# موت التناصّ؟

# متاهة التّناصّ...

جلال الخيّاط

حَدَّد التناصُّ Intertextuality باحثون كثيرون، منهم: جوليا كريستيفا، وأرقي، ولورنت، وريفاتير. على أنّ أيَّ واحدٍ من هؤلاء لم يضع تعريفاً جامعاً مانعاً[1]. وكذلك فعل محمد مفتاح حين قال: «التناصُّ ظاهرةٌ لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي»[2]. وقال محمد أديوان: «لقد صارت مشكلةُ التناص من بين المعضلات المعقّدة في مجال النقد الأدبي... فهو لا يَعِدُ بشاطئ أمان يمكن الانتهاءُ إليه والرسوُّ عنده، كما أنه ليس طريقاً معبَّدةً يمكن سلوكُها في واضحة النهار بعيداً عن المزالق والأخاديد والتضاريس الخطيرة»[3].

* * *

ما التناصّ؟ يقول فلان: «هذا رأيي الخاص...». ولكن من أين جاء هذا الرأيُ؟ هل ولد معه؟ أيمكن لهذا التبسيط أن يقترب من معنى التناصّ؟

ويقول المنشئ: «هذا النصّ لي». ولكنْ كيف أوجده؟ أهو معلَّق في الهواء، لا صلة له بما سبقه أو جاء بعده؟ أم هو وليد سلالةِ نصوصٍ تختزنها ذاكرةٌ لا حدود لها؟

وراء الرأي الشخصي: صاحبُهُ وتجاربُهُ وثقافتُهُ ومواقفُهُ وكلُّ ما اكتسب من خبرات، وآراءُ الآخرين، ونستطيع أن نضيف ما نشاء. ووراء النص: كلُّ النصوص التي قرأها «النَّاصُّ» وتمثَّلها فاستقرتْ في الذاكرة وبدأتْ تؤدّي مهامَّها في الوعي واللاوعي. ليس بمقدور إنسان لم يقرأ نصوصاً أو يسمع نصوصاً في حياته أن يُتحفنا بنصٍّ نَصِفُهُ بالإبداع، ولا يمكن أن يصل إلى ذلك الإبداع من غير نصوص، تفاوتت جودتُها، كتبها هو، نُدرجها مع النصوص المكتسبة قراءةً.

إذنْ: لا نصّ بدون نصوص، ولا عملية ولادة يقوم بها المولودُ وحده. فكيف نكشف عن هذه النصوص؟ هذا جزء مما يقدّمه التناصّ. إلاّ أنها مهمة عسيرة حقاً: فهل بالإمكان أن نمحو النصّ فيظهر نصٌّ ثانٍ، ونمحوه فيظهر ثالث، حتى نصل، ربما، إلى عشرات أو مئات النصوص فنعرف ما يكمن وراء هذا النص وكيف تطوّر من تلك النصوص؟

«إنّ قراءة نصّ باعتباره 'نصوصاً' تكسر وحدة النصّ لتؤسّس بدلاً منه تعدّديَّتَهُ. وتعددية النصّ تعني تشتُّتَ هويته، وتبديدَ أنظمته الدلالية والخيالية والإيحائية بحيث تصير مرتبطةً بغيرها من الأنظمة في النصوص الغائبة التي اعتمد عليها الأديبُ صاحبُ النصّ المدروس»[4].

إنّ جماعة تيل ـ كيل Tel-Quel[5] طرحتْ: «صيغةَ النصّ المتعدد الذي يتوالد، في الآن عينه، من نصوص عديدة سابقةٍ عليه»[6]؛ ويتحدث رولان بارت عن النصّ بوصفه: «جيولوجيا كتابات»[7]. وهكذا فإنّ التناصّ هو تعالقُ نصوصٍ مع نصٍّ حدَثَ (حديثٍ) بكيفيات مختلفة[8]، والكاتب أو الشاعر ليس إلاّ معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحرية[9]. ويقول برومبيرت في هذا الصدد: «أما نظرية التناصّ فقد كشفتْ أنّ الكتابة إنّما هي عمليةٌ مكّوكيّةٌ تتنقّل بين هدم الكتابة وإعادة الكتابة»[10].

---

١ ـ يُنظر محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، بيروت ١٩٨٥، ص ١٢١.

٢ ـ المصدر السابق، ص ١٣١.

٣ ـ محمد أديوان: «مشكلة التناصّ في النقد الأدبي المعاصر»، **الأقلام**، العدد ٤ ـ ٥ ـ ٦، بغداد ١٩٩٥، ص ٤٣.

٤ ـ أديوان، ص ٤٣.

٥ ـ تيل ـ كيل (وتعني «كما هو» بالفرنسية). والتل ـ كيليون جماعةٌ من الأدباء الفرنسيين يهدفون أن تكون نظريةُ الأدب عِلْماً، ويتزعمهم سولرز ويصدرون مجلةً وسلسلةَ كتبٍ بالاسم نفسه، ومن أقرب مساعديه جوليا كريستيفا، واليها يُنسب «التناصُّ»، وقد ظهر في عدة أبحاث لها نُشرتْ عامَيْ ١٩٦٦ و١٩٦٧. تُنظر: ناتاليا رجنسكايا: «النزعات الشكلية الجديدة في النقد الأدبي الفرنسي المعاصر»، ترجمة وتقديم: د. جليل كمال الدين، **الأقلام**، العدد ١١ ـ ١٢، بغداد ١٩٩٣، ص ٥٧ وما بعدها.

٦ ـ تزفتان تودوروف وآخرون: **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة وتقديم أحمد المديني، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧، ص ٩٩، والرأي ورد في تقديم المترجم لدراسة مارك أنجينو.

٧ ـ المصدر السابق: ص ١٠٥.

٨ ـ يُنظر: مفتاح، ص ١٢١.

٩ ـ المصدر السابق: ص ١٢٤، ١٢٥.

١٠ ـ فكتور برومبيرت: «أهداف النقد المشروعة»، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، **الأقلام** ١ ـ ٢ ـ ٣، بغداد ١٩٩٥، ص ٦١.

فهل التناصّ ضرب من بناء؟ وهل نحتاج إلى مختبر يُظهر لنا توالدَ النصوص وتمازُجَها وتداخُلَها؟ إنّ وجود مثل هذا المختبر ضربٌ من محال؛ ولذا فقد عرَّج المتناصّون[1] بالتناصّ إلى مداخل أخرى من أبسطها وأكثرها شيوعاً: «السَّرقات»، بالرغم من انتفاء دخول أكثر السرقات في علاقة بنائية ظاهرة أو خفية مع النوص المتناصّة معها.

**«الشعراءُ أسْرَقُ من الصَّاغة» و«الحافر قد يقع على الحافر»، و«السرق داءٌ قديم وعيبٌ عتيق»!**

* * *

اهتمّ النقادُ العرب القدامى بالسرقات وأفاضوا في تتبعها وتصنيفها[2]، وقبلوا منها ما تفوَّقَ على الأصل أو كان من المعاني المألوفة المشتركة: «وشُغل النقدُ في القرن الرابع كثيراً بالكشف عن السرقات... ولعلّ التأليف في السرقات يربو على المؤلَّفات في أيّ موضوع آخر»[3]. والشعراء أَسْرَقُ من الصاغة، على ما يعترف الأخطل؛ والحافر قد يقع على الحافر عند المتنبي؛ «والسرق ـ أيَّدَكَ اللّهُ ـ داءٌ قديمٌ وعيبٌ عتيق»[4]؛ ولكنّ الجرجاني (القاضي ـ الناقد) يمنع نفسه والآخرين من أن يُصدروا حُكْماً على شاعرٍ بالسرقة: «ومتى أَجْهَدَ أحدُنا نفسَه، وأَعْمل فكرَه، وأَتْعَبَ خاطرهُ وذهنَه في تحصيل معنًى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيتٍ يحسبه فَرْداً مخترعاً، ثم تصفَّح عنه الدواوين، لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغضّ منْ حُسْنه. ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري، بتّ الحكْمِ على شاعر بالسرقة»[5].

ويورد الجرجاني أبياتاً كثيرة للمتنبي وغيره عُدَّتْ من السرقات ولكنه يراها من النظائر المتشابهات. فقول المتنبي[6]:

أَأُحِبُّهُ وأحبُّ فيه ملامةً ... إنّ الملامة فيه من أعدائِه

إنّما نَقَضَ قول أبي الشيص:

أجِدُ الملامة في هواك لذيذةً ... حبّاً لذكرك، فليلمني اللوم!

وأما بيتُ أبي تمام:

وما سافرتُ في الآفاق إلاّ ... ومن جدواكَ راحلتي وزادي

فإنّما هو وراء قول أبي الطيب:

مُحِبُّك حيثما اتجهتْ ركابي ... وضيفُكَ حيث كنت من البلادِ

وينسى القاضي الجرجاني توجُّسَهُ وتحفظه ويصدر حكماً صارماً: «وهذا من أقبح ما يكون من السَّرق لأنه يدلّ على نفسه باتفاق المعنى والوزن والقافية»[7].

والآمدي يورد في **الإبانة** أبياتاً لبشّار:

حَظّي من الخير منحوسٌ، وأعجبُ ما ... أراه أنّي على الحِرْمانِ محسودُ

أغدو وأمسي وآمالٌ قطعتُ بها ... عمري تخيبُ، وأموالي المواعيدُ

وأكرمُ الناسِ مَنْ تأتي مواهبُهُ ... من غيرِ وعدٍ، وفيه الجودُ موجودُ

ثم يورد للمتنبي:

ماذا لقيتُ من الدنيا وأعجبها ... أنّي بما أنا شاكٍ منه محسودُ

أمسيتُ أروحَ مُثْرٍ خازناً ويداً ... أنا الغنيُّ وأموالي المواعيدُ

جودُ الرِّجال من الأيدي، وجودُهُمُ ... من اللِّسان، فلا كانوا ولا الجودُ!

ويعلق عليها بقوله:

«مَنْ قال إنّ هذه غيرُ مأخوذة من كلام بشّار فقد عَدم الفطنة والتمييزَ، وحُرِمَ الرشاد والتوفيقَ، وجَهلَ مواضعَ الأخذ، واحتاج أن يُسقى شربةً تشحذ فَهْمَه وتجلو طبْعه وتزيل العمى والغمة عنه»[8].

* * *

ولئن كانت هناك سرقات شعرية ينفيها أو يثبتها أو يسوِّغها نقادٌ، فماذا نقول عن بيت أحمد شوقي المشهور:

ودخلتُ في ليليْنِ: فَرْعِكِ والدُّجى ... ولَثَمْتُ كالصُّبْحِ المنوَّر فاكِ

ولشاعرٍ قديم:

سقتني في ليلٍ شبيهٍ بشعرها ... مداماً كخدَّيْها بغير رقيب

فأمسيتُ في ليلين: شعرٍ وظلمةٍ ... وصبحيْن من كأسٍ ووجهٍ حبيب

ويقول ابنُ المعتز:

فأمسيتُ في ليلين: شعرِكِ والدُّجى ... وشمسيْن من كأسٍ ووجهٍ حبيب

أهذا هو التناصّ؟ إني لأراه إغارةً على النصوص وسطواً وسرقة واضحةً في رابعة الشعر. فهل يشجِّع التناصُّ على السرقة؟ وإذا أغفلنا الجانب الأخلاقيّ للسرقة، فهل السرقة نوع من التناصّ، أم أنها وجه قديم له تجاوزه العصرُ؟ وأكثر السرقات الشعرية العربية تقع في أبيات محددة، كأنْ يُغيِر شاعرٌ في بيت له على بيتٍ لشاعر آخر أو شطر. فهل يصح أن

---

١ ـ الناصّ: صاحبُ النصّ؛ والمتناصّ: المعنيُّ بالتناصّ.

٢ ـ أبواب السرقة عند الحاتمي تسعة عشر؛ يُنظر: د. احسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، بيروت ١٩٧١، ص ٢٨، وما بعدها.

٣ ـ د. احسان عباس: ص ١٣١.

٤ ـ القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة (د.ت)، ص ٢١٤.

٥ ـ المصدر السابق: ص ٢١٥.

٦ ـ المصدر السابق: ص ٢٠٦.

٧ ـ المصدر السابق: ص ٢٤٩.

٨ ـ د. احسان عباس: ص ٣٨٤، ٣٨٥.

نسمي ذلك تناصّاً، أم هل ننحت من «البيت» أو «الشطر» مصطلحاً جديداً: هو «التبايت» أو «التشاطر» مثلاً؟ فإذا توسعنا في معاني التناص أدخلنا فيه المعارضة والمناقضة والتخميس والتشطير وما إلى ذلك. ولكن اتّكاء السرقات على بيت أو شطر يمنحها طابعاً تبعيضياً ينأى بها عن التناصّ القائم على الكلية والتعالق غير التجزيئي.

* * *

ومن المداخل التي عرَّج المتناصّون عليها: «التضمين»، وذلك أن يستعير شاعرٌ شطراً أو بيتاً أو ربما أكثر من شاعر آخر ويدرجه في بيت أو قصيدة له. فبيت لبيد:

بَلِينا وما تَبْلى النجومُ الطوالعُ  وتبقى جبالٌ بَعْدَنا والمصانعُ

يصبح لدى الجواهري:

بلينا وما تبلى النجومُ الرواكدُ  رسومٌ عَفَتْ منها العلا والمحامِدُ

ولدى السياب:

بلينا وما تبلى النجومُ الطوالعُ  ويبقى اليتامى بَعْدَنا والمصانعُ

وأما بيتُ المعري:

والذي حارت البَرِيَّةُ فيهِ  حيوانٌ مُسْتَحْدَثٌ من جمادِ

فإنّه يصير لدى السيّاب:

والذي حارت البَرِيَّةُ فيهِ  بالتأويل كائنٌ ذو نقُودِ

وهذا ما أسميه: «التضمين» أو «التناصّ المباشر»؛ وأُطلِقُ على نوعٍ آخر منه: «التضمين» أو «التناص غير المباشر» وذلك عندما يحاول الشاعر أن يُصيِّر الشعرَ المضمَّنَ جزءاً من قصيدته. فإذا كنّا لا نعرف الأصل، فقد نتوهم أنه له: «ويرى جينيت أن تقليص بعض النصوص لإقحامها في نصوص أخرى يدخل في صميم عملية التناصّ»[1]؛ «وأفضل أمثلة التناصّ بشكلها الكامل نجدها في أشهر أعمال اليوت الشعرية وهي قصيدة: 'الأرض اليباب'؛ فهنا تضمينات من خمسة وثلاثين كتاباً وبستّ لغاتٍ غيرِ الإنكليزية. وكل الذي يفعله في هوامشه أنه يشير إلى مصدر المقتطف الذي ضمن منه في قصيدته بحيث يغدو النصُّ المضمَّنُ متداخلاً مع النص الأصلي. وهذا معنى التناصّ بصورته الحديثة»[2].

وللبياتي:

شيِّد مدائنك الغداةَ/بالقرب من بركان فيزوفٍ ولا تقنعْ/بما دون النجومْ

وهذا تضمينٌ لقول نيتشه من دون الإشارة إليه: «عشْ في خطر، شيِّدْ مدائنك على مقربة من بركان فيزوف وأقلِعْ سفائنك إلى البحار النائية»[3]، وتضمينٌ لبيتِ المتنبي:

إذا غامرتَ في شرفٍ مَرُوم  فلا تَقْنَعْ بما دون النجومِ

فما الذي نجده للبياتي في هذا القول: كلمة «الغداة»؟ إنّ براعة الشاعر لهي في تناصّ القولين والخروج بأداء لغوي جديد نابعٍ منهما؛ فهو وإنْ أعاد الألفاظ نفسها فإنه قد انفرد بمعناه الخاص في القصيدة كلاً متماسكاً[4].

**أهذا هو التناصّ؟ إنّي لأراه إغارةً على النصوص وسطواً وسرقة في رابعة الشِّعر!**

وبيت المتنبي الذي يستحثّ به سيفَ الدولة ألاّ يحارب الوافدين وحدهم لأنّ خلف ظهره آخرين يتربّصون به:

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ  فإلى أيِّ جانبيْك تميلُ

يصبح لدى البياتي:

لماذا رحل الملكُ الأسطوريُّ الحطّابُ ليتركَ هذي الغابات طعاماً للنارْ؟/لماذا ترك الشعراءُ خنادقهمْ؟/ولماذا سيفُ الدولة ولّى الأدبارْ؟/الرومُ أمامي كانوا، وسوى الروم ورائي، وأنا كنتُ أميلُ على سيفي منتحراً تحت الثلج وقبل أفولِ النجمِ القطبيِّ وراء الأبراجْ.

أما قول الصمة القشيري:

أقول لصاحبي والعيس تهوي  بنا بين المنيفة فالضمار
تمتّعْ من شميم عرار نجدٍ  فما بعد العشيّة من عرار

فإنّ البياتي يُدخله في قصيدة له، حين يقول:

قالوا: تمتعْ من شميم عرار نجد يا رفيقْ
فبكيتُ من عاري
فما بعد العشية من عرارِ
فالباب أوصده يهوذا، والطريقْ
خالٍ، وموتاك الصغارْ
بلا قبور يأكلونْ
أكبادهم وعلى رصيفك يهجعونْ

ويستمد البياتي من قول عبد يغوث:

فيا راكباً إمّا عرضتَ فَبَلِّغَنْ  نَدَامايَ مِنْ نجران أنْ لا تلاقيا

عباراتٍ منها فيقول:

يا راكباً نجرانْ/بلغ ندامايَ إذا ما طلع النهارْ/واقتحمتْ مدينةَ الموتى خيولُ النارْ/وشطَّ بي المزارْ/«أنْ لا تلاقياً» ولا لقاءْ/وابكِ على طفولتي أمام صمت القبرْ/وقِفْ على أطلال هذا القلبْ/مصلياً للربْ/فمن هنا أقبلتْ/ومن هنا رحلتْ/في عربات الفجْر/أحملُ أسمالي معي إلى

---

١ ـ أديوان: ص ٤٧.

٢ ـ ينظر: د. عبد الواحد لؤلؤة: «التناصّ مع الشعر الغربي»، **الأقلام**، العدد ١٠ ـ ١١ ـ ١٢ بغداد ١٩٩٥، ص ٢٧.

٣ ـ كاظم جواد: «أباريق مهشمة»، **الآداب**، العدد ٧، بيروت ١٩٥٤، ص ٣٥، ٣٦.

٤ ـ تنظر القصيدة في: **أباريق مهشمة** للبياتي، دار الآداب، بيروت ١٩٦٧، ص ٥ وما بعدها.

القبرُ/وحسرة الأرض التي لم يغسل المطرُ/جبينها الشاحبَ في السحرُ/ولم تذق حلاوة القبلُ/في حمرة الطفلُ/ولم يضاجع عُريَها أحدٌ/فهي هنا حارسةُ الموتى إلى الأبدُ/تنمو على صخورها الأعشابُ/وينعب الغرابْ.

ويضمّن خليل الخوري أبياتَ المتنبي:

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني  والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ

...

ما كل ما يتمنى المرءُ يدركه  تجري الرياحُ بما لا تشتهي السفنُ

...

وأنّى شئتِ يا طُرُقي فكوني  أذاةً أو نجاةً أو هلاكا

في قوله:

رأيتُ ملامح الإنسان في الكلماتِ/تبكي سقطةَ البطل الذي غنّى/سوادُ الليلِ، ظهرُ الخيلِ، «والبيداءُ تعرفني»/رأيتك ضائعاً، ما غربةُ الملاّح حين الريحُ/تصفع شهوةَ السفنِ/رأيتك عائداً للأرض من دوّامة الشهبِ/وما صدّقت أشهدُ شدّني عجبٌ على عجبي/وقلتُ وغاربُ الأحزانِ يجرفني/«وأنّى شئتِ يا طُرقي فكوني»/غدوتُ شريدةً سفني/وصار لديَّ سينِ البقاءُ وباردُ الكفنِ.

* * *

يبقى عندنا ثلاثةُ أنواع من التناصّ:

**الأول**: حين يتوارى نصٌّ أو نصوصٌ وراء نصّ معيّن. وليس شرطاً أن يتم ذلك عن عمدٍ، بل قد يكون نابعاً من وعي الشاعر أو لاوعيه. فهذان البيتان لمهيار:

عيشي كلا عيشي ونفسي ما لها  من متعة الدنيا سوى حسراتها

إنْ كان عندكَ يا زمانُ بقيةٌ  مما يُضامُ بها الكِرامُ، فهاتِها!

يأتيان عند أحمد الصافي النجفي:

ألا هَمٌّ جديدٌ يعتريني  لينقذني من الهمِّ القديمِ

فتحصيلُ السرور ينستُ منه  فصرتُ أريدُ تجديدَ الهمومِ!

وأما بيتُ الصافي:

عيني ترى ما لا يرونْ، وعينُهُم  ما لا أراه، ترى ففي أيِّ عمى؟

وبيتُ نزار قباني:

إني لأبحثُ في عينيكِ عن قدري  وعن وجودي ولكنْ لا أرى أحدا

وبيتُ دعبل الخزاعي:

إني لأفتح عيني حين أفتحها  على كثيرٍ ولكنْ لا أرى أحدا

فإنّها تكمن جميعها وراء قول أدونيس:

أفتح وأطلُ/أسمع أن حولي أناساً يتناسلون، يموتونْ/يحاربون، يحلمونْ/ولا أراهم.

وأمّا بيت أبي العلاء المشهور:

هذا جناه أبي عليَّ وما جنيتُ على أحدْ

فإنّه يصبح لدى سامي مهدي:

دورةٌ هيَ:/أمٌّ مؤقتةٌ/وأبٌ مستقيمٌ/وفي دورة الأب والأمّ/ينتظم الولدُ حتى الهلاك/ويتخذ الحبُّ شكلَ السلالاتْ/والإرثُ شكلَ القوانينْ/والبيتُ شكلَ القبورْ.

**الثاني**: يتحول فيه التناصُّ نقداً: «التناصّ مفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه، وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب»[1]، ويراه سولير في كل نصٍّ يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يُعَدُّ قراءة جديدة، تشديداً، تكثيفاً[2].

**الثالث**: ما بدأنا به؛ فنصوصٌ كثيرة تكمن وراء النص الجديد؛ فهو ـ على نحوٍ ما ـ إعادةُ صياغةٍ أو تكرارُ إنتاجٍ لنصوصٍ تراكمتْ عبر الزمان. ومن الصعب أن نورد عليه أمثلة.

فهل التناصّ نصوص في نص، أم أنه يتسع ليشمل أيَّ تأثر بأيّ شيء في هذه الدنيا، أم أنه محاولة أخرى إلى جانب الوف المحاولات التي أجراها البشر قبل أرسطو وبعده لتتبُّع أسرار الإبداع والكشفِ عنها وتصنيفِها وتقعيدِها وعلمنتِها: «فالتفكير الإنساني قضى عهوداً طويلة في البحث عن الأصول الأولى للإبداع البشري، بيد أنّ تصور هذه الأصول اختلف في كل حقبة باختلاف الدارسين، وباختلاف مناهج التناول وطرائق المعالجة... وانساقَ الذهنُ وراء افتراضات وتخمينات لا تُجدي عن حقيقةٍ تظل متوارية تحت حُجُب الغيب العلمي، وهي الحجب التي تختفي وراءها أصولُ الظاهرة الإنسانية، ولا الظاهرة الفكرية أو الأدبية فقط»[3].

إنّ كل نص هو إعادة كتابة لنصوص أخرى مغايرة له؛ إنه كتابة ثانية لا تلغي الكتابات الأولى التي تظل ماثلة في أعماقها[4].

ويعترف رولان بارت بالتناصّ حين يقول: «النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة»[5]، ويضيف: «النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تتحاور وتتحاكى وتتعارض. بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف وإنّما هي القارئ... فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف»[6]. ثم لا يلبث أن يلغي التناصّ برمته حين يصرّح: «إنّ التناصّ، الذي يدخل فيه كلُّ نص، لا يمكن أبداً أن يُعتبر أصلاً للنص. إنّ البحث عن أصول الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخٌ لأسطورة السلالة والانحدار»[7].

**كلية الآداب ـ بغداد**

---

١ ـ تودوروف: ص ٩٩، من تقديم المترجم.
٢ ـ ينظر: أديوان، ص ٤٤.
٣ ـ المصدر السابق: ص ٤٣.
٤ ـ ينظر: المصدر السابق، ص ٤٧.
٥ ـ رولان بارط: **درس السيميولوجيا**، ترجمة ع. بتعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٨٥.
٦ ـ المصدر السابق.
٧ ـ المصدر السابق: ص ٦٣.