سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة

عبدالله ابو هيف

دعوني أبدأ من تجربتي القصصية، بعيداً عن الغرور وبعيداً عن التواضع، في تشخيص حالة حداثية ملتبسة، لأمرين اثنين، أولهما نوع الحديث الذي يستند إلى تجربة مشخصة، وثانيهما أن التجربة لا تنبت ولا تنمو في فراغ، فهي إلى تقاليدها أنسب وأبقى. وبالنسبة لي لا أرى أن الحديث عن التجربة الشخصية ذو نفع بمعزل عن التجربة العامة، وهذه الحالة الحداثية الملتبسة هي سيرورة التقاليد الأدبية العربية في القصة القصيرة.

إنها عود إلى قضية شائكة أيضاً: إلى أي حد تبدو القصة العربية اليوم ابنة تقاليدها الثقافية؟ وما تأثير المثاقفة في نشأتها وتكوينها، وفي صورتها الراهنة؟.

أعتقد أن الشخصية العربية في القصة هي همّ مشترك وشاغل دائم لنا نحن المعنيين بالأصالة الثقافية وتأصيل الأجناس الأدبية العربية في مناخها. هو بحث عن أسلوب، إذن هو بحث عن الذات.. والمسألة ليست تعلقاً بتفاصيل الهوية فحسب، بل تتعداها إلى وعي الذات سبيلاً إلى وعي الآخر ووعي الإبداع الأصيل.

على أنني سأناقش القضية من خلال الشغل القصصي في استمداد القصة القصيرة العربية الحداثية لعناصرها من التقاليد الأدبية القديمة، وما رافق الشغل القصصي من نقد عني بهذه العناصر، ولا سيما السرد في مجمل الخطاب القصصي.

سنجد أن موقف الفنان وموقف الناقد من القصة القصيرة مايزال محكوماً بقضية الجنس الأدبي التي تخفي وراءها جوهر التفكير الأدبي. سأختار شاهدين من النقد لقصص كتبتها من أدباء مارسوا العملية النقدية في الوقت نفسه، اما دفاعاً عن وجهة نظر أو ممارسة ابداعية.

كنت نشرت قصتي «الرجل الذي نسي عيد الميلاد» في العدد الخاص عن القصة في سورية في مجلة «المعرفة» الدمشقية (كانون الثاني ١٩٧١) غير أن عبد السلام العجيلي بعد أن روى مقاطع منها لمستمعيه في النادي الثقافي العربي ببيروت بدعوة من اتحاد الكتاب اللبنانيين في نيسان ١٩٧١، قال بالحرف الواحد: «اعرف أن رواية جزء من قصة لا يصلح أساساً للحكم على مجموعها. ولكن صدقوني بأن الجزءين الباقيين من تلك القصة، وعنوانها «الرجل الذي نسي عيد الميلاد» لا يختلفان عن الجزءين اللذين تلوتهما في انتفاء الصفة القصصية عنهما وفي فقدان أية رابطة لهما بالأجزاء الأخرى، وحتى بالعنوان»[1].

إذن، لا يستاء العجيلي من لغة القصة أو سردها أو حوارها أو صورها، ولكنه يفتقد الرابط بين أجزائها، وبالعنوان، أي أنه لا يلحظ دلالة ما في هيكلتها أو بنيتها أو تصميمها، أو أنه يحتج على أسلوبها برمته هو الذي يدين بكتابته القصصية إلى تقليدية واضحة.

ثم تفهم حسين عيد حدوث التجربة الفنية في مجموعة «ذلك النداء الطويل الطويل» (دمشق ١٩٨٤) معترضاً أيضاً على أسلوبها، فقد أعاد القضية إلى التباس الجنس الأدبي، ورأى أن قصص المجموعة تعاني من «ارتداء مسوح الشعر» وأن القصة لن تكون «إلا باعتماد الكاتب على التفاصيل الحياتية نبراساً لحركته».

إذا، يجزم عيد بأسلوبية معينة للقصة، مجاهراً بأن التجنيع طويلاً في وادي الشعر تحت وطأة الطموح الفكري من شأنه أن يلغي الصفة القصصية.

السؤال هو: ما التقاليد الأدبية التي تجعل من النص الأدبي قصة؟

ما تخوم الجنس القصصي وما عناصره بتعبير أدق؟

يتفق النقد الأدبي، في أحدث تجلياته على العناصر التالية: التخييل ـ السرد ـ الشخصية ـ القصد أو المعنى ـ وجهة النظر أو المنظور السردي ـ التصميم أو المعمار الفني[٣] وهذه المصطلحات تختلف عن البساطة والوضوح والمضمون والدلالة.

ونشير أيضاً إلى تعدد مصطلحات النثر القصصي القديم من جهة (كالخبر والحكاية والسيرة والطرفة والنادرة والمسامرة.. الخ) ومصطلحات النثر القصصي الحديث من جهة أخرى (كالرواية والقصة والقصة المتوسطة والأقصوصة والسيرة القصصية والصورة القصصية والمقال القصصي والتحقيق القصصي.. الخ).

لقد فهم مجرى التطور القصصي في الأدب العربي الحديث على أنه نوعيّ، بمعنى أن نوعاً ما (شكلاً قصصياً ما) يؤدي إلى نوع آخر سار فيما بعد إلى القصة بمفهومها الحديث (الغربي)، وكأن ثمة مفهوماً واحداً أو معماراً واحداً للقصة في الغرب، ولعل استعراض جهد نقدي، وهو لا شك جليل ومهم، حول تأصيل القصة القصيرة في مصر، يوضح الحالة من بعض جوانبها.

يلاحظ شكري محمد عياد[٤] بعد أن يتقصى منابع الفن القصصي فيحصر أصولها بأربعة كبار في الفن القصصي الحديث في الأدب العالمي هم: بلزاك، ديكنز، جوجول، بو، وبعد أن يعرض لألوان من الفن القصصي في النثر العربي القديم كفن الخبر والمقامة و «رسالة الغفران» يتوقف مطولاً عند «فن القصة القصيرة» في تجربته الغربية ليحاكم نشأة القصة القصيرة في مصر وتطورها من مراحل تطوير المقامة إلى المقالة القصصية حتى تمثلت الشكل الجديد، أي أن القصة القصيرة العربية لن تكون ما لم تتمثل الشكل الغربي، وعندما فعلت كانت علامة النضج.

والسؤال التالي: أليست ألوان الفن القصصي في التراث العربي القديم أشكالاً قصصية بالمصطلح الحديث نفسه؟

مما لا شك فيه أن فكرة القصة ليست حديثة، وثمة نقاد كثر قد انطلقوا في تطبيقاتهم النقدية وفي تنظيرهم النقدي من هذا الرأي.

واليوم مع ازدهار الوعي النقدي، وتعمق الشغل الابداعي القصصي في حرية اختيار الشكل وحرية تناول الموضوع تبدو مؤشرة انتظام بعض التجارب القصصية داخل سيرورة تقاليدها الأدبية محط النظر وموئل التقدير ومثار التمحيص. وهذا ما يقودنا إلى الوقوف عند أمرين هما: المثاقفة والمثاقفة المعكوسة، وتمحيص عنصر السرد وحده من عناصر القصة على سبيل المثال لا الاستقصاء.

تتألف القصة من مجموعة عناصر، إلا أن عنصراً قد يغلب على بقية العناصر في التركيب القصصي، وقد يتغلب جانب في الرؤية على مسار القصة فتتأثر فكرتها بشيء قليل أو كثير من فكرة جنس أدبي آخر أو علم إنساني آخر.

وتفسر ظاهرة العلاقات بين الفنون التداخل بين الأجناس الأدبية، مثلما تعيننا ظاهرة التفكير الأدبي على تعليل طغيان علم ما أو هيمنة فكر ما أو أديولوجية ما على الأدب بالتعبير المباشر، كأن يتغلب التاريخ على الأدب، أو يصير الأدب

إلى تطبيق مباشر لعلم النفس، أو يصبح ميداناً للدعاوة المباشرة. *

إن تاريخ القصة العربية الحديثة لدى أغلب نقادها وباحثيها هو استقامتها على النمط الغربي (تمثل فكرة الغرب عن القصة كما ظهرت في تاريخه الأدبي)، ولكن الفنان العربي اكتشف، في سياق وعيه لذاته، إن لديه مخزونه الهائل من النثر القصصي والأشكال القصصية، وإنه يستعمله، وإن لم يعترف به، والمثال الساطع هو نجيب محفوظ الذي يخوض في تجريبه القصصي، وخاصة في آخر مجموعة قصصية له، موصولاً بجذور، مدركاً أن الأشكال أداة تعبير.

ما الشكل في «حكايات جارتنا»؟ هل هي رواية أم مجموعة قصص؟ هل هي حكايات أم قصص؟ هل هي صور قصصية أم أخبار؟.

ثمة فروق بين شكل قصصي قديم وآخر حديث، وبين شكلين قصصيين حديثيين وبين شكلين، حديث لم يكتمل، وقديم لم يكتمل، كما يرى نقاد وهم يقيسون أدواتهم النقدية مرتهنين إلى نزعة المثاقفة.

لنقرأ الحكاية رقم (٦٧) لمحفوظ:

«عبده السكري ابن أحد حملة القماقم والمباخر. أسرة فقيرة كثيرة العدد تضمها حجرة واحدة.

كان عبده آخر العنقود فأدخله عم السكري الكتّاب فأحرز التفوق من أول يوم، ونصحه سيدنا الشيخ بإلحاقه بالمدرسة الابتدائية، فتردد الرجل ملياً بين إرساله إلى معلم ليحترف حرفة وبين طريق الدراسة الطويل، ثم قرر في النهاية إلحاقه بالمدرسة. كان قراراً صعباً، يعني أن يعيش عبده عالة عليه دهراً طويلاً بدلاً من أن يعينه بيوميته، ولكن تفوق عبده أنساه متاعبه ونفخ جناحيه بالفخر وعند انتهاء المرحلة الابتدائية قال عم السكري بزهو:

ـ أصبح لي ابن من موظفي الحكومة!

ولكن عبده أصر على دخول المرحلة الثانوية. كان يمضي إلى المدرسة ببدلته القديمة المهترئة وحذائه المرقع وطربوشه المزيت ولكن مرفوع الرأس بتفوقه ويتكلم في السياسة أيضاً.

واستحق بعد ذلك أن يقبل بمدرسة المهندسخانة بالمجان وأن يختار بعد ذلك عضواً بالبعثة بانكلترا. من يومها أطلق على عم السكري «أبو المهندس» وذاع صيته في الحارة، وضرب بذكاء ابنه المثل. كان حلم عم السكري في شبابه أن ينضم إلى عصابة فتوة أو ينتصر في خناقه، ولكن الزمن يتغير ويأتي بالأعاجيب. ويشغل عبده وظيفة مرموقة في الوزارة وبفضله قام أول مصباح غازي في حارتنا[٥].

وما الذي نقوله في شكل «رأيت فيما يرى النائم» من المجموعة نفسها، وهي مجموعة أحلام تنهل من ذات جريحة نظراً متقطعاً إلى العالم، وحسرة تسترد ذكرياتها من وجدان صوفيّ غامض؟.

ربما كانت تأملات أقرب إلى الشعر عند أصحاب نقد القصة التقليدي الموروث من المثاقفة، بينما الأجدى والأسلم أن ينظر في نظام سردها وطبيعة التحضير فيه، وتحديد منظورها السردي.

وإذا انتقلنا إلى قاص جديد هو محمد المخزنجي واخترنا له إحدى قصصه المنشورة في مجموعته «رشق السكين»[٦]، واسمها «مدينة الاختناق»، فستكون شاهداً آخر.

تتألف القصة من ثلاثة مقاطع هي: «في حضرة الجذام» و «مدينة الاختناق» و «بعد الضرب».

يروي فيها طبيب بضمير المتكلم العارف وقائع من يومياته في مدينة موبوءة تواجه الغارات أيضاً.

تتركز تجربة الراوي المكثفة على تنظيم سرد غنائي يمتح من لغة الشعر وإيحاءاته وأخيلته نسقاً حكائياً يسعف المنظور السردي بوجهة نظر عمادها صوت الوجدان وفيض الانطباع.

في مقطع «في حضرة الجذام» يعرض المخزنجي مشهداً قصصياً لعمل الطبيب في عيادة الصدر التي تبادلت المكان

مع عيادة الجذام للنساء، والوقوف عند لحظة مفتوحة على الدلالة لا تراعي ترتيباً زمنياً أو سببية داخلية، لأن هذا المشهد سيتلوه مشهد مختلف في المقطع الثاني «مدينة الاختناق» ومشهد مختلف آخر في المقطع الثالث «بعد الضرب».

إنه تركيب يجمع بين أجزائه شخصية الراوي ـ الطبيب ومناخ المدينة الموبوء. والحصيلة هي ثلاث حكايات عن موقف المجذومات منه ودوامة حصار إحداهن له في لحظة رقص مجنونة، وعن دخول امرأة إلى غرفته بالفندق بلباس أخرس في لحظة التصاق متواطئة، «فالكل يعرف» ما تفعل، وعن انفجار اثر غارة يشوه أجساداً بشرية ويفتتها في لحظة تطهير يتساوى فيها الموت والحياة.

يصح أن نسمي هذا التركيب متوالية سردية تتضافر فيها الأغراض الحكائية لتصوغ وحدة أثر.

ومثل هذا التركيب ينهض في فضاء الشعر مثلما يكون في خطاب مباشر، ما دامت الأغراض تنتظم في مبناها الحكائي.

لعل الانتقال إلى مفهوم المثاقفة المعكوسة، يضيء القضية أكثر. توضح المعاجم أن عملية المثاقفة هي البحث في تأثير ثقافة غازية في ثقافة مغزوة، ولكن بعضهم يوسع هذا المفهوم فيرى ثقافة مغزوة تؤثر أحياناً على ثقافة غازية. ويمثل الغرب بالنسبة للعرب المعاصرين عملية مثاقفة، لأنه يتعرض للغزو الثقافي المنظم بغية محو تاريخه وإلغاء شخصيته ونفي مكانته الحضارية.

وقد أشار ناقد عربي إلى شكل آخر متبادل للمثاقفة، أو ما يمكن أن نسميه «المثاقفة المعكوسة» كما هو الحال مع «بورخيس» وفن الخبر عند العرب، فهو اعتمد مصادر عربية في فنه القصصي مازجاً بين الأدب والتاريخ. على أن رواية القصة كخبر أو كتاريخ بأنها حدثت فعلاً هو أمضى أساليب الإيهام، ومن أبرز مصادره القرآن الكريم وكتب التاريخ العربي وألف ليلة وليلة وتراث المتصوفة، والخرافات والأساطير العربية[٧].

وفي كتاب «عناصر القصة» الآنف الذكر، يحلل روبرت شولز قصة بورخيس «موضوع الخائن والبطل» بوصفها وعاء «الملاحظة الحسنة أو الرؤية المتسعة، ذلكم أن القصة توسع وتعزز تعاملنا مع الواقع الذي نرتبط به بقوة»[٨]، على الرغم من اعترافه أنها لا تقدم شريحة من الحياة وليست قصة منتهية.

أما المعمول عنده في أن تنتمي لفن القصة فهوشخصيتها القصصية ووضوح نبرة التحفيز فيها (تنامي الفعلية أو توالد الحبكات المنفصلة أو تراكم خطوط الحدث) من أجل اقتراح رؤية ما للعالم وموقف فلسفي.

ولا نعدم من ينكر على قصص بورخيس صفتها القصصية لأنها أخبار أو صور أو مقالات معنية بالأفكار غير المترابطة أو التفاصيل غير الحياتية.

لا شك أننا نحتاج أكثر من أي وقت مضى لتمحيص التجربة القصصية العربية الحديثة، إزاء طغيان المؤثرات الغربية في فهم فكرة القصة. ونقع في المراجعات الثمينة على ملامح توجه أدبي مختلف.

في ندوة مكناس حول القصة العربية (١٩٨٣)، دعا عبد الفتاح كيليطو إلى «القيام بعملين متكاملين»:

١ ـ دراسة السرد الكلاسيكي من أجل الإحاطة بأشكاله وعناصره. هذه الدراسة لا ينبغي أن تهتم بالسرد الأدبي وإنما بجميع أنواع السرد.

٢ ـ الاستفادة من «التراث» السردي من أجل إبداع أنواع سردية جديدة، أنواع من الدرجة الثانية، معنى هذا أن الأسلوب الذي تكتب به الرواية حالياً، يجب أن يطعم بالأساليب الكلاسيكية. ومعنى هذا أن الروائي يجب أن يكون عالماً، وأن يلم بكل الأساليب السردية بحيث يجيد التصرف فيها ويعرف كيف يسخرها لأغراضه. وهذا يتطلب مجهوداً جباراً وتأنياً في الكتابة ووعياً عميقاً بأنه ليس هناك أسلوب بريء[٩] ولكن بحكم اطلاعه كقارىء متوسط، كما يقول: يرى الرواية العربية باستثناء بعض النماذج، منقطعة عن جذورها الكلاسيكية، ذلك أن الروائي يتوهم في كثير من

الأحيان أن السرد معدنه غربي، وأن القارىء ينتظر منه أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية.

ويستدعي هذا الرأي تمحيص الرواية العربية أولاً، وتمحيص تصريحات الروائي العربي المباشرة، أو تمحيص ممارسته الروائية بحثاً عما يوافق هذه التصريحات. ولما كان هذا الأمر متعذراً في حالة فرد باحث فإن الأجدى أن نقر بصراع التقاليد القصصية مع المؤثرات الأجنبية، وأن نقر بانتماء القاص العربي اليوم إلى تراثه بعد أن استوت أدواته، واستقامت له تجاربه.

وتتوقف في هذا المجال عند عنصر السرد وحده، ومن المعلوم أن ألوان القصص كلها، قديمها وحديثها، تستند فيما تستند إلى السرد.

السرد هو تنظيم الحوافز وضبط التواتر الفني وتحديد المنظور السردي أو وجهة النظر، وهذا ما يستلزمه كل نثر قصصي ليكون قصاً، ويدخل في الانساق الحكائية. والسرد بعد ذلك كله هو صلب تركيب القصة وأساس بنائها، ودراسة الصياغة التي هي توضح كيفية أنظمة السرد، فقد يجعل القاص من نسقه الحكائي الموزع على مجموعة وحدات قصة أو مجموعة قصص أو صوراً قصصية أو مقالة قصصية أو رواية. وبهذا المعنى يمكننا أن ننظر إلى «حكايات جارتنا» على أنها رواية أو مجموعة قصص أو صور قصصية. والمعمول، هو فحص نظام السرد وطبيعة التحفيز فيه، وتحديث وجهة النظر كما ذكرنا.

في قصتي «قطرات الشعاع» واخترتها عامداً، لأن خطابها القصصي مشوب بخطاب شعري يوغل في اللغة حيناً أو في الحكمة حيناً آخر، تقوم القصة على تحفيز جمالي ناتج عن توهم الواقع الذي يجعل مرض الحنين إلى الماضي سبيلاً لتوليد حوافز ذهنية تحل محل الحوافز الواقعية، فتصبح أوبة الرجل إلى الجسر القديم، بما يرافقها من مشاعر مكظومة وتوق إلى الحرية، إطاراً للتأمل واستمرار الحال:

«لا يموت الحب، ولا يذهب النجاح لغير النجاح، إنه نضوب اللحظة وليست عافية الحياة أو صحوة العمر إلا معنى آخر لفقدان الإجابة على ما يجرح أو ما يخبو.

كلما مضى إلى الجسر القديم كعادته، كان يعبر طريقاً ألفها إلى مكمن التألق والعذاب: قطرات الشعاع نوراً لايزال يضيء عتمة في النفس، وينفح العزيمة قوة الجرح الغائر والنافر ليصبح علامة على الزمن، وتضج الأعماق على الدوام بما حركها فتناس أو تنغمر بالفرح. لعله الشأن الذي لا يفارق أو الصرخة المديدة التي تنطلق من الحنجرة تعبيراً عن القوة ثم تصير مع تراخيها والوطأة الشاخصة إلى خشونة وضعف.

تستقر قطرات الشعاع الأولى فيه وجهاً مثل النور، فهي قطرات الشعاع التي تلاشت في روعه منذ عرفها. ولايزال يخطو خطواته المبكرة إلى الصباح على الرغم من الارهاق والذبول والفقدان».

تحاول «قطرات الشعاع» أن تتقصى أبعاد الإنسان والطبيعة خلل التهويم حول حضور الماضي:

«ثمة ما يجنح بالذكرى إلى مصدر عذابها، ولقد شق عليه أن يرى افتراق خطواته عما يضني أو يسعد.

أصبحت حركة يومية لا تضجر أو تمنع ضجراً. ثم يهيمن الماضي على النفس: «فتشتعل الذكريات على أنها الأمنية بحد ذاتها، وكأنها العلاج الموضعي لما يوجع أو ما يتطاول في الصدر من عناء حتى في استحضار تلك الصور التي انطوت على وجدان شاب يكتهل»[١٠].

إن الراوي المضمر لا يقدم إلا حافزاً واقعياً هو عادة الذهاب إلى الجسر القديم شهوراً، ولكنه في كل توهم واقعي يطرد قوة وضخامة، ويتجلى حافزاً جمالياً، هو استعارة لغوية أو صياغة دلالية تنتظم في نسق حكائي هو مراودة استعذاب فعل أوبة الذهاب إلى الجسر، وكأنها الذاكرة تتقطر حكمة التجربة التي تضرب صفحاً عن التفاصيل الحياتية. ولعل حافزاً واقعياً يتعلق بصورة المرآة في حياته، ما يلبث أن يتحول إلى حافز ذهني يجعل صوت الذات أفصح في التعبير عن خسران المعنى: «وعندما عاود دربه إلى الجسر القديم. كانت رائحتها قد تمكنت منه مثلما تمكن منه نشيج طويل يقطع المدى فتخرج قطرات من شعاع تلف حناياه كأقمطة الرضيع حتى خالجه الشعور لوقت

طويل أنه يخبو في ظلال الوقت المندثر إلى حد التلاشي في طفولته الضائعة مثل كل شيء».

إن استخدام التحفيز الجمالي يعزز التقاليد الأدبية، ولا يصادمها، ويتيح للسرد أن يغتني بالمفارقة اللغوية والتعبيرية بحد ذاتها. ثم من يقول إن هناك خطاباً قصصياً صافياً في ظل وسائل الاتصال بالجماهير وعلاقات التبادل بين الفنون[11].

علينا أن نؤكد باستمرار أن أي خطاب أدبي غير مبرأ، وأن التقاليد الأدبية هي الخطاب الأدبي الموصول بتراثه في زمنه. وهذا لا يعني المفاضلة بين مكوّن تراثي ومؤثر عصري، فثمة اتفاق على أن الواقع يستدعي التشديد على دراسة هذه الأصول والإفادة منها فنياً. ولا بد أن أن نجزم أن فناناً لا يستطيع أن يعيد صيغة تراثية أو أن ينسخ عن جنس أدبي تراثي. والمسوغ هو استعادة التراث بوصفه «منجماً» يعين على وعي الذات ووعي الابداع، والحوار معه في تاريخيته وغناه، سعياً إلى مجاوزة الماضي وديمومة الفعل الثقافي الحضاري.

وإذا كانت هذه الآراء تتفق مع آراء مطروحة[12]، فإنها تؤكد في الوقت نفسه على أن الابداع يلغي الاشتراط المسبق، فليس هناك أديب يقبل على كتابته، وهو يحمل «وصفة» في جيبه أو عقله تحدد له اتجاه استخدامه للمكون التراثي أو سواه من المؤثرات.

هوامش وإحالات:

(١) نشر العجيلي محاضرته في «الآداب» البيروتية، في ذلك العام، ثم أعاد نشرها في كتابه: «السيف والتابوت» ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٢٤ ـ ص ٧٠ ـ ٩٦.

(٢) عيد، حسين: «مع الكاتب السوري عبد الله أبو هيف في مجموعته القصصية: ذلك النداء الطويل الطويل» ـ الشرق الأوسط ـ لندن ـ ١٣/١٢/١٩٨٧ ص ١٣.

(٣) شولز، روبرت: عناصر القصة ـ دار طلاس ـ دمشق ١٩٨٨.

(٤) عياد، شكري محمد: القصة القصيرة في مصر ـ دراسة في تأصيل فن أدبي ـ دار المعرفة ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩.

(٥) محفوظ، نجيب: حكايات حارتنا ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٧٥ ـ ص ١٦٠ ـ ١٦٨.

(٦) المخزنجي، محمد: رشق السكين ـ مختارات فصول ٨ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٤.

(٧) المنهج والمصطلح: مداخل إلى أدب الحداثة ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٩ ـ ص ٧٥ ـ ٩٣.

(٨) عناصر القصة: ص ١٤٣.

(٩) دراسات في القصة العربية ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ١٩٨٦ ـ ص ١٩٨ وانظر دراسته الشائقة في إطار دعوته: الغائب ـ دراسة في مقامة للحريري ـ دار تبقال للنشر ـ الدار البيضاء ١٩٨٧.

(١٠) ذلك النداء الطويل الطويل ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨١ ص ١١٦ ـ ١١٧.

(١١) انظر مناقشة باختين للخطاب الشعري والخطاب الروائي في: الخطاب الروائي ـ ترجمة محمد برادة ـ دار الفكر ـ القاهرة ١٩٨٧ ـ ص ٤٩ ـ ٦٩.

(١٢) انظر على سبيل المثال آراء محمد برادة ومحسن الموسوي:
ـ مجموعة مؤلفين: الرواية العربية واقع وآفاق ـ وقائع ملتقى الرواية العربية الجديدة ـ دار ابن رشد ـ بيروت ١٩٨١ ـ ص ٧.
ـ الموسوي، محسن هاشم، الرواية العربية ـ النشأة والتحول ـ دار الآداب ٢٧ بيروت ١٩٨٨ ـ ص ٣٧.