هذا ما حدث

شهادات شخصية عن واقع الثقافة المستقلة في المنطقة العربية

تم إعداد هذا الكتاب في سياق مؤتمر
«ثقافة مستقلة من أجل الديمقراطية»
القاهرة، ١٥ – ١٧ ديسمبر / كانون الأول ٢٠١٢

شارك في التحرير: مؤمن المحمدي
مراجعة: بسمة الحسيني وعبد الله الكفري
تصميم الغلاف: محمد منير

حقوق إعادة الطبع والنشر محفوظة لمؤسسة المورد الثقافي، وحقوق الملكية الفكرية محفوظة لأصحابها.

رقم الإيداع: 2012/20727
الترقيم الدولي: 978-977-6370-73-9

ISBN 978-977-6370-73-9

المحتويات

على باب الوزير ٦

مراد القادري – المغرب

2011 ١٢

رنا يازجي – سوريا

ذبذبات ١٨

حنان الحاج علي - لبنان

ولد الحي ٢٦

رفيق العمراني – تونس

ماذا أكتب؟ ومن سيقرأ؟ ٣٠

تامر السعيد - مصر

المؤسسات الثقافية المستقلة في اليمن: أغصان في طريق العواصف ٣٤

عمار النجار – اليمن

الديب والكلب ٣٩

حسن الجريتلي – مصر

العمل الفني المستقل ٤٦

ماري إلياس - سوريا

تجربة «مكان».. المركز المصري للثقافة والفنون ٥٤

أحمد المغربي – مصر

قرار وألم وولادة ونسيان ٦٠

عبد الرحمن أحمد سالم – موريتانيا

أنا حر في اللي يقول ضميري عليه ٦٨

ياسر جراب – مصر

أسئلة في الثقافة والثورة ٧٢

الحبيب بالهادي – تونس

الاستقلال التام ٧٨

محمد عبلة - مصر

عن المسرح والاستقلال وأشياء أخرى ٨٥

عبير علي - مصر

عن مشروع «حوار في الثقافة الجزائرية» ٩٣

حبيبة العلوي - الجزائر

فصل تعسفي ٩٩

كريمة منصور – مصر

يجب عليّ على الأقل أن أحاول تخيل المستقبل ١٠٥

علا الخالدي - الأردن

..... مستمرة ١١٠

فتحي سلامة – مصر

وطن وفن في أحضان الشتات ١١٧

عبد الله الكفري – سوريا

المشهد الثقافي في اليمن لا يطمئن ١٢٤

وداد البدوي – اليمن

رحلتي مع الموسيقى ١٢٩

زكريا إبراهيم - مصر

بدايات.. بداية نور في معترك الظلام ١٣٦

عماد أبو جرين– مصر

عمل زاده الخيال ١٤٢

هالة جلال - مصر

خارج السيطرة ١٤٩

محمد عبد الفتاح - مصر

على باب الوزير

مراد القادري – المغرب

كان الوقتُ قد حانَ لنقولَ له ارْحلْ.
ذلك الصّباح، الذي صَادفَ الثامن من مارس ٢٠١١، بدأت جُموعُ المثقفين والفنّانين المَغاربة تصِلُ إلى شارع غاندي بالرباط، حيثُ بناية وزارة الثقافة. البِناية التي مَا إنْ حلّ بها صاحبُ رواية «مجنون الحكم» في صيف ٢٠٠٩، حتّى صارت خربة تسكنُها الغِربانُ والأشباح، الدّاخل إليها مَعتُوه والخارجُ منها مَشدُوه.

كانتِ الأخبارُ التي تَصِلُنا، يومًا تِلو الآخر، تَدفعُ الجَميعَ إلى وَضْع اليدِ على قلبِه خوفًا على الثقافة المغربية وعلى الضوءِ القليل الذي بدأت بعْضُ خيوطِه تتراءَى بعد تجربة الشاعر والروائي محمد الأشعري والفنانة المسرحية ثريا جبران على رأس وزارة الثقافة واستنهاضِهما، بمعيّة المثقفين والفنانين المغاربة وهيئاتهم المهنية، لبعض القضايا الحيوية كوضع قانونٍ للفنان، وإقرار بطاقة مهنية له تُخوّلهُ بعضَ الحقوق، وإحداث التعاضدية الوطنية للفنانين، التي سيُعهدُ إليها ابتداءً من سنة ٢٠٠٨ بالسّهر على توفير التغطية الصحية والاجتماعية لأعضائِها من فنّانين وأدباء ومُثقفين، علاوة على تحْديث قوانين دعْــمِ الكتاب والمسرح والأغنية.

غير أنّ السيد وزير الثقافة، بنسالم حمّيش، الذي نتوجّه هذا الصباح لتنظيم وقفةٍ احتجاجية أمامَ مكتبه، سيكونُ له رأيٌ آخر. يُخالفُ الديناميكية الإيجابية التي انخرطت فيها الحركة الثقافية المغربية منذُ مَجيء حكومَة الانتقال الدّيمقراطي، التي قادَها الاشتراكي عبد الرحمان اليوسفي، فقد قام بإلغاءِ أو تعْطيلِ مُعظم القوَانين المُنظّمة للمُمارسة الثقافية والفنية؛ في الوقت الذي كان الجميعُ يتطلّع إلى تطويرها وتحْيينها وجعْلها تتعزّزُ بتشريعاتٍ جديدة، كما سيعمَدُ إلى إغلاق بابِ الحوار مع الفاعلين الثقافيين ومع هيئاتهم المهنية والنقابية.

فِي تمَام السّاعة العاشرة والنّصف، كانتِ السّاحة المُقابلة لوزارة الثقافة تعُجّ بوجوهٍ بارزة من الحقل الثقافي والفنّي: كتّابٌ وأدباء، مسرحيون وسينمائيون، موسيقيون ومجمُوعات فنيّة شعبية. هاهي ذي الوقفة الاحتجاجيّة تنجحُ في جمعِ أطيافٍ من النادر أنْ تلتقيَ في مكانٍ واحد.

الجميعُ كان في الموعد، والمَطلبُ واحدٌ برحيل بنسالم حميش عن الوزارة التي لم تعدْ وظيفتُها، في رأيهم، تكمُنُ في خدمة الثقافة والمثقفين المغاربة، وإنّما في عَدائِهم وإقصائِهم وشتْمهم.

في ذلك الصّباح، شهِدَ وسطُ المدينة حركةً غيْر مَسبُوقة. فلأوّل مرة يَحتشدُ أكثر من ٣٠٠ كاتب وفنّان للاحتِجاج على وزيرٍ للثقافة ومُطالبتِه بالرحيل.هي تظاهرةٌ ستدفعُ بعض المواطنين المارّة إلى التّجمُهر والتضامُن مع وجوهٍ ثقافية وفنية ألفُوا مُشاهدتها والاستمتاعَ بعُروضها على شاشة السينما أو في التليفزيون أو على خشبة المسرح. إنّها ذاتُ الوجُوه التي منحتهُم لحظاتٍ من الفرَح الجَميل، ها هي تتعرّى في بوْح إنساني شفّاف، لتكشفَ ألمَها وجُرحها وقلقها على المُكتسبات البسيطة التي تتهدّدها القراراتُ الطائشة لجُنُون الحُكم، لذلك فقد صدَحتْ حناجرُ هذه الوجوه: ارحل يا مجنون الحكم/ ارحل يا مجنون الحكم.

تساءلَ مُواطنٌ بسيط كان يَقفُ إلى جانبي عن مَعنى الشّعار ودلالته، ومن يكونُ «مجنون الحُكم» هذا الذي تطالبُ برحيله كلّ هذه الوجوه الفنية والأدبية المطبوعة في ذاكرة ووجدان المغاربة، والذين يَحظى لديهم أهلُ الفنّ والأدبِ بمكانة خاصة.

توقفتُ قليلاً عن الهُـتاف، لأشرحَ له دلالة استعارتِنا لعُـنوان أحد أشْهر روايات الوزير؛ وهي «مجنون الحُكم» واتّخاذها كقناع لإبراز حالة التماهي، التي تجْعلُ من مواقفِ صاحبها وقراراته شبيهة بأحْوالِ الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، الذي اتّخذه حمّيش بطلاً للرواية المذكورة، فقد كان نمُوذجًا للحاكم المتسلّط المريض نفسانيًّا، الذي تفنّن في سحْق مُواطِنيه المساكين والتّنكيل بأحوالهم، ما جعلهُم يشهدُون له بالحُمق والإقرار بأنّ مكانَـه الطبيعي هو المارستان عوض إدخالِه قصر الخلافة وإلباسِه عمامة أمير المؤمنين، كذلك حالُ الجالس على كرسيّ وزارة الثقافة... فالظّاهرُ أنّ من استوْزَره أخطأ العنوان، فالثقافة المغربية لا تسْتحقّ حاكمًا بأمْر مِزاجه، بلْ مسؤولاً وزاريًّا واعيًا بالقضايا والمشاكل التي تتخبّط فيها قِـطاعات الثقافة الوطنية سواءٌ تعلق الأمر بالكِتاب أو الفنُون وسواها من تمظهُرات تراثنا المادي وغير المادي، وأنّ حيازة الوزير لأعلى وأرفع الشهادات الجامعية والأكاديمية لا تعني بالضرورة أنّـه سيكون مُدبّرًا ناجحًا للشأنِ الثقافي أو مُخططًا لسياسة ثقافية واضحة المعالم.

إلى جَانبِ النّاس البُسطاء، الذين كانوا يُتابعُون المَشهد باهتمامٍ ملحوظ، تكشّف لنا معه أنّنا لسنا نُخبة معزُولة عن المُجتمع، بل جزء عضوي وفاعل بداخله، ثمّة رجالُ الأمْـن بزيّهم الرّسمي وغير الرّسمي، وفـدوا إلى المكان باكرًا بهدفِ رصْد أوّل وقفة احتجاجية تنظّمُها الحركة الثقافية والفنية في تاريخ المغرب المعاصر، لذلك، فقد كانوا حريصِين على أنْ تنقلَ أجهزتُـهم اللاسلكية وبأمانة بالغة كلَّ شعارٍ نردّدُه، فهناك، في مكاتب مُكيّفة، يقبعُ رؤساؤهم، يتلقّوْن أخبارَ الوقفة ويستقرئون، من خلال الشّعارات المرفوعة، دَبيبَ الرسائل التي آثرت أنْ تبعثَـها فئة اجتماعية غير عادية، هي فئةُ العاملين والمُشتغلين في الحقل الرّمزي، الذين يُثرون يوميًّا -بجَميلِ إبداعهم- الأفقَ الجَمالي والإنساني للفرْد في علاقته بذاته وبقضايا مُجتمعه.

عكستِ الشّعاراتُ المرفُوعة مُختلفَ المَطالب ذات الأولوية المُلحّة. وعلى رأسها سنّ ميثاق وطني للثقافة المغربية، يكونُ إطارًا مرجعيًّا لكل العاملين والفاعلين في الحقل الثقافي من دولة وجماعات محلية وقطاعٍ خاص ومُجتمع مدني. وبخاصّة بعد أنْ وضعتِ الدولة لمُعظم القطاعات الاجتماعية والاقتصادية مخططاتٍ للعمل تمتدُّ على مدىً قريبٍ أو متوسّط كالميثاق الوطني للتربية والتعليم، والمُخطّط الأخضر الخاص بالفلاحة والزراعة والمناطق الغابوية، والمُخطّط الأزرق الخاص بالثروة المائية والسمكية...إذن، فما المانعُ من أنْ يمتلكَ الشأنُ الثقافي مُخطّطًا وطنيًّا، تتوافقُ حوله كل الفعاليات والإرادات الرسمية والمدنية، وتُرصَدُ له الإمكانيات المادية والبشرية ما يعيدُ للثقافة دورَها الحيوي داخل المُجتمَع بما هيَ مشروعٌ للنّهوضِ، من جِهة، بالإنسان وبهُويته الوطنية في أبْعادِها المُتعدّدة، فيما هي، من جهة ثانية، سعيٌ إلى جعل الثقافة رافعة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية من خلال تبنّي تصوّر شُمولي يربطُ الثقافة بالصناعة وبالتكنولوجيات الحديثة وبالسّياحة والصناعات التقليدية.

ولأنّ اليوم يُصادِفُ الثامِن من آذار/مارس، اليوم العالمي للمرأة، فقد حرصْنا في الهيئة المنظمة للوقفة الاحتجاجية على أنْ نحمِلَ ورودًا، قُمنا بإهدائها للمُشاركات مع تهنئتهن بعيدهن الأمي، فيما كانت أولى الشعاراتُ التي انطلقتْ بها حناجِرُنا هي تحيّة نضالية للفنانة المغربية، تحيّة نضالية للمثقّفة المغربية، شعارٌ عكَس تقدير الحاضرين والمشاركين للمرأة المغربية فنانةً ومبدعة، التي ما فتئت تكتبُ فصُولًا من ملحمَة الثقافة والفنّ ببلادنا، وتمنحُ لهذه الملحمة نُكهة خاصّة، يمتزجُ فيها الإبداعي بالنّضالي؛ إنّها المرأة المغربية التي آمنت برسالتها التربوية والثقافية، فقامت باختراق جُدران البيت للنزول والمشاركة في التمثيل والغناء على عكس العقليات التقليدية التي كانت ترى في مثل هذه المُشاركات عيْبًا وعارًا.

لذلك، كنّا سُعداء في ذلك الصّباح أنْ نرَى إلى جانبنا كاتبات وفنّانات من مُختلف الأجيال والأعمار، من ضِمْنهن الرائداتُ اللواتي مَهّدن الطريقَ للمرأة المغربية لولُوج كل الميادين، وقدّمْن الغالي والنّفيس في سبيل تطوير الفنّ في المغرب والرقيّ به إلى أعلى المستويات، لهنّ جميعًا هتفنا في بداية الوقفة الاحتجاجية تحيّة نضالية للفنانة المغربية... تحيّة نضالية للمثقفة المغربية.

في هذا الجوّ الإنساني المُبتهج بعِيدِ المرأة، والمُعتز بالدّور الحَضاري الرّفيع الذي ينهضُ به المثقف والفنان المغربي لِصُنع ما يتبقّىٰ للإنسان عندما ينسى كلّ شيْء، تمّت تلاوة البيان الذي أعلنّا فيه موقفَنا الواضح من القرارات التي يتّخذها السيد الوزير والتي تتنافىٰ وتتعارضُ مع المَطالب الحقيقية للجَسد الثقافي المغربي.

هل كنت مبتهجًا يومَها؟ دون شكّ... فقد هبّت إلى الوقفة الاحتجاجية جموعٌ غفيرة من الأسماء الثقافية والفنية ذات القيمة، كما أنّ مُستوى التنظيم والتعبئة كان ناجحًا، غير أنّني، في العُمق، كنت حزينًا، فبنية القطاع الثقافي، في بلدٍ مثل المغرب، بنيةٌ هشّة، لا تحتاجُ إلى الحروب ولا إلى استنزاف الجهود والطاقات، التي يتعيّن، في رأيي، رصدُها لبدْء ورشات جديدة؛ تعيدُ للإنسان المغربي الثقة في حيوية الثقافة وضرورتها المجتمعية، وتشرعُ له أفقَ المصالحة بينه وبين ذاكرته ولغته وجسده وهويته ذات البعد العربي والأمازيغي والأندلسي والإفريقي والمتوسطي.

في الثقافة... لا وقت للحرب، بل للبناء المتّجه لرسم استراتيجية وطنية تحدّد الأدوار والمهام لكل المتدخّلين في الشأن الثقافي من مؤسّسات عمومية وخاصة ومدنية، ما يسمح بتقوية المنظومة الثقافية والفنية وتحسين شروط الولوج لخدماتها.

كما يوم القيامة، كنّا جميعًا في مُواجهة واحد: بنسالم حميش، الذي سيخرجُ لاحقًا من الباب الخلفي لوزارة الثقافة تحت وابل بيانٍ تشييعي، منحَني الأصدقاءُ في بيت الشعر في المغرب شرفَ كتابته، بيانٌ ستتلقفُه بسرعة وسائلُ الإعلام الوطنية والدولية، وستنشره على نطاق واسع المواقعُ الإلكترونية، يُعلن انتهاءَ أسْوأ سنتين في تاريخ الثقافة المغربية، ويبشّر برحيل مجنون الحكم ومغادرته شارع غاندي، الذي احتضن تلك الصبيحة وقفتنا الاحتجاجية، رحلَ حميش بمُعدّاته الحربية التي استقدمها يومًا لتركيع الحركة الثقافية وترهيبها، فإذا بفوّهاتها ترتدّ إليه، لتنالَ منه وترمي به وباسمه إلى منفى الذاكرة، حيث يقدّر له أنْ يتجرَّع مرارة النسيان والتجاهل الجديرين بجناياته؛ التي حرص البيان على تعدادها ووصف انعكاساتها على الحياة الثقافية والفنية المغربية.

لم يعدِ اليوم، أحدٌ يذكر اسم بنسالم حميش، وعلى العكس من ذلك، يحرصُ الجميع، عن سابق إصرار وترصّد، على نسيان اسمه، وعلى طي صفحة غير مأسوف على رحيلها فيما تتواصلُ الحياة داخل الحركة الثقافية والفنية المغربية، متطلعة لوضع خارطة طريق جديدة بعد سنتين من التيه في صحارى الجدب، ستظل من علاماتها المائزة تلك الوقفة الجميلة التي احتمينا فيها برمزيات كثيرة: غاندي الحكيم و٨ آذار/مارس العظيم في مواجهة جنون الحكم وبؤس السلطة.

مراد القادري - المغرب

شاعر و ناشط ثقافي.
حاصل على الدكتوراه في الأدب المغربي الحديث من كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة ظهر المهراز بفاس عام ٢٠١٢ ،عضو الهيئة التنفيذية لبيت الشعر في المغرب واتحاد كتّاب المغرب، وعضو المجلس الإداري للائتلاف المغربي للثقافة والفنون، و عضو الجبهة المغربية للحكامة الجيدة في تدبير الشأن الثقافي، و عضو الجمعية المغربية للسياسات الثقافية.

2011

رنا يازجي – سوريا

ماذا يحدث لو استمرت «المشكلة الثقافية» لعشر سنوات أخرى؟ قبل عامين تمامًا أي في بدايات ٢٠١١، كان يبدو أن سنوات عشر هي الزمن «المتوقع» لتراجع ثقافي «جديد» في المجتمع السوري، يبنى على مراحل وينتقص تدريجيًّا من المفاهيم ومجالات الإبداع و«الخصائص الفكرية والعاطفية» للسوريين.. ماذا يحدث لو استمر الإقصاء الثقافي في سورية والذي كرَّسته عقود طويلة من آليات الحكم السياسي، والتي يدرك من يقرأ التاريخ السوري وتحديدًا تاريخ المجتمع المدني، أثره الهائل على المستويات الإنسانية، الاجتماعية والثقافية لكل سوري.

حتى أواخر عام ٢٠٠٠ كان كثير من الفنانين والمثقفين قد وجدوا أنفسهم خارج المؤسسة الرسمية، «في ظل مناخ حالة الطوارئ وتضخم الدولة؛ ومع انهيار الطبقة الوسطى-وعبر تحوُّل مشروعات التنمية الاشتراكية إلى مشروعات تضخُّمية- اضطرّ كثير من المثقفين إلى العيش على الهامش، بل وعلى حافة التسوّل. فأصبحت المؤسسة بالنسبة إليهم ملاذًا ونوعًا ما من "صناديق المساعدة" يمكن الحصول على فتاتها بمقدار التقرُّب من مفاتيحها.

كما اضطرّ مثقفون آخرون إلى اتباع التَّقِيَّة عندما تعذَّر الصمت»(١).

ولا يبدو انفصال المثقف عن المؤسسة الرسمية غريبًا بعد تقويض المجتمع المدني من خلال قوانين إلغائية تربط الفعل الثقافي برؤية أيديولوجية محدَّدة، وتفترض بديلًا حاول التوجُّه السياسي فرضه ضمن المعادلة التي طرحها: تقويضٌ تام للمجتمع المدني ولكن بالمقابل خلق مجتمع آخر موازٍ له يعمل ضمن آليات البعث وضمن مساحته وهو مسؤول عن تأمين البنى التحتية وأشكال الدعم لإيصال الثقافة التي يفترضها هو إلى أكبر شريحة جماهيرية. ليبدو الكثير مما أنجز خلال عقود طويلة من حكم البعث هو تجسيد حرفي لما صرَّح به وزير الإعلام السوري، أحمد إسكندر أحمد، والذي عين وزيرًا للإعلام في حكومات متعاقبة آخرها عام ١٩٨٠: «إذا كان المثقفون الموجودون اليوم غيرَ مستعدِّين للسير معنا فسننشئ جيلًا جديدًا من المثقفين، جيلًا متعاطفًا معنا ومتفهِّمًا لنا أكثر».

لكن سورية، كغيرها من البلدان، لم تعد تستطيع البقاء محتجزة، وبدأت تتطلَّع إلى التغيير منذ أواخر عهد حافظ الأسد، وقد ساهم بذلك تغيرات عالمية أهمها انهيار الاتحاد السوفييتي، وتوقُّف الحرب الباردة، وتعاظم دور الشركات العابرة للقارات، وانتشار مفاهيم المجتمع المدني في

(١) طيارة، محمد جاتي، الإصلاح السوري: جدل الثقافي والسياسي، مجلة الآداب، عدد آذار- نيسان ٢٠٠١- السنة ٤٩.

العالم وما أنتجته من جمعيات حقوقية وشبكات أهلية، إضافة، وهو الأهم، إلى ثورة المعلومات. كثير من المؤشرات على ازدياد قوة صوت المثقف ظهرت في نهاية التسعينيات، قد يكون من أهمها مقالات «ثلاثيّة الفساد» للطيب تيزيني؛ وسلسلة محاضراته التي جابت طول سورية وعرضها خريف ١٩٩٩، وطالب فيها بإقرار التعدُّديّة وإنهاء الأحكام العرفية وحالة الطوارئ، ومقالة محمد جمال باروت "المجتمع المدني هو المعادل السياسي لمحاربة الفساد والإصلاح» الذي يؤكد استحالة الإصلاح والتغيير بمعزل عن إحياء المجتمع المدني وضمان مؤسساته الاجتماعية والسياسية العصرية المستقلة نسبيًّا عن مؤسسات الدولة.

وعندما وصل بشار الأسد إلى الحكم، أعطى التغيير في قمة السلطة شعورًا عامًّا بإمكانية التغيير في الأطر الجامدة التي حكمت الدولة والمجتمع لعقود.

وأمكن ملاحظة سلسلةٍ طويلةٍ من المقالات المنشورة على شكل «رسائل» إلى قمة السلطة السورية الجديدة، طوال صيف عام ٢٠٠٠ وخريفه. وقد برزت في هذا السياق أصوات جديدة لأكاديميين ودبلوماسيين سابقين، أمثال نظمي قضماني وبرهان الدين داغستاني؛ بالإضافة إلى مفكرين معروفين مثل أنطون مقدسي في رسالته الشهيرة، التي تحدَّث فيها عن الغياب الطويل للشعب، وعن الحاجة إلى سنوات من أخذ الرأي الآخر في الاعتبار، ومن ثم التحوُّل تدريجيًّا من وضع الرعية إلى وضع المواطنة.

في هذا السياق، ولدت «جمعية أصدقاء المجتمع المدني» التي بدأت لقاءاتها أواخر أيار ٢٠٠٠ في دمشق، والتي هدفت إلى «تمكين المجتمع السوري من استعادة دوره ككيان مستقل عن السلطة، من خلال تزويده بمعارف وأنماط من الوعي تمكنه من ذلك»، وبعد ذلك بشهرين صدر «بيان الـ ٩٩»، نسبة إلى عدد الموقّعين عليه، وقد تركّز على المطالبة بالتحوُّل الديمقراطي، عبر إلغاء حالة الطوارئ، والعفوِ عن المعتقلين السياسيين، وإطلاق الحريات العامة(٢).

ومع تطلُّع الحركة المدنية إلى ولادة حركة مثقَّفين تطل على الشأن العام، فتحتفظ للثقافي بتعلقه بالحقيقة، وتستقل عن السياسي المرتبط بقيود المصلحة وموازين القوى، تطوّر مشروع «جمعية أصدقاء المجتمع المدني، وظهر في الشهر الأول من عام ٢٠٠١ «مشروع لجان إحياء المجتمع المدني" التي سربت «الوثيقة الأساسيَّة» منه إلى الصحافة، فسميت اختصارًا «بيان الألف(٣).

ولم ينته عام ٢٠٠٠ إلا وكان ما يعرف بظاهرة المنتديات قد انتشر في معظم المحافظات السورية، فحوَّل العديد من المثقفين السوريين منازلهم إلى منتديات ثقافية.

(٢) نشر بيان ٩٩ يوم ٢٠٠٠/٩/٢٧ في جرائد السفير، النهار، الحياة.

(٣) طيارة، محمد جاتي، الإصلاح السوري: جدل الثقافي والسياسي، مجلة الآداب، عدد آذار- نيسان ٢٠٠١- السنة ٤٩.

ولم يبدأ عام ٢٠٠١ إلا وكانت لجان إحياء المجتمع المدني والمنتديات تواجه حملة كبيرة، شن القسم الأكبر منها جهات متنفذة رقابية وأمنية فيما انتقدها قسم آخر من المثقفين لتصبح تجربة تعبر عن أزمة العقد الاجتماعي في سورية وأزمة النخبة معًا.

لكن هذه التجربة أسست من جهة أخرى لحراك مجتمعي ثقافي أصبح يجد أمكنته-التي سعى البعض لأن تكون مستقلة-بحسب المساحات المتاحة، مستفيدًا من حالة الانتقال الاقتصادي المعلن إلى اقتصاد السوق الاجتماعي، وإسهام بعض جهات السلطة ذاتها، بفتح نموذج الرعاية أمام المجموعات الثقافية المستقلة خاصة التي آثرت بعد «ربيع دمشق» الابتعاد عن الاحتكاك المباشر بأسئلة السياسة وإن كانت تطلعت إلى تحريك المجال العام الذي لا يمكن فصله عن السياسي بحال من الأحوال.

يمكنأن نتحدث عن ولادة علاقة حية بين الثقافة السورية والاجتماع السياسي السوري، عندما تحدث «استقلالية للثقافة عن السلطة، وعنالسياسة المباشرة، وذلك بعودة ارتباط الثقافة مجددًا بالإنتاج الحر للفكر والمعنى، وهو ما يتيح لها أن تعرضالأفكار والقيم والمعاني، برهافة حرة من دون وساطة أو قهر أو وصاية، فيتداولها أفراد فيالمجتمع ويقتنونها باختيارهم الحر، وهو ما يعيد إلى الثقافة مهابتها وقدرتها على التأثير الاجتماعي، ويتيح للأفكارأن تندمج في الكتلة الاجتماعية»(٤).

إلا أن القرار السياسي الذي أنهى «ربيع دمشق»، استمر في عمليته الإقصائية وإن كان قد عاظم من جهوده في الوصول إلى حالة تصالحية شكلية إلى حد بعيد مع المثقفين والفنانين، هذه الحالة التصالحية، دون أي شك، لم تكن تسعى إلى إنهاء «الإقصاء الثقافي»، بل إلى تمويهه من خلال استبدال المنظمات «الأهلية/ البعثية» التي احتلت على مدى عقود طويلة مساحة العمل المدني، حيث استبدالها ببنى «أهلية/ سلطوية» أكثر تطورًا وعصرية وأكثر انفتاحًا بشكل فعلي على أفراد ومجموعات واسعة من خارج المنظومة «العقائدية».

فماذا لو استمرت «المشكلة الثقافية» لعشر سنوات أخرى؟ في بداية عام ٢٠١١ أي قبل بدء الثورة السورية بشهرين، تم وضع تصور بعيد المدى لتراجع ثقافي/ اجتماعي جديد قابل للتحقق خلال عشر سنوات بدت حينها طويلة، ارتكز هذا التصوُّر على أربعة معطيات رئيسة تشكل في مجملها إطارًا عامًّا لصورة مجتمع سوري يضعف فيه مفهوم المواطنة والانتماء، يتراجع فكريًّا ومعرفيًّا، يغيب فيه التوافق حول الهوية الثقافية للسوريين وأخيرًا ترتكس فيه المجتمعات السورية إلى الانتماءات الثانوية على حساب الانتماءات العليا.

(٤) الكيلاني، شمس الدين. جدل السياسة والثقافة في سورية، من الليبرالية إلى اختناقات الرأي الواحد. صحيفة الحياة، بيروت، ١حزيران ٢٠١١.

قبل شهرين فقط من الثورة، بدا أن التراجع نحو هذا المجتمع بطيء لكنه حتمي، متفق عليه لكن دون أن يوثّق، وبدا أن على القطاع الثقافي المستقل دورًا كبيرًا في منع تحقُّقه، فلم يكن دائمًا العمل السياسي المباشر هو الحل الوحيد لمواجهة مشروع سياسي سلطوي.

فكيف يمكن اختصار عشر سنوات في تسعة عشر شهرًا هي عمر «قمع» الثورة السورية حتى اللحظة؟ كيف لنا أن ندرك فعلًا، والأهم أن نقبل، أن ما كان تصورًا لتراجع ثقافي بعيد ومحتمل أضحى خلال أشهر حقيقة واقعة؟ أم أن التحليل حينها كان مغلوطًا وكنا أقرب مما نتوقع إلى تحقُّق «تفتيت الهوية». بكلتا الحالتين، تبقى القضية الأساسية هي فهم عمق التغيرات الحادة وغير المتوقعة التي تحمل في صلبها ثقافة وهوية المجتمع السوري، فما كان من المفترض أن نعمل على منع وقوعه، صار واقعًا وما كان يشكل بوصلتنا نحو مستقبل بلا حصار صار يحاصرنا.

رنا يازجي - سوريا

باحثة ومدربة ومبرمجة ثقافية.
حاصلةٌ على إجازةٍ في الدِّراسات المسرحيَّة من المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ٢٠٠١، كما حصلت على ماجستير في تصميم وتخطيط وإدارة المشروعات الثقافيَّة من جامعة باريس الثالثة، وماجستير فيالإخراج المسرحي والدراماتورجيا من جامعة باريس العاشرة.

نشرت مواد ودراسات تتعلَّق بقضايا ثقافية في جرائد ومجلات لبنانية وسورية، كما عملت كباحثة في السياسات الثقافية وأسهمت في إعداد دراسة لرصد السياسات الثقافية في سورية ودراسات أخرى حول الاقتصاد الثقافي.

تعمل أيضا كباحثة ومدربة في المشروعات الثقافيَّة والمشروعات التنموية والمبادرات المجتمعية, خيث عملت كمديرة مشروعات ومديرة برامج في المجال الثقافي في عدد من المؤسسات أهمها الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٨. وفي روافد، المشروع الثقافي لدى الأمانة السورية للتنمية، حيث قامت خلال عملها بتصميم وإطلاق برنامج حاضنة المشروعات الثقافية بالإضافة إلى إدارتها لمشروع المسرح التفاعلي في المدارس الحكومية.

أسست في نهاية عام ٢٠١١ مع مجموعة من الناشطين الثقافيين المستقلين مؤسسة «اتجاهات_ ثقافة مستقلة» وتعنى بتفعيل علاقة أصيلة بين الفعل الثقافي والفني المستقل من ناحية والمجتمع السوري بتنوعه وتعدده من ناحية أخرى.

ذبذبات

حنان الحاج علي - لبنان

في ١٩ نيسان ١٩٦٩ تدخل مفرزة من قوى الأمن الداخلي عنوة إلى «مسرح بيروت»(٥) حيث يُقدم العرض الثالث من مسرحية «مجدلون»(٦). تمنع الجمهور المكوّن من الطلاب والجامعيين وغيرهم من الدخول، وتقف حائلاً ما بين الجمهور الذي كان حاضرًا، أو ممن استطاع اختراق حاجز المنع، وبين الممثلين والعرض. وعندما باشر الممثلون بالاستمرار فيلعب أدوارهم، اعتلى أفراد قوى الأمن الخشبة، وأنزلوهم بالقوة. إلا أنهم استمروا في تأدية أدوارهم إلى الصالة، ثم في الشارع مصحوبين ببعض المشاهدين. وصولاً إلى مقهى «الهورسشو» في شارع الحمرا حيث اختلطت بهم جمهرة من الطلاب الذين كانوا يحملون لافتات تندِّد بفعل المنع ويردِّدون نشيد المسرحية. اختلط الجمع المتظاهر مباشرة مع نزلاء القهوة والجمهور المواكب، وتحوَّل الكل إلى جمهور العرض الحي الذي اعتلى خشبة الفضاء العام للمدينة متحديًا المنع التعسفي وممارسًا حقًّا من حقوقه المدنية والسياسية والاجتماعية.

في ٢٧ آذار ٢٠١٢ بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، وسعيًا لإنقاذ «مسرح بيروت» من الهدم لصالح المضاربات العقارية، ومن لا مبالاة الدولة بحفظ وتنمية الإرث الثقافي (إن لم يكن في الضلوع بتبديده)، يعتلي خشبة مسرح المدينة حشد من الفنانين والفاعلين الثقافيين في عرض جماعي احتجاجي(٧) يعبرون فيه معًا عن اختناق حيز الثقافة والفن في بيروت جراء التناقص المستمر لحرية التعبير واستفحال الممارسات الرقابية الرسمية والدينية، ونتيجة لمصادرة الفضاءات العامة التي تسمح بالتلاقي والنقاش والنقد والإبداع.

في نهاية العرض الجماعي يعتلي وزير الثقافة ومرافقوه عنوة الخشبة ليكون «في الصورة» التي سوف تتناقلها وسائل الإعلام، يحتج المنظِّمون ويُطلب من الوزير إخلاؤها لمبدعيها، فالمنصَّة يومها لمستحقيها لا مكان فيها للشعارات والخطب الخالية من أي قرار عملي ينم عن سياسة ثقافية فاعلة، وبغياب أي تدبير رسمي باتجاه إنقاذ فعلي ومستدام لفضاء مسرح بيروت عبر إعلانه باسم القانون «ممتلكًا ثقافيًّا»(٨). يتداخل الحضور، تصبح الخشبة والقاعة

(٥) مسرح بيروت أول فضاء مسرحي ثقافي دائم فتح أبوابه في منطقة رأس بيروت- عين المريسة في ٦-٥-١٩٦٥، واستمر نشاطه حتى ٢١-١٢-٢٠١٢.

(٦) «مجدلون» عنوان مسرحية عرض فيه المؤلف المشكلات الاجتماعية والسياسية التي يعانيها لبنان. وفي طليعتها خطر الاعتداء الإسرائيلي وحيثيات العمل الفدائي، والروح المركنتيلية والجشع الرأسمالي، الخ، وتناول بالنقد موقف المسؤولين من تلك المشاكل وتسميهم بالاسم و «مجدلون» اسم قرية خيالية على الحدود اللبنانية المتاخمة للأرض المحتلة، جعلها المؤلف مسرحًا لعرض المشاكل المذكورة وانتقاد الأساليب التي تعالج بها.
ينتهي العرض الأول لمسرحية «مجدلون» بمشهدالسلاح الذي يلقيه كل واحد إلى الآخر، الفلسطيني إلى اللبناني وبالعكس. وقدكانت المرة الأولى الذي يظهر فيها فدائي على خشبة مسرح، كذلك سلاحه.

(٧) ٥٢ فرقة مسرحية تناوبت على تقديم دقيقة من كل عرض، بحث وجود حوالي ١٥٠ فنانًا على خشبة المسرح في نفس الوقت.

مدًّا واحدًا تتدافع لُجَّته نحو الشارع، حيث تسير تظاهرة احتجاجية متعدِّدة الفنون من شارع الحمرا من أمام مقهى كوستا («الهورس شو» سابقًا) نزولاً إلى «مسرح بيروت» المغلق، متخذة نزولاً نفس المسار المديني الذي عبرته صعودًا مسيرة «مجدلون»، دون أن تستطيع النفاذ من شبكة علاقات مجتمعية تفتيتية مجهِضة.

التاريخ لا يعيد نفسه، ولكن ثمة تحركات وأفعال تفتح ثغرة في وعينا لهذا التاريخ غائبًا كان أو مغيبًا. الحادثتان المذكورتان آنفًا واللتان اتبعتا نفس المسار الفاصل بين رأس بيروت إلى شارع الحمرا صعودًا أو هبوطًا تتطابقان على أكثر من مستوى، فهل يؤدي الحراك الأخير إلى نفس نتائج الحراك الذي أحاط بحادثة مجدلون؟

الهدف نفسه، ويتمثَّل في الدفاع عن حقوق المواطن في التعبير والتجمُّع والتظاهر والإبداع. القوة الدافعة هي نفسها متجسِّدةً بكتلة من المجتمع المدني أفرادًا ومجموعات وجمعيات أهلية ومدنية، مبدعين ومختصِّين وناشطين في المجال الثقافي والفنّي، وحقوقيين ومحامين وإعلاميين.

آلية التحرك هي نفسها وتتمثل بالتوازي والتداخل بين سكة العمل المطلبي «القانوني» (المستند إلى دراسات بحثية علمية تجمع ما بين البحث النظري والاستقصاء الخطي والمباشر)، وسكة التعبير الفني والحراك الثقافي.

إذ إن ما شكَّل سابقة في حادثة «مجدلون» أي انتزاع الحق الطبيعي والدستوري بواسطة سلطة القانون، أصبح أساسًا في الحراك المطلبي المستقل في السنوات الأخيرة، بدءًا بإعادة النظر بالقوانين الرقابية والكشف من خلالها على لا قانونية ممارسة الأمن العام للرقابة على الأعمال الفنية، وصولاً إلى كشف قوانين مجهولة من المجتمع ومن الدولة على حد سواء(٩). من أهم هذه القوانين قانون «الممتلكات الثقافية» الآنف الذكر، والتي تسعى مجموعة «ردوا المسرح لبيروت» إلى الدفع باتجاه تطبيقه فيكون خطوة رائدة باتجاه إنقاذ فضاءات أخرى عدة

(٨) تنطبق على «مسرح بيروت» مواصفات ما يسمى بـ«الممتلك الثقافي» لدوره وقيمته التاريخية والثقافية والرمزية، وبالتالي كان يمكن للوزير أن يسارع في تنطبق أحكام قانون الممتلكات الثقافيةعليه، وهذا ما طالبت به حملة «ردوا المسرح لبيروت» منذ بداية تحركها.
تنصّ المادة ١٥ من القانونرقم٢٠٠٨/٣٧المتعلق بالممتلكات الثقافية على الآتي:
«يمكن للوزير بقرار يصدرعنه وضع اليد بصورة مؤقتة أومصادرة أي ممتلك ثقافي تعرَّض لأ يمن الأخطار التي تنطوي عليه الضمانات التي يؤمنها هذا القانون بمافي ذلك احتمال نقل الممتلك إلى خارج الأراضي اللبنانية أوتغيير معالمه أوجهة استعماله من دون ترخيص مسبق أوتعرض الممتلك للإهمال أولإمكانية التلف الكلي أوالجزئي. وله في حال المصادرة أن يحدّد التعويضات الناشئة عن هذه المصادرة بالاستناد إلى رأي خطير فعه المدير العام المختص واللجنة المختصة.»

(٩) مرورًا بمساهمة تجربةالمسرح في السجون. وفي طليعتها تجربة جمعية «كاتارسيس» بإدارة زينة دكاش وتسليطها الضوء على لا قانونية حبس الأفراد لسنوات من دون أحكام صادرة بحق المحتجزين. وبالتالي المساهمة في إصدار مرسوم يضع حدًّا لهذاالإجحاف

تتهاوى تباعًا، إلا أن عوائق كثيرة تحول حتى الآن دون بلوغ الهدف. وثمة فوارق ضخمة تقطع الطرق حاليًا على معظم محاولات التغيير وتصيب منها مقتلاً.
عام ١٩٦٩ انطلق الحراك من فضاء عام مغلق بالقوة (فضاء «مسرح بيروت») إلى فضاء عام مفتوح بالفعل (فضاء مدينة بيروت ممثلاً بشارع الحمرا). أما في عام ٢٠١٢ فقد انطلق من فضاء عام مفتوح بالقوة (فضاء مدينة بيروت ممثلاً بشارع الحمرا) إلى فضاء عام مغلق بالفعل (فضاء «مسرح بيروت»).

في حادثة «مجدلون ناصر النسيج المجتمعي بكل أطيافه. وعلى رأسه القضاء «المستقل» قضية الفنانين فكان أن ربح هؤلاء أول دعوة ترفع ضد الدولة من طرفهم مما أبطل في حينها كل العملية الرقابية(١٠). أوقف القضاء بداية واستئنافًا(١١) التعقُّبات بحق روجيه عساف(١٢) لانتفاء النص. كما قبلت دعواه المدنية الآيلة إلى إعلان الدولة معتدية على حرية مكفولة دستوريًّا حين منعته من أداء عمله المسرحي بحجة عدم حيازته على ترخيص مسبق(١٣).
وقد خلص القضاء إلى هذه النتيجة بعدما أعلن أن القرار رقم ١٥٧٦ الصادر في ١٢-١٠-١٩٢٢ عن الحاكم الإداري في لبنان لاغيًا بزوال منصب هذا الحاكم. وأن لا وجود لأي قرار آخر يسمح بتضييق حرية الأعمال المسرحية(١٤).

لبنان الستينيات. مشروع جدّي لدولة مؤسَّسات تقوين حقوق مواطنيها. تؤسِّس جامعة وطنية حقيقية. ترعى اللامركزية السياسية والبيئية والثقافية والتربوية.إلخ. تضع بذورًا لسياسة ثقافية حقيقية وفاعلة. وعاصمته بيروت فضاء مفتوح للشيء وضده. لتواصل الانقطاعات. تلك الأضداد التي شرعت أبوابها أمام الحداثة. وجعلت منها أغوارًا حقيقية سمحت بالمنع (منع حرية العمل المسرحي) وبمقاضاته وإدانته في الوقت عينه.
لبنان ٢٠١٢: سراب وطن وشبح مدينة. حقوق دستورية مصادرة. قوانين معطّلة أو معطلة (بفتح الطاء وكسرها) أو محرّفة أو مغيبة. قضاء يحتكم لسلطتي المال والسياسة. دولة

(١٠) أعيدت الرقابة المسبقة على الأعمال المسرحية بموجب المرسوم الاشتراعي رقم٢ الصادر في١-١-١٩٧٧ إبان الحرب الأهلية اللبنانية في فترة تخلّلتها ظروف استثنائية وسادها ارتياب عارم إزاء الانعكاسات الأمنية السلبية لأي وسيلة تعبير، وخير دليل على ذلك هو أن الحكومة وضعت هذا المرسوم بالتزامن مع مرسوم آخر رقم١ الأيل إلى وضع رقابة مسبقة على المطبوعات الصحفية الدورية، وإذا عادت الحكومة فألغت المرسوم رقم١. فإن المرسوم رقم٢ ما يزال ساري المفعول.
(١١) الحكم الصادر عن القاضي الجزائي المنفرد فبيروت بتاريخ ٧-٣-١٩٧٠ (مذكورأعلاه-غيرمنشور) والحكم الصادر عن محكمة استئناف جزاء بيروت بتاريخ٥-٥-١٩٧٠(غيرمنشور).
(١٢) عضو مؤسس في محترف بيروت للمسرح. أخرج مسرحية «مجدلون» بمشاركة نضال الأشقر.
(١٣) الحكم رقم ٢٥٨الصادر عن محكمة بداية الدرجةالأولى فبيبروت (الغرفةالثالثة) بتاريخ ٥-٥- ١٩٧١منشور في العدل. قسم الاجتهاد. ١٩٧٣. ص.٧٣٠.
(١٤) من دراسة بعنوان «عيون الرقابة» في النظام القانوني اللبناني أعدها بطلب من «مرصد الرقابة» نزار صاغية. رنى صاغية. نائلة جعجع. نستقي أبرز الحيثيات التي جاء تفي الحكم القضائي الآتية ونوردها حرفيًّا نظرًا إلى أهميتها:
«وحيث إن الدستور اللبناني في مادته الثالثة عشرة كفل للبنان بين حرية إبداء الرأي قولاً وكتابة ضمن دائرة القانون؛وحيث إن المسرح السياسي يشكل إحدى وسائل التعبير عن الآراء السياسية أو انتقادها. وإن مسرحية «مجدلون» تنتمي إلى هذا النوع من المسرح كما تبين من أقوال الفريق ينوب خاصة من أقوال المدعى عليها (أي الدولة) لدى تبريرها منع تمثيلها؛وحيث إن حرية تمثيل المسرحيات السياسية تدخل بالتالي ضمن حرية إبداء الرأي وبالتالي ضمن الحريات الأساسية المكفولة بموجب الدستور اللبناني؛وحيث إن الإدارة بمنعها تمثيل مسرحية «مجدلون» تكون قد خرقت إحدى الحريات الأساسية دون وجه حق ودون توفر أي نص قانوني يجيز لها ذلك؛وحيث إن عملها هذا يشكل تعديًا باعتباره ينطوي على مخالفة صارخة للقانون ويقع على إحدى الحريات الفردية العامة علمًا أنه غير مرتبط بتطبيق أي نص قانوني أو تنظيمي...».

مرتهنة لديونها الخارجية واصطفافاتها الداخلية الطوائفية. السلطات الثلاث المعتصمة بحبل مصالحها السياسية والمالية الضيقة الذي يلتف على عنق مجتمع قطيعي يختنق سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا. ومجتمع مدني مشرذم في المجمل. مشلول النقابات معطل الأحزاب. ومعتمد في رافعته الثقافية على الدعم المادي الخارجي.

لبنان التاريخ الذي لم ولن يكتب والذي «يطحن صانعيه»(١٥). منتجًا أطلالاً متراكمة معنوية ومادية منقولة وغير منقولة: أطلال استديو بعلبك ومسرح بيروت وساحة الشهداء و١٧ ألف مخطوف ومفقود.... ولن يصدق أحد كيف يمكن للطلل أن يقوى على مضاعفة ذبذبات الاحتجاج. من كان يتوقع أن تكون أطلال الميادين العربية ولو لفترات مبتورة. أغوارًا حقيقية في مطلع القرن الحادي والعشرين في علاقة عضوية وأكاد أقول طبيعية وتلقائية بين الفن والسياسة؟

لطالما كنا نتشدق بالتساؤل التالي: هل تكون السياسة في خدمة الثقافة أم الثقافة في خدمة السياسة؟ على أساس أن السياسة والثقافة مجالان لكلٍّ منهما رجالاته يجمعهم أحيانًا القدرة على نقد الواقع وتحليله. ويفرقهم قدرة المثقفين وحدهم على الخيال أو التخيّل لتغيير هذا الواقع. وإذا بشبان وشابات من خارج مركزي السياسة والثقافة. وعلى هامش تقاطع هذين المركزين أو تنافرهما. يصبحون هم المركز حيث الفعل يفصح عن القول وحيث السياسة تعني الثقافة. وحيث القدرة على التخيُّل تسبق القدرة على النقد والتحليل. لقد أفنى ستانيسلافسكي عمرًا في ترويض تفاصيل الجسد على تقمص ثنايا النفس البشرية. فإذا بمايرهولد يلقن أستاذه درسًا لن يبرأ منه أبدًا: يكفي أن تضع الجسد في الفعل المناسب كي تستفز طاقات الروح الكامنة وتشحذ قدرات العقل الممكنة.

وفي حين كنا نحن -الفاعلين الثقافيين «المستقلين»- نتفنَّن بتحديد مفاهيم الفعل الثقافي المستقل وندّيّته للفعل الحكومي وتحفيزه له ضمن شراكات ثلاثية تجمعهما بالقطاع المستقل. في الوقت الذي يتهدَّد هذه الاستقلالية ارتباطها بالتمويل الأجنبي تارة وبالأجندة السياسية الخارجية طورًا. انصياعها للتيارات المعولمة حينًا والاحتواء الرسمي أحيانًا. أدى الحراك الثوري. في بداياته ومآلاته المختلفة المتوقعة أو المفاجئة. إلى إعادة النظر في موقع هذه الاستقلالية ومدى نأيها أو قربها فعليًّا من دائرة الفعل الرسمي وإملاءاته. معيدًا الاعتبار لطرح مفهوم أنطونيو غرامشي للمثقف العضوي. ولهامش الهامش الذي يصبح في قلب المعادلة الجلية الواضحة المعارضة مقابل الحكم. بما فيها معارضة المعارضة التي تتبوَّأ الحكم. والمقاومة مقابل التدجين. والمساءلة مقابل التسليم والرفض مقابل الإذعان.

(١٥) http://al-akhbar.com/node/169905 من مقالة لحسن عليق في جريدة الأخبار بتاريخ ٢٠-١١- ٢٠١٢ «لبنان الذي يطحن التاريخ وصانعيه».

وفي الوقت الذي كنا نصنف فيه الأنظمة العربية غالبًا إلى قسمين لا ثالث لهما: أنظمة ديموقراطية غاربة، وأنظمة توتاليتارية غالبة، إذا بنا أمام واقع متحرّك يخربط الأوراق فيصبح بعض الغالب غاربًا وبعض الغارب آيبًا، دون أن تكشف الأوضاع الانتقالية عن كامل مكنوناتها التي تتقاذفها لجتان: لجّة الاصطفافات الخارجية المتناقضة والمنحازة لمصالح دولها قبل الديموقراطية، ولجّة التغييرات الدستورية والاستحقاقات الانتخابية الداخلية غير مضمونة العواقب.

ولما كنا نتعامل مع مفهوم المجتمع المدني ككتلة متراصّة ذات تربة صالحة بالمطلق لأي حصاد من أجل التغيير نحو الأفضل، إذا بنا على ضوء ما حصل نرى بوضوح أكبر فجوات هذا المجتمع ونشهد بأم أعيننا كيف يحيك شباب الميادين نسيجهم حول هذه الفجوات مستفيدين من شبكاتهم العنكبوتية مظهرين حقيقة مفاجئة: أن ليست بيوت العنكبوت أوهن البيوت!

ولما كاد التسليم بلا جدوى الأفكار السياسية يكاد يكون مطلقًا ملتقيًا معها في إقصائها للآخر، والإيمان بلا جدوى الفن والثقافة في تغيير المجتمع يكاد يكون مبرمًا معانقًا في مدى يقينه الآيديولوجيات التي يرفضها، يتخذ الاهتمام بهما (بالوثيقة وبالصورة مثلاً) أبعادًا جديدة مستعادة أو مستجدَّة تعيد الاعتبار بجدارة للوظيفة الاجتماعية للفن والثقافة في عملية التغيير.

وضوح هذه الأبعاد ليست مرتبطة بضرورة وضوح الصورة التي تعكسها هذه الميادين: «فالصورة المبكسلة» على حد تعبير ربيع مروة(١٦) التي تلتقطها أجهزة المحمول النقالة خربطت شروط اللعبة الإعلامية التي لم تكن تعتمد أو تبث إلا صورًا غاية في الإتقان كما خربطت الحسابات السياسية، وأملت وتملي جهوزية متحركة في علاقة الثقافة بالسياسة وبالعكس. فهل من المعقول أن تظل الثقافات السياسية والسياسات الثقافية ثابتة الإطار في تلاشيها، جامدة المعالم في هشاشتها، وواضحة الصورة في غيابها؟ أما آن الأوان لها أن نصغي للذبذبات المنبعثة من أطلال الحاضر؟

هذه الذبذبات قادرة دائمًا على مفاجأتنا ومنحنا معاني متجدِّدة للتأويل والتفهُّم، قادرة على تحرير اللغة: لغة القول ولغة الفعل على حد سواء. اللغة «الحرة» كانت محور الأغورا: لغة النقاش الفكري «السياسي» أي الاقتصادي والاجتماعي والقانوني والفني والثقافي والرياضي... لغة الحوار والنقاش والتفاوض، حيث يختار الشعب دوريات المسؤولين، ويشارك في سَنّ القوانين وإدارة الشؤون العامة للبلاد، ويصوّت «مجلس المواطنين»(١٧) على كل القرارات المهمة والمصيرية وفي طليعتها القوانين والميزانيات والضرائب، (الموزعة على المرافق الآنفة الذكر) وقرارات الحرب والسلم، وعلى آليات ملزمة بالتطبيق للمجتمع والسلطة التي ينتدبها

(١٦) انظر مقالة ربيع مروة بعنوان «الصورة المبكسلة» في مجلة «كلمن» العدد ٤.

على حد سواء. لغة وصلت بين القنوات المجتمعية وجعلت من المدينة الديموقراطية مركز إشعاع حضاري. بعيدًا عن ذلك هل يبقى من الأغورا في أحسن الأحوال غير مساحة للتجارة للمساومة والمفاصلة والمقايضة والمناقصة والبيع والشراء

(١٧) تألف برلمان المواطنين الآثينيين في القرن الخامس قبل الميلاد من ٤٠ ألف مواطن من أصل ٣٤٠ ألفًا.

حنان الحاج علي - لبنان

ممثّلة وناشطة ثقافية وباحثة ومدرّبة.
تدرّس حاليا مادة «الممارسات المسرحية المعاصرة» في معهد الدراسات المسرحية والسمعية والمرئية والسينمائية في جامعة القديس يوسف في بيروت.

عملت في حقل التمثيل منذ عام ١٩٧٨ لا سيما في فرقة»مسرح الحكواتي» اللبنانية التي ذاع صيتها محليًّا ودوليًّا. ونالت جوائز عديدة. قدّمت عروضًا في عدد من المسارح اللبنانيّة والعربيّة والعالمية. أسهمت في إصدارات عديدة. ومن أهم إنجازاتها في هذا المجال كتاب توثيقي مرجعي بعنوان»تياتر بيروت».

شاركت في تأسيس مؤسسة المورد الثقافي (مصر-بلجيكا) إذ ترأست مجلسها الفني. كما شاركت في تأسيس الجمعيّة التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما «شمس» في لبنان.في السنتين الأخيرتين أسست مع نشطاء ثقافيين من عدة جمعيات ومؤسسات فنية وثقافية مستقلة «مرصد الرقابة لتطوير قوانين الرقابة» في لبنان. كما تعمل حاليًّا ضمن مجموعة «ردّوا المسرح لبيروت» على إنقاذ «مسرح بيروت» والممتلكات الثقافية. انضمّت مؤخّرًا إلى مجلس خبراء مؤسسة «اتجاهات» في سوريا.على صعيد التدريب والتكوين.

أسهمت منذ عام ٢٠٠٦ من خلال المورد الثقافي وبشكل مستقلّ. في العديد من الدورات التدريب الإقليمية على الإدارة الفنية والثقافية.كما عملت ولا تزال في فريق «المورد الثقافي» للبحث والتدريب في مجال السياسات الثقافية. وقامت بتحرير كتاب بعنوان «مدخل إلى السياسات الثقافية في العالم العربي» سنة ٢٠١٠.

ولد الحيّ

رفيق العمراني – تونس

كان للنشأة بمدينة الكاف في بداية الثمانينيات أثرها الواضح في بناء علاقتي بالشأن الثقافي، إذ كانت هذه المدينة تعتبر عاصمة ثقافية للبلاد التونسية في تلك الفترة. فقد نجحت في بناء تجربتها المسرحية المتفرّدة والمتمرّدة آن ذاك على المسرح الوطني بالعاصمة تونس. ولطالما تميّزت هذه المدينة الفلاحية الموغلة في القدم بإرث حضاري متنوّع حوّلتها روح أهلها الدعوب وأغانيهم البدوية وطقوسهم الاجتماعية المختلفة إلى «مدينة الثقافة» بامتياز بحيث لم يبرع أهلها في صنعةٍ ما قدر براعتهم في المجال الفني والثقافي.

الطريف أن بدايتي الفاعلة في العمل الثقافي سنة الألفين لم تكن بنفس شاعرية مدينة الكاف، بل كانت في أكثر أحياء العاصمة فقرًا وكثافة سكانية: حي التضامن. كانت التجربة عبارة عن بعث نادٍ ثقافي متنوّع الاختصاصات (مسرح- سينما- موسيقى) في «فضاء ٢١» الراجع آنذاك بالنظر لمنظمة آندا. المشروع كان يهدف إلى الإدماج الاجتماعي للشريحة الأصعب من الشباب المهمَّش والذي كان ضحية الإدمان والانحراف من خلال دعم ثقافة فنية وتشجيعهم على الخلق والحوار.أجمل ما في تلك التجربة التي دامت سنة قبل أن نطرد من الفضاء، أننا نجحنا بإدخال عدد من الشباب المهمَّش والموصوف بالانحراف إلى قاعة السينما لأول مرة في حياتهم، وشاركوا رواد نوادي السينما نقاش فيلم «علي زاوة» للمخرج المغربي نبيل عيّوش (مهرجان سينما السلام سنة ٢٠٠٠).

كان خيار اللجوء إلى منظمة غير حكومية مبنيًّا على تراكم الإحباطات في العلاقة بالفضاءات الثقافية الحكومية الموصدة في وجه الشباب والتي لم يكن مسموحًا لها إلا أن توظف الشباب في حملات انتخابية رخيصة للحزب الحاكم. إلا أن المنظمات الدولية أيضًا كانت محكومة بالتضييقات الأمنية من جهة وببرامجها التي قد نتقاطع وقد نختلف مع أولوياتها.

هذه المغامرة الأولى في العمل الثقافي المستقل والميداني تلتها تجارب مختلفة في منظمات غير حكومية دولية أخرى إضافة إلى الجامعة التونسية لنوادي السينما والجامعة التونسية للسينمائيين الهواة. وبقدر ما كانت هذه التجارب تراكمية ومهمة بقدر ما كان يصاحبها دائمًا شعور بغياب الاستقلالية الفعلية أو بالابتعاد أحيانًا عن العمل الميداني في ظل التضييق الأمني لنظام بن علي وخوفه الشديد من وصول الفكر الحر لعموم الناس. بحيث كانت أغلب التجارب الثقافية بالبلاد أشبه بصالونات ثقافية مغلقة قد ينتج عدداً كبيراً منها محتوًى ثقافيًّا على مستوى فني عالٍ إلاّ أنه يظل في أغلب الأحيان معزولًا عن الجماهير.

كانت العودة سنة ٢٠٠٨ إلى حي التضامن بمبادرة فردية-دون أي غطاء قانوني- تمثَّلت في خلق نواة شبابية لورشة للسينما المستقلة سميت «أولاد الحي». كان هدفها أولًا هو كسر حاجز الخوف والتجرُّؤ على التصوير في الشارع دون تراخيص ولا قواعد مقدسة.فالمبدأ هو التعلُّم من خلال التجريب.

اليوم إثر التغيير السياسي الحاصل تم افتكاك هامش من الحرية في الفترة التي سبقت انتخابات المجلس التأسيسي في تونس. فكان لنا أن استفدنا من ذلك بتأسيس جمعية «تعبير». وتهدف الجمعية إلى دعم الأشكال الإبداعية في التعبير، وبخاصة الرقمية منها عبر تنظيم ورش ودورات تكوينية. كما تحاول «تعبير» أن تساهم من جانبها على الصعيد الوطني في تفعيل شبكة عمل مكونة من الجمعيات والمستقلين على أرضية ثقافية موحّدة، حيث إنه في غياب استراتيجية ثقافية واضحة للدولة يبقى مطروحًا اليوم على المؤسسات الثقافية المستقلة تطوير أساليب عملها والبحث في سبل تطوير التشريعات المتعلقة بالعمل الثقافي حتى يتسنى لها لعب دور القاطرة في منظومة الانتقال الديمقراطي والإشعاع على نسيجها الاجتماعي المحلي.

رفيق العمراني – تونس

مخرج سينمائي وناشط ثقافي.
حاصل على شهادات جامعية في المجال السمعي البصري وأيضًا في مجال الإدارة. مخرج سينمائي ومهتم بالنشاط في المجتمع المدني. عضو مؤسس في الجمعية التونسية للتعبير الفني الرقمي «تعبير».

ماذا أكتب؟ ومن سيقرأ؟

تامر السعيد - مصر

أكتب هذه الشهادة بينما تطاردني الرسائل البريدية من الأصدقاء العاملين في مؤسسة المورد الثقافي الذين تحمَّلوا بكل صبر وحب مخالفتي المستمرة لعهودي بموعد تسليمها.

في الحقيقة، أنا أحب السينما وأكره الكتابة وأختنق عندما أُضطرّ إلى التعبير عن نفسي بالكلمات، ويسخر أصدقائي من تلعثمي ومن صوت الـ«أأأأأ...» الممتد الذي أصدره بين الجمل بحثًا عن الكلام المناسب.

وها هي محاولتي رقم ٢٣ لكتابة هذه الشهادة، ومن جديد يقفز السؤال في وجهي: ماذا أكتب؟ ومن سيقرأ؟

محاولاتي الأولى كانت تنصبّ على قصّ قصّتي مع السينما البديلة، كنت -ولا أزال- لا أرى نفسي سوى مجرَّد مخرج يحب أن يصنع الأفلام ويحكي عن البشر.. فقط لا غير، ولم أحب أن يلحق بأسمي أي صفة آخرى؛ غير أني وجدتني أختار -مضطرًّا- أن أتورط مع قِلَّة من الأصدقاء والمناصرين في كفاح طويل لتأسيس نظام إنتاجيّ خارج المؤسسة التي ترفضنا وتُقصِينا لنتمكن من أن نصنع ما نحب.

بعد أن أعدت قراءة هذه المحاولات أزعجني صوت الضحية التي كتبت بها وذكّرت نفسي بأنها اختياراتي في الحياة التي عليّ أن أتحمل مسؤوليتها وأنه لولا هذه الصعوبات لَمَا تسنى لي أن أستمتع بصناعة الأفلام بالقدر الذي أريده من الحرية والاستقلال.

بعد ذلك عاودت الكتابة في محاولات أخرى تناقش المعوقات التي تمنع السينما المستقلة والفن البديل من الوصول إلى قاعدة واسعة من الجمهور، واستطردتُ في تحليل دور الأنظمة الدكتاتورية وآليات السيطرة التي تمارسها وعمليات غسل العقول المنتظمة عبر وسائل الإعلام والتهميش المتعمَّد لأي فن حقيقي في بلادنا والحط من قيم إتقان العمل واستخدام الدين لاحتلال عقول الناس بأفكار رجعية متطرفة تحرِّم الفن والجمال بل والحياة، ومنظومة القوانين المشبوهة التي تقتل الخيال، والرقابة المقيتة على الإبداع، وصعوبات تمويل الفن والثقافة، واحتكار وسائل الإنتاج وشبكات التوزيع، والمستوى المتدني للتعليم في بلادنا، وارتفاع نسب الأمية، وطبقة النخبة المثقفة الفاسدة التي أفسدت وعي أهلنا، والفساد المستشري في كل مؤسسات الدولة.. إلخ. من عوامل وأسباب أظن أننا حفظناها عن ظهر قلب وكررناها حتى الملل، ومع قراءة هذه المحاولات أزعجني أنها تنطلق من موقف دفاعي لا يعترف بأخطائنا ولا يثق بقدرتنا على صنع التغيير ويقر بعجزنا عن مواجهة العوامل التي تعزلنا عن مجتمعاتنا.

عاودني السؤال بقوة وأنا في زيارة مع وفد من الفنانين المصريين والعرب إلى مخيَّم كلس للاجئين السوريين على الحدود السورية التركية: ماذا أكتب؟ ومن سيقرأ؟ هذه المرة كان السؤال حادًّا وأنا أرى بوضوح كيف يُضطرّ الناس أمام قمع الديكتاتورية إلى اعتناق أفكار رجعية وطائفية لأنه ليس لديهم بديل، وأغضبني عجزنا عن الوصول إلى الناس وتركهم للثنائية المرة: القمع والتطرُّف.هذه الثنائية وغياب البديل حاضران في مصر بنفس قوة حضورهما في مخيَّم كلس. والأفكار الرجعية المتطرفة تنتشر في عقول الناس كالنار في الهشيم، وأنا عندما أغسل وجهي كل صباح أمام المرآة أسأل نفسي: ماذا عليّ أن أفعل؟ وما دوري؟ وهنا أنا أعيد عليكم السؤال الذي يؤرقني: ما دورنا؟ وماذا علينا أن نفعل؟ وماذا علينا أن نكتب؟ ولمن؟

لا أظنّ أن في قصتي ما يثير ويستحقّ القصّ، وأظنّ أن قصة كل واحد منكم عن تجربته ستكون أفضل، ولست مهمومًا بأن أعيد عليكم كلامًا تعرفونه أكثر مني، سئمت من أن نحاول أن يقنع بعضنا بعضًا بما نحن جميعًا مقتنعون به، ولا أرى جدوى من أن نظلّ نكلّم أنفسنا ونترك الشارع محتلًّا بالقمع والتطرُّف والرجعية، أظن أن الفرصة التي نملكها اليوم بفضل كفاح الشعوب لنيل حريتها لن تأتي كثيرًا، وأتصور أن علينا أن نُحسِن اختيار معاركنا وإلا فسنفقد وجودنا، أظن -وأتمنى أن أكون مخطئًا- أن من سيقرأ ما أكتب هو غالبًا يشاركني نفس الأفكار والتساؤلات، لذا فسؤالي لكم: هل يمكن أن نجد وسيلة ليقرأنا الغير؟ هل هناك طريقة تجعلنا نكلِّم الآخَرين ونطرح عليهم تساؤلاتنا ونشاركهم في صناعة خيال الوطن وأحلامه؟ كيف نكسر دوائر عزلتنا ونتوقف عن أن نكلم أنفسنا وندرك أن ليس لدينا خيار سوى أن نكون -بكل اختلافاتنا- قُوَّة موحَّدة مؤثِّرة ومُلهِمة تدافع عن وجودها وحقّها في الحرية وفي الحياة؟ هل يمكن أن نعي أن الأخطار التي تحدق بنا واحدة وأننا إن لم نواجهَّا جماعةً فستُهلِكُنا فردًا فردًا؟

بقي أن أقول إني عندما أسير يوميًّا في شوارع وسط القاهرة حيث أعيش وأعمل، أنظر في أعيُن الناس وأتساءل: هل يَعُون وُجودَ ما نصنعه؟ ويراودني حلم بأننا نصوغ فعلًا جماعيًّا ينطلق من فنّ حرّ ومُلهِم، يحمينا من أن يُقصِيَنا أحد ويمنعنا من أن نُقصِيَ أنفسنا ويتجاوز ذواتنا المتعالية ليحترم خصوصية اللحظة التي نعيشها ويجعل ما نكتبه يمكن أن يقرأه الآخرون.

تامر السعيد - مصر

مخرج ومنتج سينمائي.
درس الصحافة والإخراج السينمائيوعمل مساعدًا للإخراج في عدد من الأفلام الروائية كما عمل بالتدريس في المعهد العالي للسينما و«إستوديو الممثّل» في القاهرة. في الفترة بين عام ٢٠٠٣ وعام ٢٠٠٧ عمل مع «Hot Spot Films» في دبي حيث شارك في إنتاج أكثر من ٣٠٠ فيلم وثائقي في مختلف دول العالم.

وفي عام ٢٠٠٤ أخرج الفيلم الوثائقي «غير خدوني». وفي عام ٢٠٠٥ أخرج الفيلم القصير «يوم الإثنين». و حصل الفيلمان على العديد من الجوائز المحلية والدولية.

في عام ٢٠٠٧ أسس «زيرو برودكشن». وهي شركة إنتاج أفلام مستقلة بالقاهرة تُعنَى بدعم صناعة السينما البديلة في مصر والوطن العربي. وحالياً يشارك في تأسيس «سيماتك - مركز الفيلم البديل» في القاهرة. وينهي العمل على فيلمه الروائي الطويل الأول «آخر أيام المدينة».

المؤسسات الثقافية المستقلة في اليمن: أغصان في طريق العواصف

عمار النجار - اليمن

في المرحلة التي سبقت ثورات الربيع العربي اشتركت المجتمعات العربية في سمتين بارزتين كان لهما تأثير بالغ على الثقافة والمؤسسات الثقافية:

أولهما الأنظمة السياسية القمعية، المتوجسة من كل جديد ومغاير والمتربِّصة بأي بادرة تغرِّد خارج منطق السلطة السياسية بما أنتجته من خطابات وأدوات ثقافية وأيديولوجيات معتلة وديمقراطيات وهمية خالية من أي مضمون يسمح بالتعددية النوعية وحرية التعبير والتفكير.

وثانيهما تمثلت بالثقافة التقليدية السائدة بما تكرّس فيها من تحيز ماضوي وجمود نابذ للتغيير وانكفاء أعمى على الذات رافض للثقافات الأخرى، وغير منفتح على التنوع والاختلاف.

في ظل هذا الحصار السلطوي والهوَّة المجتمعية سارت المؤسسات الثقافية المستقلة في مسار وعر مليء بالعوائق التي تجسَّدت في الكثير من الصور، وأبرزها:

١ـ المنع من التكون عبر عرقلة التراخيص القانونية لمزاولة عمل بعض المؤسسات أو صياغة قوانين ذات اشتراطات معيقة لنشوء وعمل المؤسسات.

٢ـ عرقلة نشاطات بعض المؤسسات الثقافية بحجج قانونية أو إجرائية مختلفة.

٣ ـ اختلاق مشكلات وتهديدات وإشاعات حول بعض المؤسسات بهدف خلق بيئة غير مستقرة.

٤ـ ضغط بعض الجماعات المتطرفة دينيًّا أو سياسيًّا على مؤسسات الثقافة باستخدام التهجُّم والتكفير والاعتداءات المادية في بعض الأحيان.

٥ـ محاصرة سبل دعم وتمويل النشاط الثقافي.

٦ـ استدراج بعض المؤسسات ـ باستخدام الترهيب أو الترغيب ـ إلى تبني ودعم مواقف السلطة السياسية والسير في فلك مؤسساتها الثقافية الرسمية.

٧ ـ تفريخ السلطات للمؤسسات الثقافية التابعة لها، بغرض تهميش المؤسسات الحرة والمستقلة.

٨ـ انصراف جمهور الناس عن المؤسسات الثقافية نحو جمعيات ذات طابع ديني بسبب التكريس والتمويل الضخم الذي تحظى به هذه الجمعيات.

٩ ـ تجفيف الموارد وعدم إسهام المجتمع أو رؤوس الأموال المحلية في دعم العمل الثقافي إلا فيما ندر.

لقد نتج عن هذا الوضع تراجع كبير لدور الثقافة ومؤسساتها المستقلة في إحداث تأثير ملموس في الواقع الاجتماعي، وهذا التراجع للدور الثقافي سمح لقوى التخلف وأدوات الظلام بالمزيد من التمدُّد في العقل العربي والسيطرة على صورة المستقبل، علاوة على ما شوَّهته هذه القوى البربرية من التصوُّرات والمفاهيم والقيم، وما أزالته من التراث والفلكلور والتاريخ، وما حجبته من الفن ومن الجمال في خضم الحياة الاجتماعية وفي جوهر الإنسان.

منذ قمنا بتأسيس مؤسسة ثقافية قبل سبع سنوات شهدنا الكثير من الأحداث التي غيرت بالفعل طريقتنا في الفهم والتقييم والعمل، وخلاصة تجربتنا تنتهي إلى أن نشاط أي مؤسسة ثقافية لا يجب أن يهدف فقط إلى إضافة شيء ما إلى الجانب الجميل من الواقع، بل يجب أن يهدف في ذات الوقت إلى الإسهام في تغيير شيء ما من الجانب المختل في ذلك الواقع.

خلال السنوات الماضية سارت مؤسسة الشرق الثقافية ببطء وصعوبة ضد التيار، فعلاوة على ثقافة المجتمع التقليدية وتكوينه القبلي كانت اليمن خالية من أي بنية تحتية للثقافة، فمثلًا في التسعينيات لم تكن توجد في مدينة صنعاء إلا ثلاثة دور للسينما، وفي حين كان يتوجَّب تزايد أعدادها تناقصت إلى دار سينما واحدة فقط في عاصمة البلاد كلها، لا يوجد لدينا مسرح حاليًا لا بالمعنى التجاري ولا الفني ولا تظهر الأنشطة المسرحية إلا بشكل مناسباتي رمزي، لا توجد أوبرا أو فرقة موسيقية متكاملة نهائيًّا.

هذه مؤشرات محدودة تعكس فداحة مشكلة الخدمات الثقافية في اليمن، ولكن ما هو أفدح يظهر من خلال المؤشرات الثقافية في المجتمع فالدراسات الإحصائية تشير إلى أن الاهتمامات الثقافية لا تستهلك إلا ١٪ (١٨) فقط من ميزانية الأسرة، وفي التعليم استطاعت القوى المتطرفة إزالة مواد الرسم والموسيقى من المقرَّرات الدراسية منذ التسعينيات وفرضت على الجامعات بكل أقسامها العلمية والإنسانية والتطبيقية مادة الثقافة الإسلامية التي تتضمن مفرداتٍ تحرّم جوانب من النشاط الثقافي والفني وتكفر بعض رموز الثقافة والفكر.

كما أن الجماعات المتطرِّفة تتبنَّى حملات مزمنة ومحمومة ومنظمة ضد الكتاب والمفكرين والمطبوعات والصحف الثقافية والأنشطة الفنية.. هذه الجماعات تزداد انتشارًا كل يوم وتنشر فكرها العدائي لكل ما هو حضاري وفني وثقافي.

(١٨) مسح ميزانية الأسرة متعدد الأغراض ٢٠٠٥-٢٠٠٦ المجلس الوطني للسكان.

وحين نشأت مؤسسة الشرق الثقافية كان هدفها الرئيسي خلق أقنية تواصل مع الثقافات الأخرى. وحين كنا نعمل من أجل نشر فكرة الانفتاح الإيجابي على الآخر في ظل تزايد العداء ضد الآخر كان الإرهاب ينجح في تكريس صورة العداء مع الآخر بطرق أكثر بشاعة حيث شنَّت جماعات إرهابية سلسلة من الاعتداءات والاختطافات أدت إلى توقف تدفق السياح الأجانب إلى اليمن نهائيًّا وأفقدها أحد أهم مواردها الاقتصادية وتسبب في إفقار ما يزيد عن عشرة آلاف أسرة ممن كانوا يعتمدون كليًّا في دخلهم على السياحة.

كما ساهمت هذه الممارسات البشعة في تشويه صورة الإنسان اليمني في وسائل الإعلام الخارجية وفرضت عليه المزيد من العزلة. وبينما كنا نحبو حبوًا منفردًا في سبيل تعزيز القبول بالآخر كانت جماعات الظلام تسبقنا قفزًا إلى تدمير كل تواصل مع الحضارات الأخرى بحكم توفرها على بيئة مساعدة وإمكانيات كبيرة تهيَّأت لها بفعل إهمال أو تعمُّد الأنظمة والقوى الدينية والاجتماعية المتخلِّفة. هذا الحال المحبط لا يجعل المقارنة في صالحنا من أي وجه فكل ما نفعله كان يشبه إلقاء طوق نجاة يتيم لإنقاذ مدينة كاملة تغرق الطوفان.

المؤسسة ذاتها –وهي تكابد هذه المهمة الحرجة- لم تكن في مأمن من الاستهداف بمشكلات تثار في جبهات أخرى. ففي السنوات الماضية أوقفت الشرق الثقافية مرتين عن العمل تمامًا. كما تعرض مكتبها لسرقة أجهزته. وتم إيقاف دعمها الزهيد من صندوق التنمية الثقافية منذ ثلاث سنوات. وأخيرًا تعرض مكتب المؤسسة للقصف والحريق في الحرب التي واكبت ثورة العام ٢٠١١م ولم يتم تعويضها حتى الآن.

القليل من الإنجازات والكثير من الأمل هو وقود الاستمرار حتى يأتي التغيير. وما حصل في العام الماضي من بشائر ثورات الربيع العربي أزال بعض العوائق في طريق الثقافة لكن هناك الكثير من المعيقات ما زالت تنتظر جاروف التغيير لاقتلاعها.

وفي كل الأحوال ينبغي على المؤسسات الثقافية المستقلة مواصلة المشوار حتى لو لم تزل وعورة طريقها. ويجب أن تظل الشموع مشتعلة حتى لا يستحوذ الظلام على المشهد بأكمله.

عمار النجار - اليمن

شاعر
هو عضو اتحاد الأدباء والكتّاب اليمنيين. ويعمل كمدير تنفيذي لمؤسسة الشرق الثقافية منذ عام ٢٠٠٥ وحتى الآن.

صدر له أربع مجموعات شعرية. كما أصدر ما يزيد عن عشرة أبحاث وأدلة تدريبية وبرامجية في مجالات التنمية البشرية والاجتماعية.

في عام ٢٠٠٤ شارك مع عدد من الكتّاب في قيادة حركة إعلامية جديدة لكسر سقف حرية التعبير عبر سلسلة من المقالات السياسية المناهضة للديكتاتورية والتوريث وتعرض بسببها للملاحقة والإقصاء.

الديب والكلب

حسن الجريتلي – مصر

تحرير مؤمن المحمدي

فى ميدان التحرير تأكدت بنفسي، ولأول مرة، من أن القدر يستجيب عندما يريد الشعب الحياة. لقد كنا فجأة نمارس قوتنا بدلاً من استغلال ضعفنا، وهو ما تعلمناه عبر القرون كشعب مورس عليه القهر.

رأيتنا ونحن نتحرر من شبح الهرم الذي ابتدعته حضاراتنا. ففي ميدان التحرير انقلب الهرم واقفاً على قمته.

كانت روح الحرية تجمع شتات أمتنا، كما فعلت الربة إيزيس بجسد حبيبها. لقد كنا نحتفل بالحرية حيث اختلط العطاء بالتلقي، وحيث سقطت أسوار الخوف فتشاركنا اختلافاتنا.

الحرية، وهي احتياج أساسي، ولدّت الكثير من الإبداع الفني. إذا كان الناس قد أصروا على البقاء فى ميدان التحرير، فذلك لأنهم لا يثقون بالسلطة، مع أنها كانت تعلن عن تنازلات متعاقبة لتنفذ ما يمكن إنقاذه. وقد حمل أحدنا لافتة كتب عليها « اللى إتلسع من الشوربة ينفخ في الزبادي». ومازلت أذكر تلك اللافتة البديعة التي حملها شخص، وتقول «ساعة الحظر ما تتعوضش». فعلاً، ما تتعوضش.

إن ما حدث في ميدان التحرير، بصرف النظر عن السياسة، والأحداث التالية له، جعلني أستدعي أحداثاً ومشاهد وقصصاً، أعتقد أن كثيراً منها صالح تماماً ونحن نتحدث عن العمل الثقافي «المستقل»، الذي كان بدوره محور حياتي على نحو أو آخر، الأمر ليس في الأفكار فقط، أو في النظريات فحسب، الفن يسبق الأفكار، وأحياناً يسبق الحياة ذاتها، وأنا لدي دائماً حنين للمستقبل، حنين لما سيأتي، لذلك، وبدون ترتيب زمني دعني أقص عليك تلك الحكايات، وأولها بالعامية:

كان فيه مرة ديب ماحيلتوش غير عضمه والجلد، حاكم كلاب الحراسة كتيرة وشديدة، الديب في مرة قابل كلب من دول، حاجة أبهة وجميلة: نضيف وسمين ومقمع، ماتفهمش ايه اللي جابه النواحي دي.

الديب بص للكلب، واتمنى مرة من نفسه يهجم عليه، أو حتى يقطعه ميت حته.

بس حجم الكلب كان أكبر من وهم المعركة.

قام قرّب منه بشويش غرضه يتعرف عليه، ويعبر له عن إعجابه الحقيقي بالهيئة اللي هو فيها، رد عليه الكلب قال له: «الأمر ما فيهوش سر: لو عايز تبقى زيي متين، بص لنفسك وسيب عيشة الخلا، والبهدلة، دانت البعيد واللي زيك فيها متعوسين، خايبين الرجا ومتهلهلين، غلابة

والجوع واكلكم. حاجة بالبلا.
والسبب: مافيش أمان. عيشة على كف عفريت.
طاوعنى وشوف مستقبلك. تكسب أكيد «
قال له الديب: «طب وايه المطلوب مني عشان أكون منكم؟»
رد الكلب قال له: حاجة بسيطة خالص. ما تُذْكَرش: تهبش كل من شايل عصاية. طبعاً المتسولين . وتلحس في أصحاب العطايا.
بس أهم حاجة تبسط سيدك.
في مقابل إن رصيدك
من عضم الدجاج والحمام يزيد. ويزيدك.
وفوق ده كله كمان ح يملس عليك»
الديب فرت من عينه دمعة ع العز اللي مستنيه وم السعادة لف حوالين نفسه وحوالين الكلب كام مرة.
وناوى ياخد القرار. قام ... لمح في رقبة الكلب حاجة. فسأله باهتمام:
« إيه ده اللي في رقبتك ؟»
قال له الكلب: «ولا حاجة.»
قال الديب: «ولا حاجة إزاى؟»
قال الكلب: «أبداً. شيء بسيط»
قال الديب: « لازم تقول»
قال الكلب: « اللي في رقبتي ده ...
علامة قديمة. ...
جايز من الطوق اللي مربوط أنا فيه.»
سأل الديب: «مربوط ؟ هو أنت مش بتروح مطرح ما أنت عايز؟»
قال له الكلب: «يعنى. مش دايماً. مسأله مش ذات أهمية»
قال الديب: « ده عندي ذات الأهمية. قبل الطعام ومصمصة العظام
لو نايبي في الطقه عجل. أنا برضه مستغني. عن إذنك. ورايا مشوار هام»

إن هذه الحكاية التي كتبها لافونتين. وترجمتها هدى عيسى. من الأهمية بالنسبة لي حتى إنني أتمنى لو أنها كانت هي شهادتي نفسها. بالطبع هذا تشبيه مجازي. والمعنى واضح. الاستقلال هو السعي نحو الحرية مهما كان ثمن خلع الطوق.

أذكر أنني تأثرت كثيراً بما حدث لدكتورة ماجدة صالح في دار الأوبرا. فبعد أن أسستها. وجعلت منها شيئاً يليق باسمها «دار الأوبرا المصرية». حدثت التدخلات المتوقعة. وعند لحظة الصدام قال لها المسئول: إنت فاكرة نفسك إيه؟ إنت «فاترينة».

هكذا تتعامل الدولة مع المبدع والفنان. إنه فاترينة. وعلى سبيل المثال هل كانت وزارة الثقافة على استعداد لتمويل فرقة «الورشة»؟ سنتكلم عن الفرقة باستفاضة. لكن الإجابة أنها ليست على استعداد لذلك. ولكن إذا سافرت وقدمت العروض المسرحية خارج مصر. ساعتها فقط يمكنها أن تنفق على تذكرة السفر. على الأوتيل. أي أنها مستعدة للإنفاق على «الفاترينة» فقط. أما الإنفاق على الفن نفسه. فمن المؤكد أن الإجابة هي «لا».

وعندما ذهب عادل إمام إلى أسيوط في التسعينيات. كان من الممكن أن أذهب أنا إلى طوكيو على حساب الدولة. ولكنى كنت لا أستطيع أن أذهب إلى أسيوط لأن ذلك كان ضد الوزارة. فالدولة تتحمل أن تقف ضدها. أن تنتقدها. بشرط أن تكون في متناول اليد. لكنها لا تتحمل إطلاقاً. أن تعمل بمعزل عنها. ألا تكون هي المركز الذي تدور حوله. معه أو ضده. هذا شيء فوق تحملها.

كلما تذكرت قصة الفاترينة. وذلك التعبير الذي تم توجيهه للدكتورة ماجدة. أجدني أفكر عن ذلك الرد الذي يمكنني أن أرد به على ذلك الموظف. رغم أنني أفلت قبل المواجهة المهينة. لكن الرد مهم. وأخيراً. توصلت إلى صياغة مناسبة للرد. إذا كنت أنا فاترينة. فلماذا تتركون المخزن فارغاً؟

أتذكر أيضاً عملي في فرنسا. وهو عمل تابع للدولة ومستقل في الوقت نفسه. فقد عملت مدير فرقة في المسرح الفرنسى فيما يعرف باللامركزية المسرحية. واللامركزية المسرحية هذه تعكس مبدأ من المبادئ التى أؤمن بها. والتى أهتم بها خاصة في الفترة الحالية. فأنا عملت في فرقة هي نتاج أول موجة من اللامركزية في فرنسا. وكانت الحكومة الفرنسية شرطها الوحيد في دعم الفرق المسرحية حينها هي أن تنتقل الفرق المسرحية إلى الأقاليم. ولا تظل طيلة الوقت في العاصمة الفرنسية. وهذا هو الفارق.

هناك ملمح آخر للا مركزية هناك. يتميز عن العمل في الأقاليم. وهو ضرورة أن تكون هناك علاقة تعاقدية مع الدولة. كان على المبدع هناك أن يتم التعاقد بينه وبين الدولة لمدة ثلاث سنوات فقط. ثم يجدد العقد. لذلك لابد أن تكون العلاقة بين المستقلين والدولة علاقة تعاقد ولا تبعية.

عندما عدت إلى مصر عدت بإيماني أن المؤسسات مهمة. وتم تعييني في مسرح الطليعة. كان ذلك بناء على نصيحة من الدكتور لويس عوض. أستاذي. الذي قال لي: إنني حتي أكون مخرجاً لابد أن أعيّن في الدولة. لكنني اكتشفت صعوبة تعاملي مع المؤسسة الحكومية بسبب ما تعانيه من بيروقراطية في التعامل مع المستقلين.

المشكلة في مصر أننا نعمل في نظام بيروقراطي لذلك انسحبت بالتدريج من الدولة وأذكر أنني وقتها تقدمت بإجازة دون مرتب وذهبت للعمل مع المخرج يوسف شاهين. كنت في الإدارة الفنية لفيلم وداعاً بونابرت ثم مساعداً أول في اليوم السادس. ثم حدث اللقاء بيني وبين كل من منحة البطراوي وأحمد كمال وسيد رجب وعبلة كامل. ثم اللقاء المهم بالثنائي نجيب وخالد جويلي. كاتبي «داير داير» و»غزير الليل». العرضان اللذان كانا بمثابة جواز مرور الورشة للمتلقي وللعالمية. كان الثنائي جويلي قادمين من رحم السياسة التي ربما عجزت وقتها عن استيعاب طاقتهما الإبداعية.

على أية حال كان الجميع يبحثون عن طريقة أخرى لتقديم مسرح مغاير ومختلف عن السائد. وهذا ما كان سبباً في طرح فكرة «الورشة». حتي نقدم مسرحاً لابد أن نقدم شيئاً آخر مختلفاً. ومن هنا بدأ يتحقق حلمنا ومشروعنا في هذا الفريق.

وبعد أن عرضنا يموت المعلم قلنا: «طب ما نكمل» وتساءلنا وقتها «طب نكمل على أي أساس؟» ومن هنا جاءت فكرة الفرقة المسرحية. يعنى من الممكن أن تقول أن فرقة الورشة تكونت نتيجه «صدفة جواها ألف معاد».

كنت أسكن ساعتها في شارع شامبليون فكان يوجد بجوار منزلى «جراج» فسيطرت علي فكرة العلاقة بين «الصبيان والمعلمين» أقصد فكرة المجاورة. فسميتها ورشة للتفاعل الذي يحدث بين الأجيال وانتقال الخبرات بينهم والانتقال من مستوى إلى آخر. وأيضا لأن لفظ ورشة في العموم يعنى «حاجة بتعمل دوشة كتير وبتطلع منتج مشترك».

يقطع استرسال ذكرياتي مع الورشة مشاهد متناثرة عن علاقتي بالدولة في تلك المرحلة. فالغريب أنني عندما عدت إلى مصر ظللت ٦ سنوات لم أستطع دخول النقابة. وكأن ليسانس المسرح من إنجلترا لم يكن. أو أن عشر سنوات الخبرة في فرنسا. ليست شيئاً مذكوراً. لم أستطع دخول النقابة حتى اليوم الذي انتدبت فيه مديراً لمسرح الهناجر. في ذلك الوقت جاء تصريح بعضويتي في النقابة.

توليت بناء وإعداد مسرح الهناجر من أواخر سنة ٨٨ لسنة ٩٢ ولكنني قدمت استقالتي قبل افتتاحه بشهور قليلة لأننى شعرت باستحالة بأن أكون موظفاً وأن أكون فناناً.

عندما قدمت استقالتي قال لي الكثيرون: إنت عبيط. فيه حد يعمل كده؟ مدير مسرح. إنت عارف يعني إيه مدير مسرح؟. لكنني كنت دائماً ما أتذكر قصة لافونتين الشعرية. لم تكن المشكلة أنني لا أعرف ماذا يعني مدير مسرح. المشكلة الحقيقية هي أنني كنت أعرف تماماً ماذا يعني هذا.

أنت عبيط. هذه الجملة قيلت لي أيضاً عندما عدت لمصر. لكنني في الحقيقة لم أهاجر. أنا عشت خمسة عشر عام خارج مصر ولكني لم أعتبر نفسي في يوم من الأيام مهاجر. بالإضافة إلى أنني كنت أريد أن أعمل في مصر. فعندما بدأت أشعر وأنا خارج مصر بأنني أصبحت «صنايعي» عدت بعدها إلى مصر مباشرة. فأنا ظللت خمس سنوات في إنجلترا وعشر سنوات في فرنسا أدرس وأتعلم المسرح. لكي أحصل على شيئين. الدراسة وتعلم المسرح. كان من الصعب أن أحصل عليهما وأنا في مصر. بمعنى أنه من الصعب في مصر أن يكون عمري ٢٥ عاما وأصبح مثلاً مدير فرقة مسرحية. ففي مصر عمر المخرج الشاب يبدأ من سن الأربعين. « لازم يبقى المخرج الذي شاب علشان يبقى شاب».

لذلك. لكل ذلك. كانت «الورشة» موجودة طوال سنوات عملي في الهناجر. كنت أشعر أنها هي «البيت». هي حياة الديب الصغير الذي يستغني به عن الطوق.

مرت عملية تمويل الورشة بمراحل مختلفة ففي البداية كانت المراكز الثقافية الأجنبية هي التي تمول الورشة. وبعد ذلك في أحدى المرات كنت قد قررت أن أقدم عرض ألماني فبالصدفة اكتشفت أن معهد جوته ممكن أن يمول العرض. وبالصدف المتوالية تم تمويل مصاريف العروض المختلفة. وبعد ذلك تم تمويل الورشة من خلال المهرجانات العالمية التي أنتجت لها الورشة. وعن طريق مؤسسات مدنية أيضا مهتمة بالفن ومؤسسات مهتمة بالتدريب. فمن الممكن أن تمول الفرقة جزئيا عن طريق تدريب أجيال مسرحية جديدة. فيما يشبه المجاورة الأزهرية.

على أنه ليس بالتمويل فقط يحيا الفنان. لأن التمويل بشكل عام يساعد على نمو المشروع بطريقة عضوية فكل مرحلة تولد المرحلة التي تليها وهكذا. فكان من الممكن في البداية أن نحصل علي تمويل والمشروع ينتهي لكن المسألة لدينا كانت مختلفة فكل مرحلة كانت تولد لنا مرحلة جديدة. أيضا المسألة مرتبطة بالفرقة نفسها لأن المسرح تجربة جماعية فلا يمكن أن أقدم مسرحاً بمفردي. فجميع أعمالنا كانت قائمة على العمل المشترك لأن المسرح حيويته في العالم مرتبطة دائما بالجماعة. ونحن نخلق داخل المجتمع مجتمعاً آخر له قواعد مختلفة عن المجتمع ككل: التمويل مهم لكنه بلا مشروع أو فرقة لا يكون سبباً في استمرار الفريق لمدة تزيد عن ربع قرن.

حسن الجريتلي - مصر

مخرج مسرحي.
عمل في مجال السينما، وأسَّس فرقة الورشة سنة ١٩٨٧ وهي فرقة مستقلَّة تنتج أعمالا مسرحية معاصرة، وتستلهم حاليًّا تجربة الحرية التي واكبت ثورة يناير، بعد أن تفاعلت لسنوات مع موضوع الحرب و»حكمة الانكسارات»، كما سمَّاها محمود درويش، ومن قبلها مع الحياة اليومية في مصر»حلاوة الدنيا!» ، ومع الثقافات الشعبية التي سبقت دخول نموذج المسرح الغربي إلى مصر «غزير الليل» و « غزل الأعمار»، ومع الميراث الغربي لمسرحنا من خلال مسرحيات لداريو فو وفرانكا راما، وهاندكه، وبنتر، وچاري... إلخ والتي مصَّرت بحرِّية متنامية.

وقدمت عددًا من الدرر التي أنتجها المسرح المصري في تاريخه القصير «رصاصة في القلب» و «أوبريت أيام العز». وقد سعت الورشة إلى تطوير مجال ثقافي بديل من خلال تدريب أجيال من الشباب الموهوبين الراغبين في الاحتراف، والتنشيط، والتجوال، وتطوير الشبكات المستقلَّة بالتعاوُن مع آخرين في مصر وفي العالم العربي وخارجه.

العمل الفني المستقل

ماري إلياس - سوريا

سأكتب عن تجربتي في إدارة مشروعات تعتبر مستقلة ثقافية- فنية- تربوية، كمشروعات المسرح التفاعلي التي شملت عدة مناطق ونفذت في حاضنات اجتماعية مختلفة ضمن سوريا، منها الريف، حيث استخدم المسرح التفاعلي للتنمية والتوعية تحت إشراف منظمة الأمم المتحدة للسكان وبرعاية من مؤسسة فردوس في دمشق، ومنها المدارس الحكومية بتمويل من مؤسسة دروسوس السويسرية، إدارة مشروع «روافد» في الأمانة السورية للتنمية.

وكان المسرح التفاعلي رديفًا هامًا للعملية التربوية، منها تنمية المكتبات والقراءة مع أمناء المكتبات، بطلب من مؤسسات مختلفة أهمها الهيئة السورية للأسرة، حيث استخدمت تقنيات المسرح التفاعلي للتشجيع على القراءة.

كذلك سأتكلم عن تجربتي في مشروع دعم مسرح الشباب في دمشق، وهو مشرع فريد في سوريا امتد لخمس سنوات، وكان مع مؤسسة سيدا المعهد السويدي للدراما وبرعاية منه دون اللجوء إلى حاضنة سورية.

لقد كانت إدارتي للمشروعات إدارة فنية، وأحيانًا إدارة فنية تقنية وإدارية، وفي أغلب الأحيان كنت أنا أصمم المشروع قبل التنفيذ، وكنت دائمًا وعند تصميم المشروع أفكر بفلسفة المشروع- أي مشروع كان، وقبل أن أشرح القليل عن وضع الثقافة في سوريا ودور المشروعات التي أدرتها في التنشيط الثقافي لا بد لي من الإشارة إلى أني خلال سنوات عديدة امتدت إلى نحو ثمانٍ عملت في هذه المشروعات مديرة لبعضها أو مستشارة، وعملت مع عدد كبير من الشباب السوري دون أن أكون أنا أو أي ممن عمل معي جزءًا من مؤسسة لا رسمية ولا مستقلة، وهذا لأسباب تتعلق بصعوبة تسجيل المؤسسات المستقلة في سوريا، حاولت العمل من خلال جامعة دمشق حيث أدرس لكن في أغلب الأحيان كان عملي يتم بصفتي مستشارة في المشروع أو كمديرة فنية أي بصفتي الشخصية.

تعوّدنا في سوريا، واعتبارًا من ستينيات القرن الماضي، أن يكون العمل الفني تحت إدارة الدولة، وأن يكون جزءًا من خطتها السنوية أو الخطة الأبعد مدًى، وقد دام هذا الوضع لعقود طويلة وكان وضعًا مريحًا لعقود طويلة، حيث إن الفنان والمثقف كان يتكل بشكل كامل على المؤسسة الرسمية، وما كان عليه لكي ينتج فنيًّا إلا أن يفكر بفنه وإنتاجه، ولكن هذا الحال المثالي لم يدم طويلاً فبدأ الترهُّل يظهر على هذه المنظومة لأنها لم تُطوّر نهائيًّا، بقيت الأطر الموجودة هي ذاتها في السبعينيات والثمانينيات وإلى يومنا هذا،

اعتبارًا من ثمانينيات القرن الماضي بات من الواضح أن هذه الأطر صارت بحاجة إلى إنعاش أو إعادة إحياء، وبدأ الكلام عن هذه الحاجة إلى التغيير يتزايد على المستوى الوطني والإقليمي؛ اعتبارًا من هذا التاريخ بدأنا نسمع بمطالبة بفن مستقل، كأن الأطر الموجودة خُوِّلت إلى عبء على الثقافة والفن، ولن ندخل هنا في تحليل هذه المشكلة لكننا نذكرها عبر سردنا لنوضح الفكرة التي ننطلق منها، إذ اعتبارًا من هذا التاريخ بدأ التفكير بشيء جديد، ولكن ما هذا الجديد وما علاقته بالموجود؟ هل هو استكمال له؟ أمأنه ثورة عليه؟ هل يقوم بالتنسيق مع الموجود أم يستقل عنه نهائيًّا ويدير له ظهره؟

هذه هي الأسئلة التي انطلقنا منها، واليوم أعتقد أن هذه الإشكالية هي واحدة من الإشكاليات التي ما زالت موجودة في كل مكان والتي تطرح حول الفن المستقل، إن الدول لاقت أجوبة لها مختلفة ومتنوعة بقدر عددها، طبعًا لم يطرح هذا السؤال بمعزل عما جرى في كل أنحاء العالم من عولمة للثقافة وتطوُّرات تقنية زعزعت الموجود والقائم.

ثم إن هناك سؤالاً آخر ظهر حول هذا الجديد وعلاقته بمسألة التمويل وآليات التمويل في بلد مثل سوريا أو في غيرها من البلدان، ماذا يمثل هذا الجديد؟ هل يكون هامشيًّا بالنسبة إلى المجتمع الذي يعيش فيه ويغذيه أم أنه ينخرط فيه؟ وأظن أنه هذا السؤال يلتقي بالإشكالية الأولى، وهو يجمع بين الإشكاليتين، من يموّل مشروعات الفن المستقل؟ وما أرضية هذا الفن؟ وأقصد بأرضية هذا الفن أي البنى التحتية التي ينطلق منها ويعود إليها من مؤسسات وفضاءات وأشخاص، الخ.. وهذا سؤال ملح ولطالما طرح سابقًا، لكن جوابه ما زال بصدد الأخذ والرد، ثم هل هذا النوع من العمل الذي يسمى بالمستقل هو عمل انتقائي لاديمقراطي حيث إنه لا يعطي الفرص للجميع على وجه واحد؟ وأن الآخر هو العمل الديمقراطي؟

رغم هذه الأسئلة الهامة كانت قناعتنا تزداد بضرورة التفكير بمشروعات ثقافية فنية خارج الأطر الرسمية، وكان هناك حذر من قبل القيِّمين على هذه الثقافة التقليدية من أناس يحاولون الخروج عن المألوف كأنه خروج عن ثقافة القطيع، في مرحلة ما (ولو كانت متأخرة) تجاوزنا كل هذا لأن الوضع على الأرض يتطلب كسر القائم، ولأننا فكرنا بأننا نريد أن ننتج أشكالاً ثقافية جديدة، وانتظرنا الظرف المواتي، انطلقنا -هنا سأستخدم صيغة الجمع لكي أبتعد عن الادعاء- في التخطيط والتنفيذ لمشروعات ثقافية دون أن نلجأ إلى خلق مؤسسة مستقلة، لذا أصررنا أن نعمل دائمًا تحت غطاء مؤسسات موجودة تؤمن لنا الحصانة المطلوبة في البلد الذي كنا نعمل به،

لماذا لم نُسجِّل كمؤسسة مع أن عدد العاملين في المشروعات كان كبيرًا، لا سيما في مشروعات المسرح التفاعلي؟ هذا على ما أظن يعود إلى الوضع السياسي السائد، فليس من السهل تسجيل مؤسسة يكون لها الحظ الكامل بالحياة والديمومة والوضع لا يزال حتى اليوم على حاله بهذا الخصوص رغم أن الذهنية تغيَّرت بشكل كبير،

وهنا نود الكلام عن تجربتين هما تجربة المسرح التفاعلي وتجربة دعم مسرح الشباب. المسرح التفاعلي وجوده وتطوُّره كانا نتيجة للطلب من مؤسسات في البلد أو مؤسسات مانحة. أولاً أريد أن أوضح التالي: المسرح التفاعلي جديد علينا وقد اضطررنا إلى العمل في هذا المجال بالتعرُّف على هذا النوع من المسرح وتجريبه وتطوير آلياته لكي نتمكَّن من استخدامه ولكي يتناسب مع واقعنا في سوريا. لن أدخل في تفاصيل هذا النوع من المسرح. لكنني أقول إنه يتطلَّب أرضية تسمح بالحوار لأنه قائم على فكرة خلق حوار مع الجمهور. وهذا ليس بالسهل خاصة عندما نراجع ماهية المواضيع التي طُرحت من خلال هذه المشروعات منها موضوع عمل المرأة. تعدد الزوجات. الحرية. الخ.

صممنا ونفذنا مشروعات عدة بناء على اقتراح من مؤسسات قوية آنذاك في سوريا وهي في البداية مؤسسة فردوس (مؤسسة لا ربحية مستقلة). ومن ثم الأمانة السورية للتنمية -مشروع روافد- وهي أيضًا مؤسسة مستقلة لاربحية لكن في الحالتين كانت لهاتين المؤسستين حصانة كافية لتسمح لنا بالعمل براحة في أوساط اجتماعية متنوعة (١٩).

من الناحية النظرية والعملية سمحت لي هذه المشروعات. وبخاصة مشروع المسرح التفاعلي. ومشروع مسرح الشباب. بالتوجُّه إلى فئة من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية بأقسامه العديدة ولا سيما قسم الدراسات المسرحية لأنها استقطبت عددًا كبيرًا منهم للعمل بهذا المجال. وهذا مهم لأنه دفع العديد من الخريجين لاتباع دورات تدريبية وتعلم تقنيات هذا المسرح والإبداع فيه وابتكار أشياء جديدة بعد أن كانوا عاطلين عن العمل. أو بالكاد يجدون ما يقومون به. وبعد أن كانت الفكرة السائدة في المعهد العالي للفنون المسرحية. أن خريجي هذا القسم مدعوون للعمل في المجال النظري للمسرح من النقد.وما إلى ذلك. وأنهم لا يصلحون للتدخل في الإبداع المسرحي. علمًا أن دراستهم تؤهلهم بشكل كبير لأن تعطيهم ثقافة واسعة والمسرح التفاعلي هو تقنية ومعرفة..

نصل إلى موضوع التمويل والأجندات المفروضة! وهذه تهمة توجه إلى هذا النوع من العمل! وهنا أستطيع التأكيد أنني في أغلب المشروعات كنت أنا من يحدد أجندة المشروع. وبناء على ما أراه على الأرض من حاجات وضرورات. وأساسًا بإمكاني أن أقول إن نجاح المشروع وتقييمه إيجابيًّا مرتبط بشكل كبير بشرط طرح فلسفة المشروع. وقد ذكرت في الفقرة السابقة مثالاً عمليًّا على هذا الأمر. لست ضد التمويل الأجنبي لكن أجد بناء على تجربتي أن هناك شروطًا يجب أن تتحقَّق. وهي:

ارتباط المشروع بحاجة المجتمع وليس العكس. أي ألا نفرض هذا النوع من الفن على المجتمع بل أن ندخله في المجتمع حيث يكون هناك حاجة إليه؛ وحيث نجد أنه مفيد بشكل أو بآخر. على أن تكون لدينا الرجاحة لقبول هذا الجديد. وهذه هي الإشكالية الأهم التي طرحتها على نفسي بخصوص المسرح التفاعلي وإدخاله إلى سوريا وفي مجلات متعددة. عندما تعلمنا وطبقنا

(١٩) فقط وللتنويه: عملت أنا والفريق الفني المشارك في البداية تحت غطاء «وحدةعمل مهنية» في جامعة دمشق التي أدرس فيها، بعد مدة حُلت هذه الوحدة لأسباب لاعلاقة لها بعملي أنا.

مشروع المسرح التفاعلي كما أسميه. وهو يسمى أيضًا المسرح الشعبي والمسرح التحفيزي. لم نكن نعرف هذا النوع من المسرح سابقًا- كنت قد سمعت به وقرأت عنه في فرنسا في أثناء فترة دراستي- اقتنعت بعد التجربة أن علينا تطويره وتعليمه لكي يتطابق مع احتياجات المجتمع ولكي نتمكن من استخدامه في ظروف متنوعة وربما شديدة التنوع. لهذا أرى أنه لا بد أن تطرح فكرة ومنطق هذا المسرح على المستوى النظري والعملي. وقد أصدرنا مرتين دليلاً حول هذا المسرح عندما عملنا في الريف وعندما عملنا في المدارس الحكومية. وطرحنا فيهما فلسفة المشروع ورؤيتنا للمسرح التفاعلي في المجتمع.

اقتنعت بالتجربة لكون المسرح التفاعلي يشكل إضافة كبيرة للعاملين في مجال المسرح والتنشيط الاجتماعي وللعاملين في مجال التربية. وسأقول إن تجربة المسرح التفاعلي في المدارس الحكومية كانت ناجحة جدًّا ولأسباب عديدة منها:

أولاً- أننا عندما طرحنا المشروع. كان خيارنا خيارًا محليًّا. أي أننا شعرنا بالحاجة إلى تطوير المسرح في المدارس. وكذلك شعرنا بالحاجة إلى تطوير المناهج التعليمية وأسلوب التعليم. وفي هذا التقت المؤسسة الخاصة المستقلة. التي نمثلها نحن. بالمؤسَّسة الرسمية وزارة التربية. من حيث الحاجة إلى التطوير. ونحن كنا نطلب تمويلاً لطرح مشروع تجريبي رائد في هذا المجال وتفاعلت الجهة الممولة إيجابًا معنا لا بل رحبت لأننا عبرنا عن حاجة.
لم تفرض علينا أية أجندة أو شروط سوى الشروط المنطقية لحسن سير المشروع. إذًا نجاح التجربة يعود إلى التقاء مؤسستين مختلفتين. لكن كل واحدة منها كانت مقتنعة بضرورة المشروع.

ثانيًا- كان تصميم المشروع وتحديد آلياته ومراحله وأهدافه مستقلًّا تمامًا ببعديه: العلاقة مع المؤسسة الرسمية والعلاقة مع الممّول. أخذنا بعين الاعتبار الوضع على الأرض وأسلوب التعامل في المدارس ولم تتم العودة إلى أية تجربة سابقة جرت في مكان آخر في العالم. وهذا ما سمح لنا وفرض علينا أن نطرح أسئلة عديدة تقنية في ما يخص تعريف المسرح التفاعلي وغايته وإلى أين نريد أن نصل. والنتائج التي وصلنا إليها في النهاية وهي موجودة في الكتيب الذي صدر عن التجربة وموقع الإنترنت الخاص بنا يبين بالأرقام والتفصيل مدى اتساع المشروع وحجمه ونتائجه.

كان هناك بند في ورقة العمل التي وقعت مع وزارة التربية يعطي للمشروع نوعًا من الاستقلالية. ولكن الأهم وبالاتفاق الأوَّلي أن هناك بند يخص تشكيل كادر تابع لوزارة التربية مختص في المسرح التفاعلي. وكذلك خلق شعبة خاصة بهذا المسرح في مديرية المسرح والأنشطة في الوزارة. وأظن أن هذا البعد مهم لأن وزارة التربية صارت في نهاية المشروع قادرة أن تستمر بشكل مستقل. طبعًا كل هذا كان يحتاج وقتًا إضافيًّا. ونحن في نهاية السنتين اللتين دام فيهما المشروع طلبنا تمديده لكن الظروف التي يمر بها البلد لم تسمح لنا بذلك.

في نهاية المشروع استطعنا أن نصدر للبلد عددًا من الكوادر المختصَّة ستعمل معنا أو بشكل مستقل في المستقبل.

أريد أن أمرَّ سريعًا على تجربة مشروع أقمناه مع المعهد السويدي للدراما بالتعاون مع مؤسسة سيدا، وهو مشروع دعم المسرح الشاب أو مسرح الشباب، وهو برأيي مشروع هام لأنه يسعى إلى إعطاء فرص للشباب المسرحي ويمكن في النهاية أن يكون جزءًا من مخاض لجيل جديد من المسرحيين.

لماذا هذا المشروع؟
أولاً- لأننا مقتنعون بأننا يجب أن ندعم مشروعات تحمل طابعًا فنيًّا خالصًا فالمسرح فن، وهذا النوع من الدعم نادر، خلافًا لما هو عليه الأمر في المشروعات التنموية التقليدية.

ثانيًا لأن القوانين الموجودة تعطي تسهيلات مالية ولوجستية للفنانين الكبار والمخضرمين ولا تتيح فرص إبداع للشباب إلا فيما ندر.

ثالثًا- لأننا نريد أن نؤسِّس لنمط جديد من الإنتاج المسرحي حيث يكون الفنان الشاب مسؤولًا عن عمله وليس فقط عن فكرته أو إبداعه،أي نريده أن يعي البعد الإنتاجي في الأمر.

أردت لهذا المشروع أن يكون نتيجة طبيعية وداعمًا لفكرة وجود معهد عالٍ للمسرح ولتخريج عدد من المسرحيين في البلد، كذلك أردت إعطاء فرص إبداع وإنتاج لخريجي قسم محدد من أقسام المعهد وهو قسم الدراسات المسرحية، وربما ،وبشكل غير مقصود، الرد أيضًا على ابتلاع الدراما التلفزيونية للكادر الخريج من المعهد المسرحي بكل أقسامه، حيث إن الخريج بات يحلم بالعمل في التليفزيون والإنتاج التليفزيوني بحثًا عن المال أو أحيانًا لقمة العيش.

يقوم المشروع على دعم المشروعات المسرحية للشباب كليًّا أو جزئيًّا، والحقيقة أننا قمنا بدعم (كبير نسبيًّا للمشروع الأول) ثم اقتنعنا في السنة الثانية للمشروع بإعطاء دعم جزئي، ولكنه كان في أغلب الأحيان يعادل نصف الإنتاج لمشروعات لمبتدئين حتى أننا فكرنا بتسمية المشروع «العمل الأول». وهذا لدعم أو تشجيع طال النص المسرحي، والإخراج والتقنيات وحتى السينوغرافيا، وبالفعل هناك أسماء كثيرة برزت وأخذت فرصتها الأولى من خلال السنوات الخمس التي دام فيها المشروع.

وفي هذه الحالة أيضًا كان المشروع نابعًا من حاجة على الأرض ولم تكن للجهة المانحة سطوة عليه، بل دور رقابة عقلانية وتقنية وهذا من حقها خصوصًا أننا لم نكن مؤسسة ولا عملنا من خلال مؤسسة.

ما أريد قوله في النهاية إن العمل المستقل ضرورة اليوم ولكن هذا لا يعني أن يتم بعيدًا عن المؤسسات الموجودة أو المؤسسات الرسمية، ولا يعني ذلك أن يعاديها، بل على العكس تمامًا يمكن أن يكمّل ما تقوم به وأن يلعب دورًا نقديًّا لأنه يجب أن يتحقَّق بآليات مختلفة تكون بعيدة عن الترهُّل القائم والمحسوبيات ولأن يعطي فرصة للشيء الجديد.

ماري إلياس - سوريا

تدرس في عدة مؤسسات تعليمية منها جامعة دمشق والمعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق وجامعة القديس يوسف في بيروت.

لها عدة مؤلفات وترجمات مسرحية منها معجم مسرحي نقدي بلغات ثلاث (بالمشاركة) وأنطولوجيا المسرح الفرنسي الحديث. ودراسات وأبحاث حول المسرح. أدارت عدة ورشات تدريبية في مجالات متعددة أهمها الدراماتورجية.

أدارت عدة مشروعات تنموية في سوريا أهمها مشروعات المسرح التفاعلي في المدارس الحكومية والمسرح التفاعلي في الريف السوري وتنمية مسرح الشباب.

تجربة «مكان».. المركز المصري للثقافة والفنون

أحمد المغربي - مصر

بدأت رحلتي مع «مكان»، منذ عام ٢٠٠٤ الذي شهد بداية انطلاق نشاطه الثقافي. لكن في واقع الأمر، هذا التاريخ سبقته فترة طويلة من العمل المؤسسي من خلال المركز المصري للثقافة والفنون الذى أنشأناه سنة ٢٠٠٢ فضلاً عن التجهيز، وتكوين الفرق، والبدء في الخطة،

والمساهمة في تسجيل وحفظ المأثور الموسيقى والغناء الشعبي، حتى أصبحنا في حاجة إلى مكان ثابت يخصنا، يستطيع الجمهور أن بشاهد عروضنا فيه بانتظام، وقد لعبت المصادفة دورًا في اختيار مقر المركز الحالي بوسط المدينة؛ إذ وقع بصري على مكان يتخذ ناصية متميزة أمام ضريح سعد زغلول، كلما مررت عليه وجدته مغلقًا، شعرت أنه الموقع المناسب للمركز المصري للثقافة والفنون «مكان».. فسعيت حتى تحقق ذلك، ثم عرفت أن هذا المكان، كان فيما مضى مطابع جريدة «البلاغ» التي أسسها عبد القادر باشا حمزة.. وكان ذلك فألاً حسنًا..

على مدار عام كامل، عملنا على تجهيز المكان وتأثيثه وتهيئته ليناسب نشاطنا الجديد، وعندما فكرت في شكل المكان، لم أجد الشكل الفلاحي مناسبًا لموقعه في وسط المدينة، ثم إننا نقدم من المأثور الغنائي والموسيقي الشعبي أشكالاً متنوعة، تمثل كافة الأطياف والبيئات الشعبية المصرية؛ النوبية منها والفلاحية والصعيدية والبدوية، وهو ما يجعل البساطة والتجريد هما دعامتا الحل الأمثل لما يجب أن يكون عليه شكل المكان في علاقته بالوظيفة الثقافية التي يؤديها،

بعد هذا المجهود، أصبح لدينا «مكان» يشعر الجمهور فيه بروح البساطة والتجريد البادية على كافة تفاصيله؛ جدرانه التي تم تنظيفها مع الحفاظ على ما تركه الزمن عليها من أثار تمثل ديكورًا عفويًا بشريًا، بدا أكثر حيوية مما لو تم طلاؤه.. الأرضية تغطيها فُرُشٌ وأبسطةٌ من الصنع المحلي فقيرة المظهر تتناغم مع بقية عناصر المكان.. لا خشبة مسرح، فالمؤدون والجمهور على مستوى واحد.. قاعة العرض ليست شاسعة الاتساع، لكنها ليست ضيقة أيضًا.. في إحدى جوانبها سلم خشبي من عدة درجات، يوصل الصاعد إلى شرفة علوية مستطيلة، إفريزها من الخشب، تمد بطول أحد جهات المكان، يطل الجالس فيها على المؤدين وبقية الجمهور بالأسفل، البعض يفضل الجلوس فيها، كما أن البعض يفضل الجلوس على درجات السلم الخشبي أيضًا.. لكن غالبية الجمهور عادة ما يجلسون مباشرة أمام العازفين والمغنين،

حينما يبدأ العزف والغناء يتحول المكان إلى حالة من الانسجام والتناغم بفعل البساطة والحميمية، وأصالة ما يسمعه ويراه من فنون شعبية وغير شعبية، لا تتوافر له في مكان آخر بنفس الروح والتوجه والإتقان القائم على أساس علمي متخصص،

ثمة دافع آخر وراء تجربتنا، لا يقل أهمية عن سابقه، بل ويرتبط به، ويتمثل في انطلاق التجربة كلها، من الإيمان بأهمية الحفاظ على المأثور الموسيقي والغنائي الشعبي من الاندثار، تقديرًا منا لدور فنوننا الشعبية الأصيلة المختلفة، في تأكيد قيم الإبداع المحلي القائم على التنوع، ومدى أثر استمرار تعزيز هذه القيم الإبداعية في تشكيل الوجدان المصري العام على الحس والذوق السليم الذي يدفع نحو الارتقاء بهذا الوجدان من مهاوي التسطيح، والمساهمة في تنقيته مما علق به من شوائب ضارة عديدة، وإعادة فلترته، بحيث يصبح قادرًا على مواجهة عوامل الطمس والتجريف،

ولأن المأثور الشعبي الموسيقي والغنائي المصري، يعد واحدًا من أهم وأثرى مستودعات الذاكرة الروحية والاجتماعية والثقافية للشعوب، فقد حرصنا أن يكون جمع وتسجيل وتوثيق هذا المأثور بكافة أشكاله وألوانه المختلفة، أحد ثلاثة أهداف جوهرية سعى «المركز المصري للثقافة والفنون» إلى تحقيقها، وقد قطعنا في بلوغ هذا الهدف الأول شوطًا كبيرًا، يجسده ما بين أيدينا الآن من آلاف الساعات المرئية والمسموعة؛ تمثل أرشيفًا ضخمًا مسجَّلاً وفق أسلوب علمي في التوثيق والتصنيف، وتشمل كافة أشكال وألوان المأثور الموسيقي والغنائي الشعبي المصري، من مختلف المحافظات والبيئات الثقافية المحلية على تنوعها وثرائها،

ونظرًا لما يشهده الواقع الثقافي العام من انتشار الفرق الموسيقية المحلية التي تحاكي فنونًا غربية فى أغلبها مختلفة الأشكال والألوان، مع غياب ملحوظ للفرق الموسيقية التي تقدم المأثور الشعبي، كان هدفنا الثاني هو تكوين فرق موسيقية تقدم المأثور الغنائي والموسيقي الشعبي، بعد اختيار عناصرها من حفظة التراث الباقين على قيد الحياة، وتدريبهم التدريب الأمثل، بما يجعلهم قادرين على تقديم هذا المأثور الغنائي والموسيقي للجمهور، في إطار من الالتزام بالشكل الموروث لكل مأثور يتم أداؤه.. أي تقديمه على صورته التقليدية دون تدخل منا أو من العازف والمؤدّي،

وفي إطار تحقيق هذا الهدف الثاني، استطعنا تدريب وتكوين عدد من الفرق المتميزة التي نال أداؤها استحسان جمهورنا النوعي من المصريين والعرب والأجانب، من مختلف الفئات والأعمار، يجمعهم- عندنا في «مكان»، أو في عروضنا الخارجية- حبهم لهذا المأثور الشعبي والخصوصية التي نقدمه لهم بها في شكله الأصلي السابق وصفه،

ومن الفرق التي كوّناها: فرقة «أراجيد» التي تقدم المأثور النوبي، وفرقة «الجعافرة» التي تقدم المأثور الشعبي لقبائل غرب أسوان، وفرقة «مواويل» التي تقدم الموّال والمعْنى البلدي، وفرقة الموال السكندري، وفرقة «مزاهر» التي تقدم موسيقا وأدوار الزار، وغيرها من الفرق المتنوعة الأخرى التي يقدم بعضها تراث أغاني الفجر المصريين وتراث أغاني البدو من أهل الواحات والوادي،

إلى جانب كل ما سبق، لم نغفل أيضًا عن ضرورة الاهتمام بصناعة الآلات الموسيقية التقليدية، فقمنا بتصوير وتوثيق طرائق تصنيعها المختلفة، وعلى رأس هذه الآلات «الأرغول» و«السُّلامية» و«المزمار».. وقد رأينا أن تجربتنا لن تكتمل، بدون تربية وتدريب وتعليم جيل جديد ووضعه على بداية الطريق؛ فكوّنا مدرسة متخصصة في تعليم النشء وتدريبهم على حفظ وعزف وأداء المأثور الموسيقي والغنائي الشعبي، وفي ظل دائرة الرغبة الملحة في إشباع هاجس الاكتمال، نقوم بطباعة العديد من الكتب التي تتناول تاريخ وأشكال المأثور الغنائي والموسيقي الشعبي وآلاته المختلفة، بحيث يمكن أن نقدم للمهتمين بهذا المجال خلفية ثقافية داعمة وموازية.

ربما يجعلني هذا أتحدث هنا عن علاقة الثقافة الرسمية بالفنون الشعبية الغنائية والموسيقية المختلفة، خاصة مع المأثور التراثي منها، تلك العلاقة يشوبها الكثير من عدم الفهم وغياب الاستراتيجية، فهي علاقة تتراوح بين تقديم الفن الشعبي بصورة سياحية سطحية وباهتة في أفضل الأحوال، وبين الإهمال التام، أو التهميش في الغالب الأعم.. لكن أسوأ ما في علاقة الثقافة الرسمية بالفنون الشعبية، يكمن في تلك النظرة السلبية للفنان الشعبي باعتباره فنانًا من درجة أدنى بكثير من غيره من الفنانين، ممن يغنون على أنغام السكسفون أو الجيتار، أو من يجلسون للعزف على آلة البيانو، وغيرهم من أصحاب الياقات البيضاء!!

هذه النظرة الرسمية، النخبوية، المتعالية، القاصرة، في النظر إلى الفنون من منظور تَفاضُلها لا تَكامُلها معًا، كانت أحد الأسباب المهمة التي شجعتنا على تأسيس «المركز المصري للثقافة والفنون»؛ للإعلاء من شأن المأثور الغنائي والموسيقي الشعبي، وإظهار ثرائه وتنوعه الكبيرين، ومن ثم إعادة الاعتبار لقيمة هذا المأثور ولحافظيه وعازفيه ومؤديه من الرجال والنساء.

وعلى الرغم من إيماننا بأهمية هدفيّ الحفاظ على المأثور من الاندثار، وتكوين الفرق لضمان استمراره على النحو الفني الأصلي في مواجهة التشويه والابتذال الذي تتعرض له فنوننا الشعبية الأصيلة، وبالرغم مما نعانيه في تحقيق هذين الهدفين من مشقة وأعباء، إلا أننا أيضًا وضعنا «التجديد» هدفًا ثالثًا للمركز، وعلى النهج العلمي السليم نفسه، راعينا أن يتماشى مفهومنا للتجديد مع خصوصية عملنا على تحقيق الهدفين السابقين؛ لذلك انطلقنا في فهمنا للتجديد كهدف ثالث، من مقولة المفكر المصري الشيخ أمين الخولي «أول التجديد قتْلُ القديم فهمًا».. فنحن إذا تساهلنا مع ما يحدث من انقراض للأشكال الثقافية التي يكمن فيها تنوعنا واختلافنا؛ سوف لن نجد لدينا، بَعد وقت قصير، ما يشير إلى تفرّد كل منا عن الآخر.

إذن التجديد، كما نفهمه ونمارسه في «مكان»؛ ينطلق من استيعاب القديم وفهمه وتَمثُّله، ليكون الأساس المتين لابتكار أشكال ثقافية وفنية جديدة، وفي إطار هذا الهدف قدمنا الكثير من التجارب والعروض الموسيقية والغنائية التي لا تقل- من حيث الابتكار والإتقان- عما نقدمه من أصالة في المأثور الشعبي.. وفي هذا السياق استطعنا من خلال ورش العمل التي يلتقي فيها المؤدون والحفظة والموسيقيون من مختلف أنحاء العالم، ليتبادلوا الخبرات والأفكار،

أن نبتكر من تجارب موسيقية وغنائية تقف بثبات على مساحة من الأرض تخصها، وسط مساحات أخرى هشة وغير أصيلة، ومن هذه التجارب «موزار المصري» نموذجًا، و«ناس مكان» التي نسعى من خلالها إلى طرح صوت موسيقي جديد، يقدمه حفظة التراث وورثة المقامات والتقنيات الشعبية المأثورة.

وكما يعرف المشتغلون بالعمل الثقافي المستقل، فالطموحات والرغبة في الاكتمال، نعتبرها دائمًا عوامل إيجابية تدفعنا إلى المزيد من اكتساب الخبرات والمعارف، ومد جسور التعاون بيننا، لكن الواقع وطبيعة العمل غالبًا ما تفرض التحديات.. ومن هذه التحديات التي لا نحسبها معوقات إطلاقًا:

١- غياب الوعي بقيمة المأثور في شكله التقليدي لدى المُغني الحافظ للمأثور، فهو يتصور خطأً أن أداءه للمأثور بتصرف منه، ربما ينال استحسان القائمين على العمل، فيرونه فنانًا شعبيًا كبيرًا بالمعنى السطحي الدارج، أو بالمعنى السياحي السائد في ثقافة «استعمال» الفنان الشعبي وفنوننا الشعبية عامة.. وهو تحدٍّ أولي يتطلب منّا مزيدًا من برامج التوعية والتدريب، فضلاً عن الجهد الإنساني المصاحب لمثل هذا التوجه، بهدف الإعلاء من قيمة المنتج في صورته الأصلية في ذهن ووعي المؤدين والعازفين، خاصة أن هذه الصورة المتوارثة هي التي يكمن فيها كل عناصر الثراء والتنوع الثقافي والفني.

٢- صعوبة العثور على حفظة المأثور من الرواة والمؤدين، ويعود ذلك لاتساع رقعة مصر الجغرافية، ووفاة الكثيرين من هؤلاء دون أن يورّثوا أبناءهم ميراثهم الغنائي والموسيقي لأسباب مادية وثقافية عديدة، وهو ما يعني أننا نكون كمن يبحث عن إبرة في كومة هائلة من القش.

٣- إلى جانب النظرة الدونية المعهودة، من جانب الثقافة الرسمية للفنان الشعبي وللدور الذي يمكن للفنون الشعبية أن تلعبه، يبرز أمامنا في هذا السياق الثقافي الرسمي المتخاذل والمشوَّه، تحدٍّ جديدٌ من نوع آخر أشد خطرًا، وهو بروز التيارات الدينية المتشددة الرجعية في نظرتها للفن والفنانين، تلك النظرة التي تذهب بالبعض منهم إلى تحريم الفنون عامة، والموسيقى والغناء على وجه الخصوص.

أحمد المغربي - مصر

مترجم وناشط ثقافي.
تَخرَّج أحمد المغربي في كلية الألسن بجامعة عين شمس عام ١٩٨٣ وحصل على الماجستير والدكتوراه في المسرح والأدب الإيطالي. قام بالتدريس في جامعة عين شمس وبمعهد الدراسات الشرقية في جامعة نابولي. يجيد اللغة العربية والإيطالية والفرنسية والإنجليزية.

عمل مذيعًا ومترجمًا ومحررًا للإذاعة المصرية.كما ترجم العديد من الأعمال الأدبية المنشورة. يدير حاليًّا برامج «المركز المصري للثقافة والفنون _ مكان».

بدأ العمل الثقافي بشكل مكثَّف منذ عام ١٩٩٢ حين أنشأ مركزًا ثقافيًّا مستقلًّا ومجموعة من الفرق الموسيقية التي تعتمد على فكرة إنقاذ التراث التلقائي والشفاهي.

شارك في تقديم العديد من الفرق الموسيقية المصرية في الخارج وأسهم في تنفيذ وإخراج مجموعة من الأسطوانات. منها «الألحان القبطية» و«الإنشاد الصوفي المصري للطريقة الحامدية الشاذلية» (صَدَرَتَا في مجموعة معهد العالم العربي في باريس). و «موزار المصري» وأخيرا أسطوانة فرقة «جنوب».

قرار وألم وولادة ونسيان

عبد الرحمن أحمد سالم – موريتانيا

بدأتُ تجربتي في ممارسة العمل الثقافي وأنا في المرحلة الاعدادية، تزامُنًا مع أول مهرجان وطني للشباب ١٩٨٥، بدأتُ متطفلًا على التمثيل المسرحي، لكن هذا التطفُّل سرعان ما تحوَّل إلى «فيروس صديق»، وقد خلَّصني -مؤقتًا- من حُب دفين للسينما التي كانت بالنسبة إليّ، وأنا طفل صغير، الحلم الكبير...

التحقتُ بالاتحاد الوطني لمسرح الهواة، ممثلا.. ثم كاتبَ نصوص، ومخرجًا مسرحيًّا، إلى أن وصلَت بي الأقدار إلى إدارة المكتب الجهوي للاتحاد، بولاية إترارزة (منطقة جنوبية على حدود السنغال).

دام هذا الحال، حتي التحقت بالتلفزة الوطنية كممثل في برنامج ساخر (شي الوح افشي).. وتتابعت الأحداث وتلونت، من ممثل، إلى محرر ببعض الصحف، إلى مصمم معلوماتي، ثم مؤسِّس ومدير لصحيفة ساخرة (اشطاري)..

حتي صيف ١٩٩٩ حين زارني المخرج عبد الرحمن سيساغو في مكتبي، ليبلغني عزمه تصوير فيلمه «في انتظار السعادة» بمدينة انواذيبو... ورغبته في إشراكي في التجربة...
حينها... حصل «الانفجار الكبير» كما يقول الفيزيائيون...

عملتُ مساعدَ مخرج في الفيلم... وتلاحقت الأحداث... سفر إلى باريس للمساعدة في المونتاج... وعودة أخرى إلى باريس للدراسة في مدرسة سينمائية...

ثم حطّ الرحال في البلد... وتأسيس «دار السينمائيين»، أبريل ٢٠٠٢.
كان ذلك منذ عشر سنوات...
بدأت بحلم لمْ يقنع البعض... وخاف منه البعض الآخر... ووصفه كثيرون بالجنون... وقلة قليلة أسرّت بإيمانها...
كان المشهد -ولا يزال- عبارة عن بلد يصنِّف السينما في قائمة «الثقافات سيئة السمعة»، لا إدارة للسينما، لا معهد، لا قاعة عرض، لا رغبة سياسية... لا أحد يتكلم تلك «اللغة».
اليوم تغيرت واجهة المشهد... لكن الخلفية لم تتغير كثيرًا...
اليوم... يُحسَب لهذا الاسم «سينما» حسابه في المشهد الثقافي للبلد...
جمهور متعطش، عشرات الشباب المخرجين، أفلام وطنية، مهرجان سينمائي، مؤسسات للإنتاج، تكوينات بالعشرات، حضور دولي وإقليمي...
أما الخلفية فلم تبرح مكانها كثيرًا... غياب تامّ للاهتمام الرسمي بالسينما، لا دور عرض، لا مدارس ولا معاهد سينمائية... لا متخصصين بالسينما في قطاع الثقافة...

ورغم ذلك... تجربتي ما زالت متواصلة...
إنها تشبه إلى حدّ كبير تجربة كل أم مع الحمل والولادة...
تتكرر نفس الآلام والمعاناة... قبل أن يجد المولود الجديد النور..
أقسم في كل مرة لو خرجت منها سالِمًا أن لن أكررها...
يُولَد المولود.. ويترعرع... ويزداد حبًّا إلى قلبي.. فأشعر بحاجته إلى الرعاية، والنمو... وإلى «أخ» يشد عَضُدَه... ويلاعبه.

وفي لحظة نسيان للألم... وغفلة عن القَسَم... يحدث «الحمل».. ويبدأ الألم وتشتدّ المعاناة، وأتمنى أن يكون «حملًا كاذبًا»..
لكن المخاض يأتي عسيرًا.. عسيرًا.. ويولد المولود.. حينًا «ولادة طبيعية»، وأحايين «ولادة قيصرية»، جراحوها أجهزة أمن وأوصياء على الثقافة...
وهكذا دواليك... قرار.. وألم.. وولادة.. ونسيان.. ونسيان وقرار وألم وولادة ونسيان.

لا أتذكر كيف ومتى أفكر في الشروع في عمل ثقافي، لكني أتذكر بكل التفاصيل كيف يتعاطى الآخر مع العمل.. من متلقٍّ، وشريك، وراعٍ، ومموِّل...
فالمتلقي يعتبره دَيْناً تأخر كثيرًا عن السداد، وتراكَمَت عليه «الفوائد» وينبغي أن يسدد اليوم قبل غد، وفي أبهى حلة، ومن دون أي نواقص..
والشريك يعتبره «له وحده»، إنما «تَكَرَّم» عليّ بأن أكون الواجهة..
والراعي الرسمي يعتبره «صَدَقَةً جارية» وعليَّ أن أذكرها وأذكِّر بها في كل لحظة، حتيفي أكثر اللحظات «خصوصية»، وأسمعها لكل فرد، حتى لأفراد عائلتي، وإلا، أكُون ناكر جميل وجاحد نعيم..

أما الممول فحدِّث ولا حرج.. فبالنسبة إليه أنا «عدم» من دونه، ومن ثَمَّ فعليّ أن أحدث بنعمائه الكبرى، وخصائله التي لا تُحصَى، وخيره الذي لا يفنى، فهو الكل في الكل، وسواه لا يُسمِن ولا يُغنِي من جوع..

هكذا أنا.. بل هكذا «الوليد/المشروع الثقافي»، حمل غير متوقع، وولادة محاطة بالمخاطر، ونموٌّ بين عائلة أفرادها: متلقٍّ مغيَّب، وشريك مكابر، وراعٍ مَنَّان، ومموِّل متألّه.

عبد الرحمن أحمد سالم – موريتانيا

مخرج سينمائي.
مارَسَ المسرح طوال عشر سنوات من خلال الاتحاد الوطني لمسرح الهواة، ممثلًا ومخرجًا وكاتبًا.
أسس جريدة «اشطاري» السياسية الساخرة، وعمل بها حتي ١٩٩٥.

التحق بالمدرسة الدولية للإخراج والسمعيات البصرية «eicar» بباريس، وبعد تخرُّجه في ٢٠٠٢ أسس دار السينمائيين بموريتانيا التي يديرها حاليًّا.

عضو في عديد من الهيئات الثقافية والعلمية في إفريقيا والعالم العربي وأوُرُوبّا.

انتُخب في ٢٠٠٩، شخصية العام لحقوق الإنسان، وفي ٢٠١٠ شخصية العام الثقافية.يشغل حاليًّا منصب رئيس المجلس الفني للمورد الثقافي، ورئيس مكتب «شبكة إرتيريال» بإفريقيا الشمالية، ورئيس جمعية السينمائيين المغاربة، ومدير دار السينمائيين بموريتانيا.

أنا حر في اللي يقول ضميري عليه

ياسر جراب - مصر

تحرير مؤمن المحمدي

يقول صلاح جاهين في إحدى أغنيات فيلم «عودة الابن الضال»: «أنا مش تبع مخلوق يا سيدنا البيه، أنا حر في اللي يقول ضميري عليه» ويكاد هذا البيت الشعري يلخص جزءاً من نظرتي للعمل الثقافي المستقل في مصر.

وهذاالجزء له شقان، كما هو واضح من الشعر، هما: عدم التبعية، والحرية، وبتفصيل أكثر أقول إن مفهوم «الاستقلال» له عدةعناصر: منها ألا يكون تابعاً، وإنما هو فقط ملتزم بالمواثيق الدولية والمبادئ والمعاهدات و الشرائع السماوية.

كما أنني أقيس قوة العمل الثقافي بمدى ارتباطه بالبيئة المحلية المحيطة به، ودرجة الوعي به، فالنشاط الفني الثقافي (ورشات عمل، ندوات، عروض) الذي يمكن تقديمه في «الزمالك» مثلاً قد لا يمكن تقديمه في السيدة زينب، فكل مكان له شروطه.

ويرتبط العمل الثقافي بالقدرة على تقديم خدمة ثقافية «فعلية» لا نظرية، فربما يستطيع أحدهم أن يقدم نظريات رائعة حول العمل وآلياته وميكانيزماته، لكن هذه النظريات لا تعني شيئا ما لم نترجمها إلى عمل على الأرض و علينا التعامل مع المعطيات الواقعية بهدف تنموي ثقافي ، وتلك مهارة أخرى مختلفة.

أما شق الحرية، فيتطلب أن تكون صاحب قرار مدروس، وبالتالي فإن هذا يفرض عليك أمرين: أولهما عدم الاعتماد الكلي على جهة واحدة في الدعم والرعاية والمشاركة، بالطبع، فإنني لست ضد تلقي التمويل على إطلاقه، لكن التنوع هنا مطلوب حتى تستطيع أن تفرض شروطك وتحقق معايير مشروعك الثقافي المتفق عليه مع الشركاء و/ أو الجهات المانحة، حتى إذا توقفت فإن هناك بديلاً، مما يمكنك في أن تحقق المقولة بأنك حر فيما يمليه عليك ضميرك والأمر الثاني هنا هو اللا مركزية، وهو أمر يستحق حديثا منفصلا، يأتي في حينه.

حدث أن كتبت سيناريو فيلم، وقدمته للرقابة فرفضته، أذكر الآن تفاصيل الفيلم وكيف أن فكرته الجريئة اصطدمت مع كفاءة وقدرة الرقيب الثقافية، وأذكر أنني قررت وقتها أنني لا أنتمي إلى هذه الطريقة في الإبداع، ولأنني شعرت بأمتلاك الفنان التشكيلي لحرية تعبير أفضل لهذا فضلت العمل كفنان تشكيلي، ومنذ التسعينيات حتى الآن أقمت عدة معارض فردية وجماعية فى مصر وخارجها.

من هنا كان اهتمامي بالعمل التنموي والنقابي المستقل، ورغم أنني لم أعمل بالسينما، فقد كنت عضواً في نقابة المهن السينمائية، كنت عضواً نشيطاً حتى أنني أصبحت نائب رئيس اللجنة الثقافية بالنقابة حتى عام ٢٠٠١، وقدمت عدداً من الدراسات الحرة في العلوم الاجتماعية، وانضممت لمجموعات عمل معنية بالتنمية الثقافية.

أما مشروع «التاون هاوس» الذي كان لي شرف الاشتراك في تأسيسه مع صديقي وليم ويلز أستاذ تاريخ الفن المعاصر، فإنه يحتل موقع الريادة بين معظم المؤسسات الثقافية العاملة في القاهرة،ليس فقط لأنه من أقدمها،بل لقدرته طوال هذه السنوات على البقاء والاستمرار والتوسع أفقياًورأسياًفي كافة مشاريعه وبرامجه الفنية والثقافية.

التاون هاوس لا يعمل بسياسة «الدكان الثقافي» حيث أن المركز الثقافي قاعة مفتوحة لأي عمل فني،بل تسير خططه ومشاريعه دائماً وفق سياسات بعيدة المدى.

هذا النوع من التخطيط بدأ منذ ظهور «التاون هاوس»، بل وقبل ظهوره، حيث عملنا معاً في١٩٩٧علي محاولة دراسة العمل الثقافي في مصر،والمقارنة بين أداء الكيانات الثقافية التي تمثل القطاع العام والخاص،وانتهت فترة الدراسة بظهور «التاون هاوس» مستفيداً من مناطق ضعف أداء الكيانات المختلفة ومناطق القوة في وضع استراتيجية واضحة وخطط عمل «التاون هاوس».

أظهرت الدراسة التي قمنا بها عيوب العمل الثقافي في مصر، سواء في مؤسسات الدولة أو حتى في المؤسسات غير التابعة لها، منها، كما سبق ونوهت، الاعتماد على جهة واحدة في التمويل؛ إن هذه العلاقة تجعلك، شئت أم أبيت، متعلقاً بمصدر التمويل، وبمعاييره ، كما أنها تهدد استمرارك، فماذا لو حدث شيئاً جعل هذه الجهة المانحة تتوقف عن التمويل، وليكن مشكلة اقتصادية مثلاً؟، إن هذا يعني توقفك عن العمل وهو ما حدث بالفعل لعدة مؤسسات،كما اكتشفنا من خلال الدراسة أن المركزية أعاقت مؤسسات عظيمة الشأن، المركزية هي وحش كاسر يقتات على العمل المنظم، لاسيما في الثقافة.

لقد كنت أعيش بأحد أحياء القاهرة، وكنت أسكن بالقرب من مسرح قطاع خاص، كان صاحب المسرح وهو مديره الإداري والمالي والقانوني والفني، وممثل أيضاً، يشرف على كل شيء حتى أعمال النظافة، فكان من الطبيعي ألا يستمر.

نحن نعمل في الأمور المالية مثلاً من خلال محاسب يتحمل المسؤولية ويتحمل مسؤولية الشؤون القانونية محام متخصص ومدراء المشروعات الفنية الثقافية، وهم جميعا شركاء في وضع إطار السياسة العامة للكيان؛ والغرض المرجو من توزيع المسئوليات هو تحسين وتطوير عملنا وتأكيد تواجدنا وسعينا للتفاعل مع المبادرات والآخرين.

ونعرف أن ضبط و متابعة مثل هذه الأمور بدون مركزية عمل مجهد للغاية، لكنه ضروري ونحن نحاول المحافظة عليه بقدر حرصنا على العمل نفسه.

سجلنا أيضا في دراستنا أن الاستقلال في أحد معانيه بمصر يعني الانعزال لدى بعض الكيانات الثقافية المستقلة، وهو خطر كبير على العمل الثقافي، فالانفتاح على الكل أمر مهم، كما أن «التضفير» بين المؤسسات خطوة في غاية الأهمية فالمشاركة الكاملة لدراسة وإعداد وتنفيذ المشروعات الثقافية لصالح أفراد المجتمع دون تمييز أو تحيز.

ويختلف مفهوم «التضفير» نوعا عن مفهوم «التشبيك» المنتشر في مجال العمل المدني، فالضفيرة لا تعني الاندماج أو التماهي مع الآخر، لكن التفاعل في إطار جديلة معينة، هذه الجديلة قابلة للفك، وتشكيل جديلة أخرى بشكل آخر مع خصلات أخرى.

ومن النتائج التي توصلنا إليها أن هناك آفتين لأية مؤسسة ثقافية: الأولى هي أن يكون لها انتماء سياسي، يتساوى في ذلك أن تكون مع الدولة أو ضدها، مع الحزب الحاكم أو معارض له، فالأيدلوجيا مقيِّدة بلا شك للعمل الثقافي المستقل سواء الفني أو التنموي، والثانية هي أن تهدف للربح في المقام الأول.

صحيح أننا، رسمياً، شركة، لكننا اتفقنا كشركاء في هذه الشركة على أنه لا أرباح لها، نحن لنا رواتب كأي موظفين في المؤسسة نظير تفرغنا، لكننا لا نقتطع من الحساب الختامي للمؤسسة أية أرباح لنا، وكل ما يفيض يعاد استخدامه في التوسع الأفقي والتوسع الرأسي للمشروعات الثقافية للمؤسسة.

وهكذا اخترنا أن نعمل على خطين رئيسين: الأول هو رعاية الفن المعاصر والثاني هو التنمية الثقافية.
انطلاقة «التاون هاوس» كانت حافلة بحروب الإشاعات بدايةً من التمويل الذي كان وقت التأسيس أمراًمشبوهاًبالنسبة للكثير من المثقفين،حيث كان جيل اليساريين القدامى معتاداًعلى التمويل القادم من الشرق ولم يسترح معظمهم للتمويل القادم من الغرب،أما المؤسسة الرسمية فلم تسبب لنا أية مشاكل ولم تضع أية عوائق في طريق «التاون هاوس» طوال مسيرته، «كنا نتعاون طوال الوقت مع عدد من المؤسسات الثقافية الرسمية بداية من المركز القومي للمسرح وحتى مسرح الهناجر».

كثيرا ما كانوا يواجهونني بسؤال حول البيروقراطية الحاكمة لعمل المؤسسة الرسمية، وإذا ما كان تسبب لنا أي عائق، وكنت أجيب دائما: «البيروقراطية في كل مكان،نحن هنا في «التاون هاوس» لكي نحصل على تمويل لمشروع واحد نحتاج لعشرات الأوراق لتقديمها للجهات المانحة،لإثبات صحة تعاملاتنا،أما البيروقراطية في المؤسسات الحكومية المصرية فحلها ليس

مقاطعتها،بل السعي إلى احتوائها وتطويعها لخدمة العمل الثقافي،ولا يجب أن أطالب الفنان أو المبدع بالتعامل مع هذه البيروقراطية بل يجب أن يكون هناك إداري متخصص في آليات العمل الثقافي ولديه القدرة على تطويع هذه البيروقراطية وتجاوز العقبات الإدارية لكي يهيئ المناخ المناسب لعمل الفنان المبدع.»

إنني أرفض مبدأ مقاطعة المؤسسات الثقافية الرسمية وأرى أنه يجب أن تعمل المؤسسات الثقافية المستقلة على التكامل في مشاريعها مع المؤسسة الرسمية،فهي مؤسسة منتشرة في كل مكان وممثله ببيوتها وقصورها الثقافية،والتعاون معها سوف يعود بالنفع على العمل الثقافي في مصر بشكل عام.

وباختصار أنشئ جاليري بيت المدينة «تاون هاوس» للفنون المعاصرة والأنشطة الثقافية سنة ١٩٩٨م فى قلب القاهرة، بهدف تنشيط ودعم حركة الفنون المحلية والأقليمية والدولية من خلال إتاحة فرص العرض والإعداد والتجهيز للفنانين المستقلين، خاصة الذين ربما لم تُتِح لهم فرصاً مماثلةً من قبل، حيث أنه مازالت مصادر دعم الفنون محدودة.

كما يهدف أيضا إلى تطوير وإكساب مهارات وكفاءات للمهتمين والمشتغلين بالفنون المرئية والأدائية من فئات مهمشة وهواة ودارسين ومحترفين.

وعن برنامج المشروعات التنموية الثقافية بالتاون هاوس -الخط الثاني والموازي لعمل المؤسسة- فمنذ البداية وهو يسعى لتحقيق الأهداف التالية:
١- العمل على المساندة الفعالة لأفراد المجتمع عبر التفاعل المباشر مع الفنانين المبدعين، وهذا بإتاحة الفرص المناسبة والملائمة لهم لإعداد وتجهيز مشروعاتهم الفنية وعرضها على جمهور عام.

٢- العمل على المشاركة العلمية والعملية في المشروعات الثقافية التنموية المعنية بتحسين قدرات الفنانين والفنيين والمهتمين بممارسة الفنون المرئية والأدائية من أفراد ومجموعات وفرق. وكذلك المشروعات التي تستهدف تطوير افراد المجتمع من خلال دمج الوسائط الفنية لتأكيد المفاهيم التنموية الإجتماعية عبر ممارسات فنية ثقافية.

٣- تحفيز الأفراد والمجموعات والفرق للعمل على تنمية ثقافتهم وتطوير كفاءاتهم هذا بالإضافة الى حثهم على اتخاذ إجراءات ملائمة لإنشاء كياناتهم الفنية المستقلة والقانونية.

٤- العمل مع المبادرات التنموية والفعاليات الفنية الثقافية المعنية لتطوير الحركة الثقافية والسعي نحو التعاون والمشاركة وتأكيد وتحقيق مفاهيم التنمية الشاملة والمستدامة لكافة أفراد المجتمع دون تمييز أو تحيز ووضع الأولويات لتنفيذ برامج مشروعات تنموية ثقافية تستهدف افراد من المجتمع من المهمشين أو من ذوي الظروف الخاصة.

٥- إدارة ساحة روابط للفنون الأدائية بحيث نتعاون مع المبدعين مباشرة والمجموعات بهدف توفير مساحة مستقلة ومتواضعة لتقديم وتفعيل أنشطتهم الثقافية وعروضهم من الفنون الأدائية (مسرح، سينما، موسيقى، فنون تشكيلية معاصرة) وذلك لعرضها على الجمهور من خلال برنامج زمني مستمر ومستقر.

وكما قلت فإن «التاون هاوس»، مثل معظم المؤسسات الثقافية المستقلة، غير هادف للربح.لذلك أرى أن المعايير الذي يمكن على أساسه قياس مدى نجاح مشاريعنا هو القدرة على الاستمرارية.

ودعني أقدم مثالاًعلى ذلك بمشروع الورش الفنية مع أطفال الحرفيين. عملنا معهم لمدة سبع سنين متواصلة،مر خلالها علينا أطفال،كبروا بعد أن درّبناهم وأصبح بعضهم منشطين ثقافيين يقومون بالإشراف على الورش وإدارتها،الورش نفسها تم تطويرها وأدخلنا المسرح كجزء من النشاط،والتدريب،وكانت النتيجة عرضا مسرحيا كاملاً قدمه المشاركون في الورشة».العمل الثقافي بالنسبة للتاون هاوس لا يتوقف علي عرض الأعمال الفنية وتقديم المنتج الثقافيللمتلقي،بل تحويل الفرد إلي كفاءة قادرة علي تذوق المنتجات الثقافية والمشاركة في صناعتها».

هنا يجب أن أشير إلى أن الخط التنموي الذي سيطر علي مشاريع جاليري «التاون هاوس» كان مثار اعتراض الكثير من الفنانين،حيث رأي البعض أن مثل هذا التوجه يفرض الكثير من القيود على عمل الفنان ويضعه في أطر قد تكون خارج إطار مشروعه الفني. وأرد على مثل هذه الأطروحات فأقول: «الإبداع ليس شرطاًأن يكون نرجسياًمتعالياًعلى المجتمع و منعزل عن قضاياه وهمومه الجماعية المجتمعية.علي الأقل يكون لديه طريقة تعين المتلقي على تلقي العمل.لذلك حينما يكون لدينا معرض جديد بعده بيوم أو اثنين ننظم نقاشاً مفتوحاً بين الفنان والجمهور، مثل هذه الآليات تعطي الفنان الحق في ممارسة عمله الفني بحرية، وفي نفس الوقت تحقق التواصل بينه وبين الجمهور» وهذا يحقق مشاركته كفنان في مشروعات تنموية ثقافية.

ويجب أن نلاحظ أن وضع المبدع العربي والمصري ودول العالم الثالث كلها مختلف تماماًعن بقية دول العالم،نحن هنا لا نزال نعاني من أجل بناء البنية التحتية للعمل الثقافي المستقل.فلأجل أن يوجد الفن يجب أن يكون هناك مكاناً يقدم الفن، ولو اقتصر نشاطنا في «التاون هاوس» على العرض الفني سوف يصاب المكان بالعزلة عن المجتمع.لكن لو تحول المكان إلى بؤرة تفاعل بين منتجي الفن والمجتمع سوف تعود المنفعة علي الجميع».

وخلال عملنا في التاون هاوس الذي بدأ بشقة ، ووصل حتى أصبح يضم عدة مساحات يقام عليها مشروعات متعددة ومتنوعة ومنها قاعة الدور الأول والمكتبة ومساحة المصنع وساحة

روابط للفنون الأدائية ومشروع استديوهات الروف توب. واجهنا انتقادا بأن الجاليري يدعم نوعاًمحدداًمن الفنون تحمل أعمالهم توجهات يصفها البعض بالاستشراق وتقدم صوراًنمطية عن الفن في مصر.

وهنا أود أن أنبه إلى أنه يجب أولاًأن نفترض حسن النية في أي عمل ثقافي بما في ذلك أنشطة «التاون هاوس». فليس لدينا ميزانية ثابتة لكي نقول مثلاًأننا هذا العام سوف نعرض لعشرة فنانين،مشاريعنا كلها نقوم بها مع شركاء آخرين يساعدوننا أحياناً،لكنهم لا يفرضون توجهاتهم علينا فنحن نحتفظ دائماًبالحق في وضع إستراتيجيتنا في العمل،وكون الأعمال التي تعرض تحمل صور نمطية أو استشراقية،فهذا أمر لا يسأل فيه «التاون هاوس» بل الفنانين أنفسهم والسبب في رأيي يعود إلي معظم الفنانين الشباب يستقون مفردات أعمالهم من مفردات أعمالغربية،ولا أعتقد أن هذه مشكلة كبيرة،بل أن عرض أعمال هؤلاء الفنانين تدفعهم بشكلغير مباشر إلي تجاوز مراحلهم الفنية السابقة والبحث عن مناطق وأساليب جديدة تقودهم إلي هويته الفنية الخاصة،وتذكر أن الهوية الجماعية في النهاية تصنع بيد الفنانين.

من خلال ممارستي العمل التنموي الثقافي منذ الثمانينات حتى الآن أجد أن هناك تطوراً ملحوظاً للحياة الفنية الثقافية المستقلة في مصر من الممكن أن يكون بطيئاً ولكن هناك مؤشرات تجعلني متفائلاً بمستقبل أفضل لقطاع الثقافة المستقل منفرداً ومجتمعاً مع باقي القطاعات الثقافية وأطمح إلى نجاح المستقلين في العمل و التعاون مع الكافة لصالح أفراد المجتمع دون تمييز أو تحيز.

ياسر جراب - مصر

فنان تشكيلي وناشط ثقافي مستقل.
تَخَرَّج من المعهد العالي للسينما شعبة السيناريو. وانضمّ إلى نقابة المهن السينمائية وأصبح نائبا لرئيس اللجنة الثقافية بالنقابة حتى عام ٢٠٠١. وقام بالعديد من الدراسات الحرة في العلوم الاجتماعية وانضمّ إلى مجموعات عمل معنيَّة بالتنمية الثقافية.

ومنذ التسعينيات وحتى الآن أقام عدة معارض فردية وجماعية في مصر وخارجها.شارك في تأسيس «تاون هاوس» للفنون المعاصرة عام ١٩٩٨. وتَوَلَّى مسؤولية برنامج المشروعات التنموية الثقافية. كما عمل مدرِّبًا لورش فنية متنوعة. وشارك في تأسيس ساحة «روابط» للفنون الأدائية.

شارك بصفته كعضو لجنة تحكيم في العديد من المسابقات الفنية وكعضو في مجلس إدارة مشروع دعم فرق المسرح المستقلّ. وكعضو في المجموعة الوطنية للسياسات الثقافية في مصر.

أسئلة في الثقافة والثورة

الحبيب بالهادي - تونس

حلمنا، تخيلنا، كتبنا، سهرنا، قاومنا، تصورنا، صورنا، تشردنا، تجادلنا، تنظمنا، استقلنا، خرجنا، نادينا، تظاهرنا، تضامنّا، فهمنا، استفسرنا، وفي آخر ديسمبر انطلقنا في غمارها. كانت لنا وكنا لها وكم كانت شعاراتها كبيرة.

الحرية والكرامة
جمعتنا ووحّدت شعبًا بأكمله في حركة غيّرت صورة هذا البلد الصغير الأمين الآمن، وانتزعت عنا صورة الشعب الوديع الخانع ليزحزح نظامًا من أعتى الديكتاتوريات العصرية من خلال مظاهرات سلمية جمعت العاطل مع المثقّفة، والمهمّش مع المحامية، والفقيرة مع النقابي، والطالبة مع الأستاذ، والشابة مع المعدم.

لقد تنفّسنا الصعداء،واعتقدنا أننا حقّقنا المعجزة في زمن اشتدّت فيه قوّة الاستبداد، واستتبّ واستبدّ فيه الأمن المؤمّن من الداخل والخارج بفضل الأصدقاء وأصحاب المصالح الاقتصادية من ذوي المصلحة العليا الأولى والأخيرة، في زمن نهبت فيه ثروات المجموعة وتجويع الفقراء والإفتاء لثراء الأغنياء.

تشبّثنا بالخطوة الأولى عندما غادر رأس النظام البلاد تاركًا الشعب في حالة غبطة لا مثيل لها إلا قلة قليلة ممن فقدوا مصالحهم بهروبه الجبان.

غمرتنا فرحة لم يشهد لها مثيلًاإلا من عاش يوم استقلال تونس. وتصورنا أننا سننطلق في زمن جديد لا مجال فيه لعودة الديكتاتورية وفرض الشعب الذي تمسّك بالشوارع والساحات في فرض مطالبه وتحقّق العفو العام، وعاد المغتربون،وأصبحت الحرية واقعًا نتنفّسه ونعيشه على الشاشات والصحف والإذاعات.

وتحوّل كل شيء إلى سياسة، كلام في السياسة، ودروس في السياسة، وسباب سياسي وشتم سياسي ونطق لسان الخاص والعام بالسياسة، وتكلم السياسي سياسة، وأصبح الثوري سياسيًّا، وصار الرياضي سياسيًّا، وأصبح الشباب لا يتحدث إلا سياسة، والكل ينتظم سياسيًّا، وتعالت الأصوات السياسية، ونسي الكل أنه يعرف شيئًا آخر قبل الثورة ليضيفها إلى السياسة.

تصاعدت الغوغاء وأصبحت البلد سوق عكاظ سياسية وفقط.
جاءت هذه الهجمة السياسية على الأخضر واليابس وأصبح الماء سياسة والهواء سياسة والجو سياسة، وتهافت الكل عليها مزايدة وصراخًا وكذبًا وحقًّاوباطلًا، فلا صوت يرفع أمام الكلام في السياسة.

أصبح المناخ العام ملوثًا بالسياسة على الرغم من أهميتها فاختفى صوت العقل وصوت الحالم وصوت شباب الثورة الخافت، فاستقال الكثير تاركًا المجال لمن يرفع صوته أعلى أمام محاوريه.

وتلبّدت السحب بالغيوم ليصبح الإصغاء مستحيلًا، فلا صوت يعلو على الصراخ والضجيج، تداخلت السبل وضاع الطريق وأصبح تحقيق الأهداف البسيطة أكثر تعقيدًا.

ومع غياب العقل وغياب الفكر والخيال انتهز الفرصة الداعية لإعلاء كلمة العالي ليبقى للعبد الباقي ما تركه الدكتاتور حتى يقبض علينا باسم الدين وباسم الله وباسم الشرع والشرعية، ونعود إلى المربع الذي خيّل إلى بعضهم أنناألفناه،ولا ربما كتبالله علينا أن لا نفارقه طويلًا إلا لنعود إليه عسانا نقبله كقدر لا حول ولا حراك تجاهه.

ولمن يتوهمون أنه كتب علينا السمع والطاعة والخوف والفقر فليعلموا أن هذا الشعب أصبح يدرك ويفهم شاعره أبو القاسم الشابي.

أصبح المختلف كافرًا وملحدًا وتابعًا لأطراف شيطانية ماسونية جاهلية خارجًا على السرب ومهدّدًا لأهداف الثورة وخائن لشعبه وللعروبة والإسلاموأوهمنا الحكام الجدد أنهم الوحيدون الذين ضحوا من أجله ودخلوا السجون وعاشوا الغربة المفروضة مع أنهم يخشون الله.

فأين أنتم يا مبدعين؟ لقد تركتم الداعية السياسي يفتك بأطرافنا ويحاول تطويع شعب لم يعد يقبل التعسف والقوة.

أين أنتم يا مثقفي بلادي حتى تنقذوا شعبكم من العودة إلى القرون الوسطى في زمن الثورات الرقمية والعلمية والتكنولوجية؟
لماذا اختفيتم؟
لماذا تركتم أهاليكم في قطيعة معكم؟
هل كل ماتعلمتموه لا يصلح؟
هل كل ماتعرفونه لا ينفع اليوم؟
كيف خرجتم من محيطكم وأنتم تعيشون في داخله؟
الى أين هربتم؟
أين صوتكم؟ هل فضلتم الرفاهية البرجوازية؟
هل زعزعتكم أصوات المؤذنين؟
هل لديكم مشكلة مع ماضيكم؟
هل تعودتم المهادنة وطاعة أولي الأمر منكم؟
هل لأنكم لم تقضوا أعماركم في السجون والمنافي؟
هل أصبحت استقالليتكم السياسية عائقًا أمام التحامكم بمن دافعتم من أجلهم كل حياتكم؟

هل تخجلون من التمويلات التي افتككتموها لأعمالكم من أموال شعبكم زمن الدكتاتورية التي همَّشتكم وجوَّعتكم وأقصتكم وقهرتكم وعزلتكم؟
لماذا تركتم الساحة إلى المشعوذين؟
لماذا تساهمون بالصمت في اغتيال المواطنة في وطنكم؟

هبوا إلى الصفوف الأمامية لنصرة الحق والتقدم لنصرة الحرية والكرامة أنتم جنودها وحطبها وجاء زمنكم. ودونكم ستبقى هذه الثورة للحاقدين والناكدين والماضويين. المعركة معركتكم وعلى ما ستقدمونه اليوم ستحاسبون فلا تتركوا الثورة وحيدة يفتك بها الانتهازيون وتجّار الدين ومناضلو الخامس عشر من جانفي/يناير.

ستصبح هذه الثورات مرتعًا للماضي والماضوية إن لم نغذّها بفكر ثوري مجدد يعانق الإنسانية ويحترم القيم الكونية والحريات باختلافها وتنوعاتها.وإنتركناها فستؤول إلى من يعمل على تكبيلها وكبحها والتنكيل بها.

هذه هي المعركة التي يريدون فرضها لكي يقضوا على الحرية والتحرُّر ليستتب العنف بكل أصنافه بالساحة ويصبح الأقويهو الأصح. ويعم الخوف من جديد. يسكننا ويقتل الشاعرَ فينا وتتنقب كل النساء وتغرد الغربان في سماء أحلامنا وتعود حليمة إلى عادتها القديمة.

أمن وأمان. دين وخشوع لممثل الخالق على الأرض. وسيفعل بنا وفينا باسم الدين الحنيف وباسم مقاومة الكفر والكفار ونصرة العرب والمسلمين والحلفاء والأصدقاء والأعداء ويقطع الماء والكهرباء والنبات والغاز. ونعود إلى الآبار وزيوت القناديل رحمة بنا وحبًّا في إسكاننا فرضًا في فراديس الجنان بعد جهنم وبئس المصيرعلى الأرض.

إنهم يترصدوننا لضرب مكاسبنا لخلط مقصود بينها وبين الحكام السابقين فمكتسباتنا هي نتاج نضال أجدادنا وآبائنا وليست إنجازات الحكام.لقد طورت فينا نمط عيش يطوق إلى الانعتاقوبها وصلنا إلى ما وصلنا اليه.

وبفرض دساتير متخلفة لا تفتح الآفاق للحرية وتعادي ما اتفقت عليه جموع البشرية من حقوق وحريات ليزجُّوا بنا في سجون الشريعة والشرع وقطع الأيدي والأرجل والحرام والحلال.

في الوقت الذي نحلم بحرية لاقيود عليها إلا في النفس والضمير والوعي والعقل والروح. ونطمح إلى تحرير المبدع من شتى الإكراهات وتعميم الثقافة والإبداع والأخذ بها لتلعب دورها وتقطع مع الرقابة والرقابة الذاتية لتكون قطاعًا ذا أولوية ليلعب دوره الفعلي في هذا الخضم الثوري والمساهمة في ارتقاء التونسي إلى إنسانيته مع تحقيق عدالة في التوزيع الثقافي بين مختلف التونسيين أين كان موقعهمعلى الخارطة.
نواجه الآن بكل حزم من قبل جحافل السلفيين بغطاء سلطويبحجة أن الإبداع يستفز مشاعر المسلم التي لابد من احترامها وتتالت الهجمات والتهجُّمات والعنف والحرق والمكائد والمنع

والتصدي علّنا نخاف. علّنا نركع. علَّ الجمهور يخاف ويترك مقاعده فارغة فتتصحَّر المسارح والمهرجانات والأروقة ودور السينما خوفًا من عنف الملتحين والمتشدِّدين.

الداعم الأساسي لمستقبل هذه الثورة هي ثقافتها الحرة المتحرِّرة المتفتِّحة على ماضيها ومستقبلها على سلفييها وفوضوييها على يسارها ويمينها.

وهذه الثورة لا حدود لها ولن تقبل بالحدود وإن حدّدت فستقوم من جديد ومن جديد.
هل ثرنا لنعود إلى ماضٍ غابر لم نألفه ولم نعرفه؟
هل ثرنا لنتخلَّص من العلم والكفاءة والتقدُّم؟
هل ثرنا ليفتك بنا المنافقون وفلاسفة المناولة الدينية؟
هل وقعنا في الفخ والوهم؟
هل ضاق بنا الفكر لنعود إلى الظلمات؟
هل شححنا وشحَّ بنا الدهر؟
لماذا تأخذنا شعوبنا إلى الوراء؟
لماذا لا تأخذنا شعوبنا إلى الحداثة؟
لماذا كل هذه الانتكاسات في مطلع ثورتنا؟
من المسؤول؟
هل نحن لحالنا فقط في قفص الاتهام أمام التاريخ؟
لكلّ هذا كُتب علينا أن نعمل أكثر
أن نفكر أكثر
أن نقترح أكثر
أن نراجع أنفسنا أكثر
أن نتواضع أكثر
أن نسمع أكثر
أن نتغير أكثر
وأن نحب أكثر

الحبيب بالهادي - تونس

منتج مسرحي وسينمائي.
عمل في دور الثقافة والمهرجانات التونسية حتى ١٩٨٥، وبعدها تَخصَّص في الإنتاج المسرحي وتحمل إدارة الإنتاج بالمسرح الوطني التونسي بين ١٩٨٧ و١٩٩٢، كما أنتج بعض الأعمال الدولية في فرنسا وبلجيكا.وفي سنة ١٩٩٢ أسَّس مع الفاضلالجعايبي وجليلة بكار مؤسَّسة «فاميليا للإنتاج المسرحي والسينمائي».

وتَحمَّل مسؤولية الإنتاج والتوزيع، فأنتج مسرحيات عديدة ونظم جولات لها، كما أنتج بعض المسرحيات تليفزيونيًّا وأنتج برامجا ثقافية وأفلامًا وثائقية وأفلامًا خيالية.في ٢٠٠٧ أسس شركة «فنون للتوزيع»، وفتح سينما «أفريكآرت» للتعريف بسينما المؤلف في تونس التي تم إغلاقها إثر هجوم سلفي في ٢٠١١.

الاستقلال التام

محمد عبلة - مصر

تحرير مؤمن المحمدي

عادة ما يواجهني السؤال: ماذا تكسب من مؤسسة «مركز الفيوم للفنون»؟ ورغم وجاهة السؤال فإنني مازلت أراه غريبا، ولا تعود وجاهة السؤال إلى منطقيته أو صحته، وإنما لانتشاره بين البشر، لا لشيء إلا لأنهم تعودوا الحديث بمنطق المكسب والخسارة، ومع ذلك فإنني من أولئك الذين يستهجنون، مازالوا، التفكير بهذا الشكل.

ربما أكون ساذجا في هذا، لكنني مازلت أراه سؤالاً غير طبيعي، وعادة ما أرد على السائل بسؤال: وماذا تكسب أنت من تربية أولادك؟ ماذا كسبت السيدة التي أسست جامعة القاهرة؟ ماذا كسب من أسسوا «المبرة»؟ ماذا كسب أي شخص حلم حلماً وحققه؟ ربما تكون الإجابة من وجهة نظرك: لا شيء، لكنها من وجهة نظري: كل شيء.

أعتقد أن هذا الحوار القصير هو المدخل للحديث عن العمل الثقافي المستقل، إن الأمور تبدو بالنسبة لي بسيطة بساطة شروق الشمس، الاستقلال لا يعني شيئا إلا الاستقلال، لا يمكن أن تكون مستقلاً مادامت تابعاً، وستظل تابعاً مادمت تعتمد على الآخرين، أي نوع من أنواع الاعتماد، خاصة فيما يتعلق بالتمويل، لذا فإنني لا أتلقى تمويلاً من أحد أياً من كان، محلياً أو دولياً، قطاع عام أو خاص، نعتمد في كل أعمالنا على أنفسنا بالكامل، هذا هو دورنا ببساطة دون كثير من الفلسفة أو ادعاء.

ليس هذا أمرا أخلاقياً فحسب، بل ينبع كذلك من مفهومنا للعمل الثقافي المستقل ذاته، وأي عمل ثقافي يجب، بداهة، أن ينطلق من خصوصية التجربة، وأن يراعي القدم والحداثة في آن، هكذا أرى الأشياء.

وعندما أنظر إلى واقع العمل الثقافي، فإنني أجد مشكلات كبيرة تعوق العمل الأهلي الثقافي في مصر، فالدولة كما نعلم بيروقراطية، كما أنها تعاني من غياب السياسة الثقافية، ومن خلال تجربتي البسيطة في العمل مع مؤسسات الدولة، حدث هذا مرة واحدة، أستطيع أن أقول إن المؤسسة تعتمد على الفرد، فإن كان مؤمناً بشيء فعله، وعندما يأتي بعده مسؤول في المنصب نفسه، فإنه يلغي أي عمل إذا لم يكن هو شخصياً مؤمناً به، أو متحمساً له.

ولا يختلف الأمر كثيراً خارج الدولة، فمعظم المؤسسات الثقافية التي تتلقى تمويلاً تخضع لمقاييس وشروط الممول، وهنا تجدر الإشارة إلى عدة أمور غير مريحة في النشاط كله.

المؤسسات الدولية تتعامل مع مصر وكأنها «مستجدة» في العمل الأهلي، ومهما مر الزمان فإنها لا تغير من نظرتها تلك، رغم أن مصر كانت من أوائل البلاد التي عرفت العمل الأهلي، بدءاً من ثلاثينيات القرن العشرين، كان لدينا جمعية أصدقاء الفن وغيرها، كما كانت هناك جمعيات ليست متخصصة في العمل الثقافي لكنها قدمت عملاً ثقافياً معتبراً، مثل جمعية المبرة وغيرها.

أثناء دولة ناصر تراجع عمل الجمعيات الأهلية، لأسباب سياسية ليس هنا مجالها، وعندما عادت الجمعيات للعمل مع السادات، اعتمدت بشكل كبير على الممول الأجنبي، الذي ينظر لنا دائماً باعتبارنا مبتدئين، ورغم مرور عشرات السنوات على وجود مؤسسات تمويل ضخمة في مصر، فإن طبيعة العمل لم تختلف.

إنني أندهش كثيرا عندما أجد مديراً أجنبياً لمؤسسة أهلية يفترض أنها تعمل في مجال الثقافة الذي ينطلق من خصوصية المكان، أو هكذا يفترض، وقد كانت لي تجربة تستحق التأمل في التعامل مع مؤسسات كبيرة ولها ثقل.

فعندما أسسنا متحف الكاريكاتير، وسيأتي ذكره بالتفصيل، عرضت علي إحدى المؤسسات تمويلاً كبيراً لأرشفة الكاريكاتير الذي حصلنا عليه، وعندما قدموا المشروع اكتشفت أن العائد الذي سيأتي سيتم صرفه بالكامل على المؤسسة، وأن المشروع لن يستفيد منه إلا بأقل القليل، فالذي يكتب المشروع يحصل على نسبة من التمويل، والذي يشرف على من يكتب المشروع له نسبة، وعدد كبير من البنود التي تذهب بلا طائل، باختصار شعرت أنهم يريدون أن يحصلوا على وظائف، ولكن من خلال المتحف.

بالطبع لم أوافق، ولم أندهش بعدها من تلك المشروعات التي تتلقى أموالاً طائلة، ومع ذلك فإنها لا تقدم عملا على الأرض، إنهم لا يعلموننا الصيد، إنهم فقط يأتون لنا بالسمكة، ثم يأكلونها! والمظلوم هنا هو الثقافة والمجتمع الذي يخسر نشاطاً ثقافياً كان يجب أن يبذل.

الأمر لا يحتاج إلى أموال كثيرة، ولا إلى مشروعات كبيرة تحتاج إلى كتابتها في أوراق مهندمة، فقط يحتاج إلى قليل من المغامرة وكثير من الحب والجهد، وقبل أن أسرد تجربة مركز الفيوم، ومتحف الكاريكاتير أعود بالذاكرة إلى عام ١٩٩٤، عندما خضت مغامرة فنية ثقافية مازلت أشعر بالرضا عنها.

كانت التجربة في حي كوم غراب، وهو حي عشوائي يقع في نطاق حي مصر القديمة في قلب القاهرة القديمة على مقربة من الكنيسة المعلقة وكنيسة مار جرجس وفي مواجهة تجمعات الفخارين.

كانت هناك رغبة في إزالة هذه المنطقة. كان المسؤولون يتعاملون معها باعتبارها عبئاً. وأسهل الحلول كما نعلم جميعا هو الحذف. لكننا ذهبنا إلى المسئولين وأقنعناهم بإعطائنا الفرصة لتجميل الحي بدلاً من هدمه. وبالجهود الذاتية جدا. وبمشاركة من الأهالي بقي الحي بعد أن أصبح واجهة ثقافية مهمة.

هذه التجربة تمثّل التفاعلية التي أسعد بها. لقد عملنا في هذه المنطقة لما يقرب من أربع سنوات تعايشنا خلالها مع الناس وتأكدنا أن هؤلاء البسطاء يملكون الحس والمشاعر والعمل بلا كلل ولا ملل. مما يجعلك حزيناً لإهمال التنسيق الحضاري والذوق والجمال في مناطقنا الشعبية التي يقطنها السكان الأصليون والذين يستحقون العناية والمشاعر الطيبة. فقط العناية والمشاعر الطيبة.

وهذه التجربة تهدم نظرية أن الفنون. والفن التشكيلي بالأحرى. هي للنخبة فقط. هذا الرأي يردده أشباه المثقفين والمبدعين. فمن ينعزل عن محيطه الديموجرافي والثقافي سيموت سريعاً. وأبرز مثال على بقاء أشكال الفنون كافة خلود النحات محمود مختار. إنه باق كما يبقى سيد درويش في الموسيقى. إنه من الشعب وإلى الشعب. وإجمالا فإن هذه المقولة. نخبوية الفن. جريمة في حق ثقافة شعب. وكأننا نتهمه بالتخلف على رغم أنه أسبق بخطوات فكرياً وثقافياً من هؤلاء المدعين الذين يرددون هذا الكلام.

أما مركز الفيوم للفنون فقد أسسته عام ٢٠٠٧. على ضفاف بحيرة قارون بالفيوم. المركز يحاول أن يكون إسهاماً خاصاً فى تفعيل الحوار الفني وإثراء أفكار التسامح والفهم المشترك بين الفنانين من كل أنحاء العالم مع الفنانين المصريين. يمكنك قراءة هذا الكلام في أي مطبوعة ثقافية. فتشعر بأنه للاستهلاك الإعلامي المتعارف عليه. لكنك إن زرت مركزنا في الفيوم. ستكتشف أن هذه الكلمات قابلة لأن تكون صالحة للاستهلاك الآدمي.

هناك في تونس الفيوم. القرية التي تحتضن المركز. لغة الفن هى العامل المشترك لتبادل الأفكار فى بيئة مصرية خاصة. وفي مكان محاط بالنخيل والمرتفعات والرمال التي يتخللها الخضرة. حيث الهدوء والجمال فى واحة الفيوم.

استوحيت الفكرة من الأكاديمية الصيفية بسالزبرج في النمسا. حيث كنت أدرس هناك في صيف ٢٠٠٦. قانونياً هو هيئة فردية. ولأنني فنان تشكيلي فهو معفى من الضرائب. على أية حال هو لا يحقق ربحاً بالطبع.

كما قلت. فإنني أسعى إلى «الاستقلال التام» بالمعنى الحرفي للتعبير. وهكذا فإننا نرفض فكرة التمويل. إننا فى مركز الفيوم نستضيف ٢٥ فناناً كل عام بين مصريين وأجانب. والمكان مجهز بورش العمل فى مجالات الرسم والجرافيك والنحت والفيديو. ويبلغ إجمالي تكاليف المركز حوالي خمسين ألف جنيه سنوياً. أحمد الله أنني قادر على تدبيرها من أموالي الشخصية. ولن أتوقف عن بذلها. إلا إذا أعلنت إفلاسي تماما.

وتونس الفيوم هى واحة الفن والفنانين. وكثير من الأدباء والموسيقيين والفنانين جاءوا إليها. وأقاموا بها. لأنها أرض الوحي والإلهام. القرية موجودة على ربوة عالية أمام بحيرة قارون. وبفضل الخضرة فقد منحتها كل هذه الصفات مؤهلات لتكون من ضمن أجمل المناطق الريفية في مصر وأنا شخصيا انضممت لقائمة مبدعي تونس منذ نحو ٢٠ عاما.

في مركز الفنون ننظم سنوياً ورش عمل للتدريب على فن الكاريكاتير ويأتي إلينا فنانون من كل مكان. والمركز يستهدف بشكل عام إحياء التقنيات الفنية القديمة في الأداء التشكيلي. فكثير من الفنانين يحدهم غلاء الخامات والألوان التي نضطر لاستيرادها من الخارج في حين يوجد في التراث الفني المصري العديد من التقنيات والخامات المستخدمة في التصوير والتلوين. وهكذا يستطيع البسطاء أن يجدوا رئة يتنفسون منها فنا.

أما متحف الكاريكاتير فإنه المتحف الأول من نوعه في العالم كله. وهو المتحف الوحيد من نوعه فى الشرق الأوسط والفريد من نوعه عالميا كونه متحفا خاصا في النهاية.

يمكنك أن تعتبرني مجنوناً بالرسوم الكاريكاتيرية. وسأقوم بجمعها طيلة حياتي». تبلورت فكرة تأسيس هذا المتحف بعد الجدل الذي ثار ودار حول الرسومات الدنماركية المعروفة باسم الرسوم المسيئة للرسول. كنت أريد تقديم جواب حضاري على هذا الجدل بطريقتي الخاصة. أردت إبراز أنَّ مصر فيها رسومات كاريكاتيرية تعبِّر عن نقد اجتماعي وسياسي».

بدأت عملية جمع الرسومات الكاريكاتيرية منذ زمن بعيد وأعمل على حفظها كجزء من التراث الثقافي لمصر. والإنسان المصري يجب أن يكون فخورا بأن لدينا تاريخا غنيا جدًا بهذه الفنون.

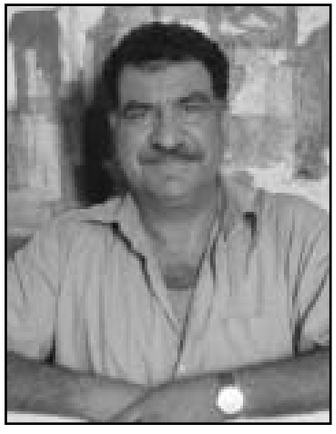
بالداخل يجد الزائر للمتحف ١٤ ألف لوحة كاريكاتير لمختلف الفنانين من مختلف الأجيال نشرت في مختلف الصحف والإصدارات الخاصة في مصر منذ عام ١٩٢٧ إلى الآن. لتشكل أول متحف أهلي للكاريكاتير في العالم العربي. وإلى جانب إنقاذ كنوز الكاريكاتير المصري التي تعرضت وتتعرض للضياع والاندثار. فقد أردت أن أجعل منه مدرسة لفن الكاريكاتير يتم فيها تدريس وتعليم أصول هذا الفن.

معروضات المتحف تجمع بين الأقدم والأفضل. فالرسومات تبدأ منذ عام ١٩٢٧. ونشرت في المجلات المتخصصة في فن الكاريكاتير مثل: المطرقة. والشعلة. وروزاليوسف. واضحك. والبعكوكة. كما تحرص على التنوع بين القضايا الاجتماعية والموضوعات السياسية وبورتريهات المشاهير. كما أن المتحف لا يقتصر فقط على الأعمال القديمة. فهو يعرض كل الأعمال الجديدة والحديثة والإبداعات الشبابية.

المتحف يفتح أبوابه مجاناً للجمهور؛ وأعتبره تحقيقاً ليس فقط لحلمي، وإنما لأحلام رواد فناني الكاريكاتير وبخاصة الفنان الراحل زهدي العدوي، ويبقى حافزاً لإنشاء المتحف القومي للكاريكاتير الذي جمع العدوي قدراً كبيراً من أصوله وهي حالياً موجودة بالجمعية المصرية للكاريكاتير.

إلى جانب المركز ومتحف الكاريكاتير فإنني أمارس العمل المستقل في كل صوره المتاحة رئيساً لمجلس إدارة أتيلييه القاهرة أو من خلال «الفن ميدان». إنني مشارك دائم في الفن ميدان، فهذا ضروري من أجل أن يشعر الناس العاديون بأهمية الفن وجماله عن طريقي وعن طريق غيري من الفنانين.

لابد أن نقترب من الناس ونعمل من أجلهم ونشعرهم بالفن. إنني أرسم الناس لأجعلهم جزءاً من الفن لأنهم جزء من الواقع ولكي يشعروا أن الفنان يحترمهم ويرسمهم ويبذل الجهد من أجلهم، وهذا واجب كل فنان.



محمد عبلة - مصر

فنان تشكيلي.
درس الفنون الجميلة في الإسكندرية، وفي عام ١٩٧٨ بدأ رحلة إلى أوروبا امتدت ٧ سنوات، حيث أقام أول معرض خاص له في جاليري هومان في شمال ألمانيا، ودرس فنون الجرافيك في فيينا وعرض أعماله في جاليري «أ.أ.ل»، كما درس الجرافيك والنحت والعلاج بالفن في زيوريخ.

أقام عدة معارض منفردة وشارك في معارض جماعية في مصر وأوروبا، في عام ١٩٩٤ فاز بالجائزة الأولى في بينالي الكويت والجائزة الكبرى في بينالي الإسكندرية عام ١٩٩٧.

وفي عام ٢٠٠٧ أسَّس مركز الفيوم الفني حيث يلتقي الفنانون للعمل وللتعاون. في عام ٢٠٠٩ أسس أول متحف كاريكاتير في الشرق الأوسط. يعمل محمد عبلة حاليًّا بين القاهرة والفيوم وألمانيا.

عن المسرح والاستقلال وأشياء أخرى

عبير علي - مصر

تحرير مؤمن المحمدي

اقترحت إحدى الناقدات المسرحيات على أحد أصحاب القنوات الفضائية عمل برنامج تلفزيونى من إنتاج القناة عن المسرح. فكان رده متهكماً: «إيه ده؟ هو لسه فى حاجة اسمها مسرح؟! نعم يا سيدى لسة في مسرح. أردت أم لم ترد.

طبعاً دي كانت الاجابة. بحدة ودفاع مستميت. لكن في الحقيقة قبل هذا الموقف بأيام أنا شخصياً كنت أردد بيأس مع نفسي:
المسرح فن بلا ذاكرة. أى فيلم نقدر نشوفه بعد ٢٠٠ سنة. لكن المسرح يصبح ذكرى في الأذهان بمجرد إغلاق العرض. يا سلام منتهى الخلود!!
المسرح يراه في حالة نجاحه ٥٠٠٠؟؟ ١٠٠٠٠ متفرج؟؟؟ لكن السينما والفيديو يراهم ملايين المشاهدين. يا سلام منتهى التأثير!!

الفنانون الموهبون يتركوننا ويهجرون المسرح. لأن المسرح مرهق. والعائد المادي لأي حلقة فيديو يساوي أجر الفنان في أي عرض مسرحي. وإذا أضفنا إلى ما سبق عزوف جمهور الطبقة الوسطى عن المسرح. الطبقة الوسطى التي كانت في أوج ازدهارها فى ستينيات القرن الماضى. هجرته لأنه هجرها:

أولاً: كان مسرح الدولة بموظفيه غير المبدعين وأجهزته البيروقراطية يقدم مسرحاً كئيباً متعالياً مغترباً وخالياً من الجمال والمتعة.

ثانياً: هجرها أيضاً مسرح القطاع الخاص بارتفاع سعر تذكرته. وبإسفاف وهبوط مستوى ما يقدمه. فهو لا يعنيه جمهور الطبقة الوسطى بل يعنيه جمهور النفط والسياحة.
ثالثاً: وفي تواز آخر تهتز القيم. فهناك نكسة عسكرية وسياسية يعقبها انفتاح استهلاكي يتبعه هدم كل رموز وإنجازات تاريخنا.

رابعاً: وبتواز ثالث يأتي المد الوهابي عائداً في عقول المصريين العاملين بالخارج وأيضاً عبر الميديا والفضائيات المهولة. وسهولة تلقي الفن عبر العديد من الوسائط التكنولوجية.

تلك هي الصورة. يا ترى ما الذى سوف يخرج من رحم تلك الأجواء؟
طفل مشوه؟ جنين غير مكتمل؟
لا. لم يكن المولود طفلاً مشوهاً. لكن مجموعة من الأجنة مع اختلاف مراحل نموها. ولكنها

أجنة لكائن حي اسمه المسرح المستقل الابن الشرعي لتلك المرحلة، عام ١٩٨٩ جاء الميلاد فى المهرجان الأول للمسرح الحر هذا المهرجان الذي كان وجوده بديلاً لالغاء المهرجان التجريبى أثناء غزو العراق للكويت وكانت الفرق (الورشة، الضوء، الحركة، الشظية والاقتراب، المسحراتى) وغيرها،

مع اختلاف منطلقاتهم، وتوجهاتهم، واتفاقهم الضمني على الاستقلال، وأنها مؤسسات فنية مدنية، وإن كانت تلك المفاهيم السابقة لم تكن متبلورة على السطح حينذاك، كانت إرهاصات لأفكار فرضها الواقع وتعبير عن احتياجات وحلول لمشكلات وأزمات لفنانين الحركة الناشئة هؤلاء الفنانون المؤسسون لتلك الكيانات هم الفنانون الذين لم تستوعبهم حركة المسرح المصرى بقطاعيها العام والخاص وذلك لأسباب مختلفة منها: أن بعض هؤلاء الفنانين يساريون، فأصبح المسرح بالنسبة لهم إحدى قنوات المساهمة فى التغيير، كما فقد البعض الأمل في التغيير عبر التنظيمات السياسية، فلجأ للمسرح كبديل، كما هرب البعض الآخر من ضيق أفق الرقابة وتدخل السلفيين في المسرح، فطلب الحرية في المسرح المستقل، وهذه الرقابة قد تكون سلفية سياسية أو دينية أو فنية ترفض أي طرح فنى أو فكري جديد،

وأخيراً هناك من هرب من هيمنة العاملين بمؤسسة الدولة على العملية الإبداعية وقصر التعامل مع أشخاص بعينهم، وكذلك القطاع الخاص بقوانينه التسليعية،

كان ميلاد مهرجان الفرق المستقلة الاول في ظل هذا العالم المليء بالتناقضات وفي ظل إرهاصات داخل الفرق في البحث حول الهدف وبلورة الشكل الفنى والفكري، لكل كيان على حدة، ولعلاقة تلك الكيانات بعضها ببعض، ولعلاقة تلك الكيانات بالمؤسسة الرسمية وكذلك المؤسسات الأخرى الداعمة،

وإذا تحدثنا عن المؤسسة الرسمية، وتأثيرها على التوجهات الفنية للفرق المستقلة، فإننا نرصد رحلة مليئة باللقاءات والانقطاعات والدعم والمهاجمة، في البدايات يكون الدعم فى صيغة جوائز للعروض المتميزة وتستخدمها الفرقة كدعم إنتاجي للعروض التالية ومرة يكون بصرف مبلغ ٢٠٠٠ جنيه من وزارة الثقافة لكل فرقة كدعم إنتاجي للعروض، ولكن بعد إنتاج العرض وعرضه على خشبة المسرح ويتطور الشكل إلى شراء ليالى العرض من الفرق، تبدأ بليلتين من خلال ملتقى المسرح المستقل الذى نظمته جمعية دراسات وتدريب الفرق المستقلة، ومؤسسو جمعية دراسات:»أتيليه المسرح»، محمد عبد الخالق، «الضوء» طارق سعيد وأمانى سمير، «المسحراتي»، عبير علي، «الشظية»، هاني المتناوي والناقدة رشا عبد المنعم،

ويصل إلى موسم مستقل تنظمه مؤسسة شباب الفنانين المستقلين تتراوح فيه الليالي من شراء ليلتين من الفرق الجديدة إلى شراء عشر ليال من الفرق القديمة، ومن الممكن أن يعاد شراء ليالي إضافية من العروض الناجحة،

وتسقط فرق، وتستمر أخرى وتنمو ثالثة، وتظهر بوادر جديدة لمشروعات وليدة، وتستمر وعود وزير الثقافة بالدعم والتعاون مع المستقلين، فمثلاً فى عام ١٩٩٩ أصدرت وزارة الثقافة بياناً نشر بالجرائد الرسمية عن تصريح وزير الثقافة فى مؤتمر صحفى علني، باختيار الوزارة لعدد ١٢ فرقة من إجمالى الفرق العاملة وقتها، والتى تقدمت لوزارة الثقافة بملفاتها للدراسة والبحث عبر لجنة شكلها صندوق التنمية الثقافية آنذاك، وإعلان دعم وزارة الثقافة لهذه الفرق دعماً سنوياً ثابتاً، ولم يتحقق من الوعد شيء، بينما ظل التقلص في عدد الفرق المستقلة مستمراً وتبعه البطء في حركة نموها الفنى تأثراً بالتغييب الرسمى والتجاهل،

ثم يقابل وزير الثقافة مؤسسى الفرق المستقلة أكثر من مرة، ويطرح عليهم وضع تصوراتهم للدعم، فيقترحون ويوافق ويوقع ويوجهه إلى صندوق التنمية الثقافية، ثم، الصمت التام، مرة بحجة أننا لسنا مؤسسات قانونية يمكن أن يحال إليها دعم من الدولة، فتكون فرق المسحراتى والضوء والاتيليه والشظية «جمعية دراسات وتدريب الفرق المستقلة» وتكون فرق الغجر والحركة «مؤسسة شباب الفنانين المستقلين»، ثم، الصمت التام،

في ظل هذا السكون التام وندرة فرص العمل يبرز دور عظيم للصرح الثقافى «مركز الهناجر للفنون» بقيادة المايسترا الواعية دكتور هدى وصفي، الوجه الداعم المشرق من وزارة الثقافة، وأيضاً واحدة من المثقفين القلائل الداعمين لحركات التجديد فى الثقافة والفنون،

هذه السيدة فتحت الباب لدعم شباب الفنانين المستقلين، ومشاريعهم، بالإنتاج والدعاية، وإتاحة مكان للبروفات والعروض والورش مع مسرحيين من العالم، ومن المنطقة العربية، وإرسال الكثير من الشباب للتدريب والدراسة، وأيضاً كان استيعابها لآليات أنتاج فنى مختلفا، فهى قيادة تحترم استقلال المبدعين القائمين على الفرق، وحقهم في وضع آلياتهم الإدارية والفنية، وأخيراً وضع أسماء الفرق على عروضها بعيداً عن البيروقراطية والتدخل بالصيغة التالية: وزارة الثقافة، قطاع شئون الإنتاج الثقافي، مركز الهناجر للفنون، يقدم فرقة (.....).

ولو استمرت تجربة الهناجر على هذا المنوال، مع تفعيل باقي المقترحات المقدمة من الفرق المستقلة، لكان من الممكن تحقيق وبلورة الكثير من الاتجاهات الفنية الوليدة في المسرح المستقل،

ويأتى على مسافة بعيدة محاولة البيت الفني للمسرح أثناء قيادة د، هانى مطاوع، بشراء ليلتي عرض من كل فرقة والعرض على مسرح الطليعة بقاعتيه، وذلك بعد صراع مرير مع إدارى البيت الفني للمسرح،

بخلاف ذلك، ولأسباب عديدة، سنجد تجاهل المؤسسة الرسمية، وتذبذب مواقفها، وعدم تفعيل المشروعات التي تمت الموافقة عليها للفرق المستقلة، وقد أدى ذلك إلى الركود النسبى

والتأخر فى نمو التوجهات الفنية لغياب مكان يحتوى التدريبات والعروض ويبني جمهوراً يساعد فى نقد ونمو وتطوير تلك التوجهات عبر العديد من العروض والتجارب وبين الصواب والخطأ والإحلال والتجديد.

ثم نأتي إلى رجال الأعمال وعلاقتهم بالفرق المستقلة. فحتى الآن لا يوجد دعم من رجال الأعمال للمسرح بوجه عام، والمسرح المستقل بوجه خاص، ولكنهم يدعمون السينما كما تدعم البنوك الفنون التشكيلية فى بعض الأحيان بشراء بعض اللوحات، وذلك لأن المسرح غير مدر للربح.

ومما سبق نجد أن دور رجال الاعمال سلبي للغاية فلا دعم لانتاج مسرحي وبالتالي لا حركة مسرحية ولا نمو ولا حراك ثقافي وفني.

ونطل على المراكز الثقافية الأجنبية، وعلاقتها بالفرق المستقلة، حيث تدعم المراكز الثقافية الاجنبية ورشاً فنية قصيرة متناثرة غير متصلة وغير متنامية، مما يجعلنا نتساءل عن الهدف من تلك الورش التى تمتص جزءاً كبيراً من دعم المؤسسات الأجنبية للفنون والثقافة دون تدريب تقني حقيقي يحدث النمو والتراكم والاستمرارية فى الحركة الفنية.

تدعم المراكز الثقافية الأجنبية المشاريع الفنية الخاضعة لتوجهاتها الثقافية، وأجندتها السياسية أيضا، مما يدفع المبدعين لتفصيل مشاريع مناسبة للمتذوق الأوروبى منفصلة عن مشكلات مجتمعهم وذائقة متلقيه.

وإذا دعمت تلك المؤسسات مشاريع فنية تتسم بالمحلية، فهى تدعمها بمنطق جمع الفلكلور كأنتيك يعرض فى جاليرى للبيع للسائحين الأوروبيين.

وعن علاقة الكيانات المستقلة ببعضها البعض وأثرها على التوجهات الفنية للفرق المستقلة، نقول إنه فى البداية لم يكن يجمع بين تلك الكيانات المستقلة سوى الظرف التاريخي، ثم تنمو العلاقة فى إطار ضيق عبر وجودهم فى تجمعات مسرحية مستقلة لعرض إنتاجهم المسرحى، فيكون التنسيق بينهم لإنجاز مهمة قصيرة المدى.

ثم تلوح بعض الجهات الداعمة ببعض الدعم فتنفجر ماسورة فرق مستقلة للحصول على الدعم، بعضها فرق حقيقية وبعضها كيانات وهمية من الهواة، فالاستقلال كتوجه فني وإنتاجي مغاير لا يولد مكتملاً ولكن يحتاج الى الوقت والممارسة والتجربة والخطأ فالزمن والممارسة عصبا الاستقلال.

ولذلك، كان فى ذلك الوقت لايوجد فرق كبير بين المستقلين البادئين والهواة سوى أن فرق المستقلين ظهرت بمشروعاتها قبل طرح الدعم، والكيانات الوهمية ظهرت بمشاريع تفصيل ضعيفة للحصول على الدعم.

ثم يظهر الاختلاف بين الفرق القديمة التى تسعى بحكم خبرتها في طرح مشاريع فنية تجمعها في نسق من جهة وبين الفرق المتناثرة الجديدة التى تأتي على المشروعات التي تقدمها الفرق القديمة وتتهمها بأنها الفرق المبشرة بالجنة والتي تحصل على الدعم، وفي الحقيقة فإن هناك مغالطتين، الأولى أن حق تقديم مشروعات تجمع مجموعات من الفرق المستقلة تحت صياغات فنية أو إدارية مكفول للجميع، فلماذا لا يقدم المستقلون الجدد مشروعات تجمعهم فى مشروعات فنية، فهم دائماً يعملون فرادى ولا يظهرون إلا عندما يقدم الفرق الشغيلة (المسحراتى، الغجر، الضوء، الحركة، الأتيليه) أى مشروع لتجميع الفرق المستقلة.

الثانية أن الدعم إذا وجد فهو يأتي على مشروع مسبق وهو محدود وضئيل للغاية؛ فمن حق الفرق مقدمة المشروع أن تضع معايير عادلة لاستفادة المستقلين من المشروع والمستقلين يعنى كيانات مرت بمخاض ومشروع فنى واستمرارية في فترة لا تقل عن خمس سنوات هذا معيار مقترح.

وإذا أضفنا الالتباس والتخبط المذهل عند المسرحيين في الخلط بين المسرح المستقل المحترف صاحب المشروع الفنى والفكرى وبين الهواة، فإن الالتباس فى السؤال المعتاد: كيف يأخذ المستقلون دعماً مالياً من الدولة وهم مستقلون؟
وكأنه على المستقلين العمل نهاراً فى التجارة لتمويل مشروعهم الفنى ليلاً. وكأن وزارة الثقافة هى وزارة للثقافة الحكومية وليس الثقافة المصرية بشقيها الحكومي والمدني.

وهكذا تتضح لنا ملامح عامة تلتقى عندها الفرق المستقلة فى توجهاتها الفنية: فأغلب الفرق تمتلك مشروعا تقنيا وفنيا فى حالة خلق ونمو وتبلور مع اختلاف درجات النضج.

وأغلب الفرق مهمومة بقضايا كبرى حقيقية مثال قضايا الحريات السياسية والاجتماعية وإعادة تناول الميراث الثقافى والفكرى العالمي و المحلي.

كما أن أغلب الفرق مؤسسها هو مخرجها وكاتب أكثر أعمالها، بإستثناء «الحركة» حيث تناوب الإخراج بين خالد الصاوي و سيد فؤاد.

وأغلب الفرق لا تعتمد على نصوص جاهزة ولكنها تعيد صياغة النصوص القديمة أو الأعمال الروائية أو المادة الحية المجموعة في نصوص جديدة غير نمطية وغير تقليدية.

كما أنها لا تعتمد على مفهوم البطل الفرد، ولكن دائما هناك بطولة جماعية وجميع أشخاص العرض المسرحي أشخاص يتبادلون التواجد والأهمية ويتبادلون أطراف اللعبة الدرامية فليس هناك بطل و تابع.

وأغلب مؤسسي هذه الفرق ينتمون الى مفهوم رجل أو سيدة المسرح وليس المخرج. وأغلب عروض المستقلين تمتاز بثراء الرؤية التشكيلية وفقر الإنتاج.

ومن ذلك نخلص أن الفرق المستقلة ستكون مساهماً أساسيا في بعض المتغيرات في الحركة المسرحية، أولاً، كتغيير مفهوم بنية النص المسرحي التقليدي، والقضاء على مفهوم البطولة الفردية، وانتشار مفهوم الكتابة الجماعية على التاريخ وحكايات الحياة اليومية وأفكار أخرى عبر ورشة كتابة بعد خبرات المستقلين في هذا المجال.

ثانياً، ستكون للفرق المستقلة الريادة في تطوير مفهوم مسرح غني بصريا وفنيا وفقير إنتاجيا.
ثالثا، ستكون للفرق المستقلة الريادة في خلق أشكال وموضوعات فنية معاصرة ناتجة عن جدل مع الموروث الثقافي والفني حيث إنها تعمل على هذا المشروع بدأب لتحقق عمليا مفهوم الأصالة و المعاصرة.

وأؤكد أخيراً أن كل هذه التوجهات في حالة مخاض مستمر عبر خطوط بيانية صاعدة وهابطة ولكنها مستمرة في الصعود ولا يمكن أن تهبط لنقطة الصفر، قد يكون الصعود بطيئاً وقد تكون الملامح غير واضحة عند البعض بشكلٍ كافٍ حتى الآن؛ فهذه التجارب لا تنتهي فهي تصل الى نقطة أو هدف لتبدأ في السير نحو هدف جديد يطرح نفسه عليهم.

عبير علي - مصر

مخرجة مسرح وباحثة في الفلكلور والتاريخ الاجتماعي.
حصلت على بكالوريوس الفنون الجميلة قسم الديكور سنة ١٩٨٣، وحصلت على دبلوم المعهد العالي للفنون الشعبية عام ١٩٩٩. أسَّسَت مختبر «المسحراتي» المستقلّ عام ١٩٨٩.

تشغل منصب مدير مشروع الورش والتجارب والتدريب ومنصب مدير إدارة الأقاليم بالإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة بوزارة الثقافة المصرية. عضو في ائتلاف الثقافة المستقلة والمجموعة الوطنية للسياسات الثقافية وعضو الأمانة العليا للمهرجان القومي للمسرح المصري وعضو مجلس إدارة مشروع دعم الفرق المستقلة.

أخرجت العديد من العروض المسرحية لفرقتها المستقلة ولمسرح البيت الفني ولمسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة، كما حصلت على العديد من الجوائز في الإخراج والديكور والكتابة المسرحية. تعمل أيضًا مدربة على تقنيات الجمع الميداني والكتابة الجماعية وتكنيك الحكي كتابةً وتمثيلًا، ولها العديد من التجارب حول استخدام الفن في التنمية بالتعاون مع رابطة المرأة العربية والجمعية المصرية للتنمية الشاملة.

عن مشروع «حوار في الثقافة الجزائرية»

حبيبة العلوي - الجزائر

عن قناعة ثابتة بضرورة المساهمة في إرساء ثقافة الحوار في مجتمع خارج للتوّ من عشريّة أقلّ ما يقال عنها إنّها فجائعية؛ بكامل مخلّفاتها الكارثيّة على مستوى الفرد والجماعة الجزائريّة...

ولدت فكرة «حوار في الثقافة الجزائريّة» كأوّل محاولة لإنشاء شبكة من النشطاء الثقافيين الشباب المستقلين الذين يشتركون في همّ أساس هو العمل على خلق تقاليد جديدة في التسيير الثقافي، بقصد إنعاش المشهد الثقافي الجزائري بمبادرات جديدة ونوعيّة بعيدة عن منطق الاحتفالية والمهرجاناتيّة الغالب، والقطيعة ومنطق التكتّلات والتقاطبات العقيمة التي أنهكت المشهد الثقافي الجزائري بصراعات لا طائل منها على مدى ثلاثة عقود؛ كالحاصل مثلاً بين الفرانكفونيّين والمعرّبين؛ التقاطب الذي ما زال قارًّا وقاصمًا في أغلب تمظهراته لحيويّة المشهد الثقافي الجزائري

ولد المشروع إذن وكان أوّل ظهور له على صفحات شبكة التواصل الاجتماعي «فيس بوك» في ديسمبر ٢٠٠٩، في شكل فريق (غروب) ما زال يستوعب ويستقطب إلى اليوم المهتمين والمؤمنين بالفكرة؛ فكرة التغيير الثقافي المبني أساسًا على مبادرات بسيطة وعميقة في آن، مستقلة عن «الرعاية السامية» للمؤسسة الثقافيّة الرسميّة، مؤمنة بضرورة مساهمة المجتمع المدني في بناء صورة مغايرة للمشهد الثقافي للبلد، صورة معبّرة عن جوهره وأصالته، قريبة من تفاصيله اليوميّة، غير متعالية عنه، ولا عن همومه...
وفي خلال هذه السنوات الثلاثة اشتغل هذا التجمُّع الثقافي أساسًا على ثلاث جبهات أساسيّة:

أولا- الإعلام الثقافي: في سعي إلى إيصال الخبر الثقافي من نشاطات وإصدارات ومبادرات إلى المواطن، لدعم فكرة مقرطة الثقافة وكسر حالة الاحتكار الثقافي التي تجعل من الفعل والخبر الثقافي مادة لا يتداولها غير المنخرطين في الوسط الثقافي الضيق والعارفين بدهاليزه في ظل غياب سياسة إعلاميّة تدعم الفعل الثقافي وتستثمر فيه.

ثانيًا- الحوار الثقافي: أمّا اشتغالها الثاني فتركّز في محاولة بلورة فكرة الحوار الثقافي؛ بإرساء حالة من الحوار في داخل الثقافة الجزائرية لمساءلة أصالتها وجوهرها... ولاستثمار تنوّعها وثرائها، ولمدّ جسور من التواصل بين كياناتها المختلفة والمتكاملة أو التي يفترض فيها على الأقلّ التكامل.

هذه الفكرة التي طالها ويطالها الكثير من الانتقاد من حيث إيمانها بمبدأ الوحدة في التنوّع الذي يجعل من الثقافة الجزائريّة كلاًّ أصيلاً يحوي من الكيانات المتمايزة والأصيلة ما يثري تنوُّعه ويدعم في الآن وحدته...هي معادلة عصيّة في ظل واقع ثقافي تحكمه التكتّلات والصراعات الهامشيّة.. وغياب الفاعلين الحقيقيّين الذين اختاروا العزلة هروبًا من واقع ثقافي يقصيهم بسطحيته وإعلائه من شأن «النخبة» المداهنة للمؤسسة الرسميّة.

أمّا هذه فجبهة تحتاج إلى المزيد والمزيد من العناء والاستثمار والإبداع في خلق مناسبات تجمع الأطراف الفاعلة والممثّلة لمختلف الكيانات الثقافية في الجزائر في مشروعات واحدة تضع خدمة الثقافة الجزائريّة نصب أعينها بدل إذكاء الخلافات والصراعات التي لا تحلّ ببساطة استعصاء التاريخ الجزائري على الفهم والحل والتحليل.

ثالثًا- السياسات الثقافيّة:الجبهة الثالثة التي سعت الشبكة للخوض فيها فهي السياسة الثقافيّة بالجزائر بتعاونها ومدوّنة: «الجزائر ثقافة» من خلال إطلاق حوار ونقاش حيّ حول واقع السياسة الثقافية بالجزائر، وبمساهمتها في تنظيم لقاءات دوريّة والفاعلين الثقافيين في الجزائر دعمًا لمشروع كتابة سياسة ثقافيّة جديدة من قبل المجتمع المدني؛ المشروع الذي أطلقته مجموعة السياسات الثقافيّة بالجزائر المدعّمة من مؤسسة المورد الثقافي.

أمّا عن آفاق هذا المشروع فيمكن أن نقسّمها إلى آفاق بعيدة قدر الحلم وأخرى قريبة قدر الإمكانية:
فأما القريبة فهي العمل على توسيع شبكة حوار لتستقطب أكبر قدر ممكن من الفاعلين الثقافيين من مختلف ولايات الجزائر الممثلين لجميع الحساسيات الثقافية بالجزائر والمؤمنين بفكرة الحوار كلغة جديدة وبديلة داعمة للمشهد الثقافي والاجتماعي وحتى الاقتصادي والسياسي بالجزائر، وذلك باستغلال والاستناد إلى شبكات التواصل الاجتماعي وقنوات الإعلام الإلكتروني والتقليدي.

ولتحقيق هذه الأهداف عمليًّا يفكرّ الفريق في أن تشهد السنة الرابعة من عمره إطلاق موقع إلكتروني يوجه محتواه بالأساس لخدمة أهداف الشبكة ودعم الحوار الثقافي بالجزائر والمساهمة في إثراء المشهد الثقافي بمادة نقديّة إبداعية وفكريّة نوعيّة تكسر السائد وتطرح الجديد على أن يستند الموقع بالأساس على فكرة احترام كامل الكيانات الثقافيّة بالجزائر والحرص على أن يكون فضاء مفتوحًا للمختلف والمتقاطب قصد مدّ جسور الحوار..

أمّا على المستوى البعيد فيأمل المشروع إلى دعم عمله الميداني وتعزيزه وذلك بمواصلة التعاون مع المؤسسات والهيئات الثقافيّة المستقلّة المؤمنة بذات المبادئ باقتراح نشاطات ومبادرات ثقافية نوعيّة داعمة لأفكاره، ومحاولة خلق في مرحلة أخرى فضاءات ماديّة تستوعب مثل هذه النشاطات التي تسعى الشبكة إلى أن تشكل تقليدًا جديدًا في الجزائر؛ من حيث جمعها

للفرقاء في فضاء واحد هدفه الحوار والتعاون في سبيل بعث حركيّة جديدة في المشهد الثقافي الجزائري... طبعًا تبقى هذه الأهداف مرتبطة بمدى استيعاب النشطاء للفكرة واستعدادهم لخدمتها وإثرائها وتطويرها.

ويرتبط كذلك بالإمكانات العمليّة المتاحة والتي يعمل الفريق على تنميتها بالتعاون مع المؤسسات المانحة التي توفّر له شرط الاستقلالية الأساسي..

ويبقى المنجز الحقيقي لهذا المشروع يتمثّل في فعل التشبيك الذي يشتغل على تجميع عدد من النشطاء الثقافيين المستقلين ـ يفوقون الخمسمائة حاليًا ـ على هدف واحد، وذلك على الرغم من اختلافاتهم الآيديولوجية واللسانيّة والثقافيّة، لأجل تكريس مبدئه الأساسفي مدّ جسور من الحوار بين كيانات ثقافيّة مختلفة ومفترضة التكامل؛ ولقد استند منذ انطلاقه على تكاثف جهود مجموعة من الفاعلين الثقافيين على رأسهم الأستاذ فارس بوحجيلة الكاتب والباحث المختص في التاريخ الجزائري المساهم بكتابات نوعيّة ناقدة للوضع الثقافي والسياسي بالجزائر والناشط بمدينة قسنطينة (الشرق الجزائري)، والأستاذ كامل الشيرازي (رابح هوادف) الإعلامي المختص في الشأن الثقافي والمخرج المسرحي الذي نال مؤخرًا الجائزة الكبرى لمهرجان مدينة سيدي بلعباس المسرحي (الغرب الجزائري)عن مسرحيّته الأخيرة «نساء بلا ملامح».

الناشط في العاصمة وضواحيها أساسًا وفي أكثر من مدينة جزائرية، والأستاذ بومدين بلكبير الأستاذ بجامعة عنّابة (الشرق الجزائري) المختص في علم الاقتصاد والذي له مؤلفات عديدة صادرة ومخطوطة حول واقع وآفاق التنمية والتغيير في الجزائر، الأستاذ عمّار كسّاب خبير السياسات الثقافيّة ومنسق مشروع كتابة سياسة ثقافيّة جديدة بالجزائر، صاحب مدوّنة «الجزائر ثقافة» التي تشتغل منذ سنوات على تكريس فكرة إشراك المجتمع المدني في الفعل والتسيير الثقافي بالجزائر، الأستاذ ناصر شقوري المهتم بالشأن الثقافي الجزائري والناشط على مستوى مدينة حاسي مسعود (الجنوب الجزائري)، الأستاذة رحمة بوسحابة الأستاذة بجامعة معسكر (الغرب الجزائري)، الأستاذة سهيلة بورزق الكاتبة والإعلامية وصاحبة موقع «فوبيا» الثقافي المقيمة بواشنطن الولايات المتحدة الأمريكية، الإعلامية سميرة بوحامد (العاصمة).

كما تشرّف الموقع بانتساب ناشطين غير جزائريين مهتمين بالثقافة الجزائرية وغيورين عليها، على رأسهم الأستاذ كنعان البني من سوريا الإعلامي المختص في الشأن المسرحي، والأستاذ عبد الخالق السعيدي الباحث المختص في علم النفس الاجتماعي بالعراق؛ وذلك انفتاحًا من الشبكة على تجارب وخبرات غير جزائرية قد تسند الشبكة بوجهات نظر مغايرة وناقدة، كما قد تفتح أمامها آفاقًا للتعاون العربي والإقليمي لاحقًا.

ومن أهمّ المبادرات التي أطلقتها الشبكة تنظيمها للقاء الثاني لمشروع كتابة سياسة ثقافية جديدة بالجزائر بالتعاون وجمعية «إس أو إس باب الوادي» في شهر فيفري/فبراير ٢٠١١؛

اللقاء الذي شهد نقاشًا ساخنًا نشَّطه فنانون ونشطاء ثقافيون وكتاب ومدراء مؤسسات ثقافية مستقلة... إلخ. ليخرج بقائمة مطالب اعتمدت كمسودة أولى للمطالب الأساسيّة للسياسة الثقافية الجزائرية. لتطرح هذه الوثيقة بعدها للنقاش الواسع عبر شبكات التواصل الاجتماعي والصحافة الإلكترونية والتقليدية. ولتمثّل النواة التي سيرتكز عليها فريق عمل مجموعة السياسة الثقافية بالجزائر في كتابة الوثيقة النهائية للسياسة الثقافية الجزائرية.

ومن آخر المبادرات التي أطلقتها الشبكة مبادرة «كتاب لطفلك.. كتاب لغدك» التي عملت على جمع أعضاء الشبكة بالمعرض الدولي للكتاب (أكتوبر ٢٠١٢) على هدف تجميع أكبر عدد ممكن من كتب الأطفال لصالح مشروع تأسيس مكتبة نائية بمدينة تيزي وزو (منطقة القبائل).

وتبقى طبعًا مثل هذه المبادرات محدودة بالمقارنة وطموح الشبكة؛ التي تعترض طريقها معوّقات موضوعية أهمّها على الإطلاق الجغرافيا الجزائرية المترامية التي يصعب عمليًّا تغطيتها إلا بشبكة كبيرة وقويّة وقادرة على تسهيل حركة والتقاء أعضائها. الأمر الذي ما زال بعيد المنال بالنظر إلى حداثة الشبكة وقلة إمكاناتها. هذا بالإضافة طبعًا إلى الإشكالات الثقافية والاجتماعيّة والسياسيّة والآيديولوجيّة التي ما زالت تنخر وتهدّد مصير أي مشروع جدّي يهدف إلى تجميع الطاقات الجزائريّة على اختلافاتها لخدمة هدف واحد. نذكر منها على سبيل المثال لا على الحصر: آفة الجهويّة وأزمة المركزيّة والصراع بين الفرانكفونيين والمعرّبين... إلخ.

ويبقى اعتماد الشبكة الأساس على طاقات أعضائها وإيمانهم العميق بضرورة مسح ولو قليل من الغبن عن الواقع الثقافي بالجزائر على استعصائه. الواقع الذي سيكتشف أي مطلع حاذق على الأزمات الجزائريّة المتلاحقة أنّ إليه يرجع جوهر الإشكال والعطلة.
أدناه رابط البيان التأسيسي لشبكة حوار في الثقافة الجزائرية:
http://www.fobyaa.com/?p=15184

حبيبة العلوي - الجزائر

كاتبة وصحافية وشاعرة.
حصلت على شهادة الماجستير في تخصص تحليل الخطاب. وتعمل حاليًا كباحثة بمركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربيّة بالجزائر. منتسبة إلى مخبر ترجمات سيميائيّة. ومسؤولة على مجلّة «اللسانيّات».

أسَّست سنة ٢٠٠٩ شبكة «حوار في الثقافة الجزائرية» للنشطاء الثقافيين المستقلين الشباب.

انتخبت سنة ٢٠١١ كممثلة لمنطقة شمال أفريقيا. لرابطة يو فورتي (U٤٠) إفريقيا للناشطين الثقافيين الشباب الأقل من أربعين سنة.

وفي نفس السنة انخرطت في مجموعة السياسات الثقافيّة التي تعمل على كتابة سياسة ثقافية جديدة للجزائر.

صدر لها أول مجموعة شعريّة «قهوّة مرّة .. رشفات ما بعد منتصف الحزن» عن منشورات دار الفارابي اللبنانيّة. ٢٠١١

فصل تعسفي

كريمة منصور - مصر

تحرير مؤمن المحمدي

رغم تجربتي الشخصية الممتدة والعميقة في هذا المجال، فإنني عادة لا أتحمس عن الحديث عن العمل الثقافي «المستقل»، أو قل إنني أتحدث بحذر، على الأقل فيما يخص المفهوم السائد لدى أغلبية النخبة المصرية عن فكرة الاستقلال.

إنني أشعر عندما يتحدثون عن هذا الحقل بأن الأمر مرتبط بنظرة فلسفية عن «الحرية» بشكل مطلق، دون إدراك للسياقات التي نتحرك فيها، رغم أن هذا مستحيل الحدوث، وحتى إن حدث فلا أظن أنه سيكون أمرا محمودا. فالحرية كما يقولون، وكما أفهمها، مسئولية، لا يمكنك أن تكون حرا دون أية حدود. إن الحرية في حد ذاتها يمكنها أن تكون قيدا.

ودون تحديد أسماء أو مجالات، فإننا نرى مؤسسات «مستقلة» كثيرة، أو هكذا تطلق على نفسها، مؤسسات «مستقلة»، وهي ليست مستقلة في الحقيقة، أو فلنقل على وجه الدقة ليسوا كاملي الاستقلال، لأنهم يعملون وفقا لرؤية الممول، وهو أمر شرحه يطول، وليس مجاله هنا، فقط أردت الإشارة إلى أن العمل الثقافي المستقل ليس بهذا الإطلاق.

من هنا، فإنني أرفض ذلك الفصل التعسفي بين العمل الثقافي المستقل، أو العمل من خلال الدولة، فنحن نحاول أن نسير دائما للأمام ولأعلى، مستغلين في ذلك ما يمكننا استغلاله، طالما لم نتخل عن مبادئنا وأحلامنا المشروعة، ومفهومنا للعمل العام أيا كانت القناة التي نعمل من خلالها.

لست ضد العمل مع مؤسسات الدولة من حيث الفكره ولكن هنالك صعوبات مما لا شك فيه... فأنا الآن أدير مركز الرقص المعاصر التابع لصندوق التنميه الثقافيه بدار الأوبرا المصرية، أي أنني أعمل مع الدولة منذ سنة أو أقل قليلا، لكنني لم أكن كذلك طوال سنوات عمري وعملي في فن الرقص المعاصر، كما أنني مستعدة لترك الموقع متى شعرت بهذا، ولن يختلف أدائي أو عطائي لحظة ولكن بعد الثوره أري أنه يجب المحاوله علي الأقل.

والصورة المثالية لدي هي أن تقوم الدولة بواجباتها تجاه المواطنين، كما يحدث في البلاد المتقدمة والمحترمة التي رأيت بعيني كيف يتعاملون مع المبدع أيا كان دون تميز أو تحيز أو ظلم.
لا توجد هذه المشكلة إلا عندنا، فالفنان من حقه أن يجد الأدوات التي تمكنه من تقديم فنه للناس، لأن هذا دور اجتماعي يقدمه، ومن ثم، فإن أقل ما يجب أن يقابل به هذا الدور هو مده بالوسائل التي تساعده على تحقيقه.

عندما لا يحدث هذا من الدولة، عندما يكون هناك فساد، عندما تحتقر الدولة الفنان، أو عندما يكون هناك وزير له أناس مخصوصون يتعامل معهم ويفضلهم عمن سواهم، فإن الأمور تسير كما سارت على مدار عقود، اضطر فيها الفنانون إلى تقديم فنونهم، خارج مؤسسة الدولة، وأحيانا خارج الدولة نفسها، كما حدث معي، وأستعرضه بعد قليل.

حصلت علي البكالوريوس والماجستير في الرقص المعاصر من كلية لندن للرقص المعاصر، لندن، إنجلترا، بعد أن أكملت شهادة البكالوريوس في السينما من المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون في القاهرة.

عدت لمصر في أواخر التسعينيات، فوجدت الرقص المعاصر تحت الاحتلال، شخص وحيد مهيمن على شئون هذا المجال في البلد، عملت معه لمدة تقل عن سنة، ثم قررت الانفصال، لا، لم يكن قرارا بمعنى الكلمة، لقد دفعت إلى ذلك دفعا، إن الوضع الذي كان قائما وقتها، والذي سيستمر حتى قيام ثورة ٢٥ يناير، لم يكن يسمح بتقديم شيء، وهكذا فإن شعوري بالظلم كان هو الدافع وراء تأسيس فرقة معت للرقص المعاصر.

لقد أسست هذه الفرقة، وهي أول فرقة مستقلة للرقص المعاصر في مصر، وهنا أريد الحديث قليلا عن معت، إنها التجربة التي مارست فني من خلالها كما حلمت به منذ بدأت الرقص وكان عمري وقتها خمسة أعوام.

ومعت هي ابنة الإله رع، الإله الفرعوني القديم، في رغبة للتعبير عن ارتباطي بالجذور، كما أن معنى معت يرتبط بالعداله، والتوازن، والوعي الكوني والذاتي.

وكان تمويل المؤسسة من قبل مؤسسات مستقله، بما يخدم الفكرة ولا يفقدنا استقلالنا، وهكذا كانت لنا تجارب مشتركة مثمرة مع عدة مؤسسات عالمية منها الصندوق الملكي الثقافي الهولندي، وصندوق مسرح الشباب العربي.

ومن خلال معت قدمت عروضا واشتركنا في مهرجانات عالمية في محافل دولية بعض منها:
دامبفزنترال، سويسرا ٢٠١٢
مركز كينيدي بواشنطن ٢٠٠٩
مهرجان مرسيليا ٢٠٠٩.
الرقص على الحافة، هولندا ٢٠٠٧.
أورليان فرنسا ٢٠٠٧.
بلوا، فرنسا ٢٠٠٧.
مهرجان القنطرة، لشبونة البرتغال، ٢٠٠٦.
هامبورج، ألمانيا، ٢٠٠٥.

بليوا، فرنسا، ٢٠٠٤.
مدغشقر، ٢٠٠٣.
روتردام، هولندا، ٢٠٠٣.
فلورنسا، إيطاليا، ٢٠٠٢.
معهد العالم العربي بباريس ٢٠٠١.

اللافت أنني قدمت عروضا في مختلف دول العالم، وبالطبع فإن الإنسان عندما ينظر خلف ظهره ويجد هذه المشاركات، ويتذكر كيف يستقبلها العالم بحفاوة، فإنه يشعر بالسعادة والحزن في آن واحد.

مصدر السعادة واضح معروف أما الحزن فهو أنني على الرغم من كل هذا، إلا أنني لم أستطع تقديم عرض واحد في بلدي طوال سبع سنوات، من ٢٠٠٤ إلى ٢٠١١، كنت تقريبا ممنوعة لصالح شخصية بعينها، الوزير الذي لم خاطره ويحضر أي عرض من عروضي، وكأنني أرتكب الفاحشة ولا أقدم فنا، هنا يصبح العمل المستقل مفروضا على كل فنان، ورغم ذلك فأنني كنت أؤدي واجبي كأكاديمية من خلال التدريس في بلدي، إلى جانب التدريس في أماكن أخرى بالخارج.

كما أنني قدمت من خلال معت، حركة الرقص المعاصر معت ميكا، وتعمل الحركة على تطوير مجال الرقص من خلال أنشطه و ورش عمل أقوم بتدريسها، إضافة إلى ضيوف من جميع أنحاء العالم للتدريس وكذلك عروض أفلام الرقص والمناقشات التي تدور حول موضوع الرقص والكوريغرافيا.

وأطلقت معت ميكا مبادرة نظمنا من خلالها عدة ورش عمل مكثفه ومطوله مع مكتبة الإسكندرية، واستوديو عماد الدين، والجامعة الأمريكية بالقاهرة، ومركز الجزويت بالقاهرة، والمورد الثقافي.

وعندما قامت الثورة، دعيت لتولي مركز الرقص المعاصر بمركز الإبداع الفني بساحة الأوبرا التابع لصندوق التنمية الثقافية، وقد قبلت هذا رغم أن العمل يتم بصعوبة، فقد استقال الوزير الدكتور عماد أبو غازي على خلفية أحداث محمد محمود، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الإمكانيات المتاحة لا تصل إلى عشرة بالمئة، مع التفاؤل، من الميزانية التي كانت متاحة، رسميا، لمن سبقني بالإضافه الي المقاومه الشديده حتي علي مستوي التشجيع والدعم المعنوي.

وفي المركز فتحنا لأول مره في مصر باب الالتحاق للدراسة والتدريب المحترف علي فن الرقص المعاصر لمدة ٣ سنوات خمسة أيام أسبوعيا خمسه ساعات يوميا، كنا نود ان تكون الدراسة لمدة أربع سنوات، لكن كان يمكن ان يكون هناك اصطدمنا بوزارة التربية والتعليم، وبالتالي كانت الدراسة للدفعة الواحدة تستمر ثلاثة سنوات، يمنح بعدها المتدرب شهادة اجتياز الدورة، وتتيح هذه الدراسة التدريب الفني والتقني لمحبي هذا الفن وراغبي احترافه بشكل جاد يقوم بالتدريب في المركز فنانين وأساتذة متخصصين من خلال برنامج تدريب يومي « ٥ أيام اسبوعياَ».

ولأن التدريب يجري مساء من الخامسة للعاشرة، فقد قمنا باستغلال ذلك المكان الصغير، وفتحنا لراغبي أداء تدريبات الرقص المعاصر على فترتين بنظامين مختلفين، وذلك حتى يتاح للجميع فرصة ممارسة الإبداع دون تميز أو تحيز. أيضاً إستخدام المكان في أوقات محدده للمستقلين الذين يعانوا من عدم وجود أماكن بروفات لتنميه اعمالهم، وتلك هي الرسالة.

كريمة منصور - مصر

كوريوغراف وناشطة ثقافية.
حصلت علي البكالوريوس والماجستير في الرقص المعاصر من كلية لندن للرقص المعاصر بإنجلترا، بعد أن أكملت شهادة البكالوريوس من المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون في القاهرة، مصر.

أسست فرقة «معت» للرقص المعاصر عام ١٩٩٩، وهي أول فرقة مستقلة للرقص المعاصر في مصر، أخرجت حتى الآن ١١ عرضًا راقصًا، عُرضت في مهرجانات دولية مختلفة. وشكَّلت أيضًا حركة «معت ميكا» معت لحركة الفن المصري المعاصر التي تعمل على تطوير مجال الرقص من خلال أنشطة وورش عمل تقوم بتدريسها كريمة منصور وضيوف من جميع أنحاء العالم للتدريس، وكذلك عروض أفلام الرقص والمناقشات التي تدور حول موضوع الرقص والكوريغرافيا.

وتستمر في العمل مدربًا مستقلًّا في مصر وخارجها في أثناء إنشاء وتطوير عملها الخاص بالرقص واللغة.

كما تم تكليفها بمهامّ المدير الفني لمركز الرقص المعاصر التابع لمركز الإبداع وصندوق التنمية الثقافية منذ نوفمبر ٢٠١١.

يجب عليّ على الأقل أن أحاول تخيل المستقبل

علا الخالدي - الأردن

في يوم [redacted] ١٠شباط فبراير٢٠١١ وأنا أهمّ بالخروج من بيتي لأحضر مساق النظريّة النقديّة وتاريخ الفن كجزء من دراستي [redacted] القيميّة.وصلني خبربأنّ حسني مبارك، رئيس مصر

آنذاك، سيقوم بإلقاء خطابه المنتظر الذي يُتوقع فيه أن يُعلن عن تنحيه المكره عن كرسي الرئاسة، وجدت نفسي أمام مشاعر متضاربة، فمن [redacted] هذه لحظة تاريخيّة قد أشهد دخولها التاريخ، ومن ناحية أخرى عليّ أن أحضر محاضرة ستتناول نقاشا حول [redacted] متسلّحة برغبة لمشاركة حماسي الفائض للاحتمالات الموعودة مصحوبة بشعور بالخوف من النتائج في حال لم يتنحّى مبارك، دفعت بنفسي مكرهة إلى قاعة المحاضرة.

حالما وقعت عيون زملائي في الصفّ على حالتي، (ولا أعتقد إنّي بالفعل تركت لهم خيارا آخر)، قرر زملائي أني شاهدوا الخطاب حيّا في الصف بتشجيع من أستاذنا [redacted]

شبكنا ما بين الكمبيوتر ومسلط الصورة واحتلّ البثّ الحيّ والمباشر من [redacted] الحائط الأبيض، الذي غالبا ما يستعرض صورا تتعلّق [redacted] أعمال فنيّة ومعارض تاريخيّة و مساحات متحفيّة و [redacted] عالميّة، كانت اللحظة هذه حاسمة لدرجة أنّ كمبيوترين محمولين قد أضيفا لاستعراض ما تبثّه محطّات إخباريّة أخرى في نفس الوقت. [redacted]

أدركت لحظتها أنّ عليّ اتّخاذ قرار فعّال في كيفيّة تفاعلي وتناولي لهذه الأحداث المعاصرة الغير متوقعة والتي ابتدأت بإضرام بائع الخضرة [redacted] بنفسه [redacted] في تونس في كانون أوّل ديسمبر ٢٠١٠ .

أدّى هذا الحدث لتنحّي قائد البلاد ومشاركة الشعب في عمليّة [redacted] ديمقراطيّة، ومن هناك امتدت لما اتّضح على أنّها ثورة [redacted] في مصر، والتي وعدت بدورها بتغيير جذريّ عبرالعالم العربيّ ككل.

كثيرا ما سافرت إلى مصر، أوّلا منذ طفولتي لأنّ لي عائلة تسكن في الاسكندريّة، ومن ثمّ حديثا خلال السنوات العشر الأخيرة نتيجة عملي في الفنون حيث بتّ أزورها مرتين سنويّا على الأقل.

حضرت اجتماعات اللجنة الإداريّة في المورد الثقافي، وزرت فنانين وفنانات في استوديوهاتهم للتخطيط [redacted] مستقبليّة، وحضرت دعما لفعاليّات فنيّة منضمنها تلك في [redacted] [redacted] في وسط البلد، القريبة من ميدان التحرير حيث اجتمع أكثر من مليون مصريّ ومصريّة من

كل نواحي البلد لمدّة شهر [redacted] سقوط الرّئيس.

كَوني، وخلال السنوات العشر الماضية، قد اشتغلت كقيّمة وعاملة في الثقافة متمركزة في الأردن و[redacted] العربيّة، من ثمّ أجد نفسي في هذه اللحظة الحاسمة بالذات بعيدة آلاف الكيلومترات في سان فرانسيسكو وأنا أحصّل [redacted] الماجستير في [redacted] القيميّة، زاد من دراماتيكيّة الظرف بشكل كبير.

بطبيعة الحال وجدت نفسي أُخْضِعُ للتساؤل [redacted] وجودي في هذا الهيكل الأكاديميّ، وبالتحديد إمكانيّة أن أربط بين ما أتعلّمه في الجامعة وبين الذي يحدث في موطني.

في بداية هذه [redacted]، والتي أصبح يُشار إليها [redacted] العربيّ، وجدت نفسي على تواصل مستمرّ مع عدد من أصدقائي وزملائي في مصر، فنانون في أغلبهم، وذلك عبر الإيميل والهاتف والسكايب والفيسبوك، اعتمادا على [redacted] المتاحة في تلك اللحظة، كان هذا التواصل محاولة للبقاء قريبة قدر الإمكان مما يحدث.

كنت أحاول أن أفهم و[redacted] الشعور بالسعادة والحماسة العميقة الناجّة عن هذا الفعل الجماعي، والوعد بالتغيير، وتحدّيا لخوف المتأصّل عميقا والذي كان الحاكم السائد حتّى هذه اللحظة، والأهم، أردت أن أتأكّد من أن زملائي مازالوا على قيد الحياة. [redacted]

في النهاية، وبعد مرور مايقرب من شهر، ابتدأت وتيرة هذه المراسلات بالتباطؤ حتّى باتت مجرّد إيميلات يتمّ تبادلها بين فترة [redacted]، إلاّ أنّ التغيّرات كانت لاتزال مستمرة،بل وسريعة جدا وعشوائيّة وعنيفة مصحوبة بشعور [redacted] بالمباشريّة والإلحاح، وكأنّه لم يتبق أيّ وقت للحاضر، لم يتبق أيّ وقت للتوقّف والتأمّل وردالفعل، ولكن، الذي بقي ممكنا، في هذه الحال، هو تخيّل مستقبل كلّ هذا، ماهو المكان الذي ستحتلّه ممارستي [redacted]، إبّان تخرجي في أيّار مايو٢٠١٢،ماذا سيكون دوري أنا؟

هذه الأحاديث [redacted] لدراسة واقع ما،لالتقاط لحظة أثيريّة قبل أن تهرب بدون أن يسجّلها أحد، ولعلّها وسيلة لوضع خريطة تفسّر الفهم الجماعيّ لما يحدث، فهناك شئ ما يحدث في العالم [redacted] اليوم.

يمكن وصف هذا الحدث [redacted]، [redacted] والشكّ [redacted]، والذي يصعب تقييمه في الوقت الحالي، بالرغم من أنّ العثور على إجابات على الطريق أمر محتمل، إلاّ أنّ هذه المحاولة لاتدّعي المعرفة بالنسبة لنوع الإجابات التي تسعى لها.

نعلن، نحن أعضاء [redacted]، عن إقفالا لمساحة، هذا الإقفال يخصّ تحديدا المساحة [redacted] فى شارع [redacted] في عمّان و[redacted] قصيرة من الزمن، مكان، المشروع، لايزال مستمرّا، خلال السنوات التسع منذ فتحنا أبواب مكان واشتغلنا فيه،وظّفنا [redacted] كمجموعة، فعلا وردّ فعل، ضمن

سياقنا السياسيّ والاجتماعيّ، كانت أبوابنا مفتوحة دوما، لطالما أخضعنا دورنا في المشهد الفنّي والمجتمع ككل للتقييم.

حدث الكثير خلال [redacted] الماضيين ونشعر أنّ هذه لحظة مناسبة للتوقف، إنّها مسؤوليّتنا كقيمين وفنانين وعاملين في الثقافة، وكمواطنين، أن نعيد التفكير بالنهج الذي سنستمرّ عليه، [redacted] وفي ظلّ مايحدث منذ سنتين، حانت لحظة التقييم، التغيير واقع، علينا أن نحاول فهمه وأن نتعلّم أفضل الوسائل للمشاركة به.

أجزاء من الرسالة المُقدّمة لكليّة كاليفورنيا للفنون كجزء من متطلّبات الحصول على شهادة الماجستير في الممارسات القيميّة – أيّار مايو ٢٠١٢يحدث منذ سنتين،حانت لحظة التقييم.
التغيير واقع، علينا أن نحاول فهمه وأن نتعلّم أفضل الوسائل للمشاركة به.

علا الخالدي - الأردن

ناشطة ثقافية.
حصلت على الماجستير في الممارسات القيميّة من كليّة كاليفورنيا للفنون في سان فرانسيسكو في ٢٠١٢. و عضو في مجموعة «مكان»، مساحة فنيّة مقرّها عمّان وسان فرانسيسكو.

..... مستمرة

فتحي سلامة - مصر

تحرير مؤمن المحمدي

كيف يكتب الفنان شهادته؟
يسجل أفكارا؟ يقدم رؤية؟ يشكو؟ يحلل؟ يعترف؟
ما الذي يمكن للفنان أن يكتبه عندما يكون مطلوباً منه تقديم نفسه؟

إنه أمر محير. لكنني سأقطع هذه الحيرة. بأن أقدم لك نفسي وشهادتي وتجربتي في العمل المستقل. دعني أفكر بصوت عال.

وعادة ما أتذكر في هذا الصدد كيف خرجت أعمالي للنور. نعم. أعمال الفنان هو تجاربه وأفكاره ورؤيته وشكواه وتحليله واعترافه. خصوصا مع الموسيقى. فهي حياتي التي صاحبتني وصاحبتها منذ لحظاتي الأولى على وجه هذا الكوكب؛ فقد بدأت العزف على البيانو في سن السادسة. وفي الثالثة عشر كنت ألعب في نوادي القاهرة.

ولعلاقتي المبكرة بالمزيكا. فإنني أنظر ورائي أجد عقوداً من التفاعل مع العمل الفني والثقافي. وخلال هذه العقود أجد أن هذا ممارسة هذا النوع من العمل ومن الإبداع في مصر أمر صعب. يتطلب تحديات ويتطلب معركة.

وأول ما يلفت انتباهك هنا هو أن الدولة في مصر لا تقوم بدورها الطبيعي والعادي. ولابد للإنسان المهتم والمتابع. ناهيك عن المبدع. أن يتساءل. بحسرة. هل من المعقول أننا مازلنا نناقش هذه البديهيات؟

لقد انتهى العالم كله من النقاش حول دور الفن والثقافة في ارتقاء المجتمع والدولة. واستقر الأمر على ضرورة دعم الفنون والأعمال الثقافية. وتبني الفرق. وتنظيم الورش. واكتشاف الموهوبين وتنمية مواهبهم. والاستفادة منها. و.... إلخ. فكل هذه الأمور لم تعد رفاهية. وإنما أساسيات شأنها شأن الصحة والتعليم والمواصلات.

لكننا في مصر. حيث لا تلقى الصحة ولا التعليم ولا المواصلات الاهتمام المناسب. فإن الحديث عن دعم الثقافة يبدو نوعا من الجنون.

وربما كان من الضروري هنا أن نشير إلى أن التحجج بالفقر وقلة الإمكانيات والتخلف التكنولوجي ليس مقبولاً ولا متصوراً. فالأمر ليس كذلك. المشكلة في العقلية.

الدولة في مصر تمتلك الإمكانيات الكافية. على الأقل لإقامة نشاط ثقافي وفني معقول. ويظهر هذا في النقود التي تنفقها وزارة السياحة. مثلاً. على حملات غريبة الشأن. هناك بالطبع وزارات أخرى. ومنها وزارة الثقافة نفسها. وكل هذا دليل على إنفاق المال على غير أهله. وفي غير موضعه.

وإذا كانت الدولة تمتلك الإمكانيات. فإنها لا تمتلك الرغبة ولا الإرادة. ويمكننا انتقاء مئات الألفاظ لوصف حالة الدولة تلك. في محاولة منا لتهذيب الواقع. والالتفاف حول التسمية الصحيحة. غير أننا سنفضل هنا تفادي هذا التهذيب. فالسبب يتلخص في كلمتين: الفساد والجهل.
نعم. يتميز قطاع الفنون والثقافة في مصر. بما يتميز به العمل في قطاعات الدولة المختلفة. فالمسؤولون. إلا من رحم ربي. يبحثون عن مصلحتهم الشخصية أكثر مما يبحثون عن أداء دورهم. وأظن أن هذا الكلام بات معروفاً حتى للصبية العابرين في الشارع. حتى أصبح كلاسيكياً. وبالتالي فالمسؤول لن يفعل المفروض عليه من تنظيم أنشطة وأعمال تهتم بالثقافة وتنشرها وتنميها. وإنما سينظم ما يتكسب منه وتتضخم به ثروته.
أما الجهل. فحدّث ولا حرج. فهو من الوفرة بحيث لا تستطيع إحصاءه. فالكثيرون ممن احتلوا مواقع المسؤولية لا يستطيعون تقييم ما هو فني وما هو ثقافي. وما هو إعلاني وما هو تجاري. وما هو لا شيء في أي شيء في هذه الأشياء. وبالتالي فإنه. حتى إذا لم يكن فاسدا فإنه لا يدري ماذا يفيد وماذا لا يسمن ولا يغني من جوع فكري وثقافي وفني وإنساني.
كان نتيجة طبيعية لكل ذلك أن لا تستطيع الدولة التفرقة بين دور المنتج. ودور الممول. الذي هو دورها الطبيعي. فالممول يقدم الرعاية. وينظم ورشاً يتعلم فيها الناس الفن. وفي حالتي الشخصية. الموسيقى والغناء. دون أن يكون مضطراً لدفع الأموال نظير ذلك وهو أبسط حقوق المواطن. وحقوق الإنسان.
على الجانب الآخر. فإن بعض الجهات التي يفترض أنها تقدم عملاً ثقافياً مستقلاً. تخلط بين العمل الثقافي والعمل التجاري. عموماً هذه الجهات ليست كثيرة. ولننظر إلى أضخم هذه الجهات أو المؤسسات. إنها تقيم الأمر في النهاية بعدد التذاكر. تماماً كما يفعل أي منتج. فإذا كانت هناك فرقة ما أو مطرب ما يستطيع أن يجذب أكبر عدد ممكن من التذاكر فهو جميل ومبدع ورائع. حتى إذا كان ما يقدم لا علاقة له بالفن من قريب أو من بعيد.
أما إذا كان عدد التذاكر قليلا. فإن بيتهوفن نفسه سيتم تقييمه باعتباره فناناً ضعيفاً. لأنه لم يستطع تقديم عمل «جماهيري». بكل ما تحمله الكلمة من ابتذال أحياناً.
لكن أين دور المؤسسة في رعاية من يمتلكون الموهبة والحلم. ولا يمتلكون الشهرة بعد؟ أين رعاية المواهب وتدريبها وتنميتها؟ لا توجد على الإطلاق! رغم أن هذه المؤسسة تقتسم المورد. الضئيل أصلاً. من الحفلات التي تقدمها الفرق «الناجحة». وتقتطع منها بدل نقابة وضرائب وما إلى ذلك.

ولهذا. فلنكن صرحاء. إن مصر لم تشهد حراكاً ثقافياً فنياً إلا عندما ظهرت المؤسسات الثقافية المستقلة. كالمورد الثقافي والتاون هاوس وشرقيات وغيرها من المؤسسات التي حاولت خوض المعركة في سبيل تقديم فن وثقافة يليقان بمصر.

هذه المؤسسات واجهت مشكلات عظيمة في سبيل القيام بدورها المنوط بها، وأهم هذه المشكلات بالطبع الحصول على «الفلوس»، فالأمر يحتاج فعلاً فلوس، يحتاج أدوات، معدات، بالإضافة إلى الأجور، ويحتاج إلى مكان، وهذا بدوره يحتاج إلى «الفلوس»، ويحتاج إلى أمور كثيرة أغلبها يتعلق بالفلوس.

وكثيرا ما يواجهني السؤال: كيف استطعت التغلب، من خلال تجربتك في «شرقيات» مثلاً، على هذا الأمر، وأقول لك: إنني لم أتغلب عليها، فالمعركة مستمرة.

أحياناً أعتمد على التمويل من الجهات المانحة، وأحياناً، أحياناً كثيرة في الواقع، يسير الأمر بالإنفاق الذاتي، فحفلات الأوبرا على سبيل المثال، أنفق عليها من جيبي، فالعائد قليل، ودار الأوبرا لا تقدم كل شيء، والأمر يحتاج أجهزة وخلافه.

إننا في حالة معركة من أجل نشر الثقافة والفنون، تشبه إلى حد كبير الثورة، وكما أن الثورة مستمرة، كما نقول، فإن هذه المعركة أيضا مستمرة، إنني أتعجب عندما أسمع عن هؤلاء الذين يسعون إلى سن قوانين تجرم الحصول على تمويل من الخارج، دون أن يحاولوا أن يوفروا تمويلاً من الداخل، وكأننا نمارس فعلاً فاضحاً يسعون لحصاره ووأده، ولا نمارس فعلاً ثقافياً نثاب على أدائه.

على أن الأمانة تقتضي أن نشير إلى مشكلة أخرى تواجه العمل الثقافي المستقل، وهي قلة الخبرة والدراية عند بعض المؤسسات الثقافية، مما يجعلها تقدم أداء هزيلاً لا يليق بالعمل الذي تقوم به، كما أنها تخلط بين مفهوم العمل الثقافي والفني وغيره من المفاهيم، ربما يسهم ذلك في تقديم صورة ليست صحيحة عن العمل الثقافي المستقل، وأعتقد أن مواجهة هذا الأمر واجبة.

ورغم كل هذه الصعاب والمشاكل، فإن العمل ممكن، بل إنه واجب، وأعتقد أنني عندما أراجع سيرتي الذاتية، أنني نجحت في تقديم شيء للثقافة، فالصعوبات ليست حجة للتوقف.

وأنا هنا لن أسرد السيرة كاملة حيث لا يتسع المجال، على أنني أود الإشارة إلى العديد من المحطات أهمها تأسيس فرقة شرقيات عام ١٩٨٩، والتي مازالت تحصد نجاحاتها حتى اليوم.

بالإضافة إلى مشروعي الموسيقي الإلكتروني «كشري»، ثم حصولي على جائزتين في الموسيقة التصويرية، بالإضافة للجائزتين الأهم وهما جائزة «البي بي سي» وجائزة الجرامي العالمية عن ألبوم «إيجبت» والتي لم يحصل عليها أي موسيقى عربي حتى الآن، وبعيدا حتى عن الجائزة، فإن هناك القدرة على تقديم موسيقى تعكس حباً للمغامرة والرغبة في الخروج عن السائد والمألوف، واكتشاف الجسر بين أصول الموسيقي الشرقية والاتجاهات الحديثة.

قدمت في بداياتي، خلال الثمانينيات، كثيراً من الأعمال مع «النجوم»، أو كما يسمونهم «السوبر ستارز» مع عمرو دياب، خصوصاً ألبوم خالصين وأغنية «ميال» الشهيرة، ومحمد منير، وغيرهما لكنني غيرت مساري الفني بعد فترة على الرغم من هذا «النجاح»، لأنني لاحظت أنه لا يوجد أي تطور يذكر في الموسيقى، وتحول المطربون، عموماً، إلى «أرزقجية» يركضون وراء المال، ومنذ الثمانينات وحتى الآن لم يحدث تغيير في الموسيقى العربية وعندما يعلن المنتجون أو المطربون أنهم جاؤوا بالجديد تكتشف في النهاية أنه مجرد نسخة «مهلهلة» من الموسيقى الغربية.

ربما لهذا قررت تنظيم الورش، أكثر من خمس عشرة ورشة، شهدت ساعات وساعات من العمل، والتدريب، واصطياد اللحظة الفنية، التقطت فيها المواهب، وقدمت لهم الفرصة للتعلم والظهور والانتشار وتثبيت الأقدام في عالم المزيكا، لقد قدمت هذه الورش أسماء مثل دينا الوديدي، وفرقة «مسار إجباري» وفرقة «كايروكي» وغيرها من الإضافات التي أثرت المشهد الموسيقي في مصر.

وكان من الورش التي أتذكرها بشيء من السعادة والفخر ورشة الحرفيين، عندما انتقيت عدداً من المواطنين الذين لم يلعبوا الموسيقى في حياتهم، بائع عرقسوس، نجار، حداد، سيدة منزل تدق على هاون المطبخ، وغيرهم، وبمصاحبة ثلاثة من العازفين المحترفين في فرقتنا، أمكننا عمل ورشة قدمنا فيها رسالة بأن الموسيقى بلا حدود، وأن كل شيء قابل ليكون مصدرا للموسيقى، وكانت نتيجة الورشة حفلين كبيرين أحدهما على مسرح ناصيبيان التابع لمؤسسة الجزويت، وكان كان في مقهى بالضاهر.

كما قدمت تجربة «كشري» لأنني لاحظت أنه لا يوجد الوعي الكافي لدينا كعرب عن الموسيقى الإلكترونية والتي تعتبر في الخارج صناعة كاملة مستقلة بذاتها، معظم المستمعين لا يعرفون من الموسيقى الإلكترونية شيئاً سوى موسيقى ال«هاوس» التي يرقصون عليها على الشوطئ وحتى الديجيهات الذين نستعين بهم في مثل هذه الحفلات في مصر هم تجاريون بدرجة كبيرة.

كما حصلت على جائزة جرمي عن أفضل موسيقى عالمية معاصرة عن ألبوم Egypt وهو مشروع فني متكامل مع المطرب السنغالي ياسوندور Youssou N'Dour، يتناول الموسيقى الإسلامية السنغالية وارتباطها تاريخياً بالموسيقى العربية وقد تم إنتاجه بين السنغال ومصر وفرنسا بين عامي ١٩٩٩ و٢٠٠٣ وقد تم عرض هذا العمل الضخم في جولات على مسارح العالم من ٢٠٠٤ إلى ٢٠٠٧ في أفريقيا وأوروبا وأمريكا ومصر.

وأتعجب كثيراً من بعض الذين يقولون أنهم حصلوا على هذه الجائزة، فأنا الوحيد في مصر الذي فعل هذا، ولكن الكلام لا يكلف شيئاً، هناك موقع رسمي للجائزة يوضح أسماء الحاصلين

عليها وهي جائزة نزيهة جداً لا تشترى كغيرها ويكفي أن أقول أن هناك ١٢ ألف متخصص دورهم فقط يكمن في اختيار الأسماء الفائزة.

وتبقى محطة من أهم المحطات هو تأسيس فرقة شرقيات، التي قدمت الجاز الشرقي، ولو عدنا للتاريخ سنجد أن الجاز الشرقي أصلاً مصطلح غربي بدأ في الخمسينات وانتشر في السبعينات والثمانينات بصورة أوسع وبالعودة للتاريخ أيضاً سنجد أنني أول من أدخلت هذا الفن لمصر عام ١٩٨٩ وهو التاريخ الذي أسست فيه فرقة «شرقيات» وكل ما يوجد الآن من فرق تقدم الجاز الشرقي ما هو إلا اتباع لنفس المسار الذي بدأته بحكم الرغبة في التغيير وتجربة الجديد في الفن بغض النظر عن تقديمه بصورة جيدة أو سيئة.

لا يتسع المجال لسرد كل السيرة الذاتية، المشاركة المستمرة في المهرجانات العالمية، التعاون مع شخصيات عالمية، الجوائز، تأسيس الفرق، مساعدة الحرفيين على تقديم الموسيقى، إعادة اكتشاف شخصيات غنائية عظيمة مثل جمالات شيحة، لكن ما أود تأكيده هنا هو أننا نعمل بكل طاقتنا لاستكمال معركتنا من أجل نشر الفن والثقافة، نعم، المعركة مستمرة.

فتحي سلامة - مصر

مؤلف وموزع ومنتج موسيقي وعازف بيانو.
الفنان الوحيد في العالم العربي الحاصل على جائزة «جرامي» الموسيقية العالمية، عام ٢٠٠٤.

كما حصل أيضا على عدة جوائز أخرى منها جائزة «بي بي سي» عام ٢٠٠٤ ومهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ٢٠٠٠. أسَّس فتحي سلامة فرقة «شرقيات» عام ١٩٨٨ التي قدمت أكثر من ٢٠٠٠ حفل موسيقي على مدى الأعوام السابقة على أعرق مسارح العالم وفي أكبر مهرجانات الجاز والوورلد ميوزيك. لفتحي سلامة تسع ألبومات تعاون فيها مع أعلام الموسيقى والغناء في العالم مثل يوسو ندور وسيزاريا إيفورا وغيرهم، منها ألبومان لمؤلَّفاته في مشروع شرقيات.

وطن وفن في أحضان الشتات
محاولة استعادية لمشاعر عدّة في أثناء القيام بمحادثات Skype مع وائل قدور

عبد الله الكفري - سوريا

(يجب علينا أن نفكر بسورية بوصفها أرضًا ممتدة.. أرضًا لا حدود ولا نهايات لها.. وطنًا بات وحيدًا ومتناثرًا هنا وهناك) هذه الوصفة غير السحرية كانت أحد الاقتراحات التي قدمها صديقي الكاتب محمد أبو اللبن بينما كنا نتحدث ونتناقش عمّا يمكن القيام به في سورية مع الفاعلين الثقافيين. وكيف يمكن لجنب مطب أن يصبح الفعل الثقافي ببصمته المحلية السورية Trendy أو يُجر إلى حيّز الكليشيه.

أفكر في كتابة ما قاله محمد في خانة مزاج أو Mood على حسابي على سكايبSkype. نافذتي الوحيدة على أصدقائي المتناثرين في العالم اليوم. بعد أن كنا نجلس معًا في مقهى «Chez Nous» في ساحة الشهبندر أو في «عشتار» في باب شرقي في دمشق؛ أفكر بكتابتها من بيروت وأنا أنتظر ظهور وائل قدور– الصديق النهائي للممارسة الحياتية والفنية- في حيز On line حتى نقوم بالمحادثة رقم ألف ربما.. بعد أن صار هو إلى عمّان منذ سنة وكنا قد تعاهدنا على العمل معًا مهما جرى.

ذريعة هذه المحادثة هي مناقشة مراحل وتطورات العمل في العرض المسرحي «عتبة الألم لدى السيدة غادة»(٢٠) الذي يتم التحضير له في بيروت. وبعد أن تعذّر سفر وائل من عمان إلى بيروت خوفًا من عدم السماح له بالعودة إذ تم التضييق على حركة خروج ودخول السوريين لأسباب مجهولة أو غير معلنة لنا من الجانب الأردني لفترةٍ محدودة تعارضت للأسف مع مواعيد التدريبات؛ وبعد أن فشلت كل الوساطات والطلبات- التي تقدم بها وائل في عمان والتي تقدم بها فريق العمل في بيروت- في منحه رخصة عبور مؤقتة بين الأرضين. سيما أن كل من تمت مراجعتهم بهذا الخصوص أكدوا عدم وجود هذا القرار الذي يتحدث عنه الجميع والذي يُعرف بوجوده فقط.

إحدى السمات التي باتت على المشروعات الفنية والثقافية السوريّة تقبلها هي ثلاثية المسافة والعزلة والوسيط.. ثلاث مفردات مؤلمة. غريبة. إقصائية. دكتاتورية. وضد الفن والفعل الثقافي. إلا أنها نصيب الكثير من الفاعلين الثقافيين السوريين في هذه الأيام ممن يرغبون بمقاومة الرتابة والعطالة الإلزامية.

---

(٢٠) - عتبةالألم لدى السيدة غادة من تمثيل: محمدألرشي - حنان الحاج علي - ريم خطاب - كامل نجمة. دراماتورجيا: وائل قدور. سينوغرافيا: زكرياالطيان. نصوإخراج: عبد الله الكفري. العرض الأول ٢٨ تموز/يوليو ٢٠١٢. مسرح دوار الشمس. بيروت - لبنان. إنتاج: تعاونية شمس. مؤسسة المورد الثقافي. المجلس الثقافي البريطاني. والمعهد الدرامي السويدي في استوكهولم.

في العرض المسرحي «عتبة الألم لدى السيدة غادة» تم تصميم الديكور في إحدى ورَش ريف دمشق وتحت القصف العنيف، قام بتنفيذ الديكور أبو خالد، صديق أغلب المسرحيين السوريين والذي لا يبدأ العمل إلا بعد أن يقرأ نص العمل ويقتنع به.. رحلة نقل الديكور إلى بيروت كانت مسرحية أخرى، ليست سعيدة لكنها درامية؛ إذ استدعت الرحلة تفكيكه إلى ألواح خشبية بمساحة متر مربع ونقله بسيارة صغيرة وتبديل السيارة بعد الوصول إلى منطقة «شتورا» ودفع ما كُلفته ألف دولار جراء رحلةٍ كانت تستدعي قبل سنة ٢٥٠ دولارًا لقاء الوجهة ذاتها؛ في العرض ذاته الدراماتورج في عمان لا يستطيع الولوج إلى البروفات إلا عبر كاميرا وشاشة وخدمة إنترنت متقطّعة وضعيفة، ومما يزيد الأمور سوءًا انقطاع الإنترنت عن لبنان قاطباً لثلاثة أيام. (إنه تمرين جيد للعمل وطريقة ملائمة لإيجاد حلول)... أقول أنا ووائل لبعضنا البعض بعد أن نمضي الوقت وأنا أخبره عن تطورات سير بروفات اليوم ولم يبق على العرض سوى أسبوعين. أطلب منه بعض المهام التي لا تزال بحاجة إلى عمل وأنقل للممثلين رؤيته وملاحظاته على شكل الأداء والآليات التي يجب أن نعمل وفقًا لها، ثم أعود في الليل لأخبره بما جرى وأهم الإشكاليات التي نواجهها، وأقترح معه خلال المحادثة حلولًا، ثم نتفق على مهام أخرى ننجزها حتى الصباح، فيكون أول ما تبدأ به البروفة هو استقبال إيميلات وائل.

تدرك مجموعة العمل أن تنفيذ عرض مسرحي بينما «دمشق تختبر جوعالخبز» يتطلب أن نتخلّى عن شرط «الآن وهنا» خلال آلية العمل أقلّه... فـ«هنا» صارت «هناك».. صارت دمشق، وبيروت، وعمان، ومدن أخرى تبعثرنا بها، أو صارت جزرًا داخل سورية ننفصل فيها؛ وأما «الآن» فإحداثياتها وكلمة السر خاصتها ترتبط بمغامرة اللقاء.. والخروج من المنزل.. والوصول إلى المدينة.. والكلام.. والفعل؛ ربما يستثنى من معجم شرح مفردات «الآن» في الظرف السوري الحالي هو الحلم.

تسألني حنان شريكة العمل والحلم، والتي لم يكن ليكون هذا المشروع دونها ممكنًا: لم كل هذا الإرباك؟ يمكن تنفيذ الديكور هنا، والتعاون مع دراماتورج وسينوغراف لبناني، سيما أن العرض سيقدم هنا.. لماذا الإصرار على أن يكون الفريق التقني والتنفيذي من دمشق!

سؤال حنان لا يستدعي الاستفهام أو يقتضي أن يدفعني لأن أعدل عن رأيي.. هي تسأل لأنها تريد أن تخفف عني وتجلب لي المواساة في خضم التقشُّف بين «هنا وهناك»، فحنان هي ذاتها أينما حلت في سفرها تسال «أين السوريون ولماذا لا نجدهم معنا؟» وتحاول بحسب قدرتها منع العالم والمؤسسات الثقافية العربية والدولية من التفكير بسورية بوصفها صندوقًا أسود مغلقًا، ومكتوبًا عليه «خارج نطاق الاهتمام حتى إشعارٍ آخر».

حنان لا تنتظر الجواب لكنها تحاول دعم المشروع حتى يصير.. هو مشروع مقاومة كما تراه ويراه فريق العمل، لا أجيب حنان لأنني أعرف كل ما سبق ولأنني أعرف أنها لا تنتظر الجواب، لكن رغبة الإجابة تتزاحم في رأسي: لا جواب سوى إيماني بأن دمشق (المدينة التي تعلمت فيها

المسرح هي مدينة لخلق الفن مهما يجري فيها)، مدينة للمواطنة والجمال.. تعلمت فيها أن نقص الحوار فجيعة لنا، وأن جيلنا يعيش على بقايا ذاكرة مختلطة ومربكة.ولكنها هي ذاتها وقوده إلى المستقبل.

لا جواب سوى أن هذه المدينة -ورغم جراحها- لن تستكين إلى القبح والظلم، ورغم تقطيع أوصالها بالستائر والأتربة سيتسلَّل الفن عبر حواجزها ويطير إلى العالم؛ ورغم محاولات كفّها عن الحياة فإنها ستعود أملًا في القادم من الأيام.. والعرض هنا يحاكي قلب دمشق حتى لا تكون بيروت غصة في حلق دمشق على حد تعبير المعلم والصديق الغالي روجيه عساف، الذي تبنى المشروع واستضافه دون أي تردُّد أو ولوج إلى التفاصيل.

سكايب جديد متأخر مع وائل يبدأ كما هو معتاد بتلخيص ساعات البروفة السابقة.. كلانا يطمئن على أهل الآخر.. بعض المزاح والتعليقات السريعة على تطورات النهار وما يقوم أصدقاؤنا بكتابته على صفحاتهم على الفيس بوك، ومن ثم نخوض جولة الدعم الدراماتورجي الافتراضية والمعونة النفسية، كما صار مضمونها، حديث اليوم يفترض أن يكون عن المشهد التاسع في المسرحية؛ غادة ذات الـ٤٢ سنة تخضع لعملية جراحية لشفط الدهون تتطلَّع من خلالها إلى أن تتخلَّص من ذاكرة حبلى بالألم والتعاسة، والدتها منى تأتي لزيارة ابنتها التي لم تخبرها بأمر العملية؛ لا ندري كيف علمت منى بشأن العملية، ولكن الأخيرة حصلت على فرصة للقاء ابنتها وبثِّها كل ما تريد.

يبدأ وائل مشاركتي ببعض التوجُّهات العامة لفهم المشهد: (منى حزينة لأن غادة لم تخبرها بأمر العملية، وهذا ما سيتضح لاحقًا في المونولوج، تخشى منى أن يكون وجودها غير مرغوب به من قبل غادة أو أي شخص يمت بصلة إلى غادة.. أعتقد أنها تردَّدت كثيرًا في المجيء ولكن رغبتها في الاطمئنان على ابنتها حسمت الأمر.) بعدها يسطّر وائل تحت كلامه قائلا: (ما أود التركيز عليه في هذا المشهد هو مشاعر منى المختلطة تجاه ابنتها، مستاءة من سلوكها من جهة، وترغب في الاطمئنان عليها من جهة أخرى، وبين هذا وذاك، تخرج الكلمات من فم منى لتشكل المونولوج) ومن ثم يفلت من وائل المونولوج التالي: (شخصيًا، لا أستطيع قراءة هذا المونولوج أو الكتابة عنه بحياد، إنه يصيبني دائمًا بالبكاء، لأنني شخصيًا أتلمس طرفًا من حكايتي مع أبي الذي رحل عن الدنيا دون أن يتسنى لنا فرصة الحديث والتقارب مع أننا كنا نمتلك كمًّا هائلًا من الوقت ولكننا أضعناه بين الخجل والخوف والقليل من الحب الذي لا يكفي.....)

المشاعر الجديدة التي يختبرها السوريون الآن تشبه ما قاله وائل.. الرحيل صار فجيعة شعبٍ لا يدرك أو يجيد التعامل مع المؤقت والغائب.. لطالما كنا نتحدث بصيغة المبني للمعلوم ونتجمَّل بها، ولطالما كانت الممارسة الفنية مشروطة بحضور الجميع من مختلف القطاعات، فعندما يكون هناك عرض مسرحي تجد التشكيلي والسينمائي والموسيقي والشاعر والمحب للتجربة

والمهتم بها بعيداً عن التصنيف. حينها كنا نتهكَّم على باص الثقافة المتنقِّل وقلة المبادرات الثقافية. واليوم أرى أن هذا كان بمثابة دعم وتعاضد. أصل بالتفكير إلى هذا وأنا أفكر بمن من الممكن أن يغادر حدود الوطن ليأتي إلى بيروت ويحضر العرض. وتعداد الموانع لا ينتهي.

يأتي العرض بعد كثير من العمل وقليل من الوقت.. ثلاثة عروض متتالية حضرها جمهور من مختلف الأماكن.. تأتي رنا ورانيا وريم بصحبة مضر وإبراهيم من دمشق ليحملوا إلي المدينة بروحها ويحملون معهم اعتذارات أهلي وأصدقائي الذين لم يتمكنوا من السفر. بعد الختام أسمح لنفسي ببعض التفكير مجددًا لماذا قمت بهذا العمل؟ لا أستطيع القول إن الحاجة إلى إخراج هذا النص كانت هي السبب وحده.. أجد الإجابة ناقصة بهذا المعنى. الإجابة تستطيل إلى معنى الممارسة والبحث عن الموقف: إذ لا يمكن للمشروع الفني أن يحمل قيمته دون معزلٍ عن قيم ومضامين وآليات إنتاجه وظروف خلقه.

المسرح لن يغيّر العالم. ولكنه يعلّمنا أن تغيير العالم أمر ممكن. وأن قدرنا لا يُصنع في غياهب السماء. وأن أحلامنا مشروعة. وأن تصل الثورة متأخرة خير من أن لا تصل أبدًا. وإن لم تتمكن من تجميل العالم فستخفف من قبحه.

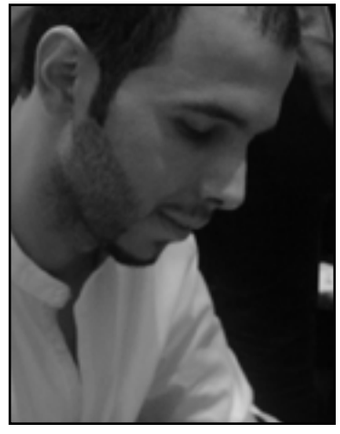
في حالتي. وحالة العديد من أبناء جيلي. لم تنفصل الممارسة المسرحية يومًا عن حاضنتها الاجتماعية. أستمد من المسرح إيماني بالتغيير. فأختار في عام ٢٠١١ أن أرافق أربعة من الأصدقاء والفاعلين الثقافيين السوريين في مغامرة تأسيس مؤسسة ثقافية مستقلة. تشاركنا الحلم بها وشهدنا ولادتها ولم نختلف على تسميتها: «اتجاهات.. ثقافة مستقلة».

أدرك اليوم أن حكاية نص «عتبة الألم لدى السيدة غادة» المعاصرة عن نساء دمشق الساحرات وقصصهن المؤلمة بجمالها والجميلة بآلامها. هي إحدى الوشائج المتينة التي جعلتني أخوض هذه التجربة.. حكاية جيل من تعيسات الطبقة الوسطى الفاتنات. اللاتي يمارسن الحياة ويمتهن الحلم.

لا أصف مشروعي بأنه عرض سوري في لبنان. ليس لأن هذه التسمية تستوجب تأمين تصاريح عمل لمحمد آل رشي وريم خطاب وكامل نجمة. بل لإيماني أننا في هذا المشروع قدمنا عملًا فنيًا من سورية ولبنان مع وجود حنان الحاج علي. لجمهور لبناني وسوري.. استطعنا فيه فتح حوار عن واقع المسرح. واستطعنا تقديم حكاية عن ذاكرة مدينة.

أظن أن المعنى النهائي للعلاقة مع المسرح. والحراك المدني والوسائل المختلفة لتحقيقه. هو قوت وحيلة الممارسة الفنية في الزمن الحاضر للفن السوري ولجيل أفخر بانتمائي له. هذا يعيدني إلى أول ما تعلمته في دراستي في المعهد العالي للفنون المسرحية في ساحة الأمويين في دمشق: المسرح يولد في المدينة. وأي مدينة غير دمشق؟

ثلاثة أشهر في بيروت علّمتني بالجوهر معنى الممارسة المسرحية.. أقول لوائل قدور في آخر محادثة لنا على Skype في هذا المشروع. ونحن نتعاهد على أن نشرب كأس العرض وجهًا لوجه لا عبر الوسيط.. نتفق على تجربتنا الجديدة في العمل ونتفق على تبادل الأدوار لأكون دراماتورجًا معه في عرضه الجديد (الغرف الصغيرة).. عرض في عمّان مع ممثلين سوريين. أخبره أنني سأتحدث إليه مجددًا غدًا لنبدأ التحضير للعمل ولكنني سأكون حينها في دمشق.



عبد الله الكفري - سوريا

كاتب وصحفي ومبرمج ثقافي.
يعمل في مجال التدريب المسرحي والتخطيط الثقافي. شارك في الكثير من الوِرَش عن الكتابة المسرحية. عضو ورشة الشارع للكتابة المسرحية. عضو اختيار لجنة «دراماتورجيا النص المسرحي العربي المعاصر» لنشر أنطولوجيا للمسرح من العالم العربي. من تنفيذ IEVP وباستضافة مهرجان «أفنيون» ٢٠١٢.

قام بنشر وإخراج «عتبة الألم لدى السيدة غادة» في تموز ٢٠١٢ في بيروت. حاز نصه «دمشق-حلب» على المركز الأول في جائزة محمد تيمور للإبداع المسرحي لعام ٢٠٠٩ ووصل إلى التصفيات النهائية في مسابقة الـBBC عن أفضل نص مسرحي مترجم في العالم ٢٠٠٩.

عمل دراماتورج لعدد من العروض منها «قصة حديقة الحيوان» و»الجمعية الأدبية», قام في نهاية عام ٢٠١١ بالتعاون مع عدد من الناشطين الثقافيين بتأسيس (اتجاهات) مؤسسة لدعم الثقافة المستقلة في سورية. و خريج المعهد العالي للفنون المسرحية قسم الدراسات المسرحية ٢٠٠٤. ويقوم حاليًا بماجستير في المسرح في جامعة القديس يوسف في بيروت.

المشهد الثقافي في اليمن لا يطمئن

وداد البدوي – اليمن

المشهد الثقافي في اليمن يختلف كثيرًا عن المشهد الثقافي في أي بلد آخر. فاليمن لديه العديد من المقومات الثقافية ويمتلك مخزونًا ثقافيًّا على مستوى عالٍ من الأهمية، إلا أن الجهات الرسمية لا تعطي هذا القطاع أي أهمية، بل سعت خلال السنوات الماضية لتدمير البنية التحتية للقطاع الثقافي العام وأسَّست لوعي مجتمعي يرفض أي منتج فني أو مسرحي أو عملٍ تشكيلي ولا يهتم حتى للآثار، ما جعل المثقف في تحدي مع القوى الرجعية المتطرفة التي تبيح دم الشعراء والكتاب والمثقفين بتهمة أنهم لا ينتمون إلى المجتمع وأن منتجهم يسيء إلى القيم التي سنها العرف القبلي وشرعت لها المؤسسة الدينية المتشدِّدة.

ومع كل هذا استطاعت قلة من شباب وشابات -استفادوا من الإنترنت وفضاء المعلومات وتوظيفها - خلق أنشطة ثقافية متواضعة؛ لكنها لم تصل للجميع لكونها في الغالب تنفذ بدعم ذاتي وليس هناك جهات أو شخصيات اجتماعية تدعم وتشجع هذه الأنشطة، سيما أن مجالس القات في اليمن قد أخذت حيزًا كبيرًا من اهتمام الناس وجعلتهم يعزفون عن الأنشطة الثقافية ولا يهتمون لها.

مؤخرًا وبسبب انطلاق ثورة ١١ فبراير ٢٠١١ توقّعنا أن يتغيَّر الوضع وأن يصبح للثقافة مكانًا أفضل كونها تلعب دورًا رياديًّا في تغيير الواقع، غير أن ما حدث هو العكس تمامًا، بل شهدت الساحة السياسية استهدافًا كبيرًا لعدد من المثقفات والمثقفين وشن ضد الوسط الثقافي حملة شرسة وبخاصة بعد صعود الإسلاميين للحكم في اليمن وتوليهم عددًا من المناصب السيادية التي جعلتهم أقوى ومنحتهم حق التدخُّل والتطاول على المثقفين؛ يحدث هذا في ظل ضعف دور وزارة الثقافة التي تفتقر إلى أقل الإمكانيات ولم تجد الدعم المناسب والميزانية التي يمكن أن تسيّر بها مهامها أو عملها خلال الفترة القادمة- هذا بحسب ما يُطرح في الوزارة.

ولأن المجال الثقافي هو الأكثر تأثيرًا في المجتمعات، والأكثر إهمالًا وتسيبًا في اليمن، فقد ارتأينا أن نعمل على إنشاء منظمة ثقافية تهتم بهذا الجانب وتركز على العلاقة التي يجب أن تكون بين القطاع الثقافي والإعلامي وكيف نخلق علاقة بين المواطن والثقافة فعملنا على إنشاء «مركز الإعلام الثقافي CMC» الذي أسّس بعد انطلاق ثورات الربيع العربي إيمانًا منا بأن الثورة الثقافية هي أهم بالنسبة إلى المجتمع اليمني الذي يعاني الجهل والتهميش والأمية، فكانت الفعاليات الأولى منذ التأسيس مرتبطة بالثورة والتغيير والحراك الاجتماعي الذي تشهده اليمن وما يربطنا بالعالم العربي ودور المثقف في هذا الإطار.

غير أننا في نشاطنا الثقافي واجهنا عددًا من التحديات المتمثلة في البيئة اليمنية المعروفة بكونها «محافظة» دينياً لا تقبل بالأنشطة والفعاليات الثقافية بحجة أنها لا تنسجم وروح الإسلام، وكذا الجهل والأمية بالمفاهيم والجوانب الثقافية عند شريحة كبيرة من المجتمع، فضلًا عن وجود من ينصِّبون أنفسهم أعداءً للثقافة بحجة الدفاع عن قيم المجتمع وعاداته وتقاليده واعتبار الثقافة مخالفة للعرف الاجتماعي السائد، والأمر من ذلك عدم وجود الدعم لهذا القطاع حيث تعتذر الجهات الرسمية عن دعم الثقافة، فيما لا توجد مسؤولية اجتماعية لدى القطاع الخاص للعب الدور البديل ولا نجد الشركات الخاصة تتجاوب مع الأنشطة الثقافية بقدر ما تهتم للأعمال الخيرية ذات الطابع الديني حتى تكسب سمعه جيدة لدى المجتمع، وكذا هو الأمر مع المنظمات الدولية المانحة في اليمن حيث تعتذر كثير منها عن دعم الثقافة وتركز على الاهتمام بحقوق الإنسان.

هذه التحديات تواجه كل العاملين في القطاع الثقافي الذين يعانون من تهميش لهم كمثقَّفين ولإبداعهم وكثيرًا ما نجد الفنانين والشعراء والتشكيليين يذهبون لممارسة مهنة أخرى ويتركون إبداعهم خاصة أن وضعهم المادي لا يسمح بالإبداع حتى أنهم لا يجدون منحًا علاجية وهم في أشد حاجتهم إلى العلاج وقد نخر المرض أجسامهم، إنه واقع معاشٌ حدث كثيرًا في اليمن وتكرر مرارًا في كل المحافظات، وفي عاصمة الثقافة «تعز» هاشم علي الفنان التشكيلي الأول في اليمن وهو مدرسة تشكيلية تخرّج على يده عدد كبير من الشباب التشكيليين غير أن هاشم لم يجد من يوفر له العلاج في مرضه كما لم يجد من يوفر تكاليف الدفن يوم وفاته.
كذا هو الحال مع كل المبدعين والمثقفين والفنانين -ولا خجل لدى أية جهة-. فالفنان «مطرب» أيوب طارش الذي لحَّن وغنَّى النشيد الوطني لليمن لم يجد من يتكفَّل بعلاجه حتى وصل الأمر إلى أن يتبرَّع له الطلاب اليمنيون في ألمانيا لتغطية بعض النفقات العلاجية في الوقت الذي عملت الصحف على مناشدة الحكومة للاهتمام بفنان الوطن دون جدوى.

كما يطال التهميش المؤسسات الثقافية المستقلة التي لا تجد الاستجابة ولا من يسمع لطلباتها وهي حديثة النشء وغير قادرة على خلق ضغط على الجهات الرسمية أو تشكيل رأي عام يساعدها في إيصال رسالتها للاهتمام بالجوانب الثقافية، المثقَّفون يتركون العمل الثقافي في المنظمات ويذهبون للنشاط الحقوقي كونه أسهل في الحصول على الدعم المالي.
وبالتالي نستطيع القول بأنه لا توجد مؤسسة ثقافية قوية في اليمن إلا تلك التابعة لشخصيات عامة أو بيوت تجارية كما هو الحال مع مؤسَّسة السعيد للعلوم والثقافة في محافظة تعز ومؤسَّسة العفيف الثقافية في صنعاء، غير أن وجود هذه المؤسَّسات في ظل رعاية شركات تجارية أو شخصيات عامة تكون مقيَّدة بهذا الدعم ولا يمكّنها أن تخلق حراكًا ثقافيًّا يشمل مختلف المناشط، بل تنحصر في الندوات وتذهب للبحث العلمي، وتهمِّش الجوانب والفنون الأخرى بما يتناسب وسياسة الشركة وتوجّه الشخصيات العامة، ما يفقد الثقافة مضمونها ورسالتها..

كما أن المراكز الثقافية التابعة للسفارات الخارجية تظل محدودة وموسمية في نشاطها كأنها في انتقاء أنشطتها قد تأقلمت مع الوضع اليمني ولم نجد النشاط الذي يمكن أن يشكل فارقًا أو يخلق جمهورًا.

الحال أكثر رديًا في المدارس والجامعات حيث لا أنشطة ثقافية يمارسها الطلاب ولا مادة تدرس تركّز على الثقافة. فالمدارس لا تهتم بأي نشاط ثقافي ولا يوجد ضمن الكتاب المدرسي ما يشجّع على الانخراط في الثقافة أو ما يعطي فكرة عنها. الحال في الجامعات قد لا يتوقّعه أحد. فالجامعات اليمنية لا تضم قسم للفنون المسرحية أو السينمائية والقسم الوحيد الذي يشكّل حالة جيده هو قسم الفنون الجميلة بجامعة الحديدة ويركز على الفن التشكيلي والإعلام.

ولا يوجد معاهد أو أكاديميات متخصّصة بعد أن أصبح معهد جميل غانم في عدن خارج إطار العمل وتعطّلت فيه كل الخدمات.

ولذا فإن التحدّي أمام القطاع الخاص المستقل كبير. ويجب عليه أن يعيد للثقافة اعتبارها والاهتمام بها ما يعني أن على عاتقه عبئًا ليس بالهين حتى يخلق حراكًا ثقافيًا فنيًا مستقلًا يرتقي ومستوى ما تمتلكه اليمن من مخزون مشرف في هذا الإطار.

إذا ما نظرنا إلى المستقبل فلا نستطيع التنبؤ الآن بأي وضع للثقافة ولكن يمكن القول بأن هناك توقعين: الأول أن يصبح وضع الثقافة بعد الربيع العربي أفضل. خاصة أن من صنع هذه الثورة وكان نواتها هم الشباب والمثقفين وهناك تعطش للأنشطة والبرامج الثقافية ونية لأن تكون الثورة القادمة هي ثورة ثقافية فكرية. وهذا التوقّع التفاؤلي خصوصًا بعد أن أقدم عدد من الشباب والشابات على إنشاء منظّمات ومراكز ثقافية جديدة..

التوقع الثاني وهو تشاؤمي ويمكن القول من خلاله إن الثقافة لن تتنفس وستكون في وضع أكثر رديًا من السابق. وذلك نتيجة لصعود الإسلاميين المتشدّدين للحكم وسطو القبيلة على مراكز صنع القرار وسيطرة العسكر على مفاصل الدولة. وهذا الثالوث لا يسمح للثقافة بالحضور في المجتمع حتى لا تخلق وعيًا يفقد على أثره تحكّمه بمقاليد الأمور.

وداد البدوي – اليمن

صحافية وناشطة ثقافية.

درست بكلية الإعلام بجامعة صنعاء، وعملت في صحيفة الجمهورية محررة صحفية ومشرفة على صفحة المرأة، أسست مع عدد من الشباب صحيفة «الانطلاق» الشبابية، وانخرطت في العمل المدني من خلال نشاطها بعدد من المنظمات والمؤسسات الثقافية، كما عملت متطوعة في مؤسسة العفيف الثقافية، وشاركت في عدد من المهرجانات والفاعليات المحلية التي تهتمّ بالمرأة والحقوق والصحافة وحرية التعبير والثقافة.

أسست مؤخرًا مركز الإعلام الثقافي ومن خلاله تدير أنشطة ثقافية على مستوى اليمن.

رحلتي مع الموسيقى

زكريا إبراهيم - مصر

تحرير مؤمن المحمدي

لا أجيد التنظير ولا أحبه، ولذلك فإن أفكاري بسيطة بساطة البشر والحياة، وفكرتي عن العمل المستقل هي العمل المستقل ذاته، مشواري هو أفكاري، حياتي مع الموسيقى والتراث هي شهادتي نفسها. لم يكن لي علاقة بالدولة، ولم أنشغل بالتفكير في المشاكل، لأنني أرى أن الحلول دائما في العمل، وبقدر عملك تتحقق رؤيتك.

منذ لحظة الميلاد عام ١٩٥٢، وأنا متعلق بالموسيقى والعزف والرقص. وربما كانت النقطة الفاصلة في حياتي هي عام ٢٠٠٠ عندما أسست مركز المصطبة للموسيقي الشعبية المصرية.
يمكنك اعتبار الحديث عن مركز «المصطبة» بمثابة سيرة ذاتية لي، إنه اختصار لعلاقتي بالسمسية، والتهجير، وآلات الموسيقي الشعبية. المركز كان ثمرة تولدت على مدار سنوات من التنقيب عن أصول الموسيقي المصرية.

إنني لم أتوقف لحظة لأسأل نفسي ما هو العمل الثقافي المستقل، لكنني كنت أمارسه كل يوم، أسست فرقه «الطنبورة» عام ١٩٨٩ وعملت بها كمدير فنى وإدارى للفرقة؛ وقد شاركت الفرقة فى العديد من العروض والمهرجانات العالمية فى المملكة المتحدة وألمانيا وإيطاليا وفرنسا والسويد والنرويج ومنذ عام ١٩٨٩ وهى تؤدي عرضاً أسبوعياً فى بيئتها الأصلية ببورسعيد.
حازت الفرقة أيضا على الجائزة الأولى فى المهرجان العالمى «مهرجان الموسيقى الشعبيه العالميه» «INTERNATIONAL FOLK MUSIC FEST" فى مونتريال بكندا فى ٨ يونيو ٢٠٠٠.

وللفرقة سجل حافل من المشاركات، لا أصدق أننا أنجزنا كل هذا في تلك السنوات، ومن المهرجانات التي اشتركت فيها الفرقة: ١٩٩٦ فرنسا: معهد العالم العربي، أسبوع ‹أنوار مصر› في باريس. ١٩٩٧ (ربيع) الأردن: مهرجان عمان للفرق المستقلة. ١٩٩٧ (صيف) الأردن: مهرجان جرش الدولي. ١٩٩٧ (خريف) إيطاليا: مهرجان موسيقي الشعوب في فلورنسا. ٢٠٠٠ كندا: المهرجان الدولي للأغنية والموسيقي في ماريفيل، وحازت على جائزته الأولي. ٢٠٠١ السويد: مهرجان ‹ري اورينت› في ستوكهولم. ٢٠٠٢ فرنسا في مهرجان مونبلييه ومعهد العالم العربي . وكذلك في إنجلترا . والفرقة تقدم في بورسعيد عرضا أسبوعيا وعرضين سنويين: عبدالناصر (غزو ١٩٥٦)، وشم النسيم (عيد الربيع).

بالاضافة إلي عروضها المستمرة في قري ومدن وعواصم أقاليم مصر، وفي الأماكن المختلفة من صالات العرض إلي الشوارع، لجمهورها المتنوع من عمال ومثقفين وفلاحين. وصدرت لها عام

١٩٩٩: أول اسطوانة مدمجة من إنتاج ‹معهد العالم العربي› توزيع شركة ‹هارمونيا موندي›. وأنتج لها فيلم روائي مصري (٥٠ق) بعنوان ‹الضمة› سنة ١٩٩٨ إخراج سعد هنداوي. وصورت فيلماً تسجيلياً (١٥ق) سنة ١٩٩٧ لمحطة ‹ARTE› الفرنسية الألمانية من إخراج مصطفي الحسناوي. وفيلما آخر (١٥ق) لمحطة ‹HR› الألمانية إخراج باري جافن وألفريد هوبر. وصدر لها ‹نوح الحمام› في سبتمبر ٢٠٠٢. وهو أول شريط كاسيت للفرقة في مصر.

يهمني هنا أن أذكر أسماء أعضاء فرقة الطنبورة حسب تاريخ الانضمام. الريس إمبابي (توفي في سنة ٢٠٠١ عن ٦٣ عاما) الريس أحمد وليم (توفي سنة ١٩٩٢ عن ٧٥ عاما) الأسطي محمد القط (توفي سنة ١٩٩٣ عن ٧٨ عاما) سعد أبوالشحات (توفي سنة ١٩٩٤) الشيخ رجب، أحمد مجاهد، محمد السعيد (ابوإسلام)، السعيد الليبرتي، علي عوف، جمال عوض، مرسي إبراهيم، حمام ، السيد الجيزاوي (ابوعادل)، صلاح الحصري، جمال فرج، علاء الشاذلي، سامي عبد النبي، مسعد موسي ، العربي جاكومو، مسعد باغة، محسن جبريل، احمد كنش، العربي البيه، منصور حسين، محسن العشري، شوقي الريدي، صابر جزر.

من خلال الفرقة أعدت استخدام آلة «الطنبورة» التى كانت تستخدم فى عروض الزار الطقسية المغلقة فقط، وأخرجناها للنور ليراها ويسمعها الجمهور فى المسرح والشارع والتلفزيون.

بعدها أسست فرقه «الصحبجية» فى مدينه الإسماعيلية عام ١٩٩٤، وشاركت هي الأخرى فى العديد من العروض مثل مكتبة الإسكندرية ومعرض القاهرة الدولى للكتاب، ومكتبة طلعت حرب وأماكن أخرى بالإضافه إلى عرض أسبوعى فى بيئتها المحلية بالإسماعيلية.

كما أسست فرقة «الحنة» بمدينه السويس عام١٩٩٤ والتى شاركت فى العديد من الأماكن مثل «مسرح الجراج» بالإسكندرية ومعرض القاهرة الدولى للكتاب، وغيرها بالإضافه إلى عرض أسبوعى فى البيئة المحلية بالسويس.

على أن الأمر ليس تكوين فرق والسلام، لابد من عمل يترك أثراً، ولذلك فقد قمت بإحياء آلة «الراجو»، وتأسيس فرقة تحمل اسم الآلة «الراجو» عام ١٩٩٦، وهي آلة ذات جذور سودانية وأفريقية ومصرية.

الفرقة أصبحت معروفة في المجتماعات السودانية بمدينة الإسكندرية والإسماعيلية والقاهرة، وقامت بجولتين في المملكة المتحدة عام٢٠٠٩ و٢٠١٠ والمشاركة فى العديد من المهرجانات العالمية مثل « WOMAD U.K »، « WOMAD ABU DHABI.»، و « Way Out Sweden »فى أهم الأماكن الثقافية بالقاهره والإسكندريه وغيرها.

مسيرة تأسيس الفرق والبحث عن التراث جعلتني أواصل الاكتشاف، فقمت بإعادة اكتشاف أسرة «البرامكة» المنعزلة فى منطقه المطرية بمحافظة الدقهلية عام١٩٩٧، والآن تقدم الفرقة عروضها فى العديد من الأماكن مثل «بيت الهراوى» و «مسرح الهناجر» و «معرض القاهره الدولى للكتاب» وغيرها.

ثم جاءت النقطة الفاصلة بتأسيس «مركز المصطبة للموسيقى الشعبية» فى عام ٢٠٠٠، والذى يلعب دور التوثيق المنهجى والعمل الميدانى والقيام بإنتاج المواد السمعية والبصرية، كما كان المركز همزة الوصل بين فرق الموسيقى الشعبية، وبين الباحثين والطلبة في مصر، بما يسهم فى دعم التعاون المشترك بينها، وكذلك تبادل الخبرات، كما أسست مدرستين لتعليم الموسيقى الشعبية.

ويتطور الأمر بتأسيس فرقة «رباعي السمسمية» فى عام٢٠٠٢، واستخدمت هذه الفرقه آلتين شعبيتين جديدتين وهما «الباص طنبورة» و»التشيللو طنبورة» ليكونا مع آلة «السمسمية» وآلة الطنبورة فرقة «الرباعى» التى قدمت عروضها فى «مسرح الجمهورية» و»روابط» و»بيت الهراوى.»

ثم أسست فرقة «الجركن البدوية» فى سيناء عام ٢٠٠٣، وشاركت الفرقة فى مهرجان «بورسعيد للموسيقى الشعبية» أكتوبر ٢٠٠٣، وقامت بعمل جولة فنية في كلٍ من المملكة المتحده وإيطاليا وأسبانيا وأستراليا ونيوزلاند.

كما اكتشفت آلة «الجندوه»، وهي تشبه آلة الهارب المعروفه عام ٢٠٠٤، وقمت بتعزيز استخدامات هذه الآلة بثلاثة مقاسات مختلفه ليكون هناك رباعى الجندوه.

وفي إطار التوثيق قدمت فيلماً وثائقياًبعنوان «النداهة» عام ٢٠٠٥، ويحكي عن تاريخ آلة «السمسمية»، قبل أن أقوم بتأسيس قاعة «الطنبورة» بالقاهره في وسط البلد عام٢٠١٠، لتقدم عروض الفرق الموسيقية.

وفي الطريق قمت بتأليف عدد من الأغانى لفرق «الطنبورة» و»الجركن البدوية» وأيضا بكتابة سيناريو تلفزيوني لفرقة «الراجو» وفرقة «الوزيرى» الذى يعتبر أشهر عازف للسمسمية فى منطقة السويس.

إن هذه المسيرة من العمل والاكتشافات جاءت عبر رحلة طويلة، وشاقة، ما زلت أتذكر وأنا أنبش أرض القناة بحثاً عن فرق تفرقت ومطربين اعتزلوا، كنت أفتش في المكان عن موسيقى تعزف في ذاكرتي، عن الموسيقى التي كنت أسمعها في بورسعيد قبل التهجير، أي كل ما كان يعزف قبل ١٩٦٧.

قبل الحرب كنت عضواً بفرقة تقدم التراث البورسعيدي «كنت أجيد الغناء والرقص..رقص البمبوطية». ذكريات عن حلقات جماعية للعزف والغناء والرقص، لم تعد موجودة عند عودتنا، وبدء تعمير بورسعيد في الثمانينيات.

عدت لبورسعيد مدفوعاً بالحنين للمكان والموسيقى، محملاً بأغنيات من تأليف إبراهيم الباني، الذي يمكنك اعتباره شاعر التهجير البورسعيدي، قابلته في فترة التهجير، وسمعت أغانيه، كان هو الوحيد الذي استطاع التعبير عن وجع التهجير، والخروج من البلد.

استطاع إبراهيم أن يمس وجعي فعلاً».
عندما عدنا كانت المدينة قد تغيرت. لم يعد الغناء شعبياً. كان الصوت الأعلى للغناء التجاري، الغناء الهادف لجمع النقوط فقط.

ولهذا كانت الكلمات «عايزين نعيدو التراث.. ونقوله من تاني» بمثابة شعار لفرقة الطنبورة، وليست مجرد كلمات لإحدى أغانيها. الفرقة أسستها زكريا عام ١٩٨٨، ببورسعيد. لكن قصة تكوين الفرقة تعود إلي عام ١٩٨٠.

في هذه الفترة كنت أبحث عن مطربي السمسمية ولم أجد أحداً. كأنهم اختفوا. لم يعد أحد يغني السمسمية. الجميع توقف. بعد ثماني سنوات من البحث وجدت عازفاً. هو محمد الشناوي. وحده لم يكن محبطاً.

كان الشناوي الوحيد الذي اقتنع بالطريق الثالث. بعيداً عن الغناء التجاري وكذلك قصور الثقافة. كانت الفكرة أن يستمع شباب جديد متحمس لتراث الأغاني من أفواه القدامى، لينتقل التراث. وكذلك ليتم تطويره. كان الشباب يستمعون للأغاني ويعيدون توزيعها، وتطويرها.

جلسة سماع وغناء. موعد منتظم. لقاء أسبوعي لأعضاء الفرقة. هكذا تكونت أول فرقة. في عام ١٩٩٤ توالت الفرق. فرقة في الإسماعيلية. وأخرى من السويس.

أردت أن أوسع دائرة إحياء التراث.. ألا يكون خاصاً ببورسعيد فقط.
الفرقتان قامتا على الخلطة نفسها: مطربون وعازفون قدامى وشباب جدد في لقاء أسبوعي منتظم. كان الدينامو لفرقة الإسماعيلية الريس محمد الوزيري «كان معتزلاً. لكنه كان يحفظ تراث محافظة الإسماعيلية.

حكيى لي الوزيري كثيراً عن السودانيين. كان كلام الوزيري خاصاً بالزار السوداني. طقوس الزار وأنغامه وآلاته.. الطنبورة. الرنجو. والماجور (حزام تتدلي منه حوافر الحيوانات. يربط على الوسط يصنع العازف من خلال رقصه وحركته الإيقاع) وطبلة «التوزا».

لكنني كنت أستمع لحكايات الوزيري عن الزار بشكل مختلف. كان يرى أن هذه الآلات الخاصة بطقس الزار يمكن توظيفها في الموسيقى بعيداً عن الطقس الخرافي.

في هذا الوقت كان يغمرني الشعور بالملل من الإيقاع الثابت للسمسمية. «كنت أفكر في كيفية تطويرها.. نغمة السمسمية معدنية. حادة. تحتاج إلي نغمة مختلفة تسندها»..

هكذا حضرت الزار السوداني. شاهدت الطقس المرتبط بظهور الطنبورة. في دقة الزار. كانت توضع في كيس. أو جلباب. وحينما تكشف يتم إطلاق البخور فوراً.» كان عازفو «الدقة» يحيطونها بقدسية شديدة لأنها الآلة التي تجلب الأسياد إلى الزار!».

جذبني كلام الوزيري وأنغام الطنبورة. هكذا وجدت. وأنا عازف للسمسمية. أن النغمة المفقودة قد حضرت؛ فانتظمت لمدة عام في حضور دقات الزار. طوال عام أحضر. حتى استطعت. أخيراً. الحصول على الآلة. هكذا وجدت السمسمية أختها في العزف. وتحول اسم فرقة السمسمية إلي فرقة الطنبورة..

ويُحكي عن إبراهيم باشا نجل محمد علي أنه جلب رقيقاً سودانيين إلى مصر. ليدخلوا الجيش. مما عرف بجيش الرقيق. وكذلك ليعملوا في جمع القطن.. لكن السودانيين هرّبوا إلى مصر ما هو أهم ..آلات موسيقية. لكن ما جذبني لهذا التراث ما حكاه الوزيري عن أنغام. وموسيقي. حي «عريشية العبيد» بالإسماعيلية. المُخصص للسودانيين. الذين كانوا فترة إنشاء الإسماعيلية عبيداً.

حينما زرت المكان لم أجد هناك عازفي الزار. ولا الآلات لكنني سمعت عن عازف الرانجو الأخير.

كان آخر عازف مشهور هو عباس مستورة. توفي حينما بدأت رحلة البحث عن آلات الزار الشعبية السودانية. لكنني وجدت بالصدفة من يعرف العازف الأخير على قيد الحياة. وهو حسن برجمون. في عام ١٩٩٦ التقيت ببرجمون لأول مرة. كان الرجل قد توقف عن العزف. «آخر مرة عزف على الآلة كانت قبل التهجير». لم أجد من يملك الآلة.

لهذا بدأت رحلة البحث عن الآلة.» حكاية البحث عن الآلة طويلة. زرنا بيوت المعلمين الراحلين في الزار السواني. سألنا أولادهم عن الآلات وأخيراً تمكنا من الحصول على واحدة». من خلال زيارة بيوت السودانيين استطاع أن يجمع آلات الزار السوداني كلها.. هكذا تتمكن من تأسيس فرقة رابعة..فرقة «الرانجو»
كان المشروع كله محاولة للحفاظ علي التراث البورسعيدي توسعت لتطوير آلات السمسمية. وإدخال آلات جديدة.. حتي وجدت نفسي أدير. فجأة. ١١ فرقة تتنوع بين السويس وبورسعيد والإسماعيلية والسويس. وأخيراً الجركن لموسيقي البدو. تأسست عام ٢٠٠٣.

ألفت لهم أغنية واحدة. وهم لحنوها. الفرقة التي تتخذ من الجركن عنواناً لها. تتخذ منه آلة موسيقية رئيسية أيضاً. يدق العازفين عليالجركن. كما يستخدمون الصناديق الحديدية لذخائر الرصاص كوسيلة لصنع الإيقاع.

حاولت في البدايةأن ألحن لهم. لكنهم فضلوا أن يقدموا موسيقاهم كما يحبونها. أعضاء الفرقة من منطقة أبو حصين بصحراء سيناء. تبعد ٣٠ كيلومتراً عن العريش.

زكريا إبراهيم - مصر

موسيقي وناشط ثقافي وباحث في مجال التراث الموسيقي.
أسَّس فرقة «الطنبورة» التي تتكون من موسيقيين محترفين يعملون صيَّادين وسبَّاكين. في عام ١٩٩٦، أقامت الفرقة جولتها الموسيقية الأولى في الخارج في فرنسا، وتستمرّ في تقديم العروض في المهرجانات الدولية. أحيا موسيقى الزار والراجو. يستمرّ زكريا في الغناء والتلحين لفرقة «الطنبورة» وللفرقة البدوية «جيري كان». كما أسَّس مركز «المصطبة» للموسيقى الشعبية المصرية سنة ٢٠٠٠ من أجل أن تكتمل مجهوداته التي دامت عقودًا للحفاظ على هذا التراث الموسيقي.

بدايات.. بداية نور في معترك الظلام
أسيوط: صعيد مصر
بيان تأسيسي

عماد أبو جرين– مصر

في ديسمبر ٢٠٠٩ كانت الإرهاصة الأولى لظهور تيار فني ثقافي مستقل بمدينة أسيوط بصعيد مصر، وذلك بإطلاق «جماعة بدايات التشكيلية» بيانها التأسيسي الأول الذي كان بمثابة بداية حقيقية لتجمُّع عدد من الفنانين والفنانات الشباب في مجال الفن التشكيلي كبداية لتقديم رؤية جديدة لواقع ثقافي مترهِّل، وكان ضمن ما جاء بالبيان ما يلي:

لما كان افتقاد الاهتمام بنا كفنانين شباب من قِبل المؤسسة الرسمية الراعية للثقافة والفنون بمحافظة أسيوط بصعيد مصر والممثِّلة لوزارة الثقافة وهي «الهيئة العامة لقصور الثقافة»، والتي تحتكر العمل الثقافي بمعظم أقاليم مصر، وبسبب التجاهل لقيمة الفنان كمبدع له دور هام جدًّا بالمجتمع، كان لزامًا علينا أن نتحرك وننظر بعين التفاؤل إلى الغد، رغبة منا في أن يزاح قالب الركود والتقليدية في الوسط التشكيلي بمحافظة أسيوط، والذي ظل جاثمًا على عقول وقلوب شباب الفنانين وحائلاً بين ظهور المواهب الجديدة والطاقات المتميزة وتواصل الأجيال الذي يعتبر محركًا أساسيًّا للعملية الإبداعية.

من هنا كانت الانطلاقة والأمل في تأسيس جماعة فنية مستقلة تحتوى مجموعة من فناني أسيوط التشكيليين الشباب، وتقدم لهم العون، وتساعدهم في مسيرتهم الإبداعية، وتوفر لهم المناخ الجيد للعمل، وتقدر أعمالهم كما يجب، بل وتحفزهم على مواجهة الوضع المتردي الذي وصل إليه حال الثقافة والفن في صعيد مصر، بل في مختلف ربوعها وفي العالم العربي إيمانًا منا بأن الفن هو حجر الأساس في بناء أي نهضة حضارية، وكانت صرختنا الأولى في مواجهة هذا الجمود الذي يقتل كل يوم عشرات المبدعين.

ميلاد:

ولدت الفكرة قبلها بسنوات، وبالتحديد عقب ورشة عمل جمعت مجموعة من الفنانين والفنانات الشباب بأسيوط في ٢٠٠٥ للتحضير للمشاركة في إحدى المسابقات الرسمية، وحلمنا بتأسيس كيان فني مستقل في مجال الفن التشكيلي يقدم الرؤى التشكيلية النوعية التي تحوي صدمات إبداعية من شأنها أن تحدث حوارًا وجدلاً ثقافيًّا يجتمع على أثره كفنانين بروح جديدة نستطيع من خلالها أن نصل إلى شرائح مختلفة من الجمهور، ونشجع الآخرين للانضمام إلينا.

عقب إطلاق البيان التأسيسي في ٢٠٠٩ قدمت تجربة «ولاد تسعة» مع أطفال أسيوط الجديدة وكانت بداية فكرة إهداء الأعمال الفنية إلى الجمهور لتوضع داخل منازلهم مجانًا، وكان المعرض يضم لوحات في مجال الرسم والتصوير، أعقبناه بمعرض «تراتيل الشكل» لستة نحاتين شباب من أسيوط، وكانت تجربة نوعية بمزج المعرض بعرض مسرحي اجتذب طاقات فنية شابة في مختلف المجالات الإبداعية.

الإرهاصة الثانية:

بداية تجمُّع الفنانين وانضمام عدد من المسرحيين والموسيقيين والأدباء الشباب إحساسًا منهم بأن هناك شيئًا مختلفًا يحدث وأن فكرة «جماعة فنية مستقلة» هي فكرة رائعة أتاحت لهم أن ينطلقوا بأبسط الإمكانيات وبصدق ودون تعقيدات وبتعاون رائع وتفانٍ لإنجاح أي تجربة جادة، وبعد أن ازداد عددنا ليصل إلى أكثر من ٣٥ فنانًا وفنانة أصبح من الضروري أن يوجد مكان ولو بشكل بسيط يسمح لنا بأن نلتقي به للحوار ولمناقشة الاقتراحات الفنية والثقافية وما نحن مقبلون عليه، وتطورت الفكرة للعمل بداخله وإنتاج أعمال فنية وإجراء بعض البروفات.

مرسم بدايات:

أصبح هذا المكان في غضون شهور قليلة قبلة لفنانين ومثقفين شباب وطاقات فنية هائلة لم نكن نسمع عنهم شيئًا، ومن مختلف المجالات الإبداعية، وكانت فكرة تغير وصف المجموعة إلى «جماعة بدايات للفنون» قد أُثيرت أكثر من مرة وإمكانية ضم أقسام في مجال الموسيقى والمسرح والأدب إلى جانب النشاط الأساسي الذي بدأت به وهو التشكيل، وأخذنا خطوات لتأسيس فرقة مسرحية حرة، وظللنا نعمل على تقديم الجديد كل يوم وتجمعنا لقاءات فنية وحوارات تتناول حالة التردي الثقافي بصعيد مصر، وكيف لنا أن نطور من أدائنا الفني والثقافي، وأن نكون مطلعين على ما يحدث بالعاصمة، بل وفي مختلف أنحاء العالم من تيارات فنية حديثة ومدارس جديدة للفن وفرص للتعاون مع كيانات أخرى على المستوى الفني والثقافي، وأن نتعرف أكثر على طبيعة المجتمع الذي آثرنا أن نقدم إليه ما يرتقي بذوقه وبوجدانه وبمستواه العقلي والمعرفي.

ثورة وحلم:

جاءت ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ بما لم نكن نتوقعه عل الإطلاق، واعتبرناه فتحًا جديدًا وتفاءلنا خيرًا وزاد حماسنا وواكبنا ما كان يحدث بجولات رسوم جرافيتية على بعض الجدران في الميادين والشوارع الرئيسية بأسيوط، واستشعرنا أهمية اللحظة وضرورة النزول إلى الشارع بكل قوتنا، وواكب ذلك تأسيس ائتلاف الثقافة المستقلة الذي سمعنا عنه لأول مرة عقب قيام الثورة بعدة أسابيع ووقّعْنا على بيانه التأسيسي وانضممنا إليه كمجموعة فنية من صعيد مصر، وكانت الدعوة لعقد اجتماع بشأن اقتراح أنشطة فنية يتم من خلالها النزول إلى الشارع والعمل بشكل متوازٍ مع أهداف الثورة السياسية والاجتماعية، وكان نتاج الاجتماع هو تدشين انطلاق فعالية «الفن ميدان» بمحافظات مصر كلها، واقترحنا أن نتولَّى تنسيق وإقامة الفعالية في

محافظة أسيوط. فنحن كمجموعة تضم نخبة من الفنانين الشباب في أسيوط وعلى علاقة جيدة بالمجموعات الفنية والكيانات الثقافية الأخرى وما تضمه من فنانين ومثقفين من مختلف الأجيال استطعنا أن نتحمل مسؤولية حدث كهذا. وأقيم «الفن ميدان» بأسيوط لأول مرة في أبريل ٢٠١١ وكان حدثًا عظيمًا أتاح لنا براحًا رائعًا للتعبير ولتقديم الطاقات الفنية الجديدة وللقاء الجمهور بمختلف طبقاته بشكل جديد وبحس ثوري متميز واستمر بالتعاون مع ائتلاف الثقافة المستقلة وبدعمه المادي الجزئي واستمر مرسم بدايات يؤدي دوره في تقريب وجمع المثقفين والفنانين الشباب بمدينة أسيوط وبعض المراكز المحيطة.

صفة رسمية:

بالطبع واجهتنا عقبات من حيث التمويل وعدم وجود صفة قانونية. ولكن ظل الحلم يكبر وأدركنا مدى احتياجنا لكي نعمل من خلال كيان ثقافي منظم وله شكل إداري واضح يتم من خلاله توزيع الأدوار. وكان هناك جدل بشأن إشهار هذا الكيان بشكل رسمي حتى نستطيع أن نقدم أنشطتنا الفنية والثقافية باحترافية أكثر وليكون دعمًا لنا من الناحية المادية. ولكي نطوِّر من مستوى إدارتنا الثقافية كمجموعة لهذه التجربة التي تعتبر الأولى من نوعها بمحافظة أسيوط في تاريخها الثقافي المعاصر.

بالطبع حلمنا بالكثير ونحن مجموعة مهمومة بما يجب أن تضيفه والجديد الذي ستقدمه شكلاً ومضمونًا ليترك أثرًا في وجدان الناس وفي ذاكرتهم البصرية والسمعية اللتين تم الرهان عليهما كأحد المرتكزات التي نستطيع من خلالها أن نغير أو نحسن من التشوُّهات التي حدثت في العقود السابقة.

وكان من أهم أهدافنا التي وضعناها نصب أعيننا:
- خلق كيان ثقافي مستقل. لدعم ونشر الحركة الثقافية على مستوى محافظة أسيوط كنقطة انطلاق للصعيد. ومنه إلى مختلف ربوع مصر.
- جعل الشباب المبدع هو الركيزة الأساسية لتنفيذ خطط وأهداف وأنشطة بدايات.
- إبراز هوية المجتمع الصعيدي هو جزء من أنشطة وتوجُّهات بدايات.
- إيجاد أوجه مشاركة فعالة وتعاون فني بين بدايات ومختلف الكيانات الثقافية.

روح بدايات

حتى هذه اللحظة ما زلنا نعمل بفكر تطوعي ومستقل عن أي ضغوط من شأنها أن تؤثر في صدق اختياراتنا. ما زلنا نبحث عن فرص جديدة ونخطِّط لتأسيس مكان أكبر كمقر فني يلتقي به عدد أكبر من الفنانين والجمهور في نفس الوقت ويكون بمثابة بؤرة ثقافية مضيئة في صعيد مصر تقدم كل ما هو جاد ومحترم ويرقى لأن يشاهده البسطاء. هذا إلى جانب وجود مجموعة من المبادرات الثقافية والفنية التي أعقبت حدوث ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ واستمدت طاقتها وروحها من تجربة «جماعة بدايات للفنون». ومنها مبادرة «مركز إبداع المليون فنان» التي انطلقت مع

بداية عام ٢٠١٢ لمجموعة من الفنانين والمثقفين الشباب. وتهدف إلى اكتشاف الأماكن المهملة والمشوَّهة والبنايات القديمة وإعادة توظيفها فنيًا وثقافيًا. وكانت التجربة الأولى في «ملتقى النفق الإبداعي الأول» الذي أقيم في نفق للمشاة بمدينة أسيوط بطول ١٧٠ مترًا إلى جانب محيطه المتمثل في مساحات مخصصة كحدائق عامة. وكان ذلك في مارس ٢٠١٢. ويتم التحضير الآن لإقامة الملتقى الثاني ضمن مشروع قدم من خلال المبادرة بتحويل النفق لأول قاعة عرض للفنون مفتوحة للجمهور على مدار ٢٤ ساعة.

وفى مبادرة ثانية لمركز إبداع «المليون فنان» والخاصة بإعادة إحياء الوكالات الأثرية الإسلامية بغرب مدينة أسيوط ومنها وكالة شلبي وتحويلها تدريجيًا إلى مراكز ثقافية يقدم من خلالها مختلف الصنوف الإبداعية وتقام بها الملتقيات والمهرجانات والفعاليات الفنية. وأن يكون لكل منها مجموعة عمل من الفنانين والمثقفين لتقديم خطط ثقافية وفنية تناسب مثل هذه الأماكن.

بداية المشوار:

بالطبع لا يزال الطريق طويلاً. ومن خلال ما مررنا به من خبرة أدركنا ما مدى صعوبة تقديم خدمة ثقافية حقيقة. وأهمية العمل من خلال شكل مؤسسي يراعى النظام ويحترم في نفس الوقت حرية الفنان وطاقة المبدع وانطلاقه. ويسعى دائمًا لتجديد علاقاته مع مختلف الكيانات الثقافية وبناء علاقات جديدة باستمرار. وفى ظل وجود أفكار مبدعة ودعم يناسب حجم ما يقدم من أنشطة ومقترحات ومشروعات فنية. ومن خلال ما سبق أردت أن أرصد تجربة جماعة بدايات للفنون بمحافظة أسيوط بصعيد مصر وما أحدثته من حراك ثقافي وفني في الفترة من ديسمبر ٢٠٠٩ وحتى وقتنا هذا. بما تجهِّز لإطلاقه من مشروعات فنية وورش عمل وفعاليات ثقافية في المستقبل القريب. وقصدت أيضًا أن أستعرض مدى تأثيرها علينا نحن كفنانين وما منحته لنا التجربة من صلابة وثقة بالنفس ودعم روحي ومعنوي لقيمة ما حلمنا به يومًا. وأصبح الآن على أرض الواقع. قيمة أن تعطي قبل أن تفكر في الأخذ. قيمة أن تضيف شيئًا جديدًا إلى واقع مصر الثقافي. وأخيرًا قيمة أن تكون فنانًا مهمومًا.

بدايات «جماعة فنية من صعيد مصر» محبة للفن ومسنودة بحب مصر

عماد أبو جرين– مصر

فنان تشكيلي ومصمم ديكور وأزياء مسرحي.
من مؤسسي جماعة بدايات للفنون بأسيوط بصعيد مصر في عام ٢٠٠٩ وقدم في ٢٠١٢ مبادرة تأسيس مركز إبداع المليون. حاصل على بكالوريوس تربية فنية من كلية التربية النوعية بجامعة أسيوط وعمل لفترة مدرسًا للتربية الفنية. تفرغ تمامًا للفن منذ ٢٠٠٤.

حيث شارك في مجموعة من المعارض الجماعية بأعمال في مجال الرسم والتصوير والتجهيز في الفراغ والأداء الجسدي إلى جانب وضع الرؤى التشكيلية وتصميم الأزياء لعدد من العروض المسرحية. وفى عام ٢٠٠٩.

بدأ في تقديم مجموعة من التجارب الفنية الخاصة. التي تتوجه بشكل خاص إلى الأطفال والبسطاء في الشارع. وكانت معظمها في مدينة أسيوط وبعض المراكز والقرى المحيطة.

عمل زاده الخيال

هالة جلال- مصر

تحرير مؤمن المحمدي

إنه سؤال ملحّ.ملح حتى إن إجابته تشكل فلسفة عملي. لا، بل فلسفة حياتي كلها.
السؤال ببساطة: ما الذي يميز «فيلمنج» عن غيره؟

وفيلمنج هو مخترع البنسلين، ذلك الرجل الذي استطاع اختراع، أو إبداع أو خلق مادة ساعدت الملايين من ذوي الآلام على تخفيف آلامهم، أو عدم الشعور بها من الأساس. ما الذي يميز هذا الرجل عن غيره؟

بالطبع، كان من الضروري أن يتوافر لديه تحصيل العلم اللازم والتقنيات الضرورية وما إلى ذلك، ومع ذلك يبقى السؤال: ماذا ميزه عن غيره من أولئك الذين توفرت لديهم الأشياء نفسها: مستوى علمي وتقني مرتفع وبيئة ملائمة، واحتياج و... و..... و.....

أعتقد أن ما تمتع به فيلمنج، ولم يكن لدى سواه، هو الخيال. نعم، الخيال هو الخالق الحصري للإبداع. فالرجل امتلك الخيال الكافي لجعله يسير في اتجاه مخالف للبشر. الجميع يقولون إنه لا حلول، ويكتفون بحرق المرضى أو تغطيتهم بالشمع أو عزلهم لستة أيام. الجميع يسيرون خلف ما «هو كائن». الخيال فقط يمكنك من التفكير في أشياء غير موجودة، والعمل على «إيجادها».

هكذا أحاول أن أكون، هكذا تحاول «سمات» أن تكون، هكذا «أتخيل» الفن، وهكذا يتخيله شركائي الرائعون في العمل.

سمات هي المؤسسة التي أنتمي لها، أشعر بفخر عندما أقول هذا، لكن قبل أن أتحدث عن سمات، عليّ أن أحدثكم قليلاً عن حزب أعداء الخيال.

إنها السلطة، السلطة بكافة أنواعها وألوانها وأطيافها، السلطة السياسية والدينية والاجتماعية والفنية، السلطة التي تسعى دائما لتكريس الواقع (تلك هي طبيعتها)، لأن تغيير الواقع سيأتي بداهةً بواقع جديد، وحين يأتي الجديد قد يفقد صاحب السلطة سلطته، غالباً سيحدث هذا، وبالتالي، فإن السلطة في دفاعها عن البقاء لابد أن تثبت ما هو قائم.

سأتحدث عن مجالي، السينما، هناك «واقع» للسينما، تكرسه آلة إعلامية رهيبة تابعة للسلطة بمعناها الواسع، يفترض أموراً تبدو راسخة رسوخ الأديان، أو ثابتة كالقوانين العلمية،

فالفيلم السينمائي يجب أن يحصل على تصريح رقابي (سلطة سياسية ودينية)، ويجب أن يتم تصويره بكاميرا ٣٥ مللي، وأن تكون مدته ساعة ونصف (سلطة فنية)، ويجب أن يكون له «رسالة» و«دور» و«يخدم المجتمع» (سلطة اجتماعية)، بالإضافة إلى عدة أمور أخرى تجعل الناتج السينمائي متشابهاً، ولا يختلف في ذلك السينما التي أنتجتها الدولة عن سينما القطاع الخاص.

أضف إلى هذا مجموعة من المفاهيم الكاذبة التي يطنطن بها أي عامل في مجال السينما من المنتج حتى أصغر ممثل، في تلك الحوارات التي تجريها مذيعات -أقصى ما يهتمين به هو شعرهن- بأن السينما المصرية لا يمكنها الوصول للعالمية، أو أن تكلفة الفيلم يجب ألا تقل عن كذا، أو أن سينما «المثقفين» ليست تجارية بالضرورة، وأن هناك سينما للمثقفين وسينما للعرض العام، إلى آخر هذه الترهات.

نعود إلى البنسلين، ونقول إن فيلمنج امتلك الخيال الكافي لإنتاج العلاج الذي كان وقتها نوعا من أنواع السحر، لكن ذلك لا ينفي البديهيات والأوليات مثل امتلاك الكفاءة، وتوافر «التقنيات».

والسينما تختلف عن الشعر والرواية والفن التشكيلي، فالشاعر لا يحتاج إلا ورقة وقلماً (وأحيانا يمتلك القدرة على الاستغناء عنهما)، وكذلك فنون الكتابة عامة، وحتى الفن التشكيلي، بل والمسرح رغم أنه يحتاج نسبياً إلى أدوات لكنها تبقى بعيدة كل البعد عن المقارنة بما يتطلبه فن السينما، في المسرح يمكن للممثل أن يرتدي بنطلوناً قصيراً ويضع شمسية على الخشبة ليقتنع المتفرج بأن هذا بحر، أما في السينما فإنه لا بديل عن تصوير البحر، وبجودة عالية، والكاميرات تحتاج نقوداً، والسفر يستهلك تمويلاً، والإقامات ونقل المعدات و... و.....

من هنا جاءت «سمات»، وهو الاسم المختصر لجماعة السينمائيين المستقلين للإنتاج والتوزيع، التى استهدفت مساعدة مجموعة السينمائيين لتحقيق أحلامهم والذين تواجههم عقبات مثل عدم توافر التكاليف الإنتاجية.

شاركني في تأسيس الشركة خمسة: كاملة أبو ذكرى، سامي حسام، إسلام العزازي، أحمد حسونة، عبد الفتاح كمال، وبدأنا العمل عام ١٩٩٩ بشكل ودي قبل أن يصبح وجودنا رسمياً ٢٠٠١.

كانت المهمة التي وضعناها أمامنا هي تحقيق كلمة «مستقل»، كما نفهمها، فالاستقلال يعني الحرية في أحد معانيه، والحرية لا تكون فقط بعرض محتوى جريء، وإنما الحرية في الأساس هي في مواجهة السلطة التي اتفقنا على طبيعتها.

نحن لا نحب إنتاج عمل كل هدفه الربح التجاري لأننا نبحث عن الحرية، وطريقنا الذي اخترناه هو أن نكون أحراراً لا أن نخضع لظروف السوق؛ فقررنا الاستفادة من التكنولوجيا واستخدام التقنيات الحديثة التي تتيح الفرصة لإبراز وجهة نظر المبدع دون سيطرة المنتج أو الموزع. كما أننا نفضل الكاميرات الديجيتال لسهولة استخدامها.

ما فعلناه هو أننا حطمنا الأصنام، وكان أول صنم هو عدم وجود موارد لإنتاج عمل مستقل عن شروط المنتج، أياً كان، وشروط السوق، وشروط المجتمع. بحثنا عن أشباهنا هنا وهناك، فوجدنا أن كل مكان فيه من هو مستعد لدعم الإنتاج الفني، لم يكن لدينا تحفظات ولا تخوفات من فكرة «التمويل»، التي يضخمها الإعلام بلا مناسبة.

لدينا شروطنا لتلقي التمويل، وكان بإمكاننا فرض هذه الشروط بما نقدمه من أعمال، ونتيجة لهذه الشروط فإننا لم، ولن، نتلقى تمويلاً من إسرائيل، أو حتى من بلاد عربية كالسعودية، لأن هذه الدول تنتهج أساليب في إدارة الأمور لا يمكن أن تتسق معنا، بحكم طبيعتنا وطبيعته.

أنتجنا أكثر من ١٢٠ فيلماً، حصل منها أكثر من سبعين منها على جوائز عالمية، وهي جوائز حقيقية، ولكن الآلة الإعلامية لا تلقي الضوء على هذا، إنها تهتم بأفلام شاركت في مهرجانات «بفلوسها»، فأجرّت السجادة الحمراء وقاعة للعرض، لكننا قدمنا إنتاجاً عالمياً يتحدث عنه الواقع.

حطمنا أيضا صورة المخرج / المؤلف الذي يجب أن يكون من طبقة معينة، وله هيئة معينة، و»ستايل» خاص، والمخرجون الذين قدمناهم ينتمون إلى طبقات مختلفة وشرائح متنوعة، وقدموا فنونهم وإبداعهم وخيالهم الخاص بهم، ونجحوا.

وبالمناسبة، على ذكر النجاح، وفي مسيرتنا نحو تحطيم الأصنام أود أن أشير إلى أن فكرة «الجمهور» التي يتحجج بها المنتجون، وأن الأفلام الثقافية لا جمهور لها، فإنني أذكر بأن الشعب المصرى تجاوز الـ ٨٠ مليون نسمة، ربما وصل إلى التسعين مليوناً، ولكل مواطن من هؤلاء الملايين ذوق مختلف، والأفلام التي «تكسر الدنيا» لا يشاهدها كل هؤلاء الملايين، ولا نسبة ضئيلة منهم.

مصر ليست كلها جمهور الصيف والعيدين وإجازة نصف العام، يكفي المبدع ١٠٠ ألف مشاهد لعمله، أنا شخصياً سينمائية ولدي أعمالي الخاصة وأتصور أنها قريبة إلى مشاكل الشعب. إنني مازلت أذكر، ونحن نعرض أفلامنا في «الفن ميدان»، ذلك المهرجان الذي يساعدنا على إعادة اكتشاف ذواتنا، من خلال أولئك البشر الذين لا ينتمون إلى عالم المثقفين بصورته التقليدية، ويأتون لمشاهدة الفنون، باتساع مفهوم الفنون، ليت مدّعي نظرية أن فن المثقفين ليس للعرض العام يشاهدون تلك اللقطة وآلاف المواطنين يقفون في ميدان عابدين يشاهدون

فيلماً «مختلفاً» فيشتركون في الضحك والدموع والتأثر مع شركائهم في الحياة بغض النظر عن أية تصنيفات للبشر.

ومن خلال تجربتي كفنانة عايشت هذا، عندما استطعت عرض أعمالى التسجيلية والوثائقية والروائية القصيرة والطويلة، بفضل شركة سمات، فى مهرجانات أوروبية وفي المراكز المتخصصة،كل هذه العوامل ساعدت المنتجين في تبني أفلامي وتسويقها عبر ال DVD والقنوات الفضائية.

صحيح أننا لم نصل بعد إلى الانتشار المناسب في الفضائيات، فمعظم القنوات العربية مدعومة من الحكومات أو من مؤسسات ضخمة تشبه الحكومات، ولديها سياسات تخصها، والتليفزيون المصري يعرض ما ينتجه ولا يشتري غيره، وإذا عرض يكون دون مقابل، أما اللبنانيون فلديهم تحفّظ على شراء أفلام الشباب المصريين لأنهم يروّجون أن السينما المصرية هي الكلاسيكية فقط بينما التجديد والمعاصرة هو في السينما اللبنانية.

لكننا نضيف هذا إلى أعبائنا، ومعركتنا، كسينما، ضد السلطة هي معركة عمر ممتدة بطوله، وعلينا أن نستفيد من الانفتاح الحادث حالياً، ومن انتشار القنوات الفضائية، لأن هذا تطور طبيعي لما يحدث في العالم، ولابد أن يوجد لدينا آليات للتواجد، ولكننا كمصريين لدينا مخاوف عديدة ولا نعرف كيف نتحرك للأمام، ومع صعود التيار الديني فإن هناك شروطًا إضافية من المجتمع على الفن، علينا أن نواجه كل هذا.

نعود إلى البنسلين، وأعتقد أن فيلمنج لم يكن يفكر لحظة، وهو سارح بخياله، في أن جنسية ولا هوية ولا قومية مستخدمي الحل السحري للطاعون، لم يكن يفكر إلّا في الحل.

والحل، في سياقنا هنا، كان نابعاً من ضرورة الربط بيننا وبين أشباهنا، أو حتر التربيط فيما بينهم، علينا أن نساعد هذا كما يساعدنا ذلك، وأن نقوم بعملية التعارف بين المؤسسات التي يمكنها أن تساعد في ذلك، وأن نبحث عمن يمكننا أن نساعده أيضاً.

مكاننا مفتوح، كاميراتنا متاحة، إمكانياتنا جاهزة لمن يمتلكون خيالاً، وينقصهم فقط شيء نمتلكه، إنها عملية بحث متكاملة، نبحث عمّن يعطينا، وعمّن نعطيه، نحن مؤمنون بأن توفير الإمكانيات هو الخطوة الأولى نحو الحرية.
وعندما يأتي ذكر الحرية، يبرز الحديث عن الرقابة، وعندما يأتي الحديث عن الرقابة نشعر بالفخر أننا لا نراقب الأفلام التي ننتجها على أي نحو، ولا نسمح بان تواجه تلك الأعمال أية رقابة من أي نوع، الفنان له مطلق الحرية، هذا هو شرط الخيال، وإلا ما اكتشف فيلمنج علاجه البديع.

بقي أن أشير إلى أن مشروع سمات هو واحد من ١٢ مشروعاً ذات تمويل مشترك ضمن البرنامج الإقليمى الأورميد البصري والسمعي ولدعم التبادل بين دول أوروبا.

وأقر بأن أحد المصاعب التي واجهناها هي الإعلام الذي رسم صورة لمن يتلقون تمويلاً بأنهم خونة وعملاء إلى آخر هذا القاموس المعلب المحفوظ في أدراج كتاب السلطة. أي سلطة.

وأرى أنه من التخلف أن نتهم المبدع بالعمالة بمجرد أنه حدث بينه وبين مخرجين أو شركات إنتاج من الخارج تعاوناً مثمراً.

نحن في زمن اصبحنا فيه كالقرية الصغيرة ومن الرائع أن نرى تبادلاً معرفياً وثقافياً بين كل الشعوب والمؤسسات العالمية ومن الجيد أيضاً أن يكون هناك دعم للأعمال الناجحة سواء كانت على صعيد الإعلام أو غيرها من مجالات الحياة البشرية.

ومن أمثلة التعاون المثمر بيننا وبين جهات عالمية كان تنظيمنا لمهرجان الكرفان الضخم قبل سنوات. هذا الكارفان تم تمويله من الاتحاد الأوروبي. الذي يمول شركة سمات للإنتاج الفنى. وقامت الشركة بتنفيذ الكارفان والفكرة جاءت عن طريق الاشتراك مع خمسة شركاء عرب وأوروبيين لتنظيم العديد من الأحداث والظواهر السينمائية خلال العام مثل: معهد بيانالي. ومعهد العالم العربي. ومهرجان روتردام. وسينما الهواء الطلق في فترة الصيف بالإسكندرية وبيروت. وأخيراً استقر الكرنفال بمرسيليا في فرنسا.
حقا. كم كان اختراع البنسلين عبقرياً.

هالة جلال

مخرجة سينما وكاتبة سيناريو ومنتجة.
قامت بتأسيس وتدير حاليًا شركة سمات للإنتاج والتوزيع التي تهدف إلى دعم السينما المستقلة في مصر والوطن العربي. أدارت مهرجان «كارافان السينما العربية الأوروبية» لمدة ثلاث سنوات.

أخرجت أكثر من ١٨ فيلما وأنتجت أكثر من ١٥ فيلما. فاز فيلمها «دردشة نسائية» بالجائزة الفضية في مهرجان روتردام للأفلام عام ٢٠٠٦.

عضو في عدة مهرجانات محلية ودولية. وحاضرت في مهرجانات ومؤتمرات وورش عمل عديدة. وأيضا عضو في لجنة السينما في المجلس الأعلى للثقافة المصري.

خارج السيطرة

محمد عبد الفتاح - مصر

تحرير مؤمن المحمدي

كنت طالباً في كلية الآداب قسم المسرح بجامعة الإسكندرية. وفي أول سنة لي أدركت أهمية شيئين في حياتي: «الصدفة» و«الاستقلال»! ولأن مهنتي وهوايتي وشغلي الشاغل هو الحكي. دعني أحكي لك الحكاية من البداية.

أثناء دراستي في جامعة الإسكندرية حاولت أن أقدم مسرحية. لم يكن لدي مكان للبروفات. قال لي «الأستاذ» لا يمكنك إخراج مسرحية قبل أن تكون في سنة رابعة. لم أفهم المبرر. لكنني عملت البروفات في الشارع.

وعندما جاء وقت العرض اكتشفت أنني لست على هوى بعض المسؤولين في مسرح الثقافة الجماهيرية. فقررت عرض مسرحيتي في الشارع وأسست فرقتي «حالة» كفرقة مسرح شارع. أين الصدفة هنا؟ وأين الاستقلال؟

الصدفة في أنني كنت في الإسكندرية. والمكان الوحيد الذي يمكنني العرض فيه هو البحر. وهكذا طوّعت العرض المسرحي ليكون البحر خلفية. وأن تظهر القلعة وأن يكون هذا جزء من الدراما. الصدفة تحرّك أشياء كثيرة. واستجابتك للصدفة معناها أن تكون خارج السيطرة. وهكذا تأسست فرقتي «حالة» في مناخ من الاستقلال بالمعنى الواسع. وربما المتطرف للاستقلال.

هل تعرف معنى أن لا يفرض عليك أحدٌ أفكاراً. ولا مكاناً ولا زماناً ولا مساراً لما تقدمه؟ إنني أنظر حولي وأمامي وخلفي وأتساءل. كيف يمكن لمؤسسة يأتيها «طلب» أن تهتم بموضوع ما. وليكن تمكين المرأة أو الديمقراطية أو أيٍ من هذه الأهداف النبيلة. فيصمم فنه بناء على هذا الطلب؟ كيف يمكن لهذه المؤسسة أن تقول إنها مستقلة؟

كان لي تجربة مثيرة للدهشة والأسى. فبعد أن اشتركنا في تقديم فيلم عين شمس مع المخرج إبراهيم البطوط. وأردنا عرضه في مؤسسة الجزويت. وأعلنا الموعد. وارتدى بشر ما ملابسهم. ونزلوا من بيوتهم. وركبوا مواصلات إلى منطقة رمسيس. ليشاهدوا «فيلمنا». لم يشاهدوه؛ لأننا اكتشفنا أنه لم يعد كذلك. فالشركة التي اشترت منعتنا من عرض عملنا لأنها صاحبة رأس المال.

سيأتي ذكر رأس المال كثيراً. أردت فقط تأكيد أن امتلاك مسار العمل الفني. بعد إنتاجه. لا يقل أهمية عن امتلاك أفكاره. قبلها. وامتلاك ظروفه أثناءها وإلا فإننا لسنا مستقلين.

عرضنا في الشارع، على البحر، في مكان غير مجهز. وتجاوب الجمهور، وتعلمنا أن نكون منا وله، نحن لا نحتاج تقديماً، ونستطيع أن نعمل في أي مكان وأية ظروف، بل يمكن لهذه الظروف أن تكون جزءاً من العرض.

لم أكن قد سمعت بعد عن مسرح المقهورين، ولا قرأت لـ «أوجست بوال»، عرفته فيما بعد عندما نصحتني بقراءته السيدة نهاد صليحة، ناقدة المسرح المعروفة، ثم توالت العروض في الشارع، أكثر من عشرين عرضاً، ومع الجمهور مباشرة، حيث ننتج ونمثل ونعرض ونحصل على رد الفعل طازجاً، وفي بداية ٢٠٠٦ كانت نقلة كبيرة لنا عندما قدمنا عرض كستور، الذي تخطى حاجز الـ ٣٠٠ ليلة عرض، وهو ما لم يحدث مع أي مسرح مستقل على الإطلاق.

قدمنا كذلك عرض: آخر أيام أم دينا، وكان له نجاح مماثل، نحن نتقدم، لأننا، ببساطة، مستقلون حقاً.

في عام ٢٠٠٥ حدثت محرقة بني سويف، ومن الأحزان نشأت فكرة مسرح «روابط»، الذي أسسناه مع مؤسسة «التاون هاوس»، وفي الوقت نفسه بدأنا الاهتمام بالسينما والموسيقى فتعاونا مع المخرج إبراهيم البطوط في فيلم «عين شمس».

ولأننا، المجموعة اللي تعمل معي وأنا، كنا أصحاب إمكانيات مادية معدومة، وكنا نريد تقديم أفلام، قررنا أن نستخدم كاميرا الموبايل في عمل الأفلام، وعرضنا مجموعة أفلام موبايل في مهرجان القاهرة للسينما المستقلة الأول، والذي أسسناه عام ٢٠٠٦، وعندما نجحت الفكرة قررنا أن ننظم مهرجاناً في أول ٢٠٠٧ لنشر فكرة أفلام الموبايل.

وعندما اتجهنا لتنظيم مهرجان للسينما المستقلة بدأت مشاكلنا مع الرقابة، ومع الدولة، وهو ما سأحكيه لاحقاً، كما كانت لنا مشاكل مع الرقابة في فيلم «عين شمس»، وانتهى الموقف بعرض الفيلم الذي كانت له قصة أخرى عرضنا جزءا منها، لكننا خرجنا من الموقف مؤمنين بأهمية أن تكون مستقلاً بالذات من رأس المال، وزاد إيماننا عندما حدثت مشاكل أخرى مع «التاون هاوس»، ولأنه قانوناً ومادياً المؤسسة المسؤولة عن مسرح «روابط»، فقد خرجنا من المسرح الذي أسسناه، لدرجة أننا لم نعد شركاء فيه، وذلك لسبب بسيط هو أننا لسنا أصحاب رأس المال.

نوع آخر من السيطرة كنت ضده، وهو سيطرة الدولة، لم أتعامل مع مؤسسة الدولة تقريباً، ولن أتعامل مهما حدث، ليس لأنني رافض ولكن: هل يمتزج الزيت بالماء؟
كانت لي تجربة واحدة بسيطة كادت تصيبني بالجنون، فقد عرضت عرضاً، كنت منتجه، وكان دعم الدولة، تحديداً هيئة قصور الثقافة متمثلاً في المكان، وبعض التجهيزات.

في تعاملك مع قطاع الدولة ستتعلم أشياء كثيرة منها، ومنها فضيلة الصبر، ومنها أنك ستتعرف بشكل عملي ملموس على كلمة بيروقراطية، وعلى معنى الجهل.

لا أرفض العمل مع الدولة كمبدأ، لكنني أعتقد أن طبيعتي، وطبيعة من معي، وطبيعة ما نقدمه، وطبيعة الدولة نفسها تجعل اللقاء مستحيلاً.

احتكاك آخر حدث بيني وبين الدولة، عندما كنا ننظم مهرجان القاهرة للسينما المستقلة، وبعد أن اقتربنا من الافتتاح جاءني العرض صريحاً وواضحاً وكاشفاً وفاضحاً، أنت لن تنظم المهرجان إلا إذا وضعت اسم المركز القومي للسينما على «مهرجانك».

نظرت إلى الرجل الذي ينتمي إلى «جهة سيادية» دون أن أقدم إجابة، ولم يتم تنظيم المهرجان وقتها، لكن لدي إصرارٌ، ورغم كل شيء، سأنظم المهرجان في فبراير القادم تحت عنوان: مهرجان الأفلام المستقلة، لا أحد يستطيع منع النور.

وبالمناسبة فإنني أجد واحدا من أهم ملامح تجربتي التي أعتز بها أنني لم أكن مثل كثيرين غيري ممن يخافون السياسة بشكل مطلق فلا يكون لهم موقف.

لقد ارتبطت بالحركات الثورية منذ بدايتها، وكان الجو السياسي والنضالي لحركة «كفاية» وأخواتها بمثابة البيئة الحاضنة للتجربة، قدمنا عروضاً كثيرة وأعمالاً فنية عديدة قبل الثورة وبعدها تتقاطع مع الحالة السياسية في البلد، وتتداخل مع الأحداث، كل ما هنالك أننا لم نكن جزءاً من حزب أو من جهة، لكن هذا لا يعني الانعزال، والاكتفاء بالتحليق في الفراغ.

لكنني لا أقول كلاماً مجانياً مثل إننا مع الناس ومن الناس إلى الناس، وإن كنا نشعر به حقاً، لكنني أقول إننا بشر فنانون مثقفون، كيف يمكن لنا ألا نتفاعل مع الهم اليومي العام، خصوصاً إذا حافظنا على الشعرة بين التفاعل مع الجماهير من جهة، وتذيلها من جهة أخرى؟ وبمناسبة الجمهور فإنني أود الحديث عن جانب مهم من العمل المستقل، البعض يتعامل مع هذا المجال باعتباره المجال الذي لا يهتم بالجمهور ولا يهتم الجمهور به، إنه ينظرون إلى الأعمال «الناجحة» باعتبارها جميعاً تجارية، ومن ثم فإنهم يكرهون النجاح تقريباً، دعني أقل يكرهون الانتشار، هذا أدق.

المتابع لحركة المسرح مثلاً، سيجد أن جمهور العروض المسرحية معروفون بالواحد، ربما لا تعرف اسمه، لكنك رأيته في العرض السابق والعرض الأسبق، حتى إذا غاب، سافر أو رحل، فإنك ستجد مقعداً فارغاً، ولو أن المهتمين بالعروض ذات الطابع الثقافي هاجروا فإنك لن تجد مشاهداً على الإطلاق.

ليس هذا قاصراً على مصر، ففي كثير من الدول العربية يحدث الأمر ذاته، وحدث هذا بالفعل؛ كنا في زيارة لإحدى الدول العربية، ولاحظت أنتكرار الجمهور كل يوم، وعندما «زوّغنا» يوماً، وذهبنا لقضاء بعض الأمور الشخصية، لم يحضر أحد.

لا تستهويني فكرة أنني أنا العارض والمعروض له، المبدع والجمهور، المرسل والمتلقي، إنني أسعى للانتشار بكل ما أوتيت من قوة، ولا أخشى في هذا لومة ناقد، ولا أخاف من اتهامي بالسعي وراء التجارة فهذه قصة أخرى.

بالطبع، قد ُيثار سؤال: إذا كان ذلك كذلك، فهل نعتبر الأفلام السينمائية التجارية التي نشاهدها في العيدين والصيف أفلاماً مستقلة، باعتبار أن منتجيها لا يخضعون للدولة؟
وأقول إن هذا ليس صحيحاً، لأن هذه الأعمال ترتبط بسيطرة رأس المال، ويتحكم المنتج في الأمر حتى أن المبدعين يكونون في هامش الهامش، وفي دائرة «إنتاج» مثل هذه الأعمال كلما اقترب عملك من الإبداع، قلّ دورك في إنتاج العمل، وكلما اقتربت من دائرة المال، زاد دورك، إنها إذًا معادلة مختلة تماماً، ومختلفة بالكلّية عما أتحدث عنه.

ما أريد الوصول إليه هو نجاح «المبدع» في أن يصل فنه إلى أكبر قطاع ممكن، بإبداعه، وليس باحتكار دور عرض، ولا بإعلان يذاع كل خمس دقائق، ولا بتقديم منتج ينتمي إلى عالم مختلف عن عالم الفن، مع تسميته فيلماً أو أغنية.

إن هذا ليس فناً مستقلاً، لأنه ببساطة ليس فناً من الأساس، بالنظر إلى طريقة صناعته، وليس بالنظر إلى مستواه الفني الذي يخضع لنسبية الذائقة.

من المؤكد أن هذا يجرنا للحديث عن «الفلوس» والتمويل وما إلى ذلك، والأمر هنا عندي واضح وبسيط، أنا لست ضد أي شيء، ولا أخضع لمعيار «أخلاقي» ما، وإنما أسعى إلى أن أكون منتج عملي بنفسي، هكذا أكون مستقلاً.. إنني أعمل بالمسرح، وفرقة حالة لا تكسب، بل إنفق عليها من جيبي، ويمكنني هنا المزايدة بذلك، لكنني أدرك أن هذا ليس صحيحاً فلولا وجود الفرقة لما تمكنت من الحصول على العمل الذي يجلب لي المال الذي أنفقه على الفرقة، لكنني حريص تماماً على الفصل، وأحلم باليوم الذي يأتي فلا أضطر لذلك، بل تكسب الفرقة أموالاً كثيرة تمكنني من الإنفاق بشكل أفضل.

إن معياري الوحيد هو ألا أكون ترساً صغيرا في آلة أكبر مني، ألا يكون عملي تخديماً على حملة ما، أو بيزنيس ما، أو منتج ما، أو دولة ما، ألا يدخل بيني وبين الجمهور متدخل أياً من كان.

الدائرة الكبيرة الوحيدة التي أقبل أن أكون ترساً فيها هي الثورة، لأن الثورة أهم من كل شيء وأبقى، أهم من الفرقة نفسها، بل أهم من الفن ذاته، الثورة وأن يعيش البشر بعيش حرية عدالة اجتماعية، كرامة إنسانية هي الشيء الوحيد الذي أتنازل من أجله عن أي شيء، وما دون ذلك ففني وجمهوري وكفى بالإبداع صنيعا.

محمد عبد الفتاح - مصر

مخرج ومدرب تمثيل.
أسس محمد عبد الفتاح فرقة «حالة» ويديرها منذ عام ٢٠٠٠، كما شارك في تأسيس ساحة روابط للفنون الأدائية وقام بإدارتها لفترة، أسس وأدار مهرجانَي القاهرة للأفلام المستقلة ومهرجان القاهرة لأفلام الموبايل، ينظم محمد عبد الفتاح ورش تمثيل في المسرح والسينما ويدير حاليًّا مشروع «بيت الحواديت» الذي ينتج البرنامج التلفزيوني»بيت الحواديت».