ليندا هتشيون:
في العلاقة بين النسوية وما بعد الحداثة

أماني أبو رحمة
كاتبة وباحثة من فلسطين

ليندا هتشيون (1947–)، واحدة من أهم وأشهر المنظرات في حقول ما بعد الحداثة والنسوية والعلاقات المتشابكة بين المجالين. قدمت هتشيون نظريات رائقة وبليغة حول موضوعات غامضة مثل الباروديا (السخرية أو التهكم الساخر) والمفارقة والجماليات. ولم تتوقف إسهاماتها عند التحليل والتنظير، ولكنها أضافت إلى كل عمل من أعمالها مداخلاتها الخاصة النابعة من خلفيتها في الأدب واهتمامها بالفن والعمارة وفهمها للفلسفة المعاصرة. ومع هذه الخلفية المتنوعة، نجد من الصعوبة بمكان تحديد عملها أو تصنيفه تحت عنوان واحد، فهي بالنسبة للبعض منظرة ثقافية ولآخرين ناقدة أدبية، وقد يعدها طرف ثالث نسوية، أو حتى ناقدة فنية، في حين أنها على الصعيد الأكاديمي تعد مختصة بالأدب الكندي، ولكن هتشون "بالنسبة للكثيرين أيضاً" فيلسوفة من طرازٍ خاص وهذا لا يمنع بالتأكيد أن تكون كل ذلك في وقت واحد، والأهم انه لا خلاف على أن كتاباتها فاتنة وديناميكية وفوق ذلك كله مثمرة وغزيرة الإنتاج والتأثير.

أصدرت هتشيون العديد من الكتب التي تعد مرجعيات في التنظير والفلسفة ما بعد الحداثية ونحتت أيضاً عدداً من المصطلحات غير المسبوقة في التنظير ما بعد الحداثي، كما قامت بجهد ملحوظ في تحديد العلاقات الإشكالية أيضاً بين المصطلحات والممارسات الفنية والأدبية والاجتماعية في حقبة ما بعد الحداثة. ومن أشهر مؤلفاتها التي ذاع صيتها في حقبة ما بعد الحداثة نذكر: (السرد النرجسي:

مفارقة ما وراء القص، 1980)، (الشكلانية والجماليات الفرويدية: تشارلز مورون أنموذجا، 2006)، (نظرية المحاكاة الساخرة: تعاليم أشكال الفن في القرن العشرين، 1985)، (شعرية ما بعد الحداثة: التاريخ، النظرية، والرواية، 1988)، (ما بعد الحداثة الكندية: دراسة في رواية الكندية المعاصرة بالانكليزية، 1988)، و(سياسات ما بعد الحداثة، 1989)، (صور الانقسام: المفارقات الكندية المعاصرة، 1991)، (نظرية التكيُف، 2006). كما شاركت في كتب ومؤلفات أخرى وأشرفت على العديد من الرسائل والأطروحات الجامعية في الأدب والفلسفة والتاريخ وعلم النفس وتشغل حاليا منصب أستاذ في جامعة تورنتو الكندية فضلا عن عضويتها الفاعلة والفحرية في العديد من المؤسسات والجمعيات في كندا والعالم.

تركز هذه الدراسات على تحديد الفلسفة النسوية عند هتشون التي بذلت جهداً ملحوظاً في دراسة العلاقة بين ما بعد الحداثية وتجلياتها العامة والنسوية وتجلياتها أيضاً. ولكننا سنكون مضطرين لإستعراض أهم المصطلحات والأفكار التي طرحتها هتشيون والتي كانت ذات تأثير هام على تحليلها للنسوية المعاصرة وعلاقتها بمظاهر ما بعد الحداثية.

تحرص ليندا هتشيون أولاً على التمييز بين ما بعد الحداثة postmodernity وما بعد الحداثية postmodernism. فتعرِّف الأولى بوصفها "فترة أو حالة اجتماعية وفلسفية معينة"[1] وتحديدا الفترة أو الحالة التي نعيشها الآن ((في وقت إصدار كتاب (سياسات ما بعد الحداثة) في ثمانينيات القرن الماضي بالطبع)). أما الأخيرة فإنها ترتبط بأشكال التعبير الثقافي المختلفة الأنواع، بما فيها "الهندسة المعمارية، والأدب، والتصوير الفوتوغرافي، والسينما، والرسم، والفيديو، والموسيقى، والرقص، وهلم جرا"[2].

وهكذا تشخِّص هتشيون أحد الأسباب التي أدت إلى تباين آراء النقاد حول "ما بعد الحداثة" وهو الخلط بين مجالين متباينين يظهر تباينهما بوضوح تام إذا ما ارتبطا بطريقة تعسفية (إجتماعي وتاريخي من جهة، وجمالي من جهة أخرى)،

---

1 Linda Hutcheon The Politics of Postmodernism London: Routledge، 89. p. 23.19

2 Ibid. p. 1.

وبتميزها بين هذين المجالين فان هتشيون تنتقد هجوم فريدريك جيمسون المؤثر على ما بعد الحداثة: "الانزلاق من ما بعد الحداثة إلى ما بعد الحداثية ثابت ومتعمد في عمل جيمسون: فبالنسبة له فإن ما بعد الحداثية هي (المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة)[1]. وتبعا لذلك فإنه يرى أن فن ونظرية ما بعد الحداثة هي مجرد تعزيز لأشياء كثيرة يجدها مؤلمة في ثقافة ما بعد الحداثة، خاصة حالات الرأسمالية المتأخرة متعددة الجنسيات.

لا تنكر هتشيون أن ما بعد الحداثة وما بعد الحداثية "مفهومان متداخلان بطريقة تجعل فصلهما غير ممكن"[2]. ومع ذلك فإنها تحاول الحفاظ على إمكانية أن تنجح ما بعد الحداثية الثقافية في تحقيق مسافة حرجة من مشاكل عصرنا. ولكن هتشيون تتفق مع نقاد آخرين بشأن العناصر التي تشكل حالة ما بعد الحداثة: "عالم يسيطر عليه منطق الرأسمالية التي لا تضع أي اعتبار لحقوق العمال المضطهدين أو انتهاك الطبيعة؛ ومجتمع يخضع على نحو متزايد لتدقيق الجهات الحكومية التي تصر على إنفاذ بصرها في أعماق حياتنا الخاصة، وزيادة الاعتماد على التقنيات التي تفصلنا عن الآخرين وعن العالم الطبيعي، وتغذي تبعاً لذلك إحساسنا بـ "التذرر" وعدم الارتياح، والتركيز على السطح المنبسط في التمثيل المكاني (الشاشات، والإحصاءات والإعلانات) التي تعمل على قطع إحساسنا بالزمن والتاريخ، وثقافة تهيمن عليها الصور الزائفة (صور الكمبيوتر، والإعلانات التجارية، والنماذج الهوليودية وإعادة الإنتاج التجاري الشامل، والتلفزة televisuality، والاستنساخ التكنولوجي في جميع مناحي الحياة) مما يسهم في إحساسنا بالانفصال عن الواقع". تبتعد هتشيون عن نقاد ما بعد الحداثية من خلال التأكيد على الطرق التي تنخرط بها ما بعد الحداثة الثقافية في النقد السياسي الفعال لعالم ما بعد الحداثة من حولنا: "لا يقل النقد أهمية عن التواطؤ مع استجابة ما بعد الحداثية الثقافية للحقائق الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية لما بعد الحداثة: ما بعد الحداثية هنا لا تتعلق كثيراً بما يرى جيمسون أنه شكل نظامي للرأسمالية بقدر ما أنها المصطلح الذي يطلق على الممارسات الثقافية التي تعترف ضمناً

---

1 Ibid. p. 25.
2 Ibid. p. 26.

بتورطها الذي لا مفر منه في الرأسمالية، من دون التخلي عن الرغبة بانتقادها"[1]. وبذلك فإن هتشيون تكشف عن مجموعة واسعة من الأعمال من مختلف الأجناس الأدبية والوسائط التي توضح تأثير الأعمال الثقافية ما بعد الحداثية في نقد ما بعد الحداثة.

تبدو بعض هذه الاستراتيجيات ما بعد الحداثية مستعارة من الحداثة لاسيما الوعي الذاتي والانعكاسية الذاتية، وكذلك استجواب قيم التنوير، مثل التقدم والعلم والامبريالية، أو قيم القرن التاسع عشر مثل البورجوازية العائلية، والرأسمالية، والنفعية، والصناعة. ومع ذلك، تجادل هتشيون بأن ما بعد الحداثية تختلف عن الحداثية في جوانب هامة، وأن هذا الاختلاف عن المشروع الحداثي هو الذي يجسد القدرة النقدية للعمل الثقافي ما بعد الحداثي.

تشير هتشيون إلى ميل أعمال ما بعد الحداثة إلى انتقاد صيغ التأثير الحداثية النخبوية والشمولية في بعض الأحيان، وتقصد بالطبع تلك الصيغ التي تطمح إلى (التغيير الراديكالي) ابتداءً من صيغ لودفيج ميس فان دي رو إلى باوند واليوت، ناهيك عن سيلين"[2]. توضح هتشيون أيضاً إصرار الحداثيين على إحداث التغيرات الجذرية دون الاعتراف بالثمن الذي يجب دفعه مقابل المواقف الأكثر تطرفاً للمفكرين الحداثيين (على سبيل المثال: الفاشية، والمستقبلية، والبدئية، والفوضوية، وغيرها). كما أنها تتشكك بفاعلية المشاريع النخبوية الحداثية في أن تؤسس لنقدٍ سياسي. أما إذا كان هناك ما يميز ما بعد الحداثة عن الحداثة فإنه "وفقا لهتشيون" علاقة ما بعد الحداثة بالثقافة الجماهيرية. ففي حين تعرِّف الحداثة نفسها من خلال استبعاد الثقافة الجماهيرية، إذ دفعها خوفها من التلوث بثقافة الاستهلاك المتنامية من حولها إلى تبني منظورٍ حصري ونخبوي فيما يتعلق بالجماليات والشكلانية واستقلالية الفن، فإن أعمالً ما بعد الحداثة لا تخشى التفاوض مع "العلاقات المختلفة الممكنة (التواطؤ أو النقد) بين أشكال الثقافة العالية والشعبية"[3]. قدمت هتشيون في (سياسات ما بعد الحداثة) التصوير الفوتوغرافي بوصفه أنموذجاً مثالياً،

---

1 Ibid. p. 27.
2 Ibid. p. 27..
3 Ibid. p. 28.

لأنه "يتحرك بعيداً عن فلسفة السحر والنرجسية التي غالباً ما تكون احتمالاً كامناً في المرجعية الذاتية، إلى العالم الاجتماعي والثقافي الذي يمطرنا بوابل من الصور الفوتوغرافية يومياً "[1].

تطلق هتشيون على هذه الأعمال المعاصرة وذات المرجعية الذاتية (الحداثة المتأخرة) بدلاً من ما بعد الحداثة لأن "هذه التطرفات الشكلية هي بالضبط ما يتوجب استجوابه من قبل الأسس التاريخية والاجتماعية للرواية والتصوير الفوتوغرافي ما بعد الحداثي"[2].

تتضمن التقانات الأخرى التي تربطها هتشيون بأعمال ما بعد الحداثة: نزع الطبيعية عن الطبيعي de-naturalization of the natural[3] بمعنى رفض عرض المعنى المركب في الواقع بوصفه شيئاً متأصلاً في ذلك الذي يجري تمثيله، واستجواب التمييز بين الرواية والتاريخ ((وبذلك فإنها – أي ما بعد الحداثة – تؤيد رأي ما بعد البنيوية في أن ما يطلق عليه التاريخ الموضوعي قد تأثر في الحقيقة بالبُنى الاجناسية والأيديولوجية وبالتراكيب الصناعية كالسرد تماماً))، فضلاً عن اعترافها بتأثير الحاضر على معرفتنا بالماضي، وبإعتمادنا على النصية، وأيضاً اعترافها بمحدودية المنظورية الفردية في فهم الماضي أو حتى الحاضر. تتميز ما بعد الحداثة بنزع الطبيعية عن الجنسوية والجنس. فالنسوية "جعلت ما بعد الحداثية تفكر ليس في الجسد فحسب، وإنما في جسد المرأة تحديداً، وليس في جسد المرأة فقط وإنما في رغباته، وتفكر في كليهما بوصفهما بُنى اجتماعية وتاريخية عبر التمثيل.

يمكن أن يعرف التمثيل بأنه تركيب أو بناء جوانب من الواقع/الحقيقة مثل الناس أو الأماكن أو الأحداث أو الهويات الثقافية أو غيرها من المفاهيم المجردة في بنية ما. تربط هتشيون بين سياسات التمثيل ونزع الطبيعية في ما بعد الحداثة حين تقول: "إن ما بعد الحداثة تتحدى افتراضات التمثيل المرتكز على التقليد والمحاكاة"[4]. أي أن ما بعد الحداثي يقوم بنزع الطبيعة الأصلية عن الواقع الذي

---

1 Ibid. p. 29.

2 Ibid. p. 27.

3 Paul Wake، Simon Malpa. The Routledge Companion to Critical Theory. Routledge. Taylor & Francis group. 2006. p. 121.

4 Linda Hutcheon, "The Politics of Representation, "Signature: A Journal of Theory and Canadian Literature 1 (1989): 23-44.

افترضت الايديولوجيا أنه الحقيقة من خلال توظيف تقانة الترميز المزدوج: البناء ثم التخريب.

وبالتوازي مع تحطيم الحواجز بين الأشكال الثقافية العالية والشعبية، فان أهم إستراتيجية تميز جماليات أعمال ما بعد الحداثة عن الحداثة هو الباروديا أو التهكم الساخر. تسمح تلك الاستراتيجيات مجتمعة لأعمال ما بعد الحداثة أن تحتفظ بنقد فاعل ومتواصل لما بعد الحداثية دون أن تقع فريسة للاعتقاد بأنه لا يمكن للمرء أن ينجو من التواطؤ مع الإيديولوجيات التي تحدد إحساسنا بالواقع في حالة ما بعد الحداثة.

وتبعاً لهتشيون أيضاً فإن أحد أهم السمات التي تميز ما بعد الحداثية عن الحداثية هو حقيقة أنها "تأخذ شكل الوعي الذاتي، والتناقض الذاتي والتقويض الذاتي"[1]. وإحدى وسائل خلق هذا الموقف المزدوج أو المتناقض حول أي بيان أو حالة هو توظيف المحاكاة الساخرة: اقتباس المتفق عليه للسخرية منه. وبعبارات هتشيون: يعد التهكم الساخر – والذي غالبا ما يطلق عليه الاقتباسات المفارقة، المعارضة الأدبية، والاستيلاء، أو التناص – مركزياً في ما بعد الحداثية بالنسبة لمنتقديها والمدافعين عنها على حد سواء.

وخلافاً لجيمسون، الذي يعتبر تهكم ما بعد الحداثة مثل عرض من أعراض تقدم السن، وطريقة للتعبير عن فقدنا الإتصال بالماضي وفقدنا لنقدٍ سياسي فعال2، فإن هتشيون تدعي بأنه "من خلال عملية مزدوجة مكونة من التركيب والمفارقة أو التهكم، فإن الباروديا أو المحاكاة الساخرة تشير إلى كيف أن التمثيلات الحالية تأتي من الماضية، وإلى التبعات الأيديولوجية المستمدة من كلٍ من الإستمرارية والاختلاف"[3].

وبذلك فإن هتشيون تضع نفسها في مواجهة وجهة النظر السائدة بين كثير من منظري ما بعد الحداثة: "إن التفسير السائد هو أن ما بعد الحداثية تقدم

---

1 Linda Hutcheon The Politics of Postmodernism London: Routledge، 89. p. 2519

2 E. Ann Kaplan. Postmodernism and Its Discontents. Verso. London. 1989. p. 104-106.

3 Linda Hutcheon The Politics of Postmodernism London: Routledge، 89. p. 93.19

اقتباسات مجانية، تجميلية، منـــزوعة التاريخية للأشكال الماضية وأن هذه هي الصيغة الأكثر ملاءمة لثقافتنا الفائقة التشبع بالصور"[1].

تصر هتشيون بدلا من ذلك، على أن مثل هذا الموقف المفارق في التمثيـــل، والنوع الأدبـــي، والأيديولوجيا يعمل على تسييس التمثيل، ويؤكـــد كيـــف أن التفسير هو إيديولوجيا في نهاية المطاف.

تضيف هتشيون إن الباروديا تجتث أو تنـــزع التأثير السام de-doxifies[2] – إذا ما رغبنا بترجمة حرفية للمصطلح. ونـــزع السُمِّية هـــو بالمناســـبة مصـــطلح هتشيون المفضل ويعني أنها تخلخل (الدوكسا doxs) أو المعتقـــدات المقبولـــة دون استجواب. وبدلاً من أن ترى المواقف المفارقة بوصفها تراجعاً لا نهائياً إلى التناص، فإنها تثمن مقاومة هذه الأعمال ما بعد الحداثية للحلـــول الشـــاملة للتناقضـــات الاجتماعية. تثمن هتشيون أيضاً إرادة ما بعد الحداثة في استجواب كل المواقـــف الإيديولوجية، وكل ادعاءات امتلاك الحقيقة المطلقة. تعني هذه الرغبة في اللعب مع تناقضات المجتمع أن "يتم ترميز الباروديا في المصطلحات السياســـية علـــى نحـــو مضاعف: فهي تضفي الشرعية على/ثم تفسد ما تسخر منه "[3]، ولكن هذا الموقف لا يعني أن نقدها ليس فعالاً: فالباروديا ما بعد الحداثية "قد تكون في الواقع متواطئة مع القيم التي تعززها أولاً ثم تنقلب عليها، ولكن التخريب (النقـــد في النهايـــة) لا يزال هناك"[4].

وتشبه هتشيون هذا الموقف المفارق بإصطلاح الفاصلة المقلوبة: [فالأمر يشبه أن تقول شيئاً وفي الوقت ذاته تضعه بين فاصلتين مقلوبتين. فيصبح التأثير هـــو أن تسلط الضوء، أو "أن تسلط الضوء"، وأن تخرِّب، أو "أن تخرِّب" وتصبح الصـــيغة تبعاً لذلك "معرفية" ومفارقة – أو حتى "مفارقة"][5].

يكمن تمايز ما بعد الحداثية في هذا النوع من الإلتزام الإجمالي بالازدواجية أو النفاق. وفي كثير من الأحيان تبدو تلك الازدواجية متوازنة لإن ما بعد الحداثيـــة

---

1 Ibid. p. 94.
2 Ibid. p. 95.
3 Ibid. p. 101.
4 Ibid. p. 106.
5 Ibid. 1-2.

نجحت في نهاية المطاف في تأسيس وتعزيز كما تقويض وتخريب الاتفاقيات والافتراضات التي يظهر أنها تتحداها. ومع ذلك، فإنه يبدو من المعقول القول إن اهتمام ما بعد الحداثة الأول هو نزع الطبيعية عن بعض السمات المهيمنة من طريقتنا في الحياة، وتحديد تلك الكيانات التي نخبرها بوصفها (طبيعية) دون تفكير (والتي قد تشمل حتى الرأسمالية، والبطريركية، والنزعة الإنسانية الليبرالية) بينما هي في الواقع "ثقافية"، صنعناها بأنفسنا، ولم تعط لنا. ومن خلال هذا التلاعب أو السخرية المفارقة من تناقضات المجتمع، تجبرنا ما بعد الحداثة على مساءلة عددٍ من الافتراضات التقليدية الأخرى حول المنتج الجمالي من قبيل مفهوم الأصالة الفنية والإعجاب الذي يصل حد التقديس للفنان، وافتراض أن الذاتية مستقرة ومتماسكة، ومساءلة المبادئ الرأسمالية للملكية والممتلكات، وكل الادعاءات التي تقول بأن المعنى أو الهوية طبيعية وليست مصطنعة أو مركبة، والإعتقاد بأنه يمكن معرفة ما كان عليه التاريخ في الحقيقة (والجملة هنا للمؤرخ الألماني الشهير، ليوبولد فون رانكه) والاعتقاد بأن هناك شيء من قبيل الموقف المحايد أو غير الإيديولوجي، والادعاء بأن يمكن لأحد مراقبة الاستقلالية وإبقائها فاعلة في الوقت ذاته لإنتاج جماليات، منفصلة عن الجماهير والسوق. وبهذه الصورة فان الباروديا ما بعد الحداثية تشبه الباروديا الحداثية، والتي باعتراف هتشيون، يمكن العثور عليها "في كتابات إليوت، وتوماس مان، وجيمس جويس ولوحات بيكاسو، ومانيه، وماغريت"[1]. ولكن ما تستجوبه ما بعد الحداثة، مع ذلك، هو "الافتراضات الحداثية غير المعترف بها حول الغلق، والمسافة، والاستقلال الفني، وطبيعة السياسية للتمثيل"[2].

تبدو تلك المقدمة والتحديدات ضرورية جداً لفهم العلاقة الإشكالية بين النسوية(Feminism) وما بعد الحداثة كما حددها هتشيون – وهو ما سنتناوله بشيء من التفصيل هنا – وكما حددها منظرون آخرون. تزعم هتشيون أن ما بعد الحداثة بوصفها حركة تغير ومن خلال اهتمامها بالاختلافات والهوامش، قد تشكلت من خلال النسوية. وفي حين يزعم كثير من المعلقين إن العكس هو

1 Ibid. p. 99.
2 Ibid. p. 99.

الصحيح أي أن النسوية هي نتيجة مباشرة لإزدهار ما بعد الحداثية، تتحدث هتشيون عن تحركات هامة في الستينيات من القرن الماضي وربما قبلها جعلت ما بعد الحداثية ممكنة: الحركة النسائية women's movement (على الرغم ما أنها وجدت قبل ذلك التاريخ، إلا أن التحول الذي طرأ عليها في الستينيات كان حاسماً)، وحركة الحقوق المدنية في أمريكا الشمالية. وهكذا أصبحت الجنسوية والحقوق المدنية مطروحة على طاولة البحث والنقاش. وبمجرد أن حدث هذا التحول، أضحت الاختلافات بؤرة تفكير الكثيرين تمثلت في الموضوعات الأحدث تناولاً مثل حرية اختيار الجنس والتاريخ ما بعد الكولونيالي إلى الموضوعات المألوفة مثل الدين والعرق. وترى هتشيون أن النسويات feminisms – وهي تتعمد الجمع هنا كانت هامة في التمفصل مبكراً ضمن مواقف سياسية متباينة تحت مظلة مصطلح الجندر أو الجنسوية ابتداءً من الليبرالية الإنسانية وحتى المادية الثقافية. عقدت المناقشات النسوية تساؤلات الهوية والاختلاف منذ البداية وصدرت موضوعات الهوامش الثقافية والاجتماعية نحو واجهة النقاشات السائدة.

تطرح هتشيون نظرة ثلاثية الأبعاد تربط من خلالها ما بعد الحداثية بالنسوية والسرديات الكبرى. وقبل الخوض في طروحات هتشيون سنتعرض قليلاً للعلاقة بين ما بعد الحداثة والسرديات الكبرى أولاً ثم نتناول طرح هتشيون الذي ينطلق أساساً من هذه العلاقة.

عندما حدد ليوتار حالة ما بعد الحداثة بوصفها التشكيك بالسرديات الكبرى، وضع الأسس لحوارات ومناقشات قادمة حول النظم السردية التي ينتظم حولها المجتمع البشري ويمنح خبرته صفات المعنى والوحدة والكونية[1]. وفي نقاشاته ومجادلاته مع صاحب فكرة أن الحداثة مشروع لم يكتمل بعد: "يورغن هابرماس"، ركز ليوتار على ما اعتقد انه السردية المهيمنة الأهم: التشريع والتحرر، مجادلاً بأن تميز ما بعد الحداثة هو في عدم اعترافها بسردية شمولية واحدة وإنما بسرديات متعددة وصغيرة لا تنشد أي ثبات كوني أو تشريعي. ومن جهة أخرى رأى

---

1 Lyorard، Jean-Francois. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press، 1984. 19.

فريدريك جيمسون أن كلاً من ليوتار وهابرماس في الحقيقة ينطلقان من سردية كبرى بالنسبة للأول هي الثورة الفرنسية وللثاني الهيغيلية الألمانية: فـ "الأول" يثمن الالتزام فيما يمنح "الآخر" وزناً إضافياً للإجماع. وبدوره انتقد ريتشارد روي كلا الموقفين. فهو يلاحظ أنهما – وللمفارقة يشتركان في المعنى المنتفخ لدور الفلسفة في العالم المعاصر[1]. أما هتشيون فتقول" أنه سواء كان منتفخاً أم لا فإن موضوعة دور ووظيفة السرديات الكبرى في خطاباتنا المعرفية تستحق الإهتمام والمتابعة"[2]. وتتابع قائلة "إن أشكالاً مختلفة من النظرية النسوية والنقد قد جاء إليها من زاوية خاصة: السرديات الكبرى التي كان قلقها الأساسي هو النظام الأبوي (البطريركي)، وخصوصاً في نقطة تقاطعه أو اشتباكه مع السرديات الرئيسية الأخرى في عصرنا مثل الرأسمالية والإنسانية الليبرالية. ففي شكلها النقدي، تداخلت النظريات النسوية مع اهتمامات الماركسية وما بعد البنيوية ومع ما يسمى فن ما بعد الحداثة الذي يتمتع بالانعكاسية الذاتية والخلفية التاريخية معاً بطريقة مفارقة، ويوصف بكونه هازئاً وسياسياً في الوقت ذاته: فلوحات جوان تود أو جويس فيلاند، وروايات سوزان سوان أو جوفير مارشيسولت، وصور جيف مايل أو ايفرجن. هذه الفنون ساخرة هازئة وليست نوستالجية في تعاملها مع التاريخ ومع تاريخ الفن"[3].

إنها تعمل على نزع تأثير الدوكسا، ما أطلق عليه رولان بارت الرأي العام أو "صوت الطبيعة"، والإجماع[4]. ولكن هناك كمين هنا ترصده هتشيون حين تقول: "إذ أنه وبسبب توظيفها للسخرية بوصفها أداة استطرادية إستراتيجية، فان ما بعد الحداثة تعزز ثم تنقلب على هدفها. فمن خلال تجلياته الأولى في الهندسة المعمارية، سار فن ما بعد الحداثة جنباً إلى جنب بل وأعطى قيمة مساوية لعالم الفن الذي يتجه إلى الداخل وللتاريخ والخبرة التي تتجه عادة نحو العالم الخارجي.

---

1 Lyotard et la postmodernite." Critique mars ،Richard. "Habernas ،Rorty 1984. p. 181-97.

2 Linda Hutcheon: INCREDULITY TOWARD METANARRATIVE: NEGOTIATING POSTMODERNISM AND FEMINISMS. Internet article.

3 Ibid. 2.

4 Roland. Roland Bartbes by Roland Bartbes. Trans. Richard ،Barrhes 77. p. 47.19 ،Howard. New York: Hill & Wang

وبطريقة مفارقة فإن التوتر بين هذه الأضداد يحدد في نهاية المطاف "النصوص الدنيوية" لما بعد الحداثية"[1].

وبإستجابتها لإستجواب السرديات الكبرى، تقف بعد الحداثية موقف الراغب في تفنيد المهيمنات الثقافية (النظام الأبوي والرأسمالية والنزعة الإنسانية، وغيرها)، مع علمها بأنها قد لا تستطيع النأي بنفسها عنها: ذلك انه لا يوجد أي موقف خارج هذه السرديات الكبرى يمكن منه إطلاق نقد لا يثير الشبهة بحد ذاته. وهذا يمس الحقيقة أيضاً التي ستجعل من سياسات ما بعد الحداثية مثار تساؤلات وشبهات في نهاية المطاف. بل أن هذا الموقف المثير للشبهة هو الذي يجعل تلك السياسات معروفة ومألوفة لنا. ومن خلال هذه المفارقة في نقد ما بعد الحداثة المتواطيء للسرديات الكبرى تعقد الحركات النسوية وما بعد الحداثة شراكةً مميزة.

أشار العديد من المعلقين إلى ذكورة التقاليد الحداثية، وبالتالي ضمنية ذكورية ما بعد الحداثية التي إما أن تكون في حالة ردة فعل على أو حتى قطيعة واعية مع الحداثة. حاولت الحركات النسوية مقاومة الاندماج في معسكر ما بعد الحداثة، لسبب وجيه: أن أجندتها السياسية قد تتعرض للخطر، أو على الأقل قد تحجب عن طريق الترميز المزدوج النقدي المتواطيء في الآن نفسه؛ كما أن خصوصياتها التاريخية والموقفية positionalities قد تتعرض لخطر التصنيف ضمن مباديء عامة. تعمل كلتا المؤسستين (ما بعد الحداثة والنسوية) على إدراك الطبيعة الاجتماعية للنشاط الثقافي، ولكن النسوية ليست مع محتوى العرض: فأشكال الفن لا يمكنها إحداث التغيير ما لم تفعل ذلك الممارسات الاجتماعية. قد يكون العرض خطوة أولى، ولكنها "أي تلك الخطوة" لا يمكن أن تكون الأخيرة. ومع ذلك فإن النسويات وفناني ما بعد الحداثة يتشاركان في النظرة إلى الفن بوصفه علامة اجتماعية تقع لا محالة، في شرك علامات أخرى ضمن أنظمة المعنى والقيمة[2]. ولكن هتشيون تدعي أن الحركة النسوية تريد أن تذهب أبعد من هذا العمل نحو

---

1 Linda Hutcheon: INCREDULITY TOWARD METANARRATIVE: NEGOTIATING POSTMODERNISM AND FEMINISMS. Internet article.

2 Kathleen O'Grady: "THEORIZING FEMINISM AND POSTMODERNITY: A Conversation with Linda Hutcheon" Trinity College، University of Cambridge (1997).

تغيير تلك النظم، وليس فقط نـــزع تأثيرها. ليس هذا فحسب، بل أن هناك فرقاً آخر بين المشروعين. تقتبس هتشيون من باربرا كريد قولها: "بينما تحاول النســـوية أن تشرح الأزمة من خلال أعمال الأيديولوجيـــة البطريركيـــة وقمـــع النســـاء والأقليات، فان ما بعد الحداثية تنظر إلى أسباب محتملة أخرى - خصوصا اعتمـــاد الغرب على الإيديولوجيات التي تفترض (حقائق) كونية: في الإنسانيات والتـــاريخ والتقدم.. الخ. وبينما تؤكد النسوية أن الموقف الإيديولوجي المشترك بين جميع هذه (الحقائق) هو البطريركية، تتردد (أو حتى تعارض) نظرية ما بعد الحداثة في تحديـــد عامل رئيسي حاسم"[1].

ويعود تردد ما بعد الحداثة في الإعتراف بعاملٍ وحيد حاسم ومؤثر إلى خوفها من السقوط في فخ التهمة التي وجهتها ضمناً للإيديولوجيات الأخرى: الشمولية. وترى هتشيون أن كريد على حق في القول "بأن ما بعد الحداثة لا تمتلـــك موقفـــاً امتيازياً وغير إشكالي يمكنها أن تتحدث من خلاله"[2]، ولذلك فإنها تلاحـــظ، "إن المفارقة التي نجد أنفسنا نحن النسويات فيها: إنه في حين أننـــا نعتـــبر الخطابـــات البطريركية خيالات، إلا أننا ننطلق منها كما لو كانت موقفنا، استنادا إلى الاعتقاد بأن اضطهاد المرأة، كان أقرب إلى أن يكون (حقيقة) "[3].

لكن رفض ما بعد الحداثة لإنحياز نحو موقف متميز هو موقف أيـــديولوجي تماماً كموقف النسوية. وما تقصده هتشيون بـــ (أيديولوجية) هنا، هو الممارسات الإجتماعية المعقدة ونظم التمثيل. هذا التخبط السياسي ما بعد الحداثي (التذبـــذب بين الرفض والعودة عنه من قبل اليمين واليسار على حد سواء) ليس مـــن قبيـــل المصادفة، ولكنه نتيجة مباشرة للترميز المزدوج للتواطؤ والنقد. وفي حين أن النسوية قد توظف استراتيجيات التفكيك ما بعد الحداثية الساخرة، إلا أنها لم تعاني من هذا الارتباك في أجندتها السياسية، ويرجع ذلـــك جزئيـــاً إلى أنهـــا تمتلـــك موقفـــاً و(حقيقة) توفر وسائل لفهم الممارسات الجمالية والاجتماعية في ضـــوء إنتـــاج -

---

1 Creed، Barbara. "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism." Screen 28 (1987): 47-67.2

2 Linda Hutcheon: INCREDULITY TOWARD METANARRATIVE: NEGOTIATING POSTMODERNISM AND FEMINISMS. Internet Article.

3 Ibid.

وتحدي لـ – للعلاقات الجنسوية. تلك هي سردية النسوية الكبرى. وهي أيضاً قوتها وربما في نظر البعض على الأقل قيدها وسقفها الضروري. في حين أن النسوية وما بعد الحداثية تعملان على مساعدتنا في فهم صيغ التمثيل السائدة في العمل في مجتمعنا، تركز النسوية على الموضوع الأنثوي من التمثيل على وجه التحديد، وقد بدأت في اقتراح سبل الطعن وتغيير تلك المهيمنات في الثقافة الشعبية والفن الرفيع على حد سواء. لقد علمونا أن القبول بلا تردد أو مساءلة لأي تمثيلات ثابتة في الرواية، والأفلام، والإعلانات، أو أياً كان، يعني أن نتغاضى عن النظم الاجتماعية للسلطة التي تجيز وتشرِّع بعض الصور للمرأة (أو السود، والآسيويين،...، الخ) دون غيرهم. يتم الإنتاج الثقافي ضمن سياق اجتماعي وأيديولوجية نظام قيمي حي – ولهذا فان العمل النسوي قد جذب اهتمامنا. وبهذه الطريقة، فإن النسوية كانت ذات تأثير عميق جداً على ما بعد الحداثة. ليس من قبيل الصدفة أن ما بعد الحداثة تتزامن مع النسوية في إعادة تقييم أشكال الخطاب السردي غير المقبولة، فمثلا يكتب رولان بارث سيرة ذاتية ما بعد حداثية بامتياز بعنوان (رولان بارث)، ويكتب مايكل اونداكشي سيرة عائلية ما بعد حداثية أيضاً بعنوان (يجري في العائلة)، وتحمل الروايتان مشتركات عديدة مع روايات مثل (طفولة) لكريستا وولف وآنا التاريخية لمارلات دافني[1]. لا تتحدى هذه الروايات ما نسميه أدباً (أو، بالأحرى، الأدب)، ولكن أيضا ما كان من المفترض أن يكون السرد السلس الموحد للتمثيلات الموضوعية في كتابة السيرة. أعلن فيكتور بورجين انه يريد لصوره الفوتوغرافية ونظريته الفنية إظهار معنى الاختلاف الجنسي بوصفه عملية إنتاج، وبأنه "شيء قابلة للتغيير، شيء تاريخي، وبالتالي شيء يمكننا أن نفعل شيئاً حياله"[2].

لا تستطيع ما بعد الحداثة أن تفعل ذلك الشيء، ومع ذلك يمكنها أن تخلخل، من دون السرديات الكبرى، أجندتها السياسية، وهذا كل ما يمكنها القيام به. ومن ناحية أخرى، فان النسوية يمكن أن تفعل أكثر من ذلك. إذ يمكنها – على سبيل

---

1 Ibid.

2 Burgin، Victor. Tbe End of Art Theory: Critism and Postmodernity. Atlantic Highlands، NJ: Humaniries Press International، 1986. p. 108.19

المثال، أن تمنح قيمة جديدة ومؤكدة لمفهوم "الخبرة"، لقد قدموا زاوية مختلفة لتساؤل ما بعد الحداثة: ما الذي يُكون السرد التاريخي الصحيح؟ ومن الذي يقرر؟ وقد أدى ذلك إلى إعادة تقييم السرديات الشخصية – المجلات والرسائل والاعترافات والسير والسير الذاتية، والبورتريهات.

وبمصطلحات كاثرين ستيمبسون التي تقتبس عنها هتشيون قولها إن: "التجربة ولدت أكثر من الفن، بل أنها كانت مصدر المشاركة السياسية كذلك"[1]. فإذا ما كان الشخصي هو السياسي، فانه لا بد من إعادة النظر في الفصل التقليدي بين التاريخ الشخصي والعام. تزامنت إعادة النظر النسوية مع مفاوضة الفصل بين أشكال الفن الرفيع وفن الحياة اليومية الذي بات يعرف بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية.

وكانت النتيجة المشتركة هي إعادة النظر بسياق السرد التاريخي وبسياسات التمثيل والتمثيل الذاتي. وفي الحقيقة، فان هناك تورطاً ثنائي الأبعاد بين النسوية وما بعد الحداثة. فمن ناحية حفزت النسوية ما بعد الحداثة على إعادة النظر – بمصطلحات الجنسوية – في تحديات معارضتها للسردية الكونية الإنسانية الكبرى التي تسمى بـ (الرجل) وأن تعزز وتدعم عملية نزع تأثير الفصل بين العام والخاص، والشخصي والسياسي؛ ومن ناحية أخرى، فان سخرية ما بعد الحداثة واستراتيجيات التمثيل المفارق منحت الفنانات النسويات طريقة فاعلة للعمل ضمن/وفي الوقت ذاته تحدي خطابات السرديات الكبرى البطريركية المهيمنة[2].

تبدو الاختلافات بين ما بعد الحداثية والنسوية واضحة لاسيما في الجوانب السياسية. افتتحت كريس وودون كتابها عن الممارسات النسوية بقولها "النسوية هي سياسات politics في حين أن ما بعد الحداثة ليست كذلك"3. إنها سياسية بالتأكيد ولكنها متناقضة سياسياً ومزدوجة الترميز من حيث التواطؤ والنقد،

---

1 Stimpson، Catharine. "Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and its Cultural Consensus." Critical Inquiry 14، (1988): 223-43.2

2 Linda Hutcheon: INCREDULITY TOWARD METANARRATIVE: NEGOTIATING POSTMODERNISM AND FEMINISMS. Internet Article.

3 Weedon، Chris. Feminist Practice and Poststructuralist Theory. Oxford: Blackwell، 88.19

وتقويض أي موقف ثابت. وبسبب فكرة ضرورية (الحقيقة)، كما تصفها باربرا كريد، فإن النسوية ليست شكوكية أو مزدوجة الترميز فيما يتعلق بسردياتها الكبرى. وسوف تستمر النسوية في مقاومة إدراجها في ما بعد الحداثة، بسبب قوتها الثورية بوصفها حركات سياسية تعمل من أجل تغيير اجتماعي حقيقي. إنها تتحرك ابعد من مجرد تعرية أيديولوجية ثم تفكيكها من أجل توضيح الحاجة إلى تغيرها، نحو إحداث تحول حقيقي في الفن والذي لن يتأتى إلا بتحولٍ في الممارسات الاجتماعية البطريركية.

ترى هتشيون أن ما بعد الحداثية لا تمتلك استراتيجياتٍ للمقاومة الحقيقية التي من شأنها أن تتوافق مع تلك التي تثمنها النسوية. بل إنها لا تستطيع أن تفعل ذلك. وهذا هو الثمن الواجب دفعه إزاء التشكك بالسرديات الكبرى. تعترف هتشيون بأن كثيراً من المنظّرات والفنانات النسويات قد قاومن إغراء ما بعد الحداثية. وترجع هتشيون السبب إلى أن البنى المبكرة لما بعد الحداثة كانت ذكورية بإصرار. كان الكتّاب والفنانون والمنظرون الذكور في الواجهة لفترة طويلة (وتعترف بأن هذا كان أهم الأسباب التي حفزتها لخوض غمار التنظير ما بعد الحداثي). كان الأمر في بعض الأحيان أشبه بالبقعة المظلمة وفي أحيان أخرى كان حذراً جنسوياً كما تقول هتشيون: كان الناس يحذرون – بسبب مقاومة النسويات – من إدراج الكاتبات أو المنظّرات تحت مظلة ما بعد الحداثة. لأن النساء في الحقيقة قاومن هذا التحديد خشية أن تصنف أجندتهن السياسية ضمن رقعة ما بعد الحداثية اللا-سياسية المجملّة[1].

تربط هتشيون في سياقات أُخرى بين النسوية وأدب ما بعد الحداثة وتتحدث عن توظيف النسويات على نحو خاص والأقليات لتقانات ما بعد الحداثة الأدبية من أجل تحقيق أهداف الحركة النسوية. فقد تحدثنا سابقاً عن مصطلحي نزع التأثير (De-doxification) ونزع الطبيعية (de-naturalization)، وهما مصطلحان متداخلان يهدفان بالمجمل إلى الإشارة إلى سياسة ما بعد الحداثة في نزع

---

1 Kathleen O'Grady: "THEORIZING FEMINISM AND POSTMODERNITY: A Conversation with Linda Hutcheon" Trinity College، University of Cambridge (1997).

التمثيلات المرتبطة بالإيديولوجيات والسرديات الكبرى التي تعمل على تطبيع كل سلوك أو سرد بما يناسبها. وتوظّف ما بعد الحداثة كما ذكرنا سابقاً سياسة الترميز المزدوج الذي يتضمن التنصيب ثم الهدم والتخريب لتلك الإيديولوجيات. ويعد ما وراء القص وما وراء القص التاريخي من أهم تمثيلات استراتيجيات ما بعد الحداثة في نزع التأثير ونزع التطبيع. وقد وظّفت الأدبيات والنسويات هاتين التقانتين ببراعة من أجل إحداث التأثير المطلوب ضد سرديات البطريركية والتاريخ التي جرى تطبيعها بفضل ذكورية الحداثة على نحو خاص.

ترى هتشيون أن أهم ما يميز أدب ما بعد الحداثة هو الإنعكاسية المكثفة والتناصية التهكمية. وفي الرواية، فان رواية ما وراء القص هي التي تعادل ما بعد الحداثة من وجهة نظر هتشيون ومنظرين آخرون. وإذا أخذنا بعين الاعتبار ندرة التعريفات الدقيقة لهذه الفترة الإشكالية، فان مثل هذه المعادلة يمكن قبولها بلا نقاش. ما تريد هتشيون قوله هنا هو أنه إذا أردنا توخي الدقة والالتزام، فانه لا بد من إضافة شيء آخر لهذا التعريف: وعي ذاتي بالتاريخ بوزن الانعكاسية الذاتية. ونموذجها هو أسلوب البناء ما بعد الحداثي: الاستدعاء التهكمي الساخر المتعمد للتاريخ بأشكاله البنائية والوظائفية[1].

إن العلاقة ما بعد الحداثية بين الرواية والتاريخ أكثر تعقيداً من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة. ويعمل ما وراء القص التاريخي – المصطلح الذي نحتته هتشيون – من أجل أن يموضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية. إنه نوع من المفارقة التهكمية الجادة التي تؤثر على كلا الهدفين:

التناصات مع التاريخ والرواية التي تلبس حالة موازية (وان لم تكن مساوية) لإعادة تهكمية من الماضي النصي لكل من العالم والأدب.

يوظف الدمج النصي لهذه الماضيات التناصية، بوصفها عنصراً هيكلياً تكوينياً لرواية ما بعد الحداثة، على أنه تسويق رسمي للتاريخية عالمياً وأدبياً. وقد يبدو للوهلة الأولى أن التلميح الثابت الساخر من الاختلاف في قلب التشابه هو ما يميز التهكم

1 LINDA HUTCHEON: Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History. Internet Article. Internet article.

ما بعد الحداثي عن المحاكاة في القرون الوسطى وعصر النهضة. تمثل المحاكاة الساخرة التناصية لما وراء القص التاريخي وجهات نظر مؤرخين معاصرين معينين: إنها تمنح الإحساس بحضور الماضي، ولكنه الماضي الذي يعرف من نصوصه وآثاره، سواء كانت أدباً أو تاريخاً[1].

من الواضح إذن أن ما ترغب هتشيون في تسميته "ما بعد الحداثة" هو ظاهرة ثقافية مفارقة (متناقضة ظاهرياً)، فضلاً عن أنها تعمل عبر انضباطات تقليدية عديدة. في الخطاب النظري المعاصر، على سبيل المثال ترصد هتشيون تناقضات محيرة: الانكارات المستبدة للاستبداد، والرفض الشمولي للشمولية، والشهادات المستمرة على صحة اللا –استمرارية. وفي رواية ما بعد الحداثة نجد أن الاتفاقيات الخاصة بالكتابة التاريخية والرواية تُوظف ويُساء توظيفها، تُنصب وتُهدم، تُؤكد وتُنكر في الوقت نفسه. فضلا عن أن الطبيعة الثنائية (الأدبية/التاريخية) لهذه السخرية التناصية هي احدى أهم الوسائل التي تكتب وتعرّف بواسطتها الطبيعة المفارقية لما بعد الحداثة نصياً.

أن تسخر لا يعني أن تحطم الماضي، وفي الحقيقة فان التهكم يعني أن تحتفظ بالماضي مقدساً وان تحاكمه معاً. وهذه هي المفارقة ما بعد الحداثية. إن الاستكشاف النظري للحوار الضخم (كالينسكو) بين الأدبيات والتاريخيات الذي نصب ما بعد الحداثة، ما كان ليحدث لولا جوليا كريستيفا بتجديدها المبكر للأفكار الباختينية عن التعدد الصوتي المتراكب، والحوار الروائي، والتغاير اللساني – الأصوات المتعددة في النص.

لقد وُجد الماضي فعلاً، ولكننا نستطيع أن نعرف ذلك الماضي اليوم عبر نصوصه فقط. وإذا كان انضباط التاريخ قد أفقده امتياز حالته بوصفه متعهد الحقيقة، فذلك أفضل كثيراً، وفقاً لهذا النوع من النظرية التاريخية الحديثة: إن فقد وهم الشفافية في الكتابة التاريخية هو خطوة نحو نظرية الوعي الفكري الذاتي المتقابل مع تحديات ما وراء القص لشفافية لغة النصوص الواقعية المسلم بها.

---

1 Ibid.

لا يسبب الربط الرسمي بين الرواية والتاريخ عبر المهيمنات المشتركة من التناصات والسردية "في العادة" اختزالاً أو تقليصاً في أفق وقيمة الرواية، بل على العكس تماماً، إنه يمنح توسعاً وتمدداً في الأفق والقيمة. أما إذا ما نُظر إليه على أنه محددات مقيدة لما هو مسرود دائماً، فإن ذلك يضاف إلى قيمته الابتدائية، كما في رؤية ليوتارد الوثنية، حيث لم ينجح احد على الإطلاق في أن يكون السارد الأول لأي شيء، أو أن يكون أصل أي سرد، حتى لو كان خاصاً به. لقد وضع ليوتارد هذا الحد عن قصد ليقابل ما اسماه" الوضع الرأسمالي" للكاتب بوصفة مبدع قصته الأصلي ومالكها ومتعهدها.

ولكن هتشيون ترى أن مصطلح التناصية في كثير من الأحيان محدود جداً لوصف هذه العملية، وربما سيكون مصطلح المنطق الداخلي interdiscursivity أكثر دقة في تحديد الصيغ الجمعية من أشكال الخطابات التي تنهل منها ما بعد الحداثة بسخرية: الأدب والفنون البصرية والتاريخ والسيرة الذاتية والنظرية والفلسفة والتحليل النفسي وعلم الاجتماع ويمكن للقائمة أن تتابع[1].

احد تداعيات هذه المجمعات الاستطرادية هو أن مركز السرد التاريخي – الوهمي ربما ولكنه كان يوماً متفرداً ومتماسكاً – قد تشتت. تكتسب الهوامش والحواف قيمة جديدة. أصبح "خارج – المركز" سواء كان مطروداً من المركز أو لا مركزي يحظى باهتمام. ذلك ما تثبته كلمة "مختلف" في مقابل النخبة والآخر الغريب، وكذلك نبض الثقافة الجماهيرية المتوسقة. وفي ما بعد الحداثة الأمريكية، أصبحت كلمة "مختلف" توظف بوصفها مصطلحاً تخصيصياً، مثلها مثل مصطلحات الوطنية، والعرقية، والجنسوية، والميل الجنسي.

يوفر التاريخ والأدب تناصات في الروايات التي وردت هنا ولكن بعيداً عن مسألة التسلسل الهرمي ضمنياً أو بأي صورة أخرى. كلاهما، الأدب والتاريخ، جزء من أنظمة ثقافتنا الدالة. كلاهما يصنع عالمنا ويجعل له معنى. وهذا من أكثر أشكال ما بعد الحداثة تعليمية: ما وراء القص التاريخي.

---

1 Ibid.

يعد كتاب (شعرية ما بعد الحداثة) لليندا هتشيون الطرح الأكثر تأثيراً للرواية التاريخية في تجليها الخاص أواخر القرن العشرين. أبرزت هتشيون في تناولها لما وراء القص التاريخي مشكلة التمثيل، معتبرة أن ما وراء القص التاريخي يدحض سلطة التاريخ من خلال تحدي "الافتراضات الضمنية للبيانات التاريخية: الموضوعية، والحياد، واللاشخصانية، وشفافية التمثيل"[1]. أدى هذا الطعن إلى تآكل "أرضية الثقة التي يقوم عليها التمثيل والسرد"[2]، على الرغم من أنها تقول أن ما وراء القص التاريخي قد كتب أولاً، ثم خرب تلك الأرضية. وفي الواقع فقد وضعت هتشيون ما وراء القص التاريخي في علاقة خلافية مع الرواية التاريخية التقليدية، حين قالت "إنها تمشكل كل شيء في الرواية التاريخية التقليدية والذي كان لا يقبل الشك أو المساءلة"[3]. فضلاً عن أنها "تزعزع المفاهيم الواردة من الرواية والتاريخ على حدٍ سواء"[4]. ولا بد من القول أنها تزعزع كليهما ولكنها لا تقضي عليهما "ذلك أنها ترفض تعويض خسارة أي منهما، أو انحلاله، إلا أنها مستعدة تماماً لاستغلالهما"[5]. وهذا بالتحديد هو النمط البنيوي المميز لما وراء القص التاريخي الذي صاغته هتشيون: الكتابة غير الجدلية ومن ثم الانقلاب على المبادئ التأسيسية التي تسعى إلى مساءلتها.

ويوحي مصطلح ما وراء القص التاريخي بالتركيز على إنتاج النصوص، والطريقة التي تبني بها المعنى. وبفضل انعكاسيتها الذاتية المفرطة، كما تقول هتشيون، فإن روايات ما وراء القص التاريخي، أكثر اهتماماً باستكشاف الكيفية التي يبنى بها الماضي من خلال النصوص من انخراطها في "استعادة" أو "إحياء" التاريخ[6].

---

1 K. Mitchell: History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction Victorian Afterimages. Palgrave Macmillan in the UK. 2010. p. 25.

2 Ibid. p. 25.

3 LINDA HUTCHEON: THE POSTMODERN PROBLEMATIZING OF HISTORY. Internet Article.

4 Ibid.

5 K. Mitchell: History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction Victorian Afterimages. Palgrave Macmillan in the UK. 2010. p. 25

6 Ibid. p. 27.

تبدو فرضية أن أصالة التجربة والتعبير غير متلائمة مع الترميز المزدوج/أو المرح والفكاهة مشتركة، ليس بين النقاد الماركسيين من أمثال جيميسون وايجليتون فحسب ولكن بين نقاد وناقدات الكتابة النسوية: ترى ايلاين شووالترز أن تهكم فرجينيا وولف في غرفة لشخص واحد "مراوغ وخبيث ومضايق". وعلى الرغم من ذلك فان الكاتبات النسويات مع الكتاب السود هم الذين وظّفوا التناصية الساخرة وصولاً إلى هذه النهايات المفعمة بالقوة إيديولوجياً وجمالياً (إذا كان من السهل علينا فصل الجانبين). التهكم بالنسبة لهم هو الإستراتيجية الأساسية التي كشفت من خلالها (الازدواجية الأنثوية)، على الرغم من أنها أحد الأساليب الرئيسية التي يتم بها توظيف النساء واستغلالهن: وضع ثم تحدي التقاليد الذكورية في الفن. يتضح الرابط بين الجنسوية والنوع الأدبي في عبث اولاندو الساخر باتفاقيات السيرة الذاتية، ومونيك ويتج التي أعادت تجنيس الملحمة الذكورية في (الجلنار)[1].

وفي الحقيقة، فان روايات التنشئة كانت أكثر النماذج سخرية وشعبية، تقلب ميرج بيرسي في رواية (التغيرات الصغيرة) نمط السرد الذكوري في التعليم والمغامرة لتوفر هروباً أنثوياً حاداً من - بدلاً من التكامل مع - الحالة البطريركية. توظف رواية (أغنية سليمان) لتوني موريسون البطل الذكر ولكنها تقلب، بسخرية، التركيز المعتاد على الفرد في العالم لتجعلنا نرى المجتمع والأسرة برؤية جديدة. وبالطريقة نفسها تستدعي أليس ووكر بسخرية الحكايات الشعبية المألوفة مثل (اللون الأرجواني)، و(بياض الثلج)، و(البطة السوداء)، و(الجميلة النائمة). لكن دلالة هذه المحاكاة الساخرة لا تتضح إلا عندما يلاحظ القارئ الانقلاب الجنسوي والعرقي المتأثر بسخريتها: العالم الذي تعيش فيه بسعادة مطلقة بعد أن أصبح امرأة سوداء[2].

يتضح اهتمام الرواية التاريخية المعاصرة بقضية إشكالية التمثيل على حساب صورة التاريخ، في كتابات كتّاب آخرين وظّفوا صيغة هتشيون الأمر الذي حدا بإليزابيث وستلغ إلى القول في معرض مناقشتها لرواية ما بعد الحداثة التاريخية، إن

---

1 LINDA HUTCHEON: Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History.. Internet Article.

2 Ibid.

"الكتاب في ما بعد الحداثة لا يعدون أن مهمتهم نشر المعرفة التاريخية، ولكن التحقيق في إمكانية، وطبيعة، وتوظيف المعرفة التاريخية من منظور ابستمولوجي أو سياسي"[1].

أثبت تناول هتشيون دقته وصحته في فهم تلك النصوص التي تبرز مشكلة التمثيل، والتلاعب التهكمي التي تقوض حتى محاولاتها الذاتية في تصوير الماضي، إلا أنها قاصرة عن فهم النصوص التي تتحاشى تلك الصيغة، أو التي تجمع بين هذه الصيغة ومجموعة من المواقف الأخرى تجاه الماضي، بدءاً من المسافة الساخرة إلى التماهي الوجداني[2].

بقي أن نشير إلى مصطلح أخير (في هذه الدراسة) وضعته هتشيون لتوصيف أدب ما بعد الحداثة وهو السرد النرجسي. تشير هتشيون إلى تحديد المصطلح في كتابها (السرد النرجسي: مفارقة ما وراء القص) ليمثل ذلك الأدب الذي يتضمن وعياً ذاتياً مكثفاً بعملية بنائه وتركيبه، التي تُعرض مكشوفة واضحة للعيان ومنعكسة ذاتياً[3].

وبينما تعرض دراسة هتشيون الرائدة إدراكاً واضحاً لكل من الدلالات الازدرائية وتضمينات التحليل النفسي لمصطلح "النرجسية"، فان كتابها(السرد النرجسي) ينحدر بصرامة لفحص العلاقة المحتملة بين مفهوم التحليل النفسي للنرجسية والنوع الأدبي ما وراء القصي، تقول هتشيون: "في حين أن هذه التداعيات النفسية [من النرجسية] الموجودة هنا، لا مفر منها، إلا أنها غير ذات صلة لأن النص السردي، وليس المؤلف، هو الذي يُنعت بالنرجسية"[4].

تبدو هتشيون غير قادرة على تصور كيف يمكن أن تكون النرجسية أي شيء آخر، سوى وسيلة لتشخيص حالة المؤلف النفسية؛ وبرفضها هذه المناورة السهلة،

---

1 Wesseling، Elisabeth. 1991. Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company. p. 73.

2 K. Mitchell: History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction Victorian Afterimages. Palgrave Macmillan in the UK. 2010. p. 26.

3 Linda Hutcheon. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Second edition. New York & London: Methuen، 84.19

4 Stirling، GrantNeurotic Narrative: Metafiction and Object-Relations Theory." College Literature XXVII، 2 (Spring 2000)، 80.102-

تتفادى هتشيون المزالق النظرية التي تصاحب نظريات الإمراض النفسية للمؤلف. إلا أن رفضها يكشف أيضاً عن وجود قيود معينة في النطاق النظري: عدم الرغبة في مد العلاقة المحتملة بين متطلبات التحليل النفسي والأدب().

عندما تقول هتشيون بأن ما وراء القص يُغرب القدرات الإبداعية للقراء، وفي الوقت نفسه، يصطفي تلك القدرات المبدعة والخلاقة، فإنها تعزل وبقوة – في دراستها – جوهر المفارقة. ينطوي تأكيد هتشيون على أن الاستراتيجيات الأدبية غير النمطية لما وراء القص هامة في المقام الأول بسبب الطرق التي بواسطتها "تثيم" فرضيات واستجابات ونشاطات القراء وتحولها إلى بؤرة الاهتمام وتمثلها بكفاءة وفاعلية[1].

وفي سابقة من نوعها تندرج أيضا ضمن اهتماماتها بالنسوية وما بعد الحداثة على السواء، قدمت هتشيون كتاباً مشتركاً مع زوجها الطبيب يتناول التمثيل الجمالي والايروتيكي للمرض عند بطلات الأعمال الأُوبرالية المختلفة. ويعد الكتاب الصادر عام 1996 بعنوان (في الأُوبرا: الرغبة، والمرض، والموت) فريداً من نوعه، حين كشف الزوجان هتشيون في دراستهما عن بناء – أو أسطرة "mythifying" – الجنسوية والرغبة والمرض.

لاحظ الكاتبان في البداية العلاقة بين الفهم العلمي للمرض في القرن التاسع عشر ثم تمثيله الجنسوي في الأُوبرا. تقول هتشيون "لا بد أن اعترف انه كلما فكرت في المرض في سياق الأُوبرا، تتبادر إلى ذهني ميمي بوتشيني في لا بوهيم أو فيوليتا فيردي في لا ترافياتا، وبسبب قوة الصورة النمطية، تخيلت أن هناك بطلات أخريات في أعمال اوبرالية أخرى تحمل سمات مرضية جسدية. لكنني ومع البحث، لم أجد ذلك. كان العدد قليلاً جداً ولكن قوة هذه الصورة النمطية هي التي حفزتنا لدراسة المعاني الثقافية التي تمنح للأمراض ولأولئك الذين يحملونها".

تشرح هتشيون باختيارها لمرض معاصر هو الايدز كيف يتم البناء الثقافي للمعنى. فتمثيل متلازمة نقص المناعة المكتسبة في الإعلام والفن كشفت أيضاً عن البناء الثقافي لمعاني إمراض أخرى في العصور الماضية، من الطاعون إلى الزهري.

---

1 Stirling، GrantNeurotic Narrative: Metafiction and Object-Relations Theory." College Literature XXVII، 2 (Spring 2000)، 80.102-

وتلاحظ هتشيون في كتابها أن وسائل الإعلام كافة كانت تميز بين الأبريـــاء والضحايا، وتبعاً لذلك فإنها كانت تمرر حكماً أخلاقياً، فيما يظهر أنها تتعامل مـــع قضية طبية بحتة. ليس الأمر جديداً أو خاصاً بسياسات التمثيل ما بعد الحداثية، إذ لم يختلف الأمر كثيرا مع تمثيل الجذام في الفن الذي كان أيضاً تاريخاً مـــن القـــيم الأخلاقية والاجتماعية بقدر ما انه معلومات طبية وصحية. في (في الأُوبرا: الرغبة، والمرض، والموت) درس الزوجان هتشيون لحظات بعينها في التاريخ الطبـــي غيّرت فهمنا للأمراض، ثم أثرت على تمثيل المرض وصورته النمطية في الفـــن والأدب – على سبيل المثال، عندما اكتشف روبرت كوخ العصـــيات الســـلية عـــام 1882، وعلمنا أن مرض السل ليس مرضاً وراثياً ولكنه قد ينتقل من شـــخص إلى آخـــر. يبحث الكتاب كيف أخذت هذه المعلومات الطبية طريقها إلى أشكال فنية مزامنة: لا بوهيم (1896) وتركيزها على الفقر وخوف البطل من العدوى (يغادر ميمـــي بعد ليلة من السعال المرعب). وحتى بعد ذلك لازالت الصورة النمطيـــة للمـــرأة الأُوبرالية هي الشاحبة ذات الجمال والرغبة المحمومة والتي تعدها هتشيون استمراراً للبناء الاجتماعي المبكر للعلاقة بين المرأة والمرض[1].

1 Kathleen O'Grady: "THEORIZING FEMINISM AND POSTMODERNITY: A Conversation with Linda Hutcheon" Trinity College، University of Cambridge (1997).