الفصل الثالث

إشكاليات الرواية النسوية

كانت الإشكالية الأم التى ولدت معظم الإشكاليات، التى عانت منها الرواية النسوية، أن الروائيات والناقدات كن مهمومات إلى حد كبير بل ومبالغ فيه بقضايا المرأة ومتاعبها ومشكلاتها وصراعاتها، التى بدت شبه مزمنة فى مواجهة ضغوط الرجل التاريخية التى عانت منها ولاتزال، والتى كانت السبب فى تفجير ما عرف بالثورة النسائية فى ستينيات القرن الماضى. وكانت النتيجة أن الاهتمام بالمضمون الفكرى طغى على جماليات الشكل الفنى للرواية، لدرجة أنه فى أحيان كثيرة كان يتحول إلى مجرد أداة لتوصيل المضمون. قد تكون هذه الأداة شيقة، ولكنها لم تترك علامات أو بصمات فنية وجمالية على فن الرواية النسوية، كان من الممكن أن تفسح لنفسها مساحة مرموقة على خريطة الفن الروائى بصفة عامة، وخاصة أنه كان هناك عدد، وإن كان قليلًا للغاية، من الروائيات اللاتى تمكن من احتلال جزء لا يمكن تجاهله من هذه المساحة.

ونظرًا لسطوة المضمون الفكرى على الشكل الفنى، اضطر النقاد بل والناقدات إلى التركيز على القضايا والإشكاليات النسوية المطروحة فى الروايات؛ بصفتها المحور أو المركز الذى تدور حوله كل عناصر السرد أو الروى أو الحكى. وكانت النتيجة أن النقد الأدبى الروائى تراجع إلى الظل؛ ليترك مكانه للظاهرة الطاغية الجارفة، التى عرفت بمصطلح «النقد النسوى»، الذى ركز على الإنجازات الفكرية بل والفلسفية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية والاقتصادية، أما الإنجازات الفنية والإبداعات المالية التى تفوقت فيها بعض الروائيات، وفى مقدمتهن فرجينيا وولف، فلم تلق انتباهًا جديرًا بها وسط ضجيج القضايا والصراعات والحساسيات، التى ارتبطت عضويًّا بالحركة النسوية. وكان من الطبيعى أن ينعدم أى توازن بين الأضواء التى سلطت على هذه القضايا، والظلال التى غطت الإنجازات الإبداعية.

ولابد من توضيح أن الروائيات شاركن فى صنع هذه الإشكالية السلبية، سواء عن سهو أو عمد؛ لأنهن منحن النقاد الرجال الذين كانوا فى نظرهن خصومًا فعليين لهن، الفرصة لتهميشهن فى مجال الإبداع الروائى، وحصر وجودهن فى مجال الدراسات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية إلخ... ولم يحصلن على الحرية التى تمتع بها رائد سابق مثل برنارد شو، عندما بدأ حياته بخمس روايات ضخمة، حاول فيها ابتكار مناهج فنية وسردية جديدة لإبراز شخصيات النسائية وصراعاتهن مع المجتمع بأسلوب، يجمع كل عوامل الجذب الذى يصل إلى حد الإثارة، بل إن طموح شو الفنى والدرامى لم يتوقف عند الإبداع الروائى، عندما وجد أن عدد القراء لا يمكن أن يصل إلى عدد المشاهدين فى المسرح، فتحول إلى الإبداع المسرحى الذى قدم فيه شخصيات نسائية، صدمت الجمهور فى أول الأمر لجدة الأفكار والتوجهات التى تجسدها، ثم بهرته عندما استوعبها فى إطار الحيل الدرامية المثيرة والحوارات الزاخرة بالسخرية والفكاهة وغير ذلك من أدوات الإبداع المسرحى، التى كانت وسيلته الممتعة لتوصيل مضامينه النسوية إلى قلب الجمهور وعقله. ولو كان برنارد شو امرأة لما تمتع بهذا القبول، لأنه كرجل كان يحمل ضمان الثقة من جمهوره.

وكان من الطبيعى أن يرحب الأدباء والنقاد من الرجال، الذين اعتبرتهم المرأة خصومًا لها، بإثارة هذه القضايا النسوية فى الروايات، بل والتلاعب بها لطمس معالمها وإدخالها فى متاهات جانبية وأنفاق مظلمة؛ لتحفيز المرأة للرد عليها، وبالتالى يضيعون وقتها فى إلزامها بموقف الدفاع عن نفسها، وكأنها متهمة أمام قضاتها. وبذلك تشتت طاقاتها بعيدًا عن إبداع ما يمكن أن يرسخ مكانتها على خريطة الفن الروائى، الكفيل، بتوصيل أعمالها إلى قراء لم يكن لديهم أى اهتمام فعلى بالقضايا النسوية. ولم تدرك الروائيات أنهن بذلك تركن مجال الرواية حكرًا على الروائيين والنقاد، الذين مارسوا كل أنواع الإهمال والتجاهل والتعتيم لأية محاولات أصيلة ورصينة للإبداع الروائى النسوى؛ بحيث زادوا الطين بلة بالنسبة لهذا الإبداع، الذى كان من الممكن أن يشكل إضافات

مرموقة إلى الرواية بصفة عامة. ولكنهن حصرن جهودهن فى روايات، لم تفرض نفسها فى المجال العام للرواية إلا فى حالات تكاد تكون استثنائية.

وقد كانت هناك محاولات جادة من ناقدات لإلقاء الأضواء على روايات ناضجة لكاتبات مجهولات منذ القرن التاسع عشر، لم يكن لهن الحظ فى الاعتراف بهن، ولولا أن أعمالهن طبعت لكان من الممكن أن يجرفهن النسيان تمامًا. لكن هذه المحاولات لم تكن كافية، وحوصرت فى مهدها؛ لأن ملكية دور النشر كانت مقصورة على الرجال الذين لايقيمون وزنًا لمحاولات الروائيات النسوية، فى حين أنهم يرحبون دائمًا بأعمال كبار الروائيين من الرجال؛ لأن عينهم فى النهاية كانت على الرواج التجارى والأرباح التى تعود عليهم منه. ولو أدركت الأديبات والناقدات أن الجانب التجارى من أهم العوامل التى تساعد على الانتشار وإثبات الوجود، لعملن على تأسيس دور لنشر أعمالهن؛ حتى يتخلصن من سطوة الرجال الذين يمتلكون هذه الدور، وبعضها يصل عمره إلى قرون.

ولاتزال الأديبة بصفة عامة والروائية بصفة خاصة، تنطلق فى تصرفاتها من عقد النقص المترسبة داخلها تجاه الرجل سواء عن سهو أو بوعى، والدليل على أنها لم تتخلص بعد من هذه الحالة السلبية المرضية، أنها تقضى كل وقتها وتبذل كل جهدها فى الهجوم والنقد والتفسير والتأويل والتفكيك والاختلاف والتناقض فى محاولات مستميتة للقضاء على سطوة الرجل، أو حتى لمجرد الإقلال من وطأتها، ولكنها لم تحرص على الإمساك بزمام المبادرة بتقديم روايات ورؤى ثاقبة خاصة بها، تمثل علامات فارقة فى تاريخ كفاحها، وبصمات تدل على قدرتها على تحقيق ندية متجددة فى مواجهة الرجل، بصرف النظر عن كونها أنثى؛ ذلك أنها بحرصها على الدفاع المستمر عن نفسها، لهو دليل مادى ملموس على الضعف أو الخوف الكامن فى عقلها الباطن عبر عصور عديدة، من سطوة الرجل. وكأن هذا الرجل هو قضية عمرها بدلا أن تعتنى بنفسها ومستقبلها وكيانها؛ كى تثبت له عمليًّا أنها أهم بكثير من أن تبدد حياتها فى الدفاع عنها، سواء اعترف بذلك أو تمادى فى تجاهلها. وهى تملك الحق نفسه فى أن تتجاهله كى تتفرغ لإمكاناتها الفكرية

والإبداعية التى تعطلت كثيرًا بسببه؛ خاصة وأن هناك من الأديبات والروائيات من أثبتن أنهن يمتلكن من المواهب ما يمكنهن من التفوق على أقرانهن من الرجال، برغم كل المعوقات والإحباطات والسلبيات التى عانين منها.

والإشكالية برمتها لا يعتورها الالتباس أو الغموض أو التخبط فى نظر الأديبات والروائيات؛ لأن النقاد والأدباء والروائيين الرجال يتصرفون بمنتهى الوضوح والمباشرة تجاه كتابات وروايات النساء، وكأنهم يمارسون حقًا مكتسبًا لهم، يصل إلى درجة البدهية التى ليست فى حاجة إلى إثبات. إن مجرد إعاد قراءة ما كتبه النقاد الرجال عن النصوص المكونة للتراث الروائى، يكشف عن استمرار بناء معانٍ ودلالات مكثفة ومتمحورة حول الرجل كمركز للإبداع الأدبى والفكرى. كما يعمل النقاد الرجال على تهميش كتابات وروايات النساء بمعاملتها، من منطلق أنها حالات خاصة بهن، ولا تشكل معيارًا عامًّا لجمهرة القراء؛ إذ إنهم يعتبرون أن كتابات وروايات الرجال هى المعيار، الذى تقاس به المضامين الفكرية والأشكال الفنية بصفة عامة؛ إذ إن روايات النساء ترتبط بوجودهن الأنثوى بصفة خاصة.

ويمثل هذا التوجه الرجالى العام استراتيجية عامة، تعمل على تحجيم الإنجازات الأدبية والروائية للنساء؛ فمثلًا يؤدى عرض الكتابات الجديدة للروائيات النساء فى الصحف والمجلات والدوريات إلى إعادة إنتاج هذا التهميش لأعمالهن؛ لتأكيد أنها حالات خاصة يجب أن تلزم حدودها النوعية. وبالفعل، نجح النقاد الرجال فى بناء تراث أدبى وروائى يستبعد الأديبات والروائيات من تاريخ الأدب، فقد اعتبروا الأدب على أنه أمر يخص الرجال، الذين قام التراث الأدبى على أكتافهم، وبالتالى من حقهم فرض هذا التراث الذكورى على كتب المختارات الأدبية، ومناهج المقررات الدراسية المعدة للأجيال الجديدة فى مختلف المدارس، وهى مختارات ومناهج تكاد تخلو تمامًا من إبداعات النساء حتى لو كانت مجرد إشارات عابرة؛ إذ لم تترك لها روايات وكتابات الرجال مساحات، ولو ضيقة للتنفس فيها.

وهناك خطة خبيثة لإقصاء إبداعات وكتابات المرأة، خاصة الروائية منها، تتمثل فى تأسيس تراث أدبى خاص بالنساء، على سبيل إقصائهن تمامًا عن الساحة الأدبية والروائية العامة، التى يصول فيها الرجال ويجولون. وهذا يعنى خطر تأبيد وضع الأديبات والروائيات على أنهن مجرد حالات خاصة، مما يحتم تدريسها فقط فى إطار مقررات كتابات النساء أو دراسات المرأة، كما يجب ألا يغيب عن الأذهان أن النقاد والدارسين الرجال يفضلون استخدام لفظى «الكتابات» و«الكاتبات» على لفظى «الروايات» و«الروائيات»، وكأن مجرد اللقب أو المصطلح محرم عليهن. وحتى فى الجامعات والمعاهد المتخصصة، تحتل الروايات النسوية مساحة محدودة فى مجال الدراسات الأدبية السائدة والرسائل الجامعية، وغالبًا ما يأتى ذكر المرأة، سواء أكانت روائية أم شخصية فى رواية، بصفة عابرة، مما يضع على كاهل الكاتبات والناقدات والباحثات ضرورة تأسيس معايير جمالية وتوجهات فكرية، خالية من التحيز سواء للرجال أو للنساء، على أن يضعن فى اعتبارهن ألا يقتصر التراث الأدبى للمرأة عليها فقط، بل لابد أن يفتح أبوابه للإنسان المعاصر.

ولعل أخطر إشكالية وقفت عقبة فى سبيل الرواية النسوية، أن الروائيات لجأن دون داع إلى الغموض والتعقيد والخلفية الفلسفية، التى قد يصعب على القراء المثقفين أنفسهم أن يستوعبوها. ولذلك عجزت الرواية النسوية عن الانتشار والرواج الجماهيرى، وبالتالى فقدت القدرة على توصيل أفكارها وتوجهاتها إلى الجمهور، رغم استخدامها التقنيات الإبداعية ذات المستوى الرفيع والمبهر، الذى قد يفوق روايات كثيرة لروائيين مشاهير من الرجال. وربما كان هذا المستوى الرفيع سببًا فى انصراف القراء العاديين الباحثين عن التسلية، عن مثل هذه الروايات، التى بدت معقدة وفلسفية أكثر من اللازم. وظلت أسماء معظم الروائيات النسويات حبيسة دوائر صفوة المثقفين، ولم تخرج إلى المجال العام، رغم أن قضية الأدب النسوى، وخاصة الرواية، هى قضية شعبية وعالمية فى جوهرها، وفى أشد الحاجة إلى الرواج الجماهيرى حتى تأتى أكلها. لكن الحذلقة الفلسفية والتعقيد أو

الغموض المتعمد، ترتب عليها قيام جدار سميك وعال بين الإنتاج الروائى والجمهور العام. وكأن الأدب النسوى كان فى حاجة إلى المزيد من الأزمات والعقبات والإشكاليات، التى أصابته بطريقة شبه دورية. وأفقدته القدرة على الانتشار بين القراء؛ مما قد يؤدى إلى اندثاره مع الأيام، ذلك أن الروايات لا تعيش على صفحات الكتب، وإنما فى عقول القراء وقلوبهم.

والإشكالية الأخرى الجديرة بالرصد والتحليل، أن الأديبات والروائيات كن يتفنن فى تضييق الخناق على أنفسهن بطريقة غاية فى الغرابة، بل وضيق الأفق. فكان تعريفهن للأدب النسوى أنه الأدب الذى تكتبه نساء؛ أى إن المؤهل الأول أو الأساس للإبداع النسوى يتمثل فى أن صاحبته امرأة، وببساطة شديدة أغلقن الباب فى وجه الكتاب والأدباء من الرجال، حتى لو كانوا مناصرين لقضايا المرأة الفكرية والفنية، وخسرن بذلك دعامات قوية، كان من الممكن أن تشكل سندًا لهن، وكانت حجتهن الساذجة فى ذلك أنهن فقدن الثقة تمامًا فى جنس الرجال، وكان هذا أكبر وأقوى دليل على أنهن فقدن الثقة فى أنفسهن بادئ ذى بدء؛ إذ إن هؤلاء المناصرين لهن كان يمكن أن يشكلوا رأس حربة موجهة إلى معسكر الخصوم. ولعل موقفهن من برنارد شو أكبر نصير للمرأة، منذ نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات النصف الأول من القرن العشرين، كان مثيرًا للسخرية من ضيق الأفق الذى أصاب عقول كاتبات وأديبات، كان يفترض فيها منتهى رحابة الفكر وسعة الصدر.

ولو كان برنارد شو فى إثارته للقضايا النسوية وتصويره للشخصيات النسائية سواء فى رواياته أو مسرحياته، منحازًا ضد المرأة كما فعل كتاب ذكور كثيرون، لانهالت عليه الكاتبات والناقدات النسويات بسهام الهجوم، بل والتجريح كعادتهن، لكنه كان موضوعيًا وشاملًا ومتفوقًا على كاتبات نسويات كثيرات، ولذلك اكتفين بتجاهله وإهماله وتهميشه بحجة أنه رجل، ولا يحق له أن يتدخل فى قضايا تخصهن وحدهن، كما أن دوره اقتصر على مرحلة تحرير المرأة، وهى المرحلة التى تجاوزها الفكر النسوى بمراحل، دون

الاعتراف بحقه فى الريادة وفتحه الأبواب، التى تدفقت منها الحركات النسوية بلا كوابح أو سدود.

ولولا ريادة برنارد شو، لكان من الصعب على رائدة نسوية وروائية وناقدة فذة، مثل فيرجينيا وولف، أن تكتب فى عام ١٩٣٨، قبل بدء الحرب العالمية الثانية بفترة قصيرة، بسخرية مستلهمة من روح برنارد شو، قائلة إن الرجال ظلوا لعدة قرون «مصممين بعناد طفولى على رسم علامات بالطباشير على أرضية كوكب الأرض؛ لوضع حدود يحبسون فيها البشر على نحو جامد ومنفصل ومصطنع، من أجل تحقيق المتع المريبة للقوة والهيمنة». كما أدت ريادة شو إلى التمهيد لجعل الهدف النهائى، الذى تطمح النسويات لبلوغه من تقويض التقسيم الحالى للهوية النوعية (ذكر وأنثى) وإبدالها، هو الوصول إلى طريقة جديدة لمعرفة الناس لأنفسهم وعالمهم؛ مما يؤدى إلى نظام أخلاقى مبتكر للمعانى والقيم.

ويمكن القول بأن الرواية النسوية قد تحتاج إلى تعريف خاص بها؛ نظرًا لأنها تحرص على رسالة فكرية وثقافية وحضارية، قد لا تلقى الرواية العادية بالًا إليها، بل وقد تتحول إلى سلاح فى أيدى الأدباء الرجال من ذوى الخصومة التقليدية لطموحات المرأة. ولذلك حرصت الروائيات النسويات على توظيف الرواية فى فهم طبيعة وسبب عدم مساواة النساء بالرجال فى عالم الواقع، والمساعدة فى تغييره. ومن هنا كانت الحاجة إلى تحديد مفهوم الرواية النسوية؛ فهى عادة ما تستخدم فى الإشارة إلى مجموعة من النصوص، تتميز بانطلاقات فكرية وسمات جمالية معينة. وكثيرًا ما يطلق على هذه المجموعة من الروايات أيضًا «التراث الأدبى النسوى»، كما أن هذا التراث يمكن أن يضم الدراسات النقدية أيضًا. كما أن الرواية النسوية تعتبر، فى حد ذاتها، مؤسسة تهدف إلى النشر والتعليم الجاد الهادف، ولا تسعى إلى تسلية القراء كما تفعل أنواع أخرى من الرواية. كذلك تعد الرواية النسوية ممارسة ثقافية، تشمل منظومة عامة تمنهج كتابة أعمال التراث الروائى، وقراءتها، وتقييمها، وتعليمها، وإن كانت العملية برمتها لم تصل إلى المستوى الفعال المنشود.

وهناك اعتقاد نسوى شائع بأن الأشكال الروائية، يمكن أن تقدم تأملًا جديدًا فى التجربة الإنسانية بصفة عامة، وتعميقًا لإدراك الواقع الاجتماعى بصفة خاصة. ولذلك يقع على عاتق النصوص الروائية النسوية أن تقدم فهمًا أعمق للطرق، التى يعمل بها المجتمع على نحو معاكس للنساء ومعوق لمصالحهن. وليس الأمر مقصورًا على توصيل الأفكار والقيم، بل يمكن تفعيل الأثر الانفعالى للجانب الخيالى فى الإبداع الروائي؛ لزيادة الرفض بل والسخط على التمييز المتجذر عى أساس النوع، وبالتالى تمهيد الطريق لإنهائه. كما يمكن توظيف الإيجابية لخبرات وطاقات الإناث لترسيخ ثقتهن فى أنفسهن، ورفع تقديرهن لذواتهن، وإعطاء مشروعية لمطالبهن، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية. أما الرواية المثالية أو الطوباوية أو رواية المدينة الفاضلة، فيمكن للرواية النسوية أن تستفيد بآفاقها فى تصوير نظام أخلاقى جديد، يستلهم الخصائص والقدرات الأنثوية الكامنة، التى لم تفصح عن نفسها بعد.

وقد حققت الروائيات النسويات اكتشافات كانت كامنة فى عمق العلاقة بين الإبداع الروائى والحياة الواقعية؛ فرغم أن النساء يتجهن لقراءة الرواية النسوية كوسيلة لتأمل الحياة الواقعية وإدراك آلياتها، من منطلق اقترابها من حقائق الحياة، فإنهن لا يدركن احتمالات الخلط بين الاثنين؛ لأنهن يشعرن أن الحياة تعاش فحسب، وأنها أمر مفروغ منه بطبيعة الحال، وهى بهذا المفهوم تعد سابقة على الرواية، التى تبنى عن طريق الكلمات والدلالات تمثيلًا لذلك الواقع الموجود بالفعل. لكن الرواية النسوية نجحت فى إبراز أن فهمهن للحياة أو التجارب أبعد ما يكون عن «طبيعة الحال»، ولا هو أمر مفروغ منه. إنه أمر يتحقق منذ البداية عبر صيغ ثقافية (صور وكلمات ودلالات)، تسمح لهن بالتمييز الذى يتحتم عليهن أن يمارسنه، وبالتالى يضفى وعيًا بالنظام، على ما قد يبدو مجرد تدفق مستمر لمثيرات حسية لا حدود لها.

وتقول بام موريس فى كتابها «الأدب والنسوية»، ترجمة: سهام عبد السلام (٢٠٠٢) عن الدور، الذى تلعبه اللغة فى ترسيخ المعانى والدلالات عن كيان الإنسان، سواء فى

نظره شخصيًّا أو فى نظر الآخرين، سواء على مستوى الوعى أو مستوى العقل الباطن، وبالتالى فإن اللغة تصوغ كيان الإنسان نفسه فى مراحل عمره المتتابعة منذ بدايته:

«وحين نكتسب القدرة على تمثيل أنفسنا، وخبرتنا وعالمنا عن طريق اللغة، نصل حتمًا إلى إدراك عالمنا، والوعى به من خلال نسق القيم الموروث فى بنية الكلمات التى نستخدمها، حين أُسمى أو أقوم بتعريف نفسى؛ بصفتى «بنتًا» ولست ولدًا؛ مما يعنى أن أفترض، أو أستوعب أو أهضم كل المعانى والدلالات الثقافية المضمرة، التى تحملها تلك الكلمة وأدمجها فى ذاتى؛ خاصة وأن عملية تعلم اللغة تحدث فى وقت مبكر جدًّا من نمونا الاجتماعى، وبالتالى فهى الأساس الضرورى الذى لا غنى عنه للنمو الاجتماعى.

«ومن الطبيعى أن تبدو لنا القيم راسخة فى بنية الأشياء التى نسميها؛ إذ إن المرء عندما يكون امرأة، فمن الطبيعى أن يعنى هذا أن تكون لطيفة وحريصة على رعاية الآخرين، أى أن تكون «مؤنثة» بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ. وعندما يكون المرء رجلًا، فمن الطبيعى فى نظر الجميع أن يعنى هذا نوعًا ما من القوة والمبادرة والفعالية؛ أى أن يكون «مذكرًا» بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ، وهو ما ينطبق على كل المخلوقات والموجودات والأشياء فى حياتنا. وهكذا فإن اللغة هى الوسيلة الرئيسية التى يعاد بها إنتاج القيم الثقافية التى نمثلها ونجسدها، وتضمن استمراريتها من جيل إلى جيل.

«وعندما نصل إلى هذه الدرجة من الوعى بأن الواقع يتشكل، إلى حد بعيد، بأنساق التمثيل التى لدينا وبإعادة إنتاجها أو صياغتها، وأن اللغة هى النسق المهيمن منها، يتضح لنا أن الفرق بين الأدب كمجموعة من النصوص والحياة، أكثر تعددية وتركيبًا مما يبدو عليها من الظاهر، وأن الحدود بين الأدب والحياة قد تكون مسامية، تتيح الفرصة للتفاعل والتأثر. وتلعب الروايات والقصص والصور والسرديات الإعلامية دورًا أساسيًا مثلًا فى المعانى والدلالات المرتبطة بمفهوم «الذكورة»؛ ذلك أن ما نعتبره «رجوليًا» يمكن أن يستمد وجوده شكلًا ومضمونًا من الطريقة، التى تصورها الروايات ووسائل الإعلام لدلالات الذكورة، التى تصبح حقائق بل وبدهيات فى نظر المتلقين، والتى هى فى

جوهرها مستمدة من معيار مسبق للذكورة كامن أو مضمر فى سياق الواقع، يتم نقله أو استلهامه أو إعادة إنتاجه فى الأعمال الروائية المنشورة أو الإعلامية المسموعة أو المرئية. كما أن التراث الأدبى بصفة عامة والروائى بصفة خاصة، يحظيان فى ثقافات عديدة بتقدير بوصفه أرفع وأقوى أشكال التمثيل، أو إعادة إنتاج الواقع للتعامل معه من منظور جديد. وهناك اعتقاد شائع بأن جمهور القراء والمتلقين، يجد فى الأدب قدرة فذة على التعبير عن أسمى المُثُل والقيم، التى يطمح إليها الجنس البشرى، وأنبل أمثلة الفكر والفعل الإنسانى، التى تنير الطريق نحو مستقبل أفضل».

ثم تنتقل بام موريس إلى تسليط الأضواء النقدية والتحليلية على السبب فى اهتمام النسويات بالأدب، خاصة الروائى منه، بوصفه خبرة ثقافية ومعاشة ومؤثرة ومتجسدة فى مؤسسات قوية. وتضع يدها على حقيقة خطيرة تمثلت فى النتائج السلبية التى تسببت فيها هذه المؤسسات القوية فى إهدار القيم التى تمنت النساء تحقيقها حتى تستقيم حياتهن. ومن هنا كان اهتمامهن باكتشاف كيف أن الأدب، بوصفه خبرة ثقافية معاشة، ليس مجرد أداة تعكس واقع الحياة الفعلية للنساء فى نصوص روائية وقصصية، إذ إنه مؤثر فى إنتاج المعانى والقيم التى تهدد حياة النساء، وفى مقدمتها المعانى والقيم التى تتولد من عدم المساواة الذى يصل إلى درجة القهر والظلم. ولذلك تتساءل بام موريس:

«ما كنه إدراك الواقع الذى تبلوره لنا الكتب «العظيمة» المكتوبة بلغتنا؟ وإلى متى ينتمى هذا الإدراك الذى تقدمه تلك الكتب؟ من الذى يقيم وينتقى النصوص التى تشكل التراث الأدبى؟ لماذا ترد على أذهاننا بشكل تلقائى أسماء الكتاب والروائيين الذكور، عندما نفكر فى الكتب «العظيمة»؟ ما صور الأنوثة التى ترسمها لنا أعمالهم؟ إلى من تنتمى هذه القيم والمثل، التى تتبلور وتتجسد فى الروائع الأدبية التى تحظى بالتصفيق فى ثقافتنا؟ هل الأديبات النسويات قليلات حقًا؟ هل نأمل فى أن نجد فى إبداعات النساء الفكرية والأدبية، مؤشرات أو توجهات نحو نظام قيمى وأخلاقى جديد، يمكنه أن يغير الوعى الحالى بالواقع القائم على الاختلاف والفصل بين الجنسين، الذى يؤدى إلى الكبت

نتيجة القهر؟ أم ن مجرد إثارة هذا السؤال خاصة عن الأديبات والروائيات، يرسخ هذا التقسيم نفسه القائم على أساس النوع الذى نأمل فى تجاوزه؟ هل هناك حقًّا فرق جوهرى بين إبداعات الرجال وإبداعات النساء؟ لقد نشأ النقد الأدبى النسوى من الحاجة إلى استكشاف أسئلة مثل هذه، والإجابة عنها».

من هنا كان حرص الأديبات والناقدات النسويات على تخطيط وتصميم برامج إعادة قراءة نصوص التراث الأدبى التى ألفها ذكور، والمقالات التى كتبوها عن إبداعات النساء والرجال، والأبنية التى يقيمها الرجال للتاريخ الأدبى. إنها مراجعة نقدية وتحليلية وتفكيكية شاملة لكتابات الرجال الإبداعية والنقدية، التى أخذت شكل البدهيات التى لا تقبل المناقشة فى أحوال كثيرة، وكأنها مقدسات، لا يمكن المساس بها من قريب أو بعيد. وكانت الأديبة والناقدة النسوية آدريين ريتش رائدة فى هذا الاتجاه، عندما أصدرت كتابها «عن الأكاذيب والأسرار والصمت»، ووصفت فيه هذه المهمة الأساسية والضرورية قائلة: إنها إعادة نظر؛ بمعنى ممارسة النظر الفاحص إلى الخلف، والرؤية بعين جديدة، والدخول إلى نص قديم من اتجاه نقدى جديد.. إنها بالنسبة للنساء أكثر من مجرد فصل فى تاريخ الأدب.. إنها فعل من أفعال العمل من أجل البقاء والاستمرار، فلن نتمكن من معرفة أنفسنا، إلا إذا تمكنا من فهم الأكاذيب والإدعاءات التى تم إغراقنا فيها».

وكان النقد الروائى بصفة خاصة أوسع المجالات رحابة لممارسة هذه المهمة، سواء على مستوى الإبداع الروائى أو التحليل النقدى. إن مهمة إعادة النظر والمراجعة تنهض على تقاليد البحث العلمى، الذى يسعى إلى تأسيس وترسيخ تراث أدبى ونقدى للإبداع النسائى، يمكن أن يمتلك الندية، أو حتى التفوق على ما يسمى «بروائع» التراث الأدبى الذى يهيمن عليه الرجال. وتعلمت المرأة من التجارب المريرة التى مرت بها، أن الشكوى لغير الله مذلة، وأن العمل الإيجابى المثمر هو السلاح العلمى، الذى يمكن أن تتصدى به لكل الذكور المتربصين بها. ولذلك شرعت فى إعادة اكتشاف كتابات النساء المنسية

والمهملة عبر التاريخ، وعملت على إعادة تقييمها، وإتاحتها لقطاع عريض من القراء والقارئات، حتى لو كانت للمرة الأولى. وقد سهل من هذه المهمة، بروز جماعات نشر نسائية على الساحة، لم تتأخر عن تقديم كثير من الدعم والتشجيع لكاتبات جديدات. أما فى المدارس العامة والجامعات، فتم تنظيم مقررات دراسية عن الروايات النسوية؛ بصفة خاصة لتغطية احتياجات الطلبة والطالبات، كما أنشئت أقسام لدراسات المرأة. وقد أثبتت الأعمال الروائية والقصصية، والدراسات النقدية النسوية قدرتها على الرواج التجارى، سواء بأقلام نساء أو عن نساء؛ بحيث تنبهت دور النشر الكبرى، لطبع نصوص روائية ومختارات أدبية ونقدية نسوية.

وكانت الروائية والناقدة كارولين هيلبران قد شاركت، سواء فى مجال الإبداع الروائى أو النقد النسوى بأعمال روائية ودراسات نقدية لاستكشاف الآفاق، التى يمكن أن تنطلق إليها الأديبات والروائيات، بعد أن يتجاوزن كل العقبات التى وضعها الكتاب والنقاد الرجال فى طريقهن؛ فهى مؤلفة روائية ذائعة الصيت وغزيرة الإنتاج، كتبت تحت اسم مستعار هو أماندا كروس عددًا من روايات الغموض، بطلتها كيت فانزلر، وهى أستاذة جامعية إنجليزية ومخبرة هاوية، تكشف وتعرى كل السلبيات التى تعتور المجتمع، والتى تشكل كابوسًا واقعًا على كاهل المرأة فى حياتها اليومية. وكانت أول أعمالها فى النقد الأدبى والنسوى كتابًا يحمل عنوان «نحو الخنثوية: جوانب الذكورة والأنوثة فى الأدب» الذى صدر عام ١٩٦٤، ويغطى مساحة واسعة من الأساطير الإغريقية إلى كتابات الحداثة كما عند الروائية والناقدة الإنجليزية الرائدة فيرجينيا وولف، ويوضح أنه يجب التصدى للمفاهيم الثنائية عن النوع؛ لأن التمسك بمبدأ الخنثوية يمكن أن «يبشر بآفاق لا حدود لها من المصائر الشخصية التى تنتظر الجنسين».

ويشير مصطلح الخنثوية إلى ميوعة تحديد الخصائص المرتبطة بالتذكير والتأنيث، وتذهب كاتبات نسويات مرموقات إلى القول بأن الخنثوية مفهوم، يمكن أن يكون مصدرًا للتحرر. ففى كتاب «غرفة تخص المرء وحده» (١٩٢٩)، كتبت فيرجينيا وولف

مقولتها المشهورة بأن الوعى الخنثوى شرط مسبق للتعبير الفنى الجيد؛ لأن «الفنان لو كان رجلًا فحسب أو امرأة فحسب لانتهى أمره؛ إذ يجب أن يكون رجلًا فيه شيء من خصال المرأة، أو امرأة فيها شيء من خصال الرجل». وكانت الكثيرات من النسويات المحدثات مثل كارولين هيلبران وأندريا دوركين ومونيك وبتيج، يرددن ما قالته فيرجينيا وولف فى دعوتهن إلى تفكيك المفاهيم الثنائية للنوع (التذكير والتأنيث). وقد كرست كارولين هيلبران فى معظم أعمالها الأكاديمية، مثل: «إعادة صياغة جوهر المرأة» (١٩٧٩)، و«كتابة سيرة حياة نسائية» (١٩٨٨)، و«أم هاملت ونساء أخريات» (١٩٩٠)، لمواصلة هيلبران اهتمامها بتوسيع وتعميق الأدوار الروائية المتاحة للشخصيات النسائية، وأشكال التمثيل، وإعادة إنتاج الأدوار؛ بهدف تحطيم الحواجز والقيود التى حاصرت المرأة عبر عصور عديدة.

وفى كتاب «أم هاملت ونساء أخريات»، أعادت هيلبران قراءة القصة الكلاسيكية فى الملحمة الإغريقية عن بنيلوبى زوجة أوليس، كاستعارة لظهور المرأة الروائية حديثا. فقد صدت بنيلوبى الرجال المفتونين بها، الذين قصدوا خطب ودها فى أثناء السنوات العشر التى غابها زوجها، بأن ظلت تنقض كل ليلة خيوط الجزء الذى أتمت نسجه من الكفن الذى كانت تصنعه له بالنهار، فى حين وعدت الخُطاب بأن تختار واحدًا منهم، بعد أن تتم صنع الكفن. تعلق هيلبران على هذا بقولها:

«أود أن أقترح أن بنيلوبى قد واجهت، قصة لم تكتب بعد: كيف يمكن للمرأة أن تدبر مصيرها؛ حين لا يكون لديها أى حبكة تهتدى بها، لا رواية، ولا حكاية توجهها. وتظل بنيلوبى تتخيل وتبتكر، وهى تنسج ثم تنقض ما نسجته. وإذا كنت أقول إن بنيلوبى ليست لديها قصة، فلأن جميع النساء ليست لديهن قصة، فما لديهن يقتصر على حبكة واحدة فقط. وقد عاشت النساء طوال التاريخ المسجل بسيناريو لم يكتبنه، سواء فى الأدب أم خارجه».

وكانت فيرجينيا وولف قد جعلت من الصعوبات التى تواجه الأديبات الناشئات

الموضوع الرئيسى لكتابها «غرفة تخص المرء وحده»؛ فوضحت المشكلات المهولة، التى ربما قابلتها جوديث، الأخت الروائية، التى تضارع شكسبير تألقًا وذكاء. ربما واجهت صعوبات نقص التعليم، والمال والفرص، وعانت من كراهية الذكور لها، وربما كان أخطر ما يمكن أن تواجهه، هو غياب أى تراث أدبى أنثوى يرعاها. قالت وولف إن هذا يحدث لأننا «نفكر إلى الوراء بعقلية أمهاتنا فى ما إذا كنا نساء».

وفى عام ١٩٧٦، أصدرت إيلين موريز كتابها الرائد فى مجال النقد النسوى الأدبى بعنوان «نساء أديبات»، عملت فيه على إخراج تراث إبداع النساء المغمور إلى الضوء، وإظهار أهمية التأثير والتأثر المتبادلين بين الكاتبات والأديبات وبعضهن البعض، وكم كن متحضرات ومثقفات من طراز رفيع، فى حرصهن على الانصات بتقدير لأصوات وقصص وروايات بعضهن البعض. وهذا النوع الواعى من التفاعل لا يحظى باعتراف كبير فى دراسات التراث الأدبى، رغم وضوح العلاقات الأدبية الناضجة بين الروائية الإنجليزية جورج إليوت والأمريكية هاريبت بيتشر ستو، وبين الشاعرة الأمريكية إيميلى ديكنسون والإنجليزية إليزابيث باريت براوننج. وتصور إيلين موريز مدى تشوق تشارلوت برونتى لمقابلة هاريبت مارتينيه، بصفتها «روائية أصبحت موضوعًا يشغل فكرى بفضل أعمالها». وتعلق موريز على الدلالة القيمة والمرموقة لتلك العلاقات الأدبية الحميمة والرفيعة بقولها: «كل واحدة من هؤلاء الأديبات الموهوبات، لها أسلوبها المتميز، ولم تحاكى إحداهن الأخريات أبدًا، لكنني اعتقد بوجود شىء خاص بينهن، يتمثل فى إحساسهن بأنهن يقابلن فى صوت امرأة أخرى، ما يؤمنّ بأنه صوتهن الخاص».

وتعلق بام موريس فى كتابها «الأدب والنسوية» على هذا الإحساس بالالتقاء بقرابة ملموسة مع صوت إمرأة أخرى، بأنه سبب جوهرى يدعو إلى توفير، وإتاحة شتى الأعمال الأدبية من كتابات النساء للقارئات والقراء؛ لإبراز حقيقة هذه الإنجازات التى حوصرت ومنعت من أن تقدم قوة دفع مثيرة وأصيلة للحركة الأدبية، خاصة فى مجال الروايات والقصص التى تصفها بام موريس بقولها:

«إن قصص النساء تساعدنا على أن نعيش ونحلم كنساء، وقد استخدمت الكثيرات من طلائع الجماعات النسوية المعنية برفع الوعى، نصوصًا ألفتها نساء للتغلب على إحساس النساء بالعزلة وعدم الكفاءة.. لقد عثر الكثير من النساء على من يشاركهن عواطفهن وظروفهن وإحباطهن وضياعهن، ويذكرن متاعبهن مباشرة وبصراحة، ويجسدنها فى صيغ أدبية وروائية. وقد منحهن هذا التواصل ومازال يمنحهن إحساسًا بأن وجودهن له معنى وجدوى، وأن وجهة نظرهن فى الأمور واعية وذكية ولها مصداقية، وأن معاناتهن قد فرضت عليهن فرضًا، وأنها ليست حتمية أو ضرورية، كما منحهن إيمانًا بقدرة القوة الجماعية للنساء على المقاومة، وإعادة بناء حياتهن بأيديهن. إن قصص وروايات النساء يمكن أن تحكى أحداث ومواقف حياة النساء التى محيت، وتم تجاهلها، وازدراؤها، والتعتيم عليها، أو إضفاء طابع المثالية عليها حتى تبدو أسمى من الواقع».

وكان إقبال أديبات كثيرات على كتابة الرواية منذ مرحلة مبكرة، راجعًا إلى الشكل الفنى المرن للرواية، القادر على تطويع معظم القضايا النسوية الحيوية والمصيرية؛ بحيث يمزج الفكر الثقافى والاجتماعى والاقتصادى بالمواقف والأحداث، التى لا تخلو من متعة الإثارة الانفعالية والفكرية فى آن واحد. ولذلك كان تأثير الرواية أضخم وأشمل من تأثير الشعر أو حتى المسرحية التى تكتب للعرض، وليست للقراءة فى معظم الأحيان، وربما انتهى تأثيرها بانتهاء العرض. فالرواية رهن إشارة القارئ فى أى زمان أو مكان، وقادرة على إحضار عصر بتفاصيله إلى عصر آخر؛ بحيث تتولد من المقارنة بينهما رؤى وآفاق لم تكن متاحة من قبل.

من هذا المنطلق، تستشهد بام موريس بمقتطف قصير من رواية «ابنة الأرض»، وهى رواية سيرة ذاتية كتبتها أجنيس سميدلى عام ١٩٢٩، وفيه تصف البطلة مارى نضال أمها من أجل البقاء بعد أن هجر أبوها الأسرة. ومن الممكن بل ومن السهل التعرف على ملامح وخصائص لتجارب نساء، عشن فى الثلث الأول من القرن العشرين، وهى تجارب يندر أن توجد فى روايات الرجال، الذين استأثروا بالتراث الروائى إلى حد كبير. تقول مارى بطلة الرواية:

«مرت بنا أيام، كانت أمى تغسل فيها الملابس فى البيت، كانت تبدأ مع أولى خيوط الفجر، وكان المطبخ يمتلئ ببخار الماء وفقاقيع الصابون، وبحلول الظهيرة، يصير وجهها ممصوصًا ومسحوبًا، وتشتكى من آلام فى ظهرها. وكنت أنا أعصر الملابس وأنشرها، أو أحمل لها الماء من الصنبور، الذى يقع خارج البيت. صرنا أنا وهى الآن صديقتين ورفيقتين، وكنا أثناء عملنا نخطط لشراء غسالة ملابس، كنا نتقاضى ثلاثين سنتًا مقابل غسل وكى الدستة من قطع الملابس، لكن النساء كن يعهدن إلينا دائمًا بغسل أكبر قطع لديهن: ملاءات الفراش، ومفارش المائدة، والأفرولات، والقمصان، وكن عمومًا يلقين وسط دستة القطع بالقطعة الثالثة عشرة، لمجرد زيادة الرقم. إن رقم ثلاثة عشرة رقم نحس، لكنه ينبغى أن يكون رقم حسن الطالع للنساء الغسالات؛ نتيجة لكسر نحسه بزيادة العائد المالى، على الأقل كانت الزبائن تعتقدن ذلك.

«كانت دارنا كتلة مصمتة من الملاءات، والملابس الداخلية، والقمصان التى يتصاعد منها البخار. وكنا نضطر للزحف على الأرض؛ لكى ننتقل من غرفة إلى أخرى. وقد مددنا حبال الغسيل فى جميع الغرف، عدا واحدة جعلناها غرفة لنا، ولم يكن فى مقدورنا أن نوفر نارًا إلا فى المطبخ فقط. وكنا – بياتريس وأنا – نركض يوميًّا بطول خط السكة الحديدية، ونحن نفرك أكفنا ببعضها لندفئها، كى نلتقط قطع الفحم، التى قد تسقط من القطارات المارة. وبعد أن يخيم الظلام علينا، كنا «نختلس» كل ما يمكننا حمله من خشب فى ساحة قريبة لتخزين الأخشاب. وفى المساء، كنت أنا وأمى نعد عشاءً مكونًا من البطاطس وعصيدة مصنوعة من الدقيق والماء، وأحيانًا من الدقيق واللبن.. كنا مازلنا نمتلك بقرتنا، لكننا كنا نبيع كل لبنها، كنا نأكل ونتحدث بصوت عال، ونحن ملتفات حول منضدة المطبخ، وكان الهواء مشبعًا برائحة فقاعات الصابون. ولم نكف أبدًا عن الحلم بغسالة ملابس، تنقذ أمى من آلام الظهر المبرحة».

وتبدى بام موريس إعجابها البالغ بتلك الفقرة المشحونة بالجدية، التى عاملت بها الروائية أو الراوية العمل الدنيوى المرهق للنساء، فى صورته السردية المؤثرة والمشبعة

بالإيحاءات والدلالات الإنسانية؛ ذلك أن النساء العاملات فى بعض المهن البائسة ذات الأجر المنخفض، نادرًا ما يشغلن حيزًا كبيرًا فى قصة بطلتها امرأة، حتى فى أكثر الروايات حرصًا على التعاطف مع الطبقة الكادحة. إن الصور الموحية فى هذه الفقرة ترصد تفاصيل هذا النوع من العمل المنزلى، الذى لم يهتم به أحد فى مجال الرواية، رغم أنه المصدر الأساسى لكسب كفاف الأسرة؛ وعلى المستوى الاجتماعى العام، أبلى صحة وحياة أعداد لا تعد ولا تحصى من النساء اللاتى يشبهن أم مارى.. لكن نظرة الروائية أو الراوية إلى النساء العاملات تعد نظرة كلها شموخ وكبرياء، منعتها من أن تقدمهن كضحايا نمطيات، يستدررن الشفقة التى يشعر بها القراء بسهولة، نحو معاناة لا حول لهن فيها ولا قوة. فالنساء فى هذه الرواية لم يتخلين عن صلابتهن الداخلية، رغم وقوعهن تحت طائلة الاستغلال. إن أم مارى تعيش فى مجتمع يستغلها حتى النخاع، ولكن لغة الروائية تعبر عن مرونة مارى وأمها وقدرتهما على المرح، وشجاعتهن وإصرارهن على الصمود فى مواجهة الصعوبات باستغلال ذكائهن. إن النساء يقدمن فى هذه الرواية كشخصيات ترفض قبول المعاناة المفروضة عليهن بسلبية؛ بصفتها قدرًا لا فكاك منه.

ومن الواضح أن مرونة المرح التى تميز نظرة النساء الكادحات إلى ضغوط مجتمعهن، تصدر عن إحساس بروح الجماعة، التى تتبلور فى العمل المشترك والآلام والأحلام المشتركة؛ فالعلاقة بين مارى وأمها لم تعد حبيسة العلاقة التقليدية بين أم وابنتها لأنهما صارتا صديقتين، ورفيقتين فى درب الحياة، وهما تشتركان فى التخطيط لشراء غسالة ملابس؛ للتخفيف من ضغط العمل الذى يستغرق كل وقتهما. ولذلك فإن أهم الخصائص الإيجابية المثمرة التى تظهر دائمًا فى إبداعات الأديبات والروائيات، احترامها وتقديرها لوجود روابط الصداقة، والولاء، والحب بين النساء. وهى الروابط والصداقات والولاءات التى لم يدركها الروائيون الرجال، ولم تخطر على بالهم فى الغالب الأعم من رواياتهم؛ مما يدل على أن عالم النساء ظل كوكبًا نائيًا عنهم وغامضًا عليهم، رغم أنه يدور فى فلكهم سواء شئن أم أبين.

من هذا المنطلق، تتحدى كتابات النساء كثيرًا من الروايات، التى ألفها ذكور، وقدموا فيها العلاقات بين النساء كغريبات جنسيات وخائنات لبعضهن فى المقام الأول، فى صراعهن لمجرد الحصول أو الفوز بذكر، قد لا يستحق كل هذا الضجيج. وقد اعترفت فيرجينيا وولف بأن وشائج المحبة بين النساء هى خاصية تشبه الروح الثورية فى كتابات النساء: «اجتاحت كليو مشاعر الود نحو أوليفيا»، قرأت هذا وصدمنى ما فيه من تغير هائل.. لقد شعرت كليو بهذا الود نحو أوليفيا، ربما للمرة الأولى فى الأدب الروائى». تلمح وولف فى كتابها «غرفة تخص المرء وحده» إلى أن تبادل المحبة والثقة بين النساء «سيضئ مصباحًا فى تلك الحجرة الهائلة، التى لم يطرقها آدمى بعد». لقد أدى الإحساس بالتضامن مع النساء الأخريات إلى شعور كثير من الأديبات والكاتبات إلى «اثبات شهادتهن»؛ أى استخدام أعمالهن عن عمد؛ ليشهدن ويحتججن على القهر والمعاناة الواقعين على النساء.

واعتبرت بام موريس الكاتبة النسوية المصرية نوال السعداوى من الرائدات، اللاتى تصدين للظلم، الذى حاق بالمرأة فى بلدها؛ لدرجة أنه كان يصل فى بعض الحالات إلى الحكم عليها بالإعدام، ولذلك كانت حريصة على أن تجعل من أكثر من رواية لها شهادة ضد أنواع وحشية من الظلم؛ فمثلًا فى روايتها «امرأة عند نقطة الصفر»، وهى رواية شاعرية قوية متفجرة بأحاسيس الألم والشجب، من خلال السرد الذى صاغته فى قالب روائى، قدمت مأساة سجينة قابلتها نوال السعداوى فى السجن، وكانت محكومًا عليها بالإعدام بتهمة قتل زوجها، بعد أن عانت لمدة سنوات كضحية لنظام سياسى واجتماعى لا يرحم. تحكى فى المقدمة التى كتبتها لروايتها كيف أن فردوس ترددت أصداؤها داخلها، حتى أتى يوم وضعتها فيه حبرًا على ورق، وأعطتها حياة بعد موتها، إذ إن حكم الإعدام كان قد نفذ فى نهاية عام ١٩٧٤، فلم ترها بعد ذلك أبدًا، ولكنها كانت أمام عينيها بشكل أو بآخر. ورغم أن الرواية قد منعت فورًا من التداول فى مصر، وعدة بلدان أخرى فى الشرق الأوسط، فقد صدر منها حتى عام ١٩٩٣ سبع طبعات باللغة العربية.

ومن الواضح أن من يعانين من القهر والظلم لسن النساء فحسب، بل الكاتبات والروائيات اللاتى يتناولن قضاياهن بالتفنيد والتعرية فى الروايات، التى تتخذ من مآسيهن مضمونًا لها. ولذلك، فإن منع هذه الروايات من التداول ظاهرة منتشرة فى معظم بلاد العالم، شرقًا وغربًا؛ حتى لا تتصور المرأة بصفة عامة أنها أصبحت قضية مزمنة. وربما كان أهم ما يميز إحساس الروائيات الملح بالحاجة إلى إثبات الشهادات هو ضآلة شأن النساء الضحايا اللاتى يحيين ذكرهن، وحرصهن على الحديث بجرأة وقوة فى تعبيرهن عن صوت المرأة فى مجال السياسات والاحتجاجات، الذى يهيمن عليه الذكور، الذين يعتبرون هذا المجال حكرًا عليهم، ويقفون بالمرصاد لأية محاولات نسوية لاقتحامه.

لقد تعلمت الروائيات النسويات كيف يحطمن جدران الصمت المتعددة المحيطة بحياة بطلاتهن ومستقبلهن، كما لو كانت حياتهن سجنًا متصلًا من الميلاد إلى الممات؛ خاصة وأن التاريخ ساهم بقسط فى بناء هذه الجدران وترسيخها وتعليتها. وكانت الروائية الأمريكية السوداء تونى موريسون، التى ولدت فى عام ١٩٣١ فى مدينة لورين بولاية أوهايو الأمريكية، قد جعلت من البقاع التى عاشت فيها وخبرتها، مضمونًا واقعيًا وفكريًا لا يقتصر على تعرية القهر والظلم غير المعترف بهما، بل يمتد لبلورة قدرة النساء على التصدى والصمود والمواصلة، وهى كلها قيم جديرة بالاحتفاء والاحترام والتقدير.. وكانت تونى موريسون قد اتخذت من مسقط رأسها مسرحًا لأحداث روايتها الأولى «العين الأكثر زرقة» (١٩٧٠)، وهى رواية قاتمة، تتناول قيم الجمال فى المجتمع العنصرى، وأيضًا مسرحًا لرواية «محبوبة» (١٩٨٧)، التى نالت عنها جائزة بوليتزر، وهى رواية تاريخية تتناول العواقب النفسية، التى تتحملها أم تنقذ ابنتها الصغيرة من حياة العبودية بقتلها.

ومنذ منتصف الستينيات حتى منتصف الثمانينيات، عملت موريسون فى منصب كبيرة المحررين فى دار «راندم» المرموقة للنشر.. وخلال هذه الفترة، تمكنت من تشجيع جيل جديد من الأديبات السوداوات، مثل: أنجيلا ديفيز وجيل جونز، وجون جوردان.

وحصلت على عديد من الجوائز الأدبية، وعلى درجات دكتوراه فخرية عن أدبها الروائى. وهى بلا شك أهم روائية أمريكية من أصل أفريقى، تحصل على جائزة نوبل فى عام ١٩٩٣، وكانت أول أديبة سوداء، تحصل على هذه الجائزة الدولية لإنجازاتها الروائية. وكما جاء فى حيثيات منحها الجائزة: «إنها تكتب روايات، تتسم بالبصيرة الثاقبة والمضمون الشعرى، وتضفى الحياة على جانب جوهرى، فى واقع المجتمع الأمريكى».

وتتناول فى رواياتها الموضوعات شديدة الإيلام، مثل: اغتصاب الأطفال والقتل العمد، ولكن تناولها لهذا الواقع ينهض على بناء نصوص مهجنة ومعقدة، تستلهم التقاليد الشفهية الأمريكية التى تنبع من جذور أفريقية ومن الواقعية الخيالية السحرية المأخوذة من أمريكا الجنوبية ومن الخوارق، وعناصر الرواية القوطية التى توجد فى روايات غيرها من الكتاب الأمريكيين، مثل: نثنائيل هوثورن وهيرمان ميلفيل؛ مما جعل أعمالها الروائية بعيدة عن التقاليد المتعارف عليها فى الواقعية المعاصرة التقليدية. ولها عدة روايات أخرى: «سولا» (١٩٧٣) ، و«أغنية سليمان» (١٩٧٧) ، و(الطفل الأسود) (١٩٨١)، و«جاز» (١٩٩٣)، و«الفردوس» (١٩٩٨).

ومن أشهر أعمالها الروائية، رواية «أغنية سليمان»، التى تعيد فيها بناء تاريخ أمريكا السوداء الذى ضرب عليه الصمت. إن رواية موريسون الأسطورية الشعبية لا تشبه معظم التواريخ الرسمية؛ فهى شكل من أساليب التأريخ، الذى يسجل الجذور والمسارات المتشابكة لحياة الأمريكيين السود العاديين من الماضى إلى الحاضر. وتبدو النساء فى التاريخ الذى تسرده موريسون، شخصيات قوية، تحتل المركز، وتمتلك البصيرة الثاقبة والقدرة على حسم الأمور واتخاذ القرار الصائب، بل والجمال الذى يمزج السحر بالغموض فى إطار من السرد النثرى، الذى يضارع طاقات التعبير الشعرى، بحيث يتألق الشكل الفنى مع رصانة المضمون الفكرى، فتبدو موريسون، وكأنها استطاعت أن تحسم إشكاليات الرواية النسوية، التى كانت حائرة بين جماليات الشكل وطاقات المضمون فى رواية «أغنية سليمان». وهو الإنجاز الذى يتجلى فى الفقرة التى يطل منها بطل ذكر، هو

ماكون من نافذة على شقيقته المنبوذة بيليت ومعها ابنتها وحفيدتها، وهو مشهد يعبر عن معنى مجتمع النساء، القائم على أساس تبادل المودة الدافئة والخبرات الحميمة، التى تشع فى الجو بروحها، كما لو كانت تعويذة أو قوة سحرية. ولذلك كانت مشاهد أو مواقف الرواية تتسلل إلى القارئ، من خلال حواسه الخمس، قبل أن تتربع على عرش قلبه ثم عقله؛ إذ إنها تملك خاصية شعرية فريدة فى نوعها، وتأثيرها على القارئ:

«استدار ومشى ببطء صوب منزل بيليت، كن يغنين لحنًا بقيادة بيليت، ثم تتسلم الاثنتان الأخريان الجملة منها وتبنيان عليها، صوتها القوى الرنان يصاحب صوت ريبا المنعش الحانى، وصوت الفتاة الصغيرة هاجر، تلك الفتاة التى لابد أنها تناهز الآن العاشرة أو الحادية عشرة من عمرها.. جذبته أصواتهن، مثل بساط يتحرك حركة متعرجة متماوجة، تحت تأثير مغناطيس خفى.

«استسلم ماكون للصوت وتحرك مقتربًا. لم يكن يريد أى حوار، ولا أى شهادة. كل ما أراده هو أن ينصت، وربما أن يرى ثلاثتهن؛ فهن مصدر تلك الموسيقى التى جعلته يفكر فى الحقول والديوك الرومية البرية والقماش القطنى الخام. خطا بأخف ما أمكنه، وتسلق النافذة الجانبية؛ حيث كانت أضواء الشموع تتراقص بأضعف لهب ممكن، واختلس النظر إليهن: كانت ريبا تقص أظافر قدميها بسكين مطبخ أو مطواة ذات زنبرك، وقد انحنى عنقها الطويل حتى كاد يمس ركبتيها.. أما الفتاة هاجر فكانت تضفر شعرها، أما بيليت – التى لم يتمكن من رؤية وجهها؛ لأنها كانت تعطى ظهرها للنافذة – فكانت تقلب شيئًا فى وعاء، ربما كان لب الكروم.

«ومع اختفائه فى الظلام بجوار النافذة، شعر بأن توتر النهار قد انصرف كله منه، واستساغ الجمال الذى يفيض من النساء بلا جهد، وهن يغنين فى ضوء الشموع، المنظر الجانبى الناعم لوجه ريبا، ويدى هاجر وهما تتحركان فى شعرها الكثيف، وبيليت – لقد عرف وجهها أفضل مما عرف وجهه، لكنها وهى تغنى الآن فسيتحول وجهها إلى قناع، وتنسحب جميع الانفعالات من تقاطيعها؛ لتدخل صوتها وتسرى فيه».

إن تونى موريسون كامرأة روائية مبدعة، تمتلك القدرات الإبداعية، التى تضفيها هؤلاء النساء على الحياة اليومية مهما كانت متواضعة، وهى التى لا يستطيع الروائيون الذكور أن يصلوا إلى كنهها مهما ادعوا التفوق.. إنها اللمسة السحرية للنساء، التى تمكنهن من إضفاء الرقة والجمال على الأشياء والأماكن العادية. لقد هاجم النقاد الرجال الروائيات النسويات، بتهمة عجزهن عن توظيف جماليات الشكل الفنى، واللجوء إلى أساليب السرد التقليدى، فى حين أن تونى موريسون وزميلات كثيرات لها من الروائيات، استطعن خلق جو مشحون بكل طاقات التعبير والتفكير والانفعال، الذى يستوعب القارئ، الذى يمارس متعة الاستسلام الكامل له.

إن حيلة موريسون فى الفقرة التى سبق ذكرها، هى أنها تسرد المشهد من وجهة نظر رجل، ينتمى إلى خارج هذا المشهد أو هذا السياق الروائى، كما توظف تقنية الإغراب، التى تجعل القراء يدركون الروح الحميمة السارية بين النساء، كما لو كانت تعويذة أو قوة سحرية من جراء أحاسيس الألفة والحنان والود واكتساب الوجود الذاتى، عندما يلتحم بوجود الآخرين؛ فتبدو الحياة أكبر وأوسع وأعمق، وتستحق أن تعاش.

ولا شك أن الرائدة الروائية والنقدية الكبيرة فيرجينيا وولف، هى التى فتحت هذا الباب الذى ظل موصدًا عصورًا وقرونًا عديدة، لتدخل منه الأديبات والقراء إلى عالم، لم يتصور الرجال أنفسهم أنه بهذه الرحابة، بل وبهذا البهر أو السحر. فقد كرست معظم حياتها (١٨٨٢-١٩٤١) لتأسيس قواعد مدرسة الأدب النسوى والنقد النسوى، خاصة فى مجال الرواية؛ إذ بدأت حياتها العملية بكتابة عروض الكتب فى الملحق الأدبى لصحيفة «التايمز» اللندنية، واشتركت مع الصحفى المتخصص فى الشئون السياسية ليونارد وولف، الذى تزوجته فى عام ١٩١٢، فى تأسيس دار نشر هوجارث عام ١٩١٧. وكانت من الشخصيات الرائدة فى مجال الحداثة؛ إذ حرصت على كشف قيود السرد الروائى التقليدى، الذى تحررت من قيوده فى رواياتها، والسعى إلى صياغة شكل جديد ينطوى على منهج للتعبير عن ذات المرأة وجوهر وجودها. ولم تشعر وولف بأنها روائية حقيقية،

إلا بعد نشر روايتها «غرفة جاكوب» فى عام ١٩٢٢؛ إذ قالت: «لا شك لدى فى أننى عرفت كيف أبدأ فى التعبير بصوتى، وأنا فى الأربعين». ومن رواياتها أيضًا «مسز دالواى» (١٩٢٥)، و«إلى الفنار» (١٩٢٧)، و«الأمواج» (١٩٣٤)، و«السنين» (١٩٣٧)، و«بين الفصول» (١٩٤١). كما تعد فيرجينيا وولف ناقدة نسوية رائدة أيضًا؛ إذ كتبت مانيفستو أو بيان للحداثة فى «مستر بينيت ومسز براون»، وهى صاحبة النص الكلاسيكى «غرفة تخص المرء وحده» (١٩٢٩)، الذى كشفت فيه عن القيود الثقافية والاجتماعية والاقتصادية التى تعوق حرية الإبداع عند المرأة. ومن أعمالها المهمة فى مجال الفكر النسوى «ثلاث عبقريات» (١٩٣٨)، الذى حرصت فيه على تحديد معالم الهوية النسوية المتميزة، التى تتجاوز حدود الجنسيات والتحالفات السياسية، فتقول «بما أننى امرأة فليس لى بلد، وبما أننى امرأة فأنا لا أريد أن يكون لى بلد، وبما أننى امرأة فبلدى هو العالم أجمع». وبذلك يمكن أن تكون فيرجينيا وولف رائدة أيضًا لما يمكن أن يسمى «بالعولمة النسوية» قبل ظهور العولمة بما يزيد على نصف قرن. كان إيمانها بإمكانات المرأة بلا حدود؛ إذ تقول فى كتاب «غرفة تخص المرء وحده»: «لقد جلست النساء داخل البيوت طوال هذه الآلاف من السنين، لدرجة أن الجدران فى زمننا هذا قد تشبعت بقوتهن الإبداعية التى تخللتها».

وكانت الرواية الإنجليزية والأمريكية فى مقدمة المجالات التى مارست الروائيات فيها معظم تجاربهن الإبداعية. وكانت الروائية دوروثى ريتشاردسون (١٨٧٣-١٩٥٧) من أبرز الروائيين البريطانيين فى سياق الحداثة، وإن كانت أعمالها فى كثير من الأحيان تتوارى خلف الأسماء اللامعة المعاصرة لها، مثل فيرجينيا وولف وجيمس جويس. ولكن سلسلتها الروائية الطويلة، التى كتبت أجزاءها المتتالية بعنوان «حج» بين عامى ١٩١٥ و١٩٣٨، كانت بمثابة علامة بارزة على طريق الرواية النسوية، فى بحثها عن الهوية والذات النابعة من جوهرها، فى إطار تجديدات جذرية فى كل تفاصيلها، سواء على مستوى الشكل الفنى أو المنظور الفكرى، وهى خصائص الابتكار والجدة نفسها، التى ميزت رواية «إلى الفنار» لفيرجينيا وولف، ورواية «أوليس» أو «يوليسيس» لجيمس جويس، وتوغلت بها فى أغوار النفس البشرية.

تتكون هذه المجموعة الروائية من اثنى عشر عملًا مستقلًا، هى: «أسقف مدببة» (١٩١٥)، و«مياه راكدة» (١٩١٦)، و«قرص العسل» (١٩١٧)، و«مؤقتا» (١٩١٩)، و«النفق» (١٩١٩)، و«المأزق» (١٩٢١)، و«أضواء دوارة» (١٩٢٣)، و«الورطة» (١٩٢٥)، و«المرتفعات» (١٩٢٧)، و«يد الفجر اليسرى» (١٩٣١)، و«أفق صاف» (١٩٣٥)، و«ديمبل هيل» (١٩٣٨). وفى عام ١٩٤٧، أضافت ريتشاردسون «ضوء القمر فى مارس» إلى الطبعة الثانية من المجموعة، ولكنها لم تلق سوى اهتمام ضئيل من النقاد، واهتمام أكثر ضآلة من القارئ العادى. وعلى الرغم من أنها لم تكن مقتنعة بأسلوب تيار الوعى أو الشعور عند الشخصيات، وكذلك ما عُرف بالمونولوج الداخلى، فإن هذه المصطلحات الروائية التصقت بقوة بمجموعتها الروائية «حج»، لدرجة أن بعض النقاد أطلق عليها عنوان «رحلة فى وجدان ميريام هندرسون»، وهو اسم بطلة المجموعة كلها. وبالفعل، فإن السرد عبر المجموعة يشبه سهلًا شاسعًا، تبدو فيه الأحداث مجرد تماوجات رقيقة أمام خلفية أدبية بلا ملامح متميزة، وإن كانت تحتاج إلى تأمل صبور ومتأن بعيدًا عن الاندفاع التقليدى للمشاعر، وتدور الأحداث من خلال وعى البطلة، وتعكس رغبتها فى «وضع معادل أنثوى للواقعية الذكورية المعاصرة لها»، ولذلك تستعين ريتشاردسون فى نصوصها من آن لآخر بالأساليب، التى استخدمها رواد تيار الوعى. وقد لاحظ النقاد أن علاقة ميريام بشخصية هيبو .ج. ويلسون تعكس علاقة ريتشاردسون نفسها بالكاتب، والروائى هـ. ج. ويلز التى بدأت فى عام ١٩٠٦، وأدت إلى تعرضها للإجهاض.

وفى بريطانيا أيضًا، تألقت ربيكا ويست (١٨٩٢-١٩٥٩) كروائية وصحفية، استطاعت أن تمنح الفكر النسوى قوة دفع كبيرة، رغم أنها كانت تسخر من نفسها عندما تقول فى مقال شهير لها بعنوان «السيد تشيسترتون فى حالة هستيرية» (١٩١٣): «إننى شخصيًا لم أفهم أبدًا ما هى النسوية.. كل ما أ عرفه أن الناس يصفوننى بأننى نسوية، عندما أعبر عن مشاعرى التى تميزنى عن المرأة الذليلة أو العاهرة». وعلى الرغم من ذلك،

فإن رواياتها وكتاباتها الصحفية ومقالاتها وعروضها للكتب المختلفة تكشف عن وجهة نظر نسوية متسقة ومتكاملة، بشكل لا جدال فيه.

وربيكا ويست ليس اسمها الحقيقى، وإنما اسم مستعار اقتبسته من إحدى شخصيات مسرحية «روزمر شولم» للكاتب النرويجى هنريك إبسن، أما اسمها الحقيقى فهو سيسيلى إيزابول فيرفيلد. وكانت قد بدأت حياتها العملية بكتابة مقالات منتظمة للمجلة النسوية الأسبوعية «المرأة الحرة»، التى اجتذبت إليها انتباه الكاتب هـ. ج. ويلز، فنشأت بينهما علاقة استمرت عشر سنوات. ويعتبر كتابها الأول الذى نشر فى عام ١٩١٦، وهو دراسة عن الكاتب الأمريكى هنرى جيمس، من الأعمال المبكرة فى النقد الأدبى النسوى، وفيه تهاجم جيمس؛ لأنه يصور المرأة على أنها «كائن جنسى ساقط» وحسب. لكن شهرة ويست الآن ترجع أساسًا، إلى كتاباتها الروائية، فقد كتبت إحدى عشرة رواية فيما بين ١٩١٨ و١٩٥٨، إذ نشرت آخر اثنتين منها بعد وفاتها. ففى عام ١٩١٨ أصدرت روايتها الأولى «عودة الجندى»، ثم رواية «القاضى» (١٩٢٢)، ورواية «هارييت هيوم» (١٩٢٩) . وفى عام ١٩٣٥ نشرت مجموعة روايات قصيرة بعنوان «صوت أجش»، وفى عام ١٩٣٦ رواية «المزمار المفكر»، وفى عام ١٩٥٧ «النافورة تتدفق»، وفى عام ١٩٦٦ «الطيور تتساقط». ولم تسع ويست إلى التبشير المباشر فى رواياتها بآرائها النسوية؛ لأنها تركت المواقف والأحداث والشخصيات وجماليات السرد الروائى تقوم بهذه المهمة .

والظاهرة اللافتة للنظر أن أحدًا من النقاد أو الدارسين لم يسأل نفسه عن الدافع، الذى كان وراء اختيار سيسيلى إيزابول فيرفيلد، «ربيكا ويست» اسمًا للشهرة، استعارته من مسرحية إبسن «روزمر شولم» أو «آل روزمر» على وجه التحديد. كانت ربيكا بطلة المسرحية مزيجًا مبهرًا من الشجاعة والحنان والرؤية الثاقبة؛ بحيث تمكنت من صياغة عقلية روزمر. وتصفها شخصيات المسرحية بأنها انحدرت من فينمارك، موطن الجنيات والساحرات، لدرجة أن العميد «كرول» البيوريتانى اللاذع يزمجر قائلًا لها: «من الذى

لا تسحرينه إذا حاولت؟». إنها تسحره هو، وبيت، و«روزمر» أيضًا، غير أن «روزمر» يستأنسها حتى ترى نفسها على حقيقتها: «جنية من جنيات البحر، متشبثة بقاعدة السفينة، عروس من عرائس البحر تنذر بتحطيم السفن».

وقد اختارت «ربيكا» «روزمر»؛ لأنه كان شخصًا انطباعيًّا وتلقائيًّا؛ ليكون الرجل الذى تستخدمه فى توجيه دفة حياتها إلى الزمان النقى الجديد حين يشق فجره، ولكن يشاطرها كل المعتقدات الجديدة، التى تخلصت من أدران الماضى. كانت «ربيكا» تتمتع بقوة الإرادة والقدرة على الإغراء، ولكن خطأها التراجيدى المثير أنها كانت تعرف الذين تتعامل معهم خير معرفة، لدرجة أنها أهملت أو نسيت أن تتمتع بأية معرفة بنفسها. ويبدو أن هذا الخطأ كان سببه أن ماضيها محتجب عنها تمامًا، ومع ذلك كانت مرتبطة به. وتكمن قوة شخصية «ربيكا» فى أمانتها وصدقها؛ ففى الماضى، قادت «بيت» فى طرق ملتوية ومتاهات جانبية، ولكنها الآن تواجه نفسها دون تردد، الحقائق جميعها كما تلوح لها، وأملها أن تكون مرآة صافية «لروزمر»، وأن تعطيه الأمان الذى يقوم على الثقة المطلقة، وأقسى ضربة يوجهها «روزمر» إليها، هو أن يقول لها إنها تكذب عليه. وقد تفقد «ربيكا» القدرة على الفعل وعلى الإقدام، عن أن إرادتها لكى تكون صادقة، أمينة على عهدها، عبارة عن ماسة كريمة لا تشوبها شائبة، إيمانًا منها بالمقولة، التى تمثل العمود الفقرى للمسرحية: «إنهم يملكون القدرة الكاملة على إيذائنا، هؤلاء الذين نحبهم، إذ نسلم حياتنا الناعسة بين أذرعهم».

وقد تركت ربيكا ويست الشخصية الإبسنية فى مسرحية «آل روزمر» بصمات واضحة على الشخصيات النسوية فى المجموعة الروائية، التى كتبتها ربيكا ويست الروائية، التى كتبت أجزاءها بين عامى ١٩١٨ و١٩٥٨؛ ولذلك كان النقاد محقين عندما وصفوها بأنها نسوية، رغم إدعائها الساخر بأنها شخصيًا لم تفهم أبدًا ما هى النسوية. ويكفى أنها اختارت رسم إحدى شخصيات إبسن النسوية المبهرة؛ لكى يكون اسم الشهرة لها، كما أن القضية النسوية كانت تمثل محورًا أساسيًا لمعظم مسرحيات إبسن، وكان رائدًا فكريًّا ومسرحيًّا لها بمعنى الكلمة.

وإذا كانت ربيكا ويست فى مقدمة عناصر التوازن الفكرى فى الحركة النسوية فى الغرب، فإن الحركة لم تسلم من المتطرفات، اللاتى ركبن تيارات الحداثة فى محاولات مستميتة؛ لتحطيم كل التقاليد والقيم، التى حرصت على حماية الوجه الرزين والرصين للحركة. فى مقدمة هؤلاء المتطرفات روائية أمريكية معاصرة لربيكا ويست، هى جيرترود ستاين (١٨٧٤-١٩٤٦)، التى كانت منتمية لتيار الحداثة. ولدت فى الولايات المتحدة لأبوين يهوديين مهاجرين من بافاريا.. درست علم النفس فى الجامعة، وهو ما أثر على كتاباتها الروائية، عندما كانت تتعرض لتحليل الشخصيات النسائية فى رواياتها؛ خاصة فى ميولهن الجنسية، عندما تنحرف إلى الشذوذ السحاقى. وكانت تستلهم شخصياتها وأحداثها من حياتها الواقعية؛ خاصة فى باريس التى قضت فيها أطول مرحلة مثمرة فى حياتها، ومارست فيها الجرأة فى كل شىء: فى الفكر والثقافة والفن والحب والجنس بلا حدود؛ مما وضعها فى مقدمة الرائدات النسويات، اللاتى ضربن بالتقاليد القديمة عرض الحائط.

ومن العناصر الحيوية التى أثرت عليها أيضًا، الوسط الفنى الباريسى الذى خبرته من القمة إلى القاعدة، واستلهامها لوحات عدد من كبار الفنانين التشكيليين، مثل: بيكاسو وماتيس وسيزان فى كثير من أعمالها المبكرة مثل «ثلاث حيوات» (١٩٠٩) و«أزرار رقيقة» (١٩١٤). لكنها اشتهرت بصفة خاصة؛ بسبب طبيعة ميولها الجنسية، التى لا تعرف الخجل أو الحرج أو التردد؛ لأن الجنس فى نظرها كان مثل الطعام يمكن تناوله أو تعاطيه فى أى مكان أو زمان. واشتهرت أيضًا بصراحتها فى الكثير من كتابتها ورواياتها، فى تعبيرها عن ميولها السحاقية؛ لاعتقادها بأن ما تمليه الطبيعة على الإنسان فى فكره وسلوكه لابد أن يكون نابعًا من طبيعته، وأى رفض أو تعويق لهذا التدفق الطبيعى للوجود البشرى هو الشذوذ أو الانحراف بعينه. ولذلك لم تجد حرجًا فى أن تنشر قصة حبها لرفيقة عمرها فى سيرة ذاتية تحمل اسم الرفيقة: «السيرة الذاتية لأليس ب. توكلاس (١٩٣٢)، كما مارست كتابة الشعر، الذى وجدت فيه قدرة ملتهبة فى التعبير عن لواعج النزعة الشهوانية السحاقية. ومنذ ذلك الحين، أصبح الجنس من أهم محاور الحياة النسوية للمرأة الجديدة.

وتوالى الإنتاج الأدبى النسوى فى مجال الرواية، وإن لم يكن وفيرًا، نظرًا لانشغال عدد كبير من الكاتبات والمفكرات النسويات، بما عرف بمصطلح «النقد النسوى» بكل فروعه السيكلوجية والاجتماعية والثقافية والحضارية والاقتصادية وغيرها؛ مما ضيق المساحة المتاحة للرواية النسوية، التى تلجأ إلى الشكل الفنى والدلالات الرمزية والاستعارية، التى قد لا يلتقطها القارئ أو القارئة بسهولة، فى حين أن النقد النسوى يلجأ إلى المنهج المباشر فى الإقناع المنطقى.. وبالتالى، فإن أثره أعمق وأسرع. ومع ذلك فإن هذا التوجه لا يقلل من الدور الذى لعبته الرواية النسوية؛ خاصة التى تحولت إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تليفزيونية؛ نظرًا لجمهورها الضخم إذا ما قورن بجمهور القراء، بالإضافة إلى المتعة الانفعالية، التى قد يفتقدها هذا الجمهور فى النقد النسوى المباشر.

وبمرور الزمن، استطاع الأدب الروائى النسوى أن يوسع من آفاقه بتجريب أشكال قصصية جديدة واتجاهات فكرية وسيكلوجية. تتطلب من الروائية ثقافة واسعة وعميقة، تمكنها من ممارسة الروايات والقصص القصيرة والأساطير والبطولات التاريخية، تحت أضواء معاصرة. وكانت الروائية والمؤرخة الثقافية البريطانية مارينا وارنر نموذجًا لهذا التوجه الخصب الثرى، منذ أن عملت محررة بمجلة «ايزيس» (١٩٦٧) حتى عملها كأستاذة زائرة بكلية كوين مارى وويستفيلد بجامعة لندن، فقد حظيت مارينا وارنر بالتقدم فى كل مجال من مجالات الأدب تقريبًا؛ فمن أعمالها القصصية ما رشح لجائزة «بوكر» لأفضل رواية فى العام، وفاز بجائزة كتاب الكومنولث (عن منطقة أوراسيا) مثل «الأب المفقود» (١٩٨٧)، و«اللون النيلى»، و«رسم معالم المياه» (١٩٩٢) وقصصها القصيرة مثل «حكايات الخوارق: ست قصص فرنسية عن السحر» (١٩٩٦)، كما حظيت أعمالها غير القصصية بشهرة كبيرة، وإن كانت تعالج قصصًا دخلت التاريخ والتراث، مثل كتابها: «آثار وعذارى: أمثولة الشكل النسائى» (١٩٨٥)، و«جان دارك: صورة البطولة النسائية» (١٩٨١)، و«وحدها من دون بنات جنسها: بهاء وإيمان العذراء مريم» (١٩٨١).

وهناك بعض الجدل حول أشهر أعمالها، ويرى البعض أن هذا الوصف ينطبق على كتابيها على الفولكلور والحكايات الخيالية: «من الوحش إلى الجميلة: عن الحكايات الخيالية وقصاصيها» (١٩٩٤)، و«البعبع الذى لا يخيف: التخويف والتحذير والمخادعة»، الذى تتناول فيه الطرق، التى يعبر بها الإنسان عن مخاوفه حتى يمتلك زمامها. كما كتبت مارينا وارنر مقالات ومقدمات وكتبًا وقصصًا للأطفال، وأغانى للأوبرا، وسيناريوهات أفلام. وفى عام ١٩٩٤، توغلت فى المفاهيم المعاصرة للأساطير؛ فألقت مجموعة محاضرات لمحطة (بى بى سى)، التى نشرت فيما بعد فى كتاب بعنوان «السيطرة على الوحوش: ستة أساطير من زماننا».

فإذا انتقلنا مرة أخرى إلى الولايات المتحدة، سنجد روائية وشاعرة وكاتبة مقالات وداعية لحقوق المرأة، تعزف نغمة مختلفة، تمامًا عن تلك التى تعزفها مارينا وارنر. إنها أليس ووكر الأمريكية السوداء، التى ولدت فى ريف ولاية جورجيا، وهى الابنة الثامنة لزوجين فقيرين، يزرعان الأرض بالإيجار؛ نظير جزء من المحصول.. انضمت بحماس إلى حركة حقوق الإنسان، وبدأت تكتب الشعر والرواية، مستلهمة مختلف استراتيجيات الاستسلام والمقاومة، التى تستخدمها المرأة السوداء فى الثقافة الأبوية العنصرية. وكانت قد صكت مصطلح «النزعة النسائية»؛ للإشارة إلى تيار فى النسوية، يتعاطى مع الصعوبات الخاصة والمعقدة التى تواجه المرأة السوداء. وقد صدم بعض النقاد من تصويرها للبطش، الذى يعامل به الرجل الأسود المرأة السوداء، أى إن العنصرية ليست مقصورة على العلاقة بين البيض والسود، بل تمتد لتشمل العلاقة بين السود والسود فى أخص دخائلهم. ونظرًا لأن أليس ووكر كانت حريصة على موضوعية السرد والتصوير، والبحث عن الدوافع والأسباب الكامنة فى أعماق الرجال السود، التى تدفعهم إلى ممارسة العنف والبطش، فإنها اتهمت بالتواطؤ مع الصورة النمطية العنصرية للرجل الأسود العنيف جنسيًّا.

فى روايتها الأولى «حياة جرينج كوبلاند لثالث مرة» (١٩٧٠)، تصف القسوة

المفزعة، التى تميز بها رجال كوبلاند على مدى أجيال متعاقبة. أما رواية «خط الزوال» (١٩٧٦)، فقد صارت من الروايات، التى ترسخت مكانتها فى حركة الحقوق المدنية، ولكن شهرة أليس ووكر بلغت أوجها، عندما نشرت رواية «اللون الأرجوانى» (١٩٨٢) التى تحكى قصة انفصال الأختين سيلى ونيتى، ثم التئام شملهما بعد حين. ولم تعبأ ووكر باشتداد النقد الذى ثار من قبل حول الشخصيات الذكورية فى رواياتها؛ ففى حين نجد هؤلاء الرجال يعاملون النساء بقسوة، فإن ووكر تحاول فهم مصدر هذا البطش وتمنحهم الفرصة لإصلاح أحوالهم، وإن كان بعضهم لا يغتنم هذه الفرصة. ومن الروايات الأخرى التى كتبتها ووكر، رواية تاريخية بعنوان «معبد رفيقى» (١٩٨٩) ، «وامتلاك سر النشوة» (١٩٩٢)، التى تدور حول مسألة ختان البنات، و«فى ضوء ابتسامة أبى» (١٩٩٨)، التى تستكشف فيها أبعاد العلاقة بين الروحانية والميل الجنسى. كما أسهمت ووكر باقتدار فى مجال النقد الأدبى ، ويعتبر كتابها «البحث عن حدائق أمهاتنا: النثر النسائى» (١٩٨٣)، كتابًا ذا قيمة كبيرة سواء فى حياة الروائية السوداء، أو فى تاريخ الرواية النسوية السوداء، وتعادل قيمته كتاب إيلين شوالتر «أدبهن الخاص» فى حياة الروائية البيضاء؛ لأنه يستعيد مكانة الروائيات، بعد أن كن يعانين من الإهمال والرفض.

ونظرًا لأن الولايات المتحدة هى بلد المفارقات والتناقضات، فإن الانتقال من أليس ووكر إلى جوانا رَس يشبه الانتقال من كوكب إلى كوكب آخر؛ ذلك أن رَس هى مؤلفة روايات خيال علمى وناقدة أدبية أمريكية (١٩٣٧ - ...)، اشتهرت بموقفها السحاقى الراديكالى، الذى يتخلل أعمالها القصصية وغير القصصية، أشهر رواياتها هى «الرجل المؤنث» (١٩٧٥)، التى تمزج فيها بين الخيال العلمى التأملى واستراتيجيات السرد الخاصة بتيار ما بعد الحداثة؛ بهدف تعرية الصدع الذى يسرى فى نفسية المرأة، تحت وطأة النظام الأبوى. كما تستلهم هذه الرواية الشكل اليوتوبى المثالى الأدبى فى تصويرها الساخر لمجتمع مكون من النساء فقط، وهو التصوير الذى يجعله مجتمعًا مرغوبًا فيه من النساء، اللاتى يعانين من قهر المجتمع الأبوى، وإن كان لا يخلو من نقائص بطبيعة الحال.. وتزخر هذه الرواية بالإدانات الغاضبة للنظام الأبوى.

وتتكرر فكرتها المثيرة للجدل فى كل كتابات رس الأخرى، مثل «كيف تقمع كتابة المرأة؟» (١٩٨٣)، الذى تتناول فيه الاستراتيجيات التى تستخدم لإعاقة المرأة عن كتابة الرواية، والتى تتراوح بين الرقابة وبين الاستهزاء بالعمل المكتوب. كما أسهمت رس إسهامًا كبيرًا فى نقد الخيال العلمى، وجمعت مقالاتها فى كتاب «الأمهات الساحرات والأخوات المرتعشات والبيوريتانيون والفاسدون: مقالات نسوية»، وفى كتاب «الكتابة بروح المرأة: مقالات عن النسوية والخيال العلمى » (١٩٩٥) . وترى رَس أن الخيال العلمى، إذا ما أحسن توظيفه، وسيلة فعالة للتعبير عن النقد النسائى، وتصنفه على أنه «واقعية تتخفى فى عباءة الخيال». وفى عام ١٩٨٧، بدأت تظهر عليها أعراض الإرهاق المزمن؛ فتركت وظيفة التدريس التى كانت تشغلها فى جامعة واشنطن فى سياتل، ولكنها واصلت الكتابة. وآخر ما نشر لها كتاب بعنوان «لماذا الحرب؟ الجنس والعنصر والطبقة ومستقبل النسوية» (١٩٩٨) ، الذى تحاول فيه الدفاع عن النسوية ضد الانتقادات الموجهة إليها؛ مما يسمى بتيار ما بعد النسوية.

وكانت السحاقية من الأسلحة التى استخدمتها الحركة النسوية؛ لإشعار الرجل أن المرأة يمكن أن تستغنى عنه تمامًا، وبالتالى تتخلص من سطوته عليها وقهرها له. وإذا كان هذا التيار قد بدت بوادره منذ نهايات القرن التاسع عشر مع حركات تحرير المرأة، إلا أنه برز على سطح المجتمع فى منتصف السبعينيات من القرن العشرين؛ حين أطلقت نسويات الحركة الراديكالية دعوة إلى السحاق السياسى، على أساس أن الميل إلى الجنس الآخر كمعيار اجتماعى، ليس إلا دليلًا يؤكد قمع المرأة وقهرها. وقد تولد هذا المبدأ عن الافتراض بأن السحاقيات فقط هن النسويات حقًّا؛ لأنهن يخترن المرأة شريكًا لحياتهن الجنسية، وهذا ما يعنى التركيز على المرأة بالفعل عندما تصبح الحاجة بين امرأتين بالقدر نفسه من الرغبة والإلحاح. ففى أمريكا كتبت تشارلوت بانش فى كتابها «السحاق والحركة النسائية» (١٩٧٥)، تقول: «إن المرأة السحاقية ترفض الهيمنة الجنسية/ السياسية التى يمارسها الذكر، وتتحدى عالمه وتنظيمه الاجتماعى وإيديولوجيته، وتعريفه لها على أنها

أدنى منه»، وهذا ما يتحقق من خلال رفض السحاقيات الميل للجنس الآخر، ومن ثم سد آخر طريق لإخضاع المرأة وهو الهيمنة الجنسية.

ومن الواضح أن الأدب النسوى وجد فى السحاقية مضمونًا، يجمع بين تطلعات الفكر الجاد وتوابل الإثارة الانفعالية. وهناك نموذج مبكر يتمثل فى روائية وشاعرة بريطانية، تدعى رادكليف هول (١٨٨٣-١٩٤٣)، تعرضت بعد انفصال والديها إلى الانتهاك البدنى والجنسى من جانب أمها وزوجها، كما تعثرت فى دراستها بسبب عدم تشخيص علة عسر القراءة، التى كانت تعانى منها. وفى سن الثامنة عشرة، تحقق لها الاستقلال عندما ورثت ضيعة أبيها، وكانت المحن التى مرت بها فى صباها قد علمتها أن العلاقة بين الرجل والمرأة، يمكن أن تكون مصدرًا لكل المصائب والكوارث التى يمكن أن تحيق بالمرأة، ولولا أنها ورثت ضيعة أبيها، وتمكنت من الاستقلال بحياتها بعيدًا عن وحشية زوج أمها وانحطاطه، وانحراف أمها التى لم ترع أى حق أو كيان لابنتها، لكان من الممكن أن تتحول إلى عاهرة، تجوب الشوارع ليلًا؛ بحثًا عن زبون تبيع له جسدها بأى ثمن، بعد أن تعرضت لكل أنواع الانتهاكات، مع بدء وعيها بحياتها المأسوية الكئيبة.

وبدءًا من عام ١٩٠٦، تمكنت من أن تبدأ حياتها كشاعرة؛ إذ كان الشعر الملجأ الذى تلوذ به من شراسة الحياة وعنفها؛ فنشرت خمس مجموعات من الشعر المشبوب العاطفة، واستطاعت أن تثبت وجودها فى المجال الأدبى، فلحنت بعض قصائدها لتتحول إلى أغانٍ شهيرة.. ثم خاضت مجال التأليف القصصى والروائى، ونشرت مجموعة من القصص القصيرة وسبع روايات، هى «ورشة الحدادة» (١٩٢٤)، و«قصة حياة يوم سبت» (١٩٢٥)، و«أبناء آدم» (١٩٢٦)، و«بئر الوحدة» (١٩٢٨)، و«سيد البيت» (١٩٣٢)، و«الإنعام السادس» (١٩٣٦). وأشهر ما كتبته هى رواية «بئر الوحدة»، التى اعتبرت تصويرًا جديدًا كل الجدة للميول الجنسية السحاقية، وقد ذاعت شهرة هذه الرواية، عندما حظر نشرها بموجب قانون المطبوعات الفاضحة فى عام ١٩٢٨. ولكنها نشرت مرة أخرى عام ١٩٤٨، وأصبحت من الأعمال الكلاسيكية السحاقية منذ ذلك

الحين. وتقول هول عن نفسها إنها «متحولة من قبل الميلاد» وليست سحاقية، إذ إن فهمها للتحول الجنسى، يقترب من الفكرة الحديثة عن تغيير الجنس أو التماهى مع الجنس الآخر؛ ولذلك كانت ترتدى ملابس الرجال وتسمى نفسها «جون». وعلى الرغم من أنها كان لها عشاق، فقد استمرت علاقتها بصديقتها أونا ترافبريدج ثمانية وعشرين عامًا، حيث عاشتا معًا حتى وفاة هول بمرض السرطان.

وهناك روائيات وكاتبات تخصصن فى تحليل القضايا والإشكاليات المرتبطة بظاهرة السحاق، سواء من الناحية النسوية أو الإنسانية أو الاجتماعية أو السيكلوجية أو الفكرية أو الثقافية أو الجنسية أو الجسدية أو السياسية أو الإيديولوجية أو المادية أو الأبوية؛ ففى فرنسا برزت روائية ومفكرة، هى مونيك ويتيج (١٩٣٥ – ٠٠٠)، التى ألفت ثلاثة كتب فى هذا المجال، الأول «حرب العصابات» (١٩٦٩)، والثانى «السحاقيات: مادة لتأليف قاموس» (١٩٦٧)، والثالث «الجسد السحاقى» (١٩٨٦)، بالإضافة إلى مجموعة من الأعمال الروائية، التى تنتمى إلى تيار ما بعد الحداثة، وفيها تستخدم استراتيجيات سردية روائية غير تقليدية؛ لوضع نظم ومناهج جديدة للدلالة، التى يمكن التعبير بها عن ذات المرأة السحاقية. ففى كتابها «حرب العصابات» مثلًا، تحاول التخلص من ضمير الغائب المذكر (هو)، وإحلال ضمير المؤنث الغائب محله (هى)؛ للإشارة إلى الجميع رجالًا ونساء.

وعندما أصدرت كتابها «العقل السوى» عام ١٩٩٢، دعت فيه إلى مدخل مادى لتناول مأساة قمع المرأة وقهرها؛ إذ قالت: «إن ما نعتبره سببًا للقمع أو مصدرًا أو أصلًا له، ليس إلا الأثر الذى يحدثه القامع، وهذا الأثر لا يعنى سوى ما يطلق عليه «أسطورة المرأة» وآثارها وتجلياتها على وعى المرأة وجسدها، الذى يسخره الرجل لأغراضه»، ولذلك يجب تفكيك دلالة كلمة «المرأة» بالمعنى المادى. وترى ويتيج أن الذات السحاقية مهيأة تمامًا لهذه المهمة لأن «السحاق هو المفهوم الوحيد الذى أعرفه، والذى يتجاوز تصنيفات الجنس؛ لأن الذات التى يشير إليها (الذات السحاقية) ليست امرأة بالمعنى الاقتصادى أو السياسى أو الإيديولوجى؛ فكيان المرأة يتحدد بعلاقاتها الاجتماعية

بالرجل، وهى العلاقات التى تفلت منها السحاقيات، عندما يرفضن الميل إلى الجنس الآخر». ومن هذا المنطلق، فإن ويتيج ترى أن وضع الذات السحاقية يمثل استراتيجية يوتوبية متاحة لكل امرأة، وأنه يبشر بإمكانية الإفلات من السيطرة الأبوية على المستويين المادى والإيديولوجى.

وإذا كانت مونيك ويتيج فى فرنسا قد أطلقت على كفاح المرأة؛ للتحرر من قمع الرجل مسمى «حرب العصابات»؛ لأنها لم تكن حربًا نظامية على الإطلاق، فإن الأمريكية المعاصرة لها مارلين فرينش (١٩٢٩-٠٠٠)، كانت تتبع المنهج نفسه، لدرجة أن الروائية الأمريكية سوزان فالودى (١٩٦٠-٠٠٠) أطلقت على رواياتها وأعمالها النقدية مسمى «الدعوة إلى حمل السلاح»، عندما وجدت أن أعمالها تتميز بطبيعة إشكالية واضحة، تتمثل فى اعتقادها بأن كل الثقافات تقوم على الإخضاع المنهجى فى مجالات الحياة اليومية، وأن هناك كثيرًا من جوانب القمع التى لم تنجح النسوية فى معالجتها. وتعد أولى رواياتها «غرفة المرأة» (١٩٧٧) تجسيدًا روائيًا لكتاب «الغموض النسوى» لبيتى فريدان (١٩٦٣)، الذى تتناول فيه حياة النساء الحبيسات فى الضواحى الأمريكية التى تقطنها الطبقة الوسطى فى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، لكن شخصيات فرينش النسائية تتمكن فى روايتها من الخروج من الحلم الأمريكى تحت تأثير التيارات النسوية. وكانت فرينش من الموضوعية الفكرية بحيث لم تستهن بالمشاكل والمخاطر التى تصاحب الدعوة إلى التحرر، وواصلت فى أعمالها الروائية التالية مثل: «ابنة أمها» (١٩٨٧) و«أبونا» (١٩٩٤) فحص تأثير النسوية على الحياة الخاصة للأفراد، سواء أكانوا ذكورًا أم نساءً.

وكانت بيتى فريدان فى كتابها «الغموض النسوى» قد حرصت على تفكيك الشكل النسائى للحلم الأمريكى الذى يغرس فى نفس المرأة، التطلع إلى حياة البيت المثالية، بهدف الكشف عن مشاعر الإحباط والحصار، التى تكمن وراء هذه الحياة. ودعت فريدان إلى التعليم؛ باعتباره وسيلة للإفلات من القيود والانهماك اليائس فى الحياة المنزلية،

لأنه من المفترض فى التعليم أنه يمكن المرأة من الالتحاق بوظيفة خارج البيت، وتكليف الآخرين بالأعمال الروتينية فى المنزل. وهذا الأمر الأخير هو ما يلقى الضوء على آرائها الطبقية، كما لاحظ نقاد كثيرون؛ لأنه من المفروض أن يكون الكفاح فى سبيل المرأة، بصفة عامة بعيدًا عن أى تقسيم طبقى.

ولم تقف مارلين فرينش عند حدود التأثر بفكر بيتى فريدان فى كتابها «الغموض النسوى»، بل انطلقت إلى آفاق نقدية وثقافية وأدبية متنوعة، فنشرت تحليلًا نسويًّا لشكسبير بعنوان «تنوع الرؤى عند شكسبير» عام ١٩٨٢. وفى كتابها «ما وراء السلطة: عن النساء والرجال والأخلاق» (١٩٨٥)، تذهب إلى القول بأن النظام الأبوى يعتبر نسقًا نموذجيًّا لكل الأشكال الأخرى للقمع. وفى عام ١٩٩٢، نشرت كتابًا بعنوان «الحرب ضد المرأة»، الذى تتلخص مقولته الأساسية فى أن المرأة، فى كل أنحاء العالم، مازالت تعانى تحت وطأة النظم الأبوية، التى يقوم سلطانها على إخضاع المرأة.

أما سوزان فالودى (١٩٦٠-٠٠٠) الروائية الأمريكية، التى سارت على نهج بيتى فيردان ومارلين فرينش، فإن روايتها «حركة ارتجاعية مفاجئة: الحرب غير المعلنة على المرأة»، حققت أعلى الأرقام مبيعًا عند نشرها، ونالت جائزة بوليتزر عام ١٩٩٢. وفى هذه الرواية تتناول فالودى صورة الخطاب فى السياسة والقانون وغيرهما من المجالات، التى تؤثر على ارتقاء وضع المرأة فى المجتمع. وتشير فالودى إلى عقد الثمانينيات على أنه عقد الحركة الارتجاعية المفاجئة، الذى شنت فيه «حرب غير معلنة» على حقوق المرأة؛ ففى كل المجالات، من الدوريات العلمية إلى الساحة السياسية، انتشرت الأقوال بأن المرأة قد كسبت معركة المساواة فى الحقوق، ولكنها اضطرت إلى أن تدفع الثمن فى صورة انهيار العلاقات الأسرية، وعدم إشباع عاطفة الأمومة والمعاناة من الإرهاق العصبى، الذى يشل حركتها. وتنادى فالودى أن الإعلام قاد هذه المحاولة لتدمير مصداقية الحركة النسوية، من خلال صك بعض المصطلحات الجديدة المضللة، مثل: «نقص عدد الرجال» و«الساعة البيولوجية» و«ما بعد النسوية» فى محاولة خبيثة «لإرجاع المرأة إلى الأدوار

المناسبة والمقبولة لها»، وانضمت هوليوود إلى «الحركة الارتجاعية» بعد ذلك ببضع سنين؛ أى فى الثمانينيات، مع ظهور نوع جديد من أفلام الرعب المنزلى أو الاجتماعى، الذى يؤكد على الصورة الشعبية المثيرة والمخيفة للمرأة المريضة التعيسة، التى يمكن أن ترتكب جريمة قتل بشعة دون أن تعى أو تدرى. وكان فيلم «الجاذبية القاتلة» فى مقدمة الأفلام، الذى حقق رواجًا شعبيًّا ساحقًا.

وكان هناك من الروائيات من ملكن القدرة على التجريب والتجديد فى مجال الشكل الفنى؛ حتى لا تتحول الروايات إلى مجرد عروض سردية لقضايا المرأة وإشكالياتها النسوية. من هؤلاء الروائيات، كانت كاثى إيكر (١٩٤٥-١٩٩٧)، الروائية المبدعة والمثيرة للجدل، والتى حاولت أن تقدم فى أعمالها تجربة المرأة فى صورة سردية، تقربها من الخط الراديكالى فى الكتابة الأنثوية، وهو مصطلح يقتصر استخدامه على نوع معين من الكتابة النقدية النسائية، التى تولدت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات، مثل: لوسى إيجارى وهيلين سيكسو وجوليا كريستيفا. والعنصر الذى يميز هذا النوع من النقد النسوى، يتمثل فى الاعتقاد بأن هناك مجالًا لإنتاج النصوص، يمكن أن يسمى «أنثويًّا»، ولكنه مستتر تحت سطح الخطاب المذكر، ولا يظهر إلا من حين لآخر، فى صورة انشطار فى اللغة المذكرة، بالإضافة إلى افتراض آخر بأن المرأة تعطى هوية معينة فى إطار البنيات الذكورية للغة والسلطة، وأنها يجب أن تسعى لتتصدى لهذه الهوية المفروضة. وهذا الاتجاه يفهم عادة على أنه يفترض وجود أنوثة جوهرية يمكن استحضارها، وأنه من الممكن أيضًا التمييز بين الكتابة الأنثوية حقًّا والأشكال اللغوية الأخرى.

وكثيرًا ما اتهمت كاثى إيكر بالتصنع والإهمال والفوضوية وانعدام الخلق، ولكنها لم تكن تعبأ بهذه الاتهامات.. وكانت تعتبر أن أسلوبها فى الكتابة ترجع جذوره إلى مبدأ «التصوير العقلى الخالص»، وأن الشكل لا يتحدد بالقواعد بل بالقصد أو النية؛ مما جعلها خبيرة فى التلاعب بالنص بدلًا من السرد التقليدى. ولذلك فهى فى رواياتها مثل «كاثى تذهب إلى هايتى» (١٩٨٧)، و«دماء وطيش فى المدرسة الثانوية» (١٩٨٤)، تكرر عديدًا

من الصفحات بنصها عبر الرواية الواحدة، وتمزج بين العديد من الأشكال الأدبية فى الصفحة الواحدة، وتعترض النص بصور مفاجئة، وتستخدم مزيجًا من السيرة الذاتية والإحالات التاريخية والأدبية بدلًا من التواصل السردى للقصة، وتدخل شخصيات حقيقية، مثل: الشاعر الفرنسى رامبو، والفنان التشكيلى تولوز – لوترك وغيرهما. وتتضمن رواياتها موضوعاتها الأثيرة لديها: الهوية والنوع والميل الجنسى والأسطورة والفساد.

وتميز هذه التيارات التجديدية والطليعية أيضًا الروايات والقصص القصيرة، التى أبدعتها أنجيلا كارتر (١٩٣٤-١٩٩٣) ضمن قائمة طويلة من الإنجازات، التى تتضمن أيضًا التمثيليات الإذاعية والسيناريوهات السينمائية والمقالات النقدية والتعليقات الثقافية، وهى اشتراكية من المتحمسات المخلصات للنسوية طوال حياتها، وكانت من الجرأة الفكرية؛ بحيث كانت كل كتاباتها، سواء الروائية أو النقدية تحديات متجددة للأعراف والتقاليد السائدة بشكل أو بآخر. كما رفضت الانخراط فى أى خط حزبى ولاحتى التيارات أو الدوائر الحزبية النسوية، وهو ما يتضح فى دراسة لها صدرت عام ١٩٧٩ عن أعمال الماركيز دى ساد بعنوان «المرأة السادية»، الذى أدانته الكثيرات من أعلام النسوية مثل آندريا دوركين؛ لما يبدو فيه من تأييد للإباحية الجنسية الفاضحة. والسادية هى نوع من الانحراف أو الشذوذ الجنسى، يهدف إلى تحقيق المتعة أو الإشباع الجنسى من ممارسة القسوة على الأفراد الآخرين، سواء أكانوا إناثًا أم ذكورًا. ويمكن أن يكون المصاب بالسادية عاشقًا للقسوة والعنف لدرجة تعذيب الآخر، إذا كان مستعدًا لذلك. وقد اشتق مصطلح السادية من اسم الماركيز الفرنسى دى ساد، الذى اشتهر فى زمنه بإقامته لحفلات ممارسة التعذيب الجسدى على الذين يدمنونه، ويطلق عليهم مصطلح الماسوشيين. وبهذا التصنيف السيكلوجى المحورى أو الفاصل، تبلور انجيلا كارتر موقف الذكر تجاه الأنثى؛ أى السادى تجاه الماسوشى، سواء أكان مجبرًا على الرضوخ والاستسلام أم مدمنًا له بحكم التعود.

وكان أدب أنجيلا كارتر القصصى أو الروائى يعتبر أدبًا صعبًا ومعقدًا؛ لما فيه من

إحالات مركبة، تجمع بين التخيل والجنس والدعاية والاهتمام المتواصل بالقمع الاجتماعى وانسحاق الفرد. وتميل كارتر فى مجموعة قصصها القصيرة «الغرفة الدموية» (١٩٧٩)، وفى عديد من رواياتها إلى الحكاية الخيالية؛ باعتبارها شكلًا روائيًا، يسمح بقلب الموازين المتعارف عليها؛ إذ كان اهتمامها بالشكل الفنى لا يقل عن اهتمامها بالمضمون الفكرى. وتدور الروايتان الأخيرتان لها «ليال فى السيرك» (١٩٨٤)، و«أطفال حكماء» (١٩٩١) فى عالم الاستعراض، وتبرزان انبهارها بالطريقة، التى يمكن من خلالها للمرأة على وجه التحديد أن تستغل عنصر الإيهام، كأداة لتحقيق أغراضها.

ويضيق المقام عن ذكر كل التفاصيل التى ارتبطت بحياة الروائيات والقصصيات النسويات، والتى فرضت نفسها على شخصياتهن وأحداثهن ومواقفهن وإشكالياتهن التى عانين منها.. لكن الظاهرة الجديرة بالتسجيل والتحليل، أن معظمهن ابتعدن مسافات غير قصيرة عن عالم الأسوياء؛ مما يدل على أنه كن يبدعن بدافع شخصى، ناتج عن محن ومآسى مررن بها، ولا يمكن تجاهلها؛ أى إن هدفهن كان فكريًا وثقافيًا وإنسانيًا أكثر منه هدفًا فنيًا وجماليًا وإبداعيًا. ومن هنا كان التأثير والتأثر المتبادلان بين حياتهن وروايتهن؛ خاصة وأنهن لم يكن يخجلن من سرد أخص أسرارهن؛ لدرجة أن بعض روايتهن كانت تقترب من السيرة الذاتية.

والروائية والصحفية البريطانية جولى بيرتشيل (١٩٦٠ – ٠٠٠)، التى تعد آخر العنقود فى هذه السلسلة المثيرة، هى أوضح ما نختم به هذا الفصل عن إشكاليات الرواية النسوية؛ لأن رواياتها ومغامراتها، بل وفضائحها كانت وجهين لعملة واحدة. ولدت فى بريستول، وهى الابنة الوحيدة لأبويها، اللذين كانا يعملان فى أحد المصانع. وكان أبوها من أنصار الحقوق النقابية العمالية ومن المؤمنين بالستالينية. أما أمها، فكانت على حد تعبير بيرتشيل نفسها «إلهة مؤلهة»، وتتماهى مع الرجال فى جبروتهم. ولم تحتمل بيرتشيل هذه التناقضات المحيرة، ففرت من بيت أسرتها إلى لندن، وهى فى السادسة عشرة من عمرها؛ بناء على إعلان منشور فى صحيفة «نيو ميوزيكال إكسبريس»، يطلب «قلمًا ناقدًا

شابًا واعيًا»، وسرعان ما أصبحت نجمة صحافة «الروك» بكتابتها عن «البانك»، وهو الاسم الذى يطلق على جماعات المتمردين على الثقافة والتقاليد، ثم انتقلت من صحافة «الروك» إلى التيار الصحفى الرئيسى، وسرعان ما أصبحت من أكثر كتاب الأعمدة جاذبية فى صحف «صنداى تايمز»، و«ميل أون صنداى»، و«صنداى إكسبريس». وحققت النجاح نفسه، عندما نشرت روايتين هما «طموح» و«لا مخرج»، وامتد نشاطها إلى التليفزيون، عندما كتبت سيناريو فيلم بعنوان «الأمير»، وشاركت فى تأسيس مجلة «مودرن ريڤيو» مع الصحفى توبى يانج.

وكانت من أكثر الأدبيات النسوية مثارًا لدعاية كبيرة ناتجة عن الأسلوب، الذى مارست به حياتها الخاصة التى شكلت مادة جاهزة؛ لكى تستخدمها أجهزة الإعلام الشعبية. ويبدو أنها كانت تتفنن فى إضافة المزيد من التوابل والأضواء التى جعلت منها هدفًا للثرثرة والنميمة؛ حتى لا يضعف الاهتمام بها. وقد انعكس هذا السلوك على حياتها الزوجية؛ إذ تزوجت مرتين ثم هجرت زوجيها وابنيها ببساطة.. وقد هجرت الزيجة الثانية على وجه التحديد لسبب سحاقى، لأنها لم تستطع العيش بعيدًا عن صديقة عمرها وعشيقتها تشارلوت ريفين، المحررة المساعدة فى مجلة «مودرن ريڤيو». وتحرص بيرتشيل على أن ترسم لنفسها صورة امرأة قاسية ومحطمة للقلوب، بل وتؤكد بشدة أنها إنسانة شريرة فى سيرتها الذاتية، التى أصدرتها بعنوان «أعرف أننى كنت على حق»، والتى تعلن فيها بلا حرج إنها كانت سيئة الخلق منذ مولدها، وإنها كانت ولاتزال مغرمة بأن تبتكر لنفسها شخصيات أسطورية. وعلى الرغم من ارتباط اسم بيرتشيل بالفكر النسوى، فإنها تدعى بأن علاقتها بالنسوية علاقة عدائية إلى حد ما، فى حين فى أنها مولعة باستعراض استقلاليتها، وإدمانها تحطيم الأعراف والقيم الأنثوية التقليدية فى كل مناسبة؛ مما يدل على أنها تتبع مبدأ «خالف تعرف».

وفى الكتاب الموسوعى الذى أصدرته دار روتلدج، بعنوان «القاموس النقدى للنسوية وما بعد النسوية» عام ٢٠٠٠، وقامت بتحريره سارة جامبل، وجمعت فيه

دراسات ومقالات لرائدات النقد النسوى، فى مقدمتها ما كتبته جيل ليبيهان بعنوان «النسوية والأدب»، ووضعت فيه يدها على الإشكالية المزمنة، التى يعانى منها الأدب النسوى فى الغرب، والتى تتمثل فى عدم كفاية الصورة التى تظهر بها المرأة والأنوثة، سواء فى إطار البنية الأبوية أو فى إطار بنية من نوع جديد، تشكلت بكاملها خارج البنيات الموجودة أصلًا؛ ذلك أن الأمر الذى لم يتناوله أحد حتى الآن هو الاختلافات بين النساء؛ فالافتراض العام بأن كل النساء يشتركن فى التعرض للقمع افتراض بالغ التبسيط والعمومية، وضعته مجموعة من الدارسات الأكاديميات البيض اللاتى ينتمين إلى الطبقة الوسطى، واللاتى أخذن بنماذج الاختيار والانتقاء والإقصاء، التى تبدت لهن من خلال الممارسات التقليدية، التى يسيطر عليها الرجل؛ فعلى مر السنين التى تطورت خلالها النسوية، كانت أصوات نساء الطبقة العاملة والمعوقات الملونات والسحاقيات والنساء اللاتى يملن إلى الجنسين معًا، أخفت من أصوات نساء الطبقة الوسطى البيض، اللاتى يملن إلى الجنس الآخر، ويتمتعن بالأوضاع التقليدية.

ومن الواضح أن هذه الاختلافات فى إطار النسوية تهدد بتقويض أركان الحركة، خصوصًا عندما يجرى تجاهلها أو تهميشها بصورة منهجية منظمة. وهى المحاولات التى تكاثرت وزادت وطأتها عندما بدأت الحركة النسوية تحظى بنوع من الاعتراف بها وافساح مكان لها. فقد كان القول بضرورة تعزيز النساء للعناصر المشتركة فيما بينهن، لا الاختلافات القائمة، وبضرورة وضع سياسات قائمة على هوية راسخة، مقنعًا للكثيرين، لكنه أدى إلى إعادة إنتاج ممارسات قمعية كثيرة للغاية مرتبطة بالنظام الأبوى، دون حرج من إعادة إنتاجها. فقد اتسعت الثغرات الناتجة عن هذه الاختلافات المتروكة تحت رحمة الحراك الاجتماعى دون دراسة أو تحليل، فتسللت منها سهام النظام الأبوى، التى عملت على اهتراء النسيج النسوى وتعرية المرأة أمام كل من هب ودب.

وكانت هذه السلبيات والثغرات ونقاط الضعف، التى أصابت الحركة النسوية فى الصميم؛ نتيجة لأن أفكار رائدات وقائدات الحركة وخطواتهن دلت على عجزهن عن

تحديد الوسيلة والغاية؛ فقد اختلطت عندهن الوسيلة بالغاية، فلم يعد أمامهن سوى التوحد ضد الرجل بالاشتراك جميعًا فى الهجوم وتعرية النظام الأبوى. وكانت الغاية ضرب كل القدرات والإمكانات، التى تمتع بها الرجل عبر العصور، وأصبحت نوعًا من البدهيات، ولكنهن لم يدركن أن معركتهن الحقيقية يجب أن تكون مع أنفسهن، قبل أن تكون مع النظام الأبوى. لقد نسين أن التفوق يجب أن يكون سلاحهن فى جميع مجالات الحياة العلمية والعملية والفكرية والثقافية والتربوية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، وليس فى مجرد مجال ضيق وخانق مثل النظام الأبوى.. وهى المعركة العبثية التى جعلت من الرجل محورًا لصراعهن ووجودهن، وبالتالى أعدن إنتاج هذا النظام بكل ممارساته القمع؛ إذ إن مجرد إعلان ضيقهن وكراهيتهن واكتئابهن، هو فى حد ذاته دليل على عجزهن، الذى شغلن به عن الاهتمام الإيجابى المثمر بأنفسهن.

إن التفوق ملكة أو موهبة أو طاقة أو قدرة لا تفرق بين رجل وامرأة، فهو رهن إشارة من يتحمس لاستخدامه سلاحًا فى أية معركة يخوضها.. أما البكاء أو الندب على أطلال الماضى أو القلق من هواجس المستقبل، فهو من شيمة الضعفاء مهما ادعوا القوة والقدرة على مواجهة التحديات. ولو كانت الرائدات أو القائدات النسويات يسعين إلى التفوق على الرجل بكل الوسائل المتاحة أو المبتكرة، واستطعن أن يمسكن بناصيته لأجبرن الرجال على قبولهن فى مضمار السباق المفتوح على مصراعيه لكل المتنافسين سواء من الرجال أو النساء. ومن ضيق الأفق أن تصنع من الرجل تحديًا متجددًا، يجعل من الحركة النسوية مجرد ثلاث موجات ما بين مد وجزر؛ مما قد يؤدى إلى القضاء على قوة دفعها، بل وانحسارها بلا عودة.

وإنها لمأساة أن يجعل إنسان من إنسان قضية عمره، إذ إن حياته أغلى من ذلك بكثير. إن الإنسان هو قضية نفسه، وعليه أن يتعهدها بالعلم والفكر والثقافة وكل أدوات النمو والتطور، ولن يجد هاديًا أو مرشدًا سوى عقله وفكره. ولقد آن الأوان لأن تنظر المرأة إلى الأمام، وأن تسرع الخطى المدروسة والحكيمة؛ لكى تتجاوز الرجل، بحيث يصبح خلفها

بصفته أخطر عثرات الماضي وعراقيله؛ فهو في الواقع لا يشكل أي مستحيل بالنسبة لها، كما صورته أجهزة الدعاية والإعلام؛ فعلى المرأة أن تنتصر على نفسها أولًا، بالتخلص من كل الرواسب والأوهام والهواجس والتوترات والتناقضات والإحباطات؛ لكي تنطلق بكل طاقاتها لتحقيق ذاتها، حينئذ ستجد نفسها وقد انتصرت ليس على الرجل فحسب، بل على كل من يحاول إعاقة مسيرتها الحضارية والإنسانية.

obeikandl.com