الفصل الخامس

انحسار الشعر النسوى

فى الفصل الثالث الذى دار حول إشكاليات الرواية النسوية، والفصل الرابع الذى اتخذ من أزمة المسرح النسوى مضمونًا له، أثبتت الحركة الأدبية النسوية قدرتها على مزاحمة الرجل فى مجال الإبداع الروائى والمسرحى، رغم أن المساحة التى احتلتها على خريطة الأدب العالمى كانت محدودة إلى حد كبير، وإن كانت مرموقة رغم الهجمات التى تواصلت ضدها. أما فى هذا الفصل (الخامس) الذى يدور حول انحسار الشعر النسوى، فإن إنجازات الشاعرات كانت من الضآلة والقلة؛ بحيث لم يستطعن احتلال أكثر من مساحة تتراوح بين ٥٪ و١٠٪ من خريطة الإبداع الشعرى الذى بدا وكأنه حكر على الرجال فى مختلف بلاد العالم.. وفى حين كان الانحسار بالمرصاد لتيارات الشعر النسوى، رغم أن الحساسية الشعرية العالية المرتبطة عادة سواء بالشعر أو المرأة، كان من الممكن أن تخوض فى الأغوار الشخصية والفردية العميقة للمرأة، ثم تنطلق بعد ذلك إلى آفاق لم يبلغها الشعر من قبل، ولكن هذا لم يحدث لأنه لم يترك أية بصمات، تدل على وجود تيار جارف يمثله، برغم أن الإبداع الروائى النسوى كان قد سبق فى تمهيد الطريق له.

وكانت الشاعرة والناقدة الأدبية الأمريكية ساندرا م جلبرت، صاحبة ريادة لا يمكن تجاهلها فى هذا المجال، سواء فى مجال الإبداع الشعرى أو الدراسة النقدية. ومن مؤلفاتها عدة دواوين شعرية، مثل: «العالم الرابع» (١٩٨٣)، و«المطبخ الصيفى (١٩٨٣)، و«خبز إيميلى» (١٩٨٤)، و«ضغط الدم» (١٩٨٨). لكنها تشتهر أكثر بالأعمال التى اشتركت فى إصدارها مع رفيقة عمرها سوزان جوبار؛ إذ نشرت معها مجموعة من الأعمال النقدية النسوية على مستوى رفيع، جعلها فى مقدمة المراجع، التى يلجأ إليها المتخصصون أو المهتمون بالأدب النسوى، مثل كتاب «مجنونة العلّية: الكاتبات والخيال فى القرن التاسع عشر» (١٩٧٩)، والأجزاء الثلاثة المكملة له بعنوان «محل نزاع: مكانة الكاتبات فى القرن العشرين» (١٩٨٨-١٩٩٤)، كما اشتركت جلبرت وجوبار فى تحرير كتاب «أخوات

شكسبير: مقالات نسوية عن مجموعة من الشاعرات» (١٩٧٩)، و«ديوان نورتون لأدب المرأة» (١٩٨٥).

وقد اشتهر كتاب «مجنونة العلية» على وجه التحديد بأنه واحد من النصوص الأساسية فى مجال النقد الأدبى الأنجلو-أمريكى، برغم ما تعرض له من نقد شديد من منطلق أنه بالغ السذاجة والتبسيط. وكانت سوزان جوبار ناقدة أدبية وأستاذة لامعة فى اللغة الإنجليزية وآدابها فى الدراسات النسوية فى جامعة إنديانا، ولها عديد من المقالات المنشورة، من أشهرها «الصفحة الخالية» و«قضية إبداع المرأة» (١٩٨١)، الذى يغطى مساحة زمنية، تبدأ من الأساطير الإغريقية إلى أن يبلغ عصر الحداثة. فقد كانت الأساطير والخرافات منبعًا لا ينضب بالنسبة للأدبيات النسويات بصفة عامة. والشاعرات بصفة خاصة. فمثلًا، أصدرت الكاتبة البريطانية أنجيلا كارتر دراسة مثيرة للجدل بعنوان «المرأة السادية» عام ١٩٧٧، شجبت فيها فكرة الأسطورة أو الخرافة على أنها «هراء مقصود به تعزية النفس»، ونظرت بعين الشك إلى المحاولات النسوية لإحياء الأساطير المتمركزة حول المرأة، على أساس أن هذه المحاولات «تأتى على حساب طمس الظروف الحياتية الواقعية». وعلى الرغم من هذه الآراء وأمثالها، فالنسوية منذ وقت بعيد تهتم بالأساطير، وتدعو إلى إحياء أو تأليف الأساطير التى تمنح المرأة قوة حقيقية وفعلية.

وفى كتاب «الإيكولوجيا النسائية» (١٩٧٨) كمثل آخر، تؤكد الكاتبة الأمريكية النسوية الراديكالية مارى دالى أن النظام الأبوى سلب المرأة قوتها الأسطورية، وتدعو إلى ضرورة استعادة الصلة بالأساطير «المتمركزة حول المرأة»، إذا أرادت المرأة أن تعرف نفسها حق المعرفة، كما تصور قصيدة أدريين ريتش «الغوص فى الحطام» مشروعًا مماثلًا، وهو محاولة النفاد إلى ما وراء «كتاب الأساطير التى لا تظهر فيه أسماؤنا» على حد قولها. ويمكن القول أيضًا بأن أعمال بعض كاتبات الخيال العلمى والفانتازيا من النسويات، مثل جوانا رَسّ، تمثل محاولة لخلق أساطير جديدة وملهمة للمرأة. كما وظفت بعض رائدات التنظير النسوى، الشخصيات الأسطورية، وحولتها إلى رموز شديدة الإيحاء عن

طريق كسر المرأة للتقاليد وتمردها عليها. ففى مثال هيلين سيكسو الشهير «ضحكة ميدوزا» ١٩٧٦ مثلًا، تطلب سيكسو من قرائها أن يعيدوا التفكير فى أسطورة ميدوزا الإغريقية ذات الشعر المكون من الأفاعى، والتى تحول الرجال إلى حجر صلد؛ إذ ترى سيكسو أن هذه الشخصية تمثل بشكل إيجابى قدرة التعبير النسائى المنفى خارج إطار الثقافة الذكورية. وإن كان الشعر النسوى لم يقم بدوره بالأسلوب المتوقع منه فى هذا المجال، برغم أن الجو الأسطورى بكل ما ينطوى عليه من إيحاءات ودلالات، يمثل منبعًا لا ينضب، عندما تتدفق منه روح الشعر وتبلغ أعلى درجاتها فى التجلى.

وربما كانت سوزان جوبار تقصد فى مقالتيها «الصفحة الخالية» و«قضية إبداع المرأة» أن هذه السلبية الشعرية لم تكن نتيجة للضغط الذكورى على المرأة فحسب، بل كانت نتيجة للسلبية النسائية، التى أدت بالمرأة إلى عجزها أو إهمالها فى الإمساك بزمام المبادرة أيضًا؛ مما ساعد على أن تظل المرة مستبعدة دائمًا من عملية الإبداع العام. وكانت جوبار تقصد بعنوان مقالتها «الصفحة الخالية»، القدرة الإبداعية النسائية التى ظلت غير مسجلة فى النصوص والمؤسسات الذكورية، ولكن يظل هذا الغياب الأنثوى عن ساحة الإبداع الشعرى؛ نتيجة توليفة عجيبة لسلبية المرأة وإيجابية الرجل فى الوقت نفسه، وإن كانت نظرة سوزان جوبار وساندرا جلبرت فى كتابهما «مجنونة العلّية: الكاتبات والخيال فى القرن التاسع عشر»، نظرة مستميتة فى الدفاع عن المرأة، إلا أن الأمر برمته يظل رهن السلبية النسائية، التى تجعل المرأة تتمنى فى أعماقها أن يفك الرجل القيود، التى تكبل خطواتها، فى حين أنها مسئوليتها أولًا وأخيرا.

لكن لا يمكن اعتبار هذه السلبية قاعدة عامة تنطبق على كل المبدعات فى مجال الشعر، فهناك استثناءات كانت بمثابة نجوم متألقة فى هذا المجال، مثل أدريين ريتش، التى ولدت عام ١٩٢٩ فى مدينة بالتيمور فى ولاية مريلاند، وذاعت شهرتها مع نشر ديوانها الأول «تغيير فى العالم» (١٩٥١)، الذى أكدت فيه أن تغيير العالم لن يتأتى إلا بتغيير وضع المرأة إلى الوضع الإنسانى الأفضل، والذى حصلت عنه على جائزة جامعة

ييل لشباب الشعراء، وفى عام ١٩٥٢، حصلت على زمالة جوجنهايم، وعلى الرغم من زواجها وإنجابها ثلاثة أطفال، فقد واصلت التدريس وكتابة الشعر، كما دخلت شيئًا فشيئًا إلى مجال العمل السياسى فى خضم المظاهرات المناهضة لحرب ڤيتنام، لكنها كما تقول فى الأجزاء المكتوبة فى قالب السيرة الذاتية فى كتابها «ابنة المرأة: الأمومة كتجربة ومؤسسة» (١٩٧٦)، كانت تعانى من ضغوط شديدة فى الموازنة بين متطلبات دورها كزوجة وأم وميولها الإبداعية.

وبعد وفاة زوجها فى عام ١٩٧٠، بدأ أسمها يقترن تدريجيًّا بالنسوية، وبدأت تنشر كتابات عن النظرية النسوية إلى جانب الشعر، الذى ردد مضمونه أصداء نسوية طليعية. وتتراوح مقالاتها المجموعة فى كتاب بعنوان «عن الأكاذيب والأسرار والصمت» (١٩٧٩) ما بين المقالات فى التحليل الأدبى، وما بين الدعوة إلى الممارسات التربوية النسوية. ومن أهم هذه المقالات «عندما نصحو نحن الموتى: الكتابة كإعادة نظر»، الذى تدعو فيه إلى ضرورة «استيعاب النصوص القديمة من منظور نقدى جديد، وعدم تناقل التقاليد بل كسر قيودها». ولها مقال مهم آخر بعنوان «الميل للجنس الآخر قهرًا والوجود السحاقى»، نشر عام ١٩٨٠، وفيه توسع من مفهوم السحاق؛ بحيث يتخطى حدود التعريف الجنسى، ليشمل الصداقة بين النساء ومشاركتهن فى العمل الجماعى.

كما تهتم ريتش أساسًا فى جميع أعمالها بالتعبير عن الجوانب المسكوت عنها حتى الآن فى الثقافة النسائية، وتميل أيضًا إلى الجمع بين الجانب الشخصى والجانب التحليلى؛ على نحو يؤدى إلى ظهور بعض التناقضات ومشاعر القلق، الكامنة فى مثل هذا النوع من الاهتمامات، التى استغرقت منها جهدًا وزمنًا وفكرًا، وغير ذلك من الطاقات التى كان إبداعها الشعرى أولى بمعظمها لسد الفراغ الذى يعانى منه الشعر النسوى، لكن يبدو أن النقد النسوى بكل أبعاده الثقافية والحضارية والسيكلوجية والسوسيولوجية والسياسية والاقتصادية، قد أهدر جزءًا كبيرًا من هذه الطاقات الإبداعية والإيجابية والخلاقة؛ مما ضاعف من انحسار مساحة الشعر النسوى. وأى مقارنة بين النقد النسوى والنقد الأدبى

أو الشعرى، كفيلة بإبراز هول المساحة الشاسعة التى سيطر عليها النقد النسوى وانزواء النقد الأدبى والشعرى، رغم حرص أديبات وشاعرات كثيرات على محاولات التجريب والتجديد؛ بحثًا عن آفاق لم يبلغها الشكل الفنى فى الإبداع الأدبى من قبل. ومن هنا كانت جناية الدراسات الثقافية والحضارية والسيكلوجية والسوسيولوجية والسياسية والاقتصادية على الإبداعات المسرحية والروائية والشعرية، التى لم تنل حظها من النقد الأدبى والفنى، وكأن انتماء الأدب النسوى كان أساسًا للعلوم الإنسانية وليس للآداب والفنون.

والملاحظة الجديرة بالرصد والتحليل هى أن القصائد، التى جسدت التيارات التقليدية فى تصويرها لضرورة أن تدور المرأة فى فلك الرجل، هى القصائد التى ألقيت عليها الأضواء، التى جعلت من بعض أبياتها أو تعبيراتها نوعًا من الأمثال أو الدرر التى تتمسك بها المرأة بل وتعتز بها؛ لأنها التاج الذى يزين رأسها فى نظر الزوج أو المجتمع. وكان من الطبيعى أن تكون هذه القصائد من تأليف شعراء رجال؛ خاصة فى المناخ الفكرى السائد فى القرن التاسع عشر. من هؤلاء الشعراء، كان الشاعر الإنجليزى كوفنترى باتمور (١٨٢٣-١٨٩٦)، الذى بدأ حياته رسامًا أو مصورًا، قبل أن يشتهر كشاعر ويرتبط بمدرسة ما قبل الرافيلية. وفى عام ١٨٥٤ أصدر أول قسم من ديوانه الشعرى «الملاك فى البيت»، وهو عبارة عن قصيدة روائية طويلة، تتغنى بالحب المثالى فى الحياة الزوجية. وسرعان ما دخلت هذه العبارة: «الملاك فى البيت» أو «ملاك البيت» فى اللغة الإنجليزية فى عام ١٨٥٥؛ ليقرأ عشاق الشعر قصة «أونوريا»، التى تجسد كل مثل العصر الفيكتورى المرتبطة بالمرأة.

فى ذلك العصر، كانت هوية المرأة تدور كلية حول نطاق الحياة المنزلية؛ إذ إن كل وجودها يتمثل فى تأدية وظيفة الآخر المقابل للرجل، فهى الخاص وهو العام، وهى الساذجة وهو المجرب المحنك، وهى السلبية وهو الفاعل النشط. وقد بلغ إبعاد هذا الملاك عن العالم الخارجى، الحد الذى جعلها، كما يوحى بذلك عنوان القصيدة، تتشح

بهالة نورانية تتجاوز قوانين الطبيعة، وكأنها تجسيد قدسى لدور الأنثى، الذى قضت به السماء. وأشهر تعبير عن الموقف النسوى من هذه الشخصية، هو ما جاء فى مقال فيرجينيا وولف «مهن نسائية» (١٩٣١)، الذى تقول فيه إن هذه الصورة تمثل ضغوطًا مختزنة فى النفس، تشعر بها كل امرأة تتطلع إلى أن يكون لها صوت مسموع على العامة، ولكنها تدفعها إلى الانصياع لأعراف المجتمع.

ومن هذا المنظور الذى يضعها بين شقى الرحى، ينقلب الملاك شيطانًا يرمز إلى مثال أنثوى بائد، إذا تمثلته المرأة فسوف تحرم من أى فرصة لتحقيق الهوية المستقلة عن الرجل والبيت والأسرة. وترى سيمون دى بوفوار أن الرجل على مر التاريخ ظل يُنزل المرأة منزلة الأشياء أو المتاع، ويصوغ صورتها على أنها «الآخر» بالنسبة للرجل؛ أى السلبى أو غير الطبيعى، ومن ثم كتبت مقولتها الشهيرة فى كتابها «الجنس الثانى» (١٩٤٩): «المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة». وقد أخذت النسويات الفرنسيات هذه الفكرة لاستكشاف إمكاناتها الإبداعية، ورأين أن فكرة «الآخر» المرتبطة بالمرأة يمكن أن تمثل أداة لاستكشاف الخطاب الأبوي والإطاحة به. لكن الحيرة النسوية المعتادة تتجلى فى أن بعض النسويات يرين أن هذه الاستراتيجية ليست إلا تخريجا للقوالب والصور النمطية الأبوية فى صورة جديدة وتكريسًا لها؛ ذلك أن مجرد التصدى أو الاحتشاد فى مواجهتها هو - فى حد ذاته - دليل عملى على الاعتراف بسطوته، وربما الرضوخ لها.

وهناك ثلاث شاعرات، كن واعدات فى مجال إثراء الشعر النسوى، على مدى قرن من الزمان ونيف، لكن الانكباب على النقد النسوى والآلام الشخصية والضغوط الاجتماعية، ضيق من المساحة التى كانت متاحة لهن على خريطة الشعر النسوى، وهى مساحة كان يمكن أن تكون مرموقة؛ لأن أعمالهن الشعرية القليلة كانت تنبئ بذلك. أولهن كانت الشاعرة الإنجليزية، رادكليف هول (١٨٨٣-١٩٤٣)، التى مرت بمآسٍ وأهوال شخصية، جعلتها تنأى عن الشعر، وتلجأ إلى القصص القصيرة والروايات لقدرتها على استيعاب كل الأبعاد المأسوية، التي فرضها عليها المجتمع المنحرف.

لكنها فى مطلع شبابها، اكتشفت موهبتها الشعرية، فنشرت خمس مجموعات من الشعر المشبوب بالعاطفة، بدءًا من عام ١٩٠٦، بل ولحنت بعض قصائدها لتتحول إلى أغان شهيرة. ثم أدركت أن الأشعار والأغانى لا تستوعب مخزونها النسوى الضخم، فاتجهت إلى تأليف القصص القصيرة والروايات التى نشرتها بين عامى ١٩٢٤ و١٩٣٦، ويبدو أن المحن الجنسية التى مرت بها فى صباها ومراهقتها، جعلتها تدرك أن الحياة الجنسية سواء عند المرأة أو الرجل مصابة بتداخلات أو اضطرابات أو قلاقل، بحيث تبدو الحواجز أو الحدود بينهما من صنع المجتمع، الذى افتعلها فى بحثه عن نظم، يمكن أن تضع الأمور فى نصابها.

وكان الشاعرة الثانية هى الأمريكية أودرى لورد (١٩٣٤-١٩٩٢)، التي درست فى جامعة كولومبيا، وتخرجت فى قسم الآداب والفلسفة، وحصلت على الماجستير فى علوم المكتبات، وعملت أمينة مكتبة قبل أن تتجه إلى المجال الأكاديمى. ونشرت عدة مجموعات شعرية، أثبتت بها موهبتها الشعرية الخصبة الواعدة، ولكن الهموم الشخصية والمحن الاجتماعية أفسدت عليها احتمالات، أو فرص الخلوة التى تنطلق بالإبداع الشعرى إلى آفاق جديدة؛ فكتبت سيرة ذاتية بعنوان «خواطر عن السرطان» ١٩٨٠، والسيرة الأسطورية بعنوان «زامى: الهجاء الجديد لاسمى»، ومجموعة من المقالات المهمة بعنوان «الأخت الدخيلة» (١٩٨٤)، وبعدها لم تعد إلى الإبداع الشعرى. وهذا العنوان الأخير يشير إلى اتجاه معظم كتاباتها النثرية التى تهتم بنقاط التقاطع بين مجموعة أو تيارات من المواقف الهامشية للذات، مثل وضع النساء عمومًا والمرأة السوداء والمرأة السحاقية، ومرضى السرطان فى السنوات الأخيرة من حياتها، حيث تهتم لورد بالتعبير عن تجربة التهميش.

وفى خطاب مفتوح إلى مارى ديلى (١٩٨٠)، تنتقد كتاب «الإيكولوجيا النسائية»؛ لأن ديلى تعمم فيه تجربة المرأة تعميمًا على غير أساس علمى وتجعل من الافتراضات الأوروبية معايير يمكن تطبيقها على الجميع. وتخلص لورد إلى أن «خارج رابطة النساء، لازالت العنصرية موجودة»، وهو ما يبين أن مذهب النسوية من وجهة نظر الأمريكيات،

اللاتى ينحدرن من أصل أفريقى ليس أيديولوجيا شاملة بقدر ما تظن صاحباته؛ فالنسوية تحمل فى طياتها رواسب الماضى الثقافية والاجتماعية والسيكلوجية والسياسية والاقتصادية، وفى مقدمتها العنصرية، التى لم يستطع الفكر الأمريكى إغفالها فى معظم كتاباته ودراساته.

هكذا استطاع النقد النسوى أن يجرف أمامه كل تطلعات أودرى لورد الشعرية، التى تمثلت فى مجموعاتها الشعرية التى بدأت بها حياتها، والتى خلت منها معظم كتب المختارات الشعرية، المقررة على طلبة المدارس الثانوية، وبعض المعاهد العليا. وكان لنقاد الأدب العذر فى تجاهلها، إذ إن صاحبتها نفسها كرست حياتها للنقد النسوى، الذى وجدت فيه سلاحًا مباشرًا فى هجماتها على التيارات والأفكار، التى تستهين بعقل المرأة وكيانها الإنسانى. فقد بدا الشعر نوعًا من الرفاهية الأدبية والخيالية لا يمكن أن تسعف المرأة، سواء أكانت كاتبة أم قارئة، فى معركة الدفاع عن نفسها ضد كل ما يهدد كيانها ومستقبلها. وفى ظروف وملابسات مثل هذه، كان من الطبيعى أن ينحسر الشعر ويتراجع إلى الظل، لدرجة أن كثيرًا من مجموعات الشاعرات، لم تنشر سوى مرة واحدة فقط، ولولا هذه الطبعة الأولى، لما كان هناك أى وجود فعلى لهذه المجموعات.

وقد مرت الشاعرة الثالثة سوزان جريفين (من مواليد عام ١٩٤٣) بالأزمة المستحكمة نفسها الممسكة بتلابيب الشعر النسوى حتى فى الولايات المتحدة، التى يفترض فيها أنها تتمتع بحرية النشر على أوسع نطاق. فقد بدأت حياتها بنشر قصائد فى ديوان بعنوان «القزحية»، وهى الحجاب المستدير خلف القرنية، يتوسطه ثقب يسمى: إنسان العين أو البؤبؤ. وقد ظهر الطموح الشعرى عند جريفين فى عنوان الديوان، الذى سعت فيه لرصد عين الحقيقة الجاثمة على كاهل المرأة منذ عصور سابقة، لكن يبدو أنها لم تر سوى الغبش الذى أدخلها فى متاهة، أبعدتها عن خوض معركتها النسوية، التى تحتاج إلى انتشار جماهيرى واسع لا يتأتى فى ديوان أو دواوين شعرية بأكملها. فخاضت مجال الكتابة للمسرح، ولكنها وجدت أن جمهوره يقبل عليه للتسلية أولًا وأخيرًا؛ إذ إن تسلية

الجماهير صنم مقدس فى الولايات المتحدة لكل الراغبين فى الرواج التجارى لعروضهم المسرحية التى لابد أن تحتوى على كل التوابل وعناصر الجذب الممكنة.

فى عام ١٩٧٩، وضعت جريفين حدًّا لحيرتها بين الشعر والمسرح، وقررت الانتقال بكل أسلحتها الفكرية والتحليلية والدراسية إلى مجال التنظير، بإصدار كتابها «الاغتصاب: سلطة الضمير»، الذى ينطوى على تحليل عميق ومناقشة مستفيضة لمصادر العنف ضد المرأة وآثاره. ولأول مرة، سطع اسم سوزان جريفين بصفتها منظرة فكرية من طراز رفيع، فشرعت فى غزو عالم الكتب مخلفة وراءها الشعر والمسرح، رغم تمكنها من تقاليدها. فقد آمنت بأن الفكر إذا لم يتواجد داخل المتلقى، فليس له وجود على الإطلاق، والرواج التجارى هو المعيار الوحيد، الذى يمكن الأخذ به فى مدى تأثير الفكر فى الجمهور. ولذلك سرعان ما أصدرت كتابها الثانى «الإباحية الجنسية والصمت» (١٩٨١)؛ لتوضح فيه أن العقل الذكورى والثقافة الذكورية «المذعورة من المرأة ومن الطبيعة» أدت إلى إيجاد ميتافيزيقا الإباحية الجنسية، التى تلغى حساسية الرجل تجاه العنف الذى تتعرض له المرأة، بل وتجعلها تختزن فى قرارة نفسها نظرة خاطئة ومضطربة عن حياتها الجنسية. ولا شك أن جريفين بهذا الكتاب بدأت ما يمكن تسميته بنظريتها، التى تبلور العلاقة العضوية أو الجدلية بين الطبيعة والمرأة فى مواجهتها للرجل الذى يسعى إلى فرض عجرفته عليها بكل الوسائل الحضارية أو البربرية، فى كتابها «المرأة والطبيعة» (١٩٨٤)، الذى أكدت فيه أن المرأة أقرب بفطرتها إلى مجال الطبيعة. وقد أسهمت جريفين إسهامًا قيمًا فى نظرية «النسوية الإيكولوجية»، من خلال اعتقادها بأن معاملة الرجل للمرأة التى تتسم بالعنف والكراهية والأثرة والهيمنة، تناظر معاملة الرجل للطبيعة. أما القيم النسائية المتعلقة بتربية الصغار والتعاون السلمى، فترتبط بالفطرة التى تتجسد فى الأنشطة الصديقة للبيئة والابتعاد عن الكوارث الإيكولوجية؛ أى إن جريفين ترى أن الطبيعة والمرأة تتعرضان للقمع بالقدر نفسه.

ولعل من أهم الكتب النقدية التى تعرضت للرواية النسوية والشعر النسوى

بالتحليل النقدية، التى تعرضت للرواية النسوية والشعر النسوى بالتحليل والتفكيك، كان كتاب بام موريس «الأدب والنسوية: مقدمة»، الذى تناولت فيه إعادة قراءة الصور، التى يرسمها الأدباء والشعراء الرجال للنساء، والتعرف الموضوعى على التراث الأدبى للذكور، وتأسيس تراث أدبى لكتابة النساء، وخصوصية الكتابة بأقلام النساء، والاعتراف بتراث مشترك، يظهر أهمية التأثير والتأثر المتبادلين بين الأديبات والشاعرات وبعضهن البعض، والقصائد التى تمنح صوتًا لكل النساء المجهولات فى أوقات المحن، والقراءة بوصفها «نقد النساء»، والكتابة كعملية انتحال، واستملاك التراث الشعرى، والبحث عن جماليات للأدب النسوى، وغياب العلاقة بين الأنوثة وقوالب الكتابة وأشكالها الفنية، والتفسير البيولوجى للنوع، وتركيز النقد النسوى لنظرية التحليل النفسى، التى وضعها ذكور على بنائها السلبى للهوية الأنثوية فى إطار نظام لغوى أبوى كابت، والعجز عن تعريف الكتابة المؤنثة، والتنظير للغة نسائية متعددة، والطبيعة التعددية للهوية، والذات المؤثرة الكاتبة، والحلم بلغة مشتركة... إلخ.

ولعل أهم إنجاز نقدى ونسوى وشعرى فى كتابها «الأدب والنسوية»، أن بام موريس أرادت أن تضع يدها على الجذور الأولى للصورة التقليدية للمرأة، فرجعت إلى عصر النهضة وقيمة، سواء التى تنتمى إلى تقاليد العصور الوسطى أو الكلاسيكية، كما برزت بصفة خاصة فى قصائد الشاعر الإنجليزى إدموند سبنسر (١٥٥٢-١٥٩٩)، وبالذات فى قصيدته «ملكة الحوريات» المكونة من اثنى عشر كتابًا أو جزءًا، التى كان قد أهداها إلى الملكة اليزابيث الأولى. كانت المرأة محورًا لمعظم هذه القصائد، وتراوح تصويرها بين قمة الرومانسية المثالية الحالمة، وقاع الواقعية الوحشية العنيفة. وهو التصوير الذى تجلى فى الكتاب أو الجزء الثالث، الذى كان عنوانه «العفاف» والحافل بالحب المثالى الحالم والشهوة العارمة الطاغية، التى تجسدت فى بطلته أو شخصيته الرئيسية بريتومارت، التى لم يكن هدفها الرهبنة والتبتل بل الحب والزواج. وهى شخصية مشعة ومتألقة ومتدفقة بالحيوية والسخونة؛ بحيث وصفها النقاد بأنها ابنة عم بطلات شكسبير. لكن

المسحة العامة للقصيدة، تنتمى إلى جو حواديت أو أساطير الحوريات، لدرجة أن بعض النقاد وصفوا سبنسر بأنه شاعر قصص الأطفال، التى تحكى لهم قبل النوم، ولكنهم نسوا أو تناسوا الجانب الجنسى الذى تحفل به هذه القصائد.

من هذا المنطلق، كان الشاعر سبنسر فى نظر بام موريس، رائدًا فى تصويره للمرأة التى خلدها الشعر منذ القرن السادس عشر، إما فى صورة حورية أثيرية كالطيف الذى لايمكن الإمساك به، أو فى صورة طاقة جنسية جارفة تكتسح كل ما يعترض طريقها؛ بحيث تنعدم الصلة فيما بينهما تمامًا مثل الصلة بين الملاك والشيطان. ولذلك تحرص موريس على تسجيل فضل الريادة لسيمون دى بوفوار، لأنها ألهمت الأجيال التالية لها من النساء القارئات بالحرص على النظرة الموضوعية التحليلية حين افترضت ضمنًا أنها كامرأة لها الحق فى أن تتشكك نقديًّا فى أعمال كتاب ذكور من ذوى الهيبة. لقد أصبحت إعادة قراءة الصور التى يرسمها الرجال للنساء وتفسيرها فى ضوء جديد، ضرورة ملحة فى مواجهة كلاسيكيات التراث الأدبى، التى تبدو فى أحيان كثيرة شديدة الوطأة على القارئ، الذى يقف أمامها، مجرد تلميذ نجيب لا يملك سوى الطاعة والإعجاب. إن مدى إنجاز كتابها، وتملكهم لناصية الشكل الفنى، والمتعة الجمالية والثقافية التى يقدمونها، تبدو كما لو كانت تطالب القراء باحترامها بلا تحفظات، تقول بام موريس:

«إن من يقرأ كتاب إدموند سبنسر «ملكة الحوريات» مثلًا، يجد فى النص إما نساء فاضلات شديدات التهافت والضعف إلى درجة أنه سرعان ما ينساهن، أو نساء مسوخًا كالوحوش، يقدمن كأمثلة حية تمثل الشر والدمار؛ فليست هناك صعوبة فى إدراك الاتجاه الذى تتحرك فيه المخيلة الشعرية لسبنسر بأقصى طاقتها، ذلك أن عوامل الخطورة والغدر، التى يواجهها الأبطال الذكور فى تلك القصيدة السردية الرومانسية، تتخذ دائمًا شكل أنثى. وفى الكتاب الثانى مثلًا، يمثل سير جويون ضبط النفس، ويقوم برحلة إلى كوخ السعادة ليتعقب إكرازيا الشريرة، التى يدل اسمها على الترهل والعنة. وخلال رحلته لا يقاوم إغراء مواجهة مخاطر متنوعة، ويتهدده الهلاك على أيدى الجنيات،

وحوريات البحر، والفاتنات، ومع ذلك يصل سالمًا إلى كوخ السعادة بفضل جسارته، التى لا تتأتى إلا للرجال. وفى المقطع التالى الذى يصف أكرازيا، هل يمكن أن نتعرف على السمات النمطية فى تمثيل سبنسر للمرأة كتجسيد للغواية؟ ما الذى توحى به اللغة والخيال عن توجهات الذكور:

«هناك، حين بدت تلك الموسيقى مسموعة،
كانت الجنية الساحرة تسلى نفسها،
بعاشق جديد، جلبته من بعد،
بالسحر وألاعيب الشعوذة:
وها هو فى قبضتها الآن، مطروحًا نائمًا
فى ظل خفى، بعد وقت طويل من المسرات الطافحة بالنشوة:
فى حين تحف بهما وتغنى لهما
جوقة من الفاتنات الشقراوات والغلمان الفاسقين،
الذين يمزجون غناءهم بمداعبة داعرة خفيفة.

* * *

وكانت طوال ذلك الوقت، تنحنى فوقه،
وتثبت عينيها ببريق زائف على وجهه،
كما لو كانت ملدوغة تبحث عن دواء،
أو كأنها تلتهم مرعى اللذة بنهم:
وكانت تكثر من الانحناء عليه وتقبيله بخفة،
خشية أن توقظه، وشفتاه مبللتان بقطرات الندى،
وقد امتصت حيويته من عينيه الرطبتين،
وهى ذائبة تمامًا فى الشبق والنشوة الداعرة،
التى جعلتها تتنهد برقة، كما لو كانت ترثى لحاله.

* * *

اضّجعت على فراش من الورود،
فى إغماءة من فرط الاهتياج، أو رحيق الخطيئة السارية
وكانت مكسوة، أو بالأحرى غير مكسوة،
كلها بغلالة رقيقة من الحرير والفضة.
لم تطمس بياض بشرتها المرمرية،
بل تألقت بمزيد من البياض، إذا كان فوق بياضها مزيد:
لا يمكن للعنكب أن ينسج شبكة أرق من تلك،
ولا الشبكات الرقيقة التى نراها غالبًا،
منسوجة من بخار الندى، يمكن أن تطفو فى الهواء بهذه الخفة

* * *

كان نهدها الثلجى عاريًا ومستعدًا لأن تعبث به
العيون الجوعى، التى لا تعرف الشبع،
لكن فى تعبها بعد كدحها الحلو الذى مارسته مؤخرًا
تنز قطرات عرق أصفى من الرحيق،
تتساقط كلآلئ الشرق الصافية،
فى حين تبتسم عيناها الجميلتان فى نشوة،
وقد ترطبت ابتساماتها المرسومة المثيرة،
لكن القلوب الحمضة لم تنطفئ لواعجها بعد، كضوء النجوم
الذى يتلألأ على الأمواج الصامتة، فتبدو أكثر تألقًا.

* * *

لكن كل هذه الأكواخ المبهجة والقصور الصامدة،
دمرها جويون بقوة وبلا رحمة؛
ولم تنقذها صنعتها المليحة،
من أن تكسرها عاصفة غضبه كالمنشار،

فقد حول نعيمها إلى دمار:
وجعل حقولها النامية تتلاشى مشوهًا حدائقها
وأفسد مروجها، وطمس منازلها الصيفية،
وأحرق جداول مياهها، ومحا مبانيها
وصنع الآن أبشع مكان كان من قبل الأجمل».

وتفسر بام موريس أول مقطوعتين بأنهما تجسيد للطاقة الجنسية المؤنثة، التى تطارد الرجال وتثير مخاوفهم، وتقضى على إحساسهم بالذكورة والسيطرة.. إن أكرازيا أصبحت تسلى نفسها بعاشق جديد؛ إذ إنها يجوز أن تكون قد نبذت العشاق القدامى بعد أن استهلكهم. ورغم أنه منهك تمامًا من ممارسة الحب، فهى تنحنى فوقه بنهم لا يعرف الشبع؛ لتلتهم مرعى اللذة عنده. كما أنها تستغل فقده المؤقت لقوة الرجولة عنده لتجرده من ذكورته، بأن تمتص روحه الذائبة تمامًا فى الشبق من عينيه الرطبتين.

وتؤكد موريس أن الإفراط والعنة اللذين تشير إليهما طلعة أكرازيا الأنثوية، تبدو نتيجتهما إسقاطًا لقلق الذكور على حالتهم الجنسية. وهناك إيحاء أيضًا بالخوف من أن يؤدى الانجذاب الجنسى نحو النساء إلى تجريد الذكور من قوتهم الجنسية، فى إطار الربط بين قوة إغراء أكرازيا والسحر والشعوذة؛ إذ إن الرجال يصورون كضحايا للطرق غير العادلة، التى تتبعها النساء لنزع أسلحتهم؛ مما يخفى علاقات القوى والتضحية الفعلية بين النساء والرجال.

وتوضح بام موريس أن البهجة الحسية، التى ينقلها الوصف المتمهل لجمال أكرازيا الجسدى، تناقض بالتأكيد الاحتياج لأى سحر!! لكن الخيال فى الوصف يتنقل مضطربًا بين الخوف والرغبة، بين الطبيعة والفن. وربما كان سبنسر يقصد أن تكون لغته تجسيدًا لجمال أكرازيا، الذى لا تشوبه شائبة فى نقائه الطبيعى المثالى، فنهدها «ثلج» وعرقها «أصفى من الرحيق» وعيناها «لهما ابتسامة حلوة»، وهما «كضوء النجوم»، الذى يتلألأ على الأمواج الصامتة. لكن لا شىء يبقى على حاله؛ لأن الأمواج يمكن أن تغرق

الإنسان، والجمال الطبيعى الساحر يتحول إلى مزيد من الإغراء؛ بفضل الثوب الشفاف المصنوع من الحرير والفضة، بل إنه شبكة صنعت بحيلة ماكرة. إن الفن الذى يتنكر فى هيئة البراءة، أو الطبيعة، التى يتم إفسادها بصنعة ماكرة، يشكلان تهديدًا كبيرًا لرغبة الذكر الغافلة، أكثر مما تفعل المومس الملطخة بالأصباغ.

أما المقطوعة الأخيرة فى هذا المقتطف، فهى تبدو للقارئ لأول وهلة وكأنها تنطوى على صورة توازن بين الرجل والمرأة، فإذا كانت أكرازيا رمزًا للشر، فإن السير جويون هو رمز الشر فى أبشع صوره، وبالتالى فالنظرة موضوعية ومتكافئة للطرفين. لكن بام موريس تلقى أضواء أخرى على هذا التوجه، الذى تحتوى عليه هذه المقطوعة، من خلال إلقاء سؤالين، لابد من تحديد إجابة عنهما وهما: هل المقطوعة تؤكد حق الذكر فى تقويض ومعاقبة أى تعبير عن القوة الجنسية للأنثي؟ أم هل تنقل إلى القارئ إحساسًا بالتناقض وعدم الارتياح؟ تقول موريس إنها تفعل الشيئين معًا. فالسلطة المعنوية للذكر يعاد تأكيدها صراحة، ذلك أن أكرازيا تُجرَّدَ من القوة؛ لأنها هى نفسها وقعت فى شبكة ماكرة. وتطالب موريس القراء بأن ينتبهوا بعناية إلى المأزق اللغوى، الذى يكمن فيه التناقض. فالانفعال الذى تعبر عنه اللغة، ينطوى هو نفسه على إفراط وإسراف. إن «عاصفة.. غضب» جويون، تحدث فى شكل قوة تراكمية من الأفعال التدميرية، من خلال ألفاظ مثل «يجعلها تتلاشى»؛ «يشوه»؛ «يفسد»؛ «يطمس»؛ «يحرق»؛ «يمحو». إن مثل هذا النشاط المسعور يوحى بالخوف والكراهية وليس بسلطة معنوية آمنة. كل هذا العنف المبالغ فيه قد وُجِّه ضد «الصنعة المليحة» التى أبدعت كوخ السعادة أو النشوة، كما لو كانت القصيدة تنقلب ضمنًا على فنها المليح؛ كى تتجلى فتنة أكرازيا الساحرة، التى تضلل القارئ، وكذلك الشاعر أيضًا. فى هذا الانقلاب المفاجئ للإحساس، «تحوَّل ما كان الأجمل من قبل إلى أبشع مكان الآن».

إن المرأة بوصفها الطرف الآخر الذى يقاس به الطرف الأول وهو الرجل، هو التجسيد الحى لكل ما هو مرغوب ومرهوب، كل ما هو غامض، وسحرى، ومنفلت،

وعشوائى، وتلقائى، وكل ما يجب التحكم فيه والسيطرة عليه. إنها المدخل إلى أجمل المباهج والآفاق، وإلى أبشع الخطايا والحواجز. وبما أن قوة الجنس عند النساء هى المعيار المباشر لإضعاف الرجل عن طريق الرغبة، فإنها تتطلب تحكمًا حذرًا. كما تردد موريس، سواء عن وعى أو غير وعى، فكرة برنارد شو، التى أطلق عليها مصطلح «دفعة الحياة» فى مسرحيات عديدة له، وخاصة مسرحية «الإنسان والسوبرمان»، والتى تؤكد أن المرأة هى المنبع الذى تتدفق منه الحياة ذاتها. ولذلك فإنه من المصادر الأصيلة للقوة الأنثوية دور النساء المباشر والسائد فى إنجاب الإنسان. وبما أن النساء يلدن الرجال، والعكس غير صحيح، فقد يؤدى هذا إلى أن يحتل الرجال موقعًا سلطويًّا أدنى، كما أن الأبوة نفسها أمر لا يمكن ضمانه تمامًا. وما لم ينظم النشاط الجنسى بصرامة، فلا يمكن أن يستريح بال الرجال، ولا أن يضمنوا أن ذريتهم أتت من صلبهم، فى حين تطمئن النساء لنسب ذريتهن إلى أنفسهن؛ ذلك أن علاقة الرجل بنتائج الإنجاب يمكن أن يكون محل شك. من هنا كانت التساؤلات والهواجس والمخاوف والشكوك، التى يثيرها الإبداع الأدبى والفنى، ومحاولات السعى الحثيث للوصول إلى المعرفة بمثابة مجالات، بل ومتاهات قلق للرجال.

وكانت صورة المرأة تتغير وتتبدل بتوالى العصور؛ خاصة عند كبار الشعراء الذين شكلت إنجازاتهم نقاط تحول فى مسار الشعر، سواء فى بلدهم أو البلاد الأخرى التى تأثرت بهم، مثل الشاعر الرومانسى الرائد وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٢٥)، خاصة فى قصيدة الحب بصفتها أشهر القوالب الأدبية التى كتب فيها مدح للنساء. فى البداية، كانت المرأة التى تحظى بالمدح تكون عادة من أصل رفيع، وتحوز الإعجاب لجمالها المرهف المشع، لكن وردزورث نقل التراث الشعرى إلى إطار ديمقراطى؛ حين كتب عن امرأة تدعى لوسى فى إحدى قصائده الغنائية المعروفة، التى بلورت إلى أى حد تنقل اللغة والخيال تفاصيل عن صفات لوسى كامرأة وكشخص، ومدى معرفة الشاعر الذى يمدحها، بظروفها العادية المتواضعة، التى لم تحُل دون الانبهار بها، فى جو نفسى حالم قد يكون من صنعه، لكنه فى النهاية بوحى من حضورها الأثيرى.. يقول وردزورث:

«لقد أقامت فى سبل لا تطأها قدم بشر
بجوار ينابيع اليمام،
آنسة لم يكن هناك من يمدحها
وأحبها قلائل
بنفسجة بجوار صخرة مغطاة بالطحالب
نصف مختفية عن الأعين!
شقراء كنجمة، عندما لا تكون هناك
إلا واحدة تتلألأ فى السماء!
عاشت مجهولة، وقلائل هم من عرفوا
متى كفَّت لوسى عن أن تكون؛
لكنها فى قبرها، وآه!
يا له من فرق بالنسبة لى».

ورغم القامة الشعرية العالية والرفيعة التى حققها وردزورث، فإن التوجه النسوى النقدى عند بام موريس، جعلها تنظر إلى الأمور من زاوية مختلفة. تقول:

«إن صورة البنفسجة الوحيدة، ولمحات النهر ساهمت فى استحضار القصيدة لجمال لوسى الرقيق، جمال «آنسة» كانت حياتها أيضًا سبيلًا لم تطأه قدم بشر، فلم تلطخها تجارب الدنيا، فى حين تؤكد صورة النجمة الوحيدة فكرة النقاء العفيف. أما الحركة من مسافة قريبة إلى أخرى بعيدة يستحيل مسها عندها، من النعومة إلى البرودة، منفذة فى تحول الصورة من زهرة إلى نجمة، فتوحى بانتقال لوسى بلا جهد من الحياة فى عزلة إلى الموت. فكل ما حدث أن لوسى «كفَّت عن أن تكون»، وربما كان هذا ما يجعلنا لا نرتاح للقصيدة، التى لا تثير أى إحساس بلوسى كامرأة حية رقيقة الإحساس. إن الشاعر لا ينعى انتهاء حياتها قبل أن تبدأ، بل على النقيض من ذلك؛ لأن كونها «عاشت مجهولة حيث لم يكن هناك من يمدحها وأحبها قلائل»، يعتبر أمرًا مركزيًّا لمدح وحب الشاعر لها؛

إذ إنه منحها ما لم تفز به من أى إنسان آخر، وهذا كرم أخلاق منه كرجل عاشق لفتاة هى مجرد طيف.

«لماذا يجب أن تكون الأمور على هذا النحو؟ إننى أقترح أن ما تمدحه القصيدة، إلى جانب لوسى هو حساسية الشاعرالمرهفة الخيالية الانفعالية، وهو الواعى والقادر على التعرف على طيبة لوسى وجمالها فى محيطها المتواضع.. إن تشبيه لوسى بالزهرة والنجمة يجعلها مجرد موضوع سلبى للتأمل الرومانسى؛ فكل الأحاسيس الحية تنتمى إلى الشاعر. وتطفح النرجسية التى تقوم عليها القصيدة بوضوح مع الانفعال المتصاعد إلى الذروة فى البيتين الأخيرين: «لكنها فى قبرها، وآه/ يا له من فرق بالنسبة لى». وربما يفكر القارئ فى أن يكون الفرق هو بالأحرى بالنسبة للوسى المسكينة! حتى فى قصائد الحب، يميل الشعراء إلى رسم صور للنساء، وهن يلبين احتياجات الذكور؛ ويشبهونهن بصور سلبية للطبيعة أو الموت. فالمرأة فى هذه الحالة ليست سوى الآخر المواجه للشاعر، الذى يتعامل معه من منطلق خبراته، التى تملأ مشاعره الإنسانية. وفى قصيدة أخرى من القصائد التى كتبها ووردزورث عن لوسى، يقول: «بدت كشىء غير قادر على الإحساس.. لمسة السنوات الأرضية». إن المؤنث المبنى كمجرد «شىء»، يعمل كمرآة نرجسية، تعكس امتلاء الذات الإنسانية الذكرية وما فيها من إحساس. أن يكون المرء ذكرًا يعنى أن يكون إنسانًا، وأن تكون المرأة أنثى يعنى أن تكون مجرد آخر: شيئًا عاجزًا عن الإحساس».

وكانت بام موريس من الموضوعية؛ بحيث رفضت أن تبدو غير منصفة فى سرد قائمة سوء التمثيل، الذى يقدمه بعض من أشهر الكتاب الذكور فى اللغة الإنجليزية، فحرصت على نقد الكاتبات النساء، اللاتى ينخرطن أحيانًا فى إعادة إنتاج أساليب التفكير النمطية، اللاتى انتقلت إليهن من الرجال. وتطبق هذا المعيار النقدى على الروائيات والشاعرات، مثل جورج إليوت فى روايتها «ميدل مارش»، بل إن شاعرة كبيرة مثل سيلفيا بلاث ليست فى حاجة إلى من يقدم أعمالها إلى القراء، تسعد بأن يكتب لها الشاعر الأمريكى روبرت لويل (مولود فى ١٩١٧) مقدمة حماسية لديوانها الشعرى الأخير، الذى يحمل

عنوان «إيريال»، لا تمت بصلة إلى الرؤية النقدية الموضوعية، التى يمكن أن تفتح منافذ ومغاليق الديوان للقراء بحيث يزداد استمتاعهم به؛ لأنه يلجأ إلى الأسلوب البلاغى المراوغ الذى يدخل القراء فى متاهة لا يعرفون فيها الحدود بين المرأة والشاعرة، وكأنه كتب على الشاعرة أن تُعرف أولًا بصفتها امرأة، فى حين أن النقد الموضوعى يهتم بالعمل الشعرى فى حد ذاته؛ بصرف النظر عما إذا كان مؤلفه رجلًا أم امرأة، والدليل على ذلك أنه لا يوجد ناقد يتناول ديوان أى شاعر رجل بصفته رجلًا أولًا، ذلك أن قضية الرجولة غير ذات حيثية أصلًا. أما فى حالة الشاعرة الأنثى، فإن قضية الأنوثة تأتى فى المقدمة، كأنها تبدع لأنها أنثى أساسًا. والظاهرة الغريبة أو السخيفة الجديرة بالتسجيل والتفسير أن شاعرًا وناقدًا شهيرًا، مثل روبرت لويل، يكتب عن شاعرة كبيرة مثل سيلڤيا بلاث، مثل هذه المقدمة البلاغية الإنشائية، التى لا تضيف شيئًا إلى ديوان بلاث فى النصف الثانى من القرن العشرين حين كانت الحركة النسوية فى أوج توهجها، يقول لويل فى مقدمته للديوان:

«فى هذه القصائد التى كتبتها سيلفيا بلاث فى الشهور الأخيرة من حياتها، تصير الشاعرة نفسها، شيئًا خياليًّا، مخلوقًا جديدًا على نحو مبتكر وبرى ومرهف، فهى تكاد لاتكون شخصًا على الإطلاق ولا امرأة، وبالتأكيد ليست مجرد أى «شاعرة»، لكنها بطلة من هؤلاء البطلات الكلاسيكيات العظيمات اللاتى يفقن الواقع، المنومات مغناطيسيًّا. إن الشخصية مؤنثة أكثر منها أنثى، رغم أن كل ما اعتدنا على التفكير فيه باعتباره مؤنثًا قد انقلب رأسًا على عقب. والصوت يكون تارة مسليًا فى اعتدال، وظريفًا، وتارة فظًّا، وتارة أخرى غريبًا، بناتيًّا، ساحرًا، وتارة ثالثة يهبط إلى مرتبة الصرير الخشن الصادر عن مصاصة دماء الرجال».

هكذا ينحرف لويل من البلاغة اللفظية التى عفا عليها الزمن فى مجال النقد الأدبى، إلى المبالغة الفجة التى يلجأ إليها كل من أفلس فى تحليل وتفكيك الشكل أو المضمون. فالصفات التى ترد فى مقدمته، ويلصقها بشعر بلاث مثل المسلى، والظريف، والفظ،

والغريب، والبناتى، والساحر، والخشونة الصادرة عن مصاصة دماء الرجال، لا تمت إلى النقد الموضوعى بصلة. ولذلك يزخر تعليق بام موريس على مقدمة لويل بتساؤلات وتخمينات وهواجس غارقة فى الغموض والالتباس، بدلًا من الاستنارة والاستمتاع بإبداع سليـڤـيا بلاث الشعرى عن فض مغاليقه. وتتبدى حيرة موريس فى تعقيبها على المقدمة عندما تقول:

«لا يوجد أدنى شك فى أن تقدير لويل لبلاث كان تقديرًا أمينًا بصفتها صاحبة موهبة فوق العادة (تكشف لهجته الرافضة للشاعرات فى عبارة «هى بالتأكيد ليست مجرد أى شاعرة «عن أسلوب تفكيره «التقليدى» فى الشاعرات). لكن هذه التعليقات تؤدى باستمرار إلى إخفاء شخصية بلاث خلف شعرها، وهذه الهوية المضطربة الملتحمة بالشعر توصف دائمًا فى شكل أنماط نوعية، حتى لو كانت «تكاد لا تكون... امرأة». ما الذى يقصده بقوله إن تلك الشخصية البطولية التى تفوق الواقع «مؤنثة» وليست أنثى؟ هل يلمح إلى أن الكائنة المكونة من التحام الشخص/ الشعر، قد أفلتت من ضعف صفات جسد الأنثى العادى؟ يبدو أن الشعر بالنسبة لويل هو النطق التلقائى للمرأة الفعلية الغامضة، سيلـڤـيا بلاث، المتحولة إلى أنوثة أسطورية، برية وتخيلية.

«أما ما لا يخبرنا به لويل، فهو جدارة شعر بلاث الذى يستحق التقدير والإعجاب، من حيث هو شعر، كلمات مخطوطة على الورق، كما لا يخبرنا بشىء عن وعيها اليقظ للتنظيم الجمالى، عن دقتها اللغوية التى اكتسبتها بجهد جهيد، بطموحها وسعيها الحثيث للكمال، الذى اتخذته منهجًا وهدفًا لعملها. وقد استمر معظم التعليقات النقدية التى كتبت عن أعمال بلاث فى تعمد إظهارها فى صورة أسطورية، والخلط بين شخصها وبين شعرها. إن الإنجاز الشعرى البارز لبلاث يقدم على أنه نطق تلقائى، يكاد يكون شيطانيًا، يعبر بوضوح عن نفسية مؤنثة برية ولا عقلانية. وهذا فى حقيقته تعتيم على الجهد الشاق الذى بذلته بلاث التزامًا منها بتكوين نفسها كشاعرة قديرة، فى حين يؤدى إظهارها فى صورة أسطورية غير حقيقية إلى تحويلها إلى حالة خاصة، وبذلك لا يترتب على الإعجاب

بشعرها بالضرورة تعديل المزاعم العامة عن القدرات الشعرية للنساء، عن حالتهن الفطرية بصفتهن شاعرات. وقد كانت إيملى برونتى ضحية لهذا التوجه، عندما طبقت عليها عملية مشابهة بتصويرها فى صورة أسطورية غير حقيقية، خلطت بين شخصها وبين عملها».

وتستشهد بام موريس أيضًا بكتاب الناقد جيفرى هارتمان، الذى صدر عام ١٩٨٠ بعنوان «النقد فى البرية: دراسة فى الأدب المعاصر»، والذى يناقش فيه كاتبة واحدة فقط وسط كوكبة من المؤلفين الذكور «العظام». ولا يجد نموذجًا أفضل من الشاعرة الأمريكية إيملى ديكنسون للتدليل على ما يراه رفضًا بيورتيانيًّا أو خوفًا من التدفق، مع الإفراط فى اللغة. إن معظم القراء يعرفون أن هذه الشاعرة عاشت فى عزلة، وماتت دون أن تتزوج. ويتأكد التوجه الذكورى عند هارتمان من تركيزه على الأسلوب الشعرى لديكنسون كعلامة على إنكارها للإفراط أو التدفق اللغوى، واعتناقها الموت، فى إصرارها على الواصلة بكثرة فى كلماتها. والواصلة هى خط قصير (-) بين جزئى الكلمة المركبة، ويفسرها هارتمان تفسيرًا سخيفًا بل ومخجلًا وسوقيًّا فيقول إن الواصلة تصل وتفصل فى الوقت نفسه، مثلها مثل غشاء البكارة. ثم يتفلسف أو يتقعر أو يتفذلك أو يستعرض معلوماته؛ فيقول إن الواصلة التى هى غشاء البكارة!! تحول إيملى ديكنسون إلى بيرسيفونى ابنة زيوس وديميتر فى الأساطير الاغريقية، والتى خطفها بلوتو ليجعلها ملكة على العالم السفلى، ولكنه سمح لها بالعودة إلى الأرض لفترة محدودة كل عام، مثل عملية الفصل والوصل التى تقوم بها الواصلة. ولذلك تعلق بام موريس على هذا السخف، فتصرح بأنه لا يوجد لدى هارتمان أدنى خجل من هذا الانتهاك اللفظى؛ فكتابة النساء، باعتبارها امتدادًا للجسد الأنثوى، شىء يمكن للناقد الذكر القوى أن يمسكه بقبضته ويتسيد عليه.

لم تسلم الشاعرة المتفردة إميلى ديكنسون (١٨٣٠-١٨٨٦) نجمة القرن التاسع عشر فى أمريكا، برغم عزلتها الشهيرة عن المجتمع، من التعليقات السوقية والمبتذلة للنقاد الذكور من أمثال هارتمان. هذه الشاعرة الشامخة، التى بلورت علاقة الإنسان بالطبيعة

والكون والحياة والموت فى قصائدها، التى تبدو فى أحيان كثيرة مثل طلقات الرصاص، من خلال تمكنها المعجز من الكلمات والمفردات والمعانى والدلالات، والتى لم تركز على التوجهات النسوية التى تصيب النقاد الرجال بالحمى أو السعار، اعتبرها هارتمان امرأة أولًا وأخيرًا، وكأن أسلوبها الشعرى محاكاة لما يفعله غشاء البكارة فى جسد المرأة!! وتواصل بام موريس إصرارها على تعرية الأهداف والمعانى الحقيقية، التى يسعى هارتمان إلى ترسيخها ضد المرأة، وتعامله بنفس أسلوبه؛ إيمانًا منها بأنه لا يفل الحديد إلا الحديد، فتقول:

«إن فى تعليق هارتمان المبتذل على ديكنسون لهجة هزلية قد لا تكون مقصودة، تكشف عن العمى النوعى الموجود لدى الكثيرين من النقاد الذكور؛ فهم يعتبرون أن الكتابة بأقلام النساء هى دائمًا «كتابة نساء»، تفهم وتقيم على أساس الحالة الخاصة لنوعهن، أما الكتابة بأقلام الرجال فهى مجرد كتابة؛ ليست لها أى علاقة بنوعهم. وإليكم مثال نموذجى لأسلوب هارتمان، عندما يقول: «إن ما أقوله بأسلوب يمزج النقد بالأدب فى الوقت نفسه قد يجعل التعليق النقدى قادرًا على أن يعبر الخط الفاصل بينه وبين الإبداع الأدبى؛ مما يتطلب براعة شديدة من كاتب مثله، يسعى إلى توسيع أفق القارئ بتعدد المعانى والدلالات». ما الذى نفعله نحن مع إدمان أسلوب هارتمان نفسه على الواصلة أو غشاء البكارة، واحتياجه إلى «عبور الخط»؟ ألا يمكن قراءة هذا، طبقًا لأسلوب هارتمان النقدى، كعلاقة على احتباسه المخصى فى الحالة غير البرية العقيمة للنقد، الذى يكتبه الذكور، وعجزه عن عبور الخط الفاصل بينه وبين مملكة الإبداع المؤنث الأدبى، رغم رغبته فى ذلك؟».

وإذا كانت شاعرات مشهورات بالقيمة الرفيعة والقامة العالية، مثل: ديكنسون وبلاث قد عجزن عن الفكاك من منظور النوع فى التعليق، الذى يكتبه الذكور عن أعمالهن، فإن الشاعرات المستجدات أو غير المعروفات يواجهن مزيدًا من الصعوبات عندما يستعرض النقاد الذكور عضلاتهم اللغوية والأسلوبية عليهن. فقد قالت مارجريت آتوود معلقة على تعليق أحدهم على ديوان شعرى لها، واسمه تيللى أولسن فى

كتاب له صدر عام ١٩٨٠ بعنوان «فترات صامتة»: «كتب أحد الرجال عرضًا لديوانى «خطوات من تحت الأرض»؛ فتكلم عن المخيلة «المنزلية»، وتجاهل تمامًا حقيقة أن سبعة أثمان القصائد تجرى أحداثها خارج المنزل. لكن ذاته المتضخمة جعلته يشهر فى وجهى النظريات، التى تحدد ما الذى ينبغى على النساء أن يتناولنه فى كتاباتهن، فكانت تدخلًا قويًا بين القارئ والقصائد؛ مما جعل القصائد نفسها غير ذى موضوع فى نظره».

وتعتقد الكثيرات من الكاتبات والشاعرات أن كتابتهن لا يرجح أن تجد من يعرضها مثلما يحدث لكتابات الرجال، وأنها إذا عرضت لا تعامل بالقدر نفسه من الاحترام والتقييم. وهن يشكين أيضًا من أن العروض أو كتب المختارات الشعرية كثيرًا ما تجمع أعمال الشاعرات فى كتلة واحدة، كما لو كان نوعهن المشترك هو أهم شىء فى كتاباتهن، أو أن العروض التى تقدم لكتابات النساء، تنشر فى صفحات المرأة بدلًا من الصفحات المخصصة للأدب والفن عامة فى الصحف والمجلات. وفى جميع الإصدارات، عدا مجلات المرأة، تأخذ عروض الكتب والأعمال التى ألفها رجال، مساحة أكبر من عروض الكتب التى ألفتها نساء بفارق كبير للغاية. ويتم تأكيد المكانة الأهم، التى تعطى لكتابات الرجال بوضعها فى مواقع أكثر بروزًا فى قمة الصفحة. وفى دوريات عرض الكتب فى لندن، توضع كتابات الرجال قبل كتابات النساء فى الصفحة بنسبة ١٠٠٪ عادة، ويمكن تفسير إزاحة الأديبات والشاعرات والناقدات إلى موضع ثانوى بأن معظم ناشرى وعارضى الأدب ذكور، كما تلقى العروض التى تكتبها ناقدات نساء مصيرًا مشابهًا؛ إذ تعطى مكانة أقل من حيث طول المقالة وموضعها فى الصفحة. ومن الطبيعى أن تظهر الناقدة المرأة مزيدًا من التعاطف والفهم للعمل الأدبى النسوى عن الناقد الرجل، لكن العرض أو التحليل الذى تكتبه ناقدة امرأة قد يوحى بمستوى متواضع للأديبة، حتى دون الاطلاع على عملها، لأنها لم تحظ باهتمام ناقد رجل.

ومهما بدت القصيدة النسوية رقيقة ومرهفة وحانية على مستوى الشكل الفنى والجمالى، فإن مضمونها الخفى الكامن، فى أغوار هذا الشكل، ينطوى على غضب أنثوى متفجر أو مدمر يتجلى عند الغوص فى أعماق قصائد إميلى ديكنسون وسيلفيا بلاث

وغيرهما من الشاعرات، اللاتى حملن هموم جنسهن، دون أن يفصحن مباشرة عن مشاعرهن وأفكارهن تجاه الأوضاع المجحفة الجاثمة على أنفاسهن. والبحث فى هذه البنية التحتية يعتبر وسيلة مثمرة وموضوعية لتقييم قصيدة مثل «المرأة» التى كتبتها سيلڤيا بلاث واستشهدت بها بام موريس فى كتابها «الأدب والنسوية»:

«المرأة

أنا فضية ومضبوطة. لا توجد عندى أفكار مسبقة

كل ما أراه أبتلعه فورًا،

كما هو، دون غبش الحب أو الكراهية.

أنا لست قاسية، أنا فقط أقول الحقيقة.

أنا عين إله صغير، ذات أربعة أركان.

أقضى معظم وقتى فى تأمل الجدار المقابل لى،

إنه جدار وردى مبقع.

وقد نظرت إليه طويلًا.

أعتقد أنه جزء من قلبى، لكنه يخفق،

تفصلنا عن بعضنا الوجوه والظلمات المرة تلو الأخرى

وأنا الآن بحيرة، تنحنى فوقى امرأة،

تفتش فى أعماقى عن حقيقتها الفعلية،

وأنا أراها بدورى، وأعكسها بأمانة.

وهى تكافئنى بالدموع وارتعاشات اليدين.

أنا مهمة لها، فهى تأتى وتمضى

وكل صباح يحل وجهها محل العتمة.

وقد أغرقت فىَّ فتاة صغيرة، وتنهض فىَّ امرأة كهلة

تتجه نحوها يومًا بعد يوم، كسمكة مخيفة».

* * *

تحلل بام موريس القصيدة من الظاهر والباطن؛ لتوضح أن قوتها الفكرية والشعرية الحقيقية تكمن فى باطنها، فهى من وجهة النظر النقدية التقليدية تبدو كسرد روائى لعملية تقدم امرأة فى السن، وهى تنتقل بلا رحمة ولا قوة من طور الشباب إلى الكهولة والشيخوخة. وتسمح لنا وجهة نظر المرأة وصوتها المحايدين بمراقبة دموعها وارتعاشاتها، كما لو كان ذلك يحدث من خارجها. ويبدو لموريس أن نبرة صوت المرأة المحايدة تنقل اعتدادًا بالنفس مثيرًا للأعصاب. إن فخرها بالانضمام الصارم وقول الحقيقة العارية، ورفضها للعواطف والانفعالات، وادعاؤها بأن لها مكانة تضارع مكانة الآلهة.. كل هذا يوحى بأن صوتها صوت نظام أبوى، مؤهل لإصدار الأحكام النقدية، تجاهد النساء فى إطاره بحثًا عن صورة لذواتهن، مقبولة لذلك النظام ولهن أنفسهن. وفى حين تبدو القصيدة كما لو كانت تنأى بنفسها بدرجة من الرضا عن قلق المرأة والكرب الذى تعانيه؛ بسبب فقدانها لجاذبيتها بتقدمها فى السن، وهو أمر لا مفر منه، إلا أن ما تبنيه حقًّا هو وعى المرأة الذكر، وهو وعى خال من المجاملة. لكن السطح الهش للمرأة يتحول فى النصف الثانى من القصيدة إلى بحيرة، مما يجسد إحساسًا بوجود أعماق خفية، تبحث فيها المرأة عن «حقيقتها الفعلية».. إنها تتخطى الحدود الفاصلة بين الذكر والأنثى فى بحثها عن صورة للغضب، الذى يرفض الانصياع والمصالحة، والتى تصعد ومضاتها إلى السطح مثل سمكة مخيفة وخطيرة. ولذلك كان الشعر عند الشاعرات النسويات من أمضى الأسلحة، التى تساعد المرأة على اكتشاف ذاتها وترسيخها فى وجه كل التهديدات المتربصة بها.

وإذا كان الأدباء والشعراء الرجال يفخرون بانتمائهم إلى تراث أدبى عريق وراسخ، فإن الأديبات والشاعرات يعانين من فقدان هذا الفخر، الذى يعملن على تعويضه بالانتماء إلى أديبات أو شاعرات من جيل سابق، كما لو كن يسعين لبناء منظومة تراثية خاصة بهن. وتضرب موريس المثل فى هذا الصدد بقصيدة من مجموعة للشاعرة الروسية مارينا تسفيتايفا لزميلتها المعاصرة الأكبر سنًّا آنا أخماتوفا، والتى تعبر عن مشاعر متضاربة نحو موضوعها، تحتشد بتساؤلات، مثل: هل تحتوى تلك القصيدة على إحساس

بانشقاق الذات؛ أى «عقدة انتماء» تتجه فيها الكاتبة نحو سلف لها، يمثل صورة الأم من أجل الحصول على الرعاية والحب، ولكنه إحساس ممزوج بخوف قوى من قوتها المرعبة؟ مما يؤكد أن المرأة ليست بالهزال أو الضعف أو التهافت، الذى يظنه الرجال السادرون فى نرجسيتهم وربما فى ذواتهم المتضخمة بلا مبرر حقيقى. ولذلك تقول مارينا تسفيتاييفا فى قصيدة لها إلى أخماتوفا:

«يداى تمسكان برأسى، وأنا أقف.
ماذا عن مكائد الشر!
أغنى، ورأسى ممسوكة بين يدى
فى تألق أواخر الفجر.

آه، ها هى كسارة عنيفة تلقينى
بلا نظام ولا ترتيب.
إنى أغنى لك، لأنك فريدة بيننا،
كما أن قمر السماء واحد فريد.

لأنك طيرت غرابًا إلى قلبى
يشق عمى السحب الرمادية
إنك ذات أنف معقوفة، وغضبك – كطيبتك –
سهم من سهام الموت.
ولأنك غطيت بليلك
الذهب الرنان للكرملين الذى يخصنى،
ولففت حبلًا حول عنقى،
فقد خنقتينى بغنائك.

آه، إنى لمحظوظة! فلم يحدث أبدًا
أن احترق فجر بمثل هذه القوة الجبارة
إنى لمحظوظة! لأنى حين أجعل منك هدية،
أبقى أنا متسولة.

وأنت يا من صوتها دوار معتم
ضيقت علىّ كل أنفاسى،
لقد سميتك ربة الفنون الملهمة لتسارسكويا سيلو،
وأنا أول من منحك هذا اللقب».

إن مفهوم عقدة الانتساب أو الانتماء لتراث نسوى أدبى فى حاجة إلى مزيد من التدعيم والبناء إلى أن يصبح قوة دفع أدبية وشعرية لأجيال النسويات. هذا المفهوم يمكن أن يكون مفتاحًا لاستيعاب هذه القصيدة الصعبة ذات العاطفة المشبوبة.. هناك إحساس متفجر بإعجاب الشاعرة، بل إعزازها الشديد للقوة الشعرية، والشاعرية لأخماتوفا. إن قوة أمانتها تشق طريقها إلى القلب، وغضبها «سهم من سهام الموت». وحيث إن هناك اعتقاد بأن القمر له تأثير على الإلهام الشعرى، بل حتى على نوبات الجنون الملهمة، فإن أخماتوفا هى التى خلقت الشروط التى جعلت من الممكن لتسفيتاييفا أن تمتلك صوتًا شعريًا، ذلك أن ليل الشاعرة الأكبر سنًّا، هو الذى ولد نهار الشاعرة الأصغر سنًّا: «آه، إنى لمحظوظة! فلم يحدث أبدًا أن احترق فجر/ بمثل هذه القوة الجبارة». لكن المديح والاعتراف بالدين يظللهما إحساس بالخوف والضعف تجاه قوة أخماتوفا؟ فصوت الشاعرة الأكبر سنًّا «دوار معتم»، «يضيق على كل أنفاسى»، «لقد خنقتنى بغنائك». لكن رغم ذلك التضارب، لم تصب الشاعرة الأصغر سنًا بالعجز عن مواصلة الإبداع الشعرى؛ إذ تنتهى القصيدة بالمنافسة وقد تحولت إلى اندماج متدفق بالحب.

والمرأة فى مختلف العصور وبلاد العالم، كان لها تاريخ طويل مع الشعر والغناء

والموسيقى، ابتداء من أغانى المهد للأطفال، وحتى التراث الفولكلورى للشعوب. وقد وردت كثرة من هذه التوجهات والدلالات فى المقدمات، التى صدرت بها كتب الأشعار على اختلاف أنواعها، مثل: المقدمة التى كتبتها كيريجان لكتاب «مختارات من أعمال الشاعرات الأسكوتلنديات»، وقد كتبت كاثرين راين أنها ورثت عن أمها «أغنيات أسكوتلندية وأغنيات بالاد (مواويل شعبية)، كانت تغنيها أو تتلوها أمى وخالاتى وجدتاى، وقد تعلمنها من أمهاتهن وجداتهن». وتصف جينى كوزين أثر طفولتها الأفريقية على شعرها، فتقول: «كانت أفريقيا فى رأيى مليئة بالموسيقى، أتذكر نفسى جالسة فى مطبخ منزل أمى، أقشر عيش الغراب البرى، أو أنزع أغلفة أكوام كبيرة من قرون البسلة الخضراء، فى حين تغنى أمى، وخادماتنا وشقيقاتى أغنيات مكونة من أربعة خطوط تآلفية». وهذا يعنى أن الأم، وليس الأب، كانت المدرسة الأولى، التى تعرّف فيها الأطفال على الشعر بكل إيقاعاته وجمالياته العفوية التلقائية، ثم ترسخت وتطورت فى وجدانهم بمرور الزمن.

وتتجلى الجذور الشعرية الممتدة فى شخصية المرأة الجديدة، منذ بواكير حياتها عند التوغل فى شخصية الشاعرة الإنجليزية إليزابيث باريت براوننج.. كانت جرأتها واضحة فى خوض مجال الإبداع الشعرى، دون أى عقد نقص تجاه الرجال الذين يسيطرون عليه. فهى ترى أن الشعر رهن إشارة المبدع المتمكن، سواء أكان رجلًا أم امرأة، وكانت رائدة فى شجاعتها الإنسانية المتدفقة بالحماس، وحبويتها الفكرية، وعطفها على الطبقات الكادحة، وغير ذلك من الموضوعات، التى ألهمتها قصائد تعد من الوثائق الإنسانية مثل قصيدتها الطويلة «صرخة الأطفال» (١٨٤٣)، وروايتها الرومانسية المسهبة والمنظومة شعرًا «أوروا لى» (١٨٥٦)، التى حققت نجاحًا ضخمًا سواء على المستوى الفكرى أو الاجتماعى، وكانت مفاجأة كبيرة لقرائها، الذين اعتادوا قصائدها فى الحب. أما قصائدها الأربع والأربعون، التى صدرت عام ١٨٥٠ بعنوان «سونيتات من البرتغالى»، التى عبرت فيها عن حبها للشاعر الإنجليزى الكبير وزوجها روبرت براوننج، والتى لم تكن

تدور فى فلكه عندما ربطت اسمها باسمه، وإنما دار كلاهما فى فلك واحد من الحب والشعر والفكر، وضربا مثلًا رفيعًا فى النضج الفكرى، الذى تخطى كل الأمور السطحية والتافهة والتقليدية بين الرجل والمرأة.

ولكن تعد اليزابيث باريت براوننج استثناءً من القاعدة النسائية فى القرن التاسع عشر. وقد عبرت فرجينيا وولف فى كتابها «غرفة تخص المرء وحده» (١٩٢٩) عن هذه القاعدة، التى عانت من مشكلات نوعية خاصة تواجه النساء كشاعرات. فى مقدمة هذه المشكلات استبعاد النساء من التعليم الكلاسيكى.. لقد احتل الشعر دائمًا مكانة عليا، وهو يقوم فى الثقافة الغربية بوظيفة اللغة رفيعة المستوى، وخاصة أن الشعر مرتبط أكثر من أى جنس أدبى آخر بفكرة عالمية الأدب؛ بوصفه أكثر شكل أدبى ملائم للمعالجة الرفيعة للموضوعات الإنسانية العظمى الخالدة، ولا شك أن النساء أحسسن بالرعب من المطالبة بالإبداع فى هذا المجال الرفيع؛ ففى كثير من الثقافات، بما فيها الثقافة الغربية، يسود الاعتقاد بأن الموضوعات والأشكال النظرية العامة محجوزة للمذكور، فى حين يقتصر كلام النساء على المجالات المنزلية والخاصة.

إن هذا التقسيم اللغوى يزيد من إحساس النساء بالمسافة الشاسعة، التى تفصلهن عن لغة الشعر التى تعارف عليها العالم. ومن هنا كانت المكانة الرفيعة التى احتلتها اليزابيث باريت براوننج، عندما تخطت حاجز الثقافة الكلاسيكية الرفيعة بدأب وجسارة؛ لأنها كانت تملك الأدوات اللازمة لذلك، خاصة فى قصيدتها الملحمية «أوروورا لى» التى كتبت الناقدة كورا كابلان مقدمة لها، قالت فيها: «تتحدث القصيدة بضمير المتكلم بصوت ملحمى لشاعرة كبيرة، وتكسر صمتًا من نوع شديد الخصوصية، يكاد يكون اتفاق جنتلمان بين النساء المؤلفات ووسطاء الثقافة الرفيعة فى العصر الفيكتورى فى إنجلترا، يُسمح بمقتضاه للنساء بالكتابة، إذا هن لزمن الصمت حياله. كانت قصيدة «أوروورا لى» نقطة تحول فى تاريخ الشعر النسوى الحديث؛ إذ جعلت من الصعب الادعاء بأن النساء لا يمكنهن امتلاك صوت ورؤية ملحمتين: القصيدة أطول من ملحمة جون

ميلتون «الفردوس المفقود» بكثير، وهى تتبنى الموضوع الشخصى العظيم لوردزورث المتعلق بحسم الشاعر لأمره تجاه الحياة والبشر، ولكنها تأخذه من منظور المرأة، وتتحدث بعاطفة متوهجة عن القضايا الكبرى التى هى مثار جدل عام فى عصرها.

وكانت خاصية التعميم التى ارتبطت باللغة الشعرية تميل إلى رفع مكانة التعبير عن الرأى المتمحور تمامًا حول الذكور، وحتى لو كان الشاعر الذكر يهدف إلى كتابة قصيدة مدح لامرأة، فإن شخصية الأنثى التى صورها أو تصورها، تكون عادة شخصية سلبية، أو يقتصر دورها على أن تعمل كملهمة للشاعر وربما دون أن تدرى، أو مجرد مرآة تعكس إحساس الشاعر النرجسى بمشاعره، وبشدة انفعالاته، وبصحة أحكامه، بنبل أحزانه لما منى به من خسارة. ولا يبدو ذلك بكل هذا الوضوح كما يبدو فى قصائد الحب التى حققت شعبية كبيرة، وهذا أيضًا يسبب مشكلات شائكة للمرأة الشاعرة، إذ كيف لها أن تملأ الفضاء اللغوى للقصيدة بضمير المتكلم (أنا)، وهى تنطق بالخطاب الشعرى للحب؟ من هنا كانت ريادة إليزابيث باريت براونج، عندما لا تكتفى برفض تثبيط الهمة بفعل هذا التحدى، بل توظف لنفسها أيضًا أرفع قالب من قوالب شعر الغزل – السونيت – لتصوغ فيه حديثها عن عواطفها المتوهجة، بحيث تقع لغة إليزابيث باريت براوننج فى مقدمة مشاعرها وذاتيتها كشاعرة عاشقة أكثر من وجود روبرت براوننج كموضوع للقصيدة وكشخص المحبوب؟ وهو ما يتضح فى سونيت رقم ٢٩ كما يلى:

أفكر فيك! أفكارى تتضاعف وتتبرعم
حولك، كما يلتف البرى حول شجرة،
ينبت أوراقًا عريضة، وسرعان ما لا يبقى شىء يُرى
إلا الأخضر المتفرع بلا نظام الذى يخفى الغابة.
لكن، يا نخلتى، فلتفهم
لن أتخذ أفكارى بديلًا عنك
فأنت أغلى عندى منها، وأحسن! بالأحرى،

أسرع بتجديد حضورك؛ كما ينبغى لشجرة قوية،
أصدر حفيفًا بأغصانك، وأقم جذعك عاريًا،
ودع تلك الأطواق من الخضرة التى تحيط بك
تسقط بكل ثقلها، - تنفجر، تتطاير شظاياها، فى كل مكان!
لأنى وأنا فى تلك البهجة العميقة أراك وأسمعك
وأتنفس فى ظلك هواءً جديدًا،
لا أفكر فيك - فأنا شديدة القرب منك».

* * *

تعبر القصيدة بوعى حاد عن خطر الأنانية أو النرجسية الشعرية، ولذلك توجه باريت براوننج نقدًا شديدًا لأفكارها، التى تتجسد فى القصيدة، باعتبارها كرومًا «أخضر يمتد بلا نظام» ويهدد التفافه وتبرعمه بطمس معالم الجمال الأقوى، أى جمال الشجرة. وتستدعى الشاعرة «حضور» الـ«أنت»/ الذى هو أغلى وأحسن ليحل محل قصيدتها؛ فإذا برز روبرت براوننج على أنه ملهم ذكر لشاعرة أنثى، تنعكس عندئذ العلاقة المعتادة بين الشاعرة والملهم أو الشاعر والملهمة. فهذا الملهم يمنح الشاعرة «بهجة عميقة» حتى إن حضوره يوقف تيار الإلهام الشعرى: «أنا لا أفكر فيك، فأنا شديدة القرب منك». ولذلك تقول إيلين مويرز فى كتابها «نساء أديبات» (١٩٧٦)، إن باريت براوننج تعرف أنها كى تحكم «القوة الموجودة على طرف قلمى»، فإن هذا يعنى أن تدخل فى لعبة سياسية من ألعاب الذات والموضوع، يتحقق الكسب لأحد طرفيها على حساب خسارة الآخر، وبسبب كل احتجاجاتها، فإنها لا تتخلى عمليًّا عن حقها كامرأة فى القول. وترى مويرز أن باريت براوننج قد أثرت تراث الشعر النسوى بمتتاليات سونيتاتها البرتغالية؛ بحيث تقول: «طوال الطريق إلى أنَّا أخماتوفا وما بعدها، يبدو أن الحضور المبدع للسيدة براوننج، يهيمن على تراث شعر الغزل الذى كتبته نساء».

ومنذ مطالع القرن العشرين، ظهر تراث أدبى وشعرى آخر؛ ليؤكد تملكه للغة الشعر

العالمية وغير الشخصية. وربما كان من الممكن أن يعمل هذا التوجه على تخطى الفواصل بين الرجل والمرأة فى الإبداع الأدبى والشعرى، طالما أنه صُمم من منطلق تخطى الفواصل بين الإبداعات الشعرية فى شتى أرجاء المعمورة، وهى مهمة تسهل ممارستها فى داخل حدود الوطن الواحد بين رجاله ونسائه من المبدعين، ولكن هذا التفاؤل المتواضع لم يكن فى محله. فقد تمثل هذا التوجه الجديد فى التراث الطليعى المنتمى للحداثة، خاصة كما قدمه ت. س. إليوت فى مقاله ذى التأثير الطاغى، بعنوان «التراث والموهبة الفردية»، وأعلن فيه أن الشاعر الحقيقى لابد أن يكتب، لا من وحى إحساسه، بل من وحى وعيه الذى لا يتخلى عن أى شىء يتعلق بالموضوع. وقد رأى النقاد أن إليوت قد حقق الصوت غير الشخصى سواء للإبداع الأدبى أو التاريخ الإنسانى فى القالب الجديد، الذى ابتكره لقصيدته «أرض الضياع»، عن طريق استخدامه أساسًا للإشارات الضمنية والشخصيات الكلاسيكية والأدبية. لكن إصرار الحداثيين على«لاشخصانية» الشاعر لرفع أعمال الشعراء الذكور إلى مرتبة العالمية، أدى إلى استبعاد النساء من «ذاكرة أوروبا» على حد قول بام موريس فى كتابها «الأدب والنسوية»؛ إذ إن إشارات إليوت مثلًا، رسمت أو استلهمت بالكامل من التراث الأدبى، الذى كتبه ذكور مثل: شكسبير، وسبنسر، والقديس أوغسطين، والأساطير المصرية والإغريقية والآسيوية، لتواصل تدعيم وترسيخ تراث أدبى نخبوى وأبوى.

لكن الشاعرة الأمريكية هيلدا دوليتل أو (هـ. د.)، (١٨٨٦-١٩٦١)، استطاعت أن تعبر بشعرها الحدود بمنتهى الثقة فى قدراتها الفكرية والشعرية، وإن كانت قد ظلت استثناءً من القاعدة، التى حكمت على الشعر النسوى بأن يظل أسير الحدود المحلية، وكانت واعية فى تلك المرحلة المبكرة بالأزمة التاريخية المستحكمة فى حياة النساء اللاتى وصفتهن فى أول دواوينها «حديقة البحر» (١٩١٦) بأنهن مضطرات للقيام «بحركة على حبل مشدود» يتوازن «على سلك شديد الهشاشة»، وعنوان الديوان نفسه يشير إلى تناص بين مفهومين لفظيين متباينين: الماء والأرض. وتحتفى قصائد كثيرة فى الديوان بخواص

الزهور، التى توجد على الحد الخشن، الذى يقع بين البحر واليابسة؛ فمثلًا تبدو «وردة البحر» فى القصيدة التى تحمل اسمها، مشوهة ولها توبج مكون من عدد محدد من الوريقات كرمز للوضع الشائك والحرج، الذى تعانى منه المرأة. وفى قصيدة «حورية الجبل»، وهى واحدة من أكثر قصائدها نشرًا فى المختارات الأدبية، ينتج عن الخيال فيها التحام نصى تام بين أمواج وشجرة الصنوبر:

«ارتفع أيها البحر بحركة دوَّامية – دوِّم شجرات صنوبرك المدببة،
أطلق رشاش مائك على شجرات صنوبرك العظيمة
على صخورك
أرشقنا بخضرتك،
غطنا ببحيراتك المكونة من أشجار التنوب».

وتحقق القصيدة أيضًا التعبير الدرامى برغبة متقدة، لا اسم لها، وهى مكثفة فى صور من الطاقة الطبيعية. وبالإضافة إلى الحد القابل للتفاعل والإبدال بين البحر واليابسة، فإنه يمكن قراءة القصيدة أيضًا كحوار تناصى بين تلك الرغبة غير محددة المعالم، والمعنى الاجتماعى للقصيدة كاستدعاء مكثف للبحر. وهناك قصيدة متأخرة عن تلك القصيدة وأطول منها، تعبر مباشرة عن هذه النزعة الحوارية بين الرغبة المحبطة والأشكال الاجتماعية للغة، وتضفى عليها صبغة درامية، فى حين يتوقف المتكلم فى القصيدة، وهو فى حالة محنة وعجز عن اتخاذ قرار فى الاختيار بين ما لديه من دافع نحو الفن (نحو الأغنية)، والرغبة الجسدية المتوهجة فى المحبوب اللامبالى. وتقول بام موريس، فى هذا الصدد، إن القصيدة يتم بناؤها بعدة طرق وأساليب، مما يمكن أن «تسميه العتبة اللغوية بين عناصر منفصلة: المتحدث المستيقظ والمحبوب النائم، الحب الجسدى والأغنية الفنية، الأنفاس الملتهبة والثلج، السكون والطاقة.. تقول الشاعرة:

«لا أعرف ماذا أفعل:
فعقلى مشتت يا سافو.

لا أعرف ماذا أفعل،
فعقلى ممزق:
هل منحة الأغنية أفضل؟
هل منحة الحب أجمل؟
لا أعرف ماذا أفعل،
الآن ضغط النوم
بثقله على جفنيك.
هل أقلق راحتك،
مفترسًا، متشوقًا؟
هل منحة الحب أفضل؟
لا، فالأنشودة هى الأجمل:
لكن هل تهت، أى نشوة
يمكن أن أحصل عليها من الأنشودة؟
أى أنشودة بقت؟
لا أعرف ماذا أفعل:
هل أقلب وأطفئ
الغضب المشتعل،
بأنفاسى المشتعلة
وأُقلق أنفاسك الباردة؟
وهل أستدير أيضًا وآخذ
الثلج فى أحضانى؟
(هل منحة الحب أفضل؟)
لكن لم يحدث أن ارتاحت ندفة ثلج على ندفة أخرى
هل تستلقى متعجبًا، لقد أُوقظت لكنك غير مستيقظ.

obeikandl.com

إن عقلى مشتت جدًّا،
وأفكارى مترددة،
وهما فى تناسب تام،
لا أعرف ماذا أفعل:
الكل يتناحر مع الكل
كمصارعين أبيضين
يقفان استعدادًا لمباراة،
مستعدان للاستدارة والتماسك بالأيدى
لكنهما لا يحركان عضلة ولا عصبًا ولا وتر عضلة:
وهكذا ينتظر عقلى
ليتصارع مع عقلى،
لكنى أرقد هادئة،
وأبدو مستريحة».

هذه القصيدة، مثل قصيدة «حورية الجبل»، نموذج لكثير من الإبداع الشعرى عند هـ. د. فى أنها تبنى شخصية درامية، هى شخصية المتحدث الظاهر فى صلب القصيدة. كما أن هذا التشتت للذات شىء نموذجى أيضًا؛ إذ إن شخصيات قصائد هـ. د. تتوق دائمًا للكمال، وهى رغبة تحبط دائمًا. وهذا الإحساس الراسخ بالإحباط ولَّد عنصر السخرية من الذات، ومنحها فهمًا أعمق لتقلبات الحياة ومتغيراتها، وطريقة أكثر إيجابية عند تقييم الشعر النسوى مثل شعر سيلفيا بلاث وآن سيكستون، التى أطلق على شعرها، مثل شعر بلاث، صفة «الاعترافات»، ولكنها أصرت على أنها كاتبة قصة، وليست كاتبة شعر اعترافات، وأن قصائدها لم تكن دفقات تلقائية لعواطف داخلية أثارتها تجارب شخصية، وإنما بنيت بأصوات وأوضاع درامية. وقد صرحت لناقد أجرى معها حوارًا، فقالت: «إننى أميل كثيرًا للكذب»، وبالطبع تقصد بالكذب انطلاقات الخيال إلى آفاق جديدة على القراء. وقد نالت أعمال سيكستون انتشارًا جماهيريًّا من خلال جلسات القراءة العامة،

والعروض ذات الأداء المسرحى المتمكن، التى قامت فيها بتمثيل «نفسها» وشخصيات قصائدها. ولها قصيدة بعنوان «ذات» ١٩٥٨، تمثل بشكل درامى انشطار الهوية إلى ذات مؤدية، وأخرى متفرجة تتابع هذا الأداء بسخرية.. تسأل شخصية القصيدة:

«ما هى الحقيقة؟
أنا دمية من الجبس.
هل أنا أنا بالتقريب.
لى شعر وساقان من النايلون،
وذراعان مضيئتان،
وبعض ملابس تظهر فى الإعلانات.
أنا أعيش فى بيت دمية
وهناك من يلعب بى
يزرعنى فى المطبخ الذى تعمل كل أدواته بالكهرباء.
هناك شخص يتجرأ علىّ».

تبنى قصائد سيكستون الحالة الذاتية للكثير من النساء المسنات والشابات، الأمهات، والبنات والحبيبات، وحتى صوت فتاة صغيرة، دفنت حية مع أبيها كطقس تضحية. لكن يوجد فى جميع الشخصيات هذا الحس بانشطار الهوية، بوعى يقظ، ذكى، وغالبًا ساخر بذات تراقب نفسها، وهى تؤدى دورًا. وحتى فى القصائد التى تبدو من إحدى الزوايا شخصية جدًّا، يتجلى هذا التوهج الملهاوى، وشطر الذات عن عملية الأداء التى تقوم بها بنفسها، بل حتى أدائها للكرب، توهجًا لا يمكن إطفاؤه. وفى القصيدة الجميلة التى كتبتها سيكستون بعنوان «امتطى حمارك وفرى»، التى تستعيد فيها ذكرى عودة إلى مستشفى الأمراض العقلية، يقوم التناص بوظيفة الفعل التوازنى، بين الملهاوى والمأساوى، وقد بنى على حافة السخرية من الذات فى الصوت الشعرى، كما أنه حافظ على التحكم الجمالى. وعنوان القصيدة مقتبس من جملة، كتبها الشاعر الفرنسى رامبو «Juis sur ton ane»، والكلمة الفرنسية «Ane» معناها حمار، وسيكستون تمارس اللعب

على الألفاظ؛ لأن اسمها الأول هو Anne بنطق كلمة Ane نفسه، وبهذا اللعب تستدعى ذاتًا، تتجاوز أداءها الاجتماعى كمريضة بمرض عقلى:

«آن، يا آن،
امتطى حمارك وفرى،
فرى من هذا الفندق الحزين،
امتطى حيوانًا مغطى بالشعر واخرجى،
برطعى به للخلف، وأنت تلصقين
ردفيك بأعلى كاحليه،
اجلسى بشكل ما يتفق مع مشيته الخرقاء».

وتعلق بام موريس على هذه القصيدة بأن المرأة أصبحت من الجرأة والجسارة؛ بحيث تنافس الشعراء الرجال الفخورين بغرامياتهم ومغامراتهم الجريئة فى دنيا الغرام والهوى والجنس؛ فليس هناك ما تخجل منه، عندما تتعامل مع قوانين الطبيعة، التى تنطبق على الرجال والنساء، بل وجميع المخلوقات دون استثناء. ولذلك فإن أشعار سيكستون وبلاث وكثيرات غيرهن، يمكن رصدها وهى تعمل عبر موضع الحدود، التى تبنى فيه الذات نفسها كصوت أو كأداء، ولكنها تحتفظ بسخرية كوميدية لاذعة، كثيرًا ما تكون كوميديا أو فكاهة سوداء، تجاه هذا البناء للهوية. وهذه المرونة التى تتسم بها المحاكاة الساخرة، هى التى تكون التحكم الجمالى فى أعمالهن، وتمنع أى إفراط انفعالى أو ترهل أسلوبى، أو إطناب لفظى، أو انزلاق إلى الخطاب الاعترافى.

ورغم كل مظاهر أو عوامل التعثر أو التردد أو الإحباط التى واكبت انحسار الشعر النسوى الذى دار حوله هذا الفصل، فإن الأمر لم يخل من عوامل إيجابية تجعل من انطلاق هذا الشعر نحو المستقبل أمرًا ممكنًا للغاية، إذا تغلبت الإيجابيات على السلبيات. وهى الإيجابيات التى تجلت سواء فى دراسات الناقدات؛ أدريين ريتش، وماري دالى، وساندرا جلبرت، وسوزان جوبار، وبام موريس، وإيلين شوالتر وغيرهن، أو إبداعات

الشاعرات: سيلفيا بلاث، ومارينا تسفيتايفا، وإليزابيث باريت براوننج، وكاثرين راين، وهيلدا دوليتل (هـ. د.)، وآن سيكستون، وأيضًا أدريين ريتش، كشاعرة قديرة، وغيرهن من الشاعرات اللاتى ينتمين إلى جنسيات متعددة، وإن كانت توجهاتهن النسوية تكاد تشكل منظومة عالمية، رغم اختلاف الثقافات والعناصر الإيكولوجية والحضارية والتاريخية والبشرية بصفة عامة.

وكانت الثورة النسوية التى جسدتها أدريين ريتش فى ديوانها الشعرى المعنوى «حلم بلغة مشتركة» (١٩٧٨)، ثورة رافضة تمامًا لأى نوع من سيطرة الرجل على المرأة، بما فى ذلك الحاجة الجنسية نفسها؛ ذلك أن الرجل يتصرف كما لو كانت المرأة هى التى تحتاج إليه جنسيًّا، فى حين أنه يملك من الإرادة والتمنع، بل والقدرة على إذلالها بالامتناع عن الاقتراب منها. ولم يدرك أو نسى أو تجاهل أنها تملك القدرة نفسها فى صده بمختلف الأساليب حتى لو اضطرت إلى ممارسة السحاق الذى لا يقتصر فى نظر ريتش على علاقة المرأة بامرأة أخرى، بل هو أوسع وأشمل وأعمق من ذلك بكثير؛ لأنه يهدف إلى تأسيس مجتمع مكون بأكمله من النساء، يقوم على أساس ما فهمن أنه قيم أنثوية، وهى قيم التعاون، وعدم العنف، والرعاية، والقدرات الإبداعية، والميل البديهى إلى الدفاع عن الصالح البيئى والإيكولوجى لكوكب الأرض.

ولذلك تحول مفهوم السحاق من مجرد انحراف أو شذوذ أو عجز عن التواصل الطبيعى مع البشر، إلى بناء مجتمع صحى، لا يمارس أفراده العنف أو السطوة أو القهر فيما بينهم، وكذلك ممارسة العصيان المدنى فى وجه ديكتاتورية الرجال وبطشهم؛ إذ إن هذا العصيان هو سلاح لا يمكن نزعه بسهولة من يد المرأة. وفى قصيدة لريتش بعنوان «قطعة موسيقية قصيرة متسامية» من ديوان «حلم بلغة مشتركة»، تقدم الشاعرة تصويرًا حيًّا قويًّا للجمال الطبيعى، وخصوبة الحياة، كما تشعر بهما المرأة المتحدثة بصوتها فى القصيدة فى إحدى أمسيات أغسطس، وهى تقود سيارتها، عائدة إلى منزلها «على طرقات خلفية حوافها موشاة بدانتيللا من طراز الملكة آن»، وهى تضع إصرار هذا العالم الهش الضعيف

بعناد على الوجود فى مواجهة العنف والوحشية، التى يغزوه بها البشر وينتهكوا قدسيته: «زناد قدحته أصابع رجال سكيرين»، يترك وراءه حيوانات محطمة، تتخبط فى دمائها، «وطرقات جديدة برية تشقها البولدوزرات فى القرية الهادئة»، والأطفال «تحملهن أمهاتهن بلا مبالاة»، وحياتهم يلويها «العنف ذو الأحشاء العفنة» والفقر، وتعلق بام موريس فى كتابها «الأدب والنسوية» على هذه الرؤى المستحدثة بقولها:

«إن إحساس المتحدثة بأن دراسة بل وفهم كل الأشكال المتعددة المفعمة بالحياة، أمر يمكن أن يستغرق حياة الشخص، بجعله يدرك أن الفرصة لم تتح له لتنمية معرفته تدريجيًّا بالحياة؛ فنحن لا يمكننا أن نسلك مثلما نفعل حين ندرس الموسيقى، فنبدأ بتعلم السلالم والتدريبات البسيطة، «نحن مجبرون على البدء من منتصف أصعب الحركات/ الحركة التى يتردد صوتها بالفعل، بينما نولد نحن». ونحن فى أفضل الأحوال، لا نستمتع إلا بوقفة أولية قصيرة، يمكن أن نسمع فيها «الخط البسيط/ لصوت امرأة تغنى». وسرعان ما تنتزع بالقوة بعيدًا عن أغنية الأم تلك ودقات قلبها، التى نسمعها فيما بعد كنغمة بعيدة مستمرة، تغنى للفقدان والحنين إلى البيت. ويلقى بنا فى قالب موسيقى من نوع آخر، فى لحن مصاحب آخر، «فى محاولة لأن نقرأ بأبصارنا ما تعجز أصابعنا عن متابعته، وأن نتعلم بالحفظ عن ظهر قلب/ ما لا نتمكن حتى من قراءته».. إنه عالم من الأدب التنافسى على أعلى مستوى».

إن هذا التكنيك الموسيقى، الذى أقامت عليه ريتش بناء قصيدتها، التى كان عنوانها عبارة عن مصطلح موسيقى، وهو «قطعة موسيقية قصيرة متسامية»، ولذلك وجدت بام موريس نفسها مضطرة إلى شرح أو تشريح هذا التوظيف الفنى والموسيقى لهذا الشكل؛ حتى تمكن القراء من استيعابه، وقد تفشل هذه الوساطة فى إزاحة الحواجز بين الشاعرات المبدعات وبين القواعد الجماهيرية التى فى أشد الحاجة إلى السلاسة والتدفق والسهل الممتنع؛ فلم يكن هذا المستوى الرفيع بل والصعب للتعبير الفنى، مقصورًا على أعمال أدريين ريتش، بل كان بمثابة سمة عامة لأعمال شاعرات كثيرات، تميزن بثقافة رفيعة

فكرية وفنية، قمن بتوظيفها فى أعمالهن. ولكن يبدو أن هذه الأعمال الرفيعة عجزت عن أن تؤسس للمبدعات قاعدة شعبية منتشرة بين الجماهير العادية. وربما فسر هذا التوجه، السبب فى انحسار الشعر النسوى، الذى اقتصر فى حالات كثيرة على صفوة القراء من الرجال أو النساء. فلم تنزل الشاعرات من أبراجهن العاجية إلى البشر فى الشوارع والحقول والمصانع والمناسبات الشعبية والبيوت المتواضعة؛ ليضربن على الأوتار الشعبية المشدودة بينهن، بل توسلن بأرقى أساليب الموسيقى الكلاسيكية الرفيعة، التى لا تعرفها سوى محافل الصفوة. ولذلك ليست هناك وسيلة عملية للتخلص من انحسار الشعر النسوى، سوى العمل الجاد والدؤوب لبناء شعبية أشعارهن فكريًا وفنيًا كى تصبح بمثابة ثقافة عامة، يمكن أن تصوغ سلوك الجماهير من بسطاء الناس، عندما تترسخ فى وجدانهم. عندئذ.. لن يعانى الشعر النسوى من الوقوف فى يأس وذل أمام باب تاريخ هذا الفن الموصد فى وجهه، بل يمكن أن يفتحه على مصراعيه؛ ليدخل منه ويحتل المكانة المرموقة التى حلم بها عبر العصور.