Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 3, 2025, 6720

Deanship of Scientific Research

The Simulacrum or the Treacherous Copy: A Reading of "Jidarriyah" by Mahmoud Darwish and "Nuqoush 'ala Jidarriyah Mahmoud Darwish" by Al-Mutawakil Taha

Bassam Quttous*

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Received: 24/1/2024
Revised: 6/2/2024
Accepted: 11/3/2024
Published online: 2/2/2025

* *Corresponding author:* quttous@yahoo.com

Citation: Quttous , B. (2025). The Simulacrum or the Treacherous Copy: A Reading of "Jidarriyah" by Mahmoud Darwish and "Nuqoush 'ala Jidarriyah Mahmoud Darwish" by Al-Mutawakil Taha. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *52*(3), 6720. https://doi.org/10.35516/hum.v52i3.6720

© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: to combine critical grounding of Simulacrum, iconic copy, and application examined through two poetic models: Mahmoud Darwish in his collection "Jidarriyah," as the original copy; and the Palestinian poet Al-Mutawakil Taha's "Nuqoush 'ala Jidarriyah Mahmoud Darwish," the second copy that he wrote as a simulation with "Jidarriyah,".

Methods: The study adopts analytical criticism with a philosophical cognitive background as a methodology for examining the collections.

Results: The study revealed that Darwish, original copy auther, was able to write himself sincerely, while second poet, Taha, wrote himself through the other. The second copy attempted to engage in dialogue with the first copy, but it failed to reach the essence of the iconic copy. It was closer to assimilation and was termed "simulacrum copy" because of internal strength contained in the first copy, derived from "power of self-explosion", not overshadowed by the trickery of the second text.

Conclusions: The study focused on distinguishing between authentic identity of Darwish's creative work and ambiguous identity of Taha's collection. After studying two copies, it was confirmed that simulacrum copy did not rise to original copy. The study recommends investigating other poetic texts amenable to critical study.

Keywords: Al-Mutawakil Taha, Darwish, iconic copy, identity, jidarriyah, simulacrum

السيمولاكر أو النسخة الخائنة: قراءة في " جدارية" لمحمود درويش و"نقوش على جدارية محمود درويش" للمتوكّل طه"

بسام موسى قطوس*

قسم اللغة العربية وآدابها, جامعة اليرموك ، إربد، الأردن

ملخّص

الأهداف: المزاوجة بين التأصيل النقدي لمفهوم النسخة السيمولاكر، ومفهوم النسخة الأيقونة، والتطبيق الذي سنقف فيه على مجموعة "جدارية " لمحمود درويش، وهي النسخة الأولى، و"نقوش على جدارية محمود درويش" للمتوكل طه، وهي النسخة الثانية التي كتبها محاكياً أو متناصًّا مع "الجدارية".

المنهج: يتخذ هذا البحث من النقد التحليلي ذي الخلفية المعرفية الفلسفية منهجاً لمقاربة المجموعتين الشعريتين المدروستين.

النتائج: استطاع محمود درويش صاحب النسخة الأولى أن يكتب ذاته بصدق وحرَفية، في حين كتب الشاعر الثاني المتوكل طه ذاته من خلال الآخر. حاولت النسخة الثانية التناص مع النسخة الأولى أو محاكاتها أو التماهي معها، ولكنها عجزت عن الوصول إلى كينونة النسخة الأيقونة. كانت النسخة الثانية أقرب لاستهام التناص وهو ما أسميناه "النسخة السيمولاكر"، بسبب ما احتوته النسخة الأولى من صلابة داخلية أتتها من "قوة تفجير ذاتية" لا تنطلي عليها خدعة النص الثاني.

الخلاصة: قامت الدراسة على التميز، بين الهُويَّة الأصيلة للعمل الإبداعي لجدارية درويش، والهُويَّة الملتبسة لمجموعة المتوكل طه؛ أي بين النسخة الأيقونة والنسخة السيمولاكر، وثبت لنا بعد دراستها أنها لم ترق للنسخة الأصل. وتوصي الدراسة بمقاربة نصوص شعرية أخرى قابلة للدرس النقدي.

الكلمات الدَّالة: السيمولاكر، النسخةُ الأيقونة، الهُويَّة، جدارية، درويش، المتوكل طه

مقدمة

ينطلق هذا البحثُ من رؤية خاصة في تطوير دراسة تسبر أغوار النص الشعري؛ متجاوزاً مصطلحات "ما بعد التناص، أو ما وراء التناص"، من خلال ما يمكن تسميته بـ(النسخة الأيقونة بإزاء النسخة السيمولاكر أو النسخة الثانية) التي تتكئ على النسخة الأولى/ النسخة الأيقونة، التي سبقتها، ولكنها لا تصل إلى مستواها، وقد لا تضيف لها شيئاً مهماً، أو لا تملك القدرة على مجاراة النسخة الأصل، ولا تصل إلى مستواها؛ فهي نسخة "شبيهة" ، وفي الوقت نفسه لم تستطع التفوق على النسخة الأولى. وكثيرة هي النصوص التي تحولت إلى أيقونات، من مثل: الإلياذة والأوديسة، والمعلقات، وكثير من قصائد المتنبي، وكثير من قصائد الشعر العربي في عصوره الزاهية، وكذا كثير من قصائد أعلام الشعر الحديث: بدر شاكر السياب، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود درويش، وأمل دنقل/ ومحمد عفيفي مطر، وعبد الله البردّوُني، وكل ما تأسس على الماهية، وليس على المظهر. فبعض قصائد هؤلاء تحولت إلى أيقونات، لانطوائها على قوة تفجير ذاتية، وجوهر يصعب تقليده أو استنساخه، باستثناءات قليلة سنقف عند واحدة منها في قراءتنا التطبيقية. وبعيدنا هذا الكلام عن تاريخ الكتابة، إلى ما ذهب إليه رولان بارت Roland Barthesحول التعارض بين الكتابة والكلام؛ فالأولى الكتابة متجذرة فيما وراء اللغة، وهي رمزية ومنطوية على ذاتها، تولي وجهها شطر اللغة السرية من اللغة، على حين أن الكلام ليس سوى ديمومة من العلامات الفارغة، ودلالتها في حركتها فقط (بارت، 2002). وينطلق تأسيس فرضية البحث من سؤالين، وهما:

س1.هل أسس الشاعر الثاني لتفرده ليتجاوز الشاعر الأول ويسمو بلحظته الشعرية بوصفها لحظة قوة (اللحظة الفلسفية) أم هو يحتمي بهذا السابق ويسير في ظله أو تحت جنحه؟

س2.هل حقق الشاعر اللاحق علاقة الأبوة الشعرية من جهة، ورغب في التفوق على الأب من خلال علاقة التأثر؟ ولعل أول إجراء منهجي يمكن اللجوء إليه هو الإلمام بالإطار المعرفي لمفاهيم البحث، عبر مَفْهَمةُ مفاهيمه، والمَفْهمة هنا بمعنى الامتلاك الفكري للمفهوم، مع إدراكنا أن المفاهيم ليست دائماً قارَّة، بل هي دائمةُ التطور من خلال تطورِ المعرفة، حيث تكتسب قيماً دلالية وتداولية مع كثرة الاستخدام ودخولها في حقول معرفية جديدة، وهي إذَّاك تتملص من سطوة الفِكر المفهومي مع زيادة البعد المعرفي لها بحثاً عن وظيفتها في الاستخدام.

القسم الأول: الإطار المعرفي ومَفْهَمَةُ المفاهيم:

ما معنى السيمولاكر:

لقد أحصى ميشال فوكو، كما ذكر عبد السلام بنعبد العالي، أربعة استعمالات لكلمة سيمولاكر:

1.السِّيمولاكر هو الصورة التافهة (في مقابل الحقيقة الفعلية).

2. إنه تمثيل شيء ما (من حيث إن هذا الشيء يفوِّض أمره للآخر، لأنه يتجلَّى ويتوارى في آن).

3. الكذب الذي يجعلنا نأخذ علامة بدل أخرى.

4. وهو يعني أخيراً، "القدوم والظهور المتآني للذات والآخر" (دولوز، 1997).

فالمعاني الثلاثة الأولى تجعل السيمولاكر صورة مقلِّدة ، أو مخادعة لا ترقى إلى مستوى النسخة الأصل. ويشير المصطلح إذن، أو ينطوي على معانٍ متعددة، بل ومتنافرة؛ فهو ينطوي على قوة تفجير ذاتية يعكسها مكرٌ وشيطانيةٌ يسعيان نحو التسرب بين النموذج وصورته ليوقعا بينهما، وليكشفا أن للخدعة نصيباً من الوجود، وأن للوهم حظاً من الحقيقة (Smith, 2005).

ليس عالم السِّيمولاكر إذن عالم الحقيقة، ولا حتى الحقائق، ولا هو عالم الهويات المحددة. إنه عالم لا تضمه وحدة، عالم بدون صورة نموذجية. إنه ليس عالم التشابه، وإنما عالم الشبهة والاشتباه، عالم لا حضور فيه للشيء إلا بنظائره وبدائله، عالم لا وجود فيه للشيء إلا في عودته من حيث هو نسخة من نسخ لا متناهية.هو إذن عالم تغدو فيه الهُويَّة تكراراً، عالم "القدوم المتآني للذات والآخر"، عالم لا يمكن للهوية أن "تعرف" فيه إلا بملاحقة النظائر، عالم ينتفي فيه الأصل والنسخة معاً ليفسحا المجال لدينامية الاستنساخ اللامتناهية التي يغدو فيها العالم "ومضات لا تنتهي يحتجب فيها، في إشراقة اللف والدوران، غياب الأصل" (Smith, 2005).

ماذا يعني "قلب الأفلاطونية"؟

تقوم أنطولوجيا أفلاطون حسب دولوز على مفهوم التمثيل (representation)، في التمييز بين الجوهر والمظهر، والأصل والنسخة، والنموذج والشبيه؛ فهناك عالم متعالٍ تعيش فيه الأفكار الأصيلة والجواهر، ثم عالم آخر تعيش فيه نسخ عن تلك الجواهر، وتنقسم إلى نسخ جيدة وأخرى رديئة، ولم يتردد أفلاطون بإعلان الحرب على كل النسخ المختلفة (التي سيُسميها: سيمولاكرات، وهي أشبه بتمظهرات زائفة)؛ فالوجود الحقيقي عنده هو فقط للأيقونات icons، وليس للنسخ copies، ليستبعد السيمولاكرات simulacrums؛ آية ذلك أن الأيقونات تقدم صورة النموذج المثالي الذي سعى إليه أفلاطون، بينما السيمولاكرات تخون النموذج (رجب، 1994). ومن هنا جاءت عنونة بحثي هذا بـ"النسخة السيمولاكر، أو الخائنة"؛ فهي خيانة للنسخة الأيقونة ولكنها ليست بمعنى السَّرق.

وإذا كان أفلاطون قد انتصر للنسخة الأيقونة على حساب النسخة السيمولاكر على وفق فلسفته المثالية؛ إذ كرس جلَّ فلسفته للوصول إلى النسخة المثال التي تصورها في العالم الميتافيزيقي، فإن نيتشة قد انتصر للنسخة السيمولاكر، ودعا إلى الإعلاء من السيمولاكرات، والاعتراف لها بحقها بين الأيقونات، بنية الاختلاف والتنوع، دون الأخذ بعين الاعتبار أن فتحه المجال للاختلاف والتنوع ربما يكون مدعاة لنمط من التشابه، فتصنع عالماً لا معنى فيه للهوية إلا كتكرار، عالماً يحكمه الاستنساخ.(حسناوي، 2016).

وفي محاولة لقلب الأفلاطونية، يحدد نيتشه (Friedrich Nietzsche 1844 – 1900) على هذا النحو مهمة الفلسفة عنده، أو مهمة فلسفة المستقبل، بصفة أعم، يظهر أن العبارة تعني القضاء على الماهيات، وكذا على عالم المظاهر. إلا أن المشروع لا يخص نيتشه وحده؛ فالإقصاء المزدوج للماهيات وعالم المظاهر يرجع إلى هيجل، بل إلى كانط. ومن المشكوك فيه أن يعني نيتشه ما يعنيه هذان الفيلسوفان. وفضلاً عن ذلك، فإن صيغة القلب تشكو من كونها صيغة مجردة، وهي لا تسلط الأضواء على الدافع المحرك للأفلاطونية. هذا في حين أن قلب الأفلاطونية ينبغي أن يبرز، على العكس من ذلك، هذا الدافع، وأن "يترصّده" كما يترصد أفلاطون السفسطائي (انظر: دولوز، 1997).

ويعلق بنعبد العالي على رؤية أفلاطون بقوله:

" يتعلق الأمر بضمان انتصار النسخ على السيمولاكرات، وقمع هاته الأخيرة وضبطها وطمسها وتركها تحت القيود، والحيلولة بينها وبين أن تطفو على السطح لتفرض نفسها في كل الأنحاء" (بنعبد العالي، 1991).

تأصيل المفهوم:

(1)

لا تدَّعي هذه الورقةُ البحثيةُ أن النقد العربي القديم قد التفت إلى موضوعة "السيمولاكر"، ولكن الباحث المنقّب في تاريخ النقد العربي القديم، يجد أن هناك بذوراً لما سمِّي في النقد العربي بـ"باب ابتداع المعاني". ومن هنا نبدأ التأسيس، أو إن شئت التأصيل للدلالات الحافَّة بما يمكن تسميته "باب ابتداع المعاني"، مروراً بـ"باب السرقات الشعرية"، وصولاً إلى ما عُرف في النقد الحديث بـ"التناص"، عبوراً إلى ما بعد التناص، ووصولاً إلى هذا المصطلح الجديد (السيمولاكر) الذي نراه جديراً بنقله وتوطينه في عالم النظريات النقدية الحديثة.

وبالعودة إلى النقد العربي القديم؛ إذ اعتقادي بأهمية أثر التأسيس المرجعي للنظريات النقدية، وبعدم وجود قطيعة معرفية على وفق مفهومي التراكم والتكامل، فقد سبق للبلاغين والنقاد العرب أن عاينوا باب السرقات وحددوا له مصطلحاته ومفاهيمه، فمن هذه المصطلحات التي استقرت في المحصول النقدي التي درسها محمد عزام:"توارد الخواطر، والتقليد، والاحتذاء"، وكلها أقل من السرق، ومنها "الأخذ، والانتحال، والإغارة، والسَّلخ، والمسخ، والسرق الخفيّ" (عزام، 2001).

وهي مصطلحات تتداخل وتتشابك، وسنكتفي بالوقوف عند رأي ضياء الدين بن الأثير (-637هـ) الذي أشار إلى أن "باب ابتداع المعاني" لم يوصد، ولا حجر على الخواطر، وأن السرقة إنما تكون في المعاني الخاصة. وأنها أنواع، ومنها:

1-النسَّخ: وهو أخذ اللفظ والمعنى برمته، وسعي وقوع الحافر على الحافر، وقد ضرب أمثلة عليه.

2-السَّلخ: وهو أخذ بعض المعنى، أو أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه، وهو اثنا عشر ضرباً مثَّل عليها ابن الأثير في أبيات مختلفة.

3-المسخ: وهو إحالة المعنى إلى ما دونه.أو قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة، ويضاده قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، وهذا لا يسمى سرقة، وإنما هو إصلاح وتهذيب. ويعتقد ابن الأثير أن السَّرقاتِ لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد (ابن الأثير، 1935).

وما يهمنا في هذه المفاهيم التي عرض لها ابن الأثير هو مفهوم "المسخ"؛ فهو الأقرب نسبياً لما نحن بصدد الحديث عنه، وقد طبق مفهومه على أبيات شعرية مفردة، ولكن عملنا هنا له آليات اشتغال مختلفة؛ سواء من حيث المصطلح والمفهوم، أو من حيث اشتغال مدونتنا على قصائد كاملة قد يستولدها الشاعر من قصيدة سابقة، بل قد تمتد لمجموعة شعرية كاملة، استولدها الشاعر من مجموعة سابقة عليه، كما سيتضح في التطبيق.

(2)

ولعل نظرية "قلق التأثر" التي عرضها هارولد بلوم Harold Bloom؛ إذ يعتقد "أنه لا توجد نصوص بإطلاق، بل علاقات بين نصوص" – تعدُّ، من وجهة نظر الباحث، مرحلة متقدمة في الوصول إلى فرضية هذا البحث؛ من حيث رغبة اللاحق من الشعراء في أن يثبت ذاته الإبداعية بإزاء من سبقه من الشعراء، وأنه ليس أقل كفاءة منهم. (Bloom, 2019)، ومنطلق ذلك أنّ الشّاعر المتأخّر يتلبّسه إحساس بأنّ "الماضي الشّعريّ عقبة رئيسيّة في وجه الابتكار الغض".(Bloom, 2019) ، وأنّ التّفكير الأدبيّ يعتمد "على الذّاكرة الأدبيّة"، لذلك لا يَسَعُ الشّاعر المتأخّر – في ظل جموحه لإثبات ذاته إلى جانب سلفه وسعيه للتّفوّق - سوى الارتكاز على هذه الذّاكرة واستحضار سلفه وإبرازه لمعارضته من داخله، أملا في أن يثبت وجوده لينضم إلى سلالته الشعرية العريقة، من خلال عدة مظاهر، ومنها:

1.الانحراف الشعري الذي يظهر في شكل حركة تقويمية داخل قصيدة الشاعر اللاحق.

2.عن طريق التكامل والتضاد؛ فاللاحق "يكمل" سلفه بشكل تضادي، بهدف استكمال شروط القصيدة الأم ضمن سياق تضادي، باعتبار أن سلفه فشل بالولوج عميقاً كما ينبغي (Bloom, 2019).

3.السمو المضاد؛ إذ يفتح الشاعر اللاحق ذاته الشعرية أمام ما يعده قوة في القصيدة الأم، ولكنها قوة لا تنتمي للقصيدة الأم، بل إلى مدار كينونته، أجل توطيد علاقة مع سابقه بنية أن يخطف فرادته الشعرية. وفي ذلك كله يسعى الشاعر اللاحق إلى ذلك السمو المضاد بغية اللحاق بالأب الشعري (Bloom, 2019).

ومع وجاهة رأي بلوم في بعض ما ذهب إليه إلا أننا نضيف إليه أن بعض الشعراء ينطلقون من عدة وجهات نظر؛ فقد يعدونه شكلاً من أشكال التناص، معترفين ضمنياً بقوة النص الأول، أو بأيقونيته، من خلال إقدامهم على محاكاته، أو معارضته، أو التناص معه. ولكن هل يمكن لكل نسخة أرادت التناص مع نسخة سابقة عليها، أن تحقق شرط الجودة والإبداع؟ أو أن تخطف فرادة النسخة الأولى: والجواب سنرجئه لما بعد قراءة النسختين.

(3)

أمَّا مفهوم السيمولاكر فهو أحد المفاهيم التى ارتبطت بعصر ما بعد الحداثة، حيث تناوله بالدراسة والتحليل مجموعة من فلاسفة ذلك العصر وبالأخص جيل دولوز (Gilles Deleuze)وجان بودريار (Jean Baudrillard) وميشيل فوكو (Michel Foucault).

وقد طُبِّقَ مفهوم السِّيمولاكر على فنون الوسائط الجديدة متعددة المصادر والتقنيات التي تعتمد على الوسائط فائقة السرعة والتطور الصناعي والتقني، وتعد فنون الوسائط الجديدة المتعددة المصادر والتقنيات الأكثر تمثيلاً لمفهوم السيمولاكر حيث أصبحت إمكانات تلك الفنون لا حدود لها اعتماداً على الوسائط فائقة السرعة والتطور الصناعى والتكنولوجى، مما أدى إلى تجاوز وتفكيك بنية الفن التقليدى فظهرت أعمال متعددة المصدر وبدون مصدر أصلى، ولم يعد هناك عمل فنى مادي دائم، ولكنها ملفات رقمية تتألف من العديد من الأرقام والرموز والمعادلات والشفرات الحسابية. فهى صور فنية تقوم على الاختلاف،...، وخرق المعقول والممكن، وإنكار المحاكاة والنموذج الأوحد، وانعدام الأصل؛ فالعمل الفنى الواحد هو تجميع من مصادر لانهائية، وربما يمثل أيضاً معانى زائفة وزائلة (عبد المحسن، 2020).

ويعتقد جوزيف عبد الله الذي ترجم كتاب بودريار الأول، أن لفظ simulation، أقرب إلى لفظ "الاصطناع" أو "التصنع" أو "التمويه" أو "الإيهام"، (بودريار،2008)، في حين فضل بنعبد العالي ترجمة المصطلح بـ"التمويه"، رافضاً ترجمته بـ"المحاكاة" أو "التشبيه"، (بنعبد العالي،2000)، وقد وافقه على هذه الترجمة محمد شوقي الزين (الزين، 2005).

ويستعير بودريار حكاية لجورجي بورخيس Jorge Luis Borges (١٨٩٩–١٩٨٦م) وهي حكاية خرائط الإمبراطورية، مُعتبرًا إياها "أفضل محاكاة ساخرة للتصنُّع". وخلاصة هذه الحكاية أن أحد الأباطرة أمر بأن تُرسم خريطة مفصَّلة لإمبراطوريتِه "تغطي مجموع مجالها الترابي بدقة كبيرة"، فكانت النتيجة أن جاءت الخريطة، بقدْر مساحة الإمبراطورية تمامًا؛ حيث أصبحَت الخريطة هي الأرض وحلَّت محلَّها، فأصبحَت النسخة الشبيهة هي الأصل، ذلك أن "السيمولاكر لا يُخفي الحقيقي أبدًا، بل إنَّ الحقيقي هو الذي يُخفي واقع عدم وجود شيء حقيقي،... لقد انمحى الاختلاف الكامن بين الأرض والخريطة، بين الأصل والنسخة، بين الأيقونة والسيمولاكر، بل أكثر من هذا صارت الخريطة تسبق الأرض بعدما كانت الأرض هي التي تسبق الخريطة وترمِّمها وتولِّدها". (Baudrillard, 1994). وقد كرَّس بودريار مفهوم السيمولاكر؛ إذ اتخذه عنواناً لمؤلفين من مؤلفاته، أشرنا إليهما في مراجع هذا البحث (Baudrillard, 2008, Baudrillard, 1994).

ويرى بودريار أن "الاصطناع" يُزلزل الواقع ويُفقِده ثنائياته وأقطابه، بالإضافة إلى أنه يزيل أي إمكانية للتمييز بين الحقيقة والزيف والصدق والكذب، الخير والشر، بين الواقع والخيال، وبالتالي يُشكِّك في الاختلافات التي تُميِّز كلَّ قطب من هذه الأقطاب عن نظيراتها، إلى درجة أن المقارنة بين هذه الثنائيات أصبحَت بلا قيمة، ذلك أن الاصطناع باعتباره موجَّهًا بالضرورة ضد مبادئ الواقع، يسعى إلى إقامة إبستمولوجية فوضوية أساسها التمويه والتضليل" (بودريار، 2008).

ويعتقد الباحث أن جهود نيتشة، من جهة، وجهود بودريار من جهة أخرى، الأول في محاولته قلب الأفلاطونية، ومنح قيمة للسيمولاكرات، والثاني في مقارنته بين الواقعي والمصطنع، هو أمر يمكن توجيهه على أنه فتح المجال أمام الاختلاف، وهو أمر مطلوب، بيد أن الفن الحقيقي يظل في القلب من الماهية، وإذا ما سمح فيه للتكرار والتشابه فإنه يفقد بصمته الشخصية، وافتقارها إلى الاختلاف، والاختلاف هو الذي يخلق التفرُّد، كما أن التنوع في الاختيار هو الذي يمنح الخصوصية حتى لا يفقد الفن الحقيقي أصالته، أو هالته الفنية، نتيجة لتعدد النسخ التي تتجاهل الأصل.

القسم الثاني: التطبيق أو الإجراء النقدي:

قبل الذهاب إلى استنطاق "جدارية" لمحمود درويش، و" نقوش على جدارية محمود درويش" للمتوكل طه، يحسن التنبيه إلى أنَّ الشعراء، كثيراً ما يلجؤون إلى إثبات انتمائهم إلى الأب الشعري، لما لذلك من أهمية في إثبات صلتهم بمن سبقهم من الشعراء في التجربة وكان لهم حضورهم المميز، وهو نوع من إقامة صلة بين شعريتهم وشعرية من سبقهم، ورغبة في إيجاد مكانة لهم بين الشعراء الكبار ممن كرسوا تجربتهم وأصَّلوها. فالشاعر اللاحق غالباً ما يطمح إلى تجاوز سابقه، وهو نوع من الإحساس بهاجس التأخر، وليس هذا لأن قصيدة السابق قد نالت حظاً من المقروئية الواسعة تكسبها نوعاً من القداسة وحسب، بل لأن اللاحق يسعى إلى تجاوز السابق، أو على أقل تقدير يسعى لإكمال ما لم يستطع إكماله سعياً إلى السمو بشعريته في اتجاه مضاد.

وفي محاولتنا تطبيق هذه الفرضية على الشعر مثلاً، فإن "السيمولاكر" أو "النسخة الخائنة"، هي النسخة التي يستولدها الشاعر من معجم شاعر آخر، أو شعراء آخرين، فيكون ظِلاً لذلك الشاعر، أو لأولئك الشعراء؛ آية ذلك أن الشاعر السابق يكون قد التقط اللحظة الجوهرية وجسدها أو نقشها في قصيدته، فيأتي الشاعر اللاحق محاولاً اللحاق به دون أن يشكِّل معه تعالقاً نصياً مبدعاً أو "جذموراً"؛ أي مجموعة مركَّبة بحسب أنطولوجيا دولوز وغوتاري، تعمل على البلورة، وتتضمن في حد ذاتها طبقات مكثفة... كما يفعل المبدعون على عكس الشعراء المحاكين أو المقلدين الذين لا يستطيعون أن يشكلوا مع النصوص السابقة جذموراً (Deleuze, 1987)

وحين ننتقل للتطبيق على العمل الشعري، وبخاصة في ضوء الاهتمام العالمي الذي يتجه نحو تفعيل دور الدراسات البينية في رسم آفاق تطوير البحث العلمي ، فإننا نتجاوز الحديث عن المعارضة، والتناص، والتناصية، والنص الغائب، والنص السابق، والنص اللاحق، ومعمارية النص، وسواها مما شاع الحديث عنه من مصطلحات، حتى أصبح قولاً مكروراً معاداً، إلى شيء من الحديث عن "النص الأيقونة" ونقيضه "النص السِّيمولاكر"؛ أي النسخة المقلَّدة الممسوخة، إذا جاز لي أن أستعير مصطلح "المسخ" الذي تحدث عنه بعض نقادنا العرب القدماء، وعلى رأسهم ابن الأثير، مع عدم ذهابي إلى أن المسخ هو نوع من أنواع السَّرق، وإنما هو تقصير عن الوصول إلى الجوهر الذي طرقه السابق، والبقاء في مرتبة شعرية دونه.

"جدارية محمود درويش" و"نقوش المتوكل طه":

(1)

إن قارئ "جدارية" لمحمود درويش يجدها تمثل حالة من حالات الكينونة؛ أي كينونة الذات المبدعة وهويتها اللغوية والتشكيلية والجمالية، بما يتوافق مع رؤية الحداثة وتصوراتها الفلسفية. فحين نتحدث عن شعرية درويش في هذه المجموعة أو في غيرها من مجموعاته الشعرية فنحن نتحدث عن "هوية" و"كينونة" حتى حين يتناص مع من سبقه من شعراء المعلقات ممن يمثلون (حالة شعرية) في معلقاتهم كما جسَّد ذلك في قصيدته "قافية من أجل المعلقات".(درويش،1995). فهو يدرك إبداع من سبقه، ومن ثم يسعى إلى تأسيس تشكيلاته الشعرية والمعمارية الخاصة، متجاوزاً شعرهم، وتاركاً بصمته الخاصة وتفرده. مجموعة درويش تمثل نموذجاً فذا لشعرية الحداثة شكلاً ومضموناً، وقد أثبتت نفسها عبر مسيرة شعرية ممتدة اكتسب معها سلطة تصل حد القداسة.

إن للكلمات في "جدارية" ذاكرتَها، مثلما للصورة ذاكرتها؛ وذاكرةُ الكلمات هي التي تفضح النسخة التي لا تحمل ذاكرتها، لأنها تكشف كيف ظل صاحب النسخة الثانية أسير كلمات النسخة الأولى (المثالية/الأيقونة)، وأسير رؤيتها، فتطغى تلك الكلمات، بَلْهَ الرؤى، على كلمات الثاني. وصحيح أن النصوص تهاجر مثل هجرة البشر، وتحلُّ في أمكنة أخرى، ومع كل حلول جديد تكتسب قيمة جديدة: نفسية، وفنية، وجمالية، إلا أنها في النسخة المقلَّدة لا تكتسب أية قيمة جديدة؛ لافتقارها للبصمة الشخصية، وافتقارها إلى الاختلاف، والاختلاف هو الذي يخلق التفرُّد، كما أن التنوع في الاختيار هو الذي يمنح الخصوصية. وبخصوص درويش، فإن له تاريخاً من الكتابة، وقد بات لكلماته ذاكرة، وتلك الذاكرة أشبه بـ"موسوعة شعرية خاصة" تكتنز لغته، وثقافته، وتلميحاته، وسخريته، وتشككه، وثورته، وأسئلته الوجودية، وكل أولئك شكَّل شعريته الفريدة، وقد جعل كل تلك الأشياء موضع تساؤل، وتساؤل متشكك أحياناً، من خلال اختياراته، وانزياحاته التي اختارها بكامل حريته من متعدد الاختيارات. وحين يلجأ شاعر، مهما بلغ من الإحاطة، للنقش على جدارية شعرية متفردة بهذا الحجم، فإنه يبدأ مقيَّداً باختيارات الأول، وهنا يكمن الفرق بين الحرية والقيد؛ فالحرية تمنح صاحبها فضاءات واسعة، في حين يشعر الثاني بالقيود، فينتج نسخة مقلدة للنسخة الأيقونة، ولكنها لا تبلغها.

وعودة إلى تاريخ الشاعر وتاريخ كتابته، فلكل كاتب أو شاعر تاريخ يكشف عن ماضيه الإبداعي وشعريته وتطور ثقافته وذائقته، وماضيه، وذلك كله يمنحه ملكية فكرية ليست لغيره، أو لا تتوفر للكاتب الثاني، مما يضع الثاني في مأزق "تاريخ الكتابة"، وهو مأزق قلَّما ينجو منه أصحاب النسخة الثانية.

1/1.في العنونة:

وبدءاً بالعنوان الرئيس، والعنوان عتبة نصية دالة، لا تُسلم نفسها بسهولة لكل قارئ، وقد يعجز أي قارئ عن الصعود لسيميائها، مثلما قد تتأبى هي (العتبة) عن النزول لكل قارئ. ففي عنونة درويش "جدارية" عبقرية العنونة، فقد أراد أن ينقش اسمه وفعله الشعري في هذه الجدارية، بتحديه الموت بغية الخلود والتفوق عليه؛ فالعنوان يجسد بل يختصر كل ما أراد قوله بكلمة واحدة، يؤكد ذلك قوله:

"هزمتك يا موتُ الفنون جميعها/ هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد الرافدين/

مسلَّة المصري مقبرة الفراعنة" (درويش، 2000).

أما عنونةُ المتوكل "نقوش على جدارية محمود درويش" ففيها بعض ادِّعاء باطني أو غير واعٍ؛ إذ إن الفراغات التي تركها درويش في جداريته، لا يمكن ملؤها بسهولة! فهي فراغات فكرية، وفلسفية، وأسطورية، ومعرفية، لا يمكن استحضارها في نص على نص! حتى لو تمَّ استحضارها بمهارة فهي كثيرة ويصعب الإحاطة بها في عمل شعري!

ثم أين هو المنطق في ادعاء النقش على النقش؟! أليس النقش على النقش يفسد النقشين؟ بل أين هو الاختلاف عن النسخة الأولى؟ حقاً إن ما يستحق الخلود من النصوص والعنوانات، هو ما يتأسس على الماهية وليس على العَرَض (التشابه الخارجي). وحين أسس درويش لعنوانه اختاره بعناية "جدارية:؛ لأنها عنوان للخلود يتحدى الفنُّ فيه الموتَ، ولكن عندما اختار المتوكل عنوانه ظل مرهوناً للعنوان الأول، مدعياً قدرة النقش على النقش، ناسياً أو متناسياً أن النقش حفرٌ، وأن الحفر على الحفر يفسد كليهما. إن التشابه الخارجي مع العنوان الأصلي لا يمنح العنوان الثاني ادعاء حق الخلود، عكس التداخل الباطني والروحي الذي يتأسس على الماهية، فيؤسس أصلاً، وهو عكس النسخة المصطنعة التي تكون بمثابة نسخة عن نسخة.

1/2.في كينونة النص الأدبي:

لكل نص أدبي كينونة مستقلة عن الشبيه، وكل محاولة للتشابه مع تلك الكينونة ما هي إلا مجازفة أو اختزال لتلك الكينونة وربما مسخ لها؛ آية ذلك أن كل كينونة تتحدد من خلال هوية أو بصمة إن شئت، ولا يوجد بصمة تشبه بصمة أخرى. وتمثل الهُويَّة تلك الصورة التي أحاول أصوغها عن ذاتي، وأتمثل بها وجودي داخل منظومة معرفية واجتماعية وتاريخية، باعتبار الهُويَّة تكتسب قيمتها من خلال عناصرها الوظيفية التي تجعل منها فعلاً سيميائياً لا يمكن تقليده (الدهبي ،2023).

وكينونة "جدارية" تكمن في وقوفها أمام الموت وجهاً لوجه، مترددة بين فكرتي "الخفّة والثقل"، بغض النظر عن منابع قراءته لها، بحثاً عن التحرر الكامل، ليرتفع بذاته، في حوار هادئ وشفيف، خارج البعد الإنساني القابل للموت والحياة بالمعنى المادي/ الفيزيائي، كما في حالة جلجامش بعد موت أنكيدو، على نحو يتسامى فيه الشعر والشاعر، بحيث يُفقد الموت معناه، ويصير موت الشاعر مجرّد طيران حتى الأزل (بلحاج، 2010).

فهو يفتتح جداريته على فضاء المكان/ المشفى، بلقطة أشبه بالسينمائية، حيث تخاطبه الممرضة، على النحو التالي:

"هذا هو اسمك/

قالت امرأةٌ،
وغابت في الممر اللولبيّ..." (درويش، 2000).
لينتقل إلى فضاء أوسع وأرحب، تاركاً بياضاً بمقدار فراغين على الصفحة، ذلكم هو فضاء السماء، الذي أراد أن يوحي من خلاله ببدء حُلمه:
"أرى السماء هناك في متناول الأيدي/ ويحملني جناح حمامة بيضاءَ صَوْبَ
طفولةٍ أخرى. ولم أحلمْ بأني/ كنت أحلمُ. كلُّ شيء واقعيٌّ. كنتُ
أعلمُ أنني ألقي بنفسي جانباً.../ وأطيرُ..." (درويش، 2000).
وفي السماء يرى "كرنفال بياض" جعله يحس أنه وحيد في البياض، ثم يدخل صوت جلجامش الحزين المنكسر على موت أنكيدو، وهو هو صوت الشاعر المشوب بالحزن على جسده المريض:
"لا شيء يوجعني على باب القيامة
لا الزمانُ ولا العواطفُ. لا
أحسُّ بخفّة الأشياء أو ثقل
الهواجس. لم أجد أحداً لأسأل:
أين "أيني" الآن؟ أين مدينة
الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم
هنا في اللاهنا... في اللازمان،
ولا وجود" (درويش، 2000).
درويش هنا يعاين ما أشار إليه بعض الفلاسفة بـ"الخفّة الوجوديّة"؛ فهو لا يشعر في تلك اللحظات بخفّة الأشياء ولا بثقل الهواجس، قبل أن يدخل صوت أنكيدو في الصفحة التاسعة والعشرين من "جدارية"، ممهداً لوصول الشاعر إلى السؤال الخالد الذي يشكل محور ملحمة جلجامش، وقد وصل في حواره إلى أقصى غايات التوتر الوجودي، بوقوفه وجهاً لوجه، أمام الموت يحاوره، ويفلسف نظرته أمام هذا الزائر العصيّ على التدجين، ليرتقي في خطابه إلى مصاف القصائد الإنسانية الخالدة. من هنا كان هذا التردد بين الشعورين: الخفّة والثقل؛ لأنَّ درويشاً كغيره من المبدعين لا يمتلك الوجود ليشعر بالخفّة، ولكنّه في حالة انتظار لا يعرف معها إن كان يحسّ بالثقل أم بالخفّة (باشلر، 2005).
وهذا عين ما جسدته فلسفة الوجوديّين، وسؤال الموت في فكرهم، ويجسد هذه الحالة من التأرجح بين شعوري الخفّة والثقل ما قاله آنفاً، وهو تجسيد لفكرة هايدجر في المرحلة الثانية من فهمه للكينونة، التي رأى فيها أن فهمنا للكينونة يكون بحسب الطريقة التي تتفتّح فيها الكينونة بالذات، أي الكشف عن الوجود بطريق مباشر، فكلما امتلكنا الوجود، أصبحنا أكثر خفّة، كالنور الذي يكشف ما لا يمكن أن يختفي، وهي الحقيقة، هي جوهر الوجود. ويدل على هذا التمثل ما قاله درويش آنفاً، وما يقوله في المقطع اللاحق:
"لا عمرَ يكفي كي أشدَّ بدايتي لنهايتي
أخذ الرعاة حكايتي وتوغلوا في العشب فوق مفاتن
الأنقاض، وانتصروا على النسيان..." (درويش، 2000).

1/3. في الحوار مع الموت و"تذويته":

ثم يتوغّل درويش في حواره مع الموت، معلناً رغبته في مقاومته بحبّ الحياة، والإقبال عليها، كما في قوله: "وأريد أن أحيا.../ فلي عمل على ظهر السفينة" (درويش، 2000).
ثم يحتدم الحوار دون مهادنة، حين يشعر أنَّ أحداً من الماضين لم يعد:
"وماذا بعد؟ ماذا يفعل الناجون بالأرض العتيقة؟
هل يعيدون الحكاية؟ ما البداية؟/ ما النهاية؟ لم يعد أحدٌ من/ الموتى ليخبرنا الحقيقة.../
ويستحضر درويش كل الوجوديين الذين أحبُّوا الحياة، ودعوا إلى التلذّذ بمباهجها، ليتوحد معهم في لحظة ميلاد جديدة بدءاً من طرفة بن العبد، مروراً ببطلي الأسطورة الرافدينية: جلجامش، وأنكيدو، رامزاً بالروح لجلجامش، وبالجسد لأنكيدو، وثالثهما الموت، بل هو يذكر في مقطع واضح على هضمه لثقافة الوجوديين رؤيته لـ"هايدجر" مع "ريني شار"، وهذا يدل على أن اختيارات درويش لهذه الأسماء جاء لهدف بنيوي يبني من خلاله، ويتبنى، رؤيتهم الوجودية، كما في قوله:
"رأيت "ريني شار"/ يجلس مع "هايدجر"/ على بعد مترين منّي،
رأيتهما يشربان النبيذ/ ولا يبحثان عن الشعر.../ كان الحوار شعاعاً
وكان غد عابر ينتظر" (درويش، 2000).
ويمكننا مقاربة هذه الصورة لحضور هايدجر في ضمير درويش، وفي لحظات مواجهة الموت، من زاويتين: زاوية المحبة التي يكتنزها درويش للوجوديّين وفلسفتهم، فالحبيب هو من لا تحتاج في حضرته إلى أن تكون "أنت"، ولا تحتاج في وجوده استحضار "أناك"، بل يمكنك أن تكون حالة مخفَّفَةً جداً من ذاتك، بلا أقنعة ودفاعات وحجج وحيل، حالة من "الخفّة الوجوديّة" التي يمكن أن تعيشها مؤقتاً بلا تبعات، وزاوية التخفّف من هموم الشعر والفكر والتمتع بشرب النبيذ. وكل هؤلاء لهم وظيفة فنية وجمالية في القصيدة؛ إذ بات الماضي والحاضر امحاءً، ودخولاً في دائرة الغياب الأبدي، ولكن حضور

الذات الدرويشية، الواقعة في منزلة بين المنزلتين بين الخفّة والثقل؛ إذ لحظة تحقق الخفّة بالموت هي نفسها لحظة انتفاء الثقل الذي تشعر به الذات في غربتها الوجوديّة، ووحدها الذات الدرويشية تنهض كالعنقاء من الرماد، من جديد:

"يا موت يا ظلّي الذي/ سيقودني، يا ثالث الاثنين، يا/ لون التردّد.../ لا تحدِّقْ

يا قويُّ إلى شراييني لترصد نقطة/ الضعف الأخيرة. أنت أقوى من/ نظام الطب. أقوى من جهاز/ تنفسي. أقوى من العسل القوي،/ ولستَ محتاجاً- لتقتلني- إلى مرضي..." (درويش، 2000).

درويش هنا وفي مخاطبته الموت يقوم بعملية "تذويت للموت"؛ فهو يتأمله، من رؤيته الذاتية وثقافته، ويحاوره في سياق الرؤية الفردية المدعومة بمرجعيات ثقافية متباينة، وبتجارب الذات في مختبر الوجود. إنه الوعي الحاد الشقي بأن شعريّة الوجود تكمن خلف ما هو موجود، ومن ثم فهو يتوق بقصيدته إلى اللانهائي (المساوي، 2009).

ولا يكتفي بعملية "التذويت" هذه، بل يخاطبه، ويعنّفه، في لحظة من لحظات الشفوف الوجداني، وكأنه ندٌّ له، فيطلب منه أن يكون شجاعاً، ويخلع عنه أقنعة الثعالب، في محاولة منه للبحث عن المعنى البُعْدِي في اكتشاف جوهر الوجود وإدراك ماهيته، فيقول له:

"ألديك وقت لاختبار/ قصيدتي. لا. ليس هذا الشأن

شأنك. أنت مسؤولٌ عن الطينيّ في/ البشريّ لا عن فعله أو قوله/

هزمتك يا موتُ الفنون جميعها/ هَزَمَتْكَ يا موتُ الأغاني في بلاد

الرافدين. مسلَّةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنة،/ النقوشُ على حجارة معبدٍ هزمتك

وانتصرتْ، وأفلتَ من كمائنك/ الخلودُ...

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريدُ" (درويش، 2000).

1/4. في استلال الروح من العدم:

ويصلُ درويش إلى لبّ المسألة، وعقل "جدارية"؛ فالموت ليس مسؤولاً عن الإبداع، وإنما عن الطينيّ في البشريّ، لا عن فعله الإبداعي، ومن ثم فإنَّ الإبداع يفلت من كمائنه، ويعيش، ويخلدُ إلى ما لا نهاية. وصحيح أنَّ الموت يمكن أن يتمكن من الجسد فينهيه، ولكنه عاجز عن التمكن من الروح وما تبدعه، وهذا الإبداع، متمثلاً، في كتابات درويش وغيره، ما هو إلا محاولة للخروج من دبق الطين اللازب، (محدودية الجسد) إلى أبهاء الروح ورمزها الخلود بمعناه الأسطوري (جلجامش مثلاً)، والإبداعي (خلود أشكال الفن)، أي الخروج من (المحدود/ المتناهي) إلى معانقة (اللامحدود). وهنا يدخل صوت جلجامش ليرد على استهزاء أنكيدو(رمز الجسد) بالروح، في حوار شعري وفلسفي عميق، يمتد إلى اثنتي عشرة صفحة من جدارية (صص68-80)، يجسد رغبة الروح في استلال الحياة من العدم، هذا بعض منه:

"خضراءُ أرض قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ.../ على مَهَلٍ أدوّنُها، على مَهَلٍ، على

وزن النوارس في كتاب الماء. أكتبها/ وأورثها لمن يتساءلون: لمن نغني/

حين تنتشر الملوحة في الندى؟

خضراءُ، أكتبها على نثر السنابل في/ كتاب الحقل، قوَّسَها امتلاءٌ شاحبٌ

فيها وفيَّ. وكلما صادقتُ أو/ آخيْتُ سُنْبُلَةً تعلّمْتُ البقاءَ من

الفناء وضده: "أنا حبّة القمح/ التي ماتت لكي تخضرَّ ثانيةً. وفي

موتي حياةٌ ما..." (درويش، 2000).

وهكذا يستمر الحوار بين أنكيدو/ الجسد، وجلجامش مرموزاً به للروح، (باعتبار ثلثيه من الآلهه)، على نحو يصل فيه كلاهما إلى درجة لا يعني فيه موت الشاعر موتَه، وإنما يعني طيرانه أو تحليقه حتى الأزل، فيجعل درويش جلجامش يعتذر لأنكيدو، بقوله:

"... ظلمْتُكَ حينما قاومت فيك الوحش،

بامرأةٍ سقتْكَ حليبها، فأنِسْتَ..

واسْتَسْلَمْتَ للبشريّ. أنكيدو، ترَفَّقْ

بي وعُدْ من حيثُ مُتَّ، لعلّنا

نجدُ الجوابَ، فمن أنا وحدي؟

.....

تحرَّكْ قبل أن يتكاثر الحكماء حولي

كلُّ شيء باطلٌ،

.....

عش ليومك لا/ لحلمك. كل شيء زائلٌ. فاحذرْ/

غداً وعِشِ الحياة الآن في امرأة/ تحبُّك. عِشْ لجسمك لا لوهمِك.

وانتَظِرْ/ ولداً سيحمل عنك روحكَ.

فالخلود هو التناسلُ في الوجود" (درويش، 2000).

فالموت يشكِّل، في خلاصة درويش الحِكْميَّة، بل في خلاصة الحكمة الإنسانية التي أقرها الرسل والأنبياء والتجارب، أحد مكونات الحياة، وليس نقيضها، وأنَّ الخلود في الإبداع شكل من أشكال الخلود، مثلما أن التناسل في الوجود هو شكل من أشكال الخلود. ثم ينهي جداريته بالنشيد الختامي بصوته هو بعيداً عن صوتي أنكيدو وجلجامش، ليختم جداريته بالحكمة المُستَخلَصة، مبرزاً تجربته الحياتية وصراعاته الفردية والجمعية والقومية والحضارية، ولا ينسى، كالبطل الأسطوري، الذي جاب العالم، أنْ يعرّج على بلاده الحزينة، واسمه الذي حمَّله عبئاً أخلاقياً كبيراً، وتبعات تراجيدية مؤلمة، تجاه نفسه والآخرين، الجديرين بأن يعيشوا حياة جيدة، فيقول:

"باطل، باطل الأباطيل باطل/ كل شيء على البسيطة زائل/...

مثلما سار المسيح على البحيرة،/ سرت في رؤياي. لكني نزلت عن

الصليب لأنني أخشى العلو، ولا/ أبشِّرُ بالقيامة" (درويش، 2000).

وتظهر دعوة درويش، بعد هذه الرحلة في سؤال الموت، منذ أقدم النصوص التي عاينت جوهره كملحمة جلجامش، الآخرين للتمتع بالحياة في خلاصته؛ إذ هي دعوة "إيتيقية/"أخلاقية" بامتياز إلى الإنجاب، بوصفه شكلاً من أشكال امتداد الذات، دعوة تتجاوز المعنى المباشر للحياة، بوصفها مجرد فضاء للمعيش الذي تحكمه العادة، إلى التفكير بمفهوم الحياة الجيدة، والمثلى؛حيث يتحرر الإنسان من زيف الأحكام بخصوص علاقتنا بذواتنا وعلاقتنا بالعالم وبالآخرين (قطوس، 2019).

وبعد؛ فهذا هو نص درويش؛ إنَّه (نقش/هويَّة/أيقونة)؛ فـ"جدارية" بدءاً جسدت بلغة شفيفة تجربة درويش في مواجهة الموت، في أعقاب لحظات نوعية ومناسبة وجودية استثنائية حين أحس بدنو أجله بعد إجراء عمليتين جراحيتين لقلبه، وهي لحظات فتقت أسئلة وجودية وحوارات مع هذا الزائر الغريب المرتقب. واستحضرت الوجوديين متجاوزا النماذج الشعبوية المفرطة، بل ارتفع بمساءلة الموت إلى مستوى وجودي عال ليثبت قدرة الفن على الخلود وتجاوز الموت الفيزيائي؛ إنه درويش المختلف في نسخته؛ فبدا استحضاره للشخصيات التي حاورها معينا على تلك الأسئلة الوجودية الملهمة. فاختلط الخاص بالعام، والأرضي بالميتافيزيقي، والفردي بالجمعي، والواقعي بالأسطوري. وقد ارتفع درويش بمساءلة الموت إلى مستوى وجودي عال ليثبت قدرة الفن على الخلود وتجاوز الموت الفيزيائي.

فماذا فعل نص "النقش على النقش"؟ هل احتكم إلى الاختلاف أم التشابه؟ فالإبداع في الاختلاف وليس في التشابه.

(2)

"نقوش" المتوكل طه:

ليس هذا التحليلُ حكماً مطلقاً على شعرية المتوكل طه، فإن له من اسمه غُنيةً في عالم الأدب والفكر والشعر والسياسة، وإنما هو حكم على مجموعة واحدة فقط، لا تقلل من مسيرته الإبداعية الكبيرة، ولا تنتقص من شعريته في مجموعات أخرى، وأعمال إبداعية كثيرة. وأنا لا أقلل بالطبع من حضور المتوكل طه الشعري والفكري مُطلقاً؛ فقد تابعت، بشغف، بعض كتاباته الشعرية والسيرِيَّة الجريئة والناضجة.

2/1.الحوار بين تجربتين شعريتين:

نعلم أن ديدن الشاعر القوي أو المتمكن أن يكيف نص (الأب) مع حاجاته الأدبية والجمالية الخاصة به بهدف التخلص من التأثير المشل الذي تمارسه عبقرية الأب (وربما سلطته المقدسة) (زيما، 1996).

ونعلم أن من حق الشاعر أن يدخل في حوار مع شاعر آخر كبير مثل درويش، له تجربته ومشروعه الشعري، بل ومن حقه التواصل المثمر، ولكن على قاعدة الاختلاف والمغايرة، والاختلاف والمغايرة بمعنى الإضافة والابتكار في التجربة الجديدة، وتطوير التجربة الأولى، إن لم يتمكن من تجاوزها. فهل فعل ذلك المتوكِّل طه ذلك؟ هل استطاعت مجموعة المتوكل طه "نقوش على جدارية محمود درويش"، وهوقد اعترف بأنه في حالة تناص مع قصيدة غير عادية، لشاعر غير عادي، أن تطاول الأصل؟ أم ظلت " نقوشه" دون النسخة الأصل/ الأيقونة؟ هذا ما سنحاول فحصه.

كانت افتتاحية المتوكل قوية ومعبرة وصادقة، وفيها شفوف وجداني، حين ابتدأها بقوله:

"قد مات موتُكَ بعد هذا الشاهد الأبدي

لم ألحظْ غسيلك

أو دموع الخاشعينَ

رأيت سنبلة تشقُّ يباسَ صخرتها المريرة، الساحلِ/ القرميدِ/ تعدو من خزائنها،

إلى غصن الجدار، وكان لكْ

ما أجملَك!

ورميْتَ للطينيّ عشبة سرّه

فأتاك من طوفان موتانا الخلودُ" (طه، 2003).

وقد استمرَّ هذا النفس الجمالي الكاشف عن شعرية المتوكل، في مقطعين رقم ((اورقم ((II فجاءت صوره مبتَكَرة، وليته استمر على هذا النفس الشعري الجميل، في استكناه صورة درويش في وعي المتوكل، كما في قوله:

"قد جئتَ من بلحِ الأغاني سُكّراً/ ومن الصليل دماً/ ومن حناء أعراسِ الجليل/ فكنتَ لي وطناً، وذُبْنا عاشقين، تناسلا نصلاً وزنبقةً"/ إلى قوله:" فإذا وجدتَ النَفْسَ جذلى في توحّدها الغريب/ وجدتُ هذا الفَرقدَ الأزلي/ في برّ السماء هو النشيدُ" (درويش،2000).

ولكن هذه البداية القوية لم تستمر كثيراً، ثم بدأ المتوكل يضعف في أدائه الشعري، بما يؤكد أن صاحب "النقوش" لم يأخذ الوقت الكافي للإصغاء

لما تقوله "جدارية"، قياساً إلى الوقت الذي أخذه محمود درويش في الإصغاء للحياة وآلامها ومآلاتها، بدليل استعجاله في كتابة نقوشه، وإن يكن، ربما، قد أصغى جيداً لمسيرة محمود درويش السابقة، ولكنني هنا أحاول فحص ما قدمته"نقوش على جدارية محمود درويش" ومدى إضافتها للنسخة الأصل. فما الذي تركه درويش فارغاً في قول حقيقة الوجود/ "الفيزيس"/ في "جدارية" لينقشه المتوكِّل طه؟! كما أنه لم يمر بتجربة درويش الشعرية، والمتوكل وإن مر بتجربة أدبية ونضالية، لكن خبراته الثقافية وقراءاته المتعددة لا تصل إلى خبرات درويش، ولا إلى تاريخَه الإبداعي وربما العمريَّ، بل لم يمر بتجربة المرض التي مرَّ بها درويش...إلخ.

لقد كان المتوكل معنياً باللحظات الوطنية التاريخية ومهموماً بها، شاعراً ومناضلاً، لكنه لم ينطلق من لحظات واقعية عاشها درويش، كما لم ينطلق من خلفية "فلسفية وجودية" كما انطلق درويش؛ وهذا انعكس على خَطه البياني في التعبير، فسلك به مسلكاً أقرب إلى استعراض ثقافته وقراءات التراكمية للشعراء والمبدعين، فخاض في لغة التاريخ، والسياسة، والحالة الفلسطينية الراهنة، نازعاً من شعريته ذلك "القلق الوجودي" الذي يحرك داخل الإنسان. لقد ظل المتوكل ينذر شعريته لسرد تاريخي، ولم يتحول بأسئلته إلى أسئلة وجودية مقنعة. وظل المتوكل ذلك الشاعر الجاد المسكون بقضيته الفلسطينية المؤتلف مع طروحاته الشعرية السابقة؛ إنه المؤتلف الذي يستحضر شخصياته التاريخية والثقافية من عصور مختلفة استحضاراً باهتاً، كما في استحضاره أبا نواس، وتناصه مع أبي العلاء في فكرة رسالة "الغفران" وأسلوبه البديع، كما في قوله:

"ورأيت فيما قد يرى الأمواتُ في أحلامهم
أني عُرِجْتُ على السماءِ
فرأيت في الأعراف جمعاً من فحول الشعر،
قالوا هل أتيت". (طه، 2003).

فهي فكرة سُبق إليها كثيراً، وفكرة تقليدية، حتى إنه لم يستطع تجاوز أبا العلاء، في جعله ابن القارح يحاور عدداً من الشعراء في الجنة، كما لم يستطع تجاوز أمل دنقل في توظيفه شخصية أبي نواس، في قصيدته المشهورة:"من أوراق أبي نواس"، التي سكنها ذلك النفسُ الرافضُ عبر الصراع بين المثقف والسلطة. فأمل يطرح إشكالية هذا الصراع بين المثقف والسلطة. ويتضح من خلال القصيدة أن المثقف مثقفان: مُدّجَّنٌ يسير في ركاب السلطة، ورافض ينحاز إلى الكتابة.

ولم يسعفه استعراض بعض أسماء الشعراء قدماء ومحدثين، مثل إبراهيم طوقان، ونزار قباني، والمتنبي:

"جلستُ
كان ثمة مقعدان،
فواحدٌ رفعوا عليه أبا المحسِّدِ،
قلتُ: والثاني؟
أجابوني: الوحيدُ!!
لكنه لم يأت بعد!
قلتُ: السيدان هما؟!"
فتضاحكوا بالقولِ: والباقي عبيدُ.
وسألتُ عن طوقان!
ناديتُ: إبراهيم! أين أراك؟
فأجابني دمع المفارقة الشجيُّ: أنا هنا أبكي
ليعذرني الشهيدُ" (طه، 2003).

2/2.استحضار الصعاليك:

يستحضرُ المتوكِّل طه الشعراء الصعاليك ليجعل منهم رمزاً للشعب المظلوم، وليدفع في نقوشه "دماء جديدة"، لكنه يظلُّ على السطح دون الغوص في أعماقهم، كما غاص صاحب النص الأول في الوجوديين، فيقول:

"ويجيء عروةُ خلفه الفقراءُ تهتف
للصعاليك الملوك
ينزُّ من كفيه صبحٌ، مثلما
تلتف حول ردائه الخَلِقِ الفهودُ".

وبصورة باهتة يحضر الشنفرى، والزير سالم، وكليب، كما في قوله:

"والشنفرى !هذا العفيفُ ابنُ العملَّس
لم يزل بفرائه يعدو
ويذهله الوجود" (طه، 2003).

ويستحضر قصة الزير سالم وقوله المشهور على لسان أخيه كليب "لا تصالح"، ليسقط شخصيته على الواقع الفلسطيني، وهي صورة سبقه إليها أمل دنقل بجمالية عالية، ولم يصل طه إلى مستواها الفني والجمالي، بل ظلَ دونها، وبخاصة في تكرار "تيمة" مكرَّرة:

"ويجيئك الشعراء:
الزيرُ سالم يدَّعي مجد الجواري،
-ذلك العِنِّين يكذبُ-
ربما قد هلهل القصدان،
لكن الفتى المجروح قد
هزمته في الليل الورود".
ويقول:
"سيقول صاحب "لا تصالح"
إنه الرأي السديد.
وتصيخ سمعاً للمغنِّي، ابن الجليليّ المشاكس
والمجرِّب،
صنوَ عمرك،
من أحبَّ بلاده،
الربذيُّ،
أجمل من يموت
ومن ستقتله الحدود" (طه، 2003).

ثم يكرر اللازمة نفسها التي لا تقدم القصيدة دلاليا أو أسلوبياً إلى الأمام، ولا تبعث فيها روحاً؛ فهو تكرار وقع عبئا على الشعرية الفذة، ولم يقدم مستوى دلالياً جديداً، كقوله:(ويجيئك الشعراء، ويجيئك الأعشى، ويجيئك النظَّامُ)، ثم:(ويقول، ويجيء، وسيقول...إلخ)؛ صيغ مكررة دون أي إضافة دلالية أو جمالية.

ثم يحشر في مجموعته/ قصيدته إن شئت عشرات الشعراء ليثبت جدارته في القراءة، وليس لينقش جدارية على جدارية أثبتت جدارتها للخلود، ولكنه عبثاً يحاول الوصول إلى قمتها، فهي أفكار سبقه إليها عشرات الشعراء ، كما في رحلة أبي العلاء، أو في استحضاره شخصية أبي نواس، صاحب الخمريات في الشعر العربي القديم، بصورة باهته لم تتعدَّ السطح:

"فسمعت صوت أبي نواس يرنُّ
والكاسات عودُ
والبعضُ يذهب للكؤوس
لأنها أقوى من الشريان فيه،
ويحتمي بعباءة الأمس المضيء
لكي يجابه موت حاضره، يسلِّم
قلبه وظلاله للآخرين القاتلين
ويعتلي الوهم الملوَّن
ثم يهدم حلم يوسف بادعاء الواقعي الفذِّ،
والدنيا شهودُ" (طه، 2003).

إنها صور باهتة لا تنمُّ على فرادة أو اختلاف، وإنه تكرار لا هوية له، بل تبدو الهُويَّة فيها تكراراً واستنساخاً.

1/3.رواية الذات رواية الآخر:

إذا كان النص الشعري، في أحد معانيه، **هو رواية الذات/الأنا**، فإن النسخة السيمولاكر هي رواية الآخر عبر الذات، من هنا فهي نسخة مصطنعة تحاول اجترار النسخة الأيقونة، ولكنها لا تطاولها إبداعاً، بل لا تكاد تصل إلى مستواها.

لقد حشر المتوكل طه في "نقوشه" كوكبة من الشعراء القدماء والمحدثين، وعشرات الشواعر بطريقة استعراضية تؤكد أنه لم يصل في نسخته هذه مستوى النسخة الأصيلة التي قرر النقش عليها، وإنما بقي عمله أشبه بسرد تاريخي لأسماء شعراء حاول أن يحييهم، ولكنه لم يخلق حياة بينهم، ولم يفعِّل حواراً بينهم، ونحن نعلم أن الحوار يعد أعلى مراحل التناص الشعري التي لا تقف فيها الذات جامدة أمام قداسة النَّص الشِّعري السابق، وإنَّما تحاول إحداث تغيير جذري في لبناته الأساسية، فتتسع هذه اللبنات أو تضيق باتساع الرؤية أو ضيق آمادها. ولم يأت الحوار في النقوش بمستويات متعددة تفجِّر الطاقات الداخلية للنَّص السابق، وتصوغ تركيباتها اللُّغوية صوغًا جديداً، لا يتقيَّد بدلالاتها العرفية السابقة؛ بل يقدِّم دلالات ذاتية لروح النص الجديد، وتسهم في قراءة تاريخ الذات الثانية في ضوء قراءة الذات الأولى وهي ذات درويش، كما تجعل من ذات درويش مؤشرًا إبداعياً يعاد تخليقه، وهذا ما لم يكن. اسمعه يقول:

"وتصيح أين الشاعراتُ؟
كأنهن خُلِقنَ من حلم مضى

ثم انطوى
فطغى المذكر والمبيد!
وتقول: كلٌّ شاعرٌ،
لكن أجمل شعرنا
ذاك الغنائيُّ الجنون
الشارد/ الطفلُ/ الطريدُ" (طه، 2023).

ويحضر أبو تمام وأبو العلاء المَعَرّي وديك الجنّ الحِمصي في صور باهتة؛ لا لذة فيها ولا رمزية تسعد القارئ الثقف، وإنما هي حشدٌ لأسماء شعراء لا يوظفهم لهدف فني أو جمالي، وهو عمل أقرب إلى الاستعراض، فضلاً عن استهلاك أسماء كثيرة من الشعراء عبر فترات تاريخية متباعدة:

"وترى أبا تمام يشكو للمعري
صوت ديك الجن في الأسحار
فيرد شوقي مازحاً هذا الشآمي اقتلوه
فإنه رجلٌ جَحودُ" (طه، 2003).

وبعدُ؛ فأين هي الهُويَّة الجديدة لنص المتوكل طه على سبيل المثال؟!

إن المتوكل طه لم ينطلق من الدرجة الصفر للكتابة، وإنما من درجة النص الذي يحاكيه، أي من نص له هوية، ولا يمكن أن يخترق هذه الهُويَّة إلا بالاختلاف معها وليس بالتشابه، فالتشابه يراوح مكانه، كأنه نسخة مقلِّدة، بينما الاختلاف تجاوز للنسخة الأولى.

لقد ظل الآخر (درويش) يسكن الذات؛ أي ظل درويش يسكن ذات المتوكل طه، وظل المتوكل طه يفوّض أمره لدرويش، كما في عالم المرايا! أي العالم الذي يسكن فيه الآخر الذات. وإذا كانت قصيدة درويش قد كسرت الزمن الموضوعي، وخلقت زمنها الخاص لترتقي من مستوى النقش إلى الأسطرة، فتدخل مملكة الخلود، فإن "نقوش" طه تجمدت عند حدود الوصف، واستحضار الشخصيات التاريخية بشكل مسطح، دون أن تبث فيها الروح التي وجدناها عند شخصيات درويش، الذي أدار معهم حواراً فلسفيا ووجودياً خدم رؤيته، في حين اتكأ طه على تلك الأسماء الإبداعية، ولم يمنحها الحياة.

ولم أجد خيراً من جواب أحد نقاده المعجبين به حين قال:" لا أعتقد أن المتوكل طه قد بلغ من العمر عتيًا، ومن الأزمات الحياتية والقلبية ليكون واقفاً على مفترق النشيد الملحمي..." (قرقطي، 2012).

هكذا يتضح للدارس أننا كنا أمام نصين؛ نص الكينونة الذي يحافظ على وجوده واستمراره فهو لا يشيخ مع مرور الزمن، بل هو قابل لمقروئيات متجددة عبر الزمن، وفي كل قراءة جديدة يزيد من تصعيد إدهاشه ويراكم هذا الإدهاش، وينفتح على العديد من القراءات المنتجة، ونص "الشبيه": السيمولاكر الذي يحاول جاهداً الوصول إلى مستوى النص الأول، ولكنه يعجز فيخون النص الأول. وخلاصة ذلك أنه لا نهجَ للنص يُملَى عليه من الخارج، وإنما سلطته مستمدة من كينونته واكتفائه بذاته. فالأيقونة نسخة تتمتع بالأصالة والجوهرية، أما السيمولاكر فهو نسخة بلا أصالة وبلا جوهر؛ لأنها تستوهم التناص؛ لأن صاحبها لم يستطع تجاوز النسخة الأصل، بل لم يرْقَ إلى مستوى النسخة الأولى، وإنما حاول وضع نفسه في موقف أدبي وشعري لم يقدر على تجاوزه، فظل حبيس النص الأصل وحبيس رؤاه العميقة، ولم يطاول النص الجوهر البتة. ظهر ذلك في الفرق الساطع بين صور درويش المبتكرة وصور المتوكل التي بدت في معظمها فقيرة كجنح القطا، فضلاً عن استنساخ المتوكل لمعظم قوافي الجدارية، كما بدا التكرار غير منتج أسلوبياً، أما استحضار الشعراء والمبدعين فكان استحضاراً باهتاً لم يوظف الشاعر هذه الأسماء توظيفاً فكرياً أو فلسفياً أو جمالياً. وهنا وقع التمايز بين رؤية "جدارية" واستهام النقش على "جدارية".

نتائج البحث:

اتضح لنا بعد هذه القراءة النقدية المتأنية النتائج الآتية:

أولاً: لقد جهدت النسخة الثانية التشبه بالأب أو محاكاته أو التماهي معه، وهي في الحقيقة محاولة "ضد الأب"، على الرغم من أن صاحب القصيدة "السيمولاكر" يعترف ضمنياً بأهمية القصيدة الأولى، ولكنه يعجز عن الوصول إلى قمتها، وظلت محاولته مجازفة للوصول إلى كينونة النسخة الأيقونة.

ثانياً: لقد وقعت النسخة الثانية فيما أسميناه "النسخة السيمولاكر"، وهي الأقرب لاستهام التناص، وبخاصة بعد أن يتحول النص الأول إلى أيقونة؛ بسبب ما يحتويه من صلابة داخلية أتته من "قوة تفجير ذاتية" لا تنطلي عليها خدعة النص الثاني.

ثالثاً: إنَّ التمييز بين "الشيء" ذاته وصورته، بين الأصل والنسخة، بين النموذج والسيمولاكر... ، يشبه التمييز بين الهُويَّة الأصيلة للعمل الإبداعي، والهُويَّة الملتبسة التي تحاول تقليد الهُويَّة الأولى، ولكنها لا تلحق بها.

رابعاً: إذا كان الشاعر الأول (وهو هنا محمود درويش) قد كتب ذاته بصدق وحِرَفية، فإن الشاعر الثاني (المتوكل طه) لم يكتب ذاته، أو على أحسن تقدير كتبها من خلال ذات الآخر؛ فكأنه يقدم ذات الشاعر الآخر دون أن يتجاوز مستوى المحاكاة والتقليد إلى التحدي الحقيقي للنص الأول، مهما حاول إخفاء العلامات الدالة على النص الأول.

المصادروالمراجع

ابن الأثير، ض. (1935). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. (ط1). القاهرة: مطبعة حجازي.

بارت، ر. (2002). *الكتابة في درجة الصفر*. (ط1). مركز الإنماء الحضاري.

باشلر، غ. (2005). *لهب شمعة*. عمان: دار أزمنة.

بلحاج، آ. (2010)، *أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش*. مراكش: دار أفروديت، مطبعة وليلي.

بنعبد العالي، ع. (2000). *أسس الفكر المعاصر مجاوزة الميتافيزيق*. الدار البيضاء: دار توبقال.

بودريار، ج. (2008). *المصطنع والاصطناع*. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

حسناوي، ع. (2016). قلب الأفلاطونية عند نيتشة، الحوار المتمدن، العدد 5236، 2016/7/27)، تاريخ الاسترداد، 2024/1/1.

درويش، م. (2000). *جدارية*. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

الدهبي، م. (2023). السيميائيات مدخلاً لحوسبة العلامات. *دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية*، 50(6)، 10-17.

دولوز، ج. (1997). قلب الأفلاطونية. *مجلة فكر ونقد، مجلة ثقافية شهرية، المغرب العربي*، 1(19)، 1.

رجب، م. (1994). *فلسفة المرآة*. القاهرة: دار المعارف.

زيما، ب. (1996). *التفكيكية دراسة نقدية*. (ط1). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

طه، م. (2003). *الأعمال الشعرية*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عزام، م. (2001). *النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي: دراسة*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

قرقطي، ف. (2012)، المتوكل طه:"نقوش على جدارية محمود درويش اتساع الشعر أكثر من الحياة"، 16أغسطس، https://www.facebook.com/196052717128654/ /). تاريخ الاسترداد، 2024/1/15.

قطوس، ب. (2019). درويش على تخوم الفلسفة أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش. عمان: دار فضاءات.

المساوي، ع. (2009). *جماليات الموت في شعر درويش*. بيروت: دار الساقي.

ناجي، ه. (2020). مفهوم السيمولاكر كقيمة جمالية لفنون الوسائط الجديدة. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، مصر، 23، 493-517.

References

Al-Dahbi, M. (2003). Al-simiyatiyat mudkhalan li-hawsabat al-'alamat. *Dirasat Al-'Ulum Al-Insaniyah Wa Al-Ijtima'iyah, Al-Jami'ah Al-Urduniyah, Majallat.*

Al-Masawi, A. (2009). *Jamalayat al-mawt fi shi'r Darwish*. Lebanon: Dar Al-Saqi.

Azzam, M. (2001). *Al-Nass al-gha'ib tajaliyat al-tanas fi al-shi'r Al-'Arabi: Dirasah*. Syria: Munshurat Ittihad Al-Kutab Al-'Arab.

Bachelard, G. (2005). *The flame of a candle*. ʿUmān: Dār Azamānah.

Barthes, R. (2002). *Writing degree zero*. Markaz Al-Inmāʾ Al-Ḥaḍārī, Al-Ṭibʿah Al-Ūlá.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press.

Baudrillard, J. (2008). *Al-Mustana' wa al-istina'*. Beirut: Al-Munazzamat Al-'Arabiyyah Lil-Tarjama.

Belhaj, A. (2010). *Ansak al-tawazun al-sawti fi shi'r Mahmoud Darwish*. Morocco: Dar Aphrodite, Matba'at Waely.

Benabdellali, A. (2000). *Asas al-fikr al-mu'asir: Mujawazat*. Al-Dar Al-Bayda', Dar Tobqal.

Bloom, H. (1997). *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Oxford University Press, USA.

Darwish, M. (2000). Jidariyah. Lebanon: Riyad Al-Rays Lil-Kutub Wa Al-Nashr.

Deleuze, G. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*.University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (1997). Qalb al-aflatooniyah. *Majallat Fikr Wa Naqd, Majallat Thaqafiyyah Shahrriyah, Tasdir Fi Al-Maghrib Al-'Arabi*, 1(19), 1-13.

Hassnawi, A. (2016). Qalb al-aflatooniyah 'ind nietzsche, al-hawar al-mutamaddin, al-'adad 5236, 27/7/2016, Tarikh Al-Istiradad, 1/1/2024.

Ibn al-Athir, D. (1935). Al-Mathal al-sa'ir fi adab al-kateb wa al-sha'ir. *Al-Qahira, Matba'at Hajazi*, 313-325.

Nagi, H. (2020). Mafhum al-simulakr kaqimah jameeliyah li-funun al-wasa'it al-jadidah, majallat al-'amara wa al-funun wa al-

'ulum al-insaniyah. *Journal of Architecture, Arts, and Humanities, Arab Association for Civilization and Islamic Arts*, *23*, 493-517.

Qarqati, F. (2012). *Al-Mutawakkil Taha: Nuqush 'ala jidariyah Mahmoud Darwish*: *Ittisa'u Al-Shi'r 'Akthar Min Al-Hayah*. Retrieved on 15/1/2024.

Quttous, B. (2019). *Darwish 'ala takhum al-falsafah: as'ilat al-falsafah fi shi'r Mahmoud Darwish*. Jordan: Dar Fada'at.

Ragab, M. (1994). *Falsafat Al-Mir'ah*. Dar Al-Ma'arif.

Smith, D. W. (2005). The concept of the simulacrum: Deleuze and the overturning of Platonism. *Continental Philosophy Review*, *38*(1-2), 89-123.

Taha, M. (2003). *Al-A'mal al-shi'riyah*. Lebanon: Al-Mu'assasah Al-'Arabiyyah Lil-Dirasat Wa Al-Nashr.

Wolny, R. W. (2017). Hyperreality and Simulacrum: Jean Baudrillard and European Postmodernism. *European Journal of Interdisciplinary Studies*, *3*(3), 75-79.

Zima, B. (1996). *Al-Tafkeekiyyah: Dirasah naqdiyah, ta'rib, Osama Al-Hajj*. Lebanon: Al-Mu'assasah Al-Jami'iyah Lil-Dirasat Wa Al-Nashr Wa Al-Tawzi'