DOSSIER THÉMATIQUE :
Quel avenir pour le théâtre dans le monde arabe ?
Pratiques, formes et perspectives de la pérennisation du courant théâtral dans le monde arabe

عن تمويل فنون الأداء المستقلة في المنطقة العربية: في احتضان الجديد

عبدالله الكفري
جامعة القدّيس يوسف، معهد الدراسات المسرحية والسمعيّة المرئيّة والسينمائيّة *(IESAV)*

ملخص | نناقش في هذه الورقة موضوع نموذج الإنتاج، ومصدر التمويل، لنفكّك الأسئلة التي ترافقه، وإنّنا ننظر فيه بوصفه عنصراً جوهريّاً في حضور مشهد فنون الأداء المستقلّ خلال الأعوام العشرين الفائتة، حيث نحاول فيما يلي البحث في تمويل فنون الأداء المستقلة في المنطقة العربية من خلال التوقف عند أهم اللاعبين الجوهريين في تشكيل وجود المشهد، وهي المؤسسات المانحة العربية التي ظهرت منذ تسعينيات القرن الماضي واستلهمت شكل المؤسسة الثقافية الأوروبية غير الربحية، وهي في شكلها العام إمّا صناديق تقدّم دعماً من خلال منح وتكليفات، أو هي مؤسسات ثقافية تقدم مزيجاً من البرامج والمشاريع والأطر الداعمة.

كلمات مفتاحية | الاستقلال، التمويل، فنون الأداء، المؤسسة، المانحون، مشاريع.

Abstract | Nous nous penchons dans cet article sur le sujet des modèles de production et les sources de financement des arts de la scène indépendants afin d'analyser les questions qu'il génère. Nous examinons son rôle en tant qu'élément fondamental pour l'existence du champ des arts de la scène indépendants durant les deux dernières décennies. Nous tentons de cerner le financement des arts de la scène indépendants dans la région arabe en nous focalisant sur l'étude des principaux acteurs qui ont joué un rôle clé dans la constitution et l'existence de ce champ, à savoir les organismes donateurs arabes qui ont émergé dans les années 90 et se sont inspirés du modèle européen des organisations culturelles à but non lucratif. Ces structures prennent généralement la forme de fonds de soutien proposant une aide à travers des subventions ou des commissions ou celle d'organisations culturelles proposant un ensemble de programmes, de projets et de structures d'appui.

Mots clés | independance, financement, arts de la scène, organisation, donateurs, projets.

يحمل سؤال الإنتاج في مشهد فنون الأداء المستقلّ خصوصيّةً كبيرةً مفادها أنّ العمل في أغلبه غير ربحيّ، وهو عملٌ يسأل عن مصدر وخلفيّة جهة التمويل، كما أنّه عمل يسيّس مصادر التمويل؛ بمعنى أنّه يحرص من خلال الدعم على مناقشة قضايا عامّة ذات ارتباطٍ جوهريٍّ بالرؤية التي يمتلكها الفنان. ونضيف إلى ذلك أنّ الفنّان بطبيعته يتولّى الإنتاج كونهَ المهمّة التي يتولّى العمل والإشراف عليها على نحوٍ مباشر، كما أنّ نموذج الإنتاج الذي جلبته المؤسّسات المانحة والداعمة جعل مهمّة الإنتاج مسؤوليّة أساسيّة للفنّان صاحب المشروع.

إنّ هذا التحوّل في موقع المنتج من كون عمله مهمّة غير موجودة في المؤسّسة الرسميّة، أو مجرّد مهمّة تقنيّة في القطاع الخاصّ لها علاقة بمهارات جلب مصدر التمويل، وتوسيعه، وتعظيم رأس المال، وتحويلها إلى أن تكون مهمّة لها علاقة بالعمل على تثوير مصدر المال، هو تحوّلٌ جذريٌّ في فهم تشكّل حقل فنون الأداء المستقلّ في المنطقة العربيّة، وعلى نحوٍ رئيس بعد الثورات في المنطقة العربيّة. من هنا فإنّ دراسة سؤال الإنتاج لا تعني على الإطلاقَ أن نَقيّم نجاح تجمّعٍ ما وقدرته على تأمين موارده، أو تدقيق ومسح من يمتلك القدرات على تنظيم التمويل، إنّماً هو مسارٌ نرغب من خلاله بأن نفهم ونفكّك العوامل التي تأتي مع مسار التمويل، وتأثيرها على بيئة العمل الفنيّة.

سنناقش في هذه الورقة موضوع نموذج الإنتاج، ومصدر التمويل، لنفكّك الأسئلة التي ترافقه، وإنّنا ننظر فيه بوصفه عنصراً جوهريّاً في حضور مشهد فنون الأداء المستقلّ خلال الأعوام العشرين الفائتة، حيث نحاول فيما يلي البحث في تمويل فنون الأداء المستقلة في المنطقة العربية من خلال التوقف عند أهم اللاعبين الجوهريين في تشكيل وجود المشهد، وهي المؤسسات المانحة العربية التي ظهرت منذ تسعينيات القرن الماضي واستلهمت شكل المؤسسة الثقافية الأوروبية غير الربحية، وهي في شكلها العام إمّا صناديق تقدّم دعماً من خلال منح وتكليفات، أو هي مؤسسات ثقافية تقدم مزيجاً من البرامج والمشاريع والأطر الداعمة.

انطلاقاً من ذلك فإنّ السؤال الرئيس الذي نناقشه في هذه الورقة ما تأثير تمويل هذه الظاهرة على آليّات إنتاجها وكيف يتبدّى؟ وما هو تأثير تطوّر آليّات الإنتاج، وأشكال التمويل، على العلاقة مع المؤسّسات العربية الداعمة والقيّمين والمبرمجين الفنيّين، وكيف يمكن أن نقرأ هذا الأمر بعلاقته مع موقع التمويل سياسيّاً، وثقافيّاً، واجتماعيّاً؟

نودّ أن نشير إلى غياب الدراسات والمراجع والموارد التي يمكن من خلالها مراجعة عمل هذه المؤسسات، فللتعامل مع هذا الواقع اعتمدنا على تحليل بيانات وتقارير عدد من المؤسسات التي ندرسها، إضافة إلى عدد من المقابلات مع عدد من الفاعلين في هذه المؤسسات، ووجدنا في كتاب إعادة اختراع المنظمات للباحث فريديرك لالو Frederic Laloux (١٩٦٩ -) مدخلاً للتأمل في مفاهيم المؤسسة ودورها ؛ لأنّ الكتاب يستلهم ويفكك معنى المؤسسة في عصر مضطرب يصفه بأنه: «[عصر] يتسارع بشكلٍ محموم وتتشابك فيه العوامل والمتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأمنية، مدعومةً بالانفجار المعرفي والتطور التقني ووجود

عوالم افتراضية موازية. نحن نشهد نشوء، بل ونعيش أنماط حياة ومنظومات عمل جديدة لم يعهدها الإنسان من قبل عبر التاريخ».[1]

على الرغم من أن الكتاب يركّز على تاريخ المنظمات في أوروبا، لكن أغلب الكيانات والتجمعات الأدائية في المنطقة العربية تعمل وفق هذا النموذج، وعليه فهو نموذج مهمّ لفهم الأسئلة التي كانت المنظمات الداعمة والمانحة تطرحها، وكيف انعكس ذلك في عملها، وأمامها خيارات مثل استعارة أساليب شركات تجارية في تطوير ثقافة العمل والسلوك التنظيمي لديها، أو تعزيز التفويض والقيادة، وإعادة تشكيل هياكل تنظيمية أكثر مرونةً، والسؤال بالنسبة لنا: هل هذه المؤسسات بحاجة إلى إعادة التفكير بمعنى وجودها خلال العقود القادمة؟

نود أن نشير بدايةً إلى أن سؤال تمويل القطاع المستقلّ ترافق في المنطقة العربيّة مع صعود مشهد فنون الأداء المستقلّ ضمن مشهد المجتمع المدنيّ، الذي برز أوّلًا: في فلسطين، وتحديداً بدعم من مؤسّسات أمريكيّة حكوميّة، وغير حكوميّة، وبدأت بالمعونة الأمريكيّة USAID للسُّلطات الفلسطينيَّة بعد اتّفاق أوسلو، التي ترافقت مع وضع وثيقة ترتبط بالإرهاب؛ حيث يشير الباحث مأمون خلف إلى أنّه «طُلبَ من أيّ جهة تحصل على دعمٍ أن تقوم بإمضاء عقدٍ مع مسؤولي المعونة للالتزام بمعايير مكافحة الإرهاب»[2].

خلال التسعينيّات رفضت معظم المؤسّسات الفلسطينيّة تمويل المعونة الأمريكيّة التي ضّخت مبالغ كبيرة جدّاً في القطاعات كافّة، ولكنّ قطاع الثقافة والفنون كان أكثر القطاعات الرافضة لهذا التمويل، نتيجة مشروطيّته السياسيّة، ولكنْ كثيراً ما ارتبط مشهد التمويل بالكثير من عناصر الخلط والتشكيك؛ إذْ تشير الباحثة والمدرّبة ومديرة مسرح الحارة مارينا برهم إلى أنّه خلال التسعينيّات «حصل خلطٌ بين التمويل الحكوميّ [الأمريكي] وتمويل مؤسّسة فورد التي ركّز تمويلها على قضايا حقوق الإنسان، وافتُرض أنّها مؤسّسةٌ حكوميّةٌ، وبعد أحداث ١١ أيلول أصبح هذا الأمر فيه حساسيّة كبيرة، وكان هناك تخوين للمؤسّسات والأفراد الذين استفادوا منه»[3].

للتأمل في المشهد في المنطقة العربية وعند النظر إلى مصر، فإنّنا سنجد أنّه بين عامي: ٢٠٠٠ و٢٠١٠ كان قطاع فنون الأداء المستقلّ يراوح مكانه من جهة التمويل، وكان العاملون فيه يحاولون إيجاد حلول بديلة لهذا الوضع، وكان هناك بعض الأموال التي يمكن الاستفادة منها من خلال صناديق الدّعم العَربيّة، أو الدعم القادم من مهرجانات لديها الرغبة في الإنتاج لفرق معيّنة، أو شخص معيّن، نتيجة لبعض التوجّهات الفنيّة، لكنّ هذا لم يؤدِّ إلى جعل المجال الفنيّ قويّاً ليستطيع المتابعة والتجدّد من تلقاء نفسه.

١- لالو، فريديك، إعادة اختراع المنظمات، ترجمة زاهر الحاج حسين ووائل علواني، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٨، ص ١١.

٢- خلف، مأمون، السلطة الفلسطينية التائهة في واشنطن. من المعونة الأمريكية إلى القيود الإسرائيلية، ساسة بوست [على شبكة الإنترنت]. ٢٢ كانون الثاني ٢٠٢١، [تمّ الاطلاع عليها في ٧ أيلول ٢٠٢١]، متوافرة على: https://www.sasapost.com/pa-lobbying-for-us-funding/

٣- الكفري، عبدالله (معد)، مارينا برهم: مديرة ثقافية، مقابلة مكتوبة، [د.ن.]، [د.م.] تمت إلكترونياً في ٠١/ ١١/ ٢٠٢١.

على سبيل المثال: كانت فرقة المعبد وفرقة الورشة تقدّمان عروضهما في الخارج، وتحصلان من خلال ذلك على موارد تجعلهما قادرتين على المتابعة في عملهما، ولكنْ هذه حالات فرديّة لا تعني أن المجال كلّه لديه إمكانيّة العمل، وحتّى تتوفّر هذه الإمكانيّة يجب على الجهات المحليّة أن تساعد؛ إذْ ليس كلّ من ينتج مسرحاً في مصر قادراً على السفر والعرض في مهرجان أفنيون، أو في مهرجانات أخرى تؤمّن الانتشار، وتزيد من فرص الدعم، وهذا لا علاقة له بالسويّة الفنيّة، فهناك بعض التجارب المميزة جدّاً، ولكن وفقاً لطبيعتها لا يمكن عرضها خارج مصر، ولو وجدت آليّة محليّة لدعم هؤلاء لتغيّر المشهد تماماً.

خلال الألفيّة الجديدة استطاع القطاع الأدائيّ المستقلّ في مصر حلّ بعض المشكلات من دون تدخّل الدولة، ولكنْ كان لا بدّ من وجود دعم من قِبل الدولة، وإلّا كان القطاع المستقلّ سيصل إلى النقطة نفسها التي وصل إليها في أواخرَ التسعَينيّات، كما عرضنا من ناحية الجمود والمراوحة في المكان، وبحيث يقتصر الأمر على إنتاجات لأسماءٍ معروفةٍ بدون أن يتطوّر المشهد، وإنّنا نرى أنّ هذا الأمر انعكس على الشكل الفنيّ.

فبعدما كان مشهد فنون الأداء المستقلّ في فترة الثمانينيّات وبداية التسعينيّات يقدّم تجارب مختلفة متنوّعة، ويقارب مواضيع مهمّة، مثل: حقوق المرأة، ويعتمد على نصوص عالميّة، أو نصوص جديدة، ويدخل عناصر، مثل: الموسيقى والرقص المعاصر، وصل في أواخرَ التسعينيّات إلى تكرار الحكاية نفسها بالشكل نفسه، أو العمل على التراث، والأغاني القديمة، والحكايات الشعبيّة، أصبح الشكل الفنيّ محكوماً بأسهل طريقة للتعامل مع المشكلات الاقتصاديّة، منها الحاجة إلى بروفات أقلّ مع نصوصٍ موجودةٍ ومتاحةً للاستعمال مع موادّ تراثيّة.

في سوريا، ظلّ المشهد محافظاً على ثبات كبير من حيث وجود تمويل حكوميٍّ عامّ، يقوم من خلال المسرح القومي بالإنتاج لفنّانين محدّدين، إضافةً إلى أنشطة من قبيل الجوائز والمسابقات، أو مناسبات دعم ماليٍّ صغير للشباب؛ أي: كان نموذج الإنتاج يعيق احتمال التطوّر، وكان إطار احتماليّة دمَشق عاصمة الثقافة العربيّة في العام ٢٠٠٨ هو الاستثناء الذي أتاح فرصاً مهمّةً للنشر والإنتاج، وخصّص أطراً للدعم، وأشرنا إلى مشروع مسرح الشباب، الذي تطوّر لاحقاً ليتحوّل إلى مؤسّسة مواطنون- فنّانون، وبدأ يقدم منحاً إنتاجيّة.

بعد عام ٢٠١١ تغيّرت معادلة إنتاج الفنون السوريّة، وكان هذا التغيير على مستويَين: الأوّل له علاقة بالدعم داخل سوريا من قِبل مؤسّسات سوريّة مانحة ووسيطة، والثاني من خلال تركيز المؤسّسات المانحة العربيّة علىَ دعم المشهَد داخلَ سورياً، وذلك بالتوازي مع انفتاح الإنتاج خارج سوريا ضمن أشكالٍ مختلفة، من منح، وتكليفات، وإنتاج مشترك دوليّ، وتوجّه في أغلبه إلى الفنّانين متوسّطي الخبرة ممّن راكموا بعض التجارب في سوريا قبل عام ٢٠١١.

في لبنان، تنوّع النموذج، وتعزّز المشهد نتيجة البيئة القانونيّة المتساهلة تجاه التمويل والتسجيل القانونيّ، وتأسّس عددٌ من المؤسّسات القادرة على تأمين تمويلٍ متنوّع المصادر، وبدأت تبرمج تكليفات ومشاريع فنيّة معاصرة، ولعلّ النموذج الريادي فيً ذلك هو جمعيّة

فنون، ولاحقاً مؤسّسة أشكال ألوان التي انطلقت في التسعينيّات، وتلا ذلك نشوء مؤسّسات لعبت أدواراً تستجيب لمواجهة مشكلات تمزّق المشهد بعد الحرب، مثل: دوار الشمس ٢٠٠٥ التي دعمت الفنّانين كي يكونوا قادرين على الالتقاء والقيام بعملٍ مشترك بين الفن والفكر، ليعملوا بين المسرح، والموسيقى، والرقص، وفي الوقت ذاته ليتحدَّثوا إلى فنّانين من مناطق مختلفة. ومع بدء ثورات المنطقة العربيّة تحوّل لبنان إلى منصّة العمل الإقليميّ في المنطقة العربيّة، وترافق ذلك مع كونه مساحة العديد من المؤسّسات المانحة ومقرّها.

إشكاليّة المفهوم ونسبيّته

يتعذّر التوافق على مصطلح يشير إلى ما يمكن من خلاله تقديم فهمٍ متكاملٍ لمعنى الفنون المستقلّة، وضمناً فنون الأداء، ذلك أنّ هذا المصطلح يرافقه أيضاً مرادف «البديل» الذي يُستخدم في عددٍ من السياقات وعلى نحوٍ رئيس في مصر خلال التسعينيّات، إلّا أنّ المرادف الأخير يعيد مجدّداً إلى تعريف المشهد فيَ علاقَته مع المؤسّسة الرسميّة، كما يُشارُ أحياناً إلى هذا المصطلح من منطقٍ علاقته مع كيانات المجتمع المدنيّ والأهليّ بدون أن تكون هذه الإشارة بالضرورة قادرةً على تقديم شرحٍ دقيق.

تشير حنان الحاج علي في كتابها تياتر بيروت[٤]، وفي معرض حديثها عن الفضاءات الثقافيّة البديلة، إلى أنّ كلمة بديل حمّالة أوجه، خاصّةً مع شيوع استعمالها في الأعوام الأخيرة على نحوٍ أفرغها من مدلولها، وتؤكّد من جهتها على أنّ الفراغ المستشري في النشاط الثقافيّ والفنيّ الرسميّ -وهنا يمكن أن نعمّم على البلدان الثلاثة التي ندرسها- حتّم تطوّر ثقافة الهامش المسمّاة غالباً بديلة إلى درجة أصبحت هي السائدة: «إنّ صفة «البديل» ليس لها مدلول مطلق وثابت، بلْ إنّه يتغيّر بحسبِ اختلاف الموقع والأوضاع، ووفقاً لتطوّر الشرط الثقافي، فما يعدُّ بديلاً الآن ربّما يكون تقليديّاً غداً، [...] لكنّ هناك نوعاً من الاجماع على أنّ النشاط، أو التعبير، أو الفضاء البديل، هو ما يوجد خارج (وأحياناً رغماً عن) المحافل، والمؤسّسات، والمنظومات الثقافيّة الرسميّة، وخارج الممارسات الاجتماعيّة التقليديّة للاستهلاك الثقافي»[٥].

من هنا فإنّنا في محاولة فهم هذ المصطلح نقترح النظر في الخصائص التي اقترحها في عمله، أو سعى إلى إنتاجها، وهنا نودّ أن نشير إلى عددٍ من السمات، منها: الاستقلاليّة في القرار الفنيّ تجاه المؤسّسات الرسميّة، وأطر رقابتها، والجهاتِ المموّلة، وشروطها، وأجنداتها، والخروج من الفضاءات التقليديّة، والحرص على العمل في أماكن بديلة ومتنوّعة: مثل المنازل، والساحات العامّة، والملاجئ، والمساحات الريفيّة. إضافةً إلى الحرص على توسيع مساحة الحريّة في العمل، والاهتمام بالربط مع الممارسات النقديّة، والاشتباك على نحوٍ متضافرٍ مع القضايا

٤- تشير الباحثة والممثّلة حنان الحاج علي في كتابها: تياتر بيروت إلى أنّ مصطلح الفنون المستقلّة ظهر بالتوازي مع تسمية الفضاءات الثقافيّة البديلة، التي أطلقت في العالم خلال الثلث الأخير من القرن الماضي، ونعني به «المشاريع الثقافيّة وضمنها فنون الأداء التي نشأت في إطار المجتمع المدنيّ بمبادراتٍ فرديّةٍ من أشخاص، أو مجموعة أشخاص، حرص أصحابها على إنتاج أعمالٍ فنيّةٍ تحمل مقارباتٍ فنيّةً مختلفةً عمّا هو سائدٌ، أو عمّا تقدّمه المؤسّسة الرسميّة على صعيد المضمون، والشكل، والعلاقة مع المتلقّي، والعلاقة مع العالم، وانطوت في أطرٍ تنظيميّةٍ جمعويّة (جمعيّات، تعاونيّات، مؤسّسات مستقلّة ولا تبغي الربح...إلخ)، وأخذت على عاتقها تفعيل، وتحفيز، وتحديث، وتثوير الفعل الثقافيّ والفنيّ». الحاج علي، حنان، تياتر بيروت، بيروت: دار أمار للنشر، ٢٠١٠، ص ٠٠١.

٥- الحاج علي، حنان ، تياتر بيروت، م.س.، ص ٠٠١.

الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والسياسيّة، وعدّها جزءاً لا يتجزّأ من الممارسات الثقافيّة، والحرص على إتاحة مساحاتٍ للاهتمام في القضايا والحريّات الشخصيّة، والانفتاح تجاه العالم، ورفض مبدأ فصل الفنون، والحرص على تعزيز تعاونات عابرة للأجناس الفنيّة، إضافةً إلى التجريب على مستويَي: الجسد، واللّغة.

إنّ السمات التي ذكرناها أعلاه، لا تعفي من أنّ هذا المشهد جعل الاستقلال في أحد تفسيراته هو الانعزال لدى بعض الكيانات الثقافيّة المستقلّة، والاكتفاء بجمهورٍ صغيرٍ محدّد، وذي مراجع ثقافيّة واضحة، وتعذّر الوصول إلى متلقّين أكبر، ولا نرغب هنا في إطلاقِ صورة النخبويّة وتعميمها، إنّما نشير إلى ميلٍ في العمل وآليّاته جعل هذا المشهد منطوياً على ذاته، على الرغم من كثرة الحديث ضمنَ أعضائه عن أهميّة التشبيك والتعاون، ونودّ أن نميّز أيضاً وجود مسارَي عملٍ ضمن الممارسات المستقلّة: الأوّل متخصّصٌ في رعاية الفنّ المعاصر، والثاني حريصٌ على التنمية الثقافيّة، وهذا ما قلّ تقاطعه ضمن الجهة نفسها قبل الحراكات الثوريّة، وما كثرت الحاجة إليه بعد عام ٢٠١١.

إنّ إحدى الإشكالات التي رافقت نشوء المؤسّسات وتطوّر مفاهيم العمل المؤسّساتي، تكمن في تحويل الفنّان إلى موظّف، وهذا أسهم في تراجع حركة الفنّ، في المقابل أسهمت فكرة الانفتاح على الخارج بالعملِ على التجديد والتطوير على مستوى شكل الممارسات الفنيّة وأطرها؛ إذْ ظهر خلال العقدين السابقين جيلٌ من الفنّانين القادرين على السفر طيلة الوقت، والاطلاع في أوروبا وأمريكا، وإعادة اختباره في بلدانهم، وعلى نحوٍ رئيس في مصر ولبنان.

ولكن رغم الأسئلة التي نذكرها نود أن نشير إلى حقيقة أن فناني فنون الأداء المستقلين يشكلون حقلاً ويمكننا في محاولة تتبع سمات مقاربة بورديو لمعنى الحقل ملاحظة التالي: إنّه حقل قوى محدّدة، في بنيته، وبحالة علاقة قوّة ذات مد وجذر بين أشكالٍ مختلفة من السلطة، وأنواع متنوّعة من الرأسمال، وهو حقل صراعات ونضالات، ولكن للمفارقة ليسً من أجل السلطة إنما لمواجهة السلطة، والسيطرة والهيمنة من قبل المؤسسات الرسمية والقوى الناظمة لخصوصيته كما هو الحال مع الممولين، ولكن هذا لا يمنع أن هذا الحقل تحول مع الزمن إلى حقلٍ ذي قوى وسلطات.

من هنا يمكن أن نفهم أنّ ما ذكر أعلاه جعل من العمل المستقلّ حقل سُلطة -على الرغم من أنّه حقلٌ فرعيٌّ بالنسبة إلى حقل المؤسّسة الرسميّة- حرص على إقامة علاقات مع المحيط الخارجيّ؛ بحيث يأخذ منه ما يتناسب مع ذاتيّته ويترك ما لا يتوافق معها.

المؤسسات العربية المانحة

منذ التسعينيات بدا سؤال التغيير حاضراً بشدة في مشهد المؤسّسات غير الحكومية، وكان لافتاً أنّ الفنون المستقلّة وجدت ضالّتها في سؤال التّغيير على مستوى الاشتباك مع الفضاء العامّ، وحرية التّعبير، واتساع مساحة الهامش، وانعكس ذلك من خلال ظهور نوعٍ مختلفٍ من

التجمّعات والمؤسّسات التي تبحث عن علاقة مختلفة مع الفضاء العام، وبدأت بالعمل على التفكير بجيلٍ جديد من الفنانين يعمل ويبحث بطريقةٍ مختلفةٍ.

في العام ٢٠٠٣ ظهرت في بروكسل مؤسّسة صندوق شباب المسرح العربي التي قام بتأسيسها طارق أبو الفتوح، وركّزت في البداية على فنون الأداء المستقلّة في المشرق وتوسّعت لاحقاً لتشمل المنطقة العربية. وفي العام ذاته تأسست في القاهرة مؤسسة المورد الثقافي بصفة مؤسّسة إقليميّة غير ربحيّة التي تعرف عن دورها بالسعي «إلى دعم الإبداع الفني في المنطقة العربيةً وتشجيعً التبادل الثّقافي داخل المنطقة وخارجها»[٦], ووضعت المؤسسة ضمن أهدافها تأسيس الصندوق العربي للثّقافة والفنون – آفاق الذي انطلق بمبادرة من ناشطين ثقافيين عرب ليكوّن مؤسّسةً مستقلّةً تموّل الأفراد والمؤسسات العاملين في المجال الفنّيّ والثّقافيّ ومركزها عمان الأردن، لتنتقل إلى بيروت في العام ٢٠١١[٧]. غداة انطلاقها بدأت اهتمامات آفاق تتوسّع تدريجياً حتّى باتت تشمل السينما، والتصوير الفوتوغرافي الوثائقي، والفنون البصرية، والفنون الأدائية، والكتابة النقديّة والإبداعيّة، والموسيقى، إضافةً إلى البحوث والتدريب وتنظيم الفعاليات.

ومع ظهور هذه المؤسسات العربية بدأ التفكير بالتمويل من قبل فنّاني فنون الأداء يأخذ بعداً جديداً؛ كون هذه المؤسسات عربيّة، وتوضّح أهدافها بشكلٍ واضح ورئيس في دعم مشهد عربيٍّ مستقل، وبالتّالي أتت هذه المؤسّسات لتكون حلّاً لِلكثير مِن الفنّانين الرّاغبين فيً البحث عن إطار عمل مختلف، ونعني بالمختلف العمل خارج إطار المؤسّسة الرّسميّة، والرّعاية التجارية، والتمويل الأجنبيً المباشر، باعتبار هذه المؤسسات أخذت على عاتقها أداء دور الوسيط بين المانحين والداعمين وبين المشهد المستقل، عبر ترسيخ دعم استراتيجي للثقافة في المنطقة العربية، وتوفير آليات تمويل مستدامة للفنانين، كما للمؤسّسات الثّقافيّة والفنيّة والمساهمة في تيسير التبادل الثقافي عبر المنطقة العربية.

ظهرت مع المؤسسات المانحة والوسيطة أطر عمل جديدة لم تكن شائعةً سابقاً من حيث أداء هذه المؤسسات دوراً محورياً في تطور مشهد فنيٍّ مستقلٍ في المنطقة العربية، وعبر دعم ظهور مساحات فنية جديدة. حيث بدأت الفرق الفنية والفضاءات الثقافية وبشكل رئيس فضاءات فنونً الأداء بالحصول على دعم للفضاءات ذاتها، وساعدت هذه المؤسساتً على طرح سؤال التبادل في المنطقة العربية والعالم، كما حرّضت على دعم جيلٍ جديد من المنطقة العربية ساعٍ إلى كسر المحرّمات، فمكّنت هذه المؤسسات من جلب مفاهيمَ جدًيدة ومهنٍ جديدة إلى الفنون، وتعزيز أطر القيم الفنيّة، وكسرت هذه المؤسسات احتكار المؤسسةً الرسمًي لسؤال التمثيل خارجياً والسفر، وأقرّت أطر المنح الإنتاجية كإحدى أدوات عملها.

كانت هذه المؤسسات من أهم ميسري ظهورٍ شبكاتٍ إقليمية من الفنانين والمؤسسات الفنية والمحترفين الفنيين المعاصرين، وقدّمت فرصةً فريدةً لعدّة قيّمين فنيين شهيرين حول العالم

٦- يمكن الاطلاع على تاريخ تأسيس مؤسسة المورد الثقافي من خلال زيارة موقعها الإلكتروني /https://mawred.org

٧- يمكن الاطلاع على تاريخ تأسيس الصندوق العربي للثقافة والفنون من خلال زيارة موقعه الإلكتروني /https://www.arabculturefund.org/ar

للقيام بالأبحاث في المنطقة، كما قدمت دعماً مالياً من خلال منح، وسعت هذه المؤسسات إلى أن تخلق إطاراً مختلفاً مع الإنتاج خارج الدولة، جزءٌ منه خارج إطار المؤسسة الداعمة من خلال البحث عن أفراد مانحين من المنطقة العربية، لأنّ جزءاً من عمل هذه المؤسسات كان يرتكز في البداية على إقناع البرجوازية الوطنية بدعم الثقافة وتعزيز حضور رؤوس الأموال العربية، ومن أهم الأمثلة على ذلك إطار دعم الأفراد الذي صممته مؤسسة آفاق[٨].

فعند النظر إلى سمات عمل هذه المؤسسات نجد أنها تجنّبت الحصول على مصادر دعم حكومية كي تحتفظ باستقلاليتها في طريقة عملها، كما عملت على تشجيع ثقافة الفيلانثروبية العربية التي تقوم على تعزيز الصلات بين الفنانين وصانعي الفن والمجتمع عبر زيادة عدد الأفراد الذين يهتمون بالثقافة ودعمها. في هذا السياق أنشأ الصندوق العربي للثقافة والفنون في سنة ٢٠١٤ برنامج تمويل للمبادرة والإبداع[٩] وبإمكان أي شخص وفقاً له أن يشتري سهماً من آفاق مقابل ألف دولار، وذلك بهدف جمع مليون دولار، ثمّ يذهب المال لتمويل مشاريع من آفاق.

يقول المدير التنفيذي السابق للصندوق العربي - آفاق أسامة الرفاعي: «إنّ الفكرة من مصطلح السهم هو تغيير فكرة الصدقة أو التبرع وإبدالها بمفهوم الاستثمار في الفن الذي يستفيد الفرد كما المجتمع كما الوطن من مردوده الثقافي»[١٠]، حتى إعداد هذا البحث جمع آفاق حوالي نصف المبلغ، وأسماء الداعمين جميعها موجودة على الموقع الإلكتروني، فحوالي ستين شخصاً منهم يتبرعون للمرة الأولى. بالتالي فإنّ هذه الطرق المختلفة في التمويل أتاحت المجال للنقاش والحديث عن موضوعية التمويل وأسئلتها خارج إطار المؤسسات الأجنبية والأسئلة التي تأتي معها، كما شجعت على خلق هيكليات جديدة في العمل، تم معها تنوع أطر الدعم لتشمل مختلف مراحل الإنتاج كالتطوير والإنتاج، والإنتاج النهائي. وإنّ هذه الأشكال من الدعم تتوازى مع مبدأ تطّور احتياجات الدعم، ففي ملف مخصّص للمسرح السّوري، نشره موقع حكاية ما انحكت، ناقشت السينوغراف بيسان الشريفً إشكاليّات التعرّف والتعامل مع التمويل تحت عنوان التّجربة المسرحيّة السورية النّاشئة في أوروبا، وتقول في هذا السياق: «اليوم وبعد مرور عشر سنوات على الثّورة السورية يواجه الفنانون السوريون تحدياً جديداً يتعلّق بمتطلبات سوق الإنتاج، والتمويل والبرمجة المسرحيّة التي في معظمها تضع الفنان السوري في قالب جاهز: أن تكون فناناً سورياً يجب عليك إذاً طرح موضوع الحرب، وهذه مشكلة»[١١].

في سياق الحديث عن المؤسسات العربية، كانت مؤسّسة المورد الثقافي في البداية مشروع تشبيك بين المؤسسات المستقلة في العالم العربي لتبادل خدمات، بعدها تطوّر المشروع نتيجة الحاجة لأن يتمّ تأسيس المؤسّسة باعتبارها من المؤسّسات التّشغيليّة

٨- يمكن الاطلاع على هذا الإطار من خلال هذا الرابط: https://www.arabculturefund.org/ar/About/Donors

٩- للاطلاع على البرنامج يرجى الضغط على هذا الرابط: https://www.givingloop.org/afac

١٠- بيضون، بانة، آفاق تراهن على النهضة، الأخبار [على شبكة الانترنت]. ١١/٢٢/ ٤١٠٢ [تم الاطلاع عليها في ٧١٠٢/٦/٣٢]، متوافر على: https://al-akhbar.com/Literature_Arts/40069

١١- الشريف، بيسان، التجربة المسرحيّة السوريّة الناشئة في أوروبا، حكاية ما انحكت [على شبكة الانترنت]، ٧/ ٦/ ١٢٠٢ [تم الاطلاع عليها في ١٢٠٢/٨/٦]، متوافر على: https://syriauntold.com/التجربة-المسرحيّة-السوريّة-الناشئة-ف/٧٠/٦٠/١٢٠٢/

Operational Foundation وهي المؤسّسة التي تعمل بنفسها وتقدم جزءاً صغيراً من المنح، «تقوم مؤسسة التشغيل في الغالب بالأنشطة الخيرية ويجب أن تشارك بشكلٍ كبيرٍ في مشاريعها الخاصّة بطريقةٍ مستمرّةٍ ومستدامةٍ»[١٢],

وفقاً لهذا النموذجٍ تم تصميم مؤسسة المورد الثقافي ليكون ٦٠ بالمئة تشغيلية، و٤٠ بالمئة مؤسسة تقدم منحاً، لكن زاد هذا الأمر مع الزمن. ومن هنا كانت صورة المورد تتمثل بملتقيات الشباب. وإنّ الافتراض الأساسي الذي انطلقت منه مؤسسة المورد الثقافي كما تقول مديرته التأسيسية بسمة الحسيني هو: «استهداف اللا أحد في الفنانين لقناعتي أنّ إحدى المشكلات في المنطقة العربية هي في أن عدد الموهوبين الذين يبقون في الفن لا يتعدّى ٥ بالمئة ممّا هو موجودٌ أصلاً، فالكثير من هؤلاء يصلون إلى عمر ال٢٢ مثلاً وينسحبون من المشهد الفني، وعليه كانت الفكرة محاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذا الجيل الضائع، وعرضت الفكرة على عددٍ من الأشخاص، منهم حنان الحاج علي وروجيه عساف وخالد جبران وعادلة العايدي وعلياء الجرّيدي وسامي حسام مؤسّس سمات، وعليه قمنا باجتماع تأسيس المورد»[١٣].

فمنذ تأسيس مؤسسة المورد الثقافي قامت بتقديم ما يزيد عن ١٠٠ منحة لفنون الأداء المستقلّة للفنّانين الذين هم دون سن الـ٣٥، إضافةً إلى أكثر من ٥٠ مؤسّسة فنون أداء ضمن برنامج هو عبارة عن برنامج مخصّص لدعم المؤسّسات العاملة في المنطقة العربيّة، وأكثر من ٧٠ فنّاناً حصل على دعمٍ في التنقّل والسّفر. وقدّم الصّندوق العربيّ للثّقافة والفنون ٢٥٦ منحةً لفنون الأداء، كما قدّمَ صندوق شباب المسرح العربيّ الدعم لحوالي ٧٠٠ فنان ومؤسسة من خلال الدعوات المفتوحة في عديد من المجالات، كما ركّزت هذه المؤسسات على مشهد الرقص والدمج بين الفنون.

وفي سياقٍ موازٍ، نود أن نشير إلى دور مؤسسة اتجاهات - ثقافة مستقلة التي تخصصت بدعم المشهد الثّقافيّ السوري وقدّمت دعماً لأكثر من ٣٠ عرضاً أدائياً منذ العام ٢٠١٤ في سوريا والمنطقة العربية وأوروبا، إضافةً إلى دعم عددٍ من المؤسّسات الثّقافيّة السورية.

ومنذ العام ٢٠١٤ وعقب الموجة الثانية من عودة الديكتاتوريات، بدأت هذه المؤسسات بالتركيز على مبادرات تعزز سؤال العدالة الاجتماعية والأمان والحماية، وضمن هذا السياق فإن السؤال الذي يواجه هذه المؤسسات: هل تدعم عدداً أقل من المشاريع بقيمة مادية أكبر أو عدداً أكبر من المشاريع بقيمة مادية أقل؟ ذلك أن فرص إنتاج فنية في فنون الأداء تحتاج إلى الكثير من الموارد، وفي المقابلِ إعطاء قيمة مالية كبيرة لعدد أقل سيغلق الأبواب في وجه مشاريع تستحقّ فرصةً، وخصوصاً لمخرجين وفنانين جدد يبحثون عن مصدر تمويل عربي؛ ولأنّ المؤسّسات العربيّة الدّاعمة التي نجحت إلى درجة كبيرة في إثبات شفافيتها في طريقة عملها،

12- Operating Foundations: An operating foundation predominantly undertakes charitable activities and must be significantly involved in its own projects in a continuing and sustaining fashion.
What Is a Private Foundation? [retreived 12/11/2020], from: https://foundationsource.com/what-is-a-private-foundation/

١٣- الكفري، عبدالله (معد)، بسمة الحسيني: مديرة ثقافية، مقابلة مكتوبة،[د.ن.]، [د.م.] تمت إلكترونياً في ٦١/ ٩٠/ ٧١٠٢.

فإنّ السؤال الذي عليها على الدوام الحرص على الإجابة عنه هو: كيف تحافظ على صدقيتها والمغامرة في اختياراتها، وكيف يمكن أن تتجنب امتلاك أجندات معينة في دعمها للمشاريع بخلاف البحث عن الابتكار والأصالة والتجديد في اللغة البصرية؟

فنشير إلى هذا النموذج من الدعم الذي اعتمدته المؤسسات المانحة العربية الذي يكون في بنيته ومبدئه ديمقراطياً كونه مفتوحاً أمام الجميع، وكونه يعتمد آلية لجان التحكيم المستقلة ويبني على خبراتها، إلّا أنّه يفترض مهارات، وخبرات، ومعارف لا يفترض أن تتوافر لدى الكثير من الفنانين في كيفية صياغة رؤيته الفنية، فأدّى هذا الأمر خلال السنوات الأولى من انتشار هذا النموذج من الدعم إلى تمكن فنانين أكثر من غيرهم من الوصول إلى فرص الدعم على الرغم من أنّ التقدّم متاحٌ للجميع، وكان هذا الأمر ينعكس أيضاً في خبرات البلد المحلّيّة.

فعند النظر في المشاريع ال ٢٥٦ التي تم دعمها من قبل آفاق[١٤] منذ تأسيسها وحتى العام ٢٠٢٠ نجد أن عدد المشاريع المدعومة في لبنان ٧٠ مشروعاً، وهو البلد الذي يمتلك فنانوه خبرةً كبيرة في التعامل مع طلبات الدعم وانتقل إليه الكثير من الفنانين السوريين بعد العام ٢٠١١، و٣٣ في فلسطين التي يوجد فيها خبرة كبيرة في التعامل مع طلبات الدعم، و٣٠ في سوريا وهو عدد قليل بالنسبة لحجم البلد وخبرته، لكن نقص الخبرات يوضح الأمر، ومن ثم تأتي مصر ب ٢٨ مشروعاً وقد أتى أغلبها قبل العام ٢٠١٤؛ أي قبل التغييرات القانونية التي جعلت الوصول إلى التمويل مستحيلاً.

مقابل ذلك سنجد أنه على سبيل المثال في منح صندوق شباب المسرح العربي[١٥] الذي يتوجه إلى اختيار مشاريع معاصرة ومتعددة الوسائط فإنّ العدد الأكبر من طلبات الدّعم هو من فلسطين ولبنان، ولا تزيد طلبات الدعم من سوريا عن عشرة طلبات؛ لأنّ الأشكال الفنية التجريبية التي يدعمها الصندوق عددها محدّد ضمن المشهد السّوريّ.

حيث نشير إلى هذه المؤسسات المانحة مقابل دعمها لمجالات عمل مهمّة مثل الرّقص في فنون الأداء، إلّا أنّها ساهمت في رسم صورة سلبيّة تماماً عن الأعمال التّجارية أو التي ترمي إلى تحقيق إيرادات وتخاطب جمهوراً واسعاً، ولا نفترض أنّ هذا الأمر كان مقصوداً، لكنّنا نعتقد أنّ لجان التحكيم التي تقوم باختيار المشاريع في هذه المؤسسات لطالما كانت – ضمن رأس مالها الثّقافيّ – على مسافةٍ من أيّ مكوّنٍ تجاريٍّ إن كان على صعيد العائدات، أو الترويج.

وإنّ إطار الدّعم الذي وفّرته المؤسّسات في المنطقة العربية خلال الثورات، وعلى الرغم من أهميّته لمساعدة الفنانين إلّا أنّه دعم الكثير من الأعمال المباشرة والفجّة أو التي كانت تعاني من ضعف المستوى الفني، كما خلص في تقرير آفاق عن برنامج آفاق أكسبريس، الذي أُطلق في آب/ أغسطس ٢٠١١، واستمر لمدة عام من دون أن يتمّ تجديده، واعتبر بمثابة «مرحلة

١٤- يمكن الاطلاع على كافة المشاريع من خلال هذا الرابط: https://www.arabculturefund.org/ar/Projects

١٥- يمكن الاطلاع على كافة المشاريع من خلال هذا الرابط: https://mophradat.org/ar/program/grants-for-artists-practice/

استكشافية أولية تقدّم دعماً للإنتاج الثقافي في وقت الأزمات»[١٦], فبادرت آفاق إلى إطلاق هذا البرنامج الذي يستجيب بشكلٍ سريع للفنّانين والمؤسّسات الصغيرة لمساعدتها، والتي شحّت مواردها بسبب الأحداث الدّراماتيكيّةً في المنطقة[١٧] .

ويذكر التّقرير النّهائيّ لآفاق إكسبرس أنّ الفنانين/ات والمؤسسات إثر اندلاع الثورات توالوا على طرح قضايا وموضوعات مرتبطة بالفساد وحقوق الإنسان وحرية التعبير الفني والسياسي بانفتاح والتزام غير مسبوقين، وهي تيمات اعتبرت من المحرمات في وقت سابق للتحولات في المنطقة. لكن ذكر التقرير ضمن التحديات ركوب بعض المتقدمين لموجة الربيع العربي من دون أن تحمل المشاريع عمقاً في الطرح، بالإضافة إلى وجود مشاريع أخرى تحمل فائضاً من المضامين السياسية المباشرة التي أتت على حساب القيمة الفنية، وكانت قيمتها غير مبتكرة لا تخلو من البروباغندا[١٨] .

وبهذا تقول المديرة الفنية لمؤسسة آفاق ريما مسمار أنّه حين بدأت الثورات في المنطقة العربية:

> كان الجزء الأكبر من المشاريع التي وصلتنا انفعالياً لا يتخذ مسافةً ممّا يحدث. الحقيقة أنّ القرار الذي توصلنا إليه مع المحكمين أنّه ليس لدينا اهتمام بمنح أي مشروع تمويل فقط؛ لأنّه يتحدّث عن الثّورة من دون سويّة فنيّة، لكنّنا أيضاً فكّرنا في أنّنا لا نستطيع أن نتجاهل ما يحدث، فبادرنا إلى خلق برنامجٍ خاصٍّ شبيه بما فعلناه مع الفيلم الوثائقيّ المسمّى (تقاطعات). واشترطنا أن تؤخذ المشّاريع في مرحلة التطوير المبكّرة، وإذ كان الهدف أن نجبر المخرج على أخذ مسافة معيّنة من عمله. واعتمدنا هذا العنوان العريض لأنّنا أمام تقاطع طرق لا نعرف إلى أين سَيودي بنا. والأكيد أنّ هذه التّحوّلات كلّها كرّست مفهوم الإمكانيّة والتغيير بعد نصف قرن من الركود. ولم نكن نريد فرضٍ وجهة نظر معيّنة، بل خلق مبادرة تنتج مجموعة أفلام تبحث في هذه التحوّلات انطلاقاً من زوايا متعدّدةً كماضي المنطقةً أو فترة ما قبل الانفجار، ولا توثّق فقط ما يحدث في هذه اللحظة[١٩]. ً

لا يمكن أن نتأكّد إذا كان إطار الدعم عبر المنح قد ساعد على فهم فيما لو كانت التحولات السياسية قد أدخلت تغييرات على اللغة الأدائية والفنية، ولكن بالتأكيد يمكننا أن نذكر أنّ ما هو واضح التأثيرات المباشرة كتحوّل شبكات التواصل الاجتماعي إلى عنصر فنيٍّ نراه في العديد من المشاريع، لكن لا يمكن اعتباره تغييراً جذرياً. فالتغيير السياسي والاجتماعي بدأ وستنتج عنه تغييراتٌ أخرى بالطبع في الفنون، وهناك طاقة جديدة تتبلور حتى من خلال التفكير الاقتصادي في الفنون عبر مفهوم العمل الجماعي، حيث الشباب يعملون معاً على مشاريعهم.

١٦- AFAC, AFAC EXPRESS, Program Brief, September 2012, p. ٣ [٠٣/١٠/٣٢٠٢ deveirter], morf: https://www.arabculturefund.org/data/resources/51.pdf

١٧- لمعلومات أكثر عن البرامج الخاصة لمؤسسة آفاق وبرنامج آفاق إكسبريس يرجى زيارة الرابط: https://www.arabculturefund.org/data/resources/51.pdf

١٨- *Ibid.*, p. ٩.

١٩- بيضون، بانة، آفاق تراهن على النهضة، م.س.

كذلك مما شهدناه مباشرة بعد الثورات هو التعاون العربي - العربي على صعيد الإنتاج؛ فنرى مثلاً مخرجاً مصرياً يعمل مع ممثلة سورية، لكن برغم ذلك فالعملية تزداد صعوبة، إذ حتى لو أنتجت الأعمال بسرعة لا توجد أماكن للعرض. ومن النتائج المباشرة أيضاً ظهور مخرجات نساء في الشق الوثائقي للفنون الأدائية مثل ليلى سليمان، ومريم بوسالمي، ومايا زبيب، وخروجٌ ملحوظٌ عن تقاليد الكتابة الكلاسيكية، والانغماس في التجربة الذاتية.

في المقابل واجهت هذه المؤسسات في عملها عدداً من التحديات الكبيرة وأهمّها: حصر عملها في فئات محددة أغلبها من الشباب، وتضييق إطار فهمها للفنون ضمن المعيارٍ الإنتاجي، والميل للنخبوية، ورسم مستفيديها بصورة الحاصلين على التمويل الأجنبي، إضافةً إلى تمركز دعمها في نسبته الكبرى في المدن والمراكز الكبيرة، وفي كثيرٍ من الأحيان تكريسها للمكرّس. وكل هذا يطرح علينا عدداً من الأسئلة عن معنى المؤسسةً التي نبحث عنها في المنطقة العربية اليوم، عندما تتغير منظومات مفاهيمنا وعندما نبحث عن النماذج التنظيمية بين حاضرنا ومستقبلنا والتي أشار إليها فريدريك لالو:

> هل أصبح بإمكاننا إنشاء منظمات خالية من العلل المتوطنة في أماكن عملنا المعاصرة؟ كالمراوغات السياسية والبيروقراطية والصراعات بين الأقسام، التوتّر النفسي والاجهاد الجسدي، الاستسلام والامتعاض واللامبالاة، بهارج الادّعاء الكاذب في أعلى الهرم وصنوف الشقاء اليومي في أدناه. وهل غدا باستطاعتنا الآن أن نعيد ابتكار مفهوم المنظمة عبر نموذج تنظيمي جديد يجعل من العمل أكثر إنتاجيةً وتحقيقاً للذات وثراءً في المعنى. أما آنَ لنا أن نبتَدع أماكن لعملنا)مدارسنا، مستشفياتنا، شركاتنا، ومؤسساتنا غير الربحية) لتكون مفعمةً بالحياة، ولتزهر مواهبنا ولتثمر غاياتنا النبيلة فيها[٢٠],

إن كل هذه الأسئلة تطرح علينا أسئلة عن معنى المؤسسة وعن كيفية النظر في أطر الإنتاج بوصفها مساحة للجديد وهذا ما سنحاول التعرف عليه من خلال دراسة تأسيس صندوق شباب المسرح العربي.

نظرة عن كثب: صندوق شباب المسرح العربي

نريد تالياً أن نتوقّف عند الظروف التي رافقت تأسيس صندوق شباب المسرح العربي كونه أوّل مؤسّسة مانحة في المنطقة العربية مخصّصة لدعم فنون الأداء، قام بتأسيسها طارق أبو الفتوح، وإنّ لحظة تأسيس الصندوق مهمّة جداً فيً المنطقة العربية؛ إذ بدأ المستقلّون باللّقاء فيما بينهم في أواخر التّسعينيّات خارج النّطاق الحكوميّ، وذلك من خلال بعض المبادرات التي سبقٍ وطرحناها. ويعود سبب اختيار الصندوق لبلجيكا كونها مقرّ الاتحاد الأوروبيّ، ممَّا أعطى فرصاً للتمويل، وهو أمر احتذته لاحقاً مؤسّسات مانحة عدّة، وذلك بالتوازي مع إشكاليّات التسجيل في المنطقة العربية، كونه لا يوجد في بلدان المنطقة العربيّة كلّها: أي إمكانية تسجيل كيان

٢٠- لالو، فريدريك، م.س.، ص ٠٥.

مؤسسة غير ربحية غير حكومية تعمل خارج إطار الدولة أو بشكل إقليميٍّ أو دوليٍّ. إضافةً إلى هذه الأسباب ذكر أبو الفتوح سبباً مهماً أشرنا إليه سابقاً: «كان هناك جوّ منتشر حول الاتهامات بالعمالة والتشكيك بمصادر التمويل، وعليه فإنّ تسجيل صندوق شباب المسرح العربي بشكل فعليٍّ غير صوريٍّ في بلجيكا، وتقديم التقارير الماليّة بشكلٍ صريحٍ وشفّافٍ منع أيّ احتمالٍ لمثل هذه الاحتمالات»[٢١].

ولقد كانت العلاقة مع المموّلين في التّسعينيّات تتضمّن افتراض التّشكيك أو سوء كفاءة المؤسّسات والفنّانين في المنطقة العربية، ومن خلال تسجيل الصندوق في بروكسل، فإنّه أصبح قادراً على فرض معاييرَ محترفة ذات مصداقيّة أوروبيّة، ممّا ساعد في بناء العلاقة مع المموّلين والعمل معهم لتغيير النّظرة الخيريّة، وتوضيح أنّ الدّعم المقدّم من قبلهم ليس دعماً شخصياً أو خاصاً، ومن هنا فرض هذا كلّه وضعاً قوياً أمام المؤسّسات الدّاعمة والوسط الفنيّ، وعزّز الشّفافيّة في مسار الاختيار، ممّا ساعد الفنّانين الذين بدأوا يثقون في مسار هذا الدعم الجديد.

وفي ذلك الوقت صارت بروكسل مقرّاً لمؤسّسات دوليّة عديدة، وهذا الأمر مكّن الصندوق من الحصول على دعم من الحكومة الفلامنكية، يضاف إلى ذلك أنّ بداية الألفية الثالثة كانت مرحلةً مهمّةً جداً في تاريخ الفنّ في بلجيكيا؛ لأنّه الوقت الذي بدأت المسارح تستقبل عروضاً عالميّةً، ومنها فضاءات مثل Kai Theatre Konsten Theatre ومسرح KVS - Koninklijke Vlaamse Schouwburg إضافة إلى وجود مقر ال IETM.

قدّم صندوق شباب المسرح العربي فرصاً مهمّةً لعدّة قيّمين فنيّين شهيرين من أنحاء العالم جميعها لإجراء الأبحاث في المنطقة، ودعماً مالياً عبر المنح لحوالي ٢٠٠ فنان وفنّانة ومؤسّسة فنيّة. ولفهم الأدوار التي تم العمل عليها في هذا السياق يمكن أن ننظر في عددٍ من البرامج التي صمّمها، ومنها برنامج مساحات الّذي من خلاله أدّى الصّندوق دوراً محورياً في تأسيس بعض من أوائل المساحات المستقلّة للفنون الأدائية؛ حيث اشترك الصندوق في دعم وتصميم وإعادة تأهيل وتقديم الاستشارات التي تخصّ البرمجة للأماكن التالية بين عام ٢٠٠٠ و٢٠٠٥: مسرح الجراج في الإسكندرية، ومسرح شبابيك في ألمانيا، ومسرح الجنينة في القاهرة، وناس الفن في تونس، ومسرح البلد في عمان.

وفي منتصف التسعينيات بدأ الشباب والمسرحيون الذين يعملون بشكلٍ مستقلٍّ عن الحكومات باللقاء، وذلك من خلال تمويلات ودعم بسيط من المراكز الثقافية الأجنبية، أو من خلال دعم مؤسّسات دوليّة أو من دون دعم. وكان هناك حاجة إلى خلق صيغ ذات طرق متنوّعة لدعم الشباب العاملين في المجالات الأدائيّة، ومن هنا قام أبو الفتوح مع عدد من الزملاء بتأسيس الصندوق، ومع الوقت تمّ اكتساب مهارات آليّة عمل هذه المؤسسات من حيث تشكيل مجلس الإدارة والجمعية العمومية والتدقيق المالي الخارجي.

٢١- الكفري، عبدالله (معد)، طارق أبو الفتوح: قيّم فنّي، مقابلة مكتوبة، [د.ن.]، تمت الكترونياً في ١٢٠٢/٨/٦.

أسّس الصندوق بين العام ٢٠٠٥ والعام ٢٠١١ برنامج منح يتيح دعماً هيكلياً لشبكة المساحات الفنية النامية في المنطقة. وبالتوازي مع هذا البرنامج، أُطلق الصندوق في العام ٢٠٠٤ برنامج دعم للفنّانين والمؤسّسات في المنطقة. ومنذ بدايته، وفّر البرنامج الدّعم لحوالي ٧٠٠ فنان ومؤسّسة من خلال الدّعوات المفتوحة في عديد من مجالات. ومن بين المستفيدين من منح صندوق شباب المسرح العربي في بداية مشوارهم الفني: مصمم الرقص اللبناني عمر راجح، والموسيقي والفنان المصري حسن خان، ومصمم الرقص المصري أدهم حافظ، والموسيقي والفنان رائد ياسين، والفنانة الأردنية عريب طوقان، والفنانة المصرية مها مأمون، والفنانة العراقية البريطانية جنان العاني، والفنانة المصرية إيمان عيسى، وصانعة المسرح المصرية ليلى سليمان، والفنانة الليبيّة الإيطاليّة أدليتا حسني-بيه، وصانع الأفلام الفلسطيني كمال الجعفري، والفنانة اللبنانية منيرة الصلح، والمجموعة البحثية الفلسطينية (جمعية دار للتخطيط المعماري والفني)، ومصمم الرقص السوري مثقال الصغير وآخرين. إضافة إلى هذين المساريين أطلق الصندوق مساحة نقاط لقاء سنتحدث عنها لاحقا.

كانت ظروف التأسيس تستجيب إلى الحاجة لخلق كيانٍ مستقلٍّ يدعم الفنانين ويدعم تجوالهم ضمن المنطقة العربية، وبدأ بعد ذلك البحث عن مصادر لتمويل هذا الصندوق، ومن دعم المشروعات تم تأسيس مسرح الجراج في الإسكندريّة بدعم من الصندوق الثقافي الهولندي، ومن هذه التجربة بدأ التفكير في كيفية دعم الفضاءات المستقلة. يقول طارق أبو الفتوح عن الرؤية التي كان يراها للصندوق فيما يخصّ العمل على الفضاءات الثقافية العامة:

> تمّ تأهيل مسرح الجراج بالاشتراك مع مؤسسة جيزويت الإسكندرية، وكانت خطة دعم الفضاءات المستقلة تتضمن تأهيل مسرح في المنيا، ومسرح دوار الشمس في بيروت، ومسرح البلد في عمان وفضاء ناس الفن في تونس وفضاء المصنع في Town house gallery في القاهرة. وكانٍ يفترض أن يتمّ تأسيس هذه الفضاءات بشكلٍ تدريجيٍّ، لكن عددها الكبير كان مستحيلا».[٢٢]

تم تأهيل مسرح الجراج بمبلغ لا يتعدّى العشرة آلاف دولار وفقاً لتقارير صندوق شباب المسرح العربي، وساعدت هذه المبادرة بظهور الاهتمام على أجندة الممولين بتمويل الفضاءات الثقافية وتجهيزيها، وعليه بدلاً من تقديم مبالغَ صغيرة بدأوا يقومون بتقديم دعم بمبالغ أكبر، مثل مسرح شمس «الذي حصل من مؤسسة فورد في العام ٢٠٠١ على دعم بقيمة ٨٠ ألف دولار لدعم التدريب الفني والتقني للفنانين المحترفين والهواة، وحصل في العام ٢٠٠٢ على دعم بقيمة ٢٤٠ ألف دولار لـتأسيس مسرح إقليمي ومركز للإنتاج السمعي البصري وتدريب الفنانين الشباب، وكذلك في العام ٢٠٠٣ بتوفير المبلغ وللغرض نفسه»[٢٣].

وما يمكن أن نلحظه ممّا قاله أبو الفتوح كيف أنّ وجود مؤسّسة مانحة عربيّة بدأ يساعد في الضّغط والتأثير على أجندات وأولويات الممولين، ومع تأسيسه قام الصندوق بمبادرة مهمّة

٢٢- الكفري، عبدالله (معد)، طارق أبو الفتوح: قيّم فنّي، م.س.

٢٣- الكفري، عبدالله (معد)، طارق أبو الفتوح: قيّم فنّي، م.س.

هي الاجتماع غير الرّسميّ للفضاءات المستقلّة في العالم العربي التي تمّ استعراض نتائجها وتوثيقها. ورسم هذا اللقاء صورةً لفضاءات الفنّ في العام ٢٠١١، كما فتح مساحةً لتعاونات ممكنة، ثمّ بدأ الانفتاح على بلدانٍ أخرى مثل المغرب، وسوريا. ولاحقاً سنعود لنتحدّث عن منصّةً نقاط لقاء التي ساعدت على التواصل والربط بين جيلٍ جديدٍ من فناني المنطقة العربية من خلال الاحتفال بالمدن في المنطقة العربية.

خلاصات

توقّفنا في هذه الورقة حول المؤسسات العربية المانحة باعتبارها ضمن اللاعبين الرّئيسين في مشهد التّمويل لفنون الأداء، وحاولنا أن نرى الأطر التي ظهر من خلالها هذا المشهد، وهنا نودّ أن نشير إلى عدم وجود دور فعليّ وفعّال للأطر التّنظيميّة مثل النّقابات التي حتى وإن وجدت فإنّها لا تتعدّى كون صناديقها خالية أو غير فعّالة، وعليه ما من أيّ ضماناتٍ على الإطلاق تتعلّق بسلامة واستقرار المنتجين للفنون، ولعلّ المثال الأوضح على فداحة هشاشة هذه الكيانات ظهر خلال أزمة الكوفيد-١٩، حيث لم يُقدّم أيّ إطار حماية رسمي إلا في تونس، وهنا قامت المؤسسات المانحة العربية بصميم مبادرات دعم وحماية تتوجه للفنانين، وبشكلٍ رئيس آفاق والمورد الثقافي واتجاهات - ثقافة مستقلة، وهو أمر مهم للفهم حقيقةً ما أولوياتٍ وأجندات هذه المؤسّسات، وكيف تدرك الأدوار الإضافيّة المنوطة بها.

إن أغلب النماذج التي تعمل المؤسسات العربية المانحة وفقاً لها هي نماذج هرمية تقوم على أهمية وجود شخصيات لامعة في رأس الإدارة التنفيذية، وشخصيات مهمة في مجالس الإدارة والجمعيات العمومية لهذه المؤسسات، وعند النظر إلى هذه المؤسسات فإننا نرى أن التحديات تبدأ مع الجيل الثاني من المديرين الثقافيين لهذه المؤسسات. كما أن نموذج عمل هذه المؤسسات عندما تأسست كان يفترض وجود مؤسسة رسمية حاضرة تؤدّي أدواراً محددة، وتأتي هذه المؤسسات ليستكمل النقص في دور المؤسسة العامة، ولكن مع انهيار وتفتت وانتفاء شرعية المؤسسات الحكومية الفنية وبشكلٍ خاص بعد العام ٢٠١١ في المنطقة العربية صار على هذه المؤسسات أن تؤدّي دورها، وجزءاً من دور المؤسسات الرسمية، مما تطلب نمو ودعم وتقوية هذه المؤسسات لتتمكن من ذلك. وهنا يجب أن نتذكّر أنّ هذه المؤسسات تعمل منذ البداية ضمن ظروفٍ غير طبيعيّة، ورغم أنّ الطبيعي هو أن تحصل هذه المؤسّسات على موافقاتٍ رسميّة لتنفيذ عملها، ونتيجةً انتفاء هذه البيئة تضطر المؤسسات إلى اتخاذ الكثير من القراراتً التي تضطر معها إلى التأمل في مدى الخطر نتيجة ممارسة الشفافية في البلد الذي تعمل فيه، كأن تكشف على سبيل المثال حجم مواردها الذي قد يحيلها إلى مشكلات كبرى مع الأطر المحليّة. ومن هنا يجب التّفكير بتطوير الشّكل التّنظيميّ للعلاقة بين هذه المؤسّسات وبين الكيانات العامّة.

وأخيراً ينبغي أن نشير إلى تأثيراتٍ غير مباشرة فنيّة فرضها التّمويل وشكله ونموذج إنتاج المنطقة العربية على مشهد فنونً الأداء، فعندً النظرً في حجم المنح المتاحة في المنطقة العربية من المؤسسات المانحة العربية التي تعدّ المصدر الأساس للأفراد والكيانات نجد أنه

يتراوح بين ألف دولار وحتى خمسة عشر ألف دولار، وهذا الإطار ظل شبه ثابت خلال العشرين عاماً الماضية، ويتيح في أقصى الحالات حوالي خمسين فرصة دعم سنوية في المنطقة العربية من قبل المؤسسات المانحة كافّة. وإنّ هذه المعادلة الماليّة جعلت المشاريع الفنيّة الأدائيّة تؤقلم مضامينها وشكلها لتكوّن عروضاً ذات شخصيّات قليلة، وفيها خفّة كبيرة واقتصاد في السينوغرافيا، وتتضمن حرصاً على استخدام موادَّ بصريّة، واستبعاد وتجنب للعمل مع فنانين ذي جنسيّات محددة مثل السوريين لتعذر سفرهم وتنقلهم. وعلى الرغم من أنّ العنصر الأخير لا يتعلق بالتمويل، لكنّنا نرى أنّ شكل التمويل يفرض على المشاريع الفنية التي ترغب في أن تكون رابحة وأن تجول خارج المنطقة العربية، مما يجعل هذا الأمر مرتبطاً بشكلٍ أو بآخر، وهو ما يعيدنا إلى الحديث عن ميزان القوى. وبالطريقة ذاتها لم تطلب المؤسساتُ المانحة من الفنانين الأدائيين التركيز على سؤال الثورات في المنطقة العربية إلا أننا وجدنا أن تيمات الحرب والقتل والثورة والهجرة سيّطرت على أولويات التمويل لسنوات بدون أن يكون هناك استراتيجيات واضحة لمواجهة هذا التوجه، أو مناقشته فكرياً من قبل المؤسسات المانحة.

لائحة المصادر والمراجع

مؤلفات

- الحاج علي، حنان، تياتر بيروت، بيروت: دار أمار للنشر، ٢٠١٠.
- لالو، فريديك، إعادة اختراع المنظمات، ترجمة زاهر الحاج حسين ووائل علواني، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٨.

مقابلات

- الكفري، عبدالله (معد)، طارق أبو الفتوح: قيّم فنّي، مقابلة مكتوبة، [د.ن.]، تمت الكترونياً في ٢٠٢١/٨/٦.
- الكفري، عبدالله (معد)، مارينا برهم: مديرة ثقافية، مقابلة مكتوبة، [د.ن.]، [د.م.] تمت الكترونياً في ١٠/ ١١/ ٢٠٢١.

الوثائق الإلكترونيّة

- عكاش، آنا، المسرح السوري خلال السنوات العشر الأخيرة، حكاية ما انحكت [على شبكة الإنترنت]، ٢٤ أيار ٢٠٢١، [تم الاطلاع عليه: ٣-٥-٢٠٢٢] متوافرة على: https://syriauntold.com/2021/05/24 المسرح-السوري-خلال-السنوات-العشر-الأخ/
- بيضون، بانة، آفاق تراهن على النهضة، الأخبار [على شبكة الانترنت] ١١/٢٢/ ٢٠١٤ [تم الاطلاع عليها في ٢٠١٧/٦/٢٣]، متوافرة على: https://al-akhbar.com/Literature_Arts/40069
- الشريف، بيسان، التجربة المسرحيّة السوريّة الناشئة في أوروبا، حكاية ما انحكت [على شبكة الانترنت]، ٧/ ٦/ ٢٠٢١ [تم الاطلاع عليها في ٢٠٢١/٨/٦]، متوافرة على: https://syriauntold.com/2021/06/07

Abstract | In this paper, we tackle the subject of the production modes and funding sources in the independent performing arts, and we analyze the questions that it raises. We examine its role as a key factor in the independent performing arts field over the past twenty years. We attempt to study the funding resources of independent performing arts in the Arab region by dwelling on the main players in the creation of the field, i.e. the Arab donor institutions that emerged in the 90s, inspired by the model of European cultural non-profit organizations. These entities take generally either the form of support funds providing grants and commissions or the form of cultural organizations combining supportive programs, projects and frameworks.

Keywords | Independence, funding, performing arts, organization, donors, projects.

Notice biographique | Abdullah Alkafri is an award-winning playwright and theatre director. He has also collaborated with arts organisations including LIFT (UK), the Royal Court Theatre (UK), IEVP (Norway) and Lark (USA). He also works as a trainer, strategic planner, fundraiser and designer for arts intervention initiatives, working with Culture Resource (Al Mawred Al Thaqafy) and the Friedrich Ebert Stiftung among many others in Lebanon, Syria, Tunisia, Yemen and elsewhere. He is a member of the Advisory Board of the Arab Council for Social Sciences, the Artistic Committee of Sundance Institute's MENA Theater Lab and the board of the 10th Summit on Arts and Culture. In 2014, Abdullah Alkafri, a founding member of Ettijahat – Independent Culture, was chosen to succeed Ms Rana Yazji as Executive Director of the non-governmental organisation. Ettijahat is dedicated to supporting Syrians artists and cultural practitioners and their peers across the Arab region and Europe, providing capacity-building and educational opportunities to artists, cultural practitioners and academics, as well as financial and legal support. He also teaches MA Theatre at Saint Joseph University of Beirut, where he held a phd degree in performing arts in 2022.