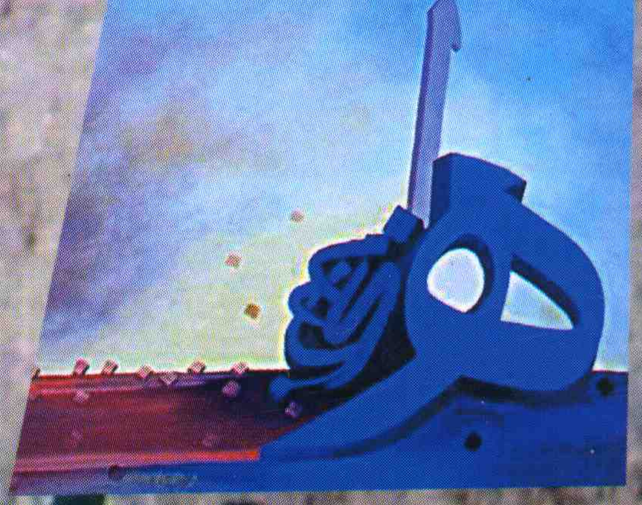
الفن التشكيلي في عمان











الفن التشكيلي في عمان

الفن التشكيلي في عمان

تأليف

د.فخرية اليحيائي
أستاذ مساعد بقسم التربية الفنية
جامعة السلطان قابوس

د.محمد العامري
أستاذ مساعد بقسم المناهج وطرق التدريس
جامعة السلطان قابوس

المعالجات التصويرية
الفنان خميس المحاربي

٢٠٠٦

إشراف وإعداد
د. ريتا عوض
تصميم
أ. عبدالرزاق الخشين
طباعة
بكتورا ـ (216) 71 788 077

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
الطبعة الأولى أفريل ٢٠٠٦

ISBN 978-9973-15-193-3

تونس ٢٠٠٦ ـ ٢١٦ ص
ق| ٢٠٠٦ |٤| ٠٠٢

الإهداء

إلى جميع محبّي ومتذوّقي الفنّ التشكيلي

وإلى الجيل القادم من فنّاني عُمان

كلمة شكر وتقدير

إن عملاً كهذا لم يكن ليرى النور لولا توفيق من الله عزّ وجلّ، وجهود عدد من الأشخاص والمؤسسات الراعية للثقافة والفنّ التشكيلي؛ لذا يتقدم المؤلّفان بخالص الشكر والتقدير إلى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، التي كلّفتنا بإعداد هذا الكتاب لنشره ضمن سلسلة كتب الفنّ التشكيلي العربي المعاصر، كما نشكر كل من شارك في إنجاح هذا المشروع ونخصّ بالذكر:

- وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان
- الجمعية العمانية للفنون التشكيلية
- مرسم الشباب
- الفنانون والفنانات التشكيليون
- المصوّر الفوتوغرافي الفنان خميس المحاربي

نسأل الله أن يسهم عملنا في تأريخ الحركة التشكيلية بسلطنة عمان وتسجيلها.

المؤلّفان

محتويات الكتاب

الإهداء	صفحة ٥
تقديم	صفحة ١٠
المقدّمة	صفحة ١٣
الفصل الأول: الخلفية الثقافية للبدايات الأولى للحركة التشكيلية في سلطنة عمان	صفحة ١٧
عوامل انتشار الحركة التشكيلية المعاصرة في سلطنة عمان	صفحة ٢٣
جيل السبعينيات	صفحة ٢٦
جيل الثمانينيات	صفحة ٢٦
جيل التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة	صفحة ٢٧
مرسم الشباب	صفحة ٢٨
الجمعية العمانية للفنون التشكيلية	صفحة ٢٩
النادي الثقافي	صفحة ٣١
الفصل الثاني: قراءات في أعمال الفنانين العمانيين	صفحة ٣٤
أولا: مجال الرسم والتصوير	صفحة ٣٤
أنور سونيا	صفحة ٣٤
إبراهيم بن نور البكري	صفحة ٤٢
موسى المسافر	صفحة ٥٠
لال بخش البلوشي	صفحة ٥٢
حسن بن بورك البلوشي	صفحة ٥٣
رابحة محمود	صفحة ٥٥
رشيد عبد الرحمن	صفحة ٥٨
نادرة محمود	صفحة ٦٣
حسين عبيد	صفحة ٦٦
سليم سخي	صفحة ٧٠
حسن مير	صفحة ٧٤
فخرية اليحيائي	صفحة ٧٧
عبد الله الحنيني	صفحة ٨٠

موسى عمر صفحة ٨٣
مريم عبد الكريم صفحة ٨٨
سعود الحنيني صفحة ٩٠
إقبال الميمني صفحة ٩٤
زكية البرواني صفحة ٩٨
عبدالله الريامي صفحة ١٠١
صالح الهديفي صفحة ١٠٢
إدريس الهوتي صفحة ١٠٣
حسين الحجري صفحة ١٠٦
حمد السليمي صفحة ١٠٩
غصن الريامي صفحة ١١١
عبد الكريم الميمني صفحة ١١٢
فخراتاج الإسماعيلي صفحة ١١٤
طاهرة فداء صفحة ١١٦
سهير فودة صفحة ١١٨
عالية الفارسي صفحة ١١٩
إنعام اللواتي صفحة ١٢١
نادية جمعة صفحة ١٢٢
نوال عتيق صفحة ١٢٤
أحمد المشايخي صفحة ١٢٦
سيف العامري صفحة ١٢٧
منى البيتي صفحة ١٣٠
نائلة المعمري صفحة ١٣٣
جمعة الحارثي صفحة ١٣٦
نعيمة الميمني صفحة ١٣٨
خلفان الجامودي صفحة ١٤١
سعيد العلوي صفحة ١٤٣

ثانيا: مجال التشكيل الحروفي صفحة ١٤٤
محمد الصايغ صفحة ١٤٦
محمد فاضل صفحة ١٤٩
مبارك المعشري صفحة ١٥٣
صالح الشكيري صفحة ١٥٦
محمد مهدي صفحة ١٥٨
عبد الناصر الصايغ صفحة ١٥٩

ثالثا: مجال النحت والتشكيل المجسّم صفحة ١٦٠
أيوب ملنج صفحة ١٦٢
محمد الناصري صفحة ١٦٥
سليم سخي صفحة ١٦٨
رشيد عبد الرحمن صفحة ١٦٩
خميس بن ناصر الحنيني صفحة ١٧٠
سالم المرهون صفحة ١٧٣
محمد بن حمود العامري صفحة ١٧٧
بدور الريامي صفحة ١٨٠
إفتخار السيابي صفحة ١٨٢

الفصل الثالث: قراءة نقدية فنية عامة
لحركة الفنّ التشكيلي في عمان صفحة ١٨٣

الفصل الرابع: عمان والأبعاد الجمالية
في لوحات المستشرقين صفحة ١٨٩

الفصل الخامس: التطلعات المستقبلية
للحركة التشكيلية العمانية صفحة ١٩٧
متاحف الفنون صفحة ١٩٧
تفعيل دور النقد الفني صفحة ١٩٩
إنشاء كليات ومعاهد أكاديمية للفنون الجميلة صفحة ٢٠٢
مكتبة عامة للفنون صفحة ٢٠٣
بيوت خاصة بالفنانين صفحة ٢٠٥
مركز المعلومات الفنية صفحة ٢٠٥

خـاتمة الكـتاب صفحة ٢٠٦

المراجـع صفحة ٢٠٧

قائمة بأسماء الفنانين والفنانات التشكيليين العمانيين صفحة ٢٠٩

تصدير

حركة الفنّ التشكيلي المعاصر في سلطنة عمان لمؤلّفيه الدكتورة فخرية اليحيائي، والدكتور محمد العامري، هو الكتاب الثالث عشر في سلسلة كتب الفنّ التشكيلي العربي الحديث والمعاصر التي تصدرها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وتناولت الفنون التشكيلية في كل من العراق وقطر والكويت والبحرين وتونس وسوريا ومصر والأردن وفلسطين والسودان ولبنان واليمن، إلى جانب الكتاب المتميّز حول رسوم الأطفال العرب.

ولعل من أبرز مميّزات هذه السلسلة القيّمة من الكتب، التي تعدّ بحق موسوعة في مجالها، أن بعض كتبها يشكّل منطلقا لتوثيق الحركة التشكيلية الحديثة في البلاد وتأريخها ولتناولها بالنقد والتحليل والتقويم، ويعدّ فاتحة لدراسات وكتب تعنى بهذا الجانب الثقافي والفني والإبداعي الخطير الأهمية في حياتنا الثقافية العربية في هذا العصر.

ويصح ذلك على الحركة التشكيلية الحديثة في سلطنة عمان كما يقرّر الباحثان. فالعمل الذي يسعدنا في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم أن نقدّمه اليوم للقارئ العربي، هو الأول في مجاله المخصص كليا للفنّ التشكيلي العماني والمؤلّف من قبل فنّانين باحثين عمانيين، وهذا في ذاته أمر كبير الأهمية يضع الفنّ التشكيلي في أرض عمان، ويضع دراسته وتناوله تحليلا ونقدا، وتأريخا وتوثيقا، في الموضع المستحق، ويعلّي من شأنه ويشجّع على مزيد البحث والكتابة فيه

غير أنّ أهمية هذا الكتاب تتجاوز كونه الأول، وبالتالي الأساس لما سيرتكز عليه من دراسات وكتب لاحقة؛ فقد استطاع الباحثان تقديم دراسة شاملة ومعمّقة للمذاهب والأساليب الفنية المتنوعة للفنانين العمانيين في مجالات الرسم والتصوير والنحت والخزف وغيرها تميّزت فيما تميّزت، بسعيها للربط فيما بين تلك التعبيرات الفنية وبين ثقافة المجتمع التي أبدعت فيه وحياة أبنائه في تفصيلاتها اليومية وعاداتها وممارساتها. وبذلك أكّد الباحثان الأهمية الاستثنائية للتعبير الفنّي في المجتمع بما هو التعبير المبدع عن واقعه وعن أحلامه وآماله.

ولم تشكّل حداثة عمر الحركة التشكيلية العمانية وضعف التوثيق لها وندرة الكتابات عنها عائقا أمام الباحثين، بل لعلّ ما يمكن أن يوصف بالمعوّق كان عنصراً إيجابيًا أكسب الكتاب الذي أعدّاه مزية كونه المصدر الأول والأساسي الشامل لدراسة الفنّ التشكيلي الحديث والمعاصر في عمان. وقد حرص الباحثان على إكساب عملهما هذه الصفة بما قاما به من بحث لم يسبقا إليه، وما حرصا على تقديمه من تحليل ونقد منهجي يعتدّ به ويضع الكتاب في منزلة العمل المصدر في مجاله.

يتناول الكتاب في فصوله الخمسة الخلفية الثقافية للبدايات الأولى للحركة التشكيلية في عمان، وتحليلا لأعمال خمسة وثلاثين فنانا وفنّانة، كما يقدّم قراءة نقدية لحركة الفنّ التشكيلي في السلطنة، ودراسة للأبعاد الجمالية في لوحات المستشرقين، ويقترح مجموعة من التوصيات للنهوض بالإبداع الفنّي تعبّر عن التطلّعات المستقبلية للحركة التشكيلية العمانية.

ويتميّز الكتاب بصور لوحاته البديعة التي قدّمها المصوّر الأستاذ الفنّان خميس المحاربي وتناولها الباحثان بالتحليل الدقيق برؤية نقدية عميقة وبأسلوب سلس معبّر، أبرز دلالاتها الفنية وجعلها تنطق بما يصمت عنه العمل الفني المبدع، بما هو فنّ موحٍ. كما يضمّ صوراً لمائة وثلاث عشرة لوحة تكشف لنا ما حقّقته الحركة التشكيلية العمانية من إبداعات فنية متميّزة في عمرها الفني الطري الذي لم يتجاوز العقدين من الزمن.

إن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تقدّم باعتزاز هذا الكتاب إلى كل مهتمّ بالحركة التشكيلية العربية الحديثة والمعاصرة وتضيفه بكلّ افتخار إلى المكتبة العربية ضمن سلسلة كتب الفنّ التشكيلي العربي الحديث والمعاصر التي تتابع إصدارها.

د. المنجي بوسنينة
المدير العام

المقدّمة

في خطوة جديرة بالاهتمام، هي الأولى من نوعها، نحاول وضع كتاب يرصد تاريخ حركة الفنّ التشكيلي في سلطنة عمان وتطوّرها. ونحن بحاجة ماسّة لمثل هذا النوع من الكتب التي نفتقر إلى وجودها سواء للفنانين أنفسهم أو لدارسي الفنّ أو لمتلقّي الفنّ بشكل عام. وقد أخذت ملامح إعداد الكتاب تظهر وتتبلور على أرض الواقع عندما كلّفتنا المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتأليف كتاب عن تاريخ الفنّ التشكيلي المعاصر في عمان.

نودّ بداية أن نشير إلى أنّ الكتاب يرصد الواقع التشكيلي العماني من خلال دراسة المذاهب والأساليب الفنية المختلفة عند الفنان العماني متناولاً المجالات الفنية المختلفة من رسم وتصوير ونحت وغيرها من المجالات الفنية. كما يقدّم الكتاب نبذة عن أبرز أعلام الفنّ التشكيلي على الساحة العمانية ويعالج الأساليب الفنية التي يعبّرون بها، ويعرض أهم أعمالهم الفنية. وقد يصعب حصر جميع الفنانين العمانيين لكثرتهم، لكن الكتاب يركّز على أولئك الأكثر ظهوراً وأقوى حضوراً على الساحة الفنية العمانية. وهناك فنانون يعرفون أيضا على الصعيد الدولي لأنهم أقاموا خارج الوطن أو لأسباب أخرى، لكنّهم ينسبون لعمان رغم قلّة ظهورهم على الساحة العمانية منذ بدايات تاريخ انطلاق الحركة التشكيلية.

ومّما لا شك فيه أن أنماط الفنّ التشكيلي من رسم ونحت وتصميم وعمارة وخزف ما هي إلا إفرازات اجتماعية لرغبات الإنسان ومتطلباته، أي أنها جزء من ثقافة المجتمعات وممارستها اليومية. وبذلك يشكل الفنّ عنصر اتصال هام ويعدّ محصّلة لمكوّنات وتركيبات اجتماعية تُفرِّغ بها الشعوب مخزون الانفعالات والأحاسيس لإيصالها إلى الجماهير أو إلى متلقّي الفنّ. وهذا ما يجعل الفنّ ضرورة حياتية وفي أعلى قائمة أولويات الإنسان.

إنطلاقا من أن سيرة الفنّ التشكيلي العماني ليست طويلة مقارنة بالتجربة الفنية في دول الخليج العربي الأخرى خصوصا، والدول العربية عموماً، فإنّه لا توجد أية مراجع أو وثائق كتبت عن تاريخ الحركة التشكيلية العمانية سوى عدد من المقالات التي نشرت مؤخراً في بعض الصحف المحلية. كما أنّه لا يوجد الناقد أو المؤرّخ الذي يؤرّخ للحركة

التشكيلية العمانية بصورة تسهّل الحصول على أية وثائق وبيانات خاصة بها. وهكذا فإن أبرز أهداف هذا الكتاب هو التوثيق والتأريخ لبدايات الحركة وأهم روّادها والاتجاهات الفنية الأكثر حضوراً فيها. وقد اخترنا تصنيف الفنانين زمنيا لأنّ تصنيفهم حسب الاتجاهات أو المدارس الفنّية سوف يعيق القارئ من التتبع السليم للكتاب، خصوصاً وأنّ حداثة الحركة التشكيلية العمانية لم تمنع الفنانين من محاولات التجريب والاكتشاف لعظم الأنماط الفنية.

والتتبع لبدايات الحركة التشكيلية العمانية يدرك بوضوح أنها حركة فتية بل قد تكون الأقل حضورا وتفاعلا في فترة ما قبل العشرين سنة الماضية. لكن رغم ذلك أصبح للفنان العماني اليوم حضور وهويّة. وقد جرّب فنانو الحركة العمانية معظم الاتجاهات والمذاهب الفنية، حيث نجد بعض الفنانين خلال السنوات العشر الماضية يحاولون الانتقال من أسلوب إلى آخر في تنفيذ أعمالهم الفنية انطلاقا من مبدأ التجريب أو المحاكاة، باذلين الجهد في تطوير قدراتهم وإمكاناتهم الفنية واستكمال عدّتهم التقنية في الرسم.

سوف يتضمّن الكتاب العديد من الأعمال الفنية الرائعة التي تنمّ عن قدرة عالية لدى الفنان العماني كانت نتيجة إدراكه لدور الفنّ في تنمية المجتمعات المدنية والارتقاء بمستوى التذوّق الجمالي لدى جمهور المتلقين في هذا المجتمع. ويضمّ الكتاب فصولا خمسة تتناول الخلفية الثقافية للبدايات الأولى للحركة التشكيلية في سلطنة عمان؛ وقراءات في أعمال الفنانين العمانيين؛ وقراءة نقدية فنّية عامّة لحركة الفنّ التشكيلي في سلطنة عمان؛ وسلطنة عمان والأبعاد الجمالية في لوحات المستشرقين؛ والتطلّعات المستقبلية للحركة التشكيلية العمانية.

ويجدر التنويه هنا بأن هذا الكتاب هو قراءة في النتاج الفنّي لبعض المبدعين العمانيين وأنّه يأخذ دوراً تصنيفيًا محاولاً ربط المدارس والتيارات الفنية وتحديد المصادر والأصول وتعيين خصائص كل عمل فني ومقارنته بالواقع أو بالقواعد الكلاسيكية أو بالفلسفات والمدارس الشائعة في الفنّ الحديث. كما أنه يقوم في الوقت نفسه بدور تاريخي، حيث يسترجع الاتجاهات والطرز ويبحث في عملية التأثير والتأثّر، ويحدّد العلاقات القائمة بين إفرازات النتج العماني في الفنّ التشكيلي وبين النتجات الفنّية الأخرى سواء على مستوى منطقة الخليج العربي أو الدول العربية أو حتى دول العالم الأخرى. كما أن هناك دوراً ثالثًا يؤدّيه هذا الكتاب في بعض مراحله، هذا الدور هو دور

إرشادي وليس تعليميًا. فهو يؤكّد أهمية الدور الذي تلعبه عملية النقد في تغذية الاتجاهات الفنية وفي توجيهها وتشجيع بعض الإنتاج الفنّي الذي يمكن أن يكون له صدى أكبر في المستقبل.

ولا بدّ من أن نؤكّد أنّ النقد الفنّي لا يحدّ من حرية الفنّان البدع. صحيح أن الفنّان يتجاوز أحيانًا الواقع والمألوف عندما يعبّر عن عالمه الداخلي سواء أكان ذلك بأسلوب خيالي أو سريالي أو حتى تجريدي، لذلك ينبغي على الناقد في هذه الحالة أن ينظر إلى واقع الفنان وظروفه النفسية والثقافية والاجتماعية التي تحدّد المقياس الذي تتم على أساسه قراءة الأعمال الفنية. وإضافة إلى ذلك علينا أيضا أن نتذكّر ذاتية الفنّان والمضمون الذي يسعى إلى تأكيده من خلال ممارسة العمل الفنّي، وفي الوقت ذاته علينا أن نؤكّد نسبية القراءة والنقد واختلافهما من شخص إلى آخر. وكما أن عملية النقد تخضع لموقف الناقد فإنها تخضع أيضًا لطبيعة الممارسة لدى كل مبدع أو فنان، وتعكس أيضا موقفًا يتكوّن من سيرة ذاتية معقّدة يدخل فيها التاريخ وعمق الثقافة والمرجعية الفكرية التي ينتمي إليها الفنان. لا بد إذن من الاعتراف بتنوّع منتجات الفنّ واتجاهاته، شأنه في ذلك شأن جميع منتجات الإنسان[1]. نتيجة لذلك فإن قراءة الأعمال الفنّية في هذا الكتاب لن تحمل معنى الحسم ولكنها تبقى نسبية كالفلسفة؛ تحتمل كثيرًا من التأويلات والآراء والمواقف والأحكام. فهي عملية تبدأ بالتفضيل الجمالي وتنتهي بالحكم الجمالي، وأما الحاسية الجمالية فهي التي تحدّد مدى قراءتنا للأعمال الفنية العروضة في هذا الكتاب.

وختامًا، يأمل المؤلفان أن يكون هذا الكتاب بداية لقراءات نقدية أكثر عمقًا وتفصيلاً في المستقبل وأن يكون مرجعًا لتذوّقي الفنّ في سلطنة عمان ومؤرخيه ودارسيه على جميع المستويات.

د. فخرية بنت خلفان اليحيائي
د. محمد بن حمود العامري
مسقط في يناير/كانون الثاني ٢٠٠٦

---

١ – عفيف البهنسي : النقد الفني وقراءة الصورة، الطبعة الأولى، دمشق، دار الكتاب العربي.

الفصل الأول
الخلفية الثقافية للبدايات الأولى للحركة التشكيلية في سلطنة عمان

تتمتّع الفنون بأهمية ثقافيـة وحضارية منذ أقدم عصور التاريخ البشري؛ فهي أساس للخبرات الإنسانية منذ كانت الأشكال والرموز توضع على جدران كهوف "لاسكو" (Lascaux) منذ أربعة عشر ألف سنة وحتى يومنا هذا. وعليه فإن كل الفنون هي جزء من الثقافة، وكل الثقافات تعطي اتجاهًا أو منحى للفنون. ففي بعض الأحيان يكون ذلك عن طريق رفض ما ينتجه بعض الفنانين، وأحيانًا أخرى يكون عن طريق مكافأتهم لبعض نتاجهم الفنّي. فالفنون طريقة لتشكيل الثقافة، والثقافة نفسها تشكّل الفنون. ولكي نفهم الثقافة لا بد أولاً أن ندرك مظهرها في الفنون، ولكي نفهم الفنون، نحن بحاجة لكي ندرك كيف تلمس وتشكّل الخبرات الثقافية من خلال محتوياتها ومضامينها.

ومما يؤكد أهمية الفنون بشكل عام ما ذهب إليه ميشال (Michael, 1983) حينما وصف أهمية الفن في الحياة بقوله: "من غير الفنون لا يمكن أن يكون هناك فنّ العمارة، لا مبانٍ عظيمة، لا موسيقى ولا رقص ولا مسرح ولا أفلام مبدعة ولا ملابس حسب آخرً صيحات الموضة ولا رسم أو تصوير أو نحت ولا توجد طبيعة في انسجام وترتيب مع البيئة ولا جمال. لذلك لا يمكن أن يتخيل أحدنا الحياة من غير الفنون". بالإضافة إلى القيم المباشرة وغير المباشرة للفنون فإنها تغني الحياة بشكل عام وترتقي بها، وتعطي الإمكانية لاستقبال الثقافة الموروثة والمكتسبة وتساعد على الاتصال الاجتماعي والأخلاقي للقيم. فالفنون تجمع الناس بعضهم مع بعض وتساعدهم على الاتصال فيما بينهم في تظاهرة جماعية تمثل عناصر الفن التشكيلي المعاصر ومبادئه.

وعلى الرغم من حداثة عمر الحركة التشكيلية العمانية فإن للفنّ في هذا البلد جذورًا امتدت لآلاف السنين. فقد عثر في عمان في العصور الحجرية القديمة على بعض صور الإنسان الحياتية والتي تمّ التعبير عنها بالرسم على جدران الصخور وسقوف الكهوف كما تشير الأدلة التي اكتشفت في الجبل الأخضر عام ١٩٧٥، وهي رسوم ملونة تجمع بين الأشكال الإنسانية والحيوانية وبعض الأدوات والأسلحة التي كان يستخدمها إنسان عمان القديم. كما اكتشفت

كتابات ونقوش مثيرة على جدران كهوف نائية في منطقة ظُفار على يد أحد هواة الآثار الذي تمكّن من تحديد أكثر من ٣٥ موقعًا تزخر بالرسوم في الكهوف، وعلى الجلاميد الكبيرة في الوديان التي يعود تاريخها إلى عصور ما قبل الإسلام.

ومما لا شك فيه أن الفنون بمفهومها الواسع في سلطنة عمان ترجع بجذورها إلى عمق التاريخ، إلى تاريخ إنسان ما قبل التاريخ في الحضارات القديمة وذلك حسب المكتشفات الأثرية والأنثروبولوجية لمنتجات تلك الحضارات. فعمان واحدة من بقاع الأرض التي تعاقبت عليها حضارات قديمة. ومن أهم العصور الأثرية والحضارات الرئيسة في عمان حضارة حفيت (٣٠٠٠-٢٥٠٠ ق.م)، وحضارة أم النار(٢٧٠٠-٢٠٠٠ ق.م)، وحضارة الواسط (١٦٠٠-١٢٠٠ ق.م) وغيرها من الحضارات والعصور التاريخية. فالمكتشفات الأثرية لمنتجات تلك الحضارات مثل الأواني الفخارية والمعدنية بأشكالها المختلفة، والفضيات برسومها وزخارفها البديعة، والكتابات المسمارية على جدران المنازل القديمة، علاوة على الرسوم البدائية المكتشفة أيضا على كهوفها هي علامات ورموز لجذور تلك الحضارات وبدايات تاريخ الفنّ في سلطنة عمان (أنظر الرسومات الثلاث الأولى)، حيث تعتبر هذه الرسوم من دلائل الفنّ البدائي، الفنّ الذي لا يتكرر عبر التاريخ. وقد وجد هذا الفنّ في مرحلة تاريخية هامة من تاريخ الإنسان الأول في عمان وانتهى مع انتهاء تلك الحضارات وبقي شاهد عيان على مرحلة تاريخية هامة من تاريخ الإنسان العماني تدل على عقلية إنسان العصر الحجري.

ففي الرسم الأول نجد رسمًا بدائيًا لرجل وبعض الرموز التي رسمت على الصخر، كما أنّ الرسم الثاني هو رسوم وأشكال لبعض الحيوانات كالجمال وأشكال آدمية مرسومة بشكل خطّي، بحيث نجد أنّ خاصية المنظور تختفي من تلك الرسوم وتغلب عليها صفة التسطيح. ففي هذا الشكل تحديدا نجد أنّ الإنسان البدائي عبّر في هيئة رسوم ورموز عن قصة غارة شنّها على ما يبدو رجال يمتطون ظهور الجياد لسرقة جمال قبيلة أخرى، وقد قام برسمها أحد سكان منطقة ظفار في جنوب عمان على جدار أحد الكهوف. أما الجدارية الثالثة فعبارة عن لوحة بأحد الكهوف تمثّل قطيعًا من الجمال والنوق وعددًا من الحيوانات الأخرى كالوعول ذات القرون المموّجة وظباء المها بقرونها المستقيمة[٢].

٢ – نك وود : "لغة الكهوف"، مجلة أخبار شركتنا، إصدار شركة تنمية نفط عمان، العدد الثالث، ١٩٨٩.



رسم بدائي لرجل وبعض الرموز



رسوم وأشكال لبعض الحيوانات



جدارية لقضيع من الجمال

إنطلقت الحركة التشكيلية في سلطنة عمان انطلاقة متواضعة تحفّها المتاعب التي ما لبثت أن تلاشت مع النموّ والتطوّر الحضاري والتقدّم الكبير للدولة في شتى المجالات تحت القيادة السامية لحضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس المعظّم وذلك في عام ١٩٧٠ والتي ركزت على الشباب منذ البداية باعتباره عماد الأمة وثروتها القومية. ومن هذا المنطلق أنشئت المراكز الثقافية والأندية والهيئات التي تدعم الشباب ماديًا ومعنويًا، فسعى عدد منهم إلى تطوير مهاراتهم في الفنّ التشكيلي عبر ما وفّرته الأندية من خدمات. وقد برز في تلك الفترة عدد غير قليل من الفنانين الشباب الذين اضطلعوا بدور ريادي في التعريف بالجماليات البصرية وتأسيس اللّبنة الأولى للحركة التشكيلية العمانية. وقد اتجه جميعهم في البداية إلى رسم الواقع ومحاكاته من خلال استلهام البيئة المحيطة بهم، ورسم كل ما تقع عليه أعينهم وإكسابهم القدرة على الإجادة العالية والمهارات في الاستخدام الأمثل للخامات والأدوات الفنية.

إنّ المتتبّع لمسيرة الحركة التشكيلية العمانية يجد أنها بدأت فعليًا في عام ١٩٨٠، مع إنشاء مرسم الشباب الذي أفسح المجال لممارسة النشاط الإبداعي وتنظيم الرؤى وتدريبها أكاديميًا، مع العلم بأن السلطنة قد شهدت في بدايات النصف الثاني من السبعينيات من القرن العشرين عرض تجربة رائدة تتمثل في المعرض الفنّي للفنان موسى المسافر الذي أقيم في صالة نادي عمان، كظاهرة فنّية جديدة لم يكن متعارفًا عليها من قبل. وقد جمعت هذه الظاهرة بمنتهى الانسجام المفردات العمانية مع العناصر التشخيصية التي كانت متأثّرة بتجارب أعلام الانطباعية لفنّاني الدول المجاورة. ورغم أن المعرض المذكور لم يكن مدروسًا من حيث المكان والتجهيزات العرضية الأخرى إلا أنه حقّق صيغة الريادة وكسب تعاطف الجمهور مع الأعمال الفنية المعروضة ورضاه عنها.[٣]

وكان لا بدّ من إيجاد صيغة عملية جديدة تفجر طموحات الشباب والفنانين الذين حملوا على عاتقهم تطوير الحركة التشكيلية، بحيث تأخذ مساحة من الانتشار التأسيسي الصحيح. فتم إنشاء مرسم الشباب عام ١٩٨٠ ليكون بيتًا لكل الفنانين، حيث اعتبر هذا العام البداية الحقيقية والفعلية للحركة التشكيلية في سلطنة عمان.

---

٣ – رفيعة الطالعي : "الفنان التشكيلي في عمان"، مجلة نزوى، العدد الثاني عشر، ١٩٩٧.

عوامل انتشار الحركة التشكيلية المعاصرة في سلطنة عمان

هناك عدد من العوامل التي ساعدت على انتشار الحركة التشكيلية العمانية المعاصرة ومواكبتها للاتجاهات والأساليب الفنية العالمية. وبشكل عام هناك عوامل مباشرة وأخرى غير مباشرة يمكننا تلخيصها فيما يلي:

- وجود بعض الفنانين العرب والأجانب والمتذوّقين الذين قدموا إلى السلطنة كخبراء في العديد من المجالات، وكانوا يركزون في نتاجهم على الرسم والتصوير، مما خلق نوعاً من الاحتكاك والتلاحم بينهم وبين الفنانين ساعدهم على الإفادة من تجارب الآخرين.
- دور أساتذة التربية الفنية في مدارس التعليم العام، ودعوتهم لممارسة مجالات الفنّ التشكيلي وإقامة المعارض المدرسية.
- المعارض الفنية السنوية التي كانت تقام في مجال الفنّ التشكيلي وإسهامها في جذب الجمهور والفنانين إليها، ومشاركتهم بشكل غير مباشر في دفع العجلة التشكيلية نحو الأمام.
- سفر بعض الأفراد المهتمين بالآداب والفنّ إلى الخارج والاطلاع عن كثب على الحركة الفنية هناك.
- وجود بعض الدور والمؤسسات الراعية للفنّ التشكيلي، التي ساعدت على استمرار الحركة التشكيلية العمانية وترسيخها مثل : مرسم الشباب عام ١٩٨٠، النادي الثقافي عام ١٩٨٤: جماعة الفنون التشكيلية بجامعة السلطان قابوس عام ١٩٨٦، وقسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس عام ١٩٩١، والجمعية العمانية للفنون التشكيلية عام ١٩٩٣.
- المشاركات الخارجية للفنان العماني في المحافل الدولية والعالمية منحته الفرصة للاطلاع على تجارب الآخرين في الفنّ التشكيلي. وقد انعكس ذلك بدوره على نتاج الفنان العماني وعلى الحركة بشكلٍ عام.
- المشاركات الداخلية وملتقيات الفنّ التشكيلي أسهما في خلق قاعدة من الفنانين الذين تتلمذوا على يد الفنانين الكبار وبخاصة الروّاد منهم، حيث أنّ تفاعل الفنان الناشئ ومشاركته في الفعاليات والدورات القصيرة وورش العمل التي يقيمها مرسم الشباب والجمعية العمانية للفنّ التشكيلي أسهما بشكل مباشر في خلق جيل من الفنانين الشباب الذين يعدّون رافداً من الروافد التي تغذّي الأجيال الأولى في الفنّ التشكيلي للحركة التشكيلية العمانية.
- احتكاك الفنّان العماني بالفنانين الأجانب الموجودين على أرض السلطنة، مما كان له الأثر الأكبر في تفعيل الحركة التشكيلية والمحافظة على استمرارية الفنان العماني في إقامة معارض مشتركة تثري الخبرات الفنية على الصعيدين المحلّي والخارجي.

• عودة بعض الفنانين من حملة الشهادات العليا مثل الماجستير والدكتوراه في مجال الفنون الجميلة والتربية الفنية بعد دراستهم في الخارج إلى أرض الوطن. غير أن هذا العامل يعد عاملاً مستقبلياً سوف يؤتي أُكله في القريب العاجل كما أنه سوف يلعب دوراً كبيراً وفعّالاً في مستقبل الحركة التشكيلية. وستشكّل هذه المجموعة جيلاً جديداً من الفنانين يمثل إضافة هامة إلى الحركة التشكيلية العمانية. وينتظر منهم أن يعلنوا عن ملامح وتوجّهات الخطاب الفنّي الذي يتبنّوه والفعل المجسد لهذا الخطاب داخل الحركة الثقافية العمانية، كما هو ملموس حاليا في معرض أو معارض "الدائرة" الذي يتبناه الفنان التشكيلي والأكاديمي حسن مير.

وجدير بالذكر إن خمسة وثلاثين عاما من عمر النهضة المباركة ما هي إلا فترة قصيرة في تاريخ بناء الحضارات مقارنة بما تم إنجازه على هذه الأرض، وعليه فإن العمر الزمني للحركة التشكيلية العمانية لا يقاس بهذه الفترة القصيرة من الزمن. فالحضارات تقاس بآلاف السنين وبقدر ما قدمته تلك الحضارات من تقدّم وعطاء وتراكم خبرات. وترى آمنة النصيري[٤] أنّه "ليس من الإنصاف تقسيم المحترف التشكيلي العماني إلى أجيال فنية لعدة أسباب أهمها أن التجربة الإبداعية الخلاقة لا تقاس بمداها الزمني أو بكمّ إنتاجها إنما بطبيعتها ودرجة الخلق والابتكار فيها، وهو الأمر الذي يضع التشكيليين القادرين على التأثير والتغيير وترك بصمة في الحركة الفنية في منزلة واحدة، بغض النظر عن الفروقات العمرية بينهم وزمن تجربة كل منهم. إضافة إلى ذلك أن عمر الحركة ذاتها منذ نشأتها قصير نسبيا مثل كثير من الفنون الشابة في الوطن العربي، وهذا يصعّب عملية تصنيف الفنانين إلى عدّة أجيال تصنيفًا دقيقًا. غير أن ذلك لا يلغي دور الريادة والروّاد الأوائل لهذا الفن"[٥].

ونحن هنا نشاركها الرأي في أنّ الزمن لا يسعفنا في تصنيف حركة الفنّ التشكيلي في عمان، وأننا نحتاج إلى زمن ووقت كبيرين لكي نحقق هذا الهدف. ولكن لكي نسهّل على القارئ معرفة بعض الفروقات بهدف توثيق الحركة فإنه يمكننا الجزم بإمكان تقسيم تلك الحركة. وعليه فيمكن للبعض أن يقسم الحركة التشكيلية العمانية المعاصرة إلى مجموعتين كبيرتين هما مجموعة الهواة ومجموعة الأكاديميين، وهذا التقسيم هو ما ذهب إليه الفنان محمود عبد العاطي[٦] حين قسم الفنانين التشكيليين في سلطنة عمان في عام ١٩٩٧، إلى فئتين أساسيتين هما:

---

٤ – باحثة وفنانة تشكيلية من اليمن.

٥ – آمنة النصيري : "التشكيل العماني، احتفاء بالتراث والحياة الإنسانية في نصوص حداثية" مجلة نزوى العدد ٢٩، يناير ٢٠٠٢.

٦ – فنان تشكيلي وأكاديمي من جمهورية مصر العربية.

• فئة الروّاد والذين يتبعونهم، والذين يمارسون الفنّ كنوع من الجهد الذاتي، وبناء شخصية الفنان التشكيلي من خلال الممارسة والتعلم، والذين أوجدوا لهم مجتمعاتهم كمرسم الشباب وجمعية الفنون التشكيلية.

• فئة الأكاديميين: وهم فئة ليس لها صوت، ولا تنتمي إلى أية تركيبة مستقرة، كما أنهم ليسوا عناصر في أي تجمع حتى الآن، وليس لهم أي اتصال وثيق بالمجتمع وذلك لكونهم طلبة محدودي الحركة، وقادمين من أماكن متفرّقة وسيعودون إليها بعد التخرج، مما يجعل علاقاتهم محدودة وقصيرة، بالإضافة إلى ترددهم في اقتحام الساحة الفنية والدخول في المجتمعات الفنية. ولعل ذلك يرجع إلى شعور الأكاديمي بأنه لا يزال طالبًا يتعلم وأنّ الآخرين أكثر منه خبرة وتجربة رغم أن أعماله قد تكون جيدة، ولذلك ما يزال دور الأكاديمي ضعيفًا حتى الآن.[٧]

إن هذا التقسيم يعتبر تقسيما منطقيا في الوقت الذي قيل فيه، إلا أنه لا يمكننا الأخذ به اليوم، ذلك لأن الحركة التشكيلية العمانية في تطوّر وإن كانت في الوقت ذاته ما تزال في بدايتها. كما أن فئة الأكاديميين ليست بالفئة النشطة التي يمكننا مقارنتها بالفئات الأخرى التي تنتمي إلى المجتمعات الفنية كمرسم الشباب والجمعية العمانية للفنون التشكيلية التي تضم بدورها بعض الأكاديميين الذين انضموا إلى هذه المجتمعات بعد تخرجهم. وعليه فإنّ هذا التقسيم يعدّ تقسيما عاماً لا يغطّي ملامح هذه الحركة وخصائصها.

ويمكن للبعض الآخر تصنيف الفنانين العمانيين من خلال المجالات الفنية التي ينتمون إليها، كفنانين مارسوا فنّهم في مجال الرسم والتصوير أو في مجال التشكيل المجسّم والنحت، أو الفنانين الذين ينتمون إلى مجال التصميم والحرف الفنية، أو الحروفيين الذين استخدموا الحرف العربي وشكّلوا إبداعاتهم الفنية وفق المدارس الفنية الحديثة. ولكن في هذا التقسيم يصعب إيجاد بعض الفنانين الذين ينتمون إلى مجال معيّن، كمجال النحت على سبيل المثال، الذي يعتبر من المجالات النادرة التي مارس فيها محترفون عمانيون فنهم وأنتجوا أعمالهم الفنية وفق خصائص ومبادئ التشكيل المجسم، الذي يعتمد اعتمادا كليا على مدى العلاقة بين جماليات الكتلة والفراغ، ولكن هذا الاحتمال قائم.

كما أنه يمكننا تصنيف الفنانين وفق المذاهب والأساليب الفنية التي ينتمون إليها؛ فملامح تكوينات الأعمال الفنية وخصائصها التي ينتجها هؤلاء

---

٣ – رفيعة الطالعي : "الفنانة التشكيلية العمانية"، مجلة نزوى، العدد الحادي عشر، أكتوبر ١٩٩٧

الفنانون واضحة في مدى التأثر بالحركات الفنية القائمة في دول الخليج العربي والدول العربية الأخرى المتأثرة ذاتها بالحركات العالمية في الفنون التشكيلية، بغض النظر عن المجالات التي مارسوا فيها تلك المذاهب.

ولكنّنا سوف نجد أن هناك فنانين مارسوا أكثر من أسلوب أو تقنية من تقنيات الفنّ الحديث أو حتى الفنّ المعاصر، وهذا أمر طبيعي يتناسب وحقيقة التجريب في الفنّ التشكيلي الذي يكسب الفنان أكثر من تجربة حتى يصل إلى الأسلوب الذي يجد أنه ينتمي إليه أو يعكس أفكاره أكثر من غيره. ووفقًا للتصنيف الزمني للحركة التشكيلية يمكننا اعتبار التقسيمات الثلاثة التالية تصنيفا عاما للحركة التشكيلية العمانية.

جيل السبعينيات

مرحلة جيل السبعينيات من القرن العشرين هي مرحلة بداية انطلاق الحركة التشكيلية وميلاد التكوّن؛ وقد تميّزت بظهور جيل الفنانين العمانيين الأوائل الذين أخذوا على عاتقهم تأسيس الحركة التشكيلية التي قامت بمجهودات ذاتية. هذا الجيل هو جيل الذين لم يلقوا نصيبا من الإعداد الأكاديمي في الكليات والمعاهد الفنية المتخصصة إلا قلّة قليلة منهم، لكنهم يعدّون جيل الروّاد والمؤسسين الحقيقيين لحركة الفنّ التشكيلي في السلطنة. وهم تلك الفئة الأكثر جرأة ووعيًا بأهمية دور الفنّ في ذلك الوقت، وقد أخذوا على عاتقهم تأسيس الحركة التشكيلية والتعريف بالمجتمع العماني من خلال مشاركاتهم المحلية والعالمية. إنهم البداية الحقيقية لانطلاق الحركة التشكيلية العمانية وميلاد جيل جديد في عمان، جيل علّم نفسه بنفسه وبمجهودات ذاتية ودون وجود معاهد أو مؤسسات ترعى الفنّ في تلك الأثناء. لكنهم رغم ذلك هم جيل الروّاد والمؤسّسين الحقيقيين لحركة الفنّ التشكيلي العماني، ونذكر منهم: لال بخش البلوشي وموسى صديق المسافر الذي أقام أول معرض شخصي عام ١٩٧٧، ومحمد نظام البلوشي وأنور سونيا وعبد الله الريامي الذي بدأ دراسة التربية الفنية في تلك الفترة بمعاهد التربية الفنية بالكويت.

جيل الثمانينيات

هم الفئة التي انضمت إلى فناني الجيل السابق والتي بدأت في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين، وتعدّ هذه الحقبة المرحلة الحقيقية لانطلاق الحركة الفنية في السلطنة بشكل رسمي وذلك عند افتتاح مرسم الشباب عام ١٩٨٠

الذي ضمّ نخبة من الفنانين الرواد الذين واصلوا إنتاجهم الفنّي، إلى جانب فناني الثمانينيات الذين أخذوا على عاتقهم تطوير الحركة واستمرارها بشكل دائم من خلال المعارض الجماعية والشخصية. فمنهم من تلقّى تدريبًا أكاديميًا من خلال المشرفين والأخصائيين الفنيين القائمين على تدريس الفنّ التشكيلي في مرسم الشباب والأندية الرياضية المنتشرة في جميع مناطق السلطنة إذا أطلقنا على هذا الإعداد مجازاً اسم الإعداد الأكاديمي. من هؤلاء الفنانين رشيد عبد الرحمن ورابحة محمود وأيوب ملنج ومحمد الصايغ وسليم سخي ونادرة محمود وزكية البرواني ومريم عبد الكريم وحسين عبيد وإقبال الميمني وغيرهم من فناني تلك المرحلة.

يُعتبر فنانو هذه المرحلة من الفنانين النشطين الذين، من خلال تجاربهم ومعارضهم الداخلية والخارجية، أكسبوا الحركة حياة متجدّدة وملامح واضحة متأثرين بتجارب دول الخليج العربي والدول العربية بشكل عام والحركات العالمية بشكل خاص. كما تتميّز هذه المرحلة بالتأسيس للمراحل المقبلة في زمن الحركة التشكيلية العمانية؛ فبعض فناني مرحلة الثمانينيات هم ممن استمروا في إنتاجهم الفني وهم أنفسهم الذين عكسوا تجاربهم في ضوء الاتجاهات المعاصرة للفن التشكيلي والتفاعل المباشر مع الأحداث الخارجية والعناصر الداخلية لمفردات البيئة العمانية.

جيل التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة

إلى جانب فناني الهواة ممن بدأوا مشوارهم الفني وتجاربهم التشكيلية في التسعينيات من القرن العشرين، أمثال الفنان الشاب موسى عمر والفنان التشكيلي محمد فاضل وغيرهما من الفنانين الشباب، بدأنا نلاحظ ظهور جيل فئة من الفنانين الشباب الذين تلقّوا إعدادا أكاديمياً في الفنون والتربية الفنية يؤهلهم لممارسة الفنّ وتدريسه، حيث أنهم يتمتعون بالشمولية في الإعداد في مجالات الفنّ المختلفة ويعدّون من المتخصصين في ممارسة مجالاتهم الفنية. ومن هؤلاء الفنانة فخرية اليحيائي التي تلقت أول إعدادها الأكاديمي في مجال التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس وتخرجت منها عام ١٩٩٥، وأكملت دراستها العليا في مجال الفنون بالمملكة المتحدة فنالت الماجستير في عام ١٩٩٨ والدكتوراه في الفنون الجميلة عام ٢٠٠٤. وهي تعدّ من أوائل الفنانين الأكاديميين الذين تلقوا تعليمًا عاليًا في مجال الرسم والتصوير وفق الاتجاهات والأساليب المعاصرة في أوروبا. وقد أتاح لها وجودها في المملكة المتحدة فرصة الاطلاع على كل ما هو جديد

في الفنّ التشكيلي المعاصر، مما أكسبها قدرة على النقد الذاتي لأعمالها ومحاولة هضم الواقع من خلال تجاربها اللونية وتشكّلها في أشكال شرقية، مؤكّدة على روح الفنان الشرقي في عواصم الغرب.

أمّا الفنان حسن مير فيعدّ من الفنانين الأوائل الذين تلقّوا إعداد أكاديميًا في مجال الفنون الجميلة بالولايات المتحدة الأميركية حيث أنه أكمل دراسته الجامعية في مجال التصميم الغرافيكي، ومن ثم نال شهادة ماجستير الفنون في مجال التصوير. وقد كانت أعماله عبارة عن ترجمة حقيقية لشخصية الفنان وللخبرات الأكاديمية التي اكتسبها من خلال دراسته في الغرب. ويعدّ الفنان حسن مير من الفنانين الشباب الذين يتمتعون بروح المغامرة والتجريب وفق الاتجاهات والأنماط العالمية. ومن أهم إنجازاته تشكيل جماعة "الدائرة" التي تركز على الفنّ المفاهيمي كمحور خاص بأعمال الفنانين المنتمين لهذه الجماعة، كما أنها تضم في عضويتها إلى جانب فنانين عمانيين، فنانين آخرين عربًا وأجانب، مما يثري الإنتاج الفني لهذه الجماعة.

أمّا الفنانة مريم عبد الكريم فهي إحدى الفنانات اللواتي حصلن على تعليم عالٍ إذ نالت شهادة الماجستير في إدارة الفنون من أستراليا عام ٢٠٠٤، مما أكسبها خبرة إلى جانب خبرتها كفنانة معاصرة للحركة التشكيلية العمانية منذ انتسابها لمرسم الشباب في الثمانينيات.

ويعدّ محمد العامري من الفنانين العمانيين الأكاديميين الذين درسوا التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس وتخرّج منها عام ١٩٩٥. وفي عام ١٩٩٩ أكمل دراسة الماجستير في الفنون في المملكة المتحدة وتخصص في النحت والتشكيل المجسّم، كما أنّه أكمل شهادة الدكتوراه في التربية الفنية عام ٢٠٠٥ متخصّصا في مناهج تدريس الفنون وطرقه.

مرسم الشباب

يعمل مرسم الشباب منذ تاريخ إنشائه على رعاية وتطوير الحركة التشكيلية والفنّان التشكيلي العماني تحديدا، وهو محور العملية الفنية بسلطنة عمان، وذلك من خلال الاهتمام بمختلف الفئات والأعمار والمستويات الفنية. وعليه، فمرسم الشباب الذي تشرف عليه اليوم وزارة التراث والثقافة يعتبر رافدًا من روافد العلم والثقافة والفنون وأشكال الإبداع المختلفة. فمرسم الشباب يعدّ نوعًا من أنواع التربية الفنية غير الرسمية للهواة وأصحاب المواهب الفنية، كما أنه

اللّبنة الأساسية الأولى للفنّ التشكيلي في عمان. فقد عمل منذ عام ١٩٨٠ وحتى اليوم على تقديم مختلف التسهيلات للفنانين ولا سيما في توفير الخامات والأخصائيين في الفنّ التشكيلي وأماكن التدريب والعمل وقاعات العرض لكافة المجالات الفنية. وبشكل عام وطوال هذه السنوات سعى المرسم إلى خلق جيل واعٍ من الفنانين التشكيليين، بالإضافة إلى إبراز جيل من المحترفين والروّاد في هذا الفن من خلال الخبرات التي أكسبها للفنانين والخدمات التي يقدّمها لهم في مختلف المجالات الفنية. ويمكننا بشكل عام تلخيص أهداف مرسم الشباب في النقاط التالية:

- إيجاد قاعدة من الفنانين التشكيليين لمختلف المستويات والأعمار ممن لديهم المهارات الفنية المختلفة؛
- تعليم الفنانين مختلف المهارات والجوانب المعرفية والوجدانية بالطرق الحديثة المتنوعة؛
- إكساب الفنانين المهارات والتقنيات المختلفة في مختلف المجالات الفنية وتهيئة الظروف والسبل للإبداع الفني؛
- تعريف الفنانين بمختلف المدارس والأساليب الفنية الحديثة محليًا وعربيًا وعالميًا؛
- العمل على بثّ الوعي الفنّي لدى المجتمع من خلال خلق قاعدة جماهيرية متذوّقة لمختلف المدارس والاتجاهات الفنية؛
- إقامة الأنشطة والفعاليات المتنوّعة داخل المرسم وخارجه يشارك فيها الفنانون وفق مستوياتهم وإبداعاتهم المختلفة؛
- المشاركة في الأنشطة والفعاليات الدولية المختلفة التي يهدف المرسم من خلالها إلى مشاركة الفنان العماني في كافة المحافل العربية والدولية، بالإضافة إلى اكتساب الخبرة والاحتكاك بالفنانين الآخرين فيها.[٨]

الجمعية العمانية للفنون التشكيلية

بتوجيهات سامية من جلالة السلطان قابوس المعظّم أتى إشهار الجمعية العمانية للفنون التشكيلية عام ١٩٩٣ تزامنًا مع عام الشباب؛ لتكون بمثابة البيت الثاني الذي يحتضن الفنان التشكيلي والمصوّر الفوتوغرافي ويجمعهم تحت سقف واحد. ومن هذا المنطلق بدأت الجمعية في تكثيف جهودها وأنشطتها لتوفير المناخ المناسب وتقديم الدعم المادي والمعنوي للفنان العماني كي يأخذ دوره وموقعه الريادي في بناء الصورة الفعلية الحديثة لحركة الفنّ التشكيلي في سلطنة عمان.

٨ – وزارة التراث والثقافة : نبذة عن مرسم الشباب، أوراق غير منشورة.

سعت الجمعية جاهدة منذ تاريخ إشهارها إلى الوصول بأعضائها من خلال مواهبهم وإمكاناتهم إلى مراتب التميّز. وقد كان لمشاركاتها في العديد من المعارض الفنّية والفعاليات العربية والدولية دور ملموس في التعريف بالفنّان التشكيلي العماني. كما أن الجمعية العمانية للفنون التشكيلية تشارك دومًا في العديد من البينياليات والترينياليات العربية والدولية وفي المحافل الخارجية الأخرى. ويعدّ ذلك ترجمة صادقة للتوجيهات السامية من أجل إفساح المجال للأنامل العمانية كي تشقّ طريقها إلى العالمية. وتعمل الجمعية جاهدة على تحقيق الأهداف التالية :

- رعاية الحركة التشكيلية بالسلطنة والارتقاء بها، والعمل على تنمية الوعي الفني التشكيلي بالمجتمع؛
- حماية الفنّ التشكيلي بالسلطنة وإثراؤه بالموجودات الحضارية النابعة من التراث العماني والعربي، ومن القيم الفكرية والجمالية للمجتمع؛
- إبراز القيمة المعنوية للفنّانين التشكيليين والمصوّرين في أعمالهم الإبداعية، والمحافظة على حقوقهم وتطوير إنتاجهم الفنّي، والسعي نحو تذليل أية صعوبات تواجههم؛
- تشجيع الناشئين والهواة من الفنانين التشكيليين والمصوّرين ورعاية مواهبهم وتنميتها، والعناية بإنتاجهم الفنّي؛
- توثيق أواصر الصلة والتعاون بين أعضاء الجمعية وأعضاء الجمعيات الأخرى العربية والعالمية.

تختص الجمعية العمانية للفنون التشكيلية بفئة الفنانين الكبار والشباب معًا إلا أن جلّ اهتمامها ينصبّ على الفنانين الكبار ذوي النشاط الفني، خصوصًا أولئك المستمرّين في عطائهم الفني في مسيرة الحركة التشكيلية في عمان. ويمكننا بشكل عام تحديد النقاط التالية كاختصاصات للجمعية العمانية للفنون التشكيلية:

- إقامة المحاضرات والندوات التدريبية والمعارض الفنية للأعضاء والجمهور؛
- إصدار نشرات ودوريات تعنى بشؤون الفنّ التشكيلي؛
- المشاركة في المؤتمرات والندوات والدورات التدريبية والمعارض المتعلقة بالفنون التشكيلية أو التصوير الضوئي سواء داخل السلطنة أو خارجها؛
- دعم الأعضاء وتشجيعهم على إقامة معارض فنية خاصة بهم داخل السلطنة وخارجها، ومساعدتهم ليتمكنوا من الاشتراك في المعارض التي تقيمها الجمعية مع تقديم جوائز للمتفوّقين فيها؛
- دعوة الفنانين المتميّزين من الخارج لإقامة معارض فنية لهم بالسلطنة؛
- توفير الأدوات والمستلزمات الضرورية لممارسة الفنّ التشكيلي والتصوير الضوئي؛

• التنسيق والتعاون مع الجهات المعنية في كافة الأمور المتعلقة بالفنون التشكيلية والتصوير الضوئي.

وللجمعية العمانية للفنون التشكيلية أنشطة بارزة تميّزها عن باقي المؤسسات الراعية للفنّ في سلطنة عمان، حيث تتسم تلك الأنشطة بالصفة الدورية داخل السلطنة وخارجها. ونورد فيما يلي بعضًا من الأنشطة والفعاليات التي تحرص الجمعية على إقامتها سنويًا:

• معرض الشباب السنوي للفنّ التشكيلي؛
• المعرض السنوي للفنون التشكيلية؛
• المعرض السنوي للتصوير الضوئي؛
• المعرض الدوري للفنانات؛
• إقامة المعارض الشخصية الفردية والجماعية؛
• إقامة ورش ودورات فنّية في مجالات الفنون التشكيلية والتصوير الضوئي يشارك فيها فنّانون ونقّاد متخصصون؛
• إرسال مجموعة من الفنانين والمصوّرين الأعضاء للمشاركة في ورش العمل التي تقام في الخارج تلبية للدعوات التي تتلقاها الجمعية؛
• استضافة معارض فنية للفنانين والمصوّرين من خارج السلطنة سواء فردية أو جماعية وذلك حسب البرنامج السنوي؛
• إصدار مجلّة دورية تعرض فيها نشاطات الجمعية وأعمالها وتزوّد الأعضاء والمتذوّقين بكل ما هو حديث في الفنّ التشكيلي[٩].

النادي الثقافي

حرص النادي الثقافي منذ إنشائه على الإسهام في دعم حركة الفنون التشكيلية ورعايتها من خلال التشجيع والاهتمام، وإتاحة الفرص والإمكانات واحتضان المواهب ودعمها ماديا ومعنويا، كما أن النادي الثقافي يهتم بتنظيم العديد من المعارض الفردية والجماعية لأعضائه من الفنانين التشكيليين. ومنذ إنشائه عام ١٩٨٤ كان النادي ينظّم بصفة دورية معرضًا سنويًا عامًا للفنون التشكيلية، كتقليد سنوي، بهدف رصد الجهود المبذولة من الأجهزة الأخرى المعنية بالارتقاء والنهوض بهذا الجانب الحيوي الهام في مسيرة الثقافة والفنّ في توجههما نحو غد أفضل.

---

٩ – مجموعة سعود بهوان : معالم وإنجازات ٣٤، : الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، الأول للنشر. سلطنة عمان، ٢٠٠٤

والجدير بالذكر إن أول معرض سنوي أقامه النادي الثقافي للفنون التشكيلية كان في الفترة من ٢١ إلى ٢٥ تشرين الأول/أكتوبر عام ١٩٨٩. في تقديم هذا المعرض جاء التصريح التالي كلبنة أساسية لثمرة التدريب والتأهيل في مجال الفنون التشكيلية. فقد كتب في تقديم هذا المعرض "أنه من بين الإنجازات الحضارية والإنسانية الهامة التي أفرزتها مسيرة التنمية والتحديث والتقدّم المعاصرة ذلك الحضور القوي والفعّال لحركة الفنون التشكيلية علي الساحة الفكرية والثقافية باعتبارها رافداً ثقافيًا هامًا، ووسيلة حضارية متقدّمة تكفل التوازن بين الاهتمامات المادية ومناحي الرقيّ والسموّ النفسي والوجداني في تركيبة الإنسان العماني الحديث وبنيته. فالخطوات الجادّة والدعم المتواصل الذي تقدمه وتوفره عديد الأجهزة لمسيرة الفنون التشكيلية وفتح الآفاق أمام القدرات والمواهب الفنية قد أدّى إلى ظهور حركة تشكيلية نشطة زاخرة بالاجتهادات الإبداعية المتميزة عبّر الفنان العماني وترجم بصدق من خلال أطرها عن تفاعله الخلاق مع واقع وإنجازات عصره واستيعابه العميق لتراثه الفني والثقافي العريق".[١٠]

وقد شارك في هذا المعرض عدد لا بأس به من الفنانين العمانيين أمثال لال بخش الذي أقام أول معرض شخصي لإنتاجه الفني في عام ١٩٧٨، والثاني في عام ١٩٧٩. كما شارك فيه أيضا زكية البرواني وأحمد العدوي ومحمد الصايغ ورابحة محمود وحسن مير وعلي بن خلفان المرشودي وياسمين بنت محمد وماجد الخنجري وحسين عبيد وحسن بورك وشميم أمير وإقبال الميمني ورشيد عبد الرحمن ومحمد العنبوري ونادرة محمود وجميل اليعقوبي وسليم سخي وسيف العامري وناصر بن عبد اللطيف والأخوة الحنينين.

ومن خلال استعراضنا لكتالوج المعرض نجد أن معظم الأعمال المقدمة، إن لم يكن كلها، اتبعت أسلوب المدرسة الواقعية، معبّرة عن البيئة العمانية وما فيها من مظاهر الحياة والمباني والقلاع وحتى الإنسان العماني في مظاهره الاجتماعية المختلفة. كما أن معظم المستويات المعروضة تغلب عليها محاولة المحاكاة والتقليد للمظهر الواقعي والتعبير عنه بشكل مباشر دون التحوير أو إضفاء شيء من التغيير والتحوير والابتكار. وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على أن معظم الفنانين كانوا في بداية مشوارهم الفني، وأن نتاجاتهم في هذا المعرض هي نتاجات خرجت من واقع التدريب والتأهيل المقدّم من خلال النادي الثقافي أو مرسم الشباب، أو من خلال المشاركات المدرسية من قبل طلاب التربية الفنية آنذاك.

---

١٠ – النادي الثقافي : معرض الفنون التشكيلية الأول بالنادي الثقافي، مسقط ١٩٨٩.

ونلاحظ مدى التقدّم والتطوّر الذي طرأ على أساليبهم حيث لم يكن هناك أسلوب معيّن يمكننا معرفة الفنان به. ونلاحظ أيضا أن الأساليب اختلفت باختلاف المنهجية والتدريب والتوجّه لهؤلاء الفنانين، فنجد على سبيل المثال أن الفنان محمد الصايغ والمعروف اليوم بحروفياته وتشكيلاته الفنية ظهر في هذا المعرض كفنان ورسام واقعي، وهذا ينطبق على الفنان حسين عبيد حيث كان واقعيًا في هذا المعرض. ويمكننا الآن أن نطلق عليه صفة فنان تجريدي تعبيري. بينما حافظت الفنانة نادرة محمود على مستوى التقديم التي ظهرت به. فهي كانت وما تزال فنانة تجريدية تستخدم الكتل اللونية وحالة الانفعال باللحظة على مستوى لوحاتها. ونلاحظ كذلك اختفاء بعض الأسماء عن الساحة الفنية ممن عرض في ذلك المعرض واستمرارية البعض الآخر بحركة دائبة نشطة في مجالات عديدة لأوجه الفنّ التشكيلي المختلفة.

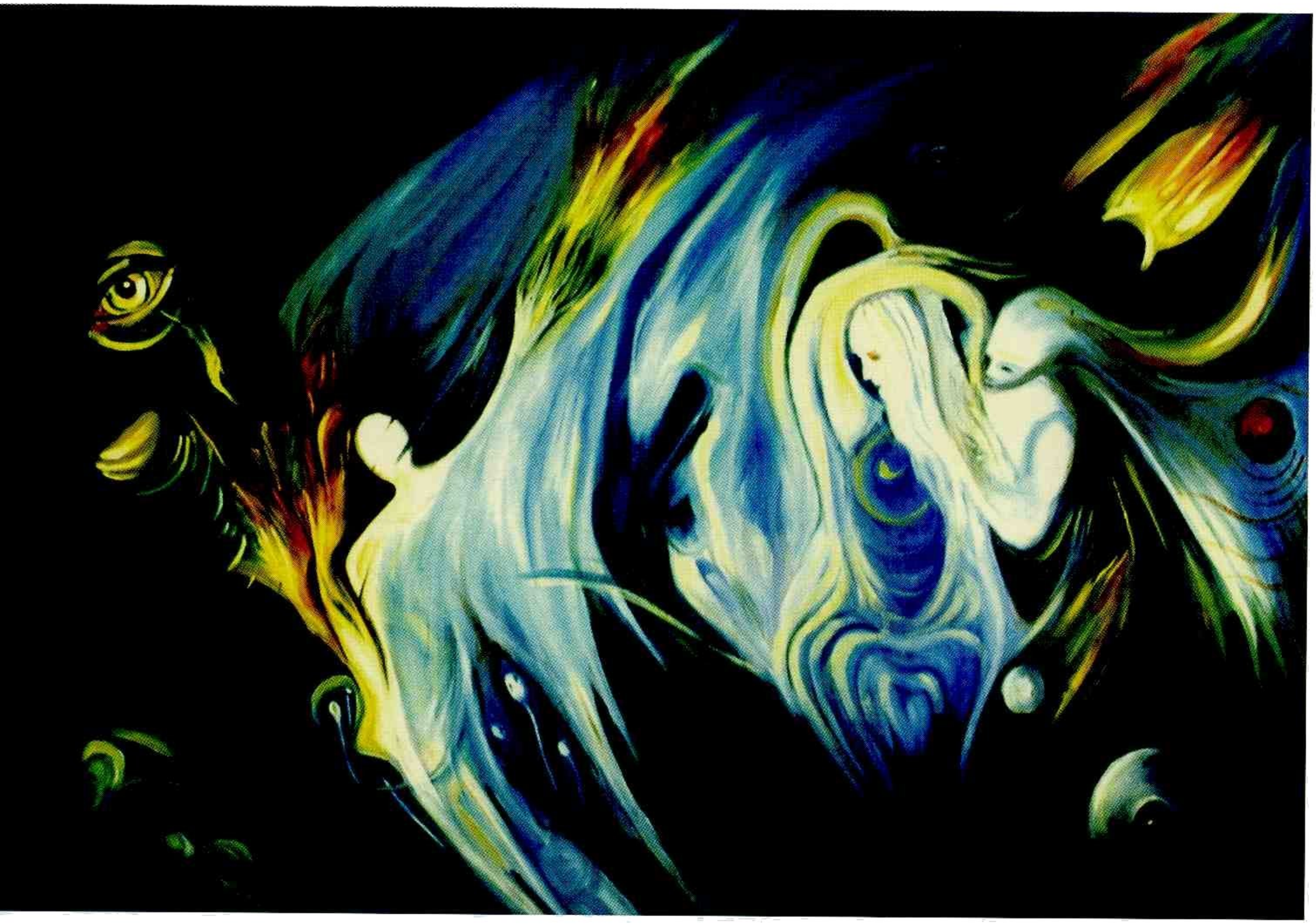
الفصل الثاني
قراءات في أعمال الفنانين العمانيين

مجال الرسم والتصوير

أنور سونيا

أنور سونيا فنان تشكيلي عكس الأصالة العمانية والمعاصرة في أعماله الفنية. فهو يجمع بين الخصوصية في التعبير الفني وأصالته وبين ممارسة الأساليب والمدارس الفنية الحديثة في الفنّ التشكيلي. ففي بداية مشواره الفني حافظ في لوحاته على الأبعاد الجمالية في الفنّ معبّراً عن البيئة العمانية ومظاهر الحياة فيها من غير أن يغرق في متاهات المذاهب والأساليب الحديثة التي تكسر القواعد الكلاسيكية والأصول الفنية كما نرى في لوحتيه القلعة والجمال. إنّه فنّان متمكّن من الواقعية ومتمرّس في اتجاهات الفنّ الحديث كالسريالية والتأثيرية والتجريدية والتجريدية التعبيرية، وكذلك في فنّ ما بعد الحداثة. يؤمن أنور سونيا بالتنوّع والتجريب في عالم الفنّ التشكيلي بكل أبعاده ومساراته ويؤكّده لنا. وهذا ما يعبر عنه بقوله: "ونحن كفنانين تشكيليين عمانيين نسعى ونبذل جهداً بل [نقدّم] لوحات مختلفة وتجارب متعدّدة، ونجرّب مدارس وأنماطًا متباينة كي نصل إلى العالمية وذلك لرفع اسم وطننا في وسط المحافل الفنية الدولية والعالمية".

يعتمد أنور سونيا في أعماله على الفلسفة الأفلاطونية المستحدثة؛ فليس المهم في أعماله الفنية البحث عن المظاهر الخارجية للأشكال، وإنما يسعى الفنّان لتمثل معانٍ خالدة مستقرّة في باطن اللوحة، ولا يكتفي بالتعبير عن الأفكار بل يتوصّل إلى أسلوب منسجم ذي دلالة جمالية، وهو ما يخلق البعد الروحي في أعماله. فهو لم يعد يرضى بمحاكاة صورة العالم الواقعي في أعماله الفنية كما فعل في بداية مشواره الفني، بل يعيد صياغة الأفكار والموضوعات والعناصر في تكوينات جديدة مستخدماً لغة الفنّ الحديث بدلاً من لغة المحاكاة وتصوير الواقع. وجوهر الفنّ عند سونيا لا يرتبط بالطبيعة بل بالتعبير عن هذه الطبيعة، ونقصد بها الطبيعة الإنسانية. فهو يعبّر بقوّة إيمانه بالرمز والصورة الهلامية في أسلوب تلخيصي حرّ، مستخدماً الصورة الذهنية في أعماله كما في لوحته "الحلم".



أنور سونيا
"الحلم"

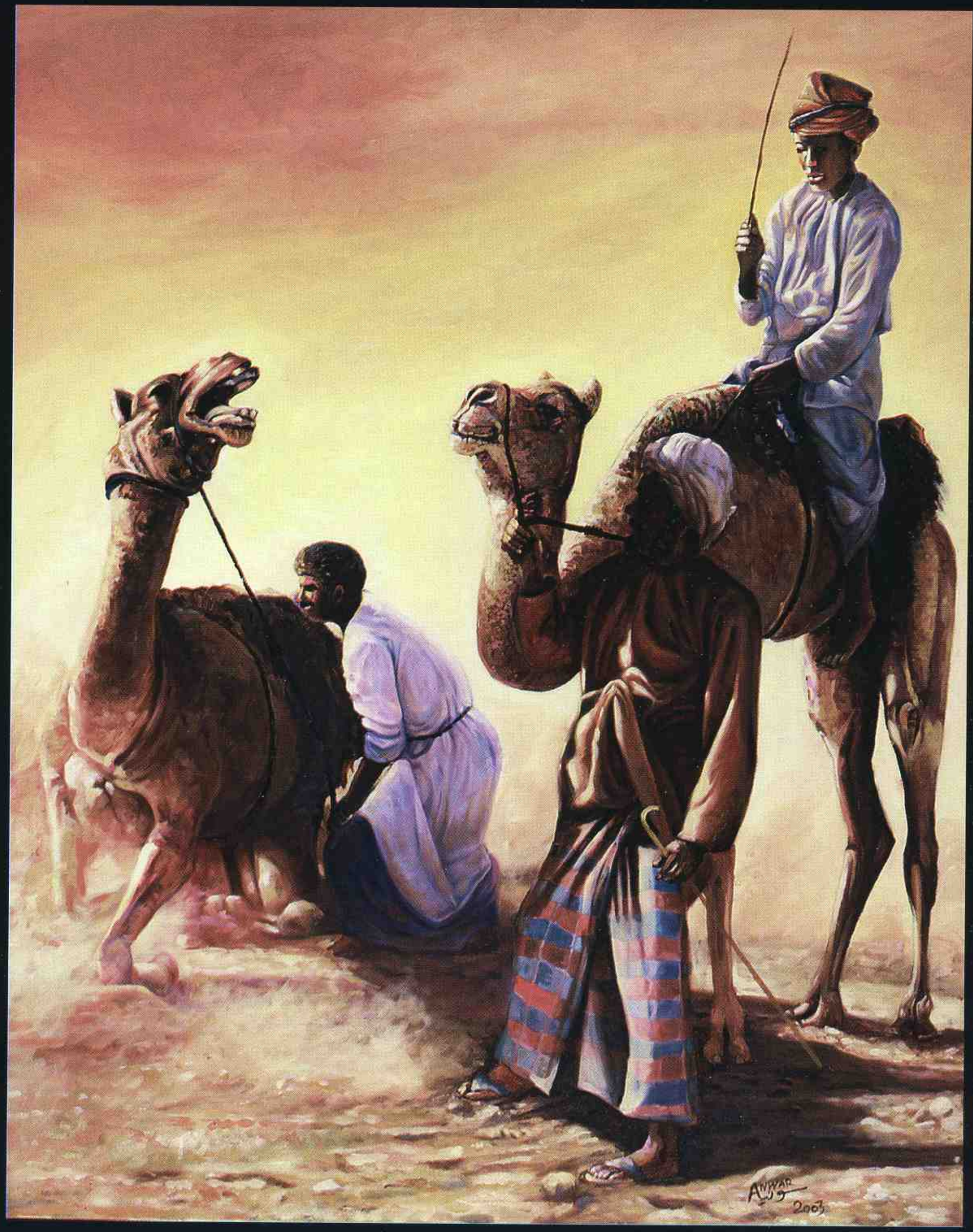
تحمل هذه اللوحة كثيراً من الرموز الدالة على الطبيعة الإنسانية، فنجد فيها العين المحدقة والنار والأشكال الآدمية أو الأشباح. وتحمل الأشكال الآدمية فيها من تعابير تعجز الكلمات عن نقلها، حيث أن ما تجسّده من التعبيرات اللاشعورية والصرخات والاستغاثات هي معانٍ متضمنة فيها، ووحده الفنان قادر على التعبير والبوح عن تلك المشاعر. كما أن الضبابية والغموض تكشفان طبيعة الحلم أو ما يمكننا أن نسميه "الكابوس"، لما تحمله هذه اللوحة من الإيحاءات الدالة على الشرّ والعنف وغيرهما من المعاني السلبية المثيرة للخوف. فاللوحة تعبير عن العلاقة الأزلية بين الخير والشر، ويرمز الفنّان إليها بالعلاقة اللونية بين الألوان الحارّة والألوان الباردة.

عندما يعيش الفنان حالة من التوتر والغموض أثناء عملية الإبداع أو الخلق ويأتيه الإلهام، تتوحّد روحه بروح أشكاله الفنية معبّرة بذلك عن صراع



أنور سونيا

"القلعة"



أنور سونيا

"الجمال"

داخلي في اللاشعور. هنا تزول الحواجز بين الذات والموضوع أثناء عملية الخلق الفني، فهو بذلك يتّجه نحو الفنّ المتعالي أو ما يسمّى ما وراء الفنّ. ففي هذه المرحلة يصبح الفنّ إفرازاً للاشعور معبّراً عن العقل الباطني حيث النماذج الجمعية الإنسانية المتأثّرة بالواقع المحيط.

في تأمّلنا هذه اللوحة للفنان أنور سونيا لا نحتاج لتذوّقها سوى القدرة على الإحساس بالشكل واللون والخطّ، نرفده بالحس والفكر والذاكرة، ومن ثم الخيال، لندرك عالمًا آخر هو عالم الفنان ذاته.

إنّ أنور خميس سونيا علامة هامة في التشكيل العماني؛ في تجربته حسّ تجريبي واضح وتمرّد دائم على العادي والسائد؛ فهو مبدع متحرر من القواعد التي تفرضها المدارس التقليدية.

وبما أن الحرية باعث للقلق فإنّ الفنّان يتنقّل باستمرار بين الاتجاهات التي تمنحه قدرات أكبر على التعبير، فيجد نفسه بين التجريديين والتعبيريين الحداثويين. وكثيرا ما يمزج تعبيرية الأشكال - التي لا تمثل تشخيصية بالمعنى المحدّد وإن اقتربت منها - بالتجريد اللوني الذي يلفّ كل التفاصيل ويسهم في اختزالها وطبعها بملامح واحدة كلية. فتبدو شخوصه إن وجدت في اللوحات أشباحًا وظلالاً لا يمكن قراءة معالمها أو تبيّنها تماما، إذ تظل غامضة غموض المضامين ذاتها التي يقصد البوح بها.

إنّ تعقيدات الصورة وارتكازها على اللغة اللونية في الدرجة الأولى هو بحث عن خصائص جديدة للمادة، وعرضها في توظيفات مختلفة مع تنقية الموضوع من الهامشي - المباشر، للوصول إلى التجربة المغامرة التي تكسر حدود الراهن وتنطلق إلى أغوار الحياة فترصد حالاتها المتنوّعة من خلال استثمار الضربات اللونية الجريئة للفرشاة التي تتحرّك على سطوح اللوحات في جرأة تبعد الأجواء الرتيبة عن الأعمال الفنية، وتتيح للصدفة والمفاجأة خلق آفاق واحتمالات غنية.

كما أن تنوّع التركيبات اللونية وتداخل المساحات يكشف حساسية عالية يمتلكها الفنان تجاه هذه الأداة المؤثرة، بحيث يستطيع في كل مرة وبالنهج التجريدي نفسه، أن ينتج تجربة بصرية أخّاذة وجديدة في مضمونها وجماليتها وإيحاءاتها الصدفوية والنزعة التجريدية معا، فيتحرّر الفنان من مأزق التكرار واستهلاك المحدود من الصور المادية.

تمثل كائنات أنور سونيا المثير الجمالي الأهم، وهي تعيش توافقًا فيما بينها. فالإنسان لديه يشترك في العالم ذاته مع بقية الكائنات التي تأخذ مكانًا لائقًا يعبّر عنه الفنان بأحجام ضخمة تتساوى والأحجام البشرية. وهذا الربط يحيل الذهن أيضا إلى علاقات أسطورية ربطت البشر بالحيوانات حينما حلم الإنسان بعالم تسوده المحبة والألفة لا يغترب فيه الكائن البشري عن غيره من الكائنات الحية، فيروح يختلق صورًا لحيوانات تقتسم الكون مع الإنسان وتتعايش معه، لأنّه يرى الأرض كوكبًا ماديًا صغيرًا لا يتجزأ وأن الحياة فيه بالتالي لا تتجزأ أيضًا.

تشير علاقات البشر فيما بينهم في لوحات أنور سونيا إلى أجواء حميميّة عبر الحوارات المرئية التي تبدو دائمة بين شخوص التكوينات في لوحاته التي تظهر كأنها تشترك في أجواء نفسية واحدة.

وتسجل التكوينات بساطةً وتلقائيةً ممزوجتين بأدائية لونية عالية، تمكّن الفنان من أن يحقق شحنات تعبيرية ومستويات إيمائية وإيحاءات دون أن يفقد خصوصيته التجريدية. فالأشخاص والكائنات تغطي مساحات لونية تتخلّلها خطوط عشوائية بالغة التلقائية. وبينما تلوح أشباحها في مواضع من اللوحات، فإنّها تعود لتخفي جزءًا كبيرًا من معالمها، عندما تغوص في جسد اللوحة التي تتبادل أجزاؤها الضوء والعتمة والفاتح والقاتم، لتولّد بذلك أبعادًا درامية مكثّفة، تكشف أثر الحياة والتوازن الداخلي الذي يسودها.

في بعض أعمال أنور سونيا تتشابك مفردات ذات بناء هندسي مستلهمة من التراث الشعبي العماني، مع وجوه واقعية يشكلها في بناءات مغلقة. هذه البناءات الملونة الزخرفية في طابعها تتشابه من حيث تصميمها الهندسي– الفني مع النوافذ الخشبية للبيت التقليدي، وهو شكل من أشكال الاستعارات الجمالية الذي يشتمل على أبعاد فكرية تربط الإنسان بالمحيط المادي الذي يتأنسن لاقترانه بالأحياء، فيكتسب كيانا نابضا بالحياة. وتتفرد هذه التكوينات بمعالجاتها اللونية وطريقة توزيع عناصر الشكل على اللوحة، إذ تقترب من أسلوب الفسيفساء. وهو انتقاء ينسجم وعملية البناء الهندسي لهذه المجموعة من منجزات الفنان التشكيلي"[١١] كما في لوحة "بخور" ولوحة "دردشة".

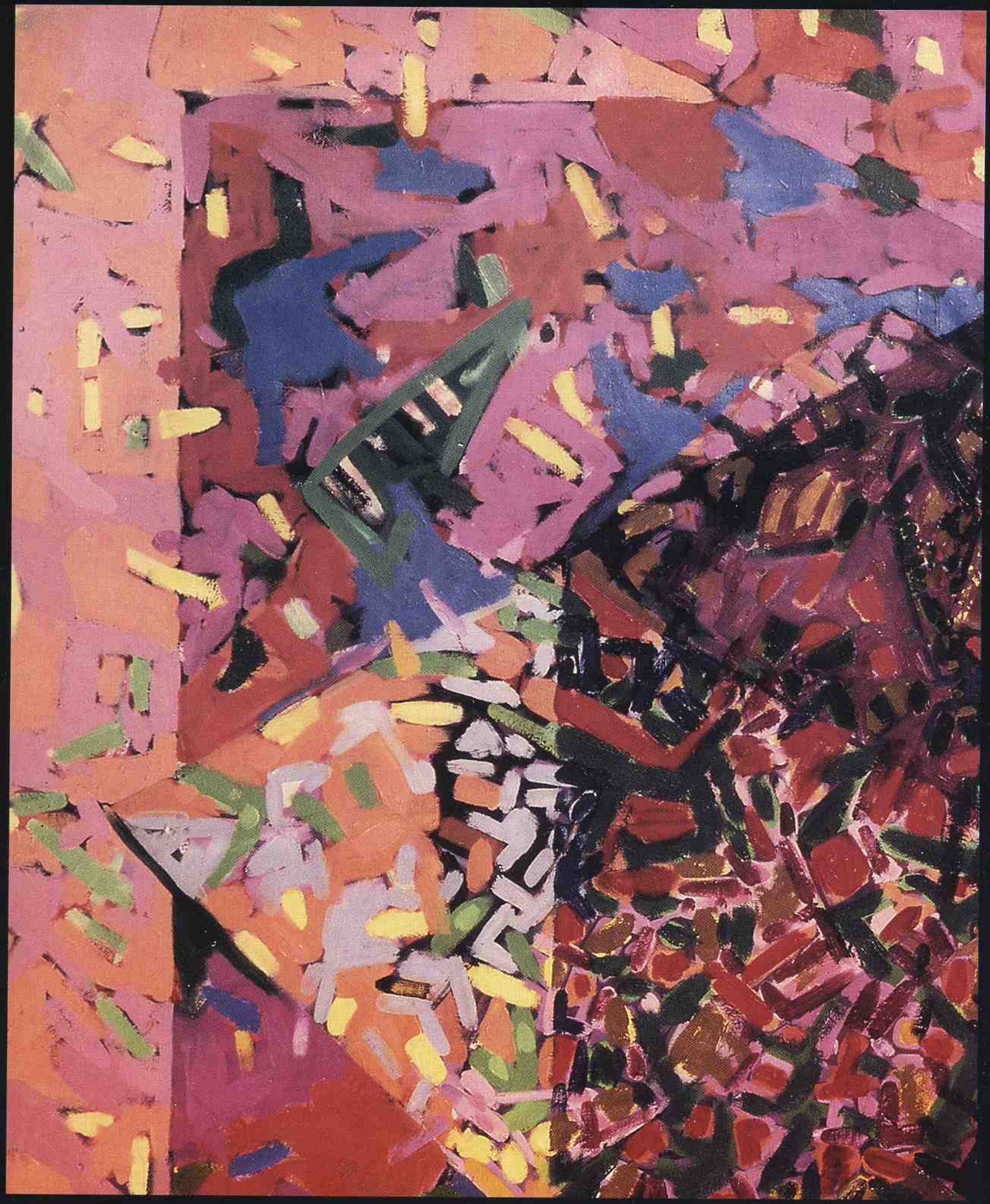
---

١١ – آمنة النصيري : مرجع سابق.



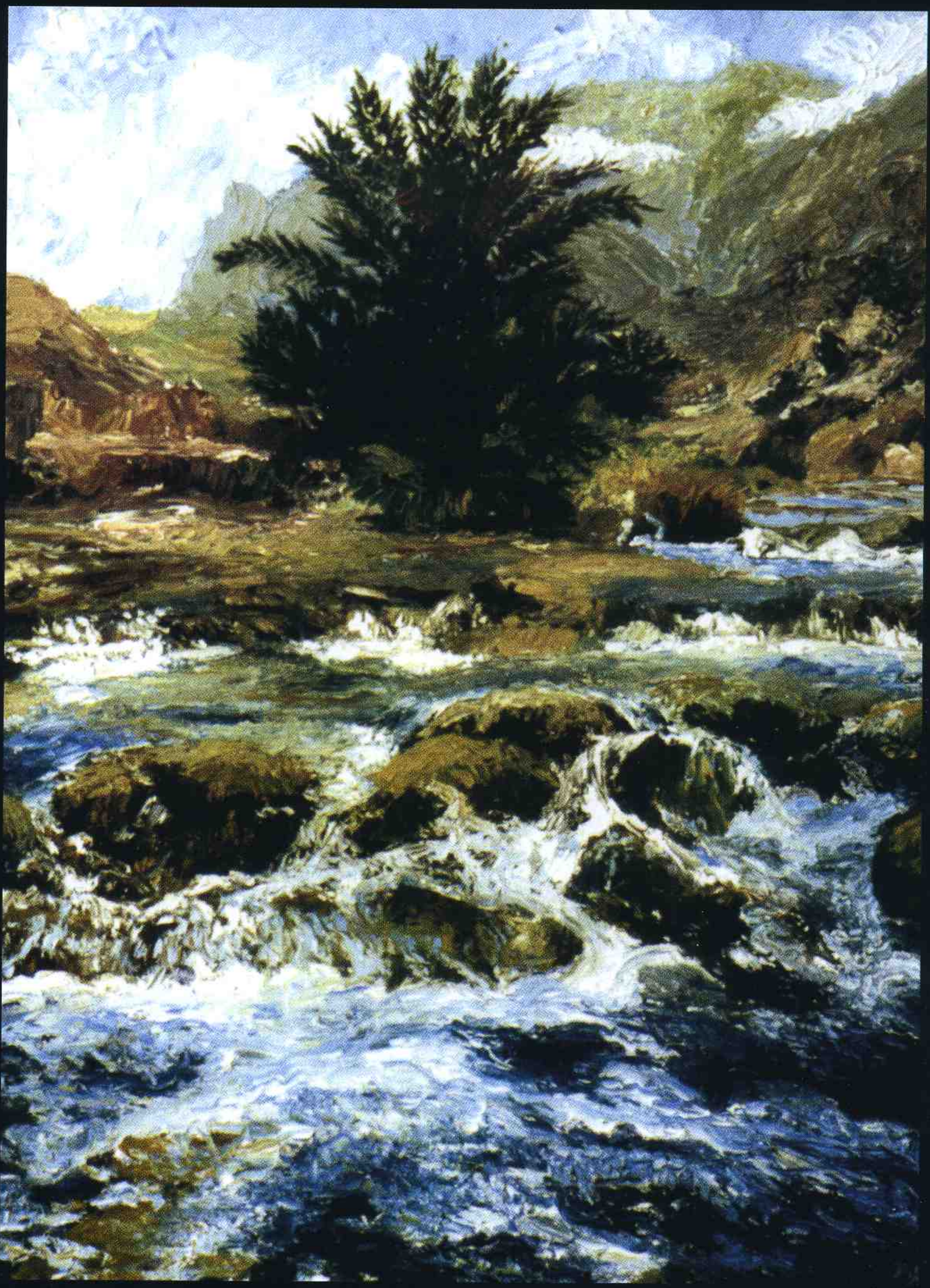
أنور سونيا

"بخور"



أنور سونيا

"دردشة"



الكثير من الأحاسيس والمشاعر التي تنمّ عن انفعالات الفنان وتأثره بلحظة التعبير عن ذلك المنظر.

ومع تواصل مسيرة البكري الفنية، نجد أنه يسعى للبحث والتجريب في المعالجة والتقنية والتوازن بين المضمون والصياغة. وقد كانت أعماله الأخيرة تمثيلاً لمرحلة الإفصاح عن رؤيته الخاصة التي نلمس من خلالها تطوّر إنجازه الفني وسيطرته على أدواته في أثناء عملية الإبداع.

كان إبراهيم البكري بمثابة المحرّك الأول للإبداع الأكاديمي الكلاسيكي، إذا صحّ التعبير، في الساحة التشكيلية العمانية لكونه أستاذًا للفنّ في جامعة السلطان قابوس كان له أثر كبير على تلاميذه من جهة، ولتأثيره المباشر على جمهوره لامتلاكه التقنية العالية في عملية التعبير عن الواقع بدون محاكاة لذلك الواقع من جهة أخرى. وتؤكّد لنا إميلي بورتر[١٣]: "أن الفنان إبراهيم البكري مشروع ثقافي متفتح على أجناس مختلفة من الإبداع الفني، قصائد شعرية وترجمات عديدة وإحساس موسيقي وتجارب فنية تشكيلية متنوّعة المدارس والنزعات، يبوح بالبعض منها ويخبىء الأخرى ويختفي خلفها".[١٤] وما تعنيه هذه الناقدة هو أن البكري يستخدم الأسلوب الواقعي في أعماله الفنية رغم اطلاعه على معظم الحركات الفنية الحديثة وإنجازات ما بعد الحداثة في الولايات المتحدة الأميركية. وقد اكتفى بما قدّمه من أعمال تأثيرية واقعية تعكس مدى التقنية العالية التي توصّل إليها، ولعلّها الأقرب إلى نفسه من تلك التعبيرات الفنية الحداثية التي يعرفها، لكنّه يخفيها في أعماق فكره ووجدانه ويخفي خلفها إدراكه لها بدون التأثر بها كما تقول السيدة بورتر. ونحن نرى إن ما قدّمه الفنان البكري في معرضه "عمان جنّة الرسامين" من صور تعبّر عن الطبيعة العمانية تواكب الحساسية الجمالية التقليدية لدى الذوق العام في المجتمع العماني الذي يميل إلى الأعمال الفنية الواقعية ويعجب بها لسهولة إدراكها من ناحية ولطبيعة الثقافة التشكيلية الحديثة العهد في المجتمع العماني.

كما أن قراءة إميلي بورتر لأعمال الفنان إبراهيم البكري تنمّ عن إطلاعها وقربها من هذا الفنان لكونها أكاديمية ومؤرّخة للفنّ التشكيلي، فهي ترى مثلاً في لوحة "إمرأة وطفل" أن المرأة قد اكتسبت بعدًا أبعد من واقعها، فالرقبة الممتدة

---

١٣ – إميلي بورتر، فنانة وناقدة تشكيلية من المملكة المتحدة عملت محاضرة لفترة في قسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس.

١٤ – عبدالرزاق الربيعي، اميلي بورتر: "لا مفر للإنسان من الفن التشكيلي" جريدة الشبيبة، العدد ٣٤٩١، ١٢ مايو–أيار ٢٠٠٤.

إبراهيم البكري

"إمرأة وطفل"



والمبالغ فيها وطريقة احتضانها للطفل تقول لنا بكل علانية ووضوح هذا ما يعاني منه طفلها، كأنها تقول أنظروا إليه، وتقدّمه للمشاهد بكل قسوة وواقعية. تحكي لنا اللوحة المأساة الأفريقية مأساة القحط والجفاف من خلال خطوط محدّدة قوية ومقتصدة، لا تتضمن إسرافًا في اللون والخطوط بل إسرافًا وبذخًا في التعبير والعواطف والصدق والألم والجوع". ونحن نرى أن إنسانية البكري التي تنعكس باستمرار في أعماله وتعابيره قوية دومًا.

كما أن لوحة "الحمير الوحشية" تشكّل منعطفًا كبيرًا في أعمال البكري. ويعدّ هذا العمل واحدًا من أفضل الأعمال التصويرية التى تبيّن لنا مدى قدرة الفنان على التعبير عن الحركة رغم الكتل اللونية للحمير الوحشية وتكتّلها في وسط اللوحة. فقد استغل الفنان الخطوط والتضادات بين الأسود والأبيض ليشكّل لنا الحركية التي خلقت لنا حركة داخلية في وسط العمل الفني استفاد فيها

إبراهيم البكري
"الحمير الوحشية"



الفنان من التركيبات الشكلية للحمار الوحشي كمفردات لتكوينه. وتصف إميلي بورتر هذا العمل بقولها: "وليمة الكلاب الوحشية"، رغم تنفيذ هذه اللوحة بأسلوب حديث في توزيع الألوان وتشابك الخطوط إلا أننا نكاد نحس بحرارة لهاث الكلاب وهي تنهش فريستها، وهناك أيضًا حساب دقيق لكل حركة لعضلات الحيوانات وتحديد دقيق لمكان تجمّعها. وأمّا الخلفية التي تناغمت مع الحيوانات المفترسة فقد جعلت المشاهد مقتنعًا بأن ما يراه حقيقة واقعة". وتضيف قائلة: "هنا أجد البكري هاربًا من كل الصياغات التي قيّد نفسه بها وانتقل إلى هذه الصياغة، التي تذكّرنا بمراحل لبيكاسو وميرو، صياغته السابقة - الحالية التي برزت في معرضه الأخير تشخيصية عقلانية تنقل لنا مشهدًا مسرحيًا نعرفه وقد ألفناه، مشهدًا قد يكون انفعاليًا أو هادئًا يجسّد فيه كلّ مخزونه المعرفي من الحرفة التي تمكّن منها، لا ينكر أنه تعامل مع الموضوع بأسلوب انطباعي. نقل لنا مشهدًا حقيقيًا، ولكن كيف تعامل مع مفردات هذا المشهد؟ لا شك أنه تعامل معها بصدق وإخلاص وأضفى على المشهد بعدًا تعبيريًا رومانسيًا".

ويحدثنا الفنان نفسه عن معرضه "عمان جنة الرسامين" فيقول: "البيئة العمانية جميلة للغاية، وأسعى أن أحرّك هذا الإحساس بالجمال لدى جميع زوّار المعرض بشكل عام والمختصين في مجال الفنّ بشكل خاص. ولا داعي للذهاب إلى خارج البلاد لرسم الطبيعة؛ فالله سبحانه وتعالى قد حبَا عمان بطبيعة خلابة يمكن للجميع أن يستمتع بها مثلما استمتعتُ بها. ففي كل جزء وكلِ بقعة من عمان هناك أماكن رائعة تستحق النظر والتأمل وإنتاج أعمال فنية متميّزة".[١٥]

وبشكل عام تقدم أعمال الفنان إبراهيم البكري فرصة لكيفية الإحساس بالمكان والزمان في آن واحد. فجمالية المكان يمكن لمسها من خلال الإحساس وتذوّق التشكيلات اللونية لمختلف المناظر الطبيعية التي رسمها هذا الفنان، كما أن الزمان يمكن إدراكه من خلال الأوقات المختلفة التي رسمت فيها تلك المناظر. فهو يقدّم لنا تشكيلات مختلفة من التصاوير الإبداعية، وفي الوقت ذاته يتيح المجال لمن لم تتوفّر لهم الفرصة للإحساس بالطبيعة وجمالها، رغم أنهم يعيشون في وسط جمال الطبيعة. وعليه فإنّ بإمكان المشاهد أن ينضمّ إلى الطبيعة ويقدّر ديناميكيتها وحركتها في الزمان والمكان معا لمختلف المناظر الطبيعية. وقد قدّم الفنان إبراهيم البكري لوحات تعبيرية بأسلوب التصوير الجداري بأحجام كبيرة لتشدّ المشاهد وتدخله في عالم الطبيعة، حيث لعب الحجم دوراً كبيراً في عملية التذوّق لتلك

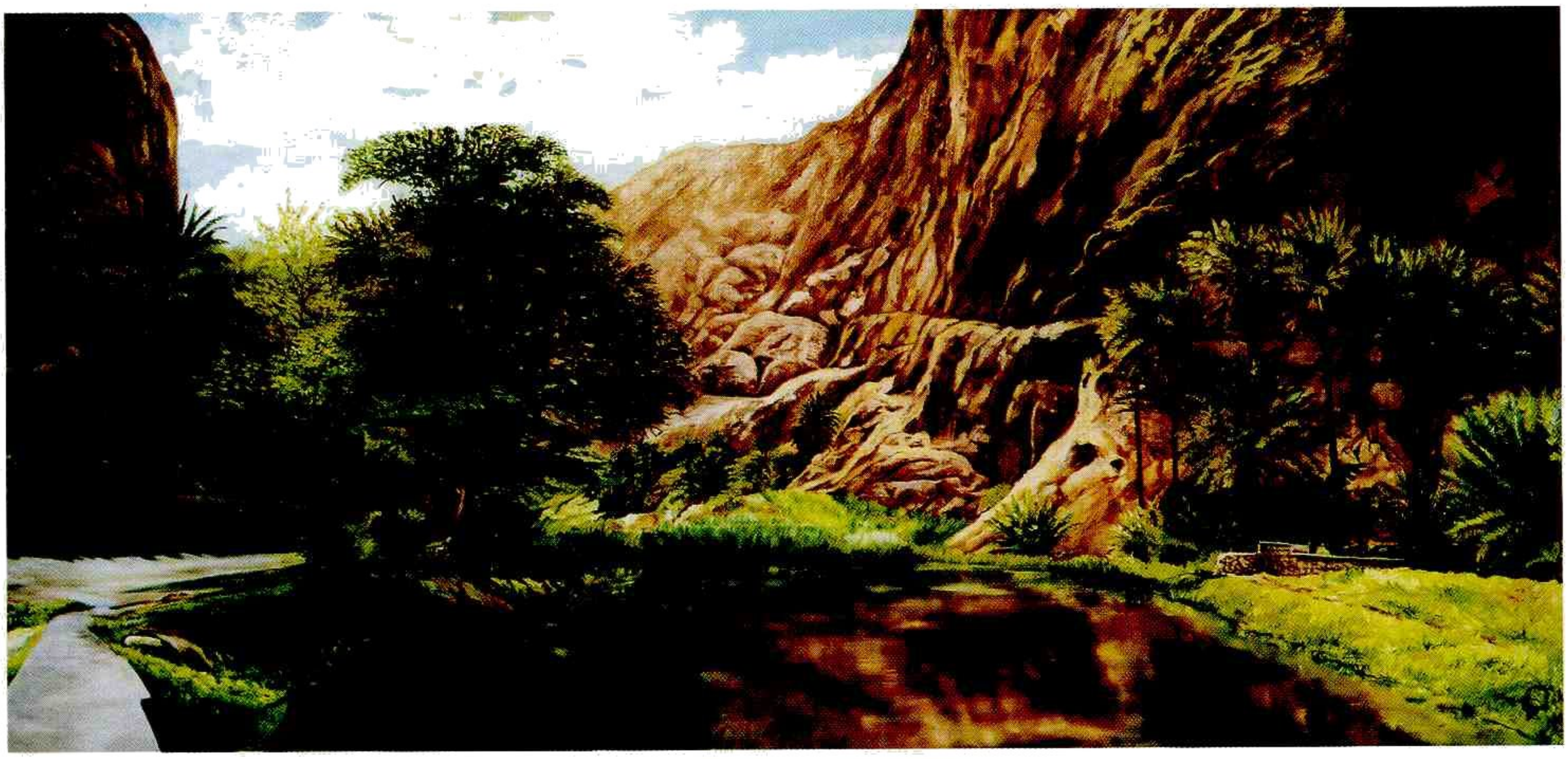
---

١٥ – حسن اللواتي : "طيوف جنة الرسامين، عمان سحر وألق الفن والإبداع" ملحق (أنوار، جريدة (الوطن، ٥ مايو- أيار ٢٠٠٣.

الأعمال الفنية وتقديرها جماليا وفنيا في الوقت نفسه كما في لوحته الجدارية "طبيعة".

ما نحبّ أن نؤكده هنا هو أنّ البكري يمتلك من القدرات الفنية الكثير. فهو لا يكتفي بالواقع في الفنّ التشكيلي بل يسعى إلى ما وراء الواقع في أعماله الفنية، ولكنه حذر دوما من إقحام أعماله في دائرة الذوق العام مما قد يحول دون تقبّل أو تـذوّق مثل هذه الأعمال الفنيـة التي تنتمي إلى فـنّ ما بعد الحداثة أو التصـوير المعاصر في بعض الأحيان. ففي لوحته "الوجوه الأفريقية ذات الأبعاد الأربعة" استطاع الفنان أن يكسر حاجز الشكل ليتعدّى المكان والأبعاد المنظورية للشكل الواحد حيث صوّر الوجوه الأفريقية ذات الأقنعة بأبعاد رباعية وكأنك تدور حول الشكل، مشكّلاً بذلك المعادلة الصعبة في رسم مثل هذه الأعمال الفنية. وهو هنا يذكّرنا ببيكاسو عندما رسم الوجوه الأفريقية، ويذكّرنا أيضا بالتعددية التي استخدمها بيكاسو في أعماله عندما كان يجمع بين البروفيل الجانبي للوجه وبين العين واليد والأعضاء الجسدية للإنسان، وكأنك تراه من جميع الاتجاهات المكانية. تكمن جماليات هذا العمل أيضا في الدوائر المتصلة والتي تشكّل الرؤوس الأفريقية بأبعادها الأربعة، وفي الوقت ذاته تنعكس هذه الوجوه في مقدمة اللوحة وكأنها انعكاس للوجوه الحقيقية لتشكّل التعددية في رؤية الشكل الواحد من أبعاد وتعابير وأحاسيس مختلفة.

إبراهيم البكري
"الطبيعة"





إبراهيم البكري
"الوجوه الأفريقية ذات الأبعاد الأربعة"

موسى المسافر البلوشي

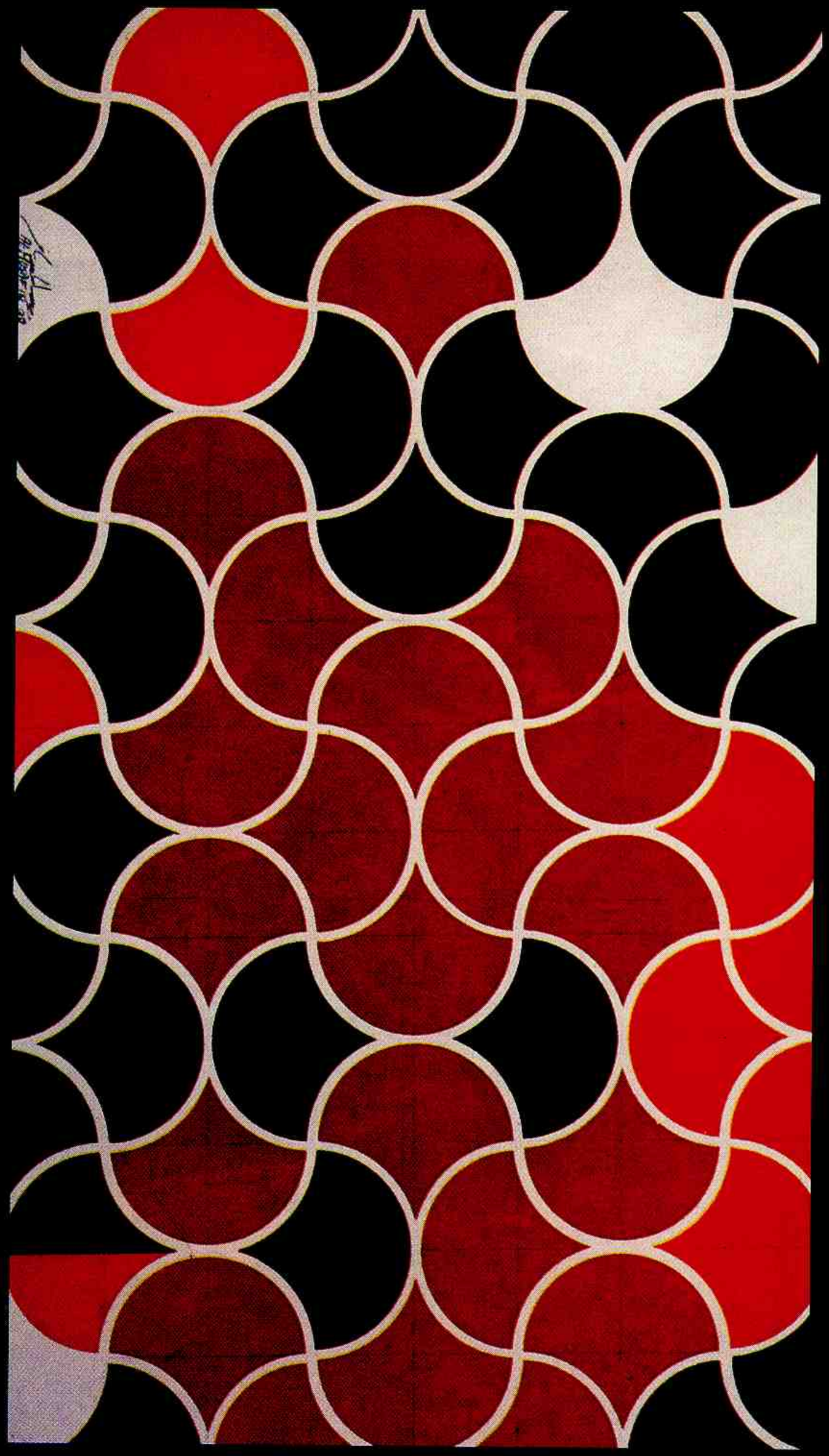
يعتبر الفنان موسى المسافر من الفنانين الأوائل الذين تلقوا تأسيسا أكاديميًا وفنيًا على مستوى عال. فإلى جانب كونه فنانًا من الرعيل الأول ومن جيل الروّاد، فإنه تلقّى تعليمًا أكاديميًا في كلية الفنون الجميلة بجمهورية مصر العربية وذلك في السبعينيات من القرن العشرين. أقام هذا الفنان أول معرض له في عام ١٩٧٨ في نادي عُمان الرياضي، وشكّل المعرض نقلة نوعية لكونه معرضًا أقيم بمجهودات شخصية متواضعة.

وتصف آمنة النصيري تجربة الفنان موسى المسافر بقولها: "موسى بن صديق المسافر مصوّر تجريدي، يكشف إيقاعات التحوّلات الزمانية والمكانية عبر البعد الهندسي. فبناء الصورة لديه يرتكز على المساحات المدروسة الموزّعة بخطوط رشيقة انسيابية تحوّل النص البصري إلى نسيج هندسي صرف يعتمد البناءات المفتوحة التي تحيل الشكل إلى وحدة من العلاقات المرئية ذات الارتباط المجازي بالخارج، حيث تختفي المدلولات المباشرة وتصبح العلاقات اللونية وتأثيراتها هي المدركات البصرية المتاحة للربط بين الداخل في التجربة الفنية والخارج في الواقع استخدم هذا الشكل. فالإيحالات والإسقاطات المضمونية توجز في اختزال مفرط إلى أنساق تجريدية هندسية تملأ مسطح اللوحة مكتسحة فراغها، ليبدو البناء قصديًا، إذ يحقّق حالة الامتلاء الكوني، ويثبّت الوحدة الفنية، فكل المساحات مقسمة إلى أشكال؛ مخروطية ومثلثات ومربعات ومستطيلات ودوائر، جميعها تعتمد على مبدأ التماثل وعلى الإيقاع اللوني الذي منه تتشكل الموسيقى والحركة والتداعيات المختلفة التي أبرزها البعد المعنوي. المشهدية البصرية التي يقدّمها الفنان موسى المسافر تستخدم لتكشف عن ذات مبدعة، مشغولة بالبحث عن دلالات جمالية - فلسفية وعلاقات تشكيلية مطلقة الحرية، لذا نجدها منخرطة في جماليات التجريديين الأوائل أمثال بول كلي وموندريان وكاندنسكي".[١٦]

يعدّ هذا الفنان مقلاً في إنتاجه الفني رغم حضوره منذ بدايات الحركة التشكيلية. ومن المؤكد أنه كان بإمكانه أن يقدّم الكثير في مجال الفنّ التشكيلي لو استمر في ممارسة الإبداع بأشكاله المختلفة ذلك لامتلاكه أدوات الإبداع التي تتيح للفنان التعبير عن الفنّ بالفنّ ومن خلال تواصله مع الجمهور ومتلقّي الفن.

---

١٦ – آمنة النصيري : مرجع سابق.

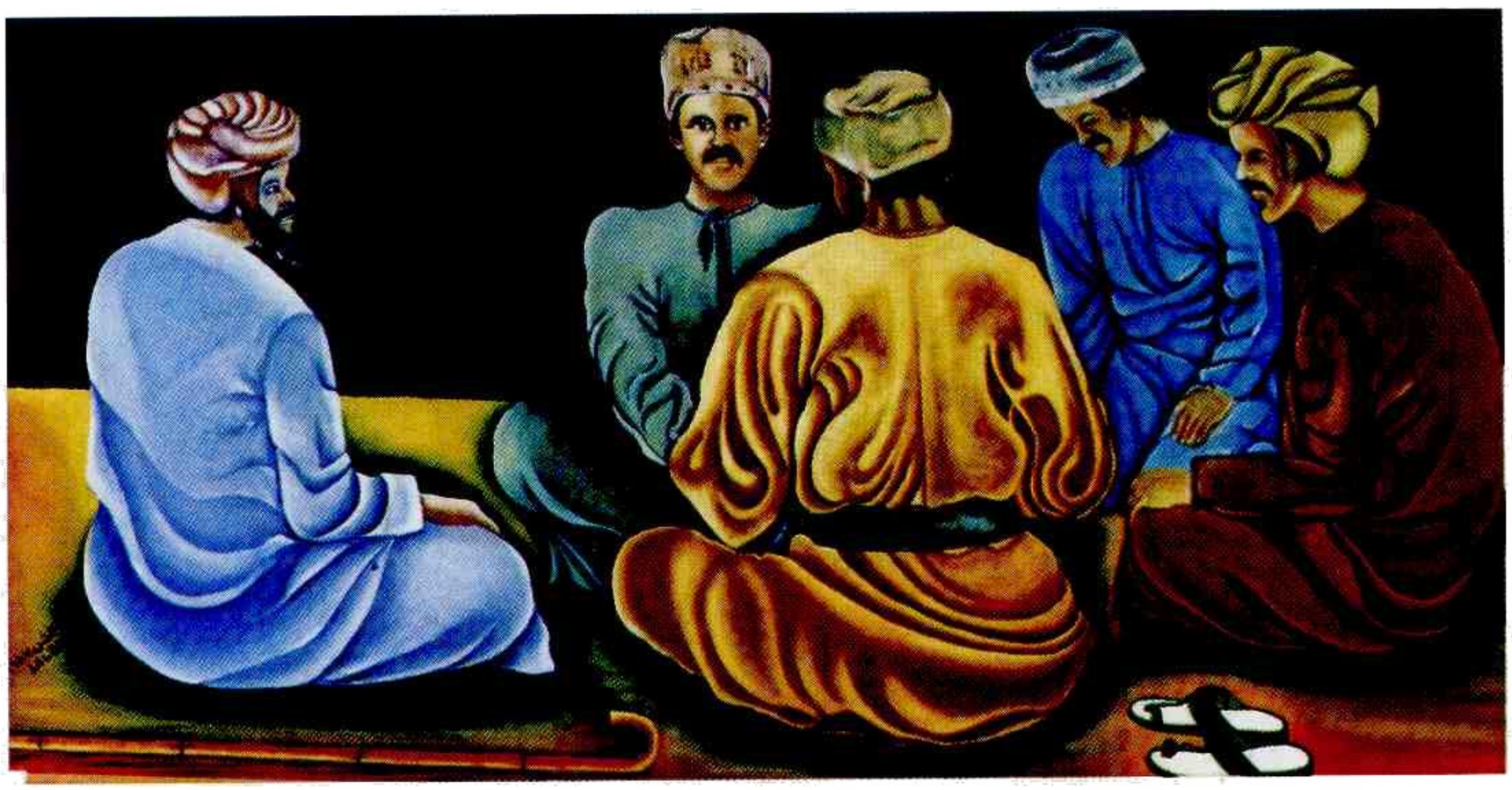


موسى المسافر

"دون عنوان"

لال بخش البلوشي

يعتبر الفنان لال بخش بن علي بن عبد الرحمن البلوشي من الفنانين الروّاد في حركة الفنّ التشكيلي في سلطنة عمان، فقد أقام أول معرض شخصي عام ١٩٧٨ تلته معارض فنية أخرى بمسقط في أعوام ١٩٧٩ و١٩٨٠ و١٩٨٨، بالإضافة إلى معرض أقيم بدولة البحرين في عام ١٩٨٣. كما شارك هذا الفنان في معظم الأنشطة التي أقامتها الهيئة العامة للرياضة والأنشطة الشبابية بعد عام ١٩٨٤. فهو عضو نشط في مرسم الشباب خصوصاً في فترة الثمانينيات من القرن العشرين، كما أنه عضو فاعل في الجمعية العمانية للفنون التشكيلية. أما على صعيدي المعارض الداخلية والخارجية فقد أسهم لال بخش بلوحاته الجميلة التي تعبّر عن واقع البيئة العمانية. فلوحاته تنتمي إلى الأسلوب الواقعي الذي يعبّر عن الحياة الاجتماعية العمانية كما تظهر في لوحة "الجلسة"، التي تصور الجلسة العمانية للرفاق. يظهر في اللوحة خمسة رجال موزعين بشكل شبه دائري في ثلاثة أرباع اللوحة. ويلاحظ في تكوين اللوحة السكون وثبات الأشخاص، رغم وجود حركة داخلية بداخل كل كتلة من كتل الأشخاص، وذلك من خلال تكسّرات الملابس التي تبتعد بالفنان عن قواعد وأسس التشريح للأجسام المرسومة في اللوحة. وقد حقق الفنان التوازن البصري إلى حدّ ما من خلال توزيع عناصر لوحته بشكل دائري للأفراد الأربعة في يمين اللوحة ووجود شخص واحد في يسار اللوحة. ويلاحظ للوهلة الأولى أن كتل الأشخاص الأربعة لا توازي كتلة الشخص الواحد، لكن الفنان حاول إيجاد التوازن من خلال توزيع الألوان بشكل متنوّع وأحجام مختلفة، كما أن وجود العصا في نفس مكان الرجل في يسار اللوحة أكد هذا التوازن بشكل غير مباشر.



لال بخش البلوشي
"الجلسة"



حسن بن بورك
"الطبّال"

واقعية الفنان حسن بن عيسى بن بورك البلوشي تذكّرنا بالجيل الأول من الفنانين العمانيين، ذلك الجيل الذي نطلق عليه تسمية "جيل الروّاد" والذي تمثل عملهم الفنّي في محاكاة الطبيعة والبيئة العمانية بكل مظاهرها الاجتماعية والثقافية. أما مواضيع حسن بن بورك فقد كانت دائمًا مألوفة ولا يجد المشاهد صعوبة في فهم لقطاته. تتميز أغلب أعماله الفنية بانتمائها إلى مجال التصوير الزيتي، فهي كثيرا ما تعبّر عن القلاع والحياة الاجتماعية بكل أبعادها الإنسانية. من أعماله التصويرية المشهورة لوحة بعنوان "الطبال"، تصوّر رجلاً بالزي العماني التقليدي في منتصف اللوحة ممسكًا بطبل، وقد اكتفى الفنان بصورة الرجل وتجاهل الخلفية، وذلك من باب التأكيد على عنصر السيادة في اللوحة وجذب عين المشاهد للرجل في لحظة الأداء الموسيقي. في هذا العمل الفني حاول الفنان التعبير عن لحظة من لحظات الإيقاع الموسيقي التقليدي. فالفنان في هذا العمل اتخذ أسلوب التعبيرية الواقعية، حيث استطاع اقتناص اللحظة؛ لحظة الأداء لهذا الرجل. فمتلقّي هذا العمل يستطيع أن يدرك بسهولة موضوع هذه اللوحة ومضمونها. فالتعبير المباشر واضح للمشاهد، وأول ما يشدّه في هذا العمل هو نظرة الرجل وتقاسيم الوجه بما فيها من تعبير ولحظة انتظار، وكأنه ينتظر الإيقاع لكي يتساير مع مجموعته الموسيقية رغم عدم وجودهم في اللوحة. كما أن هناك تآزرًا بين حواس هذا الرجل من سمع وبصر يشكّل بدوره الإيقاع الصادر من الطبلة.

يعدّ حسن بن بورك من الفنانين الأوائل في الحركة التشكيلية العمانية كما ذكرنا سابقًا، غير أنّ إنتاجه الفني قليل و لم يعد له حضور في المعارض الأخيرة منذ فترة التسعينيات. لكننا ندرك مدى قدرة هذا الفنان على التصوير الزيتي في فترة كان عدد ممارسي هذا النوع من الفنّ قليل. وتتجلى موهبته في قدرته على التعبير عن المثيرات الاجتماعية العادية من حوله وتحويلها الى موضوعات لأعماله التصويرية على الرغم من بساطة الأسلوب والفكرة. وهنا تتضح دائما رغبة الفنان في التعلّم والمحاولة المستمرّة، مما يجعل أعماله مثار جذب وتأثير في المتذوّق العادي الذي يميل إلى الموضوعات الواقعية القريبة الشبه للمألوف.

رابحة محمود

بدأت الفنانة رابحة محمود في أوائل الثمانينيات من القرن الماضي تتمتع بشهرة عالية وتوصف بالفنانة العمانية الأولى نتيجة حضورها الملموس محلياً ودولياً. وللفنانة مفرداتها الخاصة التي تمنحها قدرة على تلخيص الوجوه النسائية التي كانت دائما ترافقها كمحور أساسي في أعمالها، فهي لا تجعل للإنسان المتفرج سلطاناً على الموضوعات الفنية. وتعرض الفنانة موضوعاتها ذات العلاقة بعالمها الداخلي أو الفكري، وهنا تدخل وحدها في عالمها الشديد الخصوصية. ويرتكز بحثها على ابتكار شيئية جديدة، و يكمن جمال أعمالها في ارتكازها وانتمائها إلى عالم الخيال وليس إلى عالم الواقع، فغالبًا ما تتمركز أشكالها وتتزاحم في وسط اللوحة بألوانها الصريحة كما في "عمانيات ١" و"عمانيات ٢".

وقد كشفت رابحة محمود عن فلسفة عملها حيث تقول: "لا توجد لوحة واقعية.. أنا أرسم خيال الشيء.. خيالاً يعبّر عن الواقع؛ والتجريد هو أكثر واقعية.. هو التصوير المستوحى من الواقع.. أستخراجُ اللون لذاته .. لا أقصد شيئا سوى أنه لون حديث.. الفنّ لمجرد الجمال .. الفنّ لذاته وهذا ما تتبعه المدارس الحديثة. ما يهمني هو الجمال.. التنظيم في الوجوه والترتيب في الملامس".[١٧] نستنتج من هذا القول أن الفنانة تسعى إلى إيجاد علاقات جمالية في سطح لوحاتها، فالشكل هو المسيطر في لوحاتها ونقصد بالشكل هنا سطوح الألوان وعجائنه المختلفة أي السمك والأشكال. فهي كثيراً ما تهتم بإيجاد ضبابية للشكل بألوان ضبابية في بعض الأحيان. وقد وصفت فيها بأنّها فنانة عمان الشهيرة، وأنّ في لوحاتها التجريدية وجوه وملامح واضحة، فنّ الأشلاء. تبدو لوحتها أشبه ما تكون بساحة معركة انتهت للتوّ، ملامحٍ ورموز ملقاة في فضاء اللوحة، صراع ينشب ما بين كل شيء وكل شيء، ترقب، توجس، غموض مشعّ، انتصارات وانكسارات، تحد، إصرار، فيما يشبّ اللون الأخضر فجأة في لوحة ما؛ هل نحن في خضمّ حياة أم في غابة؟ تبسيط تجريدي تعبيري واضح من خلال هذه الملحمية لدى رابحة. أنّها تسعى في لوحاتها إلى إيجاد إحساس بتآلف العناصر بعضها مع البعض الآخر بحيث يسهم كل عنصر بدور يتآلف مع أدوار العناصر الأخرى لكي يشاهد العمل ككل وليس كأجزاء منفصلة؛ فهي تعتمد على فلسفة تكرار عنصر واحد لتحقيق الوحدة في لوحتها بأكملها.

تعدّ الفنانة رابحة محمود من الفنانين القلائل، نساء ورجالا، ممن كان لهم بصمة كبيرة على الساحة الفنية العمانية وذلك من خلال البحث المستمر في

١٧ – رفيعة الطالعي : مرجع سابق.



رابحة محمود
"عمانيات ١"

موضوع واحد وهو المرأة التي كانت محوراً أساسياً في كل أعمالها. فهي تتحرك من التجريدي إلى شبه التجريدي في معظم تلك الأعمال التي نفذتها. ويمكنك كمشاهد أو متلقٍ للفنّ معرفة أسلوبها من بين العديد من الفنانين. ونحب أن نؤكّد هنا أنّ هذه الفنانة هي واحدة من الفنانات التي كان لهن خط مستقيم في الفنّ والتجريب. فقد قدمت لنا الكثير من الأعمال ذات الموضوع الواحد وبأساليب وحلول تشكيلية مختلفة، تختلف باختلاف مشاعر الفنان وأحاسيسه ولحظة التفاعل مع الحدث والموقف. ففي أعمالها الفنية تعبير صادق عن واقع المرأة العمانية مشكّلة بدورها تكوينات تجريدية لونية غاية في الجمال. فكثيراً ما تظهر أشكالها مشوّهة أو هلامية الشكل أو منكسرة، حيث تتميّز بالحركة من خلال

اللون والكتل اللونية سواء في مقدمة اللوحة أو في مؤخّرتها. وصفتها آمنة النصيري بقولها: "رابحة بنت محمود، في تعبيريتها تطوّع الموتيفات الزخرفية الشعبية، والأساليب الأكثر عفوية في التصوير التي لا تبتعد عن الفطريين أحيانا. تعتمد على الطبقات اللونية الكثيفة التي تعطي لسطوح اللوحات ملمساً خشناً تتناوب فيه البقع البارزة والغائرة، وذلك لبث حيوية في مشهدية الفنانة وتأكيد الطابع العفوي الذي لا يكترث بتنميق الشكل. الإنسان في علاقته بالمكان هو الغاية الأساسية في الأعمال؛ ولذا يتبادل الاثنان التأثيرات المختلفة. تكويناتها شديدة التماسك، يشبه تركيبها شكل الكادر السينمائي، الفنانة في تجربتها الحالية تشتغل على تطوير أدواتها؛ لذا لا تأبه بتعقيد الصورة، ولا بالتقنيات المعاصرة، قدر اهتمامها بدراسة الموضوعات الواقعية. تنتمي أساليب وأعمال تشكيليات عمانيات أخريات إلى التيار التجريدي، ويندرج البعض الآخر منها إلى التيارات الحداثية المعاصرة والاتجاهات الواقعية على تنوعاتها"[١٨].



رابحة محمود
"عمانيات ٢"

١٨ – آمنة النصيري : مرجع سابق.

رشيد عبد الرحمن

الفنان رشيد بن عبد الرحمن البلوشي من الأعضاء الأوائل بمرسم الشباب وجمعية الفنون. هو فنان عماني آخر متمكّن جداً من أدواته الفنية تصويراً ونحتاً. يمكننا أن نطلق عليه لقب الفنان الشامل حيث أنه استطاع وبجدارة أن يخترق حاجز الفنّ والانتقال والبحث الدائم إلى كل ما هو جديد. إنّه الفنان الدؤوب المجدّد في نتاجه وتجاربه، ولوحاته يمكنها أن توقفك لساعات لكي تتأملها وتحاول أن تفهمها. والمتتبع لأعمال الفنان رشيد يلمس مصداقيته، وأعماله تستحق منا كل تقدير واحترام فهو يفاجئنا دائما بأعماله الرائعة.

تنوّعت الأساليب الفنية التي ينتمي إليها هذا الفنان، تجده واقعيا بحتًا كما في لوحة "الجمال" التي تمثّل منظراً طبيعياً كلاسيكياً لمجموعة من الجمال. ونجده أيضا مجرّدا متمكّنًا كما في لوحته "مساحات خضراء"، وقد صوّر فيها عالما بشريًا مختلفًا عن الواقع حيث كانت شخوصه عبارة عن مساحات خضراء متكسّرة متبنّيًا أسلوب المدرسة المستقبلية، كما نلاحظ أن عنصر الحركة قد سيطر على اللوحة وعلى المضامين الإنسانية فيها. فالفنان رشيد، ذلك الرجل الهادئ الصامت، تجده يعمل دائما في صمت ليخرج أعمالاً تنطق بنفسها، ويقول: "الفنّ هو مرآة تعكس أفكارك وتفضح مخبوءاتك فهي تصمتك وتخاطبك، هو لغة خاصة وهو لغة الوجود".

إنّ دراسة تحليلية بسيطة لبعض الأعمال التجريدية في أعمال رشيد عبد الرحمن تقودنا إلى العالم الروحي الخاص لهذا الفنان. فأعماله التجريدية تنقل المشاهد من خلال الخطوط والألوان لتخلق حركة ولتطلق إيقاعات تتفاعل عبر السطوح مذكّرة مرة بأسلوب المدرسة التكعيبية، ومرة أخرى بالمدرسة المستقبلية ومرة ثالثة بفنّاني ما بعد الحداثة، وذلك عندما يخرج بتكوينات لوحاته عن حيّز إطار اللوحة التقليدي مشكّلاً بذلك لغة التخاطب المباشر مع متلقّي العمل الفني.

وبشكل خاص يترك هذا الفنان خياله على سجيته لينطلق بلا معوّقات من ملكات العقل الأخرى، وبلا مبالاة بالواقع أو بالبيئة التي يبدع فيها عمله الفني. ففي لوحة "الباقي من العمر"، يرمز إلى ما تبقى من الإنسان مهما كانت عليه طاقاته وإمكاناته، بعصًا يستند عليها رغم وجود الكثيرين من حوله. فرشيد المحنّك فنيًا استطاع إيجاد المفردات الفنية المناسبة التي تجسّد ما يتبقى من الإنسان من خلال ربطه بين الشكل والمضمون. فالمضمون وهو الضعف البشري بعد كبر سن الإنسان، لم يمثله الفنان في هيئة إنسان عجوز كما يمثله الشخص العادي، فكان تميّز اللوحة في كيفية



رشيد عبد الرحمن
"الجمال"

تقديم صورة الرجل وفي السياق الذي جاءت فيه وفي درجة الوعي الاجتماعي والفردي وفي كيفية امتلاكه لأدواته الأدائية ودرجة سيطرته عليها حيث تصبح والفكر شيئا واحداً له هيئة متفرّدة، هي من أهم ما يميّز أعمال رشيد. ومن الممكن أن يتشابه أكثر من فنان في تناول الموضوع نفسه ولكنهم سوف يختلفون في كيفية العرض، وهكذا فإن مفهوم الفنّ هنا يصبح تعبيراً إراديًا اقترن بخلق عمل متفرّد يظهر ذاتية الفنان ووجهة نظره من خلال لغة معبرة، يتجاوز فيها الموضوع المطروح.

نجح الفنان هنا في الجمع بين الدوائر الثلاث للعمل الفني المبدع. أما الدائرة الأولى فهي العنوان "الباقي من العمر"، الذي يقع خارج اللوحة أو العمل الفني حيث يقترب بشكل مباشر من محتوى هذا العمل. والدائرة الثانية هي المتمثلة في الشكل غير الكامل للجسم البشري إذ يؤكّد على المراحل الأخيرة من عمر الإنسان، ويرمز إليها بوجود العصا والوجه والحذاء وبقايا حزم أمتعة أو كفن ينتظر ذلك الإنسان خارج حدود هذا العمل لكي يؤكد بدوره على الدائرة الثالثة. وتتمثل الدائرة الثالثة في مضمون العمل الفني حيث حرص رشيد في عرض فكرته

رشيد عبد الرحمن
"مساحات خضراء"



عن بقايا الإنسان على خلق نوع من الترابط بين "الموضوع" كمثير أولي و"المضمون" كنتاج لكيفية معالجة الشكل والمضمون المطروح، والذي تحدد وفقا لكيفية تناول الفنان له، بحيث اتسم العمل الفني بوحدة عضوية نتجت من علاقة الشكل الرمزي للإنسان في مراحل العجز بمدلول الكبر أو العوز فيما بقي من العمر. وبالنظر مجّددًا إلى مضمون هذا العمل "الباقي من العمر" يتّضح أنه ترجمة صادقة من قِبَل الفنان لما أحسّه أو ربما رآه أو عرفه، ومن ثم تفاعل معه محوّلا الفكرة ومحوّرًا إياها وفق تصوّراته الخاصة، بعد تمريرها ضمن ما يعتمل داخل ذهن الفنّان، إلى شكل قائم على علاقات الخطوط والألوان والمساحات، مؤلفا من ذلك الشكل وذاك الحس "كلا تصويريًا" ونحتًا تركيبيًا بحيث استطاع أن يحقّق مضمون الرؤية الفنية وجوهرها. وقد تجسد ذلك في الشكل النهائي لهذا العمل الذي تألف من تنظيم العلاقات والإيقاعات بين العناصر الأولية في صياغات متفرّدة تعبّر في مجموعها عن وحدة كلية بين الشكل في مجموعه كمبنى والمضمون كمعنى.

رشيد عبد الرحمن فنان يحاول أن يغيّر من تركيب مساحة اللوحة التقليدية متّجهًا نحو التقنية المبتكرة، فيضيف عدّة مواد وخامات أخرى ليسبغ

على عمله صفة الفراغية. تجمع أعماله بين السطوح المصوّرة والأشكال النحتية والأجسام المختلفة مثل الأحذية وأكياس البلاستيك وألواح الخشب وغيرها من المواد المستخدمة في حياة الناس العادية.

يتمكن في تجاربه من أن يوقع المتلقّي داخل فراغ التجربة مباشرة عندما يشركهما في الفراغ ذاته، فيكون الجدار الوهمي في أحد أعماله بعنوان "الباقي من العمر"، في الحقيقة جزءا من العمل الفني. إذ يتعمد الفنان أن يرسم على قطعة قماش كبيرة شكل جدار قديم، موهت الخربشات معالمه الأصلية، وعلى جزء منه يمتد سطح صلب مستطيل بشكل عمودي. من هذا المستطيل يخرج وجه بارز متعب، ثم تخترقه أيضا يد أمسكت بعصا تتدلى حتى أرضية العمل الفني وهي أرضية الصالة، وفي الأسفل على القاع أيضا بجانب هذا الجدار وضعت كومة ملفوفة بكيس بلاستيكي.

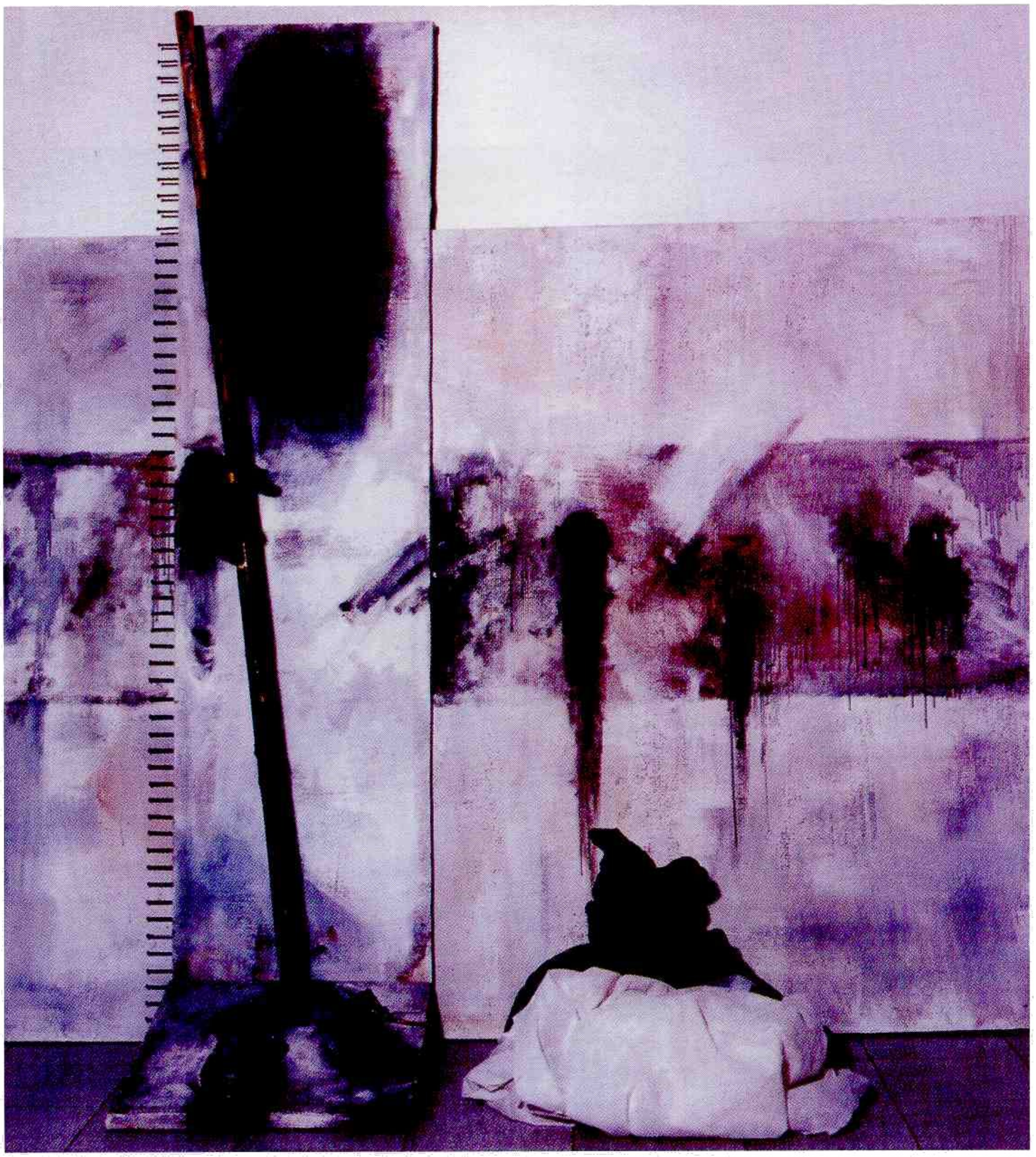
إنّ اعتماد التوليف هنا هو بحث عن لغة تستثمر تقنيات متعدّدة وتجمع بين الأضداد التشكيلية، كالغائر والبارز والمضيء والمعتم والمرسوم والمنحوت. وتعقد صلات مشابهة تصل حدّ الالتباس بين الفعلي القائم في الواقع المادي وبين الفني في فضاءات العمل، فتمتد بعض مفردات التجربة البصرية إلى خارج حدودها لتنشئ حيّزًا مشتركًا فعليًا، لا مجازا بينها وبين المكان خارجها، وبذلك تلغي الفواصل التقليدية بين النصّ البصري وعالم المتلقّي، وينكسر الجمود الذي يسود بين مسطح اللوحة وفراغ قاعة العرض.

بالرغم من حداثة الشكل لدى التشكيلي رشيد، إلا أنه يبقى حريصًا على عدم الخضوع لغواية التجريد الخالص، وذلك بإضفاء العلاقات المجازية بين عناصر العمل الواحد، وبالتالي إيجاد الدلالات المتعددة. فهو يبحث عن مفردات تعبيرية تيسّر عليه عملية الدمج بين المتناقضات والأضداد التي من شأنها التأكيد على أن الفنّ قادر على التعبير عن اللاممكن. كما يخرج الفنان بالعمل من برودة الأجسام الصلبة وجمودها إلى دفء العالم الحيّ الذي يكتسب حياته من الوجود البشري، ذلك لأنّ الأشياء عندما تقترن في تجاربه بالإنسان تكتسب سماته، وتعيش حالته، فيبلى الجدار ويشيخ تمامًا مثلما الرجل الذي يكاد يخترقه.

"ألوان الفنان تترافق والتعبير، فهي تتداعى مع تداعيات موضوعه البصري، تتحرك وتسكن، وتبتهج وتكتئب، فتتخذ مختلف الحالات وبخاصة في الأعمال التي تحمل مضامين تتعلق بمصائر البشر ومغزى الحياة وصراع الإنسان مع الآلة في المجتمعات المعاصرة. في هذه التكوينات تختفي احتفاليات الألوان

رشيد عبد الرحمن

"الباقي من العمر"



وتحلّ محلّها درجات متفاوتة من اللون الواحد (المونوكروم)، لذا تكتسب حركتها ليس من خلال الكثرة ولكن من التبدّلات والانتقالات، بين الفاتح والغامق، وبين الظل والضوء، كذلك تنوع السطوح والخامات والالتباسات الفراغية التي تحدثها المساحات البارزة والغائرة، فهو تداخل بين وظائف مفردات العمل الواحد التي تندمج ببعضها؛ لتحقق الغايات المرادة من الشكل ككل"[١٩].

---

١٩ – آمنة النصيري : مرجع سابق.

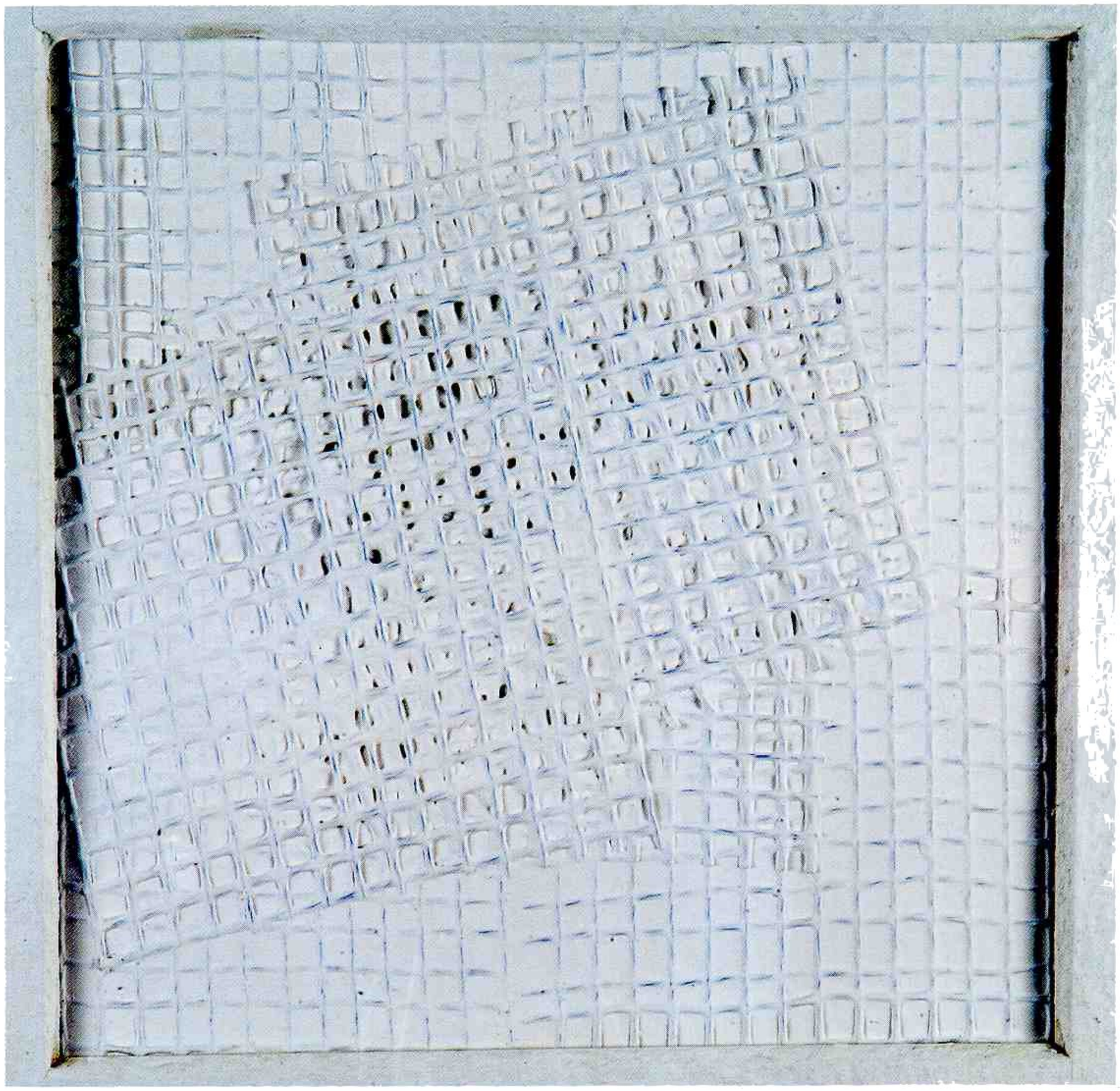
نادرة محمود

تعتبر الفنانة نادرة بنت محمود اللواتي علامة بارزة في عالم التجريد، فأسلوبها الفني مليء برحلة البحث عن مداخل الفنّ التجريدي وأساليبه. وهي واحدة من أهمّ الفنانات العمانيات التي صنعت سمعة دولية وعالمية منطلقة من مكنونات الفنانة وما تحمله من تعابير غير مباشرة عن الحياة والطبيعة الإنسانية في أشكال لونية تجريدية. وأهم ما يميّز أعمالها الفنية هي تلك القدرة على لحظة التفاعل مع سطوح اللوحة. فضربات فرشاتها سريعة وسكّين (باليتتها) حادة ومفعمة بالتعبير اللاشعوري وهي تلك الظاهرة الصحية التي يمارسها الفنانون عندما يتجرّدون تمامًا من الخوف من السطوح التي أمامهم؛ فتجدهم دومًا في لحظة غيبوبة عن الواقع الذي حولهم حتى ينتهوا تماما من لحظة الانفعال أو لحظة المخاض لميلاد كل لوحة.

نادرة محمود
"تجريد لوني"

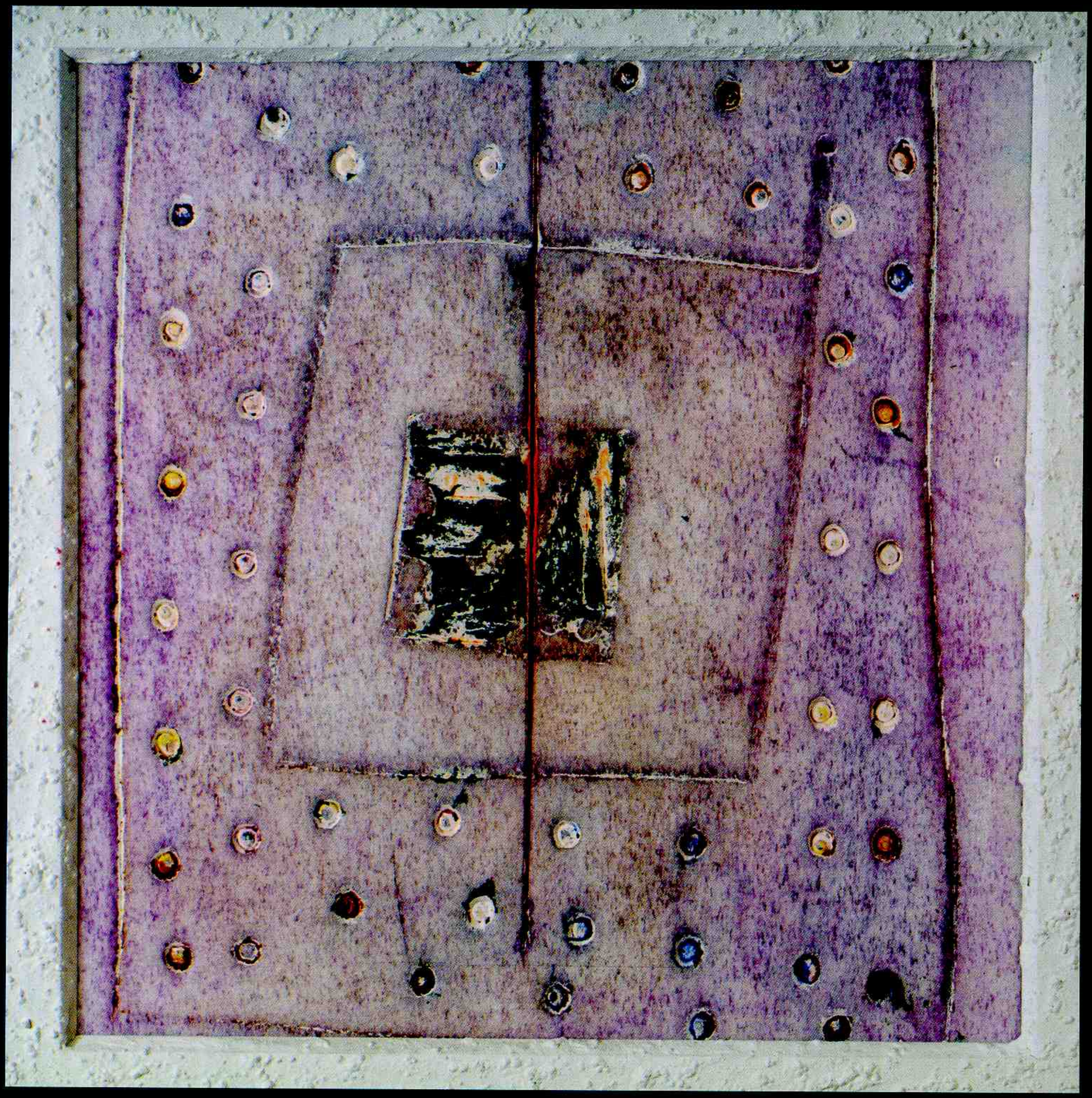


وكما هو الحال في لوحة نادرة محمود "تجريد لوني"، فاللون في حدّ ذاته تجريد في أعمالها ليس فقط لتلخيص أشكال وتكوينات لوحاتها بل لأنّ تلك الألوان تحمل من المشاعر والمعاني الكثير من انفعالاتها العنيفة على الرغم من الهدوء الخارجي لشخصية الفنانة. فقد كانت الألوان رفيقة لأعمال نادرة الأولى حيث بإمكاننا تلمّس وتحسّس الرلييف اللوني الموزّع على السطوح وتتبع خطوطها اللونية التي تقود المُشاهد إلى الاتجاه الانفعالي لضربات السكين والفرشاة. وبعد كل الانفعالَات التي تعوّدناها من نادرة ها هي الآن تبدأ مرحلة تمهيدية للوصول إلى المرحلة البيضاء من خلال تلخّص كل ضربات فرشاتها إلى مرحلة لا يكاد للون فيها حضور. ثم نجدها منتقلة إلى مرحلة من التجريد المطلق استغنت فيه تمامًا عن كل الألوان مكتفية باللون الأبيض الصريح وكأنها في طور خصام مع الألوان أو أنها في حالة ملل من العالم البشري الملئ بالألوان، أو كأنّه هروب من العالم الخارجي بحثًا عن عالم مثالي خاص بها. فرحلة الألوان المتنوّعة وتلخيصها أو اكتفاؤها باللون الأبيض وسيادته في لوحاتها الأخيرة تمثّل رحلة البحث في عالم اللون لتكتشف الحقيقة اللونية وهي أن حزمة الضوء عند تمريرها على منشور زجاجي تخلق لنا تلك الألوان السبعة، وعند تجميعها تشكّل لنا اللون الأبيض وهذا وهو سرّ تلك الرحلة الفنية وأهم ما يميّزها عن باقي المراحل التجريدية السابقة. ففي المرحلة المعاصرة لأعمال الفنانة نادرة نجد تجريدا لونيًا. فاللون الأبيض في الأعمال الأخيرة كما في لوحة "المرحلة البيضاء" شكّل



نادرة محمود
"المرحلة البيضاء"

عملية التجريد للتجريد ذاته. فنحن لن نجد لوناً صريحاً ومعبّراً عن تلك المشاعر والتجريدات الإنسانية أفضل من اللون الأبيض. ومعنى هذا أن التعبير الفني لديها ليس مجرّد استجابة لموقف أو انفعال، أو حتى حادث واقعي فقط، بل هو لغة رمزية تمتد إلى ما وراء الخبرة أو التجربة الحالية، لغة رمزية مركّبة، يتشابك في تركيبها الانفعال والتصوّر والإدراك وبراعة التنفيذ في آن واحد. وقد شكّلت اللغة الرمزية هذه تجربة نادرة الجديدة الناتجة عن توظيف الألوان الصريحة التي استلهمتها الفنانة في بداية تجربتها لتحوّلها بعد صهرها داخلها إلى لون واحد صريح ومفردات خاصة بها ما تزال تغيب عن المشاهد في أغلب الأحوال وهي مازالت مرتبطة أشد الارتباط بقدر التوازن الذي تحقّقه الفنانة بين الوعي العقلي والشعور الباطني والخبرة الجمالية وخصوصية التقنية الأدائية بها.



نادرة محمود

"الجريمة"

حسين عبيد

حسين بن علي بن عبيد البلوشي عضو بمرسم الشباب وبجمعية الفنون التشكيلية. هو من جيل الثمانينيات العصاميين. تنقّل حسين عبيد بين عدة أساليب تنوّعت بداية من الواقعية إلى أن وصل إلى عالم تجريدي بحت قائم على تقنية في استخدام الخامة، ومجرّدا لرموز الطبيعة المحيطة به. إنه فنان البحر والجبل يعيش في علاقة حميمية معهما، ويعشق اللونين البنّي والأزرق. نراه دائمًا في طور البحث، باحثًا عن تقنيات جديدة يبهر بها المتلقّي. وهو فنان متمكّن من الواقعية حيث بدأ مشواره الفني محاكيًا الواقع والمثيرات الفنية في المجتمع العماني، رغم اتجاهه في الفترة الأخيرة لإنتاج أعمال فنية تنتمي انتماء كليًا للأسلوب أو الاتجاه التجريدي التعبيري، إلا أننا نقدر أيضا أعماله الواقعية.

وبشكل عام خصوصًا في الفترة الأخيرة من مرحلة عمله، "ينطلق حسين عبيد بعيدا عن تلك الاختبارات نحو استكمال حيّز كاف للتجريب في خصائص رؤيته الفنية. فهو عندما يتوغّل في تجريدية الرمز إنما يقيم اتّصالاً لاواعيًا بانطباعاته عن الطبيعة ومناخاتها... بمعنى آخر، إن الطبيعة باقية وتمثّل له الأصل المرئي للرمز"[٢٠]. وعليه فمن الملاحظ في أعمال حسين عبيد أنه يمتلك قدرة عالية على توزيع عناصره بشكل مدروس من خلال مراعاته للقطاع الذهبي في تكويناته، كما أنه يملك مهارة اختزال العناصر. فالجبل لم يعد جبلاً في لوحاته، والشجرة لم تعد شجرة، وإنما تستطيع مشاهدة عناصره من خلال حركة الملامس على سطوح لوحاته. وهو يتفنّن في اختيار درجات اللون الواحد فتشعر دائما بوحدة لونية في لوحاته تخلق وحدة كلية للعمل الفني. فعشقه للقديم جعل من اللون البنّي رفيقا له ومسيطراً عليه، وهذا أسهم في خلق خصوصية لحسين عبيد. ويمكن التعرّف عليه من خلال ألوانه وعجينته اللونية التي تلمسها على سطوح لوحاته.

كما يمكننا أن نطلق عليه في هذه المرحلة من أعماله لقب عاشق الملامس، حيث تستهويه عجينة اللون فيتفنّن في إيجاد الملامس الناعمة والخشنة والسميكة وكأنها قطع من الشوكلاتة خصوصًا عند استخدام خاصية اللون الواحد وتدرّجاته. وكما يصفه بعض النقاد فقد "انحصرت ألوانه في ما يسمي بالمونوكروم أي ذات الصفة اللونية الموحّدة وكأن الألوان ليس لها دور هام ومميز في مضمون اللوحة".[٢١]

---

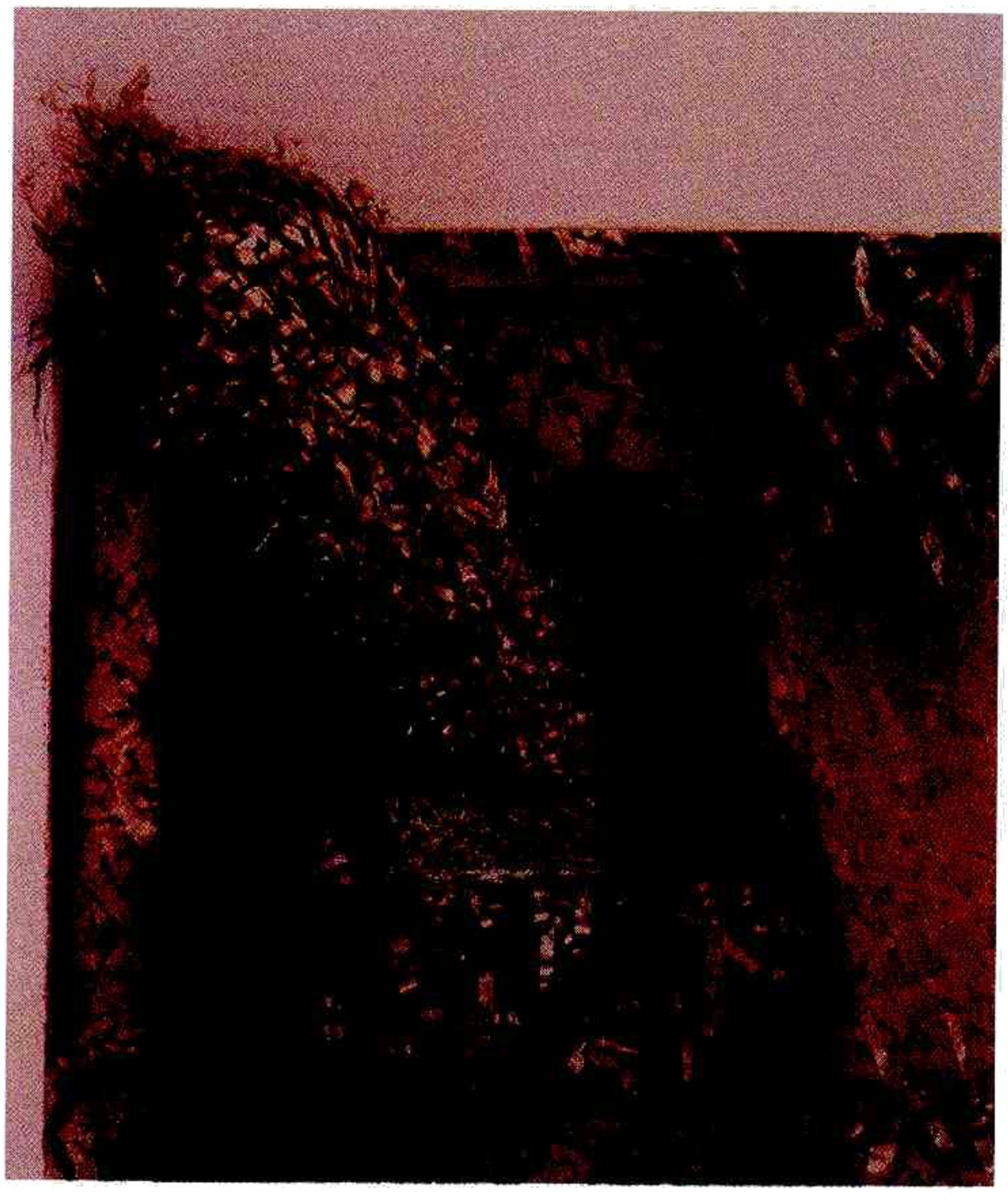
٢٠ – كفاح الحبيب : فوضى الطبيعة والخيال في مملكة الحلم للفنان حسين عبيد، الجمعية العمانية للفنون التشكيلية.
٢١ – أحمد باقر : أبجديات موسيقية من ايحاءات الروح في مملكة الحلم للفنان حسين عبيد، الجمعية العمانية للفنون التشكيلية.

وللمربّع حضور قويّ في لوحاته، يتعامل معه ككائن حيّ، فهو يشغل حيّزاً من تفكيره اليومي وينمو ويتضاءل وينكسر. وهذا يؤكّد حيويته على السطوح، حيث يشكّل علاقة بين الهندسي والعضوي، وهي العلاقة الفعلية لمنطق الوجود. وغالبًا ما ينفجر الهندسي لخروج العضوي أو يقوّي العضوي ليؤدّي نفس الغرض في قانون الطبيعة. كذلك يتّضح جليًا في لوحته "نتوه الروح" الصراع بين العالمين العضوي والهندسي، حيث تحوّل الجسم العضوي إلى كتلة من الطاقة المندفعة رافضا القانون المنتسب إليه، وكأن هذا الكائن العضوي جمع طاقة كافية تسهّل عليه عملية الانفصال كما هو الحال في لحظة الميلاد.

من أجمل أعمال الفنّان حسين عبيد تلك المرحلة الزرقاء حيث جعل من السماء والبحار موضوعا رئيسا لأعماله الفنية، مستفيدا من سطوح ملامسة في عملية إخراج تلك الأعمال ذات الصبغة الجمالية والمرتبطة بذات الفنان وعالمه الخاص، حيث لم يعد البحر بحرا والسماء لم تعد سماء، وأصبحت كل مفردة من مفردات هذا الفنان في عالم ميتافيزيقي تعكس الشبه للعالم الواقعي وتعبّر عنه.

ففي لوحته "محاولة الهروب"، يعبّر الفنان عن لحظة الهروب بمنظور لوني على سطح اللوحة حيث شكّل البحر بشفافية معبّراً عن علاقة حميمية وكأنها تتداخل وتقترب في نقطة من لحظة التلاشي والهروب. كما أن علاقة الألوان هي في حالة من الاندماج كأنها تعكس محاولة الهروب من الواقع إلى داخل البحر بنفس الشفافية التي انعكست من خلال الأمواج.

حسين عبيد
"نتوه الروح"



أما في لوحته "حوار الأشخاص"، فتعبّر اللوحة عن الوحدة اللونية والشكلية معًا التي تجذب المشاهد منذ الوهلة الأولى إلى مركز السيادة، مشكّلة علاقة جمالية مع الخلفية الزرقاء للسماء ومقدّمة اللوحة. صوّر الفنان في هذا العمل الأشخاص في هيئة أمواج تتلاقى وتتلاطم في حالة من المشاعر المتنوعة والمختلطة بصنوف الانفعالات الإنسانية كما دلّ على ذلك بتنوّع الألوان من أحمر وأزرق وأصفر وملامسها على سطوح العمل.



حسين عبيد

"محاولة الهروب"



حسين عبيد

"حوار الأشخاص"

سليم سخي

يعتبر سليم بن سخي البلوشي من الأعضاء الأوائل في مرسم الشباب وفي الجمعية العمانية للفنون التشكيلية. أفضل ما ينفرد به هو اتخاذه أسلوبًا خاصا يتميّز به عن غيره. فقد اتجه يبحث بين المفردات التراثية عن ما يمكن أن يألفه، فكانت المها، ذلك الحيوان الرشيق الجميل الذي أرضى غروره كفنان.

تعدّ دراسة التصميم عند سخي من أهم العوامل التي ساعدته على الفهم الحقيقي للتجريد في الفنّ فكان مجرّدا ناجحًا في مفرداته. وهو يتمتّع بمرجعية الفنان المعروفة في استخدام التراث العماني المتمثّل في حيوان المها في لوحة هي واحدة من اللوحات المتصلة بسلسلة طويلة أطلق عليها الفنان اسم "العودة". ويرتكز أسلوبه التصويري على اختزال حيوان المها إلى خطوط، معتمداً على قوة الخط الخارجي للشكل وسلاسته. أمّا السطوح عند سليم فموجبة، والمها دائما هي عناصر سالبة، وذلك اعتمادًا على لون المها في الطبيعة، ذلك اللون الأبيض اللؤلؤي.

إنّ في أعمال سليم علاقة حميمية بين رقّة ورشاقة الخطوط الخارجية في حيوان المها وصلابة الخطوط الهندسية في تلك المربعات المتشابكة التي تتدحرج على السطوح بشكل مدروس. وتتمثّل لوحة "العودة" عند سليم في محاولة إخراج المها ذلك الحيوان الصحراوي من بيئتها القاحلة، أو إنقاذها والعودة بها إلى عالم مليء بالحياة والحيوية، من خلال استخدام اللون الأزرق، لون الماء والحياة والسماء والخصوبة.

أما في الممارسة الحالية لهذا الفنان فنجد أنه سلك اتجاهًا آخر في التعبير عن مكنوناته وانفعالاته الداخلية. لذا، فإن أعماله الأخيرة تعتبر امتداداً للمرحلة السابقة وذلك من حيث كونها تعبيراً صريحاً عن الجمال الذي يتمثّل في المرأة وتحديدًا في تعابير الوجه وتقسيماته. ويعتبر هذا الوجه رفيقًا وصديقًا حميمًا لمعظم أعماله الفنية في تلك المرحلة التي يمكننا أن نطلق عليها مرحلة "البورتريه ذات الوجه الواحد"، إذ يحاول الفنان أن يقدّم من خلالها دراسات لتعابير الوجه في لحظات مختلفة. ولكن رغم اختلاف اللحظات فهي دائما تحمل سكونًا وهدوءًا ونظرات للأعماق الإنسانية التي تخرج المشاهد من العمل الفنّي إلى العالم الخارجي محاولا ألتعرّف على نقطة الإثارة في ذلك الوجه.

سليم سخي
"العودة"





سليم سخي

"البورتوريه"

يحدثنا الفنان عن هذه التجربة فيقول: "تتوجّه الوجوه وتختلط بالفضاءات اللونية للأفق.. ليسود إحساس بعمق المشهد للوصول بالمتلقّي إلى عمق الشفافية.. وإلى الانتماء بذات المشهد ليكون الجمال موحدا من عين لأخرى.. وليستمر هذا الإحساس والاهتمام بجمال الشكل لفهم المضمون حتى يتعدّى التأثير المتعة اللحظية للوجه.. والسعي لابتكار مفهوم نقي جديد كنقاء الزجاج ليظهر للحقيقة والخيال انسجامها في وحدة لا تنفصل.. لتسبح في رحاب الوجوه في تلك اللحظات؛ لتتحول الأحلام إلى حقيقة وليستمر المشهد لترتسم الدهشة على وجه المشاهد سرًّا لا يعلمه إلا أنا.. ليحتل حيّزًا في الوجدان يختلف عما نألفه.. يحملك فضاء قسمات الوجه الإنساني الذي يضمّك لتتخطّى الحواجز المصطنعة."[٢٢] تعدّ هذه المرحلة قصيرة المدى إذ أنّ الفنان بدأها منذ فترة وجيزة أو ربما قد بدأها منذ زمنٍ قبل عرضها على المشاهد. وهو ما زال يبحث في جماليات الوجه ومضمونه معبرًا عن علاقته الحميمية به كما أن تلك الوجوه هي امتداد لمفهوم المها الذي يرمز للمرأة ولكنه الآن يقدمه لنا كمشاهدين بصورته الواقعية. كما أن هذه المرحلة تخالطها مرحلة أخرى يعتمد الفنان في تقديم أعماله الفنية على الفنّ المفاهيمي. ففي معرض جماعة الدائرة الثالث لعام ٢٠٠٥ قدّم الفنان عملاً تركيبيًا باستخدام الفيديو حمل عنوان "المعلقون". وقد يكون هذا العمل من مجموعة من تعليقات الثياب التي كسيت بأوراق وأقمشة ملوّنة ومختلفة وكأنها أقدار تسافر بنا من حيّز الوجود إلى عالم قد نرحل إليه أو نتعلق به. كما أن الفنان أوجد علاقة بين الأفقي والعمودي، بين السماء والأرض، بين الناس الأحياء منهم والأموات. فمن خلال الفنّ التراكيبي أو التجهيز في الفضاء لقطع تعليق الثياب والأخرى المرمية على سطح المعرض تظهر لنا كل تلك العلاقات المتضادة.

---

٢٢ – سليم سخي : معرض الدائرة الثاني للمعرض التشكيلي للفن المعاصر، ٢٠٠٤، النادي الثقافي، مسقط .

حسن مير

الفنان حسن بن داود بن علي آل مير الزدجالي ينضم إلى جيل الروّاد الذين بدأوا في الثمانينيات من القرن العشرين وأولئك الأكاديميين الذين أصرّوا على الجمع بين الهواية والدراسة الأكاديمية في أواخر التسعينيات منه وبدايات الألفية الجديدة، من أجل الوصول إلى درجة عالية من الجودة في التفكير. ونجد حسن مير باحثًا باستمرار عن التميّز في الأفكار التي يقدّمها من خلال ارتباطها بأحاسيسه ومشاعره ووجدانياته ومعتقداته الخاصة الأكثر إمتاعًا....

إن تجربة الفنان حسن مير تتخطى المقاييس الكلاسيكية الجامدة والقواعد الثابتة، منطلقا ليس فقط من الظواهر الحسية بل من المعاناة الحيّة لواقع جديد، واقع خاص بالفنان ذاته، ومن التجربة الملازمة للفنّ الحديث، تلك التجربة التي قادته إلى الاستنباط وخلق أشكال قادرة على التعبير عن قوى غير مرئية. فكان سفر الروح وتجلّيها عبر عوالم الحياة المختلفة موضوعًا لأعماله الفنية لفترة من الفترات. وكانت العبارة التي قالها الفنان بول كلي وهي "جعل اللامرئي مرئيًا" مدخلاً للأعمال الفنية الجديدة التي تأخذ الصبغة الجديدة من روح الفنان ومن أسطورته الخيالية وعالمه اللامرئي. إن هذه العوامل كلها خلقت نوعاً من المناخ الجيّد لخروج مثل تلك الأعمال التي تعدّ في حدّ ذاتها إنجازًا يستحق منّا كل التقدير. فالفنان ينقل لنا نموذجًا مثاليًا بات الآن يتعامل مع الفكرة والشعور أو الحسّ، أو ما يسميه كاندنسكي "الضرورة الداخلية" وفي محاولة "جعل اللامرئي مرئيًا" بحسب تعبير بول كلي.

حسن مير
"ميلاد أمير"

حسن مير
"إلى روح أختي الزرقاء"



والمتذوّق لهذا النوع من الأعمال الفنية يستخدم كلاً من الحس والفكر والذاكرة والخيال. ومن هنا تتولّد المعاني الكلّية من الأشياء المميّزة في هذه المدركات الحسية، وبذلك تؤثّر تأثيرًا قويًا في الطريقة التي يتّبعها في رؤية الأشياء والشعور بها. ففي لوحات هذه المرحلة تعبير عن الأرواح التي لها خاصية عدم القدرة على الظهور في واقعنا المرئي.. حيث تم استخدام اللون الأزرق الفسفوري للدلالة على لون هذه الأرواح. فقد ربط الفنان هذا اللون بلون أزرق شاهده في إحدى رحلاته ينبعث من فوق قمة جبلٍ يعتقد أنه لون الفسفور المتصاعد من القبور ليلاً. ويصف لنا الفنّان هذه المرحلة

التي عرض نتاجها في معرضه "الأرواح المضيئة" بقوله: "يحتاج الإنسان بالضرورة إلى روحانيات ليخلق توازنًا معيّنًا في حياته مع العالم الخارجي. كنت مأخوذًا منذ طفولتي بعالم الأسطورة وتأثيره اللامرئي، أتعامل في أعمالي مع رموز روحية بكل غموضها وبهائها تشكّلت لديّ كشخص يعانق العالم للمرة الأولى".[٢٣]

والحقيقة التي نبدأ منها نحن كفنانين، هي وجود ضرورة داخلية، ووجود إرادة تجبرنا على نشدان تعبير لا نعرف ماهيته، ننشده باستخدام الأشكال والألوان وغيرها بحيث يتطابق مع هذه الحاجة. ففي لوحة "إلى روح أختي الزرقاء"، عبّر الفنان عن أخته التي توفّيت وهي صغيرة، باستخدامه اللون الأزرق في الجهة اليسرى من اللوحة تعبيراً عن روح الإنسان الكبير وهي والدة الطفلة. بينما يعبّر باستخدامه للّون في الجهة اليمنى عن روح الطفلة، وهنا يوضح الفرق بين روح الإنسان الكبير والطفل الصغير. وفي أسفل اللوحة تظهر هيئة لشخص جالس على ركبتيه وهو دلالة على القوّة والسلطة المتحكّمة في الكون. وقد ارتبطت فكرة اللوحة بموضوع يخصّ الفنان، حيث أنها نابعة من داخله. أما أسلوب الفنان في توزيعه للألوان فيأخذ شكل ضربات مستطيلة. وقد استطاع الفنان أن يحقق التوازن في اللوحة من خلال توزيع الألوان الداكنة فيها بشكل منحنٍ مع إحكام إغلاق اللوحة من خلال توزيع الألوان القاتمة في حوافّها. ويظهر استخدام الفنان للون الأصفر في اللوحة بشكل كبير نتيجة تأثّره بحرارة الصيف في عُمان.

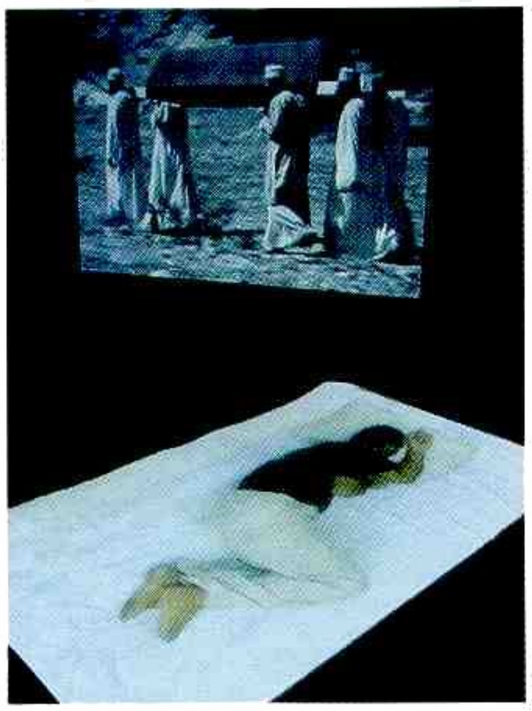
يميل الفنان أيضًا في بعض لوحاته في معرض الأرواح المضيئة إلى رسوم الأطفال خصوصًا في مرحلة التخيّل والمبالغة، وهذا يتجلّى في لوحته "ميلاد أمير". لذا فإننا ندرك أنه من الصعوبة بمكان الرجوع إلى مستوى الطفل في عملية الرسم، فأصعب التجربة الفنية هو العودة إلى التلقائية والعفوية، كما أكّد بيكاسو.

وقد تلاعب الفنان حسن مير بالألوان وبالأشكال إلى أن يبدا بالظهور كشكل ذي مغزى، وقد يظهر الشكل مباشرة أو قد يتوجّب أن ينتزع بتمهّل من الوجود. ففي ميلاد أمير يسود لون النشاط وهو اللون الأصفر، وهو أيضًا لون الاحتفالات. وهنا نلاحظ أن الفنان صوّر الأمير بشكل كبير ومبالغ فيه حيث شكّل مركزًا للسيادة في هذه اللوحة. كما أنه رسم الوجه بلون أزرق صريح ودون أية ملامح ودون تقيّد بألوان الواقع. وهذه بعض خصائص رسوم الأطفال. كما أن التاج هنا يميّز الطفل لأنه هو صاحب الاحتفالية. هذه اللوحة لها معنى واضح وصريح خاص بالفنان نفسه، ألا وهو الفرح والسعادة اللذان يملآن نفس

---

٢٣ – حسن مير: معرض "الأرواح المضيئة" الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، مسقط، ٢٠٠٠.

صاحب الميلاد الذي تحفّ به الزهور. أمّا من ناحية تكوين العمل فنجد أن الفنان وزّع عناصر تكوينه بشكل جيد محاولاً إيجاد التوازن من خلال توزيع الألوان والمفردات، إلا أنه أصرّ على التأكيد على سيادة الأمير الصغير في مركز اللوحة الذي بدا بحجم كبير مقارنة بالمفردات والعناصر الأخرى الموجودة على سطح اللوحة، وهذا يؤكد تلك الاحتفالية بمولد الأمير الصغير "حسن".



حسن مير
"الحلم"
عمل تركيبي

يتّجه الفنان حسن مير في أعماله الأخيرة اتجاه فناني ما بعد الحداثة، مؤكّدًا أهمية الفكر في العمل الفني. فهو مؤسس "جماعة الدائرة للفنّ المعاصر" في سلطنة عمان مع مجموعة من زملائه الذين يهتمون بالفنون المعاصرة والأعمال التجريبية في الفنّ والشعر والمسرح. كما يهتمون أيضًا بالأعمال التركيبية والمجهّزة في الفراغ. ففي معرض الدائرة الثالث الذي أقيم عام ٢٠٠٥، قدّم الفنان حسن مير عملاً فنيًا يعتبر واحداً من الاتجاهات الحديثة في الفنّ المعاصر حيث قام بمحاولة لتسجيل عمله الفني في صور فوتوغرافية معتمدا على توثيق الفكرة على شريط فيديو تلفزيوني. من هنا يتحوّل مفهوم الفنّ "كشيء مجسّد مادي" إلى الفنّ كوسيلة إعلام حيث يزول العمل الفني بينما تبقى الذكرى المسجلة على الشريط. وبذلك يتخطى العمل الفني قاعة العرض ليشمل العالم مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يقدّم له مدى تشكيليًا لا حدود له ويتيح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم رابطا إياها بالخيال وعالم الحلم كما في اللوحة بعنوان "الحلم". وقد استطاع الفنان في هذا العمل التركيبي أن يربط بين عالمين، عالم اليقظة وعالم الحلم حيث تمكّن وبكلِ جرأة من أن يوجد نفسه في العالمين في آنٍ واحد، خالقاً نوعاً من التردّد والخوف لدى المشاهد لكي يتخيّل نفسه في أية لحظة محمولا إلى العالم الآخر. تكمن جرأة حسن هنا في تخليصه من القيود الاجتماعية أو إقحام الذات الصريحة في عالم الفنّ المرئي بصريًا حيث شكّل الفنّان محور العمل الفني فكرًا وأداء. ورغم هذه الأعمال الحداثية كلها إلا أن حسن مير يبقى محتفظا بأصالة الفكرة والمضمون الإسلامي كمحتوى للعمل الفني خصوصًا في العمل التركيبي المسمّى "الطريق الأخير"، وفيه تمكّن من تلخيص نهاية حياة الإنسان ونهاية رحلته أو مسلكه وهو يحمل جميع ما فعلٍ من خير أو شرّ ليلقى الطريق الأخيرة في منتهى حياته في الآخرة، وبهذا يجسد الفنان معنى الحياة والمنتهى من رحلة الإنسان.



حسن مير
"الطريق الأخير"
عمل تركيبي

فخرية اليحيائي

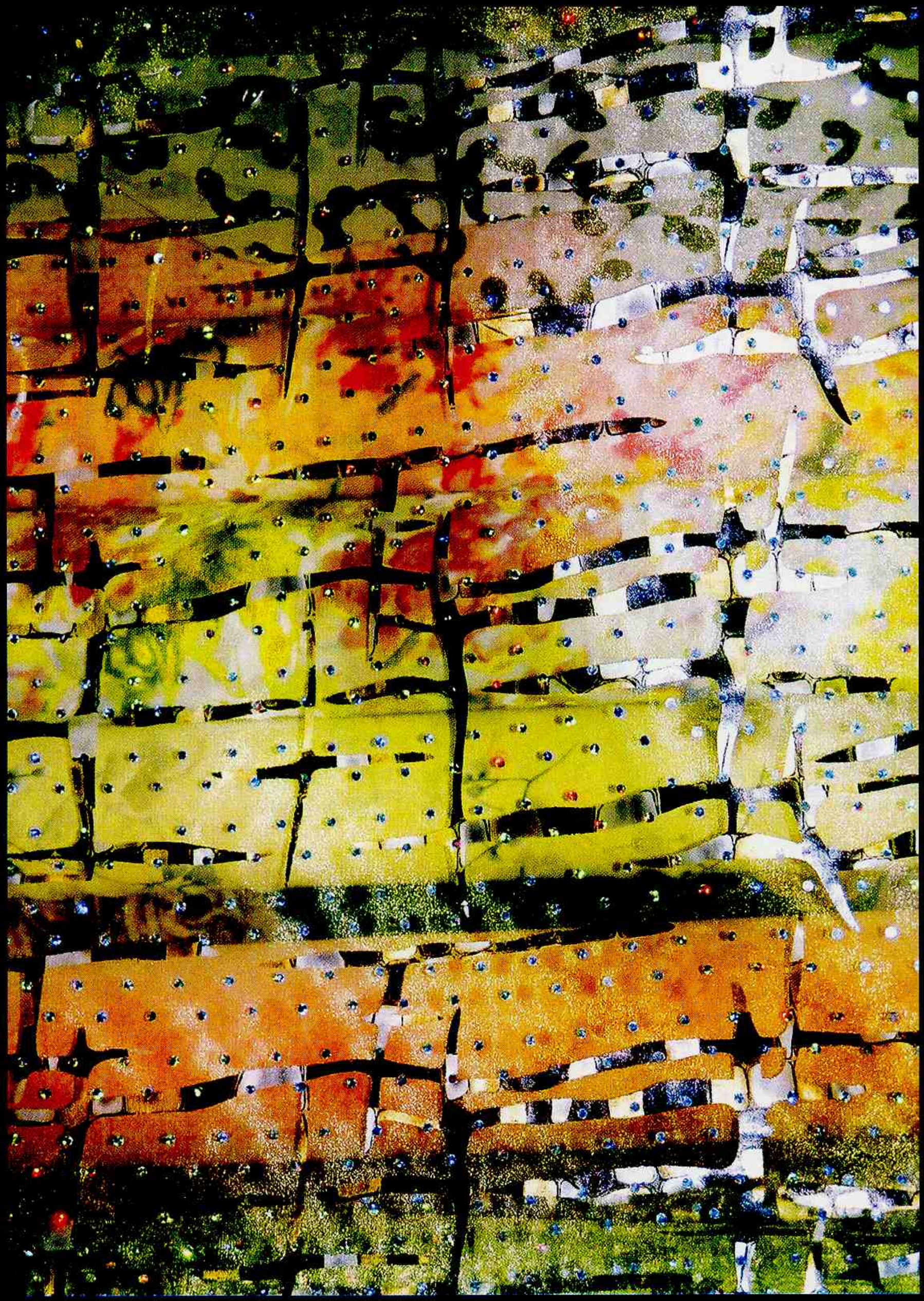
فخرية بنت خلفان اليحيائي من الفنانات اللواتي أدركن أن إنجاز العمل الفني لم يقتصر على أداة أو وسيلة بحد ذاتها، وإنما كانت متعة التجريب ترافقها على الدوام. أما مبدؤها في العمل فيقوم على محاولة اكتشاف جمال الرؤية من خلال ما يراه كل الناس، ومحاولة التأكيد على الجوانب التي لم تدخل في نطاق تفكيرهم، حيث تبنّت ما قاله "ألربت سيزنت" في الفترة ما بين ١٨٩٢-١٨٩٣ حينما حدّد الاكتشاف بقوله: " الاكتشاف مكوّن مما يراه كل الناس ولا يفكّر فيه كل الناس". ونتيجة لذلك تنوّعت التقنيات الفنية التي تناولتها، بداية من الفرشاة على سطح "الكانفاس" وإلى "الريليف" والأعمال التركيبية والتصوير الفوتوغرافي وفن الفيديو.

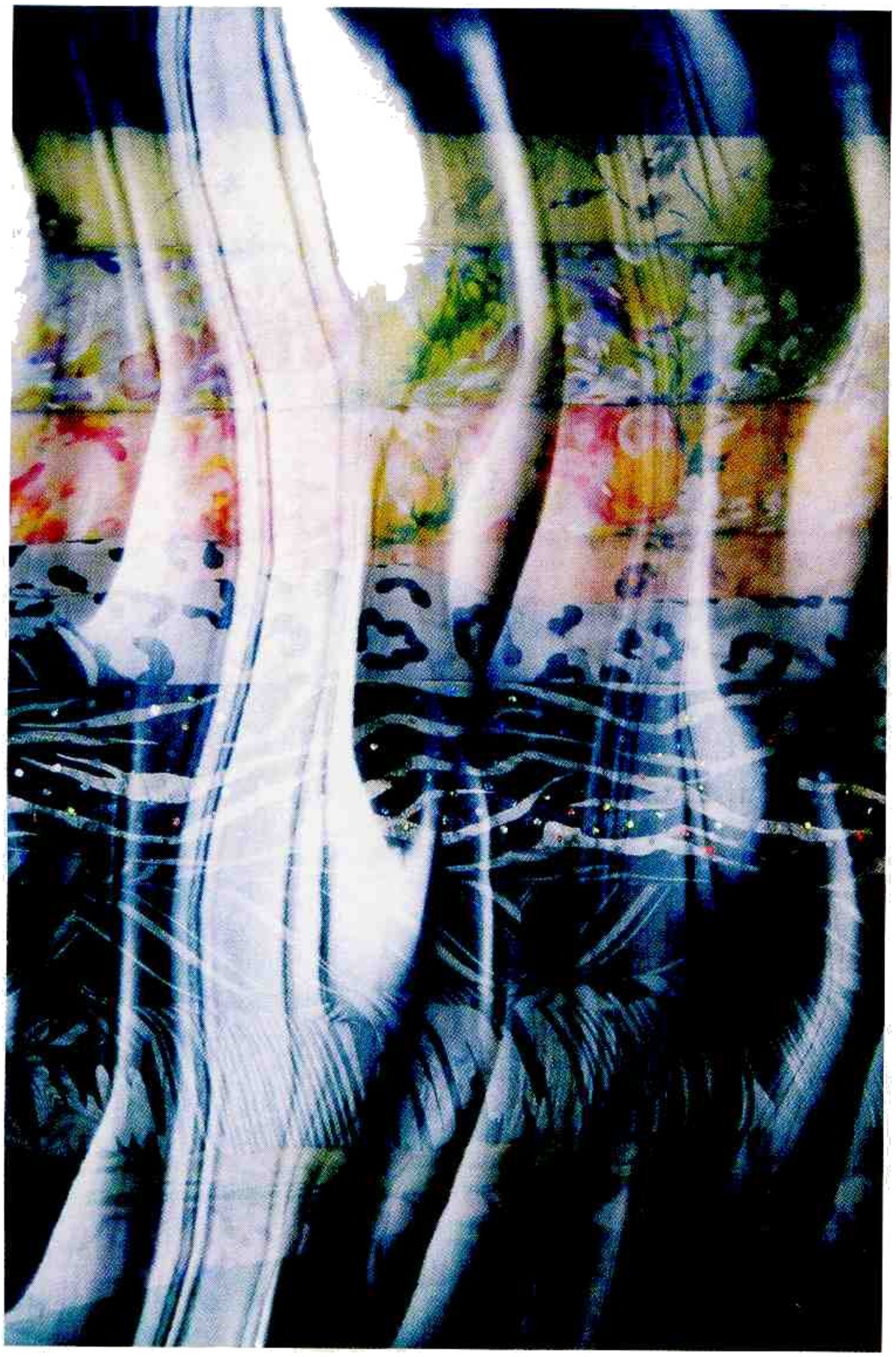
ففي أعمالها الأخيرة كانت تهدف إلى إظهار جماليات الرؤية من خلال السماح لمتلقّي العمل الفنّي بأن يرى الموضوع بتفاصيل أكثر أو (نظرة مايكروسكوبية) كما ترى الفنانة نفسها. وهذا يتطلّب الاختيار بحذر للمناطق المراد رؤيتها، كما يتطلب حساسية جمالية قوية لرؤية المناطق غير المألوفة للمتلقّي أو حتى للفنان ذاته. ففلسفة الأعمال الفنية المتضمّنة في أعمالها تأخذ منحى بصرياً تجريبياً، إذ تحركت من خلال علاقة الأجزاء بالكل ومرة أخرى من علاقة الجزء بالكل متبنّية أسلوب المدرسة "الجشتالتية" التي تؤكّد أهمية الكل في عملية الإدراك من خلال الأجزاء. فمجموعة الأجزاء لا تعطي دائمًا الكل الذي نبحث عنه في الأعمال الفنية، فهي سلسلة لامتناهية من الحلول التشكيلية التي تؤكّد أن لا نهاية للفنّ. أما الرؤية هنا فليست مجرّد رؤية بل رؤية متأملة في ما وراء الرؤية العادية وصولاً إلى الرؤية الجمالية التي يسعى الفنان إلى تأكيدها.

وبألوان الشرق المشرقة حملت فخرية اليحيائي تجربتها الأخيرة من خلال مشروع دراستها لدرجة الدكتوراه في الفنون الجميلة في إنجلترا. فقد كانت تحاول أن تجد صوراً ذات جماليات تنتمي إلى الهوية الشرقية رغم تواجدها في الغرب. فألوان الشرق كالأصفر والأزرق والأخضر تعكس الهوية الشرقية وخصوصاً الفنّ الإسلامي. وأهم ما يميّز فكرة الفنانة في لوحاتها "سطوح شفافّة ١" و"سطوح شفافة ٢" هو كيفية تمكّن الفنانة من ابتكار لوحات تنتمي إلى مجال التصوير الزيتي من غير استخدام باليتة لون على عكس ما هو سائد، فالتصوير يعتمد اعتمادا رئيسيًا على اللون والمساحة على عكس الرسم القائم على الخطّ سواء أكان هذا الخط ملونًا أو خطاً بالأبيض والأسود. ومن ناحية أخرى تبنّت فخرية اليحيائي

فخرية اليحيائي

"سطوح شفافة ١١"





فخرية اليحيائي "سطوح شفافة ٢"



فخرية اليحيائي "الحجاب"، عمل تركيبي

في أعمالها التركيبية فلسفة إبراز الثقافة الإسلامية المتمثّلة في الزيّ التقليدي وهو الحجاب. فقد حاولت في ظروف معينة التأكيد على هويتها الإسلامية في ظل الأوضاع المتمثلة في قضية منع الحجاب. وقد برزت هذه الأعمال التركيبية في محاولة تحويل الناعم المتمثّل في الأقمشة إلى عنصر صلب بأشكال وأحجام وألوان متنوّعة. وأمّا في فلسفة العرض فقد اكتفت بتأكيد حضور المرأة المتمثل في جزئية الرأس كما في لوحة "الحجاب".

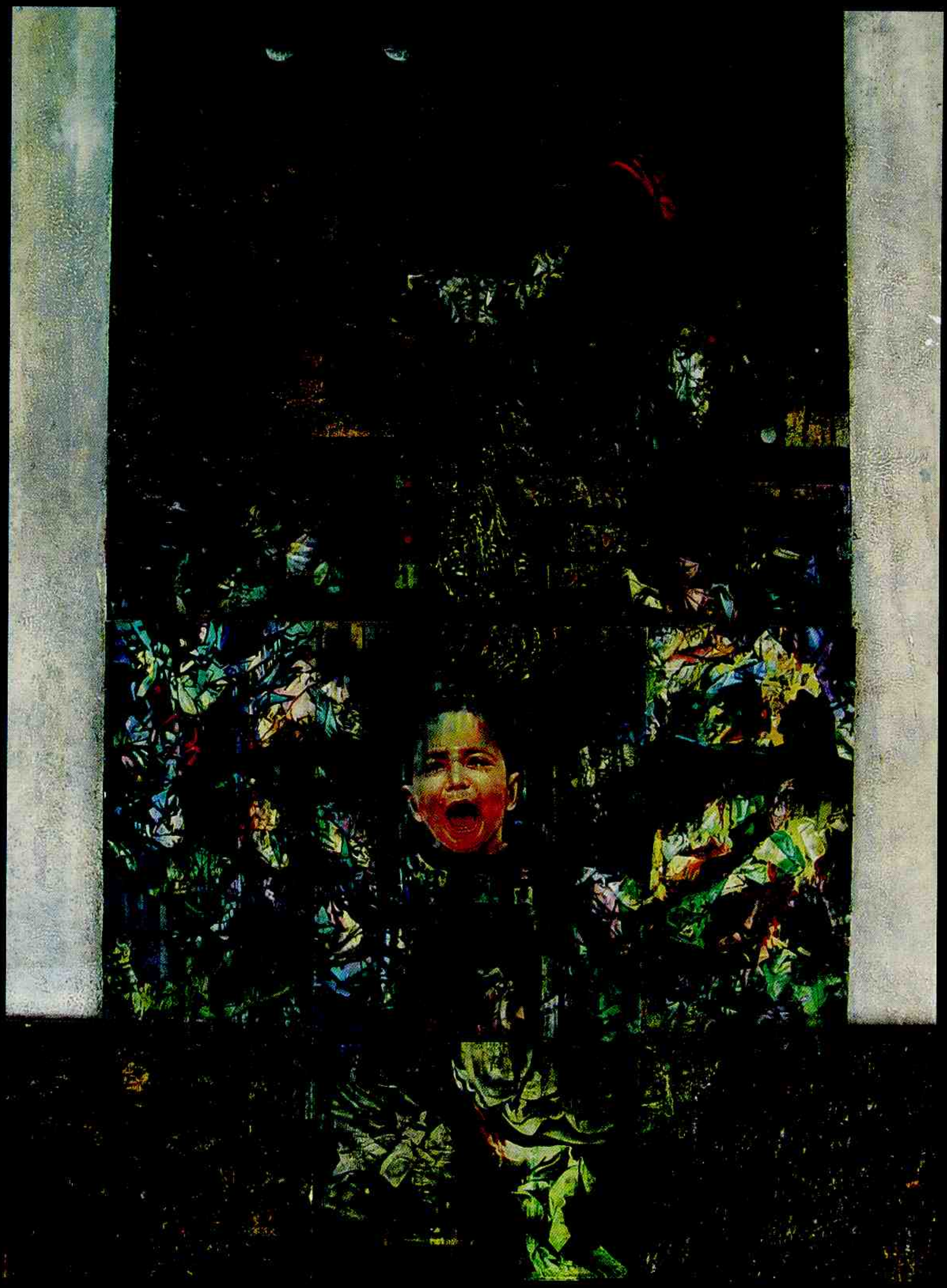
عبد الله الحنيني

عبد الله بن ناصر الحنيني من الأعضاء الأوائل في مرسم الشباب وجمعية الفنون التشكيلية. تعدّدت أساليبه الفنية من الواقعية والرمزية والتجريدية، ويبقى في مختلف الأساليب متمكّنًا ومالكًا لأدواته. في أعماله الواقعية نوع من النعومة تجعل المشاهد متأملاً أغوارِ اللوحة ومستمتعًا برؤية الطبيعة، كما هو الحال في لوحة "جبل شمس"، لم يتعدّ موضوع اللوحة الجبال وعلاقتها بالسحب في وقت الشروق، ولكن طرح الموضوع في شكله الحالي أوجد وحدة لونية بين مفردات اللوحة أسهمت في ربط عناصرها بحيث تنتقل عين المشاهد من أعلى اللوحة المتمثل في السحب الممتزجة بالشفق الأحمر إلى الجبال الضبابية التي تحدّد خط الأفق ونهاية مقدمة العمل بتفاصيله الممسوحة بحس الصباح وبدايات ظهور أول خيوط الشمس التي تسلّلت فوق جميع مفردات اللوحة. أعماله هذه جعلت من الجماد شيئًا ناطقًا يؤكد أفكاراً ويلغي أفكاراً أخرى.

أما عندما يتجه عبد الله الحنيني اتجاهًا مجردًا لمفرداته الفنية فنجده يحدث تنظيمًا فيه نوع من التآلف والانسجام بين العديد من العناصر المختلفة التي يعتبرها الفنان مادة أولية يصنع منها عمله الفني ليكسبه دلالة تعبيرية. ولا ترتبط تلك الدلالة التعبيرية بالضرورة بموضوع خارجي واقعي أو تعبّر عن حقيقة معيّنة، وإنما تتأتى من علاقات الأشكال الأولية في صراعها بعضها مع البعض الآخر أو توافقها في تناغم دائم، كما تتأتى عن طريق تلك العمليات التي يقوم بها الفنان من اختزال وتحوير وإضافة وترتيب وصياغة تفضي في النهاية إلى ذلك النسق الشكلي التعبيري معًا. والأمر هنا مرتبط أساسًا بالفنان ذاته من الداخل وبقدراته الخاصة على التنظيم والصياغة، كما هو الحال في لوحته "سيناء".

أما في لوحته "تجريد"، فيتّضح لنا أن الفنان عبد الله الحنيني أدرك أن الشكل الجيد في الفنّ هو كيان معبّر في ذاته بما يحمله من رموز لها معان، بالإضافة إلى كونه انفعالات نفسية لدى الفنان يفرغها على سطوح لوحاته. فالأشكال عند عبد الله ليست مجرّد ملامح العناصر التي يستلهمها الفنان أو حتى يؤلفها وإنما يحاول دائما تجسيد "موضوع مرئي" موازٍ للعديد من الأفكار والرؤى التي تعتمل في عقله الداخلي بناء على حواره المستمرّ مع الطبيعة المرئية من ناحية واحتمالات نشاطه الذهني وتصوراته وأحلامه الباطنية من ناحية أخرى.

عبد الله الحنيني
"سيناء"



عبد الله الخنيني
"التجريد"



موسى عمر

بدأ موسى بن عمر بن شاكر الزدجالي مشواره الفني في الثمانينيات من القرن العشرين، ولكن حضوره الأبرز على الساحة الفنية كان في منتصف التسعينيات. استهوته الأحياء القديمة والحواري بما فيها من تناغم بشري ولوني حتى أصبح مهووساً بها، يحاول دومًا أن يبحث بين تلك الأحياء القديمة عن كل ما هو جديد ليعرضه، حاله في ذلك حال ذلك المشاهد الغربي عندما يأتي إلى الشرق باحثًا عن عبق الماضي وروائحه بين أركان المنازل والأسواق التراثية. لذلك لا يكتفي موسى عمر برسم المدن أو الأحياء وإنما يحاول دومًا البحث عن مفردات في التراث العربي والإسلامي بصفة عامة ذات دلالة، ليخرج بأعماله من حيّز المحلية إلى النطاق العربي حيث يشترك المتلقّي العربي في فهم المفردات التراثية التي اختارها موسى عمر لأعماله كما في لوحة "المدينة". لذلك قيل إن "موسى عمر يختار لمدنه عالمًا دقيقًا مملوءاً بالتفاصيل التي تعتمد على الموروث الذي تعوّدت عيناه عليه وخزّنته. وليس بالضرورة أنه وجد هذا الموروث على جدار بيت أو في تصميم بناء بل ربما يكون قد استعاره من حلية فضية أو من الخربشات الطفولية (غرافيتي) على الجدران وهذا واضح في أغلب لوحاته. وهو يصور مدنه بشكل مسطّح كرسم طفولي بريء، ولا يجد من الضرورة إعطاء مدنه بعداً ثالثًا إذ أنها لا تحتاج إلى بعد آخر لتجسيمها، فهي كلها مجتمعة في حيّز واحد. فهو يضع كل رموز المدينة داخل مربعات أو قد يجعل مدينته محاطة بسور من مدينة أخرى تحتضنها، إلا أنه في كل الأحوال يدخل في عمق تفاصيل المدينة. فنجد القباب والبوابات والأهلّة والكفّ والعين وأقماراً ملوّنة ومدرّجات وسلالم ونوافذ صمّاء كانت كلها تتجمع على سطح واحد. وحتى إذا ما اختار تفكيك رموز المدينة، كما في الأبراج القديمة سواء أكانت برجا فلكيًا أو معماريًا، فهو يدخل فيها تلك المساحات المسطحة المليئة برموز المدينة كما في لوحة "الأبراج القديمة".[٢٤]

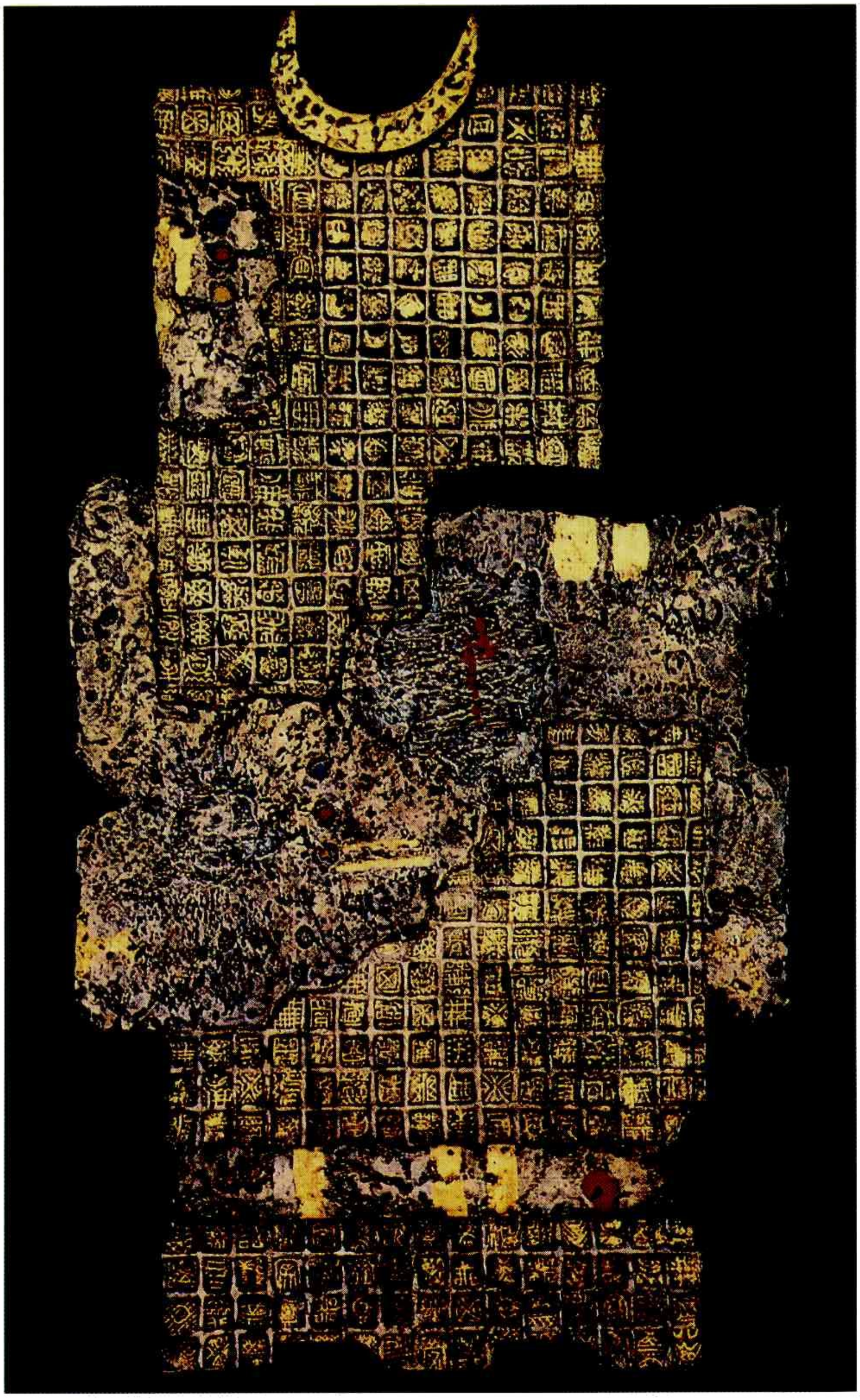
والمتتبع لأعمال موسى عمر يلاحظ تفاصيل متنوّعة ومتزاحمة على سطوح اللوحات تشترك وتتنوع فيها الأساليب الفنية من رمزي إلى تعبيري أو سريالي حالم بعالم له خصوصية الفنان. لذا فإن "بناء الصورة عند موسى عمر يمثّل تواطؤًا ضمنيًا بين أنماط متنوّعة من الفنّ التشكيلي يشترك فيه الحس التجريدي بالنزعة التعبيرية مع بعض سمات الفنّ الواقعي من حيث تكريس مفردات مألوفة

---

٢٤ – إميلي بورتر : "التشكيلي العماني إحتفاء بالتراث والحياة الإنسانية في نصوص حداثية" مجلة نزوى العدد ٣٥ يوليو – تموز ٢٠٠٣.

موسى عمر

"المدينة"



موسى عمر

"الأبراج القديمة"



داخل البناء." ففي لوحة "تكوين"، تشترك معظم المفردات الفولكلورية من عين وكف ومسجد وهلال وقمر ورموز طلسمية. وقد قسم اللوحة إلى سطح متشابك من الخطوط الأفقية والعمودية، وفي وسط اللوحة هناك حيّز لمستطيل وضع عموديًا، يحاول الفنان أن يجمع من خلالها كل المفردات التشكيلية المبعثرة على السطح ليخلق نوعًا من الحميمية بين الأشكال الموجودة والتي تعبّر عن مدى تمكّنه من أدواته ومعالجاته التشكيلية. إنّ قوّة هذا العمل تجعل المشاهد في حالة من التتبع لمحاولة التعرّف على ما يمكن فهمه في فكّ طلاسم عرّاف أو رموز لها دلالتها الاجتماعية أو التراثية.

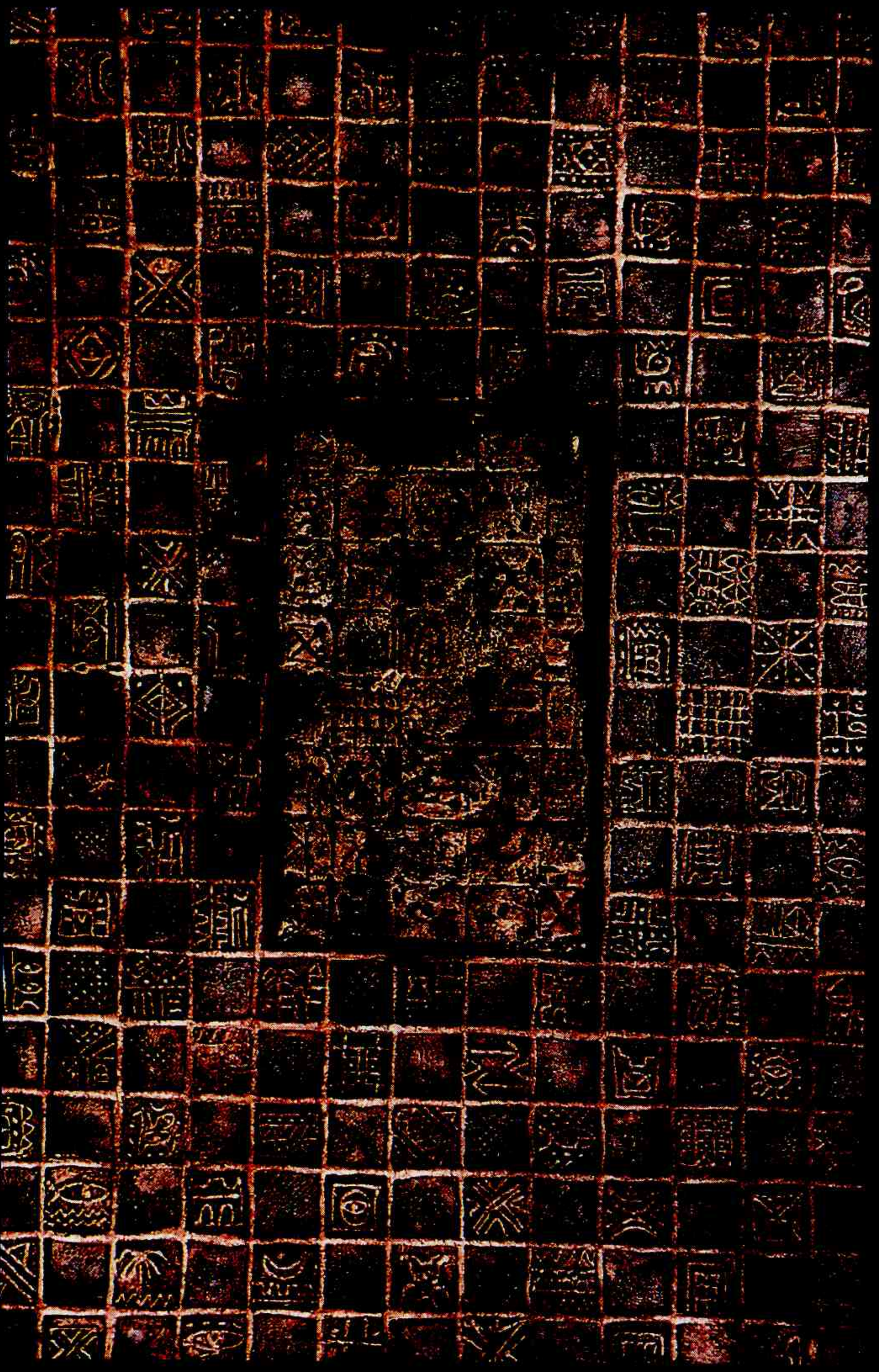
يمكننا القول بشكل عام "أن هناك شكلاً آخر للنزعة اللاتشخيصية تتسم بها بعض التجارب التي تركن إلى توليف العناصر المادية ذات البعد المكاني، الذي يعبّر عن القيم الإنسانية للبشر داخل حدود الأرض المشتركة والثقافة الواحدة، دونما حاجة للتعبير عن الإنسان ذاته، بكيانه المادي، حيث يكتفي الفنان بوصف عالمه وكل ما يشتمل عليه من معطيات حضارية. يتجسد هذا المنحى لدى تشكيليّ مثل موسى عمر الذي يتمتع بحضور ملحوظ في الساحة الفنية العربية منذ منتصف التسعينيات لما تحظى به أعماله من خصوصية نابعة من أسلبة التراث في صور حديثة. وهو مثل غالبية التشكيليين العمانيين، يجد في المخزون البصري القديم عالما كثيفًا وغنيًا من التفاصيل التي تسهم في توسيع أفق التجربة الإبداعية. لوحات الفنان تستحضر تحوّلات المكان الحسية والروحية، لذلك تلوح من تكويناته الرموز ذات الدلالات التاريخية المستمدة من الذاكرة البصرية، إضافة إلى استناده إلى المخزون الشعبي المتوافر في فنون متعددة بدءًا بالشعر والحكايات وانتهاء بالتعاويذ والنقوش التي تشمل بنيتها خبرات تراكمت عبر العصور.

يتخذ موسى عمر من مظاهر الحياة الشعبية أداة لاقتحام العوالم الأشد تعقيدا؛ رغبة في الإفلات من مجانية المشاهد القائمة على النقل الميكانيكي الفج للبيئة، وبذلك تتحوّل التفاصيل العضوية والخربشات والتهويمات إلى قيم تتجاوز بها وظائفها العادية في الواقع العادي.

يعتمد الفنان موسى عمر التكوينات المفاجئة المتغيّرة التي لا تقوم على بناء هيكلي واحد. أما الالتباسات الفراغية في التكوينات فناتجة عن تداخل الأشياء، واكتظاظها ودخولها في علاقات تشكيلية جديدة مع اللون يخلق للأعمال عشرات الاحتمالات".

موسى عمر

"تكوين"



مريم عبد الكريم

نالت مريم بنت محمد عبد الكريم الزدجالي شهادة ماجستير في مجال الفنون التشكيلية عام ٢٠٠٣ من أستراليا، وهي عضو في الجمعية العمانية للفنون التشكيلية وعضو في مرسم الشباب. بدأت مشوارها الفني في الثمانينيات من القرن العشرين وانضمت إلى جمعية الفنون التشكيلية عام ١٩٩٣. تعتبر من أوائل الفنانات العمانيات في الحركة التشكيلية.

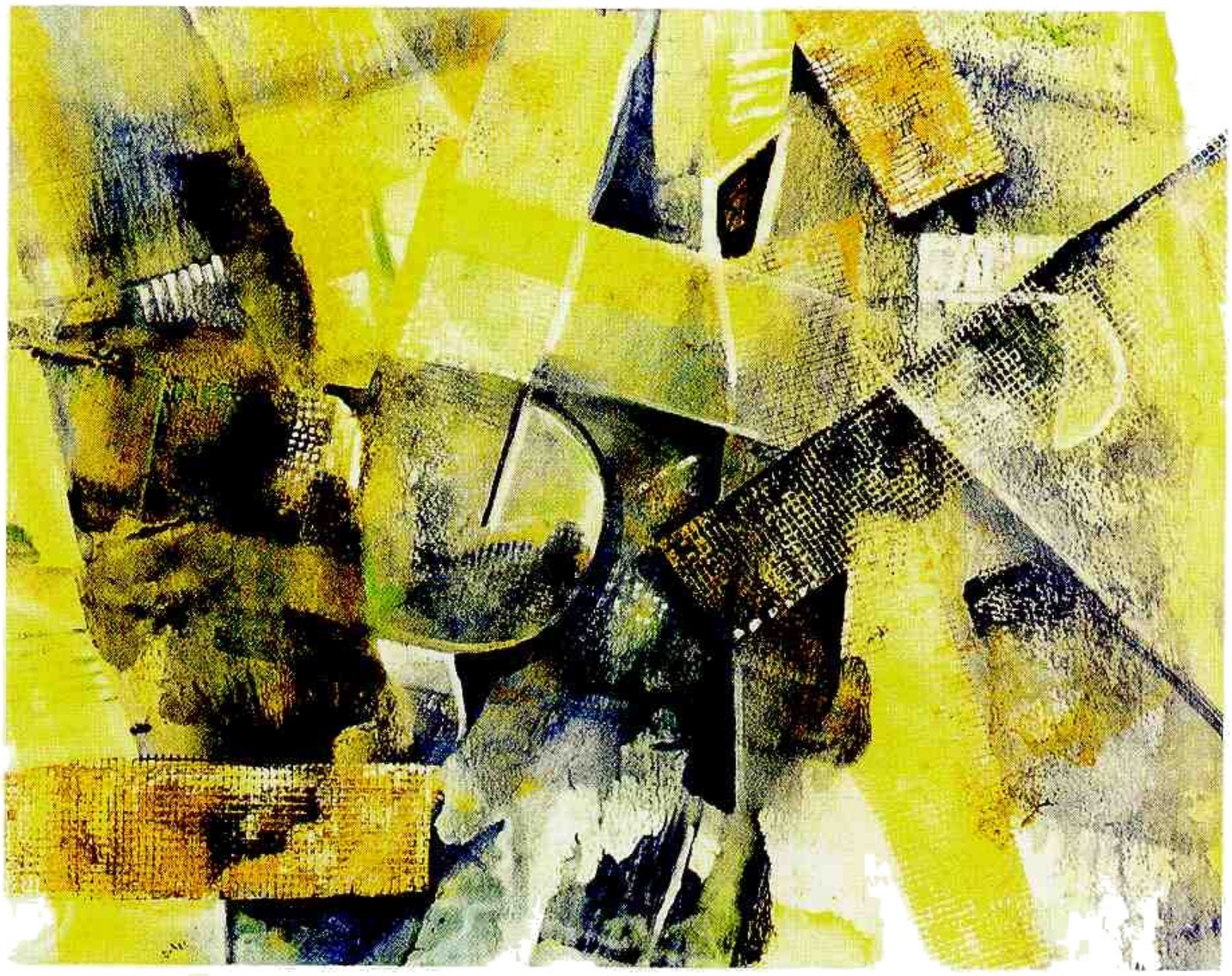
بدأت مريم مشوارها بممارسة الأسلوب الواقعي متخذة من مظاهر الحياة الاجتماعية موردًا لها. ومن ثم تعدّدت أساليبها إلى أن وصلت إلى الأسلوب التجريدي بجرأة. كما أنها تتخذ من الرموز التراثية مدخلا للتعبير عن أفكارها وتشكيلها في صور جمالية بأسلوب معاصر جذاب.

والمتتبع لأعمال مريم عبد الكريم يجد أنها تنقلت بهدوء بين الأساليب الفنية المختلفة. فأعمالها الواقعية تتصف بنعومة الأسلوب وضبابية الألوان، أما حين نشاهدها وهي تجرّد صيغها التعبيرية فهناك نوع من العنف في استخدام الألوان وأحيانا في حركات الخطوط، كما أن تجريداتها قائمة على فلسفة بنائية مدروسة؛ فهي تستفيد من حركة الدوائر والأقواس. فالمشاهد لأعمالها يجد أيضا جرأة وقوّة في حركة الخطوط، أسهمتا في تشكيل تنسيق لوني بشكل مريح، محقق إيقاعًا في عملية توفيق الخطوط، تستخدم الفنانة ألوانا ثرية ومتنوعة، وهي تحرص رغم ذلك على إيجاد الوحدة اللونية في أعمالها، كما أنها تدخل المشاهد في لوحاتها ليبذل بعض الجهد للتعرف على المفردات المتواجدة على السطح التي تحولها مريم من حالة جامدة وساكنة إلى حالة من الحركة، كما هو الحال عند أصحاب الاتجاه المستقبلي الذين كانوا يعبرون عن الحركة برسم سلسلة من الوقفات أو التقسيمات في لوحاتهم لتحقيق عنصر الحركة والزمن كما في لوحتها "الحركة".

مريم عبد الكريم
"الحركة"



ومن الظواهر الأخرى الجديرة بالملاحظة في أعمال الفنانة أن هناك نوعا من الضربات اللونية العنيفة،



مريم عبد الكريم
"بدون عنوان"



مريم عبد الكريم
"تراثيات"

سواء أكانت ساخنة أم باردة، تنمّ جميعها عن عنف داخلي لديها، إذ أن الفنّ عندها هو عبارة عن خيال صرف، وهي بهذه الحالة غير مطالبة بإصدار أحكام منطقية عن الواقع أو بنقل الواقع كما هو الحال في لوحتها "بدون عنوان".

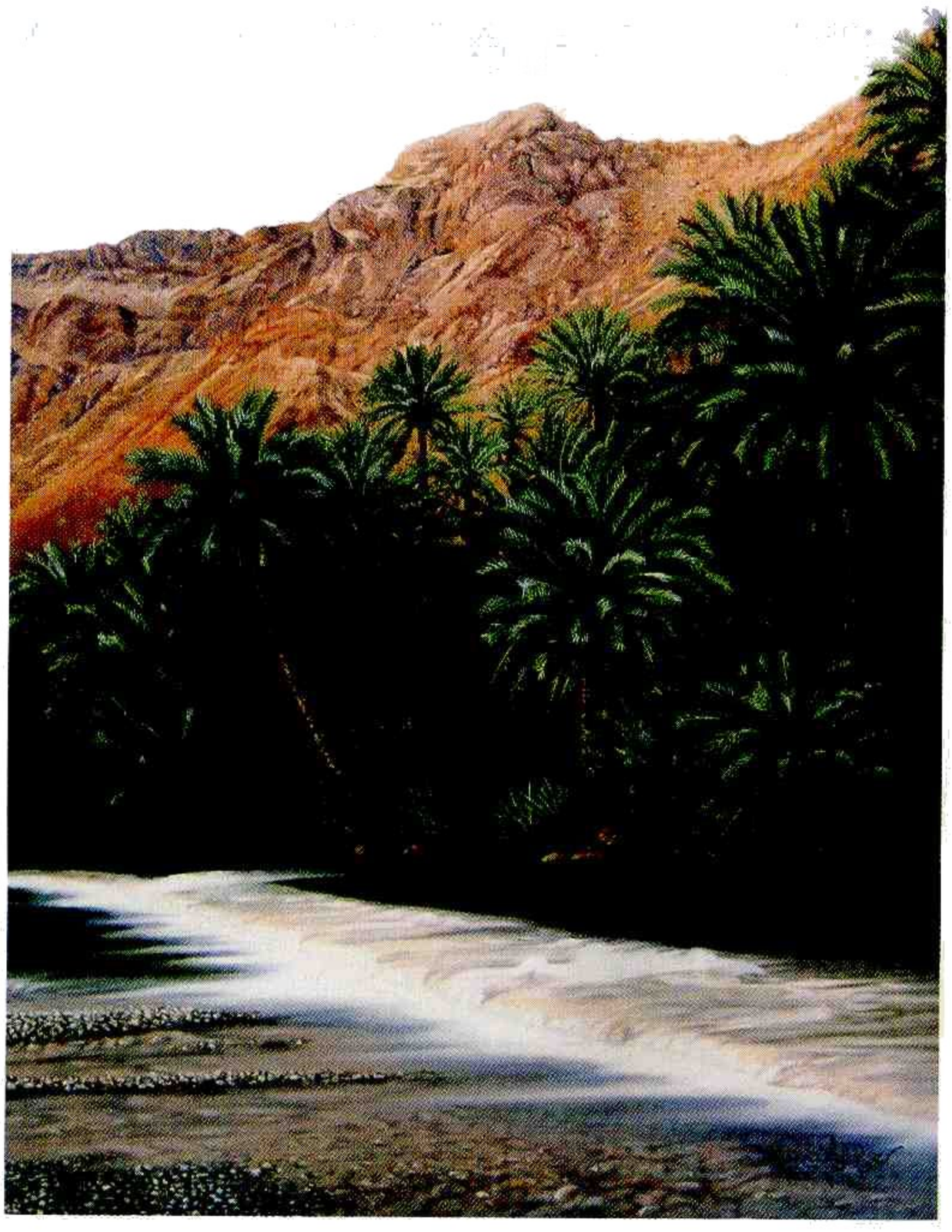
أخيرًا، حرصت الفنانة على إحياء التراث بأسلوب معاصر مؤكدة على القيم التراثية للمجتمع العماني بصورة بصرية جديدة، محاولة لفت النظر أو توجيه الانتباه إلى تلك المفردات التراثية التي تكاد تختفي من المجتمع. اعتمد أسلوبها في هذه الأعمال الأخيرة على تقنية التجميع والنقل المباشر للمفردة التراثية بحيث يمكن للمشاهد الاستدلال على هيئة تلك المفردة وشكلها. وقد تمكّنت الفنّانة بواسطة التركيب البصري لتلك المفردات من أن توجد وحدة فنية لأعمالها رغم اختلاف العناصر في تكويناتها وتشكلاتها كما في لوحتها "تراثيات".

سعود الحنيني

سعود بن ناصر الحنيني هو الأخ الثالث للأخوة الحنينين. بدأ كما هو الحال عند أخويه، بداية واقعية تسجيلية تغلب عليها المناظر الطبيعية كالنخيل والأفلاج والقلاع والخيول. وعلى الرغم من براعته في تقريبها من الواقع، إلا أن الفنان سعود كان دائما يحاول إضافة شيء من حسه يجعلك كمشاهد تدخل داخل اللوحة لتتنفس هواءها وتتجوّل بين حنايا الأمكنة في لوحاته التصويرية. جسّد الفنان المكان بكل ما فيه من مياه دفّاقة تخلق إيقاعاً جمالياً يوحي بجماليات الحياة وأبعادها الروحية، كما استطاع أن يعبّر عن حياة القرية العمانية بكل ما فيها من أشجار وصخور وجبال ووديان ... خالقا ملحمة الجمال الواقعي للطبيعة العمانية. هذا الحوار المباشر بين لوحات الطبيعة وبين المشاهد يخلق نوعاً من المتعة أو النشوة تصل بنا تدريجيًا إلى مفهوم الجمال المطلق.

من هذا المنطلق يمكن القول إن استجابة الفنان المباشرة للطبيعة جعلت من لوحاته نسخاً واقعية معبّرة عن هذه الطبيعة المتميّزة ومحمّلة بالخبرات الجمالية. وهنا نتذكّر أول نظرية في فلسفة الفنّ التشكيلي التي ترجع أصولها إلى الفيلسوف الإغريقي أفلاطون، حيث يرى أفلاطون أن العمل الفني هو عبارة عن نسخة عن نسخة، وهذه النسخة هي بدورها نسخة عن عالم آخر هو عالم المُثُل. بعبارة أخرى إن عمل الفنان المتمثل في استلهام الطبيعة هو بدوره نسخة عن نسخة هي الطبيعة الحيّة التي هي الأخرى نسخة عن عالم المُثُل. أي أن الطبيعة سواء أكانت حيّة أو مصنوعة لها مثيل أو مشابه في عالم المثل أو ما وراء الطبيعة. هذه النظرية تكشف لنا عن جماليات المكان في ما وراء الطبيعة، حيث تجلت الواقعية بكل حذافيرها معبّرة عن جماليات المكان في البيئة العمانية؛ وقد احتلت جماليات المكان معظم لوحاته. وهنا نؤكّد على المكان لا على الزمان كما هو الحال في لوحة "بدبد".

عندما يتجه الفنان سعود إلى الاتجاه التجريدي الرمزي نجده يحدّد سعيه لإيجاد تنظيمات متفرّدة لعناصره التركيبية الأولية تختلف عن غيره وتكسب عمله قيمة فنية تتيح له أن يبقى ويؤثّر في المشاهد، وهذا ما يحقّق دائمًا نجاح الفنان. ففي لوحة "ظلال الفكر"، حاول سعود الحنيني الانتقال ببراعة الفنان بأسلوب تجريدي ضمن مبدأ أن أي عمل فنّي جيد هو عبارة عن موضوع مركّب تدخل فيه عناصر مرئية تتبلور وفقها ملامح الشكل وعناصر خيالية وفكرية من ذهن الفنان المطلق لتضفي تفرّدًا على العمل الفني.



سعود الحنيني
"بدبد"

نلاحظ أن الشكل الآدمي هو المحور الأساسي في تكوين هذا العمل، ومن الواضح أن الشكل والمضمون في اللوحة لهما أهمية متساوية ومتداخلة في العمل الفني، يعتمد كلٌّ منهما على الآخر، بحيث يمكن فهم المضمون من خلال الشكل، والعكس صحيح. ففي اللوحة نفسها نجد أن الفنان اختار الشكل الآدمي كعنصر لجذب النظر للوهلة الأولى على الرغم من تقسيمات اللوحة التي قد تعيق رؤية مركز السيادة في العمل. وربما يكون إطلاق الفنان تسمية "ظلال الفكر" على عمله محاولة للتعبير عن الفكر الكامن داخل العقل الإنساني - عقل الفنان - مستخدما رموز السلام كالحمامة، ومعيقًا الفكر باستخدام القضبان التي تحدّ دائما من إطلاق عنان الفكر لتبقى مجرد ظلال. وفي الوقت ذاته نجح الفنان في اختيار الشكل الذي نظم وهذب المضمون الذي أراد أن يعبّر عنه من خلال درجات اللون الأحمر وما يحمله من مضامين. كما أن توزيع مناطق الظل والنور في اللوحة أسهم في تأكيد مركز السيادة فيها ويتمثل في ملامح الوجه وما يحمله من تعابير رمزية. كما أن وضع الرأس المتجه إلى الأعلى يحمل دلالات محاولة إطلاق الفكر والخيال كمحاولة إطلاق الحمامة من وراء القضبان.

هذا ما يظهر أيضًا في لوحة "الغريق" أو "المقيّد" وهي عبارة عن عمل تصويري لشخص مقيّد وغريق في الوقت ذاته وسط بحر أو نهر كانت المياه فيه بلون الدماء وكأن الغريق تعرض لهجوم أدى إلى وجوده في هذا المكان. نفّذ الفنان هذا العمل بالأسلوب الواقعي التعبيري حيث حرص على إظهار تفاصيل الجسد المرمي في الماء، إذ أننا نلاحظ من هيئة الرجل وقبضة يده التي تحاول النهوض، أن هناك قوّة ومحاولة المقاومة بالرغم من القيد والوضع الذي هو فيه، كما أن السلسلة المتدلّية من عنق الرجل إلى أسفل جسمه تعبّر عن مدى المعاناة التي يشعر بها ذلك المقيّد.

سعود الخنيني

"ظلال الفكر"



سعود الحنيني

"الغريق"



إقبال الميمني

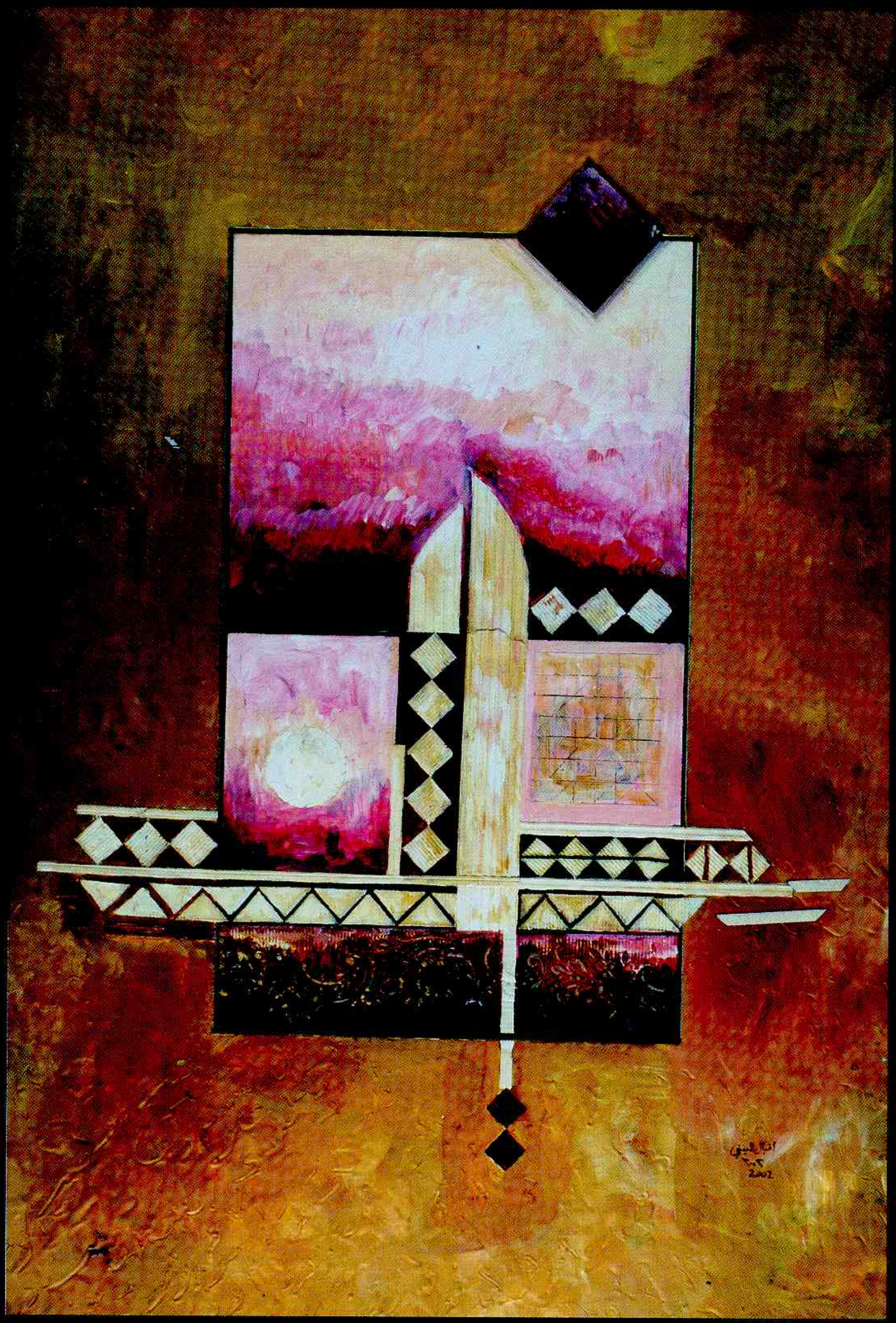
إقبال بن رمضان الميمني هو أحد الفنانين الذين يتميّزون باستخدام المفردات التراثية كالجمل والخنجر والتصاميم النسيجية التقليدية ذات الأشكال الهندسية. كما أنه نجح في توظيف واستخدام الحرف العربي في تجريدات وتصميمات لونية. وأكثر ما يميّز لوحاته الوحدة اللونية التي يسعى إلى تأكيدها من خلال العلاقة الجمالية بين الشكل والمضمون مستفيداً من إمكانات الخطّ العربي في إخراج لوحات تصميمية تنتمي إلى الجمع بين مجالي التصوير والتشكيل الحروفي.

في لوحة "زخرفيات" وظّف الفنان مفردة النقطة بألوان وأوضاع وأحجام متنوّعة مستفيداً من الزخارف التراثية ليحقّق الترابط بين أشكال تلك النقاط وبين التكوين العام في اللوحة. وقد حرص الفنان على تقسيم اللوحة بشكل متّزن وحاول التأكيد على الجانب الزخرفي للوحة التصويرية مستفيداً من علاقات الأفقي بالرأسي والتي تظهر بشريط زخرفي في أسفل اللوحة كقاعدة للتصميم، ومن ثم حاول خلق التوازن من خلال إيجاد علاقة عمودية متمثلة في شكل تجريدي لمئذنة، ومن ثم حاول أن يبرز على سطح اللوحة التوازن البصري فظهرت لنا النقاط بمساحات وأحجام مختلفة ساعدت الفنان كثيراً على خلق تناغم لوني حقّق الوحدة في هذا العمل الفني.

"إقبال الميمني فنان يضع تصاميم مدروسة للصورة، تعتمد منظومة من الرموز التي يصل بها إلى نماذج تعبّر عن الوجود الذي يتحقّق فيه تصوّره، وهو وجود لا يقصد الحسي ولا يعبر عن رؤية منظورية للملابسات التاريخية بأبعادها الزمانية والمكانية. يوظّف في خطابه البصري الحرف العربي فيجعله مصدراً هامًا من مصادر البناء العضوي للشكل لا ينسلخ عنه، فيفقد استقلاليته التي كانت له في اللغة النمطية المكتوبة، ليصير مفردة من مفردات التكوين الفني، حتى أنه يصعب قراءته معزولا عن التفاصيل الأخرى. فالفنان يبني بحروفه القباب والمنارات والمنازل، ويدمجها بالزخرفات والفراغات، ويرصها على مستويات متعددة في السطح. كما في لوحة "تراث" حيث تجد في هذه اللوحة بعض الرموز التراثية العمانية مثل الجمل والجحلة والمرأة وبعض الزخارف التراثية التقليدية التي تم تشكيل اللوحة من خلالها. لذلك فإن "هذا التوظيف الحاذق في منتجه يقدّم حالة تجريدية خالصة تشير إلى الكينونة في انعتاقاتها، متجاوزة زمنها وحسّيتها، حتى أن الأبنية المادية التي تدخل في موضوعات نصوصه تتحول إلى كيانات بالغة الشفافية، تتطهر من تبعات حياتها في واقعها وتتحرر من قيودها، حتى توشك

إقبال الميمني

"زخرفيات"



على الطيران في الفضاءات الرمزية للتكوين، ذلك أنها تفقد الكتلة التي كانت تشدها دومًا إلى قاع الوجود.

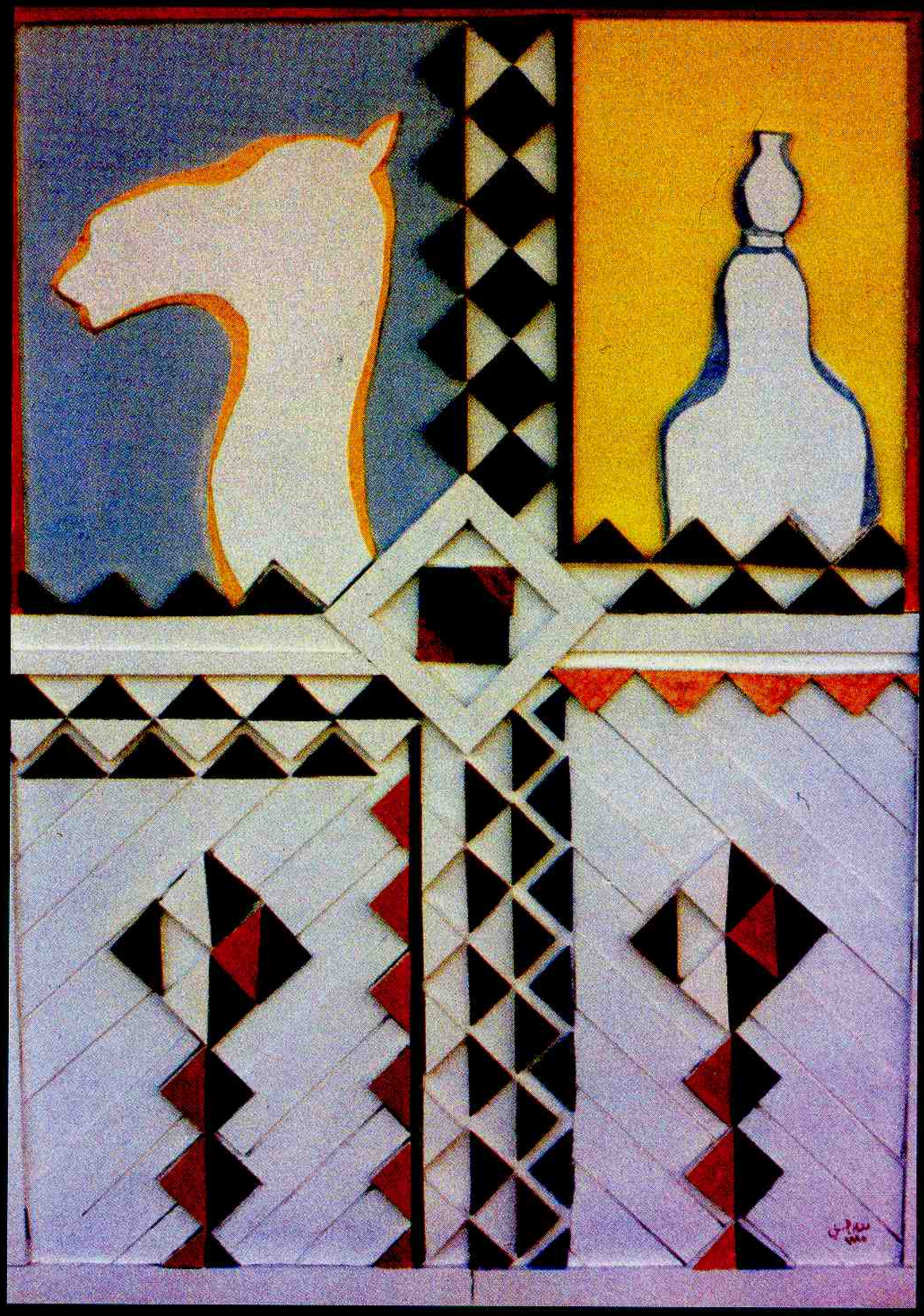
أما المساحات اللونية المزخرفة المتجاورة مع الأشكال التي تكوّنها الحروف، في حركة اللون وتبادل العلاقات الهندسية، فتمنح الأعمال ما تحتاجه من حركة وهارمونيا ودرامية، وهذه روابط لا غنى عنها للتكوين التقليدي.

في تجارب الفنان الميمني تنبعث موسيقى ناتجة من إيقاعات الألوان وتقاسيمها التي تنسجم مع إيقاعية الزخارف، وغالبًا ما تتصاعد مفردات التكوين من الأسفل إلى الأعلى على السطح، فيقل ثقلها شيئًا فشيئًا حتى تندمج في فضاء اللوحة لتحقق أجواء صوفية قريبة الشبه من الإشراق الذي يصل بالمريد إلى ومضات من الرؤية الحق، ويخلق الصفاء الروحي الذي يهيئ الروح لاختراق حواجز المادي. تولد هذه المشابهة أيضًا من النزوع التجريدي الذي يحيل إلى اللامرئي، حيث يغيب التشخيص تماما ويكون السطح عبارة عن مساحات ملونة ومجموعة من العلاقات والرموز.

حروفيات الفنان ليست مزوّقة ولا معتنى بها إلى درجة تصل حدّ الصنعة، إذ أنه يرسمها بتلقائية تتناسب وأغراض النص البصري. فجماليتها نابعة من جمالية النسق الكلي للعمل الفني، لا من خلال تأكيد طابعها التزييني الذي امتازت به، وهو ما يدلل على الوعي البصري العميق الذي يتمتع به الفنان. تجربة التشكيلي إقبال الميمني تشترك مع عدد من التجارب التشكيلية العربية في طرحها الإرث الجمالي البصري غير معزول عن الاتجاهات والتقنيات المعاصرة، حيث لا يوجد إصرار على تكريس أيقونية التراث وتنميط عناصره، أو إعادة استهلاك الإرث من ذات الأسس القديمة دونما اتصال بالمعطيات الفنية الحديثة. فالهمّ الذي يشغل هؤلاء الفنانين يتمثل في الانتماء للحضارة العربية والبحث عن هوية محلية لمواجهة ثقافة الآخر. لكن هذه المواجهة لا تحمل طابع الصراع أو الرفض المطلق والقطيعة، بل تكون عبر العودة إلى مرجعية بصرية مستقاة من فنون التراث كمصدر لتجديد وإغناء التجربة، وفي الوقت ذاته الاستمرار في الانفتاح على الثقافات البصرية الغربية بعد إثبات موقف إيجابي للفنان؛ فهو يضيف ويرفد الفنون بهويته الخاصة ولا يكتفي بموقف المستلب أو الشبيه بالحِرَفي الذي أجاد نقل التقنيات والأساليب كما هي قادمة من بلدانها. هكذا يشتغل الفنان العربي المجدّد على تحليل الموروث وإعادة بنائه لاستنطاق جمالية على قدر من الخصوصية مع الحفاظ على البعد الفكري للعمل".[٢٥]

---

٢٥ – آمنة النصيري : مرجع سابق.



إلهام المنسي
"التراث"

زكية البرواني

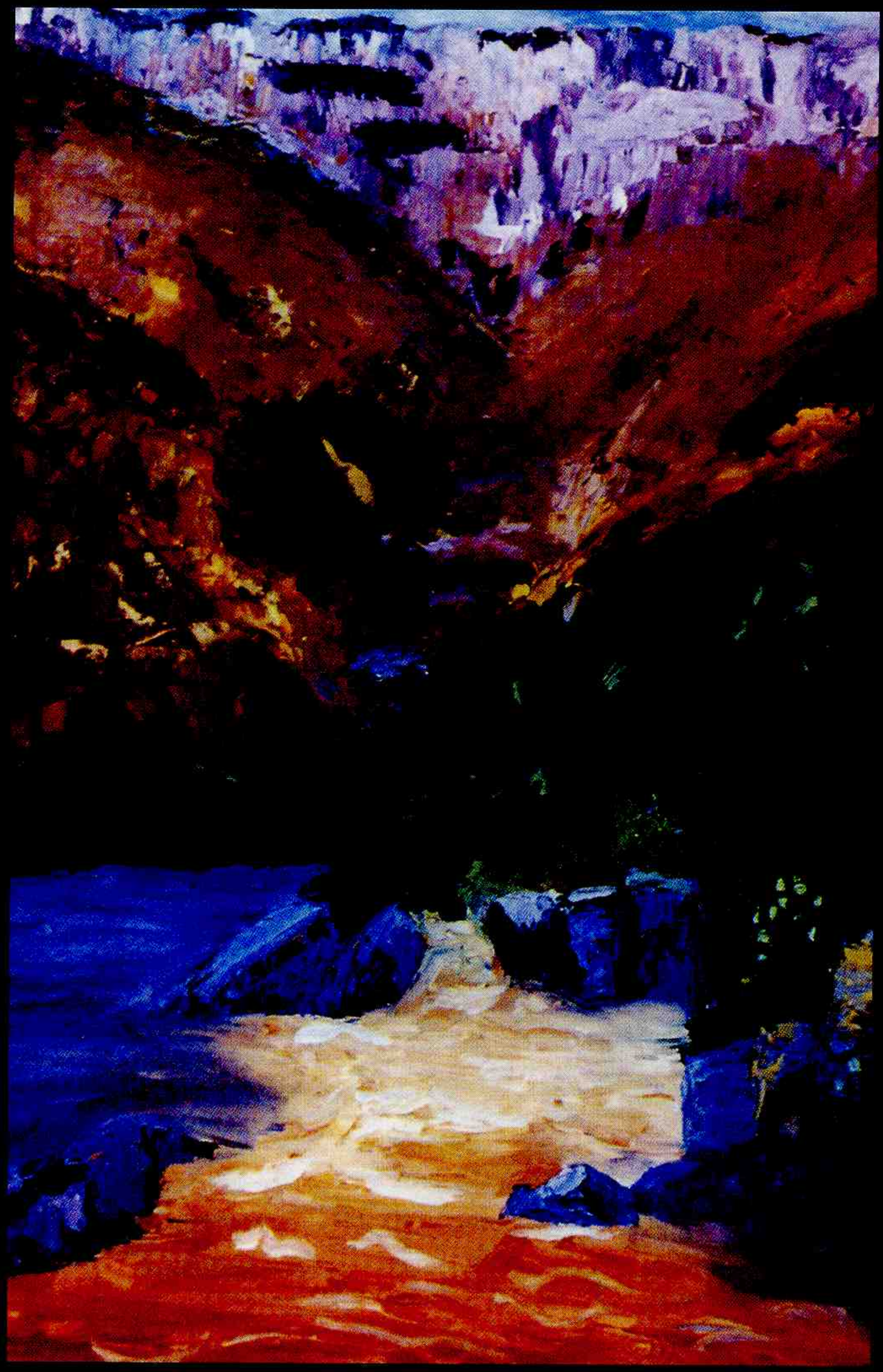
الفنانة زكية بنت سليمان البرواني من الفنانات العمانيات الأوائل اللواتي مارسن الفنّ التشكيلي في سلطنة عمان. فمنذ التحاقها بمرسم الشباب شاركت الفنانة زكية في معظم المعارض الفنية معتمدة على أسلوبها التعبيري الواقعي، مستلهمة البيئة العمانية بما فيها من عناصر جذب سواء أكان ذلك من خلال الطبيعة الحيّة أو حتى الكيان البشري، بخاصة المرأة العمانية بملابسها التقليدية الزاهية وكانت محوراً شبه رئيسي في أعمالها الفنية.

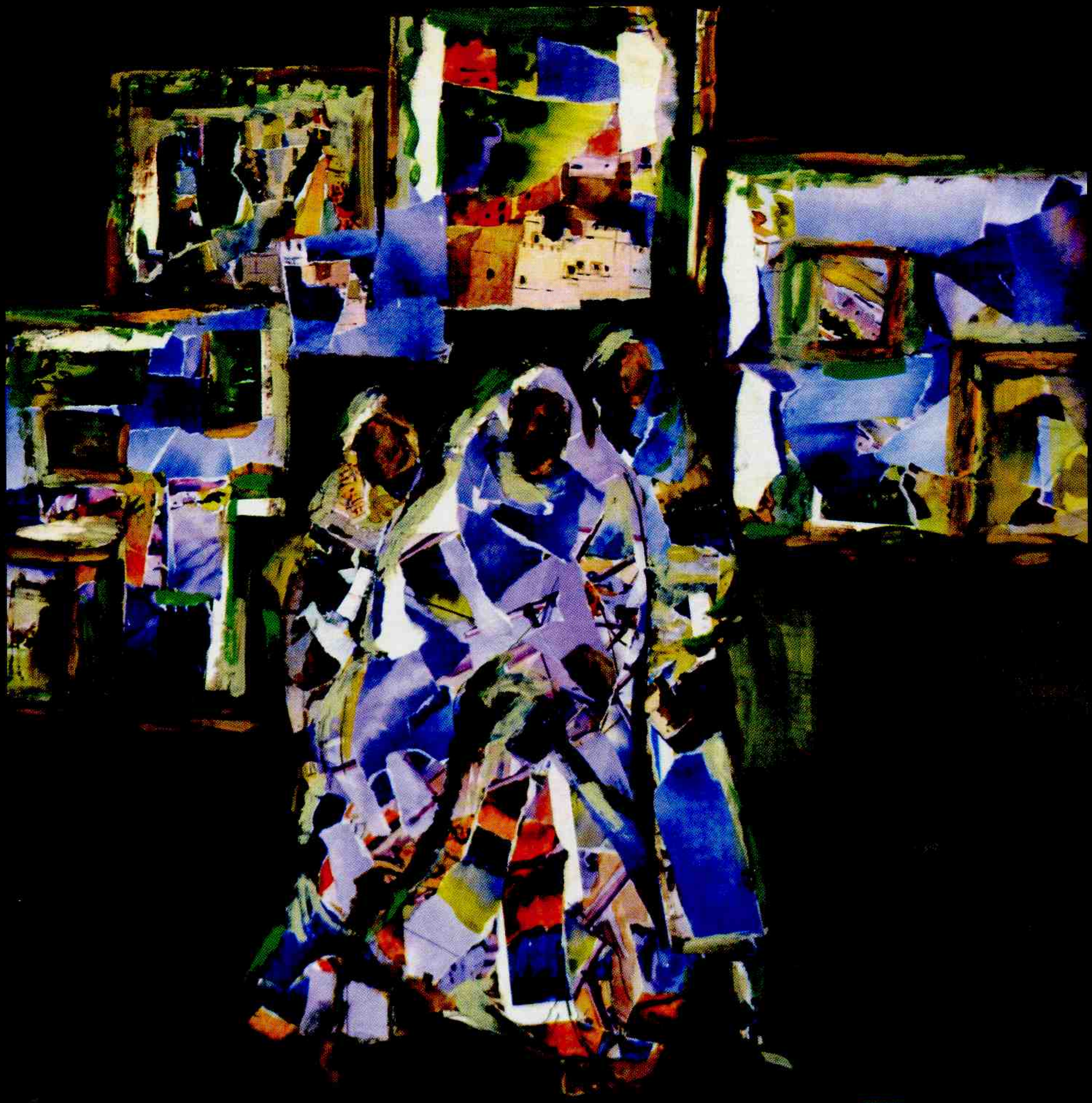
اعتمدت أعمال زكية في البداية على تقنية السكينة والعجينة اللونية فكانت فلسفة إنتاج لوحاتها وطريقة الأداء في التنفيذ أهم ما يميّز أعمالها. كانت في أعمالها الأولى تتبنى الاتجاه الوحشي في استخدام الألوان الصارخة والصريحة والتوجّه إلى الموضوعات التي تجد فيها فرصة للحصول على الألوان الطازجة التي تخرج من الأنبوب مباشرة كما في لوحة "منظر عماني".

أما أعمالها الحديثة فتستخدم فيها تقنية التركيب مستغلة أسلوب الكولاج كمدخل لمعالجاتها الفنية لأسطح لوحاتها. فهي تعتمد اعتماداً شبه كلّي على قصاصات الورق المختلفة مشكّلة بدورها مشاهد تشكيلية ثرية لأعمالها الفنية ومؤكّدة العلاقات الجمالية لتلك القصاصات والألوان المندمجة التي تعبّر عن أسلوبها الواقعي التعبيري. كما أن عنصر الحركة ملموس في أعمالها بشكل عام، حتى أن الكتل التشكيلية تندمج وتتلاشى عن سطح لوحاتها، كما في عملها الفني "كتل" حيث نجد أن الكتل النسائية تشكّل مركز السيادة في هذا العمل. كما أن استخدام الألوان الزرقاء والبنية وحتى "الأوكر" جعل من الاندماج شكلاً أساسيًا مع الخلفية في تناغم هرموني مع كل عناصر اللوحة.

زكية البرواني

"منظر عماني"





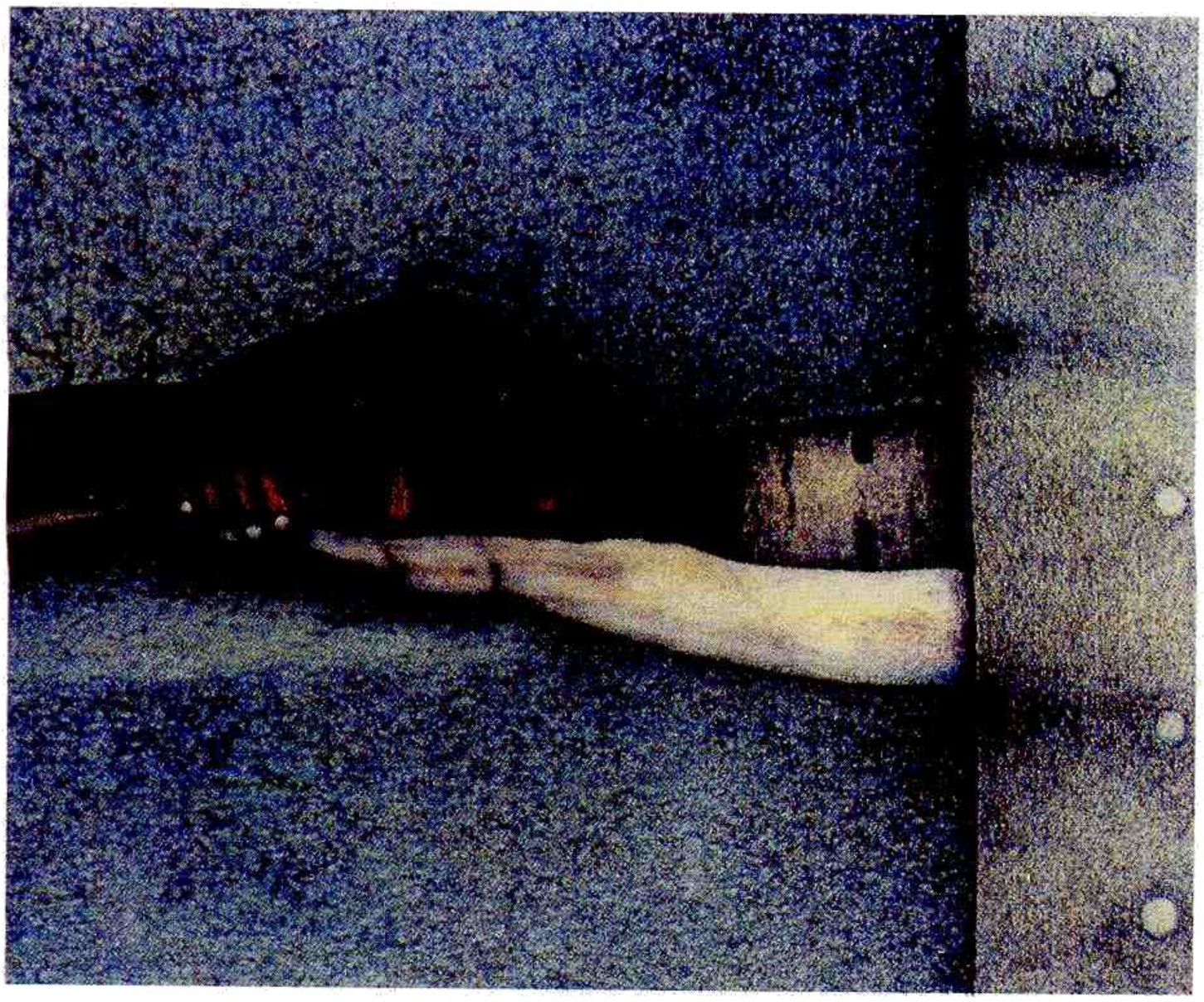
زكية البرواني

"كتل"

عبد الله الريامي

عبد الله بن سعيد الريامي من أولئك المؤسسين الفنانين الذين تلقّوا إعداداً أكاديمياً في دولة الكويت حيث حصل على دبلوم في التربية الفنية عام ١٩٧٤، وبذلك يعتبر من القلة القليلة التي أدركت أهمية دراسة الفنّ في وقت كان الهدف من التعليم هو تأسيس البنية التحتية. عمل الفنان عبد الله الريامي في ميدان تدريس التربية الفنية لفترة طويلة. وقد تعدّدت أساليبه التعبيرية لكن الاتجاه الرمزي التعبيري كان الأكثر حضوراً لديه.

ففي لوحة "المختبئ" يعبّر الفنان بأسلوب واقعي رمزي عن حالة الخوف، وقد قسّم اللوحة بصرياً أو شكلياً إلى مساحتين أفقيتين بينهما عنصر بشري في حالة اختباء من شيء مجهول. اعتمد الفنان على أسلوب الرسم من خلال النقط أو ما يسمى بالتنقيطية، مكتفياً باللون الأسود ودرجاته، خالقا مناطق رمادية جعلت اللوحة ثرية بالملامس المتنوّعة مع الاحتفاظ بشكل العناصر الموجودة فيها. أما من الناحية التعبيرية فقد ربط الفنان بين الشكل والمضمون عن طريق التعبير المباشر بالشحنات الانفعالية للعنصر البشري الموجود داخل هذا العمل، والتي تسهّل عملية إدراك فكرة العمل والتعاطف معها.



عبد الله الريامي
"المختبئ"

تظهر تفاصيل الوجة آثار الخوف أو الهروب من شيئ قادم لا تستطيع أنت كمشاهد التعرّف عليه لكنك تستدلّ عليه من ملامح الوجه وتعابيره. ونتيجة لتلك التصريحات المباشرة يستطيع المشاهد لأعمال عبد الله الريامي أن يتعاطف مع موضوعات أعماله ويفهمها بسهولة ويتعرّف على مغزاها ومضامينها. ألوان عبد الله الريامي محدودة في هذا العمل، وبالتالي توجد وحدة لونية في أعماله. ولهذا الفنان أسلوب ملمسي على سطوحه الفنية يؤكد ويحقق الوحدة اللونية التي دائما ما ينشدها. إنّ إدراك الريامي لقواعد وأسسٍ إنتاج الأعمال الفنية يسهل عليه دائماً الخروج بأعماله بصورة مدروسة ومحكمة التكوين.

صالح الهديفي

صالح بن راشد الهديفي من الشباب العماني الذين صقلوا موهبتهم من خلال الدورات والورش الفنية التي كانت تقام بمرسم الشباب أولا ومن ثم في جمعية الفنون التشكيلية، مما يؤكد حرصه وإصراره على امتلاك أدوات تعبيره. نراه قد عشق اكتشاف الاتجاه المستقبلي أو الحركي القائم على رفض الماضي والتوجّه إلى العالم المتحضر بما فيه من حركة وعدم ثبات. ولكي نتحدث عن أعمال الهديفي لا بدّ من أن نرجع إلى خصائص الأسلوب المستقبلي ومميّزاته. فقد اهتم الفنان صالح بدراسة هذا الاتجاه بكل ما يحمله من مفاهيم خاصة بالحركة والسرعة كدليل على ديناميكية الحياة الحديثة. فمعظم أعمال صالح تؤكد تمرّسه في هذا الاتجاه الدينامكي حيث كل شيء يتحرّك وكل شيء يعدو، وكل شيء ينمو بسرعة، والصورة ليست أبدًا ثابتة. وقد يكون تنفيذ هذا النوع من الأعمال في بدايته صعبا لما يحتاجه الفنان من جرأة وقدرة على إيجاد المنظور الإسقاطي والخطية المتحركة والضوء، بحيث يصبح العمل تركيبة مكوّنة من الزمان والمكان والشكل واللون والدرجات اللونية وذلك من شأنه أن يلغي وجود نقطة نظر ثابتة ويدخل المشاهد نسبيًا في اللوحة.

فلوحته "ديناميكية" هي انطباع عن الحركة وديناميةٍ تنوب عن الأشكال المرسومة نفسها على الرغم من التزامه بالشكل الأساسي لتلك الأشكال. إذ حرص الفنان على تصوير مفرداته التشكيلية، وكأنما ينظر إليها من زوايا رؤية مختلفة ومتبدّلة تبعًا لموقع المتلقّي والفنان صانع العمل، كما لو كانا موجودين في اللوحة. فهو يعبّر عن مبدأ التزامن: هذا التزامن في الألوان وفي تداخلاتها المجسّدة لحركة فضائية متتابعة، فكأنما يذكّرنا بالحركة كما يفهمها المستقبليون التي تأخذ في حالات كثيرة الطابع النظري والتي تتقدم فكرة العمل في جزء كبير من أعمالهم على الإدراك البصري والانفعالي وتهيمن بالتالي المدرسة الشكلية بشكل رئيسي في العمل متخطية الفكرة والمضمون، وهذا لا يعني خلوّ العمل من فكرة في ذهن الفنان.

صالح الهديفي
"ديناميكية"



إدريس الهوتي

إدريس بن إبراهيم الهوتي فنان فطري. يمتلك موهبة في تلخيص مفرداته على سطوح لوحاته، نجده دائما يبحث عن الجديد في الفكرة والأسلوب. لوحة "تشكيل البرقع" هي واحدة من سلسلة أعمال الفنان إدريس التي تأخذ طابع



إدريس الهوتي
"تكوين"

إدريس الهوتي
"تشكيل البرقع"



الأقنعة يستغل فيها شكل البرقع كواحد من مفردات التراث العماني. ويظهر تلخيصه لشكل البرقع قدرته على تحوير مفرداته الزخرفية؛ ففي لوحاته وحدة كلية تحققت من خلال شكل الدوائر والأقواس التي كان لها حضورها في جميع مفرداته على السطح بداية من شكل العينين وموضع الفم ودوائر أخرى ربما هي تلخيص للهيكل الأنثوي في لوحته، وانتهاء بمقدمة اللوحة وما تحويه من مفردات زخرفية يفيدها من شكل الدوائر والأقواس. وكذلك الحال في سماء اللوحة الذي أبى أن لا يعيش الجوّ العام للوحة وما به من حركات مستمرة ولانهائية، إذ تدخلك كل دائرة في دائرة أخرى وكل قوس يمنعك من الخروج عن تأمل العمل. كل هذه الدوائر والأقواس أكدت مبدأ الترابط بين مفردات اللوحة من خلال التنوّع في الحركات والألوان التي شكّلت بدورها الوحدة الفنية لهذا العمل.

"وفي نموذج إبداعي آخر لا يقل جدية في بحثه البصري وقلقه الرؤيوي ينتج المصوّر إدريس بن إبراهيم الهوتي نصوصه التي تقترب منطلقاتها من مبدأ اللعب؛ بمعنى آخر يدخل الفنان إلى عالم اللوحة عبر مغامرة اكتشاف الأشياء واستكانة جماليتها بإحساس فطري يتملص من القوالب المعرفية، ثم يركّبها مرة أخرى في وجود فني جديد معتمدا تجليات خبرته الذاتية، ومستكينا إلى فهمه وعلاقته الخاصة بالأشياء.

مبدأ اللعب الخلاق يسمح لإدريس الهوتي أن يدمج في النص الواحد أكثر من تقنية، وأكثر من أسلوب لتشكل في النهاية أسلوبًا واحدًا شاملاً متماسكًا يشير إليه وحده. فهو من حيث تركيب الشكل ينطلق من تجميعية المصورين اللاموضوعيين الذين سخروا العالم المادي لبناء الصورة فكرسوا فيها الخطوط الشرقية والخربشات والزخارف، كالذي نجده في أعمال الواقعيين أمثال: ماتيو وجوتز ورتفاسر، كما في لوحته "تكوين" حيث جمع الفنان بين المفردات التراثية كالقلعة والبرقع والمرأة والنخلة والخنجر وبعض الزخارف الهندسية. وهذه كلها رموز وظّفها إدريس لبناء تكوين مدروس النسب والمساحات، كما تلوح في أعماله أيضا معالجات الحداثيين من التشكيليين الذين لا تبعد أدائيتهم في العمل عن فنّ الكولاج (القص واللصق)، حيث يؤلفون من الطبيعة المادية ما تقتضيه اللوحة من مرئيات يعيدون بناءها في أشكال مفاجئة لتظهر كأنها نزعت من مساحتها المألوفة في الواقع لتلصق في واقع مغاير يمنحها معنى وحياة مغايرين ومفارقين للواقع الفعلي. وفي هذا الحيز الجديد تكمن الروح المغامرة التي تلعب بالمادة فتهدم ما شاء لها من صورها المكروهة، بحثا عن صورها الأجمل"[٢٦].

---

٢٦ – آمنة النصيري : مرجع سابق.

حسين الحجري

حسين بن محمد الحجري من الفنانين العمانيين القلائل الذين يمارسون نتاجاتهم الفنية مستخدمين الألوان المائية، تلك الألوان التي تحتاج إلى قدرة تقنية عالية وإلى التحكّم في شفافية الألوان ونقائها. رغم تلك الصعوبات استطاع الفنان حسين الحجري تجاوز العقبات الفنية بسيطرة حاذقة على أدواته وامتلاك ماهر لتقنيات الألوان المائية.

ففي معرضه الخاص الذي حمل عنوان "عُمان القديمة" قدّم الفنان حسين الحجري تعبيره الفنّي في أشكال مستلهمة من البيئة العمانية سواء أكانت طبيعة حيّة أو أدوات مصنوعة تعكس طبيعة مفردات البيئة العمانية. وقد قدمه الفنان الدكتور فاروق بسيوني في هذا المعرض قائلا: "حينما شاهدت أعمال الفنان حسين الحجري للمرة الأولى قلت إن هذا واحدًا من أكثر فناني عُمان إنباء بمستقبل فني كبير. فقد بدا لي مالكًا لأدواته، واعيًا بأن الفن فعلٌ إبداعي يحتاج إلى مهارة أدائية عالية وسيطرة واعية على الوسائط والتقنيات وإلا انحصر الأمر في مجرد لعب نزق أو فانتزي مسطح كما هو الحال لدى كثير من ممارسي "الشخبطة" دون وعي. وقد راح ببساطة وهدوء يرسم مستخدمًا الألوان المائية، على صعوبتها في تصوير أعمال مستلهمة من عناصر الطبيعة، يصوّر ملامحها كما هي، ولكنه يصوغها في تراكيب وبناءات منسقة ومتوازنة مثيرة للإمتاع البصري بتقنياتها الجيدة وصياغتها المنسقة."[٢٧]

ويمكننا القول بشكل عام إن أعمال حسين الحجري تنتمي انتماء كلياً إلى الأسلوب الواقعي، يستلهم الطبيعة العمانية بكل ما فيها من عناصر سواء أكانت تلك العناصر قلاعًا أو أشجارًا أو بحارًا أو سفنًا، محوّلاً إياها إلى نصوص بصرية بألوان مائية شفّافة كما في لوحته "وادي سمائل". ففي هذه اللوحة يعبّر الفنّان عن الطبيعة العمانية الخضراء بما فيها من أشجار وجبال وسماء مشكّلاً الانكسارات والانعكاسات المائية لوادي سمائل بألوانه الشفّافة وبنصوص بصرية غاية في الروعة الجمالية. أما عنصر النخلة فكان له الحضور الأكبر في تكوين هذه اللوحة حيث خلق الفنان التوازن البصري من خلال توزيع الكتل الخضراء في مؤخرة اللوحة مشكّلاً بذلك علاقة هرمونية بمقدمتها. كما أنه نجح في إعطاء بعد أو عمق فراغي للوحة، وذلك من خلال توزيع العناصر بشكلها المنظوري ودرجات اللون

---

٢٧ – حسين الحجري : المعرض الشخصي السادس للفنان حسين الحجري "عمان القديمة" فندق البستان ٢– ١١ نوفمبر ١٩٩٦.

الأخضر. وكان للبيئة العمانية والطبيعة حضور في أعماله الفنية كما في لوحته "منظر طبيعي"، حيث يؤكّد لنا الفنان مدى تمكّنه من تقنية الألوان المائية، وشكل شجر النخيل والجبال والحجارة فيها ملحمة الطبيعة والحياة. وفي عمله هذا حضور قوي للملامس بشكل حيث تجده يميّز بين ملامس النخيل وملامس الحجارة وملامس الجبال. وذلك يسهم في تحقيق الثراء الملمسي البصري الذي يحقّق بدوره وحدةً كليةً رغم تعدّد الملامس واختلافها. أما التوزيع اللوني في أعماله الفنية فإن ألوانه المائية تمتاز بالانسجام "الهرموني"، حيث تشترك جميع عناصر اللوحة وتأخذ من اللون الواحد لتشكّل وحدة لونية لها حضور في معظم أعماله الفنية.

حسين الحجري
"وادي سمائل"





حسين اخجري

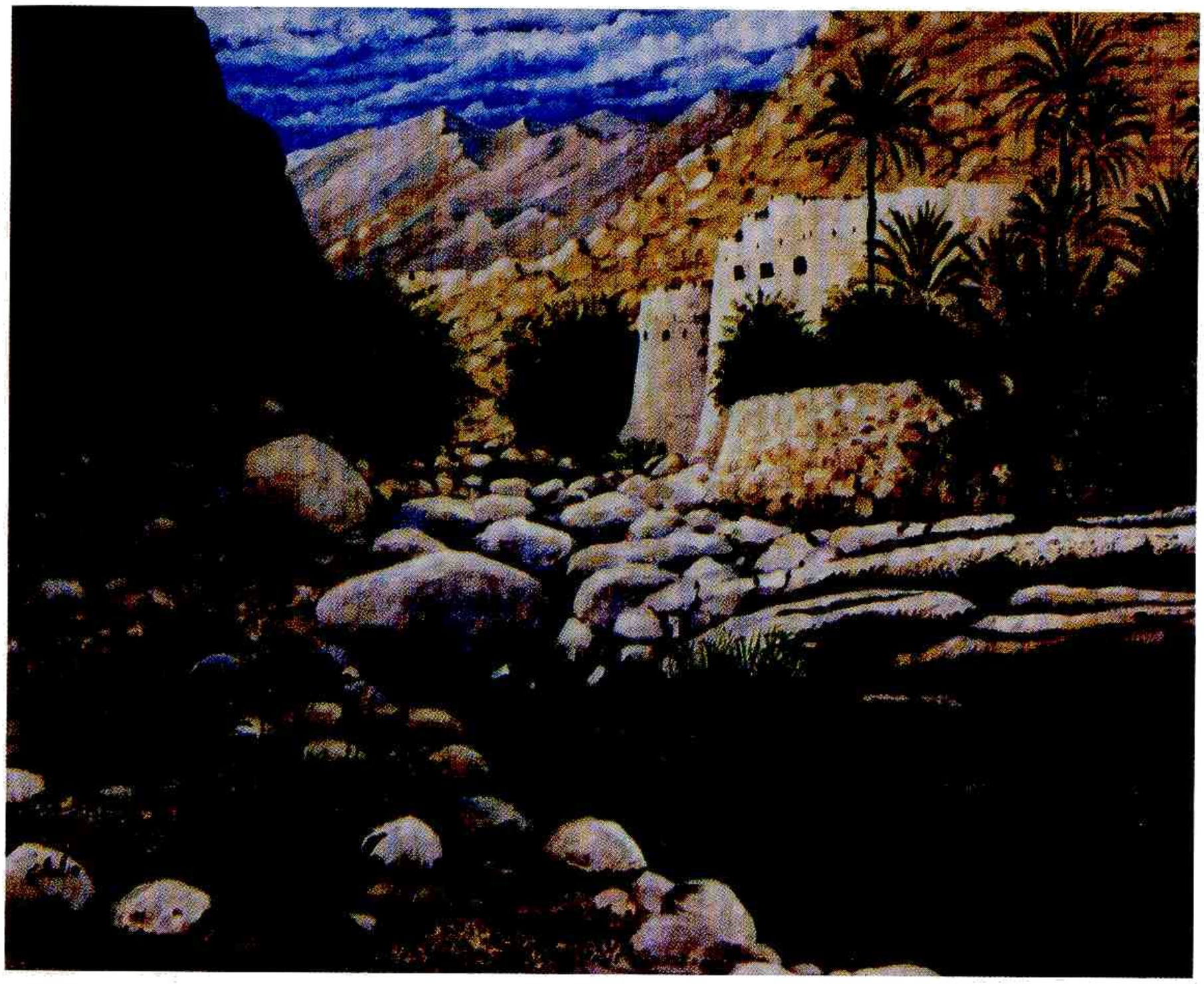
"منظر طبيعي"

حمد السليمي

حمد بن سيف السليمي من شباب الفنانين الذين استفادوا مما قدمه المرسم والجمعية، وقد وجدت الطبيعة العمانية التعبير عنها في أعماله الفنية.

جمع الفنان في لوحاته بين أساليب عديدة محاولا تجسيد جماليات الطبيعة العمانية في لوحات رائعة امتازت بالجمع ما بين الأسلوب التعبيري الواقعي، والأسلوب التجريدي وشبه التجريدي. فمن ناحية الأسلوب الواقعي التعبيري غلب على أعماله النقل المباشر من الطبيعة مع محاولة جادة لترجمة المشاعر والأحاسيس والأفكار. وبهذا تصبح أعماله المتمثلة في الأسلوب شبه التجريدي أو الرمزي عبارة عن نسخ من تلك المشاعر والتعابير والتي تعدّ ملكاً خاصاً لذاته.

حمد السليمي
"طبيعة عمانية"



ولوحته "منظر طبيعي"، هي عبارة عن منظر طبيعي لإحدى المشاهد المألوفة للمشاهد العماني أو حتى الزائر للطبيعة العمانية. فالفنان حمد يألف البيئة العمانية أو المواضيع المحبّبة للمتفرج العادي، وأسلوبه الواقعي يسيطر على لوحاته، فهو يرسم بكل التفاصيل، فالحجر هو حجر والرمل رمل.

أما ممارساته المستمرة ومشاركاته الفنية العديدة فجعلته متمكّنًا من أدواته الفنية ومدركاً لما ينبغي توفّره في العمل الفني. إنّ أعماله الواقعية تُدخل المشاهد إلى ذلك العالم الواقعي المليء بلمسة من عالم الخيال. والتفاصيل في لوحاته تأخذ دائمًا نوعًا من المبالغة في كثرتها التي لا تخلو من جماليات رؤية المشاهد للعمل الفني.

وما قيلٍ عن هذه اللوحة ينطبق أيضا على لوحة "طبيعة عمانية". فما زال السليمي مغموراً بحب الجبال والماء والخضرة، لذلك يعبّر باستمرار عن جماليات المكان والبيئة العمانية كل بحذافيرها ومحتوياتها بكل تفصيل وواقعية. وقد حدّد الفنان كتلتين في اللوحة هما القلعة مع كتلة من الجبال على يمين اللوحة مع جبلٍ آخر بلون أغمق على يسار اللوحة. وهكذا فإنّ "لوحاته مليئة بالتفاصيل والملامس المتنوّعة التي تجعل عين المشاهد تتجوّل دائما بين أرجاء لوحاته".

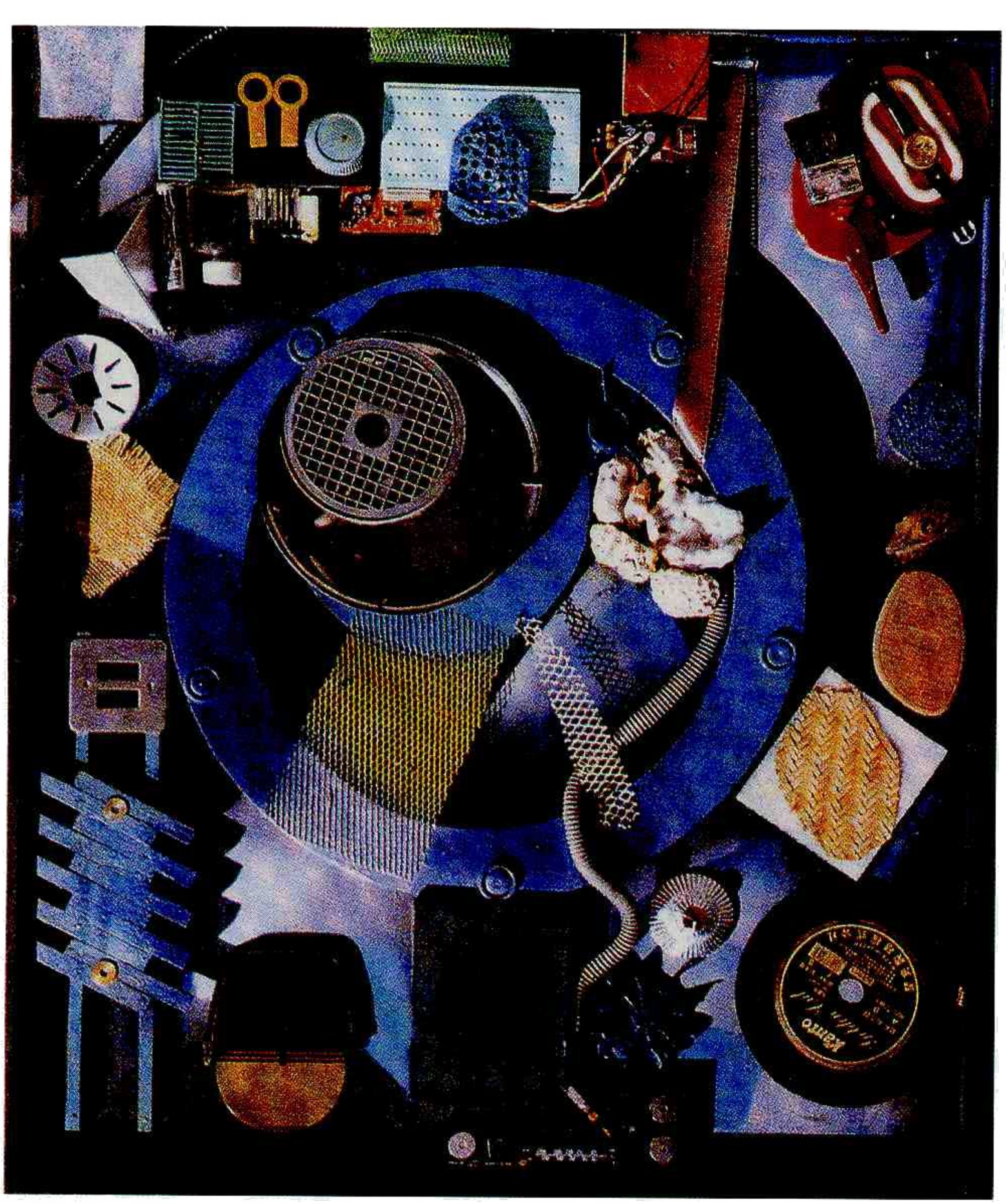


حمد السليمي
"منظر طبيعي "

غصن الريامي

شارك الفنان غصن بن منصور الريامي في معظم المعارض والمهرجانات والمسابقات السنوية داخل السلطنة منذ بداية عام ١٩٨٣، كما أن له مشاركات أخرى خارج السلطنة. بدأ غصن بداية واقعية تستلهم البيئة بكل ما فيها من مكوّنات طبيعية، فرسم القلاع والأشجار والحصون والطبيعة الصامتة، وتتدرّج في أعماله الفنية محاولاً تعليم نفسه بنفسه ليجد أنّه يتّجه في مراحله الحالية في محاولة لإنتاج أعمال تتّسم بحسّ التركيب والتوليف بين الخامات والمواد الجاهزة في شكل لوحات ثنائية الأبعاد تمثل تجريدًا حسيًا لتلك المواد المضافة. أما أعماله الأخيرة ففيها نوع من التوزيع لمفردات عديدة على السطوح، وجميع المفردات كما هي محتفظة بهويتها وخصائصها لم يضف لها الفنان ما يعكّر عليها هدوءها والتكوينات في لوحته واضحة وليست معقدة، وكل مادة من المواد الصناعية المضافة على سطوح لوحاته ربما ترمز إلى معان وأفكار أراد الفنان أن يقولها بشكلٍ رمزي تعبيري، حيث عبّر عن عصر الآلة وما يدور فيه من إرهاصات وصراعات بين الإنسان من جهة، وبين الآلة الميكانيكية من جهة أخرى، كما في لوحة "تراكيب". أما أسلوبه في معالجاته الفنية فيعتمد اعتمادًا كبيرًا على فكرة التجميع وعدم محاولة خلق أي نوع من العلاقات بين المفردات، وربما يكون لذلك مغزى رمزي أراد الفنان تحقيقه في هذا العمل الفني أو ربما يقع ضمن محاولاته للتجريب في خامات البيئة كما هي عادة الفنان الناجح.

غصن الريامي
"تراكيب"،

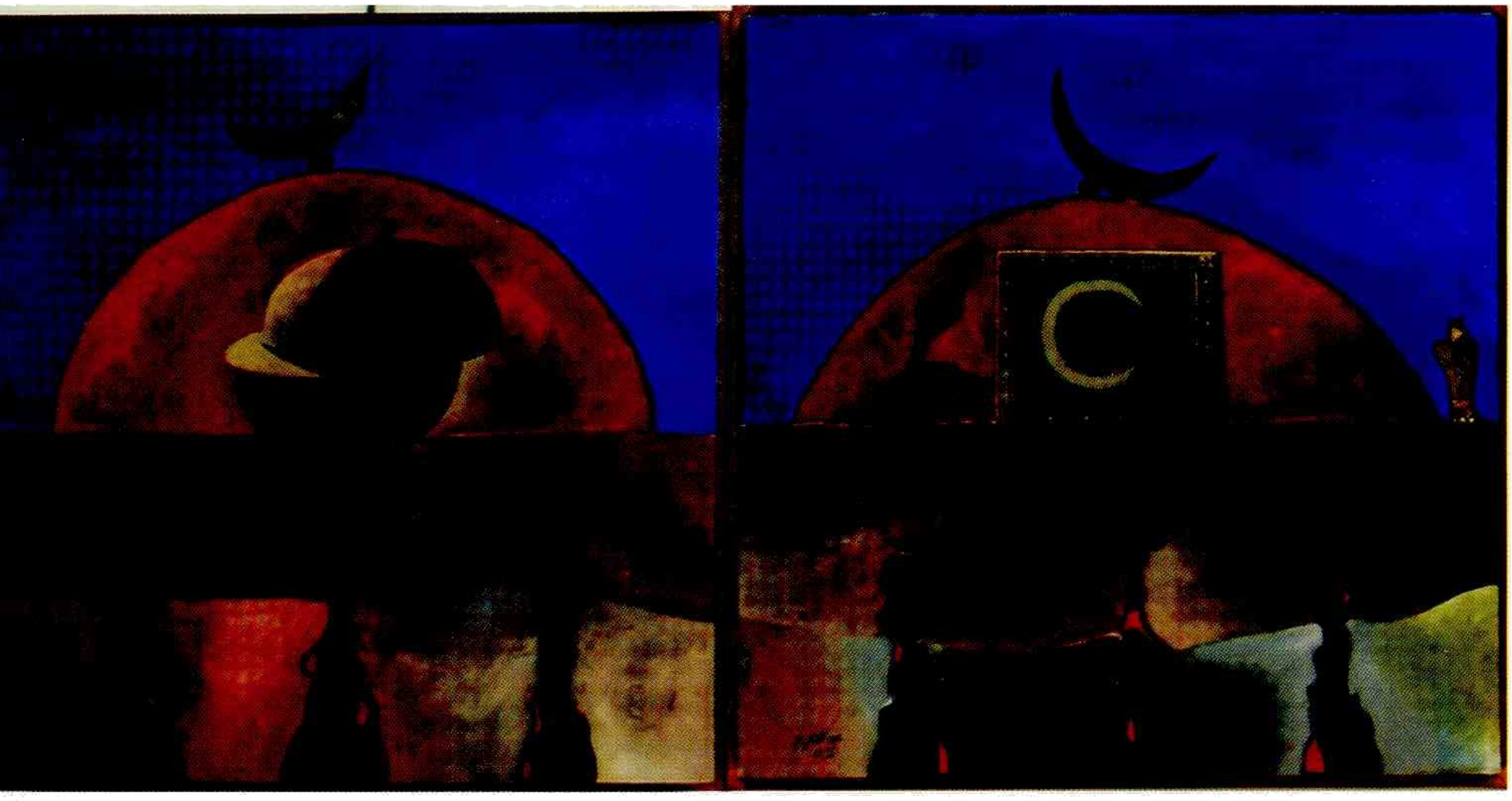


عبد الكريم الميمني

عبد الكريم بن إبراهيم الميمني من خريجي قسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس، ويعمل في جمعية الفنون التشكيلية كأخصائي فنون تشكيلية.

تنوّعت أساليب الميمني حيث اتجه إلى الواقعية بعد دراسته الأكاديمية، ثم تحوّل إلى الأسلوب التجريدي الرمزي. وبالرغم من الحسّ التجريدي والرمزي واللاواقعي لديه، فإن البيئة لعبت دوراً مهماً في تجسيد بعض الرموز التي تكررت في أعماله الفنية من المراحل الأخيرة، ومن هذه الرموز: المربع والقبة والهلال. وتعدّ سلسلة "رموز العماد الأبدية"، عنوانًا يخلق نوعًا من التساؤل والحيرة لدى المتفرج والناقد؛ فماذا يعني الفنان برموز العماد الأبدية؟ وما هي العماد الأبدية؟ لكن المشاهد قد يتوصل إلى بعض الأجوبة من خلال المفردات الموجودة في اللوحات. فمن الناحية الشكلية، هناك مفردات لها دلالات دينية وروحية كالقبة والمئذنة والهلال، حيث حاول الفنان إيجاد علاقة بين الأفقي والعمودي وكأن المشاهد يمكن أن يرى أن هناك عالمًا داخليًا مرتبطًا بالموروث الشعبي. فالقدس

عبد الكريم الميمني
"رموز العماد الأبدية"



مثلا تعتبر رمزاً لعماد الإسلام والعرب، والفنّان يحاول تجسيد هذا الرمز من خلال إضافة رموز إسلامية أخرى يكرّر رسمها كالهلال مثلاً. هنا دليل على الرغبة في تأكيد حضور الهلال كمفردة ذات دلالة إسلامية. كما أنّه ساهم في نقل عين المشاهد من الهلال باللون الأصفر في خلفية اللوحة المتمثلة في السماء إلى الهلال الآخر بالحجم الأصغر واللون المعاكس (الأزرق على خلفية صفراء)، ومن ثم إلى شكل هلال آخر في الجانب السفلي من يمين اللوحة. كل هذا لعب دوراً في إيجاد شعور بوحدة فنية حقيقية وترجمة لمشاعر وانفعالات فنية في صورة مرئية أو مسموعة يستطيع المتذوّق مشاهدتها والتأثّر بها كما تأثّر بها الفنّان نفسه.

لم يضف الفنان عبد الكريم جديدا بالنسبة لتوزيع الألوان فهي تشبه الكثير من اللوحَات التي تحمل طابعا إسلاميا أو تلك التي ترتبط بالموروث الشعبي. فالتجربة الفنية عند الفنان عبد الكريم الميمني تلقائية منبعثة من انفعال صادق، وإن ما يفعله هو محاكاة لأشياء خارجية ولكن يبقى التعبير عنها مختلفًا من فنان إلى آخر.



فخراتاج الإسماعيلي

فخراتاج بنت هلال الإسماعيلي من الفنانات النشيطات في العمل، فهي في طور البحث الدائم عمّا يمكنها أن تألفه. تعدّدت تجارب وأفكار فخراتاج سريعا مقارنة بفنانات جيلها حيث نجد دومًا كمشاهدين شيئًا يوقفنا عندما نتأمل أعمالها، أسلوبها الضبابي أحيانًا، ورموزها وحروفها أحيانًا، والمفردات المستخدمة أحيانًا أخرى، كما هو الحال في أعمالها الحالية. فالشكل الهرمي أو الفقعات اللونية وألوانها وسطوحها المتكسّرة هي مفردات بدأنا نألفها في أعمالها الفنية. إنّ لكل مرحلة من مراحل العمل عند فخراتاج خصوصية شكلية وربما زمنية. فلوحة "تكوين" هي عبارة عن شخصين جالسين متقابلين في الاتجاه يمارسان إحدى الحرف العمانية وهي صناعة السفن، والرجلان المنحنيان في وسط اللوحة يشكّلان نقطة سيادة في العمل، إلا أن درجة السيادة هذه تشوّشت إلى حد ما بإيجاد الشكل الهرمي في محور مكان السيادة الذي قد لا يكون له أهميةً الوجود في تلك النقطة لأن وظيفته هي لجذب النظر كما أرادت الفنانة، أو لتأكيد نقطة السيادة. لكن اللون الضبابي الذي وجد به الشكل الهرمي لم يسهّل الرؤية بل على العكس أعاقها فاحتل بذلك الشكل الهرمي محل الرجلين في اللوحة. أما في لوحة "ياسين" التي نفّذت بطريقة مختلفة تمامًا عن اللوحة الأولى فقد اعتمدت الفنانة على أسلوب الكولاج في تنفيذ العمل الفني. فتكوين اللوحة مدروس، وقد حقّق توزيع العناصر توازنًا حقيقيًا متكافئًا في العمل الفني، فبرز الشيخ أحمد ياسين أكبر حجمًا ووضوحًا على يسار اللوحة مما أوجد توازناً حقيقياً مع الكفّة الأخرى على يمين العمل المتمثلة في مفردتين شكليتين أخريين وهما اللهب أو القنبلة القادمة من جهة "العدو" المتمثل في المفردة الثانية. وقد اكتفت فخراتاج في هذا العمل باستخدام اللون الأحمر ومشتقاته القاتمة ودلالاته اللونية المرتبطة بالحرب والدمار والدم والانفجار لإنجاح فكرتها في قضية اغتيال الشيخ أحمد ياسين بفلسطين.

فخراتاج الإسماعيلي
"تكوين"





فخر اتاح الإسماعيلي

"ياسين"

طاهرة فداء



طاهرة فداء
"نزاريات"

طاهرة بنت فداء اللواتي فنانة أسهمت الورشات والدورات التدريبية في صقل موهبتها فتمكّنت من التعرّف على أساليب الفنّ المختلفة. تناولت في أعمالها الأخيرة الحَرْف العربي كمفردة تشكيلية لها حضور بلمسة البارز على سطوح اللوحات. وقد أطلقت على هذه المرحلة تسمية نزاريات باعتبار أن موضوع اللوحات والمفردات المستخدمة هي حروف أبجدية منتشرة على سطوح العمل. وأشارت الفنانة إلى أنّ هذه المرحلة من أعمالها ترتبط بقصائد الشاعر الكبير نزار قباني رغم عدم وجود أبيات أو قصائد لنزار قباني فيها، ولكن للفنان دائما معاني وخصوصيات يبني عليها أفكار لوحاته كما في لوحة "نزاريات". يعتمد هذا العمل على علاقة الغاثر بالبارز حيث كان الحرف دائما سطحًا مضافًا أو "ريلييف" بارزًا في خلفية العمل الثرية بالملامس التي لا دور لها سوى الاحتفاء بالحرف وإبرازه على سطح العمل الفني.

إنّ اهتمام الفنان بالفكرة ومحاولة تجسيدها أو إخراجها للواقع يجعله يتجاهل أحيانًا كل ما له علاقة بالتكوين ويكتفي بالفكرة، سواء أكان ذلك عن قصد أو ربما عن غير قصد. ومن الملاحظ أن استخدام الحرف العربي في لوحة "نزاريات" كان يبتعد بالعمل الفني عن قواعده البنائية حيث أن الفنانة لم تعتمد على قواعد الخط كما أنها لم تعمل على الاحتفاظ بشكله البنائي. فقد كان بإمكانها إعطاء هذا العمل وغيره من الأعمال الفنية قوّة لو اعتمدت على الحرف العربي كأساس في بناء الأعمال الفنية وهيكلتها، خصوصًا التركيبية منها.

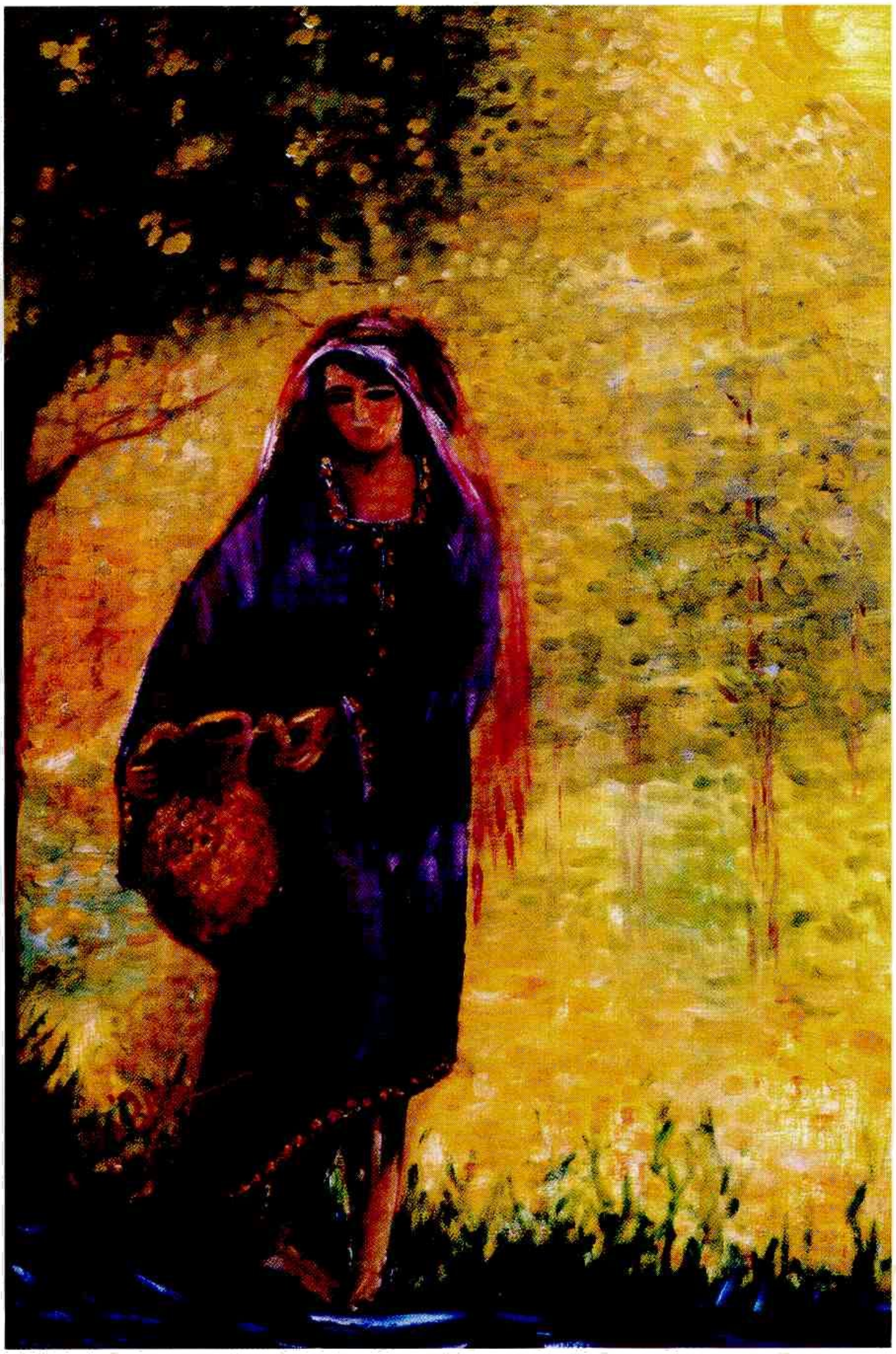
لم تكن الفنانة طاهرة بعيدة عن ما كان يحدث في العراق، حالها حال زملائها من الفنانين العرب. فقد رسمت لوحة من أفضل نتاجاتها الفنية عبّرت فيها عن الحرب وويلاتها ملخّصة رموزها في السؤال الإنكاري: مَنْ هو الجاني ومَنْ هو المجني عليه؟! إنّ لوحة "واه واه" تحمل صرخة استغاثة تطلقها الأم أو الزوجة أو الأخت أو الإبنة التي فقدت ولدًا أو زوجًا أو أخًا أو أبًا، وهي كلها صرخات حسرة وألم. كانت مفردات طاهرة محدودة فيها ولكن معاني الاستغاثة كانت متعددة، حيث اكتفت بالجندي لتلخيص مفهوم الحرب والدمار، وأكدت الظلم واللوعة في صرخة المرأة. وقد زاد استخدام اللون الأسود بدرجاته العمل قوّة لتأكيد صور الحرب وما تخلّفه من حزن وأسى. ولم تنسَ الفنانة أن تضيف بعض قطرات بلون الدم لتوازن بها العمل وتحدث نوعًا من لفت الانتباه لما تجرّه الحروب من سفك للدماء. ولكي تجذب طاهرة الانتباه إلى عملها وتحقق عنصر السيادة في العمل الفني، جعلت حجم المرأة بحجم أكبر من باقي مفردات اللوحة ورسمتها بلون أسود صريح وملامح حزن قوية.



طاهرة فداء
"واه واه"

سهير فودة

سهير فودة
"تجريدات"



سهير بنت فودة من الفنانات اللواتي بدأن مشوارهنّ الفني منذ فترة طويلة مقارنة بالفنانين والفنانات في عمان، ويرجع ذلك إلى سفرها إلى مصر لدراسة الفنّ. تتسم أعمالها بالرومانسية وشاعرية التعبير. وهناك حضور كبير للمرأة في لوحاتها، فالمرأة فيها إما شاردة الذهن أو باكية وترمز إليها الفنانة بالتفاحة أو الوردة أو غيرها من الأشكال الوردية الحالمة التي تعبّر عن أنوثة المرأة وعن مشاعرها الرقيقة. وهي كغيرها من الفنانين الذين بدأوا مشوارهم الفني بتقليد الطبيعة، خصوصاً الطبيعة الصامتة كما يظهر في معرضها الذي أقيم عام ١٩٩٥ بعنوان اليوبيل الفضي.

ففي مرحلة التسعينيات كانت أعمالها تتمحور حول الطبيعة والحياة الاجتماعية في البيئة العمانية مصوّرة المرأة في حياتها الاجتماعية والرجل في مواقع العمل. ففي لوحتها "تجريدات" ترسم سهير فودة المرأة وهي تحمل الماء. وقد استخدمت الفنانة أسلوب المدرسة التأثيرية بخاصة في خلفية هذا العمل؛ فضربات فرشاتها وشفافية الألوان وتنقيطية اللون في خلفية اللوحة أكدت السيادة صورة المرأة في اللوحة التي حرصت على عدم إغراقها بالأسلوب التأثيري بهدف تحقيق عنصر السيادة في العمل. وهو ما سعت أيضاً لتحقيقه بالعلاقة بين اللون الحارّ في خلفية اللوحة واللون البارد في مقدمة اللوحة. أما في أعمالها الحالية فقد انتقلت الفنانة إلى الأسلوب التجريدي إذ أخذت تعبّر باللون والمساحات اللونية. فبدأت بالشبه تجريدي مع وجود المفردات الواقعية والرموز اللونية، ولكننا نلاحظ على أعمالها الأخيرة التجريد البحت الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على النظرية الشكلية الصرف.

عالية الفارسي

عالية بنت علي الفارسي من أعضاء جمعية الفنون الذين صقلوا موهبتهم من خلال الدورات والورشات الفنية. والمتتبع لنتاج عالية الفني يجد أنها تحقق فيها الوحدة الموضوعية. ففي أعمالها دائما وحدة شكلية تظهر من خلال استخدام مبدأ تكرار العناصر، في أوضاع وأحجام مختلفة؛ وفيها نوع من التزاحم المحمود بين العناصر وهو ما يقصده الفنان لإيجاد نوع من الانسجام والتآلف بين العناصر.

عالية الفارسي
"تكوين"

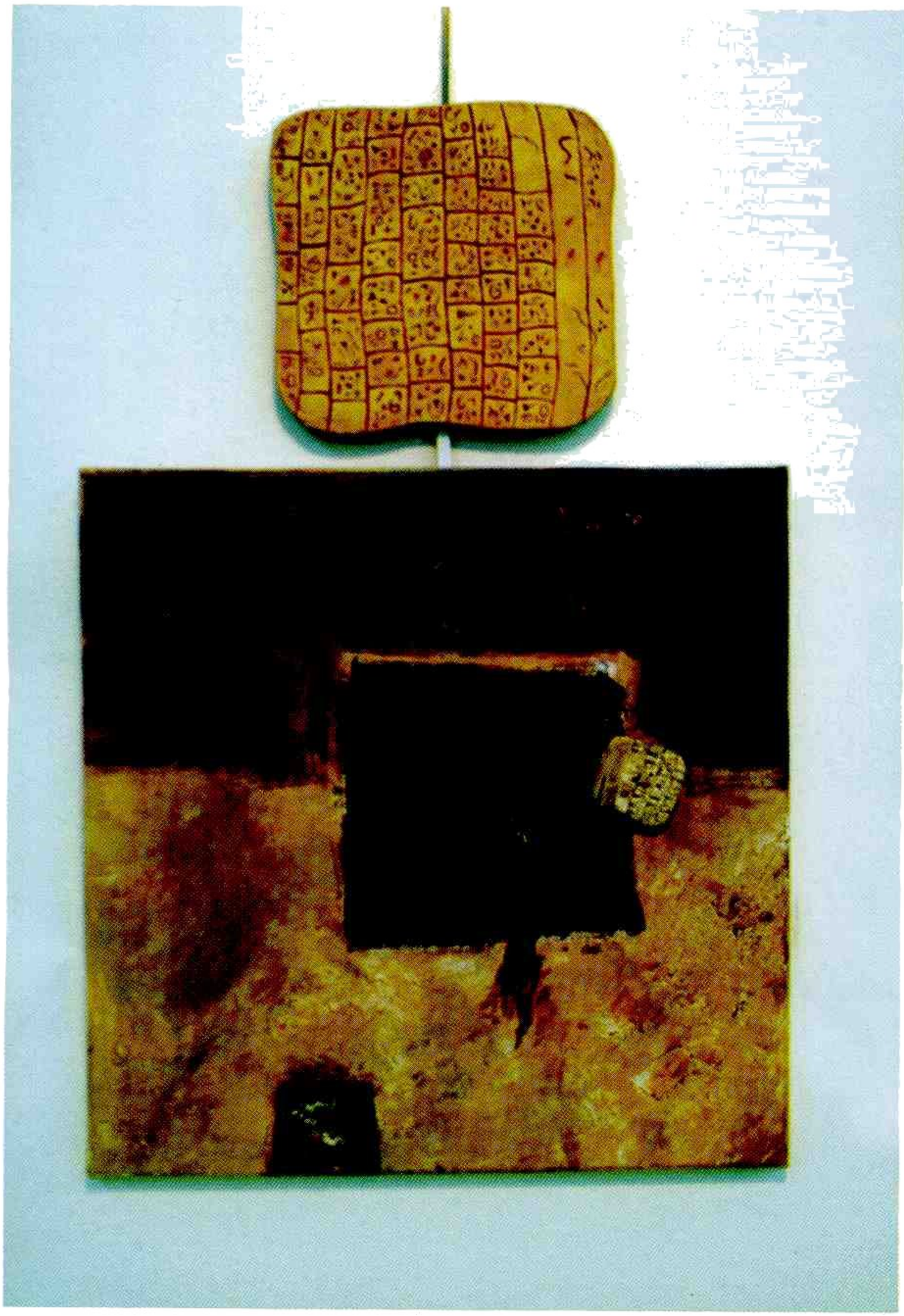


إن مفردات عالية الفارسي مألوفة للمتذوّق العماني خاصة أو العربي بشكل عام، لأنها عادة ما تستخدم قبابًا أو مآذن وأحيانًا أشكال البيوت أو النوافذ. وهذا سائد في أعمال الكثير من الفنانين العرب. وقد أسهمت ألوان عالية أيضا في إنجاح تكويناتها لأنها تحاول استخدام باليتة لونية واحدة تشعر المشاهد بتآلف. والفن عندها لا يعرف حدود دولة أو ثقافة بعينها، فحينما يرغب الفنّان في التعبير عن مشهد بذاته، لا توقفه حدود الخرائط أو اختلاف الثقافات، وإنما ينطلق بنزعة الفنان للاكتشاف والاستمتاع بما تسجل مخيلته من مفردات ورموز لا حدود لها في مخيلة الفنان، يتضح ذلك في لوحة "تكوين". هنا يعتمد أسلوبها على التأثير في إخراج اللوحة حيث تتداخل الأشكال في النص البصري الخاص بهذا العمل. أما مفردتها فلم تخرج عن المسجد والبيوت التقليدية والشجرة والنخلة، مع وجود العنصر الإنساني الذي يعبّر عن الحياة في هذه اللوحة.

إنطباع الفنانة عن جماليات المكان وهرمونيات الأشكال وانسجامها بارز في هذا العمل، فهناك حالة من الضبابية التي تفرضها المدرسة التأثيرية في اللوحة غير أن مضمونها لا يخرج عن كونها لوحة تعبيرية تكشف جمالية المكان. فالنظرية الشكلية يسيطر على هذا العمل الفني، رغم قرب الشكل من الواقع ومعرفة المشاهد للنص البصري لهذه اللوحة.

إنعام اللواتي

إنعام بنت أحمد اللواتي عضو في جمعية الفنون التشكيلية ومشرفة على قسم الفنانات فيها. ونالت شهادة بكالوريوس في هندسة الديكور من دولة الكويت، وقد أسهمت دراستها لفنّ الديكور في إثراء مفرداتها البصرية ودخولها عالم الفنّ التشكيلي. تُظهر إنعام في تجربتها الحالية حبّها في الرجوع إلى التراث العربي والموروثات التي قد تغيب عن البعض لفترة طويلة بسبب المدنية أو لأسباب أخرى. تمثل لوحاتها أبجديات اللغة المسمارية والموجودة في جنوب سلطنة عمان مما يحدّ من مفرداتها. فهي تشبه تلك الرموز السومرية والكتابات المسمارية التي تقيّد لوحاتها فلا تعدو أن تكون سرداً لحكاية أو أسطورة قديمة تحكي سلسلة من الأحداث. وتجدها منغمسة في عبق هذا الاتجاه، حيث راحت تعبّر عن هذه الحضارات مستخدمة تلك الرموز والحروف المسمارية كدلائل لحبّها لتلك الحضارات ولذلك التراث، أو لربما من باب فضول الفنان لإيجاد كل ما هو جديد أو ما يتميّز به عن غيره من الفنانين.



إنعام اللواتي
"مسماريات"

تقتصر أعمالها في هذه المرحلة على مفردات تشبه الرموز السومرية والكتابات المسمارية، ولوحاتها لا تعدو أن تكون تشكيلاً على سطح مسطّح. وهي تستخدم أحياناً الأسطح شبه الثلاثية الأبعاد لسرد فكرة العمل الفني أو أسطورة قديمة تحكي سلسلة من الأحداث، ومن ثم تنتبه إنعام من عملية سرد أسطورتها فتحاول أن تؤكّد على بعض الرموز من خلال إبرازها بحجم أكبر. وقد يكون لهذه الرموز دلائل وربما لا يكون لها أية دلالة، كما هو الحال في لوحة "مسماريات".

نادية جمعة

نادية بنت جمعة البلوشي من الفنانات الشابات اللواتي يتمتعن بحضور متميّز ومشاركات مكثّفة على الساحة الفنية المحلية. وقد صقلت موهبتها من خلال مرسم الشباب وورشات العمل التي تقيمها الجمعية العمانية للفنون التشكيلية. تعدّدت أعمال نادية بشكل تدريجي وتراوحت بين الواقعية والتعبيرية والتجريدية. أهم الأساليب التي نجحت في تقديمها للمشاهد هي أعمالها الفنية التي تنتمي إلى أسلوب المدرسة السريالية. ففي العمل الفني "الخيال الحقيقي" استطاعت الفنانة أن تطرح فكرتها من خلال تجسيد الخيال للواقع. فأشكالها البشرية المرسومة في هذه اللوحة هي من خيال الفنانة، أما تشابك الأيادي والصراع ومحاولة الالتقاء بين عنصرين هما المرأة والرجل فقد شكّلا في هذا العمل محور السيادة أو مركزها. وهناك قصة لخيال حقيقي يظهر في مؤخّرة اللوحة، كما أن شكل الشجر المرسوم الذي تم توزيعه بشكل جيد ساعد في خلق توازن بصري في اللوحة. ومن المؤكّد أن مصدر الفنانين الذين ينتمون إلى الأسلوب السريالي هي الأحلام أو الرغبات المكبوتة بداخلهم أو بداخل الأشخاص الذين يعبّرون عنهم. ومن المؤكد أيضا أن الفنان يسعى بهذا الأسلوب إلى التنفيس عن تلك الرغبات بصورة بصرية معبّرًا عن الواقع.

"وتستلهم نادية بنت جمعة المفردات البصرية ذاتها في تشكيل المشهد فتتأرجح أيضا بين البُعد الواقعي وآفاق التعبيرية الحديثة، إلا أنّها تبدي اهتماما أكبر بالبحث اللوني كما في عملها "تجريدات لونية" المرتكز على تصوّراتها الطازجة لصياغة الواقع؛ وهو ما تحاول تجسيده في نصوص تلتقط حركة الحياة وتجمعات البشر وحواراتهم وحالات التأمل التي يمارسونها. كل ذلك مصحوب بالتداعيات اللاشعورية التي تجعل من فضاءات اللوحة إما صاخبة أو ساكنة، وتظهر الشخوص في ذروة النشوة أو في أقصى مراتب الحزن والكآبة. هذه التبدّلات جميعها تضفيها الفنانة بضربات فرشاتها وبدرجات لونية تشكّل دراما المشهد. إنها في هذه النصوص أقرب إلى الملوّن منها إلى الرسام؛ فالخطوط والفواصل بين الأشكال وكل التفاصيل التي تقتضي عملية الرسم ليس لها وجود، فباللون وحده تبرز الكتل والأشكال وتتجاور، أو تتداخل في بعضها البعض وتتماهى لتزيد من تعقيد الصور وتماسكها".[٢٨]

---

٢٨ – آمنة النصيري : مرجع سابق.

نادية جمعة

"الخيال الحقيقي"



نادية جمعة

"تجريدات لونية"



نوال عتيق

نوال بنت سعيد بن عتيق من فنانات الجنوب اللواتي يمتلكن قدرة فنية عالية. فهي تمتلك أدواتها الفنية التي استطاعت من خلالها أن تثري الحركة التشكيلية العمانية بروح من الأصالة والمعاصرة معًا. أهم ما يميّز أعمال الفنانة هو الثراء في المفردات التراثية وأسلوب تقديم موضوعاتها في صور فنية غاية في الروعة والخيال المتناهي في تقديم الأعمال الفنية. أما أسلوبها فمستمدّ دومًا من الواقع، وهي تحرّك المشاعر والتعابير المخزونة في ذاكرة الفنان من خلال البيئة التي ينتمي إليها.

قالت عنها آمنة النصيري: "وتتفرد الفنانة نوال بنت سعيد عتيق بتكويناتها ذات النسيج الزخرفي الذي تتداخل فيه الشخوص بالأشياء المادية، في بناء فنّي يخرجها من قوالب الفنّ الواقعي. وعلى الرغم من واقعية الأشكال، فإنّ موضوعات نوال مستلهمة من البيئة المحلية، وفيها تكريس للقيم الفنية المحتواة في التراث العماني. إشتغال الفنانة على إعادة صياغة التراث بوجه خاص، يجعلها تفرغ شخوصها من المخزون الوجداني، وتنزعهم من عوالمهم المتعددة، لتضعهم كإحدى الوسائط التي تمكّنها من التعبير عن موضوعها، وهو ما ينحو بالنصوص نحو التزيينية. لكنها في مجملها نصوص متعددة المستويات ذات بناء محكم ولغة شديدة الخصوصية"[٢٩].

ففي العمل الفني المسمّى "الأنامل تشكّل أغنية من طين" استطاعت نوال أن تقدّم ملحمة من التشكيلات الفنية مشكّلة بدورها أغنية الفنّ وذلك من خلال الأنامل العازفة. يتميّز هذا العمل بأسلوب الزخرفة ويعتمد اعتماداً كليًا على ثراء اللون وزخرفة الأشكال والسطوح الموجودة في اللوحة. أما محتوى اللوحة فهو عبارة عن مجموعة من الفتيات اللواتي تم توزيعهن بشكل مدروس فنيًا. لا تهتم الفنانة في هذه اللوحة بالمنظور بقدر اهتمامها بمسطّح اللوحة والعناصر المكوّنة لها حيث نلاحظ أن أشكال الفتيات في مقدمة اللوحة صغيرة بالنسبة للفتيات في مؤخرة اللوحة، كما أنها نجحت في توزيع الأيادي بشكل جمالي ابتداء من مقدمة اللوحة وحتى خلفيتها. كما أن شفافية الأيادي وأوضاعها المختلفة وألوانها أوجد نوعاً من التوازن البصري في هذا العمل الفني. أما بالنسبة إلى مضمون هذا العمل فإنّه يعدّ تعبيراً صادقاً عن جماليات ليلة الحنّاء وما تحمله من فرحة وحركة وانشغال بالحنّاء، وكل عناصر هذا العمل الفنية تشكّل أغنية من طين وذلك من خلال الأنامل الممتدة من أسفل اللوحة وحتى أعلاها.

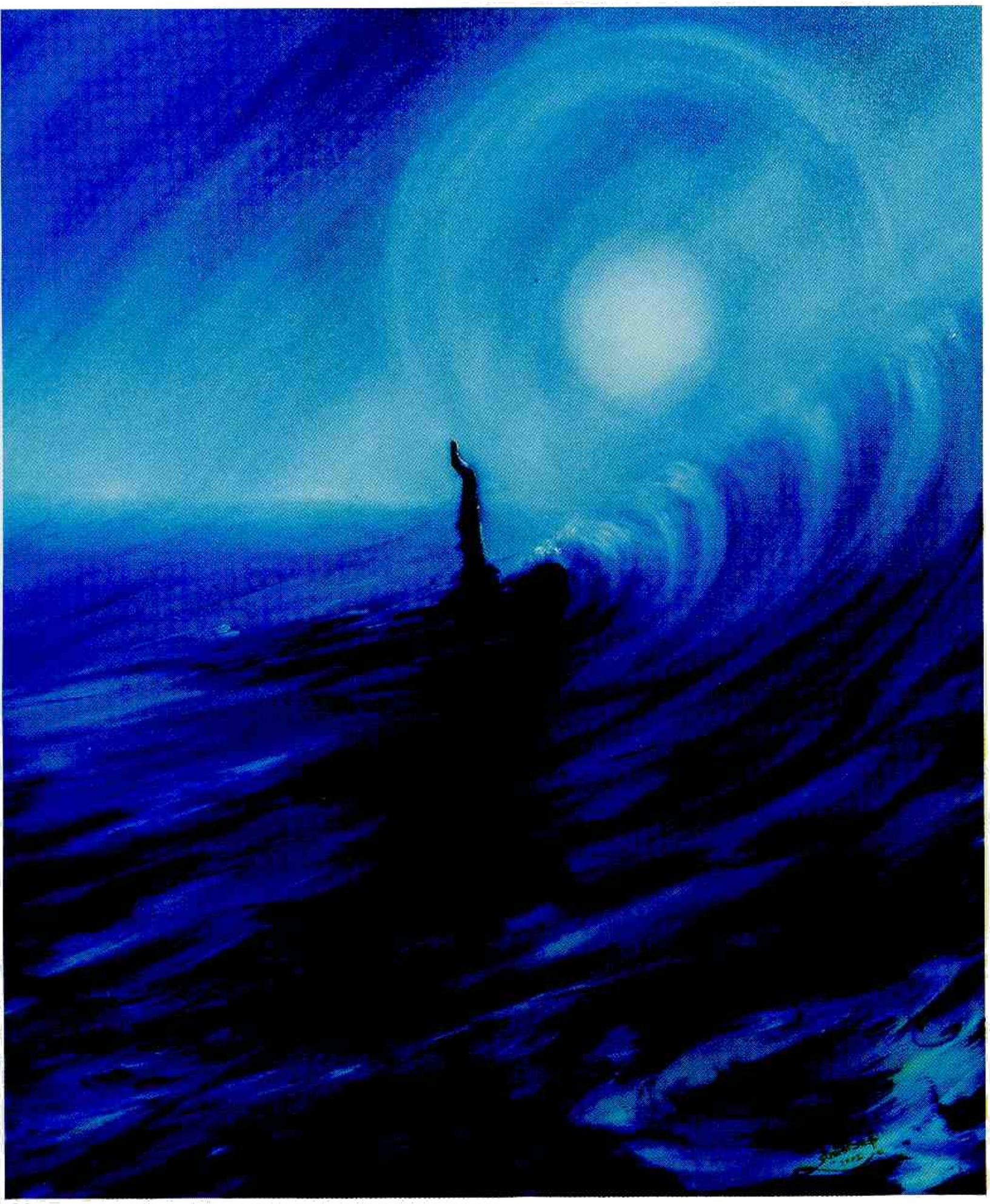
نوال عتيق
"الأنامل تشكّل أغنية من طين"

٢٩ – آمنة النصيري : مرجع سابق.



أحمد المشايخي

أحمد بن سعيد المشيخي هو أيضًا من فناني الجنوب وقد شارك في العديد من المعارض والمسابقات المحلية والدولية. كما أن اهتمامه الشخصي يقوم على إعداد التصاميم والرسوم التنفيذية للعديد من المشاريع التجميلية والشعارات الخاصة بالمؤسسات والهيئات المختلفة بالسلطنة.



أحمد المشايخي
"صراع مع الأمواج"

إرتبط هذا الفنان ارتباطًا وثيقًا بالبيئة العمانية. فلوحة "صراع مع الأمواج" تعكس مدى تفاعله مع البحر. يتكوّن هذا العمل الفني من أمواج متلاطمة، وسماء ملبّدة بالغيوم، وقمر تكاد تخفيه السحب، وشكل آدمي قد يكون غريقًا في منتصف البحر يشكّل عنصر السيادة مع الموج المتلاطم. ونلاحظ هنا حرص الفنان على تصوير لحظة الانفعال والصراع مع البحر، فكانت الألوان الباردة والقاتمة تسيطر على اللوحة بدرجاتها المختلفة كما أن اللون الأزرق شكّل وحدة فنية إذ يسود في السماء والبحر معًا. أما من حيث مضمون هذا العمل فيمكن للمشاهد العادي أن يتعرّف على معنى اللوحة ومضمونها إذ أتت النصوص البصرية مباشرة. فهي تعبّر عن الغريق أو الصراع مع الأمواج من أجل الحياة، ويبدو أنّ وجود القمر يرمز للأمل في النجاة، لذا كانت اللوحة مباشرة في محتواها ومضمونها كما دلّ على ذلك عنوانها.

سيف العامري

يعتبر سيف بن راشد العامري أحد روّاد فناني سلطنة عمان في مجال الحفر (فنّ الغرافيك) على الرغم من ندرة هذا الاتجاه في منطقة الخليج العربي. وقد قال عنه الفنان والناقد الفني العراقي نوري الراوي: "من هذه النقطة نبدأ السير مع خطوط الحفر الغرافيكي والتي يشقّها الفنان سيف العامري، فنجد أن فعالية التعبير لديه تكمن فيما حقّقه عبر مادة تطرح نفسها لأول مرة على ساحة الفنّ العماني، مقترنة باسم فنّ عالمي عريق وجدير بالاهتمام، هو الفنّ الغرافيكي. وإذا كان الفنان سيف قد وضع أول خطواته على طريق أبسط التقنيات في هذا الفنّ، فإن هذه التقنيات ستقوده إلى كشوف واختيارات جديدة، وسترتفع بعمله من مستوى التسجيل البيوغرافي إلى مرتبة الإبداع. وهذا ما أتمناه للفنان مثلما أتمناه للحركة التشكيلية العمانية وهي ترتاد ساحة هذا الفنّ الرفيع"[٣٠] هذه القراءة من قبل نوري الراوي، تتمثل في أن الفنان كثيراً ما يلتزم بالواقعية المباشرة في تقديم أعماله الغرافيكية علاوة على استخدامه لتقنيّات أولية هي أبسط أسس تقنيات هذا الفنّ مشيراً إلى وجود تقنيات أكثر إبداعًا في تقديم العمل الفني. ولربما يشير إلى الكمبيوتر لذلك اتجه هذا الفنان في الآونة الأخيرة إلى الاستفادة من هذه التقنية بشكل من الإبداع الآلي.

عرف الفنان سيف العامري منذ بداياته في مرسم الشباب بمشاركته المتنوّعة في مجالات الفنّ التشكيلي كأي فنان مبتدئ يسعى إلى الوصول إلى الاتجاه الذي يحبّ أن يقدمه للناس. فإلى جانب مجال التصوير الزيتي مارس العامري تعبيره الفنّي ولمدة طويلة في مجال فنّ "الكاريكاتير" معبّراً عن القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمجتمع المحلّي والدولي. وكما قدّمه الفنان الدكتور محمود عبد العاطي قائلاً: "لقد اختار أن يقدم على نشر بعض من نتاجه في فنّ "الكاريكاتير"، ذلك الفن القائم على تكثيف التعبير والمعنى في ومضة خاطفة سريعة الاستقبال من قبل المشاهد من خلال أشكال مبسطة تعتمد على جماليات مسارات الخطوط وسلاستها، معتمدا الحذف والمبالغة والتحريف والتحوير للوصول إلى الصيغة التعبيرية التي تؤدّي المعنى المستهدف في مباشرة حاول هذا الفنّان أن يخلّصها من ثقل الوعظ والخطابة. وقد التزم في ذلك بالواقع المرئي للموجودات في المحيط الخارجي، وهكذا تتجاوب هذه الأعمال فتشبع ذائقة مجتمعه الجمالية التي يستهويها الواقع أكثر من ميلها إلى التجريد"[٣١]. في هذه الفترة من عمر الفنان، وتحديداً من خلال فنّ "الكاريكاتير"، استطاع أن يعبّر عن قضايا ومشاكل مجتمعه من عادات وتقاليد

---

٣٠ – فنان وناقد تشكيلي من العراق.

٣١ – سيف العامري: كتاب خاص بإنتاج فن الكاريكاتير، ١٩٩٥.

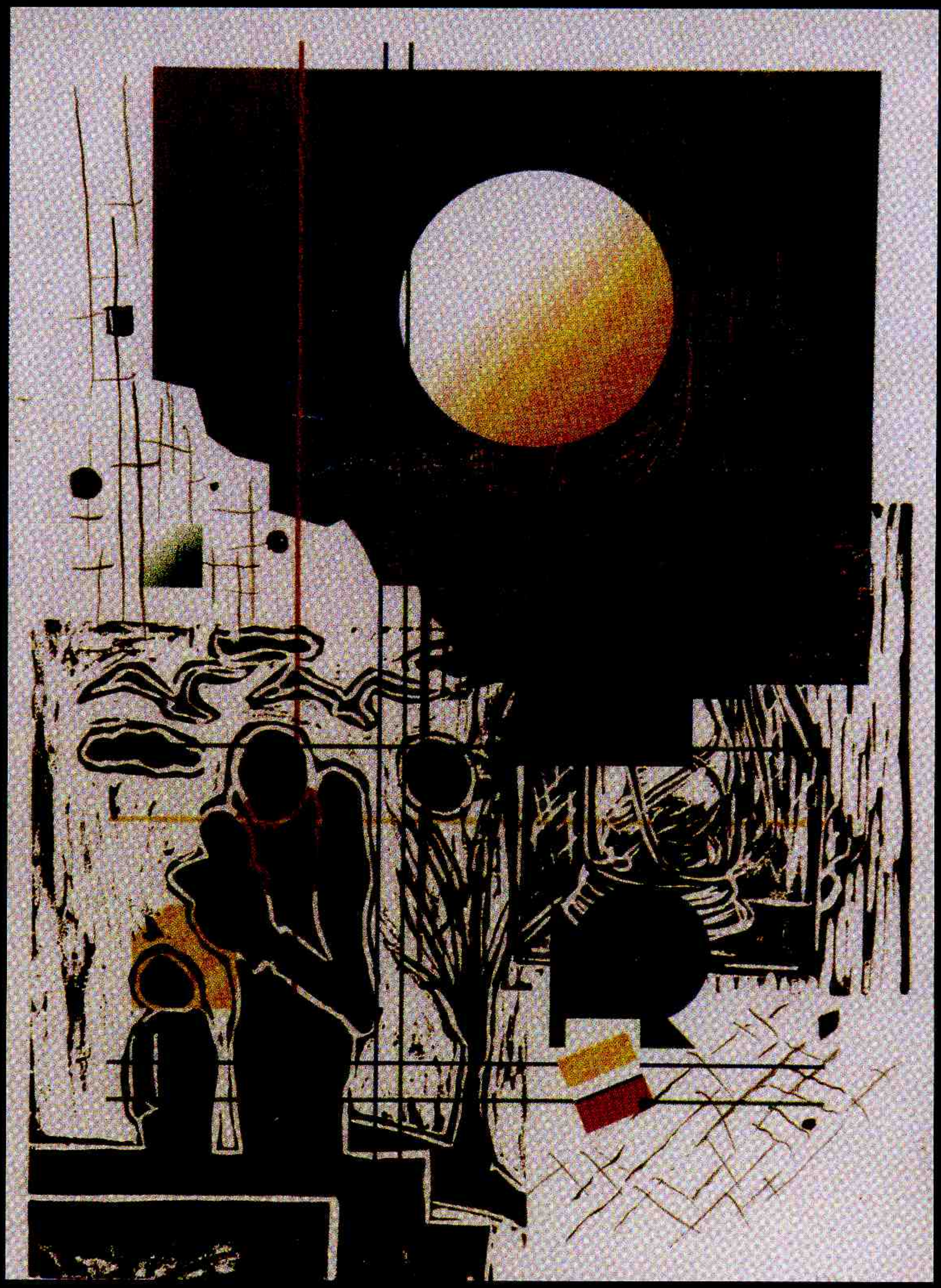
ومستجدات على الساحة العربية، منتقداً إياها في سخرية مهذّبة وبأشكال تميل إلى الفنّ الفطري القريب من قلوب الناس رغم عدم التزامه بالنسب الصحيحة للأشكال المرسومة وهو ما تحتّمه طبيعة هذا الفنّ، لأنها في النهاية هي الدفع بشكل فعال نحو التغيير والإصلاح المجتمعي.

إتجه الفنان سيف العامري مؤخّرًا إلى الإنتاج الفني في المجال الغرافيكي عبر الوسائط التقليدية والتقنيات الحديثة مثل الكمبيوتر، معتمداً اعتماداً كبيراً على الرموز التي تساعد على تفهّم اللغة التي يعبّر عنها الفنان من خلال فنّه الغرافيكي غير التشبيهي أو التشبّهي. وبشكل عام تمتلك أعمال الفنان سيف العامري لغة لها بلاغتها وتأويلاتها، وبالتالي فإن مضمون العمل الفني لديه قد لا ينتقل إلى المتلقّي بشكل مباشر لما تحمله من رموز لا يعرفها إلا الفنان ذاته. وعليه نجد أن المتلقّي لأعماله الفنية يقرأ العمل الغرافيكي حسب فهمه ومستوى ذوقه وخلفيته الثقافية وتقاليده وعاداته الاجتماعية.

أهم ما يميز أعمال هذا الفنان هو فطريته في عملية تشكيل مفرداته ورموزه. فالخط هو عماد العمل الفني لدى سيف العامري، وهو نفسه مادة التشكيل سواء أكان ذلك عبر الطرق التقليدية أو باستخدام الطرق الحديثة مثل التصميم أو التشكيل بالكمبيوتر. ففي عمله الغرافيكي الذي أطلق عليه اسم "تكوين" استخدم الكمبيوتر في إخراج مفرداته الفنية وتشكيلها. ونجد أن الخط يلعب دوراً كبيراً في التعبير عن الحدود والأشكال،مؤلّفا الكتل التي تشكّل بدورها رموزاً حرص الفنان على تقديمها للمتلقّي. وكما هو معروف أن للخطّ قيماً تعبيرية عندما يكون قاسياً أو مرناً، أو هادئًا أو حتى خشنًا، ويمكن للخطّ أن يحقّق كل تلك الصفات التعبيرية كقيم فنية للعمل الغرافيكي. فهناك عدد من الرموز في هذا العمل كالأم التي تحنو على ولدها، والطفل الصغير الواقف بجانب أمه ينظر إليها، كما أن القنديل هو رمز تراثي يساعدنا على تفهّم اللغة التي حرص الفنان على تقديمها في هذا العمل. ويمكن أن يكون هذا القنديل رمزاً لسهر الأم ورمزاً لليل مع وجود القمر المكتمل في أعلى اللوحة. وقد استطاع الفنّان أن يوظّف تقنيات الكمبيوتر وإمكاناته بشكل كبير، فنجد أن هناك تداخلاً وتركيباً للمفردات التشكيلية لهذا العمل. فهو يتكوّن من عدد من الأعمال الصغيرة المنفردة التي تمّ تشكيلها على هيئة منسجمة بعضها مع البعض الآخر، خالقة بذلك وحدة فنية إلى حدّ ما. كما تبرز إمكانات الكمبيوتر في عملية تداخل الخطوط الملوّنة التي حرص الفنان على تقديمها لإيجاد الوحدة الفنية المزعومة في هذا العمل. كما أن عرض هذا العمل عن طريق التداخل اللوني للمساحات السوداء والزرقاء والخطوط والرموز والأشكال الهندسية أسهم في تجميع تلك المفردات المشكّلة لهذا العمل بحيث أطلق الفنّان في نهاية المطاف على عمله هذا اسم تكوين غرافيكي.

سيف العامري

"التكوين"



منى البيتي

تعتبر منى بنت محمد البيتي من الفنانات العمانيات اللواتي يسعين إلى إثبات ذاتهن من خلال ممارسة الفنّ التشكيلي بأصوله المعروفة ومنابعه. فهي تسعى دائماً إلى تحقيق ذاتها من خلال فعل الإبداع محاولةً الوصول بنفسها إلى أسلوب ذاتيّ متفرّد. فهي كغيرها من الفنانين العمانيين بدأت مشوارها الفني بأسلوب واقعي، فعبّرت عن البيئة العمانية وعن الحياة الاجتماعية بأسلوب كلاسيكي تعبيري حتى وصلت إلى أسلوب خاص بها في عملية التعبير والخلق الفني. ففي عملها الفني الذي حمل عنوان "الرؤى" جسدت الفنانة مشاعرها من خلال التعبير المباشر عن موضوعها باستخدام مواد مختلفة. ففي هذا العمل بالذات تنحى منحو الأسلوب الإغريقي في كيفية رسم العيون. كما أنها حاولت التعبير عن موضوع عملها عن طريق رسم العيون، وهي محدّقة للأعلى وذلك للتعبير عن "الرؤى" التي كانت موضوع هذا العمل. غير أنها غيّرت من أشكال العيون ومن تعابيرها المختلفة التي تحاول أن توجدها، كما أنها اكتفت برؤوس الفتيات الثلاث وتلاشت الأجساد، فشكّلت العيون مركز سيادة وجذب لعملها هذا.

حاولت الفنانة منى البيتي أن تخوض في تجارب الفنّ الحديث فكانت معظم نتاجاتها الفنية المرئية عبارة عن رحلة للوصول إلى الشكل الذي يرضي غرور الفنان. إذ قدّمت أعمالاً فنية من ضمنها لوحة أسمتها "بدون عنوان" وقد شاركت به في بينالي الشارقة الدولي للفنون في دورته الرابعة التي أقيمت عام ١٩٩٩. ويلاحظ على الفنانة منى، وهي تخوض هذه التجربة، أنها في انهماك وعمل دؤوب في محاولة الوصول إلى الشكل المطلق في الفنّ. فهذا العمل هو عبارة عن مجموعة من الأشكال شبه الدائرية المنتشرة على سطح العمل الفني لتمثّل هيئة الرأس الإنساني وملامح التعبير عنها عن طريق دمج الخامات وتوليفها في شكل فني كما يظهر في هذا العمل. اعتمدت الفنانة في هذا العمل على لحظة الأداء ومدى تفاعل الفنان مع سطح اللوحة مباشرة، غير أنها لم تكن قد درست تكوينها بدقة حيث نرى أن عناصر لوحتها في انتشار غير مدروس وكأن لحظة الأداء هي التي كانت تتحكم في الشكل وليس الفكرة. كما أننا نرى الأشكال عائمة من غير رابط قوي، وقد نجيز لها فعل هذا إذا كانت قد قصدت به هدفًا فكريًا يعكس موضوع لوحتها هذه ومضمونها.

كما أن أهم ما يميّز هذه المرحلة من عمل الفنانة هي سيطرة الألوان الحالمة كالأحمر والوردي والبنفسجي في أغلب موضوعاتها. ولنحاول أن نتأمل القراءة

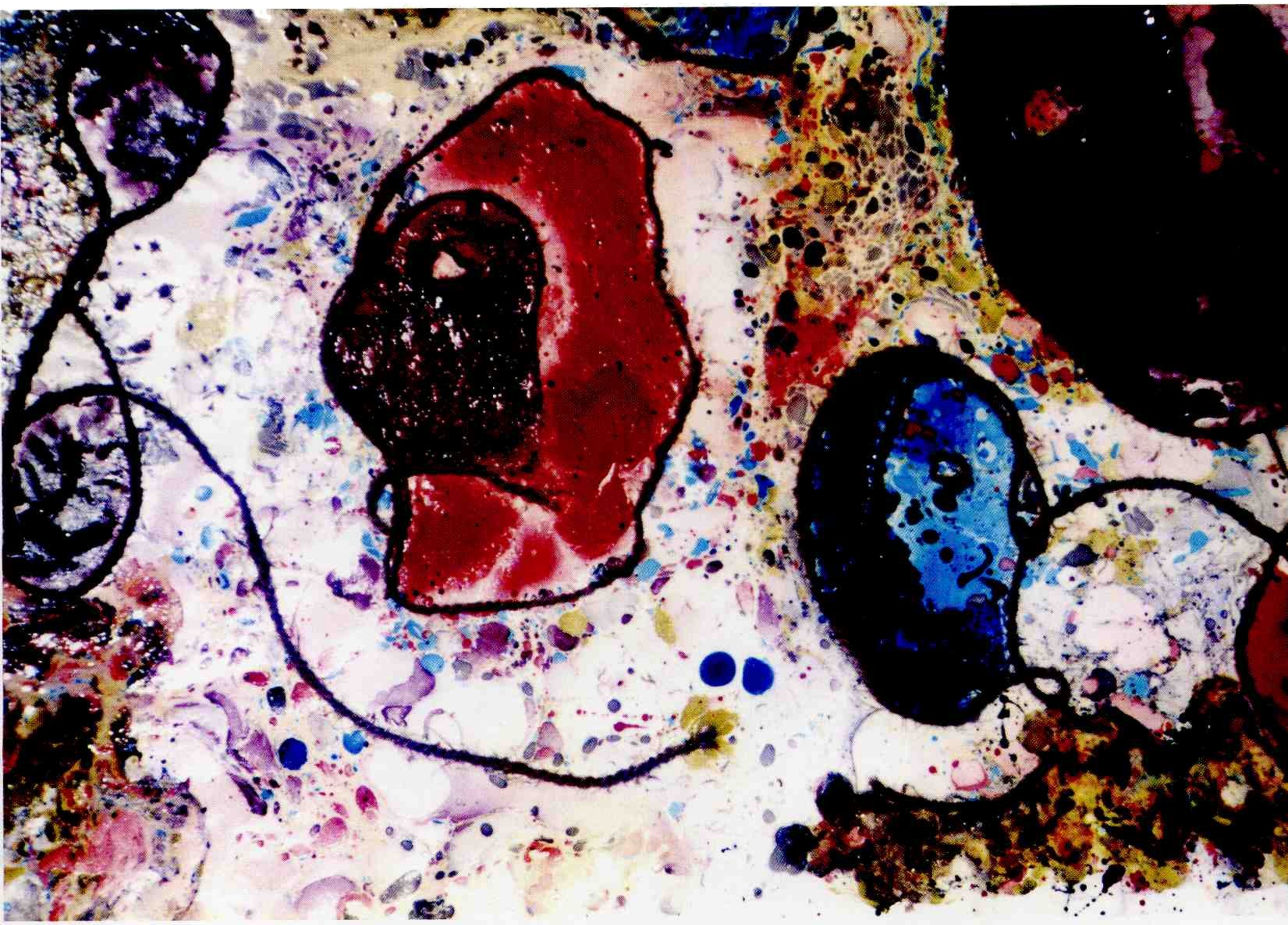


منى البيتي
"الرؤى"

النقدية التالية التي تكشف لنا بعض السمات لعمل الفنانة منى البيتي. "تحاول الفنانة الشابة منى البيتي أن تحقّق ذاتها المبدعة عبر تجارب الفن الحديث التي تتنازعها وتطبع نتاجها بالروح التجريبية. فتارة تشتغل على إنجاز النص البصري التقليدي في تقنياته، وهنا تقدّم نفسها كفنانة تعبيرية لم تتخطّ بعدُ مراحل الدراسة الكافية والإلمام بقوانين الأشكال الموضوعية، وتارة أخرى تستهويها التجارب الفراغية والعمل الفني المعتمد على التجهيز والتركيب. وفي هذا النمط تجد الفنانة حريتها في إنتاج العمل الذي يجسّد في الدرجة الأولى الفكرة، حتى وإن جاءت على حساب فنية العمل وجماليته".

إننا لا نرى أي ضرر من محاولة الفنانة دخول عامل الفن الحديث في تجارب لإنجاز النصّ البصري. فهي مرحلة مهمة بالنسبة للفنان الباحث عن الذات

والذي يسعى دائما إلى أن يقدّم حلولاً تشكيلية للنص التقليدي في الفن التشكيلي. ومن المؤكّد أن الفنانة تسعى إلى تحسين جودة الأداء من خلال التحاقها بالدراسة الأكاديمية للفنون الجميلة بفرنسا. ونحن نقدر لها هذه الخطوة الجادة من أجل الوصول إلى الشكل المطلق الذي يحاول الفنان دائما أن يصل إليه في عالم الفنّ التشكيلي.



منى البيتي

"بدون عنوان"

نائلة المعمري

حصلت الفنانة نائلة بنت سيف المعمري على بكالوريوس التربية الفنية من جامعة السلطان قابوس. تعمل كأخصائية فنون تشكيلية بجمعية الفنون التشكيلية. تحاول نائلة دومًا أن تبحث لنفسها عن استراتيجية لتجريد عناصرها، حيث أن التجريدية بمعناها القديم ليست أشكال الفن ذات الدلالة الواقعية بل إنها أشكال تبتدئ من الشبه القريب للواقع المحسوس إلى اللاشبه، ولكنها عند نائلة التجريدية تبدأ من الشبه في خلفية العناصر إلى الاقتراب التدريجي من الشبه في العناصر، فنائلة تدمج أحيانا بين الواقعية البحت والتجريدية المطلقة.

تصف آمنة النصيري أعمالها الفنية بقولها: " تنتقل نائلة بنت حمد المعمري باللوحة من مستوى النقل الحرفي للقيم الموضوعية التي تنتج مشابهات مكررة في الشكل والمحتوى، إلى مستوى أعلى يستحضر صورا ذهنية مثيرة للمخيلة. فالنصوص البصرية التي تنتجها مسكونة بهاجس اللامرئي والماورائي اللاراهن.. فكل تجربة تمثّل بحثًا في العلائق الخفية التي تربط عناصر الوجود ببعضها، بل والكائنات الحية ومنها البشر بالكون.. إنها بمعنى آخر معالجة فنية تفلسف الكون بجزئياته عبر إشراقات اللون الذي يتفتت ويتموّج ويرسل أضواء صفراء ذهبية تسبغ على النصوص الدلالات الفلسفية حيث أنّ الألوان في صيغتها هذه تتقمّص إيحاءات ميتافيزيقية تخدم التصوّر الإبداعي المطروح.

إنّ الدخول في مغامرة الصورة المجرّدة أمر يقتضي الدراية العميقة بتراكيب اللون والتمظهرات الممكنة التي تتولد عنه وكذلك تستلزم الحسّ العالي والذهنية الشاعرية للوصول من خلاله وحده إلى معانٍ زاخرة. وهذه سمات توافرت للفنانة، إذ لا تمثّل أعمالها هروبا من حَرْفيةً النقل الواقعي الناتج عن ضعف في الأدوات - وهي الظاهرة التي تلوح في تجارب بعض التجريديين الشباب - ولكنها الرغبة في التجاوز والتحليق في آفاق الرؤية الأوسع.

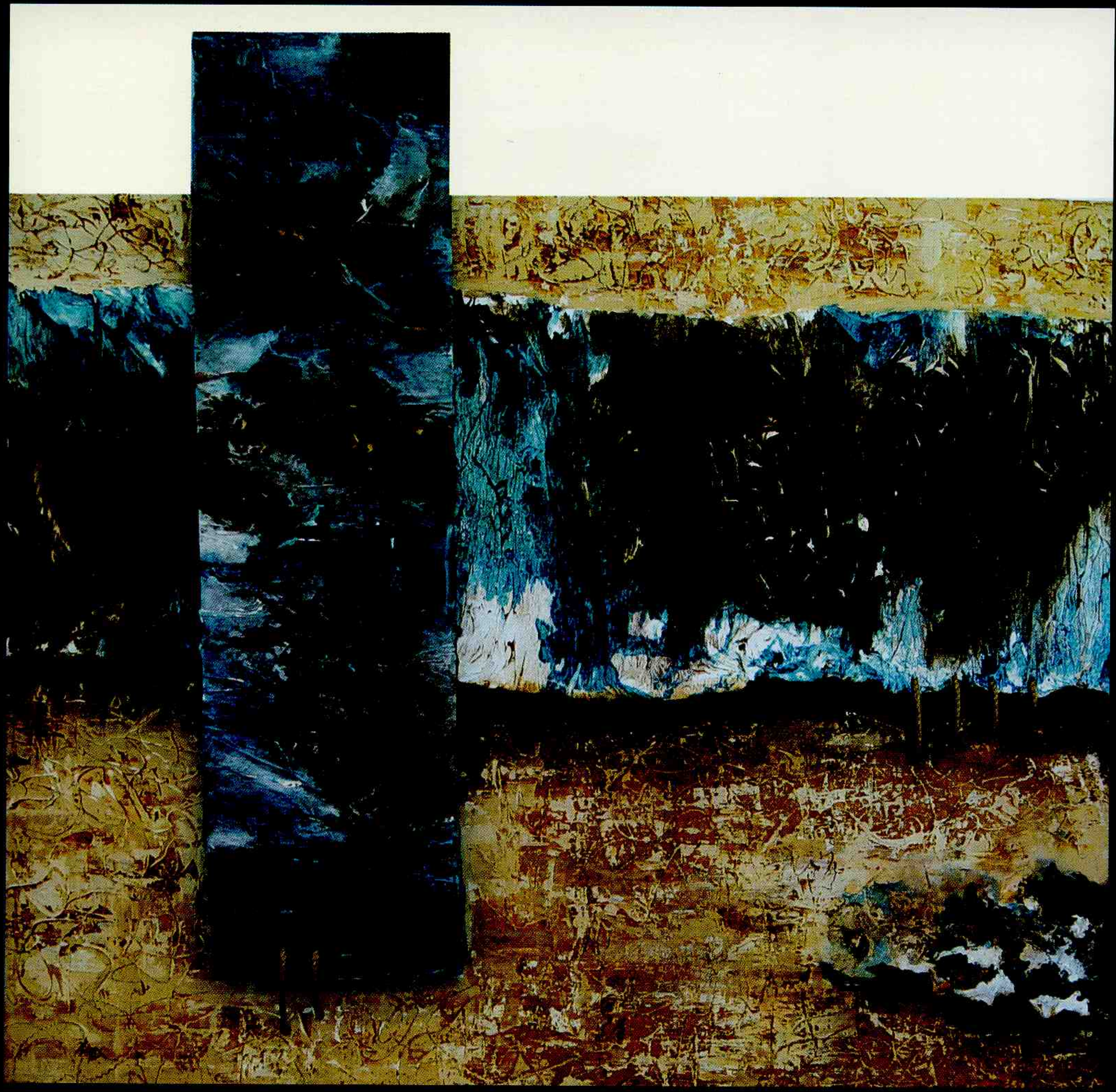
في شكل آخر من تجربتها، تفيد نائلة المعمري من الاختبارات التجريدية في إنتاج تكوينات تلوح فيها المفردات الواقعية الممزوجة بدلالات رمزية، والموضوعة داخل فضاءات غامضة، تشكّلها في أسلوب مبتكر

حيث تصنع مشاهد متعددة داخل المشهد الكلي، كل واحد منها يحمل موضوعا، لكنها جميعها تنتمي في علاقاتها إلى الموضوع العام للعمل. فهي تعتمد في هذه التجارب على تقطيع المشهد ونثر أكثر من تكوين في جزيئات اللوحة على خلفية مجرّدة تتداخل فيها المساحات اللونية، لتنجز في النهاية نصاً بصرياً خلاّقاً يبوح بالبعض من الأسرار والاحتمالات ويحتفظ بالكثير من الغموض.

تتضمّن لوحة "خطوات نمشيها" علاقة أفقية رأسية من خلال امتزاج العجائن اللونية بعضها بالبعض الآخر.. ومن الملاحظ أن الفنانة حاولت خلق نوع من التوازن الحسي عبر توزيع عناصر لوحتها التي لا تتعدى شرطين أحدهما أفقي والآخر رأسي. كما أنها نجحت في خلق الانسجام بين عناصر اللوحة من خلال إضافة الخيوط التي ربطت بدورها الشكل مع أرضية اللوحة محقّقة شيئاً من التوازن اللوني الشكلي. كما أنها رمزت بهذه الخيوط إلى روابط الحياة من خلال الأفقي والرأسي، فهي فلسفة الدروب التي نمشيها تأخذنا دائماً في الاتجاهات المتضادة للحياة. يعتمد هذا العمل بشكل عام وغيره من أعمال الفنانة نائلة اعتماداً كلياً على الشكل حيث تتنازع العلاقة بين أشكال سطوح لوحاتها مع المضمون مؤكّدة على هيمنة النظرية الشكلية في معظم أعمالها التي بدورها تنتمي إلى المدرسة التجريدية الصرفة أو التجريدية التعبيرية.

نائلة المعمري

"خطوات نمشيها"



ناللة المعصري

"خطوات تمشيها"

جمعة الحارثي

جمعة بن ساعد الحارثي هو واحد من بين الفنانين الشباب الذين يطمحون إلى تقديم الجديد في المعارض السنوية التي تقام في السلطنة وفي خارجها. يعتبر الفنان الحارثي أحد الأعضاء الذين أسسوا جماعة "الروزنة"، التي تسعى للمشاركة من خلال أعمال لها صفة المفهوم.



جمعة الحارثي
"جبرين"

بدأ مشواره الفنّي كغيره من الفنانين من خلال التحاقه بمرسم الشباب، وتبلورت موهبته من خلال الجمعية. وقد انتقل من خلال مشاركاته الجادة وحرصه الشديد على تقديم المغاير دائما، الذي أتاح له فرصة الانتقال من العرض في المعرض السنوي للشباب، إلى المشاركة مع كبار الفنانين في المعرض السنوي للفنون التشكيلية للجمعية العمانية للفنون التشكيلية حتى عام ٢٠٠٥. ففي سلسلة فريدة من نوعها حاول الفنان تجسيد بعض المفردات التراثية على سطوح لوحاته وذلك عن طريق استخدام الزخارف و"الموتيفات" العمانية والألوان التراثية التي تعكس عمق التاريخ والبعد الثقافي لهذا البلد. ففي سلسلة "مجموعة جبرين"، استطاع الفنّان أن يربط بين الزخارف الموجودة على سقف حصن جبرين، وهو إحدى الحصون التاريخية في عمان، وبين الشكل البنائي للسقف نفسه. ويلاحظ أنّ هذا العمل عمل تركيبي يعتمد على التفريغات وإعادة التركيب من جديد في صيغ مغايرة. فللشكل المربع حضور قوي جدًا في هذه السلسلة سواء أكان هذا المربع شكلاً مفرّغًا أو قطعة تركيبية على سطح العمل. كما أن تنوّع الألوان والزخارف شكّل نوعا من التناغم المحمود إلى حدّ ما. غير أن هناك ملاحظة على بعض القطع المربّعة والتي توحي بأنّها ليست من روح الشكل حيث تعتبر شذوذاً عن طبيعة الألوان وطبيعة "الموتيفات" التراثية المستخدمة مما قلل من جماليات هذه السلسلة. لكن ذلك بدوره يقلّل من قيمة العمل من حيث كونه محاولة لربط مفهوم التراث وإحيائه وتسجيله بصريا من خلال أعمال الفنان جمعة الحارثي.



جمعة الحارثي
"تكوين"

ولجمعة الحارثي تجارب ينبغي التنويه بها لأنها تشكّل بدايات لسماء أكبر وإبداعات قد يكون لها وجود في المستقبل بشكل أكثر نضجا وجمالا. وتكمن تلك الإبداعات في المرحلة الانتقالية التي مرّ بها هذا الفنان من خلال إنتاج أعمال ترتبط بالتجريد ومحاولة التعبير من خلال اللون والمساحة والرمز. ففي العمل الفني "تكوين"، نجد أنّ الفنان استطاع وبشكل جريء أن يتخطّى السطوح البيضاء ويقتحم عالم التجريد اللوني وذلك من خلال تقسيم العمل إلى مساحات لونية سواء أكانت متداخلة أو متراكبة أو شفافة بحيث تعكس وحدة العمل وانسجامه وهرمونيته التي نجح الفنان في تحقيقها. كما يلاحظ على هذا العمل وغيره من أعمال تلك الفترة أنها تضم في جنباتها بعض الأحرف الإنجليزية أو الأرقام، فهي موزعة على سطوح لوحاته بشكل مقصود بهدف تأكيد المعنى الرقمي والمفهوم الذي يسعى الفنان إلى استحضاره. غير أنّه لا يمكننا التكهّن في هذه الفترة بالمضمون، وفي الوقت ذاته نؤمن بأن هناك محتوى فني يعكس مضمونًا ما أو فكرة دائما ما يريد الفنان أن يبوح بها.

نعيمة الميمني

لم تكن الفنانة نعيمة الميمني بعيدة عن تأثير المدينة وتكويناتها الجمالية، فالمدينة مكوّن رئيسي في أعمالها الفنية شأنها في ذلك شأن الفنان العربي المتأثر بالمكان وجماليات المكان وما يحمل من تعابير وهموم وذكريات. فالمدينة هنا موضوع مثير لكثير من الفنانين الذين تختلف مدنهم باختلاف تعابيرهم واحساساتهم. كما أنّ المدينة هي في الوقت ذاته كيان حيّ وتعبير عن فكرة تتمازج فيها المشاعر والانفعالات الحسية المباشرة وغير المباشرة. إن مفهوم المدينة في أعمال الفنانة نعيمة يأخذ حسًّا هندسيًا وبناءً معماريًا يمكن إدراكه من خلال النصوص البصرية في معظم لوحاتها. ففي لوحة "تعابير"، تعبّر الفنّانة عن أحاسيس ومشاعر بشرية إنسانية تزدحم فيها تلك المشاعر لدرجة خروجها من اللوحة. فالمعمار هو المشكِّل الأول لهذه اللوحة كما يظهر في خلفيتها، أما أشكال الناس المتمثلة في الرؤوس والأيادي المختلفة في تعابيرها، فقد شكّلت مقدّمة اللوحة وكأنما هناك علاقة جمالية تعبيرية بين تلك العناصر الفنية الخاصة بهذه اللوحة وخروج الناس من المدينة وكأنهم يتجهون إلى خارج اللوحة؛ ويمثّل هذا بداية إدراك معنى اللوحة ومضمونها. ولربما تكون هذه الجموع البشرية كلها خارجة مستغيثة لما يجري في المدينة رغم دور الألوان الزرقاء وتأثيرها على حالة المشاهد النفسية. كما أن وجود بعض الأيادي المرفوعة ربما كان في حدّ ذاته تأكيدا على حالة الهلع النفسي لأصحاب المدينة!! ومن ناحية أخرى فقد أسهم إدراك الفنانة لكيفية تحقيق الوحدة الشكلية واللونية بقوة في خروج العمل الفني بشكل منسق جماليًا، إذ يلاحظ أن تكرار شكل الدوائر المتمثل في رؤوس الأشكال البشرية في مقدمة اللوحة، وتكرار مفردة الدوائر نفسها في أشكال البيوت في خلفية اللوحة أسهم في إيجاد متعة بصرية للمتلقّي.

ويتمثّل آخر التعابير التصويرية للفنانة نعيمة الميمني في عمل فني بعنوان "منظر" حيث تقدّم الفنانة تعابير مملوءة بشحنة من الأحاسيس والانفعالات المباشرة المرتبطة بالمكان. ولكن المكان هنا ليس المدينة بل منظر من الطبيعة الخضراء، فقد شكّلت الفنانة تكوينات هذه اللوحة من أشجار ليست كالأشجار وإنّما هي دوائر تتحول إلى أشجار مجرّدة تخلط فيها الألوان لتشكّل أغنية خضراء من شجر الحياة. فهذه الأشجار تتميز بالحركة والحياة رغم صلابة الخطوط الخارجية لأشكالها وهندسة الأغصان المتحولة إلى دوائر، وكأنما تدخلك إلى عالم آخر تتناغم فيه الألوان وتتداخل فيه المشاعر وتنحني لها الأحاسيس، عالم شُكِّل بأسلوب تأثير انطباعي. فضربات فرشاة الفنانة وعجينة اللون يمكن لمسها والشعور بها، كما أن

نعيمة الميمني
"تعابير"



التوازن قد تحقق عن طريق هذا الأسلوب وعن طريق توزيع العناصر المتمثل في الأشجار الكبيرة في طرفي اللوحة والأشجار الصغيرة التي شكّلت الحركة والتوازن معا. لذا نجد الفنانة قد تميّزت هنا بأسلوبها الجميل وبعفوية التعبير وصدق اللحظة في اقتناص الزمن المتمثّل في اللون، والمكان المتمثل في الطبيعة. فالدوائر في هذه اللوحة هي مرايا للحياة والانفعالات الداخلية لدى الفنانة وهي أهم ما يميّز هذا العمل الفني.

نعيمة الميمني

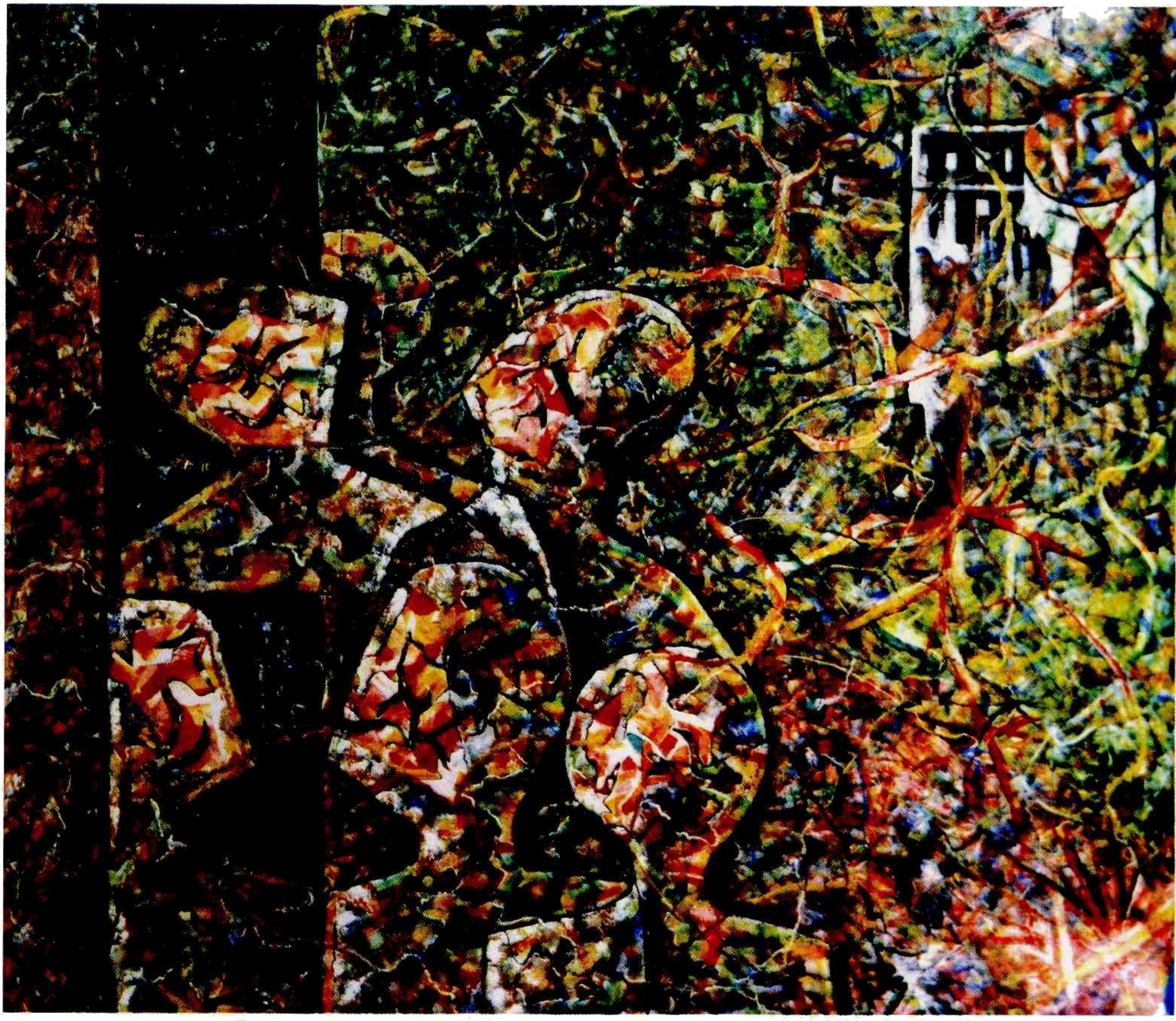
"المنظر"



خلفان الجامودي

خلفان الجامودي من الفنانين الشباب الحديثي العهد بالفنّ التشكيلي، وهو يتمتّع بحضور كبير وقوي في الآونة الأخيرة، وذلك بحكم عمله في الجمعية العمانية للفنون التشكيلية. صقل الفنان خلفان موهبته عن طريق دراسته الأكاديمية

خلفان الجامودي
"حوارات"



لدبلوم التربية الفنية والتحاقه بورش العمل الفنية ومسابقات مرسم الشباب والجمعية ومعارضها، فكانت بمثابة المصدر المعين لهذا الفنان والبديل الذي لقي فيه ضالّته الفنية ليمارس الفنّ بحرية وبانفتاح أكثر مما كان عليه أسلوبه المتمثل في نقل الواقع ورسم المناظر الطبيعية. فأسلوب الفنّان الحالي يمثّل نقلة نوعية من ناحية التقنية ومن ناحية الفكر. ففي لوحته "حوارات" يقدم لنا تجربته من خلال الأسلوب شبه التجريدي التعبيري محاولاً التعبير عن فكرة ما. وكما تبدو لنا فكرة "الحوار" أو فكرة "العالم الآخر" مزيجا من الألوان المتداخلة الثرية التي تقوم على تداخل تام بين الأشكال والخلفية، حيث اكتفى الفنان بتحديد أشكاله البشرية من خلال خطوط خارجية محددة الأشكال ببعض الظلال. هذا التداخل قد يسهم في نجاح العمل الفني عندما يقصد الفنان إيجاد انسجام هارموني أو وحدة لونية تربط ما بين عناصر العمل الفني. وبالعكس قد يعيق التداخل بين الشكل والأرضية التواصل مع إدراك العمل الفني نفسه. أما فكرة "الحوار" فيمكن إدراكها بطريقة أسهل عند التمعّن في عناصر اللوحة المتمثّلة في خمسة أشخاص موجودين جميعهم في الجانب الأيسر من مقدّمة اللوحة وبينهم نوع من الحوار المتمثّل في تقاربهم من بعضهم البعض، وتقاربهم من اللون الكلّي للوحة.

سعيد العلوي

يعتبر سعيد بن علي العلوي أحد الفنانين المكافحين في ميدان الفنّ التشكيلي، إذ تتصف أعماله بحسّ فني خاصّ حرص الفنّان دائما على تقديمه في معظم أعماله التصويرية. هذا الحس هو حس الحركة التي تعكس مفهوم الزمن والنشاط في الحياة، فكثيراً ما يرسم سعيد المناظر البيئية والرقصات الشعبية، فكانت لوحاته تنفّذ بأسلوب انطباعي وضبابية تكاد تمحي الموضوع الذي هو بصدد رسمه. فالدوائر والمسارات اللونية كثيرا ما تتشكّل في لوحاته حيث تأخذ المشاهد إلى عمق اللوحة عن طريق التأكيد في معظم أعماله على بعض عناصر السيادة. غير أننا قد نلمس الحركة بطريقة غير مباشرة وعن طريق التهيئة لتلك الحركة التي بدورها تنقل المشاهد لأعماله إلى حركة تلمسها أنت في نهاية اللوحة كما في لوحته "النافذة" حيث نجد أنّ الفنان قد رسم بأسلوب زخرفي نافذة محاطة بإطار يكاد يسود اللوحة، مشكّلةً عنصر السيادة في هذا العمل. ومن خلال تلك النافذة برزت مساحات هندسية فيها خطوط متشابكة ومتقاطعة لتشكل بدورها الأجسام المنبثقة منها وهي على هيئة أسماك صغيرة تنطلق إلى أسفل اللوحة وكأنها تسبح في مياه زرقاء اللون. أجمل ما يميّز هذه اللوحة هو عملية التحوّل من أشكال هندسية إلى أشكال عضوية، كما أنّ الانتقال من الجمود إلى الحركة ذاتها سمة أخرى لهذه اللوحة. فبرغم بساطة التكوين في هذه اللوحة إلا أنها تتصف بسمات جمالية وفنية تجعلها تتميّز عن باقي أعمال هذا الفنان التي تخضع لأنماط المدرسة التأثيرية من حيث تقنيات العمل الفنّي التي تكاد تكون غير مستخدمة اليوم. وبطريقة أخرى يمكننا القول إن الفنان سعيد العلوي يمتلك حسًّا تصميميا، إذ انتقل بعين المشاهد انتقالاً منطقيا من مفردات اللوحة ومساحاتها، انتقالاً يجعل المشاهد يرى العمل وهو في حالات النموّ أو التحوّل. فقد انتقل من الجزء العلوي من اللوحة وهو عبارة عن جزء من شكل نافذة تقليدية ذي تصاميم حلزونية حرّة إلى الجزء الأوسط الذي يتمثل في أشكال هندسية هي مثلثات، دون أن يشعر المشاهد بنفور من حالة التحوّل من العضوي إلى الهندسي، ثم رجع مرة ثالثة إلى العضوي بتحويل أشكال المثلثات إلى أسماك صغيرة تسبح على السطح في الجزء السفلي من اللوحة. هذا الجزء هو عبارة عن بحر توزعت فيه أشكال الأسماك بشكل انتشاري وكأن المثلثات ما أن لمست سطح الماء حتى تحوّلت إلى كائنات حيّة بعد أن كانت أشكالاً جامدة. وقد أفاد الفنّان من لون المثلثات الأحمر فتحوّلت المثلثات مباشرة إلى أسماك باللون الأحمر نفسه. وأخيرا حاول الفنان تحقيق التوازن في اللوحة من خلال توزيع الكتل أو المساحات اللونية بشكل متساوٍ نسبيًا.

سعيد العلوي
"النافذة"



مجال التشكيل الحروفي

التشكيل الحروفي هو محاولة لتحقيق المعادلة الصعبة بين الأصالة والمعاصرة معًا. فالمعارض تطالعنا من وقت لآخر بلوحات الفنانين الذين استخدموا الحَرْف العربي أو الكلمة العربية أو الجملة العربية أو النصّ القرآني أو نصًا من الأحاديث الشريفة أو بعض الحِكَم أو المأثورات الشعبية، وكلّها في المحصّلة كلمات باللغة العربية استخدمها بعض الفنانين كعنصر أساسي في تكوين لوحاتهم، وأطلق بعض النقّاد على هذه التجربة تسمية "الحروفية في الفن التشكيلي".

تحاول هذه التجربة تأسيس شكل جديد للحرف العربي والأبجدية العربية عن طريق تصميم شكلٍ جديد مختلف عما عرفناه من قواعد الخطّ العربي مثل الكوفي والنسخ والرقعة والديوانيّ والفارسي والثلث وغيرها.

تنقسم هذه التجربة إلى نوعين مختلفين تماما:

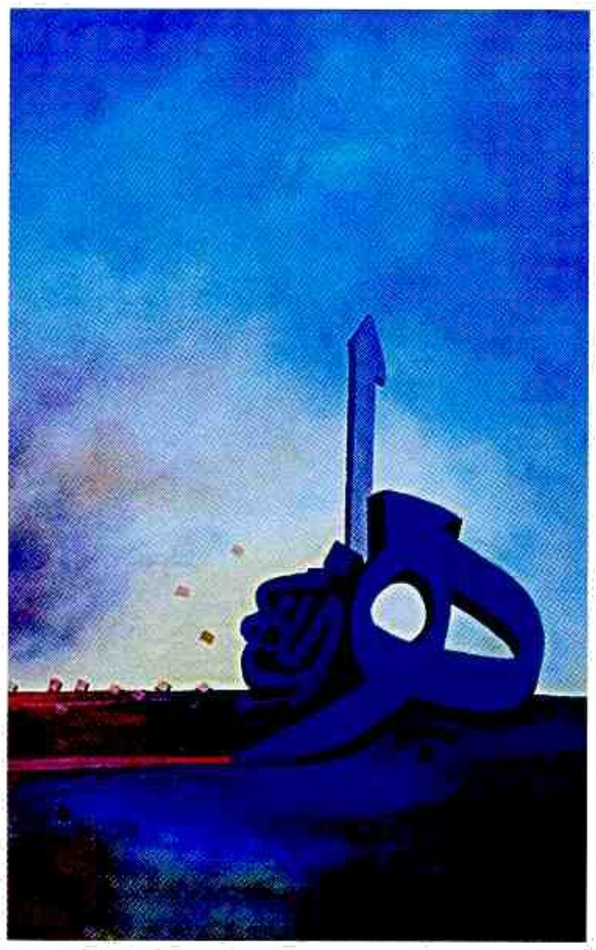
النوع الأول هو الذي يستخدم الكلمة العربية أو الجملة أو الحرف العربي وفق قواعد الخطّ العربي المعروفة إما الديواني أو النسخ أو الثلث أو الفارسي. ويحرّك الفنّان هذه الخطوط العربية على مساحة اللوحة ضمن مساحات مربعة أو دائرية أو مثلثة، أو تأخذ مسارًا حرًا ومتحركًا ويضعُ لها خلفية لونية تتغيّر بتغيّر لون الحرف أو الكلمة أو الجملة المستخدمة، إما مضادة لها في اللون أو من الفصيلة اللونية ذاتها ولكن بدرجات متفاوتة. ويلجأ الفنان في هذا النوع إلى تكبير بعض الأحرف أو الجمل أو الكلمات أو تصغيرها، أو أنّه يكرّر هذه الأحرف أو الكلمات ويحرّكها على سطح اللوحة بحريّة فيوحي بأنها غير مستقرة وأن ليس لها بداية، وأنه لن يكون لها نهاية... أما اللون فيكون عند الجميع مشرقًا ومضيئًا وصريحًا، أي غير مركّب.. بل هو لون صريح وفيه كل طاقة اللون النقية المأخوذة من أنبوب اللون مباشرة.

أما النوع الثاني فهو النوع الذي عمل على رسم الحرف بأسلوب خاص بكل فنان، فلم يتقيّد بالقواعد التقليدية للخطّ العربي، لا الديواني ولا الرقعة ولا النسخ ولا الثلث ولا أية قاعدة من هذه القواعد. إن هؤلاء الفنانين أخذوا الحرف العربي أو الكلمة العربية وسيلة غير شكلية، بل وسيلة تعتمد مضمون الكلمة أو الجملة، ويحركها الفنان ويعيد صياغتها ورسمها بحيث لا تمتّ بصلة بعد ذلك لأية قاعدة خط على الإطلاق. فقد تأتي الكلمة أو الحرف على شكل دائرة أو مستطيل أو شبه منحرف. المهم هو أنّ هؤلاء الفنانين تحرّروا تمامًا من قواعد الخطّ،

فصارت الكلمة أو الجملة مجرد شكل يوحي لهم بفكرة، يحرّكونها بأشكال تعتمد أحيانا على الإيقاع أو على بناء شكلي معماري، أو شكل يشبه الدائرة أو المثلث أو أي شكل آخر غير معيّن.

وحتى نفرق بين النوعين المذكورين في معالجة الفنّ التشكيلي تأسيسًا على الحروف العربية، نقول إن النوع الأول هو بحث تشكيلي يعتمد في بناء تكويناته على الخط العربي وقواعده التقليدية الأصيلة. وأما النوع الثاني فهو بحث تشكيلي يعتمد في بناء تكويناته على الكتابة العربية بعيدًا عن أية قاعدة من قواعد الخطّ العربي.

إقصاء التشخيصية والأبعاد الحكائية في تجربة الفنان إلى الاستعاضة عنهما بالخطوط الأفقية والعمودية التي تتشكل منها الوحدات الزخرفية، وانحناءات الحروف مع تناوبات اللون، وذلك لإحداث شكل آخر للقصصية وحركية النص. هذا التوغل في التجريد يخفي أكثر مما يكشف، ويبحث عن باطن المعنى الذي لا يتأتّى بسهولة. فالمفردات البالغة المحدودية لا تفي بمغزى الشكل إلا من بعيد، وهي هنا بمثابة الجزئي الذي يشار به إلى الكلّي، وتقتصر وظيفته على الإشارة والتحريض البصري فحسب. أما منظومة العلاقات ذات التمثيلات التجريدية التي يقدّمها محترف الفنان محمد الفارسي فتدل على بحث دؤوب لتأصيل التجربة الإبداعية الذاتية دون اكتراث بالمعالجات النمطية المتوارثة، وهي تجربة من سماتها الانتقائية لعناصر الموضوع وركائزه البصرية، بالإضافة إلى نزعة ملحّة لتحويل النصّ البصري إلى تصاميم لا تخضع للانفعالات الوجدانية بقدر خضوعها للبناءات المسبقة في مدركات مبدعها"[٣٢].

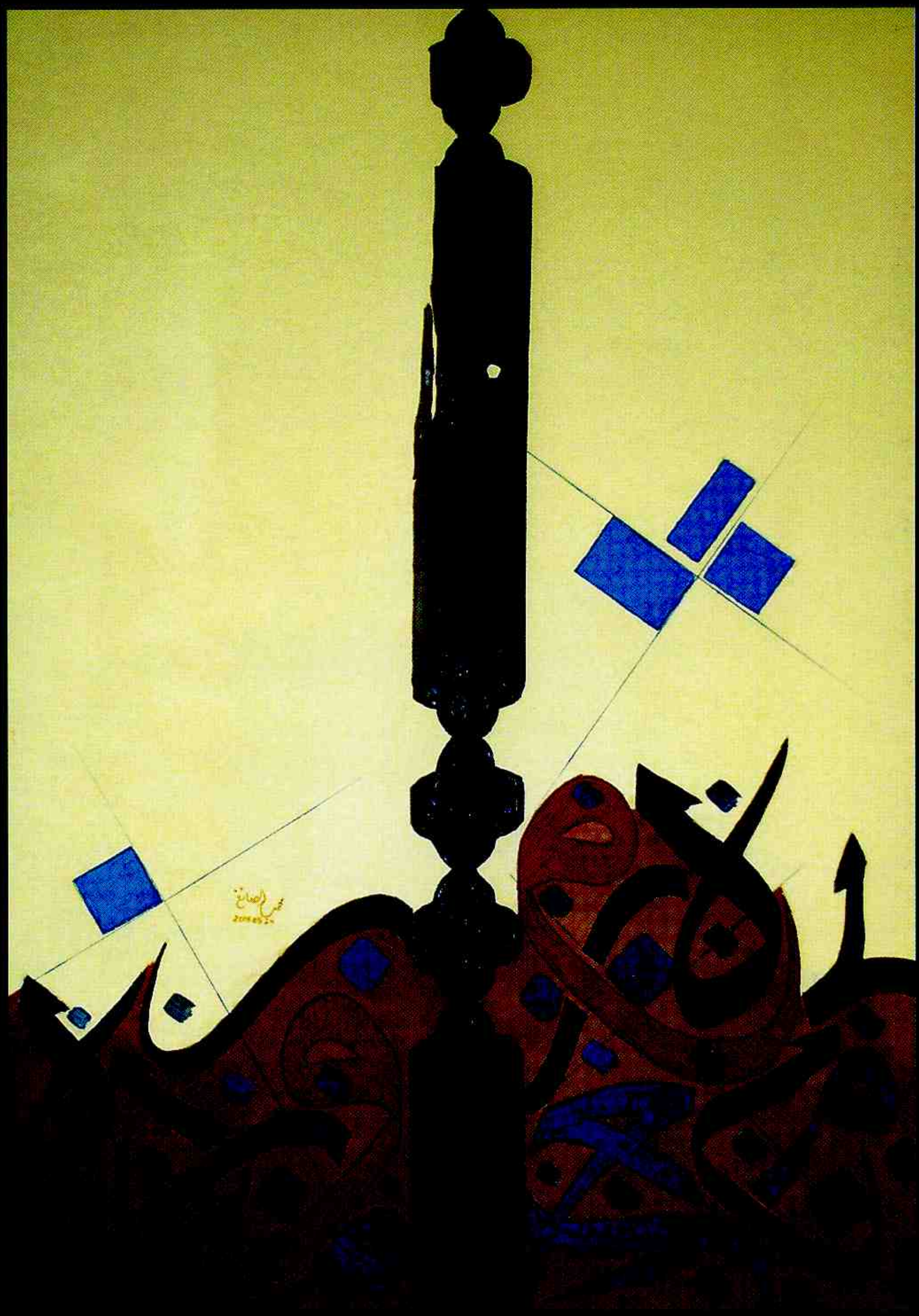


محمد الصايغ
"محمد الدرة"

إنّ تناول الصايغ للحروف في جميع أشكالها كان من أجل تحقيق غرضين، الأول توصيلي باعتبار أن الحرف رمز، والآخر تشكيلي باعتبار أنّ الحرف شكل له صفاته المرئية. فهو عندما استخدم الحروف في قيمتها الرمزية كما هو الحال في لوحة "محمد الدرة"، كان يهدف إلى إيجاد وسيلة لغوية لإيصال المفاهيم باعتبارها مكوّنات رمزية للفظ وللفكرة، وإنّ ترتيبها جاء وفق قاعدة لغوية يؤدي إلى خروجها من الشكل المجرد إلى المغزى المعنوي المفهوم. أما من ناحية القيمة التشكيلية للحرف، فهو يحاول تمثيل المحتوى الزاخر بالقيم الجمالية والعناصر الفنية. فرؤوس الحروف وبداياتها تتخذ شكلاً قويًا وواضحًا، وسيقانها تمتد ونهاياتها تضعف حتى تختفي، كما أنها غنية بالخطوط الرأسية والأفقية والانحناءات التي يمكن تضمينها في أعمال تشكيلية ترتكز على الإيقاع في الخطوط ووحدة التكوين. فمن يتأمل طريقة رسم الحروف وتشكيلها وفق قاعدة ما في أعمال الفنان الصايغ يلاحظ كم هي رائعة عملية تحقيق التوازن بين الفراغات وبين الكلمات وكذلك تكامل الحروف وتآلفها عند النهاية. فهو لا يكتب حرفًا أو كلمة وإنما يرسم الحرف ويضعه في مكانه الأجمل محققًا أشكالاً توحي للمشاهد بهيئتها وجماليات منظرها، وبخاصة وهو يتّخذ من التراث العماني مدخلاً لأعماله، كما في لوحة "تراثيات".

٣٢ – آمنة النصيري : مرجع سابق.

محمد الصايغ
"تراثيات"



محمد فاضل

محمد فاضل الحسني الذي انضم إلى الحركة الفنية في عام ١٩٩٣ هو من الروّاد الأوائل في تناول الحرف العربي في الأعمال الفنية العمانية الذين جعلوا من الحرف العربي منبعًا لإلهاماتهم وموضوعًا شكليًا للوحاتهم. هو دائما في طور التجريب والبحث في كيفية توظيف الحرف العربي فنيًا. يظل محمد فاضل يجرّب ويجرّب، وما من خامة تقع عيناه عليها إلا وقعت في أسره وكانت جزءًا لا يتجزأ من لوحة ما.. وإن صادفْتَه في لحظة لا يمسك فيها فرشاة الرسم فلا تعتقد أنها لحظة سكون بل سكون خارجي عكس ما يعتمل بدواخله من صراع للأفكار والمشاريع الإبداعية. وحينما ينتقل ذلك الصراع الخفي إلى اللوحات أمام المتلقي عندها نجد أنفسنا أمام مراحل متعددة لمحمد فاضل."[٣٣] فأسلوبه الأول في تناول الحرف يعتمد على استخدام الحرف بترديدات في أحجام مختلفة ومتتالية في اللوحة الواحدة مع تعاكسها كأنه يحرّك حروفه فوق سطح اللوحة كالمنمنمات، وتقود الطلاسم المتشابكة المشاهد متأمّلاً لوحته من وسط اللوحة إلى حدودها الخارجية. ومن ثم ترجعك مرة أخرى إلى الداخل لتحاول متتبّعًا حركة خطّ الفنان المتناغمة في الأحجام والدرجات اللونية الفسفورية فوق السطوح المظللة، وكأنها نجوم تتلألأ في سماء شديدة الزرقة، كما هو الحال في لوحتيه "مخطوطات ١" و"مخطوطات ٢"، حيث استخدم الفنان أكثر من خامة للخروج بأفكاره وفلسفته في التجريب إلى الشكل النهائي للعمل الفني، موظّفاً جذوع النخيل وأوراق الأشجار للخروج في شكل مخطوطات قديمة.

أما أعمال الفنان الأخيرة التي أنتجت خلال عام ٢٠٠٥، فقد انتقلت بالحرف انتقالا قائمًا على إبراز الحرف بعلاقة حميمية مع الأشكال الهندسية فتحوّل الحرف إلى عنصر تعبيري فاعل في تلك الصياغات المجرّدة للفنان، وكانت أعماله بالتالي تتميّز بالكثير من الرقة والحسّ اللوني المرهف مع دراسة تشكيلية منتظمة للوحة التصويرية ارتكز فيها أساسًا على عناصر تكوين متناسقة، صاغها في يسرٍ وبساطة متناهية كما هو الحال في لوحة "بدون عنوان".

---

٣٣ – محمد فاضل : كتالوج الفنان التشكيلي محمد فاضل، مسقط ١٩٩٨.

محمد فاضل
"مخطوطات ١"



محمد فاضل

"مخطوطات ١١٢"



محمد فاضل

"بدون عنوان"



مبارك المعشري

مبارك بن سعيد المعشري من الفنانين الشباب الذين ينتمون بجدارة إلى مجال الحروفيات. تلقّى هذا الفنان تعليماً أكاديميًا لكونه معلّمًا للتربية الفنية بوزارة التربية والتعليم. وقد استفاد من خبرته في هذا المجال ومن الورش الفنية التي أقامتها الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، كما حرص على المشاركة في معظم الفعاليات التي أقامتها الجمعية. تتسم أعماله بروح واحدة، فأعماله الحروفية تُعرف وتُميّز من بين العديد من الأساليب والتقنيات الفنية؛ فهو كثيرًا ما يستخدم حروفًا محدّدة يقوم بتكرارها في سطوح لوحاته معتمدا على التراكب والتدابر والتكرار أثناء عرض تشكيلاته الفنية. وكثيرًا ما يطلق هذا الفنان عناوين مستوحاة من ذاكرته ومن نسج خياله. ولعل المتلقّي يشاركه في الفكرة أو قد يتوه في غيابات التشكيل الفني لتلك الحروف والتشكيلات الفنية. أهم ما يميز تجربة الفنان مبارك المعشري وغيره من الفنانين الحروفيين، هو استخدامه للحرف العربي وفق قواعد الخط العربي المعروفة، إما الديواني أو النسخ أو الثلث أو الفارسي. وهو يحرّك هذه الخطوط العربية على مساحة اللوحة ضمن مساحات مربّعة أو دائرية أو مثلثة. أو أنّها قد تأخذ مسارًا حرًّا ومتحركًا. وهو يضع دومًا خلفية لونية في لوحاته تتغيّر بتغيّر لون الحرف أو الكلمة أو الجملة المستخدمة، فإما تكون مضادة لها في اللون أو من الفصيلة اللونية نفسها ولكن بدرجات متفاوتة تسيل مشكّلة خلفية اللوحة، مستفيدًا بذلك من تقنية إزاحة الألوان المائية ومستخدما الصّمغ للتحكّم في مسار تلك الألوان وفق رؤية الفنان الخاصة.

ففي العمل الفني المسمى "الحنان"، نجد أن الفنان قد شكّل لوحته هذه مستخدمًا حرف الواو وحرفًا آخر هو الهاء، ونلاحظ كأنما شكل حرف الواو يحنو بشكل فطري وفق قواعد الكتابة بخط الثلث. فنجد هذا الحرف تارة متصلاً ومرتبطاً بحرف الهاء وتارة أخرى نجده يحنو محتويًا هذا الحرف في سلسلة لامتناهية من الإيقاعات التكرارية، مشكّلة بدورها سيمفونية الحنان التي يسعى الفنان إلى عرضها وتأكيدها من خلال هذا العمل. كما أن المشاهد لهذا العمل يمكنه إدراك التكوينات الحروفية بوضوح. وقد حرص الفنان على تقديم تلك الحروف وعرضها بشكل فني يناسب عنوان اللوحة. ونلاحظ أيضا على هذا العمل وجود شكل المربع الذي كثيرًا ما يظهر في أعماله، إذ أنّه يشكّل مركز السيادة لهذا العمل مما جعله في حركة بفعل وجود حروف الواو في أعلى سطوحه التي تذكّر بالنجمة الثمانية للفنّ الإسلامي ولكن بشكل مغاير للشكل التقليدي لتلك النجمة.



محمد المعشري
"الحنان"

ومن الأعمال البارزة للفنان مبارك المعشري أيضا لوحته "حديث الأبراج" التي شارك بها في المعرض السنوي الثاني عشر للفنون التشكيلية الذي تشرف عليه الجمعية العمانية للفنون التشكيلية. ففي هذا العمل استطاع الفنان أن يشكّل لوحته بنفس الأسلوب والروح التي تم شرحها آنفًا. فهو هنا يعتمد على تكرار الحروف بشكل آلي وبتقنية توزيع الألوان المعتادة نفسها التي لم يخرج عنها هذا الفنان، وكأنما تعكس أسلوبه الذي يحرص دائمًا على تقديمه بهذا الشكل وبتلك الصورة. إلا أن الفنان في هذا العمل استطاع توظيف رمز من الرموز التراثية العمانية وهي المروحة اليدوية التقليدية المصنوعة من سعف النخيل والتي تمتاز بشكل معيّن مشكّلاً بدوره المعادلة الصعبة بين الأصالة والمعاصرة. وقد تمّ ذلك عن طريق تكرار هذا الرمز بشكل مباشر في أسفل اللوحة، كما أنها بديل أساسي للنقطة المستخدمة في الكتابة العربية. أما بالنسبة لعنوان اللوحة وهو "حديث الأبراج" فإننا لا يمكننا التكهّن بمضمونها حيث أن الفنان هو القادر هنا

عن الإفصاح عن تلك المعاني والمضامين التي قد نتفق أو نختلف مع الفنان بشأنها، وهذا هو مبدأ التعددية في قراءة العمل الفني. ذلك أنّ العمل الفني المتعدد القراءة والمتباين التأويلات هو ما يذهب إليه الفنان من رمز أو تجريد لا يفهم مضمونه إلا الفنان ذاته وفئة من العارفين ببواطن أفكاره وخيالاته.

ومن الملاحظ على أسلوب هذا الفنان تمسكه بأسلوب تناوله للحروفيات لفترات طويلة منذ اشتراكه في المعارض السنوية التي تقيمها الجمعية العمانية للفنون التشكيلية مما قد يعرقل نموّه وابتكاراته الفنية في هذا الاتجاه.

محمد المعشري
"حديث الأبراج"

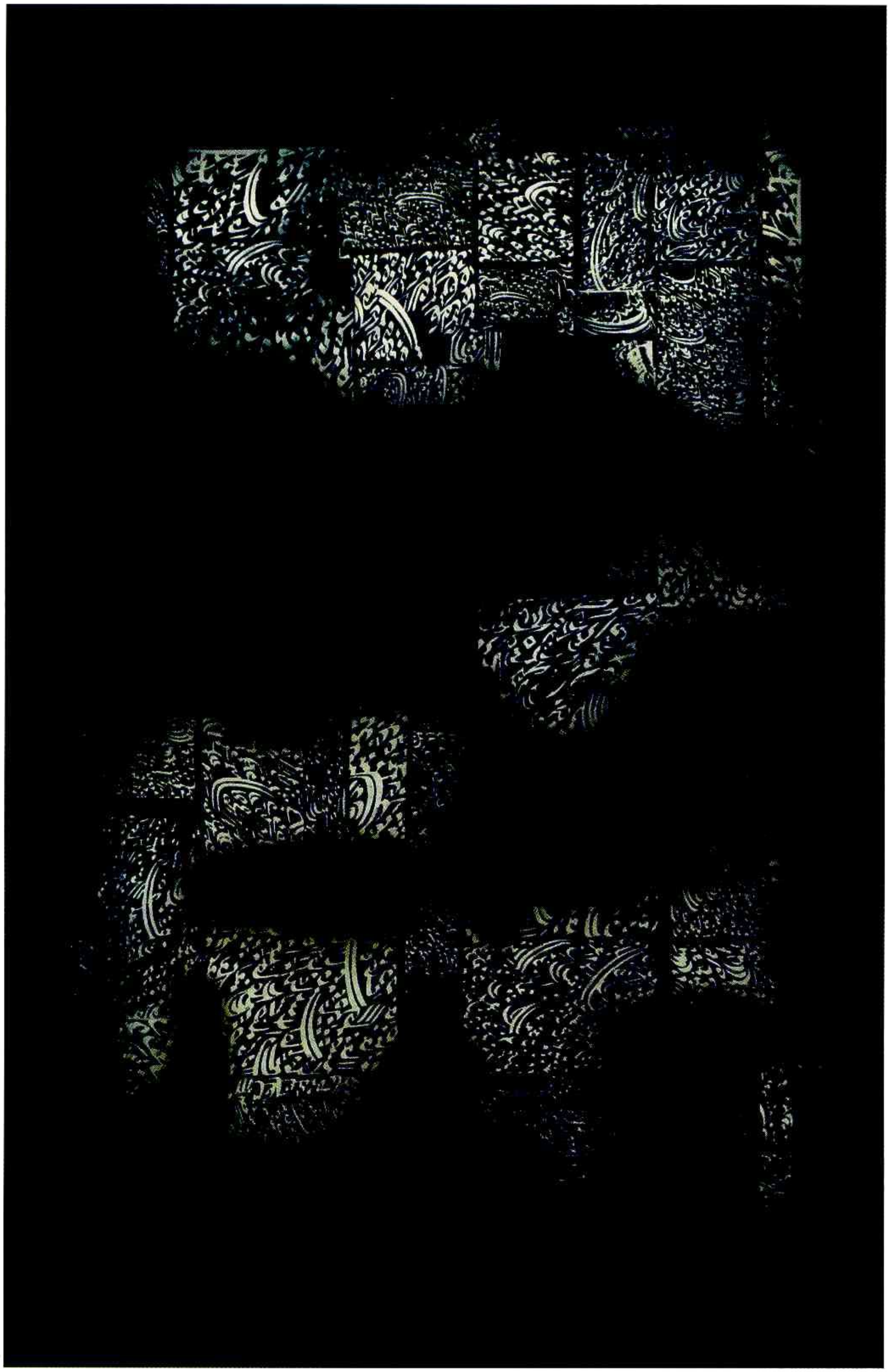


صالح الشكيري

يعدّ صالح بن جمعة الشكيري أحد الفنانين الذين شكّلوا إبداعاتهم من خلال استخدام الكتابات العربية في جميع إنتاجهم الفني منذ عام ١٩٩٣، وهو التاريخ الذي انطلق فيه العديد من الفنانين الشباب الذين التحقوا بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية. وللفنان صالح الشكيري مشاركات داخلية من خلال المعارض السنوية والورش الفنية التي تقيمها الجمعية، وكثيراً ما كان يشارك في مجال التشكيل الحروفي والخطّ العربي متخذاً من هذا الإرث العربي مدخلاً لإبداعاته وإنتاجاته الفنية.

تتسم أعماله بالكلاسيكية الكتابية بحيث يلتزم بجوهر الحرف وطبيعته ونوعية الكتابة في أعماله. أمّا أعماله الفنية الأولى فقد اعتمدت اعتماداً كلياً على كتابات الطلاسم والرقى، بحيث تأخذ الكتابات الشكل المتداخل والمتشابك لدرجة أن المشاهد لا يستطيع أن يقرأ أو يستنبط المعنى. فكانت الطلاسم في حدّ ذاتها مشكلة في قالب جمالي ولوني. استمر الفنان بهذا الأسلوب وبالكتابات المباشرة أحياناً أخرى، فكانت لوحاته أعمالاً تنتمي إلى الخط العربي لا إلى التشكيل بالخط، إلى أن وصل إلى مرحلة تكاد تكون راهنة أو هي مرحلة انتقالية تفتح له مجالات إبداعية. غير أن شرط ذلك هو تدارك الفنان لبعض الحلول التشكيلية التي من شأنها أن ترقى بالعمل الفني إلى قيم جمالية لا تعتمد على التكرار فحسب، بل أيضاً على العمق الفراغي للوحة وعلى شكل الأحرف وتوظيف اللون الواحد بدرجاته المختلفة لتشكيل ذلك العمق، أو من خلال تكبير الأحرف والكلمات وتصغيرها ليشكّل بذلك حلولاً تشكيلية جمالية ويوظف القيم الفنية والجمالية للوحة التشكيلية الخطية. ففي بداية تحقيق تلك التعابير والتشكلات الفنية قدم الفنان الشكيري أعماله الأخيرة في معرضي الجمعية السنويين الثاني عشر والثالث عشر للفنون التشكيلية لعامي ٢٠٠٤ و٢٠٠٥ بروح من التجديد النفسي انسلخ من أسلوبية التشكيل الذي اعتدنا عليها في الأعوام الماضية. ففي العمل الفني بعنوان "تشكيل خطي"، قدم الفنان تشكيلات خطّية منحصرة في أشكال مستطيلة ومربعة الشكل فرضتها التقنية التشكيلية والمعالجات التعبيرية لهذا العمل. هنا اعتمد أسلوب الطباعة والتكرار والتقسيم لتلك الكتابات في أشكال وأوضاع مختلفة كما أن الألوان خلّفت شيئاً من الشفافية والتوازن البصري في هذا العمل. ومن الملاحظ أن الفنان قدّم العمل نفسه بالمفردة الكتابية التشكيلية نفسها في معرضي عام ٢٠٠٤ وعام ٢٠٠٥. إلا أنّ الفارق بين العملين يكمن في أن العمل الأخير كان يأخذ النسخة السالبة للكتابات المطبوعة فخرجت الكتابات مقلوبة، وقد تم تكرار تلك المفردات بما لا يدع مجالاً للشك في أن الفنان كان يقصد وضعها مقلوبة. وهكذا، فإن هذا العمل خرج بشكل مغاير لسابقه وبروح قد تكون جديدة مقارنة بأعماله الأخيرة.

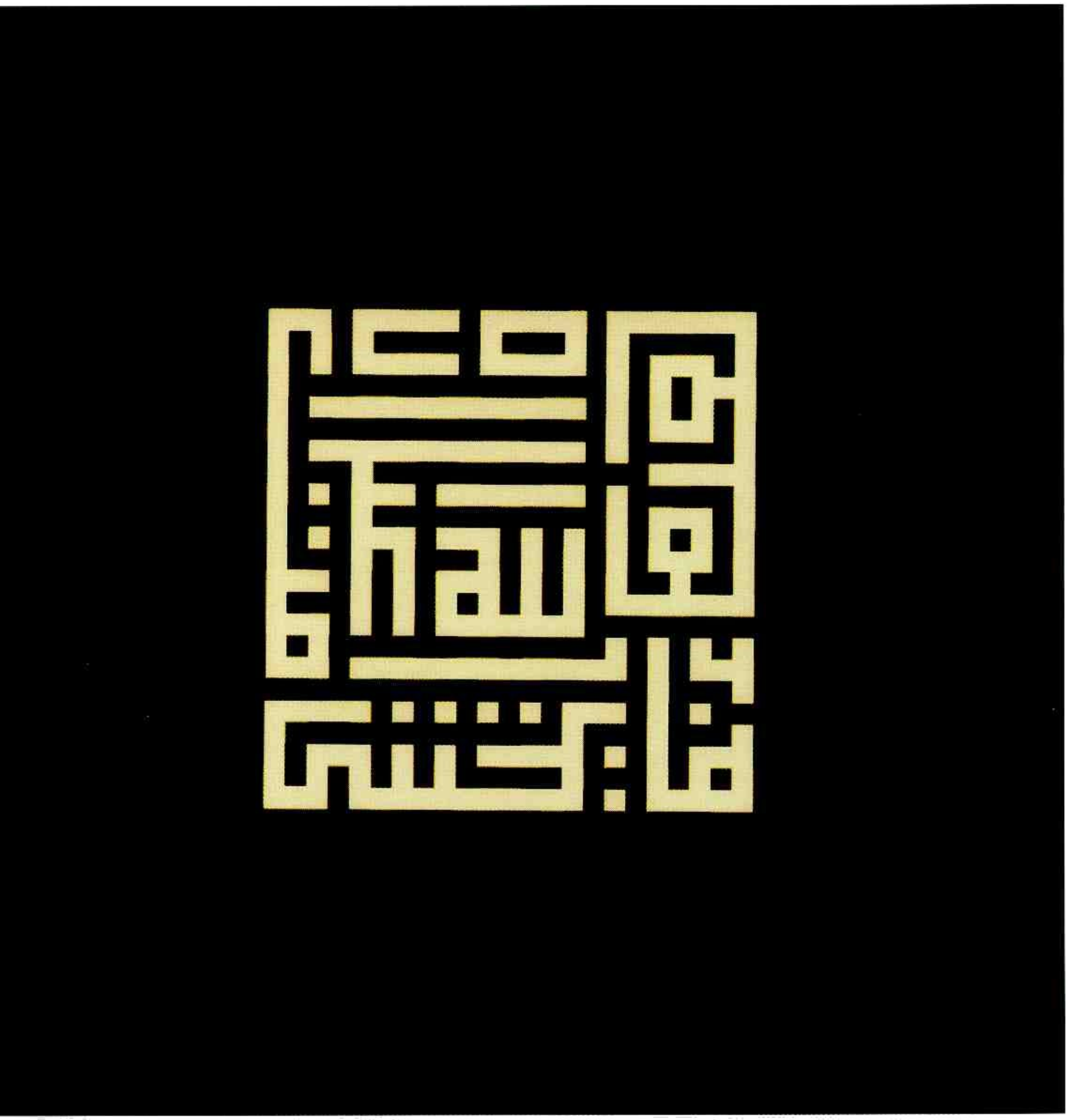
صالح الشكيري
"تشكيل خطّي"



محمد مهدي

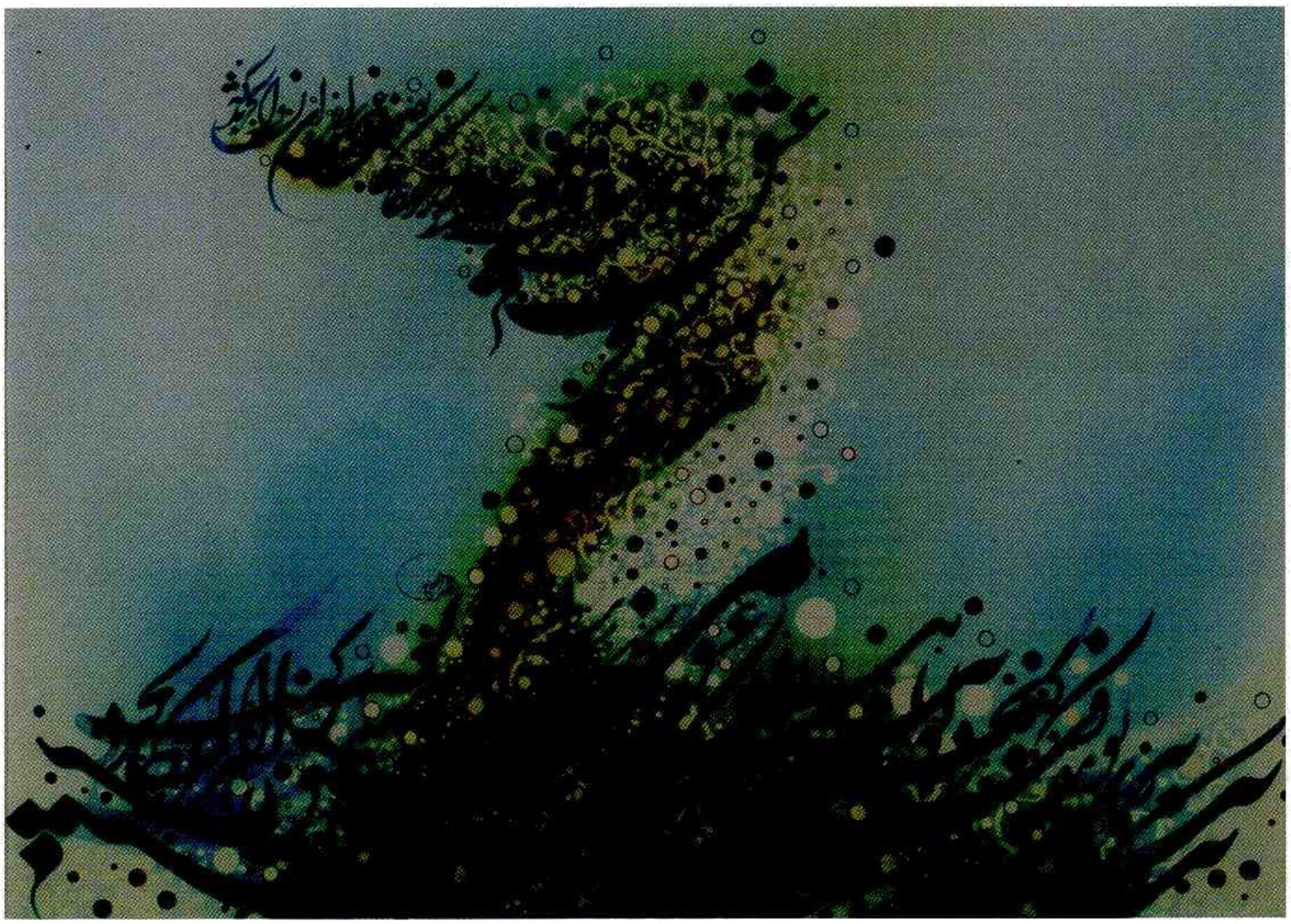
حرص محمد بن مهدي بن جواد اللواتي على تعليم نفسه أساسيات الخط العربي من خلال التحاقه بعدة دورات لتحسين الخط. كما حاول أن يتعرّف على شروط التعامل وأدواته مع الخط العربي وما يتضمّنه من حسابات هندسية خصوصاً في التعامل مع الخط الكوفي. ولكنّ تناوله للخطّ لم يكن يدويًا، فكان أسلوبه يعتمد على تقنيات الطباعة الرقمية وما توفّره من إمكانات للفنان في تحقيق تدرّجاته اللونية وتكرار حركية الخط،
وهذا لا يتحقق إلا إذا كان الشخص متمكّنًا من أدواته ومستوعبًا لحركات الحرف والتفافه وكيفية تضمينها في تصميم محكم كما هو في لوحة "هندسيات"، حيث تحوّل الخط هنا إلى رؤى خاصة في شكل علاقات هندسية بين الخطوط الرأسية والأفقية في مساحات هندسية يمكن إدراكها بصريًا. وباختصار، استطاع الفنان محمد مهدي أن يسخر الحرف وفقًا لمواصفاته القياسية وللأبعاد المحدّدة التي يبني عليها، فاستغل المرونة الناشئة عن مطاوعة الحرف للتشكيل كحرف مستقل أو كعنصر في تكوين الكلمات رغم قوة الخط الكوفي وما يتميّز به من صلابة. فعين المشاهد تتحرك في بعض أعماله من خلال تغيّر أوضاع شكل المربع ولونه وهو ما يعتبر الإطار الذي يحتوي على كلمات وحروفيات أعماله.

محمد مهدي
"هندسيات"



عبد الناصر الصايغ

يعدّ عبد الناصر بن إبراهيم الصايغ من الفنانين الذين عرفوا بكونهم خطاطين مارسوا فنّ الخط بمتعة وشغف الخطاط المالك لأدواته الفنية. استفاد عبد الناصر من إمكانات الحرف العربي في خلق تصاميم وتشكيلات حروفية تنم عن مقدرة فنية ووعي واضح للهيكل البنائي للحروف وما بها من استطالة وامتداد. ويمكن تصنيف عبد الناصر على أنّه حروفي أكثر منه خطاط لأنه يتعامل مع الحرف تعامل الفنان من حيث مقدرته على تسخير الحرف وفقًا لمواصفاته القياسية والأبعاد المحددة التي يبنى عليها. كما استطاع أن يستغل مرونة الحرف للتشكيل كحرف مستقل أو كعنصر في تكوين اللوحة. تظهر حروفياته إدراكه للقيمة التشكيلية للحرف، فهو يحاول أن يستفيد من القيم الجمالية والعناصر الفنية للحرف. فرؤوس الحروف وبدايتها تتّخذ شكلاً قويًا وواضحًا، وسيقانها تمتدّ، ونهاياتها تضعف حتى تختفي، كما أنها غنية بالخطوط الرأسية والأفقية والانحناءات التي يمكن تضمينها في أعمال تشكيلية ترتكز على الإيقاع في حركة الحروف والخطوط ووحدة التكوين. كما تظهر مقدرته على استثمار حركة الحروف في خلق موازنة تشكيلية من خلال المدارات والانحناءات والالتفاف كما في لوحته "مرونة".



عبد الناصر الصايغ
"مرونة"

مجال النحت والتشكيل المجسم

ممّا لا شك فيه أن الفنان المعاصر استفاد من طاقة النحات وتقنياته الإبداعية لإنتاج أعمال فنية جميلة ونافعة في الوقت نفسه. فلم يقتصر عمل النحات على نحت التماثيل، بل أصبح له دور بارز في حياتنا اليومية. فقد شارك النحات المعاصر في فنّ العمارة وأسهم في تجميل المباني التي غالبًا ما تحكي عن وظيفة مبنى أو تسرد موضوعًا قوميًا أو تبرز جماليات إنسانية.

"إننا في الواقع نعيش في عالم الأبعاد الثلاثة، وإن ما نشاهده أمامنا ليس صورة مسطّحة لها طول وعرض فقط، بل نجد فيها امتداداً ذا عمق مادي هو البعد الثالث. من هنا ندرك اختلاف الإحساس بالعمق الفراغي في الفنون التشكيلية الثنائية الأبعاد عنها في الثلاثية الأبعاد"[٣٤]. فاللوحة التصويرية مثلا لا تعدو أن تكون مسطّحًا لا تتميّز إلا ببعدين هما الطول والعرض فقط حتى ولو كان هناك إيحاء بالعمق الفراغي أو البعد الثالث في اللوحة، بينما فنون كالنحت والعمارة تتميّز بثلاثية الأبعاد (Three dimensional) هي الطول والعرض والارتفاع. وبالتالي ندرك العمق الفراغي (Spatial depth) في المسافة الفاصلة بين الأجزاء القريبة والبعيدة. من هنا نوقن أن الإحساس بالعمق الفراغي في لوحات التصوير الزيتي مثلا لا يكون ماديا أو واقعيا يتم لمسه، وذلك بسبب أبعادها الطولية والعرضية. وعلى عكس ما يوجد في الأشكال الثلاثية الأبعاد نجد أن العمق الفراغي هو عمق حقيقي مادي. من جهة أخرى فالتوازن (Balance) كعنصر وقيمة في العمل الفني هو شيء أساسي وضرورة لنجاح الأعمال الثنائية والثلاثية الأبعاد على حدّ سواء. فلا يكفي مثلا لنجاح التكوين أن يوجد التوازن في جانب وأحد فقط، بل على الفنان أن يعمل على تحقيق التوازن في جميع الجوانب أو الأبعاد الثلاثية، وبالتالي تظهر الحاجة لدى الفنان إلى ما يعرف باسم الرسومات المتعددة الجوانب (Orthographic drawings) لخلق حالة من التوازن في العمل. فالفنان لا يكتفي بالتوازن البصري للشكل فقط بل يتعدى هذه المرحلة إلى تحقيق التوازن الحقيقي والذي يشكل حلقة التكامل في الأعمال الثلاثية الأبعاد. وبهذا نلمس مدى الصعوبة في تحقيق التوازن بمفهومه الحقيقي في الأعمال النحتية عنه في الأعمال التشكيلية الثنائية الأبعاد.

ففي حتمية الوحدة في العمل النحتي نجد أنّ المفكّر الأميركي جون ديوي يؤكّد في كتابه "الفنّ خبرة"، أن وحدة النحت هي أكثر تفرّدًا وتحديدًا، نظرًا لأن

---

٣٤ – ووكاس وونغ : مبادئ تصميم المجسمات، ترجمة أمل الحسيني، بغداد مطبعة دار السلام، ١٩٨١.

المكان نفسه على الأقل هو الذي يضطرنا إلى أن نكون كذلك. من هنا ندرك أن عملية التذوّق الفنّي للأشكال النحتية تختلف من حيث الكيف والنوع عنها في المجالات الفنية الأخرى. فأول ما يدور في ذهن المشاهد للتراكيب النحتيّة هو مفاهيم خاصة بهذا المجال كالكتلة والفراغ والبعد الثالث والنسبة والتناسب بين الكل والجزء. من هنا يأتي فهمنا الصحيح للأشكال ذات البعد الثالث، فلا يمكن أن يكون بشكل واحد من نظرة واحدة، فمشهد من زاوية معينة وبُعْدٌ معيّن قد يخدع الناظر. فالشكل الدائري الذي يرى لأول وهلة من مسافة معينة قد يظهر عند فحصه عن كثب بشكل كروي أو أسطواني أو أي شكل له قاعدة دائرية. وهنا يؤكد أنه لكي نفهم الأشكال ذات الأبعاد الثلاثية ينبغي علينا رؤيتها من زوايا ومسافات مختلفة، (هذا ينطبق على عملية التذوق الفني لهذا النوع من الأعمال كما أنه ينطبق على تقنية التنفيذ) وجمع المعلومات واختزانها في عقولنا لتكوين صورة متكاملة لحقيقة بعدها الثالث، وأنه من خلال العقل البشري كسب العالم الثلاثي البعد أهمية ودلالة"[٣٥].

إنطلاقا من هذه المقدمة النظرية عن أهم خصائص فنّ النحت بمفهومه الكلاسيكي، نجد أنه من غير المعقول قراءة الأشكال النحتية لإنتاجات الفنان العماني من غير استحضار تلك المفاهيم والاتجاهات والأساليب الأدائية. لذا سوف نحاول تسليط الضوء على بعض الأشكال النحتية والأشكال المجسّمة للفنان العماني المعاصر في عمان.

"يلاحظ على التجارب النحتية العمانية أنها لا تشذّ عن سابقاتها من حيث نبرتها التعبيرية ذات المعالجة الحديثة. ففي إنتاج الفنانين العمانيين أيوب البلوشي وسليم بن سالم الخالدي ومحمد بن سالم الناصري، تمرّد واضح على القيم الموضوعية للشكل، ومحاولة خلاّقة نحو تشكيل كتل نحتية تخرج عن عادتها بنفي معظم الظواهر الخارجية والاقتصار على المحدود من الدلالات والتفاصيل، وذلك للحفاظ على لاواقعية الشكل، مع إتاحة الفرصة لتحميل الأعمال بطاقات غير محدودة من القيم الوجدانية، وقد تجلّى البعض منها بأدائية شاعرية.

تكشف المنحوتات من حيث المستوى التقني عن استثمار شتى الاختبارات التي سادت في محترف النحت الغربي.. ويميل الفنانون في الغالب إلى الخامات المتوافرة في البيئة المحلية، التي من أهمها الأخشاب والحجر بأنواعها"[٣٦].

---

٣٥ – ووكاس وونك : المرجع السابق.
٣٦ – آمنة النصيري : مرجع سابق.

أيوب ملنج

أيوب بن ملنج البلوشي القديم قدم الحركة التشكيلية العمانية هو النحات الأول الممثل للسلطنة في المحافل الدولية في مجال النحت. بدأت مسيرة النحت مع هذا الفنان بداية متواضعة حيث قدّم أشكالاً نحتية قائمة في الفراغ. وكان لطائر "اللقلق" حضور كبير في معظم أعماله التي غالبا ما ينفّذها بخامة الخشب. إذ عبر الفنان أيوب ملنج بأزميله عن جماليات هذا الطائر وعن معاني الأمومة والترابط، فكانت أعماله عبارة عن علاقات خطّية خالية من الكتل والأحجام، وكأنها نحت بارز معلّق في الفراغ. فكان أغلب نتاجه يتصف بأشكال ذات بعدين اثنين كما في العمل المسمّى "اللقلق". غير أننا نقدّر جهود هذا الفنان في كونه يمثّل بدايات المسيرة الفنية في سلطنة عمان وبخاصة في مجال النحت. وقد قدّم أيوب أشكالاً كثيرة من الأعمال القائمة في الفراغ والتي يمكننا أن نطلق عليها تسمية أعمال نحتية بصفتها هذه، فكانت الخامات المتنوّعة بديلاً في أعماله الأخيرة التي حافظ فيها الفنان على أسلوبه ومنهجيته المعروف بها، والتي يسعى من خلالها للتعبير المباشر عن مفاهيم الأمومة بأشكال قائمة في الفراغ ذات البعدين.



أيوب ملنج
"اللقلق"

نجد في كثير من أعمال هذا الفنان أن هناك مباشرة في التعبير والتشكيل معًا. فهو يستمدّ أعماله من محيطه وبيئته، وكثيراً ما يتعرّف المشاهد عليها وذلك لسهولة الشكل والهيئة التعبيرية الموجودة فيها. كما أن التشكيل النحتي لديه يركّز على الكتل في بعض الأوقات مشكّلاً من خلاله نفس الطائر، "طائر اللقلق"، ولكن في ثنائية العلاقة. ففي منحوتة "طائر اللقلق" حاول الفنان التعبير عن الاندماج والتآلف بين طائرين منبثقين من كتلة واحدة هي في الأساس كتلة الجسم، كما نلاحظ على هذا الشكل النحتي مدى جودة إخراج ملامسه وسطوحه اللامعة حيث شكّل هذا درجة من التميّز في هذا العمل مقارنة بأعمال الفنان الأولى التي لا تكاد تخرج عن الأشكال شبه المنتهية التي كثيرا ما

يكتفي الفنان بإخراجها في هيئات ثنائية الأبعاد في أشكال خطية. وقد كانت مادة الخشب هي الوسيط الذي شكّل به هذين العملين السابقين، أو بمعنى آخر، إنّ أغلب أعمال الفنان أيوب منفّذة بمادة الخشب، حيث نجده، ورغم صعوبة التشكيل باستخدام هذه المادة، حريصًا على أن يخرج لنا مجموعة من التعابير البصرية التي يهدف من خلالها إلى التأكيد على مضمون هذا العمل من خلال محتواه. فكانت ملامس سطوح هذا الشكل النحتي وهيئته ناطقة بجماليات المرأة، وليونة الخطوط معبّرة عن مدى التلاحم في مكوّنات هذا الشكل النحتي. ورغم صعوبة المادة المستخدمة إلا إن الفنان أيوب ملنج استطاع أيضا أن يقيم علاقة مرنة بين مفرداته التشكيلية وبين الفراغ المحيط والمتخلل بين سطوح أحجام الكتلة النحتية لهذا العمل وثناياها.



أيوب ملنج
"طائر اللقلق"

وفي مشاركة الفنان أيوب ملنج في ملتقى النحاتين العرب الذي أقيم في مسقط عام ٢٠٠١، يفاجئنا بقطعة نحتية بعنوان "شكل في الفراغ"، ذات أبعاد ثنائية قائمة في الفراغ، مكتفيًا ببعض القطاعات الدائرية ومحتفظًا بمساحة الرخام وصفاء ملمسه، مع وجود ملامس بداخل القطاع شبه الدائري، مشكلاً بذلك عملاً ذا بعد واحد فقط إذا جاز تسميته تكلّفًا بالنحت. فعندما يحتّل المشاهد زاوية معينة في الرؤية يلمس جماليات الخط الخارجي لهذا العمل، فهو يجمع بين صلابة الخط الخارجي وليونة القطاعات الدائرية مسقطًا عنه صفة النحت الكلاسيكي.

أيوب ملنج
"شكل في الفراغ"



محمد الناصري

يعدّ محمد بن سالم الناصري واحداً من الفنانين العمانيين القلائل الذين انخرطوا في النحت والتشكيل المجسّم واكتسبوا خبرات فنية عبر المشاركة في الورشات الفنية التي ينظمها مرسم الشباب أو الجمعية العمانية للفنون التشكيلية أو بالممارسة الذاتية وتخطي حاجز التجربة والمغامرة. في أعمال محمد الناصري الكثير من المعاني الإنسانية، وهو غالبًا ما يحاول التعبير عن المشاعر الإنسانية بأساليب وخامات مختلفة، ففي عمله الفني "الكبت"، حاول التعبير عن هذه الصفة من خلال وضع العقل البشري في شبكة من الأيادي أو الفروع التي تحدّ من حركة العقل وتنفّسه، فكان لمباشرة النص البصري حضور بارز لترجمة التعبير عن "الكبت" كمفهوم نفسي إنساني. وعلى الرغم من استخدام الفنان خامة الخشب في تشكيل هذا العمل إلا أن الفراغ شكّل حيزاً كبيراً، حيث نجد أن للفراغات المتخلّلة حضورا متميّزا، كما أن ليونة الشكل وسلاسة الأعضاء التي تكوّن هذا العمل جاءت بطريقة عضوية لا تنمّ عن أصل خامة الخشب.

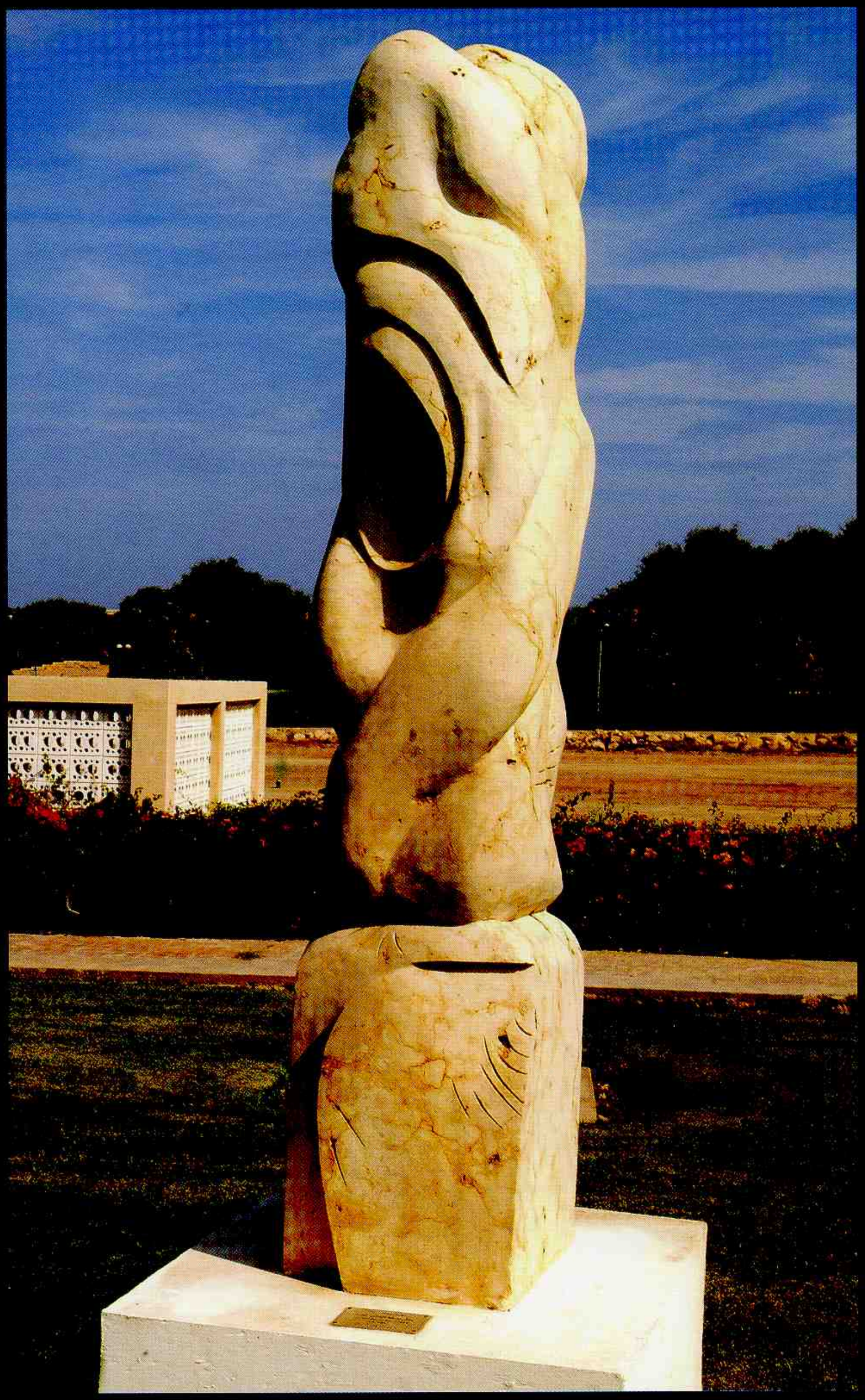


محمد الناصري
"الكبت"

شكّل محمد الناصري أعمالاً نحتيةً أخرى بخامة الرخام أو بالحجر. ففي عمله تأكيد لقوة الإرادة في تحويل الكتلة الصمّاء إلى حالة من الليونة الأنثوية للشكل كما في عمله الذي حمل اسم "سيمفونية عاشق". فالخطوط اللينة والحلزونية والمائلة والملتفّة حول الشكل، والكتلة المستديرة والخطوط المنحنية، والدوائر الحلزونية كلها تؤكد إنسانية هذا العمل. فالخطوط المنحنية هنا توحي بالوداعة والرقّة في جسم الحجر، ومع تزايد الاستدارات وكثرتها في الكتل أو المساحات وتلاشي أو إلغاء الأشكال الحادّة فيه تتأكّد جمالياته النحتية. وقد ساعد وضوح الفكرة الأساسية لدى الفنان كثيراً في إنجاز هذا العمل بصورته النهائية، فرسم صورة ذهنية لما يريد أن يجعله شيئًا هاماً حتى يسير على بصيرة ونهج، حتى ولو أدخل عليه تعديلاً. فالخطّ

محمد الناصري

"سيمفونية عاشق"



الأساسي للعمل باق، ومن هنا يتبيّن لنا صحّة موقف الفيلسوف الألماني هيغل عندما يؤكد على أنّ النقص في الفكر يؤدي إلى نقص في الشكل. فما دام الفنان يمتلك الفكرة الصحيحة عن النحت وأبعاده الثلاثية فإنه من المؤكّد أنّه سوف يُخرج لنا أعمالاً تشكيلية ذات صفة نحتية تؤكد الفكرة التي رسمت في ذهن الفنان من أول وهلة وتكملها.

علاوة على ما سبق قوله فإن القيم الجمالية في عمل النحات محمد الناصري تكمن في مدى إدراك النسبة والتناسب بين أجزاء هذا الشكل وتشير إلى مدى تمكّن الفنان من إيجاد حيثيات الخروج بالشكل من الصلابة إلى حالة الليونة والأنوثة وكذلك التوزيع المتوازن لقوى الكتلة بحيث تخدم الشكل العام للعمل الفني. وإلى جانب القيم التعبيرية استطاع الفنان محمد الناصري أن يخرجنا من أعماق هذه الكتلة، فالتعبير عن الجسم البشري جاء ملحوظًا ومباشرًا، فكأنما يريد الناصري أن يستنطق الحجر الرخامي بالأحاسيس الإنسانية. كما نجد هناك تعبيراً عن الجسم الإنساني في أحجام عضلاته متمثّلاً بالتفاف يد من أعلى القطعة النحتية، وقد شكلت نوعاً من الحنان على الوجه الغامض للشكل. وتمتد تلك اليد لتصل إلى الأسفل مشكّلة بدورها الجزء السفلي للجسم البشري. إن في هذا العمل نوعًا من الاندماج ما بين أسفل الجسم وأعلاه بحيث يخلق غموضاً عامًا في القطعة الفنية يحتاج إلى التأمل البصري الدقيق لأجزائه وواجهاته.

وخلاصة القول إن محمد الناصري يبشّر بميلاد جيل جديد من النحّاتين العمانيين المتمكّنين من الإحساس بالكتلة وأبعادها الثلاثة والفراغ المحيط بها.

سليم سخي

يعدّ سليم بن سخي البلوشي من الفنانين العمانيين الذين يمتلكون ثنائية الإبداع في الأعمال الفنية. فإلى جانب تمكنه من جانب التصوير والتصميم الثنائي الأبعاد نجده مشاركًا بأعمال نحتية ذات صيغة ثلاثية الأبعاد. فقد شارك بعدد من الأعمال النحتية في بعض الملتقيات العربية والمحلية. فقدّم قطعة نحتية بعنوان "المها" في "ملتقى مسقط للنحاتين العرب". "لم يخرج سليم سخي بعيدا عن مرجعية الفنان المعروفة في استخدام التراث العماني المتمثل في حيوان المها، فهو يميل إلى التفكير بأسلوب تصويري أكثر منه نحتي، إذ نجد أنّه اشتغل كثيراً بالوضع الأمامي للحجر الرخامي معتمدا على قوة الخط الخارجي للشكل وسلاسته. ورغم صلابة الخامة استطاع الفنان هنا أن يخلق نوعًا من الخطوط الحادة اللينة التي تتناسب وموضوعه المطروح على أسطح الكتلة الرخامية. كما أن حدّة الخطوط وقوتها خلقا حدّة في الظل بحيث استطاع أن يختزل حيوان المها إلى خطوط ذات طابع ظلي. ويلاحظ أن الفنان سليم سخي في هذا العمل انجذب بسهولة إلى لون السطح وملمسه في الوقت الذي يكون فيه الحجم والفراغ أكثر أهمية، وربما يعود ذلك إلى قساوة الخامة المستخدمة.

سليم سخي
"المها"



ومن الملاحظ أيضًا في هذا العمل أن الفنان نجح في توزيع الملامس على أسطح الكتلة بحيث أكد على ما هو شكل في عمله وما هو أرضية. فهو يقيم علاقة جمالية متوازنة بين الشكل والأرضية في هذا العمل، ولو استطاع أن يحسّ بحجم الكتلة كما أحسّ بحجم السطوح لأدى ذلك إلى الرفع من قيمة العمل الفني إلى مرتبة الأفضلية"[٣٧].

٣٧ – محمد العامري : ملتقى مسقط للنحاتين العرب، "مولد جيل جديد من النحاتين العمانيين"، دراسة نقدية في أعمال النحاتين العرب". مسقط، جريدة عمان، ٢٠٠٢.

رشيد عبد الرحمن

"فنان عماني آخر متمكّن جدًا من أدواته الفنية تصويرًا ونحتًا، عرفه المشاهد المتذوّق بأعماله التصويرية هو الفنان رشيد عبد الرحمن. أعماله تستحق منا كل تقدير واحترام، فهو قوي حتى حين يخرج عن تخصّصه الدقيق. يفاجئنا رشيد في ملتقى مسقط للنحاتين العرب بقطعة نحتية تعبيرية لعبت المساحات والخطوط الدور الأساسي والبنائي في تكوينها، إلى جانب الأسلوب الرمزي الذي نفّذ بأسلوب النحت البارز. فالمشاهد لهذا العمل يعيش حالة من الجذب والتأمل، فكأنما القطعة النحتية تقول: قف وتأمل!

إن ملامح الوجه المنحوتة على أسطح هذه القطعة بعنوان "وجوه"، تنمّ عن حزن عميق أو دفين داخل العقل الباطني لهذا الفنان. فقد استطاع رشيد عبد الرحمن في هذا العمل أن يعبّر بشكل تجريدي رمزي عن معانٍ وأشكالٍ آدمية. فهو يقوم بعملية اختزال لشكل الوجه وملامحه. والمتأمل في هذا العمل جيدًا يشعر أن هناك حكاية تدور بين جنبات القطعة النحتية. فهناك رجل وامرأة يمكن ملاحظتهما من خلال استقامة الخطوط تارة وليونتها تارة أخرى. وقد عبّر الفنان عن الحس الصامت من خلال ملامح العيون وسكون اليد، كذلك نلاحظ بعض النقاط التي تكثر بدورها لتشكّل في النهاية دائرة أو عدّة دوائر وكأنّما تعبّر عن الحزن وتدرّجه، فالدائرة والمثلّث هي رموز استطاع الفنان أن يوظّفها بحقّ في هذا العمل الفني"[٣٨].



رشيد عبد الرحمن
"وجوه"

٣٨ – محمد العامري : المرجع السابق.

خميس بن ناصر الحنيني



خميس الحنيني
"شكل آدمي"

خميس بن ناصِر الحنيني الشقيق التوأم لعبد الله الحنيني من عائلة ذات حسّ فني مرهف. يصنّف خميس مع فنّاني النحت على الرغم من وجود أعمال تصويرية ناجحة له وذلك لأنه اتجه في الفترة الأخيرة اتجاها نحتيا ملحوظا. فقد لجأ في بداية المشوار النحتي إلى أسلوب النحت الطرحي وذلك باختزال المادة المستخدمة تدريجيا إلى أن يصل بها إلى الشكل الذي حدده في ذهنه سابقا. أعماله النحتية هذه تتسم برشاقة الجسم المنحوت والقريب الشبه بمثيله في الواقع كما في "شكل آدمي".

ثم انتقل الفنان خميس إلى أسلوب النحت الناتئ أو البارز (الريلييف)، حيث لجأ إلى خلق أشكاله الثلاثية الأبعاد التي تقوم في سطح مستوٍ ذي بعدين موازيا للرسم في أساليب التشبيه والتنظيم. ويعدّ هذا النوع من النحت أكثر سهولة من النحت الطرحي في حالة تناول الخامات الصعبة كالحجر أو الرخام أو حتى الخشب، ولكن في حالة استخدام أدوات مطاوعة كالطين أو الشمع أو الجبس تصبح العملية أسهل. وفي جميع الأحوال يكون للمادة المستخدمة بين يدي الفنان تأثير توحيدي في التكوين. فقد تهيئ المادة وحدة نسجية في اللون والسطح. نلاحظ في الشكل النحتي بعنوان "خميس" وهو بروفيل الفنان نفسه، أن تقنية تناول الخامة فرضت نفسها على الفنان من خلال اعتماده على أسلوب الريلييف. فقد نسخ قالبًا طبق الأصل من بروفيل الفنان وحفره في قالب من طين ثم شرع في التخلّص من الأجزاء الفائضة من القطعة ليبقي على الجزء أو التمثال المطلوب محاولاً تشكيل المادة ومنظّمًا لسطوحه المحفورة ومؤكّدًا على بعض التفاصيل المهمة بالنسبة للفنان ومتجاهلا بعضها الآخر. وقد تسهم الخامة المستخدمة في إعطاء العمل الفني قيمة فنية أعلى مما يتوقعه الفنان في بعض الأحيان وقد تقلل من قيمته. ويرى الكثيرون أن قيمة النحت الجمالية تعزى إلى نوعية المادة التي يستخدمها النحات وإلى الطريقة التي يتعامل بها مع هذه المواد؛ وبذلك فإن التقدير الذي يحظى به النحت إنما ينبع من فهم الفنان للوسائل التي يلجأ النحات إلى استخدامها في صنعته.

للفنان خميس الحنيني عمل تركيبي نحتي شارك به في المعرض السنوي الثالث عشر للجمعية العمانية للفنون التشكيلية لعام ٢٠٠٥. ففي هذا العمل التركيبي وعنوانه "المثيل" شحنة تعبيرية كبيرة عن الانفعالات الإنسانية. يعدّ هذا العمل من حيث المحتوى عبارة عن تركيب من ثلاث قطع خشبية تضاف إليها

خميس الخنيني

"خميس"



الأجزاء الآدمية المتمثّلة في الأيادي والرجلين والجزء العلوي الذي ربما ينتمي إلى الأعضاء الحيوانية.

ربما قد يكون هناك رؤية فنية مغايرة للواقع الإنساني حيث عبّر الفنان عن الجسم البشري في كتل خشبية صلبة، واكتفى في الوقت ذاته بتلخيص العقل البشري في هيئة قرن حيواني لا يمكن للمشاهد أن يدرك الهيئة الإنسانية إلا من خلال الأيادي والرجلين. فقد شكّل الفنان هذا العمل بقصدية مباشرة ورمزية علنية حيث كانت الأجزاء الآدمية منبثقة من القطع الخشبية. ولكي يتخلّص من هذه الصلابة أوجد الأيدي وهي تحمل تفاحة قد تكون رمزًا للحياة أو المرأة.

ويمكننا القول بشكل عام إنّ هذا الفنان يبشّر بميلاد نحّات متمكّن من أدواته النحتية التي يمكن أن يدركها المشاهد العادي ومتذوق الفنّ التشكيلي. ونحن نرغب في أن نؤكّد أنّ للنحت والتشكيل المجسم دورًا هامًا في المجتمع بحيث يخاطبان أحاسيس المشاهد ويشركانه معهما فيستمتع بهما.



خميس الحنيني
"المثيل"

سالم المرهون

سالم المرهون هو من فناني الجنوب الحديثي العهد بالنحت، ولكنه يطوّع خامته وأدواته النحتية بشكل سريع ملفت للنظر. وقد تطلبت أعماله النحتية جهداً عضلياً ليس بالقليل. وجدير بالذكر أن هذا الفنان بدأ مشواره النحتي بالرلييف البارز وانتقل إلى ممارسة النحت والتشكيل المجسّم وبخاصة ما يعرف بـ"النحت الطرحي" أو عن طريق الحفر والحذف، حيث يبدأ الفنان بقطعة من الخشب أو الحجر أو الرخام كما في أعمال سالم المرهون، ومن ثم يختزلها ويجرّدها حتى يصل إلى الشكل المطلوب التعبير عنه. فهو متمكّن من الكتلة النحتية وفراغاتها فيحوّلها إلى أشكالٍ تعبيرية غاية في الروعة والقيم الجمالية.

إنّ تنظيم العمل لدى هذا الفنان يبدأ بالمادة التشكيلية سواء أكانت حجراً أو رخاماً ثم ينتقل إلى تمريرها بعمليات وتقنيات حتى تأخذ المادة شكلها النهائي وهو في النهاية العمل المنفّذ. كما لا تغيب عنا فكرة العمل الفني ومعانيه، فمعظم أعمال هذا الفنان تأخذ مسمّيات تعكس أفكاره وتعبيراته البصرية. كما أن أعماله النحتية مليئة بالعناصر التشكيلية التي تعكس خصوصية المجال الفني وما يتبعه من أساليب ومبادئ التشكيل المجسّم. ففي أعماله نجد الكتل والفراغات والفضاءات بأنواعها كالفراغ المتخلّل والفراغ النافذ والفراغ المحيط.

وكما هو الحال في القطعة النحتية التي تحمل عنوان "فراغات" والمنفذة بمادة الرخام، نجد أنّ الفنان قد سيطر على الخامة رغم قساوتها وصلابتها كما نجد أن للخط حضوراً بأشكاله المختلفة؛ وللفراغات حسابات مدروسة تكاد تحوّل الخامة إلى قطعة من الطين تم تشكيلها مسبقا. لذا فإننا نعدّ هذا العمل مثالاً للأعمال النحتية التي تبدو كأنّ لا علاقة لها بالمادة بوصفها عنصراً أساسيًا يدخل في تكوينها خلال عملية التشكيل والتنظيم النحتي. وكما يطلق الفنان على هذا العمل اسم منحوتته "الفراغات" أو ما يعرف محليا بـ "القلت" وهو الاسم الآخر لهذا العمل التشكيلي، ومعناه نبع الماء أو تجمّع الماء في مكان ثابت. وأهم ما يميّز هذا العمل جماليًا، هو تفريغ المملوء وملء الفراغ، وليس بالضرورة هنا أن النقص ووجود الفراغات يكون نقصًا في الجمال الكلّي للشكل، ولكنه ضرورة فرضها الشكل والمضمون اللذان سعى الفنان إلى تأكيدهما.

أما العمل الفني المسمّى "صقر" فعمل منفّذ بخامة الرخام نفسها ويظهر جرأة الفنان وتمكّنه من تنظيم شكله محقّقًا وحدة جمالية ومتضمّنًا تنوعًا في

سالم المرهون
"فراغات"



سالم المرهون

"الصقر"

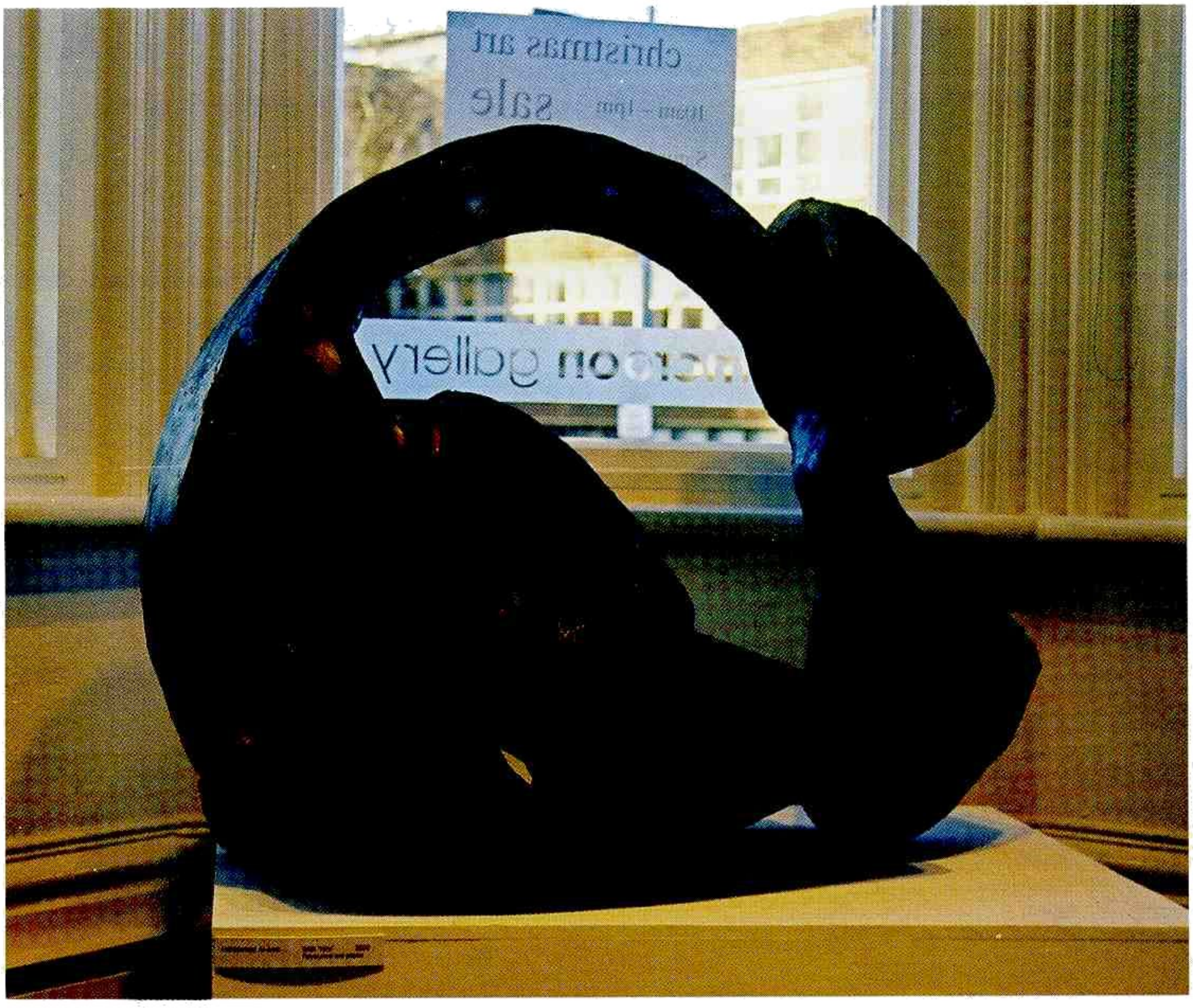


مستويات السطوح خالقًا تضادًا وتداخل حركات الخطوط، وتداخل المساحات بعضها مع بعض مشكّلة هيئة الشكل وتكوينه. ويلاحظ أيضًا على هذا العمل تدرّج مستوياته وتحويل الشكل إلى هيئة طائر، ويستفيد الفنان من تقنيات الحذف الرخامية على حدود الشكل وسطوحه، فنجد أنه تدرّج في مستويات الأسطح وملامسها محقّقًا ليونة أنثوية. أمّا الأسلوب والتقنيات التي استخدمت في تنفيذ هذا العمل فتنتمي إلى النحت بالحذف والإزالة. ورغم قوة الخامة المستخدمة، وهي الرخام، فإن الفنان قد نجح في إيجاد تعابير ومعان إنسانية على هيئة هذا الشكل.

ويلاحظ على معظم أعمال هذا الفنان النحتية - إن لم يكن كلها - والمنفذة بخامة الرخام وجود قاعدة رخامية، سواء أكانت من خامة العمل نفسه أو من لون ونوع آخر من أنواع الرخام. ومن الأمور التي كان ينبغي على الفنّان أن يراعيها مدى تحقق العلاقة الجمالية بين قاعدة العمل وبين الهيكل الأساسي للقطعة النحتية. فنلاحظ عدم وجود نسبة وتناسب بين القاعدة والشكل الفني، وكأن تلك الأعمال النحتية سوف تصبح أكثر جمالاً لو تركت على قاعدة أقل سُمْكًا أو كانت منبثقة من الأرض بشكل مباشر. فالقاعدة في الأعمال النحتيةً قد تكون من مكوّنات الشكل وجزءاً من العمل ذاته.

محمد العامري

إهتم الفنان الأكاديمي محمد بن حمود العامري رغم قلة إنتاجه الفني، بتطوير الحرف العربي والتشكيل الحروفي من خلال التشكيل المجسم. وتتصف أعماله بأصالة الهوية ومعاصرة الشكل، وهي تنطوي على محاولة لإعطاء الحرف العربي بعدًا ثالثًا متخذًا من النحت والتشكيل المجسّم مدخلاً لأعماله الفنية. في أعماله النحتية الأخيرة المسماة "أمومة الأحرف" يداعب الظل سطوح الأرض التي تعكس بدورها بعدًا رابعًا لأعماله. ونلاحظ تعدّد الفراغات وتنوعها في شكل لا يكاد يعدو أن يكون أكثر من حرفين، ولكن نجاح الفنان في تجريد الفكرة وتلخيص الشكل أعطت العمل الفني قيمة جمالية. فالمشاهد ليس مطالبًا بمعرفة ماهية الحروف المستخدمة، وإنما هو مطالب باستحضار كل ما يملك من مقوّمات لقراءة الأعمال التجريدية ليرى تمكّن الفنان من حساب النسب والتناسب بين الفراغات والحروف ومدى قدرته على تجريد المعاني من حروفيات هذا الشكل



محمد العامري
"أمومة الأحرف"

كي تشكل معنى تجريديًا جماليًا بحتًا. أما صلابة الشكل فقد انعكست من خلال اللون المستخدم وحساب نِسَب المفرادت المستخدمة. وعندما نتخيّل أنّنا نشاهد هذا العمل الضخم وهو منتصب في ساحة عامة من ساحات عُمان يمكننا عندئذ أن نتخيّل شكله وأن ندخل في كيانه التشكيلي ليتمكن العمل الفني من نقل أحاسيس الفنان التي يسعى إلى إبرازها.

يذكّرنا هذا العمل بأعمال الفنان الإنجليزي هنري مور الذي اتخذ من الأمومة والطفولة محوراً أساسيًا لأعماله النحتية. فرغم صلابة الخامة التي استخدمها هذا الفنان العالمي إلا أن ليونة الشكل ومعاني الأمومة كانت تتجسد دائمًا في أعماله. ولنأخذ مثالاً آخر من أعمال محمد العامري الذي حمل عنوان "المكعّب الحروفي". فنجد أن الفنان يخاطب الجمال الطبيعي سواءً أكان هذا الجمال داخليًا أم خارجيًا. ونقصد هنا بالجمال الداخلي جماليات الكتابات العربية التي تظهر على أوجه المكعّب لتشكّل هرمونية الكتابة وجماليات الحرف العربي. فكل وجه من أوجه هذا المكعّب له خصوصية في الحروف التي كتبت عليه وكل منها يشكّل معنى آخر إذا ما أردنا التركيز على معاني تلك الكتابة. أما من ناحية الجمال الخارجي فإننا ندرك مدى جماليات هذا الشكل خصوصًا إذا ما تخيل معنا المشاهد هذا العمل وهو منفّذ وقائم في ساحة كبيرة بحجم يزيد ضلعه عن مترين ونصف، حينها يمكننا التكهّن بجماليات تلك الحروف في شكلها المنعكس على أرضية الساحة من خلال انعاكس أشعة الشمس. كما أنه يمكننا وقتئذ أن نتخيّل ضوء الشمس وهو يتخلّل تلك الكتابة. لذا فإن هذا العمل الفني يعتبر متحرّكاً بتحرّك الشمس ليعطينا البعد الرابع في العمل الفنّي المتمثّل في حركة الظل المتغير دومًا بتغيّر وضع الكتابة وأشكالها المختلفة. فهي تعطينا لمسات جمالية يجدر أن تكون في مدركاتنا الحسية وأن نعيش لحظة تلك الجماليات التي هي ملك للمجتمع بأسره.

محمد العامري
"المكعب الحروفي"



بدور الريامي

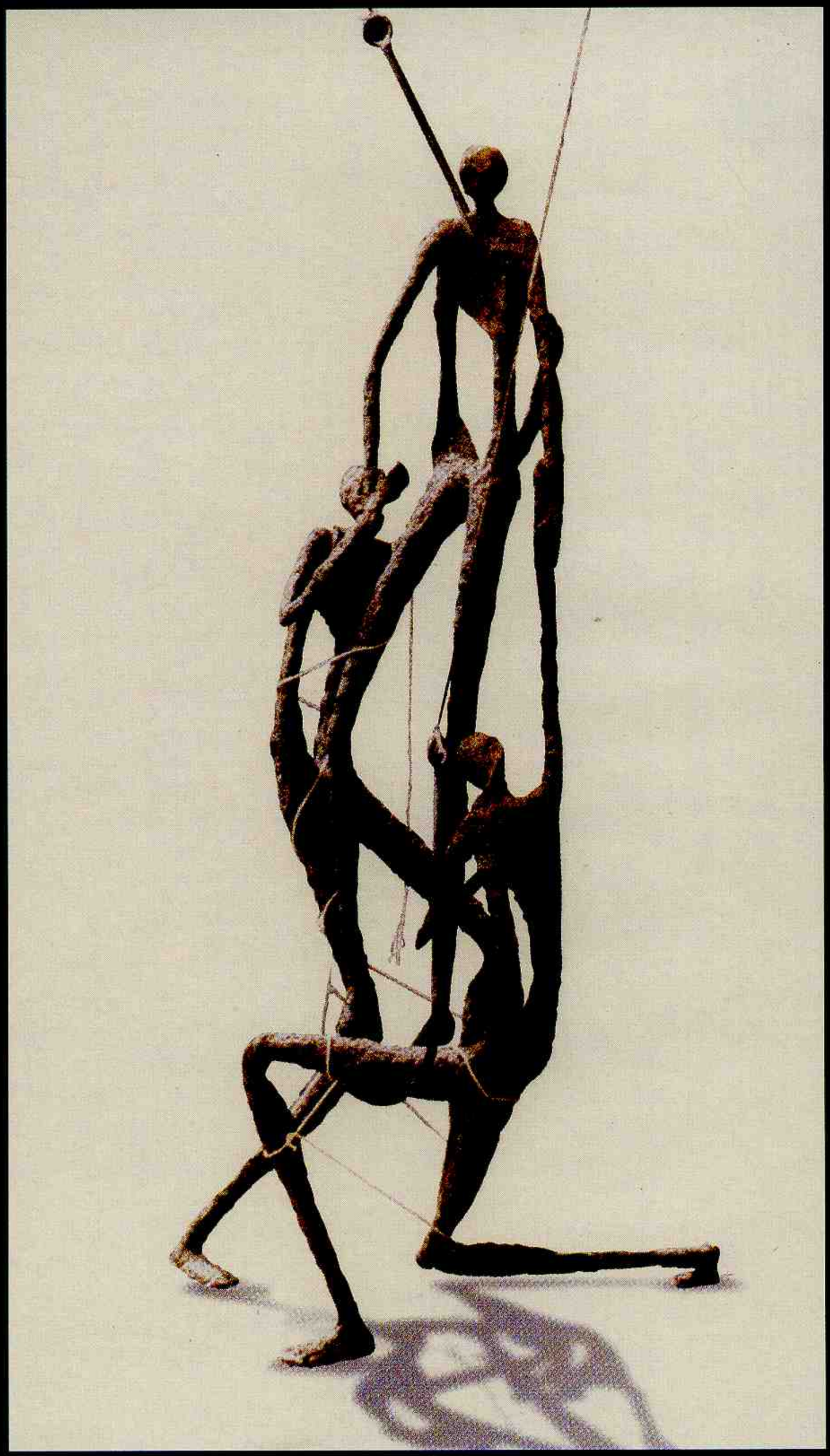
بدور بنت عبد الله الريامي هي إحدى المواهب في الساحة الفنية العمانية. أوجدت نفسها في جميع الاتجاهات والأساليب الفنية سواء من خلال تعليمها الأكاديمي، أو من خلال موهبتها الفطرية التي هيأت لها الالتحاق لدراسة هذا التخصص. هي عضو في الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، ومن مؤسسي جماعة "الروزنة"[٣٩]. بدأت الفنانة بدور مشوارها الفني واقعية وتطرّقت إلى الرمزية التعبيرية، وهي الآن تتجه إلى الفنّ التركيبي بفكر مدروس فيما تنتجه من أعمال. كذلك امتازت أعمالها بتجميع أجزاء من الطبيعة، والعمل على إيجاد علاقات جمالية من خلال هذه الأجزاء. وبهذا تلعب الطبيعة دور الريادة في ما يعرف بـ"فنون التجميع" أو ما يسمى (Combination arts) وبالرجوع قليلا إلى أعمالها الفنية الأولى كما هو في عملها بعنوان "المصير"، نجد أن الفنانة قدمت عملاً تشكيلياً معتمدةً على العلاقة الإنسانية بين البشر. وهي تعتمد في هذا العمل اعتمادًا كليًا على التعبير المباشر عن المفاهيم الإنسانية والصراع ولعبة القدر في الخطف. فالعمل هذا عبارة عن شكلين لآدميين أحدهما واقف على الأرض يمدّ يديه إلى أعلى كي يأخذ بيدي صاحبه وهو معلّق في الفراغ كأنه نوع من الشدّ والجذب ومحاولة لإعادة الآخر إلى الأرض. ولكن هناك قوى أخرى تحاول في الوقت ذاته أن تأخذ الشكل الإنساني الأول الثابت على الأرض، وكأنما تريد الفنانة أن تقول إنّها تعبرّ عن وجود مصير واحد مهما تشبث الإنسان بالآخر. وللوصول إلى تلك التعابير الفنية والإنسانية لجأت الفنانة إلى استخدام خامات مختلفة ورموز كاستخدامها للصنّارة وكيفية تعليق الإنسان في الفضاء وقوة الشدّ والجذب، فخلقت التوازن البصري من خلال العلاقة الجمالية بين الكتلة والفراغ من جهة وبين العمل الفني بشكل عام وبين المعاني التعبيرية التي يحملها والرسالة التي يسعى الفنان إلى إيصالها.

كما تعدّ الفنانة بدور الريامي من الفنانين الأكاديميين الذين تنوّعت أساليبهم الفنية. فقد بدأت واقعية كما سبق وأشرنا، ثم انتقلت بجرأة إلى الرمزية والتعبير من خلال الرمز، وبدأت تنحو منحى الفنانين المفاهيميين الذين لا يبحثون عما يقولون أو يفعلون بقدر ما يبحثون عن أنفسهم ويجدون ذاتهم في القول والفعل. وتتخطى أعمالها الأخيرة كما هو في معرض الدائرة لعام ٢٠٠٥ المكان لتشمل العالم الذي تودّ مخاطبته، حيث نجد أن سعي الفنانة يتجه أساسًا إلى النكرة المحورية في العمل وهو يفوق سعيها نحو الاتجاه الجمالي في أعمالها. وقد بدأت أعمالها تتمتع بفضاء واسع من الحرية وبجرأة التعبير بأشكال ومواد ابتكرتها لنفسها تتمثل في أشياء من نتاجات الحياة اليومية المعاصرة.

٣٩ – اسم "الروزنة" هو من المسميات المحلية في عمان وهو اسم يطلق على مكان لوضع الأشياء في المنزل بحيث تكون متوفرة في أي وقت يحتاجها الإنسان، وهو عبارة عن تجويف بداخل جدار البيت وغالبا ما يأخذ هذا التجويف الشكل المستطيل.

بدور الرياحي

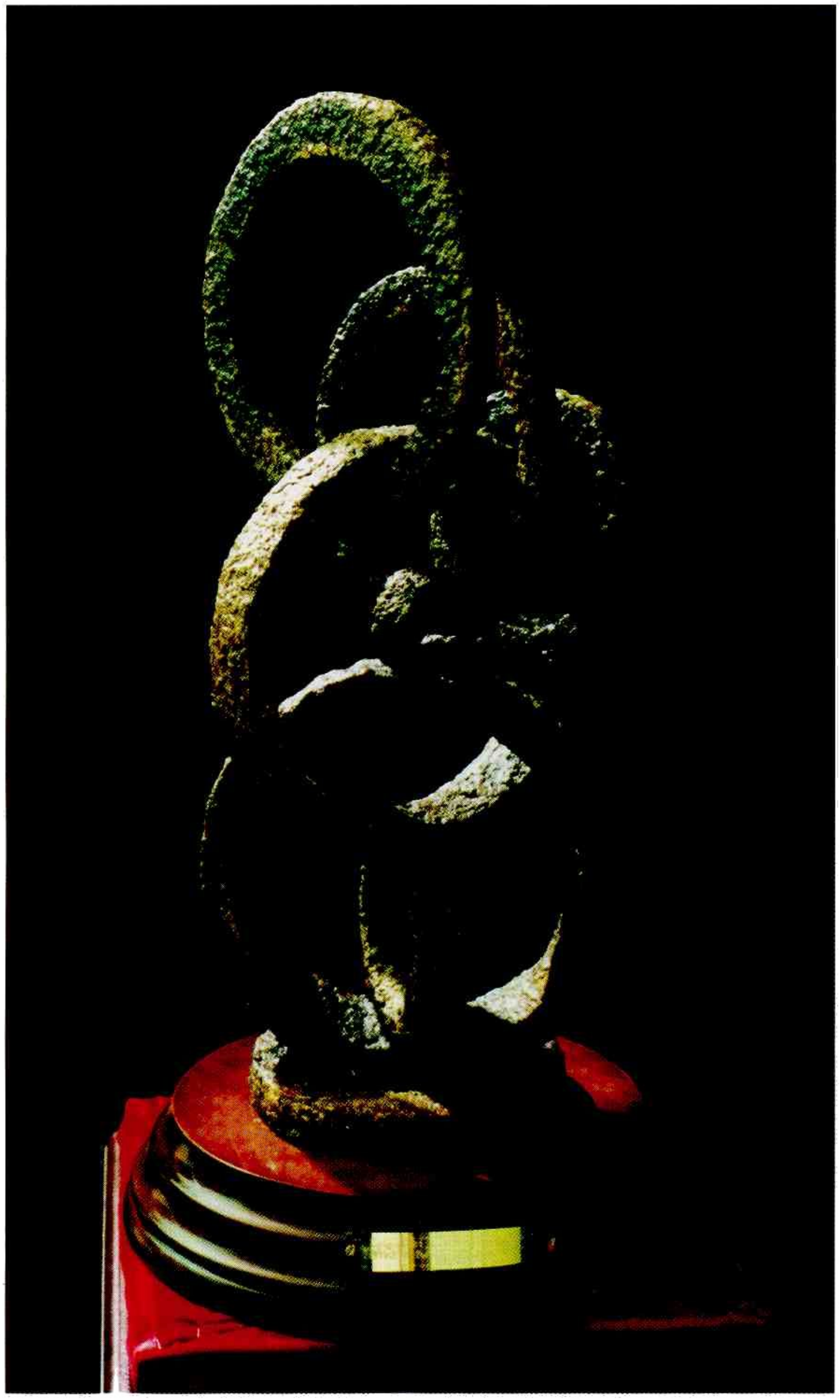
"المصير"



إفتخار السيابي

بعد حصولها على درجة البكالوريوس في التربية الفنية من جامعة السلطان قابوس عام ٢٠٠٠ اتجهت الفنانة إفتخار السيابي إلى المشاركة في الحركة التشكيلية العمانية مستفيدة من خبراتها الأكاديمية في مجال التشكيل المجسّم، فهي إحدى أعضاء جماعة "الروزنة".

تتميّز أعمالها الفنية بتشكيلات فراغية تعتمد على التراكيب النحتية للأشكال المصنوعة، فمعظم أعمالها عبارة عن علاقات جمالية للفراغ النافذ والمتخلل، غير أنه يلحظ على أعمالها التركيبية عدم تناسق القاعدة مع الشكل النحتي بحيث تؤثر هذه العلاقة سلباً على جماليات الرؤية ومن ثم على جماليات التراكيب النحتية. ولكن الفنانة تداركت هذا الأمر في الآونة الأخيرة مستفيدة من القاعدة كشكل جمالي. فالعمل الفنّي "فراغات" المشكّل من خلال الدوائر والحلقات المفرّغة الملوّنة بلون برونزي أعطى صلابة لتلك الحلقات رغم قوة الفراغ وتنوّع أحجامه. كما أن تكرار تلك الدوائر بشكل حلقات متصلة أضاف إيقاعاً فراغياً وآخر كُتَلياً، كما أن وضع تلك الحلقات بأوضاع مختلفة خلق بُعداً ثالثاً للعمل إضافة إلى البعد المكاني.



إفتخار السيابي
"فراغات"

الفصل الثالث
قراءة نقدية فنية عامة لحركة الفن التشكيلي في عمان

يمكننا عمومًا القول إن حركة الفنّ التشكيلي في سلطنة عمان هي حركة وليدة وأن الفنانين العمانيين قد حققوا كثيراً من الأساليب والتقنيات العالية في هذا المجال، مثلهم مثل جيرانهم الفنانين في الدول الخليجية خاصة والعربية عموما. إلا أن تأثّر الفنّان العماني بالمحيط الخليجي بات أقوى بحكم الموقع، وهنا لا نستطيع الفصل بين تأثرهم بالفنان الخليجي أو العربي الذي بدوره بات اليوم متأثراً بالحركات العالمية وبالفنّ الغربي تحديدًا. وبالرجوع إلى ما كتب عن هذه الحركة نجد أنّه "من الملاحظ علي بعض الفنانين العمانيين بوجه عام، أنهم يعيشون حالة من التنقّل بين مدارس الفن الحديث واتجاهاته. فقد مارس بعضهم الرومانسية والتجريدية والسريالية والتكعيبية والمستقبلية وغيرها من المدارس الفنية. لذا يمكننا القول هنا إن بعضهم يكرّرون مراحل الفنّ وتاريخه. فهذه المدارس بدأت في الظهور منذ بدايات القرن الماضي وحتى يومنا هذا، وظهرت بعد ذلك الكثير من الحركات التي تمثل الحداثة وما بعد الحداثة في الفنّ التشكيلي. كما أنه من المنطق ممارسة الفنّ للتعليم ومعرفة بعض الأساليب الفنية، ولكنه من الخطأ الادعاء والزعم أنهم قد أبدعوا أو ابتكروا شيئًا جديداً"[٤٠]، وهذا ينطبق أيضا بشكل عام على الفنان العربي.

وبالرجوع قليلا إلى وضع الفنون في أقطارنا العربية يمكن القول أنّ السلطنة هي جزء لا يتجزأ من الوطن العربي الأم، كما يمكننا القول "أنّ الفنّ العربي الحديث يعيش مراحل تكوّنه الأولى. وعلى الرغم من المحاولات البارقة التي يقوم بها بعض الفنانين في الأقطار العربية، فإن شخصية الفنّ العربي الحديث لم تتكامل بعد، ولم يستطع هذا الفنّ محاورة الفنون العالمية والتصدّي لمشاكلها وأزماتها. ولعلّ تعثّر تكوّن فنّ عربي حديث يرجع إلى أسباب كثيرة أهمها تبعية العمل الفني وربطه بطريقة أو بأسلوب معيّن، واعتماده على قواعد ثابتة تتحكم بإخراجه. ويرجع السبب في التبعية هذه إلى أن الفنّ الحديث دخل في جملته منقولاً عن اتجاهات الغرب أو عن التقنيات الحديثة. ومن هذا المنطلق، فإنّ النقل بقي فاقداً للروح ولم ينقش بنسق الحياة العربية ولم يتلقّح بمفهوم الفنّ العربي."[٤١]

---

٤٠ – محمد العامري : "واقع الحركة التشكيلية العمانية وطموحاتها المستقبلية" ١-٢، جريدة الشبيبة، ٢٠٠٠.
٤١ – عفيف البهنسي : جماليات الفن العربي، الكويت، عالم المعرفة، فبراير ١٩٩٦.

وفي حديثه عن الفنّ التشكيلي في الوطن العربي بعامة وعمان بخاصة، يؤكد الفنان التشكيلي محمود عبد العاطي "أن الفنّ التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ظهر نتيجة التقاء الثقافة العربية بالثقافة الغربية، حيث تشكّلت الحداثة التشكيلية العربية انطلاقا من ثلاثة عوامل رئيسة أولها: الجماليات العربية التقليدية التي تمثّلت في التراث الفنّي الإسلامي في الأقطار العربية، وثانيها: الجماليات الغربية التقليدية التي تمثلت في الاتجاه الأكاديمي، والعامل الثالث تمثل في الحداثة التشكيلية الغربية التي ظهرت بوادرها في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا... أما في الخليج فقد جاء الفنّ التشكيلي انعكاسا للواقع العربي، فالأساليب والمذاقات الفنية في الخليج هي نفسها الموجودة في الدول العربية كلها، فمن السهل معرفة ما إذا كان الفنان الخليجي قد درس في القاهرة أو بغداد أو في الشام، فالخليج منطقة جامعة مع وجود بعض التميّز والاختلاف."[٤٢]

ويؤكّد لنا هذا الفنان أيضًا أن التجربة التشكيلية في عُمان هي تجربة في مرحلة البداية، وفي هذه الحالات يكون الميدان مفتوحًا للفنانين وأنصاف الفنانين، فالساحة هنا مختلطة. وعدم وجود حركة نقدية واضحة يجعل عملية الفرز بطيئة الإيقاع. ومن جهة أخرى فإن الفنانة البريطانية "باتريشيا ميلنز" تؤكّد بدورها أنه ليس بإمكاننا أن نطلق مسمّى "حركة" على الحركة الفنية العمانية بسبب اختفاء المقوّمات والملامح التي تقوم عليها أية حركة فنية. وانطلاقا من أنّ تواجد مجموعة من الفنانين يشكّلون بدورهم حركة ذات صفات واضحة المعالم والتوجّه، وأنّ وجود عدد من الفنانين أو الأسماء لا يكفي لأن يشكّل حركة لاختلاف اتجاهاتهم الفنية والأساليب التي ينتمون إليها. فهي تقول: "من هنا أود أن أقول إنه لا توجد "حركة" فنية عمانية، لكن هناك "فنانين"، يعملون بشكل فردي، وينقصنا الكثير لتكوين مدرسة فنية كتلك المدارس المعنية في مصر وسوريا وتونس على سبيل المثال". وبالإجابة عما إذا كان هناك ثمة خصائص يمكن أن تنضوي تحت ما يسمى "حركة" فنية عمانية تقول هذه الفنانة، "حتى الآن لا، بل لدينا فنانون يرسمون بشكل منفصل كل عن الأخر، وبشكل فرداني تماما."[٤٣] هذا إذا تجاوزنا عملية التأثير والتأثر بمعطيات الحركات الفنية العالمية بكل أبعادها وأساليبها المختلفة. وهنا نحب أن نؤكّد أن حركة الفنّ التشكيلي في عمان هي حركة خليجية عربية التأثر تحمل الكثير من خصائص هذا التأثر بالأساليب التقنية للفنّ التشكيلي العالمي، ولكنها حركة فنية عمانية بحكم محتوى الفنّ وما يعكسه من مضمون ومعانٍ هي جزء من التراث العماني في معظم الأعمال الفنية التي أنتجها هذا الفنان.

---

٤٢ – رفيعة الطالعي : مرجع سابق.

٤٣ – أشرف أبو اليزيد : "باتريشيا ميلنز عازفة الترانيم الطلمسية العمانية" مجلة نزوى، العدد٢٠، أكتوبر ١٩٩٩.

وبينما تؤكّد لنا آمنة النصيري عند كتابتها عن المحترف العماني في الفنّ التشكيلي بأنه "وعبر استعراض تجارب فنية مختلفة من المحترف العماني - سنقف عند نماذج منها في الصفحات التالية - يبدو واضحا كيف تتعايش بداخله مستويات فنية متعددة واتجاهات ومدارس بصرية مستمدة من مدارك الفنون العالمية، تشتغل على مختلف الرهانات والاختبارات التقنية الحديثة. فمنها ما يتّسم بملامح الفنون الواقعية التي تدرس الإنسان ضمن حدود بيئته، وكذا كافة الاشتقاقات العضوية الموجودة في الحياة من كائنات ونباتات، لتتولد عنها أساليب تتخاطب وذائقة الناس الجمالية، ويميل بعض منها إلى الواقعية الرمزية أو النزعة التعبيرية على تنوّع أشكالها بدءا بالساذجة - الفطرية، وحتى التعبيرية الحديثة. لكن التشكيليين لا يكتفون بهذا الحيّز، إذ يدفعهم هاجس البحث عن قَدْرٍ أكبر من حرية التعبير، وتأكيد دور الفن كمادة للتداول البصري تنتج عنها معطيات جمالية خلاقة، إلى اقتحام أطر الحداثة التشكيلية التي يتمكّنون فيها من القيام بأداء تشكيلي مغاير لصناعة خطاب بصري لا تتحدد آفاقه، وهو ما يبرر اتساع مساحة التجريد، والتيارات الحداثوية في أوساطهم".

كثيرون هم من كتبوا عن تجربة الفنان العماني في خارج المحيط المحلي، ابتداء من الدول العربية وحتى الدول الأجنبية والعالمية. فهذا عز الدين نجيب يكتب عن الحداثة بين شباب القاهرة وشباب عمان مركّزًا على تجربة معرض الفنانيْن العمانييْن حسين عبيد وموسى عمر بأتيلييه القاهرة، حيث يقول: "إننا أمام تجربة يمكن وضعها - في المردود الأخير - في إطار "الحداثة القومية"، تستفيد من معطيات التجارب الإبداعية المعاصرة في لغة التصوير، نائية بقدر الإمكان عن التسجيل والمحاكاة للطبيعة، ومقتربة - في المقابل - من بنائية شكلية مستقلة عن الواقع، ذات نسيج بصري مركّب من مستويات عدة، ليس من بينها - إلا فيما ندر - المنظور الهندسي ثلاثي الأبعاد، أو التجسيم الأسطواني أو الوصفية المجانية للمشخّصات الإنسانية أو الطبيعية. لكنه نسيج يتكوّن حينًا من معطيات الخامة بتقنياتها غير الشائعة، وتوظيفها توظيفًا تعبيريًا في نسق جمالي، يضع المشاهد على شفير حالة شعرية متوهّجة لكنها مخاتلة، تستحثه للمشاركة الإبداعية واستقطار القيمة والمعنى الدلالي من النص التشكيلي. ويتكون هذا النسيج حينًا آخر من معطيات الموروث الثقافي والبيئي والمعماري بتجلياته الميثولوجية والإيمانية، وفي كلا الحالتين فإن ذلك النسيج لا يبحث عن الناشز والمتصادم والمغترب مع الآخر، بل عن المشترك والمؤتلف معه والكاشف عن عالمه، بما يعمل على بناء جسر للتواصل بين المبدع والمتلقّي، وما يسهم في تأسيس لغة بصرية جديدة تستمدّ مفرداتها من بيئة بلدها وحافظته الثقافية، وما يحفظ لفن هذا البلد - في النهاية - تفرّده وفرادته، أمام اجتياح ثقافة العولمة".

لقد نجح حسين عبيد في استغلال السطح الأملس لقشرة "الفورمايكا" بالرسم عليه وتجريحه وكشطه واللعب بملامسه العفوية، كي تؤتي نسيجًا مرتعشًا هامسًا حينًا، صاخبًا حينًا آخر، يستحضر من الخزانة النفسية للفنان، ومن الذاكرة البصرية للمشاهد في الآن نفسه تداعيات معنوية مرادفة للطبيعة في البيئة البحرية أو الصحراوية و تداعيات يومية من حين لآخر بوجود الإنسان محاصرًا أو مواجهًا. أما عمر موسى فاستطاع توظيف ألوانه ذات البريق والعجائن السميكة في خلق تضاريس وحوار بصري بين خطوط ومساحات متباينة النصاعة والبروز لمدائن عربية تقع في المنطقة بين الواقع والحلم، حوار يستدعي بقوة الخيال مشاهد من عالم ألف ليلة وليلة، موشّاة بزخارف محلّية متوارثة هي أقرب إلى التطريز على ثوب عروس، تتناغم مع فتحات النوافذ والأبواب والشرفات في إيقاع تطريبي موقع على طبول بدوية. وإذ نشعر بأننا نعرف هذه المدائن وإن اختلفت التفاصيل، فإننا سرعان ما نندمج في إيقاعها السحري متوافقين مع أنفسنا.

إن هذا التباين بين رؤى الفنانين المصريين الشبان وإخوانهم العمانيين - على قصر عمر التجربة التشكيلية عندهم بل عمر حركة الفنّ التشكيلي الحديث بعمان - يدلّ على أن البوصلة الفكرية في مصر تنحرف بشدّة نحو ثقافة الغرب المأزومة وتدفع الشباب إلى بحر متلاطم لا يقوون على أمواجه... وهكذا تضيع مواهب يانعة تحت إلحاح وترويج أنساق فكرية وجمالية صارت بائرة في منابعها بدول الغرب، بينما نجد البوصلة الفكرية لدى فناني عمان تتجه الوجهة الصحيحة نحو المنابع الأصيلة للوجدان والروح والهوية العربية والالتزام بكلمة يحرص الفنان على أن تنبثق من خلايا عمله الفني.

وجدير بالذكر أن الفنان العماني محمد فاضل بذل جهدًا كبيرًا من خلال ما قدّمه من تجارب في التشكيل الحروفي، ومن خلال حضوره الدائم ومشاركاته خلال الأعوام الأخيرة في المعارض السنوية. كما نلاحظ جهوده المتواصلة التي تتميز بالبحث والتجريب والتمرّد على الواقع التشكيلي الحروفي بكل السبل المتاحة له من أجل الوصول بالفن التشكيلي لديه إلى درجة عالية من الرقي والتقدم، بحيث استطاع هذا الفنان أن يبرز محليًا ويشتهر خارج حدود وطنه. ويمكننا القول أنه سوف يقترب من الإقليمية العربية وصولا إلى العالمية إذا ما حافظ واستمر بالنهج والمسار نفسه من حيث خروجه عن المألوف وبحثه الدائم عمّا هو جديد في تشكيلاته الحروفية. فهو فنان قدير عندما يخرج بالحرف من إطار اللوحة، وهو فنان أصيل عندما يقدّم لنا الحروف العربية وهي مكتوبة على جذوع من الشجر وتشكيلها في قلب اللوحة التصويرية، أو عندما يخرج بالمعلّقات

والكتابات الشعرية إلى سطح المعرض الفني خارج حدود المألوف والإدراك البصري للوحة التقليدية. فهو يحافظ بهذه الطريقة على أبجدية التشكيل الحروفي في إطار من الأصالة والمعاصرة معًا. ومن هنا يمكننا القول إن هذا الفنّان قد حقّق الكثير من المنهجية الذاتية من خلال تقديم أعمال فنية ذات مواصفات جمالية غاية في الروعة لسنا مبالغين حينما نقول إن هرمونية اللوحة ورسوخ التكوين ووحدة العمل الفني كثيرًا ما تتحقّق وكثيرًا ما تتأكّد في الأعمال الفنية الأخيرة لهذا الفنان المبدع.

إن الأساليب الفردية والمرجعية الذاتية للفنان العماني والصفات الواضحة للاتجاه الفني الذي يسلكه قد تحققت في نتاج بعض الفنانين العمانيين. فعلى سبيل المثال يمكنك معرفة أسلوب الفنان سليم سخي باتجاهه المعروف في بحثه المنهمك في التعبير عن حيوان المها. فحيوان المها يعتبر مرجعية خاصة لهذا الفنان، حيث قام بتقديمه بأشكال فنية محوّرًا الصورة المباشرة ومستفيدًا من دراسته لمبادئ التصميم والتشكيل الفني. ونجد أن الفنان سليم سخي قد وصل بهذا الحيوان إلى مرتبة عالية من التجريد بحيث تمّ تلخيصه في مساحة بيضاء بخطوط رفيعة تمثل المعادل الهندسي لشكل هذا الحيوان. بهذا يقدّم لنا مدى القدرة على التجريد من واقع وليس من فراغ كما فعل ذلك بيكاسو في رسومه التوضيحية لكيفية الوصول بشكل "الثور" إلى خطوط تجريدية تعكس مدى قدرة الفنان على تلخيص الشكل الحيواني إلى قمة التجريد الخطّي. كما أن الفنانة رابحة محمود لها أيضًا مرجعية في طريقة إخراج تعبيراتها الفنية على اللوحة التصويرية. فهذه الفنانة كثيرًا ما ترسم المرأة. فالمرأة بكل ما تحمل من مشاعر وتعبيرات وشحنات كانت هي المحرّك والمكوّن السائد لأعمالها الفنية، حتى أن الفنانة رابحة استطاعت أن تصل بالمرأة إلى تجريدات لونية. ففي المراحل الأخيرة من أعمالها عرضت المرأة بشكل هلامي تتداخل فيها الأشكال والهيئات لتصبح كتلاً لونية تجريدية. وكثيرًا ما يتعرّف المشاهد على أسلوبها الفني عن طريق ضربات الفرشاة والحركات الدائرية التي تمثّل المرأة في أوضاع تعبيرية مختلفة تعكس أنوثة الفنانة وتعبيراتها الداخلية.

وبشكل عام فإن الحركة التشكيلية العمانية قد ضمّت في طيّاتها بعض الملامح لفنّ ما بعد الحداثة. حيث شكّلت عودة الفنان حسن مير من دراسته في الولايات المتحدة الأميركية منعطفًا هامًا في تاريخ الحركة بمفهومها الحداثي. وهنا نحب أن ننوّه بتجربته مع فنانين آخرين عمانيين وآخرين عرب وأجانب وذلك من خلال معرض الدائرة الذي استمر منذ عام ٢٠٠٣. وقد توسّعت الدائرة لتشمل عددًا أكبر من الفنانين يشكّلون بدورهم دائرة أكبر في نطاق الفنّ المعاصر

في سلطنة عمان. وكتوسيع لمحيط الدائرة نذكر ما ورد في معرض الدائرة الثالث "معرض الفنّ المعاصر ٢٠٠٥": "نجتمع الآن مرة أخرى... وكلّنا ثقة بمستقبل الفنّ في بلدنا خصوصًا الفنّ القائم على المفهوم أو الفكرة التي توظّف آليات فنية جديدة بشرية وعملية ووسائل تقنية مثل فنّ الفيديو والتصوير ورسومات الحاسب الآلي والفنّ التركيبي والفنّ الأدائي. الفنانون العمانيون يغامرون بشجاعة ظاهرة في مجالات جديدة ويواجهون تحديات الفنّ المعاصر بطريقة فريدة، حيث يتعرّفون على العالم بإضافاته الفنية الإبداعية، وفي الوقت ذاته يعبّرون عن هوية خاصة بإطار وطني يحفظ تقاليدهم"، حيث كان هناك هدف أسمى وحلم أكبر من خلال هذا المعرض، وكان الحلم العربي العالمي في مقدّمة هذا الحلم. لذلك فإن هناك هدفًا أسمى لمعرض الدائرة الثالث، "إذ تذهب الدائرة إلى خلق وحدة لتجارب فنية متعددة المشارب والآفاق. هكذا اتسعت الدائرة في دورتها الجديدة معدّية المشاركات المحلية إلى العربية، فالعالمية".

وفي هذا المعرض "يركّز فنانو الدائرة على المواضيع المعاصرة مثل تسليط الضوء على مخاطر المجتمع الاستهلاكي، ويملكون الجرأة للتعبير بالرسم عن رسالتهم للاحتجاج السياسي أو التعبير عن الألم وسفك الدماء في العراق وفلسطين، أو قد تكون الرسالة أكثر خلودًا مثل الحب والجمال أو ما هو فانٍ أو سرمدي."[٤٤]

---

٤٤ – معرض الدائرة ٣ : معرض للفن المعاصر، النادي الثقافي، فبراير ٢٠٠٥.

الفصل الرابع
عُمان والأبعاد الجمالية في لوحات المستشرقين

عُمان بكل ما تملك من مقوّمات طبيعية وتضاريس جغرافية ومظاهر اجتماعية شكّلت البنية الجمالية للوحات ذات المحتوى العماني في كثير من لوحات الفنانين المستشرقين المعاصرين منهم والقدامى على حدّ سواء. إن قضية الاستشراق والمستشرقين هي من أبرز القضايا التي تناولها الكتّاب العرب كما تناولها المستشرقون. فمفهوم الشرق ما زال مرتبطًا بالنور في أذهان الغالبية من المفكرين والأدباء والشعراء يتجلّى في كثير من أعمالهم، كما إنها تعني لأكثر الغربيين - كما ذكر الدكتور عفيف البهنسي - "أراضي الشمس ذات الامتداد الكوني، حيث الجفاف والقحط، تحت أشعة شمس لازوردية وضياء مُلْهِب، هي تلألؤ النجوم التي لا يحدها حصر عبر الليالي الشفافة والغامضة... أو هو العالم المليء بالأسرار والمحاط بالغموض الذي بنى عليه الغربيون الأساطير والقصص الخيالية... إنه عالم ألف ليلة وليلة في نظر الغرب،... ومع ذلك فهو الأرض السعيدة حيث الزهور لا تذبل تحت سماء دائمة الزرقة، وحيث تنبجس الينابيع لتعطي ماء هو شراب الخلود".[٤٥]

يهدف هذا الفصل إلى إعطاء فكرة سريعة عن الأبعاد الجمالية في لوحات المستشرقين الذين رسموا لوحات عن عمان في أوقات وأزمنة مختلفة. كما أن هذا الفصل يهدف أيضًا إلى تحليل نظرة الغرب إلى الشرق، ونعني بالشرق في هذا الفصل عمان ليس من النواحي السياسية أو التاريخية، وإنما من الناحية الفنية والأبعاد الجمالية للوحات بعض أعمال الفنانين المستشرقين التي سجلت عمان ومظاهر الحياة الاجتماعية فيها. كما يهدف إلى تحليل بعض الرموز والمفردات التي كثر استخدامها في لوحاتهم، وهناك هدف آخر وهو التوثيق لهذه الظاهرة والتسجيل لها في تاريخ عمان وربطها بالفنّ التشكيلي بشكل عام والحركة التشكيلية الفنية المعاصرة بشكل خاص.

يمكن تحديد معنى مبسّط للاستشراق بأنه اتجاه فكري يُعْنى بدراسة الحياة الحضارية للأمم الشرقية بصفة عامة، ودراسة حضارة الإسلام والعرب بصفة خاصة. إن الاستشراق منذ ظهوره وحتى العصر الحالي كان وثيق الصلة

---

٤٥ – عفيف البهنسي : مرجع سابق.

بالمؤسسات التبشيرية والدوائر السياسية ذات الأهداف الاستعمارية. وفي هذا الكتاب نعني بالاستشراق في الفنّ التشكيلي موقفًا بصريًا يسجّله الفنّان، معبّرًا من خلاله عن مشاعره واتجاهاته إزاء ذلك الموقف سواء أكان هذا الموقف لمنظر طبيعي أو حياة أو مظهر اجتماعي شرقي، أو لعمران يتميّز به الشرق عن غيره من المناطق الأخرى حيث يلجأ الفنان المستشرق إلى التعبير بأسلوب اللوحة التصويرية عن تلك المعاني والمحتويات الفنية لبيئة الشرق.

وفي مجال الفنّ التشكيلي، فإنّ أثر العرب بلغ حدًّا من الشهرة جعلت الفنانين الغربيين يقتبسون من فنهم وتقاليدهم، حتى أن بعض المدارس الغربية سمّت نفسها بالمدارس العربية، كما أنّ بعضها وجد بسببها، مثل "المدرسة الوحشية" التي اشتركت مع الفنّ الإسلامي في ابتعادها عن المنظور واستخدام الألوان الصارخة.

لذلك قسّم المؤرخون هؤلاء الفنانين حسب درجة تأثّرهم وارتباطهم بالشرق إلى فئات وهم :

١– المصوّرون الأوروبيون الذين استوحوا العرب من بلادهم؛

٢– المصوّرون الأوروبيون الذين أقاموا في البلاد العربية لأداء خدماتهم العسكرية؛

٣– المصوّرون الأوروبيون المدفوعون وراء الاغتراب؛

٤– المصوّرون الأوروبيون الذين ولدوا في البلاد العربية؛

٥– الموفدون إلى البلاد العربية وبخاصة إلى الجزائر.

وحين نأتي للحديث عن تلك الفئات نجد أن المصوّرين الغربيين الذين أعجبوا بالعالم العربي دون أن يتمكّنوا من زيارته عديدون. ذلك أن فترة القرن التاسع عشر كانت بداية التمثيل السياسي بين العرب وأوروبا، وكانت العلاقات التجارية وسيلة الاحتكاك والتقارب بين المصوّرين الغربيين والعالم العربي. ولقد بدأ ذلك من خلال تصوير الملابس العربية والطقوس الخاصة بهم. أما حين نأتي للحديث عن الفنانين الذين زاروا البلاد العربية مثل موريس باريس (Maurice Barrès) وجورج دوهامل (Georges Duhamel) وغوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) وأندريه جيد (André Gide) وموباسان (Maupassant) وريلكه (Rilke) وغيرهم من الفنانين الذين تركوا آثارا كانت مصدرا للتعرّف على الشرق من خلال الراويات والقصص التي كتبوها عن الشرق وأدخلوا القارئ في حياة الشرق وثقافته.

أما المواضيع التي رسمها بعض المستشرقين الذين لم يغادروا بلادهم والتي كانت أقرب إلى الخيال والمبالغة، فهي تلك المواضيع التي كانت مصدرها الملاهي الباريسية التي كانت تقدّم مشاهد عن الحياة العربية والفنّ الشعبي العربي لم تكن صادقة ولا واقعية. وفي الجانب الآخر استورد بعض الفنانين المتاع العربي من ملابس وأثاث وسجاد ومنسوجات شرقية واستفادوا منها في تركيب موضوعاتهم من خلال القيام بعملية تجميعية للعناصر المختلفة. أما حين ننتقل إلى جوهر القضية في الاستشراق فإننا نجده في أثناء الخدمة العسكرية، وذلك في بداية عهد الاحتلال الفرنسي للجزائر ثم بقية أرجاء المغرب العربي. ولقد ساعد ذلك كلّه الجنود ومنهم المصوّرون على الانتشار في البلاد فسجّلوا الحياة العربية والوجوه والجوّ والطبيعة. ومن هنا يمكننا أن نستخلص أن هؤلاء الفنانين ذهبوا إلى البلاد العربية بدافع تلبية خدماتهم العسكرية أولا. ومن المؤكد أنهم لم يستقبلوا اغترابهم هذا بالترحيب والإعجاب بقدر ما شعروا بالضيق وعدم الارتياح بسبب شظف الحياة العسكرية واختلاف المناخ والعادات والتقاليد. لذلك كانت موضوعاتهم تسجيلاً لما يهمّهم كعسكريين أكثر منه كفنانين.

بعد هذه المقدمة السريعة عن هدف الاستشراق لا بدّ من أن نقف قليلاً لنحلّل أسبابه ودلائله في سلطنة عمان. فمن المؤكد أنّها أساسًا أهدافًا سياسية نظرا لموقع عمان الجغرافي، وهي هنا تشمل الجانب السياسي والاقتصادي معًا. فلم يكن احتكاك أوروبا بالشرق بصفة عامة وعمان بصفة خاصة ليتم عن طريق المبادلات الثقافية أو الدبلوماسية أو التجارية فحسب، بل كانت هناك أيضا حروب عديدة سجّلها التاريخ. وكانت قصص تلك الحروب تصل إلى خيالات الفنانين، أو أن الفنانين أنفسهم كانوا يرافقون المتحاربين فيكون ذلك لهم بمثابة زاد للوحات كبيرة تاريخية وفنية. ومن أمثلة هذه اللوحات لوحات عديدة رسمت للموانئ البحرية والقلاع الحربية وهي أهمّ ما يهدف إليه المستعمر لأي بلد.

أما من ناحية الطرق التجارية فإن موقع عُمان الجغرافي يسمح بأن يكون جسرًا يصل الشرق بالغرب، وأن يكون مركزًا تتجمّع فيه حصيلة الإنتاج من هذين العالمين. لذلك نشأ سكان عُمان على الصيد والتجارة البحرية والاستيراد والتصدير، مما جعلهم يكوّنون علاقات مع التجار الأوروبيين؛ لاستقامة سلوكهم وأهمية بضاعتهم. هنا أيضًا يأتي دور الفنانين الغربيين الذين كانوا يستفيدون من وجود العرب الزائرين وبضائعهم في إنتاج لوحاتهم، ويمكن رؤية ذلك في أعمالهم المزدوجة بالتجمعات البشرية كما في اللوحات التي رسمها المستشرقون

عن عُمان في فترات زمنية عديدة. كما أن هناك عاملاً جماليًا كان دائمًا يشدّ الفنان المستشرق لرسم تلك اللوحات، إذ كانت عُمان بكل ما تحمل من تنوّع تضاريسي ومناخي تمثل نقطة جذب للعديد من الفنانين، لذا كان تأثر الفنان المستشرق سريعًا بتلك المناظر والحياة الاجتماعية في هذه المنطقة من الشرق الأوسط".[٤٦]

في أكتوبر من عام ١٩٩٥ قدّم لنا صاحب الجلالة السلطان قابوس مجموعة من الاقتناءات الشخصية، قدّمها للفائدة العامة ولمتذوّقي الفنون في هذا المجتمع لتعرض في معرض بهدف رفع مستوى قيمة تقديرنا للأعمال الفنية. هذا المعرض الذي حمل اسم "العالم العربي في لوحات الرسامين المستشرقين"، فتح الباب للجميع لرؤية مجموعة السلطان قابوس الخاصة التي تعتبر من أجمل الأعمال الفنية في العالم. فقد ضمّت أعمالاً لفنانين عالميين مثل كارل هاج وجون فارلي وجيه تابيرو وجين ليون وتي. جي وجلبرت ومايك هائلي وترانس جيه جلبرت وديفيد سميث وغيرهم من الفنانين المستشرقين. وكان الهدف من هذا المعرض هو الارتقاء بفنّ الرسم والتصوير عن طريق الانفتاح على مختلف مدارس الفنون العالمية والتفاعل معها. ومما ورد في كتالوج هذا المعرض: "والمؤمل أن تكون فعاليات هذا المعرض مصدر جذب لقطاعات عريضة من الجمهور والهواة والمتخصّصين على حدّ سواء، وذلك من أجل إثارة اهتمام أوسع بفنون الرسم عموما [مع التحفّظ على هذا المصطلح]، والتعريف بأهميتها في تسجيل واقع الحياة المعاصرة على أرض السلطنة، أو تلك التي كانت سائدة في كثير من أنحاء العالم العربي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين بجميع معالمها الاجتماعية والتراثية والمعمارية الموجودة في تلك الحقبة.

كما يرتجى أن تشكّل مجموعة اللوحات المعروضة بهذا المعرض حافزًا يدفع الإنسان العماني لمزيد من الاهتمام باقتناء مثل هذه اللوحات كسجلّ خالد عن حياة الآباء والأجداد بهدف الحفاظ على مكوّناتها التراثية من النسيان والاندثار تحت وطأة المتغيّرات الاقتصادية والاجتماعية التي تطرأ على الحياة بشكل مستمر، بل وإلى استلهامها كمعين فنّي لا ينضب عن طريق توظيف ما تحتويه هذه اللوحات من رموز تراثية وبيئية وتقاليد شعبية من أجل النهوض بفعاليات فنّ الرسم وتطوير حركة الفنون الجميلة على مستوى السلطنة بشكل عام."

---

٤٦ – عدنان محمد وزان: *الاستشراق والمستشرقون: رجعة نظر*، سلسلة دعوة الحق (٢٤)، مكة المكرمة: رابطة العالم الأسلامي، ١٩٨٤.

كما ضمّ هذا المعرض قسماً آخر يعبّر عن عُمان في لوحات المستشرقين بصفة خاصة ويعتبر الجانب الأول منه استمرارا لمعرض لوحات المستشرقين. ويتم التركيز بوجه خاص على عرض لوحات تاريخية لعمان، منها ما جرى رسمه في نهاية القرن الثامن عشر، مثل اللوحات التي توضح جوانب من ميناء مسقط القديم كما في لوحة تي. جي. جلبرت التي عبّر عنها الفنان بأسلوب واقعي عن شاطئ مسقط حوالي منتصف القرن العشرين، إضافة إلى مجموعة أخرى من اللوحات التي أعدّت في فترات لاحقة وهي تتضمن تسجيلا لبعض المعالم المندثرة لمدينة مسقط التاريخية القديمة، أو كما في لوحة "قلعة الرستاق" لمايك هانلي. أما الجانب الثاني لـ"معرض عُمان في لوحات"، فيضمّ مجموعة مختارة من اللوحات العمانية الحديثة. ومن المؤمّل أن تشكّل مضامين هذه اللوحات منظومة متكاملة تتيح للأجيال العمانية الناشئة فرصة الإلمام بكل ما يكتنف حياة الإنسان العماني من بيئة محيطة ونشاطات اجتماعية معاصرة وما فيها من مكنونات أخرى زاخرة تشكّل في مجملها جوهر التراث العماني الخالد وأصالته. وتأكيدا لما عرض في هذا المعرض، فقد روعي تصنيف هذه اللوحات إلى مجموعات وترتيب عرضها بحسب ما تحتويه من مواضيع تعبّر عن مظاهر الحياة الاجتماعية في عمان وليس عن طريق الأساليب الفنية، حيث أن معظم اللوحات المعروضة، إن لم تكن جميعها، تنتمي إلى الأسلوب الواقعي الكلاسيكي، وهذه المجموعات هي كما يلي:

١) مجموعة اللوحات العمانية الخاصة بملامح ميناء مسقط القديم وبعض المعالم المندثرة لمدينة مسقط التاريخية؛

٢) مجموعة اللوحات العمانية الخاصة بمنشئات العمارة العمانية القديمة مثل القلاع والحصون والأبنية الأثرية؛

٣) مجموعة اللوحات العمانية الخاصة بالنشاط التجاري والتاريخ البحري للعمانيين وما ترتب عليه من صناعة سفن عابرة للمحيطات جابت قارتي آسيا وأفريقيا عبر طرق التجارة البحرية القديمة؛

٤) مجموعة اللوحات العمانية الخاصة بمناشط الحياة الاجتماعية للإنسان العماني بكل ما تزخر به من عادات وتقاليد وأفراح ورقصات وفنون شعبية وحرف تقليدية أشتهر بها العمانيون قديما وحديثا مثل صناعة النسيج والفخار والحصر والحلي والخناجر وصناعة الحلوى العمانية ذات الشهرة الواسعة؛

٥) مجموعة اللوحات العمانية الخاصة بالحياة البرية العمانية وما تضمّه من حيوانات كالغزلان والمها والطيور وغيرها من الحيوانات النادرة الأخرى، إلى جانب الجمال والخيول العربية الأصيلة وما ارتبطت به من سباقات شهيرة وألعاب للفروسية.[٤٧]

---

٤٧ – ديوان البلاط السلطاني العماني: معرض العالم العربي في لوحات الرسامين المستشرقين ومعرض عمان في لوحات، مسقط، ١٦–٢١ أكتوبر ١٩٩٥.

مايك هانلي
"قلعة الرستاق"

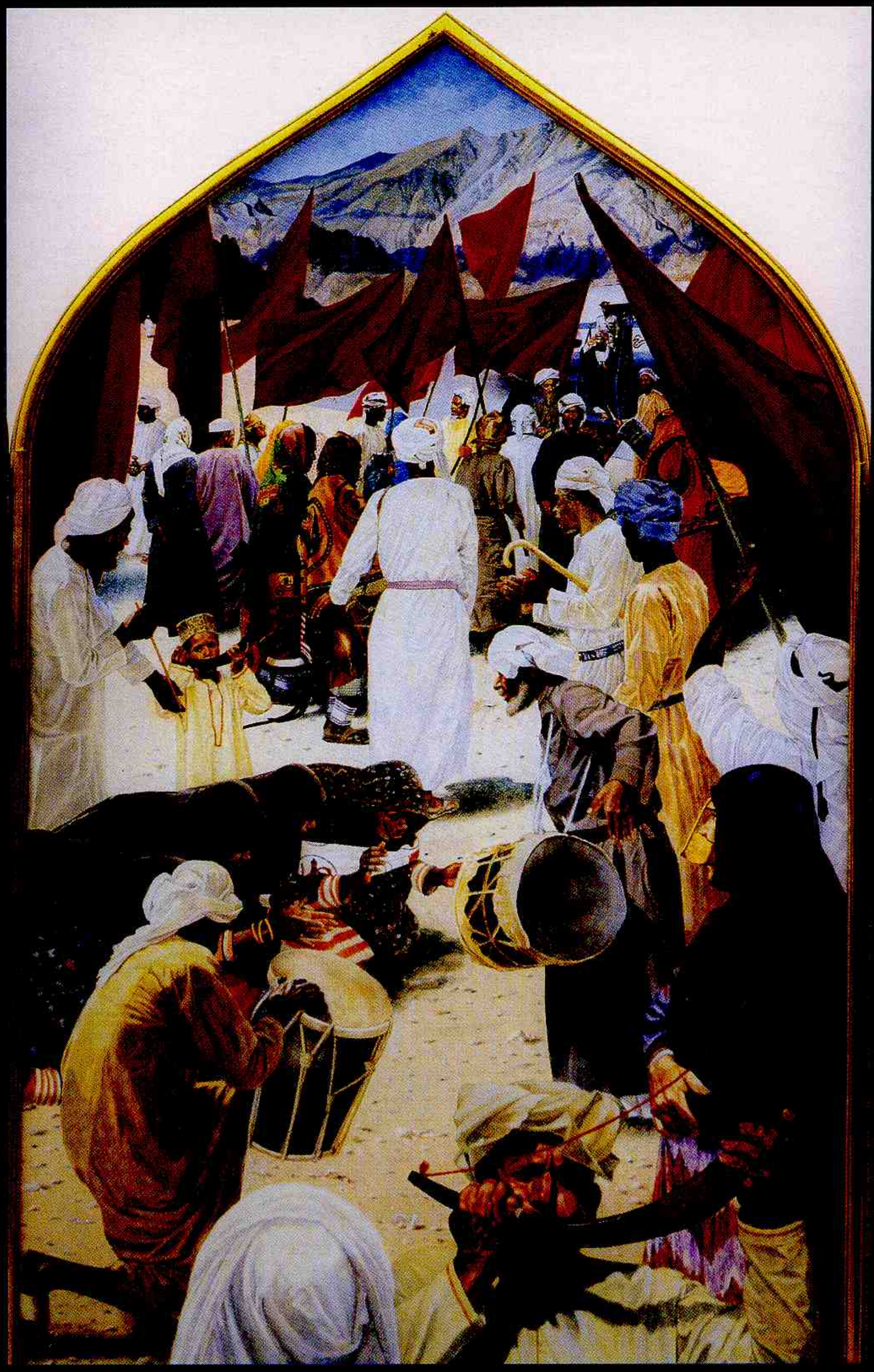


يمكن القول إذن إن اندهاش الغرب بأساليب الحياة الاجتماعية كان بحثًا عن الضوء الساطع وعن أساليب الحياة المملوءة بالتجمعات البشرية الرائعة سواء في المناسبات أو الأعياد أو الأسواق وغيرها التي نادرًا ما يجدوها في بلادهم والتي جعلتهم يتهافتون على زيارة الشرق مدفوعين وراء طبيعة جديدة وحياة جديدة، كما في لوحة رقصات شعبية لجونسن هوبا.

وفي الوقت المعاصر ومن خلال دور جمعية الفنون التشكيلية ومرسم الشباب ووجود بعض البيوت الراعية للفنّ مثل بيت الزبير وبيت مزنة وغيرها من المؤسسات غير الرسمية، استطاع الفنان العماني بمشاركة فنانين أجانب مستشرقين ومعاصرين، أن يقيم الكثير من المعارض المشتركة التي تعكس مدى التلاحم والانسجام في عملية العرض. ففي الآونة الأخيرة نجد أن هناك ظاهرة فنية صحية تلمس على الساحة الفنية العمانية، وإقامة معارض ثنائية وأخرى جماعية بين الفنانين العمانيين والفنانين البريطانيين، وذلك بحكم تواجد الفئة الأخيرة في السلطنة وتفاعلهم مع الحركة الفنية فيها، والمثيرات الفنية والتراثية في البيئة العمانية. فمنذ أول معرض أقامته الجمعية العمانية للفنون التشكيلية في عام ١٩٩٨ بين الفنانين العمانيين والبريطانيين نشأ نوع من التقليد شبه الدائم لإقامة هذه التظاهرة بقدر الإمكان. وكما ورد في كتالوج المعرض العماني البريطاني للفنون: "إن هناك تقليداً طويلاً ومشرّفًا من التعاون بين بريطانيا وعمان في مجال الفنون التشكيلية. لقد حضر إلى عُمان خلال السنوات الماضية العديد من الفنانين

جونسون هوب

"رقصات شعبية"



البريطانيين وذلك من أجل الاستمتاع بالتراث الثقافي والمرئي الرائع لعمان، وتسجيل انطباعاتهم عن ذلك."[٤٨] وكان هذا المعرض أحد الأنشطة الفنية ضمن فعاليات أسبوع الصداقة العمانية - البريطانية، فقد اشترك فيه كل من الفنانين أنور سونيا وحسن مير وبدور الريامي وإنعام اللواتي ونائلة المعمري وإيمان الزدجالي والمصوّر خالد أشرف من جانب الفنانين العمانيين، ومن جانب الفنانين البريطانيين اشترك كل من الفنان ديفيد ويبر وكارين كاربنتر وكارين ميلسون ومايك هيويل - ديفيس ونيل ريشاردسون وباتريشيا ملنز وسارة وايت وواين فوستر. وقد أظهر الفنانون البريطانيون خلال هذا المعرض مدى تأثّرهم بالتراث والمفرادات العمانية، واستطاعوا أن يعبّروا عن مشاعرهم وأحاسيسهم بشكل فنّي معاصر عكس القدرات العالية في كيفية ترجمة التراث العماني في قالب عصري جديد.

كما أن معرض "من أجل الفنّ" الذي ضمّ عددًا من الفنانين العمانيين وعددًا آخر من الفنانين الأجانب، مثل الفنانة البريطانية سارة وايت والفنانة الهندية راديكا هملاي، والذي أقيم في مركز البهجة في شهر نوفمبر/تشرين الثاني عام ٢٠٠٥، كان إسهاما آخر في النهج نفسه الذي يتيح للفنان العماني والفنانين الأجانب الاختلاط والمشاركة في اكتساب الخبرات بعضهم من البعض الآخر.

---

٤٨ – المعرض العماني البريطاني للفنون، الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، من ٤–٩ أكتوبر ٢٠٠٣.

الفصل الخامس
التطلّعات المستقبلية للحركة التشكيلية العمانية

رغم قصر المدّة لمولد حركة الفنّ التشكيلي في عُمان، ورغم الإنجازات الهائلة في مجالات شتى ومن بينها الفنون بكل أنواعها، تبقى هناك تطلّعات لتحسين تلك الصورة. فالأمنيات والتطلّعات كثيرة في هذا المجال الحيوي ليس فقط علي مستوى الفنّ التشكيلي بل في جميع المجالات المرتبطة به إجتماعيا واقتصاديا وثقافيا. وفيما يلي بعض التطلّعات المستقبلية التي يأملها كل من الفنّان والناقد والمشاهد المتذوّق والمهتمّ بمجال الفنون التشكيلية على المستوى العام للمجتمع، ومن بين هذه التطلعات ما يلي:

متاحف الفنون

لمتاحف الفنون واقع في حياة الأمم والشعوب التي تتطلع إلى مستقبل آمن للفنّ الذي تمتلكه أو تنتجه أو الفن الذي تتطلع إليه وذلك من خلال المتاحف التي تعكس الذوق الرفيع والقيم الجمالية لأبناء هذه الحضارة والحضارات الأخرى.

فقد شهدت الفنون التشكيلية العمانية المعاصرة في سلطنة عُمان حركة أسهمت في خلق نوع من التألق في المحافل المحلية والإقليمية والعالمية. ويعود الفضل في ذلك إلى القائمين على تشجيع هذه الحركة منذ البداية وفق قواعد وأسس علمية سليمة. ويلاحظ المتتبع لهذه الحركة الوليدة أن اسمًا يظهر هنا ولوحة تختفي هناك، ونشاطًا فعّالاً هنا وذاكرة يكاد يمحوها الزمن في حركية يمكننا وصفها بأنها حركة تقف غامضة حول مثلّث الإبداع الفني المتمثل في الفنّ. وهنا نقصد به الفنّ الأصيل الذي يمتلك مقوّمات الحياة والنقد والذوق العام. هذه الأضلاع الأساسية لمثلّث الإبداع الحقيقي تخلق من الحركة نقاط إبداع جديدة تتفاعل معا مشكّلة بدورها لغة التخاطب والعلاقة العضوية فيما بينها وعاكسة بدورها روح العصر وقيمه المادية والمعنوية معًا.

نقترب تدريجيا من هذه القضية لندرك أن بعض الصعوبات الكبرى، التي يواجهها الباحث والناقد أو المتذوّق للفنّ العماني المعاصر، تتمثل في عدم توافر الإمكانات والفرص للاطلاع على هذا الإنتاج الفني المبعثر هنا وهناك الذي يعيق تأمله بشكلٍ علمي وعملي واضحٍ بهدف تسجيل هذا المنتج وتأريخه ودراسته. فالإنتاج الفنّي للفنانين العمانيين موزع بشكل عشوائي في المؤسسات الحكومية العامة والمؤسسات الخاصة في البلاد. هذا إذا كان لذلك الإنتاج حظّ في عملية الاقتناء. كذلك نجد هذا الإنتاج الفنّي عند بعض الأفراد المهتمين ويتم ذلك إما عن طريق الشراء أو الإهداء الشخصي، وفي الوقت ذاته يحاصر هذا الإنتاج بنوع من الغموض الذي يحول دون الوصول إليه أو الاطلاع السهل عليه بهدف الدراسة أو التذوّق أو الاستمتاع العام به. وهذا ينطبق على لوحات الفنانين العمانيين أو لوحات المستشرقين الأجانب الذين صوّروا لوحات رائعة عن الطبيعة العمانية ومظاهر الحياة فيها، كما ينطبق علي لوحات الفنانين العمانيين أيضا. فمن الأسئلة الغامضة التي قد تدور في ذهن المتلقّي أو الناقد الفني: أين توجد أفضل الأعمال الفنية للفنانة رابحة محمود والفنان أنور سونيا والفنانة نادرة محمود والفنان رشيد عبد الرحمن على سبيل المثال؟ إن هذا التساؤل البسيط قد يجاب عنه بشكل فردي أو من خلال مشاهدة بعض تلك الأعمال في مكان ما، كذلك قد يجيب الفنان نفسه أو لا يجيب عن هذا التساؤل.

اليوم يوجد لدينا بعض الأشخاص الذين اشتروا لوحات ذات قيمة فنية عالية من مختلف بلدان العالم، وهذه اللوحات هي لكبار الفنانين العظماء وأكثرهم شهرة. ومن المؤسف أن بعضًا منها لم تشاهده عامة الناس. فقد كان من الأجدر أن تكون هذه الكنوز المخبّأة هي النواة الأولى لبناء متحف للفنون في عمان وذلك لما تتميز به من قيم جمالية رائعة تأخذ الألباب إلى رحلة عبر تاريخ الفنّ ومدارسه المختلفة.

في الدول المتقدمة التي تدرك أهمية الفنون في حياة الشعوب، يقدّم أولئك الذين يمتلكون مالاً كثيرًا قسمًا من أموالهم للإسهام في بناء المتاحف وإنشائها. فهم يتبرّعون بمالهم في سبيل عرض الأعمال الفنية ذات الجودة العالية والمتميّزة كي يعكسوا حضارة هذه الدول ليس بهدف رؤية هذه الأعمال والإستمتاع بها فحسب بل لتربية وتهذيب الذوق الجمالي لدى عامة الناس ومتذوقي الفنّ وغيرهم من فئات المجتمع. ومن ناحية أخرى تعدّ المتاحف من الطرق الحديثة لدراسة الفنون، فمتحف الفنون يعتبر كلية مصغّرة تلعب دورًا مهمًا في عملية تنمية الإحساس وتحاول أن تجيب عن أسئلة الجمال التي تدور في ساحة الفنّ التشكيلي. وعن طريق هذه الأعمال الفنية المعروضة يمكننا أن نعكس تاريخ الفنّ ومراحل تطوّره والتغيّرات الهامة التي تكتنفه. كما أنّه يمكننا أن ننمّي جانب المهارة في الإنتاج الفنّي عن طريق مقارنة أعمالنا الفنية بأعمال كبار الفنانين في العالم.

إن وجود متحف للفنون في عمان سوف يوسّع مداركنا وثقافتنا الفنية والبصرية وذلك بهدف تقدير أكبر للفن بشكل عام والفنون الخاصة بنا كشعب عماني بشكل خاص. إن متحفًا كهذا يحتاج إلى أعمال فنية متميّزة تعكس قيمًا فنية ذات جودة عالية في الفنّ التشكيلي ليس فقط على المستوى التقني، بل على المستوى التعبيري والجمالي معًا. لذا نقترح تشكيل لجنة خاصة من أهل الخبرة الفنية والأكاديمية في الفنّ التشكيلي بهدف انتقاء تلك الأعمال التي سوف تعرض وفق أسس علمية دقيقة ومعايير خاصة بمتاحف الفنون مع مراعاة الجانب التكنولوجي في عملية العرض والمؤثرات الصوتية والبصرية أثناء العرض. وحينما توجد لدينا أعمال فنية ذات مستوى رفيع وراقٍ يتم عرضها في هذا المتحف، سوف يكون لدينا مجموعة من الفنانين يقارنون مستواهم الفني بما تم إنجازه على المستويين العربي والعالمي. ومن المؤسف أنه لا يوجد لدينا بعدُ هذا النوع من الفنانين في الوقت الحاضر.

هذه دعوة لإقامة متحف للفنون، وليس بالضرورة أن يضم هذا المتحف في جنباته لوحات أو أعمال فنية للفنانين العمانيين فقط بل يمكن أن يشمل تلك المقتنيات العالمية التي تمتلكها بعض الشخصيات الهامة في السلطنة. وذلك انطلاقا من أن أي فنّ مهما عظم أمره ومهما ارتقى إلى أقصى حدود المنافسة الدولية سيظل فنًّا راحلاً لا بيت له، فنّا متنقلاً بين صالون وغرفة نوم وجدار إلى أن يستقر في متحف نطمح إليه جميعا ويطمح إليه العالم معنا، وبه نكبر كمواطنين وكشعب وكحضارة، كما أنّه يحفظ فنّنا وتاريخنا لذاكرة الأجيال القادمة.

تفعيل دور النقد الفني

رغم النشاط الفني الملحوظ في عمان، ورغم كثرة المعارض الفنية، ورغم وسائل الإعلام المختلفة، يبقى الفنّ محصوراً في زاوية لم يقدّر له العيش كما ينبغي في ظل مثلث الإبداع. إذ بات العمل الفني يعيش حالة من الغربة خصوصا مع متلقّي تلك الأعمال. هذه القضية هي قضية عامة في مختلف المجالات الفنية وعلى الصعيد المحلي والدولي في الدول العربية. ولكن هنا نجد أنها من القضايا المعاصرة التي ينبغي لنا الاهتمام بها وتفعيلها بقدر الإمكان للوصول إلى فنّ يمكن تقديره وإبداعات يكون لها صدى أكبر. فإحدى قضايا الفنّ المعاصر في عمان هي قضية عدم وجود نقّاد حقيقيين ومؤرّخين لحركة الفنّ التشكيلي وهي ما تعرف بقضية النقد والتذوّق الفنّي، حيث يعتبر النقد الفنّي الوجه الآخر لعملية الإبداع. فلن تتقدّم الحركة التشكيلية إلا بنموّ الوجهين معا، ولا نعني بالنقد هنا بوصفه مجرّد

البحث عن الجوهري في حركة الإبداع أو تصيّد الأخطاء، وإنما كموجة تدفع حركة الفنّ التشكيلي في هذا البلد وتهدف إلى التطوير والإنماء. فعن طريق النقد البنّاء يمكننا أن نضخ مياه جديدة وينابيع تثري عملية الإبداع في الفنّ التشكيلي في السلطنة. وعليه فإن النموّ المستمر من جهة حركة الإبداع والإنتاج الفني كما هو ملاحظ على الحركة التشكيلية العمانية منذ نشأتها وحتى يومنا هذا، والتوقف والانقطاع في حركة النقد والتذوّق الفني يجب أن يكون موضوعًا للتأمل والدراسة. فكثير من المعارض الفنية في السلطنة كانت تقام دون التنظير لها أو إقامة ندوات وجلسات نقاش مصاحبة لتلك المعارض والتي تعني بالتحليل المنطقي للأعمال الفنية المعروضة في تلك المعارض الفنية. وإن وجدت تلك الجلسات فإنها تقتصر على كلام عام عن المستوى الفني للأعمال المعروضة دون الخوض في تفاصيل أو الكلام عن أعمال بعينها أو المعايير التي استند الحكم الجمالي عليها. كما أن حديث الجلسات لا يتطرّق إلى كيفية تطوير الأعمال ومدى توفّر الأصالة وكيفية تعميق الخبرات الفنية لدى هؤلاء الفنانين. ولذا فإنّ النقد الفني لا يكتفي فقط بإصدار الأحكام وإنما يوفّر لنا تصوّرات عن كيفية التطوير والتنمية في المجالات الفنية عن طريق النقد والتذوّق الفنّي. وعلى المستوى الثاني، فإنه لا توجد قراءات تنظر لتلك القراءات الأولى في مجال النقد الفنّي كعلم الجمال والبحث عن القيم الجمالية لدى هؤلاء الفنانين حيث يعتبر علم الجمال نقدًا ثانيًا للنقد الأول. ونتيجة لذلك فإن الهدف الأول للنقد هو تحقيق الفهم وتطوير ذلك الفهم إلى أبعد حدود المعرفة، وهذا يتطلّب اتباع طريقة نقدية للنظر والتنظير لظاهرة الفنّ التشكيلي وطريقة توفّر لنا الحدّ الأقصى من التبصّر في معانيها. وعليه فإن عملية النقد الفنّي تمرّ بمراحل تسهّل عملية الأداء النقدي للفنّ وهي: التأمل والاستجابة والوصف والتحليل الشكلي الذي بدوره ينقسم إلى تحليل داخلي وخارجي للعمل الفني. ومن ثم التأويل أو ما يسمى بالتفسير وصولاً إلى التقويم، وأخيرا إصدار الحكم الجمالي الذي يشخّص لنا بدوره المعالجات الفنية التي ينبغي للفنان أن يتّبعها، أو أن يكون على دراية بها وأن يوظّفها في الأعمال القادمة.

إنّ تلك المراحل ليست مطبّقة بشكل واضح وصريح في حركة النقد الفني عند تناول الأعمال الفنية للفنان العماني. فمعظم الكتابات لا تتعدى الكتابات الصحفية التي تعدّ كتابات خبرية وأخرى شاعرية تتغنّى بالأعمال الفنية العمانية وبالفنان نفسه وبالجوائز التي حصل عليها أو بالسيرة الذاتية للفنان، دون أن تتعدّى تلك الكتابات مرحلة الوصف للأعمال الفنية وهي أولى مراحل النقد الفني والتي بمقدور التلميذ أن يقوم بها إذا ما أتيحت الفرصة له بأن يقوم بوصف تلك الأعمال وقراءتها من وجهة نظره ومرجعيتها الثقافية. ومن الملاحظ أيضًا

تصدّي البعض ممن لا يملكون مقوّمات النقد الفنّي الناجح على الساحة الفنية ومحاولتهم إصدار أحكام مطلقة، ومن هنا نريد أن نؤكّد أنّ هناك فرقًا شاسعًا بين مفهومين من مفاهيم النقد الفني وهما مفهوم التفضيل الجمالي ومفهوم الحكم الجمالي واللذان يغيبان عن مخيلة الناقد فيما يتصدّى لعملية النقد الفني.

لذا ينبغي علينا أن ندرك "أنّ النقد الفنّي يستلزم الوصف والتحليل والتفسير والتقويم أو الحكم والتنظير للأعمال الفنية بهدف زيادة الفهم وتقدير دور الفنّ في المجتمع. كما أنّ هناك هدفا آخر في مجال النقد الفنّي وهو استخدام اللغة لغة الفنّ والكتابة الإبداعية المفكرة. وعن طريق الحديث عن الفنّ يمكن أن يتحقّق فهم أفضل وتقدير أكبر للفنون المختلفة وللفنانين ومتذوّقي الفنّ أي الجمهور المتلقّي، وللدور الذي يلعبه الفنّ في الثقافة والمجتمع. ونتيجة لذلك، فإن نقّاد الفنّ ينظرون إلى الأعمال الفنية ويحاولون الإجابة عنها، فهم يصفون ويحللون ويفسرون ويصدرون أحكاما وينظرون إلى تلك الأعمال الفنية. لذلك فالكلمات واللغة هما الوسيط الذي يستخدم من قبل نقاد الفنّ؛ فهم يسألون أسئلة أولية عن ماذا يوجد في اللوحة أو في العمل الفنّي بشكل عام (الإحساس والوصف)، وماذا يعني (التحليل والتفسير)، وما القيمة من العمل الفني (حكم). إنّهم أيضًا يناقشون طبيعة الفنّ (نظريا) وهل هو جدير بالاهتمام أو ذو قيمة؟"[٤٩]

إنّ واقع الحركة النقدية بشكل عام إذا ما وجدت في السلطنة يغلب عليها التوصيف لا التحليل، إذ انشغلت بالأحداث والأخبار أكثر من تقصّي المحتوى والمضمون للعمل الفنّي. ومن الملاحظ كما ذكرنا سابقا أنّ ما يكتب عن الفنّ التشكيلي في غالبيته ليس نقدًا تشكيليًا فنيًا بالمعنى الأكاديمي للنقد ولكنّه في الغالب انطباعات ومجاملات، أو بالأحرى هو وصف لمظهر العمل الفني وتعداد لمميّزاته المرئية. وهذا يؤكد انتقال الكتابة النقدية من علم قائم بذاته إلى الكتابة الصحفية التي غالبا ما تهوّل الموضوعات وتحوّل الحدث الفنّي إلى إبداع قام به فنّان حتى ولو كان في بداية مشواره الفني. صحيح أن فعل الفنّ هو إبداع ولكن ليس كلّ عمل فني هو إبداع أو يصل إلى مرتبة الإبداع والابتكار التي يتعارف عليها نقّاد الفنّ التشكيلي، فهناك فرق كبير بين عملية العمل لمجرد الإنتاج الفنّي وبين عملية الإبداع التي تحتاج إلى مواصفات ومعايير فنية معينة منها الجدّية والأصالة والمعاصرة.

٤٩- محمد العامري: "أفكار ومقترحات لتطوير مناهج الفنون التشكيلية (التربية الفنية) في ضوء المستجدات الراهنة"، (ورقة عمل مقدمة لندوة: رؤى مستقبلة لتطوير مناهج الفنون التشكيلية بسلطنة عمان – الفترة من ٢٤-٢٠٠٥/١٢/٢٦).

إنشاء كليات ومعاهد أكاديمية للفنون الجميلة

رغم وجود مرسم الشباب والجمعية العمانية للفنون التشكيلية وقسم أكاديمي للتربية الفنية بجامعة السلطان قابوس وبعض الكليات الخاصة التي توفر تخصصات للتصميم الغرافيكي وغيرها من التخصصات الأخرى كمصادر أساسية للفنانين العمانيين، فإن ذلك لا يسدّ الحاجة إلى وجود كلية خاصة للفنون الجميلة تعنى بتخريج الفنانين الأكاديميين في شتى المجالات الفنية. إذ تلعب الدراسة الأكاديمية ذات المناهج والبرامج المتطورة في الفنّ التشكيلي الدور الرئيسي لتغذية المجتمع العماني بالفنان المثقف صاحب المعرفة والثقافة العاليتين في مجال تخصصه. لذا فمن الضروري إذن وجود مثل هذه الأنواع من شرائح الفنانين في مختلف المجالات التي تخرج بدورها لنا فنانين ومصورين ونحاتين ومصممي برامج فنية ليس فقط لإيجاد نتاج فني ذي مستوى عالٍ من الجودة، ولكن أيضا لكي يسهموا في بناء هذا المجتمع فنيًا وثقافيًا عن طريق التثقيف بالفن ودعم عجلة التذوّق والتقدير الجمالي لمختلف أشكال الفنون في عُمان وأنشطتها.

وقد أصبحنا اليوم نلمس ذلك الدور الحيوي للفنان وعمله سواء أكان عن طريق الاتصال المباشر بالفنان أو عن طريق استخدام الأعمال الفنية في تدريس الفنون وتوسيع مدارك الطلاب في المدارس والجامعات. ونتيجة لهذه الأهمية فإنه بإمكان الفنان أن يقوم بدور فعال وكبير لإكساب طلاب الفنّ في جميع المستويات خبرات ومهارات قد لا يوفّرها المنهج المنتظم لدارسي الفنّ التشكيلي. وتؤكد الدراسات الحديثة أهمية دور الفنان المحترف في تنمية الاتجاهات الإيجابية والأساليب التشكيلية في الفنّ وعن طريق الفنّ. لذا فإنّ الفنان المحترف يعتبر من "الاتجاهات الحديثة التي تمّ تفعيلها مؤخّرًا لتطوير مناهج الفنون في الدول المتقدمة كالمملكة المتحدة وأميركا عن طريق تفعيل دور الفنان وعمله في المدارس. فلم يكتف المربّون الفنيون بتضمين أعمال الفنانين في عملية التدريس أو اعتبارها مصدرًا من مصادر التعلّم، بل أصبح اليوم ما يعرف بالفنان كمقيم في المدرسة وكمعلم وفنان يقدم إبداعاته وتجاربه الفنية ليس فقط للطلاب بل وللمعلمين أيضا".[٥٠]

---

٥٠ المرجع السابق.

وقد أثبتت الدراسات العلمية أنه بالإمكان تفعيل دور الفنان العماني في عملية التدريس المباشرة وغير المباشرة للفنون. كما أن أعمال الفنانين العمانيين ثرية بالمفردات التراثية والتعبيرات المختلفة للقضايا المعاصرة، كما تمّ عرض ذلك في هذا الكتاب ومن خلال القراءات النقدية في الفصل الثاني التي يمكننا إدخالها كأفكار لتطوير مناهجنا المستحدثة. فالدراسات الحديثة المرتبطة بهذه القضية تظهر كيف يمكننا الاستفادة من الفنّان واستخدام عمله لمساعدة الطلاب لكي يدركوا ويشاهدوا ويفهموا ويطوّروا مفاهيمهم حول مدركات البيئة من حولهم. وقد برز حاليًا نموّ وإدراك لأهمية دور الفنان المحترف من جهة وتطوير المؤسسات التربوية من جهة أخرى، حيث تؤكّد الدراسات أهمية العلاقة بين التربية الفنية والأعمال الفنية المحترفة وبين عمل معلّمي الفنّ وعمل الفنانين في عملية التدريس. لذا فإن تلك الأهمية تمنح الطالب والمربين الفنيين بعض المداخل لمصادر الخبرات والمعرفة والتقنيات الفنية والمهارية. تلك العلاقة الجديدة تثري بدورها الإبداع والتربية الجمالية لدى المعلم والمتعلم معًا. ونتيجة لتلك الأهمية فإن هناك عددا من الفوائد لوجود الفنان المحترف كدعامة من دعامات التدريس مثل تقديم طريقة جديدة للعمل وإتاحة الفرصة لفهم واسع لمختلف الفنون. كما أن الاستعانة بالفنان المحترف يستثير التعليم من خلال المناهج الفنية ويطوّر تقنيات طلاّب الفنّ ومهاراتهم حيث يعمل الفنان كمحترف لتطوير التخصّصات المختلفة ويقوم بالإجابة عن الأسئلة التي تدور حول الفنّ والفنانين. وفي الوقت ذاته يكون الفنان بمثابة حافز لتحدّي الاتجاهات والقيم التي تثار من خلال إنتاج الأعمال الفنية ذات القضايا المختلفة في الإبداع الفني.

مكتبة عامة للفنون

إيمانًا منا بأهمية الثقافة البصرية فإن وجود مكتبة متخصصة في الفنّ التشكيلي لكل مجالاته المختلفة يعدّ من الأولويات الملحة للفنانين التشكيليين ودارسي الفنّ. ولذا فإن إنشاء مكتبة عامة سوف يكون له بالغ الأثر في الرقي بثقافة الفنان والمجتمع في آن واحد. فوجود مثل هذا النوع من المكتبات المتخصصة هو عامل من عوامل نجاح مسيرة التشكيل العماني. وسوف تضمّ تلك المكتبات كتبًا لتاريخ الفنّ والنقد الفني وعلم الجمال، كما يمكن أن تتضمّن لوحات لكبار الفنانين وبعض الشرائح الملونة لأعمالهم وأشرطة الفيديو عن الحركات الفنية والفنانين وكيفية تنفيذ أعمالهم خلال فترات حياتهم. كما يمكن للمكتبة أن تضمّ كتبًا أخرى في مجالات إبداعية متعدّدة كالسينما وفنون المسرح

وألعاب الباليه. إنّ عودة الفنان لتجارب الآخرين وقراءة كتابات النقّاد والحلول التشكيلية التي يقدّمها الفنانون في كتب تاريخ الفنّ تعدّان فرصة ثمينة للإطلاع على تجارب الشعوب الأخرى في هذا المجال الحيوي. ولتكن تلك المكتبة الفنية تابعة للجمعية العمانية للفنون التشكيلية أو لمرسم الشباب التابع لوزارة التراث والثقافة، وليكن لها فروع في المدن الكبرى في السلطنة لكي تقوم بدور التوعية بالفنّ والثقافة البصرية وتبيان أهمية دور الفنّ في الحياة.

بيوت خاصة بالفنانين

يعدّ إنشاء بيوتٍ خاصة لممارسة الفنّ التشكيلي بأشكاله المختلفة تقديراً للفنانين العمانيين واعترافا بدورهم الفني في هذا المجتمع، خصوصا الفنانون ذوو النشاط الملموس في الحركة التشكيلية العمانية. وينبغي أن تضمّ تلك البيوت مراسم خاصة لكل فنان بحيث يلتقي الفنان بالفنان الآخر في جوّ من الألفة والتعاون وتبادل الخبرات الفنية التي تنهض بدورها بالحركة التشكيلية في السلطنة. كما أن وجود مثل هذه البيوت يساعد الجيل القادم على الاحتكاك بكبار الفنانين والاستفادة من خبراتهم وتجاربهم كما يساعد على بناء جيل آخر يكون رافداً للحركة وعاملاً مساعداً على استمرارها لفترات طويلة مما يضمن لنا النجاح وقوة الاستمرار.

مركز المعلومات الفنية

ويقترح إيجاد مركز للمعلومات والبيانات خاص بالفنانين ولوحاتهم وبالحركة التشكيلية العمانية بوجه خاص. ويتوقّع أن يضمّ هذا المركز تاريخ الفن العماني قديمًا وحديثًا، وأن يضمّ أيضًا مادة علمية عن كلّ فنان وعمله واتجاهاته الفنية ومراحل تطوّر أعماله على أن يتمّ ربط هذا المركز بالمراكز العالمية في الدول الأخرى. وينبغي أن يكون هناك مجموعة من الفنانين الأكاديميين الذين ينحصر دورهم في عملية البحث في الفنّ والتربية الفنية وفي إجراء البحوث اللازمة وإصدار الكتب والكتيّبات والقراءات حول كل نشاط يقام في البلاد، وذلك بهدف ترسيخ الحركة ودفعها نحو الإبداع. لذلك يتوقّع أن يضمّ هذا المركز عدداً من الفنانين في مختلف مجالات التشكيل الإبداعي وأن يضمّ أيضًا خبراء في علم المتاحف ونقّاداً فنيين ومختصين في تاريخ الفنون وأساتذة فنيين ومصمّمي المعارض الفنية وغيرهم من خبراء الفنّ وباحثيه.

هذه بعض الاقتراحات التي من شأنها أن تعزّز حركة الفنّ التشكيلي التي يكون لها بدورها استمرارية العطاء وترسيخ جذور هذه الحركة على مرّ الأيام كي نحفظ للأجيال القادمة فنّهم وحضاراتهم من خلال الإرث الفني المتمثل في الفن بفروعه المختلفة.

خاتمة

إنّ إنجاز هذا المشروع العلمي لم يكن إلا بتوفيق من الله العليّ القدير. فعلى الرغم من صعوبة الحصول على أية مراجع أو وثائق كتبت عن تاريخ الحركة التشكيلية العمانية، إلا من بعض المقالات المنشورة في بعض الصحف المحلية، فإنّ ما سعينا إليه من خلال هذا الكتاب هو التوثيق والتأريخ لبدايات الحركة التشكيلية في عُمان، ومعرفة أهم روّادها والاتجاهات الفنية الأكثر حضوراً بين الفنانين العمانيين. ولقد أسهم هذا الكتاب في تقديم نبذة عن الفنّ التشكيلي المعاصر في عُمان، إلى جانب عرض فكرة موجزة عن أبرز الفنانين وعن البدايات الأولى للحركة التشكيلية العمانية، وقد سلط الضوء على المجالات الفنية الأكثر حضوراً وإنجازاً في رحلة الإبداع العماني. كما أتاح هذا الكتاب الفرصة لتقديم فكرة عن موقع عُمان في لوحات المستشرقين وعن جماليات إبداعاتهم في مجال الفنّ التشكيلي وبخاصة مجال التصوير. كذلك أبرز الكتاب بعض الطموحات والآمال التي من شأنها أن ترتقي بالفنّ التشكيلي في سلطنة عمان.

إنّ جهداً كهذا لا بدّ له من الاستمرارية في شكل سلسلة من الإصدارات المستقبلية التي من شأنها أن تسهم في تأصيل وتسجيل وتأريخ الحركة التشكيلية العمانية بشكل معمّق ومفصّل لجميع أشكال الفنّ العماني، ولجميع الفنانين العمانيين الذين لم يتسنَّ لهم الظهور في هذا الكتاب لأسباب إمّا مباشرة أو غير مباشرة تتعلّق بإصدار هذا الكتاب في وقت محدّد وبمواصفات معيّنة تجعل من الصعوبة بمكان إدراج جميع الفنانين والفنانات. إلا أنّه ينبغي التنويه بأنّ هذا الكتاب يجب أن يكون بداية لمثل ذلك النوع من الإصدارات لإثراء الحركة التشكيلية التي يمكن لجهات حكومية مسؤولة عن الفنّ التشكيلي في السلطنة أن تشرف عليها.

المراجع

البكري، إبراهيم. معرض عمان جنّة الرسامين، قاعة المعارض بجامعة السلطان قابوس، ٢٠٠٣.

باقر، أحمد. أبجديات موسيقية من إيحاءات الروح، في مملكة الحلم للفنان حسين عبيد، الجمعية العمانية للفنون التشكيلية.

أبو اليزيد، أشرف. ميلنز، باتريشيا. "عازفة الترانيم الطلسمية العمانية"، مجلة نزوى، العدد العشرين، أكتوبر ١٩٩٩.

بورتر، إميلي. "التشكيلي العماني موسى عمر يعتمد الموروث موضوعات أساسية في لوحاته"، مجلة نزوى، العدد الخامس والثلاثون، يوليو ٢٠٠٣.

النصيري، آمنة. "التشكيل العماني احتفاء بالتراث والحياة الإنسانية في نصوص حداثية"، مجلة نزوى، العدد ٢٩ ، يناير ٢٠٠٢.

ديوان البلاط السلطاني العماني. معرض العالم العربي في لوحات الرسامين المستشرقين وعمان في لوحات، مسقط ، ١٦–٢١ أكتوبر ١٩٩٥.

اللواتي، حسن. "طيوف جنّة الرسامين: عمان سحر وألق الفنّ والإبداع"، ملحق أنوار، جريدة الوطن، ٥ مايو ٢٠٠٣.

حسن مير: "معرض الأرواح المضيئة"، الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، مسقط. ٢٠٠٠.

الحجري، حسين. المعرض الشخصي السادس للفنان حسين الحجري "عمان القديمة"، فندق البستان ٢–١١ نوفمبر ١٩٩٦.

الطالعي، رفيعة. "الفنانة التشكيلية العمانية"، مجلة نزوى، العدد الحادي عشر، يوليو ١٩٩٧.

"الفنان التشكيلي في عُمان"، مجلة نزوى، العدد الثاني عشر، ١٩٩٧.

سخي، سليم. معرض الدائرة الثاني للمعرض التشكيلي للفنّ المعاصر، النادي الثقافي، مسقط، ٢٠٠٤.

العامري، سيف. كتاب خاص بإنتاج فنّ الكاريكاتير، ١٩٩٥.

كلش، صبيح. "قراءة جديدة لتجربة الفنان إبراهيم البكري". ملحق شرفات، الفنون التشكيلية، جريدة عمان. العدد ٩٢، سبتمبر ٢٠٠٤.

الربيعي، عبد الرزاق. أمل بورتر "لا مفرّ للإنسان من الفنّ التشكيلي". جريدة الشبيبة، العدد ٣٤٩١، ١٢ مايو ٢٠٠٤ .

محمد وزان، عدنان. "الاستشراق والمستشرقون: وجهة نظر"، سلسلة دعوة الحق (٢٤)، مكة المكرمة: رابطة العالم الإسلامي، ١٩٨٤.

نجيب، عز الدين. معرض الفنانين حسين عبيد وموسى عمر بالقاهرة: "الحداثة بين شباب القاهرة وشباب عمان"، العدد الرابع عشر، أبريل. نزوى ١٩٩٨.

البهنسي، عفيف. جماليات الفنّ العربي، الكويت: عالم المعرفة، فبراير ١٩٩٦.
– – – – – – النقد الفني وقراءة الصورة، الطبعة الأولى، دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧.
الحبيب، كفاح. "فوضى الطبيعة والخيال في مملكة الحلم للفنان حسين عبيد". مسقط، الجمعية العمانية للفنون التشكيلية.
المعرض العماني البريطاني للفنون، الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، من ٤–٩ أكتوبر ٢٠٠٣.
النادي الثقافي: المعرض السنوي الأول للفنون التشكيلية، النادي الثقافي بالقرم، ١٩٨٩.
مجموعة سعود بهوان: معالم وإنجازات ٣٤: الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، مسقط: الأول للنشر، ٢٠٠٤ .
العامري، محمد. "واقع الحركة التشكيلية العمانية وطموحاتها المستقبلية" (٢–١)، جريدة الشبيبة، ٢٠٠٠.
"مستقبل الحركة التشكيلية العمانية في ظل غياب متاحف الفنون"، مسقط، جريدة الشبيبة، العدد ٢٥٨٨، ٢٠٠١.
ملتقى مسقط للنحاتين العرب، "مولد جيل جديد من النحاتين العمانيين: دراسة نقدية في أعمال النحاتين العرب"، مسقط، جريدة عمان، ٢٠٠٢.
"أفكار ومقترحات لتطوير مناهج الفنون التشكيلية (التربية الفنية) في ضوء المستجدات الراهنة"، (ورقة عمل مقدمة لندوة: رؤى مستقبلة لتطوير مناهج الفنون التشكيلية بسلطنة عمان – الفترة من ٢٤–٢٦/١٢/٢٠٠٥).
فاضل، محمد. كتالوج الفنان التشكيلي محمد فاضل، مسقط، ١٩٩٨.
معرض الدائرة ٣ : معرض للفنّ المعاصر، النادي الثقافي. فبراير ٢٠٠٥.
معرض من أجل الفنّ، مركز البهجة، ١٢–١٩ نوفمبر ٢٠٠٥.
وود، نك. "لغة الكهوف"، مجلة أخبار شركتنا، إصدار شركة نفط عُمان، العدد الثالث، ١٩٨٩.
وزارة التراث والثقافة: "نبذة عن مرسم الشباب"، أوراق غير منشورة.
وونك، ووكاس. مبادئ تصميم المجسّمات، ترجمة أمل الحسيني، بغداد، مطبعة دار السلام، ١٩٨١.

ملحق

قائمة بأسماء الفنانين والفنانات العمانيين

نظرا للزيادة المستمرة لأعداد الفنانين التشكيليين في سلطنة عمان وعدم التمكن من إدراجهم جميعا ضمن هذا الكتاب، فإنّ المؤلّفيْن يرتئيان أنّ عدم إدراجهم لا يعني عدم تواجدهم أو التقليل من إمكاناتهم. وإنّما يعود السبب الرئيسي إلى صعوبة الوصول إليهم في الوقت الضيّق المحدّد لتسليم مادة الكتاب من ناحية وإلى الحجم المحدّد لمتن المادة المقدّمة من ناحية أخرى. لكن هذا لا يبرّر عدم ذكرهم، لذلك نجد أنّ إرفاق قائمة بأسماء هؤلاء الفنانين يعدّ نوعًا من التوثيق للمساهمين في تطوّر حركة الفنّ التشكيلي في السلطنة وذلك حسب القوائم التي تمّ الحصول عليها من الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، وهم مرتّبون وفقًا للحروف الأبجدية، ومن هؤلاء الفنانين:

- إدريس بن إبراهيم الهوتي
- إقبال بن رمضان الميمني
- أنور بن خميس سونيا
- أيوب بن ملنج البلوشي
- جاسم بن محمد الزدجالي
- جمعة بن ساعد الحارثي
- حسن بن داود آل مير
- حسين بن علي بن عبيد
- حسين بن محمد الحجري
- خميس بن ناصر الحنيني
- رشيد بن عبد الرحمن البلوشي
- سعود بن ناصر الحنيني
- سعيد بن علي العلوي
- سليم بن سخي البلوشي
- سيف بن راشد العامري

- صالح بن جمعة الشكيري
- طلال بن سعيد الزدجالي
- عبد الله بن سعيد الريامي
- عبد الله بن ناصر الحنيني
- عبد المجيد بن حكيم البلوشي
- عبد المجيد بن شمبيه البلوشي
- عبد الناصر بن إبراهيم الصائغ
- عدنان بن صالح الرئيسي
- علي بن خلفان المرشودي
- غصن بن منصور الريامي
- مبارك بن سعيد المعشري
- محمد بن عبد الله الفارسي
- محمد بن فاضل الحسني
- محمد بن مهدي اللواتي
- محمد بن نظام شاه البلوشي
- موسى بن عمر الزدجالي
- هلال بن محمد الحارثي
- يونس بن عبد الرحمن الرئيسي

أسماء الأعضاء من الإناث :

- إفتخار بنت حمدون البدوي
- إفتخار بنت مظفر السيابي
- أمل بنت جمعة العامري
- إنعام بنت أحمد اللواتي
- بدور بنت عبد الله الريامي
- ثريا بنت درويش البلوشي
- ثريا بنت زهران الهنائي
- دليلة راشد الحارثي
- رابحة بنت محمود اللواتي
- ريّا بنت صالح المنجي
- زكية بنت سليمان البرواني

- زهرة بنت مرتضى اللواتي
- سعاد بنت محمد بن علي
- سمر بنت سعدي الكعبي
- سهير بنت محمد فودة
- شادية بنت خميس المغيري
- شميم بنت محمد أمير
- طاهرة بنت فداء حسين اللواتي
- عالية بنت علي الفارسي
- عبير بنت محمود الموسوي
- عفاف بنت مقبول البجالي
- فاطمة بنت صالح الفارسي
- فتحية بنت حمدون البدوي
- فخراتاج بنت هلال الإسماعيلي
- مريم بنت محمد الزدجالي
- منى بنت عبد الله العامري
- ميّاسة بنت عبد العزيز الرئيسي
- نائلة بنت حمد المعمري
- نادية بنت جمعة البلوشي
- نجلاء بنت يوسف آل إبراهيم
- نعيمة بنت عبد الله الميمني
- هالة بنت محمود الموسوي
- هيفاء بنت عبد العلي اللواتي
- وفاء بنت محمود الموسوي
- ياسمين بنت محمد أمير