أصداء الكوميديا الرومانية في إليجيات الحب عند بروبرتيوس

د. حاتم ربيع ابو النيل
كلية الآداب – جامعة عين شمس

دار جدال بين الباحثين والنقاد حول تأثير الكوميديا اليونانية الحديثة والكوميديا الرومانية في إليجيات الحب عند كل من بروبرتيوس وتيبوللوس وأوڤيديوس [١].

ويرى بعضهم إمكانية غض الطرف عن تأثير مناندروس وبلاوتوس وترنتيوس في بروبرتيوس من منطلق غياب الأدلة الملموسة التي يمكن أن تدعم القول بخروج نوع أدبي من رحم نوع أدبي آخر، فضلاً عن أن إليجيات الحب يمكن فهمها والوقوف على مغزاها دون الاستناد إلى أمثلة موازية عند شعراء الكوميديا [٢].

بينما يرى البعض الآخر أن إليجيات بروبرتيوس ليست سوى صدى يحاكي الكوميديا الرومانية بكل تجلياتها ومفرداتها المتنوعة وعناصرها الأساسية المكونة لقوامها، استنادًا إلى الشخصيات المتمثلة بالأساس في الشاب العاشق والمحظية وما بينهما من علاقة، والقوادة والعبد والجندي المغرور (الغريم)، وما يجمع بين هذه الشخصيات من مواقف كوميدية وحبكة، تنطلق من مهمة صياغة قصة كوميدية بالشكل الذي نراه ينعكس صراحة في إليجيات بروبرتيوس، الذي استخدم أفكارًا ومشاهد من الكوميديا الرومانية؛ الأمر الذي يطرح بدوره قضية مفادها أن هذه الأفكار خرجت من رحم الكوميديا الرومانية، وأن بروبرتيوس طوع هذه المواقف الكوميدية في إليجياته [٣].

ومن ثم فإن هذا البحث ينبرى لمناقشة صدى الكوميديا الرومانية، ولا سيما التي ألفها بلاوتوس وترنتيوس في إليجيات بروبرتيوس، بغية الوصول إلى طرح لا ينكر بأية حال أن بروبرتيوس كان يقف في منطقة وسطى بين التجديد الذي استلهمه من

بنات أفكاره، وبين الأصالة التي أمسك بتلابيبها حتى لا يشتط كثيرًا عن المصادر التي استقى منها أعماله.

ولا يفوتنا القول إن الحبكات النمطية التي يعتمد عليها شعراء الكوميديا تتماس ولو بدرجة طفيفة مع قصص الحب الحقيقية أو الخيالية عند شعراء الإليجيات ومفادها: شاب عاشق يقع في حب محظية، ويريد أن يتزوجها وعادة ما يكون هناك مانع يحول بينه وبين الفتاة، يتمثل في المال أو الغريم أو أصل الفتاة.

وتقف النهاية السعيدة لمسرحيات الكوميديا الرومانية - التي تختتم عادة بزواج الشاب العاشق من المحظية التي يحبها - على طرفي نقيض من الطبيعة شديدة الخصوصية لقصة الحب في الإليجيات، حيث نرى بروبرتيوس وتيبوللوس وأوڤيديوس يبقون دائمًا على دور العاشق الغيور، الذي لا يتمكن من أن يحظى بمحبوبته التي يهيم بها عشقًا (٤).

الشخصيات :

ويمكن القول إن هناك أربع شخصيات تحدد شكل الدرامة الإليجية، أولها: شخصية الرجل، وتتمثل في الشاعر العاشق (amator poeta) والمنافس (الغريم) (vir)، وثانيها: شخصية المرأة، وتتمثل في القوادة (lena) والمحظية المتمرسة (الفطنة) (docta puella).

القوادة (Lena) :

تصف بارسبي (Barsby) القوادة بأنها المرأة التي ترتب لقاءات تعارف بين الفتيات والرجال لتحقيق مصلحتها الخاصة، وتدير الأعمال المنافية للأخلاق على نطاق واسع، وكأنها تشغل وظيفة راعي الرذائل في مؤسسة كبيرة، فضلاً عن ترتيب أعمال خاصة لزبائن بعينهم، وترى بارسبي أيضًا أن هذا النوع من السيدات لم يكن موجودًا في روما (٥).

وتلعب القوادة في الإليجيات دور الناصحة للمحظية، أو تؤدي دور سمسار الفاحشة أو رسول الغرام بينها وبين عاشقها، وتقف أحيانًا حجر عثرة في طريق المحظية (٦). وتعتبر القوادة العدو الأول للشاعر العاشق، إذ يمثل وجودها في بيت

المحظية خطرًا كبيرًا عليه، لأنها لا تفتأ تذكر المحظية بظروفها الاجتماعية ومتطلباتها المادية التي تفرض عليها الحصول على المال من عشيقها، وهي أشياء يحاول الشاعر العاشق التغلب عليها في إليجياته. ولا تقيم القوادة وزنًا للشعر بل تشكل كلماتها حائط صد ضد قصائد الحب، التي قد تضعف قدرة المحظية على المقاومة؛ وبعبارة أخرى يمكن القول إن القوادة تمثل المنظومة الأخلاقية التي تقف حجر عثرة أمام كلمات الحب المغرية من جانب من يحاول الوصول إلى قلب المحظية بأيسر السبل(٧). ورغم أن لكلمات الشاعر العاشق صدى مؤثر في بعض الأحيان بما يرجح كفته وحظوته لدى المحظية على حساب منافسه(٨)، نلاحظ أن كلمات القوادة تذهب بكل ما يحدثه من أثر، وفي حقيقة الأمر تكون هذه الكلمات مادة خصبة لسخريتها واستخفافها بدرجة لا يتحملها الشاعر، فيضيق بها ذرعًا(٩)، ومن ثم نرى كل حيلة للفوز بقلب المحظية سرعان ما تتحول إلى تجاوز وانتهاك(١٠).

وقد تكون القوادة في الإليجيات خادمة أو مربية أو عاهرة سابقة جار عليها الزمن، وبلغت من العمر مبلغًا لا يُمكِّنها من ممارسة المهنة، فتصبح مضطرة إلى تحقيق مكاسبها من خلال إسداء النصح للمحترفات الصغيرات(١١). وعلى أية حال فإن القوادة تستفيد أيضًا من علاقة الفتاة برجل ثري، ومن ثم تشجع العلاقات القائمة على تحقيق المكاسب التي لا تتحقق للفتاة من خلال علاقتها العاطفية مع الشاعر.

وتأتي مصادرنا عن القوادة بشكل مباشر من الكوميديا اليونانية الحديثة والكوميديا الرومانية، إذ تظهر القوادة في المسرحيات الكوميدية في دور الناصحة القادرة على إقناع الفتاة وتحريضها على صد الشاب العاشق.

ويؤكد ويليامز (Williams) أن أصول شخصية القوادة ترجع إلى الكوميديا اليونانية الحديثة والكوميديا الرومانية، وقد تكون خادمة مثل سكافا في مسرحية "منزل الأشباح"، أو امرأة عجوز تدفع ابنتها مع بعض الفتيات الأخريات إلى امتهان هذه المهنة تحت رعايتها وتوجيهاتها، كما هو الحال في مسرحية "علبة الحلي"(١٢). أو قد تكون عاهرة معتزلة ذات خبرة مثل سيرا في مسرحية "الحماة"، أو سكافا في

مسرحية "منزل الأشباح". وقد تلعب دور الناصحة للفتاة مثل أستافيوم في مسرحية "الأحمق" (١٣). وربما تكون في بعض الأحيان والدة المحظية التي تجعل ابنتها تتدرب على فنون مهنتها مثل كلياريتا في مسرحية "الحمير" (١٤).

وتشير الإليجيات إلى وجود شخصية القوادة في الكوميديا اليونانية الحديثة، حيث توصف فيها بالخبيثة (improba) أو بالتي تعيث فسادًا وتنحرف عن الطريق القويم (١٥).

ويؤكد جريفن (Griffin) أن القوادة تعتبر شخصية ثانوية في الكوميديا اليونانية الحديثة والكوميديا الرومانية، وأنها على النقيض من ذلك تؤدي دورًا رئيسًا في الإليجيات؛ حيث تقوم في الغالب بدور الناصحة للمحظية، وتقف دائمًا بالمرصاد لرغبات الشاعر العاشق، ومن ثم تشبه إلى حد بعيد دور القوادة في مسرحيات الكوميديا الرومانية (١٦).

وهكذا نجد أن الشاعر العاشق يرى في القوادة من ينغص عليه حياته (١٧). فيصب عليها جام غضبه ويدعو الآلهة أن تبتليها بأشد أنواع العقاب؛ فمن ناحية لأن كل ما يبذله من محاولات مآله إلى الفشل الذريع، ومن ناحية أخرى لأن الشاعر العاشق لا يحاول مواجهة منطق هذه القوادة حتى بالثناء على جمال المحظية، وهو ما يعد نقطة قوة في الإليجيات (١٨).

وتتمتع القوادة بقدرات لغوية وبلاغية واضحة في الإقناع بدرجة تفوق قدرة الشاعر الإليجي (١٩).

ونرى من خلال الإليجيات مدى انصياع المحظية لنصائح القوادة بدرجة تجعلها تنأى بنفسها أو تعرض عن محبوبها الشاعر العاشق.

وتتجلى كراهية العاشق للقوادة عند تيبوللوس في القصيدة (الأبيات ١-٥)، إذ يصب عليها جام غضبه ولعناته بسبب حضور العاشق المنافس الذي يتسبب في فقدانه لمعشوقته ديليا (Delia) (الأبيات ٤٨-٥٦) (٢٠). ونجد في هذه الأبيات أن الصراع بين العاشق والقوادة يتسم بالعنف والكراهية، فهو يتمنى أن تصاب بالجنون أو أن تخرسها أشباح العاشقين الذين وقفت في طريقهم وأوردتهم موارد التهلكة، وأن يحلق البوم - وهو نذير الشؤم والبؤس - فوق رأسها، وأن تظل ملقاة في العراء دون أن تجد مقبرة

تواري رفاتها، لتنهش عظامها الذئاب المتوحشة وتبعثر الكلاب ما تبقى منها على مفارق الطرق [٢١].

وفي قصيدة أخرى ينتقد تيبوللوس القوادة انتقادًا لاذعًا بسبب ما تسببت فيه من إفساد العلاقة بينه وبين محبوبته نيميسيس (Nemesis)، لدرجة أنه يراها السر في شقائه وفي نثر بذور الفرقة بينهما، بغية إفساح الطريق أمام من يغدقون الأموال على الفتاة [٢٢]:

lena nocet nobis, ipse puella bona est. (Tib. 2.6.44)

"إن القوادة تلحق بي الضرر، أما الفتاة نفسها

فهي فتاة طيبة."

ويفرد بروبرتيوس إليجية كاملة لوصف القوادة أكانثيس (Acanthis) (البيتان ٤-٥) [٢٣]، وتكشف الأبيات الافتتاحية مدى كراهية الشاعر العاشق ومخاوفه (الأبيات ١-٤)، ويستهل بروبرتيوس الإليجية بصب اللعنات على القوادة أكانثيس ووصف ما تتمتع به من قدرات وكأنها ساحرة، فضلاً عن قدراتها على الإقناع لدرجة أنها أقنعت بينيلوبي (Penelope) وهيبوليتوس (Hippolytus) (الأبيات ٥-٨) العفيفتين الطاهرتين بهجرانه والتخلي عنه [٢٤].

ويسهب بروبرتيوس في الحديث عما تتمتع به القوادة من قدرات لا سبيل إلى مقاومتها، فنراه يؤكد في الأبيات التالية أنها تستطيع أن تجعل المغناطيس يفقد قدرته على الجذب، وتجعل الطيور تعرض عن صغارها، وأن تحرك العشب الأخضر من التلال إلى السهول والخنادق، وأن تجعل المحاصيل تتعرض للغرق جراء فيضان سريع (الأبيات ٩-١٢)، وهي تكن العداء للرجال لا سيما الشاعر العاشق؛ ويسهب بروبرتيوس في الإيمان بإخلاص محبوبته كينثيا له، ويؤكد أنه لا يمكن أن يجعلها تنصرف عنه سوى السحر (الأبيات ١٣-١٨) [٢٥].

وتتمثل أشد قدرات القوادة سوءًا في مهارتها على الإقناع واستجماع كل مواهبها ضد الشاعر العاشق على أسس مادية ومنطقية في حديثها الطويل إلى المحظية، إذ نراها تبدأ بأن تعلن أن المحظية إذا أرادت الحصول على أنواع المتع المختلفة

(الأبيات ٢١-٢٦) فليس أمامها سوى التمسك بمبدأ عام يبرر لها الحصول على اكتساب هذه المغانم:

sperne fidem, prouolue deos, mendacia uincant,
frange et damnosae iura pudicitiae! (27-28)
"فهيا إذن ازدري إخلاصك ، ولتتنكري
للآلهة، ودعي اليد العليا للأكاذيب، وانتهكي
قوانين العفة اللعينة (واضربي بها) عرض
الحائط."

وتعطي القوادة العديد من التوجيهات والتعليمات للمحظية [٢٦]، بحيث يكون الدرس الأول من هذه التعليمات هو دفع العاشق إلى أن يتلظى على جمار التردد والاضطراب والحيرة والشكوك والإحباط، وألا يجد أمامه سبيلاً للوصول إلى قلب المحظية سوى إغداق الأموال والهدايا عليها[٢٧]:

et simulare uirum pretium facit: utere causis!
maior dilata nocte recurret amor.
si tibi forte comas uexauerit, utilis ira:
post modo mercata pace premendus erit. (29-32)
"عليكِ أن تتظاهري بأن لديكِ رجلاً
(مستعدًا) أن يقدم المال لك، ولتختلقي
الأعذار، فالحب يغدو أشد وأعظم كلما أجل أو
أرجئ (اللقاء) ليلة. فلو أنه جذبك من شعرك
حتى بمحض الصدفة، فعليك أن تستغلي
غضبه بعد أن تمارسي الضغط عليه بكل
طريقة ممكنة ليشتري ثمن الصلح معك"

ويتعرض ثاني هذه الدروس إلى سلوكيات المحظية في حضور طالب المتعة، حيث تقول إنه يجب على المحظية أن تمارس إغواءه وأن تملي عليه شروطها في البداية، كما أن عليها أن تضع عادات عشيقها نصب عينيها، فإذا استبدت به الثمالة من

الخمر فعليها أن تفعل مثله (الأبيات ٤١-٤٧).

وتعتبر أكثر الدروس أهمية ذلك الدرس المتمثل في ضرورة أن تبدي المحظية ودها لمن يدفع، وألا تولي أهمية تذكر للطبقة الاجتماعية، والأهم من ذلك أنها لا تعير الشعر اهتمامًا باعتباره ثمنًا يدفع مقابل ممارسة الجنس:

ianitor ad dantis uigilet: si pulset inanis,
surdus in obductam somniet usque seram.
nec tibi displiceat miles non factus amori,
nauta nec attrita si ferat aera manu,
aut quorum titulus per barbara colla pependit,
cretati medio cum saluere foro.
aurum spectato, non quae manus afferat aurm!
uersibus auditis quid nisi uerba feres? (47-54)

"فلتجعلي حارس باب بيتك يقظًا لمن (يحضرون) الهدايا، فإذا طرق بابك رجل مفلس (صفر اليدين)، فاتركيه ينام في صمت (على عتبة بابك) حتى الهزيع الأخير من الليل. ولا يتسببن جندي في جعل الاستياء يتسرب إلى نفسك حتى لو لم يكن مستحقًا للحب، ولا بحار (يفد) لو لم يحمل إليك المال الوفير في يده، أو (شخص) ممن تتدلى من رقابهم البربرية شارة (العبودية)، وممن دمغوا بالطباشير وهم أقوياء البنية في وسط ساحة السوق. واجعلي عينك مركزة على الذهب لا على اليد التي تقدم لك الذهب! فحين تستمعين للأشعار فلن تجنين سوى الكلمات."

وهذه ضربة قاضية للشاعر العاشق، لأنه وعد حبيبته مرارًا وتكرارًا بأن يخلدها في أشعاره، وقد رسخ في قرارة نفسه أن هذا كاف لكسب محبتها [٢٨].

كذلك تحذر القوادة الفتاة من زحف الشيخوخة الوئيد عندما يجور الزمن عليها، ويذهب سحرها وجمالها وفتنتها، قائلة إن فترة شبابها فرصة ثمينة لكسب المال الذي يعينها في شيخوختها عندما ينصرف عنها الجميع:

dum uernat sanguis, dum rugis integer annus,
utere, ne quid cras libet ab ore dies! [29]. (59-60)

"ما دام دمك يتدفق بحيوية، وما دام الزمن بكامله (لم) يجعل
التجاعيد تزحف (على وجهك)، فانعمي (بنضارة) وجهك
اليوم خشية ألا يروق لأحد في الغد."

ويختتم بروبرتيوس الإليجية بصب اللعنات وأنواع البلاء على القوادة، ويتمنى أن يذهب العاشقون الغاضبون إلى قبرها ليصبوا عليها اللعنات بدورهم (الأبيات ٦٥-٧٨) [٣٠].

وهكذا نرى أن شخصية القوادة تقف على طرفي نقيض من رغبات الشاعر العاشق الذي تأتي ردود أفعاله من منطلق القهر الذي لا يستطيع رده عمليًا، فلا يملك سوى أن يصب جام غضبه ولعناته على القوادة.

وعلاوة على ذلك توصف أحاديث القوادة - في الغالب الأعم - بأنها جدلية ومثيرة للتساؤل، وأنها خير تعبير عن أهمية خبرتها في تقديم لمحات عن مستقبل المحظية[٣١].

ويقدم أوڤيديوس أيضًا وصفًا تفصيليًا للقوادة في القصيدة (Amores, 1-8)، التي تعتبر أطول الإليجيات في أعماله وخير تعبير عن الدور السلبي للشاعر العاشق الذي يرهف السمع إلى حديث القوادة من مكان خفي[٣٢].

وتبدأ القصيدة بوصف مطول لقدرات القوادة ديبساس (Dipsas) ونفوذها، وتعليق مختصر على اسمها الذي يعتبره الشاعر اسمًا يأتي في محله، إذ أنه يعني "السكيرة" أو "معاقرة الشراب" [٣٣]. ثم يذكر قدرات القوادة على السحر بقوله إنها تستطيع أن تغير مجرى الأنهار (البيت ٦)، وتستخدم أنواع مختلفة من السحر والتعاويذ (البيتان ٧-٨)، ويمكنها التحكم في الطقس (البيتان ٩-١٠)، وينسب لها الشاعر العاشق قدرات سحرية أخرى، حتى أنه يصفها بالساحرة (الأبيات ١١-١٨). ثم يصف ما تتمتع به

القوادة من براعة في بلاغة اللغة واللباقة (الأبيات ١٩-٢٢).

وتبدأ ديبساس حديثها بالثناء الذي يقطر نفاقًا على جمال المحظية مؤكدة لها أنها تستحق أن تجني الكثير من وراء ممارسة الحب [٣٤]:

tam felix esses quam formosissima, vellem .(1.8.27)

"أتمنى أن تكوني سعيدة بقدر ما تتمتعين به من جمال فائق!"

وتشجع ديبساس المحظية على انتهاز الفرص ما دام القدر قد ابتسم لها، لتجني مكسبًا وفيرًا من الحب (الأبيات ٢٩-٣٤). ولا تخفي ديبساس أن هناك أسبابًا ودوافعًا وراء هذا الثناء وهذا النفاق، حيث توضح في البيت التالي أنها على المستوى الشخصي سوف تستفيد شيئًا مما تكسبه الفتاة، وتحاول الفتاة الاحتفاظ بعفتها وفقًا للصورة التي يحب الشاعر العاشق أن يراها عليها؛ ولكن الفتاة في نهاية المطاف ترضخ لإغراء القوادة لتقيم علاقات مع كثيرين من طالبي المتعة الذين يتحرقون شوقًا لنيل رضاها. ونرى القوادة أيضًا تعزف على وتر عفة الفتاة وبراءتها، حيث تستحثها على الظهور بمظهر الطاهرة [٣٥]:

Si simules, prodest; verus obesse solet. (1.8.36)

"وإنه لمن المجدي أن تتظاهري (بالعفة)، فالحقيقة
في العادة ضارة مؤذية."

وفي هذه الأبيات توعز ديبساس للمحظية باستغلال جمالها ومظهرها الخادع، وتستحثها على استخدامه لتحقيق مصالحها [٣٦].

وتستمر القوادة في توجيه النصح إلى المحظية، وحثها على أن تكون انتهازية، وعلى الإفادة من شبابها، وأنه لا بد لها من التركيز على مهنتها في ذلك الوقت. وتوضح ديبساس أهمية جمع المال، لأن الجمال سيفقد بريقه يومًا ما، وهنا توضح أهمية اشتياق طالبي المتعة لنيل حظهم من هذا الجمال، وهو ولع لا يصب في صالح الشاعر العاشق الذي تقول عنه القوادة إن ما يشنف به أذنيك مجرد أشعار لا تسمن ولا تغني من جوع[٣٧]:

labitur occulte fallitque volubilis aetas,

Ut celer admissis labitur amnis aquis .(49-50)

"إن العمر يخدعنا ويتسرب على حين غفلة منا، كما

يتدفق النهر السريع بمياهه الجارية ."

وتؤكد القوادة عدم جدوى الشعر وتستخف بمواهب الشعراء، التي لا تصبح شيئًا مذكورًا إذا ما قورنت بالهدايا الثمينة القيمة (البيتان ٦١-٦٢) [٣٨]:

ecce, quid iste tuus praeter nova carmina vates.

"انظري ماذا قدم لك شاعرك هذا فيما عدا القصائد

الجديدة [٣٩]*."*

وتستطرد القوادة في توجيه النصائح إلى المحظية؛ حيث تنصحها بألا تطلب شيئًا حتى يقع المحب في شباك فتنتها، ومن ثم تستطيع تعذيبه والتلاعب به وكأنه عبد لها، وهكذا فإن المهمة الأولى للمحظية تتمثل في ضمان وقوع العاشق في فتنتها بحيث تتظاهر في البداية بأنها تحبه، ثم تستبد به بعد ذلك وتمنحه أقل القليل حتى يظل في حالة شك دائم فيما يخص سيطرته عليها (الأبيات ٦٩-٨٥). وما إن تستشعر المحظية إخلاص عاشقها تستنزف كل ما لديه من أموال (الأبيات ٨٧-٩٤)، وعلى المحظية أن تتذكر دائمًا أن تجعل العاشق في حالة حيرة مستمرة حتى تضمن الحصول على عطاياه وهداياه، ويمكنها أيضًا ادعاء أن هناك منافسًا آخر يحاول كسب ودها (الأبيات ٩٥-١٠٠)، كذلك تطلب القوادة من المحظية اقتراض الأموال لابتزاز العاشق (الأبيات ١٠١-١٠٤). وهكذا ينتهي حديث ديبساس المطول الذي يدور حول رغبة المحظية في الاستفادة من نصائحها [٤٠].

ويظهر الشاعر العاشق من الظل ليهاجم ديبساس [٤١]. وتنتهي القصيدة بصب لعنات الشاعر على القوادة، متمنيًا لها أن تعمر طويلاً ليلحق بها القدر الأكبر من المعاناة وسوء المصير (الأبيات ١١١-١١٤).

وتعرض مسرحية "منزل الأشباح" لبلاوتوس الجوانب ثلاثية الأبعاد لشخصية القوادة سكافا [٤٢] - على خير وجه - فهي خادمة [٤٣]، وعاهرة معتزلة ذات خبرة، وناصحة للفتاة.

وينحصر دور القوادة في هذه المسرحية في أنها تكشف للجمهور من خلال التناقض طبيعة شخصية فيليماتيوم الودودة المخلصة، إذ نراها في بداية المشهد الثالث من الفصل الأول تتغنى بجمال المحظية وفتنتها وقوامها وجاذبيتها:

quom lepida tute es? (167)

"إنك حقًا جذابة جميلة؟"

virtute formae id evenit, te ut deceat quidquid habeas.(174)

"إن ما يحدث راجع إلى جمالك (الساحر)، فليتك تحظين بكل ما يلائمك ويليق بك!"

ut venusta es. (182)

"يا لك من جاذبة مغرية!"

tam docilem te et bene doctam . (187)

"فإنك دمثة حلوة المعشر ذات ثقافة جد واسعة".

ثم تبدأ سكافا في توجه النصائح إلى المحظية فيليماتيوم، فتحذرها من أن تكرس نفسها لعاشق واحد وتنبذ من أجله كل الرجال الآخرين:

tu ecastor erras, quae quidem illum expectes unum atque illi

morem praecipue sic geras atque alios asperneris.

matronae, non meretricium est unum inservire amantem.

(186-190)

"بحق كاستور إنك لمخطئة بكل تأكيد حينما تنذرين نفسك لشخص واحد بعينه وتسلمين نفسك له على هذا النحو، وتنبذين ما سواه من الرجال، ذلك أن الخضوع لعاشق واحد (خليق) بالعقيلة المتزوجة وليس بالمحظيات. ".

وهنا يظهر الشاب فيلولاخيس من مكان خفي، ويصب لعناته على القوادة سكافا، ويتوعدها بأبشع أنواع العقاب (الأبيات ١٩٠-١٩٢) (٤٤).

ثم تحذر سكافا المحظية من أن فيلولاخيس سوف يهجرها إذا تقدم بها العمر، وجارت السنون على شبابها أو إذا نال مأربه منها، وحري بها أن تنظر الآن إلى حالها، فبعد أن كانت موضع إعجاب الجميع، وكرست حياتها لعاشق واحد نبذها وهجرها عندما اشتعل رأسها شيبًا، ولا ريب أن الأمر ذاته سيحدث معها مستقبلاً (الأبيات ١٩٥-٢٠٢).

ثم تكرر سكافا نصحها، فتحذرها من أن تكون لعاشق واحد فقط، وتطلب منها أن تفكر مليًّا في الأمر:

si illum inservibis solum

dum tibi nunc haec aetatulast, in sénecta male querere.

(207-209)

"لو أنك خضعت له وحده، وأنت الآن في ريعان شبابك، فسوف تجنحين إلى الشكوى والتذمر لو (ألمت) الشيخوخة البغيضة بك." (٤٥)

ويظهر فيلولاخيس مرة ثانية وثالثة من الظل، ويتمنى أن يتحول إلى شبح حتى ينهي حياة هذه القوادة الشريرة، ويصف القوادة سكافا بالساحرة العجوز (البيت ٢١٧ وما بعده) (٤٦).

وأمام إصرار المحظية فيليماتيوم على التمسك بمحبوبها فيلولاخيس، لا تجد القوادة سكافا سوى الانصياع لرغبات الفتاة مع تحذيرها من عواقب قرارها (الأبيات ٢٢٥-٢٤٠).

وفي نهاية المشهد تعاود القوادة سكافا المداهنة والنفاق؛ حيث تتغنى مرة أخرى بجمال المحظية ووجهها وشعرها ورائحتها العطرة، ثم تطلب منها توخي الحذر حتى لا يشك فيها فيلولاخيس، وأن ترتدي الملابس التي يفضلها ولا تبالغ في زينتها قدر المستطاع (الأبيات ٢٤١-٢٩٠):

Philolachem, is ne quid emat, nisi quod sibi placere censeat.
nám amator meretricis mores sibi emit auro et purpura.
quid opust, quod suom esse nolit, ei ultro ostentarier?

(288-290)

"إن فيلولاخيس لا يشتري أي شيء إلا إذا اعتقد أنه يروق له، فالعاشق دائمًا يخطب ود محظيته بالذهب والرداء الأرجواني. فما حاجتك إذن إلى أن تبدي له (من زينتك) ما لا يحب أن يراه عليك؟"

ثم ينتهي المشهد بلقاء يشوبه الود والمحبة بين فيليماتيوم وسكافا.

وتبدأ مسرحية "الحماة" لترنتيوس بحديث بين العجوز سيرا، وهي قوادة محترفة معتزلة وذات خبرة، والمحظية فيلوتيس (البيت ٥٨ وما بعده). ونرى في هذا المشهد أن القوادة سيرا بعد أن تسمع أخبارًا مفادها أن بامفيلوس قد تزوج على الرغم من العهود التي قطعها على نفسه لباخيس، تحث فيلوتيس على ألا تأخذها شفقة بأي رجل، بل حرى بها أن تستفيد منهم جميعًا [٤٧]:

ergo propterea te sedulo
et moneo, et hortor, ne cuiusquam misereat,
quin spolies, mutiles, laceres, quemque nacta
sis.(63-65)

"إذن ، وبناءً على ذلك فإنني أنصحك بكل إصرار وأستحثك على ألا تأخذك شفقة بأي شخص منهم، بل (إنني أهيب بك) أن تسلبي وأن تستولي وأن تنهبي

منهم كل ما يمكن الحصول عليه."

وعندما تسألها فيلوتيس عما إذا كان بوسعها استثناء أحد من ذلك ؟ تجيبها سيرا بألا تستثني أحدًا وألا تثق في أحد من راغبي المتعة، وتستمر سيرا في صب اللعنات على الرجال:

neminen;
nam nemo illorum quisquam, scito, ad te venit
quin ita paret sese abs te ut blanditiis suis
quam minimo pretio suam voluptatem expleat.
(67-69)

"فلا (تستثني) منهم أحدًا، ولا تجعلي واحدًا منهم - واعلمي هذا - يفد إليك، وهو عازم على (استخدام) نفاقه ومداهنته عليك، بغية أن يشبع نزوته ويحقق متعته بأقل تكلفة ممكنة."

وتختم سيرا حديثها إلى المحظية بأنها يجب أن تعامل الجميع بالطريقة ذاتها، وتتعجب من ردودها وتنعي حظها في النهاية، حيث إنها كانت تتمنى أن يكون لها جمال المحظية وشبابها كي تستغله أفضل استغلال.

eheu me miseram, cur non aut istaec mihi
aetas et forma est, aut tibi haec sententia?
(74-75)

"وا أسفاه! يا لي من تعسة بائسة! لماذا لا أحظى بشبابك وجمالك هذا، وتحظين أنتِ برجاحة عقلي وفطنتي؟."

خلاصة القول، ترى سيرا أن العلاقات بين المحظيات وعشاقهن تشبه كثيرًا ميدان المعركة، حيث يلجأ العشاق إلى نوع من الخداع إلى أن يحصلوا على مآربهم من المحظيات، ولذا لا ينبغي تصديق كلماتهم المعسولة طالما أن هدفهم الأساسي يتمثل في دفع أقل القليل أملاً في الحصول على أكبر قدر من المتعة (البيتان ٦٨-٦٩).

فمن صالح المحظيات إذن أن يقفن بالمرصاد لهذه المحاولات وينصبن الشباك (البيت ٧٠) ، ويفسدن هذه المحاولات ويجردن العشاق من الأموال، ثم يلذن بالفرار منهم مهما كانوا، لذا فكل العشاق لدى سيرا خصوم advorsari (البيت ٧٢) لا يرتجى من ورائهم سوى الشر والسوء (البيت ٧٣ وما بعده) [٤٨].

وتظهر القوادة كلياريتا كذلك في مسرحية "الحمير" لبلاوتوس، وهي والدة المحظية فيلاينيوم، وفي بداية المشهد الثالث من الفصل الأول نرى حديثًا بين الشاب العاشق أرجيريبوس والقوادة كلياريتا وفيه يلوم الشاب القوادة لأنها تعامله معاملة سيئة، حتى أنها طردته من منزلها لأنه لا يملك المال الكافي لإشباع رغبات القوادة ومطامعها ، ويتوسل إليها بأن تستغله برفق حتى تستمر علاقته معها وقتًا طويلاً (الأبيات ١٥٠-١٧٧). وهنا ترد القوادة عليه ببرود بأنه لا يجب على المحظية أن تكرس نفسها لعاشق واحد:

quae amanti parcet, eadem sibi parcet parum.

quasi piscis, itidemst amator lenae: nequam est, nisi recens. (177-178)

"إن (المحظية) التي تبقى على عاشقها، لا ترأف بنفسها على هذا الحال إلا قليلاً؛ وكذلك فإن مثل العاشق - بالنسبة إلى القوادة - كمثل الأسماك ، لا فائدة منه إن لم يكن طازجًا."

ولذا تنصح القوادة الشاب أرجيريبوس بتوفير المال بأي طريقة، حتى يستطيع أن ينال مأربه من محظيته التي يحبها:

si mihi dantur duo talenta argenti numerata in manum, hanc tibi noctem honoris causa gratiis dono dabo. (193-194)

"إذا دُفع لي تالنتان من الفضة عدًا ونقدًا في يدي،

فسوف أمنحك هذه الليلة مجانًا بلا مقابل من أجل
خاطرك."

وتقول أيضًا :

abusa. nam si ea durarent mihi,
mulier mitteretur ad te, numquam quicquam
poscerem. (196-197)

"أنفق (بسخاء) لأنه لو تبقى شيء لي، فسأرسل لك
المرأة، ولن أطالبك بشيء أبدًا بعدها."

وعندما يعاتب الشاب القوادة كلياريتا لأنها تعامله معاملة حسنة، وتستقبله بالترحاب والقبلات طالما كان معه المال، ثم بعد أن أنفق كل ما لديه من المال طردته شر طردة، ونبذته نبذ النواة؛ فترد عليه القوادة بتشبيه بليغ ، حيث تشبه نفسها بالصائدة، وتشبه الفتاة بالطُعم، والفراش بالشرك المنصوب؛ وما دام المال معه فإنه يحصل على المتعة والترحاب والكلام المعسول:

aedes nobis area est, auceps sum ego,
esca est meretrix, lectus inlex est, amatores
aves;
bene salutando consuescunt, compellando blanditer,
osculando, oratione vinnula, venustula. (219-222)

"بيتنا هو الساحة وأنا القناصة، والمحظية هي
الطُعم، والفراش هو الفخ، والعشاق هم الطيور، فهم
يألفون المكان بترحاب غامر، وتحفز (رغبتهم)
بالملاطفة والرياء والقبلات، وكذا بالأحاديث
المعسولة وبالمداعبة والغزل."

وفي نهاية المشهد تضع القوادة حدًا لهذا الجدال والنقاش مع الشاب أرجيريبوس بقولها إن عليه أن يحضر المبلغ المطلوب حتى ينعم بقضاء الليلة مع المحظية، أما لو أحضر شاب آخر المبلغ قبله، فلن يكون له فيها نصيب [٤٩]:

si alius ad me prius attulerit, tu vale. (231)

"لو أحضر لي شخص آخر (المال) قبلك، فعليك أن تقول وداعًا."

وتقول أيضًا :

portitorum simillumae sunt ianuae lenoniae:
si adfers, tum patent, si non est quod des, aedes non patent. (241-242)

"أبواب القوادات شديدة الشبه بأبواب موظفي الجمارك،
فلو أنك قدمت (المال) تفتح لك (الأبواب)، ولو لم
تحضر شيئًا تظل الأبواب موصدة في وجهك."

وهكذا من خلال الإشارات السابقة يمكن القول بوجود تشابه كبير بين شخصية القوادة في كل من إليجيات بروبرتيوس وكوميديا بلاوتوس وترنتيوس؛ وهذه الخصال على النحو التالي:

يعتبر الشاعر العاشق أن القوادة هي عدوه الأساسي، ويرى أن نصائحها موجهة بالأساس ضد رغباته، ومن ثم نراه يمقتها مقتًا شديدًا ويصب عليها اللعنات، ويدعو الأرباب أن تكابد الجوع والعطش وتبلغ من العمر أرذله وبعدها تلاقي الموت الشائن(٥٠). ويصف ما تتمتع به من مهارات وكأنها ساحرة شريرة (٥١).

ونقف على الوصف نفسه في مسرحية "منزل الأشباح" لبلاوتوس حيث يصب الشاب العاشق فيلولاخيس لعناته على القوادة سكافا ويتوعدها بأبشع أنواع العقاب، ويتمنى أن تهلك من الجوع والعطش والبرد (٥٢)، كما يتمنى أن يتحول إلى شبح حتى ينهي حياة هذه القوادة التي يصفها بالساحرة العجوز (٥٣).

وعادة ما تذكر القوادة المحظية بأن جمالها وشبابها إلى زوال لا محالة بمرور السنين (٥٤)، كما تصف القوادة في الوقت نفسه شدة مقتها للشيخوخة وكرهها لها (٥٥).

وهذا ما نراه أيضًا في مسرحية "منزل الأشباح" حيث تحذر القوادة سكافا

المحظية من أن فيلولاخيس سوف يهجرها عندما يتقدم بها العمر أو عندما ينال منها مأربه، ومن الآن عليها أن تتدبر أمرها جيدًا قبل أن يشتعل رأسها شيبًا (٥٦).

كذلك تؤكد القوادة من خلال الإليجيات أنه يجب على الفتاة أن تضع المال نصب عينيها، وأن تكسب ما استطاعت سبيلاً وهي لا تزال في ريعان شبابها، وأن على المحظية أن تمنح ودها لمن يدفع ولا تولي اهتمامًا بالعاشق أو بطبقته الاجتماعية (٥٧).

والوصف ذاته نجده في مسرحية "الحماة" لترنتيوس حينما تطلب القوادة سيرا من المحظية أن تضع المال نصب عينيها، وأن تسلب منه ما استطاعت من أموال قبل أن تعاشر أي شخص (٥٨). وتنصح أيضًا القوادة كلياريتا في مسرحية "الحمير" لبلاوتوس أرجيريبوس بتوفير المال بأي وسيلة حتى يستطيع أن ينال مأربه من محظيته التي يحبها (٥٩).

وغالبًا ما تبالغ القوادة في الثناء - في الإليجيات - على جمال المحظية وفتنتها وبراءتها وعفتها (٦٠).

ويتجلى هذا الوصف بوضوح في مسرحية "منزل الأشباح" حينما تمتدح القوادة سكافا جمال المحظية وفتنتها وقوامها وجسدها وجاذبيتها وثقافتها (٦١). كذلك تتمنى القوادة سيرا أن تحظى بشباب الفتاة وجمالها(٦٢).

وتنصح القوادة في الإليجيات المحظية بألا تكرس نفسها لعاشق واحد، وأن تتظاهر على الدوام بأن لديها رجلاً آخر مستعدًا أن يدفع أكثر منه (٦٣).

كذلك تحذر القوادة سكافا المحظية فيليماتيوم من أن تكرس نفسها لعاشق واحد، تنبذ من أجله كل الرجال الآخرين (٦٤). ويظهر هذا جليًا أيضًا في حديث القوادة كلياريتا للشاب أرجيريبوس (٦٥).

ولا تسوق القوادة أكانثيس والقوادة سكافا أدلة على نصائحهما؛ الأمر الذي يدل على تشابه تصوير كل من بروبرتيوس وبلاوتوس للقوادة.

ولنا أن نقول - علاوة على ذلك - إن القوادة في الإليجيات، كما هو شأنها في الكوميديا اليونانية الحديثة والكوميديا الرومانية، لا تتمتع بحقوق تجعلها تتحكم في المحظية. وعادة ما تصف المسرحيات الكوميدية القواد بأنه رجل مسيطر له صفة الاستحواذ على المحظية، بينما لا تتمتع القوادة بمثل هذا الحق، سواء عند بلاوتوس أو

ترنتيوس، ويرجع هذا إلى احتمال أن تكون المحظية فتاة حرة [٦٦].

ولا يفوتنا القول إن بروبرتيوس استخدم لغة الكوميديا الرومانية استخدامًا ملائمًا من خلال تكرار كلمات بعينها، عندما كان يشير إلى موقف كوميدي، وتعتبر أكثر المفردات المأخوذة عن الكوميديا عند بروبرتيوس الألفاظ التي وردت في الإليجية الخامسة من الكتاب الرابع التي ذكرناها آنفًا، ومنها:

palmiferae (٢٥) (البلح - النخيل)، inanis (٤٧-٤٨) (فارغ اليد) ، ferire (٤٤) (يسحر - يفتن - يخدع - يسلب العقل) [٦٧] ، astutus (٤٤) (حصيف - فطن - لبيب - سريع البديهة)[٦٨]، comicus (٤٤) (كوميدي)، moecha (٤٤) (زانية)، tundere (٣٦) (يضرب أو يصفع)، mundus (٤٣) (عالم)[٦٩]، canticam (٤٥-٤٦) (نغم - شعر) [٧٠] .

ومن ثم نستطيع القول إن كل هذه الإشارات السابقة تدعم بما لا يدع مجالاً للشك أن شخصية القوادة عند بروبرتيوس كانت مأخوذة من شخصية القوادة في الكوميديا الرومانية، خاصة عند بلاوتوس وترنتيوس [٧١].

المحظية ذات الثقافة والفطنة Docta Puella :

تعتبر المحظية ذات الثقافة والفطنة في الإليجيات [٧٢] موضع اهتمام كثير من العشاق، وتحظى بحرية الاختيار من بين طالبي ودها، وتحصل على هدايا مغرية منهم، وعادة ما تفضل الملابس الأنيقة والمجوهرات الغالية وأدوات الزينة الفخيمة، ويبدو في أغلب الأحيان أن لديها منزلاً خاصًا وعبيدًا، ولا تخضع لسلطة زوج أو أب مثلما هو معروف عن نساء طبقة النبلاء، ويمكن القول إنها تتمتع بسلوكيات وصفات فردية تتناسب مع مواقف الإليجيات وأفكارها وأحداثها [٧٣].

وتدير المحظية في الإليجيات شئون بيتها بنفسها ما لم تكن تعيش في كنف أحد المترددين عليها، ولديها فريق كامل من الخادمات اللائي ينفذن أوامرها، وتوصف بأنها متأنقة وتنفق بسخاء، ويحتوي بيتها على رسومات جنسية مثيرة [٧٤]. وغالبًا ما تجعل عشاقها في حالة منافسة مع بعضهم البعض أملاً في كسب ودها مثل الصراع بين الشاعر العاشق والغريم (المنافس) [٧٥].

وتوضح زاجاجي (Zagagi) أن الهدايا التي تحصل عليها المحظية تعبر عن الطبيعة التجارية القائمة على الاستغلال بين المحظية وعشيقها، إذ كان هناك أجر أو راتب سنوي (merces annua) يتم تقديره حسب الظروف تحصل بمقتضاه المحظية على حريتها واستقلالها، وتكون مدينة للعاشق مقابل ممارسة الجنس أو حمايتها اجتماعيًا، وهو ما يعد جزءًا من علاقة الحب [٧٦].

ولم يكن الجمال هو الشرط الأساسي الذي يجب أن يتوفر للمحظية [٧٧]، بل كان يجب أن تتصف أيضًا بالحكمة والفطنة التي تمكنها من إدارة شئون نفسها وتدخر ما استطاعت من مال يعينها إذا اعتزلت المهنة. ومن الواضح في سياق الإليجيات أن المحظية التي تحسن فهم القصائد الموجهة إليها، لا بد أن تكون ذات ثقافة ومعرفة وتحظى بقدر وافر من التعليم، ولديها المقدرة على إدارة أمورها ولا تأسى كثيرًا على انصراف العشاق عنها[٧٨].

وبناءً على ما تقدم، فقد كان لزامًا أن تكون المحظية ذات الثقافة والفطنة في الإليجيات شخصية تسم بالذكاء والمعرفة، بقدر يمكنها من فهم الشعر الموجه إليها، ومع ذلك كانت تُعرض عن هذا الشعر ولا تقيم له وزنًا، حتى تبدو بعيدة المنال بالشكل الذي يجعلها على الدوام موضوعًا لبكائيات الشاعر الذي ينعى حظه لبعدها عنه[٧٩].

ولقد كانت المحظية كينثيا مصدر إلهام بروبرتيوس في إليجياته، وقد عبر الشاعر عن ذلك بقوله :

non haec Calliope, non haec mihi cantat

Apollo.

ingenium nobis ipsa puella facit. (2.1.3-4)

" لا كاليوبي ولا أبوللو هما اللذان أنشدا لي هذه
(القصائد)، لكن فتاتي نفسها هي التي صنعت
عبقريتي."

ولقد ثار جدال واسع النطاق بين النقاد حول طبيعة شخصية كينثيا، وهل كانت سيدة متزوجة أم هي محظية ؟

فالبعض يرى أنها سيدة متزوجة matrona، حيث إن أسلوب حياتها يوضح أنها

تتمتع بثروة وحرية شخصية، وهذا يتفق بالطبع مع حياة الأحرار؛ وحيث إن هناك إشارة إلى الغريم (المنافس)، الذي هو زوج كينثيا (الأبيات ٢١-٢٣) [٨٠].

وهناك فريق آخر له رأي مغاير، فالزوج الروماني لم يكن ليسمح لزوجته بممارسة السلوكيات الفاحشة الداعرة (الأبيات ٢-٢٣)، فضلاً عن وجود القوادة أكانثيس (البيتان ٤-٥) التي تتولى شئون كينثيا، إلى جانب زيارة بروبرتيوس لكينثيا ليلاً ومحاولة إيقاظها وتقبيلها والنيل منها (الأبيات ١-٣)؛ وبالتالي فإن هذه الحجج ترجح أن كينثيا محظية meretrix[٨١].

وفي البيتين الأخيرين من الإليجية (٢-٦) نرى بروبرتيوس يختتم إليجيته بعبارة يشوبها الكثير من الغموض [٨٢] :

nos uxor numquam, numquam seducet amica:

semper amica mihi, semper et uxor eris.

(2.6.41-42)

" لن تكوني زوجتي أبدًا، ولن تكوني أبدًا محظية
تغويني، بل ستكونين دومًا محظيتي وستكونين دومًا
زوجتي."

ويمكن القول إن كينثيا محظية، وأن المقصود من كلمة عقيلة matrona ليست السيدة المتزوجة، بل السيدة التي هي في مقابل الفتاة (العذراء) puella [٨٣].

ويلاحظ أن جمال كينثيا وسموها قد ملكا على بروبرتيوس كل مشاعره وأحاسيسه وهذا يؤكد أن الحب هو الذي يدفعه أن يكتب للتأثير في كينثيا:

sed magis ut nostro stupefiat Cynthia versu: (2-13-7)

"بل لكي تذهل كينثيا أكثر بفعل شعري."

كذلك يرى بروبرتيوس أن المحظية الفطنة كينثيا تجيد تذوق أشعاره والحكم عليها، وأن هذا ما يبعث الطمأنينة في قلبه [٨٤]:

me iuvet in gremio doctae legisse puellae,

auribus et puris scripta probasse mea. (2.13.11-12)

"لعل ما يبهجني ويروقني هو أنني أتلو (أشعاري)
وأنا بين أحضان فتاة ذات ثقافة وفطنة، وأن قصائدي
المدونة تظفر باستحسان أذنيها المصغيتين."

ونجد المرأة في الإليجيات تشعر بالزهو وتتدلل في طلباتها، فمن الطبيعي أن تكون جميلة وأن يصفها العشاق بأنها صعبة المراس وقاسية لدرجة الفظاظة، وعندما ينال العاشق وصلها وينعم بمفاتنها نراه يقول إنها رقيقة حنونة، وأنها تنتظر منه القدرة على الممارسة الجنسية (٨٥). كما أنها أيضًا متوقدة متوثبة على الفراش. ويقول بروبرتيوس إن كينثيا تسعده بتأجج رغبتها الجنسية وتوقدها (٨٦)؛ ويعبر أوڤيديوس عن المشاعر نفسها(٨٧). وتتوقع المحظية الفطنة الإخلاص من جانب عشاقها، ولكنها سرعان ما تبدي اعتراضها وتتذمر وتنزل بهم العقاب (٨٨) ويصف عشاقها غيرتها بأنها مثيرة (٨٩). وتبدو سلوكات المحظية غير متوقعة ومثيرة للريبة حسب رأي عشاقها (٩٠).

ونرى كينثيا عند بروبرتيوس متعلمة موهوبة في عزف الموسيقى (٩١)، وهي سمات ينسبها إليها عاشقها بما يضفي عليها قدرًا كبيرًا من الجاذبية؛ وقد ملكت كينثيا عقل بروبرتيوس وقلبه لا بسبب جمالها فحسب، بل بسبب ما تتمتع به من مواهب ومنها قدراتها الأدبية (٩٢). وغالبًا ما كان ينصح أوڤيديوس الفتيات بمعرفة فنون الموسيقى والرقص والشعر (٩٣).

ويقف الاحتياج المادي أو عدمه وراء اعتماد المحظية على عشاقها أو استقلالها عنهم، ومن ثم يعتبر مسلكها المتناقض سببًا في أن يصفها عشاقها بالفظاظة، وعدم قدرتهم على كبح جماحها أو السيطرة عليها، وهي سمات معروفة في طباعها وشخصيتها (٩٤).

وهذا لا يعني بالطبع القول إن المحظية لا تهتم سوى بالنواحي المالية فقط، فهناك تصرفات أخرى لها تجعل عشاقها يضفون عليها أحيانًا سمات فاضلة (٩٥)، حيث إن بروبرتيوس يصف المحظية كينثيا بأنها نقية وطاهرة (٩٦). ويشير بروبرتيوس إلى محبوبته كينثيا لا بوصفها محظية تستحق الاحترام فحسب بل يصف علاقته بها بأنها علاقة راقية (٩٧).

غير أن حالتها الاجتماعية وحاجتها إلى المال هي التي تفرض عليها مثل هذه السلوكيات الجشعة، التي تسبب إحباطًا لعاشقها الشاعر، وتشعل أحيانًا جذوة حبه لها وتعلقه بها على الدوام (٩٨).

وهكذا يتضح أن كينثيا كانت محظية جميلة ذكية مثقفة متأنقة جذابة ومثيرة جنسيًا، سحرت بروبرتيوس بجمالها، وأن لها متطلبات مالية لكنها مستقلة اجتماعيًا، ولا يمكن لعاشقها أو لغريمه السيطرة عليها (٩٩).

ولقد أكد كل من جيمس وكونستان أن شخصية المحظية في الإليجيات تشبه إلى حد بعيد شخصية المحظية في الكوميديا الرومانية، دون الإشارة إلى أمثلة توضيحية كافية تؤيد رأيهما(١٠٠).

ويشير بروبرتيوس نفسه إلى أن المحظية النمطية في الإليجيات تشبه المحظية في الكوميديا (١٠١) .

وسوف نحاول فيما يلي عرض بعض الإشارات الكوميدية التي تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن شخصية المحظية في الإليجيات مأخوذة بالأساس من شخصية المحظية في الكوميديا الرومانية (١٠٢). من الجدير بالذكر أن هناك نوعين من المحظيات في الكوميديا الرومانية :

١- المحظية المحترفة ذات الخبرة، وهي مرتزقة، أي تعمل مقابل الحصول على أجر، ولا مكان عندها للعواطف.

٢- المحظيات اللائي كن فتيات صغيرات مخلصات لمن يحببن، حالما يصبحن خليلات، ويتمنين أن يتم شراؤهن ونيل حريتهن (١٠٣).

ويشمل النوع الأول المحظيات المعروفات بالوقاحة والفحش والفجور، أما النوع الثاني من المحظيات فهن اللائي تغلب عليهن الرقة والإنسانية.

وتوصف المحظية في الكوميديا الرومانية بأنها ماهرة في خططها ، ذات مكر ودهاء في حماية مصالحها في وقت الخطر، وغايتها الرئيسة هي المال (١٠٤).

ويبدو هذا جليًا في حديث أستافيوم في مسرحية "الأحمق"، الذي تصف فيه شعور المحظية فرونيسيوم نحو المحبين الثلاثة:

dum habeat, dúm amet; ubi nil habeat, alium quaes
tum coepiat.
aequo animo, ipse si nihil habeat, aliis quí habent,
det locum. (234-235)

"طالما أن المحب يمتلك المال، فبوسعه أن يحصل على الحب؛ وعندما ينفد ما لديه من مال عليه أن يبدأ في البحث عن مال آخر. وعندما يصبح لا يملك شروي نقير - حتى لو كان ذا نفس عادلة - فعليه أن يخلي مكانه للآخرين الذين يمتلكون (المال)."

وتعبر فرونيسيوم عن حبها للجندي طالما يغدق عليها الأموال:

quém ego ecastor mage amo quam me, dum id quo
d cupio inde aufero. (287)

"بحق كاستور، إنني أحبه أكثر من نفسي طالما أحصل منه على ما أريد."

ولا يختلف هذا كثيرًا عن ما يحدث في حياة جيمناسيوم - كما تصفها أمها - فهناك رجل مختلف يفد إليها كل يوم وكل ليلة، حتى لا يكون هناك جوعى في المنزل (مسرحية "علبة الحلي"، البيت ٤٣ وما بعده)[١٠٥].

كذلك فإن والد كليتيفو في مسرحية "المعذب نفسه" يبذل كل مرتخصٍ وغالٍ كي تحل العاهرة باخيس المرحة ضيفة عليه على أمل كسب رضاها ونيل ودها:

decem dierum vix mi est familia. (909)

"إن ثروتي (كلها) تستغرق معها بالكاد عشرة أيام."

ولا تهتم تاييس في مسرحية "الخصى" سوى بمصدر دخلها، وينفق عليها العشاق أموالاً طائلة، لذا نجدها تطلب من عاشقها فايدريا تقديم هديتين غاليتين فضلاً عن الهبات الأخرى (البيت ١٢٢) التي تتمثل في أمة حبشية وخصي (الأبيات ١٦٥-١٦٩) وهدايا أخرى غالية الثمن (البيت ١٦٨)[١٠٦].

ومن ثم يبدو جليًّا أن هناك تشابهًا كبيرًا بين المحظيات: فرونيسيوم وجيمناسيوم وباخيس وتاييس عند بلاوتوس وترنتيوس والمحظية كينثيا عند بروبرتيوس، فيما يخص المال حيث نجد أن المحظيات يُولين اهتمامًا بالشباب العاشق من أجل الحصول على الأموال والهدايا لا من أجل الحب، ولا يستمر هذا الاهتمام سوى في حالة الاستمرار في تقديم الهدايا والمال [١٠٧].

ويلاحظ أن العاهرة باخيس في مسرحية "المعذب نفسه"، عندما تصل إلى حفلة العشاء في منزل خريميس (الأبيات ٢٤٥-٢٥٥) - مثلها مثل المحظيات في الإليجيات - تصل بصحبة عدد كبير من الخادمات اللائي يحملن مجوهراتها وملابسها (البيت ٤٤٩ وما بعده).

أما العاهرة تاييس في مسرحية "الخصي" فلديها منزل واسع وتمتلك مجوهرات غالية الثمن، وتنفق بشيء من الإسراف والتبذير، ويشير الشاب خايريا إلى مظاهر الزينة في بيتها وإلى كثرة الإماء والخادمات والأرائك الوثيرة الناعمة (البيت ٥٨٢ وما بعده). ولا يختلف منزل فيلاينيوم في مسرحية "الحمير"، حيث توجد فيه الحمامات الفاخرة والرسومات الجنسية المثيرة، والأرائك المريحة (البيت ٧٧٢ وما بعده) [١٠٨].

وهكذا نرى أن أسلوب حياة المحظيات باخيس وتاييس وفيلاينيوم عند بلاوتوس وترنتيوس لا يختلف كثيرًا عن أسلوب حياة المحظية كينثيا عند بروبرتيوس، من حيث الملابس الأنيقة والمجوهرات باهظة الثمن، والمنزل الكبير وما يحتويه من رسومات جنسية مثيرة وأرائك مريحة، وحمامات فخمة، وخادمات كثيرات.

وتتصف المحظية في الكوميديا أيضًا بأنها ماهرة فطنة، وأنها بلغت من الفتنة مبلغًا يجعلها تحرك عشيقها كيفما تشاء حسب إرادتها، وأنها تكيف نفسها وفق طبائع كل الشخصيات، حتى تبقى على ولائهم جميعًا في وقت واحد وتسلب أموالهم؛ وأنها وقحة في المطالبة بحقوقها وعنيدة عنيفة وتتصف بالكبرياء والغرور والعجرفة[١٠٩].

ويبدو هذا جليًّا في شخصية المحظية باخيس في مسرحية "الحماة"، حيث أطلقت عليها صفات مثل: متغطرسة، متعالية maligna، وقحة procax (البيت ١٥٩). كذلك

يصف كليتيفو المحظية باخيس في مسرحية "المعذب نفسه" بأنها متسلطة potens حمقاء أو وقحة procax، مثيرة magnifica (البيت٢٢٧)[١١٠].

وتوصف المحظية تاييس في مسرحية "الخصي" بأنها فائقة الجمال، تتصف بالمكر والخداع والمهارة في معاملة الرجال، وعند الضرورة تتظاهر بتصديق الأكاذيب بشكل ينضح بالنفاق، وتلجأ إلى وسائل ماهرة في خداع الرجال، وهي جريئة ووقحة ونهازة للفرص [١١١].

ومن ثم يلاحظ أن صفات المحظيات التي سبق ذكرها : باخيس في مسرحية "الحماة"، وباخيس في مسرحية "المعذب نفسه"، وتاييس في مسرحية "الخصي"، تشبه كثيرًا صفات المحظيات في الإليجيات خاصة كينثيا [١١٢].

وعلى الرغم من وجود الصفات السابقة للمحظية في الكوميديا الرومانية، التي ظهرت فيها بوصفها محظية سيئة mala meretrix، فإنها في أحيان أخرى كانت تصور بوصفها محظية طيبة القلب عطوفة bona meretrix.

ويبدو هذا من خلال شخصية المحظية فيلوتيس في مسرحية "الحماة" ، إذ ترفض هذه المحظية نصيحة سيرا لها بأن تكون عاهرة مرتزقة بشكل يتساوى فيه عندها كل الرجال (مسرحية "الحماة" البيت ٦٣ وما بعده). وعلى نحو مشابه نجد أن خصال باخيس في المسرحية ذاتها على عكس ما وصفت به قبل ظهورها، إذ تظهر بوصفها فتاة تستحق الحب والإخلاص والمعاملة الحسنة من جانب بامفيلوس (الأبيات ٩٩، ١٠٠، ١٠٢، ٦٠٠، ٦٠١)، وهذا الظهور يوضح تناقضًا كبيرًا بين الانطباع السابق عنها وشخصيتها الحقيقية. لذا توضح باخيس أنها تأمل ألا تكون سمعة مهنتها سببًا في التحامل عليها وإصدار أحكام مسبقة بصددها، وذلك لأنها تثق ثقة كبيرة في شخصيتها (البيتان ٧٣٤-٧٣٥) [١١٣].

ego pol quoque etiam timida sum, quum venit mihi

in mentem quae sim,

ne nomen mihi quaesti obsiet; nam mores facile

tutor.

"إنني - بحق كاستور - يتملكني الخوف أيضًا عندما يدور

بخلدي ما يحتمل أن أكون عليه، خشية أن تكون سمعة
(مهنتي) لا تصب في صالحي؛ أما سلوكياتي فإن بوسعي
الدفاع عنها بسهولة."

ومن ثم نلاحظ أن حوار المحظية يتسم بالأدب والتحفظ [١١٤].

وعلى الرغم من أن شخصية باخيس في مسرحية "المعذب نفسه" تُعد المحظية المرتزقة الوحيدة في أعمال ترنتيوس، فإنها في الجزء الثاني من المسرحية تظهر بوصفها شخصية مختلفة تمامًا (الأبيات ٣٩٢-٣٩٥). ونلاحظ أن السيدات النبيلات يفضلن الزواج الآمن والاستقرار، حيث يعشن حياة هادئة مستقرة بجوار الأزواج، لكن المحظيات لا ينعمن بهذا الاستقرار مطلقًا، ولا يخطر لهن على بال، إذ أنهن يدخرن قدرًا من المال لفترة الشيخوخة في عالم ينعدم فيه الأمان الاجتماعي [١١٥].

ومن ثم نرى أن ترنتيوس تعامل مع العاهرة على أنها امرأة انزلقت إلى ممارسة الأفعال المشينة تحت وطأة الحاجة والعوز لا بإرادتها، وبالتالي ظهرت في الكوميديا المحظية الفاضلة الطيبة الكريمة التي تساعد الآخرين وتسعى إلى عمل الخير.

ونجد الوصف ذاته عند بروبرتيوس، فعلى الرغم من أنه يتبع الأسلوب المعتاد في تصوير المحظيات، فهو يصف في أحيانٍ أخرى كينثيا بأنها المحظية الفاضلة ذات القلب الطيب التي تتوارى خلف قناع عاهرة انتهازية[١١٦].

ومن الإشارات السابقة يتضح لنا أن شخصية المحظية في الكوميديا الرومانية تشبه إلى حد كبير شخصية المحظية في إليجيات بروبرتيوس، الأمر الذي يؤكد أن بروبرتيوس قد تأثر بشخصية المحظية في الكوميديا الرومانية، خاصة كوميديات بلاوتوس وترنتيوس، عند تصوير شخصية المحظية.

الشاعر العاشق Amator Poeta :

يوصف الشاب بشكل عام كما جاء عند أرسطو بأنه لا يستطيع كبح جماح رغباته الجنسية المندفعة والمتقلبة ويستاء من الاستخفاف بقدره [١١٧].

وغالبًا ما كان الشاعر العاشق ينتمي في الإليجيات إلى صفوة المجتمع، وكان يركن دائمًا إلى الراحة "otium" ، إذ أنه كان من الطبقة المسماة بطبقة الأيدي

الناعمة، وكان يكرس نفسه للحب والشعر [١١٨]، كما كان يتمتع بسعة الرزق[١١٩] ، ويقدم الكثير من الهدايا للمحظية [١٢٠]، وكان وضعه المالي يتيح له الفرصة لممارسة نزواته على غرار ما يفعل الجنود والأحرار[١٢١]، وكان يحافظ دائمًا على مظهره وملابسه [١٢٢].

ولا يعني الوضع الاجتماعي للشاعر أنه كان بالضرورة يمتلك ثروة طائلة، فأحيانًا نجد الشاعر العاشق يشكو في بعض الحالات من فقره المدقع [١٢٣].

وكان للشاعر العاشق على الدوام منافسون في حب المحظية، وبغض النظر عن ما يزعمه الشاعر من فقره وقلة موارده، نراه يتمتع بقدرات هائلة وسمعة طيبة جراء شهرته بوصفه شاعرًا [١٢٤]. وكان الحب هو الذي يدفعه للوقوف على باب محبوبته لتلاوة أشعاره بديلاً عن تقديم المال؛ وتبدو قدراته على إثارة الشفقة واضحة وتقدم مادة ثرية للإليجيات [١٢٥].

وكان الهدف من أشعار الشاعر العاشق امتداح جمال محبوبته، وكان يسعد كثيرًا عندما تلقى أشعاره هوى في نفس محظيته، وهذا ما يؤكده بروبرتيوس حين يعترف بأن هدفه الأوحد هو استرضاء كينثيا:

hic mihi conteritur vitae modus, haec mea famast,
me laudent doctae solum placuisse puellae . (1.7.9-10)

"هذه هي طريقة الحياة التي أحياها، وهذه هي
شهرتي. فليمدحوني بوصفي الشخص الوحيد الذي
أدخلت السرور على فتاة ذات ثقافة وفطنة."

وغالبًا ما كان بروبرتيوس يعبر عن حبه وإخلاصه لكينثيا بقوله [١٢٦]:

mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est:
Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit. (1.12.19- 20)

"لا ليس من حقي أن أحب امرأة أخرى، لا ولن أكف
عن حبها، فإن كينثيا هي (المرأة) الأولى (في
حياتي)، وستكون الأخيرة."

ولقد أكد كل من جيمس James وروسيفاج Rosivach أن شخصية الشاعر العاشق في الإليجيات تشبه شخصية الشاب العاشق في الكوميديا ، غير أنهما لم يسوقا استشهادات أو أمثلة تؤيد رأيهما [١٢٧].

وتدور إليجيات بروبرتيوس، خاصة الكتب الثلاثة الأولى، حول حبه للمحظية كينثيا، حتى عندما هجرها ومارس علاقات مع أخريات (الأبيات ٢-٢٣ ، ٢-٢٤). كذلك تدور الحبكات في الكوميديا الرومانية حول علاقة حب الشاب العاشق بمحظيته: بامفيلوس وجليكيريوم (مسرحية "أندريا") وفايدريا وبامفيلا (مسرحية "فورميو")، وكليتيفو وباخيس (مسرحية "المعذب نفسه")، وكتيسيفو وباخيس (مسرحية "الأخوان")، وفايدريا وتاييس (مسرحية "الخصي") [١٢٨].

ويخبرنا بروبرتيوس بأن كينثيا أسرته بسحر عينيها من النظرة الأولى (الأبيات ١-١-٣-٦)، وفي مسرحية "الخصي" نجد خايريا يقع في الحب من النظرة الأولى (الأبيات ٢٩٩-٣٠٠، ٣٠٣، ٣٠٩)، وأن حبه لمحظيته قد ملك عليه زمام أمره (البيت ٣١١ وما بعده، والبيت ٣١٦ وما بعده، والبيت ٥٦٣ وما بعده).

ويلجأ الشاعر العاشق بروبرتيوس إلى عبده ليجداموس Lygdamus ليطلب مساعدته في الحصول على ود محبوبته كينثيا (الأبيات ٣-٦ ، ٤-٨)؛ وكذلك في الكوميديا نجد أن الشاب العاشق لا يملك قدرة على إدارة أموره أو تصريفها؛ لذا يعتمد دائمًا على عبده. ويبدو هذا بوضوح في مسرحية "أندريا" حيث ينشد الشاب بامفيلوس مساعدة عبده دافوس (البيت ٢٠٥ وما بعده)؛ ويعتمد الشاب فايدريا أيضًا على عبده بارمينو في مسرحية "الخصي"؛ وفي مسرحية "فورميو" يقف العبد جيتا إلى جانب سيده الشاب فايدريا، ويعبر عن استعداده لمساعدته ما استطاع إلى ذلك سبيلاً (البيت ١٨٧ وما بعده)؛ ويعتمد الشاب بامفيلوس في مسرحية "الحماة" على عبده بارمينو في تنفيذ خططه (البيت ١٣٠ وما بعده)؛ ويطلب كتيسفو مساعدة عبده سيروس في مسرحية "الأخوان" (الأبيات ٢٨١ - ٢٨٣) [١٢٩].

ويتصف الشاب في الإليجيات بالطيش والتهور ومعاقرة الخمر، ويروى بروبرتيوس أنه عندما كان عائدًا في وقت متأخر من الليل وكان ذاهبًا إلى منزل كينثيا

وهي مستغرقة في النوم، أفقده الشراب صوابه، فحاول أن ينتزع منها ما تيسر من القبلات (الأبيات ١-٣-١٢-١٦)؛ كذلك يتصف الشاب في الكوميديا بالجبن وعدم ضبط النفس ومعاقرة الخمر، ويبدو هذا جليًّا في شخصية خريميس في مسرحية "الخصي"، الذي يتناول الخمر حتى يتسلح بقدرٍ من الشجاعة (البيت ٧٢٨).

وبشكل عام يلاحظ أن حديث الشاب العاشق في الإليجيات يحتوي على كلمات العشق وعبارات الهيام بمحظيته، وحزنه على حظه السيئ في الحب؛ ويشير بروبرتيوس إلى أن علاقته بمحبوبته علاقة تعسة، ويصف نفسه بالبائس miser (الأبيات ١-٧-١ ، ٢-٤-٤). ولا يختلف الأمر كثيرًا في الكوميديا حيث نجد معظم العشاق يصفون في فقرات طويلة تعاستهم جراء هموم الحب وشجونه (مسرحيات : "أندريا" البيت ٢٣٦ وما بعده ، "فورميو" البيت ٥٠٩ وما بعده، "الخصي" البيت ٤٦ وما بعده ، "علبة الحلي" البيت ٢٠٣ وما بعده، "التاجر" البيت ٥٨٨ وما بعده)، ويظهر بامفيلوس في مسرحية "الحماة" وهو ينعي حظه وتعاسته من خلال استخدام كلمة miser "البائس" (٢٩٣ ، ٢٩٦ ، ٣٠٠)، ويفعل أنتيفو الأمر نفسه في مسرحية "فورميو" (الأبيات ١٦٤ - ١٧٢).

وفي بعض الأحيان يتوقع بروبرتيوس موته ويتخيل أن الموت ذاته (الأبيات ٢-٨-١٧-٢٦) لن يغير من موقف محبوبته التي ستظل مخلصة له حتى بعد وفاته.

sic igitur prima moriere aetate , properit ?

"أهكذا إذن سوف تقضي نحبك وأنت في مقتبل

عمرك (يا بروبرتيوس)؟"

وينعي بروبرتيوس حظه وما يتعرض له من عذاب بسبب هجران كينثيا له ثم يهدد بقتل نفسه (الأبيات ٢-٨)، ونجد الموقف ذاته في الكوميديا حيث يعلن فايدريا أنه سيسير وراء محبوبته حتى آخر الأرض، وإلا فسوف يموت (مسرحية "فورميو" البيت ٥٥١ وما بعده)، وأيضًا يتمنى كتسيفو الموت في مسرحية "الأخوان" (البيت ٢٧٤ وما بعده).

وهكذا يمكن القول إن هناك تأثيرًا واضحًا لشخصية الشاب العاشق في إليجيات بروبرتيوس، وهذا ما بدا جليًا من خلال الإشارات سالفة الذكر.

الغريم (المنـافس) Vir :

ينطوي المصطلـح (vir) [١٣٠] علـى قـدر مـن الغمـوض والالتبـاس ، فتـارة يعنـي "الـزوج"[١٣١]، وتــارة يعنــي "الوصــي" وأحيانًــا "العاشــق"[١٣٢] أو "القــرين" أو "الرفيق" أو "الغريم" أو "المنافس"، وبشكل عام يشير إلـى أي شـخص يفتـرض أنـه يقف حجر عثرة أمام العاشق ويحول دون وصوله إلى محبوبتـه ، وذلـك لارتبـاط هـذا الغريم بعلاقة ما مع المحظية كالزواج أو التعاقد[١٣٣].

وقد أطلق شعراء الإليجيات ألفاظًا أخرى على ذلك الغريم، فمنهم من يطلـق عليـه اسـم الرفيـق coniunx[١٣٤] أو العـريس ، sponsus ، أو (قـرين) الزوجـة uxor [١٣٥] ومنهم من يطلق عليه لقب البعل martius [١٣٦] .

وعادة ما يكـون ذلـك الغـريم عاشـقًا ثريًـا dives amator [١٣٧]، بمـا يمثـل تهديـدًا واضحًا لعلاقة الشاعر العاشق الفقير مع المحظية، ومن ثم تكمـن قـوة الغـريم المتمثلـة في ثروته ومن رغبته في إنفاق هذا المال على المحظية [١٣٨]. ويوصـف المنافس أيضًا بأنه شخص عنيد غير متسامح [١٣٩].

ويتحدث بروبرتيوس كثيرًا عن غريمه في حب كينثيا وما يشكله مـن خطـر علـى علاقته بها، بل نراه يفرد إليجيـة كاملـة (١-٥) لنصـح ذلـك الغـريم باتخـاذ حـذره ممـا يسببه حب كينثيا من مواجع وآلام، ولكنه لا يسـمي الغـريم بكلمـة "vir" ، بـل يسـتخدم كلمات متنوعة على شاكلة invidus (الحقود)، insanus (المخبول)، infelix (التعس)، miser (البائس) [١٤٠].

وفضلاً عن ذلك فهو يصور حبه لكينثيـا بأنـه مـؤلم لا يسـتحق كـل هـذه المعانـاة، رغم أن لديه دافعًا يتمثل في قهر غريمه والتغلب عليه؛ وفي الإليجية (١-١٥)، يكشف الشاعر العاشق عن غيرتـه مـن غريمـه ومنافسـه فـي حـب كينثيـا عنـدما يلاحـظ أنهـا ارتدت أفضـل مـا لـديها مـن ملابـس وتزينـت وتعطـرت كـي تـزور هـذا الغـريم إبـان مرضه[١٤١].

ونرى بروبرتيوس في إليجيتين يقارن إخـلاص الشـاعر العاشـق فـي حبـه لكينثيـا بزيف غريمه وكذبه، وعلى الرغم من أن الشـاعر العاشـق لا يتباطـأ فـي زيارتهـا فـي

مرضها فإن الغريم لا يعيرها اهتمامًا يذكر حتى ولو على سبيل رد الجميل إزاء ما فعلته معه في مرضه :

hic etiam petitur, qui te prius ante reliquit:
di faciant, isto capta fruare viro! (2.9.23-24)
"ها أنت ذا تخطبين ود هذا (الرجل)، الذي تخلى
عنك من قبل، وكأنما قضت الآلهة عليك بأن تجدي
متعة في أن تكوني أسيرة لذلك الرجل (الذي
استعبدك)."

وفي الإليجية (٢-٢١) يحتقر الشاعر غرور غريم كينثيا السابق، الذي اتخذ لنفسه زوجة أخرى، ولا يتحدث عن علاقته مع كينثيا إلا على سبيل التفاخر، في حين أن الشاعر العاشق باق على وده وإخلاصه.

وأخيرًا نراه في ثورة غضبه من رفض كينثيا وتجاهلها له، يهجرها ويلقي نفسه في أحضان عاهرات لا يمارسن معه الصد والهجران ولا يتحججن بأعذار واهية.

ويلعب الغريم الثري [١٤٢] دورًا مهمًا في أسباب إحباط الشاعر العاشق بروبرتيوس، فنراه يخصص الإليجية (الأبيات ٢-١٦) للشكوى من هذا العاشق الثري ويفتتحها بتذمر من وجود ذلك الغريم في حياته وكونه مصدر شقائه :

praetor ab Illyricis venit modo, Cynthia, terris,
maxima praeda tibi, maxima cura mihi. (2.16-1-2)
"لقد حضر البرايتور (الغريم) لتوه من الأراضي
الإليرية ، يا كينثيا ، (حاملاً إليك) هدايا ثمينة جدًا
و(مسببًا لي) همًا جسيمًا."

ويتمنى الشاعر العاشق أن يلقى غريمه هذا حتفه غرقًا في رحلة عودته، أو أن تصيبه فينوس بالتهاب في أعضائه الجنسية، ثم نراه ينتقل من حزنه وغضبه على ذلك الغريم الثري، إلى صب لعناته على ثرائه الفاحش وعلى رخاء روما وقصر الإمبراطور أوغسطس [١٤٣].

وهناك شكوى أخرى من الغريم الثري في الإليجية (٢-٦)، حيث يقارن بروبرتيوس بين كينثيا وبين عدد من المحظيات الشهيرات مثل فريني Phryne التي بلغت مبلغًا من الثراء جعلها تعرب عن استعدادها لإعادة إعمار طيبة بعد الدمار الذي تعرضت له على يد الإسكندر الأكبر [١٤٤] .

وفي الإليجية (٣-١٣) يصف بروبرتيوس الجشع الذي يدفع الناس إلى الولع بالذهب والبحث عنه، وهو ما تسبب في وقوع رجال روما ونسائها في الأسر، ولهذا نراه لا يلوم كينثيا على أنها مصابة بداء الطمع في الثراء.

وفي الكوميديا اليونانية الحديثة والكوميديا الرومانية نجد أن المنافسة في الحب كانت أمرًا مألوفًا , ويمكن الوقوف عليها في مسرحيات عديدة عند بلاوتوس وترنتيوس اللذين يستخدمان بشكل متكرر صورة الغريم أو المنافس الذي عادة ما يكون جنديًا miles يقف حجر عثرة في طريق الشاب العاشق الذي أضناه الهيام.

ويؤكد كل من جيمس وليونارد أن شخصية الغريم أو المنافس في الإليجيات تشبه إلى حد كبير شخصية الجندي في الكوميديا الرومانية [١٤٥]. وتظهر شخصية الجندي المنافس للشاب العاشق في مسرحيات "ابيديكوس" و "كوركوليو" و "الجندي المغرور" لبلاوتوس.

ففي مسرحية "كوركوليو" نرى ثيرابونتيجونوس Therapontigonus يمثل شخصية الجندي المغرور الذي يحاول شراء فتاة صغيرة (هي بلانيسيوم Planesium) من القواد ويكتشف في النهاية أنها أخته ثم يتم ترتيب زواجها من فايدروموس Phaedromus الشاب العاشق الذي كان منافسًا لهذا الجندي.

وفي مسرحية "الجندي المغرور" نجد الجندي بيرجوبولينيكوس Pyrgopolynicos، وهو يمثل الغريم أو المنافس للشاب العاشق بليوسيكليس Pleusicles في حب المحظية فيلوكوماسيوم Philocomasium، ويعتبر الشخصية الأكثر مبالغة لهذا النوع من الشخصيات ولا نراه يتفاخر بشجاعته في المعركة فحسب (البيت ٤٢ وما بعده)، ولكن يتفاخر أيضًا بفحولته الجنسية (البيت ٥٨ وما بعده ، البيت ١٠٨٧)، ويظل يفرط في خداع الذات إلى درجة تثير الشفقة.

ويظهر كذلك الجندي المنافس في حب الشاب العاشق في مسرحية "ابيديكوس"، ولا يذكر الشاعر اسمه، كما أنه يتخلى عن غروره وتفاخره عند مقابلة الشيخ العجوز بيريفانيس Periphanes، الذي كان جنيدًا في صدر شبابه (الأبيات ٤٤٢-٤٤٥) [١٤٦].

ونجد أيضًا في مسرحية "الخصي" لترنتيوس الجندي المغرور ثراسو منافسًا قويًا للشاب الذي أضناه الهوى فايدريا Phaedria في حب المحظية تاييس [١٤٧].

وبشكل عام تشبه شخصية الغريم في الإليجيات شخصية الجندي في الكوميديا الرومانية، فعلى سبيل المثال نجد الغريم في الإليجيات يرتبط بعلاقة مع المحظية ، كأن يكون زوجها أو رفيقها بالتعاقد[١٤٨].

وهذا ما يبدو في مسرحية "الحماة" حيث نجد المحظية فيلوتيس Philotis تتعاقد مع جندي لم يذكر اسمه على أن تبقى في منزله وتظل تحت تصرفه لمدة عامين بموجب عقد بين الطرفين (الأبيات ٨٥-٩٥) [١٤٩].

وفي مسرحية "الأحمق" نرى فرونيسيوم Phronesium تقيم علاقة مع الجندي استراتوفانيس Stratophanes مماثلة لعلاقة المتزوجين (البيتان ٣٩٢-٣٩٣) [١٥٠] :

qui quasi uxorem sibi

me habebat anno.

"فهو الذي امتلكني واستحوذ عليّ كما لو كنت

زوجته لمدة عام."

وهكذا نجد أن شخصية الغريم في الإليجيات، خاصة عند بروبرتيوس، تشبه شخصية الجندي في كوميديا بلاوتوس وترنتيوس، حيث إن وجودها يشعل نار الغيرة في نفس العاشق الولهان، ويمثل تهديدًا خطيرًا له.

الأفكـــار :

عبوديــة العشق Servitium Amoris :

كان بروبرتيوس أحد شعراء الإليجيات الذين تناولوا شعر الغزل، بل إنه كرس معظم أشعاره من أجل التغني بالهوى ولوصف تجربته الشخصية في حب كينثيا، وهو ما شغل أربعة كتب كانت سببًا في شهرته[١٥١].

وقد جرت العادة أن يصور العاشق نفسه في صورة شخص مستذل خانع مثل العبد لمعشوقته، وفي هذا تصوير لخضوعه ولرضاه باسم الحب ، وأن عليه أن يتحمل كل التبعات، وأن يقوم أحيانًا بمهمات لا يقوم بها سوى العبيد ولا تليق بالشخص الحر. ولم تسد فكرة عبودية العشق في الإليجيات الرومانية فحسب، بل شاعت أيضًا في التراجيديا [١٥٢] والكوميديا وبعض الكتابات النثرية [١٥٣].

ولقد سيطرت فكرة عبودية العشق servitium amoris على عقول الشعراء الإليجيين الرومان بصفة عامة، فصوروها في هيئتها الرومانسية العاطفية الكاملة، ويرجع ذلك إلى أن فكرة عبودية العشق، لم تكن بالنسبة لشعراء الرومان مجرد وهم وخيال، مثلما كانت عند الإغريق، بل كانت مفهومًا كاملاً عن العشق وتبعاته، وكان تصويرهم لها ثمرة محض خيالهم[١٥٤].

وفي ظل هذا الاستعباد كان العاشق يصور نفسه عادة على أنه عبد أو تابع لا حول له ولا قوة، خاضعًا لمحبوبته أو سيدته ؛ ومن ثم يجري عليه ما يجري على العبيد من ذل وهوان جراء هذه العبودية. لذا فإن العشق يعني بالنسبة لشاعر الإليجيات العاشق ضربًا من المعاناة التي توصف في أقل درجاتها بمعاناة العبودية وذلها.

وهكذا صور شعراء الإليجيات أنفسهم وكأنهم ينتهكون الستار الذي يحمي حقوق الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها من خلال إخضاع أنفسهم بشكل مهين لسيطرة إحدى المحظيات [١٥٥] .

ويصف شعراء الإليجيات أنفسهم بأنهم أقرب ما يكون إلى أسرى الحرب ، وأنهم ليسوا عبيدًا حقيقيين، وخير مثال على ذلك نجده عند بروبرتيوس:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,(1.1)

"آه يا لشقائي ! لقد كانت كينثيا أول من أسرني

(وأوقعني في براثنه) (بسحر) عينيها."

ونجد الفكرة ذاتها عند أوڤيديوس:

quae me nuper praedata puella est, (Am. 1.3.1)

"الفتاة التي سبتني مؤخرًا (وكأنني غنيمة حرب)."

وعادة ما تنظر المحبوبة بعين الشك والريبة إلى مزاعم عاشقها بأنه عبدها، وتدرك جيدًا أن هذه مجرد عبودية مجازية أو رمزية لا تقتضي القيام بأي عمل حقيقي أو تفرض على المحبوب تبعات أو واجبات مثلما تفرض على العبد (١٥٦).

ويؤكد كوبلي Copley أن فكرة عبودية العشق تطورت كثيرًا على يد بروبرتيوس الذي كان عادة ما يستخدم كلمة عبودية servitium بديلاً لكلمة الحب amor (١٥٧).

ومثل بروبرتيوس - مثل سائر شعراء الإليجيات - يصور نفسه بأنه ضحية لمشاعره القاهرة، وكانت الآلهة والأبطال تمثل طريقة مثلى للتعبير عن قوة العشق القاهرة ، حيث ترد إليهم هذه السطوة التي لا قبيل لهم بالتصدي لها (١٥٨).

ويصف بروبرتيوس سطوة الحب التي لا تقاوم بالإشارة إلى خضوعه لسطوة الربة ثينوس، ويتجلى هذا بوضوح في الإليجية (٣-٢٤) حيث يصور بروبرتيوس العذاب الذي لاقاه على يد ثينوس قائلاً :

correptus saevo Veneris torrebar aeno;
vinctus eram versas in mea terga manus. (3.24.13-14)

"لقد كنت أكتوي بالنار في طاس الربة ثينوس
النحاسية القاسية، وألقى القبض على وصفدت
بالأغلال، وربطت يداي كلتاهما خلف ظهري."

وفي هذه الأبيات يصف بروبرتيوس نفسه بأنه مقيد يتعرض للتعذيب، ونرى تتابع الأحداث بعد ذلك حين يصور الشاعر أنه هرب من قبضة ثينوس، لكنها ألقت القبض عليه ثانية، وربطت يديه خلف ظهره، ثم وضعته في قدر يغلي وهو على قيد الحياة وبسبب هربه منها تعرض لأشد أنواع العذاب وكأنه عبد آبق هرب من سيده (١٥٩) .

وبالتالي يعتبر بروبرتيوس نفسه عبدًا يخضع لسطوة الحب ويستخدم أسطورة ثينوس للتعبير عن خضوعه وانسياقه وراء عاطفته ومشاعره.

ويعبر بروبرتيوس كذلك عن فكرة عبودية العشق بطريقة مجازية، حيث يشبه

العشق بالفائز المنتصر، ويصور العاشق بالعبد الذي أصبح أسيرًا للحب [١٦٠] :

inferior multo cum sim vel matre vel armis. (2.8-39)

"(لا عجب في أن ينتصر الحب عليَّ)، طالما أنني
أضعف وأقل شأنًا بلا أم ولا سلاح."

ويستخدم بروبرتيوس كلمة "خاضع منقاد" addictus التي تأتي ملازمة لكلمة servus وتشير إلى فكرة عبودية العشق، وينتقد بشدة هؤلاء الذين يلومونه على خضوعه لامرأة، ويبدأ الإليجية الحادية عشرة من الكتاب الثالث بقوله :

quid mirare, meam si versat femina vitam
et trahit addictum sub sua iura virum,
criminaque ignavi capitis mihi turpia fingis,
quod nequeam fracto rumpere vincla iugo?
(3.11.1-4)

"لماذا تستبد بك الدهشة من أن تقلب امرأة حياتي
رأسًا على عقب، وتجعل رجولتي خاضعة لسلطتها
ومواثيقها ؟ ولماذا تصورني على أنني شخص جبان
(يرتكب) آثامًا مخجلة شائنة ؟ حيث إنني عاجز عن
تحطيم نير العبودية وكسر أغلالي وقيودي؟"

وهنا يستخدم بروبرتيوس نفسه كلمة خاضع addictus التي استخدمها بلاوتوس في مسرحية "التوأمتان باكخيس" والتي تعني - وفقًا لكامبس Camps - "الغارم" الذي يصبح عبدًا لدائنه حتى يدفع ما عليه من ديون[١٦١].

وفي إليجية موجهة إلى صديقه جاللوس Gallus يحذر بروبرتيوس صديقه من الاقتراب من محظيته كينثيا خشية أن يتعرض لمكابدة المعاناة والهموم مثله قائلاً :

tum grave servitium nostrae cogere puellae
discere et exclusum quid sit abire domum.
(1.5.19-20)

"وإن لك أن تعلم حق العلم أن العبودية لفتاتي ثقيلة الوطأة، (ومعنى) الرحيل عن منزل يوصد بابه في وجهك ."

وترمز العبودية هنا إلى ارتباط الشاعر بمحظيته ودورها في حياته، ويبدو هنا بروبرتيوس متناقضًا مع نفسه في هذين البيتين ، ففي البيت (١٩) نرى العاشق عبدًا طوع أمر محبوبته، ولكنه محروم منها كما نرى في البيت (٢٠)، ويتحول بروبرتيوس من فكرة عبودية العشق servitium amoris إلى فكرة الحرمان من الحب أو بالأحرى المحب الذي يلاقي الصد (العاشق المطرود) exclusus amator، وهذا يؤدي إلى فكرة تداخل أو تضارب الأفكار (الصور) [١٦٢].

ويمكن القول إن عبودية العشق أقرب ما تكون إلى الرفقة بقصد الحماية، وهي الواجبات والالتزامات التي يقدمها شخص حر لشخص آخر، فهي لا تمثل عبودية حقيقية، ومن ثم يصير العاشق مرافقًا comes أو تابعًا cliens لمحبوبته في كل مكان، ونجد الشعراء الإليجيين يقدمون خدمات والتزامات للمحبوبة تشبه الخدمات التي يقدمها التابع لسيده. ولذا ينصح تيبوللوس العاشق بأن يكون لمحبوبته كظلها أينما ذهبت حتى في أسفارها ورحلات صيدها (الأبيات ١-٤-٤١-٤٥).

ويقدم لنا بروبرتيوس نبذة محددة وتفصيلية عن تصرفات التابع الذي يرافق محبوبته الجميلة (الأبيات ٢-١٩٧-٢١٤)؛ ومنها أن يفسح لها طريقًا في الزحام ويجثو عند قدميها لخلع حذائها [١٦٣] . ولا شك أن هذه الخدمات عرضية مرتبطة بالحضور المستمر للعاشق، على غرار أن يقوم الشاعر بحمل المرآة لمحبوبته (البيتان ٢١٥-٢١٦)، وتدفئة يدها عندما تشعر بالبرد (البيتان ٢١٣-٢١٤)، والخدمة الأهم هي أن يضع الشاعر نفسه تحت تصرف المحبوبة وأن يكون رهن إشارتها[١٦٤].

وتعد صورة الإله العاشق الذي يخضع لسطوة المحبوبة نمطًا من عبودية العشق، وقد أولاها الشعراء الإليجيون أهمية خاصة، فقد اتخذوا منها أنموذجًا ومثالاً exemplum على السلوك المتسم بالخنوع نحو المحبوبة، ويستشهد

بروبرتيوس بأسطورة هرقل - أومفالي لتبرير خنوعه لهذه الفتاة[١٦٥] :

Omphale in tantum formae processit honorem,

Lydia Gygaeo tincta puella lacu.(3.11.17-18)

"لقد تمكنت أومفالي، الفتاة الليدية، من الوصول إلى
سمو الجمال الذائع، بسبب أنها اغتسلت في بحيرة
جيجبيس."[١٦٦]

وقد عبر بروبرتيوس عن فكرة عبودية العشق بطريقة مناسبة عندما أشار إلى المحبوبة بكلمة "السيدة (المهيمنة)" domina، ويواصل بروبرتيوس وصف نفسه بأنه عبد لمحبوبته كينثيا حيث يتلقى رسالة منها تأمره فيها أن يقابلها في تيبور "Tibur" :

nox media, et dominae mihi venit epistula nostrae:

Tibure me missa iussit adesse mora.(3.16.1-2)

"في منتصف الليل وصلتني رسالة مرسلة من
مولاتي تأمرني فيها بالحضور دونما تأخير إلى
تيبور."

ويظهر بروبرتيوس هنا على أنه عبد يتلقى الأوامر من مولاته domina، وعليه أن يذهب إليها طائعًا مختارًا، وبهذا يظل عبدًا لها رهن إشارتها؛ ومن هنا جاء استخدام بروبرتيوس لكلمة domina[١٦٧].

وحظيت صورة العاشقة - الأَمَة باهتمام عدد كبير من الشعراء الإليجيين، ففي واحدة من الإليجيات المتفردة يعبر بروبرتيوس عن تفاخره بأن يجعل فتاة على هذا القدر من الجمال والفتنة أَمَة خاضعة له [١٦٨]:

nunc dmirentur quod tam mihi pulchra puella

serviat. *(2.26.21-22)*

"ألا فلتنتابهم الدهشة الآن، حيث إن فتاة رائعة
الحسن تقوم على خدمتي."

ونلاحظ هنا أن الشاعر يبدل الأدوار في عبودية العشق ، فيجعل كينثيا أمة له،

وتعتبر هذه الفقرة مثالاً نادرًا على سعادة الشاعر بحب كينثيا له وعلى كونها هي الأمة (١٦٩).

وتعتبر مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" لمناندروس مثالاً مبكرًا عن فكرة عبودية العشق، حيث نرى الشاب موسخيون في بداية الفصل الخامس يعبر عن غضبه من والده الذي اتهمه باغتصاب فتاة من أصل نبيل، فيرحل الشاب غاضبًا من المنزل وهو في حالة يرثى لها:

εἰ μὲν καλῶς οὖν εἶχε τὰ περὶ τὴν κόρην,
καὶ μὴ τοσαῦτ' ἦν ἐμποδών—ὅρκος, πόθος,
χρόνος, συνήθει', οἷς ἐδουλούμην ἐγώ—

(278-280)

"إذا كانت كل شئون الفتاة الآن على ما يرام، فمهما كانت (العقبات) جسامًا، وسواءً كانت قسمًا أو شغفًا أو زمنًا أو عادات، فإنني قد جعلت نفسي عبدًا لها."

وعلى أية حال يمكن القول إن اعتراف موسخيون بالعبودية كان مجرد وسيلة لحفظ ماء الوجه للرد على اتهام والده باغتصاب الفتاة، ويشير الفعل εδουλούμην إلى أن إرادة موسخيون قد سلبت منه فلم يعد يفعل ما يحلو له(١٧٠). ومن ثم يعترف العاشق بفقدانه المهين لإرادته واستقلاله، ويبدو هذا من نبرة الألم والمعاناة التي تصاحب إعلان المحب عن عبوديته (١٧١).

ونقف على إشارة لعبودية العشق في مسرحية "ثلاث قطع من النقود" حيث يعبر المحب التعيس ليسبونيكوس في حوار مع ليسيتيليس أنه أصبح أسيرًا لدى الربة ڤينوس:

scibam ut esse me deceret, facere non quibam miser;
ita vi Veneris vinctus, otio captus in fraudem incidi.

(657-658)

كنت أعلم (حق العلم) أن هذا الحال هو الذي كان يليق بي، وأنني لم أعد قادرًا على أن أظل تعسًا، إلى أن كبلتني قوة الربة ڤينوس، فغدوت أسيرًا للخمول

وسقطتُ في الشرك الخادع."

ويصف ليسبونيكوس نفسه بأنه مكبل أو مصفد بالأغلال vinctus لا حول له ولا قوة أمام عبودية العشق أو قيوده بالمعنى الحرفي للكلمة ، وربما يوحي هذا بأنه وقع أسيرًا في معركة العشق، ورغم محاولاته الدؤوب للفكاك نراه يقع في الشرك بسبب قوة ڤينوس الطاغية (١٧٢).

ونجد المثال الأبرز على فكرة عبودية العشق في مسرحية "التوأمتان باكخيس"، حيث نجد الشاب بيستوكليروس غارقًا حتى أذنيه في حب محظية تسمى باكخيس، ويعترف لها بحبه قائلاً :

nihil est, nugae. mulier, tibi me emancupo:
tuos sum, tibi dedo operam. (92-93)
"ليس ثمة شيء (يذكر)، إنها مجرد دعابات، وها
أنذا أستسلم لكِ، أيتها الأنثى، وأبذل قصارى جهدي
من أجلك ومن أجل شئونك الخاصة."

ويرى بروفي Brophy أن العبارة tibi me emancupo تنطوي على استحالة قانونية، حيث من المحال أن يبيع رجل حر نفسه باختياره ويستسلم إلى هذا النحو، وتثير هذه الفقرة السخرية والضحك حينما يعلن الشاب عن رغبته في الانصياع للمحظية ضاربًا عرض الحائط بالأعراف القانونية والاجتماعية التي ينطوي عليها هذا الخضوع؛ وبهذا يقر الشاب بيستوكليروس بعبوديته وخضوعه الكامل لمحبوبته (١٧٣).

وفي نهاية مسرحية "التوأمتان باكخيس" نجد والدي الشابين يتورطان في علاقة حب مع التوأمتين باكخيس حيث يوافق نيكوبولوس، وهو أحد الوالدين، على الذهاب إلى المنزل الذي ينتظر فيه ابنه ويوجه حديثه إلى التوأمتين قائلاً :

dúcite nos quo lúbet tamquam quidem addíctos. (1205)
"فلتقتادينا كلينا حيثما تهوين كما لو كنا (عبدين)
مستسلمين لكِ." (١٧٤)

ونلاحظ أن نيكوبولوس يهيم عشقًا ببـاكخيس ويستعد لأداء كل مـا تـأمر بـه، بـل يعترف صراحة بعبوديته وخضوعه لها.

أمـا المحـب ألكسـيمارخوس Alcesimarchus - فـي مسـرحية "علبـة الحلـي" - فيصف لنا آلامه وكربه الشديد، حينما منعـه والـده مـن رؤيـة محبوبتـه لمـدة سـتة أيـام (الأبيات ٢٠٦-٢١٠)؛ وفي هذه الأبيات لا يعبر بلاوتـوس عـن فكـرة عبوديـة العشـق صراحة بل بطريقة مجازية، حيث يشـبه ألكيسـمارخوس نفسـه بأنـه "مقيـد فـي عجلـة تمزق أوصاله" ، والعبـارة in amoris rota المسـتخدمة تعنـي حرفيًـا أنـه مشـدود إلـى عجلة الحب [١٧٥].

ومن ثم فإن العاشق يصور نفسه على أنه مصفد في أغلال العشق وبراثنـه، وأنـه لا يستطيع فعل شيء بسبب خضوعه لسطوة العشق، ويبـدو المحـب فـي هـذه الأبيـات عبدًا للعشق لا لمحبوبة بعينها [١٧٦].

ولا نقـف علـى مثـال مباشـر لعبوديـة العشـق فـي المسـرحيات السـت التـي ألفهـا ترنتيوس، غير أن هنـاك إشـارات غيـر مباشـرة إلـى ذلـك فـي مسـرحيتي "الخصـي" و"فورميو".

ففي المشهد الأول مـن مسـرحية "الخصـي" يشـكو العاشـق فايـدريا مـن هجـران عشيقته تاييس، ويظهر أمامنا وكأنه تعرض للإهمال والتهميش بل والاستعباد مـن قبـل محبوبته، ورغم ذلك لا نجد في أي فقرة من هذه المسرحية ما يؤكـد القـول إن فايـدريا يصف نفسه بصفة المستعبد أو ذكر لأنه عبد عند تاييس، ولكنه يمثل بأي حـال موقـف العاشق الذي كابد الصد والذي لا يعرف حـلاً لمشـكلته. ونـراه فـي الفصـل الأول مـن المسرحية مقتنعًا بترك مكانه للجندي حتى ينـال مـا يريـد مـن المحظيـة، وربمـا تكـون العبارة التي جاءت على لسان فايدريا بمثابة إعلان عن خنوعه المخزي لمحبوبته:

scilicet faciundumst quod vis. (185)

"لا بد من فعل ما تهوين، وهذا أمر مؤكد."

ومن الملاحظ أن فايدريا يتصرف في المسـرحية وكأنـه عاشـق - عبـد ، غيـر أن ترنتيوس لم يعبر عن هذه العلاقة بكلمات محددة في المسرحية [١٧٧].

وفي المسرحية ذاتها نجد أيضًا مثالاً عن العاشق الذي يرضى بتبديل الأدوار في سبيل حبه، حيث يتظاهر خايريا بأنه عبد خصي أرسل إلى بامفيلا التي كان قد وقع في غرامها، ويقبل أن يكون عبدًا خصيًا يتحمل ذل العبودية في سبيل الظفر بها. ورغم أنه لا يطلق على نفسه لفظ "عبد"، نراه يرغب في أن يعتقد الآخرون أنه عبد ولو لفترة معينة بسبب هذا الحب.

وفي مسرحية "فورميو" نجد الشاب فايدريا الذي وقع في حب إحدى المحظيات، وكان يرافقها أثناء ذهابها إلى مدرسة الموسيقى وعودتها منها وكأنه عبد مرافق comes أو مجرد تابع cliens لها:

in ludum ducere et redducere. (86)

"كان يرافقها في ذهابها إلى المدرسة وفي عودتها منها."

وبالإضافة إلى صورة العاشق - العبد ، هناك أيضًا صورة الإله العاشق ، ويأتي أول نموذج لهذا النمط من العصر الجمهوري أيضًا في مسرحية "الخصي"، فلقد كان ثراسو يعاني من جفاء الفتاة تاييس وصدها له ، ولهذا قرر أن يسلك سلوكًا أكثر خنوعًا وتذللاً ، فعاتبه الطفيلي جناثو على ذلك ، فأخذ يدافع عن نفسه مبررًا سلوكه بالاستشهاد بما كان البطل هرقل يفعله في سبيل استرضاء محبوبته أومفالي، وما لاقاه من هوان وإراقة ماء الوجه في سبيل ذلك (١٧٨).

Gn.

quid nunc? qua spe aut quo consilio huc imus?

quid inceptas, Thraso?

Th.

egone? ut Thaidi me dedam, et faciam quod iu beat.

Gn.

quid est?

Th.

qui minus quam Hercules servivit Omphalae?

Gn.

exemplum placet.

utinam tibi commitigari videam sandalio caput

.

sed fores crepuerunt ab ea. (1021-1026)

"جناثو : ماذا (سيحدث) الآن ؟ فبأي أمل وبأي خطة نفد إلى هذا المكان؟ وماذا تعتزم فعله ، يا ثراسو؟

ثراسو: أنا؟ سوف أكرس نفسي لتاييس، وسأفعل ما تأمرني به.

جناثو : ما هذا الذي (تقوله) ؟

ثراسو: وهل أكون أدنى (منزلة) من البطل هرقل الذي عمل في خدمة أومفالي ؟

جناثو : مثال له وجاهته .

آه ليت بوسعي رؤية هامتك وهي تغدو لينة بفعل النعال ! آه ! هذا بابها يصدر صريرًا (عند مرورها) منه."

كذلك ظهرت فكرة العاشقة - الأمة في مسرحية "منزل الأشباح" لبلاوتوس حينما وجهت القوادة سكافا المحظية فيليماتيوم بأن تصبح محظية لأكثر من عاشق قبل أن يشتعل رأسها شيبًا ويهجرها كل العشاق (الأبيات ١٩٠، ٢١٦، ٢١٧).

وهكذا ظهرت فكرة عبودية العشق في مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" لمناندروس بشكل صريح ووردت عند ترنتيوس بطريقة غير مباشرة، ولا شك أن بلاوتوس استغلها أفضل استغلال مع إدخال بعض التعديلات [١٧٩].

ومن هذا بوسعنا أن نتبين ما إذا كان ليني Lyne على صواب في قوله إن بروبرتيوس هو أول من أبدع أو طور فكرة عبودية العشق في الإليجيات [١٨٠]، إذ بدا لنا جليًا من خلال الأمثلة سالفة الذكر أن هذه الفكرة في أصولها كوميدية ، وأنها كانت مخصصة للتعبير عن المعاناة الشعورية للشاعر، لا لوصف الخدمات التي يقدمها العاشق . وبعبارة أخرى عندما يكون الحديث عن عبودية العشق موجهًا للمحبوبة فإنه يعد عزفًا على وتر مشاعرها واصفًا بالأساس الحالة الشعورية لا الحالة الاجتماعية [١٨١].

معلم الحب Praecpetor Amoris :

ينحصر دور معلم الحب بشكل عام في شخصيات: القوادة والمحظية والشيخ العجوز والشاب العاشق أو الشاعر العاشق؛ وهناك شخصيتان تلعبان هذا الدور عند الشعراء الإليجيين، هما القوادة والشاعر العاشق[١٨٢].

ونجد عند بروبرتيوس تحولاً رئيسًا في دور معلم الحب، الذي كان مخصصًا للقوادة، فغدا الشاعر هو الذي يؤدي هذا الدور [١٨٣].

ومن ثم يستعرض بروبرتيوس معرفته بشئون الحب من واقع تجربته الذاتية، ويوجه نصائحه للعشاق بصفة عامة ولأصدقائه بصفة خاصة، ويتحدث كثيرًا بوصفه خبيرًا peritus في شئون الحب.

والحق أن التلاميذ الذين يخاطبهم بروبرتيوس، معلم الحب، ويوجه إليهم تعاليمه يتمثلون بشكل محدد في:

بونتيكوس Ponticus (١-٧ ، ١-٩)، جاللوس Gallus (١-١٠، ١-٢٠) ، لينكيوس Lynceus (٢. ٣٤)، كينثيا (١-٢، ٢-١٨ب)؛ أو بشكل عام للعشاق amantes (١-١٥ب. ٤١ ، ٢-١٤-١٩)، أو الفتيات puellae (٢ - ١ - ١٥٠)، وكان أحيانًا يستخدم ضمير المخاطب المفرد tu (٢-٢٥ -٢١) أو ضمير المخاطب الجمع vos (٢-٤-١ وما بعده).

وعلى أية حال نجد أنه ، في كل الحالات ، يكون الأشخاص الذين يوجه إليهم حديثه، سواء بذكر الاسم أو عدم ذكره، عشاقًا يمرون بتجارب عاطفية [١٨٤].

ويوجه بروبرتيوس حديثه إلى صديقه الشاعر لينكيوس (٢ . ٣٤) من منطلق خبرته وحنكته في شئون الحب، ويتمثل هدف هذه الإليجية في تعليم المحب العاشق كيفية الحفاظ على متعته، ويسدي له نصائح عاطفية يقول فيها [١٨٥] :

nec tu iam duros per te patieris amores:
trux tamen a nobis ante domandus eris. (234.
34-35)

"إذا (أردت) ألا تكابد ويلات الحب القاسي، فيجب
علينا قبلها ترويض (هذا) الوحش."

ثم يضيف قائلاً :

aspice me, cui parva domi fortuna relicta est
nullus et antiquo Marte triumphus avi,
ut regnem mixtas inter conviva puellas
hoc ego, quo tibi nunc elevor, ingenio!
(2.34.55-58)

"انظر إليّ فلم يعد باقيًا في منزلي سوى حظي
العاثر، ولم (أحظ) بفوز يتصف بيمن الطالع منذ
(عهد) الإله مارس العتيق، بغية أن أنال حظوة ملكية
وأصبح ضيفًا بين الفتيات (وأنعم) بمعاشرتهن، وها
هو (نجمي) الآن يعلو ويرتفع بفضل ألمعيتي. "

وأخيرًا نراه يختتم حديثه في البيتين (٨١ ، ٨٢) بعد أن يزجى الثناء على الشاعر فرجيليوس قائلاً [١٨٦]:

non tamen haec ulli venient ingrata legenti,
sive in amore rudis sive peritus erit. (2.34.81-82)

"ومع ذلك فسوف يفد (العشاق) إلى من يطالع هذه
المباهج، سواء منهم من لم يخبر الحب، أو من
سيغدو خبيرًا محنكًا فيه."

ويستمر بروبرتيوس في دوره بوصفه معلمًا للحب، ويوجه حديثه إلى الشاعر الملحمي بونتيكوس، الشاعر العاشق، الذي يتعاطف معه لأن الأخير كان يحاول عبثًا استرضاء محظية قاسية متحجرة القلب (١ . ٧ . ٥-٦) [١٨٧].

ويضطلع الشاعر - العاشق مرة أخرى بدور معلم الحب (١-١٠)، ويوجه نصائحه إلى جاللوس في إليجية تكاد أن تكون تعليمية أو توجيهية في مجملها، ومن منطلق هذه الرؤية ينتهز الفرصة ليقول لجاللوس إنه يسدي له ثمار تجربته الشخصية، ولكن يبدو أن هذا العلاج لم يحقق نجاحًا إلا مع الآخرين، إذ لم يجد العلاج نفعًا مع بروبرتيوس نفسه، فهو عاجز عن إفادة نفسه ، ويروم إسداء النفع للآخرين، وبينما يصف نفسه بأنه ضحية الحب وفريسته، نراه يساعد أصدقاءه ويخفف الآلام عن الآخرين (١-١٠ -١٣-٢٠) (١-١٠ -٢١-٣١).

وفي الإليجية (١-٢٠) يتضح أن مبدأ الحب بغض النظر عن دوافعه لا يقوم على تجربة الشاعر الذاتية بل يستند إلى الجانب الأسطوري [١٨٨] .

ومن ثم نرى أن بروبرتيوس يولي اهتمامًا كبيرًا لخبراته وتجاربه الذاتية التي تعتبر مصدرًا لمعرفته بشئون الحب ، والتي تقتضي أن يطبقها سامعوه من العشاق حرفيًا.

ولو أننا ألقينا مزيدًا من الضوء على الكوميديا الرومانية، فسنجد أن دور معلم الحب كان معروفًا ، إذ قامت به كل من القوادة والمحظية والمربية والشاب.

وخير مثال على شخصية القوادة بوصفها معلمة للحب يظهر في مسرحية "الحمير"، فعندما تنصح القوادة كلياريتا الشاب أرجيريبوس بتوفير المال حتى يستطيع أن يفوز بمحظيته التي هو مغرم بها وتوجه إليه تعليمات عديدة في هذا الصدد كي ينال مأربه من فتاته (الأبيات ١٥٠-١٧٧).

وتستمر كلياريتا كذلك في دورها بوصفها معلمة للحب، ولكن توجه حديثها هذه المرة إلى المحظية فيلاينيوم حيث تنصحها بالابتعاد عن أرجيريبوس الذي لا يمتلك سوى التشدق بالألفاظ، وليس بوسعه أن يقدم إليها ما تأمل من هدايا وترف تنعم به في حياتها، ولا تستنكف أن تلومها وتوبخها إلى أن ترضخ لرغبتها (البيت ٥٠٦ وما

بعده).

وتلعب القوادة "سيرا" كذلك دور معلم الحب في مسرحية "الحماة"، فتسدى النصح والإرشاد للمحظية فيلوتيس (الأبيات ٥٨-٧٩).

ولا يختلف الأمر كثيرًا في مسرحية "منزل الأشباح"، حيث تقوم القوادة والمربية سكافا أيضًا بدور معلم الحب وتوجه نصائحها إلى المحظية فيليماتيوم (الأبيات ١٨٦-٢٠٩) [١٨٩].

الصد أو التجاهل في العشق Neglegens Amoris :

يؤكد بروبرتيوس هذه الفكرة في إليجاته؛ حيث إنه يرى أن التجاهل يزيد الحب اشتعالاً ، كما أنه عقار ناجح يشفي العشاق من الخيلاء والتكبر[١٩٠]:

hoc sensi prodesse magis: contemnite, amantes!
sic hodie veniet, si qua negavit heri. (2-14.19.20)

"لقد أحسست أن هذا (حل) ناجح مفيد، فهيا أيها
العشاق، ازدروا (الخليلات)! (فالمحظية) سوف تفد
إليك اليوم، لو أنها رفضتك بالأمس."

ومن ثم فقد كانت المحبوبة تعاقب عاشقها إما بالابتعاد عنه أو معاملته معاملة سئية، أو إثارة غيرته بالتقرب إلى عاشق آخر، وكان هذا كفيلاً بإثارة غيرة العاشق وغضبه وعنفه [١٩١].

وفي فقرة أخرى نرى أكانثيس تنصح كينثيا بأن تثير غيرة بروبرتيوس وشكه، وأن تتظاهر بأن لديها عاشقًا آخر مستعدًا أن يدفع ما تطلبه من أموال (٤-٥-٢٩-٣٢).

وتظهر هذه الفكرة أيضًا في الكوميديا الرومانية، ففي مسرحية "المعذب نفسه" نرى سيروس (عبد خريميس) يثير غيرة كليتيفو (ابن خريميس) ويؤكد له أنه وجد محظيته باكخيس تتفاوض مع جندي من أجل أن يمضي في أحضانها الليل [١٩٢]:

haec arte tractabat virum,
ut illius animum cupidum inopia incenderet;
eademque ut esset apud te hoc quam gratissimum.

(Heaut. 366-368)

"كانت تتصرف مع الرجل بمهارة وحنكة، كي تشعل
أوار مشاعره بدلالها؛ ولعل هذا كان مبعث بهجة
وسرور فائق لك."

وفي مسرحية "الخصي" لترنتيوس نرى أيضًا حديثًا بين الجندي ثراسو والطفيلي جناثو، تثير فيه تاييس غيرة ثراسو عن طريق الغزل مع عاشق آخر، هو فايدريا، وهنا ينصح جناثو الجندي ثراسو بأن يثير غيرة تاييس بالمثل ، ويدعي أنه له علاقة بمحظية أخرى، هي بامفيلا (البيت ٤٣٤ وما بعده) [١٩٣]:

Th.

sed heus tu, purgone ego me de istac Thaidi,
quod eam me amare suspicata est?

Gn.

nihil minus.
immo auge magis suspicionem. (Eun. 434-436)

"ثراسو: لكن سحقًا لك ... هل كان علي أن أتبرأ من تاييس وأتنصل (من علاقتي بها)، لأنها ارتابت في أنني أحبها؟
جناثو: لا أقل من هذا . حقًا عليك أن تزكي جذوة شكها وريبتها."

وفي مسرحية الفظ (تروكولينتوس) لبلاوتوس تتلاعب المحظية فرونيسيوم بالطريقة ذاتها بمشاعر ثلاثة عشاق في آن واحد: أولهم شاب أثيني فاسد الأخلاق، وثانيهم جندي متفاخر، وآخرهم شاب ريفي [١٩٤].

الحب بوصفه مرضًا Morbus Amoris :

تكمن أهمية فكرة الحب بوصفه مرضًا، وكذا شيوعها في إليجيات الحب [١٩٥] ،

مما يبين أن لها تاريخ طويل في الأدب(١٩٦) .

ويرى الشاعر الإليجي أن الحب مرض عضال، ولكن العاشق ليس أعمى، فهو يقع في الحب بمحض إرادته، ويعلم تمامًا مغبة الموقف الذي وضع نفسه فيه، كما يدرك تمامًا الأعراض المرضية للحب، ويعرف تبعاتها جيدًا(١٩٧).

وتتجلى هذه الفكرة دون مواربة عند بروبرتيوس حيث يوصف الحب بأنه مرض أو سقم (١٩٨).

ويشير بروبرتيوس في الإليجية الأولى إلى أن حبه لكينثيا كان خبالاً استمر عامًا:

ei mihi, iam toto furor hic non deficit anno. (1.1.7)

"لم يفارقني هذا الخبل لمدة عام كامل."

ويؤكد كذلك أن جمال كينثيا لم يكن سوى أحد أسباب هذا الجنون:

haec sed forma mei pars est extrema furoris. (1.4.11)

"لكن جمالها الفائق ليس سوى جزء (من أسباب) جنوني."

ونرى أيضًا جاللوس يصاب بالجنون جراء الحب مثل بروبرتيوس (١٩٩):

quid tibi vis, insane? meae sentire furores? (1.5.3)

"ماذا تبغي أيها المخبول ؟ أن تحس بما أصابني من جنون؟"

ويتوسل بروبرتيوس إلى أصدقائه في طلب الشفاء لقلبه المريض:

quaerite non sani pectoris auxilia . (1.1.26)

"ابحثوا لي عن عون (لعلاج) لقلبي المعتل."

وهناك إشارات إلى شحوب بونتيكوس (١-٩-١٧) وجاللوس (١-١٣-٧) عندما أصيبا بداء الحب، وإلى تغير لون وجه كينثيا بسبب حبها لبروبرتيوس (١-٦-٦)، والأعراض ذاتها التي تظهر على منافسه أو غريمه (١-١٥-٣٩)، ولكن يندر ذكر هذه الفكرة خارج الكتاب الأول، إذ لم ترد في الكتب الأخرى سوى إشارات قليلة، لا

سيما حينما يعرب بروبرتيوس عن رغبته في أن يصاب بالشحوب من جراء شوقه لكينثيا(٢٠٠).

وفي الإليجية الخامسة من الكتاب الأول يحذر بروبرتيوس صديقه جاللوس الذي يعبر عن شوقه العارم نحو كينثيا، ونراه يتوقع أن ينتهي الحال بجاللوس إلى الجنون والأرق والحرقة والدموع والخوف والتخبط والوهن وانعدام التوازن الجسدي وفقدان الوزن (٢٠١) .

ويرى بروبرتيوس أنه ليس هناك برء أو علاج للحب ولا شفاء منه (٢٠٢) . وعلى الرغم من ذلك يعرب عن رغبته في تجريب أشد أنواع العلاج قسوة في الطب القديم، حتى لو كان العلاج هو البتر أو الجراحة أو الكي :

fortiter et ferrum saevos patiemur et ignes. (1.1.27)

"سأتحمل بكل شجاعة ألم السكين وكي النار."

وعلى الرغم من أن بروبرتيوس كان يرى أنه ليس هناك علاجًا للحب، فإنه اكتشف في نهاية المطاف العلاج الملائم، ولا شك أن السفر والفراق والبعد عن المحبوبة كانوا من طرائق علاج هذا الداء من وجهة نظر بروبرتيوس (٢٠٣)، كذلك اللجوء إلى إدمان الخمر، والتداوي من الحب (٢٠٤) بالوقوع في حب آخر (٢٠٥) .

وبالإضافة إلى ذلك يطلب بروبرتيوس من هم متمرسون بالسحر أن يعملوا على صرف قلب محبوبته عن الحب تمامًا، حتى لا تعاني الآلام وتكابد الهموم وحتى لا تصبح أكثر شحوبًا منه (٢٠٦).

وتتكرر فكرة الحب بوصفه مرضًا، في الكوميديا الرومانية، حيث نرى بلاوتوس ("علبة الحلي"، ٧١-٧٤) يقدم المحظيتين سيلينيوم Selenium وجيمناسيوم Gymnasium وهما تناقشان طبيعة الحب بوصفه مرضًا عضالاً .

Sel.

ad istam faciem est morbus, qui me, mea Gymnasiu

m, macerat.

Gymn.

perfidiosus est Amor.

Sel.

ergo in mé peculatum facit.

Gymn.

bono animo es, erit isti morbo melius.

Sel.

confidam fore,

si medicus veniat qui huic morbo facere medicinam potest.

"سيلينيوم: ماذا عساني أن أفعل مع ذلك ، فالمرض الذي أصابني ، يا عزيزتي جيمناسيوم، هو (الحب).

جيمناسيوم: الحب خائن خداع.

سيلينيوم: إذن فهو يذهب بثروتي وغنمي

جيمناسيوم: عسى أن تكوني ذات نفس مطمئنة، فذلك سيكون هو الأفضل.

سيلينيوم: سأثق في أن الأمر سيكون كذلك لو أن الطبيب أتى، واستطاع إعداد عقار لهذا المرض."

ومن ثم يبدو جليًا من خلال ما سبق من إشارات أن هناك تشابهًا واضحًا بين الأفكار التي وردت في الإليجيات ، والأفكار التي وردت في الكوميديا الرومانية، خاصة عبودية العشق ومعلم الحب والتجاهل في العشق والحب بوصفه مرضًا، مما يقطع بأن هذه الأفكار التي وردت في الإليجيات كانت لها أصول كوميدية.

المشاهد (المواقف) :

تعتبر الإليجية الثامنة من الكتاب الرابع (٤- ٨) ملكة الإليجيات regina elegiarum عند بروبرتيوس وواحدة من أروع أعماله، وتعتبر محاولة واضحة من

جانبه بهدف تقديم كوميديا خالصة بإجماع آراء النقاد[٢٠٧].

وفي هذه الإليجية تولى كينثيا شطرها نحو لاڤيوم متعللة بأداء الشعائر أو الطقوس (الأبيات٣-١٦)، بينما كانت نيتها في حقيقة الأمر مقابلة عاشق آخر، وهنا يؤكد بروبرتيوس وقاحتها ومدى فحشها (الأبيات ١٧-٢٦) .

ويقيم بروبرتيوس وليمة كبيرة يدعو إليها محظيتين، هما تيا Teia وفيلليس Phyllis لملاطفته والترويح عن نفسه ، ويقول إنهما لا تفارقان أبدًا مخيلته؛ لأنهما تذكرانه بمحبوبته كينثيا (البيتان ٣٣، ٣٤). ؛ ويورد الشاعر تعليقات فكاهية على تأثير الشراب في سلوك هاتين المحظيتين [٢٠٨].

وتنطفئ المصابيح فجأة وقتئذ تنفض المائدة ويهرول الجميع على غير هدى (الأبيات ٤٣-٤٦)، ثم نرى الدخول الدرامي غير المتوقع لكينثيا وتصرفاتها الغاضبة مع كل الحاضرين، خاصة المحظيات اللاتي يهرولن مسرعات خارج المنزل ، لينتهي الحفل نهاية مأساوية. ونرى ليجداموس يسترق السمع بعد أن آوى إلى ركن في المنزل (البيتان ٤٤-٥٤). وتتجلى النقطة الجوهرية في هذا المشهد في البيتين (٥٥ ، ٥٦) عندما يشبه بروبرتيوس المحظية كينثيا بإحدى الربات، ويفرق بروبرتيوس خوفًا من غضبها لا لأنها تشبه إحدى الربات، بل لأنها امرأة مهيمنة ومسيطرة domina (الأبيات ٥٩-٦٣) [٢٠٩] .

وفي نهاية المشهد تفرض كينثيا شروطها للصلح بعد فوزها، ويتلاعب بروبرتيوس بشكل متكرر بالمصطلحات القانونية والعسكرية (الأبيات ٧١-٧٣)، ومن يطالع الإليجية يكون بوسعه أن يتخيل بروبرتيوس اليائس وهو يجثو على ركبتيه محاولاً دون جدوى أن يصل إلى قدمي كينثيا [٢١٠]، وتبدأ كينثيا في إعلان القانون الذي سيسير عليه بروبرتيوس بلغة قانونية واضحة (البيت ٧٤) [٢١١].

وأخيرًا تطلب كينثيا أن يعرض ليجداموس للبيع لأنه وضع لها السم (البيت ٧٩)، وما أن يعلن بروبرتيوس استسلامه وموافقته على جميع شروط كينثيا حتى يزول هذا التوتر (البيت ٨٢)، ولا عجب أن توصف كينثيا بأنها ذات اليد العليا في انتصارها [٢١٢] . وتقوم كينثيا بتعنيف بروبرتيوس بقسوة، وتطهر البيت من آثار المحظيات،

ويتم الوئام في نهاية الإليجية [٢١٣] .

وبشكل عام توصف أحداث هذا المشهد بأنها فكاهية متميزة [٢١٤]، وبوسعنا أن نرصد مواقف مشابهة لهذا الموقف في الكوميديا الرومانية : ففي مسرحية "الحمير" تندفع أرتيمونا إلى منزل القوادة كلياريتا لتجد زوجها ديماينيتوس في أحضان المحظية فيلاينيوم فتستشيط غضبًا وتعكر صفو هذا اللقاء (البيت ٨٨٠ وما بعده).

وجدير بالذكر أن ديماينيتوس ومحظيته فيلاينيوم كانا يمارسان لعبة النرد كما يفعل بروبرتيوس والمحظيتين تيا وفيلليس، واعتبر إلقاء الزوج العاشق ديماينيتوس للنرد بمثابة نذير شؤم قبل دخول أرتيمونا[٢١٥].

كذلك يتشابه رد فعل أرتيمونا عندما تنقض على زوجها ومحظيته، مع رد فعل كينثيا العنيف تجاه بروبرتيوس والمحظيتين [٢١٦] .

وبالإضافة إلى ذلك يذكرنا مشهد التهديد والوعيد من جانب كينثيا لبروبرتيوس بالتهديد العنيف من جانب يوكليو تجاه ستافيلا في مسرحية "جرة الذهب" (البيت ٥٣ وما بعده) [٢١٧].

وكانت اللغة القانونية والعسكرية سمة سائدة في هذه الإليجية بما يتماس إلى حد بعيد مع الكوميديا الرومانية [٢١٨] .

وهناك أيضًا تماس واضح بين دور العبد ليجداموس في هذه الإليجية مع دور العبد النمطي في الكوميديا الرومانية ، حيث يظهر بوصفه شخصًا بريئًا هادئًا، يخدم سيده دون تكلف، ويصدع بما يأمره، ورغم ذلك تعتبره كينثيا عبدًا ماكرًا يتستر على سيده ويشجعه على علاقاته العاطفية (البيتان ٧٩-٨٠) [٢١٩].

وبغض النظر عن عناصر الفكاهة في هذه الإليجية ، فليس بوسعنا استبعاد عنصري الترقب والمفاجأة بوصفهما سمة سائدة في الكوميديا الرومانية [٢٢٠].

وفي الإليجية السادسة من الكتاب الثالث نجد حوارًا بين بروبرتيوس وعبده ليجداموس، يؤكد فيه الشاعر حبه وإخلاصه لمحبوبته كينثيا وصدق مشاعره ورغبته في أن تبادله محبوبته المشاعر نفسها (٣ - ٦-١-٨).

ويؤكد جولنيش Gollnish أن هذا المشهد يشبه ما ورد في الأبيات (٢٨٥-٣١٠)

من مسرحية "المعذب نفسه" [٢٢١] ، حيث يخبر العبد سيروس Syrus سيده كلينيا Clinia بما شاهده في منزل أنتفيلا Antiphila التي لم يلتق بها كلينيا منذ فترة طويلة ولا يعرف حقيقة مشاعرها نحوه .

وعلى الرغم من أن جلونيش يرى أن هناك تشابهًا بين الإليجية السادسة من الكتاب الثالث والأبيات (٢٥٨-٣١٠) من مسرحية "المعذب نفسه" ، فهو يؤكد أن بروبرتيوس نسج إليجيته على منوال المسرحية الأصلية لمناندروس لا على مسرحية ترنتيوس، على أساس وجود تشابه واضح بين هذه الأبيات والشذرة (١٣٠) لمناندروس [٢٢٢].

كذلك يمكن القول إن هذا المشهد يشبه المشهد الافتتاحي لمسرحية "الخصي" (الأبيات ١-٨٠)، وذلك عندما يطلب فايدريا من عبده بارمينو النصح والتوجيه ويشكو إليه من تصرفات محبوبته تايس.

وهكذا نرى أن العبد ليجداموس في إليجية بروبرتيوس يشبه العبد سيروس في مسرحية "المعذب نفسه" والعبد بارمينو في مسرحية "الخصي" ، كذلك فإن كلينيا الذي يستبد به الفضول لمعرفة حقيقة مشاعر أنتيفيلا من عبده وكذا الشاب فايدريا يشبهان إلى حد كبير بروبرتيوس الذي يخطب ود كينثيا ومعرفة مشاعرها نحوه من عبده ليجداموس وكذلك أنتيفيلا وتاييس تشبهان كينثيا.

وينتهي الحوار بين بروبرتيوس وعبده وهنا يعد الشاعر عبده ليجداموس بنيل حريته لو أنه استطاع أن يتأكد من صدق مشاعر محظيته كينثيا تجاهه ، كما تعهد أن ينهي كل المشكلات التي بينه وبين محظيته ، وهذه رشوة أو غواية نمطية تعرض على العبد من جانب سيده الذي يستبد به الحب لدرجة اصفرار الوجه وشحوبه ، للحصول على خدمات عبده ومساعدته وإخلاصه.

وتتشابه هذه النهاية مع نهاية مسرحيات "الجندي المغرور" (البيت ١١٩٢)، و"التاجر" (البيتان ١٥٢-١٥٣)، و"القرطاجي الصغير" (البيت ٤٢٨ وما بعده)[٢٢٣].

ولقد عبر بروبرتيوس أيضًا في إليجياته عن المعاملة السيئة التي كان العبيد يلقونها ، فيشير إلى عدد كبير من وسائل التعذيب المختلفة التي كانت تنتظر العبيد

المخادعين ، حيث نرى كينثيا تتمنى أن يتم كي ليجداموس بالحديد الساخن لإجباره على الاعتراف بالجريمة التي اقترفها [٢٢٤].

كذلك يشير بروبرتيوس إلى جلد لالاجي خادمة كينثيا وهي معلقة من جدائل شعرها [٢٢٥] وإلى تقييد تقيد الخادمة بتالي من قدميها في كتلة خشبية ضخمة codeximmundus [٢٢٦].

ويلقي بلاوتوس الضوء على وسائل تعذيب متعددة كانت تنتظر العبيد المخادعين مثل الجلد والتكبيل بالقيود والجوع والسياط والسلاسل والعمل في المحاجر أو الطاحونة. أما العبيد الذين كانوا يقترفون خطأ فادحًا فكانوا يقيدون بالسلاسل. وكانت هناك أنواع مختلفة من الأغلال والسلاسل والقيود حسب خطورة العبد، وكذا قيود لأجزاء الجسم المختلفة، ومنها : compedes ، pedicae للقدمين و manicae لليدين و boiae للرقبة، فضلاً عن السياط الجلدية nervae [٢٢٧].

ومن الجدير بالذكر أن مثل هذه التهديدات الغاضبة سواء عند بروبرتيوس أو عند بلاوتوس لم تكن تؤخذ على محمل الجد، حيث إن هذه التهديدات كانت لا تنفذ في أغلب الأحيان[٢٢٨].

ولدينا مشهد آخر في الإليجية السادسة عشر من الكتاب الثاني يصف فيه بروبرتيوس البرايتور، الذي وفد من مدينة إليريا لمنافسة الشاعر في كسب ود كينثيا وحبها، ويبين أنه شخص أحمق [٢٢٩] رغم أنه ثري[٢٣٠]. وهنا يشجع بروبرتيوس محبوبته كينثيا على الاستفادة من غباء هذا البرايتور الذي وقع في حبها واستغلاله ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً :

praetor ab Illyricis venit modo, Cynthia, terris,
maxima praeda tibi, maxima cura mihi. (231) .

ويقول أيضًا:

quare, si sapis, oblatas ne desere messis
et stolidum (232)
pleno vellere carpe pecus (233).

"حسنًا، إذا لديك شيء من الفطنة فلا تتركي الغنيمة
المقدمة لك، ولتراوغي هذا البهيمَ الأحمق بقلب
جسور مراوغة لا حد لها."

ومن ثم لا يرى بروبرتيوس مشكلة في مشاركة البرايتور في محظيته التي يحبها، ويبدو هذا لنا أمرًا لا يتسق مع غيرته المفرطة التي ظهرت منذ الإليجية الأولى.

ويتشابه هذا المشهد ونهاية مسرحية "الخصي" لترنتيوس التي يوافق فيها فايدريا على مشاركة الجندي ثراسو له في حب المحظية تاييس (الأبيات ١٠٧٢-١٠٨٤)، وهنا أيضًا نجد أن رضا فايدريا بمشاركة ثراسو يبدو غير متسق مع غيرته التي ظهرت منذ المشاهد الأولى من المسرحية وكذا مع تهديده السابق لثراسو بالابتعاد عنها (الأبيات ١٠٦٣ - ١٠٦٥) [٢٣٤].

ويمكن القول بشكل عام إن إليجيات بروبرتيوس يجب أن تقرأ بوصفها قصة، أي أن لها حبكة مكونة من بداية ومنتصف ونهاية، وتعتبر الإليجية الافتتاحية مقدمة لقصة الحب، أما الإليجية الأخيرة فتعد نهاية القصة، وبين هاتين الإليجيتين يتم تناول كل جوانب الحب والوداع واليأس والأمل والغيرة والوحدة [٢٣٥] .

وإضافة إلى هذه المشاهد يمكن القول إن لغة هذه الإليجية تقترب من لغة الكوميديا من خلال وجود كلمات معينة تتكرر عند بروبرتيوس في هذه الإليجية وحدها، ولكنها توجد بوفرة في الكوميديا الرومانية ، على شاكلة : "maledicta" (٢) "إساءات - لعنات"، "invadere" (٥) "يهاجم - يغزو"، "minitari" (٧) "يهدد"، "aequales" (٢١) "متشابهين - متساوين - متعاصرين"، "offendere" (٤٠) "يضرب - يسيء - يفشل - يخطئ"[٢٣٦] .

ومما سبق يخلص الباحث إلى أن الكوميديا اليونانية الحديثة وما طرأ عليها من عمليات تطويع لاتينية كانت بمثابة الأساس الذي انطلقت منه الكثير من المواقف الكوميدية والشخصيات النمطية والأفكار والحبكات والمفردات على يد شعراء

الإليجيات الرومان [٢٣٧].

ويمكن القول إن الشعراء وقفوا في أعمالهم على نماذج لصياغة صورهم وأفكارهم الخاصة ونسجوا على منوال مؤلفي الكوميديا اليونانية الحديثة كأفضل ما يكون، حيث إنهم كانوا يكنون لسابقيهم، دونما شك، احترامًا وتقديرًا بالغين.

ولا ريب أن شعراء الإليجيات قد تأثروا أيضًا بالكوميديا الرومانية وأنهم أخذوا عنهم الموضوعات التي تتفق مع طبيعة أعمالهم [٢٣٨].

ومن قبيل المصادفة أن نعرف أن بروبرتيوس وبلاوتوس ينتميان إلى الموطن ذاته، وهو مدينة أومبريا Umbria، وهناك عناصر مشتركة في إحساسهما بالحياة بأبعادها المتنوعة وألوانها المختلفة فضلاً عن لغتها التي تفيض حيوية وتدفقًا [٢٣٩] .

ويقدم لنا الشاعر الكوميدي رؤية مبسطة للحياة ، أما شاعر الإليجيات فنراه يقدم الحياة الثرية الحافلة بالمشكلات والتناقضات.

ولا شك أن مكتبة بروبرتيوس كانت تضم بين جنباتها أعمال كتاب الكوميديا العظام مناندروس وبلاوتوس وترنتيوس، ولكنها بالطبع لم تكن شيئًا مذكورًا لو قورنت بأعمال هوميروس ويوربيديس وكاليماخوس. كذلك قرأ بروبرتيوس أعمال إنيوس ولوكريتوس وكاتوللوس، ولكنه وجد في أعمال كاليماخوس تحديدًا ضالته الأدبية، بل كان ينظر إلى نفسه على أنه كاليماخوس الروماني، وبعد نشر أكثر من نصف أعماله قرر أن يولي شطره نحو أثينا لمزيد من الإطلاع والقراءة لأعمال مناندروس [٢٤٠].

وبالرغم من أن شعراء الإليجيات لم يعترفوا صراحة بدينهم إلى شعراء الكوميديا، فإنه - في الغالب - كانوا على علم بمسرحيات بلاوتوس وترنتيوس وآخرين من كتاب الكوميديا الرومانية [٢٤١].

ونجد بروبرتيوس يشير صراحة إلى مناندروس، خاصة في الموقف الذي تنصح فيه القوادة أكانثيس المحظية كينثيا أن تمارس المكر والخداع على عشاقها ولا تجعل لمشاعرها أي اعتبار ، وأن تفعل كل ما يمتع من يطلب ودها والتقرب منها ، وحتى لو استبدت به الثمالة فعليها أن تحذو حذوه [٢٤٢] . وهنا يشير بروبرتيوس إلى المحظية تاييس التي ظهرت في مسرحيات مناندروس بالاسم ذاته ويطالب المحظيات بالسير

على منوالها [٢٤٣] . ومن ثم يمكننا القول إن بروبرتيوس يستخدم أفكـارًا وموضـوعات وحبكات ومشاهدًا وشخصيات ذات أصول كوميدية ولكن هـذا لا يعنـي بالضـرورة أن الإليجيات انبثقت من رحم الكوميديا.

الهوامش:

(1) Smith (K.F.), The Elegies of Albius Tibullus, Darmstadt, 1964, p. 23, n.1.

(2) Luck (G.), The Latin Love Elegy, London, 1959, p. 43.

(٣) يرى العديد من الباحثين أن بروبرتيوس كان على دراية بكل من الكوميديا اليونانية الحديثة والكوميديا الرومانية، وأن كثيرًا من الأفكار الكوميدية التي دخلت إلى الإليجيات كانت بطريقة غير مباشرة عن طريق الشعر السكندري.

Leo (F.), Plautinische Forschungen, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1912, pp. 128-129; Yardley (J.C.), Comic Influences in Propertius, Phoenix, Vol. 26, No. 2, 1972, pp. 134, 138; Wheeler (A.L.), Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources, Part I, Classical Philology, Vol. 5, No. 4, 1910, p. 442.

(4) Luck (G.), Op. Cit., p. 44; Konstan (D.), Sexual Symmetry, Love in the Ancient Novel and Related Genres, Princeton, 1994, p. 159.

(5) Barsby (J.), Ovid, Amores I, Oxford, Reprint, Oxford, (1993), p. 91; cf. Digesta 23.2.43 and Ulpian Fragment, 13.2.

* ربما لم تكن بارسبي على صواب حينما أشارت إلى أن وظيفة القوادة لم تكن موجودة في روما، إذ يؤكد مكيوون (Mckeown) وجود القوادات اللائي تدرن منازل الدعارة في روما.

Mckeown (J.C.), Ovid, Amores, Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes, Vol. 2, Leeds, Francis Cairns, 1989, pp. 198-201.

* كذلك يشير مكجينن (McGinn) إلى أن القانون الروماني كان يبيح ممارسة البغاء خاصة للقوادات اللائي كن يمارسن المهنة من قبل.

McGinn (T.A.), Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome, Oxford, 1998, pp. 135-138.

6() Leonard (A.K.), The Social and Political Context for Obstruction in Roman Love Elegy, M.A., Faculty of the University of Georgia, Georgia, 2004, p. 48.

(7) James (S.), Learned Girls and Male Persuasion, Gender and Reading in Roman Love Elegy, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 52; Courtney (E.), Three Poems of Propertius, BICS 16, 1969, p. 86;

cf. Tib. 2.4.19; Am. 1.8.31.68, Am. 1.8.69.94, Am. 1.8.95.108; Ars 1.41.262, Ars. 1.263.772.

(8) cf. esp. Prop. 1.8.

(9) cf. esp. Prop. 4.5.55-56.

(10) cf. Tib. 1.5.49.56, 2.6.53-54; Prop. 4.5.75-79; Am. 1.8.113-114; James (S.), Op. Cit., p. 53.

(11) Prop. 4.5; Tib. 1.5; Ov. Am. 1.8.

(12) cf. Tib. 2.6.45-60.

Williams (G.), Tradition and Originality in Roman Poetry, Oxford, 1968, pp. 542-543.

(١٣) يشير كورتني (Courtney) إلى أن القوادات كُنَّ أنفسهن صديقات متقاعدات تقدمن النصح للمحظيات.
Courtney (G.), Op. Cit. p. 81.
(14) Tib. 1.6; Luc. Dialogue of Courtesans 3.6-7; Williams (G.), Op. Cit., pp. 542-543.
cf. also: Gaisser (J.H.), Structure and Tone in Tibullus 1.6, AJP 92, 1971, pp. 209-210.
(15) Am. 1.15.17.
(16) Griffin (J.), Latin Poets and Roman Life, London, (1985), pp. 114-115.
- انظر على سبيل المثال شخصيتي سيرا في مسرحية "الحماة" وسكافا في مسرحية "منزل الأشباح".
(17) Tib. 1.2; Am. 1.10.21-24.
(18) Am. 2.1.33-34.
(19) James (S.), Op. Cit., p. 53.
(٢٠) يلاحظ بشكل عام أن خطاب القوادة في الإليجيات موجه ضد الشاعر العاشق، ومن ثم تعتبر القوادة منافسًا يمتلك القدرة على الوقوف أمام علاقة الشاب بالمحظية.
Gross (N.), Ovid, Amores 1.8, Whose Amatory Rhetoric ? CW 89, 1996, p. 197.
(21) see also: Tib. 1.2.44; Prop. 3.24.10; Ov. Am. 3.7.29.
Tibullus : A Commentary ed. Michael (C.J.), Putnam University of Oklahoma Press, 1973, pp. 105-106.
* تصف هذه القصيدة تحول القوادة إلى ساحرة، وهي الشخصية التي يصب عليها الشاعر العاشق جام غضبه، ويلقي عليها اللوم؛ لأنها تجعل قصة حبه تفشل، وهكذا يصبح سحر القوادة مادة خصبة في الشعر الإليجي، لكون الشاعر العاشق مقتنعًا أنه لا شيء يمكن أن يتسبب في إعراض محبوبته عنه سوى سحر هذه القوادة الشريرة.
- لمزيد من التفاصيل عن موضوع الساحرات في الشعر الإليجي انظر :
Tib. 1.2.44; Prop. 3.24.10; Ov. Am. 3.7.29.
(22) Leonard (A.K.), Op. Cit., pp.50-51.
* شاع في الماضي أن يطلق على القوادات والعاهرات أسماء النباتات والحيوانات، فمثلاً الاسم أكانثيس (Acanthis) يعني "ذات الأشواك" أو "المليئة بالأشواك"، وتلك إشارة إلى ضررها وأذاها وطبيعتها المراوغة الشريرة؛ ومن ذلك حديث أستافيوم في مسرحية "الأحمق" لبلاوتوس (البيتان ٢٢٧ - ٢٢٨) الذي يشبه العاهرات بالآجام الشائكة التي تنتزع الأموال من الرجال.
James (S.), Op. Cit., p. 56, n. 110.
* بخصوص أسماء القوادات انظر :
Myers (K.S.), The Poet and The Procuress, The Lena in Latin Love Elegy, JRS 86, (1996), p. 7.
(23) Leonard (A.K.), Op. Cit., p. 51.
(24) James (S.), Op. Cit., p. 87.
(٢٥) عن وصف قدرات ديدو (Dido) بوصفها ساحرة ، وعن التشابه بين فرجيليوس وتيبوللوس في وصف قدرات الساحرات انظر:
Aeneid 4.487-91; Tib. 1.2.43-52.
(٢٦) تشير مايرز (Myers) إلى أن القوادة أكانثيس في هذه الإليجية تلعب دور الراوي والمتحدث الأساسي، وتقوم بتوجيه التعليمات والتوجيهات والإرشادات للمحظية.
Myers (K.S.), Op. Cit., pp. 1-2.
(27) James (S.), Op. Cit., p. 56.
(28) Leonard (A.K.), Op. Cit., p. 52.
(٢٩) هذه حجة مألوفة دون شك لدى المحب في الإليجيات، حيث يكرر على مسامع محبوبته من حين إلى آخر، أن تعد العدة لليوم الذي تصبح فيه عجوزًا شمطاء ينفر منها العاشقون، ونراه على أية حـال يرى أن الخوف من الشيخوخة لا بد أن يكون مبررًا لتقديم الحب دون مقابل بدلاً من التكسب بجسدها.
Prop. 1.19.25-26, 2.15.49-54; Tib. 1.1.69-74; Ars 3.59.84.

(30) Leonard (A.K.), Op. Cit., p. 53; James (S.) , Op. Cit., pp. 57-58; Janan (M.), The Politics of Desire, Propertius IV, Berkely, (2001), p. 85ff.

(31) Gutzwiller (K.), The Lover and The Lena, Propertius 4.5, Ramus 14, (1985), p. 111.

* يرى جانان (Janan) أن أكانثيس تتحدث بطريقة تغلب عليها اللباقة والدراية الواسعة، ويرى أيضًا أنها تنمق أدلتها بالإشارات الأسطورية والصور البلاغية الرائعة، وأنها تحرك كذلك المشاعر والشجون، كما أنها شديدة الواقعية في نصائحها إلى كينثيا حيث تنصح الفتاة أن تضع مصالحها المالية في المقام الأول.

Janan (M.), Op. Cit., p. 87.

* ويؤكد جوتزفيلر (Gutzwiller) أن أكانثيس لها قضية إنسانية تدافع عنها.

Gutzwiller (K.), Op. Cit., pp. 108-109, 111-112.

(32) Leonard (A.K.), Op. Cit., p. 53.

* يشير كراتينس (Kratins) إلى أن القصيدة (Amores, 1-8) تعتبر القصيدة الوحيدة في إليجيات الحب التي لا نرى فيها الشاعر العاشق يمثل الدور الرئيسي، بل مجرد سارد أو راوٍ للأحداث. وهذا ما يصفه جروس (Gross) بأنه دور سلبي يخرج عن نطاق المألوف بوصفه مستمعًا مجهولاً لا ينبس ببنت شفة حتى نهاية القصيدة؛ ويقول جروس أيضًا إن القوادة تستخدم اللغة البلاغية ذاتها التي يستخدمها الشاعر العاشق، ومن ثم تحل محله بوصفها راويًا أو ساردًا.

Kratins (O.), The Pretended Witch, A Reading of Ovid's Amores I. viii, PQ 42, p. 153.

Gross (N.), Op. Cit., p. 197.

(٣٣) يلاحظ أن الاسم (Dipsas) له معنى مزدوج، فهو يعني "المتعطشة" أو "السكيرة" أو "معاقرة الخمر"، وقد يعني كذلك "الأفعى". وكانت القوادات والعاهرات يحملن عادة أسماء الزواحف المهلكة أو الضواري المقيتة المكروهة، كما نرى في الاسم (Phryne)، الذي يعني "ضفدع الطين" أو "الشخص الأحمق"، وهو اسم إحدى القوادات عند تيبوللوس (الأبيات ٢-٦). وكان يقال قديمًا أن لدغة الحية تسبب عطشًا شديدًا، لذا نرى فكرة اللدغ أيضًا في جزء من حديث استافيوم في مسرحية "الأحمق"، وهذا ربما يعني أن العاهرة تستفز الرجال وتعقرهم لانتزاع الأموال منهم، وجدير بالذكر أن معظم المحظيات الشابات في الكوميديا لهن أسماء لا تفيد هذا المعنى السيئ أصلاً (Philaenium , Pamiphila, Philumena, Philematium). وهي أسماء لطيفة محببة إلى النفس وليست أسماء مقيتة؛ وللمرء أن يتساءل عما إذا كانت المحظيات يغيرن أسماءهن بعد اعتزال المهنة أم لا.

James (S.), Op. Cit., p. 59. n. 120; McKeown (J.C.), Op. Cit., p. 189 ff.

(34) Leonard (A.K.), Op. Cit., p. 53.

(35) James (S.), Op. Cit., p. 60 ; Leonard (A.K.), Op. Cit., p. 54.

* يقارن جوتزفيلر بين الإليجية (٤-٥) لبروبرتيوس والإليجية (١-٨) لأوڤيديوس، ويلاحظ أن أكانثيس لا تسوق أدلة فيهما، بل تظهر الاهتمام الذاتي بالشكل الذي نراه في نصائح ديبساس.

Gutzwiller (K.), Op. Cit., p. 107; Janan (M.), Op. Cit., p. 87.

(36) Kratins (O.), Op. Cit., p. 154.

(٣٧) يلاحظ أن هناك العديد من نقاط التشابه بين الإليجية (٤-٥) لبروبرتيوس، والإليجية (١-٨) لأوڤيديوس ؛ حيث نرى أن أوڤيديوس يسير على نهج بروبرتيوس.
لمزيد من التفاصيل عن التشابه بين الإليجيتين انظر :

McKeown (J.C.), Op. Cit., p. 200.

(38) Leonerd (A.K.), Op. Cit., p. 54.

* هنا نجد اتفاقًا في الرأي بين أكانثيس وديبساس، حيث إن الشعر لا قيمة له، وليست له أهمية مطلقًا لدى الطبقات الاجتماعية.

(٣٩) لمزيد من التفاصيل عن إشكالية هذا البيت انظر :

McKewon (J.C.), Op. Cit., p. 200.

(40) James (S.), Op. Cit., pp. 63-64.

(٤١) يذكرنا أسلوب العرض المسرحي عند أوڤيديوس هنا بحديث ورد في مسرحية "منزل الأشباح" (البيت ١٠٩ وما بعده) ، ويتضمن إيراد هذا الحديث عند أوڤيديوس تأكيدًا لوجود أصول كوميدية لهذه الفكرة.

Myers (K.S), Op. Cit., pp. 4,10.

(٤٢) سكافا (Scapha): اسم يعني في اللاتينية : الزورق أو القارب، وقد يكون ذا صلة بكلمة L. scaphium, σκάφιον = scapium بمعنى "وعاء للشراب" أو "قدح" أو "كأس". وقد ورد هذا الاسم عند بلاوتوس في مسرحيات: "ستيخوس" (البيت ٦٩٣)، و"التوأمتان باكخيس" (البيت ٧٠)، و"منزل الأشباح" (البيت ٢٣٨)، وفي كل الإشارات السابقة كان مرتبطًا بالشراب.

(٤٣) جدير بالذكر أن دور الخادمة في الأحداث في الكوميديا الرومانية لم يكن دورًا مهمًا، وقد تم توظيف هذه الدور بطرق مختلفة، هي:

١- تساعد على تطور الحبكة، فالخادمة قد تقدم معلومات مهمة، أو تساعد على ظهور شخصية أخرى.

٢- تسهم في وصف أو تحديد ملامح شخصيات أخرى أكثر أهمية.

٣- تعمل على إضفاء جو من الفكاهة والمرح.

وتنتمي الخادمة سكافا في مسرحية "منزل الأشباح" إلى النوع الثاني.

Duckworth (G.E.), The Nature of Roman Comedy, Princeton, New Jersy, 1952, p. 254.

(44) cf. Ov. Am. 1.8. 111-114.

(45) cf. Horace Ode 1.25; see also Asclepiades A.P. 5.164.

(46) cf. Am. 1.8. 111-114.

(47) Gilula (D.), The Concept Of The Bona Meretrix, A Study of Terence's Courtesans, RFIC, 108, (1980), p. 150.

(48) Gilula (D.), Op. Cit., p. 150.

(٤٩) تظهر القوادة مرة أخرى في المشهد الأول من الفصل الثالث في حديث مع ابنتها المحظية فيلاينيوم، حيث تتوسل الفتاة لأمها أن تسمح للشاب العاشق بزيارتها، لكن القوادة تعنف الفتاة بكل قسوة وتنهاها عن الاتصال بأرجيريبوس أو التحدث معه وتذكرها بسلطتها عليها (البيت ٥٠٦ وما بعده).

(50) Prop. 4.5.1-14, 4.5.17-18, 4.5.75-78l; Tib. 1.5.47-48, 1.5.49-56, 2.6.53-54; Am. 1.8.113-114; Jmes (S.), Op. Cit., p. 55.

(51) Prop. 4.5.9, 4.5.10, 4.5.11; Tib. 1.2.43-44, 1.2.49-50, 1.8.11-12; Am. 1.8.7-8, Am. 1.8.9-10, Am. 1.8.11-12.

(52) Plaut. Most. 190-192.

(53) Idem. 207.

(54) Prop. 3.25.11-18; Ars 3. 163-166; Tib. 1.8. 41-46, 2.4.

(55) Prop. 4.5. 65-78.

(56) Plaut. Most. 195-202.

(57) Prop. 4.5. 47-59, 4.5. 59-64, 1.19. 25-26, 2.15. 49-54; Am.1.8. 67-68, Ars 3.59-82; Tib. 1.1. 69-74, 1.8. 63-66.

* هنا يقول نيومان (Newman) إن المحظية تستطيع تقييم الشاب من خلال مظهره، وفي الوقت نفسه تنصحها القوادة بالتعامل مع الثروة باعتبارها هبة ومنحة وتنصحها أيضًا باتباع سلسلة من الطرق للاستيلاء على ما تستطيع من أموال من كل طالب ود وحظوة لدى المحظية.

Newman (J.K.), Augustus and The New Poetry, Brussels, 1967, p. 397.

* ونرى الشكوى من هذه الظاهرة بشكل مستمر في الإليجيات :

See: Prop. 2.16; Tib. 2.4; Ars 2.2.73-86.

(58) Ter. Hec. 63-64.

(59) Plaut. Asin. 179.

(60) Am. 1.8. 27, Am. 1.8. 36.

(61) Plaut. Most. 241-290.
(62) Ter. Hec. 78-79.
(63) Prop. 4.5. 29-40.
(64) Plaut. Most. 186-190.
(65) Plaut. Asin. 150-177.

* تشير الإليجيات إلى أن المنافسين يزيدون من اهتمام المحب بالمحظية.
Prop. 4.5. 29-40; Am. 1.8. 95; Ars 3. 593-594.

(66) James (S.), Op. Cit., p. 53.

* على الرغم من ذكر القواد بشكل عرضي في بعض الإليجيات (Am. 1.10.23)، فلم يكن له أي دور في الإليجيات. ولكن كان للقواد دور كبير في مسرحيات الكوميديا الرومانية، إذ يظهر عند بلاوتوس في شخصيات كابادوكس في مسرحية "كوركوليو"، ودوردالوس في مسرحية "الفارسية"، وليكوس في مسرحية" القرطاجي الصغير"، وباليو في مسرحية "بسيودولوس"، ولابراكس في مسرحية" الحبل"؛ كذلك يظهر عند ترنتيوس متمثلاً في شخصيتي سانيو في مسرحية "الأخوان"، ودوريو في مسرحية "فورميو".
* لمزيد من التفاصيل عن شخصية القواد في مسرحيات بلاوتوس وترنتيوس انظر :
Martin (R.H.), Terence, Phormio, London, 1968, p. 19.

(٦٧) ورد الفعل (ferire) في الإليجية الثالثة من الكتاب الثالث (٣-٣-٥٠) .
qui volet austeros arte ferire viros.
"الذي سيرغب في أن يخدع الأزواج القساة بدهاء"

(٦٨) وردت كلمة (astutus) في الإليجية التاسعة من الكتاب الثالث (٣-٩٠٣-٥٤) .
Parthorum astutae tela remissa fugae.
"قذائف البارثيين (الخفيفة) التي تم التخلي عنها من أجل فرار ماكر "

* لم تستخدم هذه الكلمة عند أوفيديوس أوتيبوللوس، لكنها كانت شائعة عند بلاوتوس.
(69) See also : Prop. 4.3. 40, 4.2.38
Ars 3.479, Fast. 4.108; Prop. 4.43.
"sed potius mundi Thais pretiosa Menandri"
"غير أن ثاييس أكثر في قيمتها ومنزلتها من عالم مناندروس."

(٧٠) كذلك كلمة (rixa) "الحرب" أو "المعركة" أو "النزاع" (٣-٨-١-٢) .
Fantham (E.), Compartive Studies in Republican Latin Imagery, 1972, p. 85ff.; Yardley (J.C.), Propertius 4.5, Ovid Amores 1.6 and The Roman Comedy, Pcphs xxxiii, 1987, pp. 180ff.,

تيسير محمد الطيناوي، دراسة تحليلية في شعر بروبرتيوس، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس، كلية الآداب، ١٩٩٧، ص ص ٥٢-٦٢.

(٧١) رغم ذلك يلاحظ أن بروبرتيوس أضاف بعض السمات إلى شخصية القوادة، لم تكن موجودة في تصوير شخصية القوادة في الكوميديا الرومانية، ومنها على سبيل المثال أن القوادة غالبًا ما كانت تسخر من العاشق بوصفه شاعرًا وتعتبر الشعر شيئًا تافهًا لا قيمة له.
= Prop. 4.5. 53-58; 4.5. 49-52; Am. 1.8. 57-62, Am. 1.8. 63-66.

كذلك كانت تنصح المحظية بأن تمارس الأكاذيب والخدع على الدوام.
Prop. 4.5. 21-27, 4.5. 27-28; Am. 1.8. 85-86.

كما كانت تختلق الأساليب والفرص للحصول على الأموال والهدايا من عشاقها.
Prop. 4.5. 35-36; Am. 1.8. 93-94.

وتتعمد الاقتراض من راغبي المتعة (Am. 1.8. 93-94).
وكانت تنصح المحظية بدفع عبيد المنزل إلى طلب الهدايا من العشاق.

Prop. 4.5. 36; Am. 1.8. 87-92.

ويمكن أن تستخدم المحظية طرائق أخرى مثل اختلاق المشكلات مع عشاقها، حتى يصبح لزامًا عليهم أن يدفعوا مقابل الحصول على رضاها.

Prop. 4.5. 31-32; Am. 1.8. 79-80.

(72) Prop. 1.7. 11, 2.11. 6, 2.13. 7-14; Ov. Am. 2.4.17, Ars 2.281; cf. Catull. 35.. 16-17.

See also : Konstan (D.), Op. Cit., pp. 150-159; Hemelrijk (E.A.), Matrona Docta : Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Drama, London, 1999, pp. 79-84.

Kennedy (D.), The Arts of Love , Five Essay in the Discourse of Roman Love Elegy, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, Ch. 5; Thorsen (T.S.), Latin Love Elegy, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 83ff.

(73) James (S.), Op. Cit., p. 36.

Veyne (D.), Roman Erotic Elegy, Love Poetry and the West. Trans. David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988, pp. 1-2.

* يؤكد كونستان (Konstan) أن المحظيات في الإليجيات بكل ما لديهن من مظاهر وسمات، لا يخضعن لسلطة أبوية أو وصاية من أي نوع (Konstan (D), Op. Cit., p. 159)، وعلاوة على ذلك نجد أن تناول الإليجيات للمحظية لا يمكن بأي حال أن ينطبق على سلوكيات سيدات الطبقة النبيلة، حيث نجد بروبرتيوس يهدد كينثيا بالقتل.

Prop. 2.15. 17-20, 2.8. 25-28.

كذلك يشير أوڤيديوس إلى العنف البدني الذي تتعرض له المحظية، وهذا لا يليق بسيدات طبقة النبلاء.

Ars 1.664.706, Am. 1.7.

(74) Prop. 2.6.

* هذه الرسومات الجنسية لم تكن قاصرة على منازل المحظيات أو منازل البغاء فحسب، بل كانت موجودة عند أناس من كل الطبقات. ويعبر بروبرتيوس في الإليجية السادسة من الكتاب الثاني عن استيائه من هذه الرسومات.

Prop. 2.6, 4.5; Am. 1.5, Ars 3. 604.

(75) James (S.), Op. Cit., p. 39.

(76) Zagagi (N.), Tradition and Originality in Plautus, Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy, Gottingen, (1980), pp. 118-120.

cf. Griffin (J.), Op. Cit., pp. 114-115.

Ars 1.4.19-36, 3.553-54, Rem. 301-6, 317-22, 301-2, 321-22.

(77) Luck (G.), Op. Cit., p. 55.

(78) James (S.), Op. Cit., p. 55.

(79) cf. Prop. 1.7.11, 2.11.6, 2.13. 7-14; Am. 2.4.17, Ars 2.281.

(80) Williams (G.), Op. Cit., pp. 529,530,534; Boucher (J.P.), Etudes sur Properce, Problèmes d'Inspiration et d'Arte. 2nd ed. Paris, Boccard, 1980, pp. 447-459.

(81) Cairns (F.) , Propertius on Augustus' Marriage Law (II, 7), Grazer Beitrage 8, 1979b, p. 189; Konstan (D.), Op. Cit., pp. 151-152, 158.

(82) Miller (P.A.), Latin Love Elegy and the Emergence of the Real, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2004, p. 61.

(٨٣) في كثير من الأحيان لا يذكر بروبرتيوس اسم كينثيا صراحة، بل يشير إليها بكلمة puella، وغالبًا ما كانت تستخدم هذه الكلمة في الشعر للإشارة إلى أن فتاة تواقة جنسيًا ومثيرة، وربما كان بروبرتيوس يتمنى أن تكون كينثيا فتاة عذراء لم يمسسها أحد، وأن يكون هو أول رجل في حياتها.

Adams (J.N.), Words for Prostitute' in Latin, Rhm126, pp. 344.48.

(84) Am. 1.3.

(85) Prop. 2.15; Am. 3.7.
(86) Prop. 2.1. 13-14, 2.15. 4-10, 3.8; Fantham (E.) , Op. Cit., p. 184.
(87) Ars 2. 683-92.
(88) Prop. 4.8. 20-22; Tib. 1.6. 69-72.
(89) Prop. 3.8, 4.8; Ars 2. 445-59.
(90) James (S.), Op. Cit., p. 24.
(91) Prop. 1.2.27-30, 2.1.9. 10.
(92) Prop. 2.3.9-16, 2.3. 17-22.
cf. also 3.23. 1-2, 17-18; Am. 2.17. 28, 2.11. 31.32.
(93) Ars 3. 329.46.

* كانت المحظية مغنية تنشد الأغاني كما نرى في شخصية تاييس.

Prop. 4.5. 43.
(94) Prop. 2.16. 11-12; James (S.), Op. Cit., p. 25.
(95) Prop. 2.16. 11-13; Ars 1.419-436.
(96) Prop. 4.5. 63.

(٩٧) يعترض لينيو Laigneau على أن كينثيا تتمتع بسمات فاضلة، حيث يشير إلى أنه من المستحيل أن تعيش محظية تستحق الاحترام في منزل رجل آخر.

Laigneau (S.), La Femme et L'amour chez Catulle et Les élégiaques augustéens, Brussels, 1999, pp. 199-202,
cf. Prop. 2.32. 41-42 ; Cic. Phil. 2. 68.

ومع ذلك يؤكد جريفن أن استخدام بروبرتيوس لمفردات على شاكلة فسق - فجور stuprum (Prop.3.22.4) أو زنا adulterium (Prop. 2.29.38) ، لا ينفي أن كينثيا تستحق الاحترام.

Griffin (S.), The Book of the Courtesans, A Catalogue of Their Virtues, New York, 2001, p. 21.
(98) cf. also: Catull. 10, 41, 42, 69, 110.
(99) Cic. Ad Fam. 9. 26, Hor. Sat. 1-2; James (S.), Op. Cit., pp. 25, 37, See: Prop. 3.6.2, 2.3; Tib. 1.5. 43-44, 1.8.17, 1.5.434.
(100) James (S.), Op. Cit., p. 37 ; Konstan (D.), Op. Cit., pp. 150-159.
(101) Prop. 2.23.17-18.
(102) cf. Ars 1. 264.
(103) Duckworth (G.E.), Op. Cit., p. 258.

* يوجد نفس التقسيم تقريبًا للعاهرات عند بلوتارخوس.

Plut. Quaest. Conv. 7.8. 712.
(104) Martin (R.H.), Op. Cit., p. 4.
(105) Duckworth (G.E.), Op. Cit., p. 258.
(106) Gilula (D.), Op. Cit.,pp. 153,162 f.
(107) cf. also : Ars 1.419.36, Ars 3. 553.54.
(108) Robbins (E.W.), Dramatic Characterization in Printed Commentaries on Terence, the University of Illionois Press, Urbana, 1951, p. 88.
(109) Riccius, (1566), Vol. I. pp. 254, 316, 340, 367.
(110) Gilula (D.) , Op. Cit., p. 153.

* لمزيد من التفاصيل انظر :

Gruen (S.), The Role of the Courtesan in Menander and Terenz, Diss., Berkeley, 1991, p. 30f.

(111) Robbins (E.), Op. Cit., p. 84f.

(112) Prop. 2.1.13-14, 2.13.7, 2.15. 4-10, 2.16. 11-12, 3.8. 4-8, 4.8.20-22, Ars 2.445.59, Am. 3.7.

(113) Duckworth (G.E.), Op. Cit., p. 62.

(114) See also: Hec. 763, 760 , 758.

(115) Brothers (A.J.), The Construction of Terence's Heautontimorumenos, C.Q, 74, (1980), pp. 109f; Gilula (D.), Op. Cit., p. 152.

* على الرغم من وجود نماذج لمحظيات يتحلين بالفضيلة عند مناندروس مثل هابروتونون في مسرحية "المحكمون"، وهي صغيرة السن ذكية وحسنة الخلق؛ وخريسيس في مسرحية "فتاة جزيرة ساموس"، وهي عطوف طيبة القلب؛ وكذا في الشذرة (٤٢) للشاعر يوبولوس، والشذرة (١٢) للشاعر ثيوفيلوس، والشذرة (٢١) للشاعر أناكسيلاس. وأيضًا تظهر هذه النماذج عند بلاوتوس مثل سيلينيوم في مسرحية "علبة الحلي"، ومع ذلك فإن ترنتيوس هو الذي جدد هذا النمط وطوره.

Martin (R.H.), Op. Cit., p. 4; Arnott (W.G.) Menander Plautus. Terence, G & R 44, (1975), pp. 1-62.

(116) Prop. 2.16.11-12, 4.5.63, 1.16.14 ; cf. also : Ars 1.419-436, Catull. 10, 41,42, 69, 110.

(117) Aristot. Rhet. II. 12. 1389a.

(118) Conte (G.B.), Genres and Readers, Lucretius, Love Elegy,Pliny's Encyclopedia, Translated by G.W. Most, Baltimore, 1994, pp. 60-61; White, (P.), Promised Verse, Poets in the Society of Augustan Rome, Cambridge, 1993, pp. 6-14.

(119) Tib. 2.4.53.

(120) Prop. 2.8.11, 2.24. 11-16; Ars1.419.36.

(121) Prop. 2-16; Am. 3.8; Tib. 2.3.

لمزيد من التفاصيل عن الحالة الاجتماعية للشعراء انظر :

White (P.), Op. Cit., pp. 6-14.

(122) Tib. 1.6. 39-40, 2.3. 78; Cic. Cat. 2.22, Macr. 3.13. 4.

(123) Tib. 1.5.61-66; Am. 1.3. 7-10; Ars 2.161-74.

(124) Am. 1.10. 15-20.

(125) James (S.), Op. Cit., p. 36.

(126) Fantham (E.), Op. Cit., p. 185.

(127) James (S.), Op Cit., p. 36; Rosivach (V.), Love and Leisure in Roman Comedy and The Amatory Poets, Ac, 55, (1986), pp. 183-184.

* لمزيد من التفاصيل عن الشاب العاشق عند كاتوللوس وأصوله الكوميدية:

Polt (C.B.), Catullus and Roman Dramatic Literature, Ph.D., Department of Classics Faculty of the University of North Carolina, 2010, p. 84ff.

cf. Poems 70, 72, 75, 85, 109 and Ter. Eun.

(١٢٨) تدور معظم أعمال بلاوتوس وترنتيوس حول موضوع غرام الشاب العاشق غير القادر على الفوز بمحبوبته، أو الذي يخشى فقدانها؛ وقد ظهر هذا الشاب العاشق في أربع عشرة مسرحية لبلاوتوس، وكل مسرحيات ترنتيوس باستثناء مسرحية "الحماة".

Duckworth (G.E.), Op. Cit., p. 237.

(١٢٩) نلاحظ وجود الدور المعتاد للعبيد عند بلاوتوس، مثل استاسيموس في مسرحية "ثلاث قطع من النقود" ، وهو عبد يظهر دائمًا مخلصًا لسيده الشاب (البيت ٤١٣ وما بعده) ، ومثله كيانوس عبد دينيارخوس في مسرحية "الأحمق" (البيت ٥٥٩ وما بعده).

(130) Vir : Prop. 2.23.20, 3.14.24, 4.5.29; Tib. 1.2.21, 1.6.8, Am. 1.4.1, 2.12. 3; Ars 2.554, 2.597-98, 3.348, 3.602; Rem. 3.

(131) Prop. 2.6.24, 2.13.38, 3.1.26, 3.13.22.

(132) Prop. 2.23.20.

(133) James (S.), Op. Cit., p. 42.

* يميز أوڤيديوس بين الرجل الذي يتمتع بحقوق على المرأة من منطلق عقد النكاح والزواج من زوجة شرعية (Ars 2.545) (١). ويشير جيمس إلى أن العلاقة بين الرجل ومحظيته بموجب عقد النكاح لم تكن علاقة معترفًا بها بوصفها زواجًا شرعيًا رغم اتفاق الطرفين عليها؛ وشاهده هنا هو داليا Delia التي هي محظية لا تتمتع بحقوق المواطنة ، وبهذا لم يكن أي زواج منها شرعيًا (٢) . ويؤكد دافيس أن زواج بروبرتيوس من كينثيا كان أمرًا مستحيلاً (2.7) (٣).

(1) Stroh (W.), Ovid Liebeskunst und die Ehegesetze des Augustus, Gymnasium, 86, 1979, pp. 33-35 .

Rawson (B.), Roman Concubinage and Other de Facto Marriage, TAPA 104, 1974, p. 304.

(2) James (S.), Op. Cit., p. 21.

(3) Davis (P.J.), Praeceptor Amoris, Ovid's Ars Amatoria and the Augustan Idea of Rome, Ramus 24, 1995, pp. 184-185.

(134) Coniunx : Tib. 1.2.41, 1.6.15, 1.6.33; Am. 34. 37, 3.13.1.

* يلاحظ أن الكلمة Coniunx لا توحي ببساطة الزواج الشرعي ولكنها تعني من يعيش مع امرأة وكأنها زوجته (more uxorio).

(135) Uxor: Prop. 2.6.42, 2.2.1-4, 3.13.18; Tib. 1.9.54, Am. 2.19.46, 3.4.45.

(136) Martius: Prop. 3.13.15; Am. 1.9.25, 2.2.51, 3.4. 27, 3.8.63; Ars 3.611.

(137) Tib. 1.5.47; Am. 1.8.31, 1.10.53, 3.8.9; Ars 2.161.64, 3.531.

(138) Prop. 2.16.1-2, 2.16.11-12.

(139) Prop. 2.16.24; Am. 3.8.19-20; Tib. 1.8.29-30, 2.3.59-60.

(140) Prop. 1.5.1, 3.4.5.

see : Miller (P.A.), Op. Cit., pp. 66-94.

(141) Prop. 1.15.8.

* أورد كاتوللوس أيضًا عن غريمه الذي ينافسه في حب ليسبيا Lesbia أكثر من إشارة؛ ومن الجدير بالذكر أن كاتوللوس قد تأثر في رسم صورة الغريم بقصائد سافو .

Catull. 83, 68. Sappho 1.5, 13.

(١٤٢) يشير تيبوللوس أيضًا إلى الغريم الثري وما يقدمه من هدايا قيمة وإغراءات لمحبوبته .

Tib. 1.5.47, 1.8, 2.3.53, 1.6, 1.2.43, 1.2.19-22.

* ينسب إلى هوراتيوس أنه أدخل شخصية المحب الثري إلى الشعر العاطفي.

Hor. Epod. 11.11-12, 15-19-20; Carm. 4.1-18.

* لمزيد من التفاصيل عن الغريم (المنافس) عند تيبوللوس انظر :

Leonard (A.K.), Op. Cit., p. 42.

(143) Prop. 2.16.19-20.

(144) Leonard (A.K.), Op. Cit., p. 44.

* هناك أصداء من شعر بروبرتيوس تتردد في قصائد أوڤيديوس الذي يصف شخصية الغريم بشيء من المبالغة والحرفية الشديدة.

Am. 1.4.15-20 , 2.19. 3-4, 2.2.3-8.

(145) James (S.), Op. Cit., p. 41; Leonard (A.K.), Op. Cit., p. 40 .

see also : James (S.L.), Introduction of Gender and Genre in Roman Comedy and Elegy, Helios 25.1., (1988), p. 8.

(١٤٦) تظهر أيضًا شخصية الجندي المغرور في مسرحيتي "المنافق" Kolax ، و"تراسيليون" Thrasyleon لمناندروس.

(١٤٧) تظهر كذلك شخصية الجندي في مسرحيات "أمفيتريو" و"الحمير" و"كاسينا" و"التاجر" لبلاوتوس.

(148) Prop. 1.10.28-30, 1.1.35-36, 2.7.19, 3.20.15 ff, 4.8.74ff.; Tib. 4.13.37, 1.6.69-70; Am. 1.42.

(١٤٩) يظهر كذلك في مسرحية "الحمير" الشابان أرجيريبوس Argyrippus وديابولوس Diabolus، وهما يخططان لإبرام عقد يحظيان بمقتضاه على المتعة مع المحظية فيلانيوم ، ونرى أيضًا ديابولوس والطفيلي يصوغان عقدًا ينطوي على تفاصيل استثنائية تشبه تمامًا بعض سلوكيات المحظية في الإليجيات.

see also: Zagagi (N.), Op. Cit., pp. 118-120; Herter (H.), Die Soziologie der a Tiken Prostitution im Lichte des Leidnischen und Christlichen Schrifftumus, TBAC, 39, pp. 81-82.

(١٥٠) يلاحظ أيضًا أن الشاب في الكوميديا يعامل المحظية بوصفها زوجة ، ففي مسرحية "أندريا" (البيتان ١٤٥-١٤٦) يعتبر الشاب بامفليوس Pamphilus المحظية جليكيريوم Glycerium بمثابة زوجة.

Pamphilus pro uxore habere hanc .

"استحوذ بامفيلوس على هذه (الفتاة) بدلاً من الزوجة"

See also : An. 273, Heaut. 98, 104.

(Griffin (S.), Op. Cit., p. 118)

وعن التعاقد انظر :

Cist. 460, Bacch. 575f., Asin., 229. 40, Hec. 86-87.

cf. also Lucian Dial. Meterr.. viiii.

(١٥١) يمكن تأريخ الكتب الأربعة بين حوالي عام ٣٣ ق.م. وعام ١٦ ق.م.

(١٥٢) عن فكرة استعباد الحب في التراجيديا انظر :

Soph. Ant. 756, Eur. Troad. 948-950.

(١٥٣) عن فكرة استعباد الحب في الكتابات النثرية انظر :

Plat. Symp. 183A, Plat. Phaedr. 252A.

Copley (F.), Servitium Amoris in the Roman Elegists, TAPA 78, 1974, pp. 285- 300;

تيسير الطيناري، المرجع السابق، ص ٦٤.

(154) Lyne (R. M.), Servitium Amoris, CQ 29, 1979, pp. 117-130; Luck (G.), Op. Cit., p. 129.

تيسير الطيناوي ، المرجع السابق ، ص ٦٥.

(155) James (S.), Op., Cit., p. 145.

* هناك طريقتان لتفسير واقع العبودية، إحداهما أخلاقية والأخرى تتعلق بالظروف والملابسات ، ويعتبر التفسير الأخلاقي للعبودية تفسيرًا مألوفًا يقوم على المنطق، ومفاده أن هناك بعض الأشخاص يشعرون بالدونية والهوان بطبيعتهم، ومن ثم لا تليق بهم سوى العبودية؛ أما التفسير المتعلق بالظروف والملابسات فيعتمد على الحظ العاثر أو ما يُعرف أساسًا بالوقوع أسيرًا في الحرب أو فريسة للنهب والسرقة أو عمليات القرصنة.

Thalmann (W.G.), Versions of Slavery in the Captivi of Plautus, Ramus 25, 1996, pp. 116-118.

(156) James (S.), Op. Cit., p. 150.

(157) Copley (F.), Op. Cit., p. 298.

* تتكرر كلمة servitium خمس مرات عند بروبرتيوس، وتشير جميعها إلى استبداد كينثيا به.

Prop. 1.4.4, 1.5.19, 1.12.18, 2.20.20, 3.17.41

cf. also : Tib. 1.2. 97-98, 2.3.29-30.

* كذلك يستخدم بروبرتيوس الفعل servio بوصفه تعبيرًا مباشرًا عن عبوديته، ويكرره ثلاث مرات في معرض الإشارة إلى قصته مع كينثيا.

Prop. 3.25.3-4, 1.7.7-8, 2.26.21-22.

ورغم أن بروبرتيوس يعتبر نفسه عبدًا لكينثيا فهو نادرًا ما يستخدم كلمة عبد servus كصفة له، ورغم تكرر هذه الكلمة خمس مرات في إليجياته ، فإنه لم يطبقها على نفسه سوى مرة واحدة .

Prop. 2.13.36, 2.23.3, 2.29.2, 3.6.40, 2.29.2.

* لمزيد من الأمثلة عن استخدام كلمة العبودية - الخضوع servitium للتعبير عن العشق amor انظر :

Prop. 1.4.4,1.5.19, 1.9.1-4, 1.10.29-30, 2.8.13-16, 3.25.3; Tib. 2.4.1, 3.6.9-1o; Ov. Am. 1.35, 2.17.1 3.11.12; Her. 20.90; A.A. 2.228; Hor. Od. 2.8.18

Menefee (W.D.), Servitium Amoris in Greek and Latin Literature, Ph.D., Northwestern University, 1981, p. 101.

* لمزيد من التفاصيل عن فكرة عبودية العشق انظر :

Veyne (P.), Op. Cit., pp. 132-50; Laigneau (S.), Op. Cit., pp. 328-35.

(١٥٨) لمزيد من الأمثلة عن عبودية العشق وقوته القاهرة انظر :

Prop. 1.1.3-6, 2.3.6-7, 1.3.12-16, 2.13.1-4, 3.21.

(159) Menefee (W.D.), Op. Cit., p. 90; Smyth (W.R.), Interpretations Propertianae, Classical Quarterly, 34, (1949), pp. 123-124.

* استخدم بروبرتيوس أيضًا أسطورة رب الحب كيوبيد بالإضافة إلى أسطورة ڤينوس للتعبير عن قوة الحب، وذلك عندما أخبر بروبرتيوس صديقه بونتيكوس Ponticus أنه لم يشعر سوى بالسهم الأول من سهام رب الحب، وأن ما هو أسوأ لم يأت بعد؛ وهنا يصف الإله كيوبيد بأنه رام يطلق سهامه على العشاق (1.9.19-22).

(160) Galinsky (G.K.), The Triumph Theme in the Augustan Elegy, Wiener Studien, 82, (1969), pp. 83-84.

(161) Camps (W.A.), Propertium Elegies I-IV, Vol. III, Cambridge, Cambridge University Press, 1961-1966, p. 105.

* يستخدم بروبرتيوس كذلك كلمة addictus مرة أخرى في البيت ٣٢ من الإليجية ذاتها (٣-١١).

ويشير بروبرتيوس في هذه الأبيات بطريقة مجازية إلى أن أعضاء مجلس السناتو عبيدًا للملكة كليوباترا ، ومن ثم فلا عجب أن يصبح بروبرتيوس نفسه عبدًا لمحبوبته كينثيا.

Menefee (W.D.), Op. Cit., pp. 105-106.

(١٦٢) هناك فقرات عديدة للعاشق الذي يطرد أو يلاقي الصد :

Prop. 1.16; Tib. 1.2; Ov. Am. 1.6.27-32, 2.1.17-27, 2.19.37-38, 3.8.7, 3.8.21-22, 3.11.9, A.A. 2.244.523, 635-6, 371, Rem. 35.6, 506.8, 677.8; Hor. Od. 3-10.

* لمزيد من التفاصيل عن العاشق المطرود انظر :

Copley (F.O.), Exclusus Amator, A Study in Latin Love Poetry, APA Monograph Series, 17., Baltimore, J.H. Furst, Company, 1956.

(163) cf. also: Tib. 1.5.61-66.

(164) James (S.), Op. Cit., pp. 148-149.

* لمزيد من التفاصيل عن العاشق بوصفه تابعًا انظر :

Labate (M.), L'Arte di Frasi Amare, Modelli Culturali e Progetto Didescalico nel'Elegla Ovidiana, Pisa, 1984, pp. 200-219; Wyke (M.), The Roman Mistress. Oxford, 2002, pp. 172-173; White (P.), Op. Cit., pp. 87-91.

see also : Ars 2.177.232, 2.178, 2.179; Tib. 1.4.53.

وعن العاشق عندما يقوم بدور الحارس custos انظر :

Ov. Am. 3.11.17-18

وعن دوره بوصفه بوابًا ianitor انظر :

Ov. Am. 3.11.12, 1.9.8; Tib. 1.1.56.

(١٦٥) علي عبد التواب علي ، عناصر التجديد في صورة "العاشق - العبد" في الشعر الإليجي الروماني، مجلة كلية الآداب، المجلد (٦٢)، العدد (١)، (٢٠٠٢)، ص ٢٥٠-٢٥١ .

Copley (F.), Op. Cit., p. 291f.; Wheeler (A.L.), Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources, Part II, Classical Philology, Vol. 6, No.1, 1911, pp. 63-64.

cf. also: Achilles Tat. 2-6.

(١٦٦) عالج أوڤيديوس أسطورة هرقل - أومفالي على اعتبار أن هرقل إلهًا عاشقًا:

Ov. A.A. 2.217-222

كما عالج أوڤيديوس أسطورة أبوللو - أدميتوس بوصف أبوللو إلهًا عاشقًا:

Ov. A.A. 2.239-242, 2.217-222.

كما عالج تيبوللوس الأسطورة نفسها :

Tib. 2.3. 11-30.

(167) Gunther (H.), Brill's Companion to Propertius, Brill, Leiden, Boston, 2006, p. 156; Menefee (W.D.), Op. Cit., p. 125; Miller (P.A.), Op. Cit., p. 137f.

* لمزيد من الأمثلة عن استخدام الشعراء الإليجيين لكلمة domina انظر :

Prop. 1.1.21, 1.4.2, 1.3.17, 1.7.6, 1.10. 16, 1.16.9, 1.16.28, 1.17.15, 2.4.1, 2.9.45, 2.3.10, 2.3.41-42, 2.13.14, 2.24.16, 3.16.1, 2.14.21, 3.5.2, 3.20.29, 2.17.17, 3.7.72;

Tib. 1.1.46, 1.5.40, 2.3.5, 2.4.1, 2.6.64, 3.4.74, 3.6.14, 4.4.12, 4.13.22;

Ov. Am. 1.4.47, 1.6.69, 1.7.3, 1.10.58, 1.13.5, 2.15.7, 2.16.20, 3.2-18.

* ويرى ريكاردسون Richardson أن فكرة عبودية العشق كان تحط من قدر بروبرتيوس ومكانته بوصفه عبدًا يقع فريسة لسيطرة محظية يعدها مولاته domina .

Richardson (L.), Propertius Elegies I-IV, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1977, p.441.

(168) Gunther (H.), Op. Cit., p. 158.

علي عبد التواب علي، المرجع السابق ، ص ٢٤٨.

cf. also : Prop. 2.20.19-20; Tib. 4.5.3-4; Catull. 4.5.13-16.

خصص أوڤيديوس قصيدة كاملة من مؤلفه "رسائل البطلات" لصورة العاشقة - الأمة .

(169) Menefee (W.D.), Op. Cit., pp. 104-105.

(170) Gomme (A.W.) & Sandbach (F.H.), Menander A Commentary, Oxford, Oxford, University, 1973, p. 619.

(171) Menefee (W.D.), Op Cit., pp. 42-43.

* تظهر أيضًا فكرة عبودية العشق عند الشاعر ديوسكوريديس Dioscorides (القرن الثالث ق.م.) - إذ أن الشعراء السكندريين كانوا أول من أدخل تعديلات جوهرية على هذه الفكرة - الذي خصص قصيدة كاملة للعاشق المستعبد ، وأجرى فيها بعض التعديلات، ومنها إيراد طائفة من التفاصيل عن الغلام الذي يعشقه وكأنه سيده ومولاه (Dioscrdies A.P. 12.169, 1503-1506) ؛ كذلك كان الشاعر مليجاروس أسيرًا خانعًا لعشق الغلمان (Meleager A.P. 12.81.5-6) .

(172) cf. Prop. 3.24.13-14.

Brophy (R.H.), Emancipatus Feminae A legal Metaphor in Horace and Plautus, TAPA, 105, (1975), pp. 1-11.

Menefee (W.D.), Op. Cit., p. 51.

(173) Brophy (R.H.), Op. Cit., p. 6.

* تشبه هذه الفقرة ما جاء في الإليجية الخامسة عشر من الكتاب الثالث (Prop. 3.15.9-10)، حيث تلعب الفتاة دور القائد المنتصر.

(174) cf. Prop. 3.11.1-4.

* هنا يستخدم بلاوتوس الكلمة addictus بدلاً من servus وتعني الشخص الذي استسلم وغدا عبدًا بعد ارتكابه جريمة السرقة أو عجزه عن الوفاء بالدين (١). ويرى كينت أن الكلمة قد تعني الغارم الذي يوضع في السجن لأنه لا يستطيع سداد دينه، ويعتبر في نظر القانون عبدًا حتى يدفع دينه (٢).

cf. also: Prop. 3.11.1-4.

(1) Glore (P.G.W.), ed. Oxford Latin Dictionary, Oxford, Oxford University Press, 1977, S.V. addictus.

(2) cf. Varro De lingua Latina 6.61. Kent (R.) Trans. Varro De lingua Latina, Vol. I, The Loeb Classical Library, London, William Heinemann Ltd., 1938, p. 229.

(١٧٥) غالبًا ما كان العاشق يصور في الإليجيات وكأنه مكبل بأغلال العشق وقيوده. انظر :

Prop. 2.15.25-26, 3.15.9-10; Tib. 2.3.80; Ov. Am. 1.7. 1-4, cf. also : Aristophanes pax 451; Gunther (H.), Op. Cit., p. 157.

(176) Menefee (W.D.), Op. Cit., p. 52.

(177) Menefee (W.D.), Op. Cit., p. 55.

(178) Prop. 3.11.17-20.

علي عبد التواب علي ، المرجع السابق، ص ٢٥٠ .

Murgatroyd (P.), Servitium Amoris and the Roman Elegists, Latomus, 40, (1981), p. 594.

Wheeler (A.), Erotic Teaching in Roman Elegy , pp. 63-64.

(179) Menefee (W.D.), Op. Cit., p. 56.

(180) Lyne (R.M.), Op. Cit., pp. 117-130.

(181) James (S.), Op. Cit. p. 78ff. ; Menefee (W.D.), Op. Cit., pp. 91,149.

(١٨٢) هناك إشارات عديدة في المصادر الإغريقية إلى دور معلم الحب :

Lucian Dialog, Meretr. iii and vii; Aristaenetus Ep. i-4; Longus Praefat. 3.4; Longus ii-6.7; Moschus vi.7.8; Achilles Tatius i.9.11.

(183) Prop. 4-5; Tib. 1.5.47ff, 1.6.67ff; Ov. Am. 1.8.

(184) Wheeler (A.L.), Propertius as Praeceptor Amoris, Classical Philology, Vol. 5, No. 1, (1919), p. 39.

cf. also : Tib. 1.4.75, 1.6.9ff.

Ov. Am. 2.18-20, A.A. 1.1ff, 2.12.

(185) cf. Tib. 1.6.9; Prop. 2.3. 94f.

(186) Wheeler (A.L.), Propertius as Praceptor Amoris, p. 31.

(187) Caston (R.R.), Love as Illness , Poets and Philosophers on Romantic Love, Classical Journal, Vol. 101, No. 3, (2006), p. 289.

(١٨٨) نرى هنا أن بروبرتيوس يوجه حديثه إلى جاللوس وينصحه أن يحافظ على ابنه المدلل من جشع العاهرات، وإلا فسوف يعاني ما حدث قبلاً للبطل هيراكليس ومحبوبته هيلاس وهنا يروي قصة هيلاس بأسلوب شعري.
Wheeler (A.L.), Propertius as Praceptor Amoris, pp. 33.34.
(189) cf also: Poen 216-233, 329; Cist. 38ff, 78-88.
(190) Ov. A.2.19, A.A.2. 435ff. , 3.580ff.
* هناك فقرات عديدة في المصادر الإغريقية تظهر فيها فكرة التجاهل أو مبدأ اللامبالاة في العشق:
Lucian Dial Meretr. viii, Taxaris 15-16; Alciphron Ep. 2.1.6, 1.37.3, 3. 50.3; Aristaenetus Epp. 2.1-20, Heliodorus viii.5. ; Wheeler (A.L.), Erotic Teaching in Roman Elegy, pp. 56-57.
(191) Ov. A. 1.8.71-72.
* هناك إشارات عديدة في الشعر الإليجي تظهر غضب الشاعر وعنفه :
Prop. 3.8.17-20, 3.12.15-16, 4.8; Tib. 1.6.69-73, 1.10. 53-69, 2.5.101-4;
Ov. A. 1. 7, 2.7.2-5, A.A. 2.169ff, 2.447-69; Catull. Lxxxiii and xcii.
(192) cf. also : Heaut. 370ff; Aristoph. Plut. 1013f.
(193) cf. Eun. 812-813.
(194) Turpilius Demiurgus Frag. I R3.
Wheeler (A.L.), Erotic Teaching in Roman Elegy, pp. 57-58.
(١٩٥) لمزيد من التفاصيل عن الحب بوصفه مرضًا عند بروبرتيوس :
Burck (E.), Römische Wesenszüge der augusteischen liebeselegie, Hermes 87, 1952, p. 167. ;
Boucher, (J.P.), Études sur Properce, problèmes d'Inspiration et d'Art, Paris, 1965, p. 26.
(196) cf. Theocr. Id. 11.1-6, cf. with Prop. 1.5.28, 1.10, 18, 2.1.57, 3.17.4.
(197) cf. Horace Sat. 1.2.27, cf. Prop. 2.1.58.
(198) malum / mala cf. 1.1.35, 1.5.4, 1.7.14, 2.4.10, 3.17.10.
(199) cf. 1.13.19-20, 2.14.18, 2.15.29, 2.34.25, 3.24.25, 3.24.19, 2.12.12, 2.22.7, 2.25.26, 2.34.92, 3.21.32, 3.24.18, 3.24.19; Gunther (H.), Op. Cit., p. 153.
(200) 3.8.28, cf. 4.3.28, 1.5.22, 4.3.27, 2.22.21, 3.16.11; Gunther (H.), Op. Cit., p. 154.
(201) 1.5.11-30; cf. 1.5.30, TDIII.7-14; Caston (R.R.), Op. Cit., , p. 283.
(202) Prop. 2.4.7-13.
(203) Prop. 1.1.25-30, 2.1.57-8.
(204) 3.17; cf. also: Tib. 1.2.1, 5.37-8.
(205) 2.3.45, 2.25.39ff.
(206) Prop. 1.1.21.2, 1.1.19-24.
* عن السحر بوصفه علاجًا لمرض الحب انظر :
Tib. 1.2.41-64, 1.9.81-84; Ov. R.A. 249.90, Ov. A.A. 1.729.31.
* عن علاج الحب انظر :
Tib. 1.5.37, Ov. R.A. 132.146, 803.810, Ov. R.A. 213.24, Ov. R.A. 4-41ff, Ov. Am. 2.1.21-8, 3.12.12; cf. Cic. TD 5.XXI v.68; Hor. Sat. 1.4.115-16; Plut. The Education of Children 7 d.e.; Mus. Ruf. Fr. 16 and Epict. Discourse 3.22.38-49; Caston (R.R.), Op. Cit., pp. 285-296.
Wheeler (A.L.), Erotic Teaching in Roman Elegy, pp. 67-68.
* يشير لونجوس Longus في حديث على لسان فيليتاس العجوز إلى أن الحب مرض لا برد منه.

Wheeler (A.L.), Erotic Teaching in Roman Elegy, p. 68.

(207) Dee (J.H.), Elegy 4.8, A Propertian Comedy, Transactions of the American Philolgical Association , Vol. 108, 1978, pp. 41-53,

Yardley (J.C.), Comic Influences in Propertius, pp. 134-139; Janan (M.), Op. Cit., p. 114; Shea (C.R.), The Return of Cynthia and the Structure of Propertius Book IV, Ph.D., University of Illinois at Urbana, Champaign Classical Philology, Urbana, Illinois, 1984, p. 19ff.

(208) cf. Ter. Hec. 195, Ter. Eun. 205; cf. also: Juv. 3-12, Titinius fr. 43; Dea. (J.H.), Op. Cit, p. 41.

(209) Dee (J.H.), Op. Cit., p. 50 .

(210) cf. Ov. Am. 1.7.61-62.

(211) cf. Ov. Ars 1.67.100, 135.70; Livy 5.16.9ff.

(212) cf. Tib. 2.3.79.

(213) Shea (C.R.), Op. Cit., p. 19; Dee (J.H.), Op. Cit., pp. 50-51.

(214) cf. Plaut. Asin. 80; cf. also: Od. 22.15.18, Od. 23.289.91, Od. 22.19.20, 4.8.44, Od. 19.34, Janan (M.), Op. Cit., p. 114.

(215) Plaut. Asin. 957, Prop. 4.8.46.

(216) Plaut. Asin. 980, Prop. 4.8.27;

cf. also : Prop. 3.8.5-6.

(217) cf. also : Plaut. Rud. 759f.

(218) Fraenkel (E.), Plautinisches in Plautus, Berlin, 1922, p. 23ff.

(٢١٩) كان للعبد ليجداموس دورًا مزدوجًا في إليجيات بروبرتيوس، حيث يظهر في إحدى الإليجيات (٣-٦-٢) عبدًا خاصًا بسيدته كينثيا، وفي إليجيتين أخريين يظهر عبدًا عند سيده بروبرتيوس .

Dee (J.H.), Op. Cit., p. 19; Yardley (J.C.), Comic Influences in Propertius, p. 136.

* يتشابه دور العبد ليجداموس مع دور العبد دافوس في مسرحية أندريا (البيت ٢٠٥ وما بعده) والعبد بارمينو في مسرحية "الخصي" (البيتان ١٠٣٤، ١٠٣٥)، وكذا العبد بارمينو في مسرحية "الحماة" (البيت ١٣٠ وما بعده) . لمزيد من التفاصيل عن دور العبد في الكوميديا الرومانية انظر :

Duckworth (G.E.), Op. Cit., p. 288f.

(220) Janan (M.), Op. Cit., p. 114.

* يظهر عنصرا الترقب والمفاجأة في العديد من مسرحيات الكوميديا الرومانية مثل : (مسرحية "منزل الأشباح" الأبيات ٧٨ ، ٣٨٩، ٤٢٢ ، ٥١٠ ؛ مسرحية "التوأمتان باكخيس" البيت ٧٣٣ وما بعده ؛ مسرحية "كوركوليو" البيت ٣٩٠ وما بعده ؛ ومسرحية "كاسينا" البيت ٥١١ وما بعده) .

(221) Gollnish (T.), Quaestiones Elegiacae, Vratislava, 1905, No. 1, p. 23ff.

Yardley (J.C.), Comic influences in Propertius, p. 135; cf. also : Boucher (J.P.), Op. Cit., , p. 435f.

(222) Gollnish (T.), Op. Cit., p. 23ff.

Men. Fr. 130 Koerte

cf. : Tib. 1.3.85-88.

(223) Yardley (J.C.), Comic Influences in Propertius, p. 135.

(224) Prop. 4.7.35-38; cf also : Iuv. 14.22.

(225) Prop. 4.7.42-46; cf also: Plut. Most. 1167.

(226) Prop. 4.7.42-46

(٢٢٧) لمزيد من الأمثلة عن عقاب العبيد في مسرحيات بلاوتوس انظر :
Asin. (545-551), Bacch. 822, Capt. 112, 597, Aulul. 45.49, Amph. 158-159, Pseud. 494.500, 1060, Rud. 887-888, Most. 742, 868, 881, 882, 1133.
(٢٢٨) فيما عدا تينداروس في مسرحية "الأسرى" (الأبيات ٩٩٨-١٠٠١).
cf. Prop. 4.7.35-38.
(229) Prop. 2.16.8.
(230) Prop. 2.16.7-9; cf. also Plaut. Curc. , Ter. Eun.
(231) Prop. 2.16.1-2. (ترجمت من قبل ص ٢٧)
(٢٣٢) هنا استخدم بروبرتيوس كلمة stolidum (2.16.8) ، وهي كلمة مستخدمة بكثرة عند شعراء الكوميديا.
Yardley (J.C.), Propertius 4.5, Ovid Amores 1.6 and the Roman Comedy, PCPhs xxxiii, 1987, p. 180.
(233) Prop. 2.16.7-8.
(234) Yardley (J.C.), Comic Influences in Propertius, p. 137.
* في مقال آخر يشير ياردلي Yardley أن بروبرتيوس قد استلهم البيتين ٢٧ ، ٢٨ من الإليجية السادسة من الكتاب الثاني من مناندروس وليس من ترنتيوس .
Yardley (J.C.), Two Notes on Propertius, Phoenix, Vol., 34, No. 3, 1980, p. 255; cf. also: Alciphron E.P. 4.18.8; Margaret (T.), Propertius, London, 1974, p. 61.
(235) Shea (C.R.), Op. Cit., pp. 25-26; Luck (G.), Op. Cit., p. 124.
(236) Yardley (J.C.), Two Notes on Propertius, p. 255.
cf. also : Ov. A.1.7, cf. Menander's Περικειρ. and Philostratus Epp. 16(22), 61(64);
For. Tib. 1.3.83-92, cf. Ter. Heaut. 274.95, 202, 7 and Alciphron 2.4.
(237) see also: Prop. 1.2 and Heaut. 99ff.,
Tib. 4.5.13 and Most. 289, Ter. Eun. 91,
Tib. 1.3.83-88 and Ter. Heaut. 285ff,
Tib. 1.5.43 and Frag. 646 K, Alc. I. 36 and Pseud. 274ff.
(238) Leo (F.), Op. Cit., p. 128 .
(239) Luck (G.), Op. Cit., p. 123 .
(240) Prop. 4.164.
Luck (G.), Op. Cit., p. 43.
* يعتبر كاليماخوس أبرز الشعراء السكندريين الذين أثروا في بروبرتيوس، الذي تمنى أن يكون كاليماخوس الرومان ، وكان لا يفتأ أن يقول:

Umbria Romani patria Callimachi

"أومبريا موطن كاليماخوس الروماني"

(241) Griffin (G.), Op. Cit., p. 199.
(٢٤٢) نجد أيضًا أن شرب الخمر كان سمة نمطية سائدة بين احتساء المحظيات المتمرسات، ففي مسرحية "الحمير" (الأبيات ٧٩٩-٨٠٢) لبلاوتوس نرى تهديد ديابولوس بمنع كلياريتا من إحضار الخمر حيث كانت هذه القوادة تفرط في الشراب .
James (S.), Op. Cit., p. 57 .
(٢٤٣) من الجدير بالذكر أن بلاوتوس وترنتيوس على السواء كانا يغيران الأسماء الإغريقية للشخصيات من سيروس Syros إلى خريسالوس Chrysalus، أو من خريسيس Chrysis إلى تاييس Thais ، ولكن من المحتمل أن بروبرتيوس استخدم الاسم الشهير عند مناندروس بوصفه اسمًا لإحدى إليجياته، وأدخل حبكة مناندروس بطريقته الخاصة. وتشير فانتام Fantham إلى أن بروبرتيوس عندما كان يشير إلى مناندروس لم تكن إشاراته إلى الكوميديا العائلية الخصبة المليئة بسوء الفهم ، بل كانت إشاراته إلى الخصائص التي تتسم بها كوميديا الخديعة .

Fantham (E.), Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire, Transactions of the American Philological Association , Vol. 114, (1984), p. 301 .

* لمزيد من التفاصيل عن بروبرتيوس ومناندروس :

cf. also : Prop. 3.21.25-28.

وعن هوراتيوس ومناندروس :

see : Hor. Sat. 2.3.11-12.

وعن استخدام أوڤيديوس لأسلوب مناندروس انظر :

Alfonsi (L.), Ovidio e Menandrio, Aegyptus 40, 1966, pp. 73-79.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

Catullus, The Poems, Edit. and Trans. by Cornish (F.W.), L.C.L., London, 1928.

Menander, Menandri Reliquiae Selectae, by Sandbach (F.H.), Oxford Classical Texts, Oxford, 1979.

Ovidius, Ovid, Amores I, by Barsby (J.), Oxford, Reprint, Oxford, 1993.

Idem., Ovid, Amores, Text, Prolegomena and Commentary, in Four Volumes, Vol. I (1987), Vol. II (1989), Vol. III, Liverpool, (1998).

Plautus, Plautus, by Nixon (P.), L.C.L., London, 5 Vols, Vol. I, II, III, (1950), Vol. IV (1950), Vol. V (1952).

Propertius, Propertius Elegies by Camps (W.A.), Cambridge, Book I (1961), Book II (1967), Book III (1966), Book IV (1965).

Idem., Propertius Elegies, Edit. and Trans. by Goold (G.P.), L.C.L, London, 1999.

Terentius, Terence, by Sargeaunt (J.), L.C.L, London, 2 Vol., Vol. I (1939), Vol. II (1951).

Tibullus, Tibullus Elegies, Edit. and Trans. by Postgate (J.P.), L.C.L, London, 1928.

Idem., Tibullus, Elegies, Introduction, Text, Translation and Notes by Lee (G.), Oxford, (1990).

ثانيًا : المراجع العربيـــة :

تيسير محمد الطيناوي ، دراسة تحليلية فـي شـعر بروبرتيـوس، رسـالة دكتـوراه غيـر منشورة، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسـم الحضـارة الأوروبيـة القديمـة، القاهرة، ١٩٩٧م.

علي عبد التواب علي ، عناصر التجديد في صورة العاشق - العبد في الشـعر الإليجـي الرومـاني، مجلـة كليـة الآداب، المجلـد ٦٢، العـدد (١)، ينـاير ٢٠٠٢م، ص ٢٣٩-٢٨٩.

ثالثًا : المراجع الأجنبيـــة :

Adams (J.N.), Words for Prostitute in Latin, RhM. 126, 1983, pp. 321-358.

Boucher (J.P.), Études sur Properce, Probémes d'Inspiration et d'Arte, 2nd ed. Paris, Boccard, 1980.

Brophy (R.H.), Emancipatus Feminae, A Legal Metaphor in Horace and Plautus, TAPA, 105, 1975, pp. 1-11.

Brothers (A.J.), The Construction of Terence's Heautontimorumenos, C.Q, 74, 1980, pp. 94-119.

Cairns (F.), Propertius on Augustus' Marriage Law (II, 7), Grazer Beitrage 8, 1979b, pp. 185-204.

Caston (R.R.), Love as Illness, Poets and Philosophers on Romantic Love, the Classical Journal, Vol. 101, No. 3, 2006, pp. 271-298.

Conte (G.B.), Genres and Readers, Lucretius, Love Elegy, Pliny's

Encyclopedia, Translated by G.W. Most. Baltimore, 1994.

Copley (F.), Servitium Amoris in the Roman Elegists, TAPA 78, 1974, pp. 70-87.

Courtney (E.), Three Poems of Propertius, BICS 16, 1969.

Davis (P.J.), Praeceptor Amoris, Ovid's Ars Amatoria, and the Augustan Idea of Rome, Ramus, 24, 1995, pp. 181-195.

Dee (J.H.), Elegy 4.8, A Propertian Comedy Transactions of the American Philological Association, Vol. 108, 1978, pp. 41-53.

Duckworth (G.E.), The Nature of Roman Comedy, Princeton, New Jersy, 1952.

Fantham (E.), Compartive Studies in Republican Latin Imagery, 1972.

Ibid., Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire, Transactions of the American Philological Association, Vol. 114, 1984, pp. 299-309.

Fraenkel (E.), Plautinisches in Plautus, Berlin, 1922.

Gaisser (J.H.), Structure and Tone in Tibullus 1.6, AJP 92, 1971, pp. 202-216.

Galinsky (G.K.), The Triumph Theme in the Augustan Elegy, Wiener Studien, 82, 1969, pp. 75-107.

Gilula (D.), The Concept of the Bona Meretrix, A Study of Terence's Courtesans, RFIC, 108, 1980, pp. 142-165.

Gomme (A.W.) & Sandbach (F.H.), Menander A Commentary, Oxford, 1973.

Griffin (J.), Latin Poets and Roman Life, London, 1985.

Griffin (S.), The Book of the Courtesans, A Catalogue of their Virtues, New York, 2001.

Gross (N.), Ovid, Amores 1.8, Whose Amatory Rhetoric? CW 89, 1996, pp. 197-207.

Gunther (H.), Brill's Companion to Propertius, Brill, Leiden, Boston, 2006.

Gutzwiller (K.), The Lover and the Lena, Propertius 4.5, Ramus, 14, 1985, pp. 105-115.

James (S.), Learned Girls and Male Persuasian, Gender and Reading in Roman Love Elegy, Berkeley, University of California Press, 2003.

Janan (M.), The Politics of Desire, Propertius IV, Berkeley, 2001.

Konstan (D.), Sexual Symmetry, Love in the Ancient Novel and Related Genres, Princeton, 1994.

Kratins (O.), The Pretended Witch, A Reading of Ovid'Amores I. viii, PQ 42, 1963, pp. 151-158.

Laigneau (S.), La femme et L'Amour chez Catulle et Les Élégiaques Augustéens, Brusseles, 1999.

Leo (F.), Plautinische Forschungen, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung , 1912.

Leonard (A.K.), The Social and the Political Context for Obstruction in Roman Love. Elegy. M.A., Faculty of the University of Georgia, Georgia, 2004.

Luck (G.), The Latin Love Elegy, London, 1959.

Lyne (R.M.), Servitium Amoris, CQ 29, 1979, pp. 117-130.

Martin (R.H.), Terence Phormio, London, 1968.

McGinn (T.A.), Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome, Oxford, 1998.

Menefee (W.D.), Servitium Amoris in Greek and Latin Literature, Ph.D., Northwestern University, 1981.

Miller (P.A.), Latin Love Elegy and the Emergence of the Real, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2004.

Murgatroyd (P.), Servitium Amoris and the Roman Elegists, Latomus 40, 1981, pp. 589-606.

Myers (K.S.), The Poet and the Procuress, the Lena in Latin Love Elegy, JRS, 86, 1996, pp. 1-12.

Newman (J.K.), Augustus and the New Poetry, Brussels, 1967.

Polt (C.B.), Catullus and Roman Dramatic Literature, Ph.D., Department of Classics, Faculty of the University of North Carolina, 2010.

Rawson (B.), Roman Concubinage and Other de Facto Marriage, TAPA, 104, 1974, pp. 279-305.

Robbins (E.W.), Dramatic Characterization in printed Commentaries on Terence, the University of Illinois Press, Urbana, 1951.

Rosivach (V.), Love and Leisure in Roman Comedy and the Amatory Poets, AC. 55, 1986, pp. 175-189.

Shea (C.R.), The Return of Cynthia and the Structure of Propertius Book IV, Ph.D., University of Illinois at Urbana. Champaign, Urbana, Illinois, 1984.

Smyth (W.R.), Interpretationes Propertianae Classical Quarterly, 34, 1949, pp. 123-124.

Thalmann (W.G.), Versions of Slavery in the Captivi of Plautus, Ramus, 25, 1996, pp. 112-145.

Thorsen (T.S.), Latin Love Elegy, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.

Veyne (P.), Roman Erotic Elegy, Love Poetry and the West Trans. David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

Williams (G.), Tradition and Originality in Roman Poetry, Oxford, 1968.

Wheeler (A.L.), Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources, Part I, Classical Philology, Vol. 5, No. 4, 1910, pp. 440-450.

Ibid., Propertius as Praeceptor Amoris, Classical Philology, Vol. 5, No.1, 1910, pp. 28-40.

Ibid., Erotic Teaching In Roman Elegy and the Greek Sources, Part II, Classical Philology, Vol. 6, No.1, 1911, pp. 56-77.

White (P.), Promised Verse, Poets in the Society of Augustan Rome, Cambridge, 1993.

Wyke (M.), The Roman Mistress, Oxford, 2002.

Yardley (J.C.), Comic Influences in Propetius, Phoenix, Vol. 26, No.2, 1972, pp. 134-139.

Ibid., Two Notes on Propertius, Phoenix Vol. 34, No. 3, 1980, pp. 255-256.

Ibid., Propertius 4.5, Ovid Amores 1.6 and the Roman Comedy, Pcphs XXXIII, 1987, pp. 177-186.

Zagagi (N.). Tradition and Originality in Plautus, Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy, Göttingen, 1980.