# تبادل الأدوار الأسرية وتأثيراتها الاجتماعية والكوميدية في مسرحية "الحمير" *Asinaria* لبلاوتوس

**د. إيمان يحيى ربيعي**
**كلية الآداب – جامعة عين شمس**

**Abstract:**

**The Effect of Exchanging of Family Roles and it's Social Comic Effects in Plautus' "Asinaria"**

Plautus' *Asinaria* is full of variations more than any other play, as well as sudden transformations of plot, mixing in the same character traits, and irrationally motivated actions in events. Thus, this play can be said that it is a farce that turns into an incoherent comedy, whether because of neglect or reformulation by Plautus, and this is not befitting Plautus' status and the theatrical traditions in which he worked.

Plautus has excelled through his play in drawing characters who play the roles of each other, showing the wife and mother controlling her husband and her son, in a way that is not appropriate for women. It is different from the obedient and submissive woman, and this was laughable, for depicting the comic role of a woman, playing the role of a man is a parody characterised by exaggeration and distortion of usual behaviours and normal roles. This causes sarcasm and ridicule of the role played by women, contrary to the stereotype that they should be. As for the husband and father, in exchange for the enjoyment of his wife's financial resources, he admits that he has relinquished his powers as a man in his family to her. As a result, he has relinquished his position, losing his dignity, becoming as nothing in the family, and has had no control on his wife's life or even the evaluation

of his son. All what concerns him is only to satisfy his pleasures away from his wife, who controls him, and to obtain her money without her knowledge.

As for the wife, playing the role of the husband in managing the financial affairs of her family, she forgots to take care of her husband, who made her husband, who could not find love and care, and looked for them elsewhere to the point that he looked like an adolescent. This renunciation also made his father's relationship with his son abnormal; the son missed the rol model represented by his father, these things that led him to fall in love with a whore, and this matter prompted him to seek money, regardless of the result or concessions he would make. Thus, Plautus presents in The *Asinaria* the young man who is rewarded for his misbehavior and the old man who misbehaves and is punished by his wife. Plautus did not stop at embodying the man who plays the role of the woman and vice versa, but he also embodied the slaves as they take advantage of this wrong situation in the family and try to make themselves masters of their masters, things which generoted many comic scenes in this play.

**تمهيد:**

يعتبر بلاوتوس *Plautus* من أهم شعراء الكوميديا الرومانية،[١] وقد وصلتنا الكثير من مسرحياته كاملة، لذلك فهو مصدر قيم ليس فقط في تاريخ المسرح، ولكن أيضًا في التاريخ اللغوي والثقافي في روما، وقد قدمت أعماله فائدة كبيرة للنحاة، لأنها تستخدم مفردات لاتينية قديمة.[٢] وقد أحب الجمهور الروماني روح الدعابة المفعمة بالحيوية لبلاوتوس، لأنها تشبه كوميديات أريستوفانيس *Ἀριστοφάνης* أكثر من كوميديات ميناندروس *Μένανδρος* أو أي من شعراء الكوميديا اليونانية الحديثة الذين تُرجمت مسرحياتهم إلى اللاتينية.[٣]

تدور أعمال بلاوتوس في الغالب حول الحياة اليومية والأشخاص العاديين،[٤] كما أنها تقتبس بعض العناصر أيضًا من الكوميديا اليونانية الحديثة بدلًا من الكوميديا

---

[١] ولد بلاوتوس في حوالي عام ٢٥٤ ق.م. في سارسينا(*Sarsina*) وتوفي حوالي عام ١٨٤ ق. م.

M. C. Howatson & I. Chilvers(1996), *The Concise Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford University Press; M. Marples(1938), "Plautus", *G&R* 8, p.1.

[٢] يلاحظ مكارثي*McCarthy* ابتكار بلاوتوس وابتعاده عن تقليد الكوميديا الحديثة، حيث إن مسرحه ملئ بالتمييز الواضح بين عالم الممثلين وعالم المشاهدين، وكان هذا الأمر له أهمية لنجاحه في نقل الانطباع الواقعي بعيدًا عن البعد الخيالي. فبلاوتوس يُذكّر جمهوره بتجربتهم الحقيقية مع مسرحهم بعيدًا عن المسرح اليوناني الخيالي، فهو يؤكد على الاختلاف بين المسرحية الواقعية والخيالية.

K. McCarthy (2016), "Prologues between Performance and Fiction", in *Roman Drama and Its Contexts*, eds. S. Frangoulidis, S. J. Harrison, and G. Manuwald Berlin: De Gruyter, pp.205-208.

[٣] "Classical Drama and Theatre, Roman Comedy, Plautus", Chapter 14, in https://www.usu.edu/markdamen/clasdram/chapters/141plautus.htm

[٤] اقتبس بلاوتوس اسم ماكيوس (*Maccius*) من أحد شخصيات المهرجين المعروفة في الكوميديا الميمية الشعبية، أما اسم بلاوتوس فقد كان يعني ذا القدم المفلطحة.

S. O'Bryhim(2001), *Greek and Roman Comedy*, University of Texas Press, p.149.

لمزيد من المعلومات حول اسم تيتيوس ماكيوس بلاوتوس انظر:

A.S.Gratwick(1973), "Titus Maccius Plautus", *CQ* 23, pp.78-88.

انظر أيضًا =

القديمة ذات التوجه السياسي للعصر اليوناني الكلاسيكي، فبلاوتوس يولد الفكاهة بطريقة مختلفة عن كوميديات ميناندروس؛ حيث إنه غالبًا ما كان يختار أنواع شخصيات متطرفة ويضعها في مواقف غريبة، [١] حيث تمتلئ مسرحياته بالقوادين المخادعين والعاهرات والمرتزقة والشباب الشهوانيين والشيوخ المراهقين والأمهات المعذبات والزوجات المخدوعات، والأهم من ذلك كله العبيد الذين يسعدون بخداع سادتهم.[٢]

ولقد استمدت كوميديات بلاوتوس مادتها من الكوميديا العروفة باسم "الكوميديا الباليااتا" (*Fabula Palliata*) التي لا تقوم فقط بتقليد الواقع، ولكنها تعرض أيضًا تغييرًا في الواقع يحدث على خشبة المسرح، ولم يتردد بلاوتوس في الكشف عن مصادره، فكان يذكر في بداية بعض مسرحياته اسم الكاتب اليوناني وأحيانًا يضيف عناوين الأصول اليونانية. وهذا يدل على ثقة الشاعر بنفسه، فهو قادر على أن يخلق عملًا

---

= عبد العظيم عبد الكريم (١٩٨١-١٩٨٢)، *الأدب الروماني من البداية حتى نهاية عصر شيشرون*، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، ص ٧ وما يليها؛ أحمد عتمان(١٩٩٥)، *الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر العصر الذهبي*، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، ص.٦٧ وما يليها؛ على عبد التواب وصلاح رمضان(٢٠٠٦)، *الأدب اللاتيني في عصري الجمهورية وصدر الإمبراطورية: دراسة في الأجناس الأدبية*، القاهرة، ص ٥٧ وما يليها؛ عبد المعطي شعراوي(٢٠١٤)، *جرة الذهب تأليف بلاوتوس: تأليف بلاوتوس، ترجمة وتقديم عبد المعطي شعراوي*، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص ١٥ وما يليها.

[١] إن الكوميديا الرومانية كانت تعتمد على الأجزاء الباقية من الكوميديا اليونانية الحديثة، وقد اعتمد بلاوتوس وتيرنتيوس *Terentius* على الكتاب الجدد مثل ديفيلوس *Δίφιλος* وفيليمون *Φιλήμων* وديموفيلوس *Δημόφιλος*. وكذلك على الأجزاء الباقية من مسرحيات ميناندروس. لمزيد من المعلومات عن مسرحيات بلاوتوس انظر:

W. De Melo (2011), *Plautus I: Amphitryon: The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives*, Cambridge, p.13; J. Barsby(2001), *Terence I: The Woman of Andros, The Self-Tormentor*, The Eunuch, Cambridge, introduction.

[٢] https://www.usu.edu/markdamen/clasdram/chapters/141plautus.htm

يحمل بصماته، فهو على الرغم من ذكره لاسم الشاعر اليوناني والعنوان اليوناني فإن مسرحيته تحمل في النهاية اسم بلاوتوس.[١]

وأحيانًا تكون الحبكة في مسرحيات بلاوتوس منظمة جدًا، ويتم تطويرها بشكل جيد، ولكنها في الغالب توفر إطارًا لمشاهد من الكوميديا الخالصة، وتعتمد بشكل كبير على المؤامرات والهوية الخاطئة والأمور المتشابهة. [٢]

وقد كان من المعروف أن الكوميديا تعالج عيبًا أوقبحًا اجتماعيًا أو أخلاقيًا لا يسبب ألمًا ولا ضررًا،[٣] وأنها لون مسرحي ذات موضوع فكاهي ساخر يهدف إلى عرض نقائض البشر عن طريق تصويرهم في مواقف النقد والضعف بهدف إثارة الضحك على العيوب والأخطاء التى يفعلها الإنسان عن جهل،[٤] وبذلك فإن الهدف الرئيسي للكوميديا هو الإمتاع والضحك من خلال مواقف وشخصيات أدنى مما هي عليه في الواقع، كما أنها تمثل النقد السياسي والاجتماعي والديني والأدبي والفني للمجتمع، وذلك عند عرضها، حيث تهدف إلى نقد السلوك.[٥]

ولأن الكوميديا تعتمد أيضًا على نظرة المرء وليس على طبيعة الشيء الذي يراه الإنسان، وإنه ليس في الطبيعة شيء يتحتم أن يكون مضحكًا لأن ذلك يعتمد على نظرة المتلقي إليه، وأن اختيار شخصيات الملهاة يهدف إلى إظهار التناقضات والمفارقات،[٦] فلذلك من الممكن اعتبار مسرحية "**الحمير**" (*Asinaria*) لبلاوتوس بما

---

[١] Argyri G. Karanasiou(2017),"Imitating vs Inventing: Defining Stagecraft in Plautine Comedy", in *The Many Faces of Mimesis*, Parnassos Press – Fonte Aretusa, p.293.

[٢] https://www.usu.edu/markdamen/clasdram/chapters/141plautus.htm

[٣] Arist.*Poet*.1449a.32*ff*.

[٤] إبراهيم حمادة(١٩٨٣)، *أرسطو: فن الشعر*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٨٨.

[٥] أحمد صقر(١٩٩٩)، *دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر: تطبيق على العلاقة بين المؤلف المسرحي وجمهوره في مصر*، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ص١٧.

[٦] إدوار حليم(١٩٦٥)، *الملهاة في المسرحية والقصة*، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ص. ٥٢.

تحتويه من شخصيات هي نقد للأحوال غير المقبولة في الأسرة الرومانية، فكيف يفقد الأب مكانته عند زوجته وأبنائه؟! وكيف تتخلى الزوجة عن احترامها لزوجها وتحاول أن تسيطر على أفراد الأسرة باستغلال مهرها؟! وكيف يسمح السادة للعبيد أن يسخروا منهم؟! كل هذه الأمور لم تكن مقبولة في المجتمع الروماني، لذا حاول بلاوتوس من خلال مسرحيته أن ينتقد هذه التصرفات بطريقة كوميدية ساخرة كي يجعل جمهوره ينتبه لمثل هذه الأمور ويحاول تجنبها والابتعاد عنها.

**نبذة عن مسرحية "الحمير":**

كانت مسرحية "**الحمير**" لبلاوتوس مبنية في الأساس على المسرحية الكوميدية اليونانية **الحمّار** (*ὀνᾱγός*) للكاتب المسرحي ديفيلوس *Δίφιλος*، ومن المحتمل أنها كانت مسرحية كوميدية يونانية عرضت في جنوب إيطاليا،[١] ولم يتبق منها سوى عنوانها.[٢]

---

[١] أعاد بلاوتوس هذا الأمر في برولوج العديد من المسرحيات الأخرى، مثل مسرحية "**التاجر**"(*Mercator*) (٨-١٠) ومسرحية "**ثلاث قطع من العملة**"(*Trinummus*) (١٨-٢١) ومسرحية "**كاسينا**" (*Casina*) (٣٠-٣٤) ومسرحية "**القرطاجي الصغير**" (*Poenulus*) (٥٠-٥٥) ومسرحية "**الجندي المغرور**" (*Miles Gloriosus*) (الأبيات ٨٤-٨٨).

[٢] كان ديفيلوس شاعرًا للكوميدية الأتيكية الحديثة، وكان معاصرًا لمناندروس (٣٤٢-٢٩١ ق.م)، وكان يندرج اسمه مع مناندروس وفيلمون كأعظم ثلاثة شعراء للكوميديا الجديدة، تشير مقالة مجهولة عن الكوميديا في العصور القديمة إلى أن ديفيلوس كتب حوالي مِئة مسرحية، ومن بين هذه المسرحيات بقي حوالي تسعة وخمسين عنوانًا ومئة سبعة وثلاثين جزءًا أو اقتباسًا، ويبدو أن مسرحياته قد تضمنت العديد من الشخصيات النمطية المرتبطة بشكل أساسي بكوميديا بلاوتوس الذي قام بترجمة عدد من مسرحيات ديفيلوس والاقتباس منها، وذلك على عكس معاصريه الأكثر نجاحًا مناندروس وفليمون، وكان ديفيلوس يفضل الموضوعات الأسطورية التي تحظى بشعبية كبيرة في الكوميديا الوسطى.

O.S. Douglas (2007), *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press, pp.408–409.

وقد عرفنا ذلك من خلال مقدمة مسرحية "**الحمير**" نفسها لبلاوتوس (البيت ١٠-١١):[١]

***húic nomen graece Onagost fabulae;***
***Demophilus scripsit***

**كتب ديموفيلوس أن**
**الاسم الاغريقي لهذه القصة هو أوناجوس؛**

ويقول بورتر *Porter* إن مسرحية "**الحمير**" مليئة بالاختلافات أكثر من أي مسرحية آخرى، ومليئة أيضًا بالتحولات المفاجئة في الحبكة، وبالاختلاط في سمات الشخصية الواحدة والأفعال غير المبررة أو المدفوعة بشكل غير منطقي في الأحداث. وبذلك فإن مسرحية "الحمير" يمكن أن يُقال عنها إنها كانت فارصة تحولت إلى كوميديا غير متماسكة سواء كان ذلك نتيجة الإهمال أو إعادة الصياغة من جانب بلاوتوس، وهذا الأمر لا يليق بمكانة بلاوتوس والتقاليد المسرحية التي يعمل بها.[٢]

وتتبع حبكة مسرحية "الحمير" موقفًا مألوفًا في الكوميديا الرومانية، ولكنها تقدم عددًا من التغيرات المفاجئة على طول المسرحية، فالمسرحية تقدم شابًا يدعي أرجيريبوس *Argirppus* من عائلة غنية، ولكن موارده المالية الخاصة محدودة، وأحب غانية (*Meretrix*) تسكن في المنزل المجاور له وتدعى فيلاينيوم *Phlaenium* وتحبه، وتعمل في مهنة الدعارة،[٣] وهذا العمل لا يعرف الشفقة.[١] وكانت والدة الغانية

---

[١] G. Duckworth & E. Georgr (1952), *The Nature of Roman Comedy*, Princeton: Princeton University Press, p.52; G. Vogt-Spira (1991), "*Asinaria* oder *Maccus vortit Attice,*" in E. Lefèvre, E. Stärk, and G. Vogt-Spira, eds., *Plautus Barbarus*, Tübingen, p.29.

[٢] J. R. Porter (2016), "Devil in the Details: The Young man of Plautus' *Asinaria* 127-248 once again", *JATh* 6, p.309.

[٣] يفرق أبوللودوروس *Ἀπολλόδωρος* في خطابه (*Against Neaira*) في خطبة ديموثينيس (٥٩) بين الغانية والزوجة، فيقول إن الغانية (*ἑταίρα*) من أجل المتعة والزوجة (*γυνή*) من أجل إنجاب الأطفال الشرعيين.

K. Kapparis (1999), *Apollodorus Against Neaira [D 59]*, Vol. 53. Berlin/Boston, De Gruyter, p.161.

وتدعى كلياريتا *Cleareta* تقوم بتأجير ابنتها وفقًا لمبدأ الدفع أولًا ثم الحصول على المتعة، وهذا الأمر كان يهدد سعادة الشاب والغانية، وخاصة عندما يظهر على الساحة منافس آخر هو الشاب ديابولوس *Diabolus*.[٢]

في بداية المسرحية يدور حوار بين العبد ليبانوس *Libanus* ووالد الشاب ديماينيتوس *Demaenetus* ويخبره بعلاقة ابنه مع تلك الغانية،[٣] ولكن الأب بدلًا من أن يعترض على هذه العلاقة يُعرب عن دعمه لابنه بحماس، حيث يشير إلى أنه يفضل ذلك، لأنه يحب ابنه ويرغب أن يفعل معه ما فعله أبوه معه من قبل، ولكن لسوء الحظ يفتقر الأب إلى الموارد المالية، لأن زوجته أرتيمونا *Artemona* التي تزوجها لمهرها الكبير تحافظ بصرامة شديدة على الشئون المالية للأسرة من خلال

---

[١] قدم دوتش *Dutsch* تحليل شامل لوظيفة القوادة (*Lena*) في مسرحية "**الحمير**"؛ حيث أشار إلى أن الأم العاملة بهذه الوظيفة تضطر بسبب وضعها المالي أن تتصرف بشكل مختلف عن أمهات الطبقة العليا اللاتي يسعين إلى الزواج المثالي لبناتهن، فكلياريتا لا يمكنها السماح لابنتها أن تكون مع الشاب الذي تحبه لأنها لن تحصل على المال إذا حافظت على عفتها أو انغمست في مصلحتها العاطفية، فهي تتصرف بسلطة مطلقة تجاه ابنتها، لذلك فهي تتوقع معاملة خاصة من ابنتها تتضح من كلمة (الولاء) (*Pietatem*)(٥٠٦).

D. Dutsch (2019), "Mothers and Whores", In *the Cambridge Companion to Roman Comedy*, ed, Martin T. Dinter, Cambridge, pp.203-211.

[٢] اشتهرت كوميديات بلاوتوس بوجود العبد المنزلي المخلص الذي يساعد دائمًا سيده، فهنا في مسرحية "**الحمير**" نجد الشاب أرجريبوس يحصل على الدعم من عبده الماكر ليبانوس الذي وعده بمساعدته بالحصول على أموال والده لشراء الغانية لمدة عام.

[٣] كان من الممكن للغانية (*Meretrix*) أن تكون عشيقة لنخبة من الرجال في المجتمع الروماني، ويمكن أن تكون على علاقة دائمة بشخص واحد طالما أنه يغدق عليها الأموال والهدايا، وبذلك تستطيع أن تحقق أرباحًا بشكل أكبر وتعيش حياة مرفهة، فهي تجذب إليها عاطفة الرعاة الأثرياء مما يجعلها ثرية أيضًا من خلال الهدايا والأموال التي يقدمونها لها.

R. Flemming (1999), "Quae Corpore Quaestum Facit: The Sexual Economy of Female Prostitution in the Roman Empire", *JRS* 89, p.49.

عبدها ساوريا *Saurea*. فالزوج الذي يخاف من زوجته،[١] يشجع عبده ليبانوس على إيجاد طريقة ما ليحصل على المال ليعطيه لابنه.[٢] يحاول الشاب أن يجعل القوادة كلياريتا والدة الغانية التي يحبها أن تلتزم بالمفاهيم الأرستقراطية للالتزام المتبادل والمعاملة بالمثل، ولكنها تخبره أن المعاملة الودية من شأنها أن تفسد مهنتها، فالفواتير اليومية التي يتعين عليها دفعها تجبرها أن تعمل وفق قاعدة النقود مقابل اللذات. يذهب الشاب إلى ساحة السوق (*Forum*) وهو يأمل أن يحصل على المال من أصدقائه،[٣] لكن بعد ذلك يعترف العبد ليبانوس بأنه لم يحرز أي تقدم في إيجاد خطة لمساعدة سيده الشاب، ولكن العبد الآخر ليونيدا *Leonida* يخبره بأنه التقى بوسيط التاجر الذي جاء من أثينا كي يدفع المال لساوريا مقابل شرائه مجموعة من الحمير،[٤]، ولذلك قرر العبدان خداع هذا الوسيط وإبعاده عن ساوريا الحقيقي والحصول على المال. وبعد العديد من المواقف الكوميدية بين أبطال المسرحية يحصل أرجيريبوس على المال، ولكن كان هناك شرط لوالده ديماينيتوس الاستمتاع بأول ليلة مع الغانية فيلاينيوم حبيبة ابنه، يوافق الابن على الفور. ويظهر الشاب

---

[١] لمزيد من المعلومات عن دور الزوجات، وخاصة في الكوميديا انظر:

T. J. Moore (2012a), *Music in Roman Comedy*, Cambridge and New York, p.243, note 3; E. Fantham (2015), "Women in Control," in D. Dutsch, S.L. James, and D. Konstan, eds., *Women in Roman Republican Drama*, Madison, pp. 91-107.

[٢] V. J. Rosivach (1998), *When a Young man Falls in Love: The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London, and New York, pp.64-66.

[٣] J. Porter (2019), *Plautus's Asinaria: A Grammatical Commentary for Student*, University of Saskatchewan, p.1.

[٤] في الأصل اليوناني للمسرحية يشير اسم ساوريا (Saurea) إلى السحلية.

S. G. Oliphant (1910), "Plautus *Asinaria* 374", *CPh* 5, p.504.

وهذا الحيوان يتميز بالعديد من الخطوط الجانبية أو الطولية سواء على الظهر أو الجانبين أو على كليهما. لمزيد من المعلومات عن جميع المسميات أنظر:

G. A. Boulenger (1885-87), *Catalogue of Lizards in The British Museum*, 3vol.

ديابولوس المنافس لأرجيريبوس ومعه تابعه،[١] وبعد حوار بينهما حول العقد الذي أبرمه ليحافظ على الغانية لمدة عام كامل،[٢] يعرفان أن تلك الغانية أصبحت مع حبيبها بعد أن استطاع أن يدفع المال لوالدتها، فشعر أنه تعرض لسخرية مطولة، لذلك أرسل تابعه لإخبار أرتيمونا بما حدث انتقامًا منهما. تراقب أرتيمونا أفعال زوجها خلسة وتراه وهو يشرب الخمر ويغازل فيلاينيوم ويلقي بعض النكات ويعدد جوانبها السيئة.[٣] وتنتهي المسرحية بعودة الزوج والزوجة إلى المنزل ودخول الحبيبان منزل كلياريتا سويًا.

---

[١] جعل بلاوتوس التابع المصاحب للشاب المنافس على حب الغانية ديابولوس يقرأ بصوت عالٍ شروط العقد التي أعدها لتوظيف الغانية فيلاينيوم (الأبيات٦٤٨-٧٤٧)، وليس هناك تأكيد على= =وجود مثل هذا المشهد في الأصل اليوناني، وهذا العقد ليس وثيقة قانونية بالمعنى المعروف، ولكنها وثيقة قانونية فكاهية تمت قراءتها بصوت مسموع على المسرح.

A. D. Scafuro (2003-2004), "The Rigmarole of the Parasite's Contract for a Prostitute in *Asinaria*: Legal Documents in Plautus and his Predecessors", *LICS* 3-4, p.12 & 19.

[٢] يشير جيمس*James* إلى ترتيبات معينة مع الرجل كي يتمكن بها من العيش مع الغانية فترة من الوقت، كما أن الميزة التي كانت متاحة للرجال في شراء وقت الرفقة جعلتهم يضعون شروطًا لذلك الأمر مما يتيح لهم امتيازات كثيرة.

S. L. James (2006), "A Courtesan's Choreography: Female Liberty and Male Anxiety at Roman Dinner Party", In *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, ed. Ch. A. Faraone, and L. McClure, Wisconsin Studies in Classics, Madison, University of Wisconsin Press, p. 227.

وتحتوي بعض مسرحيات بلاوتوس على عقد استئجار الغانية، وهذا العقد لا يبدو فقط كرسالة في بعض النواحي، ولكنه مزيج مبتكر من عناصر متنوعة من إبداع بلاوتوس.

H. Prescott (1920), "Inorganic Roles in Roman Comedy", *CPh* 15, p.268.

[٣] يشير براوند *Braund* إلى أن الهدف من الحبكة الكوميدية الأساسية في كوميديا بلاوتوس هو الزواج، فالزواج يصور على أنه تجربة سلبية يشكو منها الأزواج، ويلجأون فيها إلى الهرب من زوجاتهم.

S. M. Braund (2005), "Marriage, Adultery, and Divorce in Roman Comic Drama", In *Satiric Advice on Women and Marriage: From Plautus to Chaucer,* ed. S. W. Smith, Ann Arbor, p. 40.

تقدم مسرحية "**الحمير**" مجموعة من التناقضات، فهي خطوط متقطعة يتم تقديمها للتأثير الهزلي في حين أنها تتعارض مع بعض عناصر الحبكة، فهي عبارة عن خطوط متداخلة مصممة لإثارة الضحك، فرغم أن الحكاية العاطفية للحب الرومانسي هي المحرك في كثير من الأحيان للحبكة، فإنها في الواقع مهزلة كوميدية تامة تؤدي إلى إمتاع الجمهور بطريقة شبه ارتجالية، فعلى سبيل المثال يودّع أرجيريبوس حبيبته في المشهد الثالث من الفصل الأول، بعد أن استجاب لاستغاثتها اليائسة بأنه لا يفعل أي شيء سوى أنه غادر وهو يقول (*Nox, si voles, manebo*) (**سأبقي في الليل إذا كنت ترغبين**) (٥٩٧). هنا يمكننا أن ندرك فرصة بلاوتوس في إثارة الضحك بسهولة، فهذا البيت غير مناسب تمامًا للمزاج المأساوي للمشهد ولشخصية الشاب أرجيريبوس في الوقت نفسه.[١]

وقد أدان بعض النقاد المسرحيين هذه المسرحية بسبب مخطط ديماينيتوس اللاأخلاقي، وكذلك بسبب بعض الاضطرابات في الحبكة والذي يظهر في:

١-تصوير فيلاينيوم وعلاقتها بأرجيريبوس.

٢-دخول ديابولوس الذي لم يتلق الجمهور أي إشعار مسبق بوجوده (١٢٧).

٣-التناقضات في تصوير الشاب العاشق.

٤-المخطط التفصيلي لخداع وسيط التاجر الذي يفتقر إلى مبرر سليم، حيث إن عبيد بلاوتوس غالبًا ما تكون مخططاتهم الذكية أقل إبداعًا مما يُعلن عنه، ولكن لديهم وجهة نظر عامة، في حالة العبد ليبانوس وليونيدا فإنهما يحتاجان فقط إلى أخذ وسيط التاجر لمقابلة ديماينيتوس كما فعلا في النهاية.

٥-التعديل المفاجئ في دوافع ديماينيتوس بمساعدة ابنه أرجيريبوس (٧٣٢-٧٣٦)، فبعد أن كان يرغب في مساعدته كما فعل والده من قبل، فهو الآن يحاول أن يستفيد من مساعدته لابنه بقضاء أول ليلة مع الغانية فيلاينيوم. [٢]

---

[١] J. R. Porter (2016), p.340.

[٢] J. Porter (2019), p.3.

ومن السمات المثيرة للاهتمام أيضًا في هذا العمل افتقاره إلى دور البطولة الواضح، فالعبد الماهر يسيطر على المسرحية، فليونيدا لديه مشاهد كوميدية عالية في المسرحية منها مشهد انتحال شخصية ساوريا،[١] ومشهد الاستهزاء بالعاشقين إلى جانب دوره الطبيعي كعبد في المسرحية، وكلها أدوار رئيسية وإمكانياتها الكوميدية موزونة بالتساوي.[٢]

**تبادل الأدوار الأسرية بين الزوج والزوجة:**

يشير بلاوتوس من بداية المسرحية إلى الأدوار المتبادلة التي ستلعبها شخصياته، وخاصة شخصية الزوج والزوجة، فقد أوضح أن المرأة هي التي تتحكم في المنزل وتلعب دور الرجل، بينما الرجل يأخذ دور المرأة، فجعل الخادم ليبانوس في حواره مع سيده يوضح ذلك (١٨-٢٢):

***"ita ted obtestor per senectutem tuam***
***perque illam, quam tu metuis, uxorem tuam,***
***si quid med erga hodie falsum dixeris,***
***ut tibi superstes uxor aetatem siet***
***atque illa viva vivos ut pestem oppetas".***

**"أناشدك يا سيدي بحق كبر سنك،**
**وبحق زوجتك هذه التي تهابها،**
**وإذا كذبت في حقي اليوم،**
**فعسى أن تعيش زوجتك بعدك سنوات وسنوات،**

---

[١] يشير سلاتير *Slater* إلى أن العبد ليونيدا يثير الاهتمام في مسرح بلاوتوس؛ حيث يلعب دور المشرف القوي (*atriensem*) (البيت٣٦٥)، ويلعب ليبانوس دور خادمه الذليل، والهدف من ذلك كله هو إقناع وسيط التاجر أنه ساوريا كي يعطيه الأموال، فالدور الذي لعبه ليونيدا بغطرسة وأرستقراطية وتجاهل يؤدي إلى ازدراء الثروة، وهذا المشهد يعد بمثابة أطرف المشاهد الكوميدية في المسرحية.

N. W. Slater (2000), "The Market in Sooth: Supernatural Discourse in Plautus," in E. Stärk and G. Vogt-Spira, eds., *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckard Lefèvre*, Hildesheim, Zürich, and New York, p.50*ff*.

[٢] C. W. Marshall (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge & New York, pp.114-120.

**ولتلق الطاعون وأنت حي، بينما تكون هي على قيد الحياة".**

يحاول بلاوتوس هنا أن يرسم من خلال كلمات العبد مواقف كوميدية، حيث يوضح خوف الزوج من زوجته عندما استخدم الفعل (*metuis*) (تهابها) (البيت ١٩)، وهذا دليل قاطع على انعكاس الأدوار؛ حيث من الطبيعي أن تخاف الزوجة من زوجها، وليس العكس. كما أن العبد يستخدم في بداية حواره كلمة (*senectutem*) (شيخوخة) (البيت ١٩)، حينما يتوسل لسيده، ليجري بلاوتوس من خلال هذا المصطلح مقارنة طريفة عن وضع ديماينيتوس الغريب، الذي برغم وصوله إلى سن الشيخوخة إلا أنه يخاف من زوجته كما ذكر العبد في البيت (١٩) مباشرة، ولكي يعطي بلاوتوس من خلال حديث العبد لمحة عن شخصية ديماينيتوس الرجل كبير السن الذي يخشى زوجته.

ويستمر الحوار بين العبد وسيده، وكلما تقدم الحوار أدركنا أن الزوجة هي من تدير شئون المنزل وليس زوجها، لذلك ظهر ديماينيتوس في دور الأب ضعيف الشخصية الذي يحاول أن يساعد ابنه في علاقته العاطفية دون علم والدته المسيطرة على شئون المنزل كلها، ولا تقوم فقط بدورها المعروف كزوجة وأم.[١] فيشير ديماينيتوس إلى ابنه ويقول (٥٢-٥٣):

***"Equidem scio iam, filius quod amet meus***
***istanc meretricem e proxumo Philaenium".***[٢]

---

[١] قدم بلاوتوس في مسرحياته أنواعًا مختلفة من الآباء، حيث أظهر بعض الرجال الأكبر سنًا كآباء أكثر صرامة ويريدون أن يزوجوا أبناءهم، بينما يتساهل البعض الآخر تجاه أبنائهم من الشباب، بل ويتصرفون مثلهم ويصبحون عُشاقًا وهم في ذلك العمر المتقدم، فمسرحيات بلاوتوس أظهرت أن بعض الآباء الرومان قد واجهوا صعوبة في الموازنة بين سلطتهم الكاملة كآباء ومسئوليتهم في توجيه وحماية أبنائهم.

H. Sorscher (2021), *Pro filia, pro uxore*: *Young Woman in the Conventional and Unconventional: Families of Roman Comedy, PhD*, University of North Carolina, p.17.

[٢] يشير أدامز*Adams* إلى أن بلاوتوس قد استخدم مصطلح آخر ليشير لوظيفة الغانية وهو (*Scortum*) في الأبيات (٨١٤، ٨٦٧).

**"في الحقيقة إنني أعرف الآن أن ابني يحب**
**تلك الغانية فيلاينيوم القريبة منّا (التي تعيش بالقرب منّا)".**

وبهذه الكلمات خالف ديماينيتوس ما هو معروف عن الهيكل البنائي للأسرة الرومانية القائم على سلطة الأب (*patria potestas*)، فقد كان من الطبيعي –وفقًا للعادات والقوانين الرومانية– أن السلطة على الأسرة كلها تقع على عاتق الأب أو الزوج،[١] وتضمنت هذه السلطة السيطرة على الأبناء في كافة تصرفاتهم، ولذلك فالأطفال الرومان في حالة الطلاق كانوا يظلون مع آبائهم،[٢] ولكن بلاوتوس من خلال هذه الأبيات أظهر الأب بصورة مغايرة عن الصورة المعتادة، فالأب دائمًا يثور لمستقبل أبنائه، ويحاول أن يبحث عن الأمور الجيدة بالنسبة لهم، ولكن ديماينيتوس هنا لم يحاول أن يغير من سلوك ابنه غير المستقيم، بل حاول مساعدته في حب الغانية دون أن تعرف زوجته.

وعلى الرغم من أن ديماينيتوس هو الشخص الوحيد الذي له سلطة بموجب القانون الروماني والأعراف السائدة في ذلك الوقت، فإنه يستخدم سلطته بشكل غير مسئول، ويشكل الضرر لابنه الذي يرغب في الوصول إلى غانية كل ما تهتم به هو

---

J. N. Adams (1983),"Words for Prostitute in Latin", *RhM* 126, p.322.

[١] S. Dixon (1992), *The Roman Family*, Baltimore, p.47, note 37.

[٢] كان بموجب هذه السلطة الأبوية إمكانية أن يتخلص الأب من الأطفال حديثي الولادة بقوة الحياة والموت (*Vitae necisque potestas*)، كما لم يكن مسموحًا للأبناء تحت السلطة الأبوية امتلاك ممتلكات خاصة أو اقتراض الأموال لأنفسهم، لأنهم كانوا مثل العبيد للآباء. لمعرفة المزيد من المعلومات حول هذه السلطة أنظر:

T. A. J. McGinn (2018), *Table IV of the XII Tables*, Naples, pp.9-30; C. C. Fayer (1994), *La familia romana: aspetti giuridici ed antiquari*, vol.1. Rome, pp.140*ff*.

ولكن لم يكن من الشائع أن يمارس الأب حقه في قتل الأبناء، فلا يوجد دليل مؤكد على أن الرومان كانوا يعيشون حياتهم في رعب من هذا الحق الأبوي.

R. P. Saller (1994), *Patriarchy, Property and Death in the Roman Family*, Cambridge, p.115.

جمع المال،[١] ولكن الزوج يواجه عدة مشكلات في سبيل تحقيق هذا الأمر، فيقول لعبده(٦٠-٦٢):

***"Libane, nescis qualis sit?***
***{LIB.} Tu primus sentis, nos tamen in pretio sumus.***
***{DEM.} Fateór eam esse importunam atque incommodam".***

**"يا ليبانوس، إنك تعرف أي (نوع من النساء) هي؟**
**ليبانـــوس: إنك أول من يشعر به، أما نحن فنخمن مسبقًا.**
**ديماينيتوس: اظهر أنها مزعجة ولا تشعر بالرضا".**

يضع بلاوتوس من خلال هذه الأبيات الزوج على قدم المساواة مع العبيد في المنزل، فكما يخاف العبيد من الزوجة المسيطرة على المنزل يخاف منها الزوج أيضًا، فهو الذي يسأل عن نوعيتها (*qualis*)، ويتهكم العبد منه عندما يستخدم كلمة (*primus*) (أول) لأنه أول من يعرفها؛ أي أن الزوج يناله ما ينال العبيد في المنزل جراء تقلب مزاج الزوجة. ويوجه ديماينيتوس إهانات لزوجته توضح عدم حبه لها؛[٢] حيث يصفها بأنها مزعجة ولا تشعر بالرضا (*importunam atque incommodam*)، وهذا التوصيف يخلق انطباعًا منذ البداية عن صفات زوجته أرتيمونا، ذاك الانطباع الذي يستمر طوال المسرحية.

---

[١] H. Sorscher (2021), p.104.

أظهرت مسرحيات بلاوتوس مشكلة التحقق من صدق عاطفة المرأة، وخاصة إذا كانت تحمل لقب غانية (*Meretrix*)، وتكون هناك صعوبة للتمييز بين العاطفة الحقيقية والكاذبة، فهذه الكلمة تبين دائمًا أن الرجل يدفع الثمن للحصول على الحب من المرأة، وهذه المرأة التي تحمل لقب غانية في المسرحية الكوميدية الرومانية وظيفتها تقديم الحب عند الطلب، والرجال من ناحية أخرى كان اهتمامهم منصبًا على ما تقدمه لهم هذه المرأة ولا يريدون أن يعرفوا حقًا حقيقة مشاعرها.

L. Radenović (2017), *Pathe the Language and Philosophy of Emotions*, University of Belgrad, p.123.

[٢] يظهر هذا الأمر في العديد من مسرحيات بلاوتوس الأخرى، مثل مسرحية "**التاجر**" عندما يشتكي ديميفيو *Demipho* من زوجته (الأبيات٢٧٤-٢٧٥).

ولأن هذا الأمر هو سمة من سمات الكوميديا التي تختار موقف مغاير للواقع، وتحاول أن تنتقده بطريقة ساخرة لتجعل الجمهور يبتعد عنه جاءت مسرحية "**الحمير**" لبلاوتوس لتصور حال الأسرة المضطربة أحوالها، فالأب قد تخلى عن دوره، فهو لا يساعد ابنه في الانتقال السليم إلى مرحلة الرجولة، ولكنه يرغب في كسب عاطفة ابنه فقط الأبيات (٦٨-٧٣). في ظاهر الأمر يبدو هذا الموقف دعمًا كافيًا ممكن أن يقدمه الأب لابنه كما فعل أبوه معه من قبل، ولكن هذا ليس السلوك السليم للأب، فهو يتجول متخفيًا ويسرق من زوجته أو عبدها، وهذه الأفعال غير ملائمة، وسوف تتعارض مع الترابط الوهمي الذي يتخيل الأب أنه سينشأ مع ابنه، ولكن من الواضح أن الأب يشتاق إلى أيام شبابه ومراهقته، والدليل على ذلك أنه يشكو من زوجته.[١]

وليس هذا هو الدور الوحيد للزوج الذي يخشى من زوجته في مسرح بلاوتوس، ولكن كان هناك العديد من الأزواج عند بلاوتوس الذين يعترفون في حديثهم بأنهم مرعوبون من زوجاتهم، ويستخدمون الاهانات اللفظية ضدهن، كما فعل ديماينيتوس عندما تحدث عن زوجته.[٢]

وهناك موقفًا آخر تلعب فيه الزوجة دور زوجها باعترافه هو نفسه، فيقول ديماينيتوس عندما يرغب في مساعدة ابنه (٧٤-٧٩):

***"nam me hodie oravit Argyrippus filius,***
***uti sibi amanti facerem argenti copiam;***
***et íd ego percupio obsequi gnato meo.***
***[volo amori obsecutum illius, volo amet me patrem.]***
***quamquam illum mater arte contenteque habet,***
***patres ut consueverunt":***

**"لقد ناشدني ابني أرجيريبوس اليوم،**
**أن أدبر له الكثير من المال لكونه عاشقًا؛**
**وأنا أتمنى هذا حتى أرضي ابني.**

---

[١] J. D. Parsons (2001), *Marginal Characters and Scattered Practices Plautine Drama and Roman Society, PhD.*, University of California, Berkeley, p.71.

[٢] D. Dutsch (2008), *Femimine Discourse in Roman Comedy: on Echoes and Voices*, Oxford, p.82.

**[فأنا أرغب أن أبعث له الحب، وأرغب أن يَحبني أنا والده]**
**على الرغم من أن والدته تحافظ عليه بصرامة وبسيطرة محكمة،**
**كما اعتاد الآباء على القيام بذلك":**

يبدو من خلال هذه الأبيات أن ديماينيتوس يصور نفسه كأب متسامح مع ابنه، ولكن استخدامه لكلمة (يشعر بالرضا) (*obsequi*) في غير محلها؛ لأن من واجب الأب أن يكون حازمًا مع ابنه، ولا يُظهر له مثل هذا الخضوع والامتثال لكل رغباته.[١] فمن المعتاد أن تكون الأم هي التي تخضع لرغبات أبنائها وليس الأب، ولكن هنا توصف الأم بالمصطلح (*contenteque*) (سيطرة محكمة) (البيت٧٨) بدلًا من الأب الذي يوصف بكلمة(*obsequi*) (متساهل)، كما توصف الأم بأنها تقوم بدور الأب(*pater*) ليوضح بلاوتوس بصورة لا تدع مجالًا للشك أن هناك تبادلًا بين أدوار الزوج والزوجة، فالزوجة هي التي تقوم بدور الأب، والأب هو الذي يقوم بدور الأم في إدخال البهجة على قلب ابنه.

ويقترح هيليجوارش*Hellegouarc'h* أن استخدام كلمة (*obsequium*) في المسرحيات الكوميدية غير صحيح؛[٢] حيث إن هذه الكلمة عادة ما كان يستخدمها الأبناء مع آبائهم،[٣] والعبيد مع سادتهم،[٤] كما أنه من المناسب أن تستخدم هذه

---

[١] لعل أهم دليل للمميزات التي كانت ممنوحة للشباب في عصر الجمهورية ما قدمته الكوميديا الرومانية من دلائل متعددة؛ منها على سبيل المثال خطاب ديماينيتوس في مسرحية "**الحمير**" **لبلاوتوس** (الأبيات ٤٨-٨٣)، وكذلك ما قاله ميكيو*Micio* في مسرحية "**الأخوان**" (*Adelphoi*) لترنتيوس (الأبيات٥٨-٧٨)، فكلاهما يصور شخصية الأب العجوز المتعاطف مع الاهتمامات العاطفية والترفيهية لابنه الشاب. ولمزيد من المعلومات عن الأنشطة الترفيهية للشباب خلال هذه المرحلة انظر:

E. Eyben (1993), "Roman Notes on the Course of Life", *AS* 4, pp.213-238.

[٢] J. Hellegouarc'h (1963), *Le vocabulaire Latin des relations et des partis politiques sous la république*, Paris, p.217.

[٣] Plautus. *Bacchides*.459, *Cistellaria*.84.

[٤] Plautus. *Captive*.418, *Curculio*. 87, *Mercator*.150, Terentius. *HeautonTimornmenos*.827.

الكلمة بين من هم في مرتبة متساوية سواء كانوا عبيدًا أو رجالًا أحرار.[١] ولذا لا يجب أن يستخدمها الأب لكي يظهر الامتثال لنزوات ابنه أو أن يظهر الزوج خضوعه لزوجته.[٢] فهذه الكلمة تبعد ديماينيتوس عن مكانته كولي على أبنائه وأسرته ودوره كممثل للعادات والتقاليد الرومانية المعروفة.[٣]

وإذا نظرنا إلى كلمات ديماينيتوس –بعناية–يتضح أن سلوكه كأب ليس سلوكًا متزنًا؛ حيث إن إعطاء الأب المال للابن وهو يعرف أنه سينفقه على عشيقته ليس من صفات الأب الصالح، فعندما يقول ديماينيتوس أنه يريد أن يتمسك بعادات والده (٦٤ وما يليه) ويحاول بلاوتوس التأكيد على أن اتباع عادات الآباء أمر جيد بشكل عام، ولكن في هذه الحالة قد يؤدي مثل هذا الأمر إلى إفساد الأبناء.[٤]

ويصرح كونستان *Konstan* أن رغبة ديماينيتوس في أن يعطي لابنه النقود وأن يتساهل معه كي يكسب وده وعاطفته (٦٥–٧٧) على عكس والدته التي تمسك زمام الأمور هي رغبة زائفة، ويؤكد ذلك ظهور دوافع أخرى للأب تبرر سلوكه مع سير أحداث المسرحية (٨٣٥).[٥]

ولأنه من المعروف أن حبكات المسرحيات الكوميدية الرومانية ما تقدم دائمًا التوقعات والمخاوف بشأن الشباب الرومان الذين لا يملكون القدرة على تحمل المسئولية، فهم مسرفون ويعيشون حياتهم دون زواج، كما تشير أيضًا إلى سلوكهم الطائش، حيث ظهر بعض الآباء وهم يحاولون نقل أبنائهم إلى المرحلة التالية من البلوغ، كما حدث عند ترينتيوس *Terentius* في مسرحية "**أندريا**"(*Andria*) عندما يجبر

---

(١) Terentius. *Andria*.822, *HeautonTimornmenos*.152.

(٢) S. Treggiari (1993), *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford, pp.238-241.

(٣) D. Konstan (1983), *Roman Comedy*, Ithaca, p.48.

(٤) إن رغبة ديماينيتوس في مساعده ابنه مثيرة للسخرية؛ حيث إنه سيمده بالمال، ولكنه سيسرق منه الغانية فيلاينيوم التي يحبها بالخداع فيما بعد (٧٣٤–٧٣٨)، ومثل هذا السلوك غير مقبول.

(٥) D. Konstan (1983), p.48 & pp.53-54.

الأب ابنه في المسرحية على الزواج.[١] وهذا ما كان يتحتم على ديماينيتوس أن يفعله مع ابنه في هذه المسرحية، ولكنه فعل العكس تمامًا.

ويشير هندرسون *Henderson* إلى أن مسرحية "**الحمير**" هي خير مثال للسلطة التي تتمتع بها الزوجة، فديماينيتوس باعتباره رب الأسرة لم يستطع أن يمنع ابنه أو حتى يساعده، ولكن زوجته وأم ابنه استطاعت أن تفعل كلا الأمرين معًا.[٢] فقد كان من الطبيعي أن يتولى الأب تعليم ابنه الشاب والإشراف على سلوكياته في هذه الفترة الحرجة من العمر، ولكن الأم كانت هي التي تربي وتختار ملابس ابنها، وليس منوطًا بها توجيه سلوكيات ابنها الشاب، ولكننا نرى العكس من خلال سلوك ديماينيتوس، فبدلًا من أن يلعب دوره الطبيعي كأب مسئول، ويوجه سلوك ابنه نجده يتستر على سلوك ابنه الفاسد.[٣]

وتؤكد تريجياري *Treggiari* وديكسون *Dixon* أن الأم الرومانية كانت تبحث دائمًا عن الأفضل لجميع أبنائها من الذكور والإناث، فإذا كان دور الأم في الأسرة تعليم وتربية الأبناء ومساعدة الأب في تعليمهم، وكذلك تعليم الفتيات كي يصبحن زوجات وأمهات صالحات، فإن دور الأب هو تولى الأحداث المهمة في الأسرة، مثل زواج الأبناء وتولي الوظائف، والتوجيه الرشيد للأبناء وخاصة الذكور، كما كان من الطبيعي أن تشارك الأم في هذه القضايا إذا كانت تمتلك الأموال أو الاتصالات الخاصة التي يمكن أن تفيد أبناءها.[٤] ولكن كان من غير الطبيعي أن تلعب الأم دور

---

(١) H. Sorscher (2021), p.10.

(٢) J. Henderson (2006), *Asinaria: The One about the Asses*, Madison, p.153.

(٣) لمزيد من المعلومات عن سلطة الأب التي ظهرت في المسرحيات الكوميدية المختلفة انظر:

J. Ch. Dumont, (1990), "L'imperium du pater familias", *CÉFR* 129, pp.479-484.

لمعرفة مسئوليات السلطة الأبوية وحدودها في زمن بلاوتوس وما قبله أنظر:

A. Watson (1971), *Roman Private Law around 200 BC*, Edinburgh, pp.28-34;
T. A. J. McGinn (2018), *Table IV of the XII Tables*, Naples, pp.73-75.

(٤) S. Dixon(1988), *The Roman Mother*, Norman, p.168*ff*; S. Treggiari (1993), p.134-138.

الأب –والعكس– حيث إن مساعدتها في إدارة شئون المنزل وتربية الأبناء كان حقًا مشروعًا، ولكن السيطرة على كل شيء والتحكم فيه –وكأن الأب غير موجود– هو أمر مرفوض وغير مقبول، ولذلك اتخذت مسرحية بلاوتوس هذا الأمر مثارًا للسخرية والتهكم.

كما توضح الأبيات (٧٤–٧٩) أيضًا أنماط السلوك التي تختلف تمامًا في المرحلة العمرية لكل من الأب والابن، فقد كان من المتوقع أن يقنع الرجل المُسن ابنه الشاب بالابتعاد عن الفجور، لأنه هو المسئول الأول عن تنشئة ابنه في مرحلة الرجولة وليس والدته.[١] وقد أوضح بلاوتوس مرة أخرى على لسان ديماينيتوس أنه تنازل بمحض إرادته عن دوره كرجل في الأسرة إلى زوجته فيقول (٨٧):

***"Argentum accepi, dote imperium vendidi".***

**"إنني تلقيت المال، وبعت سلطتي بهذا المهر".**

في هذا البيت يوضح ديماينيتوس حدوده تمامًا بقوله (*Argentum accepi*) (تلقيت المال) ليؤكد فقدانه للقدرة والسيطرة على المنزل، وهذا ما يؤكده قوله ( *dote imperium vendidi*) (بعت سلطتي بهذا المهر) ليوضح تمامًا أنه ليس له سلطات على المنزل وإنما تنازل عنها لزوجته التي دفعت البائنة (*dote*) واشترته بها –كما يشير–إذ لم يعد له وجود في المنزل.

لقد كان الرجل الروماني بمجرد زواجه وتكوينه أسرة يصبح مسئولًا عن زوجته وأبنائه وإدارة شئون الأسرة المالية بطريقة رشيدة، وخاصة فيما يتعلق بمهر زوجته،[٢] فالزوج لم يكن مسئولًا عن إنجاب الأطفال فقط، بل كان مسئولًا عن تنشئتهم تنشئة سليمة وتوفير احتياجاتهم المادية أيضًا، فقد كان الأب مسئولًا عن تقويم سلوك الأبناء الذكور، وأيضًا كان مسئولًا عن تقديم المهور لبناته عند زواجهن. فقد كان ينظر إلى

---

[١] M. Bettini (1991), *Verso un'antropologia dell'intreccio, Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto,* Vol. 4 of *Letteratura e entropologia,* Urbino: Quattro Venti, pp.18-20.

[٢] فيما يتعلق بمهر (*dos*) الزوجة وكيفية إدارة الزوج له انظر:

S. Treggiari (1991), p.323-364.

إنفاق الأموال بإسراف كعلامة على عدم المسئولية التي تميز الشباب، وعندما كان يتصرف كبار السن بهذه الطريقة، وينفقون الأموال بإسراف فهذه إشارة إلى عدم قيامهم بدورهم في المجتمع.[١] فدور الوالد المتساهل مع ابنه الذي يحاول ديماينيتوس أن يرسمه لنفسه من البداية قد أتى بنتائج عكسية، لأنه يعترف بأنه يسمح لزوجته بالتحكم فيه، فقد وصف علاقته العكسية مع زوجته حين أخذ مالها وترك دوره في الأسرة في مقابل المهر(البيت٨٧) (*dote imperium vendidi*)، وهذا يفقده الاحترام؛ فلن يستطيع ديماينيتوس أن يحظى باحترام ابنه مهما فعل لأنه لا يملكه.[٢] إن هذه الكلمات تدل على أن الزوجة قد استولت–بشكل تبادلي– على مكانة زوجها في الأسرة، لأنها كانت مصدر الثروة وليس الزوج، وهذه الثروة هي من أعطتها السلطة على زوجها والأسرة كلها للدرجة التي جعلتها تهمش الزوج نهائيًا وتعطي لعبده سلطة وقيمة عنه. [٣]

---

[١] R. P. Saller (1999), "*Pater familias, mater familias, and the Gendered Semantics of the Roman Household*", *CPh* 94, pp.114-130.

لم تكن مسرحية "**الحمير**" المسرحية الوحيدة لبلاوتوس التي تحدث فيها عن إهدار الزوج لأموال الأسرة وعدم تحمله المسئولية، فقد ظهرت العديد من شخصياته وهي تفعل هذا الأمر، فمثلًا شخصية ديميفو(*Demipho*) في مسرحية "**التاجر**" (*Mercator*) وشخصية فيلولاخيس(*Philolaches*) في مسرحية "**منزل الأشباح**" (*Mostellaria*) وشخصية خارميدس(Charmides) في مسرحية "**ثلاث قطع من العملة**" (*Trinummus*).

[٢] D. Konstan (1978), "Plot and Theme in Plautus' *Asinaria*," *CJ* 73, p.217; D. Konstan (1983), pp.51-51.

[٣] عندما كان العبدان ليبانوس وليونيدا يخططان للحصول على المال اللازم كي يحصل الشاب على حبيبته فيلاينيوم من خلال انتحال شخصية ساوريا والذي من المقرر أن يتسلم النقود من وسيط تاجر الحمير بصفته المشرف على المنزل، ومن بين امتيازاته الأخرى ضرب العبيد الآخرين في المنزل، لذلك يحذر ليونيدا ليبانوس بأنه سيضربه على خده وهو يلعب دور ساوريا فلا ينبغي عليه أن يغضب من هذه المعاملة(البيت٣٧٣).

S. G. Oliphant (1910), p. 504.

ويلاحظ سلاتير *Slater* أن اعترف ديماينيتوس أفقده دوره كأب بالنسبة لزوجته فلنا أن نتوقع أنه لن يكون أكثر نجاحًا في السيطرة على الأحداث التالية في المسرحية أكثر من سيطرته على زواجه.(١)

ويشير كراوس *Krauss* إلى أن هناك ظلمًا تعاني منه الزوجة ذات المهر الكبير، ويتم انتقادها بشدة في المسرحيات الكوميدية، فأولئك النسوة يتعرضن للظلم من قبل أزواجهن سواء بالقول أو الفعل، ونتيجة لذلك تضطر بعض الزوجات أن ترد هذه الإهانة لأزواجهن ومعاقبتهم بسبب سلوكهم السيئ ضدهن.(٢)

ولأن رب الأسرة هنا لا يملك مالًا كي يعطيه لابنه، فإنه يحاول أن يدبر النقود لابنه، ولكنه لا يستطيع أن يفعل هذا الأمر بسبب خوفه من زوجته فيطلب من عبده سرقة المال (٩١-٩٧):

"{***DEM.} Me defraudato. {LIB.} Maxumas nugas agis:***
***nudo detrahere vestimenta me iubes.***
***Defraudem te ego? Age sís, tu sine pennis vola.***
***Tene ego defraudem, cui ipsi nihil est in manu,***
***nisi quid tu porro uxorem defraudaveris?***
***{DEM.} Qua me, qua uxorem, qua tu servom Sauream***
***potes, circumduce, aufer";***

**"ديماينيتوس: اختلسهم مني.**
**ليبانـــوس: إنك تتحدث عن هراء فظيع**
**إنك تأمرني أن أنزع الملابس من رجل عاري.**
**هل يجب علىَّ خداعك؟ تعالى الآن، أطير بك بلا أجنحة.**
**هل سأخدعك، وأنت لا تملك شيئًا في يدك،**
**ما لم تكن قد اختلست شيئًا مسبقًا من زوجتك؟**
**ديماينيتوس: اخدعني أو اسرقني بأي شكل، أو(اسرق) زوجتي،**
**أو حتى الخادم ساوريا".**

---

(١) N. Slater (2000), *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*, 2nd ed. Princeton, p.47.

(٢) A. N. Krauss (2004), *Untaming the Shrew: Marriage, Morality, and Plautine Comedy, PhD.*, University of Texas at Austin, p.189.

يؤكد بلاوتوس مرة أخرى من خلال هذه الأبيات أن السيطرة المالية للزوجة جعلتها تلعب دور الرجل؛ فهي من تملك كل شيء في المنزل وليس زوجها، إذا لم يكن من الطبيعي أن يسأل العبد سيده من أين سيحصل على المال (الأبيات٨٨-٨٩)، وتكون إجابة سيده للعبد غير متوقعة؛ حيث يخبره أن يسرقه منه هو نفسه (البيت٩١) (*Me defraudato*)، فمن عادة العبد أن يحاول سرقة سيده ويخدعه دون علمه للحصول على المال، ولكن ما حدث هنا مختلف؛ فالسيد هو من يطلب من العبد سرقة المال منه مع أنه لا يملكه في الأساس، لذلك وصفه العبد بالرجل الذي تجرد من ملابسه(البيت٩٢) (*vestimenta*)، ولم يكتفِ العبد بذلك بل يتهكم على سيده باستخدام العبارة(البيت٩٥) (*nisi quid tu porro uxorem defraudaveris*) (اختلست شيئًا مسبقًا من زوجتك)، وهذا السياق الساخر يجعلنا لا نعرف ما إذا كان العبد يسخر من سيدة ويتهكم عليه أم أن ديماينيتوس قام بسرقة زوجته بالفعل من قبل.

وتشير تريجياري *Treggiari* وري *Rei* إلى أن كوميديات بلاوتوس كانت تقدم دائمًا الزواج على أنه(بدون وضع اليد) (*Sine manu*) أي أن الزوجة بقيت فيه تحت سلطة والدها، وليس(بوضع اليد) (*cum manu*) والذي فيه دخلت الزوجة بشكل قانوني تحت ولاية زوجها، لذلك الزوجات في مسرحياته كن يتمتعن بالسيطرة على ثرواتهن، فمسألة السلطة المالية للمرأة التي أثارها بلاوتوس كان من حقها أن تمارسها فيما يخص مهرها ومنزلها.[١]

ولكن العبد يحاول أن يؤمن نفسه، لأنه يعرف أن سيده ضعيف أمام زوجته ولن يستطع حمايته فيقول (١٠٦):

***"tun redimes me, si me hostes interceperint?"***

**"هل ستفديني، إذا احتجزني العدو؟"**

[١] S. Treggiari (1993), p.34; A. Rei (1998), "Villains, Wives and Slaves in the Comedies of Plautus", In S. Murnaghan and S. Joshel, eds., *Women and Slaves in Greco-Roman Antiquity*, London: Routledge, p.92*ff*.

يصف العبد ليبانوس هنا الزوجة بالأعداء (*hostes*)، فهو لم يجرؤ على ذكر اسمها صراحة، كما أنه يحاول أن يطمئن من سيده أنه سيقف بجواره إذا عرفت أرتيمونا ما يخطط له، وبذلك تكون هذه الأبيات دليلًا قويًا وواضحًا على السلطة المطلقة التي تحظى بها الزوجة؛ فالزوج هو من يخطط لسرقة زوجته، وليس العكس، والعبد يخاف من سيدته وليس من سيده كما هو معتاد. الأمر الذي دفع ديماينيتوس أن يطلب من عبيده خداع زوجته (*uxorem suam defraudare*) (البيت ٣٦٥-٣٦٦) للحصول على المال. ولذلك أصبح العبيد لا يعيرون وزنًا لسيدهم في محادثاتهم عنه طوال أحداث المسرحية.

إن خوف الزوج من زوجته وتنازله لها عن دوره كرب للأسرة والمتحكم فيها يظهره بلاوتوس على لسان بعض الشخصيات الأخرى في المسرحية؛ فقد ظهر شاب يدعى ديابولوس وتقدم إلى أم الغانية كلياريتا ووعدها بإعطائها المبلغ المطلوب إذا سمحت له بالبقاء مع ابنتها فيلاينيوم طوال عام كامل،[١] ولكي يضمن أنها ستفي بوعدها طلب من أحد الأشخاص أن يكتب عقدًا يضمن فيه تحقيق هذا الأمر (٧٤٦ وما يليه)،[٢] ولكن بعد أن استطاع أرجيريبوس توفير المال لكلياريتا، انقلبت على ديابولوس وهذا الأمر جعله يقرر الانتقام بأن يخبر أرتيمونا بما يفعله زوجها وابنها مستغلًا خوف الرجل من زوجته (٨١٧-٨١٩):

***"iam quidem hercle ad illam hinc ibo, quam tu propediem,***
***nisi quídem illa ante occupassit te, effliges scio,***
***luxuriae sumptus suppeditare ut possies".***

---

[١] إن ظهور الشاب المنافس ديابولوس على المسرح من المحتمل أن ملابسه التي تدل على ثرائه قد ساعدت في التعرف عليه من البداية على أنه ينافس الحبيب الفقير (١٢٨-١٢٩).

H. C. B. Lowe (1992), p.157.

[٢] يشير سكافورو *Scafuro* أن مشهد كتابة العقد الذي أعده ديابولوس مع تابعه والذي يتضمن عرضًا مفصلًا لخدمة فيلاينيوم عبارة عن توضيح لصورة الحبيب المهووس، وكان يستعير العديد من العبارات التي تدل على الحب الرومانسي في فترة متأخرة.

A. C. Scafuro (2003-2004), p.12*ff*.

**"بحق هيراكليس سأذهب الآن حقًا إلى (المرأة)، التي عما قريب،**
**أنا أعلم أنك ستدمرها، ما لم تمنعك هي أولًا".**

يوضح بلاوتوس من خلال هذه الأبيات أن تبادل الأدوار في أسرة ديماينيتوس لا يقتصر معرفته على الأسرة فقط، ولكن معرفة ديابولوس بهذا الأمر وهو خارج إطار الأسرة تؤكد أن بلاوتوس يحاول أن يجعل الجمهور ينتقد هذا الأمر؛ فمن المفترض أن الزوج هو من يكبح جماح زوجته وليس العكس، ومن الطبيعي أن يوفر الرجل النفقات لزوجته وأسرته، وأن يكون المتصرف الوحيد في موارد أسرته، ولكن كلمة (*sumptus*) (تدمر) يؤكد أنه يسرق المال من زوجته المتحكمة في موارد الأسرة.

وبعد أن عرفت الزوجة أرتيمونا ما يفعله زوجها، توجهت مع التابع إلى الحفلة التي يقيمها زوجها في منزل كلياريتا، وهي تعرب عن صدمتها من سلوكه المخزي، وكان الغضب يسيطر عليها، لأنه بدلًا من أن يحضر أعماله في السوق العامة(*Forum*) يقضى وقته مع العاهراتK ويشارك ابنه في مثل هذه السلوكيات المشينة بدلًا من تقويمه.[1] فتقول (٨٥١-٨٥٣):

***"Áin tu meum virum híc potare, óbsecro, cum fílio***
***et ad amicam detulisse argenti viginti minas***
***meoque filio sciente id facere flagitium patrem?"***

**"بحق السماء، هل تقول بأن زوجي يتسكع هنا مع ابني؟**
**وأنه قد حمل إلى سيدته (معشوقته) عشرين مينا فضية**
**وأن هذا بعلم ابني يرتكب والده هذا الشر".**

تعبر هذه الأبيات بصورة واضحة عن انشغال الزوجة بدور الرجل الذي كان من المفترض أن يلعبه زوجها، فهي تدير المنزل وتدير الموارد المالية أيضًا، ولكنها على الرغم من كل ذلك لم تستطع أن تسيطر على الأسرة سيطرة كاملة، فهذه الكلمات تبين مدى سذاجتها وسهولة خداعها، فكيف لها وهي التي تتحكم في المنزل ألا تعرف ما يفعله زوجها، ولا تعرف سلوكه الطائش، ولكن بعد معرفتها بما يفعله تؤكد أنها ستعاقبه (٩٢١وما يليه)، ومن هنا تنبع الكوميديا؛ حيث إن الجمهور سيسخر وبشدة

[1] J. Porter (2019), p.3.

من الزوج الذي تعاقبه زوجته على أفعاله تجاهها وستعاقبه أيضًا على فساد ابنه نتيجة لهذه الأفعال.

فالخداع الذي يمارسه الآباء والسرية التي يتبعونها في تصرفاتهم المشينة، وكذلك التأنيب الذي يتلقونه من مختلف الشخصيات لفشلهم في التصرف تشير إلى عدم قبول هذا السلوك.[١] فبدلًا من تأديب أبنائهم أو إرشادهم، فإنهم يضيعون موارد الأسرة والوقت في إعادة شبابهم، وهذا يوضح أنهم لم ينتقلوا بشكل كامل من مرحلة الشباب إلى سن الرشد على الرغم من سنوات عمرهم المتقدمة، فمنافسة العجوز المحب لابنه تضر بالأسرة، ولذلك كان يجب على الزوجة المخدوعة والغاضبة أن تتدخل لإعادة بناء الأسرة بعد تصرفات زوجها غير المتكافئة والمدمرة للأسرة.[٢] فعلى عكس المصلحة الشخصية للأزواج، فإن هؤلاء الزوجات والأمهات يجعلن أبنائهن على رأس أولوياتهن.[٣]

وتشير ماوريكا *Maurice* أن مسرحيات بلاوتوس تُظهر دائمًا الأب العجوز العاشق (*Senex amator*)،[٤] فبلاوتوس دائمًا ما يصور الأب الذي يتصرف بشكل لا يتناسب مع عمره، ويصوره كذلك منافسًا لابنه في الحب، ويهدر موارد الأسرة ويضر زوجته بأفعاله، فعلى الرغم من أن العلاقة بين الأب والابن أساسية في التاريخ

---

[١] لم يكن ديماينيتوس هو الوحيد في مسرحيات بلاوتوس الذي فشل في أداء دوره كأب، ولكن ظهرت شخصيات أخرى في مسرحياته فمثلًا شخصية فليلوكسينوس *PLiloxenus* في مسرحية "**الأختان التوءمتان باكخيس**" (*Bacchides*) وشخصية ليسيداموس *Lysidamus* في مسرحية "**كاسينا**"(*Casina*) وشخصية ديميفو *Demipho* في مسرحية "**التاجر**" (*Mercator*).

[٢] H. Sorscher (2021), p.14.

[٣] S. L. James (2015), "*Mater, Oratio, Filia: Listening to Mothers in Roman Comedy*, In *Women in Roman Republican Drama*, ed. D. Dutsch, S.L. James, and D. Konstan, Madison, p.120.

[٤] لمزيد من المعلومات عن (*Senex amator*) انظر:

K. C. Ryder (1984), "The *senex amator* in Plautus", *G&R* 31, pp.181–89.

الاجتماعي الروماني والكوميديا الرومانية فإن بلاوتوس يظهر جموح هذا الأب العجوز.[١]

ولم يكتفِ بلاوتوس بالمواقف التي سردها ليوضح الأدوار المتبادلة بين الرجل والمرأة، إلا أنه بعد أن عرفت الزوجة من خادمها التابع أن زوجها يسرقها وتسمع بأذنيها أيضًا اعتراف زوجها نفسه أنه سيسرق عباءتها ليعطيها هدية للفتاة الغانية (٨٨٤-٨٨٦).[٢] ومن خلال هذه المشاهد المتتالية حاول بلاوتوس أن يخلق مواقف كوميدية؛ فالزوج يعترف بأنه سيسرق زوجته، والزوجة تقف في الخفاء تسمع اعترافاته بالسرقة وتتوعده بالعقاب، وهذا يدل على أن كل منهما يلعب دور الآخر، فمن الطبيعي أن يراقب الزوج زوجته ويتوعدها بالعقاب إذا أخطأت وليس العكس كما يحدث هنا. ويتمادى الزوج الذي يظن أنه بمأمن من شر زوجته ويستمر في إهانتها (٨٩٣-٨٩٨):[٣]

---

[١] L. Maurice (2007), "Plautus' Rebellious Sons: The Whole Story?" In *Generationenkonflikte auf der Bühne: Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, eds., T. Baier, Tübingen, pp.148-149.

[٢] تشير **فانثام** *Fantham* إلى أن موضوع سرقة الزوج لعباءة زوجته من أجل الغانية هو في مجمله شكل كلاسيكي للخيانة الزوجية، فلا توجد في كوميديات بلاوتوس إشارة إلى سرقة عباءة رجل آخر.

E. Fantham (1968), "Act IV of the Menaechmi: Plautus and his original", *CPh* 63, p. 177.

ويعد البيتان (٨٨٤-٨٨٥) اللذان تتحدث عن سرقة عباءة الزوجة تذكير من بلاوتوس بنفس الموضوع والذي ذكره بلاوتوس في مسرحية "التوءمان مينايخموس" (*Menaechmi*) (١٩٩-٢٠١). انظر:

أحمد فهمي عبد الجواد (٢٠٢٢)، "الأزياء والعباءة ودورها في تطور الحدث الدرامي في مسرحيتي "التوءمان مينايخموس" (*Menaechmi*) و"الحمير" (*Asinaria*)، مجلة أوراق كلاسيكية، العدد التاسع عشر، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

[٣] تكررت فكرة كراهية الزوجة في مسرحيات بلاوتوس الأخرى، فمثلًا شخصية ليسيداموس (*Lysidamus*) في مسرحية "**كاسينا**" (*Casina*) يتمنى موت زوجته، وشخصية بيريفانيس (*Periphanes*) في مسرحية "**إبيديكوس**" (*Epidicus*) يقدم الشكر لأوركوس (Orcus) إله الموت على وفاة زوجته، وديميفو (*Demipho*) في مسرحية "**التاجر**" (*Mercator*) كان حريصًا على خداع زوجته.

"{***DEM.} Edepol animam suaviorem aliquanto quam uxoris meae.***
***{PHIL.} Dic amabo, an fetet anima úxoris tuae? {DEM.} Nauteam bibere malim, si necessum sit, quam illam oscularier.***
***{ART.} Ain tandem? edepol ne tu istuc cum malo magno tuo Dixisti in me. sine, revenias modo domum, faxo ut scias quid pericli sit dotatae uxori vitium dicere".***

**"ديماينيتوس: بحق بوللوكس إن نَفَسَك أحلى من نفس زوجتي**
**فيلاينيوم: أخبرني يا عزيزي، هل رائحة نفس زوجتك كريهة؟**
**ديماينيتوس: أفضل أن أشرب ماءً آسنًا، إذا لزم الأمر، بدلًا من تقبيلها.**
**أرتيمونا: أفي النهاية (تقول هذا)؟ إنه لضرر كبير عليك،**
**إنك قلت هذا في حقي فقط حينما تعود للمنزل، سأخبرك**
**بمدى خطورة التحدث بإساءة في حق زوجة لها مهر".**

تبين هذه الأبيات ما كان معروفًا في الكوميديا الرومانية بأن النكات والشتائم ضد النساء هي بالتأكيد جزء من تكوين الكوميديا، فحقيقة أن أرتيمونا تتنصت يجعل من السهل على الجمهور تقبل إهانتها، ولكن من الواضح أن سلوك زوجها لا يكسبه التعاطف، فشتائم الزوج وسخريته من زوجته قد تجعل الجمهور يشعر بقليل من الأسى تجاه أرتيمونا، لأنها مضطرة أن تسمع إهانتها من زوجها، ولذلك نتقبل رغبتها في الانتقام منه.[١]

وقد استخدم بلاوتوس في هذه الأبيات العديد من الكلمات التي تبين سيطرة الزوجة على زوجها، فالتعبير (*Ain tandem*) (في النهاية) (البيت٨٩٦) يدل على وعيدها له بالعقاب، وكذلك (لزوجة بمهر) (*dotatae uxori*) (البيت٨٩٨) يؤكد بصورة قاطعة أنها هي من تتحكم في المنزل وليس زوجها،[٢] فهو بذلك يفقد سلطته كزوج

---

[١] A. N. Krauss (2004), p.124.

[٢] لمزيد من المعلومات حول المصطلح (*uxor dotata*) (المرأة ذات المهر) وعلاقته بأحداث مسرحية "**الحمير**" لبلاوتوس، وتكرار استخدامه في مسرحية "**كاسينا**" (*Casina*) ومسرحية "**التوءمان مينايخيموس**" (*Menaechmi*) انظر:

S. M. Braund (2005), "Marriage, Adultery, and Divorce in Roman Comic Drama" In *Satiric Advice on Women and Marriage: From Plautus to Chaucer*, ed. S.W. Smith, Ann Arbor, pp.49-50.

في أسرته، للدرجة التي جعلته سيُعاقب لأنه أهان زوجته؛ حتى وإن كانت هذه الإهانة بالكلام فقط وليس بالفعل. فتصوير بلاوتوس لشخصية الرجل العجوز الأحمق أو الرجل العجوز باعتباره عاشق رغم أن هذا الدور لا يناسبه كان يخدم أغراض الكوميديا، ولكن بلاوتوس وهو يصوره لم ينس أن يخلق له العذر في أفعاله الطائشة وهو أن زوجته كريهة وتسيطر عليه، وهذا الأمر دفعه إلى العودة إلى طيش الشباب حتى يستعيد بعض من كرامته كرجل.

وعلى الرغم من العادات الرومانية المشهورة بأن الزوجة دائمًا ما تكون أصغر من الزوج في السن، وأن الأم المتزوجة قد لا يزيد عمرها عن خمسة وثلاثين عامًا وليست أكبر من خمسة وأربعين عامًا، فبغض النظر عن عمرها الفعلي فإنه من الأمور التي كانت تميزها في المسرحيات الكوميدية أن تكون ذات شعر رمادي، كما أن زوجها يجدها ذات رائحة كريهة ومثيرة للاشمئزاز: فكبار السن في الكوميديا يكرهون زوجاتهم، وبالتالي فإن المرأة المسنة في الكوميديا غير مرغوب فيها.[١]

لقد كان بلاوتوس مولعًا بتصوير بعض شخصيات الأزواج المسنين وهي تقف موقف العداء، وتكن مشاعر الكراهية لزوجاتهم، وهذه الكراهية ربما هي أداة من بلاوتوس لانتقاد أعمارهم ووضعهم المسن،[٢] ولذلك أظهر رغبة كبيرة من الزوج في التخلص من سيطرة زوجته؛ حيث كان يتمنى موتها فيقول (٨٩٨-٩٠٣):

***"{ARG.} Quid ais, pater?***
***ecquid matrem amas? {DEM.} Egone illam? nunc amo, quia non adest.***
***{ARG.} Quid cum adest? {D.} Periisse cupio. {P.} Amat homo hic te, ut praedicat.***
***{ART.} Ne illa ecastor faenerato funditat: nam si domum***
***redierit hodie, osculando ego ulciscar potissimum".***

**"أرجيريبوس: ألا تحب والدتي يا والدي؟**
**ديماينيتوس: أنا أحبها؟ أحبها الآن فقط لأنها ليست موجودة.**

---

[١] S. S. Witzke (2020), *Companion to Plautus*, *Gender and Sexuality in Plautus*: chapter 22, 1st Edition, Edited by G. F. Franko & D. Dutsch, John Wiley & Sons Published, p338.

[٢] S. S. Witzke (2020), p.334.

**أرجيريبوس: وعندما تكون موجودة؟**

**ديماينيتوس: أتمنى لو كانت ميتة.**

**الوسيط: هذا الرجل يحبك، كما يقول (وفقًا لما يقول).**

**أرتيمونا: من المؤكد أنه يضع كل هذا في اهتمامه: لأنه إذا عاد للمنزل في هذا اليوم فسأنتقم خاصة بتقبيله".**

يصور بلاوتوس مشهدًا كوميديًا ساخرًا من الدرجة الأولى، فالزوج يتمادى في أفعاله لأنه على يقين أن زوجته بعيدة عنه، فيسبها ويعترف بسرقتها وكأنه يحاول أن يتفاخر بما يفعله بها وهي لا تعرف، لأنه لا يستطيع أن يمارس سلطته عليها كزوج، الأمر الذي دفعه يتمنى موتها(البيت٩٠٠) (*Periisse cupio*) صراحة أمام ابنها.

فوصول أرتيمونا مع التابع في الخفاء دون أن يلاحظهما أحد ووعودها كزوجة بعقاب زوجها قد بعث مزيدًا من الإثارة الكوميدية، فالجمهور الآن يتوق لمعرفة ما سيحدث للرجل العجوز العاشق،[١] ذاك الذي أوضح بنفسه أنه جاهز لكي يتلقى العقاب (٨٨٢-٨٦٨).[٢]

ويشير تريل *Traill* أنه عند تقييم شخصية أرتيمونا فيمكننا اعتبار شخصيتها مثل شخصية أدريانا *Adriana* عند وليام شكسبير *William Shakespeare* في كوميديا الأخطاء (*Comedy of Errors*)، فأدريانا شخصية تتوافق في نواح كثيرة مع الزوجة الداهية المسيطرة على أسرتها عند بلاوتوس، ولكن مع ذلك نجد أن بلاوتوس قد جعل أرتيمونا تتجاوز بعض الشيء عن القيود التي يفرضها عليها الدور في المسرحية.[٣]

---

[١] المُشاهد لمسرحيات بلاوتوس يستطيع بسهولة أن يقارن بين مشهد مينايخيموس *Menaechus* وهو يسرق العباءة من زوجته في مسرحية "**التوءمان مينايخيموس**" (*Menaechmi*) (البيت١٣٠) وبين موقف ديماينيتوس في الأبيات السابقة.

[٢] N.W. Slater (2000), p.53.

[٣] A. Traill (2015), "Shakespeare and the Roman Comic *Meretrix*," in D. Dutsch, S. L. James, and D. Konstan, eds., *Women in Roman Republican Drama*, Madison, p.221-222.

وهذا الموقف يؤكد رؤية بلاوتوس التي تصور الانعكاس في القوة عند تصوير الزوجات (*Matronae*)، فقد كان من الطبيعي في الزواج أن الزوج هو من يتخذ القرار وليس الزوجة، لذلك يجب أن نميز بين انعكاس هيكل القوة وانعكاس بعض الصفات التي تشير إلى القوة.[١]

وكما صور بلاوتوس موقفًا كوميديًا يثير الضحك عندما تابعت الزوجة تصرفات زوجها في الخفاء، فهو يخلق موقفًا آخر يبعث على الفكاهة والسخرية وهو يصور شكل الزوج الذي يقف خائفًا من زوجته (٩٢١-٩٢٣):

***"{ART.} Surge, amator, i domum.***
***{DEM.} Nullus sum. {ART.} Immo es, ne nega, omnium <unus> pol nequissimus.***
***at etiam cubat cuculus. surge, amator, i domum.***
***{DEM.} Vae mihi".***

**"أرتيمونا: انهض يا محبوبي، غادر المنزل.**
**ديماينيتوس: إنني لا شيء (انتهيت).**
**أرتيمونا: نعم أنت كذلك، بحق السماء لا تنفي ذلك، إنك الأكثر حقارة بين الجميع.**
**ألا يزال طائر الوقواق في عشه؟ انهض يا محبوبي، وغادر المنزل".**[٢]

تبين كلمات أرتيمونا أيضًا أن أفعال زوجها ديماينيتوس تؤذيها كثيرًا وتدفعها إلى أداء دوره لإعادة التوازن في الأسرة، ولذلك فهي في نهاية المسرحية تعيد الرجل العجوز إلى المنزل ذليلًا مطيعًا وتصفه بكلمة (*cuculus*) (طائر الوقواق) كدليل على عدم أهميته كزوج وأب.[٣] **كما** تبين هذه الأبيات أيضًا السخرية من الزوجة ذات المهر

---

[١] S. Treggiari (1993), Oxford, p.232*ff*.

[٢] قارن شخصية ماترونا (*Matrona*) في مسرحية "**التوءمان مينايخيموس**" (*Menaechmi*) لبلاوتوس والتي رفضت أن تسمح لزوجها بدخول المنزل (٦٦٢) على عكس أرتيمونا التي جرته إلى المنزل ذليلًا.

[٣] D. Konstan (1983), p.128.

كلمة طائر الوقواق (*cuculus*) التي استخدمتها أرتيمونا لتصف بها زوجها قد استخدمها بلاوتوس في العديد من مسرحياته الأخرى، فقد استخدمها أحد العبيد لإهانة عبد أخر في مسرحية "**الفارسي الصغير**"(*Persa*) (٢٨٠) ومسرحية "**بسيدولوس**" (*Pseudolus*) (٩٦).

الكبير والتي تم تصوير طموحها الفاسد بالسيطرة بدلًا من زوجها أو بدلًا من إرشاده، وتشمل السلطة التي تطمح إليها في السيطرة على حرية الزوج والسيطرة حتى على جسده، فأرتيمونا هي من أكثر النساء اللائي يظهرن في مسرح بلاوتوس، لأنها تعبر عن الموقف المتسلط بشكل مؤثر، فهي من الزوجات اللائي يتطلعن لامتلاك أزواجهن بالثروة الكبيرة (٩٩٠-٩٤١).[١]

ونهاية هذا المشهد هي نهاية ناجحة؛ حيث إن أرتيمونا قد أمسكت بزوجها وسحبته بعيدًا ليلقى عقابه، ولكن هذا لم يحقق نصرًا كاملًا، لأن ابنها قد انصرف مع حبيبته(٩٤١)، فأرتيمونا التي كانت تحكم سيطرتها منذ البداية على زوجها وابنها استطاعت أن تعيد أحدهما فقط وهو الزوج، ولكن الابن استطاع أن يتخلص من سيطرتها.[٢] وبذلك فإن نهاية مسرحية "**الحمير**" لبلاوتوس قد خلقت تأكيدًا عظيمًا لبعض القيم، فهي أكثر من مجرد نموذج كوميدي مختلف؛ فهي تدافع عن القيم الأخلاقية للسلطة الأبوية في العائلة ضد فساد المال والعاطفة، كما تعكس بشكل عميق التحفظ الأخلاقي لبلاوتوس على بعض سلوكيات الأسر الرومانية.[٣]

يقدم بلاوتوس نوعًا أخر من النساء اللائي يملكن القوة والسيطرة، فإذا كانت أرتيمونا تمتلك السيطرة المالية على ابنها وزوجها، فإن القوادة كلياريتا أيضًا تسيطر على ابنتها الغانية فيلاينيوم جسديًا ومعنويًا، فيتحدث بلاوتوس عن أن سلطتها على ابنتها هي سلطة مطلقة، عندما جعلها تذكر هذا الأمر في حوارها مع ابنتها (٥٠٤-٥٠٥):[٤]

***"Néqueon ego ted interdictis facere mansuetem meis?***
***an ita tu es animata, ut qui matris éxpers imperio sies? "***
**"هل أنا غير قادرة على أن أجعلك تطيعين أوامري؟**

---

[١] D. Dutsch (2000), *Boundless nature: The Construction of Female Speech in Plautus, PhD.*, Mcgill University, Montreal, p.141.

[٢] Slater (2000), p.54.

[٣] D. Konstan (1978), p.221.

[٤] D. Dutsch, S.L.James & D. Konstan (2015), *Women in Roman Republican Drama*, University of Wisconsin Press, Madison, p.104.

**أم أنك ميّالة للتحرر من سلطة أمك؟"**

يشير هارتكامب *Hartkamp* و دوتش *Dutsch* إلى أنه يمكن اعتبار سلطة الأم كلياريتا على ابنتها شكلًا من أشكال السلطة الأبوية (*Patria Potestas*)؛ فالأم هي من تسيطر وتقرر، أما الابنة فعليها الطاعة والتنفيذ دون مناقشة، حتى في مهنة القوادة فإن الأم هي من تقرر لابنتها على الرغم من أن كل منهما لها أولويات مختلفة.[١]

إن العلاقة بين فيلاينيوم وأمها في المسرحية هي علاقة تحكم،[٢] فالأم تتحكم في ابنتها وتطلب من عشاقها تقديم المال في مقابل التمتع بها.[٣] ويشير بلاوتوس

---

[١] R. Hartkamp (2004), "Mutter und Kupplerin? Zur Darstellung, Entwicklung und Funktion der plautinischen *lenae* in *Cistellaria* and *Asinaria.* In *Studien zu Plautus' Cistellaria,* edd. Rolf Hartkamp and Florian Hurka, Tübingen, pp. 247–66; D. Dutsch (2019), pp.203-211.

[٢] كان من الشائع عن النساء الراعيات لبيوت الدعارة –على الأقل–كما تم تقديمها في المصادر الأدبية والقضائية التي وصلتنا تتظاهر بأنهن أمهات لبناتهن حتى لو كن يكذبن.

E. E. Cohen (2015), *Athenian Prostitution: The Business of Sex,* Oxford and New York, pp.140-142; E. Fantham (2004), "Women of the *Demi-monde* and Sisterly Solidarity in the *Cistellaria*,"in R. Hartkamp and F. Hurka, eds., *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen , p.226.

[٣] إن الغانيات أصبحن هكذا من خلال ولادتهن من أم غانية أو تم اختطافها وهي صغيرة بالقوة وأصبحت آمة أو عاملة في هذا المجال أو اختيار البعض منهن لهذه الوظيفة لكسب المال، ولكن في الغالب النساء اللائي أصبحن غانيات كن أجنبيات أو من طبقة العبيد.

R. Flemming (1999), p.40.

وفي بعض الحالات كان من الممكن بيع إحدى فتيات الأسرة لتكون آمة أو غانية إذا كانت الأسرة فقيرة وذات نفقات مرتفعة، ولكن اتجاه إحدى النساء لتعمل غانية لم يكن أمرًا ينظر إليه المجتمع بلطف، ولهذا السبب كانت النساء العاملات في هذا المكان من العبيد أو اللائي ولدن كبنات لعبيد.

L. Åshede (2016), "A Demanding Supply: Prostitutes in the Roman World", In *Women in Antiquity: Real Women across the Ancient World*, ed. L.B. Stephanie and J. M. Turfa, London: Routledge, p.933.

ولكن مهما كانت الأموال التي تجنيها الغانية من هذه الوظيفة، وخاصة إذا كانت من العبيد، فإنها تحصل بشكل مباشر على كل الربح لنفسها.

J. A. Baird (2015), "On Reading the Material Culture of Ancient Sexual Labor," *Helios* 42, Lubbock, p.163.

بذلك إلى أنه كان يتم التعامل مع الغانيات في الكوميديا اليونانية الجديدة على أنهن فتيات تم تبنيهن ولسن فتيات شرعيات. وهذا الموقف الذي يقدمه بلاوتوس كان من شأنه أن يحافظ على سلطتها كغانية (*meretrix*) من علامات الشيخوخة. فهذا الموقف بين الغانية وأمها يقدم بشكل غير مباشر التحذيرات التي طرحتها الكوميديا الرومانية من العلاقة بين الفتيات الأصغر سنًا والنساء الأكبر سنًا واللاتي يمارسن ضغوطًا على الفتيات.[١]

وبذلك يحاول بلاوتوس التأكيد على أن المرأة هي التي تلعب دور الرجل في مسرحيته، فمن المعروف أن الأبناء يرثون ثروة طائلة إذا مات الأب، ولكن هنا في حديث الغانية مع أمها توضح أن أرجيريبوس يعد حبيبته بالثروة عندما تموت أمه وليس عندما يموت أبوه،[٢] وهذا يؤكد سيطرتها الكاملة على البيت والثروة فتقول كلياريتا لابنتها (٥٢٨-٥٢٩):

***"an te id exspectare oportet, si quis promittat tibi***
***te facturum divitem, si moriatur mater sua?"***

**"إذا وعدك شخص ما**
**بأنه سوف يجعلك ثرية إذا ماتت والدته، فهل تنتظرين ذلك؟"**

تبين هذه الأبيات أن الشاب أرجيريبوس لن يرث أو يحصل على المال إلا بعد وفاة أمه (*moriatur mater sua*) وليس بعد وفاة أبيه، وهذا يدل على أن أمه هي المسيطرة على الأسرة، وتلعب دور الرجل بها.

---

[١] V. J. Rosivach (1998), pp.51-63.

كما قدمت مسرحيات ترنتيوس أيضًا هذه الضغوط التي تفرضها المرأة العجوز على الغانية، فعلى سبيل المثال مسرحية "**أندريا**" (*Andria*) (الأبيات ٢٨٦-٢٨٧).

[٢] يعارض لوي *Lowe* الافتراضات التي تشير إلى أن الشاب الذي ظهر في الأبيات (١٥٠-١٦١) مع كلياريتا هو ديابولوس المنافس، والذي ظهر لاحقًا في المسرحية وليس أرجيريبوس.

H. C. B. Lowe (1992), "Aspects of Plautus' Originality in the *Asinaria*", *CQ* 42, p.155*ff*.

كما يعكس هذا المشهد بين الأم وابنتها أمرًا مهمًا، وهو أن الابن الذي يفقد المثل الأعلى المتمثل في والده يتمنى موت والدته، أما الغانية التي ليس لها أي مثل أعلى تتسم بالفضيلة الأخلاقية تجاه أمها وتطيعها كي تحصل على المال، فالغانية لا تنتظر حصولها على المال بموت والدتها كما يفعل حبيبها.[1]

ويتضح من هذا أن سيطرة الأمهات على الأبناء تسببت في تعاستهم، فأم الشاب تلعب دور الرجل، ولكنها لا تستطيع أن تتصرف مثل الرجال وتقوّم سلوك ابنها، بل على العكس تسببت في تعاسته، وكذلك أم الغانية التي تتحكم في مصيرها تسببت في جعلها غانية، وسببت لها التعاسة بإبعادها عن حبيبها؛ وهذا يدل على أن غياب التوجيه السليم من جانب الرجل تسبب في انحراف الأبناء، فالابن الذي لم يحظ بقدوة أبيه اتجه إلى حياة الفسق وابتعد عن السلوك القويم، وكذلك الغانية التي لم تحظ بأبٍ طوال أحداث المسرحية تركت حياتها في يد أمها تتحكم فيها كيفما تشاء حتى أنها حرمتها ممن تحب من أجل المال.

**تبادل الأدوار الأسرية بين الأب وابنه:**

يتطرق بلاوتوس من خلال مسرحيته إلى أدوار أخرى متبادلة، فإذا كان لكل فرد من أفراد الأسرة مسئوليته تجاه الآخرين، فإن هذه المسئولية تضيع إذا لعب بعض أفراد الأسرة أدوار بعضهم البعض، فكما اتخذت الزوجة دور زوجها اتخذ الأب دور ابنه، فبدلًا من أن يثنيه عما يفعل قرر أن يحل مكانه ويلعب دور العاشق المحب، لذلك وضع شرطًا كي يمنح ابنه المال، وهو أن يقضي ليلة مع الغانية فيلاينيوم حبيبة ابنه، وهذا ما أخبر به العبد ليبانوس الشاب أرجيريبوس(٧٣٦):

***"Noctem huius et cenam sibi ut dares ".***

**"لكي تمنحه (قضاء) ليلة وعشاء معها".**

يوضح هذا البيت أن طلب الأب من ابنه طلبًا يتسم بالغرابة، فالأب يشعر فجأة بالمراهقة، ويحاول أن يقلد أفعال ابنه، فيطلب منه أن يتخلى عن حبيبته ولو لليلة

[1] D. Konstan (1983), p.54; F. Sutton (1993), *Ancient Comedy: The War of the Generations,* New York, p.95.

واحدة، وهذا الأمر في حد ذاته أمر غير مقبول؛ فإذا كان الأب منذ البداية يحاول مساعدة ابنه بالحصول على المال، فلماذا الآن يحاول إذلاله، كما أن الأب كان من الممكن أن يلجأ لأي فتاة أخرى يقضى معها الليلة غير حبيبة ابنه، ولكنه قرر أن يتخذ هذه الغانية دون غيرها، وعلى كل حال فقد وافق الابن وحصل على المال، وحينما أتى الأب العجوز ليقضي الليلة مع حبيبة ابنه هجمت عليه زوجته وأفسدت عليه الليلة.

ويشير بورتر *Porter* أن موافقة أرجيريبوس دون مناقشة على طلب والده هو قمة الإذلال النهائي بالنسبة له، فقد برع بلاوتوس مرة أخرى في تصوير شخصية هذا الشاب التي تتسم بالعجز المطلق والسلبية فيما يخص حبيبته.[١] كما يلاحظ كونستان *Konstan* إن طاعة الابن لأبيه العجوز العاشق (*Senx amator*) والسماح له بقضاء أول ليلة مع حبيبته (٨٣١) هو أمرٌ مثيرٌ للسخرية في هذا السياق، لأنه ليس من واجب الابن أن يُروج لفسوق أبيه.[٢] لقد ركزت كوميديا بلاوتوس بدرجة كبيرة على مسئولية الآباء والأزواج في موضوعاتها، وهذا التركيز يظهر أن الأعراف الاجتماعية كانت تلعب دورًا مهمًا في مسرحياته؛ فكانت الحبكة الشائعة عنده الأب الذي يدخل في منافسة عاطفية مع ابنه، فالأب وابنه في هذه الحالة يكونان عاشقين متنافسين، ولكن هذا الأمر يعد وصمة عار على الزوج الضال الذي يسعى إلى ممارسة سلطته كأب بانتهاكه المسئولية المنوطة به تجاه ابنه.[٣] وقد أوضح بلاوتوس هذا الأمر في حديث الأب مع ابنه(٨٣١-٨٣٤):

***"{DEM.}Numquídnam tibi moléstumst, gnate mí, si haec nunc mecum áccubat?***
***{ARG.} Pietas, pater, oculis dolorem prohibet. quamquam ego istánc amo, possum equidem inducere animum, ne aegre patiar quia tecum accubat.***
***{DEM.} Decet verecundum esse adulescentem, Argyrippe ".***

---

[١] J. R. Porter (2016), p.316.

[٢] D. Konstan (1983), p.54.

[٣] D. Konstan (2014), "Turns and Returns in Plautus' *Casina*", In Perysinakis, E. Karakasis (eds.), *Plautine Trends: Studies in Plautine*, p.10.

**"ديماينيتوس: أيضايقك، يا ولدي، إذا أخذت مكانها إلى جانبي؟**
**أرجيريبوس: إن الطاعة، يا أبي، تحجب الحزن عن عيناي، فعلى الرغم من أني أحبها، وما زلت لا أستطيع التحكم في مشاعري، ولا آخذ هذا على محمل الجدّ لأنها تأخذ مكانها إلى جوارك.**
**ديماينيتوس: إنه من اللائق أن يكون الشاب محترمًا، يا أرجيريبوس".**

يتهكم بلاوتوس من خلال هذا الحوار بين الأب وابنه على الأدوار المعكوسة في هذه الأسرة،[١] فمن المفترض على الأب أن يكون قدوة ويقوم سلوك أبنائه، لا أن يشاركهم الرذيلة أو حتى يشجعهم عليها، لكن للأسف هذا ما فعله الأب ديماينيتوس؛ حيث أصبح يقلد ابنه الطائش عديم المسئولية ويفعل ما لا يجب على الأب أن يفعله، والمفارقة هنا أن هذا الأب يقول لابنه يجب على الشاب أن يحتشم (البيت ٨٣٤)(*verecundum*) بينما هو الذي يجب عليه الاحتشام ويكون قدوة لأبيه.

ولذلك فإن تصرف ديماينيتوس مع حبيبة ابنه قد غير وجهة نظرنا عنه والتي ظهرت في أول المسرحية حينما أعرب عن رغبته في مساعدة ابنه كما فعل والده معه من قبل، فوالده عندما فعل ذلك لم يبحث عن مقابل، ولكن ديماينيتوس لم يقلد والده كنموذج جيد، وبدلًا من ذلك طلب من ابنه أن يتحمل العار لمدة يوم واحد وهو يشاهد حبيبته مع والده. وهذا المشهد يحمل طابع تراجيدي فمن الممكن أن يكون متعمدًا من بلاوتوس، ولكنه لم يدم طويلًا. [٢]

**تبادل الأدوار بين السيد والعبد:**

لم يكتفِ بلاوتوس في مسرحيته بإظهار المرأة التي تلعب دور الرجل، بل أيضًا أظهر العبد الذي يأخذ مكان سيده والسيد الذي يصبح ذليلًا لعبده، وقد ظهرت هذه

---

[١] من الممكن مقارنة هذه الأبيات ببعض الأبيات من مسرحية "**فيلوكتيتيس**" (*Φιλοκτήτης*) لسوفوكليس عندما طلب أوديسيوس من نيوبُتوليموس أن يعطي درعه لأحد الأبطال دون الشعور بالعار لمدة يوم واحد (البيت ٨٣).

D. Konstan (1978), p.216.

[٢] N. Slater (2000), p.53.

المسألة بصورة كبيرة عندما استطاع العبدان ليبانوس وليونيدا توفير المال لسيدهما الشاب من أجل حبيبته.[١]

كان من المعروف عن العبيد أنهم لا يتسمون بسمات الرجال الأحرار، ولكنهم وصفوا ببعض الصفات السيئة التي وصفت بها بعض النساء مثل الخداع والفساد الأخلاقي والإفراط العاطفي وممارسة اللذات الحسية، وهذا الأمر جعل العبيد يتشبهون بالنساء أكثر من الرجال،[٢] وهو الأمر الذي أوضحه بلاوتوس في تصرف العبدين مع سيدهما؛ لأنهما مارسا شتى أنواع الصفات السيئة في تعاملهما معه ومع حبيبته، فكانا يستغلان حاجتهما إلى المال بطريقة ساخرة، ففي حوار طويل بين العبد ليونيدا والعاشقين نجده يتعامل معهما بتعالي وغطرسة وكأنه سيدهما،[٣] ويطلب منهما أن يفعلا بعض الأمور التي لا تليق بهما (٦٦٩-٦٧١):

***"{ARG.}Ten osculetur, verbero?{LEON.} Quam vero indignum visum est? at qui pol hodie non feres, ni genua confricantur.***
***{ARG.} Quidvis egestas imperat: fricentur ".***

**"أرجيريبوس: أهي تقبلك أيها الوغد؟**

---

[١] لمزيد من المعلومات عن العبيد في المسرحيات الكوميدية وأدوارهم في مساعدة الشباب للحصول على العشيقات أنظر:

L. Ashede, (2016), "A Demanding Supply: Prostitutes in the Roman World", in S. L. Budin and J. M. Turfa, (eds.), *Women in Antiquity: real Women across the Ancient World*, London and New York, p.938; T. A. J. McGinn (2004), *The Economy of Prostitution in the roman World: A study of social History and the Brothel*, Ann Arbor, p.72.

[٢] J. Connolly (1998), "Mastering Corruption: Constructions of Identity in Roman Oratory", in *Women and Slaves in Greco-Roman Culture*, eds. R. Joshel & S. Murnaghan, London & New York, pp.138-140.

[٣] يشير سلاتير *Slater* إلى أن مشهد دخول أرجريبوس وفيلاينيوم (٥٩١ وما يليه) قَدم للجمهور خطابًا بلاغيًا تراجيديًا مصحوبًا بكثير من الحزن، فالدموع في مشهد العاشقين تقلب الكوميديا رأسًا على عقب، ولكن لكي يعيد بلاوتوس البسمة إلى الجمهور جعل العبدين ليبانوس وليونيدا يصعدان إلى المسرح (٥٩٨-٦٠٥)، فسخريتهما العالية أكدت للجمهور أنه يشاهد مسرحية كوميدية وليس تراجيدية.

N.W. Slater (2000), p.47.

**ليونيدا: في الحقيقة هل رؤية هذا غير لائقة؟**
**لكنك لن تحصل اليوم على المال ما لم تُدلّك ركبتي.**
**أرجيريبوس: إن الضرورة تفرض أي شيء: فلتدلّك (ركبتاه)"**

يوضح بلاوتوس في هذه الأبيات كيف يستغل العبد سيده الشاب ويتحكم فيه، فالعبد يطلب من فيلاينيوم أن تقبله (*osculetur*) وكأنه سيدها، ويطلب من سيده أن يقوم بما يقوم به العبيد ويُدلّك له ركبتيه (*genua confricantur*). وبهذه الأفعال المشينة يحاول بلاوتوس أن يقدم مشهدًا كوميديًا ساخرًا ينتقد فيه انقلاب أوضاع المجتمع الروماني الذي يسمح بسهولة للعبيد أن يستغلوا حاجة سادتهم ويلعبوا أدوارهم ولو لفترة قصيرة.

ويستمر العبدان في السخرية من سيدهما الشاب ويحاولان إذلاله إلى أقصى درجة، كما كان يفعل معهما من قبل، فيلقى ليونيدا كيس النقود إلى العبد الآخر ويقول (٦٧٨):

***"Numquam hercle facerem, genua ni tam nequiter fricares".***
**"بحق هيراكليس ما كان يجب أن أفعل ذلك أبدًا، لأنك دلكت ركبتي بقسوة".**

يبدو من هذه الأبيات دناءة العبيد وهم يستغلون الموقف، فأخلاق العبيد تسيطر على أفعالهم، كما حدث هنا مع أرجيريبوس، فالعبدان يستمران في إذلاله، فكما طلب منه أحدهما أن يدلك له ركبته (*genua fricares*) يدفع العبد الآخر أن يعانق(*amplexare*) حبيبته لإذلاله والسخرية منه (٦٧٩)، فهو بذلك لم يتخل عن صفاته كعبد ولو لفترة قصيرة، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل يستمر العبدان في إذلال سيدهما الشاب وفتاته كي يحصلا على المال(٦٨٢-٦٨٦)، كما يطلب ليبانوس أن تغازله فيلاينيوم كنوع من السخرية والتهكم على سيده (٦٩٣-٦٩٦)، وبهذا كأن العبد يطلب من سيده أن يتخلى عن كرامته (٦٩٦-٦٩٧):

***"{LIB.} circumda torquem brachiis, meum collum circumplecte.***
***{ARG.} Ten complectatur, carnufex? "***

**"ليبانوس: طوقيني بذراعيك، وعانقي رقبتي.**
**أرجيريبوس: أهي تعانقك، أيها الشرير؟"**

يطلب العبد هنا من الغانية أن تضمه (*circumplecte*)، ولكن أرجيريبوس يشعر بالإهانة من هذا الطلب، وينفعل على عبده ويتوعده بالشنق (*carnufex*) جزاء لما طلب، ولكن العبد يستغل مرة أخرى حاجة سيده إلى المال ويرد عليه بمنتهى الكبرياء والسخرية والتهكم ويخبره أنه سيعاقبه بأن يحمله على ظهره (٧٠٠)، ولم يكن من أرجيريبوس إلا أن يطيع أمر عبده (٧٠١-٧٠٥)

***"{ARG.} Perii hercle. si verum quidem et decorum erum vehere servom, inscende. {LIB.} Sic isti solent superbi subdomari.***
***asta igitur, ut consuetus es puer olim. scin ut dicam?***
***em sic. abi, laúdo, nec te equo magis est equos ullus sapiens.***
***{ARG.} Inscende actutum ".***

**"أرجيريبوس: بحق هيراكليس. مع ذلك إذا كان من اللائق أن يحمل السيد الخادم، فاركب.**
**ليبانوس: هكذا يتم ترويض الأشخاص المتغطرسين.**
**قف ساكنًا إذًا، مثلما كنت معتادًا وأنت صغير. أتفهم ما أقول؟**
**(يستعد للوقوف على كتفي أرجوريبوس) حسنًا، اذهب، أشكرك،**
**فلا يوجد حصان أفضل منك وأنت حصان.**
**أرجيريبوس: اصعد (على ظهري) حالًا!"**

يبدو من خلال هذه الأبيات مدى الإهانة والإذلال الذي تعرض لها السيد الشاب على يد عبيده، فالعبد لم يختر إهانة سيده عبثًا، ولكنه اختار أن يركب على كتفيه كالحصان (*equos*) ليرد له إهانته السابقة له وهو غلام (*puer*)؛ حيث كان معتادًا أن يفعل هذا الأمر معه. فالعبد يشعر دائمًا بالإهانة من أفعال سيده، ولذلك عندما أتيحت له الفرصة قرر الانتقام لنفسه. وهذا المشهد الذي قدمه بلاوتوس بطريقة كوميدية ساخرة يبين مدى الخطأ عندما يتحول العبد إلى سيد. ومن هذا المشهد الساخر حاول بلاوتوس أن يوضح مدى قوة المال، فالشاب قد تنازل عن دوره كسيد للعبدين، وتنازل عن حبه لبعض الوقت، وسمح لهما أن يمارسا الحب مع حبيبته، أما الغانية الحبيبة فقد وافقت على أن تقدم لهما الحب الذي هو وظيفتها في الأساس لتحصل على المال كي تكون مع حبيبها أرجيريبوس.

يشير أندرسون *Anderson* إلى أن بلاوتوس أتبع تصوير المشهد الرومانسي بين أرجيريبوس وحبيبته فيلاينيوم (٥٩١ وما يليه) بسلسلة من المشاهد الكوميدية قام بها العبدان اللذان كانا يهينا العاشقين،[١] وأظهر مدى قدرتهما على التنازل عن حبهما من أجل المال.[٢] فالشاب أرجيريبوس يقف جانبًا لا إرادة له بينما فيلاينيوم كانت تمارس الحب مع العبيد بدلًا منه كثمن للحصول على المال المسروق، ثم يسمح بعد ذلك أرجيريبوس للعبد أن يركبه كحصان.[٣]

كان من الممكن أن تنتهي المسرحية بحصول أرجيريبوس على المال ويصبح الجميع سعداء، ولكن أصر بلاوتوس على أن يظهر السيد وهو يتضرع لعبديه من أجل الحصول على المال. إن تلاعب العبدين بالحبيبين وإعطاءهما التعليمات التي يجب اتباعها حتى لو تعارضت مع شخصيتهما ومكانتهما قد فجرت نوعًا من الكوميديا الصارخة،[٤] فعندما ركب ليبانوس على ظهر سيده وجعله مثل الحصان فإن النغمة التراجيدية السابقة تختفي تمامًا من المشهد.[١]

---

[١] يبدو أن بلاوتوس جعل المشاهد التي تجمع بين أرجيريبوس وفيلاينيوم تميل إلى حد كبير إلى الميلودراما الكوميدية التي أحدثتها علاقتهما، فمشاهدهما كان يظهر دائمًا بها إما تابع (يقصد تابع الشاب المنافس) أو قوادة (*lena*) (يقصد كلياريتا أم الغانية فيلاينيوم) أو عبيد (يقصد ليونيدا وليبانوس)، وفي هذا استهزاء صريح بعذابهما.

E. Woytek (19), *T. Maccius Plautus: Persa Einleitung, Text und Kommentar*, Vienna, p.69-70; W. S. Anderson (1993), *Barbarian play: Plautus Roman Comedy*, Toronto, p.80.

[٢] كانت المبالغة في مسرحيات بلاوتوس أساسًا لمشاهده الكوميدية، فالعبيد عنده يعطون الأوامر لسادتهم، والآباء يخدعون من الأبناء الذين يحتاجون إلى المال من أجل مغامراتهم، ويظهر القواد أو الجندي المتفاخر خدّاعًا ويفشل الإثنان دائمًا في الحصول على الغانيات. فبلاوتوس يقدم دائمًا المجتمع الروماني بشكل هزلي في كوميدياته.

https://www.usu.edu/markdamen/clasdram/chapters/141plautus.htm

[٣] W. S. Anderson (1993), p.80.

[٤] هناك العديد من التناقضات في المسرحية، وخاصة فيما يتعلق بأرجيريبوس وحبيبته فيلاينيوم، وقد ظهرت نظريات عديدة تشرح هذا الأمر؛ أهمها أن بلاوتوس قام بمزج(*contaminatio*) =

وهنا يقدم بلاوتوس جانبًا أخر من شخصية أرجيريبوس؛ فكما قدمه من قبل وهو يبكي من أجل الحب (٥٩٤-٥٩٥)، وصوره كشاب مراهق يحتال على والديه كي يحصل على المال لإنفاقه على ملذاته غير المشروعة،[٢] يظهره الآن وهو يتحول إلى عبد ذليل يفقد امتيازاته كمواطن حر ويتعرض للسخرية بسبب المال والحب معًا.[٣] هذا الأمر الذي أثبت بصورة مبكرة سمات شخصية أرجيريبوس المميزة الذي بدا يائسًا ويفتقر إلى أي ملاذ آخر، وهذا دليل على عجزه وسلبيته.[٤]

والتحدي الذي يواجه أرجيريبوس كان يكمن في التحايل على سلطة والدته، وليس على سلطة والده (٦٠-٩٨)، وذلك يظهر تبادل الأدوار في الأسرة، فأرتيمونا هي التي تراقب ابنها بشدة (٨٧-٧٩) حتى لا ينحرف عن الطريق الصحيح، وهي التي تتحكم في الثروة، وهذا التبادل في الأدوار يلعب دورًا أساسيًا في الخاتمة الكوميدية، حيث يُظِهر سخط أرتيمونا من فساد أخلاق ابنها بقدر غضبها من فساد زوجها الأخلاقي (٨٥١-٨٧٥) وأيضًا (٩٣١-٩٣٣).[٥]

---

=مسرحيتين يونانيتين معًا مما جعله يحذف بعض المشاهد من الأصل اليوناني، وهناك نظرية أخرى تشير إلى أن النص الأصلي عانى من فقد بعض المشاهد، منها على سبيل المثال مشهد قراءة التابع العقد حيث ستخرج القوادة كلياريتا من منزلها وتخبره أنه جاء متأخرًا بالمال، وبالتالي فإن كتابة العقد كانت بلا فائدة.

T. B. L. Webster (1953), *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, pp.235-236.

(١) N. W. Slater (2000), p.51.

(٢) اعتاد بلاوتوس أن يُظهر هذه الصورة عن هذا الشاب في العديد من مسرحياته الأخرى مثل مسرحية "**منزل الأشباح**" (*Mostellaria*) و"التاجر"(*Mercator*) **و"الأختان التوءمتان باكخيس**"(*Bacchides*) و"**بسيدولوس**" (*Pseudolus*) و "**إبيديكوس**"(*Epidicus*).

E. Segal (1968), *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, Oxford, Oxford University, pp.15-20 & pp.27-29.

(٣) S. S. Witzke (2020), *Companion to Plautus, Gender and Sexuality in Plautus*: chapter 22, 1stEdition, Edited by G. F. Franko & D. Dutsch, John Wiley & Sons Published, pp.332-333.

(٤) L. Havet (1905), "Etudes sur Plaute Asinaria", *RPh* 29, pp.94-103.

(٥) J. R .Porter (2016), p.314.

**خاتمة البحث**

يتضح مما سبق أن بلاوتوس قد برع من خلال مسرحية "**الحمير**" في رسم شخصيات تلعب أدوار بعضها البعض، فأظهر الزوجة والأم تتحكم في زوجها وابنها تحكمًا لا يقدر عليه إلا الزوج، كما أنها تستغل قدرتها المالية من خلال مهرها وتفرض سلطتها على الأسرة ككل، فهو –بذلك– يظهر صورة مغايرة للمرأة المطيعة والخاضعة، وهو الأمر الذي كان يثير الضحك، فتصوير الدور الكوميدي للمرأة التي تلعب دور الرجل هو محاكاة ساخرة تتسم بالمبالغة وتشويه السلوكيات المعتادة والأدوار العادية، وهذا الأمر الذي كان يثير التهكم والسخرية من الدور الذي تلعبه المرأة، ويخالف الصورة النمطية التي يجب أن تكون عليها، أما الزوج والأب ففي مقابل التمتع بموارد زوجته المالية يعترف هو نفسه أنه تنازل عن سلطاته كرجل في الأسرة كلها، ونتيجة لذلك تتنازل عن موقعه بعد أن يفقد كرامته، فيصبح كما لو كان غير موجود وليس له تأثير في حياته الزوجية، إن كل ما يشغل بال الزوج فقط هو إرضاء لذاته الحسية بعيدًا عن زوجته التي تتحكم فيه، وأن يحصل على مالها دون علمها، أما الزوجة وهي تلعب دور الزوج في إدارة الشئون المالية للمنزل فإنها تنسى رعايتها لزوجها، الأمر الذي يدفع الزوج كي يجد الحب والرعاية في مكان آخر للدرجة التي جعلته يبدو كالمراهقين.

إن هذا التنازل أيضًا جعل علاقته بابنه غير سوية؛ إذ يفتقد الابن القدوة التي تتمثل في والده مما يجعله يبحث عن الحب مع غانية، وهذا الأمر يدفعه للبحث عن المال مهما كانت النتيجة، ومهما كانت التنازلات التي سيقدمها. وبذلك يكون بلاوتوس قد قدم في هذه المسرحية الشاب الذي يُكافأ على سوء تصرفه، والرجل العجوز الذي يسيء التصرف وتعاقبه زوجته، ولا يتوقف بلاوتوس عند تجسيد الرجل الذي يلعب دور المرأة والعكس، ولكنه يقدم أيضًا العبيد وهم يستغلون هذا الوضع غير السليم في الأسرة ويحاولون أن يجعلوا أنفسهم سادة على سادتهم، الأمر الذي يفجر العديد من المشاهد الكوميدية في هذه المسرحية.

## قائمة مختصرات الدوريات

| | |
|---|---|
| *AS* | Ancient Society |
| *CÉFR* | Collection de l'École Française de Rome |
| *CJ* | The Classical Journal |
| *CPh* | Classical Philology |
| *CQ* | Classical Quarterly |
| *G&R* | Greece & Rome |
| *Helios* | a Journal devoted to Critical and Methodological Studies of Classical Culture |
| *JATh* | Journal of Ancient Theatre |
| *JRS* | The Journal of Roman Studies |
| *LICS* | Leeds International Classical Studies |
| *RhM* | Rheinisches Museum Für Philolgia |
| *RPh* | Revue de Philologie |

## المصادر والمراجع

### أولًا–المصادر

Kassel, R. (1968), *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford Clarendon Press.

Leo, F. (1895), *T. Maccius Plautus*: *Plauti Comoediae*, Berlin, Weidmann, Vol.1.

### ثانيًا–المراجع

### أ–المراجع الأجنبية

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

Anderson, W.S. (1993), *Barbarian Play: Plautus Roman Comedy*, Toronto.

Åshede, L. (2016), "A Demanding Supply: Prostitutes in the Roman World", In *Women in Antiquity: Real Women across the Ancient*

*World*, ed. Stephanie, L.B. and Turfa, J.M., London: Routledge: pp.932-941.

Baird, J.A. (2015), "On Reading the Material Culture of Ancient Sexual Labor," *Helios* 42, Lubbock: pp.163-75.

Barsby, J. (2001), *Terence I: The Woman of Andros, the Self-Tormentor*, the Eunuch, Cambridge.

Bettini, M. (1991), *Verso un'antropologia dell'intreccio, Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto*, Vol. 4 of *Letteratura e entropologia*, Urbino: QuattroVenti.

Boulenger, G. A. (1885-87), *Catalogue of Lizards in The British Museum*, 3vol.

Braund, S. M. (2005), "Marriage, Adultery, and Divorce in Roman Comic Drama" In *Satiric Advice on Women and Marriage: From Plautus to Chaucer*, eds. S.W. Smith, Ann Arbor: pp.39–70.

Cohen, E. E. (2015), *Athenian Prostitution: The Business of Sex*, Oxford and New York.

Connolly, J. (1998), "Mastering Corruption: Constructions of Identity in Roman Oratory", in *Women and Slaves in Greco-Roman Culture*, eds. Joshel, R. & Murnaghan, S., London & New York.

De Melo, W. (2011), *Plautus I: Amphitryon: The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives*, Cambridge.

Dixon, S. (1992), *The Roman Family*, Baltimore.

……... (1988), *The Roman Mother*, Norman.

Douglas, O.S. (2007), *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press.

Dumont, J.Ch. (1990), "L'imperium du pater familias", *CÉFR* 129: pp.475–95.

Dutsch, D. (2019), "Mothers and Whores", In *the Cambridge Companion to Roman Comedy*, ed, Martin, T. D., Cambridge: pp.200-216.

……..... (2008), *Femimine Discourse in Roman Comedy: on Echoes and Voices*, Oxford.

……..… (2000), *Boundless nature: The Construction of Female Speech in Plautus, Ph.D.*, Mcgill University, Montreal.

Eyben, E. (1993), "Roman Notes on the Course of Life", *AS* 4: pp.213-238.

Fantham, E. (2015), "Women in Control," in Dutsch, D., James, S.L., & Konstan, D., eds., in *Women in Roman Republican Drama* , Madison: pp.91-107.

…… (2004), "Women of the *Demi-monde* and Sisterly Solidarity in the *Cistellaria*,"in Hartkamp, R. & Hurka, F., eds., in *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen: pp. 221-238.

…….. (1968), "Act IV of the Menaechmi: Plautus and his original", *CPh* 63: pp.175-183.

Fayer, C. C. (1994), *La familia romana: aspetti giuridici ed antiquari*, vol.1, L'Erma di Bretschneider.

Flemming, R. (1999), "Quae Corpore Quaestum Facit: The Sexual Economy of Female Prostitution in the Roman Empire", *JRS* 89: pp.38-61.

Gratwick, A.S. (1973), "Titus Maccius Plautus", *CQ* 23: pp.78-88.

Hartkamp, R. (2004), "Mutter und Kupplerin? Zur Darstellung, Entwicklung und Funktion der plautinischen *lenae* in *Cistellaria* and *Asinaria*. In *Studien zu Plautus' Cistellaria,* edd., Hartkamp R. & Hurka, F., Tübingen: pp. 247–266.

Havet, L. (1905), "Etudes sur Plaute Asinaria", *RPh* 29: pp.177-201.

Hellegouarc'h, J. (1963), *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république*, Paris.

Henderson, J. (2006), *Asinaria: The One about the Asses,* Madison.

Howatson, M. C. & Chilvers, I. (1996), *the Concise Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford University Press.

James, S. L (2015), "Mater, Oratio, Filia: Listening to Mothers in Roman Comedy", In *Women in Roman Republican Drama,* eds. Dutsch, D., James, S.L. & Konstan, D., Madison: pp.108–27.

……..,"A Courtesan's Choreography: Female Liberty and Male Anxiety at Roman Dinner Party", In *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, eds. Faraone, Ch. A. and McClure, L., Wisconsin Studies in Classics, Madison, University of Wisconsin Press: pp.224-251.

Kapparis, K. (1999), *Apollodorus against Neaira [D 59]*, Vol. 53. Berlin/Boston, De Gruyter.

Karanasiou, A. G. (2017),"Imitating vs Inventing: Defining Stagecraft in Plautine Comedy", in *The Many Faces of Mimesis*, Parnassos Press – Fonte Aretusa: pp.293-310.

Konstan, D. (2014), “Turns and Returns in Plautus’ *Casina*”, In Perysinakis, E. Karakasis (eds.), *Plautine Trends: Studies in Plautine:* pp.3-12.

…… (1983), *Roman Comedy,* Ithaca.

…… (1978), “Plot and Theme in Plautus’ *Asinaria*,” *CJ* 73: pp.215-21.

Krauss, A. N. (2004), *Untaming the Shrew: Marriage, Morality, and Plautine Comedy, Ph.D.,* University of Texas at Austin.

Lowe, H. C. B. (1992), “Aspects of Plautus’ Originality in *Asinaria*”, *CQ* 42: pp.152-175.

Marples, M. (1938), "Plautus", *G&R* 8: pp.1-7.

Marshall, C.W. (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy,* Cambridge & New York.

Maurice, L. (2007), “Plautus’ Rebellious Sons: The Whole Story?” In *Generationenkonflikte auf der Bühne: Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama,* ed. T. Baier, Tübingen: pp.147–160.

McCarthy, K. (2016), “Prologues between Performance and Fiction”, in *Roman Drama and Its Contexts,* eds. Frangoulidis, S., Harrison, S. J., and Manuwald, G., Berlin: De Gruyter: pp.203-213.

McGinn, T. A. J. (2018), *Table IV of the XII Tables*, Naples.

……. (2004), *The Economy of Prostitution in the roman World: A study of social History and the Brothel*, Ann Arbor.

Moore, T. J. (2012a), *Music in Roman Comedy,* Cambridge and New York.

O'Bryhim, S. (2001), *Greek and Roman Comedy,* University of Texas Press.

Oliphant, S. G. (1910), “Plautus Asinaria 374”, *CPh* 5: pp.503-505.

Parsons, J. D. (2001), *Marginal Characters and Scattered Practices Plautine Drama and Roman Society, Ph.D.*, University of California, Berkeley.

Porter, J. R. (2019), *Plautus’s Asinaria: A Grammatical Commentary for Student*, University of Saskatchewan.

…….. (2016), “Devil in the Details: The Young Man of Plautus’ *Asinaria* 127-248 once again”, *JATh* 6 : pp.308-358.

Prescott, H. (1920), “Inorganic Roles in Roman Comedy”, *CPh* 15:pp.245-281.

Radenović, L. (2017), *Pathe the Language and Philosophy of Emotions,* University of Belgrade.

Rei, A. (1998), "Villains, Wives and Slaves in the Comedies of Plautus", In S. Murnaghan and S. Joshel, eds., *Women and Slaves in Greco-Roman Antiquity,* London: Routledge.

Rosivach, V.J. (1998), *When a Young man Falls in Love: The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London, and New York.

Ryder, K. C. (1984), "The *senex amator* in Plautus", *G&R* 31: pp.181–89.

Saller, R. P. (1999), "*Pater familias, mater familias, and the Gendered Semantics of the Roman Household*." *CPh* 94: pp.182–97.

…….. (1994), *Patriarchy, Property and Death in the Roman Family.* Cambridge.

Scafuro, A. C. (2003-2004), "The Rigmarole of the Parasite's Contract for a Prostitute in *Asinaria*: Legal Documents in Plautus and his Predecessors", *LICS* 3-4 : pp.1-21.

Segal, E. (1968), *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, Oxford University, Oxford.

Slater, N. W. (2000), *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*, 2nded, Emory University, Atlanta, Georgia, Harwood Academic Publisher.

…… (2000), "The Market in Sooth: Supernatural Discourse in Plautus," in *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckard Lefèvre*, Stärk, E. & Vogt-Spira, G., eds., Hildesheim, Zürich, and New York: pp.345-361.

Sorscher, H. (2021), *Pro filia, pro uxore*: *Young Woman in the Conventional and Unconventional: Families of Roman Comedy, Ph.D.*, University of North Carolina.

Sutton, F. (1993), *Ancient Comedy: The War of the Generations,* New York.

Traill, A. (2015), "Shakespeare and the Roman Comic *Meretrix*," in *Women in Roman Republican Drama* , eds. Dutsch, D., James, S.L. & Konstan, D. , Madison: pp.213-231.

Treggiari, S. (1993), *Roman Marriage: Iusti Coniuges* from *the Time of Cicero to the Time of Ulpian,* Oxford.

Vogt-Spira, G. (1991), "*Asinaria* Oder *Maccus vortit Attice*," in *Plautus Barbarus,* eds., Lefèvre, E., Stärk, E. & Vogt-Spira, G., Tübingen: pp.11–69.

Watson, A. (1971), *Roman Private Law around 200 BC*, Edinburgh.

Webster, T. B. L. (1953), *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester.

Witzke, S. S. (2020), *Companion to Plautus, Gender and Sexuality in Plautus*: chapter 22, 1stEdition, eds., Franko, G. F. & Dutsch, D., Wiley, J. & Sons Published, Blackwell Companion.

Duckworth, G. (1952), *The nature of Roman Comedy*, Princeton: Princeton University Press.

Woytek, E. (1983), *T. Maccius Plautus: Persa Einleitung, Text und Kommentar*, Vienna.

## ب-المراجع العربية

إبراهيم حمادة (١٩٨٣)، *أرسطو: فن الشعر*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

أحمد صقر (١٩٩٩)، *دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر: تطبيق على العلاقة بين المؤلف المسرحي وجمهوره في مصر*، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية.

أحمد عتمان (١٩٩٥)، *الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر العصر الذهبي*، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة.

أحمد فهمي عبد الجواد (٢٠٢٢)، "الأزياء والعباءة ودورها في تطور الحدث الدرامي في مسرحيتي "التوءمان مينايخموس" (*Menaechmi*) و"الحمير" (*Asinaria*)، مجلة أوراق كلاسيكية، العدد التاسع عشر، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

إدوار حليم (١٩٦٥)، *الملهاة في المسرحية والقصة*، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

عبد العظيم عبد الكريم (١٩٨١-١٩٨٢)، الأدب الروماني من البداية حتى نهاية عصر شيشرون، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر.

عبد المعطي شعراوي (٢٠١٤)، *جرة الذهب تأليف بلاوتوس: تأليف بلاوتوس، ترجمة وتقديم عبد المعطي شعراوي*، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

على عبد التواب وصلاح رمضان (٢٠٠٦)، *الأدب اللاتيني في عصري الجمهورية وصدر الإمبراطورية: دراسة في الأجناس الأدبية*، القاهرة.

## ثالثًا-المقالات الإليكترونية

"Classical Drama and Theatre, Roman Comedy, Plautus", Chapter 14, in https://www.usu.edu/markdamen/clasdram/chapters/141plautus.htm