الفن المعاصر

فصلية علمية محكمة
العددان 33 - 34 شتاء 2026

الذكاء الاصطناعي
وتعليم الفنون الإبداعية
رؤية جديدة نحو المستقبل

الفن المعاصر

34 33

رقم الإيداع
2011 - 6269
الترقيم الدولي
3639 - 1110

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ. د غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د سمية رمضان
أ.د فوزية حسن
أ.د مجدي عبد الرحمن
أ.د هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
محمد الكومي

شروط وأحكام النشر في المجلة

- المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب المجلة بأي مداخلات أو تعليقات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد.
- يراعي الباحث القواعد العلمية في كتابة البحث.
- أن يكون البحث متناسبًا مع طبيعة المجلة البحثية.
- أن يكون البحث كاملًا، وجميع أركانه متناسقة مع بعضها البعض.
- يتحمل الباحث المسؤولية الكاملة تجاه كل الأمور الواردة في بحثه المقدم، وأن يكون مسؤولا عن البيانات والمعلومات المرفقة خلاله، وجميع الحقائق العلمية المرفقة داخل البحث.
- يرسل المواد إلى المجلة إلكترونيًا بصيغة word مع مراعاة تنسيق البحث وتنسيق هوامشه بصورة سلمية.
- للمجلة الحق في مراجعة أصحاب المقالات والدراسات الإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية.

ملف العدد

الذكاء الإصطناعي والفنون الإبداعية

استخدام الواقع المعزز في الدراما السينمائية	أ.م.د / دعاء فتحي الديب الأستاذ المساعد بقسم هندسة المناظر المعهد العالي للسينما	21
الأساليب الفنية للصورة المقدمة والتكنولوجيا الرقمية	د / محمد محمود عبد العزيز مدير التصوير السينمائي بالهيئة الوطنية للإعلام	55
التقنيات الحديثة وتأثيرها على عروض فن الباليه «باليه أوديسيوس نموذجا»	أ.م.د / هشام محمد إبراهيم أحمد الأستاذ المساعد بقسم طرق تدريس الباليه بالمعهد العالي للباليه	71
أثر الذكاء الاصطناعي تقنيا وفنيا في تطور الرسوم المتحركة والمؤثرات البصرية	د / معتز الشحري المدرس بالمعهد العالي للسينما قسم الرسوم المتحركة	85
الذكاء الاصطناعي بتقنية DeepFake وأثره على صناعة السينما في العالم	د / إبراهيم إسماعيل دشتي الأستاذ المشارك بالمعهد العالي للفنون المسرحية الكويت	97
الذكاء الاصطناعي في السينما وتطويعه لموضوعات التراث	أ. م. د / ولاء محمد محمود أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون الشعبية أكاديمية الفنون	123
أثر الكاميرات التليفزيونية الرقمية والإضاءة الحديثة على جودة الصورة التليفزيونية	د / نجم عبد الله الراشد الأستاذ المشارك بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم التليفزيون - الكويت	141

مسرح البلاي باك بين السرد والارتجال	أ. م. د / عبير فوزي الأستاذ المساعد بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية	177
اتجاهات توظيف المادة التاريخية في المسرح العربي	د / رهام صادق العوضي أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون المسرحية الكويت	189
السينوغرافيا المسرحية بين منهجية التعليم والإبداع	د / وليد حسن سراب أمير المعهد العالي للفنون المسرحية الكويت	199
الخصائص والمتناقضات بين المسرح الديني والكوميديا ديللارتي	د / فهد سليم السليم أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون المسرحية الكويت	211
الموت وما بعد الموت.. في مسرح ياسمينا رضا «دراسة في مسرحية «أحاديث ما بعد مراسم دفن»	د / علي عبد الله حيدر أستاذ مشارك قسم الدراما والنقد المسرحي المعهد العالي للفنون المسرحية الكويت	121
دور الفنون في إعداد شخصية الطفل	أ.م.د./ هانزاده عصمت علي يحيي الأستاذ المساعد بقسم طرق تدريس الباليه بالمعهد العالي للباليه	239
إشكالية الفصول الدرامية في السيناريو السينمائي	أ.م.د./ هيمن سند التهامي محمد قسم السيناريو- المعهد العالي للسينما	255
آليات مستحدثة لجذب المتلقي للمسرح	أ.م.د./ هنادي عبد الخالق أستاذ مساعد بقسم التمثيل والإخراج المعهد العالي للفنون المسرحية	281
سبعة أطفال يهود مسرحية من أجل غزة تأليف: كاريل تشرشل	دراسة وترجمة: د. حاتم حافظ المدرس بقسم الدراما والنقد المعهد العالي للفنون المسرحية	297

أ.د غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

رئيس مجلس الإدارة - رئيس التحرير

تزامنا مع إصدار العدد الجديد من مجلتنا الرصينة «الفن المعاصر»، والتي تتضمن ملفا حول الذكاء الاصطناعي في مجال الفنون الإبداعية، ووفق خطة استراتيجية نحو جودة التعليم، كان لزاما علينا أن ندخل إلى ما يعرف بالتحول الرقمي في كافة الأنشطة الأكاديمية العلمية والإدارية،

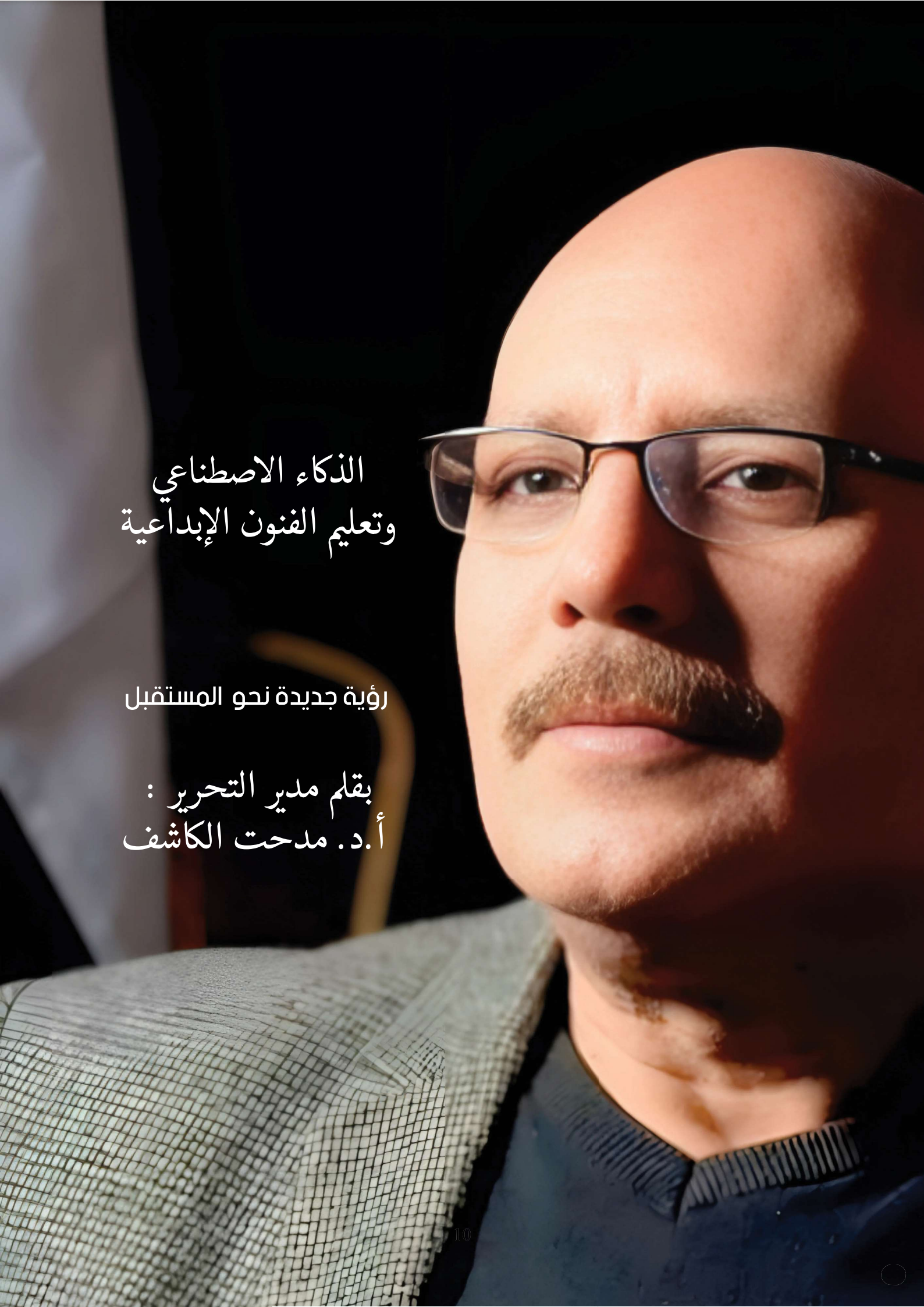
إيمانا منا بأن أكاديمية الفنون إحدى المؤسسات التعليمية الرائدة، التي تسعى بشكل مستمر إلى مواكبة تطورات العصر، خاصة في مجال الرقمنة والتحول الرقمي، حيث انتهينا بالفعل من استلام أعمال البنية والتشغيل لمشروع المنظومة الرقمية المتكاملة لأكاديمية الفنون. ففي السنوات الأخيرة، شهدت الأكاديمية تحولات جذرية في أساليب التدريس والإنتاج الفني من خلال دمج التكنولوجيا الحديثة والرقمنة في العديد من مجالاتها، حيث تعتزم الأكاديمية أن تقدم عبر منصاتها التعليمية والبحثية والتدريبية مجموعة من المنجزات، التي تعكس سعيها المستمر نحو التطوير والابتكار، فلقد أولت أكاديمية الفنون اهتمامًا خاصا بتطوير برامجها الدراسية عبر التحول الرقمي من خلال تصميم مناهج تعليمية مبتكرة تعتمد على تقنيات التعليم عن بُعد، حتى تستطيع الأكاديمية تقديم فرص تعلم مرنة لطلابها في مختلف أنحاء العالم، كما تم تدشين موقع الأكاديمية بما يحويه من منصات تعليمية رقمية تتيح للطلاب التفاعل مع محتوى أكاديمي متقدم، مما يسهم في رفع كفاءة العملية التعليمية وتوسيع نطاق الوصول إلى المعرفة، وسوف تتضمن هذه المنصات في القريب العاجل برامج تدريبية متخصصة في مجالات الفنون الرقمية مثل التصميم الجرافيكي، المونتاج السينمائي، والإنتاج الصوتي باستخدام أحدث البرمجيات في مجال الفنون البصرية. وقد أحرزت أكاديمية الفنون تقدمًا ملحوظًا في رقمنة الممارسات الفنية عبر استخدام تقنيات حديثة مثل الواقع الافتراضي (VR) والواقع المعزز (AR). ولا شك أن هذه التقنيات ستمنح الطلاب فرصة لتطوير مهاراتهم في بيئات محاكاة تعزز من فهمهم للأبعاد المختلفة للفن وتوسيع إبداعهم، كما ستتيح الأكاديمية للطلاب استخدام الأدوات الرقمية المتقدمة، مثل برامج التصميم ثلاثي الأبعاد والمونتاج الرقمي لخلق أعمال فنية متميزة.

وفي إطار استراتيجية الأكاديمية، ومواكبةً لأحدث مستجدات البحث العلمي -بشكل عام- والبحث في الفنون الإبداعية -بشكل خاص-، فقد أقامت الأكاديمية في عامها المنصرم

مؤتمرا علميا كان المحور الفكري والعلمي الرئيسي فيه حول تأثير الذكاء الاصطناعي على الممارسة الفنية والبحث الأكاديمي (ما بين التحديات المنافسة والإمكانات المضافة)، تفتق عنه مجموعة مهمة من الأبحاث العلمية في مختلف فنون الإبداع. ويعد أحد الإنجازات المهمة التي نسعى إليها في مجال الرقمنة هو عزمنا نحو تدشين الأرشيف الرقمي، الذي يضم مجموعة من الأعمال الفنية القيمة. من خلال هذا الأرشيف، يتم الحفاظ على التراث الفني والثقافي للأكاديمية وتوفير الوصول إليه للأجيال المقبلة، كما يمكن للطلاب والأساتذة والباحثين تصفح هذا الأرشيف الرقمي لدراسة الأعمال السابقة واستخدامها كمصدر إلهام، فضلا عن كون هذا النظام سوف يسهم أيضًا في تسهيل مشاركة الأعمال الفنية مع جمهور أوسع عبر الإنترنت. ومن هذا المنطلق، تدعم أكاديمية الفنون التحول الرقمي بوصفه بنية تحتية حتمية لا مناص منها لمستقبل أفضل من خلال تشجيع البحث والتطوير في مجالات الفنون الرقمية، وذلك وفق خطة -طي الدراسة- يتم من خلالها تنظيم ورش عمل ومؤتمرات علمية لمناقشة تطبيقات التكنولوجيا في الفنون، وتبادل الأفكار بين الخبراء والمبدعين في هذا المجال. بالإضافة إلى ذلك، سيتم تأسيس مراكز بحثية متخصصة في دراسة تأثير التحول الرقمي على مختلف أنواع الفنون؛ من الفنون التشكيلية إلى الفنون المسرحية؛ ستوفر هذه المراكز بيئة مثالية للابتكار والتطوير في مجالات الفن الرقمي، كما تسعى أكاديمية الفنون إلى تعزيز التعاون مع مؤسسات تعليمية وفنية رقمية عالمية بهدف تطوير البرامج الأكاديمية وتبادل الخبرات. ومن خلال هذه الشراكات، يتم تمكين الطلاب من التعلم من خبراء دوليين، والاستفادة من أحدث التطورات التكنولوجية في مجال الفنون، كما توفر الأكاديمية لطلابها فرصًا للمشاركة في معارض ومسابقات فنية رقمية دولية، مما يتيح لهم تعزيز مكانتهم في الساحة الفنية العالمية، والبدء في تدشين وحدة البحث العلمي والنشر الدولي، التي ستكون بطبيعة الحال منارة تستند إلى الذكاء الاصطناعي والرقمنة، حيث

يمكن للدراسات التي يجريها الباحثون من السادة أعضاء هيئة التدريس ومعاونوهم أن تكون متاحة للعالم كله.

وقد بدأنا بالفعل في نشر أعداد المجلة، بما تحويه من أبحاث ودراسات مهمة على موقع الأكاديمية، وبنك المعرفة المصري، وهو الحدث الأهم الذي ينقل مجلة الفن المعاصر نقلة نوعية سيكون لها عظيم الأثر دون أدنى شك. كما تعتزم أكاديمية الفنون تقديم فرص متقدمة في مجال الإنتاج الفني الرقمي من خلال التعاون مع شركات تكنولوجية مرموقة، بحيث يستطيع الطلاب استخدام أحدث الأدوات الرقمية لتطوير مشروعاتهم الفنية. ولا شك في أن هذا التوجه سوف يتيح للطلاب استكشاف الفنون التفاعلية والأعمال الرقمية التي يمكن عرضها على منصات الإنترنت أو في المتاحف الرقمية، كما تسهم الأكاديمية في تقديم تقنيات جديدة في المونتاج الرقمي، وإنتاج الفيديوهات المتقدمة، وتحرير الصور والفيديو، مما يساهم في تطوير المهارات الفنية الحديثة.



الذكاء الاصطناعي وتعليم الفنون الإبداعية

رؤية جديدة نحو المستقبل

بقلم مدير التحرير :
أ.د. مدحت الكاشف

يشهد عالمنا المعاصر تطورا تكنولوجيا فائقا ومتسارعا، ويأتي الذكاء الاصطناعي Artificial intelligence والذي شاع استخدامه في الآونة الأخيرة اختصارا بـ (AI) في صدارة هذه التطورات التكنولوجية ليغزو مختلف مناحي حياتنا،جدها وهزلها، سواء على مستوى الممارسات الاجتماعية اليومية أو على مستوى الأنشطة الإبداعية أو على مستوى الأبحاث العلمية في شتى المجالات. ومع التطور السريع في تقنيات الذكاء الاصطناعي، بدأت العديد من المجالات التي كانت تعتبر -في السابق- بعيدة عن التكنولوجيا تشهد تغييرات هائلة، ومن بين هذه المجالات يبرز تعليم الفنون الإبداعية كأحد المجالات التي يمكن للذكاء الاصطناعي أن يلعب دورًا محوريا في تطورها؛ فالفنون، بمختلف أنواعها تعتمد على الإبداع والابتكار، وهما عنصران بشريان في الأساس، يمكن للذكاء الاصطناعي أن يساهم في إثرائهما وتعزيزهما بطرق غير تقليدية، بصرف النظر عن المخاوف التي تهدد المبدعين البشريين من تهديدات إحلال التكنولوجيا محله وهو الأمر الذي وإن كان مستبعدا الآن، إلا أنه ممكن الحدوث في ظل عالم متغير يتجه قسرا وبسرعة مخيفة صوب الذكاء الاصطناعي في مواجهة كل تجليات حياته اليومية، حتى إن كاتب هذه السطور يستشعر أن مقالته تلك ستصبح مدعاة للسخرية بعد زمن ليس ببعيد، عندما يحدث ما لا يحمد عقباه، عندما يحكم الذكاء الاصطناعي سيطرته على كل شيء. فالذكاء الاصطناعي يعمل جاهدا على تطوير أنظمة وبرامج قادرة على محاكاة القدرات الذهنية لدى البشر، بدءا من التعلم والاستنتاج، والتحليل والإدراك، وصولا إلى حل المشكلات، أو على أقل تقدير، تقديم الاقتراحات نحو التغلب عليها.

ولما كانت عملية تعلم فنون الإبداع المختلفة تعتمد بشكل كبير على التفاعل المباشر بين المعلم والطلاب ويمثل الإبداع والتفكير الإبداعي جزءًا كبيرًا من هذا التفاعل، يمكن للذكاء

الاصطناعي أن يقدم أدوات جديدة لتحسين هذه العلاقة التفاعلية بشكل أو بآخر، وفقا لطبيعة الإبداع على سبيل المثال، حيث يمكن للذكاء الاصطناعي تحليل الأعمال الفنية للطلاب، وتقديم ملاحظات دقيقة حول تقنيات الرسم أو التلوين أو التكوين، على سبيل المثال. كما يمكنه تقديم اقتراحات حول كيفية تحسين العمل بناءً على أسس فنية معينة، مثل التوازن أو التناغم والتكوين، أو الانسجام اللوني وما إلى ذلك، أو الإبداع الذي يستند في الأساس على آليات كفن السينما، الذي يشهد نموا مضطردا وسريعا يتوافق مع التطور الذي تشهده كاميرات التصوير وبرامج المونتاج والمؤثرات بكافة أنواعها، فضلا عن التطور التكنولوجي في تقنيات الصوت التي أمكن بها التغلب على المشكلات السابقة في إحداث التأثيرات المطلوبة أكثر من ذي قبل. ولا ننسى بطبيعة الحال البرامج التي تساعد على تأليف وتوزيع الألحان الموسيقية، أو الحصول على تأثيرات صوتية تحاكي أصوات الطبيعة والتي يحتاجها الفيلم السينمائي. باختصار يمكن القول بأن الذكاء الاصطناعي قد وفر للمبدع الإنسان أدوات يتوسل بها لتحقيق ما يعتمل في خياله الإبداعي. وبالعودة إلى مسألة العملية التعليمية في مجال الفنون، نجد أنه من الممكن توظيف قدرات الذكاء الاصطناعي الفائقة في تحليل تجارب الطلاب الإبداعية ومهاراتهم واتجاهاتهم، كل على حدة، للتعرف على الفروق الفردية على مستوى إبداع كل طالب، ومن ثم يمتلك المعلم المؤشرات التي يمكن أن يستند إليها في إنماء التفكير الإبداعي والتقني للطالب وتطوير مهاراته، والتقييم الموضوعي لأعمال الطلاب، ومن ثم التحفيز على الإبداع والابتكار، إلا أنه من المقلق فقدان الطالب والمعلم لتلك اللمسة الإنسانية التي يفرضها الإبداع بطبيعته في علاقتهما التفاعلية؛ إذ يعتمد الإبداع الفني في أساسه وطبيعته على العواطف والمشاعر والتجارب الشخصية والعمليات الذهنية، الأمر الذي يفرض

علينا التعامل بمنتهى الحذر مع الذكاء الاصطناعي حتى لا يتمكن من إحكام سيطرته بشكل يفقد المبدع إنسانيته، ويفقد العملية التعليمية خاصيتها التفاعلية الإنسانية.

من التطبيقات المثيرة للذكاء الاصطناعي في الفن استخدام ما يعرف في لغات الحواسب الآلية بـ «الخوارزميات» لإنشاء أعمال فنية، بل إن هناك بالفعل العديد من الأدوات التي تتيح للذكاء الاصطناعي إنشاء لوحات أو رسومات أو موسيقى بناءً على بيانات ومدخلات معينة؛ فعلى سبيل المثال، يمكن لبرامج مثل «Deep Art و Runway» تحويل الصور إلى أسلوب فني مشابه لأسلوب فنان مشهور في مجال الفن التشكيلي مثلا، أو حتى ابتكار أسلوب فني جديد تمامًا، إن هذه التطبيقات تفتح الباب أمام العديد من الفنون الرقمية، وتقدم فرصة لتجربة أشكال جديدة من الإبداع، ولكن حتى الآن فإن الطلاب الذين يتعلمون الفنون الإبداعية، على اختلافها وتنوعها وتنوع طبيعتها وخصائصها، يمكنهم استخدام هذه الأدوات لاستكشاف الإمكانات غير المحدودة التي يقدمها الذكاء الاصطناعي، وتوسيع فهمهم للفن بشكل غير تقليدي، عندئذ يتحول الذكاء الاصطناعي إلى وسيلة محفزة للإبداع عندما يقدم للطلاب مجموعة واسعة من الأفكار والنماذج التي قد لا تخطر لهم على بال، مما يتيح لهم التفكير بشكل مختلف،على سبيل المثال، من خلال استخدام الذكاء الاصطناعي في الفن الرقمي، فقد يكتشف الطلاب تقنيات وأساليب جديدة لم يكن ليخطر لهم من قبل القيام بها بأنفسهم، بل إن بعض المشاريع الفنية الإبداعية التي تستخدم الذكاء الاصطناعي تتضمن التعاون بين الإنسان والآلة، مما يفتح المجال لإنتاج أعمال فنية لم تكن لتظهر لولا هذا التعاون، وهو ما يتجلى في الفن السينمائي، على سبيل المثال، وبالإضافة إلى ذلك لا يقتصر دور الذكاء الاصطناعي على الفنون البصرية فقط، كالسينما والمسرح والفن التشكيلي وغيرها

بل يمكن أن يكون له تأثير عميق في مجالات مثل الموسيقى والرقص؛ ففي مجال الموسيقى يمكن للذكاء الاصطناعي إنشاء مقاطع موسيقية، وتحليل الأعمال الموسيقية، وتقديم اقتراحات لتحسين الألحان والأنماط الموسيقية، بالإضافة إلى ذلك يمكن للأدوات الذكية تعلم كيفية العزف على الآلات الموسيقية من خلال تدريبها على مجموعات ضخمة من البيانات الموسيقية. وفي مجال الرقص، فقد تم بالفعل استخدام الذكاء الاصطناعي لتطوير تقنيات جديدة لتدريب الراقصين، مثل تتبع الحركات وتحليل الأسلوب، مما يساعد الراقصين في تحسين أدائهم من خلال تقييمات دقيقة لحركاتهم، ومن ثم يعد الذكاء الاصطناعي أداة قوية يمكن أن تحدث ثورة في طريقة تعلمنا وممارستنا للفنون المختلفة من خلال توفير أدوات تعليمية مبتكرة، وتحفيز الإبداع، وتوسيع حدود الإنتاج الفني،حيث يوفر الذكاء الاصطناعي إمكانات هائلة في مجالات الفنون المختلفة. ومع ذلك، من المهم أن نواصل التفكير في كيفية دمج هذه التكنولوجيا بشكل يعزز من تجربتنا الفنية البشرية بدلا من أن يحل محلها؛ ففي الكتابة الدرامية التي تعتمد على فكر وخيال مؤلف إنسان بات من الممكن أن تعتمد أيضا على قدرات الذكاء الاصطناعي الذي يمكنه مساعدة الكتّاب في تطوير الأفكار أو الأحداث أو الحوارات، وهو الأمر الذي يجعل من الذكاء الاصطناعي ليس مجرد أداة للفنانين فقط، بل قد يتحول إلى شريك إبداعي، وهو التطور الأحدث في مجال التكنولوجيا الذي أفرز ما يعرف مؤخرا بـ «التوأم الرقمي» الذي هو بمثابة نسخة رقمية طبق الأصل لأصل مادي أو غير حي تم ابتكاره بغرض سد الفجوة بين العالمين المادي والافتراضي حيث يتم نقل البيانات بسهولة وبسرعة، مما يسمح للكيان الافتراضي بالتواجد في وقت واحد مع الكيان المادي.

يتكون التوأم الرقمي من ثلاثة عناصر أساسية، وهي :

1-الكيان المادي: وهو الأصل الفعلي الذي يتم إنشاء التوأم الرقمي له، مثل منتج أو جهاز أو نظام أو حتى شخص إنسان.

2-الكيان الافتراضي: وهو النموذج الرقمي للكيان المادي، والذي يتضمن بياناته وخصائصه وسلوكه.

3-الرابط: وهو الاتصال الذي يربط بين الكيان المادي والكيان الافتراضي، ويسمح بتبادل البيانات بينهما في الوقت الفعلي.

ومن خلال هذه المكونات الثلاثة للتوأم الرقمي، يتم جمع البيانات من الكيان المادي وتسجيلها عبر تقنيات محددة، وهو ما يعرف بالنمذجة، ومن ثم محاكاة سيناريوهات مختلفة والوصول إلى مجموعة من الاحتمالات للظروف المعطاه سلفا، ومن ثم تحليل البيانات ونتائج المحاكاة، وتحديد وسائل التحسين بغرض تجربة أفكار جديدة أو تطوير منتجات مبتكرة، فضلا عن توفير الوقت والجهد من أجل الوصول إلى منتج إبداعي منضبط.

إن هذا التقدم الهائل في تقنيات الذكاء الاصطناعي يطرح تساؤلات كبيرة حول مستقبل الإبداع البشري في الفنون والآداب: كيف؟ ولماذا؟ الأمر الذي لا بد وأن يتصدى له البحث العلمي القائم على تجارب جديدة حول جلب المنافع من توظيف الذكاء الاصطناعي من جانب، ومحاولة درء ما ينتج عن استخدامه من آثار وخيمة على الإبداع البشري من جانب آخر، أو على أقل تقدير التقليل من تلك الآثار، مع الوضع في الاعتبار عدد من الأسئلة حول مفهوم الإبداع نفسه، وما هو تعريفه -من منظور تلك المستجدات التكنولوجية-؟ وهل يستطيع هذا الإبداع أن يظل ثابتا عند كونه عملية فريدة نابعة من القدرة البشرية على التفكير والتخيل والابتكار؟ وعلى جانب آخر يبرز السؤال الأهم وهو: هل يمكن للذكاء الاصطناعي أن يتحول إلى أداة مبدعة أم أنه يمتلك فقط القدرة على محاكاة الإبداع البشري ومحفز للمبدعين لإطلاق العنان أكثر لخيالهم؟ الأمر الذي يقود إلى سلسلة لا

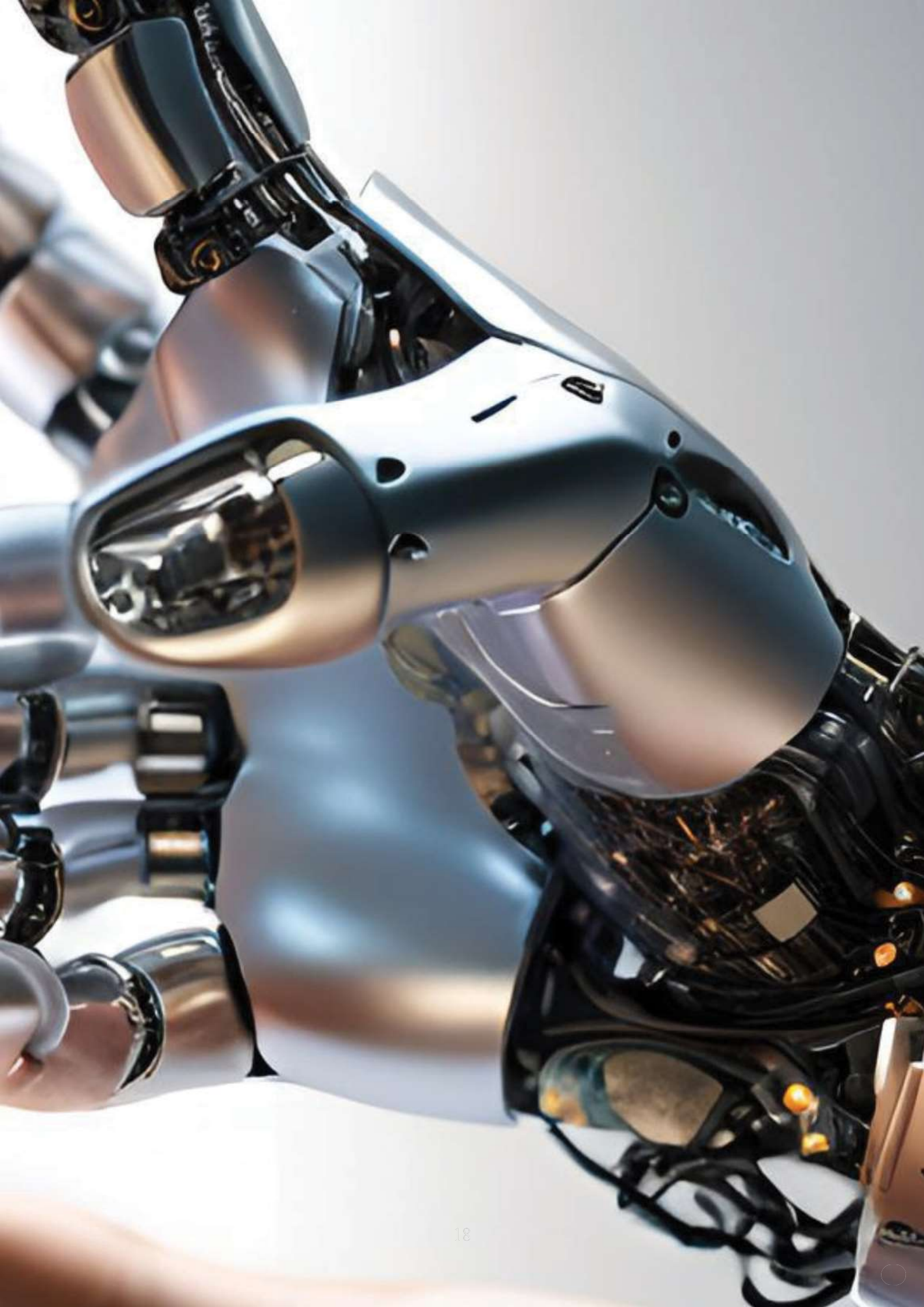
نهائية من الأسئلة التي سوف يتصدى لها المستقبل حتما في السنوات القادمة حول إلى من ينسب العمل الإبداعي؟ من يمتلك حقوق الملكية الفكرية لهذا الإبداع؟ هل هو مبرمج النظام أم الشركة المالكة للتكنولوجيا أم المستخدم الذي قام بتشغيل النظام؟ كل هذه الأسئلة لم تجد بعد إجابات واضحة، وتظل موضوعا للنقاش القانوني والأخلاقي في المستقبل القريب.

وفي هذا العدد من مجلة الفن المعاصر، نفرد ملفا خاصا حول الكيفية التي يتعرض فيها المبدعون لتوظيف الذكاء الاصطناعي، من خلال مجموعة من الأبحاث الحديثة قام بإجراءها مجموعة متميزة من السادة أعضاء هيئة التدريس من داخل الأكاديمية وخارجها، لمزيد من التحليل وإلقاء الضوء على ما هو متاح للاستفادة من هذا التطور التكنولوجي لمزيد من جودة المنتج الإبداعي للفنون .

جدير بالذكر في هذا المقام،أن البحث العلمي -بشكل عام- يجد نفسه أيضا في مواجهة التحديات والفخاخ التي قد يحدثها الذكاء الاصطناعي؛ ففي الوقت الذي بات فيه أداة من أدوات البحث العلمي، يستند عليها الباحث في تحليل كميات هائلة من البيانات بسرعة فائقة ودقيقة، مما يساعده على استخلاص رؤي جديدة لم يكن يستطيع الوصول إليها بأدوات البحث القديمة، مما يوفر أيضا الوقت والجهد والنتائج المهمة شديدة الدقة، مما يفتح آفاقا أرحب أمام الباحثين في مجال تطور العلم في شتى المجالات واكتشافات علمية غير مسبوقة، مع الوضع في الاعتبار أن الذكاء الاصطناعي، في الوقت ذاته، يمكن أن يكون في بعض الأحيان متحيزا إذا تم توظيفه اعتمادا على بيانات غير متوازنة أو غير مكتملة، وربما يكون مراوغا في أحيان أخرى، مما ينحو بالبحث إلى نتائج مضللة. وعلى جانب آخر، فاستخدام الذكاء الاصطناعي يثير مجموعة من القضايا الأخلاقية، مثل

خصوصية البيانات، والمسئولية عن القرارات التي يتخذها الذكاء الاصطناعي، مما يكون له آثار سلبية على نتائج البحث العلمي. فضلا عن ذلك، فإن هناك تحديات تكنولوجية، ربما تواجه معظم الباحثين، الذين يواجهون بعض الصعوبات في التدريب على مهارات تقنية أو استخدام الأدوات المناسبة. وعلى جانب آخر، التمسك بالمعايير الأخلاقية الصارمة لضمان خصوصية البيانات التي سوف تتمخض عنها قرارات هي من الأهمية بمكان في حياة البشرية جمعاء، ولا بد أن يعرف الباحثون أن الذكاء الاصطناعي ليس بديلا عن البحث العلمي، وليس بديلا عن الباحث، بل هو فقط أداة يمكن أن تعزز قدرات الباحث العلمية؛ فالإبداع والتفكير النقدي والتحليلي صفتان ملازمتان للبحث العلمي لا يستطيع الذكاء الاصطناعي محاكاتهما حتى هذه اللحظة.

أخيرا، فالبحث العلمي يتسم ببعد قيمي وأخلاقي، في الوقت الذي لا يمكن للذكاء الاصطناعي أن يتمتع بهذه القيم الأخلاقية نفسها، ولما كان البحث العلمي ينهض على مبدأ الأمانة العلمية، فإن استخدام الباحث للذكاء الاصطناعي لا بد أن يكون مدركا أنه لا يعبأ بقضية الانتحال أو السرقات العلمية في النصوص التي ينتجها، ولا تنسب في معظم الأحوال إلى مصادرها الأصلية، وبالتالي لا يعول عليها كمصادر موثوقة في البحث العلمي.



ملف العدد

الذكاء الإصطناعي والفنون الإبداعية

سبعة أطفال يهود
مسرحية من أجل غزة

تأليف: كاريل تشرشل

دراسة وترجمة: د. حاتم حافظ

المدرس بقسم الدراما والنقد

المعهد العالي للفنون المسرحية

مقدمة

على مسرح الرويال كورت، وهو المسرح الذي شهد العرض الأول لمسرحية "بانتظار جودو" لـ صموئيل بيكيت مفتتحة ما عُرف خطأ بمسرح العبث، عرضت مسرحية الكاتبة البريطانية الأشهر "كاريل تشرشل" Caryl Churchill المُعنونة بـ"سبعة أطفال يهود" وبعنوان فرعي "مسرحية من أجل غزة" Seven Jewish Children: a play for Gaza، وهي المسرحية التي أثارت وتثير ضجة كبيرة في الأوساط الثقافية والسياسية بالطبع، لا لأنها تتخذ موقفا مناصرا لأطفال غزة فحسب، ولا لأن مؤلفتها قد أعلنت أنها كتبت هذه المسرحية على عجل لإحساسها بأن العدوان الإسرائيلي الأخير على غزة كان الأكثر بشاعة في تاريخ العدوان الإسرائيلي الهمجي، ولكن أيضا لأن المسرحية تُعرض لصالح دعم المساعدات الطبية الموجهة إلى غزة، بل إن تشرشل أعربت في نص المسرحية المنشور عن دار نك هيرن Nich Hern أنها تتنازل عن حقوق العرض في أي مكان في العالم، إذا ما كان ذلك لصالح جمع تبرعات أكثر للمساعدات الطبية لأطفال غزة.

كاريل تشرشل (1938)، التي عُرفت ضمن جيل من الكتاب الإنجليز، الذين أفرزتهم حركة التمرد الطلابية

في فرنسا في عام 1968[1]، قدمت أولى مسرحياتها "المُلاك" Owners 1972 لتقدم نفسها ككاتبة متمردة، لا على الأشكال الفنية للمسرح الإنجليزي بخاصة، والأوروبي بعامة فحسب، ولكن أيضا ككاتبة متمردة على الخطابات البرجوازية المهيمنة على الثقافة في أوروبا، خصوصا أثناء حكم رئيسة وزراء بريطانيا الأشهر مارجريت تاتشر (1979- 1990)، التي بدأت سلسلة إجراءات لصالح خصخصة أملاك وأصول الدولة نتيجة لتوجهها الليبرالي الحاد[2]، فيما عُرف دوليا بالفترة التاتشرية، والتي امتدت لفترة طويلة بفضل تبني رونالد ريجان رئيس الولايات المتحدة الأمريكية (1981- 1989) الفلسفة الاقتصادية نفسها. ما سبق، ليس فقرة عَرضية، وإنما كشف عن السياق الذي ضم حالة الغضب، التي تُرجمت مسرحيا بجيل ما عُرف بمسرح الغضب، والذي ابتدأ تاريخه بعرض مسرحية جون أوزبورن "أنظر خلفك في غضب" التي على الرغم من ظهورها في عام ١٩٥٦ فقد دشنت الحركة التي امتدت إلى منتصف الستينيات، والتي كانت ذروتها في احتجاجات الطلاب في عام ١٩٦٨، والتي شاركت فيها تشرشل ضمن رفاقها، حيث يمكن التأكيد على أن تلك الاحتجاجات قد شكلت وعي ذلك الجيل. تقول إليزابيث جولدمان -من جيل تشرشل- إن "1968 و1969 كانتا سنتي عنونة الحقبة بالسياسات الجنسية والثقافية بطرق شتى. حدث ذلك سواء في فضاءات الاحتجاج السياسي في الشارع أو في المؤتمرات العلمية أو في قاعات المسرح"[3].

لقد كانت حالة الغضب، والتي امتدت لعدة عقود حالة معرفية، في تصوري، أكثر منها حالة سياسية (هذا ليس تقليلا من العامل السياسي بقدر ما هو بالأحرى تأكيدا له)[3]، ذلك أن موجة الغضب، هي في الأساس موقف ثقافي من العالم، موقف من الأيديولوجيات، سواء الماركسية في حالتها السوفيتية، أو الليبرالية في حالتها الأوروبية. لقد دلّلت الليبرالية في أوروبا كيف أنها في الوقت الذي تمضي في طريقها لنقض الأيديولوجيات، فإنها تصنع من نفسها أيديولوجيا بديلة، وذلك بإزاحة كافة الخطابات المعارضة لها، مما خلق جيتوهات من الخطابات المهمشة. ولعل هذا ما يُفسر تأكيد مسرحيات تشرشل على أنها تزحزح الخطاب المهيمن؛ الخطاب البرجوازي/ الأصولي/ الذكوري/ العرقي لصالح الاحتفال بخطابات الجماعات المهمشة، وخصوصا النساء والفقراء والمثليين والسود.[4]

1 منهم جون أوزبورن وهارولد بنتر ومارشا نورمان.

2 باعت للقطاع الخاص خطوط الطيران والاتصالات وصناعة النفط والغاز وبناء السفن، فيما عرف بالخصخصة أو التخصيص.

3 بدأت موجة الغضب في بريطانيا نتيجة العدوان الثلاثي على مصر، فقد راع الغاضبون أن يروا بلدهم الذي كان يعرف بالإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس يناصر الدولة الصهيونية، أي أن الغضب انطلق أساسا كموقف أخلاقي له سمت سياسي، ولهذا أؤكد أن الغضب حالة ثقافية.

4 لعل مسرحيتها بنات قمة Top Girls دليل على ذلك، وهي مسرحية لها ترجمة رائعة قام بها الراحل د.محسن مصيلحي ونشرت ضمن إصدارات المسرح التجريبي. فعلى الرغم من أن عنوانها يشي بكونها تخص النساء فحسب، فهي تتعرض لكثير من حالات التهميش غير المحصورة في النطاق الضيق لفكرة النوع.

هـذه النقطـة بالـذات تؤكـد عـلى أن موقـف تشرشـل وغيرهـا مـن الكاتبـات أو الكتـاب، الذيـن عُرفـوا بالدفاع عن النسـاء، موقـف ثقـافي عـام، وليـس موقفا سياسـيا مـن إجـراءات مـا؛ بمعنـى أن موقفهـن/ موقفهـم لا يتعلـق بالنسـاء فقـط كجماعـة مهمشـة، وإنما يتعلـق بالجماعات المهمشـة ككل، وإن كان يُترجـم لديهـن/ لديهـم إلى دفـاع عـن النسـاء[5]. وربمـا يخلـط البعـض بـين النسـوية كحالـة معرفيـة ليسـت محصـورة في جماعـة بعينهـا وبـين الحركـة النسـائية كحركـة مـن حـركات الدفـاع عـن الحقـوق الضائعـة للنسـاء؛ فـالأولى فقـط هـي التـي تـولي اهتمامـا كبـيرا بمـا يُعـرف بالجنـدر Gender[6] أو التصنيـف الثقـافي عـلى أسـاس جنـسي، بينمـا الحركـة النسـائية تـولي اهتمامهـا بالنسـاء باعتبارهـن نسـاء في نهايـة الأمـر، مـا يعنـي أنـه مـن الممكـن أن يكـون هناك بعـض المدافعـين عـن حقـوق النسـاء مـن غـير النسـويين، في الوقـت الـذي يوجـد فيـه بعـض النسـويين الذيـن لا يُمارسـون نشـاطا اجتماعيـا مبـاشرا لدعـم النسـاء!

وعـلى هـذا، يتأكـد لنـا أن مـسرح العبـث أو مـسرح السـخف (أيـا كان المسـمى)، والـذي ظهـر في فرنسـا ممثـلا في صموئيل بيكيـت ويوجـين يونسـكو، والـذي يُعـد الرافـد الأهـم لمـسرح الغضـب في بريطانيا، قـد ظُلـم نقديـا عـلى يـد مارتـن إيسـلين -مُنظّـر هـذا المـسرح-ـ وذلـك لأن الأخـير تعامـل معـه بمنطـق برجـوازي فـرآه تغييبـا لمنطـق العقـل. وعليـه، فقـد قـرأه باعتبـاره عبثـا، أو تعبـيرا عـن أن العقـل مـا هـو إلا عبـث، أو عـلى الأقـل تأكيـدا عـلى أن الحيـاة نفسـها عبـث، ومـا فـات إيسـلين أمـران: أولهمـا أن مـسرح العبث لا يتخـذ مسـارات وتقنيـات معارضـة للعقل، بـل إنـه بالعكـس تمامـا يبنـي نفسـه عـلى التقنيـات والآليـات العقليـة نفسـها، ومـن هنـا كانـت حجتـه عـلى العقـل. أمـا ثانيهمـا فـإن مـسرح العبـث لـم يكـن تمـردا عـلى العقـل في إجمالـه، كمـا كان يعتقـد إيسـلين، ومـا أوقعـه في ذلـك تجاهلـه أن مـسرح العبـث انطلـق في لحظة مـا في نقطـة ما مـن التحـول التاريخـي. إن تجاهـل إيسـلين للتاريـخ، جعلـه يتجاهـل أن مـسرح العبـث إنمـا يتمـرد عـلى العقـل البرجـوازي وعـلى المنطـق البرجـوازي، الـذي صنعتـه الحضـارة الأوروبيـة في النصـف الأول مـن القـرن العشريـن، والتـي أفضـت بالأوروبيـين إلى خـوض حربـين، سُـميا خطـأ بأنهمـا عالميتـان، أي أن تمـرد مـسرح العبـث كان في الأسـاس تمـردا سياسـيا وثقافيـا عـلى لحظـة بعينهـا. والعـدو المبـاشر لمـسرح السـخف لـم يكـن العقـل، بـل لا عقلانيـة النظـام السـياسي الـذي يسـمح باندلاع الحـرب نتيجـة الرغبـة الإمبراطوريـة. تقـول جانيـت بـراون "الواقعيـة في تركيزهـا على المحيـط العائـلي والكيـان الأسري، تضيـف إلى الذكـر بعـدا ماديـا جديـدا، وذلـك حـين تصفـه بأنـه الأنـا الجنـسي Sexual

5 موقف تشرشل الاشتراكي كان واضحا جدا في مسرحيتها الأولى، والتي انتقدت فيها فكرة الثروة، وأكدت أن تراكم رأس المال يولد عنفا وعدوانية اجتماعية، حدث ذلك قبل أن تنضم تشرشل إلى الاتحاد النسائي في عام 1974، مما يكشف أن عضوية الاتحاد النسائي غير مبتورة الصلة بالموقف الاشتراكي.

6 الجندر هو علم النوع الاجتماعي، أو علم الجنس البيولوجي، ويعني دراسة المتغيرات حول مكانة كل من المرأة والرجل في المجتمع بغض النظر عن الفروقات البيولوجية بينهما، وفقا لدراسة الأدوار التي يقومان بها؛ أي أن المرأة والرجل ينبغي النظر إليهما من منطلق كونهما إنسان، بغض النظر عن جنس كل منهما. وهذا العلم لا يخص المرأة فحسب وإنما يعني الرجل كذلك.

Subject ثم تصف الأنثى بكونها الآخر الجنسي Sexual Other ويمكن اعتبار التراجيديا صورة طبق الأصل من التجربة الجنسية للذكر، حيث تتألف من المداعبة وإغواء "الآخر" ثم إثارته وصولا إلى القذف (التطهير Catharsis)، أما الشكل الخاص بالأنثى فقد يجسد تجربتها الجنسية المعروفة ببلوغ العديد من ذروات النشوة، دون أي تركيز درامي على القذف أو على ضرورة خلق ذروة وحيدة"[7]. لهذا ناصب مسرح السخف– الغضب العداء للواقعية، لأنها كانت تمثيلا معرفيا لتلك الحضارة الإمبراطورية، فالفارق بين الواقعية وما ناصبها العداء لم يكن فارقا جماليا فحسب، وإنما فعلا سياسيا "هو فارق بين رؤيتين للعالم. فارق بين رؤية تتسم بالوحدة والتماسك، وأخرى تتسم بالإبداع والديالكتيك. هو فارق بين الدراما التي تقوم على أن يدفع أحدهم ثمنا لتلصصه على العالم، وبين الدراما التي تقوم على أن يشارك آخر في صنع العالم"[8] وهو ما تجاهله إيسلين.

والحقيقة أن هذا التجاهل من قِبل إيسلين قد أوقع نقادا كثيرين في الخطأ نفسه، حتى إنهم ساروا على خُطاه في سرد التاريخ كخلفية للصورة، وليس كمكوِّن ومُنتج لها، مما فرض تجاهلا كبيرا للموقف السياسي لكتاب العبث، حتى بدا وكأن موقف جان جينيه مثلا من القضايا الدولية كالعدوان الثلاثي على مصر والاستعمار الفرنسي للجزائر مثلا موقفا استثنائيا، على الرغم من أني أكاد أحاجج بأن كل مسرحيات هؤلاء تتخذ الموقف نفسه، حتى ولو لم يرحل أحدهم إلى مصر أو لبنان أو الجزائر مثلما فعل جينيه.

وعليه، يُمكن فهم موقف كاريل تشرشل اليوم، لا كموقف استثنائي وإنما كترجمة لتاريخ من النضال ضد الهمجية البرجوازية الاستعمارية ضد المهمشين، سواء مهمشي النوع (النساء والمثليون) أو مهمشي العرق (السود والفلسطينيون وحتى اليهود غير الصهيونيين) أو مهمشي الطبقة (الفقراء والعمال). كما يمكن فهم النسوية كاتجاه يسعى لدحض المقولات الكبرى للخطاب المهيمن، وبالتالي لما يُسمى جماعات الهيمنة (أصحاب رأس المال– الرأسمالية– الاستعمار الجديد– العنصرية– الذكورية.. إلخ)، وليس اتجاها مدافعا عن النساء فحسب، فالكاتبات (بداية من الستينيات) "أعلنّ أنهن مشغولات بمناقشة قضايا أخرى، مثل الاستعمار والعنصرية والطبقية والقمع السياسي، بل والمرض العقلي"[9]. لذا، فإن الذين يفهمون النسوية حق الفهم لن تكون مسرحية كالتي بين أيدينا مثارا لدهشتهم، فقد "انتقلت النظرية النسوية من مجرد نضال سياسي ضيق الأبعاد يهدف إلى

7 براون، جانيت: الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة، ترجمة: تامر عبد الوهاب، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي/ ١٩٩٧/ ص 9 وص 196.

8 Harrison,Paul Carter, Victor Leo Walker II, Gus Edwards/ Black Theatre/ temple university press/ USA/ 2002/ p 14

9 Plain, Gill/ A HISTORY OF FEMINIST LITERARY CRITICISM/ CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS/ UK & New York/ 2007/ p 123

تحرير النساء من قمع المجتمع الأبوي إلى رؤية أعم وأشمل تضم اهتمامات سيكولوجية وثقافية وأخلاقية، إلى جانب الاهتمامات السياسية. في ظل هذه الرؤية النسوية الجديدة خرج النضال من دائرة قصر محاولات التحرير على المرأة، ودخل مرحلة جديدة من أجل تحرير الرجل والطفل، بل والبشرية جمعاء من القمع، سواء المرتبط بالنوع أو العرق أو الطبقة أو التكنولوجية أو العسكرية"[10].

عن المسرحية

في هذه المسرحية التي كتبتها تشرشل، والتي أكملت عامها السادس والثمانين (مواليد 1938)، سبعة مشاهد متصلة منفصلة، تحوي جملا وعبارات متقطعة تبدأ كلها إما بـ "قولوا لها" أو "لا تقولوا لها"؛ ما يعني أولا أن المخاطَب أنثى (طفلة كما سنعرف من السياق)، وأن المخاطِب مجموعة، وهي المجموعة التي عبرت عنها المؤلفة في صدر المسرحية بأنهم آباء هذه الطفلة، أو أي ممن شئت من أقاربها، أو أي ممن على علاقة بها. ما سنعرفه من السياق أنهم يهود يخاطبون طفلة يهودية لإقناعها بالصهيونية وبأنهم على حق. إن فعل التأكيد "قولوا" أو النفي "لا تقولوا" يعني أن هذه المجموعة تصنع من التاريخ حكاية/أسطورة، وأنها بصدد محو ذاكرة وصنع ذاكرة جديدة، وهي الآلية التي اعتمدتها الصهيونية كحركة عنصرية، بداية من التخييل التاريخي المعروف بـ "الهولوكوست" أو محارق اليهود في ألمانيا النازية وليس انتهاء بأسطورة "الوعد الإلهي"، الذي منحهم أرض فلسطين كأرض الأجداد. هذه الأيديولوجيا غير غريبة عن السياق المسيحي الأوروبي، الذي يعد الحاضنة الأكبر لفكرة الإمبراطورية، وهي التي سمحت بأن تدرج العهدين القديم والجديد ضمن نص واحد، على الرغم من أن العهد الجديد –تاريخيا وثقافيا– كان انشقاقا على العهد القديم. يقول كمبرلي بلاكر "يعد شعار (الهوية المسيحية) بمثابة المظلة التي يندرج تحتها مجموعة واسعة ومتنوعة من الجماعات والكنائس ذات الميول الدينية العنصرية، والتي يروج معظمها لنوع من المسيحية المسلحة تؤمن بالتفوق العرقي للجنس الأبيض، وتلتقي في قليل أو كثير مع ما يدعو إليه النازيون الجدد. كما يعتبر لاهوت "الإسرائيلية البريطانية" العقيدة أو الأيديولوجيا التي تجمع بين مختلف فروع وتنويعات فكرة الهوية المسيحية، حيث يروج هذا اللاهوت لفكرة أن الأوروبيين البيض هم الأسلاف الحقيقيون لبني إسرائيل، وأن بني إسرئيل ما زالوا هم الشعب المختار لدى الرب"[11].

وعبر صناعة هذه الحكاية وتثبيتها في ذهن الطفلة اليهودية، تُدس الأيديولوجيا الصهيونية: قولوا لها إن جدود عظماء عظماء عظماء

10 الحركة النسوية في الدراما الأمريكية، سابق، ص ٧.

11 بلاكر، كمبرلي و(آخرون): أصول التطرف: اليمين المسيحي في أمريكا، ترجمة: هبة رؤوف، تامر عبد الوهاب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 27.

لجدها العظيم عاشوا هناك/ لا تقولوا لها إنها لا تنتمي لهذا المكان/ كله عدا ألا تقولوا لها إن العرب اعتادوا أن يناموا في سريرها/ قولوا لها مرارا وتكرارا إنها أرضنا الموعودة/ قولوا لها إن المياه مياهنا وإننا على حق/ قولوا لها إنها ليست المياه الخاصة بهؤلاء الرعاع/ قولوا لها إننا ننشئ مزارع في الصحراء/ لا تقولوا لها شيئا عن شجر الزيتون/ قولوا لها إننا نريد الجدار حتى نكون آمنين/ قولوا لها إنهم يريدون أن يلقوننا في البحر/ قولوا لها إننا على حق/ قولوا لها إنهم لا يعرفون أي شيء عدا العنف!

لا أطفال يظهرون في هذه المسرحية؛ فعلى الرغم من أن المسرحية بعنوان سبعة أطفال يهود، فإن "لا أطفال يظهرون في هذه المسرحية"؛ أولا لأن تشرشل تفضل في مسرحياتها كثيرا "قلب الأوضاع"، تفضل التناقض على التناغم تفضل أن يتبادل الرجال والنساء الأدوار، لأنه يعزز من تأكيد اعتباطية التقسيم الجنسي وتوزيع أدوارها "في لعبة لا تفنى من التحويلات العلاماتية والاستعاراتية"[12]. ثانيا فإن الطفلة أو بالأحرى الأطفال السبعة الذين (لا) يظهرون في هذه المسرحية ليسوا بأهمية ما (يلقن) لهم، حتى إن من يلقنوهم/ يلقنوهن ليسوا أيضا بالقدر نفسه من الأهمية، لهذا قالت تشرشل إن الأشخاص يختلفون في كل مشهد من المشاهد السبعة، وأكدت أن المسرحية يمكن أن تقدم بأي عدد من الممثلين، فقد يقوم بكل الأصوات شخصية واحدة أو ثلاثة أو عشرة أشخاص، المقصود تحقيق حالة من حالات الميديا المتداخلة: أبواق عدة، لأصوات عدة، تنطلق في اللحظة نفسها ولا تتوقف أبدا، أصوات تتداخل وتتقاطع وتشتبك، بما يذكرنا بمسرحيات بيكيت القصيرة، حيث يقف الإنسان منعزلا، بينما تحيط به أصوات العالم تحاول أن تصنعه. كما لو أن الأصوات أجهزة إعلام عملاقة تعمل في الوقت نفسه وتحاول تشكيل التاريخ. والصوت/ الأصوات أحد الأفكار الرئيسية في النسوية؛ تقول ساندرا هاردنج "أصبحت تيمة الصوت والصمت مسألة محورية في نسوية القرن العشرين الغربية، والآن توجد أدبيات نسوية مكثفة تحلل هيمنة النساء على الخطاب أو إقصائهن منه. وإحدى المناقشات الكلاسيكية تتمثل في مقال غاياتري سبيفاك هل تستطيع الخانعة الحديث؟"[13]. لهذا فإن الإجابة على سؤال ماذا يقال؟ صار مساويا في الأهمية للعبة الصوت/ الصمت نفسها، لأن من يمتلك سلطة الكلام/الصوت يمتلك سلطة تأسيس العالم.

التاريخ نفسه، ووفقا لهذا التصور، يرتبط بما يسمى "الحكاية" أو السرد أو المدونة. فالمسرحية من بدايتها وحتى نهايتها ليس بها حبكة ولا حكاية بالمعنى الدرامي التقليدي، كل ما هنالك أصوات عديدة توصي أحدهم (شخص مجهول بالنسبة لنا، ولكن يمكننا

12 بورديو، بيير: الهيمنة الذكورية، المنظمة العربية للترجمة، ترجمة: سلمان قعفراني، بيروت، 2009، ص 25.

13 ناريان، أوما وساندرا هاردنج: نقض مركزية المركز، ترجمة: دكتورة يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص 42.

استنتاجه) بما يجب أن يقوله وما لا يجب أن يقوله لهؤلاء الأطفال السبعة، دون أن يكون لما يجب أن يقال أو ما لا يجب أن يقال أي تأثير على هؤلاء الذين يتلقون النصيحة (قولوا/ لا تقولوا) أو هؤلاء الذين سوف يقعون تحت طائلة القول /اللا قول، والذين يشار إليهم دائما بالضمير المؤنث الغائب (قولوا لها/ لا تقولوا لها). ومن ثم فإن أي مما نتوقع أو لا نتوقع حدوثه لن يحدث أمامنا، ليس ثمة حكاية إذن، وليس ثمة حبكة، وليس ثمة فعل.

ولكن بغياب كل هذه الأشياء فإنه بوسعنا أن نضع أيدينا على الطريقة التي تصنع بها الدرما، أو بالأحرى ما بعد الدراما ـ هنا، في مثل هذه المسرحيات يظل المعنى، بل والفعل الدرامي إن جاز القول رهنا بنا نحن المشاهدين. فليس من ضمن المعنى به عرض كيفية تأثير هذا القول/اللا قول على الأطفال السبعة، بقدر اكتشاف تأثير هذا القول/ اللا قول علينا نحن، وهو التأثير الذي سوف يتحدد من منطلقين: أولهما مدى مشاركتنا نحن في صناعة مثل هذا القول/ اللا قول وهو فعل ناتج عن غلبة الأدائية على النص، حتى وإن كان ذلك بتأسيس من النص، فالغالب على المسرح البديل "أن يحظى العرض بالأهمية القصوى، وهذه السمة أكثر من أي شيء هي ما تجعل من المسرح البديل تجربة ذات نوع مختلف للمشاهدين عن المسرح السائد"[14]. وثانيهما الكشف عن الطريقة التي تعمل بها الآلة الإعلامية الصهيونية على تزييف الوقائع؛ ففي الحالة الأولى قد يكون المشاهد ممن يشاركون في الخطاب ذي الطابع الصهيوني، ومن ثم فإننا سنكون بإزاء أفعالنا وأكاذيبنا، وفي الحالة الثانية سوف نباغت بقدر من الملحمية الجزئية وأداتها التعارضات الكثيرة، سواء بين (قولوا لها- لا تقولوا لها) أو بين (قولوا لها- وقولوا لها)، سواء بين الأمر بالإثبات أو الأمر بالإخفاء أو بين أمرين بالإثبات أو الإخفاء، فكلاهما متعارضان وفق المثال التالي:

- قولوا لها إنهم قتلوا - لا تقولوا لها إنهم قتلوا	تعارض بين الأمر بالإثبات والأمر بالإخفاء
- قولوا لها إنه كان هناك أناس يكرهون اليهود - قولوا لها إنه كان هناك أناس يحبون اليهود	تعارض بين أمري إثبات

ونلاحظ هنا أنه بدلا من الحدوتة والحبكة، فإننا بإزاء سرد أو خطاب سردي، إذا توخينا الدقة، ولكنه خطاب سردي في لحظة تشكله، أي أننا في لحظة بداية المسرحية يمكننا تخيل أن الخطاب كان قد بدأ من قبل، وفي لحظة انتهاء المسرحية يمكننا تخيل أيضا أن الخطاب سوف يمضي في طريقه أيضا. فليس من شيء معد مسبقا، وليس من تمثيل معرفي سابق التجهيز، بل

14 شانك، تيودور، ما وراء الحدود: المسرح الأمريكي، الجزء الثاني، ترجمة: د. الحسين علي يحيى، إصدارات مهرجان المسرح التجريبي، القاهرة، 2009، ص 11-12.

خطاب ممتد يمكننا اعتبار المسرحية مقطعا منه فحسب.

تحاول المسرحية أن تصنع خطابا، أو أن تلفت نظرنا إلى الطريقة التي تصنع بها الخطابات، فثمة خطاب أسطوري يتشكل أمامنا، خطاب يحاول تزييف الوقائع، ويحاول أن يماهي بين المتعارضات؛ فالأرض المسروقة تصبح وطنا والوطن يصبح بلدا عابرا، ومحل العبور يصبح محلا للإقامة، ومحل الإقامة محل للعبور.

قولوا لها إن الحياة مشمسة هناك!

قولوا لها إننا سوف نعود للوطن!

قولوا لها إنها الأرض التي منحنا الرب!

(...)

قولوا لها إنها بالتأكيد تحب هذا المكان هنا، ولكنها سوف تحب أكثر المكان هناك!

قولوا لها إنها رحلة!

هكذا يصبح الرحيل عن الوطن (في أي بقعة من بقاع الأرض) رحلة، ويصبح الرحيل نفسه (عودة إلى الوطن) كما لو أن مغادرة الوطن عودة إليه، ثم ها هم يحاولون التغطية على مثل هذه المغالطة بالقول (قولوا لها إن جدود عظماء عظماء عظماء لجدها العظيم عاشوا هناك)، فتكرار كلمة عظيم هنا تفيد البعد بالتاريخ عن اللحظة الحاضرة؛ اللحظة التي لها اشتراطاتها التاريخية بتسمية الأشياء وفق شروط جديدة، إن تكرار هذه اللفظة يحاول صنع امتداد لا وجود له، يحاول التغطية على الانقطاع، وتصوير الانقطاع باعتباره امتدادا، والانفصال باعتباره وصلا واتصالا. لهذا يأتي التعارض بين (قولوا لها إنه يمكنها أن تأخذ لعبها معها) للتغطية على أي انقطاع جديد وبين (لا تقولوا لها إنه يمكنها أن تأخذ كل لعبها معها) لمحاولة وصل ما انقطع من الجدود العظماء، هنا تصبح اللعب حاملا للاتصال والانفصال معا، الانقطاع والامتداد معا، وعلى الخطاب أن يتعارض كي يردم مثل هذه الفجوات.

ويبدأ الخطاب بالتهديد وإظهار الرعب؛ فعلى البنت/ الطفلة أن تظل هادئة في سريرها، سواء سمعت صوت إطلاق نار أو لم تسمع، وعليها ألا تغني حتى يرحل الرجال السيئون، فقط عليها أن تهدأ، وأن تظل هادئة.

يستمر خطاب التهديد في اللوحة الثانية، ولكن يحيط به صنع عالم من الحميمية، فعلى الرغم من كل هذا الرعب، فثمة ألبوم صور تركوه أعمامها وجداتها، الذين يجب أن تعرف أنهم قتلوا وأنهم لم يقتلوا في الوقت نفسه. فعلى الجميع أن يخبروها بأنهم قتلوا أو أنهم لم يقتلوا تبعا للظرف الحالي، أو طبقا لما يرغبون في أن يصنعه الخطاب. لهذا يتعارض الكلام بين إخبار البنت بأن هناك أناس يحبون اليهود، وبأن هناك أناس يكرهون اليهود.

ثم يأتي خطاب التمكين فيما بعد، والذي يحاول صنع تاريخ جديد للمنطقة/الوطن، يقولون (قولوا لها عن التاريخ- لا تقولوا لها عن الدين) ولكن أي تاريخ؟! إنه التاريخ المصنوع وفق خطاب صهيوني (قولوا لها إنهم بدو وأنهم رحّالون/ قولوا لها عن الجِمال في الصحارى وعن التمر/ قولوا لها إنهم يعيشون في خيام/ قولوا لها إن ذلك لم يكن وطنهم/ لا تقولوا لها عن الوطن، ليس الوطن، قولوا لها إنهم سوف يرحلون بعيدا/ لا تقولوا لها إنهم لا يحبونها/ قولوا لها أن تكون حذرة/ لا تقولوا لها عمن اعتاد أن يعيش في هذا البيت/ كله عدا ألا تقولوا لها إن جدها العظيم العظيم اعتاد أن يعيش في هذا البيت/ كله عدا ألا تقولوا لها إن العرب اعتادوا أن ينامو في سريرها)، هنا تشديد على خطاب التمكين الذي يحاول أن يردم على أي شعور بالذنب، فهؤلاء العرب ليسوا إلا بدو رحل يعيشون في خيام، ومن ثم فلا حاجة بهم إلى وطن، بينما نحن لنا بيت كان يعيش فيه جدنا ولنا سريره وحديقته، ويستمر خطاب التمكين (قولوا لها إنه على امتداد أميال وأميال لديهم أرضهم الخاصة/ قولوا لها مرارا وتكرارا إنها أرضنا الموعودة/ لا تقولوا لها إنهم يقولون إنها أرض بلا شعب/ لا تقولوا لها إني لم أكن لأعود لو أنني أعرف/ قولوا لها إننا يمكننا أن نتشارك الأرض/ لا تقولوا لها ذلك).

ثم يلحق بخطابي التهديد والتمكين خطاب الأمن (قولوا لها إننا فزنا/ قولوا لها إن أخيها كان بطلا/ قولوا لها كم كان محاربوهم جبارين/ قولوا لها إننا أجبرناهم على التراجع/ قولوا لها إننا محاربون/ قولوا لها إننا فزنا بأرض جديدة) فالفوز يعني الأمن كما يعني أيضا الاستحقاق (بطلا- محاربون- جبارين) كما أنه يعني أيضا مكاسب وافرة (أرض جديدة) فأي وطن يصنعه المحاربون؟ هذا ما يكشفه لنا النص، فالخطاب الذي يصنع أمامنا يلفت نظرنا إلى الطريقة التي يعمل بها. لهذا لن ندهش كثيرا إذا ما سمعنا الصوت يقول (قولوا لها إننا على حق)، بما يعني محاولة الخطاب إيهامنا بأن القوة تعني الحق، (قولوا لها إننا أقوياء/ قولوا لها إننا على حق) فما دمنا نفوز، فإننا على حق، ومن ثم فإننا نستحق تلك الأرض الجديدة التي تُضاف إلى (وطننا).

المسرحية

لا أطفال يظهرون في هذه المسرحية. المتحدثون بالغون. الآباء، أو ما شئت من درجة القرابة بالأطفال المتحدثون يمكنهم أن يقاطعوا بعضهم البعض في أي لحظة. الأشخاص مختلفين في كل من المشاهد القصيرة لهذه المسرحية، وكذلك الحال بالنسبة للزمن وللأطفال الموجه إليهم الكلام، حيث يمكن لعب هذه المسرحية بأي عدد من الممثلين.

المشهد الأول

قولوا لها إنها لعبة!

قولوا لها إنه شيء جدي!

ولكن لا تفزعوها!

لا تقولوا لها إنهم سوف يقتلونها!

قولوا لها إنه من الأفضل أن تبقى هادئة!

قولوا لها إنها سوف تحصل على (الكيك) إذا ما بقيت هادئة!

قولوا لها إنه من الأفضل لها أن تبقى هادئة في السرير..

على ألا تغني!

قولوا لها إنه ليس عليها أن تخرج!

قولوا لها إنه ليس عليها أن تخرج حتى ولو سمعت إطلاق نار!

لا تفزعوها!

قولوا لها إنه ليس عليها أن تخرج حتى ولو لم تسمع شيئا لفترة طويلة!

قولوا لها إننا سوف نعود وسوف نجدها!

قولوا لها إننا سوف نكون هنا طوال الوقت!

قولوا لها شيئا عن الرجال!

قولوا لها إنهم سيئون في اللعب!

قولوا لها إنها قصة!

قولوا لها إنهم سوف يذهبون بعيدا!

قولوا لها إنه يمكنها جعلهم يذهبون بعيدا إذا ما ظلت ثابتة..

بالسحر..

على ألا تغني!

المشهد الثاني

قولوا لها إنه ثمة دفتر لصور جدتها وأعمامها ولي أنا أيضا!

قولوا لها إن أعمامها قد ماتوا!

لا تقولوا لها إنهم قتلوا!

قولوا لها إنهم قتلوا!

ولا تفزعوها!

قولوا لها إن جدتها كانت ماهرة!

لا تقولوا لها عما فعلوه!

قولوا لها إنها كانت شُجاعة!

قولوا لها إنها علمتني كيف أصنع (الكيك)!

لا تقولوا لها عما فعلوه!

قولوا لها شيئا ما!

قولوا لها أكثر وأكثر كلما تقدمت في العمر!

قولوا لها إنه كان هناك أناس يكرهون اليهود!

قولوا لها إنه كان هناك أناس يحبون

اليهود!

لا تقولوا لها أن تفكر في الناس إما أنهم يهود أو أنهم غير يهود!

قولوا لها أكثر وأكثر كلما تقدمت في العمر!

قولوا لها أكثر وأكثر عن عددهم كلما تقدمت في العمر!

قولوا لها إن ذلك كان قبل أن تولد وإنها ليست في خطر الآن!

لا تقولوا لها إنه هناك أية أسئلة عن الخطر!

قولوا لها إننا نحبها!

قولوا لها إن كل أحياء وأموات عائلتها يحبونها!

قولوا لها إن جدتها كانت لتكون فخورة بها!

المشهد الثالث

لا تقولوا لها إننا سنذهب للأبد!

قولوا لها إنه يمكنها الكتابة لأصدقائها وأن أصدقاءها يمكن أن يأتوا للزيارة!

قولوا لها إن الحياة مشمسة هناك!

قولوا لها إننا سوف نعود للوطن!

قولوا لها إنها الأرض التي منحنا الرب!

لا تقولوا لها عن الدين!

قولوا لها إن جدود عظماء عظماء عظماء لجدها العظيم عاشوا هناك!

لا تقولوا لها إنهم طُردوا منها!

قولوا لها.. بالطبع عليكم أن تقولوا لها.. قولوا لها إننا جميعا طُردنا منها وأن الأرض كانت بانتظارنا كي نعود إلى الوطن!

لا تقولوا لها إنها لا تنتمي لهذا المكان!

قولوا لها إنها بالتأكيد تحب هذا المكان هنا، ولكنها سوف تحب أكثر المكان هناك!

قولوا لها إنها رحلة!

قولوا لها إنه لا أحد سوف يزعجها!

قولوا لها إنها سوف يكون لديها أصحاب جدد!

قولوا لها إنه يمكنها أن تأخذ لعبها معها!

لا تقولوا لها إنه يمكنها أن تأخذ كل لعبها معها!

قولوا لها إنها طفلة مميزة!

قولوا لها عن أورشليم!

المشهد الرابع

لا تقولوا لها عما عساهم أن يكونوا!

قولوا لها شيئا!

قولوا لها إنهم بدو وأنهم رحّالون!

قولوا لها عن الجِمال في الصحارى وعن التمر!

قولوا لها إنهم يعيشون في خيام!

قولوا لها إن ذلك لم يكن وطنهم!

لا تقولوا لها عن الوطن ليس الوطن!
قولوا لها إنهم سوف يرحلون بعيدا!

لا تقولوا لها إنهم لا يحبونها!

قولوا لها أن تكون حذرة!

لا تقولوا لها عمن اعتاد أن يعيش في هذا البيت!

كله عدا ألا تقولوا لها إن جدها العظيم العظيم اعتاد أن يعيش في هذا البيت!

كله عدا ألا تقولوا لها إن العرب اعتادوا أن يناموا في سريرها!

قولوا لها ألا تأمن لهم!

قولوا لها ألا تفزع!

لا تقولوا لها إنها لا يمكنها اللعب مع الأطفال!

لا تقولوا لها إنها يمكن أن تأتي بهم إلى البيت!

قولوا لها إنهم لديهم فائض من الأصدقاء والأقارب!

قولوا لها إنه على امتداد أميال وأميال لديهم أرضهم الخاصة!

قولوا لها مرارا وتكرارا إنها أرضنا الموعودة!

لا تقولوا لها إنهم يقولون إنها أرض بلا شعب!

لا تقولوا لها إني لم أكن لأعود لو أنني أعرف!

قولوا لها إننا يمكننا أن نتشارك الأرض!

لا تقولوا لها ذلك!

المشهد الخامس

قولوا لها إننا فزنا!

قولوا لها إن أخيها كان بطلا!

قولوا لها كم كان محاربوهم جبارين!

قولوا لها إننا أجبرناهم على التراجع!

قولوا لها إننا محاربون!

قولوا لها إننا فزنا بأرض جديدة!

المشهد السادس

لا تقولوا لها..

لا تقولوا لها عن المشكلة التي حدثت لحوض السباحة!

قولوا لها إن المياه مياهنا وإننا على حق!

قولوا لها إنها ليست المياه الخاصة بهؤلاء الرعاع!

لا تقولوا لها أي شيء عن المياه!

لا تقولوا لها شيئا عن (البلدوزر)!

لا تقولوا لها ألا تنظر إلى (البلدوزر)!

لا تقولوا لها إن المنزل قد هدم كما لو لم يكن!

قولوا لها إنه مكان للبناء!

لا تقولوا لها أي شيء عن (البلدوزرات)!

لا تقولوا لها شيئا عن الطوابير عند نقط التفتيش!

قولوا لها إننا سوف نكون هناك في اللا زمن!

لا تقولوا لها أي شيء لم تسأل عنه!

لا تقولوا لها إن الصبي قد أصابته رصاصة!

لا تقولوا لها أي شيء!

قولوا لها إننا ننشئ مزارعَ في الصحراء!

لا تقولوا لها شيئا عن شجر الزيتون!

قولوا لها إننا نبني مدنا جديدة في العراء!

لا تقولوا لها إنهم يقذفوننا بالحجارة!

قولوا لها إنها ليست جيدة كفاية لمهاجمة الطائرات المقاتلة!

لا تقولوا لها ذلك!

لا تقولوا لها إنهم يصنعون قنابلهم في المقاهي!

قولوا لها.. قولوا لها إنهم يصنعون قنابلهم في المقاهي!

قولوا لها حتى تكون أكثر حذرا!

لا تفزعوها!

قولوا لها إننا نريد الجدار حتى نكون آمنين!

قولوا لها إنهم يريدون أن يلقوننا في البحر!

قولوا لها إننا قتلنا منهم الكثير!

لا تقولوا لها ذلك!

قولوا لها ذلك!

قولوا لها إننا أقوياء!

قولوا لها إننا على حق!

قولوا لها إنهم لا يعرفون أي شيء عدا العنف!

قولوا لها إننا نريد السلام!

قولوا لها إننا ذاهبون للسباحة!

المشهد السابع

قولوا لها إنه لا يمكنها مشاهدة الأخبار!

قولوا لها إنه يمكنها -فحسب- مشاهدة الكارتون!

قولوا لها إنه يمكنها السهر طويلا لمشاهدة مسلسل (فريندز)[15]!

قولوا لها إنهم يُهاجمون بالصواريخ!

لا تفزعوها!

قولوا لها إن قليلا منا فحسب قد قُتلوا!

قولوا لها إن الجيش قد جاء للدفاع عنا!

لا تقولوا لها إن ابن عمها قد رفض الانضمام للجيش!

لا تقولوا لها كم منهم قد قُتل!

15 مسلسل أمريكي شهير مما يعرف بالـ (Sit-Com) أو مسلسلات كوميديا الموقف Situation Comedy، وتعتمد على صنع مواقف مضحكة بواسطة عدة شخصيات مسطحة في أقل عدد ممكن من أماكن التصوير. المسلسل المذكور يُعد المسلسل الأشهر في هذا المجال، حيث ظل يقدم لعدة مواسم، حتى إن إحدى شخصياته تم تقديمها في آخر من النوعية ذاتها وبالاسم ذاته اعتمادا على نجاحه.

قولوا لها إن محاربي "حماس" قد قُتلوا!

قولوا لها إنهم إرهابيون!

قولوا لها إنهم قذارة!

لا تقولوا...

لا تقولوا لها عن عائلة الطفلة التي ماتت!

قولوا لها إنه يمكنها ألا تصدق ما تشاهده في التليفزيون!

قولوا لها إننا قتلنا الأطفال بالخطأ!

لا تقولوا لها أي شيء عن الجيش!

قولوا لها.. قولوا لها عن الجيش!

قولوا لها حتى تفخر بالجيش!

قولوا لها عن عائلة الطفلة التي ماتت!

قولوا لها أسماءهم! لما لا؟

قولوا لها فالعالم كله يعرف.. فلماذا هي وحدها لا تعرف؟

قولوا لها لقد مات أطفال كثيرون! هل شاهدتْ الأطفال؟

قولوا لها إنه ما من سبب لجعلها آسفة!

قولوا لها إنهم هم الذين تسببوا في ذلك!

قولوا لها إنهم أرادوا لأطفالهم أن يُقتلوا حتى يستدروا عطف العالم!

قولوا لها إني لست آسفا على ذلك!

قولوا لها ألا تأسف على ذلك!

قولوا لها إننا فقط الذين نستحق الأسف!

قولوا لها إنهم لا يمكن أن يدّعوا المعاناة أكثر منا!

قولوا لها إننا القبضة الحديدية الآن!

قولوا لها إنها ضريبة الحرب!

قولوا لها إننا لن نتوقف عن قتلهم حتى نكون آمنين!

قولوا لها إنني ضحكت حين شاهدت رجال الشرطة القتلى!

قولوا لها إنهم حيوانات! وأنهم يعيشون في حظائر الآن.

قولوا لها إنني لا أعبأ حتى ولو أبدناهم تماما! أن يكرهنا العالم هو الشيء الوحيد الذي أعبأ به.

قولوا لها إني لا أعبأ حتى ولو كرهنا العالم!

قولوا لها إننا أفضل الكارهين!

قولوا لها إننا شعب الله المختار!

قولوا لها إنني نظرت لأحد أطفالهم، بينما كان مغطى تماما بالدماء.. فبماذا شعرت؟ قولوا لها إن كل ما شعرت به هو السعادة لأنها لم تكن هي المغطاة بالدماء!

لا تقولوا لها ذلك!

قولوا لها إننا نحبها!

لا تفزعوها!

المصادر:

1. Churchill، Caryl / Seven A Play for Gaza Jewish Children / Nick Hern Books / 2009

المراجع المترجمة:

2. براون، جانيت: الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة، ترجمة: تامر عبد الوهاب، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧.

3. بلاكر، كمبرلي و(آخرون): أصول التطرف: اليمين المسيحي في أمريكا، ترجمة: هبة رؤوف، تامر عبد الوهاب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

4. بورديو، بيير: الهيمنة الذكورية، المنظمة العربية للترجمة، ترجمة: سلمان قعفراني، بيروت، 2009.

5. شانك، تيودور: ما وراء الحدود: المسرح الأمريكي، الجزء الثاني، ترجمة: د. الحسين علي يحيى، إصدارات مهرجان المسرح التجريبي، القاهرة، 2009.

6. ناريان، أوما وساندرا هاردنج: نقض مركزية المركز، ترجمة: دكتورة يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002.

المراجع الأجنبية:

7. Goodman, Lizbeth/ CONTEMPORARY FEMINIST THEATRES/ Routledge / London/ 1993

8. Harrison,Paul Carter, Victor Leo Walker II, Gus Edwards/ Black Theatre/ temple university press/ USA/ 2002

9. Plain, Gill/ A HISTORY OF FEMINIST LITERARY CRITICISM/ CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS/ UK & New York/ 2007

Alice Wallis
Sam Ebner-Landy
Clara Francis
Ami Dayan
Rivka Michaeli
Cameron Wight
Based on the play by Caryl Churchill
Directed by Omri Dayan
SEVEN JEWISH CHILDREN
A FILM FOR GAZA
A JAVAJI PRODUCTION based on the play by CARYL CHURCHILL Adapted and Directed by OMRI DAYAN
Produced by OMRI DAYAN and TRIPTI RAI Executive Proucer BRIAN COX
Cinematographer CHANTAL RICHARDSON Art Director JULIA MENDLER
Editor IOANNIS FANIS Original Music by JAMES MORRELL Casting MADISON TAVARES & DAR ABBI WILLIAMS