المسرح مستعارا:
من الاستعارة المسرحية إلى الباراديغم المسرحي

الباحث: محمد درازي
المعهد العالي للإعلام والاتصال
المغرب

مقدمة:

أورد وليم شكسبير مقولته الشهيرة التي يُمثِّل فيها العالم بوصفه مسرحًا، في مسرحيته "*كما تشاء*"، على لسان شخصية "جاك" في المشهد السابع من الفصل الثاني: "**إن العالم مسرح، والناس فيه ممثلون**[1]". ولا تشكل هذه العبارة مجرد ملفوظ عابر في نص مسرحي، بقدر ما تعد امتدادا لمفهوم الاستعارة المسرحية كما تبلور فلسفيا في إطار الفكر الرواقي، وجسرا نحو تحولها إلى باراديغم في العديد من العلوم الاجتماعية.

تعد الاستعارة المسرحية من أكثر الاستعارات توظيفا لتمثيل الوجود الإنساني في هذا العالم، وهي تقيم مشابهة بين محمول العالم بوصفه فكرة أصلية وموضوعا أساسا، والمسرح باعتباره حاملا وفكرة مستعارة، أو صورة شبيهة بهذا العالم، وبهذا المعنى، تنتج هذه الاستعارة أفقًا خاصًا للتأمل في الوجود والتفكير في قضاياه المختلفة، بما توفره من إمكانات للنظر والقول، حين تنقل مقولات المسرح إلى مقولات الوجود [2]، فتجعل من العالم ركحًا، ومن الحياة عرضا مسرحيا، ومن الإنسان ممثلا. وقد خص بول ريكور هذا النوع من الاستعارات بما أسماه "**القيمة التأملية**" (**La valeur heuristique**)[3]، لما تنطوي عليه من دلالات فلسفية مسعفة في مقاربة العديد من القضايا والظواهر، رغم ما توحي به من غياب للطابع المفاهيمي أو التنظيري. ولهذا، لم يقتصر حضورها على حقل واحد من حقول المعرفة الإنسانية والاجتماعية، بل يمكن اعتبارها استعارة معممة في مجالات متعددة من المعرفة الإنسانية.

وإذا كانت الاستعارة المسرحية تحظى بهذا الحضور الواسع في الفلسفة والأدب والعلوم الاجتماعية، فإنها تتجاوز كونها مجرد ظاهرة لغوية، لتغدو أداة اشتغال فكري "**يبنين**" **تصورا** عن الحياة من خلال المسرح مستعارا[4]. وقد دفع هذا الحضور اللافت المفكر الألماني هانز بلومنبرغ (H. Blumenburg) إلى تصنيفها، ضمن ما يعرف بالاستعارات المطلقة (Métaphores absolues)، التي تستوجب دراسة جينيالوجية للكشف عن أصولها وتطورها ضمن إطار **علم الاستعارة** (**Métaphorologie**[5]).

وفي سياق ينسجم مع طموحات بلومنبرغ، تأتي هذه المقالة لرصد اشتغالات الاستعارة المسرحية ومساراتها، إلى أن تحوّلت من أداة تمثيلية إلى إبدال (باراديغم) في العلوم الاجتماعية. وسيتناول التحليل حضور هذه الاستعارة في الفلسفة عبر النسق الرواقي، خصوصا عند الفيلسوف إبيكتيتوس، وفي علم الاجتماع كما وظفها إرفنغ غوفمان، وفي الأنثروبولوجيا السياسية لدى جورج بالانديه. ويهدف هذا المسعى إلى توضيح كيفية تجسد الاستعارة المسرحية في الفلسفة والعلوم الاجتماعية، وإبراز كيفية تحوّلها من تمثيل رمزي للوجود الإنساني إلى نموذج تفسيري يُوظف في مقاربة قضايا تلك العلوم.

تعتمد هذه الورقة المقدمة منهجًا وصفيًا تحليليًا، وتتوزع على ثلاثة محاور رئيسة، هي:

- ✓ الاستعارة المسرحية في النسق الفلسفي: ابيكتيتوس نموذجا
- ✓ الباراديغم المسرحي في مقاربة الظواهر الاجتماعية: ارفينغ غوفمان نموذجا

- ✓ الباراديغم المسرحي في الأنثروبولوجيا السياسية: جورج بالانديه نموذجا

المحور الأول: الاستعارة المسرحية في النسق الفلسفي: ابيكتيتوس نموذجا

يجد مفهوم الاستعارة المسرحية جذوره الفكرية في التراث الفلسفي القديم، وبوجه خاص في الفلسفة الرواقية الرومانية والإغريقية، حيث اتخذ الرواقيون من هذه الاستعارة أداة نموذجية لتمثيل الوجود الإنساني في هذا العالم. ووفقًا لتصورهم، يعيش الإنسان وضعًا شبيهًا بوضع الممثل في المسرح: لم يختر الدور الذي يؤديه، ولم يسهم في كتابته، لكنه **ملزم بأدائه بأقصى درجات البراعة**[6]. يصرح الرواقي الروماني ابيكتيتوس بهذا التصور قائلا: "**تذكر أنك ممثل في مسرحية تمضي مثلما يشاء لها المؤلف، قصيرة إن شاء لها القصر، وطويلة إن شاء لها أن تطول. إذا راقه أن تلعب فيها دور شحاذ، فإن عليك أن تؤديه أداء طبيعيا، وقد يريدك أن تؤدي دور أعرج أو مسؤول حكومي أو صاحب عمل خاص. وأيا كان دورك، فهذه مهمتك: أن تجيد أداء الشخصية المقيضة لك، أما اختيار الشخصية فليس من شأنك**[7]".

إذا استخدمنا لغة لايكوف، يمكن القول إن ابيكتيتوس قد سعى إلى بنينة تصور عن الحياة من خلال استعارة المسرح، عبر مجموعة من التشبيهات التي أنتجها التفريغ المقولي: فالعالم هو الركح، والحياة عرض مسرحي، والإنسان ممثل، والآلهة هي المؤلف أو المخرج. هذه الاستعارة، **تُعد في جوهرها وسيلة لتصور شيء ما من خلال شيء آخر**[8]، وهنا نستحضر القيمة التأملية التي تحدث عنها بول ريكور، حيث تمنح الاستعارة بُعدًا فلسفيًا يساعدنا على إدراك الموضوع المحال إليه عبر الحامل، أي فهم المجرد من خلال المحسوس، والكلّي عبر الجزئي، والميتافيزيقي عبر الفيزيائي.

من هذا المنطلق، نفهم لماذا جعل الرواقيون من هذه الاستعارة وسيلتهم المفضلة لتأمل إشكالات الوجود الإنساني. فقد استطاع إبيكتيتوس من خلالها أن يبني تصورًا إدراكيًا للعالم مستندًا إلى التجربة الحسية للمسرح. وسنحاول فيما يلي استعراض المبادئ الثلاثة التي استقاها من هذه التجربة، والتي شكّلت محور النسق الأخلاقي والفلسفي لديه:

1) التناغم والانسجام: لا يمكن فهم تصور إبيكتيتوس دون الإحالة إلى الأخلاق الرواقية التي تهدف، كما تقول جان هرش، إلى "**تعليم الإنسان كيف يعيش**[9]" في إطار عالم منسجم ومتناغم. تتحقق هذه الغاية عندما ينسجم الإنسان مع ذاته ومع العالم من حوله، ويقبل بـ"الدور" الذي خصصته له العناية الإلهية. القبول بالقدر هنا يشبه قبول الممثل للدور الذي منحه إياه المؤلف. ويميز إبيكتيتوس بين أمرين:

- **ما لا يدخل ضمن قدرتنا**، مثل اختيار الدور أو تعديله أو تحديد مدته.
- **وما يدخل ضمن قدرتنا**، وهو أداء الدور بأقصى درجات البراعة[10].

يؤدي الخلط بين هذين المجالين إلى اضطراب في الأداء وتشويش على العرض. أما القبول والتأقلم، فيُفضي إلى حكمة داخلية تنعكس على عرض الحياة ككل. لأن التمرد على الدور لا يُنتج سوى القلق ويُشوّش على "احتفالية الحياة"، التي تقوم على لعب جماعي متناسق، يكون فيه أداء كل ممثل مسؤولية أخلاقية أمام الدور من جهة، وأمام العرض في شموليته من جهة ثانية.

2) الوجود بوصفه احتفالا: في تصوّر إبيكتيتوس، تشبه الحياة مهرجانًا وجوديا. يقول: "**حمدا لزوس أن دعاني إلى مهرجان الوجود، وجعلني مشاهدا للعرض الرائع، بل ومؤولا له**[11]".

الإنسان إذًا مدعوّ إلى أن يكون مشاركًا ومشاهدًا في عرض أبدعته الآلهة. جوهر الدعوة لا يكمن في طبيعة الدور، بل في كيفية أدائه. ويحذر إبيكتيتوس من الرغبة في أداء أدوار لا تناسبنا، لأن تجاوز الدور يؤدي إلى فشل في الأداء، وإلى صرف الذات عمّا كان بإمكانها تحقيقه بإتقان. ورد في مختصره: **عندما يضطلع الإنسان بدور يتجاوز قدراته، لا يخزي نفسه فحسب، بل ويصرفها عما كانت قادرة على أدائه**[12].

3) التماسف La distanciation: تدعو الرواقية إلى الحفاظ على المسافة بين الذات الحقيقية والدور المجسد، (**لا يجب أن نصير الشخصيات التي نلعبها، أو نؤديها**[13]) تمامًا كما يفعل الممثل المسرحي حين لا يتماهى كليًا مع الشخصية التي يجسدها. فالدور، مهما كانت مآسيه، لا يجب أن يتسلل إلى عمق الكينونة. وهذا التماسف هو الكفيل بتمكين الإنسان من أداء الدور ببراعة، ومن التمتع بمهرجان الحياة. أما التماهي الكامل، فيحول مأساة الدور إلى مأساة ذاتية، ويقوّض متعة الحياة نفسها.

يتقاطع التصور الرواقي مع ما قدمته المدرسة الكلبية، وإن بطرق مختلفة. فقد جسّد الكلبيون هذه الاستعارة عمليًا، حين جعلوا من حياتهم مسرحًا مفتوحًا، وعبّروا عن فلسفتهم في الشارع وأمام الناس، متجاوزين الخطاب التنظيري إلى "عرض حي" لفلسفتهم الخاصة. وهذا ما جعل البعض يعتبرها **تجسيدًا عمليًا لمبادئ الفلسفة الرواقية**[14].

لقد لعب الكلبي دور المهمّش اجتماعيًا، ليس من باب الرفض، بل من باب تقبّل الدور. فالأسمال التي ارتدوها ما هي إلا أقنعة، لا تعكس ذواتهم الحقيقية، بل تعبر عن قناعة فلسفية بأن الكينونة (l'être) لا تتطابق مع المظهر (le paraître)، وبفضل قدرتهم على التماسف، تحرروا من ذمّ الحياة ومآسيها.

تقدم لنا الرواقية والكلبية وجهين مختلفين للاستعارة المسرحية: وجهًا نظريًا تأمليًا، ووجهًا عمليًا تجسيديًا. غير أن كليهما يشتركان في جعل المسرح إطارًا رمزيًا لتمثّل الوجود، ووسيلة لبناء أنساق فكرية حول طبيعة الحياة الإنسانية وأدوارها المتعددة.

- ✓ **المحور الثاني: الباراديغم المسرحي في مقاربة الظواهر الاجتماعية: ارفنغ غوفمان نموذجا**

تُستَحضَر مصطلحات من المعجم المسرحي في العديد من الحقول المعرفية المرتبطة بالعلوم الاجتماعية، بل إن بعض النظريات المعتمدة فيها ترتكز أساسًا على استعارات يكون المسرح مصدرها المرجعي الأهم. وتنبع جاذبية هذه الاستعارة من قدرتها على إبراز خاصية "العرض" وإتاحة إمكانية تأمل الوجود في بعده المرئي. وهو ما أضفى عليها طابعًا تأمليًا في عدد كبير من الدراسات الاجتماعية، حيث أُعيد توظيف المسرح بوصفه إطارًا مرجعيًا لإعادة صياغة مقاربات هذه العلوم، سواء من جهة الموضوعات أو المناهج أو الأدوات المفاهيمية.

وتعد مقاربة إرفنغ غوفمان في علم الاجتماع واحدة من أبرز المقاربات التي تعتمد على البُعد المسرحي في دراسة الحياة الاجتماعية. **ورغم كونه باحثًا مستقلًا نسبيا، وعصيا عن التصنيف**[15]، إلا أن تأثره بالتيار التفاعلي يظل واضحًا من خلال اهتمامه بالتفاعلات الاجتماعية التي يقدمها من خلال نموذج المسرحة. وهذا النهج لا يقتصر عليه، بل يشترك فيه مع عديد من ممثلي النظرية التفاعلية الذين اعتمدوا على معجم مسرحي، حيث يتصورون الأفراد داخل المجتمع كأنهم ممثلون يؤدون أدوارًا معينة. ورغم أن هذه الأدوار قد تبدو عفوية وطبيعية في أدائها من قبل الأفراد، فإنها في الواقع تخضع للإطار الاجتماعي الذي وضعته الأعراف والتقاليد المجتمعية مسبقًا. وبالتالي، يشكل المجتمع بكافة أفراده مخرجًا وجمهورًا في ذات الوقت؛ فبواسطة تحديده خطاطة السلوكيات المنتظرة من الأفراد، يحدد المجتمع نوعية الممارسات الاستعراضية ويشرف على تأليفها وإخراجها. كما يحدد أيضًا قيم تلقي هذه الممارسات من قبل الجمهور، الذي يعزز الممارسات المقبولة من خلال تشجيعها والإشادة بها، في حين يرفض تلك الأقل قبولًا من خلال الاستهجان والنقد.

ينطلق المنهج البحثي لإرفينغ غوفمان من دراسة ما أسماه "نظام التفاعل" داخل المجتمع، وذلك بالاستناد إلى مختلف أشكال التفاعل التي يمارسها أفراد المجتمع بشكل استعراضي وعفوي أثناء اتصالهم المباشر وجها لوجه. **وهذه التفاعلات تكتسب بُعدًا مسرحيًا بفضل خاصية التمسرح التي تنطوي عليها**[16]، إذ يقوم الأفراد خلالها بأداء أدوار قد تعلموها أثناء حياتهم الاجتماعية. ومن خلال هذا المنظور، يمكننا أن نفهم أن جميع الأفراد في المجتمع هم بمثابة ممثلين، وأن العالم يشبه الركح كما صوره شكسبير، حيث تؤدى الأدوار التي رسمتها الخطاطة الاجتماعية مسبقًا، تمامًا كما يفعل الممثلون على خشبة المسرح حين يقدمون أدوارهم وفقًا لنص مكتوب ورؤية إخراجية محددة. تتطلب كلتا الممارستين الظهور بمظهر مختلف عن الذات الحقيقية، بحيث يتحول الشخص (Personne) إلى شخصية(Personnage) ، أو الكينونة

(L'être)إلى مظهر .(Paraitre) وهذه هي الفكرة الأساسية التي تبرر التعامل مع الظواهر الاجتماعية وفق منظور مسرحي كما فعل غوفمان في العديد من دراساته السوسيولوجية.

من أبرز الدراسات التي اعتمد فيها غوفمان على المنظور المسرحي في تحليل نظام التفاعل داخل المجتمع، دراسته المعروفة بعنوان "**تقديم الذات في الحياة في الحياة اليومية**[17]". تهدف هذه الدراسة، كما ورد في مدخلها، إلى تحديد التقنيات الشائعة التي يستخدمها الأفراد أثناء تفاعلهم في الحياة الاجتماعية عند التقائهم وجها لوجه، حيث **يقومون بأداء مجموعة من الأدوار أمام الآخرين للتحكم في الانطباعات التي يسعون إلى إثارتها أو الحفاظ عليها. أمام المتلقين**[18]، وقد مكنت هذه الدراسة من التنبه إلى العديد من العناصر الأدائية التي تظهر في التفاعلات الاجتماعية اليومية بين الأفراد. بل إن غوفمان خلال تحليله لهذه التفاعلات لم يتجاوز المنظور الدراماتورجي باعتباره الأداة الأساسية لدراسة موضوعه.

استثمر غوفمان مجموعة من المفاهيم المرتبطة بالاستعارة المسرحية، وذلك بهدف تسليط الضوء على الظواهر الاجتماعية من خلال التجربة المسرحية. وقد أتاح له ذلك المزج بين المعجمين الاجتماعي والمسرحي، **وهي سمة رفيعة تتميز بها الاستعارة، إذ أنها تمكن من تناول فكرتين في فكرة واحدة**[19]، حيث يتكامل كل مفهوم مع الآخر ليشكل عالماً موحداً تتقارب فيه الألفاظ وتتوحد الأفكار. وسنعرض هذا الانسجام المفاهيمي من خلال الوقوف عند ثلاثة مفاهيم مركزية تشكّل جوهر أطروحة غوفمان:

1) الأداء: توصل غوفمان عقب تحليل معمق لأشكال التفاعل وإدارة الانطباع أثناء التفاعل المباشر وجها لوجه، إلى أن الأفراد يتصرفون بطريقة محسوبة تماما، معبرين عن أنفسهم بطريقة معينة بهدف إثارة انطباعات محددة لدى الآخرين. ويتم ذلك حسب غوفمان عبر أداءات خاصة، لها سجلاتها المرجعية، وطوارئها العارضة، وتقنيات تجاوز ما يطرأ أثناء العرض من مشكلات. فالأداءات الفردية أثناء التفاعل وجها لوجه تهدف إلى إثارة انطباعات مرجوة وتعزيزها من خلال أداء أدوار خاصة تشكل الشخصية التي يريد الفرد إقناع الآخرين بها. هذه الأداءات تخضع إلى السجل القيمي المستدمج في الذات الاجتماعية، والمعايير الأخلاقية المستبطنة. ولهذا، فإن المؤدي يخضع أثناء أدائه لمعايير السنن الاجتماعي، ويحاول تجنب كل فعل لا يتوافق مع هذه المعايير. يشبه ذلك ما يحدث مع الممثل على خشبة المسرح حين يخضع للنص المسرحي والرؤية الإخراجية، مما يجعله يتجاوز ذاته الشخصية ويلعب الدور الذي يتطلبه النص.

2) الأدوار: خلال التفاعل الاجتماعي المباشر، تقسم الأدوار إلى أداء وتلق، حيث يكون هناك مؤد وجمهور. هذا التفاعل يتسم بالدورية، حيث يلعب كل فاعل دوره بوصفه مؤديا أو جمهورا بشكل مؤقت وتناوبي. وتتأثر الأدوار باختلاف القدرات الأدائية للمؤدين، مما يجعل التفاعل الاجتماعي يتسم بتراتبات تفرضها التراتبية الدرامية، حيث يبرز أثناء الأداء مسيطرون على العرض، يتحولون بفضل أدائهم البارع إلى مخرجين له، وهم الذين يتكفلون بتصويب باقي الأداءات، ويتحملون بصفتهم مدراء أداء مسؤولية نجاحه أو فشله. وبذلك يظهر في الركح الاجتماعي قادة كما يختفي فوق الركح المسرحي بالأبطال.

3) الواجهة والخلفية: يُقسَّم الفضاء الاجتماعي، كما هو الحال في المسرح، إلى واجهة أمامية يتم فيها تقديم العرض أمام الجمهور، وخلفية خفية تتم فيها الاستعدادات، أو تُمارَس فيها سلوكات لا يُراد لها الظهور للعلن. تؤدى الأدوار في الواجهة وفقًا لإملاءات مظهرية وسلوكية محددة، وتدعّم بسلسلة من الأسناد المشهدية التي تخلق الانسجام في الواجهة المسرحية. أما الخلفية فهي فضاء أكثر تلقائية وحميمية، تخفّ فيه الصرامة الطقوسية، لكنها في الوقت ذاته تمثّل خطرًا على "قداسة" الواجهة، إذ يمكن لأي اختراق لها أن يهدّد صدقية الأداء. لذلك تسعى النظم الاجتماعية إلى ضبط هذه الخلفيات، أو على الأقل إلى إخفائها، ومنع الغرباء من ولوجها، حفاظا على قوة التأثير في المشهد الأمامي. وغالبًا ما يُكتشف زيف العروض الاجتماعية من خلال ما يُفضَح في الكواليس، إذ ينكشف حينها التباين بين الجوهر والمظهر، **وتصبح الذات الجوهرية الممثلة في العرض غير جوهرية**[20].

في خاتمة دراسته، يصرّح غوفمان: "**لا تعنى هذه الدراسة بجوانب المسرح التي تتسلل إلى الحياة اليومية، بل تعنى ببنية اللقاءات الاجتماعية**[21]" غير أن قوة الاستعارة قد طغت على بنية الخطاب نفسه، فغلب الحامل (الاستعارة المسرحية) على المحمول (التحليل الاجتماعي)، واضطر صاحب الأطروحة إلى تذكير قارئه بالمجال الأصلي للبحث.

✓ **المحور الثالث: الباراديغم المسرحي في الأنثروبولوجيا السياسية: جورج بالانديه نموذجا**

قام فيليب ريتور في كتابه "**سوسيولوجيا التواصل السياسي**" **بربط ممارسة السلطة السياسية بأشكال تمسرحها، مبرزًا أن مسرحة السلطة تعتبر شكلا خليقا بتسويغ أسباب تفويضها**[22]، وإضفاء المشروعية على ممارستها. فالسلطة، بوصفها معطى مجردا غير قابل للمعاينة الفيزيائية، لا يمكن أن تتحقق إلا عبر التمثيل المسرحي الذي يمكنها من التجلي والظهور. ولهذا السبب يوكد ريجيس دوبريه أن **مشهد الدولة هو الذي يصنع الدولة**[23] . ومن هذا المنطلق، يميز ريتور بين **دلالتين مزدوجتين**[24] للتمثيل، الأولى تتعلق بالتمثيل المسرحي ذاته، بينما الثانية تشير إلى التمثيل السياسي الذي يمارس من خلاله الأفراد سلطتهم على الآخرين.

يُعد جورج بالانديه من أبرز علماء الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا في فرنسا، وقد شكّل موضوع السلطة محورًا مركزيًا في مشروعه الفكري. ففي سياق الأنثروبولوجيا السياسية، نشر سنة 1967 كتابًا تنظيريًا بعنوان *الأنثروبولوجيا السياسية* (Anthropologie politique)، تتبع فيه أنماط السلطة وهياكلها وأنظمتها في المجتمعات التقليدية. ومن خلال دراسته الميدانية، اكتشف البعد التمسرحي الملازم لمظاهر السلطة، وهو ما قاده إلى عقد مقارنة بين أشكال تمسرحها في المجتمعات التقليدية والمعاصرة، كما بسطها لاحقًا في كتابه *السلطة فوق الركح* (Le pouvoir sur scènes)، الذي يُعد من أهم المساهمات في فهم العلاقة بين السلطة والمسرحة بوصفها طقسًا أدائيًا.

تستعرض أعمال بالانديه الأبعاد الفرجوية للممارسات السياسية، سواء في سياقات تقليدية أو حديثة، محاولًا الكشف عن الوظيفة التواصلية التي يضطلع بها التمسرح في تجسيد السلطة بوصفها مكونًا معنويًا عسير الإدراك ما لم يتحقق في صورة أدائية. وإذا كانت المجتمعات التقليدية قد وظفت الطقوس والعروض والاحتفالات لإبراز السلطة، فإن المجتمعات المعاصرة تدعّم هذا التمسرح بالوسائط التقنية الحديثة، مما يرسّخ حضور السلطة في الوعي الجماعي من خلال أدوات رمزية وبصرية.

1) مسرحة السلطة السياسية وإضفاء المشروعية على ممارستها: يربط بالانديه بين مسرحة السلطة السياسية وبين الإضفاء الفعلي للمشروعية على ممارستها، موضحا أن السلطة تظل مهددة بالرفض إذا اعتمدت فقط على القوة المفرطة أو الإقناع العقلي. ومن ثم، فإن السبيل الأكثر نجاعة لترسيخها يكمن في احتكار صورها ورموزها وطقوسها، وهي أمور لا يمكن إدراكها وتمثلها ما لم تتم مسرحتها أمام الجمهور. **إذ يصير العرض البصري كافيا، ولا يبقى للكلمات ما تقوله**[25]. في هذا السياق، استخدم بالانديه مفهوم "سلطة المسرح " (Théâtrocratie)لوصف نمط من السلطة يتحقق من خلال تمثيل صور السلطة ورموزها فوق الركح السياسي، حيث تعرض بشكل مباشر للمجتمع، ما يجعل الحاكم يتبنى أسلوبًا شبيهًا بالممثل/البطل السياسي. وبذلك، تصبح السلطة مرئية وشرعية عندما تعرض هذه الرموز في قالب احتفالي يتوافق مع توقعات المحكومين، ويغذي المخيال السياسي الجمعي وعبر احتفالية رمزية تعيد إنتاج الإيديولوجيا الرسمية المهيمنة.

2) مواسم ذروة مسرحة السلطة: يرى بالانديه أن التمسرح يتفاوت بحسب طبيعة النظام السياسي وسياقاته التاريخية والثقافية، إلا أن هناك لحظات مفصلية تبلغ فيها المسرحة ذروتها. من هذه اللحظات طقوس التنصيب أو التأهيل التي ترافق تولي الزعامة في المجتمعات التقليدية، والتي تتضمن اختبارات رمزية تبرهن على أهلية الشخص للسلطة. في المجتمعات الحديثة، تقابل هذه الطقوس الحملات الانتخابية التي تمثل طقسًا مدنيًا لتأهيل الحاكم. ويضيف بالانديه أن ثمة لحظات احتفالية لاحقة، مثل إعلان نتائج الانتخابات أو تنصيب الرئيس، تشكل مناسبة لتجسيد المشروعية سياسيًا وجسديًا في آن، وتكثف حضور السلطة أمام أنظار الجمهور.

3) مسرحة أشكال المقاومة والتمرد: لا يقتصر التمظهر الاستعراضي على السلطة المهيمنة فقط، بل يمتد إلى السلطة المقاومة. يشير بالانديه إلى أن مقاومة للسلطة غالبًا ما تتخذ طابعًا تمسرحيًا، حيث يعبر المقاومون عن اعتراضاتهم بطرق درامية ضد السلطة المهيمنة. **هذا الصراع يمكن أن يتطور من مجرد تمرد رمزي إلى قلب حقيقي للنظام العام، مما يتحول أحيانًا إلى تراجيديا بمعاناة حقيقية**[26].

4) مسرحة معاصرة للسلطة: رغم التقدم الذي أحرزته الحداثة في عقلنة السياسة ونزع طابعها السحري، فإن المسرحة لم تُمحَ من الممارسة السياسية، بل أعيد إنتاجها ضمن شروط تقنية جديدة. فالوسائط الحديثة، خصوصًا الإعلام، أسهمت في تعميم البعد التمثيلي، حيث أصبحت الممارسة السياسية مشروطة بآليات العرض والتأثير البصري. وهكذا، اكتسبت السلطة مظهرًا تكنولوجيًا معاصرًا، غير أن بنيتها الرمزية وطقوسها ظلت حاضرة ومستمرة في الفضاء العمومي. في هذا السياق، يرى بالانديه أن **الوسائط الحديثة لم تُلغِ مسرحة السلطة، بل جعلت الممارسة السياسية تتم عبر تقنيات مؤثرة مثل الإعلام، مما أكسب السلطة طابعًا تقنيًا**[27]، بينما ظلت أجهزتها الرمزية والطقوسية متجذرة في الممارسات السياسية.

تكشف تحليلات جورج بالانديه عن عمق العلاقة بين المسرح والسياسة، وتبرهن على أن السلطة لا تكتسب مشروعيتها إلا من خلال تمثيل رموزها وطقوسها في فضاء أدائي مرئي. سواء في المجتمعات التقليدية أو الحديثة، تظل المسرحة شرطًا جوهريًا في تحقيق السلطة وإقناع الجماعة بها، لأن السلطة، في النهاية، لا تُمارَس إلا إذا تم تمثيلها.

خاتمة:

لقد رمت هذه المداخلة إلى استعراض بعض جوانب تطور الاستعارة المسرحية وامتدادها، حتى أصبحت نموذجًا في العلوم الاجتماعية. وقد تم تعقب استخدامها في الفلسفة الرواقية لدى أبيكتيتوس، وفي علم الاجتماع لدى إرفنغ غوفمان، وفي الأنثروبولوجيا السياسية لدى جورج بالانديه، بهدف توضيح تجليات الاستعارة المسرحية في الفلسفة والعلوم الاجتماعية.

وقد توصلنا إلى أن الاستعارة المسرحية، بوصفها واحدة من الاستعارات المطلقة ذات الحضور البارز في مختلف ميادين المعرفة وفروعها، قد شكلت أفقا تأمليا فريدا في الفكر الإنساني، من خلال مماثلتها بين الوجود في العالم والتمثيل فوق الركح. لقد اتخذها ابيكتيتوس حاملا للتعبير عن جمال مهرجان الوجود، داعيا إلى التناغم والانسجام مع العناصر التي تؤثث الركح الاحتفالي، عبر تقبل الدور، ولعبه بأكبر قدر من البراعة، وهو ما لا يتحقق مالم يماسف الإنسان بين ذاته الحقيقية والدور الذي يؤديه.

كما شكلت هذه الاستعارة نموذجا لدراسة أشكال التفاعل داخل المجتمع وفقا لما طرحه غوفمان، الذي يرى أن إدارة الانطباعات أثناء التفاعل بين الأفراد وجها لوجه، لا تخرج عن منطق الأداء المسرحي ولعب الأدوار، استنادا إلى السنن الاجتماعي، والقيم المستبطنة لدى الأفراد، سواء أثناء تأديتهم للأدوار أو تلقيهم لها. وهذا ما يظهر من خلال تقسيم خشبة العرض إلى واجهة للتفاعل الرسمي وخلفية للتواصل الحميمي.

النموذج الثالث الذي قدمناه يتعلق بالأنثربولوجيا السياسية، حيث يربط ممارسة السلطة بالمكون المسرحي، في إطار ما يعرف بمسرحة السلطة. هذه الأخيرة تمثل تجسيدا عمليا للسلطة، التي لا يمكن تمثلها دون تمثيلها (مسرحتها). إن عرض السلطة وحده يكفي لتحقيق مشروعية هذا الكيان المجرد، سواء تعلق الأمر بسلطة مهيمنة أو مقاومة، وفي أي مجتمع كان، سواء قديم أو معاصر.

الهوامش:

[1] انظر وليم شكسبير، كما تشاء، ترجمة: ج يونس، دار نظير عبود، بيروت، لبنان، بدون سنة، ص50.

[2] انظر , Guillaume Navaud, Persona: Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare Librairie DROZ , S.A. Genève, 2011, Page10.

[3] انظر Guillaume Navaud، المرجع السابق، ص 10.

[4] أطلق جورج لايكوف ومارك جونسن على هذا النوع من الاستعارات مسمى"الاستعارة البنيوية"، وهي الاستعارة التي يبنين فيها تصور ما استعاريا بواسطة تصور آخر. انظر جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، البيضاء، المغرب، 2018، ص39.

[5] انظر Guillaume Navaud، مرجع مذكور، ص 12.

[6] انظر: Alexandre Sandrine, La performance stoïcienne à la lumière du drag, Cahiers philosophiques, Numéro 154, Année 2017/4.Page75.

[7] انظر ابيكتيتوس، المختصر، ترجمة: عادل مصطفى، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، س2015، ص 48و49.

[8] انظر جورج لايكوف ومارك جونسن، مرجع مذكور، ص64.

[9] انظر: جان هرش، الدهشة الفلسفية (تاريخ للفلسفة)، ترجمة: محمد أيت حنا، دار الجمل، بيروت، لبنان، ط1، س2019، ص 90.

[10] انظر:Alexandre Sandrine ، مرجع مذكور، ص74.

[11] انظر ابيكتيتوس، مرجع مذكور، ص13.

[12] انظر ابيكتيتوس، مرجع مذكور، ص77.

[13] انظر Duhot Jean-Joel , Epictète et la sagesse stoïcienne, Albin Michel.S.A. Paris.France, 2003, page 128.

[14] انظر,Alexandre Sandrine مرجع مذكور، ص79.

[15] انظر جان بيار دوران وروبير فايل، علم الاجتماع المعاصر، ترجمة: ميلود طواهري، دار ابن النديم للنشر والتوزيع والروافد الثقافية–ناشرون، وهران، الجزائر وبيروت، لبنان، ط1، س2012، ص384.

[16] تشكل دراسات الباحث الروسي نيكولا ايفرينوف (Nicolas Evreinov) إطارا مرجعيا هاما في مسار تحول المفهوم من الاستعارة المسرحية إلى الإبدال المسرحي، فقد تضمن طرحه النظري بناء مفاهيميا كرس للطابع الفرجوي للحياة الاجتماعية، معتبرا أن الأصول المسرحية هي بالأساس أصول ما قبل جمالية–Pré esthétique، أي ما قبل ركحية. بل إن ايفرينوف سيذهب أبعد من ذلك، بعد أن قاده تتبعه لسلوك الحيوانات إلى معاينة ما أسماه **باللعب الدرامي Le jeu dramatique**عند بعض أنواعها، ليستخلص عقب ذلك أن **المسرح غريزة Instinct**، ويرسم تطوره بناء على ذلك كتطور لتلك الغريزة الطبيعية عند الإنسان الذي لا يتوقف عن لعب المسرح خلال حياته اليومية. يعتبر ايفرينوف التمسرح Théâtralité بهذا المعنى أصلا لكل مسرح، لأن الإنسان يمارس فوق ركح الحياة مجموعة من السلوكات المسرحية بشكل طبيعي، بعيدا عن مستلزمات المسرح العصرية (ديكور، إضاءة، نص...) التي تحجب أصله الما قبل جمالي، والتي لا يمكن فهم التمسرح إلا إذا جردناه منها. انظر Sharon-Marie et Robert B. Parsons, L' instinct théâtral : Evreinov et la théâtralité, Revue des études slaves, Tom 53 fascicule 1, 1981, Page98.
https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1981_num_53_1_5126 (14/07/2024)

[17] صدرت هذه الدراسة بلغتها الإنجليزية موسومة ب The presentation of self in everyday life عن مركز أبحاث للعلوم الاجتماعية في جامعة ادنبرة سنة 1956، لتعقبها طبعة ثانية بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1959. وستتم ترجمة النص إلى اللغة الفرنسية سنة 1973 من طرف Alain Accardo، ليصدر تحت عنوان: La mise en scène de la vie quotidienne/ La présentation de soi. بينما سينقله المترجم السوري ثائر ديب إلى اللغة العربية موسوما ب: تقديم الذات في الحياة اليومية سنة 2021.

[18] انظر إرفنغ غوفمان، تقديم الذات في الحياة اليومية، ترجمة: ثائر ديب، دار معنى للنشر والتوزيع، ط1، س2021، ص25و26.

[19] انظر آ.أ.ريتشارد، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، دار افريقيا الشرق، ط1، س2002، ص 95.

[20] انظر ارفنغ غوفمان، مرجع مذكور، ص145.

[21] انظر ارفنغ غوفمان، مرجع مذكور، ص247.

[22] انظر فيليب ريتور، سوسيولوجيا التواصل السياسي، ترجمة: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، س2008، ص 20.

[23] انظر ريجيس دوبريه، الدولة الغاوية: الثورات الميديولوجية للسلطة، ترجمة: عدنان محمد، دار دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، س2018، ص75.

[24] انظر فيليب ريتور، المرجع السابق، ص19.

[25] انظر Georges Balandier, Le pouvoir sur scènes, Fayard, France, 2006, Page32.

[26] نظر Georges Balandier، مرجع مذكور، ص 115.

[27] انظر Georges Balandier، مرجع مذكور، ص123.