحمر وجهه خجلًا

في حضرة الربة الكيكروبية (مينيرفا)[١].

nuda recede Venus, non est tuus iste libellus:
tu mihi, tu Pallas Caesariana, veni. Mart.
(VIII.1.3-4)

اغربي يا فينوس العارية، فهذا ليس كتيبك:

هلمي إلي يا باللاس (يا من يُغرم بك) الإمبراطور[٢].

كانت مينيرفا بصفتها ممثلة للفنون "الجادة"، في رأي الشاعر تتناقض تمامًا مع روح التحررية والحب اللذين عبرت عنهما فينوس. ليس من قبيل المصادفة أن يتجنب مارتياليس في كتابه التاسع، الذي أهداه إلى دوميتيانوس، الإشارة إلى إلهة الحب. إن التناقض بين القيم التي تجسدها الإلهتان مطلق، كما يتضح من إشارة مارتياليس التي يلمح من خلالها بشكل غير مباشر إلى الحكم الشهير لباريس والتنافس بين الإلهتين (V.40.1-2):

pinxisti Venerem, colis, Artemidore, Minervam:
et miraris opus displicuisse tuum?

أيا أرتيميدوروس، لقد رَسَمْتَ فينوس بينما كنت تعبد مينيرفا،

أتستغرب أن عملك لم يحظ بالإعجاب؟[٣]

ربما أراد مارتياليس في هذين البيتين السخرية من رسام أخرق، قدم في عمله فينوس الجذابة، في حين أنه كان ينبغي أن يكرم راعيته، مينيرفا، باعتبارها إلهة للفنون[٤]. يعزو مارتياليس ساخرًا فشل العمل الفني هنا إلى عدم احترام الفنان لمينيرفا ليبرر إبداع عمل ذي نوعية رديئة. نقابل نفس الموضوع في القصيدة I.102، حيث يشير مارتياليس بشكل غير مباشر إلى "حكم باريس" الشهير كنموذج، عندما تنافست جونو ومينيرفا وفينوس في إيدا للحصول على جائزة الجمال (I.102.1-2):

qui pinxit Venerem tuam, Lycori,
blanditus, puto, pictor est Minervae.

اعتقد، أن من رسم فينوس لكِ يا ليكوريس،

هو الرسام الذي تملَّق مينيرفا[٥].

---

[١] حول الصلة بين الربة أثينا (مينيرفا) وكيكروبس الملك الأسطوري لمدينة أثينا، انظر:
Apollod. III.14.6; Callim. Hec. fr. I.2, I.3; Paus. I.18.2; Hyg. Fab. 166; Ov. Met. II.550, II.748.

[2] Suet. Dom. XIII.2; Cass. Dio LXVII.4.7; Brian Jones, *The Emperor Domitian* (London: Routledge, 1992), 108.

[٣] ربما يقصد مارتياليس هنا أن العمل لم يحظ في النهاية باستحسان الإمبراطور، انظر:
Saller, "Martial on Patronage and Literature," 250-251; John Garthwaite, "Patronage and Poetic Immorality in Martial," *Mnemosyne* 51 (1998): 168; Gold, *Literary Patronage in Greece and Rome,* 77

[4] Fitzgerald, *The World of The Epigram,* 68.

[٥] حول أزمة باريس، انظر:
Hom. Il. XIV.25-30; Eur. Andr. 274-283; Eur. IA. 1299-1311; Eur. Tro. 924-928; Verg. Aen. I.23-27; Prop. II.2.11-14; Apollod. V.3.2; Hyg. Fab. 92; Paus. V.19.5.

يذكر مارتياليس باستخدام الدعابة أن صورة فينوس في هذه اللوحة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تقدم صورة مقنعة لإلهة الحب، بل تناسب مينيرفا الجادة. يكمن هجاء الشاعر للرسام المجهول في رأيه (puto) بأنه كان أكثر ميلًا بعمله إلى تملق إلهة الحكمة أكثر من إلهة الجمال، في حين أن نقصًا مماثلًا في الناحية الجمالية يميز الشخصية التي عهدت إليه بإبداع هذه اللوحة، وهي ليكوريس[١]. بالإضافة إلى ذلك، فإن ضمير الملكية (tuas) الذي استخدمه مارتياليس في الإشارة إلى ليكوريس، ربما يشير إلى أن هذه المرأة كرمت بشكل خاص إلهة الحب، لأنها كانت عاهرة (meretrix)، وهذا هو السبب الذي دفعها إلى طلب لوحة تشير إلى هذا النموذج الأسطوري[٢].

كانت فينوس هي من تغلبت أخيرًا على منافستيها، جونو ومينيرفا، ويرجع هذا الحكم في الأساس إلى الهدية التي وعدت أفروديتي بتقديمها لابن برياموس. يشير مارتياليس على نحو ساخر إلى حكم باريس بمناسبة عرض تمثال على شكل جونو، حيث يعرب عن إعجابه بجودة العمل الفني، ويصرح بشكل قاطع أنه إذا ظهرت ملكة الآلهة افتراضيًا أمام باريس بالشكل الذي صورت به في هذا التمثال بالذات، فإنها ستفوز بالتأكيد في حكم الجمال (X.89.3-4):

ore nitet tanto quanto superasset in Ide
iudice convictas non dubitante deas.

لو ظهرت بمثل هذا الوجه اللامع، لكانت قد تفوقت في إيدا، لدرجة أن
القاضي (باريس) كان سيدين دون تردد الإلهتين الأخرتين.

يهدف تقديم رواية مختلفة لهذا النموذج exemplum الأسطوري، إلى تسليط الضوء أكثر على الحس الفني الراقي لمبدع التمثال، فضلًا عن البراعة الفنية التي يتسم بها عمله. يختار مارتياليس هذا الشكل المختلف لحدث أسطوري، له أهميته الحاسمة في الحلقة الملحمية الطروادية Τρωικός Κύκλος ومعروف جيدًا لعامة الناس، من أجل تقديم تصوره الشخصي للفن من خلال الإشارة إلى حكم باريس، حيث كانت راعيته، مينيرفا أحد أطراف هذا النزاع[٣].

يقدم مارتياليس إلهة الحكمة مينيرفا كرمز للتجانس والتناغم والاعتدال في الفن[٤]. في الإبيجرامة VI.13 على وجه التحديد، تتم الإشارة إلى تمثال رخامي أنيق للغاية ليوليا فلافيا Iulia Flavia المؤلهة، ابنة أخت دوميتيانوس، والذي يعكس تناغمًا فنيًا خاصًا (VI.13.1-2):

quis te Phidiaco formatam, Iulia, caelo,
vel quis Palladiae non putet artis opus?

أيا يوليا، من ذا الذي لا يعتقد أنك صُنعت بواسطة إزميل
فيدياس أو أنك من أعمال باللاس الفنية؟[٥]

---

[١] فيما يتعلق بليكوريس، انظر أيضًا: Mart. III.39, 4.62, VII.13

[2] Howell, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial,* 317; Watson and Watson, *Martial: Select Epigrams*, 220.

[3] Mart. V.2.7-8, VIII.1.3-4; René Durand, "In Martialem," *Latomus* 5 (1946): 257–58.

[٤] عن مينيرفا كراعية للفنون، انظر: Ov. Fast. III.831-833

[٥] انظر كذلك: Mart. VI.3؛ حول يوليا فلافيا (64-91 م) – ابنة تيتوس– وقصة زنا المحارم مع دوميتيانوس، انظر: Juv. II.32; Pl. Pan. 63; Cass. Dio LXVII.3.

يبدو أن الفتاة كانت تمسك في إحدى يديها كيوبيد Cupido، الذي كان يُعامل على أنه ابنًا لفينوس، وهو أمر في رأي الشاعر أعطى براعة فنية أكبر للتمثال (VI.13.7-8):

ludit Acidalio, sed non manus aspera, nodo,
quem rapuit collo, parve Cupide, tuo.
ut Martis revocetur amor summique Tonantis,
a te Iuno petat ceston et ipsa Venus.

ولكن يدها (يد يوليا) غير الخشنة تلعب بحزام أكيداليا (فينوس)،
الذي سلبته من رقبتك، يا كيوبيد الصغير.
لاستعادة حب مارس ومرسل الصواعق الأعظم،
دعي جونو وفينوس نفسها تطلبان منك حزام الجاذبية[١].

مينيرفا هي أيضًا من تكافئ الفنانين وعمومًا أولئك الذين يهتمون بتقدم الفنون، مثل أتيكوس، الذي دعم الفنانين والفلاسفة بالمال (VII.32.1-3):

Attice facundae renovas qui nomina gentis
nec sinis ingenten conticuisse domum,
te pia Cecropiae comitatur turba Minervae.

يا أتيكوس، يا من تجدد شهرة اسم السلالة البليغة
ولا تسمح لمنزل عظيم أن يصمت،
يرافقك جمهور مينيرفا الأتيكية التقي.

كما يفهم من ثناء الشاعر على أتيكوس، فإن مينيرفا إلهة الحكمة لا تدعم الفنانين فحسب، بل تحمي رعاتهم أيضًا[٢].

لا يفوت مارتياليس، فضلًا عن مينيرفا، أن يشير إلى العديد من المناسبات وربات الفن، والآلهة التي كانت ترتبط مباشرة بالإلهام والتأليف الشعري (II.89.3-4):

carmina quod scribis Musis et Apolline nullo
laudari debes.

بما أنك تَنظُم شعرًا دون الحاجة إلى ربات الفن وأبوللو،
فأنت تستحق الثناء.

يصف الشاعر بشكل غير مباشر، مستخدمًا سخريته اللاذعة، شعر صديقه بأنه يفتقر للإلهام وردئ المستوى، مؤكدًا بشكل رمزي على "غياب" ربات الفن عن تأليفه[٣]. لقد كان ارتباط ربات الفن بأبوللو مباشرًا، حيث كان يعتبر وفقًا للتراث مشرفًا عليهن ومنظمًا لمسؤولياتهن الفردية (VII.22.1-2):

vatis Apollinei magno memorabilis ortu
lux redit: Aonidum turba, favete sacris.

يعود اليوم الذي لا يُنسى لميلاد لوكانوس، شاعر أبوللو العظيم.

---

[١] فيما يتعلق بهذا النموذج exemplum انظر أيضًا: Hom. Il. XIV.160ff.; Mart. XIV.206.

[٢] عن الرعاية في روما، انظر:

Garthwaite, "Patronage and Poetic Immorality in Martial," 161-175

[3] Ov. Met. 5.677-678.

لقد سخر بيرسيوس من فكرة إلهام ربات الفن، انظر: Pers. Preaf. 1-2

اِقبَلنَ القرابين يا قاطنات أؤنيا (ربات الفن)[١].

يقدم الشاعر في مكان آخر ربات الفن كنماذج exemplum للفن الجيد من أجل الثناء على أحد الشعراء البارزين في الإبيجرامتين IV.31 و XII.11. في الإبيجرامة الأولى تطلب منه إحدى السيدات اسمها هيبودامي Hippodame أن يشير إلى اسمها في قصائده (dicique legique): يظهر الشاعر رغبة ساخرة لتحقيق طلبها (ne valeam; gratissima)، لكنه يكشف عن وجود إشكالية لا يمكن تفاديها تكمن في اسمها نفسه، لعدم مناسبته للشعر، وعدم قدرة ربات الفن على نطقه، لذلك يتوجب عليها تغييره (IV.31.9-10):

ergo aliquod gratum Musis tibi nomen adopta:
non semper belle dicitur Hippodame.

ولذا اختاري لك اسمًا ملائمًا لربات الفن: فليس من اللطيف
الإشارة إلى هيبودامي على الإطلاق[٢].

وفي الإبيجرامة الأخرى أثني مارتياليس على أهمية مكانة بارثينيوس كشاعر[٣]، من خلال استخدام المصطلحات التقليدية المتعلقة بالإلهام الشعري في الأبيات الأربعة الأولى ليؤكد على قدراته في الحكم على التميز الشعري وبالتالي مؤهلاته الشعرية ليروج لكتابه عند الإمبراطور نيرفا (XII.11.1-4):

Parthenio dic, Musa, tuo nostroque salutem:
nam quis ab Aonio largius amne bibit?
cuius Pimpleo lyra clarior exit ab antro?
quem plus Pierio de grege Phoebus amat?

أيا ربة الفن، هل تبلغين تحياتي لبارثينيوس صديقك وصديقي،
الذي يشرب من مياه أؤنيا بعمق؟ والذي تنبعث نغمة قيثارته الأكثر
وضوحًا من مغارة بيمبيلا (ربات الفن)، والذي يعشق فويبوس أكثر
من جماعته من البيريات (ربات الفن)[٤].

وهكذا في هذه الإبيجرامات السالفة الذكر، يعرض مارتياليس فكرة الإلهام الإلهي من قبل ربات الفن كشرط أساسي لنجاح العمل، ويعزو نجاح بعض زملائه الفنانين إلى هذا العامل[٥].

يناشد مارتياليس ربات الفن على نحو مستمر، على غرار هوميروس وهسيودوس، كوسيلة لانتقاد أعمال معاصريه من الفنانين الذين استمروا في تناول الملحمة، وبذلوا جهدًا ضائعًا في معالجة موضوعات تتعلق بسيسيفوس وتانتالوس اللذين حكمت عليهما الآلهة بالعذاب الأبدي (III.20.1-5):

dic Musa, quid agat Canius meus Rufus:

---

[١] وفقا لإحدى الروايات، يعود أصل ربات الفن إلى جبل الهيليكون، وهو جبل في بويوتيا (أونيا Aonia)، انظر:
Callim. Hymn IV.75; Verg. Ecl. VI.65.
حول أصل ربات الفن، انظر: Hes. Theog. 1-35; Diod. Sic. I.18; Paus. IX.29.1.

[2] Rosario Moreno Soldevila, M*artial, Book IV: A Commentary* (Leiden and Boston: Brill, 2006), 53.

[٣] كان بارثينيوس، الذي تمت الإشارة إليه في قصائد أخرى (Mart.V.6; IX.49; XII.11) كبيرًا لخدم دوميتيانوس وأحد المتآمرين المتورطين في اغتياله. تم إعدامه أخيرًا في عام 97 م من قبل نيرفا، بناء على طلب من الحامية البرايتورية، انظر:
Pat Southern, Domitian*: Tragic Tyrant* (London: Routledge, 1997), 52-54

[٤] يرجع أصل ربات الفن وفقًا لبعض الرويات الأخرى إلى بيريا، انظر:
Sapph. 103; Pind. Isthm. I.65; Bacchyl. fr. 19; Strab. X.3.7; Mart. XI.2; Stat. Silv. I.2.7.

[٥] فيما يتعلق بهذا الموضوع، انظر أيضًا: Mart. XII.5

utrumne chartis tradit ille victuris
legenda temporum acta Claudinorum?
an quae Neroni falsus adstruit scriptor,
an aemulatur improbi λόγους Phaedri?

أخبريني، يارية الفن، ماذا يفعل صديقي كانيوس روفوس؟
هل يدرج في صفحاته أعمال كلاوديوس لتقرأها الأجيال
القادمة؟ أم أنه يحاكي المؤلفات التي نسبها كاتب زائف
إلى نيرون[١] أو خرافات الوغد فايدروس؟

nunc inquieti monte Sisyphi pressus,
nunc inter undas garulli senis siccus.
(X.5.15-16)

إنه يُسحق الأن بصخرة سيسيفوس التي لا تتوقف، ويعاني
الآن الظمأ في مياه العجوز الثرثار (تانتالوس).

في هذه القصيدة ينزل الشاعر لعناته على أحد الشعراء المجهولين، متمنيًا أن يعاني أن يعاني كل أنواع العذاب التي وردت في خرافات الشعراء، ومن بينها ما عاناه كل من سيسيفوس وتانتالوس، لأنه كان يُشهِّر برجال ونساء من أبناء الطبقة العليا.

يستخدم الشاعر مازحًا الفكرة الأدبية الراسخة لمناشدة ربات الفن متمنيًا نجاح وتوفيق أصدقائه وأحبائه (V.6.1-2):

si non est grave nec nimis molestum,
Musae, Parthenium rogate vestrum.

إذا لم يكن الأمر صعبًا أو مزعجًا بالنسبة لكن، يا
ربات الفن، استجبن لصديقكن بارثينيوس.

بهذه الكلمات المهذبة التي غالبًا ما يتم استخدامها في الحديث الدارج[٢]، يصنف مارتياليس زميله الفنان ضمن فئة الشعراء المتميزين ويعتبره مناظرًا له[٣]. ويشير الشاعر في مكان آخر إلى أن تأثير ربات الفن لا يكفي على أية حال للنجاح الفني، لأنه يتطلب بالإضافة إلى ذلك جهدًا شخصيًا مضنيًا ومحاولة من المبدع نفسه (VII.63.1-4):

Perpetui numquam moritura volumina Sili
qui legis et Latia carmina digna toga,
Pierios tantum vati placuisse recessus
credis, et Aoniae Bacchica serta comae?

أنت يا من تقرأ (أعمال) سيليوس (إيتاليكوس) الخالدة، وقصائده
التي تستحق التوجا اللاتينية، هل تعتقد أن منتجعات بيريا

[١] ربما تلمح إشارة مارتياليس المحددة إلى نيرون الذي قام بتأليف الأعمال الشعرية دون نجاح كبير، انظر:
Tac. Ann. XIV.14, Suet. Ner. 52.
[2] Catull. LV.1; Mart. I.96.1; Howell, *Martial, Epigram V*, 82.
[3] Ruurd R. Nauta, Harm-Jan van Dam and Jacobus Louis Smolenaars, *Flavian Poetry* (Leiden–Boston: Brill, 2006), 120.

(الشعر) فقط والأكاليل الباكخية لخصلات شَعْره الأذنية كانت
تعجب الشاعر؟[١]

وبالتالي فإن "ميزة" الإلهام عابرة، ولا ينبغي للمرء أن يتكبر أو يحتقر أقرانه عندما يحقق أحيانًا بعض النجاح (VII.69.7-8):

Non tua Pantaenis nimium se praeferat illi,
quamvis Pierio sit bene nota choro.
نادرًا ما تزعم بانتاينيس أنها تتفوق على تلك (ثيوفيليا) على
الرغم من كونها شهيرة جدًا في جوقة بيريا (ربات الفن).

واستنادًا إلى هذين البيتين، لا يتعلق الأمر بالفن فحسب، بل أيضًا بالسلوك كسمة ضرورية للفنان الكامل[٢].

من اللافت للنظر أن مارتياليس يخاطب ربات الفن عندما يريد إعطاء انطباع محدد لأعماله، مؤكدًا أن لديه شعور بأن هذه الأعمال ستظل في ذاكرة الناس إلى الأبد، لكنه يؤكد في الوقت نفسه أنه لا ينوي الكتابة إلى أجل غير مسمى، ولكن على نحو مقنن وفقًا للنموذج الكاليماخي (VIII.3.1-4):

Quinque satis fuerant: nam sex septemve libelle
est nimium: quid adhuc ludere, Musa, iuvat?
sit pudor et finis: iam plus nihil addere nobis
fama potest.
خمسة (كتيبات) كانت كافية: ستة أو سبعة كتيبات تبدو بالفعل
أكثر من اللازم. لماذا يا ربة الفن، يسرك المزيد من المرح حتى
الآن؟ ليكن هناك بعض الخجل والتوقف. لا يمكن للشهرة أن
تمنحني شيئًا أكثر من ذلك الآن[٣].

كما ذكر أعلاه، يبدو أن التراث الملحمي لا يشغل الشاعر، ولكنه لا يتوانى في الوقت نفسه، حسب ما يقتضيه الحال، عن إعادة عرض بعض النماذج exempla الأسطورية الأكثر شهرة المستمدة من هذا التراث، مثل نماذج سلالة أتريوس Atreides أو نيوبي Niobe أو بريأموس Priamus، وذلك في سياق قوله للمؤلف الذي يكتب عن مثل الموضوعات المبتذلة أن أعماله لا تستحق سوى التخلص منها بإلقائها في الماء أو بحرقها (V.53.1-4):

Colchida quid scribis, quid scribis, amice, Thyesten?
quo tibi vel Nioben, Basse, vel Andromachen?
materia est, mihi crede, tuis aptissima chartis
Deucalion vel, si non placet hic, Phaethon.
لماذا تكتب عن الفتاة الكولخية (ميديا)؟ لماذا تكتب، يا صديقي،
عن ثيستيس؟ ما جدوى نيوبي[٤] أو أندروماخي بالنسبة لك يا

---

[١] قام سيليوس إيتاليكوس (103–28 م) بتأليف ملحمة Punica، حول موضوع الحرب البونية الثانية (201-218 ق.م).

[٢] عن القانون الذهبي في الشعر، انظر: Hor. Ars P. II.1-152

[3] Nauta, Dam and Smolenaars, *Flavian Poetry*, 21-40.

[٤] فيما يتعلق بنيوبي، انظر: Hom. Il. XXIV. 602ff.; Apollod. III.5.6; Ov. Met. VI.145-310

باسوس؟ صدقني إن أنسب موضوع لصفحاتك هو ديوكاليون[١]، أو
فايثون، إن لم يكن ذلك مناسبًا لك[٢].

يبدو أن مارتياليس على وعي تام بالتراث المناسب لموضوعه، لكنه يعارض تناول الموضوعات المألوفة، مثل أسطورة أويديبوس أو حملة بحارة الأرجو.

تعد الجزة الذهبية بلا شك واحدة من أهم موضوعات الشعر الملحمي، ولهذا السبب أشار إليها مارتياليس في هذه الأبيات. تضمنت الحلقة الملحمية للأرجوناوتيكا، وبالمثل الحلقة الطروادية، جميع العناصر التي أثارت الرأي العام، مثل الحب الشديد، والعواطف، والخيانة، وأعمال الانتقام، وكذلك أعمال الشجاعة للأبطال الذين شاركوا في الحملة الشهيرة[٣]. وقد تجلت شعبية هذه الحلقة الأسطورية من خلال تأليف الأعمال ذات الصلة في الأدب اللاتيني، والعمل الأكثر شهرة هو الأرجوناوتيكا لفاليريوس فلاكوس[٤].

تناول كاتوللوس أسطورة بحارة الأرجوناوتيكا في القصيدة 64، التي كان موضوعها الرئيس يتمثل في زواج بيليوس وثيتيس، الذي تم في سياقه تناول الحملة إلى كولخيس بإيجاز[٥]. وقد تناول الشاعر هذا النموذج exemplum في سياق المفهوم الكاليماخي للشعر، أي في إطار الحجم الصغير للعمل، والتركيز على المحصلة الجمالية للوصف، ولكن في الوقت نفسه النظرة الواقعية للماضي "الأسطوري"[٦]. ونحن أمام وجهة نظر مختلفة عن الأسطورة بشكل مميز من خلال إشارة الشاعر إلى أن السفينة أرجو Argo التي أبحرت بالأبطال من يولكوس Iolcos إلى كولخيس Colchis البعيدة كأول سفينة تم بناؤها على الإطلاق، تتسبب في معاناة كبيرة للبشرية، لأنها جلبت معها ليس فقط ثروات الشرق إلى اليونان، ولكن أيضًا الجشع (Catull. LXIV.5-7):

auratam optantes Colchis avertere pellem,
ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi
caerula verrentes abiegnis aequora palmis.
على أمل الحصول على الفروة الذهبية من كولخيس، تجرأ (بحارة الأرجو) على عبور البحر المالح بسفينة سريعة، تجتاح المياه الزرقاء بمجاديفهم المصنوعة من خشب التنوب[٧].

بالإضافة إلى ذلك، يقدم كاتوللوس بحارة الأرجو ليس فقط كأبطال ذوي مثل عليا، ولكن كمغامرين عديمي الضمير، حريصين على الحصول على الثروات، حتى بطرق غير قانونية، إذا لزم الأمر. إن الأنانية التي هي دافعهم الوحيد تؤدي إلى التقليل من شأنهم في نظر القارئ، حيث يتضح أنهم لا يختلفون بأي حال من الأحوال عن

[١] كان ديوكاليون وزوجته الناجيين الوحيدين عندما غمر زيوس الأرض، انظر: Howell, *Martial, Epigram V*, 138

[٢] بعد أن أقنع فايثون والده أبوللو (الشمس) بالسماح له بقيادة عربته، لم يكن فايثون قادرًا على السيطرة عليها، لذلك كان هناك خطر من اشتعال النار في الأرض. فكان على زيوس أن يسقطه بصاعقة، انظر: Howell, *Martial, Epigram V*, 133

[٣] حول حملة بحارة الأرجو، انظر: Eur. Med. 1-5; Apollod. II.6.3; Pind. Pyth. 4

[٤] يُعَّد فاليريوس فلاكوس (92-93 م) أحد أهم شعراء ألأدب اللاتيني في "العصر الفضي" ومؤلف ملحمة بحارة الأرجو Argonautica التي يدور موضوعها حول حملة بحارة الأرجو.

[5] Catull. LXIV. 1-19.

[6] Skinner, *A Companion to Catullus,* 170-175.

[٧] انظر كذلك: Eur. Med. 1; Skinner, *A Companion to Catullus,* 100

"عامة" الناس وأصحاب المصلحة الشخصية، في حين أن الحملة لا تمثل شيئًا أكثر من كونها عملية "اختلاس" بدون وهج الماضي البطولي[١].

من جانبه، يتبنى مارتياليس إلى حد كبير وجهة نظر كاتوللوس هذه، مما يمنحها بعدًا إضافيًا. إذ ينقلب الشاعر ليس فقط على معاصريه الذين يتناولون النماذج الملحمية، ولكن أيضًا على أولئك الذين يعانون متلازمة هوس السرقة، مثل بحارة الأرجو. إن مارتياليس، الغاضب من فجور العديد من معاصريه، يكشف على الملأ لصوص ومجرمي الأساطير، الذين عوقبوا بالعذاب الأبدي[٢]. في رأيه، تجاوزت وقاحة البعض الآن جميع الحدود، حيث إنهم في حين يتظاهرون بأنهم أصدقاء، فإنهم في الواقع ينتظرون اللحظة المناسبة من أجل الاستفادة من تصرفات الآخرين الإيجابية (VIII.59.3-4):

ne contemne caput, nihil est furacius illo,
non fuit Autolyci tam piperata manus.
لا تحتقر الرجل، فهو الأكثر لصوصية من الكل، لم تكن
يد أوتوليكوس نزاعة إلى السرقة إلى هذا الحد[٣].

تتعلق النماذج exempla الأسطورية التي استخدمها الشاعر في هذه الأبيات بسيسيفوس وأوتوليكوس، وهما شخصيتان معروفتان بالمكر والخداع في الأساطير لدرجة أنهم خدعوا حتى الآلهة بحيلهم ومكائدهم.

يعلق مارتياليس ساخرًا على الافتقار إلى الإلهام والإبداع الذي يميز غالبية أقرانه من الشعراء المعاصرين. من وجهة نظره، يقتصر معظمهم على تقليد الأنماط الملحمية، مما يثبت أنهم غير قادرين على إبداع أعمال جديدة وخلاقة. ودافعهم الوحيد يكمن في الكسب المادي، بينما يكتفون في الوقت نفسه بإشباع غرورهم بالمجد الزائل الذي يحصلون عليه من خلال المسابقات الشعرية[٤]. وبشكل أعم، يتم الاحتجاج على الشعر الملحمي والسخرية منه من خلال إشارات مارتياليس وكذلك معاصريه –ومن بينهم يوفيناليس– الذين أعربوا عن وجهات نظر مماثلة إلى حد كبير لمارتياليس حول هذا الصنف الأدبي[٥].

ومع ذلك، تميز المعرفة التفصيلية والإسقاط الذكي للنماذج الأسطورية ذات الصلة التصور المبدئي لاستخفاف الشاعر بالتراث الكلاسيكي. على العكس من ذلك، يمكن للمرء أن يصل إلى استنتاج مفاده أن نفور الشاعر من الملحمة ربما يشكل بالنسبة له نوعًا من "المناورة" الأدبية، وبالتالي فهو لا يمثل معارضة مطلقة على الملحمة كنوع أدبي، ولكن فقط لتقليدها الذليل. كما اتضح بشكل غير مباشر من خلال الإشارات المتعددة إلى النماذج exempla الملحمية، كان مارتياليس على دراية كبيرة بالتراث واستخدمه كوسيلة للسخرية والنقد. ووفقًا

---

[1] Michael C.J. Putnam, "The Art of Catullus 64," *Harvard Studies in Classical Philology* 75 (1961): 165-205; William Fitzgerald, *Catullan Provocations*: *Lyric Poetry and the Drama of Position* (Berkeley: University of California Press 1995), 68.

[٢] عن سيسيفوس، انظر: Hom. Il. VI.152 ff.; Hom. Od. X.593; Apollod. I.7; Paus. X.31; Ov. Met. X.44

[٣] كان أوتوليكوس ابنًا لهيرميس والحورية خيوني Chione، وكذلك جدًا لأوديسيوس من ناحية والدته أنتيكليا Anticlea، كان لصًا بارعًا لديه القدرة على مسخ المسروقات وكذلك مسخ نفسه، انظر:

Hom. Od. XXIV.334; Apollod. I.9.16; Paus. VII.4; Hyg. Fab. 201; Ov. Met. XI.301

[٤] يلمح مارتياليس إلى مسابقة شعرية تتعلق بالملحمة في الإبيجرامة IX.23، انظر أيضًا:

Garthwaite, "Patronage and Poetic Immorality in Martial," 161-175.

[٥] يشبه بيرسيوس في الهجائية الأولى جمهور الشعراء الملحميين بنساء طروادة، انظر: Pers. I.7-8; Juv. IV.34-36

لوجهة نظره، لا يمكن التغلب على النماذج الهوميرية، لذا فإن أي محاولة لصنع نسخ مطابقة للأصل من قبل المبدعين المعاصرين محكوم عليها بالفشل ولا تقدم شيئا إبداعيًا للفن[١].

الخاتمة:

تناولت هذه الورقة العلمية كيفية توظيف مارتياليس للنماذج الأسطورية (Exampla) في إبيجراماته، والتي أعرب من خلالها عن وجهة نظره الرافضة لإحياء النماذج الملحمية القديمة، ومساندته للتجديد وبشكل أكثر تحديدًا الإيجاز من حيث التعبير والأسلوب، والحجم الصغير للأعمال الأدبية. إن اعتراض الشاعر، وفقًا للرؤية الكاليماخية، للشعر "رفيع المستوى" يعني ضمنيًا التشكيك في المعايير البطولية وتفكيكها[٢]. ولقد كان هوس العديد من أقرانه بالشعر الملحمي عرضة لسخرية مارتياليس، الذي كان يركز على النماذج الأسطورية التي تنافي النمط البطولي للسلوك أو تتجاوز قوانين الطبيعية (مثل الاغتصاب، قتل الأخوة، والزنا، وزنا المحارم، وأكل لحوم البشر، وتحول الآلهة والبشر إلى حيوانات وطيور)[٣]، وعلاوة على ذلك كانت روما المعاصرة تعاني من الانتهازية والخيانة الزوجية والزنا والجشع، الأمر الذي قاد الشاعر إلى استنتاج مفاده أن الماضي الأسطوري يفسر الطبيعة البشرية، فضلًا عن أن أبطال التراث الأسطوري لا يختلفون عن البشر "العاديين"[٤].

أما عن وجهة نظر مارتياليس للجماليات الفنية التي تتماشى إلى حد كبير مع نماذج العصر الهيللينيستي[٥]. فقد اتبع الشاعر السمات الأدبية السابقة (الحجم الصغير للقصائد، والإيجاز في التعبير)، فضلًا عن أساليب معاصريه الفنية، من أمثال الشعراء المجددين poetae novi وكاتوللوس وأوفيديوس، الذين قاموا بالتوفيق بين التفسير السببي للأسلوب الفني الكاليماخي والتراث الشعري السكندري وبين الأدب اللاتيني[٦]. طرح مارتياليس نفسه جوانب غير معروفة ومثيرة للجدل من الأساطير من أجل التعبير عن أفكاره حول العالم ومكان الإنسان فيه في السياق التاريخي لعصره[٧].

حقيقة أن الشاعر حاول التعليق على واقعه المعاصر المعقد تبرر ظهور إشارات متناقضة إلى شخصيات بطولية مختلفة (مثل هيركوليس، جانيميديس)، وهو أمر محير للوهلة الأولى. غير أن هذا التناقض يؤكد قدرة المؤلف على توليف المواد الأسطورية المتاحة وفقًا للحالة والرسالة المقابلة التي سعى إلى إيصالها إلى جمهوره في كل مناسبة. إن المرونة في إدارة وإسقاط النماذج الأسطورية المختلفة على مواقف الحياة اليومية تعد سمة تميز مارتياليس عن الشعراء الآخرين، الذين تناولوا التراث الأسطوري، ولكن دون أن يتمكنوا من دمجه بسهولة في أرض الواقع، ولا مواءمته ليتناغم مع جنس الإبيجراما الأدبي الذي يتطلب الوضوح والإيجاز في التعبير. قام الشاعر "بإحياء" التراث الأسطوري وجعله ملائمًا وقابلًا للتطبيق مع مرور الوقت، ويقدمه في نفس الوقت على أنه وسيلة إبداعية وفكاهية لتفسير العالم من خلال الإجابات على تساؤلات الحياة اليومية.

---

[١] فيما يتعلق بوجهة نظر مارتياليس في الشعر الملحمي، انظر أيضًا: Mart.XIV.195; XIV.196، ولقد ظهرت معارضة الشعر الملحمي كـ "مناورة" أدبية عند أوفيديوس، انظر: Ov. Am. II.1.30-34

[2] Mart. Spect. 27, VII.71, XIII.93

[3] Mart.I.62.6, XII.52.6.

[4] Mart. X.90.7.

[5] Mart. IX.50.3-4.

[6] Ov. Fast. II.301; III.328; IV.494; V.128, VI.106; VI.307.

[7] Mart.VII.12.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا– المصادر:

- Cornish, Francis Warre, John Percival Postgate, and John William Mackail. Catullus, Tibullus. *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris.* Revised by G. P. Goold. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1913.
- Fairclough, H. Rushton. Horace, *Satires. Epistles. The Art of Poetry*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926.
- Goold, George P. Propertius. *Elegies*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- Kenney, Edward John. P., Ovidius Nasonis Amores Medicamina Eaciei Femineae, Ars Amatoria Remedia Amoris. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Mozley, John Henry and George P. Goold, *Ovid II: The Art of Love and Other Poems*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.
- Shackleton Bailey David Roy, *Martial. Epigrams, Volume I: Spectacles, Books 1-5.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- Shackleton Bailey David Roy, *Martial. Epigrams, Volume II: Books 6-10*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- Shackleton Bailey David Roy, *Martial. Epigrams, Volume III: Books 11-14*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- Showerman, Grant, Ovid. *Heroides. Amores.* Revised by George P. Goold. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914.
- Trypanis, Constantine Athanasius, Thomas Gelzer, and Cedric H. Whitman, *Callimachus, Musaeus. Aetia, Iambi, Hecale and Other Fragments. Hero and Leander.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.
- Wheeler, Arthur Leslie. Ovid, *Tristia. Ex Ponto.* Revised by George P. Goold. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1924.

ثانيًا– المراجع العربية:

- إبراهيم نصحي، تاريخ الرومان منذ أقدم العصور حتى عام ١٣٣ق.م. القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨٣.

Ibrāhīm Nṣḥī, tārīkh al-rūmān mndh aqdm al-ʿṣūr ḥtỳ ʿām 133q.m. al-qāhrt̄: dār aln-nhḍt̄ al-ʿrbīt̄, 1983.

- أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا. القاهرة: ٢٠٠١.

'Aḥmad Etmān, al-adb al-ighrīqī trāthan insānyan ūʿālmyan. al-qāhrẗ: 2001.

- أحمد عتمان، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري. الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، ١٩٨٩.

'Aḥmad Etmān, al-adb l-lātīnī ūdūrh al-ḥḍārī. Al-kwyt: Al-mjlis Al-ūṭnī llfnūn wālādāb, 1989.

- أوفيديوس، رسائل البطلات، ترجمة علي عبد التواب وبهاء الدين أسامة، جامعة القاهرة: مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، ٢٠١٢.

'Awfīdīūs, rsā'il al-bṭlāt, trğmẗ 'Alī 'Abd 'Alt-twāb ū bhā' 'Ald-dīn Usāmẗ. jāmʿẗ al-qāhrẗ: mrkz jāmʿẗ al-qāhrẗ llghāt wāltrjmẗ, 2012.

- السيد الناصري، تاريخ الإمبراطورية الرومانية السياسي والحضاري. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٤.

'Alsayd 'Al-nāṣrī, tārīkh al-imbrāṭūrīẗ al-rūmānīẗ as-sīāsī wālḥḍārī. al-qāhrẗ: mktbẗ al-anjlū al-mṣrīẗ, 2004.

- سينيكا. مسرحية ثيستيس، ترجمة أحمد حمدي، مراجعة على عبد التواب. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٦.

Sīnīkā. msrḥīẗ thīstīs, trğmẗ 'Aḥmad Hamdī, murājʿẗ 'Alī 'Abd 'Alt-twāb. al-qāhrẗ: Al-markz Al-qaūmī lltrjmẗ, 2006.

- عبد اللطيف أحمد علي، التاريخ الروماني: التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والإداري والديني والسياسي والعسكري، تقديم وتحقيق حسان الحلاق، بيروت: دار النهضة العربية، ٢٠٠٩.

'Abd 'Al-lṭīf 'Aḥmad 'Alī, Alt-tārīkh alr-rūmānī: at-tārīkh al-ājtmāʿī wālāqtṣādī wālidārī wāldīnī wālsīāsī wālʿskrī, tqdīm ū taḥqīq Iḥsān Al-ḥlāq. bīrūt: dār Aln-nhḍẗ Al-ʿrbīẗ, 2009.

- عبد الله حسن المسلمي، كاليماخوس القوريني شاعر الإسكندرية. بنغازي: منشورات الجامعة الليبية، ١٩٧٣.

'Abdʾallh ḥsn 'Al-mslmī, kālīmākhūs al-qūrīnī shāʿr al-iskndrīẗ. bnghāzī: mnshūrāt al-jāmʿẗ al-lībīẗ, 1973.

- علي عبد التواب وصلاح رمضان السيد، الأدب اللاتيني في عصري الجمهورية وصدر الإمبراطورية: قراءة في الأجناس الأدبية. القاهرة، ٢٠٠٦.

'Alī 'Abd 'Alt-twāb ū Salāḥ Ramḍān As-sīd. al-adb al-lātīnī fī aṣri al-jmhūrīt ū ṣadr al-imbrāṭūrīt: qrā't fi al-ajnās al-adbīt. al-qāhrt, 2006.

ثالثًا– المراجع غير العربية:

- Adam, James, *The Latin Sexual Vocabulary*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1982.
- Bradley, Keith R., *Slaves and Masters in the Roman Empire: A Study in Social Control*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Brunet, Stephen, "Female and Dwarf Gladiators." *Mouseion*, 4 (2004): 145-170.
- Burkert, Walter, *Homo Necans, the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Translated by Peter Bing. California: University of California Press, 1983.
- Canobbio, Alberto, *M. Valerii Martialis. Epigrammaton liber quintus*. Napoli: Loffredo editore, 2011.
- Cantarella, Eva, *Bisexuality in the Ancient World*. Translated by Cormac Ó Cuilleanáin, New Haven: Yale University Press, 2002.
- Canter, Howard V., "The Mythological Paradigm in Greek and Latin Poetry." *The American Journal of Philology* 54 (1933) 201-224.
- Cartlidge, Ben, "Martial 'IN CALLIMACHVM' (10.4)." *Classical Quarterly* 68 (2018): 603-611.
- Claes, Paul, "Catull. C. 94: The Penrerated Penis." *Mnemosyne*, 49 (1996): 66.
- Deuling, Judy K., "Catullus and Mamurra." *Mnemosyne*, 52, no. 2 (1999): 188-194.
- Durand, René, "In Martialem." *Latomus* 5 (1946): 257–58.
- Fitzgerald, William, *Catullan Provocations*: *Lyric Poetry and the Drama of Position*. Berkeley: University of California Press 1995.
- Fitzgerald, William, *The World of the Epigram*. Chicago and London, University of Chicago Press 2007.
- Francis, Sharlotte, "Martial Epigrammata: Book X: A Commentary." Unpublished PhD diss., University of Otago, 2006.
- Fraser, Alexander David, "Scheria and the Phaecians." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 60 (1929): 155-178.
- Friedländer, Ludwig, *Roman Life and Manners under the Early Empire*. London :G. Routledge & K. Paul, 1965.

- Garthwaite, John, "Patronage and Poetic Immorality in Martial." *Mnemosyne* 51 (1998): 161-175.
- Geoffrey, Stephen Kirk, *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 1970.
- Gleason, Kathryn, *A Cultural History of Gardens in Antiquity*. London: Bloomsbury, 2013.
- Glenn, Justin, "The Polyphemus Myth: Its Origin and Interpretation." *Greece & Rome* 25 no. (1978): 141–155.
- Gold, Barbara K., *Literary Patronage in Greece and Rome*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.
- Graves, Robert, *The Greek Myths*. London: Penguin, 1990.
- Grewing, Farouk, *Martial, Buch VI. Ein Kommentar*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- Grimal, Pierre, *Les jardins romains*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- Henriksén, Christer, *Martial, Book IX: A Commentary*. Uppsala: Uppsala University Library, 1998.
- Heslin, Peter, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Hook, Brian S., "Oedipus and Thyestes among the Philosophers: Incest and Cannibalism in Plato, Diogenes and Zeno." *Classical Philology* 100, no.1 (2005):17-40.
- Hosty, Matthew, *Batrochomyomachia (Battle of the Frogs and Mice): Introduction, Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford Univesity Press, 2020.
- Howell, Peter, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*. London: Athlon Press, 1980.
- Howell, Peter, *Martial, Epigram V*. Warminster: Aris & Phillips, 1995.
- Hunter, Richard, "Callimachus and Roman Elegy." In *Blackwell's Companion to Roman Love Elegy*, edited by Barbara K. Gold, 155-171. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012.
- Irene Vallejo, Moreu, *Terminología libraria y crítico-literaria en Marcial*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008.
- Jones, Brian, *The Emperor Domitian*. London: Routledge, 1992.

- Kay, M. Nigel, *Martial: Book XI, A Commetary*. London: Ducworth, 1985.
- Knox, Peter E., *A Companion to Ovid*. Chichester/Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- Knox, Peter E., *Heroides: Select Epistles*. *Cambridge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Kouklanakis, Andrea, "Thersites, Odysseus, and the Social Order." In *Nine Essays on Homer*, edited by M. Carlise and O. Levaniouk, 35-53. Oxford: Rowman & Littlefield.1999.
- Lämmle, Cédric Scheidegger, "Martial on Ovid: Mart. 11.104, The *Remedia Amoris* and Saturnalian Poetics." *Classical World* 107, no. 3 (2014): 319-345.
- Leary, Timothy John, "Martial's Apophoreta: An Introduction and Commentary." Unpublished PhD Diss., University of Cape Town, 1993.
- Leary, Timothy John, *Martial Book XIV: The Apophoreta. Text with Introduction and Commentary*. London: Duckworth, 2002.
- Lesky, Albin, *A History of Greek Literature*. Translated by James Willis and Cornells de Heer.New York: Thomas Y. Crowell Co. 1986.
- Lightfoot, Jane Lucy, *Hellenistic Collection: Philitas, Alexander of Aetolia, Hermesianax, Euphorion, Parthenius*. Cambridge, MA, and London: 2009.
- McGinn, Thomas A. J., *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Murnaghan, Sheila, *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Lanham: Lexington Books, 2011.
- Nauta, Ruurd R., Harm-Jan van Dam and Jacobus Louis Smolenaars. *Flavian Poetry*. Leiden–Boston: Brill, 2006.
- Nikolaev, Alexander, "Latin Draucus." *Classical Quarterly* 64, no.1 (2014): 316 – 320.
- Pigon, Jakub, "'Hominem pagina nostra sapit': Humans and Monsters in Martial X,4." *Eirene: studia graeca et Latina* 57 (2021): 53-70.
- Post, Edwin, *Selected Epigrams of Martialis*. Boston: New York, Ginn & Company, 1908.
- Putnam, Michael C.J., "The Art of Catullus 64." *Harvard Studies in Classical Philology* 75 (1961): 165-205.

- Richlin, Amy, *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Rimell, Victoria, *Ovid's Lovers: Desire, Difference, and the Poetic Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Roberts, Andy, "Homer's Mentor: Duties Fulfilled or Misconstrued." *History of Education Society Bulletin* 64 (1999): 313–29.
- Roller, Matthew, "Politics and Invective in Persius and Juvenal." In *A Companion to Persius and Juvenal*, ed. Susanna Braund, and Josiah Osgood, 283–311. Oxford and Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2012.
- Saller, Richard, "Martial on Patronage and Literature." *Classical Quarterly* 33, no. 1 (1983): 246 – 257.
- Schmitz, Thomas A., "'I Hate All Common Things': The Reader's Role in Callimachus' Aetia Prologue." *Harvard Studies in Classical Philology* 99 (1999):151-178.
- Schultz, Celia, "The Romans and Ritual Murder." *Journal of The American Academy of Religion* 78, no.2 (2010): 516-541.
- Scott, Kenneth, *The Imperial Cult under the Flavians*. New York: Arno Press, 1975.
- Sergi, Emilia, "Marziale ed i temi mitologici nella poesia epica e tragica dell'età argentea." *Giornale Italiano di Filologia* 41 (1989): 53-64.
- Shore, Miles F., "The First Mentor, the Goddess Minerva." *Psychiatric Times* 22, no. 10 (2005) 82.
- Skinner, Marilyn B., *A Companion to Catullus*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007.
- Soldevila, Rosario Moreno, Mar*tial, Book IV: A Commentary.* Leiden and Boston: Brill, 2006.
- Southern, Pat., *Domitian: Tragic Tyrant.* London: Routledge, 1997.
- Spisak, Art L., "Martial 6.61: Callimachean Poetics Revalued." *Transactions of the American Philological Association* 124 (1994): 291–308.
- Sullivan, John Patrick, *Martial, the Unexpected Classic: A Literary and Historical Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Vallat, Daniel, *Onomastique, culture et société dans les Épigrammes de Martial*. Bruxelles: Latomus, 2008.

- Versnel, Hendrik, *Transition and Reversal in Myth and Ritual*. Leiden: Brill, 1992.
- Vioque, Guillermo, Galán *Martial, Book VII A Commentary*. Translated by J. J. Zoltowsky. Leiden: Brill, 2002.
- Watson, Lindsay, and Patricia Watson, *Martial: Select Epigrams*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Watson, Patricia, and Lindsay C. Watson, *Martial*. London: I.B.Tauris, 2015.
- Willcock, Malcolm M., "Mythological Paradeigma in the *Iliad.*" *Classical Quarterly* 14, No. 2 (1964): 141-154.
- Williams, Craig A., *Martial: Epigrams Book Two*. Oxford: Oxford University Press, 2004.