المظاهر الشفاهية في رواية الحمار الذهبي لأبوليوس

آمنة بلعلى
جامعة تيزي وزو

قد يحيلنا الحديث عن الشفاهي إلى مسألة العلاقة بين المكتوب والمنطوق وكيف يمكن التمييز بينهما في المكتوب، وهل يرتفع المكتوب بالمنطوق إلى مستوى ما يجسّده من قيم، أم أنهما يتساويان في تجسيد القيم بحيث لا يكون للمكتوب بعد ذلك أفضلية تصوير قيم لا يستطيع الخطاب الشفاهي تصويرها، أو تكف عن أن تكون هي نفسها بمجرد انتقالها إلى الكتابة. ومن هذا المنطلق هل يجوز لنا القول إن المكتوب يخلق نفسه بنفسه دون مرجعية هي سلطة المنطوق أو الشفاهي أم إن الشفاهية كانت وما زالت الوسيلة المبطنة التي تضمن للخطاب المكتوب أن يتواصل معه القارىء الذي هو مخلوق شفاهي؟.

هذه الأسئلة وغيرها تبادرت إلى ذهني وأنا أقرأ أوّل نص نعدّه روائيا في التاريخ الإنساني وهي رواية **الحمار الذهبي لأبوليوس**، وقد بدا لي وهو ينقل إلى لغة عربية أنيقة لمترجم متمرّس هو **أبو العيد دودو**، أن جمال وأناقة هذه اللغة لم تلغ مسوّغات اللغة التي كتب بها النص الأصلي وهي مسوّغات شفاهية القرن الثاني للميلاد، لأن اللغة العربية ذاتها تجسد

المحصّلة الكليّة والطبيعية لاستراتيجية التواصل الإنساني في بساطة تفكيره أو ارتقاء فكره، كما قد يثير كذلك جدلية الثبات والتغير القانون الجوهري لأي لغة وهي تتحول من الشفاهي إلى المكتوب، على الرغم من ذلك فإن فهم العلاقة بين الشفاهي و الكتابي أمر ليس بسيطا، وخاصة في هذا العصر الكتابي الذي يصعب فيه إلى حد ما فهم عالم شفاهي التواصل أو شفاهي الفكر. فاللغة لها تقليد شفاهي ثابت مستقل عن الكتابة، إلاّ أن الكتابة تحجب عنا رؤية ذلك، فهل هذا يعني أنه في الوقت الذي نحلّل فيه نظاما كتابيا لا نستطيع أن نمسك ببقايا الشفاهية، وهل أمكن للكتابة في كل مراحلها أن تستغني عن الشفاهية؟

لقد كان هناك افتتان منذ الإغريق باللغة في صورتها الشفاهية، من خلال عنايتهم بتطوير فن البلاغة التي كانت تعني الكلام أمام الناس، فوضعوا للخطابة قواعد نظمت مبادئها ومكوناتها، واتهم أفلاطون الكتابة بأنها غير إنسانية، وذهب سقراط إلى أنها تدمّر الذاكرة، وأن أولئك الذين يستخدمونها سوف يصبحون كثيري النسيان، يعتمدون على مصدر خارجي لما يفتقدونه في المصادر الداخلية[1].

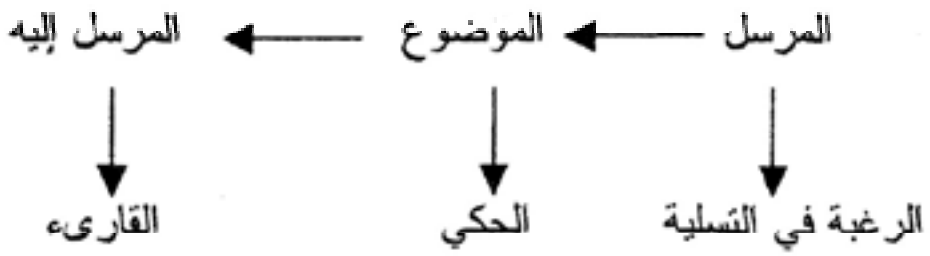
وحديثا ركز دو سوسير DE SAUSSURE على أوّلية الكلام الشفاهي، مما يوحي إلى أن الكتابة هي من مكمّلات الكلام الشفاهي، وأنها نظام تصنيفي ثانوي يعتمد على نظام أولي هو اللغة المنطوقة، لأن التعبير الشفاهي وجد دون كتابة في حين أن الكتابة لم توجد قط دون شفاهة، وكأنها

تعيد تقديم اللغة المنطوقة في شكل بصري، مما يؤكد أن الشفاهية ليست الطفولة الساذجة للكتابة،بل هي ضرورة لتشكيل الوعي البشري، أنتجت شروطا اكتسبت الكتابة من خلالها قوانينها الخاصة؛ لكنها ظلت(الكتابة) تتغذى بآثار العقل المنتج دوما للأحاديث الشفاهية وأهمها الحكي الذي يرتبط ارتباطا نسقيا مع الفعل التواصلي.

ولفهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي، يفترض أن تكون وراء كل رغبة محرك أو دافع يسميه قريماصGREIMAS مرسلا(destinateur)، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، بل موجها إلى عامل آخر هو المرسل إليه (destinataire). كما أن علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع. ولما كانت سيميائية التواصل تهتم بالوظيفة الخاصة بالبنيات السيميائية التي هي التواصل، من حيث الوسائل المستعملة من المرسل للتأثير في المتلقي أي الدلائل القائمة على القصدية التواصلية، سوف يكون يسيرا علينا أن نكشف المظاهر الشفاهية في رواية الحمار الذهبي لأبوليوس ليس باعتبارها محاكاة للأداء الشفاهي، ولكن باعتبارها خطابا سرديا يكشف عن مشكلة تكيف السرد مع منظومة الكتابة في القرن الثاني للميلاد، والتي استمرّت إلى غاية القرن التاسع عشر في أوربا؛ حيث ظل المؤلف يميل إلى الإحساس بالجمهور أي المستمعين في مكان ما، وكان عليه أن يتذكر مرارا أن الرواية ليست لمستمع بل لقارىء.

وعلى هذا الأساس فإن رواية الحمار الذهبي على الرغم من أنها نص مكتوب ، فإنها ظلت تحتفظ بسلطة شفاهية تجلت على كل المستويات أهمها الفعل السردي ذاته الذي يبدأ بعلاقة انفصالية بين الذات (السارد والؤلف) وموضوع الرغبة وهو الحكي.وتتلخص الوضعية السيميائية في خطاب وجهه إلى القارىء ضمّنه رغبته في إمتاعه "بباقة من الحكايات المتنوعة التي تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب، إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في أوراق البردي المصرية التي كتبتها بقصب النيل، إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالا غريبة ثم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير".[2]

تضعنا هذه المقدمة أمام خطاطة، السارد فيها هو المؤلف نفسه وهو عنصر داخل حكائي؛ لأنه يخاطب القارىء بضمير المتكلم كما يروي مغامراته الخاصة، واستنادا إلى هذا الملفوظ السردي يمكن توزيع أطراف الفعل السردي في هذه الرواية على النحو التالي:



الذات (المؤلف-السارد)

ولتحقـيق مشروع الرغبة يلجأ إلى وسيلة الإغراء فيقول له:باقة من الحكايـات المتنوعة، ستعجب انتبه فإنك ستنال حظك من التسلية[3]. فبامكاننا اعتـبار أسـلوب الإغراء هذا جزءا من معرفة الفعل المستخدمة من السارد لأجل الحصول على موافقة ضمنية من المتلقي لسرد الحكاية، وذلك ما يؤكده شـروعه فـي تحيين مشروعه الذي هو الحكي، هذا الحكي الذي يبدأه بذكر خـروجه في رحلة تجارية جمعته برجلين يتحادثان، فانتابه الفضول لمعرفة حديـثهما، و فـي هذه اللحظة من السرد تدخل النص شخصية أرسطومنيس وبعدها يتخلى المؤلف عن السرد عندما يشرع أرسطومنيس في سرد حكايته، ويضـطلع بدور عاملي جديد هو المساند، وتتضمن حكايته هو كذلك تجربة خاصة خرج فيها في رحلة تجارية جمعته بصديقه سقراط.

إذا ربطنا الفعل السردي هذا بملفوظه من حيث ارتباطه بالسياق الشفاهي، فسوف نقف على عدة ملاحظات هي:

-إن مخاطبة القارىء توحي بتقييد الشفاهي من خلال اعترافه بتعثره في لغة أجنبـية مـن جهـة، ومـن جهـة أخـرى إحالـته على مصدر الرواية اليوناني،فيقول:(لذلك أرجو أيها القارىء أن تعذرني إن تعثرت في هذه اللغة الأجنبية من حين لآخر..إن هذه الحكاية التي سأبدأ بحكايتها يونانية الأصل)[4] إلا أن استحضار القارئ تمّ ضمن وضعية المشافهة التي حافظ فيها على أهمّ عامل من عوامل المقام وهو السماع <تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب>، كما يحيل إلى خطورة تقييد الخطاب بالكتابة التي تحتوي على فقدان الغرض مـن الإخبار الذي هو التسلية في قوله: إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في

أوراق البردي المصرية التي كتبتها بقصب النيل.وهي إشارة إلى تطور الكتابة حين ارتقت وسائلها في مرحلة معينة من تاريخها، وعلى الرغم من ذلك، فهناك من يأنف من النظر فيها، بل إن موضوع التحول ذاته يوحي بتغير الجنس الأدبي من الملحمة الشعرية إلى الملحمة النثرية كما لاحظ غنيمي هلال[5].و في إشارة المؤلف إلى الأسلوب المليزي الذي هو"أسلوب متنوع بين عدد من المستويات واللهجات الخاصة والعامة"[6] تعبير عن عدم الارتقاء إلى الرسمي الذي جسدت الكتابة مظهره الشكلي، أما إقراره بالتعثر في هذه اللغة وتبرير الرطانة بهدف التسلية، تأكيد على السياق الوجودي العادي للشفاهية مقابل ضمور العلامة الخاصة بالكتابة وهو سياق البنية اللغوية، وأن هذا الإنجاز الكتابي يضمن عبور الخطاب بواسطة الذاكرة التي ستتجلى تداعياتها من خلال فسيفساء من القصص المضمنة المرتبط وجودها بالفكر الشفاهي الذي هو فكر مشكل بالنصوص.

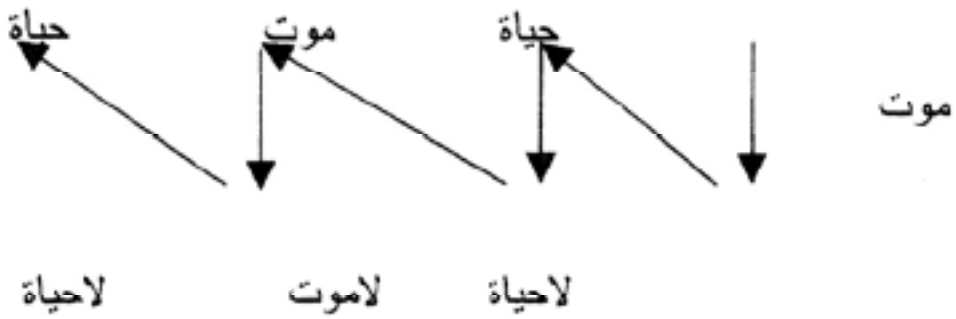
لقد استدعت الوضعية الشفاهية التي حملتها بداية الرواية آلياتها الخاصة، وموجهاتها الأساسيةالتي كانت في الوقت نفسه موجهات الحكي، ومن هذه الآليات الظواهر ما يلي:

1- **بنية التبادل**: ليست الذاكرة الشفاهية قادرة على تميع مادة بحجم القصص المختلفة ومن المصادر المختلفة التي أشار إليها المترجم إلا بفضل آليات معينة تحفظ للفكر الشفاهي الديناميكيات النفسية التي تسمح له بعملية التكير المعبر عنه لفظيا داخل أنماط محفزة للذاكرة تدفع باتصال الوحدات الحكائية, ولما كان من الصعب على الإنسان التحدث إلى نفسه دون انقطاع، كما أنه من الصعب كذلك على السارد في الرواية أن يحكي بتتابع صارم،

كان من الطبيعي أن تسرب الوضعية الشفاهية أبرز مظاهرها البنية التبادل الحديث وسيلة لاستمرارية في الحكي، و>لك عن طريق الحوار التجلي الأمثل للتبادل الذي يقتضي أن تكون هناك مشاركتان تحادثيتان cntrubutions conversationnelles أي دورات كلام لمتحدثين أو أكثر. ورواية الحمار الذهبي تضع هذه الاستراتيجية منذ البداية سواء من خلال صيغة أيها القارىء المستمدة من محاورات سقراط التي كتبها أفلاطون وتأثر بها أبوليوس، أو من خلال الحوارات الحوافز التي توجه السرد، وتسهم في إنتاج الوظائف السردية والوحدات المختلفة للسرد، مثلما نلاحظه فب البداية حين لحق السارد المؤلف بشخصين يتحادثان وبعدما تبرز وظيفة إنشائية سلبية في كلام أحدهما حين رفض أكاذيب صديقه التافهة، فيتدخل لوكيوس ويأمر الرجل بأن يترك صديقه يحكي ويدعو إلى تصديقه بواسطة الطلب قائلا:"هيا استأنف رواية حكايتك، ويعده بالمكافأة وهكذا شكل الشروع في الحكي وظيفة إنشائية إيجابية بعد قبول رواية الحكاية من أولها بدأها بالتعريف بنفسه ثم الخروج إلى التجارة.

نلاحظ أن تبادل الحديث الذي حصل والذي انتهت به وظائفه الإنشائية إلى الإيجاب شكّل موجها أساسيا للسرد حيث يتخلى المؤلف بعد هذا الحوار عن الحكي عندما يشرع أرسطومنيس في سرد حكايته، فيتحول بذلك إلى سارد من الدرجة الثانية، وتتضمن حكايته تجربة خرج فيها إلى رحلة تجارية التقى فيها مع صديقه سقراط وبعد سؤال منه مستفسرا عن حاله في قوله:ما هذا يا صديقي سقراط ،ولماذا هذا المنظر الغريب, ألا تخجل من

نفسك[7]. وللإجابة عن استفسارات أرسطومنيس يبدأ سقراط في رواية حكايته ليغدو بذلك ساردا من الدرجة الثالثة، وتتضمن حكاية سقراط هو أيضا خروجه في رحلة تجارية حيث يتعرض في طريقه إلى عصابة لصوص تسلبه ماله(فقدان التوازن)، ويتردد سقراط بعد هذه الحادثة إلى حانة العجوزميرو، فتحيطه بعطف وحنان أنساه مصيبته (إعادة التوازن) غير أن علاقته بها تتطور إلى مجرد انغماس في الشهوة والجنس تفقده صحته وتجعل منه رجلا متشردا (فقدان التوازن من جديد)، ونشير إلى أن الحكي لا يخفي بنية التبادل حيث كان أرسطومنيس يقاطع سقراط أثناء الحكي بالأسئلة والإستفسارات والتعاليق ويستلم بعدها السرد ليروي قصته هو مع الساحرة بعد نومه هو وسقراط، حيث تمثل أمامه الساحرة ميرو وصديقتها وتقوم ميرو بقتل سقراط واستخراج قلبه، وعندما تخرج ميرو وصديقتها من الغرفة، يشعرأرسطومنيس بالحيرة ويخشى أن تلصق به تهمة قتل سقراط فيفكر في طريقة تنجيه من ذلك، غير أن سقراط يستيقظ ويعود من موته مما يجعل أرسطومنيس يعتقد أن ما عاشه لم يكن إلا مجرد كابوس نتج عن إسرافه في الشرب، ويستعيد الرجلان نشاطهما العادي، غير أن أرسطومنيس سيعجب عندما يرى في عنق سقراط آثار الجرح الذي سببته الساحرة عندما طعنته بخنجر، وفجأة يتحول الجرح إلى ثقب كبير، ويموت سقراط للمرة الثانية، وعليه بامكاننا تجسيد انتقال سقراط من الموت إلى الحياة ومن الحياة إلى الموت في هذا الشكل:



تنتهي قصة أرسطومنيس بموت سقراط ويعود إلى الحكي مرة أخرى إلى المؤلف ليروي قصصا أخرى.

نلاحظ كيف تؤسس بنية التبادل للمسار السردي، مما يدل على عدم التخلص منه كأبرز علامة لتأكيد الوضعية الشفاهية التي تبطن الحكي، كما تعد موجها أساسيا من موجهات الحكي سوف يكون له دور في إدراكأوجه التشابه بالبنيات الحكائية العربية التي أسهمت الشفاهية كذلك وبشكل جلي في تشكيله وتميزه البنيوي.

2- الموقفية وغياب المبررات النفسية: إذا كان الحوار الطاغي في الرواية يؤكد مظهرا شفاهيا مؤسسا، مما قلل من وجود الحوار الداخلي ، فإنه على ندرته وكثرة الحوار الخارجي يعكس مظهرا آخر من مظاهر الفكر الشفاهي، وهو الموقفية حيث إننا لا نعثر في هذه الحوارات الداخلية والخارجية على مفاهيم مجردة بل مجرد مواقف تعبر عن التجربة اليومية للشخصيات مرتبطة بحالات نفسية آنية حتى أن التحولات الحدثية التي تأتي تكون فاقدة للأسباب مما أكسبها طابع السحرية واللامنطقية، ولا عجب في

ذلـــك مـــا دام الفكر الشفاهي كما يقول أونج تفكير سابق للمنطق و سحري بمعـــنى أنه مؤسس على نظم اعتقاد أكثر منه على الحقيقة العلمية[8]. ويتجلى هـــذا على مستوى تناسل الأحداث دون تعليل منطقي لحدوثها، وربما هذا ما يفســـر تضـــمين نصـــوص كثـــيرة؛ لأن فكـــر الثقافة الشفاهية فكر مشكل بالنصـــوص ولـــيس بالمفاهيم، مما يؤكد أن الطريقة المتتابعة خطيا لم يمكن إنشاؤها إلا بالنصوص المضمنة. لا يعني هذا انتفاء العلاقات السببية الكلية؛ لأن بداية كل حكاية مضمنة بفعل الخروج واضطلاع السارد بمهمة التنسيق والتمثـــيل معا يؤكد ذلك؛ غير أن تلك الطريقة قد تعود إلى تداعيات الذاكرة لأن الشـــفاهية تستبطن الذاكرة و في الوقت نفسه تحددها في المكان وتثبتها، مادامـــت الشـــفاهية تمـــتد فـــي المكان أكثر من الزمان بواسطة التغيرات والتكرارات التي تميزها فيكتسب البلاغ بعدية بانية dimensionnalité .أو قصدية تداولية معلنة.

3- بنـــية الإطـــناب: يرتـــبط الإطـــناب بمختلف مظاهره كالإستطراد والتكرار بوضعية المشافهة، إذ يقتضي حضور المخاطب لأن يسعى المتكلم إلـــى أن يوصـــل إليه أكبر قدر من المعلومات و الأخبار، كما قد يعمد إلى التكرار الذي يكون فيه المتكلم بحاجة إلى أن يدير في عقله ما سوف يقوله فـــي اللحظـــة التالـــية. ولقد مكنت الحكاية الإطار من استعاب كل أشكال الإطناب هذه. كما أن قيام البطل بمهمة البرد وتحوله إلى موضوع للحكي ثم إلى مروي له كان دافعا لكي يمارس قوانين التخاطب التي تحكم العلاقة بينه وبيـــن المتلقي من إخبار وصدق وشمول وهي قصدية تداولية معرفية تقف

إلى جانب قصدية التسلية التي أعلن عنها في البداية, ويظهر هذا خاصة في الأجـــزاء الأخـــيرة من الرواية, وبعد أن يحكي مغامرات لوكيوس الحمار يتوجه إلى القارىء اليقظ في قوله:"على أنك قد لا تلومني بصفتك قارئا يقظ الضـــمير على قصتي وتعترض عليها كما يلي: كيف استطعت أيها الحمار الفطـــن أن تعرف وقد كنت مربوطا إلى الطاحونة ما فعلته المرأتان خفية, فاسمع إذن.."[9]

إن الالتفات إلى القارىء يحدث انقطاعا على مستوى المسار السردي وهو من الناحية الوظيفية لا يقدم شيئا طالما يستمر في ذكر ما ما فعلته المرأتان خفية وهو ما تسبب في موت سيده؛ لكنه من الناحية التداولية يحيل إلى أنه في وضعية يقدّ ر فيها ردود أفعال المخاطب مثلما تقتضيه الشفاهية؛ بل إنه يقدّر أحيانا حق المخاطب في ضرورة تحصله على كل ما يعرفه كقوله:" وإني لأذكر الآن أن هناك حادثة مريعة وقعت هناك بعد إيام قليلة، ومن حقكم أن تقرأوها ولذلك سأوردها"[10]. ومن موقع التأثير في المتلقي يستطرد بعد أسطر من بداية القصة بقوله: عليك الآن أن تعرف أيها القارىء الكريم أنك تقرأ مأساة لا ملهاة، فتهيّأ لما يسبّب لك الألم ويبعثك على الرزانة والجد"[11]. ويستدرك في موضع آخر للقراء بقوله :"على أنني أريد الآن أن أحدثكم بما كان علي أن أحدثكم به من البداية"[12] كما يكون أحيانا على دراية تامة بأنه يتكلم من منطلق القصدية التداولية المعرفية فيقول بعد استطراد طويل فيه حديث الفلسفة:" ولكيلا يعتب علي أحد ثورتي ويقول في نفسه

انظروا إن علينا الآن أن نترك حمارا يعلمنا الفلسفة .. أريد أن أعود إلى النقطة التي انحرفت فيها عن رواية القصة"[13]

ويتجلّى البعد المعرفي من القصدية التداولية واضحا في نهاية الرواية، حين وصف القارىء بالمتطلع إلى المعرفة فقال: أيها القرىء المتطلع إلى المعرفة تود أن تسأل في لهفة كبيرة فيم كان حديثنا وماذا فعلناه، وسأقول ذلك لو جاز لي أن أقوله وتسمعه لو جاز لك أن تسمعه.. فلعلّ توترك الديني يجعلك متوترا فاسمع إذن ولكن عليك أن تؤمن بما هو حق"[14]

ولعلّ هذا الكلام ينسجم مع الرتبة التي وصل إليها حيث اقترب من التتويج الذي أقيمت بشانه طقوس تشبه الطقوس التي يمارسها المريد الصوفي من لباس خاص, وتجرد من المطالب المختلفة, وتدرج في المقامات حتى يبلغ الدرجة العليا وهي مقام المعرفة.

إن هذه الوضعية الشفاهية هي من صميم التفكير الشفاهي وإن كانت في الرواية قد تأسست وتعمقت ضمن بنية الإطناب فذلك لأنهما يقعان على خط واحد , لأن كليهما يستدعي الآخر، ويتخذ الإطناب شكل الردي النصي حين تميل الرواية إلى التضخم في مواقف اقتضتها القصدية التداولية, وقد بدت من خلال الأحداث في هيئة أسلوب تجميعي تكراري كالبنية العطفية والصيغ النعتية والمعاودات بمختلف أنواعها الصيغية والمعرفية, وكلها سعى المؤلف من خلالها إلى ترسيخ إجباري للمعنى مثلما تقتضيه وضعية المشافهة, وهي مظهر من مظاهر الإرتجال التي أدت إلى وجود ظاهرة هي

من صميم التفكير الشفاهي سماها الجاحظ بسط اللّسان. حيث غالبا ما تتسم اللغة الشفاهية بالإفضاء بكل شيء حتى بتلك الأمور المحرجة جدا كممارسة الذذوذ الجنسي الذي يتقزز منه الطبع الإنساني ويستهجنها العقل, ولقد قال التوحيدي إن" الخوض في الشيء بالقلم مخالف للإفاضة باللسان, لأن القلم أطول عنانا من اللسان وإفضاء اللسان أحرج من إفضاء القلم"[15]وقد يرجع هذا إلى سيطرة سلطان البديهة على التفكير الشفاهي, في حين أن الروية تتبع الخط مالا تتبع العبارة[16], وهذا يعني أن الكتابة تفرض شروطا في الإنتقاء وتحدد المقبول واللّمقبول من الكلام, وتحتوي على لعبة القول المضمر والمسكوت عنه, والضمنيات التداولية وفي حين أن اللإنجاز الشفاهي إلى جانب أنه يضمن عبور الخطاب عبر الذاكرة فإنه ينتج التغيرات والإرتجال بإعداد إبداع ما قيل .

إن إفضاءات اللسان لا تحتكم إلى شروط الإتساق والإنسجام البنيوي ويرتبط عدم الاحتراز فيه بالوهم أو التخريف الذي هو تبعيد تداولي إذا ما ربطناه بالحاجة التداولية الأساسية التي هي الإبلاغ والإفهام لكنه تقريب تداولي ما دام هنالك فائض في الإبلاغ إلى التسلية والترفيه لأن "الوهم شديد السيلان ومجراه اللسان واللسان كثير الطغيان"[17] ولعل من أبرز مظاهر هذا الطغيان أن الإعلان عن الرغبة في التسلية عبر الحكي من خلال حكايات متنوعة أصلها يوناني سرعان ما ينحرف لتصبح مغامرات لوكيوس السارد/المؤلف هي موضوع الحكي وكأن الحكي هنا يورّط السارد في خوض غمار التخريف والعجائبية من خلال رحلته ومغامراته في هيئة حمار

وعقل إنسان وسوف ينعكس هذا الانحراف على بنية الرواية وتنتج عنها مظاهر هي من آثار الشفاهية لعل أهمها تجلي مظاهر البنية الخرافية من حكاية إطار وحكايات مضمنة، وتعدد الراوي والمروي له، والبطل الخرافي، وإن العلاقة بين هذه المكونات هي علاقة لا " تحضع لإسباب يغذيها التطور العضوي المتنامي للحكاية، إنما توجدها صيغة مناقلةالحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صيغة شفاهية"[18] وأهم دليل على المظاهر الشفاهية في أول رواية في التاريخ.

19- ملخص عن سيرة **أبولي دومادور**(أبوليوس)(125-180م)

لوسيوس أبوليوس ثيسيوس المدعو أبولي دومادور ولد حوالي125 م **بمـــداوروش** بنوميديا (بأقصى الشرق الجزائري). كانت عائلته ذات غنى ومكانة تسلق أبوه سلم مناصب الحكم المحلي لبلدته إلى أن بلغ أعلاها.تردد أبولـــي فـــي بداية حياته على مدرسة مدينته مداوروش وهي المدرسة نفسها التـــي تعلم فيها الفيلسوف أغوسطين فيما بعد، تعلم فيها اللغة اللاتينية، ثم لما بلـــغ سن المراهقة أرسل إلى قرطاج لمتابعة دروسه الثانوية، اكتشف أبولي فـــي جامعـــة قرطاج (تونس حاليا) الفلسفة وانتقل بعد ذلك إلىأثينا باليونان، فاعتـــنق الأفلاطونـــية الجديـــدة ، كمـــا اعتنى بالنحو والبلاغة، والموسيقى والفـــيزياء والجـــدل، وقـــام برحلات عدة في الشرق(آسيا الصغرى ومصر وسوريا) جذبته أديانها فجرب عددا منها وبخاصة عبادة ديونيزوس وإيزيس وعاد إلى مداوروش ثم رحل إلى روما حيث أصبح راهبا في محراب فينوس واشـــتغل كمحام لكسب رزقه، ولما مات والده عاد إلى افريقيا نهائيا واستقر

فـــي قـــرطاج وذاع صيته محاضرا في أوساط المثقفين . قرر الذهاب إلى الاسكندرية مهد الفلسفة الأفلاطونية الجديدة، مرض في الطريق
واضـــطر للبقاء في ليبيا أين التقى مع زميله **بونتيانوس** وتعرف إلى والدته **بودونتـــيلا** وتـــزوجها. ولقـــد سبب له هذا الزواج متاعب كثيرة قادته إلى المحكمة اتهم بالسحر وإواء المرأة لكنه حصل على البراءة بفضل قدرته على المـــرافعة وقد حفظت هذه المرافعة في كتاب apologie ثم عاد إلى قرطاج نهائـــيا ومارس المحامات والطب والفلسفة وكتب القصة وعين في مناصب رســـمية، وكان شيخ الرهبان إلى أن توفي مابين سنتي170و180م، وكانت قصته **الحمار الذهبي** أول شكل روائي عرف في التاريخ.

مراجع الملخص

http://www.raddadi.com/ 1: لوكـــيوس أبوليوس المدوري: تحولات الجحـــش الذهبـــي تـــر: فهمـــي خشـــيم، المنشـــأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس،ليبيا، ط2 ،1984 ص141-10.

ACHOUR CHEURFI.mémoire algérien.dictionnaire bipgraphique.dahlab.alger 1996 p 67-68.

---

[1] يراجع والتر أونج،،الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين مراجعة محمد عصفور المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت1994 ص 158.

[2] -لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الإختلاف، الجزائر 2001 ص:51

[3] -الرواية ص:51

[4] -الرواية ص:51

[5] -ينظر مقدمة الرواية لأبي العيد دودو ، ص:28

[6]-الحمار الذهبي ص28

7 يراجع .الرواية ص:54

[8]-ولتر أونج ، الشفاهية والكتابية ص:116

[9]-الرواية ص235

[10]- الرواية ص 247

[11]-الرواية ص248

[12]- الرواية ص260

[13]-الرواية ص271

[14]- الرواية ص288

[15] -أبو حيان التوحيدي الإمتاع والمؤانسة،تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان ج3ص 162. ص

[16] -يراجع الإمتاع والمؤانسة ،ج3، ص:162

[17]- أبو حيان التوحيدي الامتاع والمؤانسةج1 ص 9.

18-عبد الله إبراهيم السردية العربية المركز الثقافي العربي بيروت- الدار البيضاء، ص120