«هناك طريقة أخرى»(*)
محاولة في الواقعية الإسلامية

«... قد لا تكون قصصي جيّدة، أو لا تتوفّر فيها الشروط التي ذكرت ولكنها محاولة لأن تكون...».

إن حيدر قفّه في آخر فقرة من تعقيبه على مجموعته القصصية الأولى (هناك طريقة أخرى) يطلق هذه الكلمات، وهي في محلها تماماً، وإن كانت هذه مهمة الناقد، لكن من حق المبدع أن يطرح هواجسه وتحفظاته... ولقد كان صادقاً في طرحه هذا.

ولنكن صرحاء، فإن العمل الأوّل في دائرة الإبداع لن يكون جيداً بمستوى الطموح إلاّ في حالات نادرة لا يكاد يقاس عليها... والأهم من ذلك أن يواصل الكاتب الطريق... أن يقطعه حتى نهاية الشوط، متحققاً أكثر فأكثر، وبحكم قوانين تراكم الخبرة، وإنضاج الزمن، بمطالب عمله الإبداعي وشروطه على مستوييّ الشكل والمضمون.

ولن يكون هذا إلاّ بقدّر من الطموح يأخذ بتلابيب الأديب... بوعد يقطعه على نفسه أن يواصل المسير [1].

(*) صدرت عن المكتب الإسلامي، بيروت - ١٩٨٨م (الطبعة الأولى). وحيدر قفه كاتب أردني، ولد في أسدود بفلسطين عام ١٩٤٣م، له ما يزيد عن عشرة كتب، منها: رسائلي إليها، هناك طريقة أخرى (مجموعة قصصية)، ليل العوانس (مجموعة قصصية).

(١) يرد في قائمة كتب المؤلف التي هي قيد الإعداد عنوان مجموعة قصصية باسم (ليل العوانس)، وقد صدرت عام ١٩٩٠ م عن دار الفرقان - فرع إربد، وتم تناولها في مقال آخر.

والذي يقرأ مجموعة حيدر قفّه ويتابع تعقيبه ذاك، يطمئن تماماً إلى أن المطلوب سيكون، وأن محاولته هذه التي تطمح لأن تكون، تغري بمتابعة الدرب لأنها تتضمن بالفعل خميرة الإبداع القصصي، وتنطوي على الكثير من مواصفاته وشروطه!

(٢)

حيدر قفّه قصّاص واقعي، يملك أدواته الفنية وخبراته التي تعينه على تنفيذ واقعيته، أو بعبارة أدق: رؤيته الواقعية للناس والتجارب والعلاقات والأشياء، من خلال قناعاته الإيمانية التي جعلها هذا «الدين» بحجم الواقع البشري، وعلى مدى جزئياته وتفاصيله جميعاً.

إنه يبدأ بما هو كائن، ويصعّد، من ثم، باتجاه ما يجب أن يكون... يختار شخوصه ومعطياته القصصية من نسيج الحياة اليومية وإيقاعها المنظور... من البيت والشارع والحارة والمدرسة والسوق والزقاق... ليس هذا فحسب، إنما، وهذه مسألة مهمة بالنسبة للقصة الإسلامية، يقع على تلك العينات البشرية المطحونة بمعنى الكلمة، المسحوقة التي داست عليها قيم العصر ومواضعاته فتركتها ركاماً...

ليست الواقعية «الوضعية» بشتى مذاهبها صاحبة الكلمة النهائية في التحدث عن الواقع، وعما ينبض في نسيجه اليومي من معاناة ومظالم وآلام.

إن القضية ليست احتكاراً على هذا الصنف من الأدباء أو ذاك، ولقد كاد الأديب الإسلامي، فعلاً، يسلمّ الراية لخصومه، ويمنحهم شرعية التحدّث عن «المظاليم» عندما اختار الصمت ردحاً طويلاً من الزمن، مقتنعاً بأن القصة الإسلامية يجب أن تنفكّ عن أسر الواقع المترع بالشروخ والآثام، وأن تحلّق بدلاً من ذلك في السماوات العليا نظيفة، متطهرة، بيضاء...

خطيئة فنية ومذهبية كهذه انتهى أوانها، ولحسن الحظ فإن أدباءنا الإسلاميين أخذوا يدركون أكثر فأكثر أن مهمة الأديب الجاد الملتزم هي أن يبدأ من الواقع... مما هو كائن من أجل أن ينقل الناس بالكلمة المعبّرة الجميلة والمؤثرة، باتجاه ما يجب أن يكون.

إن نبض المجموعة التي بين أيدينا، في سياقه الأساسي هو هذا: أن نعكس الواقع... أن نكشف عن زيفه وسقمه وشروخه وعذاباته وآلامه ومظالمه، وأن ندينها... وليس من الضروري بعد هذا أن نطرح البديل... يكفي أن نمارس ما يمكن تسميته بالهدم الجمالي المؤثّر لمعمار الواقع القائم على أسس معوجّة لكي ما يلبث أن يتبيّن للناس أن الواقع المطلوب... الواقع القدير على الاستجابة لمطالب الناس، وتحقيق أحلامهم، ومداواة أوجاعهم، إنما هو ذلك الذي ينهض على أسس مستقيمة، عادلة كالصراط.

(٣)

وحيدر قفه يعرف كيف ينوّع اختياراته للشخوص، أو اللحظات... ففي «مشاعر الطفلة» يبدأ من لحظة زمنية مبكرة في عمر الإنسان، ويتحدث - بلغة الفن- عن التعاسة البشرية، ولكن في دائرة الطفولة... بعدها يصعّد، مديراً (كاميرته) الحسّاسة هنا وهناك، لكي يتابع نماذج أخرى. ويستطيع المرء أن يجد حتى في عناوين بعض قصصه نزوعه هذا في نقل شحنة البؤس البشري إلى القارئ: «خلاّد المواسرجي» مثلاً أو «ماسح الأحذية» أو «إلاّ الكرامة»، ولكنها لن تبلغ ما بلغته قصة «هناك طريقة أخرى» التي يسمّي بها -ربما لهذا السبب - المجموعة كلها.

والقصة تتحدث عن مأساة الفقراء الكادحين الذي يجدون أنفسهم -من أجل أن يشبعوا ويؤمّنوا مستقبلهم القريب ضد شبح الفقر والاندثار الاجتماعي -مضطرين لأن يتغرّبوا... لأن يبحثوا عن فرص للكسب خارج أوطانهم، ولكنهم قد لا يجدونها.

إن الإحساس الذي تتركه القصة في نفس القارئ مرير الطعم حقاً، وهو لقسوته البالغة يدفعنا إلى نوع من الشعور، من المعاناة الكابوسية الثقيلة التي تجثم على الأنفاس، وتسدّ الطرق والمنافذ على أية نقطة من الضوء قد تعين على الخروج إلى الهواء الطلق.

وينتهي الأمر، كما يحدث في الكوابيس كذلك، بموت البطل بعيداً عن وطنه، بعيداً عن حلمه بأن يجد الفرصة التي تؤمّنه وأطفاله من غوائل الخوف والجوع والدمار.

والحديث عن الوطن كان يمكن أن توظف له لغة أكثر شاعرية... قد تبرّر واقعية القاص تضاؤلِ المساحات التي تنبض بالشعر في نسيج قصصه، بل انعدامها أحياناً... لكن هذا النمط الأدبي (القصة) يظل، حتى وهو يدقّ فأسه في كتلة الواقع الصمّاء، بحاجة إلى ندى الشعر لكي يعين الفأس ذاتها على فتح ثغرة في الطريق المسدود، قد يتسرّب منها الشعاع.

مع ذلك فاللغة تتألق في مقاطع ليست بالقليلة: «بدأت النشوة تتلاشى تلاشي الضباب إذا طلعت عليه الشمس... الوجه يكتسي بالجد المشوب بالحزن والذل، الروح تضعف، وتتراجع نسمات المرح عنها حتى تبدو في هشاشة قصبة نخرها السوس...».

«الناس يمرّون... بعضهم يرميه بكلمات مؤلمة... جرح النفس لا ينزف دما... الجرح ينزف وجعا... الجرح يضمّده الحقد...».

«السيارة تمتلئ بالأجساد نصف العارية... البؤس يرسم خريطة كبيرة... البؤس يلقي بحجره في بحيرة حياتهم... حلقات البؤس تتوالى في ذبذبات متوالية... حلقات تكبر وتكبر... تتسع حتى تبلغ حواف البحيرة...».

والواقعية نفسها قد تقوده إلى الإلحاح في متابعة التفاصيل والجزئيات وإلى إشباع الموقف بأكثر مما يجب. لكن هذا إن كان من ضرورات الرواية فإن القصة القصيرة بطبيعة بنائها الفني المضغوط لا تسمح به (انظر مثلاً الصفحة ٦٧ من قصة هناك طريقة أخرى) ورغم ذلك فإننا نجد في هذه القصة تصويراً مدروساً ومؤثراً لأولئك الذين يبحثون عن فرصهم الضائعة بعيداً عن أوطانهم... إنها تحمل صدقها الفني لأنها على ما يبدو تعبّر عن جانب من هموم المؤلف وخبراته وهو يتغرّب بعيداً هو الآخر...

وهي تتضمّن بطانة ممتدة، أو خيطاً متصلاً من النقد العام الذي يكتفي بالتلميح، ويبتعد، في كثير من الأحيان، عن اللمسة المباشرة، كما أنها تنطوي على نوع من الداخل الرؤيوي الذي يخفّف من وطأة الواقع الصلب، وكثافته الخانقة (انظر مثلاً الصفحات ٧٠-٧١ من القصة نفسها).

والنهاية مؤثّرة ، ما في ذلك شك، لكن المؤلف لو ترك بطله المسحوق، مهيض الجناح، نائماً يحلم بالعودة رغم كونه صفر اليدين... أو بالحصول على فرصة أخرى، غير ممكنة التحقّق، فإنها يمكن أن تكون أشد وقعاً وإيلاماً...

إن الموت قد يسرق المنظر أحياناً... إنه أكثر مباشرة وثقلاً من أية واقعية شيئاً من روعة الحدث القصصي أو الروائي الذي

يفترض، في أكثر حالاته إحكاماً، أن يترك انطباعاً عميقاً، بعيد المدى في نفس المتلقّي، لا أن يستدر دموعه، للحظات، فيطهره من الهمّ والحزن والألم!

ورغم ذلك، تظل هذه القصة واحدة من أحسن قصص المجموعة وأكثرها إتقاناً.

(٤)

ثمة نوع من التوازي بين هذه القصة وقصة (مشاعر الطفلة) التي تتصدر المجموعة... ولذا سأقف عندها قليلاً.

هنا أيضاً ينبثق الحدث القصصي عن لحظة التغرّب والانقطاع... عن القفز إلى المجهول، للتحقّق بقدر من الضمانات... الأب من أجل أطفاله في الحالة الأولى، والطفلة من أجل أبويها في الحالة الثانية... طبعاً هناك تقاطع تام في مسألة الاختيار، فإن البطل في القصة الأولى هو الذي يختار الذهاب، والطفلة في الثانية ترغم عليه... ومع ذلك فإننا نلمح نوعاً من الجبرية الاجتماعية المتأتية عن خلل النظم المعاصرة، وضعف قدرتها على تنفيذ قيم العدل في واقع الحياة، هي التي ترغم البطلين معاً على الرحيل... وها هنا أيضاً تنتهي لحظة المعاناة الممتدة، الصعبة، المبهظة، المترعة بالحزن والقهر والعذاب... تنتهي بالموت.

هل يريد المؤلف أن يقول لنا بأن الإنسان، مطلق إنسان، طفلاً كان أم صبيّاً، أم شاباً أم كهلاً... رجلاً أم امرأة، مكتوب عليه أن يتغرّب ويعاني ويستدرج إلى فخ الإحباط، والدمار، والموت، ما دام أن الواقع الذي يعيشه الناس مأسور بالظلم والقهر والتسلط، ممزق بين قلّة تملك وكثرة تتلوّى مسغبة وجوعاً وخوفاً من فقدان الضمان حيث يتعرى الإنسان في مواجهة المجهول؟

إن المؤلف في القصّتين يحمل موقفاً التزامياً واضحاً بمواجهة القهر الاجتماعي: في إدانته للقهر... في لمساته الإنسانية الحانية التي تكسب قيمتها من خلال تعاملها مع نماذج بشرية خبرها المؤلف جيداً، وتابع حركتها وهي تضطرب في الواقع لا في الخيال... «عندما أكتب قصصي -يقول المؤلف في تعقيبه على المجموعة صفحة ١٥٣- لا ألجأ إلى الخيال ابتداء، لا لشيء إلاّ خوف ذلك. فكنت -هروباً من هذا الأمر- أفتش في ذاكرتي عن وقائع حدثت أمامي، كانت عيني أو أذني قد سجلتها واختزنتها في ذاكرتي، فأتخذها الأساس، وأعيد صياغتها بشيء من الفنية القصصية ولو استدعى الأمر مزجها بشيء من الخيال الذي يخدم الفكرة».

وهو هنا -أيضاً- يرسم بعض اللمسات الشاعرية التي تتجاوز بالسرد مباشرته في التعبير عن الأشياء، وتمنحه بطانة أكثر كثافة ونداوة وتأثيراً... إننا نلتقي بالعديد من عبارات كهذه:

«مع الأيام تزداد معرفة وحزنا»... « أموت يا أمي في اليوم سبعين مرة»... «ما أوجع البكاء المكتوم»...

وهو يوغل في سبر تجربة الطفولة إزاء الخوف، وتكون مصداقية رؤيته الدقيقة هذه أنه وهو يتحدث عن الطفلة، كأنه يتحدث عن طفولتنا جميعاً يوم كنا نجد أنفسنا وحيدين إزاء الظلام فلا نقدر على أن ننام.

ونقرأ عبارات مرسومة بعناية في هذا السياق من مثل «النوم والخوف لدودان» ومن مثل «تحتمي من الظلام المرعب بمزيدٍ من الظلام».

(٥)

يمكن أن تكون «ماسح الأحذية» امتداداً للقصتين السابقتين في أكثر من زاوية ولكنها لن تتطابق معهما اللهم إلاّ في سياق واقعيتها الواضحة.

فهناك -مثلاً- الإنسان الذي تدوس عليه مواضات العصر، وقيمه وتحوّلاته، فتجرّده من الإحساس بالأمان... تعرّيه بمواجهة تحديات البرد والجوع والحرمان.. تحمّله مسؤولية مبهظة يصعب تنفيذها إزاء الزوجة والأولاد... وإذا كان بطلا القصتين السابقتين قد تغرّبا في المكان فإن بطل «ماسح الأحذية» يتغرّب مثلهما ولكن في الزمان..

ماذا يفعل؟ ولم يعد أحد من لابس الأحذية الجديدة يسعى إلى «التلميع»؟ إننا نجده يهرب إلى الماضي حيناً، لكي يقيم معه حواراً في مواجهة العزلة، والانقطاع... ونجده حيناً آخر يحاور الرجل الوحيد الذي يجيئه لكي يلمّع حذاءه، فيدفن همومه في التحدث إليه فيما يهمّ الآخر وما لا يهمّه... وهو في كل الأحوال يشعر بأنه منطقع في عالم لم يعد يأبه له... مسحوق في دنيا تدور كجهاز الروليت فترفع قوماً وتضع آخرين... تزيد الأغنياء غنى والفقراء تعاسة وفقراً... ثم هو -أخيراً- لا يسلم حتى على مساحة المتر المربع الذي يضع صندوقه عليه بحثاً عن لقمة العيش... إن تنظيم مزاولة المهنة الذي شُرّع أخيراً يمنعه بسلطة القانون من مواصلة العمل صبّاغاً للأحذية يكدح على قارعة الطريق.

إن القصة تتحدث، من خلال ماسح الأحذية، عن تنظيم الحياة الجديدة أو بعبارة أدق تعقيد الحياة وإلغاء الفرص أمام الكادحين، كما أنها تتحدث عن انعكاس المتغيّرات على مجرى الحياة اليومية (البضائع المغشوشة المستوردة من الشرق الأقصى، انتشار التقاليع والمودات الغرائبية، تداخل عالميْ الرجولة والأنوثة، التشريعات الصارمة التي لا ترحم الإنسان باسم حماية حقوق الإنسان... إلخ).

ومن أجل ذلك فإن القصة تكاد تغدو عملاً تسجيلياً... صورة فوتوغرافية أو ريبورتاجاً من طرف واحد، لولا أن القاص يلجأ

إلى التنويع في تكويناته لكي يقرّبها أكثر من عالم القصة ومطالبه الفنية، ويبعد بها عن أن تكون، كما قال الجاحظ: معان مطروحة على قارعة الطريق.

فهو يلجأ حيناً إلى اعتماد فكرة تداخل اللحظات الزمنية، والرجوع إلى الماضي، من نقطة حاضرة في الزمن الراهن... وهو يلجأ حيناً آخر إلى الانتقال من الخاص إلى العام والعودة ثانية إلى الخاص، عبر رؤية البطل نفسه... كما أنه يتفنّن في رسم صوره المستمدة من مفردات الواقعة القصصية فيزيدها غنى فنياً: «ينفتح الصندوق... يتقيّأ ما في داخله على الرصيف» «اتبعه بصندوقه المستكين للطرق والذي تحمّل وطء الأحذية عليه هذه السنين كلها... لم يشكُ... لم يتوجع... لم يعترض على هذه الإهانات».

وهذه الصور إذ تجعل من الصندوق الخشبي كائناً يحسّ ويتوجع، تمضي في استعاراتها البديعة لكي تجعل الفرشاة متوحّدة مع صاحبها عندما تصفه «ممسكاً بفرشاته الخشبية المنحنية كظهره، العتيقة كسترته»...

(٦)

وإذا كان لا بد من البحث عن كبش للفداء في المجموعة التي بين أدينا، فإن قصة «خلاّد المواسرجي» ستكون هذا الكبش الذي

كان على صاحبه أن ينحره فيقطع الطريق على السكاكين التي أحدّها النقاد!

إن هذه القصة واقعية أكثر مما يجب، بمعنى آخر أنها نقل مباشر لواقعة ما بأكثر الأساليب تكشّفاً ووضوحاً، وبلغة أمينة لا تزيد ولا تنقص، ولا تبدع ولا تضيف... ويزيدها ضعفاً أن الحوار يغطي معظم نسيجها، وهو حوار عادي... صحيح أنه يصدر عن متخاطبين قد يكون هذا مستوى قدرتهم على التعبير، إنما كان يعوزه قدر من اللمسات الفنية «المضافة»، وإلاّ صنَّف، وفق تحليل الجاحظ، آنف الذكر، ضمن المعاني المطروحة على قارعة الطريق!

هذا إلى أن المغزى الأخلاقي للقصة يتكشف هو الآخر بأكثر مما يجب حتى ليوشك أن يهبط بالقصة إلى خطاب للأطفال يعلمهم كيف يتمسّكون بالأمانة والإخلاص وكيف يتخلّون عن الغشّ والكذب.

إن التشبث بالواقع، وعرضه كما هو، بحجة الالتزام بالصدق في التعامل الفني مع التجارب والأحداث، إنما هو سلاح ذو حدّين، قد يمنح الأعمال الواقعية زادها الضروري المطلوب، ولكنه قد يجرّد العمل الفني من شروطه وضوابطه التي تجعله يبعد عن أن يكون مجرد نقل فوتوغرافي للعالم، ويتحقق بقدر من الحرية في إعادة تشكيل النسب والأبعاد من أجل أن يخرج على الناس

بشيء جديد هو الواقعة نفسها متشكلة من خلال رؤية الأديب، ومطالب النوع الأدبي وشروطه.

إن «خلاد المواسرجي» تعطينا مثلاً على انزلاق الواقعية صوب التسطّح، وعلى مخاطر الاعتماد على الوقائع الصرفة، والانسياق وراء التسجيلية، وفقدان التحقّق بالشروط الفنية التي تغني العرض القصصي وتنوّعه وتعمقه، وتعيد تشكيل النسب والأبعاد، في نسيج الأحداث وحركة الشخوص ولغة الخطاب فيما هو من مهمات الإبداع الفني في الأساس.

لا يتّسع المجال في مقال أعدّ لكي ينشر في مجلة، لمتابعة سائر قصص المجموعة... فهذا يكفي... وإذا كنا قد أشّرنا على بعض الملامح الفنية لهذه القصص في سياق الحديث عن المضمون الواقعي، فلنا الآن أن نؤشّر على عدد من الملامح الأخرى.

إن القاص يعتمد الجمل القصيرة المتقطّعة، متجاوزاً الكثير من الأفعال والمداخلات والتوصيلات اللغوية التي قد تصيب العرض بالترهّل، خاصة في نمط كالقصة القصيرة هو بأمس الحاجة إلى التركيز والشدّ والاقتصاد في اللغة... هذا إلى أن القاص يسعى لتوظيف التقنيات المسرحية كرسم المشهد والحوار مما يعين على المزيد من الاقتصاد والتركيز ويمنح الحدث القصصي حضوراً أكثر واقعية وأشد كثافة لولا أنه يسرف أحياناً

في الحوار بحيث إنه يغطي في بعض قصصه المساحات الأوسع ويقرّبها لأن تكون مسرحيات ذات فصل واحد، متباعدة بعض الشيء عن أصلها النوعي كقصة قصيرة، رغم أن هناك ما يبرّر هذا على مستوى الإبداع الفني لا سيما بعد تزايد نمط«القصة – المسرحية»في الأعمال المعاصرة.

ولغة حيدر قفه واضحة، سهلة، بسيطة، لا تعقيد فيها ولا غموض ولا التواء، وقد يلجأ حتى إلى اعتماد بعض المفردات العامية إذا اقتضى الأمر، شرط أن تكون -على الأغلب- متجذّرة في أصولها الفصحى. وهو يؤكد رغبته في التكشّف والوضوح، عبر تعقيبه على المجموعة، ويشن في المقابل هجوماً على الغموض، محدداً -بدقّة- أسبابه ودوافعه، معتبراً الأدب -وهذا حق- أداة توصيل «توصيل الفكر والرؤية الصائبة من الأديب إلى قرّائه ومجتمعه وأمته، وما لم يفهم القرّاء لغة الأديب ومراميه فشل العمل الأدبي» (ص١٤٧).

ورغم أن المساحة المتاحة للقصة القصيرة ضيّقة إلى حدّ كبير، إلاّ أن القاص يدقّق في التصوير، ويسعى لالتقاط كافة التفاصيل، أحياناً، الأمر الذي يتيح إشباعاً أكثر للموقف أو اللحظة الفنية، لكنه يقود، بين الحين والحين إلى نوعٍ من التسجيلية التي تحرص على تغطية الواقعة ولكن على حساب فنّية القصة القصيرة وشرطها الأساس في الاختزال والتركيز.

وهو يعتمد - أحياناً- نظام اللازمة المتكررة التي تنفّذ غرضها على مستوى الأداء الأسلوبي والمضمون (انظر مثلاً: الصمت الأخطر، خلاّد المواسرجي وماسح الأحذية...). وينوّع في ضمائر السرد القصصي بين ضمير المتحدث (الصمت الأخطر، المتفضل) وضمير الغائب العالم بكل شيء (بقية القصص) وصيغة الخطاب في رسالة موجهة إلى طرف آخر (كما في البهلوان).

قد يؤخذ على القاص تفريطه بالعقدة بحجة أن «القصة القصيرة» الحديثة لم تعد تعتمد على عنصر المفاجأة، بل أصبحت تعتمد على (شد الانتباه) وهو الوقع المتصل والتأثير الدائم في القارئ من البداية حتى النهاية (تعقب المؤلف ص١٤٤-١٤٥). ومع ذلك فإن القدرة على التخطيط للعقدة وزرعها في سياق الحديث القصصي لا يعد عنصراً أساسياً في تقنيات هذا النمط الأدبي فحسب وإنما محكّاً لتمكن القاص من أدواته الفنية وقدرته على استكمال أسبابها.

ونادراً ما يلجأ قفّه إلى توظيف القيم الفنية للمذاهب الأخرى غير الواقعية -فيما عدا الرمزية التي يلجأ إليها أحياناً- كالسريالية والمستقبلية والغرائبية... إلى آخره، مبرراً ذلك -ربما- بأن توظيفاً كهذا قد يقود إلى التعمية والإلغاز فيما يمنع الخطاب الأدبي من الوصول إلى الآخرين، هذا إلى أن مذاهب كهذه قد ترتطم في تركيباتها الأساسية بالمنظور الإسلامي الأمر الذي يدفع إلى تجاوز توظيفها في دائرة الإبداع.

وما من ريب في أن القصة القصيرة واحدة من أشد الأنماط الأدبية صعوبة وتعقيداً، لأنها تتطلب جهداً فائقاً في العثور على اللحظة الفنية المناسبة... على الحديث أو الموقف... وضغطها في أضيق حيّز ممكن بما فيها من أحداث، وشخوص، وخلفيات... إنها كما يقول القاص نفسه «ليست سهلة كما قد يظن البعض... ولذلك يجد الكاتب أحياناً عنتاً كبيراً في ميلاد قصة، وهي عملية شاقة تشبه المخاض عند الولادة» (تعقيب المؤلف ص١٤٤)

ومع ذلك فلقد اجتاز الرجل التجربة بقدر طيّب من النجاح، رغم أنها محاولته الأولى، وقدّم لقرائه تسع قصص بلغ بعضها حدّاً جيداً من النضج الفني، هذا إلى أن القاص حقق بعمله هذا اثنتين: فأما أولاهما فهي إغناء المكتبة الأدبية الإسلامية المعاصرة فيما هي بأمسّ الحاجة إليه في مجال القصة وبموازاة المعطيات الشعرية الغزيرة التي تتلقاها هذه المكتبة. كما أنه حقق حضوراً إسلامياً ملتزماً في اختياره الواقع ساحة لانتقاء موضوعاته الفنيّة وبنائها، فأعطى بذلك درساً آخر لكل الذين يتهمون الأدب الإسلامي بأنه منفصل عن الواقع غير مهتم بما يعنيه أولئك الذي سحقتهم المعادلات الخاطئة لحياتنا المعاصرة ودفعتهم إلى القاع.