

آليات الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق - تجربة "باخرة نحو أستراليا" أنموذجاً

**Mechanisms of Monodrama Discourse in Mohamed Fallag's theater:
A Boat Towards Australia as modle**

هوادف رابح¹ ، أ. د. عيسي أحمد²

¹ جامعة عبد الحميد بن باديس . مستغانم / rabe.haouadef.etu@univ-mosta.dz

² جامعة عبد الحميد بن باديس . مستغانم / ahmed.aici@univ-mosta.dz

مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية

المعلومات المقال	الملخص: (لا يتجاوز 10 اسطر)
تاريخ الارسال: 2020/...../.....	شهدت ثمانينات وتسعينات القرن الماضي، تطور تجارب المونودراما في الجزائر، مع محمد فلاق، حكيم دكار، العمري كعوان، فضيلة عسوس، توفيق مزعاش وغيرهم. وبشكل خاص برزت أعمال محمد فلاق عبر تنوعه في استخدام أساليب مزجت بين السخرية والفكاهة الشعبية في قالب نقدي لاذع مشبع بالتهكم، على نحو وُلد ممارسة مثيرة للاهتمام.
تاريخ القبول: 2020/...../.....	تطرح الدراسة الإشكالية التالية: ما هي آليات الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق؟، كما تطرح الأسئلة التالية: ماهي خصائص وجماليات الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق، وماهي مرجعيات وسياقات هذا الخطاب؟ تهدف هذه الورقة البحثية إلى فهم نسق الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق.
الكلمات المفتاحية: ✓ المسرح الجزائري؛ ✓ محمد فلاق؛ ✓ الخطاب؛ ✓ المونودراما.	<i>Abstract : (not more than 10 Lines)</i>
Article info Received Accepted	<i>Since the first origin of theater, It's been always changing. Ancients did not quit renewing and improving the theater. All literary and artistic genres have been developing over time. On the other hand, the theater has witnessed a number of changes since the raise of theater directing in the nineteenth century. During this period new critical terms have been brought to the surface such as neo-drama and post dramatic theater. Accordingly , it is no wonder that it is due to various factors including the diversity of visions that the Algerian theater has seen some experiments in order to renew the theater and drama from both perspectives : directing style as well as types of dramatic texts. Furthermore, the present study discusses one of Mohamed Charchal's works "GPS" including the</i>
Keywords: ✓ Algerian theater; ✓ mohammed Fellag ✓ discours ✓ monodrama	

important signs of renewing drama in this play.

المؤلف المرسل هوادف رابح، أ.د عيسي أحمد

مقدمة:

طرحت الممارسة المسرحية في الجزائر مسألة الخطاب المونودرامي، حيث تمّ الاشتغال على تكييف المكون اللساني المعياري الذي تمثله اللغة العربية الفصحى بوصفها تراثاً قومياً، واللسان الشفهي الدارج الذي يضمن مسرحياً الوصول إلى أكبر عدد من الناس، كوسيط حي للتعبير عن الواقع، حيث يمثّل الخطاب المونودرامي أحد مقومات هذا الوسيط بل نسغه النابض. وتطلّب هذا الإجراء/ المعادل اللساني والثقافي والمسرحي تراكمًا تجريبياً نراه يتبلور عبر مرحلتين:

مرحلة التأسيس:

تمثلت في عملية المزج بين استلهام المرجعيات والمتمثلات الثقافية للتراث الأدبي القومي والوطني وتكييفه مع الواقع، وتكريس منطق تفكير ينسجم والضمير الثقافي الجمعي والذاكرة الشعبية الحية تجربة وثقافة، بالاشتغال على المكوّن اللساني الشفوي الذي أسّس لمفهوم خاص للمسرح الشعبي في الجزائر، ولعناصر الفرحة المسرحية الشعبية لتسهيل البثّ والتواصل، وضمان البناء الدرامي الفني الحوارية أو السردية والأدائية، وقابليتها لتشكيل المعاني ووسيلة تشفير الرسائل بواسطة اللعبة الكلامية الفرجوية.

مرحلة التجريب النوعي:

شكّل الخطاب المونودرامي رصيماً ركحياً ذا لفتاً في مادته ومواضيعه ومضامينه ووظائفه ووسيلة اتصاله، دون عقدة الاكتفاء والانغلاق الماهوي، بل بتعميق الرؤية والتجريب النوعي عبر المحاولات التوفيقية الواعية بين التجارب العالمية والممارسات الفرجوية الشعبية والمسرحية القومية منها والمحلية، التي تصبّ في اتجاه التأسيس لمسرح جماهيري شعبي، بلغة خطاب تتشكّل عبره أسس القطيعة مع إعادة إنتاج الخطاب الرسمي وأشكاله ووظائفه، وعدم السقوط في الاحتواء والتدجين، بهدف تقويضه وكشف مطباته ومفارقاته، والمساهمة في صياغة كتابة التاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي من ناحية، وتشكيل قنوات الصياغة والتشفير لخطاب مسرحي مستقل وملتزم يتسم بالخلافية ويدعو إلى التواطؤ ويرفض الحيادية دون إهمال الجماليات الأدبية و الدراماتورية من ناحية ثانية.

إنّ قضية مصداقية الخطاب المونودرامي لا تكمن لسانياً في إسقاط التطبيقات النحوية والصرفية المعيارية، بل تكمن مصداقيته في تحقيق استقلاليته وتجاوزه لشعرية ودلالات هذه المعيارية ووظائفها، باعتبارها أداءً مسرحياً يخص اللّغة الفنية ؛ حيث

يعمل كل مسرحي على انتقاءها وتركيبها في خطاب نوعي حسب منظوره الجمالي والفني داخل المنظومة الشفوية دون نشاز، ويصبح الخطاب المسرحي مدونة مشفرة، بأنواع من التعم، والتبّرات، والمحكيات الصوتية، والصوائت والصوامت، والإشارات والدلالات، والحركات، التي تصيغ المضامين والشخصيات والمواقف بهدف الفرجة والتأثير الحسي والمعنوي الشامل. في حالة الكاتب والممثل والمخرج المسرحي الجزائري **محمد فلاق**، اهتم بتأصيل الاشتغال على دعامة الخطاب **المونودرامي** كمقوم أساس، وطوّر فلاق في "الشخصية الشعبية"، عبر تجاربه: **كوكنا الخوروطوف**، باخرة نحو **أستراليا**، **جورجسيك** بلاد، الديناصورات وغيرها، من حيث التركيز على بناء الممثل/ الشخصية لا الصوت/ القناع، وسعي فلاق لاستحضار قيمة الممثل الإنسان في العرض المسرحي على نحو اعتبر تحريراً تقدمياً طلائعياً.

تطرح الدراسة الإشكالية التالية: ما هو مستوى استثمار الخطاب في منظومة **فلاق**؟، كما تطرح الأسئلة الفرعية: كيف استخدم فلاق الخطاب **المونودرامي**؟ كيف درس بناء الشخصيات؟، وماذا عن تقنياته في كسر أسطورة الشخصية المسرحية والذهاب إلى أنسنتها بعيداً عن نمطية "الأفئدة/ الأصوات"؟ وبناءً على ما تقدّم، فإنّ هذه الدراسة تتصدّد تسليط الضوء على الخطاب **المونودرامي** في مسرح محمد فلاق، لسببين اثنين:

أولاً: لأنّ شخصية فلاق هي شخصية اجتماعية، عابرة للثقافات، موجودة في المخيال الشعبي الجزائري منذ أربعة عقود، تمارس نفس الوظائف: النقد، السخرية، التهكم، والتفكّه...، تحاكي الواقع المعيشي وتنتقده على لسان شخصيات عديدة يتقمصها فلاق، وهكذا استمر فلاق فينا ومعنا.

ثانياً: لأنّ فلاق أدى مسرحية "باخرة أستراليا" عبر أكثر من **576** عرضاً فيتمثّلات مختلفة وتجليات متنوّعة، وبالنظر إلى هذا الكم الهائل من العروض، شكّلت "باخرة أستراليا" تجربة هامة فنياً وجمالياً.

تضع هذه الدراسة البحثية أهدافاً لها في إدخال ظاهرة فلاق إلى المخبر، و السعي لفهم نسق التمثيل لدى فلاق من منظور القيم، والبحث عن صيغة لبلورة الأداء **المونودرامي** في الجزائر، ونقله من الشفوي إلى المدوّن. وفي دراستنا لتجليات **الخطاب المونودرامي** عند فلاق، ركّزنا على المقاربة التطبيقية لتوظيف الشخصيات في **مسرح فلاق**، واستخدمنا المنهج التحليلي الاستقرائي لاستخلاص خواص وتميزات تكوين الخطاب **المونودرامي** لدى فلاق.

2. خطاب المونودراما في الجزائر:

أسّس عبد القادر علولة مساء 19 أكتوبر 1972 أول مونودراما في الجزائر، وسماها "تعبيراً مسرحياً" (مخلوف بوكروح، ص.13.2013)، قبل أن تتميز ثمانينيات القرن الماضي، بازدهار تجربة **المونودراما** التي راجت تحت مسمي "المونولوج" و"الوان مان شو" مع محمد فلاق، صونيا، ومصطفى عياد، قبل أن تشهد السنوات اللاحقة اعتماد مصطلح **المونودراما** كتوصيف لمسرحية الممثل الواحد.

ويختلف عموم النقاد والمهتمين والفنانين بالجزائر في تعريف مصطلح المونودراما على مستوى الفهم والنسق الفرجوي، لكن مصطلح المونودراما فرض نفسه منذ مطلع الألفية الثالثة، مع أعمال كثيرة لفضيلة عسوس، توفيق مزعاش، العمري كعوان، حكيم دكار، دليلة حليلو، حميد قوري، توفيق ميميش، كمال الدين فراد، خير الدين عمرون، أحمد رزاق، سفيان عطية، محمد إسلام عباس، نسرین بلحاج، ريم تاكوشت، باديس فضلاء، فضيل عسول، أحمد مداح، سعاد جناتي، وغيرهم.

وأثارت هذه التجارب جدلاً حول اتجاهات وسياقات البحث والتجديد في قالب المونودراما بين معادلة الاشتغال على استشارة الجمهور وإسقاط مفهوم نخبوية المسرح، وبرز الفنان محمد فلاق منذ إخراجة لمونودراما "جيلالي زين الهدات" التي أداها مصطفى عياد عام 1986، قبل أن ينتج فلاق عشرات الأعمال المونودرامية بالتزامن مع توليه إدارة مسرح بجاية الجهوي سنة 1989 وعلى مدار السنوات اللاحقة. (مخلوف بوكروح.ص.15.2013)

وشهدت الممارسة المونودرامية تنامياً في العقد الأخير، مع تأسيس أيام المونودراما بالأغواط التي ارتدت حلاً وطنية ومغربية وإفريقية، فتجلت اشتغالات مثيرة للاهتمام مثل ما نهض به توفيق مزعاش والعمري كعوان وسفيان عطية على صعد الإخراج والإنتاج والإنجاز، ونوه هنا إلى تجربة سفيان عطية في نوم الهنا واستثماره في طاقة تمثيلية مغبية في شخص الممثل سليم بوذن، فالمسرح الذي لا ينتج ممثلين وكتاباً وسينوغرافيين ومخرجين هو مسرح "عقيم" في نظر المتخصصين، والمونودراما بهذا المعنى شكّلت مشتلة لصناعة الفنان وجلب الجمهور. (رابح هوادف.2022)

ودون إلغاء المنجز منذ عقود، والاستعارة الأولى التي حدثت في بداية القرن العشرين علالوقسنطيني وبشتارزي، لا تزال نعيش الآن مرحلة التأسيس للفعل المسرحي، ففي الجزائر لا تزال مسرحية الممثل الواحد رهينة الضبابية من يسميها "مونودراما"، وفريق آخر يمنحها توصيف "مونولوج"، وقطاع آخر يطلق عليها مسمى "التعبير المسرحي"، كما كان حال علولة في مسرحية "حمق سليم" (1972)، وجرى إبلاغ علولة حينذاك أنّ ما قدّمه هي مونودراما تضمن عدة **مونولوجات**، بينما ينطوي نوع "الوان مان شو" على كثير من الارتجال يفتقد للبناء خلافاً للمونودراما، ويتضمن مقاطع مرتجلة على سبيل التهكم والسخرية، وهو نوع يمارسه الممثل الفكاهي الجزائري "عبد القادر السيكتور" في "عروضه الحية"، فليس هناك بداية ونهاية، هناك استعراض لثيمات فحسب، والمونولوج حالة شخصية متضمن في نوعي "المونودراما" و"الوان مان شو". (رابح هوادف.2022)

والوان مان شو في منظور الأكاديمي أ.د مخلوف بوكروح هو "طريقة خطابية فكاهية ساخرة، والمحدور في سقوط كثيرين ضمن السرد، تماماً مثل الحكواتي يحكي، لذا فمسرحه ليس مونودراما بل محض سرد". (مخلوف بوكروح.ص.27.2013)

ويعتقد د. حبيب بوخليفة، لم تكن المونودراما في الجزائر وليدة المجتمع، بل عقلية الرجل المغاربي، وتشبعه بالثقافة الشفوية مبنية على الكلمة وليس بالفعل، ولطالما شهدت الجزائر صعوبات كبيرة في تجسيد الفعل والتشخيص، ويزر أنّه في فعل

التشخيص، فريق واسع من الممارسين لا يأخذون من واقعنا تجاربهم الذاتية، بل يستلهمون من أفعال أوروبية، بعيداً عن الخطابين السياسي والاجتماعي. (حبيب بوخليفة. 2022)

واعتمد **علولة** على الكلمة، وأرادها أن تكون هي الصورة وهذا صعب، لكنه نجح في بعض الأوساط الشعبية بخطابه التقدمي الطلائعي ومتعة مسرح علولة الفردي كانت تأتي من الخطاب، وكانت تلك الطريقة الأنسب لكي يمرّ فكره التقدمي والطلائعي، وحاول أن يرتبط بأشكال التراث اللامادي كالكوال والحلقة وتوابعهما.

3. الخطاب في تجربة محمد فلاق:

وُلد **محمد فلاق** ممثل جزائري فكاهي وروائي في **31 مارس 1950** بمدينة "أزفون" في قلب منطقة القبائل الكبرى شرقي الجزائر العاصمة .

أمّ دراسته الابتدائية في أزفون ودراسته الثانوية في مدرسة "علي ملاح" بذراع الميزان، دخل مدرسة الفنون المسرحية في الجزائر العاصمة سنة **1968** وتخرج عام **1972**، ليدشن مساره المسرحي بعروض عديدة في جميع أنحاء الجزائر. وبرز "فلاق" منذ شبابه بعدة أدوار في التلفزيون والسينما، لكن أهم بروز له كان على المسرح في الجزائر، حيث مثل فلاق في المسرح الوطني الجزائري إلى جانب عمالقة من أمثال الراحلين بن قطاف ومجوبي، وصونيا وآخرين. وتولى فلاق في موسم **1992 - 1993**؛ إدارة مسرح بجاية الجهوي؛ ثم رحل فلاق إلى تونس، قبل أن يقيم نهائياً في فرنسا اعتباراً من عام **1995**.

وواصل فلاق في فرنسا رحلة التألق في عشرات العروض؛ ويمتاز ابن أزفون بأنه صاحب أسلوب سريلي وساخري وشاعري تراجمي كوميدي في الآن ذاته، ويضع كل ذلك في قالب نقد لاذع مشبع بالسخرية والتهمك لسلوكيات المجتمع والراهن العام في الجزائر وفرنسا، ومن بين أعماله: "بابور أستريالي"، "كوكتيل خوروطوف" (الأكاذيب)، "صدّات حضارية صغيرة"، "إس أو إس لا باس"، "جرجرسيك بلاد"/ و"بلاد العداء (بلاد رانر).

فلاق أيضاً روائي، لكن غطت عليه شهرته المسرحية، حيث كتب روايات عديدة مثل "شارع الحيتان الصغيرة" (2001)، و"في الجزائر" (2002)، و"كيف تصنع الكسكس"، و"ملحق العلاقات الجزائرية الفرنسية الصغير" (2003)، و"الجمل الأخير وقصص أخرى" (2004)، و"موقد الأحلام البربرية" (2007)، و"وميكانيكي يوم الجمعة" (2010). وأصدر فلاق كذلك، رواية "أمل.. آمل" عام **2014**، وهي حوار بين متفائل وآخر متشائم، وقصد بذلك أنّ الأمل في غد جزائري أفضل.

وكان لفلاق حضور سينمائي من خلال دوريه في فيلمي "فضل النهار على الليل" و"السيد لزهري"، هذا الأخير نال عنه جائزة أحسن ممثل رئيسي في الدورة الـ **32** لحفل توزيع جوائز الأوسكار الكندي . (محمد فلاق. موقع انترنت. 2018)، ويستمدّ

محمد فلاق مادة مواضيع ومضامين مسرحياته من وضعيات حقيقية من المعاش والحياتي واليومي، ممّا يمنحها المصدقية والحجّة الواقعية، ثمّ تحملها الصياغة الأدبية والفنية إلى مستويات التجريد الجمالي والأدائي الذي يجمع بين الفرحة والتأمل.

ومن عيّنات هذه الوضعيات التي تتردّد في مسرح فلاق، ما يلي:

- الوضعيات الإدارية البيروقراطية
- وضعيات الصحة في المستشفيات
- الوضعية البيداغوجية للتعليم
- وضعية الحيوان في الحديقة العمومية
- وضعيات العامل، والموظف، والكاتب، والمتقّف.
- وضعيات استحالة تحقيق الحقوق والرغبات المشروعة
- وضعيات حرّية التعبير
- وضعيات العلاقات الإنسانية
- الوضعيات السلوكية للأفراد والمؤسسات
- وضعيات المواطنة

إنّما وضعيات تمسّ مناطق حيوية، مُؤسّسة لنظام الحياة العامة، يُنشّط هذه الوضعيات أنماطاً من الفاعلين « *Acteurs* » تتأرّجح بين الفعل وردّ الفعل وصنع المواقف، مسؤوليتها بتّ الرسائل وحمل أدوات الاتصال والتأثير، وهي في حقيقة الأمر تتردّد باستمرار وتؤرّخ للحدّث في مسار جدلية (الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، والثقافي، والإيديولوجي) هذه الوضعيات المركّبة يُترجمها الخطاب المسرحي الساخر (الوسيلة) كأنّها آلة تصفية الدمّ من الجسم المريض، يأخذ من الواقع كل ما هو مُلوّث وغير صحي، وتنقيته وإخراجه في صور طريفة ممتعة صوتياً أو بصرياً أو هما معاً، في خلطة اتصالية مسرحية فرجوية تقوّي المناعة والمقاومة.

إنّ الخطاب المونودرامي باشتغاله على العديد من الطُرق الالتفافية يعمل على معارضة الواقع، والسائد والمألوف، فالسخرية بذلك تعمل على النفي أو التقليل من وقع الواقع، وكأنّ الابتكار اللّغوي يسمح للشخصية والراوي والمتلقي في الوقت نفسه، بتجاوز ألمّ هذا الواقع المعيش؛ حيثّ يلجأ الكلام إلى إعادة تركيب صور الوجه الآخر ومرجعيات هذا الواقع، فيظهر مرحاً، فكاهياً، ساخراً، ومضحكاً، كما يفعل الرّسام الكاريكاتوري بالخطوط والأحجام، والطابع الهزلي في هذه الحالة يعبث بالواقع بل يتلاعب به، ويحوّل الدهشة والشّعور بألمّ الواقع بمصل الهزل والتهمكّم والسخرية، من ذلك تتكشف هشاشة هذا الواقع ونقاط ضعفه، وفي ذلك يتحوّل الخطاب الساخر كذلك إلى أسلوب تعليمي بيداغوجي في تفكيكي وتدميري للسائد وإعادة تشكيله ذهنياً وصولاً إلى الأبعاد الحفّية لهذه الوضعيات المطروحة، هكذا ينتقل بنا المسرحي عبر المتعة من الإحساس الانفعالي

إلى مستوى التأمل العقلي. وفي ذلك يرى فيليب ديفو ر Philippe Dufour "أنّ الفكاهة تتعدى المِثمِثلات الاجتماعية والخطابية التي تكون في متناول المتلقي لتتعدى إلى إنتاج الأثر وكذلك تساهم في إدراك الأبعاد السوسيوثقافية، عبر خلق التلقي التفاعلي فرجوبياً وبث الشّعور بالسعادة والنشاط الانفعالي.

هكذا يُعدّ الانفعال المتأزم للموضوع أساس مُنطلق المسار الفكاهي في شكل المحتوى وشكل التعبير، فالتكيز على البُعد الانفعالي للخطاب يساعدنا على إيجاد العلاقة بين التعبير والمحتوى، هذه العلاقة تكشف لنا درجة نفاذ الفكاهة في كل مستويات الخطاب". (Philippe Dufour. p 7)

إنّ الخطاب المونودرامي في وضعه الانفعالي المتأزم، يلجأ إلى الفعل الكلامي عبر تعبير ساخر ذاتي (لهجي) انفعالي، وهو تظهر آخر للانفعال، ومنه نؤكد على أنّ مجال المسار من الانفعال المتأزم (المتشائم) إلى الانفعال (المتفائل) في الخطاب الفكاهي لدى عبد القادر علولة هو نتيجة هذا التفاعل بين مضمون المحتوى وشكل التعبير، غير أنّ هذا التفاعل نجده لا يرتبط فقط بالعملية الانفعالية، ولكنه يرتبط كذلك بالتحويلات الأساسية التي تتعلق بـ (الأنا الموضوع) وبرؤية العالم، التي تفرز آلية إنتاج التحليلات، مما يسمح بربط علاقة أخرى بوظيفية الخطاب المتعدّد.

لذلك نجد الناقدة دونيز جاردون Denise jardon، تعتبر أنّ "الخطاب الفكاهة الساخر هو كلمة الحكماء، فهذا الحكيم يضيف شيئاً من المعرفة لموضوعه، فهو يتعلم كيف يتعايش مع ما هو غير سليم، فهو يُشير إلى السيئ للعالم، بالسخرية والتّقد ومُضاعفة الدلالات وتنويع أشكال التعبير أو تعدّد صوّر وضعيات الموضوعات ومحتوياتها. (Denise Jardon. P 5)

4. تحليل مونودراما "باخرة نحو أستراليا":

تعدّ مسرحية "باخرة أستراليا" إحدى أهمّ عيّات الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق لأنّها ظلّت تؤدى في ظرف زمني يعكس منعرجاً تاريخياً وسياسياً حاسماً في تاريخ الجزائر (1993 – 2001).

من أهم ما يلفت الانتباه في مونودراما "باخرة نحو أستراليا" .. عدم الاتكاء على نص معدّ سلفاً، حيث اعتمد محمد فلاق على قصص بسيطة يؤدها بارتجال، كما يدخل فلاق بشكل مباشر في عملية سرد حكاية يؤطرها زمن ومكان واضح المعالم تثير فضول المتلقي لتابعة تفاصيل القصة المنتظرة، يعتمد فيه محمد فلاق إلى إرساء أوّلي متين لأرضية البناء الدرامي ..

حيث ينطلق من وصف مباشر سريع الإيقاع في شكل وضعية تبليغية سردية تحتكم إلى علامة لغوية فردية تؤثت للمشهد بضمير المتكلم، ملونا ذلك بتقنية الاسترجاع "فلاش باك" الأكثر أهمية في المونودرام، فيحدد زمن ولادته في أربعينيات القرن الماضي .. في قرية ريفية جزائرية قبائلية .. في توليفة كلامية يرتفع فيها مستوى النبض اللغوي بشكل ساخر مفعم برسم التفاصيل بكلمات

سهلة وواضحة ومباشرة، حيث يستخدم أسلوب الومضة المختصرة، فيسرد كيف أنّ والده كره المعيشة المزرية في الريف الجبليالقبائلي الذي لا يحتوي إلا على مسجد صغير، وعزنتان .. وأشياء بدوية عادية .. وكيف أنه أتى بشاحنة لغرض جمع لوازم المنزل للمغادرة. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

آليات الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق تجربة "باخرة نحو أستراليا" أنموذجاً

يصف مثلاً عدد الدجاجات السبع والعشرين والديك الواحد.. وهو رمز للأسرة الجزائرية، ودلالة هيمنة الذكورة الفردية على المجتمع الأنثوي برغم كسله.. والخمسة مليارات ذبابة.. تدل رمزيتها على تفاقم الأوساخ والفقر.. وهو من طابع الكوميديا السوداء، وما إلى ذلك من وصف لأمه السمينة، وهو الشكل العام للأمم الجزائرية التي تبقى طوال وقتها حبيسة المنزل مكدّسة الجسد.. والتي أضيفت إلى حاوية الشاحنة ضمن حيوانات المنزل وغيرها في وصفه الساخر، مع أغراض الرحيل بحثاً عن حياة أكثر تطوراً.. والجدّ المهتمّ الذي لم يقدر على البقاء وحيداً فتشبت بمؤخرة الشاحنة برغم هرمه وبرغم محاولات جسيمة ساخرة للتضحية به كي لا يرافق الركب.. إلا أنه تشبث بقوة.. هو رمز للتقاليد البالية التي لن تتركنا مهما حاولنا الهروب منها.. لا يبدو ذلك لمتابع عادٍ همهم لحظة الضحك فقط.. لكنه حين يغوص في عالم محمد فلاق الرمزي والسريالي الساخر، فإنه يدرك مقدرة هذا الفنان المنفرد كيف يمكنه التحكم في التلاعب بسميائية الدلالات للكلمة الواحدة.. كل هذا تصفه كلمات مختصرة جداً تشكّل صوراً فوتوغرافية للحظة مغادرة تلك القرية، و فقط. (عرض مسرحية باخرة نحو أستراليا. 1991)



الصورة رقم (01): فلاق في مونودراما "باخرة نحو أستراليا" وهو يعرض موقف الدجاجات السبع والعشرين والديك الواحد

هذه الافتتاحية، بإمكانها خطف انتباه المشاهد لما يمتلكه محمد فلاق من أسلوب قوي في عملية الحكيم.. وهذا ما يُعرف نقدياً بـ **خلاق الحميمية** مع المتلقي فيجعله من البداية يلتصق بعملية المشاهدة المنجذبة المتضامنة مع العرض. ومن غير إطالة يصف العثرات والمشقات خلال أكثر من مائتي كيلومتر في ومضة كلامية يسيرة.. حتى وصول الشاحنة إلى الجزائر العاصمة في حي القصبة العتيق.. عند العم رابع وكيف رحب بهم.. وما إلى ذلك.. وكيف قضوا عنده مدة عامين، وهنا يعمد محمد فلاق إلى أسلوبه الجوهري في خلق المفاجأة غير المنتظرة في تأييث نصوصه المونودرامية التي لا تخلوا أبداً من حربه على

التطرف.. يشرع بترتيب نقدي منطقي يعتمد الاستمرارية الكلامية بنبض مشحون بالطاقة التي تبث الدلالات المتوالدة من بعضها، ينتقد الهوية والتعليم والدين والحب والطب والتكنولوجيا في الجزائر. (عرض مسرحية باخرة أستراليا، 1991).

كل ذلك في ترتيب متسارع ينمو عن طريق التوليد الدرامي بمعنى أن وصفا لأزمة يتولد عنه وصف آخر وهكذا.. في نمو نحو خلق عدة عقد جزئية، فيتناول موضوع الهوية واللغة، الأنا والآخر.. في قالب طفولي.. وكيف أنه لم يكن يتحدث اللغة العربية وبأن أطفال القصبة من العرب كانوا يعايرونه بأغنية على طريقة الشارع، تصف (الخراء الملتصق بمؤخرته) على أنه "قبائلي" .. يغنيها بأسلوبه العامي الجزائري الساخر وهو المتحدث بالفرنسية على طول المونودرام، ويرقص مع تلك الكلمات بسداحة تحت تصنيفات الجمهور وضحكه المفرط، لكن اللحظة تحمل همّاً بالنسبة إليه، وليس الغرض منها فقط الضحك..

يخطف الجمهور لمشاركته الحميمية من غير أن يجعله متضامناً معه بشكل يحمل هموم تلك القضية، بل فقط لنضحك.. وهي من مراوغاته الفنية المعروفة عنه كثيرا، يزيدا تلويحاً لباسه المسرحي المعروف لدى الكوميديين في المرحلة الكلاسيكية كألبسة شارلي شابلين، فيعمد إلى مخاطبة اللاشعور لدى المتلقي حول الهوية على أنها قضية صميمية صبها في لعبة طفولية، ثم عن معاناة الأب في العمل غير اللائق، ليواصل إثراء الخط الدرامي، وهو يسرد فقط الحكاية، لنقول بأنها لحد الآن مونولوج.. والفعل الدرامي فيها قليل.. بصفته الممثل.. سوى أن أسلوب الحكيم لديه هنا يستخدم مهارات التعابير الوجهية وبعض الحركات القليلة من اليدين واندفاع الخطوات.. حتى يصل به الموضوع إلى نشوب حرب التحرير

01 نوفمبر 1954. (عرض مسرحية باخرة أستراليا، 1991)



الصورة رقم (02): مشهد لإحدى تعابير فلاق عن طفولته في مونودراما "باخرة أستراليا"

يعرج بشكل سريع على موضوع فترة الإستعمار وكيف أنّ والده سجن لمدة ثلاث سنوات بعد التحاقه بالثورة، ويفرغ ذلك في تصوير هزلي كيف أن والدته ارتاحت من المعاشرة الفراشية.. وأن ما ينتظرها هو الاستدراك في كثرة صناعة الأولاد بعد خروجه من السجن.. وقبل الاستقلال بأيام خرج والده من السجن.. يمر فلاق هذه الفترة بومضات كلامية سريعة، ثم يأتي الاستقلال.. وهنا يلقي بومضة من الكوميديا السوداء معبرا على قدوم الاستقلال بالنقيض، فيتكلم بأنه لا يتذكر جيدا هل أتى الاستقلال إلى الجزائر أم ذهب عنها؟.. يشير إلى أنّ "بقاء فرنسا هو الأصلح للجزائر" (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991). وهذا ما يفهم رمزيا من كلامه.. يتفاعل الجمهور بشكل قوي مع هذه الدلالة التي تؤثت لسيميائية خطيرة في بعدها السياسي، يزيداها تلويها بتقاسيم وجهه المنقبض لحظة النطق بها والجمود عن الحركة في تصلب متعجب.. ثم يعرج على تدني مستوى التعليم فترة الاستقلال، وبأنه بعمر الثامنة عشر حصل على شهادة التعليم الابتدائي.. ومن أزمة التعليم إلى أزمة البطالة والتسيب والتلاشي في الشارع.. يعبر عن كلماته بخطوات متكسرة تتلاءم مع التعبير المحبط ودلالة المقعد الفارغ بجانبه.. ثم يفجر سخرية لمشهد الفراغ الاجتماعي وكيف أن المجتمع الشباني في تلك الفترة لا يجد ما يفعل سوى لعب الكرة في الشارع، يصفها بأدنى مستويات التخلف في نكتة بالغة السخرية يوصف دوما خياله السريالي المعروف، مثلا في وصف عين المراقب المختلس للفتيات حال التغزل المدعي للاحتشام على أنها رادارات أو (سونار). (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

الأمر يتعلق هنا، بخيال تحويري رائع للتوصيف الكوميدي المقارب لأسلوب التشبيه في النكتة، وهذا ما يثري أسلوب محمد فلاق عموما وبالأخص في هذه التوليفة الخاصة بـ "باخرة نحو أستراليا" التي يزيد من إفعامها في وصف الأنف الغير جميل لعاشق جميلة، بأن أنفه مثل النقانق التي ليست من الحلال.. وهنا يرمز إلى صراعات الدين في مسألة الحلال والحرام.. خيال سريالي تأويلي.. ينطلق من الومضة الساخرة الساذجة المقتضبة إلى البعد الفلسفي الديني في مسألة الحلال والحرام.. وحتى قضية الجنس في رمزية النقانق.. أسلوب ذكي في إرسال الرسائل المشفرة ضمينا في الخطاب الفكاهي. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

نحن بصدد بُنية سردية تُمثل العنصر الحاسم في الخطاب الشفهي؛ حيث تصبح المعاني آليات مرجعية أكثر من كونها كاشفة، لأنها تعمل على تحقيق عملية العرض في مستوى البنية السطحية، لتصبح كاشفة للخفي في مستوى البنية العميقة، ويتبلور عبر الازدواجية والغموض، والمفارقة لقيم تركيبية موزعة في المستويين السطحي/ العميق، وتُمثّل نفس المكونات بقيم دلالية مُختلفة، إلا أنّ النصّ الظاهر يبقى مُرتبطا بقيم النصّ الخفي المقصود، ولا يكتمل معنى النصّ إلا في هذا الارتباط بأكثر أو أقل وضوحاً، مما يؤكد على دور اللعب الكلامي كوسيلة في تحقيق الأهداف والأغراض أو ما يُمكن تسميته بمفهوم الكفاية والقدرة أو المهارة. إنّ شكل التعبير في فعل اللّعب الكلامي الشفهي من المدونة السابقة يُحيلنا إلى العلاقة المتعارضة داخل وضعيات ومرجعيات الخطاب؛ بين الخطاب المعياري والخطاب اللهجي من خلال ازدواجية أفعال اللغة ووظائفها، تركيباً ودلالة ومرجعاً. فاللغة المعيارية نجدّها في المستويات اللسانية تحافظ على مَبناها وشكل نُطقها معياريا، غير أنّ مقابلتها بالخطاب الشفهي اللفظي

تتحول إلى لغة كاشفة بل مدمرة لحقيقة مطبات ووظائف هذه اللغة المعيارية ومفارقاتها على المستوى الوظيفي في الواقع؛ حيث تتم تعرية الخطاب الرسمي وتقويضه. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

يأتي بعدها محمد فلاق إلى تناول موضوع أنسنة الحب في هذا المونودرام "باخرة نحو أستراليا" .. على الطريقة الجزائرية، وهو موضوع طابو في تلك الفترة وحتى اليوم ما يزال الحب في الجزائر معضلة عائلية تنتهي دوماً إلى الصراعات والعنف ضد العاشق والعشيقة.. وكيف أنه وصف تصرفات عاشق جميلة حال مروره على قارعة الطريق ينظر إلى شرفة المنزل كي تطل عليه جميلة بنظرة حب يعمل على تمثيلها جيئةً وذهاباً بشكل بارع.. والشارع كله يراقب.. بسبب أنّ والد جميلة قام بتوقيفها عن الدراسة وحبسها في المنزل وهي عادة أغلب العائلات الجزائرية في تلك الفترة.. يشعر المتلقي في هذه اللحظات بأن حبكة الأحداث بدأت تأخذ منحرجاً متأزماً يتصاعد نحو العقدة.. حتى يكتشف الأب أمر ابنته جميلة بتفتيش رسائل الحب لديها والقصائد المكتوبة لها، ليلا تحت سرير نومها.. بعد صراعه مع وساوس الشك التي راودته.. وهنا يرسم فلاق بحركاته التمثيلية الدرامية كل شيء في فضاء الخشبة فيجعلك تراه من دون أن يستخدم أي أكسسوار أو ديكور يدل على ذلك.. فقط بالإيماءات المرفوقة بالتعبير عن الحالة الزمكانية وتوصيف الشئيات.. مستخدماً المقعد فقط لوصف سرير جميلة وكيف كانت تخفي تحته رسائل الحب.. (وهو المقعد الذي يستخدمه عادة أغلب المؤدون للمونودراما لأخذ بعض الراحة جزّاء طول زمن الوقوف) ومر ذلك ببارعة كبيرة.. معبئاً كل نقده الكوميدي بسخط ضاحك على ظاهرة الحب والعاشق في الجزائر، يجعل الجمهور يضحك من دون أن يضحك هو حال التمثيل، وتنتهي رحلة العشق تلك إلى معركة دامية تلقي بعاشق جميلة في المستشفى بعد اكتشاف عائلة جميلة من أحوالها ما حدث فيعمدون إلى تكسير عظامه، يصفهم فلاق بالعمالقة من الأمازيغ "العنجهيين" اللذين لا يعرفون في مثل هذه الأحوال سوى الضرب والعنف الشديد، يرمز بذلك إلى طبيعة العنف البدوي القبائلي المتأصل في هذه الطينة البشرية وكذلك قوتهم، وهذا رمز مقصود لوصف رجولتهم وأنفتهم، متهمكاً في مقارنة بالكربون الـ 14 على أنهم من أقوام ما قبل التاريخ، ولكنها رمزية مدسوسة لقصد آخر يفني بغرض دلالي لأقدمية هذا الجنس البشري على الأجناس الأخرى التي عاشت بالجزائر.. ولا يتوقف الحال هنا في قصة الحب تلك، التي بدت في هذا الموضوع من المونودرام، قصة محورية تغزل الحبكة وتدور حولها جزئيات الأحداث بشكل متصاعد يتجه نحو تشكيل العقدة. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

تدافع الأحداث باستمرار منطقي، يتخلل من حين لآخر أسلوب الحكيم على طريقة " ذات يوم... .." وهو أسلوب المونولوج الحكائي عموماً، لكن عند فلاق في " باخرة نحو أستراليا " يوظفه بشكل يثير التوقع وخلق عنصر التشويق والمفاجأة، يدعمه بما يعرف **بالآلية الاسترجاع** " الفلاش باك " .. في أغلب نقاط الربط بين حكاية وأخرى لديه.. نجده يكثر منه في محطات عديدة.. وهو شحنة جيّدة لطاقة الكلام في المونودرام عموماً.. يحاور في ذلك بين **ضمير المتكلم** الذي يستولي على جوهر الحكيم ويوظفه هنا فلاق كما لو كان **تقنية بوح** تكشف المكنون الداخلي.. حين يوظف القسم على مؤداه الحكائي بقوله "

والله.. أو.. والله العظيم" بين حكاية وأخرى، بصوت حاد تهكمي ينقص من دلالة القسم معنوياً.. كما لو أنه لا يقصد القسم من وجهة نظر إيمانية شخصية لديه.. لينتهي بذلك خلق أسلوب التصديق على طريقة الجزائريين.. وبين ضمير المخاطب الافتراضيا الذي يستدعيه بشكل سريلي، خاصة في شخصية الكلب، التي أخذت مساحة هامة جداً من المسرحية، حيث جرى تحويل عاشق جميلة إلى كلب عن طريق خلطة سحرية. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وحين فشلت كل محاولاته لإقناع والد جميلة على تزويجه إياها؛ وشخصية الكلب هنا تدل رمزيا على تدني مستوى الشخصية الاجتماعية الجزائرية في طموحاتها المدنية في حصولها على مرادها الطبيعي وبأنها مهضومة الحقوق حتى في الحق الطبيعي الكوني بسبب التعصب والتطرف الاجتماعي بما فيه من شوائب التقاليد والعنصرية الفردية والعائلية والعنجهية القبلية والعوامل الدينية المترتبة، حين يستمر في إيجاد حلول.. بدءاً من خروجه من المستشفى بعد ما تعرض للضرب من طرف أحوال جميلة القبائل الشداد لما عرفوا ما بينه وبينها من علاقة حب، حيث لا يضيّع فلاق هذه اللحظة فيستنطق ما فيها معرجاً على تدني مستوى الطب والمستشفيات في الجزائر متهكماً بطريقته السريالية الهزلية في كيفية توظيف جبيرة الجبس للمريض وبأن حتى هذه التقنية الطبية البدائية غير لائقة في مستشفيات الجزائر، حين يجعل للمثقب الكهربائي كاتم صوت يعرّج كذلك على انتقاد المستوى التكنولوجي الذي ألبسه وصفاً غيبياً وبأنها صناعة جزائرية. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وكيف خرج عشيق جميلة من المستشفى بأمراض نفسية انتهت به إلى خيالات جامحة جعلت منه متأملاً بوذيا فكر في تنويم والد جميلة مغناطيسياً لكنها باءت بالفشل، لأن دماغ والد جميلة متحجرة وغير قابلة للتنويم.. يرسم بهذا الوصف مدى التحجر في العقل الجزائري الأخرص وبأنه لا تنفع معه كل السيكولوجيات وأساليب التعامل الحديثة، متشبث في ذلك على طريقة صنمية بتقاليده البالية ولا يجيب إلا بالعنف.. بوصفه كيف ضرب عاشق ابنته بلكمة على الذقن، ثمّ تنموالأحداثوتأزمتصاعدياً حتى يصل بالعاشق إلى اقتناء كتاب الإنجيل، وهي توليفة ذهنية قد يقصد بها فلاق كيف للجزائري أنه يجرب أي شيء بغية الوصول إلى هدفه.. وبأنها تختلط فيه الملل وكل الأفكار خليطاً متناقضاً ولا يعرف دوماً وجهته في كل ما يعترض حظه في الحياة. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وهذا يدلّ على ظاهرة الاضطراب اللاهوتي ومقارنة الأديان في الشخصية الواحدة.. على أنّ أزمة اجتماعية قد تؤدي بالإنسان الجزائري إلى تغيير دينه ربما.. يصوره في خلاصة التركيز على تسمية سيدنا عيسى.. حين ترجّاه عاشق جميلة وناجاه، حتى ظهر له في هيئة دخان متكاثف انبعث من صفحة الإنجيل.. وهنا السريالية.. ورمزية الصليب، حيث يعمد فلاق بهذا إلى تمثيلية هزلية تصب الدلالة في تحليل تسمية النبي عيسى، إذ كان بإمكانه أن يقول عيسى بن مريم.. لكنه وظف كلمة "سيدنا" مقصودة وهي صفة وليست إسم.. هي كلمة منطقية في تراث الأديان لدى الجزائريين بمختلف انتماءاتهم.. لكنه ركز على كلمة السيد إيديولوجياً كي يفهم الجمهور أنّ أبناء عيسى (النصارى) هم أسياد على المسلمين اليوم بتفوقهم الحالي حضارياً. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

نعم هي مقصودة من فلاق.. واستلزم ذلك بأنّ عيسى لن يستطيع فعل معجزة لعاشق جميلة لأنه مسلم، وبأنه أخطأ في اختيار الكتاب.. يستلزم سيميائيا ضرورة تغيير الدين، حتى يتغيّر الحظ، وهنا خطورة الدلالة التي لا تظهر جلية لأنّ القالب فكاهي ساحر.



الصورة رقم (03): فلاق في مونودراما "باخرة أستراليا" وهو يقارب مسألتي الانتماء والإيديولوجيا

ويستمر فلاق في هذه الجزئية تشرىحا لأصل الكلمة؛ معضلة الأسماء.. الاسم والهوية.. حتى يصل إلى تأزيم العقدة نحو اختيار السحر الأسود.. حين باءت معجزة عيسى بالفشل.. وبأن عاشق جميلة قرر الاستعانة بساحرين موريتانيين.. يقوم هنا فلاق بفلاش مستقطع. مشبعا بالقسم بالله، ليُدكّر بما حدث معه المرة الفارطة في مونودرام اتخذ فيه شخصية الساحر مغربية (المغرب الأقصى)، وبأنه تلقى مشكلة مع الجمهور المغربي.. ولأنه في عموم ثقافتنا الشعبية، أن الساحر المتمكن عادة ما يكون مغربيا.. حيث تُؤخذ هذه الدلالة بمحمل سيميائي يثير الانتباه إلى القضية السياسية المغربية حين غيّر اختيار شخصية الساحر من المغربي إلى الموريتاني.. إذ أنه كان بالإمكان لمحمد فلاق، أن يعمل على هذا التغيير بساحرين هنديين مثلا.. أو فقط من الجزائر من أدرار أو تمنراست.. لكنه كان يقصد ما يفعل.. ليذكر في غير تطرف منه مشكلة الحدود المغربية الجزائرية حين أقام التغيير على دلالة موريتانيا.

وحدث السحر.. بعد تناول عاشق جميلة لكل الوصفات السحرية والعقاقير.. معرجا فيه فلاق بتهمكه دوما واستنطاقه للحظة المونودرامية وعدم تضييعه للفرصة الهزلية حين تأتي.. لحظة الطقس السحري، فيعمد إلى ابتكار أصوات هزلية (ريك.. رالك.. رطُق.. زُفطُ). (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وهي دلالة على حدوث عملية الميتامورفوز السحري، مبررا اختياره لتلك الصوتيات على أنها توظيف إثارة.. وهو ما يعرف في قواعد الكتابة الدراماتورية للمونودرام بـ " كسر أحادية الصوت المنفرد " التي بالضرورة تستلزم ما يعرف في المونودرام بـ " خلق التوتر الدرامي للشخصية والحدث والمتلقي " يتم عمليا بتفعيل صوت خارجي مفاجئ، من المفروض في هذا المشهد من مونودرام " باخرة نحو أستراليا" أن تكون أصوات مرفوقة بأصوات مؤثرات تدل على الغرائبي.. لكن فلاق استغنى عنها آليا وعمدا، وصنعها بأصوات كلامية ساذجة ابتكرها هزليا (ريك.. ريك.. رُطَقُ.. زُفَطُ) . لسبب وجيه بحد تعبيره، وهو عدم توفر تكنولوجيا الإثارة الضوئية والمؤثرات الدراماتيكية بالمسرح الجزائري، فيقدم اعتذاره للجمهور بأنها طبعة جزائرية لهذه التمثيلية.. ويخلق من جديد حميمة بينه وبين الجمهور. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وبعد حدوث الواقعة السحرية يتحول عاشق جميلة إلى كلب.. وعملية التحول تلك من الناحية الفنية، كانت رائعة حد البراعة، استخدم فيها فلاق بكل احترافية القاعدة الجوهرية للممثل المونودرامي وهي ما يعرف بـ " التشخيص "، حيث وظف فيها جميع جزئياتها المعروفة أكاديمياً لدى الدارسين للمونودرام كتابة وأداء وهي:

- القدرة على التلوين الصوتي

. المهارة في استدعاء الشخصيات آنياً

. القدرة على الانتقالات الصوتية والحركة

. الشعور بالتقمص حال الخروج من شخصية إلى شخصية ثانية

وبالتالي يستدعي سريالياً شخصية الكلب بروح عاشق جميلة ليجد فرصة لقائه بجميلة متخفيا في هيئة الكلب.. يتحمم بساقها حال خروجها من البيت.. (وهنا تناقض فلاق.. لأن جميلة حبيسة البيت على حد تعبيره الأول.. كان من المفروض أن يجد لها مبررا لخروجها فيزيد من إثارة العقدة وتأزم الأحداث).. فتداعبه على أنه كلب ظريف.. لكنه يقلقها بكثرة فعله ذلك.. حتى تتصرف معه بعنف وتركله. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991).

وينكسر خاطره لإدراكه أنها لا تعرفه بأنه عشيقها وبأنه يتقمص كلباً.. وهنا يعمد فلاق إلى أسلوبه الشهير في مقارنة بين الجزائريين والفرنسيين، العقدة التي يبني عليها فلاق أغلب أعماله المونودرامية.. هنا يصور كيف يعامل الجزائري الكلب بطريقة عنيفة وبأنها ثقافة عنف متأصلة فيه.. وكيف أن الفرنسي يمنح الكلب حنانا مفرطا قد يصل إلى درجة الممارسة الجنسية معه.. حيث عبر على ذلك رمزيا كيف أن المرأة الفرنسية عشقت الكلب وقبلته في فمه وكيف استطاع أن يصور ذلك أيضا برفع سرواله على مستوى الساقين ليعطي اللحظة بعدا جنسيا حين كان يحكي عن المرأة الفرنسية حال لقاءها بالكلب وتلفهها الغرامي الشبقي به.. حتى يأتي في سياقها بكسر جدار على طريقة تهكمية سياسية، مستندا فيها دوما على وظيفة الكلب في رسم المشهد، حال توظيفه للفلاش باك في تذكره إحدى زيارات الرئيس السابق عبد العزيز بوتفليقة إلى فرنسا، ويركز على أنه "رئيسنا، وليس رئيس الجمهورية، لأنّ الجمهورية لم تأت بعد" (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991).

وهذا من وجهة نظره الأيديولوجية السياسية التي يوظفها في كل مونودراماته تقريبا والتي تحمل الأبعاد الدكاتورية لصورة الجزائر الدائمة بهذا الشكل وبأنها لم تستقل لحد الآن وليس فيها منطلق للحريات ولا لأي شيء يضمن الحقوق.. وهو لسان حال فلاق في كل انتقاداته السياسية، ويصور المشهد كيف انتقل بوتفليقة إلى فرنسا في زيارة عطلة سياسية، وكيف كان الرئيس شيراك في حديقة القصر يطل عليه من شرفة عالية والرئيس بوتفليقة ينتظر في الأسفل ولا يكلمه شيراك إلا من تلك الشرفة العالية، يعمد فلاق إلى رسم سريالي ساخر للفارق بين الجزائر وفرنسا، فارق التطور كالفارق بين الشمال والجنوب.. الأعلى والأسفل.. وفي وهلة، تخرج السيّد شيراك ومعها كلب ظريف من نوع (الكانيش).. يطلب هنا فلاق مشاركة الجمهور في معرفة نوع هذا الكلب الأنيق، ثم يعمد إلى القسم " والله ما كلب هاذاك " .. وهي طريقته في القسم لتأكيد اللحظة.. ويؤكد أنه ليس كلباً بل قميصاً بأرجل. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وصف سريالي على عادته.. وكيف أعجب به الرئيس السابق عبد العزيز بوتفليقة وسرقه من حزام المرافقة الممسوك بيد زوجة شيراك، في وهلة غفلة منها.. وكيف أنها حين التفتت السيدة شيراك، لم تجد كلبها الكانيش.. واقترح بوتفليقة في تودد عميق على شيراك أن يبدله هذا الكلب بالجزائر كلها وبكل شيء يملكه.. ترميزاً دلاليّاً بأنّ بوتفليقة ليس لديه ولد في حياته الشخصية لأنه عقيم.. فحن إلى تربية ذلك الكانيش. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وهي ضربة دلالية صميمية مقصودة من فلاق بشكل محترف، وفيه أيضاً رمزية لما تقدمه الجزائر من خدمات لفرنسا مقابل الأغراض الشخصية للمسؤولين.. وكيف أن فرنسا تمنح الكلاب قانوناً يحميها لدرجة أنها تمنحه الجنسية الفرنسية.. وبأن فرنسا بلد جميل جداً.. يؤكد فلاق ذلك الوصف بملامح من وجهه تدل على تأثره الحميمي بهذا البلد.. وبأنه ليس لدينا في الجزائر مَنْ يُقَبَلُ الحَمَلُ في فمه.. وفيها مقارنة بين الكلب والحمل وبين الفرنسي والجزائري، تأخذ إسقاطات دينية وأثروبولوجية.. في بنية التكوين الاجتماعي والنفسي والحضاري والتعامل مع المحيط وتأنيته الإنساني عموماً.

ويأتي فلاق على قصة تزويج جميلة، بل بيعها من طرف والدها، على حد تعبيره، لرجل أكبر منها بثلاثة أضعاف عمرها.. وكيف كان من خلفها عشاقها الثلاثمائة وعاشقها المميّز في ثوبه الكلب حال وداع موكب زفافها في رثاء.. وكيف لم يكن لها مستقبل في زواجها سوى أنها باتت تلد وتلد.. عدداً كبيراً من الأولاد في شكل متتالية حتى بلغت اثنا عشرة ولداً.. يصور هنا فلاق تأزم الأسرة الجزائرية بكثرة الإنجاب.. في تلك الفترة.. وكيف فقدت جميلة حُسنها، يروي فلاق ذلك بألم كبير في أسلوب التمثيل، لكنه لم يجد من الجمهور تفاعلاً، فيكسر الجدار باستفزاز الجمهور ليطلب حميمية مشاركته للحظة بشكل منفعل بشدة.. فيشعر الجمهور بالذنب ويتفاعل معه.. لكنه يرفض تفاعله بأسلوب ذكي. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

هذه لا يفعلها إلا محترف عبقرى، لأن مؤدي المونودرام يجب أن يكون عارفاً بنفسية الجمهور التي تنشأ من **تشارك التلقي الجمعي**، حال المشاهدة.. وبالفعل مرّ هذا الجزء بشكل بارع.. يأخذها حجة بطلبه "تشجيع الفنانين" .. وكيف يُحْمَل

الجمهور مسؤولية خطئه في ذلك، وبأنه قد وقع في النفاق مع الفنان.. كل هذا جعله فلاق يمر بإتقان حين اختار اللحظة الحاسمة لذلك.. وقد فعلها بأسلوب ارتجالي غاية في الدقة.. ويصل بذلك إلى درجة استفزاز ثقافة الجمهور الجزائري وبأنه اندفاعي، حتى ولو لم يفهم القصد من الجملة المؤدات في المونودراما، ويعمد إلى مقارناته المعهود بين ثقافة المتلقي الفرنسي الهادئة في التعامل مع المشاهدة وأخذ معاني الدلالة لدى الفنان بشكل يعي ذلك، وبين ثقافة المتلقي الجزائري المنفصلة مع المشاهدة بشكل عفوي واندفاعي من غير فهم لمجريات الطرح.. وهو محق في ذلك.. وهنا قام يعالج **مشكلة التلقي الثقافي**.. وهذا يؤكد مدى أهمية الفن والفنان، وبأنه في الجزائر بحاجة إلى تشجيع.. ويركز كثيرا على أهمية تواجد الفرنسيين وبأنه من الجيد أن نتعلم منهم آداب المعاملات الثقافية في كل شيء.. هنا كان قد عمد إلى الاستفزاز أكثر.. لكنه ربما كان صريحا بما قال.. ويُعيد ذلك لمرة أخرى بقصد أنه يعمل على تعليم المتلقي الجزائري كيفية التعامل في التصفيق للفنان حال أدائه الفني.. وعمد فلاق إلى خلق حميمية لافتة في اللحظات المونودرامية الارتجالية بينه وبين الجمهور.. وعبر عن فخره بالجمهور كثيرا.. قبل أن "يُصحح فرحه" بالقول إن ذلك إفراز لـ "جراح الاستفزاز التي كان تعمد في البداية".. ويعرج بعدها مباشرة على موضوع الطلاق وكيف أنه سهل في عصمة الرجل بقول أنت طالق ثلاث مرات (يقصد بذلك دكتاتورية الدين ذو الطابع الذكوري لدينا.. بحسب رؤيته له) وكيف أنه لدى الفرنسيين صعب الطلاق جدا، وقد يستغرق أربع سنوات.. يأتي إلى تهكمه بفكرة التطور، وينتقد بسخرية متناقضة كيف أن الفرنسيين ينعنوننا بأننا متأخرون عنهم ونحن أسرع منهم في الطلاق.. هنا تهكم يقصد الدين الإسلامي على أنه من أسباب تخلف مجتمعاتنا. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

ويتيح خطاب فلاق مستويات أيديولوجية وانتقادات أنثروبولوجية للمجتمع الجزائري.. لأنه يعمد إلى مقارنة العادات والموروث الديني.. وكيف أن جميلة بسبب هذه التقاليد عانت التشرد مع أولادها.. بعد أن اختار زوجها بعض أولاده وترك لها البقية غير اللاتنين.. تأكل من القمامة معهم؛ حال طردهم إلى الشارع تحت رحمة سلطة الأب الدكتاتور (زوج جميلة)، حتى أصيبت بالجنون، وأولادها عالقون بثوبها الرث.. يصور فلاق هذا المشهد بألم، وبأنه نتيجة التقاليد البالية وضوابط الدين في الطلاق الذي كان سببا لتفكك الأسرة ذات عدد الأفراد الكبير جدا.. وعشيقها الكلب.. ما يزال وقياً لحبها، لأكثر من خمس وعشرين سنة يتبعها من مكان إلى آخر.. حتى ينتهي هذا الجزء من المونودرام (الثلث الأول) بعواء طويل للكب يؤديه فلاق بألم كما لو كان دلالة رمز لدوام صرخة البحث عن الحرية.. وترتفع موسيقى الأغنية التي تفصل بين أجزاء المونودراما في حكيها للحب. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وينتقل فلاق إلى جزء جديد من "باخرة أستراليا"، بولوج يتهكّم من الشجرة الجينياولوجية للعائلة الجزائرية وكيف أنها غابة جينياولوجية وليست شجرة لما فيها من زواج الأقارب المتشعب، وبسبب تعقد هذه الفروع، كانت الجزائر تراقب كل مواطن فترة السبعينيات، وهي الفترة التي يصفها بفترة الحاكم الديكتاتور وبأنه وظف جهازا أمنيا استخباراتيا يراقب كل المواطنين بشكل مبالغ فيه لدرجة أنهم كانوا يلبسون الأسود وسياراتهم سوداء ونظاراتهم سوداء مما يدل على العمق الأسود للدولة، ولدرجة أنّ

نصف الشعب مسخر لخدمة الوظيفة الأمنية في الرقابة، وهكذا يصير نصف الشعب يراقب النصف الآخر من الشعب.. فنجد أن الجزائر كلها رقابة أمنية في المقاهي.. في فراش النوم.. في العمل.. وفي كل مكان.. والمبدأ في ذلك أن لا تتكلم في السياسة حتى وإن كنت مع نفسك.. يأتي فلاق على تفصيل هذا المشهد بشكل بارع.. حتى يخلص إلى أشكال الأمن الأخرى وكيف أنها كانت أجهزة قمعية فيصفها بحسب ألوان زيتها الرسمي. (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وكيف كان صراع الأمازيغ حال مظاهرتهم.. وهو يقول عنهم دوما "البربر" .. مع الأجهزة القمعية للسلطة آنذاك.. فيعرج على ما يصفهم بالرجال الزرق، ويعني بذلك الشرطة، وكيف كانوا يضربون المتظاهرين بالعصي.. يتهكم على تواجد العرب ضمن زمرة المطالبين بالحرية، برغم أن المظاهرة لا تعنيهم بحسب تعبيره الساخر من هذا الموقف.. ولا يتهكم في مقابل ذلك على تواجد الفرنسيين في المظاهرة.. كما لو أنه أراد أن يوصل رسالة بأن الفرنسيين متضامنون مع البرابرة في قضية بحثهم عن التحرر من السلطة المركزية الجزائرية.. وكيف كانوا يستخدمون الماء الساخن في قمع المتظاهرين ضد الدكتاتورية، يفرغ المشهد في قالب هزلي يرسم من ورائه مشهد المتظاهرين كيف كانوا يغتمون فرصة ذلك الماء ليأخذوا حثاما ساخنا.. وفيها رسالة لاستمتاع المتظاهر في البحث عن حرته ولو تحت القهر.. ويصف أيضا الرجال الخضر، دون أن يسميهم بـ (الدرك الوطني).. فترة ما يعرف بالربيع الأمازيغي 20 أبريل 1980 وكيف كانوا يقمعون حتى العلاقات الغرامية، يعرج في ذلك إلى استمرار الدكتاتورية بعد موت الرئيس بومدين.. ويطنل وصفه التهكمي لكل تلك المرحلة، يصور مشاهد الدكتاتورية وتعدد ألوان الأجهزة القمعية في مواجهة حقوق المواطن الأمازيغي.. بحسب رؤيته، وبأنه لا وجود لأدنى شروط الحرية في الجزائر.. وهو هم فلاق الدائم في كل مونودراماته.. وفي هذه المرحلة، يعمد فلاق إلى أسلوب الفلاش باك، حكاية فحكاية من ذكرياته الواقعية ومواقفه السياسية، يرسم المشهد بالطابع الهزلي.. حتى يصل إلى قصة الأسد، وهنا جزئية مهمة.. ينقلنا من خلالها إلى تغيير قصة الحب من عاشق جميلة، إلى قصة حبه هو شخصيا، حين رافق عشيقته "حورية". وهي لحظة مناصفة المونودرام زمنيا، إلى حديقة الحيوانات.. يجعل لها رابط انطلاق من لحظة حديقة التجارب.. متهكما على أنها حديقة تجارب الحب قبل الزواج.. بما تحويه السداجة بين العشيقين الغير مدرّبين على الحب.. حيث الشجرة تنتج الحلويات تهكما، فيعمد إلى رسم المشاهد هنا بتهكم سريالي غريب.. وهنا يأخذ من سيميائية كلمة "حديقة" ليرسم قصة الأفقاص الخاصة بالقردة... تأخذ معنى المواطنين المحجوزون في الأفقاص.. دوما فلسفة الحرية في رمزية تهكمية... حتى يركز فجأة على مشهد الأسد الجزائري الوحيد... (حين دخل الحديقة رفقة عشيقته "حورية")، والذي يصفه بأنه أسد مهتم بعمر المائة والتسعين سنة، يُطعم حكايته على أنه صفقة بين المارشال "عبد القادر" والأمير "بيجو". (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

وهنا لا يمر هذا الرمز بسهولة على من يحلل شيفرات محمد فلاق المسرحية الخطيرة... كما لو أنه يشكك في شخصية الأمير عبد القادر... (وهذا لا يتنافى مع التوجهات الإيديولوجية والسياسية لفلاق اتجاه المشهد التاريخي والسياسي للجزائر عموما) أو يصفه بالعميل لفرنسا مذكرا بصورته التي تحمل النياشين وإن كان لم يذكرها صراحة، لكنه هنا استخدم أسلوبا غشطاليا (يترك

لدماغ المتلقي تركيب الأجزاء الناقصة من الدلالة لتكتمل الرسالة المقصودة).. في توصيل الصورة عن طريق إقحام إقلاب الصفة في المقارنة المتناقضة حتى تصل إلى الدماغ ليسترجع الصور الذهنية عن الأمير عبد القادر بما يحمله على صدره من نياشين.. قد تكون هذه أخطر رسالة حملها مونودرام " باخرة نحو أستراليا" .. ثم يواصل سردياته وتمثلياته عن هذا الأسد... الذي كتب عنه "ألبير كامو" في مذكراته... وأجرت عنه البطاقة البريدية الشهيرة.. وما إلى ذلك من معرفة كل الأجيال بهذا الأسد.. وهي حكاية مألوفة في ذهنية أي جزائري . بحسب فلاق ، وبأنه في حديقة الحيوانات الجزائرية لا يوجد غير هذا الأسد المعمر الجائع والهزيل .. وحتى اليوم إذا ما دخل المواطن الجزائري إلى أي حديقة حيوانات . في الجزائر، فإنه حتما سيجد أسدا هزيلا معمرًا . هي حقيقة واقعية ، يركز عليها فلاق في وصف هذا الأسد.. وبأنه لشدة هزاله تنفر فروته من لحمه، كما لو كان إذا ما تحرك، فإنه يسافر فقط داخل تلك الجلدة المترهلة.. وهو وصف سريلي هزلي يحوّر الشكل بطريقة خيالية بارعة يقوم فلاق بتمثيلها في تشكيل حركي فائق الرسم للمشاهد.. ليصل بذلك إلى وصف معاملة الزائرين للأسد داخل القفص باستفزازهم له بسخرية تتخلل القضببان بركله ودفعه للقيام بأي حركة.. يُذكر هذا المشهد بأقصوصة " النمر المتقاعد " في كتاب "سأحون وطني" ل محمد الماغوط " ذات البعد السياسي العميق حول شخصية الحاكم الكسول الذي لا بد من الحذر من يقظته في أي وقت.. كما لو أن فلاق استوحى منها أو رمز إليها.. وكيف يعرّج أيضا على الأقصوصة الشهيرة لدى "جون دي لافونتين" صراحة . في الدقيقة السادسة والخمسين ، من دون أن يذكر إسم لافونتين، حين ذكر فلاق بأن هذا حمار من الداخل وأسد من الخارج.. والتي اقتبسها أيضا توفيق الحكيم بعنوان " حمار في جلد أسد" .. وفيها رمزية سياسية للحاكم الذي ليس لديه كاريزما حقيقية ويرتدي رمزية الأسد ليظهر لدى رعيته على أنه قوي.. حيث تحكي تلك الأقصوصة كيف أن حمارا عثر على جلدة أسد ميت فارتداها وأرعب كل من لقيه على الطريق.. حتى نسي مرة وأخطأ فنهق.. ليكشف أمره ويعاقبه كل من كان قد وقع ضحية مغالطته تلك.. كما لو أن فلاق أراد سيميائية نهيح الحاكم (دلالة الخطاب السياسي الحقيقي) بزئير الأسد (الخطاب السياسي المزيف). (عرض مسرحية باخرة أستراليا. 1991)

هذه الرمزية يعرّج عليها فلاق في ومضة ساخرة من دون أن يحكي تفاصيل الأقصوصة لأنه مدرك بأن أغلب الجمهور يعرف هذه الحكاية ويفهم إسقاطاتها الدلالية على الحاكم الديكتاتور المزيف، بحسب نظره.. ولا يخفي محمد فلاق في هذه التوليفة المتعلقة بالأسد أي توجه من توجهاته السياسية والأيدولوجية، بل يؤكد ذلك بتدليل صريح حين يربط هذا المشهد بسيميائية صورة الرئيس هوراي بومدين يستحضرها بشكل مفاجئ مباشر من دون مبرر درامي، حين وضعت في القفص فيصاب الأسد بالإحباط من مركزية الحكم.

يخرج فلاق من هذا المشهد نحو نهاية الثلث الثاني من المونودراما، إلى استمرارية قصة حبه، وبأنه لأول مرة يعيش الحب، بوصف الاغتراب في فرنسا.. بل في الجزائر لا يمكنه عيش لحظة حب ولو على شاطئ البحر فوق صخرة يتأمل مع عشيقته لحظة اصطيد سمكة جميلة الألوان على يد صنارة عجوز.. ويستمر هنا في تفصيل اللحظة هزليا، ببراعة منقطعة النظير.. حتى يأتي

على ذكر عائلة " حورية " لحظة ذهابه منفردا لخطبتها، وبأنهم جميعا كانوا يمتنون مهنة الجزارة.. يدخل في رواق يحدده مؤثر إضاءة خافت.. يصطفون فيه يمينا وشمالا كل أفراد عائلة حورية، حيث يستدعيهم بمهارة تمثيلية عالية الأداء، كما لو كان مشهدا من فيلم رعب، يحمل بعضهم السكاكين والسواطير ويسائله والد حورية كيف له أن عرفها قبل الزواج.. ويتصرف معه بعنجهية.. طبعاً هنا نجد أنّ فلاق في الثلث الثاني من مونودرام " باخرة نحو أستراليا" .. عمد إلى تكرار نفس المواقف في قوالب مختلفة.. نفس فكرة الحب المقهور من طرف العائلة الجزائرية الأمازيغية أو العربية.. والفتاة التي لا يتحقق حلمها في الحب، وجرأتها في تحدي والدها بإعلانها كلمة الحب لعشيقها.. فيعمد والدها إلى قطع يدها.. هنا فلاق يصور المشهد كما لو كان عملاً إرهابياً من طرف الأب (العنجهي)، يستميل إليه عاطفة الجمهور خاصة من النساء ويخلق حميمية دافئة في صبّ اللحظة بألم، ويبرر ذلك بأنه لا ذنب له في ذلك لأنه مجبر في هذه اللحظة على لعب دور الأب.. يستفز الجمهور في تعاطفهم مع لحظة قطع يد الفتاة.. ولعل فلاق في هذا المشهد كان مُباغتا مبالغاً باهتمام المجتمع الجزائري الأمازيغي أو العربي.. بتوظيف التخلف لدرجة قطع اليد، أو أنه أراد أن يذكر أيضاً بحكم الإسلام في قطع يد السارق والسارقة وبأن الإسلام العربي هجّن الثقافة الأمازيغية بما أتى به إليها.. برغم أن القصة هنا كانت متعلقة بالحب، فكان بإمكانه أن يوظف القتل مباشرة بدل اختيار قطع اليد.. لربما هو رمز لخيانة الفتاة لقوانين العائلة فيتطابق حكم السرقة مع حكم الخيانة.. ولعل هذا المشهد كان مستفزا ودخيلاً على الكوميديا، إلا أنه في لحظة يحوله إلى ضحكة هزلية حين يجعل اليد المقطوعة في الميزان، فتزن كيلوغراماً واحداً وسبعة عشر غراماً ونصف.. يضحك الجمهور بشدة، لكنه جعل من هذه الدلالة أن لا قيمة للإنسان في مجتمعاتنا.. ويصور أيضاً العاشق المتهم دوماً بخروجه عن قوانين العادات والتقاليد التي تحكم فقط بقهر الحب وكيف تتم معاملته بالعقاب الشديد.. وبأن كل هذا.. إنما هي "قصة الحب على الطريقة الجزائرية" .. لينتهي الثلثين الأولين بالأغنية نفسها.. أغنية تراثية للحن والأداء من الموسيقى الجزائرية الشعبية تحكي قصة الحب.

كان من المفروض أن ينتهي مونودرام " باخرة نحو أستراليا " في هذه اللحظة، برغم تكراره لنفس القصة والقضية في قالب تغير بعض الشيء، على أن العائلات تحارب الحب في ثقافة المجتمع الجزائري.. لكن فلاق يعود بعد وقت مستقطع لإتمام الثلث الأخير.. ولكنه ثلث منقطع، يشعر المتلقي فيه بأنه غير موصول بالثلثين الأولين.. برغم ما فيه من مؤثرات الضحك في طريقة فلاق المألوفة، فيعيد بشكل مبتذل إعادة بعث قصة والديه، وبأنهما تعبا من كثرة الإنجاب وهما يبحثان عن وسيلة لتحديد النسل.. (نشعر هنا كما لو كان مونودرام جديد بدأ بقصة جديدة).. وإن كان ذلك مبرراً إلى حدّ ما، ذلك أنه.. وهو أحد أولادهما.. قد فشل في زواجه، إلا أن والديه ما زالوا ينجبان.. لكنه في كل الأحوال ابتذال في استدعاء شخصية الأب والأم لأنه يبلبل الخط الدرامي، فلو عدنا إلى متابعة القصة من جديد، لمرة ثانية، لوجدنا بأنها انتهت في كل شروطها الدرامية من تراكم الحبكة وتآزم العقدة والحل نحو انهيار كل الأحداث إلى التشتت.. لذلك يظهر الجزء الثالث شاذاً بين الأحداث الأولى، ويستدعي بنفس الأسلوب نقده للإيمان بالخرق، في هذا الجزء.. ينتقد عقيدة الإيمان بالأضرحة والأولياء الصالحين وكراماتهم

وبأنها مجرد سذاجة، نجدها مشابهة لنقده السذاجة العقائدية في إيمان عاشق جميلة بخوارق السحر مثلاً.. ويعرّج أيضاً على أزمة السكن والضييق برغم كثرة الأفراد في العائلة الواحدة.. يستعين بصورة سريالية ساحرة عن الجني الذي يسكن في داخل قارورة مغلقة.. وبأنه لا يقدر أن يليب أمنية الجزائري في تحقيق سكن من أربع غرف وهو يسكن داخل قارورة.. هي صورة مشابهة لسرياليته الأولى في المقاطع السابقة من هذا المونودرام كفضل معجزة عيسى النبي في تحقيق الزواج لعاشق جميلة.. تقريباً التصوير نفسه بالطريقة ذاتها.

ولو عدنا إلى الجزء الأول من المونودراما، لوجدنا أنه تناول الموضوع نفسه في نوم أفراد العائلة في غرفة واحدة حين عالج قضية أزمة السكن.. وهكذا نجد في الجزء الأخير من "باخرة أستراليا" مبتدلاً ولم يأت بمشهد جديد مغاير.. أو نهاية حاسمة منفردة مثيرة.. سوى أنه أنهى المونودرام بأغنية تكرارية عن أزمة الغذاء وبأننا نأكل نفس الوجبات بوتيرة دائمة.. وبعض التصوير السريالي عن الفضائيين وقدر طهي الطعام الطائرة التي شبهها بخطوط الجوية الجزائرية.. وهكذا.. فإنّ الثلث الأخير من المونودراما مبتذل ولم يأتي فيه إلا بزوائد أثقلت العرض.. لكن يبدو أن فلاق فعل ذلك ليتمكن من إشباع الوقت الضروري للمسرح الكوميدي فهو في المتعارف عليه أن يصل حدود الساعتين أو يزيد.. لربما هي الضرورة الوحيدة التي تبرر الثلث الأخير من هذا العرض.

عنوان المونودراما لا علاقة له بالمحتوى، سوى أنّه يرمي بدلالة فحوها أنه لا بد من هجران هذا الوطن الذي ليس فيه حقوق للإنسان ولا أي شكل من أشكال تحقيق الأحلام.. دلالة لما وراء القصد في محتوى العرض.. ولعل فترة عرضه عام 2001 كانت فترة حساسة للتغيير، لذا جاء خطاب فلاق مفعماً بالألام الاجتماعية وإن كان تجاوز في خصمه بغير عقلانية الكثير من خطوط المبالغة.

هذا الخطاب نجد مادته وموضوعه يتحدّدان عبر طابع لهجي عبثي ساحر يتلاعب فلاق بمعانيه ودلالاته؛ حيثُ تنكشف قيمه الضمنية، في المستويات الوظيفية والممارسة من خلال جدلية العلاقة بين اللفظ والفعل، وبين الوضع المعياري والوضع الشاذ. وعليه يصبح الخطاب الشفهي اللفظي يتسم بالوظائف الكلامية التالية:

أ - قلب القيم بإعادة تشكيل وظائف الخطاب المعياري ووضعه في سياق مرجعيته.

ب- وظيفة التعبير اللهجي تتشكل داخل سياق حبكة البنية الدرامية وليس خارجها.

ج- يشكّل التعبير اللهجي الأبعاد الانفعالية الخلاقية المتأزمة، بمنطق المتعة والمرح والتخفيف من المباشرة وتجاوز الأُم بالباروديا والسخرية، وفي الوقت نفسه، التنديد والفضح للقبّح من خلال تكسير معيارية القيم المغلوطة ودلالاتها، وإنتاج الأفكار جدلياً، من خلال المعادلة المركّبة التالية:

اللغة المعيارية تصبح خطاباً: شعار / معياري / وهم = خطاب السلطة

اللسان اللهجي يصبح خطاباً: واقع / شفهي / حقيقة = خطاب المجتمع

إنّ الخطاب المونودرامي لدى فلاق، لا تتحقق كفاياته دون روافده السوسيولسانية والثقافية الدراماتورية والتلوينات النغمية والإيقاعية والدلالية الخاصة، التي تتشكّل من خلالها القنوات والشفرات المحدّدة لحياة نص الفرحة النهائي، هذه الطريقة من الكتابة تصبح اللغة في بؤرة الجاذبية بين الأدبية والفرجوية.

إنّه عالم من الانفعالات والعبارات والجمل والإيماءات التي تتطلب شكلاً من أشكال الصياغة، ترتبط بالزمان والمكان في بعده التاريخاني (1993/الجزائر) و"الهنا والآن" (2001/فرنسا)، ما أنتج شحنات من الفرحة صوراً وإدراكاً، إنّها أداء مشهدي يحتاج أيضاً إلى ممثل بنوعية أدائية خاصة مثل فلاق لتجسيد الصوت والحركة التوافقية ورمزية التأثيث الكلامي والصوتي والانفعالي، لأنّها منطوق لا ينفصل عن أدائية شخصيات نعرفها ونتعاش معها، وليست كائنات فضائية أوورقية أو فقاعات صابونية ترتفع لتتناثر في الفضاء بل ذوات حيّة فينا ومنا، وبعبارة أخرى هو البيان الملفوظ الذي ينتج وظائف إدراكية وفرجوية مركبة، ويهدف إلى تشكيل عملية التبليغ لإيمائية أثر صوتي بعلامات مشهدية مركّبة المرجعية، واقعية / ركحية / فرجوية وتخييلية، يستعيد المتقي عبرها ذاكرته وممثلاته الحياتية بمرجعيات ترمي بهم إلى واقعهم الحي المعيش والذهني والانفعالي، وتصبح الفرحة وسيطاً بين المسموع والمشاهد والمتخيل المرجعي في صور متحركة دون انقطاع، ووسيطاً إرسالياً ترميزياً، تُدخل المتلقي في لعبة فك التشفير التأويلي التوافقي بألية التماسف المركّب الواقع / الخطاب/الفرحة الذي يضمن عدم الاندماج الوهمي العاطفي.

هذا الخطاب يُصبح آلة تصوير دقيقة (خارجي / داخلي / صوتي/ذهني / انفعالي، حركي) حيث ينتقل السرد من الخارج إلى الداخل عبر ممثل واحد يستدعي شخصيات / أصوات تشترك في تبادل الكلام بإجرائية الفعل وصولاً إلى أصغر تفاصيل بداية الفعل / الحدث إلى نهايته، أو بتعبير أكثر دقة ارتباط الأسباب والتأثيرات ببعضها البعض في شكل من ردود الأفعال المتسلسلة عبر شبكة بناء الحكمة في سياق التدخلات اللفظية.

وعليه لا تصبح الشعرية الفرجوية وسيطاً سمعياً فقط، بل تكشف عن نفسها مشهدياً، فلا يبقى الصوت جسداً عارياً يختفي بين الشفاه، بل يُصبح التعبير عن شيء يتجاوز المعاني إلى عرض الممثلات والمرجعيات والحتمية المتحركة المفتوحة على الواقع، هكذا تمتلك الأصوات قوة التأثير الفرجوي، وبالتالي تعطي فائضاً مكثفاً لعلامات الرسالة التي هي في الواقع تتجاوز الكلمات نفسها، فالمنطوق المسرحي هو تراث للكلمات وهو في البدء، جملة من المشاعر، وكذلك تخفي في طياتها ما لا يقال، لأنّ المنطوق قد لا يخلو من سوء فهم للدلالات الخفية المركّبة.

إنّ صوت فلاق يلعب دور الوسيط الأساسي للأفكار، ويبقى تعبير الوجه وكل عناصر الجسد وسائط وعلامات إضافياً للتعرف على كل فرد وكذلك خصائص الشخصيات الغائبة الحاضرة، بذلك تدعونا أصوات هؤلاء إلى ما هو أبعد من الأقوال إلى الوعي بالخفي في الخطاب والأفعال. إنّ هذا التبادل المستمر مع الجمهور يتفاعل بلا انقطاع عبر غليان الكلمات التي تتخذها المشهدية المسرحية وسيلة لتجاوز بناء المعنى إلى لازم المعنى بمفهوم المراد من الخطاب، غير أنّ المنطوق لغة وفرجة لا يعني أنه يصبح هو نفسه كما هو في الخطاب الحاصل في الشارع أو في البيت، لأنه يكون درامياً تفويض للكلام من قبل الصوت

السارد، إنه بناء صياغة تتجاوز إطار الخطاب اليومي الذي نملكه لتبادل التعليقات في محادثاتنا الشائعة ، هذا لا يعني أن الكلام يصبح كياناً شاذاً متحولاً يخون روح اللغة أو يخفيها النص المسرحي، بل بث وسياق يشكّل الرسالة والأثر الفرجوي من خلال آليات خصائص العاطفة والخيال والأسلوب والمعنى الظاهر والخفي ووظيفة تشكيل الوعي عبر الفعل الممتع والدعوة إلى التواطؤ وعدم الحياد أو الاستغراق في الوهم. فكل المواقف الفكاهية الساخرة والغريبة التي نلتقطها، نجدّها تشتغل عبر ما يُمكن أن نطلق عليه منطلق التغريب أو (لا واقعية الواقع) وهي سمة تتجلى في غالبية تجارب محمد فلاق، ومن ذلك تتحدّد خاصية رؤية العالم وتمثّل الموضوع في الوضعيات الواقعية المختلفة المركبة في أبعاد (الشخصية، المكان، الوضع، الموقف) مثل: (المحكمة، حديقة الحيوان، المستشفى، قاعة الدرس، دار الشرطة، المرحاض العمومي، المعمل، الحمام، الإدارة، البيت، الشارع، السوق...)

فالانقطاع التضميني في خطاب فلاق، يُحقّق مسار الانقطاع في الخطاب (لغةً) و(موقفاً) عبر الالتباس والمفارقة إلى درجة السداحة الذكية على قاعدة - أنا لا أدرك ما يحدث - شكلاً، وفي الوقت نفسه - أنا أدرك أنني أدرك - تضميناً. غير أنه في حقيقة الأمر يصبح هذا التفاعل / المفارقة في الخطاب انعكاس لدرجة هذا الانقطاع في الواقع عموماً وأثره على سيرورة الانتقال بين المدرك وعكسه، في جدلية بلورة المعاني ودلالاتها من ناحية، كما يعكس الوضعيات والقيم والمفارقات المركبة من ناحية أخرى، فالمضمون المنطوق يُمكن أن ينقلب على ذاته، غير أنّ هوية الموضوع تبقى رهينة انسجام وتماسك البناء أسلوبياً بين مختلف أشكال السرد.

إنّ الخطاب المونودرامي لدى فلاق يمرّ عبر نمطية تتشكّل من خلال المدلول المؤكّد *Générateur*، المشبّع بالتحويلات المضحكة المبنية من العواطف المزعجة والمشحونة التي قد تؤثر الموضوع أو تشوش عملية التشفير، لذلك فتحقيق هذا التوازن يكمن في المرجعيات الدلالية، وفي الصور الهزلية للمُتمثّلات غير الواقعية لهذا الواقع المشحون.

تتجلى ملامح وأشكال هذه العواطف مُنظمة داخل كل مستويات الخطاب المنطوق؛ حيث تُحدّث علاقة تقاطعية ما بينها وبين كل أنماط الخطاب، لذا تُحقّق السخرية بذلك الوظيفة الاستثنائية المحدّدة في ردّ الفعل تجاه كل ما هو مُفجع ومُفزع وغير سليم والمختفي وراء ستار الواقع، الذي يتجسّد عبر لا واقعيته وغرائبيته، من خلال العلاقة بين النموذج والشاذ.

«Norme et Anomalie».

ولتحقيق هذه المعادلة، تمرّ الرسائل المشفّرة عبر مستويات آليات الخطاب الكامنة في: (الالتباس/الاستطراد/التعليق / الانقطاع / النفي / نفي النفي) المبني على أسلبة التضمين؛ غير أنّ نمطية الخطاب الظاهر ينتج لا نمطية العلاقة بين الشخصيات في الأفعال والمواقف المقلوبة، وهي آلية تُثبتُ مراد الكلام، وتتمّ هذه الآلية والتفاعل ضمن طبيعة الفرجة المسرحية المركبة في الخطاب المسرحي الشامل.

هذه الخاصية تؤكد على أنّ آليات الخطاب المستخدم عند فلاق لا تُحدث انقطاعاً مع (الواقع) في خصوصياته بل تواجهه، في نطاق الخصوصيات الوظيفية والدلالية للآليات الفكاهية المستخدمة في مفارقات المتعدد بين الدال والمدلول والمُرْجَع والمؤول.

5. الخاتمة والنتائج:

نخلص إلى أنّ الخطاب المونودرامي في التجربة المسرحية لمحمد فلاق، يشكّل أداة إبداع وتفكير ومقاومة خلافية، إنها أسلوب تكيف القيم الدراماتورية الخارجية المنشأ منها والداخلية ليس بمفهوم الكتابة الدرامية، بل باعتبارها بحثاً مخبرياً مسرحياً تجريبياً شاملاً، وأداة تهدف إلى إحداث القطيعة والتقاطع مع الأبعاد السوسيوثقافية والسياسية، والفرجوية والاتصالية لما بعد الأرسطية والبريختية، ووسيلة إنتاج أساليب اختراق وتدمير معيارية الخطاب الرسمي المتعدد باعتماد آليات وظيفية المنطوق والأداء المسرحي، التي تستطيع تحديد شروط وجودها بالتكليف الحرّ دون أن تخضع للمعيارية المفروضة لسانياً أو شعرياً، معرفياً أو عقائدياً.

ولعلّ أهمية هذه الأبعاد لا تكمن في قدرة الخطاب المونودرامي لدى فلاق على إنتاج فعالية جدلية العلاقة بين الذات والأخر أو العلاقة بين الثقافة والسلطة واللغة، بل في قدرتها على المعالجة التاريخية التي تحدّد وظيفية الخطاب المسرحي في المجتمع والتاريخ الذي يشكّل عملية الانتقال من خطاب السلطة إلى سلطة الخطاب.

ويمكن إجمال أهمّ نتائج الاشتغال على آليات الخطاب المونودرامي في مسرح محمد فلاق على النحو الآتي:

- 1 - الدخول بر يتم سريع والانخراط في علاقة مباشرة مع الجمهور
- 2 - الانتقاد الحاد للوضعين الاجتماعي والسياسي في الجزائر، والتركيز على عقد المقارنات
- 3 - الخوض في الديمقراطية وحرية التعبير وحرية التفكير لكن دون الإفصاح عنها.
- 4 - تحكم في النص والجسد واتسام الحركة بالوحدة العضوية، على نحو تخطى معه فلاق مرحلة الأداء الآلي للنص.
- 5 - تكثيف الاعتماد على المفارقات، مثال: "المارشال عبد القادر والأمير ديغول"، و"الماء مقطوع في الجزائر، لكن المشكلة تنتفي حين يتعلق الأمر بقمع المظاهرات عبر استخدام خراطيم المياه".
- 6 - مبالغاته في إهالة السوداوية على أوضاع الجزائر: عدم أحقية الحلم وهيمنة الكوايس في الجزائر.
- 7 - ملامح الوجه في خطاب فلاق معبّرة جداً، وله القدرة في تحويل الجسد من حالة تراجيدية إلى فكاهية لأقصى درجة.
- 8 - له مزيج من كوميديا المواقف، ويعتمد كثيراً على لعبة الكلمات في مقارنة التشابكات الاجتماعية والسياسية.
- 9 - له القدرة على تجسيد الشخصيات الكاريكاتورية وفق منظور "الغروتسك".

الهوامش:

إحالات الصور:

الصورة رقم (01): فلاق في مونودراما "باخرة أستراليا" وهو يعرض موقف الدجاجات السبع والعشرين والديك الواحد
الصورة رقم (02): فلاق في مونودراما "باخرة أستراليا" وهو يعرض موقف الدجاجات السبع والعشرين والديك الواحد
الصورة رقم (03): فلاق في مونودراما "باخرة أستراليا" وهو يعرض موقف الدجاجات السبع والعشرين والديك الواحد

المراجع والمصادر:

المصادر:

1 - فلاق محمد. 1991. مسرحية "باخرة نحو أستراليا".

المراجع:

1. بوكرومخولوف، 2013. المسرح والجمهور، دار مقامات. الجزائر .

-المدخلات:

1 - هوادفرايح، الجزائر: 15 - 19 جانفي 2022. مداخلة: "الوان مان شو... المونودرام والمونولوج في الجزائر - المفاهيم وسبل

التشديد... مقاربات لتجارب متعددة"، ملتقى المونولوج بالجلفة

- مواقع الأنترنت:

-فلاق محمد، بيوغرافيا، الموقع الإلكتروني للمسرح الوطني الجزائري، 3 سبتمبر 2018.

-المقابلات:

- حوار أجراه رابح هوادف مع د. حبيب بوخليفة في المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري، الجزائر، 22 فيفري 2022.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Dufour Philippe, 1998. Le Réalisme, Paris, Presses Universitaires de France, collection «Premier cycle» .

2. Jardon Denise, L'humour : Ni transparence ni opacité.