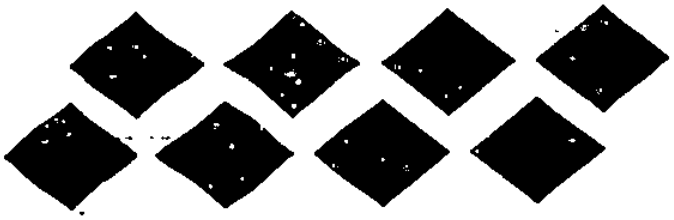
مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)



# الآليات الجمالية في شعر الثورة ديوان " إنجيل الثورة وقرآنها: إصحاح الثورة" نموذجا

**د. يسري عبد الله**
مدرس الأدب الحديث والنقد بقسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب – جامعة حلوان

## المهاد النظري:

تسعى هذه الدراسة إلى محاولة استجلاء آليات التعبير الجمالي عن الثورة المصرية (يناير ٢٠١١) ، متخذة من ديوان " إنجيل الثورة وقرآنها/ إصحاح الثورة " للشاعر حسن طلب نموذجا للتطبيق، ولا شك أن نصوصا أخرى(١) قد عبرت عن الثورة المصرية في يناير ٢٠١١، وسعت للتماس مع الفعل الثوري آنذاك، غير أن " إصحاح الثورة " ظل حاملا قدرة التأريخ جماليا للثورة بتبدلاتها المختلفة، وأحلامها وهواجسها، فضلا عن الحس الاستشرافي الذي يمكن تلمسه داخل الديوان، الذي يعد بمثابة الجزء الثاني من ثلاثية شعرية يضمها " إنجيل الثورة وقرآنها"، وهي دواوين : ( آية الميدان/ إصحاح الثورة/ سورة الشهداء )، ويعد " إصحاح الثورة" مركز الثلاثية الشعرية، ومن ثم فقد اختاره الباحث نموذجا للتطبيق؛ نظرا لصلته المباشرة بوقائع الثورة المصرية وأحداثها المختلفة، خاصة أن الشاعر حسن طلب يحدد الفترة التي كتبت فيها قصائد الديوان بكونها ما بين يناير ٢٠١١ وحتى يناير ٢٠١٢، أي أن الزمن المرجع للنص هو عينه زمن الثورة ذاتها، كما أن " إصحاح الثورة" يعد في رأي الباحث أكثر نضجا وفنية من الديوان الذي يسبقه " آية الميدان(٢)".

يحترز الباحث كثيرا في استعمال مصطلحي: " شعرية الثورة"، أو" شعر الثورة"، في إحالة إلى الشعر الذي كتب عقب الثورة المصرية في الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١، على أساس أن هذين المصطلحين لم ينالا قدرا كبيرا من الشيوع بين الدارسين، فضلا – وهذا هو الأهم– عن أن " أدب الثورة" يأتي دوما بعد حال من الاستيعاب والفهم العميق لما جرى، حيث يتمثل الأديب الحالة المجتمعية بتنويعاتها المختلفة – ومن بينها الثورة – في نصه، خارجا عبر ذلك الإدراك

---

(١) يمكن للباحث أن يشير في هذا السياق مثلا إلى ديوان " الحكم للميدان" للشاعر المصري أحمد سراج، وهو ينقسم إلى قسمين مركزيين: "حالة تحرير/ من وجع القتى"، انظر: أحمد سراج: *الحكم للميدان*، إيزيس للإبداع والثقافة، ط١، ٢٠١١.

(٢) حسن طلب: *أنجيل الثورة وقرآنها، ١ – آية الميدان*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١.

الجمالي للعالم من أفق السياسي المتجادل دوما مع الفني، ومرتحلا حينها صوب وجهة إبداعية خالصة، تجمع ما بين رصانة الطرح وعمق الرؤية، فتتحقق للكتابة الأدبية حينئذ قدرتها على المجاوزة الزمنية، العابرة للوقائع والسياقات والأحداث المباشرة. فالتحولات الأدبية –بشكل عام– تحتاج فترات زمنية طويلة، مبنية على التراكم المعرفي والجمالي وليس الانقطاع عن السابق؛ ولذا يرى طه حسين أن "الثورة مهما تكن خطيرة ومهما تكن بالغة عميقة الأثر في حياة الأفراد والجماعات، لا تُغير الأدب فجأة، ولا تُحول طبيعة الفن إلا تحويلا يسيرا أقرب إلى التكلف منه إلى الفطرة التي تستجيب لما حولها من حقائق الحياة في غير جهر ولا عناء"(٣).

وربما تبدأ علاقة الشعر بالثورة، من علاقته بالواقع ذاته، فالثورة فعل في الواقع المعيش "يقصد به التحول الجذري في التكوينات الاجتماعية والسياسية والنظام العام وفي العلاقات والخبرات المتبادلة بين الناس"(٤)، ويبقى الشعر جزءا مركزيا في تشكيل الوجدان العام للأمة، حيث "يظل الشعر هو لب الثقافة، والثقافة هي لب حركة التاريخ، وتظل قضية الشعر والثقافة والتاريخ قضية واحدة"(٥).

وربما يبدو تفاعل الشعر مع الثورة امتدادا لوظيفتيه الجمالية، والاجتماعية اللتين يؤديهما، فالشعر ليس لعبة لغوية أو فنية فحسب، بل إنه أيضا رؤية للعالم، فكان على الشاعر – ومن ثم– "أن يمارس لونا آخر من الوظائف الاجتماعية والجمالية، حيث أصبح يتخذ موقفا من الكون والوجود، من التاريخ والواقع، من

---

(٣) د. طه حسين: *الأدب والثورة*، مقال نقدي، جريدة الجمهورية، مصر، تاريخ العدد ٢٣ أكتوبر ١٩٥٣.

(٤) د. إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: *الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية*، مركز الإسكندرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٤٠.

(٥) د. شكري محمد عياد: *على هامش النقد*، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط١، مايو ١٩٩٣، ص ٩٧.

حركة المجتمع وإيقاع الحياة، وأصبح يتطلع إلى دور يمارس فيه سلطة الفن وزعامة الإبداع"(٦).

وربما تمثل الوظيفة الاجتماعية للشعر عاملا حاسما في تقريبه للجماهير، عبر مداعبة الوجدان الجمعي لهم، شريطة ألا يتخلى عن جوهره الجمالي، والفني، فالشعر العربي الحديث قد وصل إلى مأزقه الراهن – بحسب غالي شكري – "في اللحظة التي لم يستطع فيها الوصول إلى جمهوره الحقيقي، أي في اللحظة التي توقف فيها الشعر عن أن يكون "رسالة" وكاد – أقول كاد– أن يتحول إلى حرفة"(٧).

إن جدل الجمالي والسياسي يعد بمثابة الأساس الذي تعتمد عليه علاقة الشعر بالثورة؛ "لهذا إذا كانت السياسة في المجتمع الطبقي تؤثر دائما في الفن من أعلى وتحاكمه فإن للفن الحقيقي، بوصفه الميدان الأعمق والأكثر قربا من حياة الشعب الحية، ومن صالح المجتمع، حقوقا أكثر في محاكمة السياسة، وهو ما يقوم به الفن باسم الشعب باستمرار"(٨)، وتصبح الحرية – ومن ثم – سؤال الشاعر وغايته، حتى أن شكري عياد يرى أن الشاعر "المسكون بالحرية قد يشعر بشيء من الراحة إذا رأى أنه استطاع أن يمتلىء ولو لحظة بمعنى الحرية، وأن يوحي إلى الناس – ولو لمحا– بسر هذا المعنى وسحره"(٩).

ويفرق طه حسين بين مصطلحين هما: الأدب الثائر، وأدب الثورة، ويرى أن ما يكتب أثناء الثورات يعد من قبيل الأدب الثائر، أما ما يكتب بعد استيعاب نتائجها، والقبض على ماهيتها، فإنه يعد من قبيل أدب الثورة: "الأدب أثناء الثورة حين تضطرب نفوس الناس بالأمل والطموح، ونفوس فريق منهم بالخوف

---

(٦) د. صلاح فضل: *تحولات الشعرية العربية*، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٢، ص ١٢.

(٧) د. غالي شكري: *برج بابل، النقد والحداثة الشريدة*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٤، ص ٥١.

(٨)غيورغي غاتشف: *الوعي والفن*، ترجمة: د. نوفل نيوف، مراجعة: د. سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٠، ص ١٢٤.

(٩) د. شكري عياد: *على هامش النقد*، مرجع سابق، ص ١٠٣.

والمحافظة، متواضع مقتصد يمشي على استحياء – إن أمكن وصف الأدب بالمشي وبالحياء أيضا – لأن الناس مشغولون عنه بأحداث الثورة مما يقع وما ينتظر، وبما تدفع إليه هذه الأحداث، ولأن الأدب – ولا سيما في هذا العصر الحديث – إنما يستمد حوله وطوله وقوته وروعته من الحرية الكاملة التي لا معقب عليها. وهذه الحرية موقوفة على طبيعة الأشياء أثناء الثورة، سواء أراد الناس في ذلك أم لم يريدوه، والأدب يجاهد في سبيل الحرية ويحتمل في هذا الجهاد ألوان المكروه على اختلافها قبل أن تصنع الثورة السياسية أمرا واقعا. فالأدب الذي ينشأ أثناء الثورة إما أن يجري على طبيعته الأولى فيكون اتصالا للأدب القديم، وإما أن يحاول مجاراة الثورة السياسية فيكون دعوة لها وإغراء بها، وهو في هذه الحال أدب ضعيف فاتر؛ لأن الأحداث المادية الواقعة أقوى منه وأخطر أثرا، يراها الناس ويحسون آثارها في نفوسهم، وفيما حولهم من الحياة والأحياء"(١٠).

ثم يطلق طه حسين عبارته الدالة في أعقاب تساؤل بعض المتلقين عقب قيام ثورة يوليو المجيدة ١٩٥٢م عن غياب الأدب المعبر عن الثورة آنذاك:" فانتظر إذن أدب الثورة بمعناه الصحيح من الجيل الناشيء يوم يتاح له الإنتاج، واقرأ أدبنا هذا الثائر إن شئت، وأعرض عنه إن أحببت، فإنا لا نملك أن نعطيك إلا ما في أيدينا، وفي أيدينا أدب ثائر لا أدب ثورة، وما أعظم الفرق بين الأدبين"(١١).

ويطرح ديوان ( إنجيل الثورة وقرآنها/ إصحاح الثورة) للشاعر حسن طلب أفقا مميزا للتعبير الجمالي عن شعر الثورة، يستقيم مع المنحى الثائر الذي صبغ نصوص الشاعر قبل يناير ٢٠١١، والذي تجلى في ديوانه " عاش النشيد"(١٢)، والذي حوى قصيدته الساخرة الشهيرة "مبروك مبارك"، وسيسعى الباحث الآن للوقوف على أهم الآليات الجمالية التي اعتمد عليها الشاعر في ديوانه محل التطبيق.

---

(١٠) د.طه حسين: مقال *"الأدب والثورة"*، مرجع سابق.

(١١)المرجع السابق ذاته.

(١٢)حسن طلب: عاش النشيد، مركز المحروسة للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.

## جدل الشعر والثورة في " إنجيل الثورة وقرآنها/ إصحاح الثورة":

يعتمد ديوان " إنجيل الثورة وقرآنها/ إصحاح الثورة" على جدل السياسي والجمالي، وعبر جدلهما الخلاق تتشكل البنى المركزية للديوان، وتتحقق سمات خطابه الثوري، حيث يعتمد الديوان في بنيته على تيمتين مركزيتين هما الحب، والحرية يتصلان اتصالا وثيقا بجوهر الشعر والثورة في الآن نفسه، ويعبران عن المنحيين الأساسيين داخل القصائد: ( المنحى الرومانتيكي، والمنحى الواقعي) كما تبدو الإحالة إلى وقائع حقيقية، وأحداث زمانية ومكانية محددة: " جمعة الغضب/ جمعة الرحيل"، من أهم الآليات الجمالية التي يعتمدها الشاعر في نصه، فضلا عن الاعتماد على دوال مركزية في النص ومنحها أبعادا جديدة تتجاوز أفقها المادي لتصل إلى فضاءات نفسية وإنسانية، على نحو ما يصنع الشاعر مع مفردته الأثيرة في الديوان: " الميدان"، في ديوان شعري بدا مسكونا بالتوظيف الدال للصيغ الأسلوبية ذات الطابع الإنشائي، والصور البلاغية التي تجدل ما بين المتخيل والواقعي، وتتماس مع المقدس تارة، والأسطورة تارة أخرى، مستخدمة ذلك جميعه في التعبير الفني والدلالي عن الثورة، ويسعى الباحث في تحليله للديوان لاستجلاء جماليات النص الشعري التي وظفها الشاعر في التعبير عن موضوعه المركزي هنا (الثورة).

للديوان فواتح وخواتيم، حيث يستهله الشاعر " باسم الحب والحرية"، وينهيه بعزمه على وصال المحبوبة في قصيدته " سآتيك"، وما بينهما جملة من النصوص الشعرية التي تطرح حالة ثورية بامتياز، فتتخذ أحيانا أسماء لوقائع زمانية فارقة، على نحو ما نرى في العناوين التالية: " يرحب الميدان"، "جمعة الغضب"، "جمعة الرحيل"، أو تتخذ نزوعا ساخرا على نحو ما نرى في " قلة مندسة"، و" حكماء الأمة"، أو تنحو عناوين القصائد صوب إقرار حالة ما، على نحو ما نرى في : " ترفرف الرايات"، و" يزداد العدد"، و" يختلف الهتاف"، و" تمرض الثورة"، أو تنحو صوب الفنتازيا مثلما نرى في قصيدتي " على أجنحة الفراشة" و" تظهر إيزيس"، أو تحيل إلى تلك الثقة في المستقبل: " غدا سنرى"، أو إجمالا لمشهد عام : " تلك هي

القصة"، وفي كل تتحرك نصوص الديوان بوصفها تعبيرا جماليا عن الثورة المصرية في لحظاتها المختلفة، وتحولاتها المتعددة في فترة مفصلية من عمرها، يحددها الشاعر حين يضع بين يدي ديوانه ذلك الزمن المرجع، ويحدده بقوله: "كتبت قصائد (إصحاح الثورة) في الفترة ما بين يناير ٢٠١١ إلى يناير ٢٠١٢"(١٣)، ويعد التحديد الزمني هنا حاكما لقراءة النصوص محل الدراسة من جهة، وكاشفا عن سياقاتها السياسية/ الثقافية من جهة ثانية، وبما يعني أيضا أن الكتاب الثاني (إصحاح الثورة) من ثلاثية " إنجيل الثورة وقرآنها" يبدو ذا صلة أكثر تماسا مع الثورة المصرية من زاوية، وتعبيرا جماليا دالا عليها من زاوية ثانية.

يهدي الشاعر حسن طلب ديوانه إلى " الجيل الذي حاول فاستطاع. من الجيل الذي حاول فلم يستطع"(١٤)، فثمة حالة من الإقرار بحيوية الثورة المصرية ممثلة في كتلتها الحرجة من الأجيال الجديدة، فضلا عن الإحالة إلى الجيل الذي ينتمي إليه الشاعر ذاته، خاصة أن جيل السبعينيات – الجيل الذي ينتمي إليه الشاعر إبداعيا ورؤيويا– من الأجيال التي عرفت معنى الانكسار والخديعة، حيث نضج وعيها في أعقاب سقوط الحلم الناصري، بملامحه القومية من جهة، والتحولات العاصفة في مجرى الحياة المصرية عقب قرارات الانفتاح الاقتصادي عام ١٩٧٤ من جهة ثانية.

يتشكل الديوان من ثلاث وثلاثين قصيدة شعرية، تتفاوت فيما بينها في الطول والقصر تبعا للحالة الشعورية التي يريد الشاعر أن يبثها إلى متلقيه، حيث تبدو القصائد الساعية صوب تشكيل عالم يمزج بين الثوري والرومانتيكي طويلة نسبيًا على نحو ما نرى في القصيدة الأخيرة في الديوان "سآتيك"، كما تبدو القصائد التي ترصد مشهدا بعينه من مشاهد الثورة أو حدثا محددا من حوادثها الفارقة قصيرة نسبيا على نحو ما نرى في قصيدتي: "جمعة الغضب"، و"جمعة الرحيل".

---

(١٣) حسن طلب: *إنجيل الثورة وقرآنها، إصحاح الثورة*: المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ص ٤.

(١٤) المصدر السابق نفسه، ص ٣.

يبرز في الديوان جدل الشعر والثورة، حيث يعد الديوان بقصائده جميعها تأريخا للحظات مختلفة مرت بها الثورة المصرية، أو عطفا على مشاهد حياتية مرت بها الجموع التي تحضر هنا بوصفها مجلى للعالم، وتكريسا لعلاقة الذات الشاعرة بالسياق السياسي/ الثقافي المحيط.

يتجادل السياسي والجمالي في " باسم الحب والحرية" ، ويحضر الميدان منذ المفتتح، ويبدو الاستهلال الشعري ابنا لصيغة حكائية، يتبناها الشاعر في نصه، حيث يقول: " منذُ أنْ أشرقتِ الحريةُ اليومَ/ بزيِّ امرأةٍ ريانةِ القدّ/ وميادتِه!/ أصبحَ الميدانُ بستانًا/ وضاعَ العطرُ ألوانًا/ وغنّى طائرُ الحُبِّ لصيادتِه!"(١٥).

ويعمق الشاعر بنيته الحكائية عبر توظيفه لفعل القول "قالت"، في إشارة منه إلى "الحرية" التي تتماهى في القصيدة مع الميدان، فيقول: "قالتْ:/ بابُ بيتي أصبحَ الميدانَ"(١٦)، بعد أن قدمت إليه كعروس بكر، في استعمال دال للاستعارة المكنية في النص: " فتهادتْ كالعروسِ البكرِ../ مِن سلّتِها ألقتْ على الثوارِ/ نثرًا مِن زهورِ النارِ"(١٧).

وتتوارت الصيغ الإنشائية في القصيدة، مثل: " فأجيبوه/ اهتفوا/ وانسوا/ فاهتفوا باسمي"، وبما يفضي إلى مزيد من الحث لجمهرة المتلقين، الذين يسعى الشاعر لأن يقفوا على حافة الفعل، مثلما وقف المشاركون في الثورة في قلب الميدان. ويبدو المزج دالا ما بين تيمتي الحب والحرية في النص، خاصة في المقطع الأخير الذي يستعير فيه الشاعر جزءا من إرثه الشعري القديم، حين يستحضر في متنه الشعري كلا من قيس ليلى، وابن زيدون، وبما يعني أيضا انفتاح النص على جملة من الدلالات التي يستدعيها ميراث الشعر والحب والتضحية أيضا التي يمكن تلمسها في نصوص وحكايات العاشقين: قيس وليلى، و ابن زيدون وولادة:

---

(١٥)المصدر السابق نفسه، ص ٩.

(١٦)المصدر السابق نفسه، ص ٩.

(١٧)المصدر السابق نفسه، ص ٩.

"فاهتفُوا باسمي/ وباسمِ الحُبّ: كي لا يُحرَمَ الشاعرُ مِن غادتِه/ فتُرى مَن غَيرُهُ يُنشدُكم/ أروعَ مما قالهُ قيسٌ لِلَيلَي/ وابنُ زيدونَ لولادتِه".(١٨)

**ويلجأ الشاعر في تثوير خطابه الشعري إلى الاتكاء على التأريخ المباشر** للحدث، والنصية على زمان حدوثه، مثل قوله: " كانَ ثلاثاءُ الخامسِ والعشرينَ/ مِنَ الشهرِ الأولِ../ ميعاد الصحوه. فقصدنَا الميدانَ../ كأنّ ملائكةَ الرحمانِ تُحالفُنا/ وطيوفُ إلهاتِ الحبّ../ تُصادفُنا/ فتفيضُ عواطفُنا/ بوميضِ النخوه!"(١٩).

وتتواتر الدوال الزمانية في الديوان، في محاولة فنية لرصد الواقع السياسي بتجلياته المختلفة، على نحو ما نرى في الاستهلال الشعري لقصيدة " كان كذلك"، والتي يستهلها الشاعر قائلا: " أمسينَا:/ قدْ غلبَ القهرُ/ وأصبحنا: قد نفدَ الصبرُ!"(٢٠).

كما يلجأ الشاعر أحيانا إلى معارضة الموروث، ومحاولة صوغ وعي جديد يتسق والفعل الثوري ذاته، بما يحويه من وعي وجسارة حقيقيين، فالعبارة الشهيرة : " دع الملك للمالك" يعارضها الشاعر في نصه، بقوله : " لن ندع المُلك"، ثم يحور العبارة ذاتها، ويصوغها على نحو مختلف، واصلا لمعنى عميق وجديد في الآن نفسه، موظفا الجناس التام في جملته الشعرية: " لن ندعَ المُلك ولا المالك"، حيث تغاير دلالة " المالك" في النص الشعري هنا دلالتها في الوجدان الجمعي، حيث يصير المالك هنا بمعنى الحاكم، ومن ثم لن يترك المصريون لا المُلك أيَ الحُكم، ولا المالك أي الحاكم، خاصة مع انفتاح النص على أفق تأويلي شفيف: "كذلكَ كانَ الأمرُ.. فقلنَا: لا.../ لن ندعَ المُلكَ ولا المالكَ! كانَ الأمرُ كذلكَ../ أشعلنا ثورتَنَا/ ثم هتفنَا/ فتوهجتِ الجَذوه"(٢١).

---

(١٨)المصدر السابق نفسه، ص ١١.

(١٩)المصدر السابق نفسه، ص ١٦.

(٢٠)المصدر السابق نفسه، ص ١٥.

(٢١)المصدر السابق نفسه، ص ١٥.

ويحضر الشعار السياسي بقوة في الديوان، ويعد أحد الآليات التي اعتمدها الشاعر في التعبير الجمالي عن الثورة، ويمكن أن نرى ذلك في مقاطع عديدة من النص، من أبرزها، قول الشاعر: " العدالةُ دينُنَا/ حريةُ الإنسانِ – أيًّا كانَ– غايتُنا/ وباسمِ كرامةِ المصريّ/ كانَ هتافُنَا/ وضميرُنا القائد "!"(٢٢).

في " إصحاح الثورة" نرى تماهيا بين الميدان والمجموع، فيقدم الشاعر الميدان بوصفه مثل ثواره ينشد الحرية، ويطلب العدل والكرامة، موظفا الصورة التشبيهية البلاغية توظيفا دالا، فيقول: "كأنّهُ كانَ يعاني مثلَنا!/ كأنهَ أحسّ ما نُحِسّهُ/ أو وجدَ الذي نجد"(٢٣).

ويصبح " الميدان" بمثابة الدال المركزي في الديوان، ليس فقط لتواتر حضوره في المتن الشعري للقصائد المختلفة، وإنما لمدلولاته الثرية التي يحملها ويحيل إليها من مقولات كبرى تتصل اتصالا وثيقا بمعاني الحرية وإنسانية الإنسان، وإمكانية تحويل العالم الافتراضي المتخيل الساكن خلف شاشات الكمبيوتر إلى عالم واقعي بامتياز، وهذا ما نجده وفق شاهد نصي من الديوان ذاته: " فنحنُ لولا ذلكَ الميدانُ/ كنا لا نزالُ نلتقِي/ عبرَ الجهازِ وحدَهُ/ نحتلُ حيزَ الفضاءِ الافتراضي/ وراءَ الشاشه".(٢٤)

تتحقق آليات تثوير الخطاب الشعري هنا أيضاً عبر الإحالة إلى أحداث حقيقية في الواقع المعيش، ثم صوغها جماليا، على نحو ما رأينا في قصيدة :" ضابط يثور"، والتي يشير فيها إلى التحية العسكرية التي قدمها أحد قادة المجلس العسكري

---

(٢٢)المصدر السابق نفسه، ص ٢٢، ٢٣.

(٢٣)المصدر السابق نفسه، ص ٢٨.

(٢٤)المصدر السابق نفسه، ص ٦٦، ٦٧.

للشهداء(٢٥)، في إشارة بالغة الدلالة تحيل إلى التلاحم الحقيقي بين الشعب المصري وجيشه الباسل: " إذ أدّى لروح الشهداء أروعَ الأداء/ بالتحيه"(٢٦).

تبدو الانحيازات الأيديولوجية للذات الشاعرة واضحة في مواضع مختلفة داخل الديوان، من بينها ما نراه في قصيدة " خطيب يعظ"، والتي تكشف عن ماهية الثورة المصرية من وجهة نظر الشاعر، كما حملت قدرا من الاستشراف الذكي في التمسك بخيار الدولة المدنية، خاصة أن النص يسائل عمل "الواعظ" بالسياسة، وما يرمز إليه من مدلولات في الواقع المعيش الذي عانى كثيرا – ولم يزل– من خلط الديني بالسياسي، ويقدم " الخطيب" بوصفه طارئا على الثورة/ الميدان، وليس جزءا أصيلا في بنيتها، حيث يصفه الشاعر في مستهل القصيدة بأنه " ضيف غريب حل في الميدان"(٢٧)، ثم يبدي الشاعر انحيازه الواضح لمدنية الدولة، وبما يكرس لجدل السياسي والجمالي في النص، حيث تمثل السياسة إطارا معرفيا للجمالي، ووسطا بيئيا حاضنا للفني وحاويا إياه في الديوان:

"قلنا: خطيبٌ أنتَ يَا هذا؟/ إمامٌ.. واعظٌ؟/ أم كاهنٌ؟/ عليكَ بالمنبرِ في المسجد.. بالمذبحِ في الكنيسةِ.. الثورةُ ليست عظةً في الناسِ منبريه!"(٢٨).

ويتحقق تثوير الخطاب الشعري أيضا عبر لجوء الشاعر إلى التنويع في الأساليب اللغوية المستخدمة، وما بين توظيف الصيغ الخبرية التي تفيد حالا من الإقرار واليقين بانتصار الثورة، والصيغ الإنشائية التي تتواتر في النصوص جميعها؛ لأنها ترصد لحظات مرتبكة ومتحولة ومسكونة بالهواجس والأماني والغايات الكبرى، ومن ثم سنجد حضورا دالا لأسلوب النداء في مقاطع عديدة، من أبرزها الاستهلال الشعري الذي يفتتح به الشاعر قصيدته" يزداد العدد"، حيث يبدو اللجوء

---

(٢٥)والمقصود هنا اللواء محسن الفنجري الذي قدم التحية العسكرية للشهداء في مشهد مهيب أذاعته القنوات المصرية والعالمية المختلفة.

(٢٦)حسن طلب: *إنجيل الثورة وقرآنها،٢ – إصحاح الثورة*، مصدر سابق، ص ٣٤.

(٢٧)المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.

(٢٨)المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.

إلى المجموع طريقا للخلاص: " يا أهلَنا/ لا تتركونا وحدَنا/ لا بد من أنْ نحتشدْ/ لو اجتمعنا كلنا/ فلن يردنا أحدْ/ لا تتركونا نكتب التاريخ وحدنا/ فأنتم المداد والمددْ/ يا أهلنا/ لا بدّ من أن نتحدْ"(٢٩).

ويكشف النداء في المقطع السابق عن رغبة في الاحتماء بالمجموع، من جهة، ووعي بالدور الفاعل للمثقف صوب ناسه وجماهير شعبه، كما نرى حضورا للجناس الناقص بين " المداد والمدد"، وتسهم الصورة الشعرية هنا في تعميق الرؤية الكلية التي يحملها المقطع، وتلعب الصورة التشبيهية " فأنتم المداد والمدد"، دورا مركزيا في هذا السياق، إذ تجعل من دعم المجموع حبرا يكتب به النصر، وعونا في الشدائد جميعها، كما يوظف الشاعر أسلوبا آخر من الأساليب الإنشائية وأعني به صيغة الاستفهام الحاضرة في متن الديوان، والتي تفيد في المقطع التالي تكريسا للتنوع في إطار الوحدة:

" أمسلمٌ أنتَ؟/ مسيحيٌّ؟/ طبيبٌ.. عاملٌ.. مهندسٌ؟/ فتى/ فتاةٌ؟/ رجلٌ.. سيدةٌ؟/ بنتٌ؟ ولدٌ؟/ لو اتفقنا كلنا/ سننقذ البلدْ/ ونحن بالإصرار والجلدْ/ سنصنعُ المعجزةَ الكبرى/ لتخلدَ الذكرى/ إلى الأبدْ".(٣٠)

ومثلما يبدأ الشاعر قصيدته " ويزداد العدد" بالنداء: " يا أهلنا"، فإنه ينهيها به أيضا، في توظيف دال لآلية البناء الدائري، حيث يبدأ النص من نقطة ما، ثم يعود إليها في المختتم، فيصبح النداء في النهاية بمثابة الشحنة الشعورية والانفعالية التي يريد الشاعر أن يبثها في متلقيه، دافعا إياه إلى مزيد من المقاومة، خاصة حين يكسر أفق التوقع لدى قارئه في ختام القصيدة، قائلا:

" يا أهلنا/ لا تحزنوا من أجلنا/ كل شهيد قد فقدناهُ:/ إضافةٌ!/ يحدث في ملحمةْ/ أن ينقصَ المعدود أحيانًا/ فيزداد العددْ"(٣١).

---

(٢٩)المصدر السابق نفسه، ص ٥٣.

(٣٠)المصدر السابق نفسه، ص ٥٤.

(٣١)المصدر السابق نفسه، ص ٥٦.

ويصبح هذا التنويع الأسلوبي سمة من أهم سمات الديوان، وأداة من أدوات التعبير الجمالي عن الثورة داخله، وإن ظلت الصيغ الإنشائية مهيمنة على النص، ومشكلة ما يعرف بالمستوى المسيطر داخل الديوان، حيث نرى أيضا توظيفا لصيغة التعجب الثانية، وأعني بها صيغة "أجمل بـ" والتي لا تستخدم كثيرا في الحياة والكتابة، وتغاير في بنيتها صيغة "ما أجمل"، ويوظف الشاعر السياق التعجبي في مستهل قصيدته "مدينة فاضلة"، مقترنا بامتداح الميدان، القادر على إثارة الدهشة والأسئلة طيلة الديوان، فيقول:

"أعجب بذلك الكيان!/ أحبب بكائن وليد/ جل أن يسمى/ أعجب بتلك الكتلة العظمى/ صارت بحيث انصهرت/ جبلة الإنسان والمكان/ ما أعجبنا ونحن في الميدان!"(٣٢).

ويعد توظيف الوقائع المباشرة بما تحمله من أحداث حقيقية من الآليات المهمة التي يعتمد عليها الشاعر في بناء قصيدته، بوصفها أداة من أدوات الشعر الثائر، حيث يرصد الكاتب على نحو لحظي/ انفعالي جملة من الحوادث الفارقة في مسيرة الثورة، مثلما صنع الشاعر في قصيدتيه: جمعة الغضب/ جمعة الرحيل، وبما تحيلان إليه من لحظات مفصلية في عمر الثورة المصرية.

ومن اللافت أن الشاعر يستخدم في النصين اسم "شهد"، هذه الشخصية المتخيلة التي يستدعيها الشاعر في متن ديوانه، فتحضر على نحو بارز في القصائد المركزية التالية: "جمعة الغضب/ مجنون شهد/ جمعة الرحيل/ سآتيك"، ويقدم الشاعر "شهد" بوصفها الحبيبة تارة، وشريكة النضال تارة أخرى، والشاهدة الغائبة تارة ثالثة، والدافعة صوب الانتصار للقيم الفلسفية الكبرى: الحق/ الخير/ الجمال تارة رابعة، وفي كل تقترن شهد بالثورة، وتعد وجها من وجوهها الأصيلة والنبيلة في الآن نفسه، وتنويعة جديدة على متن الجدل الخلاق بين الحب والحرية، وهما التيمتان المركزيتان في الديوان، واللتان تمتزجان في معظم قصائده.

---

(٣٢)المصدر السابق نفسه، ص ٩٣.

وعبر تقديم الشاعر لشخصيته المركزية في الديوان "شهد" تتكشف لنا جملة من الدلالات المهمة، ففي " جمعة الغضب" يبدو الشاعر خائفا على محبوبته التي يقدمها بوصفها شخصية متماهية مع المجموع الصامت الذي خشي عليه الشاعر من أن ينخدع بخطبة جوفاء، أو دمعة زائفة، ويحضر النداء بوصفه خيارا أسلوبيا يوظفه الكاتب دلاليا وجماليا على نحو مائز:

" يا شهدُ../ يا صاحبةَ الوجهِ الصبوحِ الحرِّ/ والروحِ النزيهِ/ اليوم جمعة الغضبْ/ فإن بكى الطاغية الآنَ../ فلا تصدقيهْ/ وفتشي عن السببْ/ دمعان لا تصدقيهما: فلا دمع التماسيحِ/ إذا سالَ../ ولا دمع الطغاة المنسكبْ/ قد يرتدي الطاغية اليومَ/ عباءة الفقيهْ/ قد يختفي/ خلف قناع البطل المأزومِ/ كي لا ينسحبْ!"(٣٣).

وفي " مجنون شهد" تحضر "شهد" من جديد، ولكن على نحو مغاير، حيث باتت حاضرة في مشهد الثورة بطريقة أو بأخرى، فالذات الشاعرة تستفسر عن سر تأخرها، وكأنها قد استجابت لنداء الشاعر في " جمعة الغضب" حين ناداها طالبا منها المجيء، وبما يعني أن ثمة تماسات رؤيوية ما بين نصوص الديوان المختلفة:

" لم أرَ "شهد" أمس في الميدانِ../ واليوم مضى بي النهار كلهُ/ لم أرها!/ فما الذي ترى عن الثورة/ قد أخرها؟/ في ساحة الميدان كانوا يهتفونَ/ (يسقط النظامُ)/ لكن هتافي كانَ: ( يسقط الفراقُ!)/ والرفاق يضحكونَ!/ لو رفيقٌ/ كان كلما هتفت باسمها/ أخبرها!/ فالهاتف المحمول مغلقٌ/ وذلك الميدان ضيقٌ/ أما الجماهير فما أغفرها!"(٣٤).

إنه عاشق مختلف حقا، يبحث عن محبوبته، ويعاني أثر الفراق، فلم يعد ينهل من حبها المتجدد، والذي أحاله إلى مجنون جديد يضاف إلى جملة العشاق في تاريخ ثقافتنا العربية، وفي تماس بالغ الدلالة مع الوجدان الشعبي، الذي عرف "مجنون

---

(٣٣)المصدر السابق نفسه، ص ٥٩، ٦٠.

(٣٤)المصدر السابق نفسه، ص ١٢٤، ١٢٥.

ليلى" على سبيل المثال، وها هو الآن يقف أمام "مجنون شهد"، الذي يرفع راية الثورة بيد، بينما يمسك باليد الأخرى عشقه، بما يعني أن التواشج الدال بين تيمتي الحرية والحب يعد بمثابة الأساس الذي اعتمدت عليه الرؤية الكلية للديوان.

وتحضر " شهد" في قصيدة " جمعة الرحيل" من زاوية مختلفة عن تلك التي وجدناها في " جمعة الغضب"، حيث يختفي الظل الرومانتيكي نسبيا، وتبدأ القصيدة بدعوة مباشرة من الذات الشاعرة لشخصيتها المتخيلة " شهد" كي تشهد جمعة الرحيل، وتصبح الدعوة مشفوعة بوعي الذي اقترب فرأى، ومن ثم تبدو الرؤية الشعرية في النص رؤية من الداخل، فالشاعر يقدم لنا مشاهداته الحية، ومن ثم يصبح بمثابة عدسة الكاميرا اللاقطة(٣٥)Camera Eye التي تنقل لنا ما يدور في مكان الفعل الشعري "الميدان":

" يا "شهد" هذا اليومَ/ جمعة الرحيلِ/ وحينما يمتليء الميدان عن آخره/ وتلتقي سماؤه بأرضِه/ أود لو أراك بيننا/ في حوضِه/ فباطن الميدان يبدو حينها/ مختلفا يا "شهد" عن ظاهرِه!"(٣٦)

ويقول في موضع آخر بالغ الدلالة، يكشف فيه أن النظرة العابرة للميدان ليست سوى رؤية سائح يعرف القشور، وبما يؤكد تبني الذات الشاعرة منحى الرؤية من الداخل في تعاملها مع الموضوع الشعري ذاته:

"لا بد من أن تشهدي يا " شهدُ"/ ما يحدث في الميدانِ/ بالعيان وحدهُ/ فلا تقتنعي بنظرة السائح من عابرِه/ فلتذرعيه كله بطوله وعرضِه/ من شرقه لغربِه/

---

(٣٥)العدسة اللاقطة تقنية يتم عن طريقها عرض الأحداث وكأنها حدثت لتوها أمام ناظر محايد يعرضها كما هي". انظرمصطلح Camera Eye (جيرالد برنس: *المصطلح السردي*، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم : د. محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٣، ص ٤٠.

(٣٦)حسن طلب: *إنجيل الثورة وقرآنها ٢ – إصحاح الثورة*، مصدر سابق، ص ١٩٣.

ومن شماله إلى جنوبه/ فليس يغني بعضه عن بعضه/ كيف لجانب من الميدان أن ينوب/ عن سائره(٣٧).

ويستمر حضور " شهد" في " جمعة الرحيل"، حيث تتوجه الذات الشاعرة بخطابها الشعري إليها في نهاية القصيدة، فتخبرها بالعجز عن الذهاب إليها، وأنه إن لم تأت " شهد" للميدان، فلن تستطيع الذات الشاعرة أن تأتي إليها في أي مكان آخر؛ لأن الميدان محاصر، غير أن الحصار في الميدان قد بات جميلا في عيني الشاعر، طالما سيظل مع ثورته/ ميدانه:

" لا أستطيع الآن أن آتيك../ الميدان يا " شهد" محاصرٌ/ وطاب لي حصاري فيه/ أحببتُ به أسري!/ فلا تستعجبي يا " شهد" من أمري../ ولا تندهشي!/ فليس هذا من محال القولِ/ أو ساخرِه!/ يحدث غير مرة/ أن يقع الحر الأسيرُ../ في هوى آسرِه!"(٣٨).

وتحضر" شهد" في القصيدة الأخيرة من الديوان، والتي تحتل حيزا كميا من المتن الشعري للديوان أكبر من القصائد الأخرى، حيث تقع في ست عشرة صفحة، وتصبح فيها " شهد" مرويا له في القصيدة، حيث تتوجه الذات الشاعرة بخطابها إليها، ومن خلفها جمهرة المتلقين على تنويعاتهم، وتبدو القصيدة رصدا فنيا مجملا لمشاهد من الثورة المصرية ذاتها، فضلا عن إشارات ذكية ذات طابع استشرافي للمصاعب التي ستواجهها:

" سآتيكِ/ إلا إذا ما سماسرة الدينِ/ خانوا اليمينَ/ فهاجوا وماجوا علينا/ على المؤمنات بحتمية الدولة المدنيةِ/ والمؤمنينَ!/ أتوا بالسيوفِ../ أتوا بالعصي../ وعاجوا على المتحف الفرعوني.. في طرف ميداننا/ ثم أهووا على ما رأوا من تماثيلِه/ بالمعاولِ!/ فضاع تراث القرونِ/ وبادت كنور الأوائلِ"(٣٩).

---

(٣٧)المصدر السابق نفسه، ص ١٩٥.

(٣٨)المصدر السابق نفسه، ص ١٩٧.

(٣٩)المصدر السابق نفسه، ص ٢٢٤، ٢٢٥.

وتبدو دلالة المستقبل التي يحملها حرف السين في الفعل " سآتيك"، إشارة على وعد مسكون بالثقة قطعته الذات الشاعرة على نفسها، مفاده أنه مهما كانت التحديات، ومهما حال حائل، فإنها لن تتأخر عن الذهاب إلى شهد ووصالها، فتتجادل التيمتان المركزيتان في الديوان من جديد: "الحرية والحب"، وتشكلان عبر جدلهما الخلاق أساسا للنص الشعري الثائر الذي يحمله الديوان، والذي يرفده الشاعر بعناصر واقعية وأخرى رومانتيكية، والأهم أنه يظل خطابا منفتحا على أسئلة الشعر والثورة معا، خاصة مع تقاطع التسجيلي والتخييلي في متنه:

" هل تنجح الثورة؟/ هل تصمد كي تكتمل الدورة؟/ واليوم ستأتي " شهدُ"؟/ أم تأتي غداً؟/ أسئلةٌ تترى.. وما أكثرها!/ كيف استطاع العاشق الثوريُ/ أن يجمع بين العشق والثورة!"(٤٠).

ويعتمد الخطاب الشعري في " إنجيل الثورة وقرآنها/ إصحاح الثورة" على جدل التسجيلي والتخييلي، فعبر تقاطع الوقائع والأحداث الحقيقية المختلفة وتداخلها مع مفتاحات الحلم والفنتازيا تتحقق شعرية النص الثائر، حيث تبرز الإحالة إلى الراهن المعيش بأبعاده الزمانية والمكانية الدالة على الثورة، ثم مجاوزتها لصنع عالم تخييلي أساسه الصورة الشعرية، كما في قصيدة " على أجنحة الفراشة":

يمتزج الإنسان بالمكان../ لا تراهما إلا كيانا واحداً/ في غمرة التجربة الأم التي:/ تحملنا تواً إلى العلم/ من الحلم../ كأنما على أجنحة الفراشة!/ تحملنا بحيث ننسى مطلب المأكل/ والمشرب../ أو مشاغل الإعاشة!/ يا لبهاء اللحظة المترعة الآناء/ بالغبطة والبشاشة/ كأننا كنا السدى/ واللُحمة الميدان../ والثورة أنثى سبطة البنان../ تنسج القماشة!"(٤١).

يستخدم الشاعر آلية التناص في أكثر من موضع داخل الديوان، فتارة يستخدم التناص الأسطوري مثلما يفعل في قصيدته "وتظهر إيزيس"، والتي يستعيد

---

(٤٠)المصدر السابق نفسه، ص ١٢٦.

(٤١)المصدر السابق نفسه، ص ٦٥، ٦٦.

فيها الأسطورة الفرعونية القديمة، بكل ما تحمله من حمولات معرفية ودلالية، "وستظهر إيزيس في جو ميداننا/ وهي تحمل رايتها"(٤٢).

وتارة يوظف الشاعر التناص القرآني، ليصبح في مواضع عديدة أحد أهم آليات التعبير الجمالي عن الثورة في الديوان، حيث يبدأ ديوانه بما أسماه " فاتحة":

كفى الثورة اليوم إيمانها فمعبدها الآن ميدانها(٤٣)

ويقول في موضع آخر:

" ما ينفع الناس – كما قيل لكم– / يمكث في الميدانِ../ حيث يذهب الزبد!"(٤٤).

ويتناص الشاعر في المقطع السابق مع الآية القرآنية الكريمة:" فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً، وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرضِ"(٤٥)، ولكنه يجعل من " الميدان" أداة معيارية للحكم على ما ينفع الناس، وعلى الزبد في الآن نفسه، وكأن الميدان خط فاصل ما بين عالمين: أحدهما نافع والآخر لا قيمة له.

تشيع في النص دوال مركزية، يتواتر حضورها في الديوان، مثل " الميدان/ الثورة/ الهتاف"، ويقف الباحث قليلا أمام مفردة " الميدان"، والتي تعد بمثابة الدال المركزي في الديوان، ويعد "الميدان" هنا مؤشرا على الموضوع المهيمن على النصوص من جهة، وأعني الثورة، وإحالة إلى الفعل الثوري ومكانيته ووقائعه من جهة ثانية، ولم تخل قصيدة من القصائد المشكلة لمتن الديوان من ذكره نصا أو الإشارة إليه، لقد لعبت الدوال في " إصحاح الثورة" دورا مركزيا في تثوير الخطاب الشعري، خاصة مع تضفيرها في متن تراكيب لغوية محملة بنزوع أيديولوجي واضح، وبموقف فكري محدد من الحياة والعالم والثورة، حيث تتبنى الذات الشاعرة

---

(٤٢)المصدر السابق نفسه، ص ٧٨.

(٤٣)المصدر السابق نفسه، ص ٥.

(٤٤)المصدر السابق نفسه، ص ٥٤.

(٤٥)القرآن الكريم: سورة الرعد، الآية ١٧.

خيار الدولة المدنية، وهذا ما تكشف عنه النصوص المختلفة في الديوان، ومن أبرزها المقطع التالي في قصيدة " ترفرف الرايات:

" ثورتنا قد بدأت رائيةً/ واليوم صارت قبلة مرئيةَ العنوانِ/ في الميدانِ/ أما في الغداةِ فهيَ رؤيويه/ تبني على الصرحِ الحداثيّ../ وتستوفي أساساتِ البناءِ/ النهضويه"(٤٦).

فالشاعر يرى الثورة وكأنها خروج من عالم قديم، وماضوي إلى عالم آخر جديد وحداثي، وربما يتصل هذا المعنى الذي يرمي إليه الشاعر بمحاولته أنسنة داله المركزي " الميدان"، فيمنحه أبعادا جديدة تتجاوز بنيته المادية لتضرب في فضاءات نفسية وإنسانية بامتياز، وقد رأينا أنسنة "الميدان" في مواضع مختلفة من الديوان، فضلا عن التعامل معه من زوايا مختلفة، وجعله جزءا من الصورة الشعرية ذاتها:

" يرحب الميدان بالزائرِ/ إن زارَ/ ولكن يمنح الأسرارَ/ للثوارِ../ في إيماءة ليست بمرئيهْ/ يوحي إلى الأحرارِ/ أن فكرة الثورة شيئيه/ ما هي إلا حيلةٌ/ بفضلها تنتزع الحريةَ الشعوبُ.."(٤٧).

تتعدد الأصوات في قصيدة " حوار دار"، والتي تبدو بمثابة حوارية شعرية دالة ما بين تمثيلات نوعية من المشاركين في الثورة على اختلافهم وتنوعهم، وإن ظل الصوت المهيمن الذي تتبناه الذات الشاعرة حالما ورومانتيكيا أيضا، ويعبر الشاعر عن هذا المنحى قائلا:

" ينشغل الميدان في النهارِ/ بالكر أو الفر/ ويقضي ليله يصغي لما دارَ/ من الحوارِ/ في منتدياتِ الثائرين الجانبيه/ قال صحافيٌّ:/ إذا ما التقت الثورة بالوعي السياسي/ فأي ألمعيه/ قال المهندس الذي شارك/ في التخطيط للثورةِ:/ ما لم تثر الثورة في غدٍ/ على قانونها/ أصبحت الثورة سلطويه/ والثائر العاشق قال: عبرة الثورة ليست

---

(٤٦)حسن طلب: *إنجيل الثورة وقرآنها٢ – إصحاح الثورة*، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٤٧)المصدر السابق نفسه، ص ٤٧.

بالنهايةِ../ العبرة بالبدايةِ../ الثورة إنسانية المبدأ والغايةِ../ إن تبتديء الثورة بالحُبّ/ فيا للعبقريه !"(٤٨).

ومما سبق كله يخلص الباحث إلى جملة من النتائج، من أهمها ما يلي:

- ثمة علاقة جدلية بين الشعر والثورة، فالشعر ليس نشاطا لغويا ولا تقنيا فحسب، بل إنه رؤية للعالم أيضا، ومن ثم بدا الشعر المصري متصلا بالثورة غير منفصل عنها، وقد اتخذ الباحث من ديوان " إنجيل الثورة وقرآنها/ إصحاح الثورة" نموذجا دالا على الشعرية التي تخلقت بعد الثورة المصرية في يناير ٢٠١١.
- تعددت آليات التعبير الجمالي عن الثورة في الديوان محل الدراسة، بدءا من توظيف الشعار السياسي في متن النص الشعري، ووصولا إلى الصيغة الإبداعية الناجعة التي يجدل فيها الشاعر ما بين السياسي والجمالي، مثلما فعل الشاعر حسن طلب في ديوانه محل الدراسة.
- ثمة سمات أسلوبية مميزة اتسم بها الديوان، بدت ذات صلة وثيقة بموضوعته المركزية" الثورة"، حيث رأينا تنويعات أسلوبية متعددة، مع حضور مكثف للصيغ الإنشائية، بكل ما تحيل إليه وتعنيه من مدلولات الحث والتحفيز والتشجيع، ومحاولة إثارة ذهن المتلقي وانتباهه، ومن ثم دفعه إلى حافة الفعل.
- لعبت الدوال المركزية الحاضرة في متن الديوان، ومن أبرزها مفردة " الميدان" دورا أساسيا في تثوير الخطاب الشعري، عبر الحمولات المعرفية والدلالية التي تحملها المفردة من جهة، والشحنات الانفعالية والعاطفية التي تثيرها في النفس من جهة ثانية، خاصة أن الشاعر قد صنع أنسنة للميدان، وبما جعلنا أمام حيز مكاني يتجاوز الإطار المادي المتعين إلى أن يصبح

---

(٤٨)المصدر السابق نفسه، ص ١٦١، ١٦٢.

فضاء نفسيا يسع انفعالات البشر وهواجسهم في لحظات مرتبكة وفاصلة من حيواتهم.

- مثل التناص آلية من آليات التعبير الجمالي عن الثورة، خاصة في استدعاء " إيزيس" في قصيدة " وتظهر إيزيس"، ففضلا عن التناص الأسطوري الدال، فإن ظهور إيزيس في ميدان التحرير/ محل الفعل الشعري الثوري ومكانه، يجعلنا أمام شاعر يضع قدما في الماضي وأخرى في اللحظة الراهنة، ولا شك أن ثمة روحا فنتازية تسيطر على القصيدة جميعها، كما مثل التناص القرآني في قصيدة " ويزداد العدد" جانبا أصيلا من بنية النص.
- بدت الإحالة إلى وقائع مباشرة، وحوادث حقيقية، وأزمنة دالة من الآليات المهمة التي اعتمد عليها الشاعر حسن طلب في التعبير عن موضوعه المركزي " ثورة يناير ٢٠١١"، وتجلى هذا الأمر في عناوين النصوص ذاتها: "جمعة الغضب/ جمعة الرحيل/ يرحب الميدان/ قلة مندسة"، وغيرها.
- تتجادل في الديوان تيمتان مركزيتان هما: الحب والحرية، وتعدان بمثابة البنية المهمينة عليه، ويوظفهما الشاعر في معظم قصائده، بل ويجعلهما مفتتحا لديوانه في " باسم الحب والحرية"، كما يتجادل في الديوان بعدان مركزيان أحدهما تسجيلي والآخر تخييلي، وعبر جدلهما الخلاق تتشكل صيغة التعبير الجمالي عن الثورة في " إنجيل الثورة وقرآنها/ إصحاح الثورة"، وقد رأينا هذا واضحا في قصيدة " على أجنحة الفراشة" على سبيل المثال.