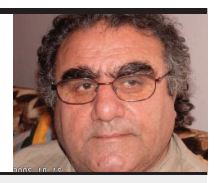

■ د. فاضل سوداني

الرؤيا البصرية ومعمارية الإخراج المسرحي

كانت علاقة العرض المسرحي منذ البدايات الأولى وما زالت وطيدة بالسميولوجيا. علم الدلالة والرموز والإشارات. ولكن الأمر أصبح أكثر وضوحا منذ بداية القرن العشرين وخاصة في أعمال جوردن كريج، مايرهولد، راينهاردت، فاختانجوف، تايروف وآبيا، وغيرهم، حيث كان جوهر لغة عروضهم المسرحية يعتمد الرمز والإشارة والصورة. أما في الوقت الحاضر فإن الكثير من المخرجين يعمل على تحقيق الجانب الرؤيوي كلغة جديدة في الإخراج المسرحي، كتجارب بيتر بروك ويوزيف شاينا وروبرت ولسن وليباج وكانتور وبينا باوش وباربا وكل ما يرتبط بتجارب مسرح الصورة الأوربي ومسرح الحداثة وما بعد الحداثة.

في المسرح وبالذات في الطقس المسرحي بالرغم من إن كل شيء في فضاء الإبداع يكون مخططا له بدقة ووعي متناهيين إلا انه يخضع لارتجالات اللاوعي التي تخلق إمكانية تعبير جديدة للصورة ودفق رموزها ودلالتها الفنية والفلسفية، فتصبح الصورة في الطقس. سواء كان في بذرته في النص أو تكامله في العرض. مطلقة في تعبيرها وديناميكيتها.

فيتحول الطقس المسرحي إلى ما يشبه الإرتعاشة الأخيرة التي تحاصر روح المتفرج وعقله، التي تشبه لحظة مواجهة الإنسان لمصيره التراجيدي، فتغلق منافذ الثرثرة الواقعية المهيمنة على بصيرة الجمهور، لينكشف أمامه طريق واحد هو هاجس الأحلام والرؤى واللامرئي. فيختلط كل شيء بإبداع وهرمونيا متناهية ليتشكل طقسا احتفاليا يقترب من الشعائر والرؤى المسرحية وليس الواقعية.

ففي العرض المسرحي كطقس رؤيوي يتحول الزمن الواقعي إلى زمن فني. إبداعي يشكل بعدا ميتافيزيقيا، أي هو زمن الرؤيا والحلم والواقع اللامرئي في حركته الديناميكية. وهذا يعني أنه الطاقة السرية الإبداعية للفكر والخيال واللاوعي لتحقيق مفهوم الطقس الإبداعي المسرحي حتى وان كان يعالج مشكلة معاصرة.

فإذا كان الزمن الواقعي يتشكل من الماضي والحاضر والمستقبل فان الزمن الرابع هو الزمن الإبداعي. فالماضي في الطقس المسرحي هو ماضي الأحداث والشخصيات المنجزة من قبل المؤلف، يعرضها الممثل والمخرج لمناقشة مأزقها ومتابعة مصائرها وقدرها أمام المتفاعل (الجمهور) من اجل إغناء روحه وكشف تلك الحقائق اللامرئية في الحياة والوجود وتاريخ البشر.

والحاضر هو آنية وجود الممثل (الإنسان) مضافا إليه وجود الشخصية التي يمثلها (الممثل. كفنان) فيلتحم بها وهي في ماضيها وتاريخها وحاضرها وقبل أن توجد في لحظة الخلق على المسرح باعتباره فن اللحظة. ويؤثر كل هذا في إعادة خلق الحدث والشخصية من جديد وبالتالي خلق لحظة الإبداع على خشبة المسرح.

أما المستقبل فهو ذلك السؤال الذي يطرحه الفنان والعرض المسرحي (الطقس) على المتفاعل (الجمهور)، وهو سؤال مرتبط بالحياة والواقع، ويعني ذلك السؤال المصيري الوجودي الذي يقلق الفنان والمتفاعل (الجمهور) أيضا.

غير أن لحظة تقريب وتلاحم هذه الأزمنة الثلاث تشكل تلامسها، وهذا يعني تشكيل الرؤيا الإبداعية وتداعيات الفكر الإخراجي، أي أن عمل المخرج الإبداعي يتجسد في تقريب هذه الأزمنة الثلاث في ما بينها من أجل خلق زمن جديد هو الزمن الإبداعي الذي يكوّن رؤيا الفنان البصرية.

Fasoudani6@hotmail.com

حكاية الرجل الذي صار كلباً تجاوزت الخط الأحمر

عمر فاروق محمد علي

مشهد في مسرحية

مسرحية : حكاية الرجل الذي صار كلباً
تأليف الكاتب الجواتيمالي : اوزفالدو دراكون
إخراج: خليل فاضل خليل
تمثيل: إيمان ذياب، طه المشهداني، نظير جواد، فالح كريم
قدمت في مهرجان قسم الفنون المسرحية للفترة من ٢٠ - ٢٠١٢/٥/٢٤

أول ما يثيرك فيها، عنوانها الذي يحمل تناقضا واضحا بين رجل، وكلب، بشر وحيوان . ولو كانت الحكاية ، حكاية الرجل الذي صار طبيبا أو أعمى أو ترابا ، لفقد العنوان هذه المفارقة وأصبح منطقيا وذلك لوجود علاقة بين الوصف والموصوف . إما رجل وكلب ، فانه يدعو إلى الترقب والانتظار لمعرفة المزيد . وهذه إشارة تحسب للمؤلف الذي استقى مفردته من الحياة .

المفردة بسيطة ، رجل عاطل عن العمل ، تتاح له فرصة واحدة وهي أن يعمل بديلا عن (كلب الحراسة) الذي مات . مستخدما اللامألوف وغير الخاضع للتفكير في الواقع أصلا . هو لم يقدم حالة إنشائية ، إنما قدم حكاية . النص ، نص لا معقول وليس عبثا . لأن الفلسفة التي قادت إلى العمل هي (الفلسفة الوجودية) وحسب (سارتر) الذي يقول : " إن الإنسان لا يكون إنسانا إذا أصبح عبدا "!. بمعنى أنه لن يكون كائنا بشريا ، إنما شيء آخر ، سواء رجلا كان ام امرأة . وعليه اذن فالكاتب ذهب إلى ابعد من ذلك في جعل الرجل – كلبا . وكذلك في الفلسفة الماركسية عندما يذهب (ماركس) إلى القول : " لا توجد مثل ، ولا عقائد ، ولا قيم ، انما (الاقتصاد) هو الذي يحكم البشر " . وقد ظهر هذا جليا في الحكاية ، وفي الظروف التي دفعت بالرجل كي يصبح كلبا ، فهو عاطل عن العمل . وهكذا نرى بأن الفلسفة والفكرة كلاهما قادا العمل ، إلى تجسيد هذه الحكاية .

إذن فإعادة الوصف بطريقة جديدة ومغايرة هي التي قادت الحكاية من خلال ، سرد الراوي ، وحوار الممثلين اللذين عالجا مشكلة جديدة ، ومعاصرة . تصاعد معها الفعل الدرامي عند الراوي ليتنامى مع المتلقي . الراوي الذي أخذ دور المنبه ، المستفز لعقلانية الجمهور . وكذلك إرادات الصراع المتخفية وغير الظاهرة ، بسبب أن البطل في المسرحية هي (الحكاية) . فالنص لا يمتلك الجاهزية الجمالية ، انما يطرح الفكرة ويتركها للعقل .

في العرض : إن ما قدم ، إنما هو صورة حياتية بشكل مسرحي . حيث أن المخرج كان أمينا على إنسانية الفكرة التي طرحها المؤلف ، في تطبيق خطوات المسرحية الملحمية بكل تفاصيلها، لقد تتبع خطى (برخت) في العرض الملحمي ، بما تحتويه من : (الجوقة ، الراوي ، الحكاية ، الواقع اللامألوف ، الزي ، الديكور ، وخلق المسافة الجمالية) .

المخرج لم يكن ناقلا ، بقدر ما كان فنانا ، لأنه ابتكر الأشياء وأعاد تنظيمها وترتيبها ، وثم تقديمها بشكل جديد . عالج المجموعة (الجوقة) كأنها فرد واحد بسبب أن هذه المجموعة كانت تمثل فكرة واحدة . ظهور الممثلين الأربعة جالسين على (مصطبة مستوية واحدة) إنما يدلل على إنهما في مستوى واحد من الفكر ، والرؤى ، وحتى الذاكرة التي تم استرجاعها أو عرضها عن طريق شريط السينما كلها دلالات على ذلك التوافق بينهم . وبعد انتشار المجموعة ذاتها إلى يسار ويمين خشبة المسرح كان بقصدية نقل عمل الجوقة إلى صالة العرض ، حيث شارك الجمهور في أداء هذا الدور ، أي دور الجوقة وبنفس الفكرة (فكرة الشخص الواحد) . لقد هجر المخرج عمق المسرح وتركه للصمت المطبق يسيطر عليه ، معوضا إياه بمقدمة المسرح ومقدمة الصالة التي استثمرها للمصورين ووسائل الإعلام كي تكون شاهدا على الأحداث .

وبعد انتشار الممثلين على خشبة المسرح ، وتأكيدا على أنهم كانوا يمثلون حالة لمستوى واحد وبيئة واحدة ، والمتمثل بالثاني والثالث (نظير جواد و فالح كريم) وسؤالهما عن الأول (طه المشهداني) وتقصي أخباره من زوجته (ايمان ذياب) . لكن بعد هذا السؤال ، يصبح وفي لمح البصر – وان كان مشهدا مسرحيا – (طه المشهداني) الممثل عاطلا عن العمل ، وليصبح الآخر (نظير جواد) مديرا للمصنع . وتستمر اللامعقولية في الحياة المتمثلة بعدم تفكير (العاطل عن العمل) ولو في الخيال أن يكون (كلبا للحراسة) ، لكنه يقبل مجبرا لا مخيرا . ومع ذلك يبقى متفائلا ، ممنيا النفس بحصول شاغر يحوله من عمل الكلب إلى عمل إنساني ، ولو بإحلاله في مكان أحد تاركي العمل بسبب التقاعد أو الموت وسواهما . ويستمر اللامألوف على الواقع الذي عاشه (الرجل – الكلب) وسط التيه وفقدان الهوية ، والبحث عن ماهيته ، وسط سوء تعامل أصحاب العمل معه فيما لو كان انسانا ! وهكذا في لحظة الضعف واليأس هذه كيف ستحل مشاكله التي دفعت به إلى (مسخ الإنسان) ملوثا كل قيم الإنسانية. حيث أخذت تطارده الأشرطة الصفر معلنة عدم الاقتراب لخطورة المكان وتلوثه . لتنتهي بسقوط (الزوجة) التي ترفض الإنجاب داخل إحدى المناطق الملوثة .

لم يكتف المخرج (خليل فاضل خليل) بإشراك الجمهور في العرض المسرحي فحسب ، وإنما أشرك كامل المؤسسة التعليمية ، المتمثلة بـ (قسم الفنون المسرحية) في عرضه عن طريق توظيف الزي الرسمي للطلبة – الأبيض والأسود – واستعانته ببعض (الإكسسوارات) مثل : (صدرية العمل ، وخوذة الرأس) . وذهب إلى أبعد من ذلك حين استغل بقايا حطام مواد خارجة عن الخدمة والملقاة في باحة المكان وتوظيفها في (سينوغرافيا العرض) . وهنا حيث ما زال (برخت) يلاحق الإخراج في استغلاله للمصانع والمعامل في العرض المسرحي ، مستغنيا عن الأزياء ، والماكياج ، واستخدام بدلات العمل . ان قطع الصفيح المنتصبة في عمق المسرح والأعمدة الممتدة إلى السماء ، كانت تعيش صراعا في صمتها . حيث الأنابيب الحمر معلنة عن نفسها مصانع لصهر الذات الإنسانية ، مصاهر من نار حطبها الإنسان ، بشكلها المؤسلب الذي في بعض الأحيان يحيلنا إلى (مقلمة) وضعت على مكتب فاخر ، احتوى على أقلام كثيرة ، باهظة الثمن ، معلنة عن غنى ورفاه صاحب المكان والسلطة التي يمثلها . أما صفائح الحديد ، بيوت مبعثرة تتضرع إلى السماء بطلب العون من الفقر والقهر والحاجة ، والتي أسلبها التصميم إلى (عشوائيات) وحتى (الطيف الشمسي) الذي أسلب من ألوانه السبعة إلى اللون (البنفسجي) الذي لا يظهر ما لا نراه من ضوء الشمس داخل (بيوت الصفيح) وهو يحرق الأجساد الضئيلة المعدمة ويذيبها .

لقد نظم المصمم عناصره الفنية ببساطة وتناسق في النتاج الفني بصيغة فسحت المجال بشكل واسع عن الأفق ليسمح للفكرة أن تهيمن على العرض . لكن منظومة الضوء لم تكن موفقة في التوقيت الزمني المحدد في بعض المشاهد لكثرة التنقلات الفكرية والمكانية والزمانية في المشاهد الستة .

أتمنى أن أكون قد وفقت في تسجيل بعض ما استفزني من العرض ، وأتقدم بالشكر إلى كادر مسرحية (حكاية الرجل الذي صار كلبا) لإتاحتهم الفرصة لي بالكتابة ، فنحن نشترك في التجربة وتبادل الآراء بين العرض والنقد .

مسرحية ريح السموم .. انهيار الأنظمة المُسيّرة

د. محمد حسين حبيب

من تقديم فرقة مسرح التربية في بابل – العراق .. وعلى قاعة مديرية النشاط المدرسي فيها عرضت مسرحية (ريح السموم)، إعداد وإخراج الفنان (غالب العميدي) عن قصة بالعنوان نفسه للكاتبة رفيقة الطبيعة المنشورة في مجلة الأقلام العراقية عام ١٩٧٩ بحسب برنامج العرض ، وتمثيل نخبة متميزة من فناني المسرح في مدينة الحلة وهم : (محمد المرعب، وعلي حسن علوان، وثائر هادي جباره، وحسن الغبيني، ورحيم مهدي، وباسل ماجد، وعلي غالب كمال الدين، ويسرى جبار، وكاظم جودة، وجواد الصائغ).

في روايته (١٩٨٤) التي كتبها الروائي البريطاني جورج اورويل عام ١٩٤٩ تنبأ فيها بانهيار السلطات والأنظمة الديكتاتورية في ثمانينات القرن العشرين .. ربما تأخر هذا التنبؤ الروائي عدة سنوات ، إلا ان هذا التنبؤ قد تأكد اليوم مسرحيا عبر هذا العرض الذي كشف – ومنذ عنوانه (ريح السموم) بمحمولاته الرمزية العالية كثريا نص هذا الخطاب المسرحي – محذرا من الريح القادمة إلينا حاملة سمها القاتل للجميع ،هي زائلة حتما شأنها شأن الأحكام والسلطات الجائرة والظالمة لشعوبها فمصيرها الانهيار الحتمي وخاصة اذا كانت هذه السلطات مُسيّرة بأيدي خفية (مسكوت عنها) تتحكم بأنظمتها وأحكامها .

لغويا وبحسب موسوعة ويكيبيديا الالكترونية إن (رياح السموم هي رياح عنيفة حارة تتجاوز حرارتها الـ ٥٤ درجة مئوية وهي كذلك جافة حيث ان رطوبة الهواء تقل عن ١٠٪ تتحرك في قالب دوائر رملية حاملة معها حبات رمل ... وهي ايضا ظاهرة من الظواهر المناخية العاتية) .. ولقد ذكرها (السيوطي) ايضا ضمن أحداث سنة ٢٣٢ بوصفها من العجائب التي هبت على (العراق) فأحرقت زرع الكوفة والبصرة وبغداد ودامت خمسين يوما وقتلت ناسا كثيرة يومها .. من هنا جاءت رمزية العنوان في محاكاته للواقع العراقي المعيش دراميا ، حين بدأ العرض بفرضيته الدرامية والإخراجية ومنذ البداية .

فنحن امام عرض مسرحي عراقي يفترض المكان والزمان .. يفترض الأسماء والأشياء .. لكنه لا يفترض الصراع ولا الحكاية ، لان صراع (السلطة) مع (الحكمة) قائم ومتجذر عبر احقاب التاريخ والى يومنا هذا .. هي رياح سامة إذن ، عصفت بعنف على المدينة المفترضة، المدينة التي يعاني ناسها ويحلمون بالحياة الآمنة المنتظرة، ليدخل الملك الذي جسده الفنان (ثائر هادي جباره) عابثا فاسدا بالمدينة وأهلها، غير مبالٍ لنصائح ومواعظ (الحكيم) الذي جسدّه الفنان (علي حسن علوان) ، لنكتشف أن يدا خفية تدير زمام الأمور وتتحكم بالملك وطغيانه وهو شخصية (المخطط) أو (علامة الاستفهام) بحسب برنامج العرض، الذي جسدها الفنان (محمد المرعب) .

تأسس فضاء العرض على فرضية بناء شكل تجريدي لجدران وقلاع عملاقة ومداخل وعرش ملكي تتصدره علامة الدولار ، وهناك على يمين المسرح يوجد (بلال الحبشي) مقيدا والذي جسده الفنان (كاظم جوده كاظم) ، اما في يسار المسرح نشهد (المسيح ع) مصلوبا والذي جسده الفنان (جواد الصائغ) ، وفي عمق المسرح كان دائما (علامة الاستفهام) مجهول الاسم والهوية الذي يرتدي زيا معاصرا – بعكس جميع الشخصيات الاخرى التي ارتدت أزياءها التاريخية الافتراضية ايضا – وهو يوجه ويخطط لكل الذي جرى ويجري من الاحداث وسط هذا المثلث الدامي والحضاري والديني والسياسي والثقافي . المثلث الحاوي على (القداسة والدناسة) .. على (الديانة و السياسة) .. على اللهاث وراء الشهوات والمطامح حتى ولو على جثث الآخرين . وكانت للمرأة التي جسدتها الفنانة (يسرى جبار) حظوتها أيضا من الانتهاك والاغتصاب كما هي مستلبة الحقوق أبدا، كانت هي الأم والزوجة والأخت والحبيبة، وكانت ايضا هي (الوطن) المغتصب وعلى يد المخطط نفسه (علامة الاستفهام) مجهول الأصل والهوية والتاريخ.

من المهم الإشارة الى تسمية (المسخ) هنا الذي وصف معد ومخرج المسرحية (غالب العميدي) مجموعة العرض الأربعة كنماذج لناس هذه المدينة المفترضة ، فالمسوخ هم من تحولت صورتهم الى صورة قبيحة او مشوهة الخلقة .. فلم تكن التسمية تتناسب مع الهيئة التي ظهرت فيها المجموعة ، الا ما يسلكونه أحيانا كحركات وأفعال حيوانية حاول العرض مسخهم لانهم الضحية دائما وفي نفس الوقت يتحملون انفسهم ما يقع عليهم من جور وظلم من حكامهم نتيجة أهوائهم العابثة ونفعياتهم المؤقتة ، لكنهم الضحية دائما ، ولهذا لم نجد مسوغا لهذه التسمية المجحفة بحق البسطاء والفقراء من الشعوب .

وعودا إلى نبوءة (اورويل) وتوكيدية (العميدي) ينهار كل شيء .. فبعد إعدام (الحكمة) وقتل واغتصاب (المرأة) وتشتت (المسوخ) ، تتحكم القدرية المخبوءة بسحق المكان والزمان ، كأننا أمام لحظة نهاية العالم ، لينهار المكان المسرحي بما فيه من جدران وقلاع وعرش ، فيتحول الى ركام ولا نرى سوى التراب الذي تسكنه الاجساد والجثث الهامدة تحته .. فجأة يظهر لنا (الحكيم) بلباسه الأبيض المشع عبر عالمه الافتراضي الجديد ليقول لنا : (الإنسان كلمة إن قلتها تمت وان لم تقلها تمت قلها ومت) بوصفها حكمة العرض الفكرية والإخراجية .

نظرا للخبرة الادائية التي يتمتع بها الممثلون فقد سعوا الى الاقتراب من شخصياتهم بجدارة واضحة لاسيما الادوار الرئيسة في هذا العرض المبني على ايقاع صارم ومنضبط، اساسه حركة الممثل وصوته وفعله الداخلي التي صاغها العرض بتوافق هارموني منسجم ومتداخل فنيا مع الممثلين من جهة ومع التقنيات الفنية الاخرى من جهة ثانية كالمنظر المسرحي للفنانين : (هادي كاظم وحيدر الزرقاني وخولة الحسيني) والإضاءة للفنان (سراج منير) والأزياء لـ(عدوية فائق) وحتى المؤثرات الصوتية والموسيقية للفنان (محمد ارميض واحمد محمد وخضر السلطاني) – وان تنوعت بين اختيار المقطوعة الأجنبية والمحلية – إلا انها في النهاية توافقت ونسيج العرض شكلا ومضمونا .

علامات مسرحية: الميديا

حميد عبد المجيد

يصعب تتبع اشتغال الميديا في عروض المسرح، لأنها تداخلت منذ البدء ضمن نسيج السينوغرافيا، اقتبسها المسرح من تداولها في الحياة اليومية بوظيفتها الأساس توسيع مجالات المعرفة والمهارات والتنمية المستدامة. أفاد منها المسرح حرفياً، وكعنصر جمالي مفتوح له إسهاماته في تشكيل المشهد المسرحي السمعبصري والوجداني. وأرى أنها غدت تتبوأ مكانة راقية وبتواصل في مسرح الآن، ملتحقة بالتطور التكنولوجي الحديث، والاعتماد عليها لغرض الدخول في لغة العصر المهيمنة، عصر الصورة، حيث التنظير المتواتر للصورة، وحسب مقترح أحد المتخصصين: إنه في البدء كانت الصورة، لأن كعلامات سبقت الكلمة: اللغة وإن الكتابة كانت كتابة صورية. كذلك الاستباق في منافسة الغزو المعلوماتي الفضائياتي للمنازل وللذاكرة، حيث تتهيأ أسرع وأرقى أنواع المشاهد للإنسان وهو في بيته وفي الأمكنة العامة، وحتى في خلوته الانفرادية.

لفظة ميديا Media لغوياً تعني: الوسيط ، أو التوسطي والوساطي القائم بمهمة الواسطة.. اقتبسها الإعلام من مصادرها اللغوية ، واستخدمت كمصطلح يطلق على (وسائل اتصال جماهيرية) متداولة بنشاطية عالية في مجاله..

أفادت الفنون منها في المجالين الوظيفي النفعي والجمالي. وبالغ الشكلانيون في استثمارها جماليا، واعتدلت في استخدامها منهجيات أخرى ونبذها البعض في حقل المسرح، خاصة النوع الذي يعتمد لغة الجسد والتمثيل، ويعمد إلى إفقار باقي العناصر.

وللتحديد فالميديا وسائل اتصال وتواصل، شغالة عموماً ضمن النسيج الدرامي. قسمها اختصاصيون إلى ثلاثة أنواع تبعاً (لتنوعها التكنولوجي):

النوع الأول:

الميديا المطبوعة Printed Media وتشمل المطبوعات كالكتب والصحف والمجلات و.. يعود تاريخها إلى منتصف القرن الخامس عشر إلى مطبعة غوتنبر عام ١٤٥٦ وما سبقها من مساهمات صينية عام ١٠١٤ ثم كورية عام ١٢٤١.

النوع الثاني:

الميديا الالكترونية Electronic Media وتشمل: المذياع والتلفاز وأجهزة التسجيل والهاتف بأنواعه. ويضيف بعض الخبراء لها: الشبكة العنكبوتية الدولية World Wide Web كانت بداية هذا النوع في نهاية القرن التاسع عشر.

النوع الثالث:

الميديا الفوتوغرافية : Photographic Media وتسمى أيضاً الكيميائية Chemical وتشمل أشرطة الأفلام السينمائية وتعود لعام ١٨٨٨، عندما عرض توماس أديسون أول أفلامه القصيرة في الولايات المتحدة الأمريكية وبعده بعامين قدم الإخوان لوميير أول عروضهما في باريس ثم قدم ماكس سكلا دانوفسكي أول عروضه في ألمانيا.

إن المتخصص في فن المسرح وكذلك المشاهد والمتابع قد تكونت لديه قناعة أن استثمار تقانات الميديا أصبح عنصراً لا يستغنى عنه وأن الذاكرة ستتفاوض مع خزين معلوماتي لمنهجيات شهيرة ابتكرت أساليب وطرائق جمالية راقية في استثمار الميديا منها المسرح الملحمي، والعبث والتسجيلي والصورة، وسواها.

أذكر بأمثلة عالمية وأخرى عراقية في السياق:

في مسرحية برتولد بريخت الرائعة (دائرة الطباشير القوقازية) نرى ونسمع القاضي العجيب أزدك يطالب خادمه بأن ينزل كتب القانون من على ظهر حماره، ليضعها تحته كمنصة للجلوس، لأنه لا يستطيع أن يترافع بين الخصوم إلا إذا وضع مؤخرته على كتب القانون. لاحظ التوظيف التغريبي البارع للميديا المطبوعة (كتب القانون) المحمولة على ظهر حمار! المشهد منفتح للتأويل منها أنه يسخر من القانون ويقرأه ولكن (من تحت!) في الجانب النفعي أن المحكمة الجوالة بحاجة إلى الراحة، وإلى شيء مرتفع يميز القاضي عن الآخرين، كما يشكل منها المنبر podium في المسرح الملحمي، وهو منصة توظف لمحاكمة فكرة ما.

في مسرحية (شريط كراب الأخير) لصاموئيل بيكت، يقتصر الحدث على (الإنصات) إلى (تسجيل) لمذكرات كراب. سُجّل قبل تسع وثلاثين عاماً. وظفت الميديا الالكترونية (شريط التسجيل) بالصورة الآتية: إن كراب المسنّ الآن بعيد عن (ذاته الشابة) ويمكن قراءة حالته النفسية بوصفها رفضاً لقبول (انحطاطه البدني والجنسي والعقلي) المسرحية طبقاً لألين ستون وجورج سافونا (مثال على تمثل مختزل كئيب للوضع الإنساني).