

الفصل الأول

النسوية بين الفكر والأدب

برز التيار النسوى فى نهاية ستينيات القرن العشرين، كنزعة مضادة للوضع الإنسانى المهيمن، الذى عانت منه المرأة عبر العصور الماضية ولا تزال. فهو وضع ضارب فى القدم منذ تحول البشرية عن حياة القنص والصيد البسيطة، والعيش على ثمار الأشجار إلى حياة الرعى والزراعة التى بدأت معها صور الملكية والاستحواذ، وغير ذلك من صور القهر الاجتماعى التى ألقت على كاهل الرجل، القيام بدور المدافع والمحارب من أجل البقاء. وظلت صورة الرجل المحارب والبطل الغازى، كما كان زيوس كبير آلهة الإغريق على قمة البانثيون بطلًا للنهب والسلب، المثل الأعلى الذى يستوحيه الرجال، فى حين ظلت المرأة كما كانت فى تلك الأساطير القديمة خاضعة، راضخة، مستسلمة، لا تملك من أمر نفسها شيئًا، مثلما كانت هيرا برغم لسانها السليط، أو أرتميس برغم قيامها بدور ربة القنص، أو أثينا رغم أنها كانت واحدة من ربات البانثيون اللاتى يخضن الحروب كالرجال تمامًا.

هكذا فرض الخنوع والاستسلام على المرأة، وتقبلت البشرية هذا الوضع كبديهية طبيعية للغاية، وخاصة عندما رسخته الملاحم بعد الأساطير، وكذلك القصائد الغنائية ثم المسرحيات والروايات عبر العصور. ومع ظهور فن السينما، أشاعت الأفلام هذا النموذج الأثوى فى كل أرجاء العالم فى رواج جماهيرى لم يسبق له مثيل. ففى الحياة العملية والأعمال الأدبية والسينمائية والتلفزيونية، أصبح من الطبيعى والمعتاد أن تعاني المرأة أكثر مما يعاني الرجل قسوة المعاملة، وقهر النظام، على أساس أن تركيبها البيولوجى قد حدد لها وضعًا ثانويًا، إذ أصبحت الأنوثة تابعة للرجولة، وتمثل عائقًا أمام كيان المرأة الإنسانى على أى مستوى من المستويات الاجتماعية السائدة. كما أن ما تنهض به المرأة من أعباء فى المجتمعات الصناعية الغنية يزيد على أعباء الرجل، الذى تقتصر مسؤوليته على استمرار الدخل المادى فى حين تنهض المرأة بثلاث مسؤوليات معروفة: الحمل، وإعداد الطعام، والحفاظ على الأسرة حتى لا ينهار كيانها، وفى الوقت نفسه عليها أن تتحمل

مطالب الرجل الجنسية في أى وقت، حتى وإن لم تكن في حاجة إليها. هذا بالإضافة إلى حرمانها من أبسط حقوق إبداء الرأى، سواء فيما يتعلق بشئون الأسرة، أو فيما يتصل بالقضايا العامة المثارة على مستوى المجتمع.

وقد صورت أعمال أدبية كثيرة العشيقات والخليلات وبنات الليل على أنهن نساء لاهئات وراء الجنس، الذى لا يستطيعن التغاضى عن ندائه المسعور، في حين أن الأوضاع الاجتماعية غير السوية وغير العادلة، هى التى جعلت الدعارة ضرورة اقتصادية في أحايين غير قليلة، نتيجة لقلة فرص العمل المتاحة للمرأة، خاصة إذا كانت تعول عددًا من الأطفال، وبالتالي أصبح الفسق وامتهان الجسد وبيعها، بعض ما يقع على المرأة من قهر. بل إنها أصبحت أيضًا عرضة للاغتصاب، إذا حاولت أن تسترد أنفاسها اللاهثة وامتنعت عن الرضوخ لرغبات الرجل في جسدها، فقد أصبحت في نظرهم مجرد متاع أو مشاع لهم جميعًا، ولا يحق لها أن ترفض لأن جسدها لم يعد ملكًا لها، بل ملكهم عند دفع المقابل الاقتصادي وفرض سطوتهم عليها.

وكما تعاني المرأة القهر خارج الأسرة، فإنها تعانيه داخلها؛ إذ تعدد صور القسوة والعنف داخل الأسرة طبقًا للظروف المختلفة التى يمر بها المجتمع، والتى تتأثر بالتفاعل بين الوضع الاجتماعى والاقتصادى والقيم الاجتماعية والأنماط الثقافية، وبالتالي تصوغ الإطار الفعلى لممارسة العنف والقسوة، ابتداء من ضرب النسوة إلى الإساءة للأطفال، واستنادًا إلى المأثورات التى تبرر هذه السلوكيات لدى كل الطبقات. وبذلك يبدو النظام الاجتماعى كله موجّهًا لقهر المرأة. ولما لم يكن هناك من يدافع عن المرأة أو حتى ينحاز إلى صفها بمجرد التأييد المعنوى، أدركت بعد قرون طويلة من القهر والعنف أن عليها أن تحارب معركتها بنفسها، وبدأت بالفعل حركات تحرير في أواخر القرن التاسع عشر؛ خاصة مع التيار المواتى الذى صنعه الكاتب المسرحى النرويجى هنريك إبسن بمسرحيته الشهيرة «بيت الدمية» عام ١٨٧٩، والتى جسدت فيها بطلته نورا أول ثورة عقلانية للمرأة ضد بطش الرجل وزيفه وخداعه، ثم حمل برنارد شو الشعلة من بعده، عندما

جسدت في معظم مسرحياته شخصية «المرأة الجديدة»، ذات القدرة على المبادرة الإيجابية وصنع مصيرها بإرادتها، وتبعها كتاب وأدباء غير قليلين، لكنهم لم يحسبوا على النظرية النسوية التي لم تقتصر على مجرد حماس مؤيدي المرأة من الرجال، بل كانت لها شروط ومواصفات أشمل من ذلك، وفي مقدمتها أن الأدب النسوي بصفة عامة، والمسرح النسوي بصفة خاصة، لا بد أن يكونا من إبداع المرأة نفسها، فهي أدرى بقضيتها، ولن تنتظر لكي يدافع عنها رجل أو رجال بالوكالة.

ولذلك استطاعت المرأة أن تستخدم الرواية والمسرح سلاحًا كي تحسم به قضايا لا يعي الرجل أبعادها وأعماقها؛ فمثلًا لكي تحسم المرأة معركتها المصيرية مع المجتمع ككل، وليس مع الرجل فحسب، عليها أولاً أن تتخلص من رواسب الماضي التي ينوء بها فكرها ووجدانها، خاصة فيما يتصل بتربية الأبناء، الذين يقضون أخطر مراحل عمرهم معها، فقد كان للمرأة دور خطير عبر العصور في إعداد الرجل الذي ينتشى بحب الحرب، ويمهى العنف والسلب والاعتصاب، فعندما تجبر الأم طفلها على قهر آلامه وكبح انفعالاته، فإنها تبقيه تلقائيًا في عالم الطفولة بكل ضيق أفقه، فيظل غير ناضج حتى بعد أن يكبر، فينمو محرومًا من القدرات والمواهب، التي يعبر من خلالها عن حقيقة مشاعره، وبالتالي يلجأ إلى العناد والشدة والعنف وغيرها من السلوكيات الطفولية. وكان من الطبيعي أن تدفع المرأة ثمن هذه التربية الخاطئة، فإذا كانت قد علمت أبناءها العنف، فيجب ألا تتوقع منهم سوى المزيد.

من هنا كان حرص الفكر النسوي الناضج على أن تبادر المرأة بإعادة صياغة دورها الاجتماعي والإنساني والحضاري، والتخلص من كل ما ينوء به هذا الدور من ضغوط تفرضها رواسب بالية من مخلفات الماضي البعيد. وهي رواسب تجعلها ترتد إلى حالة من الطفولة التي تجر إليها الرجل أيضًا، هذا إذا كان ناضجًا في الأساس. وفي هذه المرحلة الشائكة من الطفولة المتأخرة لن تترك نفسها ضحية للعدوان، بل ستصاب بعناد الأطفال وإصرارهم على العدوان والانتقام العنيف إذا ما سنحت لها الفرصة، وبهذا تدخل مع الرجل في حلقة مفرغة.. لكنها مشتتة بالصراع المرير المتجدد.

وتبلورت النظرية النسوية في صيغتها التي عرفت بها، في أعقاب أحداث الطلبة الشهيرة عام ١٩٦٨ في فرنسا، وهى الأحداث والمظاهرات التى امتدت إلى بلاد أوروبية وغير أوروبية. وكانت من العنف بحيث قابلتها قوات الأمن بعنف أشد، وفيها أعلن الشباب والطلبة رفضهم لكل القوالب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، التى تحجرت وسدت طرق المستقبل أمام الأجيال الجديدة، لدرجة أن الزعيم الفرنسى الأشهر شارل ديغول قدم استقالته من رئاسة الجمهورية، وهى الاستقالة التى فسرت فى تلك الفترة على وجهين أو كليهما، فقد أكد التفسير الأول أن السجل التاريخى المجيد لديغول لايسمح له بالاستمرار فى الرئاسة وفى بلده شباب متمرد عليه، فى حين أوضح التفسير الثانى أن ديغول أراد أن يثبت للشباب أنه آن الأوان للأجيال الجديدة، كى تؤدى دورها فى قيادة البلاد، وأنه بصفته الرمز الأشهر للحرس القديم ولجيل قادة الحرب العالمية الثانية، يتنازل برغبته وإرادته الكاملة لحق الشباب فى تولى المسئولية القومية.

واكتشفت الفتيات أنهن قمن بدور فى التمرد الفكرى والثقافى والسياسى والاجتماعى، لا يقل حيوية وخطورة عن الدور الذى قام به الفتيان؛ بل إن إحساسهن بروح التمرد والثورة كان أقوى من إحساسهم، إذ تأكدن من خلال الممارسة الثورية الراضية للأوضاع القديمة، أنها لم تكن مجرد أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية عامة، بل هى أوضاع القهر والعنف والاضطهاد والضياع وانتهاك الكيان الأنثوى هن. لذلك كان إحساسهن بالتمرد إحساسًا شخصيًا، أنثويًا، أكثر فيه إحساسًا قوميًا، سياسيًا، اجتماعيًا بصفة عامة. وهناك نقاط التقاء بين هذه الثورة الشبابية فى فرنسا عام ١٩٦٨، والثورة الشبابية فى مصر فى ٢٥ يناير ٢٠١١؛ لأن كليهما شكلتا نقاط تحول سياسى واجتماعى وثقافى وحضارى فى كلا البلدين فرنسا ومصر، وإن كان موقف شارل ديغول كله كبرياء وأنفة واحترام لتطلعات الشباب، ولذلك تنازل برغبته وإرادته الكاملة لحق الشباب فى مستقبل جديد، فى حين أن حسنى مبارك ظل يناور ويرaug لعل الفرصة تواتيه لكى ينسف ثورة الشباب، وعندما فشلت كل محاولاته، خاصة عندما أصبح الجيش بمثابة السند الأكبر لثورة الشباب، اضطر إلى التنحى وقد هرب من مجرد إلقاء خطاب التنحى، واختفى كأنه لم يكن.

وكما شاركت الفتيات الفرنسيات في ثورة ١٩٦٨، شاركت الفتيات المصريات في ثورة ٢٠١١، التى يمكن أن تنطلق بالمرأة المصرية بل والعربية إلى آفاق نسوية مشرقة ومتوهجة، وإن كانت طريقها وعرة بشكل واضح.

من هذه البوتقة الفرنسية لثورة ١٩٦٨، تبلورت النظرية النسوية فى معظم مناحى الحياة، خاصة فيها عرف بالأدب النسوى، وبصفة أخص المسرح النسوى. وهى نظرية حرصت على أن تفصل بين تطلعاتها وتوجهات حركة تحرير المرأة، التى ترجع جذورها إلى أوائل القرن التاسع عشر، والتى كانت من رائداتها ماري وولستونكرافت زوجة الفيلسوف الإنجليزي وليم جودوين، وأم ماري شيللى زوجة الشاعر الإنجليزي شيللى. ورغم أن الهدف الاستراتيجى واحد بالنسبة لحركة تحرير المرأة، أو بالنسبة للنظرية النسوية المعاصرة، وهو تغيير أوضاع المرأة فى المجتمع الذى اعتاد إهدار كيانها عبر العصور، من خلال استغلال الوسائل الممكنة لتوصيل الرسالة، وفى مقدمتها الأدب والمسرح، إلا أن النظرية النسوية لم تتحمس لحركة تحرير المرأة، التى انتكست أكثر من مرة من قبل؛ لأن المرأة لم تأخذ فيها زمام المبادرة فى يدها، بل اعتمدت على مشاهير الرجال والمفكرين المتحمسين لحركة تحريرها؛ أى إنها دون أن تدرى أثبتت عملياً أنها لا تزال خاضعة للرجل، ولم تستطع أن تتخلص من إحساسها الدفين والمترسب عبر العصور، والذى يوحى إليها دائماً بأنها لا تستطيع أن تمتلك الكيان الإنسانى الخاص بها كى تؤدي رسالتها بنفسها، بدلاً من أن تنتظر أو تستجدى من يؤديها لها بالوكالة أو النيابة. فليس هناك من ينقذها من أوضاعها الإنسانية المتردية سوى المرأة نفسها.

ومن خلال الأدب عامة والمسرح خاصة، أعلنت المرأة ثورتها على الظلم الذى لقيته على أيدي الأدباء الرجال، منذ أن ظهرت المرأة فى الأعمال الأدبية؛ فقد حرص هؤلاء الأدباء على إظهارها كمصدر للمتعة أو الجمال أو الفتنة أو الغواية، لكن هذه كلها كانت مجرد حجج خبيثة يستخدمها الرجل لخداع المرأة وغسيل مخها؛ حتى يظل عقلها مغيباً، وإرادتها عاجزة عن التخلص من استغلالها والتلاعب بمصيرها. فلم يكن التغنى بجمالها

وسحراها سوى خلق أسطورة مزيفة، توحى للمرأة بأنها معبودة الرجل، في حين أنه يستعبد لها جسدياً وروحاً. وهى الفكرة التى قامت ناعومى وولف بتحليل أبعادها فى كتابها «أسطورة الجمال» ١٩٩١، الذى ألحقت به كتاباً آخر عام ١٩٩٤ بعنوان «ليس عليك سوى أن تفعلها»، وأكدت فيها أن الحركة النسوية ليست ضد العلاقة الجنسية، إذا كان زمام المبادرة فى يد المرأة، ولكنها تشجّعها إذا استخدمها الرجل مجرد وسيلة لإشباع رغباته وغرائزه.

وقد وجدت النظرية النسوية أنه من الصعب بمكان محاولة البدء بتغيير توجهات المؤسسات السياسية والاجتماعية لصالح المرأة، ولذلك كان من الأفضل البدء بسلاح الأدب والمسرح والنقد لتمهيد العقول للقضية؛ ذلك أن الأدب كما يتمثل فى الشعر والرواية والقصة، يؤثر بطريقة فنية ودرامية وسيكلوجية، مثيرة وممتعة فى القارئ بصفة شخصية دون توجيهات مباشرة. كذلك فإن المسرح كفن جماهيرى يمكن أن يشكل قاعدة لتجسيد أبعاد القضية، من خلال فريق العمل القائم على العرض، الذى يفضل أن يكون أعضاؤه من النساء، حتى يثبتن بالفعل أن المسرح ليس أداة فكرية وفنية وجماهيرية مقصورة على الرجال الذين احتكروه قرونًا عديدة، وشوهوا صورة المرأة من خلاله؛ خاصة من خلال التنظير الأدبى والنقدى، الذى رسخوا به هذه الصورة المشوهة فى الأذهان.

من هنا كان هجوم النظرية النسوية على نظريات الأدب والنقد، التى فرضت نفسها على خريطة الأدب العالمى منذ أرسطو حتى الآن، ذلك أن النظرية تكتسب قداسة معينة بمرور الزمن، طالما أن أحداً لم يحاول أن يعريها أو يفندها على أسس علمية ومنطقية. من هنا كانت مارى إيجلتون رائدة فى هذا المجال، عندما نشرت فى عام ١٩٩٢ كتاباً لها بعنوان «النقد النسوى الأدبى»، وأكدت فيه ضرورة أن تبدأ الحركة النسوية بهدم النظريات السابقة؛ كى تقيم نظريتها الأدبية والنقدية الخاصة بها، فلا يجب النظرية سوى النظرية. فقد قيد الرجل المرأة بسلسلة حديدية طويلة من النظريات الأبوية، التى تمنحه كأب

روحي وجسدى سطوة باطشة بالزوجة والابنة بصفة خاصة والمرأة بصفة عامة. ولن يحطم هذه السلسلة، أو على الأقل حلقات منها، سوى التنظير النسوى، الذى تحدد به المرأة لنفسها منهجها الفكرى والسلوكى؛ إذ إن الرجل قد يترك لها فرصة التنظير، لكنه يسعى جاهداً، بوعى أو بلا وعى، أن يكون التطبيق لحسابه كالعادة.

هكذا كانت الأدبيات والكاتبات النسويات واعيات أشد الوعى بالأزمة، التى تكاد تمسك بخناق الأدب النسوى، ومن هنا كان حرصهن الشديد على ممارسة كل أنواع النقد النسوى كسلاح لنقد الذات ونقد الآخر فى الوقت نفسه؛ حتى لا يدخل الأدب النسوى فى متاهات جانبية أو طرق مسدودة أو حلقات مفرغة أو أنفاق مظلمة؛ خاصة وأن هناك من يتربص به ويتمنى له هذه التداعيات أو النتائج المأسوية. ومن هذا المنطلق، أصدرت كاثرين سمبسون فى عام ١٩٨٩ دراستها: «غرفة وولف: بناء النقد النسوى»، التى سجلها فيها ريادة الروائية الإنجليزية فيرجينيا وولف فى مجال الأدب النسوى، خاصة فى كتابها «حجرة لشخص واحد» عام ١٩٢٢، وبعض مقالاتها النقدية فى «الملحق الأدبى لصحيفة التايمز». وكان توغلها فى تيار الشعور والعالم الداخلى لشخصياتها النسوية، قد جعلها تضع يدها على منابع الإحباط والقهر والضياع التى تعانيها المرأة. وبذلك كانت فرجينيا وولف من رائدات توظيف الأدب لخدمة الحركة النسوية، حين قدمت نقلة نوعية فى قضية الإفصاح عن الأنثى؛ إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواصها، كما فعل على مدى قرون متوالية، بل صارت المرأة تتكلم، وتفصح عن ذاتها وتشهر عن إفصاحها، فأضافت زاوية جديدة وصوتاً مختلفاً للتقاليد الأدبية والنقدية، وفتحت باباً للإبداع الأدبى والتحليل النقدى، ظل مغلقاً عبر العصور وفى كل الثقافات.

ولذلك تعلن كاثرين سمبسون أن المرأة قد كتبت عن نفسها أخيراً، بصدق وجراءة، عندما اقتحمت أدب الرجل، وأدركت أسرارها، وفكت شفرته، لتعلن من خلال أعمالها الأدبية عن مأساتها الحضارية والإنسانية، وإدانتها للثقافة والحضارة. أو كما قالت فرجينيا وولف إن الحضارة التى تقمع المرأة لا يمكن أن تكون حضارة؛ فالحضارة

الإنسانية الحقيقية لا يمكن أن تتحدى بهذا الشكل الفاضح، عبر قرون متوالية، في تهميش المرأة وإهدار كيائها، وتأكيد دائماً أن الرجل عقل والمرأة جسد، من خلال فلاسفة عمالقة، مثل: سقراط وأفلاطون، وداروين وكانط وشوبنهاور، وغيرهم. بل إن فرويد رائد التحليل النفسى أكد بدوره أن الاختلاف النوعى والجوهري بين المرأة والرجل، جعلها رجلاً ناقصاً لأنها لا تملك أداة الذكورة. كذلك فإن الشاعر الفرنسى بودلير يصفها في إحدى قصائده في ديوانه «أزهار الشر» بأنها ملكة الخطايا، وعظمة دنيئة، وخزى رفيع!!

وتقول مارلين فرنش في كتابها «الحرب ضد النساء» الصادر في عام ١٩٩٢، إنها شعرت بالإهانة، عندما زارت متحف جورج بومبيدو في باريس، وصدمها منظر المنحوتات التى بالغ فيها الفنانون الرجال في إظهار الأجزاء الجنسية فى الجسد الأنثوى، بحيث توحى نسب النحت بالقيمة الفعلية للمرأة فى نظر الرجال، فهى مجرد جسد يحمل رأساً صغيراً فارغاً، فى حين تبدو أعضاؤه الجنسية متضخمة بصورة مبالغ فيها، على أساس أنها محور وجودها. ولا ترى مارلين فرنش فرقاً بين هذا النوع من النحت والأدب البورنوجرافى (الفاضح)، المنشور فى كتب أو مجلات، والذى يصور المرأة فى مشاهد العرى والشبق، كحيوان لا يهدأ سعاره إلا إذا أشبع غريزته مراراً وتكراراً. ففى أمريكا مثلاً تقرر مارلين فرنش أن جميع المجلات الصادرة، بما فيها النسوية، تهيمن عليها شركات الدعاية والإعلان، التى خاضت حروباً ضارية ضد المجلات النسوية، التى حاولت أن تقاوم التيار الذى لا يجد فى المرأة سوى سلعة مغرية للبيع والاقتناء، بحيث كانت تفقد نصيبها من الإعلانات، فتتوقف غالباً عن الصدور. ويرى المعلنون أن من حقهم فرض سيطرتهم على المجلات النسوية أكثر من مجلات الرجال، ويشترطون ظهور صور النساء، وهن فى حالة حيوية وتألّق وجاذبية وإغراء، باسمات الوجوه الطافحة بالسعادة والنشوة. بل إنهم يشترطون أنواع الموضوعات، التى يصح أو لا يصح ظهورها بجوار إعلاناتهم.

وترى مارلين فرنش أن من أهم التبعات الملقاة على عاتق الحركة النسوية، هى أن تقف للأدب البورنوجرافى بالمرصاد، وتعريه من كل الأقنعة الحضارية والثقافية والفكرية

البراقة والمزيفة التى يختفى وراءها؛ فهذا الأدب هو الذى قام بتسويق الدعارة على أنها فن ثقافى مقبول. ومن المعارك الضارية التى خاضتها الحركة النسوية فى ولاية مينوسوتا، أن طرحت مشروع قانون يمنع الإساءة إلى الجنس النسوى والتشهير بالجسد الأنثوى بعرضه كسلعة مشاعة وكإغراء شبقى فاضح. ونظرت القضية أمام محاكم ودوائر الولاية للحكم فيها، ولكن نظرًا لأن القضاة كانوا من الرجال، والمناخ الفكرى السائد مازال مناهضًا للمرأة، فقد صدر الحكم بأن منع الأدب أو التصوير البورنوجرافى (الفاضح)، يتعارض مع حرية التعبير كحق يكفله الدستور الأمريكى.

وقد عالجت أليشيا أوسترايكر فى كتابها «عندما تكتب المرأة» الصادر فى عام ١٩٩١ الجذور المبكرة لأزمة الأدب النسوى التى فرضها المجتمع على الأدبيات، فقالت إن الإحساس بالرهبة والخوف، ظل يسيطر تمامًا على الأدبيات الإنجليزيات؛ فجعل أعمالهن تتسم بالجنون والتكتم. وتساءلت عما يدفع بجورج إليوت إلى قتل شخصياتها النسائية فى رواياتها، بل يكفى أنها غيرت اسمها من مارى آن إيشانز إلى جورج إليوت (١٨١٩-١٨٨٠)، حتى لا يعوق اسمها المؤنث إبداعها الروائى. ومع ذلك لم تنس أبدًا أنها امرأة؛ مما شكل قيدًا على انطلاقها فى الفكر والتعبير الأدبى. وتضيف أليشيا أوسترايكر قولها بأن فيرجينيا وولف تجنب الكتابة عن الجسد؛ خوفًا من الرقيب الذى هو رجل دائمًا، فى حين كان كل من د. هـ لورانس وجيمس جويس الروائيين المعاصرين لها، يكتبان بحرية وثقة.

وقد حفز هذا التيار المهيمن والمضاد للمرأة، أليشيا أوسترايكر على تأليف كتاب بعنوان «الخوف الأدبى» فى مقابل «الشجاعة الأدبية»، لتثبت أن الثقافة السائدة سلبت من المرأة ذاتها ومحورها، وشكلت لها أزمة مزمنة دفعتها إلى أن تدور فى فلك الرجل، وتصبح تحت رحمته. فمثلًا كتبت الروائية مارى جوردون روايتها الأولى بضمير الغائب، رغم أن «الأنا» هى البطل والمحور، ولكنها لم تجرؤ على استخدام ضمير المتكلم؛ لأنه ليس من حق المرأة أن تكون لها «أنا» أو «ذات» خاصة بها. فلا بد أن تتوارى، لأنها ضمير غائب، وهى لا تستطيع أن تتخلص من عقدة الخوف، الذى يمنعها من أن تجعل نفسها ذاتًا لها ضمير

يتكلم عنها، فقد تجنبت ضميرها حتى يأخذها القراء بجدية، وفي الوقت نفسه تتجنب الوقوع في حرج هي في غنى عنه.

وفي عام ١٩٧٣، أصدرت ماري دالي كتابًا أحدث ضجة بعنوان: «نحو فلسفة لتحرير النساء»، وأوضحت فيه أن النظام الأبوي، الذي يسيطر على كل مناحي الحياة في المجتمع، تجاهل المرأة تمامًا كما لو كانت غائبة أو غير موجودة. ولم تكن المرأة بالقوة التي تمكنها من مقاومة هذا التيار العاتي، فلم تملك سوى الاستسلام والخنوع له، بل إنها تصرف تصرف الرهينة عندما تقع في الأسر، مدة طويلة، فلا تجد مفرًا في النهاية من أن تتوحد مع أسرها، لأنها لا حياة لها خارج فنكه الذي تدور فيه. وكانت النتيجة أن أصبحت المرأة عاجزة عن تحديد الرؤى والأفكار والقضايا التي يمكن أن تشكل مصيرها ومستقبلها، وتلبى احتياجاتها وتطلعاتها، بل وعاجزة حتى عن ممارسة خبراتها الشخصية.

وتقتبس ماري إيجلتون في كتابها «النقد النسوي الأدبي» مقتطفًا من مقابلة صحفية مع الكاتبة المسرحية الفرنسية الشهيرة مارجريت دورا، تنادى فيها قائلة إنه يتحتم على الرجال أن يمارسوا فضيلة الصمت؛ حتى يستمعوا إلى النساء، وهن يشرحن تفسيراتهن الخاصة للأحداث والمواقف، وعليهم أيضًا أن يتوقفوا عن محاولاتهم لإحياء اللغة القديمة، اعتمادًا على وسائل التنظير التي عفا عليها الزمن. وهو ما تجلّى في تفسيرهم لأحداث واضطرابات مايو ١٩٦٨ في فرنسا، التي أثبتت أن وجهة نظرهم لم تتغير على الإطلاق؛ فهم لم يتخلوا عن نظرياتهم التي تدعى الحياء والموضوعية وتجنب الميل مع الهوى والتطلعات النرجسية، في حين أنها مجرد واجهات أو أقنعة إيديولوجية أنيقة يخفون وراءها ميولهم الشخصية والأنانية.

وكان من ضمن ظواهر أزمة الأدب النسوي، أن الحركة النسوية لم تكن نواة صلبة، تستطيع أن تصيب خصومها في الصميم؛ إذ انقسمت إلى فريقين: أحدهما يرفض كل أنواع النظريات، بما فيها النظريات النسوية ذاتها لأنها يمكن أن تشكل قيدًا على الحركة ذاتها. والفريق الآخر يؤمن بأنه لا يفل الحديد إلا الحديد، فالنظرية المفروضة لابد أن

تواجه بنظرية مضادة تعريها وتفضحها؛ خاصة وأن هناك نظريات قائمة بالفعل يمكن تسخيرها في خدمة الحركة النسوية، مثل الماركسية وما بعد البنيوية والتحليل النفسي. وكانت إليزابيث رايت في كتابها «النقد النفسي التحليلي»، طبعة ١٩٨٧، قد أوضحت مدى حاجة الحركة النسوية إلى نظرية تفتح لها الآفاق، وتضع يدها على الاحتمالات، وتكتشف معالم الطرق التي يجب أن تتقدم عليها. وهى نظرية فكرية ثقافية حضارية، وإن كان رأس حربتها يتمثل في نظرية أدبية نقدية، ونفسية تحليلية، تستشرف إمكانات جديدة لتوظيف اللغة؛ التي تشكل ظاهرة من أهم الظواهر، التي تعبر عما يدور داخل المرأة. ولذلك ترى إليزابيث رايت أنه ليس من الحكمة افتعال خصومة لا لزوم لها مع أصحاب النظريات من أمثال فرويد ودريدا وفوكو، الذين وظفوا التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي، للكشف عن القوى الكامنة في النفس والمحركة للإنسان، والتي تحتاج إليها المرأة أكثر من الرجل؛ لأنها تركتها عرضة للصدأ والتآكل، سواء تحت ضغوط الرجل المتزايدة أو نتيجة لوعيتها الذي غاب طويلاً.

وتعد الناقدة الأدبية جوليا كريستيفا من رائدات النظرية النسوية أيضاً. فقد قدمت دراسة عن «النقد الأدبي النسوي» عام ١٩٨٦، أوضحت فيها ضرورة المساواة بين المرأة والرجل في الصور والشفرات والعلامات والدلالات، التي تتجلى في الآداب والفنون وغيرها من النظم التي تصوغ العقول ووجهات النظر، وبالتالي السلوك تجاه الآخر في المجتمع. فهذه خطوة ضرورية لا بد أن تسبق معركة المساواة في الحقوق المدنية والاجتماعية، كذلك فإن هذه الحقوق لن تمنح للمرأة، مهما علت صيحات تحرير المرأة، بل عليها أن تشحذ كل أسلحتها لأخذها عنوة، ولكن بوسائل حضارية حتى لا تتكسر حركتها. ولذلك ترى كريستيفا أن النظرية التفكيكية يجب ألا تتحجر في قوالب جامدة تتحالف مع الرجل ضد تطلعاتها.

وكانت النظرية التفكيكية قد اكتسبت اسمها من مصطلح التفكيك القديم قدم الفلسفة الإغريقية على وجه التحديد، عندما استخدمه الفلاسفة الإغريق الأوائل في تحليلهم للمعطيات الرياضية والمنطقية، التي تكشف الفكر غير المتناسك، أو المنطق الذي

يتظاهر بالاتساق، أو البنية الهندسية غير المحكمة، أو المعادلة التي تضمّر تناقضًا كامنًا فيها. وبعد حوالى خمسة وعشرين قرنًا، عاد المصطلح الرياضى والمنطقى إلى التواجد فى شكل نظرية أدبية ولغوية وفلسفية، أيضًا على يد الفيلسوف والناقد الفرنسى المعاصر جاك ديريدا، عندما أصدر كتابه الأول «فى علم النحو» عام ١٩٦٧، والذى كان بمثابة امتداد وإضافة إلى منهج الفيلسوف الألمانى مارتن هيديجر فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، الذى سعى إلى نقد بل ونقض فكرة الوجود والزمن. وكان هذا النقض هو فى حقيقته، تفكيكًا لهذه الفلسفة التى تلفحت فى أحيان كثيرة بأردية المطلق؛ فقد أكد هيديجر أن «الحاضر» هو القاعدة الفعلية التى تنهض عليها هذه الفلسفة.

ثم جاء ديريدا ليضع مسميات ومناظير أخرى لمفهوم «الحاضر»، فأطلق عليه مصطلحات «الواقع» و«الظاهر» و«المباشر». وكان التنظير عنده ينهض على تطبيقاته العملية التى مارسها، نصوص فلسفية ولغوية اختارها من أفلاطون وروسو ودى سوسير. وتمثل إنجازاه الفلسفى واللغوى والأدبى والنقدى فى أن كشف ما هو خفى أو مضمّر أو كامن أو مسكوت عنه فى تلك النصوص وغيرها، وإضاءة ما هو متجاهل فيها أو مجهول أو مبتور أو ناقص الصياغة، يعرّى دلالات ومعانى، مناقضة تمامًا للمعنى الذى قصده كاتب النص الأصلى. ويؤكد ديريدا أن الثغرات والفجوات والدهاليز المعتمدة فى النص تدل على أن وجود «نص نهائى» هو وهم كبير، ترسخ فى الأذهان عصورًا متتابعة بدون مبرر، بل إنه لا يوجد «مؤلف نهائى»، أو «معنى نهائى» لأى نص مكتوب؛ ذلك أن العناصر التى يتألف منها النص غير ثابتة الدلالة، بل ومتحركة دائمًا لدرجة أنها تصل فى معانيها إلى تناقضات، لم تكن ببال المؤلف حين انتهى من كتابة النص، الذى لا يبدأ وجوده المتعدد إلا بعد انتهاء مؤلفه منه؛ إذ تبدأ عمليات التوليد أو التوالد والتنوع والتعدد لدرجة أن هذا النص يخفى تمامًا ولا يعود له وجود بالمرة. وهناك بدهية تقول إن النص لا يتواجد إلا فى داخل المتلقى، وبالتالي فهناك نصوص بعدد المتلقين، بل إن النص الواحد يتعدد ويتنوع ويختلف؛ طبقًا للحظات أو فترات التلقى عند نفس المتلقى، بحيث يمكن القول بأنه ليس هناك نص على الإطلاق، وبالتالي فالمؤلف لا يعد مؤلفًا، وإنما مجرد

محرك أو مثير للاختلاف حول ما يكتبه، ولا يملك أية سلطة على تحديد معانيه ودلالاته؛ لأن كل متلق يشاركه في هذه المهمة، وبالتالي لا فضل لمؤلف على متلق، لغياب أية حدود تفصل بينهما، فهما في واقع الأمر يتبادلان الأدوار بطرق يستحيل رصدها أو تقنينها.

ويؤكد دريدا أن «المنطوق» أو «الشفاهي» وليس المكتوب هو المعادل الحقيقي لما يسميه «لعبة اللغة»، التي تتغير فيها المعاني وتبدل الدلالات إلى ما لا نهاية، مثل محيط متلاطم الأمواج يستحيل فيه رصد أى شيء محدد؛ ذلك أن التلاطم أو التبدل أو «الاختلاف» - على حد قول ديريديا - هو المحرك للحوار والبحث عن المعنى المراوغ، وليس الاتفاق على معنى بعينه في النص المكتوب، الذي يتوهم مؤلفه أنه ثبته ليظل عبر العصور بالصورة التي حددها له. ولا يستثنى ديريديا نفسه من تطبيق هذه النظرية التفكيكية، عندما يقول في كتابه «الاختلاف»، إن التفكيك ليس أداة للتحليل أو منهجاً للنقد أو عملية للتقنين يتناول بها شخص ما نصاً ما؛ إذ إن التفكيك بطبيعته لا يقبل التقنين أو التحديد أو الترجمة. فعندما يمارس التفكيك على نص ما، فإن دوره لا يقتصر على كشف المعاني والدلالات الخفية، التي لم تخطر ببال صاحب النص أو محركه الأصلي فحسب، بل إنه يولد نصاً جديداً، يتطلب بدوره تفكيكاً آخر يمكن أن يدحض المعاني والدلالات المكتشفة؛ مما يؤدي إلى توليد نص جديد ينبغي تفكيكه هو الآخر، وذلك إلى ما لا نهاية؛ أى إنه ليست هناك حقيقة أبدية ولا حتى قيمة نفسية بما فيها التفكيك نفسه. لكن ديريديا فاته أن يذكر أن هذا التوجه التفكيكي، لا يمكن أن ينطبق على كل النصوص دون استثناء، لأن هناك من النصوص الهزيلة والسطحية ما لا تملك المعاني والدلالات التي لا تحصى، والتي لا تستهلك عند أول عملية تفكيكية لها. فليست كل الأعمال الأدبية صالحة للتفكيك، لأن بعضها لا يحتمل سوى قراءة واحدة؛ لكى يستنفد كل أغراضه ودلالاته ومعانيه نظراً لسطحيته وأسلوبه التقريرى البحث.

من هنا كان حماس جوليا كريستيفا لتطبيق أساليب القراءة التفكيكية على الكتابات والأعمال الأدبية، التي تتناول مضامين نسوية، خاصة تلك التى ألفها رجال، حتى تكشف هذه النصوص عن دلالات ومعان دفينه، لم يكونوا هم أنفسهم واعين بها. وإن

كانت جوديث فيترلى فى كتابها «القارئ المقاوم: مدخل نسوى إلى الرواية الأمريكية» عام ١٩٧٨، قد ألقت أضواء فاحصة وريادية على جانب من أزمة الأدب النسوى، أصبح محوراً لهذا الأدب وترددت أصداؤه فى دراسات وندوات ومؤتمرات عديدة، بعد أن نقل الاهتمام التحليلى من خارج المرأة إلى داخلها؛ فقد بدأ الأدب النسوى بمهاجمة سطوة الرجل على المرأة التى بدت مخلوقاً مستضعفاً لا يملك سوى الرضوخ للرجل، الذى كان قدراً لا فكاك منه بالنسبة لها. واستمر هذا الهجوم مسيطراً على الساحة السوسيولوجية، إلى أن دخلت الدراسات السيكلوجية التحليلية بأدواتها ومناهجها؛ لتؤكد ضرورة أن تقوم المرأة بدورها الإيجابى الفعال، وكان كتاب جوديث فيترلى فى مقدمة هذه الدراسات، التى حتمت على المرأة أن تتخلص من كل الرواسب الكامنة فى عقلها الباطن؛ لأنها أعتى وأخطر من الضغوط التى يمارسها الرجل عليها والتى يمكن أن تلمسها بسهولة إذا استخدمت عقلها الواعى. ذلك أن رواسب عقلها الباطن مراوغة وغامضة وزئبقية ومعتمة وقادرة على وضعها فى موقف مضاد لآمالها وطموحاتها دون أن تدرى. فمثلاً عندما تندمج فى قراءة الأعمال الروائية، تجد نفسها مدفوعة إلى التوحد مع أعمال أو مواقف تظهر فيها المرأة على أنها عدوة للبطل؛ ذلك أن سياق الأحداث، وأسلوب صياغة المواقف، وزوايا تصوير الشخصيات، تدفع القارئ إلى التعاطف مع هذا البطل المناهض للمرأة. ولن يجد القارئ فى ذلك ما يبدو غريباً أو ملفتاً للانتباه، لكن الأمر يختلف إذا كان القارئ امرأة، لأنها ستجد نفسها فى تناقض ذاتى بينها كإنسانة وبين السياق السردى المناهض للأنوثة، ومشاركة فى تجربة ثقافية مبنية على إقصاء الأنثى، والتوحد مع ذات تتعارض مع ذاتها، أو بمعنى آخر مجبرة على أن تعادى نفسها.

وتتخذ جوديث فيترلى من رواية إيرنست هيمنجواى «وداعاً للسلاح» مثالاً على دوران المرأة فى فلك الرجل دون أن تدرى؛ ففى نهاية الرواية تموت البطلة وهى تلد، فتساقط الدموع من عيون القارئات، ليس حزناً على المرأة التى ماتت، وإنما هو حزن من أجل فريدريك هنرى، البطل الذى أظهره النص، وكأنها هو ضحية لظروف كونية. إن دموع النساء تسيل من أجل الرجال؛ لأن عالم الرجال هو المحور الرئيسى لبناء الرواية

وكل أحداثها ومواقفها، أما المرأة فمجرد عنصر هامشي. ومن هنا كان إصرار أليشيا أوسترايكر على أن الأدب أو النقد النسوي سوف يحقق حرية المرأة وانطلاقها، إذا أدركت أن قوتها تكمن في داخلها. فكلما كتبت المرأة بصفتها امرأة خارج فلك الرجل، وكلما أصرت على أنوثتها، فإنها ستزداد قوة في نفسها. وإذا استطاعت المرأة أن تواصل الانطلاق في هذا الاتجاه، فإنه سيأتي اليوم الذي يدرك فيه الجميع، المعنى الحقيقي لكون المرأة أنثى، ولكون الرجل ذكرًا، والمعنى الحقيقي لكلمة «إنسان».

أما في مجال المسرح، فمن الملاحظ - مثله مثل معظم مجالات الإبداع الثقافي والأدبي الأخرى - ندرة وجود المرأة، مؤلفة لنصوص أو مخرجة لعروض. وتضع معظم الدراسات الحديثة لتاريخ المسرح - بما فيه المسرح السياسي - المسرح النسوي بصفته مجرد نوع ضمن أنواع متعددة لما يعرف باسم «المسرح البديلة». فمثلاً يتضمن كتاب ساندى كريج «أحلام وتفكيكات» فصلاً واحداً فقط عن «المسرح النسوي»، ضمن فصول أخرى عن «مسرح التجمعات الصغيرة والعرقية»، و«المسرح التعليمي»، و«المسرح السياسي»، و«مسرح الطفل». وتعلق جوديث تومسون في دراستها «المرأة والمسرح» على رأى سوزان باسنيث في كتابها «نحو نظرية للمسرح النسوي» ١٩٨٤، الذي تؤكد فيه أن ظاهرة مسرح المرأة هي شيء، لم يعد من الممكن اعتباره تطوراً ثانوياً، فتقول جوديث تومسون في تعليقها إن هذا الرأى ليس مجرد لفت النظر بطريقة ضمنية إلى أن استخدام المرأة للمسرح كان تاريخياً، على هامش الاهتمامات.

وإذا كانت نسبة التمثيل الضئيلة تتكرر بوضوح في الأشكال والمجالات الأخرى للإبداع الثقافي، مثل كتابة النساء للأفلام ومسرحيات التليفزيون وإخراجهن لها، فإن الأمر يختلف في مجال الشعر والرواية، حيث عرفت الكاتبات والأديبات في الربع الأخير من القرن العشرين، طريقهن إلى دور النشر المتخصصة في ترويج الكتابات النسائية في هذا المجال؛ فقد كان الشعر والرواية يعدان على مر التاريخ أصلاً للأشكال الأدبية لتعبير النساء عن أنفسهن، حتى ولو لم ينشر الكثير مما كتبه؛ إذ يبدو أن الخصوصية التي يتمتع بها الشعر أو الرواية بين دفتي كتاب، أتاحت الفرصة للمرأة كي تعبر عن ذاتها للقارئ

أو القارئة بصفة شخصية حميمة، لا يعكر صفوها مخرج أو منتج أو ممثلون أو جمهور يأتي إلى العرض في كل ليلة بمزاج مختلف، وربما رفض كل هؤلاء تقديم النص المسرحي بمجرد أن كاتبته امرأة، كما أن المرأة لم تكن تملك الجرأة الكافية؛ لكي تفصح عن ذاتها بهذا الأسلوب الجهايري الذي قد يعتبره الجمهور فاضحاً.

لم تحض المرأة مجال المسرح إلا عندما أدركت أهميته البالغة وأثره العميق في توصيل رسالتها، وإمكاناته التي تفوق إلى حد كبير، إمكانات الشعر والرواية في صياغة العقل الجمعي، سواء على مستوى الكم أو الكيف؛ ذلك أن المسرح يملك قدرة معقدة ومتنوعة على مناهضة النظرة الأحادية، وتدمير وهم ما يسمى بالبدهيّات المتعارف عليها أو الحقائق الملموسة، مثل: تقسيم الأدوار على أساس الجنس، وتحقيق ذلك بأساليب جذابة تروق لجمهور المشاهدين، ليس فقط عن طريق الكلمة المكتوبة بل من خلال الإمكانيات التعبيرية والتجسيدية المتعددة للمسرح.

وتؤكد جوديث تومسون على الاختلاف الحاد بين الكتابة للمسرح وكتابة الرواية والشعر، وتشجب التيار الذي ساد لمدة طويلة، والذي تناول المسرحيات على نحو تقليدي بصفتها نصوصاً يمكن تأويلها بطرق مختلفة؛ مما أدى إلى اعتماد النقد الدرامي على المصطلحات المستخدمة في النقد الأدبي التقليدي، وتطبيقها على النصوص المسرحية المكتوبة، وذلك يرجع أساساً لوجود شيء جاهز داخل قاعات الدرس، وهو النص، في حين أن المسرح حدث يتيح للمرأة توظيفه في تجسيد عالم خاص، لا يمكن للأشكال الأدبية والفنية الأخرى أن تصل إليه، أو على الأقل لا تصل إليه بالطريقة نفسها. إن الدراما بصفتها ممارسة عملية، مكانها منصة المسرح أو ورشة التجارب أو قاعة التدريبات وليست قاعة الدرس في المعهد أو الجامعة، وهي ممارسة لم تعرفها المرأة إلا كنجمة جميلة مغربية أو ممثلة متخصصة في أدوار البؤس أو الشر أو الذل، أما عناصر العرض المسرحي الأخرى فهي من اختصاص الرجال.

وتوضح هيلين كيسار في كتابها «المسرح النسوي» ١٩٨٤ أن الدور الحيوي الملقى

على عاتق المسرح النسوى يتمثل في تجسيد فكرة الطبيعة الإنسانية الجوهرية، التى لا تفرق بين ذكر وأنثى، والتى لاتزال غريبة تمامًا عن معظم الممارسات الدرامية. كذلك فإن النقد الخاص بالمسرح النسوى يركز على أن الوظيفة الأكثر أهمية، التى لا يمكن أن يؤديها المسرح على أيدي الكتاب أصحاب النظرية النسوية، هى من إنتاج شخصيات نسائية قوية يمكن للجمهور أن يتوحد معها. لكن هيلين كيسار لا تهتم كثيرًا بالبحث عن أشكال درامية جديدة؛ إذ إن العبرة هى بتوظيف المسرحية التقليدية برمتها من منظور نسوى، حتى لا يشتت التجديد أو التجريب، التركيز على المحور الأساسى، أو كما تقول: «إن الدراما فى صورتها التقليدية تحثنا على أن نتعرف على أنفسنا بصورة أفضل، وعلى البحث فى تاريخنا، وكشف ماهياتنا الحقيقية لأنفسنا وللآخرين، ولذلك فإن السمة الجوهرية للدراما النسوية هى خلق أدوار مسرحية نسوية لها دلالاتها».

وقد تمكنت الكاتبات المسرحيات من توظيف المسرح؛ لتجسيد عالمن الخاص بكل دلالاته، ورفض تحديد الأدوار على أساس جنس يفترض لكل نوع طبيعة معينة؛ فمثلًا تتناول آن جيليكو فى مسرحيتها «رياضة أُمى المجنونة» شخصيات متسقة، وليست لديها قدرة على التعبير أو تحليل عواطفها؛ فهى لا تعرف لماذا هى خائفة، بل إنها لا تعرف إذا كانت خائفة أولًا. ويتحقق جزء كبير من هذه المسرحية فى شكل طقوس مختلفة الأشكال، وإنشاد بنبرة حادة بلا معنى، وعناصر أخرى تقدم من خلال لغة الجسد عالمًا خفيًا، هو عالم المراهقة المحرومة المنبوذة، التى تعبر عن حياتها أساسًا بوسائل لا تندرج تحت أساليب التعبير المعتادة، ففى مسرحيات أخرى، هناك كثير من الشخصيات تخبر الجمهور عما يحدث طوال الوقت، فهى لا تتصرف بغضب، ولكنها تصارح المشاهدين بغضبها، لكن مسرحية آن جيليكو تصور شخصيات لا تستطيع التعبير عن مشاعرهما، وبالتالي فهى تجسدها أمام الجمهور دون شرح.

ونظرًا لجدّة المسرح النسوى، فإن مفهومه لا يزال غامضًا، ويمثل معنى مختلفًا لمعظم ممارس العمل المسرحى وكذلك النقاد والأكاديميين والمشاهدين؛ فكثير من الناس يتناولون النظرية النسوية والمسرح النسوى - حتى أواخر القرن العشرين - كما لو كانت

لهذه المصطلحات معان واضحة كل الوضوح، ولم يصبها التغيير بمرور الوقت. فهم ينظرون إلى هذه المفاهيم والمصطلحات على أنها يمكن، وبطريقة ما، أن تطبق على حياة وعمل كل أنواع الإبداع النسوي بلا استثناء؛ فمثلاً يستخدم مصطلح «المسرح النسوي» بأسلوب مختلف في كل من الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، بل ويختلف استخدامه أيضًا من جيل إلى آخر من الكاتبات المسرحيات. وإن كان معظم المهتمين به يتفقون على أنه شكل من أشكال التعبير الثقافي، يتأثر بالمتغيرات التي تقع في المنطقة الجغرافية والبيئة الاجتماعية، اللتين تظهر فيهما الأعمال النسوية، وبالدراسات النسوية والاقتصادية والسياسية والثقافية.

إن التحديات التي تواجه النظرية النسوية في الأدب عامة والمسرح خاصة، ليست تحديات أدبية ودراسية وفنية ونقدية فحسب، بل هي تحديات اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية وحضارية. ولذلك لا تتمتع النظرية النسوية بالاستقرار النسبي، الذي تتمتع به النظريات الأدبية والنقدية الأخرى، بالإضافة إلى أن عودها لا يزال أخضر. ومهما تكاثرت عدد الرجال المتحمسين والمؤيدين لها، فإنها في النهاية مسئولة النساء من المفكرات والكاتبات والأديبات، وهي مسئولة جسيمة وثقيلة؛ لأنها تواجه رواسب، وتراكبات، وعقد نفسية واجتماعية، وسلبيات ثقافية وحضارية وسلوكية، ترسخت عبر القرون، سواء على مستوى الوعي أو اللاوعي الجمعي. ولذلك تحتاج النظرية النسوية إلى قوة دفع متجددة بل ومتصاعدة، وتملك من المصدقية الفكرية، والأصالة الفنية، والوعي الثقافي والحضاري، والإصرار والإرادة، ما يمكنها من التقدم بخطى ثابتة واثقة، وما يجعلها حقيقة راسخة في الوعي الإنساني، وغير مطروحة للإثبات أو النفي من عصر لآخر.