ميديا مبدعة لقصتها في الرسالة الثانية عشرة
من ديوان رسائل البطلات لأوفيديوس

د. علي حسن عبد الجيد محمد

كلية الآداب – جامعة عين شمس

Abstract

Medea Author of her Story in Ovid's Heroides 12

In Ovid's Heroides, Medea plays the role of author through writing letter to her unfaithful and disloyal husband. So, this paper aims to study Media's standpoint and her way of dealing with some of her story events, through which she attempts to remind her husband Jason the help that offered him, to acquire the golden fleece, and after that take revenge against Pelias who usurped the throne of Iolcos, homeland of Jason. Medea sent this letter to Jason, after his marriage with the Corinthian King's daughter, Creusa. This letter provides the reader the opportunity to follow the mental and ethical aspects of the heroine, especially she herself plays the role of the letter writer, and gives an impression total absence of Ovid from writing it. This impression offers the heroine the possibility of creating a unique image served her point of view against the hero. She succeeded in that by making use of two famous sources of literary tradition, the Medea of Euripides, and the Argonautica of Apollonius Rhodius. This paper attempts also to explain how the heroine utilizes the myth in her letter through the scope of mature woman who lived the past experience as a young girl in the Aronautica and the past of mature woman and deceived wife in the play of Euripides. In Ovid, Medea represents a character who tries to defend herself through the literary tradition to justify any deed that would lead to defending the dignity of deceived women, such as the murder of the two children, the most brutal act of the heroine that made Medea one of the most tragic as well as impressive figures in the Greek Tragedy. The heroine of Ovid does not give the

impression that she bears in mind the revenge, rather presenting herself as a loving mother, far rom from the character of the woman who killed her two children to avenge and defend her dignity. Only in the end of her letter, there is an allusion to potential punishment and revenge from her enemies.

Furthermore, this paper attempts to shed light on the character of Medea, as a deceived woman who could do anything for sake of love; on the other side, portrayed Jason as destitute of morals, as well as heroic aspects of Hellenistic epic and thus creating a favorable figure of Colchian woman.

مقدمة:

تعتبر ميديا كبطلة مصدرًا للإلهام في الأدبين اليوناني واللاتيني بسبب العمل الأشهر الذي يحمل اسمها عند يوربيديس، والذي جعل منها واحدة من أكثر الشخصيات مأساوية في كل العصور. ولقد أبدى أوفيديوس اهتمامه بميديا متأثرًا بشخصية المرأة الكولخية كما عرضها التراث الأدبي. ومن بين أكثر المعالجات أهمية وتوسعًا لأسطورة ميديا في أعمال أوفيديوس: مسرحية ميديا المفقودة والتي لقيت قبولًا وشهرة لدى الرأي العام الروماني وفقًا لشهادات بعض الكتاب الرومان(١)، والرسالة الثانية عشرة من ديوان رسائل البطلات موضوع الورقة

(1) Peter Knox, "Ovid's Medea and the Authenticity of Heroides 12," *Harvard Studies in Classical Philology 90* (1986): 209, Peter Knox, "Lost and Spurious Works" in *A Companion to Ovid*, ed. Peter Knox, (Malden-Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), 208.

وصلنا بيتان فقط من مسرحية ميديا لأوفيديوس التي حظيت بثناء كل من تاكيتوس وكوينتليانوس إلى جانب مسرحية ثيستيس Thyestes لفاريوس روفوس من العصر الأوغسطي. يشير كوينتليانوس إلى مسرجية أوفيديوس بقوله " أن ميديا تكشف عن تفوق أوفيديوس رغم أنه فضل التحكم في موهبته بدلًا من اطلاق العنان لها": (Inst. 10.1.98.2-4: Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset)، أما تاكيتوس فيقول عنها: (Dial. 12.6: plures hodie reperies qui Ciceronis gloriam quam qui Vergili detrectent, nec ullus Asini aut Messallae liber tam inlustris est quam Medea Ovidi aut Varii Thyestes). اما البيتان المشار إليهما أعلاه فأحدهما ورد عند سينيكا الأكبر: (Suas. 3.7.15: feror huc illuc, ut plena deo)، والثاني عند كوينتليانوس: (Inst. 8.5.6.8-9: Ouidium Medea dicit 'servare potui: perdere an possim rogas?). واستنادًا على تلك الدلائل بأهمية المسرحية يشير كوريجان Corrigan إليها بقوله أنه من المحتمل أن أوفيديوس كان يسعى فيها لمعالجة جريمة القتل

العلمية الحالية، وكذلك الكتاب السابع من ديوان التحولات الذي خصص أوفيديوس جانبًا كبيرًا منه لأسطورة ميديا[٢].

تلعب ميديا في الرسالة الثانية عشرة من ديوان رسائل البطلات لأوفيديوس، دور المبدع والكاتب عبر كتابة رسالة لزوجها غير الوفي والخائن، ومن ثم تهدف هذه الورقة العلمية إلى دراسة وجهة نظر ميديا وطريقتها في معالجة بعض أحداث قصتها التي تحاول من خلالها تذكير زوجها بما قدمته له من مساعدات للحصول على الفروة الذهبية وانتقامها بعد ذلك من بيلياس الذي اغتصب عرش يولكوس وطن ياسون. وقد أرسلت ميديا الرسالة إلى ياسون، بعد زواجه من كريوسا ابنة الملك الكورنثي. تتيح هذه الرسالة للقارئ فرصة متابعة الجانب العقلي والأخلاقي للبطلة خاصة وأن البطلة هي نفسها من تؤدي دور مبدع أو كاتب الرسالة، وتعطي انطباعًا بغياب أوفيديوس التام عن كتابتها. يهيئ هذا الانطباع بغياب أوفيديوس للبطلة إمكانية ابتكار صورة فريدة لها تخدم وجهة نظرها الخاصة ضد البطل. ولقد نجحت في القيام بذلك من خلال استخدام مصدرين رئيسيين من الموروث الأدبي هما مسرحية ميديا يوريبيديس وملحمة الأرجوناوتيكا لأبوللونيوس، مما جعل أوتيس Otis يقسم الرسالة إلى قسمين: الأول، المتأثر بأبوللونيوس (130-1) والثاني، المتاثر بيوريبيديس (134-131)[٣]. ولكن هذا التقسيم يحمل قدرًا كبيرًا من التعميم نظرًا لوجود مؤثرات يوريبيدية في النصف الأول من الرسالة (قارن الأبيات 12-7).

الوحشي للطفلين ولكريوسا، لأنه في التحولات Metamorphoses لم يخصص لها سوى بضعة أبيات (397-7.394)، انظر:

Kirsty Corrigan, Virgo *to virago: Medea in the Silver Age*. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 11, 38.

(٢) تحتل قصة ميديا في ديوان التحولات الأبيات الـ ٤٢٤ الأولى من الكتاب السابع ويقسم بومر Bömer هذه الأبيات إلى قسمين، الأول (424 -7.158) الذي تدور فيه الأحداث اثناء وجود ياسون في كولخيس والقسم الثاني (424 -7.158) عن وصول ميديا وإقامتها في اليونان، انظر:

von Franz Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen: Kommentar*, V.4 (Heidelberg: Winter, 1977), 196.

(3) Brooks Otis, "Ovid and the Augustans," *Transactions of the American Philological Association 69* (1938): 214.

تحاول الورقة العلمية أيضًا توضيح كيفية توظيف البطلة للأسطورة في رسالتها من منظور المرأة الناضجة التي عاشت تجربة الماضي كفتاة شابة في الملحمة الهيللينيستية وكامرأة ناضجة وزوجة مخدوعة في مسرحية يوريبيديس. وتمثل ميديا عند أوفيديوس شخصية تحاول الدفاع عن نفسها من خلال الموروث الأدبي لتبرير أي تصرف من شأنه أن يؤدي إلى الدفاع عن كرامة المرأة المخدوعة، مثل قتل الطفلين، وهو فعل من أكثر الأعمال الوحشية للبطلة والتي جعلت ميديا واحدة من أكثر الشخصيات المأساوية وكذلك المثيرة للإعجاب في المأساة اليونانية. لا تعطي بطلة أوفيديوس انطباعًا بأنها تضع الانتقام نصب عينيها، إذ تقدم نفسها كأم حنون، بعيدة تمامًا عن شخصية تلك المرأة التي قتلت طفليها لتنتقم وتدافع عن كرامتها، فقط تلمح البطلة في نهاية الرسالة إلى عقاب وانتقام محتمل من أعدائها. علاوة على ذلك، تحاول هذه الورقة العلمية تسليط الضوء على شخصية ميديا التي تقوم، من ناحية، كامرأة مخدوعة بعمل أي شيء من أجل الحب، ومن ناحية أخرى تصور ياسون بلا مبادئ أخلاقية ويفتقد للسمات البطولية للملحمة الهيللينيستية. وبهذا الشكل تبتكر صورة ودودة للمرأة الكولخية.

الرسالة الثانية عشرة

تبدأ الرسالة الثانية عشرة من ديوان رسائل البطلات بإشارة ميديا إلى ذكريات الماضي، عندما كانت ملكة لكولخيس وكان ياسون يطلب مساعدتها:

At tibi Colchorum memini- regina vacavi,
ars mea cum peteres ut tibi ferret opem![4] 12.1-2

لم يفُت جاكوبسون Jacobson الإشارة إلى قناعته باطلاع أوفيديوس على الأرجوناوتيكا لفاروس أتاكينوس، انظر:

Howard Jacobson, *Ovid's Heroides* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974), 110.

(٤) اعتمدنا فيما يتعلق بنص الرسالة الثانية عشرة من ديوان رسائل البطلات لأوفيديوس على طبعة اللويب التالية:

Ovid, *Heroides. Amores*, Translated by Grant Showerman. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 41. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914.

"ورغم ذلك، أتذكر، أنا ملكة الكولخيين، أنني قد تفرغت من أجلك،
عندما كنت تسعى أن يمد فني يد العون إليك".(٥)

توحي هذه البداية المفاجئة بأداة الاستدراك "at" أن ميديا كان يجول في خاطرها أمور كثيرة، وبدأت فجأة في كتابة كلماتها في صلب الموضوع مما يلمح إلى مدي العبء النفسي والغضب الشديد اللذين كانا يستوليان على عقلها(٦)، كما تعطي بداية هذين البيتين بأداة الاستدراك انطباعًا للقارئ بوجود أبيات سابقة عليهما، علاوة على أنهما يحملان قدرًا من الغطرسة(٧). ومن المعلوم إذًا أن ميديا تستحضر مشاهد من الماضي دون إبرازٍ للحالة والمزاج اللذين تستهل بهما الرسالة المرسلة إلى زوجها. وهنا تتذكر البطلة حدثًا ويبدو أن هذه الذاكرة التي يدل عليها استخدام الفعل (memini, 1) تمثل محورًا أساسيًا للموضوع الذي تعالجه (1-2)(٨)، يوجه الفعل القارئ مباشرة إلى الأحداث المتعلقة بماضي كاتبة الرسالة، عندما كانت فتاة شابة في ذلك الوقت، أصابتها سهام حب ياسون، وقدمت له

وتجدر الإشارة إلى أن طبعة Dörrie (1971)، الخاصة بديوان رسائل البطلات، تتضمن بيتين إضافيين قبل هذين البيتين:

Exul inops contempta novo Medea marito/ dicit, an a
regnis tempora nulla vacant?

ولكن تم تجاهل هذه البيتين من قبل بعض الدارسين وعليه تبنينا الاتجاه العام الرافض لهما، انظر:

Henricus Dörrie, P. *Ovidii Nasonis Ovidii Nasonis: Epistulae Heroidum* (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1971), Arthur Palmer, *Nasonis Heroides with the Greek Translation of Planudes* (Oxford: Clarendon Press, 1898) 387, Knox, "Ovid's Medea and the Authenticity of Heroides 12," 209-10.

(٥) تجدر الإشارة إلى أننا قد أفدنا عند قيامنا بترجمة نصوص الرسالة الثانية عشرة لديوان رسائل البطلات إلى اللغة العربية من الترجمة العربية لديوان رسائل البطلات لأوفيديوس التالية:

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

(٦) يعتبر إسبيل Isbell أن هذا هو التفسير المحتمل لهذه البداية المفاجئة، انظر:

Harold Isbell, *Ovid: Heroides* (London and New York: Penguin, 1990) 105.

(7) Jacobson, *Ovid's Heroides*, 114.

(8) Ειρήνη Μητούση, "*De Genere: Φύλο και Γένος στις «Ηρωίδες» του Οβιδίου*" (PhD diss., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2007) 299.

مساعدتها عندما طلب منها، وفي نفس الوقت تناضل بشدة من أجل ألا ينساها بعد كل ما قدمته إليه من مساعدات[٩]، وألا ينسى ياسون أيضًا وعوده لها أبدًا[١٠]. وربما يمثل هذان البيتان لحظات توتر عاطفي واضح وعدم أمان للبطلة التي تخشى أن ينساها ياسون عند عودته إلى يولكوس. ولهذا السبب من الممكن أن نستنتج أن إشارة البطلة إلى الوقت الذي طلب فيه ياسون مساعدتها يمثل لها ذكري مؤلمة، وهو رأي بالإمكان قبوله إذا ما فكرنا في البداية المفاجئة للرسالة. حينما تتباهى ميديا بأنها كانت ملكة كولخيس (Colchorum regina, 3)، فهي تؤكد على وضعها الاجتماعي وعلى اللقب الذي كانت تحوزه في ذلك الوقت، وربما يكشف ذلك عن تضاد ضمني مع وضعها الحالي، الذي لم تكشف عنه بعد.

وبذلك ينجح الفعل (memini) في ربط ماضي وحاضر البطلة الأسطورية وبدء حوار بين النص الإليجي والموروث النصي والأدبي المتعلق بالماضي[١١]. كما أن للفعل دلالة تتعلق بالشعر الوصفي metapoetry [١٢]، لأنه لا يستحضر فقط أحداث الأسطورة ولكن الجنس الأدبي الذي قدم هذه الأحداث ألا وهو الملحمة. ولذا فإن الفعل (memini)

([9]) Apo. Rhod. Argon. 3.1069-1070: "Μνώεο/ δ', ἦν ἄρα δή ποθ' ὑπότροπος οἴκαδ' ἵκηαι, οὔνομα Μηδείης· ὣς δ'αὖτ' ἐγὼ ἀμφὶς ἐόντος/ μνήσομαι, 1110: μνώεο, 1111: μνήσομαι, 1116: μνήσω ἐμῇ ἰότητι πεφυγμένον·

وللتعليق على البيت ١٠٦٩ من الكتاب الثالث لرحلة أرجوناوتيكا لأبولونيوس الرودي، انظر:

Richard Hunter, *Apollonius of Rhodes: Argonautika. Book III* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) ad loc.

([10]) Apo. Rhod. Argon. 3. 1079-80: Καὶ λίην οὐ νύκτας ὀίομαι οὐδέ ποτ' ἦμαρ / σεῦ ἐπιλήσεσθαι.

([١١]) يشير ميللر Miller إلى أن الفعل memini ينتمي إلى مفردات التذكر ويقع ضمن إطار عادة أوفيديوس في الإشارة إلى أو شرح التلميحات الأدبية باستخدام مفرادت التذكر، انظر:

John F. Miller, "Ovidian Allusion and the Vocabulary of Memory," in *Oxford Readings in Ovid*, ed. Peter Knox, (New York: Oxford University Press, 2006), 86.

([١٢]) مصطلح يشير إلى تلك القصائد الشعرية التي تجعل الشعر والنقد الأدبي موضوعًا لها، انظر:

Aida O. Azouqa, "Metapoetry between East and West: 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī and the Western Composers of Metapoetry: A Study in Analogies," *Journal of Arabic Literature*, 39, No. 1 (2008): 38.

له وظيفة مقابلة للفعل (μιμνήσκομαι) في الأدب اليوناني القديم[١٣]، وهكذا، فإن الفعل في الرسالة، يُذكر باللحظات التي كان يتوسل فيها ياسون إلى البطلة للحصول على المساعدة عند أبوللونيوس(3.975-1007)، ويربط النص الأوفيدي بالموروث الملحمي[١٤].

وبعد إشارة البطلة إلى توسلات ياسون، تعرب عن رغبتها في الموت، تحدد في هذه الرغبة اللحظة المناسبة لموتها، وهي الفترة التي طلب فيها ياسون مساعدتها وقدمتها له. وبهذه الطريقة، تترك البطلة شكوكًا بأن تلك الذكرى التي أشارت إليها من قبل باستخدام الفعل «memini, 3» مؤلمة جدًا بالنسبة لها، وتعبر بشكل غير مباشر عن رغبتها بألا تكون قد حدثت، من أجل تحقيق ذلك، تستخدم صورة مألوفة من الموروث الأدبي لربات القدر اللاتي يغزلن خيط الحياة[١٥]:

Tunc quae dispensant ortalia fila sorores,
debuerant fusos evolvisse meos;
Tum potui Medea mori bene. Quidquid ab illo
produxi vitae tempore, poena fuit. 12.3-6

"وقتئذ قد كان من الواجب على الأخوات اللاتي يغزلن
خيوط حياة البشر أن يحللن خيط حياتي من مغزلي
ومن ثم كان بمقدوري أنا ميديا أن أموت ميتة طيبة. فمنذ ذلك
الوقت كلما امتد أمد حياتي، كلما كان ذلك عقوبة لي".

---

(١٣) على سبيل المثال تُذكر أبيات أبوللونيوس (3.813-814)، التي يعرض فيها عزم البطلة على الانتحار بدلًا من خيانة أسرتها وعدولها عن هذا القرار بعد أن تذكرت (μνήσατο...μνήσαθ') ملذات الحياة العديدة الموجودة بين الأحياء ورفقتها السعيدة عندما كانت فتاة شابة، تذكر بأبيات إحدى الابيجرامات لاسكليبياديس (A.P. 5.85) [١٣]، والتي تتحدث عن وجود ملذات الحب ما دام المرء على قيد الحياة، وتستحضر من خلال هذه الابيجراما معالجة شعر المآدب الذي يعتبر أن الحياة قصيرة وسريعة وتدعو الجميع للاستمتاع بها. وبالمثل، في الأدب اللاتيني، يستخدم فرجيليوس الفعل "memini" للإشارة إلى تبني التقليد الأدبي اليوناني الرعوي، قارن: Ovid. Fast. 3.553 .

(١٤) عن دور الفعل "memini" في الشعر الوصفي الذي يتناول في موضوعاته الشعر والنقد الأدبي، انظر: Alexander Sens, "Pleasures Recalled: AR 3. 813-814, Asclepiades, and Homer," *Harvard Studies on Classical Philology 101*: (2003) 303-309.

(15) Hes. Theog. 218, 904, 906.

تشير البطلة، التي ما زالت تتحرك في نطاق الماضي، إلى الوقت الأنسب لموتها، وهو ما يتبين من استخدام الظروف الزمنية (tunc, 3)، (tum, 5)، و(ab illo tempore, 5-6)، التي تكشف عن إصرار ميديا على تحديد الوقت الأكثر مناسبة لموتها، بعد لقائها بياسون في الملحمة تمنت لو أنها نالت ميتة طيبة bene (البيت ٥) والتي كانت ستمثل لها ميتة بطولية. ترفض ميديا باختيارها هذا بشكل غير مباشر المعالجة المأساوية لقصتها، وتستحدث فجوة في عالم الملحمة والمأساة تتناقض في مجملها مع العالم الاليجي. وبالتالي ترغب البطلة في الحفاظ على قيمتها التاريخية من خلالها الموت، فهي لا ترغب في أنه تتشوه صورتها جراء أي حدث من تلك الأحداث الموجودة في الدراما (مثل قتل الطفلين)، خصوصًا وأن حياتها في الوقت الحاضر أصبحت تمثل عقوبه لها (poena, 6). تتمرد ميديا وقد ظهر عليها أعراض تقدم السن والإرهاق من المعاناة التي تعرضت لها في حياتها كشخصية خيالية أمام مبدعي قصتها، الذين تظهر قدرتهم المطلقة في صورة ربات القدر اللائي يغزلن خيط الحياة (mortalia fila, 5) ويقررن إطالة عمرها (fusos evolvisse meos, 6)، وهو مشهد يضفي صبغة درامية على سلطة الكاتب على بطله. هنا تتحرر البطلة وتضطلع هي نفسها بدور الكاتب كمؤلفة للرسالة لتصحيح أي "أخطاء" ومبالغات للمعالجات السابقة للأسطورة[١٦]، يدرك القارئ الذي يعرف أحداث الأسطورة ماهية هذه الأخطاء التي غيرت حياة البطلة تمامًا ومطالب بأن يكتشف كيف واجهتها أو كيف تواجهها وهو يقرأ الرسالة.

ترغب ميديا في الموت بقناعة تامة من خلال تأملها لأفعالها السابقة، تبتعد صورة المرأة المصرة على رأيها في الإليجية كثيرًا عن التردد والصراعات الداخلية التي عاشتها شخصيتها في الملحمة، التي كانت فيها أسيرة للحب، وينتابها صراع نفسي حول وجوب مساعدة ياسون من عدمها. لقد كانت البطلة في الملحمة شابة غير مدركة لعواقب لهيب الحب ينتابها صراع بين التزاماتها وعواطفها والمبادئ التي تفرض عليها البقاء مخلصة

(16) Μητούση, "*De Genere: Φύλο*," 284.

لأسرتها ووطنها[١٧]، ونظرًا لأنه كان يسيطر عليها إحساس عميق بهذا الحب غير الشرعي إما لصغر سنها أو لأنه لا يتفق مع رغبة أسرتها، كانت تريد أن تجنب ما وصفته بالأفعال المشينة (Apo. Rhod. Argon. 3.800- 801: λωβητέντα και οὐκ ὀνομαστά)، وكانت تتمنى لو أنها قد ماتت بسهام ديانا (أرتميس) قبل أن ترى ياسون، وقبل أن تطأ أقدام بحارة الأرجو أراضي كولخيس أو حتى لو ماتت حالما أنجز ياسون أعماله البطولية:

ὡς ὄφελόν γε
Ἀρτέμιδος κραιπνοῖσι πάρος βελέεσσι δαμῆναι,
πρὶν τόν γ᾽ εἰσιδέειν, πρὶν Ἀχαιίδα νῆα κομίσσαι
Χαλκιόπης υἷας· Apo. Rhod. Argon. 3.773-776

"ليتني قُتلت بسهام أرتميس السريعة قبل أن تقع عيناي
عليه وقبل أن يصل أبناء خالكيوبي إلى آخايا".

αὐτὰρ ἐγὼν αὐτῆμαρ, ὅτ᾽ ἐξανύσειεν ἄεθλον,
τεθναίην, ἢ λαιμὸν ἀναρτήσασα μελάθρῳ
ἢ καὶ πασσαμένη ῥαιστήρια φάρμακα θυμοῦ.
Apo. Rhod. Argon. 3.788-790

"ومن ناحيتي وددت لو أنني مِتُ في نفس اليوم الذي أنهى ياسون
مهمته إما بأن شنقت نفسي في عارضة السقف أو تجرعت عقارًا
يقضي على حياتي".

لدينا بطلة بشخصيتين مختلفتين، الأولى ملحمية والثانية إليجية، كان همهما المشترك هو المساعدة التي قدماها يومًا ما للبطل الذي وصل إلى كولخيس بغرض الحصول على الفروة

(١٧) ربما يكون هذا هو المونولوج الثالث والأهم في ملحمة الأرجوناوتيكا، حيث يصل الصراع الداخلي للبطلة إلى ذروته. في هذا المنولوج يوقف الصراع الداخلي سرد الراوي المثقف. ويمنحنا مساحة للوصول إلى الجوانب الروحية والعاطفية للبطلة. تشير ثاليا باباذوبولو Papadopoulou إلى أن استخدام مثل هذا التجديد من راوي بحارة الأرجو يرجع إلى معالجة أبوللونيوس الإبداعية للأسطورة. تهدف هذه المعالجة إلى عرض صورة ملائمة للبطلة، لذلك يتبنى الطرق الفنية للمناجاة الداخلية في تراجيديا يوريبيديس. واعتقدت أن ثمة معالجة ملائمة مماثلة قد نجح أوفيديوس في إنجازها حيث تفصح البطلة عن أفكارها الداخلية في الرسالة الحالية، انظر:

Thalia Papadopoulou, "The Presentation of the Inner Self: Euripides' "Medea" 1021-1055, Apollonius Rhodius "Argonautica" 3, 772 -801," *Mnemosyne 50*. 6 (1997): 641 - 664.

الذهبية. لكن ما يجعل هاتين الشخصتين مختلفتين هي السنوات والأفعال التي تخللت الفترة مابين العملين الملحمي والإليجي. تقع الشخصية الملحمية في حيرة داخلية حول ما إذا كانت ستساعد البطل، بينما الإليجية قدمت المساعدة، لأنها من ناحية أشارت إلى ذلك بمصطلحات في الماضي (peteres, 4)، ومن ناحية أخرى لأن المعلومة التي تقدمها للقارئ تأتي في إطار معرفته للمعالجة المأساوية للأسطورة، وهذا ما يتيح للمرء إمكانية فهم أن القناع persona الإليجي يكشف عن ندم البطلة لأنها تخلت عن ضميرها الذي كان يحتفظ بإخلاصه لمبادئ العائلة وفضلت، الاستسلام لأوامر الحب، أيًا كان الثمن.

من خلال ثلاث من الأسئلة البلاغية مسبوقة بأداة الاستفهام "cur"[١٨]، والتي تمثل رغبات غير واقعيه لميديا، لقد تمنت البطلة لو ان السفينة المصنوعة من أخشاب غابات بيليون لم تكن قد وصلت إلى كولخيس بغية الحصول على الفروة الذهبية (7-8) وأن الكولخيين لم يروا بحارة الأرجو، وأن بحارة الأرجو لم يشربوا من نهر فاسيس (9-10)، وأنها هي شخصيًا لم تعجب بخصلات شعر ياسون الشقراء ولا بجماله ومعسول كلامه، وتركز هذه الرغبة الأخيرة على علاقة ميديا الشخصية بالبحار ياسون:

Ei mihi! cur umquam iuvenalibus acta lacertis
Phrixeam petiit Pelias arbor ovem?
Cur umquam Colchi Magnetida vidimus Argon,
turbaque Phasiacam Graia bibistis aquam?
Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli
et decor et linguae gratia ficta tuae? 12.7-12

"يا ويلي! لماذا انطلقت سفينة بيليون بسواعد
شابة بحثًا عن كبش فريسكوس؟
ولماذا رأينا نحن الكولخيون، السفينة أرجو الماجنيسية،
ولماذا شربتَ أنت وجماعتك من الإغريق من مياه نهر فاسيس؟
ولماذا أعجبتني خصلات شعرك الذهبية أكثر مما ينبغي،

(١٨) يشير هاينز Heinze بأن هذا البناء الثلاثي من الأسئلة يعد سمة إليجية، انظر:
Theodor Heinze, *Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason* (Leiden, New York, Köln: Brill, 1997), 91.

وكذا جمالك وبهاء حديثك الزائف".

تواصل البطلة التشبث بالماضي وتعبر عن أمنياتها في إطار زمني متدرج بدءًا من إعداد السفينة أرجو ثم إبحارها إلى أن وصلت إلى كولخيس ثم الظهور الأول لياسون أمام ميديا. وهكذا تقوم ميديا باسترجاع سريع للماضي وباختصار شديد من خلال ثلاثة مقاطع شعرية كل مقطع مؤلف من بيتين. ولا تراعي روايتها الماهرة الأحداث وفقًا للتطور الزمني فقط وإنما تركز تدريجيًا عليها بطريقة فنية تنتقل من خلالها الرواية من مشهد بانورامي أوسع إلى مشهد أضيق[١٩]، أي الانتقال من مشهد كان يركز في البداية على السفينة أرجو (7-8) إلى مشهد جموع الكولخيين واليونانيين (9-10) ومن بينهم الفتاة الشابة شخصيًا (vidimus, 9)، وفي النهاية مشهد لقاء البطلين ياسون وميديا (11-12)، حيث تنتهز ميديا الفرصة لتلقي بالتهمة الأولي المتعلقة بحديث ياسون الزائف لتكشف للقارئ وكذلك لمستلم الرسالة عن حالتها النفسية وعن وجود خداع سابق. ولقد نجحت طريقة التركيز هذه من خلال الأدوات الزمنية التي استخدمتها ميديا، فلقد استخدمت ميديا في كل من بناء السفينة والمنظر الأول للسفينة والبحارة الأداة الزمنية غير المحددة umquam على النقيض من المقطع الشعري الأخير الذي لا يوجد فيه أداة زمنية، ومن ناحية أخري لوحظ التركيز على الوقت المحدد للقائهما الذي انبهرت فيه ميديا بجمال الأجنبي ووقعت ضحية لكلماته ووعوده التي ثبت زيفها.

تعكس تساؤلات أوفيديوس البلاغية الثلاثة (7-12) حديث المربية في برولوج مسرحية ميديا ليوريبيديس:

Τρο.: Εἴθ' ὤφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι κάφος
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας
ἀνδρῶν ἀριστέων οἳ τὸ πάγχρυσον δέρος
Πελίαι μετῆλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ
Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος· Eur. Med. 1-8

(19) Jacobson, *Ovid's Heroides*, 114

المربية: "ليت السفينة «أرجو» لم تنطلق
إلى أرض الكولخيين عبر صخور السمبليجاديس الداكنة،
وليت شجرة الصنوبر في وادي بليون لم تسقط
وتقطع إلى مجاديف في قبضات أعظم الرجال،
الذين أبحروا لإحضار الجزة الذهبية من أجل بلياس!
فلولا ذلك ما كانت سيدتي ميديا لتقلع إلى يولكوس ذات الأبراج،
وقد انفطر قلبها بحب ياسون".

ثمة تشابه شديد الوضوح بين أبيات أوفيديوس ويوريبيديس، يتشابه البيتيان الأول والثاني من مسرحية ميديا، حيث تمنت المربية ألا تكون سفينة بحارة الأرجو قد وصلت إلى يولكوس مرورًا بصخور السمبليجاديس، مع امتعاض ميديا من وصول الأبطال إلى كولخيس (9-10). ويتضح تأثير الأبيات 6-3 عند يوريبيديس على أبيات أوفيديوس ٧–١٠ من الرسالة. وفي النهاية تجدر الإشارة إلى حقيقة أن البيتين 12-11 ليس لهما مقابل في التراث الأدبي، ولا يعني هذا ان أوفيديوس قد نقض البناء الثلاثي للأمنية اليوريبيدية[٢٠]. من الممكن أن تحيل إشارة البطلة، في البيتين 12-11 إلى الشعر الذهبي لياسون وشغفها بمظهر البطل وطلاوة حديثه الزائف (linguae gratia ficta, 14)، القارئ مباشرة إلى أصل العمل الأدبي الملحمي المتمثل في الأرجوناويتكا Αργοναυτικά:

τοῖος ἀπὸ ξανθοῖο καρήατος Αἰσονίδαο
στράπτεν ἔρως ἡδεῖαν †ἀπὸ φλόγα, τῆς δ᾽ ἀμαρυγάς
ὀφθαλμῶν ἥρπαζεν Apo. Rhod. Argon. 3.1017-1019

"فقد توهج مثل هذا الحب بلهيبه الرائع بسبب رأس بن آيسون الأشقر
وفُتِن هو بدوره ببريق عينيها اللامعتين".

(٢٠) يشير هاينز Heinze إلى أن أوفيديوس أخذ البناء الثلاثي من المنولوج اليوريبيدي " *Εἴθ᾽ ὤφελ᾽...* *...μὴ..., μηδ᾽..., μηδ᾽... οὐ γὰρ ἂν...*" وحوله إلى أسئلة بلاغية. ولم تفته أيضًا الإشارة إلى أن الفقرة التي تم حفظها من عمل يحمل نفس الاسم لإنيوس قد تأثرت بشكل مباشر بالبرولوج اليوريبيدي، انظر: Heinze, *Der XII. Heroidenbrief*, 91 .

يشدد أبوللونيوس في هذه الأبيات على مدى لهيب الحب (τοῖος ἔρως) الذي أحدثته خصلات شعر ياسون الأشقر للفتاة الشابة. من جهة أخرى، فإن الإشارة، إلى عذوبة كلماته الخادعة لا يمكن إلا أن تجعل المرء يعتقد بأن ميديا تصف الوعود الكاذبة التي قدمها ياسون إليها في معبد هيكاتي والمتعلقة بالمجد والزواج مقابل مساعدته في الأرجوناوتيكا(٢١)، وذلك لأن القارئ يعلم جيدًا تطور الأسطورة من خلال مأساة يوريبيديس، حيث يتم تقديم ياسون على أنه حانث بالقسم ومتزوج من امرأة أخرى.

صارت، المربية تلك الشخصية الوقورة في دراما يوريبيديس، قناعًا لميديا عند أوفيديوس ، وتكشف عن ثمة حوار وتواصل بين النص الإليجي والأصل التراجيدي. يتيح كلام المربية الإمكانية لبطلة الرسالة أن تشير باختصار إلى قصتها السابقة في البرولوج التراجيدي وأن تقدم المعلومات الأولى عن سبب توتر مزاجها والذي ظهر مع بداية الرسالة. ويحمل أيضًا اختيار بطلة أوفيديوس لبرولوج مسرحية تحمل نفس اسم البطلة، بعدًا زمنيًا مهمًا حيث يمكن للمرء أن يخمن أننا بصدد نفس التوقيت الزمني لمسرحية يوريبيديس، والذي هُجِرت فيه ميديا وخدعت من قبل زوجها الذي تزوج من ابنة ملك كورنثة، وهي معلومة يستمدها المرء من المربية في برولوج يوريبيديس(٢٢). وفي الوقت ذاته فإن استخدام ميديا لهذا البرولوج الدرامي يمَّكن البطلة الإليجية من التخلي عن ماضيها الملحمي، الذي يمثل لها أمرًا مزعجًا، وكذلك عن جنس الملحمة الأدبي، كما فعلت من خلال صورة ربات القدر، المذكورة أعلاه (6-12.3)، وكتبت هنا شعرًا إليجيًا. لذا، فإن هذا التأثير للنموذجين الدرامي والهللينستي للأسطورة يكتسب بشكل غير مباشر أبعادًا ممنهجة ويحاول خلق مسافة بين البطلة وماضيها، لأنها ترغب في أن تكون مختلفة تمامًا(٢٣).

(21) Apo. Rhod. Argon. 3.975-1007, 1120-1130

(22) Eur. Med.16-19: νῦν δ᾽ ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα./ προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότιν τ᾽ ἐμὴν/ γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,/ γήμας Κρέοντος παῖδ᾽, ὃς αἰσυμνᾶι χθονός

(23) Efrossini Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender*, (Oxford, New York: Oxford University Press, 2003), 171.

وبعد أن صبت البطلة جام غضبها على وصول بحارة الأرجو إلى كولخيس، وكذلك على إعجابها بجمال وحديث ياسون، تواصل استحضارها، مرة أخرى في الرسالة، لموضوع وصول البواسل الجدد إلى كولخيس (13-14)، وبعد ذلك مباشرة تتطرق مرة أخرى إلى ياسون مصدر مصائبها الرئيس، بيد أنها تتمنى هذه المرة لو أنه مات ولم يُحَّصن بعقاقيرها (praemedicatus, 17)، عندما كان يقوم بتنفيذ المهام التي كلفه بها أيتيس:

Aut semel in nostras quoniam nova puppis harenas
venerat audacis attuleratque viros,
isset anhelatos non praemedicatus in ignes
inmemor Aesonides oraque adusta boum!
Semina iecisset totidem quot semina et hostes,
ut caderet cultu cultor ab ipse suo!
Quantum perfidiae tecum, scelerate, perisset!
dempta forent capiti quam mala multa meo!
Est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas;
hac fruar; haec de te gaudia sola feram. 12.13-22

"منذ اللحظة التي وصلت فيها سفينتكم الغريبة
إلى رمالنا، وهي تحمل على متنها الرجال المتهورين،[٢٤]
ليت ابن ايسون الغافل قد ذهب، غافلًا وغير محصن بالعقاقير،
إلى النيران الي تزفرها فوهتا الثورين المحترقتان،
كان عليه أن يقوم بغرس بذورٍ بقدر عدد أعدائه،
لأن غارس البذور نفسه كان سيسقط فريسة من جراء غرسه!
أيها المجرم، كم من خيانة كانت ستموت معك!
وكم من ذكريات مؤلمة كانت ستُمحَى من رأسي!
إنه لمن دواعي سروري أن أعيب عليك نكرانك لخدماتي،
سأُسّر بهذا، وسأجني فقط هذه السعادة من وراءك".

(٢٤) تستخدم الصفة audaces بمعناها السئ، لتعني متهور، مستبد، متكبر، وبالتالي يعتبر الوصف سلبيًا للأبطال وليس تعليقًا بغرض الثناء على شجاعتهم وبسالتهم، انظر: OLD, s.v. 2a, Μητούση, "*De Genere: Φύλο*," 300 .

تكرر البطلة باستمرار موضوع وصول بحارة الأرجو في رسالتها، خاصة وأنها تشير إليه للمرة الثالثة في ستة عشر بيت (13-14, 8-9, 7-8). وتستخدم ميديا للمرة الثانية نفس التقنية السابق استخدامها في الأبيات 12.7-12، حيث تسلط الضوء على مجموعة بحارة السفينة أرجو بأكملها، ثم تركز بعد ذلك على ياسون فقط. لقد كانت البطلة تتمنى لو أنها ماتت في الوقت الذي قدمت فيه المساعدة لياسون (3-6)، بينما الآن تتمنى موت ياسون عندما كان يقوم بتنفيذ المهام المكلف بها دون أن يتحصن بعقاقيرها (5-18). تدور كلا الأمنيتين حول مهارة البطلة الأسطورية (ars mea, 2) وحول مساعدتها (opem, 4) للأجنبي، وتبرز أهميتها في نجاح ياسون في تنفيذ شروط أيتيس. تعكس الأمنيتان هاتان مشاعر الغضب التي تسيطر على ميديا، كما تكشفان عن ندمها الواضح عند أوفيديوس على المساعدة التي قدمتها لياسون. يبدو أن الصفة (immemor, 16) التي وصفت بها ميديا تمثل تهمة لياسون الذي تناسى مساعدات الفتاة الشابة عليه في ذلك الوقت، والتي على النقيض فإن البطلة تتذكر تمامًا (memini, 1) كل ما قامت به من أجله، لدرجة أنها كشفت له عن ذلك مع بداية البيت الأول من الرسالة. وهذا هو الفارق الأساسي بين البطلين الذي تم الكشف عنه في بدايات القصيدة وعلى أساسه قامت البطلة ببناء رسالتها كاملة وعبرت عن شكواها تجاهه.

تتذكر البطلة مرة أخرى ماضيها وهي شابة، نادمة على المساعدة التي قدمتها إلى ناكر الجميل والغافل في الوقت ذاته. ويبرهن على ذلك استخدام اسم المفعول (non praemedicatus) مع الصيغة المصدرية (isset)، خاصة وأنه يمثل أمنية تعكس رغبة البطلة في موت ياسون دون حماية تعاويذها السحرية. وقد ترددت البطلة كثيرًا عندما كانت شابة في الماضي، لما كانت بصدد إعداد تعاويذها لياسون، إذ يصف أبوللونيوس تأرجحها وترددها في تقديم عقاقيرها له ثم شروعها في الانتحار وعدولها عنه بقوله:

φῆ δέ οἱ ἄλλοτε μὲν θελκτήρια φάρμακα ταύρων
δωσέμεν· ἄλλοτε δ᾽ οὔτι, καταφθεῖσθαι δὲ καὶ αὐτή·
αὐτίκα δ᾽ οὔτ᾽αὐτὴ θανέειν, οὐ φάρμακα δώσειν,
ἀλλ᾽ αὕτως εὔκηλος ἐὴν ὀτλησέμεν ἄτην.
Apo. Rhod. Argon. 3.766-769

"لقد فكرتْ (ميديا) ذات مرة أن تعطيه عقاقيرها المروضة للثيران
وفي أخرى ألا تعطيها له بأي حال وأن تتخلص من حياتها،
وفي ثالثة ألا تتخلص من حياتها وألا تعطيه عقاقيرها،
ولكن اعتزمت أن تظل كما كانت تتحمل مصيرها في صمت".

يصل تردد البطلة إلى ذروته من خلال منولوج داخلي مبدع يكشف فيه أبوللونيوس عن ارتباك الفتاة الشابة ومشاعرها المتضاربة، والتي من ناحية تريد مساعدة ياسون، ومن ناحية أخرى تفكر في العار الذي يجلبه مثل هذا الأمر إليها وإلى عائلتها. يبدو أن الأبيات من 1- 18 في الرسالة ترتبط مباشرة بهذا المنولوج وتشكل نموذجًا مصغرًا منه. فالفتاة الشابة في الملحمة بينما تطلب الموت لنفسها (3.773-775)، تتمنى موت ياسون عقب ذلك وهو ينازل في ساحة الوغى بأوامر إحدى ربات القدر:

φθείσθω ἀεθλεύων, εἴ οἱ κατὰ νειὸν ὀλέσθαι
μοῖρα πέλει. Apo. Rhod. Argon. 3.778-779

"فليقتل في ساحة الوغى، إن كان مصيره الهلاك في هذا الحقل".

ونظرًا لأن ميديا تحيا سلسلة من المشاكل والصراعات تقرر أن تموت باستخدام عقاقيرها. لكن حال دون ذلك تأثير هيرا، التي جعلتها تتألم أكثر وهي تقدم لياسون العقاقير، ومن ثم تلتقي به عن قرب مرة أخرى (Apo. Rhod. Argon. 3.818-821). ويبدو أن الفتاة الشابة قد أعماها الحب وتحكم في سلوكياتها واختياراتها التي تلعنها وتحقد عليها وجعلت حياتها في الرسالة تنتهي بالعقاب (poena, 12.6). تتحمل البطلة الإليجية الآن تبعات التردد وخيارات الشباب الخاطئة التي غيرت حياتها. ولا نجد شيئًا متعلقًا بهذا الأمر يُذِّكر في الرسالة بالفتاة التي تحدت كل شيء من أجل ياسون. على النقيض من قلة الخبرة وعدم نضوج الفتاة الملحمية الشابة، تتبنى بطلة أوفيديوس من خلال مرحلة النضج الذي تعيشه الآن، رغبات الجانب الآخر من شخصيتها الملحمية البديلة. لذا تتمنى الموت، مثل البطلة الملحمية، وتتمنى موت ياسون وهو ينفذ المهام التي كلفه بها أيتيس. بيد أن تبني هذه الرغبات يحدث في ظل ظروف مختلفة، فكاتبة الرسالة لم تخض تجربة التردد التي كانت تتسم بها في ملحمة أبوللونيوس. تستخدم نفس الأمنيات والتي تصب من خلالها بعض اللعنات بعد أن واجهت عواقب مساعدتها لياسون. ومع ذلك فهي تعرف جيدًا أن تحقيق كل ما تريده يكاد

يكون مستحيلاً، ورغم ذلك تتمسك به، لأنها ترغب في أن تدون على الورق حجم التغيير في مشاعرها وتظهر لياسون إلى أي مدي كان ندمها شديدًا على ما فعلته من أجله[٢٥].

من ناحية أخرى، تتحول ميديا تلك الفتاة الصغيرة في الملحمة إلى امرأة مخدوعة، عند يوريبيديس، تملؤها مشاعر الغضب وتتمنى موت الخائن الذي تخلى عنها من أجل امرأة أخرى:

ὅν ποτ᾽ ἐγὼ νύμφαν τ᾽ ἐσίδοιμ᾽
αὐτοῖς μελάθροις διακναιομένους,
οἳ᾽ ἐμὲ πρόσθεν τολμῶσ᾽ ἀδικεῖν.
Eur. Med. 163-165

"كم أتمنى أن أراه هو وعروسه وقد

انهار عليهما المنزل بما فيه ركامًا،

فلقد تجرأ علي بالإهانة".

يمثل هذا الوعيد جزء لا يتجزأ من أسطورة البطلة، وتعد تراجيديا يوربيديس استمرارًا زمنيًا لأسطورة البطلين، لذلك يمكن للمرء أن يظن بسهولة أن غضب البطلة الإليجية ناجم عن اختيار ياسون الزواج من امرأة أخرى. ربما هذا هو السبب الذي جعل ميديا كاتبة الرسالة تبدي ندمها على المساعدة التي قدمتها لبحار الأرجو الانتهازي وتمنت موته. وهكذا فإن التقليد المأساوي للأسطورة ربما يقدم للقارئ معلومات لا تزال تخفيها البطلة بسبب الضغط النفسي وغضبها من ياسون.

تخاطب البطلة في الأبيات ١٩-٢٢ من الرسالة ياسون باستخدام المنادي "أيها المجرم scelerate"، وتضيف إلى عدم قدرته على التذكر (immemor) في البيت ١٨ تهمة أخرى تكمن في الخيانة (perfida) في البيت 19، كما تعرب عن الارتياح الذي

(٢٥) يعلق ريتنباوم Rittenbaum بأن تكرار الحرف السيني "s, s" والاصوات الخشنة/ القوية لحرفي "c, s" في البيتين الأخيرين الخاصين بالرغبة في في موت ياسون (12. 17-18) يكشف عن مدي غضب البطلة من ياسون، انظر:

Ann Haigler Rittenbaum,"The Process of Grieving in Ovid's Heroides" (PhD diss., St. Louis, Missouri: Washington University, 1997), 187.

سيعود عليها في حال لو قتل البطل (20-19)[٢٦]. هكذا تتهم ميديا ياسون بالخيانة، ويبدو أن هذا يمثل ذروة أفعال البطل الأسطوري، عندما وصلت إلى حد القول بأن سعادتها الوحيدة ورضاها تتحقق عندما تلقي باللوم على الرجل الجاحد (22-21). يبدو أن هذه الخيانة هي القوة الدافعة لهذا الموقف العدائي للبطلة وربما تعد سبب كتابة هذه الرسالة، فحديثها مثير للذكريات وتكشف البطلة تدريجيًا من خلاله عن المعلومات التي تؤدي إلى أسباب هذا السلوك. وعند هذه النقطة يتمتع ياسون، بوصفه المخاطب في هذه الرسالة، بموقف أكثر تميزاً من القارئ العادي للرسالة، حيث إنه يدرك بالتأكيد سبب كتابة الرسالة والحدث الذي تشير إليه ميديا. وفي المقابل، ما زال القارئ يحاول إعادة تصنيف تلك المعلومات المتناثرة كي يصل إلى نتيجة سليمة، خاصة أن حديث البطلة لا يزال يلمح إلى سبب توترها النفسي دون تحديده بشكل قاطع. ويمكننا استنتاج أن إشارات البطلة تلمح إلى زواج ياسون بابنة ملك كورنثة، إذا ما وضعنا في الاعتبار ماورد في التراث الملحمي والدرامي بشأن قصة ميديا. أيًا كان السبب وراء توترها النفسي، فإن ميديا تعلن بأنه سينتابها إحساس بالرضا لو هلك ياسون، لأنها بذلك كانت ستتجنب الكثير من المصائب (20).

تكرر بطلة أوفيديوس لياسون وصوله إلى كولخيس وتضيف بمناسبة وصوله عنصرًا جديدًا في إطار ما تقوم بكشفه تدريجيًا، وتتحدث عن عروس جديدة وتقارن نفسها بها:

Iussus inexpertam Colchos advertere puppim
intrasti patriae regna beata meae.
Hoc illic Medea fui, nova nupta quod hic est;
quam pater est illi, tam mihi dives erat.
Hic Ephyren bimarem, Scythia tenus ille nivosa
omne tenet, Ponti qua plaga laeva iacet. 12.23-28

"لقد أُمِرتَ أن توجه سفينة لم تُجرب بعد نحو كولخيس،

(٢٦) يربط هاينز Heinze المنادي "scelerate" بتراجيديا يوريبيديس مستشهدًا بفقرات تدلل على استخدامه. وأحد الأمثلة التي يبدو فيها المنادى "scelerate" أكثر قربًا من الصفة المشابهة لياسون في النص اليوريبيدي موجود في البيت 465، حيث تنادي ميديا ياسون بالنذل "παγκάκιστε" في إطار ردها على مبرراته لقرار كريون بنفيها وإعلانه عن رغبته في دعمها (Eur. Med. 446-464)، انظر: Heinze, *Der XII. Heroidenbrief*, 108 .

تسللت إلى ممالك وطني الثرية.
وهناك كنت، أنا ميديا، مثل عروسك الجديدة هنا،
وبنفس قدر غنى والدها، كان والدي غنيًا. يحكم والدها
إفيرا Ephyra (كورنثة) الواقعة بين البحرين، ويحكم والدي كل المنطقة
حتى سكيثيا المكتسية بالثلوج التي تقع على الجانب الأيسر للبحر الأسود".

يكاد التكرار يصبح أمرًا شائعًا عند كاتبة الرسالة حيث تشير هنا للمرة الثالثة إلى وصول السفينة والتي كانت قد أشارت إليه مرتين قبل ذلك في الأبيات (10-7) و (14-13). بيد أن وصول السفينة هذه المرة يختلف عن المرتين السابقتين، فمن ناحية يبدو أن ياسون ينفذ أوامر (iussus, 25) شخص آخر للوصول إلى المدينة، ومن ناحية أخرى يدخل المدينة كمتسلل (intrasti <intro, 24) إلى ممالك وطنها الثري ويعكر صفو سعادتها. ومن الملاحظ أيضًا أن هذه الإشارة تحمل اتهامًا شخصيًا ضد ياسون، وذلك لأنها تركز عليه مخاطبة إياه بضمير المخاطب المفرد (intrasti, 26) بجانب الإشارات السابقة والتي تخص جماعة بحارة السفينة أرجو (bibistis, 10/venerat audaces attuleratque viros, 14). تعرب ميديا هنا عن حنينها لوطنها واليوم الذي كانت فيه هناك أميرة شابة مسالمة تختلف تمامًا عن وضعها الحالي الذي تكتب فيه الرسالة[٢٧]. بعد أن تحدثت معربة عن حنينها إلى وطنها ، تكشف للقارئ سبب سلوكها العدواني، الناجم عن زواج ياسون من عروس جديدة (nova nupta, 25) التي تقارنها البطلة بنفسها في هذه الأبيات من الرسالة.

تعد هذه المقارنة بين ميديا والعروس الجديدة مهمة لأنها تضع القارئ في زمان ومكان الأحداث. فنحن الآن بصدد نفس فترة مسرحية يوريبيديس الزمنية ، في كورنثة وبعد زواج ياسون وكريوسا، التي يتم الكشف عن هويتها في البيت ٢٧، عندما تشير ميديا بأن والد العروس الجديدة يملك كورنثة (إفيرا Ephyra) الواقعة بين البحرين. وتعتمد المقارنة التي تدخل فيها بطلة الرسالة الثانية عشرة على الاختلاف الدائم بين الماضى والحاضر، وتسلط الضوء على الحالة التي آلت إليها البطلة. حيث تدور المقارنة بينها في الماضي وبين

(27) Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides*, 47-48.

غريمتها في الوقت الحاضر. ميديا كانت (fui, 25)، بينما الآن عروسها الجديد تكون (est, 25)، ووالد ميديا كان ثريًا جدًا (dives erat, 26) مثل والد كريوسا (est, 28)، ولا يزال والد ميديا يمتلك كل سكيثيا، بينما والد غريمتها يمتلك كورنثة (إفيرا Ephyra) الواقعة بين البحرين (٢٧-٢٨)[٢٨].

يبدو أن البطلة قد فقدت كل الامتيازات التي كانت تمتلكها في السابق والتي وجدها ياسون الآن في المرأة الجديدة. في الوقت نفسه، تنتقد تصرف ياسون لقيامه باختيار امرأة لديها الثروة والسلطة، من خلال ردها على الحجج التي ساقها ياسون كمبررات لإتمام زواجه الجديد في معالجة يوريبيديس للأسطورة[٢٩]:

ἐπεὶ μετέστην δεῦρ᾽ Ἰωλκίας χθονὸς
πολλὰς ἐφέλκων συμφορὰς ἀμηχάνους,
τί τοῦδ᾽ ἂν εὕρημ᾽ ἦλθον εὐτυχέστερον
ἢ παῖδα γῆμαι βασιλέως φυγὰς γεγώς; Eur. Med. 551-554.

"لقد جئت إلى هنا من أرض يولكوس
أَجُرُ خلفي مصائب جسيمة يصعب التعامل معها.
هل كانت هناك فرصة أعظم من تلك التي وجدتها
في زواجي بابنة الملك، وأنا مجرد منفي شريد؟"

γιγνώσκων ὅτι
πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδὼν φίλον. Eur. Med. 561
"أعرف أن الصديق يفر من صديقه المحتاج".

تكشف هاتان الفقرتان مثابرة وإصرار ياسون على الوصول لهدفه، ولا يتردد في الكشف لميديا أن زواجه الجديد يمثل فرصة ليستعيد كشريد منفي الآن وضعه الاجتماعي والاقتصادي. تنتهز البطلة الإليجية الفرصة وتجيب على مبررات الزوج المغامر ولديها فرصة لم تكن متاحة لها عند يوريبيديس أو لم يكن بوسعها التعبير عنها لضغوطها النفسية

---

(٢٨) يشير هاينز Heinze إلى أن المقارنة comparatio تمثل وسيلة بلاغية قوية والتي من خلالها يسلط الضوء على تطور مشاعر ميديا والتي يبدو أنها تتبع اتجاهاً تدريجيًا حتى هذه النقطة في الرسالة، انظر: Heinze, *Der XII. Heroidenbrief*, 114 .

(29) David J. Bloch, "Ovid's Heroides 6: Preliminary Scenes from the Life of an. Intertextual Heroine," *Classical Quarterly* 50.1 (2000): 206.

والعاطفية. وهكذا تلقي الضوء على تصرفه الجشع والمغامر، متهمة إياه بشكل مباشر من خلال الرسالة التي تمنحها خصوصية لم تحصل عليها من قبل.

وبعد أن انتهت ميديا من مقارنة نفسها بكريوسا، تبدأ الآن في سرد وصول واستقبال بحارة الأرجو في قصر أيتيس ووصف مشاعرها عند رؤية ياسون:

Accipit hospitio iuvenes, Aeeta Pelasgos,
et premitis pictos, corpora Graia, toros.
Tunc ego te vidi, tunc coepi scire, quid esses;
illa fuit mentis prima ruina meae.
Et vidi et perii! Nec notis ignibus arsi,
ardet ut ad magnos pinea taeda deos.
Et formosus eras et me mea fata trahebant;
abstulerant oculi lumina nostra tui.
Perfide, sensisti! Quis enim bene celat amorem?
Eminet indicio prodita flamma suo. 12.29-38

"استقبل أيتيس في ضيافته الشباب البلاسجي
واضطجعتم بأجسادكم الإغريقية على الآرائك الملونة.
رأيتك في ذلك الوقت، وحينها بدأت أعرف من أنت،
فكانت البداية لدمار عقلي.
رأيتك وهلكت، واكتويت بنيران لم أعرفها من قبل،
مثل مشعل من شجر الصنوبر يحترق أمام (مذبح)
الآلهة العظيمة. لقد كنتَ جميلًا وكانت أقداري تدفعني
إلى مصيري، لقد سَلَبتْ عيونك جمال عيوني.
لقد أحسستَ بذلك، أيها الخائن، فمن ذا الذي يستطيع إخفاء
الحب بسهولة؟ فلهيبه واضح للعيان ويقدم الدليل (الدامغ)".

تبدأ رواية البطلة التي تعيد إلى ذاكرتها أحداثًا وقعت في الكتاب الثالث لبحارة السفينة أرجو، بزمن المضارع لتبين كم تظل هذه الصور حية في عقلها(٣٠). يؤكد تكرار (tunc) في البيت

(٣٠) يرى ألتمان Altman أن الزمن الرئيسي في الرسالة هو المضارع، وبالتحديد المضارع التاريخي، والذي يحدد في الواقع أحداث الماضي باستخدام الزمن الحاضر، انظر:

31 الوقت المحدد الذي رأت فيه ميديا ياسون لأول مرة وأحست بالانجذاب بشدة تجاهه، وثمة وظيفة مشابهة في تكرار المتكلم المفرد للفعل (vidi) في البيتين ٣١ و٣٣. تؤكد صورة الإثبات بالنفي litotes البلاغية (nec notis ignibus, 33) بأن نيران الحب التي اكتوى بها قلب البطلة لم تتعرض لها من قبل، لذلك تشبهها البطلة بنيران مشاعل الصنوبر التي تحترق في حضرة الآلهة الكبرى (البيت 34). تصف البطلة بسلاسة خصوصية المشاعر التي تملكتها منذ النظرة الأولى للبطل، وهي تدرك جيدًا أن هذا الشعور الخارق يعود إلى الإرادة الإلهية، وتعلنه لياسون قائلة (scire, quid esses, 31). يتضمن الفعل (esses, 31) مطابقة للبطل مع الإله آمور Amor، إذ يحاكي إدراك ميديا بأن الحب وقع نتيجة تأثير إلهي [٣١] إقرار دامون Damon في رعوية فرجيليوس بنوع الحب الذي يسيطر عليه عندما رأي نيسا Nysa [٣٢]، وتصف هذه النظرة الأولى على أنها الكارثة الأولي (mentis prima ruina, 32) التي ساقتها إليها ربه القدر (mea fata trahebant, 35). تخاطب ميديا في البيت 37 ياسون باستخدام المخاطب المفرد تحمل اتهامًا مباشرًا له بالخيانة (perfide) وتشير إلى أنه أدرك (sensisti) أن البطلة قد سيطر عليها الحب، وهو استغل ذلك لمصلحته. ولديها إحساس واضح بالخيانة والخداع وكونها مشحونة عاطفيًا تختم بحكمة تتساءل من خلالها عمن يكون بوسعه إخفاء الحب، وتجيب من جانبها على تساؤلها مؤكدة قوته الضارية وأنها وقعت ضحية لبحار الأرجو الخائن [٣٣].

Janet Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Columbus: Ohio State University Press, 1982), 123.

(٣١) يشير هايندز Hinds إلى ارتباط هذه الأبيات بالرعوية الثامنة لفرجيليوس. في الرعوية (Ecl. 8.41) يري دامون نيسا فيعيش لوعة الحب (ut vidi, et perii) لكنه يعلن مباشرة بعد أن أدرك ماهية هذا الحب (Ecl. 8.43: nunc scio quid sit Amor) وأنه عاطفة وحشية لا ترحم قادت ميديا لدرجة القيام بقتل أبنائها (Ecl. 8.47-48: credulis mater). ومن ثم فقد استخدم أوفيديوس كلمات دامون ليصف لوعة حب البطلة في الرسالة الثانية عشرة، وياسون في الرسالة هو تجسيد للإله آمور Amor في الرعويات (8.43)، انظر:

Stephen Hinds, "Medea n Ovid: Scenes from the Life f an Intertextual Heroine," *Materiali e Discussioni* 30 (1993): 23-24.

(32) Virg. Ecl. 8.43: nunc scio quid sit Amor

(33) Rittenbaum, "The Process of Grieving in Ovid's Heroides," 189.

تنتقد بطلة الرسالة الثانية عشرة الماضي في هذه الأبيات من الرسالة وتقر بلوعة الحب المحتوم من الآلهة كما استوعبته وهي فتاة شابة [٣٤]. ويصف أبوللونيوس بأسلوب أنيق، باستخدام ضمير المخاطب، مشهد سهام الحب لأميرة كولخيس (Apo. Rhod. Argon. 3.275-298). فقد أصيبت البطلة الشابة عديمة التجربة بسهم أطلقه الإله إروس عليها، فأحرق قلبها مثل الشعلة [٣٥]، لا يوجد في الفقرة الملحمية ما يدل على أن البطلة مدركة للمشاعر التي سيطرت عليها. وعلى النقيض من ذلك، فإن الراوي الملحمي يخبر القارئ بأن ياسون أحس بالحب الذي اكتوت به البطلة في لقاء البطلين في معبد هيكاتي، لذلك تحدث إليها بهدوء لطمأنتها ولكسب رضاها. ويعني هذا أن البطلة لا تدرك فقط تأثير الحب عليها ولكن أيضًا لم تكن قادرة من الناحية المنطقية على الحكم على كلمات البطل:

γνῶ δέ μιν Αἰσονίδης ἄτῃ ἐνιπεπτηυῖαν
θευμορίῃ, καὶ τοῖον ὑποσσαίνων φάτο μῦθον
Apo. Rhod. Argon. 3.973-974

"ولما رأى أيسون ارتباكها، خاطبها بتلك الكلمات ليهدأ من روعها".

وعند يوريبيديس فإن ياسون في محاولة لمواجهة حجج ميديا المتعلقة بكل ما قامت به تجاهه، عندما كانت فتاة شابة، ونظرًا لأنه يشير إلى حديثها المبالغ فيه، يؤكد على تأثير الحب عليها الذي أوقعها فيه كل من الربة أفروديتي (كيبريس) والإله المجنح وقاداها لتقديم المساعدة لا إراديًا للبطل:

ἐγὼ δ', ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν,
Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας
σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην.
σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός· ἀλλ' ἐπίφθονος
λόγος διελθεῖν ὡς Ἔρως σ' ἠνάγκασεν. Eur. Med. 526-530

([34]) Heinze, *Der XII. Heroidenbrief* , 120.

([35]) Ap. Arg. 3.278-287:

ὦκα δ' ὑπὸ φλιὴν προδόμῳ ἔνι τόξα τανύσσας/ ἰοδόκης ἀβλῆτα πολύστονον ἐξέλετ' ἰόν. / ἐκ δ' ὄγε καρπαλίμοισι λαθὼν ποσὶν οὐδὸν ἄμειψεν / ὀξέα δενδίλλων· αὐτῷ δ' ὑπὸ βαιὸς ἐλυσθείς/ Αἰσονίδῃ, γλυφίδας μέσσῃ ἐνικάθετο νευρῇ, / ἰθὺς δ' ἀμφοτέρῃσι διασχόμενος παλάμῃσιν / ἦκ' ἐπὶ Μηδείῃ. τὴν δ' ἀμφασίη λάβε θυμόν·/ αὐτὸς δ' ὑψορόφοιο παλιμπετὲς ἐκ μεγάροιο/ καγχαλόων ἤιξε, βέλος δ' ἐνεδαίετο κούρῃ/ νέρθεν ὑπὸ κραδίῃ φλογὶ εἴκελον.

"ولكن – مادمت قد أعليت من شأن أفضالك علي،
فإنني أعتبر القبرصية (أفروديتي) هي وحدها
من بين الآلهة أو البشر من أنقذت رحلتي،
ورغم أنك تتسمين بالفطنة، فإن حديثي بأن إروس
هو من أجبرك على إنقاذي، قد يثير ضغينتك".

تدرك ميديا عند يوريبيديس بوضوح تأثير الحب عليها، لكن لم يكن لديها أي مبرر لتقر أمامه إلى أي مدى كانت قد وقعت تحت تأثير العاطفة، خاصة في المشهد الذي كان ياسون يكشف فيه بجلاء عن حرصه على تحقيق اختياراته. إلى جانب ذلك يسيطر قرار الانتقام على ذهن الزوجة المخدوعة، لذلك تركز على توجيه الاتهامات وتتفجر بالغضب بدلًا من الإشارة إلى المشاعر التي تسيطر عليها. ومن ناحية أخرى تمتلك بطلة أوفيديوس نضج ووعي البطلة التراجيدية، خاصة وأنها ربما تمثل القناع الحديث لها. خاصة وأنها تفند حجة ياسون حول الحب بإشارتها إلى استغلاله لمشاعرها، وتكشف عن خلقه الوضيع وحجم الخيانة التي تعرضت لها كفتاة شابة.

بعد أن تصف البطلة رد فعلها ومشاعرها في أول لقاء لها في قصر أيتيس، تسرد الآن كشاهدة عيان إعلان الملك كوليخيس عن شروطه للحصول على الجزة الذهبية:

Dicitur interea tibi lex ut dura ferorum
insolito premeres vomere colla boum.
Martis erant tauri plus quam per cornua saevi,
quorum terribilis spiritus ignis erat,
aere pedes solidi praetentaque naribus aera,
nigra per adflatus haec quoque facta suos.
Semina praeterea populos genitura iuberis
spargere devota lata per arva manu,
qui peterent natis secum tua corpora telis:
illa est agricolae messis iniqua suo.
Lumina custodis succumbere nescia somno,
ultimus est aliqua decipere arte labor. 12.39-50

"وفي غضون ذلك أُمليتْ عليك شروط بأن تخضع الرقاب
القاسية للثورين الشرسين في المحراث العجيب ٤٠

إنها ثيران مارس، وهي بالغة الشراسة ليس فقط بسبب قرونها،
لكن لأن زفيرها نيران رهيبة،
وحوافرها من البرونز الصلب، وصار البرونز الذي يحيط
أنوفها أسودًا من لهيب زفيرها.
إلى جانب ذلك فقد أُمرت أن تبذر بيدك المطيعة، ٤٥
عبر الحقول الشاسعة، البذور السحرية التي تنبت رجالًا،
يهاجمون جسدك بأسلحتهم المولودة معهم،
إنهم المحصول المعادي لزارعه.
ومهمتك الأخيرة أن تحتال ببعض الفن على عيون الحارس ٥٠
التي لا تعرف الاستسلام للنوم".

تواصل ميديا استدعاء الماضي الملحمي، محدثة قفزة كبيرة في السرد الملحمي. فقد تجاهلت في الرسالة الإليجية حديث أيتيس مع بحارة الأرجو قبل الإعلان النهائي عن الشروط، واستبدلتها بوصف لوعة غرامها (12.29-38)، الذي يساعد على تاكيدها للبطل على خيانته التي عانت منها، كما تُنبه ياسون إلى مشهد إعلان الشروط[٣٦]. يشير الفعل (dicitur, 39) الذي تبدأ به السرد التفصيلي للمهام إلى إقحام كلمات أيتيس في التسلسل الطبيعي لحديث ميديا [٣٧]. تعرض ميديا، كشاهدة عيان، الشروط التي قدمها والدها إلى بحارة الأرجو وبدأت بالثورين اللذين ينفثان النيران (39-44)، وتواصل مع البذور الخطيرة الذي تنبت بشرًا من الأرض (45-48) وتختم بقتل التنين الحارس للجزة الذهبية (49-50).

توجه رواية البطلة القارئ إلى نص الملحمة الهيللينيستية، حيث يعطى أبوللونيوس مهمة السرد لأيتيس نفسه، الذي يوجه حديثه إلى بحارة السفينة أرجو بشكل مباشر، ويخبر أيتيس في هذه الفقرة الملحمية ياسون ورفاقه بكيفية الحصول على الجزة الذهبيه وتسليمها له، في حال نجاحه في إنجاز المهام التي أوكلها إليه، والتي أنجزها الملك نفسه بسهولة

(36) Jacobson, *Ovid's Heroides*, 115.
(37) Jacobson, *Ovid's Heroides*, 114-115.

وتتضمن إخضاع الثورين اللذين ينفثان النيران وقتل الرجال المسلحين الذي ينبتون من أنياب الأفعوان التي بذرت في الأرض (Apo. Rhod. Argon. 3.401-421):

δώσω τοι χρύσειον ἄγειν δέρος, ἤν κ᾽ ἐθέλῃσθα,
πειρηθείς· ἐσθλοῖς γὰρ ἐπ᾽ ἀνδράσιν οὔτι μεγαίρω
ὡς αὐτοὶ μυθεῖσθε τὸν Ἑλλάδι ἤν κοιρανέοντα.
Apo. Rhod. Argon. 3.404-406

"إن أردت، فسوف أمنحك الجزة الذهبية لتأخذها، بمجرد أن تجتاز الاختبار، فأنا لأحمل أية ضغينة ضد الرجال الشجعان مثل تلك التي يحملها ملك بلاد اليونان (بلياس) كما قلتم أنتم أنفسكم عنه".

σὺ δ᾽ εἰ †τάδε τοῖα ἤν τελέσσεις,
αὐτῆμαρ τότε κῶας ἀποίσεαι εἰς βασιλῆος,
πρὶν δέ κεν ἤν οὐ ἤν δοίην· μηδ᾽ ἔλπεο, δὴ γὰρ ἀεικές
ἄνδρ᾽ ἀγαθὸν ἤν γεγαῶτα κακωτέρῳ ἀνέρι εἶξαι."
Apo. Rhod. Argon. 3.418-421

"وإن أنت أنجزت نفس هذه الأعمال (التي أنجزتها أنا)، بوسعك أن تحمل الفروة الذهبية في نفس اليوم إلى مقر الملك (الذي تتحدث عنه) لكن حتى ذلك الحين لا تتوقع مني أن أعطيها لك". لأنه من غير اللائق لرجل نبيل المولد ان يمنحها لرجل يبدو أدنى منزلة (جبانًا)".

التزمت ميديا عند أوفيديوس بنفس ترتيب المهام التي كلف بها ياسون بالمقارنة بالملحمة الهيللينيستية، لكن تختلف أحاسيسها اختلافًا كبيرًا عن أيتيس، ونظرًا لأن ميديا تبدو ملتزمة بالمبادئ الأخلاقية، فإن روايتها عن شروط أيتيس تمتلئ بالصفات المثيرة للمشاعر: dura، ferorum، insolito، saevi، terribilis، nigra، devota، iniqua. بمعنى آخر نحن هنا لا نقرأ لغة أيتيس ولكن أوامره، كما يستنتجها عقل مُشاهد قلق [٣٨]، هذا المُشاهد ليس سوى

([٣٨]) يميز روس Ross عبارات مثل fama est, dicitur, ferunt على أنها تعليقات سكندرية "Alexandrian footnotes" باعتبار أنها كانت تستخدم على نطاق واسع في أدب الفترة الهلنستية وتشير إما إلى تلميح شعري أو تقليد سردي، انظر:

قناع ملحمي لميديا، تلك الفتاة المليئة ببراءة السن الصغير، وفي نفس الوقت تهيم بحب ياسون، ويجعل هذا الحب المهام تبدو مستحيلة في عيونها، كما أن الخوف على سلامة ياسون يؤجج مشاعرها. بيد أن البطلة الإليجية لم تكن تهدف أن تعيد إلى ذاكرة ياسون مشاعرها في أثناء إعلان شروط أيتيس، بل على النقيض، فهي تحاول استغلال برائتها في النص الملحمي لتسلط الضوء على صعوبة المهام، وكذلك لتكشف عن حجم مساعدتها. وعلاوة على ذلك، تختلف عن الأصل الملحمي، بتوجهيها الكلام لياسون باستخدام المخاطب المفرد (iuberis, 45) لأنها تظهره بأنه يتلقي الأوامر من أيتيس لتنفيذ الشروط، بينما يعطي أيتيس وفقًا لما أفاد به النص الملحمي إمكانية الاختيار لياسون ولا يوجه له أوامر، وهو ما يستدل عليه من استخدام صيغة الشرط في الفقرات المشار إليها أعلاه (Apo. Rhod. Argon. 3.404,418: ἤν κ᾽ ἐθέλῃσθα, πειρηθείς - σὺ δ᾽ εἰ †τάδε τοῖα ,ἤν᾽τελέσσεις). يمثل هذا أيضًا محاولة من قبل بطلة أوفيديوس للكشف عن قسوة أيتيس أمام بحارة الأرجو والتي تركز بدرجة أكبر على صعوبة اللحظة المحددة لإعلان الشروط. تجدر الإشارة إلى أن البطلة الإليجية تُدْرِج قتل التنين الذي يحرس الفروة الذهبية[٣٩]، في الوقت الذي تتجاهله الفقرة الملحمية المشابهة. يقدم النص الملحمي كلمات أيتيس الذي يشير في حديث مباشر، من خلال استخدام المتكلم المفرد أمام وفد بحارة السفينة أرجو، إلى الشروط التي تمكنَ هو شخصيًا من إنجازها وعلى هؤلاء مواجهتها للحصول على الفروة الذهبية. وإن لم يكن قد أُشير إلى قتل التنين من قبل الملك الكولخي، إلا أنه يظهر في

David O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus Elegy and Rome* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1975) 78 .

(٣٩) تمت الإشارة بالفعل إلى شروط أيتيس مرة أخري داخل الرسالة عندما كانت ميديا تتمنى لو أن ياسون قد قتل أثناء تنفيذ المهام (18-12.15). لم تدرج ميديا في الأبيات (421-3.401) من الأرجوناوتيكا مسألة قتل التنين الذي يحرس الفروة الذهبية وذلك لأنها لم تحاول أن تثير ياسون أو تؤكد على مساعدتها له، كما كانت تسعى في الابيات 50-39 من الرسالة، وذلك لأنها كانت تتمنى موته. تمثل مواجهة الثورين والرجال المسلحين أبناء الأرض، وفقًا للتقليد الملحمي، عناصر رئيسة في الشروط التي كلف بها ياسون خاصة في الكتاب الرابع من الأرجوناوتيكا الذي يعرض ميديا وقد تمكنت في أن يغلب النعاس التنين ويحصل ياسون على الفروة الذهبية بفضل مساعدة ميديا (192-92 .4).

الكتاب الرابع، حيث يروي أبوللونيوس المشهد بدءًا من وصول بحارة الأرجو إلى الغابة المقدسة لأريس حتى غلب النعاسُ التنينَ على يد الأميرة الشابة وحصول البطل على الفروة الذهبية (Apo. Rhod. Argon. 4.92-102). وحري بنا هنا أن نشير إلى أنه ليس من الإنصاف التفكير في أن ميديا كاتبة الرسالة تخالف النص الملحمي أو حتى أنها كانت تعتمد على موروث مختلف عن الأسطورة. ومن الجدير بالذكر استخدام ميديا في المهمة الثالثة لعبارة (aliqua art, 50)، والفن الذي تشير إليه ميديا هنا ليس فنًا عشوائيًا لقتل الوحش الأسطوري، إنه فنها الذي طالما عانت البطلة لإخفائه، كما لو أنها كانت تريد تجنب الشهرة بأنها ساحرة رهيبة، وان كانت البطلة تريد إخفاء قدراتها السحرية إلا أنها تشعر بحاجة ملحة للإشارة إليها بسرعة بهدف الكشف عن مساعدتها لياسون، علاوة على ذلك فإنه اعتبارًا من البيت الثاني من الرسالة فإن فكرة هذا الفن "ars" تدور في عقل كاتبتها. إن إصرار هذه البطلة يتجلى في حاجتها ورغبتها ليس لنقل كلمات أيتيس إلى الشخص الموجهة إليه الرسالة، وإنما في الإشارة إلى شروط أيتيس بالطريقة التي استوعبتها ميديا كفتاة شابة للتأكيد على حجم مساعدتها، وبالتالي هذه هي كلمات البطلة الإليجية التي تعرضها من خلال رؤية فتاة غير مجربة ومنزعجة من كلمات أيتيس في الملحمة الهيللينيستية، في محاولة منها للابتعاد عن الضغط النفسي الذي كانت تعانيه في ذلك الوقت الذي عاشته في الملحمة كفتاة شابة وعاشقة لم تتخل عن مشاعرها الفعلية تجاهه، بينما تخلي ياسون بدوره عنها الآن.

تختم ميديا كلمات والدها بعبارة "هكذا تحدث أيتيس dixerat Aeetes, 51"، في محاولة تبذل خلالها كل الجهد لإقناع كل من القارئ وياسون بأن هذه الكلمات تخص والدها. وبعد ذلك تُنبه ياسون بصورة رفاقه المهمومين، وتوجه إليه سؤالًا بلاغيًا حول مدى بُعد المملكة التي حصل عليها في ذلك الوقت كمهر نظير زواجه الجديد وكذلك بُعد كريوسا ووالدها كريون. وتتابعه ميديا وعيناها ممتلئة بالدموع وتقوم بتوديعه بصوت خافت:

Dixerat Aeetes: Maesti consurgitis omnes
mensaque purpureos deserit alta toros.
Quam tibi tunc longe regnum dotale Creusae
et socer et magni nata Creontis erat?
Tristis abis. Oculis abeuntem prosequor udis

et dixit tenui murmure lingua: 'Vale!' 12.51-56

"هكذا تحدث أيتيس، ونهضتم جميعًا متجهمين، ونقلت المائدة الرئيسية بعيدًا (عند انتهاء المآدبة) عن الآرائك الأرجوانية. إلى أي مدي كانت مملكة كريوسا، مهرك، تبعد عنك، وكذا حموك وابنة كريون العظيم في ذلك الوقت؟ وكنت حزينًا عند انصرافك، وتتبعتك عيناي الدامعتان أثناء رحيلك، وقال لساني بصوت هامس: "وداعًا!"

تتابع ميديا بعينيها تحركات بحارة الأرجو عند مغادرتهم القصر، إذ تسلط الضوء في البداية على الحزن الذي خيم عليهم (maesti consurgitis, 51)، بيد أنها تركز، عقب ذلك، على ياسون ذلك الشخص الذي يهمها بالفعل (tristis abis, 55). ويعكس وصف شاهدة العيان مدي قلق بحارة الأرجو الواضح وحزنهم بسبب الشروط التي وضعها ملك كولخيس. بينما في الملحمة يخصص الراوي خمسة أبيات فقط لوصف حزن البطل الأسطوري (Apo. Rhod. Argon. 3.422-426)، في نفس الوقت يركز إلى حد بعيد على حزن البطلة والطريقة التي كانت تلاحظ من خلالها كل ما كان يقوله ويفعله ويرتديه ياسون:

αὐτός θ᾽ οἷος ἔην οἵοισί τε φάρεσιν εἶτο
οἷά τ᾽ ἔειφ᾽ ὥς θ᾽ ἕζετ᾽ ἐπὶ θρόνου ὥς τε θύραζε
ἤιεν. Apo. Rhod. Argon. 3.454-456

"وكان كل شيء لا يزال جليًا أمام ناظريها: كيف كان يبدو ونوع العباءة الواسعة التي يرتديها وماذا قال، وكيف يجلس على مقعده، وكيف كان يسير تجاه الباب".

ولقد كانت تولول على ياسون كما لو أنه قد مات:

τάρβει δ᾽ ἀμφ᾽ αὐτῷ, μή μιν βόες ἠὲ καὶ αὐτός
Αἰήτης φθείσειεν· ὀδύρετο δ᾽ ἠύτε πάμπαν
ἤδη τεθνειῶτα, τέρεν δέ οἱ ἀμφὶ παρειάς
δάκρυον αἰνοτάτῳ ἐλέῳ ῥέε κηδοσύνῃ τε.
ἦκα δὲ μυρομένη, λιγέως ἀνενείκατο μῦθον·
Apo. Rhod. Argon. 3.459-463

"كانت ترتجف مخافة أن يقتله الثوران أو حتى أيتيس نفسه، وصرخت كما لو أنه مات بالفعل، واجتاحها شعور بالشفقة وتساقطت دموعها على وجنتيها، وكانت تبكي بهدوء، وهمهمت بكلمات حزينة".

لم تهدف ميديا الأوفيدية لأن تسلط الضوء على حجم حبها وقلقها على ياسون، بل لتصف أن حزنها وتوجسها كان بنفس قدر حزن ياسون عند سماع الشروط (oculis prosequor udis, 55)، تلك كانت مشاعر البطلة التي تعود إلى الماضي الملحمي[٤٠]. لقد تغيرت هذه المشاعر الآن وصار لدى الكاتبة من القوة والنضج ما يسمح لها بالتعليق، لذلك فهي لا تخصص مساحة أكبر لوصف مشاعرها. كما تجاهلت من قبل حديث أيتيس لبحارة السفينة أرجو في الأرجوناوتيكا لأبوللونيوس واستبدلته بحديثها عن لوعة الغرام لتتمكن من الكشف عن خيانة ياسون، لذلك كان حرصها هنا أن تُظهر للبطل الدور الرئيسي الذي اضطلعت به من أجله، وهو ما حاولت الكشف عنه من خلال مقارنة نفسها بالعروس الجديد باستخدام سؤال بلاغي (54-53). تطرح الكاتبة هذا السؤال مع الاستخدام التوكيدي للظرف الزمني (tunc, 53) الذي تستعين به في كل مرة تريد فيها التركيز على لحظة مهمة في الماضي[٤١]، ولكن مع استخدام الماضي المستمر (erat, 54) تؤكد على غياب العروس الجديد "nova nupta, 25" ووجودها المؤثر وحنانها تاركة تلميحات مماثلة لاختيارات ياسون الجشعة والنفعية عندما اختار زوجة جديدة من أجل السلطان والثروة التي تمنحها له هذه العروس.

---

(٤٠) استخدام المضارع في رواية ميديا يكشف عن شخصية مجربة تعطي انطباعًا للقارئ أن البطلة تحيا ثانية بعض المشاهد التي تتعلق بحياتها.

(٤١) لقد تم استخدام الظرف الزمني (tunc) مرتين أخريين حتى اللحظة حيث تؤكد البطلة من خلاله على أوقات معينة في الماضي ذات أهمية مصيرية بالنسبة لها. المرة الأولى في البيت الثالث عندما كانت= = تؤكد على الوقت الملائم لموتها، والثانية في البيت 31 التي كانت تشير فيها إلى التواصل البصري الأول بينها وبين ياسون وكذلك الدمار الذي عانت منه والثالثة في الابيات الحالية.

بعد أن تترك البطلة مكان استقبال بحارة الأرجو تدلف إلى غرفتها مباشرة وتصف لياسون تلك الليلة العصيبة التي قضتها حزينة وخائفة على حياته. كما توضح له كيف أنها تخيلت مشهد الثورين والأفعوان الذين واجههم ياسون، والصورة البغيضة التي وجدتها عليها شقيقتها خالكيوبي عند دخولها الحجرة، وكذلك الطريقة التي استغلت بها شقيقتها لتقدم المساعدة لياسون:

Ut positum tetigi thalamo male saucia lectum,
acta est per lacrimas nox mihi, quanta fuit.
Ante oculos taurique meos segetesque nefandae,
ante meos oculos pervigil anguis erat.
Hinc amor, hinc timor est- ipsum timor auget amorem.
Mane erat, et thalamo cara recepta soror
disiectamque comas adversaque in ora iacentem
invenit, et lacrimis omnia plena meis.
Orat opem Minyis, petit altera et altera habebit,
Aesonio iuveni, quod rogat illa, damus. 12.57-66

"استلقيت على فراشي المرتب في حجرتي وأنا أشعر بجرح غائر،
كم كانت الليلة التي قضيتها ودموعي تنهمر عصيبة،
خِلتُ الثورين والمحصول المخيف أمام عيناي،
كما خِلتُ الأفعوان الذي لا ينام أمام عيني.
من ناحية كان هذا بسبب الحب، ومن ناحية أخرى كان
بسبب الخوف، لكن الخوف زاد من حبي. في الصباح دخلت
أختي العزيزة إلى غرفتي فوجدتني شعثاء الشعر ومستلقية
ومنكبة على وجهي، وقد ابتل كل شيء بدموعي.
وتوسلت لي من أجل مساعدة المينويين. ما كان يطلبه الأول،
يحصل عليه الآخر، وما طلبته هي للشاب ابن أيسون، قدمته أنا".

تلخص البطلة الأوفيدية في هذا الفقرة جانبًا كبيرًا من الكتاب الثالث للأرجوناوتيكا (3. 615-743). يكمن سبب تطور الأحداث في هذه الأبيات في حلم البطلة الملحمية التي رأت في

منامها ياسون يتلقى الشروط التي اقترحها أيتيس (Apo. Rhod. Argon. 3. 619)، ليس ليأخذ الجزة الذهبية لكن ليأخذ ميديا عروسًا إلى وطنه(٤٢). وترى في هذا الحلم أيضًا نفسها وهي تواجه الثورين ووالديها يُخلفان وعدهما بدعوى أن الشرط كان للأجنبي، بينما في النهاية رأت نفسها تختار ياسون بدلًا من والديها(٤٣) اللذين أيقظت أصواتهم وصراخهم ميديا التي ترتعد خوفًا(٤٤). يكشف الراوي الملحمي في هذا الحلم قلق وخوف الفتاة على حياة ياسون ورغبتها الجادة في الزواج منه. هذه الرغبة هي التي دفعتها لأن تختار الأجنبي تقريبًا بسهولة على حساب والديها. لكن الواقع بعيد كل البعد عن عالم الحلم حيث تختلق البطلة بعدًا خياليًا ثالثًا(٤٥). ولكن موقفها الفعلي تم التعرف عليه من خلال تصرفات الفتاة الشابة في الملحمة (Apo. Rhod. Argon. 3.636-644) التي تتعلق بقرارها باختبار رغبة شقيقتها في مساعدة أبنائها ومن خلالهم ياسون، وكذلك بترددها وخجلها من زيارة شقيقتها في الغرفة لتقترح عليها المساعدة (Apo. Rhod. Argon. 3.645-655). تسلط هذه المشاهد الضوء على الشكوك والصراع الداخلي للبطلة الملحمية حول وجوب مساعدة بحار الأرجو من عدمها.

---

(42) Apo. Rhod. Argon. 3.619-623:
τὸν ξεῖνον δ᾽ ἐδόκησεν ὑφεστάμεναι τὸν ἄεθλον/ οὔτι μάλ᾽ ὁρμαίνοντα δέρος κριοῖο κομίσσαι,/ οὐδέ τι τοῖο ἔκητι μετὰ πτόλιν Αἰήταο/ ἐλθέμεν, ὄφρα δέ μιν σφέτερον δόμον εἰσαγάγοιτο/κουριδίην παράκοιτιν. ὀίετο δ᾽ ἀμφὶ βόεσσιν.

(43) Apo. Rhod. Argon. 3. 623-632:
ὀίετο δ᾽ ἀμφὶ βόεσσιν/ αὐτὴ ἀεθλεύουσα μάλ᾽ εὐμαρέως πονέεσθαι·/ σφωιτέρους δὲ τοκῆας ὑποσχεσίης ἀθερίζειν,/ οὕνεκεν οὐ κούρῃ ζεῦξαι βόας ἀλλά οἱ αὐτῷ/ προύθεσαν· ἐκ δ᾽ ἄρα τοῦ νεῖκος πέλεν ἀμφήριστον/ πατρί τε καὶ ξείνοις· αὐτῇ δ᾽ ἐπιέτρεπον ἄμφω/ τὼς ἔμεν ὥς κεν ἐῇσι μετὰ φρεσὶν ἰθύσειεν·/ ἡ δ᾽ ἄφνω τὸν ξεῖνον, ἀφειδήσασα τοκήων,/ εἵλετο· τοὺς δ᾽ ἀμέγαρτον ἄχος λάβεν, ἐκ δ᾽/ ἐβόησαν χωόμενοι.

(44) Apo. Rhod. Argon. 3.633-634: παλλομένη δ᾽ ἀνόρουσε φόβῳ περί τ᾽ἀμφί τε τοίχους/ πάπτηνεν θαλάμοιο·

(٤٥) تعلق باباذوبولو Papadopoulou فيما يتعلق بالمشهد المحدد للحلم بأنه يحمل سمة المنولوج الداخلي، من خلال وصف الحلم، كما يقدمه الراوي الملحمي المثقف، وبإمكان القارئ الوصول إلى الأفكار الداخلية للبطلة، انظر: Papadopoulou, "The Presentation of the Inner Self" 663 .

ومن ناحية أخرى، تقدم ميديا عند أوفيديوس روايتها لياسون، ويقع الحلم الذي يحتل مكانًا مهمًا في الرواية الملحمية، في بيتين فقط في الرسالة الثانية عشر (٥٩-٦٠)، ولم تشر البطلة إلى الثورين فقط، بل أشارت أيضًا إلى المحصول المخيف المتمثل في الرجال المسلحين أبناء الأرض وكذلك إلى الأفعوان. حذفت البطلة من الحلم كل شيء يدل على توترها وقلقها العاطفي ناحية البطل، وتغاضت عن جزء من الحلم الذي رأت فيه ياسون وهو يقبل شروط والدها ليتزوجها، وكذلك صراعها الداخلي حتى اختيارها النهائي للبطل بدلًا من والديها. وعوضًا عن ذلك تكتفي بتعليق على مشاعرها في ذلك الوقت (hinc amor, hinc timor est – ipsum timor auget amorem, 63) لا يكشف بالتفصيل عن حجم قلق الفتاة الشابة كما وصف في النص الملحمي. تعكس إشارة ميديا كاتبة الرسالة إلى المهام الثلاثة مرة أخرى حاجتها للكشف عن حجم مساعدتها لياسون، كما وردت من قبل في الرواية الخاصة بشروط أيتيس في الأرجوناوتيكا. تتجاهل البطلة الأوفيدية كل إشارة خاصة بترددها وصراعها الداخلي الذي منعها من زيارة شقيقتها وطلب موافقتها على مساعدة بحارة الأرجو، مما يشكك في مشاعر البطلة الملحمية تجاه ياسون (Apo. Rhod. Argon. 3.645-673). هكذا تجنبت كل ما يكشف عن خضوع قلبها الصغير العاشق وغير المجرب ووصفت في رسالتها مباشرة صورتها التي كانت عليها في غرفتها عندما دخلت عليها شقيقتها (62-64). وعلاوة على ذلك تلفت النظر إلى الطريقة التي استغلت من خلالها شقيقتها التي طلبت مساعدة أبنائها، بينما المساعدة الفعلية موجهة لياسون (65-66). وتقدم البطلة بهذه الإشارة شقيقتها كضحية، كما كما كانت هي نفسها ضحية لياسون قبل ذلك (31-38)، لتوضح لياسون أنها تخلت عن كل مبادئها الأخلاقية من أجله. ومن ثم فهي لا تهدف لأن تكشف للبطل فقط عن التردد الذي انتابها عندما كانت فتاة قليلة التجربة، ولكن أيضًا لتبين له اقتناعها بما قدمته من تنازلات تتعلق بمبادئها الأخلاقية من أجله، وتؤكد له على حجم المساعدات التي قدمتها له.

تبدو ميديا في الملحمة غير محصنة عاطفيًا على النقيض من شخصيتها عند أوفيديوس. فالحياء العذري (Apo. Rhod. Argon. 3.681-682: αἰδώς παρθενίη)

والحب الجرئ (Apo. Rhod. Argon. 3.681-682: θρασὺς ἵμερος) للفتاة الشابة استبدل هنا بالتعبير الحذر عن مشاعر امرأة ناضجة تعلمت من أخطاء الماضي. فلقد غابت كل المشاعر المتضاربة عن بطلة رسالة أوفيديوس التي ليس لديها أية مخاوف بشأن والديها ووطنها، على خلاف الملحمة التي تمثل فيها القيود الأخلاقية والعار الذي ستجلبه لعائلتها، بسبب قيامها بتقديم يد العون لياسون، عوامل مربكة تتسبب في حيرتها وصراعها الداخلي [٤٦]. لم يرغب أوفيديوس في منح بطلته الالتزام الأخلاقي الذي كانت تتحلى به البطلة الملحمية، ولكن أراد أن يمنحها المقومات التي تمكنها من التفوق على ياسون الذي خانها الآن وتخلى عنها من أجل امرأة أخرى[٤٧].

بعد سرد البطلة الأوفيدية كل ما حدث في غرفتها بعد مغادرة بحارة الأرجو، تبدأ في وصف الغابة التي التقت فيها مع ياسون لتقدم له العقاقير التي ستجعله محصنًا أثناء أدائه المهام، عندما تنتهي من وصف مكان اللقاء تشير إلى كلمات ياسون التي توسل بها إليها لمساعدته. تختم البطلة هذا المشهد بالتعليق على مدى تأثير كلمات ياسون وأفعاله عليها في ذلك الوقت:

Est nemus et piceis et frondibus ilicis atrum,
vix illuc radiis solis adire licet;
sunt in eo - fuerant certe - delubra Dianae:
Aurea barbarica stat dea facta manu.
Noscis? an exciderunt mecum loca? Venimus illuc;
orsus es infido sic prior ore loqui:
“Ius tibi et arbitrium nostrae fortuna salutis
tradidit, inquetua est vitaque morsque manu.
Perdere posse sat est, siquem iuvet ipsa potestas;
sedtibi servatus gloria maior ero.
Per mala nostra precor, quorum potes esse levamen,
per genus et numen cuncta videntis avi,
per triplices vultus arcanaque sacra Dianae,

(46) Apo. Rhod. Argon. 3.640: ἄμμι δὲ παρθενίη τε μέλοι καὶ δῶμα τοκήων, 3.740-743: ὣς ἦγ᾽ ἐκ θαλάμοιο πάλιν κίε παισί τ᾽ ἀρωγήν / αὐτοκασιγνήτης διεπέφραδε· τὴν δὲ μεταῦτις/ αἰδώς τε στυγερόν τε δέος λάβε μουνωθεῖσαν,/ τοῖα παρὲξ οὗ πατρὸς ἐπ᾽ ἀνέρι μητιάασθαι.

(47) Jacobson, *Ovid’s Heroides*, 116-117.

et si forte aliquos gens habet ista deos:
O virgo, miserere mei, miserere meorum,
effice me meritis tempus in omne tuum!
Quodsi forte virum non dedignare Pelasgum,-
sed mihi tam faciles unde meosque deos?-
spiritus ante meus tenues vanescet in auras,
quam thalamo nisi tu nupta sit ulla meo.
Conscia sit Iuno sacris praefecta maritis
et dea, marmorea cuius in aede sumus!"
Haec animum-et quota pars haec sunt! - movere puellae
simplicis et dextrae dextera iuncta meae.
Vidi etiam lacrimas, -an pars estfraudis in illis?
Sic cito sum verbis capta puella tuis.

12.67-92

"هناك غابة مظلمة (لكثافة) اشجار الصنوبر وأوراق البلوط،
يمكن لأشعة الشمس أن تخترقها بشق الأنفس.
يوجد بها، أو كان بها بالتأكيد، معبدٌ لديانا
حيث يقف تمثال ذهبي للربة صنعته أياد بربرية.
هل تعرفه، أم أن الأماكن قد نسيتها مثلي؟ لقد ذهبنا
إلى ذلك المكان. بدأت أنت أولًا تتكلم بكلمات مخادعة:
"لقد منحك القدر حق التصرف في سلامتي،
ففى يدك حياتي أو موتي.
إن كانت القدرة في حد ذاتها تسعدك، فلديك من القدرة
ما يكفي لتدميري، لكني سأجلب لك مجدًا أعظم عندما تنقذيني.
أتوسل إليك بحق مصائبي، التي بوسعك ان تريحيني منها،
وبحق نبل أصلك، وبحق سلطان جدك الشمس الذي يرى كل شيء،
وبحق الوجوه الثلاثة والأسرار المقدسة لديانا،
وبحق أي إلاهة تنتمي إليها سلالتك، لو كان لديها آلهة،
أيتها العذراء، لتأخذك الشفقة بحالي، ولترفقين برجالي،

اجعليني، بخدماتك، ملكًا لك أبد الدهر!
إن تصادف أنك لن ترفضين زوجا بلاسجيًا،
لكن كيف لي أن أعتبر أن آلهتي متساهلة معي إلى هذا الحد؟
ليت روحي تختفي وكأنها سراب
فبل أن تحل محلك أي عروس غيرك في فراش الزوجية!
ولتكن جونو الإلهة الراعية لطقوس الزواج المقدسة، شاهدة عليّ
والإلهة التي نقف الآن في مقامها المرمري! "
هزت مثل هذه الكلمات– وكم تكون هذه جانبًا ضئيلًا منها، – مشاعر
الفتاة البريئة، ولمست يمناك يمناي.
ورأيت أيضًا دموعك، أم أنها كانت أيضًا جزءًا من خداعك؟
وهكذا فُتنت بسرعة بكلماتك كوني فتاة صغيرة".

يتيح وصف المكان descriptio loci لكاتبة الرسالة البدء في ذكر الوعود التي قطعها ياسون على نفسه لميديا أثناء لقائهما في معبد ديانا (72-67)[٤٨]. أصبح معبد هيكاتي في النص الأوفيدي معبدًا لديانا[٤٩]، الذي شيد بيد أجنبية (barbarica manu, 70). تسعى ميديا هنا لإنكار تهمة وصفها بالبربرية التي يوجهها إليها ياسون في الأصل الدرامي للرسالة (Eur. Med. 536-541) وكذلك تنفي أي شبهة ضدها بممارسة العمل السحري[٥٠]، ولذلك تجعل لقاءها مع ياسون في معبد ديانا وليس في معبد هيكاتي وفقًا للنموذج الهيللينيستي (Apo. Rhod. Argon. 3.842, 915). ومع ذلك، يشير ياسون إلى الخطأ المتعمد في قسمه (79)، مذكرًا بالطبيعة الثلاثية للإلهة التي عبدت باعتبارها سيليني في السماء، وأرتميس في الأرض، وهيكاتي في العالم السفلي. تقدم ميديا نفسها، في محاولة منها لتطهير نفسها من وصمة السحر، على أنها صانعة عقاقير بدلًا من الساحرة وهي الكنية التي أشارت بها هيبيسبيلي إليها بسخرية (6.19). تعتبر ميديا نشاطها علاجيًا لذلك تستخدم مصطلحات

(48) Apo. Rhod. Argon. 3.927-928.

(٤٩) فيما يتعلق بالإشارة إلى معبد هيكاتي، انظر: Apo. Rhod. Argon. 3.738.

(٥٠) بخصوص محاولة ميديا نفي صفة البربرية التي يتهمها ياسون بها وكذلك شبهة نشاطها السحري، انظر: Μητούση, "*De Genere: Φύλο*," 287- 288 .

طبية مثل كلمة العقاقير في البيت ١٥ (praemedicatus) وبالتالي تحدد نوع فنها "ars" الذي أشارت إليه حتى الآن مرتين (50 ,2 .12). تقطع الأبيات الوصفية الافتتاحية لهذه الفقرة التدفق الروائي للكاتبة، مما يعطي انطباعًا بأنها تحاول ان تنأى بنفسها عن التوتر الملحوظ في الأبيات السابقة(٥١). تعبر الجملة الاعتراضية (fuerant certe) عن رباطة جأش لم يعتدها القارئ عند ميديا، وفي نفس الوقت تدل على تغيير الزمن والاختلاف بين الماضي وبين زمن كتابة الرسالة في الحاضر. يتوقف وصف ميديا فجأة وتبدأ في الإعلان عن بغضها لياسون والذي تم التعبير عنه في صورة سؤال، تحاول في هذا السؤال أن تستفهم منه عما إذا كان يعرف المكان الذي تصفه له (noscis, 69) أم أن المكان قد محي من ذاكرته (an exciderunt mecum loca, 71). يؤدي هذا السؤال دورًا أكثر إيجابية، حيث إن ميديا وبسخرية واضحة لا تقصد التحقق فقط من ذاكرة البطل، بل تؤكد أيضًا على التهمة التي وجهتها إليه قبل ذلك في البيت 16 (immemor). تنتهز البطلة الاليجية الفرصة، من خلال طرحها لهذا السؤال، لإثبات ذلك مستشهدة بحديث ياسون المباشر إليها من فمه الكاذب في معبد ديانا المقدس (infido ore, 72)، وبذلك تضيف إلى ياسون تهمة أخرى هي النسيان علاوة على تهمة الخيانة (perfidiae, 19, perfide, 37).

يشبه حديث ياسون في هذه الأبيات من الرسالة (84-73) توسلاته في الكتاب الثالث من الأرجوناوتيكا (3.975-1007). قبل أن يستشهد الراوي الملحمي بكلمات ياسون وتوسلاته لميديا، يخبر القارئ في صورة تعليق بأن ياسون يدرك أن ردود أفعال ومشاعر ميديا هي نتيجة لتأثيرات إلهية ولطمأنتها والحصول على ثقتها يتحدث إليها بكلمات رقيقة (Apo. Rhod. Argon 3.973-974)(٥٢). ويرجوها بعد ذلك ألا تخدعه بمعسول الكلام، بعد أن وعدت شقيقتها بتقديم العقاقير له:

μηδέ με τερπνοῖς

(٥١) وفقًا لهايندز Hinds فإن عبارات مثل "locus est" أو "est locus" تعد صيغة نمطية لوصف المكان وغالبًا ما تكون خارج السياق ويستخدم معها زمن المضارع، انظر:

Stephen Hinds,"Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the "Metamorphoses" and its Tradition" in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie (Cambridge, New York: Cambridge University Press), 126-127.

(52) Hunter, *Apollonius of Rhodes*, 205.

φηλώσῃς ἐπέεσσιν, ἐπεὶ τὸ πρῶτον ὑπέστης
αὐτοκασιγνήτῃ μενοεικέα φάρμακα δώσειν.
Apo. Rhod. Argon. 3.982-984

"لا تخدعيني بمعسول الكلام، فلقد وعدت شقيقتك في البداية بأن تمنحيني العقاقير الملائمة".

يحاول البطل الملحمي من خلال هذه الكلمات التمهيد للتوسل التالي، ومن أجل تحقيق ذلك، يقدم نفسه كضحية من أجل كسب عطف البطلة وبالتالي تصير أَيْمَانه ووعوده مقبولة(٥٣). يستمر النص الملحمي في الاستشهاد بكلمات ياسون حيث يقسم البطل بالآلهة (Apo. Rhod. Argon. 3.985-988) ويعد الفتاة الشابة بأنه سيقوم برد جميلها (Apo. Rhod. Argon. 3.990-992) ويستخدم النموذج الأسطوري لأريادني وثيسيوس ليدعم حديثه قائلاً بأن مجدها سيكون مناظرًا لأريادني، ذلك النموذج الأسطوري الذي يتضمن سياقًا غراميًا بإمكانه أن يزرع الأمل في البطلة ويسهم في تطوير علاقاتهما(٥٤). تكتوي ميديا

(53) Hunter, *Apollonius of Rhodes*, 206.

(٥٤) يشير هنتر Hunter إلى أن ياسون يستخدم هذا النموذج الأسطوري exemplum للبطلة ليدعم حديثه ويستخدمه كحدث تاريخي حقيقي معتمدًا على استخدام العبارة "*δή ποτε*" (Apo. Rhod. Argon. 3. 997). ويشير أيضًا بأن القصة التي يضعها هنا مُناظِرة لأمنية أوديسيوس للآلهة بأن تهب ناوسيكا زواجًا سعيدًا (Hom. Od. 6.180-185)، أنظر:

Richard Hunter, *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 14-15.

يعتبر ثيسيوس نموذجًا مهمًا لياسون، فمثل ياسون، عاد ثيسيوس إلى مسقط رأسه بعد تنشئته في مكان آخر، ليواجه مهمة تحتاج إلى الخداع والجرأة، كان لزاما عليه القيام بهذه المهمة مع المينتاوروس الثور الغاضب، كما كان عليه أن يدافع عن نفسه ضد سليل الشمس الملك مينوس. كانت أريادني، مثل ميديا، حفيدة= =هيليوس هربت مع ثيسيوس بعد أن قدمت مساعدتها له ليشق طريقه خارج المتاهة إن قتل المينتاوروس. ثم هجرها ثيسيوس في جزيرة ناكسوس، حيث عثر عليها ديونيسوس وأحبها. تخفي كلمات ياسون في الأبيات 1000 و1100 من الكتاب الثالث من الأرجوناوتيما Argonautica رواية قام فيها مينوس بتقديم أريادني رسميًا إلى ثيسيوس، كما هو الحال في أنساب الآلهة Θεογονία لهسيودوس في (992-994) التي تشير إلى أن أيتيس أعطى ميديا لياسون. فيما يبدو أن الأرجوناوتيكا لأبولونيوس استخدمت فقط الجوانب الإيجابية لأسطورة البطلين، مثل تكريمها الفخري بوضع تاجها بين النجوم (1002-1004 .3) وكذلك تلك الرواية التي تطلب من مينوس أن يقدم أريادني إلى ثيسيوس عن طيب خاطر (1102-1104 .3). وهكذ يبدو استخدام ياسون للنموذج الأسطوري منطقيًا، خاصة وأنه يسعى لكسب عطف البطلة ومساعدتها. انظر أيضًا:

الشابة من ناحية أخري بنيران الحب (Apo. Rhod. Argon. 3.1008-1012, 1019-1021)، وإصرارها الدائم على مطالبة ياسون ألا ينساها عندما يغادر كولخيس جعلها تقريبًا تبدو ملحة في الطلب:

Μνώεο δ', ἢν ἄρα δή ποθ'ὑπότροπος οἴκαδ' ἵκηαι,
οὔνομα Μηδείης· ὣς δ' αὖτ' ἐγὼ ἀμφὶς ἐόντος
μνήσομαι, Apo. Rhod. Argon. 3.1069-71

"تَذَّكَرْ اسم ميديا عندما تعود إلى وطنك، فأنا سأتذكرك أيضًا رغم أنك ستكون بعيدًا".

اقترح البطل إزاء هذا الإلحاح في النهاية على الفتاة الشابة الزواج والحب وأن الموت فقط هو الذي سيفرق بينهما كي يبدد شكوكها ويهدئ من روعها (Apo. Rhod. Argon. 3.1120-1130).

بعد أن أظهرت البطلة في النص الاليجي أن ياسون يسايرها ويتملقها لقوة وأهمية مساعدتها، يؤكد لها على المجد الذي ستناله ميديا لمساعدتها للبطل (12.73-76)، ويقسم بالآلهة وبأصلها الذي يعود إلى هيليوس إله الشمس (12.77-80) ويتوسل إليها قائلًا: أيتها العذراء، لتأخذك الشفقة بحالي، ولترفقين برجالي o virgo miserere mei, miserere meorum، واعدًا إياها بأنه سيكون ملكها للأبد (12.81-82). تنجح البطلة في تدمير النموذج البطولي لياسون في الأرجوناوتيكا، والذي يطلب الآن شفقة وعطف الفتاة الشابة. لا توجد عبارة مماثلة لهذا التوسل الانهزامي في الملحمة الهيللينيستية، حيث يحتفظ ياسون بشخصيته حتى عندما يطلب المساعدة من البطلة (Apo. Rhod. Argon. 3.985-992). وبعد ذلك يظهر البطل خائفًا أن ترفضه البطلة لأصله البلاسجي، مُذّكرًا بكلمات البطل الملحمي الذي يعرب للبطلة عن إمكانية موافقة الأب على علاقتهما، كما وافق مينوس على علاقة أريادني بثيسيوس (Apo. Rhod. Argon. 3.1100- 1101)، ولكنها ترفض هذه الإمكانية وتوصيه ألا ينساها عند عودته لوطنه (Apo. Rhod. Argon. 3. 1108-

Hunter, *Apollonius of Rhodes*, 207-208, Peter Green, *The Argonautika by Apollonios Rhodios* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2007) 279-280.

1117)[٥٥]. وأخيرًا، يقترح ياسون الزواج من البطلة (12.86)، مستدعيًا شهادة جونو والإلهة ديانا التي التقيا في معبدها (12.77-88). تتجاهل البطلة في هذا التوسل كل محاولاتها اليائسة بألا ينساها البطل، وتنتقل بشكل غير مباشر إلى اقتراح البطل الملحمي بالزواج. وعلاوة على ذلك، بعد أن تنتهي من الاستشهاد بكلمات ياسون، تعلق بأن كلماته أثرت فيها كفتاة، وكذلك قيامه بلمس يدها بيمناه (12.89-90)، تسأله مباشرة عما إذا كانت الدموع التي ذرفها جزء من خيانته (12.91). من الواضح أن ميديا الإليجية تقدم معلومات مختلفة عن التي يقدمها الراوي الملحمي وتقدم نفسها مرة أخرى ضحية لعملية احتيال متقنة. في نص أبوللونيوس الفتاة هي من قامت بلمس يد الأجنبي (Apo. Rhod. Argon. 3. 1067-1068)، في خطوة تدل على مودة مفرطة[٥٦]. كانت ميديا هي التي تذرف الدموع أثناء لقاءاتهما التي بلغت ثلاث مرات في النص الملحمي (Apo. Rhod. Argon. 3. 1064, 1077, 1118-1119)، بينما كان ياسون يحافظ باستمرار على هدوئه. تُظهر ميديا البطلَ في النص الاليجي والدموع تسيل من عينيه وتعمق من هوانه البطولي، لكنها تعرب عن قلقها بأن دموعه هذه ما هي إلا نتيجة لخيانته. في البيتين الأخيرين لهذا المشهد (12. 89-92) تتحدث الفتاة الناضجة مرة ثانية، وليست العذراء virgo عند أوفيديوس (12. 81) وفي الأرجوناوتيكا (παρθενική, 3. 975)، أي الزوجة المخدوعة القادرة على الحكم على كلمات ياسون والمتحررة من لهيب الحب. يهدف تكرار كلمة "puella" في هذه الأبيات (12. 89, 92) من قِبل ميديا، التي وصلت لمرحلة النضوح في الرسالة، إلى التأكيد على براءة صورتها عندما كانت فتاة شابة، كما يعكس حجم الخيانة التي ارتكبها ياسون الذي استغل حبها لمصلحته. وبالتالي، فإن تقديم توسلات البطل الملحمي يرد من طرف واحد فقط، فالبطلة تتجاهل تمامًا ردود أفعالها، والعلامات التي تثبت حبها في محاولة لتوضيح أكبر قدر ممكن

([55]) Hunter, *Apollonius of Rhodes*, 219-220.

في الأبيات 1101-3.1100 من الأرجوناوتيكا يشير ياسون إلى إمكانية الزواج بينهما وهو الزواج الذي سيرسخ بداية الضيافة بين ياسون وأيتيس الذي لديه مشكلة الخوف من الأجانب كما يتضح في موضع سابق (Apo. Rhod. Argon. 3.584-593).

([٥٦]) يشير هنتر Hunter أن خطوة الانسجام هذه لا تناسب فتاة شابة لم ترتبط بزواج مع من توجه له هذه الايماءة، انظر: Hunter, *Apollonius of Rhodes*, 215 .

وبالتفصيل لصورة ياسون المتوسل، وكذلك لتوجيه النقد بشكل غير مباشر إليه. ويبدو أن ميديا يملؤها الشك تجاه ياسون ويتضح هذا من أقوالها التي تلي توسلات زوجها الخائن والتي تعبر من خلالها عن تشككها في أقواله ودموعه (92-89 .12). ومن ثم يبدو أن معالجة ميديا الإليجية تعكس مخاوفها من ياسون التي وردت في الأرجوناوتيكا، عندما أعربت عن قلقها بأن تؤدي كلمات البطل المعسولة على خداعها (984-982 .3). وقعت ميديا ضحية لهذا الاحتيال خاصة وأن كلمات البطل أشعلت نيران الحب في قلبها وقادتها إلى هجر وطنها وأسرتها وكذلك لارتكاب تصرفات بغيضة، وفي النهاية كانت المكافأة هجرانه لها. تملك ميديا هنا من المعرفة والفهم ما كان غائبًا عنها عندما كانت فتاة وشابة غير مجربة في الملحمة، وكونها مشبعة بتجارب النموذج المأساوي تؤكد زيف كلمات ياسون التي تحدثت عنها في البيت 12 في بداية الرسالة (linguae gratia ficta tuae).

تنتقل البطلة، مباشرة بعد مشهد لقاء البطلين في حرم معبد ديانا، إلى المشهد الذي يقوم فيه ياسون بتنفيذ شروط أيتيس. تتحدث ميديا في هذا المشهد عن مساهمتها، وكذلك عن رد فعلها حول رؤية المشاهد الرهيبة التي تحدث في ساحة المعركة. أخيرًا، تشير إلى دورها في قتل التنين، حارس الجزة الذهبية والذي يمثل ربما المساعدة الأكثر أهمية لحملة بحارة الأرجو:

Iungis et aeripedes inadusto corpore tauros
et solidam iusso vomere findis humum.
Arva venenatis pro semine dentibus inples,
nascitur et gladios scutaque miles habet.
Ipsa ego, quae dederam medicamina, pallida sedi,
cum vidi subitos arma tenere viros,
donec terrigenae -facinus mirabile!- fratres
inter se strictas conseruere manus.
Insopor ecce vigil squamis crepitantibus horrens
sibilat et torto pectore verrit humum.
Dotis opes ubi erant? ubi erat tibi regia coniunx
quique maris gemini distinet Isthmos aquas?
Illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta,
nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens,

flammea subduxi medicato lumina somno
et tibi quae raperes vellera tuta dedi. 12.93-108

"وشددتَ الثورين ذوي الأقدام البرونزية إلى النير دون أن يحترق جسدك
بنيرانها، وشققتَ الأرض الصلبة كما أُمرت بنصل المحراث.
وملأتَ الحقل المحروث بأسنان مسمومة بدلًا من البذور؛
فأنجبت الأرض محاربين مدججين بسيوفهم ودروعهم.
وأنا، التي منحنتك بنفسي العقاقير، لزمتُ مكاني ممتقعة اللون
عندما رأيت الرجال يظهرون وهم يقبضون على أسلحتهم؛
حتى بدأ الأخوة من أبناء الأرض في الاشتباك
فيما بينهم، وياله من عمل جبار،
انظر! إن الحارس اليقظ، وهو ينتفض بحراشيفه التي تحدث حفيفًا،
يصدر فحيحًا وينظف الأرض بصدره المتموج!
أين كانت قوة مهرك آنذاك؟ وأين كانت زوجتك الملكية،
ومدينة إيسثموس التي تشطر مياه البحرين؟
أنا، التي أصبحت الآن في نظرك أجنبية،
وصرتُ الآن فقيرة في نظرك، وأبدو لك الآن مذنبة،
أخضعت عيون (التنين) المتقدة بعقار أدي به إلى النوم،
ومنحتك الجزة، تلك التي سرقتها، سالمة".

تبدأ ميديا بالحديث عن الشروط في زمن المضارع باستخدام ضمير المخاطب المفرد، وهكذا يخفف حديثها من توتر المشهد السابق، وينبض بالحيوية ويعطي انطباعًا للقارئ بأن المشهد وقع في الرسالة في الوقت الحاضر. في نفس الوقت، فإن استخدام ضمير المخاطب للأفعال يمنح ياسون استقلالية واضحة عن مساعدة البطلة، لكنه سيفقدها عندما تشير ميديا إلى مساعدتها له (ungis, 93/ findis, 94/ imples, 95). تؤكد الصفات التي تستخدمها ميديا في حديثها على حجم الخطر الذي يجب أن يواجهه البطل (aeripedes, inadusto,93/ solidam, iusso,94/ venenatis,95)، خاصة وأن لها نفس الأثر الذي كان للصفات التي استخدمتها البطلة عند الحديث عن شروط أيتيس (٣٩-٥١). تقدم البطلة من ناحية أخرى

نفسها كمشاهدة لتنفيذ الشروط حيث إنها أعطت العقاقير السحرية لياسون لتؤكد على مساعدتها هذه باستخدام الضمائر (ipsa ego) وتجلس شاحبة اللون بسبب خوفها على ياسون (pallida sedi, 97)، عندما يواجه المحاربين الذين يخرجون من الأرض واصفة المشهد بأنه "عمل جبار facinus mirabile, 101"، وتؤكد مرة أخرى مدى صعوبة الشروط. يعرض القناع الإليجي لميديا البطلة الملحمية كشاهدة عيان متوترة بسبب صعوبة شروط أيتيس، ومع ذلك تلجأ الفتاة الشابة في النص الملحمي إلى القصر وإلى حجرتها بعد لقائهما في معبد هيكاتي، بينما يتوجه ياسون إلى رفاقه في السفينة (Apo. Rhod. Argon. 3.1146-1162). علاوة على ذلك، فإن الحاضرين في ساحة آريس هم أيتيس وبعض الكولخيين فقط (Apo. Rhod. Argon. 3.1275-1277). ومن المرجح أن أوفيديوس في هذا الموضع يختلف عن النموذج الملحمي، لكن يبدو أن ميديا تقوم بمحاولة أخرى تنكر من خلالها صورة الساحرة القوية في الملحمة، لرسم صورة لنفسها وقد تحلت بمبادئ هيبيسبيلي الأخلاقية التي عبرت عن خوف شديد بسبب الشروط المفروضة على ياسون (-31 6. 38)[٥٧]. لمثل هذه التفاصيل والاختلاف عن النص الملحمي وظيفة عند أوفيديوس خاصة وأنها تتيح تلقائيًا للبطلة إمكانية تقديم سرد واقعي، وأن تعرض بوضوح مدى صعوبة الشروط من خلال استخدام صفات تعكس قلقها وتؤكد أيضًا على مساعدتها للزوج الخائن.

يتيح تواجد البطلة الإليجية في ساحة آريس لها أيضًا إمكانية الوصول بالمشهد إلى ذروته، إذ تقوم للمرة الثالثة بمقارنة نفسها بالعروس الجديد. عندما كانت ميديا متواجدة في اللحظة الصعبة عند تنفيذ الشروط فإن غريمتها كانت غائبة، وهذا بالضبط ما كانت تريد التأكيد عليه لياسون. ليس من قبيل المصادفة أنها تكرر نفس الفكرة بالضبط من خلال عقد مقارنة بينها وبين العروس مباشرة بعد الإشارة إلى شروط أيتيس (54-12.39)، بينما كان يمكن الاكتفاء إلى هذه الشروط مرة واحدة وباختصار. تقدم ميديا لياسون في الأبيات (-103 104) من الرسالة وللمرة الثانية أسئلة عن مهر العروس الجديد كما فعلت قبل ذلك (-53

(57) Sara H. Lindheim, *Male and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2003), 132

54)، وتلمح بذلك بوضوح إلى نزعة المغامرة والجشع التي أظهرها ياسون الذي اختار زوجة أخرى لأسباب تتعلق بالنفوذ والثروة المتوافرة لدي ميديا بالفعل. وهذا هو بالضبط دور ووظيفة تواجد البطلة في ساحة تنفيذ المهام، الذي يتيح لها الفرصة في الرسالة للتأكيد على تواجدها ودعمها للأجنبي على النقيض من غياب عروسه الجديدة التي تمنحه فقط المكانة الاجتماعية والثروة.

بلغ مشهد تنفيذ الشروط ذروته في الجزء الأخير منه، حيث تقارن ميديا مساعدتها لياسون في أداء تلك المهام بغياب العروس، رغبة منها في الكشف عن المواجهة الحالية غير العادلة من قبل ياسون. وأخيرًا لم تشر ميديا إلى تنفيذ واحدة من أهم الإنجازات الحاسمة لبحارة الأرجو وهي قتل التنين حارس الجزة الذهبية. تُعامل البطلة من جانب ياسون على أنها أجنبية وفقيرة ومذنبة بسبب أعمالها. يبرز التكرار الثلاثي للظرف nunc في البيتين (105-106) المواجهة الحالية للزوجة المخدوعة في الوقت الذي تكتب فيه رسالتها، تمثل هذه المواجهة لميديا الإليجية صدى للصور المأسوية للبطلة، خاصة عند يوريبيديس الذي يُعَيّرْ فيه البطلة بشكل غير مباشر بأصلها الأجنبي وبفقرها، عندما يحاول ياسون أن يعدد لها المزايا التي منحها إياها الزواج منه:

πρῶτονμὲν Ἑλλάδ’ ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν·
Eur, Med. 536-538

"جئت بك لتسكنين بلاد اليونان، وبعكس ما يحدث في
بلدك الهمجي تسود العدالة واليد الطولى للقوانين وليس
للقوة".

ἀλλ’ ὡς, τὸ μὲν μέγιστον, οἰκοῖμεν καλῶς
καὶ μὴ σπανιζοίμεσθα, γιγνώσκων ὅτι
πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδὼν φίλον
Eur, Med. 559-561

"وهذه أهم الأسباب كي نعيش سعداء

وألا نقاسي العوز، فأنا أعرف أن الصديق
يفر هاربًا من صديقه المحتاج".

يشير ياسون بثقة في هذه الأبيات إلى تفوق اليونانيين وقوانينهم ويقارنها بالقوانين البربرية لكولخيس قائلًا بأن ميديا لم تعد تقيم في بلد بربري[٥٨]، ويعزو بعد ذلك اختياره للزواج الجديد إلى الرخاء الذي سيعود عليه. لم تُجبْ البطلة مباشرة على هذه الإشارات لكنها واصلت إصرارها على خيانته التي عانت منها (Eur. Med. 579-626)، بينما تم التعبير عن قلق ميديا من تبرير هذا الاتهام أو الرد عليه في النص الإليجي، فهي تكتفي عند الرد على هذا الاتهام بالإشارة إلى دليل شديد الوضوح على حبها وتضحياتها من أجله يتمثل في مساعدتها له في تنفيذ شروط الملك الكولخي، وهي المساعدة التي وهبته الحياة وأنهت رحلة بحارة الأرجو بنجاح. وهكذا، وبغض النظر عن الشروط التي ساهمت فيها بتوفير العقاقير السحرية، تنهي الحديث عن هذه الشروط بالإشارة إلى المهمة الأخيرة والتي لم تكن فيها مجرد مُشَاهِدة لأحداثها وإنما مشاركة في تنفيذها، فهي التي أخضعت التنين (subduxi, 107). وتختم هذه الفقرة بقيامها بعمل مقارنة بينها وبين ياسون الجشع، تؤكدها بوضوح من خلال استخدام المتكلم والمخاطب في البيتين الإليجيين للمشهد (107-108). يؤكد ضمير المتكلم (subduxi, dedi, 107-108) بشكل قاطع على الإنجاز الأكثر أهمية لبحارة الأرجو، المتمثل في قتل التنين الذي يحرس الفروة الذهبية ليس على يد البطل الملحمي ولكن بواسطة ميديا الشابة التي تعد النموذج الملحمي لميديا الأوفيدية، وكذلك تكشف المقارنة بوضوح عن جشع ياسون، خاصة وأنها تظهره وهو يختطف بجرأة تامة الجزة الذهبية (raperes, 108) [٥٩]. ترد واقعة قتل التنين في الكتاب الرابع من الأرجوناوتيكا (4. 123-182)، وفي الواقع فإن ميديا هي التي لعبت دورًا حاسمًا في هذا المشهد المحدد، حيث إنها هي نفسها التي تمكنت بتعاويذها السحرية وأغنيتها من أن يغلب النوم التنين (4. 145-

(58) Donald J. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, Μτφ. Γιωτοπούλου, Δ., επιμ. Χριστόπουλος, M. (Αθήνα: Πατάκης, 2006) 340-341.
(59) Jeannet L. Sargent, "The Novelty of Ovid's "Heroides": Libretti for Pantomime." (PhD diss., School of Bryn Mawr College, 1996) 181-182

161). ومن ناحية أخرى كان ياسون خائفًا ولم يشارك تقريبًا في الحدث (:149 .4 Aἰσονίδης, πεφοβημένος) واختطف الجزة فقط بعد أمر ميديا (ὁ δ’ ἔνθα :149 .4 μὲν χρύσειον ἀπὸδρυὸς αἴνυτο κῶας, κούρης κεκλομένης). يبدو أن المشهد الملحمي المحدد يعطي أولوية لشخصية البطلة ويجعل منها بطلة بشكل مماثل لبطولة ياسون، وهو بصدد انجاز الاختبار في نهاية الكتاب الثالث من الملحمة. يكمن الاختلاف الرئيسي في النص الإليجى في أن ميديا كاتبة الرسالة تعرض ياسون تقريبًا باعتباره لصًا للجزة، وليس كبطل متردد حصل على الجزة بعد أن أمرته ميديا بذلك، لأنها كانت تهدف إلى تشويه صورته المعروفة في التراث الملحمي. تحاول ميديا إبراز دورها من خلال استخدام ضمير المتكلم في الضمائر والأفعال الماضية التالية: (ipsa ego...palida sed...vidi, 97-98) و (illa ego…flammea subduxi…lumina,105,107). وان كانت الفتاة بدت خائفة في البيت 97 وتجلس وتشاهد تأثير عقاقيرها، إلا أنها كانت تقف وتواجه التنين في البيت 107. ويختلف الماضي مع الرسالة المكتوبة في الوقت الحاضر والتي صيغت بتكرار الظرف الزمني "tunc" ثلاث مرات في نهاية المشهد (12.101-108/105-106) الذي تظهر فيه البطلة مخدوعة وساخطة، وفوق ذلك اعتبرت يومًا ما فقيرة وبربرية ومذنبة من قبل الرجل الذي أنقذته. وهكذا فإن أوفيديوس يصف حدثًا قسمه إلى قسمين متضادين، الأول الموقف السلبي للبطلة (12.93-100)، والآخر دورها الفعال في الأبيات (12.103-108)، وكلا القسمين يتصلان بالمواجهة الحالية(٦٠). وبفضل هذا البناء المتناقض يُسلط الضوء على خُلق وصورة بطلة أوفيديوس، في محاولة للدفاع عن تهمة الخيانة التي عانت منها ميديا في النص المأساوي.

تعد عبارة "visa nocens, 106" إشارة للصورة التي يحملها ياسون لميديا. ولذا فإن البطلة في نظره مذنبة ويأتي دليل إدانتها هذا بعد ذلك عندما تشير أو تكاد تعترف بالعواقب التي لحقت بعائلتها جراء التضحيات التي قدمتها للبطل. تكشف هذه العواقب عن الجانب

(60) Sargent, "The Novelty of Ovid’s “Heroides”182-183.

الآثم لكاتبة الرسالة، فلقد خدعت والدها وهجرت وطنها والدتها وشقيقتها، وهي نفسها منفية باختيارها وقد قتلت شقيقها بيديها:

Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui,
munus in exilio quod licet esse tuli,
virginitas facta est peregrini praeda latronis,
optima cum cara matre relicta soror.
At non te fugiens sine me, germane, reliqui.
Deficit hoc uno littera nostra loco:
Quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra.
Sic ego, sed tecum, dilaceranda fui!
Nec tamen extimui-quid enim post illa timerem?-
credere me pelago femina iamque nocens.
Numen ubi est? Ubi di? Meritas subeamus in alto,
tu fraudis poenas, credulitatis ego.
Compressos utinam Symplegadas elisissent
nostraque adhaererent ossibus ossa tuis!
Aut nos Scylla rapax canibus mersisset edendos!
Debuit ingratis Scylla nocere viris.
Quaeque vomit totidem fluctus totidemque resorbet,
nos quoque Trinacriae subposuisset aquae!
Sospes ad Haemonias victorque reverteris urbes;
ponitur ad patrios aurea lana deos. 2.109-128

"لقد خُدع والدي، وهجرتُ مملكتي ووطني؛
والجائزة التي تلقيتها منك هي حرية العيش في المنفى!
لقد صارت عذريتي غنيمة للص أجنبي،
لقد تخليتُ عن أفضل أخت ومعها أمي العزيزة.
لكن، يا شقيقي، لم أتركك خلفي أثناء هروبي!
وعند هذه النقطة عجزت رسالتي:
ما تجرأت على القيام به عجزت يمناي عن كتابته
لقد كان علي أن أُقطعَ إربًا إربًا، ولكن معك.
على أية حال فأنا لست خائفة، كيف يمكنني أن أخاف

بعد كل تلك الأفعال؟
أن أعهد بنفسي إلى البحر، فبرغم أنني كنت امرأة إلا
إنني الآن آثمة. أين كانت مشيئة الآلهة؟ أين كانت
الآلهة؟ فلنقاسي العقاب المستحق في
أعماق البحر، أنت لخيانتك، وأنا لثقتي بك!
ليت صخور سيمبليجاديس المتلاطمة كانت قد سحقتنا،
والتصقت عظامك بعظامي،
أو أن سكيللا الشرهة كانت قد أغرقتنا لتلتهمنا كلابها،
فقد كان ينبغي على سكيللا أن تنال الرجال الجاحدين
بالسوء! وتلك (خاريبديس) التي تتقيأ أمواج البحر أكثر
من مرة ثم تبتلعها أكثر من مرة،
ليتها قد قذفتنا أسفل مياه جزيرة ترياكريا (صقلية)"!
وعدت أنت غير مصاب بأذى وظافرًا إلى مدن هايمونيا
(ثساليا)، ووُضعت الفروة الذهبية أمام آلهة آبائك".

تسعى البطلة في هذه الفقرة إلى الرد على اتهام ياسون الذي يبدو أنه يعتبرها المسئولة الوحيدة عن أفعالها. ومع ذلك يبدو أن ميديا قبلت بهذا الاتهام، ويؤكد استخدام ميديا للمتكلم المفرد، فيما يتعلق بأفعالها، على ذلك (reliqui, 109/ tuli, 110/ relqui, 113). هنا تعدد البطلة الإليجية كل ما قامت به ضد عائلتها متخلية عن المبادئ الأخلاقية والصراع النفسي الذي عاشته يومًا في كولخيس عندما كانت تختار بين عائلتها وبين ياسون. فلقد كان لدى القارئ عند أبوللونيوس إمكانية متابعة كل صراعات البطلة النفسية وأخطاءها الأولى عندما كانت تواجه إشكالية الاختيار بين العائلة وياسون. وتبدأ من حلم اختارت خلاله مساعدة ياسون بدلًا من والديها (Apo. Rhod. Argon. 3.627-631)، ثم تستيقظ وتحث نفسها على على الحفاظ على عذريتها ومنزلها:

μνάσθω ἐὸν κατὰ δῆμον Ἀχαιίδα τηλόθι κούρην,
ἄμμι δὲ παρθενίη τε μέλοι καὶ δῶμα τοκήων
Apo. Rhod. Argon. 3.639-640

"دعه يتودد لأي فتاة آخية بعيدًا بين شعبه ويتركني لعذريتي
وبيت والديّ".

وعندما يبدو أنها عازمة على التخلص من العار من قلبها (Apo. Rhod. Argon. 3.641: κύνεον κέαρ) وتطلب معاونة شقيقتها، تناضل مرة أخرى في مواجهة التزاماتها ورغباتها وتنتهي إلى النواح في فراشها (Apo. Rhod. Argon 3.654-655). فهي فتاة اكتوت وخضعت لأوامر الحب، كما أنها تخضع لآراء وقرارات والديها التي تعارضها باستمرار (Apo. Rhod. Argon 3.740-743). وعندما ساعدت ياسون وهجرت منزلها وعائلتها في محاولة للإفلات من غضب والدها المخدوع، تعرب لياسون عن قلقها فيما يتعلق بالتزامه بالعهود التي قطعها على نفسه وكذلك تعبر عن مخاوفها من احتمال تخليه عنها:

ποῦ δὲ μελιχραὶ ὑποσχεσίαι βεβάασιν;
ἧς ἐγὼ οὐ κατὰ κόσμον ἀναιδήτῳ ἰότητι
πάτρην τε κλέα τε μεγάρων αὐτούς τε τοκῆας
νοσφισάμην, τά μοι ἦεν ὑπέρτατα, τηλόθι δ᾽ οἴῃ
λυγρῇσιν κατὰ πόντον ἅμ᾽ ἀλκυόνεσσι φορεῦμαι,
σῶν ἕνεκεν καμάτων, ἵνα μοι σόος ἀμφί τε βουσίν
ἀμφί τε γηγενέεσσιν ἀναπλήσειας ἀέθλους·
ὕστατον αὖ καὶ κῶας, ἐφ᾽ ᾧ πλόος ὔμμιν ἐτύχθη,
εἶλες ἐμῇ ματίῃ, κατὰ δ᾽ οὐλοὸν αἶσχος ἔχευα
θηλυτέραις· τῶ φημὶ τεὴ κούρη τε δάμαρ τε αὐτοκασιγνήτη τε
μεθ᾽ Ἑλλάδα γαῖαν ἕπεσθαι. Apo. Rhod. Argon. 4.360-369

"أين ذهبت وعودك المعسولة؟ والتي بسببها وخلافًا لمبادئي وبقرار شائن، هجرتُ وطني ومجد قصوري ووالدي وكل ما كنت أحبه اكثر من أي شئ آخر، وحُملت بعيدًا عبر البحر وحيدًة مع طيور الرفراف الحزينة، كل ذلك بسبب (ما تواجهه) من محن، لدرجة أنك تمكنت من خلالي أن تنجز المهام بأمان في مواجهة الثورين والرجال أبناء الأرض. وفي آخر الأمر، حتى الجزة التي كانت سببًا لرحلتك حصلت عليها بسبب حماقتي،

بينما أنا جلبت الخزي لجنس النساء. ولذلك أبلغك بأنني أتبعك
كابنتك وزوجتك وأختك إلى أرض اليونان".

تسأل الفتاة الشابة ياسون في هذه الأبيات من الأرجوناوتيكا عن وعوده، وقد سبق أن سألته مباشرة عما إذا كان قد نسى الوعود والأَيمَان التي قدمها إليها عندما كان يحتاج إليها (Apo. Rhod. Argon. 4.355-357)، تذكره بأنها تغاضت عن العار الذي لحق بها قبل أن تساعده (Apo. Rhod. Argon. 4.360: κατὰ κόσμον ἀναιδήτῳ ἰότητι)، وهجرت وطنها وأسرتها (Apo. Rhod. Argon. 4. 361-362). يبدو في الكتاب الرابع من الملحمة أن ثمة طفرة في نضج الفتاة الشابة، على الرغم من لوعة غرامها، فلديها القدرة على إدراك ما تخلت عنه وما قدمته للبطل، وتعبر له عن ذلك بكل ما يمتلكه قلبها الشاب غير المجرب من قوة. ومع ذلك لا يبدو أن البطلة في هذا الموضع كان يطغى عليها الإحساس بالذنب، ويكمن موقفها بصورة كبيرة في قلقها ورغبتها في تقديم العون لياسون، لذلك تعرض عليه الإجراءات والأفعال التي قادته إلى تحقيق مصلحته.

يبدو حديث ميديا عند أوفيديوس قد وقع تحت تأثير مباشر من حديث ميديا، الفتاة الشابة، في الملحمة، حيث يسلط هذا الحديث الضوء على عائلتها ووطنها ويعكس براءتها التي تتضح من كلمة العذرية "virginitas, 12.111" والتي أصبحت غنيمة لياسون اللص "latro, 111" في كتابتها للرسالة، حيث تعاني من خداعه وهجرانه لها. وعلى الجانب الآخر فإن ميديا في التراجيديا وقد طردها كريون ولا تحظى بدعم زوجها السابق، تضع أمام ياسون أيضًا هجرها لمنزلها وعائلتها[٦١]. ومن ثم فإن البطلات الثلاث في الشعر الإليجي والملحمي والتراجيدي يدركن أخطاءهن وكذلك أسباب سلوكهن، إن جاز القول، غير الشرعي. تعترف ميديا عند أبوللونيوس بأن سبب أفعالها يعود إلى افتقادها للحياء والخجل " 4.360: κατὰ κόσμον ἀναιδήτῳ ἰότητι"، وعند يوريبيديس انساقت إلى قلبها ومشاعرها بعيدًا عن كل

(61) Eur. Med. 483-485:
αὐτὴ δὲ πατέρα καὶ δόμους προδοῦσ᾽ ἐμοὺς
τὴν Πηλιῶτιν εἰς Ἰωλκὸν ἱκόμην
σὺν σοί, πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα·

أثر لمنطق (πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα :485-4.483)[٦٢]، وتكرر نفس الانسياق إلى المشاعر مع ميديا عند أوفيديوس. يكمن الخلاف الرئيسي بينهن في طريقة إدراكهن لأفعالهن. تستخدم ميديا في الملحمة وكذلك في التراجيديا هجر العائلة والوطن كمبررات لتثبت لياسون حجم التضحية من أجله. تخشى البطلة الملحمية ألا يفي ياسون بوعوده التي قطعها على نفسه في معبد هيكاتي، بينما البطلة التراجيدية تأكدت من هذه الخيانة التي كانت تخشاها في النموذج الملحمي، حيث إنها توجد في كورنثة وتواجه الزواج الجديد لياسون علاوة على طردها من المدينة. لكن ميديا عند أوفيديوس ومن خلال تصرف مناقض تمامًا، تتحمل تبعات كل أفعالها وتعاني من الشعور بالذنب، وهو ما يؤكده الاستخدام المتكرر لاسم الفاعل nocens في النص في الأبيات 132 ,118 ,106. تظل ميديا عند أوفيديوس على مسافة من النموذج الملحمي والتراجيدي في إطار سعيها إلى التحرر من عبء كل الشرور التي لحقت بعائلتها، كما حاولت من قبل التخلص من شبهة أي عمل سحري. هي لا تطلب تبرئة زوجها الخائن لكن تطلب في هذا الموضع استبدال صورة المرأة المخادعة التي تكونت في الموروث الملحمي والتراجيدي، ولذلك لا يوجد ما هو أفضل من أن تقر بنفسها بأخطائها وأفعالها. وعليه فإن قرار الإدانة في النهاية سيتخذه القارئ الذي سيتعاطف مع البطلة النادمة وسيلقي بجانب من المسئولية على الرجل الذي كانت كل هذه الجرائم قد ارتكبت من أجله.

تتجلى ذروة الجانب العاطفي والإحساس بالذنب عندما تشير ميديا إلى تمزيق أوصال شقيقها، ولقد صيغ حجم هذه الكارثة في البيت ١١٥ من الرسالة (quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra)، وهو الموضع الوحيد في رسائل البطلات الذي تشير فيه البطلة بوضوح إلى نفسها ككاتبة رسائل[٦٣]، عندما تبين ميديا لياسون بأنها لم تجرؤ على كتابة ما تجرأت على القيام به (115)، كانت تضع في الاعتبار وعيها الكامل بقدراتها في مجال الكتابة وكذلك تقدم في نفس الوقت مقابلة واضحة بين الماضي وزمن

(62) Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, 330.
(63) Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides*, 96.

كتابة الرسالة في الوقت الحاضر. يعكس استخدام زمن الماضي المستمر (ausa est) جرأتها في الماضي، وذلك في مقابلة صارخة مع حيائها الحالي الذي يوضحه زمن الفعل المضارع (non audet). فالبطلة الآن ليست عاجزة فقط على القيام بمثل تلك الأفعال، بل غير قادرة أيضًا على كتابة جريمتها. وصل توتر البطلة العاطفي إلى ذروته عندما تخاطب شقيقها (germane, 113) مباشرة وتحاول أن تعبر عن حجم ألمها من جراء ارتكاب هذا الفعل. كانت إشارتها تتمثل في تمزيق أوصال شقيقها بيديها، وفي محاولة أخيرة للإعلان عن ندمها على أفعالها تختم بمبالغة بلاغية عندما تكتب البطلة بأنه كان يجب أن تُمزَق معه إربًا إربًا (sic ego, sed tecum, dilaceranda fui, 118)، مما يدل على أن كلماتها تحمل إحساسًا بالذنب.

حصلت البطلة في الكتاب الرابع من الأرجوناوتيكا على استقلالها وتحررت من مبادئ عائلتها الأخلاقية. تحاول البطلة في هذا الكتاب نقل مسئولية أفعالها لياسون من خلال نسبة أعمالها السابقة للآلهة[٦٤]، فهي تلقي على ياسون مسئولية موت أبسيرتوس في الملحمة معلنة له أنها لن تمنعه من قتله إذا أراد ذلك (Apo. Rhod. Argon. 4.419-420). يخبر الراوي الملحمي القارئ بعد ذلك بوقت قصير أنه عندما كان ياسون مشغولًا بقتل أبسيرتوس كانت ميديا تدير عينيها في اتجاه آخر وغطتها بإزارها في محاولة لإبعاد أية مسئولية تتعلق بموت شقيقها (Apo. Rhod. Argon. 4.464-467). ومع ذلك، فإن دور البطلة في هذا العمل الشنيع لن يغيب حتى لو كان ذلك بشكل غير مباشر، عندما كان أبسيرتوس يلفظ أنفاسه الأخيرة لمس بيديه إزار شقيقته، مما يجعلها متواطئة مع ياسون بشكل غير مباشر في هذه الجريمة[٦٥]. من ناحية اخري هناك إشارتان في دراما يوربيديس إلى قتل أبسيرتوس، الأولى في البيت 167 (αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν)، عندما تنتاب ميديا حالة من الحزن بسبب زواج ياسون الجديد تشير إلى قتل شقيقها في معرض حديثها

(64) Apo. Rhod. Argon. 4.415-420, αὐτὰρ ἐγὼ κεῖνόν γε τεὰς ἐς χεῖρας ἱκέσθαι/ μειλίξω· σὺ δέ μιν φαιδροῖς ἀγαπάζεο δώροις,/εἴ κέν πως†κήρυκας ἀπερχομένους πεπίθοιμι/ οἰόθεν οἷον ἐμοῖσι συναρθμῆσαι ἐπέεσσιν/ ἔνθ᾽ εἴ τοι τόδε ἔργον ἐφανδάνει, οὔτι μεγαίρω,/ κτεῖνέ τε καὶ Κόλχοισιν ἀείρεο δηιοτῆτα.
(65) Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides*, 96-97.

للمربية والكورس عن تضحياتها من أجل الزوج الخائن، والإشارة الأخرى في البيت 1334 (κτανοῦσα γὰρ δὴ σὸν κάσιν παρέστιον) حيث يتهم ياسون ميديا بأنها المسئولة عن انتقام الآلهة منه، كما أنها قتلت شقيقها في وطنها بجوار مدفأة المنزل أو مذبح المعبد[٦٦] قبل أن تبحر معه في السفينة أرجو (Eur. Med.:1333-1335). ومن ثم فإن أصابع اتهام قتل أبسيرتوس تتجه نحو بطلة يوريبيديس، مما يعني أن نص يوريبيديس ربما يؤثر على رواية ميديا عند أوفيديوس عن تمزيق أوصال أبسيرتوس. لكن بطلة أوفيديوس لديها من الشجاعة ما يجعلها تتحمل أوزار القتل الشنيع لأخيها، ولقد نجحت في ذلك بتقديم نفسها على أنها الجاني الوحيد في عملية تمزيق أخيها إلى أشلاء. وسواء كان هذا التغيير قد اقتبسه الشاعر من التراث[٦٧]، أو إنه تغيير مقصود، فإنه على أية حال يضفي مسحة درامية بارزة على البطلة الأوفيدية، تؤكد على مدى تضحياتها من أجل زوجها الخائن.

تجدر الإشارة إلى أن إثم البطلة الأوفيدية (femina nocens, 118) يتناقض مع براءة الفتاة الشابة في الملحمة، كما يلاحظ فإن البطلة لا يتملكها الخوف من الموت بعد كل ما اقترفته، ولذلك تسعى ليس فقط لنيل العقاب وحدها، ولكن أيضًا لينالـه معها ياسون. فمن ناحية، يُعاقب ياسون على خيانته (fraudis, 120) لعدم وفائه بعهوده (vidi etiam lacrimas – sua pars et fraudis in illis, 91) التي قطعها على نفسه نظير مساعدة البطلة، ومن ناحية أخرى تُعَاقب ميديا على ثقتها فيه وتصديقها إياه (credulitatis, 120)، التي قادتها إلى سلسلة من الأعمال الأثمة [٦٨]، التي تعد دليلًا دامغًا على حب البطلة له. وعلى الرغم من أنها تلقي بكل المسؤولية عن كاهلها، فإنها تلقي بشكل غير

([٦٦]) يوريبيديس، *ميديا*، ترجمة منيرة كروان (القاهرة: المجلس القومي للترجمة، ٢٠١٢)، ص ٢١١ حاشية ٧٨.

([67]) Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, 80

تعود الرواية اليوريبيدية الخاصة بقتل ميديا لشقيقها في منزلها إلى مسرحية الكولخيات لسوفوكليس، وهناك رواية توضح أن ميديا مزقت جسد شقيقها والقت باشلائه في البحر لإعاقة والدها عن اللحاق بهم، وهي رواية منسوبة لأبوللودوروس (Apollod. Biblith. 1.133) وكذلك بعض الكتاب الرومان.

([68]) Μητούση, "*De Genere: Φύλο*," 303.

مباشر بجانب من هذه المسئولية على زوجها المخادع لأنها دافعت عن سرعة تصديقها له، ومن ثم قادها تلاعبه بمشاعرها إلى الخيانة والقتل.

يتمثل دليل إدانة كل من ميديا وياسون في تمني الموت الذي يجيء بعد ذلك، وهي أمنية تشمل الاثنين كل بحسب مسئوليته، ميديا تمنت لو أن صخور السيمبليجاديس قد سحقتهما (12.121-122)، أو أن كلاب سكيللا قد التهمتهما (12.123-124)، أو أن خاريبديس قد أطاحت بهما في قاع البحر (12.125-126). أمنية البطلة هي أمنية لا يمكن تحقيقها، واستخدمت فيها الإشارة الأسطورية إلى السيمبليجاديس والصخور الرجراجة التي صارت موضوعًا مألوفًا لرحلة السفينة أرجو[٦٩]. تشبة أمنية ميديا هنا أمنية المربية عند يوريبيديس (Eur. Med 1-2: εἴθ᾽ ὤφελ᾽ Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας) والتي تمثل قناعًا للبطلة كما أشرنا عند تناولنا للأبيات 7-12 أعلاه، كما تُطَور ميديا عناصر مماثلة من الكتاب الرابع للأرجوناوتيكا مثل تلك التي يصفها الراوي الملحمي بخصوص عبور السفينة أرجو الخطير من الصخور الرجراجة بمساعدة النيريديات (Apo. Rhod. Argon. 4.920-980). تمت الإشارة بالفعل إلى عبور السفينة أرجو من السيمبليجاديس في الكتاب الثاني (Apo. Rhod. Argon. 2.604-606) حيث ظلت الصخور الأسطورية ثابتة لا تتحرك منذ ذلك الوقت، ولا تشكل خطورة، مما يجعل أمنية البطلة مستحيلة. تخلط ميديا عند أوفيديوس بين عناصر الموروث الأدبي لتؤكد

(69) Julie Nishimura-Jensen, "Unstable Geographies: The Moving Landscape in Apollonius' "Argonautica" and Callimachus' "Hymn to Delos," *Transactions of the American Philological Association* 130 (2000): 299, 302.

أثارت الأبيات (12. 123-128) العديد من النقاشات بين الدارسين فيما يتعلق بتضاريس السيمبليجاديس ورحلة عودة السفينة أرجو إلى اليونان. بدأ المرور من خلال هذه الصخور الخطيرة يمثل موضوعًا مألوفًا في الأدب اليوناني القديم ويدل مجازيًا على رحلة الأرجوناوتيكا في العديد من المصادر القديمة ذات العلاقة. يكمن مصدر الإلهام لهذا الموضوع في الأبيات (12.58-113) من أوديسية هوميروس، حيث تدل كيركي أوديسيوس على طريقين للعودة، أحدهما يمر من خلال الصخور الرجراجة. وهذه الصخور موطن للوحوش الأسطورية سكيللا وخاريبديس، والسفينة أرجو هي الوحيدة التي مرت عند عودتها من عند أيتيس بمساعدة الإلهة هيرا (12.67-72). لا توضح كيركي في هذه الأبيات ما إذا= =كانت هذه الصخور تفتح وتغلق عندما تستدرج كل من يمر بينهما. يعتبر هذا الوصف الهومري نموذجًا للإشارات اللاحقة مع التنوع الكبير في الأسماء والأوصاف وموقع الصخور. يشير أوفيديوس إليها في الأبيات المذكورة أعلاه وكذلك في الأبيات (7.62-63) من التحولات.

على رغبتها في تجنب المصائب التي يُحمِّلها ياسون إياها وكذلك الكوارث التي سببتها لعائلتها، وينطوي هذا الخلط في نفس الوقت على رغبة جامحة في عقاب ياسون على خيانته (fraus) لها. لم تتحقق أمنية البطلة ويصل ياسون سالمًا ومنتصرًا إلى وطنه وقام بتسليم الجزة الذهبية لعمه (12.127-128).

تعود البطلة مرة أخرى إلى كل ما قامت به من أجل الزوج الخائن من خلال إشارتها لبنات بلياس اللائي خدعتهن وأقنعتهن بقتل والدهن:

Quid referam Peliae natas pietate nocentes
caesaque virginea membra paterna manu?
Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est,
pro quo sum totiens esse coacta nocens. 12.129-132

"ولماذا علي أن أكرر حكاية عن بنات بلياس اللائي ألحقن الأذى به
بدافع التقوى ومزقن بأيديهن العذراء أوصال والدهن؟
ورغم أن الآخرين يلومونني، إلا أنه لزام عليك أن تثني علي،
فمن أجلك اضطررت كثيرًا أن أكون آثمة".

نقابل هنا مرة أخرى الإحساس بالذنب الذي يسيطر على البطلة، والذي عبرت عنه في الأبيات ١٠٩–١٢٠ من الرسالة. تنخرط ميديا لا شعوريًا في نوع من المقارنة بينها وبين بنات بلياس، إذ يؤكد تكرار اسم الفاعل "nocens" في البيت ١٢٩ المستخدم لبنات بلياس وكذلك في البيت ١٣٢ الذي يشير إليها شخصيًا، إدانتها تمامًا. تسيطر فكرة الإحساس بالذنب على عقل البطلة، التي تشير إلى جريمتها بالفعل في البيتين 106 و 118، حتى أنها صارت هاجسًا يقلقها، بالإضافة إلى ذلك، فإن استخدام الصفة (virginea) الذي يتناقض مع كلمة "femina" في البيت 118 يحمل قدرًا كبيرًا من التأكيد على جريمتها. تقودنا الصفة (virginea) إلى براءة بنات بلياس اللائي وقعن ضحية لميديا الساحرة الأسطورية الكولخية، بينما تلمح كلمة (femina) إلى امرأة ناضجة مدركة تمامًا لأفعالها، وفي الوقت نفسه يمكن مقارنة هذه المرأة ببنات بلياس المخدوعات، لأنها هي نفسها خدعت من ياسون، ليس بسبب التقوى (pietas) التي وصفت بها بنات بلياس (129) ولكن بسبب الثقة (credulitas)

التي منحتها لياسون (120). وفي خضم الحديث عن جرائم ميديا تطلب من ياسون الثناء على تلك الأفعال رغم أن الجميع يلقون باللائمة عليها (12. 131-132).

وفي المقابل تشير البطلة التراجيدية إلى مقتل بلياس عندما تبين لياسون الأفعال التي قامت بها من أجله:

Πελίαν τ᾽ ἀπέκτειν᾽, ὥσπερ ἄλγιστον θανεῖν,
παίδων ὕπ᾽ αὐτοῦ, πάντα τ᾽ ἐξεῖλον δόμον.
καὶ ταῦθ᾽ ὑφ᾽ ἡμῶν, ὦ κάκιστ᾽ ἀνδρῶν, παθὼν
προύδωκας ἡμᾶς, καινὰ δ᾽ ἐκτήσω λέχη,
παίδων γεγώτων· εἰ γὰρ ἦσθ᾽ ἄπαις ἔτι,
συγγνώστ᾽ ἂν ἦν σοι τοῦδ᾽ ἐρασθῆναι λέχους.
Eur. Med 486-491

"لقد قتلتُ بلياس بأبشع ميتة على يد بناته،
ولقد دمرتُ بيته بالكامل،
ولقد قمتُ بذلك كله من أجلك، يا أحقر رجل،
لقد خدعتني من أجل فراش زوجية جديد،
رغم أننا أنجبنا الأطفال. فلو كنت لا تزال من غير أطفال
لاغتفرت لك رغبتك في هذا الزواج".

تختلف ميديا في البطلات عنها في مسرحية يوريبيديس، وهذا لأن الإشارة إلى خداع بنات بلياس وقتل الملك لا يمثل لميديا في الرسالة الثانية عشرة إنجازًا وإنما محصلة للآثام التي تثقل كاهلها. وبعد أن أصبحت ميديا عند أوفيديوس مذنبة بسبب ولائها للبطل، ترى الآن طيفها في بنات بلياس اللائي وقعن ضحية لخيانتها. على أية حال لم تتحمل ميديا عبء أفعالها. وهي كمخدوعة ومطرودة من كورنثة تستخدم بنات بلياس كحجة تثبت من خلالها تضحياتها لياسون، وكي تضمن وقتًا إضافيًا للبقاء في كورنثة ولتنفيذ خطة الانتقام التي أعدتها نظرًا لخيانة ياسون لها وارتباطه بامرأة أخرى.

بعد إشارة البطلة إلى قتل بلياس، يبدو أنها لكي تدخل عنصرًا جديدًا لأسطورة البطلين، تستدعي إلى ذاكرتها واقعة قام فيها ياسون بطردها من القصر:

Ausus es – o, iusto desunt sua verba dolori! –
ausus es 'Aesonia,' dicere, 'cede domo!'

Iussa domo cessi natis comitata duobus
et, qui me sequitur semper, amore tui.
12.133-136

"لقد تجرأتَ–آه، لا تسعفني الكلمات المناسبة للتعبير عن غضبي
المشروع!– لقد تجرأتَ أن تقول:"ارحلي عن قصر آيسون!"
بناء على أوامرك غادرت القصر برفقة طفلينا،
إضافة إلى حبي لك، والذي يلاحقني دومًا".

تشير البطلة في هذه الأبيات إلى وقاحة ياسون التي جعلته يجرؤ على طردها من المنزل. يكشف تكرار اسم المفعول "ausus" (12. 133-134) عن تركيز البطلة على تصرف ياسون هذا، وهو تكرار يتناقض مع تكرار فعل "audeo" واسم المفعول "ausa est" في البيت 115. في الوقت الذي لا تجرؤ فيه ميديا مع القدر الضئيل من الخجل داخلها أن تكتب عن قتل شقيقها (non audet, 115)، يتجرأ ياسون ويطرد المرأة التي منحته يومًا ما الحياة والمجد الذي يتمتع به الآن. تسلط البطلة، من خلال هذا التناقض، الضوء على أخلاق الزوج الخائن، الذي يبدو أنه لا يملك أي أثر لخجل على النقيض من المرأة التي تعبر عن ندمها على أفعالها. تعلن البطلة المضطربة عاطفيًا، من خلال الغلو البلاغي عدم وجدود كلمات مناسبة للتعبير عن الحادثة التي كانت مصدرًا لآلامها (o iusto desunt sua verba dolori, 133). وعلى الرغم من ذلك لديها من القوة ما يمكنها تذكيره بالحادثة بتكرار كلمات كان تُهَّمهِمْ بها وقت طردها من القصر (Aesonia cede domo, 134)، وتؤكد مرة أخرى على جشع ياسون، الذي وصل به الأمر أن يطلق على القصر الذي يعد من ممتلكات ملك كورنثة، قصر آيسون(٧٠). أُمرت (iussa, 135) البطلة بمغادرة القصر، مثلما أُمر (iussus, 23) ياسون يومًا ما بدخول قصرها، واصطحبت معها طفليها، وكذلك حبها له (-135 12.

(٧٠) يصف هاينز Heinze العبارة "cede domo" بكلمة repudium التي تعني الطلاق، الانفصال. لكن ليس من الممكن الجزم بأنه في الوقت الذي وقع فيه الحدث الذي ترويه البطلة كان طلاقا أو طردًا من المنزل عقب الطلاق، انظر: Heinze, *Der XII. Heroidenbrief*, 180 .

136)[٧١]. من الصعب الحكم بأن عبارة (amore tui) في البيت 136 تدل على أن تصرف ياسون هذا يعد انفصالًا نهائيًا في علاقتهما ومشاعرهما، أو أن مشاعر البطلة لا تزال قوية وستصاحبها حتى عندما تبتعد عنه. على أية حال، يبدو أن الحدث الذي تشير إليه الكاتبة في هذه الأبيات من الرسالة يمثل تقريبًا السبب الأول لحزنها حتى الآن (iusto dolori, 133) ولتوترها النفسي الواضح من بداية الرسالة.

في تراجيديا يوريبيديس كريون هو الذي يطرد ميديا وطفليها، وليس ياسون، ويقر بغضبها على زوجها (Eur.Med. 271, πόσει θυμουμένην) ربما لخشيته من أن يقودها هذا الغضب إلى أعمال من شأنها أن تضر عائلته (Eur.Med. 271-276). يماثل غضب بطلة يوريبيديس، الذي يقر به كريون، الغضب الذي يتملك البطلة الأوفيدية في هذه الأبيات من الرسالة. كانت ميديا بالفعل على علم بزواج ياسون بابنة الملك الكورنثي، وتشعر بالخيانة والغضب أكثر بسبب تضحياتها ومساعداتها له. من ناحية أخرى، فإن موقف ياسون في مسرحية يوريبيديس كان محايدًا وسلبيًا، فهو لم يتخذ قرار طرد ميديا من القصر، ولم يكن قادرًا في الوقت ذاته على الدفاع عن زوجته السابقة وطفليه. وعندما يتدخل ياسون في المشهد يدافع عن قرارات كريون بطرد البطلة، على الرغم من أنه يبدي رغبة في تقديم مساعدات مالية لميديا والطفلين كي يتجنبوا العوز في المنفى (Eur.Med. 460-464). تهاجمه البطلة قائلة له أن لديه بالفعل أطفال ولا يحتاج لزواج جديد لإنجاب أطفال جدد (Eur.Med. 490). وبعد ذلك تؤكد له أن من العار عليه كعريس جديد أن تهيم على وجهها في المنفى مع أطفالها:

εί φεύξομαί γε γαῖαν ἐκβεβλημένη,
φίλων ἔρημος, σὺν τέκνοις μόνη μόνοις·
καλόν γ᾽ ὄνειδος τῶι νεωστὶ νυμφίωι.

Eur.Med.512-514

"إن غادرت هذه الأرض وذهبت للمنفي
دون أصدقاء، بمفردي مع طفليك الوحيدين،

(٧١) جدير بالملاحظة أن استخدام ميديا الدائم المقارنة بينها وبين ياسون يأتي في إطار محاولتها القاء الضوء على الفارق بين اخلاقها وبين أخلاق ياسون.

ألن يكون ذلك عارًا شنيعًا للعريس الجديد".

لكن بطلة أوفيديوس تعطي شخصية ياسون دورًا أكثر فاعلية في تطور الأسطورة، فهو الذي طردها من القصر وليس ملك كورنثة. وهكذا، فإن شخصية البطل المترددة والضعيفة والسلبية والتي تعتمد كليًا على مساعدة البطلة في الأبيات السابقة من هذه الرسالة، صارت صاحبة مواقف وقرارات حاسمة. وبهذه الطريقة، توضح ميديا سلوكه وتكشف عن حجم نكرانه للجميل.

تشكل الإشارة إلى الطفلين في البيت (136) أداة قوية للبطلة تحاول من خلالها إثارة تعاطفه وحنانه. إذ تشير إلى الرباط المتين بينها وبين طفليها، وهي بذلك تلمح بشكل غير مباشر عن رفضها المحتمل البقاء مع أبيهما وزوجته، موضحة له بذلك عدم جدوى خططه، التي يبرر بها ياسون الزواج الجديد(٧٢)، للتعايش المتناغم معًا كعائلة واحدة يتربى فيه طفلاه تربية تليق بأصله وتضمن لهما مكانتهما الاجتماعية. تصل السخرية في البيتين 135-136 إلى ذروتها خاصة وأن القارئ يعرف الدور الأخير الذي يلعبه الطفلان في الدراما، فهما وسيلة الانتقام من الزوج السابق عندما تخبو نيران الحب التي كان يشتعل بها قلب البطلة ويهيمن عليها هوس الانتقام. يبدو أن البطلة، في الرسالة الإليجية، مولعة بحب ياسون (amore tui, 138) والطلفين، لذا لا يوجد ما ينبئ عن كارثة شبيهة بالتراجيديا.

ختمت بطلة الرسالة الحديث عن ذكرياتها المريرة لطردها من قصر كورنثة بالإشارة إلى طفليها، نتيجة حبها لياسون، وتبدأ بصورة مفاجئة في الحديث عن موكب الزفاف، فتشير إلى سماع أغاني الزفاف، وكذلك إلى مشاعرها ومشاعر الخدم، وأخيرًا إعلان أصغر ابنيها بأنه موكب زفاف الأب:

(72) Eur.Med.:562-567:
παῖδας δὲ θρέψαιμ᾽ ἀξίως δόμων ἐμῶν
σπείρας τ᾽ ἀδελφοὺς τοῖσιν ἐκ σέθεντέκνοις
ἐς ταὐτὸ θείην καὶ ξυναρτήσας γένος
εὐδαιμονοίην· σοί τε γὰρ παίδων τί δεῖ;
ἐμοί τε λύει τοῖσι μέλλουσιν τέκνοις
τὰ ζῶντ᾽ ὀνῆσαι. μῶν βεβούλευμαι κακῶς;

Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures
venit, et accenso lampades igne micant
tibiaque effundit socialia carmina vobis,
at mihi funerea flebiliora tuba,
pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam,
sed tamen in toto pectore frigus erat.
Turba ruunt et 'Hymen,' clamant, 'Hymenaee' frequenter;
quo propior vox haec, hoc mihi peius erat.
Diversi flebant servi lacrimasque tegebant
quis vellet tanti nuntius esse mali?
Me quoque quidquid erat potius nescire iuvabat,
sed tamquam scirem, mens mea tristis erat,
cum minor e pueris (casu studione videndi
constitit ad geminae limina prima foris)
Hinc" modo, mater, abi! pompam pater, "inquit" Iason
ducit et adiunctos aureus urget equos!"
Protinus abscissa planxi mea pectora veste
tuta nec a digitis ora fuere meis.
Ire animus mediae suadebat in agmina turbae
sertaque compositis demere rapta comis.
Vix me continui, quin sic laniata capillos
clamarem 'meus est!' iniceremque manus. 12.137-158

"وعندما تناهت إلى مسامعى فجأة أغنية هيمين،
وسطعت المشاعل بنيرانها المضيئة،
وعزف الناي من أجلكما ألحان الزفاف،
لكنها كانت لي أكثر حزنًا من البوق الجنائزي،
لقد أحسست بخوف شديد، لم أكن أعتقد أن مثل هذا الجرم كان
من الممكن أن يحدث، ومع ذلك انتابتني رعشة داخل صدري كله.
ويتهافت الجمهور ويصرخ باستمرار: "هيمين، هيمنايوس!"
وكان الصوت الأكثر قربًا، أكثر قبحًا لي.
وانزوى عبيدي يبكون بعيدًا عنى وكانوا يحاولون اخفاء دموعهم،
من ذا الذي يرغب في أن ينقل لي نبأً مثل هذا التصرف الشرير؟
مهما كان الأمر، لقد كان من الأفضل لي ألا أعرف شيئًا،

لكن قلبى كان حزينًا، كما لو كنت أعرف،
عندما وقف أصغر طفلينا على العتبة الأمامية للباب
المزدوج مصادفة أو عمدًا للمشاهدة.
وقال: "هلمي هنا يا أماه، يتقدم والدي ياسون
الموكب، ويقود مجموعة من الجياد وهو يتزين بالذهب!"
على الفور مزقت ملابسي ولطمت صدري،
ولم يكن وجهي آمنًا من أظافري.
حملني قلبي على الذهاب إلى الموكب وسط الجمهور،
وأن أمزق الإكليل من فوق شعري المصفف
وبالكاد أمسكت نفسي عن تمزيق شعري
وعن الصراخ "إنه ملكي!" وعن لمسك بيدي".

تبدأ رواية موكب الزفاف بطريقة مفاجئة من قبل بطلة الرسالة الثانية عشرة باستخدام حرف الربط "ut, 137" والظرف الزمني "subito, 137"، وتتجلى مهارات أوفيديوس في عرض هذا الموكب، خاصة وأنه أعده بمساعدة مناظر سمعية وبصرية تتناغم وتتفاعل تمامًا مع المكان والزمان، ليكشف تدريجيًا عن التوتر العاطفي للبطلة. يصل صوت أغنية الزواج فجأة (subito, 137 / ad aures venit, 137-138) إلى مسامع البطلة، كما وصل ضوء المشاعل إلى عينيها (138) ثم عزف الناي أغاني الزفاف، والتي كانت بالنسبة للبطلة أكثر حزنًا من البوق الجنازي (139). يتوقف استخدام الفعل المضارع في البيت 141 حيث تعبر ميديا عن مشاعر الخوف الأولى مما تسمعه وتراه باستخدام الماضي (pertimui, 141-142 ,erat putabam)، وبذلك تفصل بين الحاضر والماضي بخط رفيع، حيث يعطي استخدام المضارع التاريخي براعة كبيرة، في حين تمكّن الأزمنة الماضية بطلة الرسالة من استعراض العواطف التي كانت تسيطر عليها، خاصة وأنها تؤلف الرسالة في فترة زمنية ثالثة بعد الملحمة والتراجيديا، وهي فترة الرسالة الحالية. يستمر السرد وتصف البطلة الجمهور وهو يهتف (Hymen, Hymenaee, 143) باستمرار (frequenter, 143) وتشعر أنها أسوأ حالًا

(144). يبدو استخدام المقارنة «proprior, 144» و «peius, 144» طريقة مبتكرة يتم التعبير من خلالها عن عواطف البطلة مع الوصول التدريجي للموكب. ثم ركزت البطلة بعد ذلك على رد فعل العبيد، وتقطع التسلسل الزمني للمشهد بسؤال بلاغي بشأن العبيد الذين يرفضون نقل الخبر السئ إليها (146-145). تدل الإشارة إلى العبيد على أن ميديا موجودة داخل مبنى وعلى ما يبدو تسمع من داخله ما يدور في موكب الزفاف. بعد ذلك، يتوقف تطور أحداث الموكب ووصف المشاعر (149)، تستهل حرف الربط الزمني "cum, 151" حدثًا موازيًا، يكمن في أن الابن الأصغر للبطلة، والذي كان يقف على عتبة الباب (149-150)، ثم استدعى والدته لتذهب إلى هناك وتواجه الموكب الذي يقوده والده المتشح الذهب (152-151). يسود المضارع في هذه الأبيات، في حين أن إقحام الفعل «inquit, 151» يأتي للتذكير بأنه حدث وقع في الماضي. تصف البطلة بعد الإشارة لموكب الزفاف رد فعلها المباشر الذي تشير إليه من خلال الظرف الزمني (protinus, 153)، وكذلك مشاعرها التي تسيطر عليها مستخدمة الماضي مرة أخرى (planxi, 153/ fuere, 154/ suadebat, 155/ continui, 157/ clamarem, inicerem, 158). وبالتالي، تساهم الروابط الزمنية والظروف المستخدمة هنا، من خلال اقترانها بالتطور التدريجي للصور السمعية البصرية والتناوب المتكرر بين الزمن الحاضر لوصف الأحداث، والماضي لوصف العواطف، في بناء سرد محكم تعبر فيه البطلة عن مشاعرها الفياضة حول الحدث الأساسي الذي قادها لكتابة الرسالة الحالية، (٧٣).

تشير بطلة الرسالة إلى حدث تم بالفعل. لذلك نحن الآن بصدد الفترة الزمنية التي بدأت فيها مسرحية يوريبيديس، عندما تعلن المربية في بدايتها أن الزواج وقع (Eur. Med. 18-19, γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται, γήμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυμνᾶι χθονός)، في حين أن البطلة تبدو غاضبة بعد ذلك بقليل، عندما تصرخ من داخل القصر وتصب اللعنات على طفليها والعروسين الجديدين (Eur. Med. 111–114,

(٧٣) يشير فيردوتشي Verducci بأن زمن مشهد الزواج واضح تمامًا أنه في الحاضر ولا يمكن تحديده بتاتًا في الماضى، انظر:

Florence Verducci, *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1985), 78.

160–167). يختلف موقف ميديا عند أوفيديوس تمامًا عنه عند يوريبيديس، تغلب على ميديا عند أوفيديوس مشاعر الحزن التي تصل إلى ذروتها لتنتهي بوصف أقرب ما يكون لموكب جنازي وليس موكب زفاف، خاصة وأن البطلة استخدمت عبارات ذات صلة بالموت[٧٤]، مثل البوق الجنازي (funerea tuba, 141)، وصراخ الحشود (Hymen, Hymenaee, 143)، والصفة (tristis) في البيت ١٤٨، فضلًا عن أن رد فعلها عند إبلاغها بزواج ياسون من قبل ابنها (158-153 .12) ، يناسب ردود الأفعال في الحداد، إذ تضرب البطلة صدرها وتخدش وجهها (154-153)، ثم تشير بعد ذلك إلى رغبتها في أن الاندفاع نحو الجمهور (156-155)، كما يأتي التلميح إلى الحداد للمرة الثالثة عند قيامها بتمزيق شعرها (158-157). وهكذا تظهر الأبيات 158-153 مشاعر مختلطة للبطلة، من ناحية تعبر عن نفسيتها الحزينة أو أنها تقريبا في حالة حداد، ومن ناحية أخرى عن عدوانيتها الشديدة[٧٥]. ومع ذلك، فإن شخصية البطلة الأوفيدية تكشف عن امرأة ناضجة قادرة على التحكم في غضبها وحسرتها، حتى عندما تريد أن تصرخ "إنه ملكي meus est" تواجه ياسون تقريبا باعتباره ملكًا لها، لأنها قدمت له المجد والحياة التي يتمتع بها الآن، وأخيرا تتحكم في رغبتها في لمسه (158). ولذلك، فإن البطلة لم تسمح لمشاعرها أن تستدرجها (animus suadebat, 155) وتقودها لأفعال ربما تكون مهينة، وهو ما يستدل عليه من استخدام الصيغة المصدرية (clamarem / iniceremque, 160). فهي تحافظ على كرامتها وتسلط بشكل غير مباشر الضوء على مبادئها الأخلاقية مقابل أخلاق ياسون الوضيعة الذي تزوج بأخرى ونسى وعوده لها. تكشف البطلة الإليجية عن شخصية مختلفة

---

(74) Μητούση, "*De Genere: Φύλο*," 331.

Hymen, " في كثير من الأحيان يعتبر الزواج بمثابة استعارة للموت، وكذلك تكرار العبارة Hymenaee" في رسالة هيبرمسترا إلى لينكيوس (14.27) التي تستعيرها البطلة من قصيدة الزفاف 61 لكاتوللوس. ويشير ويلز Wills إلى أن هذه العبارة ترجع لأصول يونانية، التي يختلف أوفيديوس عنها، ويقسمها بإدخال كلمة إضافية كما في البيت 12.143 (Hymen,' clamant, 'Hymenaee)، انظر:

Jeffrey Wills, *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 60.

(75) Heinze, *Der XII. Heroidenbrief* , 189.

لميديا التي تفاجئ القراء، وتعرف كيف تتحكم في مشاعر غضبها التي قادت ميديا التراجيدية إلى الانتقام وقتل طفليها.

إن عاطفة الحب، التي هي في الوقت نفسه تحمل دلالة على الأنانية والامتلاك، لا تزال قائمة في قلب الزوجة التي تعرضت للخيانة، كما يتضح من رغبتها الشديدة في الصراخ بأنه ملكها (meus est, 158)، وتستخدم ميديا لهذا السبب مرة أخرى كل وسيلة للفوز به. ربما لم تصرخ بأنه "ملكها"، لكنها تناضل بصمت من خلال الثبات والحنان اللذين تظهرهما في هذا المشهد. أصبح طفلها وسيلة في يديها مرة أخرى، لتثير مشاعر ياسون وتنتقد من خلاله اختيار الزوجة الجديدة، فليس من قبيل المصادفة أنه من خلال عيني الطفل الأصغر يتم التعرف على الوالد الذي يتزين بالذهب (aureus, 152). حقق ياسون الآن هدفه وحصل على المهر الذي ذكرته ميديا مرارًا وتكرارًا (103-104, 53-54, 12.25-28)، ما يراه الطفل هنا هو ما كانت تراه ميديا في كل مرة تقارن فيها نفسها بكريوسا، وتقدمه الآن على أنه من كلمات طفلها. ويعد طفلها وسيلة ليس فقط لانتقامها، كما هو الحال عند يوريبيديس، وإنما للتأكيد على فضل الزوجة المخدوعة، وليس هذا فقط وأيضًا لانتقاد سلوكه.

يعد موضوع الزواج مشهدًا تستهدفه الرسالة من بدايتها، عندما تشير البطلة للمرة الأولى إلى العروس الجديد في البيت (nova nupta, 25). تختار ميديا أن تشير إلى هذا الموضوع بعد البيت ١٣٦، خاصة بعد أن قامت باسترجاع للماضي بدأته بوصول بحارة الأرجو إلى كولخيس وصولًا إلى الحدث المؤلم على نفسها، الذي يمثل دليلًا على حنث ياسون باليمين وخيانته. مع نهاية المشهد، تتوقف ميديا عن ذكر الماضي وتكتب إلى ياسون عن وضعها الحالي، الذي يعكس يأسًا وعجزًا تامًا، وتتحدث أيضًا عن ثمار جهودها التي جنتها كريوسا، مع التلميح بتهديد قادم:

Laese pater, gaude! Colchi gaudete relicti!
Inferias umbrae fratris habete mei!
Deseror amissis regno patriaque domoque
coniuge, qui nobis omnia solus erat!
Serpentes igitur potui taurosque furentes,
unum non potui perdomuisse virum,
quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes,
non valeo flammas effugere ipsa meas.

Ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt.
Nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt.
Non mihi grata dies, noctes vigilantur amarae
nec tener ah! miserae pectora somnus habet.
Quae me non possum, potui sopire draconem.
Utilior cuivis quam mihi cura mea est.
Quos ego servavi, paelex amplectitur artus
et nostri fructus illa laboris habet.
Forsitan et, stultae dum te iactare maritae
quaeris et iniustis auribus apta loqui,
in faciem moresque meos nova crimina fingas.
Rideat et vitiis laeta sit illa meis.
Rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro-
flebit et ardores vincet adusta meos.
Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,
hostis Medeae nullus inultus erit! 12.159-182

"ابتهج، أيها الأب المكلوم! ابتهجوا يا أهل كولخيس الذين هجرتهم!
ياشبح أخى، خذنى قربانًا للموتى،
إننى أعاني الهجر، بعد أن فقدت مملكتى ووطنى
وقصري وزوجى، الذي كان وحده كل شئ لي!
لقد كنت وقتذاك قادرة على أن أروض الأفاعى والثورين الثائرين،
لكنى لم أتمكن من إخضاع رجل واحد،
أنا التى قهرت النيران الهائجة بعقاقير ناجعة،
لست قادرة على وقاية نفسي من نيران الحب.
لقد خذلتني تعاويذي وأعشابى وفنوني،
ولم تساعدني الربة ولا طقوس هيكاتي القديرة في شئ.
وصار النهار غير مفضل لي، وتؤرقني الليالي المريرة،
وخاصم النوم اللطيف روحى البائسة.
أنا التى تمكنت من أن يغلب النوم الأفعوان، لا أستطيع النوم؛
فعلاجى أصبح أكثر جدوى لأي إنسان سواي.

فالجسد الذي أنقذته أنا تحتضنه عشيقته،
التي جنت ثمار عنائي.
ولعلك، عندما ترغب أن تتباهى بنفسك أمام زوجتك
الحمقاء وأن تتحدث بما تستسيغه أذناها الجائرتان،
تلفق جرائم جديدة عن مظهري وعن عاداتي
دعها تضحك وتسعد بعيوبى!
دعها تضحك وتستلقي متعالية فى الرداء الأرجواني الصورى،
سوف تبكي بعد أن تكتوي بنيران تفوق نيراني
طالما أن السيف والنار والعصير المسموم في حوزتى،
لن يكون أى عدو لميديا بمنأى عن العقاب!"

تراود صورة العائلة والمملكة والشقيق الذي تم ذبحه مخيلة البطلة باستمرار. تثق ميديا، بعد أن أصابها الإحباط لاختيارها خيانة الوطن والعائلة من أجل ياسون (12.109-114)، في أن والديها يشمتان بها ويسعدان بالانتقام منها على ما اقترفته من آثام. وتبدو ثائرة في الأبيات (12.159-162)، بعكس اعتدالها في البيت 111 (proditus est genitor, regnum patriamque reliqui)، وهو ما ينم على أنها تعيد تقييم الكلمات التي سبق وعبرت عنها، لم يعد والدها ومملكتها ووطنها يتعرضون للخيانة والضياع في القصة، لكن هم أولئك الذين يشغلون موقعًا متميزًا ويمكنهم الآن الانتقام منها والإحساس بالسعادة لفشلها. والحقيقة أن هذه الأبيات يليها عبارات إحباط تعكس خيبة أمل لضعفها الحالي واخفاقاتها ولا تبدي من خلالها ندمًا أو حسرة على أفعالها، الأمر الذي يؤكد على أن عناصر الشر لا تزال كامنة في شخصيتها(٧٦).

تشير البطلة الآن وقد انتابها اليأس، وهو ما تؤكده الأبيات (12.163-174)، مرة أخرى إلى الشروط التي ساعدت ياسون في تنفيذها، وذلك ليس لبيان قوتها أو لتوضيح حجم عطائها للزوج السابق، كما فعلت قبل ذلك، ولكن لعرض حالة الضعف واليأس التي تعيشها

(76) Jacobson, *Ovid's Heroides*, 113.

بعدما رأت بعينيها الدليل الدامغ على خيانتها والمتمثل في زواج ياسون السابق ذكره، وتنجح في تحقيق ذلك من خلال استخدام التناقضات المستمرة، فها هو الماضي البطولي يتناقض مع الحاضر الصعب، وبالتالي تلجأ ميديا إلى المقارنة المباشرة والمقابلة بين نجاحها في تنفيذ شروط أيتيس وبين عدم قدرتها الحالية من خلال التناوب بين الجمل الفعلية المثبتة والمنفية. من مزايا هذه الإشارة المحددة إلى الشروط في هذه الأبيات هو أن البطلة تقدمها بالكامل على أنها انجازات خاصة بها، وهو ما يتضح تمامًا من استخدام المخاطب فضلًا عن الغياب التام للإشارات إلى ياسون، وبذلك تحتفظ بمسافة كبيرة عن الإشارة السابقة لتلك الشروط، التي قدمت من أجل تنفيذها العقاقير بسهولة لياسون ثم أخذت مكان المشاهد المتوجس (108-12.93) وقد شاركت فقط بفاعلية في إنجاز الشرط الأخير، الخاص بإبادة التنين. يُعّد تبني البطلة للشروط على أنها جميعا من إنجازاتها، رغم أن منفذها الفعلي هو ياسون، وسيلة أخرى تحاول من خلالها إزالة الفارق بين الماضي وبين وضعها الحالي اليائس الذي انتهت إليه. وهكذا، فإن مواجهة الأفاعي والثورين تتناقض مع عدم قدرتها على إخضاع (perdomouisse, 164) ياسون كما يتضح من البدايتين المتناقضتين للبيتين-163 164 (potui-non potui)، كما تتعارض النيران التي يتم إخمادها بتعاويذها مع عدم قدرتها على التخلص من نيران الحب ويُعبَر عن هذا التناقض من خلال الفعلين المتضادين (pepuli- non valeo) في البيتين 166-165، وفي النهاية يتعارض إخضاع التنين للنوم مع الأرق الذي يسبب لها عدم الراحة، والذي عبرت عنه باستخدام الفعلين المتقابلين (non possum-potui) في البيت 171.

تقدم البطلة نفسها في موقف لم يسبق له مثيل سواء في الرسالة أو في التراث الأقدم. فهي لا مُعين لها، ليس فقط من عائلتها وياسون، ولكن حتى من خلال فنونها السحرية والإلهات اللاتي كن يساعدنها في السابق في عملها (168-12.167). والآن بما أن البطلة الإليجية لا نصير لها من قبل الجميع، لا تخشى أن تكشف عن الشخصية الحقيقية للإلهة ذات الوجوه الثلاثة (79)، الإلهة هيكاتي (168) وحاولت بدهاء ادعاء ابتعادها عن

أي شبهة ممارسة للسحر [٧٧]. يمكن القول بأن ميديا الأوفيدية تقترب من التقليد الملحمي والتراجيدي لأسطورتها، لأنها تجمع معلومات عن نفسها من التراثين الملحمي والتراجيدي. نحن الآن بصدد الفترة الزمنية التي أنجزت فيها مسرحية يوريبيديس، أي، بعد زواج ياسون وأميرة كورنثة. بيد أن صورة البطلة الإليجية تختلف كثيرًا عن صورتها في الملحمة، فالفتاة الشابة مرت بمراحل قلق عديدة فيما يتعلق بوجوب مساعدة الأجنبي القادم من يولكوس (Apo. Rhod. Argon. 3.771-801)، ولكنها لم تُظهر مطلقًا صورة مماثلة لانهزاميتها الموجودة هنا. فهي تكتوي بنار الحب، وعلى استعداد لعمل أي شيء من أجل ياسون وتثبت ذلك بتقديم تعاويذها السحرية التي تجعله غير عرضة للخطر ومستعد لمواجهة شروط أيتيس. لم تكن ميديا، رغم تعرضها للخيانة، قادرة على التخلص من لهيب الحب داخلها، كما أخمدت النيران بعقاقيرها (12.165-166). ومع ذلك، حتى عندما تكشف عن الهوية الحقيقية للإلهة التي كانت تقف بجانبها، ترفض أن تعترف تمامًا بالقدرات السحرية لعقاقيرها، وتحاول بشكل أكبر أن تعرضها على أنها عقاقير طبية (doctis medicatibus, 165). وبالمثل ظهرت ميديا التراجيدية مخدوعة إلا أنها كانت تخلو من أي أثر للمشاعر تجاه ياسون الخائن. تتعارض قوتها المطلقة ودهاؤها مع مأزق بطلة أوفيديوس ، وهي القوى الدافعة للانتقام الذي كانت تصبو إليه بكل قوة، وتنجح في نهاية المطاف في قتل طفليها. وهكذا، فإن أوفيديوس فكك بشكل كامل تقريبًا شخصيتها العنيدة التي بناها أسلافه ويختلق هنا شخصية إليجية تمامًا، ضحية للحب وصعوباته المتمثلة في الليالي المريرة المليئة بالأرق (12.169-170) بسبب انهماكها الشديد في محاولة ترويض حبيبها عاطفيًا (164). لم تظهر انهزامية ميديا بهذا القدر في أي مكان آخر من الرسالة، وعلى النقيض من ذلك كانت ميديا حريصة على التنويه في كل مناسبة بقدرتها ودورها الحاسم في إنقاذ ياسون، ولو بشكل غير مباشر. تحتاج البطلة الآن مساعدة الزوج الخائن أو على الأقل تسعى لتجعله يعتقد بأنها في حاجة إليه، بل وأنها في حالة عجز وضعف، كي تثير تعاطفه واهتمامه بها.

لكن ميديا، تتوقف عن روح الانهزامية وتشير إلى عنايتها بياسون، وأنها– أي ميديا– الآن أكثر فائدة لأي شخص سواها (172). ويتضح تأثير هذا التلميح بشكل أكثر

(77) Μητούση, "*De Genere: Φύλο*," 288.

وضوحًا عندما تشير إلى الزوجة الجديدة، واصفة إياها بلهجة ساخرة بأنها محظيته paelex (173)، بدلًا من عروسه nupta كما فعلت في البيت (25)، وهو ما يذكرنا بالرأي السلبي المهين الذي تحمله هيبيسبيلي لميديا في رسالتها والتي كانت تعتبر نفسها زوجة ياسون الشرعية وأن ميديا ما هي إلا محظية له (6.81) [٧٨].لا يشمل هجوم ميديا الآن ياسون فقط، الذي تؤكد مرة أخرى على مساعداتها التي أدت إلى إنقاذه، ولكنه يتضمن أيضًا العروس الجديدة، التي تظهرها على أنها مغتصبة لزوج بطلة الرسالة (12.173-174). يبدو حديث ميديا ساخرًا تمامًا وينضح بغريزة التملك التي عبرت عنها بالفعل اعتبارًا من البيت 160، الذي كانت ترغب فيه بالصراخ قائلة عن ياسون عندما يتصدر موكب الزفاف "إنه ملكي" (meus est). تصف البطلة العروس الجديدة بأنها حمقاء وتقدمها كضحية لكبرياء ياسون، بينما يلفق ياسون جرائم جديدة (nova crimina) من خلال تشويه مظهر وعادات زوجته السابقة (177). وبالتالي، تؤكد البطلة مرة أخرى ميل ياسون إلى الكذب والخيانة. تدعو ميديا، الزوجة المخدوعة، العروس الجديدة من خلال الرسالة إلى الضحك عند الحديث عن عيوبها، وبرغم أن تكرار الفعل (rideat) في البيتين (178-179) يوحي بارتباكها، فإنها تحرص على ألا تصبح هدفًا للسخرية، وبالتالي تطلق العنان لغضبها نحو كريوسا فتحثها ساخرة على الضحك عليها، ويبدو أن البيتين 178-179 يحملان أصداء لقلق البطلة التراجيدية التي تقول للمربية:

οὐ γὰρ γελᾶσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλαι
Eur. Med. 797

"لا أطيق ياصديقاتي أن يضحك أعدائي علي".

ويلي دعوة العروس الجديدة إلى الضحك تحذير بأن ضحكها سينتهي بالبكاء. تشير البطلة بشكل مجازي إلى أن نيران كريوسا سوف تفوق نيرانها أي نيران الكوارث التي تعرضت لها (12.179-180). وهكذا، تحذر البطلة الأوفيدية وتنذر بالطريقة التي ستموت بها غريمتها اللدود. يتسع حجم هذا التهديد على الفور، عندما تحذر بأنه لن يفلت أي عدو لها من العقاب (12. 181-182).

(78) Heinze, *Der XII. Heroidenbrief* , 197.

لا يذّكِر سلوك البطلة الإليجية هنا بأي شكل من أشكال الانهزامية التي كانت تسيطر عليها في الأبيات السابقة، مثل عدم قدرتها على التخلص من نار الحب في البيت 166 وحبها لياسون الذي يصاحبها عندما طردت من القصر في البيت 136، ويبدو هنا أن نار الحب قد تحولت إلى نار الغيرة والتملك التي تتحكم في كل مشاعر البطلة. تجلب هذه الغيرة الغضب والانتقام الذي ستقوم معه ميديا ببذل محاولة يائسة للانتقام لكرامتها كزوجة مخدوعة. هكذا يتبين أن قلق ميديا من السخرية في العملين التراجيدي والإليجي متطابق تمامًا، بيد أن التهديد هنا واضح تمامًا. فقد كان لدى ياسون الإليجي الفرصة لتقويض كل شيء لو وضع في اعتباره تهديدات زوجته السابقة، وهي ميزة لا تتوافر لياسون التراجيدي الذي يعيش في الظلام وجميع الخطط تضعها المرأة الثائرة دون علمه ومع طاقمها الخاص من نساء الكورس، ربما كان هذا التهديد يمثل فرصة أخيرة لياسون للعودة، لم تكن متاحة له عند يوريبيديس. تبلغ السخرية التراجيدية ذروتها في هذا الموضع، لأن القارئ على بينة بتطور الموضوع ويدرك أهمية التهديدات[٧٩]. من الممكن أن تكون ميديا قد أظهرت قدرًا من الاعتدال والرأفة ولكن يستتر داخلها نزعة البطلة التراجيدية للانتقام، والذي سرعان ما يمكن أن يخرج للنور. لا يستطيع القارئ تجنب المصير الذي حددته مسبقًا الدراما القديمة لبطلة الرسالة الثانية عشرة. لذلك، لا يمكن القول إن الأمر يتعلق ببطلة مختلفة، أو بشخصية ملائكية، ولكن بشخصية تظهر قدرًا من ضبط النفس اللازم لتحقيق أهدافها وعلى استعداد للدفاع بكل السبل عن اسمها وكرامتها. على أية حال، فإن الشاعر يبتكر شخصيتين مختلفتين، ولكنه أعدهما بمهارة لا يستطيع معها أحد أن يميز ما إذا كانت البطلة التي تأخذ في اعتبارها الانتقام بشكل مستقل تمامًا عن المصير الذي حددته لها المسرحية التراجيدية، هي بوضوح بطلة أوفيدية أو أنها ميديا التي يجلب الشاعر من خلالها المسرحية في مشهد كامل باعتباره استمرارًا لتطور الأسطورة. هذا نموذج رائع على الإتقان يطور أوفيديوس من خلاله الأسطورة والموروث ليبتكر شخصياته الخاصة.

(79) Dan Curley, *Tragedy in Ovid: Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre* (Cam bridge: Cambridge University Press, 2013), 79-84.

يتغير مزاج البطلة جذريًا وتتخلى عن المزاج الحزين والتهديدات الموجهة ضد الأعداء، وتبدأ بالتوسل إلى ياسون وهو توسل مماثل لذلك الذي أشارت إليه ميديا مسبقًا في الأبيات (88-12.73). وتكشف التقلبات النفسية الدائمة للبطلة ككل، خاصة رواية موكب الزفاف وما بعدها عن توتر البطلة وعدم استقرارها النفسي. اعتبارًا من رد فعلها الحزين مباشرة بعد مشهد الزفاف (158-153)، تدخل في حالة من الانهزامية واليأس (-12.159 172)، وبعدها في مواجهة شرسة مع غريمتها والتي تنتهي الآن بلهجة أكثر هدوء تطلب فيها من ياسون الوفاء بالوعود التي قطعها على نفسه:

Quodsi forte preces praecordia ferrea tangunt,
nunc animis audi verba minora meis!
Tam tibi sum supplex, quam tu mihi saepe fuisti,
nec moror ante tuos procubuisse pedes.
Si tibi sum vilis, communis respice natos;
saeviet in partus dira noverca meos.
Et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor,
et quotiens video, lumina nostra madent.
Per superos oro, per avitae lumina flammae,
per meritum et natos, pignora nostra, duos –
Redde torum, pro quo tot res insana reliqui;
adde fidem dictis auxiliumque refer!
Non ego te inploro contra taurosque virosque,
utque tua serpens victa quiescat ope;
Te peto, quem merui, quem nobis ipse dedisti,
cum quo sum pariter facta parente parens.

12.184-198

"لكن لو لمست توسلاتى قلبك الحديدى مصادفة،
فاصغ الآن إلى كلماتي المتواضعة النابعة من قلبي!
إننى أتوسل إليك كما كنت تتوسل إليّ كثيرًا، ١٨٥
ولا أتوانى فى أن أنبطح أمام قدميك.
فإن كنت وضيعة من وجهة نظرك، فلتفكر مليًا في طفلينا،
ستتعامل زوجة الأب القاسية بعنف مع أطفالى.

إنهم يشبهونك إلى حد كبير، وقد تأثرت بهذا التشابه،
وكلما نظرت إليهم تفيض عيناي بالدموع.
أتوسل إليك بحق الآلهة العلوية، وبحق ضياء ونيران جدي (الشمس)،
وبحق أفضالي عليك، وبحق طفلينا، والعهد الذي بيننا،
أعدنى إلى فراش الزوجية الذي من أجله هجرت، فى لحظات جنوني،
أشياءً كثيرة، كن مخلصًا في وعودك، ورد إليّ مساعدتي لك!
لا أستجدي مساعدتك ضد الثورين أو الرجال المحاربين،
أو أن يغلب النوم الأفعوان مقهورًا بفضل مساعدتك،
بل استجديك، أنت الذي استحقه والذي وهبتني ذاتك،
والذي أصبحت أنا من خلاله أمًا، مثلما صرت أنت من خلالي أبًا."

تحولت موضوع مقابلة ميديا وياسون في معبد ديانا الذي كان يكمن في توسل ياسون (12.73-88)، إلى توسل ميديا في الجزء الثاني من الرسالة (183-198) [٨٠]. نرى تحولًا عنيفًا لميديا من ملكة (regina, 3) إلى متوسلة (supplex, 185)، ويعد التحول عنيفًا لأن ميديا اضطرت لذلك بسبب خيانة زوجها، والتي يبدو أنها استنسخت بدقة التحول المأساوي للملكة ديدو إلى متوسلة في إنيادة فرجيليوس (Virg. Aen. 4.414, 424) [٨١]. يبدأ توسل الزوجة المخدوعة بعبارة (quod si forte) التي استخدمها ياسون في البيت 83، والتي يحاول المتوسل من خلالها الفوز بعطف من يتوسل إليه. يحمل الفعل الأمر (audi, 184)، أمرًا لياسون بالإصغاء إلى الكلمات المتواضعة (verba minora, 184)، التي تخرج من

([80]) Jacobson, *Ovid's Heroides*, 120-121.

يحقق التقديم والتأخير في موضوع التوسل الذي يستخدمه أوفيديوس توازنًا بنيويًا، حيث يعاد استخدام موضوعات النصف الأول الرسالة في النصف الثاني بنبرة مختلفة. وهذا ما حدث هنا، إذ يعقب توسل ياسون توسل البطلة. يمكننا كذلك أن نضيف إلى هذا الوصف الفني لبحارة الأرجو شروط أيتيس، ومساعدة ميديا في بداية القصيدة التي تعاود الظهور مرة أخرى كموضوع في النهاية (195-204 .12)، وكذلك الأرق الذي يؤثر على ميديا الأوفيدية جراء القلق على ياسون، الذي سببه لها حزنها الناجم عن هجرها (12.169-170).

([81]) Μητούση, "*De Genere: Φύλο*," 292.

ثنايا قلبها، بيد أن هذا الأمر لا يتفق مع عبارة (quod si forte) في البيت السابق. تكشف هذه الكلمات عن مزاجها المتوتر، حيث تريد من ناحية الاقتراب من ياسون من خلال التوسل إليه بلهجة هادئة، ولكنها من جهة أخرى تشير إلى حاجتها بشكل غير مباشر إلى إجباره على ذلك. إن الكلمات المتواضعة verba minora تمثل تقليلًا متعمدًا من شأن البطلة يهدف إلى كسب عطف الزوج الخائن. ونظرًا لأن البطلة تستهل حديثها بنبرة توسل في الأبيات التالية تعلن بوضوح بأنها ستلقي بنفسها كمتوسلة عند قدميه لتفوز بعطفه، وتذكره بأنه كان قد سبق وتوسل إليها (186-12.185)، عندما مَثُلَ أمام الملكة الشابة "جاثيا على ركبتيه γουνούμενος" عند أبوللونيوس (Apo. Rhod. Argon. 3.988). يعكس ضمير المتكلم المفرد للفعل (sum) الزمن الحاضر لرسالة البطلة هذه وموقفها، ويتناقض مع المخاطب المفرد للفعل (fuisti) الذي يشير إلى توسل الزوج الخائن في كولخيس. وبالمثل فإن استخدام الماضي التام مع الظرف الزمني (saepe) يحمل مسحة من السخرية، تريد البطلة من خلالها التأكيد على أن ياسون طلب مساعدتها مرات عديدة. يتداخل حاضر ميديا مرة أخرى مع ماضيها الأسطوري، ويُذكر القارئ بتوسل ياسون في معبد هيكاتي عند أبوللونيوس (Apo. Rhod. Argon. 3.975-1007).

عندما تشير ميديا مجددًا في الرسالة إلى المساعدة التي قدمتها إلى زوجها السابق، ربما تستخدم أقوى حججها في هذا التوسل، حجة الطفلين الذين أخذتهما معها لحبها لهم، لتنجح في كسب التعاطف captatio benevolentiae الذي يعد شرطًا جوهريًا يضفي فاعلية على التوسل. بما أن الزوجة الغاضبة والمخدوعة اضطهدت من قبل الملك الكورنثي في مأساة يوريبيدس، فإنها تتوسل إليه لتأمين بعض الوقت للإقامة في المدينة حتى تتمكن من إعداد خططها (Eur. Med. 292-363)، وهكذا، تسأله وهي راكعة عند ركبته (Eur. Med. 324: πρός σε γονάτων τῆς τε νεογάμου κόρης) البقاء يومًا آخر في كورنثة للحصول على ما يحتاجه طفلاها، مؤكدة على عدم مبالاة والدهم بهذا الأمر (Eur. Med. 343). يبدو أن ياسون عند أوفيديوس يمثل قناع كريون عند يوريبيديس، لأنه الشخص الذي طرد ميديا إلى خارج القصر (134)، والآن تجثو البطلة على ركبتيها أمامه متوسلة

إليه ليس للبقاء في المدينة ولكن ليعيدها البطل إلى فراش الزوجية (193). وهذا هو الاختلاف الرئيس الذي يظهر هنا ويكمن في أن ميديا الإليجية تتوسل لياسون ليعود إليها فعليًا، وأن يظل وفيًا لوعوده التي قطعها على نفسه في معبد ديانا، بينما ميديا التراجيدية تتوسل لكريون لتحصل على مزيد من الوقت للانتقام، وفيما يتعلق بياسون التراجيدي فهو لم يدخل في أي شكل من أشكال التوسل، برغم الاتهامات الدائمة التي تستهدف إلحاق الضرر بأخلاقه بسبب الخيانة.

تعبر ميديا عند أوفيديوس من خلال الإشارة إلى الطفلين عن قلقها بأن زوجة أبيهما ستقسو عليهما، ثم تشير إلى التشابه الكبير بين الطفلين وياسون (nimium similes, 189) لإثارة مشاعره. ومن الجدير بالملاحظة استخدام المستقبل (saeviet, 188) والإشارة إلى زوجة الأب القاسية (dira noverca, 188) خاصة وأن البطلة تعلن في موضع سابق من الرسالة أن طفليها بصحبتها بعد طردهم من قصر ابن أيسون (135)، ربما يكون ذلك بغرض الإشارة إلى الموقف القانوني الذي ينسب حضانة الأطفال إلى الأب بعد الطلاق. يلمح المستقبل هنا إلى أن حضانة الطفلين ستكون للأب وزوجة أبيهما، وهو الأمر الذي لم يُشر إليه عند يوربيديس ويعطي للبطلة إمكانية تسليط الضوء على عدم قدرة الزوجة الجديدة على تربية الطفلين، مستهدفة دائما الحب الأبوي لياسون والحنان الذي يسيطر عليه تجاه طفليه. في الوقت نفسه، فإنها تكشف عن جدارتها بتربية الطفلين وإسعادهما. ومن الجدير بالذكر أيضًا عدم وجود دليل واحد في الرسالة حول استخدام البطلة للطفلين كوسيلة للانتقام، وهو الحدث الذي جعل من ميديا واحدة من أكثر الشخصيات المأساوية في الأدب العالمي.

تظهر البطلة الأوفيدية هنا في صورة الأم الحنون الذي تهتم بمستقبل طفليها، لذا يبدو أنها بعيدة تمامًا عن تلك الشخصية التي تفكر في استغلال طفليها كوسيلة للانتقام، وفي نهاية المطاف تنفذ هذه الفكرة. تكره ميديا اليوربيدية طفليها (Eur. Med. 36)، وتصب عليهما اللعنات (Eur. Med. 112-113)، في الوقت نفسه تؤكد على صعوبة الأمومة وتقارنها بالحرب والمعركة، بينما تشير إلى طفليها عندما تسعى لكسب تعاطف الكورس لمساعدتها في عملها (Eur. Med. 250). كما أنها تستخدمهما في توسلها لكريون (Eur. Med. 340-347)، وتستغلهما لقتل كريوسا (Eur. Med. 780-789) وتعلن في النهاية أنها

ستقتلهما (Eur. Med. 792-793) وتغادر المدينة. تحرص بطلة يوريبيدس على الحفاظ على كرامتها ومقامها حتى وإن ارتكبت تصرفات متطرفة، فهي تعلن بوضوح أنها بعد الأن لن تكون ضعيفة أو خانعة (μηδείς με φαύλην κἀσθενῆ νομιζέτω, 807). تتحدث ميديا في واحد من أهم منولوجات مسرحيتها عند يوريبيديس (1019-1080) في المنولوج الأكثر أهمية من بين مونولوجاتها (1019-1080)، عن عدم جدوى تربية طفليها (1029-1039)، وتؤكد مرة أخرى على أن موتهما أمر لا بد منه، وهي نفسها من تقوم بتنفيذه (1062-1063)، لأن الغضب هو الذي يغلب على شخصيتها، ويتحكم بشدة تقريبا في إرادتها (θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,1079) [٨٢] وهذا هو ما يجعلها تختلف ولو ظاهريًا عن ميديا عند أوفيديوس ، لأنه يجب على المرء أن يضع في اعتباره دائمًا المزاج الخاص للبطلة الأسطورية القادرة على تحدي كل ما هو مقدس وحرام لتحقيق خططها، فقد وضعت خطة محكمة تمامًا وتحدثت بهدوء إلى ياسون لإقناعه (Eur. Med. 776). لقد سبق لميديا عند أوفيديوس أن كشفت عن البوادر الأولى لإنتقامها الوشيك من أعدائها، الأمر الذي يترك كل الاحتمالات قائمة (12.179-182).

يأتي القَسم بعد ذلك، والذي يمثل جزء لا يتجزأ من التوسل، ففي هذا القسم كررت ميديا حرف المعنى (per) ثلاث مرات، مثلما تكرر في قسم ياسون في الأبيات 73-98 من الرسالة. تقسم ميديا بالآلهة وبضوء جدها الشمس كما فعل ياسون في البيت 78 في توسله رغبة في تمجيد أصلها الإلهي، كما تقسم بأفضالها التي قدمتها إلى ياسون، وبطفليها، والوعود التي قطعها كل منهما للآخر (12.191-192). بينما كانت تستحلف ياسون استخدمت المخاطب المفرد للفعل الأمر redde بنبرة جازمة، وطلبت منه أن يعيدها إلى فراش الزوجية (redde torum, 163)، بقصد استعادة الزواج الذي وعدها بالحفاظ عليه في الماضي، بعد أن تخلت عن الكثير من أجله مدفوعة بجنون الحب (pro quo tot res insana reliqui, 193). أدركت البطلة، بعد أن أصبحت امرأة ناضجة، سلوكها عندما

(٨٢) فيما يتعلق بالمعنى المزدوج لهذه العبارة ، انظر: Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, 441-442.

كانت شابة ثائرة، فقد وصفت نفسها بأنها كانت مجنونة (insane, 193)، وهي تدحض هنا وعود ياسون وكادت أن توبخه على الأيام التي وعدها فيها بأنها ستكون عروسه في مخدعه (quam thalamo, nisi tu, nupta sit ulla meo, 86) والآن وصلتْ إلى مرحلة قام فيها بطردها من القصر (cede domo, 134) [٨٣]. تجدر الإشارة إلى أن ميديا استبدلت المخاطب المفرد لأفعال الأمر في الأبيات (12.193-194)، بالمتكلم المفرد، مصحوبًا بالضمير الشخصي (te) الذي تكرر للتأكيد (12.195-198). تكتب البطلة في هذه الأبيات (12.195-198) في البداية لياسون ما لم تطلبه منه (non ego te imploro, 195) مثل المساعدة على تنفيذ شروط أيتيس، لتذكّره البطلة هنا بالسبب الرئيس لتوسله، وتخبره بنبرة من الواضح أنها ساخرة، بأن ما تطلبه منه ليس مستحيلاً، في حين أن شروط أيتيس كانت مستحيلة. وهكذا، تقوم البطلة بإخبار ياسون عن سبب توسلها، وكذلك تكشف مرة أخرى حجم مساعدتها له، وتكتب له ببساطة شديدة، أنها تريده هو (te peto)، لأنها تستحقه (merui)، بأفضالها عليه، وهو شخصيًا وهب ذاته للبطله من خلال وعده بالزواج منها (197)، وهي بذلك تشير مرة أخرى إلى أحقيتها في تملكه التي تم التعبير عنها قبل ذلك (158). ينتهي التوسل بالإشارة إلى موضوع الأبوة الذي تحاول من خلالها استنهاض مشاعر ياسون (198)، كما فعلت قبل ذلك (12.186-190).

من خلال توسل البطلة في الرسالة الثانية عشرة، فإن القارئ لديه الفرصة للتعرف على جانب من جوانبها لم يتعرف عليه من خلال التراث، فهي في الرسالة الحالية ليست الفتاة الشابة العذراء virgo/ παρθενική التي يمتلئ قلبها بحب ياسون الذي ضحت من أجله بكل شيء[٨٤]، وإنما هي امرأة (femina) ، كما أعلنت هي شخصيًا (12.118)، ما زالت تحمل مشاعر الحب لياسون. تناضل البطلة من أجل العودة إلى فراش الزوجية بطريقة مختلفة عما قام به القناع اليوريبيدي لميديا، تجثو على ركبتيها بلا تردد وتتوسل إليه (12.186) وتطالبه بالوفاء بوعوده. على الجانب الآخر، تتخلص الشخصية التراجيدية لميديا عند يوريبيديس من كل أثر للحب داخلها، لذا أعماها غضبها فاتجهت للانتقام بطريقة

(83) Heinze, *Der XII. Heroidenbrief*, 206.
(84) Ov. Her. 12.83, Apo. Rhod. Argon. 3.975.

تجاوزت الأعراف الأخلاقية وأي أثر لغريزة الأمومة، فتحولت البطلة الأسطورية من عذراء (virgo)، إلى "امرأة" تعاني من ضغوط شديدة فوصلت إلى حد الشطط في تصرفاتها، إلى قتل طفليها. ومع ذلك، اختار أوفيديوس شخصية متعاطفة وجريحة للبطلة في محاولة لتبرير الفهم الخاطئ لشخصية ميديا.

بعد الانتهاء من التوسل، تسلط الزوجة المخدوعة الضوء على المهر وتُذكر ياسون للمرة الأخيرة بالمساعدة التي قدمتها لتنفيذ شروط أيتيس، وبكل ما ينعم به أيضًا بسببها حتى في وقت كتابة الرسالة الحالية، وتترك البطلة في نهاية الرسالة شكوكًا حول المصائب القادمة التي قد يؤدي إليهاغضبها:

Dos ubi sit, quaeris? Campo numeravimus illo,
qui tibi laturo vellus arandus erat.
Aureus ille aries villo spectabilis alto,
dos mea, Quam, dicam si tibi 'redde,' neges.
Dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus.
I nunc, Sisyphias, inprobe, confer opes.
Quod vivis, quod habes nuptam socerumque potentes,
hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est.
Quos equidem actutum-sed quid praedicere poenam
attinet? Ingentes parturit ira minas.
Quo feret ira sequar. Facti fortasse pigebit;
et piget infido consuluisse viro.
Viderit ista deus, qui nunc mea pectora versat.
nescio quid certe mens mea maius agit. 12.199-212

"تسألنى، أين مهري؟ لقد أحصيناه معًا فى ذلك الحقل،
الحقل الذي كان يجب عليك أن تحرثه قبل أن تحمل الفروة.
مهري هو ذلك الكبش الذهبى الذي يتميز بفرائه الكثيف،
الذي إن قلت لك "أعده إلي" كنت سترفض.
مهري هو أمنك وسلامتك، مهري هو الشباب اليونانى!
اذهب الآن، أيها النذل، وقارن ثروتك بثروة سيسيفوس (كورنثة).
كونك على قيد الحياة، ولديك زوجة وحمو قوي،

وقادر حتى على نكران الجميل، أنت مدين لي بهذا كله.
وسأقوم (بالانتقام) لكل هذا على وجه السرعة – لكن ما جدوى التكهن بعقابك؟
فثائرتي حُبلى بتهديدات عظيمة،
سأرافق غضبى حيث يقودنى! وربما سيجعلني ذلك أن أندم على أفعالي،
تمامًا مثلما أندم الآن على اهتمامي بزوج حائن. ٢١٠
ليت الرب، الذي يحير قلبى الآن، يرى هذه الأشياء!
وبالتأكيد لا أدري ما هو الأمر الجلل الذي يخالج عقلي!"

تعد فكرة المهر التي استخدمت مرتين في الرسالة، عنصرًا من القانون الروماني والأتيكي الذي وفقًا له كان على المرأة أن تقدم مهرًا عند الزواج. هنا تقدم البطلة ياسون وهو يسأل عن مهره (dos ubi sit, 201) في محاولة لتسليط الضوء على جشع ياسون الذي لا يعترف بحجم مساعدتها. تجيب البطلة فورًا على تساؤله، تشير إليه باستخدام المتكلم الجمع numeravimus بأنهما أحصيا المهر معًا في حقل آريس، كما تلمح إلى مساهمتها له في تنفيذ شروط أيتيس (12.199-200). ثم تشير بشكل قاطع من خلال تكرار كلمة المهر (dos, 202, 203) بأن المهر يكمن كذلك في حصوله على الجزة الذهبية، الذي يرفض الزوج الخائن (12. 202-203) أن يرده إليها، ويكمن المهر أيضًا في إنقاذه وأصحابه (203) وأخيرًا يتمثل في إمكانية زواج ياسون الآن من عروس ثري وذات نفوذ على الصعيد الاجتماعي (12.205-206). كل ما تحصيه ميديا من إنجازاتها تؤكد عليه مرة أخرى بتكرار ضمير الملكية (meum) في البيت 206. ترتبط هذه الإشارة إلى المهر ارتباطًا مباشرًا بالشروط lex في الأبيات (12.39-50, 93-108)[٨٥]. تشير بطلة يوربيديس، المخدوعة والمهجورة من قبل زوجها، إلى ما قدمته وما تخلت عنه بشكل مباشر وبشجاعة تميزت بها، دون اللجوء إلى أية مقارنة مباشرة بالعروس الجديدة (Eur. Med. 465-519). في الوقت نفسه، تقدم تلميحًا واضحًا عن الطمع في مال الزوجة من جانب ياسون، الذي يبدو أنه يستهدف الثروة والسلطة من خلال الزواج بعروس قوية ذات نفوذ اجتماعي (nuptam

([85]) Heinze, *Der XII. Heroidenbrief,* 206-207

socerumque potentes, 205) وبالتالي تقدم ميديا نموذجًا غير بطولي على الإطلاق لشخصية ياسون(٨٦). يسلط رد ميديا الإليجية الضوء على كلمات بطلة الدراما اليوربيدية، في ردها على ياسون، الذي يبرر اختيار كريون لنفيها، بأنها لم تستجب لأوامر أولي الأمر (Eur. Med. 446-464)، حيث أجابته أنها أنقذته (ἔσωσα σ΄, 467)، وتستمر في إحصاء أفعالها وتضحياتها من أجله (Eur. Med. 465-519). وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأبيات (12. 199-212) تحمل أيضًا إجابات للأسئلة البلاغية التي جاءت في الأبيات (12.53-54) و(12.103-104) والتي تقارن البطلة من خلالها بين غريمتها وبينها. ومن ناحية أخرى فلقد أعمى حب ياسون الملكة الشابة في النص الهيللنتستي، حيث تعبر عن قلقها من نسيان ياسون لها بعد كل ماقدمته له (Apo. Rhod. Argon. 3.1069-1071, 1110-1111)، وهكذا تحافظ على موقف أكثر رومانسية تجاهه. أما ميديا الإليجية فتسعى في هذه الأبيات الأخيرة من الرسالة إلى رفض أو منع أي اعتراض من جانب ياسون على توسلها الذي عبرت عنه من خلال الإشارة إلى مهرها، الذي يتمتع به الآن ولكن يبدو أنه يتجاهلها(٨٧). ينتاب ميديا عند أوفيديوس قلق من الكشف عن حبها وتعاطفها مع ياسون عن طريق تصوير نفسها بصورة تلقائية وغير مباشرة بالمقارنة بالعروس الجديدة، وكما ينتابها أيضًا الخوف من الرفض الوشيك من جانب زوجها السابق. بينما في نفس الموضع بالضبط، فإن الصورة اليوربيدية للمرأة المخدوعة، بكبريائها الجريح، لا ينتابها أي قلق من عدم عودة ياسون، وإنما تشعر بالقلق فقط من احتمال فشل خططها التي سوف تكلف لها كرامتها واسمها، كما تخشى من أن تصبح مجالًا للسخرية (Eur.Med. 383: θανοῦσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων)، وتتحدى وتهدد وتتوعد بالانتقام ولا تكتفي بالتوسلات مثل بطلة أوفيديوس.

بعد أن أوضحت ميديا لياسون حجم المهر الذي أعطته إياه، تواصل البطلة بلهجة تهديد مماثلة لتلك التي استهلت بها قبل ذلك توسلها في الأبيات (12. 178-182). كانت

(86) Μητούση, "*De Genere: Φύλο*," 305.
(87) Heinze, *Der XII. Heroidenbrief*, 206

هناك حاجة لأبيات إضافية تكشف فيها بطلة الرسالة عن مشاعرها في الوقت الذي كانت فيه معزولة ومخدوعة ومهجورة وهي تجلس وتكتب رسالتها. هذا هو غضبها (ira, 208)، وهو شعور حافظت عليه ببراعة كامنًا تمامًا، وأوهمت القارئ بأنها عاجزة، ومهجورة ولكن لم تفارقها مشاعر الحب القوية تجاه ياسون. وهذا هو الفارق الرئيس مع شخصيتها التراجيدية. قد يبدو هذا الفارق اختلافًا رئيسيًا أو تطابقًا مع الشخصية المأساوية، يتمثل الاختلاف، في أن شخصية ميديا عند أوفيديوس تُظهر قدرًا من ضبط النفس والصبر في مقابل نزعتها المحمومة للانتقام عند يوربيديس، أما المطابقة فتتجلي في أن البطلة الأوفيدية في هذا الموضع يبدو أنها تتبنى كلمات البطلة اليوربيدية المتعلقة بتأثير غضبها على قراراتها (θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, 1079). تعلن بطلة الرسالة بما لا يدع مجالًا للشك أنها ستسير وراء غضبها، ولكنها أعربت عن بعض الشكوك في ذلك (pigebit fortasse)، إذ تبدي الآن ندمًا على المساعدة التي قدمتها لرجل خائن (12.208-209). الآن (nunc) حيث عاد إليها قلبها وتجهل الفعل الأعظم الذي يخالج عقلها (12.211-212)، وهو نفس العقل الذي عانى البداية الأولى للدمار عندما أصابه سهم الغرام برؤية ياسون (illa fuit mentis prima, 32) وشعر بحزن عميق عندما سمع بموكب الزفاف يقترب من منزله (sed tamquam scirem, mens mea tristis erat, 150) [٨٨].

لكن لا ينبغي تسليط الضوء على المهر ولا شبهة وجود تهديدات وشيكة، ما يجب التأكيد عليه هو التحول الذي يحدث في شخصية البطلة ومزاجها، فقد تخلت ميديا في الأبيات الختامية من الرسالة عن الرداء الإليجي وارتدت رداءًا مأساويًا، مشابهًا للذي انتقمت به من غريمتها. فقد وصلت المرأة التي وقعت ضحية لخيانة زوجها إلى حالة من اليأس واستجدت العودة إلى فراش الزوجية في الرسالة، وكانت تسعي لكسب تعاطف ياسون[٨٩]،

---

(٨٨) يشير بلوك Bloch إلى أن تهديدات ميديا يمكن أن ينظر إليها أيضًا على أنها محاولات لإقناع ياسون بالتحلل من الزواج الجديد والعودة إليها. وهذا الرأي كان بالإمكان قبوله إذا لم تكن البطلة قد أعلنت أنها تستشيط غضبًا وتأسف للمساعدة التي قدمتها لزوجها السابق. توضح الإشارة المتكررة للبطلة إلى العقل المراحل العاطفية التي مرت بها، انظر: Bloch, "Ovid's Heroides 6," 208 .

(٨٩) قارن: Eur. Med. 776: μολόντι δ’ αὐτῶι μαλθακοὺς λέξω λόγους

بيد أنها وإن كانت قد هددت وتوعدت عند يوريبيديس، إلا أن هذه التهديدات ليس لها مكان في نص أوفيديوس . ونظرًا لأن ميديا لا تدري ما هو التصرف الأكبر الذي يخامر عقلها (nescio quid certe mens mea maius agit, 212) تشرع في كتابة الرسالة بكلمات بسيطة (verba minora, 184)، تحمل داخلها غضبًا إلهيًا (viderit ista deus, 211) يناسب الشخصيات المأساوية(٩٠).

لا تزال تكتب قصيدة إليجية لكن بعد قليل لن يكون هناك مكان في القصيدة الاليجية للأفعال الصعبة التي يُنتظر أن تأتي بعد ذلك، حيث إن المستقبل في مستوى الأسطورة سيصبح الماضي الأدبي. يترك أوفيديوس الآن تطور الأسطورة في أيدي يوريبيديس، بعد طرد كريون للبطلة وإعلان الخطط للكورس وقبل تنفيذ الخطة الأولى بقليل، خطة قتل كريوسا والملك الكورنثي(٩١)، مما يمنح البطلة الخلود الذي تستحقه بهدف تبرئتها في أعين القراء، لأنه على الرغم من أعمالها تمكنت من أن تكون واحدة من الشخصيات الأدبية الأكثر شعبية في كل العصور.

(٩٠) يتحدث بارتشيسي Barchiesi عن مستويين من الوعي الذاتي، هما مستوى الشخصية الأدبية ومستوى المؤلف، وعند هذه النقطة، يكتب كل من الكاتب والشخصية الأدبية مسيرته الخاصة ويقدم التفسير الذي يراه. بالنسبة للشخصية الأدبية "maius" تشير إلى الجرائم التالية، بينما بالنسبة للكاتب، يكتسب البيت بُعدًا شاعريًا يشير ضمنيًا إلى ظهور الدراما أو الملحمة (التحولات). إلى جانب ذلك، يتم استخدام maius كديباجة أو وعد بشيء أكبر، أنظر:

Alessandro Barchiesi, "Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroides," *Harvard Studies in Classical Philology* 95 (1993) 343.

(91) Curley, *Tragedy in Ovid*, 11.

الخاتمة

تلعب ميديا في الرسالة الثانية عشرة من البطلة دور المبدع والكاتب، وهو الدور الذي تجاى من خلال كتابة هذه الرسالة لزوجها غير الوفي. يتيح هذا الدور لميديا استقلاليةً غير نمطية كشخصية أدبية وأسطورية، فيما يخص صورتها التي تقدمها لجمهور القراء، وهو امتياز لم تنله ميديا عند كل من يوريبيديس وأبوللونيوس. ويساعدها في هذا شكل الرسالة، الذي يتيح ثباتًا لم يصادفه القارئ أو المشاهد في العمل الملحمي والدرامي. يهيئ هذا الثبات للقارئ التغلغل في جميع مراحل الحالة الأخلاقية والروحية لكاتبة الرسالة وتتبع الفكر الذي يتبادر إلى ذهنها لحظة بلحظة، بالمقارنة مع الصنفين الأدبيين الآخرين، الملحمي والمأساوي، اللذين لا تسمح طريقة سردهما وتسلسلهما السريع في تطور حبكة الرواية الملحمية أو المسرحية بتسليط الضوء عليها عن قرب.

ما قام أوفيديوس بإنجازه في رسالته غير مسبوق في التراث السابق. تعيش بطلته ماضيها بوضوح دون أن أن تظل فيه على نحو كامل. لقد غاب عن وجه ميديا، وجه الفتاة الشابة في الملحمة، والزوجة المخدوعة والقاتلة المحتملة وقاتلة طفليها في التراجيديا. وهكذا، يتيح الثبات المشار إليه أعلاه في نفس الوقت إطارًا يسمح لكاتبة الرسالة بالانتقال من دور إلى آخر. تختار من كل دور ما يخدم وجهة نظرها لتحقيق هدف رسالتها. ويشكل هذا "استقلالية" في الكتابة، خاصة وأن المادة الأسطورية كلها متاحة أمامها، وبالتالي لديها القدرة على تغيير ما تشاء. بدأ هذا "الاستقلال" في هذه القصيدة الحالية، عندما تبنت ميديا كلمات مربية يوريبيديس لتصب لعناتها على وصول بحارة الأرجو، لتصير مرة أخرى بطلة لمسرحية يوريبيديس. ويبدو الاستقلال كذلك حتى عندما وصفت الفتاة الشابة الملحمية، بطريقة تعكس قلقها، الشروط التي أعلنها أيتيس لبحارة الأرجو وعندما وقفت في ساحة آريس لمتابعة تنفيذ هذه الشروط وقد ظلت صامتة عند رؤيتها. عندما يشار مرة أخرى إلى عهود الزوج الخائن أخفت كل مالديها من عاطفة وأكدت على لهجة التضرع في حديث البطل وتوسلاته المباشرة كي تبرز حجم خيانته لها. وتتمثل ذروة كل هذه الأحداث في طردها من قصر كورنثة، ليس على يد كريون، ولكن على يد نفس الرجل الذي استفاد ذات يوم مساعدتها. ثم، يأتي بعد ذلك موكب الزفاف الذي وصفته البطلة، والذي تبلغه لكل من يقرأ ويتلقى هذه الرسالة. يجد

القارئ في دراما يوريبيديس البطلة في حالة من اليأس، وأن زواج ياسون من زوجة أخرى قد وقع بالفعل، ولكن في نص أوفيديوس فإن القارئ لديه الفرصة ليعيش لحظة بلحظة وخطوة بخطوة موكب الزفاف الذي يعد دليلًا دامغًا على عدم وفاء ياسون بوعوده، وكذلك اللحظة التي صار فيها بقاء البطلة على قيد الحياة يمثل لها نوعًا من العقاب poena. تعلن البطلة ببساطة، أو تكاد تعترف بكل ما عاشته وتعيشه كي تخفف من حدة الضغط النفسي الذي يثقل كاهلها وتحصل على براءة لم تحصل عليها من قِبل ياسون. في نهاية رسالتها، أعماها غضبها لدرجة أنها شخصيًا لا تعرف إلى أين سيقودها عقلها.

وجهت ميديا الزوجة المخدوعة سيلًا من الاتهامات لياسون في الرسالة. فهو متهور (audax, 14) وغافل (immemor, 16) وخائن (perfidus, 19, 37) ومخادع (fraudis, 91) وطامع في الثروة فقد اختطف تقريبًا الجزة الذهبية من أيدي البطلة (raperes, 108)، وسارق لعذريتها وبرائتها (latro, 111)، وأخيرًا ناكر للجميل (ingratus, 206)، خاصة وأنه يعترف بما قدمته إليه. تتحكم وجهة نظر كاتبة الرسالة في رأي الزوج الخائن وهذا ما تؤكده الاتهامات المذكورة أعلاه. ما يراه القارئ هو ما نسجته ميديا بمهارة عن شخصية ياسون، فهو غير محبوب بالمرة، كما لا يحظى بأية فرصة لتبرير أفعاله، على النقيض من ميديا التي تتوافر أمامها كل الفرص لتبرير أفعالها في هذه الرسالة. ويبدو أن البطلة تحاول باستمرار كسب عطفه، ولكن كان من المستحيل أن تنجح في ذلك وقد وجهت اتهامات عديدة إليه. لا يكمن الغرض من هذه الرسالة في إلحاحها على البطل للوفاء بوعوده واستعادة الزواج فحسب، ولكن في تسليط الضوء على شخصيته الجشعة على أمل أن تحظى بتعاطف الجميع فيما يستجد من أحداث لاحقة.

لا أحد يستطيع القول بأن بطلة الرسالة الثانية عشرة هي شخصية بغيضة، تبدو بطلة أوفيديوس ودودة تمامًا، خاصة وأنها تفتح قلبها وعقلها للقارئ وتكشف له كيف عاشت وكيف تعيش الخيانة وحنث الزوج الخائن باليمين. ورغم أنها لم تستطع إقناع ياسون بالوفاء بعهوده، إلا أنها تقنع القارئ لتفهم والتماس العذر لأي فعل متطرف يراود عقلها. تكشف ميديا عن تطور شخصيتها وتلقي الضوء على كل الجوانب الغامضة في شخصيتها المعقدة

الموجودة في التراث بإعادة قراءة افعال قناعها المأساوي والملحمي من خلال وجهة نظر امرأة مجربة تعلمت من أخطائها. يبدو أوفيديوس ظاهريًا طوال وخلال عملية وصف الحالة النفسية لميديا أوفيديوس غائبًا، ولكنه نجح ليس فقط في قراءة ما يدور في ذهن بطلته بل صار هو نفسه عقلها.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

- Diggle, James. *Euripidis fabulae* (Vol. 1). Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Dörrie, Henricus. *P. Ovidii Nasonis Ovidii Nasonis: Epistulae Heroidum* (Band 6). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1971.
- Fränkel, Hermann. *Apollonii Rhodii: Argonautica*. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- Wendel, Karl. *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*. Berlin: Weidmann, 1935.
- Kenney, Edward J. P. *Ovidi Nasonis: Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press, 1995.
- Kiessling, Adolf. *Annaei Senecae Oratorum et Rhetorum Sententiae Divisiones Colores*. Leipzig: B. G. Teubner, 1872.
- Mynors, R. A.B. *P. Vergili Maronis: Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Nauck, August. *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF). Leipzig*, 1889.
- Ogilvie, R. M. *Cornelii Taciti: Opera Minora*. London: Oxford University Press, 1975.
- Schwartz, Eduard. *Scholia in Euripidem*. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimer, 1887.
- Ovid. Heroides. Amores. Translated by Grant Showerman. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 41. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914.
- Winterbottom, M. *M. Fabi.Quintiliani: Institutionis Oratoriae Libri Duodecim* (Vol. 2, Libri 7-12). Oxford: Oxford University Press, 1970.

ثانيًا: المراجع غير العربية:

- Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982.

- Azouqa, Aida O. "Metapoetry between East and West: 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī and the Western Composers of Metapoetry: A Study in Analogies." *Journal of Arabic Literature*, 39, No. 1 (2008): 38-71.
- Barchiesi, Alessandro. "Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroides." *Harvard Studies in Classical Philology*. 95 (1993), 333-365.
- Bloch, David J. "Ovid's Heroides 6: Preliminary Scenes from the Life of an. Intertextual Heroine." *Classical Quarterly* 50.1 (2000) 197-209.
- Bömer, von Franz. *P. Ovidius Naso Metamorphosen: Kommentar*, V.4. Heidelberg: Winter, 1997.
- Corrigan, Kristy. *Virgo to virago: Medea in the Silver Age*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Curley, Dan. *Tragedy in Ovid: Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Green, Peter. *The Argonautika by Apollonios Rhodios*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2007.
- Heinze, Theodor. *Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason*. Leiden, New York, Köln: Brill, 1997.
- Hinds , Stephen. "Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine." *Materiali e Discussioni* 30 (1993): 9-47.
- Hinds , Stephen. "Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the "Metamorphoses" and its tradition" In *The Cambridge Companion to Ovid*, edited by Philip Hardie. Cambridge, U.K., New York: Cambridge University Press, 2002.
- Hunter , Richard. *Apollonius of Rhodes: Argonautika*. *Book III*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Hunter, Richard. *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies. Cambridge*: Cambridge University Press, 2005.
- Isbell, Harold. *Ovid: Heroides.* London and New York: Penguin, 1990.
- Jacobson, Howard. Ovid's Heroides. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- Knox, Peter. "Ovid's Medea and the Authenticity of Heroides 12." *Harvard Studies in Classical Philology 90* (1986): 207-223.
- Knox, Peter "Lost and Spurious Works." In *A Companion to Ovid*, edited by Peter Knox, Malden-Oxford: Wiley- Blackwell, 2009.
- Lindheim, Sara H. *Male and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2003.
- Mastronarde, Donald. *Ευριπίδου Μήδεια*. Μεταφράστηκε από Γιωτοπούλου, Δ., επιμ. Χριστόπουλος, Μ. Αθήνα: Πατάκης, 2006.

- Μητούση, Ειρήνη. "De Genere: Φύλο και Γένος στις «Ηρωίδες» του Οβιδίου." PhD diss., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2007.
- Miller, John F. "Ovidian Allusion and the Vocabulary of Memory," In *Oxford Readings in Ovid*, edited by Peter Knox. New York: Oxford University Press, 2006.
- Nishimura-Jensen, Julie. "Unstable Geographies: The Moving Landscape in Apollonius'"Argonautica" and Callimachus' "Hymn to Delos". *Transactions of the American Philological Association* 130 (2000): 287-317.
- Otis, Brooks. "Ovid and the Augustans." *Transactions of the American Philological Association* 69 (1938): 188-229.
- Palmer, A. *P. Ovidi Nasonis Heroides with the Greek Translation of Planudes*. Oxford: Clarendon Press, 1898.
- Papadopoulou, Thalia. "The Presentation of the Inner Self: Euripides' "Medea" 1021-1055 and Apollonius Rhodius "Argonautica" 3, 772-801." *Mnemosyne* 50. 6 (1997): 641-664.
- Rittenbaum, Ann Haigler. "The Process of Grieving in Ovid's Heroides." PhD diss., St. Louis, Missouri: Washington University, 1997.
- Ross, David O. *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus Elegy and Rome*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1975.
- Sargent, Jeannet L. "The Novelty of Ovid's "Heroides": Libretti for Pantomime." PhD diss., School of Bryn Mawr College, 1996.
- Sens, Alexander. "Pleasures Recalled: AR 3. 813 -814, Asclepiades, and Homer." *Harvard Studies on Classical Philology 101*: (2003): 303-309.
- Spentzou, Efrossini. *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003.
- Verducci, Florence. *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1985.
- Wills, Jeffrey. *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

ثالثًا: المراجع العربية:

- أوفيديوس. *رسائل البطلات*. ترجمة علي عبد التواب وبهاء الدين أسامة. القاهرة: مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، ٢٠١٢.
- يوريبيديس. *ميديا*. ترجمة منيرة كروان. القاهرة: المجلس القومي للترجمة، ٢٠١٢.