جمهور المسرح الروماني : دراسة في نوعيته وأهميته وعناصر تكوينه (*)

د. نجوان محمد حمدي
مدرس بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية
كلية الآداب – جامعة القاهرة

الملخص:

يتناول هذا البحث جمهور المشاهدين في المسرح الروماني، ويدرس نوعيته وأهميته والعناصر التي يتألف منها. واعتماداً على عدد وافر من الأدلة النصية الداخلية يثبت هذا البحث أيضاً أن كلمة "المشاهدين "spectatores أكثر ملائمة من كلمة "المستمعين "audientes في وصف اولئک الذين يرتادون المسارح لمشاهدة العروض المسرحية، اما عن أهمية جمهور المسرح فيؤكد هذا البحث أنه بدون الجمهور يفقد العرض المسرحي قيمته. يؤكد هذا البحث كذلک أن النساء – جنباً إلى جنب مع الرجال– قد وجدن طريقهن إلى المسرح الروماني، ولهذا السبب، فقد أولى شاعرا الكوميديا بلاوتوس وترنتيوس اهتماماً كبيراً بجمهور المشاهدات، وذلک عن طريق تقديمهما للشخصيات النمطية النسائية مثل الزوجات والمربيات وبائعات الهوى. ولما كانت أغلبية المشاهدين من العبيد، فقد نجح بلاوتوس وترنتيوس في تصوير شخصية العبد النمطية، وبشكل غير مباشر تم انتقاد الأوضاع الاجتماعية الظالمة التي كان يقاسى منها العبيد في المجتمع الروماني. فكان لابد على الكتاب الرومان مثل بلاوتوس الذي كان مستوعبا لما حدث في تاريخ روما من تمرد هؤلاء العبيد على سادتهم فكان لابد ان يعالج من خلال مسرحياته هذه المشكلة التي كانت متواجده في المجتمع الروماني من خلال التوضيح أن العبيد لهم حقوق عند سادتهم مثل حقهم في حمايتهم و رعايتهم

(*)**مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٢) العدد (٢) يناير ٢٠٢٢.**

The spectators of Roman Theatre

Abstract

A Study of their Quality, Importance, and the Elements of their composition

This research deals with the spectators of Roman theatre, and studies their quality, importance and the elements of which they consisted. Depending on a lot of textual internal evidences this research proves also that the word “spectators” is more suitable than the word “audience” for qualifying the theatre goers. This research affirms that without the spectators who watch the theatrical performances, the theatrical performances become useless. This research asserts also that women - alongside men - found their way to Roman theatre, and so, Plautus and Terence paid much attention to the female spectators through delineating the female typical characters, e.g. the matrons, the nurses and courtesans, As the majority of spectators was slaves, Plautus and Terence succeeded in delineating the typical character of slave, and so, the unjust social conditions of slaves in Roman society were indirectly criticized. So it was important to the Roman writers like Plautus who understood what happened in the history of Rome when the slaves revolted against their owners to solve this problem through his plays. He explained that slaves had their rights from their owners like the right of caring and protection.

Roman Theatre ; Spectators ; Audientes

المقدمة:

يُعرف المعلم الأول أرسطو Ἀριστοτέλης (322 - 384 ق.م.) التراجيديا في كتابه " الشعر **Περί Ποιητικής**" كما يلى :-

“Εστιν ούν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καί τελείας , **μέγ**εθος **έχ**ούσης, ηδυσμ**ένω** λ**όγω, χω**ρίς **έ**κάστ**ώ** τ**ών** είδ**ών έν** τοίς μορίοις, δρ**ώντων** καί ού δί’ άπα**γγ**ελίας, δι’ **έλέ**ου καί φόβου περα**ίν**ουσα τ**ήν** τ**ών** τοιούτω**ν** πα**θ**ημάτω**ν** κά**θ**αρσι**ν** "[1]

"التراجيديا محاكاةً لفعلٍ جادَ كامل ذي حجم معين، في لغة منمقة تختلف طبيعتها باختلاف أجزاء (المسرحية)، بواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد، وبحيث تؤدي إلى تطهير (النَفس) عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات".

يقول إبراهيم حمادة إن النقاد المسرحيين في تفسيرهم لهذا التعريف قد ذهبوا في دروب متشعبة، ولعل أقرب تفسير إلى روح ذلك التعريف الأرسطي ما قيل عن أن الدراما – بوجه عام – تتكون من عناصر جوهرية هى:

1- حكاية (أي نص درامي).

2- تُصاغ الحكاية في شكل فعلي حدثي (أي تمثيلي) لا سردي (أي عن طريق الحكي).

3- تُصاغ الحكاية في لغة منمقة.

4- يؤدي الحكاية ممثلون.

5- تؤدي الحكاية أمام جمهور.

كان لزاماً على الدراما أن تقدم الإمتاع لا التنوير فقد كان بوسعها تبهج وتؤثر ولكنها لم تكن قادرة على إثارة الجمهور عن طريق ذكر المشاكل والقضايا الأساسية وأصبح الجمهور بدوره متكيفاً مع الجو الاحتفالي ومع الهدف الذي كانت المسابقات تقوم من أجله.(٢)

وعن العنصر الأخير الذي يناقشه هذا البحث وهو جمهور المسرح يقول إبراهيم حمادة إن كلمة "المسرح" تطلق – أساسا – على المبنى الذي يضم خشبة للتمثيل ومقاعد لجمهور المشاهدين. (٣)

يدور المحور الأول في هذا البحث حول نوعية qualitas جمهور المسرح بوجه عام، وهل كلمة "جمهور" تعني جمهور "المشاهدين spectatores"، أم تعني جمهور "المستمعين audientes".

يُعتبر ماركوس ترنتيوس ڤارو M. Terentius Varro (27 - 116 ق.م) في كتابه "خمسة وعشرون جزءا عن اللغة اللاتينية De Lingua Latina Libri XXV" أول من أقحم كلمة "المستمعين audientes" في اللغة اللاتينية وربطها بجمهور المسرح، وذلك حين يقول :

" Ab auribus verba videntur dicta audio et ausculto, aures ab aveo, quod his avemus di(s)cere semper "[4]

"يبدو أن الفعلين' أسمع ، أستمع audio' و' أصغي، أنصت ausculto' قد قيلا (أي أُشتقا) من (كلمة)' آذان auribus'، وأن الآذان (قد أشتقت) من (الفعل) ' أتلهف aveo'، لأننا بهذه (الآذان) نتلهف دائما على التعلم".

بعد ذلك يربط ڤارو بين لهفة الأذان على الاستماع والإنصات وبين امتلاء المسرح بالجمهور ويقول :

"Propter hanc aurium aviditatem theatra replentur." [٥]

"وبسبب لهفة الآذان هذه (على الاستماع) تُملأ المسارح".

ترى الباحثة أن استنتاج ڤارو في الربط بين كلمة "أذن auris" وبين الفعل "أستمع audio" استنتاج مقبول، وذلك بعد إبدال حرف R في auris بحرف D في audio، لأن لڤارو – على حد قول Duff – آراءً جيدة في اشتقاق الألفاظ، فهو يعطي التعليل الصحيح لكلمة "الظهيرة أو منتصف النهار meridies" ويقول إنها مشتقة من كلمتي "منتصف medius" و "النهارdies"، أي أنه أبدل حرف R في "meridies" بحرف D ليكون الشكل القديم والصحيح medidies . يقول ڤارو :

"Meridies ab eo quod medius dies. D antiqui, non R in hoc dicebant, ut Praeneste incisum in solario vidi" [٦]

"(يُشتق) منتصف النهار من كونه من (كلمتي) "منتصف medius" و"النهار dies"، وكان القدماء يقولون في هذه (الكلمة) D وليس R، كما رأيتهُ (أي الشكل القديم medidies) محفورا على مزولة في (بلدة) براينستي".

يوضح Bain أن جمهور المسرح في الكوميديا اليونانية القديمة Παλαιά Κωμωδία والكوميديا اليونانية الحديثة Νέα Κωμωδία كان يتكون من مجموعة من "المشاهدين Θεαταί"، وكذلك يطلق Taplin على جمهور المسرح كلمة "المشاهدين Θεαταί "، ويقول إن هذه الكلمة تعني "أولئك الذين ينظرون إلى الأشياء"، وإنها أُشتقت من كلمة "مسرح Θέατιον " التي وردت أول مرة في القرن الخامس ق.م، وإنها كانت تعني "المكان الذي تُشاهد منه الأشياء".(٧)

تؤيد الباحثة هذا الرأي وتضيف أن كلمة جمهور "المشاهدين Θεαταί" تُشتق من الفعل "أشاهد Θεάομαι".

وكان الجمهور ينشد بإلحاح مشاهدة عروض كثيرة ومتنوعة من عروض الإمتاع ومن هنا قام ليفيوس اندرونيكوس فى مسرحياته المترجمة من اليونانية بتعديلها لتناسب الجمهور الروماني الذى كان يفتقر إلى الفكر العميق ونكتشف من خلال مسرحياته على سبيل المثال إتجاه الذوق إلى السجع rhyme والمحسنات البديعية والمؤثرات الصوتية واستخدام اللعب بالألفاظ والأمثال.(٨)

لا يوجد تحامل في تفنيدنا لرأي ڤارو الذي يرى أن جمهور المسرح الروماني كان جمهورا من "المستمعين audientes"، وليس من "المشاهدين spectatores"، ذلك لأننا نعتمد على الأدلة النصية الداخلية internal evidences textual الموجودة داخل النصوص اللاتينية الأصلية التي تدور في نطاق المسرح والدراما، فها هو ذا تيتوس ماكيوس بلاوتوس Titus

Maccius Plautus (186 - 254 ق.م) شاعر الكوميديا الرومانية يخاطب الجمهور في كوميدياته بكلمه "المشاهدين spectatores"، وذلك عندما يتحدث الإله ميركوريوس إلى الجمهور في مسرحية "أمفتريون Amphitruo" قائلاً:

"nunc Amphitruonem volt deludi meus pater : faxo probe
iam hic deludetur, spectatores, vobis inspectantibus." (٩)

"يرغب أبي (جوبيتر) أن يُخدع أمفتريون الآن، حسنا سأفعل ذلك،
سيتم خداعه هنا بالفعل، أيها المشاهدون، وتحت إشرافكم".

وفي قصيدة "فن الشعر Ars Poetica" التي يناقش فيها الشاعر الغنائي الأوغسطي كوينتوس فلاكوس هوراتيوس Q. Flaccus Horatius (27 - 65 ق.م) الدراما بشكل مفصل، نجد هذا الشاعر يستخدم كلمة " المشاهدين spectatores" للدلالة على جمهور المسرح. يقول هوراتيوس:

"Segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator" (10)

"فالأحداث التي تبلغنا عن طريق السمع تؤثر في مشاعرنا
على نحو أقل من تلك (الأحداث) التي تقع أمام أعيننا التي
نثق فيها، أي تلك (الأحداث) التي يمكن للمشاهد أن يراها بنفسه".

يعلق علي عبدالتواب على الأبيات السابقة و يوضح رأي هوراتيوس الذي يرى أن الرؤية والمشاهدة في المسرح أشد أثرا من السمع، ويضيف أن تأثير رؤية الأحداث وهي تجري أمام عيني المشاهد على خشبة المسرح أكبر بكثير من سماعها وهي تُروى من قِبَل الرسول، وذلك مصداقا للمثل اليوناني الذي يقول "العين أصدق من الأذن".(١١)

وتأكيدا لقوة تأثير المشاهدة على تأثير الاستماع في العروض المسرحية، نستشهد بعرض مسرحي كان يعتمد على المشاهدة فقط دون الاستماع، مثل عروض التمثيل الصامت (البانتومايم pantomime) التي كان

يطلق فيها لقب "البانتوميموس pantomimus" ولقب "البانتوميما pantomima" على الراقص والراقصة في هذه العروض التمثيلية الصامتة، لأنهما كانا يقلدان كل شيء، ويمثلان الموضوعات التقليدية في تلك العروض الصامتة مستعينين بالآلات الموسيقية وأغاني الكورس، وقد أطلق اليونان على هذا النوع من التمثيل الصامت اسم "الرقص الإيطالي" الذي انتشر في روما عام 22 ق.م على يد بيلاديس Pylades الذي جاء من منطقة كيليكيا Cilicia وباثيلَوس Bathyllus السكندري.(١٢)

يوضح إبراهيم حمادة مصطلح "التمثيل الصامت" ويقول إنه يشير إلى العرض المسرحي الذي يؤديه ممثلٌ واحدٌ أو أكثر دون الاستعانة بالكلام، كما يعتمد الأداء فيه بصفة أساسية على التمثيل بالحركة والإيماءة وتعبيرات الوجه لأداء معنى معين كي يدركه الجمهور، ثم يضيف أن "التمثيل الصامت" يطلق على بعض المواقف المحددة الصامتة في بعض المسرحيات الحديثة، وهى المواقف التي تعبر عنها حركات الممثلين الجسمانية دون مصاحبة الألفاظ المنطوقة.(١٣)

والمحور الثاني الذي تدور حوله هذه الدراسة يتمثل في أهمية جمهور المسرح بوجه عام وجمهور المسرح الروماني بوجه خاص.

يوجد – بلا شك – ارتباط وثيق بين "المسرح theatrum" كبناية وبين جمهور المشاهدين الذي يتواجد داخله، فإذا وُجد المسرح، وُجد معه – بالتالي – جمهور المشاهدين، وبذلك تكتمل أركان العمل الدرامي، أما اذا غاب المسرح، فإن جمهور المشاهدين يغيب معه، وبالتالي يصبح العمل الدرامي ناقصا.

وتتضح أهمية الجمهور ووجوده في المسرح ومشاهدته للعروض المسرحية مما ذكره شاعر الكوميديا الرومانية بوبليوس ترنتيوس آفير Publius Terentius Afer (159 - 195 ق.م) في مقدمة (*) prologus مسرحية "الحماة Hecyra" إلى الجمهور الذي غادر المسرح، ولم يتابع مشاهدة هذه

المسرحية عندما عُرضت أول مرة، وذلك من أجل مشاهدة إحدى مباريات الملاكمة وعروض الراقصين على الحبال، حدث هذا عام 165 ق.م، وفعل الجمهور نفس الشيء عندما قاطع عرض المسرحية نفسها للمرة الثانية عام 160ق.م، عندما سرت شائعة بين الجمهور بأن هناك مباراة بين المصارعين كانت تُجرى أثناء عرض تلك المسرحية، الأمر الذي أدى إلى انصراف الجمهور على الفور عن المسرح لمشاهدة تلك العروض الشعبية التي كانت أكثر جاذبية بالنسبة للجمهور، الأمر الذي أحدث فوضى وضجة، مما أدى إلى فشل هذه المسرحية للمرة الثانية. إذن،كان العرض المسرحي بدون جمهور يمثل عامل فشل لنجاح أية مسرحية. يضيف ترنتيوس في المقدمة أن هذه المسرحية عرضت للمرة الثالثة عام 160 ق.م، ولكن الجمهور التزم بالهدوء وتابع مشاهدتها، ولم تحدث منغصات، فحقق العرض المسرحي نجاحاً منقطع النظير.

يقول ترنتيوس عن فشل عرض مسرحية "الحماة" في المرة الأولي بسبب انصراف الجمهور عن مشاهدتها :

Hecyraest huic nomem fibulae. Hecyra quom datast, "
novae novom intervenit vitium et calamitas
ut neque spectari neque cognosci potuerit :
ita populus studio stupidus in funambulo
animum occuparat." (14)

"الحماة هو عنوان هذه المسرحية، عندما عُرضت أول مرة اعترضت طريقها كارثة غير عادية، لدرجة أنه لم يكن من الممكن مشاهدتها أو تقييمها، فلقد شُغِلَ الجمهور باللاعبين على الحبال واستولوا على اهتمامه".

وتتضح أهمية الجمهور من ارتباطه الوثيق بالمسرح كبناية تُقام فيها العروض المسرحية، ومن ثم، فإن عدم وجود المسارح يعني – ببساطة – عدم

وجود الجمهور، وبالتالي تنتفي فكرة العروض المسرحية من الأساس، ولهذا السبب لا يحبذ عبدالمعطي شعراوي فكرة وجود مسرح فرعوني عند قدماء المصريين، ويتساءل عن المناطق التي كانت توجد بها مسارح يعرض عليها قدماء المصريين أعمالهم الدرامية، ويؤكد أن التاريخ قد حفظ لنا آثارا ضخمة خالدة تشهد ببراعة الفراعنة في فنون البناء والعمارة والنحت، ولكن كل هذه الآثار الضخمة ليس فيها – على الإطلاق – ما يشير إلى وجود بناية واحدة يمكن أن يُقال عنها مسرحا تقام عليه العروض

المسرحية فى مصر الفرعونية. (١٥)

لا يؤيد حسن محسن فكرة وجود المسارح في مصر الفرعونية، لأن العروض الاحتفالية التي كان يؤديها الكهنة المصريون القدامى داخل المعابد كانت تفتقد إلى حضور الجمهور، وكذلك الدراما الدينية بطقوسها السرية كان يغيب عنها الجمهور، لأنها كانت تقام داخل المعابد وبعيدا عن الجمهور. يضيف حسن محسن أن تلك العروض الدرامية الدينية كانت تمثل مظهرا دينيا فقط، ولا تقوم دليلاً على وجود مسرح حقيقي يضم جمهورا يشاهد هذه العروض الدرامية، ومن ثم فقد انحصرت هذه العروض الدرامية الدينية في دائرة الدين داخل المعابد فقط، ولم تخرج منها إلى ساحة المجتمع كما حدث في المسرح عند اليونان. (١٦)

اذا ، تتضح أهمية جمهور المسرح في اكتمال العمل الدرامي، ذلك لأن الجمهور – على حد قول Arnott – يخلق جواً من الإثارة العاطفية والاستجابة الواعية، وهو الجو الذي يجعل من العرض المسرحي عرضا حيا، وليس إلقاءً. لا يبالغ Arnott عندما يعترف أنه بدون جمهور المسرح يفقد الشاعر الدرامي والمنتج المسرحي والممثلون قيمتهم المسرحية. يقول Arnott:

"We have still to consider a group of people who give the drama its meaning, and without whom poet, producer and actors would be useless - the audience" (17)

والمحور الثالث في هذا البحث يناقش تكوين جمهور المسرح الروماني والعناصر التي كان يتألف منها.

إن العنصر اللافت للنظر وبقوة في تكوين جمهور المسرح الروماني يتمثل فى تواجد المرأة والعبيد داخل المسرح، وهو أمرٌ كان يندر حدوثه في صفوف جمهور المسرح اليوناني.

يقول Baldry عن العروض المسرحية اليونانية إنها كانت تقام في اثنين من المهرجانات المسرحية ؛ المهرجان الأول مهرجان الليناية **Λήν**αια الذي لا نعرف الكثير عن طقوسه، ولكن هذا المهرجان كان يضم – بالتأكيد – موكباً يخترق شوارع أثينا، كما كان يضم منافسات درامية محدودة، ذلك لأن بحر إيجة كان عاصفا وقت انعقاد هذا المهرجان، ومن ثم، لم يتدفق الزائرون

من الولايات اليونانية الأخرى على أثينا. أما العروض المسرحية الكبيرة فكانت تُعرض في المهرجان الثاني وهو مهرجان الديونيسيا Διο**ν**ύσια الكبرى الذي كان يُحتفل به مع بداية موسم الإبحار، فكانت أثينا تعج بالزائرين، وفي مقدمتهم التجار وممثلو الحلفاء الذين جاءوا لتقديم الجزية السنوية، كما كان يفد إليها الرحالة المشتاقون لرؤية الأكروبوليس Ακρόπολις، والبارثينون παρ**θ**ενών **وغيرهما من** العجائب في أثينا، أجمل مدينة في بلاد اليونان، يُضاف إلى كل هؤلاء مواطنو أثينا. أما عن حضور الأثينيات وتواجدهن في صفوف الجمهور اليوناني يقول Baldry إنه لا يوجد دليل قوي على جلوس النساء بشكل منفصل عن الرجال في المسرح، ولكن ربما كانت الحرائر ελεύ**θ**εραι يجلسن مع القوامين عليهن من رجال عائلاتهن.(١٨)

وعن تواجد النساء في العروض المسرحية اليونانية يقول Arnott إن هناك أمورا كثيرة لا نعرفها عن جمهور المسرح الأثيني، ومنها – على سبيل المثال – هل كان يُسمح للنساء بحضور المهرجانات المسرحية، أما Hunter فيقترح أن جمهور المسرح في أثينا كان – في مجمله – من الذكور، أما

عنصر الإناث فكان يغيب عنه.(١٩)

تميل الباحثة إلى رأي Hunter، لأنه من الصعب أن نجد إشارة واحدة لنساء كن يجلسن وسط الجمهور في المسرح اليوناني، ولأن الممثلين كانوا يخاطبون الجمهور دائما على أنه مجموعة من الذكور، سواء من الشباب أو الرجال. فمثلاً في نهاية مسرحية "الفظ **Δ**ύσκολος " لشاعر الكوميديا الحديثة مناندروس **Μέναν**δρος (291 - 342 ق.م) يخاطب العبد جيتاس **Τέτ**ας الجمهور قائلاً :

"είέν. συνησθέντες κατηγωνισμένοις
ήμίν τόν έργώδη γέρντα, φιλοφρόνως
μειράκια, παίδες, άνδρες έπικροτήσατε.(20)"

" حسناً، إن كنتم قد سعدتم بالطريقة التي اتبعناها
في صراعنا مع الشيخ المستفز (كنيمون)،
فبكل مشاعركم الطيبة صفقوا لنا، أيها الشبان،
والفتيان، والرجال".(*)

يضيف Hunter أن الرجال كانوا يشكلون غالبية جمهور المسرح الروماني، وأن عنصر النساء لم يغب عن ذلك الجمهور، لأن بلاوتوس وترنتيوس قد أعطيا مساحة لظهور النساء في كوميدياتهما، وذلك عن طريق مخاطبتهن وهن جالسات بين جمهور المسرح. يوضح Hunter أن ترنتيوس يشير– بشكل عام وبدون تحديد – إلى وجود النساء بين صفوف الجمهور أثناء عرض مسرحية "الحماة Hecyra"، كما أكد أن صراخ النساء clamor mulierum كان من أسباب فشل هذه المسرحية عند عرضها أول مرة. يقول ملقي البرولوج الثاني :

quom primum eam agere coepi, pugilum Gloria, "
comitum conventus, strepitus, clamor mulierum

(21) fecere ut ante tempus exirem foras

"فعندما بدأتُ في تقديم هذه المسرحية للمرة الأولي، اذا بالملاكمين ورفاقهم من ذوي الطموح ، بالإضافة إلى جماهير المتابعين والضوضاء وصخب النساء و صياحهم، الأمر الذي جعلني أغادر المكان قبل الأوان".

أما بلاوتوس – على حد قول Hunter – فقد أكد وجود النساء بين جمهور مسرحه، وذلك في برولوج مسرحية "القرطاجي الصغير Poenulus"، التي حدد فيها ثلاث فئات من النساء هى فئة الزوجات matronae ذوات المقام الاجتماعي الرفيع، وفئة المربيات المرضعات nutrices، وفئة بائعات الهوى meretrices . يخاطب ملقي البرولوج الزوجات ويحثهن على متابعة العرض المسرحي في هدوء :

matronae tacitae spectent, tacitae rideant,"
canora hic voce sua tinnire temperent
domum sermones fabulandi conferant,
". (22) ne et hic viris sint et domi molestiae

"فلتشاهد الزوجات (هذه المسرحية) في صمت، وليضحكن في صمت، وليخفضن هنا من تغريدهن المنغم، وليأخذن ثرثرتهن (معهن) إلى البيت، ولا يكن مصدر حملا ثقيلا على أزواجهن هنا (في المسرح) وأيضا في البيت".

وفي برولوج المسرحية ذاتها يخاطب ملقي البرولوج المربيات المرضعات اللاتي كن يشاهدن المسرحية وهن يرضعن الصغار الرضع الذين كانوا يصرخون، الأمر الذي كان يحدث صخبا وضجيجا كان من شأنهما أن يفسدا جو المسرحية. يقول ملقي البرولوج :

nutrices pueros infantis minutulos,"
domi ut procurent neu quae spectatum adferat
ne et ipsae sitiant pueri pereant fame
" (23) neve esurientes hic quasi haedi obvagiant

"فلتولي المربيات المرضعات عنايتهن بالأطفال الصغار في البيت (فقط)، وليت كل واحدة (منهن) لم تحضرهم (أي الصغار) لمشاهدة (هذه المسرحية).

ليت (المرضعات) أنفسهن يعطشن، ويتضور الصغار جوعا هنا مثل صغار الماعز".

وأخيرا وفي نفس برولوج المسرحية يخاطب ملقي البرولوج الجمهور، ويأمره أن يمنع بائعات الهوى من الجلوس على خشبة المسرح، لأن جلوسهن بهذه الطريقة المثيرة كان بمثابة الدعاية الفاضحة لمفاتنهن أمام الراغبين في اللذة المحرمة، وبالتالي فإن انصراف جمهور الرجال عن الممثلين واهتمامهم ببائعات الهوى كان أمرا من شأنه إفساد المسرحية. يخاطب ملقي البرولوج جمهور المسرح قائلاً :

Bonum factumst, edicta ut servetis mea "
scortum exoletum ne quis in proscaenio
".(24) sedeat

"إنه عمل طيب أن تنتبهوا لأوامري!
فلا ينبغي أن تجلس أية بائعة هوى
تامة النضج على خشبة المسرح".

إن شاعر الدراما الجيد لابد أن يكتب مسرحياته وعيناه على الجمهور الجالس أمامه، لأن الدراما – على حد قول محمد حمدي إبراهيم – فن مرتبط بالجماهير، لذلك فإن الدراما بالضرورة تعالج مشاكلهم، ومن خلال هذه

المعالجة يتم بناء شخصية متكاملة للفرد تساهم في خلق مجتمع متجدد الفكر والحضارة، ويضيف أن الكوميديا تهدف إلى التغيير، لأنها تهتم أساسا بالمشاكل الاجتماعية، فترى صلاح الفرد في صلاح "الجماعة"، أما التراجيديا فترى صلاح الجماعة في صلاح "الفرد".(٢٥)

واستنادا لهذا المفهوم الدرامي، نجد شاعري الكوميديا الرومانية بلاوتوس وترنتيوس يحاولان أن يقتربا سويا من القضايا الاجتماعية والإنسانية التي كانت تعاني منها العناصر المكونة للجمهور الروماني، وفي مقدمته النساء اللائي ظهرن في هيئة شخصيات نمطية Personae Typicae تعرض أمام النساء الجالسات بين الجمهور أهم القضايا التي كانت تؤرقهن.

ومن ناحية التأثير فإن معالجة بلاوتوس لأصول أعماله قد وصلت إلى قمة صياغتها في وقت كان فيه نتاج المجتمع اليوناني قد وصل إلى المجتمع الروماني المحدود في قدرته وإستيعابه وكانت الشخصيات أكثر إضحاكاً وأكثر غرابة ولذلك شرع بلاوتوس في زيادة كمية الأغاني والرقص فجعل المسرحيات كوميدية غنائية حافلة بالمرح والنهيات السعيدة وفضلاً عن ذلك هناك خاصية أكثر مهارة لهذه العملية يمكن ملاحظاتها في البرولوجات وهى تتضمن إعداد مشهد جمالي وجعليه ملائماً لبيئة المسرح وعند العرض فإن المجال الدرامي الذى أثير بواسطة الخيال لا يمكن فصله كلية عن التداخل الذى يحدثه العرض.(٢٦)

يقول إبراهيم حمادة عن الشخصيات النمطية إن كل شخصية نمطية تحمل ذات الملامح الخاصة بها والشبه ثابتة، وتظهر بها في عدة مسرحيات، ولا سيما في الكوميديا اليونانية الحديثة

والكوميديا الرومانية، ويأتي في مقدمة هذه الشخصيات النمطية التوأمان المتشابهان والجندي المغرور والعبد الخبيث وبائعة الهوى والطفيلي الأكول والطبيب الدجال.(٢٧)

وعن الشخصيات النسائية النمطية في الكوميديا الرومانية يقول حاتم

ربيع إنها كانت تشمل الزوجة matrona والمربية والمرضعة nutrix وبائعة الهوى meretrix، وإنه رغم تكرار هذه الشخصيات النسائية النمطية فإن أدوارها كانت صغيرة وغير مؤثرة، ولكن توجد بعض المسرحيات الغنية بالأدوار النسائية عند بلاوتوس، مثل مسرحية "علبة الحلي Cistellaria" التي توجد بها ست شخصيات نسائية، ومسرحية "إبيديكوس Epidicus" التي تضم أربع شخصيات نسائية، اما عند ترنتيوس فتوجد مسرحية "الحماة " التي تحتوي على خمس شخصيات نسائية.(٢٨)

وقبل أن نستعرض الشخصيات النمطية النسائية عند بلاوتوس وترنتيوس يجدر بنا أن ننوه إلى أن مثل هذا العرض لن يأخذنا إلى وجهة أخرى بعيدة عن موضوع هذا البحث، ألا وهو جمهور المسرح الروماني، لأننا في استعراضنا لهذه النماذج النمطية النسائية نكاد أن نلمح وجود رغبة عن هذين الشاعرين في إلقاء الضوء على هموم واهتمامات النساء اللاتي كن يشاهدن عروضهما المسرحية.

تظهرالزوجات في مسرحيات عديدة لبلاوتوس، منها مسرحية "أمفيتريون Amphitruo" التي تظهر فيها ألكمينا Alcmena، ومسرحية "الحمير Asinaria" التي تظهر فيها أرتيمونا Artemona، ومسرحية "جرة الذهب Aulularia" التي تظهر فيها يونوميا Eunomia، ومسرحية "كاسينا Casina" التي تظهر فيها الزوجتان كليوستراتا Cleostrata وميرهينا Myrrhina، ومسرحية "علبة الحلي Cistellaria" التي تظهر فيها فانوستراتا Phanostrata، ومسرحية "التوأمان مينايخموس Menaechmi" التي تظهر فيها زوجة مينايخموس الإبيدامني غير المسماة، ومسرحية "التاجر Mercator" التي تظهر فيها دوريبا Dorippa، وفي مسرحية "ستيخوس Stichus" التي تظهر فيها الزوجة بانيجريس Panegyris واختها غير المسماة.

أما في مسرحيات ترنتيوس، فتظهر الزوجات في مسرحية "المعذب نفسه Heautontimorumenos" في شخصية سوستراتا Sostrata، وفي

مسرحية "فورميو Phormio تظهر ناوسيستراتا Nausistrata، وفي مسرحية "الحماة Hecyra" تظهر الزوجتان سوستراتا Sostrata وميرهينا Myrrhina، وأخيرا في مسرحية "الأخوان Adelphoe" تظهر الزوجة سوستراتا Sostrata.

وتلاحظ الباحثة أن هناك كلمتين لاتينيتين لكلمة "زوجة"؛ الكلمة الأولى هى "matrona" والثانية هى "uxor"، وبمراجعة المعاجم اللاتينية[٢٩] يتضح أن الكلمتين تعنيان معنى واحد هو "زوجة"، ولكن بعد الفحص والتمعن في كوميديات بلاوتوس وترنتيوس توصلت الباحثة إلى أن كلمة "uxor" تعني "الزوجة التي ليس لها أبناء"، وقد وردت هذه الكلمة مرة واحدة في مسرحية "ستيخوس" لبلاوتوس حيث تظهر بانيجيريس Panegyris زوجة إبيجنوموس Epignomus واختها زوجة بامفيليبوس Pamphilippus، وهما زوجتان ليس لهما أبناء. أما في بقية المسرحيات عند بلاوتوس وترنتيوس فإن الزوجات اللاتي انجبن أبناء فيطلق عليهن كلمة "matronae"، فعند بلاوتوس نجد ألكمينا Alcmena في مسرحية "أمفيتريون" أماً للتوأمين هيراكليس وإفيكليس، وفي مسرحية "الحمير" نجد أرتيمونا Artemona أم الشاب أرجيريبوس Argyrippus، وفي مسرحية "جرة الذهب" نجد يونوميا Eunomia أم الشاب ليكونيديس Lyconides، وفي مسرحية "كاسينا" نجد كليوستراتا أماً للشاب يوثينيكوس Euthynicus الذي لا يظهر في هذه المسرحية، وفي مسرحية "التاجر" نجد الزوجة دوريبَا Dorippa أماَ للشاب يوتيخوس Eutychus. أما في مسرحيات ترنتيوس فتُلقب الزوجات أيضاً بكلمة "matronae"، فمثلاً في مسرحية "المعذب نفسه" تظهر سوستراتا Sostrata أماً للشاب كليتيفو Clitipho، وفي مسرحية "فورميو" تظهر ناوسيستراتا Nausistrata أماً لفايدريا Phaedria، وأخيراً في مسرحية "الحماة" نجد سوستراتا Sostrata أماً للشاب بامفيلوس Pamphilus.

يوضح بلاوتوس وترنتيوس جانبا من حقوق الزوجات الرومانيات وواجباتهن، فأما عن حقوق الزوجات فيقول بلاوتوس على لسان مينايخموس

الإبيدامني الذي يتحدث إلى زوجته في مسرحية "التوأمان مينايخموس" :

quando ego tibi ancillas, penum, "
lanam, aurum, vestem, purpuram
bene praebeo." (30)

"إذ إنني أمدك على نحو طيب بالإماء والطعام
والصوف والذهب والملابس والرداء الأرجواني".

أما واجبات الزوجة تجاه زوجها فيوضحها بلاوتوس على لسان ألكمينا في مسرحية "أمفيتريون"، حين تخاطب زوجها أمفيتريون الذي يتهمها بالخيانة الزوجية، وتوضح له مفهومها لمعني البائنة dos التي هي ركن أساسي في إتمام الزواج. تقول ألكمينا في حزن شديد:

"Non ego illam mihi dotem duco esse, quae dicitur,
sed pudicitiam et pudoremm et sedatum cupidinem
deum metum, parentam amarem et cognatum concordiam
tibi morigera ." (31)

"غير أنني لا أعتبر بائنتي تلك التي يُقال عنها بائنة،
إنما بائنتي هى الحياء والعفة والعاطفة الهادئة
وخشية الآلهة وحب الوالدين(*) والوئام مع ذوي
القربى، وطاعتي إياك".

يوضح بلاوتوس في الأبيات السابقة الأخلاق الحميدة التي يجب أن تتحلى بها الزوجة الرومانية، وجعل قمة هذه الأخلاق أن تكون "مطيعة morigera" لزوجها. وكان للزوج سُلطة imperium على زوجته، وكان على الزوجة أن تخضع راضية لهذه السلطة. يتهكم بلاوتوس في مسرحية "الحمير" على تخلي ديماينيتوس Demaenetus عن سلطته لزوجته أرتيمونا Artemona، عندما أخذ منها بائنة زواجه منها. يقول ديماينيتوس لعبده ليبانوس Libanus في ذل وانكسار :

"[32]Argentum accepi, dote imperium vendidi."

"لقد أخذتُ المال (الفضة). وبعتُ سلطتي مقابل البائنة".

أما عن سُلطة الزوج على زوجته فيشير ترنتيوس في مسرحية "المعذب نفسه" إلى غضب خريميس Chremes عندما أخطأت زوجته سوستراتا Sostrata – عن غير قصد – في حقه، وذلك عندما لم تطع سلطته عليها، فيقول لها محتدا :

certo scio"

te inscientem atque inprudentem dicere ac facere omnia
tot peccata in hac re ostendis. nam iam primum, si meum
" [33]imperium exsequi voluisses, interemptam oportuit

"إني أعلم علم اليقين إنك تفعلين وتقولين كل شئ دون قصد ودون وعي. إنك تدلين بعملك هذا على إنك ارتكبت أخطاءً كثيرة. فأولاً، لو أردت تنفيذ أمري (سُلطاني imperium)، لقتلت الطفلة".

يرى Duckworth أن الكوميديا اليونانية الحديثة والكوميديا الرومانية لم تصورا الحياة الزوجية تصوير إيجابي، بل على العكس تماماً، لقد جاءت هذه الحياة في شكل غير سار كئيب، فالزواج كان موضوعاً تقليدياً للفكاهة والضحك، لذا فلا يجب أن نأخذ الكثير عن الحياة الزوجية مأخذ الجد.(٣٤)

حقاً! لقد تندر بلاوتوس كثيراً على الحياة الزوجية بوجه عام، وعلى الزوجة الرومانية بوجه خاص، فمثلاً في مسرحية "إبيديكيوس Epidicus" يتهكم أبويكيديس Apoecidus على البائنة التي كانت تقدمها الزوجة الرومانية لزوجها عند إتمام زواجهما، ويقول لصديقه المتزوج الثري بيريفانيس Periphanes :

"pulcra edepol dos pecuniast"

"حقاً! أن البائنة مال طيب"

فيرد عليه بيريفانيس الذي يشكو من سوء معاملة زوجته له ويتهكم ساخر :

"[35]Quae quidem pol non maritast."

"بالفعل، (إنها تلك البائنة) التي تأتي من غير زوجة".

يلفت Fowler الانتباه إلى أن الزوجة الرومانية كانت تحظى بمكانة رفيعة وتوقيرا أكثر مما كانت تحظى به الزوجة اليونانية، لأنها كانت تقاسم زوجها كل الالتزامات المنزلية، وكانت هى المسيطرة الفعلية على شئون البيت، فقد كانت المسئولة عن رعاية الصغار والإشراف على إماء البيت، وكانت مشورتها ضرورية في كل الأمور العملية، أما الأمور السياسية والفكرية فنادراً ما كانت تجذب انتباهها".(٣٦)

يصور بلاوتوس الزوجات في كوميدياته وهن يجأرن بالشكوى من أزواجهن وتصرفاتهم التي تتميز بالاستهتار. فها هي زوجة مينايخموس Menaechmus تجأر بالشكوى، لأنه لا يتورع عن سرقة ملابسها ليهديها إلى خليلته إروتيوم Erotium، ونتيجة لمثل هذه التصرفات السخيفة كان من الطبيعي أن نسمع سيلاً من السباب المتبادل في كوميديا بلاوتوس بين الزوجين. تقول زوجة مينايخموس الإبيدامني في عصبية للطفيلي بنيكولوس Peniculus وهى تشكو إليه زوجها المستهتر :

Egone hic me patiar frustra in matrimonio, "
ubi vir compilet clanculum quidquid domist?
[37] atque ea ad amicam deferat"

"هل أسمح لنفسي أن أظل هنا زوجة بلا جدوى،
حيث يستولى زوجي خلسة على أي شئ في المنزل،
ويحمله إلى معشوقته".

عن أدوار المربيات والمرضعات nutrices في كوميديا بلاوتوس وترنتيوس يقول Duckworth إنها كانت ترتبط بالحدث المسرحي على نحو غير مُحكم، وكانت هذه الأدوار تتم احيانا بشكل غير واقعي لتساعد على تطوير الحبكة الدرامية، فمثلاً كانت المربية تفشي سرا يؤدي إلى اكتشاف(*) حقيقة بعض الشخصيات الأخرى.(٣٨)

ظهرت شخصية المربية والمرضعة في مسرحية واحدة لبلاوتوس هى مسرحية "القرطاجي الصغير"، حيث تظهر المربية جيدينيس Giddenis التي قامت بتربية الفتاتين أدلفاسيوم Adelphasium وأنتراستيليس Anterastilis اللتين اختطفتا في سن الطفولة من أبيهما القرطاجي هانو Hanno. وفي نهاية هذه المسرحية تقوم جيدينيس بكشف شخصية الفتاتين لتعودا إلى أبيهما القرطاجي. يصف ميلفيو Milphio عبد السيد هانو هذه المربية بالشريرة. حين يقول لسيده:

"(39)Ecce autem mala."

" أنظر، (فها هى) الشريرة".

كما تظهر المربية في مسرحيتين لترنتيوس: المسرحية الأولى مسرحية "الخصى Eunuchus" حيث تظهر المربية صوفرونا Sophrona التي لا تنطق سوى كلمة واحدة "إني أتحرك moveo" في البيت رقم 913، ولكننا نعرف من حديث الشاب الأثيني خريميس Chremes إلى بيثياس Pythias أن هذه المربية ستقدم الدلائل التي تكشف ان الفتاة التي تعيش في بيت بائعة الهوى ثايس هى مواطنة أثينية حرة اختطفت في طفولتها، ومن ثم تؤدي هذه المربية نفس الوظيفة التي تؤدي إلى عملية الاكتشاف.

أما في مسرحية "فورميو Phormio" فتلعب المربية – واسمها صوفرونا أيضاً – دورا كبيرا في اكتشاف حقيقة شخصية ابنة خريميس لكي تعود إلى أبيها. تقول صوفرونا :

Quid agam? quem mi amicum inveniam misera?"
aut quo consilia haec referam?
aut unde auxilium petam?
nam vereor, era ne ob meum suasum indigna iniuria
" [40]adficiatur

"ماذا أفعل؟ هل لي من صديق في محنتي؟
أو لمن سأسر بخططي؟ أو ممن أطلب المعونة؟
إنني أخشي أن يمس سيدتي ضرر لا تستحقه
أثناء تلمس النصح".

أما شخصية بائعة الهوى meretrix فتظهر في مسرحيات بلاوتوس بشكل غير جذاب، لأن بلاوتوس – من أجل الفكاهة – قد صور بعض بائعات الهوى في صورة البغايا الماكرات، ولم يصور عواطفهن الحقيقة نحو من يحببن.

وتأكيدا لهذه الصورة القاتمة يُجمع النقاد المسرحيون على أن بلاوتوس قد صور بائعات الهوى في صورة الخبيرات بالعلاقات الجنسية المحرمة، كما قدمهن في صورة مادية بعيدة تماماً عن العلاقات العاطفية الرومانسية، لأن المال يمثل– بالنسبة لهن – العنصر الحاسم في تقديم أنواع

المتع واللذات الحسية غير الشرعية لزبائنهن، ومن ثم ظهرت بائعات الهوى عند بلاوتوس في صورة خالية من الأحاسيس والعواطف الصادقة [٤١]، فمثلاً في مسرحية "الحمير" لا تستحى بائعة الهوى فيلاينيوم Philaenium من أن ترقد بجوار العجوز العاشق ديماينيتوس Demaenetus في فراش ابنه أرجيريبوس Argyrippus الذي تعشقه. يدور أحد المشاهد الغرامية الماجنة المثيرة بين ديماينيتوس وبائعة الهوى هذه على مرأى من ابنه، وكل ذلك يحدث من أجل حصول هذه المرأة على المال. يستخف ذلك الأب بمشاعر ابنه وهو يسأله :

Numquidnam tibi molestumst, gnate mi, si haec"

? " nunc mecum accubat [42]

"يا ولدي، ألا يضايقك لو ترقد هذه (المرأة) معي الان؟".

وعشق بائعة الهوى للمال يظهر في مسرحية "علبة الحلي" عندما لا تعترض بائعة الهوى جيمناسيوم Gymnasium على أن يطارحها العجوز العاشق الغرام، وبعد طول مساومة منه على أجرها يطارحها الغرام، ولكن يبدو أنها لم تُعجب بموهبته وقدراته في الغرام، فتتهكم عليه وتسخر منه قائلة :

"negotioli bellissimi senices soletis esse.[43]"

"من عادتكم، أيها العجائز، أن تكونوا شديدي البراعة في المساومة (على الأجر)".

أما بعض بائعات الهوى في مسرحيات ترنتيوس، مثل ثايس Thais في مسرحية "الخصي" وباكخيس Bacchis في مسرحية "الحماة"، فيظهرن في شكل نبيل يدعو إلى الاحترام، ولكن على عكس ثايس وباكخيس توجد عند ترنتيوس فئة من بائعات الهوى لا هم لهن سوى الارتزاق من مهنة البغاء، فها هي ذي القوادة سيرا Syra في مسرحية "الحماة" تحرض بائعة الهوى فيلوتيس Philotis على استغلال طالبي المتعة المحرمة واستنزاف أموالهم. تقول القوادة سيرا لفيلوتيس :

" ergo propterea te sedulo,
et moneo et hortor ne te quoiusquam misereat,
quin spolies mutiles lacers, quemque nacta sis."

"لذا فإنني – من أجل هذا السبب بعينه، –
أنصحك وأطلب منك ألا تشفقي على أحد..
اسرقي، اسلخي، قطعي كل من يقع في قبضتك".

فترد عليها فيلوتيس :

"[44]utine eximium neminem habeam "?

"ألا يوجد أحد معفي مِنْ بين مَنْ يقعون في قبضتي؟"

أما العنصر الآخر الذي كان يتألف منه جمهور المسرح الروماني فهو عنصر الرجال الذي كان يتمثل في طبقة الأشراف الذين يتمتعون بكل الامتيازات والعبيد المحرومين من كافة الحقوق الإنسانية.

نعود مرة أخرى إلى مسرحية "القرطاجي الصغير" التي يخاطب فيها ملقي البرولوج عنصر النساء – كما رأينا – وكذلك عنصر الرجال. يقول ملقي البرولوج وهو يرمز إلى المكانة السامية التي كان يحظى بها النبلاء أثناء مشاهدتهم للعروض المسرحية، ولا سيما وجود مقاعد خاصة بهم :

"[45]liberis ut sit locus "

"فليكن (هناك) مكانٌ للأحرار"

والأحرار الذين كانت توجد من أجلهم المقاعد في المسرح كانوا يتألفون من أعضاء مجلس الشيوخ senatores وطبقة الفرسان equitatus وأثرياء الرومان. وإذا كانت أصوات الجلبة والضوضاء والصراخ تصدر من عنصر النساء المتمثل في المربيات والمرضعات والزوجات – كما رأينا آنفا – فإن طبقة الأحرار لم تلتزم بالهدوء أثناء العروض المسرحية. يوضح Beare أن أحد الفرسان كان يتناول شرابًا أثناء أحد العروض المسرحية، الأمر الذي سبب صدمة للإمبراطور أوغسطس (63 ق.م – 14م) الذي كان حاضرا أثناء العرض المسرحي، فأرسل رسولاً إلى ذلك الفارس لكي يقول له إن الامبراطور عندما يريد أن يتناول شرابًا فإنه يذهب إلى البيت، وهنا اعترض ذلك الفارس قائلًا للرسول إن الامبراطور لو ذهب إلى بيته فإنه لا يخشى أن يفقد مكانه في المسرح. يقول Beare: "Suetonius tells us that Augustuswas shocked to see a knight drinking in the theatre and sent a messenger to him to say "When I want a drink, I go home"."Yes", ,replied the knight

."but the Emperor is not afraid of losing his place[٤٦]

يواصل ملقي البرولوج في المسرحية ذاتها حديثه عن العبيد servi الذين يشكلون غالبية عنصر الرجال في مدرجات المسرح الروماني. يقول ملقي البرولوج وهو يسخر من العبيد ويطلب منهم عدم الجلوس في المدرجات:

servi ne obsideant, liberis ut sit locus, "

"vel aes pro capite dent; si id facere non queunt, domum abeant, vitent ancipiti infortunio,

ne et hic varientur virgis et loris domi,

si minus curassint, quom eri neveniant domum"

"لا تدع العبيد يحتشدون (أمام خشبة المسرح)، وليكن (هناك) مكان للأحرار، أو ليعطي (العبيد) مالاً لتحرير رقابهم، وفي حالة عدم استطاعتهم (دفع المال)،

فليعودوا إلى بيوتهم ويتجنبوا كارثة مضاعفة – أي لكي لا تتغير جلودهم بفعل

العصى والسياط في البيت إذا ما عاد سادتهم إلى البيت (ووجدوا) أن (العبيد) قد أولوا اهتماما قليلًا (بالأعمال الموكلة إليهم).[٤٧]

والعبيد الرومان كان شأنهم شأن العبيد اليونان. فالجميع محرومون من حقوقهم السياسية، ومع ذلك كان يُسمح لهم بحضور المهرجانات الدينية والعروض المسرحية. يقول Baldry عن حضور العبيد اليونان في العروض المسرحية إنهم كانوا يذهبون إلى المسارح بصحبة سادتهم، وإنهم كانوا يجلسون في مقاعد مخصصة لهم، وليس في مقاعد الأحرار. يضيف Baldry أن السيد الذي كان يُجلس عبيده في أماكن الأحرار كان يُعد – في نظر ثيوفراستوس Θεόφραστος – "شخصية وقحة ومخزية αναίσΧυντος Χαρακτήρ ".[٤٨]

وبالفعل كان تصوير العبيد في الكوميديا الرومانية، وخاصة عند بلاوتوس، تصويرا واقعيا صادقا، لأن النقد الاجتماعي في مسرحيات بلاوتوس – على حد قول Dunkin – كان قوياً واضحاً، فبلاوتوس كان يتعاطف بشدة مع الطبقات الفقيرة، وفي مقدمتها طبقة العبيد التي كانت ضحية للنظام الرأسمالي الجائر. أما Segal فلا ينكر غلبة النقد الاجتماعي في مسرحيات بلاوتوس الذي هاجم – بشكل غير مباشر – الطبقة الأرستقراطية الظالمة، وتعاطف مع طبقة

الفقراء المعدمين، وفي مقدمتهم طبقة العبيد.(٤٩)

حقاً، إن نقد بلاوتوس صريح وهو يصف جانبا من بعض الأوضاع الاجتماعية الظالمة التي كان يعاني منها العبيد في المجتمع الروماني، إذ يصور على لسان العبد سوسيا Sosia في مسرحية "أمفيتريون" ما يلقاه العبيد على يد سادتهم من جور وعنت. يقول سوسيا :

“ergo in servitude expetunt multa iniuria”

"إذن، أشياء ظالمة كثيرة تقع في ظل العبودية".

ثم يصور سوسيا فقدانه لأبسط الحقوق الإنسانية عندما يخاطب سيده أمفيتريون قائلاً :

“(50)Proinde ut commodumst et lubet quidque facias .”

"إني طوع بنانك، إذن، فلتفعل بي ما يروق لك ويرضيك".

وعن نظام العبودية servitus يقول Stace إنه كان يمثل نظاما اجتماعيا سائدا عند اليونان والرومان على السواء، ويضيف أن جميع العبيد لم يعاملوا بقسوة على يد سادتهم، إذ كانت توجد فئة من العبيد تتمتع بقسط وافر من المعاملة الإنسانية، ولكن بعض العبيد كانوا يتعرضون للعنف بسبب ارتكابهم للرذائل وخداعهم لسادتهم، الذين ظهروا في صورة كوميدية

مضحكة، لكن Leffingwell يؤكد أن الحرية التي يتمتع بها العبد في الكوميديا الرومانية كانت حرية زائفة مغايرة للواقع، فهى حرية لم يكن يرضى بها سيد يعتد بنفسه سواء في بلاد اليونان أو في روما، كذلك جمهور المسرح على دراية تامة بهذه الحقيقة.(٥١)

كان ترنتيوس يناقش المثل العليا ويقدم الدروس الأخلاقية في مسرحياته، ومن ثم تنتمي شخصياته – ومن بينها شخصيات العبيد إلى الطبقة الوسطى في المجتمع الروماني.(٥٢)

وعن النقد الاجتماعي في كوميديا بلاوتوس وترنتيوس يوضح Dunkin أن ذلك النقد كان واهياً في كوميديا ترنتيوس، لأنه كان شاعر الأغنياء والموسرين، أما بلاوتوس فقد جاء النقد الاجتماعي عنده لاذعاً، لأنه كان بمثابة المتحدث بلسان الفقراء، فكان يهاجم الأغنياء ويسخر منهم، والعبيد – بطبيعة الحال – هم أشد الناس فقرا عند بلاوتوس.(٥٣)

إن موقف بلاوتوس وترنتيوس من طبقة العبيد موقف محير يثيرالدهشة، فترنتيوس الإفريقي الذي ولد في قرطاجة وجاء إلى روما بوصفه أسيرا عند عضو مجلس الشيوخ الروماني ترنتيوس لوكانوس Terentius Lucanus الذي بهره ذكاء الأسير ترنتيوس، فاعتقه و أتاح له قسطا وافرا من التعليم الجيد.(٥٤)

إن هذه الغرابة تتمثل في موقف ترنتيوس الذي كان أسيرا. ومع ذلك لم يتعاطف مع طبقة العبيد، ولم يناقش فقدانهم لأبسط حقوقهم الإنسانية في المجتمع الروماني. أما بلاوتوس، المواطن الروماني الحر الذي لم يكن يوماً ما أسيرا، فقد تعاطف مع طبقة العبيد، وأحس بالآمهم، وأجاد تصوير الأوضاع السيئة التي كانوا يعيشونها، وذلك من خلال تصويره لشخصية العبد في كوميدياته.

يوضح عبد العظيم عبدالكريم أن التفسير المنطقي لعدم اهتمام ترنتيوس بتصوير شخصية العبد في كوميدياته إنما يرجع إلى عدم معاناة

ترنتيوس في الفترة القصيرة التي كان فيها أسيرا، لأن سيده ترنتيوس لوكانوس أعجب بمواهبه وذكائه، فأعتقه ووفر له تعليما جيدا، ثم ألحقه بحلقة سكيبيو الأفريقي Scipio Africanus (184 - 236 ق.م)، وهي الحلقة التي كانت تضم المفكر لايليوس Laelius وأعضاء أخرين، وقد اهتمت هذه الحلقة الأدبية بالفكر اليوناني الذي صارا النموذج السائد للأدب والثقافة والفلسفة في روما في عهد ترنتيوس.(٥٥) أما عن تفسير اهتمام بلاوتوس بطبقة العبيد فترى الباحثة أنه ربما يرجع إلى معاناة بلاوتوس التي كانت تشبه معاناة العبيد، وذلك عندما اضطرته ظروفه المالية الصعبة إلى العمل في إحدى طواحين الغلال، فكان يدير بنفسه طاحونة الغلال الثقيلة، التي كان لا يديرها سوى العبيد، ومثل هذا العمل الشاق كان يشبه إلى حد كبير العمل في قطع الأحجار في المحاجر الرومانية، وهو العمل الذي كان يقوم به أيضاً العبيد. لقد اقترب بلاوتوس من عامة الشعب أثناء عمله في طاحونة الغلال، والتي بدأ فيها كتابة بواكير انتاجه الكوميدي أثناء استراحته من عمله الشاق.

عن هذه الفترة الصعبة من حياة بلاوتوس يقول أولوس جيلِّيوس A. Gellius في كتابه "الليالي الأتيكية Atticae Noctes" أن بلاوتوس قد عمل "في أعمال أهل الحرف المسرحية in operis artificum scaenicorum"، وإنه كَون ثروة أضاعها بعد ذلك "في التجارة in mercatibus"، ولهذا السبب أضطر إلى العمل عند أحد أصحاب المخابز "ليدور طواحين الغلال ad circumagendas molas"، وهناك، وفي ذلك المخبز، بدأ نشاطه في التأليف المسرحي، فكتب أولى بواكير انتاجه المسرحي المتمثلة في مسرحية "المطروح أرضا Addictus".(٥٦)

ولعل أصدق شخصية للعبد في كوميديات بلاوتوس هى شخصية العبد تينداروس Tyndarus في مسرحية "الأسرى Captivi" التي يثنى عليها Beare ويقول إنها من أروع ما عرض على خشبة المسرح الروماني.(٥٧)

يقدم بلاوتوس شخصية تينداروس في أنبل صورة يظهر عليها عبد في

المسرح الكلاسيكي القديم، لأنه يفتدي سيده فيلوكراتيس Philocratius، ويرحب – عن طيب خاطر – بالعذاب الأليم الذي يحكم به عليه السيد المخدوع هيجيو Hegio، وهو قطع الأحجار الثقيلة. يقول السيد هيجيو للعبد تينداروس مهددا :

inde ibis pore in latomias lapidarias, "
ibi quom alii octemos lapides effodiunt, nisi
cotidiano sesquiopus confeceris,
(58) Sescentoplago nomen indetur tibi."

"ولهذا، سوف تذهب مباشرة إلى المحاجر،
وهناك، حيث يقطع باقي (العبيد) ثماني قطع
(من الأحجار)، فإذا لم تقطع أنت هذا العدد
وزيادة (عليهم)، فإن لقب "المضروب مئة جلدة،
" سيُمنح إليك".

وللعبيد عند بلاوتوس أهمية كبرى، لأن عددهم يبلغ أربعين في إحدى وعشرين مسرحية، ولقد أجمع النقاد المسرحيون على أن بلاوتوس قد طور في أدوار العبيد كي يبعث الضحك في مسرحياته(٥٩)، فظهرت شخصية العبد الماكر servus callidus في ثماني مسرحيات، ولعل أشهر العبيد الماكرين هو العبد إبيديكوس في المسرحية التي تحمل اسمه، والتي تُظهر بوضوح تعاطف بلاوتوس مع هذا العبد الماكر حين يدعو جمهور المشاهدين أن يُحيوا هذا العبد ويصفقوا له، لأنه نال حريته بفضل دهائه :

hic is homo est qui libertatem militia invenit sua,"
".(60)plaudit et valete

"يوجد هنا إنسان نال حريته بفضل دهائه.
صفقوا له ووداعا وإلى اللقاء".

ورغم كثرة العبيد الأوغاد في مسرحيات بلاوتوس، فإن أكثر العبيد إخلاصا هو تينداروس الذي يعتقد أن واجبه يحتم عليه أن يخلص سيده فيلوكراتيس من الأسر، لأنه كان قد وعد أباه برعايته إذا وقع اسيرا، ويرى أن مصلحة سيده أفضل من مصلحته الشخصية.(٦١)

ترى الباحثة أن بلاوتوس كان على دراية تامة بشئون الحياة، إذ لاحظ كل ما في الحياة من سلبيات، وفي مقدمتها الظلم الواقع على العبيد، ومن ثم يتجلى حبه للعبيد بشكل واضح في مسرحياته، مما يؤكد أن حياته السابقة قد أثرت في نظرته الإنسانية والاجتماعية إلى طبقة العامة، وفي مقدمتهم طبقة العبيد، ومن ثم فقد حاول أن يصلح من أوضاعهم الاجتماعية السيئة. إن بلاوتوس يضحك من كل شيء، ولكنه في غمار هذا الضحك ينتقد مساوئ الحياة، ومن ثم كانت نظرته إلى الحياة نظرة إنسان يكره العبودية.

إن العبودية – في نظر بلاوتوس – ظاهرة اجتماعية غير سوية، ولهذا فقد انتقد هذه الظاهرة أمام جمهور المسرح الروماني الذي كان يتألف من أقلية من السادة وأغلبية ساحقة من العبيد الذين لم تكن لديهم القدرة على "إعطاء (أو دفع) المال لتحرير رقابهم" aes pro capite dent".(*)

إن الدرس الأخلاقي الذي يعبر عن قمة تعاطف بلاوتوس مع طبقة العبيد يظهر بجلاء في مسرحية "الأسرى"، حين يجعل العبد تينداروس ينطق بلغة السادة، أي أن العبودية نظام اجتماعي ظالم، فلا يوجد إنسان يولد عبدا، وإنسان آخر يولد حرا، بل أن الجميع تلدهم أمهاتهم

أحرارا. وفي نهاية هذه المسرحية يتضح أن تينداروس من أصل حر، فهو ابن السيد هيجيو، وقد تم اختطافه وهو طفل، ومن ثم صار عبدا.

اذا، يرى بلاوتوس أن جميع البشر أحرار، وأن من صار منهم عبيدا، فإنما يرجع إلى النظام الاجتماعي الظالم.(٦٢)

ومن أجمل وأحكم العبارات التي ينطق بها تينداروس هى العبارات

التي تحمل الفكر الإبيقوري الذي يقول عنه محمد حمدي إبراهيم إنه كان يهدف إلى الوصول إلى الطمأنينة الفكرية ἀταραξία، ويرمي إلى تخليص الإنسان من كافة المخاوف التي تؤرق حياته كالموت، والخوف من الآلهة الأوليمبية، وفكرة الخير والشر، ومن أهم العبارات التي تلخص هذا الفكر الإبيقوري هذه العبارات التي تقول: إن الموت ليس بذي خطر بالنسبة لنا، لأنه بعد تحلل الجسد إلى عناصره، فلا وجودٌ حينئذ للإحساس، وما لا يُحس ليست له قيمة بالنسبة لنا...".(٦٣)

وفي إطار هذه المفاهيم الفلسفية الإبيقورية يقول العبد تينداروس، وهو في قمة الثبات والجَلَد، للسيد هيجيو الذي يهدده بالعقاب :

" post mortem in mortenihil est quod metuam mali "(64).

"وبعد الموت لا يوجد في الموت شيء من الشر قد أخشاه".

وعلى أية حال، كانت العلاقة قوية وتتميز بالذكاء بين بلاوتوس وجمهوره الذي كان يضم السادة والعبيد. يقول Moore إن بلاوتوس كان يكتب مسرحياته وعينه على الجمهور، فالجمهور عند بلاوتوس كان متلقٍ جيد للعرض المسرحي ومشاركا فعالا فيه، ويضيف أن الكثيرين من هذا الجمهور كانوا يدركون المغذى الحقيقي لإشاراته النقدية إلى بعض الأوضاع الاجتماعية السيئة. يؤكد Moore كذلك أن بلاوتوس كان يتعامل مع الجمهور بطريقة محيرة ذات وجهين. فبلاوتوس بلغ قمة مجده المسرحي وقت أن كانت روما تمر بمرحلة تحول ثقافي حين انفتحت على التأثيرات الثقافية الوافدة من بلاد اليونان في نهاية القرن الثالث ق.م، ونتيجة لذلك الانفتاح الثقافي حدث صدام خفي بين الرومان الأصوليين بزعامة كاتو الرقيب Cato Censorius (234 - 149 ق.م) وبين الرومان المعجبين بالثقافة الهيلينية بزعامة سكيبيو الإفريقي (236 – 184 ق.م).

يضيف Moore أنه رغم ذلك الصدام، فإن الفريقين النبلاء لم ينقسما حول ضرورة أن يفهم العامة من الرومان – وهم عصب جمهور المسرح –

أمرين : الأمر الأول أنه كان مقدرا عليهم أن يعيشوا في الطبقة السفلى من المجتمع الروماني القائم على الطبقية، والأمر الآخر أن أولئك العامة كانوا ينتمون إلى أمة ظافرة قُدر لها أن تحكم العالم القديم. ومن ثم، كان على بلاوتوس أن ينقل هذه الرسالة المزدوجة إلى المواطن الروماني البسيط ليشعره على الدوام أنه حاكم، وإنه في الوقت ذاته محكوم، وأنه بدون مساندة العامة لا يستطيع السادة أن ينجزوا شيئا. يختتم Moore وجهة نظره في العلاقة بين بلاوتوس وجمهور مسرحه ويقول إن بلاوتوس قد نجح إلى حد بعيد في تحقيق هذه المعادلة الصعبة، ومن ثم استطاع أن يرضي جمهور السادة، وفي الوقت ذاته لم يستفز جمهور العامة والعبيد الذين، الذين كانوا يملأون مسرحه.(٦٥)

وختاماً ... لقد حاول بلاوتوس جاهدا أن يعالج مشكلة العبيد التي كانت قائمة بالفعل داخل المجتمع الروماني، ومن ثم حاول أن يوضح أن للعبيد على سادتهم حقوقا إنسانية تتمثل في حق الحماية والرعاية، كما حاول أن ينبه طبقة السادة الموجودين أمامه في المسرح إلى واجبهم نحو العبيد. يريد بلاوتوس أن يقول للسادة إن هؤلاء العبيد الموجودين بينهم في مدرجات المسرح ليسوا إلا إخوة لهم، وحمايتهم واجبة عليهم، وإن الخطر إذا هدد روما، فإنه يهدد الجميع سادة وعبيد.

يكاد بلاوتوس – في إطار من النصح والتحذير– أن ينبه أشراف روما وسادتها أنهم لم يستوعبوا عِبَرَ الماضي البعيد ومخاطره حين جاروا على العامة البسطاء الذين تمردوا عليهم بسبب عنتهم معهم واحتقارهم لهم.

عن الواقعة القديمة التي يلمح إليها بلاوتوس يقول سيد الناصري إن سخط العامة على النبلاء قد بلغ مداه عام 494 ق.م، حين كانت كافة الامتيازات في يد النبلاء، أما العامة والعبيد فلم ينظر إليهم الأرستقراطيون على أنهم مواطنون رومان، ومن ثم تحول كثير من العامة إلى عبيد بسبب عجزهم عن رد ديونهم للنبلاء، وقد أدى سخط العامة إلى حدوث فتنة كبرى

في روما، حين تعرضت للغزو الأجنبي، ولهذا رفض العامة الدفاع عنها مدعين أن روما وطن الأشراف فحسب، وعلى الأشراف وحدهم أن يدافعوا عنها، وفكروا في بناء مدينة خاصة بهم بعيدة عن روما، التي لم يكن لهم فيها مكان.(٦٦)

كان تحذير بلاوتوس لأشراف روما من غضب العبيد يحمل في طياته انذارا خفيا بحدوث ثورة عارمة قادمة، وبالفعل وقعت ثورة العبيد بزعامة سبارتاكوس Spartacus ضد الأرستقراطيين الرومان في أعوام (73 – 71 ق.م)، وهى الثورة التي أخمدها القنصل الروماني كراسوس Crassus (٦٧)

الهوامش:

(١) أرسطو: عن الشعر، فقرة 1449ب 24– 28؛ انظر: محمد حمدي إبراهيم (1994): نظرية الدراما الإغريقية. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة. ص22.

(2) Becham Richad C.(1991), The Roman Theatre and its audience, Harvard university press Cambridge, Massachusetts, page 27.

(٣) إبراهيم حمادة (1994): المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، الفقرتان 211 و 450.

(٤) ڤارو: عن اللغة اللاتينية، الكتاب السادس، فقرة 83. من كلمة "أستمع audio" أُشتقت كلمتا "audience" في الإنجليزية و "auditeurs" في الفرنسية لتعنيا جمهور المستمعين بوجه عام؛ وجماعة المشاهدين أو النظارة في المسرح بوجه خاص.

(٥) ڤارو: نفس المصدر، نفس الفقرة.

٦() ڤارو: نفس المصدر، الكتاب السادس، فقرة 4؛ چ . و. دف، (1964): تاريخ الأدب الروماني، الجزء الثاني، ترجمة محمد سليم سالم ومحمد صقر خفاجة، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ص.9.

(7) Bain (D) (1977): Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama, Oxford, p.186; Taplin(0). (1985) : Greek Tragedy in Action. Oxford - p.2

(8) Becham Richard (1991), opcit, page28,29. 487.

٩ () بلاوتوس، أمفيتريون، البيتان 997– 998؛ قارن مسرحية "تروكولينتوس" بيت ومسرحية "الحمير"، أبيات 1– 3.

(١٠)هوراتيوس، فن الشعر، الأبيات 180 – 182.

١١() هوراتيوس، هوراتيوس والنقد الأدبي. قصيدة "فن الشعر" والكتاب الثاني من الرسائل، ترجمة وتقديم وتعليق: علي عبدالتواب (2014): المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 2309، ص189 و ما يليها، هامش103.

١٢ () يؤكد ڤنسنت جيليسبي مفهوم أن ما يدخل عبر الآذان يكون أقل أثرا في إثارة العقل مما يبسط أمام أبصارنا الأمينة ومما يسربه المشاهد إلى ذاته؛ انظر: موسوعة كمبردج في النقد الادبي، العصور الوسطى، تحرير أ. فينيس و ي. چونسون (2016): ترجمة مجموعة من الأساتذة، مراجعة وإشراف محمد حمدي إبراهيم، المركز القومي للترجمة، المجلد الثاني، الجزء الأول، القاهرة، ص396. OCD, s.v. pantomimus

١٣ () إبراهيم حمادة (1994): الفقرة 131.

(*) المقدمة prologus أول أجزاء الكوميديا، وفيها يتم التمهيد لأحداث المسرحية، وكذلك لما يدور فيها من مواقف درامية، ويحرص الشاعر في هذه المقدمة على أن يحيط النظارة بخلفية المسرحية، والمقدمة هي مصطلح يوناني أشتق من الفعل "أقول مقدماً". أنظر: محمد حمدي إبراهيم (1994): ص121 وما يليها؛ أميرة سيد (2020): البرولوج في الكوميديا الإغريقية الحديثة والكوميديا الرومانية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب جامعة القاهرة، 14.

١٤ () ترنتيوس: الحماة، البرولوج الأول، أبيات 1 – 5؛ أحمد عتمان (1989) :الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص70؛ الأخوان والحماة للشاعر الكوميدي الروماني ترنتيوس، ترجمة: عبدالمعطي شعراوي، تقديم ودراسة: حاتم ربيع، (2018): المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص353.

١٥ () عبدالمعطي شعراوي (1987): المسرح المصري المعاصر. أصله وبداياته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص18 وما يليها.

١٦ () حسن محسن (1979): المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، ص11.

(17) Arnott (P.D.) (1995): An Introduction to the Greek Theatre. New York, p.55.

(18)Baldry (H.) (1978): Ancient Culture and Society. The Greek Tragic Theatre. London, pp. 22,30,32.

(19)Arnott (P.D.) (1992): Public and Performance in the Greek Theatre. London and New York, p.5;
Hunter (R.L.) (1985): The New Comedy of Greece and Rome. Cambridge, London and New
York, p.4.

٢٠ () مناندروس، الفظ، أبيات 965 – 967؛ انظر مناندروس، كوميديا الفظ، ترجمة وتقديم عبدالمعطي شعراوي (2018): المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص251.

(*) عن أعياد الليناية والديونيسيا الكبرى، أنظر

:Rose (H.J.) (1984) A Handbook of Greek Literature from Homer to the Age of Lucian. London, pp. 138, 145, 203, 216 .

٢١ () ترنتيوس، الحماة، أبيات 33 – 35؛ انظر: عبالمعطي شعراوي، حاتم ربيع (2018): ص262.

٢٢ () بلاوتوس، القرطاجي الصغير، أبيات 32 – 35؛ Hunter (R.L.) (1985): p.165, note 1.

(٢٣) بلاوتوس، القرطاجي الصغير، أبيات 28 – 31.

٢٤ () بلاوتوس، نفس المصدر، أبيات 16 – 18.

(٢٥) محمد حمدي إبراهيم (1994): ص42 – 88 وما يليها.

(26) Becham Richard c(1991), opcit, page49,50,51.

٢٧ () إبراهيم حمادة (1994): الفقرة 597؛ قارن Duckworth (G.E.) (1952): The Nature of comedy. A Study in Popular Entertainment. Princeton, New Jersy, pp253 - 260; Sharrock, (A.) (2009): Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence. Cambridge, p 51

٢٨ () حاتم ربيع (2018): ص44.

٢٩ () لا يوجد اشتقاق واضح لكلمة "uxor"، أما كلمة "matron" فتجمع أغلب المعاجم أنها مشتقة من كلمة "أم mater"، أنظر: Collins Gem Dictionary; Cassell' New Latin Dictionary, s.v. uxor, matrona, لكن الباحثة ترى اشتقاقاً آخر لكلمة "matrona" وهو كلمة "رحم matrix" الذي يقابل الكلمة اليونانية "رَحِم Μήτρα". أنظر: Liddell and Scott's Greek. English Lexicon. s.v. Μήτρα.

٣٠ () بلاوتوس، التوأمان مينايخوس 120 – 122؛ انظر: أحمد عبدالرحيم أبو زيد (1969): بلاوتوس. كنز البخيل. التوأمان, مطبعة المعارف, بغداد, ص 126Perna (R.) (1955): L'originalita di Plauto, Bari, pp.211 f.

٣١ () بلاوتوس، أمفيتريون، أبيات 839 – 842.

(*) ترى الباحثة أن هناك مسحة دينية في هذه الأبيات، حين يقرن بلاوتوس بر الوالدين بعبادة الآلهة، وهذا ما يؤكده القرآنالكريم في قوله تعالى: " وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا " . (سورة الإسراء: 23)

٣٢ () بلاوتوس، الحمير، بيت 87.

٣٣ () ترنتيوس: المعذب نفسه، أبيات 632 – 635؛ أنظر ترنتيوس: المعذب لنفسه، ترجمة محمد سليم سالم، أحمد رفعت (1964)، ودار النهضة العربية، القاهرة، ص63 Leffingwell (G.W.) (1918): Social and Private Life At Rome in the Time of Plautus and Terence. New York, pp. 56 ff .

(34) Duckworth (G.E.) (1952): pp. 282 f.

٣٥ () (بلاوتوس: أبيديكوس، بيت 180؛ سيد صادق (1994: "الدلالات الاجتماعية في مسرحية "أمفيتريون" لبلاتوس"، أوراق كلاسيكية، المجلد الثالث، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص 109.

(36)Fowler (W.) (1965): Social Life at Rome in the Age of Cicero. London, p. 143.

٣٧ () بلاوتوس: التوأمان مينايخموس، أبيات 559 – 561؛ أنظر أحمد عبدالرحيم أبو زيد (1969): ص155.

(*) يعرف محمد حمدي إبراهيم الاكتشاف بإنه التحول من حالة عدم المعرفة إلي حالة المعرفة، أو هو معرفة يقينية لحقيقة كانت مجهولة قبلاً. انظر محمد حمدي إبراهيم (1994): ص59.

(38)Duckworth, (G.E.) (1952), p, 170.

٣٩ () بلاوتوس: القرطاجي الصغير. بيت 1126.

٤٠ () ترنتيوس: فورميو، أبيات 728 – 730؛ أنظر أحمد عبدالرحيم أبو زيد، محمد سليم سالم (1954): فورميو والحماة. تأليف ترنتيوس، دار الكتاب المصري، القاهرة، ص174.

(41)Duckworth (G.E.) (1952): p.258; Dunkin (P.) (1946): Post. Aristophanic Comedy. Studies in the Social Outlook of Middle and New Comedy at both Alhens and Rome. Illinois, p.89; Seamen (W.), (1954): "The Understanding of Greek by Plautu Audience", CJ 50, p. 116; Sandbach (F.) (1977): The Comic Theatre of Greece and Rome. Ancient Culture & Society. London, pp. 59 ff.

(٤٢) بلاوتوس، الحمير، بيت 830؛ سيد صادق (1999): "عناصر التجديد في شخصية الأشيب العشاق"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد 59، العدد 2،ص251.

(٤٣) بلاوتوس،علبة الحلي، بيت 374؛ سيد صادق (1999): ص 257؛ Duckworth (G.E) (1952): p. 259.

(٤٤) ترنتيوس، الحماة، أبيات 63 – 66؛ عبدالمعطي شعراوي، حاتم ربيع (2018): ص 264.

(٤٥)بلاوتوس، القرطاجي الصغير، بيت 23.

(*) أنظر أعلاه ص 10 وما يليها.

(46)Beare (W.) (1951): The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic., Harvard, p. 166

تلاحظ الباحثة أن Beare لم يتحر الدقة عندما نسب هذه المعلومة إلى المؤرخ الروماني سويتونيوس Suetonius (140 - 49م) الذي لم يشر مطلقاً إلى هذه المعلومة في كتابه الشهير "عن حياة القياصرة De Vita Caesarum"، وخاصة في الفصل الثاني الذي كرَسه للإمبراطور أوغسطس المؤله Divus Augustus .

(٤٧) بلاوتوس: القرطاجي الصغير، أبيات 23 – 27.

(٤٨) ثيوفراستوس: الشخصيات، شخصية رقم 9؛ Baldry (H.) (1978): p. 32

(49)Dunkin (P.) (1946): p. 104; Segal (E.) (1987): Roman Laughter. The Comedy of Plautus, 2nd ed. Oxford, pp. 152, 270 f.

(٥٠) بلاوتوس: أمفيتريون، البيتان 174،557؛ Moore (T.) (1998): The Theatre of Plautus. Playing to the Audience. Texas, pp. 51, 58 f.

(51) Stace (C.) (1968): "The Slaves of Plautus", G&R 15, pp. 69, 70, Leffingwell (G.W.) (1918): p. 85 f.

(٥٢) موسوعة كمبردج في النقد الأدبي. النقد الأدبي الكلاسكي (2005): تحرير چورج كينيدي. ترجمة مجموعة من الأساتذة، مراجعة وإشراف: أحمد عتمان، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد 917، ص394.

(53)Dunkin (P.) (1946): pp. 73 f., 102.

(٥٤) أحمد عتمان (1989): Beare (W.) (1951): p. 81

(٥٥) عبدالعظيم محمد عبدالكريم (1981 – 1982): الأدب الروماني من البداية حتى نهاية عصر شيشرون، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، ص85 وما يليها.

(٥٦) بلاوتوس: كنز البخيل– التوأمان، ترجمة وتعليق: أحمد عبدالرحيم Gellius,III. 14 ,3; أبو زيد (1969)، ص17؛ عبدالعظيم محمد عبدالكرم (1981 – 1982): ص57؛ سيد صادق (2008): "النقد السياسي في كوميديا بلاوتوس"، مجلة لوجوس، مركز اللغات الأجنبية التخصصية – جامعة القاهرة، العدد الرابع، 2008، ص 130 وما يليها.

(57)Beare (W.) (1951): p. 59.

(٥٨) بلاوتوس، الأسرى، أبيات 723 – 726؛ Duckworth (G.) (1952): pp. 152, 252

(59)Dunkin (P.) (1946): p. 115; Beede (G.) (1949); "Proverbial Expressions in Plautus", CJ 44, p. 358, Lowe (J.) (1985): "Plautine Innovations in Mostellaria 529 - 857," Phoenix 39, p. 9.

(٦٠) بلاوتوس، إبيديكوس، البيتان 732 – 733؛ عن شخصية العبد الماكر بوجه عام، انظر:

Gomme (A.) (1937): Essays in Greek History and Literature. Oxford, p. 287; Fraenkel (E.)).1960 :(Elementi Plautini in Plauto. Florence, pp. 429 ff

(61)Freyburger (G) (1977): "La morale et la fides chez l'esclave de la comedie," REL 55, p.117

(*) أنظر أعلاه، ص20 وما يليها.

(٦٢) عن الأسباب التي أدت إلى زيادة أعداد العبيد في عصر بلاوتوس، أنظر: Leffingwell (G.W.) (1918): p.74

(٦٣) محمد حمدي إبراهيم (2013): الأدب السكندري، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ص19 وما يليها.

(٦٤) بلاوتوس، الأسرى، بيت 741.

(65)Moore (T.) (1998): pp. 2,25,51.

عن النقد السياسي في كوميديا بلاوتوس أنظر: سيد صادق 2018: "سمات النقد السياسي الصريح والضمني عند شاعري الكوميديا الرومانية نايڤيوس وبلاوتوس والشاعر الإليجي الروماني تيبولَوس"، مجلة أوراق كلاسيكية، العدد 15، ص.904

(٦٦) سيد الناصري (1976): تاريخ الرومان من القرية إلى الامبراطورية، دار النهضة العربية، القاهرة، ص66 وما يليها.

(٦٧) عن سبارتاكوس وأسباب ثورة العبيد في روما أنظر:

سيد الناصري (1976): ص304 وما يليها Cicero, Ad Atticum, VI.2

قائمة الاختصارات الواردة بالبحث

CJ : The Classical Journal.

G & R : Greece and Rome.

L.C.L. : Loeb Classical Library.

OCD: The Oxford Classical Dictionary.

REL : Revue des Etudes Latines.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً – قائمة بالمصادر اليونانية واللاتينية

Aristotle : The Poetics, trans. by Fyfe (W.H.), L.C.L. (1953).

Cicero : To Atticus, trans. by Falconer (W), L.C.L. (1923).

Horace: The Art of Poetry, trans. by Fairclough (H.), L.C.L. (1926).

Menander : The Plays and Fragments, trans. by Arnott (W.), L.C.L. (1979), 3 vols.

Plautus : The Plays, trans. by Nixon (P.), 5 vols, L.C.L. (1916 - 1926).

Terence : The Plays, trans. by Sergeaunt (J.), 2 vols, L.C.L. (1920 - 1926).

Varro : About Latin Language, trans. by Kent (R), L.C.L. (1938) 2 vols.

ثانياً – قائمة بالمصادر اليونانية واللاتينية المترجمة إلى العربية

- أرسطو: عن الشعر. الترجمة على هيئة فقرات تتحلل كتاب "نظرية الدراما الإغريقية". تأليف محمد حمدي إبراهيم (1994)، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، الجيزة.
- بلاوتوس: كنز النخيل – التوأمان، ترجمة وتقديم أحمد عبدالرحيم أبو زيد (1969): مطبعة المعارف، بغداد.
- ترنتيوس: الأخوان والحماة، ترجمة: عبدالمعطي شعراوي، تقديم ودراسة: حاتم ربيع حسن (2018)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب – الكويت.
- ترنتيوس: المعذب نفسه، ترجمة: محمد سليم سالم، أحمد رفعت (1964)، مكتبة دار النهضة العربية، القاهرة.
- ترنتيوس: فورميو والحماة، ترجمة: أحمد عبدالرحيم أبو زيد، محمد سليم سالم (1954)، دار الكتاب المصري، القاهرة.
- هوراثيوس: قصيدة "فن الشعر" والكتاب الثاني من "الرسائل"، ترجمة وتقديم وتعليق: علي عبدالتواب 2014)، المركز القومي للترجمة، العدد 2309، القاهرة.
- مناندروس: الفظ، ترجمة وتقديم: عبدالمعطي شعراوي (2015)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

ثالثاً – المعاجم والموسوعات:

-Cassell's New Latin Dictionary, Cassell - London, (1962).

-Callins Gem Dictionary, Callins. London and Glasgow, (1986).

-Lewis (C.T.), Elementary Latin Dictionary, Oxford, (1979).

-Liddell and Scott's Greek - English Lexicon, Oxford, (1966).

-The Oxford Classical Dictionary, Oxford, (1949).

- موسوعة كمبردج في النقد الأدبي. العصور الوسطى، تحرير أ. مينيس وي. چونسون، ترجمة مجموعة من الأساتذة، مراجعة وإشراف: محمد حمدي إبراهيم، المركز القومي للترجمة، جزأن، القاهرة، (2016).

رابعاً – المراجع الأجنبية

-Arnott (P.D.) (1965): An Introduction to the Greek Theatre. New York.

-Bain (D.) (1977): Actors and Audience. A Study of Asides and Related

.Conventions in Greek Drama. Oxford.

-Baldry (H.) (1978): Ancient Culture and Society. The Greek Tragic Theatre .

. London and New York.

-Beare (W.) (1951): The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the

Becham Richad C.(1991), The Roman Theatre and its audience, Harvard university press Cambridge, Massachusetts.

.Time of the Republic. Harvard.

-Beede (G.) (1949): "Proverbial Expressions in Plautus," CJ 44, pp 357 - 362.

-Duckworth (G.E.): The Nature of Roman Comedy. A study in Popular Entertainment. Princeton, New Jersy.

-Dunkin (P.) (1946): Post - Aristophanic Comedy. Studies in the Social Outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome. Illinois.

-Fowler (W.) (1965): Social Life at Rome in the Age of Cicero. London.

-Fraenkel (E.) (1960): Elementi Plautini in Plauto. Florence.

-Freyburger (G.) (1977): "La morale et la fides chez l'esclaves de la comedie," REL 55 ,pp. 113 - 127.

-Gomme (A.) (1937): Essays in Greek History and Literature. Oxford.

-Hunter (R.L.) (1985): The New Comedy of Greece and Rome. Cambridge, London and New York.

-Leffingwell (G.W.) (1918): Social and Private Life at Rome in the Time of Plautus and Terence. New York.

-Lowe (J.) (1985): "Plautine Innovations in Mostellaria 529 - 857," Phoenix 39, pp .6 -26.

-Perna (R.) (1955): L'originalita di Plauto. Bari.

-Rose (H.J.) (1948): A Handbook of Greek Literature from Homer to the Age of Lucian. London.

-Sandbach (F.) (1977): The Comic Theatre of Greece and Rome. Ancient Culture & Society. London.

-Seaman (W.) (1954): "The Understanding of Greek by Plautus' Audience," CJ 50 pp. 115 - 119.

-Segal (E.) (1987): Roman Laughter. The Comedy of Plautus, 2nd ed, Oxford.

-Stace (C.) (1968): "The Slaves of Plautus," G&R 15, pp 64 - 77.

-Taplin (O.) (1985): Greek Tragedy in Action. Oxford.

خامساً – المراجع العربية

- إبراهيم حمادة (1994): المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة.

- أحمد عتمان (1989): الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

- أميرة سيد (2020): البرولوج في الكوميديا الإغريقية الحديثة والكوميديا الرومانية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

- حسن محسن (1979): المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، مكتبة دار النهضة العربية، القاهرة.

- د.ف (ج،و) (1964): تاريخ الأدب الروماني، الجزء الثاني، ترجمة: محمد سليم سالم ومحمد صقر خفاجة، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة.

- سيد الناصري (1976): تاريخ روما من القرية إلى الإمبراطورية، مكتبة دار النهضة العربية، القاهرة.

- سيد صادق (1994): " الدلالات الاجتماعية في مسرحية "أمفيتريون" لبلاوتوس"، أوراق كلاسيكية، المجلد الثالث، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص ص 101 – 122.

----- (2008): "النقد السياسي في كوميديا بلاوتوس"، مجلة لوجوس، مركز اللغات الأجنبية والترجمة التخصصية، جامعة القاهرة، العدد الرابع، ص ص 129 – 161.

- ---- (2018): "سمات النقد السياسي الصريح والضمني عند شاعري الكوميديا الرومانية نايڤيوس وبلاوتوس والشاعر الإليجي الروماني تيبولَوس"، مجلة أوراق كلاسيكية، المجلد 15، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص ص 891 – 930.

- عبدالعظيم محمد عبدالكريم (1981 – 1982): الأدب الروماني من البداية حتى نهاية عصر شيشرون، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر.

- عبدالمعطي شعراوي (1986): المسرح المصري المعاصر. أصله وبداياته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- محمد حمدي إبراهيم (2013): الأدب السكندري، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة.