الأبعاد النفسية والاجتماعية لشخصية البخيل:

دراسة في مسرحيه "جرة الذهب" (*Aulularia*) لبلاوتوس Plautus

أ.م.د. محمد خليل رشدي

كلية الآداب – جامعة أسيوط

Abstract

The Psychological and Sociological Dimensions of the Character of the Miser. A Study in Plautus' *Aulularia*

The miser character has appeared in many dramas throughout the ages in different cultures, and its miser character has often been associated in its appearance with comic features. Perhaps those features were what made it more popular for audience, who was, and still sees in the miser's behavior a funny and ridiculous subject. In addition, the audience might not feel towards the miser any kind of compassion for the suffering he brings to himself because of his miserliness. However, the audience might feel some kind of compassion towards those who are close to him, such as his wife or children, who are suffering most from the miser's behavior, and his permanent followers of the policy of deceiving those around him and their illusions that he is the neediest person at all.

We have seen in the miser's character in the *Aulularia* of Plautus that everyone around him suffered from his miserliness, even his servant herself. In spite of possessing a jar of gold, perhaps if, he exploited it for the livelihood of the kings. However, the stinginess stands between a person and his dignity, humanity, and his sense of those who live with him. His life, then, turns into daily situations that raise laughter and ridicule in the heart and mind of everyone who knows his truth, and turns into suffering for everyone who lives with him and does not realize his ugly truth.

From here, we shall discuss in this research the following points:

- First: Defining miserliness and providing a psychological analysis of the personality of the miser.
- Second: Drawing dramatic analysis of comic paradox in the play.
- Third: Drawing analysis of the relationship between the rich and the poor, as presented in the *Aulularia*.
- Fourth: Analysis of the suggested end of the play, which was written by Antonius Cordus.

الملخص: ظهرت شخصية البخيل في العديد من الأعمال الدرامية على مر العصور وفي ثقافات مختلفة وقد ارتبطت شخصية البخيل غالبًا في ظهورها بالملامح الكوميدية، ولعل تلك الملامح كانت هى ما جعلها أكثر رواجًا لدى الجمهور الذي كان ولا يزال يرى في تصرفات البخيل مادة مثيرة للضحك والسخرية وربما لا يشعر المتفرج تجاه شخصية البخيل بأي نوع من الشفقة تجاه ما يجلبه على نفسه من معاناة نتيجة بخله، بيد أنه قد يشعر بنوع من الشفقة تجاه من يحيط بالبخيل من المقربين منه مثل الزوجة أو الأبناء هؤلاء الذين يعانون أشد المعاناة من تصرفات البخيل واتباعه الدائم لسياسة خداع من حوله وإيهامهم بأنه لا يملك شيئا وأنه أكثر الناس احتياجًا على الإطلاق.

ولقد رأينا في شخصية البخيل يوكليو Euclio في مسرحية "جرة الذهب" (Aulularia) لبلاوتوس نموذجًا قد يقترب في أبعاده كثيرًا من شخصية البخيل على مر العصور، فلقد عانى كل من حوله من بخله حتى خادمته نفسها، بالرغم من امتلاكه لجرة من الذهب، ربما لو استغلها لعاش عيشة الأغنياء المترفين، لكنه البخل الذي يقف حائلًا بين الإنسان وكرامته وآدميته وإحساسه بمن يعيشون حوله، فتتحول حياته إلى مواقف يومية تثير الضحك والسخرية في قلب وعقل كل من يعرف حقيقته، كما تتحول إلى معاناة لكل من يعيش معه ولا يدرك ماهيته.

وسوف نتناول في بحثنا هذا النقاط التالية:

أولًا: تعريف البخل وتقديم تحليلًا نفسيًا لشخصية البخيل.

ثانيًا: تحليل المفارقة الكوميدية في المسرحية.

ثالثًا: تحليل العلاقة بين الغني والفقير كما وردت في مسرحية "جرة الذهب".

رابعًا: تحليل النهاية المقترحة للمسرحية التي أضافها أنطونيوس كوردوس **Antonius Cordus.**

لا شك أن البرولوج في **مسرحية" جرة الذهب Aululariа**[١] يأخذ قدرًا خاصًا من الأهمية، لأنه يرسم تاريخ عائلة يوكليو، الذي يبدو للمشاهد كرجل أصابته لعنة البخل أبًا عن جد.[٢] من هنا تأتى أهمية ظهور الإله الحارس للمنزل لار Lar في بداية المسرحية لأنه هو الذي يبدو على دراية تامة وتخطيط لكل شيء. فهو راوٍ متمكن من الحكايات، خاصة في حكاياته عن هؤلاء الذين كان له دور في حياتهم. ولعل السبب الآخر الذي يجعله راوٍ متمكن لأبعد ما تقتضيه الحبكة الدرامية، ذلك لأنه يقوم من ناحية بالترفيه عن الجمهور، وأيضًا لخلقه عالم من الخيال، بدون تردد، وبالدخول مباشرة في صلب الموضوع وبالتعريف عن نفسه من البداية.[٣] فنجد هذا الرب الحارس للبيت يعلن للجمهور أن يوكليو ما هو إلا صورة طبق الأصل من والده وجده:

"Lar Familiaris: pariter moratum ut pater avosque huius fuit. ٢٢"

"لار حارس البيت: إنه صورة طبق الأصل من والده وجده.[٤]"

---

[١] تشتق الكلمة *(Aululariа)* من الكلمة اللاتينية (*aula*) (أو من كلمة أكثر حداثة وهي (*olla*) جرة،, والتي ربما تكون كلمة "قلة" باللغة العربية قد اشتقت منها، حيث توضح التسمية دور الجرة المميز طوال العمل. وجدير بالذكر الإشارة إلي أن هناك عمل يحمل نفس الاسم Aululariа أو *Querolus* كُتب في القرن الرابع الميلادى لكاتب مجهول، ويقول عنه البعض أنه تقليد لمسرحية **وعاء الذهب** لبلاوتوس بينما يقول آخرون أنه عمل مستقل بذاته في حبكته، لمناقشة هذا الأمر بالتفصيل، انظر: أحمد حمدي المتولي (٢٠١٦) ٣.

[٢] Juniper (١٩٣٦), ٢٨٠. & Wilner (١٩٣١), ١٦٨.

إن البرولوج في مسرحيتي جرة الذهب *Aululariа* و *"الحبل" Rudens* يعد استثناءً لما هو متعارف عليه بالنسبة للبرولوج عند بلاوتوس، وذلك لأن البرولوج في المسرحية يأتي كاشفًا لما نحن بصدد مشاهدته فيما يخص شخصية البخيل. كما تأتى أهمية البرولوج في تأكيدها على ملامح الشخصية قبل أن تظهر للجمهور. انظر: Parker (١٩٩٦), ٦٠٢. & Wilner (١٩٣١), ٢٨٢.

[٣] Sharrock (٢٠٠٩), ٣٥.

[٤] تمت الاستعانة بترجمة الدكتور عبد المعطى شعراوي لمسرحية "جرة الذهب" إلى اللغة العربية. راجع: عبد المعطى شعراوي (٢٠١٤): جرة الذهب. تأليف بلاوتوس. سلسلة المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٦٩.

ويرجع السبب الذي جعل من بخل يوكليو وأبيه وجده بمثابة لعنة متوارثة، فهذا كله كان بسبب قلة ما أظهروه من احترام تجاه لار نفسه، فكان البخل هو اللعنة التي أصابتهم جيلًا بعد جبل:

"Coepi observare, ecqui maiorem filius
mihi honorem haberet quam eius habuisset pater.
atque ille vero minus minusque impendio
curare mínusque me impertire honoribus. ١٦-١٩."

"بدأت أراقب إن كان الابن يكن لي احترامًا
أكبر مما كان يكنه لي والده من قبل.
لكنه في واقع الأمر كان إهماله لي
يزداد شيئًا فشيئًا، وكان احترامه لي
يتضاءل شيئًا فشيئًا."

وحيث إننا بصدد التعامل مع شخصية يوكليو البخيل، الذي ورث البخل عن أبيه وجده، فقد رأينا أن نتطرق أولًا إلى التحليل النفسي لصفة البخل وأنواعه وبعض من ملامح شخصية البخيل قبل أن نبدأ في تحليل شخصية يوكليو في المسرحية. الأمر الذي سوف يساعدنا في إدراك مدى تطابق تلك الملامح على شخصية يوكليو وأيضًا في الوقوف على مدى براعة بلاوتوس في رسم ملامح البخل بطريقة تحاكي طبيعة شخصية البخيل كما يمكن أن نجدها في الواقع ولا تحيد عنها.

فما هو التحليل النفسي للبخل؟

البخل هو شكل من أشكال الخوف من عدم وجود ما يكفي. وهو تحفيز للشخص على عدم التخلي عما يملك حتى لو كان التخلي عنها لن يسبب له مشكلات.[١]

[١] Johnson & Izquierdo (٢٠٠٧), ٤٢٩.

الخصائص النفسية لشخصية البخيل وأهم ملامحها:

من الخصائص النفسية التي تميز **البخلاء** الهم الدائم، والحزن العميق.. وكلاهما ناشئ عن حرص البخلاء على أن يظل ما في حوزتهم مصونًا، والتوقع لما قد يطرأ عليه من عوامل الانفاق والضياع.[١]

وينتاب الشخص **البخيل** الشعور بتجنب التفاعل مع الآخرين، فيتجنب النظر إلى من يخاطبه، وهو بذلك يتجنب التواصل مع الأشخاص، بل وقد ينتابه الشعور بالغضب إذا ما طلب منه الطرف الآخر مواجهته بأمر ما، ذلك الغضب هو الذي يؤدي إلى عزلته اجتماعيًا، لذلك يعيش **البخيل** في حالة من عدم الأمان وفقدان الثقة المزمن فيمن حوله. ويتحول الشعور بعدم الأمان إلى إحساس متلازم بالخوف وتوقع حدوث الشر.[٢] وقد يأتي البخل في الكبر ليعبر عن أن هذا البخيل لم يشهد رموزًا للكرم منذ الصغر في بيئته التي نشأ فيها.[٣]

فالبخيل يتسم بالأنانية في معاملاته، والعزلة في حياته. كما أن **البخيل** محاصر بالخوف، فهو مشغول دائما بالحساب الدقيق لما يملك، وما هو تاركه لورثة لا يحملون نفس خصائصه بالتأكيد. ولا شك في أن هذه العوامل النفسية المختلفة تؤثر على المظهر الخارجي، وتنطبع عليه. فما أبعد البخيل عن السرور أو الانطلاق، وما أقربه دائمًا من الكآبة والتقطيب.[٤]

---

[١] حامد طاهر (٢٠٠٩) ٢٠٢. يشير المؤلف إلى تحليل البخلاء للجاحظ في أن محاولات الأفراد لجمع الثروة لا عيب فيها، لأنه من مجموع هذه المحاولات يتكون النشاط الاقتصادي في أى مجتمع مزدهر، وإنما يأتي الضرر من تحول جمع الثروة إلى هدف في حد ذاته.

[٢] Johnson & Izquierdo (٢٠٠٧), ٤٣٠.

[٣] Coiteux (١٩٧١), ١٠٣٣.

[٤] حامد طاهر (٢٠٠٩) ٢٢٢. بل إن هناك من الزاهدين من قد يفوق البخلاء في سلوكهم، هؤلاء الذين لم يكتفون بقمع الشهوات، بل تعدوها إلى تعذيب النفس بالقيام في الشمس في أشد ساعات الحر، والتمرغ على الرخام في الشتاء. هؤلاء هم الناقمين على الحياة والمتشائمين من كل شيء في الوجود. من هؤلاء من يرفض أن ينعم في الحياة بالمأكل الشهي لأنه يرى أن الاستمرار في طلب اللذائذ يسبب ألمًا، فتصبح النفس شرهة، أطماعها كثيرة وآمالها واسعة. انظر: أحمد أمين (٢٠١٢) ١٠٢.

وقد يتحول **البخل** إلى سلوك وقائي يأتي كرد فعل تجاه من قاموا بالإساءة للشخص **البخيل** من قبل، وقابلوا إحسانه أو كرمه بالبخل وعدم إظهار التقدير المتوقع، أو الرد بطريقة أقل مما يجب. في هذه الحالة يولد التحول في سلوك الشخص الذي يبدأ بظهور أعراض الأنانية، وبقوة ثم يتطور إلى البخل في العطاء أو التقدير.[١]

أنواع البخل:[٢]

- **البخل المادي:** يمكن أن يكون موروثًا خاصة بالنسبة للشخص الذي عاين وعايش الحياة في بيئة يحكمها ويسيطر عليها **البخل**. من هنا فإنه يكبر ويكبر معه الشعور بعدم الأمان تجاه المال، ويكبر معه الاعتقاد الدائم بالافتقار. ونحن نستخدم لفظ الاعتقاد وليس الإحساس، لأنه مهما امتلك من المال فإنه يظل يعتقد أنه لا يملك شيء ويسيطر عليه الشعور الدائم بعدم الأمان.[٣]
- **البخل الشعوري:** هو الذي يجعل البخيل يبخل بمشاركة مشاعره مع الآخرين. ويحدث هذا بسبب خوف **البخيل** من أن يستغل أحد مشاعره ويتمكن من السيطرة

---

[١] Spanovic (٢٠١٢) ٣.

[٢] Parvez (٢٠١٤) 'Understanding the Psychology of Stinginess', www.psychomichanics.com.

[٣] إن ثيوفراسطوس Θεόφραστος يصف في كتابه "طبائع الشخصيات" الشخص الذي يتغاضى عن كرامته حينما يتعلق الأمر بإنفاق المال بالشحيح *Ἀνελεύθερος* ، حيث يقول ثيوفراستوس:

"ἡ δὲ ἀνελευθερία ἐστὶν ἀπουσία τις φιλοτιμίας δαπάνην ἐχούσης."

"الشح هو اهدار الكرامة حين يتعلق الأمر بإنفاق المال" Theophrastus, *Characters*, XXII.

أما عن البخل والدناءة "αἰσχροκέρδεια" يقول ثيوفراستوس:

"ἡ δὲ αἰσχροκέρδεια ἐστι ἐπιθυμία κέρδους αἰσχροῦ"

"البخل (أو الدناءة) هو الرغبة الملحة في الكسب المذموم" Theophrastus, *Characters*, XXX

والبخيل، إذا، *Αἰσχροκέρδος* عند ثيوفراسطوس فهو الشخص الذي تسيطر عليه تلك الرغبة الملحة في الكسب المذموم. انظر أيضًا: ثيوفراسطوس. طبائع الشخصيات. ترجمة وتقديم الدكتور عادل النحاس. المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥، ص ٥٠ ، ٦٣-٦٤.

عليه. من هنا يتولد لدى البخيل الشعور بانعدام الثقة نتيجة لخبرات سابقة كانت نتائجها سلبية بشكل مباشر، أو أنه كان شاهدًا على خبرات سابقة لأشخاص آخرين تعرضوا للخداع أو الاستغلال العاطفي من قبل آخرين.

وربما نتفق مع الرأي القائل بأننا قد نضحك على ما يأتي به البخيل من تصرفات، لكننا لا نتفق مع المؤلف حين يستطرد قائلًا: إن **البخيل** يستثير من أعماقنا الكراهية له.[١] فنحن نختلف مع الإشارة إلى الكراهية التي قد يشعر بها البعض تجاه **البخلاء**، ونضع محلها الشعور بالشفقة تجاههم بوجه عام وتجاه من يعيشون معهم، بوجه خاص، ويعانون أشد المعاناة من قسوة طباعهم وتخوينهم بشكل مستمر. وربما تغلب على المجتمع عادة النظر **للبخيل** على أنه شخص منخفض الذكاء وقليل الادراك.[٢]

وعند قراءتنا للمسرحية نجد أن أحداثها مرتبطة تمامًا بالعنوان الذي تحمله، وهو جرة الذهب *Aulularia*. فالحبكة الدرامية في المسرحية كلها تدور حول جرة الذهب، لقد تطورت الحبكة من الإعلان عن الذهب ثم فقده ثم اكتشافه مرة أخرى. وكأن البطولة الحقيقية لجرة الذهب وليس الأشخاص. فقد ارتكزت المسرحية على الخدعة والاكتشاف؛ تتضح الخدعة في قدرة الرب لار على يوكليو وتسببه في ضياع الذهب أو إخفائه بشكل مؤقت. أما الاكتشاف ليس في قرار يوكليو في أن يهب الذهب لابنته وزوجها، أما الاكتشاف فلا يكمن في العثور على الذهب مرة أخرى واكتشاف أن الابنة وجرة الذهب يصبحان متساويين في الأهمية. [٣]

أما يوكليو Euclio، الذي ورث جرة الذهب، فما هو إلا رجل عجوز عاش في أحد أحياء روما المكتظة بالعبيد، وبالصدفة أصبح مالكًا لجرة مليئة بالذهب. إنه لا يستطيع أن ينام أو أن يأكل، لأنه لا يكترث إلا بجرة الذهب، التي هي أغلى ما يملك.

---

١ حامد طاهر (٢٠٠٩) ٢٠٩

٢ Lewis (٢٠١٤) ١٢٢.

٣ Sharrock (٢٠٠٩) ٩٨.

من هنا يأتي التأثير المسرحي من خلال صورة المجتمع وخلفيته الاجتماعية، والتي تعبر عما لحق به من تغيير حيث أصبح لكل فرد ملكيته الخاصة.[١] والتعرف على ملامح شخصية يوكليو **البخيل** تبدو لنا بوضوح، ليس فقط من خلال تعامله مع من حوله، ولكن أيضًا من خلال ما يردده من كلمات مخاطبًا بها نفسه:

Euclio: Nunc defaecato domum animo egredior domo,
postquam perspexi salua esse intus omnia. ٧٩-٨٠

يوكليو (لنفسه): الآن اطمأن قلبي وأنا أغادر البيت، فقد
تأكدت أن كل شيء بداخله في أمان تام.

إن يوكليو لا يشعر بالأمان إلا عندما يتأكد أن ذهبه فقط في أمان داخل المنزل، وحتى عندما يخاطب خادمته[٢] فإنه يعبر بمنتهى الوضوح أن لا شيء يخيفه سوى أن يدخل منزله أي شخص غريب:

Euclio: cave quemquam alienum in aedis intro miseris. ٩٠

يوكليو (مخاطبًا خادمته): احذرى أن يتسلل شخص غريب إلى داخل البيت البائس.[٣]

وهنا لا يقصد يوكليو أي لص قد يتسلل إلى المنزل بغرض السرقة، ولكنه يقصد أي شخص عادى قد يأتي إلى المنزل طلبًا للمساعدة أو لاقتراض أي غرض ولو قبس من نار أو أي من أدوات المنزل (أبيات ٩١-٩٩). فهذا الشخص فى نظر يوكليو **البخيل** لا يقل خطورة عن أي لص. وهو لا يكتفي بالحديث إلى الخادمة وجهًا لوجه، لكنه يستمر في الحديث وإعطاء الأوامر، حتى وهو وحده. هذا ما يدل على أن يوكليو **بخيل** حذر، يملؤه الشك حتى أنه لا يستطيع أن يستمر في حديث مباشر بشكل

---

١ Bai (٢٠١٩) ٨٩.

٢ إن وجود الخادمة في بيت يوكليو يوضح لنا كيف كان العبد يعد من سقط المتاع مثل السلعة الرخيصة التي يسهل على الفرد متوسط الحال أن يقتنيها. انظر: سيد صادق (١٩٩٤) ١١٦.

٣ لا شك أن يوكليو مصاب بالارتياب والشك، لدرجة أنه يشك فيمن كان من الواجب أن يثق فيه، ألا وهى خادمته.
انظر: Walker (٢٠٠٤), ٤١.

طبيعي.[١] **كما أن مجرد مغادرة المنزل تسبب له الاضطراب النفسي الشديد،** فهو يخشى على كنزه المُخبأ في المنزل:

Euclio: discrucior animi, quía ab domo abeundum est mihi. ١٠٥

يوكليو: أشعر بالقلق الشديد عندما أغادر بيتي.

فلا شك أن أحد العوامل التي تصيب **البخيل** بالخوف والقلق هو ابتعاده، ولو مؤقتًا، عما يملك من أموال وثروات.

وبخروج يوكليو من المنزل يبدأ بلاوتوس في رسم أولى ملامح السخرية في المسرحية، والتي تبدأ لتأخذ بعدًا اجتماعيًا. مثل ألا يجد ميجادوروس الغني صفة يصف بها ابنة يوكليو، التي يرغب في الزواج منها، غير أنها معدمة:

Megadorus: haec pauper placet. ١٧٤

ميجادوروس: هذه المعدمة تعجبنى.

تلك السخرية لا تتوقف عند رغبة ميجادوروس الثرى في الزواج من فتاة فقيرة، ولكنها تتطور إلى سوء فهم من قبل يوكليو البخيل، الذي لا يرى في عرض الزواج هذا إلا طمعًا واضحًا في كنزه الخفي. ليس ذلك فقط، بل إن يوكليو لا يرى أي خير في إقبال ميجادوروس الثري على حسن معاملته كفقير. مثلما كان يوكليوس يناجى نفسه في حضور ميجادوروس:

Euclio: nemini credo qui large blandust dives pauperi,
ubi manum inicit benigne, ibi onerat aliqua zamia ١٩٦-٧

يوكليو: أنا لا أثق في أحد من الأغنياء عندما يتملق أحد الفقراء,

فعندما يمد إليك يد الرحمة فإنه في الوقت نفسه يتسبب في خسارتك.

أما ميجادوروس، فهو يعلن أن سبب إصراره على الزواج من ابنة يوكليو الفقير هو أخلاقها الحميدة، حين يقول لأبيها:

[١] Zagagi (٢٠٠٤) ١٠٥-٦.

Megadorus: dum modó morata recte veniat, dotata est satis. ٢٣٩

ميجادوروس: طالما أنها سوف تأتى إلى بأخلاق حميدة فهذا صداق كاف.[١]

لعلنا لا ننكر أن بلاوتوس استطاع أن يسلط الضوء على الفروق الطبقية التي تحدد العلاقة بين الغني والفقير. لكن ما يلفت انتباهنا هنا هو تلك النظرة التي ينظر بها الفقير للغني. فربما يكون طبيعيًا أن يتمنى الفقير مصاهرة الغني حتى ينال بعض الخير من تلك المصاهرة، أما عندما يعرب يوكليو الفقير عن تخوفه من أن يصبح ميجادوروس الغني صهرًا له، فتلك إذًا براعة تحسب لبلاوتوس في إظهار ذلك الجانب النفسي في شخصية يوكليو الفقير. ذلك الجانب الذي قد لا ينال استحسان أقرانه من الفقراء، لكنه، بلا شك، يحمل في طياته حكمة بالغة، وهذا ما يعبر عنه يوكليو حين يقول لميجادوروس:

Euclio: nunc si filiam locassim meam tibi, in mentem venit
te bovem esse et me esse asellum. ٢٢٨-٩

يوكليو: فإذا ما زوجتك ابنتي تصبح أنت الثور – هكذا وصل إلى عقلي –
وأصبح أنا الحمار.

ثم يواصل يوكليو مخاوفه ويقول في سخرية:

Euclio: hoc magnum est periclum, ab asinis ad boves transcendere. ٢٣٥

إن الخطر الأعظم هو: أن ينتقل الحمار إلى طبقة الثيران.

فالقضية بالنسبة ليوكليو هى قضية خاسرة من الناحيتين، فهو كرجل فقير لا ينتمي لعالم الأثرياء ولا يمكن أن يصبح منهم لأنهم سوف يتعالون عليه، كما أنه لا يستطيع

[١] على الرغم من تصريح ميجادوروس بأن الفتاة التي لا تملك صداقًا "Dos" هي فتاة مثالية، إلا أن هذا الأمر كان مخالفًا للواقع المنتشر في المجتمع الروماني آنذاك، إذ كان يرى في مثل هذا الأمر نقيصة تحول بين الفتاة والزواج، ومن ثم نبذها اجتماعيًا، لأن الصداق كان رمزًا لتشارك العلاقات الاجتماعية وتداول الثروة بين الأسر. ووفقًا للقانون الروماني فإن المرأة التي تتزوج بلا صداق تدفع بالعلاقات الاجتماعية نحو الانهيار. انظر: فاتن عثمان (٢٠١٩) ٤٧١ وما يليها.

أن يتخلى عن عالمه الذي ينتمي إليه وهو عالم الفقراء، لأنهم سوف يحتقرونه، فيخسر بذلك العالمين للأبد (أبيات ٢٣١-٤). إن ما يثير دهشتنا هنا هو مدى إدراك يوكليو لدقة موقفه الاجتماعى الذى يظهر جليا من خلال مقارنته بين مكانته الاجتماعية كرجل فقير، وبين مكانة ميجادوروس كرجل ينتمى إلى عالم الأثرياء. هذا ما يمكن أن نعتبره صراعا بين العقل والعاطفة.[١]

من ناحية أخرى نجد ميجادوروس يعبر عن رأيه كغني في يوكليو الفقير، هذا الرأي الذي يعكس وجهة نظر ميجادوروس المجردة بدون أن يشير إلى احتمال أن يصبح يوكليو صهره في المستقبل. وهي وجهة النظر التي يرى من خلالها ميجادوروس أن الفقير لا يرى في تودد الغني إليه إلا نوع من الاستغلال تجعله يخاف من أن يُقدم على قبول هذا التودد، لكنها أيضًا تخفي بداخلها استعلاء الغني على الفقير، حيث يشير ميجادوروس إلى أن صداقة الغني ما هي إلا "فرصة" بالنسبة لأي فقير، وما رفض الفقير لهذه الفرصة إلا مجرد "حماقة" يرتكبها ضد نفسه، وكأنه يؤذيها، ثم لا يلبث ذلك الفقير إلا ويندم على ضياع هذه الفرصة ويحاول الفوز بها مرة أخرى. كما يناجى ميجادوروس نفسه ويقول:

Megadorus: nam si opulentus it petitum pauperioris gratiam,
pauper metuit congrediri, per metum male rem gerit.
idem, quando occasio illaec periit, post sero cupit. ٢٤٧-٩

ميجادوروس: إذ إن الغني إذا أراد أن يطلب من الفقير شيئًا
فإن الفقير يخشى أن يقابل الغني، وبسبب خوفه يرتكب حماقة ضد نفسه.
وعندما تفوته هذه الفرصة، فإنه يسعى ورائها مرة أخرى.

[١] لا شك أن علو شأن الإنسان يأتي من خلال إعمال العقل، والوصول إلى الكمال في العقل البشرى جائز، ويتم فقط عندما يصل الإنسان في تفكيره إلى مرحلة الرشد. أنظر: Stanovich ٤٢٤ (٢٠١٨) .. بل إن الإنسان أحيانًا لا يُحكم عقله إلا عندما يفشل في تحكيم جميع حواسه. أنظر: Hull (٢٠٠١) ٣٧.

ينطوى الحوار بين يوكليو وميجادوروس منذ البداية على سوء فهم مثير للضحك، وسوء الفهم هذا يبدأ منذ اللحظة التي أصيب فيها يوكليو بالهلع وهو يظن أن ميجادوروس لم يتودد إليه إلا بعد أن تمكن من سرقة ذهبه. يناجى يوكليو نفسه في حسرة وهو يرتاب في ميجادوروس ويقول:

Euclio: Ei misero mihi,
aurum mi intus harpagatum est. nunc hic eam rem volt, scio,
mecum adire ad pactionem. verum intervisam domum. ٢٠٠-١

يوكليو: يا لتعاستي!!

لقد سرق ذهبي من الداخل، أعرف ماذا يريد،

إنه يريد مساومتى، سوف أسرع إلى البيت..

ثم يضيف أن ميجادوروس، على الأقل، قد علم أنه يملك ذهبًا في بيته. فيخاطب الأرباب قائلًا:

Euclio: credo ego illúm iam inaudivisse mi esse thensaurum domi.
id inhiat, ea affinitatem hanc obstinavit gratia. ٢٦٦-٧

يوكليو: أعتقد أن ذلك الرجل قد عرف أننى أملك ذهبًا في بيتي

إنه يهفو إليه، لذلك قرر أن يوطد العلاقة بيني وبينه.

ثم ترتفع، بعد ذلك، درجة القلق عند يوكليو بتطور الأحداث فيغير من استراتيجيته، فبدلًا من أن يبقى ذهبه مُخبأ في بيته، فإنه يقرر أن يأخذه معه أينما ذهب بغرض حمايته. فيناجى نفسه قائلا:

Euclio: Hoc quidem hercle, quoquo íbo, mecum erit, mecum feram. ٤٤٩

يوكليو: بحق هرقل أينما أذهب سوف يكون هذا (الذهب) معي، سوف أحمله معي.

بيد أن أقوى مفارقة في المسرحية برمتها هي تلك المفارقة التي تتضح من كلمات ميجادوروس، والتي لا تعبر عما ينطوي عليه تفكيره فقط، لكنها تعبر أيضا عن حال الكثير من الأغنياء في ذلك الوقت. يناجى ميجادوروس نفسه ويقول:

Megadorus: nam meo quidem animo sí idem faciant ceteri
opulentiores, pauperiorum filias
ut indotatas ducant uxores domum. ٤٧٨-٨٠

ميجادوروس: أما في رأيي الخاص، إذا فعل
نفس الشيء بقية
الأغنياء، فإنهم سوف يتخذون من بنات
الفقراء زوجات لهم من دون دفع صداق.

ثم يضيف قائلًا:

Megadorus: et nos minore sumptu simus quam sumus. ٤٨٤
وسوف تصبح تكاليف المعيشة بالنسبة إلينا أقل مما هي عليه الآن.

فمن الأبيات السابقة يتضح للجمهور أن ميجادوروس لا يبحث في زواجه من ابنة يوكليو عن تلك الفضيلة، أو الرقي في الأخلاق التي أوهم بها الجمهور كما أعلن من قبل، لكن الأمر كله لا يعني بالنسبة له سوى توفير النفقات التي كان سيدفعها بعد زواجه من ابنة أحد الأثرياء. التي حتى وإن دفعت له صداقًا ضخمًا قبل الزواج، فإن تبعات هذا الصداق ستقع على عاتق الزوج الثري، الذي سيصبح لزامًا عليه أن يدفع نفقات الحياة الباهظة بكل تفاصيل الحياة المرفهة بعد الزواج كما فصلها (أبيات ٤٩٨–٥٣٢)، أما الفقيرة، فهي لن تكلف الغنى كل هذه التكاليف الباهظة، حتى وإن لم تدفع له صداق.

ليس ذلك فقط، لكنه بزواج الغني من الفقيرة المعدمة، فإن زمام الأمور ستصبح في يد الزوج الغني. وسيصبح هو المسيطر ويحفظ ثروته من الضياع، عكس بنات العائلات الغنية اللاتي لن تجلبن على أزواجهن سوى الخسارة المادية. ثم ينهى ميجادوروس حديثه الجانبى ويقول:

Megadorus: nam quae indotata est, ea in potestate est viri;
dotatae mactant et malo et damno viros. ٥٣٤-٥

ميجادوروس: لأن من لا تدفع صداقًا تظل تحت سيطرة زوجها،
أما من تدفعن فإنهن يدخلن على أزواجهن بالخسارة والخراب.

وهناك جملة تنطوي تحت ما يمكن أن نطلق عليه الأصولية الاجتماعية، تلك الجملة التي أطلقها يوكليو في معرض حديثه مع ميجادوروس:

Euclio: Pro re nitorem et gloriam pro copia
qui habent, meminerunt sese unde oriundi sient. ٥٤١-٢
يوكليو: إن هؤلاء الذين يرتدون الملابس الأنيقة
والفخمة عليهم أن يتذكروا أين نشأوا.

وربما يكون يوكليو محقًا فيما يقول، إذ إن هناك شريحة من الناس من طبقة الأغنياء من ذوي الأصول الفقيرة، قد يصيبهم الغرور فينسون أصولهم الفقيرة، ليس هذا فقط، بل وقد يتعالى أولءك الأغنياء من محدثى النعمة على بني جلدتهم ويترفعون عن التعامل معهم أو يعتبرون تعاملهم مع الفقراء نوعًا من التفضل والتنازل.

ولأننا نتعامل مع مسرحية كوميدية فلن يكون هناك أفضل من سوء الفهم "dissension" ليأتي به بلاوتوس في وقته، ويرسم به موقف من أكثر المواقف المضحكة في المسرحية. مثل الحوار الذي يدور بين يوكليو وجاره ليكونيديس Lyconides الذى اعتدى على ابنت يوكليو، ذلك الحوار الذي أدى إلى حدوث بعض المفارقات المضحكة بين الطرفين.[١]

---

[١] يشكل سوء الفهم أحد أهم المواقف المثيرة للضحك في فن الكوميديا، حينما تتحدث شخصية ما فتفهم الشخصية الأخرى حديثها فهمًا خاطئا، ومن ثم تتراكم المواقف الناتجة عن سوء الفهم حتى يتعقد الموقف، وحينما يزول سوء الفهم ينجلي كل شيء، وينزاح الغموض وتعرف كل شخصية حقيقة الأمر. انظر محمد حمدى إبراهيم (١٩٩٤) ١٣٣-٤. انظر أيضًا:
Marples (١٩٣٨) ٧ & Hake (١٩٨٨)
٦

Lyconides: atque hicquidem Euclio est, ut opinor, oppido ego interii; ٧٢٨
ليكونيديس: إنه يوكليو –كما أعتقد – لقد قضى على تمامًا، لقد اكتشف أمري.

Lyconides: quia istuc facinus, quod tuum sollicitat animum, id ego feci et fateor ٧٣٣
ليكونيديس (مخاطبًا يوكليو): لأن هذا العمل الذي يقلق قلبك أنا الذي قمت به، وأعترف.

Euclio: cur id ausu's facere, ut id quod non tuum esset tangeres? ٧٤٠
يوكليو: كيف أقدمت على فعل ذلك؟ أن تلمس ما هو ليس ملكك.

Lyconides: ergo quia sum tangere ausus,
haud causificor quin eam ego habeam potissimum ٧٥٤-٥
ليكونيديس: والآن ما دمت قد اقتربت منها
فليس لدى مانع من أن أصبح مالكا لها.

ثم تأتى لحظة الاكتشاف.
Lyconides: quid tibi ego referam? ٧٥٩
ليكونيديس: ماذا أعيد إليك؟

Euclio: quod surripuisti meum, ٧٦٠
يوكليو: ما سرقته مني.

Lyconides: sanus tu non es, qui furem me voces. ego te, Euclio,
de alia re resciuisse censui ٧٦٩-٧٧٠
ليكونيديس: إنك لمجنون حين تدعوني لصا،
فلقد اعتقدت يا يوكليو أنك علمت بشيء آخر.

وفي النهاية يعترف ليكونيديس بما ارتكبه ويبلغ يوكليو برغبته في الزواج من ابنته ويعلن له أنه عما قريب سيصبح جدًا (٧٨٥–٧٩٩). وفي هذا الإعلان قد نتفق مع الرأي الذى يقول أن يوكليو الذي يرى كل التفاصيل الدقيقة داخل منزله وفيما حوله،

لم يستطع أن يلاحظ ظهور علامات الحمل على ابنته، وهو ما قام به بلاوتوس حتى يجعل مسرحيته أكثر حيوية.[١] كما ساعد في كشف هذا التطرف الملحوظ في سلوك يوكليو الذي لم يلحظ ظهور علامات الحمل على ابنته مثلما لاحظ اختفاء جرة الذهب.[٢] وربما تكون ابنة يوكليو هي الشخص التقي الوحيد في عائلة يوكليو هي الابنة، والتي بشهادة لار، يبدو أنها قريبة من عالم الأرباب، ليس ذلك فقط، لكننا قد نعتبرها الضحية الوحيدة في هذه المسرحية.[٣] لذلك فربما كانت المكافأة التي سوف تنالها هى العثور على الذهب مرة أخرى، كما رأى مؤلف النهاية، لتأتي نهاية المسرحية متفقة مع بداياتها ولا تناقضها.[٤]

وبوجه عام، فإن شخصيات المسرحية تستمد قوة ملامحها الكوميدية من تلك العلاقة التي تقيمها مع الجمهور فهي واضحة، وإن كانت مكررة في أنماطها وليست جديدة، لكنها ستسعد الجمهور رغم ما قد تبثه من ألم. أيضًا يأتي هذا التحول الدقيق في شخصية يوكليو، تلك الشخصية التي كان الجمهور يسخر منها ضاحكًا[٥] ثم تحول في النهاية إلى الضحك من أجلها لا الضحك عليها وهذا هو ما يمكن أن نطلق عليه

---

١ Grant (١٩٩٩) ٣٠.

٢ Anderson (١٩٩٣) ٦٨.

٣لقد وقعت ابنة يوكليو ضحية للخداع من قبل، حين سقطت في فخ ما يسمى بالصلة الغرامية والتي ليست سوى علاقة جسدية بين رجل وامرأة تتم خارج الإطار الشرعي والعرف الاجتماعي حتى لو تراضى العاشقان. وغالبًا ما تكون المرأة ضحية لخداع الرجل، إذ تتحمل وحدها نتيجة ما تثمر عنه هذه العلاقة. انظر: سيد صادق (١٩٩٤) ٥.

٤ لقد قصد بلاوتوس أن يستخدم الرب لار في بداية العمل ولا يستخدم إلها غير إله الأسرة، ليؤكد علي أن البخل قد يدمر الأسرة ويفككها، لذلك حينما تدخل لار وأعطي الكنز ليوكليو، فقد أعطاه إياه ليزوج به ابنته أي ليحافظ علي الأسرة وامتدادها. أنظر: أحمد حمدى المتولى (٢٠١٦) ٩.

٥السخرية غايتها التغيير وهو مرادف التطهير في التراجيديا، لأن السخرية هي أولى مراتب الشعور بالغثيان نحو تصرف غير ملائم، تمامًا كما يعتبر السخط أولى مراحل الثورة، ومثلما يؤدى السخط بمرور الوقت إلى الثورة على الظلم والاستعباد، كذلك السخرية تؤدي على المدى البعيد إلى استهجان النقائض ثم نبذها. انظر: محمد حمدى إبراهيم (١٩٩٤) ٩٢.

الازدواجية. لا ننسى أيضًا أن لغة يوكليو منذ البداية هي عبارة عن مزيج من الكوميديا والمشكلات الجمة التي يعاني منها كإنسان مريض بالبخل.[١]

لقد حاول ليكونيديس أن يلقي بمشكلتين أمام يوكليو حتى يعلي من شأن مأساته ويجعلها تتغلب على ضياع كنز يوكليو، المشكلة الأولى هي قرار عمه بالتخلي عن الزواج من ابنت بيت ٧٨٣، والمشكلة الثانية ليوكليو كانت في اغتصاب ابنته منذ تسعة شهور مضت، بيت ٧٩٠. كل ذلك بغرض التجهيز لوضع حد لبخل يوكليو والسيطرة عليه في نهاية الأمر. وربما لم يقم بلاوتوس بإحداث نوع من التوازن في الأحداث يؤدي إلى اقتناع يوكليو بما يشعر به من عاطفة الحب، وتظل جرة الذهب، وليس الطفل، هو أساس الحبكة الدرامية والرمز المسيطر في المسرحية. ليتمكن بلاوتوس من جعل مشاهديه في حالة من التركيز حتى نهاية المسرحية، وحتى في نهايتها المقترحة، على يوكليو البخيل لا على ليكونيديس وحبيبته. ونحن نميل إلى الرأي القائل إن بلاوتوس لم يشأ أن يشتت انتباه جمهوره بأن يصنع من كل من يوكليو البخيل وليكونيديس المحب بطلين متساويين، ذلك لأن البخيل يعيش في عالمه الكوميدي، أما المحب فلابد أن يظهر في صورة المنبوذ.[٢]

وقبل أن نصل إلى النهاية المقترحة للمسرحية تظهر شخصية العبد ستروبيلوس Strobilus، وبظهوره نجد أنفسنا أمام موقفين:

- الموقف الأول هو عثور يوكليو على ذهبه الضائع بعد أن ظن أن العبد ستروبيلوس هو الذي سرقه.
- الثاني هو قيام ستروبيلوس بتتبع يوكليو وسرقة ذهبه.

---

١ Sharrock (٢٠٠٩) ١٩٤.
٢ Anderson (١٩٩٣) ٦٧-٨.

بيد أن المسرحية تتوقف عند الحوار الذي يدور بين ستروبيلوس وليكونيديس، حيث يوجه ليكونيديس الاتهام إلى عبده ستروبيلوس بسرقة جرة الذهب. بذلك نصل إلى تحليل النهاية التي كتبها أنطونيوس كوردوس Antonius Cordus.[١] حيث قرر في تلك النهاية أن يجعل ليكونيديس يعد عبد ستروبيلوس بأن ينال حريته إذا ما رد الذهب إلى يوكليو وهذا ما فعله الأخير، ثم تكون المفاجأة بأن يعطي يوكليو البخيل الجرة كاملة لزوج ابنته كهدية زواج، وتنتهى المسرحية بهذا التحول المفاجئ والسعيد في الوقت نفسه.[٢]

---

[١] ولد أنطونيوس كوردوس Antonius Cordus في مدينة روبييرا الإيطالية عام ١٤٤٦ م ، ومات في بولونيا عام ١٥٠٠ م. هو عالم انسانيات إيطالى كان يقوم بتدريس قواعد النحو والبلاغة في بولونيا. ما يهمنا هنا هو أنه اكتشف أن نص كوميديا جرة الذهب لم يصلنا كاملًا بل توقف عند نهاية الفصل الرابع فما كان منه إلا أن أعاد كتابة الفصل الخامس والأخير باللغة اللاتينية ونخيل كيف كتبه بلاوتوس وكيف قسمه إلى خمسة مشاهد، وبذلك وضع نهاية للكوميديا بدلا من نهايتها المفقودة. أنظر: عبد المعطى شعراوى (٢٠١٤) ١٠٣.

[٢] أنظر: .٢٧٤-٢٧١ (١٩٤٧) Minar الذي لا يرفض النهاية التي رسمها كوردوس حيث إن الأدلة داخل المسرحية أكدت أن يوكليو كان حريصًا ولكنه لم يكن بخيلًا، ولذلك تأتي النهاية التي يقوم يوكليو فيها بإهداء جرة الذهب إلى زوج ابنته، كنهاية طبيعية ومتوافقة مع شخصيته الحريصة. فيوكليو في نهاية الأمر لم يكن بخيلًا وفى هذا اتفاق مع بعض الدارسين، وأيضًا يرى المؤلف أن النهاية المفتوحة يمكن اعتبارها نوعًا من التطور المفاجئ لشخصية يوكليو، لذلك كان التطور الذي حدث بمثابة رد فعل ملائم للموقف الذي استرد فيه ذهبه وكان يظن أن الذهب لن يعود. ويدافع Minar عن فكرته حيث يقول: إن ما يجعل مسرحية جرة الذهب تسمو إلى مصاف الكوميديا الراقية هو نهايتها. فمن الخطأ أن يظن البعض أن الشخصية الكوميدية يجب أن تظل ذات ملامح جامدة من البداية إلى النهاية، وأن البخيل *"avarus"* يجب أن يبقى بخيلا للنهاية. لكن التطور الذي حدث لشخصية يوكليو هو ما يضفي على المسرحية طابعًا مميزًا، ويجعلها في مصاف الكوميديا الراقية

انظر أيضًا: عبد المعطى شعراوى (٢٠١٤) ١٠٦ الذى يفضل النهاية التي وضعها كوردوس لأنها تتفق مع رغبة بلاوتوس في إرضاء المشاهد الروماني دون الالتزام بما يجب أن تكون عليه شخصياته المسرحية أو حتى نهايات كوميدياته. ولنا أن نلاحظ أن بلاوتوس لم يهتم بتعميق رسم ملامح شخصية العبد، أو بإعطاء المشاهد فرصة إدراك هذا التطور في شخصيته، وهذا الأمر ربما لم يكن من عادة بلاوتوس نفسه في التعامل مع شخصية العبد، بل وقد يبدو وكأنه قد نجح

إذن، تضعنا النهاية المقترحة للمسرحية في حالة من الحيرة الشديدة، وتترك الكثير من التفاصيل في حبكة المسرحية بدون إجابة أي توضيح.[١] وكأن نهاية المسرحية التي وضعها كوردوس بمثابة محاولة مباشرة لتطبيق القواعد الأرسطية التي تُشترط في الكوميديا أن تربط بين صلاح الفرد وصلاح الجماعة، كما أنها ترقب الجانب الفكه من الحياة وعلاج النقيصة فيه بالسخرية.[٢] لقد صار العبد أمينًا ورد الذهب لصاحبه وصار سيده كريمًا فأعتق عبده وشاركه أمانة رد الذهب لصاحبه، أما يوكليو فقد أصبح، بتلك النهاية، سيد الكرماء بإهدائه لجرة الذهب كاملة لزوج ابنته. بذلك يصبح قرار يوكليو بإعطاء الذهب لزوج ابنته يأتي متفقًا كليًا أو جزئيًا مع ما أعلنه مسبقًا من أنه سوف يتقاسم نصف الذهب مع من يرشده إليه.[٣]

في مخالفة ما اعتاد الرومان على رؤيته على خشبة المسرح الكوميدي. كذلك فإن بلاوتوس لم يهتم بأن يكرر نفس النموذج لشخصية العبد بنفس تلك الملامح ذات التطور المفاجئ، ولم يفسر لجمهوره سبب هذا التطور المفاجئ. انظر: Hough (١٩٣٥) ٥١.

[١] Arnott (١٩٨٩) ٣٧.

[٢] يؤكد محمد حمدي إبراهيم (١٩٩٤) ٨٩. هذا المعنى حين يقول: " إذا كان هذا هو الضحك وهذه فلسفته فينبغي أن نعيد النظر فيما نطلق عليه اليوم اسم الكوميديا، وهو في حقيقة الأمر هزليات تتمسح في ثوب الكوميديا، تخدر المشاهد وتسلبه إرادته وتستنفذ قدرته على التغيير، بحيث يخرج في نهايتها وقد أضاع الوقت، بل والطامة الكبرى في أنه سيأنس وضعه ويرضى بانحداره.

[٣] Marcovich (١٩٧٧) ٢٠٣.

وهنا يبدو أن حسرة يوكليو العميق على فقدان كنزه الثمين جعلته يدرك بقوة أنه كان يخدع نفسه طوال حياته بتكديس الذهب والحفاظ عليه، كما أكد لنفسه أن سلوكه المخزي جعله موضع سخرية واستهزاء من الجميع، ٢٢٥ *alii laetificantur* ، ويبدو أن التحول الدرامي في الأحداث بعد سرقة الكنز كان له دور مهم في الجزء المفقود من العمل، فربما تغير سلوك يوكليو فعلًا بعد ذلك. انظر: أحمد حمدى المتولى (٢٠١٦) ١٩.

الخاتمة

في ختام بحثنا هذا نشير إلى اتفاقنا مع الدكتور محمد حمدي إبراهيم حيث يقول "إن مغزى الكوميديا عميق رغم بساطتها، بل إن مغزاها لا يقل عمقًا عن التراجيديا. لهذا يرى شارلي شابلن أن الكوميديا هي قمة التراجيديا". [١]

ونحن نتفق مع الرأي القائل: أن شخصيات الكوميديا هي شخصيات متحضرة، لها مشاعر عاقلة، تدرك ما تفعله لكنها أيضًا نماذج من البشر ترتكب ما ترتكب من أفعالا تثير الضحك وتبعث على السرور. وعندما تعلو روح السخرية والتهكم، تعلو معها أصوات الضحكات. وهنا تكمن فلسفة الكوميديا، ومعها تنبت بذور التراجيكوميدية، لأن الكوميديا نفسها لا تختلف كثيرا عن التراجيديا في "الاكتشاف *agnitio – αναγνώρισις"* في نهاية المسرحية. [٢]

كما نود أن نقول إن التمعن في ملامح شخصية البخيل، في نبرة صوته وحدته وتوتره الدائم والتفافاته وهو يدور حول نفسه ويتطلع حوله بعينين زائغتين، خائفًا أن يسرقه أحد أو أن يكون هناك من يتتبعه بقصد سرقته. عندما نستشعر خوفه الدائم، ونستمع لأنفاسه اللاهثة، فإننا نتبين الملامح البشرية لتلك الشخصية المريضة، التي نراها أمامنا هي وكل من يوجد حولها من أشخاص وما يتحركون فيه من أماكن للحظة واحدة. [٣] لكن براعة بلاوتوس في كتابة مسرحية "جرة الذهب" جاءت مستندة على تمكنه من رسم الملامح النفسية المعقدة لشخصية البخيل. تلك الشخصية التي تنطوي على بعدين متناقضين.

---

[١] محمد حمدى ابراهيم (١٩٩٤) ١٤٢.

[٢] Little (١٩٣٨) ٢٠٦.

[٣] إن الاستجابة للنص المكتوب تعتمد على القراءة، كما أنه يعد من المستحيل أن تتوقع تلك الاستجابة بدون أن تقف أمام تحليل دقيق لعملية القراءة نفسها. لذلك فالقراءة تتحول إلى سلسلة مترابطة من الحركات التي تعتمد على التدريب على ملامح الشخصية الإنسانية. كل هذا لا يتوقف على مدى إدراك عملية القراءة نفسها. انظر: Wolfgang (١٩٧٦) ٩.

- البعد الأول هو قدرة البخيل على إثارة غيظ وسخط كل من يتعامل معه.
- البعد الثاني هو إثارة الضحك والسخرية بقوة في نفس كل من يشاهده ويتابع تصرفاته. ذلك التناقض النفسي الذي لا تملكه إلا النفس البشرية فقط، والذي تمكن بلاوتوس من رسم ملامحه المتناقضة ببراعة فائقة. خاصة عندما يظهر يوكليو وقد تعدى حدود العقل، حتى أنه يخشى على كنزه من العنكبوت، فقد جعله بلاوتوس مريض نفسيا تملأه وساوس الخوف على المال من كل شيء ومن لا شيء، حتى أنه يشير دائما إلي أنه "فقير "*"pauper"* ويؤكد علي ذلك كثيرًا، فهنا يعترف بفقره، ويستخدم اللفظ *"fateor"* اعترف بذلك، على الرغم من أنه لم يطلب أحد منه الاعتراف، ثم يتبعها باللفظ *"patior"* أنا راض ولم يسأله أحد عن مدي رضائه عن ماله أيضا، إنما هو يحاول أن يقنع نفسه بأن ما يفعله صواب دائما ربما ليخمد داخله لوم نفسه له على حرمانه من كل شيء. ويستمر يوكليو في مخاوفه ووساوسه حتى أنه يعتقد أيضا أن أهل المدينة يعلمون أنه يمتلك كنز فيقول:

me benignius
omnes salutant quam salutabant prius; ١١٤-٥
إن الجميع يحيونني بحرارة أكثر مما كانوا يحيونني من قبل؛

فهو حقا مريض نفسي يعتقد أن الناس تصافحه وتطمأن على صحته من أجل كنزه.[١]

أما **بالنسبة للأبعاد الاجتماعية،** فقد نجح بلاوتوس في رسم صورة تهكمية ظهرت واضحة في تخوف يوكليو الذي يدعى الفقر من مصاهرة ميجادوروس الغني، ليس فقط بسبب ذلك الفارق المادي الشاسع بين الأغنياء والفقراء ولكن أيضًا بسبب تلك الفجوة الاجتماعية الكبيرة بينهما. تلك الفجوة التي يخشى يوكليو من السقوط فيها

[١] أحمد حمدى المتولى (٢٠١٦) ١٤.

فيخسر عالم الفقراء الذي ينتمي إليه، وأن يلفظه عالم الأغنياء الذي لم يكن ينتمي إليه يوم ما، فيخسر هذين العالمين مجتمعين. وتلك براعة أخرى تُحسب لبلاوتوس في رسمه للأبعاد الاجتماعية في مجتمع يعيش فيه الغنى والفقير.

وختامًا، فإننا نرى–حقا– نرى نوعا من السذاجة في تلك التحولات المفاجئة التي قدمها كوردوس في نهاية المسرحية نوعًا من السذاجة، تلك السذاجة التي تتنامى حدتها وتتصاعد عندما يصبح يوكليو كريمًا ويكتشف السعادة في العطاء، فيتخلى عن جرة الذهب بطريقة مصطنعة ولا تتفق مع شخصيته وماضيه، بل ولا تتفق مع أحداث المسرحية برمتها. بل إن تلك النهاية تذكرنا بنهايات بعض الأفلام المصرية القديمة في حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، والتي كانت تنتهي، رغم ما يمر من أحداث مفعمة بالحزن والمعاناة، بزواج البطل من البطلة وسماع أصوات الزغاريد ونزول كلمة النهاية. وما يجعلنا أيضًا نرى تلك السذاجة هو أن يوكليو الذي صال وجال طوال المسرحية بملامح شخصية البخيل المعقدة، هو نفسه الذي تحول بتلك الطريقة المذهلة والمفاجئة إلى شخص كريم بشكل مفتعل.[1]

[1] فإذا كان الإنسان العادي عليه أن يعلم نفسه أن يكون متزنًا في حبه وكراهيته وغضبه وحتى إنفاقه، كما أشار أرسطو، أو أن يسعى جاهدًا للوصول لفضيلة كل فعل في المشاعر، والرغبات والأفعال من خلال خبرته المكتسبة بدون الشطط أو المبالغة. فإذا كان الحديث عن الإنفاق، فعلى الإنسان أن يتجنب أن يكون منفقًا بشدة أو ممسكًا بشدة لكنه لابد أن يسعى لإيجاد توازن بين هذا وذاك. إلى أن نصل إلى مرحلة التلذذ بالعطاء والتغلب على الضعف المصاحب للعطاء نفسه. انظر: Peter (٢٠٠٢) ٣٦٢.

قائمة المراجع

أولًا: المصادر:

Plautus. *Aulularia.* Trans. by Stoker, W. & Macleman, K. (٢٠١٦). Liverpool University Press.

Theophrastus. *Charcaters*. Trans. by Edmonds, J.M. (١٩٥٣), Loeb Classical Library.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

Anderson, W. S. (١٩٩٣) *Plautus' Plotting: The Lover Upstaged*. University of Toronto Press.

Arnott, G. W. (١٩٨٩) "A Study in Relationships: Alexis' "Lebes", Menander's "Dyskolos", Plautus' "Aulularia", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Vol. ٣٣, No.٣, pp. ٢٧-٣٨.

Bai, R. (٢٠١٩) "Metamorphosis of the Miser. A Brief Analysis on the Richness Development of the Play "*The Miser*" for the "*Pot of Gold*", *Advances in Social Science, Educational Humanities Research*, Vol. ٣١٠, pp. ٨٧-٩٠.

Coiteux, P. F. (١٩٧١) "Learning to be Generous or Stinginess Limitation of Sharing Behavior as a Function of Model Generosity and Vicarious Reinforcement", *Child Development*, Vol. ٤٢, No. ٤, pp. ١٠٣٣-٨.

Grant, M. D. (١٩٩٩) 'Plautus and Seneca: Acting in Nero's Rome', *Greece & Rome*, Vol. ٤٦, No.١, pp. ٢٧-٣٣.

Hake, S. (١٩٨٨) So This Is Paris: A Comedy of Misreading. Journal of Film and Video, Vol. ٤٠, No. ٣, The Role of The Reader, pp. ٣-١٧.

Hough, J. N. (١٩٣٥) "The Development of Plautus' Art", *Classical Philology*, Vol. ٣٠, No.١, pp.٤٣-٥٧.

Hull, D. L. (٢٠٠١) *Science and Selection: Essays on Biological Evolution and the Philosophy of Science*. Cambridge University Press.

Johnson, A. & Izquierdo, L. (٢٠٠٧) 'Desire, Envy, and Punishment: A Matsigenka Emotion Schema in Illness Narratives and Flok Stories', *Cult Med Psychiatry*, Vol. ٣١, pp. ٤١٩-٤٤٤.

Juniper, W.H. (١٩٣٦) "Character Portrayal in Plautus", *The Classical Journal*, Vol. ٣١, No.٥, PP. ٢٧٦-٨٨.

Lewis, S. (٢٠١٤) *Spacious Minds, Empty Selves: Coping and Resilence in the Tibetan Exile Community*. (PhD Diss.) Under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Science. Columbia University.

Little, A. G. (١٩٣٨) "Plautus and Popular Drama", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. ٤٩, pp. ٢٠٥-٢٨.

Marcovich, M. (١٩٧٧) "Euclio, Cnemon and the peripatos", Illinois Classical Studies, Vol, ٢, pp. ١٩٧-٢١٨.

Marples, M. (١٩٣٨) "Plautus", *Greece & Rome*, Vol. ٨, No. ٢٢, pp. ١-٧.

Minar, E. L. (١٩٤٧) "The Lost Ending of Plautus' *Aulularia*", *Classical Journal*, ٤٢, pp. ٢٧١-٥.

Parker, H. N. (١٩٩٦) "Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-examined", *The American Journal of Philology*, Vol. ١١٧, No. ٤, pp. ٥٨٥-٦١٧.

Parvez, H. (٢٠١٤) 'Understanding the Psychology of Stinginess', www.psychomichanics.com

Peter, H. (٢٠٠٢) "Aristotle on the Vices and Virtue of Wealth", *Journal of Business Ethics*, Vol. ٣٩, No.٤, pp. ٣٦١-٧٦.

Sharrock, A. (٢٠٠٩) *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence.* Cambridge University Press.

Spanovic, M. (٢٠١٢) Justification of Selfishness: Projection as A Mechanism of Justification. (PhD Diss.) Faculty of USC, Gradate School. University of Southern California.

Stanovich, K. E. (٢٠١٨) "Miserliness in Human Cognition: The Interaction of Detection, Override and Mindware", *Thinking & Reasoning*, Vol. ٢٤, No. ٤, pp. ٤٢٤-٤٤.

Walker, J. ٢٠٠٤. A Commentary on Plautus' Aulularia. (Diss.) PhD. University of St. Andrews, USA.

Wilner, O. L. (١٩٣١) "The Character Treatment of Organic Roles in Roman Comedy", *Classical Philology*, Vol. ٢٦, No. ٣, pp. ٢٦٤-٢٨٣.

Wolfgang, I. (١٩٧٦) The Art of Reading: A Theory of Aesthetic Response. John Hopkins University Press.

Zagagi, N. (٢٠٠٤) "The Dramatic Function of 'Speaking Back into the House" in Menander's "Dyskolos", *Zeitschrift Fὺr Papyrologie und Epigraphik*, Bd. ١٤٨, pp. ٩٩-١١٣.

ثالثًا: المراجع العربية

المتولي، أحمد حمدي المتولي. (٢٠١٦) سمات البخيل بين بلاوتوس وشوقي من خلال مسرحيتي "وعاء الذهب والبخيلة". المؤتمر الدولي السابع، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، الجزء الرابع، ص ص ١-٢٨.

النحاس، عادل. (٢٠١٥). ثيوفراسطوس. طبائع الشخصيات. المركز القومى للترجمة. القاهرة.

أمين، أحمد. (٢٠١٢). كتاب الأخلاق. مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة. القاهرة.

حمدى إبراهيم، محمد (١٩٩٤) دراسة في نظرية الدراما الإغريقية. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان. الجيزة.

شعراوي، عبد المعطي (٢٠١٤). جرة الذهب. تأليف بلاوتوس. سلسلة المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٦٩.

صادق، سيد (١٩٩٤) الدلالات الاجتماعية في مسرحية أمفيتريو "لبلاوتوس". أوراق كلاسيكية، المجلد ٣، ص ص١٠١-١٢٢.

طاهر، حامد (٢٠٠٩) ظاهرة البخل عند الجاحظ (دراسة نصية). حولية مركز البحوث والدراسات الإسلامية. السنة الخامسة– العدد التاسع– ص ص ٢٠١-٢٢٤.

عثمان، فاتن (٢٠١٩) كنز البخيل. فتاة تقية أم ثروة ذهبية. رؤية في مسرحية "أولولاريا" لبلاوتوس. أوراق كلاسيكية، العدد السادس عشر، ص ص ٤٣٧-٤٨١.