Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 50, No. 5, Supplement 1, 2023

Deanship of Scientific Research

The "Anti Hero" in Khairy Shalabi's Novel Rihlat Al-Tarshaji wa Al-Hallwaji

Sami Mohammed Ababneh*

Department of Arabic Language and Literature, School of Art, The university of Jordan.

Received: 6/12/2021
Revised: 14/2/2022
Accepted: 18/4/2022
Published: 30/10/2023

* *Corresponding author:*
sami5ababneh@outlook.com

Citation: Ababneh, S. M. . (2023). The "Anti Hero" in Khairy Shalabi's Novel Rihlat Al-Tarshaji wa Al-Hallwaji. *Dirasat: Human and Social Sciences*, 50(5), 14–24. https://doi.org/10.35516/hum.v50i5.116

© 2023 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: The paper tackles the concept of the "Anti Hero" and its presence in Khairy Shalabi's novel Rihlat al-Tarshaji wa Al-Hallwaji. It discusses this concept, and its fictional formation, as well as the deep idea of its embodiment. Focusing on these elements is to illuminate the problems of reality while placing them in human consciousness.

Methods: The paper illustrates its basic methodical concepts and extrapolates the vision and narrative structure of Shalabi's novel. Accordingly, it begins with clarifying the concept of the "Anti Hero" and its manifestations in Arabic novels. Then, the paper analyzes the vision of Rihlat al-Tarshaji wa Al-Hallwaji's hero and its narrative construction patterns.

Results: The paper reveals that the hero of Khairy Shalabi's Rihlat al-Tarshaji wa Al-Hallwaji is opposed to other novels built on the concept of "Anti Hero." This calls for the necessity of meditating and rethinking about this concept. The novel causes the reader to end sympathy and solidarity with the character of the "hero" and to generate an opposite feeling about him, which is what Shalabi intends by using sarcasm. Also, the paper highlights that the novel consists of four structural patterns: Picaresque, historical, carnivalesque biography and travel narrative.

Conclusion: The paper concludes that Khairy Shalabi's Rihlat al-Tarshaji wa Al-Hallwaji is built on the concept of "Anti Hero." This is reflected in the features and diversity of its structure, without being restricted to one narrative style.

Keywords: Anti Hero, Rihlat al-Tarshaji wa Al-Hallwaji, Khairy Shalabi, narrative structure.

البطولة المضادّة في رو اية "رحلات الطّرشجيّ الحلوجيّ" لخيري شلبي

سامي محمّد عبابنة*

قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب، الجامعة الأردنيّة، الأردن.

ملخّص

الأهداف: يتناول هذا البحث مفهوم "البطولة المضادّة (Anti Hero) "وحضوره في رواية خيري شلبي "رحلات الطّرشجيّ الحلوجيّ"، ويهدف إلى الكشف عن هذا المفهوم وتشكّله روائيًّا، وما يجسّده من فكرة عميقة تكشف عن مشكلات الواقع ومحاولة تجذيرها في الوعي الإنسانيّ.

المنهجيّة: اتُبع – في البحث - منهجٌ يؤسّس المفاهيم الأساسيّة، ويستقرئ الرّواية في بعدي الرّؤية والبناء السّرديّ؛ فبُدِئَ بتوضيح مفهوم البطولة المضادّة، ثمّ تجلّياته في الرّواية العربيّة، ثمّ تحليل الرّؤية في الرّواية وأنماط بنائها السّرديّ.

النتائج: كشف البحث عن أنّ الرّواية تقدم "البطل" بصورة ضدّيّة مقلوبة تدعو إلى ضرورة تأمّلها وقراءتها قراءة تنهي حالة التّعاطف والتّعاضد مع الشّخصيّة لبنائها بناءً يولّد حسًّا نقيضًا إزاء ذلك، وتُؤْثِرُ في دفعَ القارئ إلى التّساؤل والتّشكّك حول فكرة البطولة، وهو ما قصده شلبي بحسٍّ سرديٍّ مفعم بالسّخرية. وأنّ بناءها السّرديّ بُني على أربعة أنماط: نمط قصص البيكاريسك) (Picaresque) الشّطّار)، والبناء التّاريخيّ، والسّيرة الكرنفاليّة(Carnivalization) ، والسّفر والارتحال .

الخلاصة: خَلُص البحث إلى أنّ رواية "رحلات الطّرشجيّ الحلوجيّ" بُنيت على مفهوم "البطولة المضادّة"، وانعكس ذلك على خصوصيّة في نمطها السّرديّ وتنوّعه دون الالتزام بنمط سرديّ واحد.

الكلمات الدالة: البطولة المضادّة، رواية "رحلات الطّرشجيّ الحلوجيّ"، خيري شلبي، البناء السّرديّ.

مقدمة:

تأتي أهميّة رواية "رحلات الطّرشجيّ الحلوجيّ" (1991) للرّوائي المصريّ خيري شلبي (1932 - 2011) من نسقها السّرديّ الخاصّ الّذي أقيم على رحلات عجائبيّة عبر الزّمن، ليجذر أهم مشكلات الواقع المعاصر بما تتضمنه من حالة جدليّة بين أصالة المجتمع المصريّ في صفات تتمثّل بالطّيبة والنّبل والصّفاء، وما يعتوره من ابتذال وانتهازيّة وخرق للمبادئ، محقّقًا - عبر مفهوم "البطولة المضادّة" (Anti Hero) - هذه الحالة الجدليّة.

ويهدف البحث إلى توضيح المفهوم، وتجلّياته في الرّواية العربيّة بما يكشف عن التّحول الّذي طال مفهوم البطولة من خلال هذه الرّواية، وتحليل الرّؤية الكامنة خلف توظيفه فيها بأربعة أنماط سرديّة: نمط قصص البيكاريسك (الشّطّار) (Picaresque)، ونمط البناء التّاريخيّ، ونمط السّيرة الكرنفاليّة (Carnivalization)، ونمط السّفر والارتحال.

مفهوم البطولة المضادّة:

لقد مرّ مفهوم البطولة بمراحل تاريخيّة ممتدّة ومتنوّعة رافقت تحوّلات الوعيّ الإنسانيّ، وارتبط منذ نشأته في الآداب القديمة بفعل خارق متجاوز للحدّ الطّبيعيّ؛ وهذا الخرق للقدرات الطّبيعيّة تنوّع بحسب سياقات التّفكير الإنسانيّ بين ثلاثة نماذج: البطل الأوّليّ، والبطل التّاريخيّ، والبطل الحديث (البرجوازيّ/ الأيديولوجيّ)، ليأتي مفهوم البطولة المضادّة تابعًا ونقيضًا لتلك النّماذج، وليصوّر حالةً من الازدراء وأجواءً كرنفاليّة تختلط فيها الحدود والمفاهيم بين صورة البطل بما تحتمله من قيمٍ ساميةٍ رفيعةٍ وما تجسّده صورة البطل المضادّ من ابتذالٍ وخسّةٍ ونذالةٍ.

نموذج البطل الأوّليّ:

يمكن وصف البطل الأسطوريّ بأنّه **نموذج البطل الأوّليّ**؛ فبطولته مقترنة بقوة جسديّة تمارس الفعل الخارق للطّبيعة المؤيّد بقوى غيبيّة. و"مع تقدم الدّورة الكونيّة جاء زمن لم تعدْ فيه المهمات الّتي يجب أنْ تنجز من اختصاص القوى ما قبل الإنسانيّة أو ما فوق إنسانيّة، بل أصبح إنجاز ذلك من مهام العمل الإنسانيّ" (كامبل، 2003). وهو ما أنتج صورتين لهذا البطل الأوّليّ: البطل الملحميّ، والبطل التّراجيديّ، فالبطل الملحميّ هو ذاك "الّذي يعتمد اعتمادًا كلّيًّا على مساعدة الآلهة الخارقة ومساندتها" (زمالي، 2015)، أما البطل التّراجيديّ فهو "ذو أصل عريق، منزّه عن العيوب والنّقائص، يحيا في عالمه الذّاتيّ"(زمالي، 2015)، لذلك تظهر عليه صفات أخلاقيّة مثاليّة.

وقد تطوّر هذا النّموذج في الحضارات القديمة إلى صورة البطل الإنسانيّ الكامل، وهو إذ لم يعد إلهيًّا أو حيوانيًّا فإنّه لم يتخلَّ عن الصّفات الخارقة والنّموذجيّة، وعادة ما ظهر بصورة ملكٍ أو إمبراطورٍ وهو يمارس أفعالًا بطوليّة (كارليل، 1930)، وربّما ظهر بصفة طاغية. ويمكن تمثّله في مرحلتين: "المرحلة الأولى تملك رمزها في السّيف القويّ"، و"المرحلة الثّانية في صولجان السّلطة أو في كتاب القانون" (كامبل، 2003)، و"مغامرات النّمط الثّاني تدخل بصورة مباشرة في إطار الأيقونيّة الدّينيّة. وأيضًا في السّيرة الشّعبيّة الأبسط"(كامبل، 2003).

وقد كانت البطولة القديمة بطولة فرديّة (لوكاتش، 1987)؛ فالخارق للطبيعيّ لا يمكن أنْ يكون جماعيًّا لأنّ ذلك ينقله إلى المستوى الاعتياديّ. وذلك لا يعني عدم ظهور سمات بطوليّة جماعيّة لكنّها تبقى مفسّرة وغير خارقة فهي تستمدّ ذلك من بطلها الفريد صاحب القدرات الخارقة.

وتختلف صورة البطل الأوّليّ بين الأسطورة والملحمة، فالإنسان في الأسطورة يندمج بلحظة كينونته متشاركًا مع الطّبيعة وقواها الغامضة، ويبدو جزءًا من عالمه المختلط بين الطّبيعيّ وما فوق الطّبيعيّ (الإلهيّ) فيتشارك فيه مع الآلهة أو القوى الخياليّة بصورة ساذجة، لذلك قيل عن الأسطورة إنّ "موقعها المجتمعيّ الأصليّ يكون قبل التّاريخ" (شارتيه، 2001).

في حين تنشأ الملحمة "في بنياتٍ مجتمعيّةٍ أكثر تعقيدًا...، بين شعوب حسّنتْ تقنيات الزّراعة والرّعي..، التي قد يكون بإمكانها معرفة نظام المدينة،.. وتتقن الكتابة، ولوجود ملحمة، بالمعنى القديم، "البطوليّ" للكلمة، لا بدّ من وجود نظام اجتماعيّ لا متكافئ ومتطوّر، تهيمن فيه طبقة من المحاربين... مع طبقة الكهنة، على كتلة كبيرة من الفلاحين والرّعاة والحرفيّين وعامة "الشّعب"" (شارتيه، 2001)، وقد ارتبط نشوء التّراجيديا بنشوء الإحساس بالفرديّة في الحضارة اليونانيّة، و"كانت هذه ثمرات لبدء شعور الإنسان الزّراعيّ بذاته ومجتمعه وعالمه على أنّها مفاهيم" (عياد، 1998).

فالبطل في مفهومه القديم كان يعني القدرة الفائقة على الوقوف في وجه قوى الشّرّ، وغالبًا ما تكون هذه القدرة نتيجة لهبة من الآلهة، أو من هبات الطّبيعة، لذلك كانت مرتبطة بالقوى الجسديّة، وذات سمة عجائبيّة خارقة، وبطولته فائقة ونموذجيّة لا يمكن قبول التّقليل من شأنها.

نموذج البطل التّاريخيّ:

إنّ صورة البطل الأوّليّ ستتحوّل تحوّلًا جذريًّا في **نموذج البطل التّاريخيّ**؛ إذ يتجاوز الحسيّة والقوة الجسديّة، ولن تظهر ميزة البطل – عندئذٍ - في قوى خارقة، لكنّها متفوّقة، ولن يمرّ إثبات البطولة بحرب أو معركة فحسب، وإنّما في قدرة الذّات الإنسانيّة على إظهار حضورها وتأثيرها في منجز تاريخيّ.

وقد امتدّ تأثير ذلك في الرّواية التّاريخيّة من خلال البطولة في صورة الفارس، وهو -إلى جانب قوته في المعركة والقتال - يحمل قيمًا مثاليّة، يقف إلى جانب الحقّ والخير بأبعادهما المطلقة.

لقد كان لصورة البطل التّاريخيّ تأثيرها القويّ في ظهور فن الرّواية الحديث، كما حدث في ولادة الرّواية التّاريخيّة، وكذلك العمل المعروف بـ"دون

كيخوتة" (Don Quijote) لثربانتس (Miguel de Cervantes)، وهي رواية ارتكزت على نحو أساسيّ على إعادة تقدير القيم وتقويمها وترتيبها، فمثّل سلوك دون كيخوته السّاخر نقدًا لمفهوم الفروسيّة الذي ساد العصور الوسطى (عثمان، 1982). وسخرية ثربانتس من البطل التّاريخيّ - الفارس ولّدت صورة البطل الحديث، حيث أصبح بطلًا أرضيًّا لا يستمدّ قدراته من قوى غيبيّة، فضلًا عن أنّه لا يتمتّع بأيّ قوّة فائقة، عدا العزيمة والوعي الكلّيّ الواقعيّ لوجوده، وهو ما يمثّل سنده القابل للتّشارك مع الآخرين ممن يمتلكون مثل هذا الوعي، أو أنّ بمقدورهم أنْ يمتلكوا هذا الوعي.

ولم تكن شخصية "دون كيخوته" عند ثربانتس نقضًا لصورة البطل التّاريخيّ - الفارس المثاليّة فحسب، وإنّما كانت وراء ظهور صورة "البطل المضادّ"، فقد عدّ عمله الأصل الأوّل "للرّواية السّاخرة، المتشكّكة، المضادّة للمثاليّة" (برادة، 2011).

وقد برز مع الرّواية في العصر الحديث تمييز ضروريّ على مستوى مفهوم البطولة بين الرّواية وسلفها القديم الملحمة، فالبطولة "فعل جماعيّ تتغنّى به الملحمة، ومغامرة فرديّة تسردها الرّواية: في هذه (الرّواية)، ما يحدث لشخص ما، حدث معقّد ناتج من مجموعة من العوامل، وفي تلك (الملحمة)، مصير العالم المرتبط بقرار؛ في الملحمة مجتمع واقعيّ وتخيّليّ في آن واحد، وفي "الرّواية" مصير إنسان" (شارتيه، 2001).

نموذج البطل الحديث

إنّ ولادة هذا الوضع قد جعل مفهوم البطل يشير إلى تفعيل قدرات الإنسان في مواجهة معضلات الحياة بما فيها من قبح وفساد، وإلى سعي حثيث لإحداث الانسجام فكريًّا في المستوى الذّهنيّ المجرد بين القيم العليا أخلاقًا وذوقًا وكفاحًا بعيدًا عن منطق القوة الجسديّة مع الواقع. فقد تبدو الشّخصيّة مهزومة تحت ضغط أزمات الحياة لكنّها لا تستسلم، وهو ما تمثّل فيما يمكن تسميته **نموذج البطل الحديث** الذي وصف بأنّه البطل المعضل (عثمان، 1982).

وأصبحت التّحديات الّتي يواجهها البطل الحديث شكلًا من محاولة تحقيق الانسجام بين القيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة والواقع؛ بهدف "إيجاد وضع اجتماعيّ تنطلق فيه على نحو حرّ جميع قدرات الإنسانيّة، وتوفير كل إمكانيّات معرفة قوى الطّبيعة معرفة عميقة، وإخضاعها جذريًّا لغاياتهم الإنسانيّة (لوكاتش، 2006)".

وقد مثّلت الحركات المستندة إلى الواقعيّة والفكر الماركسيّ إجمالًا أهم سمات هذا البطل ذي الاهتمام الاجتماعيّ والفكريّ في مواجهة قوى الهيمنة الاقتصاديّة خاصة، ووعدت الماركسيّة بتحقيق حلول كليّة وشاملة بإلحاحها على "فكرة البطل الإيجابي التي تولدت في إطار النّقد الجدليّ، وهي تمثيل لصورة البطل الثّوريّ" (لحمداني، 1990)، متجاهلة كثيرًا من الطّبيعة الإنسانيّة الّتي يصعب عليها البقاء في هذا الحدّ من التّجرد من خصوصيّات الفرد واستمتاعه بالهزليّ والهامشيّ والثّانويّ والمخيّب للآمال، وهذا ما ظهر في نمط الرّواية الطبيعيّة حيث يجري "اختيار أبطال من حجم عاديّ، غير مضخّمين" (شارتيه، 2001)، ولذلك وصف البطل الاشتراكيّ بأنّه ذو سمات حالمة وطوباويّة (لوكاتش، 2006).

لقد كان التّركيز على البنية الذّهنيّة المرتبطة بالوعي جليّة للغاية ومهمة في تشكيل صورة البطل البرجوازيّ، إذ قد تشكّل هذا المفهوم تحت هيمنة رغبة حادّة بتجاوز ما كان سائدًا من وسائل الهيمنة القديمة المرتبطة بالملكيّة والمال والسّلطة السّياسيّة.

نموذج "البطل المضادّ"

لم يستطع البطل البرجوازيّ أنْ يحلّ المعضلات التي تواجه الإنسان، وربّما لجأ إلى استعادة شيء من سمات البطل القديم عبر التّغيير بالقوة. إلّا أنّ صورة البطل هذه قد انحلت في الرّواية الجديدة، فقد "حدث تحوّل موازٍ في الشّكل الرّوائيّ بلغ ذروته في تحلّل شخصيّة البطل تدريجيًّا، وبدأت بوادر تلاشيها النّهائيّ في أعمال كافكا، ثمّ في الأعمال الّتي تنسب إلى مرحلة الرّواية الجديدة" (عثمان، 1982)، وتمثّل ذلك ببروز الشّخصيّات المهزومة والمسحوقة لتكون محور العمل الرّوائيّ، وأخذ الرّوائيّون يميلون إلى تجسيد معاناة هذه الشّخصيّات في عالم فاقد للقيم والثّوابت الأخلاقيّة، وقد كان ذلك ملائمًا لبروز **نموذج "البطل المضادّ".**

و"البطل المضادّ أو "غير البطل"، أو "نقيض البطل" من الطّراز القديم... أصبح يشكك في (صور البطل القديم)، وفيما إذا كان مثل هؤلاء الأبطال قد وُجِدوا في أيّ وقت مضى بأيّ قدرٍ من الخيال إلّا في بعض الرّومانس وفي نوع من الحكايات الخياليّة المبتذلة" (Guddon, 2013).

"والبطل المضادّ هو الإنسان الّذي يمثّل دور الفشل. البطل المضادّ – هو نوع غير كفء، سيئ الحظّ، لا لباقة لديه، أخرق، مخادع، ساذج، مهرّج من الطّراز القديم... وتعدّ شخصيّة الفارس اللّطيفة المسمّاة دون كيخوته (1605، 1615) مثالًا مبكّرًا ومتميّزًا في الأدب الأوروبيّ. وربما كان أوّل صورة للبطل المضادّ الّذي يناسب الصّورة الحديثة" (Guddon, 2013).

وقد ارتبط هذا النّموذج بأدب البيكارسك أو الشّطار، كما يمكن تمثيله في أبطال المقامات العربيّة، "فالبطل المضادّ في أدب البيكارسك ذو هويّة مريبة بغير منازع: فكونه حرباويًّا بطبيعته، فإنّه يتكيّف بسهولة مع كلّ تغيّر في بيئته، وتتّجه الظّروف لتفرض نفسها عليه، وليس العكس...، ولذا فهو غير مستقرّ أساسًا؛ ونتيجة لذلك، فلا يمكن التّنبؤ به" (مونرو، 1995) أو بسلوكه.

ويبدو من الصّعب قبول التّصور الّذي يرى في مفهوم البطل المضاد بأنّه "هجاء موجّه إلى المهمّشين" (الخنجي، 2018)، إذ يمكن تفسير "البطولة المضادّة" بأنّها حصيلة طبيعيّة للإحباط والفشل الّذي عانته المجتمعات عندما فشلت في تحقيق قيم العدالة والسّمو الإنسانيّ، ووجدت نفسها تحت

وطأة قوى الاقتصاد وغلبته على قوى الفكر والأخلاق والقيم الإنسانيّة، فباتت القيمة الإنسانيّة مهزومة أمام هذا التّحدي، وبدت تمارس دورها بطريقة ساخرة تمعن بسمات البطولة القديمة المثاليّة والبطولة الأيديولوجيّة لتدفع بها من حدّها المعقول والطّبيعيّ الّذي عوّلت عليه المجتمعات الحديثة إلى حدود غرائبيّة لتستعيد صورة البطل القديم في عالم حديث، أو صورة الإنسان الحديث في عالم قديم؛ لتكشف عن مفارقة حادّة، وتعمل على قلب سلّم القيم لا لترسيخها ولكنْ لرفض الدّعوى القائمة خلف القيم السّاميّة العليا. فتهتم بالشّذوذ والقبح والظّلم والخسّة أساسًا ملازمًا للطّبيعة الإنسانيّة.

وعلى الرّغم من أنّ "البطولة المضادّة" مفهوم قد تشكّل مع بدايات العصر الحديث لإعادة رسم صورة البطل في عالمه الأرضيّ بالسّخرية من صفاته النّبيلة أو المثاليّة؛ إذ تتعاظم "مغامرات البطل وممارساته الرّومانسيّة، وهي لم تكن تخلو من الغرض الّذي يهدفه الرّوائيّ لتسخيف الفرسان، أو الظّواهر المبالغ فيها الأخرى" (الموسوي، 1973)، فإنّه قد أُعيد في الرّواية الجديدة بعد انحلال صورة البطل الحديث، وحضر بطريقة ضاعفت من مقدار السّخرية أو كثافة الصّفات السّلبيّة، فكما عملت الرّواية على إلغاء مفهوم البطل الأوّليّ والتّاريخيّ حاولت -أيضًا- تخطي صورة البطل الحديث معلنة عن فشل النّزعات الإنسانيّة الحديثة.

وتتسم الرّؤية في الرّوايات الّتي تتّخذ من نموذج البطولة المضادّة محورًا تأسيسيًّا للواقع بأنّها "رؤية معقّدة جدًا. وهي في النّهاية، تؤمن بأنّ أفرادًا مسؤولون عن الفساد الاجتماعيّ الّذي بدوره يفسد أفرادًا آخرين في عمليّة مسبّبة للانحلال لا يمكن إيقافها إلا بعزائم بطوليّة. ولكنْ بعرض العمليّة الّتي بها تحدث العدوى الأخلاقيّة، فإنّ هذا النّوع الأدبيّ يدعونا لمقاومتها" (مونرو، 1995).

لم يسعَ البطل المضادّ لإحداث الانسجام والتّوازن في علاقات أبناء المجتمع الواحد، ولا في علاقة الفرد بمجريات الحياة والواقع. بل على العكس من ذلك اهتمّ بالمتناقض وغير المنسجم والشّاذ والمقزز وكلّ ما من شأنه أنْ يُعري الواقع ويكشف زيف القيم المطلقة.

وقد لجأ البطل المضادّ إلى أساليب مراوغة في مواجهة معضلات الحياة وتناقضاتها، فامتهن الهزليّ والعبثيّة وعدم الاهتمام بالقيم الّتي رأى فيها أساس مشكلاته، وأنّ الإنسان ليس بوسعه أنْ يكون سويًّا فهو دائمًا ممزّق ومشوّه، لأنّ انسجام الإنسان يواجه بحياة غير منسجمة، والتزامه الأخلاقيّ يقابل بهيمنة أصحاب الأموال والسّلطة الّتي تستند في توطيد سلطتها إلى ممارسات غير أخلاقيّة ولا تراعي القيم الإنسانيّة، بل أكثر من ذلك هي تدّعي الأخلاق والقيم وتمارس فعلًا يناقض ذلك، فلا هي بطلة باستحقاق غيبيّ أو طبيعيّ، ولا هي ذات وعي أصيل بأهميّة القيم الإنسانيّة.

وعلى أساس ذلك "فالبطل المضادّ هو في الأصل .. شبه منتمٍ، فهو لا يستطيع أنْ "ينضمّ إلى أقرانه ولا أنْ يرفضهم" مع أنّه يتظاهر بفعل ذلك، بينما هو محبط في كلّ محاولاته" (مونرو، 1995)، "ليعبّر السّرد بذلك عن وضعيّة الإنسان في عالم إشكاليّ غابت فيه القيم والمثل وساده الظّلم والابتذال" (السّكوتي، 2017). وهذا التّشوّه في صورة الواقع والحياة قوبل بصورة مشوّهة وهزليّة لشخصيّة البطل المضادّ؛ لينتهج سلوكًا فجًّا ومكاشفة فاضحة، أو أسلوب سخرية حادّة، وهزليّة إلى حدّ كبير.

تجلّيات نموذج "البطل المضادّ" في الرّواية العربيّة:

قدّم الرّوائيون العرب عددًا من الشّخصيّات المبتذلة الّتي يمكن أنْ تجسّد نموذج البطولة المضادّة، وربّما كانت مرحلة السّبعينيّات وما تلاها من القرن العشرين هي الّتي منحت هذا النّمط من الشّخصيّات دورًا محوريًّا في الرّواية، بعد أنْ تجاوز الرّوائيون العرب صورة "البطل الحديث".

وقد ظهر نموذج البطل الحديث في الرّواية التّعليميّة مع بدء ظهور فن الرّواية عند العرب، وكان ظهور هذا البطل متّصلًا بظهور البرجوازيّة (الهواري، 1971)، وهو ما يبدو في صورة "الصّبيّ الواعد الّذي احتفتْ به رواية التّنوير والتّحرّر الوطنيّ" (درّاج، 2008)، كما في شخصيّة إسماعيل في رواية "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، إلى جانب الرّوايات الّتي تتّسم بحسٍّ رومانسيّ يكشف عن بدء وعي الذّات الفرديّة لإحساسها ورؤيتها الخاصة كما في شخصيّة محسن في رواية "عصفور من الشّرق" لتوفيق الحكيم، ثم ظهرت صورة البطل المناضل، المهزوم، أو ما أطلق عليه البطل المحبط (مسلم، 1987)، الذي حظي بحضور واسع في الرّواية العربيّة في الخمسينيّات والسّتينيّات على نحو خاص إبّان هيمنة الأنظمة الأيديولوجيّة اليساريّة ومرحلة النّضال القوميّ، كما يظهر في شخصيّات روائيّة كثيرة اتخذت من أبناء الطّبقة المسحوقة ومعاناتها نموذجًا للشّخصيّة المحوريّة الّتي يصعب وصفها بالبطولة، وفي هذا السّياق تبلورت فكرة انحلال البطولة، وهو ما يظهر في شخصيّات روايات نجيب محفوظ مثل: علي طه في "القاهرة الجديدة" و"حبّ تحت المطر" "الّتي تكاد تكون "خالية من البطولة" (الموسوي، 1973).

لقد مثّلت مرحلة نهاية السّتينيّات من القرن الماضي تحوّلًا مهمًّا وعميقًا في صورة الشّخصيّة المحوريّة في الرّواية العربيّة، بعد "تشظي أحلام الوحدة العربيّة والدّخول في مرحلة الأسئلة الصّعبة والمكبوتة... (والابتعاد) أكثر فأكثر عن المحاكاة والأسلوب الوقائعيّ، خاصة بعد انكسار 1967 وانجلاء الأوهام، واقتناع الأدباء المبدعين بأنّ عليهم الاستمرار في الكتابة بدون سند إيديولوجيّ أو دعم حزبيّ...، وأنّ الكتابة، أوّلًا، مغامرة يخوضها كلّ مبدع لحسابه الخاص بحثًا عن ذاته، ثمّ هي، ثانيًا، تتطلّع إلى الاقتراب من الحقيقة المتلوّنة، المنفلتة باستمرار" (برادة، 2011).

في سياق هذه التّحوّلات يمكن الإشارة إلى نمط "الرّواية البيكارسكيّة" أو "رواية الشّطّار" – إن صحت التّسمية – كما تتجلى في أعمال روائيّة سرديّة مثل "الخبز الحافي" (1972) لمحمّد شكري، و"عرس الزّين" (1969) للطّيّب صالح، و"ملحمة الحرافيش"(1977) لنجيب محفوظ، و"الشّطّار"

(1980) لخيري شلبي، على أنّها النّماذج الرّوائيّة الّتي جعلت من الشّخصيّات المبتذلة والمشرّدة والفجّة محورًا للرّواية دون إدانة لسلوكها أو رفض، فقد أصبحت "البطولة خروجًا على القانون، وقدرة على التّحايل والتّخفي" (السّروري، 2009).

إنّ تأطير مفهوم "البطولة المضادّة" على النّحو الّذي سلف، وتحديد سماتها بالطّيبة والسّذاجة والانتهازيّة والشّذوذ وفقدان القيمة وعدم الثّبات على موقف، والرّغبة في المكاشفة دون حرج، فضلًا عن ربط كلّ ذلك بالسّياقات الّتي فرضت تحوّل الرّوائيّين العرب إلى هذا النّموذج المقلوب من صورة البطل الأوّليّ والتّاريخيّ والحديث، كلّ ذلك يبرز قيمة رواية خيري شلبي "رحلات الطّرشجيّ الحلوجيّ" من جهة ما تثيره من إشكاليّة فنيّة ترتبط بالنّوع الأدبيّ والنّمط السّرديّ والرّؤية الكلّيّة.

الرّؤية والبناء السّرديّ للرّوا ية:

يمكن ملاحظة الخلخلة في النّمط السّرديّ للرّواية عندما تُقرأ على أنّها من أدب الرّحلة بوحي من عنوانها، أو أنّها رواية تاريخيّة تخيّل عصورًا سالفة من تاريخ القاهرة بدءًا بالعصر الفاطميّ ثمّ الأيّوبيّ فالمملوكيّ بحسب مجريات الأحداث فيها، أو أنّها رواية السّيرة الذّاتيّة بحكم أنّ السّارد والشّخصيّة المحوريّة هو خيري شلبي، وهي تمثّل نموذجًا للرّواية البيكارسكيّة "الشّطاريّة"، الّتي تطرح مشكلة المهمّشين.

ولمّا كان خيري شلبي قد عُدَّ من "أبرز الرّوائيّين الّذين تطرّقوا للعشوائيّات والمهمّشين" (حلمي، 2017)، فإنّ هذا التّعدد في أنماط البناء السّرديّ بين قصص البيكارسيك والتّاريخ والسّيرة والرّحلة قد وظّف لتعميق فكرة الرّواية، أي أنّ فهم أسلوب البناء الرّوائيّ يمكّن القارئ من "الإدراك الدّقيق الكامل للصّورة والشّعور والفكرة وبناء الأفكار المتكامل الّتي ترتبط فيما بينها برابطة وثيقة" (تشيتشرين، د.ت)، ولذلك تميّزت هذه الرّواية في بنائها عن غيرها من روايات شلبي مثل: "أوّلنا ولد"، و"الكوميّ"، و"ثالثنا الورق" الّتي قدم فيها "قضيّة الإنسان البائس الّذي تخلّق بؤسه في ظروف (تحدّي) الواقع الاجتماعيّ الطّبقيّ الفاسد" (السروري، 2009). أو رواية "وكالة عطيّة" أو غيرها.

وقد برع خيري شلبي في توسيع فكرة الرّواية وتجسيد رؤياه على مستويّي الرّؤية والبناء في أربعة أنماط سرديّة:

نمط قصص البيكاريسك (الشّطّار):

يمثّل الاهتمام بمشكلة المهمّشين وإبرازهم بدور الشّخصيّات المحوريّة -أبطال الرّواية – أهم مرتكز للرّؤية في رواية "رحلات الطّرشجيّ الحلوجيّ"، إذ يقدم خيري شلبي نفسه على أنّه "الطّرشجيّ الحلوجيّ" ليقترن بباعة المأكولات الشّعبيّة، فضلًا عن تصويره للأسرى والمشرّدين الّذين أسكنوا "دار البنود"[1] في عصر المماليك.

إنّ مفهوم "البطولة المضادّة" لا يقتصر على وصف حياة المهمّشين والمشرّدين وصفاتهم المبتذلة فحسب، فلو اقتصر الأمر على هذا الحدّ لخلت أوصافهم من أنْ توسم بالبطولة، لكنّ ما هو أساسيّ في هذا المفهوم أنْ تنقلب هذه الصّفات السّلبيّة لتكون ردًّا على سلبيّة المجتمع والتّكوين التّاريخيّ له، ولذلك تفسّر كلّ الصّفات السّلبيّة وتسوّغ بوصفها موقفًا مضادًّا لانقلاب القيم عند أصحاب السّلطة وبين أبناء المجتمع من جهة، ولتحقيق هدف أكبر في كشف التّكوين المعاصر للمجتمع المصريّ الأصيل من جهة أخرى، وقد ارتبط صدور هذه الرّواية بفترة "من التّوتّر سادت مصر في أعقاب التّحول الانفتاحيّ الاستهلاكيّ.. في هذا المناخ انطلق خيري شلبي إلى العصر المملوكيّ بما فيه من قهر للشّعب ومؤامرات المماليك وتصفية حسابات الفساد والقهر" (قطب، 2011)، وهذا ما يظهره خيري شلبي في مشاهد وأوصاف كثيرة في الرّواية مثل:

- **الموقف من المجتمع وكيف يخلق المجرمين:** فشخصيّة مثل عبد العال شخصيّة هامشيّة، مجرم كبير قتل عشرة رجال وتطارده الشّرطة، فلجأ إلى الخزانة فجاء من يطلبه لتحقيق العدالة لكنّ الرّدّ جاء من ابن شلبي بعد أنّ أولاه الأمير خزعل مهمة استقبال النّاس الجدد، فيقول: "يا قوم إنّكم ظلمة قساة القلوب وما عبد العال إلا ضحيّتكم وضحيّة جيلكم فأنتم الّذين خلقتم منه ذلك المجرم وهو بريء لا ذنب له، ومن العار أنْ يطلب الحماية من الخزانة وتردّه خائبًا" (شلبي، 1991).
- **التّفاخر بالأعمال والأخلاق المرفوضة والمجاهرة بها**، يقول خيري شلبي: "وفي يوم آخر جاءت سيّدة عجوز وقدّمت لي رشوة غير مباشرة فهزأتها وفرّجتْ عليها الدّنيا وأعطيتها درسًا في تقديم الرّشوة وكيف أنّها يجب أنْ تكون مباشرة صريحة وإلا فقدت جلالها" (شلبي، 1991)، وعند وداع السّلطان المرح أحمد بن قلاوون يصف نفسه وأبناء طبقته بالنّفاق، فيقول: "عانقته والأدهى من ذلك بكيت! هل بكيت من ألم الفراق حقًّا؟ أم بكيت بغريزة النّفاق الّتي تأصّلت فينا حتّى النّخاع نحن بني شلبي المساكين المعدمين؟ واقع الأمر أنّنا معشر الشّلبيّة من المصريّين نضحك ونرسل النّكات اللّاهية ونحن تحت وطأة الظّلم، ونبكي حين يندحر هذا الظّلم" (شلبي، 1991)، فهذا المشهد يظهر تناقض الصّفات بين النّفاق والطّيبة.
- **النّظر إلى الظّلم وتبريره على أنّه علاج للظّلم**، فقد عُقد فصلٌ في الرّواية بعنوان: "وبعض الظّلم ترياق بعض"(شلبي، 1991).

[1] دار البنود أو خزانة البنود كانت ملاصقة للقصر الكبير، بناها الخليفة الظّاهر لإعزاز دين الله أبو هاشم عليّ بن الحاكم بأمر الله ليضع فيها سائر الآلات والأمتعة والذّخائر، وقد تحوّلت إلى سجن للأمراء بعد الحريق الّذي طالها، ثمّ مأوى للأسرى وعائلاتهم من الفرنج فمارسوا فيها كلّ أفعال الرّذيلة وصناعة الخمر، وأصبحوا ذوي سلطة يؤوون المجرمين والزّعر إلى أنْ هدمها الأمير الحاج آل ملك الجوكندار. (المقريزي، -845هـ).

- **تعميم فكرة انعدام القيم والثّوابت**، فنتيجة إيواء خزانة البنود لكلّ المجرمين والمشرّدين يقول خيري شلبي: "فأمليتْ عليّ بيانات جديدة ألغيت فيها ليس عقلي أنا بل العقل الإنسانيّ كلّه، وأرسلتها عبر الشّبّاك تصرخ بأنّ الهدوء سوف يسود بين الخزانة وأعداء الإنسانيّة من السّفّاحين واللّصوص والقتلة. .." (شلبي، 1991).
- **رغبة المهمّشين في حماية خزانة البنود والأمير خزعل دون أنْ يلجؤوا إليها**، لكنّهم ينطلقون في موقفهم من إحساسهم العميق بالظّلم وكره السّلطة (شلبي، 1991).
- **تعميق الموقف الشّطاريّ وتبريره بوصفه بطولة تعمل على حفظ التّوازن في مقابل جور السّلطة وظلمها**، يقول الأمير خزعل: "أدافع عن حياة كلّ هؤلاء المظلومين في الدّيار المصريّة. صحيح أنّ بينهم ظلمة ولكنّهم لم يكونوا ليظلموا لولا وقوعهم تحت سنابك الظّلم" (شلبي، 1991).

وقد ظهرت هذه الرّؤية ووضعت في نسق قصصيّ قائم على مغامرة لم يكن لها غاية لتصل بخيري شلبي إلى الاستقرار؛ فبناء الرّواية على المغامرة الشّطّاريّة يجعلها ذات بناء دائريّ ليس لها غاية سوى الفعل الشّطّاري، بحيث تنتهي من حيث بدأت دون تطوّر أو تحوّل في الرّؤيّة الكلّيّة، بحيث تتعزّز الفكرة وتُستوعب استيعابًا أفضل عبر المغامرة باكتشاف أبعادها، ولكن في النّهاية لا تغيير على الموقف. ومجمل هذه المشاهد والمواقف تؤكّد أنّ نماذج البطولة لم تعد مقبولة إلّا في صورة الشّطّار والمشرّدين، لتفضح الرّواية العربيّة انحلال القيم وفساد الأنظمة.

البناء التّاريخيّ:

إنّ إحدى أهم ركائز البناء التّاريخيّ للرّواية لا تكمن في العودة للتّاريخ على صعيد المضمون فحسب، وإنّما في توجّه خيري شلبي نحو التّاريخ متخذًا موقف أحد أوصيائه، فهو لا يتمتّع بأيّ امتياز بطوليّ من نماذج البطولة المعروفة، حتّى يحظى بدعوة المعزّ لدين الله الفاطميّ لتناول أوّل إفطار في رمضان احتفالًا بافتتاح مدينة القاهرة (شلبي، 1991)، واستحضاره لأمثاله من أوصياء التّاريخ من مؤرّخين مثل: المقريزي وابن تغري بردي، أو روائيّين يسردون تاريخ المجتمع المصريّ مثل: نجيب محفوظ وعبد الرّحمن الشّرقاوي، لم يكن كلّ ذلك لإثارة الإدهاش الرّوائيّ فحسب، وإنّما لتأصيل رؤية كليّة تتجاوز المحدوديّة الظّرفيّة مكانيًّا وزمانيًّا، الأمر الّذي جعل خيري شلبي يحطّم منطق الزّمن التّاريخيّ القائم على نسق تتابعيّ خطيّ في رحلاته فجاءت فنتازيا (Fantasy) تاريخيّة، فكان ينتقل عبر الزّمن جيئة وذهابًا متنقّلًا بين العصور في حالة ما وراء طبيعيّة، واستحضار احتفاليّ كرنفاليّ لأوصياء التّاريخ من عصور مختلفة كما يبدو في وصفه لهم: "وكان ابن تغري بردي قد انتهى من حكاية ما حدث حين انفرجت ضحكة نجيب محفوظ كأنّها القنبلة المسيلة للبهجة والوهج. فيما راح عبد الرّحمن الشّرقاوي يمصمص بشفتيه ويصفق كفًّا على كفّ كفلاح حكيم لم يفقد القدرة بعد على الاحتفاظ بعقله. أمّا حسين فوزي فقد أخذ يخالس النّظر ويقفز كالفراشة الخبيثة وينادي الولد زعبلة من بين الأوباش ويهمس في أذنه همسة تنتهي بقرصة حارقة"(شلبي، 1991)، كلّ ذلك جاء بقصديّة لكسر النّسق الزّمني للتّاريخ، ولتحطيم النّموذج التّاريخيّ للبطولة والفروسيّة بكشف الخبايا المهمّشة منها وقلب النّموذج.

لقد أسهم البناء التّاريخيّ للرّواية في تأصيل مشكلة المهمّشين، فهم ليسوا نتيجة للواقع المعاصر ومشكلاته فحسب، وإنّما هم نتيجة لأيّ حالة تاريخيّة تهيمن فيها القيم الزّائفة الّتي تدّعي الشّرف والمجد والأخلاق، وتتمظهر بمظاهر البطولة بسند من حالة تاريخيّة، ومن ثَمّ كان التّركيز على القاهرة في العصر المملوكيّ دقيقًا وممثّلًا لمشكلة المهمّشين والشّطّار؛ فالمماليك يمثّلون تلك الفئة المهمّشة (المملوكة) الّتي استطاعت أنْ تصل إلى سدّة الحكم في مصر، وهو ما يبدو من قول الأمير خزعل – الأسير الّذي أصبح أمير المهمّشين في خزانة البنود - قال خزعل بلهجة ذات معنى مخاطبًا شلبي: "أم تظنّ نفسك قد صرت مملوكًا سلطانيًّا يحقّ له التّعالي عليّ.. إنْ كنت تظنّ ذلك أنت مخبول وضيّق الأفق لسببين، الأوّل أنّي أنا الّذي أهديتك للسّلطان، والثّاني أنّ سلطانك نفسه يكاد يكون مملوكًا لي من بعض مماليكي" (شلبي، 1991).

إنّ عبارات مثل: "مولاي السّلطان.. أنا أعرق منك في العبوديّة"(شلبي، 1991) كفيلة أنْ تظهر سبب اختيار خيري شلبي فترة المماليك وتكثيف حضورهم في الرّواية؛ فذلك يظهر أنّ هؤلاء السّلاطين ليسوا سوى عبيد في الأصل، وأنّ أصولهم من المهمّشين يعمّق فكرته في البطولة المضادّة، ولا يتوانى خيري شلبي عن تقديم أوصافهم المرتبطة بالخسّة والنّذالة وعدم الولاء إلّا إلى مصالحهم الخاصّة.

ويقرّر خيري شلبي أنّ هذه المرحلة تشكّل أساس المجتمع المصريّ، فـ"التّاريخ المصريّ برمّته سلسلة لا تنتهي من العجائب، ولذا فإنّ العصور غير متصلة على ساحة الوجدان وإنْ بقي منها في المجتمع عمود فقريّ هو على التّحديد النّظام المملوكيّ" (شلبي، 1991).

وإذا كان من المفروض في التّخييل الرّوائيّ أنْ تؤصّل صورة البطل التّاريخيّ بمجموعة من القيم التّاريخيّة والثّقافيّة، مثل: العظمة، والقوة، والإنجاز التّاريخيّ، والشّرف، والمجد، فإنّ ما فعله شلبي في الأبطال التّاريخيّين من المماليك جاء مضادًّا لكلّ ذلك، فقد جاءت صورهم أبطالًا انتهازيّين، لا يمثّل الشّرف والمجد لهم أيّة قيمة، ولا يهتمون إلّا بالبذخ والصّفاء والانحراف كما في صورة المملوك النّاصر محمّد بن قلاوون، الذي جاء من الكرك ليصبح سلطانًا، ثمّ يبرز بصفات شاذّة ومختلّة، فهي صورة ممسوخة للبطل التّاريخيّ.

ومن هذا المنطلق يخلخل شلبي في روايته التّكوين التّاريخيّ الاجتماعيّ بين السيّد والعبد؛ السّلطان والخادم، ويصف ذلك بقول إحدى شخصيّات الرّواية: "شُفْت يا طرشجيْ يا حلوجيْ.. مسألة أنْ يحكم الخدم والطّواشيّة هذه ليست جديدة.. وإلّا فمن الّذي كان يتسلطن على هذه الدّيار منذ

سنوات؟ أليس هو المنصور قلاوون جد السّلطان أبي الفداء ومملوك الملك الصّالح نجم الدّين أيوب؟. ..الحكاية كلّها خدم في خدم.. والسّلطنة في الدّيار المصريّة لا تسألك ما هو أصلك ولا ماذا ستقدمه للشّعب إنّما تسألك ما هي قوتك لتحتفظ بالأريكة إلى ما لا نهاية؟" (شلبي، 1991).

وقد خصّص خيري شلبي لخزانة البنود فصولًا كثيرة، كانت كفيلة بأنْ تجعل القارئ يشعر بالملل والامتعاض بالنّسبة لرواية بدتْ مبنيّةً على السّفر والتّرحال، لكنّ ذلك يلبّي رغبة خيري شلبي في توليد الإحساس بالابتذال والدّونيّة بما يسهم بهدم صورة البطل – المغامر في أدب الرّحلات، أو البطل - التّاريخيّ.

يتحدث شلبي عن خزانة البنود بقوله: "وهي وإنْ كانت قد منحتْ حمايتها لقطّاع الطّرق اللّصوص فإنّها منحتْ حمايتها أيضًا لكثير من الغلابة والمظلومين وفاقدي الحول والطّول والواقعين بين فكاك الذّئاب، ولذا من المفيد أنْ تظلّ قوة غاشمة كهذه تناهض استبداد الحكومات المملوكيّة وتهدّ من جبروتها" (شلبي، 1991)، فعلى الرّغم من قذارة المكان ومَنْ مكث فيه كأسرى ومهمّشين فقد أصبحوا أصحاب سلطة، وبدت أفعالهم القذرة والشّنيعة مبرّرة بأنّها ضروريّة لمواجهة جبروت المماليك، وهذا يجعل أهل دار البنود ضحيّة لوضع تاريخيّ.

ويبدو أنّ اختيار دار البنود ينسجم مع الفكرة الكليّة للرّواية، فهي تعكس المفارقة والتّحول الكلّي والتّاريخيّ من حالة العالم المثاليّ المتخيّل للقاهرة والعالم الإسلاميّ التّاريخيّ في زمن الانتصارات والقوة، إلى زمن الانكسارات والخذلان في زمن المماليك، فخزانة البنود كانت مكانًا مميّزًا لتخزين أهم مقتنيات الدّولة ووثائقها، لكنّها آلتْ إلى صورة المكان القذر. ثمّ يخصّص لمجموعة من الأسرى والسّبايا والعبيد، ويشكّلون هيمنة وسلطة تفرض نفسها على أحياء القاهرة وتصبح مؤثّرة في التّقلبات السّياسيّة في حكم المماليك.

لقد عمل شلبي على استحضار شخصيّات تاريخيّة عديدة من أوصياء التّاريخ من مؤرّخين، فيقول: "ووجدت بين الجموع كلّ أصدقائي الكبار من أمثال ابن عبد الحكم وابن عبد البرّ وابن عبد الظّاهر وابن تغري بردي وابن إياس وابن الغرطوس وابن المركوب وابن المضروب على عينه كلّهم يمشون ويبدو أنّهم يشاركون في الهتاف مع أنّك لو اقتربت منهم لوجدتهم لا يهتفون!" (شلبي، 1991)، فهذه الصّورة السّاخرة الّتي يبرزها شلبي للمؤرّخين تعمّق اهتزاز صورة البطل التّاريخيّ؛ إذ يأتي حديث ابن تغري عن تقلبات السّلطة في زمن المماليك مظهرًا السّخرية العميقة من مفهوم البطولة والسّيادة على نحو حادّ وجارح، والحوار الدّائر بين شلبي وابن تغري يكشف عن سمة عامّة لهذه الوضعيّة الّتي تطول الأمّة في كلّ العصور، يقول ابن بردي: "إنّ أيّ مستعمر أو غازٍ لا يعدم بين أبناء هذه الأمّة العريضة جنودًا لصفّه.. ما عليه إلّا أنْ يدخل قويًّا.. فإنْ كانت له السّيطرة على المعارك الأولى فلتنهزم بعد ذلك جيوشه... فلسوف يستعيض عنها بجنود متطوّعين! قلت: "هذه مبالغة يا ابن بردي.. أنت تتّهم أمّتنا بأبشع التّهم". قال: "رأيي هي أمّتنا وسط كلّ هذه الرّكام.. إنّ الغزاة والمستعمرين سرعان ما يصبحون من بين أمّتنا" وكلّ الموبقات ترتكب باسم أمّتنا". فقلت: "هذا صحيح يا ابن تغري ولكنّ المؤسف أنّ كلّ السّفاحين والغزاة والمستعمرين استخدموا جنودًا من بيننا..". قال ابن تغري وهو يغذّي أنفه ببعض النّشوق: "هو الظّلم.. هو الجبروت المستبدّ يملأ الأرض جورًا.. إنّ تفشّي الظّلم واستبداده يخلق من الأخوة أعداء ثمّ ما يلبث أنْ يخلق من الشّخص نفسه عدوًّا لنفسه ذلك هو الانتحار المبين لهذه الأمّة أنْ يفرط المرء في الجماعة فتسقط من قوّته ومن خلقه ومن تحته كلّ الجدران والسّتر" (شلبي، 1991).

إنّ نتيجة هذه الحالة التّاريخيّة تجعل خيري شلبي يعيد النّظر في التّاريخ وواقعه المعاصر، فعندما عاد إلى زمنه في إحدى اللّحظات يقول: "كنت منذ وقتٍ قليل أتمنّى أنْ يزايلني ذلك الزّمن البعيد لأصعد إلى زمني فلمّا وجدتني فيه عاودني الشّعور والقرف والخواء والضّياع بل أطبقت الكآبة على صدري وقال صوت بداخلي مفسّرًا هذه الكآبة أنّ من عاش في القاهرة في أوج ازدهارها لا قبل له باحتمال رؤيتها على هذه الحال"(شلبي، 1991)، فقد كانت رحلته مغامرة لاكتشاف أساس مشكلته ومن ماثله من المهمّشين في واقعهم المعاصر، وليعيد النّظر في مفهوم البطولة التّاريخيّة ليقدم مفهوم البطولة المضادّة.

لقد حقّق خيري شلبي من خلال ذلك أمرين على وجه التّحديد: الأوّل زعزعة نموذج البطل التّاريخيّ بالتّركيز على المماليك، والثّاني: تأصيل مشكلة المشرّدين والمهمّشين تاريخيًّا، فاللّهجة "العاميّة وعنصر الزّمن يتداخلان في اتّساق هذا النّص الرّوائيّ وشخصيّاته.. مثل الحرافيش والزّعر والصّعاليك" (الفارس، 2006)، وتقديمهم سلطة مؤثّرة في أمور السّياسة والمجتمع على الرّغم من دونيّتهم وابتذالهم، وهذا ما يحقّق مفهوم البطولة المضادّة على المستوى التّاريخيّ، وتظهر قيمة هذا المستوى في البناء الرّوائيّ لا سيما بعد كسر النّسق الزّمنيّ للتّاريخ، فرحلات الطّرشجيّ الحلوجيّ لم تكن تلتزم بخط طرديّ للزّمن، وإنّما كانت تقوم على انتقالات حرّة بين الأزمان دون التزام بالتّسلسل المتتابع للزّمن، وهو ما جعل هذه الخطّة التّاريخيّة في البناء الرّوائيّ تأتي ملائمة لفكرة هدم البطولة التّاريخيّة لتبدو فاقدة للثّبات على القيم الأصيلة.

السّيرة الكرنفاليّة:

"البطل" في هذه الرّواية هو خيري شلبي، وهذا يدخل صورة البطل في حال إشكاليّة، ومِنْ ثمّ فإنّ الرّواية تقترب من نمط رواية السّيرة على نحوٍ مخصوص، بحيث يُفصح عن العلاقة المتوترة الّتي تؤسّس لمثل هذه الحالة، فقد قيل إنّ "وعي البطل وشعوره ورغبته في العالم وغايته الانفعاليّة – الإراديّة الماديّة... محاطة من طرف وعي المؤلف بالبطل وبعالمه الّذي يضمن له الاكتمال، ويشمل الاهتمام (الأخلاقيّ – المعرفيّ)" (باختين، 2016)، من أجل ذلك ارتكزت الرّواية على الحسّ الكرنفاليّ العجائبيّ بانتقالات شلبي ورحلاته الزّمنيّة بما يكسر حالة التّطابق المشار إليها، ويبقيه – في الآن ذاته –

في علاقة متوتّرة، إذ إنّ شلبي كان يتحدث عن رحلته ضمن دائرة أوسع لوضعيّة ذاته في العالم بانتماء الشّخصيّتين - المؤلف وبطل الرّواية - إلى عالم المهمّشين والمستضعفين والمشرّدين.

وهذا ما جعل السّيرة الّتي قدمت في الرّواية سيرة جماعيّة وتاريخيّة لا لمؤلف الرّواية، إنّما للفئة الاجتماعيّة الّتي يتشارك معها المشكلات والهموم والطّموح؛ أي أنّها سيرة كرنفاليّة احتفاليّة، يشير شلبي في أحد المشاهد إلى ذلك مظهرًا هذا الحسّ الجمعيّ خلال تجواله التّاريخيّ بوصف ذلك بالكرنفاليّ فيقول: "ثمّ أنّ الزّحام أخذ يتكاثف ويتكاثف حتّى أغرقني تمامًا...، تدوسني الأقدام بلا رحمة.. وسعت نفسي براحًا نفذت منه إلى بقعة أقلّ كثافة،.. ولقد ذهلت، إذ أنّني حين وقفت بين الأقدام، نظرت حوالي فلم أجد أحدًا يلتفت إلى أحد، فقلت هل بلغت الأمور إلى هذا الحدّ الفظيع؟ ولكنّني اكتشفت أنّ الملابس كلّها مختلفة عن ملابس أيامنا، كرنفال من السّراويل والعمائم المملوكيّة والجلابيب المصراويّة والعباءات المغربيّة" (شلبي، 1991).

وقد عمل خيري شلبي على "أنْ يصير آخر بالنّسبة لذاته وأنْ يرى ذاته بعينيّ آخر"(باختين، 2016) عندما قرر انتماءه إلى فئة المهمّشين بنسبتهم إلى "بني شلبي"، وهذا ما يولّد حالة التّوتّر الجماليّ بالتّموضع الخارجيّ زمنيًّا (باختين، 2016).

ولعلّ هذا الإشكال يجسد حالة الكرنفاليّة (Carnivalization)؛ إذ الكرنفال "يخلو من الانقسام إلى مؤدّين ونظّارة؛ وفيه يكون كلّ فرد مشاركًا فاعلًا، وله الحرّيّة في أنْ يفعل ما يحلو له" (باختين، 2017)، ولذلك توحّدت شخصيّة خيري شلبي الرّوائيّ وبطل الرّواية، حتّى على الصّعيد التّخييليّ، والانتماء الاجتماعيّ والطّبقيّ، وهو ما جعله يقدم نفسه في الرّواية بقوله: ""حوارجيّ" أنا من قديم الأزل مثلما أنا طرشجيّ وحلوجيّ وكاتب، طفت بعشرات المئات من الحواري والمنعطفات والأزقّة والدّروب" (شلبي، 1991).

إنّ سيرة خيري شلبي تظهر من خلال كشفها للخبرة والتّجربة الخاصة بالمهمّشين والمشرّدين الّتي يعاينها في واقعه لتمتدّ وتصبح مشكلة متأصّلة تاريخيًّا لفئة أوسع يطلق عليها خيري شلبي "بني شلبي" (شلبي، 1991).

إنّ القيمة الّتي يحقّقها الرّوائيّ بدخوله عالم الرّواية أنّه ينقل حضوره من مُخيِّل للأحداث إلى مُتَخَيَّلٍ فيها، فخيري شلبي لا ينظر إلى نفسه على أنّه خارج الشّخصيّات والأحداث الّتي يخيّلها، بل إنّه خلال تقديمه لعالمه الرّوائيّ يكون جزءًا من هذا العالم، وعندما يطرح مشكلة المهمّشين والمشرّدين يكون جزءًا أصيلًا من ذلك كلّه وهو ما يحقق مفهوم الكرنفاليّة في النّصّ الرّوائيّ؛ فبقدر ما يسخر من بطولة المماليك، أو من حياة المهمّشين في خزانة البنود وقذارتهم وانتهازيّتهم، يسخر من ذاته بنفس القدر، فيصف نفسه بقوله: "بحكم كوني من بني شلبي تعلّمت الانحياز للجانب الأقوى يقينًا من وهم العدالة إلّا بين الأقوياء وربّما يغفل أحدهم برهة"(شلبي، 1991).

وهذا ما يبدو – أيضًا - من قوله: "أجمع الموهوبين المشرّدين من بني شلبي وما أكثرهم فأكتب لهم عقودًا في عشرات المهن والحرف بأجور بالنّسبة لهم مجزية تمامًا، صحيح أنّني سأسفحه في نصف ما يستحقّه تقريبًا ليضاف إلى مستحقّاتي العديدة، ولكن أيّ صعلوك من بني شلبي يقبل العمل بأيّ سعر أفرضه عليه"(شلبي، 1991)، فشخصيّة خيري شلبي تظهر في الرّواية كمحتال ومستغل لأبناء طبقته، مع اعتزازه بذلك كقيمة بطوليّة.

ولا يتردّد خيري شلبي في وصف نفسه بالانتهازيّة وتعميمها كصفة إيجابيّة لبني شلبي: "بحكم كوني من بني شلبي الأصلاء فإنّ خبرتي بالحياة أعطتني شهادات في اكتشاف الأقوى ومن ستكتب له الغلبة والسّيطرة، انتهازيّ أنا لا بأس، لكنّني يعلم الله لا أنتهز من وراء ذلك سوى الشّعور بالأمن والاطمئنان، غيري – وربّما كانوا من بني شلبي أيضًا – ينتهزون الكثير والكثير من وراء انتظارهم للقادم الجديد لحظة يشيع في الأفق نبأ قادم جديد، تراهم يقيمون معه في جسور الودّ حتّى لو لم يكن بينهم ودّ على الإطلاق، حتّى لو كان قيام الودّ بينهم مستحيلًا من الأساس لكنّهم والحقّ موهوبون في مدّ الجسور الوهميّة فيما بينهم – هؤلاء القادمون الجدد – لا لشيء إلّا لكي يدخل كلّ منهم في الآخر ويتكشّف نقط ضعفه التي يمكن أنْ يضربه فيها إذا ما لاح في الأفق نبأ رواح أو قدوم"(شلبي، 1991).

إنّ الحسّ الكرنفاليّ الّذي ظهر في الرّواية يعمل على الإزراء بذات الرّوائيّ؛ كما يبدو في أحد مشاهد الرّواية: "قالت باسمةً: "مصريّ أنت حتّى النّخاع أيْ أنّك عبيط كبير". قلت: "وغير ذلك من بني شلبي". قالت: "فإذن أنت من فرط العبط تقوم بخدمة عدوّك وتكريمه طالما هو ضيف عليك ما أكثر ما طالت لديكم ضيافة الأعداء يا بني شلبي" (شلبي، 1991).

إنّ إحدى السّمات المهمة في الفعل الكرنفاليّ اللاتكافؤ؛ إذ "يعمل الكرنفال على جمع المقدّس بالمدنّس، الرّفيع بالوضيع، العظيم بالحقير، الحكيم بالغبيّ، وتوحيدها ومزاوجتها وربطها"(باختين، 2017)، وشخصيّة المهمّشين من أبناء شلبي تجتمع لديهم صفات التّدين والشّرف وضدّها من الصّفات، يقول شلبي: "إنّ كثيرين من أقاربي أبناء شلبي... بقدر ما فيهم من أخلاقيّات الأنبياء فيهم من أخلاقيّات العميل المزدوج، أمّا أنا فبعدّي طرشجيًّا حلوجيًّا كاتبًا فإنّني أرى وجودي الحقيقيّ يتمثّل دائمًا في الانحياز لشيء أعتزّ به وأقتنع بعدالته. وهنا أطلّ برأسه خاطر حادّ الملامح والتّقاطيع يصيح بي في نبرة ساخنة لاهية: كن مع الخزانة يا عبيط فهي الّتي تستطيع -بانعدام مبادئها – أنْ تحميك من حملة المبادئ" (شلبي، 1991)، فالعبارة الأخيرة تكشف عن حسّ السّخرية العميق وعن مسوغات التّحول من المبادئ إلى ضدّها جريًا وراء صفات "البطل المضادّ"، وتحقيقًا للانتهازيّة.

ويستحضر خيري شلبي - من مظاهر الكرنفاليّة - المواكب، ويصف أحدها بقوله: "فرأيت الشّموع قد اشتعلت بالحوانيت والشّوارع فقلت اللّهمّ

اجعله خيرٌ، ثمّ سمعت دقّ الطّبول مع زئيط مقبل من بعيد فقلت اللّهمّ اجعله خيرٌ.، فلمّا ظهرت طلائع الجموع كان من بينها شباب وقور وشيوخ محنّكين يبدو على وجوههم فرح شرير غريب تختبئ في خلفيّته البعيدة مشاعر إنسانيّة منسحقة تمامًا، قلت لأحد الشّبان: "ما الأمر؟" قال الشّاب: "حالة تشهير كما ترى!" قلت: "يعني ماذا؟" قال شيخ آخر: "انضم إلى الموكب وأنت تعرف". قلت: "وموكب أيضًا.. كيف أنضم إلى موكب لا أعرف كنهه ولا أعرف إلى أيّ موقف هو سائر!"...، "هي المواكب دائمًا.. كلّ شيء يمكن أنْ يتحدّد فيه جانب الفرح من جانب الحزن إلّا المواكب تختلط فيها كلّ الأمور"... ومضيت فإذا بي دون أنْ أدري صرت جزءًا من الموكب، صحيح أنّني كنت داخل إطار وهميّ من الذّاتيّة المنفصلة وأنّني كنت أسير بمنطق ورؤية وإحساس المتفرّج إلّا أنّني رضيت أم أبيت صرت جزءًا من الموكب وصارت تنعكس على نفسي مشاعره وتقودني نفس أمواجه بالسّرعة الّتي يشاؤها ولم تصبح لي رغبة أو أيّ دوافع يمكن أنْ أسيطر عليها..." (شلبي، 1991).

ويُظهر مشهد سرعة التّتويج والخلع أحد الأفعال الكرنفاليّة؛ حيث "الشّخص الّذي يجري تتويجه نقيض للملك الحقيقيّ؛ عبد، أو مهرج"(باختين، 2017)، وهذا الاختلاط الّذي يطيح بمكانة صاحب السّلطة وانقلاب حاله، في الأحداث الّتي يصوّرها خيري شلبي لما جرى مع المماليك، يوضّح حالة الكرنفاليّة الّتي تظهر العلاقة الجدليّة، والحواجز الهشّة، بين فئات المجتمع وطبقاته، إذ يكشف عن تغيّر الأحوال تغيّرًا سريعًا ومفاجئًا، كما في وصف ما حدث من قيام الأمير "ايدغمش" بالقضاء على قوصوة وخلع الملك الأشرف كجك من السّلطنة، وكلّ ذلك بدا مختلطًا على مستوى المواقف والمكاسب عند السّلاطين والأمراء وعامّة النّاس من حرافيش وزعر(شلبي، 1991).

لا شكّ في أنّ اعتماد البناء الرّوائيّ على هذا الأسلوب من نقل التّجربة الذّاتية وحالة الاختبار من المستوى الفرديّ إلى مستوى جماعيّ – تاريخيّ تختلط فيه المكوّنات الاجتماعيّة والتّاريخيّة بهذا القدر كفيل بأنْ يهدم أيّ تراتب للقيم أو فئات المجتمع، كما يبدو في شكوى شخصيّة بائعة عابرة في الرّواية في قولها: "آه من هذه المدينة العجيبة القاسية الرّقيقة في آن، لكأنّهم جميعًا تجّار رقيق، وكأنّهم جميعًا رقيق في نفس الآن"(شلبي، 1991)، وذلك يزعزع اليقينيّات القديمة حول هذه القيم ليصوّر حياة الأشخاص فيها بالانتهازيّة والمصلحة الضّيّقة والبحث عن الرّفاه والصّفاء دون فعل حقيقيّ من الإنسان ليستحقّ ما هو عليه.

فإذا أضيف إلى ذلك بناء السّرد الرّوائيّ على استخدام ضمير المتكلم فمن الممكن القول بأنّ هذه الرّواية تلامس سيرة خيري شلبي الذّاتيّة في مستوى تشكّل "الأنا العميقة" "للتّعبير عن تجربة الحياة الخاصة في تقاطعها مع إرغامات المجتمع ومواضعاته" (برادة، 2003)، فخيري شلبي الّذي عرف عنه اهتمامه بفئة المهمّشين والمشرّدين، وأنّه عانى هذه الحالة من التّهميش والتّشرد منذ مطلع حياته، إنّما يسرد في هذه الرّواية السّيرة التّاريخيّة لهذه الفئة الّتي يشعر أنّه ينتمي إليها، وهو ما يبدو في نسبة ذلك إلى من سمّاهم: "أبناء شلبي"، فهو يتعامل في روايته مع تجربة تاريخيّة لأبناء القاهرة ما زالت مستمرّة وممتدّة منذ تأسيسها حتّى زمنه الحاضر، وهذا ما يجعل السّيرة سيرة كرنفاليّة لا تخصّه وحده أو تخصّ عصره.

السّفر والارتحال:

إنّ بناء الرّواية على "الارتحال" يدفع إلى تصنيفها ضمن نمط "رواية السّفر"؛ إذ تصبح الرّحلة أساسيّة في البناء الرّوائيّ، وتصبح الشّخصيّة نقطةً متحركةً في الفضاءات المشكّلة من الانتقال والتّرحال، والبطل -في هذه الحالة- "لا يتمتّع بسمات خاصّة، ويعتبر نقطة متحرّكة داخل فضاء ولا تمثّل هذه النّقطة، بصفتها تلك، مركز اهتمام الرّوائيّ، فالتّنقلات داخل الفضاء – الأسفار والمغامرات – الوقائع. .. تمنح الرّوائيّ الفرصة وتقديم التّعدد القّارّ للعالم عبر الفضاء والمجتمع" (باختين، 2016)، وعندئذ لا تكون التّجربة وحالات الاختبار للشّخصيّة هي ما تركّز عليه الرّواية وإنّما هذه الفضاءات الّتي تجسد فكرة أوسع من حضورها المكانيّ أو الزّمنيّ في هذه الرّواية تحديدًا. هذه الإضافة تثير مشكلة التّصنيف وتعمل على ضعضعة هذه الحالة بقصد وعناية شديدة، فمن الواضح أنّ البعد العجائبيّ الّذي تثيره هذه الرّحلة هو دعوة للتّساؤل والتّفكير فيما هو أبعد من ظاهر الأمر، فليست الغاية هي إثارة الإعجاب وإنّما بدت الغاية محاولة لتعميق الرّؤية للفكرة المراد تأسيسها.

وعلى الرّغم من قيام الرّواية على أحداث وشخصيّات تاريخيّة حقيقيّة لترسم صورة البطولة التّاريخيّة، فإنّ الطّابع العجائبيّ الّذي أضفي على الرّواية من خلال الرّحلات الزّمنيّة والانتقالات المفاجئة بين العصور، واستحضار الشّخصيّات التّاريخيّة في أزمنة متعدّدة غير أزمنتها الّتي عاشت فيها، يخلخل إمكانيّة التّصنيف هذه، لذلك وجدت فكرة البطولة المضادّة في هذا البناء طرقًا شتى للبروز، ومن خلال بناء الرّحلات الزّمنيّة التّاريخيّة استطاع خيري شلبي رسم صورة هذا البطل المضادّ في انتماءات حضاريّة وتاريخيّة واجتماعيّة متعددة، ليهدم نموذجي البطولة التّاريخيّ والحديث.

لقد ساهم بناء الرّحلة في بناء صورة البطولة المضادّة في الرّواية؛ فإحدى السّمات الأكثر ميزة وأهميّة في صورة البطل اتّباع ترسيمة ثابتة ترتكز على نواة واحدة: "انفصال عن العالم، صراع من أجل مصدر القوى ما فوق الطّبيعيّ، ومن ثمّ العودة الّتي تأتي بالحياة" (كامبل، 2003)، وهي بنية يمكن أنْ تجد تجسّدها الشّكليّ في نمط الرّحلة، فأقيم بناء الرّواية على رحلة متخيّلة عبر الزّمن لمراجعة مفهوم البطولة من جذورها التّاريخيّة وإعادة النّظر فيها؛ ولتفسير عمق مشكلة المشرّدين والمهمّشين وأهميتهم في صناعة الواقع منذ تأسيس مدينة القاهرة.

وعلى الرّغم من أنّ هذا البناء يخصّ صورة البطل الأسطوريّ فإنّه يتحوّر بأشكال عدّة لرسم صورة البطل إجمالًا؛ لا سيّما أنّ هذه الرّواية

جمعت بين حسٍّ عجائبيّ، وبطولة تاريخيّة، ومعاينة صعود السّلاطين وسقوطهم بطريقة تراجيديّة، ثمّ النّظر إلى الفاعليّة الإنسانيّة ومركزيّتها في صنع الحياة والواقع كنمط حديث للبطولة.

وقد حقّق خيري شلبي في هذه الرّواية نواة التّرسيمة الأساسيّة لصورة البطل، فالانفصال بدأ بالدّعوة الّتي تلقّاها من المعز لدين الله الفاطميّ لتناول طعام الإفطار (شلبي، 1991). ثمّ يأتي الرّفض باستغراب وجوده، والقبض عليه من جند جوهر الصّقليّ (شلبي، 1991). ثمّ يتلقّى العون بلقاء العرّاف المغربيّ. ليجتاز بعد ذلك العتبة الأولى بلقاء جوهر الصّقليّ (شلبي، 1991).

ثمّ تبدأ المرحلة الثّانية، بـ"الصّراع"، الّذي يتحقّق بطريق الاختبارات، والمواجهة، والتّحقّق عندما يُزج به في الخزنة مع الأسرى (شلبي، 1991)، والمصالحة بدءًا باللّحظة الّتي رأى فيها الحبس موطنًا (شلبي، 1991)، إلى أنْ تنتهي بالسّلطة عندما يصبح مسؤولًا عن استقبال اللّاجئين الجدد للخزنة (شلبي، 1991)، ثمّ عندما يُرسل إلى القلعة للتّجسّس لتبدأ علاقته مع السّلطان المنصور سيف الدّين قلاوون (شلبي، 1991)، ويمارس خلال ذلك دورًا بهلوانيًّا لتثبيت وجوده.

وأخيرًا تأتي العودة: الّتي تمثّل المباركة النّهائيّة من خلال تحقيق حالة الامتلاء المعرفيّ أو السّكينة، بدلًا من تحقيق هدف ما أو إنهاء الشرّ، عندما يعود إلى زمنه في العصر الحديث (شلبي، 1991)؛ لتنتهي رحلته في القاهرة من حيث ابتدأت زمانًا ومكانًا.

لقد أتاح اقتراب الرّواية من نمط رواية الرّحلة - على صعيد مفهوم البطولة - للرّوائيّ أنْ يهتمّ بتجربة المهمّشين أمثاله، ليصفهم بقوله: "أنّهم مجرد لصوص وسماسرة وانتهازيّين يتواجدون في كلّ عصر وفي أيّ بلاط ويلوّثون كلّ أسرة" (شلبي، 1991). فيقدم فكرته عن البطولة المضادّة بوصفها فضاء كلّيًّا لا ينحصر في حدود شخصيّته، أو في حدود فئة اجتماعيّة وجدت في عصر أو مكان له ظروفه الخاصّة.

واستطاع خيري شلبي -بذلك- أنْ يقدم رؤيته حول المهمّشين بتوظيف فكرة البطولة على نحو ضدّيّ يعيد صياغة الفهم حول الطّبقات المهمّشة لتظهر على أنّها أساس التّكوين التّاريخيّ، ومن أجل ذلك قدّم رؤيته بنمط روائيّ مزج بين نمط قصص البيكاريسك والبناء التّاريخيّ والسّيرة الشّعبيّة الاحتفاليّة والرّحلة التّاريخيّة، بحيث لا تتشكّل الفكرة و"لا تأخذ معناها إلّا داخل مجموع الوحدات الأخرى وفي ارتباطها بها" (لحمداني، 1989)، واستطاع أنْ يعيد تشكيل مفهوم البطولة والتّشكيك بنماذجه المعهودة عبر الدّورة الكونيّة للبشريّة، وإعادة الاعتبار للمهمّشين بوصفهم مكوّنًا أساسيًّا من مكوّنات التّاريخ الإنسانيّ بما يتعاضد مع الرّؤية الكلّيّة للرّواية.

خاتمة:

لقد انتهى البحث إلى كشف جملة من الأمور تخصّ مفهوم البطولة في الرّواية لعلّ أهمّها:

1. تفسير التّحول الّذي طال مفهوم البطولة في الرّواية العربيّة؛ فالشّخصيّات المحوريّة في الرّوايات وإنْ بدتْ مهزومة فإنّها لم تتخلَّ كلّيًا عن دور البطولة، لكنّها قدمت البطل بصورة المهزوم أو المسحوق بواقعيّة تكشف زيف القيم والتّمظهر الحضاريّ فيه، لتجسّد تلاشي القيم الأخلاقيّة خلف قيم المادة والمصلحة.
2. أنّ البناء الرّوائيّ القائم على تعدد الأنماط السّرديّة والقصصيّة جاء لكسر نمط السّرد الرّوائيّ المعتاد ليعضد الرّؤيّة الّتي تكمن خلف فكرة البطولة المضادّة، وهو ما جعل رواية "رحلات الطّرشجيّ الحلوجيّ" فريدة في طرافتها وقيمتها الفنيّة في الرّواية العربيّة، وذلك بقيامها على ملامح وسمات سرديّة وقصصيّة تمثّلت في: استعادة نموذج قصص الشّطّار المعروفة في الأدب العربيّ القديم، والاهتمام بالحسّ الكرنفاليّ في السّيرة الشّعبيّة، وتقديم رؤية خيري شلبي بأسلوب شيّق مستغلًّا المغامرة والارتحال العجائبيّ.
3. استطاع خيري شلبي أنْ يكشف عن إحدى القضايا المهمّة للرّواية الحديثة في اهتمامها بقضايا المجتمع؛ بما يعمل على إعادة الاعتبار لفئة المهمّشين والمشرّدين على نحو يفسّر أيّ سلوك شائن لهم على أنّه لم يكن فعلًا مشينًا كما يبدو للوهلة الأولى، ولكن لأنّهم يعانون الظّلم والاستبداد والفقر والتّهميش، فإنّهم يردّون على كلّ ذلك بموقف مضادّ للمثاليّ عبر أفعال انتهازيّة تخرق القيم القّارّة دون وجل أو حرج.
4. وبذلك يكون خيري شلبي قد استطاع أنْ يصوغ فكرة البطولة المضادّة عبر مغامرته البطوليّة التّاريخيّة السّاخرة بما يتلاءم مع انهيار القيم وانحطاط نظم الحياة في العصر الحديث، فبدلًا من تقديم صورة بطل إيجابيّ لا يمتّ إلى الواقع بصلة، وبدلًا من تقديم صورة بطل مهزوم إزاء الواقع ومعضلاته، راح يجذّر هذه المشكلة لتأسيس هذه الحالة الجديدة في فكرة البطولة المضادّة لتمثّل - بصدق - الواقع ومشكلاته التّاريخيّة والاجتماعيّة والسياسيّة مقدّما رواية فريدة في بنائها السّرديّ على نحو واضح.

المصادر والمراجع

باختين، م. (2016). *جمالية الإبداع اللفظي*. (ط1). القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

باختين، م. (2017). *الكرنفال والكرنفاليّ، الكرنفال في الثقافة الشعبيّة*. (ط1). ايطاليا: منشورات المتوسط.

برادة، م. (2003). *فضاءات روائية*. (ط1). الرباط: وزارة الثقافة.

برادة، م. (2011). *الرّواية العربيّة ورهان التّجديد*. (ط1). دار الصّدى.

تشيتشرين، أ. (د. ت). *الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الرّوائي ولغته*. بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامة آفاق عربيّة.

حلمي، س. (2017). *عشّ النّمل حوارات وأسرار رموز السياسة والأدب والفن*. (ط1). القاهرة: نيو بوك.

الخنجي، ن. (2018). البطل المضادّ وأنماطه في المجموعة القصصية (ضهر الفرس) لهيثم دبور: دراسة تحليلية. *مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، كلية الآداب، جامعة اليرموك*، 15(1)، 223.

دراج، ف. (2008). تحولات فكرة النموذج في الرواية العربية، *الدستور*. https://www.addustour.com/m/articles/454901-تحولات-فكرة-النموذج-في-الرواية-العربية.

زمالي، ن. (2015). البطل في الآداب العالميّة: من الأسطورة إلى الحداثة. *مجلة الذاكرة، الجزائر*، 5، 363-368.

السروري، ص. (2009). *البطل الضد ونقد الواقع في ثلاثية خيري شلبي*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

السكوتي، أ. (2017). البطل في الرواية العربية الحديثة مهمش وممسوخ وغير قادر على الفعل. *مجلة الدوحة*، 118، 96.

شارتيه، ب. (2001). *مدخل إلى نظرية الرواية*. (ط1). دار توبقال للنشر.

شلبي، خ. (1991). *رحلات الطرشجي الحلوجي*. (ط1). القاهرة: مكتبة مدبولي.

عثمان، ا. (1982). البطل المعضل الاغتراب الانتماء. *فصول مجلة النقد الأدبي*، 2(2)، 91-92.

عياد، ش. (1998). *البطل في الأدب والأساطير*. القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع.

الفارس، م. (2006). *الرؤيا الإبداعية في أدب خيري شلبي*. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

قطب، س. (2011). *صوت الشّعب: الحاكي الزئبقي في رحلات الطرشجي الحلوجي: الرّواية قضايا وآفاق*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كامبل، ج. (2003)، *البطل بألف وجه*. (ط1). دمشق: دار الكلمة للنشر والتوزيع ودار الشفيق للنشر والتوزيع.

لحمداني، ح. (1989). *أسلوبية الرّواية مدخل نظري*. (ط1). سال، الدّار البيضاء: منشورات دراسات.

لحمداني، ح. (1990). *النقد الروائي والأيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي*. (ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي.

لوكاتش، ج. (1987). *نظرية الرّواية وتطورها*. حقوق الطبع والتوزيع محفوظة للمترجم.

لوكاش، ج. (2006). *دراسات في الواقعية*. (ط4). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

مسلم، ص. (1987). من أنماط البطل في الرواية العراقية. الأقلام: وزارة الثقافة والإعلام – دار شؤون ثقافي.

المقريزي، ت. (1998). *المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار*. (ط1). بيروت: دار الكتب العلمية.

الموسوي، م. (1973). حول مفهوم البطل في الرّواية العربيّة. *مجلة الأقلام، وزارة الإعلام، بغداد*، 3(9)، 9-10.

مونرو، ج. (1995). *مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك*. الأردن: جامعة اليرموك.

الهواري، أ. (1971). *البطل المعاصر في الرواية المصرية*. (ط1). دار المعارف.

References

Cuddon, J. A. (2012). *A dictionary of literary terms and literary theory*. John Wiley & Sons.