# Intertextuality in the Poetry of Muhammad Salih Abdul-Ridha

**Researcher: Ali Sabah Karim Al-Asadi**
University of Basrah / College of Education / Al-Qurna
E-mail: qedupg.ali.sabah@uoBasrah.edu.iq

**Prof. Dr. Muhammad Jawad Habib Al-Badrani**
University of Basrah / College of Education / Al-Qurna
E-mail: muhammd.jawad@uoBasrah.edu.iq

## Abstract:

This research aims to study intertextuality with preceding texts in the poetry of Muhammad Salih Abdul-Ridha and how he skillfully employs intertextuality as an artistic tool, drawing upon his extensive cultural experiences in language, literature, and media. The study explores the mechanisms of intertextuality and its critical functions in distinguishing between interwoven and interacting texts. The poet utilizes intertextuality in his poetry from a variety of sources, including religious intertextuality from the Qur'an, literary intertextuality from both classical and modern works, popular heritage, and mythological intertextuality.

**Key words**: intertextuality, religious, literary, popular heritage, mythological, Muhammad Salih Abdul-Ridha.

# التنـاصّ في شعـر محمـد صالـح عبـد الرضـا

**الباحث: علـي صبـاح كريـم الأســدي** **أ.د محمـد جـواد حبيـب البدرانــي**
جامعة البصرة / كلية التربية / القرنة
E-mail: muhammd.jawad@uobasrah.edu.iq E-mail:qedupg.ali.sabah@uobasrah.edu.iq

**الملخّص:**

استهدف البحث دراسة التناصّ مع النصوص السابقة في شعر محمد صالح عبد الرضا، وكيف استطاع أن يوظف التناصّ توظيفًا فنيًا محكمًا، بفعل ما يتمتع به من تجارب وخبرات ثقافية على الصعيد اللغوي والأدبي والإعلامي، والكشف عن آليات التناصّ ووظائفه النقدية في التمييز بين النصوص المتداخلة والمتفاعلة، ويستثمر الشاعر التناصّ في شعره من مصادر متنوعة منها:التناصّ الديني المتمثل بالقرآن الكريم،والتناصّ الأدبي بشقيه القديم والحديث، والتناصّ مع الموروث الشعبي، والتناصّ الأسطوري.

**الكلمات المفتاحية:** التناص، الديني، الأدبي، الموروث الشعبي، الأسطوري، محمد صالح عبد الرضا.

**تمهيد:**

**التناصّ لغةً:**

التناصّ لفظ يعود في جذره اللغوي إلى مادة(نصص)، فقد ورد في لسان العرب بمعنى الاتصال في قوله:((هذه الغلاة تُناصي أرض كذا وتُواصيها، أي تتصل بها))[١] ، أما صاحب العروس فيورد مفهوم التناصّ بمعنى الانقباض والازدحام بقوله:(( انتص الرجل انقبض،... وتناصّ القوم ازدحموا ))[٢]، ولعل هذا المعنى يقترب من المفهوم الاصطلاحي للتناصّ الذي يعني تداخل النصوص وتشابكها (( فالازدحام وثيق الصلة بالوشائج المتعددة التي تربط بين نص حاضر ونصوص أخرى مستدعاة من ذاكرة الماضي ))[٣]، وهو ما أشارت إليه بعض المعاجم العربية الحديثة، فقد ورد عن المعجم الوسيط بمعنى الازدحام بقولهم:(( تناصّ القوم:ازدحموا))[٤].

**التناصّ اصطلاحًا:**

أثار مصطلح التناصّ(intertextuality) جدلًا كبيرًا في نقدنا العربي الحديث؛ نتيجة اختلاف النقاد في إيجاد صيغة لفظية موحدة لترجمة المصطلح، فأحيانا يُترجم إلى تناص، وأحيانا إلى بينصية، التزامًا بأمانة نقل المصطلح باللغة الإنكليزية، وربما تكون الترجمة الأخيرة أقرب إلى المصطلح في لغته الأصلية والذي يجزئه بعض نقاد الحداثة إلى بين(inter)ونص(text) فيكون التعبير الأكثر دقة هو(بين ـ نص)[٥]، أما مصطلح التناصّ، فهو ترجمة للمصطلح الفرنسي(intetext)، وبذا تأتي كلمة:(inter) في الفرنسية: التبادل، بينما تُشير كلمة:(text) إلى النص في الثقافة الغربية التي من أصلٍ لاتيني (textus) وتعني النسيج أو(حبك)[٦]، ويُعدّ التناصّ وسيلة لإثراء النص الأدبي وانفتاحه على النصوص الأدبية السابقة له، ويعرفه محمد مفتاح بأنه(( تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ))[٧]، أما عبد الله الغذامي فيعرفه بأنه(( نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يعِ ))[٨]، ويرى أحمد الزعبي أن التناصّ في أبسط صوره يعني ربط النص الأدبي اللاحق بالنصوص الأدبية السابقة من خلال تضمينه نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه بوساطة الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي ليتشكل نصٌ جديدٌ واحدٌ متكامل[٩].

ورغم حداثة مصطلح التناصّ إلا أن فكرته كانت موجودة في الشعر العربي القديم، حيث تنبه بعض الشعراء إلى هذه الظاهرة الفنية كما في قول عنترة بن شداد:

**هَل غـادَرَ الـشُعَراءُ مِـن مُتَـرَدَّمِ  أَم هَل عَرَفْـتَ الـدارَ بَعدَ تَوَهّـُمِ**[١٠]

وفي قول كعب بن زهير توضيح إلى أن الشعراء قد عرفوا هذا المصطلح قديمًا، حيث يقول:

**ما أرانا نقولُ إلا مُعارًا أو مُعادًا من قولِنا مكرورا**[١١]

ومما يدل على وعي النقاد العرب القدامى بفكرة التناصّ، قول أبو هلال العسكري:(( ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم ـ إذا أخذوها ـ أن يكسُوها ألفاظًا من عندهم، ويُبرزوها في معارض من تأليفهم، ويُوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حُسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممّن سبق إليها))[١٢]. ويتصل مفهوم التناص بمفهوم عرفه النقد العربي القديم وهو (السرقات الشعرية) التي عالجت الجدل المحتدم في نظرية اللفظ والمعنى التي عجّ بها نقدنا القديم، ويمكن عدّ فكرة السرقات الشعرية عند النقاد العرب معادلًا اصطلاحيًا لما يطلق عليه النقاد الجدد الغربيون (intertextuality) أي التناصّ، فهم خاضوا في مسألة السرقة في الألفاظ والمعاني من حيث ما نرى نحن على الأقل، خوضًا كثيرًا، فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسُسها، وتأصيل أصولها، بيد أنهم لم يطلقوا عليها المصطلح الحداثي (التناصّ)بل ظلوا يعالجونها تحت مفهوم(السرقات)[١٣]، ويعدّ الجرجاني أول من اصطنع مصطلح السرقات ووضع أسُسه ومفاهيمه، ويرى أن المعاني مستفيضة بين الناس ولا يحق لأحد أن يدعي ابتكارها كتشبيه((الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار،والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصبّ المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره، والسقيم في أنينه وتألّمه))[١٤]، ويرى عبد العزيز حمودة((أن السرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون انشغالًا كبيرًا لمدة قرنين على الأقل هي البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه وهو التناصّ أو البينصية... وما توصل إليه البلاغيون العرب بعد قرنين كاملين من الجدل والجدل المضاد من تعريف للسرقة الأدبية، ولما يمكن اعتباره سرقة وما لا يمكن اعتباره كذلك، والقواعد التي تحكم هذا وذاك، يعتبر تقنينًا كاملًا، وتنظيرًا أدبيًا يحكم عمليات التأثير والتأثر ويحمي النص في نهاية الأمر، من فوضى اجتياح حدود النص التي جاء بها مفهوم التناص))[١٥]، غير أن التقارب بين التناصّ والسرقات الأدبية لا يغلق الباب أمام تقارب التناصّ مع مصطلحات أخرى في نقدنا القديم كالاقتباس، والتضمين، والمعارضة، والمناقضة[١٦]، والقاسم المشترك بين هذه المصطلحات وبين التناصّ هو فكرة انتقال المعاني والألفاظ من نص أدبي إلى آخر.

وتُشير الدراسات إلى أن جوليا كرستيفيا هي أول من استعمل مصطلح التناص ونظرت له من خلال أبحاثها التي كتبتها ما بين عام(١٩٦٦و١٩٧٦م)، ونشرت في مجلتي تيل كيل وكريتك، وأعيد نشرها في كتابيها سميموتيك ونص الرواية، وفي مقدمة كتاب دوستوفسكي لباختين[١٧]، بيد أن الإشارة الأولى لمفهوم التناص تعود إلى كتابات الروسي ميخائيل باختين في مفهوم الحوارية في تداخل النصوص وتعالقها[١٨]، وتحدد جوليا كريستيفيا رؤيتها للتناص من خلال تعالق النصوص وترى(( أن كل نص هو عبارة عن لوحة

فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى))[١٩]، وقد اتبع الكثير من النقاد الغربيين خطى كرستيفيا في مفهوم التناصّ ومنهم رولان بات الذي نادى بموت المؤلف(( ما دام النص هو مجموعة من النصوص المتداخلة، يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا ))[٢٠]، أما تودوروف فيرى أن النصوص لا تنشأ ممّا ليس نصوصًا، وكل ما يوجد دائما إنّما هو عمل تحويل من خطابٍ إلى آخر، ومن نصٍ إلى نصٍ[٢١]، وقد تبنى جاك دريدا مفهوم التناصّ انطلاقًا من منهجه التفكيكي ونظرية الحوارية التي يلغي بها وجود الحدود بين النصوص وتقوم على مبدأ الاقتباس؛((لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب))[٢٢]، وقد استمر النقاد الغربيون في وضع دراساتهم ونظرياتهم حول مفهوم التناصّ لا مجال لمناقشتها بالتفصيل هنا.

وعلى الرغم من اختلاف النقاد العرب في تحديد مصطلح التناصّ، غير أنهم لم يبتعدوا كثيرًا في تناولهم مفهوم التناصّ عن الباحثين الغربيين، وكل مفاهيمهم عن التناصّ كانت تصب حول تداخل النصوص مع بعضها البعض، وإعادة بناء النص اعتمادًا على النصوص السابقة واللاحقة وتفاعله معه.

يمكننا القول إن التناصّ مرّ بمحاولات ونظريات عديدة قبل أن يستقر ويُنظر، غير أن فعاليته الحقيقية تكمن في الجوانب التطبيقية داخل النصوص الأدبية من خلال التفاعل والتعاضد بين النصوص السابقة واللاحقة بما يخدم إنتاجية النص الإبداعي للمبدع أو الشاعر، ونستطيع أن نقرّ بأن ((المسألة ليست في معرفة ماذا نعني بالتناصّ، ولكن لأي شيء يصلح أو يستعمل))[٢٣]، وكيفية تطبيق وظائفه النقدية وآلياته المختلفة للتمييز بين النصوص المتفاعلة، فمن الوظائف الرئيسة التي يُنجزها مفهوم التناصّ في ضوء النظرية النقدية الحديثة هي الوظيفة التحويلية والدلالية، حيث لا يكتفي التناصّ بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، وإنّما بتحويلها ونقلها وتبديلها[٢٤]، فنظرية التناصّ كما يرى عبد الملك مرتاض تقوم على فكرة بسيطة لا تتطلب إلاّ متابعة متأنية، وقراءة متجسّسة للشعراء المتأخرين، بالقياس إلى الشعراء المتقدمين في الزمن، لمحاولة ضبط الأفكار والألفاظ التي اجترّها الأواخر عن الأوائل[٢٥].

## التناصّ عند محمد صالح عبد الرضا:

يتفاوت الشعراء المعاصرون في توظيف التناصّ، فلكل شاعر طريقته الخاصة ومنهجه الفريد الذي يلجأ إليه ليستمد منه ذخيرته في خوض تجاربه الشعرية لتحقيق رؤيته وتطلعاته، وكان عبد الرضا من

الذين ارتموا على ضفة النصوص السابقة واغترف أجمل التعابير الغائبة التي تروي عطشه الشعري، فرسم بذلك أجمل الصور والأساليب الشعرية المتناصة، وقد جاء التناصّ عنده بأنواع عديدة منها:

### ١.التناصّ الديني:

لقد تجلى في الخطاب الشعري لدى محمد صالح عبد الرضا نسيج من الخطاب الديني المتمثل بنصوص القرآن الكريم سواء عن طريق التناصّ حرفيًا وتحويريًا، أو استحياء الفكرة أو المضمون، أو الإشارة إلى القص القرآني بشخصياته وأحداثه من غير الاخلال ببنية التشكيل الشعري، ويتجلى التناصّ القرآني عند الشاعر بشكل مباشر من غير تحوّير كما في قوله بقصيدة (تنوير في الذاكرة):

**يقرأُ الحبُّ أسرارهُ والدُّموع**
**إنَّ بين الرَّصاصةِ والصَّدرِ إيماءةً من حنين**
**لم تزلْ قابَ قوسينِ من جُرحِها والضُّلوع**
**أنتَ أشعلتَ في القلبِ جمرَ الغيابِ الطَّويل**
**مُؤنسًا وحشةَ الذِّكريات**
**خاشعًا في إهابِ الوطن**
**يتباركُ فيك التُّرابُ الجليل**(٢٦)

في هذا النص الشعري يستحضر الشاعر البنية القرآنية مباشرة(فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى)(٢٧) من دون تحوّير، وبما يتناسب مع موقفه الشعري، أنها صورة استجابة للنص القرآني، إذ يستحضر المعجزة الربّانية التي خص بها الله محمدا ﷺ عندما عرج به إلى السماء السابعة، حتى وصل لمقام رفيع لم يصل إليه جبريل نفسه، فقد استثمر الشاعر العبارة القرآنية (قَابَ قَوْسَيْنِ)؛ لما فيها من معنى تصويري دقيق يخدم موقفه تجاه الشهيد الذي يقصده في النص، فقد اتجه بالمعنى القرآني توجهًا جديدًا يتمثل بصورة الرصاصة التي كانت قاب قوسين من ضلوع الشهيد، وما رافق هذه المسافة من شعور بالحنين والفراق، وهذا يؤكد أن العملية ليست مطلقًا عملية اقتباس لنص من القرآن، وإنَّما هي عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص، يستكشفها شاعر بعد آخر، كل حسب موقفه الشعوري الراهن(٢٨). وأن توظيف هذه النصوص يجعلها نابضة على الدوام بمعانيها ومضامينها لا تتوقف عند حدّ القراءة.

ويقول الشاعر في قصيدة (من دفتر مسودات قديمة):

**مثلَ جذعِ الشَّجرهْ**
**سقطتْ فَوقِي رياحُ المغفرهْ**
**لم أتبْ، تبَّتْ يدا تلكَ التي قد أيقظتني البارحهْ**

**تركتْ عندي أقداحَ المساءِ السَّاهرهْ**
**تركتني فأنا أحلمُ أنْ تأتي إليّ**
**حينما تسقطُ أمطارٌ عليّ**
**وصديقاتي الزَّنابق**
**تتراءى جسدًا يرحلُ في الغاباتِ ثلجًا وحرائق**[٢٩]

في هذا النص يتضح تمامًا الاستثمار الشعري المباشر للآية القرآنية الكريمة(تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ)[٣٠]، إذ يستدعي الشاعر تلك الحادثة التاريخية المتمثلة بأبي لهب وما كان يفعله من إيذاء للرسول الكريم ﷺ، فقد خسرت يداه وهلكت، وخاب سعيه كما وصفه القرآن الكريم، فالموقف الشعوري العاطفي الذي كان يغمر الشاعر، حتمَّ عليه أن يختار موقف الهلاك المتمثل بشخصية أبي لهب، مستعملًا أداة الجزم (لم) لينفي فعل الهلاك عنه، وليؤكد تلك المعشوقة التي سحرت روحه، وجعلته يتشوق للقائها في أحلامه، ووصل الحال به أن يتمنى هلاكها؛ لأنها أيقظت روحه، وجعلته يتألم انتظارًا وحرمانًا و(( لقد اتخذت الآية الكريمة في نفس الشاعر مسارًا نفسيًا خاصًا، وتحددت أمامه ببعد شعوري يرتبط بأزمته الراهنة ))[٣١]، وهنا تكمن أهمية التناصّ عند الشاعر في توظيف مختلف الموضوعات والانفعالات للنصوص القرآنية وربطها بالنص الشعري الحاضر في علاقة تفاعلية ودلالية من دون الإخلال في التشكيل السياقي.

وقد يمازج الشاعر في التناصّ القرآني بين التناصّ المباشر حرفيًا وبين التناصّ المحوّر كما في قصيدة (الشروق والغروب):

**يا أيُّها الإنسانْ**
**يا أيُّها المطمُورْ**
**كيوسفَ في جُبِّهِ ، يُعانقُ الأحزانْ**
**يبحثُ عن نافذةٍ للنُّورْ**
**قميصهُ المُبتلُّ بالدَّماءِ والدُّموعْ**
**وأنتم الذينَ تحلمونَ في الرُّجوعْ**
**سيقذفُ النَّهارَ بالدِّلاءْ**
**لكم، وتخرجونَ للحياةِ والسَّناءْ**[٣٢].

نلاحظ أن الشاعر يعتمد في بناء لغة النص على استلهام آيات من القرآن الكريم، إذ يستهل نصه بالتناصّ المباشر بالاعتماد على النداء القرآني الوارد في قوله تعالى:(يَا أَيُّهَا الإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ)[٣٣]، حيث يستحضر نداء الله ﷻ لعبده بأن على الإنسان أن لا يغتر بتكرم الله له حيث خلقه

لينفعه، ولكنه عصى وكفر النعمة المتفضل بها الله عليه، اغترارًا بالتفضل الأول[٣٤]، واعتمد الشاعر أيضًا في إقامه نصه على استدعاء القص القرآني المتمثل بشخصية نبي الله يوسف عليه السلام، مع تحوّير يسير في البنية السطحية، إذ يستحضر ما فعله أخوة يوسف عندما ألقوه في البئر، وهو ما ورد بقوله تعالى: (وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ)[٣٥] وقد جاؤوا بقميصه إلى أبيهم وعليه دم كاذب(وَجَاؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ)[٣٦]، وعلى الرغم((من التحوير اليسير في البنية السطحية إلا أن صفة المماثلة والمشابهة بين الصياغة القرآنية والشاعرية ماثلة للعيان))[٣٧]·وبقي المناخ القرآني مهيمنًا على التشكيل الشعري، ونلاحظ أن الشاعر قد وظف شخصية يوسف عليه السلام بصورة مغايرة لما عهدناه من حزن، إذ جعل منه مثالًا عظيمًا لخلاص الإنسان من أسره وشدته باتجاه النور والاستقامة، فكما بعث الله بالدلو إلى يوسف عليه السلام وأخرجه من جُبّه، فإن شمس النهار ستشرق للإنسان قاذفة بحبالها لأولئك الذين هم في درك الظلام، ومن يتعمق بقراءة النص الشعري السابق، يتلقف رسالة مفادها أن رحمة الله عز وجل تسع كل شيء وهو اللطيف بعباده، فحين نوشك على السقوط نجد إشارة تبين لنا أنه ما كان سقوطًا، إنَّما رحمة من الله علينا.

وقد يتجلى التناصّ القرآني عند الشاعر بشكل مباشر محوّر كما في قول الشاعر في قصيدة (شظايا زمنٍ جريح):

**توهَّمتُكَ يدًا بيضاءَ تخرجُ من**
**دون سوءٍ**
**توهَّمتُكَ تحملُ صوتَ البشارةِ**
**توهَّمتُكَ مليئًا بالضُّحى والأزهارِ**
**توهَّمتُكَ لا تُساورُك الرِّيبة**
**توهَّمتُكَ لا تستبيحُ الذاكرة**[٣٨]

يبني الشاعر نصه الشعري من خلال استدعاء الآية الكريمة(وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى)[٣٩]، وآيتان أخريان*واللاتي أشرنَّ إلى معجزة نبي الله موسى عليه السلام عندما أمره الله عز وجل أن يدخل يده تحت إبطه ثم يخرجها فتخرج نيَّرة مضيئة كضوء الشمس والقمر من غير عيب ولا برص[٤٠]، وقد عمد الشاعر إلى عكس النص القرآني السابق بحالة من السلب عن طريق إدخال تحوّير مقصود على النص يتحول به إلى نقيض مدلوله القرآني بهدف توليد مفارقة تعبيرية[٤١]، إذ زج بلفظ (توهمتك) إلى جانب النص الذي استلهمه من النص القرآني في قوله:(توهَّمتُكَ يدًا بيضاءَ تخرجُ) دلالة على ظنّه وشكّه واعتقاده الخاطئ بما كان يرجوه من المخاطب، مع تقديم لفظ (بيضاء)على لفظ (تخرج) الذي لم يتعلق بمسألة استقامة الإيقاع، وإنَّما جاء بهذا التقديم والتأخير لغرض الاعتقاد المسبق الذي وضعه بشخصية المخاطب، والذي يتمثل ببياض أعماله ورؤيته الصالحة.

ويكثر الشاعر من استثمار مضمون القص القرآني المتمثل بالإشارة إلى شخصيات الأنبياء وإسقاطها على التشكيل الشعري لإنضاج تجاربه الشعرية ومواقفه الشعورية، ومن ذلك توظيفه لقصتي النبيين إبراهيم ويعقوب(عليهما السلام) في قصيدة (ذكرى لا شيء):

**كم يتوهَّمُ هذا الشَّاعرُ**
**وما أبطأَ خطواتِهِ الآفلةْ**
**تخذلهُ الأمانيُّ القاحلةْ**
**وتبيضُّ عيناهُ من أسى القصيدةِ**
**تصدأ فكرةُ القصيدةِ**
**ويمضي مع ضجَّةِ الشَّوارعِ والحافلات**
**ومع رجعِ القصيدة**(٤٢)

يلجأ الشاعر في إقامة نصه الشعري بالاتكاء على النص القرآني (فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ)(٤٣)،((على نحو لا يميل إلى المحافظة على البنية التعبيرية القرآنية، إذ يذوب النص القرآني في النص الشعري... وتضيع المعالم الشكلية (اللفظية) للنص السابق، ويتمّ إخضاعها إلى النسق الشعري الجديد))(٤٤) حيث استحضر قصة نبي الله إبراهيمعليه السلام عندما أظلم الليل، فأراد أن يثبت لقومه أن دينهم باطل وكانوا يعبدون النجوم، فرأى إبراهيمعليه السلام كوكبًا فلما غاب الكوكب قال لهم: لا أحب الآلهة التي تغيب، إذ وظف الشاعر هذه القصة عندما أسقط غياب هذا الكوكب على خطوات هذا الشاعر التي غابت واستترت من شدة توهمه، فالحاضر الخالد يكون حاضرا لا يغيب، مما يشير إلى بطء الشاعر في التقدم ومواجهة التحديات، وهو ما يمكن تفسيره بأنه موعظة من قصة إبراهيم عليه السلام الذي واجه الصعوبات في رسالته نحو الحق والصواب، ومرة أخرى يعود الشاعر ليوظف أعمق القصص الدينية في القرآن الكريم، وهي قصة النبي يعقوبعليه السلام، التي تعد مثالًا عظيمًا على الصبر والاحتساب، إذ قام في السطر الرابع بالاتكاء المباشر المحوّر على النص القرآني(وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ مِنَ الْحُزْنِ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ فَهُوَ كَظِيمٌ)(٤٥)، حيث استحضر حزن نبي الله يعقوب على ابنه يوسف(عليهما السلام) وكيف ابيضت عيناه نتيجة الحزن الشديد عليه، فالشاعر هنا هو كالنبي تبيض عيناه من ألم وحزن القصيدة، وهذا الاستثمار القرآني يعكس مفهوم الصبر الذي يتجلى في شخصية النبي يعقوب عليه السلام، وهو ما انعكس بعمق كبير على بناء النص الشعري الذي يظهر الصورة المضطربة لحياة الشاعر والبحث عن معاني الحياة الحقيقية، ويمكن تفسير دلالة تفاعل الشاعر مع شخصيات القرآن الدينية بقوة إيمانه وعقيدته بأحكام القرآن ورسله.

**٢.التناصّ الأدبي:**

إنَّ للتناصّ الأدبي دورًا مهمًا في إثراء لغة النص الشعري، وتحويله إلى قوة دافعة تثري التجربة الأدبية للشاعر، ونقل رؤيته وتطلعاته إلى المتلقي، لذلك كانت العودة إلى التراث الشعري هدفًا غنيًا يستثمره الشاعر لمنح نصه قيمًا احتجاجية وجمالية[٤٦]، ونعني بالتناصّ الأدبي تداخل نصوص شعرية مختارة، قديمة وحديثة، مع النص الشعري الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في نصوصه الشعرية[٤٧]، وأن هذا التفاعل والتعالق بين النصوص السالفة والحاضرة ينتج عنه نص شعري جديد بلمسات فنية وجمالية، ويكون منسجمًا مع سياق الحدث الذي يرد فيه وبحسب ما يتطلبه الحال في السياق الجديد.

وقد أفاد محمد صالح عبد الرضا من نصوص الشعر العربي القديم وإعادة صياغتها على وفق رؤيته وتطلعاته في الحياة الإنسانية، ومن ذلك استحضاره لشخصية قيس بن الملوح بوصفها جزءًا من الموروث الأدبي، حيث يقول في قصيدة(كحل):

**لعُيُونِ الصَّبايا الحالماتِ باحتمالاتِ الحُبِّ**
**تمتصُّ الحواجبُ ذُباباتِ الرُّوحِ**
**وعُيُونُ المَهَا بين الرُّصافةِ والجَفنِ**
**تُوقظُ قيسَ المُلوَّح[٤٨]**

يتذكر الشاعر هنا البيت الشهير للشاعر العباسي علي بن الجهم الذي يقول فيه:

**عُيـونُ المَها بَينَ الرُصافَـةِ وَالجِسرِ  جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري[٤٩]**

يتناص الشاعر مع الصورة الرومانسية للشاعر العباسي التي تتحدث عن جمال عيون المها الساحرة، ولكن محمد صالح عبد الرضا يغير مفردة(الجسر) في نهاية صدر البيت ويستبدلها بمفردة (الجفن) لتحقيق المغزى المطلوب، وبهذا التوليد الجديد الذي يقصد به(( أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة ))[٥٠] تمكن الشاعر إعادة صياغة الصورة الشعرية القديمة من شمولية المكان بين الرصافة والجسر إلى خصوصية مكان الوجه بين العين والجفن، وما تختزله هذه المسافة من مشاعر العشق والغرام الذي ترسمه عيون المها العاشقة والتي أيقظت إحساس كل العاشقين، ولإنضاج هذه الصورة الغزلية جاء الشاعر بشخصية تاريخية عاشقة تُمثل أعلى درجات الحبّ والجنون في التاريخ العربي وهو قيس بن الملوح وهيامه بليلى العامرية، فكأن الشاعر قد جاء بشخصية قيس ليكون شاهدا واقعيا قد أيقظته عيون ليلى وبثت فيه تيارات الحبّ والغرام، ليثبت بذلك تأثير سِحر العيون على العاشقين، وهنا تكمن أهمية التناصّ في أنه يجسد الحالة النفسية للذات الشاعرة، فقد نجح الشاعر بتوظيف مفردة عنونة القصيدة (كحل) إذ جاءت متوافقة مع سياقها بما تبعثه من معاني الرقة والأنوثة التي تخص جمال النساء.

ومن تجليات التناصّ في شعر محمد صالح عبد الرضا ما يظهر في توظيفه لنص من الشاعر الجاهلي امرئ القيس في وصفه لبيئة جنوب العراق ذات النخيل الكثيف، في قوله:

**في ظلالٍ وارفةٍ في بلادِ النَّخيلِ**
**يستريحُ فلاحونَ كبارُ السِّنِّ**
**بعد أنْ جَرفوا الحَشَفَ البالي جانبًا**(٥١)

نجد الشاعر يتناصّ في نصه الشعري مع عبارة من عجز بيت الشاعر الجاهلي في قوله:

**كأنّ قلوبَ الطَّيرِ رطبا ويابسا لدى وكرِها العُنَّابَ والحَشَفَ البالي**(٥٢)

لجأ الشاعر إلى استثمار عبارة الشاعر الجاهلي(الحشف البالي) بطريقة التناصّ الامتصاصي أو الجزئي التي تهيمن على التشكيل الشعري المتناص مع النص الشعري السالف للشاعر امرئ القيس، وعلى الرغم من أن الشاعر يتناص مع هذه النصوص التراثية السالفة الموظفة في زمان غير زمان الشاعر إلا أنه ((يستشف منها حالته الشعورية الراهنة، ويضيف إليها رؤيا جديدة تستند إلى الرؤيا السابقة وتخترق عوالم جديدة ))(٥٣)، فهو في نصه هذا يقدم لنا صورة لطبيعة الريف الغنية بنخيلها، تتشابه مع صورة امرئ القيس القديمة من ناحية التصوير البلاغي في كيفية تمييز الفلاح للرطب الناضج من الرطب البالي اليابس، ولكنها تتناقض معها من ناحية المغزى والمضمون في وحشية الصورة القديمة التي تتمثل بانقضاض طائر العقاب على قلوب غنائمه وتصنيفها إلى رطبة ويابسة، إذ إن الشاعر (( استقى المعنى وصاغه بألفاظ جديدة فبقي النص يحمل في طياته النص الغائب))(٥٤)، وكانت نتيجة هذا الاستقاء والصياغة الجديدة نجاح الشاعر في تغيير دلالة البيت من طبيعة الصيد الوحشية التي اعتمدها الشاعر الجاهلي في تركيب صورته الشعرية إلى الطبيعة الريفية الهادئة التي اعتمدها الشاعر والتي تتمركز حول جمال النخيل وظلاله الوارفة التي طالما اعتمد عليها محمد صالح عبد الرضا في تشكيل صوره الشعرية للعديد من قصائده؛ بفعل بيئته الجنوبية ذات الطبيعة الخلابة والنخيل المكتنز، فللبيئة الدور الكبير في توجهات الشاعر الشعورية.

وقد يتجلى التناصّ الأدبي عند محمد صالح عبد الرضا بإفادته من نصوص الشعر العربي الحديث، ومن ذلك تناصه مع الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدة (في مرآة الغائب) التي يرثي فيها صديقه القاص كاظم الأحمدي*:

**مضى ما مضى،أحَيِّيكَ أرفعُ كفِّي إلى رأسي**
**مضى ما مضى فأنِّي ألُمُّ شَتاتَ الذِّكرى**
**مضى ما مضى: قُلْ لِتأريخِكَ الأبيضِ**
**مضى ما مضى لم تَعدْ نوافذُ البيوتِ مُطفأةً**(٥٥)

إذ نلاحظ وجود تعالق نصي مع نص الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته(بيت جدّي) في قوله:

**مُطفأةٌ هي النَّوافذُ الكثَار**

**وبابُ جدِّي مُوصدٌ وبيتهُ انتظار**[٥٦]

فالشاعر قد استثمر سطرًا من قصيدة السياب من خلال(( اللجوء إلى لون من التقديم والتأخير في عبارات النص ليستقيم له الوزن))[٥٧] بتقديم مفردة(نوافذ) وتأخير(مطفأة)، وقد قام الشاعر بتحوير النص الغائب بهدف تغيير دلالته إلى نقيض مدلوله، ونقله من حالة السلب إلى الإيجاب بإضافة الأداة(لم) الجازمة، فإذا كان السياب يرى أن أضواء نوافذ بيت جدّه قد انطفأت بعد موته وانعدام النور والهواء، فإن عبد الرضا يتراءى له العكس، فيرى أن نوافذ البيوت لم تنطفئ بموت الأحمدي، فالمكان مُنير بتأريخه ناصع البياض، وربما هذه الرؤية مُتأتية من نظرة واقعية للشاعر ترى أن أعمال المرء تُنير ذكرى صاحبها، فتوظيف الشاعر للنص ينمّ عن فلسفة تفاؤلية واستعداد نفسيّ يهيّئ لرؤية جانب الخير في الأشياء والاطمئنان إلى الحياة، على العكس من رؤية السياب حيث تخيَّم عليه فلسفة الموت بشكل دائم.

ويبدو أن النصوص الأدبية الموروثة تتسرب إلى نصوص محمد صالح عبد الرضا بوعي وإدراك منه، فيسعى للتنقيب عنها بشكل متعمد وإبرازها للمتلقي لتجسيد الأفكار والمواقف التي يُريد التعبير عنها، فنلاحظ مثلًا أنه يكرر التناصّ نفسه مع نص السياب السابق واستثمار الموقف السياقي السابق نفسه، وكما يقول في قصيدة(مقهى):

**يمرُّونَ بي ويرفعُون أكُفَّهمْ على رُؤُوسهِمْ**

**فما زلتُ ألُمُّ أشتاتَ ذكرياتِهِم**

**وتاريخِهِمُ الأبيضِ**

**ولم تَعُدْ مَصابيحِي مُطفأة**[٥٨]

فنجد الشاعر ثابتاً على الموقف والسياق نفسه في التعامل مع نص السياب في قوله(ولم تعدّ مصابيحي مطفأة) وبالتعديل نفسه من حيث إضافة أداة الجزم(لم) من أجل تغيير دلالة النص إلى نقيض مدلوله، لدرجة قد يظنّ القارئ أن عبد الرضا يتناصّ مع نصوصه.

وقد يتناصّ محمد صالح عبد الرضا مع الشاعر بدر شاكر السياب بصورة غير مباشرة باستيحاء معنى النص وإعادة صياغته بما يخدم السياق الجديد، حيث يقول في قصيدة (زهرة المغني):

**عليّ أقبلُ عينيكِ أنَّكِ محبوبتي فيكِ ناري ونوري**

**وفيكِ الولادةُ، أنتِ المدينةُ والعابرونَ إليها**

**وأنتِ على البُعدِ نجمُ الصَّباحِ**

**إليكِ المدينةُ ـ أنتِ الصَّديقةُ ـ زهوي إذا ما ازدهيتِ**[٥٩]

إذ يتناصّ الشاعر مع السياب في قصيدة(المومس العمياء)التي يقول فيها:

**الليلُ يطبقُ مرّة أخرى، فتشربه المدينهْ**

**والعابرون، إلى القرارةِ مثل أغنيةٍ حزينه**[٦٠]

التناصّ هنا يكشف عن شدة الشوق الذي يكنّه عبد الرضا لمدينته البصرة*، ونلاحظ أن التناصّ جاء بطريقة التناصّ الامتصاصي، إذ يحيل الشاعر نصه الشعري إلى النص الغائب على نحو غير مباشر، بحيث تذوب بنية النص الغائب في النص الجديد ليندمج مع بنيته الشكلية، فالمدينة في نص السياب تتفاعل مع إطباق الليل بدلالة الفعل (فتشرب) الذي يعكس حالة القسوة التي يفرضها الليل على المدينة، فالشاعر يصور المدينة بصورة مظلمة يسودها الحزن، مما يعكس حالة اليأس والاستياء، أما عبد الرضا فيحول الدلالة السلبية للنص الغائب إلى دلالة الإيجاب، إذ قام بـ(( التغيير والقلب... نحو مضامين جديدة لتتوافق مع المعطيات المعاصرة لقول النص الجديد))[٦١]، ليصور مدينته بصورة جميلة ومشرقة بدلالة الصورة التشبيهية(نجم الصباح)، جاعلًا منها محبوبته ومصدر نوره وحياته، فالتناصّ هذا يعكس تنوع المشاعر والتجارب التي يمكن أن يخوضها الشاعر مع بيئته المحيطة، فقد تكون المدينة مكانًا مظلمًا ومعقدًا مثلما رأينا في النص الغائب للسياب، وربما تكون مصدرًا للألفة والجمال مثلما صورها عبد الرضا في السياق الجديد.

ويتكئ الشاعر على فكرة استيحاء عنونة قصيدة(حارس الفنار)[٦٢] للشاعر محمود البريكان، إذ يقول في قصيدة (غبارُ الذكرى):

**يا لها من مرارةٍ تَصبغُ اللحظاتِ**

**ينفذُ منها غبارُ الذِّكرى**

**تتحرّى نهاياتِها عند تخومِ الغيابِ**

**لتُطلَّ على البصرةِ**

**ولا تغتبطُ بأيِّ شيءٍ**

**كم عنيدةٌ هذه الذكرى ؟**

**لا تمنحُ تجربةً للقراءةِ**

**فالصومعةُ فارغةٌ**

**والفنارُ غابَ عنه حارسُه**[٦٣]

يستمد النص مقومات قيامه من خلال التناص في السطر الأخير مع عنونة قصيدة البريكان، مع تحوّير طفيف في العبارة بإضافة الفعل(غابَ) ليُشير إلى موت البريكان وترجله عن فناره، وهذا النوع من التناص الشعري نابع من موقف الشاعر الأخلاقي، إذ نجده كثير الرثاء للشخصيات الأدبية البصرية،

وعندما نفتش في قصيدة(حارس الفنار) نجد البريكان كثيرًا ما كان يتحدث عن تحولات الزمن المجهول إلى أن أتى الزمن الذي اغتاله جاعلًا الفنار من دون حارس كما صوره عبد الرضا، وقد بنى الشاعر نصه من حيث انتهى بغياب حارس الفنار(البريكان)، (( بمعنى أنه يجعل النتيجة أمام ناظريه، ومن ثمّ يبني رؤيته على تلك النتيجة... وهذا ما يسمى بالاستباق في دراسات القص الحديث))[٦٤]، وقد نجح الشاعر بالتعديل الذي إجراؤه على عنونة القصيدة، إذ جاء متناسقاً مع مناخ الموقف المأساوي بموت البريكان، فبغيابه خيّم الظلام على البصرة، إذ إن اسمه قد أرتبط بذاكرة البصرة بوجه عام، وبذاكرة محمد صالح عبد الرضا بوجه خاص، ولا سيما تلك الذكرى المتأتية من مقبرة* الحسن البصري في الزبير عندما شارك بدفن جنازة البريكان.

### ٣.التناصّ مع الموروث الشعبي:

قام محمد صالح عبد الرضا باستلهام الموروث الشعبي من أجل إغناء نصه الشعري والارتقاء به، ولتعزيز الصلة مع القارئ الذي يفهم ويقدّر هذا الموروث الشعبي، ومن الأمثلة على ذلك قوله في قصيدة (سيجارة):

**بين شفتيَّ صاحبي**
**أذيبُ حشاشتهُ**
**لا أرى حَرجًا في دُخاني**
**وصاحبي أريّهِ أنجمَ الظُّهرِ**[٦٥]

يتناص الشاعر مع المثل الشعبي السّائد(وصاحبي أريّه أنجم الظهر) للدلالة على التهديد والوعيد، وقد حور الشاعر هذا التناص بالفصحى بعد أن قام بالتكييف مع قواعد النحو العربي، وقد نقله من كلام محكيّ جارٍ على ألسنة العامة ويلفظ بـ(أراويك نجوم الظهر)، ويبدو أن هذا المثل هو من التراث العربي الفصيح الذي قد تناقلته الألسن، فقد وجدت الثعالبي يُشير إلى معناه بقوله:((لاريِنَّك الكواكب ظهرًا ))[٦٦]، وقد استعان الشاعر به للتعبير عن هول دخان السيجارة التي تُذيب جسد صاحبها، وقد نجح الشاعر في توظيف هذا المثل الموروث، إذ جاء موافقًا لشدة المضايقة والموت التي تسببه السيجارة لصاحبها، فهي تريه الويل، كما لو كانت النُّجوم تظهر في منتصف النهار مسببة الضرر.

ويقول الشاعر في قصيدة (أيُّها الصقر: هذا وطن البهجة):

**هل يكفي أنْ تشهدَ هذا الزَّهوَ الشَّاسع**
**حسنًا فالزهوُ عراقيٌّ يحفلُ بالأسرارْ**
**وتصيرُ السَّاحاتُ المبتلةُ بالمطرِ الأخضر**

**ملعبَ صبيانِ الحيِّ وهاجسهم**
**ما بينَ عُيونهم الفرحُ الأسمى**
**ويَدورُ على قمصانِهم ماءُ الورد**(٦٧)

يتناص الشاعر في نصه الشعري مع الموروث الشعبي المتمثل بعبارة (دربك أخضر)، إذ أضفى على مفردة المطر في السطر الثالث دلالة لونيّة متمثلة باللون الأخضر الذي يستثير حالة نفسية بوصفه رمزًا للأمل والحياة ((وهو ضرب من التفاؤل كما يجري على ألسنة العامة طريقك خضراء أو دربك أخضر))(٦٨)، فالشاعر أراد أن يعكس دلالة هذا اللون الأخضر على حالة البهجة والزهو التي تجتاح ذاته الفردية من جهة، وصورة فرح صبيان الحيّ من جهة أخرى، فكان هذا اللون من بين أمنيات صبيان الحيّ وأفكارهم الحالمة؛ لما يحمله من دلالات البعث والحياة وقدرته على تلوّين حياتهم بلوّن الأمل والمُرَاد.

**٤.التناص الأسطوري:**

تعدّ الأسطورة رافدًا من روافد الشعر العربي المعاصر، بما تحفل به من دلالات ورموز تعبر عن عمق التجارب الشعرية، فهي تعد ((موردًا سخيًا للشعراء في كل عصر، وفي كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود))(٦٩)، ومن بين الأساطير التي وظفها شاعرنا محمد صالح عبد الرضا، أسطورة الصَّنم التي تمثل الديانات القديمة في التفكير البدائي عند العرب، ليسقطها على واقعه السياسي والاجتماعي المعاصر، ومن ذلك ما يقوله في قصيدة(صَّنم):

**تأمّلوا عطاياي الكاذبة**
**خدعتهم في خبالاتهم الظلماء**
**أنا المغطّى بالتوبة والدعاء الثقيل**
**ومتى أهوي على وجهي يدركون أني صّنم**(٧٠)

يتناص الشاعر مع أسطورة الصَّنم لتكون معادلًا للواقع المعاصر المشؤوم، حيث((استلهم المعنى الأسطوري، وجعله شيئًا أساسيًا في بنية قصيدته))(٧١)، فالصّنم قديمًا ارتبط بمفهوم الآلهة وكان العرب المشركون يعتقدون بنعمه وخيراته وعطاياه عليهم، ويبدو أن الشاعر جاء به ليكون رمزًا للذات البشرية المعبودة من قبل الآخرين حدّ القداسة، فكما قام كهنة المعابد قديمًا بخداع الناس عبر صنع التماثيل والأصنام والتبرك بها، يقوم اليوم بعض رجالات السلطة والسياسة في عالمنا العربي بخداع الناس تحت غطاء الدين المزيف، أملًا أن يحين موعد سقوط أقنعتهم التي تختبئ وراءها وجوه بشرية في هيئة تماثيل اللات والعزى وغيرها من أصنام الزيف والخداع، فمن الواضح أن الشاعر يعاني ـ شأنه شأن أي مواطن ـ

من وطأة الظلم السياسي والاجتماعي المعاش؛ نتيجة للفشل الذريع من أرباب السلطة وما يمتلكونه من بدع خادعة، ومن جانب آخر نتيجة للجهل المتغلغل في عقول بعض البشر وسذاجتهم وتدني مستواهم العقلي والفكري بحيث يصلون بأربابهم إلى درجة الألوهية، لذلك راح الشاعر مستدعيًا أسطورة الصّنم للتعبير عن الموقف الشعوري.

إنَّ العامل المهم في تمكن الشاعر من توظيف هذه الأسطورة وتحويلها إلى رمزية بنائية تتوافق مع أيديولوجيته المعاصرة، أنّه إنسانٌ قبل أن يكون شاعرًا، ينظر إلى الأحداث والوقائع بعين الحرية والكرامة، ويرفض الخضوع والانكسار، فذاته الفردية ما هي إلاّ نموذج للذوات الجماعية الرافضة للظلم والفساد، فـ(( كل ما تجاوبت معه بصيرة الشاعر من عناصر الواقع صالح لأن يكون رمزًا، شريطة أن تتصهر الذات بالموضوع في ضرب من الرؤيا أو الكشف، وأن تسقط عليه من مشاعرها وأحاسيسها وتخلطه بها، بحيث تصبح الذات موضوعية، ويصبح الموضوع ذاتيًا))[٧٢]، لذلك أسقط الشاعر أسطورة الصَّنم على مجاميع إنسانية واقعية؛ ليشير إلى نفسيته المضطربة وما تعانيه من قلق واشمئزاز، وفي المحصلة النهائية ظهرت أسطورة الصَّنم للمتلقي كمعادل بشري لما وصفه الشاعر بقوله:(أنا المغطّى بالتوبة والدعاء الثقيل) بعد أن نجح بزجّه في السياق الموضوعي المناسب.

ويتناص الشاعر مع أسطورة طائر الفينيق، إذ يقول في قصيدة (رماد):

**منّي ينهضُ طائرُ الفينيق**
**هابًّا يستوي لمُتَّسعِ المغامرة**
**يشهقُ شهقتهُ الرَّاعفة**
**ويعودُ الفحمُ ثانيةً لموقدي**[٧٣]

يتناص الشاعر مع أسطورة طائر الفينيق أوما يسمى بالعنقاء[*] ، وعند التعمق في بواعث هذا الطائر الأسطوري، يتراءى لنا قدرته على إمداد الشعراء بالدلالات والمعاني القيمة لغرض التعبير رمزيًا عن أفكارهم وغاياتهم، وهو ما مكّن عبد الرضا من التوظيف المحكم لموقفه السياقي والشعوري الناظر إلى فناء الإنسان وبعثه من جديد في الحياة الآخرة، فطائر الفينيق في الروايات القديمة هو إحدى الحكايات الأسطورية، يتميز بضخامة جسمه وقرب شكله من أوصاف الإنسان العادي، ويتصف برغبته في المغامرة، وقوته في الانقضاض على فريسته، وبعد الكم الهائل من الصولات والجولات والبطولات ينقضي أجله، فيحرق نفسه ليتحول إلى رماد ومن هذا الرماد ينبعث طائر جديد، فالشاعر يتخذ منه رمزًا لأبعاد جديدة من منظوره الخاص؛ لأن الشاعر(( من حقه دائمًا أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخدامًا رمزيًا وأن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام))[٧٤]، وقد جاء به الشاعر في هذا السياق ليكون رمزًا موضوعيًا للإنسان وما يرتبط به من مفهوم الموت والبعث، ونلمح ذلك عبر دلالات الفناء الواردة (يشهق،

فحم)، فضلًا عن كوّن دلالة (الرماد)التي صرح بها الشاعر في عنونة القصيدة تدل وترمز إلى الهشاشة والانتهاء والزوال العائدة على الإنسان مقابل قوة ثابتة وقاهرة تتجلى بقوة وعظمة الخالق ﷻ، وانطلاقًا من أن الأسطورة((تعبير عن الذات الإنسانية في وحدتها وجوهرها ))(٧٥) فالشاعر ربما أراد بأسطورة الفينيق تصوير دورة حياة الإنسان بعد أن ينهض من ولادته، ويعيش الحياة بكل تفاصيلها السعيدة والحزينة، بتحدياتها وصعابها، ثم ينتهي به المطاف تحت التراب، في انتظار أن يبعث من جديد في يوم الحساب.

## خاتمة:

يمكن أن نخلص من هذه الدراسة إلى بعض النتائج ، لعل أبرزها ما يلي:

❖ وظف عبد الرضا التناصّ في نصوصه الشعرية توظيفًا بديعًا ومحكمًا، مما أسهم في ثراء تجاربه الإبداعية الشعرية وتنوع مصادرها الفنية.

❖ اعتمد الشاعر على مصادر متنوعة منها:التناصّ الديني، والتناصّ الأدبي، والتناصّ مع الموروث الشعبي، والتناصّ الأسطوري، وكان للتناصّ الديني حضورًا فعالًا في نتاجه الشعري، فقد استقى من النصوص القرآنية الكثير من الصور والمعاني وتوظيفها بما يناسب الموقف الشعري المعاصر الذي يحاول التعبير عنه، كما استدعى شخصيات الأنبياء التي تحظى بقدسية عالية في نفس المتلقي خدمةً لنصوصه الإبداعية.

❖ وظف الشاعر التناصّ الأدبي بما يخدم رؤيته وتطلعاته، فكان يتخذ من التعالق النصي للنماذج الأدبية الموروثة منطلقًا إيجابيًا جديدًا في بناء صوره الشعرية الحالمة نحو الواقع الجميل، فجاءت نصوصه بارزة في إثارة المتلقي؛ لأنها تحتوي في طياتها على إشارات لتلك النصوص الشعرية الخالدة في عالمنا الأدبي العربي.

❖ لقد تجلى التناص عند عبد الرضا بعدة أساليب، منها التناصّ المباشر غير المحوّر، والتناصّ المباشر المحوّر بالتقديم والتأخير أو بقلبه من حالة السلب إلى الإيجاب، ومنها استثمار مضمون النص الغائب وتوظيفه بما يخدم السياق الجديد، ومنها التناصّ الامتصاصي الذي يُشير فيه إلى النص الغائب من بعيد بغية عقد مقابلة بين موقف النص الغائب والنص الحاضر.

**الهوامش:**

١. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د. ط)،(د. ت)، مادة (نصص):٣٢٧/١٥.
٢. تاج العروس في جواهر القاموس، الزبيدي، تح:علي شيري،دار الفكر، بيروت،(د. ط)، ١٩٩٤م، مادة (نصص):٣٧٠/٩، ٣٧١.
٣. التناص في شعر علي عقل، أمين إسماعيل توفيق بدران، مجلة كلية اللغة العربية ـ بإيتاي البارود، مصر، م٢٨، ع١، ٢٠١٥م:٤٢٦.
٤. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية للنشر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٨م، مادة (نصص):٩٢٦.
٥. ينظر:المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٢٣٢، ١٩٩٨م: ٣١٦ .
٦. ينظر: تداخل النصوص، هانس جورج روبريشت، تح: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، ع٥٠، ١٩٨٨م: ٥٣، وقاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٦٢.
٧. تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ١٩٨٥م: ١٢١ .
٨. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م: ٣٢٥.
٩. ينظر:التناص نظريًا وتطبيقيًا، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر، عمّان، ط٢، ٢٠٠٠م: ١١.
١٠. ديوان عنترة بن شداد، تح: محمد سعيد مولوي، المكتب الاسلامي، بيروت: ١٨٢.
١١. البيت منسوب إلى زهير ابن أبي سلمى وإلى ابنه كعب، ولم يرد في ديوانيهما، ينظر: العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م: ١٨٦/٦.
١٢. الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، دمشق، ط٢، ١٩٧١م: ٢٠٢.
١٣. نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومة للنشر، الجزائر، ط٢، ٢٠١٠م: ١٨٨ وما بعدها.
١٤. الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د. ط)، ١٩٦٦م: ١٨٣.
١٥. المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،ع٢٧٢، (د. ط)،٢٠٠١م: ٤٤٥، ٤٤٦
١٦. ينظر:التناص بين النظرية والتطبيق، فاروق أحمد تركي الهزايمة، مجلة كلية اللغة العربية بجرجا ـ جامعة الأزهر، م١٩، ع٢، ٢٠١٥م: ١٢٥٩.

١٧.ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجينو، في كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودوروف وآخرون، تح: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٢، ١٩٨٩م: ١٠٢.

١٨.ينظر: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م: ١٢٢، والشعرية، تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاءـ المغرب، ط٢، ١٩٩٠م: ٤١، والتفاعل النصي، نهلة فيصل الأحمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م: ٨٧،

١٩.الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: ١٥.

٢٠.اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ٧٦ .

٢١.ينظر: الشعرية:٧٦ .

٢٢.الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية:٥٧ .

٢٣.مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجينو، في كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد: ١١٢.

٢٤.ينظر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، عبد القادر بقشي، تقديم: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ المغرب، (د. ط)، ٢٠٠٧م: ٢٣، ٢٤.

٢٥.ينظر: نظرية النص الأدبي: ٢٦٣ .

٢٦.طائر السعف: ١٤١، ١٤٢.

٢٧.سورة النجم: ٩.

٢٨.ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ٣٢.

٢٩.طائر السعف: ١٥٩.

٣٠.سورة المسد: ١.

٣١.الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:.٣١

٣٢.نشرت في مجلة الآداب اللبنانية ، بيروت، العدد ٤ ، أبريل ١٩٧٠م : ٥٢

٣٣.سورة الانفطار: ٦.

٣٤.ينظر: الكشاف، الزمخشري، دار المعرفة، بيروت، ط ٣ ، ٢٠٠٩م: ١١٨٥

٣٥.سورة يوسف:١٠.

٣٦.نفسه: ١٨.

٣٧.التناص في شعر حميد سعيد، يسرى خلف حسين، دار دجلة للنشر، الأردن، ط٢٠٢١،٤م: ٣٨.

٣٨.قصاصات جنوبي:١٠٠.

٣٩.سورة طه: ٢٢.

*هما: سورة القصص، آية: ٣٢، وسورة النمل، آية: ١٢.

٤٠.ينظر: صفوة التفاسير، محمد علي الصابوني، دار القرآن الكريم، بيروت، ط ٤، ١٩٨١م:٢/٢٣٣.

٤١.ينظر: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، مجلة فصول، مصر، ع١، أكتوبر ١٩٨٠م: ٢١٢ .

٤٢.قصاصاتُ جنوبي، ٣٢.

٤٣.سورة الانعام: ٧٦.

٤٤.التناص في شعر حميد سعيد: ٤٦.

٤٥.سورة يوسف: ٨٤.

٤٦.ينظر:التناص في شعر محمد القيسي، نداء علي يوسف إسماعيل،(رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية ـ فلسطين، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٢م: ١٠٣ .

٤٧.ينظر: التناص نظريًا وتطبيقيًا: ٥٠.

٤٨.الارجوحة الفارغة:١٧.

٤٩.ديوان علي بن الجهم، تح: خليل مراد، وزارة المعارف السعودية ، ط ٢، ١٩٨٠م : ٢٥٢.

٥٠.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار السعادة ، مصر، ط٢، ١٩٥٥م:١/٢٦٣.

٥١.إطلالات واضحة: ٢٠٥.

٥٢.ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٥، ٢٠٠٤م:.١٢٩

٥٣.التناص في شعر حميد سعيد: ١٥٤.

٥٤.جمالية التناص الأدبي في شعر يحيى السماوي، سهام ذاكر سواعدي، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، ايران، م١، ع٦٣، ٢٠٢١م: ٨٩.

*قاص بصري، ولد في البصرة عام ١٩٤١م، وتوفي عام ٢٠٠٨م، من مؤلفاته: هموم شجرة البمبر، طائر الخليج، غناء الفواخت، شواهد الأزمنة، نجيمات الظهيرة.

٥٥.نشرت في جريدة الملتقى، البصرة، العدد ٢٤، ٢٠٠٨م: ٦.

٥٦.ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، (د. ط)،٢٠١٦م: ٢/٢٢٩

٥٧.توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر: ٢١٢.

٥٨.الأرجوحة الفارغة: ٦٩.

٥٩.طائر السعف: ١٦.

٦٠.ديوان بدر شاكر السياب: ٢/١٤٤.

*حوار مع الشاعر عبر مواقع التواصل الاجتماعي (فيس بوك) في مجموعة المكتبة الأدبية المختصة عبر الرابط:

/permalink/١٤٣٦٩٦٥٥٠٦٥١٢١٣٢https://m.facebook.com/groups/

. ozo/?mibextid=Nif١٤٦٧٥٣٨٦٥٠١٢١٤٨٤

٦١.التناص في شعر حميد سعيد: ٥٤.

٦٢.نشرت في مجلة الأقلام، ع٤، ١٩٧٠م.

٦٣.قصاصات جنوبي : ٧١.

٦٤.خصوصية الموقف من التراث في شعر محمود البريكان، صباح عبد الرضا إسيود، مجلة دراسات البصرة، م٩، ع ١٨، ٢٠١٤ م: ١٢٤.

*يقول عبد الرضا في مقدمه قصيدته: (( إلى الراحل محمود البريكان، بقيتُ طوال عمري أرهبُ المقابر، وأخشى زيارة قبور الراحلين من أهلي، فكيف أمسكتُك من طرفي قدميك، لأنزلك إلى قبرك، بمعاونة رجل أمسك كتفيك في ظهيرة آذارية في مقبرة الحسن البصري بالزبير ))، قصاصات جنوبي: ٧١ .

٦٥.الأرجوحة الفارغة: ٦٣.

٦٦.التّمثيل والمُحاضرة، الثعالبي، تح:عبد الفتاح محمد الحلو، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م: ٢٣٣.

٦٧.طائر السعف:٩٧.

٦٨.دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبدالله محمد حمدان، (أطروحة)، نابلس ـ فلسطين، جامعة النجاح الوطنية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٨م: ٤٧ .

٦٩.استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة. مصر،(د. ط)، ١٩٩٧م:١٧٤ .

٧٠.الأرجوحة الفارغة: ٢٩ .

٧١.دير الملاك: ١٣١ .

٧٢.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر:٣٠٩ .

٧٣.الأرجوحة الفارغة: ٧١ .

* (( العنقاءُ: طائرٌ ضخم ليس بالعقاب، وقيل: العنقاء المُغرب كلمة لا أصل لها، ويُقالُ: إنها طائرٌ عظيمٌ لا ترى إلا في الدهور، ثم كثُر ذلك حتى سمُّوا الداهية عنقاء مُغربًا ومُغربة... وقيل: سُميت عنقاء لأنه كان في عُنُقها بياضٌ كالطوق، وقال كُراعٌ: العنقاءُ فيما يزعمون طائرُ يكون عند مغرب الشمس، وقال الزجاجُ: العنقاءُ المُغربُ طائرٌ لم يرهُ أحدٌ )). لسان العرب، مادة (عنق): ٢٧٦/١٠ .

٧٤.الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:١٩٩ .

٧٥.حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٧م: ١٨٢ .

**المصادر والمراجع:**


❖ **القرآن الكريم**

❖ **الدواوين:**

١. الأرجوحة الفارغة، محمد صالح عبد الرضا، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، لبنان، ط١، ٢٠١٧م.
٢. إطلالات واضحة، محمد صالح عبد الرضا مطبعة دار الأدب البصري ، ط١ ، ٢٠٢١م .
٣. ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٥، ٢٠٠٤م .
٤. ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت،(د. ط)، ٢٠١٦م .
٥. ديوان علي بن الجهم ، تح: خليل مراد ، وزارة المعارف السعودية ، ط ١٩٨٠،٢م .
٦. ديوان عنترة بن شداد، تح: محمد سعيد مولوي، المكتب الاسلامي، بيروت،(د. ط)، (د. ت) .
٧. طائر السعف ، محمد صالح عبد الرضا ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد ـ العراق، ١٩٨٣م .
٨. قصاصات جنوبي ، محمد صالح عبد الرضا ، دار تموز للطباعة والنشر ، دمشق ـ سوريا، ط١ ، ٢٠١٢م

❖ **الكتب:**

١. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة . مصر، (د. ط)، ١٩٩٧م .
٢. تاج العروس في جواهر القاموس، الزبيدي، تح:علي شيري، دار الفكر، بيروت،(د. ط)، ١٩٩٤م.
٣. تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ١٩٨٥م .
٤. التفاعل النصي، نهلة فيصل الأحمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م .
٥. التّمثيل والمُحاضرة، الثعالبي، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م .
٦. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، عبد القادر بقشي، تقديم: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ المغرب، (د. ط)، ٢٠٠٧م .
٧. التناص في شعر حميد سعيد، يسرى خلف حسين، دار دجلة للنشر، الأردن، ط٤، ٢٠٢١م .
٨. التناص نظريًا وتطبيقيًا، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر، عمّان، ط٢، ٢٠٠٠م .
٩. حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة ، بيروت، ط٢، ١٩٧٧م .
١٠. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.
١١. دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبدالله محمد حمدان،(أطروحة)، نابلس ـ فلسطين، جامعة النجاح الوطنية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٨م.
١٢. دير الملاك، محسن أطيمش، دار الرشيد، بغداد، (د. ط)، ١٩٨٢م .

١٣.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٤م .
١٤.الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، (د. م)، ط٣، (د. ت).
١٥.الشعرية، تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٢، ١٩٩٠م .
١٦.صفوة التفاسير، محمد علي الصابوني، دار القرآن الكريم، بيروت، ط ٤، ١٩٨١م .
١٧.الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، دمشق، ط٢، ١٩٧١م .
١٨.العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م .
١٩.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار السعادة ، مصر، ط٢، ١٩٥٥م .
٢٠.في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودوروف وآخرون، تح: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٢، ١٩٨٩م .
٢١.قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، تونس، الدار العربية للكتاب، (د. ط)، (د. ت).
٢٢.الكشاف، الزمخشري، دار المعرفة، بيروت، ط ٣ ، ٢٠٠٩م .
٢٣.لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د. ط)،(د. ت) .
٢٤.اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م .
٢٥.المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٢٣٢، ١٩٩٨م.
٢٦.المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٢٧٢، (د. ط)، ٢٠٠١م .
٢٧.المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية للنشر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٨م.
٢٨.ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف تر:فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.
٢٩.نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومة للنشر، الجزائر، ط٢، ٢٠١٠م.
٣٠.الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د. ط)، ١٩٦٦م.

❖ **المجلات والصحف:**

١. تداخل النصوص، هانس جورج روبريشت، تح: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، ع٥٠، ١٩٨٨م.

٢. التناص بين النظرية والتطبيق، فاروق أحمد تركي الهزايمة، مجلة كلية اللغة العربية بجرجا ـ جامعة الأزهر، م١٩، ع٢، ٢٠١٥م.
٣. التناص في شعر علي عقل، أمين إسماعيل توفيق بدران، مجلة كلية اللغة العربية ـ بإيتاي البارود، مصر، م٢٨، ع١، ٢٠١٥م.
٤. توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، مجلة فصول، مصر، ع١، أكتوبر ١٩٨٠م
٥. جمالية التناص الأدبي في شعر يحيى السماوي، سهام ذاكر سواعدي، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، ايران، م١، ع٦٣، ٢٠٢١م.
٦. حارس الفنار، محمود البريكان، مجلة الآداب اللبنانية ، بيروت، العدد ٤ ، أبريل ١٩٧٠م.
٧. خصوصية الموقف من التراث في شعر محمود البريكان، صباح عبد الرضا إسيود، مجلة دراسات البصرة، م٩، ع ١٨، ٢٠١٤م.
٨. في مرآة الغائب، محمد صالح عبد الرضا،جريدة الملتقى، البصرة، العدد ٢٤ ، ٢٠٠٨م .

❖ **الرسائل الجامعية:**

– التناص في شعر محمد القيسي، نداء علي يوسف إسماعيل، جامعة النجاح الوطنية ـ فلسطين، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٢ .