الفصل الأول

النسوية بين الفكر والأدب

برز التيار النسوى فى نهاية ستينيات القرن العشرين، كنزعة مضادة للوضع الإنسانى المهين، الذى عانت منه المرأة عبر العصور الماضية ولاتزال. 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 أرتيميس 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 الأنثوى فى كل أرجاء العالم فى رواج جماهيرى لم يسبق له مثيل. ففى الحياة العملية والأعمال الأدبية والسينمائية والتليفزيونية، أصبح من الطبيعى والمعتاد أن تعانى المرأة أكثر مما يعانى الرجل قسوة المعاملة، وقهر النظام، على أساس أن تركيبها البيولوجى قد حدد لها وضعًا ثانويًّا، 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 مسئوليته على استمرار الدخل المادى فى حين تنهض المرأة بثلاث مسئوليات معروفة: الحمل، وإعداد الطعام، والحفاظ على الأسرة حتى لا ينهار كيانها، وفى الوقت نفسه عليها أن تتحمل

مطالب الرجل الجنسية فى أى وقت، حتى وإن لم تكن فى 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 لاهثات وراء الجنس، الذى لا يستطعن التغاضى عن ندائه المسعور، فى حين أن الأوضاع الاجتماعية غير السوية وغير العادلة، هى التى جعلت الدعارة ضرورة اقتصادية فى أحايين غير قليلة، نتيجة لقلة فرص العمل المتاحة للمرأة، خاصة إذا كانت تعول عددًا من الأطفال، وبالتالى أصبح الفسق وامتهان الجسد وبيعه، بعض ما يقع على المرأة من قهر. بل إنها أصبحت أيضًا عرضة للاغتصاب، إذا حاولت أن تسترد أنفاسها اللاهثة وامتنعت عن الرضوخ لرغبات الرجل فى جسدها، فقد أصبحت فى نظرهم مجرد متاع أو مشاع لهم جميعًا، ولا يحق لها أن ترفض لأن جسدها لم يعد ملكًا لها، بل ملكهم عند دفع المقابل الاقتصادى وفرض سطوتهم عليها.

وكما تعانى المرأة القهر خارج الأسرة، فإنها تعانيه داخلها؛ إذ تتعدد صور القسوة والعنف داخل الأسرة طبقًا للظروف المختلفة التى يمر بها المجتمع، والتى تتأثر بالتفاعل بين الوضع الاجتماعى والاقتصادى والقيم الاجتماعية والأنماط الثقافية، وبالتالى 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 موجهًا 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 فى 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 فى معظم مسرحياته شخصية «المرأة الجديدة»، ذات القدرة على المبادرة الإيجابية وصنع مصيرها بإرادتها، وتبعهما كتاب وأدباء غير قليلين، لكنهم لم يحسبوا على النظرية النسوية التى لم تقتصر على مجرد حماس مؤيدى المرأة من الرجال، بل كانت لها شروط ومواصفات أشمل من ذلك، وفى مقدمتها أن الأدب النسوى بصفة عامة، والمسرح النسوى بصفة خاصة، لابد أن يكونا من إبداع المرأة نفسها، فهى أدرى بقضيتها، ولن تنتظر لكى يدافع عنها رجل أو رجال بالوكالة.

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

من هنا كان حرص الفكر النسوى الناضج على أن تبادر المرأة بإعادة صياغة دورها الاجتماعى والإنسانى والحضارى، والتخلص من كل ما ينوء به هذا الدور من ضغوط تفرضها رواسب بالية من مخلفات الماضى البعيد. وهى رواسب تجعلها ترتد إلى حالة من الطفولة التى تجر إليها الرجل أيضًا، هذا إذا كان ناضجًا فى الأساس. وفى 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 فى حلقة مفرغة.. لكنها مشتعلة بالصراع المرير المتجدد.

وتبلورت النظرية النسوية فى صيغتها التى عرفت بها، فى أعقاب أحداث الطلبة الشهيرة عام ١٩٦٨ فى 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 ديجول قدم استقالته من رئاسة الجمهورية، وهى الاستقالة التى فسرت فى تلك الفترة على وجهين أو كليهما، فقد أكد التفسير الأول أن السجل التاريخى المجيد لديجول لايسمح له بالاستمرار فى الرئاسة وفى بلده شباب متمرد عليه، فى حين أوضح التفسير الثانى أن ديجول 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 الرافضة للأوضاع القديمة، أنها لم تكن مجرد أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية عامة، بل هى أوضاع القهر والعنف والاضطهاد والضياع وانتهاك الكيان الأنثوى لهن. لذلك كان إحساسهن بالتمرد إحساسًا شخصيًّا، أنثويًّا، أكثر فيه إحساسًا قوميًّا، سياسيًّا، اجتماعيًّا 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 ديجول كله كبرياء وأنفة واحترام لتطلعات الشباب، ولذلك تنازل برغبته وإرادته الكاملة لحق الشباب فى مستقبل جديد، فى حين أن حسنى مبارك ظل يناور ويراوغ 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 فى ثورة ١٩٦٨، شاركت الفتيات المصريات فى 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 فيما 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 مارى وولستونكرافت زوجة الفيلسوف الإنجليزى وليم جودوين، وأم مارى شيللى زوجة الشاعر الإنجليزى 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 عمليًا أنها لاتزال خاضعة للرجل، ولم تستطع أن تتخلص من إحساسها الدفين والمترسب عبر العصور، والذى يوحى إليها دائمًا بأنها لا تستطيع أن تمتلك الكيان الإنسانى الخاص بها كى تؤدى رسالتها بنفسها، بدلًا 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 أيدى 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 مغيبًا، وإرادتها عاجزة عن التخلص من استغلالها والتلاعب بمصيرها. فلم يكن التغنى بجمالها

وسحرها سوى خلق أسطورة مزيفة، توحى للمرأة بأنها معبودة الرجل، فى حين أنه يستعبدها جسدًا وروحًا. وهى الفكرة التى قامت ناعومى وولف بتحليل أبعادها فى كتابها «أسطورة الجمال» ١٩٩١، الذى ألحقت به كتابًا آخر عام ١٩٩٤ بعنوان «ليس عليك سوى أن تفعليها»، وأكدت فيهما أن الحركة النسوية ليست ضد العلاقة الجنسية، إذا كان زمام المبادرة فى يد المرأة، ولكنها تشجبها 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 أحدًا لم يحاول أن يعريها أو يفندها على أسس علمية ومنطقية. من هنا كانت مارى إيجلتون رائدة فى هذا المجال، عندما نشرت فى عام ١٩٩٢ كتابًا 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

روحى 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 بنفسها منهجها الفكرى والسلوكى؛ إذ إن الرجل قد يترك لها فرصة التنظير، لكنه يسعى جاهدًا، بوعى أو بلا وعى، أن يكون التطبيق لحسابه كالعادة.

هكذا كانت الأديبات 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 وصوتًا مختلفًا للتقاليد الأدبية والنقدية، وفتحت بابًا للإبداع الأدبى والتحليل النقدى، ظل مغلقًا عبر العصور وفى كل الثقافات.

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

الإنسانية الحقيقية لا يمكن أن تتمادى بهذا الشكل الفاضح، عبر قرون متوالية، فى تهميش المرأة وإهدار كيانها، وتأكيد دائمًا 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 والجوهرى بين المرأة والرجل، جعلها رجلًا ناقصًا لأنها لا تملك أداة الذكورة. كذلك فإن الشاعر الفرنسى بودلير يصفها فى إحدى قصائده فى ديوانه «أزهار الشر» بأنها ملكة الخطايا، وعظمة دنيئة، وخزى رفيع!!

وتقول مارلين فرنش فى كتابها «الحرب ضد النساء» الصادر فى عام ١٩٩٢، إنها شعرت بالإهانة، عندما زارت متحف جورج بومبيدو فى باريس، وصدمها منظر المنحوتات التى بالغ فيها الفنانون الرجال فى إظهار الأجزاء الجنسية فى الجسد الأنثوى، بحيث توحى نسب النحت بالقيمة الفعلية للمرأة فى نظر الرجال، فهى مجرد جسد يحمل رأسًا صغيرًا فارغًا، فى حين تبدو أعضاؤه الجنسية متضخمة بصورة مبالغ فيها، على أساس أنها محور وجودها. ولا ترى مارلين فرنش فرقًا 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 مرارًا وتكرارًا. ففى أمريكا مثلًا تقرر مارلين فرنش أن جميع المجلات الصادرة، بما فيها النسوية، تهيمن عليها شركات الدعاية والإعلان، التى خاضت حروبًا 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 غالبًا عن الصدور. ويرى المعلنون أن من حقهم فرض سيطرتهم على المجلات النسوية أكثر من مجلات الرجال، ويشترطون ظهور صور النساء، وهن فى حالة حيوية وتألق 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 بتسويغ 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 الأديبات، فقالت إن الإحساس بالرهبة والخوف، ظل يسيطر تمامًا على الأديبات الإنجليزيات؛ فجعل أعمالهن تتسم بالجبن والتكتم. وتساءلت عما يدفع بجورج إليوت إلى قتل شخصياتها النسائية فى رواياتها، بل يكفى أنها غيرت اسمها من مارى آن إيڤانز 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 تجنبت 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. فمثلاً 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. فلابد 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، وفى الوقت نفسه تتجنب الوقوع فى حرج هى فى غنى عنه.

وفى عام ١٩٧٣، أصدرت مارى دالى كتابًا أحدث ضجة بعنوان: «نحو فلسفة لتحرير النساء»، أوضحت فيه أن النظام الأبوى، الذى يسيطر على كل مناحى الحياة فى المجتمع، تجاهل المرأة تمامًا كما لو كانت غائبة أو غير موجودة. ولم تكن المرأة بالقوة التى تمكنها من مقاومة هذا التيار العاتى، فلم تملك سوى الاستسلام والخنوع له، بل إنها تصرفت تصرف الرهينة عندما تقع فى الأسر، مدة طويلة، فلا تجد مفرًا فى النهاية من أن تتوحد مع آسرها، لأنها لا حياة لها خارج فنكه الذى تدور فيه. وكانت النتيجة أن أصبحت المرأة عاجزة عن تحديد الرؤى والأفكار والقضايا التى يمكن أن تشكل مصيرها ومستقبلها، وتلبى احتياجاتها وتطلعاتها، بل وعاجزة حتى عن ممارسة خبراتها الشخصية.

وتقتبس مارى إيجلتون فى كتابها «النقد النسوى الأدبى» 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 التى عفا عليها الزمن. وهو ما تجلى فى تفسيرهم لأحداث واضطرابات مايو ١٩٦٨ فى فرنسا، التى أثبتت أن وجهة نظرهم لم تتغير على الإطلاق؛ فهم لم يتخلوا عن نظرياتهم التى تدعى الحياد والموضوعية وتجنب الميل مع الهوى والتطلعات النرجسية، فى حين أنها مجرد واجهات أو أقنعة إيديولوجية أنيقة يخفون وراءها ميولهم الشخصية والأنانية.

وكان من ضمن ظواهر أزمة الأدب النسوى، أن الحركة النسوية لم تكن نواة صلبة، تستطيع أن تصيب خصومها فى 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 المرفوضة لابد أن

تواجه بنظرية مضادة تعريها وتفضحها؛ خاصة وأن هناك نظريات قائمة بالفعل يمكن تسخيرها فى خدمة الحركة النسوية، مثل الماركسية وما بعد البنيوية والتحليل النفسى. وكانت إليزابيث رايت فى كتابها «النقد النفسى التحليلى»، طبعة ١٩٨٧، قد أوضحت مدى حاجة الحركة النسوية إلى نظرية تفتح لها الآفاق، وتضع يدها على الاحتمالات، وتكتشف معالم الطرق التى يجب أن تتقدم عليها. وهى نظرية فكرية ثقافية حضارية، وإن كان رأس حربتها يتمثل فى نظرية أدبية نقدية، ونفسية تحليلية، تستشرف إمكانات جديدة لتوظيف اللغة؛ التى تشكل ظاهرة من أهم الظواهر، التى 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 النفسى فى خدمة النقد الأدبى، للكشف عن القوى الكامنة فى النفس والمحركة للإنسان، والتى تحتاج إليها المرأة أكثر من الرجل؛ لأنها تركتها عرضة للصدأ والتآكل، سواء تحت ضغوط الرجل المتزايدة أو نتيجة لوعيها الذى غاب طويلًا.

وتعد الناقدة الأدبية جوليا كريستيفا من رائدات النظرية النسوية أيضًا. فقد قدمت دراسة عن «النقد الأدبى النسوى» عام ١٩٨٦، أوضحت فيها ضرورة المساواة بين المرأة والرجل فى الصور والشفرات والعلامات والدلالات، التى تتجلى فى الآداب والفنون وغيرها من النظم التى تصوغ العقول ووجهات النظر، وبالتالى السلوك تجاه الآخر فى المجتمع. فهذه خطوة ضرورية لابد أن تسبق معركة المساواة فى 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 تنتكس حركتها. ولذلك ترى كريستيفا أن النظرية التفكيكية يجب ألا تتحجر فى 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 فى تحليلهم للمعطيات الرياضية والمنطقية، التى تكشف الفكر غير المتماسك، أو المنطق الذى

يتظاهر بالاتساق، أو البنية الهندسية غير المحكمة، أو المعادلة التى تضمر 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 أحايين 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 إنجازه الفلسفى واللغوى والأدبى والنقدى فى أن كشف ما هو خفى أو مضمر أو كامن أو مسكوت عنه فى تلك النصوص وغيرها، وإضاءة ما هو متجاهل فيها أو مجهول أو مبتور أو ناقص الصياغة، يعرى دلالات ومعانى، مناقضة تمامًا للمعنى الذى قصده كاتب النص الأصلى. ويؤكد ديريدا أن الثغرات والفجوات والدهاليز المعتمة 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 يختفى تمامًا ولا يعود له وجود بالمرة. وهناك بدهية تقول إن النص لا يتواجد إلا فى داخل المتلقى، وبالتالى 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، وبالتالى 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 فى هذه المهمة، وبالتالى لا فضل لمؤلف على متلق، لغياب أية حدود تفصل بينهما، فهما فى واقع الأمر يتبادلان الأدوار بطرق يستحيل رصدها أو تقنينها.

ويؤكد دريدا أن «المنطوق» أو «الشفاهى» وليس المكتوب هو المعادل الحقيقى لما يسميه «لعبة اللغة»، التى تتغير فيها المعانى وتتبدل الدلالات إلى ما لا نهاية، مثل محيط متلاطم الأمواج يستحيل فيه رصد أى شىء محدد؛ ذلك أن التلاطم أو التبدل أو «الاختلاف» - على حد قول ديريدا - هو المحرك للحوار والبحث عن المعنى المراوغ، وليس الاتفاق على معنى بعينه فى النص المكتوب، الذى يتوهم مؤلفه أنه ثبته ليظل عبر العصور بالصورة التى حددها له. ولا يستثنى ديريدا نفسه من تطبيق هذه النظرية التفكيكية، عندما يقول فى كتابه «الاختلاف»، إن التفكيك ليس أداة للتحليل أو منهجًا للنقد أو عملية للتقنين يتناول بها شخص ما نصًا ما؛ إذ إن التفكيك بطبيعته لا يقبل التقنين أو التحديد أو الترجمة. فعندما يمارس التفكيك على نص ما، فإن دوره لا يقتصر على كشف المعانى والدلالات الخفية، التى لم تخطر ببال صاحب النص أو محركه الأصلى فحسب، بل إنه يولد نصًا جديدًا، يتطلب بدوره تفكيكًا آخر يمكن أن يدحض المعانى والدلالات المكتشفة؛ مما يؤدى إلى توليد نص جديد ينبغى تفكيكه هو الآخر، وذلك إلى ما لا نهاية؛ أى إنه ليست هناك حقيقة أبدية ولا حتى قيمة نفسية بما فيها التفكيك نفسه. لكن ديريدا فاته أن يذكر أن هذا التوجه التفكيكى، لا يمكن أن ينطبق على كل النصوص دون استثناء، لأن هناك من النصوص الهزيلة والسطحية ما لا تملك المعانى والدلالات التى لا تحصى، والتى 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 نظرًا لسطحيته وأسلوبه التقريرى البحت.

من هنا كان حماس جوليا كريستيفا لتطبيق أساليب القراءة التفكيكية على الكتابات والأعمال الأدبية، التى تتناول مضامين نسوية، خاصة تلك التى ألفها رجال، حتى تكشف هذه النصوص عن دلالات ومعان دفينة، 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 محورًا 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 مخلوقًا مستضعفًا لا يملك سوى الرضوخ للرجل، الذى كان قدرًا لا فكاك منه بالنسبة لها. واستمر هذا الهجوم مسيطرًا 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. فمثلًا 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 القارىء إلى التعاطف مع هذا البطل المناهض للمرأة. ولن يجد القارىء فى ذلك ما يبدو غريبًا أو ملفتًا للانتباه، لكن الأمر يختلف إذا كان القارىء 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 «وداعًا للسلاح» مثالًا على دوران المرأة فى فلك الرجل دون أن تدرى؛ ففى نهاية الرواية تموت البطلة وهى تلد، فتتساقط الدموع من عيون القارئات، ليس حزنًا على المرأة التى ماتت، وإنما هو حزن من أجل فريدريك هنرى، البطل الذى أظهره النص، وكأنما 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 هامشى. ومن هنا كان إصرار أليشيا أوستر ايكر على أن الأدب أو النقد النسوى سوف يحقق حرية المرأة وانطلاقها، إذا أدركت أن قوتها تكمن فى داخلها. فكلما كتبت المرأة بصفتها امرأة خارج فلك الرجل، وكلما أصرت على أنثويتها، فإنها ستزداد قوة فى نفسها. وإذا استطاعت المرأة أن تواصل الانطلاق فى هذا الاتجاه، فإنه سيأتى اليوم الذى يدرك فيه الجميع، المعنى الحقيقى لكون المرأة أنثى، ولكون الرجل ذكرًا، والمعنى الحقيقى لكلمة «إنسان».

أما فى مجال المسرح، فمن الملاحظ – مثله مثل معظم مجالات الإبداع الثقافى والأدبى الأخرى – ندرة وجود المرأة، مؤلفة لنصوص أو مخرجة لعروض. وتضع معظم الدراسات الحديثة لتاريخ المسرح - بما فيه المسرح السياسى - المسرح النسوى بصفته مجرد نوع ضمن أنواع متعددة لما يعرف باسم «المسارح البديلة». فمثلًا يتضمن كتاب ساندى كريج «أحلام وتفكيكات» فصلًا واحدًا فقط عن «المسرح النسوى»، ضمن فصول أخرى عن «مسرح التجمعات الصغيرة والعرقية»، و«المسرح التعليمى»، و«المسرح السياسى، و«مسرح الطفل». وتعلق جوديث تومسون فى دراستها «المرأة والمسرح» على رأى سوزان باسنيت فى كتابها «نحو نظرية للمسرح النسوى» ١٩٨٤، الذى تؤكد فيه أن ظاهرة مسرح المرأة هى شىء، لم يعد من الممكن اعتباره تطورًا ثانويًّا، فتقول جوديث تومسون فى تعليقها إن هذا الرأى ليس مجرد لفت النظر بطريقة ضمنية إلى أن استخدام المرأة للمسرح كان تاريخيًّا، على هامش الاهتمامات.

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

أو القارئة بصفة شخصية حميمة، لا يعكر صفوها مخرج أو منتج أو ممثلون أو جمهور يأتى إلى العرض فى كل ليلة بمزاج مختلف، وربما رفض كل هؤلاء تقديم النص المسرحى بمجرد أن كاتبته امرأة، كما أن المرأة لم تكن تملك الجرأة الكافية؛ لكى تفصح عن ذاتها بهذا الأسلوب الجماهيرى الذى قد يعتبره الجمهور فاضحًا.

لم تحض المرأة مجال المسرح إلا عندما أدركت أهميته البالغة وأثره العميق فى توصيل رسالتها، وإمكاناته التى تفوق إلى حد كبير، إمكانات الشعر والرواية فى صياغة العقل الجمعى، سواء على مستوى الكم أو الكيف؛ ذلك أن المسرح يملك قدرة معقدة ومتنوعة على مناهضة النظرة الأحادية، وتدمير وهم ما يسمى بالبدهيات 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 الإمكانات التعبيرية والتجسيدية المتعددة للمسرح.

وتؤكد جوديث تومسون على الاختلاف الحاد بين الكتابة للمسرح وكتابة الرواية والشعر، وتشجب التيار الذى ساد لمدة طويلة، والذى تناول المسرحيات على نحو تقليدى بصفتها نصوصًا يمكن تأويلها بطرق مختلفة؛ مما أدى إلى اعتماد النقد الدرامى على المصطلحات المستخدمة فى النقد الأدبى التقليدى، وتطبيقها على النصوص المسرحية المكتوبة، وذلك يرجع أساسًا لوجود شىء جاهز داخل قاعات الدرس، وهو النص، فى حين أن المسرح حدث يتيح للمرأة توظيفه فى 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 فى المعهد أو الجامعة، وهى ممارسة لم تعرفها المرأة إلا كنجمة جميلة مغرية أو ممثلة متخصصة فى أدوار البؤس أو الشر أو الذل، أما عناصر العرض المسرحى الأخرى فهى من اختصاص الرجال.

وتوضح هيلين كيسار فى كتابها «المسرح النسوى» ١٩٨٤ أن الدور الحيوى الملقى

على عاتق المسرح النسوى يتمثل فى 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 أيدى 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 عالمهن الخاص بكل دلالاته، ورفض تحديد الأدوار على أساس جنس يفترض لكل نوع طبيعة معينة؛ فمثلًا تتناول آن جيليكو فى مسرحيتها «رياضة أمى المجنونة» شخصيات متسقة، وليست لديها قدرة على التعبير أو تحليل عواطفها؛ فهى لا تعرف لماذا هى خائفة، بل إنها لا تعرف إذا كانت خائفة أولا. ويتحقق جزء كبير من هذه المسرحية فى شكل طقوس مختلفة الأشكال، وإنشاد بنبرة حادة بلا معنى، وعناصر أخرى تقدم من خلال لغة الجسد عالمًا خفيًّا، 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 مشاعرها، وبالتالى فهى تجسدها أمام الجمهور دون شرح.

ونظرًا لجدة المسرح النسوى، فإن مفهومه لايزال 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 النسوى بلا استثناء؛ فمثلًا يستخدم مصطلح «المسرح النسوى» بأسلوب مختلف فى 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 الثقافى، يتأثر بالمتغيرات التى تقع فى المنطقة الجغرافية والبيئة الاجتماعية، اللتين تظهر فيهما الأعمال النسوية، وبالدراسات النسوية والاقتصادية والسياسية والثقافية.

إن التحديات التى تواجه النظرية النسوية فى الأدب عامة والمسرح خاصة، ليست تحديات أدبية ودراسية وفنية ونقدية فحسب، بل هى تحديات اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية وحضارية. ولذلك لا تتمتع النظرية النسوية بالاستقرار النسبى، الذى تتمتع به النظريات الأدبية والنقدية الأخرى، بالإضافة إلى أن عودها لايزال أخضر. ومهما تكاثر عدد الرجال المتحمسين والمؤيدين لها، فإنها فى النهاية مسئولية النساء من المفكرات والكاتبات والأديبات، وهى مسئولية جسيمة وثقيلة؛ لأنها تواجه رواسب، وتراكمات، وعقد نفسية واجتماعية، وسلبيات ثقافية وحضارية وسلوكية، ترسخت عبر القرون، سواء على مستوى الوعى أو اللاوعى الجمعى. ولذلك تحتاج النظرية النسوية إلى قوة دفع متجددة بل ومتصاعدة، وتملك من المصداقية الفكرية، والأصالة الفنية، والوعى الثقافى والحضارى، والإصرار والإرادة، ما يمكنها من التقدم بخطى ثابتة واثقة، وما يجعلها حقيقة راسخة فى الوعى الإنسانى، وغير مطروحة للإثبات أو النفى من عصر لآخر.