القصة القصيرة وتيار الوعى

وقد بدأ إدوار الخراط هذا الأسلوب فى أوائل الأربعينات، فى وقت كانت الواقعية فيه تفرض سطوتها على كل الكتاب، وصارت الأسلوب الوحيد الذى لا يسمح لغيره بالظهور، لدرجة أن تجربة يحيى حقى فى قصته «السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود»[1] والتى مهد لها بمقدمة قال فيها: «إن الكاتب يشعر أحيانًا بأسرار غريبة لن يجد فى المذهب الواقعى بغيته إذا أحب أن يعبر عنها» - مرت ولم يتنبه لها أحد. ولكن إدوار بإصراره على هذا الأسلوب الجديد حفر للقصة طريقًا آخر، هو أنه قد تجاوز الموضوعات المستهلكة التى كانت تحرص عليها الواقعية قرابة أربعين عامًا، ليعبر عن عبث الحياة والإحباطات المتنوعة، وسحب نفسه من الواقع الخارجى ومشكلاته الاجتماعية وصراعاته اليومية ليعيش داخل أسواره وحيطانه العالية. وارتد إلى لا شعوره ليصور حركته

(١) انظر صحيفة «الفجر» (١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٦).

واضطرابه إزاء الأحداث الخارجية، ولجأ إلى وسائل سريالية كذكريات الطفولة والأحلام وتجسيد اللاشعور إنه فى قصته «حيطان عالية» (١٩٥٤) يصور لا شعوره قد تجسد إنسانًا آخر يجلس معه على المقهى ويتبادلان اللعب، ويصر كل منهما على هزيمة الآخر، فى حين استحضر صورة ابنته المريضة التى تركها بالبيت، فإذا هى داخل المقهى تجلس على سريرها عارية، إنه يحس إزاءها بذنب غير محدد، إنه يذكرنا بقصة جيمس جويس «لقاء» فقد تجسد اللاشعور للتلاميذ فى أثناء رحلتهم بين الحقول فى صورة رجل غريب جعل يتبادل معهم الحديث، إن إدوار هو أول من صور اللاشعور فى أدبنا بتلك الطريقة الفنية المجسدة، وكانت القصة الباطنية قبله إما أن تستعرض المعلومات النفسية استعراضًا سطحيًا كما فى قصة الأخوين عبيد، أو تعبر عن النجوى الداخلية كما فى بعض قصص محمود تيمور والمازنى، ولكن إدوار تجاوز هذه الوسائل وكشف لنا الداخل فى لوحات سريالية أفاد منها الجيل الذى بعده، حتى إن قصة محمد البساطى «مشوار قصير»[1] تُعد استثمارًا ذكيًا

(١) انظر مجموعته «الكبار والصغار» ص ١٧.

لهذا الاتجاه، ويبتدى الاستثمار فى ذلك الجو الذى رسمه البساطى واستخدم فيه ليل القرية وحركة الطبيعة والنكوص إلى الطفولة كوسائل منحت القصة أبعادًا وثراء، ثم يتنامى هذا الاتجاه عند البساطى فى مرحلته الأخيرة ويكتسب بعدًا من الفلسفة والعمق، إن بسيونى فى قصته «لعبة المطاردة»[1] يجسد لا شعور القرويين ورغبتهم فى التحرر والانطلاق والسخرية من مضطهديهم. إنهم لا يعرفون أصله ولا فصله ولكنهم يحسون به فى البلد يتسلق السور ويجمع الأطفال حوله ويسرق الجوافة والقصب ويزمر ويكور بطنه، إنهم يطاردونه لأنهم لا يريدون الاعتراف به ولا يريدون لأحلامهم أن تتشكل وأن تظهر، والقصة تمثل حركة المطاردة العمياء بينهم وبينه وتظهر اندفاعاتهم بلا هدف ولا تساؤل، وتخبطهم فى البحث عنه بين أعواد القصب على الرغم من أنه بينهم وفى داخل أنفسهم التى يهربون من مواجهتها، إنها من أعظم القصص التى تصور قهر الفلاحين بطريقة تجسيدية، ومن خلال مواقف

(١) انظر ملحق الأخبار الأدبى (٢٩ يونية سنة ١٩٦٩).

حركية تصل إلى حد الكوميديا المريرة، إنهم يخشون الاعتراف بأحلامهم ويطاردون رمز تحررهم وانطلاقهم، إن الطفل بسيونى حين يقترب من أحد مطارديه بين أعواد القصب يتراجع فزعًا ويهب واقفًا ثم يندفع بين أعواد القصب، وتنتهى القصة بتعليقات الخفير: «كان بده علقة ويترمى بره البلد»، فى حين انصرف عبد الصمد إلى المرأة داخل العشة وهى تلهث وتبكى بكاءً خافتًا ووجهها ملتصق بالغاب.

وقد أتاحت لغة الشعر وشفافيتها لقصة إدوار أن تشق لها طريقًا متميزًا فى تاريخ هذا الفن، ومن ثم كان هناك فى قصته عناق ملتحم بين السريالية وأجواء الشعر، إذ أن كلًا منهما يمتاح من مناطق غير مباشرة، من مناطق ترسبت فى أعماق الإنسان وتداخلت فيها عوالم شتى من صور الطفولة ومدلول الحكايات الشعبية وعبق الأساطير، مما أعطى للتيار الشعورى لغته الخاصة التى تختلف عن اللغة المتبادلة بين فرد وفرد، والتى يقوم فيها مسبقًا الاتفاق على مصطلحات ومدلولات معينة. والفنان الموهوب هو الذى يملك سر هذه اللغة المكنونة فيستطيع أن يفك مكنوناتها، لا بالحديث عنها

ولا بشرح ذلك باللغة المفهومة، ولكن بأن يجعل تلك اللغة المكنونة تتبدى لنا وتعرض نفسها، ومن هنا كان النجاح فى استخدام الشعر على اعتبار أنه يتجافى عن اللغة فى مدلولها الاتفاقى ويستخدم لغته الخاصة وتراكيبه، التى يلجأ فيها إلى الأساطير والخرافات والإيحاءات، وخلق علاقات معينة وجديدة بين الألفاظ. إن إدوار يوائم بمقدرة بين الأسلوب الشعرى شديد الشفافية والمبنى من مفردات تغوص إلى اللاوعى وتستكنه الباطن، والصور السريالية التى تعيش عنده فى منطقة الوسط بين الضوء والظل، وبتلك الوسطية التى ليست هى واضحة تمامًا ولا خفية تمامًا يستثير مناطق معينة ويطفو بها أمام القارئ دون أن ينص عليها بوضوح حتى لا تفقد استثارتها وإيحاءاتها، إن العتمة والأماكن المتربة واللون الأصفر «والزهوقة» مفردات أثيرة ومتكررة فى معجمه اللغوى.

ولكن إدوار - بالرغم من كل هذا السبق - لم يتلخص تمامًا من أسر الشكل التقليدى. إننا نجد عنده - فى الكثير من قصصه - الحرص على الحادثة والسرد والتسلل الزمنى لحركة شخصيته وتتبع مراحلها كما نرى فى الحكاية التى هى

الهيكل الرئيسى للشكل التقليدى، بل ويحرص أحيانًا على أن يضمن قصته مغزى أدبيًّا، إن قصته «الشيخ عيسى» (١٩٤٣)، تحذر فى النهاية من الإقدام على الزواج مع فارق السن، بل إن العنوان يذكر بشخصية موليير الكلاسيكية «المنافق طرطوف»، وبشخصيات محمود تيمور التى كان يرسمها فى بداية هذا القرن، إنها تحمل ضيقًا وكرهًا لهذه النماذج التى تستغل السذج والبسطاء. وقصته «أمام البحر» (١٩٥٥) تتحلل بعيدًا عن جوها الشعرى ولغتها الشفافة ونهايتها الفنية، إلى تصوير لشخصية يدفعها فقر البيئة وكآبة الواقع وفراغ الحياة حوله، إلى الارتماء فى أحضان الجنس.

ويتلقف الخيط بعده أحمد هاشم الشريف، فيخلص القصة من ارتباطاتها الواقعية ويضعها فى مرحلة تجريدية تامة، فهى كثيرًا ما تدور فى قطار أو محطة سفر حيث تتخلص الشخصية تمامًا من كافة الارتباطات، ومن الانتماء بأى شكل من الأشكال، ويضع لقصصه عناوين تجعلها على حافة العلاقات (عابر طريق - اللصوص - غريب - القمة) والأسماء أوالشخصيات فى قصته مجرد رموز، ومن ثم

فهى تتراسل الصفات وتتبادلها ببراعة وحرية إن البواب والأم والرجل يتبادلون الصفات فى قصة «عابر طريق»[1]، لأنهم رمز للغير الغارق فى توافه الحياة ومألوفاتها العادية، إن الشريف فى قصته دائمًا متأزم وقلق وفى حالة هياج ورعب، والغير يُناصبه العداء لا أحد يمد خيط النجاة، إن الناس قد تجمعوا حول الكناس - وهو موهوب وعظيم كما يقول - وألقوا به فى حوض النافورة، حتى منظم الرحلة فى قصته «الطيور»، والأمير فى قصته «الأمير والبحر»[2] - وهما رمزان للقوة العليا - لا يمدان يد العون، وإذن فلا شىء هناك جميل يمكن أن يحرص عليه، ولذلك فالشخصية لا تنشط لشىء ولا تهش لأمر، إن ضمير المتكلم فى قصته «عابر طريق» فى حالة خمول، والمشروع عنده لا يتم حتى نقل رجله من الشارع إلى الرصيف لا يتم، والإحساس بالموت يسيطر عليه، فهو يعد درجات السلالم، ويتحسس شقوق العمارة ويراقب الحفر على الجدران. والأسلوب فيه إحساس بالموت وتردد، وهنا البراعة الفنية التى تجعل اللغة ملتحمة

(١) انظر مجموعة «الأحلام، الطيور، الكرنفال»

(٢) المرجع السابق.

مع التجربة أو هى عنصر من عناصرها، إن الشخصيات فى قصته «الطيور» مثلاً متهمة ومدانة ومن ثم جاءت اللغة متهمة مترددة أيضًا وكأنها تحتاج إلى تأكيد مثل «الصرير، صرير الباب» أو «نادى التجديف، شرفة نادى التجديف». ويرادف الإحساس بالموت إحساس جاد بالزمن، إن عابر الطريق على الرغم من أن ساعته قد سرقت إلا أن الإحساس بها يطارده إنه يبحث عنها فى يده اليسرى، أو يده اليمنى ويراها فى يد البواب وقد اعترض طريقه، أو يراها ملقاة بجانب الكناس وقد تناثر زجاجها، ولكن هذا الإحساس علامة تفوق وإدراك، إنه وعى بالمأساة والشخصية هنا متميزة لأنها ترى ما لا يراه الغير وتكسر المألوف، إنها تفطر بالليل وتتعشى بالنهار، وترى العمارة تغوص. وأكثر ما يضايق الفنان هو بلادة الحس وخمود الإدراك، إن أعداء أحمد هاشم الشريف هم الأم والزميل والبواب وغيرهم من الناس الطيبين، الذين يستجيبون للنظام «ويعيشون فى سعادة من فراغ رءوسهم، ويخلفون وراءهم أجيالاً أخرى تحمل نفس الصفات..» كما يقول.

ولكن القصة عند أحمد هاشم الشريف تتشابه، بمعنى أنه

كتب قصة واحدة بعناوين مختلفة، ليس عيبًا فى أن فكرة «الحاجة إلى الدهشة إزاء المألوف» هى التى تسيطر عليه فإن هذه الفكرة هى مجال اهتمام كل الكتاب العصريين، ولكن العيب فى أسلوبه الذى يتشابه فى كل قصة، إنه يلجأ إلى ذاكرته فيجمع الصور التى اختزنها من قراءاته - ويبدو أنه كان ولوعًا بالروايات البوليسية - ويضم بعضها فوق بعض بطريقة تراكمية. أى أن بعض هذه الصور يتراكم فوق البعض الآخر من أجل إظهار حالة واحدة هى حالة الضيق، ففى قصة «حول الرقبة»[1]، يلم صورًا عن الكابوس والقطة المخنوقة وضابط البوليس والسيدة السمينة ورواد المقهى والمحصل ويحملها قصته فتبطئ فى الحركة وتفقد عنصر النشاط والاختيار فلا يستطيع السيطرة على الموقف وانتقاء ما يناسبه من الصور، وهذا المنهج التراكمى المسيطر على الشريف لا يعطى لكل قصة عنده طعمها الخاص، إن الفنان ينجح بقدر ما فى قصته من نغمة خاصة لأنها هى التى تفرق بين عمل وآخر، فقد

---

(١) انظر مجلة «نادى القصة» (يونية ١٩٦٥).

يتشابه عملان فى ظاهرهما، ولكن النغمة الخفية الخاصة بالعمل هى كالموسيقى التصويرية التى تعطى لكل عمل نكهته ولحنه المميز، إن الفنان القدير هو الذى يملك من الحرية والتصرف ما يستطيع به أن يبتدع لكل قصة نغمتها الخاصة.

واستخدام أحمد هاشم الشريف الحلم، متأثر بمفهوم فرويدى وأنه لغة اللاشعور فى التعبير عن رغبة مكبوتة، فهو صدى للعالم الخارجى، ومن ثم نجد الصلة واضحة بين حلم الشريف فى قصته «اللصوص»[1] مثلاً وبين التجارب الخارجية. إن الحلم هنا تجسيد لرغبة وتطهير لكبت، وهو مفهوم قديم قد استخدمته القصة التقليدية من قبل واستخدمه محمود طاهر لاشين بنجاح ولا سيما فى روايته «حواء بلا آدم»، إن هذا المفهوم يحمل - بطريقة ما - إحساسًا بالفرق بين الحياة كحقيقة واقعية وبين الوهم والحلم والكابوس أو بتعبير آخر: إحساسًا بضآلة الحلم وبأنه مجرد تابع لعالم الواقع وصدى للرغبات المكبوتة، أما

---

(١) انظر صحيفة «الأهرام» (يناير ١٩٦٥)

الاتجاه الحديث فهو ينظر إلى عالم الواقع على اعتبار أنه حلم وكابوس فلا حقيقة ثابتة والجميع يؤدون أدوارهم وهم فى حالة حلم، إن الحياة نفسها هى حكاية يرويها معتوه كما قال شكسبير، وبنجى معتوه فوكنر شاهد على اختلاط الحياة، إن نياحه يتردد فى ثنايا الرواية وكأنه غراب البين، والأحداث تتزاحم فى رأسه بلا فواصل زمنية، والحدود بين الحقيقة والوهم لا تتضح، والحياة نفسها كابوس، هى كاختلاط الحلم، ومن ثم فإن بنجى يبدو فى حكمة لقمان فقد أدرك الحقيقة وهى عارية «وشم الواقعة» كما قال عنه أخوه كونتين[1]. ولكن الحدود بين الحقيقة والحلم عند الشريف بارزة فنحن نستطيع أن نتعرف على الشخصية وهى فى حالة حلم، ونستطيع أن نرد من خلال إشارات القصة هذا الحلم إلى دوافعه السيكلوجية.

ويبدو التلاحم واضحًا فى قصة محمد حافظ رجب «مخلوقات براد الشاى المغلى»[2]، فهو يصور عالمًا مشوهًا، ويقدمه كلوحة من تصوير دالى على حد قول يحيى حقى،

(١) انظر: «الصخب والعنف» ص ١٤٧.

(٢) انظر مجلة «المجلة» (أغسطس ١٩٦٦).

فلا نجد ثمة انفصالاً بين الواقع والكابوس، والحلم لا يقدم كصدى لصور خارجية، إن الساحرة والأساطير والبحار ذا اللحية «والكونترول»، يتداخلون مع شخصيات القزم وماسح الأحذية وصاحب المقهى فنحس أننا إزاء عالم محطم، والقصة تبدو كذلك فى أسلوب مختلط قد تخلصت تمامًا من فكرة الترتيب الزمنى والعنصر الحكائى، الذى نرى بقايا منه عند ادوار الخراط وبصورة أقل عند أحمد هاشم الشريف، إن رجب يقدم قصته خارج الزمن، بعد الساعة الرابعة والعشرين، ويرويها رجل يعيش فى علبة سجاير، وجميع مخلوقاتها إما مختفية داخل براد الشاى أو داخل علبة سجاير أو داخل صندوق أحذية أو داخل شق، إنه يخشى العالم الخارجى ويتوارى عنه فاللحظة التى خرج فيها إلى الشاطئ قد سرقوا سرواله إنه كحيوان الخلد الذى اطمأن إلى جحره، ولكن خطوات القادم تثير فيه التوجس والرعب، وتتوارد الصور عن هذا العالم وتتداخل دون ترتيب أو تنظيم، صور عن الكهف والأحجبة والسحر، وصور عن الخيول «والجوكية» والمراهنات، وصور عن فانجلى وستليو واليونانية العجوز، وصور عن ماسح

الأحذية وبائع السجاير وصبى المقهى، وصور عن الأعور والقزم ومقطوع الساقين، ولكن التوارد والتداخل هنا وسيلة فنية لا تجدى غيرها لأنها بنت موقفها، ولأنها تتطابق تماما مع فكرة القاص عن العالم المضطرب، بحيث لو لجأ إلى الترتيب والتنظيم والتتابع المنطقى لأصاب القصة فى صميمها وجاء الانفصال المشئوم بين الشكل والمضمون.

وإذ وفق محمد حافظ رجب فى هذه القصة فجاء التجديد فيها كليًا يتناول العمل فى جذوره، كوجهة نظر وكشكل وكمضمون، أى كتجربة كاملة قد تخلقت أمام عين القارئ، فإن التوفيق لم يواته فى كثير من أعماله الأخر، إذ ظهر التجديد فيها جزئيًا يعتمد على المهارة اللفظية والتلاعب الشكلى، إن التجديد فى هذه الأعمال الأخر لم يهز العمل فى صميمه إذ اكتفى القاص بالبحث عن معادل لفظى لموضوعه، ثم يروح يتلاعب بين هذين المتعادلين بطريقة ورق الكوتشينة، كأن يجعل الرأس الفارغ معادلاً للكرة، أو يجعل الرجل الهائج معادلاً للثور، ثم يتلاعب بهذه المعادلات أو يتخيل أن محطة الرمل فى رأسه، فيشد أعصاب القارئ بهذا التخيل «محطة الرمل فى رأسى، رأسى واسعة ولكن

محطة الرمل لا تملؤه، مددت يدى وحككت جلده وقعت عربة»[1]. ولاشك أن هذا التفنن لا يمس صميم العمل، فهو مبنى على الطرافة والتداخل بين شيئين، والبلاغيون القدماء تحدثوا عن «الاستعارة الطريفة التى لا يقع عليها إلا أصحاب المدارك من الخواص» على حد قولهم، وتحدثوا كذلك عن «التبادل بين صفات المستعار والمستعار له ومثلوا له بقول كثير».

رمتنى بسهم ريشة الكحل لم يضر ظواهر جلدى وهو للقلب جارح

ويقول الشاعر:

لدى أسد شاكى السلاح مقذف له لبد أظفاره لم تقلم

ومثلوا للاستعارة الطريفة بقول الشاعر:

وإذا احتبى قربوسه بعنانه علك الشكيم إلى انصراف الزائر

إنه يمكن بشيء من الجهد الذهنى أن ترد التفنين فى كثير من قصص محمد حافظ رجب إلى صور علم البيان، كأنه يقول وهو يبادل بين صفات الدماغ والحذاء بشيء من الطرافة «هكذا علموهم أن تحزن أحذيتهم،

(١) راجع مجموعة «الكرة ورأس الرجل».

لذلك لا يصل الحزن كاملاً إلى أدمغتهم تبتلع الأحذية نصف الحزن» أو يبادل بين سونا والمصباح فيقول: «هو الآن فى أحضان مصباحه، المصباح أضاء، سونا مصباحه. لم يعد عامود النور باردًا، سرى الدفء فيه» ومن ثم فإن التجديد عنده تجديد جزئى ومطروق يعتمد على المهارة والتفنن الشكلى، وتبقى القصة عنده تقليدية تطرق موضوعًا مستهلكًا وتقدم مغزى خلقيًّا. إن قصة «الثور الذى ذبح الرجل» توهم فى مقدمتها أننا إزاء شىء جديد، ثم يتكشف أن هذه المقدمة أشبه بمقدمات القصص البوليسية التى تثير التشويق والغموض، وإننا إزاء قصة تقليدية تلخص حكمة مدلولها «إن هذا العصر هو عصر الثيران الهائجة» وتنبنى على التداعيات الذهنية، يفترض أنه فى أحراج الملايو، وإذا بالصور تتوالى وهو فى الغابة وحوله الجنود، ثم يفترض أن جده هولاكو وإذا بصور التتر تملأ عليه الحجرة، ثم يكتشف أنه فى عصر الثيران الهائجة، وعلى هدى هذا الاكتشاف تمضى القصة حتى نهايتها من خلال المواقف الطريفة والمقابلات التى لا يقع عليها إلا أصحاب المدارك من الخواص كما

يقولون، وتأتى الطرافة فى أن القاص يعامل الناس من خلال اكتشافه، ولكن الناس الذين لم يدركوا بعد هذا الاكتشاف يظنون به الخبل، ومن ثم يجىء الصدام وتكون الاحتكاكات الحوارية ولكى يتيقن من الأمر اقترب من رجل استولى عليه الزحام فعلق يده فى قرنه لكى يحتفظ بتوازنه بين الآخرين «قل لى من أين جئت بهذين القرنين؟ ازرق وجه الرجل من الغضب والغيظ معًا ورد: من المكان الذى جئت بقرنك منه، سؤالك سخيف يا أخى».

ويقفز محمد إبراهيم مبروك بالقصة قفزة أخرى فإذا كانت هناك عند إدوار بقايا من أثر الحكاية القديمة تتمثل فى الحرص على استيفاء الحدث وفى رسم الشخصية وتضمين الهدف، وإذا كان التجديد عند رجب يتبدى فى التداعيات الذهنية وفى الإغراب وفى الاستعارات الطريفة، فإن التجديد عند مبروك يختلف، فلم يعد للقصة معنى تشرحه وإنما أصبح لها وجود وشتان بين الأمرين.

إن محمد إبراهيم مبروك يدخل بنا منذ اللحظة الأولى - بل منذ العنوان - فى تيار اللاشعور حتى نصل إلى لحظة النهاية، بل إلى نهاية الأسطر، فمن الصعب أن تجد فى القصة تسلسلاً تتضح فيه لحظة البداية ولحظة النهاية إذ هى وجود ليس له من بداية ولا نهاية إلا بداية الأسطر ونهايتها، إنه يعرى أمامنا اللاشعور ويقدمه فى حالة سيولة مستمرة يتكسر فيها الزمن بمعناه المألوف، وتختفى الحدود بين الماضى والحاضر، وتتجاور صور الطفولة مع صور الشباب مع صور الشيخوخة.

كيف التعبير عن عالم متفكك بتصميم متماسك؟ إنها معادلة صعبة وتزداد وعورة فى قصة مبروك. إن قصته دائمًا داخل اللاشعور. وكلنا يعرف أن للاشعور لغة تختلف عن اللغة الواعية لا تؤمن بترتيب ولا بتحديد للأزمنة إنها سيولة مستمرة وأخلاط متتابعة، وهنا قابلت مبروك صعوبة فى أدواته التعبيرية التى لا يملك سواها، إنه ليس رسامًا يستطيع أن يجسد، ولا موسيقيًا يتعامل مع أداة غير محددة أقرب إلى لغة اللاشعور، بل هو كاتب يتعامل مع كلمات ذات مدلولات محددة. لقد ووجه

بحائط كثيف، ومن ثم راح يشكو من بلادة اللغة على حد قوله، ومما لحقها من كثرة الاستعمال حتى أصبحت كالأغنام الراقدة، ويعترف بأن حبر الطباعة عاجز ولا يمكنه أن يفعل أكثر من أن يكون حبر طباعة.

وقد استطاع - إلى حد ما - أن يصور السيولة الداخلية عن طريق تفجير للغة وخلق علاقات جديدة، إنه فى قصته «مسيح المراسيم المحالة» يكون أو يتذكر - سيان فإن لغة اللاشعور تلغى الحدود بين الكينونة والتذكر أى بين الحاضر، والماضى - أنه مع حبيبته، وإذا به فى الوقت نفسه يكون أو يتذكر ذلك القروى الذى يتطى حماره عائدًا بعد نهار شاق إلى أنثاه، أو ذلك الطفل الذى يبنى بيتًا فوق الساحل، أو ذلك الذى يمشى فى الشارع بلا سروال. أو ذلك الذى يداهمه رجال سود، أو يرى أناسًا أطول منه يتقدمون نحوه وهم يحملون ميتًا، أو يرى كلابًا تعضه، أو يسمع الندب والنياحة، إنها صور تتوالى بلا انتظام ودون اعتبار لشىء إلا تصوير الحالة.

إن اللغة ليست بليدة كالأغنام الراقدة، وحبر

الطباعة ليس مجرد حبر على الورق، فتلك هى أداة الكاتب التى لا يستطيع عنها غنى، وهو مطالب بعد ذلك أن يفجر أداته وأن يعرق ويجهد حتى يصل إلى السر الخفى للغة والذى لا يصل إليه إلا قلة قليلة يختارها القدر، فيتحول حبر الطباعة عندهم إلى عالم يضج بالحركة ويفوق العالم المألوف. يخيل لى أن مبروك قد آثر السلامة والراحة، فلم يضن نفسه فى مصاحبة اللغة ومعايشتها حتى تفضى له بسرها المقدس، ولم يمتحن مشاعره كثيرًا بل تركها تنساب على الورق، حقًا فى شاعرية وفطرية تبعثان الجمال الذى نراه فى الأزهار ونلتمسه عند الطفل. ولكنه لا يصل إلى الجمال الذى يقع عليه المريد حين يصل بعد جهد ورياضة، تضيفان إلى الجمال الربانى جمالاً تتبدى فيه الحكمة ووهج المعركة.

ولو توقف مبروك كثيرًا عند اللغة وخاض معاركه مع أدواتها لتغيرت النغمة من الشكوى ومجرد الإحساس بالمشكلة، إلى نغمة نضالية، ولكانت لنا منه بعد ذلك أعمال تتجاوز سابقتها ولأمكن لموهبته الفطرية أن تتنامى، ولكنه آثر السلامة فحكم على نفسه بالصمت.