

שיטות תרגום ועיבוד בקומדיה הרומית

נטע זגגי

מוקדש באהבה למורי היחיד והמיוחד, פרופ'
דוד וייסרטר, שהכניסני לפרדס הלימודים
הקלאסיים בשנתי הראשונה ללימודים, ופתח
לפניי צוהר לעולמה המופלא של התרבות
הקלאסית שבה דבקתי לאהבה.

עד לראשית המאה העשרים שימשו עיבודיהם הלטיניים של משוררי הקומדיה הרומית, ובראשם טיטוס מקיוס פלאוטוס (Titus Maccius Plautus, 205–184 לפנה"ס לערך), קייקיליוס סטטיוס (Caecilius Statius, ?–179 לפנה"ס) ופובליוס טרנטיוס אפר (Publius Terentius Afer, סביבות 160 לפנה"ס), המקור העיקרי להיכרותנו עם הקומדיה היוונית ההלניסטית, המכונה "חדשה" בפי הקדמונים, להבדילה מקודמותיה: "הקומדיה העתיקה" ו"הקומדיה האמצעית". עיבודים אלה – בצד שרידי מחזות מקוריים מועטים ונטולי הקשר, כותרי מחזות ועדויות שונות – לא היה בהם כדי לאפשר הסקת מסקנות ברורות לגבי תוכנם של המחזות שאבדו, לא כל שכן לגבי אמנותם הדרמטית של מחבריהם. התגליות הפפירולוגיות, בין השנים 1908–1992,¹ שינו לבלי הכר את תמונת המחקר

¹ מדובר במחזות האישה מסמוס (*Samia*), גזחת השיער (*Perikeiromene*), המגן (*Aspis*), המתדיינים לפני בורר (*Epitrepontes*), בן סיקיון (*Sikyonios*), השנוא (*Misoumenos*), המרמה פעמיים (*Dis Exapaton*), האיכר (*Georgos*), הרוס (*Heros*). להלן רשימת העיבודים הלטיניים למחזות מנדרוס:

עיבודי פלאוטוס: מעשה הכד (*Aulularia*) – המקור המנדרוי אינו ידוע והשיוך הנו בגדר השערה בלבד; האחיות בקחיס (*Bacchides*) = המרמה פעמיים (*Dis Exapaton*); מעשה התיבה (*Cistellaria*) = הסועדות יחדיו (*Synaristosae*); סטיכוס (*Stichus*) = האחים (*Adelphoe*). עיבודי טרנטיוס: האחים (*Adelphoe*) – העיבוד של המחזה כולל סצנה ממחזהו של מחבר הקומדיות דיפילוס, המתים יחדיו (*Synapothneskontes*); האישה מאנדרוס (*Andria*) – העיבוד כולל אלמנטים שאולים ממחזהו של מנדרוס האישה מפרינתוס (*Perinthia*); הסריס מנדרוס, החנפן (*Kolax*); המענה עצמו (*Heautontimoroumenos*) = המענה עצמו.

המודרני לגבי יצירתו של מננדרוס (Menandros, 293–242 לפנה"ס), גדול מחברי הקומדיה ההלניסטית. זאת, להבדיל מגורלם המר של מחברי קומדיות יווניים אחרים, פופולריים אף הם בזמנם, כגון דיפילוס (Diphilus, 360–350 לפנה"ס לערך) ופילמון (Philemon, 368/60–267/63 לפנה"ס), שיצירתם לא שרדה את חליפות העתים, להוציא פרגמנטים בודדים. אך תרומתם הספציפית לענייננו, דלה ככל שהינה, יש בה כדי לסייע לעיון ההשוואתי העומד על הפרק, היינו בין שרידי הקומדיה ההלניסטית "החדשה" של מננדרוס שנשתמרו בשפת המקור היוונית לבין העיבודים הלטיניים של שרידים אלה בידי המחזאים הקומיים הרומיים, כל מחזאי לטעמו ולשיטותיו. בעקבות תגליות אלה יש בידנו כיום כמות נכבדת למדי של חומר פפירולוגי מקורי, המאפשר השוואה עניינית בין שרידי מחזותיו של מננדרוס, שנשתמרו בשפת המקור היוונית, לבין העיבודים הלטיניים של שרידים אלה בידי מחברי הקומדיה הרומית שצוינו לעיל.

יש להדגיש כי מקוריות, בבחינת ניסיון ליצירת יש מאין, מעולם לא עמדה על סדר יומם של מחברי הקומדיה הרומית. על כך מעידה נטייתם המובהקת לתרגום-עיבוד במסגרת סוגת ה-*Fabula Palliata*,² אשר בד בבד עם היותה משקפת "מחזה בלבוש יווני", ככינויה של הסוגה הנ"ל בקרב הרומים, כללה דרך קבע דמויות דוברות לטינית, שהופיעו בתלבושתן היוונית המקורית והציגו סצנות דרמטיות הלקוחות מחיי היום-יום בערים שונות ביוון ובעיקר באתונה.³ מתוך המכלול המרשים של עיבודים לטיניים לשרידי מחזותיו של מננדרוס בחרתי להתמקד במבחר קטעים שמשקפים בהם השיטות והאמצעים השונים שנקטו המחזאים הקומיים הרומיים על מנת לבדל עצמם מדגם המקור היווני, כולל מקרים נדירים של תרגום מילולי של הטקסטים היווניים, במוצהר או שלא במוצהר. כפועל יוצא של עיון השוואתי זה אנסה לחשוף את יכולותיהם הדרמטיות, כמו גם את טעמם האישי של נציגיה הבולטים של סוגת ה-*Palliata* בקונטקסט הדרמטי והלשוני המורכב שפעלו בו.

² מלשון *pallium*, "אדרת, בגד עליון".

³ אין לבלבל בין סוגה קומית זו לבין סוגת ה-*fabula togata*, "מחזה בלבוש טוגה", שגיבוריו הופיעו בתלבושת הרומית המסורתית, ועלילותיו נלקחו מהווי החיים הרומי הטיפוסי.

א. שיטת התרגום המילולי

שתי דוגמאות מאלפות של תרגום מילולי אנו מוצאים במחזותיו של פלאוטוס:

(א) *Cist.* 89-90: ...per Dionysia / mater *pompam* me spectatum duxit.

השוו: *Synaristosai*, fr. *337.1-2 K.-A.: (Πλ.) διονυσίων < ἡ / πομπή...

(ב) *Bacch.* 518: quam si ad sepulcrum mortuo narret *logos*.

השוו: *Dis Ex.* 29: νεκρῶν] λέγουσα [μῦθον.

בשתי הדוגמאות שלפנינו נשמרת במכוון האווירה היוונית בטהרתה: בדוגמה הראשונה הנערה פלנגון (Plangon, שם יווני שפלאוטוס המיר בשם סלניום (Selenium) – שם "מקצועי" ההולם פילגש או יצאנית) מתארת באזני חברותיה, יצאניות בעלות ותק במקצוען, את הנסיבות שבהן איבדה את תומתה בחג הדיוניסיה – אירוע טיפוסי לאווירת ההילולה המאפיינת את החג הנ"ל.⁴ בדוגמה השנייה שם פלאוטוס בפי אוהב מאוכזב פתגם יווני המשקף את מורת רוחו מהתנהלותה הבעייתית של אהובתו. סוגיית התרגום המילולי כשיטה לגיטימית, כגון זו שנוקט פלאוטוס, מקבלת משנה תוקף בהתבטאותו של טרנטיוס, הנמנע מלבקר את פלאוטוס על תרגומו המילולי, לפחות לסצנה אחת מהמחזה היווני המקורי המתים יחדיו (*Commorientis*) לדיפילוס, אלא מפנה את ביקורתו כלפיו דווקא בנוגע לקטע מסוים שהשמיט מתרגומו – קטע, שטרנטיוס עצמו מאמץ במחזהו האחים (*Adelphoe*), תוך תרגומו, כדבריו, "מילה במילה" מהטקסט היווני (*verbum de verbo expressum extulit*).⁵

⁴ השוו למשל מקרה האונס של פמפילה, כמו גם מקרה האונס של היצאנית הברוטונון, במחזה המתדיינים בפני בורר (*Epitrepontes*). על שכיחות מעשי האונס במחזות הקומדיה החדשה ובטרגדיה האוריפידאית מעיד סטירוס (Satyros), ביוגרף פריפטטי בן המאה הג' לפנה"ס: "...עימותים בין בעל ואשתו... אונס בתולות... הפקרת ילדים, הכרה באמצעות טבעות וצמידים – אלה הם, ללא ספק, המרכיבים העיקריים של הקומדיה החדשה, והיה זה אוריפידס (Euripides) שהביא אותם לידי שלמות". ראו: *Vita Euripidis*, P.Oxy.1176, fr. 39, col. Vii

⁵ ראו הפרולוג למחזהו: *Adelphoe*, II, 6-11

ב. שיטות עיבוד לסוגיהן

לצד שיטת התרגום המילולי השתמשו המחזאים הרומיים בטכניקות עיבוד שונות, החל בתרגום חופשי למדי של המקור היווני וכלה בטכניקות מורכבות ומגוונות שעיקר תכליתן, מחד גיסא – להעצים את האפקטים הקומיים, ומאידך גיסא – להבליט במידת האפשר את ייחודם כמחזאים רומיים יוצרים במסגרת מסורת תרבותית יוונית, המחיים עבור הצופה הרומי עולם תיאטרלי דו־ממדי, היינו יווני־רומי, ההולם את טעמו של קהל הצופים, שהשכיל לשמור על ערכיו הרומיים הנוקשים ובה בעת היטיב לנכס לעצמו את מנעמי התיאטרון היווני בכסות ה־*Palliata*.

1. תרגום חופשי

באשר להבדלים מילוליים בין מקור ועיבוד בהקשר דו־לשוני יש לציין במיוחד את מקבץ השרידים היווניים הבאים מתוך המחזה האישה מאנדרוס (*Andria*) למננדרוס בלבושם הלטיני אצל טרנטיוס, מחקהו של מננדרוס, ששימש לו מקור השראתו העיקרי.⁶ להלן שתי הדוגמאות:

(א) המקור המננדרי:

εὐρεταὶδὸν εἶναι φασὶ ἐρημίαν

οἱ τὰς ὀφρῦς αἶροντες. (*And. Fr. 34[39] K.-T.*)⁷

עיבודו של טרנטיוס למקור המננדרי:

Venit meditatus alicunde ex solo loco:

Orationem sperat invenisse se

Qui differat te. (*And. 406-408*)

הקורא חד העין חזקה עליו שיבחין בהבדלים שבין טקסט המקור היווני לבין עיבודו הלטיני. הרי אין מדובר כאן בתרגום מילולי נוקשה, העומד על קוצה של יו"ד, הן באשר לסדר המילים הן במובן של הליכה קפדנית בעקבות הטקסט המקורי; ואף על פי כן, ישנן מספר נקודות מגע המשקפות אחת לאחת את היחס

⁶ ראו: G.P. Shipp, *P. Terenti Afri: Andria* (Oxford: Clarendon, 1965), 406–408.

⁷ ראו: A. Körte, *Menandri quae supersunt, pars altera* (2nd ed., revised by A. Thierfelder; Leipzig: Tuebner, 1959). מהדורה זו מצוינת כאן להלן בקיצור K.-T.

בין המקור היווני לבין עיבודו. המקור המנודרי פותח בהכללה אירונית לגבי אלה המתיימרים לעסוק בחשיבה פילוסופית שלשמה הם נזקקים ל'מרחב מחשבתי' שניתן למצאו, לדעתם, אך ורק בהתבודדות בטבע הפראי – מקור השראה לרעיונות חדשים. מבחינת הופעתם החיצונית, הם מאופיינים כ"מרימי גבות" – כינוי עוקצני רווח לגבי פילוסופים ביוון.

לעומת זאת, טרנטיוס בעיבודו הלטיני מצמצם את רעיון ההתבודדות בטבע למקרה קונקרטי מחיי היומיום, הדורש את התערבותו האישית של סימו (Simo), אבי המשפחה, וזאת לאחר שנודע לאחרון כי בנו פמפילוס (Pamphilus) עיבר את אהובתו גלוקריום (Glycerium), והיא נמצאת עתה בחודשי הריונה האחרונים. לאור המצב העדין, ומאחר ששאלת הנישואין טרם מצאה את פתרונה, פורש סימו למקום מבודד על מנת שיוכל להתרכז בניסוח תגובה הולמת למצב המשפחתי המביך שנקלע אליו שלא בטובתו.

הביטוי ex solo loco המתייחס לשיבתו של סימו אל זירת ההתרחשויות, משקף בדייקנות את נוהג ההתבודדות בטבע, הן לצורך השראה פילוסופית גרידא הן לצורך פרקטי בפתרון סכסוכים בחיי היומיום (כמו במקרה הנדון). בעיבוד של טרנטיוס לקטע הנדון כלולה אזהרה לאדון הבית הצעיר, המנוסחת בשפה שניתן לכנותה "שפת רחוב": סימו – מדווח העבד דאווס (Davos) לפמפילוס – הכין נאום שבאמצעותו הוא מצפה "לקרוע אותך לגזרים" (qui differat te) – איום שאין לו מקבילה בטקסט המנודרי.

(ב) המקור המנודרי:⁸

λούσατ' αὐτὴν αὐτίκα (And. Fr 36[41] K.-T.)
καὶ τετάρων ὥων μετὰ τοῦτο, φιλάττη, τὸ νεοττίον
(And. Fr. 37[42] K.-T.)

עיבודו של טרנטיוס למקור המנודרי:

Nunc primum fac istaec[ut] lavet; post<e> deinde,
Quod iussi dari bibere et quantum imperavi,
Date; mox ego huc revortor. (And. 483-485)

⁸ ההדגשות במובאות שלהלן הן שלי – נ"ז.

במקור המנדרני ישנה שורה שלמה של הוראות מפורטות מטעמה של המיילדת בטיפול ברח הנולד, היוצרות כשלעצמן תמונת חיים ריאליסטית, אינטימית, המשקפת במובהק פלח מחיי היומיום. טרנטיוס, מטעמיו שלו, בחר להשמיט חלק מהוראות אלה, וככל הנראה לא ייחס חשיבות לסדר העדיפויות שקבעה המיילדת, הן מבחינת הזנת התינוק הן מבחינת הדחיפות העליונה בטיפול בתינוק בן יומו. בניסוחו של שיפ: Terence misses the vivid detail of the original.⁹ מבחינה זו תמונת החיים המנדרית נמצאת נפגמת בגלל ההשמטות המילוליות פרי יזמתו של טרנטיוס. על החירות שנוטל לעצמו המעבד בעת העברת תוכן המחזה המקורי ניתן ללמוד מתוך ביקורתו של אולוס גליוס על עיבודו של קייקיליוס למחזה המחרוזת הקטנה (*Plocium*). ככלל, מאשים גליוס את קייקיליוס בשינויים נרחבים של הטקסט המנדרני; בעיבוד נוקשה וקר, המחמיץ את האפקטים המענגים בפשטותם של מנדרוס; ובהשחתת קטעים מוצלחים של המחזה המקורי. נוסף על אלה מבקרו גליוס על השימוש המיותר, לדעתו, באמצעים פארסיים (*Mimica inculcavit*), ובניפוח הטקסט של מנדרוס בביטויים בומבסטיים בסגנון טרגי.¹⁰

2. טכניקת ה־Contaminatio

נניח עתה לסוגיות התרגום המילולי והתרגום החופשי על היבטיהם הדרמטיים, ונעבור לסוגיית ה־contaminatio (מלשון *contaminare*, "לטמא, לזהם") – שיטת עיבוד "מזהמת". מדובר בתופעה של החדרת תרגום לטיני של סצנה, או חלק ממחזה יווני אחד, לתוך תרגום של מחזה יווני שני, או מיזוג של שני מחזות-מקור או שתי עלילות-מקור יוניות, על מנת ליצור מחזה לטיני אחד.¹¹ שיטת עיבוד זו, השנויה במחלוקת, מזוהה בעיקר עם טרנטיוס, שהרבה לנצל לצרכיו האמנותיים ככלי עזר בבניין מחזותיו, הנשענים – זאת יש

⁹ ראו מהדורת שיפ (לעיל, הערה 6), 23 (c).

¹⁰ אולוס גליוס (*Aulus Gellius*), איש ספרות ותרבות בן המאה ה־2 לסה"נ. ראו: Aulus Gellius, II, 23.4-7; II, 23.11; II, 23.21

¹¹ לפירוט ראו: G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment* (Princeton: Princeton University Press, 1971), 202-208

להדגיש – רובם ככולם על מורשתו של מננדרוס קודמו.¹² בהכרח מתבקשת השאלה: האם בשיטת עיבוד גרידא עסקינן, או שמא לפנינו פלגיאריזם 'במיטבו'? טרנטיוס עצמו נדרש לסוגיה זו בפרולוג למחזה האישה מאנדרוס (*Andria*) שצוטט לעיל, בניסיון לאתגר את קהל הצופים (טו' 13–21):

המשורר מודה שהוא העתיק מהמחזה האישה מאנדרוס למחזה האישה מפרינטיוס קטעים שהלמו את צרכיו וניכס אותם לעצמו, כביכול רכשו הם; אויביו מגנים אותו על שנהג כך, בטענה שאין זה מן הראוי כלל 'לטמא, ללכלך' [היינו: *contaminare*] מחזות באופן זה.

באותו הקשר קובע טרנטיוס, שגיניו בפי אויביו על עצם השימוש בשיטה זו כמוהו כגינייים של נאיוויס (*Naevius*), פלאוטוס (*Plautus*) ואֶניוס (*Ennius*), שנקטו אף הם בשיטת העיבוד הזאת. טרנטיוס עצמו רואה בשלישייה הזאת מקור סמכות אסתטית ללא עוררין, מושא לחיקוי ראשון במעלה בסוגה הקומית, תוך שהוא מקפיד להדגיש, בנימה אירונית, ש"רשלנותם" (*neglegentia*) של שלושת המחזאים הנדונים עדיפה בעיניו כמושא חיקוי על פני דייקנותם המעורפלת של מבקריו:¹³

quae convenere in Andriam ex Perinthia
fatetur transtulisse atque usum pro suis.
id isti vituperant factum atque in eo disputant
contaminari non decere fabulas.
faciuntne intellegendo ut nil intellegant?
qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium
accusant quos hic noster auctores habet,
quorum aemulari exoptat neglegentiam
potius quam istorum obscuram diligentiam.

¹² לעניין ה-*contaminatio* אצל טרנטיוס ובעייתיותה ראו: דקוורת (שם), 202–208.

¹³ ראו: *And.* 13–21. וראו גם דקוורת (שם), 202–203.

נזכיר בשולי הדברים, כי הצהרותיו של טרנטיוס בפרולוג למחזהו המענה עצמו, לגבי שימוש ב־contaminatio אצל פלאוטוס,¹⁴ אין להן סימוכין ממקורות אחרים ולפיכך לא ניתן להישען עליהן כעל מקור בעל ערך לענייננו. לקורא המודרני לא נותר אלא להסיק את המסקנה המתבקשת שלפנינו טכניקת עיבוד קומית מורכבת, הנעה תדיר בין חיקוי לפלגיאריזם של ממש. מן הראוי לציין כי חטא הפלגיאריזם איננו נחלתם של המעבדים הלטיניים בלבד, שכן גם מננדרוס עצמו הואשם בזמנו בחטא זה,¹⁵ מחמת הישענותו היתרה על מסורות דרמטיות קודמות. ואמנם אריסטופנס מביזנטיון, מעריצו הגדול של מננדרוס, פרסם ספר בנושא שכותרתו: מקבילות למננדרוס ומבחר של המקורות שגנב מהם.¹⁶ כמוהו גם לטינוס (Latinus),¹⁷ שפרסם שישה כרכים בנושא: אלמנטים שאינם מננדריים אצל מננדרוס. כמו כן, ישנה עדותו של קייקיליוס¹⁸ – כשלעצמו מעבדם של מחזות מננדרוס – שלפיה מחזהו של מננדרוס, ירא שמיים (Deisidaimon), הועתק למעשה ממחזהו של אנטיפנס (Antiphanes, בן המאה ה־5 לפנה"ס), המנחש בציפורים (Oionistes).

3. עקרון הכפלת הדמויות והמצבים

הסתעפות מעניינת של שיטת ה־contaminatio היא זו הבנויה על עקרון הכפלת דמויות ומצבים וניגודם זה לזה במחזה לצורך העשרת עלילת המקור היוונית בעיבוד המחודש ללטינית, זאת בהתאם לנטיות האישיות של המחזאי־המעבד במסגרת סוגת ה־Fabula Palliata.¹⁹ טרנטיוס ופלאוטוס

¹⁴ ראו: Heaut. 15-21

¹⁵ ראו: N. Zagagi, *The Euseb. Praep. Ev. X 3.12 (465d) = K.-T., Testimonia*, 51. עיינו: *Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality* (London: Duckworth, 1994), 17

¹⁶ ראו: Euseb. Praep. Ev. X 3.12 (465d) = K.-T., *Testimonia*, 51

¹⁷ ראו: Euseb. Praep. Ev. X 3.12 (465d) = K.-T., *Testimonia*, 51

¹⁸ Prophyr. ap. Euseb. Praep. Ev. X 3.13 (465d)

¹⁹ אין לבלבל בין עקרון ההכפלה הנדון כאן לבין עניין ה־"ארגומנטום הכפול" (Duplex argumentum) הנזכר אצל טרנטיוס (6, *Heauton timoroumenos*). לדיון מפורט בנושא זה ראו דקורת (לעיל, הערה 11), 188–190.

מיטיבים שניהם לנצל שיטה זו לצרכיהם, ושניהם מתבססים על מורשתו הדרמטית של מננדרוס.²⁰ דונטוס (Aelius Donatus, בן המאה הד' לסה"נ), פרשנו של טרנטיוס, מביא בפנינו שלוש עדויות מאירות עיניים באשר לשיטות עבודתו הפתלתלות של טרנטיוס בנידון:

הראשונה, במחזה האישה מאנדרוס, נוספו שלוש דמויות שלא הופיעו במחזה המקור המננדר: חרינוס (Charinus), פמפילוס (Pamphilus) וביריה (Byrria); השניים הראשונות דמויות של צעירים מאוהבים, והדמות השלישית – דמות עבד.²¹

בשנייה, גם היא במחזה האישה מאנדרוס, מקצין טרנטיוס את עקרון ההכפלה בהציגו, כלשונו של דונטוס, שתי פרשיות אהבה, שתי דמויות של צעירים מאוהבים וחתונה כפולה, אף שכל אלה אינם מופיעים במחזה המקורי של מננדרוס.²² מן הראוי לציין כי מוטיב החתונה הכפולה הוא עניין שכיח למדי ביצירתו של מננדרוס:

has personas Terentius addidit fabulae – nam non sunt apud Menandrum.

binos amores duorum adolescentium et binas nuptias in una fabula machinatus est et – id extra praescriptum Menandri cuius comoediam transferebat.

בעדות השלישית, במחזה הסרס נחשף השימוש האינסטרומנטלי של טרנטיוס בדמויות פרי המצאתו:²³

Inventa persona est propter quam gesta huic narret Chaerea, ut et populus et miles instruantur et sciant quid intus gestum sit.

שלוש העדויות הנזכרות לעיל מבטאות את רצונו העז של טרנטיוס לבדל עצמו מדגם המקור היווני ובה בעת להעשיר את עיבודיו לשני המחזות

²⁰ ראו דקוורת (שם), 184–189.

²¹ ראו: Don., II, ad 301.

²² ראו: Don. ad And. 977.

²³ ראו: Don. ad Ter. Eun. V, 8.

הנדונים, האִישה מאַנדרוס וְהסֵרִיס, על יסוד שימוש באמצעים טכניים נועזים, כעולה מעדותו של דונטוס לגבי שני המחזות הנ"ל.

4. הוויתור על Argumentum

על יסוד הציטוטים שהובאו לעיל מתוך הפרולוגים למחזותיו, ועל יסוד עיון חלקי במבחר הדוגמאות לשיטות העיבוד שלו בכללותן, ניתן להסיק על נקלה כי הפרולוגים למחזותיו של טרנטיוס, רובם ככולם, משמשים מעין במת ויכוחים לענייני סגנון וביקורת על שיטות עיבוד של קודמיו ובני זמנו גם יחד, ולפיכך לפנינו שיטת עיבוד תאורטית בעיקרה, שבינה לבין העלילה אין ולא כלום. זאת בניגוד מוחלט לפרולוגים של פלאוטוס ומנדרוס, שעיקר מטרתם היא מסירת תמצית העלילה לצופים – בין מפי דמות אנושית מדמויות המחזה ובין מפי דמות אלוהית, הצופה את העתיד להתרחש ומיידעת את הצופה על אודותיו, במינוחים משתנים ממחזה למחזה. הוויתור של טרנטיוס בחלק ממחזותיו על הצגת ה־argumentum ("תמצית העלילה"), דרך שיטה, הוא מהלך נועז המאתגר את הצופה בשלב הפתיחה של המחזה ומעורר את סקרנותו. עם זאת, יש לקחת בחשבון את האפשרות שהוויתור על הארגומנטום, לפחות בחלק מהמחזות, יסודו בהכרת המחזאי שלאור הדמיון בין מחזות מסוימים ניתן לוותר על תמצית העלילה המוכרת לצופים במידה זו או אחרת ולהקדיש את הארגומנטום לדיון 'ספרותי', כעולה מתוך הארגומנטום של טרנטיוס למחזה האִישה מאַנדרוס.²⁴

5. המרת מונולוגים בדיאלוגים

המרת מונולוגים בדיאלוגים היא שיטת עיבוד נוספת שאנו מזהים. בחקר הקומדיה של טרנטיוס קיימת נטייה מובהקת להדגיש את מקוריותו של מחזאי זה הן בהשוואה לקודמיו היווניים הן ביחס למתחריו הרומים. אחד התחומים שבהם מיושמת גישה חיובית זו, במובהק לגבי טרנטיוס, הוא תחום המונולוג.

²⁴ ראו: Ter. And. 9-14.

מלומדים מודרניים וקודמיהם,²⁵ שהתרשמו עמוקות מעדותו של דונטוס²⁶ על אודות שני מונולוגים, מנדריים במקורם, שטרנטיוס המירם בדיאלוגים,²⁷ הרחיקו לכת בתפיסתם ששתי הסצנות הללו מייצגות שיטת המרה ייחודית לטרנטיוס, שייסודה ברתיעתו משימוש באחד המאפיינים הבולטים של הקומדיה המנדרית החדשה – המונולוג. הסיבה לאימוץ שיטה זו על-ידי טרנטיוס שמורה עמו. ואולם שימוש זה לא היה בשום פנים ואופן ייחודי לו, כטענת מלומדים אלה. בדיאלוג המופיע במחזהו של פלאוטוס, מעשה התיבה (טו' 231–249), חסרים תחילתו וסופו. אף על פי שסצנה זו לא נשתמרה במחזהו של מנדרוס, סביר להניח שהייתה במקורה מונולוג,²⁸ שכן בקטע הנידון מעורבות שתי דמויות בדיאלוג: אלקסימרכוס (Alcesimarchus), אוהב צעיר, ועבדו. בשיח הקומי המתנהל בין השניים, מבקש העבד כי אלקסימרכוס יבטיח לו שלא יאונה לו, לעבד, כל רע אם יקלל את אלקסימרכוס על-פי בקשתו של זה האחרון – דפוס התנהגות קיצונית הגובלת בפארסה, המופיע אצל פלאוטוס כדיאלוג גם במחזות אחרים שלו.²⁹ הפשטת הדיאלוג מהאלמנטים הפלאוטיניים הקומיים המוקצנים בסגנון הפארסה, שהוא כה אופייני ליחסי אדון ועבד אצל המעבד הרומי שבו עסקינן, מותירה בידינו סצנה דמוית מונולוג מנדרית בעליל.

ישנם דיאלוגים פלאוטיניים נוספים שניתן לראותם כנובעים במקורם ממונולוגים במודלים האטיים שאליהם הם משתייכים. במחזות שלוש הפרוטות (*Trinummus*, טו' 582–590), פּוּנִי קֶטֶן (*Poenulus*, טו' 428–441) והסוחר (*Mercator*, טו' 953–955) תבנית הדו־שיח נוצרת על-ידי מתן הזדמנות לאחד המשוחחים לקטוע את דברי חברו בסוף כל טור וטור. בעוד שהפסקות יזומות

²⁵ N. Zagagi, "Plautus, *Cist.* 231–49: Dialogue-Scene Substituted by לביבליוגרפיה ראו: Plautus for New Comedy Monologue?", *CJ* 76 (1981), 312, nn. 1, 3

²⁶ ראו: Don. *ad And.* 14: "sed quare ergo se onerat Terentius [...] quia conscius sibi est primam scaenam de Perinthia esse translatam, ubi senex ita cum uxore loquitur ut apud Terentium cum liberto. At in Andria Menandri solus est senex"; idem, *ad Eun.* 539: "bene inventa persona est [sc. Antipho], cui narret Chaerea, ne unus diu loquatur, ut apud Menandrum."

²⁷ ראו: *And.* I, 1; *Eun.* III, 4–5

²⁸ ראו דיון מפורט אצל זגגי (לעיל, הערה 25), 312–317.

²⁹ ראו זגגי (שם), 313, הערות 6–7.

אלה תורמות להפיכתו של המעמד האינדיווידואלי למעמד קומי במהותו, הרי שהופעתן המכנית בנקודות קבועות בטור, ויתר על כן היותן זהות כמעט לחלוטין זו לזו בצורתן ובתוכנן (הכוונה כמובן ליסוד החוזר *i modo*, "הסתלק כבר", או ואריאציות נוספות בעלות משמעות דומה) – יש בהן כדי להצביע על מקורן הפלאוטיני.

בדומה לסצנת הקללות (*mala dicta*, טו' 231–249) במחזה מעשה התיבה שנדון לעיל, גם כאן ניפוי הביטויים קוטעי רצף הדיבור של בן-השיח מן הסצנות הנדונות יוביל ליצירת מונולוג שוטף, שלם כשלעצמו בכל אחד מהמקרים, כפי שעולה מחילופי הדברים שבין אגורסטוקלס (*Agorastocles*), הצעיר המאוהב, לבין מילפיו (*Milphio*) עבדו בסצנה שלפנינו, הלקוחה מהמחזה הפוני הקטן (טו' 428–432):

Ag. *egone, egone, si istuc lepide ecfexis*—Mi. *i modo*.
 Ag. *ut non ego te hodie*—Mi. *abi modo*. Ag. *emittam manu*—
 Mi. *i modo*. Ag. *non hercle meream*—Mi. *oh*—Ag. *vah*—Mi. *abi modo*.
 Ag. *Quantum Accheruntest mortuorum*. Mi. *etiamne abis?*
 Ag. *Neque quantum aquaist in mari*—Mil. *Abiturun es?*

העיקרון הצורני הפועל כאן מקביל בצורתו ובמהותו לאופן השימוש של אריסטופנס ביסוד *λαχύνθιον ἀπώλεσεν* ("איבד את בקבוקון השמן") במחזה צפודדעים (טו' 1208–1245). העיצוב הסכמטי של שתי הסצנות שצוטטו לעיל נותן מקום להנחה שהמרת מונולוגים מקוריים בדיאלוגים קומיים, פרי אלתוריו של פלאוטוס, היוותה חלק מהותי של טכניקת העיבוד הפלאוטינית – הנחה הפוטרת אותנו מהצורך לקבוע את מקורן הראשוני של סצנות אלה, בעיה שהעסיקה רבות את חוקרי פלאוטוס. אם אכן יש ממש בהנחתי זו, הרי הדבר הנגלה בתבנית הסכמטית של הדיאלוגים הנדונים הוא הישענותו של פלאוטוס על הסצנה המקורית לצורך המחזתה בדרך חדשה ורעננה. באופן דומה, במחזה החבל (*Rudens*), טו' 1211–1226 וטו' 1265–1280, השימוש החוזר ונשנה, כמעט עד זרא, בצמד הביטויים טעוני המשמעות המשפטית (*licet* ו-*censeo*), וכן

שילובו במסגרת הסצנות המונולוגיות המקוריות,³⁰ משמשים אמצעי ביד פלאוטוס להמרצת דושיח אלתוריקומי, המשקף פארסה במיטבה:

Da. Eloquere ut haec res optigit de filia;
eum roga ut relinquat alias res et huc veniat. Tr. *licet*.
Da. Dicit daturum meam illi filiam uxorem. Tr. *licet*.
Da. et patrem eius me novisse et mihi esse cognatum. Tr. *licet*.
Da. sed propera. Tr. *licet*. Da. iam hic fac sit, cena ut curetur. Tr. *licet*.
Da. *omnian licet?* Tr. *licet*. Sed scin quid est quod te volo?
quod promisisti ut memineris, hodie ut liber sim. Da. *licet*.
Tr. Fac ut exores Plesidippum ut me <manu> emittat. Da. *licet*.
Tr. et tua filia facito oret: facile exorabit. Da. *licet*.
Tr. atque ut mi Ampelisca nubat, ubi ego sim liber. Da. *licet*.
Tr. atque ut gratum mi beneficium factis experiar. Da. *licet*.
Tr. *omnian licet?* Da. *licet*: tibi rusum refero gratiam.
sed propera ire in urbem actutum et recipe te huc rusum. Tr. *licet*.
iam hic ero. tu interibi adorna ceterum quod opust. — Da. *licet*.
Hercules istum infelicit cum sua *licentia*!
ita meas replevit auris quidquid memorabam '*licet*'.
(Plaut. *Rud.* 1211-1226)

בסצנה זו פלאוטוס עצמו דואג להסב את תשומת לב הצופים להישענותו על אלמנטים רומיים, בכך שהוא גורם לדיימונס הזקן (Daemones) ולטרכליו (Trachalio) עבדו להתייחס, איש איש בתורו, לשימוש המופרז שעושה איש שיחו בביטוי *licet* ("מותר, אפשר"). *omnian licet?* שואל דיימונס, זועם על התנהגותו החצופה בעליל של עבדו (טור 1216), *omnian licet?* מחזיר לו טרכליו (טו' 1222), זועם על אדונו המחקה להכעיס את סגנון דיבורו הוא קודם לכן. בקטע שלהלן נעשה שימוש חוזר ונשנה באופן דומה בביטויים לקוניים דוגמת *repperit* (מצאה), *opino* ("לדעתי"), *suspicio* ("אני מניח") ו- *censeo*

³⁰ מחזה זה של פלאוטוס הנו עיבוד למחזה שכתב המחזאי היווני דיפילוס (ראו לעיל, עמ' 205), כפי שמציין פלאוטוס עצמו (Plaut. *Rud.* 32-33).

("זו דעתי, המלצתי") – ביטוי המתייחס כידוע להצבעתם של סנטורים בעניינים שעליהם נדרשו לחוות דעתם:

Pl. Iterum mihi istaec omnia itera, mi anime, mi Trachalio, mi liberte, mi patrone potius, immo mi pater.
 repperit patrem Palaestra suom atque matrem? Tr. *repperit*.
 Pl. et popularis est? Tr. *opino*. Pl. et nuptura est mi? Tr. *suspikor*.
 Pl. censen hodie despondebit eam mi, quaeso? Tr. *censeo*.
 Pl. Quid? patri etiam gratulabor quom illam invenit? Tr. *censeo*.
 Pl. quid matri eiuius? Tr. *censeo*. Pl. quid ergo censes? Tr. quod rogas *censeo*.
 Pl. dic ergo quanti censes? Tr. egone? *Censeo*.
 Pl. adsum equidem, ne *censionem* semper facias. Tr. *censeo*.
 Pl. quid si curram? Tr. *censeo*. Pl. an sic potius placide? Tr. *censeo*.
 Pl. etiamne eam adveniens salutem? Tr. *censeo*. Pl. etiam patrem? Tr. *censeo*. Pl. post eiuius matrem? TR. *censeo*. Pl. quid postea? etiamne adveniens complectar eius patrem? Tr. *non censeo*.
 Pl. quid matrem? Tr. *non censeo*. Pl. quid eampse illam? Tr. *non censeo*.
 Pl. perii! dilectum dimisit. Nunc *non censet* quom volo.
 Tr. sanus non es. Sequere. — Pl. duc me, mi patrone, quo lubet.
 (Plaut. *Rud.* 1265-1280)

השימוש בביטוי *censeo* בפיו של העבד טרכליו נוגד בעליל את מעמדו החברתי (כעבד, כפי שהוא מעיד על עצמו בטו' 1222, הקודם לקטע המופיע לעיל) ומשווה לו מעין אווירה "מגיסטריאלית". טכניקה זו עולה בקנה אחד עם נטייתו המובהקת של פלאוטוס להעמיד באור מגוחך יחסי אדון ועבד במחזותיו, ובמיוחד תואמת היא את נטייתו לנפח במודע ובאופן נלעג נציגים של המעמד הנמוך. אם נסלק מהדוֹשיח שלפנינו את מכלול תשובותיו הקצרצרות, בנות המילה האחת, של העבד טרכליו (*censeo, opino, repperit, suspikor*) לשאלותיו הדאגניות של אדונו הצעיר פלסידיפוס (*Plesidippus*) בפתח הדיאלוג – תשובות,

שביסודן אינן אלא וריאציות קומיות במסגרת סכמטית נתונה – ניוותר עם מונולוג שניתן להשוותו במובנים רבים למונולוג של החייל המאוהב טרסונידס (Thrasonides), במחזהו של מננדרוס השנוא (Misoumenos), טו' 259–269.

6. המרת מונולוגים ב־Cantica

שיטת עיבוד מורכבת, המזוהה במיוחד עם פלאוטוס וכן עם קייקיליוס, היא המרתם של מונולוגים, נאומי־יחיד שחוברו במקורם במקצב היאמבי ה'פרוזאי',³¹ ב־cantica. בעיצובו החדשני ורב ההשראה של פלאוטוס קיבלו מונולוגים אלה פנים מוסיקליות חדשות, בין אם כשירת־יחיד (monody) ובין אם כמופע מקהלת־מוסיקלי עתיר מקצבים כשלעצמו, שהגדרתו הכוללת היא canticum (וברבים: cantica).³² במקרה של פלאוטוס אנו למדים על קיומם של מונולוגים יווניים רק בעקבות ניתוח ה־cantica שלו. לעומת זאת, במקרה של קייקיליוס נשתמרו כמעט בשלמותם הן המונולוג המננדרי היווני מתוך המחזה פלוקיון (Plokion) הן ה־canticum שעיבד קייקיליוס על בסיס מונולוג זה במחזה בעל אותו שם.³³ ואכן כבר במבט ראשון ניתן להבחין בשינויים המהותיים שבין מונולוג המקור המננדרי, המבוסס כל כולו על משקל הטרימטר היאמבי, לבין עיבודו המוסיקלי המגוון של המונולוג הזה בעיצובו המרשים של קייקיליוס. השיח הווירטואלי של היורשת העשירה עם חברותיה הוא בבחינת 'דיאלוג מוכמן' בסיטואציה הקומית שראשיתה במונולוג הנדון (טו' 144–150).

³¹ אליבא דאריסטו משקף מקצב זה את שפת הדיבור היומיומית: Arist. *Poetics*, 1449a 24–28.

³² לסקירה כללית בעניין ה־cantica ראו דקוורת (לעיל, הערה 11), 362–364; לדיון ממוקד ופרטני במונודיות אהבה אצל פלאוטוס ראו: N. Zagagi, *Tradition and Originality in Plautus: Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980), 68–105.

³³ על ההבדלים הפרטניים בין מקור לעיבוד במחזה הנדון ראו: R. Kassel & C. Austin (eds.), *Poetae Comici Graeci* (8 vols.; Berlin & New York: De Gruyter, 1983), 6.2:191–193. לדעת אולוס גליוס (Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, II.23.24–31), עיבודו של קייקיליוס נמצא לוקה באיכותו לעומת המקור המננדרי.

7. אלתורים פלאוטיניים

טכניקת האלתור לסוגיה בנויה, מעצם טיבה, על פיתוח נושאים ומוטיבים בתוך הקשר נתון – זה אשר האמן שאב ממנו את השראתו. ענייננו בדיון הנוכחי הוא בטכניקת האלתור הפלאוטינית בהקשרה המובהק של הקומדיה היוונית החדשה, שכן זוהי הצורה הספרותית שבמסגרתה עבד המחזאי הרומי ועל רקעה נדרש לתת ביטוי ליצירותיו. ככל שניתן לשפוט על פי המידע שבידנו, התמצה פועלם הספרותי של משוררי ה־Palliata בעיבוד אינדיווידואלי של מחזות מתקופת הקומדיה היוונית החדשה, ואפשר שאף מתקופת הקומדיה האמצעית. הניסיונות של העת האחרונה להציע שה־Fabula Atellana, בצורתה הספרותית העלומה, היא מקור חלופי להשראתו של פלאוטוס, נשענים על עדות פרגמנטרית מפוקפקת ומוגבלת עד מאוד בהיקפה, וברובה המכריע נוגעת לשלב הספרותי, הבתר־פלאוטיני של ה־Atellana, ובהכרח נשאים הם בגדר השערה גרידא. מכל מקום, עיקר ענייננו בדיון הנוכחי אינו התחקות אחר מקורותיה העלומים של טכניקת האלתור הפלאוטינית, אלא בהצעת דרכים להערכה ביקורתית של אופן השימוש של פלאוטוס בטכניקה זו על רקע המידע שנשתמר מהקומדיה החדשה, בעיקר ממנדרוס. המחשה אופיינית לטכניקה זו ניתן לראות באמצעות ההשוואה בין המרמה פעמיים (טו' 104–110) של מנדרוס לבין האחיות בקחיס (טו' 534–560) עיבודו של פלאוטוס למחזה זה.³⁴

העלילה המנדרית כורכת זוג נערות ליווי, אחיות תאומות בשם בקחיס, ושני צעירים, ידידים מנוער, מוסכוס (Moschus) וסוסטרטוס (Sostratus), אשר בני דמותם בעיבוד הפלאוטיני הם מנסילוכוס (Mnesilochus) ופיסטוקלרוס (Pistoclerus). מנסילוכוס חושד בידידו כי ניהל רומן אהבים עם אהובתו בקחיס, בעת היעדרו (אין הוא מודע לעובדה כי באחיות תאומות עסקין). אצל מנדרוס אִי־ההבנה בין הידידים נפתרת מיידית בדרך שקטה וחשכנית במילים, ואילו אצל פלאוטוס מתפתחת קומדיה של טעויות, עמוסה לעייפה בדברי תוכחה ההולמים שיח זקנים ולא שיח צעירים, והעוסקים בעיקר במהותם וטיבם של

³⁴ N. Zagagi, "The Impromptu: אצל פלאוטוס ראו: Element in Plautus in the Light of the Evidence of New Comedy", in L. Benz, E. Stärk & G. Vogt-Spira (eds.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels: Festgabe für Eckard Lefèvre zum 60. Geburtstag* (Tübingen: Gunter Narr), 71–86

ידידים בוגדניים (טו' 540–551). אף לא שמץ מדברי ביקורת אלה מופיע בסצנה המקבילה בהמרמה פעמיים של מנדרוס. ההבלטה היתרה של נושא הידידות, העצמת האירוניה הדרמטית המונחת ביסוד התנהגותן של הדמויות הפועלות – כל אלה הם בעצם אלתור פלאוטיני על נושא הידידות שאפקט קומי בצידו והוא הולם ללא ספק את טעם קהלו הרומי. העובדה שפלאוטוס, למרות נטייתו המוכחת לאפקטים קומיים בקטע שלפניו, נמצא דבק ברעיון הבסיסי של המודל היווני (דהיינו חשד-שווא לבגידה בקרב ידידים) ראוייה לתשומת לב, שכן פלאוטוס מתעקש על שמירת הקשר התמטי בין המקור היווני לבין עיבודו המאולתר, ולא זו אף זו: אפיון הידיד הבוגדני בקטע הנוכחי הוא ביסודו קונוונציונלי, ובשום פנים ואופן אין להגדירו כאפיון ספציפי רומי, או לחלופין כאפיון ספציפי פלאוטיני. שתי קביעות אלה עשויות לסייע בידנו בהערכתו ובהגדרתו של היבט חשוב של טכניקת האלתור הפלאוטינית, דהיינו, עיצוב האלתור במונחים המכוונים בעליל להשתלבותו הטבעית במרקם העלילתי של המחזה המנדרתי המקורי.

חשוב להבחין כי המעבד הרומי, דהיינו פלאוטוס עצמו, בעודו שואף להחיות את המקור המנדרתי (שהוא, ככל הנראה, מאופק מדי מבחינתו), לא היסס להשתמש לצרכיו בחומרים מוכרים מעיבודיו הקודמים ליצירות הקומדיה החדשה (ואפשר שהשתמש גם ביסודות שאולים ממחברי Palliata אחרים). פלאוטוס אכן מטיב לנצל לצרכיו הלכות נימוסין רומיות במקורו, כגון הנוהג הנאה להזמין לארוחה (cena) ביתית ידיד השב משהייה בחו"ל – מחווה טיפוסית לגיבורים הפלאוטיניים, ובכללם גיבורנו הצעיר פיסטוקלרוס, השוטח בתום לב את הצעתו בפני מנסילוכוס ידידו (האחיות בקחיס, טו' 536–537). יש להדגיש כי מחוות נימוסין זו, הטיפוסית כל כך לקהלו הרומי של פלאוטוס, נעדרת כליל ממפגש הידידים אצל מנדרוס, וכמוה גם יתר ההתפתחויות הקומיות הנובעות ממנה.

Pi. Salvos sis, Mnesiloche. Mn. Salve. Pi. Salvos quom peregre
advenis cena detur. Mn. Non placet mi cena quae bilem movet.

לשילוב מוטיב הארוחה (cena) אצל פלאוטוס בעימות שבין פיסטוקלרוס ומנסילוכוס (הלוא הם מוסכוס וסוסטרטוס, גיבוריו של מנדרוס) ישנן השלכות

קומיות ברורות מנקודת מבטו של הצופה הרומי, האמון על נוהגי החברה בת זמנו. האפקט הקומי אף מתעצם בעקבות חשד השווא שמתעורר בין שני הידידים, על רקע 'רומנטי' – רכיב בעלילה שהמחזאי היווני הוא שהגה אותו במקורו. חשובה לא פחות היא העובדה שדחייתו החד-משמעית של מנסילוכוס את הזמנת ידידו לאירוע הקולינרי העומד על הפרק היא זו הפותחת פתח לקומדיה של טעויות האופיינית לטכניקת האלתור של פלאוטוס בהאחיות בקחים.

ניטיב להעריך את עוצמת הקשר שבין קונוונציה לאימפרוביזציה בקומדיה הפלאוטינית, אם ניתן דעתנו על דרך טיפולו רבת הדמיון של פלאוטוס במוטיב הארוחה במחזה הסוחר (*Mercator*), המבוסס על מחזהו היווני הסוחר מאת פילמון (*Emporos*).

בעוד שבמחזה האחיות בקחים ההזמנה לארוחה נתפשת כאפשרות ריאלית, היינו כמחווה ממשית, בהסוחר היא מוצגת כמתרחשת בלעדית במישור הפנטסיה:

iam redii <ex> exilio. Salve, mi sodalis Eutyche:
ut valuisti? Quid parentes mei? Valent mater, pater?
bene vocas, benigne dicis: cras apud te, nunc domi.
sic decet, sic fieri oportet. (*Merc.* 947-950)

ייאמר כאן במפורש: שום ארוחה לא הוצעה ואיננה מוצעת כאן לכרינוס (Charinus) על-ידי אוטיכוס (Eutyche); לפנינו מהלך קומי וירטואלי, סהרורי משהו באופיו, של העמדת פנים שובבנית מצידו של כרינוס, הפועל בעולם דמיוני, החל ממסעו כביכול לחו"ל וכלה בהיענותו המנומסת להזמנת ידידו, שכשלעצמה אינה אלא כלי ביטוי קיצוני לשמחתו העזה על גילוי מקום הימצאה של פסיקומפסה (*Pasicompsa*) אהובתו. ניתן אפוא לסכם ולומר כי קו משותף לפלאוטוס ולפילמון הוא השימוש ב-*role-playing*, היינו, בהעמדת פנים בקטע משחק דמיוני. הוספת היסוד הרומי של ההזמנה לארוחה היא מבחינת הצופה הרומי התפתחות טבעית ביותר, ומעל לכול – היא מעמידה בפרספקטיבה ראויה את יכולתו המרשימה של פלאוטוס כמאלתר, המודע לקהלו והמיטיב לנצל טכניקה זו לצרכיו האמנותיים.

כבר עמדנו על כך שטכניקת האלתור הפלאוטינית במחזה האחיות בקחיס מבוססת בראש ובראשונה על פיתוח והבהרת רעיונות המשוקעים במודל היווני. בחינה מדוקדקת של המונולוג של מנסילוכוס (האחיות בקחיס, טו' 500–525) בהשוואה לקטע המקביל במרמה פעמיים (טו' 18–30) מקדמת אותנו שלב נוסף בקביעתנו הראשונית, בחושפה פן אחר של המעבד הלטיני באותו הקשר – עבודתו בהקשר התמטי של המחזה בכללותו. להלן שתי דוגמאות: בדוגמה הראשונה מוצג הקונפליקט הפנימי של מנסילוכוס בפתח נאומו (טו' 500–501):

*inimiciorem nunc utrum credam magis
sodalemne esse an Bacchidem incertum admodumst.*

בנאומו המקביל של מוסכוס המננדרני אין זכר לקונפליקט הזה בניסוחו הישיר והמפורש אצל פלאוטוס. זוהי דרכו התמציתית, האינדיווידואלית של המחזאי הרומי לשקף בהבלטה את אחד הנושאים המרכזיים במחזה המרמה פעמיים במקורו היווני.

הדוגמה השנייה כלולה במחזה האחיות בקחיס (טו' 509–510). כאן נשען האלתור הפלאוטיני על הטכניקה הקרויה *para prosdokian* ("בניגוד לצפוי"), סוג הומור ואמצעי רטורי הנעדר כליל מהמקור היווני הנדון. טכניקה זו, בעיבודו היצירתי של פלאוטוס, מביאה לידי אבסורד את מצוקתו הנפשית של מנסילוכוס, הידיד הנבגד לכאורה, שאיבד כליל את בטחונו העצמי – משל הפך לאישיות מפוצלת:

*sed satine ego animum mente sincera gero,
qui ad hunc modum haec hic quae futura fabulor?*

האלתורים הפלאוטיניים שנדונו כאן תורמים אך במעט, אם בכלל, לעלילת המחזה שהם מופיעים בו, ויתר על כן, רובם ככולם משוללים ערך דרמטי אמיתי כשלעצמם. עיקר חשיבותם הוא במישור הקומי – כאן הם משמשים אמצעי *ad hoc* להעמקת הפוטנציאל הקומי של דפוסי מחשבה ופעולה שמקורם במודל היווני. באופן תאורטי ניתן היה לוותר עליהם מבלי לפגום במרקם העלילה. אף על פי כן, חשוב להבחין כי פלאוטוס עצמו עיצבם בתור *plot-motivated movements*, דהיינו, כפעילויות הנגזרות מהעלילה, פרי דמיונו הקומי המפותח,

המעצב מחדש סצנות דרמטיות ורעיונות השאולים ממקורותיו היווניים חדשות לבקרים.

סיכום

שיטות העיבוד והתרגום שנדונו לעיל משקפות, כל אחת בדרכה, את הקשר היצירתי העמוק במפגש הבין-תרבותי שבין יוון ורומא בתחום הקומדיה ההלניסטית "החדשה" ומקבילתה הרומית, ה-Fabula Palliata. אף שמקוריות מעולם לא שימשה אבן בוחן להערכת המחזות והמחזאים הרומיים, הרי שבאמצעות טכניקות העיבוד השונות השכילו מחברי הקומדיה הרומיים להרים תרומה מקורית לתרבות שהייתה, במידה רבה, מזיגה של הישן – תרבות יוון – עם התרבות הרומית המקומית.

LITERARY METHODS AND TECHNIQUES
IN ANCIENT ROMAN COMEDY

Netta Zagagi

The present study offers a survey of a large variety of literary methods and techniques implemented by the Roman comic playwrights, in adapting and translating Greek New Comedy plays, first and foremost Menandrian comedy of the Hellenistic era. The literary working methods and techniques discussed in the present article include:

- A. Literal translation.
- B. Various techniques of adaptation:
 - 1. Free translation.
 - 2. *Contaminatio*: An insertion of a scene from one Greek play into a Latin translation of another one.
 - 3. The duality method.
 - 4. Dispensing with the *Argumentum*.
 - 5. Substituting dialogues for monologues.
 - 6. Substituting *Cantica* for monologues.
 - 7. The *Impromptu* element in Plautus.