كنز البخيل: فتاة تقية أم ثروة ذهبية
رؤية في مسرحية "أولولاريا" لبلاوتوس

أ. فاتن عثمان
باحثة دكتوراه
كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

Abstract

The Miser's Treasure: A Pious Maiden or A Golden Wealth
A Vision in Plautus' Play *Aulularia*

Plautus' *Aulularia* embodies the stereotypical silent and invisible maiden (Phaedria) in Roman Comedy, who suffers from loneliness indoors and alienation from the community, because she lost her father's (Euclio) care and attention. The latter has become excessively suspicious about a pot of gold that he found, concealing it even from his daughter. During that Phaedria herself is undergoing a private problem, as a young wealthy man named Lyconides raped her at the overnight festival for Ceres, and she is close to giving birth. Phaedria, a pious and blameless girl, is unaware of the identity of her rapist Lyconides, while he is conscious of her personality.

Meanwhile, Megadorus, Lyconides' uncle, is pressed by his sister Eunomia to get married, and he chooses Phaedria as his appropriate wife, then goes to ask Euclio for her hand. Although the miser suspects that Megadorus secretly knows about his treasure, and so is planning to plunder it, he agrees to marry his daughter, but without a dowry.

While preparing for the wedding banquet by sending cooks, dancers and musicians to Euclio's home, he became more frightened of his gold pot, therfore he decides to change its place. Firstly, he transferred it to the temple of Good Faith, and later to the distant orchard of Silvanus outside his city, where Lyconides' slave, Strobilus, succeeded in robbing it.

When Lyconides hears about his uncle's wedding, he decides to bear the consequences of his mistake, and admits to his mother Eunomia about his heinous act.

After a misunderstanding conversation between Euclio and Lyconides, in which stealing the gold and raping the girl conflict, thereby integrating the fate of Phaedria with the pot of gold, Euclio realizes that his daughter is the real gold, which deserves his care and attention. Lyconides eventually recovers Euclio's gold from his slave, and Euclio accepts Lyconides marriage proposal, and gives his treasure to Lyconides in the form of Phaedria's dowry. In this way, Phaedria becomes able to integrate into society because she will regain her dignity and chastity by marrying with a dowry from her rapist.

This study aims, through the use of the analytical method of the texts of *Aulularia* , to discuss the following points:

- How Plautus employed the character of the silent Roman maiden - who suffers from isolation - in directing the actions of other characters, and influencing the course of events despite not appearing in the scenes of comedy. Moreover discussing how her not appearing came to reflect the family and social conditions that prevailed at that time.

-Examining the relationship between the play's heroine and the golden pot.

- Highlighting some of the problems, related to marriage, that annoyed Roman society at that time, such as rape and exaggeration of dowry.

ازدهرت الكوميديا الإغريقية الحديثة في اواخر القرن الرابع ق.م. وحتى منتصف القرن الثالث ق.م. من خلال كوميديات مينادروس Menandrus (٣٤٢/٣٤١-٢٩٠ق.م.) ونماذج الكوميديات الرومانية، المواءمة، لمعاصريه، من أمثال الكاتب الروماني بلاوتوس Plautus (٢٥٤-١٨٤ق.م.)، الذي كتب على وجه التحديد في نوع أدبي يُعرف باسم "الكوميديا في الثوب الإغريقي" *Palliata comoedia*[١]، وهي الكوميديا التي لم يقم فيها الكتاب الرومان بمواءمة الكوميديات الإغريقية فحسب، بل حافظوا على عناصرها الأصلية من أماكن وشخصيات وأسماء وملابس، وقاموا

[١] – لم يكن هذا النوع من الكوميديا يؤدى في المناسبات الدينية فحسب، بل كذلك في التجمعات العامة مثل الانتصارات، والجنازات، والمخصصات الكبرى للآلهة. انظر:

– **Leigh, Matthew (2002), *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford: Oxford University Press, 2.**

بصياغتها في اللغة اللاتينية لجمهور روماني وبأذواق رومانية أصيلة، فحدث تزاوج بين الثقافة الإغريقية ونظيرتها الرومانية كان من ثمرته الكوميديا الرومانية[١]، التي أبدع بلاوتوس من خلالها مسرحية "أولولاريا" *Aulularia* [٢].

تجسد مسرحية "أولولاريا" الصورة النمطية للفتاة الرومانية الصامتة في الكوميديا الرومانية، التي تعاني الوحدة داخل بيتها، والاغتراب عن مجتمعها بسبب فقدها للرعاية والاهتمام من قبل أبيها، الذي استنفد كل طاقته في الحفاظ على كنز من الذهب كان قد عثر عليه[٣]. فحاول إخفاءه حتى عن ابنته، وحرمها من أن يكون لها

---

[١] – كان الشعب الروماني يميل إلى مشاهدة الأداء الهزلي وهوينبع من شخصيات تنتمي إلى مجتمع مغاير، وفي الوقت نفسه تُستمد مادة الموضوع من روما المعاصرة، بما يتضمن ذلك من إشارات إلى المؤسسات والممارسات القانونية الرومانية وغيرها. انظر:

- McLeish, Kenneth (1976), *Inside the Ancient World: Roman Comedy*, Houndmills Basingstoke Hampshire, MacMillan Education Ltd, 12.

[٢] - كلمة **Aulularia** مشتقة من الكلمة اللاتينية القديمة **aula** بمعنى "جرة"، وقد تطورت هذه الكلمة فيما بعد وأصبحت **olla**. أما صيغة التصغير منها هي **aulula** وتشير إلى "الجرة الصغيرة" ومن هذه الصيغة استمدت مسرحية "أولولاريا" لبلاوتوس مسماها. انظر:

- *A Greek-English lexicon* (1940), Henry George Liddell and Robert Scott, Oxford Clarendon, s.v. "Aulularia".

نقلت الباحثة عن اللاتينية جميع الأسماء العلم، وكذلك أسماء الأعمال الأدبية، وأسماء الآلهه وغيرها من الأسماء الإغريقية والرومانية، التي ورد ذكرها في الدراسة، مع الإلتزام بوضع علامة التشديد فوق الحرف المُضعَّف في لغته عند نقله إلى العربية.

[٣] – كانت سمة البخل **lucrum** هي السمة الأكثر شيوعاً في مسرح بلاوتوس. فقد جسد هذا الشاعر صورة نموذجية ساخرة للمادية الرومانية من خلال تصويره لشخصية البخيل في مسرحية "أولولاريا"، ربما لما عُرف عن بعض الرومان في الحياة الواقعية من حرصهم الدائم على استثمار جميع أوقاتهم لتحقيق الربح كما يخبرنا المؤرخ الإغريقي بوليبيوس **Polybius** (٢٠٠–١١٨ق.م.). انظر:

- Poly., *Hist*., 31, 27, 11.

انظر كذلك:

صداق يسمح لها بالزواج، فما عاد هذا الأب تحركه عاطفته، وما عادت عيناه تلحظ حزن ابنته، أو يهزمه ذرف دموعها. لقد فقد ارتباطه بمجتمعه من ناحية، وبابنته من ناحية أخرى، مما زرى بابنته وعرضها للاغتصاب رغم براءتها وعفتها وتقواها. وعلى الرغم من عدم ظهور بطلة هذا العمل الدرامي على خشبة المسرح مطلقاً، إلا أن دورها كان محورياً، ويتوقف إنجاز كل فرد لدوره في المجتمع على نهاية محنتها، وحل مشكلتها.

كان الحدث الرئيسي في مسرحية "أولولاريا" ينقسم إلى موضوعين منفصلين ومتشابكين في آن واحد، وهما:

– رجل بخيل فاء عليه القدر بجرة من الذهب جعلته مضطرباً قلقاً متوجساً خيفة من سرقتها.

– شاب يغتصب فتاة بريئة هي ابنة هذا البخيل، ويحاول الزواج منها في النهاية.

وقد اختلفت وجهة نظر الباحثين في مسرحية "أولولاريا" بسبب هذه الطبيعة المزدوجة لموضوعها، فبعضهم اعتبرها في المقام الأول نموذجاً لشخصية إغريقية بخيلة وواقعية[1]. والبعض الآخر يراها تعرض قصة حب مألوفة يقع فيها شاب في حب فتاة، ولم يجد طريقاً لإشباع رغبته فيها سوى الاغتصاب، بعد أن غفلت عين ولي أمرها عنها، ويكون هذا الاغتصاب بمثابة أداة درامية تمكنه من الزواج منها في

- Dutsch, Dorota (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices*, Oxford: Oxford University Press, 76.

[1] – من هولاء النقاد على سبيل المثال:

- Segal, Erich, (1987 2nd edn), *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, Oxford: Oxford University Press, 54-55; 76-79.

- Duckworth, George E. (1994), *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment,* University of Oklahoma Press, 134.

- Sharrock, Alison (2009), *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge: Cambridge University Press, 194-201.

النهاية[١]. وعلى الرغم من أهمية هذين الرأيين في الفهم الصحيح لمسرحية "أولولاريا"، إلا أنهما قد تغافلا عن الدور الهام الذي لعبته الفتاة في المسرحية. ومن هنا جاء هدف هذه الدراسة، التي تحاول، من خلال استخدام المنهج التحليلي لنصوص مسرحية "أولولاريا"، التعرف على النقاط التالية:

– كيفية توظيف بلاوتوس لشخصية الفتاة الرومانية الصامتة – التي تعاني العزلة – في توجيه أفعال الشخصيات الأخرى، والتأثير في سير الأحداث على الرغم من عدم ظهورها في مشاهد العمل الكوميدي، ومناقشة كيف جاء عدم ظهورها معبراً عن الظروف الاجتماعية والأسرية التي سادت في ذلك الوقت.

– مناقشة العلاقة بين بطلة المسرحية، الفتاة التقية، وبين جرة الثروة الذهبية.

– إلقاء الضوء على بعض المشكلات التي كانت تؤرق المجتمع الروماني وكانت تتعلق بالزواج مثل الاغتصاب والمغالاة في الصداق.

فصول مسرحية "أولولاريا"

ما وصلنا من مسرحية "أولولاريا" حوالي ثمانمائة وخمسة وثلاثون بيتاً، بالإضافة إلى مائة بيتٍ، تمثل نهاية المسرحية التي فُقدت. هذه النهاية اقترحها العالم اللاتيني أنطونيوس أوركيوس كوردوس Antonius Urceus Cordus (١٤٤٦–١٥٠٠م.)[٢]،

---

[١] – ويمثل هؤلاء النقاد:

- Packman, Z. M. (1998), "The Plot of the 'Typical' Roman Comedy: Ancient Scope and Modern Focus", *Akroterion*, Vol. 43, 26.

[٢] – كان هذا العالم الضليع في اللغة اللاتينية قد اكتشف أن نص مسرحية "أولولاريا" لم يصلنا كاملاً بل توقف عند نهاية الفصل الرابع، فما كان منه إلا أن أعاد كتابة الفصل الخامس والأخير باللغة اللاتينية، وبذلك وضع نهاية المسرحية بدلاً من نهايتها التي فقدت. لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع، انظر مقدمة: بلاوتوس (٢٠١٣) ١٠٣–١٠٥.

وتعد من أكثر النهايات – التي اجتهد العلماء في وضعها – قبولاً لدى الدارسين. وتنقسم مسرحية "أولولاريا" إلى افتتاحية وخمسة فصول على النحو التالي:

– الافتتاحية (الأبيات ١–٣٩): يقدمها إله الأسرة الرومانية لار Lar[١]، الذي يتحدث عن انتقال داء البخل من الجد إلى الابن إلى الحفيد، ويحكي رواية الجرة المملؤة ذهباً. كما يحكي رواية اغتصاب فايدريا Phaedria، ابنة يوكليو Euclio، من قبل الشاب ليكونيديس Lyconides، ويقدم عرضاً موجزاً لأحداث مسرحية "أولولاريا".

– الفصل الأول (الأبيات ٤٠–٧٨): يصور بخل يوكليو وخوفه على جرة الذهب ومعاملته القاسية لخادمته المخلصة ستافيلا Staphyla، التي تنقل لنا محنة سيدتها فايدريا وحملها.

– الفصل الثاني (الأبيات ١٢٠–٤٠٥): يعرض محاورة ميجادوروس Megadorus، جار يوكليو الأعذب، وأخته يونوميا Eunomia عن الزواج ومثالية الزوجة التي لا تملك صداقاً sine dote، ومساوئ الزوجة `ذات الصداق uxor dotata. ويتضمن خطبة ميجادورس لفايدريا، ويُختتم الفصل بعرض تفاصيل الاستعداد لإقامة حفل زفاف العروسين.

---

[١] – لار جمعها لاريس **Lares** وهي أرواح الأسلاف أو الآلهة التي تسكن كل بيت روماني وتقوم بحماية أفراد الأسرة التي تنتمي إليها والعمل من أجل صالحها. ويوجد تمثال للإله لار، مؤسس الأسرة في كل بيت بجوار المدفأة. وكان هذا الإله موضع تبجيل واحترام كل فرد من أفراد الأسرة، حيث نُقدم إليه القرابين في جميع المناسبات السعيدة والحزينة. وكما كان هناك لاريس خاصة بالمنازل، فهناك كذلك لاريس عامة تقوم بحماية المدينة، والحملات، والبحر، وكانت معابدها مفتوحة بصفة دائمة لعابديها، حيث تُقدم على مذابحها الأضحيات العامة من أجل صالح المدينة. انظر:
- Berens, E. M. (2009), *The Myths and Legends of Ancient Greece and Rome*, Amsterdam, 263-265.

– الفصل الثالث (الأبيات ٤٠٦–٥٨٦): يتناول بعض المشاحنات بين يوكليو وأحد طهاة حفل الزفاف نتيجة لخوفه الشديد على جرة الذهب التي يخبئها في منزله. وينتهي الفصل بقرار يتخذه يوكليو بنقل الذهب من البيت إلى المعبد. ويكمل ميجادورس في هذا الفصل حديثه عن مساوئ الزوجة ذات الصداق.

– الفصل الرابع (٥٨٧–٨٠٧): يشمل نقل يوكليو الذهب من بيته إلى المعبد، ثم من المعبد إلى خارج حدود المدينة، حيث يتم الاستيلاء عليها. كما يتضمن اعتراف ليكونيديس لأمه يونوميا بما ارتكبه من جرم، ورغبته في تحمل المسئولية، ثم إقناع يونوميا لميجادوروس بالعدول عن فكرة الزواج من فايدريا، واعتراف ليكونيديس ليوكليو بالحقيقة وعرض رغبته في الزواج من فايدريا.

– الفصل الخامس (الأبيات ٨٠٨–٨٣٥؛ شذرات ١–١٠٠): ويتضمن عثور ليكونيديس على جرة الذهب، وردها ليوكليو، الذي أسره صنيع الشاب فما كان منه إلا أن وافق على زواج ليكونيديس من فايدريا، وقام بإهدائه جرة الذهب باعتبارها صداقاً لابنته.

تحليل مسرحية "أولولاريا"

عندما نظم بلاوتوس مسرحية "أولولاريا" كان يضع نصب عينيه الكثير من الأمور الخاصة بالثقافة الشعبية والذوق الخاصين بالمجتمع الروماني، إلى جانب الموروثات الدينية التي كان يهتم بها المواطن الروماني، ويحرص على الالتزام بها قدر المستطاع، لاسيما ما هو خاص منها بالآلهة. لذلك يفتتح بلاوتوس مسرحيته بحديث خاص بإله الأسرة الرومانية لار، هذا الحديث بمثابة البهو الذي يدلف بنا إلى أحداث العمل الدرامي، ويقوم الكاتب من خلاله بتقديم خلفية عامة للأحداث السابقة وصولاً إلى النقطة الحالية من العمل، كما يكشف عن بعض الأحداث اللاحقة.

كنز البخيل: فتاة تقية أم ثروة ذهبية

نعرف من لار أنه إله البيت الذي يسكنه الآن شيخ يدعى يوكليو، وأنه قام بواجبه لحماية منزل الأسرة لسنوات طويلة، لكن هذه الأسرة لم تُقدر مجهوداته، ولم توفه حقه بتقديم التبجيل والاحترام الكافيين له. فجد الساكن الحالي قد عهد للإله بحماية جرة الذهب، التي لم يألُ جهداً في إخفائها، فدفنها في المدفأة focus [١]، لكن هذا الجد لم يظهر أي احترام لأسرته وعائلته، فضن عليهم بالمال وتركهم يعيشون في حالة من البؤس والشقاء، وتجاهل إلههم. وكذلك كان ابنه وحفيده يوكليو من المقصرين[٢]. لكن يوكليو لديه ابنة وحيدة تقية ورعة تُسمى فايدريا، وهي دائمة الصلاة لهذا الإله وتحرص على تبجيله وتقديم صنوف التوقير والاحتفاء به، إذ يقول الإله لار:

"huic filia una est. ea mihi cottidie
aut ture aut vino aut aliqui semper supplicat,
dat mihi coronas[3]."

"كان لديه ابنة وحيدة. اعتادت هذه الابنة يومياً

---

١ – احتلت المدفأة مكانة مقدسة وجليلة في كل بيت روماني، فهي مركز البيت الذي تتجمع حوله الأسرة لتستمد الدفء والراحة، وهي المكان الذي يتم عنده إعداد وجبات الطعام. وقد اعتاد أفراد الأسرة إلقاء بعض الأطعمة في نار المدفأة أثناء تأدية الصلوات لإله البيت. انظر كلاً من:

- Cic., *Epis. Ad Att.*, 7, 11; Plin., *Hist. Nat.*, 28, 27.

لمزيد من التفاصيل عن أهمية المدفأة للأسرة الرومانية، انظر:

- Treggiari, S. (2002), *Roman Social History*, Routledge, 106.

انظر كذلك: بلاوتوس (٢٠١٣) ٢٥١، حاشية ٣.

٢ – يرى شارّوك أن هذه القصة عن البخل لا تمثل أهمية كبيرة لكوميديا "أولولاريا"، بل هي قصة خيالية كان تكرار صفة البخل فيها متوارثاً بين الأجيال، ويرى أن تأثيرها المباشر يكون في تخطيط هذه المسرحية التي تتناول كيفية التصرف السليم في الممتلكات، وهذا هو الشيء المفتقد في سلالة يوكليو. انظر:

- Sharrock (2009) 36.

3 - Pla., *Aul.*, 23-25.

على الصلاة إلي بالبخور أو النبيذ أو بأشياء أخرى،
وكانت تقدم لي أكاليل الزهور [١]."

فايدريا فتاة عفيفة نقية لم يعكر نقاءها إلا تعرضها للاغتصاب من قبل شاب سليل عائلة عريقة يدعى ليكونيديس (البيت ٢٨)، فعل فعلته ليلاً أثناء أحد الاحتفالات الدينية الخاصة بالربة كيريس Ceres [٢] (البيت ٣٦). وقد أعلن لار براءة الفتاة من هذا الفعل الشائن، حين صرح بأن الشاب الذي اغتصبها يعلم شخصيتها، في حين كانت هي تجهل شخصيته:

"is scit adulescens quae sit quam compresserit,
illa illum nescit, neque compressam autem pater[3]."

---

١ – جميع ترجمات النصوص اللاتينية الواردة في هذه الدراسة هي ترجمات خاصة بالباحثة. وقد حاولت الباحثة قدر المستطاع اختيار الكلمات والألفاظ التي تقترب من المعنى الأصلي في النصوص بما لا يتعارض مع الآداب العامة وتقاليد المجتمع.

٢ – الربة كيريس الرومانية هي ابنة الإله ساتورنوس **Saturnus** وأوبيس **Opis**، وأخت يوبّيتر **Iuppiter** وبلوتو Pluto. تقابلها في الديانة الإغريقية الربة ديمتر **Demeter**، ربة الزراعة والحبوب والحصاد، وهي ابنة كرونوس **Cronus** وريا **Rhea**، وقد تزوجت أخاها، الإله زيوس **Zeus**، وأنجبت منه ابنتها بيرسيفوني **Persephone**. انتقلت عبادتها إلى الرومان عن طريق الإغريق المقيمين في صقلية **Sicilia**، تحت مسمى كيريس، وتُقام الاحتفالات الخاصة بها في اليوم الثاني عشر من شهر أبريل وتسمى **Thesmophoria**، وتستمر عدة أيام. انظر:

- *Greek and Roman Mythology A to Z* (2004 repr), ed. by Kathleen N. Daly, New York, s.v. "Demeter".

وتذكر الناقدة سبايث أن ديمتر كانت ترمز إلى الأمومة والخصوبة، في حين أن ابنتها بيرسيفوني ترمز إلى الفتاة العذراء، وأن تبادل الأدوار بين الأم والابنة في الأسطورة يمثل استمراراً من دور امرأة لأخرى. انظر:

- Spaeth, Barbette (1996), *The Roman Goddess Ceres*, Austin: University of Texas Press, 103.

3 - Pla., *Aul*., 29-30.

كنز البخيل: فتاة تقية أم ثروة ذهبية

"فهذا الشاب يعرف من تكون شخصية تلك التي اعتدى عليها
في حين أنها تجهل شخصيته، حتى أبيها لم يعلم بأمر اغتصابها."

ثم يخبرنا الإله لار أنه من أجل هذه الابنة أوحى إلي يوكليو بمكان الذهب المدفون، وجعله يعثر عليه حتى يتمكن من توفير صداق لابنته، فتستطيع أن تتزوج من هذا الشاب الذي قام باغتصابها (الأبيات ٢٦-٢٨). وفي سعيه لتحقيق ذلك سيجعل خال هذا الشاب، وهو شيخ أعذب يُدعى ميجادوروس، يتقدم لجاره يوكليو لخطبة ابنته فايدريا والزواج منها (البيتان ٣٤-٣٥).

لعله من الملحوظ في المشهد الافتتاحي الذي يلقيه الإله لار أن مقدار العرض يفوق ما تقتضيه حاجة الموضوع، لكن بلاوتوس لم يأتِ بذلك عفواً، إنما كان يقصد من خلاله إبداع خلفية تصويرية تجري خلالها الأحداث الرئيسة للعمل. فكان هذا العرض المسهب بمثابة بساط سحري يحمل جمهور بلاوتوس إلى عالم آخر بعيداً عن حدود البيت المصور فوق خشبة المسرح، يأتيه طواعية، فيقرب ما بَعُد، ويوسع ما ضاق، ويُعيد ما فُقد، ولا يبرحه حتى نهاية المسرحية. وهو شرك تنزلق فيه أحلام المشاهد، إنه عالم لا يمكن رؤيته، ولكن يمكن تخيله[١].

عندما يسوق بلاوتوس هذه التفاصيل التوضيحية على لسان لار إله الأسرة الرومانية، لابد أن يكون هذا الأمر له مغزاه، فعندما تُروي الأحداث من منظور إلهي يكسبها الشاعر الثقة، ويضفي عليها مسحة من الصدق، لأن حكم آلهة الرومان، في منتصف العصر الجمهوري، كان شيئاً مقدساً عندهم لا يمكن الاستخفاف به أو عدم تصديقه[٢]. لذلك فرغبة الإله لار مساعدة فايدريا، وتخطيطه من أجل استعادة

---

[١] – انظر:

- Sharrock (2009) 36.

[٢]– حدد النقاد تاريخ أول عرض لمسرحية "أولولاريا" في الفترة (٢٠١/١٩٥ ق.م.). انظر كلاً من:
- McLeish (1976) 78; Duckworth (1994) 55.

سلامتها النفسية وكيانها الاجتماعي، وعالمها المثالي بتزويجها ممن اغتصبها وأفقدها دورها في المجتمع، كل هذا من شأنه التأكيد على نبل أخلاق هذه الفتاة وعفتها رغم ما حدث لها.

كما كان اختيار بلاوتوس للإله لار ليبدأ مسرحية "أولولاريا" من شأنه التركيز على أهمية الأسرة، وأهمية قيام كل فرد منها بواجباته تجاه الآخرين، لاسيما رأس العائلة، وهو الأب، الذي يتوجب عليه حماية أبنائه وفقاً لتقاليد المجتمعين الإغريقي والروماني، وأن يشمل الابنة باهتمامه ورعايته ويوفر لها الحماية بصفة دائمة، كما يتوجب على الابنة إظهار الحب والعطف تجاه أبيها[1]. ويعني هذا أن علاقتهما ينبغي أن تكون إيجابية وأن يكون الحب متبادلاً بين الطرفين، وهو ما نجده مفقوداً في علاقة فايدريا بأبيها يوكليو، الذي يتسم بالبخل الشديد في مشاعره، فهو بخيل حتى مع

في تلك الفترة تملك الشعب الروماني الخوف والفزع من المستقبل نتيجة لغزو هانّيبال **Hannibal** (٢٤٧– ١٨٢ق.م.) لروما في الحرب البونية الثانية **Bellum Punicum II** (٢١٨–٢٠٢ ق.م.)، فهرع نتيجة تلك الأحداث إلى الدين ولاذ به، ويممت جموع العامة وجهها صوب الكابيتول **Capitolium** لممارسة الشعائر الدينية في معبد الإله يوبّيتر المقام فوق هذا التل. وقد ظل وصف "الثورة الدينية" يلاحق المجتمع عقداً كاملاً. انظر:

- Poly., *Hist*., 6, 56, 7.

– انظر كذلك: نصحي (١٩٧٨) ٤٢٦–٤٢٧.

[1] – يذكر كاتب السير الإغريقي بلوتارخوس **Plutarchus** (٤٦–١٢٠ م.) أن الأمهات يظهرن حباً عظيماً لأبنائهن من الذكور بسبب شعورهن بأنهم قادرون على مساعدتهن، أما الآباء فيظهرون حبهم العميق تجاه بناتهم بسبب شعورهم أنهن بحاجة إلى مساعدتهم. انظر:

- Plut., *Mor., Con. Praec*., 143B.

وهناك بعض النماذج في المصادر القديمة التي تظهر على وجه التحديد الاهتمام البالغ والحب والعطف الذين يشمل بهم الآباء بناتهم، وهي المشاعر التي كانت سائدة في الفترة الهلّينستية ومنتصف العصر الجمهوري. انظر:

- Cic., *In Verr*., 2; Cic., *De Div*. ,1, 46, 103.
- Val. Max., *Fac. et Dic. Mem*., 4, 4, 10; Plut., *Aem. Paul.*, 103-104.

أنفاسه (البيتان ٣٠٢-٣٠٣)، ويجد في إلقاء مياه الاستحمام وقلامة أظافره خسارة كبيرة (الأبيات ٣١١-٣١٣)، ولا يهتم بمظهره وملبسه (البيت ٥٣٩)، كما كان مثالاً للأب السيء الذي لا يكترث لأسرته ولا لابنته[١]. ويظهر ذلك ويتأكد من خلال المشهد الأول التي يظهر فيه يوكليو على خشبة المسرح عندما كان يطيح بخادمته العجوز ستافيلا خارج البيت (البيت ٤٠).

تمدنا ستافيلا في هذا المشهد بنموذج مثالي للخادمة المخلصة الصابرة على أذى سيدها، والتي أفنت شبابها بين جدران بيته، علها تعوض هذا البيت الدفء المفقود، الذي حملته معها سيدة البيت حين رحلت تاركة ابنة هزمها رحيل أمها وقسوة أبيها. فلم تألُ ستافيلا جهداً لتعوض فيدريا عن فقد أمها، ففاضت عليها حباً وحناناً ورعاية واهتماماً. إلا أن هذا لم يشفع لها أمام قسوة سيدها يوكليو[٢] وجشعه وطمعه وما اعتراه من هوس بجرة الذهب، التي جعلت النوم يجافيه، والسكينة تهجره، وأصبحت هذه الجرة نقمة بدلاً من أن تكون نعمة. فبسببها تمكنت منه الهواجس والوساوس، وتلقفته الظنون في جميع من حوله، فكلما قدم أحدهم التحية إليه، أو حدثه بلطف

---

[١] – ترى الناقدة بارِر أن الآباء الذين يصورهم بلاوتوس في مسرحياته فاشلون في إيثار احتياجات أبنائهم على أنفسهم بسبب أنانيتهم، وتضيف أن الإيثار من الصفات المثالية التي يجب أن يتصف بها الأب المعتدل، وهو أمر هام في تحديد معيار الأخلاق الرفيعة التي يجب أن تتحلى بها الأسرة. انظر:

- Barber, Helen E. (2011), *Plautus and the Sentimental Ideal of the Roman Family*, Durham Theses: Durham University, 130.

يرى كونستان أن سلوك يوكليو الجشع أثبت أن عدم اهتمام الأب ببيته وأسرته وشحه عليهم لا يقل ضرراً ولا إيذاء عن البذخ والإسراف. ويرى ضرورة إعطاء الأولويات قدرها الصحيح. انظر:

- Konstan, D. (1986), *Roman Comedy*, Ithaca, London: Cornell University Press, 45-46.

[٢] – تشير ستيوارت إلى أن موقف يوكليو العنيف تجاه خادمته يعزز وصفه بأنه شخص عدواني، ومنعزل، ومنحرف ويحتاج إلى إعادة دمجه في مجتمعه من جديد. انظر:

- Stewart, Roberta (2012), *Plautus and Roman Slavery*, Blackwell, Oxford, 97.

وأدب، أو سأله عن أحواله اعتقد أن أمر كنزه قد كُشف (الأبيات ١١٢-١١٨)[١]. وكلما نظرت إليه خادمته تملك منه الجنون لاعتقاده أنها تدبر له مكيدة لتستولي على كنز الذهب، فما يكون منه إلا أن يكيل لها السباب والشتائم ويضربها (الأبيات ٥٩-٦٥)، ويهددها بمزيد من العنف (البيتان ٤٧-٤٨) كما في المشهد الأول، حتى أصبح هذا المشهد يتكرر عشرات المرات يومياً (الأبيات ٦٨-٧٠)[٢]. ولم تقدر هذه الخادمة على شيء سوى نعي حظها، والرثاء من وضعها الراهن هي وسيدتها الصغيرة، التي باتت تحمل جنيناً، وقد اقترب موعد وضعها (البيت ٧٥). فاستافيلا تشعر بالألم والأسى من أجل سيدتها، لذا أخفت أمر حملها طوال التسعة أشهر السابقة، لكنها الآن لا تعرف كيف ستتمكن من إخفاء هذا الأمر أكثر من ذلك (البيتان ٧٤-٧٥). وفي هذه اللحظة من اليأس تتمنى ستافيلا لو أنها طوقت رقبتها بحبل لتتخلص من حياتها، فلعل الموت يكون أرفق بروحها من حياة قاسية تكابدها ليل نهار، ومن ثم تتخلص من الشعور بالألم من إساءة سيدها إليها من ناحية، ومن ناحية أخرى تتحرر من العار الذي تشعر به من جراء محنة سيدتها[٣]. فتقول ستافيلا:

---

[١] – تحلل الناقدة بارِبر شخصية يوكليو بأنه منقاد تماماً مثل الشاب **adulescens** الذي ينقاد لأهوائه ويسمح بالرغبة أن تتحكم فيه منذ أن سمح لحبه الشديد للمال أن يتحكم فيه، فظل جشعه يلاحقه طوال المسرحية فلا يكتسب الاحترام الموجه لرب الأسرة. انظر:

- Barber (2011) 129.

[٢] – يرى شارّوك أنه يمكن اعتبار مواقف يوكليو العنيفة مع ستافيلا تعبيراً عن النغمة السائدة في مسرحية "أولولاريا" التي تكون مزيجاً من الكوميديا والمشاكل الخطيرة. انظر:

- Sharrock (2009)194.

[٣] – كان الانتحار فكرة شائعة بين بطلات الكوميديا والتراجيديا للتخلص من الألم. لمزيد من المناقشات عن انتحار النساء في الأعمال الدرامية، انظر:

- Dutsch, Dorota (2012), "Genre, Gender, and Suicide Threats in Roman Comedy", ***CW*****, Vol. 105, 195-198.**

كنز البخيل: فتاة تقية أم ثروة ذهبية

‘‘ queo comminisci; neque quicquam meliust mihi,
ut opinor, quam ex me ut unam faciam litteram
longam, meum laqueo collum quando obstrinxero[1].’’

"فلا أقوى على فعل أي شئ أفضل لي
على ما أعتقد، من أن أجعل من نفسي حرف ألف
طويل، عندما ألف حبلاً حول رقبتي."

ويشير رثاء ستافيلا هنا إلى تعاطفها الشديد مع أزمة سيدتها للدرجة التي جعلتها تشعر وكأنها هي المنكوبة. فالعار الذي تشعر به ليس بالضرورة أن يكون شعوراً بالذنب لخداعها سيدها، ولكنه العار الذي يحيط بسيدتها فايدريا التي أصبحت عاجزة تماماً عن تدبير أمرها، ومعالجة مشكلة لم تسهم من قريب ولا من بعيد في خلقها. كما يمدنا رثاء ستافيلا بحجم المعاناة التي تتكبدها الفتاة المغتصبة في الحياة الواقعية، وهو أمر كان موضع اهتمام كتاب الكوميديا الرومانية، لذا سيتم تناوله في حينه .

يمنح بلاوتوس من خلال رثاء ستافيلا المرأة أحد الإنجازات الرائعة التي تميز بها الرجال دون النساء في الكوميديا الرومانية وهو الارتقاء بالنفس على الألم الجسدي، وهو انتصار للفكر على أحاسيس الجسد واحتياجاته، وذلك عندما تصور حالتها وهي تتدلى من حبل المشنقة، فتقارن جسدها الميت بحرف الألف[٢].

لعل في تقمص ستافيلا لمشاكل سيدتها نوعاً من التواصل المفقود بين فايدريا والجمهور، حيث كانت مهمتها أن تتحدث نيابة عن سيدتها الصامتة التي تعيش في عزلة بسبب القيود الاجتماعية[٣]، إلى جانب حملها الذي لا ترغب في أن يراه أحد،

---

1 - Pla., *Aul*., 76-69.

٢ – للتعليق على هذه الصورة، انظر:

- Dutsch (2008) 126.

٣ – ترى فلتوفيتش أن الخادمات في الكوميديا الرومانية تملن إلى محاكاة عواطف سيداتهن، لاسيما في المسرحيات التي تكون فيها عزلة المرأة نقطة موضوعية كبيرة تتوقف عليها الرواية. انظر:

كما أن ستافيلا تعطي لمحة عن الحياة الخاصة للفتاة وما يعتمل في نفسها من مشاعر. وعلى الرغم من اعتقاد يوكليو أن ستافيلا ماكرة وشريرة وتأكيده الدائم على ذلك، إلا أن جمهور بلاوتوس كان لابد أن يدرك خطأ يوكليو في الحكم عليها من أول مشهد في مسرحية "أولولاريا"، هذا المشهد الذي أظهرت من خلاله الخادمة ارتباطاً قوياً بسيدتها فايدريا، وتضامناً معها في أزمتها، حيث استودعتها الفتاة سرها فكانت نعم الخادمة المخلصة الأمينة. وبذلك يكون بلاوتوس قد نجح في تقويض المفهوم الثقافي السائد في المجتمع الروماني عن التدني الأخلاقي المتأصل في العبيد[١]، وذلك عندما يتأمل جمهوره إخلاص وولاء ستافيلا، ويرى إلى أي مدى قد تكون الخادمة أكثر إنسانية ورحمة من أب قُدّ قلبه من حجر.

والجدير بالذكر أن طرد يوكليو لستافيلا خارج المنزل يشير إلى مشكلته الأساسية وقضية مسرحية "أولولاريا" الرئيسة، التي كانت سبباً في عزلة فايدريا الداخلية، ونفيها حتى عن أسرتها، ألا وهي افتقاد يوكليو لطريقة التعامل وفقاً للسلوك الاجتماعي المألوف وللأعراف والتقاليد المتبعة. فهو لا يؤدي دوره في المجتمع على نحو سليم عندما أعماه جشعه، فضل الطريق وأهمل بيته وعائلته، حتى أنه لم يدرك فشله في حماية ابنته من الاغتصاب، ولم يعلم بأمر حملها على الرغم من اقتراب مخاضها. كما لم تأخذه شفقة ولا رحمة بخادمته العجوز التي تحملت فقره وسوء معاملته لها سنوات طوال، ولم يسلم من سوء ظنونه حتى جيرانه. فجار على من حوله وظلم نفسه، فلم تعرف الراحة طريقاً إلى جسده ولم يسكن الآمان قلبه، وتحول منزله المهمل إلى ما يشبة الملجأ المهجور الذي تتدلى من حوائطه خيوط العنكبوت (البيتان ٨٢– ٨٣). ورغم ذلك يأبى أن يغادره خوفاً على كنزه من السرقة (الأبيات ١٠٥– ١٠٧)،

- Feltovich, Anne C. (2003), *Women's Social Bonds in Greek and Roman Comedy*, PhD Dissertation, University of Cincinnati, 32.

- Dutsch (2008) 118-122.

[1] **- Cic., *Epis. Ad Quint. Frat.*, 1, 1, 16.**

وإذا اضطرته الظروف لذلك مرغماً يطالب خادمته بعدم مشاركة جيرانه الماء والنار (الأبيات ٩١-٩٨)، وهي العناصر الأساسية في إعداد الطعام في كل بيت. وكان هذا الأمر على قدر كبير من الأهمية بالنسبة للمشاهدين من الرومان في منتصف العصر الجمهوري عندما ينظروا إليه من خلال القيم الثقافية الخاصة بهم، والتي كانت تسود فيها فكرة أن الإحسان يبدأ من البيت. وبما أن يوكليو كان بخيلاً في بيته، فمن الطبيعي أن يكون أشد بخلاً خارجه، إلى جانب أن رمز النفي في روما كان منع الماء والنار aquae et ignis interdictio[١]، ومن ثم فإن حجب يوكليو لهذه الضروريات الحياتية عن جيرانه يصل إلى الجمهور الروماني وكأنه يدخل طواعية في حالة من النفي النفسي عن المجتمع[٢]. ويتجلى ذلك بوضوح في الفصل الثاني الذي يجمع يوكليو بجاره الثري ميجادوروس، عندما قابله على الطريق وهو عائد مسرعاً إلى بيته ليطمئن على كنزه[٣]. وعلى الرغم من محاولة جاره تحويل انتباهه عن التفكير في الذهب إلى التفكير في أمر أسرته، وذلك بعرض الزواج من ابنته بدون صداق، إلا أن يوكليو لم يُعِرْ الأمر اهتماماً، وظل في ضلاله القديم، بل واعتقد أن ميجادورس قد علم بشأن جرة الذهب وأراد الاستيلاء عليها (البيت ١٩٤). وقد دفعه تفكيره المادي إلى الموافقة على تزويج ابنته من هذا الرجل المسن، لمجرد أنه طلب الزواج منها

---

١ – انظر كلاً من:

- Cic., *Philip*., 6, 4; Caes., *Bell. Gall*., 6, 44, 3.

٢– انظر:

- Konstan (1986) 36.

لمزيد من المناقشات عن عزلة البخيل، انظر:

- Lowe, N. J. (1987), "Tragic Space and Comic Timing in Menander's Dyskolos", *BICS*, Vol. 34, 131.

٣ – تذكر باربِر أن بلاوتوس قد عالج ببراعة مشهد عودة يوكليو إلى بيته لإحداث مزيد من السخرية، وذلك حين هرع إليه ليس طلباً للراحة والسلام ولكن لأنه كان قلقاً بشأن الكنز. انظر:

- Barber (2011) 152.

بدون صداق. ومما يثير الانتباه في الحوار الذي دار بين ميجادوروس ويوكليو أن الأول أخذ يتقرب إلى الثاني بكلمات الود والألفة والمحبة[١]، مثل:

"Salvos[2] atque fortunatus, Euclio, semper sies[3]."
" سلاماً يا يوكليو، ودائماً تكون في أحسن حال."

إلى جانب طرحه بعض الأسئلة الشخصية. وقد أثار اهتمام ميجادورس بشئون يوكليو الخاصة شكوك الأخير حتى أصبح لديه أسباب وجيهة تمنعه من الثقة فيه[٤]، وربما توقع ميجادوروس أن يكون جاره الفقير سعيداً ومتحمساً بهذه الزيجة التي لن تكلفه شيئاً، لذا خاطبه بشكل مسبق بنوع من الود باعتباره صهر المستقبل.

---

١ – كان الأسلوب الذي اتبعه ميجادوروس في التقرب من يوكليو أحد المقومات الأساسية للحملات الانتخابية في القرن الأول ق.م.، فيذكر شيشرون **Cicero** (١٠٦–٤٣ ق.م.) أن الخطيب المفوه ليكينيوس كراسوس **Licinius Crassus** كان يراعي بدقة التنمق والاطراء في أحاديثه أثناء سعيه لاستمالة الأصوات في الانتخابات. انظر:

- Cic., *De Orat.*, 1, 112, 3.

للتعليق هلى هذا النص، انظر:

- Gunderson, Erik (2000), *Staging Masculinity: The Rhetoric of Performance in the Roman World*, Ann Arbor, 207.

٢- **salvos** أو **salve** هي واحدة من صيغ عديدة للتحية انتشرت في الحياة الرومانية العامة. وهذه الصيغة التي تعنى "سلاماً"، أو "مرحباً"، أو "طاب يومك"، هي الصيغة الأصيلة لمعنى "السلام" أو "الترحيب" عند اللقاء، وكان الجواب المعتاد والمباشر لتلك التحية هو إلقاء الصيغة نفسها. عن الصيغ الأخرى الشائعة في المجتمع الروماني، انظر:عبد الجواد (٢٠١٢) ١١-١٣.

3 - Pla., *Aul.*, 182.

٤ – يرى كونستان أنه قد يكون يوكليو في هذه المرة على وجه الخصوص قاضياً يحكم بدقة على شخصية ميجادوروس، الذي اعتقد الناقد أنه كان مدفوعاً ببواعث شهوانية، وأن استخدام ميجادوروس للتعبيرات غير المبررة قد يكون علامة على وجود خداع من ناحيته، وبالتالي يكون يوكليو قد استطاع أن يستشف نواياه غير الطيبة بشكل صحيح. انظر:

- Konstan, D. (1977), "The Social Themes in Plautus' *Aulularia*", *Arethusa*, Vol . 10, 314-316.

كنز البخيل: فتاة تقية أم ثروة ذهبية

كان زواج ميجادوروس من فايدريا بدون صداق هو قرار توصل إليه بعد نقاش طويل ومحاورة ممتعة دارت بينه وبين أخته يونوميا، أم ليكونيديس الشاب الذي اغتصب فايدريا، قبل مشهد طلب يدها من يوكليو، وبالتحديد في افتتاحية الفصل الثاني. ويقدم بلاوتوس من خلال هذه المحاورة صورة للمرأة الرومانية، تختلف عن الصورة النمطية التي رأيناها في الكوميديا الإغريقية القديمة[١]، والتي لم يكن مسموحاً لها بالنقاش والحوار والتعبير عن نفسها، وإبداء الرأي، حتى وإن كان هذا داخل نطاق البيت. فتأثير شخصية يونوميا الكوميدي يكمن في قلب ميزان القوة في العلاقة المألوفة بين الأخ وأخته، لذلك فهي تبدأ حديثها بإظهار التواضع، وتستجدي من أخيها السماح لها بالكلام، وتؤكد على نيتها الطيبة وحرصها على مصلحته قبل أن تعبر عن أفكارها، فهي تظهر شعوراً بالمسئولية الاجتماعية. فنجدها تقول:

"Velim te arbitrari med haec verba, frater,
meai fidei tuaique rei
causa facere, ut aequom est germanam sororem[(2)]."
"أتمنى أن تفكر ملياً في كلماتي هذه، يا أخي،

---

[١]- كانت كوميديات الكاتب الإغريقي أريستوفانيس **Aristophanes** (٤٤٦-٣٣٦ق.م.) هي النماذج الوحيدة التي وصلتنا من الكوميديا الإغريقية القديمة، التي ازدهرت خلال (الربع الأخير من القرن الخامس ق.م. والعقد الأول من القرن الرابع ق.م.). وقد اعتاد أريستوفانيس على تصوير بطلات مسرحياته في صراع ضد النظرة التهميشية والقيود الاجتماعية المفروضة على النساء في الحياة الواقعية، والمتمثلة في عدم مشاركتهن في الأنشطة السياسية، وتعرضهن للضرب والعنف من قبل الرجل، وعدم الاهتمام بمشاعرهن واحتياجاتهن الجنسية، إلى جانب فرصهن المحدودة في الزواج. لدراسة صورة المرأة الأثينية في الكوميديا الإغريقية القديمة، انظر:

- عثمان، فاتن (٢٠١٨)، " ثورة النساء بين الحقيقة والخيال: تأملات في كوميديا "ليسيستراتي" لأريستوفانيس"، *مجلة أوراق كلاسيكية*، إشراف: أ. د. علي عبد التواب، جامعة القاهرة، عدد ١٥، ٣٠٧-٣٢٠.

[2] - Pla., *Aul*., 120-122.

فأنا أفعل ذلك بدافع إخلاصي ومن أجل صالحك
كما يليق بأخت شقيقة."

ثم تبدأ بالإشارة إلى نقيصة الثرثرة الملازمة للمرأة loquax، وعجزها عن كبح جماح لسانها عن الكلام nec muta والخداع falsus الذي يكمن في داخلها، وتنكر وجود أي امرأة فاضلة optuma femina منذ أن كانت الواحدة أسوأ من الأخرى alia alia peior (البيتان ١٣٩-١٤٠)، حتى وإن كانت هي نفسها[١]. كل هذا تمهيد يهدف إلى استباق أية تحفظات حول حديثها القادم، فلا تتعرض لأي لوم لأنها ستخالف ما هو متوقع من تبعية المرأة لولي أمرها. لذلك فهي تنتقي كلمات تؤكد على حقها في المشاركة في شئون الأسرة مثل: أخت شقيقة germanam sororem (البيت ١٢٢)، والأقرب إليك proximam (البيت ١٢٨)، وأشاركك participem (البيت ١٣٢)، وكذلك لأحدثك في أمر عائلي rem familiarem (البيت ١٣٤). فتكرار استخدام الضميرين "أنت" tuus و"أنا" meus في (الأبيات ١٢٠؛ ١٢٧؛١٣٠؛١٣٤) يدل على العلاقة التبادلية بين ميجادوروس ويونوميا، وفي (الأبيات ١٢٨-١٣٢) يردد الشطر الثاني من كل بيت ما ورد في صدره:

"tibi proximam me mihique esse item te;

---

[١] – ترى كراوسّ أن القراءة الأولى لهذا المشهد يترك انطباعاً بأن يونوميا شخصية كوميدية ثرثارة **alazon** تتظاهر بأنها حكيمة لكنها غير مدركة تماماً لسلوكها لأنها تشتكي من النساء الثرثارات، بينما هي تظهر وكأنها واحدة منهن. انظر:

- Krauss, Amanda Neill (2004), *Untaming the Shrew: Marriage, Morality and Plautine Comedy*, PhD Diss., Austin: University of Texas, 41.

تشير الناقدة بريِر أن انتقاد المرأة وإظهار نواقصها هو شرط أساسي للتمتع بروح الدعابة عند بلاوتوس، وتضيف أن شخصية المرأة المزعجة هي شخصية شائعة بشكل كبير في الكوميديا الرومانية. انظر:

- Barber (2011) 73.

ita aequom est quod in rem esse utrique arbitremur
et mihi te et tibi <me> consulere et monere;
neque occultum id haberi neque per metum mussari,
quin participem pariter ego te et tu me ut facias[1].”

"فأنا الأقرب إليك وكذلك أنت الأقرب إلي
وكم هو مناسب أن يفكر كل منا فيما فيه مصلحة الآخر
وأن أقدم لك المشورة وأحذرك، وكذلك الأمر بالنسبة لك
وألا يكون هناك ما يُخفى أويُحتفظ به خشية الحديث عنه
وبدلاً من هذا أدعك تشاركني، وأنت تفعل هذا معي كذلك."

بعد هذا الحديث المطول يمنح بلاوتوس يونوميا أحد التعبيرات الخاصة بالمرأة وهو "سأحبك" amabo، لتصل إلى مغزى ما تريد وتقدم عرضها الأخير واقتراحها بضرورة أن يتخذ ميجادوروس زوجة له uxorem ducere (الأبيات ١٤٧-١٥٧) بعد إحجامه عن الزواج لفترة طويلة. وعندما تستشعر يونوميا المقاومة من أخيها لفكرة الزواج، تبدأ في التخلي عن رقتها ولطفها اللذين افتعلتهما في بداية حديثها لتتحول إلى امرأة متسلطة وينطبق عليها ما وصفت به النساء من قبل من كونهن غير فاضلات، وذلك عندما تطلب من أخيها أن ينفذ ما أمرته به:

“Heia, hoc face quod te iubet soror[2].”
"حسناً، افعل ما تأمرك به أختك."

وقد بلغ تأثير يونوميا على ميجادوروس مبلغه، إذ استجاب لطلبها وبدأ في تقبل فكرة الزواج، وعلى الرغم من أنه ذكر في لحظة حقيقة أنه لا يقبل أن تختار له أخته عروساً، إلا أنه سرعان ما تروق له الفكرة ويبدي انصياعاً لنصائح أخته في الزواج (الأبيات ١٥٣-١٥٥). وتقترح يونوميا عليه الآتي:

---

[1] - **Pla., *Aul*., 128-132.**
[2] - **Pla., *Aul*., 147.**

“Cum maxima possum tibi, frater, dare dote;
sed est grandior natu: media est mulieris aetas[1].”

"أستطيع أن أدبر لك امرأة تدفع صداقاً كبيراً يا أخي؛
ولكنها أكبر سناً: إنها امرأة في منتصف العمر."

فيرفض ميجادوروس بشدة اقتراح يونوميا، ولماذا يقبل بالزواج من امرأة في منتصف العمر إن كان بإمكانه أن يتزوج بالأصغر سناً من الفتيات العذراوات. وقد علل لرفضه هذا بأنه إذا حدث وأن حملت هذه العروس من قبيل الصدفة فإن أبنائها مما لا شك سينشأون أيتاماً (الأبيات ١٦١-١٦٥)، في حين أن الفتيات العذروات عمرهن أطول، وفرصتهن في الحمل أيسر من النساء الأكبر سناً. كما يرفض الزواج من امرأة تقدم له صداقاً لأن هذا الأمر يمثل له نوعاً من أنواع العبودية، فيقول:

“istas magnas factiones, animos, dotes dapsiles,
clamores, imperia, eburata vehicla, pallas, purpuram,
nil moror quae in servitutem sumptibus redigunt
viros[2].”

"هذه العائلات العظيمة، المتعجرفة، ذوات الصداق الكبير
والصوت العالي، والأوامر، والعربات المزينة بالعاج، والعباءات،
والملبس الأرجواني، فأنا لا أبقي على أشياء بسخائها تقود الرجال
إلى العبودية."

يقدم ميجادورس بعد ذلك صورة للمرأة المثالية من وجهة نظره، كما يلقي الضوء، في الفصل الرابع من خلال حديثه إلى نفسه، على مساوئ الزواج من امرأة ثرية تقدم صداقاً كبيراً[٣]. فهو يختار فايدريا ابنة يوكليو لأنها لا تملك صداقاً، لأنه يرى أن

---

1 - Pla., *Aul*., 158-159.

2 - Pla., *Aul*., 166-169.

٣ – لدراسة موضوع الزوجات الثريات في المجتمع الروماني باعتباره خلفية اجتماعية لمسرحية "أولولاريا"، انظر:

كنز البخيل: فتاة تقية أم ثروة ذهبية

سياسة الرجال الأثرياء في الزواج من فتيات فقيرات بلا صداق ستجعل نسيج المجتمع أكثر تماسكاً، وتجعل الزوجات أكثر طاعة لأزواجهن، وتقلل من تكاليف الحياة الزوجية:

"et multo fiat civitas concordior,

.....

et nos minore sumptu simus quam sumus[1]."

"وسوف يكون المجتمع أكثر ترابطاً

.....

وسوف نكون أقل استنزافاً مما نحن عليه الآن."

ويرى ميجادورس أن فايدريا وإن كانت لا تملك صداقاً إلا أنها لديها شخصية فاضلة نبيلة وهذا من وجهة نظره يمثل صداقاً كافياً:

"dum modó morata recte veniat, dotata est satis[2]."

"مادامت ستأتي بخلق قويمة، فهذا صداق كاف."

ثم يدلي بعبارات هجومية على الزوجات الثريات اللاتي يطالبن بحقوق ومتطلبات مبالغ فيها نظير ما يدفعنه من صداق، فهن يستنفدن موارد أزواجهن المالية على مظاهر الترف والبذخ من ملابس أرجوانية purpurae، وحلي ذهبية aurua، وخادمات ancillae، وبغال muli، وعربات vehicla، عندئذ سيطالب الزوج بدفع الحقوق للصائغ aurifex، وبائع الصوف lanarius، والخياط indusiarius، ولصابغي الألوان الأرجوانية violarii، وصانعي الأحذية وغير ذلك (الأبيات ٤٧٥-٤٩٥). ويختتم ميجادوروس انتقاده لتلك الظاهرة بأن الصداق يصيب الأزواج بالبؤس والإفلاس، لأن

- Moore, T. J. (1998), *The Theater of Plautus: Playing to The Audience*, University of Texas Press, 160-161.

[1] - Pla., *Aul*., 481, 484.

[2] - Pla., *Aul*., 239.

مال الزوجة يمنحها الكثير من الحرية والرغبة في الاستقلال أكثر مما يقبله غرور الرجل، فهو يقول:

"nam quae indotata est, ea in potestate est viri;
dotatae mactant et malo et damno viros[1]."

"لأن من لا تدفع صداقاً ، تخضع لسلطة زوجها
أما ذوات الصداق فيدمرن أزواجهن بالأذى والخسارة."

بانتقاد ميجادورس لإسراف الزوجات اللاتي يتزوجن بصداق، وبتقديمه قائمة بالكماليات المنزلية التي تتناقض بشكل صارخ مع خيوط العنكبوت التي تتدلى من الحوائط وتزين بيت يوكليو المهمل، إنما يدين الجشع والأنانية اللتين جسدهما يوكليو تماماً مثلما أدان البذخ والإسراف. وينهي ميجادوروس حديثه باستحضار الصورة الصادمة للجندي االجائع الذي يطالب رب البيت بأجره، فلا يجد الأخير فضل أموالٍ لكي يقدمها للجندي، فقد بددها عن بكرة أبيها على متطلبات زوجته، مما يدفع الجندي المسكين إلى الرحيل دون أن يأخذ أجره (الأبيات ٢٢٦-٢٣١).

كانت محاورة ميجادورس ويونوميا موضع نقاش بين النقاد والدارسين، وكان جوهر النقاش في هذا المشهد هو سرعة تغير رأي ميجادورس في موضوع الزواج من الرفض إلى القبول، وهو الأمر الذي فسره البعض بأنه إما يعود إلى خطأ في التفسير، أو كان المقصود منه إحداث نوعٍ من التأثير الهزلي. وربما لم يتعرض ميجادورس لأي تغيير حقيقي في مشاعره لأنه كان ينوي الزواج من الفتاة التي شغف بها قلبه من قبل أن تفاتحه أخته في موضوع الزواج، لكنه خشي من مصارحتها في بادئ الأمر برغبته هذه فترفض، نظراً للتفاوت الكبير في عمريهما، إلى جانب الفارق الكبير في المستويين الاجتماعي والاقتصادي. لذا أراد ميجادورس أن يأخذ يونوميا إلى حديث

[1] - **Pla., *Aul*., 534-535.**

ملئ بعبارات الود، والتقدير، والامتنان حتى تستسلم لرغبته عندما يعرض عليها الأمر. وهذا ما حدث بالفعل في نهاية محاورتهما، إذ قالت له:

"Di bene vortant[1]."

"فلتوفقك الآلهة لما فيه الخير."

لقد رفض ميجادورس الزواج من امرأة متوسطة العمر تقدم صداقاً كبيراً، على الرغم من أنها زيجة لائقة به، وأظهر حماساً للزواج من فايدريا العذراء العفيفة، على الرغم من كونها فقيرة ولن تستطيع تقديم صداق، بسبب الرغبة المتأججة داخل نفسه تجاه هذه الفتاة، والتي ظهرت من خلال استخدامه لبعض التعبيرات الشائعة في قوائم علم النفس الروماني على أن قائلها تشتعل داخله الرغبة الجنسية والعاطفة اللاعقلانية[٢]. ومن هذه التعبيرات ما قاله عندما فاتحته أخته في موضوع الزواج وهو:

"Ei occidi[3]."

"آه لقد قتلتني."

ونظراً لأن موضوع الصداق هو نقطة خلاف رئيسة في مسرحية "أولولاريا"، وشرط أساسي لملاءمة الفتاة للزواج في المجتمع الروماني فسيتم مناقشته بشكل منفصل لاحقاً.

بعد موافقة يوكليو على طلب جاره الزواج من ابنته تُقام الأفراح، وتحتل مراسم الاستعداد لحفل الزواج الفصل الثالث كله وجزءاً من الفصل الرابع، حيث يعهد ميجادورس إلى الطهاة بيثوديكوس Pythodicus، وأنثراكس Anthrax، وكونجريو Congrio بشراء أطعمة العرس وإعدادها، وجلب الفتيات الراقصات والموسيقيات،

---

1 - Pla., *Aul*., 175.

٢ – لمناقشة هذه النقطة، انظر:

- Konstan (1977) 314.

3 - Pla., *Aul*., 150.

ويتم توزيعهم بالتساوي على بيتي يوكليو وميجادوروس (الأبيات ٢٧٨-٢٨٠). وتدور (الأبيات ٢٥٧-٤٧٤) في سلسلة مرحة من المواقف والصور الكوميدية التي تبرز بخل يوكليو الشديد وقلقه المتواصل على جرة الذهب من تواجد الضيوف الأغراب الذين حلوا بالبيت لإعداد الحفل، مما اضطره في نهاية الفصل الرابع إلى حسم أمره، وقرر نقل الذهب إلى مكان آخر بعيداً عن البيت (الأبيات ٤٤٧-٤٥٠). وفي المشهد الأول من الفصل الخامس يذهب يوكليو إلى معبد الربة فيديس Fides[١] ليخبئ الكنز في المحراب (الأبيات ٦٠٧-٦١١). إلا أنه يرى نذير سوء مما يضطره مرة أخرى إلى نقل الذهب خارج حدود المدينة، حيث يتوقف العمل بقوانين التجارة والزواج المختصة بالمدينة، وبالتالي تحدث الانتهاكات فيحل الاغتصاب محل الزواج الرسمي، بينما تحل السرقة محل التبادل التجاري القانوني[٢]. فيُسرق ذهب يوكليو بعد أن نقله خارج حدود المدينة، حيث سرقه ستروبيلوس Strobilus، العبد المملوك للشاب ليكونيديس، عندما أمره الأخير بمراقبة سير أحداث العرس في الوقت الذي يذهب فيه إلى أمه يونوميا ليعترف لها بما اقترفه من ذنب. وفي أثناء مراقبة ستروبيلوس للحفل كشف أمر الذهب فسرقه تاركاً يوكليو تأكله الحسرة والألم، ويعتصر الحزن قلبه، فنجده ينتحب قائلاً:

"perditíssimus ego sum omnium ín terra;
nam quid mi ópust vita, qui tántum auri

---

١ – فيديس هي ربة الثقة والأمانة الرومانية والنية الحسنة **bona fides**، وكان معبدها فوق تل الكابيتول، حيث يوقع السناتوس معاهدات روما مع المدن الأجنبية، وتقوم الربة فيديس بالحماية أثناء ذلك. وقد لعبت هذه الربة دوراً أخلاقياً هاماً في الحياة الخاصة والعامة في روما. عن أهمية الربة فيديس في الفكر الروماني، انظر:

- Franko, George Fredric (1995), "*Fides, Aetolia,* and Plautus' *Captivi*", *TAPhA* ,Vol. 125, 162.

٢ – انظر:

- Owens, William M. (1994), "The Third Deception in *Bacchides*: *Fides* and Plautus' Originality", *AJPh,* Vol. 115, 388.

perdidí, quod concustódivi
sedúlo? egomet me défraudavi
animúmque meum geniúmque meum;
nunc eó alii laetíficantur
meo málo et damno. pati néqueo[1].”

"أنا أكثر الجميع هلاكاً على وجه الأرض
إذ ما حاجتي للحياة أنا الذي فقدت الكثير من الذهب
مما حرسته بعناية فائقة
فقد احتلت على نفسي وروحي ورغبتي
والآن يسعد ببؤسي ودماري الآخرون
لم أعد أقوى على الاحتمال."

فيظهر يوكليو على خشبة المسرح وقد فقد الثقة في جمهور المشاهدين بعد أن كان يبوح لهم بأسراره قبل أن يُسرق ذهبه، لكن الأمر قد تغير الآن لأنه أصبح يعتقد أنهم من تآمروا عليه وأفشوا سره للسارق (الأبيات ٧٠٤-٧٢٦)[٢].

في هذه الأثناء يكون ليكونيديس قد واجه أمه بكل ما فعل، وهنا تظهر شخصية يونوميا مرة أخرى بصورة مغايرة للصورة النمطية الشائعة عن المرأة، فتبدو أكثر إيجابية ونشاطاً وتضامناً مع مشكلة ابنها، وتعده أن تذهب إلى أخيها ميجادوروس وتخبره بحقيقة الفتاة التي يريد أن يتزوجها، لاسيما عندما سمعت صرخات فايدريا تتعالى من وراء الكواليس عندما فاجأتها آلام المخاض. ولأول مرة يمنح بلاوتوس

---

1 - Pla., *Aul*., 721-728.

يحث رثاء يوكليو المشاهدين على الشعور بأنهم في مكانة أفضل منه، ولم يكن ذلك بسبب موقف يوكليو المقهور الذي يجعله ينتحب مثل النساء فحسب، ولكن بسبب فشله الواضح في ممارسة ضبط النفس، والتصرف كما يتصرف الرجال. انظر:

- Dutsch (2008) 147.

٢ - تشير باربِر إلى أن الأشخاص الذين يعانون من الاغتراب نفسه من الجمهور سيستفيدون بصفة شخصية مما حدث ليوكليو، كما سيستفيدون من تحول يوكليو اللاحق. انظر:

- Barber (2011) 154.

فايدريا بيتين في مسرحية "أولولاريا" لتعبر، بصوتها فقط دون الظهور على خشبة المسرح، عن نفسها وآلامها وأوجاعها أثناء الولادة، فنجدها تقول:

"Perii, mea nutrix. obsecro te, uterum dolet.
Iuno Lucina[1], tuam fidem[2]!"
"إنني اموت يا قابلتي، أتوسل إليك، بطني تؤلمني
فلتساعديني! يا يونو لوكينا."

هذان البيتان المذكوران أعلاه هما تقليد مسرحي شائع في الكوميديا الرومانية يتم توظيفه للإعلان عن ميلاد طفل جديد، فهما نموذج شهير معبر عن آلام الولادة والصراخ من أجل المساعدة[٣]. وقد كان لهذين البيتين تأثيرهما على يونوميا التي

---

[1] – يونو هي المقابل الروماني للربة هيرا **Hera** الإغريقية، وهي ابنة الإله ساتورنوس وزوجة الإله يوبّيتر، وأم الإله مارس **Mars**. وهي راعية المرأة الرومانية التي تقوم بمساعدتها أثناء الوضع. أما لقب لوكينا فربما يشير إلى كلمة **lux** بمعنى "ضوء" مما يصف الربة يونو بأنها مرسلة الضوء. أو أن لقب لوكينا يشير إلى بستان يونو لوكينا الذي تم إنشاؤه في (عام ٣٧٥ ق.م.) في معبد يونو لوكينا. انظر:

- Varr., *De Ling. Lat.*, 5, 49; 69.

كما ذكر الشاعر أفيديوس **Ovidius** (٤٣ق. م.– ١٨/١٧م.) في ديوانه "التقاويم" ***Fasti*** أن يونو أخذت اسم لوكينا إما من ذلك البستان، أو لأنها مصدر الضوء **lucis habes**. انظر:

- Ov., *Fast.*, 2, 435-454.

لتحليل نص أوفيديوس عن لقب لوكينا، انظر:

- Palmer, Robert (1970), *The Archaic Community of the Romans*, Cambridge Cambridge University Press, 127.

ووفقاً لذلك ربما يكون بلاوتوس قد تعمد استخدام عبارة يونو لوكينا ليشير إلى بستان لوكينا وبذلك يعيد إلى الذاكرة أحد الأماكن التي خبأ فيها يوكليو جرة الذهب، وهو بستان سيلفانوس **Silvanus** (البيت ٦٧٤).

[2] **- Pla., *Aul.*, 691-692.**

[٣] – انظر في ذلك:

- Dutsch (2008) 112.

كنز البخيل: فتاة تقية أم ثروة ذهبية

كانت متشككة في صحة اعتراف ليكونيديس، لكن جاءت صرخات فايدريا بمثابة دليل أقنع يونوميا بأن حديث ليكونيديس هو حديث الصدق فقررت مساعدته (البيتان ٦٩٤-٦٩٥)[١]. كما وظفت صرخات فايدريا باعتبارها أداة درامية تعمل على خلق شعور ملح لدى ليكونيديس يدفعه إلى الاقتراب من يوكليو بقصد تصحيح الخطأ الذي ارتكبه في حق فايدريا وطلب يدها للزواج. ولأنه لا يمكن أن يتم زواج فايدريا وإعادة دمجها في المجتمع إلا بالكشف عن الحقيقة، سواء فيما يخص اغتصابها أم فيما يخص جرة الذهب، فقد ذهب ليكونيديس بالفعل إلى يوكليو، واعترف له بما كان منه، وجاء اعترافه ينطوي على حوار ساخر بينه وبين يوكليو البائس لفقد ذهبه، تصادمت فيه المقاصد المختلفة لكل منهما. فقد كان عقل كل منهما يعمل في اتجاه خلاف الآخر، أما عقل يوكليو فلم يبرح التفكير في الكنز المسروق الذي رحلت الروح في إثره، وأما عقل ليكونيديس فقد توقف به الزمن عند حادثة اغتصاب فيدريا ولذلك ذهب معتذراً ليوكليو، الذي تلقف الاعتذار بالقبول ظانّاً أنه اعتذار عن سرقة الكنز. وكأن كلاً منهما ينشد ضالة في غير موضعها.

لقد برع بلاوتوس في تصوير مشهد التعرف المليء بالالتباسات وسوء الفهم لكلا الطرفين، اللذين جاء انفعالهما وردود أفعالهما بصورة كوميدية مرحة[٢]. فعلى سبيل المثال يقول يوكليو:

---

[١]- ترى كراوسّ أنه على الرغم من أن دور يونوميا في مسرحية "أولولاريا" كان صغيراً، إلا أنه دور هام لأنها تساعد في حل الأزمة الرئيسة في المسرحية التي حيكت حولها الأحداث. فاقتراحها الزواج يعطي سبباً مقنعاً لميجادوروس لينتقل إلى الحديث عن فايدريا في المقام الأول. وتدخل يونوميا مرة أخرى لإثنائه عن زواجه هو جزء لا يتجزأ من قراره. وتخلص الناقدة إلى أن دور يونوميا يضمن سير الأحداث التي خطط لها الكاتب بسلام. انظر:

- Krauss (2004) 46.

[٢] – وفقاً لنظرية سيجال في الكوميديا الرومانية فإن بلاوتوس، وهو يحاول أن يضفي البسمة ويزيل الكآبة، كان يقلب مواقف الحياة الرومانية والقيم الاجتماعية رأساً على عقب في مجتمع كانت تحكمه قواعد صارمة ومحافظة ولديه التزام كبير. انظر:

- Segal (1987) 13.

“tu illam scibas non tuam esse: non attactam oportuit[1].”
"أنت تعلم أن تلك لم تكن من حقك: وكان من الأجدر ألا تلمسها."

فيرد عليه ليكونيديس قائلاً:

“Ergo quia sum tangere ausus, haud causificor
quin eam ego habeam potissimum[2].”
"طالما أنني قد تجرأت ولمستها،
فليس هناك ما يمنعني من الاحتفاظ بها بشكل خاص."

فتوظيف بلاوتوس اسم الإشارة المؤنث "تلك" illam في البيت الأول من الأبيات المذكورة أعلاه ليكون موضعه من الإعراب مفعولاً به مباشراً، يخلق نوعاً من التورية المزدوجة التي يمكن أن تشير إلى كل من الجرة aula والفتاة virgo في آن واحد، فيجمعهما اسم الإشارة في موضع يصبحان فيه شيئاً واحداً. هذه العلاقة الثنائية بين جرة الذهب والفتاة هي جوهر الموضوع والنقطة المركزية التي يتم التأسيس لها طوال مسرحية "أولولاريا"، فالفتاة هي الذهب الحقيقي الذي كان أولى برعاية يوكليو وحمايته من أن تمتد إليه يد بسوء. ففي مساواة السرقة بالاغتصاب في هذا المشهد، الأكثر إبداعاً بين مشاهد مسرحية "أولولاريا"، تبدو لنا فايدريا بشكل أساسي وكأنها إحدى ممتلكات يوكليو المادية، وذلك عندما تتوحد ابنته مع جرة الذهب فيصبح مصير الأولى مرتبطاً بما سيحدث للثانية مع الفرق الشاسع بينهما، فواحدة تُنزع روحه من بين جنبيه ولا يفقدها، وهي جرة الذهب، وأما الأخرى فلا يعبأ بها في أي وادٍ هلكت. فيأتي رد فعل يوكليو:

“ut id quod non tuom esset tangeres[3]?”
"ما الذي جعلك تلمس ما لا تملكه."

---

1 - Pla., *Aul.*, 754.
2 - Pla., *Aul.*, 755-756.
3 - Pla., *Aul.*, 740.

وبمجرد أن تتكشف الأمور ويتلاشى سوء الفهم يصاب يوكليو بالذهول ويُفيق على صفعة مدوية، لم تدر بخلده من قبل، فقد تهاوى كل شئ، وتصدعت الأرض تحت قدميه، وما عادت تحمله ساقاه، فقد هدم ليكونيديس حائط المركز الاجتماعي فوق رأسه، ورأس ابنته المسكينة، وأطاح ستروبيلوس ذلك العبد البائس بأحلام الثراء. لقد فقد يوكليو السيطرة على ممتلكاته وفشل في توفير الحماية لأسرته، فذهب كل شئ وبلا رجعة، فهو يقول:

"Ei mihi, quód ego facinus ex te aúdio[1]?"

"وآسفاه، أي جريمة أسمع عنها منك."

بعد أن يتوقف الضحك في هذا المشهد تبدأ خطوة اندماج فايدريا وأبيها يوكليو في المجتمع من جديد. ويتم هذا عندما يكشف العبد ستروبيلوس لليكونيديس عن خبيئة نفسه بعثوره على جرة من الذهب، وعندما يواجهه سيده بحقيقة الكنز المسروق، فما يكون منه إلا أن يتعهد برده مقابل أن ينال حريته. فقد فتح له هذا الكنز باباً يدلف منه إلى حياة النبلاء، باب ظن أنه لا سبيل إلى فتحه، فهو سيبدل حياته القاسية، وسيغير وجه الكون من حوله، وسيكتب لنفسه بذهبه قدراً جديداً ما كان يجرؤ أن يراه في أحلامه. وبالفعل كان له ما أراد وما سعى إلى تحقيقه. بعد ذلك يعيد ليكونيديس الذهب ليوكليو (الشذرات ٨٤– ٩٥)، الذي تشهد نهاية مسرحية "أولولاريا" تحولاً خطيراً في شخصيته، فنجده يهب الذهب لليكونيديس في شكل صداق باعتباره مكافأةً له على إعادته إياه، وعلى زواجه من ابنته (الشذرتين ١٣–١٤).

تنتهي مسرحية "أولولاريا" بأن أصبحت فايدريا قادرة على الاندماج في المجتمع من خلال الزواج بصداق كبير من الشاب الذي اغتصبها، وتستعيد عفتها وطهارتها، وتبدأ دورها الجديد في المجتمع باعتبارها امرأة متزوجة وأماً كما خطط الإله لار تماماً

---

1 - Pla., *Aul*., 796.

في بداية روايته للأحداث. وتتوفر ليوكليو أسباب السعادة التي حُرم إياها مراراً، فقد ران على قلبه وما كان يراها أو يسمع بها لأن حواسه كلها كانت مجندة للحفاظ على جرة الذهب، فهو الآن لم يستعد هذه الجرة فحسب، بل واكتسب صهراً وحفيداً في آن واحد، واستعاد دوره في المجتمع باعتباره رب أسرة يستحق الاحترام والتقدير، فهدأت نفسه وسكنت روحه، وأصبح لأول مرة قادراً على النوم:

"nec noctu nec diu
quietus umquam servabam eam: nunc dormiam[1]."

" لم أذق طعم الراحة لا بالليل ولا أثناء النهار
في أي وقت عندما كنت أحرسها: الآن فقط سيمكنني النوم."

من القضايا الهامة التي أثيرت خلال أحداث مسرحية "أولولاريا" وجاءت إنعكاساً لوضع المراة الرومانية آنذاك هي قضيتا الاغتصاب والصداق، فقضية الاغتصاب أثارتها ستافيلا عندما صورت حجم المعاناة التي يمكن أن تتكبدها الفتاة إذا ما تعرضت للاعتداء الجنسي، لاسيما إذا أثمر هذا الاعتداء جنيناً. أما قضية الصداق فقد أبرزها ميجادورس من خلال حديثه عن صفات الزوجة المثالية ومساوئ الزوجة ذات الصداق. وقد شكل كل من الاغتصاب والصداق نقطتين معياريتين هامتين كانتا تعيقان زواج الفتاة في المجتمع الروماني، وتمنعاها من ممارسة دورها الاجتماعي باعتبارها زوجةً وأماً. ولعله من المناسب الآن إلقاء مزيد من الضوء على هاتين القضيتين في سياق الواقع الاجتماعي المنعكس في مسرحية "أولولاريا".

---

1 - Pla., *Aul.*, fr. 30.

المشاكل المتعلقة بزواج الفتاة الرومانية من خلال مسرحية "أولولاريا"

أولاً: الاغتصاب

كانت الكوميديا القديمة في أكثر موضوعاتها تصور شخصية الزوجة أو المحظية أو الخادمة، أما الفتاة العذراء فقلما ظهرت، وكذلك الحال في الكوميديا الحديثة. وربما يعود ذلك إلى أن المساحة المتاحة أمام الفتاة لتتفاعل خارج بيتها كانت محدودة للغاية، فالرقابة المشددة التي تخضع لها من قبل أفراد أسرتها لا تدع مجالاً لها لذلك. مثلت الفتاة في المجتمع الروماني في منتصف العصر الجمهوري عنصراً أساسياً وضرورياً في بناء المدينة وتنظيم الدولة التي تقوم على استقرار الحياة الأسرية، فقد كان دور الفتاة الرئيسي في المجتمع الروماني يتمثل في إقامة علاقات أسرية من خلال اقترانها بزوج مواطن، فتندمج أسرتها بأسرة من قُدر له أن يكون زوجها، مما يعزز ويقوي الشبكات الاجتماعية. وتقع على عاتق الوصي المسئولية الاجتماعية التي تحتم عليه تزويج من يتولى الوصاية عليها، ومن ثم فهو ملزم من الناحية الأخلاقية بتدبير صداق الفتاة، وإن لم يلزمه القانون بذلك.

كانت المعايير الرئيسة التي يجب توفرها في الفتاة، وتجعل راغبي الزواج يقبلون عليها هي عفتها وطهارتها وتقواها وتمتعها بالاحترام، تلك المعايير التي ينساق وراءها من لم تنتكس فطرته ويجني عليه عقله. وبقدر توافرها في الفتاة يكون تقدير المجتمع لها[1]. وإذا شابت هذه المعايير شائبة، كأن تتعرض الفتاة للاغتصاب، اهتزت مكانتها الاجتماعية لأنها لم تعد قادرة على القيام بوظيفتها الأساسية باعتبارها زوجة وأماً، إن لم تتزوج من مغتصبها. لذلك وجب حماية الفتاة وصيانتها من عبث العابثين، ومجون الفاسقين. وهذا الدور أُنيط بالأب القيام به، فإن لم يكن هناك أب ينوب عنه ابنه أو

---

[1] – لمزيد من التفاصيل عن القيمة الاجتماعية للمرأة في روما القديمة، انظر:

- McGinn, T. A. (1998), *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*, New York: Oxford University Press, 10.

أخوه، وإن لم يتوفرا انتقلت الحماية إلى من سواهما من الأقارب الجديرين بالقيام بهذا الدور. فقد كان شبح الاغتصاب يهدد استقرار المجتمع، وكان أبو الفتاة باعتباره الوصي عليها يتأثر به كثيراً، فقد كان يضر بمركزه الاجتماعي تعرض ابنته لهذا الحدث الجلل مثلما يضر الفتاة نفسها، وإن كان النصيب الأكبر من الضرر يقع على الأب. ويشير سنيكا Seneca (٤ ق.م.-٦٥ م.) إلى أن الطرف المتضرر أو الضحية – ويقصد هنا الأب وليس الفتاة– كان يحق له الاختيار بين أمرين، إما زواج المتهم من الفتاة، أو إيقاع عقوبة الموت عليه[١].

لعب موضوع الاغتصاب دوراً بارزاً بشكل خاص في الكوميديا الحديثة، لذلك نجده موضوعاً شائعاً في الكوميديا الرومانية، يوظفه الكاتب المسرحي باعتباره أساساً يبني عليه موضوع المسرحية لضمان أن يتزوج البطل من البطلة في النهاية[٢]. ولا يكون التركيز طوال العرض على الحدث المروع نفسه، أو إمكانية زواج الفتاة من مغتصبها، بل يكون التركيز على الأضرار الاجتماعية التي تتكبدها الفتاة نتيجة لهذا الفعل المشين[٣]. كما يحاول الكاتب المسرحي إبراز تقوى الفتاة طوال المسرحية من

---

[1] - **Sen., *Contr*., 2, 5.**

لمزيد من المعلومات عن اغتصاب الفتيات في المجتمع الروماني، انظر:

- Sen., *Contr*., 2, 6.

لدراسة الاختلافات بين تناول موضوع الاغتصاب في الكوميديا الرومانية والحياة الواقعية، انظر كلاً من:

- Packman (1993) 6-7; Duckworth (1994) 291-292.

[٢] – تشير فانثام إلى أنه عندما يريد الشاب الزواج من الفتاة التي أحبها ورغب فيها، فإنه يلجأ إلى اغتصابها لضمان زواجه منها. انظر:

- Fantham, Elaine (1975), "Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy", *Phoenix*, Vol. 29, 53-54.

[٣] – لمناقشة هذا الموضوع، انظر:

- Stott, Andrew (2004), *Comedy: The New Critical Idiom*, New York, Routledge.

خلال الاحترام الموجه إليها من أحد الشيوخ، أو من خلال ولاء الزوجة لزوجها، أو تبجيل الفتاة للآلهة[١] مثلما حدث مع فايدريا. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الاحترام الموجه للفتاة هو شرط أخلاقي أكثر من كونه شرطاً جسدياً فيما يتعلق بعفتها، لأنه قد تكون هناك ظروف تعرضت فيها الفتاة للاغتصاب رغماً عنها، لكن براءتها من الفعل تجعلها لا تزال عفيفة. ويتضح هذا المعنى من خلال الاحترام الموجه من الإله لار إلى فايدريا، وثنائه على عفتها وتقواها رغم اغتصابها وحملها، إلى جانب توصيفات ميجادوروس التي جسدت فضائل فايدريا، فالثناء الذي أظهره كل من الإله لار وميجادورس يكفل لفايدريا النهاية السعيدة التي تنتظرها. ومما يرسخ فضائل فايدريا كذلك هو أن اغتصابها حدث أثناء أحد احتفالات الربة كريس، وهو الاحتفال الديني الوحيد الذي كان مسموحاً للعذراء بالخروج من منزلها لحضوره[٢]. وكان من الشروط الأساسية التي يجب أن تتوافر في الفتاة المشاركة في هذا الاحتفال عفتها وطهارتها ومثاليتها وتمتعها بالأخلاق الحميدة، وهذا يسلط الضوء ضمنياً على عفة فايدريا وتقواها. كما أن هذا الاحتفال كان يُقام ليلاً، وهو سبب شائع للاغتصاب في الكوميديا الرومانية، مما أسهم في جعل فايدريا لم تتعرف على مغتصبها. وما يسترعي الانتباه هنا أنه منذ أن كانت عزلة الفتاة وعدم خروجها من البيت هي القاعدة في المجتمع الروماني، لذا حرص كتاب الكوميديا على أن يأتوا بأعذار معقولة ومقبولة لخروج الفتاة ومن ثم اغتصابها. وكان الاحتفال الديني هو أحد هذه الأعذار القابلة للتصديق لخروج الفتاة من بيتها ورؤية الشاب لها والوقوع في حبها.

في نهاية المسرحية يأتي حل الأزمة الرئيسة لموضوع الاغتصاب عن طريق زواج الفتاة من الشخص الذي اعتدى عليها مما يسمح للفتاة بالاندماج في المجتمع من

---

١ – انظر في ذلك:

- Segal (1987) 21.

2 - Cic., *De Leg*., 2, 21.

جديد. كما يؤدي ذلك إلى إسقاط الجريمة الواقعة على الشاب والعفو عنه بسهولة دون أن تُمس أخلاقه وفضائله بسوء، ولا يعاني مما عانته الفتاة من هدر لكرامتها وإساءة لعائلتها. فالشاب ليكونيديس لا يقر بمسئوليته عن اغتصاب فايدريا، بل يلجأ للتبرير ومحاولة الدفاع عن نفسه وتأكيد براءته بإرجاع أسباب جريمته إلى أمور خارجة عن سيطرته، فنجده في أحد الأبيات يلوم التدبير الإلهي:

"Deus impulsor mihi fuit, is me ád illam inlexit[1]."

"إنه الإله من حرضني، وجذبني نحو هذا."

وفي بيت آخر يبرر خطيئته بالنبيذ والحب

"Quia vini vitio atque amoris feci[2]."

" فعلت هذا بسبب زلة النبيذ والحب."

وفي بيت ثالث يرى أنه إندفاع الشباب:

"Cereris vigiliis, per vinum atque impulsu
Adulescentiae[3]."

"أثناء احتفالات كريس، تحت تأثير النبيذ واندفاع الشباب."

هذا التفاوت في الخطأ واللوم يكشف بشكل كبير عن تفاوت المعايير الرومانية في الحكم على المرأة والرجل. حيث كان يغض الطرف عن انحرافات الرجل، بينما ينصب المشانق للمرأة ولأسرتها إن أخطأت، حتى وإن كانت مجنياً عليها.

ثانياً: الصداق

على الرغم من تصريح ميجادوروس بأن الفتاة التي لا تملك صداقاً هي فتاة مثالية، إلا أن هذا الأمر كان مخالفاً للواقع المنتشر في المجتمع الروماني آنذاك، إذ كان يرى في مثل هذا الأمر نقيصة تحول بين الفتاة والزواج، ومن ثم نبذها اجتماعياً،

---

1 - **Pla., *Aul*., 737.**
2 - **Pla., *Aul*., 745.**
3 - **Pla., *Aul*., 795.**

لأن الصداق كان رمزاً لتشارك العلاقات الاجتماعية وتداول الثروة بين الأسر. ووفقاً للقانون الروماني فإن المرأة التي تتزوج بلا صداق تدفع بالعلاقات الاجتماعية نحو الانهيار[١]. وتتضح المخاطر الناجمة عن زواج الفتاة بدون صداق في مسرحية أخرى لبلاوتوس بعنوان "ثلاث عملات صغيرة" *Trinummus* عندما تقدم أحد الرجال للزواج من أخت الشاب لسبونيكوس Lesbonicus [٢] بدون صداق مراعاة لضيق حاله، فخشي لسبونيكوس أن يعتقد الناس أنه قد وهب أخته محظية إذا ما زوجها بدون صداق، وما يترتب على هذا الأمر من الإساءة إلى سمعته، وحينئذ تلوك سيرته الألسنة، فيتجرع الذل والهوان والعار[٣].

كان الصداق ميثاقاً اجتماعياً بدونه يصبح الزواج اعتماداً لا سنداً، وهو تأمين وضمان لتماسك المجتمع ككل[٤]. وعلى الرغم من أهمية الصداق في المجتمع الروماني، إلا أن هناك عداءً كبيراً تجاه الزوجات اللاتي يقدمن الصداق، ويتضح ذلك من خطبة كاتو Cato (٢٣٤-١٤٩ ق.م.) "عن الصداق" *De Dote* التي حفظها أولوس جلّيوس Aulus Gellius (١٢٥-١٨٠ ق.م.)[٥]، وجاءت في سياق المناقشات

---

١ – انظر في ذلك:

- Braund, Susanna Morton (2008), "Marriage, Adultery, and Divorce in Roman Comic Drama", in *Satiric Advice on Women and Marriage from Plautus to Chaucer*, ed. by Warren S. Smith, University of Michigan Press, 67.

٢ – لسبونيكوس هو ابن الثري الأثيني خارميديس **Charmides**، وأثناء سفر أبيه بدد أمواله على ملذاته ولم يعد قادراً على دفع صداق أخته عندما طلبها صديق له للزواج. مما اضطر كالّيكليس **Callicles**، وهو الصديق المخلص الذي ائتمنه خارميديس على سر الكنز المدفون في بيته قبل سفره، إلى إرسال أحدهم سراً ليحضر له جزءاً من الكنز المدفون، ثم يقدمه للسبونيكوس باعتباره صداقاً حتى تتمكن أخته من الزواج. انظر: عتمان (١٩٨٩) ٤٤-٤٥.

3 - Pla., *Trin.*, 688-693.

٤ – عن محاولة كونستان لإثبات هذا الأمر في مناقشاته لمسرحية "أولولاريا"، انظر:

- Konstan (1986) 41-43.

5 - Gell., *Noct. Att.*, 10, 23, 4.

حول قانون فوكونيوس Lex Voconia (عام ١٦٩ق.م.)[١]. فقد عارض كاتو بشدة في هذه الخطبة أن تكون للزوجة ممتلكات منفصلة عن زوجها، منذ أن كانت تمنحه الصداق عند الزواج على سبيل القرض لا على سبيل الهبة، وعندما تغضب منه تأمر العبد الخاص بها بمطاردته وإزعاجه[٢]. فالنقطة المحورية هنا أن الصداق يمنح الزوجة حرية الإنفاق كيفما شاءت، إلى جانب إمدادها بالدعم النفسي. ولعل ما زاد من تفاقم هذا الأمر حملات الرومان المستمرة ضد هانيبال أثناء الحرب البونية الثانية التي أدت إلى ابتعاد الأزواج عن بيوتهم لفترات طويلة، وتركهم لزوجاتهم مستقلات يدرن شئون البيت بأنفسهن. وقد أدى نجاح روما في حملاتها إلى ازدياد ثروة مواطنيها، وبالتالي ارتفعت قيمة الصداق والميراث، وأصبح الأزواج يعتمدون بدرجة كبيرة على صداق زوجاتهم، وعندما أدركت النساء هذه الحقيقة، ازدادت طلباتهن الترفيهية[٣].

اقترن هذا الوضع بظهور حالات الزواج المسمى "بدون سلطة" sine manu، وهو نوع من الزواج تخضع فيه الزوجة إلى سلطة أبيها بموجب القانون على الرغم من زواجها، وذلك لحمايتها والحفاظ على أموالها إذا ما انفصل الزوجان، مما منح الزوجة

---

[١] – نسبة إلى فوكونيوس **Voconius** (تريبون عام ١٦٩ق.م.)، وهو مشرّع هذا القانون الذي حمل اسمه. وكان هذا القانون يحجّم من الحقوق التي تتمتع بها المرأة في القانون الخاص بالميراث للحد من الثروة الممنوحة لها، والتي كانت تنفق على أمور عديمة الفائدة. وقد تم تخفيف بنود هذا القانون فيما بعد وأصبحت المرأة تحصل على حقوقها كاملة في الميراث إذا كانت امرأة حرة ولديها ثلاثة أبناء، أما إذا كانت امرأة محررة فلابد أن يكون لديها أربعة أبناء حتى تحصل على حقوقها كاملة. انظر:

- *Encyclopedic Dictionary of Roman Law* (1991), Vol. 43, ed. by Adolf Berger, The American Philosophical Society, s.v. "Lex Voconia".

[2] - Gell., *Noct. Att.*, 17, 6, 8-10.

[٣] – لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع، انظر:

- Moore (1998) 160.

تفوقاً أكبر في القوة والمال[١]. وقد أدى انتشار هذا النوع من الزواج، إلى جانب هزيمة الرومان في معركة قانّاي Cannae (عام ٢١٦ ق.م.)[٢]، إلى تشريع قانون يسمى أوبّيوس Lex Oppia (٢١٥ق.م.)[٣] للحد من إسراف النساء على الأمور الترفيهية. إلا أن النساء توحدن للعمل على إلغائه (عام ١٩٥ ق.م.) في الوقت الذي عُرضت فيه لأول مرة مسرحية "أولولاريا". لذا فربما جاء حديث ميجادوروس لأخته يونوميا إنعكاساً للقلق الذي ساد المجتمع الروماني وكان يتعلق بارتفاع قيمة الصداق، لاسيما بعد إلغاء قانون أوبّيوس الذي كان يحد من تضخم هذه الظاهرة. وربما قصد بلاوتوس دعوة جمهوره إلى إعادة النظر في مسألة الصداق مرة أخرى بالإشارة إلى مسئولية ثروة المرأة وإسرافها عن الاضطرابات الاجتماعية، مثلما يفعل تماماً جشع الرجل وطمعه وأنانيته.

---

[١] – لمناقشة هذا النوع من الزواج، انظر:

- Christenson, D. (2014), "A Roman Treasure: Religion, Marriage, Metatheatre and Concord in *Aulularia*", in *Plautine Trends: Studies in Plautine Comedy and its Reception*, ed. by Perysinakis, Ioannis and Evangelos Karakasis, Berlin: Germany, 23.

[٢] – نسبة إلى مدينة قاناي التي دارات بالقرب منها رحى هذه المعركة بين جيش قرطاجة **Carthago** بقيادة هانيبال وجيش روما بقيادة القنصل ماركوس مينوكيوس **Marcus Minucius** (القنصل الثاني لعام ٢١٦ ق.م.)، وانتهت المعركة بهزيمة الرومان هزيمة ساحقة. انظر:

– نصحي (١٩٧٨) ٢٧٨.

[٣]– نسبة إلى جايوس أوبّيوس **Gaius Oppius** (تريبون العامة لعام ٢١٥ ق.م.). وكان يُحظر بموجبه على النساء ارتداء الكثير من الحلي الذهبية، والملابس الأرجوانية، وركوب العربات الرومانية إلا في الأعياد الدينية العامة. وكان ذلك يهدف إلى استثمار الثروة في الحرب بعد هزيمة قانّاي. وعندما تم إلغاء هذا القانون، عارض كاتو هذا بشدة خشية ازدياد نفوذ النساء، ومن ثم مطالبتهن بالمشاركة في الحياة السياسية والسيطرة على الرجال، إلا أنه تم إلغاء القانون. انظر:

- *Oxford Encyclopedia of Women in World History* (2008), ed. by Bonnie G . Smith, Oxford University Press, s.v. "Lex Oppia Repeal Action".

الخاتمة

كانت الكوميديا الإغريقية الحديثة والكوميديا الرومانية تهتمان بتناول الموضوعات التي تتعلق بالأسرة والمجتمع. وكانت الفتاة التي تعتبر جزء لا يتجزأ من تكوين الروابط بين الأسر عن طريق الزواج تلعب دوراً محورياً هاماً في تطوير الأحداث الرئيسة لمسرحية "أولولاريا" على الرغم من أنها لم تظهر على خشبة المسرح ولم تتحدث، باستثناء صرخة ألم عندما جاءها المخاض. ولكن تشابك دور هذه الفتاة مع شخصيات أخرى يجعل منها شخصية محورية تدور في فلكها جميع الشخصيات والأحداث، بل وتتطور حولها هذه الشخصيات سلباً وإيجاباً. فبدونها لم يجد الإله لار باعثاً للكشف عن جرة الذهب، ولما تحملت ستافيلا شتائم وإهانات يوكليو، ولولاها ما رفض ميجادورس الزواج من امرأة في منتصف العمر تقدم صداقاً، وما قارن بين أخلاقها الحميدة وتطلعاتها المحدودة من ناحية، وبين سلوك الزوجات الثريات من ناحية أخرى، ولولاها ما كان لدى ليكونيديس دوافع للتصالح مع عائلة يوكليو، ولما أدرك يوكليو نفسه أن الذهب الحقيقي ليس في قطع ذهبية بل في فتاة تقية نقية.

جاءت مسرحية "أولولاريا" نتاج للثقافة الشعبية الرومانية وانعكاساً لوضع المرأة في الحياة الواقعية التي لم يكن مسموحاً فيها بظهور الفتاة في الأماكن العامة حيث تجري أحداث المسرحية، لذلك كان ظهورها نادراً في المسرح الكوميدي. فلم تظهر في مسرحية "أولولاريا" سوى ثلاث شخصيات نسائية فقط، لأن القيود المفروضة على المرأة جعلتها لا تمثل مادة ثرية للضحك. فجسد بلاوتوس شخصية الفتاة الرومانية الصامتة، وجعل لسان حالها شخصية نسائية أخرى كان مسموحاً لها أن تظهر في الأماكن العامة، وأن تتعامل مع الرجال، وهي شخصية الخادمة ستافيلا التي تميزت بالإخلاص وخفة الظل والعطف. وقد أسهمت شخصيتها في استثارة الضحك من خلال المواقف الكوميدية التي جمعتها بسيدها يوكليو، والتي كانت دوماً تلقي الضوء على جشع هذا الرجل وأنانيته. كما أثرت المسرحية بنوع من التعليقات مماثلة لتلك

التي كانت تؤديها الجوقة في الكوميديا الإغريقية القديمة. وجسد بلاوتوس شخصية نسائية ثالثة في مسرحية "أولولاريا" هي شخصية الأم والأخت يونوميا، التي أسهم دورها في حل الأزمة العاطفية لابنها ليكونيديس عن طريق إقناع أخيها ميجادوروس بالإقلاع عن الزواج من فايدريا. كما جسدت يونوميا طبيعة العلاقة التي من الممكن أن تجمع بين الأخ وأخته، والأم وابنها، بالإضافة إلى إبرازها بعض الصفات التي اشتهرت بها حينئذ المرأة الرومانية ذات المستوى الاجتماعي المتدني مثل الثرثرة والخداع والشر.

لم يغفل بلاوتوس عن أهمية الدور الذي تلعبه الآلهة في حياة الإنسان اليومية، وحاجته إلى كسب رضاها، فحاول التعبير عن هذا الدور عندما جعل من يلقي الافتتاحية شخصية مقدسة، هي شخصية الإله لار، الذي أكد أن عدم الكشف عن الكنز سببه قلة احترام البشر للآلهة والتقاعس عن تقديم فروض الولاء إليها.

كما نال العبيد قسطاً وفيراً من اهتمام بلاوتوس في مسرحية "أولولاريا"، فقد طور هذا الكاتب من شخصيات العبيد لدرجة أنها أصبحت تختلف اختلافاً واضحاً عن شخصيات نظيرتها في واقع المجتمع الروماني، فأسند إليها أدواراً مهمة فعالة قادرة على دفع الأحداث وتطورها والتأثير على سيرها في اتجاهات محددة.

كانت مسرحية "أولولاريا" لبلاوتوس هي كوميديا إغريقية، قام بمواءمتها لتعرض على الجمهور الروماني بعد أن صاغها في اللغة اللاتينية. وعلى الرغم من أن شخصياتها إغريقية، وكذا كانت أحداثها وأسماء أبطالها، إلا أن بلاوتوس لم يلتزم في مواءمته بالنص الأصلي، وإنما جاءت محاكاته يتخللها قدر من الأصالة، فلم يتردد بلاوتوس في استخدام أسلوبه الخاص لملاءمة النص مع العقلية الرومانية بما في ذلك من إشارات إلى المؤسسات الرومانية، والممارسات القانونية، والمشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تؤرق الشعب الروماني في منتصف العصر الجمهوري، وهذا

ما أدى إلى إثراء هذا العمل وتميزه، فجاءت "أولولاريا" مسرحية رومانية في ثوب إغريقي.

مختصرات المصادر

- Caes., *Bell. Gall.*, Caesar, *Bellum Gallicum.*
- Cic., *De Div.*, Cicero, *De Divinatione*.
- Cic., *De Leg.*, Cicero, *De Legibus*.
- Cic., *De Orat*., Cicero, *De Oratore*.
- Cic., *Epis. Ad Att.*, Cicero, *Epistulae ad Atticum.*
- Cic., *Epis. Ad Quint. Frat.*, Cicero, *Epistulae Ad Quintum Fratrem.*
- Cic., *In Verr*., Cicero, *In Verrem.*
- Cic., *Philip*., Cicero, *Philippicae.*
- Gell., *Noct. Att.*, Gellius, *Noctes Atticae.*
- Ov., *Fast*., Ovidius, *Fasti*.
- Pla., *Aul.*, Plautus, *Aulularia*.
- Pla., *Trin*., Plautus, *Trinummus.*
- Plin., *Hist. Nat*., Plinius, *Historia Naturalis*.
- Plut., *Aem. Paul*., Plutarchus, *Aemilius Paulus*.
- Plut., *Mor., Con. Praec*., Plutarchus, *Moralia, Coniugalia Praecepta*
- Poly., *Hist*., Polybius, *Historiae*.
- Sen., *Contr*., Seneca, *Controversiae*.
- Val. Max., *Fac. et Dic. Mem*.,Valerius Maximus, *Facta et Dicta Memorabilia*.
- Varr., *De Ling. Lat*., Varro, *De Lingua Latina*.

قائمة المصادر

- Aulus Gellius (1998), *The Attic Nights*, ed. with an English trans. by J. C. Rolfe, Cambridge.
- Caesar (1917), *The Gallic War*, Vol. I, ed. and trans. by H. J. Edwards, *LCL*.
- Cicero (1923), *De Senectute, De Amicitia, De Divinatione*, ed. with an English trans. by William Armistead Falconer, Cambridge, Harvard University Press, Cambridge, London.
- …… (1935), *In Verrem*, ed. and trans. by L. H. G. Greenwood, *LCL*.
- ……. (1943), *De Republic, De Legibus*, ed. and trans. by C. W. Keyes, *LCL*.

- …… (1988), *De Oratore*, ed. with an English trans. by H. Rackham, *LCL*.
- …… (1999), *Letters to Atticus*, Vol. III, ed. and trans. by D. R. Shackleton Bailey, *LCL*.
- ……. (2010), *Philippics 1-6*, ed. and trans. by D. R. Shackleton Bailey, revis. by John T. Ramsey, *LCL*.
- Ovidius (1959), *Ovid's Fasti*, Vol. II, ed. with an English trans. by James George Frazer, *LCL*.
- Plautus (2011), *Amphitryon, The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives*, Vol. I, ed. and trans. by Wolfgang de Melo, *LCL*.
- Pliny (1963), *Natural History*, Vol. III, ed. with an English trans. by H. Rackham, A.C. Andrews and D.E. Eichholz, *LCL*.
- Plutarch (1986 repr), *Lives*, Vol. I, ed. with an English trans. by Bernadotte Perrin, *LCL*.
- ……. (1928), *Moralia*, Vol. II, ed. with an English trans. by Frank Cole Babbitt, *LCL*.
- Polybius (1923, 1926), *The Histories*, Vols. III, VI, ed. with an English trans. by W. R. Paton, London.
- Seneca the Elder (1974), *Declamations*, Vol. I, *Controversiae*, Books 1-6, trans. by Michael Winterbottom, *LCL*, Harvard University Press.
- Valerius Maximus (2000 repr), *Factorum ac Dictorum Memorabilium*, Vol. II, ed. and trans. by D. R. Shackleton Bailey, *LCL*.
- Varro (1993 repr), *On the Latin Language*, Vol. I, ed. and trans. by Roland G. Kent, *LCL*.

قائمة المراجع الأجنبية

- Berens, E. M. (2009), *The Myths and Legends of Ancient Greece and Rome*, Amsterdam.
- Braund, Susanna Morton (2008), "Marriage, Adultery, and Divorce in Roman Comic Drama", in *Satiric Advice on Women and Marriage from Plautus to Chaucer*, ed. by Warren S. Smith, University of Michigan Press, 39-70.
- Christenson, D. (2014), "A Roman Treasure: Religion, Marriage, Metatheatre and Concord in *Aulularia*", in *Plautine Trends: Studies in Plautine Comedy and its Reception*, ed. by Perysinakis, Ioannis and Evangelos Karakasis, Berlin: Germany, 13-42.
- Duckworth, George E. (1994),*The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*, University of Oklahoma Press.

- Dutsch, Dorota (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices*, Oxford: Oxford University Press.
- …….. (2012) "Genre, Gender, and Suicide Threats in Roman Comedy", *CW*, Vol. 105, 187-98.
- Fantham, Elaine (1975), "Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy", *Phoenix*, Vol. 29, 44-74.
- Franko, George Fredric (1995), "*Fides*, *Aetolia*, and Plautus' *Captivi*", *TAPhA*, Vol. 125, 155-176.
- Gunderson, Erik (2000), *Staging Masculinity: The Rhetoric of Performance in the Roman World*, Ann Arbor.
- Harrison, A. R. W. (1998 2nd edn.), *The Law of Athens*, Vol. I, The Family and Property, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Konstan, D. (1977), "The Social Themes in Plautus' *Aulularia*", *Arethusa*, Vol. 10, 307-20.
- …….. (1986), *Roman Comedy*, Ithaca, London: Cornell University Press.
- Leigh, Matthew (2002), *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford: Oxford University Press.
- Lowe, N. J. (1987), "Tragic Space and Comic Timing in Menander's Dyskolos", *BICS*, Vol. 34, 126-8.
- McGinn, T. A. (1998), *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*, New York: Oxford University Press.
- McLeish, Kenneth (1976), *Inside the Ancient World: Roman Comedy*, Houndmills Basingstoke Hampshire, MacMillan Education Ltd.
- Moore, T. J. (1998), *The Theater of Plautus: Playing to The Audience*, University of Texas Press.
- Owens, William M. (1994), "The Third Deception in *Bacchides*: *Fides* and Plautus' Originality", *AJPh*, Vol. 115, 381-407.
- Packman, Z. M. (1993), "Call It Rape: A Motif in Roman Comedy and Its Suppression in English-Speaking Publications", *Helios*, Vol. 20, 42-55.
- …….. (1998), "The Plot of the 'Typical' Roman Comedy: Ancient Scope and Modern Focus", *Akroterion*, Vol. 43, 23-31.
- Palmer, Robert (1970), *The Archaic Community of the Romans*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Segal, Erich (1987 2nd edn.), *Roman Laughter: The Comedy of Plautus* Oxford: Oxford University Press.
- Sharrock, Alison (2009), *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Spaeth, Barbette (1996), *The Roman Goddess Ceres*, Austin: University of Texas Press.
- Stewart, Roberta (2012), *Plautus and Roman Slavery*, Blackwell, Oxford.
- Stott, Andrew (2004), *Comedy: The New Critical Idiom*, New York, Routledge.
- Treggiari, S. (2002), *Roman Social History*, Routledge.

القواميس والمعاجم

- *A Greek-English lexicon* (1940), Henry George Liddell and Robert Scott, Oxford Clarendon.
- *Greek and Roman Mythology A to Z* (2004 repr), ed. by Kathleen N. Daly, New York.
- *Encyclopedic Dictionary of Roman Law* (1991), Vol. 43, ed. by Adolf Berger, The American Philosophical Society.
- *The Oxford Encyclopedia of Women in World History* (2008), ed. by Bonnie G. Smith, Oxford University Press.

الرسائل العلمية الأجنبية

- Barber, Helen E. (2011), *Plautus and the Sentimental Ideal of the Roman Family*, Durham Theses, Durham University Press. Accessed 18/3/2018 at: http://etheses.dur.ac.uk/809/
- Feltovich, Anne C. (2003), *Women's Social Bonds in Greek and Roman Comedy*, PhD Dissertation, University of Cincinnati. Accessed 1/2/2018 at:
https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1311691038&disposition=inline
- Krauss, Amanda Neill (2004), *Untaming the Shrew: Marriage, Morality and Plautine Comedy*, PhD Dissertation, Austin: University of Texas. Accessed 1/1/2018 at:
file:///C:/Users/Faten/Downloads/kraussa03348.pdf

قائمة المراجع العربية

- بلاوتوس (٢٠١٣)، *جرة الذهب*، ترجمة وتقديم عبد المعطي شعراوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

- عبد الجواد، أحمد فهمي (٢٠١٢)، "آداب التحية في الكوميديا الرومانية"، في *أعمال المؤتمر الدولي الثالث: التأثير والتأثر بين الحضارات القديمة*، جامعة عين شمس، *مجلة مركز الدراسات البردية* ١٠-١٦.

- عثمان، أحمد (١٩٨٩)، *الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي*، الكويت.

- عثمان، فاتن (٢٠١٨)، " ثورة النساء بين الحقيقة والخيال: تأملات في كوميديا "ليسيستراتي" لأريستوفانيس"، *مجلة أوراق كلاسيكية*، إشراف: أ. د. علي عبد التواب، جامعة القاهرة، عدد ١٥، ٢٩١-٣٤٦.

- نصحي، إبراهيم (١٩٧٨)، *تاريخ الرومان: منذ أقدم العصور حتى عام ١٣٣ ق.م.*، جزء ١، الجيزة.