حوليات آداب عين شمس (عدد خاص ٢٠١٧)
www.aafu.journals.ekb.eg//:http
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

تشكل مسرح السود داخل الحقل المسرحي البريطاني

منى عرفة محمد أمين*

معيدة بقسم الدراما والنقد المسرحي- كلية الآداب- جامعة عين شمس

المستخلص

هذه الدراسة محاولة للتعرف على تَشكُّلُ مسرح السود داخل الحقل المسرحي البريطاني منذ بداية ظهوره وحتى أواخر القرن العشرين، بهدف معرفة الاستراتيجيات التي اتبعها أبرز كتاب المسرح السود ببريطانيا من أجل التعبير عن هُويتهم وتجاربهم داخل بريطانيا المتعددة ثقافيًا، ومِن ثَم الاعتراف بهم وإحراز موقع داخل الحقل المسرحي البريطاني، وذلك باستخدام المنهج النقدي لعالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو.

لتكشف الدراسة في النهاية عجز مسرح السود عن إحراز موقع داخل الحقل المسرحي البريطاني؛ نتيجة افتقار الأعمال المسرحية بتلك المرحلة إلى التوازن العقلاني؛ بترسيخها للثنائيات والأقطاب المتضادة بين الأسود والأبيض، بما يعكس عدم وعي منتِجها بمقتضيات التعدد الثقافي الذي تشهده بريطانيا، والذي يستلزم تصوير بريطانيا متعددة الأعراق والثقافات.

الكلمات المفتاحية:

التعددية الثقافية - الحقل المسرحي البريطاني - الرأسمال الثقافي - الهُوية - مسرح السود.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

المقدمة:

شكلت الهُوية ولا تزال متطلبًا أساسيًا للوجود الاجتماعي للإنسان، يتحدد في ضوئها مَنْ هو ومَنْ الآخر وما مدى التوافق والقدرة على الانسجام بينهما، تلك الأسئلة التي لم تكن مطلقًا من باب الترف الفكري، لكنها كانت شرطًا أساسيًا من شروط الوجود، وكلما امتلك الإنسان إجابات واضحة ومقبولة لهذه الأسئلة كلما استطاع أن يحيا حياةً سويّةً خاليةً من الاضطراب النفسي والشعور بالدونية. بيْدَ أن أمر الهُوية يزداد تعقيدًا كلما انُتزعت من موطنها الأصلي ووُضِعت في موطن آخر جديد؛ مثلما هو الحال مع الهُوية السوداء في مجتمعات الشتات البريطانية.

تفاقمت معاناة المجتمع البريطاني من أزمات الهُوية وأمراضها عقب الحرب العالمية الثانية؛ على أثر وصول عدد كبير من المهاجرين الأفرو-كاريبيين من الدول التي كانت تستعمرها بريطانيا من قبل، بينما تعجز الإدارة البريطانية عن توفير إدماج حقيقي وفعال للمهاجرين الجدد، هذا ما تؤكده كلمات ريتشارد مينشن حين أشار إلى أن الروابط التي تحدد الحياة الاجتماعية في بريطانيا لا تنفتح على المهاجرين والذين قد أصبحوا مواطنين، إن انفتحت أصلًا، إلا ببطءٍ شديدٍ؛ ففي حين اعترفت الحكومة البريطانية بالتعدد العرقي للأمة، إلا أنها لم تتبع أية سياسات رسمية داعمة لهذا التعدد الثقافي والعرقي، هذا في الوقت الذي عملت فيه مجالس المساواة العرقية Race Equality Councils (RECs) بطريقة سلبية على تقوية الشعور بالهُوية العرقية؛ بحيث يصبح من المستحيل تجاوز الانشقاقات العرقية من أجل تشكيل بناء اجتماعي متماسك لمواطنين مختلطي الألوان متعددي الثقافات (مينشن، ٢٠٠٩: ٤٣-٥٦).

ولما كان المسرح آلية تمكن مستخدمها من فرض وجوده وهُويته على المجتمع المحلي وكذلك العالمي؛ فإن نقص الفرص أمام رجال المسرح، مؤلفيه وممثليه ومخرجيه، المنتمين إلى الأقلية السوداء ببريطانيا، وهم بصفة أساسية ممن ولدوا في رحاب هذا الوطن من آبائهم المهاجرين؛ ومِن ثَم حملوا جنسيته، كان مجرد شكلًا من أشكال الهيمنة البيضاء التي ظلت حتى وقتٍ قريبٍ مسيطرة على هذا الخطاب المُشكل لهُوية السود، إلى أن استطاع عدد قليل نسبيًا من رجال المسرح السود في بريطانيا، بدءًا من ثمانينيات القرن الماضي، أن يفرضوا وجودًا لخطابهم المسرحي داخل هذا الفضاء الاجتماعي، حاملين على أعتاقهم مهمة تجسيد تجاربهم ببريطانيا، والتعبير عن الأزمات المختلفة للهُوية الثقافية بين أبناء الجيل الأول والثاني والثالث للهجرة.

أهمية الدراسة

تكتسب هذه الدراسة البحثية أهميتها من كونها تسعى إلى المساهمة في إبراز الهم الثقافي والسياسي الذي اضطلع به كتاب المسرح السود البريطانيين، من أجل الاعتراف بهم وإحراز موقع داخل الحقل المسرحي البريطاني.

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها

يهدف هذا العمل البحثي إلى معرفة الاستراتيجيات التي اتبعها أبرز رجال المسرح السود ببريطانيا من أجل التعبير عن هُويتهم وتجاربهم داخل بريطانيا المتعددة ثقافيًا، ومِن ثَم إحراز موقع داخل الحقل المسرحي البريطاني، لذا يمكن صياغة السؤال المحوري لهذه الدراسة على هذا النحو:

إلى أي مدى يساهم أبرز كتاب المسرح السود البريطانيين في التعبير عن أصوات وسياسات جديدة للهُوية، تطالب بحقوق الأقليات في عهد التعددية الثقافية البريطانية؟

وعلى ضوء هذا التساؤل المحوري يمكن طرح التساؤلات الآتية:

١- كيف استطاع مسرح السود أن ينفذ إلى الحقل المسرحي البريطاني منذ بداية ظهوره وحتى أواخر القرن العشرين؟
٢- ما الدور الذي يلعبه مسرح السود في مجابهة الصور النمطية التي رُوُجت مرارًا وتكرارًا للسود حتى استحوذت على اللاوعي الجمعي؟
٣- ما موقف كتاب المسرح السود من القضايا الكبرى التي تخص المجتمع البريطاني ككل؟

منهج الدراسة وأدواته

اعتمدت الباحثة على الآليات النقدية التي يوفرها منهج النقد الاجتماعي لعالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu (١٩٣٠-٢٠٠٢)؛ ذلك لتوافقه مع معطيات الظاهرة المدروسة وأولويات الدراسة وأهدافها.

وفقًا لبيير بورديو، بالرغم من أن الفاعلين هم نتاج البنية، إلا أنهم صنعوا ويصنعون البنية باستمرار، فعملية إعادة إنتاج البنية هذه، بعيدًا عن كونها نتاج صيرورة آلية، إلا أنها لا تتحقق بدون تعاون الفاعلين، حيث ينتجون، ويعيدون الإنتاج، سواء كانوا واعين بتعاونهم أم لم يكونوا (بورديو، ١٩٩٨: ٢٠٢)، وبذلك يكون بوسعهم المشاركة في إعادة إنتاج البنى الاجتماعية والتخلص من هيمنة الطبقات الأعلى.

لكن بورديو لا يملّ التذكير، بأن مفعولية الهيمنة تزداد كلما ازداد الجهل بآلياتها، كما أن هذا لا ينفي حقيقة أن الفاعل الاجتماعي يمتلك دائمًا آليات، أو استراتيجيات، تمكنه من تعرية الخطابات المؤسساتية للكشف عن أساليبها في ترسيخ هيمنتها، شريطة توافر الوعي بذلك. وفي هذا السياق يكتب لويك فاكان (٢٠٠٢: ١٩٩) عن سوسيولوجيا بورديو قائلًا: "القوانين الاجتماعية، بالنسبة لبورديو، هي انتظامات مرتبطة زمانيًا ومكانيًا تظل صالحة طالما سُمح للشروط المؤسسية التي تقوم عليها بالبقاء، وهى لا تعبر عما أشار إليه دوركهايم على أنه "ضرورات لا يمكن اجتنابها" بل بالأحرى إلى روابط تاريخية يمكن في العادة فكها سياسيًا، بشرط أن يكتسب المرء المعرفة الضرورية بجذورها الاجتماعية".

هكذا يرى بورديو أن الأشخاص المسيطر عليهم مدانون بعجزهم النظري والعملي؛ لقبولهم العيش في زمنٍ موجَّه من طرف الآخرين (شوفالييه وشوفيرى، ٢٠١٣: ٧٧)، ففي رأيه تتطلب ممارسة الفعل الاجتماعي توافر الوعي بالآليات التي تُمكّن الطبقة المهيمِنة من استمرار بسط هيمنتها على الآخرين، ثم امتلاك استراتيجيات واعية يمكن من خلالها خلخلة البناء الهرمي وتراتبيات السلطة لضمان عدم إعادة إنتاجهما.

على هذا النحو؛ تستخدم الباحثة المفاهيم التي يوفرها هذا المنهج النقدي مثل: (الحقل - الهابيتوس – الرأسمال – العنف الرمزي)، من أجل الكشف عن الكيفية التي تساهم عبرها فاعلية الفاعل الاجتماعي (كتاب المسرح السود عينة هذه الدراسة) داخل الفضاء الاجتماعي البريطاني في رسم فضاء جديد مُتخيل وفقًا لما يرتضيه هذا الفاعل القاطن دومًا على هامش الفضاء الاجتماعي.

أولًا: بدايات التجسيد الفني للسود بالمسارح الإنجليزية

لما كان المسرح آلية تمكن مستخدمها، الفاعل الاجتماعي[١]، من فرض وجوده وبناء هُويته الراغب فيها داخل الفضاء الاجتماعي المحلي والعالمي، وبالتالي ضمان إعادة إنتاج البنى الاجتماعية الهرمية دومًا؛ حرصت الأيديولوجية البريطانية على امتلاك هذه الآلية المسرحية من أجل ترسيخ أفكار التفوق الإنجليزي بما يخدم أغراضها الاستعمارية، وبما يتيح لها الإعلاء من شأن الهُوية الثقافية الإنجليزية للبيض، كهُوية مركزية قادرة على تعريف أى شيء بوصفه "آخر". هكذا كان نقص الفرص أمام رجال المسرح (مؤلفيه وممثليه ومخرجيه) المنتمين إلى الأقلية السوداء ببريطانيا، مجرد شكلًا من أشكال الهيمنة

الثقافية البيضاء، التي ظلت حتى وقت قريب مسيطرة على هذا الخطاب المُشكِّل لهُوية السود، وهو ما اقتضى بالطبع أن تظل قوانين هذا الحقل المسرحي خاضعة لأصحاب الهيمنة البيض داخل هذا الحقل، وألا يتعدى السود، منذ سُمح بظهورهم في المسارح الإنجليزية وحتى عقود قريبة مضت، كونهم أدوات مسرحية لخدمة الأيديولوجية الاستعمارية.

إن امتلاك رأس المال الثقافي[٢] المميز لحقل الإنتاج المسرحي وأساس القوة به لهو شرط أساسي للحصول على موقع داخل هذا الحقل، لذلك عمل الإنجليزي الأبيض على استثمار هذا الرأسمال بما يسمح بإنتاج خطاب مسرحي ينطوى في عقيدته الأدبية على تصوير المجتمع الإنجليزي وهُويته على أنه محدد فقط بالبيض، ومِن ثمَّ استبعاد غير البيض من رحاب الهُوية البريطانية.

ولفترة ليست بالقصيرة، مارس الفاعل الاجتماعي الأبيض عنفه الرمزي على الأشخاص السود مفتقري الرأسمال الثقافي، بفرض معاييره الثقافية التي اختزلت الوجود المسرحي للثاني في صبغ وجوه الممثلين البيض باللون الأسود (Vaughan, 2005)، حتى أوائل القرن التاسع عشر حين استطاع أول ممثل أسود، آيرا ألدردج Ira Aldridge، أن يحصد شهرة عالية في الأوساط المسرحية الإنجليزية عند تأديته لدور عطيل عام ١٨٣٣ (Waters, 2007: 71)، إلا أن محدودية الدور النمطي الذي كان يلعبه الممثلون السود على خشبة المسرح الإنجليزي، والمقتصر على تقديم الشخصيات الشكسبيرية السوداء، أو تقديم صور هزلية للخدم (Waters, 2007: 28-36) لم تترك بالطبع المساحة الكافية لتمثيل الذات والتجربة الثقافية الخاصة بالسود داخل بريطانيا.

إن المفارقة الأكثر عنصرية، تكمن في أن بريطانيا متعددة القوميات لم تعرف التجانس قط، إلا أنها "دائمًا ما استصعبت منح مكانة الإنجليزي أو الاسكتلندي أو الويلزي أو الأيرلندي الشمالى لمواطنيها غير البيض" (راتانسى، ٢٠١٣: ٣٥)؛ لذلك أهمل أغلب الإنتاج المسرحي للفاعلين البيض تصوير بريطانيا متعددة الثقافات والأعراق، مستبدلين بذلك النموذج نموذج آخر لبريطانيا صاحبة الثقافة الإنجليزية الأحادية التي يستظل الجميع بظلها؛ من أجل صناعة اللاوعي الجمعي أو الهابيتوس[٣] وتوارثه من جيل لآخر، الأمر الذى يكسب التراتبيات الهرمية، مع الوقت، المشروعية كنظامٍ ثابتٍ لا يمكن تغييره أو خلخلته.

ولما كان بورديو (٢٠٠٧: ٧١) يرى أن "كل رأسمال، مهما كانت الصورة التي يتخذها، يُمارس عنفًا رمزيًا بمجرد أن يُعترف به، أى أن يتجاهل في حقيقته كرأسمال ويُفرض كسيادة تستدعى الاعتراف"؛ أنتج استثمار رجال المسرح البيض للرأسمال الثقافي البريطاني مجموعة من الصور النمطية عن الأشخاص السود، استطاعت أن تفرض نفسها بقوة على الرأي العام، الذي اعترف بها لما وجده فيها من تبرير للعبودية بوصفها نظامًا مشروعًا يجب أن يظل العرق الأسود أسيرًا له.

أما مع بدايات القرن العشرين، يشهد الحضور المسرحي للسود ازديادًا ملحوظًا؛ حيث سُمح للممثل الأسود روبرت آدامز Robert Adams بتأدية أدوار رئيسية في مسرحيات يوجين أونيل، مثل: الإمبراطور جونز The Emperor Jones (١٩٣٨) وكل أبناء الله لهم أجنحة All God's Chillun Got Wings (١٩٤٤)، الأمر الذي دفعه في العام ١٩٤٤ إلى تأسيس مسرح الفنون الزنجية The Negro Arts Theatre، والذي يُعد من أوائل شركات الإنتاج المسرحي للسود ببريطانيا، حيث كان يطمح إلى التعاون مع كتاب

المسرح السود، غير أن هذا الطموح لم يستمر طويلًا؛ نظرًا لعدم استعداد بريطانيا لقبول أو دعم شركة إنتاج مسرحي للسود (Bourne, 2001: 74-75).

نتيجة لتلك الاعتبارات؛ امتلك الرجل الأبيض الرأسمال الثقافي داخل الحقل المسرحي وظل تمثيل السود على خشبة المسرح الإنجليزي ضمن نطاق اختصاصه، ذلك بالرغم من وجود بعض الاستثناءات لأعمال مسرحية أمريكية عُرضت في المسارح البريطانية، واستطاعت إلى حدٍ كبير إدانة النظام الإمبريالى والتعبير عما يكابده السود في مناطق الشتات من تهميش واضطهاد، يكفي في هذا السياق أن نشير إلى العمل المسرحي عميقة هى الجذور Deep Are The Roots (١٩٤٧) (Bourne, 2001: 106)، لكن في الواقع لم تغير تلك الاستثناءات الضئيلة حقيقة أن التجسيد الفني للأشخاص السود ببريطانيا ظل حكرًا على رجال المسرح البيض.

ثانيًا: البذور الأولى لمسرح السود فى بريطانيا

١- تاريخ التَشكُّلُ داخل الحقل الأدبي:

إن أى تغير اجتماعي جذرى يلزمه الأحداث التاريخية التي تؤجَّجه؛ فتأزم الأوضاع البريطانية عقب مجيء السفينة "اس اس ابماير ويندرش- SS Empire Windrush" عام ١٩٤٨ مُحملة بالرعايا السود من المستعمرات البريطانية السابقة، وما تبع ذلك من تنامى الشعور بتزاوج الهُوية بين المهاجرين السود وأبنائهم، بالإضافة إلى غياب كُتاب المسرح السود البريطانيين عن الساحة حين ذاك، نتج عنه عجز الأعمال المسرحية للكتاب السود المغتربين التي كانت تعرض في بريطانيا في نهاية الستينيات (مثل أعمال الكاتب المسرحي وول شوينكا Wole Soyinka من نيجيريا، والكاتبان إرول جون Errol John وديريك والكوت Derek Walcott من ترينيداد) عن تجسيد آثار الهجرة من المستعمرات السابقة إلى بريطانيا، كما لم توفر توثيقًا لتجربة السود في بريطانيا وما يواجههم من مشكلات تتعلق ببناء هُويتهم الثنائية.

نظرًا لما تقدم، لم يتسنَ للسود البريطانيين تمثيل أو تسجيل تجربتهم الخاصة لأعوام طويلة استمرت حتى بداية السبعينيات، حين استطاع عدد قليل نسبيًا من الممثلين السود فرض وجودًا داخل هذا الفضاء الاجتماعي لخطابهم المسرحي، من خلال تأسيس شركة الإنتاج المسرحي تيمبا Temba عام ١٩٧٢؛ بهدف إنتاج مسرحيات من تأليف كتاب سود لطرح قضايا وموضوعات تهم الجمهور الأسود فقط، إضافة إلى إتاحة الفرص الفنية للممثلين السود الذين أهملتهم المسارح الإنجليزية لأسباب عنصرية. ويزداد الأمر تحسنًا بتعاون الكاتب المسرحي الأسود مصطفى ماتورا Mustapha Matura مع المخرج الأبيض تشارلى هانسون Charlie Hanson فى عام ١٩٧٩ لتأسيس شركة مسرح السود التعاونى Black Theatre Co-operative، بهدف إتاحة الفرصة لرجال المسرح السود (ممثليه ومؤلفيه ومخرجيه والعاملين الفنيين به)، بعد أن احتل الرجل الأبيض تلك المجالات المسرحية لقرون طويلة، غير أن الحضور الأقوى لمسرح السود جاء عام ١٩٨٥ بتأسيس شركة تالاوا Talawa، التي اختصت بطرح القضايا النسوية من منظور كاتبات المسرح السوداوات البريطانيات (Donnell, 2002: 414-415).

إن الملامح الأولى لمسرح السود البريطانيين تتجلى هكذا مع بداية سبعينيات القرن الماضي، حين ظهرت الحاجة المُلحة إلى خلق مسرح مُعبر عن أزمات الهُوية ومشاكل الاستيطان ببريطانيا، فبالرغم من أن بريطانيا كانت قد أقرت بخاصية التعدد العرقي للأمة منذ عام ١٩٦٦، حين صرح وزير الداخلية البريطاني حين ذاك روى جنكينز Roy Jenkins، بضرورة احتفاظ المهاجرين الجدد بهُويتهم وثقافتهم القومية؛ لأن بريطانيا ليست

بحاجة إلى بوتقة انصهار يتشكل عبرها نسخ كربونية من تصور خاطئ عن المفهوم النمطى للرجل الإنجليزي (ورد ذكره في: راتانسى، ٢٠١٣: ١٩)، إلا أنها قد عملت على تجاهل مفهوم التعددية الثقافية التي تشمل فئات المجتمع العرقية كافة في مقابل تبنيها لمفهوم آخر هو الأحادية الثقافية المتعددة؛ الذي تسود فيه الثقافة الإنجليزية البيضاء بما لا يوفر اندماجًا منصفًا ومقبولًا يراعى الخصوصيات المميزة للجماعات غير البيضاء، كما رفضت بريطانيا من جانبها تمامًا إتاحة الفرصة لصوت الأقليات للنطق بما هو مغاير لهُويتها الإنجليزية.

على هذا النحو، اكتسب مصطلح "مسرح السود - Black Theatre" دلالاته السياسية والثقافية؛ ليصبح وسيلة لمقاومة الهيمنة البيضاء لمنعها من طمس المعالم الخاصة بهُوية السود، وأسلوبًا لابتناء الهُوية والمطالبة بالاعتراف بها بدلًا من القبول بالصور النمطية والهُوية المفروضة من العالم الأبيض، ومنهجًا لمجابهة العنصرية المستحوذة على الوعي الجمعي للبريطانيين البيض، وأخيرًا تضمن مصطلح مسرح السود السعى إلى شغل حيز داخل الفضاء الاجتماعي البريطاني، بوصفه أداة للمطالبة بحقوق المواطنة المكفولة للجميع في ظل الواقع البريطاني المتعدد ثقافيًا.

٢- مسرح السود والصراع من أجل شغل موقع داخل الحقل المسرحي:

إن التعارض بين حقل الإنتاج الثقافي للسود، وبين حقل السلطة السياسية داخل الفضاء الاجتماعي البريطاني، اضطر العاملين بالحقل الثقافي من السود إلى انتهاج استراتيجيات للهرطقة، علي حد تعبير بورديو، يُراد بها خلخلة العقيدة الأدبية- Doxa[٤] التي أغدقت على النوع الأدبى السائد رسميًا للمنتجين البيض أشكال التقدير الاجتماعي كافة، حتى بدا مسرح السود أقل قدرًا وأدنى مرتبة، لذلك خاض الوافدون الجدد النضال من أجل اقتحام الأبواب ضد أصحاب الهيمنة الذين لهم مصلحة في تخليد الوضع الحالى وإعادة إنتاجه باستمرار للحفاظ على الثنائيات المتضادة، مثل النموذج/التبعية، المركز/الهامش، السيد/المسود، البيض/السود. ولما كان بورديو (٢٠١٣: ٢٢٠) لا يملّ التذكير بأن "إنجاز حدثًا تاريخيًا لا ينفصل عن إيجاد موقعًا جديدًا يتجاوز المواقع المقرة"، نرى أن أولى الاستراتيجيات من أجل شغل موقع داخل الحقل المسرحي ببريطانيا كانت السعى لتأسيس حقلًا مستقلًا يهدف إلى إنتاج خطاب مسرحي دفاعى عبر استخدام مجموعة من الدوال وإعطاءها دلالات محددة داخل الحقل المسرحي؛ مثل التمسك بمصطلح "مسرح السود".

٣- حول إشكالية التعريف:

يرتبط الصراع على التعريفات داخل أى حقل أدبى على نحوٍ مباشر بقدرة أعضاء هذا الحقل على فرض المسميات الخاصة بهم أو تلك التي تخدم أغراضهم، الأمر الذي دفع بعض رجال المسرح الأوائل من السود ببريطانيا إلى أن يجدوا في مصطلح "مسرح السود" ما يصنع لهم التمايز داخل الحقل المسرحي البريطاني ضامنًا لهم الهُوية المستقلة؛ حتى يتسنى لهم مغادرة مواقع الهامشية والمشاركة في تأسيس حقل خاص بالإنتاج الثقافي للسود يطالب بحقه في أن يحدد بنفسه مبادىء شرعيته داخل الحقل المسرحي العام، ليرفض التواطؤ مع السلطة الإمبريالية، ويقاتل من أجل انتزاع الاعتراف بالوجود الفعلى للأقليات السوداء داخل الفضاء الاجتماعي البريطاني، الأمر الذي أكده جيمس هاتش حين أشار إلى أن "تعريف مسرح السود قد أصبح قضية سياسية" (Hatch, 2005).

بالرغم من تلك الدوافع السياسية، لازالت إشكالية التعريف مبهمة حتى الآن؛ فلم يحدث أن أتفق أعضاء هذا الحقل على ما يعنيه "مسرح السود" بالرغم من كثرة استخدامهم للمصطلح حتى بدايات الألفية الجديدة، الأمر الذي دفع داون والتون Dawn Walton

المدير الفنى لمسرح الكسوف Eclipse إلى المناداة بضرورة التوقف عن تعريف مسرح السود (Walton, 2008)، وعلى حسب ما يشير إليه، بافتراضنا أن المقصود بالمصطلح هو أن جميع القائمين على إنتاج العمل المسرحي، كاتبه ومخرجه وممثليه، من السود، علينا في هذه الحالة أن نستثنى العمل المسرحي غنِّ بقوة للشباب Sing yer heart out for the lads (٢٠٠٢) لكاتبه الأسود روى ويليامز Roy Williams، لأن أغلب شخصياته الدرامية كانت من البيض، ونستثنى أيضًا العمل المسرحي الإصلاح Fix up (٢٠٠٤) لكاتبه الأسود كوامى كى أرماه Kwame Kwei-Armah، لأن مخرجه انجوس جاكسون Angus Jackson لم يكن أسودًا، ذلك بالرغم من أن كلا العملين كانا يجسدان قضايا مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالسود البريطانيين. يبدو الأمر أكثر إثارة للحيرة، إذا تحدثنا عن إعادة تقديم العمل المسرحي كلهم أبنائى All My Sons لكاتبه الأبيض آرثر ميللر Arthur Miller في العام ٢٠١٣، هل يمكن ضمه إلى الحقل الخاص بمسرح السود لكون القائمون على إنتاج هذا العمل كافة كانوا من السود؟!.

تميل الباحثة إلى الاعتقاد بأن تمسك الجيل الأول من السود بهذا المصطلح كان مجرد آلية دفاعية استلزمتها الأوضاع السياسية ببريطانيا في النصف الثاني من القرن العشرين، تلك الفترة التي أصرت فيها الإدارة البريطانية على عدم انتهاج سياسات رسمية داعمة للتعدد العرقي للأمة، فبالرغم من اعترافها بهذا التعدد، إلا أنها عملت بطريقة سلبية على تعميق الفجوة بين الثقافات والأعراق المختلفة وتقوية الشعور بالهُوية العرقية، بحيث يصبح من المستحيل تجاوز الانشقاقات العرقية وتكوين مجتمع لمواطنين مختلطى الألوان ومتعددى الثقافات (مينشن، ٢٠٠٩: ٥٢)، لذلك فالسياسة العنصرية داخل الفضاء الاجتماعي الذي لم يكن يُرحِب بانضمام أو استيعاب السود داخله، وجدت انعكاسًا لها داخل الحقل المسرحي الذي رفض هو الآخر أن يمنح السود موقعًا في رحابه.

بكلماتٍ أدق وأوضح، تشكّل على أثر فعل التهميش والإقصاء من الوجود الاجتماعي البريطاني وعي واستجابة السود تجاه هذا المجتمع، وبالطبع وجد هذا الوعي تجسيدًا له في حقل الإنتاج المسرحي للسود، بهدف إنتاج خطاب درامي دفاعي يسعى إلى تجسيد التجربة الثقافية الخاصة بالسود البريطانيين وما تتضمنها من مشكلات تتعلق ببناء الهُوية. بهذا الشكل كان مصطلح "مسرح السود" بالعقود الأخيرة من القرن العشرين يحوي في جعبته محاولة لتأسيس حقل مستقل يعبر عن صوت وحضور السود داخل الفضاء الاجتماعي البريطاني، حقل مسرحي موجه خصيصًا للجماعات السوداء دون غيرهم، ولذا فهو غير تابع للتيار الرئيسي للمسرح البريطاني المحكوم بالقيم الثقافية للجماعات البيضاء.

ثالثًا: محاولات تأسيس حقل مستقل بمسرح الرواد الأوائل

تجسد أغلب الأعمال المسرحية التي كتبها رواد المسرح السود، بالعقود الأخيرة من القرن العشرين، أزمات الهُوية بين الجيل الأول والثاني من المهاجرين، كما تكشف عن الآلية المنهجية التي حاول عبرها هؤلاء الكتاب تأسيس حقل مستقل ومختص بطرح القضايا التي تعجز عن النفاذ إلى التيار الرئيسي للمسرح البريطاني، لذا سنقوم بالتوقف عند بعض النماذج المختارة من تلك الأعمال، ثم سننتقل إلى القراءة السوسيو-ثقافية للإنتاج المسرحي للسود بتلك الحقبة؛ بهدف معرفة أنماط الإنتاج المختلفة التي استهدفها مسرح السود، والمسئولة عما ستؤول إليه الأمور بنهايات القرن العشرين.

١- مسرحية مرحبًا بعودتك للوطن جاكو.

في العام ١٩٧٩ ينطلق الكاتب الأسود مصطفى ماتورا Mustapha Matura في كتابة عمله المسرحي مرحبًا بعودتك للوطن جاكو Welcome Home Jacko، على

ضوء ما تشهده بريطانيا من ارتفاع معدلات البطالة ورفض شديد العدائية للمواطنين السود، ازدادت حدته فور تولى السياسية المحافظة مارجريت تاتشر Margaret Thatcher رئاسة الوزراء البريطانية (Goddard, 2011: viii)، ليعرض لنا من منظور مجموعة من الشباب السود من الجيل الثاني للهجرة بلندن، الخلل الاجتماعي الذي تسببت فيه سياسات الشرطة البريطانية تجاه الأقليات السوداء.

مفهوم الوطن أو المنزل يصبح هنا أكثر غموضًا والتباسًا؛ حيث يتم اختزاله في النادى الشبابى الذي يلجأ إليه الشباب السود لكونه المكان الأكثر أمانًا والأكثر قدرة على ابقائهم بمنأى عن مطادرات ومضايقات الشرطة لهم، ولذلك لا تنفكُّ ساندى Sandy، الفتاة البيضاء القائمة على إدارة هذا النادى، تعاملهم بوصفهم كائنات واجب ترويضها واحتجازها حتى لا تلحق الضرر بنفسها أو بالمجتمع البريطاني.

ساندى: هؤلاء الصبية فاسدون تمامًا، ليسوا بنفس درجة سوء ماركوس، لكن هذا ما يجعلهم هنا، هذا ما يدفع لنا المجتمع من أجله، لنبقيهم بعيدًا عن المجتمع الصالح النقي، بعيدًا عن المشاكل. بعيدًا عن السجن.[٥]

على هذا النحو؛ يُعزل هؤلاء الشباب، وتُرفض مشاركتهم بشتى مناحى الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية، وتبعًا لذلك تتضافر كافة العناصر الدرامية لتعكس حالة انقطاع الصلة وغياب الشعور بالانتماء للمجتمع البريطاني في ظل الحضور القوى للوطن الأصلى (أفريقيا أو جزر الكاريبي) والرغبة في العودة إليه.

٢- مسرحية الرحيل.

تشارك الكاتبة وينسم بينوك Winsome Pinnock، من منظور نسوى، الكاتب مصطفى ماتورا ذلك الحضور القوى للوطن الأصلى؛ حيث تجسد مسرحيتها الرحيل Leave Taking (١٩٨٧) حالة الغربة والتشرد التي تُعانيها نساء الشتات من الجيل الأول والثاني للهجرة داخل بريطانيا، لذلك تقيم إنيد Enid اتصالًا بتراثها الجامايكى من خلال الحصول على الاستشارات الروحية التي تقدمها العرافة ماى Mai، بدلًا من الذهاب إلى الطبيب الأبيض؛ إيمانًا منها بعدم قدرته على تلبية الاحتياجات النفسية للمرأة السوداء (Griffin, 2003: 40)، أما برودريك الذي فر إلى بريطانيا بوصفها الملاذ والمنقذ من سوء الأحوال الاقتصادية بجزر الكاريبي، ثم أفنى عمره في خدمة هذا "الوطن الأم"، منخدعًا بما كانت تروج له اللافتات في جزر الكاريبي[٦]، مهدد الآن بالطرد خارجه إذا لم يستكمل أوراقه القانونية.

برودريك: لقد أرسلوا لى خطابًا يفيد بأننى إذا لم أحصل على أوراقى سيقوموا بطردى خارج البلد (...) بعدما قضيت عمرى كله اقف احترامًا كلما سمعت النشيد الوطنى.[٧]

إن المفارقة الصارخة بين ولاء برودريك لبريطانيا وبين تعسف إجراءاتها السياسية تجاهه، تفتح مداركه على حقيقة أن بريطانيا الآن لم تُعد في حاجة إليهم ووجودهم داخلها غير مُرحب به، وهو ما يتسبب في شعوره بمرارة الخزى والندم على ترك الوطن الأصلى، وهو شعور تتشارك فيه أغلب شخصيات المسرحية، ولذلك فالهوس بالجذور وأزمة انشطار الهُوية أو الهُوية الثنائية In-Between Identity، وما يلازمها من أضرار نفسية، يجعلان فكرة العودة للوطن الأصلى مطروحة دائمًا.

على ضوء النموذجين السابق عرضهما، نرى كيف استطاع أبرز كتاب المسرح السود بالعقود الأخيرة من القرن العشرين أن يجسدوا استجابتهم الفكرية والانفعالية إزاء السياسات البريطانية، غير أن هذا لا يتعارض مع وجود العديد من الدوال المحتم طرحها للتأويل والتفسير أثناء تحليل الإنتاج المسرحي للكتاب السود بتلك الحقبة، وهو ما يلزمنا بضرورة

اخضاع تلك الأعمال المسرحية للقراءة السوسيو-ثقافية كما عرفها ووضع أسسها النقدية عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو.

رابعًا: القراءة السوسيو- ثقافية للإنتاج المسرحي للكتاب السود

إذا كان التحليل السوسيولوجى للأدب، على حسب ما يعرفه بورديو يسمح بالوصف الدقيق للاختلاف بين الأعمال التي هى نتاج محض لوسط ما ولسوق ما، والأعمال التي يجب أن تنتج سوقها، بل يجب أن تسهم في تحويل وسطها بفضل جهد التحرير الذي أنتجها والذي تم إنجازه في جانب منه عبر تجسيد ذلك الوسط (بورديو، ٢٠١٣: ١٥٤)، نجد في اهتمام الأعمال المسرحية للجيل الأول من رواد الكتابة المسرحية السود بمجابهة العنصرية عبر الإصرار على تقديم السود كضحايا تراجيدية لقهر الرجل الأبيض، ما يؤكد فشلهم في تحويل هذا الوسط الاجتماعي وإنتاج سوق خاص مستقل ومعترف به للإنتاج المسرحي للسود، والفشل أيضًا في إحراز موقع داخل الحقل المسرحي البريطاني العام؛ نتيجة عدم وعي الفاعل الأسود (كُتاب المسرح) بضرورة امتلاك الرأسمال الثقافي البريطاني المميز لحقل الإنتاج المسرحي البريطاني في الأساس، أضف إلى ذلك ما وجدناه في تلك الأعمال من ترسيخ الصور النمطية للرجل الأسود الذي يقف تقوقعه كعائقٍ أمام عملية الدمج الكاملة.

إن قراءتنا السوسيو- ثقافية لتلك الأعمال السابق عرضها، بمعزل عن الاستقبال الجماهيرى والنقدى لها وأماكن عرضها مؤكد يفقدنا الكثير من الدلالات الهامة، لاسيما وأن مسرح السود كما عرفه أوائل رواده في بريطانيا موجه خصيصًا لفئة معينة من الجمهور هى الأقليات البريطانية السوداء. ماذا إذن عن موقف هذا الجمهور، ماذا عن ذهابهم من الأساس لمشاهدة تلك الأعمال التي تمثلهم، وماذا عن أنماط الإنتاج التي استهدفتها تلك الأعمال.

١- أنماط الإنتاج الثقافي:

في سياق الحديث عن أنماط الإنتاج الثقافي، يوضح بورديو أن الأعمال الفنية يمكن لها أن تستهدف نمط الإنتاج واسع النطاق Large-Scale Production، الذي يكون فيه معيار النجاح هو مراكمة رأس المال المادي، ومِن ثَمَّ فإن نجاح أو فشل هذا العمل مشروط بقدرته على الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المستهلكين. أو تستهدف نمط الإنتاج الثقافي المحدود Restricted Production، وهو على النقيض من نمط الإنتاج الأول يرى أن معيار نجاح المنتَج الثقافي يتمثل في قبوله من النخبة المثقفة، وقدرته على مراكمة رأس المال الرمزي؛ ليتم تخليده بوصفه جزءًا من التراث المعتمد Canon لهذا الحقل (quoted in: Hesmondhalgh, 2006: 213-215). لذلك سنحاول في السطور التالية معرفة أيًا من أنماط الإنتاج الثقافي استهدفتها الأعمال المسرحية للكتاب السود ببريطانيا، حتى تظفر باعتراف المجتمع البريطاني بها.

أ- جمهور المسرح ومراكمة رأس المال المادي:

إن الصراع الذي شهده حقل الإنتاج المسرحي البريطاني في القرن الماضي بين أصحاب الهيمنة حائزي الرأسمال الثقافي البريطاني، وبين الوافدين الجدد الذين مازالوا محرومين منه، والذين لم يسعوا في الواقع لامتلاكه، حسمته الاستجابة الفاترة للأعمال المسرحية للكتاب السود؛ هذا ما تؤكده كلمات كويسى أوسو Kwesi Owusu التي أوردها في كتابه The Struggle for Black Arts in Britain (1986) وجاء فيها "يميل جمهور المسرح من السود إلى أن يبقى بعيدًا عن الأعمال المسرحية التي كُتبت خصيصًا له" (quoted in: Peacock, 1999: 184)، كما يدعم كيث بيكوك هذا الرأي بالإشارة إلى أن الجمهور المشاهد لتلك الأعمال كان في معظمه من البيض والطبقة المتوسطة البريطانية،

لذلك يُبدي مخاوفه من ضعف قدرة مسرح السود على اجتذاب شريحة عريضة من الجمهور إذا ظلت أعماله المسرحية موجهة خصيصًا لمجتمعات السود وتعبر عن ثقافة الجيتو المنغلقة. وفي رأيه، لن يستطيع الكاتب الأسود شغل موقع داخل الحقل المسرحي البريطاني إلا حين يتوجه بعمله إلى مناقشة القضايا الأكثر ارتباطًا بالمجتمع البريطاني ككل وليست المقتصرة فقط على مجتمعات السود (Peacock, 1999: 184).

أى موقع يمكن أن يشغله كتاب المسرح السود داخل الحقل المسرحي البريطاني وأعمالهم لا تستطيع أن تحتل حيزًا داخل المسارح الإنجليزية المرموقة أو المسارح التجارية كمسارح ويست إند West End على سبيل المثال؟!، وهذا الأخير بالطبع بوصفه مشروعًا تجاريًا، يفرض الاهتمام بالعائد الاقتصادي عليه استراتيجيات ثقافية شديدة الحرص؛ لذلك فأعماله يجب أن تَتواءمَ مع جماهيره الغفيرة التي ترفض الذهاب إلى المسرح لرؤية ثلاثمائة عام من العبودية وقد تم تجسيدهم في اللحظة المسرحية تلو الأخرى، هذا في الوقت الذي كانت تعج فيه الشوارع البريطانية بأحداث العنف والتي كان السود على قائمة المتسببين فيها. لذلك، وعلى حسب ما يشير إليه أليسون دونيل لم تجد شركة مسرح السود التعاوني Black Theatre Co-operativeعند إنتاجها للعمل المسرحي مرحبًا بعودتك للوطن جاكو للكاتب مصطفى ماتورا، مكانًا مسرحيًا مرحّبًا بها، لذلك أسست مسرح المصنع The Factory بمنطقة بادينجتون Paddington في مايو ١٩٧٩، والذي شكّلَ النواة الأولى للشركة (Donnell, 2002: 415).

إن محاولة البحث عن الاستقبال النقدي والجماهيري لأعمال رواد الكتابة المسرحية من السود ببريطانيا حين ذاك قد يكون مهمة صعبة، فتجربة السود ظلت غير مرئية ومهمشة حتى نهاية القرن العشرين. غير أن الباحثة تتفق مع ما ذهبت إليه جاتندر فيرما (Verma, 1996: 10)، التي رأت أن تناقص الفرص أمام مسرح السود، وعجزه عن شغل موقع داخل الحقل المسرحي ببريطانيا، يمكن بسهولة رده إلى العنصرية وما شابه ذلك، إلا أن هذا لا ينفي حقيقة أن مسرح السود بحاجة إلى تعزيز إنتاج أعمال تصور الحياة الحقيقية في بريطانيا المعاصرة متعددة الثقافات.

تدفعنا الاعتبارات السابقة، إلى الجزم بعجز مسرح السود عن مراكمة مثل هذا الرأسمال المادي؛ بسبب الفشل في تلبية حاجات أوسع شريحة ممكنة من مرتادى المسرح ومستهلكى الثقافة ببريطانيا. ماذا إذن عن تحقيق قدرٍ من رأس المال الرمزي؟!.

ب- رأس المال الرمزي وأشكال التقدير الاجتماعي:

يتمثل رأس المال الرمزي في القيمة المعنوية التي يراكمها المنتَج الثقافي الذي يتجاوز أفق التلقى الخاص بالعامة، ولكنه يتماس مع توقعات النخبة من القائمين على إنتاج الثقافة، ومِن ثمَّ يتم تخليده داخل الحقل الثقافي، وضمه إلى التراث المعتمد الخاص بهذا الحقل، وإن كان لا يحظى بنجاح مادي ملحوظ (quoted in: Hesmondhalgh, 2006: 213-215)، وهو ما يعنى أن يُغدق هذا المنتَج الثقافي بشتى أشكال التقدير الاجتماعي، وأن يُكفل لمنتِجه في أغلب الأحوال مستقبلًا مهنيًا محفوفًا بالجوائز.

غير أننا قد نكون لا نُذيع سرًا، حين نؤكد أن الأعمال المسرحية للسود لم تستطع أن تراكم مثل هذا الرأسمال الرمزي حتى نهاية القرن العشرين؛ لأنه، وعلى حسب ما يؤكده الكاتب المسرحي جبريل جبادموسى في التقرير الذي أعده مجلس الفنون البريطاني بانجلترا Arts Council of England عام ٢٠٠٦ حول التعدد الثقافي وعلاقته بجمهور المسرح، رأى مجلس الفنون في نهاية الثمانينيات أن تجربته مع مسرح السود قد فشلت في إنتاج

أعمال تمتاز بالجودة الفنية (Gbadamosi, 2006: 18)، والمقصود بالطبع الفشل في إنتاج أعمال تتماشى والذوق العام ببريطانيا.

لكن تكشف نسيم خان أن تناقص الفرص أمام مسرح السود في ثمانينيات القرن الماضي، يرجع إلى نسبة التمويل الضيئلة التي خصصها مجلس الفنون لدعم وتمويل مسرح السود، والتي لم تتَعَدّ في عامى ١٩٨٤ و١٩٨٥ نسبة 0.8% من إجمالى ميزانية المجلس لدعم الأعمال المسرحية (Khan, 2006: 22)، وهو ما نتج عنه العجز عن التواجد المسرحي بشكل منتظم، وأن تظل الأعمال الفنية للسود مهمشة وغير مرئية؛ حيث لم يكن من الممكن لفريق الدعايا والتسويق أن يروج لتلك الأعمال الفنية في ظل غياب الدعم المادي.

وفي العام الأول من الألفية الجديدة، يؤكد نيكولس كينت المدير الفنى الأبيض لمسرح الدراجة الثلاثية Tricycle تناقص، أو بالأحرى غياب، رأس المال الرمزي الممنوح لمسرح السود، بالإشارة إلى عدم وجود مؤسسة مسرحية واحدة ببريطانيا يديرها مدير فنى أسود، إلى جانب اختفاء معظم شركات الإنتاج المسرحي للسود (Kent, 2000)، الأمر الذي يعنى، في تصوّرنا، إدارة العملية المسرحية مِن قِبل الأيديولوجية الإنجليزية فقط، حتى يتسنى لها التعبير عن ثقافتها الأحادية المركزية. يوافقنا في ذلك الكاتب مايك فيليبس، الذي يشير إلى أن الاعتماد على الدعم المالى يعنى أن الموضوعات التي ظهرت في مسرح السود في ثمانينيات القرن الماضي، كانت في الأساس حول تصور البيض لثقافة السود (Phillips, 2006).

أضف إلى ذلك أن تحكم الأيديولوجية الإنجليزية في كلٍ من المؤسسة التعليمية والإعلامية، نتج عنه حرمان مسرح السود من أشكال التقدير الاجتماعي كافة؛ لذلك لم يُسمح بضمّ الأعمال الأدبية للسود إلى المواد الدراسية في أقسام اللغة الإنجليزية ببريطانيا (Anim-Addo, 2008). أما المؤسسة الصحفية فقد أدارت هى الأخرى ظهرها لمسرح السود، ورفضت منحه الاهتمام والتقدير الصحفي، كما أن أراء الكاتب الصحفي ليندساى جونز، الحديثة نسبيًا، التي أوضح فيها أن "الخوف من الاتهام بالعنصرية، لا يترك للنقاد خيارًا سوى الثناء على أصالة أعمال مسرح السود" (Johns, 2010)، قد تضرب بصحة ومصداقية أى تقييم نقدى لتلك العروض الفنية.

ومن المؤكد أن منح الجوائز الفنية يُعد أبلغ تعبير عن التقدير الاجتماعي لحاملها، إلا أن الاستثناءات القليلة لحصول عدد من رواد مسرح السود في أواخر القرن العشرين على بعض الجوائز الفنية، لا تنفي حقيقة عدم استطاعة أيًا منهم الفوز بالجائزة المسرحية المرموقة لورانس أوليفييه Laurence Olivier[٨] حتى بدايات الألفية الجديدة. أما عن وسام الإمبراطورية البريطانية Order of the British Empire (OBE)، فالمرة الأولى التي مُنح فيها لفنان مسرحي أسود في عام ١٩٩٣ كانت من نصيب المخرجة ايفون بروستر Yvonne Brewster، مؤسسة شركة الإنتاج المسرحي تالاوا Talawa؛ لإنجازاتها في مجال الفنون (Donnell, 2002: 79)، في حين أنه في العام ٢٠٠٣ رفض الشاعر والكاتب المسرحي الأسود البريطاني بينجامين زيفانيا Benjamin Zephaniah قبول هذا الوسام علنيًا، مبررًا رفضه بما يراه في هذا الوسام من تعبير عن عهود الوحشية الإمبريالية (Zephaniah, 2003).

هكذا يعجز أعضاء حقل الإنتاج المسرحي السود على حيازة الرأسمال المادي وكذلك الرمزي الذي يمكنهم من فرض الحدود الدلالية الخاصة بـ "مسرح السود"؛ أى تأسيس حقل مستقل وخاص بالإنتاج المسرحي للسود، إلى جانب الفشل أيضًا في شغل موقع داخل التيار

الرئيسي للمسرح البريطاني، وهو ما يؤدى إلى تلاشى مصطلح "مسرح السود" وندرة استخدامه بالسنوات الأخيرة من القرن العشرين.

خامسًا: النتائج

إن تعقب المسار الفنى لتشكُّل مسرح السود داخل الحقل المسرحي البريطاني، بالشكل الذي تم في الصفحات السابقة، يكشف لنا عن الأسباب التي آلت إلى تدهوره بنهايات القرن العشرين حتى كاد يختفي تمامًا؛ حيث صار من اليسير علينا أن نُعزى أسباب الفشل إلى القصور في إدراك الآلية التي يضمن بها المهيمِن الأبيض استمرار بسط هيمنته على الآخرين، فإصرار الفاعل الاجتماعي الأسود على انتهاج آليات دفاعية بحقل الإنتاج المسرحي تستهدف تصوير ما ألمَّ بالسود في منطقة الشتات البريطاني من جراء وحشية الرجل الأبيض، ورغبته في العودة إلى جذور الثقافة الوطنية الأصلية والاعتصام بها كملاذ لاستعادة الاحساس بالعزة والكرامة، بالإضافة إلى تأكيده داخل الأعمال المسرحية بتلك المرحلة على الصور النمطية للرجل الأسود المتقوقع، والرافض المشاركة في صناعة المشهد البريطاني على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، سَبَّبَ العجز عن التصدي لأشكال السلطة الناعمة التي مارسها الفاعل الاجتماعي الأبيض داخل حقل الإنتاج المسرحي لقرون طويلة.

من ناحيةٍ أخرى، تفتقر الأعمال المسرحية بتلك المرحلة للتوازن العقلانى؛ بترسيخها للثنائيات والأقطاب المتضادة بين الأسود والأبيض، وفَيضها بشحنات عاطفية تعكس عدم وعي منتِجها بمقتضيات التعدد الثقافي الذي تشهده بريطانيا، والذي يستلزم تصوير بريطانيا متعددة الأعراق والثقافات. على النقيض تمامًا؛ طرحت تلك الأعمال نموذجًا للهُوية المتحجرة التي يمزقها الماضي وتعذبها الذاكرة، ومِن ثَمَّ تمثلت إشكالية الهُوية المطروحة بتلك الأعمال المسرحية في عدم القدرة على إعادة إنتاج أو صياغة هُوية بريطانية سوداء تتمتع بالديناميكية التي تجعلها قادرة على إعادة صياغة نفسها دومًا بما يتماشى والظروف المعاصرة. على هذا النحو، كان فعل التواطؤ غير الواعى الذي مارسه المهيمَن عليه الأسود هو ما منح المهيمِن الأبيض الفرصة لترسيخ هيمنته التي استمرت حتى بدايات الألفية الجديدة.

Abstract

the form of black theater in the field of British theater

By Mona Arafa Muhammad

This study is an attempt to identify the form of black theater in the field of British theater since its inception to the end of the twentieth century. The researcher traces strategies followed by the most famous black playwrights in Britain to express their identity and their experiences in multi-cultural Britain. The study is undertaken within the framework of the socio-critical theory proposed by the French sociologist Pierre Bourdieu.

The study reveals eventually that black theater falls short of securing a foothold within British theater as a result of lack of theater works in that period. Moreover, confirming the binaries and the poles opposing black and white, Black theatre reflects the lack of awareness of producers with requirements of multiculturalism adopted by Britain, which calls for a multi-ethnic representation.

الهوامش

١ تقصد الباحثة باختيارها لاستخدام مصطلح "الفاعل الاجتماعي" أن يتماشى ذلك مع الأفكار المطروحة بمنهج النقد الاجتماعي لبيير بورديو الذي أشارت إليها فى مقدمة الدراسة؛ بحيث يُحيل مفهوم الفاعل الاجتماعي إلى أي شخص قادر على المشاركة فى صناعة البنى الاجتماعية.

٢ تستخدم الباحثة مصطلح "الرأسمال الثقافي" كما ورد عند بيير بورديو، كمرادف للهُوية الثقافية وما اتصل بها من عمليات تشييد وإعادة إنتاج، كما يقصد هنا القدرة على تمثيل الثقافة الإنجليزية والأنماط السلوكية المميزة للرجل الأبيض الذي تتحدد به هذه الثقافة.

٣ بحسب تعريف بيير بورديو لمصطلح الهابيتوس Habitus: "الهابيتوس هو أنساق من الاستعدادات المستدامة والقابلة للنقل. إنها بنى مُبنيَنة، قابلة، مسبقًا، للاشتغال بوصفها بنى مُبنينة، أى باعتبارها مبادىء مولدة ومنظمة لممارسات وتمثلات يمكن لها، موضوعيًا، أن تتأقلم مع هدفها، من دون افتراض رؤية واعية للغايات والتحكم الصريح في العمليات الضرورية من أجل بلوغها" (ورد ذكره في: كوش، ٢٠٠٧: ١٤٢). وبذلك يشير الهابيتوس إلى العفوية السلوكية التي تميز أبناء الجماعة الواحدة الذين قد تشاركوا الظروف الاجتماعية نفسها، وخطورته تكمن فى كونه يجعل الفرد يفسر ممارساته وتوجهاته التي لا تنفصل بالطبع عن هُويته على أنها بديهية وتلقائية الحدوث ولا سبيل إلى تغييرها.

٤ يستخدم بورديو مصطلح دوكسا-Doxa للتعبير عن مجموع العقائد والبديهيات التي لا جدال فيها ومسلم بها داخل أي حقل، كما يرى بورديو فى هذا الاعتقاد البديهي ما يمنح أي نظام قائم شرعيته، ولذلك فطرح مبادىء هذا الاعتقاد للمناقشة قد يهدد وجود الحقل (شوفالييه وشوفيرى، ٢٠١٣: ١٥٣-١٥٥).

5 **Sandy:** These boys are all vicious, not as bad as Marcus but, that's why they're here, that's why society pays us, to keep them away from good clean society, out of trouble, out of prison. (Matura, 2011: 54)

٦ استطاعت السياسة الإمبريالية البريطانية استمالة رعاياها بجزر الكاريبي، لإعادة تعمير المملكة بعد الحرب العالمية الثانية، عبر مجموعة من اللافتات مثل: "الوطن الأم في حاجة إليك". (Peacock, 2008: 50).

7 **Broderick:** Then them send me letter say if I don't get my papers in order they going kick me outa' the country (…) After I had spent the whole a' my life standing to attention whenever I hear the national anthem. (Pinnock, 1989: 152)

٨ توصلت الباحثة لهذه المعلومة بعد الإطلاع على قائمة الفائزين بالجائزة منذ عام ١٩٧٦، على الموقع الإلكتروني:
http://www.officiallondontheatre.co.uk/servlet/file/store8/item101095/version1/LOA_fullist.pdf

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا: المصادر المسرحية:

Matura, Mustapha. (1980). Welcome Home Jacko. In Lynette Goddard (2011), *The Methuen Drama Book Of Plays By Black British Writers.* London: Methuen Drama.

Pinnock,Winsome. (1989). Leave Taking. In Kate Harwood, *First Run: New Plays By New Writers*, London: Nick Hern Books.

ثانيًا: المراجع العربية:

بورديو، بيير. (١٩٩٨). أسباب عملية: إعادة النظر بالفلسفة، (أنور مغيث، مترجم). لبنان: دار الأزمنة الحديثة.

ــ (٢٠٠٧). الرمز والسلطة (ط. ٣)، (عبد السلام بنعبد العالى، مترجم). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

ــ (٢٠١٣). قواعد الفن (إبراهيم فتحى، مترجم). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

راتانسى، على. (٢٠١٣). *التعددية الثقافية: مقدمة قصيرة جدًا* (لبنى عماد تركى، مترجم). القاهرة: كلمات عربية للترجمة والنشر.

شوفالييه، ستيفان، وشوفيرى، كريستيان. (٢٠١٣). معجم *بورديو* (الزهرة إبراهيم، مترجم). دمشق: دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع.

فاكان، لويك ج. د. (٢٠٠٢). نحو علم ممارسة اجتماعي: بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها. (أحمد حسان، مترجم). مجلة النقد الأدبى (فصول) العدد ٦٠، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مينشن، ريتشارد. (٢٠٠٩). *الأمة والمواطنة في عصر العولمة: من روابط وهُويات قومية إلى أخرى متحولة* (عباس عباس، مترجم). دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

ثالثًا: المراجع الأجنبية:

Anim-Addo, Joan, & Back, Les. (2008). Black British Literature in British Universities: a 21st-century Reality? *The Higher Education Academy, October 2008*(15). Retrieved from http://www.english.heacademy.ac.uk/explore/publications/newsletters/newsissue15/joanback.htm

Bourne, Stephen. (2005). *Black in the British Frame: The Black Experience in British Film and Television*. London: Continuum International Publishing Group.

Donnell, Alison. (2002). *Companion to Contemporary Black British Culture*. London: Routledge Taylor & Francis.

Gbadamosi, Gabriel. (2006). I was born by a river. In Arts Council of England (Ed.), *Navigating difference: cultural diversity and audience development* (pp. 17-20). London: Arts Council of England.

Goddard, Lynette. (2011). *The Methuen Drama Book Of Plays By Black British Writers.* London: Methuen Drama.

Griffin, Gabriele. (2003). *Contemporary Black and Asian women playwrights in Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hatch, James V. (2005). The Color of Art. *Theatre Journal, 57*(4), 596-598. Retrieved from https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/theatre_journal/v057/57.4hatch.pdf

Hesmondhalgh, David. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. Media Culture Society Vol. 28(2).

Johns, Lindsay. (2010). Black Theatre is Blighted by its Ghetto Mentality. Retrieved from http://www.standard.co.uk/news/black-theatre-is-blighted-by-its-ghetto-mentality-6709941.html

Kent, Nicolas. (2000). In Michael Billington, White out: Is there a crisis in black theatre in Britain? You bet. And it seems to be getting worse. *The Guardian*. Retrieved from

http://www.theguardian.com/stage/2000/oct/18/theatre.artsfeatures
Khan, Naseem. (2006). Arts Council England and diversity: striving for change. In Arts Council of England (Ed.), *Navigating difference: cultural diversity and audience development* (pp. 21-26). London: Arts Council of England.
Peacock, D. Keith. (1999). *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*. London: Greenwood Press.
——— (2008). Black British Drama and the Politics of Identity. In Nadine Holdsworth& Mary Luckhurst (Eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. West Sussex: John Wiley & Sons.
Phillips, Mike. (2006). In Bonnie Greer, The great black hope. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/stage/2006/may/17/theatre.race
Vaughan, Virginia Mason. (2005). *Performing Blackness on English Stages, 1500-1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
Verma, Jatinder. (1996). Towards a Black Aesthetic. *Performing Arts International: Black Theatre in Britain, 1*(2), 9-21. Retrieved from https://books.google.com.eg/books?id=pcr9AQAAQBAJ
Walton, Dawn. (2008). Stop trying to define black theatre. *The Guardian*. Retrieved from http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/oct/29/black-theatre-dawn-walton-eclipse
Waters, Hazel. (2007). *Racism on the Victorian Stage: Representation of Slavery and the Black Character*. Cambridge: Cambridge University Press.
Zephaniah, Benjamin. (2003). 'Me? I thought, OBE me? Up yours, I thought'. *The Guardian*. Retrieved from http://www.theguardian.com/books/2003/nov/27/poetry.monarchy