الديثيرامبوس
في الشعر اليوناني القديم والحديث

د. هشام درويش
كلية الآداب – جامعة القاهرة

مقدمة:

الديثيرامبوس (Διθυραμβος) لفظاً هو أحد ألقاب ديونيسوس، ويرتبط طبقاً لما روي عن بنداروس وعن بروكولوس بأسطورة ميلاد ديونيسوس ؛ فهو إما أنه مشتق من بادئة (δις)، والتي هي ظرف يعني مرتين، والاسم θυρα الذي يعني باب, والفعل βαινω الذي يعني أخطو (أتقدم، أخرج). وسبب هذا هو أنه ولد في كهف ذي بابين، أو لأنه ولد مرتين مرة من رحم سيميلي وأخرى من فخذ زيوس. وإما أنه مشتق من فعل الأمر λυθι (من فعل λύω = أحل، أفك) والاسم ραμμα (غرزة أو عروة)، وهما الكلمتان اللتان هُتف بهما عند ميلاد ديونيسوس، وبذلك تعني "لتنفصم العُرى"، أي العُرى التي كان زيوس قد خاط بها فخذه بعد أن وضع فيها الجنين ديونيسوس[١]. وهناك من العلماء المحدثين من يربط بين كلمة ديثيرامبوس والبادئة Δι (وتشير إلى الإله (ديونيسوس) وكلمة θριαμβος وهي كلمة مكونة من مقطعين (τρις = ثلاثة و ιαμβος = تفعيلة عروضية مكونة من مقطع طويل وآخر قصير) ووهي كلمة تساخدم بوصفها إسماً من أسماء باكخوس أو تعني نشيداً موجهاً إليه وانتقلت إلى اللاتينية في كلمة triumphus[٢].ولا غرابة والحال هذه أن تؤدي جل المحاولات لاشتقاق كلمة ديثيرامبوس قديماً وحديثاً إلى ارتباط الديثيرامبوس في صورته الأولى بديونيسوس، وعلى وجه الخصوص بأسطورة ميلاده المزدوج الشهيرة[٣] التي تؤدى في جو احتفالي حماسي . فيصبح بذلك الديثيرامبوس من ناحية المعنى والمضمون نشيداً أو أغنية طقوسية موجهة إلى ديونيسوس يشارك فيها - في موكب راقص - الثياسوس (θέασος = مجموعة العبدة) المكون من راقصين يرتدون زي اتباع ديونيسوس من الساتيروي والمينادات[٤] الذين لا تخلو أغنيتهم من نبرة احتفالية حماسية ترتبط بالثناء على ديونيسوس. ولعل هذا المسحة من الثناء والحماسة هي التي أكسبت الكلمة في طريق تطورها من اليونانية القديمة إلى الحديثة معنى عام إلى جانب معناها الخاص المرتبط بديونيسوس، ألا وهو التقريظ أو الثناء الجم في نبرة حماسية[٥].

ويبدو أن العديد من شعراء الشعر الغنائي اليوناني القديم قد ساهموا في مسيرة تطور هذا النشيد الغنائي حتى أصبح يمثل المادة الأولى التي خرجت منها التراجيديا في وقت لاحق حسب رأي المعلم الأول[٦]. وهو الرأي الذي يأتي متساوقاً مع أقدم ما بين أيدينا من شذرات تشير إلى هذا النوع الأدبي. فلقد كان أرخيلوخوس هو أول من استخدم كلمة ديثيرامبوس، بل إنه أول من نظم هذه الأغنية بوصفها أغنية شراب موجهة لديونيسوس؛ حيث يشير في شذرة رقم ١٢٠ إلى أنه يعرف كيف يقود الديثيرامبوس – أغنية ديونيسوس الجميلة- عندما تلعب الخمر برأسه[٧]. وتشير بعض المصادر إلى أن أريون قد لعب دوراً في تطوير أغنية الديثيرامبوس. فهيرودوت يشير في الكتاب الأول إلى إدعاء اهل كورينثا بان أريون هو أول من نظم الديثيرامبوس وأعطاه عنواناً وعرضه في مدينة كورينثا[٨]. كما يشير معجم سويداس إلى أن أريون هو الذي أدخل على الديثيرامبوس الأسطورة الشعائرية والرقص في مواجهة الجمهور[٩].ويشير بروكولوس إلى قول أرسطو أن أريون مخترع الرقص الدائري ومدخل هذا التطوير في الديثيرامبوس[١٠]، وإن كان ذلك محل اختلاف[١١]. وإذا كانت المصادر القديمة قد عزت - على هذا النحو- الدور الأكبر في تطوير الديثيرامبوس إلى أريون، فإنها قد أشارت أيضاً إلى دور كل من الشاعرين إبيكوس ولاسوس في هذا المضمار. فهناك مصادر تشير إلى أن إبيكوس قد أدخل على الديثيرامبوس عنصر السرد الأسطوري[١٢]. ورغم عدم بقاء شذرات من لاسوس[١٣] والغموض الذي يكتنف دوره في هذا السياق[١٤]، هناك من المصادر ما يجعل له دوراً في تطوير موسيقى الديثيرامبوس[١٥]، بالإضافة إلى استنتاج مفاده أن لاسوس هو الذي نَظَم الديثيرامبوس في شكل رقصة دائرية يقف في وسطها عازف الناي، وذلك بعد أن طور ثيسبيس التراجيديا من الديثيرامبوس[١٦]، كما أن لاسوس يرتبط بتنظيم منافسات الديثيرامبوس في عهد بيسستراتوس[١٧]. وعلى الرغم من أن سيمونيديس قد فاز في ست وخمسين من المنافسات الديثيرامبية، لم يتبقَ لنا من ديثيرامبياته إلا عنوانٌ لإحداها[١٨]. كما أن هناك عدداً آخر كبيراً من شعراء الديثيرامبوس الذين لم تصلنا منهم شذرات مثل إيون وبراكسيلا وليكيمنيوس وميلانيبيديس وكينيسياس وفيلوكسينوس وتيليسيتون وتيموثيوس[١٩] وقد ظل الديثيرامبوس يعرض في الديونسيا المدنية حتى القرن الثاني الميلادي، مع أننا لا نعرف كيف كان طوال العصرين الهلينيستي والروماني[٢٠]. كما أنه لا توجد لدينا نصوص كاملة من القصائد الديثيرامبية في الأدب اليوناني القديم، وما بقي لدينا من هذا النوع من شذرات معقولة وقصائد هو ما حفظته لنا أوراق البردي للشاعرين الغنائيين بنداروس وباكخيليديس[٢١].

وأشهر من كتب قصائد تحت عنوان ديثيرامبوس في الآداب الأوروبية الحديثة هو الشاعر والفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه، الذي ألف ديوان نُشر تحت عنوان "ديثيرامبيات ديونيسوس"[٢٢] والشاعر اليوناني الحديث انجيلوس سيكيليانوس[٢٣]. وهو

أحد أقطاب الشعر اليوناني في القرن الماضي وأكثرهم تأثراً بالتراث الكلاسيكي والمسرح اليوناني القديم والروح الديونيسية وشعراء العصر الكلاسيكي، وعلى رأسهم بنداروس وأيسخيلوس ويوريبيديس[٢٤]. وهو التأثر الذي يجعلنا لا نستبعد أن يكون قد اطلع على الأغاني الديثيرامبية المتبقية من كل من بنداروس وباكخيليديس[٢٥]. وذلك إلى جانب قربه من الروح الديونيسية الأورفية عند الشعراء الأوربيين المحدثين، لاسيما الشعراء الألمان إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر[٢٦] الذين تأثروا بهذا النوع الأدبي.هذا بالإضافة إلى ما يعكسه شعره من أبعاد لاهوتية مرتبطة بالعقيدة المسيحية الأورثوذوكسية[٢٧].

ولعل من المفيد قبل أن نخوض غمار هذا البحث أن ننوه إلى كلام تسيمرمان Zimmermann الذي يرى "أنه في حين حظيت التراجيديا والكوميديا والمسرحية الساتيرية باهتمام الدارسين، فإن الديثيرامبوس قد تراوحت به درجات الإهمال على الأقل حتى وقت قريب، على الرغم من كونه يحظى بنفس الدرجة من الأهمية أو ربما يحظى في حياة المواطن الآثيني بأهمية أكثر من أنواع درامية أخرى".....ولو لم تكن لدينا برديات تحتوي على شذرات لبنداروس وقصائد لباكخليديس لكان اعتمادنا الكلي على السطور التي استشهد بها أثينايوس وكتاب آخرون متأخرون. ولكن ذلك من مفارقات التاريخ الأدبي، نظراً لأن الشعر الديثيرامبي، والمزاج الديثيرامبي كانت له تجليات شديدة الأهمية على تطور الأدب الأوروبي حتى العصور الحديثة."[٢٨] وإذا كان هذا الإهمال الذي لاحظه تسيمرمان ينطبق على دراسة الديثيرامبوس بوجه عام، فإنه يزداد حدة في مجال الدراسات المقارنة بين قديم هذا الفن وحديثه. وعلى الرغم من تزايد الدراسات التي تهتم بالمقارنة بين الأدب اليوناني القديم والحديث، فعلى حد علمي لا توجد دراسات خُصصت للمقارنة بين القصيدة الديثيرامبية في الأدبين اليوناني القديم والحديث.

وإذا كنت قد تتبعت في بعض الدراسات السابقة الوشائج التي تربط بين الدراما الأدبية اليونانية والمادة الطقوسية (الديونيسية) الأولى، والظلال التي تلقيها هذه المادة على نصوص المسرحيات اليونانية بأنواعها الثلاثة (الساتيرية والتراجيدية والكوميدية)، مقارناً العناصر الشعائرية في نصوص الدراما اليونانية بعضها ببعض تارة وبما تبقى من نصوص ذات طابع تمثيلي شعائري من الشرق القديم تارة أخرى، فإنني في هذه الدراسة أتتبعها في نماذج من الأغاني الديثيرامبية (التي تُعد تطوراً للشكل الأدبي الأول الذي انبثقت منه التراجيديا اليونانية) في الشعر اليوناني القديم والحديث، وبالتحديد في ما تبقى لدينا من شذرات للشاعرين اليونانيين الكلاسيكيين بنداروس وبكخيليديس، وفيما كتبه الشاعر اليوناني الحديث أنجيلوس سيكيليانوس تحت عنوان الديثرامبوس. وبذلك **أهدف** إلى إبراز العنصر الديونيسي في تواشجه مع

أهم العناصر الأخرى التي ميزت النصوص الديثرامبية في الشعر اليوناني القديم والحديث (مثل الحيز المكاني والعنصر الطبيعي والجو الاحتفالي بالإضافة إلى السمات البنائية)، ومدى تأثرها بتطور العناصر الدرامية ومعالجة العناصر الطقوسية في التراجيديا اليونانية القديمة في مراحلها المختلفة، متبعاً في ذلك **منهجاً** يجمع بين استقراء هذه النصوص ومقارنة بعضها ببعض للخروج بنتيجة البحث. ولتحقيق هذا الهدف وهذا المنهج فقد قسمت هذا البحث إلى مقدمة (وهي التي نحن بصددها الآن) لاستعراض تاريخ الديثيرامبوس بوجه عام، وتحديد هدف البحث ومنهجه. يلي ذلك ثلاثة أجزاء نتناول في كل جزء منها ديثيرامبيات كل شاعر على حدة. وفي الحق أني لم أشأ أن أدرس المادة الديثيرامبية عند الشعراء الثلاثة بالتوازي حتى تكتمل فائدة هذا البحث؛ إذ أنني في كل جزء من هذه الأجزاء أقوم بعرض محتوى الشذرة أو القصيدة الديثيرامبية من خلال تقنية العرض التي استخدمها الشاعر، ثم إبراز أهم عناصرها من خلال تحليل العنصر الديونيسي فيها. وذلك مما لا يستقيم مع منهج المقارنة المتوازية. ومن أجل ذلك جاءت الدراسة مقارنة تتابعية. وقد خصصنا لهذا البحث خاتمة نستعرض فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في ثناياه من أوجه شبه واختلاف بين المادة الديثيرامبية عند الشعراء الثلاثة في إطار الهدف الذي حددناه لهذا البحث.

أولاً : ديثيرامبيات بنداروس

لا نعرف للشاعر بنداروس قصيدة ديثيرامبية كاملة[٢٩]. ولقد جمع السكندريون ديثيرامبيات بنداروس في كتابين، لم نعرف منهما سوى شذرة كبيرة (هي الشذرة 75) حتى أضافت لها طبعات برديات أوكسيرينخوس (رقم ١٦٠٤ سنة ١٩١٩ ورقم ٢٤٤٥ سنة ١٩٦١) أربع شذرات أخرى (وهي شذرات 70a و 70b و 70c و 70d). هذا بالإضافة إلى عدد كبير من الشذرات الصغيرة التي وردت لنا عن طريق مجموعات البردي المشار إليها والمقتطفات التي وردت من الكُتاب على سبيل الاستشهاد[٣٠]. وسوف نتناول هنا الشذرات الخمس المذكورة[٣١] بدءاً بشذرات (70a) و (70b) و (70c) و (70d) ثم الشذرة (75[32]).

ويدور الديثيرامبوس الذي تمثله شذرة (70a) حول أسطورة بيرسيوس وهروبه من البحر وانتصاراته على الجورجونة، ولا تسمح لنا طبيعة الشذرة القصيرة وكثرة ما بها من فجوات باستخراج معنى كامل للجزء الخاص بالسرد الأسطوري. ويُشار في هذه الشذرة إلى أرجوس وأمجاد مليكها. كما يُشار إلى احتفال بروميوس ديونيسوس والموسيات اللائي يتوجن بالأكاليل (في المنافسات الشعرية الديثيرامبية). ثم يُشار إلى أن بعض الناس قد قالوا أن بيرسيوس هرب من سياج البحر الذي

اصطنعته الجرجونات. ويأتي العنصر الديونيسي في هذه الشذرة في شكل إشارة إلى احتفالات بروميوس (ديونيسوس) :

ευ]δαιμονων Βρομιαδι θοινα πρεπει	من المناسب أن يعتلي
]κορυφαν	القمة واحدٌ من هؤلاء الذين يسعدو
]θερμεν· ευαμπυκες	بعيد بروميوس.وأنتن أيتها الموسيات،
αε]ξετ' ετι, Μοισαι, θαλος αοιδαν	ذوات العُصابات الجميلة على رؤسكن،
]γαρ ευχομαι.[33]	هلا رعيتن غصن (إكليل) الأغاني الذي أتمنى (عليكن أن تمنحنني).

ولا تنفصل الإشارة إلى ديونيسوس عن الإشارة إلى إلهام الموسيات له بالغناء،فعلى ما يبدو من هذه الأبيات أن الشاعر يصف نفسه بأنه من الذين أسعدهم الحظ للمشاركة في احتفالات ديونيسوس (بروميوس)، وبالتالي فإنه جدير بأن تلهمه الموسيات موضوع هذا الديثيرامبوس الذي تدور أحداثه في أرجوس. وتحديد المكان أو المدينة في الجزء الخاص بالسرد الأسطوري في ديثيرامبيات بنداروس عادة ما يدل في رأي تسيمرمان Zimmermann على أنها المدينة التي مولت عرض هذا الديثيرامبوس[٣٤]. وهكذا فإن الإشارة إلى المشاركة في احتفالات ديونيسوس تعد مدخلاً لموضوع القصيدة ومكانها معاً، ووسيلة لإظهار مكانة الشاعر بوصفه محتفلاً بديونيسوس وملهماً من قبل الموسيات من ناحية، كما أنها من ناحية أخرى وسيلة لإظهار قدر من المكان الذي حظي بعرض هذه الأغنية الديثرامبية. لكن هذه المشاركة تتم دون الإلماح إلى التماهي مع ديونيسوس نفسه أو التماثل معه - ولو على مستوى المجاز- أو مع أحد رموزه الطبيعية.

وتشير الشذرة (70b) الواردة من الديثيرامبوس الثاني، الذي يحمل عنوان "هرقل وكيربيروس، من أجل الطيبيين" إلى عدة عناصر، إذ يبدأ الشاعر فيها بإعطاء لمحة عن تطور أنشودة الديثيرامبوس ثم يشرع في وصف موجز لاحتفال أبناء أورانوس (Ουρανιδαι) بجانب صولجان زيوس. ثم يتحدث عن اختيار ربة الشعر له لنظم أبيات الحكمة لهيلاس. ثم يتفاخر بطيبة مشيراً إلى قصة زواج كادموس من هارمونيا وإنجابهما سيميلي أم ديونيسوس. ثم تنتهي الشذرة بالثناء على جيريون، وهو الثناء الذي يرتبط بأسطورة هرقل. ونظراً لتوقف الشذرة عند هذا الحد فإننا لا نتمكن هنا من معرفة ملامح القص الأسطوري في هذا الديثيرامبوس أيضاً. وبالنسبة للعنصر الديونيسي في هذا الديثيرامبوس فإنه يبدأ من الأبيات الأولى في هذه الشذرة؛ ففي مطلعها يشير بنداروس إلى أغنية الديثيرامبوس قائلاً:

Πριν μεν ερπε σχοινοτενεια τ' αοιδα	من قبل كانت أغاني الديثيرامبوس
διθυραμβων	تتمدد في خط منظوم

και το σαν κιβδηλον ανθρωποισιν απο στρομ̣ατων, — ثم جاء حرف السان زوراً وبهتاناً
διαπεπ[τ]α[νται.....]....[— من أفواه البشر،(ولكن الأغاني) الجديدة تنساب
κλουσι νεαι [.... ε]ιδοτες — وهم عالمون
οιαν Βρομιου [τελε]ταν — بأي (نوع) من طقوس بروميوس
και παρα σκα[πτ]ον Διος Ουρανιδαι — يقيمه أبناء أورانوس في قاعاتٍ
εν μεγαροις ισταντι.[35] — بالقرب من صولجان زيوس

يشير الشاعر في مطلع قصيدته إلى تطور أغنية الديثيرامبوس. ذلك أن بدء بيندروس لقصيدته الديثيرامبية على هذا النحو ينم على أن ديثيرامبوس بينداروس يعطي مكانة خاصة لديونيسوس (على عكس ما سوف نرى في ديثيرامبيات باكخليديس)[36]، ومع ذلك فهذه الأبيات الأولى يعتريها شيءٌ من الغموض[37]. ويعيد دانجور D'Angour الذي كرس جزءً كبيراً من مقالته لقراءة هذا المطلع تفسيره، فيعيد قراءة هذه الأبيات بالمعنى الآتي: كان منشدو الديثيرامبوس فيما مضى يتقدمون في صف مستقيم، و(نتيجة لذلك) كانت السان التي ينطق بها الراقصون ثقيلة على مسامع الجمهور . ولكن الآن وقد انتشر الشباب الراقصون (الراقصون في دائرة) وهم يعرفون جيداً كيف يحتفل ببروميوس أربابُ الأليمبوس في قاعتهم بالقرب من صولجان زيوس[38]. وبعد أن يمضي في وصف أحوال الآلهة في هذا الاحتفال الديونيسي يتحرك رويداً رويداً نحو أسطورة ديونيسوس ذي المولدين:

ριμφα δ' εισιν Αρτεμις οιοπολας ζευ- — ثم تفد أرتميس وحيدةً بخفة بعد أن
ξαισ' εν οργαις — أخضعت سلالة من الأسود
Βακχιαις φυλον λεοντων α[υυ-υυ- — في طقوس باكخية عنيفة...
ο δε κηλειται χορευοισαισι κα[ι θη- — في حين يخلب (ديونيسوس) الألباب بقطعان من الحيوانات
ρων αγελαις. εμε δ' εξαιρετο[ν — البرية التي تؤدي رقصاتها. أما أنا فقد اختارتني
καρυκα σοφων επεων — ربة الشعر رسولاً لكلماتها الحكيمة
Μοισ'ανεστασ' Ελλαδι κα[λ]λ[ιχορῳ — في اليونان ذات الأماكن المتسعة للرقص الجميل
ευχομενον βρισαρματοις ο[--υ Θηβαις, — ومبتهلاً من أجل طيبة ذات العجلات الحربية القوية،
ενθα ποθ' Αρμονιαν [φ]αμα γα[μεταν — حيث قيل إن كادموس قد ربح ذات مرة هارمونيا
Καδμον υψη[λαι]ς πραπιδες[σι λαχειν κεδ- — عروساً تزف إليه كجائزةً، تنجب له
ναν· Δ[ιο]ς δ' ακ[ουσεν ο]μφαν, — (إبنة) ذات عقل راجح؛ لقد سمِعَتْ صوت زيوس،
και τεκ' ευδοξο[ν παρ'] ανθρωπο[ις γενεαν. — فوضَعَتْ طفلة مجيدة بين البشر.
Διονυσ[.] . θ. [.....] . τ[.]γ[— ديونيسوس.....
ματε[ρ — أم.....
πει . [39 — .....

إن الشاعر يُدخل على هذا النحو في النسيج الديونيسي الديثيرامبي لقصيدته عنصري المشاركة في الاحتفال وتمجيد مكان العرض، كما فعل في الديثيرامبوس السابق بالإضافة إلى عنصر الرمزية الديونيسية؛ فهو يشير إلى الطقس الذي تقيمه

آلهة الأليمبوس احتفالاً بديونيسوس والذي تهيمن الروح الباكخية على المشاركين فيه، ومن بينهم أرتميس التي روضت الأسود بالجنون الباكخي، حيث يفتن ديونيسوس نفسهُ القطعان برقصاته. وهنا نجد أن الشاعر قد أشار إلى ترويض أنواع من الحيوانات التي تدخل ضمن الإطار الرمزي الديونيسي ؛ فأرتميس التي ترويض الأسود في طقوس باكخية تذكرنا بأجاوي (في تراجيديا عابدات باكخوس) التي تظن أنها تحمل رأس حيوان متوحش، أسد أو عجل[٤٠]، بعد أن ذبحت أبنها بنثيوس تحت تأثير الجنون الباكخي في مسرحية عابدات باكخوس. وهنا يمكن أن نلحظ نوعاً من الظلال الباكخية التي يضفيها الكورس على المشهد في التراجيديا، دون أن يخلق حركة درامية تؤدي إلى حبكة ديونيسية. وكما جعل الشاعر في الديثيرامبوس السابق مشاركته في الاحتفالات الديونيسية مدخلاً لاختيار الموسيات (ربات الفن) له كي ينشد أغانيه (الديثيرامبوس)، فإنه يتبع هنا نفس الطريقة، حيث اختارته الموسية (ربة الشعر) كي ينشد (في هذا الاحتفال الأوليمبي الديونيسي) أغنية الديثيرامبوس ؛ الأمر الذي يعد دليلاً على مشاركته في الاحتفال مع عبدة هذا الإله المحتفلين بميلاده. لكن ذلك يحدث –مثلما هو الحال في الديثيرامبية السابقة - دون الإلماح إلى فكرة التماهي مع ديونيسوس نفسه أو التماثل المجازي معه أو مع أحد رموزه الطبيعية. ثم يجعل الشاعر كل ذلك مدخلاً لتمجيد المكان أو المدينة التي سوف يتم فيها عرض هذا الديثيرامبوس، وهي مدينة طيبة التي كانت تمول على ما يبدو عرض هذا الديثيرامبوس[٤١]. بيد أن تمجيد الحيز المكاني لا يقتصر على المدينة (πόλις) بوصفها مكان العرض، بل يتعدى ذلك إلى الافتخار بالمدينة الوطن (حيث أن طيبة هي موطن الشاعر) من ناحية، ومن ناحية أخرى بالوطن الأم (بلاد اليونان) التي ألهمته ربة الشعر كلماتها للتغني في ساحاتها التي تتسع للرقص (والمواكب التي تنشد فيها أغنية الديثيرامبوس)

وأما الشذرة (70c) الباقية التي تمثل الديثيرامبوس الثالث، فهي شذرة قصيرة يتوجه فيها الشاعر بالغناء إلى شخص غير معروف، ثم يدعوه أن يأتي إلى المدينة والصخرة المجاورة، مشيراً إلى الجوقات والأغاني وأوراق الربيع. ويمثل الاعتقاد بأن الشخص الذي يتم توجيه الخطاب إليه في شذرة (70c) ما هو إلا ديونيسوس[٤٢] أساساً لوجود عنصر ديونيسي قوي في هذه الشذرة رغم قصرها واقتضابها، حيث يتم توجيه الخطاب على النحو التالي:

]κατε[.....]ον κυανοχιτων	] بمئزر أزرق داكن
]τεαν τε[λετ]αν μελιζοι	] لعل (المرء) يشدو باحتفالك الطقوسي؛
]πλοκον σ[τεφα]νων κισσινων	] (عن) جديلة من أكاليل اللبلاب
]κροταφον [ ]....	] (على) صدغك

]εων ελθε φιλαν δη πολεα] تعال إلى مدينة صديقة

وهنا أيضاً يقوم الشاعر كالعادة بجعل الاحتفال الطقوسي لديونيسوس نقطة البدء للدخول في جو القصيدة، منوهاً إلى أنه أحد هؤلاء الذين يشاركون في هذا الاحتفال، وأنه بصفته هذه سوف ينشد هذا الديثيرامبوس. ثم يأتي الانتقال بعد ذلك طبيعياً إلى النقطة التالية، وهي أن يدعو الشاعرُ ديونيسوس للقدوم إلى المدينة (التي يُعتقد هنا أنها مدينة كورينثا الممولة للعرض[٤٣]).

ويدور الديثيرامبوس الرابع حول القصة التي عالجها بينداروس في بعض القصائد البيثية عن استعباد بوليديكتيس حاكم سيريفوس لأم بيرسيوس، واتخذها عشيقة له، وتمكن بيرسيوس بعون من أثينا وهرميس من قطع رأس الجرجونة ميدوسا والعودة إلى سيريفوس، ومسخ أهلها إلى حجارة[٤٤]. وتشير الشذرة (70d) (التي تمثل هذا الديثيرامبوس والتي بها سطور كثيرة لا يمكن استردادها) إلى أن شخصاً ما يخطط من أجل جلب الأم إلى فراش الإجبار والعبودية ثم نجد إشارة إلى أن كرونوس قد أومأ بموافقته. .... ولقد شُغل به عقل أبيه (أي زيوس ابو بيرسيوس) فأرسل إليه من الأولمبوس كل من هرميس وأثينا . ثم يأتي بيرسيوس برأس الميدوسا ليروا أشياء ما كان لهم أن يروها، بعدها مسخهم جميعاً إلى حجارة. وغدا هذا بمثابة مكافأة من أجل حبه للقائد والد ليديكتيا. وعلى غير ما جاء في الشذرات السابقة لبنداروس لا نجد أثراً للعنصر الديونيسي في هذه الشذرة .

ويلاحظ تسيمرمان Zimmermann أن الديثيرامبوس الذي تمثله شذرة (75) ينقسم إلى جزئين، مقدمة وسرد أسطوري[٤٥]. ويدعو الشاعر في هذه الشذرة آلهة الأوليمبوس إلى أن يأتوا وينضموا إلى الكورس لتحل بركتهم على مدينة أثينا، كما يدعوهم إلى أن يتقبلوا الأكاليل وأغاني الربيع. كما يدعوهم فضلاً عن ذلك أن يكلأوه برحمتهم وهو يشدوا لديونيسوس من أجل زيوس وسيميلي خلال فصل الربيع الذي تتفتح فيه الزهور. وكما هيمنت الروح الديونيسية الديثيرامبية على شذرة (70b) فإنها تهيمن بطريقة مشابهة على هذه الشذرة أيضاً:

Δευτ' εν χορον, Ολυμπιοι,	هلموا إلى الرقص (الكورس)، يا أهل الأوليمبوس،
επι τε κλυταν πεμπετε χαριν, θεοι,	وابعثوا (إليه) فضلكم المجيد، يامعشر الأرباب،
πολυβατον οι τ'αστεος ομφαλον θυοεντ'	يامن تأتون إلى صرة البلدة المزدحمة العبقة
εν ταις ιεραις Αθαναις	في (مدينة) أثينا المقدسة
οιχνειτε πανδαιδαλον τ' ευκλε' αγοραν·	وإلى ساحة السوق المجيدة الزاخرة بالزخارف.
ιοδετων λαχετε στεφανων ταν τ' εαρι-	فلتربحوا الأغنية الجديرة بالأكاليل المضفرة
δροπων αοιδαν,	بزهور البنفسج التي جُمعت خلال فصل الربيع،
Διοθεν τε με συν αγλαια	ولتنظروا إلي برحمة
ιδετε πορευθεντ' αοιδαν δευτερον	وأنا قادم مرة أخرى من لدن زيوس بأغنية
επι τον κισσοδαη θεον,	إلى إلهٍ آخر متوج باللبلاب، بروميوس هو،الذي ندعوه

τον Βρομιον,τον Εριβοαν τε βροτοι καλεομεν, γονον υπατων μεν πατερων μελπομεν<οι> γυναικων τε Καδμειαν [Σεμελην].	(نحن البشر) الفانين إريباووس أيضاً، في حين نغني للكادمية سيميلي سليلة ذوي الرفعة من أباء وأمهات.

ينسج الشاعر الخيط الأساسي في مقدمة وخاتمة هذه الشذرة وهو الإلماح للديثيرامبوس بوصفه أغنية لديونيسوس في مقدمة الشذرة، وكذا الإلماح إليه مرة أخرى بوصفه لقباً لديونيسوس المولود من سيميلي وزيوس. ثم يغزل على منوال هذا الخيط جميع ما سبق أن لاحظناه في الشذرات السابقة من عناصر ديونيسية في نسيج واحد تتواشج فيه أسطورة ديونيسوس، مع المشاركة في احتفالاته ورموز العبادة الديونيسية وتمجيد الحيز المكاني الذي يقام فيه العرض: فالشاعر يبدأ بدعوة آلهة الأوليمبوس إلى مباركة الجوقات في الاحتفالات التي تقدم أغنية الديثيرامبس في إطارها. والاحتفال هذه المرة في مدينة أثينا، وبالتالي فهي التي تحظى بالتمجيد بإعتبارها المدينة التي تمول عرض هذا الديثيرامبوس[٤٦]. ثم يدعوا الشاعر آلهة الأوليمبوس للاستماع إلى أغنيته (هذا الديثيرابوس) الذي يشارك بها في هذا الاحتفال تمجيداً لديونيسوس والتي هي جديرة بأن يتوج (الشاعرُ) من أجلها بأكاليل من زهور الربيع (ويبدو هذا في ذكرة لاختياره للفوز في المنافسة الديثيرامبية). وامتداداً لهذه الدعوة وتحفيزاً عليها يصور الشاعر نفسه وهو يتقدم بأغنيته من لدن زيوس (حيث أنها تتضمن الثناء على زيوس وآلهة الاوليمبوس) نحو ديونيسوس الذي يقام على شرفه الاحتفال، وتُقدم له هذه الأغنية جاعلاً من ذلك كله مدخلاً للتلميح إلى أسطورة ميلاد الإله المتوج باللبلاب، ديونيسوس (ذي المولدين) ابن سيميلي وزيوس.

ولا تتضمن الشذرات الباقية لبنداروس (التي اهتم Race بنشرها في الطبعة التي نعتمد عليها في هذا البحث) سوى إشارات مقتضبة قصيرة نستشف من بعضها تمجيد الحيز المكاني على غرار الشذرات التي تحدثنا عنها سلفاً. ففي إحداها (76) يتوجه إلى الربة أثينا واصفاً إياها بالساطعة المتوجة بزهور البنفسج، وبأنها حصن هيلاس وقلعتها المقدسة. ويتوجه في الأخرى (77) إلى أبناء الآثينيين، مما يدل على ان هاتين القصيدتين الديثيرامبيتين قد كتبتا من أجل مدينة أثينا[٤٧]؛ أما في الثالثة (78) فيخاطب صيحة المعركة وفي الرابعة (83) يشير إل سكان بويوتيا.

ويبدو من خلال استقراء هذه الشذرات أن تقنية العرض عند بندروس قد تميزت بعدد من السمات التي تدل على اهتمامه بالديثيرامبوس بوصفه أغنية وقصيدة عن ديونيسوس في المقام الأول[٤٨]. كما تميزت ببعض السمات اللغوية التي لاحظها الدراسون عند بندروس خارج نطاق الشذرات الديثيرامبية، ويُعتقد أن كتاب التراجيديا قد اقتبسوها منه. فإحدى السمات المميزة للديثيرامبوس عند بينداروس هي كثرة استخدام الطراز البيندري Schema Pindaricum الذي تمثل في استخدام صيغ

بعينها وإن كانت ترد أيضاً خارج نطاق الديثيرامبوس عند بنداروس[٤٩]. ويشير هاميلتون Hamilton إلى أن هذه الصيغ المستخدمة عند بينداروس على وجه الخصوص تظهر أيضاً في التراجيديا. ويمكن بناءً على ذلك أن يكون كتاب التراجيديا قد اقتبسوها من بينداروس، إذ كانوا يطلعون عليها أثناء المسابقات (التي كانت تُعرض فيها الأغاني الديثيرامبية)[٥٠]. كما أن من أهم السمات التي يمكن ان نلحظها من خلال استعراضنا السابق لمحتوى الشذرات الديثيرامبية المتبقية من بينداروس هو تعدد موضوعات القصيدة (وإن أدرجت جميعاً في سياق واحد)، مثل استدعاء ربة الشعر كي تلهمه قصيدته ووصف احتفالات الآلهة، ووصف مباهج فصل الربيع، والثناء على المدينة المرتبطة بموضوع الديثيرامبوس الذي بقيت لنا منه هذه الشذرة أو تلك. ومن هنا ينحسر عنده عنصر السرد القصصي في حيز ضئيل للغاية (كما يبدو في الشذرات المتبقية من هذه القصائد). أما بالنسبة للعنصر الديونيسي فإن هناك إجماع من قبل الباحثين على وجود عنصر ديونيسي واضح في ديثيرامبيات بنداروس. ويرى بيكارد كيمبريدح Pickard Cambridge أن ديثيرامبيات بنداروس على الرغم من أنها تعالج موضوعات خاصة بالآلهة والأبطال، فإنها لا تزال تحتفظ بعلاقتها بديونيسوس المحتفى به في مطلع القصيدة أياً كان موضوعها[٥١]. وعلى الرغم من أننا لا نستطيع استقراء العنصر الديونيسي وطريقة معالجته في كل الشذرات الديثيرامبية المتبقية من بنداروس نظراً لغياب الأجزاء (مقدمات الأغاني الديثيرامبية) - التي يُشار فيها إلى اسطورة ديونيسوس- من بعض الشذرات فضلاً عن قصر هذه الشذرات، فإننا من خلال استقراءه الشذرات التي تناولناها نستطيع أن نكون تصوراً موضوعياً عن الخيوط الرئيسة التي اعتمد عليها بنداروس في تشكيل العنصر الديونيسي في ديثيرامبياته، ويمكن أن نجمل هذه الخيوط في ١- تصور الشاعر نفسه واحداً من المحتفلين في طقوس (احتفالات) ديونيسوس، يشهد على هذا استخدام كلمة τελετη في أكثر من شذرة في إشارة إلى الطقس الديونيسي[٥٢]، كما تشهد على هذا الإشارة المتكررة إلى زهور الربيع[٥٣]. ٢- هذه المشاركة ستتم من خلال أغنية ديثيرامبية تلهمها إياه ربات الفنون، وبالتالي فهو جدير بأن يكلل بأكاليل النصر من أجلها، ٣- في هذه الأغنية سوف يتغنى بديونيسوس (بروميوس) بوصفه ذي المولدين ابن زيوس من سيميلي والذي ترتبط صورته في إطار رمزي بترويض الحيوانات وقدوم الربيع ونباتاته، ٤- في هذه الأغنية يشير إلى أمجاد المدينة التي يقام فيها هذا الاحتفال لديونيسوس والتي يعرض فيها الديثيرامبوس. وعلى ذلك فإن الشاعر يستغل أسطورة ميلاد ديونيسوس في الغالب بوصفها مدخلاً يدخل منه إلى أجواء القصيدة ومناسبتها ونسج عناصر القصيدة حولها. ولكن هذا يتم دون أن يعمد الشاعر إلى خلق حدث أو حبكة ديونيسية مثلما هو الحال في التراجيديا.

ثانياً: ديثيرامبيات باكخيليديس

يعود الفضل في معرفتنا بديثيرامبيات باكخيليديس إلى الأوراق البردية[٥٤]، وبالتحديد إلى البردية التي حفظت لنا ست قصائد صنفها السكندريون على أنها ديثيرامبيات، وتحمل أرقام من (14) إلى (19)[٥٥]. ولقد صنف كامبيل Campbell، مصدرنا هنا، ديثيرامبيات باكخيليديس من ١٥ إلى ٢٩ مضيفاً بذلك إلى هذه القصائد الست عدداً لا بأس به من الشذرات القصيرة المقتضبة[٥٦]. ولن نتناول ديثيرامبيات باكخيليديس على حسب ترتيبها هذا، ولكن على حسب قربها من روح القصيدة الديثيرامبية عند بنداروس.

وأكثر ديثيرامبيات باكخيليديس قرباً من ديثيرامبيات بنداروس هي القصيدة (19)، وتحمل هذه القصيدة عنوان "إيو" ويظهر فيها تعدد الموضوعات الذي نجده عند بنداروس. ويبدأها الشاعر بالإشارة إلى الاجواء الاحتفالية ومناجاة ربة الشعر على النحو التالي:

παρεστι μυρια κελευθος
αμβροσιων μελεων,
ος αν παρα Πιεριδων λα-
χησι δωρα Μουσαν,
ιοβλεφαροι τε κ<ορ>αι
φερεστεφανοι Χαριτες
βαλωσιν αμφι τιμαν
υμνοισιν· υφαινε νυν εν
ταις πολυηρατοις τι καινον
ολβιαις Αθαναις,
ευαινετε Κηια μεριμνα·
πρεπει σε φερταταν ιμεν
οδον παρα Καλλιοπας λα-
χοισαν εξοχον γερας.[57]

هناك مسالك لا تعد ولا تحصى
لأغاني خالدة،
لهذا الذي ظفر بهدايا
من لدن ربات الفن ببييريا،
العذارى ذوات الرموش البنفسجية
وربات الحسن والبهاء حاملات الأكاليل (على رؤوسهن) ؛
يضفين الشرف
على أناشيده. فهلا نسجت الآن
(ثوباً) قشيباً لمدينة أثينا
المباركة الأثيرة (إلى النفوس)،
وهلا امتدحت قريحة (شعراء جزيرة) قوص،
فحريّ بك ان تسلك طريق
البسالة الفائقة حتى تظفر
بجائزة ممتازة من (ربة الفن) كاليوبي.

وبعد أن يبدأ الشاعر بهذا الاستهلال، يبدأ في الجزء الخاص بالسرد الأسطوري، فيقص قصة "إيو" ذات الأصابع الوردية (ροδοδακτυλος)، ابنة إناخوس التي رحلت بعد أن مسخت إلى بقرة ذهبية. ولقد أمرت هيرا أرجوس ذا المائة عين التي لا تغفل ولا تنام بأن يحرس هذه البقرة وأن لا يدع (هرميس) ابن مايا يغيب عن بصره ليلاً أو نهاراً. ولكن هرميس استطاع أن يتملص منه (سواءً بقتله أو بأن غفلت عينه). لقد جاءت إلى بلاد النيل وأنجبت إبافوس حاكم المصريين لابسي التيل. كما أن من نسلها ابنها كادموس، مؤسس طيبة ,ابو سيميلي التي انجبت ديونيسوس،

زعيم الباكخيات ورب الجوقات التي ترتدي الأكاليل على رؤوسها. كما أنه يشير لأول مرة في الشذرات الديثيرامبية إلى مشاركة الباكخيات في طقوس ديونيسوس وتحفيزه لهن. وهكذا يسعى الشاعر سعياً حثيثاً حتى يصل إلى بيت القصيد، أعني إلى ميلاد ديونيسوس ذي المولدين (الديثيرامبوس) ابن زيوس من سميلي:

οθεν και Αγανορι[δας	ومن هذا (النسل أتى) ابن أجانور
εν επταπολοισ[ι θηβαις	إلى (مدينة) طيبة ذات الأبواب السبعة
Καδμος Σεμελ[αν φυτευσεν,	وهو كادموس الذي أنجب سيميلي،
α τον ορσιβακχα[ν	التي ولدت ديونيسوس
τικτε<υ> Διονυσον [..	محرض الباكخيات،
και χορων στεφαν[αφορων ανακτα[58].	وسيد الجوقات المتوجة بالأكاليل.

وعلى الرغم من أن باكخيليديس يهتم في هذا الديثيرامبوس أيضاً بعنصر السرد القصصي خارج النطاق الديونيسي، فإن مقدمة قصيدته هذه التي تشير إلى الجو الاحتفالي ونهايتها التي تشير إلى ميلاد ديونيسوس،بوصفها خاتمة طبيعية لأسطورة إيو التي سردها في الجزء الأكبر من قصيدته، قد أضفيا على قصيدته طابعاً ديونيسياً ديثيرامبياً مشابهاً لماعهدناه في ديثيرامبيات بنداروس. فالإشارة إلى ميلاد ديونيسوس - كما يلاحظ شميت Schmidt - متضمنة في هذه القصيدة مثلما نجد في الشذرة ٨٥ لبنداروس[٥٩]. ويبدو من هذه الشذرة أن الشاعر يسير على منوال بنداروس في نسج الأغنية الديثيرامبية، حيث نجد العنصر الديونيسي الديثيرامبي متجانساً مع جو الاحتفال الطقسي الربيعي الذي يشارك فيه الشاعر نفسهُ بأغنية ديثيرامبية ألهمته إياها ربة الشعر كاليوبي، كما يأتي متجانساً مع تمجيد الحيز المكاني الذي يتم فيه عرض الديثيرامبوس. بيد أن التشابه بين هذه الديثيرامبية وديثيرامبيات بنداروس لا يمنع من وجود سمات بنائية في القصيدة بحيث يرى مايهلار Maehler نوعاً من سيميترية البناء في الديثيرامبوس (19) بالموازنة بين جزئين، يهتم أولهما بحديث عام عما تفضله ربات الشعر بينما يأتي الثاني في شكل خطاب موجه إلى الشاعر[٦٠].

وباستثناء ما ورد في هذه القصيدة من إشارة إلى ديونسوس، يختفي العنصر الديونيسي فيما تبقى من قصائد وشذرات باكخيليديس الديثيرامبية، ليحل مكانه العنصر الأبولوني في بعضها (وعلى وجه الخصوص قصيدتي (16) و (17) وشذرة رقم (28). الأمر الذى ربما حدا بالبعض إلى إثارة الشك حول تصنيف السكندريين لبعض قصائد باكخيليديس على أنها ديثيرامبوس، زاعمين أنها أناشيد موجهة إلى أبولون. وإن كان مايهلار Maehler يعتبر أن ذلك من قبيل المسايرة من قبل باكخيليديس للتراجيديا الاتيكية التي ضعفت علاقتها الأصلية بعبادة ديونيسوس، واهتمت بالأساطير ذات الطابع القصصي السردي حتى تساعد على إيجاد هوية آثينية مدنية[٦١].

ففي مقدمة الديثيرامبية (16) – الموجهة لأهل دلفي[٦٢]- ما زلنا نشعر بأجواء مقدمات الديثيرامبوس عند بينداروس، إلا أن الشاعر يستبدل الإشارة إلى العنصر الأبوللوني بالإشارة إلى العنصر الديونيسي، محاولاً أن ينسج مع هذا العنصر الجديد ذات العناصر التي تم نسجها مع العنصر الديونيسي، في الأغاني التي استقرأناها من قبل في هذا الجزء، ومنها مشاركة الشاعر في الاحتفال بالأغنية التي تلهمها إياه ربات الفنون أو واحدة منهن وتمجيد الحيز المكاني الذي تعرض فيه الأغنية (الديثيرامبية):

...]ιου ιο ... επει
ολκ[αδ επεμψεν εμοι χρυσεαν
Πιερ]ιαθεν ε[υθ]ρονος [Ο]υρανια,
πολυφ]ατων γεμουσαν υμνων.
.....]νειτις επ' ανθεμοεντι Εβρωι
.....α]γαλλεται η δολιχαυχενι κυ[κνωι
.....]δειαν φρενα τερπομενος
.....]δ ικηι παιηονων
ανθεα πεδοιχνειν,
Πυθι' Απολλον,
τοσ[σ]α χοροι Δελφων
σον κελαδησαν παρ' αγακλεα ναον.[63]

...]عندما أرسلت لي
من بييريا (ربة الفن) أورانيا
ذات العرش الجميل قارباً ذهبياً،
محملاً بأناشيد ذائعة الصيت.
...] وبالقرب من (نهر) هيبروس المزهر
.....]حيث تمجده .. أو البجعة ذات
الرقبة الطويلة.....] وهو جذلٌ مسرورُ الفؤاد
.....].فليأت (الآن) كي يقتفي أثر
زهور (أناشيد) البايان،
وهي زهور كثيرة تتغنى بها جوقات
دلفي بالقرب من معبدك الشهير،
أيها البيثي أبوللون.

ثم يبدأ الشاعر بعد ذلك في الجزء الأسطوري القصصي من القصيدة، بسرد أسطورة هرقل وديانيرا على النحو الذي وردت عليه في تراجيديا "*عذارى تراخيس*" لسوفوكليس[٦٤]؛ ثم يبدأ بعد ذلك في التغني لابن أمفتريون (هرقل) الذي دمر مدينة أوخاليا وأضرم فيها النيران. وبعد أن دمرها وجاء إلى أحد الرؤوس البحرية، وكان على وشك أن يضحي بسبعة من ثيران الغنيمة لزيوس وبثورين آخرين لبوسيدون وبثور كبير القرون لم يستطع أحد أن يقهره من قبل للعذراء أثينا. ثم يشير إلى أنه في تلك اللحظة كان إله القدر ينسج لديانيرا خطة ماكرة ومؤسفة، عندما سمعت أنباء مفادها أن ابن زيوس المقدام هرقل قد أرسل إلى بيتها يولي لتكون زوجته الجديدة. فكيف استطاعت هذه المرأة التعسة (ديانيرا) أن تدبر هذه الخطة. لقد دمرتها الغيرة بقناعها المظلم الذي أخفى ما سوف يحدث لها في المستقبل، عندما تسلمت من الكينتاوروس نيسوس تحويذة الحب العجيبة. وعلى الرغم من أن مقدمة القصيدة تذكرنا بأجواء الديثيرامبوس عند بنداروس على النحو الذي أوردناه آنفاً، فإن الجزء الخاص بالسرد الاسطوري يحمل العديد من السمات التراجيدية، مثل تقسيم القصيدة إلى أجزاء، وتعاظم دور النساء لإحداث الأثر التراجيدي. ففي معرض رصده للسمات

التي تميز هذه القصيدة الديثيرامبية، يشير بيرنيت Burnett إلى أن الشاعر قد عمد في هذا الديثيرامبوس إلى نظم مقطوعتين شعريتين أولاهما تخص الرجل (البطل هرقل) والثانية تخص المرأة (الزوجة ديانيرا) وتبين رد فعلها. كما أنه جعل الثانية تهيمن على الأول، أي أن المرأة تنتصر على الرجل. ولقد جعل الشاعر جل همه طوال ثلاثين بيتاً من الشعر أن يجيب على سؤال مفاده كيف يتسنى لعقل المرأة (ديانيرا) أن يكون مدمراً.[٦٥].

وتأتي القصيدة الديثيرامبية (17)، التي تحمل عنوان "الفتيان أو ثيسيوس"، في إطار سردي تماماً. فالقصيدة تبدأ بوصف السفينة ذات الحيزوم الأزرق التي تقل ثيسيوس وسبع عذارى وسبعة شبان، وكيف أنها تشق عباب البحر الكريتي مندفعة برياح خفيفة تهب بفضل الربة أثينا لكن هدايا أفروديتي القبرصية تتسبب في إثارة مينوس وتسلط عليه شهوة عارمة تجاه إحدى العذارى (إريبويا)، فلم يستطع مينوس كبح جماحها فأخذ يتلمس خدي الفتاه بيديه. فصاحت الفتاة مناديةً حفيد باندیون (ثيسيوس) الذي اكفهر وجهه وأربد وتحدث إلى مينوس قائلاً: "يابن زيوس الذي ليس له نظير، إنك لم تعد تستطيع أن توجه أفكارك نحو الاتجاه الصحيح، فلتكبح جماح رغبتك المتغطرسة، حيث إن ما يقدره القدر لنا من لدن الآلهة وتؤكده العدالة سوف ننجزه عندما يأتي لأنه نصيبنا،لكن اكبح جماح نواياك المدمرة. ثم يذكر مينوس بأنه إذا كانت يوروبا (أوروبا) قد ولدته لزيوس في كهف إيدا فإن أيثيرا قد ولدته هو الآخر لبوسيدون عندما أعطتها النيريديات حجاباً ذهبياً . ثم ينبهه مرة ثانية بأن يكبح جماح غطرسته لأنه لن يسمح لأحد أن يتعرض لأي من الشبان أو العذارى الذين هم على ظهر السفينة. يندهش الجميع من جسارة ثيسيوس لكن مينوس يبتهل إلى ابيه زيوس أن يرسل ضوءً من السماء إن كان هو حقاً ابنه . ثم يتحدى ثيسيوس بأنه من جانبه ينبغي أن يثبت أنه ابن بوسيدون حقاً وذلك بان يقفز في البحر (بيت أبيه) ويأتي من أعماقه بالخاتم (الذي رماه مينوس في البحر) إن كان حقاً هو ابن بوسيدون. ويستجيب زيوس لدعاء مينوس ويرسل شعاعاً من البرق. فيرفع مينوس يديه مخاطباً ثيسيوس : ها أنت قد رأيت كيف تحققت دعوتي فلتقفز الآن في البحر حتى ينقذك أبوك ويذيع صيتك في هذا العالم، ولم يتردد ثيسيوس في أن يقفز في البحر الذي تقبله قبولاً حسناً. فأراد مينوس أن يدفع السفينة إلى الأمام بسرعة ولكن هبت رياح شمالية غيرت سيرها الذي أراده لها مينوس. ويرتعد الشبان والعذارى الذين برفقتهم من أجل ثيسيوس ببعد أن رأوه وقد اختفى في البحر. لكن الدلافين قادته إلى بيت بوسيدون حيث العذارى بنات نيرسوس يرقصن وحيث أعطته أمفتريتي زوجة أبيه عباءة وإكليلاً مطعماً بالورود، كانت أفروديتي قد أعطته لها في حفل زواجها. وفجأة يظهر ثيسيوس بجوار السفينة دون أن يبتل وقد ظهرت معه المعجزات في الهدايا التي يرتديها. عندها صاح

العذارى والشباب من الفرح وغنوا نشيد أبولون البياني الذي يثنون فيه على إله ديلوس:

ηιθεοι δ' εγγυθεν ·	عندها (أخذ) الفتيان يغنون
νεοι παιανιξαν εραται οπι.	(أناشيد) البايان بصوت عذب.
Δαλιε, χοροισι Κηιων	فهلا منحت، يا رب (جزيرة) ديلوس، وأنت مسرورٌ
φρενα ιανθεις	الفؤاد لجوقات الراقصين
οπαζε θεοπομπον εσθλων τυχαν.[66]	حظ السعداء المرسل من لدن الرب.

وهكذا يسير الشاعر في هذه القصيدة الديثيرامبية على النهج نفسه الذي سار عليه في القصيدة السابقة، من حيث استبدال العنصر الأبولوني بالعنصر الديونيسي، ليغدو العنصر الأبولوني متسقاً مع تمجيد الحيز المكاني (جزيرة ديلوس الذي قُدم فيها هذا الديثيرامبوس[٦٧]) في غياب تام لديونيسوس. وعلى الرغم من غياب العنصر الديونيسي على هذا النحو، فإن هذه القصيدة قد حظيت بما لم تحظَ به قصيدة ديثرامبية أخرى لباكخيليديس. ولقد جاء هذا الاهتمام في الغالب كاهتمام بالقصة غير المعتادة (لأسطورة المينوتاوروس الشهيرة) وما أولاه باكخيليديس للجانب السردي فيها[٦٨]، أو على غرار اهتمامه ببعض سمات عدم الاتساق في هذا الإطار السردي والاختلاف عن طبيعتها الديثيرامبية[٦٩] أو على غرار اهتمامه بالنص وتقديم قراءة جديدة لبعض ما ورد فيه من ألفاظ[٧٠] وعَروض[٧١]. غير أن ما يهمنا هنا هو السمات الجديدة التي استحدثها باكخيليديس في الإطار الديثيرامبي حيث تمُت في الوقت نفسه للتراجيديا بصلات. وأول هذه السمات يتعلف بالجانب القصصي للقصيدة وهو البدء من وسط الأحداث (in medias res)، الأمر الذي لاحظه Bevier في تناوله لمضمون القصيدة[٧٢]. وثاني هذه السمات هو تقسيم القصيدة إلى أجزاء أو أقسام. حيث يرى استيرن Stern أن القصيدة ١٧ تنقسم إلى قسمين ينتهي الأول بنزول ثيسيوس إلى قصر زوجة أبيه، فيما يتناول الثاني ما حدث داخل القصر ورجوع ثيسيوس إلى السفينة[٧٣]. ويكمن ثالث هذه السمات في استحداث بعض السمات التراجيدية الجديدة للبطل الديثيرامبي. وربما يندرج تحت ما استحدثه باكخيليديس في هذا الصدد ما استنتجه بعض الدارسين من أن رحلة البطل (ثيسيوس) في هذا الديثيرامبوس تعكس ما تعكسه مسيرة البطل في بعض التراجيديات، من شعيرة مرور بمراحلها الثلاث (انفصال – تهميش –إدخال أو اندماج في الجماعة[٧٤]). فالشاعر يقص ما حدث في مقابلة ثيسيوس مع زوجة أبيه أمفيتريتي كما يلي:

ειδεν τε πατρος αλοχον φιλαν	فرأى زوجة أبيه أمفيتريتي،

σεμναν βοωπιν ερατοι-	الودودة الوقورَ ذاتَ العينين الواسعتين (كعيون المها)،
σιν Αμφιτριταν δομοις·	بين ردهات (قصرها) المشيدة.
α νιν αμφεβαλλεν αιονα πορφυρεαν,	فخلعت عليه عباءة أرجوانية،
κομαισι τ' επεθηκεν ουλαις	ووضعت على شعره الكثيف
αμεμφεα πλοκον,	إكليلاً لا عيب فيه،
τον ποτε οι εν γαμωι	حافلاً بالورود، كانت أفروديتي الأريبة
δωκε δολιος Αφροδιτα ροδοις ερεμνον.[75]	قد أعطتها إياه في (حفل) زفافها.

يرى بعض الدارسين أن أحداث القصيدة، لا سيما فيما يخص هذه الهدايا التي أهدتها أمفيتريتي لثيسيوس، ترمز لشعيرة مرور تلقينية مصاحبة للخروج من مرحلة الصبا إلى مرحلة اكتمال الرجولة. فسيجال Segal الذي يكرس مقالته لهذا الموضوع يرى أن ثيسيوس في هذه القصيدة يثبت بنوته لأبيه، وبالتالي فإن رحلته لطلب أبيه (بوسيدون) ترمز إلى دخوله التلقيني الشعائري مرحلة النضج والانتقال من المراهقة إلى الرجولة الذي يتم عن طريق شعائر المرور. ويشير سيجال إلى الصفة الرمزية للهدايا التي أعطتها إليه أمفتريتي بوصفها وسيلة لتوكيد البطولة الذكورية، حيث ترمز للمعرفة الضرورية للجنس في مرحلة النضج من ناحية، والاستخدام الأمثل للجنوسية عند التأكيد على أعراف اجتماعية من ناحية أخرى ؛ فالثوب أو الرداء الذي أعطته إياه زوجة الأب يدخل أيضاً في إطار الإدخال في مرحلة الرجولة كجزء من شعائر المرور. بينما وصف إكليل الزهور بانه مطعمٌ بالورود يؤكد الصفة الجنسية لهذا الإكليل. ويربط سيجال بين الثوب الذي أعطته أمفيتريتي لثيسيوس في هذه القصيدة وما حدث في مسرحية "*عذارى تراخيس*" لسوفوكليس ومسرحية ميديا ليوربيديس، وما حدث لتليماخوس في "*الأوديسيا*" في إطار أنها جميعاً تعكس نوعاً من التلقين وشعائر المرور التي يمر بها البطل[٧٦]. ويصَدِر سفيرويراس Sfyroeras رأيه بالإشارة إلى أن قصائد باكخيليديس قد تم نشرها سنة ١٨٩٧ على يد F.G. Kenyon، وأنها أصبحت معروفة في اليونان منذ عام ١٩١٤، وذلك عندما تحدث بوليتيس N. G, Politis في طبعته لمجموعة الأغاني الشعبية اليونانية عن العناصر القديمة في هذه الأغاني، واستطاع أن يلاحظ وجه شبه بين قصة ثيسيوس كما وردت في القصيدة الديثيرامبية ١٧ لباكخيليديس والأغنية الشعبية عن السباح (Παραλογή του Κολυμβητή)[٧٧]. ويلاحظ سفيرويراس Sfyroeras أن كلاً من شخصية ثيسيوس في القصيدة (17) لباكخيليدس والأغنية الشعبية اليونانية عن السباح يعكسان نموذجاً من الشعائر التي تصاحب الانتقال من مرحلة إلى مرحلة: ففي قصة ثيسيوس عند باكخيليديس نموذج لفتى (εφηβος) الذي يتعرض لحالة من العزلة عن الشباب الأثيني مع كونه بطلاً يهدف إلى إثبات ذاته، كما كان يحدث في منظمة الشباب أو

الفتيان (εφηβεια) الأثينية . كما أن اثبات بنوة ثيسيوس لبوسيدون يرمز لما يحدث في مهرجان الأباتوريا (απατηρια) إذ كانت الشعيرة الأساسية تدور حول اعتراف الأبوين بالعضو الجديد المرشح للدخول في العشيرة (φρατρια). كما يشير أيضاً إلى أن الأسطورة السببية التي تعد سببية لطقوس احتفال الأباتوريا هي أسطورة المبارزة التي دارت بين ميلانثوس واكسانثيوس، والتي فاز فيها الأول عن طريق الخدعة (απατη) التي قام بها ديونيسوس ذو الترس الأسود (Μελαναιγις)، الأمر الذي نجد له صدى في القصيدة، حيث غدا ما حول عيني ثيسيوس فاحم السواد (μελαν ..... ομμα) عندما أغضبه سلوك مينوس تجاه إيريبوا.[٧٨]

والربط بين ثيسيوس وديونيسوس على النحو الذي أوضحه سفيرويراس Sfyroeras في هذا الإطار ليس مستغرباً: فكلٌ من الأرخون أو حاكم أثينا وثيسيوس (النموذج الأصلي لحاكم أثينا والفتى (εφηβος) الأثيني في آن واحد) كان يتماهى مع ديونيسوس في طقوس الزواج المقدس (ιερος γαμος) الذي كان يقام في أثينا في أول أيام أعياد الأنثيستيريا؛ فقد كان الأرخون يتنازل عن زوجته الملكة لديونيسوس على النحو الذي يذكرنا بترك ثيسيوس محبوبته أريادني كي يتزوجها ديونيسوس (طبقاً لما ورد في الأسطورة)، علماً بأن الأرخون نفسه هو من كان يمثل دور ديونيسوس في هذا الزواج المقدس[٧٩].

ويأتي الديثيرامبوس (18) تحت عنوان "ثيسيوس" في شكل حوار يدور بين كورس الأثينين وايجيوس حول أسطورة مقدم ثيسيوس إلى أثينا. حيث توجه كورس الأثينيين إلى ايجيوس بالسؤال مندهشين لماذا تطلق أبواق الحرب ونفيرها؟ أهناك عدو قادم ؟ أم أن لصوصاً ساقوا قطعاناً من الماشية من المراعي ؟ أم ماذا يمزق قلبه بهذه الطريقة؟ فيجيب أيجيوس: لقد أتى رسول من إثيموس وأخبرني بأن رجلاً قوياً يتقدم نحو أثينا، ويدمر كل ما يراه من المخلوقات العجيبة التي لم يعد يستطيع أحد أن يقهرها.فيتساءل الكورس: ومن يكون هذا الرجل ومن هم الذين معه ؟ أهو جيش كبير؟ أم أنه أتى وحده مع بعض أتباعه؟ وكيف لرجل أن يقتل كل هؤلاء الرجال؟ لا بد أن إلهاً هو الذي أتى به لينتقم من الظالمين. فيجيب ايجيوس : إنه يأتي مع اثنين من أتباعه، يتدلى من عنقه سيف ذو مقبض عاجي، وبيديه رمحان، وعلى صدره سترة ويرتدي عباءة وقبعة على رأسه. إنه في مقتبل الشباب ولديه من أفكار إله الحرب ومسلكه الكثير[٨٠]. ويشير بيرنيت Burnett إلى تأثر ديثيرامبوس (18) لباكخيليديس بالمسرح، حيث يأتي في شكل حوار بين الكورس المكون من قدامى الجنود وملك أسطوري، ولا يوجد فيه راوٍ يتحدث بضمير الغائب المفرد ولا يوجد فيه وصف

للاحتفال الذي يُقدم فيه[٨١]. كما يلاحظ أن القصيدة تنتهي كما تبدأ قصيدة كافافيس (البرابرة)؛ فالمدينة في كل من الحالتين تنتظر جامدةً في توقعاتها دون أن تتخذ الاستعدادات الضرورية. كما يوجد نوع من المفارقة التراجيدية ؛ فالملك يخشى الغريب الذي سوف يهاجم المدينة، غير أنه في الواقع يخشى ابنه الذي سوف ينقذ المدينة. وعلى الرغم من انه ليس بالقصيدة محاكاة لفعل، وبالتالي ليست تراجيديا بالمفهوم الأرسطي، فإنها تحاكي عدم إدراك الإنسان لكل ما يحدث حوله، وهي إلى هذا الحد تعالج المادة الخام التي ينبثق عنها الفعل التراجيدي.[٨٢] في حين يقسم بييرسي Pearcy الأسطورة داخل هذه القصيد إلى ثلاثة أجزاء أيضاً مشيراً إلى الرأي الذي يرى نوعاً من المفارقة الساخرة (Irony) في وصف ايجيوس غير المقصود لابنه ثيسيوس الذي لا يعرفه[٨٣].

وتحمل القصيدة (15) عنوان "أبناء أنتينور او طلب عودة هليني"، وتبدأ بافتتاحية تتم فيها الإشارة إلى ثانو زوجة أنتينور الذي أكرم وفادة اليونانيين وضيفَّهم طبقاً لما جاء في "*الإليادة*"، حيث قيل أن زوجته فتحت أبواب المعبد لليونانيين، ووصفت بأنها شبيهة الآلهة وكاهنة أثينا كما تتم الإشارة إلى أوديسيوس ومينيلاووس. وبعد أبيات كثيرة مفقودة يشار إلى أن أبناء أنتينور قد أحضروا المبعوثين إلى ساحة السوق، في حين أخبر أبوهم الملكَ برياموس بمطالب اليونانيين . بعدها انتشرت الرسل خلال المدينة ليحضروا جميع سادة طروادة وقادتها العسكريين، وارتفعت أصواتهم في كل مكان مبتهلين إلى الآلهة ورافعين أكف الضراعة أن تنتهي أحزانهم. ثم يطلب الشاعر من ربة الشعر أن تلهمه من الذي تحدث أولاً ؟ ويجيب بأنه مينيلاووس الذي جعل ربات الحسن والبهاء (الخاريتيس) شهوداً على ما يقول، وخاطب الطرواديين الأثيرين لدى أريس قائلاً إن زيوس ليس هو الذي دبر كل الويلات التي يعيشها البشر الفانون. والباب مفتوح على مصرعيه أمام كل البشر أن يتبعوا العدالة, ان السعداء هم الذين يختار أبناؤهم أن تكون العدالة شريكة لهم في مساكنهم؛ أما التعساء فهم الذين يجلبون العار والخراب لما هم فيه من ترف ولحبهم للخداع والحماقات. وبالنسبة لهولاء فإن العدالة – التي مزقت أبناء الأرض (العمالقة) المتغطرسين - كفيلة بهم. وعلى الرغم من أن القصيدة على هذا النحو تبدو خارجة بالكلية عن الجو الديثيرامبي، فهناك من يعتقد أنها ديثيرامبوس[٨٤]. وبالنسبة لتقنية العرض، فالقصيدة كما يلاحظ بيكارد كيمبريدج Pickard Cambridge يسودها الطابع السردي القصصي، ولن تتغير طبيعتها إذا ما غناها كورس يمثل بعض شخصيات القصة. كما أن موضوع الصراع غير معروف. وفضلاً عن هذا تخلولغة القصيدة من نبرة الإثارة والحماس التي من المفترض أن تصاحب القصيدة الديثيرامبية، والتي تظهر إلى حد ما في شذرات بنداروس الديثيرامبية[٨٥]. كما يشير بييرسي Pearcy إلى استخدام تقنية البدء من وسط الأحداث (in mediis rebus)

في هذه القصيدة الديثيرامبية أيضاً، و يحاول إثبات أن العرض الأسطوري في هذا الديثيرامبوس أيضاً مكون من ثلاثة اجزء[٨٦]. أما بالنسبة للمحتوى فالقصيدة تخلو من العنصر الديونيسي وكل ما يرتبط به من عناصر ميزت الديثيرامبوس عند بنداروس.

وتأتي القصيدة للديثيرامبية (20) بعنوان "إيداس". ويشير فيها الشاعر إلى أنه في مدينة اسبرطة الرحبة غنت بنات الاسبرطيين الشقراوات هذه الأغنية، عندما استطاع إيداس الاسبرطي الشجاع أن يُعيد ماربيسا العذراء ذات الخدود الجميلة والشعر البنفسجي إلى وطنها، بعد أن نجا من الموت عندما أعطاه بوسيدون عجلة حربية وجياداً سريعة وأرسله إلى بلورون العتيدة، إلى أوإنوس ابن آريس ذي الدرع الذهبي.

وفيما عدا هذه القصائد الديثيرامبية الست، لا توجد سوى شذرات متناثرة[٨٧]، أهمها بالنسبة لموضوع هذا البحث هي الشذرة الديثيرامبية (28) التي لا تمكننا من فهم واضح لمعنى ما جاء فيها، نظراً لاقتضابها وكثرة ما بها من فجوات. إلا أننا نلحظ العنصر الأبولوني ممتزجاً بالعنصر الأورفي بوضوح؛ كما يظهر في الأبيات التالية:

]ον τ' [ε]υαγες οιδ[μα	**ثمرة (ابن) أوياجروس**
ευαι]νετον Οιαγριδα[ν	**الزكية الجديرة بالمدح والثناء**
]ι Μουσας ερασιπ[λοκαμου	**ابن ربة الشعر ذات الشعر الجميل،**
παιδ' ο]ν ο τοξοδαμος	**الذي (كرمه) أبولون**
ε]καεργος Απολλ[ων·[88]	**مخضع القوس ورامي (السهام) من بعيد.**

من هذا العرض لمضمون الشذرات الديثيرامبية عند باكخليديس يتضح أنه – على الرغم من ظهور بعض العناصر التي ميزت القصيدة الديثيرامبية عند بنداروس ومنها استدعاء ربة الشعر والإشارة إلى المدينة المتعلقة بموضوع القصيدة أحياناً - فقد نظم ديثيرامبيات ذات سمات جديدة مختلفة عن تلك التي نظمها بنداروس. وهي سمات تمت بصلة للتراجيديا (التي كانت قد سلكت لنفسها طريقاً متطوراً عن الديثيرامبوس الذي تطورت منه) خاصة من ناحية البناء. وأهم هذه السمات هي:١- امتداد عنصر السرد القصصي الأسطوري؛ فإذا كان بنداروس قد اهتم بالديثيرامبوس بوصفه أنشودة، فمن الواضح أن باكخيليديس يهتم بالقصة والسرد الأسطوري[٨٩]. ٢- بدأ القص من وسط الأحداث (أو ما in midias res أو in midiis rebus)، وهي السمة التي يرى البعض أن باكخيليديس قد استلهمها من التراجيديا لإضفاء نوع من الوحدة في الحدث والزمان والمكان[٩٠] ٣- تقسيم القصيدة الديثيرامبية إلى أجزاء، الأمر الذي يذكرنا أيضاً بما يحدث في التراجيديا، حيث تنقسم المسرحية إلى فصول[٩١]. ولقد صاحب تبني باكخيليديس لتقنيات التراجيديا في السرد القصصي على هذا النحو غياباً للعنصر الديونيسي وظهوراً للعنصر الابوللوني، إلى جانب ظهور العنصر البطولي

لأبطال لا ترتبط أساطيرهم (التي تعد الموضوع الرئيسي لديثيرامبيات باكخليديس) بديونيسوس، وبطقوس عبادته. والحق أن الديثيرامبوس قد فقد موضوعه الأصلي المتمثل في علاقته بديونيسوس في أغلب ما لدينا من ديثيرامبيات لهذا الشاعر، فنتج عن ذلك تغير في نسيج الأغنية الديثيرامبية، فلم تعد أسطورة ديونيسوس هي بيت القصيد ولم يعد الخيط الديونيسي هو الخيط الرئيس الذي تُغزل حوله بقية خيوط القصيدة، مثل الاشتراك في طقوس عبادته من قبل الشاعر وتمجيد الحيز المكاني والرمزية الديونيسية لمفردات الطبيعة. إن هذا الترادف بين تبني تقنيات أو سمات تراجيدية وغياب العنصر الديونيسي عن موضوعها الرئيس، يمكن ان يؤيد وجهة النظر التي ترى أن غياب هذا العنصر كان في إطار التأثر بتطور التراجيديا، التي لم يعد موضوعها الرئيس هو ديونيسوس على الرغم من وجود الظلال الباكخية أو الحبكة الديونيسية على النحو الذي سبق أن أوضحناه في أكثر من موقع في دراساتنا السابقة[٩٢].

ثالثاً : سيكيليانوس

ولا تتمثل المادة الديثيرامبية عند سيكيليانوس في مجموعة من القصائد أو الأناشيد كما هو الحال عند كل من بنداروس وباكخيليديس، بل تتمثل في عملين يندرجان تحت نوعين مختلفين من الشعر. أولهما قصيدة غنائية بعنوان "ديثيرامبوس" (Διθύραμβος)، نشرت ضمن مجموعة من القصائد الغنائية التي تحمل عنوان "أناشيد النصر الاولى" (Επίνικοι Α) (١٩١٢ - ١٩١٣)[٩٣]. وفي عنوان هذا الديوان نجد صدى لكل من بينداروس وباكخيليديس اللذين اشتهرا بقصائد النصر في الشعر اليوناني القديم[٩٤]. والقصيدة تأتي في شكل قصيدة غنائية في نبرة حماسية مستوحاة من الانتصارات التي حققها الجيش اليوناني في حروب البلقان (١٩١٢- ١٩١٣)[٩٥] والتي كُتبت في أجوائها هذه القصيدة وشارك فيها الشاعر نفسه[٩٦]. ولما كان الجو الباكخي يسيطر على أجواء القصيدة ويتوغل في كل ثنايا القصيدة، فإن من الصعب أن نفصل بين التقنية التي استخدمها لبناء قصيدته والعنصر الديونيسي فيها كما سبق وتناولناه في قصائد كل من بنداروس وباكخيليديس. ونظراً لما غلف به الشاعر مادته الديثيرامبية من هالة من المجاز وسياج من الرمزية، فإن تحري العنصر الديونيسي وتأثيره في نسيج المادة الديثيرامبية يتطلب منا البحث عن أسطورة ديونيسوس في ثنايا القصيدة أولاً، كي نتمكن من فك الشفرة الديونيسية فيها وإلقاء الضوء على بنيتها؛ وتأتي الإشارة إلى أسطورة ديونيسوس في أواخر القصيدة ؛ ففي تصوير الشاعر لحالة انتشائه بالنصر (انتصار الجيش اليوناني) الذي غدا وشيكاً، يقول:

Μα να, σιμωνει, Διονυσε, η ακρατατη Σου Δικη,
και του Πενθεα σαρωνεται στους βραχους Σου το ψεμα

Σκουζουν σε δοντια λιονταριων οι σπαραγμενοι λυκοι![97]
فها هو، ياديونيسوس، عدلك البالغ النفاذ يوشك (أن يتحقق)
وتتحطم على صخورك كذبة بنثيوس
وها هي الذئاب الممزقة إرباً إربا تعوي بين أنياب الأسود!

ما أن نقرأ هذه الأبيات حتى نتذكر أسطورة ديونيسوس وبنثيوس التي كساها يوربيديس ثوبها التراجيدي في مسرحية عابدات باكخوس، فديونيسوس قد أتى إلى طيبة بهدف نشر عبادته والانتقام لأمه سيميلي من كل من يقاوم هذه العبادة. ولما كان بنثيوس هو الذي أعلن عداءه لهذه العبادة فقد انتقم منه ديونيسوس. لقد أصاب أمه أجاوي بجنون باكخي مزقت على إثره إبنها الذي صوره لها دينيسوس في صورة تمثل الصورة الحيوانية للإله ذاته، أي أنها هي والباكخيات قد مزقن بنثيوس أرباً بعد أن تماهى مع الصورة الحيوانية لديونيسوس (وهو العجل أو الثور[98]). ويعنى هذا أننا هنا بصدد نسختين لديونيسوس. النسخة الأولى – التي اعتدنا عليها عند شاعري الديثيرامبوس الكلاسيكيين- هي أسطورة ديونيسوس الديثيرامبوس (ذي المولدين الذي ولد من رحم سيميلي وفخذ زيوس)، والتي أشار إليها يوريبيديس أيضاً في ثنايا تراجيديته المذكورة[99]، أما النسخة الثانية فهي النسخة الأورفية. وهذه النسخة تعتمد على أسطورة ديونيسوس زاجريوس، التي ربطت الدراسات الحديثة بينها وبين أبطال التراجيديا اليونانية القديمة بتأثير من الشاعر والفيلسوف الألماني فريدريش نيتشه[100]. وطبقاً للأسطورة التي تعتمد عليها هذه النسخة الأورفية فإن التياتين قد مزقوا أوصال الطفل ديونيسوس ابن زيوس وبيرسيفوني. وهذه النسخة الأورفية لا تخلو من عنصر أبولوني. حيث وضع التياتين أعضاء ديونيسوس بعد أن مزقوه في مرجل وعهدوا به إلى أبولون الذي وضعه قريباً من مقعد البيثية (كاهنة أبولون التي تنطق بنبوءة ديلفي)[101]. وبناءً على هاتين النسختين فإن علينا أن نبحث عن الخيط الديونيسي الرئيس الذي نسجت حوله المادة الديثيرامبية في هذه القصيدة. ولنبدأ من بدايتها:

Απανω στ᾽ ανοιξιατικα βουνα των αρωματων
πως ξαφνου μου σκιρτα η καρδια, που τη σιγην εχαρη
σαν το λιονταρι που ακουσε τη διψα των αιματων!
Ω, πως ευωδα ο βαρσαμος και το σγουρο θυμαρι,
πως φτερωνεν ο ανηφορος το αναλαφρο ποδαρι,
κ᾽ η ευωχια η μυστικη του ποθου μου ειχε παρει
τη γεψη, μες στα σπλαχνα μου, τη θεια των αθανατων![102]
آه كيف يثب فجأة قلبي، الذي أسعده الصمت
مثل الأسد الذي سمع (صوت) التعطش للدماء
فوق جبال من شذى الربيع وعطره!
آه كيف عطر البلسم نبات الزعتر المتموج ذا العطر الشذي
وكيف زود الممر الصاعد القدم الخفيفة بالأجنحة،
إذ أن وليمة ولهى الطقوسية السرية قد ازدردت

، داخل أحشائي، النكهة القدسية لدى (الأرباب) الخالدين!

إن الشاعر منذ هذه الفقرة الأولى من القصيدة يبدو وكأنه يماثل بين الحرب والطقس السري: فيتساءل عن مدى السعادة التي غمرت قلبه فأخذ يجري كالأسد المتعطش للدماء على الجبال التي اكتست بنباتات الربيع وزهوره، كيف أصبحت قدماه خفيفة مثل الطائر، وكيف شعر باللذة والوله الذي يشعر به المشارك أو في الطقوس السرية. ويذكرنا جو الربيع والمشاركة في الطقوس الدينية بجو الربيع في ديثيرامبيات بنداروس ورغبة الشاعر في المشاركة في الطقوس. وإن كانت الرغبة في المشاركة عند بنداروس سوف تتحقق من خلال إنشاد ديثيرامبية ترضى عنها الموسيات، فإنها تتحقق عند سيكيليانوس بشرف المشاركة في الحرب أيضاً. وإذا كانت مشاركة الشاعر عند بندروس تتمثل في مجرد المشاركة بقصيدة ديثيرامبية في الاحتفال، فإن المشاركة عند سيكيليانوس تكتسب معنى أكثر طقوسية وأكثر قرباً إلى روح التراجيديا. فالشاعر يماثل بين الجندي المشارك في الحرب من ناحية والعابد المشارك في الاحتفالات الديونيسية والطقوس السرية من ناحية أخرى، أو بمعنى آخر بين نفسه بوصفه جندياً مدافعاً عن وطنه (اليونان) ونفسه الأخرى بوصفه مشاركاً في احتفالات ديونيسوس وطقوسه السرية. ومعنى ذلك حدوث نوع من التماهي بين الجندي المدافع عن وطنه وبين الملقن في الطقوس أو الراقص في الجوقة (الثياسوس θίασος) الذي يعبر عن الوحدة التي ترتكز على المساواة والانسجام الديونيسي، اللذين يذكرانا بالعلاقة بين أعضاء الكورس أو الثياسوس الديونيسي في مسرحية عابدات باكخوس[١٠٣]. وعلاقة الوحدة هذه ترتكز على الصفة الطوطمية لديونيسوس (ديثيرامبوس) والرموز الديونيسية بل وأتباعه المكونين للثياسوس الديونيسي (وعلى الأخص الساتيروي)[١٠٤]. ويبدو تأثير هذا المفهوم الطوطمي المرتبط بسياق الحضارة اليونانية القديمة وتفسيرات المحدثين لها في سيكيليانوس في إشارة كيكو Κέκκου إلى أن سيكليانوس قد تأثر بتفسيرات المحدثين للمجتمع اليوناني القديم ومن بينهم مورجان Morgan فيما يخص عقد الصلة بين المشاركة الطوطمية (أو طقس التناول الطوطمي) والأضحية[105]. وتأتي هذه العلاقة من الانسجام والمساواة داخل المحيط الدلالي الديونيسي متساوقة مع التجربة الأكثر حيوية التي ينشدها سيكيليانوس، والتي تتمثل فيما أطلق عليه اليونانيون القدماء "الروح الباكخية المقدسة" ιερη Βακχεια، والتي تؤدي إلى خروج الفرد من ذاتيته، إنها نشوة التوحد بين الآنا و"اللا أنا"[١٠٦]. وما يميز رفاق ديونيسوس – في رأي Παπαδάκη - هي الروح الباكخية التي هي الوجه الآخر للروح المايناديه (Μαιναδισμός) . وهذه الروح الباكخية تعبر عن النشوة الإلهية التي تظهر فضائل الطبيعة الإنسانية لا الغرائز الحيوانية. وهذا يحدث من خلال الطقوس التلقينية التي يتماهى فيها الملقَن مع الرب (ديونيسوس)، ويكتسب فيها الصبغة الباكخية الحقيقية المختارون فقط وليس كل من

يشارك في عبادة ديونيسوس. والشاعر نفسه يمتلك هذه الروح الباكخية وسط الرعب الذي يصوره لنا في عدد من الأبيات في قصيدة "ديثيرامبوس"[١٠٧]. كما أن الصفة الحربية أو القتالية للثياسوس الديونيسي لا تعدم أن تجد لنفسها ما يوازيها في السياق الحضاري اليوناني القديم بل وحتى في التراجيديا ذاتها؛ وليس أدل على ذلك من أن ديونيسوس في مسرحية عابدات باكخوس في صراعه ضد بينثيوس وقواته يهدد بأنه سوف يوحد الماينادات (أعضاء الثياسوس) ويقودهن إلى ساحة الوغى[١٠٨]. كما تأتي في هذا السياق أوجه الشبه القوية التي تربط بين الساتيروي (الأعضاء الذكور للثياسوس الديونيسي) والكوريتيس المسلحين (ενοπλοι) في إطار المماثلة بين الكوروس (Κουρος) زيوس والكوروس ديونيسوس والمماثلة بين الكوروس الفتى (εφηβος) الذي يلعب دوراً بارزاً في طقوس العبادة والاحتفالات الديونيسية[١٠٩]. وفي رسم سيكيليانوس للجو العام المصاحب لهذا التماهي يصور قلبه كالأسد المتعطش للدماء. والأسد يدخل في إطار الرمزية الديونيسية[١١٠]. فالأسد ديونيسوس هنا يعبر عن روح الحرية التي سوف تطرد المحتل من اليونان[١١١]. كما أنه يتماشى مع ما اتبعه سيكيليانوس في قصائده المبكرة ؛ إذ أنه يحدث نوعاً من التماهي بين مفردات العالم الطبيعي من ناحية ومفردات العالم فوق الطبيعي (القوى الإلهية) من ناحية أخرى[١١٢]. ولقد زودته لوعته المقدسة داخل هذه الطقوس بقدم خفيفة تقوى على تسلق الجبال، وهو عنصر ديونيسي عادة ما يأتي في سياق تسلق الباكخيات بقيادة ديونيسوس للجبال؛ فقد رأينا من قبل في الديثيرامبية التاسعة عشرة لباخليديس (المتأثر بالتراجيديا) أن ديونيسوس يُوصف بأنه محفز الباكخيات أو محرضهن (ορσιβακχαν). وتشير مالاموس Μάλλαμος إلى أنه بسبب استخدام سيكيليانوس الممنهج للمجاز، فإن الجبل في شعره يحتوى على معنى الكفاح أو الصراع والرياضة الطقوسية السرية، وأن موتيفة تسلق الجبال (ορειβασία) من قِبَله أو من قِبَل أبطاله عادة ما تفسح المجال للطقوس الديونيسية كما يظهر في العنوان البليغ لقصيدة "ديثيرامبوس"[١١٣]. وهذا ما تتكشف عنه القصيدة شيئاً فشيئا:

Κ'ειπα:" Αν Βακχευει ο πολεμος, εσυ πατας στα κρινα,
Νικη! Τα ρειθρα τα ζεστα του αιματου αφρο τα κανει
με το καθαριο κυμα της η αιωνια Σαλαμινα!
Της Ιφιγενειας, στην ψυχη, μονη η θυσια δε φτανει;
Στων Ολυμπιων την αγκαλια ο Ατρειδης τηνε χανει,
μα ιδες, σπαραζει στο βωμον η ασυγκριτη αλαφινα!"[114]

وهنا قلت : "لو سيطرت على الحرب روح باكخوس، فسوف تخطو، أيها النصر، على الزنابق! وسوف تحيل جزيرة سالامينا الخالدة

بموجتها الطاهرة الغُدُرالدافئة إلى زَبد من الدماء!
فتضحية إفيجينيا فقط، في نفسها (نفسياً)، لن تكون كافية،
إن ابن أتريوس يفقدها في أحضان (آلهة) الأوليمبوس
بيد أنك شاهدته وهو يمزق أوصال ظبية لا مثيل لها (على المذبح).

ففي هذه الفقرة الثانية من القصيدة يستدعي الشاعر روح باكخوس لتسيطر في المكان والزمان، في الوقت نفسه الذي يستدعي فيه روح التراجيديا اليونانية مرة أخرى، بالإشارة إلى الموقعة التي مثلت موضوع مسرحية الفرس عند أيسخيلوس. ويواصل ذلك بالإشارة إلى نموذج الفداء التراجيدي. فهو يعبر عن أمله في أن يشارك باكخوس في الحرب حتى يتحقق النصر مستدعياً تضحية إفيجينيا بنفسها (من أجل إبحار الأسطول اليوناني) (ومستدركاً أن مثل هذه التضحية لا يكفي أن تتم فقط على مستوى المعاناة النفسية). فهذه الأبيات في اعتقاد فيلاكتوس Φυλακτός تذكرنا بما ورد في مسرحية إفيجينيا في أوليس ليوريبيديس (أبيات ١٥٨٧-١٥٩٠) ويلاحظ تشابهاً بينهما حتى على مستوى الألفاظ، غير أننا لا نستطيع مع ذلك أن نقول أن سيكيليانوس يتبع يوريبيديس تماماً، فهو يضيف عنصراً جديداً وهو تسليم إفيجينيا لأحضان آلهة الأوليمبوس؛ فإفيجينيا تعاني على المستوى النفسي لأن التضحية قد تمت بظبية مكانها. وهي تُقدم في قصيدة سيكيليانوس بوصفها نموذجاً للفداء[١١٥].

Και το δικορυφο ψηλα του Παρνασσου η ματια μου
ξαστερη αγκαλιαζε, στυλα στην αυγινη γλυκαδα,
κι' ο θυρσος οπου κραταγα στο χερι μου, ωσα δαδα
οπου Βουιζει η φλογα της απο πυκνη σβιλαδα,
στον Υμνο που λογιζομουν εβογκαε στην καρδια μου,
τον Παιανα σα να ψηλωνεν ολακερη η Ελλαδα![116]

وكانت نظرتي كالسماء الصافية تعانق عالياً قمتي
جبل البرناسوس، كمثل أقلام (مشرعة) في عذوبة الفجر،
أما الثيرسوس الذي كنت أمسكه بيداي، وكأنه شعلة
يطن لهيبها ويدوي من فرط شدته وكثافته،
فكان يزأر (وهو يشدو) بالنشيد الذي كنت أفكر فيه (وأترنم به) داخل قلبي،
كما لو كانت اليونان كلها تترنم بنشيد البايان (نشيد أبوللون)!

ففي هذه الفقرة الثالثة يتصاعد العنصر الديونيسي، حيث يصور الشاعر (الجندي) نفسه وهو يرمق جبل البرناسوس ويمسك الثيرسوس (الذي يمسك به عبدة باكخوس وهم يشاركون في الرقص) كالشعلة في يده، وصوت لهيبها مثل خوار الثور في قلبه، بينما تنشد اليونان كلها نشيد البيان تمجيداً لأبللون. إنه يمسك بيديه رمزين ديونيسيين، وهما الثيرسوس الذي قطعت به أجاوي أوصال فلذة كبدها بنثيوس في عابدات باكخوس[١١٧] وشعلة النار التي يشبه صوتها بخوار الثور أحد أشهر الصور الحيوانية لديونيسوس أيضاً[١١٨]. وهكذا فإن الجبل الذي هو موضوع التسلق الباكخي (ορειβασία) المشار إليه سابقاً ليس جبلاً عادياً، بل هو جبل رناسوس الذي يحتضن نبوءة ديلفي ومعبد الإله أبولون، ويمثل بذلك أحد المناطق المقدسة في بلاد اليونان

كلها. فهو هنا إذن يمثل حلقة الوصل بين ديونيسوس الذي تتم طقوسه (في هذه القصيدة) على هذا الجبل وأبولون والحيز المكاني المفعم بالروح القومية التي ترمز لها موقعة سالاميس. وهذا ما يقره البيت الأخير من الفقرة الثالثة: حيث أصبحت اليونان كلها تنشد البايان (نشيد أبولون). إن ورود البايان في هذا السياق يذكرنا بوروده في القصيدة الديثيرامبية السابعة عشرة لباكخيليديس عندما أنشده الفتيان الأثينيون والعذارى على متن السفينة بعد خروج ثيسيوس من البحر دون أن يمسسه سوء، إلا أن الفرق بين الحالتين هو حضور الروح الباكخية من عدمه. فإذا كان العنصر الأبولوني عند باكخيليديس قد صاحبه غياب للعنصر الباكخي، على مستوى واقع القصيدة على الأقل، فإن جو الحرب تهيمن عليه الروح الباكخية التي استدعاها الشاعر منذ مطلع قصيدته. ثم يستمر الشاعر في استدعاء روح أبطال التراجيديا:

Ω η πυρη μου, στη μυστικη του ποθου μου ευωχια
για την Ελλαδα! Μ' ενα της φτερουγιασμα η καρδια μου
μ' ανεβαζε στη δυνατην ολυμπιαν ησυχια,
και μεσα στην αταραχη που μοφεγγε ευτυχια
μου κρυφομιλει, του Ηρακλη βλαστος, η Μακαρια,
κ' η Ευαδνη απο το θαλαμο του πυρινου της γαμου[119]

أه يانيران (قلبي)، في احتفال ولهي الطقوسي السري،
من أجل اليونان! فبخفقة واحدة من جناحيه ارتفع بي
قلبي إلى سكينة أوليمبيا المطبقة،
وفي أعماق رباطة الجأش حيث أشرقت علي السعادة،
تهمس في أذني، ماكاريا، بنت هرقل،
ويوادني من حجرة زواجها الذي يتأجج نارا.

ففي هذه الفقرة الرابعة يصور الشاعر قلبه - الذي يشعر فيه بصدى النيران المتأججة وولع الرقص في الطقوس السرية - وهو يحلق في سماء مدينة أوليمبيا مستدعياً بعض الشخصيات النسائية (ماكاريا بنت هرقل ويوادني زوجة كابانيوس) التي تمثل رمزاً للفداء والتضحية من اجل الوطن. إن سيكيليانوس يأخذنا مرة ثانية إلى المساحة التراجيدية التي تتمثل فيها العلاقة بين البطولة النسائية والفداء في مسرحيات يوريبديس، الأمر الذي يعكس إعجاباً مبكراً منه بالبطولة،لاسيما النسائية، عند يوريبيديس[120]. إن سيكيليانوس- كما يلاحظ فيلاكتوس Φυλακτός - يشير في هذه الفقرة إلى ماكاريا ابنة هرقل ويوادني زوجة كابانيوس اللتاين تمثلان نماذج للتضحية بالنفس، كما يظهر في مسرحية أبناء هرقل (أبيات ٥٠٠- ٥٠٦) ليوريبيديس بالنسبة للأولى، ومسرحية الضارعات (أبيات ٩٩٩-١٠٠٧) ليوريبيديس بالنسبة للثانية. ويؤكد الباحث ارتباط هذه البطولة النسائية بالروح الديونيسية عند سيكيليانوس في تلك الفترة؛ فالقصيدة قد نظمت إبان حروب البلقان وفي الجو الحماسي الذي شارك فيه الشاعر نفسه. وما يتم التعبير عنه بقوة في هذه القصيدة هما عنصرا الفداء والبطولة

اللذان تم التعبير عنهما من خلال شخصيات نسائية (إفيجينيا – ماكاريا - يوادني). وهذا الارتباط بين الشخصية النسائية وبين البطولة يتوافق والروح الديونيسية التي نظم بها الشاعر قصائده في تلك الحقبة. فالحماس الوطني الذي سيطر على روح سيكيليانوس خلال تلك الحقبة الحربية قد تم التعبير عنه من خلال رموز ديونيسية، ومن خلال شخصيات من الدراما اليونانية القديمة، خاصة تراجيديات يوريبيديس. في حين أنه في حقب أخرى (مثل فترة المحاولة الدلفية) كان هذا الحماس الوطني ينبثق من تراجيديات أيسخيلوس[١٢١].

وفي الفقرة الخامسة من القصيدة يصور الشاعر كيف يوقظ الديثيرامبوس (ديونيسوس) الصدور النائمة (Γοργα που σκεις, Διθυραμβε,και τα βαρυπνοα στηθη)، وكيف ينفخ إله الحرب آريس نفيره فتستجيب جبال اليونان وأوديتها للنداء. ولعلنا نلاحظ هنا أن الشاعر يموه بالمعنى التاريخي لكلمة ديثيرامبوس ؛ فهو من ناحية لقب لديونيسوس، وهو من ناحية أخرى أنشودة نصر تمتلئ بروح الحماسة، وهو تمويه يسيطر على ديثيرامبيات الشاعر. ثم يشير الشاعر إلى ما تفعله نفخة أريس في بوق الحرب[١٢٢]. ويختتم بتعظيم الحيز المكاني مشيراً إلى أن اليونان قد تبوأت عرش أحشائه بدلاً من قلبه. وربما نجد هنا صدى لما لاحظناه من قبل في الشذرة الديثيرامبية رقم (70b) عند بندار وس، مفاده أن تمجيد الحيز المكاني يتسع ليشمل اليونان كلها. ولكن هذا التمجيد سوف يتصاعد عند سيكيليانوس - كما سنرى في ديثيرامبوس الوردة حتى يعبر عن المركزية اليونانية.

ويبدأ الجزء الثاني من القصيدة بفقرة يصف فيها الشاعر حالة الجيش الذي شعر ثانية بخفة قدميه بعد أن تناهت إلى خياشمه رائحة الزعتر النابت في الفجر على الجبال اليونانية فأصبح جنوده كالأسود المتعطشة للدماء، في حين استيقظت الأرض الخالدة، وهوت الصخور الدلفية على صدور العدو، وهبت رياح مقدسة من الغابات وأنارت الأساطيرُ النائمةُ العقول. وفي الفقرة الثانية يصور فيها حلول الصيف وازدهار المروج وتضاعفها وقوة العزائم وثبات الأرض، فيوقظ الإله كي يستأصل شأفة الهمجي المحتل. ففي هذا الجو الباكخي وهذا الكورس المحارب إذن يصبح الإله (ديونيسوس طبقاً لسياق القصيدة) هو المنوط بدحر العدو واستئصال شأفته[١٢٣].ويغزل الشاعر بذلك نسيج قصيدته التي يتواشج فيه الخيط الديونيسي الرئيس مع والخيط الأبولوني، مع خيوط الحيز المكاني المفعم بالروح القومية ورموز الصورة الديونيسية والاحتفالية التي يتماهى فيها الجنود المحاربون مع الراقصين في الثياسوس (الجوقة) الديونيسي. ويوقظ الديثيرامبوس (ديونيسوس) حتى الصدور المستغرقة في النوم، فيحمى الوطيس ويبلغ أتون المعركة والرقص أوجه في آن واحد:

φευγει ο χορος απο κορφη σ' αλλη κορφη και λαμπει...

Γοργα π' αλλαζει ο προστινος που πεφτει απο το βολι!
Τ' ωριο μαντιλι γληγορα πεταει, ποιος πρωτος θα 'μπει!
Ω Μανα Ελλαδα, αγαλλιασαν απ' τους χορους σου οι καμποι!
Κοιτα πως δραμει η νιοτη σου κι απο τον ιδρο λαμπει,
σα να κιναει συμπεθεριο στου Μαη το περιβολι![124]

ترحل جوقة (الراقصين) من قمة إلى قمة وتتألق
سرعان ما يتغير الراقص الأمامي الذي يسقط بفعل رصاصة!
فيرمي بالمنديل الجميل بسرعة ؛ فمن ذا الذي يدخل أولاً (إلى حلبة الرقص)!
فيا أماه، يايونان، لقد ابتهجت الوديان بفعل جوقاتك (الراقصة)
أنظري كيف يتصرف شبابك ويتألق بفعل العرق؟
كما لو انه (موكب) زفاف يتحرك في البستان خلال شهر مايو!

فهو في هذه الفقرة الثالثة (من الجزء الثاني) يستمر في وصف الحرب وكأنها احتفال طقوسي ماجن، الجيش فيه جماعة من الراقصين (الكورس)، تنتقل من قمة جبل إلى أخرى. وعندما يسقط الراقص الأول بفعل الرصاص يلقي بالمنديل للآخر الذي يأخذ دوره في الرقص. وهكذا تبتهج وديان اليونان وتزهو بفعل شبابها المتألق كما لو كانت بستاناً في شهر مايو.

وفي الفقرة الرابعة (التي تلي هذه الأبيات) يصف جنود الجيش بالشباب الذي يماثل بينه وبين أرتميس ربة الصيد[١٢٥]، صائدة النصر، وهي تخطو وتضرب بسيفها فتُسقط عدوها. وهنا يأتي دور أرتميس أخت أبولون التي وُصفت في النسيج الديثيرامبي عند بينداروس في الشذرة (70b) بأنها تتحرك بخفة، وأنها قد روضت الأسود في طقوس باكخية عنيفة. وهي هنا (في قصيدة ديثيرامبوس) توصف بأنها العذراء أرتميس، صائدة النصر، وتُشَبَه بالشباب (Νιότη) وهي تثب في معركة مبتهجة وتتحرك (بخفة ورشاقة) كالغزال، وتضرب بسيفها الذهبي[١٢٦]. وتبدو لي صورة ارتميس هذه وكأنها مزيج من صورة الحرية التي تحمل سيفها عند سولوموس وصورة أرتميس مروضة الأسود في ديثيرامبية بنداروس. كما أن أرتميس تبدو وكأنها حلقة من حلقات الوصل بين العنصرين الديونيسي (باعتبارها مروضة الوحوش في طقوس باكخية) والعنصر الأبولوني باعتبارها أخت أبولون. وهو بذلك تصدير لدور كلا العنصرين في باقي القصيدة التي تجري حتى نهايتها على النحو التالي:

Μπροστα! μπροστα! Στο διαβα σας η θεια πνοη αναστηθη!
Παρθενιος υμνος ητανε π'ακουστη στον αγερα.
Αμωμος παιανας απλωσε κι ως με τον ηλιο εχυθη.
θεικες Χαρες οργωσανε και σπαιρανε τα στηθη.
Φανερωθηκαν οι θεοι μες στην καθαρια ημερα.
Πνοη του Πανος σηκωθηκε και στον οχτρον εχυθη.
Ο Απολλωνας ετοξεψεν απ' τον παρθενο αιθερα...

Γοργα που σκεις, Διθυραμβε, και των θνητων τα στηθη![١٢٧]
إلى الأمام إلى الأمام! ففي سيركم انبعثت النفحة المقدسة !
حين كان النشيد العذري يُسمع في الهواء (الطلق).
فتمدد البايان النقي وانسكب مع (أشعة) الشمس،
وحرثت النعم الإلهية الصدوروبذرتها،
وتجلت الآلهة في هذا اليوم الطاهر
وهبت نفحة من بان وغمرت العدو،
وأطلق أبولون سهامه من الأثير البتول
وأنت توقظ بسرعة، أيها الديثيرامبوس، صدور (البشر) الفانين

ففي هذه الفقرة الخامسة من الجزء الثاني يصف الشاعر تقدم الجيش في حين يعلو نشيد العذارى وينتشر نشيد البايان لأبولون وتحل البركة الإلهية في أفئدة القوم وتزيد الصدور خصوبة وتتجلى الآلهة وتهب نفحة الإله بان على العدو. ويُطلق أبولون سهامه من رحم العذراء إثيرا ويُوقِظ الديثيرامبوس (ديونيسوس) صدور البشر. والإشارة إلى بان في هذا السياق تأتي لتدلل على علاقة التشابه بين معركة ماراثون وانتصارات الجيش اليوناني في حروب البلقان. فكما ساعد بان اليونانيين القدماء في الانتصار على الفرس، فإن نفحة الخوف البانية ذاتها تغمر الآن العدو لتطرده من اليونان[١٢٨]. وهي إشارة تعيدنا إلى الحيز التراجيدي الذي عولج خلاله هذا الانتصار في مسرحية الفرس على النحو الذي سبقت الإشارة إليه. ثم تتصاعد وتيرة الروح الباكخية التراجيدية في الوقت نفسه الذي تتصاعد فيه وتيرتا الحرب والمشاركة في الطقوس :

Το Θυρσο, εγω, στα ποδια σου πεταω, καθαρια Νικη!
Πλουσια ψυχη μου χαρισε του Παρνασσου το πνεμα,
και της Βακχειας για να κρατω στα φρενα μου τη φρικη
μπορω, σαν το ακριματιστο σπαθι μεσα στη θηκη
και σα στις ησυχες κορφες το ευτυχισμενο μου αιμα.
Μα να, σιμωνει, Διονυσε, η ακρατατη Σου Δικη,
και του Πενθεα σαρωνεται στους βραχους Σου το ψεμα
Σκουζουν σε δοντια λιονταριων οι σπαραγμενοι λυκοι![129]
أما أنا فأقذف بالثيرسوس عند قدميك، يا ربة النصر الموزر !
فلقد منحتني نفحة البرناسوس روحاً غنية،
حتى أستطيع أن أحتفظ برعب الباكخية
في عقلي، كأنه السيف غير معلق في غمده
أوكأنه دمي الذي أسعده الحظ على القمم الهادئة.
فها هو، ياديونيسوس، عدلك البالغ النفاذ يوشك (أن يتحقق)
وتتحطم على صخورك كذبة بنثيوس
وها هي الذئاب الممزقة إرباً إربا تعوي بين أنياب الأسود!

ففي هذه الفقرة الأولى من الجزء الثالث والأخير يخاطب ديونيسوس مماثلاً بين انتصار الجيش اليوناني في المعركة وطرد المحتل وبين انتصار ديونيسوس على بينثيوس لنشر عبادته وطقوسه السرية. فقد تحول الشاعر الجندي في نشوة النصر إلى

راقص في جوقة ديونيسوس، يلقي بالثيرسوس على قدميه كعلامة من علامات النصر. والثيرسوس هو أحد رموز العبادة الديونيسية الذي يمسك به أضاء جوقة ديونيسوس (جماعة العبدة الراقصين) في الطقوس الديونيسية، والذي موهت به النساء في "*عابدات باكخوس*" لقتل بنثيوس وتمزيقه؛ كما أن الشاعر أصبح يحتفظ برعب الباكخية كالسيف في غمده. وهذه الروح الباكخية تعبر عن النشوة الإلهية التي تظهر فضائل الطبيعة الإنسانية لا الغرائز الحيوانية. يحدث هذا من خلال الطقوس التلقينية التي يتماهى فيها الملقَن مع الرب (ديونيسوس)[١٣٠]. إن سيطرة روح أسطورة بينثيوس كما تمت معالجتها في تراجيدية عابدات باكخوس ليوربيديس على القصيدة يبرر وضعنا لها كمدخل ومفتاح لفهم هذه القصيدة. وهو ما يمكن أن تعبر عنه أيضاً ملاحظة فيلاكتوس Φυλακτός في إشارته إلى أن أسطورة بنثيوس تلقي بظلالها على قصيدة الديثيرامبوس (الجزء الثالث، أبيات ١- ٨)، وهي القصيدة التي نُظمت تحت تأثير الروح الحماسية التي خلقتها انتصارات الجيش اليوناني في حروب البلقان. وديونيسوس في هذه القصيدة لا يعبر عن روح الحرية كما هو الحال في قصائد سيكيليانوس الأخرى فحسب، بل إنه يعبر عن العدالة التي تعاقب كل من يحاول أن يتخطى حدوده. وإذا كان ديونيسوس يعبر عن روح العدالة فإن بينثيوس يعبر عن روح الغطرسة والزيف، وبالتالي سوف يتحطم غروره على صخور البرناسوس كما تحطم بنثيوس عليها من قبل على يد الباكخيات. وبهذه الطريقة يقدر الشاعر انتصار الشعب اليوناني حق قدره . فالعدو قد انهزم لأنه جار وتغطرس كما تغطرس بنثيوس الذي أبى أن ينشر ربُ الخمر،ديونيسوس، عبادته. هكذا تأتي الأسطورة القديمه لتفيد في القراءة المجازية للواقع التاريخي[١٣١]. بعدئذٍ يؤكد الشاعر على الرمزية الديونيسية:

Ξυπνητρα μεθη μου μηνα τον τρομερο ερχομο σου!
Διαφανη νυχτα με κρατει μες στο απαλο της σκοτος...
Πως ευωδαν τα κληματα κι ο αδετος καρπος Σου!
Εναστρος μου 'ναι ο στοχασμος. Με πλημμερα ο Καημος Σου.
Ω Ελλαδα, αμβροσιος ο καρπος, κ' ειναι καρπος δικος Σου!
Πασιχαρος σαν Ορφικος ψαλμος ο καθαρμος σου!
Μαρτυρας να 'ν' ο ποθος μου: *Να πεσω, ας ηταν, πρωτος!*[132]

إن نشوة سكري اليقظة تنبئ عن مقدمك الرهيب!
فهي ليلة شفافة تحتفظ بي داخل ظلامها الأملس...
أه كيف يفوح الكَرْمُ عطراً وثمرتك التي لا يمكن كبح جماحها!
إن تأملاتي مرصعة بالنجوم. والحنين إليك يغمرني.
فيايونان، إن ثمرتك لخالدة، وهي ثمرتك حقاً!

وطهرك زاخر بالغبطة والسرور كأنه مزمور (من مزامير) أورفيوس

وإن ولهي على ذلك لشهيد: فليكن، فلأسقط أولاً (قبل الجميع)!

ففي هذه الفقرة الثانية يصور الشاعر نفسه وهو في انتظار مقدم ديونيسوس الرهيب منتشياً بفرحة النصر وهو ثمل –وإن كان يقظاً في الوقت ذاته- بعد أن شرب عصارة الكرمة (خمر ديونيسوس) التي هي ثمرة اليونان الخالدة. وهو بذلك لا يأبه بالموت ليكون في مقدمة (كورس) الجنود ويريد أن يسقط أولاً في ميدان المعركة. هكذا، كما بدأ الشاعر قصيدته فإنه ينهيها؛ إنه يجعل من العنصر الديونيسي (بنسختيه المعتادة والأورفية) والأورفي والأبولوني معاً الخيط الرئيس الذي يغزل عليه نسيج قصيدته. ومن ثم تتواشج في هذا النسيج الرموز الديونيسية (كالخمر والثيرسوس) مع رموز الحيز المكاني الذي تغلب عليه الروح الأبولونية: ففي المشهد الذي يتماهى فيه الجيش مع جوقة الراقصين ويوقظ فيه الديثيرامبوس صدور البشر الفانين، وينسكب مع ضوء الشمس البايان (نشيد أبولون) الطاهر ويطلق أبولون سهامه من رحم العذراء إثيرا . في حين يقذف هو (الشاعر الجندي المتماهي مع الراقص في جوقة ديونيسوس) بالثيرسوس عند أقدام ديونيسوس كعلامة من علامات النصر. إن انتصار الجيش على أعدائه المحتلين يضاهي بدوره انتصار ديونيسوس على أعدائه المقاومين لعبادته: فجنود الجيش الذين يشبهون بالأسود (إحدى الصور الحيوانية لديونيسوس) يمزقون أعداءهم الذئاب كما مزقت الباكخيات من قبل بنثيوس (في مسرحية عابدات باكخوس). كما تصبح نشوة النصر في هذا المشهد مماثلة لخمر ديونيسوس التي يحتسيها الراقص المشارك في طقوس عبادته، فهي بذلك لا تُسكر وإنما تزيده انتباهاً وحذراً. كما باتت رائحة الكرمة التي تُصنع منها هذه الخمر الديونيسية التي هي ثمرة اليونان –باتت- تملأ الحيز المكاني (مكان المعركة) عطراً وبهجة مثل أناشيد أورفيوس (التي تجمع بين الروح الديونيسية والأبولونية معاً). وفي الختام يتمنى الشاعر أن يفدي وطنه فداءً يتماهى فيه الجندي المقدام الذي يسقط أولاً في الميدان مع الراقص الأول الذي يتقدم الجوقة الديونيسية (مجموعة اللراقصين لديونيسوس أو عبدته).

وهكذا يتضح من هذا التحليل أن قصيدة "ديثيرامبوس" – التي تمثل النموذج الأول من الديثيرامبوس عند سيكيليانوس- صيغت في قالب غنائي خال من السرد القصصي، في شكل فقرات ترسم كل فقرة فيها صورة خيالية في إطار الصورة المجازية الكلية التي توائم بين صورة الجندي المشارك في المعركة وصورة العابد أو الملقن المشارك في طقوس باكخوس المقدسة. وإذا كنا قد لاحظنا تعدد موضوعات القصيدة الديثيرامبية في شذرات بنداروس (على الرغم من اتساقها في سياق واحد) فإن بوسعنا أن نلاحظ الشيء ذاته في قصيدة سيكيليانوس هذه. بل إننا يمكن أن نلاحظ

التشابه بين هذه العناصر، مثل وصف الطبيعة في فصل الربيع واحتفالات الآلهة والثناء على المكان الذي يؤدى فيه الديثيرامبوس؛ وذلك كله رغم اختلاف الجو العام (المتمثل في الحرب عند سيكيليانوس).أما بالنسبة للعنصر الديونيسي في هذه القصيدة فقد جعل الشاعر من النسخة الأورفية (التراجيدية) لديونيسوس حجر الزاوية في قصيدته؛ فبدا الجيش اليوناني وكأنه قد حلت فيه الروح الديونيسية، ومن ثم بدا الجندي وكأنه قد تماهى مع أعضاء هذا الكورس بل ومع الصور الحيوانية والطبيعية التي يتجسد فيها ديونيسوس نفسه.

وأما العمل الآخر – أو النموذج الديثيرامبي الآخر عند سيكيليانوس- الذي حمل عنوان ديثيرامبوس فهو "ديثرامبوس الوردة" (Διθύραμβος του Ρόδου) أو - كما يطلق عليه أيضاً- "الديثيرامبوس الأورفي الأخير" (Τελευταίος Ορφικός Διθύραμβος) فقد نشر سنة ١٩٣٢ وعُرض سنة ١٩٣٣ويمثل باكورة تراجيدياته الخمس[١٣٣]. وهو نوع من الديثيرامبوس الدرامي أو الأغنية الديثيرامية ذات الطابع الدرامي أو هو – كما يرى اكسيديس Ξύδης –عبارة عن أغنية راقصة تعتمد على المحاكاة والحماسة وتعد الرمزية سمة من سماتها السائدة[١٣٤]. وإذا كانت قصيدة ديثيرامبوس قد نظمت في أجواء انتصارات الجيش اليوناني في حروب البلقان، فإن الظروف التي كتب فيها هذا العمل تختلط بأجواء الدفاع عن الوطن؛ إذ أنها نُظمت لتشجيع كتائب الجيش اليوناني المرابطة على حدود تراقيا ومقدونيا[١٣٥]. وقد جاء هذا العمل –حسب ما يرى ذيكتايوس Δικταίος - بمثابة مقدمة ترمز للتطور التاريخي للدراما اليونانية القديمة[١٣٦]. وهو ما يُعد مقدمة منطقية لرأي ليغيزوس Λύγιζος وآخرين يرون أن هذا العمل يحتوي على أوجه شبه وعناصر مناظرة في الشكل والمضمون للديثيرامبوس الذي كان يعرض قبل أيسخيلوس (Προ-Αισχυλικός Διθύραμβος) أو الديثيرامبوس ما قبل التراجيدي (προ-τραγικό)[١٣٧]. وفي السياق ذاته يرى اكسيذيس Ξύδης أن الشاعر يعطي في ديثيرامبوس الوردة احساساً بالطبيعة الديثيرامبية حيث أن محتواه هو محتوى غنائي لأنه كان يضع في الاعتبار وهو ينظمه تطور الديثيرامبوس بوصفه قصيدة غنائية مرتبطة (بتطور) التراجيديا[١٣٨].

وتتمثل الفكرة المحورية للعمل في أن أورفيوس يعلن لتلاميذه (الذين يظهرون أيضاً بوصفهم رفاق السلاح "συμπολεμιστές"[١٣٩] تماشياً مع أجواء الدفاع عن الوطن التي كتبت فيها هذه القصيدة) أنه سوف يقدم قرباناً للإله، وأنه يمكن ان يتعرض لخطر التمزيق على يد الميناد (ميناد باكخوس) ويتولى الرد على أورفيوس كل من قائد الكورس الأول والثاني[١٤٠]. وتتمثل الخطوط العريضة للعمل فيما يلي: أورفيوس يريد الصعود إلى قمة جبل بانجوس حتى يتم الأضحية - وهو

يعلم في قرارة نفسه أن الميناديات يتتبعنه ويردن أن يمزقنه – يسر بذلك إلى تلاميذه – يرد عليه القائد الذي يمثل التلاميذ الذين يعبرون عن قلقهم عليه ويتخوفون من الانفصال عنه – يرجع بالذاكرة إلى الماضي ليستجمع قواه عندما فقد إفريذيكي وعاد حتى يستجيب لنداء ديونيسوس – يقوم بتلقين التلاميذ من خلال ذلك – يقتنع ويقنع التلاميذ معه أنه لا بد من أن يضحي بنفسه طواعية – وفي النهاية يتوج الموت المحاولة التي قام بها ديونيسوس[١٤١]. ولا يكمن العنصر الدرامي في ديثيرامبوس الوردة – كما يعتقد ذيموبولوس- في مجرد الصراع الدائر حول إنفصال أورفيوس عن التلاميذ، بل يتمثل في الصراع الدائر داخل أورفيوس عن جدوى الأضحية التي سوف يقوم بها[١٤٢]. ومع ذلك فإن القصيدة ليس بها حبكة درامية بالمعنى الذي نجده في التراجيديا اليونانية القديمة. وربما يرجع ذلك إلى الطبيعة ما قبل التراجيدية التي حرص الشاعر أن يطبع بها قصيدته.

ونظراً لذلك ولأن القصيدة تعتمد على لغة[١٤٣] الطقوس السرية والرمزية التي تميز هذه الطقوس، فإن من الصعب أن نقدم توصيفاً لهذه القصيدة دون التعرض للجانب الطقوسي المرتبط بعبادة ديونيسوس. ولذلك فسوف نقدم توصيفاً لكل جزء من أجزاء هذا الديثيرامبوس (الذي يبلغ قوامه ٧٤٨ بيت من الشعر)، في الوقت نفسه الذي نتناول فيه العنصر الديونيسي والطقوسي، مما يمكننا من فهم محتواه الطقوسي الديونيسي من ناحية، والتقنية التي اتبعها الشاعر لعرض مادته الديثيرامبية من ناحية أخرى[١٤٤]. ويجدل سيكيانوس خيوط الحدث الدرامي والقص والعنصر الديونيسي الأبولوني في الربع الأول من القصيدة (المائة وتسعون بيتاً الأولى). فيتحدث أورفيوس أولاً (أبيات ١-٣٥) (بوصفه كاهناً لإله الشمس هيليوس[١٤٥]) فيعلم تلاميذه أنه سوف يصعد في صبيحة اليوم التالي كي يقدم أضحية للإله، وأنه من المحتمل أن لا يعود إليهم مرة أخرى (لأنه يعلم أن الميناديات يترصدنه حتى يمزقن أوصاله)، مذكراً إياهم بالإرث الذي تركه لهم. ثم يتحدث قائد الكورس الأول (أبيات ٣٦-٦٩) فيتعجب كيف يذهب أورفيوس ويتركهم وحدهم معبراً عن حزنهم وقلقهم من الانفصال عنه ومن ذا الذي سوف يرعاهم غيره ويتوسل إليه كي يأخذهم معه. وذلك لأنهم ماثلوا بين شخص أورفيوس وتعاليمه، أي بين وجوده المادي وروحه. فقلبهم يمتلأ بالحب، وبذا فقدو القدرة على فراقه والانفصال عنه. ثم يتحدث أورفيوس (أبيات ٧٠-٩٧) فيوبخ قائد الجوقة ويشير إلى أنهم سوف يظلون وحدهم أيتاماً ويذكره بأن هذا الانفصال يهدف إلى التماهي[١٤٦] ؛ لقد علمهم أن يتوحدوا وأن يكونوا يداً واحدة وأنهم إذا امتزجوا بالحب فسوف تتحد أشياء أخرى : الأماكن مع الأماكن، الشعوب مع الشعوب، الأعداء مع الأصدقاء، الموت مع الحياة، القرون مع القرون. ثم يتحدث قائد الكورس الأول (أبيات ٩٧-١٠٥) فيعبر عن أسفه لما بدر منه ويعلن أنه حتى لو مات معلمهم فلن يفتقدوه أبداً لأن صوته يبقى خالداً في أعماقهم. وهكذا خلق الموضوع الذي

يدور حوله العمل والذي يتمثل في محاولة أورفيوس التغلب على هذا الضعف الإنساني الذي انتاب تلاميذه. فيتحدث أورفيوس (أبيات١٠٦-١٤٦): حيث يدعوهم أن يأتوا وأن يقتربوا منه (لأنه يبدو أنه يبتعد الآن بجسده عنهم) ليسمعوا صوته وصوت قلبه ولينظروا داخلهم في أعماقهم وليتذكروا. (إن البطل يحاول هنا التغلب على الضعف الإنساني الذي انتاب تلاميذه عن طريق العودة بالذاكرة للوراء في استطراد كبير بادئاً من أول تطهير روحي خضعوا له عندما رأوه لأول مرة[١٤٧]). إنه يذكرهم كيف اختارهم واحداً واحدا. وذلك عندما أشرقت الشمس وأذابت الجليد وفاض الماء فسمعت الشعوب في داخلها صوت قيثارته، واندفعت الحشود وراءه كالأنهار في سيول جارفة. وتمايزوا هم من بين الجموع، وأخذ الناس يتساءلون أبشرٌ هذا أم إله أم عفريت. لقد ثملوا من الدماء وغمروا الأرض وكانوا أول من اندفع إلى المعركة واشتم رائحة الدم، ليتلقى كل واحد منه جرحاً كما لو كان يتلقى هدية. ثم يتساءل عن من يتحدث ؟ فيجيبه قائد الكورس الثاني (أبيات ١٤٦-١٤٨) بأنه يتحدث عنهم (أي هو وبقية أعضاء الكورس)، ثم يستأذنه أن يكمل القص الذي بدأه. فيأذن له أورفيوس (سطور ١٤٨-١٤٩) لأن روحيهما أصبحتا روحاً واحدة. فيكمل قائد الكورس الثاني (أبيات١٥٠-١٩٠) عملية التذكر:

Καὶ μία μέρα, ποὺ ὁ ἀγώνας
Ὁ αἱματερὸς σὰ νὰ ξεχάστη, κι ὅλα,
Γῆ κι οὐρανὸς καὶ πέλαγα καὶ γύρω
Τὰ βουνὰ σὰν τ᾽ ἀγριόκρινα γαλάζια,
Ἀνασαῖναν στὸν ὄρθρο ἀναπαμένα-
Καὶ Σὺ εἶχες τραβηχτεῖ στὴ μυστική Σου
Σπηλιά, τοὺς καθαρμοὺς γιὰ νὰ ὀργιάσεις
Τῶν θεῶν καὶ τῆς ψυχῆς Σου-ἀνταμωμένοι
Κρυφά, βαδίσαμε μαζί, ὡς βαδίζουν
Στὰ νύχια ἀλαφροκυνηγοὶ στὸ δάσο
Τὸ σύθαμπο, μονάχο νὰ Σὲ βροῦμε
Καὶ δολερά, μὲ μιᾶς, σὰν οἱ Τιτάνες,
Πού, μὲ πηλὸ τὰ πρόσωπα ἀλειμμένοι,
Νὰ σπαράξουνε ὠρμήσαν τὸ Ζαγρέα
Γιὰ νὰ λυθοῦν τὰ μάγια του, ποὺ δέναν
Καὶ τὰ θεριὰ στὸ θώρι του, παρόμοια
Νὰ Σὲ σπαράξουμε καὶ μεῖς, νὰ πέσουν
Τὰ δεσμὰ τῆς γητειᾶς Σου καὶ νὰ μείνει
Στὰ χέρια μας ἡ δύναμη, ποὺ ἀκέρια
Μὲ τὸ Χορό, τὴ Λύρα καὶ τὸ Λόγο
Ἀπ᾽ τοὺς λαούς μας ἔκλεβες.
Καὶ ξάφνου,
Ἐκεῖ ποὺ ψάχναμε μ᾽ αὐτὶ ἀσκημένο,

وذات يوم، حين بدا الصراع
الدموي كما لو نُسي، وكانت كل الأشياء،
الأرض والسماء والبحار وما حولها
من جبال مثل قوس قزح مائل للزرقة،
لا زالت تتنفس في الفجر بارتياح-
وأما أنت فانزويتَ إلى كهفك
السري، كي تؤدي طقوس التطهير
للآلهة ولروحِك – وفيما نحن نلتقي
سراً، سرنا معاً، كما يسير
الصيادون خفافاً على أطراف أصابعهم في الغابة
في ساعة الشفق، فقط كي نعثر عليك
وبمكر، وفجأةً، مثلما انقض التياتين
الداهنون وجوههم بالصلصال
على زاجريوس ليمزقوه
وليفكوا (عقدة) سحره، الذي جذب
حتى الوحوش إلى محياه، بالمثل
أردنا أن نمزقك نحن أيضاً، كي تسقط
قيود سحرك ولتبقى
في أيدينا نحن القوة، التي
اقتبستها من شعوبنا سالمةَ سليمةَ
بالرقص والقيثارة والكلمة.
وفجأةً،
وحيث كنا نبحث بآذانٍ متمرسة،

Ἀφουκραστήκαμε ἀναπνιὰν ἀνθρώπου,
Ποὺ τοῦ ἀνεβοκατέβαζε τὰ στέρνα
Ὕπνος πρωινός. Κι ἀργὰ σιμώσαμε ὅλοι.
Καὶ νά, ἐκοιμώσουν ἥσυχα, ὡς κοιμᾶται
Μπρὸς στὴ σπηλιά του ἕνα ξανθὸ λιοντάρι.
Κι ἴδια ὡς αὐτὸ ξαρμάτωτος κοιτόσουν
Μὲ μοναχὰ τὴ χαίτη Σου, καὶ μόνο
Τὸν πλοῦτο τοῦ ἅγιου ἀνασασμοῦ. Καὶ μήτε
Δόρυ στὸ πλάι Σου μηδ᾽ ἡ Λύρα μόνο,
Στὸ χέρι Σου εἴδαμε κατάπληχτοι ὅλοι,
Πιθωμένο στὸ στῆθος Σου, νὰ σφίγγεις
Ἕνα ἑκατόφυλλο μεγάλο ρόδο,
Πού, ὡς ἀνάπνεες, ἀνάπνεε, λές, μαζί Σου.[148]

تسمعنا لأنفاسَ البشر،
الذي كان النوم الباكر لا يزال يخفض ويرفع
عظام قصه. ورويداً رويداً صمتنا جميعاً،
ها أنت، كنت تنام في هدوء، كما ينام
أمام عرينه أسدٌ أشقر.
وكنت تنظر من غير سلاح مثله
فقط بشعرك (المنسدل كلبدته)، (تستمد) ثروتك
الوحيدة من النفس المقدس. ولم يكن
بجانبك رمحٌ ولا شيء (آخر) سوى قيثارتك،
رأيناك وكلنا دهشة، وأنت تقبض
بيدك على وردة كبيرة ذات
مائة ورقة جاثية على صدرك،
ومثلما كنت تتنفس، كانت تتنفس،كما لو كانت (تتنفس)، معك.

ثم يلاحظ القائد الثاني أن إخوته شرعوا في البكاء عندما ذكرهم بذلك، وقد هم أحدهم أن يحرك شفتيه ليقص ما تبقى. ولذلك سيترك له الحديث. فيأذن له أورفيوس (بيت ١٩١) لأن الروح واحدة والقلب واحد).

وفي هذا الجزء من القصيدة ينسج الشاعر الخيط الديونيسي الرئيس الذي من شأنه أن يخلق سيناريو ديونيسي أو حبكة ديونيسية كاملة في القصيدة كلها، وذلك من خلال سرد قصة ديونيسوس والتياتين ونسجها مع الرمز الأساسي في العمل، وهو الوردة ذات المائة ورقة المتماثلة. فهذا السيناريو يقوم على التماهي مع ديونيسوس. ويشمل التماهي مع ديونيسوس المعاني والشخصيات المركزية للقصيدة – وفي مقدمتها رمز الوردة نفسه- حتي يبدو كما سنرى في النهاية وكأنه يشمل جميع مفردات القصيدة، بل جميع مفردات الكون والطبيعة. وتقوم الحبكة الديونيسية - التي يدور في فلكها هذا التماهي- على أسطورة ديونيسوس في نسختها الأورفية، ودون أدنى ذكر لأسطورة ديونيسوس القديمة (بوصفه ابن سيميلي وزيوس)[١٤٩] التي كانت الإشارة إليها - في ديثيرامبيات بنداروس وجزء من ديثيرامبيات باكخيليديس - تمثل لب العنصر الديونيسي في تلك القصائد. فأتباع أورفيوس يصفون على لسان قائد الكورس ما أرادوا أن يفعلوه به؛ إنه نفس ما فعله التياتين بديونيسوس عندما تتبعوه ومزقوه. وذلك بغرض التماهي معه والاستحواذ على سحره وقوته. وهو الأمر الذي يشبه أيضاً ما فعلته الباكخيات ببنثيوس في تراجيديا عابدات باكخوس ليوربيديس، عندما مزقت أجاوي ورفيقاتها ابنها بنثيوس الذي تصورته - في غمرة الجنون الباكخي الذي أصابها به ديونيسوس- في صورة حيوانية مقاربة للصورة الحيوانية لديونيسوس نفسه. لكن هذا التماهي الذي يأمله التلاميذ من خلال تمزيق أورفيوس يعتمد على العلاقة المسبقة بين أورفيوس وديونيسوس، والتي يلفت نظرنا إليها ذيموبولوس Δημόπουλος عندما يلاحظ أنه قبل تلك الحادثة (ومن خلال ما يُفهم

من سياق القصيدة نفسها) ارتفع أورفيوس وحده إلى الوعي بديونيسوس من خلال الألم الذي ألم به بعد الانفصال عن محبوبته يوريديكي. ومن خلال تلك الحادثة يرى أن هناك أرواحاً أخرى تبحث عنه ليس فقط لتأثرهم بصوت قيثارته وإنما لما يمتلكونه من عذرية في أعماق أنفسهم. لقد شعر الجميع بما يشعر به، لكن تلاميذه كانوا يحبون روحه ذاتها. ويرى أنه من الواجب تجاه هؤلاء أن يلقنهم،مثلما وجب عليه أن يلقن نفسه ويزكيها[١٥٠]. والتماهي بين أورفيوس وديونيسوس يقودنا إلى التماثل بين تلاميذه وجماعة العبدة المشاركين في الطقوس الديونيسية من ناحية والتياتين من ناحية أخرى. وهذا ما تعبر عنه كيكو Κέκκου عندما تلاحظ أن هذه الأبيات تحتوي على بعض أوجه الشبه مع العناصر الأسطورية الأورفية، التي يظهر فيها ديونيسوس بوصفه ساحراً، وتعقب التياتين والتهامه جسده حتى يتخلصوا من صفاته وسحره الطاغي. فالتلاميذ يتماثلون (يتماهون) مع التياتين، بينما يتماثل (يتماهى) أورفيوس مع ديونيسوس زاجريوس. ويهدف التلاميذ من خلال هذا التقطيع إلى شيئين : ١- التخلص من القيود التي يفرضها عليهم سحر معلمهم وفتنته. ٢- الاعتياد على الخصال المميزة له، والتي هي الرقص والقيثارة واللوجوس. فأما بالنسبة للرقص، فإن أورفيوس يعد قائد الديثيرامبوس الطقوسي السري والذي يهيمن على درجات التلقين المختلفة. وأما بالنسبة للقيثارة فهي أكبر من كونها آله موسيقية؛ فبها يُخضع الحيوانات وبها يشجي البشر من حوله. وهي التي تجعل ضمير الإنسان ووعيه يتجهان نحو المفهوم الفيثاغوري للموسيقى، التي يتحقق عن طريقها الوئام بين الروح والأبعاد الكونية. وأما اللوجوس (الكلمة) فهو يقترب عند سيكيليانوس من فلسفة هيراكليتوس ويبتعد عن المفهوم العقلاني في أثينا القرن الخامس قبل الميلاد وحركة التنوير في العصر الحديث. .. وتعد هذه الخصال الثلاثة قوى يمتلكها الملَّقِن أورفيوس، وعن طريقها يسيطر على الأرواح. كما أنها هي العناصر الثلاثة التي يريد التلاميذ التعرف والاعتياد عليها من خلال الالتهام الطوطمي للرب، أي تقطيع الرمز الرباني في صورته الحيوانية. فأوجه الشبه بين أورفيوس وديونيسوس زاجريوس واضحة: فالمعلم (اورفيوس) يرقد داخل الكهف، كما أن تشبيهه بالأسد يذكرنا بتحولات ديونيسوس عندما هاجمه التياتين، كما أنه يحتضن الوردة التي هي عند سيكيليانوس الرمز الثالث للتماثل المتوازي (Συμμετρίας)، وهدية الأوليمبوس والرمز المقدس لاليوسيس (إلفسينا). "فالوردة –الكلمة / الروذوس- اللوغوس" توحد في تركيب واحد المنافسات التي عكست عبر العصور مسيرة الرمزين المتمثلين في الحبة والكرمة[١٥١]. إن رغبة الاستحواذ هذه لدى تلاميذ أورفيوس تكشف لنا أيضاً عن رغبتهم في التماهي معه، وبالتالي مع ديونيسوس نفسه. ومن سياق القصيدة نستطيع أن نتبين أن هذا الغرض قد تحقق – على الرغم من عدم تحقق فعل التمزيق نفسه؛ فعندما رأى

أورفيوس اهتزاز أتباعه (اعضاء الكورس) عقب إعلانه لهم صعوده وحيداً إلى جبل بانجيوس، أراد أن يبث فيهم روح الثبات والعزم عن طريق استدعاء الذاكرة الكاملة وتنشيطها، إذ أنها الذاكرة التي أدت إلى التلقين في الطقس السري والتماهي معه في فترة سابقة. ففي بداية تذكيره لهم بما حدث بينهم أثناء تلك الفترة نجد أنه يأمرهم:

Ἐλᾶτε **.هلمـــــــــــوا**

Σιμότερα, ὄχι τὴ φωνή μου μόνο **قريباً مني، لا لتسمعوا صوتي**
Ν᾽ ἀκοῦστε, μὰ τὸ χτύπο τῆς καρδιᾶς μου![152] **فحسب، بل لتستمعوا إلى دقات قلبي!**

وعندما يطلب قائد الكورس الثاني (الممثل لكل أعضائه) أن يلتقط خيط السرد من أورفيوس ويستأذنه في ذلك، يأذن له أورفيوس مشيراً إلى أن روحه قد تماهت مع روحهم تماماً:

Λέγε, εἶν᾽ ἡ ψυχή σου **قل، إن روحك هي**
Ψυχή μου.[153] **روحي.**

ويؤكد على ذلك مرة ثانية عندما يستأذنه قائد الكورس الثاني أن يواصل القص زميله قائد الكورس الأول مشيراً إلى أن الجميع (هو وتابعيه) أصبحت لهم روح واحدة:

Μιὰ εἶν᾽ ἡ ψυχὴ καὶ μία ἡ καρδιά, ἂς μιλήσει[154] **روح واحدة وقلب واحد،فليتكلم.**

إن التلقين والتماهي من خلال أسطورة ديونيسوس زاجريوس يمكن أن يمثل وشيجة من الوشائج التي تربط بين هذا العمل الذي يمثل باكورة تراجيديات الشاعر والديثيرامبوس ما قبل التراجيدي أو التراجيديا في حالة تطورها من الديثيرامبوس (التي أراد الشاعر أن تمثل نموذجاً لعمله على النحو الذي نوهنا إليه أعلاه[١٥٥]). إن استنتاج كوك Cook القائم على ما ينسبه معجم سودا إلى الشاعر ثيسبيس، يبدو من الأهمية بمكان أن نورده في هذا السياق. إنه يشير إلى أن ثيسبيس قد دهن وجوه ممثليه بالرصاص الأبيض كما دهن التياتين وجوههم بالجص. فعناوين المسرحيات التي تنسب إلى ثيسبيس والتي يشير إليها معجم سودا هي "مآثر بيليوس" (Αθλα Πελιου) و"المراعي" (Φορβας) و"الكهنة" (Ιερεις) و"الفتيان" (Ηιθεοι) و"بنثيوس" (Πενθευς). وفي هذه التراجيديا الأخيرة لا بد أن يكون قد تمت معالجة تمزيق ديونيسوس، لأن بنثيوس، الذي يُعد النسخة الطيبية لديونيسوس قد تم تمزيق أوصاله، إن لم يكن قد تم التهامه أيضاً[١٥٦]. والتواشج بين أسطورة ديونيسوس (زاجريوس) وبين المادة التراجيدية الأولى (أو ما قبل التراجيدية) من الصعب أن يخلو من ثمة تأثر بفكر الشاعر والفيلسوف الألماني

فريدريش نيتشه Nietzsche الذي كان لوجهة نظره أثر في عدد كبير من أقطاب الدارسين للأساطير والدراما اليونانية، سواء من منطلقات أنثروبولوجية أو بنيوية. ويرى هينريش Henrichs أن " ما جذب نينشه إلى أسطورة معاناة زاجريوس هو تأكيدها على المعاناة الإلهية والموت كبداية لحياة أخرى. فالحقيقة التي مفادها أن هذا الإله إنما كان نسخة غامضة من ديونيسوس قد زودت نيتشه بالحجة التي يحتاجها كي يربط بين هذه الأسطورة والمسرح اليوناني وبطله التراجيدي، وهو الربط الذي لم يحدث خلال العصور القديمة وتبناه جيلبيرت موري Gilbert Murray فيما بعد"[١٥٧]. وكان هينريش قد لاحظ قبل ذلك أن " أهم الموضوعات التي سيطرت على استقبال ديونيسوس في العصر الحديث يمكن تلخيصها في فقدان الذات والمعاناة والعنف؛ فالحق أنها ظهرت لأول مرة مجتمعة، بيد أن نيشة لم يعالجها جميعاً بالتساوي. ولقد طفت على السطح بعد نيتشه في أشكال وبمسميات مختلفة.ومن الإنصاف أن نقول إنها قد تركت بصماتها على أي معالجة كبيرة لموضوع ديونيسوس، في مجالي البحث والأدب معاً. ولقد تضمن فقدان الذات، كما يُفهم عادة في هذا الصدد، ما مفاده أن التابعين القدامى لديونيسوس قد فقدوا هوياتهم الفردية، بعد أن انضموا لجماعة دينية أوسع وبعد مماثلة أنفسهم مع الإله. كما مثل العنف والمعاناة وجهين لعملة واحد، إذ أنهما يشيران إلى الموت الذي يعانيه الإله نفسه كما تقول الأسطورة اليونانية، أو خصومه الأسطوريون الذين تحل بهم المعاناة ويحيق بهم الدمار، أو على وجه العموم العنف الذي يقع على عبدته في أية أساطير وعبادات أخرى."[١٥٨]. أما الوشيجة الثانية المهمة التي تقوم بها هذه الأسطورة التلقينية فهي الربط بين النزعة الديونيسية والنزعة الأبولونية، وهو ما أشرنا إليه سابقاً في هذا البحث، حيث إن النسخة الأورفية لأسطورة ديونيسوس تربط بشكل أو بآخر بين ميلاد ديونيسوس وآلامه من ناحية ونبوءة دلفي من ناحية أخرى[١٥٩]. ولا غرابة أن يجعل سيكيليانوس من هذه الأسطورة ومن هذه الوشيجة حجر الزاوية في قصيدته التي تعد باكورة تراجيدياته والتي تمثل جزءاً من الفكرة أو المحاولة الدلفية التي نذر لها الجانب الأكبر من تجربته الشعرية[١٦٠]. وتتلخص الفكرة الدلفية فيما يمكن أن نسميه بالوحدة الدينية الإنسانية (Θρησκευτικός Ουμανισμός)[١٦١]. وتتمحور هذه الوحدة حول دلفي، حيث إن جماع النظرية الكونية (κοσμοθεωρία) عند سيكيليانوس تعتمد على أساطير الديانة الأورفية ورموزها، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدلفي ويعد ديونيسوس، إله الأورفية، مركز هذه النظرية الكونية الذي يتحد الملقنين من خلاله مع الطبيعة[١٦٢]. وعلى ذلك فأن سيكليانوس ما فتئ في مقالاته يظهر على أنه شاعر دلفي الذي يذكر دائماً بالشريعة الدلفية والجمعيات الدينية ذات الطابع السياسيي في اليونان القديمة وما يتم في طقوس إليوسيس (إلفسينا). وهو يعتقد أن الروح الدلفية

يمكن أن تعبر عن الأخوة بين الشعوب وأن طقوس إليوسيس (إلفسينا) ذات محتوى اجتماعي وروحي على حد سواء[١٦٣]. وتلخص لنا زوجة الشاعر المباديء العامة التي قامت عليها الفكرة الدلفية في ١- مبدأ الألمعية أو التأثير الذي يحكم الفن والسياسة والعالم، الذي يتمثل أصله في الارتباط بين الإنسان والشمس كمصدر للكلمة (اللوجوس) الفضلى أو كلمة الفضيلة. ٢- مبدأ الإيقاع الجميل الذي تتحقق به الثقافة الداخلية لكل منا . ٣- مبدأ الانضباط الداخلي الحقيقي. ٤- مبدأ البساطة الضرورية. ٥- مبدأ الاستقلال الأساسي لكل نفس أو روح، سواءً كانت روح فرد أو روح شعب (جماعة). ٦- مبدأ الذاكرة التي تتركز فيها مبادئ الفكر والإرادة[١٦٤]. في حين يقيّم لنا Παράσχος منزلة ديثيرامبوس الوردة في هذه الفكرة الديلفية معتقداً أن سيكيليانوس قد عرض لنا من خلال ديثيرامبوس الوردة الديناميكية النفسية والروحية الهائلة والقدرة التي بلا حدود على إعادة بناء الإنسان الذي يؤمن بتحقق الإيمان الدلفي. فالفكرة الدلفية أو الإيمان الدلفي كما يشرحها الشاعر نفسه هي إعادة اكتشاف المبادئ الخالدة التي يمكن أن تؤدي دورها اليوم بوصفها العناصر الأصيلة غير الفاسدة (خارج الزمان والمكان) لجوهر الإبداع العقلي الحياتي. أي إعادة اكتشاف منظومة الأخلاق الأبولونية والأرثوذوكسية الدورية كما تم التعبير عنها منذ أقدم العصور في دلفي. أو بمعى آخر إعادة اكتشاف ميراث أجدادنا ذي القيمة العالية بما لها من ديناميكية غير قابلة للإفساد، والتي هي - بفضل تواشجها الداخلي - قد صِغت لتوائم بين عقولنا وأرواحنا بدقة متناهية، في أي واقع للمتغيرات الروحية والتاريخية التي يعج بها العالم[١٦٥]. أما البعد الثالث أو الوشيجة الثالثة التي تتيحها هذه الأسطورة التلقينية فهي بين هذه النسخة الأورفية للأسطورة وبين النسخ المشابهة لها في الشرق القديم. وهو بُعد قد يكون الشاعر قد عمد إلى إحداثه كي يضفي على محاولته الدلفية جانباً إنسانياً عاماً إلى جانب خصوصيتها اليونانية. فمن المعروف أن سيكيليانوس إبان شروعه في هذه المحاولة قد زار العديد من البلدان الشرقية (لا سيما مصر والهند وفلسطين واليابان) حتى يستوعب التجارب التلقينية فيها[١٦٦]. ويلاحظ ذيموبولوس Δημόπουλος، في إطار تحليله للأسطورة الأورفية (عن ديونيسوس زاجريوس) كما وردت في ديثيرامبوس الوردة، أن العقيدة الأورفية هي النسخة اليونانية لديانة عالمية قديمة، وأن ارتباط العقيدة الأورفية وانتشارها في اليونان يماثل الغزو الدوري. كما يشير إلى ارتباط العقيدة الأورفية بالفترة القديمة التي ظهرت فيها عقائد المصريين والهنود والفرس؛ ويشير أيضاً إلى مضاهاة المصادر اليونانية القديمة ديونيسوس بأوزوريس[١٦٧]. بيد أن هذا التشابه يمكن أن يصب أيضاً في العلاقة بين عمل سيكيليانوس والتراجيديا اليونانية في مراحلها الأولي. فقد لاحظنا من قبل – في بحث آخر- أوجه الشبه بين النموذج الطقوسي الديونيسي كما تعكسه نصوص التراجيديا والدراما اليونانية والنموذج التلقيني الطقوسي في التمثيلية الشعائرية في

الشرق القديم، وهي نماذج كانت تهدف في المقام الأول إلى التماهي. وأهم الأمثلة التي استعنا بها في هذا الصدد هو نص "تمثيلية انتصار حورس" على جدران معبد إدفو، والذي يرمز إلى التماهي بين الملك وحورس وأوزوريس، وكذا النصوص التي تناولناها من ألواح أوجاريت[١٦٨].

وإذا ما عدنا إلى سياق القصيدة بعد هذا الربع الأول الذي طرح فيه الشاعر أسطورة ديونيسوس على هذا النحو، نحس بوجود دائرة التماهي مع ديونيسوس عن طريق تفعيل رمزية الوردة التي (قد) أدخلها الشاعر في النطاق الدلالي الديونيسي عن طريق ربطها بأسطورة ديونيسوس. فقائد الكورس الاول (سطور ١٩٢-٢٧٠) يبدأ القص من جديد، فيقول ما مفاده إنهم عندما وجدوه نائماً في الكهف وفي حضنه الوردة أرادوا أن يهجموا عليه، فنصحهم أحدهم أن لا يفعلوا، فغير جدير برجال أمثالهم أن يهاجموا هذا الصبي في نومه، ثم وخزه وخزة خفيفة برمحه فقام متعجباً كيف نام هكذا في أحضان ديونيسوس؟

«Τί», εἶπες, «εἶναι παιδιά; Πόσο κοιμώμουν Βαθιὰ μέσ᾽ τοῦ Διονύσου τὴν ἀγκάλη![169]

وقلتَ، ماذا هناك أيها الرفاق؟ كم من الوقت نمتُ بعمق في أحضان ديونيسوس!

فأرورفيوس – كما جاء على لسان قائد الكورس الأول - يشبه نومه وهو يحتضن الوردة بنومه في أحضان ديونيسوس. إن علاقة التماهي بين ديونيسوس والوردة تقوم على الربط بين أسطورة ديونيسوس الأورفية والوردة ذات المائة ورقة. فإذا كانت أشلاء ديونيسوس (الذي مزقه التياتين والتهموه قبل أن تضربهم صاعقة زيوس) قد بُعثِرت لينشأ منها الجنس البشري، فإن الوردة سوف تتبعثر أوراقها عندما يفعل الميناد بأورفيوس ما فعله التيتانيس بديونيسوس[١٧٠]. ويؤكد لنا هذا فراجوس Φράγκος في إطار شرحه لمفهوم الشعر عند سيكيليانوس، حيث يشير إلى أن مسيرة الشعر لا ينبغي أن تتمثل في التشرذم النابع من الإعجاب بالذات وإنما ينبغي أن تكمن في البحث عن الوحدة، كالوردة ذات المائة ورقة المتماثلة، حيث إن كل الورقات ورقة واحدة وكل ورقة هي ورقة واحدة (في ذاتها). ويستشهد الباحث في هذا السياق بقصيدة "نحو الشعر- الفعل" (πραξη–προς την ποιηση) في الجزء الثاني من أعماله الغنائية)، حيث يوجه الخطاب للأم-النهار(Μάνα-Μέρα) متسائلاً "كيف تظل متشرذمة في سكون الكون أعضاءُ الرب، (التي هي) أعضاءُ ديونيسوس الكبير، أعضاءُ الشِعر الكبير. ثم يعقب الباحث (مستشهداً هذه المرة بما ورد في "ديثيرامبوس الوردة") بأن الشاعر هو الوحيد الذي يستطيع أن يهبنا الوحدة المفقودة، وهو الذي يستطيع أن يوحد أرواحنا المتشرذمة؛ إنه يستطيع أن يمنحنا الوردة "ذات المائة ورقة المتماثلة"، والتي هي رمز التماثل، والتواؤم والوحدة. ويستشهد الباحث في ذلك

بـديثيرامبوس الـوردة[١٧١]. وعلـى الـرغم مـن أن رمـز الـوردة ذات المائـة ورقـة يمثـل تجديداً من جانب سيكيليانوس في نظر الذين تناولوا هذا العمل بالتحليل، فنحن لا نعدم الوسيلة لربط هذا الرمز بالسياق الديثيرامبي والأورفي في الأدب القديم والحـديث ولـو في إطار عام؛ فقد رأينا في الديثيرامبوس ١٧ لباكخيليديس أن الأكليل المليئ بـالورود (ροδοις ερεμνον) الذي أهدته أمفيتريتي لثيسوس يدخل ضمن إطار التلقين فـي شعيرة المرور المصاحبة للانتقال من طور الصبا إلى طـور الرجولـة[١٧٢]. أمـا بالنسـبة للأدب الأوروبي الحـديث – لاسيما الألمـاني الـذي تـأثر بـه سـيكيليانوس[١٧٣]- نجـد أن الشاعر الألماني راينير ماريا ريلكه (Rainer Maria Rilke) قد استخدم الوردة فـي قصيدته "أورفيوس . يوريديكي. هـرميس" التـي نظمهـا سـنة ١٩٠٤ (أي قبـل تـأليف سيكيليانوس لعمله بنحو ثلاثة عقود) كي يدلل بها بصورة مجازيـة علـى القيثـارة التـي يمسـكها أورفيـوس بيسـاره، حيـث يشـبهها بتـوأمين مـن الـورود ينمـوان علـى فـرع زيتون[١٧٤]. وفي سونيتة أخرى يربط ريلكه بين أورفيـوس والـوردة محبـذاً عـدم إقامـة تمثال لأورفيوس، وداعياً أن تُترك الوردة (التي ترمز لـروح الشـعر) كـي تزدهـر[١٧٥]. فتجديد سيكيليانوس إذن لا يتمثل في خلق رمزيـة الـوردة فـي حـد ذاتـه داخـل المحـيط الدلالي الأورفي والديثيرامبي، وإنما يتمثل في نقل هـذه الرمزيـة مـن المحـيط الـدلالي الشعري الديثيرامبي أو الأورفي الأعم إلى المحيط الدلالي الديونيسي الأخـص، وذلـك بربط أعضائها بأعضـاء ديونيسـوس طبقـاً للنسـخة الأورفيـة (التراجيديـة) لأسـطورة ديونيسوس، التي تتماثل في نفس الوقت مع أعضاء الشِعر الكبير.

والوردة بهذا الطرح الجديد الذي طرحه سيكيليانوس تؤكد وحدة الجنس البشري عن طريق تلقينهم وإدخالهم في علاقة مـن التمـاهي مـع ديونيسـوس نفسـه. وإن تحقـق ذلك تدريجياً. فأورفيوس ينادي تلاميذه وملقنيه ويطلب منهم أن يجلسـوا معـه، فجلسـوا وأنصتوا له حتى طلعت الشمس والوردة الدامية أمامه فبدأ أورفيوس فـي الحـديث إلـى هيليوس (الشمس):

«Δικό Σου τὸ αἷμα εἶν', Ἥλιε, καὶ δικό Σου
Εἶναι τὸ Ῥόδο καὶ δικός Σου εἶμαι ὅλος
Καὶ δικοί Σου εἶναι τοῦτοι,[176]

الدم ملك لك، ياهيليوس، والوردة أيضا
ملك لك، وأنا كلي ملك لك
وهؤلاء ملك لك،

ويدعو أورفيوس هيليوس فـي سـياق الطقـس ذاتـه أن يوحـد بـين قلـوب هـؤلاء (الملقنين) بإشراقه (بمطلعه) واضعاً النبوءة كاملة بين يدي أبولون. ثم يخاطـب نـيكس (ربة الليل) ،أم الآلهة، ويعبر عن أنه عازمٌ على أن يضع الوردة أمام عينها علـى قمـة جبل بانجيوس، حيث لا يستطيع شجر السرو أن يبلغ بذروته هذه القمة. ثم يطلب منهـا أن تهبه نظير ذلك السر المقدس حتـى يعلمـه لهـؤلاء (لتلاميـذه). هكـذا قـال أورفيـوس النشيد وهكذا كرره وراءه كورس الملقنين في انتظار أن يعلموا منه سر الـوردة. فأخـذ أورفيوس يتحدث ويشرح لهم سر الوردة.

وهكذا فإن رمز الوردة التي تبدو وكأنها تقطر دماً يُعد وسيلة للتماهي بين اورفيوس وهيليوس[١٧٧] أو لربما يأتي في هذا السياق ليؤكد على قضية التماهي مع ديونيسوس والتي تتسع دائرته رويداً رويدا. ففي (أبيات٢٧١-٤٤٢) يتحدث أورفيوس في منولوج مطول ليشرح سر الوردة بنفسه؛ حيث يقول إنه هو وحده الذي سوف يتفوه بالسر المقدس. فلا ينبغي لأحد غيره ذلك وإنه سوف يشرحه لهم ليوقظ ذاكرتهم للمرة الأخيرة. ويبدأ بالحديث إلى هيليوس (إله الشمس) مذكراً إياه بأنه ابن نيكس (ربة الليل)، كما أنه (أي أورفيوس) أيضاً ابن نيكس الذي أرضعته من ثديها مثله وطالباً منه المساعدة لأنه قد ولد قبله:

ἐγὼ τὴ Μάνα Σου τὴ βλέπω	**إنني أرى أمك**
Νὰ Σ᾽ ἀγκαλιάζει Ἐσέ, τὴν ἅγια Νύχτα	**وهي تحتضنك، (أجل إنها) ربة الليل المقدسة**
Καὶ πὼς ποτὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ ξαίρει	**وكيف بمقدور أحد أن يعرف من هو**
Τὸ γιό, ἂν τὴ μάνα πρῶτα δὲ γνωρίσει;	**الابن، ما لم تتعرف عليه أولاً أمه؟**
Τί κι ἐγὼ γιός της εἶμαι, κι ἀπὸ βρέφος[178]	**ماذا،فأنا أيضاً ابنها،مذ أن كنت جنيناً (في رحمها)**

وربما توحي الإشارة إلى رؤية ربة الليل هنا بالإطار الزمني الذي أراد الشاعر أن يكسبه لهذا العمل الذي أراد له أن يكون ديثيرامبياً ومسرحياً (قريباً إلى روح الديثيرامبوس الذي تطورت منه التراجيديا) في الوقت نفسه؛ ذلك أنه برؤيته لربة الليل يشيرإلى أن الليل قد جن.[١٧٩] ثم يستمر في الحديث إلى ربة الليل التي تختفي في ضوء ابنها كالأرملة التي يسرها أن تسمع منجزات ابنها وهي في ملابس الحداد. ثم يسألها أن تهبه القدرة كي يذهب إلى أرواح أولئك الذين لا يعرفونها، أي لا يعرفون سر الوردة. ولسوف يصعد إلى القمة درجة درجة (ويعد التلاميذ بالذاكرة الكاملة إذا ما صعدوا الدرجات الثلاث: سنبلة القمح (التي ترمز لديميتر) والكرْمة (التي ترمز لديونيسوس) والوردة (التي ترمز لتأسيس الطقوس السرية الأورفية)[١٨٠]. ثم يخاطب ربة الليل قائلاً:

Μὰ ἐμεῖς, ἐδῶ ᾽μαστε στὴ γῆ κι, ὦ Μάνα,	**أما نحن، هنا على هذه الأرض، يا أماه،**
Πολλά ᾽ναι τὰ σκαλιὰ ὡς ποὺ ν᾽ ἀνεβοῦμε	**أمامنا كثير من الدرجات حتى نصعد**
Στὴν ἅγια κορυφή, ποὺ ὅλα τὰ σμίγει	**إلى القمة المقدسة، حيث يمتزج كل شيء**
Σὲ μία πνοή. Κι ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Ἅδη	**في نفس واحدة. فمن هاديس تبدأ**
Τὸ πρῶτο τὸ σκαλὶ καὶ τὸ πιὸ πάνω	**الدرجة الأولى والتي فوقها**
Ἡ ἅγια τὸ χτίζει Δήμητρα. Γιατὶ ὅπως	**تبنيها ديميتر القدسية. لأنه مثلما أن البشر**
Ὅλοι στὸν Ἅδη ἐμπρὸς οἱ ἄνθρωποι εἶν᾽ ὅμοιοι,	**جميعاً متشابهون أمام هاديس،**
Ὅμοια εἶν᾽ ἴδιοι κι ἀγνάντια ἀπὸ τὸ Στάχι	**فهم متشابهون أيضاً أمام سنبلة القمح**
Τὸ Μυστικό, ποὺ ἡ Ἐλευσίνα ὑψώνει,	**السرِ (المقدس) الذي ترفعه إليوسيس،**
Καὶ σ᾽ ὅλους πλάι ἡ Περσεφόνη,τὸ ἴδιο	**وإلى جانب الجميع تقف برسيفوني،بالطريقة نفسها**
Ξάγρυπνη γιὰ ὅλους, τὴν ψυχὴ χωρίζει,	**منتبهة للجميع، تفصل عن أجسادهم**

Σὰν τὸ μωρὸ ἀπ᾽ τὴ μήτρα, ἀπ᾽ τὸ κορμί τους.
Μὰ ποιὸς αὐτός, ποὺ δίπλα ἀπὸ τὴν Κόρη,
Πρὶν κι ἀπ᾽ τὸ θάνατο κι ὀλοένα ἀπάνω
Κι ἀπὸ τὸ θάνατο, βοηθάει τὸ σῶμα
Καὶ τὴν ψυχὴ βοηθάει, ἀνταμωμένα,
Μέσα ἀπ᾽ τὸν πόνο, πέρα ἀπὸ τὸν πόνο,
Ν᾽ ἀνεβαίνουν χορεύοντας τὰ πλάγια
Τοῦ βουνοῦ, τὰ πολλὰ ποὺ γίνονται Ἕνα;
Ποιὸς ἀπ᾽ τὰ βάθη τοῦ Ἅδη μὲ τὴν πνοή του
Χορεύει τὶς ψυχές, σὰ μύρια φύλλα
Γύρα ἀπὸ δρῦ ξερό, νὰ σαρκωθοῦνε
Σὲ νέες γενιές, καὶ ποιὸς σὲ τοῦτες μπάζει
Τὴν ἅγια ὁρμὴ τ᾽ ἀνήφορου; Ποιὸς ἄλλος,
Πλούτωνα-Διόνυσε, ἀπὸ Σέ, ἀπ᾽ τὰ βάθη
Τὰ σκοτεινὰ τῆς γῆς σὰν ἀνεβάζεις,
Θεία μαρτυρία τῆς δύναμής Σου, τὸ Ἅγιο
Τὸ Κλῆμα, πού, ὡς βυζαίνει τὰ σκοτάδια
Τῆς γῆς καὶ πίνει ἀπ᾽ τὰ οὐράνια δρόσο,
Συνταιριάζει στὶς φλέβες του τὸ σκότος
Μὲ τὸ φῶς σ᾽ αἷμα πύρινο, δοσμένο
Τὴν ἅγια Μέθη νὰ κερνᾶ ἀπ᾽ τὸ χέρι
Τῶν θείων Μουσῶν, ποὺ ἡ καθεμιά της στέκει
Κάθε σκαλί, γιὰ ν᾽ ἀνεβεῖ μαζί Σου
Στὴν κορυφή, κι ἀλλάζει τ᾽ ὄνομά της
Καθὼς ἀλλάζει τὸ δικό Σου; Κι ἔτσι,
Ἀπὸ μέθη σὲ μέθη, ὁ λογισμός μας
Κι οἱ αἰστήσεις καὶ τὸ θάρρος μας κι ἡ πνοή μας,
Κι ἀπὸ τὸν ἕνα Διόνυσο στὸν ἄλλο,
Ξάφνου ἀνεβαίνουμε, ὡς ποὺ πιὰ δὲ φτάνει
Τ᾽ ἅγιο Κρασί, τι ἀνοίγεται στὸ νοῦ μας
Ἡ ἀνάπνια, ποὺ ὅλα πιὰ τὰ σμίγει σ᾽ Ἕνα,
Ψυχὴ καὶ σῶμα, αἷμα καὶ πνέμα, ἐχθρότη
Κι ἀγάπη, λαοὺς μὲ λαούς, τόπους μὲ τόπους,
Μὲ τὴ ζωὴ τὸ θάνατο, τοὺς αἰῶνες
Μὲ τοὺς αἰῶνες. Κι εἶναι τούτη ἡ ὥρα
Τοῦ Ῥόδου τοῦ ἑκατόφυλλου βαθιά μας,
Πού, αἷμα καὶ πνέμα καὶ ψυχὴ καὶ σάρκα
Καὶ λυτρωμὸς ἀπέραντος, μᾶς μπάζει
Στὸν κύκλο, ὁποῦ κι ἡ πίστη περισσεύει,
Γιατὶ εἶναι πίστη ἡ ἴδια ζωὴ στὴ μέση
Τῆς καρδιᾶς μας γιὰ πάντα ἀναστημένη![181]

أرواحهم، مثلما (ينسلخ)الطفل عن أمه.
فمن ذا الذي بجوار الإبنة (بيرسيفوني)،
قبل الموت و(يعلو) دوماً
حتى فوق الموت، يساعد الجسد
كما يساعد الروح، وهما يلتقيان،
في غمرة الألم، ودون حالة الألم،
كي يصعدا وهما يرقصان على سفوح
الجبل، فكثير من الأشياء تغدو واحدة؟
ومن ذا الذي بأنفاسه من أعماق هاديس
يجعل الأرواح ترقص، مثل آلاف مؤلفة من الأوراق
حول رمح صلد، يجعلها تتجسد
في أجيال جديدة، ومن ذا الذي ينفث في هذه
(الأجيال) نفرة الصعود المقدسة؟ من سواك،
ياديونيسوس-بلوتون، يرفع الظلمات
من أعماق الأرض مثلما ترفعها،
(ليكون ذلك) دليلاً إلهياً على قوتك، الكرمة
المقدسة التي، في حين تمتصُ ظلماتِ
الأرض وتشربُ من ندى السماء،
توائمُ في شرايينها بين الظلام
والنور في دم ناري، بعد أن مُنحت
السَكْرة المقدسة كي تقدمها بيد الموسيات
الربانيات، اللاتي تقف كل واحدة منهن
على كل درجة، كي تصعد معك
إلى القمة، وتغير اسمها
كما تغير اسمك؟ وهكذا من
من سَكْرة إلى سَكْرة، (يتبدل) فكرنا
وأحاسيسنا وشجعتنا وأنفاسنا،
ومن ديونيسوس إلى (ديونيسوس) آخر،
نصعد فجأة، إلى حيث لا تصل الآن
الخمر المقدسة، كي يتفتق عنها في عقولكم
التنفس، الذي يمزج كل شيء في واحد،
نفس وجسد، دم وروح، عداء
ومحبة، شعوب مع شعوب، أماكن مع أماكن،
الموت مع الحياة، القرون
مع القرون. وتلك هي ساعة
الوردة ذات المائة ورقة (الكامنة) في أعماقنا، التي
هي دم وروح ونفس ولحم
وفداء لا حدود له، تُدخلنا (أي الساعة)
إلى الدائرة، حيث يفيض الإيمان،
لأن الحياة نفسها أيمانٌ في أعماق
قلوبنا منبعث إلى الأبد!

إننا نلاحظ أن ديونيسوس في هذه الفقرة يبدأ في السيطرة على سلم التماهي من خلال وشيجتين رئيستين تقومان على النسخة الأورفية (التراجيدية) لأسطورة ميلاد ديونيسوس وآلامه التي أفضنا في ذكر تفاصيها آنفاً والتي وردت أصداؤها في التراجيديا اليونانية (لاسيما في مسرحية "*عابدات باكخوس*" ليوربيديس). وتتمثل أولى هاتين الوشيجتين في علاقة عامة بالأورفية. فمفهوم العبادة عند سيكيليانوس بوجه عام - كما يلاحظ لوفاريس Λουβάρις - قد تحول إلى ديونيسوس الأورفي بشكل حصري[١٨٢]. وفي إشارة إلى العلاقة بين الأورفية وموضوع التماهي الكامل داخل الدائرة الديونيسية في "ديثيرامبوس الوردة"، تلاحظ كيكو Κέκκου أن أورفيوس الباكخي يقودنا من خلال تماثله أو تماهيه المتتالي مع فانيس- ديونيسوس - زيوس - هليوس إلى تركيبة أخيرة مكونة من كل شيء. وهذه التركيبة توصف في ابيات ٣٧٢-٣٨٦، من ديونيسوس إلى ديونيسوس آخر، ومن ثمالة إلى ثمالة، حيث يرجع تعدد أشكال ديونيسوس كما يعكسها التراث القديم إلى خصوصية هذا الإله وأصالته.....وكذا في أبيات ٣٧٩-٣٨٠ حيث يقول سيكليانوس "الدم والنفس، الروح والجسد، الفداء اللامحدود" يظهر ديونيسوس وكأنه التركيب النهائي من كل الثنائيات : الروح والمادة، النفس والجسد[١٨٣]. وأما الوشيجة الثانية فتتمثل في العلاقة بينه وبين الرموز الرئيسة في القصيدة - وهي الورد والكرمة والسنبلة – من ناحية، وبين الرمز الأول والرمزين الأخيرين من ناحية أخرى. فأما العلاقة بين ديونيسوس ورمز الوردة التي استحدثه سيكيليانوس داخل المحيط الدلالي الديونيسي فهي علاقة قد نوهنا إليها سابقاً، وتفضي إلى كون الوردة وسيلة للتلقين (والتماهي) بين اورفيوس (ديونيسوس) وتلاميذه، وإلى كونها في النهاية تجسيداً للروح الديونيسية التي سوف يتم بعثرتها على كل الشعوب كي يتم تلقينها[١٨٤].وأما العلاقة بين ديونيسوس والكرمة فهي علاقة بديهية قائمة على كونه إلهاً للخمر. وأما علاقته بسنبلة (القمح) فتنبني على علاقته بطقوس بيرسيفوني وأمها ديميتر في طقوس إليوسيس (إلفسينا) السرية باعتباره ابن بيرسيفوني التي كانت هذه الطقوس تُقام على شرفها هي وأمها ديميتر[١٨٥]. وتشير كيكو إلى أن "ديثيرامبوس الوردة" يعد تمثيلية تلقينية (μυητικό δρώμενο)، حيث يكمن معناه الأساسي – في تشابهه مع أسرار إليوسيس – في إظهار الرموز المقدسة ودلالاتها.[١٨٦] ومن هنا تكتسب هذه الرموز الثلاثة معانيها داخل المحيط الدلالي الديونيسي؛ ففي رأي أليكسيو Αλεξίου أن الرموز الأورفية التي اتخذها سيكيليانوس في ديثيرامبوس الوردة تتمثل في سنبلة (حبوب) ديميتر σταχυ والكرمة κλήμα والوردة ρόδος. وتمثل الرموز الثلاثة الدرجات الثلاث للتلقين على التوالي. إذ ترمز الحبة لتماثل جميع البشر ومساواتهم أمام الموت والاحتياجات الضرورية للحياة، كما تمثل الدرجة الأولى من التلقين التي تؤدي إلى الحياة الفضلى.

بينما ترمز الكرمة لنفثة الإبداع المقدسة والدرجة الثانية من التلقين، أو الفن الفاضل، الذي يوحي للإنسان بالإيقاع الإبداعي للكون، الحب-الموت (بلوتون - ديونيسوس) اللذان هما شيء واحد ووجهان للتعبير عن النفرة المقدسة التي تدفع دائرة الحياة والموت وتغذي الثمالة المقدسة للإبداع الفني. أما الوردة ذات المائة ورقة فهي ترمز للمواءمة الكاملة بين المتناقضات، وتواشج الثمالة الديونيسية مع الحكمة الأبولونية، وتوحي بالدرجة الثالثة من درجات التلقين وهي المعرفة الفضلى[١٨٧]. بينما يلفت لوفاريس Λουβάρις نظرنا إلى بعد آخر أضفاه هذا التواشج على الوردة وهو تعبيره عن اللوجوس، حيث يرى نقلاً عن سيكيليانوس نفسه أن الوردة-الكلمة (الرودوس-اللوجوس Ρόδος-Λόγος) هي رمز يهدف للإبداع والانتظام، حيث إنها توحد في مُرَكبٍ واحد المنافسات التي قامت بين الرمزين الأخيرين عبر القرون وهما "حبة القمح وحبة الكرم". وهذا الهدف تؤكده الشريعة الدلفية التي تهدف بدورها للمساواة بين حقوق المواطنين رجالاً ونساءاً وخلاص العبيد وإعتاقهم. وهذا الرمز (الوردة) يأتي في عصرنا الحالي – بشكل تلقائي ومتدرج - كي يقود إلى لحياة الفضلى والفن الفاضل والمعرفة الفضلى. وهذه العودة سوف تتحقق من خلال عودة الروح الدلفية[١٨٨]. وأما كيكو Κέκκου – التي تعتقد أن منطق المعاني يدور في دائرة منطق الرمز في هذا العمل - فتشير إلى أن الوردة تعد نموذجاً لتركيب والتأليف بين إلهين متنافسين وهما ديونيسوس وأبولون..... كما أنها تعد مصدر الذاكرة الكاملة τελεία Μνήμη والألم πόνος والغاية σκοπός . كما أن تناسق أوراقها يعد بمثابة سلالم لارتقاء الفرد أو الشعب. وهي ديونيسوس في الجمع الذي لا يحصى من البشر الفانين. ولكي يستعيد ذاته المفتتة هذه فإنه يصعد من الأسفل أي من المراتب السفلى، مثل الكرْم (الذي هو رمز له) تصعد من الجذور الأرضية ومثل الخمر الذي يسكر النفس ويرفعها من القيود المادية لإحدى الموسيات مرتفعا بها إلى موسية أخرى..... لقد أشارت الطقوس التلقينية في إليوسيس إلى هذا المعنى الخارق لتكوين الإنسان والحفاظ على حياته من الناحية البيولوجية. والرمز هنا هو سنبلة القمح (σταχυ) التي ترفعها بيرسيفوني من العالم السفلي (عالم الموتى) وتقدمها ديميتر كي يقيم العابد (بها إوده) ويحافظ على حياته[١٨٩].

لعل هذا التواشج إذن – بين الوردة وديونيسوس وكل من الرمزين الأساسيين الآخرين (الكرْم ووسنبلة القمح) في القصيدة- هو الذي يؤدي تدريجياً إلى تثبيت رمز الوردة متماثلة الورقات داخل المحيط الدلالي (الديونيسي) للقصيدة من ناحية، واتساع دائرة التلقين من ناحية أخرى.كما أنه يؤدي إلى وضع الوردة أعلى سلم التلقين والتماهي في هذا الشكل من الدراما الطقوسية التي أراد سيكيليانوس أن يضفيه على قصيدته. فما أن ينتهي أورفيوس من دعاء التماهي هذا حتى يشير إلى ما أصاب أتباعه هؤلاء من أعراض تنم عن أنهم أصبحوا ملقنين داخلين في طقوس العبادة

السرية، التي ستؤدي بهم إلى التماهي (مع كل من أورفيوس وديونيسوس) عن طريق رمزية الوردة ذات المائة ورقة. لقد أصبحوا منذ تلك اللحظة جماعة (كورس) الملقنين وليس مجرد أتباع له. حيث يصف أورفيوس الأعراض التي انتابتهم قائلاً:

Καὶ Σεῖς, ὡς Σᾶς ἐκοίταξα, εἴχατε ὅλοι
Τὴν ὄψη καὶ τὸν τρόπο Σας ἀλλάξει
Καθὼς καὶ τώρα.[190]

وأنتم، عندما التفتُ إليكم، كنتم جميعاً قد
غيرتم هيئتكم وطريقتكم
مثلما أنتم الآن.

ثم يومئ الشاعر من طرف خفي إلى أن سر الوردة (الذي هو سر التلقين والتماهي) قد تغلغل في نفوسهم:

Κι ὅλων μαζὶ μιὰ ζέστη Σᾶς περνοῦσε
Τὶς φλέβες μυστικιά, ποὺ σταματοῦσε
Τὴν ἀναπνιά Σας στὰ ρουθούνια, κάποιοι
Ποὺ τ᾽ ἄνοιγαν πλατιὰ κι εἶχαν κλεισμέν
Τὰ χείλη τους σφιχτά.[191]

وأخذ يسري في عروقكم جميعاً
سرٌ دافئ، يوقف
أنفاسكم في فتحات أنوفكم، فأخذ
بعضكم يوسع هذه (الفتحات) من الجانبين
وقد أغلقوا شفاههم بشدة.

ثم يتابع الجميع الصعود كي يظفروا بالوردة. فيصيح أولهم ويهيب بأورفيوس أن يعطي الوردة إليهم، إلى الجميع إلى كل الشعوب. وتتحول الوردة من مجرد رمز للتماهي ووسيلة لتلقين جماعة إلى دائرة أخرى أعم وأشمل، فتصبح وسيلة لتلقين الشعوب والتوحد بين بعضها البعض. ويحكي أرفيوس فيذكر أن كورس الملقنين قد طلب منه أن يمنح الوردة التي هي وسيلة للتماهي إلى الشعوب:

Μὰ τώρα
Δὸς τὸν ἀγώνα γιὰ τὸ Ρόδο, Ὀρφέα,
Στοὺς λαούς,γιὰ νὰ κινήσουνε ὅλοι ἀντάμα
Πρὸς τὴν κορφή, ποὺ ὅλα τὰ σμίγει σ᾽ Ἕνα,
Ψυχὴ καὶ σῶμα, αἷμα καὶ πνέμα, ἐχθρότη
Μ᾽ ἀγάπη, τόπους μ᾽ ἄλλους τόπους, τἄστρα
Μὲ τἄστρα, ζωὴ μὲ θάνατο, τοὺς αἰῶνες
Μὲ τοὺς αἰῶνες. Δὸς στοὺς λαοὺς τὸ Ῥόδο
Ὀρφέα!»[192]

أما الآن
فهبْ الكفاح من أجل الوردة، يا أورفيوس،
للشعوب،كي يتحركوا جميعاً سوياً
نحو القمة، التي تمزج كل شيء في واحد،
نفسٌ وجسد، دمٌ وروح، عداوة
ومحبة،أماكن مع أماكن،النجوم مع
النجوم، الحياة مع الموت، القرون
مع القرون. فهيا قدم الوردة للشعوب،
يا أورفيوس!"

ويحمل أورفيوس الوردة وهو يرتعش. ويسألهم أين يريدون أن يزرعوها وفي أي أرض؟:

μὲ φωνὴ ποὺ ἐρχόταν
Ἀπ᾽ ἄλλον κόσμο, κι ὅμως κύλησε ὅμοια
Μὲ μία βροντή, ἀποκρίθη: «Στὴν Ἑλλάδα!»
Καὶ τὰ γκρεμά, οἱ πλαγιές, τὰ κορφοβούνια,
Σὰ στήθη ποὺ ἀνασαίνοντας πλαταίνουν,

وأجاب بصوت كان يصدر
من عالم آخر، مع أنه انساب مثل
صوت رعد: "في اليونان"،
ورددت الجروف والسفوح وقمم الجبال،
، مثل الصدور التي تتسع

وهي تتنفس،صدى (عبارة):" في اليونان"فتشجعنا.
وآنذاك لفنا البايان (نشيدُ أبولون)
ملأ(نفوسنا) البايان، أخذنا
البايان على أجنحته العريضة المنبسطة

Θαρρέψαμε, ἀντηχῆσαν: «Στὴν Ἑλλάδα!».
Καὶ τότε πιὰ μᾶς τύλιξε ὁ Παιάνας
Μᾶς γέμισε ὁ Παιάνας, μᾶς ἐπῆρε
Στὰ διάπλατά του τὰ φτερὰ ὁ Παιάνας.[193]

وهنا نلاحظ أن الحيز المكاني للتلقين والتماهي يأتي متسقاً مع الصفة الديونيسية الأورفية لهذه الوردة، ذلك أن الحيز المكاني الذي سوف تُغرس فيه الوردة يرتبط باليونان وبالعنصر الأبولوني. وحيث إن التلقين والتماهي سوف يؤدي إلى الوحدة، فإنه يرتبط بالبعد القومي والإنساني تماشياً مع الفكرة الدلفية. فإذا كان تمجيد الحيز المكاني في ديثرامبيات بنداروس وباكخيليديس مرتبطاً بدولة المدينة أو المدينة الممولة للعرض الديثيرامبي على النحو الذي أشرنا إليه آنفاً، فإنه عند سيكيليانوس يرتبط بالبعد القومي الذي تأتي دلفي والأورفية الديونيسية في مركزه، فضلاً عن انه يرتبط أيضاً بالبعد الإنساني وبمركزية الحضارة اليونانية، أي أن تكون الحضارة اليونانية والوجود اليوناني (Ελληνισμός) هما محور هذا البعد الإنساني. فنحن إذاً أمام ثلاث دوائر تعبر عن مركزية الحضارة اليونانية في فكر الشاعر. ونقصد بها الدائرة الدلفية الديونيسية التي تشملها الدائرة القومية اليونانية التي تتمحور حولها الدائرة الإنسانية. لقد وجد سيكيليانوس - على حد تعبير فراجوس Φράγκος - الحل للمشكلة التي نشأت في عصر التنوير اليوناني (قبيل الثورة اليونانية) - حول العلاقة التي يجب أن يكون عليها الشعر اليوناني الحديث بالتراث اليوناني والإبداع الأوروبي- في تصور مفاده أن مركز الحضارة اليونانية والوجود اليوناني الذي تمثل ديلفي وأسرار إليوسيس منبعه يمثل التعبير الأكثر عمقاً للوعي الروحي العالمي[١٩٤]. ويركز لوفاريس Λουβάρις على الدائرتين الأولى والثالثة فيرى إن النظرية الكونية (κοσμοθεωρία) بأسرها عند سيكيليانوس تعتمد على أساطير الديانة الأورفية ورموزها التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدلفي. ويُعد ديونيسوس، إله الأورفية، هو مركز هذه النظرية الكونية. فهو رب الوجد الذي يتحد من خلاله الملقَنون معه. ويتفق مع طبيعة هذا الإله العنصر الحماسي عند سيكيليانوس. ويجعل سيكيليانوس مفردات الأسطورة الأورفية ترتبط من هذا المنطلق لتصبح رموزاً إنسانية شاكلة (πανανθρώπινα)[١٩٥]. ولا يخرج تحليل Κέκκου لهذه الأبيات عن روح المركزية اليونانية فتشير إلى أبيات (٤٤١-٤٤٥) التي يرد فيها اختيار اليونان لزرع الوردة، وتتحدث عن هذا الاختيار وتوجز أهم اسبابه في ١- ما أشارت إليه افا بالمر (زوجة الشاعر الأمريكية الأصل) من أن الشعب اليوناني هو الوحيد الذي يتفهم الأفكار التي ترتقي فوق الشعوب، وأنه لا يفرض ذلك بالقوة، بل يعترف باستقلال كل نفس وكل فرد وكل شعب ٢- أن بلاد اليونان هي التي عاشت بقلبها تجربة تقطيع ديونيسوس وإعادة ميلاده، وتجربة تقطيع اوزوريس وتجدده، وتجربة صلب المسيح

وبعثه (طبقاً للمعتقد المسيحي الأرثوذوكسي). وهذا ما تؤيده الأبيات التالية (٤٤٢-٥٥٤) من أن الطغيان يختفي ويتم التصالح الإنساني في دلفي[١٩٦]. وعلى الرغم من أن مفهوم الوحدة في إطار المركزية اليونانية يرتبط بالنظرية الكونية عند سيكليانوس على النحو الذي عبرت عنه هذه الآراء، فإن هذا المفهوم لا يعدم أن يجد ما يبرره على الأقل في الخلفية الطوطمية للطقوس الديونيسية التي تطورت عنها التراجيديا اليونانية؛ فلقد أشارت Harrison إلى أن الديانة الباكخية تعتمد على الانفعال الجمعي للثياسوس (جماعة العبدة) الديونيسي. فرب هذا الثياسوس يعبر عن وحدة الجماعة[١٩٧]. كما أنها تعتقد أن الديثيرامبوس كان إلهاً ثوراً أعيد ميلاده في عشيرته، ليس فقط في صورة ولد جميل، بل أيضاً في هيئة حيوان مقدس. وهذا ما يجعلنا نجد في طقوس إعادة الميلاد طريقة التفكير الطوطمية؛ فالطفل ساعة مروره في الطقوس التلقينية يعاد ميلاده في شكل الحيوان الطوطمي لديونيسوس[١٩٨].

وهكذا يؤدي اتساع عنصر التلقين والتماهي الناتج عن وشج الوردة داخل المحيط الدلالي الديونيسي للقصيدة إلى اتساع دائرة المركزية اليونانية. وبالعودة إلى سياق القصيدة يواصل قائد الكورس الثاني الحديث (أبيات ٤٤٢-٥٢٤)،فيصف كيف انتبهوا جميعاً بعد نفحة البايان التي انتابتهم وكيف انطلقوا وانطلقت خلفهم الجموع وحطمت القيود التي وضعها الطغاة في أيديهم. لقد أتو وأحضروا لأورفيوس الملوك ففك أصفاد أيديهم وأمرهم بأن ينظروا إلى النجوم، وأمر الجميع بأن يجلسوا على الأرض التي هي مائدة الجميع، ولا يبحثوا عن عرش المجد الزائف، فالأرض هي التي سوف تخرج لهم الكرم والشجر. وهكذا سوف يشيع نور الغاية القويمة وتمتلك كل شعوب الأرض الوردة. وعندما قال ذلك نظرت إليه الحشود كنظرة العذراء إلى رجل لم تستوضح معالم شخصيته بعد، أهو أخوها أم ابنها أم أبوها أم إلهٌ ما؟ ثم انتشرت كلمته في بلاد اليونان فحطمت بها القيود والأغلال، تنفست اليونان كلها وتنفست قمم الجبال في الصباح. أجل تنفس جميع من تحركوا إلى جبل بانجيوس وصعدا إلى البرناسوس ثم إلى دلفي.ثم يكمل أورفيوس القص (أبيات٥٢٤-٧١٤) مخبراً كيف ينفتح فجأة جرحٌ (في الوردة الدامية) كصنبور قلبه في أعماق روحه، وكيف دعاهم جميعاً ليشربوا من جرحه حتى يشفى. بعدها يدعوهم أن يتحدوا معه إلى الأبد، فليس نظام الجسد ولا الموت هو الذي يستطيع أن يدفع ثمن هذا الألم ,إنما هو الحب؛ فالبطولة والنصر يتضاءلان دائماً أمام الحب. وهكذا باتت الورة التي تقطر دماً هي المسئولة عن التلقين والتماهي الذي يؤدي إلى الوحدة [١٩٩]. ثم يصف المشهد عندما دخلوا جميعاً نبوءة دلفي، وأعطى الكهنة القانون والكلمة والإيقاع، وعضدهم بقوة ثنائية،الحياة والمعرفة، حتى يصعدوا إلى القمة الثنائية لهذين الإلهين (الحياة والمعرفة). وبالإضافة إلى كل ذلك فقد أعطاهم (أي الكهنة) الوردة ذات المائة ورقة،

وكلُ ورقها عبارة عن ورقةٌ واحدة، حتى بات كلُ واحد من هؤلاء الكهنة يقول أن ديونيسوس يخصه هو. وهنا ينتهي استرجاع الماضي المشترك (بين اورفيوس وتلاميذه)، (ثم نأتي إلى اللحظة الحالية فيوجه أورفيوس الخطاب إلى تلاميذه(بيت ٦٠١) ويفصح لهم عن السبب الذي من أجله يحتمل أن لا يعود إليهم:

Κι ἀκόμα,
Τὸ Ῥόδο τὸ ἑκατόφυλλο τοὺς δίνω,
Τὸ σύμμετρο ἑκατόφυλλο, ὅπου ὅλα
Τὰ φύλλα του ἕνα, καὶ καθένα εἶν᾽ ὅλα,
Τῆς μύησης τὸ στεφάνωμα. Καὶ κεῖνοι,
Μὲ τὴ ζωὴ μεθοῦν τοὺς λαοὺς κι ὁλοένα
Στρέφουν τὴ γνώση ἐνάντια τους, κι ἀφήνουν
Τῆς ἁγίας συμμετρίας τ᾽ Ὀλύμπιο δῶρο,
Τὸ μυστικὸ ἑκατόφυλλο, νὰ ρέψει
Πότε σ᾽ αὐτὸ καὶ πότε πάνω στ᾽ ἄλλο
Σκαλὶ τῆς Μέθης κι ὁ καθένας στέκει
Σὲ κεῖνο τὸ σκαλὶ καὶ λέει: «εἶν᾽ ὅλος
Ὁ Διόνυσος δικός μου» καὶ θαρρώντας,
Στὴν κορυφὴ πῶς ἔφτασε, μὲ λόγο
Μὲ πράξη ἢ τρόπο κλείνει καὶ στοὺς ἄλλους
Τοὺς δρόμους τ᾽ ἅγιου ἀνήφορου, ὅπου λάμπει
Ἡ ἀγνὴ ψυχὴ τοῦ ἀπάνω κόσμου ἀκέρια,
Ποὺ ἡ Λευτεριὰ εἶναι Γνώση, ἡ Γνώση Ἀγάπη,
Καὶ πιά, ἀπ᾽ τὴ Γνώση τούτη, δὲν εἶν᾽ ἄλλη
Καὶ νά, ἀδερφοί μου! Αὔριο ξημερώνει
Ἡ αὐγή, ποὺ στοῦ Παγγαίου τὸ κορφοβούνι
Τ᾽ Ὄργιο τ᾽ ἀγνὸ νὰ λειτουργήσω μέλλω,
Στὸ βωμὸ πῶχω στήσει ἀπάνω-ἀπάνω
Τοῦ Ἀπόλλωνα, κομίζοντας τὸ Ρόδο,
Ποὺ ζωῆς καὶ γνώρας εἴδωλο, στοὺς κάμπους
Μὲ τόσην ἀναστήσαμε ἄγρυπνη ἔννια!
Τὸ Ῥόδο θέλω νὰ τοῦ πάω, καὶ ξαίρω,
Πὼς στοῦ βουνοῦ τὰ πλάγια καρτεροῦνε
Οἱ Μαινάδες, ποὺ μόλις ἐγευτήκαν
Τοῦ Βασσαρέα Διόνυσου τὴ χάρη
Καὶ τοῦ Σαβάζιου τοῦ ρυθμούς, κι «εἶν᾽ ὅλος»,
Φωνάζουνε, «ὁ Διόνυσος δικός μας,
Καὶ τὸ δικό μας τὸ Ῥόδο» καὶ προσμένουν
Νὰ μοῦ τὸ πάρουν ἀπ᾽ τὰ χέρια, κι ὅλα
Σκορπίζοντας τὰ φύλλα του, κι ἐμένα
Σφάγιο τ Ὀργίου τους νὰ μὲ σύρουν.[200]

وفضلاً عن ذلك،
أمنحهم (أي كهنة دلفي) الوردة ذات المائة ورقة،
المائة ورقة المتماثلة، حيث كل الورقات
ورقة واحدة، وكل واحدة منها (تمثلها) كلها،
تاج التدشين والانخراط (في الطقوس). أما أولئك،
فيُسكِرون بالحياة الشعوبَ ويديرون
دوماً المعرفة قِبَلهم، ويتركون
هدية التماثل القدسي الأوليمبية،
السرية ذات المائة ورقة، تسقط
تارةً فوق هذه (الدرجة) وتارةً فوق درجة
أخرى من درجات الثمالة، وكل واحد يقف
فوق تلك الدرجة ويقول:"إن كل
ديونيسوس هو لي" ومعتقداً،
أنه قد وصل إلى القمة، بكلمة (بلوجوس)،
أو بفعل أو بطريقة تفيض إلي طرقات
أخرى للممر الصاعد المقدس، حيث تتألق
روح العالم العلوي الطاهرة سالمةً سليمة،
حيث الحريةَ معرفةً، والمعرفةَ محبةً،
وحيث لا يوجد غير هذه المعرفة (معرفة) أخرى.
وهاهو، يا إخوتي، الفجر ينبلج
غداً، حيث أزمع أن أقيم الطقس
السري الطاهر على قمة جبل بانجيوس،
على المذبح الذي أقمته في أعلاه
لأبولون، حاملاً معي الوردة،
التي هي وثن الحياة والمعرفة، وفي
السهول ببالغ الاهتمام واليقظة غرساها ورعياها!
وإنني أريد أن أذهب بهذه الوردةَ، وأعلم،
أنه على سفوح الجبل تنتظر
الميناداتُ، اللاتي تذوقن لتوهن
نعمة ديونيسوس الباساري
وإيقاعات سابازيوس، ويصحن
, "إن ديونيسوس كله لنا،
والوردة أيضاً وردتنا" ويترقبن
كي يسلبنها من يدي، مبعثرات
كل أوراقها، وليقتادونني (كالأضحية)
قرباناً لطقسهن السري العنيف.

وينهي الشاعر السيناريو الديونيسي لقصيدته بالعنصر نفسه الذي بدأه به، وهو الارتكاز على أسطورة ديونيسوس الأورفية كما وردت في التراجيديا، وبالتحديد في مسرحية "الباساريات = عابدات ديونيسوس باساريوس" لايسخيلوس والتي دارت حول تقطيع المينادات لأورفيوس[٢٠١]، والتي يرى مالانذري Μαλανδρή أن ديثيرامبوس الوردة يعد نسخةً مستلهمةً منها[٢٠٢]. كما أنها الأسطورة التي تذكرنا بتقطيع الباكخيات لبنثيوس في مسرحية عابدات باكخوس ليوريبيديس وتقطيع التياتين لديونيسوس نفسه في الأسطورة الأورفية[٢٠٣]. وبالتالي فإنه يذكرنا أيضاً بالإشارة إلى بنثيوس في قصيدة "ديثيرامبوس". ففي كلتا الحالتين تمثل الإشارة إلى أسطورة تقطيع الأوصال هذه نقطة الانطلاق لتحليل العنصر الديونيسي في كلا العملين (أي قصيدة "ديثيرامبوس" و"ديثيرامبوس الوردة"). بيد أن رمزية المواجهة في المحيط الدلالي الديونيسي في كلتا الحالتين مختلفة. ففي الحالة الأولى يرمز بنثيوس الذي تقطعه المينادات تحت تأثير الجذب الباكخي إلى المحتل الهمجي، بينما يرمز ديونيسوس إلى ملهم روح الانتصار للجيش اليوناني. أما في الحالة الثانية فإن المينادات يمثلن روح الهمجية في مقابل روح الحضارة اليونانية التي يمثلها أورفيوس الذي سوف يتعرض لتمزيق أوصاله[٢٠٤]. ومع كل هذه المخاطر التي يتعرض لها أورفيوس، فهو يعبر عن مضيه في عزمه؛ إذ ينبغي عليه أن يحمل الوردة متماثلة الأوراق كلها إلى قمة الجبل سالمة سليمة. فمن ذا الذي يحمل الوردة إلى قمة الجبل إن لم يحملها هو ؟ فلن يستطيع أحد بعده أن يحملها. ويحث تلاميذه على أن يستعدوا جميعاً للبطولة، فمهما كانت البطولة والأضحية فهي صغيرة أمام الحب. ثم يعلمهم بأنه سوف يتركهم لكنه يواسيهم ؛ فسوف يتناول معهم الخبز والخمر (سطور ٦٦٢-٦٦٦):

Κι, ὦ ἀγαπημένοι, ἂν θὰ δειπνήσω ἀπόψε,	**والآن يأحبائي، لئن أتناول سراً الليلة**
Σ᾽ ὁμοφαγία κρυφὰ μαζί Σας τ᾽ ἅγιο	**في عشاء مشترك معكم الخبز**
Ψωμὶ καὶ τὸ Κρασί, τὰ φύλλα ἀκόμα	**المقدس والخمر، وكذا أول ورقة**
Τοῦ πρώτου του ἑκατόφυλλου, ποὺ σ᾽ Ἕνα	**من ورقات (الوردة) ذات المائة ورقة، التي صهرت**
Τὴν ἀναπνιά μας ἔσμιξε, ...	**أنفاسنا في نفس واحد، .....**

وهنا يدمج الشاعر بعداً آخر، هو العنصر المسيحي الأورثوذوكسي. إذ يشير مالانذري Μαλανδρή إلى التماهي الحادث بين أورفيوس والمسيح في هذا المشهد، ملاحظاً أن أورفيوس في نهاية ديثيرامبوس الوردة يجمع تلاميذه –بوصفه مسيحاً آخر- لتناول وجبة سرية[٢٠٥]. وفي إطار رصده لأوجه الشبه بين شخصية أورفيوس وتلاميذه في ديثيرامبوس الوردة وشخصية المسيح وحواريه في العقيدة المسيحية

الأورثوذوكسية، يقول ذيموبولوس Δημόπουλος في تحليله لهذا المشهد الأخير،"إذا كان يحق لنا الآن أن نقول أن أفلاطون قد مهد سلفاً لتطوير المسيحية، فإنه يحق لنا من باب أولى أن نقول أن الديانة المسيحية هي، على المدى الزمني، بعثٌ مقدسٌ للديانة الأورفية، وإشعاعٌ منها استثنائيٌ ومستقل، وإن كانت للأسف في وعي الكثيرين منفصلة عن اللحمة الروحية السابقة عليها، ومفتقدةً بذلك للعمق التاريخي والنظرة الثاقبة. لقد أوضح لنا سيكيليانوس في "ديثيرامبوس الوردة " هذه الحقيقة بطرق كثيرة: أولاً عن طريق "التناول المشترك" (ὁμοφαγία)، الذي يذكرنا بطقس التناول (μετάληψη) المسيحي. وهذا التناول المشترك يعني الاعتراف بالطبيعة الإنسانية الروحية المادية المزدوجة، حيث يتوجب على روح ونفس الملقنين (المدشنين من خلال الطقوس)، بوصفهما دماً، أن يجدوا قلب ديونيسوس، وحينئذ سوف يتلاقون معاً، "دمٌ وروحٌ – ونفسٌ ولحمٌ" في وحدتهم الحقيقية الأسمى. وبالإضافة إلى ذلك نجد الرمز الثلاثي "السنبلة – الكرمة – الوردة" الذي يذكرنا ب"المائدة المقدسة" (Αγια Τραπιζα)[٢٠٦]. إن هذا التواشج بين شخصية أورفيوس وشخصية المسيح في إطار التواشج الأعم بين الديانة الاورفية والمسيحية لم يأتي حكراً على مشهد التناول هذا، بل إنه - كما عبر بعض الباحثين ومن بينهم ذيموبولوس نفسه في أعقاب هذا الاستشهاد - كان تواشجاً ممنهجاً منذ أول العمل إلى آخره[٢٠٧]. كما يتضح ذلك أيضاً في أعمال أخرى للشاعر سيكيليانوس، حيث يماثل بين المسيح (في المعتقد الأرثوذوكسي) وديونيسوس[٢٠٨]. بيد أنه من المهم أن نشير هنا إلى أن هذا التواشج لم يأتِ بمعزل عن تأثر سيكليانوس بالنزعة الديونيسية في الفكر والآداب الأوروبية الحديثة، وعلى وجه الخصوص التأثير الذي مارسه أقطاب الحركة الرومانسية – وعلى رأسهم فريدريش هيلدرلين Hölderlin- على فكر الشاعر. وما قام به هذا الأخير من مزج بين المسيحية والديونيسية. وطبقاً لهينريش فإن "هيلديرلين قد انجذب إلى ديونيسوس على وجه الخصوص واستخدم الصورة الديونيسية بغية إحداث أثر قوي ليعبر عن دعوته كشاعر وليضفي أبعاداً يونانية على الشئون المعاصرة. لقد صور سيكيليانوس ديونيسوس على أنه سلفٌ للمسيح، أو أخٌ له في بعض الحالات، تركيبة مهمة لفتت الانتباه خلال العقود المتأخرة. والعلاقة المفهومة التي تربط إله الخمر بالمصلوب (في المعتقد المسيحي) هي - طبقاً لهيلدرلين- لا تكمن في المعاناة،كما يبدو في فكر نيتشه في ساعاته المظلمة، وإنما في سخاء كل منهما تجاه الإنسان. فعندما غادر كل من ديونيسوس والمسيح الأرض منحا الجنس البشري الخبز والنبيذ، حتى يكون تذكرة بوجودهما السابق ووعداً محققاً بأنهما سوف يأتيان ثانيةً. هكذا يبدو القربان المقدس والبعث في نظر الوثنيين والحلوليين (المعتقدين في آلهة متعددة)"[٢٠٩].

وباتساع دائرة التماهي على هذا النحو وإضفاء البعد المسيحي على دائرة الرمز تصل القصيدة إلى خاتمتها التي تمثل الحل النهائي لهذا الديثيرامبوس الطقوسي. ففي ختام القصيدة، يذكر أورفيوس تلاميذه بالدرجات السرية لهاديس، حيث يتغير اسم ديونيسوس من درجة إلى درجة. ثم يأمرهم بأن ينشدوا القسم الذي سوف يتركه لهم، ويحضهم على أن يحتفظوا بروحهم سليمة داخل الأثير التيتاني . لينشدوا وليغنوا وهو يعزف على قيثارته. ثم يعزف أورفيوس على القيثارة ويغني المحاربون وهم دافعوا الدروع. ثم يختتم الكورس التمثيلية (أبيات ٧١٥-٧٤٥)، حيث يبدأ في القسم ويعبر عن أن هذا القسم كان خفياً في داخله وفي أعماقه. ويرى ذيموبلوس Δημόπουλος في هذا المشهد الحل الأخير؛ فقد اقتنع تلاميذه الآن. ذلك سماعهم ثانية للطقس السري من فم معلمهم الإله قد جعل أرواحهم تتمتلئ بالرضا تجاه هذا الانفصال ومنحهم شجاعة جديدةً وهكذا يأتي الآن الحل النهائي لهذه التمثيلية؛ فختامها الفعلي قد تحقق بعد كلمات الوداع الأخيرة لأورفيوس، بمصاحبة الأغنية المشتركة التي يرقص على أنغامها كل من حوله[٢١٠].

وهكذا نجد أن "ديثيرامبوس الوردة" – الذي مثل النموذج الثاني من الديثيرامبوس عند سيكيليانوس - قد جمع بين عنصري الحوار البسيط والسرد القصصي في مونولوجات طويلة من ناحية وعنصر الغناء من ناحية أخرى، الأمر الذي يؤكد على النزوع نحو العنصر ما قبل التراجيدي (προ-τραγικό) أو إلى كتابة "ديثيرامبوس ما قبل أيسخيلي (Προ-Αισχυλικος Διθύραμβος). مع أننا لا نعدم أن نجد بينه وبين الديثيرامبوس عند باكخيليديس وشائج متعددة فيما يخص طريقة عرض الموضوع، وذلك مثل عناصر السرد والحوار ووحدة الموضوع والبدء من وسط الأحداث. فضلاً عن أننا نلاحظ وجود عنصر غير موجود فيما تبقى من شذرات لبنداروس وباكخيليديس وهو عنصر القص الارتجاعي الداخلي المتمثل فيما يتذكره ويرويه أورفيوس وتلاميذه من أحداث ماضية، وهو عنصر أصيل في السرد القصصي اليوناني القديم كما يظهر في عيون الأدب اليوناني منذ ملاحم هوميروس[٢١١]. أما بالنسبة للعنصر الديونيسي فقد جعل سيكيليانوس من أسطورة ديونيسوس الأورفي (التي مثلت لب السيناريو الديونيسي في التراجيديا) الخيط الرئيس الذي نسج عليه بقية خيوط القصيدة، لا سيما عنصر التلقين المؤدي إلى التماهي، حتى بدا كل شيء في النهاية وكأنه متماهٍ مع ديونيسوس، بل بدت القصيدة نفسها وكأنها عملية تلقين طقوسي يؤدي إلى التماهي مع هذا الإله.

الخاتمة

إن ما نخلص إليه في نهاية هذا البحث من خلال منهج البحث وهدفه اللذين تعهدنا بهما في مقدمته هو أن دراسة المادة الديثيرامبية عند الشعراء الثلاثة قد تكشفت عن ثلاث مراحل متميزة للقصيدة الديثيرامبية من حيث علاقتها بالتراجيديا اليونانية القديمة، وذلك على النحو التالي:

١- الديثيرامبوس عند بنداروس هو عبارة عن قصيدة غنائية لا تتكشف عن ثمة تاثر بالتراجيديا، فتقنية عرض الموضوع فيها هي تقنية بسيطة لا تعتمد لا على الحوار ولا على القص الارتجاعي ولا على البدء من وسط الأحداث. كما ينحسر عنده عنصر السرد القصصي في جزء ضئيل (على نحو ما يبدو في الشذرات المتبقية من هذه القصائد). أما من ناحية الموضوع والمضمون الديونيسي للقصيدة فتتعدد موضوعات القصيدة (وإن تساوقت جميعاً في إطار واحد)، مثل استدعاء ربة الشعر كي تلهمه قصيدته، ووصف احتفالات الآلهة، ووصف مباهج فصل الربيع، والثناء على المدينة المرتبطة بموضوع الديثيرامبوس، الذي بقيت لنا منه هذه الشذرة أو تلك، هذا بالإضافة إلى الموضوع الديونيسي الذي يمثل عنده جزءاً أساسياً في القصيدة وسبباً لنظمها. ويتمثل هذا عادة في الإشارة إلى أسطورة ديونيسوس ذي المولدين (بوصفه ابناً لزيوس وسيميلي). وعلى الرغم من ذلك لا ترد إشارات تدل على أن الشاعر يعمد إلى خلق عنصر درامي ما عن طريق إيجاد حبكة ديونيسية أو سيناريو ديونيسي (ولو على مستوى المجاز)، على نحو ما يوجد في التراجيديا أو الكوميديا أو المسرحية الساتيرية.

٢- تتكشف ديثيرامبيات باكخيليديس عن تأثر ما بالتراجيديا (التي كانت قد اختطت لنفسها طريقاً متطوراً عن الديثيرامبوس الذي انبثقت منه) سواءً على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون. فمن ناحية البناء نجد اهتماماً بالقصة والسرد القصصي الأسطوري، كما نجد بدء القص من وسط الأحداث (in midias res أو in midiis rebus)، مما يساعد على خلق نوع من الوحدة في الحدث والزمان والمكان. كما نجد تقسيم القصيدة الديثيرامبية إلى أجزاء تذكرنا بفصول المسرحية، بالإضافة إلى وجود عنصر الحوار لأول مرة في القصيدة الديثيرامبية (وإن لم نجد ذلك سوى في قصيدة واحدة). أما من ناحية المضمون فعلى الرغم من وجود بعض العناصر التي ميزت القصيدة الديثيرامبية عند بنداروس، كاستدعاء ربة الشعر والإشارة إلى المدينة المتعلقة بموضوع القصيدة أحيانا، فإن باكخليديس ينحو في المضمون إلى ما نحا إليه في الشكل من حيث التأثر بالتراجيديا. وقد نتج عن ذلك إهمال أسطورة ديونيسوس في معظم ديثيرامبياته لصالح معالجة أساطير وقصص أبطال لا تمت بصلة لديونيسوس، بالإضافة إلى ظهور العنصر الأبولوني. ومع ذلك فقد نجد نوعاً من الظلال الديونيسية

ناتجة عن إضفاء سمات شخصية الفتى (εφηβος) الآثيني على شخصية ثيسيوس (في الديثيرامبية رقم ١٧ الشهيرة) وهو ما يذكرنا أيضاً بالظلال الباكخية في التراجيديا.

٣- ويظهر الديثيرامبوس عند سيكيليانوس قواسم مشتركة بينه وبين ديثيرامبيات كل من بنداروس وباكخيليديس من ناحية، وتأثراً بالتراجيديا اليونانية القديمة من ناحية أخرى. فأما عن القواسم المشتركة بينه وبين بنداروس فيأتي من بينها الاهتمام بالعنصر الديونيسي بوصه عنصراً أساسياً من عناصر الديثيرامبوس، وكذا الاهتمام بمظاهر الطبيعة. وأما عن القواسم المشتركة بينه وبين باكخيليديس فتكمن في تأثر كل منهما بتقنيات التراجيديا من حوار وبدء من وسط الأحداث والاهتمام بالقصة، وخلق العنصر الدرامي والأجزاء المقابلة للفصول، والاهتمام من حيث المضمون بالعنصر الأبولوني. فضلاً عن تأثر كل منهما بشخصيات التراجيديا كما يبدو من شخصية ثيسيوس في ديثيرامبيات باكخيليديس، وكما يبدو من إشارة سيكيليانوس (في قصيدة ديثيرامبوس) إلى شخصيات تراجيدية مثل إفيجينيا ويوادني زوجة كابانيوس وماكاريا بنت هرقل، وكلها شخصيات توحي بنماذج التضحية والفداء في تراجيديات يوريبيديس. وأما بالنسبة لتأثره بالتراجيديا فهو تأثر يختلف عن تأثر باكخيليديس بها من نواحٍ كثيرة غير هذه التي ذكرناها، كما يؤكد على الاختلاف بين البناء والنسيج الديثيرامبي عنده ونظيره عند بنداروس. وينبع هذا الاختلاف من اختلاف الغرض الذي من أجله تأثر سيكيليانوس بالتراجيديا عنه عند باكخيليديس. فبينما أتى تأثر باكخيليديس بالتراجيديا بغرض مسايرتها في المرحلة التي كتب فيها تراجيدياته، فإن تأثر سيكيليانوس بها يقوم على بضعة عوامل جعلت الديثيرامبوس عنده يتمايز عنه عند الشاعرين الكلاسيكيين، بل ويوغل في الرمزية ويمعن في الغموض (في حالة "ديثرامبوس الوردة") الناتج عن محاولة الشاعر أو رغبته في شحن المحيط الدلالي للقصيدة بأكبر عدد من الرموز (الوثنية والمسيحية) والأبعاد الدينية والتاريخية والقومية. وهذه العوامل هي :١- تَشَكُل جل المادة الديثيرامبية عند سيكيليانوس في إطار الفكرة الدلفية أو على الأقل من إرهاصاتها، ٢- محاولة سيكيليانوس صياغة ديثيرامبوس ذي طبيعة ما قبل تراجيدية أو قبل أيسخيلية، ٣- الاعتماد على النسخة الأورفية لأسطورة ديونيسوس وليس أسطورة ديونيسوس ذي المولدين.٤- تمجيد انتصارات الجيش اليوناني ودفاعه عن أرض الوطن. ٥- التأثر بالنزعتين الديونيسية والأورفية في الآداب الأوروبية الحديثة (لا سيما في تجلياتهما في أعمال رواد الحركة الرومانسية وعلى رأسهم هيلديرلين Hölderlin والشعراء المعاصرين لسيكيليانوس مثل ريلكه Rilke)، وكذا التأثر بأبحاث الدارسين الأوروبيين وآرائهم حول الحضارة اليونانية القديمة. ٦- الاطلاع على النماذج التلقينية في الشرق القديم

السابقة على النسخة الأورفية التي ظهرت في بلاد اليونان منذ القرن السادس قبل الميلاد. ٧- التواشج بين الديانة الأورفية والديانة المسيحية الأرثوذوكسية. ولقد أثرت كل هذه العوامل في المادة الديثيرامبية عند سيكيليانوس وأكسبتها تميزها، لاسيما في علاقتها بالتراجيديا القديمة؛ فلقد غدت دلفي هي الحيز المكاني الممجد وليست المدينة الممولة للعرض كما هو الحال عند بنداروس وباكخيليديس. فأصبح تمجيد الحيز المكاني مرتبطاً بفكرة المركزية اليونانية التي تجعل من دلفي وبلاد اليونان بوجه عام مركزاً للحضارة الإنسانية. كما تم الاعتماد على النسخة الأورفية لديونيسوس لتكون هي لب العنصر الديونيسي، لا على أسطورة ديونيسوس ذي المولدين كما هو الحال عند بنداروس. ولم يعد العنصر الأبولوني عنصراً منفصلاً عن العنصر الديونيسي، كما هو الحال في ديثيرامبيات باكخيليديس، بل إنه أصبح مرتبطاً به قائماً عليه نتيجة لوجود بذرة هذه العلاقة في النسخة الأورفية لأسطورة الآلام الديونيسية. كذلك أصبح عنصر التماهي مع ديونيسوس هو لب السيناريو الديونيسي أو الحبكة الديونيسية، وليس مجرد المشاركة في احتفالات ديونيسوس كما هو الحال في ديثيرامبيات بنداروس. وقد أدت رغبة سيكيليانوس في تأليف ديثيرامبوس يحمل في طياته سمات الديثيرامبوس ما قبل التراجيدي إلى الاعتماد على العنصر الديونيسي كما ورد في التراجيديات ذات الحبكة الديونيسية أو ذات السيناريو الديونيسي، وعلى رأسها تراجيديا عابدات باكخوس ليوريبيديس وتراجيديا الباساريات لايسخيلوس. ولا شك في أن سيكيليانوس قد تأثر في ذلك بآراء أرسطو حول نشأة التراجيديا، وأراء نيتشه Nietzsche حول التراجيديا اليونانية وعلاقة أبطالها بديونيسوس، وما أحدثته تلك الآراء من تأثيرات على الدراسات الأوروبيه الحديثة لنصوص التراجيديا اليونانية القديمة من وجهتي النظر الأنثروبولوجية والبنيوية. ولقد أدى تقصيه للعبادات السرية التلقينية ذات الصلة بأصول التراجيديا وتطورها (لاسيما عبادات إليوسيس)، وتقصيه لها في تراث عدد من الأمم الشرقية إلى أن يأتي "*ديثيرامبوس الوردة*" أشبه ما يكون بالتمثيلية الطقوسية ذات الحبكة الشعائرية منه إلى التراجيديا ذات الحبكة الدرامية؛ إنه يذكرنا بعلاقة التماهي بين الملك وحورس وأزوريس في التمثيلية الطقوسية في مصر القديمة. كما أدت رغبة سيكيليانوس في خلق إطار زمني ممتد عبر العصور في "ديثيرامبوس الوردة" إلى إضفاء البعد المسيحي الأرثوذوكسي على دائرة التماهي التي تجمع بين ديونيسوس وأورفيوس وتلاميذه؛ وذلك بأن أضفى سمات من شخصية المسيح (طبقاً للمعتقد المسيحي الأرثوذوكسي) على شخصية أورفيوس. كما جعل للوجوس دوراً داخل الإطار الرمزي للقصيدة الذي تتحرك فيه الوردة والكرمة وسنبلة (القمح). وقد نتج عن رغبة سيكيليانوس في تمجيد انتصارات الجيش اليوناني أن أضفى على ديثيرامبياته جانباً حماسياً وطنياً، الأمر الذي كان من شأنه أن جعلها ينطبق عليها مفهوم الديثيرامبوس بوصفه قصيدة مرتبطه بديونيسوس وأسطورة

ميلاده (Διθυραμβος = δις+θυρα+ βαινω/λυθι-ραμμα) من ناحية، ومفهوم الديثيرامبوس بوصفه قصيدة مرتبطة بالنصر (Διθυραμβος= Δι+θριαμβος=τρις+ιαμβος) من ناحية أخرى. وهذان هما المفهومان اللذان تعرضنا لهما في صدر هذا البحث.

الحواشي

١ أنظر Pindar, Fr.99

Διθυραμβος :ο Διονυσος . επιθετον εστι του Διονυσου , οτι εν διθυῳ αντρῳ της Νυσ{σ}ης ετραφη· και ομωνυμως τῳ θεῳ ο εις αυτον υμνος. η απο του δυο θυρας βαινειν, την τε κοιλιαντης μητρος Σεμελης , και τον μηρον του Διος·απο του δευτερον τετεχθαι, απο τετης μητρος, και απο του μηρου του Διος · ιν᾽η ο δις θυραζε βεβηκως .Πινδαρος δε φησι Δυθιραμβον και γαρ Ζευς τικτομενου αυτου επεβοα· λυθι ραμμα , λυθι ραμμα. ιν᾽ η λυθιραμμος, και λυθιραμμος , καιδιθυραμβος κατα τροπην και πλεοναςμον.

أنظر أيضاً Pindar, Fr. 98

οι δε απο του Διος και της Νυσ(σ)ης του ορους ωνομασθαι· επει εν τουτῳ εγεννηθη , ως Πινδαρος και ανετραφη.

قارن (Proclus (Chr.42[320a25 كما ورد في Weiden 1991, 1

ο δε διθυραμβος γραφεται μεν εις Διονυσον, προσαγορευτο δε εξ αυτου , ητοι δια το κατα την Νυσαν επ᾽ αντρωι διθυρωι τραφηναι τον Διονυσον, η δια το λυθεντων ραμματων του Διος ευρεθηναι αυτον, η διοτι δις δοκει γενεσθαι, απαξ μεν εκ της Σεμελης, δευτερον δε εκ του μηρου.

٢ أنظر Pickard-Cambrige 1927,14f قارن Weiden 1991, 1f

٣ حول الديثيرامبوس الأول بوصفه نشيداً موجهاً لديونيسوس ومرتبطاً بأسطورة ميلاده المزدوج، أنظر 309 , Jeanmaire 1985 و 305 , Kerenyi1976 و 35-36 , Harrison 1962 و Weiden 1991و Maehler 2004,5 .

٤ حول الموكب المصاحب لأغنية الديثيرامبوس والمكون من أتباع ديونيسوس الذين يكونون الثياسوس أو الجوقة الديونيسية أنظر 169, Thomson 1946 و D'Angour, 1997, 347 .

٥ أنظر

Μπαμπινιώτης 1998, s.v. Διθύραβος = 1- εορταστικό τραγούδι και στην συνέχεια είδος της χορικής ποίησης , με ενθουσιώδη χαρακτήρα που τραγουδιόταν από χορευτές στο πλαίσιο της διονυσιακής λατρείας..2- ιδιαιτέρως επαινετική κριτική.

قارن

Gove1961, s.v. Dithyramb= 1- a choric poem ..or hymn of ancient Greece sung in honor of Dionysus 2- a poem in an ispired wild irregular strain 3- a statement or piece of writing in

an exalted impassioned style usu. In praise of something.

٦ أنظر

Aristotle, Poetics 1449a 9ff :……
γενομενη <δ'> ουν απ' αρχης αυτοσχεδιαστικη , και αυτην και ηκωμῳδ ια, και η μεν απο των εξαρχοντων τον διθυραμβον, ...

يرى بعض الدارسين أن اصداء رأي أرسطو تتردد في مصادر أقدم ، مثل

Pindar ,*Olympian* 13 , 17-19 :
απαν δ' ευροντος εργον. | ται Διονυσου ποθεν εξεφανεν | συν Βοηλατᾳ χαριτ ες διθυραμβῳ;

وذلك بربطها بما جاء عند

Herodotus I 23 :……,
Αριονα τον Μηθυμναιον επι δελφινος εξενειχθεντα επι Ταιναρον , εοντα κιθαρῳδον των ποτε εοντων ουδενος δευτερον, και διθυραμβονπρωτον ανθρ ωπων των ημεις ιδμεν ποιησαντα τε και ονομασανταιαι διδαξαντα εν Κορινθῳ.

ولترجيح رأي أرسطو بناءً على هذه الأصداء أنظر Admas 1955, passim . وحول مناقشات مطولة لعلاقة الديثيرامبوس بأصول التراجيديا وما يؤيد أو ينـاقض رأي أرسطو في ذلك أنظر Pickard-Cambrige 1927,121ff و Lesky 1963 ,223ff قارن Zimmermann 2007-2009, 15

٧ أنظر

Archilochus, Fr. 120: ως Διωνυσοι' ανακτος καλον εξαρχαι μελος | οιδα διθυ-ραμβον οινῳ συγκερανναθεις φρενας.

حول شذرة أرخيلوخوس بوصفها أقدم إشارة وصلتنا لأنشودة الديثيرامبوس ، أنظر أيضـاً Weiden 1991, 1 و Zimmermann 2007-2009, 13

٨ أنظر حاشية رقم ٦. ولمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع أنظر Admas1955,172و Zimmermann 2007-2009, 14 و D'Angour 1997,349 و Weiden 1991, 1.

٩ أنظر Suidae lexicon, s.v. Arion. قارن D'Angour 1997,349f

١٠ أنظر Weiden 1991, 9 الذي أورد قول بروكولوس:

procl.Chr.43(320a32:..τον δε αρεξαμενον της η ωιδης Αριστοτελης Αριονα φυ σιν αιναι, ος πρωτος τον κυκλιον ηγαγε χορον,...

١١ أنظر D'Angour 1997,349f الذي يعزو إدخال الرقص الدائري إلى لاسوس

١٢ أنظر

Ibycus' *Frag.*296:……..
αμεινον ῳκονομηται τοις περι Ιβυκον· εισ γαρ Αφροδιτης ναον καταφευγε ι η Ελενη κακειθεν διαλεγεται τῳ Μενελαῳ,ο δ' υπ' ερωτοςαφιησι το ξιφος . τα παραπλησια < τουτοις και Ιβυκος ο Suppl.Schwartz> Ρηγινος εν δι θυραμβῳ φησιν.

وإن كان Weiden 1991, 2 لا يجد دليلاً على إدخال مثل هذه الموضوعات الأسطورية خلال تلك الفترة ، كما يرى Maehler 2004,5 - على أساس ما ورد عند هيرودوتوس (حاشية ٦) – أن

أريون كان أول من أسس لتلك الخاصية.

١٣ أنظر Weiden 1991, 16

١٤ أنظر Weiden 1991, 19

١٥ أنظر

Plutarchi *De Musica* 29c 11-16:……..……

Λασος δ᾽ ο Ερμινευς εις την διθυραμβικην αγωγην μεταστησας το ρυθμο υς και τῃ των αυλων πολυφωνια κατακολουθησας πλειοσι τεφθογγοις και διερριμμενοις χρησαμενος εις μεταθεσιν την προυπαρχουσαν ηγαγε μουσικην.

١٦ أنظر D'Angour 1997,343, 348

١٧ انظر Zimmermann 2007-2009, 14

١٨ أنظر Race 1997, 299 و Weiden 1991, 16،قارن Admas1955,173

١٩ أنظر Weiden 1991, 17

٢٠ أنظرZimmermann 2007-2009,23f

٢١ أنظرWeiden 1991, 19 و Zimmermann 2007-2009,11

٢٢ وهو ديوان يحتوي على عدد من القصائد كان نيتشه قد نشرها متفرقة أو ملحقة بأعمال أخرى أهمها "هكذا تحدث زراديشت"، ثم جُمعت وأعيد طبعها تحت هذا العنوان. أنظر Pearson 2006, 18. قارن Κέκκου 2003,87 التي تشير إلى انه في الأداب الأوروبية الحديثة نجد محاكة للديثيرامبوس القديم من قبل الشعراء شيلر (Schiller) ومولر (Müller) وهيردير(Herder) ونيتشه Nieztsche.

٢٣ ولد أنجيلوس سيكيليانوس في جزيرة ليفكاذا سنة ١٨٨٤ ومات في يوم ١٩ يونيو من عام ١٩٥١ عن عمر يناهز ٦٧ عاماً. وكان لأسرته علاقة قرابة بعدد من أعلام الثورة اليونانية سنة ١٩٢١. والتحق بكلية الحقوق سنة ١٩٠١ وتزوج من الأمريكية افا بالمير التي كان لها أثر كبير في تجربته الشعرية التي افتتحها بديوان من الشعر بعنوان "مجذوب" (Αλαφροισκιωτος) نظمه في الصحراء الليبية سنة ١٩٠٧.ويعدهذا الديوان علامة من علامات الشعر اليوناني الحديث. ثم نظم بعده العديد من دواوين الشعر الغنائي بالإضافة إلى عدد من التراجيديات. تم ترشيحه لنيل جائزة نوبل في الآداب عدة مرات كان آخرها مناصفة مع معاصره نيكوس كازانزاكيس ، لكنه لم يحصل عليها قط. أنظر Λύγιζος 1965, 924. ولمزيد من المعلومات حول ميلاد الشاعر وأجداده أنظر Ποντογιάνης1952, 10 وعن طفولته وحياتهLevesque 1952,11 و Δημόπουλος 1952, 17f ، وعن موته أنظر Βενέζης 1952, 4f ، وعن أفكاره Καραντώνης 1952, 22ff وعن قصائده الغنائية أنظر Παράσκος1935, 348 ، وعن السمة الغنائية لقصائده أنظر Ekdawi 1990,215 وعن قصائده غير المنشورة وعلاقته بكازانزاكيس أنظرΞύδης1970,865 .

٢٤ أنظر Ξύδης 1952, 37 ، حيث يشير إلى أن سيكليانوس يُعد أكثر الشعراء تأثراً وإحياءً للأسطورة اليونانية القديمة في شعره وأكثرهم تجديداً لها كما أنه استطاع أن ينقل معاناة آلهة الأساطير اليونانية القديمة إلى حيز الفعل الإنساني . كما يشير إلى أن كل أنواع الأساطير من أساطير خاصة بخلق العالم إلى الأساطير السببية الخاصة بالطقوس –كلها

موجودة عند سيكيليانوس. أنظر أيضاً Λουβάρις 1953,956 ، الذي يشير إلى تأثير الديانة الديونيسية أو العنصر الديونيسي المختلط أو المعبر عن الطبيعة في أعمال سيكيليانو س في مراحل شعره الأولى ومرحلة الصبا. وعن تأثر سيكيليانوس بالتراث اليوناني ، لاسيما الديونيسية الأورفية في مجمل أعماله ، أنظر. Θεοδωρακόπουλος 1974,425 و Ekdawi 1990, 214 و1963,427 Δικταίος و 1997,23Αγγελικοπούλου و 1952,31ff Δημαράς و 1965, 926 Λύγιζος1992, 195 و Μαρκάκη 1997, 7 و Αλεξίου Φράγκου-Κικίλια 1997,9 و1997,20 Χατζηδάκη . وعن تأثر سيكيليانوس (مثله مثل كازانزاكيس) بالتراث الأسطوري اليوناني القديم ، أنظر 2013, 27f Παναγιώτα.وعن تأثره بلغة كل من أيسخيلوس وبنداروس Μαλανδρή1997,14. وعن اهتمامه هو وزوجته بتراجيديات أيسخيلوس، أنظر Ακριτίδη, 1997,18 وعن تأثره بأيسخيلوس (الملقن الإليوسي) نتيجة ارتباط الأخير بشعائر إليوسيس التي أولاها سيكيليانوس اهتماماً خاصاً في أعماله ، أنظر Φράγκου-Κικίλια 1997,10 و Μαλανδρή 1997, 14. وعن اهتمامه ببنداروس وكتابته قصيدة بعنوان "كورس بينداروس (Ο Χορος του Πινδαρου) ضمن ديوان له بعنوان "الأورفيات" () أنظر Ekdawi 1990, 218، ونستطيع أن نستشف مدى أهمية التراث اليوناني القديم (لاسيما تراجيديات يوريبيديس) وتأثيره على سيكيليانوس من خلال سيرة حياته. فقد شارك سيكيليانوس في أدوار مسرحية في عروض تراجيدية قديمة وهو طالب في كلية الحقوق منذ سنة ١٩٠١، أنظر Κουνενάκη 1997,3. كما قام بإعداد وإخراج مسرحية ألكيستيس ليوريبيديس في بداية حياته كشاعر عام ١٩٠٢. أنظر Χατζηδάκη1997, 20.كما قام بنشر بعض أشعاره لأول مرة في مجلة ديونيسوس، وفي سنة ١٩٠٩ ألقى محاضرات عن أوديسيوس وبان. أنظر Κουνενάκη1997, 3 .

٢٥ كان عدد من ترجمات قصائد بنداروس إلى اليونانية الحديثة قد تم أوائل القرن العشرين وخاصة سنة ١٩٠٦ على يد كونستانديوس ثيوتوكوس. كما قام الشاعر كوستيس بالاماس (رائد المدرسة الأثينية الحديثة في الشعر) بترجمة عدد من القصائد الأوليمبية لبيندا روس سنة منذ ١٨٩٦ وحتى ١٩٢٣. أنظر Κώνστα 1998, .Kكما نشرت ديثيرامبيات باكخيليديس التي حوتها البرديات سنة ١٨٩٧و أصبحت معروفة في اليونان سنة ١٩١٤ عندما نشر بوليتيس مجموعة الأغاني الشعبية اليونانية والتي تحدث فيها عن العناصر القديمة في هذه الأغاني. أنظر Sfyroeras1993-1994, 277، قارن حاشية رقم ٧٧.

٢٦ أنظر Δικταίος 1963, 429 الذي يشير إلى قرب الروح الشعرية عند سيكيليانوس من الروح الشعرية عند فريديريك هيلديرلين Hölderlin بما لها من صبغة يونانية والروح الشعرية لنيتشه Nietzsche في عمله "*ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى*". أنظر أدناه أيضاً حاشية رقم ١٥٧ و ١٥٨. أنظر أيضاً Κέκκου 2003, 26f، التي تشير إلى تأثره بفلسفة الشاعر الإيطالي جيوفانو بيانو Jiavavo Biano فيما يتعلق بالربط بين الأفلاطونية الجديدة والمسيحية. وكذا بالفيلسوف اسبينوزا Spinoza فيما يتعلق بتوحد الطبيعة مع الإله. كما تشير أيضاً في صفحة ١٠ وما يليها إلى تأثر سيكيليانوس بتفسيرات الباحثين الأوروبين المحدثين للتراث والنصوص اليونانية القديمة ، لاسيما في موضوعات تخص الطقزس الدينية والطوطمية.

٢٧ أنظر أدناه حاشية رقم ٢٠٨

٢٨ Zimmermann 2007-2009,11

٢٩ Weiden 1991,iii

٣٠ هناك ٣١ شذرة صغيرة أخرى أضافتها لنا هذه الطبعات ، بالإضافة إلى عدد من الشذرات الصغيرة التي وردت فيما استشهد به المؤلفون القدماء من مقتطفات. لمعرفة المزيد عن تصنيف هذه الشذرات وطرق ورودها إلينا أنظر Weiden 1991, 28ff. أنظر أيضاً Pickard-Cambrige 1927,32

٣١ على اعتبار ان الشذرات الأخرى من الضألة بحيث يصعب استخراج معنى واضح منها.

32 وهو الترتيب الذي أوردها به Race 1997, 298ff

33 Pindar *Dithyrambs*, 1. 11-15

٣٤ Zimmermann 2007-2009,17 قارن Race 1997, 299 الذي يشير إلى أن ذكر أرجوس في البيت ٧ من هذه الشذرة جعل بعض الدارسين يعتقد أن القصيدة قد نُظمت لأهل هذه المدينة.

٣٥ Pindar *Dithyrambs*, 2. 1- 8

٣٦ أنظر Hamilton 1990, 214

٣٧ أنظر Race 1997, 303

٣٨ D'Angour 1997, 346 حول محاولة لتفسير وإزالة الغموض من هذه الأبيات، أنظر أيضاً D'Alessio1995, 272 وحول قراءة مختلفة لبعض الكلمات الواردة في البيتين ٢٧ و٢٨ من هذه الشذرة أنظر Henry 2003,17

39 Pindar *Dithyrambs*, 2. 19 - 33

٤٠ Euripides' Bacchae, 1183, 1190–1205,1142, 306 وعن الثور أو العجل بوصفه أضحية تقليدية لديونيسوس انظر Guepin 1968, 24ff.

٤١ راجع حاشية ٣٤

٤٢ أنظر Race 1997, 303

٤٣ أنظر Race 1997, 303 قارن حاشية ٣٤

٤٤ أنظر Pindar, *Pythian Odes*, 10, 44–48:....Δαναας ... παις .....επεφνεν τε Γοργονα,....., 12, 6- 17:.....Περσευς οποτε τριτον αυσεν κασιγνηταν μερος.....

٤٥ أنظر Zimmermann 2007-2009, 15ff

٤٦ أنظر الحواشي٣٤ و ٤١ و ٤٣ قارن Weiden 1991,27 الذي يرجح أن يكون هذا الديثيرامبوس قد عرض في ديونيسيا المدينة. أنظر أيضاً Pickard-Cambrige 1927,33.

٤٧ Pickard-Cambrige 1927,34

٤٨ Weiden 1991,12

٤٩ Hamilton 1990, 217

٥٠ Hamilton 1990, 222

٥١ Pickard-Cambrige 1927,38 عن احتفاظ الديثيرامبوس عند بينداروس بعلاقته بديونيسوس أنظر أيضاً Hamilton 1990, 211ff و Weiden 1991,20 و Zimmermann 2007-2009, 17.

٥٢ أنظر Hamilton 1990, 218

٥٣ Hamilton 1990, 212 قارن Pickard-Cambrige 1927,38 الذي يلاحظ في إطار حديثه عن ديثيرامبيات بنداروس أن الديثيرامبيات - التي كتبت لتقدم في أعياد الديونيسيا الكبرى في أثينا - من الطبيعي أن تحمل سمات أغاني الربيع.

٥٤ أنظر حاشيتي ٢١ و ٢٢

٥٥ أنظر Pickard-Cambrige 1927,40

٥٦ أنظر Campell 1992, 209-249

57 Bacchylides' *Dithyrambs*, 19, 1-14

58 Bacchylides' *Dithyrambs*, 19, 46-51

٥٩ أنظر Schmidt 1990,27

٦٠ Maehler 2004, 6 ، قارن Pearcy 1976, 95-96 الذي يقسم هذا الديثيرامبوس إلى ثلاثة أجزاء آخرها ٣٩-٥١.

٦١ Maehler 2004, 6. حول الشك في تصنيف السكندريين لبعض القصائد الدديثيرامبية لباكخيليديس ومحاولة تبرير هذا التصنيف ، قارن Zimmermann 2007-2009, 12, 21 و 3, Weiden 1991 و Schmidt1990,18f,27f و Pearcy 1976, 93

٦٢ أنظر Campbell 1992, 213 الذي يشير إلى أن باكخيلديس يبدو وكأنه يتقدم بأغنية ديثيرامبية لتمثل في دلفي خلال شهور الشتاء الثلاثة. وعن عرض هذا الديثيرامبوس في ديلفي أنظر أيضاً Pickard-Cambrige 1927,42

63 Bacchylides' *Dithyrambs*, 16, 1-1263

٦٤ أنظر Campbell 1992, 215 الذي ينوه إلى أن سوفوكليس قد عالج الأسطورة ذاتها في مسرحية "عذارى تاخيس" التي يُعرف تاريخ عرضها ، إلا أنه ليس بالضرورة أن تكون قد عُرضت قبل ديثيرامبوس باكخيليديس هذا.

٦٥ Burnett 1985,125f. في حين يقَسِّم Pearcy 1976, 92 الجزء الخاص بالسرد الأسطوري إلى ثلاثة أجزاء الأول يتناول عودة هرقل وأضحيته والثاني معرفة ديانيرا بأخبار رجوع زوجها مع عروسه والثالث أخبار السم الذي أعطاها إياه القنطور نيسوس قبل موته.

66 Bacchylides' *Dithyrambs*, 17, 128-132

٦٧ عن تقديم أو تمثيل هذا الديثيرامبوس في ديلوس Brown 1991, 333f. أنظر أيضاً Schmidt 1990,31 ، والذي يعتقد أنها نظمت خصيصاً لتقدم في مهرجان الأبولونيا في ديلوس. قارن Burnett 1985,125f الذي يشير إلى أنه على الرغم من تصنيف القصيدة كديثيرامبوس ، فإن الدعاء الذي في آخرها يدل على أنها موجهة لأبولون ونُظمت لتعرض في ديلوس. قارن أيضاً Maehler 2004, 6 الذي يشير إلى الاعتقاد أنه فيما عدا الديثيرامبية 20 التي نظمها باكخيليديس لاسبرطة فإن ديثرامبيات (15,16,17,19) قد نُظت لتعرض في أثينا.

٦٨ حول تلخيص القصيدة وطبيعتها السردية أنظر Brown 1991,327, 333ff و Sfyroeras 1993-1994, 277fو Pickard-Cambrige 1927,43 وحول اتباع باكخيليديس في هذه القصيدة لقصة نارة من العصر الأرخي أنظر Barron 1980,3 . قارن Segal 1979, 25، الذي يشير إلى إمكانية أن يكون باكخيليديس قد وجد القصة التي أوردها في هذه القصيدة، أو أن تكون من اختراعه هو كما يشير (P.37) إلى أنه من السهل أن نجد في هذه القصيدة ١٧ لباكخيليديس وعند باكخيليديس بوجه عام استدعاءات لليونان المتألقة اللامعة التي حلم بها كل

من جوته وشيلر وهولديرلين (such invocations of the limard , luminous of Hellas dreamt by Goethe, Schiller and Holderlin).

٦٩ هناك عدد من الباحثين الذين أشاروا إلى هذه النقاط من عدم الاتساق في الإطار السردي للقصيدة محاولين أحياناً الرد عليها أو تبريرها ، وحول هذا الموضوع أنظر Danek 2008,74 و Stern 1967, 40,47 و Segal 1979,24 و Sfyroeras 1993-1994, 277f.

٧٠ أهتم كل من Gerber 1965,212 و Brown 1991, 328 في مقالتيهما بقراء للكلمة الوردة في البيت العاشر من هذه القصيدة وهل هي αινα أم αγνα ، Gerber 1982, 5 بمعنى كلمة κουραι الواردة في السطر ١٢٥ من نفس القصيدة.

٧١ حول العروض أو قراءة بعض الكلمات الوردة في هذه القصيدة من منظور عروضي أنظر West 1980,137 .

٧٢ Bevier 1924, 100. أنظر أيضاً Segal 1979,25

٧٣ Stern 1967,41 ، قارن Pearcy 1976, 92 الذي يقسمها إلى ثلاثة أجزاء آخرها ظهور ثيسيوس من البحر بطريقة معجزة.

٧٤ عن نموذج شعائر المرور الذي يحتوي على هذه المراحل الثلاث التي عادة ما تصاحب بدرجات متفاوتة الانتقال من حالة اجتماعية أو عمرية هامة، أنظر Van Gennep 1960, passim

75 Bacchylides' *Dithyrambs*, 17, 109-116

٧٦ Segal 1979,passim. أنظر صفحة ٣٢ وما يليها حيث يعطي مثالاً على الدلالة الجنسية للورود عند باكخليديس و الشعراء الغنائيين القدمى. أنظر Bacchylides' *Dithyrambs*, Ibycus, 288. 4: ροδεοισιν εν ανθεσι.. و 16, 34-35: ροδοεντι Λυκορμαι.. قارن Seaford1988,135 الذي يشير إلى أن الكورس في مسرحية إلكترا ليوربيديس يصف تغيير المعطف بالشكل الذي يذكرنا بتغيير بنثيوس لمعطفه وأجاوي لمعطفها بعد التضحية بابنها في مسرحية عابدات باكخوس.

٧٧ Sfyroeras 1993-1994, 277

٧٨ Sfyroeras 1993-1994, 281f ولقد تطرقنا في مكان آخر إلى أصداء طقوس وشعائر المرور في الأنواع الدرامية الثلاثة (التراجيدية والساتيرية والكوميدية)، وعلاقتها باحتفالات الأباتوريا وأسطورة ديونيسوس ميلانجيديس ، أنظر درويش ٢٠٠٤، صفحة ٢٦٧ وما يليها. ومن نافلة القول أن ننوه في هذا السياق إلى أن Danek 2008 ,71f يضاهي بين الصراع (αγων) في هذه القصيدة والصراع على مستوياته الأخرى في الحضارة اليونانية، لا سيما في المباريات والمبارزات الرياضية. حيث يوضح أن القصيدة تمثل صراعاً بين ثيسيوس ومينوس. فكلمة آجون (αγων) يمكن أن تدل على صراع في حرب أو صراع ثنائي أو نوع من المنافسة أو مرافعة أو محكمة، والشكل الأساسي من الصراع في الثقافة اليونانية يمكن أن يتمثل في المبارزة أو المصارعة بين رجل ورجل على الحياة أو الموت، وقد وجد هذا الشكل من الصراع في الطقوس الدينية . وهذا الصراع على المستوى الرياضي يصبح له قواعده التي ينبغي أن تراعى ، وهو أن نهاية الصراع لا تقتضي أن يخسر الخاسر حياته أو ممتلكاته وإنما تقضي بان يمنح الفائز جائزة ويكرم.

٧٩ للمصادر والمراجع التي تحدثت طقوس الزواج المقدس على هذا النحو أنظر Darwish 2001,238-240

٨٠ لملخص لهذه القصيدة وطبيعتها الحوارية أنظر Barron 1980, 1

٨١ أنظر Burnett, A.P. 1985. 117

٨٢ أنظر Burnett, A.P. 1985. 122f

٨٣ Pearcy 1976, 94f

٨٤ حيث يرى Zimmermann 2007-2009,20 أن زيادة باكخليديس لعدد أبناء ثيانو من ١٩ إلى ٥٠ ،وهو عدد أفراد الكورس الديثيرامبي يدل على أنها قصيدة ديثيرامبية عرضت على الأرجح في مهرجان ديونيسيا المدينة، كما أنها يمكن أن تكون قد عرضت في الباناثينايا لأن أثينا تلعب دوراً في هذا الديثيرامبوس.

٨٥ Pickard-Cambrige 1927,42f

٨٦ أنظر Pearcy 1976, 96 الذي يستشهد برأي Jebb فيما يخص استخدام باكخيليديس لتقنية البدء من وسط الأحداث في هذه القصيدة. وحول استخدام هذه التقنية في هذه القصيدة أنظر أيضاً Zimmermann 2007-2009,19

٨٧ وأهم هذه الشذرات هي التي نشرها Campbell 1992, 236ff : فأما الشذرة (21) فهي شذرة مقتضبة فيها إشارة إلى المانتيين الذين يحملون الرمح الثلاثي على اكتافهم البرنزية. وأما الشذرة الديثيرامبية (23) فتأتي تحت عنوان "كاساندرا" . وهي شذرة فيها الكثير من الأبيات غير المقروءة ويُشار فيها إلى قدس أثينا وأصوات نفخ المزامير. وأما الشذرة الديثيرامبية (24) فهي شذرة غامضة يبدو أن البطل يخاطب فيها أمه ،مشيراً إلى الرجل الذي أخذت ربات القدر مكانهن إلى جواره كي تصبنه بنوائب الدهر، وقد تنبأت (ربات القدر) بأنه لا مفر من وقوع الشرور ، حتى ولو تحصن هذا الرجل في بيته بأسواره البرنزية وبقي هناك محاولاً أن يطردهن منه. والشذرة الديثيرامبية (25) تأتي تحت عنوان ملياجروس وهي شذرة مقتضبة تشير إلى هرقل وربما تتناول أعماله. وتقص الشذرة الديثيرامبية (26) التي تحمل عنوان "باسيفاي" أسطورة باسيفاي التي تتوجه بالحديث إلى ديدالوس بعد أن بثت افروديتي الرغبة في قلبها (فأحبت الثور الذي سوف تنجب منه المينيتاوروس) ، وهي تأخذ عهداً على ديدالوس الآن وتأمره أن يصنع لها بقرة كي تضع جسدها فيه وتتحد بالثور. وأخفت عن زوجها مينوس ما فعلته حتى ساوره القلق. وتأتي الشذرة الديثيرامبية (27) تحت عنوان "خيرون" ويشير فيها إلى أنه يتذكر القنطور خيرون الحكيم وهو يتلمس رأسه ، فهو يعلن أنه سوف يجعل نهر سكامندروس قرمزياً وهو يقتل الطروادیين. وأما شذرة (29) فهي شذرة مقتضبة وغير واضحة يشير فيها إلى الاحتفالات البيثية ..... وكرم الضيافة.

88 Bacchylides' *Dithyrambs*, 28, 7-11. يتردد اسم أورفيوس في الشعر الغنائي اليوناني القديم منذ القرن السادس. حيث ورد اسمه (لأول مرة على ما يبدو) في شذرة رقم ٣٠٦ للشاعر إبيكوس (Ibycus Fr. 306 ονομακλυτον Ορφην) . كم يشير إليه سيمونيديس في شذرة رقم ٥٦٧ (του ....υπερ κεφαλας Simonides Fr. 567 =). قارن Δημόπουλος 1998, 131. ويشير Segal 1978, 106,118 (الذي يلاحظ أن شعر أورفيوس ربما ظهر في بلاد اليونان القديمة حوالي عام ٦٠٠قبل الميلاد) إلى أن أورفيوس يعد شخصية معقدة متعددة الوجوه . فهو بالنسبة للقدماء ليس فقط النموذج الأصلي للشاعر ولكنه مؤسس

لديانة سرية هي الديانة الأورفية، بما لها من نظرية تجمع بين اللاهوت ونشأة الكون والحديث عن الحياة الأخرى كما بقيت لنا في شكل أناشيد وملاحم قصيرة أغلبها من عصر متأخر. وغالباً ما يختلط بين أورفيوس الشاعر وأورفيوس مؤسس الديانة الأورفية.

٨٩ Zimmermann 2007-2009,12f

٩٠ قارن Weiden 1991,12f الذي يشير أيضاً إلى اعتقاد Zimmerman أن باكخليديس متأثر بالتراجيديا الأتيكية المعاصرة له في إدخاله الحديث المباشر والحوار ووحدتي الزمان والمكان التي مهدت الطريق لشعراء الديثيرامبوس الجديد.

٩١ أنظر Pearcy 1976, 96.

٩٢ درويش ٢٠٠٤ ، في صفحات متفرقة. درويش ٢٠٠٧، في صفحات متفرقة.

٩٣ نشرت هذه المجموعة من القصائد في الجزء الأول من مجموعة أشعار سيكيليانوس الغنائية (ΛΥΡΙΚΟΣ ΒΙΟΣ) الذي يتكون من ثلاثة أجزاء كما أشير في مصادر هذا البحث..

٩٤ أنظر Bevier 1924, 99

٩٥ حروب البلقان هو الاسم الذي أطلق على الحرب التي انطلقت شرارتها في اكتوبر سنة ١٩١٢ بمبادرة من قوات الجبل الأسود التي انضمت في حلف واحد مع كل من اليونان وصربيا وبلغاريا ضد الدولة العثمانية لانتزاع منطقتي مقدونيا وتراقيا. وما أن تسنى لهم ذلك حتى دب الصراع بينهم لشعور كل منهم أنه قد هُضم حقه. وقد أدى ذلك النزاع إلى حرب البلقان الثانية سنة ١٩١٣ حيث انضمت كل من اليونان وصربيا ورومانيا في تحالف ضد بلغاريا التي انتهت الحرب بخسارتها لكثير مما اكتسبته. أنظر Woodhouse 1968, 190ff .

٩٦ أنظر Κουνενάκη 1997, 11 و Τσαρλαμπά-Κακλαμάνη 1997, 3

97 Σικελιανος, *Επίνικοι Α'*, *Διθύραμβος*: 85-87

٩٨ أنظر أعلاه حاشية ٤٠

٩٩ أنظر Euripides' Bacchae, 88-103, 286-297, 521-529

١٠٠ أنظر أدناه حاشية رقم ١٥٧ و ١٥٨

١٠١ أنظر أيضاً Callimachus, frag. 643 Clement of Alexandria II 15 . وحول المصادر ألأخر التي تتحدث عن أو تشير إلى أسطورة تقطيع التيتانيس لديونيسوس أنظر Euripides, frag. 472 و Clement of Alexandria II 12 و Plutarch , *Moralia 417C* و Diodorus of Sicily V 75 . 4 و Plutarch , frag. 212 و Nonnos VI . 169-175 و Pausanias VIII 37 وحول إشارات غير مفصلة عن هذه الأسطورة في المصادر الأورفية أنظر *Orphicorum* frag.214 , 220 , 224 و *Orphei Hymni 37*. وعن المراجع التي تتحدث أو تشير عن نفس الموضوع من منظور أورفي في الغالب أنظر Dodds 1959 : 276-278 و West 1981 : 147,161 و Cook 1914-1940 : vol.1 676 و Cornford 1934 : 99 و Holland 1933,202 و Linforth 1941, 311ff.

102 Σικελιανος, *Επίνικοι Α'*, *Διθύραμβος*: 1-7

١٠٣ عن المساواة والانسجام داخل الجوقة أو الثياسوس (θέασος) الديونيسي كما يظهر في مسرحية عابدات باكخوس أنظر Euripides, *Bacchae*,206-209:.. διαριθμων δ' ουδεν ουξεσθαι θελει.., 176-177, 185- 184, 421-423, 694. أنظر

أيضاً Leinieks 1996 : 340 و Musurillo 1966 : 309

١٠٤ عن الصفة الطوطمية لديونيسوس (ديثيرامبوس) ورموزه وأتباعه من الساتيروي أنظر Darwish 2001,58-67 وعلى وجه الخصوص صفحة ٦٤

105 أنظر Κέκκου 2003,10f

١٠٦ أنظر Κέκκου 2003,15-19

١٠٧ أنظر Παπαδάκη1995, 17، أنظر الأبيات المذكورة في متن ١٢٩ وحاشية ١٣٠

١٠٨ Euripides, *Bacchae*,52:..ξυναψω μαινασι στρατηλατων..,

١٠٩ تناولنا أوجه الشبه هذه باستفاضة في Darwish 2001,102-108, 171,225f, 237ff ودرويش ٢٠٠٤ ، ٣٣٥ وما يليها و٣٥٨ وما يليها.

١١٠ أنظر حاشية ٤٠ ومتنها

١١١ أنظر Φυλακτός 1986, 126f حيث يشير إلى أن زئير الرب في قصيدة (العشاء الجنائزي اليوناني Ελληνικός Νεκροδείπνος) لسيكيليانوس هو الزئير نفسه الذي سبق وأن سمع من قبل في قصيدة ديثيرامبوس. إنه الأسد ديونيسوس الذي يعبر عن روح الحرية والذي سوف يطرد القراصنة الصوريين (الفينيقين) أي المحتلين من اليونان.

١١٢ أنظر Keeley1981-1983, 110 التي تشير إلى أن الشاعر في قصائده المبكرة جعل من مفردات العالم الطبيعي قناعاً للعالم فوق الطبيعي. فيظهر بالتالي الارباب مقنعين وراء مظاهر الوجود الطبيعي. وعن الطبيعة اليونانية في أعمال سيكيليانوس ، أنظر Γλέζος 1952, 94ff.

١١٣ Μάλλαμος 2010, 282f

114 Σικελιανος, *Επίνικοι Α', Διθύραμβος*: 8-13

١١٥ Φυλακτός 1986, 137

116 Σικελιανος, *Επίνικοι Α', Διθύραμβος*: 14-19

١١٧ انظر Euripides, *Bacchae*,...:.. . قارن Φυλακτός 1986, 127ff الذي يشير إلى رموز العبادة الديونيسية ومن بينها الثيرسوس.

١١٨ أنظر حاشية ٤٠ ومتنها

119 Σικελιανος, *Επίνικοι Α', Διθύραμβος*: 20-25

١٢٠أنظر Μάλλαμος 2010, 293 الذي يشير إلى أن إعجاب سيكيليانوس بالبطلة اليوريبيدية يوادني زوجة كابانيوس يتضح منذ قصائده المبكرة في قصيدة "ديثيرامبوس" التي نُشرت عام ١٩١٣. أنظر أيضاً Ξύδης 1952, 37 الذي يعدد الأساطير الواردة في كل عمل من اعماله، ويلاحظ أن قصيدة ديثيرامبوس ترتبط بأساطير إفيجينيا وماكاريا ويوادني وبينثيوس. ومن الملاحظ أنها جميعاً أساطير تمت معالجتها في تراجيديات يوريبيديس.

١٢١ أنظرΦυλακτός 1986, 182ff

١٢٢ وهي الإشارة الوحيدة المباشرة لإله الحرب في كل قصائد سيكيليانوس ، أنظر Φυλακτός 1986,271

١٢٣ Σικελιανός,*Επίνικοι Α', Διθύραμβος*: 57: Σηκωσου θεος και αλωνισε το Βαρβαρο, ...

١٢٤ Σικελιανός, *Επίνικοι Α', Διθύραμβος*: 60-65

١٢٥ أنظرΦυλακτός 1986, 195 التي ترى ان ارتميس تظهر في هذه الفقرة وكأنها

كنايـة عـن نيـوتي Νιότη (ربـة الشـباب) اليونانيـة، أي الجنـود اليونـانيين. أنظـر أيضـاً Παπαδάκη1995, 24 الذي يرى أنه في قصيدة الديثيرامبوس التي تعبر عن الروح الوطنية في حروب البلقان تتجسد نيوتي "ربة الشباب" في صورة إلاهة وتتماهى شخصيتها مع أولائك الذين يسعون إلى لنصر.

١٢٦ Σικελιανός, *Επίνικοι Α', Διθύραμβος*: 66-67:Νιοτη σκιρταει πενταχαρη, σαν ελυμπισιο αλαφι!/Νιοτη, παρθενα Αρτεμιδα, της Νικης κ υνηγητρα

١٢٧ Σικελιανος, *Επίνικοι Α', Διθύραμβος*: 72-79

١٢٨ أنظر Φυλακτός 1986, 103f الذي يجد أيضاً نوعاً من الارتباط بين بيت ٤٤ من القصيدة ومعركة ماراثونا (كما وردت عند هيرودوت الكتاب السادس ١٠٥) وتذكرنا بما ورد في إحدى إبيجرامات سيمونيديس وفي مسرحية الفرس لأيسخيلوس (سطر ٤٤٩) عن هذه المعركة.

129 Σικελιανος, *Επίνικοι Α', Διθύραμβος*: 80-87

١٣٠ أنظر أعلاه حاشية ومتن رقم ١٠٧

١٣١ أنظر Φυλακτός 1986, 98

132 Σικελιανός, *Επίνικοι Α', Διθύραμβος*: 88-94

١٣٣ والتراجيديات الأربع الأخرى التي احتوت عليها Θυμέλη (السلسلة الكاملة لتراجيديات سيكيليانوس) هي *سيبيلا* (Σίβυλλα) التي كُتبت سنة ١٩٤٠ ونُشرت سنة ١٩٤٤ و*ديدلوس في كريت* (Ο Δαίδαλος στην Κρήτη)التي كتبت سنة ١٩٤٢ ونُشرت سنة ١٩٤٣ و*المسيح في روما* (Ο Χριστός στη Ρώμη) التي كُتبت سنة ١٩٤٦ و*موت نيغينيس* (Ο Θάνατος του Διγενή.) التي كُبت سنة ١٩٤٧. أنظر 847ff ,..... Ξύδης . وكان سيكيليانوس قد بدأ في كتابة مسرحية بعنوان "أريادني" سنة ١٩٣٠ ، لكنها لم تكتمل أبداً فضمّن أجزاءها في مسرحية أخرى بعنوان "أسكيليبيوس". أنظر Χατζηδάκη 1997, 21. وعن تراجيديات سيكيليانوس وتواريخ تأليفها ونشرها أنظر أيضاً Χάρης 1952,passim وعن تفاصيل نشر وعرض وترجمة ديثيرامبوس الوردة أنظر Κουνενάκη1997, 4f و Καψωμένος, ...,κεواللذين يشير إلى أنه قد أعيد نشرها مصحوباً بمقدمة وحواشي وتعليقات تاكيس ذيموبولوس (وهو النص التي نستعين به في هذا البحث) ، كما يشير ألأخير إلى ترجمة فرانسيس سيكيليانوس لها إلى الانجليزية في أمريكا سنة ١٩٣٩ ، أنظر أيضاً Psoni , A. 2003.222 والذي يشير إلى إهداء سيكيليانوس لقصيدته هذه إلى يورغوس سيفيريس، و Αγγελικοπούλου 1997, 23 الذي يشير إلى عرض ديثيرامبوس الوردة بعد نشرها بعام على مسرح فيلوبابو سنة ١٩٣٣. أنظر أيضاً Παπαδάκη1997, 15 الذي يشير إلى أن هذا العرض قد تم في إبريل على يد افا سيكيليانوس زوجة الشاعر لكنه لم يلق الترحيب المتوقع من الجمهور.

١٣٤ أنظر Ξύδης 1971, 847. قارن Λουβάρις1953, 962 الذي يتناول رأي سيكيليانوس نفسه في ديثيرامبوس الوردة حيث يصفها بأنها قصيدة ذات مغزى ديني واجتماعي. قارن أيضاً Φράγκος 1961,651 الذي يشير إلى أن نية سيكيليانوس في أن يعيد

ميلاد القوة الكونية العاطفية داخل الإنسان المعاصر هي التي دفعته إلى الشروع في المرحلة الثانية في حياته الشعرية، وهي كتابة التراجيديا. حيث إن التراجيديا لما لها من جانب تثقيفي واجتماعي تمثل الوسيلة الأمثل لنقل الرسالة الثقافية بما تمثله من تلقين (μύηση) فى حد ذاتها.

١٣٥ أنظر أيضاً ما كتبته زوجة الشاعر في Σικελιανού 1945, 1076f عن الظروف التي كتب فيها ديثيرامبوس الوردة. لقد دعاهم هي وزوجها قائد الكتائب التي تحمي حدود تراقيا ومقدونيا كي ينظموا احتفالاً للجيش. ولهذه القوات المسلحة كتب سيكيليانوس مسرحيته هذه التي كان من الممكن أن تسمى "بالعشاء الاورفي الأخير"، وفيها يتوقع أورفيوس موته فيستدعي مع تلاميذه أحداثاً مشتركة من حياته.

١٣٦ أنظر Δικταίος 1963,428

١٣٧ أنظر Λύγιζος 1965,932 أنظر أيضاً Κέκκου 2003,87f، التي ترى أن وضع ديثيرامبوس الوردة قبل التريجيديات وبعد القصائد الغنائية التي كتبها سيكيليانوس يشير إلى أنه عمل قبل تراجيدي (προτραγικό)، وبالتالي فإن التطور الشعري لسيكيليانوس يعكس تطور المسرح اليوناني القديم من الشعر الغنائي إلى الدرامي. كما تعتقد أيضاً أن هذا العمل يظهر فيه الشكل الأول للمسرحية اليونانية القديمة والذي يتضمن بذور الحوار قارن رأي Δημόπουλος 1998, 70، الذي يرى في *ديثيرامبوس الوردة* عملاً يشبه التراجيديا في عصر ثيسبيس وأوائل عصر أيسخيلوس.

١٣٨ أنظر Ξύδης 1971, 848

١٣٩ ظهر هذا الوصف في توصيف المشهد الأول.

١٤٠ أنظر Ξύδης 1971, 847. وعن عنصر الحوار والسرد في أعمال سيكيليانوس أنظر Keeley 1981-1983, 112

١٤١ أنظر Δημόπουλος 2011,27ff

١٤٢ أنظر Δημόπουλος 2011, 29 و Δημόπουλος 1998, 73، قارن Ξύδης 1952, 37 الذي يرى أن الأسطورة تمثل تطوراً كبيراً داخل الفعل الدرامي في تراجيديات سيكيليانوس بما فيها تراجيديا "ديثيرامبوس الوردة.

١٤٣ عن بعض السمات اللغوية في القصيدة أنظر Χασιώτη و Φαρμάκη 2012, 311ff و 2009, 55

١٤٤ في إطار توصيف العمل لبيان الكيفية التي تمت صياغته بها، سوف ننوه من آن لآخر إلى اجتهادات بعض الدراسين (لاسيما Δημόπουλος صاحب أول تعليقات وحواشي على هذا النص) وملاحظة تفاصيل لما ورد صراحة في النص، وتعد مفيدة لاكتمال هذا التوصيف.

١٤٥ أنظر Δημόπουλος 1998, 70

١٤٦ قارن Κέκκου 2003, 99 التي تشير إلى أن أورفيوس يوبخ قائد الكورس الأول لأن هذا الانفصال-الموت سوف يؤدي إلى الوحدة بين أشياء وشعوب، ويمثل جسراً بين الحياة والموت.

١٤٧ أنظر Δημόπουλος 1998, 70

١٤٨ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 150-184

١٤٩ وهو الامر الذي يتماشى تماماً مع كون هذا العمل وبقية تراجيديات سيكيليانوس الخمس تمثل جزءاً مهماً من الفكرة الدلفية لدى الشاعر. وهي الفكرة شديدة الصلة بالتراث

الأورفي.

١٥٠ Δημόπουλος 1998, 70f

١٥١ Κέκκου 2003, 107f ، قارن صفحة ١٠٥ وما يليها ،حيث تشير إلى ان تلاميذ أورفيوس يتساوون مع جماعة العبدة (عبدة ديونيسوس) الذين يريدون أن يفعلوا ذلك من أجل امتلاك خصائص هذا الإله.

١٥٢ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 108-110

١٥٣ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 149-150

١٥٤ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 191

١٥٥ أنظر حاشية ١٣٧

١٥٦ Cook1914, vol. I, 678f، قارن Θεσπις s.v. ,*Suidae lexicon* و Guthrie1993,132

١٥٧ Henrichs 1984, 221f

١٥٨ Henrichs 1984, 206f

١٥٩ أنظر حاشية ١٠١

١٦٠ ظهرت بوادر هذه الفكرة عند سيكيليانوس عندما نشر "النشيد الديلفي" (Δελφικός Υμνος) سنة ١٩١٠، أنظر Ξύδης 1965, 918 و Παράσχος 1935, 167. وسوف تتبلور الفكرة من خلال دواوينه الثلاثة "الضمائر" (Συνειδήσεις) الثلاثة، أنظر Λύγιζος 1965, 931 . لكن اهتمامه الحقيقي بالفكرة الدلفية جاء سنة ١٩٢٠ عقب إخفاق عصبة الأمم ، أنظر Χατζηδάκη 1997, 21. وسنة ١٩٢٢ يبدأ في دراسة تطبيق الفكرة الدليفية. وفي سنة ١٩٢٤ يعمل باستمرار في الفكرة الدلفية وينتقل إلى دلفي. وفي سنة ١٩٢٦ يعد للاحتفالات الدلفية التي سوف تطبق في إطارها الفكرة الدلفية. وفي سنة ١٩٢٧ تبدأ الاحتفالات بالفعل بعرض مسرحية أيسخيلوس بروميثيوس مقيداً. وفي سنة ١٩٢٨ تلفت الفكرة الدلفية انتباه العالم ويذهب إلى أمريكا لإلقاء محاضرات عنها. وفي سنة ١٩٢٩ يتم إنشاء مكتب للجنة الاحتفالات الدلفية. وفي سنة ١٩٣٠ أعيدت الاحتفالات الدلفية حيث عرضت مسرحية الضارعات لأيسخيلوس. وفي سنة ١٩٣١ يشرع في إنشاء الاتحاد الدلفي. وفي سنة ١٩٣٢ يقترح إنشاء الجامعة الدلفية. (62/p.4). أنظر Κουνενάκη 1997, 4. ولقد أثرت العروض التي تمت في إطار هذه الاحتفالات على دراسة الدراما اليونانية لقديمة ، أنظر Ευαγγελάτου 1997, 22 وعلى الرغم من ذلك وعلى الرغم من أنها نالت استحساناً، فإن هدفها فشل، أنظر Λύγιζος 1965, 932 . وعن عروض تراجيديات إيسخيلوس التي تمت في الاحتفالات الدلفية ، أنظر أيضاً Χατζηδάκη 1997, 21 و Νικολοπούλου 1997, 30 و Καρασμάνη 1997, 32.

١٦١ أنظر Λύγιζος1965, 923

١٦٢ أنظر Λουβάρις 1953, 959

١٦٣ أنظر Ξύδης 1976, 777. قارن Φράγκος1961,650، الذي يشير إلى الدور الذي لعبته ديلفي وأهمية إدراك سيكيليانوس لهذا الدور في تشكيل دوره الذي لعبه في الحياة العامة.

١٦٤ Σικελιανού 1945, 1072. وعن الفكرة الدلفية عند سيكيليانوس أنظر أيضاً Καρζης 1952, 61ff

١٦٥ Παράσχος1935, 177

١٦٦ أنظر Μαλανδρή 1997,15 ، الذي يشير إلى أن سيكيليانوس وزوجته (التي

تولت إخراج أعماله المسرحية)، في سبيل تحقيقهم للاحتفالات والفكرة الدلفية وللتراجيديا التي كتبها سيكيليانوس قد قاموا بدراسة النماذج الموجودة لدى الشعوب الأخرى (الهند ومصر واليهود واليابان)، قارن Κουνενάκη 1997,3، التي تشير إلى سيطرة الفكرة الدلفية علية إبان زيارته لفلسطين سنة ١٩٢٠.

١٦٧ Παπαδάκη 1995,76 ، قارن Δημόπουλος 1998, 128-141

١٦٨ أنظر درويش ٢٠٠٧، في صفحات متفرقة.

١٦٩ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 214-215

١٧٠ قارن أيضاً Κέκκου 2003, 145، التي تشير إلى أن أورفيوس في هذا العمل يريد أن يكمل طريق الأضحية، وهو يعلم أن الوردة سوف يتم بعثرتها على يد الميناديات.

١٧١ Φράγκος 1957, 976 قارن Δημόπουλος 1968, 930 ، الذي يرى في إطار تحليله لرمزية الوردة إن سيكيليانوس في ديثرامبوس الوردة يبدو انه يقف في مواجهة الروح الفردية الضيقة التي تتناسى الشرذمة الأسطورية لجسد ديونيسوس وبعثرته في عدد لا يعد ولا يحصى من الأرواح على مر العصور. فإن هذه (أي الروح الفردية الضيقة) تتصور أن ديونيسوس كله ملك لها وحدها. قارن Κέκκου 2003, 110 التي تشير إلى أن الوردة الدامية تشير إلى أدونيس بالنسبة للقدماء.

١٧٢ أنظر أعلاه متون حاشيتي ٦٩ و٧٠

١٧٣ أنظر أعلاه حاشية ٢٦ . وحول تأثر سيكيليانوس بالشعراء الأوروبين فيما يخص "ديثيرامبوس الوردة" والنزعة الديونيسية على وجه الخصوص ، أنظر Κέκκου 2003,87 ، التي تشير إلى اننا نجد في الأداب الأوروبية الحديثة محاكة للديثيرامبوس القديم من قبل شعراء شيلر (Schiller) ومولر (Müller) وهيردير(Herder) ونيتشه Nieztsche ، وأن ديثيرامبوس الوردة يدخل ضمن هذا النوع من المحاكاة. أنظر أيضاً Λουβάρις 1953,958-959f ، الذي يشرح وجهة نظر سيكيليانوس الفلسفية الدينية التي تقوم باختصار على أن كل من الطبيعة والإنسان هما مظاهر للروح الكونية التي تكتسب معنى الألوهية. وفي هذه النظرية الكونية (κοσμοθεωρία) يعد الإنسان عالماً صغيراً μικρόκοσμος تنعكس فيه كل مظاهر العالم الكبير μακρόκοσμος. ولكن تأتي الدورة الخالدة التي تحدث عنها نيتشة، فإنها تحتاج إلى إعادة ميلاد للحياة الروحية البشرية، والارتقاء إلى المثل الإنسانية المشتركة πανανθρωπινα والتطور المتناغم الكلي لقوى الروح القديمة، وسوف يحدث ذلك من خلال التراث الأورفي. وسوف تشهد سيادة هذا التراث الأورفي بداية عصر البراقليط (παράκλητος) الذي أشير إليه في إنجيل يوحنا. اما نهايتها أو نهاية تطورها فسوف يكون ديانة الحرية العالمية التي تتمثل في السلام والأخوة. وعن أوجه شبه بين سيكيليانوس والشاعر الروسي إفانوف فيما يخص معالجة أسطورة آلام وإعادة ميلاد ديونيسوس ، أنظر Ιλινσκαγια 1993,139.

١٧٤ يترجم Segal1978, 132 الأبيات على النحو التالي :

No longer conscious of the lightsome lyre / The lyre which had grown into his left / Like twines of rose into a branch of olive

١٧٥ يترجم Segal1978, 134 الأبيات على النحو التالي :

Set up no stone to his memory / Just let the rose bloom each year for his sake.

١٧٦ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 234-236

١٧٧ أنظر Κέκκου 2003, 117 التي تشير إلى أنه في البيت الذي يقول فيه "دمي هو دمك ياهيليوس" يتضح نوع من التماثل بين كل من هيليوس وأرفيوس.

١٧٨ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 280=284

١٧٩ قارن Κέκκου2003, 95 التي تشير إلى أن الليل قد جن الآن في بدايات القصيدة.

١٨٠ عن سنبلة (القمح) والكرمة والوردة بوصفها رموزاً لديميتر ودبيونيسوس ، وعن تأسيس الطقوس الأورفية السرية في هذا السياق ، أنظر Κέκκου 2003, 120

١٨١ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 328-379

١٨٢ أنظرΛουβάρις 1953, 961

١٨٣ أنظر Κέκκου 2003, 134f

١٨٤ أنظر Δημόπουλος 2011,30

١٨٥ تقوم هذه العلاقة على ما ورد في شذرة بنداروس التي يشير فيها إلى أن برسيفوني قد قبلت العفو من هؤلاء الذين صعدت أرواحهم إلى لشمس في السنة التاسعة بسبب الحزن القديم. ويفسر البعض هذا الحزن القديم على أنه حزن برسيفوني على ابنها ديونيسوس الذي قطعه التياتين الذين خرج البشر من أشلائهم بعد أن أصابهم زيوس بصاعقته انتقاماً منهم على ما فعلوه بابنه. وحول هذا التفسير أنظرRose 1943,passim

١٨٦ أنظر Κέκκου 2003, 92

١٨٧ Αλεξίου1997,6 ، قارن Μαλανδρή 1997, 14 الذي يتحدث عن الرموز الثلاثة بوصفها وسيلة للتلقين في الأورفية.

١٨٨ Λουβάρις 1953,962. وعن العلاقة بين الوردة (ρόδος) والكلمة (λόγος) عند سيكيليانوس وتأثيرها في قصائد سيفيريس، أنظر Psoni , A. 2003, 228, 252-255

١٨٩ أنظر Κέκκου 2003,133f، قارن صفحة ٩١ التي تشير فيها إلى أن منطق المعاني يدور في دائرة منطق الرمز. فتظهر السنبلة (σταχυ) والشعلة (φλόγα) ممثلتين للثروة، ويظهر المحراث (αλέτρι) ممثلاً لتدخل الإنسان الإيجابي في الطبيعة.

١٩٠ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 382-384

١٩١ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 396-400

١٩٢ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 413-420β

١٩٣ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 430-438

١٩٤ أنظر Φράγκος 1957, 974 . قارن Ξύδης 1976, 782 الذي يشير إلى أنه على الرغم من أن ما يُظل سيكيليانوس في فكره وأيديلوجيته هي السماء اليونانية ، فإنه مع ذلك يعتني بأن يذكر بأنها أيضاً سماء إنسانية عامة يمكن أن تظل جميع البشر.

١٩٥ أنظر Λουβάρις 1953, 959.

١٩٦ أنظر Κέκκου 2003,138.

١٩٧ أنظر Harrison 1912,48 ، أنظر أيضاً McGinty1978,14.

١٩٨ أنظر Harrison 1912,130.

١٩٩ أنظر Δημόπουλος 1998 , 71. الذي يشير إلى أن نزيف الدم من الوردة يُعدُ علامة فارقة في حياة البطل ، فهي تزرف قداسة ويتم إدخالها الآن (في الطقوس).

٢٠٠ Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου*: 582-617

٢٠١ Μαλανδρή 1997, 14

٢٠٢ أنظر Μαλανδρή1997, 14

٢٠٣ عن المصادر والمراجع التي تناولت تمزيق الميناد ات لأورفيوس في مسرحية باساري لإيسخيلوس كما مزقت الميناد ات بنثيوس في مسرحية عابدات باكخوس ليوريبيديس ، أنظر Eratosthenis Catastrisomrum Reliquiae 24 و Ovidii Metamorphoses XI 37-38 و Harrison 1962, 461 و Linforth 1941, 10,229,157 و Kerenyi1976, 329 و Detienne 1981106 و Robbins1982

٢٠٤ أنظر Πρεβελάκης , Π. 1957, 916 ، الذي يشير إلى تصوير سيكيليانوس في تراجيدياته للصراع بين روح الحضارة اليونانية والروح الهمجية ، على غرار الصراع بين أورفيوس والميناد ات في ديثيرامبوس الوردة. أنظر أيضاً Δημόπουλος 1998, 74

٢٠٥ أنظر Μαλανδρή1997, 14

٢٠٦ Δημόπουλος 1998, 126f

٢٠٧ أنظر Μαλανδρή1997, 14 حيث يشرح كيف حاول سيكيليانوس أن يوحد بين المسيح وأبطاله فأورفيوس في ديثيرامبوس الوردة أو الديثيرامبوس الأورفي الأخير بملابسه القديمة يتماشى مع العقيدة المسيحية حول تعاليم المسيح أو حواريه الملقنين. أنظر أيضاً Κέκκου 2003,105 ، التي تلاحظ أن أورفيوس يشير في كلامه لتلاميذه (١٠٦-١٤٦) إلى أن صوته الآن لا يكاد يُسمع (لأنه يبتعد) لكن ما يمكن أن يسمعوه منه هو دقات قلبه ويذكرهم بأنه قد اختارهم (في أسلوب يشبه اسلوب المسيح مع حواريه)، انظر أيضاً صفحة ١٠ من المرجع نفسه. قارن Δημόπουλος 1998, 127.

٢٠٨ ومن أهم هذه الأعمال (ديونيسوس في المهد) Διονυσος επι Λικνῳ ضمن أناشيد النصر الثانية (Επίνικοι Β') يوحد فيها بين ديونيسوس الطفل الذي أكله التيتانين والمسيح المصلوب (طبقاً للعقيدة الأرثوذوكسية)، حيث يعد كلاهما رمزاً للعالم الجديد. ويعبر الشاعر عن مخاوفه من أن يمزق وحش الفاشية حلم الحرية مثلما مزق التيتانين الوليد الصغير. أنظر Αλεξίου, 1997, 7، وانظر أيضاً Παπαδάκη1995,15f. كما يظهر ذلك في قصيدة ديونيسوس – يسوع (Ιησούς–Διόνυσος) التي نُشرت في ديوانه "ضمير الإيمان" (Η Συνείδηση της Πίστης)، حيث يستخدم الكرمة التي ترمز منذ العصور القديمة للخلود، لإدخال عناصر باكخية في المسيحية ولرأب الصدع بين الطقس الباكخي والحب المسيحي. أنظر Κέκκου 2003,16ff، وحول تماثل ديونيسوس مع المسيح في بعض أعمال الشاعر ، أنظر أيضاً Φυλακτός1986, 130f و Πρεβελάκης1984, 359. وحول معالجته أو تأثره بمفاهيم لاهوتية خاصة بالديانة المسيحية الأرثوذوكسية في مجمل أعماله ، أنظر Μαρκάκη1992, 193 و Λύγιζος1965, 930 و Psoni 2003,252ff و Hirst 2001,245ff. قارن Φράγκου-Κικίλια, 1997, 9 و Λουβάρις1953, 958ff.

٢٠٩ Henrichs 1984, 216f

٢١٠ Δημόπουλος 1998, 71f

٢١١ على سبيل المثال في ملحمة "*الأوديسية*" (من النشيد التاسع إلى النشيد الثاني عشر) وتراجيديا "*اديب ملكاً*" لسوفوكليس ورواية "الإثيوبية" لهليودوروس، وكلها تعتمد على

استدعاء أحداث ماضية عن طريق القص الارتجاعي.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

Archilochus, Fragments, ed. by D.E.Gerber (in *Greek Iambic Poetry from the Seventh to the Fifth Centuries BC*). London, Loeb. 1999.

Aristotle, *Poetics* (ed. with Critical Notes and Trsanslation by S. H. Butcher), 3rd. ed. revised. London. 1902.

Bacchylides' *Dithyrambs* (ed. D. A. Campell in *Greek Lyric IV: Bacchylides*,*Corinna and Others*) London. Loeb. 1992

Callimachus, Fragmenta, ed. by Pfeiffer. Oxford, 1949.

Clement of Alexandria ,*Exhortation to the Greeks* (with an English Trans.by G.W.Butterworth). London, Loeb. 1960.

Diodorus of Sicily, *Liberary* (with an English Trans. by C. H. Oldfather) vol. 3.London, Loeb.1961.

Euripides, *Bacchae*, ed. by J. Diggle in *Euripides Fabulae,* vol. 3. Oxford, 1994.

Euripides, Fragments, ed. by A. Nauck & B. Snell in *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Hildesheim, 1964.

Eratosthenis Catastrisomrum Reliquiae (ed. by C. Robert). Berolini,1963.

Herodotus, *Histories* (ed. by A. D. Gold) vol. 1. London, Loeb.1975. 1st. ed.1920

Homeric Hymns, ed. in *Hesiod & Homeric Hymns* (with an English Trans.by H.G.Evelyn-White).London, Loeb. 1959.

Ibycus' *Fragments* (ed. by D. A. Campbell in *Greek Lyric III: Stesichorus, Ibycus, Simonides and Others*) London. Loeb. 1991

Nonnos, *Dionysiaca* (with an English Trans. by H. J. Rose) vol 1, 2 . London, Loeb, 1956.

Orphicorum Fragmenta, ed. by O. kern.Berlin.1922.

Orphei Hymni, ed. by G. Quamdt. Berlin.1960.

Ovidii *Metamorphoses* (ed. by W. S. Anderson, in *Ovidii NasonisMetamorphoses*) Leipzig, Teubner, 1977.

Pausanias, *Description of Greece* (with an English trans. by W. H. S.Jones) vol. 4.London, Loeb. 1935.

Pindar' *Dithyrambs* (ed. by W. H. Race in *Pindar: Nemean Odes* , Pindar' *Isthmian Odes & Fragments*). London, Loeb. 1997.

Pindar ,*Olympian Odes* (ed. by W. H. Race). London, Loeb. 1997.

Pindar, *Pythian Odes* (ed. by W. H. Race). London, Loeb. 1997.

Pindar, Fragments, ed. by A. Turyn in *Pindari Carmina Cum Fragmentis*. Oxford.1952.

Plutarch, *Moralia* (ed. with an English Trans. by F. C. Babbitt). London, Loeb. 1957 (vol. 4, 5).

Plutarch, Fragments, ed. in *Plutarch's Moralia ,* vol.15 (with an English Trans.by F. H. Sandbach).London, Loeb. 1969.

Plutarchi *De Musica* (ed. by Gregorius N Bernardakis in Plutarchi *Moralia* vol.vi) Lipsiae. 1895.

Σικελιανός, Α. *Επίνικοι Α'* (Επιμ. Γ. Σκαζίκη στο *Λυρικό Βίο του Άγγελου Σικελιανού*, τομ. 1ος) Αθήνα. 1945.

Σικελιανός, *Διθύραμβος του Ρόδου* (Επιμ. Τάκη Δημόπουλου στο *Άγγελος Σικελιανός ο ποιητής και Μύστης : Α' Τόμος Ο Διθύραμβος του Ρόδου*. Αθήνα. 1998 (1η Έκδοση 1925).

Simonides' *Fragments* (ed. by D. A. Campbell in *Greek Lyric III: Stesichorus, Ibycus, Simonides and Others*) London. Loeb. 1991

Suidae lexicon (ed. by A. Adler). Lipsiae, Teubneri. 1938.

ثانياً: المراجع

أ - المراجع العربية

درويش , هشام . ٢٠٠٤. "النسق الشعائري والبناء الدرامي في مسرحيات الباكخيات والضفادع والكيكلوبس. "*أوراق كلاسيكية* ٥: ٣٣١-٣٨٢.

----------.٢٠٠٧. "البنية الشعائرية بين الدراما اليونانية والتمثيلية الطقسية في الشرق القديم" ، *مقارنات* ٢ : ٦٤-١١٦.

ب- المراجع الأجنبية

Αγγελικοπούλου, Β. 1997. " Μουσικές για τον Σικελιανό: Από τον Σίμωνα Καρά στον Θάνο Μικρούτσικο και (σκηνικώς) από τον Μάνο Χατζιδάκι στον Γιώργο Τσαγκάρη", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):23-26.

Admas, S. M. 1955. "Pindar and the Origin of Tragedy", *Phoenix* 9:170-174.

Ακριτίδη, K.N. 1997. “Το Ιερό Μένος της Ένας Πάλμερ-Σικελιανού: Σχόλια σε Ανέκδοτες Επιστολές της προς την Τζόαν Βάντερπουλ Πάνω στο Αρχαίο Δράμα", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):18-19.

Αλεξίου, Χ. 1997. “Οι Οικογενιακές διαστάσεις του Ποιητή: Η Ορφική Λατρεία , Ο Χριστιανισμός και α πανανθρώπινα Ιδεώδη Χαρακτηρίζουν την Ποίηση του Σικελιανού", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):6-8.

Barron, J.P. 1980. “Bacchylides , Theseus and a Cloak”, *BICS* 27: 1-8

Βενέζης, Η. 1952. “Η Γή , η Μνήμη, η Ποίηση ” *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611):4-5.

Bevier, L. 1924. “ “Bacchylides” XVI (XVII)”, *CW* 17: 99-101.

Brown, Ch. G. 1991. “The Power of Aphrodite Bacchylides 17,10”, *Mnemosyne* 44 : 327-335.

Burnett, A.P. 1985. *The Art of Bacchylides*. Massachusetts & London.

Campbell, D. A. 1992. *Greek Lyric IV: Bacchylides, Corinna and Others*. London. Loeb

Cook, A. B. 1914. *Zeus: A Study in Ancient Religion*. 1st vol. Cambridge.

Cornford, F. M. 1934. *The Origin of the Attic Comedy.* Cambridge.

D’Alessio, G.B.1995. “Review of *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary* by M. J. H. van der Weiden”, *JEA* 81:270-273.

Danek, G. 2008. “Heroic and Athletic Contest in Bacchylides 17”, *WS* 121: 71-83.

D'Angour, A. 1997. “ How the Dithyramb Got Its Shape”, *CQ* 47:331-351.

Darwish, H. 2001. *Ο Κύκλωψ του Ευριπίδη: Αναλυτική Μελέτη του Σατυρικού Δράματος*. Διδακορική διατριβή. Αθήνα.

Detienne, M. 1981."The Myth of Honeyed Orpheus."in *Myth, Religion and Society*, ed. by R. L. Gordon. Cambridge 95-109.

Δημαράς , Κ.Θ. 1952. “Ο Σικελιανός Είναι μέσα στην Ελληνική Παράδοση” *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611) :31-36.

Δημόπουλος, Τ. 1952. "Ο Άνθρωπος " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611) :17-21.

----------. 1968. "Το Πνεύμα της Ολυμπίας και ο Δελφισμός του Σικελιανού" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 74 :925-931.

----------. 1998. *Άγγελος Σικελιανός ο ποιητής και Μύστης : Α' Τόμος Ο Διθύραμβος του Ρόδου*.1η Έκδοση 1925. Αθήνα.

----------. 2011. "Ο Διθύραμβος του Ρόδου του Σικελιανού", στην *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού.* Επιμέλεια του Ε. Καψωμένου. Ηράκλειο: 27-37.

----------. 1974. "Ο Σικελιανός στον Διχασμό και στην Κατοχή" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 96 :1218-1220.

Δικταίος , Α. 1963. "Κριτική ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 1920-1960: Σικελιανός, Βάρναλης, Καζαντζάκης " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 73 :427-653.

Dodds, E.R.1959. *The Greeks and the Irrational*. (third printing), Berkeley & Los Angeles

Ekdawi , S. 1990. "Text as Song: The Oral Aspirations of Anghelos Sikelianos", *BMGS* 14 :214-222.

Ευαγγελάτου, Σ. Α. 1997. " Ο Σικελιανός και η θεατρική Πράξη", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997) :22.

Φαρμάκη, Π. 2012. *Υφολογική ανάλυση της ποίησης του ΆγγελουΣικελιανού.Η λειτουργικότητα του ε π ι θ έ τ ο υ στην ποίηση του Άγγ.Σικελιανού.* Διδακτορικλη Διατριβή. Ιωάννινα.

Φράγκος , Χ. 1957. "Άγγελος Σικελιανός : Ελληνοκεντρικός Ποιητής" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 62 :972-982.

Φράγκος , Β. 1961. "Η Απάντηση του Αγγέλου Σικελιανού στο Πρόβλημα του Αιώνα μας " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 69 :647-653.

Φράγκου-Κικίλια, Ρ. 1997. " Ο Ποιητής και ο Στοχαστής :Η Πορεία Υπέρβασης του Α. Σικελιανού από του Ατομικό στο Συλλογικό και η μύηση στον Ορφισμό", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):9-10.

Φυλακτός, Κ.Α. 1986. Ο Αρχαιολογικός Μύθος στο Λυρικό Βίο : Συμβολή στη Μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού. Διδακτορικλη Διατριβή. Λευκωσία.

Gennep, A. Van. 1960.*The Rites of Passage.* Trans. by M.B. Vizedoni & G. L. Caffee. London.

Gerber, D. E. 1965. "The Gifs of Aphrodite (Bacchylides 17.10)", *Phoenix* 19 : 212-213.

----------. 1982, "Bacchylides 17, 124-129", *ZPE* 49: 3-5.

Γλέζος , Π. 1952. "Η Ελληνική Φύση στην Ποίηση του Σικελιανού" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611) :94-100.

Gove, Ph. B.1961 (ed. in Chief). Webster's 3rd New international Dictionary (Unabridged).

Guepin, J.P. 1968. *The Tragic Paradox : Myth and ritual in Greek Tragedy*. Amesterdam.

Guthrie, W.K.C. 1993. *Orpheus and Greek Religion: A study of the Orphic Movement*. New edition. Princeton.

Hamilton, R. 1990. "Pindaric Dithyramb", *HSPh* 93:211-222.

Χάρης, Π. 1952. "Οι τραγωδίες του Σικελιανού" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611) :214-217.

Harrison, J.E. 1962. *Epilegomena to the Study of Greek Religion and THEMIS.* New York.

----------. 1912. *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge.

Χασιώτη, Α. 2009. Το μεταφορικό σύστημα στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού. Διδακτορικλη Διατριβή.Ιωάννινα.

Χατζηδάκη, Γ. 1997. "Ένας Ορφικός στην Γειτονιά του Διονύσου: Καθόλου Ευκαταφρόνητο το θεατρικό Έργο του Σικελιανού, Είδε το Φως της Σκηνής μετά το Θάνατό του", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):20-22.

Henrichs, A. 1984. "Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard." *HSPh* 88 : 205-240.

Henry, W.B. 2003. "Pindar, "Dithyramb" 2.28" , *ZPE* 143:1

Hirst , A. 2001. "Christ and Poetic Ego in the Poetry of Palamas, Sikelianos and Elytis", *JHD* 27 (1-2) : 243-265.

Ιλινσκαγια ,Σ.1993. "Η Διάσταση του Χρόνου στον Αλαφροΐσκιωτο του Αγ. Σικελιανού" *Δωδώνη* 22:137-143.

Holland, L. B 1933. "The Mantic Mechanism at Delphi." *AJA* 37: 201-214.

Jainmaire,H.1985.*Διονυσος : Ιστορια της λατρειας του βάκχου.*

μτφρ. Λ.Α. Μαρτανη. Αθηνα.

Καραντώνης , Α. 1952. "Στοχασμοί για την Ποίηση του Άγγελου Σικελιανού " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611) :22-30.

Καρασμάνη , Β. 1997. "Εβδομήντα Χρόνια Δελφικές Εορτές : Το Αρχαίο Δράμα στους Δελφούς, Από τον Άγγελο Σικελιανό και την Εύα Έως τις Ημέρες μας ", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):32.

Καρζης , Λ. 1952. "Εστίες Ελληνικκού Ζωισμού και η Σικελιανική Δελφική Ιδέα " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611):61-83.

Keeley , E. 1981-1983. "Ancient Greek Myth In Angelos Sikelianos", *BMGS* 7-8 :105-117.

Κέκκου, Μ. 2003. *Η Ποίηση του Κρύφιου Λόγου*. Αθήνα.

Kerenyi, C. 1976. *Dionysos: Archetypal of Image of Indestructible Life*. Trans. into English by R. Manheim. Princeton

Κουνενάκη, Π. 1997." Η Ζωή και του Έργου του Αγγέλου Σικελιανού", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997): 2-5.

Κώνστα, Χ. 1998. "Ο Παλαμάς Μεταφραστής του Πινδάρου", Πλάτων 50:227-260.

Λαμπρίδη , Ε. 1934. "αναθεώρηση του « ο Διθύραμβος του Ρόδου» από τον Τ. Δημόπουλο" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 191: 1098-1100.

Λύγιζος ,Μ.1965. "Άγγελος Σικελιανός: Ένας Βάρδος του Σύγχρονου Λυρισμού" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 78:925-936.

Lesky, A. 1963. A History of Greek Literature. 2nd ed. Trans. into English & Pub.(1966) By Methuen & Co Ltd. Edinburgh.

Levesque, R. 1952. "Παιδικά Χρόνια του Σικελιανού " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611) :11-16.

Leinieks, V. 1996. *The City Of Dionysos: A study of Euripides' Bacchai*.Stuttgart.

Linforth, I. M. 1941. *The Arts of Orpheus*. Berkeley.

Λουβάρις , Ν. 1953. "Ο Σικελιανός και η Θρησκεία" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 54 :954-963.

Maehler , H. 2004. *Bacchylides :A Selection.* Cambridge.

Μάλλαμος Μ. 2010. Τα Προσωπεία του Διονύσου : Η Θυμέλη του Άγγελου

Σικελιανού. Διδακτορικλη Διατριβή. Αθήνα.
Μαρκάκη , Μ. 1992. "Η Έννοια Του Διθυράμβου στον Άγγελο Σικελιανό" , *Παρνασσός* ΛΔ: 193-199.
Μπαμπινιώτης, Γ.Δ. 1998. Λεξικό της Νεας Ελληνικής Γλώσσας. Αθήνα.
McGinty, P.1978.*Interpretation and Dionysos: Method The Study of the God*. The Hague
Μαλανδρή, Η. 1997. "Το Όραμα του Σικελιανού ¨Πηγές έμπνευσης του Ποιητή : Ο Πίνδαρος και ο Αισχύλος", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):14.
Νικολοπούλου , Μ. 1997. "Μουσείο Δελφικών Εορτών: Μετά Από Πολλές Περιπέτειες το σπίτι του Άγγελου Σικελιανού και Εύας Σικελιανού στεγάζει πλέον ενθυμήματα της Δράσης τους ", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):30-31.
Musurillo, H. 1966. "Euripides and Dionysiac Piety (*Bacchae* 370-433)." *TAPhA* 97: 299-309.
Παναγιώτα, Μ. 2013. *Το Νεοελληνικό Θέατρο ως Σύστημα Αισθητικής Επικοινωνίας*. Αθήνα.
Παπαδάκη, Λ. 1995. *Το Εφηβικό Πρότυπο και η Δελφική Προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού*. Αθήνα.
----------. 1997. "Πνευματικό Συναπάντημα: Συνάντηση Σικελιανού-Εύας έμελλε να σφραγίσει τη ζωή και την Τέχνη τους", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής*». Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):15-17.
Παράσχος , Κ. 1935. "Άγγελος Σικελιανός " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 17 (Τεύχος 195) :170-177.
Παράσκος ,Κ.1935. "Άγις Θέρος «Τα Λυρικά του Σικελιανού» " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 17:348.
Pickard- Cambridge, A.W. 1927. Dithyramb Tragedy and Comedy. Oxford.
Pearcy, Jr. Lee T.1976. "The Structure of Bacchylides' Dithyrambs", *QUCC* 22: 01-98.
Pearson, K.A. 2006. "Friedrich Nietzsche: An Introduction to his Thought, Life, and Work." In *A Companion to Nietzsche*, ed. by Keith

Ansell Pearson. Blackwell. Oxford: 1-20.
Πρεβελάκης, Π. 1957. "Μνημόσυνο στον Σικελιανό " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 62 :913-916.
Πρεβελάκης, Π.1984. "Το Αγιορείτικο Ημερολόγιο του Σικελιανού (Ένα πρότυπο Αυτοπαιδείας)" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 115:352-377.
Ποντογιάνης, Π. 1952. "Οι πρόγονοι " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611) :6-10.
Psoni , A. 2003. "The Presence of Sikelianos in the Poetry of George Seferis", *BMGS* 27 :217-259.
Robbins, E. 1982. "Famous Orpheus" in *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, ed. by J.Warden. Toronto: 3-23.
Race, W. H. 1997. *Pindar: Nemean Odes , Isthmian Odes & Fragments*. London, Loeb.
Rose, H.J. 1943. "The Grief of Persephone", *HThR* 36:247-250.
Schmidt, D.A. 1990. "Bacchylides 17: Paean or Dithyramb?", Hermes 118.
Seaford, R. 1988. "The Eleventh Ode of Bacchylides: Hera, Artemis and the Absence of Dionysos", *JHS* 108: 118-136.
Segal, Ch. 1978. "The Magic of Orpheus and the Ambiguities of Language", *Ramus* 7 (2):108-142.
----------.1979. "The Myth of Bacchylides 17: Heroic Quest and Heroic Identity", *ERANOS* 77: 23-37.
Sfyroeras, P. 1993-1994."The Youth, the King, and the Fairy: Bacchylides 17 and the Ballad of Swimmer", Αρχαιογνωσία 8(1-2): 277-302.
Σικελιανού , Ε. 1945. "Ο Ποιητής Άγγελος Σικελιανός " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 38 :1067-1077
Stern, J. 1967. "The Structure of Bacchylides Ode 17", *RBPh* 45: 40-47.
Θεοδωρακόπουλος, Ι. Ν. 1974. "Άγγελος Σικελιανός (90 χρόνια από την γέννησή του" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 95 (τεύχος 1122) :425- 425 .
Thomson, G.1946. *Aeschylus and Athens: A Study of the Social Origin of Drama*, 2nd ed. London.
Τσαρλαμπά-Κακλαμάνη, Β. 1997. "Σικελιανός ο Ελληνολάτρης: Ανέκδοτα Κείμενα προς τους Αδελφούς Ίωνα και Φίλλιπο Δραγούμη αλλά και για την Αναβίωση της Δελφικής Ιδέας", Στο *Αφιέρωμα «Άγγελος Σικελιανός ο Οραματιστής»*. Επιμέλεια της Π. Κουνενάκη. Αθήνα (Η καθημερινή-Κυριακή Ιουλίου 6-5 1997):11-13.
Weiden, M. J. H. van der. 1991. *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary*. Amsterdam.

West, M. L. 1982. *The Orphic Poems.* Oxford.
----------. 1980. "Iambics in Simonides , Bacchylides and Pindar", *ZPE* 37: 137-155.
Woodhouse, C. M. 1968. *The story of Modern Greece*. London
Ξύδης, Θ. 1952 "Ο Σιλελιανός και ο Αρχαίος Μύθος", *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 52 (Τεύχος 611): 37-47.
----------.1965. "Η Πρώτη Ποιητική Δημιουργία του Σικελιανού" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 78:916-924.
----------.1970. "Παραλειπόμενα και Ανέκδοτα Ποιήματα του Σικελιανού" *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 88:860-866.
----------. 1976. "Απόψεις και Αποκρίσεις του Αγγέλου Σικελιανού " *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 99 :774-782.
Ξύδης, Θ. 1971."Οι Τραγωδίες του Σικελιανού", *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ* 70: 847-853.
Zimmermann, B.2007-2009. "The Dithyramb at Athens : Some Remarks on the History of Unknown Literary Genre of Ancient Greece", *Αρχαιογνωσία* 15 (1-3):11-31.