فرقة الفنون الشعبيَّة الفلسطينيَّة: خطوات نحو رقصٍ فلسطينيّ معاصر

خالد الغول

شهدتْ «فرقةُ الفنون الشعبيَّة الفلسطينيَّة» في تجربتها الإبداعيَّة الممتدة منذ أكثر من عشرين عاماً تكشفاً غنياً وتنوُّعاً ومراكمةً لجهودٍ متكاتفةٍ أفضت إلى تجربة ذاتيَّةٍ، فرديَّةٍ وجماعيَّةٍ، لها فرادتُها على المستوى الفلسطينيّ سواء كفرقةٍ فنيَّةٍ إبداعيَّةٍ، أو كمؤسسةٍ ثقافيَّةٍ فنيَّةٍ راسخة متجدِّدة، عرفتْ قفزاتٍ وعثراتٍ، وعاشت اندفاعات وتراجعات، كأيّ جسمٍ حيٍّ يعيش فصولَ البناء والهدم، والإخفاقِ والنجاح، والبداياتِ والنهايات في عدة مراحل من حياته. وهذه التجربة في صميمها إنَّما هي تجربة جماعيَّةٌ متدفِّقةٌ مليئةٌ بالاكتشافات، ومكتظةٌ بتساؤلات المستقبل.

أول الرقص

كانت البداية في التاسع من آذار من العام ١٩٧٩، حين قامت مجموعةٌ من الشبان والفتيات من سكّان مدينتَيْ رام اللّه والبيرة بتشكيل فرقةٍ أسمَوْها «فرقة الفنون الشعبيَّة الفلسطينيَّة»، وذلك وعياً منهم بضرورة العمل الجادّ على إحياء الفولكلور الفلسطينيّ وإبرازه وتطويره، وإدراكاً منهم للأهميَّة الكبرى لمثل هذا العمل، في ظلّ المحاولات المستمرَّة التي تستهدف القضاءَ على الهويَّة العربيَّة ـ الفلسطينيَّة من خلال محاولات التشويه والسرقة وطمسِ التراث الشعبيّ الزاخر.

كانت «الفنون» في سنواتها الأولى منهمكةً في ترسيخ وجودها وتحديدِ ملامحها الخاصة، من أجل ضمان استمراريَّتها وتحقيق الأهداف التي قامت على أساسها، بحيث لا تنتهي التجربةُ قبل بدايتها كما حَدَثَ مع كثير من التجارب التي انفرطتْ بسرعةٍ لغيرِ سبب. وكانت الأعمال الفنيَّة للفرقة تتكوَّن من بعض الرقصات الفولكلوريَّة، وهي قليلة جداً في ذلك الحين. وكانت ساحاتُ الدبكة في الأعراس هي المقرّ المتاحَ للفرقة. واعتُبرتْ هذه «العروضُ» غيرُ الرسميَّة بالنسبة إلى الدبِّيكة بمثابة «بروفات» لافتةٍ للنظر وجديدةٍ على شباب رام اللّه والبيرة، الذين لم يَسْبق أن شاهدوا هذا الشكلَ المنظَّمَ من الدبكة الشعبيَّة.

فقد كان الذي يُتْقن رقصة «الدلعونا» ـ وهي أكثرُ الرقصات الشعبيَّة شيوعاً في فلسطين وبلاد الشام ـ يحتفظ بها لنفسه مثل «ختْم المختار» الذي يتميَّز به عن أبناء القرية. وكان المحظوظ هو الذي يستطيع أن يُتْقن الدلعونا وينضم إلى حلقة الدبكة بقيادة «اللويح» (قائد المجموعة الراقصة) الذي كان فارسَ المكان وسيِّدَ الساحة.

ظلّت ساحاتُ الدبكة في الأعراس مقرَّ الفرقة المتنقل ومسرحَها التلقائيَّ. ثم انتقلتْ إلى ملاعب المدارس. واستمرَّت معاناتها جرّاء غياب المقرّ المناسب للتدريبات فترةً طويلة. وبعد بحثٍ مضنٍ عن المكان، اقترح أحدُ أعضاء الفرقة استخدامَ بيت جدته القديم. فأصبح مقرُّ الفرقة هو «قاعَ البيت»، وهو غرفة المعيشة وتخزين المؤونة. أما القسم العلويّ فهو «العلّية»، وهي واسعة ومقبّبة وتُستخدم للنوم. في هذا المقرّ لم يكن بعضُ أعضاء الفرقة يستطيعون القفز إذا استدعى الأمر، وكانت دبكةٌ واحدةٌ فقط لمدة عشر دقائق أو أكثر قليلاً تكفي الدبّيكة ليعلنوا عن عملٍ فنيٍّ منجزٍ للفرقة!

بعد فترة قصيرة، لم يعد «قاعُ البيت» مناسباً للفرقة؛ فهو منخفض جداً وضيّق. فأصبحت التدريبات تتطلّب قاعةً فسيحةً تتّسع لأعضاء الفرقة الآخذين في التزايد. وأصبح من الضروريّ توافر قاعة ذاتِ مواصفاتٍ خاصة تتناسب ومتطلباتِ التدريب. كما تزايدت الحاجة المالية بسبب تزايد المتطلبات التي لم تستطع الفرقةُ تلبيتها ولاسيَّما أنها ما زالت تعتمد على اشتراكات الأعضاء وبعض التبرُّعات من أصدقاء الفرقة.

ورغم الظروف الصعبة والإمكانيّات المحدودة، واصلت الفرقةُ مشوارَها، وظلت تشارك في النشاطات الجماهيريّة والثقافيَّة والفنيَّة والوطنيَّة التي تقام في شتى أرجاء الوطن، وفازت في عامَيْ ٨٠ و ٨١ بالجائزة الأولى في مسابقة الدبكة الشعبيَّة التي كانت تقام في جامعة بيرزيت.

حتى ذلك الحين كانت الفرقة تتكوَّن من عازفِ الشبّابة، ومغنّي الفرقة، ومجموعةٍ من الدبّيكة الذين تنقلوا من مكان إلى آخر ليحلّوا ـ أخيراً ولبعض الوقت ـ ضيوفاً على «برج الحمام» القابع تحت قرميد مبنى نادي سَريَّة رام اللّه الأولى الكشفيّ.

بعد ثلاث سنوات على تأسيسها أخذت تتكامل عناصرُ الإنتاج الفنيّ. فإلى جانب الشبّابة أصبح هناك العودُ والطبلةُ والزّجّالون، وزاد عددُ المنتسبين والمنتسبات إلى الفرقة بشكلٍ ملحوظ، ولم يعد يكفي ذلك العددُ القليلُ من الرقصات والأغاني ليعبِّر عن طموحات أعضاء الفرقة وإمكانياتهم. فقررت الفرقة تكثيف جولاتها الميدانيَّة في القرى الفلسطينيَّة، لجمع الألحان والرقصات الفولكلوريَّة من منابعها الأصلية. فكانت تشارك الفلاحين والفلاحات أفراحَهم وأتراحَهم، وتَرْصد تعاملهم مع الهجرة والشتات، وتَعْمل معهم في مواسم الحصاد وقطفِ الزيتون، وتشاركهم بناء البيوت في القرى والمدن، وتحتفل معهم في أعراسهم واحتفالاتهم الاجتماعيَّة المختلفة وغيرِ ذلك من مظاهر الحياة اليوميَّة التقليديَّة... عدا اهتمام الفرقة الكبير بجمع الأغاني التي تتحدَّث عن نضالات الشعب الفلسطينيّ وكفاحه الطويل ضد الاحتلالات المتعاقبة.

بعد عملية الجمع الميدانيّ لمجموعةٍ كبيرةٍ من الألحان والأغاني الجاهزة، بدأت الفرقة بتصميم تشكيلات ورقصات على هذه الألحان، وأنتجتْ في العام ١٩٨٢ عملاً بعنوان «لوحات فولكلوريَّة»، تكوَّنَ من مجموعةٍ من الأغاني والرقصات مثل: «ليا وليا» و«يا زارعين السمسم»، و«جفرا»، و«ظريف الطول»، و«الدلعونة» و«الطيارة»... الخ، التي جاءت منفصلةً ومبعثرةً، لا يربطها تسلسلٌ منطقيٌّ، ولا تحكي قصةً لها بدايةٌ ونهاية. وفي العام نفسه حازت الفرقة الجائزةَ الأولى في مهرجان الدبكة الشعبيَّة في جامعة بيرزيت على هذا العرض.

في العام ١٩٨٤ اختارت «الفنون» حكاية «وادي التفاح»، وهي حكاية «تبدأ من النبع حتى المعركة، ومن الفرس حتى القطاف، ومن الزرع حتى الحصاد، ومن فراق الأرض حتى عناقها». وحكاية الوادي هذه ليست من نسج خيال الفرقة، بل هي معركةٌ حقيقيَّةٌ حصلتْ في مدينة نابلس شمال الضفة الغربيَّة في الثلاثينيّات، وتتحدَّث عن بطولات أهل الوادي والقرى الفلسطينيَّة المجاورة في مواجهة الغزاة المستعمرين. وحظيتْ أغاني «وادي التفاح» بجماهيريَّةٍ واسعةٍ، وأصبحتْ تتردَّد في الاحتفالات الوطنيَّة والمناسبات الاجتماعيَّة، خصوصاً: «هز الرمح بعود الزين»، و«من مزرعتي ومن تل العاصور»، و«هاي دار العز واحْنا رجالَها»، و«طلعت البارودة والسبع ما طال». وعندما فازت الفرقة بالجائزة الأولى في صيف العام ١٩٨٤ في مهرجان ليالي بيرزيت الذي كانت تقيمه الجامعة، جاب ٦ آلاف شخص شوارعَ بلدة بيرزيت في مسيرةٍ حاشدةٍ وهم يهتفون للثورة ولفلسطين ويردِّدون هذه الأغاني احتفالاً.

حتى ذلك الحين كانت واضحةً هيمنةُ المضمون التحريضيّ للعمل الفنيّ، وطغيانُ نداءات التحرير الوطنيّ والصمود والمقاومة وإثبات الحق التاريخيّ. وتزامنتْ مع فكرة التحرُّر الوطنيّ وبلورةِ الهوية هواجسُ مغادرةِ التصوُّر التقليديّ في التعامل مع الفولكلور، وإقصاءِ الرؤية المُتْحَفيَّة للتراث. فكانت تجربة «وادي التفاح» إعلاناً عن لعبةٍ جديدةٍ تقوم على إحداثِ تزاوجٍ بين النصوص الوطنيَّة والفولكلوريَّة من جهة، والنصوصِ المرويَّةِ القريبةِ من الشعر من جهةٍ أخرى، والتي كان دورُها تشبيك اللوحات لكي تحظى بصفة الترابط المنطقيّ.

من النقل الحرفيّ.. إلى الاستلهام

بعد ذلك برز جدلٌ داخل «الفنون» حول أسلوب التعامل المستقبليّ مع الفولكلور على مستويات الرقص والموسيقى والغناء والحكاية. ثم أخذتْ تنسحب منهجيةُ التعامل مع التراث، والمتشبِّثةُ بمقولات «الإحياء» و«النقل الحرفيّ»

و«الحفاظ على التشكيلة التراثيَّة الأصليَّة». وبدأتْ تترسَّخ أكثرَ فأكثرَ الرؤيةُ التي تستند إلى مفهوم الاستلهام كمنهجٍ يتعامل مع العناصر الفولكلوريَّة بوصفها أهم مكوِّنات العملِ الفنيّ، عن طريق إعادة تشكيل المادة الفولكلوريَّة، بحيث تَظْهر تعبيراً حداثيّاً يستمدّ من الأصول التراثيَّة بعضَ ملامحها الخاصّة. ولقد اكتشفنا في خضمّ التجربة حجمَ المخاطرة في التعامل مع الموروث الشعبيّ برؤيا تجاوزيَّة، فوجدنا أنفسنا أمام مسألة دقيقة ومعقّدة جعلتنا نفكر ونحن نبدع، ونبدع ونحن نفكّر. فخُضْنا نقاشاتٍ داخلَ الفرقة وخارجها، لنطرح تصوُّرنا الذي يرى في الإبداع خلقاً وابتكاراً، وتجديداً وتجاوزاً. والتجاوز الذي نقصده هو تجاوزُ الآخر وتجاوزُ الذات في الوقت نفسه؛ ونقصد: تجاوُزَ الآخر بعدم تقليده ومحاكاته، وتجاوُزَ الذات بعدم اجترارها وتكرارها بالشكل والصيغة والرؤيا ذاتها.

لم نعد نختصر التجربة بمحاكاة الراقص الشعبيّ («الدبّيك») في أدائه الأصيل بما يتمتّع به من بداهةٍ عاليةٍ، وخفةٍ في الحركة، وقدرةٍ بدنيَّةٍ متميِّزة، بل تجاوَزْنا ذلك عبر تبنّي جملٍ وحركاتٍ متشكِّلةٍ في سياقٍ حديثٍ ضمن وحدةٍ تكامليَّةٍ تَدْخل الرقصةُ الشعبيَّةُ فيها كوحدةٍ من وحدات العمل الذي يتخطّى التكرار باتجاه الخلق والابتكار والتنوُّع. ولقد تمكَّنّا من خلق الصيغة الأنسب لنا للتعامل مع الفولكلور: فنحن نقترب منه لننأى عنه، نقف على ضفافه لنغوص في أعماقه؛ لا نقدِّسه ولا نتعالى عليه؛ نخاطبه بعقولنا وأذواقنا الحاضرة؛ ولا يُلزِمنا في الإقامة في بداياته أو في لحظاتٍ بزوغه السالفة.

وحسبما يرى خالد قطامش، مديرُ أعمال الفرقة، فإنَّ هذا التوجه قد تبلور أكثر بعد العمل الثاني «مشعل» الذي أنتجتْه الفرقةُ في العام ١٩٨٦. وهو يتجاوز طغيانَ الشكل القديم المبنيّ على استخدام القدميْن فقط، ويتجاوز المحافظةَ على الخطوط المستقيمة والتشكيلات الهندسيَّة، وتكرار التشكيلات نفسها، وبدأ الابتكارُ والتجديدُ باتجاه تصميم حركاتٍ جديدةٍ داخل الرقصة الواحدة. ثم أصبحتْ معظمُ الرقصات مكوّنةً في تشكيلاتها مما هو فولكلوريٌّ أصيل، ومما هو جديدٌ معاصرٌ في الوقت نفسه. وفي كل الأحوال كان للّحن الفولكلوريّ ذي الإيقاع السريع حضورُه الدائم. ذلك أنَّ اللّحن الفولكلوريّ السريع يساعد أكثر في التصميم، وهو أيضاً أسهلُ في الأداء لأنَّه نابع من النسيج الفكريّ والنفسيّ والفنيّ للمصمم/ـة والراقص/ـة، ومرتبطٌ بإيقاع حياته/ـها اليوميَّة في السهرات والأعراس والمناسبات الاجتماعيَّة.

وقد تجسَّدتْ هذه الخطوة في العام ١٩٨٧ عندما قامت الفرقةُ بدمج مجموعةٍ من أغاني ورقصات «وادي التفاح» و«مشعل» في عملٍ واحد أَسْمَتْه: «أفراح فلسطينيَّة»، وذلك للمشاركة في افتتاح مؤتمر القدس العالميّ للتراث الشعبيّ الفلسطينيّ في دار الطفل العربيّ في القدس المحتلّة.

في العام ١٩٨٩ بدأت الفرقة تَشْهد تحوُّلاتٍ ملموسةً في رؤيتها الفنيَّة على صعيد الرقص، رغم أنَّ هذه التحوُّلات جاءت في معمعان الانتفاضة عندما كانت الفرقةُ تُضطرّ إلى ممارسة التدريب في ظروف سريَّة، وعندما كان التدريب يتوقَّف لأكثر من فترة بسبب منع التجوُّلِ وإغلاقِ المناطق والطرق المؤدية إلى مكان التدريب أو بسبب اعتقال عددٍ غيرِ قليلٍ من أعضاء الفرقة ولفترات مختلفة.

ويرى قطامش أنَّ هذه الظروف بالذات «خلقتْ تحدِّياً وجودياً للفرقة وللعمل الفنيّ الفلسطينيّ بشكلٍ عام، الأمر الذي ساهم في تنامي إرهاصات الحديث عن الاحتراف الفنيّ والإداريّ وعن تطوير الرقص الفلسطينيّ. وكان لسهيل خوري (المدير الفنيّ للفرقة وَقْتَها) مساهمتُه المهمةُ في ترسيخ هذا التوجُّه، حيث استدعت الفرقةُ مدرِّبةً للباليه الذي تعاملنا مع تقنيّاته كنمطٍ من أنماط الرقص له دورُه الفعال في تطوير أدائنا الحركيّ والتعبيريّ والإيحائيّ. وكذلك نظمت الفرقة بالتنسيق مع مركز الفن الشعبيّ دوراتٍ في الجاز والإيروبكس لتنمية القدرات البدنيَّة وتطوير تقنيات الأداء لدى الراقصين والراقصات. في هذا العام بالذات أنتجت الفرقةُ عملَها المميز 'مرج ابن عامر' الذي شكَّل قفزةً نوعيةً على صعيد الرقص عكستْ مستوى النضج الفكريّ والفنيّ لدى الفرقة وهَضْمِها للتجربة السابقة والإضافة إليها».

في العام ١٩٩٤ أنتجت الفرقة مجموعةً من الرقصات حملت اسم «طلة ورا طلة»، مكوّنةً من الرقصات القديمة للفرقة ورقصاتٍ أخرى جديدةٍ تم تصميمُها على موسيقى الرحابنة وفرقة «صابرين» المقدسيّة. وكانت لهذه المحاولة فائدتُها الكبيرة من ناحية التنويع في الأشكال الفنيّة التي تقدِّمها الفرقة، من خلال الانفتاح على العالم العربيّ والعالم ككل. أما الإنتاج الأخير للفرقة، «زغاريد»، فقامت رقصاتُه على أساسٍ فلكلوريٍّ اختزَلَ بداخله كلَّ تجارب «الفنون» السابقة مستفيداً من كل تقنيّات الرقص التي مررنا بها.

عام ٢٠٠٠ هو عام التحدِّي الفنيّ الحقيقيّ بالنسبة إلى «الفنون». فهي تعمل حالياً على إنتاج عملٍ مشتركٍ مع الفنان العربي «مارسيل خليفة» الذي قام بتأليف مقطوعاتٍ موسيقيَّةٍ، استوحى مشاهدَها من أشعار محمود درويش حول علاقة الفلسطينيّ بالمكان، ومأساة التشرُّد والنفي، وما يتداخل في هذه التجربة من معاناة إنسانيَّة عميقة تتحدث عن الهجرة والحبّ والحياة والموت والمقاومة. ورأى مارسيل أنَّ هذا العمل المنتظر «ربما يكون تأسيساً لحداثةٍ موسيقيَّةٍ من خلال الشعر العربيّ، ومن خلال إنتاج لغةٍ موسيقيَّةٍ متميِّزة تستغني بنفسها عن الكلام».

من الدبكة الشعبيّة.. إلى الرقص الفلسطينيّ المعاصر

من بدايات إحياء الفولكلور والتغنّي بالصمود والمقاومة والحفاظ على الذات الجماعيّة وبلورة الهوية، وبناءً على تجربةٍ إبداعيّةٍ طموحة تطورتْ خلالَها الرؤيةُ الفنيّةُ عبر سياقاتٍ متعدِّدة، أصبحت فرقة الفنون الفلسطينيّة فرقةً راقصة غنائيّة تستلهم التراثَ الفنيَّ الإنسانيَّ عموماً، والتراثَ الشعبيَّ العربيَّ الفلسطينيَّ خاصةً، في بناء أعمال فنيّة معاصرة تعبِّر عن مشاعر مبدعيها وأحاسيسهم، وتُسهم في أحداث التغيير في الإنسان والمجتمع من خلال ممارسة فنيّة جماليّة. إنّه الرقص، إذن.. هذه الكلمة التي لم يكن، حتى وقتٍ قريبٍ، من الممكن، أو من المسموح، للفرقة أن تعرِّف نفسَها بها، ولم يكن من السهل على أعضائها أن يقدموا أنفسهم على أنّهم راقصون أو راقصات، بل كانوا يتمسكّون بلقب «دبِّيك» ولاسيَّما الفتيات منهم: فهل يرضى المجتمعُ بسهولةٍ تقبُّلَ هذا اللقب الخطير: «راقصة»؟

على إيقاع الفرح، وعلى لحن البقاء، ورغم الجرح المفتوح، كان الرقصُ ممارسةً إبداعيّة ثوريّة على عدّة مستويات، أهمها المستوى المجتمعيّ، حيث تشابكتْ أيادي الشابات والشبان ـ في حدث غير مسبوق، لم يكن مقبولاً بأيّ شكل من الأشكال ـ كي يَعْرضوا رقصاتٍ فولكلوريّةً أصيلةً على أنغام الشبّابة في البداية، إلى أن يصلوا إلى مرحلةٍ أصبح من الممكن الحديثُ فيها عن رقصٍ فلسطينيٍّ معاصر تؤسِّس له الفرقةُ، ليكون حاضراً بوثوقٍ في المهرجانات العربيّة والعالميّة. وقد انطلقتْ مشاركة الفرقة في هذه المهرجانات في العام ١٩٨٦ في الولايات المتحدة الأميركيّة، ثم في العام ١٩٩١ في الولايات المتحدة وفرنسا وبريطانيا، وفي مهرجان جرش الأردنيّ/٩٤، ومهرجان «من أجلك يا قدس» في الإمارات العربيّة المتحدة/٩٥، ومهرجان بابل العراقيّ/٩٦، ومهرجان راتفيك الدوليّ في السويد/٩٦، واكسبو ٩٨ في البرتغال، وجولة الولايات المتحدة/٩٨، وفي فرنسا في عدة مهرجانات دولية/١٩٩٩، وفي دار الأوبرا في مصر/١٩٩٩.

سفيرة الرقص الفلسطينيّ

«سفيرة الرقص الفلسطينيّ..»: هكذا وَصَفَ الإعلامُ العربيُّ «الفنون»، بعد أن نجحتْ في كسر الطوق واختراق الحصار، واستطاعت أن تحقّق حضوراً متميِّزاً في المهرجانات العربيّة والعالميّة. إلا أنَّ الفرقة لم تتكئ على التعاطف القوميّ مع الشعب الفلسطينيّ لتحقّق حضورَها واستمراريتَها. بل تأتّى لها ذلك من خلال بحثها المضني واشتغالها الدؤوبِ على تطوير تجربتها الإبداعيّة، يحرّكها قلقٌ داخليٌّ عميق، وتوتّرٌ دائمٌ يدفع بها نحو التنوُّع والتجريب، دون الارتكان إلى منهجيّةٍ أبديّةٍ أو نمطٍ تعبيريٍّ واحد، ودون «الاستفادة» من اقتران اسم الفرقة بفلسطين. كما لم تكن لها صلاتُها المباشرة مع العالم العربيّ، وخصوصاً مع إعلاميّيه ومثقفيه ونشطاء العلاقات العامّة فيه، كي تنجح في تسويق ذاتها هناك، إلى أن سنحتْ لها الفرصةُ الذهبيّةُ كي تدقّ الرمح في جرش في العام ١٩٩٤.

وتُعتبر مشاركةُ «الفنون» في مهرجان جرش ٩٤ تحديداً بمثابة الكوة التي فتحتها الفرقةُ مع العالم العربيّ، إذ أصبح المجالُ متاحاً أمامها من أجل نسج علاقاتٍ مباشرةٍ مع الجمهور العربيّ ومع الجمهور الفلسطينيّ المقيم في البلدان العربيّة، ومع مبدعين وفنانين عرب أمثال إبراهيم نصرالله وطارق الناصر ومارسيل خليفة وزياد رحباني.. وسميح شقير الذي تربطه بالفرقة صلةٌ حميمةٌ غيرُ مباشرة منذ أوائل الثمانينيّات عندما أسهمت الفرقة في تحويل أغانية (عن حصار بيروت، و«عتم الزنزانة»، والجولان، وغيرها من أغاني الصمود والمقاومة خصوصاً في فترة الاجتياح الإسرائيليّ للبنان في العام ١٩٨٢ ثم خلال الانتفاضة) إلى أغانٍ فلسطينيّةٍ ترددُها كلُّ الحناجر في الاحتفالات والمناسبات الوطنيّة.

ولقد كان لدأب «الفنون» على تطوير ذاتها، وشُغْلِها المستمرِّ على عصرنة رؤياها الفنيّة وتحديثِ أدواتها الإبداعيّة، الانعكاسُ الواضحُ على فرق الفن الشعبيّ الفلسطينيّة في داخل فلسطين وخارجها. فقد تأثّرتْ بتجربتها منذ أواسط الثمانينيّات حتى اليوم فرقٌ فلسطينيّةٌ كثيرةٌ (مثل فرقة «جذور» في جامعة بيرزيت، وفرقة «بلدنا» في بيت ساحور، وفرقة «جفرا»، وفرقة «الحنونة» في الأردن، وفرقة «مشاعل» في شيكاغو، و«وطن» في نيويورك في الولايات المتحدة الأميركيّة وغيرها).

فرقة راقصة.. ومؤسسة ثقافيّة مجتمعيّة

ولم تعد «الفنون» مجردَ فرقةٍ راقصة، بل تحولتْ إلى مؤسسة ثقافيّة لها دورُها المجتمعيُّ الملموس. فمنذ تأسيسها، أخذت على عاتقها المساهمةَ في إنشاء الكثير من الفرق الفولكلوريّة في فلسطين، وتدريب الدبكة الشعبيّة في أنديةٍ ومؤسساتٍ ونقاباتٍ ولجانٍ طلابيّةٍ ومدارس وجمعيّاتٍ خيريّةٍ كثيرة. وأصبحتْ مهرجانات التراث الشعبيّ، ومسابقاتُ الدبكة الشعبيّة فيما بعد، جزءاً من تقاليد سنويّة، هدفُها

تركيزُ الاهتمام على التراث وضرورة حمايته من الاعتداءات المنظمة عليه. وكانت الفرقَ السبّاقةَ إلى ترسيخ الأول من تموز يوماً للتراث الشعبيّ الفلسطينيّ عبر النشاطات الفنيّة والثقافيّة والمهرجانات السنويّة التي تقيمها.

كما كان للمساهمة الثقافيّة/المجتمعيّة للفرقة دورُها في غَرْس الاهتمام بالفولكلور، وأثرُها البالغ في تعزيز مكانة الفرقة فنيّاً وثقافيّاً ومجتمعيّاً. فعلى الرغم من وجود دراسات حول الفولكلور الفلسطينيّ كَتَبَها مستشرقون وفلسطينيُّون (مثل توفيق كنعان وعارف العارف وفايز علي الغول ونمر سرحان وعبد اللطيف البرغوثي وعبد العزيز أبو هدبا وغيرهم) فإنّ هذه الدراسات لم تكن تفي بالغرض، وكانت في معظمها تركّز على التقاليد واللهجات المحليّة والجغرافيّات وما شابه. كما لم تحظ الجوانبُ التطبيقيّةُ في الفولكلور، وتحديداً في مجال الرقص، بالاهتمام الجديّ والكافي في كتابات المتخصّصين، الأمر الذي دفع الفرق إلى ممارسة البحث ميدانياً عن الموسيقى والأغاني والرقصات الفلكلوريّة على مدى الأعوام العشرة الأولى من عمرها.

ولما أصبحتْ ضخامةُ أعباء الفرقة لا تستوعب تكريسَ هذا الجهد الخاصّ من قبلها، رأت أنّه بات ضرورياً العملُ على تأسيس مركزٍ خاص بالفنّ الشعبيّ يقوم بهذه المهمة وبغيرها من المهمات. فبادرت مجموعةٌ من أعضاء الفرقة إلى تأسيس «مركز الفن الشعبيّ»، وقدّمتْ له الدعمَ الماليَّ والمعنويَّ منذ تأسيسه، وما زالت. ويُعتبر مشروع جمع الموسيقى الشعبيّة الفلسطينيّة وتوثيقها، وهو الذي يجري العملُ الحثيث من أجل إنجازه، من أهم مشاريع المركز ويحظى باهتمامٍ ودعمٍ كبيريْن إلى جانب «مهرجان فلسطين الدوليّ للموسيقى والرقص» الذي يقام كلَّ عام منذ ١٩٩٣. وبسبب هذا التداخل بين المؤسستيْن، فإنّ كثيرين من الناس لا يفرّقون بين الفرقة والمركز.

وباختصار، يقول محمد عطا أحدُ مؤسسي الفرقة وعضوُ الهيئة الإدارية للمركز، «إذا تحدّثتِ الفرقةُ عن مسيرتها فلا بدّ من ذكر مركز الفن الشعبيّ، وإذا تحدّث المركزُ عن نشأته وتطوُّره فلا بدّ من ذكر فرقة الفنون».

جهد تطوُّعيّ.. ومستوى احترافيّ

ارتقاءً على المداميك الأولى، تواصل «الفنون» مشوارَها بمجموعةٍ من الفنانين والفنانات المتحمّسين والواعين والواعدين، الذين يعودون من الورشة أو الجامعة أو المؤسسة الحكوميّة أو غيرِ الحكوميّة متّجهين إلى قاعة التدريب لممارسة الرقص أو الغناء أو العزف أو إلى مكتب الفرقة لمتابعة العمل الإداريّ. فباستثناء مدير أعمال الفرقة الذي تم تعيينُه قبل ثلاثة أعوام فقط، فإنّ جميع أعضاء الفرقة البالغ عددُهم ٦٠ عضواً متطوّعون، تربطهم صلةٌ حميمةٌ بالفرقة، ويلتزمون بالميكانيزم الداخليّ المحرّك للفرقة باحترامٍ وتواضع، وبالتزامٍ دقيق بالقوانين الناظمة للعمل، يمارسون النقدَ والجدل، يبحثون بدأبٍ عن آفاق جديدة للرقص الفلسطينيّ، يحرّكهم حلمُهم الجمعيُّ الجميلُ الذي لم يذبل ولن يشيخ، وتَجْمعهم رؤيا جماليّةٌ وفكريّةٌ ومعرفيّةٌ، تُبنى على تفاعلٍ وتواصلٍ ثقافيٍّ قوميّ يستلهم الفنَّ العربيَّ ويستدخله في نسيج لغةٍ فنيّةٍ حداثيّةٍ، وعلى تفاعل وانفتاحٍ على الفن العالميّ دون لهاثٍ محاكاتيّ، ودون إلغاءٍ للخصوصيّة التي هي منطلقُ العالميّة ومكوِّنُها الأساسيّ. وتعمل الفرقة بدأب على تطوير أدواتها التعبيريّة، بما يضمن التنوُّعَ والتعدُّديّةَ ودقةَ الأداء وإتقانَ التعبير الحركيّ.

ولتحقيق ذلك تبتدع «الفنون» كلَّ الأساليب الممكنة من أجل ضمان عوامل الاستمرار، وعلى رأسها الدعمُ الماليُّ الذي تضع شروطه الدقيقة قبل الحصول عليه من أيّ جهةٍ كانت، لكي لا يؤثّر في شكل أعمالها الفنيّة ومضمونها ومستواها. وهي بذلك فرقةٌ ذاتُ استقلاليّةٍ فكريّةٍ ماليّةٍ تامّةٍ، لا تخضع لتوجُّهاتٍ أو شروطٍ خارج نطاق العمل الفنيّ ومستلزماته.

استحقت «الفنون» جائزةَ فلسطين على جهودها التي بذلتْها عبر تجربتها الإبداعيّة الطموحة والإداريّة الصبورة والمثابرة، حتى قررتْ لجنةُ جوائز فلسطين في الآداب والفنون والعلوم أن تكون «جائزة فلسطين للتراث الشعبيّ للعام ١٩٩٧ لفرقة الفنون الشعبيّة الفلسطينيّة من البيرة لما تميّزتْ به من أصالة ومن سعيٍ دؤوبٍ لتطوير الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة والرقص الفولكلوريّ برؤيةٍ عصريّةٍ خلاّقة».

وما زالت هواجس «الفنون» في الارتقاء بالرقص الفلسطينيّ إلى أعلى المستويات حتى يَفْرض حضوره عربيّاً وعالميّاً تحفز الأعضاءَ والإداريِّين من أجل المزيد من العطاء والإبداع. وفي غمرة كل هذا، مازال «اللويح» يعشق صباه.. تأخذه التجربةُ إلى طمعٍ في مزيدٍ من الولدنة.. تطرح عليه الأيامُ أسئلةَ الدهشة الأولى. يَكْبر الولد، يتدفّق، ويتأجّج، ينفتح ويتفاعل، يواصل، ويتواصل. وتكبر فتاته التي خصّته بالغمزة، كي يلتقيا في الساحة ويلوِّحان معاً بألقٍ ونشوةٍ، في رقصةٍ لا تنتهي.. على إيقاع عرسٍ زغاريدُه ترفرف فوق نزفٍ لم يَزَلْ، وعزفٍ لم يتوقف. □

رام الله