الفن الفلسطيني في ثلاثة عقود

التجربة/الإشكالات/السمات

عماد عبد الوهاب

التجربة وإشكالاتها العامّة

إنَّ موضوعاً كهذا الذي نحن بصددخ يبلغ حدّاً من التشابك، يدفعنا للرؤية المتروِّية والشّاملة التي من شأنها أن تؤسِّس لحالة نقديّة عميقة وموضوعيّة. فمسائل الثّقافة هي نتاجات مركّبة تشمل طيفاً واسعاً من منتجيها، بدءاً بالمبدع الفرد، وصولاً إلى مجموعات بشريّة واسعة، كما هو حال الفنون الشّعبيّة والتراثيّة، على سبيل المثال.

ولكي نحدّ من هذا التشابك، لابدّ لنا من إشارات ضروريّة تحدّد بعض التخوم، وتفسح المجال لقراءةٍ غير ملتبسة.

أولاً: لابدّ من الإقرار بأنَّ وجهة النّظر الفرديّة، التي تتصدّى بالنقد لمسيرة الثقافة الفلسطينيّة في هذا الحيِّز الزّمني، ستبقى غير كاملة، مهما بلغت من العمق. ولكي تغادر قصورها الموضوعي القائم في أحد مناحيه على تباعد المنتوج الثقافي وتشتّته، فلابدّ من تراكم نقدي جماعي يفضي إلى شمول التقييم؛ ذلك أنَّ هذه التجربة الثقافيّة تحقّقت بمجملها على ذات القاعدة الجماعيّة.

ثانياً: هناك تمايز بين مختلف الفنون التي نحن بصددها، يتّصل في إبداعها، وإنتاجها، وطرق عرضها، وتلقّيها. فمنها ما يرتبط، مباشرةً، بالذّات الفرديّة (الفنّ التشكيلي، بمختلف فروعه، وتخصّصاته، بما فيه فن الملصق) ومنها ما يرتبط بالفرد والمجموع معاً (سينما ـ مسرح ـ فنون شعبيّة وتراثيّة).

وإذا كانا بشقّيهما، يتّصلان، بشكل أو بآخر، بالمؤسَّسة، إلاّ إنَّ حجم تأثيرها ورقابتها وتدخّلها لا يتساوى في الحالتين.

ثالثاً: إنَّ كمّاً كبيراً من المنتج الثقافي الفلسطيني في الفترة المشار إليها قد تحقّق تحت رعاية مؤسّسات الثورة الفلسطينيّة ذات العلاقة والاختصاص. إلاّ أنَّ هناك إنتاجاً آخر مكملاً للأوّل، لم يُشمل بتلك الرعاية المباشرة، وتحقّق بمعزل عنها، ولكنّهما استظلاّ معاً تحت سقف وطني واحد. وعليه فلابدّ من رؤية متكاملة لهذه الفنون، دونما قصر التقييم على الجانب الأوّل وحده.

رابعاً: إنَّ الإبداع الفلسطيني لم يتحقّق من موقع الثبات. فالانتقال المستمرّ للمركز الفلسطيني خلق قدراً من التأثيرات والتفاعلات الثقافيّة التي أثّرت في بعض مناحي الفنون (التمايز من ناحية، والتقارب من ناحية أخرى، بين الفنون الشعبيّة في فلسطين وسوريا ولبنان).

خامساً: إنَّ واقع الشتات الفلسطيني قد حال دون التفاعل الثقافي الحيّ والملموس بين النتاجات الثقافيّة المختلفة. فالتّواصل المستمرّ مع ما تحقّق داخل الأرض المحتلّة، على سبيل المثال، ليس بالقدر الكافي الذي يؤهّل النّاقد لتقييم منصف وموضوعي، ولاسيّما أنَّ ذلك المنتوج الثقافي قد امتاز بظروف خاصّة، نظراً لاحتكاكه المباشر بالأرض والشّعب، وهو ما أضفى عليه قدراً من السّياق التطوّري المتوازن؛ ونظراً أيضاً لاحتكاكه الصراعي مع الاحتلال الصهيوني، وهو ما أكسبه صفة الدّفاع المباشر عن الهويّة الوطنيّة والثقافيّة والحضاريّة.

* * *

بدايات التشكّل والولادة الاستثنائيّة

لفترة زمنيّة طويلة، لم يتحقّق للشّعب الفلسطيني القدر الكافي من الاستقرار المجتمعي اللاّزم، كي تتطوّر فنونه، ويراكم إلى جانبها فنوناً أخرى ناشئة وجديدة. فباستثناء الفنون الشعبيّة المتوارثة والشديدة التنوّع والثراء، فإنَّ غياب بعض الفنون الأخرى أو نموّها البطيء في النّصف الأوّل من هذا القرن قد شكّلا نوعاً من التشوّه الثقافي. وليس ذلك منعزلاً عن الظّرف الاستثنائي الذي شهده مجتمعنا الفلسطيني، متمثّلاً بالهجمة الاستيطانيّة الصهيونيّة من ناحية، وبالعسف، والتجهيل الذي مارسته سلطات الانتداب البريطاني من ناحية أُخرى؛ وهو ما عمل على الحدّ من انتشار بعض هذه الفنون وإخضاعها لرقابة صارمة، نظراً لاتّصالها المباشر بمجموع الشّعب

ولما تنطوي عليه من إمكانات تحريضيّة وتعبويّة.

ولعلّ المسرح المرتبط، أصلاً، بمفهوم الفرجة كان الأكثر شيوعاً من بين جميع الفنون البصريّة الحديثة. ولقد لعبت الإرساليّات الأجنبيّة دوراً مهمّاً في ذلك، إضافة إلى الدّور المرادف لإذاعة «الشّرق الأدنى»، التي شكّلتْ إحدى أهمّ نقاط الاستقطاب للعديد من الفنّانين والموسيقيين والمسرحيين، في بعض الأحيان.

وفيما كانت السينما تعاني من غياب شبه كامل في تلك الفترة، استطاعت الصهيونيّة الوليدة، آنذاك، أن تحقّق شوطاً على طريق استغلال هذا الفنّ النّامي والمؤثّر لمصلحتها الدعائيّة، كما حدث في فيلم **قضيّة دريفوس** للمخرج الفرنسي جورج ميليس، أو من خلال إنتاجها للعديد من الأفلام التي روّجَ للفكرة الصهيونيّة مثل **حياة في أرض الميعاد** (١٩١٢) **والفيلق اليهودي** (١٩٢٢) **وبيت أبي** (١٩٤٧).

وما ذكرناه، باقتضاب، على صعيد السينما الغائبة، في تلك الفترة، ينطبق، بصورة أقلّ، على صعيد الفنّ التشكيلي. فهذا الفنّ شهد، في تلك الفترة، إرهاصاته الأولى التي تطوّرت بوتائر سريعة بعد النكبة. ومنذ مطلع الخمسينات وحتّى انطلاقة الثّورة الفلسطينيّة المعاصرة، أخذت بعض هذه الفنون ببناء قاعدة لها، مؤسّسةً لولادة رائدة في مجالها. فشهدت مدينة غزّة أوّل معرض فنّي فلسطيني منظّم عام ١٩٥٣، وحدث أمر مماثل بالنّسبة للمسرح، وبما يتّصف به، آنذاك، من شروط متواضعة، غلب عليها الطابع الخطابي، دونما اهتمام بالمكوّنات الفنّيّة والجماليّة له. أمّا بالنّسبة للسينما، فقد قدّر لها أن تبقى غائبة، كصناعة، وحَضَرَتْ كعروض فقط.

* * *

الانطلاقة ـ شروط جديدة للتجاوز

إنَّ تجاوز حالة الغياب والرّكود والتطوّر البطيء على مستوى الفنون المشار إليها قد ارتبط بشكل وثيق بانطلاقة الثّورة الفلسطينيّة المعاصرة؛ فكما شكّلت الثّورة رافعةً لمناخ متعدّدة في حياة الشّعب الفلسطيني، فإنّها شملت، أيضاً، الحياة الثّقافيّة بما تنطوي عليه من مجالات فنّيّة متعدّدة. وإنَّ أيّ انتقاص من الدّور الإيجابي الذي لعبته الثّورة، منذ انطلاقتها على مختلف هذه الصّعد، ينطوي على مغالطة حقيقيّة. فالنشاط الفنّي الواسع الذي ساد في العقود الثلاثة الماضية، لا يمكن إرجاعه إلى طفرة منعزلة. وهذا لا يحجب حقيقة أنَّ التطوّر التعليمي، وتراكم الخبرات والملكات الفنّيّة الدارسة والمتخصّصة قد لعبا دوراً أساسيّاً مرادفاً للانطلاقة(...).

إنَّ هذه الحقيقة الموضوعيّة لا تعني التغافل عن عدد كبير من الأخطاء والتشويهات التي طالت الحركة الفنّيّة الفلسطينيّة المعاصرة، وحدّتْ بشكل مؤثّر من فعاليّتها واستمرارها المتنامي. وتتحمّل تلك الأخطاء، بشكل مباشر، تلك المؤسّسةُ التي احتمتْ بسقف الثّورة، لا الثورة في حدّ ذاتها... كمفهوم وكفكرة، وكحركة شعبيّة.

وهنا لابدّ من عدم الخلط بين الثّورة كناظم كلّي وبين المؤسّسة كتنظيم يأخذ شكلاً إداريّاً يتحدّد وفق علاقته بهذا الناظم الكلّي: فهو متطوّر إذا ارتبط بعلاقة سليمة مع هذا النّاظم؛ وهو متخلّف إذا اعترى هذه العلاقة تشوُّهٌ أو أخطاء. ولعلّنا في تجربتنا قد نهلنا من الثانية ما هو أكثر بكثير من الأولى! لذلك فإنّنا نعزو ظهورَ الحركةَ الفنّيّة، بمظهرها الشامل، إلى مفهوم الثّورة أوّلاً؛ ذلك أنَّ المؤسّسة بدأت تأخذ طابعها الوظيفي بعد الانطلاقة بفترة زمنيّة متدرّجة، وربّما نلحظ ذلك داخل الأرض المحتلّة التي بدأت نشاطاتُها الفنّيّة بشكل نشط ومنظّم بعيْد انطلاقة الثّورة مباشرةً، في الوقت الذي لم تبدأ فيه المؤسّسات المتخصّصة المرتبطة بالثّورة وفصائلها بالظّهور الفاعل. ومع رسوخ الثّورة كحقيقة فاعلة ومؤثّرة في جانبها السياسي والعسكري، كان لابدّ من استحداث مؤسّسات إعلاميّة وثقافيّة وفنّيّة متخصّصة تساعدها في تثبيت كيانيّتها، وفي منحها بعداً حضاريّاً يعزّز من حضورها في مختلف السّاحات العربيّة والدّوليّة، كممثل لشعب متكامل له ثقافته وفنونه وتراثه. كما نِيطَ بهذه المؤسّسات دورٌ إعلامي وتحريضي يستهدف تعبئة الجماهير، وإطارٌ تعبِّر من خلاله فصائلُ الثّورة عن منطلقاتها وإيديولوجيّاتها ومواقفها السياسيّة.

لا ينطوي تقسيم العمل هذا، من حيث المبدأ، على أخطاء منهجيّة؛ فالمؤسّسات والدّوائر الثقافيّة والأقسام الفنّيّة كانت ضرورة ملحّة. إلاَّ أنَّ الخطأ الذي وقع فيه جميع المسؤولين عن تشكيل تلك المؤسّسات هو عدم إدراك العلاقة بين الثّورة والفنّ. فالمسافة الزمنيّة الفاصلة بين التحوّل السّياسي السّريع المتمثّل بالانطلاقة، والتحوّل الثّقافي الأقلّ سرعة، فرضت على هذا التحوّل الثقافي ديناميّةً خارجيّة تمكّنه من اللّحاق باللّحظة السياسيّة المنطلقة بسرعة كبيرة والتشبّث بأهدابها، وبالتّالي التحرّك وفق مسارها، بما فيه من تعرّجات ومنحنيات تكتيكيّة. وهذا ما يتعارض مع روح الثّقافة الأشمل تعبيراً والأبعد تأثيراً. ولقد أفضى هذا الالتباس في العلاقة إلى مجموعة من الأخطاء، يمكن إجمالها على النّحو التالي:

فصائلُ الثورة حدَّدَتْ مشروعاً سياسيّاً عسكريّاً، لكنّ أيّاً منها لم يحدّد مشروعاً ثقافيّاً متكاملاً وبعيد المدى!

أولاً: إنَّ فصائل الثّورة قد حدّدت لنفسها مشروعاً سياسيّاً وعسكريّاً، إلاَّ أنَّ أيّاً منها لم يحدّد لنفسه مشروعاً ثقافيّاً متكاملاً وبعيد المدى. واكتفتْ جميعها بالاستظلال في ضوء البرامج السنويّة التي كانت تتحدّد في العادة على ضوء المتطلّبات السياسيّة الرّاهنة.

ثانياً: إنَّ التنظيم الإداري المشوَّه للمؤسّسة والقائم على تبعيّة الثقافي للسّياسي قد أفضى، في بعض المراحل، إلى تبوُّؤ قيادات

حركيّة أو حزبيّة غير متخصّصة قيادةَ الأقسام الفنيّة. وقد ظهر ذلك، بشكل واضح، في العقد الأوّل بعد انطلاقة الثّورة. فأضحت العلاقة بين القيادي والفنّان قائمة على الإملاء والأوامريّة، وتسيُّد الرّوح البيروقراطيّة في العمل. وعليه فإنَّ عديداً من المصادرات قد طالت بعض الإبداعات الفنيّة، بحكم الوعي المتدنّي والقراءة المغلوطة لها، من قبل المسؤول الذي كان ينشدُّ عادةً في قراءته للعمل الفنّي إلى البعد السياسي فيه.

ثالثاً: إنَّ العلاقة غير المتكافئة، والقائمة على التوظيف الآني للفنّ، قد أدَّتْ به للصعود العفوي على جناح الفصائل في زمن المدّ الثوري. فدبّت الحماسة في هذه الفصائل بإلقاء تلك الأحمال الثقيلة عن كاهلها، وكأنَّها بذلك تضمن لنفسها هبوطاً أكثر توازناً!

إنَّ تلك المأساة توضح، بشكل قاس ومرير، الفهمَ المتدنّي لدور الفنّ من قبل المسؤولين الذين نظروا لتلك الفنون كلوازم عمل تعطي أهمّيّةً لهذا الفصيل أو ذاك. ولم ينظروا إليها كحالة إبداعيّة متواصلة ترتبط بروح الشّعب وتعبّر عن ثقافته وتراثه.

رابعاً: لقد أضحى المؤقّت والغامض هو النّاظم للعلاقة بين المؤسَّسة ومجموع الفنّانين المنضوين تحت جناحها. ومضافاً إلى ذلك غياب المشروع الثقافي، فإنَّ أيّاً من تلك المؤسَّسات لم تسعَ لتركيم الخبرات والعمل على بلورة أكاديميّين متخصّصين في مجالات الفنون، وما يتقاطع معها (الآثار ـ علم التراث والفولكلور ـ الموسيقى ـ المسرح ـ السينما ـ النّقد الفنّي ـ علم الجمال ـ المونتاج الفنّي ـ الإخراج الفنّي... إلخ).

إنَّ إحصائيّة عدديّة بتلك الكادرات الفنيّة توضح خلوَّ الفصائل الفلسطينيّة، إلاَّ لماماً، من المتخصّصين الرفيعي المستوى في مختلف تلك الحقول... مع أنَّ منظّمة التحرير الفلسطينيّة ومختلف الفصائل كانت تستحوذ على عشرات المنح الدراسيّة السنويّة التي كانت توجّه عادة بطريقة خاطئة، نحو التخصّصات التي كانت تستجيب لرغبات الفرد، لا لحاجة المجموع، أو حتّى لذلك الفصيل.

مَنْ يصدِّق أنَّ منظمة التحرير لم تنتجْ فيلماً روائيّاً واحداً؟

خامساً: لقد اتّسمت الموازنات الماليّة المخصّصة للإنتاج الفنّي، بقدر كبير من الهامشيّة، وهو ما حال دون إنتاجات إبداعيّة مهمّة. وقد تمّ هذا في الوقت الذي أضحى فيه الهدر المالي، والتوجّه غير الصّحيح للإنفاق، حديثَ الشارع الفلسطيني بأكمله. فمَنْ يصدّق أنَّ م. ت. ف. ذات الإمكانات الماليّة الكبيرة، إلى وقت قصير، لم تنتج فيلماً روائيّاً واحداً، في الوقت الذي أنتجت فيه مؤسَّساتٌ عربيّة وقطاعات سينمائيّة خاصّة عدّة أفلام روائيّة عن القضيّة الفلسطينيّة؟

أمّا مؤسَّساتنا فبقيت تراوح في إطار الأفلام الوثائقيّة ذات المضامين الموحّدة والمعالجة النمطيّة الواحدة، التي أفضت إلى التكرار، وافتقاد روح التجديد والإبداع لدى البعض منها.

وفي المقابل فقد جرى صرف موازنات مهمّة لمشاريع فنيّة لم تخضع للدراسة من قبل الهيئات المختصّة، وهذا ما أفضى في النهاية إلى نتاجات فنيّة تتّسم بالضّعف والتشويه والفشل.

سادساً: لقد جرت عمليّة كبح مباشر، وغير مباشر، للرؤى الفنيّة التي تعمل على تطوير المضامين الجماليّة والاهتمام بالشّكل الفنّي. فبدا عالمنا الإبداعي، أحياناً، متّسماً بالتّواضع والمحدوديّة معتمداً على الإنشاء والخطاب السّياسي المباشر، وإعادة إنتاج ذات الرّموز التي رافقت مختلف الفنون، منذ انطلاقة الثورة وحتّى الآن.

سابعاً: لقد جرت مصادرة لدور الاتّحادات النقابيّة الفنيّة التي كان يمكن أن تلعب دوراً بالغ التأثير على مستوى مختلف الفنون، لأنَّها تمثّل الإطار الأوسع الذي يضمّ جميع الفنّانين. ولعلّ الدّور المميّز والقصير زمنيّاً للاتّحاد العام للفنّانين التشكيليين الفلسطينيين يعطي مؤشّراً دالاً على ذلك.

إنَّ نظرة سريعة على تاريخ تأسيس هذه الاتّحادات تبيِّن، بشكل واضح، تلك النظرة الدونيّة التي كان يُنظر بها إلى الفنّ ودوره. لقد عُقد المؤتمر الأوّل والأخير للاتّحاد العامّ للفنّانين التشكيليّين الفلسطينيّين في صيف عام ١٩٧٨، وبعد هذا التاريخ عقدت مختلفُ الاتّحادات الأُخرى عشرات المؤتمرات. إلاَّ أنَّ هذا الاتّحاد، الأكثر فعالية ونشاطاً، جرت حياله عمليّةُ احتجاز فظّ لمؤتمره، الأمر الذي أفضى إلى ضعف هيئاته القياديّة وانحلالها بعد سنوات قليلة من تشكيله.

هذا مع العلم أنَّ هذا الاتّحاد، الذي يضمّ في عضويّته ما يزيد عن المائتي فنّان من أصل ستمائة دارس وخرّيج معاهد وأكاديميّات فنيّة، أدّى في سنوات نشاطه القصيرة نسبيّاً دوراً فاعلاً؛ فغطّت معارضه الجماعيّة بلداناً عديدة في مشارق الأرض ومغاربها، مكّنته، في فترة زمنيّة محدّدة، من إقامة علاقات وطيدة مع الاتّحادات والهيئات النظيرة.

أمّا الصنو الآخر للتشكيليين، أي الاتّحاد العامّ للفنّانين الفلسطينيين (التعبيريين) الذي يفترض أن يضمّ مختلف التخصّصات الفنيّة الأخرى التي في مجموعها تشكّل عصب الثقافة الفلسطينيّة، فقد عقد مؤتمره الأوّل عام ١٩٨٤!

لم يتناه إلى مسامعنا، منذ ذلك التّاريخ حتّى الآن، أنَّ هذا الاتّحاد قد فعل شيئاً مهمّاً، سوى أنَّه بدّل أمينه العامّ، ثلاث مرّات، في ثلاثة اجتماعات حاشدة، كانت تكاليفها تكفي لإنتاج عدّة أعمال فنيّة!

ثامناً: لم يتجاوز عدد المتفرّغين للعمل الفنّي الأرقامَ البسيطة جدّاً. وقد أُوكلت للأعداد الكبيرة منهم مهمّاتٌ استنزفت جزءاً ليس

يسيراً من وقتهم، هذا في الوقت الذي كانت تصرف فيه الرّواتب لكثير من العاطلين والمنتفعين والوهميين أيضاً!

السمات المحدّدة لتطوّر الفنون في العقود الثلاثة الماضية

أولاً: السينما

١) حقّقت السينما الفلسطينيّة قفزة البداية مع انطلاقة الثّورة، وتمثّلت بالمنتج الوثائقي والتسجيلي من الأفلام القصيرة والمتوسّطة والطّويلة. ولكنّها كانت القفزة الأولى والأخيرة، إذ بقيت السينما الفلسطينيّة في إطارها الرّسمي (م.ت.ف والفصائل) تراوح على مدى ثلاثين عاماً في إطار تلك الأفلام الوثائقيّة... باستثناء محاولة يتيمة لم تحقّق الحضور المطلوب (وهي فيلم **عائد إلى حيفا** للمخرج قاسم حول الذي أُنتج في العام ١٩٨٢).

٢) ظهرت بواكير الأفلام الرّوائيّة الفلسطينيّة ذات المواصفات السينمائيّة الجيّدة من داخل الأرض المحتلّة. فحقّق المخرج ميشيل خليفي ثلاثة أفلام روائيّة مثّلتْ حضوراً نوعيّاً، بالرّغم من النقاشات الحادّة التي دارت حول مضامين البعض منها وتحديداً حول فيلمه الشهير **عرس الجليل**.

كما أنّه يجدر التنويه بالفيلم الفلسطيني حتّى **إشعار آخر** للمخرج رشيد المشهراوي، وهو الفيلم الذي حقّق أيضاً حضوراً جيّداً على مستوى المهرجانات التي شارك فيها.

٣) ساد قدرٌ من الإرباك في العديد من الأفلام الوثائقيّة والتسجيليّة الفلسطينيّة، إذْ تحرّكت في عدّة اتّجاهات دونما تحديد، ففسح العديد منها مجالاً للحدث الآني كي يصوغها ويسيِّرها. لذلك فإنّ القليل من تلك الأفلام اعتمدتْ على أفكار وقدرات سينمائيّة لها طابع النفاذ المقنع لدى المشاهد، فيما راوح الكثير منها في إطار تسجيل الحدث المحقّق على الأرض (معارك ـ مجازر ـ أفلام عن قادة وفصائل... الخ).

وعليه فإنّ هذه الحالة السلبيّة تجلّت في تدنّي عدد الأفلام المحقّقة بعد عام ١٩٨٢ مع حالة الانحسار التي عانت منها الثّورة وتراجُعِ الحدث المحقّق.

٤) ضعف الإمكانيّات الماديّة أو البشريّة، وهو ما أثّر على مستوى الإنتاج، لجهة افتقاد عدد من الأفلام لشروط الصناعة السينمائيّة المقبولة، سواء على مستوى التصوير أو المونتاج أو المادّة الوثائقيّة. وخلت السّاحة الفلسطينيّة من الكادر المتخصّص في العديد من تلك المجالات.

٥) لابدّ من الإشارة إلى الأفلام العديدة التي تمّ تحقيقها على يد مخرجين أجانب، ساهمت في توضيح قضيّتنا أمام الرّأي العام العالمي. ولقد تلافت تلك الأفلام القصور التّقني الذي واكب تجربتنا الفلسطينيّة.

٦) مع أهمّيّة الإنتاج التلفزيوني الذي حقّقته دائرة الثقافة في م.ت.ف (المسلسلات الثلاثة **بأمّ عيني، عز الدّين القسام، بير الشوم**) فإنّ التوجُّه إلى هذا المجال الحيوي كان ضعيفاً.

٧) لم يعط الطّفل الفلسطيني الكمّ المنصف من الأفلام المكرّسة لواقعه وأحلامه. كذلك لم تشهد السّاحة الفلسطينيّة سوى استثناءات نادرة جدّاً للصّور المتحرّكة الموجّهة تعليميّاً ووطنيّاً للطّفل الفلسطيني والعربي.

ثانياً: الفنّ التشكيلي الفلسطيني

١) حقّق الفنّ التشكيلي الفلسطيني حضوراً جيّداً على السّاحة العربيّة والعالميّة، وهو الأكثر تحقّقاً من بين جميع الفنون. وربّما يعود ذلك لسببين أساسيّين، أوّلهما: أنّ مسيرته كفنّ مرتبط بالجمهور (من خلال المعارض المنظّمة) تعود إلى ما يناهز الأربعين عاماً، الأمر الذي راكم تجربةً طويلةً نسبيّاً قياساً بالواقع الفلسطيني. كما أنّ تلك المسيرة كانت تُرفد، باستمرار وحتّى اللّحظة الرّاهنة، بأعداد من الفنّانين الدّارسين الذين أغنوْا تلك الحركة. وأمّا السّبب الثاني فيتجلّى في أنّ هذا الإبداع كمنتج فردي ليس بحاجة إلى موازنات وأدوات عمل جماعيّة ووقت طويل للإنتاج كما هو حال السينما أو المسرح. ولابدّ من التنويه هنا بالدّور الجيّد للاتّحاد العام للفنّانين التشكيليّين الفلسطينيّين في تنظيم العشرات من المعارض التي عرّفت بهذا الفنّ وفنّانيه.

٢) حقّق الفنّ التشكيلي الفلسطيني في الفترة الزّمنيّة المشار إليها إنجازاً حقيقيّاً تمثّل بالانفتاح والتواصل بين فنّاني الدّاخل والشّتات. ونشير هنا مرّة أخرى لدور الاتّحاد، الذي شكّل الدّاخل أحد فروعه، الأمر الذي غاب عن سائر الاتّحادات الأخرى على وجه التقريب. ولقد حقّق هذا المنجز وحدة تمثيل الحركة التشكيليّة التي تجلّت عادة بوحدة المعارض التي شارك فيها جميع الفروع بما فيها الداخل، وحقّق أيضاً وحدة الوفود الرسميّة المشاركة بهذه الأنشطة وغيرها.

٣) ظهر قدر كبير من التمايز والتنوّع في صياغة العمل التشكيلي الفلسطيني. ولعلّ تعدّد أماكن الدراسة، المرتبط باختلاف الأنماط والاتّجاهات التشكيليّة، شكل أحد مصادر هذا التنوّع على صعيد الفنّانين الفلسطينيين الذين افتقدوا ـ بحكم الشتات ـ المركز التشكيليَّ التعليمي (من معاهد وأكاديميّات وطنيّة).

٤) لعب عددٌ من الفنّانين «الفطريّين» الفلسطينيّين في الداخل والخارج دوراً مميّزاً في الإبقاء على الذاكرة البصريّة متواصلةً منذ النكبة حتّى الآن. فمشاهد القرية الفلسطينيّة ومواسم الحصاد، والأعراس وحفلات الختان، وعشرات التفاصيل التي عاشها هؤلاء الفنّانون عادوا ليصوّروها بهذا النّمط الفطري المتميّز من التشكيل

(وأهمّهم: عبد الحي مسلم، ابراهيم غنّام، يوسف آرمن، فتحي غبن).

إنَّ أهمّيّة هذه التجارب تكمن في صعوبة إنتاجها في المستقبل لدى أجيال لم تعايش ذلك الزّمن السّابق، الأمر الذي لم تعطه المؤسّسات المتخصّصة العناية المطلوبة.

الفنّ التشكيلي الفلسطيني هو الأكثر تحقّقاً من بين جميع الفنون الفلسطينيّة.

---

٥) إنَّ الأمر المؤسف حقّاً أنَّ أيّة جهة فلسطينيّة وعلى رأسها م. ت. ف لم تفكّر بشكل مبكر في سياسة اقتناء الأعمال التشكيليّة الفلسطينيّة التي كان من شأنها دعم الفنّانين. والأهمّ من ذلك أيضاً هو تشكيل نواة لمتحف فلسطين، بحيث تبقى الأعمال الفنّيّة فيه شاهدة على حقبة تاريخيّة مميّزة من حياة الشّعب. فعلى سبيل المثال هل من السهولة الآن جمع بعض أعمال الفنّانين الرّاحلين أمثال ابراهيم غنّام أو يوسف آرمن أو غيرهما؟

٦) اتّسم الفنّ التشكيلي الفلسطيني ـ ارتباطاً بالحالة الفلسطينيّة ـ بخصوصيّة انفرد بها عن سائر الحركات التشكيليّة الأخرى. فقد أثّر الشتات الفلسطيني في الغياب شبه الكامل للمنظر الخلوي (Landscape) في التشكيل الفلسطيني المعاصر وفنّ البورتريه (الصّورة الشخصيّة)... الأمر الذي عكس الاعتماد على التكوينات الدّاخليّة التي تعيد إنتاج مكوّنات الواقع، ارتباطاً بالمضامين الوطنيّة التي شكّلتها الحالة الفلسطينيّة، والتي دفعت الفنّان الفلسطيني لمزيد من البحث في إعادة صياغة الأساطير القديمة والتراث والفنون الشعبيّة.

وفي جانب آخر فإنَّ تأثيرات الثّورة قد أفرزت حالةً من التفاعل المباشر معها في سياق العمليّة الإبداعيّة، الأمر الذي أضعف من البنية الفنّيّة للعديد من الأعمال الفلسطينيّة، وخاصّة تلك التي اتّجهت إلى التعبير السّياسي المباشر والقائم في بعض مناحيه على المبالغة والإنشاء وتسيّد السياسي على الإبداعي.

٧) تميّزت تلك الفترة بظهور فنّ الملصق بزخم كبير. ولا نبالغ في القول: إنَّ الثورة وفصائلها المختلفة كانت، بالنسبة إلى حركات التحرّر وحتّى بعض الدول، أكثر إنتاجاً لهذا الكمّ الكبير من الملصقات الدّوريّة والسنويّة. ولقد أبدت العديد من المراكز الأرشيفيّة المتخصّصة بفنّ الملصق آراءً إيجابيّة في الملصق الفلسطيني، بالرّغم من أنَّ هذا الفن بمجمله لا ينأى عن بعض الملاحظات النقديّة.

٨) بالرّغم من غياب فنّ الكاريكاتور بشكل واسع على السّاحة الفلسطينيّة، فإنَّ وجود الفنّان الرّاحل ناجي العلي قد سدّ هذه الثّغرة بامتياز، وشكّل حضورُه الطّاغي والمميّز تغييباً لهذا الغياب. وقد عادت هذه المشكلة للظهور مرّة أخرى بعد غياب ناجي العلي.

ثالثاً: المسرح

١) اتّسمت الحركةُ المسرحيّةُ في بداياتها الجديدة مع نهاية السّتّينات، إلى جانب واقعيّتها المباشرة، بقدر من التواضع الفنّي. فكان الأساس في العرض المسرحي هو إبراز النصّ ومضامينه السياسيّة والاجتماعيّة على حساب الرّاوفع الفنّيّة الأساسيّة الأخرى.

إنَّ تلك العلاقة غير المتوازنة بين النّصّ والشّرط المسرحي، أخذت بتصحيح مسارها مع تراكم التجربة والخبرة، وبذلك تجاوزت في سنوات بسيطة نقاط ضعفها.

٢) لقد تميّز هذا الفنّ بحضوره الكثيف داخل الأرض المحتلّة خلافاً لوضعه في الشتات. فبلغ عددُ الفرق المسرحيّة في القدس حتّى العام ١٩٨٩ ثلاث عشرة فرقةً مسرحيّة، عدا الفرق الأخرى في الضفّة والقطاع، بينما فرقُ الخارج لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، ولعلّ أهمّها فرقة المسرح الوطني التابعة لدائرة الثّقافة م. ت. ف. وفرقة القدس المسرحيّة.

٣) فيما عانى المسرح داخل الأرض المحتلّة من مشاكل عديدة ليس أقلّها ندرةُ العنصر النّسائي وكذلك صالات العرض والتدريب إضافة إلى المشكلات الأساسيّة التي فرضها وجودُ الاحتلال كإلغاء العروض والرّقابة الصّارمة على النصوص... فإنَّ المسرح في الخارج له إشكالاته الخاصّة التي تتقاطع مع الدّاخل. إلّا أنَّ أهمّها ندرة هو النّصوص المسرحيّة الفلسطينيّة، وعدم الاهتمام بتشكيل فرق مسرحيّة جديدة ودعم القائم منها.

٤) تميّزت التجربة المسرحيّة الفلسطينيّة بقدر من التعدّديّة والتنوُّع. فإذا كانت القاعدة الأساسيّة لموضوعات العروض لها تماسّ مباشر بالوضع الفلسطيني، فقد شهدت السّاحة المسرحيّة الفلسطينيّة عدّة عروض لها طابع إنساني عامّ (العائلة توت ـ المسرح الوطني، الزبّال، أكلة لحوم البشر). وإنَّ هذا التنوّع لا يرتبط بالنّصّ فحسب، وإنّما بقدرة الممثّل الفلسطيني على تجديد أدائه وإغناء تجربته كذلك.

ولقد أفرزت تلك السنوات عدداً من الممثّلين المسرحيّين الفلسطينيّين الأكفياء الذين أثبتوا حضوراً جيّداً على السّاحة المحلّيّة والعربيّة. إلّا أنّه، ولأسباب في الغالب خارجة عن إرادتهم، لم يجرِ توظيفهم بشكل يحفظ لهذه التجربة قدراً من التطوّر والارتقاء.

٥) سادتْ ظاهرةُ العروض المسرحيّة الجماهيريّة، وتحديداً في المخيّمات والتجمّعات الفلسطينيّة الأخرى. وهذا يعني ـ وفي هذه الحالة تحديداً ـ مغادرة شروط المسرح الثابت، لصالح تعميق الوعي الجماهيري بأهمّيّة المسرح (عروض الخمس دقائق في الدّاخل، فرقة القدس في الخارج). ولعلّ ظهور مسرح المونودراما (فرقة أحوال ثمّ القدس اللّتان أسّسهما المسرحي الفلسطيني زيناتي قدسيّة)، قد ساعد كثيراً في تعميم ظاهرة العروض الجماهيريّة.

٦) بالرغم من أنَّ هناك إنجازاً مسرحيّاً في الثلاثين عاماً الماضية، إلاَّ أنَّ حجم هذا الإنجاز يبقى قليلاً، إن لجهة عدد الفرق المسرحيّة إلاَّ أنَّ حجم هذا الإنجاز يبقى قليلاً، إن لجهة عدد الفرق المسرحيّة، وخاصّة في الشتات، أو لجهة عدد المسرحيّات المنجزة. وهذا يعكس والبشريّة.

رابعاً: الفنون الشعبيّة والموسيقى

١) تختلف تلك الفنون عن سابقتها؛ فهي لا تنتمي لبداية محدّدة، لكونها مرتبطة بسياق تاريخي وتراثي أبدعه مجموعُ الشّعب، ثمّ تواصل به وطوّره إلى أن وصل إلى ما هو عليه في وقتنا الحاضر.

ومنذ بدايات هذا القرن بدأت هذه الفنون تحمل بذور المواجهة مع المشروع الاستيطاني الصهيوني والانتداب البريطاني. فبدأت الأغاني الشعبيّة تأخذ المنحى الوطني المتصادم مع هاتين القوتين، ولعبت دوراً كبيراً في تحريض الشّعب وبثّ روح التحدّي فيه ودفعه للتمسّك بالأرض والدّفاع عنها.

وشهدت تلك الفنون انعطافةً أخرى لدى انطلاقة الثّورة، فبدأت رموز جديدة تدخل إلى عالم الأغنية والرّقصة الشعبيّة الفلسطينيّة (الفدائي ـ المقاومة ـ البندقيّة ـ العمليّات العسكريّة ـ الاستشهاد ـ المعتقلين...) وصولاً إلى مرحلة الانتفاضة الفلسطينيّة داخل الوطن المحتلّ، حيث أضيف هذا الحدث برموزه إلى تلك الفنون الشعبيّة التي لم تكن غائبة عنها، ولكن استحضارها في تلك الفترة كان أكثر كثافة وشيوعاً.

٢) لعبت الثّورة بفصائلها المختلفة دوراً هامّاً على صعيد إغناء السّاحة الفلسطينيّة بالعديد من الفرق الشعبيّة.. حتّى بلغت ذروتها في السبعينات وصولاً إلى منتصف الثمانينات. ولا يكاد يخلو فصيلٌ من فرقة شعبيّة محترفة وأخريات أقلّ احترافاً.

إلاَّ أنَّ انفراط عقد البعض منها في السنوات الأخيرة الماضية، في ضوء الأزمة الماليّة العامّة، يدلّ على علاقة غير صحيحة وفهم خاطئ للأهمّيّة العميقة لهذا المجال الفنّي الحيوي والمؤثّر لدى عامّة الشّعب. كما يدل على أنَّ هذا الفصيل أو ذاك كان ينظر لهذا الفنّ نظرةً تقوم على خدمة أهدافه السياسيّة والأيديولوجيّة فقط دون النّظر إلى أنَّ إحياء الدور الثقافي والتراثي وتعميمه على الجماهير هو جزء أساسي من الحفاظ على الهويّة الوطنيّة للشّعب.

٣) تعرّضت الأغنية الفلسطينيّة وكذلك الرّقصات والدّبكات الشعبيّة إلى تأثيرات عديدة في السّنوات المشار إليها. ومنها ما أثّر إيجاباً على التجربة، ومنها ما شكّل العكس.

ولقد جرى تطوير واستحداث لبعض الرّقصات الشعبيّة الفلسطينيّة والمستوحاة من الثّورة الفلسطينيّة المعاصرة؛ فدخل على سبيل المثال، إلى جانب الأزياء الشعبيّة، زيُّ المقاتل الفلسطيني وأضحت الكوفيّةُ رمزاً سائداً في تلك الرّقصات. وجرى ربطٌ رمزيٌّ ما بين الفدائي الفلسطيني ومحيطه التراثي.

ولامس هذا الجديد مختلفَ المناحي الفنّيّة الأخرى، بحيث بتنا نجده على صعيد الأغنية الشعبيّة وفي الأثواب الفلسطينيّة وفي الصناعات اليدويّة الأخرى.

وعلى جانب آخر فإنّنا نلمس قدراً من التأثيرات الجغرافيّة التي نتجت عن وجود بعض الفرق الفلسطينيّة في أقطار لها تراث مشترك يتقاطع بهذه الدّرجة أو تلك مع التراث الشّعبي الفلسطيني (كما في سوريا ولبنان). إنَّ ذلك يتجلّى من خلال دخول بعض «الحركات» إلى الرّقصات الفلسطينيّة وفي التحوير في الزّي العامّ، مع أنَّ ذلك لم يبدُ مؤثّراً في المشهد العامّ.

٤) شهدت الأرض المحتلّة شيوعاً للفرق الفنّيّة الخاصّة أو تلك المموّلة بشكل غير مباشر من الفصائل الفلسطينيّة. وبالقدر التي انفتحت فيه فرق الشتات على بعض التأثيرات المشار إليها، فإنَّ فرق الداخل حافظت على قدر أكبر من النقاء والمحافظة.

٥) شهدت كلٌّ من فرق الخارج والدّاخل نوعاً جديداً من المغنّاة التي تروي حكايةً مصحوبةً برقصات استعراضيّة مستحدثة (وهي شكل من الأوبريت الغنائيّة). ولاشكّ أنَّ هذا النّمط الجديد يعبر الجسر إلى ضفّة أخرى إلاَّ أنَّه يحمل معه بعضَ الأخطاء التي نجدها عادة بسبب ندرة المختصّين في مجال الموسيقى وتصميم الرّقصات والأزياء.

٦) شهدت السّاحة الفلسطينيّة شكلاً جديداً من الفرق المؤسّسة على إعادة توزيع الأغاني الشّعبيّة، أو الاعتماد على أغانٍ حديثة لها طابَعٌ وطنيّ محض (فرقة الأرض، فرقة العاشقين، فرقة الفجر... الخ). إلاَّ أنَّ التجربة في مجملها كانت متعثّرة ولم يكتب لها الاستمرار طويلاً.

٧) إذا كانت السمة الغالبة للأغنية الفلسطينيّة هي الأغنية الجماعيّة نظراً للتأثيرات التعبويّة والتحريضيّة التي تبثّها تلك الأنماط من الأغاني، فإنَّ ثمة قصوراً واضحاً تمثّل في الغياب شبه الكامل للغناء الإفرادي المؤسَّس على الصوت المنفرد والمستقلّ، لا الإفرادي المندمج في إطار الفرق الجماعيّة. وإذا كانت هناك بعض التجارب (كمصطفى الكرد، ووليد عبد السّلام)، فإنَّها لم تشكّل مؤشّراً على التوازن المطلوب بين النمطين.

٨) قياساً بإمكانيّات الشّعب الفلسطيني الثقافيّة والفنّيّة والتعليميّة فإنَّ هناك ضعفاً في مجال التجارب الموسيقيّة بالمعنى الجماعي والفردي. وبالرّغم من وجود أسماء كبيرة في هذا المجال (كرياض البندك، سلفادور عرينطة، حسين نازك وغيرهم)، فإنَّ ذلك لم يقوَ على ردم هذه الهوّة، كما أنَّه لم تجرِ الاستفادة من تلك الطاقات وغيرها بشكل يُغني حياتنا الموسيقيّة.