دراسة ما وراء الخيال في الرواية بيروت ٧٥ غادة السماني

علي نظرية اندري مكاري

بحث جامعي

إعداد:

اجمل فجر صدق

رقم القيد: ١٩٣١٠١٢٧

قسم اللغة العربية و أدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٦

دراسة ما وراء الخيال في الرواية بيروت ٧٥ غادة السماني علي نظرية اندري مكاري

بحث جامعي

مقدم لا ستيفاء شروط الا ختبار النهائ للحصول علي درجة سرجانا (١ -S)

في قسم اللغة العربية و أدبها كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الاسلامية الحكومية مالانج

إعداد:

اجمل فجر صدق

رقم القيد: ١٩٣١٠١٢٧

المشرف:

الدكتور محمد زواوي، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٨١٠٢٢٤٢٠١٥٠٣١٠٠٢

قسم اللغة العربية و أدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

تقرير الباحث

أفيدكم علما بأنني الطالب:

اسم : اجمل فجر صدق

رقم القيد : ١٩٣١٠١٢٧

موضوع البحث دراسة ما وراء الخيال في الرواية بيروت ٧٥غادة السماني علي نظرية اندري مكاري:

أحضرته و كتبته بنفسه و ما زادته من إبداع غيري أو تأليف الآ خر. و اذا ادّعي أحد في المستقبل أنه من تأليفه و تتبين أنه من غير فأنا أتحمل المسؤولية علي ذالك و لن تكون المسؤولية علي المشرفين أو قسم اللغة العربية و أدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج, ٢ فبراير ٢٠٢٦

أجمل فجر صدق

رقم القيد : ١٩٣١٠١٢٧

تصريح

هذا تصريح بأن رسالة البكالوريوس لطالب باسم اجمل فجر صدق تحت العنوان دراسة ما وراء الخيال في الرواية بيروت ٧٥ غادة السماني علي نظرية اندري مكري قد تم با الفحص و المراجعة من قبل المشرف و هي صالحة للتقديم الي مجلس المناقشة لاستيفاء شروط الاختبار النهائ وذالك للحصول علي درجة البكالوريوس في قسم اللغة العربية و أدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

مالانج, ٢ فبراير ٢٠٢٦

الموافق

المشرف

الدكتور محمد زكاوي، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٨١٠٢٢٤٢٠١٥٠٣١٠٠٢

رئيس قسم اللغة العربية و أدبها

الدكتور عبد الباسط

رقم التوظيف :١٩٨٢٠٣٢٠٢٠١٥٠٣١٠٠١

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

الدكتور حمنة فيصل, الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٧٤١١٠١٢٠٠٣١٢١٠٠٣

تقرير لجنة المناقشة

لقد تمت مناقشة هذ ا لبحث الجامعي الذي قدمه:

اسم : اجمل فجر صدق

رقم القيد : ١٩٣١٠١٢٧

موضوع البحث : دراسة ما وراء الخيال في الرواية بيروت ٧٥ غادة السماني علي نظرية اندري مكاري

و قرر اللجنة نجاحه واستحاقه درجة سرجانا (S-1) في قسم اللغة العربية و أدبها كلية العلوم الإنسانية بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

تحريرا بمالانج, ٢ فبراير, ٢٠٢٦

لجنة المناقشة

التوقع

١- رئيس المناقشة: الدكتور أحمد خليل، الماجستير

رقم التوظيف:١٩٧٠١٠٠٥٢٠٠٦٠٤١٠٢١

٢- المناقش الأول: الدكتور محمد زواوي، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٨١٠٢٢٤٢٠١٥٠٣١٠٠٢

٣- المناقش الثاني:الدكتور عبد الله زين الرؤوف, الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٦٩٠٥٠٩٢٠٠٠٠٣١٠٠٣

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

دكتور محمد فيصل, الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٧٤١١٠١٢٠٠٣١٢١٠٠٢

الاستهلال

يا من تدخل الي هناُ تخلَّ عن كل امل!....

(دانتي اللغري, صفحة ١٢ في الرواية بيروت ٧٥)

الاهداء

خصصت هذه الرسالة لوالديّ

توطئة

الحمد الله قد ت هذا البحث الجامعي تحت العنوان: دراسة ما وراء الخيال في الرواية بيروت ٧٥ غادة السماني. لكن الباحث قد اعترف أن هناك كثير من النقائص والأخطاء رغم أنه قد بذل جهدها لإكماله. تقصد كتابة هذا البحث لاستيفاء شروط الاختبار النهائي والحصول على درجة سرجانا(S-1) قسم اللغة العربية وأدبها لكلية العلوم الإنسانية بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج. فالباحث تتقدم كلمة الشكر لكل شخص يعطي دعمة ومساعدة للباحثة في إعداد هذا البحث الجامعي خصوصا إلى:

١. فضيلة الأستاذة الدكتور الحاجة إلفي نور ديانا ، الماجستير مديرة جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.
٢. فضيلة الأستاذ الدكتور محمد فيصل الماجستير، عميد كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.
٣. فضيلة الأستاذ الدكتور عبد الباسط، الماجستير رئيس قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.
٤. فضيلة الدكتور محمد زواوي، الماجستير كمشرف على كتابة هذا البحث الجامعي، جزاكم الله أحسن الجزاء..
٥. فضيلة أبي الحبيب"سمنت" وأمي "ايدافريد" وأخ واختي الصغيرة
٦. لسينا خسنل عائشة

تحرير بمالانج, ٢ فبراير, ٢٠٢٦

اجمل فجر صدق

رقم القيد : ١٩٣١٠١٢٧

مستخلص البحث

صدق, أجمل فجر(٢٠٢٦). دراسة ما وراء الخيال في رواية بيروت ٧٥ غادة السماني. البحث جامعي, قسم اللغة العربية وأدبا، كلية علوم الإنسانية، جامعة مولان مالك إبراهيم الإس لامية الكومية مالانج. الشرف: ممد زاواوي، الماجستير

الكلمات الاساسية: ما وراء الخيال ,إشارة الخطابية, التاريخ ما وراء الخيال ية,بيروت ٧٥

تحلل هذه الدراسة ممارسة ما وراء الخيال في رواية غادة باستخدام "٧٥ بيروت" السماني الإطار النظري لأندريا ماكراي وليندا وينصب .هاتشيون التركيز الرئيسي للبحث على كيفية تشكيل تقنيات ما وراء الخيال واستخدام الإشارة للعلاقة بين الراوي ،والشخصيات وبناء واقع بيروت في تصوير ما قبل الحرب باستخدام .الأهلية نظرية الإشارة ،لماكراي تتناول هذه الدراسة التحولات الإشارية كأداة ما وراء روائية لبناء جسر بين القارئ والعالم الروائي وتفاعله في.معه الوقت ،نفسه يُستخدم مفهوم هوتشيون للتأريخ ما وراء الروائي لفهم كيف تُقدّم تاريخ "٧٥ بيروت" رواية بيروت لا كسجل ،موضوعي بل كبناء سردي إشكالي ومثير وباستخدام .للشك أداة أندريا ماكراي ما وراء الخيال ، تخلص هذه الدراسة إلى تدعو "٧٥ بيروت" أن قرّاءها للتفاعل مع عالمها ويكشف .الروائي تحليل البيانات أن الاستعارة السردية والسرد أدوات لفهم الروايات التاريخية الأخرى للحرب الأهلية تخلص.اللبنانية هذه الدراسة إلى تستخدم "٧٥ بيروت" أن ما وراء الخيال ، والتلاعب ،الإشاري والتأريخ ما وراء الروائي للكشف عن الحدود الهشة بين التاريخ ،والسرد وللتأكيد على عدم استقرار الهوية والحقيقة في السياق الاجتماعي والسياسي بالإضافة .لبيروت إلى ،ذلك يُظهر هذا البحث أيضًا شكل ووظيفة ما وراء الخيال في رواية غادة "٧٥ بيروت" السماني من خلال التأكيد على ثلاث استراتيجيات ،الميتاليبسيس :رئيسية والسرد ،البديل والفك ،السردي ونظرية أندريا ماكراي عن الإشارة وانتهاك الحدود ،السردية ومفهوم ليندا هاتشيون عن التأريخ ما وراء الخيال

Abstract

Sidiq, Ajmal Fajar. (2026). A Study of Metafiction in Ghada Al-Sammani's Novel Beirut 75, Thesis. Arabic Language and Literature Study Program, Faculty of Humanities, Maulana Malik Ibrahim State Islamic University of Malang, Advisor: Moh. Zawawi, M.Pd.

Keywords: Metafiction, Discourse Deixis, Metafictional Historiography, Beirut ٧٥

This study analyzes the practice of metafiction in Ghada Al-Sammani's novel Beirut 75 using the theoretical framework of Andrea Macrae and Linda Hutcheon. The main focus of the research lies in how metafictional techniques and the use of deixis shape the relationship between the narrator, characters, and the construction of Beirut's reality in the pre-civil war depiction. By utilizing Macrae's deixis theory, this study also examines deictic shifts as a metafictional device to build a bridge between the reader, the fictional world, and their involvement. Meanwhile, Hutcheon's concept of metafictional historiography is used to understand how Beirut 75 presents Beirut's history not as an objective record, but as a problematic and questionable narrative construction. Using Andrea Macrae's metafictional device, this study concludes that Beirut 75 invites its readers to engage with the novel's fictional world. Data analysis reveals that metalepsis and narrative are tools for understanding other historical narratives of the Lebanese Civil War. Therefore, this study concludes that Beirut 75 uses metafiction, deictic manipulation, and metafictional historiography to reveal the fragile boundaries between history and narrative, and to emphasize the instability of identity and truth in Beirut's socio-political context. In addition, this research also shows the form and function of metafiction in Ghada Al-Sammani's novel Beirut 75 by emphasizing three main strategies: metalepsis, alternarration, and disnarration, Andrea Macrae's theory of deixis and violation of narrative boundaries, and Linda Hutcheon's concept of metafictional historiography.

Abstrak

Sidiq, Ajmal Fajar. (2026). Kajian Metafiksi dalam Novel Beirut ٧٥ Ghada As-samani, Skripsi. Prodi Bahasa dan Sastra Arab, Fakultas Humaniora, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang, Pembimbing; Moh. Zawawi, M.pd.

Kata Kunci: Metafiksi, Deiksis Wacana, Historiografi Metafiksional, Beirut 75

Penelitian ini menganalisis praktik metafiksi dalam novel Beirut 75 karya Ghada Al-Sammani dengan memanfaatkan kerangka teoretis Andrea Macrae dan Linda Hutcheon. Fokus utama penelitian adalah teknik metafiksional dan penggunaan deiksis wacana membentuk teknik metafiksi mencakup Metalepsis dan Disnarasis. Dengan memanfaatkan teori deiksis Macrae juga penelitian ini Pergeseran deiksis sebagai perangkat Metafiksi untuk membangun jembatan antara pembaca, dunia fiksi dan keterlibatannya, Sementara itu, konsep historiografi metafiksional dari Hutcheon digunakan untuk memahami bagaimana Beirut 75 menghadirkan sejarah Beirut tidak sebagai rekaman objektif, melainkan sebagai konstruksi naratif yang problematis dan dipertanyakan. Melalui perangkat Metafiksi Andrea Macrae, penelitian ini menyimpulkan Beirut 75 mengajak pembacanya terlibat dalam dunia fiksi novel ini setelah telaah data menunjukkan Metalepsis dan Narasi sebagai piranti memahami Narasi Sejarah lain dari Perang Sipil Lebanon. Dengan demikian, penelitian ini menyimpulkan bahwa Beirut 75 menggunakan metafiksi, manipulasi deiksis, dan historiografi metafiksional untuk mengungkap rapuhnya batas antara sejarah dan narasi, serta menegaskan ketidakstabilan identitas dan kebenaran dalam konteks sosial politik Beirut. Selain itu, Penelitian ini juga memperlihatkan bentuk dan fungsi metafiksi dalam novel Beirut 75 karya Ghada Al-Sammani dengan menitikberatkan pada tiga strategi utama: metalepsis, alternarasi, dan disnarasi teori deiksis dan pelanggaran batas naratif Andrea Macrae serta konsep historiografi metafiksional Linda Hutcheon

محتويات البحث

تقرير الباحث.....أ

تصريح.....ب

تقرير لجنة المناقشة.....ج

الاستهلال.....د

الاهداء.....هـ

توطئة.....و

مستخلص البحث.....ز

Abstract.....ح

Abstrak.....ط

الفصل الأول: المقدمة.....١

أ.خلفية البحث.....١

ب.أسئلة البحث.....١٤

ج.فوائد البحث.....١٤

د.فوائد النظرية.....١٤

هـ.فوائد عملية.....١٤

و.حدود البحث.....١٥

ز.تعريف المصطلحات.....١٥

الفصل الثاني: الإطار النظري ١٧

أ.النطرية ما وراء الخيال ا و الإشارة الخطابية **١٧**

١-علم السرد ١٧

٢-ما وراء الخيال..... ٢٠

ب.تحليل الإشارة الخطابية كأداة لتحليل استراتيجية القصص ما وراء الخيال **٢٢**

١-التعريف العام لإشارة..... ٢٢

٢-الخطاب إشارة في نظرية ماكراي..... ٢٤

٣-الخطاب في الميتاليبسيس ٢٧

٤-الوعي الميتالبسيس..... ٢٨

٥-التواصل الميتالبسيس ٣٠

٦-الحركة الميتالبسيس ٣٠

٧-الخطاب في فك السرد ٣١

٨-الغاء السرد ٣١

٩-السرد البديل..... ٣٢

ج.التأريخ ما وراء الخيال..... **٣٣**

الفصل الثالث: منهجية البحث ٣٦

أ.أنواع البحث **٣٦**

ب.البيانات ومصادر البيانات..... **٣٧**

ج.جمع البيانات ٣٧
د.أدوات البحث ٣٧
هـ.تقنيت تحليل البيانات..... ٣٨
و.تقليل البيانات ٣٨
ز.عرض البيانات ٣٩
ح.استخلاص الاستنتاجات ٣٩
الفصل الرابع: عرض البينات و تحليلها ٤٠
أ.الأشكال ما وراء الخيال في بيروت٧٥ ..... ٤٠
ب.الأشكال التاريخية ما وراء الخيال ية في بيروت ٧٥..... ٥٣
الفصل الخامس: الخاتمة..... ٦٧
أ.الخلاصة ٦٧
ب.التوصيات ٦٨
قائمة المصادر و المراجع..... ٦٩
المصادر ٦٩
المراجع العربية ٦٩
المراجع الأجنبية ٦٩

قائمة الجدول

الجدول ١ فحص البينات الأولية ٣٠

الجدول ٢ تفسير بيانات الشكل القصصي ما وراء الخيال ٣٠

الجدول ٣ البينات الأولية ٣١

الجدول ١ الاشكال ما وراء الخيال في الرواية بيروت٧٥.....٣٢

الفصل الأول

المقدمة

أ. خلفية البحث

إن الخيال ما وراء الخيال هو استراتيجية للكتابة واستراتيجية للقراءة في نفس الوقت. استند هذا البحث في البداية على مخاوف المؤلف بشأن تطور الخيال المعاصر. إن تطور الخيال الذي نتحدث عنه هو تطور الخيال الذي ولد في القرن العشرين. وهذا يعني أن الرواية، التي اعتُبرت في بدايتها محاكاةً للواقع، لم تعد قادرةً على عكس واقعها في ظل ظروف ما بعد الحداثة في رواية كورت فونيغوت، "المسلخ رقم خمسة" (١٩٦٩)، على سبيل المثال، يروي الكاتب قصة بيلي، أسير حرب ألماني خلال الحرب العالمية الثانية، والذي سُجن في مسلخ. وخلافًا لأعمال معاصريه، مثل أعمال إرنست همنغواي وجورج أورويل، لا يستخدم فونيغوت الرمزية التاريخية كعنصر أساسي في سرده. فبيلي، كشخصية تاريخية، لا يُصوَّر كشخص يعيش في عالم مليء بواقع الحرب. بل يعيش بيلي في ثلاثة أزمنة متداخلة: ما قبل الحرب، طفولته، أثناء الحرب، وما بعدها.

لا يقتصر عالم بيلي على الدبابات والبنادق والقنابل فحسب، بل يختبر أيضًا عالم طفولته قبل الحرب وفترة ما بعد الحرب، والتي تُشكّل في الواقع عالمًا آخر. يُختطف بيلي من قِبل كائنات فضائية ويُنقل إلى زمن موازٍ. وخلال الحرب، يركز بيلي على عالم المسلخ، لا على ساحة المعركة، كما هو الحال في قصص الحرب التقليدية. لذا، فإنّ الإطار السردي لدى فونيغوت مُجزّأ والحبكة غير خطية. ووفقًا لهاتشيون، تُعدّ هذه الظاهرة سمةً مميزةً لأعمال ما بعد الحداثة. ومن خصائص العمل الذي ينكر السرديات الشاملة ويُقرّ بالتاريخ، بنيته وطابعه الخيالي.

ينبثق البحث في ما وراء الخيال أساسًا من تطوّر علم السرد، الذي طرح مفهوم ما وراء الخيال. ما وراء الخيال هو استراتيجية لقراءة وسرد الأعمال الروائية تُدرك وجود القارئ عن قصد. تُقرّ الأعمال ما وراء الخيالية بأنّ النص الذي تُنتجه خيالي، وأنّ القارئ يُشارك في تشكيل آفاق العالم الخيالي داخل العمل. كما يُستخدم مصطلح "ما وراء الخيال" غالبًا للإشارة إلى الأعمال الحديثة المليئة بالتأملات المجزّأة والأشكال السردية التي غالبًا ما تكون مُخالفةً للسياق الزمني. يكون التدفق السردي

غالبًا مُنفصلًا، وغير مُتسق، و/أو غير مُلائم للعصر الذي يتناوله السرد. في سياق العلاقة بين الكاتب والقارئ، يُنتج ما وراء الخيال نصوصًا تُقرّ بمكانتها كقطع أثرية تكشف العلاقة بين الخيال والواقع. (ما وراء الخيال، بدون تاريخ). وقد تشكّل الانقطاع السردي في أشكال سردية غير متزامنة، في المرحلة الأولى من بحث ليندا هاتشيون في كتابيها "شعرية ما بعد الحداثة" (١٩٨٨) و"إعادة التفكير في التاريخ الأدبي" (٢٠٠٢)، اللذين يُعدّان من أهم المراجع لهذا البحث. وتوضح ليندا هاتشيون، في سياق تطور تفسيرات ما بعد الحداثة، أن شكل السرد ما وراء الخيالي لا يقتصر على كتابة الروايات فحسب. فالخيال والتاريخ والثقافة، في جوهرها، ليست وجهات نظر موضوعية. وتضيف أن النصوص، سواءً كانت تاريخية أو خيالية، هي بنى سردية تتأثر دائمًا بالسياق والأيديولوجيا والذاتية. لذا، فإن التاريخ هو أيضًا بناءٌ فكري. من خلال هاتشيون، تطورت السرديات الميتافيزيقية بمصطلح جديد يسمى الميتافيزيقية التاريخية (جينيت وآخرون، ٢٠٢٤).

تُعدّ رواية غادة السماني "بيروت ٧٥" نصًا محوريًا في الأدب العربي الحديث، إذ تُصوّر التعقيدات الاجتماعية لبيروت قبيل اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية. ومن خلال تصويرها لمدينة غارقة في العنف وعدم المساواة وتفتت الهويات، لا تكتفي السماني بسرد القصص الشخصية لشخصياتها، بل تُشكّك أيضًا في طريقة بناء السرد. هذا الوعي السردي يجعل "بيروت ٧٥" ليست مجرد رواية ذات مضمون اجتماعي سياسي، بل عملًا

يستخدم استراتيجيات ما وراء السرد لكشف هشاشة الحدود بين الواقع والخيال. إن وجود هذه التقنيات السردية يستدعي دراسة أكثر تركيزًا لكيفية تأثير شكل السرد في بناء المعنى، بدلًا من الاقتصار على ما يُروى.

وفي سياق دراسات ما وراء السرد، تُقدّم نظرية أندريا ماكراي حول الإشارة وانتهاكات حدود السرد أدوات مفاهيمية قيّمة. تُمكّن مفاهيم الميتاليبسيس، والسرد البديل، والسرد الملغى، الباحثين من رصد كيفية توظيف رواية "بيروت ٧٥" للتناقضات المرجعية، والتحولات المفاجئة في المنظور، وحذف الأحداث ضمن النص، كجزء من استراتيجياتها السردية. تُحدث هذه التقنيات انفصالًا وتوترًا بين العالمين السردي وغير السردي، بحيث يواجه القارئ باستمرار إدراكًا بأن السرد المقدّم ليس مستقرًا تمامًا. يُعزز هذا التوتر تصوير بيروت كمساحة انتقالية، مُتضاربة، وغير مستقرة.

في الوقت نفسه، تُوفر نظرية ليندا هاتشيون في التأريخ ما وراء الخيال أساسًا لفهم كيفية تعامل الرواية مع تاريخ بيروت لا كحقيقة موضوعية، بل كبناء سردي مشكوك فيه. من خلال الجمع بين ما وراء الخيال والتلاعب الإشاري، تُقدم "بيروت ٧٥" تاريخ المدينة كسلسلة من الشظايا التي شكلتها وجهات نظر ومصالح وغيابات مُحددة. من خلال إطار عمل ماكراي وهاتشيون، تسعى هذه الدراسة إلى إثبات أن استراتيجيات مثل السرد المقلوب، والسرد البديل، والسرد المجرد ليست مجرد تجارب جمالية فحسب، بل هي أيضًا أدوات للنقد الاجتماعي والسياسي، مما يكشف كيف أن السرديات – الأدبية والتاريخية على حد سواء – تكون دائمًا محفوفة بالمخاطر ومفتوحة للتفسير.

وانطلاقاً من هذه الظاهرة، فإن الباحثين الذين يعيشون في الغالب في شكل أعمال الأدب المعاصر يقرؤون أعمالاً أكثر مرونة. ميلاد عمل لا يعتمد كليًا على الجدل، لكنه يتمتع بشكل قصصي مثير للاهتمام. على سبيل المثال، في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، التقى الباحثون بأعمال خيالية مماثلة لتلك التي كتبتها دي ليستاري في سلسلة رواياتها بعنوان "سوبرنوفا". وفي سياق آخر، تأثر الباحثون أيضًا بسلسلة الفنون القتالية

الضخمة "كو بينغ هوو" أو "ناجابومي" التي كتبها سينو جوميرا أجيدارما. وكما هي الحال مع رحلة طلاب الأدب بشكل عام، وفي خضم ولادة الإنتاج الإبداعي البشري المتطور بشكل متزايد، يواجه المؤلف أسئلة غالباً ما يكون من الصعب الحصول على إجابات دقيقة لها. في بعض الأحيان، يأتي هذا السؤال كثيرًا إلى طلاب الأدب. السؤال هو، الشخص الذي يقرأ عملاً روائياً، يسأل عادةً طلاب الأدب، "هل هذا عمل أدبي أم لا؟" في النهاية فإن نهاية هذا السؤال تعني نهاية الجواب، "لكل قارئ ذوقه الخاص".

في عملية تشكيل الأذواق ورؤية أشكال تطور أساليب السرد، يجد المؤلف إجابات بديلة فيما يتعلق بالأدب، خارج مناقشة الأيديولوجية أو الذوق. القوة والاستقبال. الجواب يكمن في دراسة البراجماتية. الدراسات البراغماتية هي مجال دراسة في الأدب يركز على النهج البحثي للعلاقة بين الأعمال الأدبية وقرائها. ويتم فحص هذه العلاقة على أساس السؤال حول كيفية تأثير النصوص على القراء مع تنوع استجابات القراء. علاوة على ذلك، في سياق هذا البحث، يمتد تأثير تطور الدراسات البراجماتية إلى كيفية خلق النصوص لتأثيرات اتصال معينة تؤدي في الواقع إلى دراسات مماثلة لعلم الاتصال. علاوة على ذلك، أدى هذا التطور إلى ولادة نظرية تسمى علم السرد. علم السرد هو العلم الذي يدرس كيفية تشكيل السرد والقصص ونقلها (استراتيجيات سرد القصص).(جامعة جورونتالو وآخرون، بدون تاريخ)

ينطلق هذا البحث، بشكل أساسي، من تطور علم دراسات السرد الذي يطرح مفهوم ما وراء الخيال ا. تعد ما وراء الخيال أحد أنواع استراتيجيات القراءة والسرد للأعمال الخيالية التي تدرك عمدًا وجود القارئ. الأعمال ما وراء الخيال ة هي الأعمال التي تدرك أن النص الذي تنتجه هو خيال وأن القارئ هو شخص مشارك في تشكيل أفق العالم الخيالي في عملها. يُستخدم مصطلح ما وراء الخيال أيضًا في كثير من الأحيان للإشارة إلى الأعمال الحديثة المليئة بالتأملات المجزأة والتي غالبًا ما تكون غير متزامنة في سردها. غالبًا ما تكون قصة القصة غير مترابطة وغير مناسبة و/أو غير متسقة مع العصر الذي تمت

مناقشته في القصة. في سياق العلاقة بين الكاتب والقارئ، تنتج ما وراء الخيال نصوصًا تدرك مكانتها كقطع أثرية تكشف العلاقة بين الخيال والواقع.(ما وراء الخيال ، ٢٠١٣, ص ٢٣)

إن الانقطاع السردي الذي تشكل على شكل قصة غير متزامنة، في مرحلة ولادة البحث الذي أجرته ليندا هاتشيون، الناقدة الأدبية الكندية. وقد ألف كتاب "شعرية ما بعد الحداثة" (١٩٨٨) و"إعادة النظر في تاريخ الأدب" (٢٠٠٢) ويُدرج ضمن المراجع الرئيسية لهذا البحث. تشرح ليندا هوتشيون، فيما يتعلق بتطور التفسيرات حول ما بعد الحداثة، أن شكل السرد ما وراء الخيال لا ينطبق فقط على الكتابة الخيالية. في الأساس، لا الخيال، ولا التاريخ، ولا الثقافة هي وجهة نظر موضوعية. وأضاف أن النصوص، سواء التاريخية أو الروائية، هي بناءات سردية تتأثر دائماً بالسياق والأيديولوجية والذاتية. لذلك، التاريخ هو أيضًا بناء. ومن خلال هوتشيون، تطورت عملية تطوير السرديات ما وراء الخيال ة مع ظهور مصطلح جديد يسمى "السرد ما وراء الخيال التاريخي".(جينيت وآخرون، ٢٠٢٤)

ومن الروايات التي تحتوي المقدمة أعلاه رواية بيروت ٧٥ لغادة السمان وهي موضوع هذا البحث. تم اختيار هذه الرواية كموضوع للبحث بسبب استراتيجياتها القصصية المتنوعة. إن إحدى الطرق السائدة في سرد القصص تعتمد على وجهة نظر الراوي العليم بكل شيء. في دراسات السرد يسمى هذا المصطلح "التركيز الصفري". وعلى الرغم من منصبه باعتباره الراوي العليم، إلا أنه ليس هو الذي يملك السلطة على السرد. تحتوي هذه الرواية على قصص خمس شخصيات تتقاطع قصصها مع بعضها البعض. كل واحد منهم، ممن تفاعل مع الآخرين، يروي وعيه الذاتي، خارج سلطة الراوي. هذا الشكل من القصة أصبح غير متناسب مع العصر. بالإضافة إلى ذلك، فإن سبب آخر لاختيار هذه الرواية هو ميل موضوعها إلى تضمين الوضع الاجتماعي والسياسي للحرب الأهلية في لبنان عام ١٩٧٥. وقد نشرت هذه الرواية في ذلك العام، قبل اندلا ع الحرب الأهلية

مباشرة. استناداً إلى المراجعات النقدية لهذه الرواية، يرى الكثيرون أن هذه الرواية تتمتع بقوة نبوية تنبأت بالظروف التي سبقت اندلا ع الحرب الأهلية في لبنان.(نور بوك.كوم ص ٧٥، ب.د)

يروي فيلم بيروت ٧٥ قصة خمس شخصيات رئيسية تأتي من خلفيات مختلفة لكنهم جميعًا يحاولون العثور على حياة أفضل في بيروت، عاصمة لبنان. وهذه الشخصيات الخمس هي فرح، ياسمينة، طعان، أبو الملاح، وأبو مصطفى. كل واحد منهم لديه آماله وأحلامه الخاصة وعوالمه الخيالية التي يريد تحقيقها في المدينة الكبيرة، مع روايات مختلفة للوعي. فرح، رجل يعمل مدرسًا، يطلب منه والده الذهاب فورًا إلى بيروت لمقابلة نيشان، قريبه الذي حقق نجاحًا وثراءً في بيروت. وكذلك الحال مع ياسمينة، المرأة التي ذهبت إلى دمشق بنفس المبادئ التي حملتها فرح. النجاح والثروة. لقد وصل كلاهما إلى طريق مسدود، فعندما وصلا إلى لبنان لم يجدا الثروة بل المؤامرات السياسية. بالإضافة إلى ثلاث شخصيات أخرى. وبناء على الاستراتيجية ما وراء الخيال ة التي تشكل هذه القصة، يرى الباحث أن هذا الكائن المادي يمكن رؤيته من منظور ميتافيزيقي، وفيما يلي الأدوات اللازمة لتشريحه.

وبناءً على الدراسات السابقة المتعلقة بالخيال ما وراء الخيال ، هناك خمسة أنواع من الأبحاث ذات الصلة بهذه الدراسة. البحث الأول هو بحث بعنوان ما وراء الخيال ا التاريخية: دراسة في رواية الأزرق بين السماء والماء لسوزان أبو الهوى. توصلت هذه الدراسة إلى أن الروائية سوزان أبو الهوى أعادت بناء التأريخ لحدث النكبة باستخدام استراتيجية الكتابة الما وراء الخيال . تتناول قصة الرواية كيفية مواجهة عائلة نظمية لحدث النكبة من وجهات نظر مختلفة. الشخصية الأولى، نظمية، ككبيرة العائلة، تعرضت لصدمة نفسية أثناء النكبة. وفي منزله، عندما كان بمفرده مع أخته الصغرى، تمت مداهمة منزلهم من قبل حرب العصابات اليهودية، بينما قُتلت أخته أمام عينيه. نظمية التي تعرضت للاغتصاب، حملت وأنجبت طفلاً أزرق العينين نشأ ليصبح مقاتلاً فلسطينياً، وانتهت القصة بوضعها في السجن من قبل إسرائيل.(بختاش وطالب، ٢٠٢٤)

الشخصية الثانية هي نور، الطفلة التي أنجبتها شقيقة نظمية والتي تُدعى مايكل. مايكل هو فلسطيني من الشتات الذي فقد هويته الفلسطينية عندما فر إلى أمريكا. وبعد أن أنجبت طفلة أسمتها نور، قررت العودة إلى غزة والتعرف على عائلة نظمية. وبناء على هذا اللقاء تم إعادة ربط القرابة بين نور وعائلة نظمية. ومن خلال هذا اللقاء شعر نور أيضًا أنه استعاد هويته الفلسطينية. الشخصيتان الرئيسيتان تتشابكان في تفكيك قصص حدث النكبة التي ينظر إليها دائمًا من حيث محوري قوة الحرب، المنتصرون والخاسرون. في هذه الأثناء، ومن خلال سوزان أبو الهوى، بقصصها المتنوعة ووعي الشخصيات التي تحاول التفاعل مع القارئ من خلال الراوي، يتم تصوير النكبة كحدث مختلف تمامًا. إن التقنيات التأملية النابعة من الشخصيات والراوي تذكرنا في كثير من الأحيان بأن القصة في الرواية هي خيال يعكس كل من الشخصيات والسياق التاريخي للنكبة نفسها.

أما الدراسة الثانية فهي دراسة أجراها جون ستيفن وروبين ماكالوم حول الهياكل السردية الكبرى الموجودة في قصص الأطفال في أوروبا. توصلت نتائج أبحاثهم إلى أن القصص التقليدية التي تُروى غالبًا من خلال النص والشفهي تحتوي على سرديات ميتافيزيقية تنشأ من الأخلاق المسيحية ما وراء الخيال ة. يتناول الكتاب الذي يحمل عنوان "إعادة سرد القصص و تأطير الثقافة: القصة التقليدية والسرديات الكبرى في أدب الأطفال" إحدى الدراسات القصصية في قصة روبن هود. روبن هود، في المنظور العام، هو شخصية قصة تشكلت من الأخلاق التوراتية التي تدافع عن قيم الخير في شكل "الحقيقة والعدالة واللياقة التي يجب الدفاع عنها حتى لو كان ذلك يعني مخالفة القانون". بالنسبة لهذين الباحثان، فإن هذا الشكل من أشكال الخيال ما وراء الخيال متأثر بالخلفية التي توضح كيف تنظر القيم المسيحية إلى شيء جيد. ورغم أن هذا الشكل من أشكال السرد لا يزال يتطور، كما في حالة روبن هود أو القصص اللاحقة من سلسلة الأبطال، فإن الحوار والبنية السردية لا تزال تتطلب هذا الشكل ما قبل النصي. وبشكل صريح، فإنهم يكشفون بعد ذلك أن هذا البناء السردي له آثار على تحديد معايير رواية القصص في الثقافة الغربية والتي

يتم تمثيلها إلى حد كبير من خلال اللغة الإنجليزية القياسية.(إعادة سرد القصص، تأطير الثقافة، بدون تاريخ)

الدراسة الثالثة هي دراسة تيم كونلي والتي تناولت على وجه التحديد أعمال جيمس جويس. يركز البحث على دراسة علم السرد الذي يركز على نزع السرد. تظهر النتائج التي توصل إليها تيم كونلي، بشكل عام و/أو بشكل خاص في عمله الضخم "يوليسيس"، العديد من المحاولات التي قام بها الكتاب لاستخدام استراتيجيات ما وراء الخيال في شكل إزالة السرد. وبشكل أكثر تحديدًا، يوضح كونلي أن جويس غالبًا ما يستخدم جوانب مما لم يحدث ولكن لا يزال يتم سردها وما كان من الممكن أن يحدث ولكنه غير حقيقي في أعماله ولا يزال يتم سردها. على الرغم من أنه يستكشف على وجه التحديد كيفية عمل الشخصيات والسرد والحبكات والمكونات الخيالية الأخرى، إلا أنه يظل متشككًا في شكل السرد ويتساءل على وجه التحديد عما إذا كان سردًا حقيقيًا أم مجرد وهم للشخصيات.(أنواع الخبرة الجويسية، بدون تاريخ)

ومن الأمثلة في "يوليسيس" التي يحاول تسليط الضوء عليها هو عندما يروي جويس قصة ليوبولد بلوم. شخصية يهودية مجرية هاجرت إلى أيرلندا ثم انتحرت فيما بعد. يصف جويس هذه الشخصية في شكل سردي، حيث تتجول الشخصية حول دبلن وتتخيل أن حياتها الخيالية ستكون أفضل. مثل علاقة لا ينبغي لزوجته أن تقوم بها. إن طرق بلوم في الوصف والتخيل والشوق لا توصف مرة واحدة فقط. في كثير من الأحيان، يستخدم جويس، في ملاحظة كولين، الصيغة التالية: ماذا لو كانت حياتي "ليست مثل هذا"، بل "يجب أن تكون مثل هذا". وهكذا يتشكل التنافر في القصص التي وجدها كونلي في أعمال جيمس جويس والتي ورد ذكرها في عنوان كتابه "أصناف التجربة الجويسية".

أما النوع الرابع من الأبحاث في الدراسة السابقة فقد تناول أهمية الدراسات السينمائية. من السهل أن نرى من خلال الفيلم الحاجة إلى إجراء بحث يتضمن شكل الميتايبسيس كأداة استراتيجية في الخيال ما وراء الخيال . توصلت الأبحاث التي أجراها

خوسيه أنطونيو بلانيس وألبرتو إن. جارسيا إلى نتائج مثيرة للاهتمام من دراستهم لسلسلة أفلام Netflix. باعتبارها خدمة بث أفلام تجارية، كان لـ Netflix تأثير كبير على صناعة الأفلام، وخاصة في سياق إخراج أفلام الدراما. باعتبارها تقنية انحراف في القصة، فإن الميتاليبسيس هو شكل قادر على تحدي الحدود بين الواقع والخيال. لذلك، يستخدم مخرجو Netflix، وخاصة في نوع الدراما، أسلوب Metalepsis بشكل أكبر لوصف سلسلة من رحلات وعي الشخصيات والحقائق التي يعيشونها.(القوى التحليلية والإبداعية للميتاليبسيس، بدون تاريخ)

توصل الباحثان إلى أن استكشاف استراتيجية الميتاليبسيس استمر في النمو طوال فترة نشر أفلام الدراما على نتفليكس من عام ٢٠١٣ إلى عام ٢٠١٧. على سبيل المثال، عملية التجاوز الدلالي، مثل صورة الزجاجة في كل فيلم صدر في تلك السنوات. تشير ذاكرة الشخصية إلى الزجاجة كعلامة للشخصية التي تذهب إلى الماضي. ورغم تنوع هذه التقنيات، يؤكد الباحثون أن عددا قليلا من أشكال التخاطر الذهني تذهب بالفعل إلى جهاز التحليل النفسي. على سبيل المثال، في فيلم ١٣ Reasons Why، عندما يراقب الشخصية كلاي جينسن عملية قتل عصابته ويرى شظايا زجاجية يتكررها المخرج بشكل ملحوظ مرارا وتكرارا، بالنسبة للباحثين، فإن هذا الجهاز ليس طريقة تقليدية تسمى "التحلل المعدني". ولاحظ الباحثان أن شخصية كلاي كانت في الواقع تنطوي على تجربة صادمة، وكانت عالقة في ذكريات العنف الذي حدث أثناء مقتل صديقه. ليس كإستراتيجية ما وراء الخيال في شكل ميتاليبسيس.

البحث التالي، البحث الخامس، هو بحث مصباح السرور حول موضوع رواية الأيام المريبة لديا أنوجراه. وفي هذا البحث وجد مصباح السرور في العمل نوعاً من الخيال ما وراء الخيال في شكل المحاكاة الساخرة. في دراسات الخيال ما وراء الخيال ، المحاكاة الساخرة هي تقنية تستخدم للبحث عن السرد الموجود في عمل ما أو تحديه أو تفكيكه. في بعض الأحيان، في أعمال تأخذ شكل محاكاة ساخرة، وفي أحيان أخرى تشكل أنواعًا متقاطعة.

السبب هو أن المحاكاة الساخرة هي نوع يستخدم للاستشهاد أو النقد أو تفكيك عمل إلى عمل آخر له تأثير عليه. بالإضافة إلى ذلك، تعمل المحاكاة الساخرة أيضًا على تفكيك السرد الكبير في العمل الذي يؤثر عليه.(تنويعات على تقنيات السرد ما وراء الخيال في رواية يوم العيد) مصباح سرور جامعة مولانا مالك إبراهيم مالانج، بدون تاريخ)

في هذا البحث، وجد مصباح السرور محاكاة ساخرة استخدمها ديا أنوجراه ككاتب. على سبيل المثال، في إحدى المناقشات، استشهد بمقتطف سردي استخدمته ديا أنوجراه عند مناقشة الأعمال الأدبية المنشورة في مجلة هوريسون. عمرزان، إحدى الشخصيات المميزة، تحكي قصة السيد موليو، كاتب قصيدة "رومانسية السفر"، الذي يلتقط كل يوم أعقاب السجائر في الشارع بحثًا عن الإلهام في كتابة الشعر. وفي إطار السخرية، تم إلقاء السرد على شخصية أخرى، وهي صديق عمرزان. ثم ناقشوا راندي جيه، وهو شاعر لديه عادة مماثلة لعادة الشعراء الكبار في التقاط أعقاب السجائر. ويرى مصباح السرور أن شكل المحاكاة الساخرة في الحوار الساخر الوارد فيها، هو محاكاة ساخرة، وهو نوع من استراتيجية الكتابة في الخيال ما وراء الخيال .

تحتوي الدراسات الخمس السابقة التي تعتبر ذات صلة بهذا البحث على أمور مهمة تستخدم في رسم الخرائط لحل المشكلات في الفصل الفرعي لصياغة المشكلة. وتعتبر هذه الدراسات الخمس السابقة قادرة على رسم خريطة للمشاكل الموجودة في الأشياء المادية التي تم اختبارها. في بحث مصباح السرور، يرى المحاكاة الساخرة كإستراتيجية لقراءة ما وراء الخيال مثلا، ويستطيع أن يكشف عن المحاكاة الساخرة المريرة التي قدمتها غادة السمان في بيروت ٧٥ في المشهد الذي يقتبس فيه الراوي قصيدة الجحيم لدانتي أليغري. يساعد البحث الذي أجراه خوسيه أنطونيو بلانيس وألبرتو ن. جارسيا، في النظر إلى تطور الميتاليبسيس ومناقشته المحتملة، في رسم خريطة الاختلافات بين أنواع الميتاليبسيس أو مجرد الأعراض الذهانية.

وفي الدراسات الثلاث السابقة، مثل دراسة جيمس جويس، سيساعد ذلك أكثر في وصف عدم السرد. إن انقطاع السرد الذي يتشكل باستخدام استراتيجيات التحول المكاني والزمني يستخدم استراتيجية نزع السرد القادرة على قياس الحدود الحرجة لكيفية تشكيل الزمان والمكان في استراتيجية نزع السرد دون الحاجة إلى كسر تماسك القصة. وبشكل أكثر تحديدًا، في السياق، الخطاب السردي الذي يحدث في الحوارات مثل تلك التي عاشها الشخصيات الخمس في رواية بيروت ٧٥. وفي دراسة ما وراء الخيال كسرد تفكيكي، خطاب المركز والمحيط، نرى كيف تساعد القصص التقليدية في التقليد الإنجليزي وتأثيرها على قصص الأطفال في رسم خريطة ما وراء الخيال في رواية بيروت ٧٥. وأخيرًا، في الدراسة الأولى حول التأريخ–ما وراء الخيال في حالة رواية أبو الهوى الزرقاء بين السماء والماء، تساعد الباحثين على فهم كيفية تفكيك البنى التاريخية من خلال وعي الشخصيات التي تتحدث إلى عالمها الخيالي في شكل استراتيجيات ما وراء الخيال .

الدراسات السابقة التالية ليس لها أهمية كاملة مثل المراجع الخمسة السابقة. ومع ذلك، لا تزال هذه الدراسة السابقة تتمتع بأهميتها في العديد من ميزات البحث. في دراسة الدراسات المرجعية الست السابقة، على سبيل المثال، قام فينا فيجايا وشاجو نالكارا أوسيف بالبحث في روايات الخيال الكلاسيكية التي نشأت في إنجلترا. حديقة توم منتصف الليل، بقلم فيليبا بيرس. وقد وجدوا جوانب مهمة في النظر إلى السرد الكبير الذي اقترحه بيرس. الشخصية في هذه الرواية، توم، هو صبي يبلغ من العمر ١٢ عامًا ويعيش مع عمه وخالته. كل منتصف الليل يتسلل خارج المنزل ويذهب إلى الحديقة. في قسم القصة المخفية، يكتشف توم الحدائق الفيكتورية الساحرة والغامضة. بعد ذلك تتطور القصة تدريجيًا استنادًا إلى التفاعلات بين توم وكل ما يصادفه في الحديقة.(فيجايا وأوسيف، بدون تاريخ)

قد اكتشف الباحثان السرد الرئيسي الذي أراد بيرسيز نقله. يتمثل شكل السرد الكبير في محاولة "إضفاء طابع رومانسي" وفي نفس الوقت رؤية تأثير إنجلترا خلال فترة ما بعد الحرب. هذه الرواية، التي ولدت بعد الحرب، لا تأخذ شكل الواقعية في سياق إنجلترا

التي كانت تعاني من الفقر الشديد بسبب الحرب. يحاول المؤلف في الواقع استعادة صورة إنجلترا ما قبل الحرب في شكل سرد للظروف والمواقف المرتبطة بتوم وحديقته. يُعتقد أن هذه الرواية الخيالية تفترض أن إنجلترا الحقيقية كانت موجودة في العصر الفيكتوري. على الرغم من أن بعض النقاد لاحظوا أن عالم الخيال الذي تصوره الرواية يميل إلى إضفاء طابع رومانسي على القصور الفيكتورية للأثرياء ويتجاهل فقر إنجلترا بعد الحرب.

أما البحث السابع فهو بحث جوهانا نوردلاندر حول موضوع رواية جون بيرنسايد "البيت الأخرس". أدرجت هذه الرواية ضمن قائمة الكلاسيكيات الاسكتلندية. تدور القصة حول كيفية استماع الشخصية الرئيسية لوكاس إلى القصص التي تحكيها والدته. بالنسبة للباحثين تعتبر هذه الرواية قصة ميتافيزيقية تحكي ميتافيزيقياها. ما يعنيه هذا هو أن كل جزء من قصة كل حدث مرتبط دائمًا بأحداث أخرى. وتظهر نتائج الباحث كيف أن عملية تشكيل تعقيد القصة في الرواية تتسم بتعقيد يكاد يكون مماثلاً للبحث الذي يجري هنا. على سبيل المثال، في سياق حوار يحتوي على ثنائية أخلاقية، تحكي والدته قصة من خلال حكاية خرافية عن شخصية تاريخية تدعى أكبر المغولي – في إشارة إلى الإسكندر الأكبر – الذي بسبب طموحه كحاكم، بنى منزلًا يسمى بيت الصمت. في هذا البيت المخصص للبكم، تم رعاية الأشخاص الذين يعانون من إعاقات في النطق، وأجرى أكبر، بصفته المؤسس، تجارب تهدف إلى معرفة أصل اللغة. ويرتبط هذا السياق استراتيجياً بتقنية التركيز التي استخدمتها غادة السمان في بيروت ٧٥.(بيرنسايد ونوردلاندر، بدون تاريخ)

البحث التالي هو نتيجة بحث شولياتيفا دي في حول رواية ٤ ٣ ٢ ١ للكاتب بول أستر. على غرار الأبحاث السابقة، يركز هذا البحث على تقنية تجزئة السرد (Disnarration) لإظهار مشاكل معقدة أوسع نطاقا. الأمر المهم الذي يمكن استخلاصه من هذا البحث هو أن موضوع وموضوع القصة في الرواية يتمتعان بمستوى من التعقيد يكاد يكون مشابهاً لقصة بيروت ٧٥. تصف هذه القصة حياة اليهود في أوائل القرن العشرين في كل نقطة توقف يمكن سردها. يشكل الإطار المكاني موضوعاً مهماً في هذا

البحث، كما في قصة بيروت ٧٥. فقد شهدت هذه الشخصيات في الوقت نفسه حياة من الصراع الاجتماعي في نيويورك ونيوجيرسي وباريس ولندن في الخمسينيات. كانت الأحداث التي وقعت وشكلت الشخصيات في هذه الأماكن هي الهجوم المسلح على سيارة ريتشارد نيكسون، وحرب فيتنام، واغتيال كينيدي، ونضال الحقوق المدنية، وهروب الرجل الأبيض وغيرها من الأحداث الكبرى التي وقعت في نفس الخط الزمني. وهذا الأمر المهم حصل في بيروت ٧٥ عند رؤية تعقيدات أحداث الحرب الأهلية في لبنان.(فجوة السرد في رواية ب. أوستر "٤٣٢١" السردية، بدون تاريخ)

الدراسة التاسعة هي دراسة كتبها محمد حمد ومحمود كبها. توصل هذا البحث إلى نتائج تؤكد أن تقليد ما وراء الخيال ا في سياق الأدب العربي لم يبدأ مقتصرا على الفترة المعاصرة. ووجد ذلك في كتابات مصطفى الرافعي في رسائل الأحزان. وفي القصائد التي كتبها الرافعي، يروي البعض قصصاً عن تجاربه في الحب، ويدعو في كثير من الأحيان إلى الحوار مع القارئ. في هذه الدراسة، فإن المجموعة الأدبية التي تناقش ما وراء الخيال ا قادرة على مساعدة الباحثين على فهم عدم الخطية في تطور ما وراء الخيال ا في تاريخ الأدب.

وأخيرا الدراسة العاشرة وهي دراسة كتبتها فقيهة دوغان ورضا صادقي شاهفار. ومن المثير للاهتمام أنه يتناول مرة أخرى موضوعًا يتم مناقشته كثيرًا في الأدب العربي، ألا وهو ألف ليلة وليلة. ووجدوا أنه في عمل ألف ليلة وليلة، وفي سياق الحوار بين بيبي شهرزاد والسلطان الذي جرى في الليل، فإن الحوار الذي جرى بين الشخصيات المسماة روزين وشهرزاد والسلطان، مهما بدا الحوار طبيعياً، كان في الواقع مهارة المؤلف في اللعب بشكل السرد. الراوي المخفي. وبعبارة أخرى، فإن التركيز الذي يحدث في هذا العمل يقع ضمن فئة التركيز الصفري. وهذا يساعد في بحث بيروت ٧٥ الذي يحتوي على الكثير من الحوار بين الشخصيات لكن الراوي يبدو غامضا.(دهقان وصادقي شاهبار، بدون تاريخ)

وبناءً على سياق البحث السابق المذكور أعلاه، سيتم إجراء هذا البحث كمحاولة لاستكمال العديد من الجوانب التي لم يتم البحث فيها. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الأبحاث

السابقة تعمل أيضًا على تعزيز هذا البحث في تحليل المشكلات التي سيتم دراستها في صياغة البحث. نتائج البحث التي سوف تهدف إلى النظر إلى عمل بيروت ٧٥ كعمل يحكي قصة باستخدام تقنيات ما وراء الخيال وجهوده لسرد تاريخ الحرب الأهلية اللبنانية ٧٥. في هذه الحالة، يحاول الباحث معرفة أين يظهر جانب ما وراء الخيال وكيف يتم استخدام التقنية لسرد التاريخ في عالم خيالي. علاوة على ذلك، في الجانب الجراحي، واستنادًا إلى نتائج تحليل الدراسات السابقة، سيقوم هذا البحث أيضًا بتفكيك التقنيات المكتوبة في تقسيم الما وراء الخيال ، مثل الميتايبسيس، والميتاسرد، والسرد غير السرد.

ب.أسئلة البحث

١-ما شكل ما وراء الخيال في رواية بيروت ٧٥؟

٢-ما شكل التأريخ ما وراء الخيال في رواية بيروت ٧٥؟

ج. فوائد البحث

وفي هذا البحث يمكن الحصول على فائدتين، فائدة نظرية وفائدة عملية. وسوف يتم توضيح هاتين الفائدتين على النحو التالي:

د. فوائد النظرية

إن الفوائد النظرية لهذا البحث توفر رؤية واضحة للقراء في دراسة الأعمال الأدبية. سيكتسب القراء البعيدون، مثل الباحثين غير المتخصصين في الأدب، المعرفة حول الاستراتيجيات ما وراء الخيال ة التي تشكل النص. حتى يتمكن القراء، بالإضافة إلى قدرتهم على الاستمتاع بالأعمال الأدبية، من تعلم المزيد عن بنية النص في العمل الأدبي. وكذلك فإن هذه الفائدة سوف يشعر بها القارئ إذا أراد أن يتعلم تقنيات كتابة الأعمال الأدبية.

هـ. فوائد عملية

وتوفر الفوائد العملية لهذا البحث مرونة خاصة لمن يريد دراسة تقنيات الكتابة في الأدب. بالنسبة للمعلمين أو المعلمين الذين يدرسون اللغة والأدب، يمكن لهذا البحث أن

يضيف استراتيجيات تعلم أكثر تنوعًا إلى أنشطة التدريس والتعلم في الفصل الدراسي. بالنسبة لعامة الناس، يمكن أن يكون هذا البحث مصدرًا إضافيًا لتطوير الإبداع الاتصالي في الحياة اليومية وفي الأعمال التجارية.

و. حدود البحث

تركز هذه الدراسة على دراسة استراتيجيات ما وراء الخيال ا المتشكلة. ومع ذلك، فإن هذه الدراسة لا تصف على وجه التحديد النظرية الشاملة لاستراتيجيات الخيال ما وراء الخيال . لذلك يقتصر البحث على الدراسات ما وراء الخيال ة التي تشير إلى أجزاء من النص ولا تتطرق إلى جوانب خارج النص. إن الجهاز الأكثر استخدامًا هو النظر إلى الجمل في التقنيات الإشارية كجزء من أدوات الكتابة والقراءة في استراتيجيات الخيال ما وراء الخيال . وأخيرا، فإن هذه الدراسة لا تتطرق بشكل خاص إلى الأحداث التاريخية للحرب الأهلية اللبنانية. لا يتم سرد الحرب الأهلية إلا بقدر ما لها صلة ببناء الأحداث التي سردها النص.

ز. تعريف المصطلحات

١– ما وراء الخيال

يشير تعريف ما وراء الخيال المستخدم إلى كتاب باتريشيا ووغ بعنوان الما وراء الخيال : النظرية والتطبيق في الخيال الواعي بذاته (١٩٨٤). تعريف ما وراء الخيال ا في الكتاب هو الكتابة الخيالية التي تلفت الانتباه بشكل واعٍ ومنهجي إلى مكانتها كقطعة أثرية لإثارة الأسئلة حول العلاقة بين الخيال والواقع.

٢– ميتاليبسيس

الميتاليبسيس هو جهاز يستخدم لتشريح الأشكال ما وراء الخيال ة. في التعريف العام، فإن الميتاليبسيس هو حالة سردية تنتهك حدود عالمها السردي الخاص. لذلك، فإن وظيفة الميتاليبسيس هي تفكيك تماسك العالم المتشكل في القصة. كانت الأشياء التي درسها هي عالم المؤلف والراوي والشخصيات.

٣– فك السرد

إن فك السرد هو أداة تستخدم لتشريح الخيال ما وراء الخيال . بشكل عام، يمكن اعتبار السرد غير المفصل بمثابة قصة غير مفصلة بالكامل في نص خيالي. ومع ذلك، فإن الراوي أو المؤلف عادة ما يشير إلى القصة في أجزاء سردية. وظيفة السرد هو تسليط الضوء على "القصص غير المروية" ولكنها موجودة كجزء من سرد نص خيالي.

٤– التأريخ ما وراء الخيال

إن التأريخ ما وراء الخيال هو نفسه ما وراء الخيال الذي ولد نتيجة لدراسة عصر ما بعد الحداثة. ويشير هذا التعريف للمصطلح على وجه الخصوص إلى ليندا هوتشون في كتابها "شاعرية ما بعد الحداثة" (١٩٨٨). تعريف هوتشون هو أن التأريخ ما وراء الخيال هو الطريقة التي يتم بها كتابة الأحداث التاريخية وترتيبها وسردها. ويعتقد هوتشون أن التأريخ ليس وصفًا موضوعيًا، بل هو بناء سردي فقط.

٥– الإشارة (Deixis)

الإشارة هو جهاز لغوي في دراسة البراجماتية. إشارة هي طريقة للإشارة إلى شيء ما باستخدام اللغة، ويمكن فهم معناها من خلال النظر في سياق المحادثة.

الفصل الثاني

الإطار النظري

أ. النطرية ما وراء الخيال ا و االإشارة الخطابية

١ – علم السرد

إن ما وراء الخيال هو في الأساس استراتيجية عمل تتضمن أنشطة الكتابة أو القراءة. في مجال الدراسة الذي نركز عليه، يقع علم ما وراء الخيال ا ضمن مجموعة الدراسة البراجماتية. في تطبيقه، يتم استخدام سياق ما وراء الخيال لرؤية العلاقة على نطاق واسع بين السرد والسياق الذي يحدث فيه التواصل. العناصر المشاركة في عملية الدراسة تبحث في كيفية إدراج العناصر التأملية في العمل من خلال تقنيات النصوص و/أو بشكل مباشر (ضمنيًا). تهدف هذه المشاركة إلى إشراك القراء بشكل نشط في قراءة وتفسير وعرض سياق الخيال بشكل نشط. وبذلك يتحقق هدف استراتيجية ما وراء الخيال ا المتمثلة في جعل القراء على دراية بالعالم الخيالي للنص.

ينظر بول جريس (١٩٧٥) في كتابه الذي يستعرض العلاقة بين المنطق والمحادثة إلى الرأي من الناحية الدلالية. يمكن تطبيق الدراسات البراجماتية في استراتيجيات الخيال ما وراء الخيال . والسبب هو أنه في كل محادثة، غالبًا ما يتم نقل المعنى من خلال الانتهاكات اللغوية.(المنطق والمحادثة بول جريس، بدون تاريخ)هذا الانتهاك، على الرغم من اعتباره غير ذي صلة بالنظرة العامة، يصور في الواقع الراوي باستخدام الانتهاك كاستراتيجية ميتافيزيقية تهدف إلى نقل رسالة تؤدي إلى تفسير معين. وفي الوقت نفسه، وفقًا لباتريشيا واوج (١٩٨٤)، فإن الدراسات البراجماتية في الاستراتيجيات ما وراء الخيال

ة ترتبط بكيفية استخدام الراوي للعناصر البراجماتية مثل مقاطعة السرد (Disnarration)، أو دعوة القارئ إلى الحوار باستخدام إشارة .(ما وراء الخيال نظرية وممارسة الخيال الواعي بذاته، بدون تاريخ)

وبناءً على تطور الدراسات البراجماتية، فإن تنوع الدراسات الفرعية التي ظهرت يتزايد بشكل متزايد. إن السرد هو أحد نتائج المنتجات البينية للدراسات البنيوية والبراغماتية. في علم السرد، يتم تشريح القصص بطريقة تسمح برؤية جوانب شكلها ووظيفتها. ويتم تحليل هذين الجانبين على أساس شكل البنية السردية المستخدمة والعناصر البراجماتية التي تشكلها. في البنية السردية، على سبيل المثال، يتم تشريح القصة ومشاهدتها من خلال العلاقات الجوهرية للقصة. على سبيل المثال، يتم فحص العلاقة بين الشخصيات والحبكة والمكان واحدة تلو الأخرى من حيث بنيتها وذلك لفهم العلاقة الترابطية لكل عنصر في القصة. في البراجماتيات، تساعد الأدوات البراجماتية على رؤية هذه الروابط الترابطية استنادًا إلى اختيار الأسلوب، وشكل الخطاب، ودلالاته، على سبيل المثال. إن دراسة ما وراء الخيال كإستراتيجية هي دراسة تتأثر بهذين التخصصين.

على سبيل المثال، يقول جوناثان كولبيبر، أستاذ اللغويات والمحاضر في الدراسات الإنجليزية بجامعة لانكستر: إحدى حالات السرد القصصي التي تلعب دورًا كبيرًا في كيفية تشكيل الشخصيات. في الأبحاث السابقة، تم النظر إلى الشخصية في حد ذاتها على أنها حياة موجودة ببساطة دون أي اتصال بالبنية. وبحسب قوله، فإن حالات تحديد شخصيات الرواية في دراسة البراجماتية والسردية تتأثر إلى حد كبير بالبنية اللغوية التي تشكلها. ويمكن رؤية ذلك من خلال أفعال الكلام والاختيارات المعجمية والتفاعلات البراجماتية في البنية الحالية لتوصيف الشخصية. ومن ثم فإن للقراء دوراً هاماً في عملية تشكيل وجهات النظر.

وهذا هو الرأي الذي طرحه أيضًا رومان جاكوبسون. ويرى أن إحدى وظائف تشكيل اللغة هي التأثير الشعري. ومن خلال هذا التأثير، يمكن التعبير عن السرد. ومن ثم، فإن العلاقة بين الشكل والمعنى وكيفية التعبير السردي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمشاعر القارئ

واستجاباته. وهكذا، فإن علم السرد كجزء من تطوير مجال دراسة الأدب هو شكل من أشكال البحث المستخدم للنظر في الجوانب البراجماتية وبنية السرد التي تم وصفها في الفقرة السابقة. أما فيما يتعلق بحاجات البحث في بيروت ٧٥، فيشير المؤلف إلى تعريف السرديات استناداً إلى جيرارد جينيت.(الخطاب السردي مقالة في المنهج، ١٩٨٠)

وقد تم اختيار نظرية جينيت لأن نظريته تساعد هذا البحث على رؤية البنية السردية في الرواية بشكل أكثر منهجية. من المؤكد، وفقًا لجينييت، أن علم السرد هو أحد فروع الدراسة التي تركز على كيفية تشكيل هياكل القصة وكيفية نقل القصص. لذلك، يمكن تحليل السرد القصصي على أساس (١) القصة، (٢) الخطاب، و(٣) عملية سرد القصة. ولتحليل هذه الجوانب الثلاثة، أشار جينيت إلى خمسة أقسام للأدوات الجراحية. (١) الترتيب أو تسلسل الأحداث في القصة، (٢) المدة أو سرعة سرد القصة، (٣) التكرار أو التواتر للأحداث التي يتم سردها بشكل متكرر، (٤) المزاج أو موقف الراوي ووجهة نظره من المسافة بين الراوي والقصة، (٥). الصوت، أو صوت السرد، يتعلق بمن يروي القصة – من هو الراوي – ومتى تُروى القصة – بالنظر إلى جوانب مكان وزمان القصة.

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على استراتيجية الما وراء الخيال . ولذلك، فإن الجانب السردي عند جينيت لم يتم تناوله بشكل كامل. لم تأخذ الدراسة سوى جزأين من أداة جينيت الجراحية للسرديات للمساعدة في رؤية استراتيجية بيروت ٧٥ ما وراء الخيال ة. والجزآن هما المزاج والصوت. ولم يتم الأخذ بالأدوات الثلاث الأخرى لأن تركيز هذا البحث لم يكن يهدف إلى تشريح سلامة السرد بناءً على منظور علم السرد، بل أيضًا الأدوات الموجودة في الخطاب إشارة ، كجزء من أداة التشريح البراجماتي. إن مزاج الراوي وموقفه ومنظوره، عندما يُنظر إليه على أساس المسافة بينه وبين القصة، سيساعد الباحثين على اكتشاف كيفية رؤية الراوي للقصة. في حين يساعد الصوت الباحثين على العثور على موقف الراوي في القصة.

في قسم الحالة المزاجية، يقسم جينيت أدواته إلى ثلاثة. تُسمى هذه الأداة بالتركيز، وهو ما يعني وجهة النظر المستخدمة لسرد القصة. الأداة الأولى يتم تعريفها على أنها "التركيز الصفري". في هذه الأثناء، يكون التركيز الصفري في حالة حيث يعرف الراوي القصة بأكملها، أو بعبارة أخرى، يكون موقف الراوي هو العليم بكل شيء (العليم بكل شيء). ثانياً، التركيز الداخلي (التركيز من الداخل). أما التركيز الداخلي فهو حالة عندما يتم سرد القصة من وجهة نظر شخصية واحدة. ثالثا، التركيز الخارجي (التركيز من الخارج). أما التركيز الخارجي فهو حالة يروي فيها الراوي القصة دون أن يرى أو يعرف محتويات أفكار الشخصية.

الأداة الجراحية الثانية التي استخدمها جينيت لدراسة استراتيجية بيروت ٧٥ ما وراء الخيال ة هي الصوت. في كتابه "الصوت"، يقسم جينيت أدواته الجراحية السردية إلى ثلاث. أولاً، غير متجانس هو حالة يعبر فيها الراوي عن السرد من خارج القصة. ثانياً، المتجانس، وهي الحالة التي يصبح فيها الراوي جزءاً من القصة. ثالثًا، مضاد للتجانس هي الحالة التي يصبح فيها الراوي هو الشخصية الرئيسية في القصة. ومن ثم سيتم استخدام هاتين الأداتين الجراحيتين لاستراتيجية ما وراء الخيال للحصول على نتائج من، وما هو الموقف، وكيف يروي الراوي القصة.

٢- ما وراء الخيال

من الناحية الاصطلاحية، تتكون كلمة ما وراء الخيال من كلمتين هما "ميتا" و"خيال". عندما يتم دمج هاتين الكلمتين معًا، نحصل على معنى الخيال فوق الخيال. وفقا لولفريز (٢٠٠٢)، فإن الخيال ما وراء الخيال يعني خلق عالم خيالي داخل الخيال كأسلوب خيالي يجعل القراء على دراية بالعالم الخيالي الذي يتمتع بخصائص خيالية. وفي الوقت نفسه، وفقًا لماتلوك (٢٠١٦)، فإن ما يسمى بالخيال ما وراء الخيال ليس نموذجًا. يعتقد أن الخيال ما وراء الخيال هو مجرد استراتيجية سردية يستخدمها المؤلف. وبالإضافة إلى ذلك، كشف أن هذه الاستراتيجية تطورت بالتزامن مع تساؤلات حول العلاقة بين الخيال

والواقع. إن روح التساؤل حول العلاقة بين الخيال والواقع في عصر ما بعد الحداثة تدفع المؤلفين إلى تجربة إعادة التساؤل حول الحدود بين عالم الخيال والواقع. وأضاف كوري (٢٠٢٤) أن الخيال ما وراء الخيال ، بدلاً من اعتباره أساسًا للتفكير، سيكون من الأفضل النظر إليه فقط كإطار (استراتيجية) لنقل قصة. لذلك، فإن الخيال ما وراء الخيال ليس نوعًا معينًا من الأنواع الأدبية.(القواعد المعرفية في الرواية المعاصرة ٢ القواعد المعرفية في الرواية المعاصرة، بدون تاريخ)

إن الخيال ما وراء الخيال ، بسبب طبيعته الإستراتيجية، له اختلافاته الخاصة. وفقا لووه (١٩٨٤)، لأن الخيال ما وراء الخيال يتساءل عن عالمه الخاص، فإنه يتمتع بخصائص السرد الواعي. بالإضافة إلى ذلك، أضاف واوج أيضًا أن الاتجاهات ما وراء الخيال ة في التجارب واضحة جدًا استنادًا إلى البنية الأساسية للقصة، مثل اللعب بالوقت أو إشراك القارئ مباشرة في النص. وفي الوقت نفسه، يزعم جينيت أن الخيال ما وراء الخيال المبني على تركيزه يعتمد على تقنيات متعددة. يستخدم وجهات نظر متعددة لخلق تعقيد في المنظور. في سياق تقنيات تشكيل الكلمات والجمل، يستخدم Metafiction بشكل مكثف أسلوب إشارة Time and Place لتطوير استراتيجيات سرد القصص الخاصة به.

وبناء على الرأي السابق يخلص هذا البحث إلى تعريف ما وراء الخيال ي على النحو التالي: تعد àجما وراء الخيال شكلاً من أشكال استراتيجية سرد القصص التي تجذب القارئ حتى يصبح على دراية بالنص. ومن ثم، فإن الخيال ما وراء الخيال المبني على شخصية السرد هو تأملي. وفي بعض الأحيان، يلجأ في سرد قصصه إلى أسلوب التناص. ومن ناحية أخرى، تميل استراتيجيات الخيال ما وراء الخيال أيضًا إلى أن تكون لها مؤامرات غير خطية ومعقدة.

المرجع الرئيسي المستخدم في هذا البحث هو تعريف أندريا ماكراي للرواية ما وراء الخيال ة. السبب وراء هذا الاختيار هو أن معظم أبحاث ماكراي التي جمعها في كتابه

"الخطاب الوصفي في الما وراء الخيال : لغة السرد الوصفي، والسرد الوصفي، وإلغاء السرد" تركز بشكل أكبر على ما وراء الخيال استنادًا إلى تقنيات الخطاب الوصفي المستخدمة في العمل. يرى أندريا ماكراي أن الخيال ما وراء الخيال هو أداة سردية لبناء الحدود بين الواقع والخيال. وبحسب رأيه، هناك عدة خصائص، (١) تتميز ما وراء الخيال ا بطابع سردي مليء بالوعي الذاتي. ومن ثم فإن النص بناء ويدعو القراء إلى التفكير في مشاركتهم في النص. (٢) ترفض ما وراء الخيال ا سلامة الخيال في القصص. غالبًا ما تستخدم القصص الخيالية أدوات معينة لإرباك وعي القارئ بالحبكة التي غالبًا ما تتغير فجأة في منتصف القراءة، (٣) غالبًا ما تستخدم القصص الخيالية أدوات بين النصوص تشير إلى أعمال أخرى لإظهار طبيعتها الخيالية وربطها بأعمال أخرى، (٤) تطمس الحدود بين الواقع والخيال. في كثير من الأحيان، تثير القصص الخيالية، في منتصف قصة معقدة، تساؤلات حول مفهوم الواقع نفسه. وفي تعريف عام، يضيف ماكراي أن طبيعة الخيال ما وراء الخيال سوف تعارض دائمًا شكل الاتفاقية التقليدية.((روتليدج، بدون تاريخ))

ب. تحليل الإشارة الخطابية كأداة لتحليل استراتيجية القصص ما وراء الخيال

١ – التعريف العام لإشارة

إن الإشارة، كما شرحنا في الفصل السابق، هو جزء من علم البراجماتية. تنطبق وظيفة إشارة ، في السياق، بشكل وثيق للغاية على الإستراتيجية ما وراء الخيال ة. على الرغم من أن التخصص الذي نظر في إشارة في البداية جاء من تطور دراسات الاتصال واللغويات. بالتأكيد، إشارة هو جهاز يربط بين المتحدث والمستمع حتى يتمكن كل منهما من فهم الآخر. يتضح ذلك من خلال سياق الزمان والمكان والجهات الفاعلة أو المتحدثين، والأهم من ذلك كيفية ارتباطهم في الخطاب.

وفقا لستيبتشين ليفينسون (١٩٨٣)، وهو عالم اجتماع درس العلاقة بين الثقافة واللغة والإدراك في معهد ماكس بلانك، فإنه يعتقد أن الديكسي كأداة اتصال هو الجانب

من اللغة الذي من المرجح أن ينقل الرسائل بين اللغة والسياق.(ليفينسون، ٢٠١٣-١٩٨٣)ويبدي جون ليونز (١٩٧٧)، وهو خبير في علم اللغة من كامبريدج، رأيا مماثلا. وبحسب رأيه، فإن الإشارة كظاهرة لغوية يتميز بقدر كبير من الخصوصية في إظهار العلاقة بين الكلام وسياق الموقف الذي يتم فيه نطق التعبير. من حيث السياق، يزعم ليونز أن اللفظ يشير دائمًا إلى معلومات إضافية كجسر بين الكلام والسياق.(جون ليونز، بدون تاريخ)وهذا يتوافق مع تنوع الدلالات المنتشر في نصوص رواية بيروت ٧٥.

وبناء على الرأي أعلاه، يمكن الاستنتاج أن الديكسي هو جهاز مهم في أنشطة الاتصال. خارج التواصل المباشر، كما يحدث في النصوص الخيالية، فإن الإشارة هو أداة جيدة لربط الرسائل ووسطاءها، وفي الوقت نفسه يمكن أن يكون الإشارة أداة لتوسيع العالم الذي يتم سرده باستخدام استراتيجيات ما وراء الخيال ال. كما هو موضح في الرأي الذي قدمه أندريا ماكراي. وفقًا لماكري، فإن الإشارة في سياق تطبيقه في الإستراتيجية ما وراء الخيال ة يرتبط ارتباطًا وثيقًا بأداة ربط السرد وسياقه الأدبي.(روتليدج، بدون تاريخ)

تتضمن بعض الخصائص التي عبر عنها ماكراي ما يلي: (١) إشارة هو علامة سياقية. ومن أمثلة هذه العلامات السياقية الإعدادات والأحرف على سبيل المثال. وظيفة إشارة كعلامة هي الإشارة إلى سياق الزمان والمكان الذي يتحدث عنه الراوي. (٢) الديكسي في السرد الأدبي. عادةً ما تشهد هذه الميزة تغييرًا مفاجئًا في الراوي، مثل التغيير المفاجئ في الإشارة الزمنية إلى إشارة مكانية، على سبيل المثال. (٣) الديكسي ودور القارئ. يتميز القراء الذين يستخدمون إشارة بخاصية المشاركة من خلال إعطاء إشارات حول من يتحدث إلى من، ومتى وقع الحدث.

يركز إشارة في الدراسات التقليدية بشكل عام على استخدام الأدوات اللغوية. في قسم دراسات إشارة الذي يقتصر على الدراسات البراجماتية، فإنه خارج علم السرد يشير عادة إلى القسم التالي. أولاً، الإشارة الشخصية. الشخص الذي يتحدث هو لفظ وسياق يشير إلى الشخصيات المشاركة في المحادثة، سواء كان المتحدث أو المستمع أو الشخص

الثالث. على سبيل المثال، استخدام كلمتي "أنا" و"أنت". ثانياً، يشير مصطلح إشارة إلى استخدام إشارة في الإشارة إلى وقت حدوث حدث ما. على سبيل المثال، استخدام الكلمات "الآن، اليوم، غدًا، وفيما بعد". ثالثًا، يشير الأخير إلى Place إشارة ، في إشارة إلى العبارات النشطة التي تشير إلى أهمية المكان الذي تجري فيه المحادثة. مثل استخدام الكلمات "هنا وهناك".

في تطوير وأهمية هذا البحث، استخدم المؤلف الخطاب إشارة كأداة رئيسية. وظيفة الخطاب الدلال هو الإشارة إلى جزء من النص الذي يكون في شكل خطاب. يؤدي هذا النموذج إلى تمكين القارئ من فهم التعليمات الخاصة ببنية السرد وقصة القصة. في سياق الدراسات البراجماتية، يساعد كتاب الخطاب إشارة القراء على العثور على العلاقات بين النصوص ورؤيتها من خلال الخطاب الذي يشكله الجمل و/أو الأفكار المنقولة. على وجه الخصوص، يزعم ماكراي أن الخطاب الإشارة ، وحتى وظيفته الإضافية، يعمل كأداة لتنظيم سلامة واستمرارية الخطاب المنتشر في جميع أنحاء النص.

٢– الخطاب إشارة في نظرية ماكراي

إن خطاب السرد، الذي يستند إلى العديد من الملاحظات التي تم جمعها، له وظيفة جسر نصي بين الراوي والمؤلف والقارئ. وفقا لماكري، فإن الديكسي الذي يعمل كجسر سياقي يعتمد بشكل كبير على الموقف. علاوة على ذلك، فإن الاحتياجات النظرية المقدمة هنا تهدف إلى شرح الخطاب إشارة كأداة جراحية. يبدأ ماكراي تشريحه بمناقشة خطاب إشارة في سياق فهم السرد الميتا.((١~ROUTL، بدون تاريخ)

وفقا لماكري، فإن السرد الكبير لا يقتصر على شرح كيف تشكل الرموز اكتمال قراءة القصة كما هو موضح في البنيوية. تحاول السرديات الكبرى عند ماكراي أن ترى النص كسرد كبير يتأمل نفسه ويعي شكله كقصة. وهكذا، فإن التعليقات داخل النص التي تشكك في سرده الخاص تعتبر أيضًا سرديات كبرى. ومن ثم فإن وظيفة السرد هي أداة لنقد حدود العلاقة بين الخيال والواقع بطريقة تأملية وتعاونية تشرك القارئ.

ويقسم ماكراي أيضًا السرد الكبير إلى أربعة أقسام. أولاً، السرد التكويني. تركز هذه السرديات الكبرى على وصف الوعي بجوانب كيفية تشكيل السرد في النص. بهذه الطريقة، تظهر السرديات التكوينية وظيفتها باعتبارها نقدًا يقوض افتراض أن الراوي هو شخصية تعرف جميع جوانب سرد القصة. على سبيل المثال، أخذ ماكراي عدة مقتطفات من نص في الرواية، مثل.

يبدو راوي جونسون مترددًا بعض الشيء عند مناقشة خياراته التكوينية في السرد الميتا ويصف روايته بأنها "محاولة". كان تعليقه الأول من هذا النوع هو "بالنسبة للقسم التالي، أعتقد أنه من الضروري محاولة القيام برحلة استكشافية إلى عقل كريستي؛ وهم الرحلة الاستكشافية، بالطبع، لأنك تعرف جيدًا في ذهن من يحدث كل هذا حقًا" (ص ٢٣). وكان تعليقه الثاني "سأحاول الآن إجراء حوار قصير بين كريستي ومدير المكتب، كما لو كان الأمر قد حدث بالفعل".

في المثال الذي قدمه ماكراي، يعكس جونسون باعتباره الراوي انتقاده للنص المشكل في إشارة والذي يظهر في الجملة التالية، "بالنسبة للقسم التالي، أعتقد أنه من الضروري محاولة القيام برحلة إلى عقل كريستي". في هذه القصة، يريد الراوي بالنسبة لماكراي التأكيد على موقفه باعتباره الراوي بينما يقدم نفسه للقارئ من خلال الحوار غير المباشر. "أضيف في الحوار، الآن سأحاول إجراء حوار قصير بين كريستي ومدير المكتب، كما لو كان الأمر قد حدث بالفعل". في هذه الجملة يؤكدها خطاب الراوي باعتباره العليم بكل شيء مرة ثانية ويدعو القارئ للحوار. ومع ذلك، فهو لا يريد للقراء أن يشاركوا في تشكيل الخطاب. وأما الدلالة المستعملة فهي على أساس الإشارة اللفظية إلى الدلالة اللفظية على الكلمة كأنها وقعت. فهو يشير إلى إشارة إلى الحدث الذي يهدف إلى انتهاك سلامة القصة الحديثة، أي طابعها الخطي. ومن ثم ينهار وهم القارئ للأحداث القادمة المبني على السرد الذي تم بناؤه مسبقًا. ينفتح خطاب آخر ويُترك للقارئ أن يتفاعل معه، سواء كانت الكلمة تشير إلى صورة الراوي أو صورة أخرى، أي صورة القارئ. وهنا ينطبق التقسيم

الميتاتكويني. السرد الكبير هو السرد الذي ينتقد التكوين السردي لقصة من خلال الراوي الذي يغير تسلسل الأحداث.

ثانياً، السرد الميتادياجي. على النقيض من السرد الميتاتركيبي، يشير الميتادياجيتيكس أكثر إلى بنيته السردية. وتشمل الأمثلة بناء القصة وحبكتها، وبناء الشخصية، والوجود الذي يتشكل في عالم القصة. على سبيل المثال، تم بناء مكانة الخيال ما وراء الخيال في تشكيل الشخصية وتم هدمها في شخصية فيليب فاريل، رواية كاتز. المقطع الذي يقتبسه، على سبيل المثال، هو أننا "كلانا شخصيتان، إذا جاز التعبير، في نفس الرواية". تدعو الشخصيات القارئ إلى تحريك أنطولوجيا العالم الذي يتم تشكيله. في البداية، يتشكل عالم فاريل من خلال الراوي، ولكن في المنتصف، يتساءل كاتز كيف يدرك فاريل مكانته في عالم القصة باعتباره مجرد شخصية. لذلك، يقوم فاريل بتغيير السرد الميتا الخاص بالراوي إلى سرد ميتا خاص به من خلال علم الوجود النصي.

ثالثا، السرد الميتاسرد الميتا. من بين النوعين السابقين من السرديات الكبرى، فإن هذه السرديات الكبرى ذات طبيعة خطابية. إن السرد النصي يتم بناؤه مؤقتًا فقط، وليس بشكل مباشر. لأن في هذه العملية يتم فتح السرد لإشراك المؤلف والراوي والقارئ. الراوي في هذه القصة يريد دائمًا إشراك القارئ في عملية تشكيل القصة. في بعض التعريفات، يكون الراوي دائمًا في حالة توتر وغالبًا ما يتردد في بناء روايته الخاصة. اقتبس ماكراي جملة مقتطفة من رواية كلي "ميت"، كما هو مقتبس. تبدأ القصة بموت كلي، ويلبر كلي. بتعبير أدق، مات. أعرف، أعرف: مبكرًا جدًا. سوف يحدث[. . .] في النهاية: وهكذا، عزيزي القارئ، يجتمع ويلبر كلي مع أسلافه. ولكن ماذا أفعل؟ لقد ذهب.

تتشكل الشخصية من خلال السرد الرئيسي الذي يقول إنه مات، لكن الراوي لا يريد بالفعل أن تموت شخصيته. وهذا يعني أن الكتاب يشرك القارئ منذ البداية. في الاستشهاد، وبالتالي القراءة الجيدة، يشرك المؤلف القارئ بشكل صريح في سرد قصته.

وهنا الاقتباس التالي، والذي من المشكوك فيه أنه يضع الراوي والقارئ والمؤلف في قصة مشكوك فيها. ولكن ماذا أفعل؟ لقد ذهب.

رابعا، السرد الميتاخطابي. هذا النوع من السرد الكبير، والذي يأتي بعد النوع الثالث، ينطوي في الواقع على إشراك الراوي والقارئ والمؤلف بشكل أعمق. عادةً ما تشير العبارات الشخصية المستخدمة بشكل مباشر إلى القارئ الذي يكون خارج النص باستخدام العبارات الشخصية "أنا" و"أنت". من بين المقتطفات المثيرة للاهتمام مجموعة ديا أنوجراه من القصص القصيرة بعنوان "باكات مينجونجونج". وكتب السرد في الجملة التالية: لا تمت بعد، فغداً سأخبرك بشيء أكثر إثارة للاهتمام. ومن خلال هذه الجملة ربما تشير إلى المؤلف و/أو القارئ في نفس الوقت. في الأساس، تمت كتابة إرادة هذه القصة لمحاولة إشراك الكل في عملية تشكيل القصة من خلال Person إشارة أوثق وأكثر إلزامًا.

وكتطور لاحقاً، قام ماكراي بتطوير شكلين آخرين للخطاب. خطاب الخطاب في الميتاليبسيس وخطاب الخطاب في السرد. يتم النظر إلى كل من السرد الميتاسردي، والسرد المعدني، والسرد غير السردي من منظور الخطاب إشارة لتشريح استراتيجيات الميتاسردية على مستوى الخطاب. في الجزء الأول، ينقسم الخطاب في الميتاليبسيس إلى ثلاثة أجزاء. الوعي الميتالبسيس، والتواصل المعدني، والتحركات المعدنية. في كتابه "الخطاب والسرد"، يقسم ماكراي الأمر إلى قسمين. السرد والتناوب. سيتم شرح كلا القسمين وأقسامهما الفرعية على النحو التالي.

٣- الخطاب في الميتاليبسيس

يشير مصطلح ميتاليبسيس إلى المصطلحات التي هي عبارة عن مزيج من كلمتين ميتا وليبسي. ميتا تعني "خارج". "ما وراء"، أو "بعد". في حين أن Lepsy تعني الإمساك أو القبض. في دراسة البراجماتيات، يعتبر الميتاليبسيس شكلاً مجازياً يشكل جزءاً من التقنيات البلاغية والسردية. تعمل هذه التقنية على التقاط روايتين تكون معانيهما متباعدة أو غير مرتبطة، بحيث يتم ربط الروايتين في وحدة واحدة (الأنطولوجيا). يقدم جيرارد

جينيت، في كتابه الخطاب السردي، تعريفًا للخطاب السردي باعتباره تقنية بلاغية تنتهك الحدود بين سرديين كاملين. ويسميها تجاوز الحدود، وهو ما يعني توسيع سرديتين بينهما حاجز بسبب التقنية البلاغية المستخدمة هناك، ألا وهي التضاد.

ويرى هذا الرأي موريس بلانشو، المفكر الفرنسي الذي ألف كتاب "لحظة موتي". إن الميتاليبسيس هو أداة لغوية موجودة بالتأكيد في الأعمال الأدبية.(يوسين، ن.د). وظيفة وجود الميتاليبسيس هي تعطيل البنى الجامدة، مثل التسلسل الهرمي في السرد الذي يفصل العلاقة بين المؤلف والكاتب. ومن خلال الميتاليبسيس، يمكن اختراق التسلسل الهرمي لسرد القصص، مما يؤدي إلى خلق مفارقة في التمييز بين الواقع وعالم الخيال. في هذه الأثناء، يبدي جون بير، أستاذ اللغة الإنجليزية في جامعة تورز ومؤلف كتاب "دليل السرد"، هذا الرأي. علاوة على ذلك، فإن الميتاليبسيس ليس مجرد أداة لتدمير التسلسل الهرمي، بل يعمل الميتاليبسيس أيضًا كأداة لمساعدة القراء حتى يدركوا أن العالم الخيالي هو بناء وليس حقيقة. لقد تم كتابتها من قبل شخص ما، وبالتالي فإن القارئ يدرك وجود المؤلف.

على الرغم من أن الميتاليبسيس هو جزء من دراسات أندريا ماكراي حول السرد الميتا، إلا أن الميتاليبسيس لا يصف على وجه التحديد كل عمل أدبي يستخدم هذه التقنية كعمل أدبي ما بعد الحداثة. ومع ذلك، فإن الفرق هو أنه في الشخصيات الخيالية في فترة ما بعد الحداثة، يتم استخدام الميتاليبسيس بشكل أكثر جذرية. تتضمن عملية الميتاليبسيس في هذا السياق أن يشعر القارئ بمزيد من المشاركة في بناء القصة. ولذلك قام بتقسيمه إلى ثلاثة أجزاء. الوعي الميتالبسيس، والتواصل المعدني، والحركة الميتالبسيس.

٤- الوعي الميتالبسيس

الوعي الميتالبسيس، أو المعروف أيضًا باسم الوعي الميتالبسيس، هو تقنية ميتاليبسيس تهدف إلى إظهار مستويات مختلفة من تجاوز الحدود. بدءًا من السرد والخطاب، وحتى أعلى بنية مفاهيمية مثل الموضوع أو الفكرة أو الفكرة الرئيسية للقصة. يقدم أندريا

ماكريا مفهوم مستويات البنية الهرمية في إشارة إلى كتابات نيتشه بعنوان "ميلاد المأساة وكتابات أخرى". وفي هذه الكتابة تنقسم أنواع المستويات السردية إلى ما يلي:

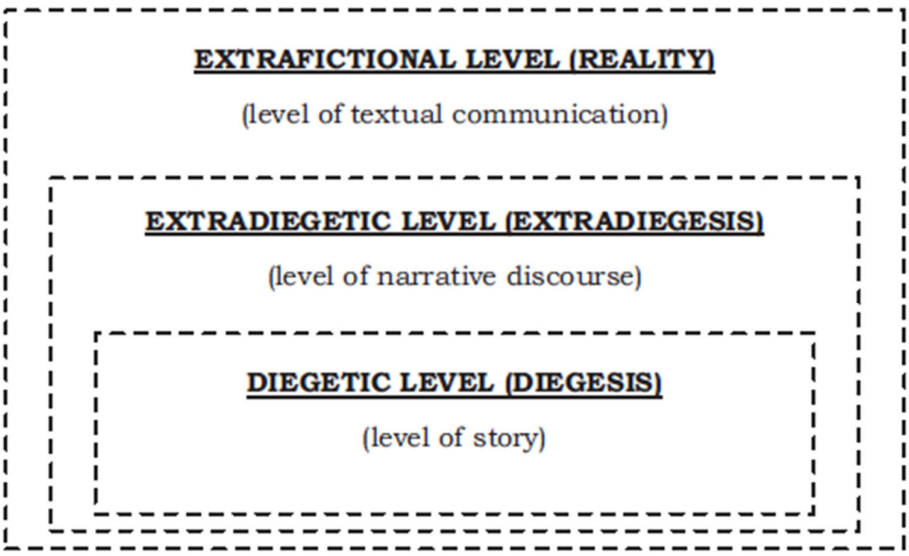

Figure 4.1 Levels of narrative

\

على هذا المستوى من التقسيم السردي، يحاول الوعي الميتالبسيس تفكيك إطار كل جملة في العمل الخيالي بالتفصيل. تصوير المستويات الأنطولوجية للخيال: مستوى القصة، حيث توجد الشخصيات (السرد)؛ المستوى السردي، حيث يقع الراوي (السرد الإضافي)؛ ومستوى الواقع الذي يقع فيه الكاتب والقارئ (جينيت، ١٩٨٠، ١٩٨٨). من الممكن وجود مستويات إضافية "منخفضة التعرق"، في نمط يمكن أن يستمر، على سبيل المثال مع مستويات منخفضة للغاية من التعرق، وما إلى ذلك. وهكذا فإن موقف النص لم يعد يوفر السلطة الكاملة التي تقتصر على المؤلف فقط. إن كل من الراوي والقارئ والشخصيات، العناصر الثلاثة المشاركة في هذا النص الخيالي، متورطة بشكل كامل. وأما تجاوز الحدود فهو يتحقق جماعيا في السرد الداخلي والعالم الخارجي. السرد، عندما تحكي شخصية قصة (وبالتالي "مضمنة")

٥- التواصل الميتالبسيس

التواصل الميتالبسيس لا يختلف كثيرا عن الوعي الميتالبسيس في سياق التجاوز. الفرق الأساسي هو أنه في حين لا يزال من الممكن القيام بـ Conscious Metaleptics بشكل متسلسل، فإن Communication Metaleptics يمكنها في مرحلة ما قطع بنية السرد الكاملة في منتصف البنية. ومن بين السمات التي تظهر بوضوح، على سبيل المثال، نموذج الاتصال في فعاليات البرامج الحوارية. على سبيل المثال، في برنامج فينسينت وديستا الشهير، عندما يجريان مقابلة مع مصدر في المنتصف عندما يريدان قطع وإدراج سرد إعلاني و/أو عندما يريدان التحكم في إيقاع العرض، عادة ما يتخلل ذلك موسيقى إيقاعية. في النكات أو الكوميديا، فإنها غالبًا ما تتضمن إدراج انحرافات عن الموضوع تجعل القارئ (الجمهور) على دراية بموقفهم ومشاركتهم. يخلق التواصل الميتالبسيس الوهم بأن لحظة الحكي ولحظة الحكي تحدثان في نفس الوقت. قد يتضمن هذا التواصل دمج مستويين أو أكثر من السرد. وقد يتضمن هذا التواصل مضاعفة محور الراوي/الراوي مع محور الكاتب/القارئ.

٦- الحركة الميتالبسيس

تشير الحركة الميتالبسيس إلى الإجراءات أو الاستراتيجيات المتعمدة ضمن إطار سردي أو تواصلي يتجاوز الحدود التقليدية التي تفصل بين مستويات الخطاب أو الواقع المختلفة. تُستخدم هذه الحركة بشكل شائع في الأدب والأفلام والمسرح والوسائط الرقمية، وتعمل على طمس أو تحدي التمييزات بين العوالم أو وجهات النظر أو الهياكل الهرمية. خصائص الحركة الميتالبسيس عبر الحدود تتضمن تحولات أو اضطرابات بين مستويات السرد، مثل التفاعلات بين الراوي والشخصية أو بين الشخصية والجمهور. كما هو الحال في السياق، يتدخل الراوي في القصة ويؤثر على الحبكة. تسلط الانعكاسية الضوء على الطبيعة المبنية للسرد من خلال جعل الجمهور أو القارئ على دراية بالحدود الاصطناعية بين مستويات السرد.

٧- الخطاب في فك السرد

يتضمن فك السرد أسئلة وجودية ووجودية حول الاحتمالات والاختيارات والواقع البديل. إذا كان الميتاييسيس أكثر في الترتيب ما وراء الخيال ، من الناحية العملية، فإن الفك السرد يقع أكثر في مستوى بنية الجملة والبناء اللغوي في الخيال. من خلال تشكيل سرد مقطوع (فك السرد)، فإن فك السرد قادر على قطع طبيعة السرد الذي يتم تشكيله كما لو كان ثابتًا. تقول دوريث كوهن، الباحثة في الأدب المقارن في النمسا، في كتابها "السرد المتنافر"، إن السرد إذا كان لديه رغبة في الحصول على اليقين دائمًا، فإن السرد المتنافر هو العكس، فهو دائمًا في الجهل والشك كنقطة مستمرة ومتواصلة ومتقاطعة مع بعضها البعض. ومع ذلك، فإن الخطابات التي تم بناؤها باستخدام تقنية نزع السرد لا تزال تحتوي على أوجه تشابه، أي استخدام منطق "ماذا لو" واللعب به. كما في المثال التالي، لو كان راودون كراولي هناك في ذلك الوقت، بدلاً من أن يكونا في النادي يشربان النبيذ الأحمر بعصبية، لكان الزوجان على الأرجح قد ركعا أمام العانس، واعترفا بكل شيء، وتمت مسامحتهما في لحظة. لكن الزوجين الشابين رفضوا هذه الفرصة الجيدة. (فانيتي فير، ص ١٧٤)

٨- الغاء السرد

إذا قمنا بتحليلها من خلال هياكلها المحتملة، فإن "den-" يمكن أن تعني النفي أو الحذف أو الغياب، و"السرد" يتعلق بسرد القصص. وهكذا، يمكن أن يشير السرد إلى تقنية سردية أو مفهوم يتضمن نفي أو قمع أو استبعاد عناصر القصة عمدًا. "الغياب المتعمد أو الإغفال أو التركيز على عنصر سردي أو منظور، مما يؤثر على معنى القصة من خلال لفت الانتباه إلى ما لم يقال أو لم يتم فعله." يبدو الديناراسي، للوهلة الأولى، مشابهًا لمفهوم ديسنراسي نفسه. لكن ما يفرق بينهما بشكل أساسي هو أن الراوي، كعنصر غير موضوعي، يجب أن يروي قصته في شكل إنكار. وهذا يعني أن الجمل التي تتشكل باستخدام البنية السردية في السرد، أي شكل الراوي، تكون دائما في حالة من الإمكانية.

من الممكن في هذا الوضع أن يكون الراوي هو القارئ، أو المؤلف، أو أن يكون الراوي هو الشخصية نفسها. وفي سياق تركيز دراسات السرد، فإن هذا الموقف ليس صفرا أو واضحا. في المجمل، التركيز يكون دائمًا في الطبيعة الافتراضية. ويقول براين ريتشاردسون، أستاذ الأدب الإنجليزي المقارن في جامعة ميريلاند، في كتابه "السرد غير الطبيعي: التوسعات والمراجعات والتحديات (نظرية وتفسير السرد)" إن أهم شيء في هذا التركيز هو مركز الراوي. في هذه الحالة، يقدم الراوي دائمًا شيئًا غير موجود في عالم السرد كشكل من أشكال السرد الجديد. ومن الأمثلة على ذلك كتاب "لا تفكر في فيل" (٢٠٠٤) الذي كتبه لاكوف.

٩- السرد البديل

من الناحية الفنية، Alternarasi لا يختلف كثيرا عن Denarasi. كلاهما لهما نفس نقطة المرجعية للجمل والبنى اللغوية كمنظور لكيفية تشكيل الخطاب. ومع ذلك، كما تشير الكلمة الأساسية Alter في قاموس ميريام وبستر، فإنها تعني خلق شيء مختلف دون تغييره إلى شيء مختلف تماما. في سياق النصوص الخيالية، تعمل القصص التي تدعو إلى التناوب على خلق خطابات أخرى لتشكيل عوالم أخرى، مما يجعل النص يخرج عن خطية السرد.

تقدم هيلاري ب. دانينبيرج، أستاذة الأدب الناطق باللغة الإنجليزية في جامعة بايرويت، في كتابها "المصادفة والواقعية المضادة والتخطيط الوجودي: السرد باعتباره تعددًا للأبعاد الزمنية"، تقسيمًا للوجود الخيالي لشرح البديل. وفقا له، فإن موقع Alternarasi وبشكل عام Disnarrative هو في Counterfactual Ontology. إن هذا الوضع الوجودي سوف يشكل دائمًا تحديًا لموقف الاستقرار الوجودي للخيال الذي أسسه الراوي. إن ما هو واقعي أو يعتبر صحيحا في عالم القصة يتم التشكيك فيه وتعقيده من أجل تقوية القصة حتى تتمكن من تقديم خطاب يشكل عالما آخر. وفي هذا السياق، ذكر أيضًا أن السرد يرتبط في الواقع بالتأريخ ما وراء الخيال .

ج. التأريخ ما وراء الخيال

للتأريخ ما وراء الخيال تعريف بسيط باعتباره استراتيجية لكتابة التاريخ من خلال الجمع بين تقنيات التأريخ. ويأتي هذا التعريف ردا على نموذج التنمية في طريقة النظر إلى السلطة. وعلى وجه الخصوص، يتم تعريف السلطة باعتبارها مرتبطة بما بعد الحداثة كمرجع لفهم التنمية. أحد أشهر المراجع في سياق المناقشات الحديثة، والذي يشير عادة إلى أمثال جان فرانسوا ليوتار، وميشيل فوكو، وهايدن وايت، يتحدى النظرة التقليدية للتاريخ كسرد موضوعي يتحرك نحو التقدم أو الحقيقة العالمية. على سبيل المثال، يزعم ليوتار أن التاريخ الحديث يؤدي دائمًا إلى التقدم و/أو أن الحقيقة العالمية هي مجرد سرد ذاتي. على سبيل المثال، في سياق التاريخ الإندونيسي في عام ١٩٤٥، يقال إن كل المجموعات تقريبًا اتحدت لبناء رواية الوحدة الإندونيسية. في هذه الأثناء، من ناحية أخرى، لا يتم أخذ الروايات الصغيرة في الاعتبار، مثل الانقسامات الجماعية ووجود مجموعات تدعم أنظمة الدولة الأخرى. على سبيل المثال، لا يزال DI/TII هو نفس السرد لتاريخ الاستقلال الإندونيسي.

وهذا ما فعله فوكو أيضًا. وقد كتب في العديد من كتبه التي تناقش هياكل السلطة في المعرفة أن لها سردًا مشابهًا. وبناءً على نظرية المعرفة التي اقترحها، فإنه يرى أن السرد التاريخي هو نتاج الجدلية بين القوة والمعرفة. ويبدو هايدن وايت، في نفس المشهد، أكثر ميلاً إلى مناقشة التأريخ ما بعد الحداثي. ويرى أن التأريخ (الكتابة التاريخية) هو في الأساس بناء سردي متأثر بالأدوات البلاغية كبنية. لذلك، بالنسبة للكتاب الذين يناقشون ما بعد الحداثة، فإنهم يميلون إلى النظر إلى التاريخ باعتباره غير قابل للتفسير من خلال هياكل خطية. يتأثر التاريخ بالعديد من العناصر التي تؤثر على تعقيده، مثل السياق الاجتماعي، والثقافة، والأيديولوجية، والمساحات غير المرئية في بنية السلطة.

ومن خلال فهم حقيقة أن التاريخ هو صراع على السلطة، وليس خطيًا وليس له قيمة عالمية، ظهرت دراسات براجماتية تناقش العلاقة بين الخيال والتاريخ. النظرية

المستخدمة في هذا البحث هي النظرية التي كتبتها ليندا هاتشون. التأريخ ما وراء الخيال ، وفقًا لهوتشون، هو جهاز لسرد التاريخ يستخدم نهجًا مشتركًا بين التاريخ والخيال. وفي الشكل المكتوب، يمكن رؤية هذا المزيج من خلال الطريقة التي يكشف بها التاريخ عن الطبيعة البناءة والذاتية. إن غرض السرد التاريخي، كما هو مدعوم بروح النموذج ما بعد الحداثي، هو تعليم القراء كيفية الانخراط في تقنيات الخيال ما وراء الخيال . وهكذا، يستطيع القراء أن ينظروا إلى التاريخ بشكل نقدي باعتباره نتاجًا للثقافة والخطاب.

وبناءً على ذلك، فإن التأريخ ما وراء الخيال ، وفقًا لهوتشيون، يجمع بين عنصرين، هما التأريخ (كتابة ودراسة التاريخ) والخيال ما وراء الخيال (الخيال الذي يدرك مكانته باعتباره خيالًا). إن السمة الرئيسية للتأريخ ما وراء الخيال ، مثل تقنية ما وراء الخيال نفسها، هي أنها تتسم بطابع واعٍ وتأملي تجاه كل رواية تاريخية أو خيال تاريخي في حد ذاته. لذلك، بالنسبة لهتشيون، فإن التاريخ البنّاء والذاتي يتمتع بالخصائص التالية: ١) التاريخ ذاتي ويتأثر بالمنظور والتحيز، ٢) يحتوي التاريخ على عناصر خيالية تستخدم أسلوب اختيار الحقائق وتفسير الحقائق والسرد التاريخي، ٣) يعارض التأريخ ما وراء الخيال دائمًا سلطة التاريخ التقليدي، ٤) يدمج الخيال والحقيقة، ويمكن أن يكون في شكل شخصيات وإعدادات وشخصيات تاريخية يتم سردها من خلال الخيال.

البحث الذي يستخدم البيانات الوصفية.(طرق البحث الأدبي، بدون تاريخ)يهدف المنهج النوعي إلى الكشف عن المعلومات النوعية في شكل بيانات وصفية عن طريق فحص البيانات تحليليا وتفسيريا.(حسن وآخرون، بدون تاريخ)

في هذه الأثناء، بالنسبة لنوع البحث، يستخدم المؤلف هذه المرة نوعًا وصفيًا نوعيًا. إن الأساس لتطبيق هذا النوع من البحث سوف يستخدم بعد ذلك أسلوب مراجعة المحتوى وسيتم التعبير عنه من خلال التفسيرات المبنية على الدراسة النظرية أعلاه. الهدف النهائي هو العثور على الرسالة والمعنى الذي يريد بناء القصة في هذه الرواية أن ينقله من خلال بنية الصراع الموجودة في هذه الرواية.(طرق البحث الأدبي، بدون تاريخ)

سيقوم المؤلف بجمع هذه المعاني باستخدام تقنيات الملاحظة. المعاني المتنوعة المنتشرة في النص من أجل الحصول على استنتاجات من وصف المشكلة أعلاه، سيقوم المؤلف بعد ذلك بجمعها في سلسلة من البيانات لاختبار الفرضية الأولية. في السلسلة المنهجية، سيطبق المؤلف إجراءات البحث التالية: (١) قراءة الأعمال الأدبية باستخدام تقنيات الملاحظة (٢) جمع النتائج التي تم الحصول عليها وربطها بالنظرية التي تم اقتراحها (٣) تحديد نتائج الملاحظات من خلال تحديد نوع فئة المشكلة التي تحدث في الشخصية المسماة ناوكو (٤) استخلاص الاستنتاجات من نتائج البحث

الفصل الثالث

منهجية البحث

أ. أنواع البحث

في هذه الدراسة، المنهج الذي سيتم استخدامه هو البحث النوعي. في هذا النهج، سوف يستخدم الباحثون مجموعات البيانات المستخدمة في تقليص البيانات ومعالجتها وصفيًا. علاوة على ذلك، بعد الحصول على اختزال البيانات المعالجة، يتم استخدام هذا النهج لاستخدام الطبيعة الوصفية لبيانات البحث.(حسن وآخرون، بدون تاريخ)يهدف المنهج النوعي إلى الكشف عن المعلومات النوعية في شكل بيانات وصفية عن طريق فحص البيانات تحليليا وتفسيريا.(طرق البحث الأدبي، بدون تاريخ)

. هناك اعتباران فيما يتعلق بتحديد نهج البحث النوعي. أولاً، يتطلب هذا البحث قراءة متعمقة لمصادر البيانات. ثانياً: وفقاً لاحتياجات البحث من البيانات في شكل قصص سردية.

إن الأساس لتطبيق هذا النوع من البحث سوف يستخدم بعد ذلك أسلوب مراجعة المحتوى وسيتم التعبير عنه من خلال التفسيرات المبنية على الدراسة النظرية أعلاه. الهدف النهائي هو العثور على الرسالة والمعنى الذي يريد بناء القصة في هذه الرواية أن ينقله من خلال بنية الصراع الموجودة في هذه الرواية.

التوجه النظري المستخدم في هذا البحث هو نظرية السرد والتأريخ ما وراء الخيال . تعد ما وراء الخيال دراسة للأعمال الأدبية تركز على استراتيجيات سرد القصص، في حين يتم استخدام التأريخ كمزيج من ما وراء الخيال يعتمد على نظرية ليندا هتشيون. بالإضافة إلى ذلك، لتشريح وإيجاد استراتيجيات الما وراء الخيال ، يستخدم الباحثون أجهزة إشارة من النظرية البراجماتية، وخاصةً الخطاب إشارة .(واجيران، بدون تاريخ)

سيتم مراجعة دراسة خطاب إشارة المستخدمة لتشريح استراتيجيات ما وراء الخيال ا بعد جمع البيانات وتحليلها لمعرفة شكل ما وراء الخيال ا الموجود كما هو الحال في ملخص الأساس النظري الذي تم تجميعه. وفي فصل المناقشة والاستنتاج، سيتم شرح نتائج هذا الترتيب بناءً على التفسير والسرد الوصفي.

ب. البيانات ومصادر البيانات

وتتمثل البيانات التي تركز عليها هذه الدراسة في السرد القصصي والحوار بين الشخصيات التي تظهر شخصياتها كاستراتيجيات سردية ميتافيزيقية. أما المحور الثاني من البيانات في هذه الدراسة فهو على شكل سرديات وحوارات ومونولوجات تشرح الخطاب الديكسي في السرد التاريخي ما وراء الخيال في رواية بيروت ٧٥، ومصدر البيانات المستخدم في هذه الدراسة هو رواية بيروت ٧٥ لغادة السمان.

ج. جمع البيانات

تم جمع البيانات في هذه الدراسة باستخدام تقنيات التوثيق. يتم استخدام هذه التقنية لأن مصدر البيانات لهذا البحث هو وثيقة على شكل رواية. هناك ثلاث مراحل لجمع البيانات في هذه الدراسة. أولاً، قام الباحث كأداة رئيسية بقراءة رواية بيروت ٧٥ بعناية وركز على الإشكاليات التي أثارتها محور البحث. ثانياً، يتم بعد ذلك تجميع البيانات التي تم جمعها وفقًا لتركيز البحث. ثالثا، يتم بعد ذلك تفسير البيانات المناسبة وفقا لتركيز البحث.

د. أدوات البحث

الأدوات الداعمة لهذا البحث هي جدول إرشادي لنتائج تسجيل البيانات ونتائج تحليل البيانات والتي يتم عرضها على النحو التالي.

الجدول ٣,١ فحص البيانات الأولية

نمرة	صفحة	البيانات	التفسير الأولي

بعد الحصول على البيانات الأولية، تم إجراء تفسير للحصول على جوهر الشكل ما وراء الخيال الوارد في رواية بيروت ٧٥. تم استخدام التفسير الأولي للشكل ما وراء الخيال للاتصال باستراتيجية ما وراء الخيال التي شوهدت بناءً على نوع الخطاب إشارة .

الجدول ٣,٢ تفسير بيانات الشكل ما وراء الخيال

نمرة	البيانات	الصوت	التركيز	انواع الإشارة

وبعد الحصول على البيانات من المحور الأول للبحث الأول انتقل البحث إلى المحور الثاني. يصف هذا القسم شكل التأريخ ما وراء الخيال في رواية بيروت ٧٥.

هـ. تقنيت تحليل البيانات

يتم استخدام تحليل البيانات هذا بعد اكتمال جمع البيانات. في هذه الدراسة، تم تحليل البيانات بناءً على ثلاثة تدفقات، وهي (١) اختزال البيانات، (٢) عرض البيانات، و(٣) استخلاص النتائج.(مايلز وهوبرمان، ١٩٩٤)يتم وصف التدفقات الثلاثة على النحو التالي.

و. تقليل البيانات

المرحلة الأولى لتحليل البيانات في البحث العلمي هي اختزال البيانات. لقد تمت قراءة البيانات المجمعة بعناية وبشكل متكرر للعثور على البيانات التي تحتوي على محور هذا البحث، ألا وهو الخيال ما وراء الخيال وشكل التأريخ ما وراء الخيال . إذا تم العثور على بيانات جديدة، فسيتم إعادة إدخالها في نتائج البحث.

ز. عرض البيانات

المرحلة الثانية من هذا البحث هي عرض البيانات. يتم تجميع البيانات حسب التركيز وإدخالها في جدول تحليل البيانات. ومن ثم يتم عرض البيانات المجمعة كنتائج للبحث. سيتم تقسيم عرض البيانات في هذه الدراسة على ما وراء الخيال ا والتركيز الثاني على ديكسي الخطاب وخصائص التأريخ ما وراء الخيال .

ح. استخلاص الاستنتاجات

المرحلة الثالثة من هذا البحث هي استخلاص النتائج. استخلاص الاستنتاجات بناءً على نتائج تحليل البيانات التي تم إجراؤها. وقد تم التوصل إلى الاستنتاجات باعتبارها النتيجة النهائية للمحورين اللذين تناولهما هذا البحث.

الفصل الرابع

عرض البينات و تحليلها

أ. الأشكال ما وراء الخيال في بيروت ٧٥

يستند تحليل غادة السمان للرواية ما وراء الخيال ة في رواية "بيروت ٧٥" إلى أفكار أندريا ماكراي الرئيسية، وتحديدًا الرواية ما وراء الخيال سة، التي تُظهر الإشارة كأداة أساسية فيها. في كتابه "الإشارة الخطابية في الرواية ما وراء الخيال سة: لغة السرد ما وراء الخيال ، والتجاوز، والتفكيك السردي"، يجادل ماكراي بأن الرواية ما وراء الخيال ية أداة سردية لبناء حدود فاصلة بين الواقع والخيال. الأداة السردية المستخدمة في هذا التحليل هي الإشارة الخطابية، التي تنقسم إلى قسمين: المستالبسيس والفك السرد. ولدراسة أدوات ميتاقصية أخرى، تستخدم المؤلفة أيضًا نظرية جيرار جينيه في علم السرد، وتحديدًا الصوت والتركيز، كأداة لدراسة موقع الراوي في رواية "بيروت ٧٥". تُستخدم الإشارة الخطابية لدراسة الأشكال ما وراء الخيال ية، بينما تُستخدم نظرية جينيه لدراسة الراوي، أي مستخدم هذه الأشكال.

الجدول ١ الأشكال ما وراء الخيال في الرواية بيروت ٧٥

نمرة	البيانات	الصوت	التركيز	الإشارة الخطابية
١.	و كل ما في ذالك الشارع الدمشقي ينزف عرقا. و يلهث (ص. ١)	غير متجانس	التركيز الصفري	الوعي الميتاليبسي
٢	و مرت بباب الكراج حلوة الصغيرة. و خيّل الي فرحان خدّيها توهجا لسماع اسم	مضاد للتجانس	التركيز الداخلي	لوعي الميتاليبسيس على المستوى السردي و السرد البديل

	بيروت, ام تراه الحر؟ . كلهنّ و كلهم يحلم بيروت (ص.١)			
٣	تراه أضاعها؟للمرة العشرين يتحسسها في جيبه. يتذكر فجأة انه نسي احضار ساعة المنبه معه. و نسي إقفال خزناته. هل نسي ام لا؟ لا يدري (ص.٦)	متجانس	لتركيز الخارجي	وعي الميتاليبسيس على المستوى السردي
٤	السينما تفعل بها الشيء ذاته؟ دوما تتعاطف مع البطلة العاشقة، و حين تخرج من السينما تجد نفسها و هي تقلد حركتها و تسريحاتها . ما اشدو سامة الشاب الجالس الي جانبي ولكنه يبدو كئيبا بطريقة ما (ص.٨)	غير متجانس	لتركيز الخارجي	وعي الميتاليبسيس الحركة
٥	(كاني في مهرجان ستقدم فيه ذبيحة بشرية قربانا لرب شرير. أنا؟) تقول ياسمينة بابتهاج: إنه عيد الصليب، ما أجمل ذالك ! (ص.٩)	متجانس	التركيز الداخلي	الوعي الميتاليبسيس على المستوى خارج السردي
٦	طعان ... غرق كل في صمته.. كل منهم كوكب وحيد معزول ولكنهم يدورون في فلك واحد ... عيونهم جميعاً متعلقة بتلك الغابة الحجرية المضيئة	غير متجانس	التركيز الصفري	لغاء السرد

	المتدة أمام عيونهم المسماة بيروت .. وكل منهم يتأملها بعين مختلفة .. لم تكن هنالك بيروت واحدة ... كانت هنالك هـ بيروتات . ... السائق وحده بدا لا مبالياً وحيادياً مثل ملك الموت (ص.١٢)			
٧	واحست بأنهما يعيشان أسطورة الخلق الأولى ، والبخت الصغير صدفة لولوية اللون . . (ص.١٤)		التركيز الداخلي	السرد البديل
٨	سعل بشدة و ا حس بان مفاصله ضعيفة لن تقوي علي حمله , لكنه حين فكر (با لمصباح السحر) وجد في نفسه قوة لم يكن يحلم بها ... انه يمتلئ قوة و توقد ا وشوقا الي القائة, و يسارع الي البحر (ص. ٢٥)		التركيز الصفري	السرد البديل
٩	ثلاثون عاماً وهو يخرج إلى الصيد ، كل ليلة .. كل ليلة دو نما انقطاع ثلاثون عاماً وهو يحلم بأن المصباح سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق في شباكه ... سيكون عتيقاً و صدئاً لكنه سيعرفه .. سيدعكه ثلاث مرات	مضاد للتجانس	التركيز الصفري	السرد البديل و لوعي الميتالييسيس على المستوى خارج الخيال

	فينتصب جني المصباح عموداً من دخان ، مهيباً كالليل ، ثم يركع بين يديه ويقول له : شبيك لبيك عبدك بين يديك ! .. وسيطلب أمنياته الصغيرة كلها : بيت نظيف . دخل معقول . رزق يكفي الأولاد ونفقات علاج رئته المصدورة ... سيتأمل الجني بحسد ... سيسأله من هو . وإذا وجد الجرأة في نفسه ، فسيسأل الجني عن أسمه ... سيسأله : (لماذا تقدر على تحقيق كل شيء وأنا لا أقدر ؟. ثلاثون عاماً وهو يزداد تقزماً ، ومصاعب الحياة تجلده			
١٠	كأنها تدربت على ذلك أعواماً . انها تتقن ارتشافي كجارية تدربت طويلاً في قصور السلاطين الأمويين . ربما كان ذلك في دمها ! ربما كانت النساء الدمشقيات ، كما يشاع عنهن ، يتوارثن تلك المعرفة في دمهن ، أماً بعد أم ! معرفة الاستمتاع بالرجل وامتاعه . لا أظنني سأتخلى عنها نهائياً . سأسلمها موقتاً لنيشان ، وسأتجنبها في فترة زواجي الأولى	غير متجانس	التركيز الخارجي	إلغاء السرد السرد البديل

	تحاشياً للفضائح ، لكنني سأعود اليها .(ص.٧٤)			

انطلاقاً من نتائج جمع البيانات، يحدد المؤلف كلا العنصرين في الجدول أدناه. وسيُستخدم هذا الجدول لاحقاً كتفسير لشكل ما وراء الخيال ا في كتاب غادة السمان، ضمن فعاليات بيروت ٧٥.

يظهر النموذج بالفعل في قسم البيانات رقم ١، الصفحة ١ من بداية رواية بيروت ٧٥ الإشارة الخطابية كخاصية من خصائص ما وراء الخيال وصفها أندريا ماكراي، هي الوعي الميتاليبسيس . يتخذ الراوي، الذي يصف دمشق بأنها موطن شخصية تُدعى فرناه، موقع الراوي العليم بكل شيء (التركيز الصفري). يبني الراوي السرد كما لو أن "القارئ" و"الشخصية" على دراية بجو دمشق الذي خلقه المؤلف. يرى ماكراي أن هذا يُسمى " على المستوى السردي" بوصفها إشارة الخطابية تفصل بين وجود الراوي والعالم الروائي، بحيث يُدعى القارئ إلى إدراك أن ما يقرأه هو عمل روائي، بينما يُظهر الراوي على أنه المتحدث. وبذلك، يستطيع الراوي الربط بين أجواء دمشق والعالم الذي يملكه القارئ في عالم القصة (المستوى السردي).

وكل ما في ذالك الشارع الدمشقي ينزف عرقا. و يلهث (ص. ١)

تُفسّر كلمة "*وكل ما*" وظيفة الإشارة (Deixis) في الإشارة إلى عالم دمشق في رواية بيروت ٧٥. وباعتباره الراوي في موقعه الصفري، يبدو أنه الشخصية الأكثر فهمًا لأجواء دمشق. لذا، تربط الراوي والقارئ صلةٌ فيما يتعلق بصورة الشمس الحارقة وحرارة دمشق. ويُعيد الراوي استخدام نمط الاستراتيجيات المتكررة باستخدام الوعي الميتالبسيس (Metalepsis Awareness)، كما هو

موضح في البيانات أعلاه. وقد رصد المؤلف هذا النمط على الأقل في الصفحات ١ و٢ و٣ و٥. وعلى عكس الجزء الأول، في البيانات رقم ٢ و٥، لا يعمل الراوي

كشخصية عليمة بكل شيء، بل كشخصية تُدرك منظور الشخصية التي تعرف أكثر عن عالم بيروت ٧٥.

و مرت بباب الكراج حلوة الصغيرة. و خيّل الي فرحان خدّيها توهجا لسماع اسم بيروت, ام تراه الحر؟ . كلهنّ و كلهم يحلم بيروت (ص.١)

القصة التي وُصفت في البداية وكأن الراوي هو من يمسك بزمامها، انتقلت إلى الشخصية. لم يعد الراوي هو من يحمل القصة، بل في الجزء الثاني، شخصية تُدعى فرح هي الراوية. الراوي العليم الذي كان في الجزء الأول استُبدل بشخصية، وهذه سمة أخرى من سمات ما وراء السرد. في الجزء الثاني، تروي فرح، بصفتها الراوية، روايتها الخاصة عن بيروت. لذلك، يُدعى القارئ للمشاركة في إدراك أن فرح هي أيضًا إحدى الراويات في قصة بيروت. بعبارة أخرى، يُقدّم صوت هذه القصة من قِبل الراوي كما لو كان هو الشخصية الرئيسية، كما لو أن الراوية هي فرح. يُطلق على هذا الوضع الصوتي، وفقًا لمصطلحات جينيه، اسم "مضاد للتجانس"، وهو وضع الصوت الذي يؤدي فيه الراوي وظيفة الشخصية الرئيسية. وبالمثل، في الجزء الخامس، ياسمينة، وهي شخصية أخرى في هذه الرواية.

(كاني في مهرجان ستقدم فيه ذبيحة بشرية قربانا لرب شرير. أنا؟) تقول ياسمينة بابتهاج: إنه عيد الصليب، ما أجمل ذالك ! (ص.٩)

وصلت ياسمينة للتو إلى حدود بيروت. عندما توقفت السيارة التي كانت تستقلها، استقبلتها الألعاب النارية في سماء بيروت. وبعد لحظات، أدركت أنه عيد الصليب. تدور أحداث القصة، التي نسجها الراوي العليم في الجزء الأول، حول ياسمينة، إحدى المسافرات المتجهات إلى بيروت لتحقيق حلم. عند وصولها إلى بيروت، تروي ياسمينة روايتها الخاصة عن بيروت. فهي ترى بيروت وتصفها من منظور ياسمينة منجيجار ميمبي، الشخصية الرئيسية في القصة. تعبر ياسمينة، بصفتها الراوية، عن سرد من خارج القصة الرئيسية. صوت ياسمينة، وفقًا لنظرية جينيه، هو صوت سردي متجانس، أي صوت يُشير إلى أن

الراوية والشخصية الرئيسية هما نفس الشخص. مع ذلك، فإن كلًا من فرح وياسمينة تتبعان التركيز الداخلي، حيث ينبع سرد القصة من داخل الشخصية نفسها.

على عكس الجزء (٣)، يركز هذا الجزء من القصة على البداية، عندما غادرت فرح للتو إلى بيروت. ركبت فرح السيارة، وبعد انطلاقها، شعرت وكأنها تركت شيئًا ما في المنزل، شيئًا جعلها تشعر بالضياع. في الجزء (٢)، روت فرح قصتها بنفسها، بينما في الجزء (٣)، كانت مجرد شخصية يرويها الراوي.

تراه أضاعها؟للمرة العشرين يتحسسها في جيبه. يتذكر فجأة انه نسي احضار ساعة المنبه معه. و نسي إقفال خزناته. هل نسي ام لا؟ لا يدري (ص.٦)

تُعدّ هذه الجملة الافتتاحية مهمة لاحتوائها على عبارة "تراه". وهذا يُمثّل مقاطعة مباشرة من السرد إلى القارئ. يبدو أن الراوي يطرح سؤالاً مباشراً، ويُشرك القارئ في عملية بناء المعنى، مُولّداً وعياً سردياً. يبدو الراوي جزءاً من القصة، لكنه ليس الشخص الذي يُمكنه إخبار فرح. لذلك، يُشرك الراوي القارئ في التساؤل عمّا تبحث عنه فرح تحديداً، أو من أين تنبع مشاعر الفقد لديها. في نظرية جينيه، يُطلق على هذا اسم "التركيز الخارجي"، وهو موقف الراوي الذي لا يُقاطع أفكار الشخصية، رغم كونه جزءاً من القصة (السرد المتجانس).

بحسب ماكراي، يُعدّ هذا شكلاً من أشكال الانعكاس السردي، لأنّ السرد لا ينقل الأحداث بشكل خطي، بل يُشكّك في معناها وإدراكها، مُشاركاً القارئ في ذلك. ثانياً، جملة "هل نسي أم لا؟ لم يكن يعلم". هناك غموض معرفي، فالشخصية لا تُدرك واقعها الداخلي. هذا يجعل الواقع الخيالي يبدو غير مستقر. يُولّد هذا تشويهاً وجودياً لأنّ السرد يشكّك في الواقع النفسي للشخصية، فالأمر غير واضح بين الصواب والخطأ. بناءً على هذا النوع من التكوين، يُمكن ملاحظة في قسم "الخيال"، من خلال الراوي، أنّه يُحاول الانخراط في الخطاب السردي المشيّد بدعوة القارئ إلى إدراك أنّ نوع النص الذي يقرأه هو خيال.

من بين أشكال الإشارة الخطابية الأخرى، إلى جانب التجاوز في البيانات المذكورة أعلاه، التفكيك السردي في صورة لسرد البديل والإلغاء السردي. اللإلغاء السردي هو حالة يجعل فيها الراوي القصة غامضة، داعياً القارئ إلى التخمين والشعور بما يحدث فيها. يظهر لإلغاء السردي جليًا في المقطعين (٦) و(١٠). ففي المقطع (٦)، يُوصف طعان بأنه كان في نفس السيارة المتجهة إلى بيروت مع فرح وياسمينة. طعان عالمٌ مُطاردٌ من قبيلته، إذ يُنظر إلى كونه عالما في هذه الرواية على

أنه إهانةٌ لقبيلته. وبينما كان في السيارة، وُصفت أفكار طعان بأنها مضطربة، على الرغم من أن الراوي يصفها بغموض.

طعان ... غرق كل في صمته.. كل منهم كوكب وحيد معزول ولكنهم يدورون في فلك واحد ... عيونهم جميعاً متعلقة بتلك الغابة الحجرية المضيئة الممتدة أمام عيونهم المسماة بيروت .. وكل منهم يتأملها بعين مختلفة .. لم تكن هنالك بيروت واحدة ... كانت هنالك هـ بيروتات . ... السائق وحده بدا لا مبالياً وحيادياً مثل ملك الموت (ص.١٢)

في هذه الفقرة، يصف الراوي الموقف داخل السيارة، حيث لا يعرف الركاب بعضهم بعضًا. الراوي ليس جزءًا من القصة؛ فهو يرويها من خارجها (سرد غير متجانس). ورغم أن الراوي يُصوّر نفسه على أنه عليم بكل شيء (لتركيز النووي)، إلا أنه يُشرك القارئ في حالة من عدم اليقين، مما يسمح له برؤية ما يدور في أذهان جميع الركاب، بمن فيهم طعان. لا يُقدّم الراوي شرحًا مُفصّلًا، ولا يبقى القارئ في حيرة من أمره بشأن الرسالة المقصودة من القصة. ووفقًا لماكراي، فإن الإشارة الخطابية، بوصفه إلغاء السرد، يعمل بهذه الطريقة. فهو يضع الراوي والقارئ في حالة من عدم اليقين والغموض. وفي سياق هذه الفقرة، يتجلى هذا الغموض في صورة بيروت.

وينطبق الأمر نفسه على المقطع (١٠). يُصوّر الراوي نفسه خارج القصة (سرد غير متجانس) ويسمح للشخصيات بالمضي قدمًا دون انقطاع (تركيز خارجي). هذه القصة تدور حول ياسمينة. في بيروت، تصبح ياسمينة، التي تحلم بالحرية، عشيقة نمر،

السياسي الثري. في الجزء (١٠)، يروي الراوي يأس ياسمينة من استغلال نمر لها والاضطراب الذي يعتريها.

كأنها تدربت على ذلك أعواماً . انها تتقن ارتشافي كجارية تدربت طويلاً في قصور السلاطين الأمويين . ربما كان ذلك في دمها ! ربما كانت النساء الدمشقيات ، كما يشاع عنهن ، يتوارثن تلك المعرفة في دمهن ، أماً بعد أم ! معرفة الاستمتاع بالرجل وامتاعه . لا أظنني سأتخلى عنها نهائياً . سأسلمها موقتاً لنيشان ، وسأتجنبها في فترة زواجي الأولى تحاشياً للفضائح ، لكنني سأعود اليها .(ص.٧٤)

يُقدّم الراوي عالمًا آخر، عالمًا يختلف تمامًا عن سياق السرد الرئيسي. تُقارن صورة بيروت بقصر السلطان الأموي. يدعو الراوي القارئ إلى تخيّل صورة بيروت والقصر معًا (السرد البديل)، لكن هذا الوضع غامض. لا يُفصّل الراوي نواياه، تاركًا التأويل للقارئ. في رواية ماكراي، يستخدم قسم الخطاب (١٠) عنصرين من عناصرالعدمالسرد,الغاء السردوالسرد البديل

يتكرر نمط التناوب هذا في القسمين (٧) و(١١). في القسم (٧)، تصف الراوية، ياسمينة، نفسها بأنها الراوية (التركيز الداخلي) كما لو كانت تعيش في أسطورة الخلق الأول. يُطلب من القارئ تخيّل معنى الخلق الأول، كما لو كانت تُشير (التناص) إلى جزء آخر من العالم ليس جزءًا من بيروت ٧٥.

واحست بأنهما يعيشان أسطورة الخلق الأولى ، والبخت الصغير صدفة لولوية اللون . . (ص.١٤)

وبالمثل، في الجزء (١١) الذي يروي قصة شخصية أخرى تُدعى أبو مصطفى السماك. تُوصف هذه الشخصية بأنها صياد فقير يحلم بالثراء من خلال العثور على مصباح سحري. الراوي هو من يُدخل قصة المصباح السحري إلى عالم بيروت ٧٥، انطلاقًا من موقعه كعالم بكل شيء عن شخصية أبو مصطفى السماك.

سعل بشدة و ا حس بان مفاصله ضعيفة لن تقوي علي حمله , لكنه حين فكر (با لمصباح السحر) وجد في نفسه قوة لم يكن يحلم بها ... انه يمتلئ قوة و توقد ا وشوقا الي القائة, و يسارع الي البحر (ص. ٢٥)

يبدو الراوي وكأنه الشخصية الرئيسية في القصة (مضاد للتجانس) الذي يروي وصية أبي السماك. يدعو الراوي القارئ إلى تخيّل قصة أخرى، وهي قصة المصباح السحري والجنيّ الكامن فيه. وهذا ما يسميه ماكراي "مضاد للتجانس" و"الاستعارة الواعية" و الوعي الميتاليبسيس على المستوى خارج الخيال.

يتميز الشكل ما وراء الخيال ي في "بيروت ٧٥"، استنادًا إلى النظرية المذكورة في الفصل السابق، بالخصائص التالية: (١) وجود شخصية سردية واعية بذاتها، ذات خصائص نصية تدعو القارئ إلى التفاعل، (٢) رفضه لسلامة الخيال في الأدب، (٣) استخدامه لأساليب التناص التي تشير إلى أعمال أخرى لإثبات طبيعته الخيالية وربطه بأعمال خيالية أخرى، (٤) طمسه للحدود الفاصلة بين الواقع والخيال. وبناءً على هذه الخصائص، سيصف المؤلف في هذا الفصل مدى ملاءمة هذه الخصائص بحيث يمكن القول إن هذا العمل يستخدم أدوات ما وراء الخيال في طريقة بناء قصته.

في الصفحة الأولى من القسم الأول، تتجلى هذه الخصائص بوضوح في السرد الذي يُبنيه الراوي من خلال منظور خارجي. يظهر هذا الشكل عندما يقف الراوي خارج عالم الشخصية ويعلق بوعي على تحركاتها. يرى ماكراي أن هذا يُسمى "الاستعارة الواعية" كإشارة خطابية، حيث يفصل بين وجود الراوي والعالم الروائي، مما يدعو القارئ إلى إدراك أن ما يقرأه هو عمل روائي، بينما يظهر الراوي كمتحدث.

تراه أضاعها؟للمرة العشرين يتحسسها في جيبه. يتذكر فجأة انه نسي احضار ساعة المنبه معه. و نسي إقفال خزناته. هل نسي ام لا؟ لا يدري (ص ٦).

يروي الراوي قصة فرح، التي تستقل سيارة أجرة متجهة إلى بيروت. في منتصف الرحلة، ترى فرح طفلة تودع والدتها خارج السيارة. فتنتقل فرح بالقصة إلى ذكرياتها عن

وداعها لوالدها، الذي طلب منها الذهاب إلى بيروت سعيًا وراء النجاح، سائرةً على خطى ابن عمها نيشان. يُجسد هذا شكلًا آخر من أشكال الإشارة الخطابية، ألا وهو التفكيك السردي. تُكسر هذه المحاولة بنية القصة الخيالية الخطية، وتُتيح نقل ذاكرة الشخصية إلى سياق مختلف.

تكتسب هذه الجملة الافتتاحية أهمية خاصة لاحتوائها على عبارة "بحسب رأيك". يُمثل هذا مقاطعة مباشرة للسرد موجهة للقارئ. يبدو أن الراوي يطرح سؤالًا مباشرًا، ويُشرك القارئ في عملية بناء المعنى، مُولِّدًا وعيًا سرديًا. في نظرية ماكراي، يُعد هذا شكلًا من أشكال الانعكاس السردي، لأن السرد لا ينقل الأحداث بشكل خطي، بل يُشكك في معنى تلك الأحداث وإدراكها، مُشاركًا القارئ في ذلك. ثانيًا، تُثير جملة "هل نسي أم لا؟ لا يدري" غموضًا معرفيًا، فالشخصية غير مدركة لحقيقتها الداخلية. وهذا يجعل الواقع الخيالي يبدو غير مستقر، مما يُحدث تشويهًا وجوديًا، لأن السرد يشكك في الواقع النفسي لشخصياته، فالأمر غير واضح بين الصواب والخطأ. وبناءً على هذا النوع من التكوين، يمكن ملاحظة ذلك في قسم "الخيال"، حيث يحاول الراوي الانخراط في الخطاب السردي المنشأ من خلال دعوة القارئ إلى إدراك أن نوع النص الذي يقرأه هو خيال.

في الصفحة الثانية من القسم الأول. استنادًا إلى السمة التالية للرواية ما وراء الخيال ة، وهي رفضها لتماسك الصور في الأدب، وتشتيت انتباه القارئ عن الحبكة، التي غالبًا ما تتغير فجأة أثناء القراءة. يتضح هذا في الجزء الأول من قصة أبي مصطفى السماك. هذه الشخصية صياد كئيب يعتمد على البحر في رزقه. على الرغم من كآبته، فإن العالم الخيالي الذي نسجه أبو مصطفى في

ذهنه لا يقتصر على البحر فقط. فهو ينتمي إلى عائلة صيادين، ولديه تقاليد وثيقة الصلة بالخيال. على سبيل المثال، عندما يعتزم أبو مصطفى الذهاب إلى البحر، ينهض من فراشه، ويندرج الراوي ضمن فئة "عدم التركيز". يفسر موقع الراوي كعالم بكل شيء أن حماس أبو مصطفى للانطلاق يعود جزئيًا إلى خياله عن المصباح السحري.

سعل بشدة و ا حس بان مفاصله ضعيفة لن تقوي علي حمله , لكنه حين فكر (با لمصباح السحر) وجد في نفسه قوة لم يكن يحلم بها ... انه يمتلئ قوة و توقد ا وشوقا الي القائة, و يسارع الي البحر (الصفحة ٢٥)

جسد الشخصية ضعيف جسديًا، لكن فكرة "المصباح السحري" تمنحه قوة خارقة، وهو عنصر من عناصر ما وراء الخيال . يُمثل "المصباح السحري" رمزًا للخيال يتناقض مع حالة الجسد الهش. يُظهر هذا التناقض والتداخل بين الواقع والعالم الخيالي. السمة الثانية لميتاقص هي أنها تُثير اضطرابًا في وعي القارئ في منتصف القصة. يأتي هذا الاضطراب في هذا الجزء من "المصباح السحري". المصباح السحري رمزٌ يُشير إلى حكاية شعبية عربية وفارسية، عن شاب يُدعى علاء الدين يمتلك مصباحًا بداخله جنيٌّ قادر على تحقيق جميع أمنياته.

وهكذا، في هذا القسم، يمكن رؤية بيروت ٧٥ وهي ترفض سلامة قصة أبو مصطفى في العالم الحقيقي، ولكنها تضيف أيضًا وضعًا وجوديًا آخر، وهو عالم الجن الذي يظهر في عالم أبو مصطفى. تُعدّ قصة الجني والمصباح السحري عنصرًا خياليًا يتغلغل في العالم الواقعي للشخصية. ويُقدّم سعي الشخصية إلى واقع بديل من خلال هذا الخيال طبقة سردية متعددة الطبقات بين العالم الواقعي والخيال. وكتوضيح إضافي، تُصنّف هذه القصة، في شكل خطاب أندريا ماكراي، ضمن فئة "استعارة الخطاب"، وتحديدًا "استعارة الوعي واستعارة الحركة".

السمة الثالثة هي أن ما وراء الخيال غالبًا ما يستخدم أساليب التناص، مستشهدًا بأعمال أخرى لإثبات طبيعته الخيالية. ففي القسم السابق، على سبيل المثال، يشير التناص إلى مصباح الجني كإشارة إلى حكاية خرافية عربية فارسية. كذلك، في الصفحة الأولى من القسم الأول، يشير هذا العمل إلى قصيدة الجحيم لدانتي.

ووجد نفسه لا يدري لماذا يردد كلمات دانتي المكتوبة علي باب ا لجحيم: يا من تدخل الي هناُ تخلَّ عن كل امل!.... (صفحة ١٢)

ومن الواضح أن هذا التناص يستهدف بشكل مباشر أعمال دانتي. فرغم أن موقع الراوي هنا يترك الأمر برمته للقارئ، دون أن يضعه السرد في موقع العليم بكل شيء، إلا أن هذا الموقع يُصنف في علم السرد ضمن "التركيز الخارجي". وهو موقع يروي فيه الراوي القصة فقط دون أن يكون منخرطًا فيها بعمق. ضمنيًا، هناك وعي سردي من خلال اقتباسات الأدب الكلاسيكي (دانتي) التي تقدمها الشخصيات – وهي علامة على أن السرد على دراية بتقاليد نصية أخرى. ويتجاوز الاقتباس من دانتي (الكوميديا الإلهية: الجحيم) بوضوح الحدود بين عالم ياسمينة/فرح السردي وعالم الأدب الغربي الكلاسيكي، وهو ما يُشار إليه في "الخطاب الإشاري" بفئة "الاستعارة الواعية". ويُغير هذا الموقع الوضع الأنطولوجي لياسمينة وفرح، اللتين كانتا في طريقهما إلى بيروت ورأتا لافتة تحمل كلمات دانتي، في محاولة لتفسير التفاعل بين الثقافتين الفرنسية اللبنانية.

في القسم التالي، تتمثل السمة الأخيرة للرواية ما وراء الخيال ة في طمس الحدود بين الواقع والخيال. ويتحقق هذا الطمس من خلال التشكيك في المفاهيم الراسخة للواقع، بشكل مباشر وغير مباشر. وفي سياق رواية "بيروت ٧٥"، لا تقتصر هذه السمة على الفقرات المذكورة سابقًا فحسب، بل تظهر أيضًا في الجزء من قصة أبي مستوفا حين يدخل في صراعه الداخلي، حيث يتلاعب الراوي بالواقع مستخدمًا التركيز الداخلي. وتُبنى حكايات وأساطير الرحالة البحريين، كالأوديسة اليونانية والسندباد الفارسي، عندما يرى أبو مستوفا امتداد المحيط الشاسع أمامه.

كتابة قصيدة (ها انا في بحر الاوديسة وسندباد ... بحر القراصنة والاساطير الاتلنتيد ... ... وبقية المدن المسحورة المدفونة في الاعماق وصناديق المرجان والذهب واللآليء ، ذات الاقفال الصدئة ، ... المستقرة منذ عصور سحيقة في قاع البحر ... بحر المراكب العتيقة من أوراق البردي ، بحر الفينيقيين ، بحر الدهشة والرغبة في الاكتشاف ، بحر كولومبوس ، بحر العالم القديم والجديد ، (صفحة ٣١)

إن استخدام مصطلحات مثل "الأوديسة ومحيط السندباد" و"أطلانتس" يرتقي بالسرد بوضوح إلى عالم الأساطير والخرافات. وهذا يدل على سرد يربط بشكل صريح بين

عالم الشخصيات الواقعي والعالم الخيالي والأسطوري. كما أن استخدام الأقواس والإشارات الصريحة إلى قصص أخرى (الأوديسة، السندباد) يُظهر وعي الراوي بوجود قصص أخرى ونصوص تُشكّل هذا السرد. وهذا يُبرز مستوى من التأمل الذاتي في السرد، حيث يُدرك الراوي نفسه ضمن شبكة من القصص والأساطير، مُشكّلاً خطاب "الاستعارة في التواصل والاستعارة في الوعي".

ب.الأشكال التاريخية ما وراء الخيال ية في بيروت ٧٥

يشير مصطلح "التأريخ ما وراء الخيال "، كما ورد في المقدمة، إلى نظرية ليندا هاتشيون في كتابيها "شعرية ما بعد الحداثة" (١٩٨٨) و"إعادة التفكير في التاريخ الأدبي" (٢٠٠٢). ويتسم هذا النوع من التأريخ بالخصائص التالية: ١) التاريخ ذاتي ويتأثر بالمنظور والتحيز؛ ٢) يحتوي التاريخ على عناصر خيالية تستخدم مناهج معينة؛ ٣) يتحدى التأريخ ما وراء الخيال سلطة التاريخ التقليدي؛ ٤) يدمج الخيال والواقع، وقد يتخذ ذلك شكل شخصيات وأماكن وأحداث تاريخية تُروى من خلال الخيال. يُعد التأريخ ما وراء الخيال شكلاً من أشكال التأريخ يجمع بين استراتيجيات ما وراء الخيال

انطلاقًا من هذا الوعي، تُشكّل الأحداث والحقائق والسرد التاريخي في رواية "بيروت ٧٥" ما وراء الخيال ، وشكلاً آخر من أشكال أحداث بيروت عام ١٩٧٥.

يُبيّن بحث كفاح حنا، بعنوان "انعكاسات الحقائق وانكساراتها: النسوية والقومية في أدب غادة السمان وسحر خليفة"، الطابع النبوي لرواية "بيروت ٧٥". إذ تتنبأ هذه الرواية بالأسباب الجذرية للحرب الأهلية اللبنانية في ١٣ أبريل/نيسان ١٩٧٦. وسيتمّ بعد ذلك شرح تقييم كفاح حنا بالتفصيل لما حدث خلال الحرب الأهلية اللبنانية، قبل دراسة رواية "بيروت ٧٥" كعملٍ من أعمال ما وراء الخيال .

نال لبنان استقلاله عام ١٩٤٣ بموجب مرسومٍ صادرٍ عن فرنسا. وقد تمّ التصديق على هذا الاستقلال بموجب بنود الميثاق الوطني، الذي نصّ على أن تُحكم السلطة في

لبنان على أساس الانتماء الديني. لذا، نصّ هذا الاتفاق على أن يكون رئيس لبنان مسيحيًا مارونيًا، ورئيس الوزراء مسلمًا سنيًا، ورئيس البرلمان مسلمًا شيعيًا. في البداية، اعتقدت فرنسا أن هذا الاتفاق سيُرسّخ هوية لبنانية جديدة موحدة مع بداية الاستقلال.

بعد سنوات، لم يعد هذا الاتفاق فعالًا كوسيلة لتقاسم السلطة، نظرًا لنمو عدد المسلمين بوتيرة أسرع بكثير من نمو أتباع الديانات الأخرى. ونتيجةً لذلك، أدّى هذا إلى تصاعد التوترات السياسية داخل المؤسسات الدينية في لبنان. في الوقت نفسه، لم يقتصر تأثير الاستعمار في الشرق الأوسط على لبنان.

في عام ١٩٧٠، أشعل الصراع الإسرائيلي مع الدول العربية شرارة المقاومة في فلسطين. آنذاك، كان لدى فلسطين مقاتلون من أجل الاستقلال ضمن منظمة التحرير الفلسطينية، وفي عام ١٩٧٠، شنّوا هجومًا على إسرائيل ردًا على عدوانها على لبنان. ونتيجةً لذلك، تصادمت التوترات بين الدولة والقومية مع الهويات الدينية. هذا الشرارة الأولى، بعد سنوات، تصاعدت إلى صراع طائفي، بلغ ذروته في الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٧٥.

إن السرد التاريخي المذكور أعلاه هو سرد شائع تضفي عليه السلطات التقليدية شرعية. يُنظر إلى الحرب الأهلية اللبنانية على أنها متجذرة في القومية والدين. نُشرت رواية غادة السمان في مارس/آذار ١٩٧٥، قبل أسابيع قليلة من اندلا ع الحرب الأهلية اللبنانية في ١٣ أبريل/نيسان ١٩٧٥

. وكما أشارت ليندا هاتشيون في كتابها "التأريخ ما وراء الخيال "، فإن غادة السمان لا ترى أن مصدر هذه الحرب هو القومية والدين.

توضح ليندا هاتشيون (١٩٨٨) أن التأريخ ما وراء الخيال هو استراتيجية سردية تُشكك في الروايات التاريخية، مع استمرارها في المشاركة في كتابة التاريخ نفسه. في رواية "بيروت ٧٥"، يظهر هذا في: إعادة البناء الاجتماعي لبيروت: بيروت في الرواية ليست

مدينة حقيقية بالمعنى الوثائقي، بل هي صورة رمزية للأمل والاستهلاك والدمار. تُصوَّر المدينة كشخصية حية ومدمرة، كما يتضح في الجملة:

«لم تستقبلهم بيروت بحفاوة، بل برحم بارد سامّ.» (ص ١٠) مفارقة التاريخ الوطني: تتحول شخصية أبو الملا الدينية إلى جزء من شبكة دعارة، مما يوحي بنقد للنخبة الدينية والسياسية الفاسدة والمتناقضة في لبنان. يعكس هذا سخرية من الرواية التاريخية الرسمية، التي تفترض أن الأخلاق الوطنية والتقدم مجرد أوهام. مزيج من الحقيقة والخيال: على الرغم من عدم تحديد تواريخ تاريخية معينة، تشير الرواية ضمنيًا إلى الوضع الحقيقي في لبنان في سبعينيات القرن الماضي: التوترات الطائفية، ونزوح المهاجرين من المناطق الداخلية إلى المدينة، والصراع الأيديولوجي بين الدين والحداثة. مع ذلك، تُعرض كل هذه الحقائق في قالب روائي مُصمّم بوعي ذاتي.

تُفكك الرواية التي تصوّر بيروت كمدينة الأحلام من خلال السخرية والتهكم، حيث تعاني الشخصيات من انحطاط أخلاقي ووجودي. هنا، تُقدّم رواية "بيروت ٧٥" تأملاً نقدياً في سرديات الحداثة العربية، ولا سيما خطاب التقدم الذي استغلته الدولة والنخبة الثقافية. يؤكد هاتشيون أن ما وراء الخيال التاريخية لا تمحو التاريخ، بل تُقرّ بأن التاريخ بناءٌ دوماً. في هذا السياق، تعمل رواية غادة السمان كـ"تاريخ بديل" يُسلّط الضوء على الجوانب المظلمة لحلم القومية في لبنان.

أولاً، لا تنتمي أيٌّ من الشخصيات التي ابتكرتها غادة السمان إلى فئةٍ أوسع. ففرح وياسمينة، على سبيل المثال، مجرد قرويتين من دمشق تحلمان بالحرية في بيروت، دون أن تُدركا حقيقة بيروت. إلا أن آمالهما تتبدد مع مرور الوقت، وتشهدان الفوضى. ففرح، مثلاً، ترى سكان بيروت يعتادون على دويّ قنابل الطائرات الإسرائيلية المحلّقة فوق رؤوسهم. في الوقت نفسه، ترى ياسمينة الحرية التي تنشدها تتلاشى بعد أن أصبحت عشيقة سياسي فاسد يُدعى نمر.

لم يبد علي الناس عب أو ضيق, بعضهم رفع بنظرهم الي السماء و بعضهم لم يكلف نفسه عناء ذالك. و انما ظل منصبا باهتمامه علي القراد, سأل فرح رجلا مقطوع الدراع, نصف متسول, نصف بائع. (شيكلتس): ماذا حدث؟. انها الطائرات الاسرائلية. تضرب؟. لا, لا ادري, يقولون انها تصدر اصواتا فقط. ... (انهم يخترقون جدار الصوت معلنين عن وجودهم العداواني المتحدي.. ولا احد ينتبه) (ص.١٨ و ص.٣٧)

في الصفحة (٣٧) أعلاه، تستخدم غادة السمان الواقع الظاهري للبنان في سبعينيات القرن الماضي. تتجلى هذه الصورة من خلال مرور الطائرات الحربية الإسرائيلية في سماء لبنان. وباستخدام هذه الصورة، تُوظّف غادة إسرائيل في الرواية وفي الوعي التاريخي للقارئ، على الرغم من أن هذا السرد لا يستند إلى السردية الكبرى "إسرائيل ضد العرب"، كما في الحرب الإسرائيلية العربية في لبنان عام ١٩٧٠. من خلال شخصية فرح، تهدف غادة إلى إثبات أن التاريخ مليء بالتحيزات، كما في نظرية ليندا هاتشيون. كما تُظهر غادة، من خلال فرح، وجود أشخاص مثل فرح يرون الحقائق بشكل مختلف عن السجل التاريخي.

يتضح هذا عندما كانت فرح تسير وسمعت صوت انفجار قنبلة، فغمرها الخوف. لذلك، سألت تاجرًا مبتور الساق. بدلًا من الإجابة، تلقت فرح سؤالًا آخر. قال التاجر المعاق: "لا أدري، إنه يريد فقط أن يكون لديه اصواتا". وبعبارة أخرى، أجاب ببساطة، كان مجرد ضجيج الطائرةاليخت نمر الساكيني ابن فارس الساكني التاجر الكبير ومحترك بيع السمك

لا أجوبة ... لا أجوبة ... ثم انها تعرف كل الأجوبة الممكنة .. كل ما عليها أن تفعله هو أن تهرب فوراً . تهرب إلى دمشق . إلى عملها ، أو تبقى في بيروت وتنضم إلى قومها من الكادحين. نمر يمتصها وسيبصقها قريباً وهي تعرف ذلك جيداً في أعماقها . فلتهرب الآن . الآن . فوراً في اللحظة نفسها التي وعت فيها موقعها، فتح الباب ودخل

نمر وعاد الرعد يقصف، فأحست بأنها وحيدة وضئيلة أمام قوى جبارة لا تملك لها دفعاً . وركضت إلى صدره تبكي .. وسألها : و ما بك ؟ و ظلت صامتة.

قررت أن لا تصارحه بشكوكها . قالت ولا شيء . لقد أفدني بيروت. كل ليلة تستقبليني بالدموع والصمت . لم تعودي سعيدة . لم تعودي ياسمينة التي عرفتها. لم تفسدك بيروت . كلكن تتهمن ببروت. بذور الفساد هي في أعماقك، وكل ما فعلته بيروت هو أنها احتضنتها وكشفتها ... منحتها مناخاً لتنمو .... ولكنني لست موسساً .. اني أحبك .. وفي بداية علاقتنا كنت تلمحلي عن الزواج. لزواج ؟ ! . أيتها المجنونة ... هل تصدقين اني أستطيع أن أتزوج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج ؟ لماذا لا ؟ .. ألم تقل لي مباهياً إنك نصحت والدك بادراج قضية مساواة المرأة بالرجل وتحررها في بيانه الانتخابي حين يرشح نفسه للنيابة ؟ لم يرد، وانما صار يردد بذهول : و أنا أتزوج امرأة ضاجعتها قبل ليلة العرس ؟ أسلمتني نفسها قبل الزواج ؟ لماذا لا ٣ أم انك تفضل أن تفعل كصديقكم نيشان الذي تتندرون عليه باستمرار لان برود زوجته الفاضلة ، كريمة المليونير المغترب ، جعله يعلن عن تفضيله معاشرة الصبيان ؟ أيتها الوقحة ... اخرمي (ص.٥٢)

وينطبق الأمر نفسه على ياسمينة. عندما وصلت إلى بيروت لأول مرة، كانت بيروت في نظرها رمزًا للحرية، ذلك الشيء الذي كانت تبحث عنه ولم تجده منذ أن أصبحت معلمة في دمشق. وجدت ياسمينة تلك الحرية عندما التقت بنمر السكني، نجل رجل الأعمال والسياسي الثري فارس السكني. التقيا على متن يخت نمر السكني الفاخر، الراسي قبالة ميناء أبو مصطفى السماك. عند أول لقاء بين ياسمينة ونمر، انجذب إليها على الفور وتقرب منها. وقعا في الحب، ثم مارسا الجنس. تصور غادة حرية ياسمينة في سياق الحديث عن الجنس، عندما مارست الجنس لأول مرة مع نمر. بدلًا من الشعور بالدنس، شعرت بمتعة لا تُضاهى. لذلك، حلمت ياسمينة أن تتمكن جميع نساء لبنان من التمتع بالمشاعر التي تنبع من هذه العلاقة الحميمة.

لكن المشاكل بدأت عندما التقت ياسمينة بنمر، رجل ثري ذو نفوذ سياسي، كان يختار نساءً أخريات. استغل نمر نفوذه وتخلى عن ياسمينة، مدعيًا أنه لم يقطع لها أي وعد. حتى أن نمر قال: "أسلمتني قبل الزواج"، أي من يريد الزواج بامرأة مارست الجنس قبل الزواج. المفارقة التي تطرحها غادة من خلال حرية ياسمينة الجنسية لا تقتصر على كونها مسألة حسية فحسب. ففي سياق التأريخ ما وراء الخيال ، تروي غادة قوة رجل ثري وسياسي يتلاعب بالنساء بسهولة. حرية ياسمينة الجنسية، التي صُوِّرت في البداية كواقع لبناني يميل سرده العام إلى قمع الحرية الجنسية بالقيم الدينية، تُكبَّل هذه الحرية بسلطة رأس المال والثروة عندما يظهر نمر.

وينطبق الأمر نفسه على الشخصيات الثلاث الأخرى. يُمثل أبو الملا أبًا غارقًا في الديون للنخبة السياسية، يسافر إلى بيروت لاستعادة ابنته من القصر. تُعتبر ابنة أبو الملا ضمانةً لديونه للنخبة السياسية، وهو شعورٌ يُشاركه فيه أبو مصطفى السماك. على النقيض من دافع الملا، فإن السماك صيادٌ فقيرٌ يحلم بالثراء من خلال العثور على مصباحٍ سحريٍّ بداخله جنيٌّ يُحقق له أمنياته. دافعه للثراء هو التحرر من قيود الفقر، لكن في هذه القصة، يُقتل السماك بالديناميت الذي يستخدمه في الصيد.

يُصوَّر أبو مصطفى وأبو الملا وطعان كأشخاصٍ عاجزين عن "الهروب من الفقر" بسبب شعورهم بالاضطهاد من قِبل مجتمعٍ قبليٍّ إقطاعيٍّ "يلعن بلا سبب". "يستسلم طعان لحالة الكابوس الوجودي"، فيُصاب بالجنون بعد أن قتل سائحًا عن طريق الخطأ، بينما يموت أبو الملا وأبو مصطفى.

يرمز تمثال أبو الملا إلى الفقر الذي أودى بحياته أمام زوجته، حيث سُحق تحت وطأة تمثال ساقط. ووفقًا لغادة السماني، كان أبو الملا يعتبر هذا التمثال ذا قيمة عظيمة، إذ مكّنه من التحرر من براثن الفقر، لا سيما وأن جزءًا من مادته الأساسية كان الذهب. وقد أُحضر هذا الذهب من القصر، وهو الذهب الذي يُصوَّر على أنه يرمز إلى النفوذ السياسي لقلة من الأشخاص الذين ما زالوا يُعتبرون من الشخصيات المرموقة في بيروت.

وقد صُنع ذهب التماثيل في متحف قصر الدولة الأموية السابقة. حين عادت ام الملا الي الكوخ وجدت زوجها المريض با القلب و قد قضي نبحه (ص.٤٦)

أما بالنسبة لطعان، الشخصية الأخيرة، فقد عانى من فوضى بيروت، وليس من الفقر. كان تان خريج طب، لكن عائلته نبذته ووصفته بالهرطقة لدراسته العلوم الحديثة. ونتيجة لذلك، انقلبت شهادته ضده، وطاردته قبيلته لقتله.في السيارة سأل والده واستمع مذهولاً إلى حكم الاعدام عليه يحرم حمل شهادة جامعية ! : لقد قتل ابن عمك مرعب احد افراد عشيرة الخردلية ، أخذاً بالثأر لعمك . والقتيل كان يحمل شهادة جامعية ، ولذا قررت عشيرة الخردلية أخذ الثأر ، على ان يكون القتيل من عشيرتنا أول شاب يفوز بشهادة جامعية. وتصادف أن كان هذا الشاب هو انت ! انه التقليد العشائري الجديد في أخذ الثأر . الثأر لقتيل امي بقتيل امي . والقتيل المتعلم لا يثأر له الا قتل متعلم من العشيرة الأخرى!

وفكر طعان بحزن : (لقد دخلت التكنو لوجيا إلى فكر العشيرة، وها هم بقدرون العلم !)

تُصوّر غادة السماني شخصية طان بشكلٍ مختلف عن الشخصيتين الأخريين. يُمثّل طان لبنان التقليدي، الذي لا يزال يُعاني من ويلات الحروب القبلية. طان طبيب وصيدليّ، تُطارده قبيلة الخردلي. يُبلَغ طان بأن قبيلة طان قد قتلت أحد أفرادها، وهو أيضاً عالم. لذلك، تسعى قبيلة الخردلي للانتقام، وذلك بقتل فرد آخر من قبيلة طان، وهو أيضاً عالم، طان نفسه.

تُصوّر غادة السماني هذه الشخصيات الخمس كشخصياتٍ رمزية تُشكّك في السردية الكبرى القائلة بأن "حرب لبنان هي حرب دين وقومية". وتُقدّم لنا تصويراً يُظهر أن أحداث بيروت ٧٥ كانت حالة اجتماعية مُدمّرة بسبب التفاوت الاقتصادي، وغياب حرية التعبير والجسد، وقضايا أخرى كالصراع بين التقليد والحداثة. وكما تُشير ليندا

هاتشيون، تهدف غادة، من خلال هذه الشخصيات، إلى سرد تاريخٍ آخر، عبر شخصياتٍ خيالية تُشاهد بيروت خلال تلك السنوات بوعيٍ ذاتي.

كما أن الحوار بين الشخصيات، الذي غالباً ما يكون متكرراً أو غامضاً أو حتى متناقضاً، يدل على أن السرد لا يهدف إلى إيصال رسالة كاملة، بل إلى حث القارئ

على التساؤل حول بناء المعنى نفسه. وهكذا، تُفعّل "بيروت ٧٥" وعياً ميتافيزيقياً في ذاتها، أي وعياً بطبيعة النص الروائية، وكيف أن الواقع في الرواية هو نتاج لغة وبنية مُصطنعة.

من منظور أندريا ماكراي، يمكن قراءة ما وراء السرد من خلال مفهومي السرد غير المباشر (ما لم يُذكر صراحةً ولكنه مُضمّن في السرد) والسرد البديل (سرديات بديلة كان من الممكن أن تحدث ولكنها لم تتحقق). في رواية "بيروت ٧٥"، يتجلى السرد غير المباشر والسرد البديل بوضوح: فشخصيات مثل فرح وياسمينة وطعان لا تخضع لتطور سردي تقليدي، بل تُدفع إلى فشل وجودي. ومع ذلك، لا يُشرح هذا الفشل صراحةً، بل يُصوّر من خلال الدمار الداخلي والرمزية السردية الظاهرة. وهنا يبرز السرد غير المباشر، مُقدّماً شيئاً يكون غيابه ذا مغزى.

أما السرد البديل فيظهر من خلال فكرة حياة أخرى تحلم بها الشخصيات في بيروت. تُرى المدينة رمزاً للأمل، ولكنها أيضاً مصدر للدمار. أحلامهم بحياة جديدة (على سبيل المثال، رغبة ياسمينة في أن تصبح فنانة، أو رغبة فرح في الحرية) لا تتحقق، بل تُعرقلها سرديات تنحرف عن توقعاتهم. يشير هذا إلى وجود روايات بديلة، لكنها تُستبعد عمدًا من التيار السائد.

وبالتالي، يُظهر منهج ماكراي أن رواية "بيروت ٧٥" تنطوي على انقسام سردي داخلي، يُشكك في منطق التمثيل في الأدب. نُشرت "بيروت ٧٥" لأول مرة عام ١٩٧٤، قبل عام من اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية. في هذه الرواية التي تقع في ١٢٦ صفحة،

تُقدم غادة السمان خمس شخصيات رئيسية من خلفيات اجتماعية واقتصادية متنوعة، يسافرون إلى بيروت: فرح، ياسمينة، طان، أبو الملا، وأبو مصطفى.

تظهر مؤشرات ما وراء السرد في الأشكال التالية: تجزئة السرد. الحبكة غير خطية، تتنقل بين وجهات نظر داخلية وخارجية. على سبيل المثال، في الفصول التي تصف جنون فرح، يصبح السرد غير منطقي ويفقد بنيته (الصفحات ٩٤-٩٩، طبعة دار الأدب). الراوي غير العليم: ثمة تحول من السرد بضمير الغائب إلى الوعي الداخلي للشخصيات دون انتقال واضح، مما يطمس الحدود بين السرد وأفكار الشخصيات (على سبيل المثال، في الصفحة ٣٨، عندما تجلس ياسمينة على الشرفة وتشعر أن "بيروت نافذة لانعكاسي، لا لجسدي").

التناص: يُدرج السمان إشارات إلى الشعر العربي الكلاسيكي وعبارات دينية مُعدّلة بأسلوب ساخر (ص ٥٦-٥٧). عمومًا، تُظهر الرواية وعيًا ذاتيًا كنص، مما يعكس تأثير ما بعد الحداثة على الأدب العربي في سبعينيات القرن العشرين.

وفقًا لأندريا ماكراي (٢٠١٠)، يشير السرد الملغى إلى سرديات حول أحداث لم تقع، ولكنها مذكورة صراحةً أو ضمنًا. في حين أن السرديات البديلة تتعلق باحتمالات سردية أخرى لم تتحقق في النص، ولكنها مع ذلك تؤثر على كيفية فهم القارئ للحبكة. في كتاب "بيروت ٧٥"، يتجلى هذا المفهوم بوضوح في:

السرد الملغى: مثال: سرد حلم ياسمينة بأن تصبح ممثلة "على مسرح تلفزيون بيروت"، وهو حلم لم يتحقق قط. بل أصبحت ضحية لعالم الترفيه الاستغلالي (ص ٤٢-٤٤). تقول ياسمينة: "تخيلت أنني سأتألق كأم كلثوم، لكن بيروت غطتني برماد السجائر". يعمل السرد الملغى من خلال التعبير عن أحلام لم تتحقق، مما يخلق مفارقة مأساوية. في السرد البديل، يأتي عطاء إلى بيروت على أمل نشر أعماله، لكنه ينتهي به المطاف سجينًا ويعاني من الفصام. في الصفحتين ٨١-٨٢، نقرأ: "حلم عطاء بالوقوف في

باريس، يُلقي شعره على العالم". توجد السرديات البديلة في شكل خطوط سردية بديلة لا يتبناها النص، لكنها تُشكل طبقات جديدة من المعنى. حلل هذا الفصل رواية "بيروت ٧٥" لغادة السمان من خلال إطارين نظريين متكاملين: التأريخ ما وراء الخيال لليندا هاتشيون، ونظرية الإشارة الخطابية لأندريا ماكراي. ومن خلال الجمع بين هذين المنظورين، يُبرز التحليل ليس فقط كيفية تقديم النص للتاريخ بطرق إشكالية وتأملية، بل أيضًا كيفية بناء موقع الذات، والمكان، والزمان، والصوت السردي خطابياً لإنتاج تجربة قراءة نقدية لادعاءات الحقيقة التاريخية.

من منظور ليندا هاتشيون، تُجسد "بيروت ٧٥" بوضوح خصائص التأريخ ما وراء الخيال . فالرواية لا تتعامل مع التاريخ كبيئة ثابتة وشفافة، بل كبنية سردية هشة ومجزأة ومتضاربة. تُقدم بيروت عشية الحرب الأهلية لا كسجل تاريخي خطي وواقعي، بل كأرضية رمزية تلتقي فيها وتتقاطع وعيات فردية متنوعة – شخصيات مهمشة، ومهاجرون، وذوات مغتربة. وهكذا، فإن التاريخ في هذه الرواية ليس أحاديًا أبدًا، بل هو متعدد، محلي، ودائمًا ما يتوسطه اللغة والمنظور.

يُعدّ وعي النص بذاته كسردٍ أحد الجوانب المهمة للتأريخ ما وراء الروائي في رواية "بيروت ٧٥". يُظهر السمان باستمرار كيف تُبنى القصة من خلال شظايا الوعي، والمناجاة الداخلية، والتحولات في التركيز. تتوافق هذه الاستراتيجية مع فكرة هاتشيون القائلة بأن التأريخ ما وراء الروائي يكشف عملية التمثيل التاريخي ويُشكك فيها في آنٍ واحد. لا تُوهم الرواية بالموضوعية، بل تكشف عن قصور السرد في تصوير الحقائق الاجتماعية والسياسية لبيروت خلال تلك الفترة.

علاوة على ذلك، تُظهر "بيروت ٧٥" التوتر بين الحقيقة التاريخية والتجربة الشخصية. فالأحداث التي أدت إلى الانهيار الاجتماعي والعنف لا تُعرض دائمًا بشكلٍ صريح كحقائق تاريخية رئيسية، بل تُعرض كقلقٍ كامن، وتنبؤات، وشكوكٍ عاشتها الشخصيات. يؤكد هذا النهج فرضية هاتشيون القائلة بأن التاريخ في أدب ما بعد الحداثة

يظهر في أغلب الأحيان كأثرٍ عابرٍ لا كسجلٍ كامل. وبهذا، ترفض الرواية السرديات الكبرى حول الأمة والهوية والتقدم، مقدمةً التاريخ بدلاً من ذلك كتجربةٍ متصدعةٍ ومؤلمة.

ويتجلى البُعد ما وراء الخيال أيضاً في الطريقة التي تُطمس بها الرواية الحدود بين السرديات الفردية والظروف التاريخية الجماعية. فالحياة الشخصية للشخصيات لا تنفصل عن البنى الاجتماعية والسياسية التي تضطهدها، ومع ذلك، لا تُفهم هذه البنى فهماً كاملاً ولا تُفسر تفسيراً منطقياً. ويعكس عجز الشخصيات عن قراءة دلالات التاريخ ككل نقد هاتشيون للمزاعم المعرفية التاريخية التقليدية التي تفترض التماسك والاستمرارية.

يصبح التحليل أكثر دقةً عند تطبيق نظرية أندريا ماكراي حول الإشارة الخطابية. فالإشارة في رواية "بيروت ٧٥" – سواءً كانت شخصية أو مكانية أو زمانية – تُعدّ أداةً أساسيةً لبناء ذاتيةٍ مُجزّأة. لا تُشير الضمائر الشخصية والعلامات المكانية والزمانية إلى الموقع النحوي فحسب، بل تكشف عن عدم استقرار موقع الذات داخل عالم السرد. ويُحدث التحوّل بين ضمائر المتكلم والمخاطب والضمير الجمعي أثرًا مُربكًا يُؤكّد اغتراب الشخصيات عن التاريخ الذي تعيشه.

وتُعدّ الإشارة المكانية في هذه الرواية ذات أهميةٍ بالغةٍ في تصوير بيروت كمدينةٍ مُلتبسة: فهي في آنٍ واحدٍ مركز أملٍ وساحة دمار. وغالبًا ما تكون العلامات المكانية غير دقيقةٍ أو غامضةً أو مُتغيّرة، بحيث لا تُصبح المدينة مكانًا آمنًا وصالحًا للسكن بشكلٍ كامل. في إطار ماكراي، يعكس عدم استقرار الإشارة المكانية عجز الذات عن تحديد موقعها بشكل قاطع ضمن النظام الاجتماعي والتاريخي. فبيروت ليست مجرد مكان، بل فضاء خطابي تتغير معانيه باستمرار.

في الوقت نفسه، تُظهر الإشارة الزمنية في رواية "بيروت ٧٥" هيمنة التجزؤ الزمني. يتداخل الحاضر والماضي والمستقبل دون تسلسل هرمي واضح. غالبًا ما يظهر المستقبل كتهديد أو فراغ، بدلًا من أفق تقدمي. وهذا يُعزز تحليل هاتشيون للتأريخ ما وراء الروائي، إذ لا يتحرك الزمن التاريخي غائيًا، بل هو أسير تكرار القلق وتأجيل الكارثة.

يتجلى الارتباط بين التأريخ ما وراء الروائي والإشارة الخطابية بوضوح في كيفية توجيه الرواية للقارئ. فالتحولات الإشارية والوعي ما وراء الروائي يُجبران القارئ على التفاوض باستمرار بشأن موقفه التأويلي. لا يمكن للقارئ أن يبقى متلقيًا سلبيًا للروايات التاريخية، بل عليه أن يُدرك أن ما يقرأه هو بناء سردي مُثقل بالخيارات الأيديولوجية والجمالية. في هذا السياق، تُحقق رواية "بيروت ٧٥" الوظيفة النقدية التي قصدتها هاتشيون: ليس رفض التاريخ، بل التساؤل عن كيفية سرده ومن له الحق في سرده.

يُبين الفصل الرابع أن "بيروت ٧٥" نصٌ غنيٌّ بالاستراتيجيات ما بعد الحداثية لتمثيل التاريخ. فمن خلال التأريخ ما وراء الخيال ، تكشف غادة السمان عن قصور السرد التاريخي وتُؤكد على أهمية التجارب الذاتية المهمشة. ومن خلال الإشارة الخطابية، تُشيّد الرواية عالمًا سرديًا غير مستقر، يعكس الظروف الاجتماعية والسياسية الهشة التي سبقت الحرب الأهلية اللبنانية.

وبالتالي، يُمكن قراءة "بيروت ٧٥" ليس فقط كرواية عن بيروت عام ١٩٧٥، بل كتأمل نقدي في العلاقة بين التاريخ والسرد والذات. تؤكد الرواية أن التاريخ ليس كيانًا نهائيًا ومنغلقًا، بل هو مجال حواري يُتنازع عليه باستمرار من خلال اللغة والذاكرة والموقع السردي. ويؤكد هذا الفصل الختامي أن النهج المشترك الذي اتبعه هاتشيون وماكراي يتيح قراءة أكثر تعمقًا للتعقيدات الجمالية والسياسية للرواية، كما يفتح المجال لمزيد من البحث في الأدب العربي الحديث ضمن إطار نظرية ما بعد الحداثة.

كمقدمة للفصل الخامس، تحمل نتائج الفصل الرابع دلالات مفاهيمية هامة. أولًا، يُبين تحليل التأريخ ما وراء الروائي أن رواية "بيروت ٧٥" لا يمكن فهمها ببساطة كتمثيل للتاريخ الوطني اللبناني، بل كنقد معرفي لكيفية بناء التاريخ من خلال السرد الأدبي. ثانيًا، يُؤكد تطبيق مفهوم الإشارة الخطابية أن الأزمات التاريخية تُعاش دائمًا من خلال مواقف ذاتية غير مستقرة، وهو ما يجعل التجربة التاريخية جزئية ومجزأة وعرضة للتلاعب الخطابي.

وبناءً على ذلك، سيُصوغ الفصل الخامس الاستنتاجات العامة لهذه الدراسة من خلال اعتبار "بيروت ٧٥" مثالًا هامًا للأدب العربي الحديث الذي يُثير إشكالية العلاقة بين التاريخ والذات واللغة بوعي. كما سيُسلط الفصل التالي الضوء على المساهمات النظرية لهذه الدراسة، سواء في دراسة التأريخ ما وراء الروائي أو في تطوير دراسات الإشارة الخطابية في التحليل الأدبي. وسيقترح أيضًا اتجاهات بحثية مستقبلية من شأنها توسيع نطاق القراءات النقدية للنصوص الأدبية الناشئة في سياق الأزمات التاريخية والسياسية.

علاوة على ذلك، سيعزز الفصل الخامس الاستنتاج النظري القائل بأن التأريخ ما وراء الخيال في رواية "بيروت ٧٥" يعمل في المقام الأول كإطار معرفي لفهم العلاقة بين السرد والتاريخ. من منظور ليندا هاتشيون، تؤكد هذه الرواية أن التاريخ لا يوجد كمرجع ثابت، بل كخطاب يتوسطه باستمرار استراتيجيات سردية، وسخرية، ووعي النص بذاته. سيعيد الفصل الخامس صياغة موقع "بيروت ٧٥" ضمن هذا الإطار، مع التركيز على كيفية عمل ما وراء الخيال ة في الكشف عن عملية البناء التاريخي، بدلاً من تقديم سرد تاريخي بديل ومتماسك.

كما سيركز الفصل الخامس على الإشارة الخطابية كأداة تحليلية نصية تربط بين بنية اللغة والتجربة التاريخية. وبالرجوع إلى فكر أندريا ماكراي، سيتم تعريف الإشارة في "بيروت ٧٥" كآلية تنظم موقع الذات داخل السرد، بينما تشير في الوقت نفسه إلى عدم اليقين في العلاقة بين الذات وعالمها التاريخي. لن تُفهم التحولات الإشارية – سواءً في الشخص أو المكان أو الزمان – على أنها مجرد اختلافات أسلوبية، بل كمؤشرات على أزمة التمثيل المتأصلة في النص.

لذا، سيوضح الفصل الخامس العلاقة المفاهيمية بين التأريخ ما وراء الروائي والإشارات الخطابية بشكل أكثر منهجية. يوفر التأريخ ما وراء الروائي إطارًا كليًا لمشكلة التمثيل التاريخي، بينما تتيح الإشارات الخطابية قراءة دقيقة لكيفية تجسيد هذه المشكلة على مستوى اللغة والسرد. لا يركز الفصل الخامس على الآثار المترتبة على المساهمات، بل

على وضع إطار نظري يُبين أن عدم استقرار التاريخ في أحداث بيروت ٧٥ يتوازى دائمًا مع عدم استقرار الموقع الإشاري للذات داخل النص.

الفصل الخامس

الخاتمة

أ. الخلاصة

استنادًا إلى البيانات والتحليلات التي جُمعت، يُمكن استنتاج أن رواية "بيروت ٧٥" لغادة السمان، هي رواية ما وراء روائية تستخدم استراتيجية الإشارة الخطابية في نظرية أندريا ماكراي. ثانيًا، تحتوي "بيروت ٧٥" أيضًا على عناصر من التأريخ ما وراء الروائي، كما أوضحت ليندا هاتشيون. والتفسير كالتالي:

كُتبت "بيروت ٧٥" باستخدام تقنية الإشارة الخطابية، والتي تشمل الإشارة الخطابية في الميتالبسيس و في الفك السرد. أسفرت البيانات التي جُمعت عن ستة أقسام استعارية، خمسة منها تنتمي إلى الإشارة الخطاية, الميتالبسيس الواعية وواحد إلى ا الميتالبسيس الحركية. في الوقت نفسه، في تقنية الإشارة الاشتقاقية، تستخدم خمسة أقسام السرد البديل، ويستخدم قسمان الغاء السرد. لذلك، فإن الإشارة الخطابية، كتقنية مستخدمة في ما وراء الروائية، حاضرة في "بيروت ٧٥"، مما يصنف "بيروت ٧٥" كرواية ما وراء روائية تستخدم الإشارة الخطابية.

ثانيًا، بالإضافة إلى شكلها الميتافيزيقي، تتضمن رواية "بيروت ٧٥" تأريخًا ميتافيزيقيًا. توضح ليندا هاتشيون (١٩٨٨) أن التأريخ الميتافيزيقي هو استراتيجية سردية تُشكك في الروايات التاريخية مع الحفاظ على انخراطها في كتابة التاريخ نفسه. في "بيروت ٧٥"، يتجلى هذا في: إعادة البناء الاجتماعي لبيروت: بيروت في الرواية ليست مدينة حقيقية بالمعنى الوثائقي، بل هي صورة رمزية للأمل والاستهلاك والدمار. وهذا يعكس مفارقة الرواية التاريخية الرسمية، وهي أن الأخلاق الوطنية والتقدم مجرد أوهام. مزيج من الحقيقة والخيال: على الرغم من أنها لا تذكر تواريخ تاريخية محددة، إلا أن الرواية تشير ضمنيًا إلى الوضع الحقيقي في لبنان في سبعينيات القرن العشرين: التوترات الطائفية، وهجرة

سكان الريف إلى المدينة، والصراع الأيديولوجي بين الدين والحداثة. ومع ذلك، تُقدم كل هذه الحقائق في قالب روائي مُصاغ بوعي ذاتي.

ب. التوصيات

بناءً على هذه الاستنتاجات، يمكن تقديم اقتراحين. أولًا، يُنصح الباحثون الأدبيون بتعميق فهمهم لمفهومي "الاستعارة" و"السرد غير المكتمل" لأندريا ماكراي في دراسات ما وراء السرد، لا سيما في النصوص التي تتقاطع مع التاريخ والصدمات الجماعية. يتيح هذا النهج تحليلًا أكثر دقة على مستوى الخطاب، دون الاكتفاء بالقراءات الموضوعية أو التاريخية.

ثانيًا، ينبغي على القراء عمومًا قراءة رواية "بيروت ٧٥" مع إدراك أن النقص والغموض والأحداث التي تبدو غير مكتملة هي جزء من استراتيجية الرواية السردية. لا تُعد هذه الثغرات والنواقص في السرد نقاط ضعف في النص، بل هي بالأحرى وسيلة للأدب لعكس تجارب تاريخية لا يمكن سردها بالكامل.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر

بيروت ٧٥ غادة السماني (١٩٧٥)

المراجع العربية

خماط, جبار(٢٠٢٣) . ما وراء الخيال في نتاجات الفن التشكيلي العراقي المعاصر. كلية التربية الاساسية, الجامعة المستنصرية, بغداد, عراقي

اوشهوش. حسن (٢٠٢٤). ما وراء الخيال والعنونة الداخلية كتقنية تجريبية، قصة صدر حدي ا لأحمد. جامعة القاضي عياض كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش, مغربية

سلامة أميرة, شافعي لندة. (٢٠٢٢) ما وراء الخيال في رواية جاك القدري. جامعة العربي التبسي, الجزائر

المراجع الأجنبية

Anas Ahmadi, (2019), Metode Penelitian Sastra, Penerbit Graniti, Gresik.

Andrea Macrae, (2019), *Discourse Deixis in Metafiction: The Language of Metanarration,*

Metalepsis and Disnarration, Routledge Press.

Bokhtache, F. Z. A., & Taleb, H. A. (2024). Historiographic Metafiction: A Study of Susan Abulhawa's The Blue Between Sky and Water. *Theory and Practice in Language Studies*, *14*(1), 265–272. https://doi.org/10،175٠7/tpls.14٠1،31

Burnside, J., & Nordlander, J. (2024). *The Dumb House: A study on Metafiction Through Its Own Metafictionality*.

Chloe, H. *Cognitive Grammar in Contemporary Fiction 2 Cognitive Grammar in Contemporary Fiction*. (2017). John Publishing Company, Amsterdam

Dehghan, F., & Sadeghi Shahpar, R. (2024). *Metafiction (A Case Study of: Bibi Shahrza, Good Night Sultan and The Author Does Not Die, Acts)*. https://doi.org/10،22126/rp.2022،7536،1532

Genette, G., Hutcheon, L., Rajabi, V., Nazeri, A., & Naghashzadeh, M. (2024). The Concept of Parody in Pedro Almodóvar's Cinema: An Analysis

Based on the Opinions of. In *Journal Of Narrativestudies E-ISSN* (Vol. 8, Issue 16). http://orchid.org/0000-0003-1348-35‧X

Hasan, M., dkk. (2022.).Metode Penelitian Kualitatif, Tahta Media Group, Sukoharjo

John Lyons, (1977) *Semantics Volume 2_*. Cambridge Press, New York. *K A N D A I VARIASI TEKNIK NARATIF METAFIKSI DALAM NOVEL HARI-HARI YANG MENCURIGAKAN (Variations of Metafictional Narrative Techniques in The Novel Hari-Hari yang Mencurigakan) Misbahus Surur UIN Maulana Malik Ibrahim Malang Jalan Gajayana No. 50 Kota Malang, Jawa Timur, Indonesia Pos-el: misbahussurur@uin-malang.ac.id*. (n.d.). https://doi.org/10‚26499/jk.v2‧i2‚6931

Kebudayaan, P., & Supartono, A. (2005). *Lekra vs Manikebu*. *STF Driyarkara*, Jakarta.

Levinson, S. C. . (2013). *Pragmatics*. Cambridge University Press.

Logic And Conversation Paul Grice. (1975).

Miles, Huberman (1994) *Qualitative Data Analysis*, *Sage Publications*, London.

Narrative Discourse AN ESSAY IN METHOD. (1980). www.cornellpress.cornell.edu.

NARRATIVE GAPPING IN P. AUSTER'S NOVEL "4321" DISNARASI. (n.d.).

Patricia Wough. *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. (2002). *Routledge Press*.

Patricia Wough, *Metafiction*. (2013). *Routledge Press*

Tim Conley, *The Varieties of Joycean Experience*. (2020). *Anthem Press*, London

Universitas, H. D., Gorontalo, N., Jend, J., Sudirman, N., Timur, D., & Tengah, K. (2020). *TEORI NARATOLOGI GÉRARD GENETTE (TINJAUAN KONSEPTUAL)*.

Vijaya, V., & Ouseph, S. N. (2023). *Metanarrative in Philippa Pearce's Tom's Mid-night Garden: A Psychoanalytic Reading*.

Wajiran, O. : (2024). Metodologi Penelitian Sastra: *Sebuah Pengantar*. www.penerbituwais.com

Yusin, J. (2005). *Writing the Disaster: Testimony and The Instant of My Death*. www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/issue10/yusin.pdf