OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/81-104

استلهام التراث ورموز الهُوية المحلية في فن الجرافيك العُماني المعاصر

ياسر إبراهيم منجي[1]
سلمان عامر الحجري[2]
نجلاء المرضوف السعدي[3]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/10/12 , تاريخ قبول النشر 2021/11/7 , تاريخ النشر 2021/12/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

يهدف البحث إلى رصد وتحليل السمات البصرية والرمزية، المستقاة من التراث العُماني، والمستلهِمة لمفهوم الهوية المحلية، لنخبة من أعمال فن الجرافيك العُماني المعاصر، التي تمثل نماذج بحثية مختلطة، متعددة الفئات، تشمل مستوياتٍ ثلاثة، هي: أعمال فنانين عُمانيين محترفين، وأعمال لشباب الفنانين الواعدين والطلاب المتخصصين، وكذا أعمال عدد من الأكاديميين الفاعلين في مجال الجرافيك تنظيرًا وتدريسًا. كما تنقسم النماذج – من حيث التصنيف التقني – إلى فئة من الأعمال المنفذة بوسائط الحفر والطباعة التقليدية Printmaking، وفئة من الأعمال المنفذة بوسائط الطباعة الجرافيكية المستحدثة والرقمية.

ومن خلال البيانات والاستنتاجات الناجمة عن هذا التحليل، يتطرق البحث إلى استقراء مسارات فن الجرافيك العُماني، بهويته البصرية المميزة، في سياق الفئات الثلاث المذكورة سابقًا.

الكلمات الرئيسة: الجرافيك، التراث، الفن العماني، الطباعة الفنية.

مشكلة البحث: لاحظ الباحث خُلُو المكتبة الفنية العربية للدراسات البحثية والتأريخية المُفَصّلة المتخصصة في مجال فن الجرافيك بسلطنة عُمان، ونُدرة المصادر التي يمكن من خلالها تَبَيُّن سمات فن الجرافيك العُماني، ورصد خصائصه وتَوَجُّهاته، بِشِقَّيها التقني والمضموني. كما لاحظ الباحث افتقار مصادر دراسة الفن العُماني للدراسات التي يمكن من خلالها فهم أثر التراث في تطور أساليب فناني الجرافيك العُمانيين، ومدى صلتها برموز الهوية المحلية، مقارنةً بغيرها من مجالات الفن العُماني الحديث والمعاصر. ومن هنا نشأت مشكلة البحث التي تدور حول تَتَبُّع مسارات نشأة هذا الفن وتطوره في سلطنة

1 جامعة حلوان – كلية الفنون الجميلة - قسم الجرافيك، أستاذ مشارك/ جامعة السلطان قابوس – كلية التربية – قسم التربية الفنية، أستاذ مساعد مُعار y.mostafa@squ.edu.om
2 جامعة السلطان قابوس – كلية التربية – قسم التربية الفنية، أستاذ مشارك salmanh@squ.edu.om
3 جامعة السلطان قابوس – كلية التربية – قسم التربية الفنية، أستاذ مساعد nagla@squ.edu.om

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عُمان، ورصد سماته، تقنيًا وفنيًا، لاستخلاص دلائل أثر التراث ورموز الهوية المحلية في تشكيل رؤى الجرافيكيين العمانيين.

أهمية البحث: يمثل هذا البحث أول دراسة أكاديمية متخصصة، ترصد ظروف السياق العام لفنون الجرافيك بسلطنة عُمان، وتحاول بيان أثر التراث في تكوين سمات الهوية الخاصة بمساراته المختلفة.

حدود البحث: تقتصر النماذج البحثية مكانيًا على أعمال عدد من فناني سلطنة عُمان، كما تقتصر زمنيًا على أعمال منفذة خلال المُدة من منتصف عقد التسعينيات من القرن العشرين إلى الآن.

منهجية البحث: يتبنى البحث منهجية تمزج بين آليات كلٍ من: المنهج التحليلي والمنهج الوصفي، مع الاستعانة ببعض أدوات المنهج التاريخي.

مصطلحات البحث:

فن الحفر والطباعة (الطباعة الفنية) Printmaking: مجالٌ فنيٌّ يختَصُّ بإنتاج أعمالٍ مطبوعة من أصولٍ (أكلشيهات) محفورة – تُعرَف كذلك باسم "القوالب الطباعية" - أو معالَجة بوسائط وتقنيات مختلفة، ويشمل الوسائط والتقنيات اليدوية والفنية (غير التجارية) من فنون الجرافيك؛ لذا، يُطلَق عليه على سبيل الشهرة – ولا سيما في مصر والدول العربية – فن الجرافيك، كما يُعرَف على سبيل الاختصار أحياناً باسم فن الحفر. ويمتاز هذا المجال، عن غيره من المجالات الفنية، بإمكانية إنتاج طبعاتٍ أصلية متطابقة للعمل الواحد، تُعَدُّ بمنزلة نُسَخٍ أصيلةٍ له، على أن تتم طباعتها بواسطة الفنان نفسِه، أو بإشرافِه وموافقتِه، وعلى أن يجري توقيعُها بيد الفنان. وينقسم مجال الطباعة الفنية إلى أربع طُرُق أساسية، وهي: طريقة الطباعة من سطح بارز Relief Printing، وطريقة الطباعة من سطح غائر Intaglio Printing، وطريقة الطباعة من سطحٍ مُستَوٍ (الطباعة المسطحة) Planographic، وطريقة الطباعة من سطحٍ مُنفِذ Serigraphy. وتتفرع هذه الطُرُق الأربعة الأساسية بدَورِها إلى تنويعاتٍ وتقنياتٍ عديدة، سيَرِد تفصيلُ بعضها لاحقاً. (Terms, 2016).

طباعة بارزة Relief Printing: نمط من أنماط الطباعة الفنية الأساسية الأربع؛ تُطبع فيه الأشكال على الورق بعد حفرها على سطح كتلة خشبية block، أو على سطح أي خامة صلدة أخرى يجري تحبيرها، بحيث ينتقل حبر الطباعة من قمة سطح التصميم المحفور عليها إلى ورق الطباعة، تحت تأثير ضغط خفيف، عادة ما يكون ضغطاً يدوياً باستخدام أداة مساعدة. (Terms, 2016).

طباعة غائرة Intaglio Printing: إحدى طرق الطباعة الفنية الأساسية الأربع؛ وفيها ينتقل الشكل المراد طباعته على الورقة، من تصميم أُعِدّ بالحفر والخدش على سطح قالب – معدني غالباً – وذلك بتمرير الجميع في آلة طباعة/ مكبس خاص. وفي هذه الطريقة يكون حبر الطباعة مالئاً للخطوط المحفورة ضمن القالب الغائرة أسفل سطحه، وينتقل إلى سطح الورقة بتأثير ضغط مكبس الطباعة، حيث تغوص الطبقة المواجهة من الورقة للقالب في الخطوط، لتلتقط الحبر من الخطوط الغائرة، ولتكتسب في مواضع الالتقاط بروزاً دقيقاً بفعل الضغط. وتتضمن هذه الطريقة طُرُقاً فرعية وتنويعات متعددة. (Terms, 2016)

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الانتقائية (أو التركيبية) Eclecticism: مذهبٌ فنيٌّ يقوم على انتخابِ عناصرَ من أساليبَ فنيةٍ سابقة، وتوليفِها على نحوٍ مدروس لإنشاء عمل جديد. والمصطلَحُ يُتَرجَمُ إلى العربية أحياناً بالاصطفائية أو الانتخابية. وقد ظهرت الانتقائية في العمارة والرسم والنحت، بعددٍ من دول أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، فيما بين عامَي 1850 و1880، واستمرت كاتجاهٍ فنيٍّ مؤثر حتى أوائل القرن العشرين. (Terms, 2016).

مقدمة: فن الجرافيك العُماني في سياق تاريخ الجرافيك العربي:

تأخر فن الجرافيك (فن الحفر والطباعة Printmaking - الطباعة الفنية) في الظهور نسبياً على الساحة الفنية العربية؛ إذ بدأ تدريسه لأول مرة قُرابة عام 1929، كمادة تكميلية في مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، التي كانت تُعرَف في ذلك الوقت باسم "مدرسة الفنون الجميلة العليا" Ecole Superieure des Beaux Arts، مما أدى إلى تأخُّر ظهور الحفارين الرواد – بالمقارنة مع أوائل رواد التصوير والنحت – قرابة رُبع قرنٍ كاملٍ. وقد اكتسب فن الجرافيك العربي طابعًا أكاديميًا منذ البدايات الأولى لتأسيسه وظهوره؛ إذ بعد مُضِيّ أربع سنوات على بدء تدريسه كمادة تكميلية – كما سَلَف ذكرُه - تأسس في نفس المدرسة القاهرية أول قسمٍ عربيٍ متخصص في تدريس الحفر والطباعة وفق منهج أكاديمي متكامل عام 1933، على يد الفنان الإنجليزي "برنارد رايس" Bernard Rice (1900 – 1998) (Mongy, 2012).

وقد استمرت ظاهرة تأخُّر دخول الفنانين العرب معترك الساحة الجرافيكية، مقارنةً ببقية المجالات الفنية – في مختلف الأقطار العربية - على امتداد العقود الخمسة الأولى من القرن العشرين، وهو ما نلحظه – على سبيل المثال – من الفارق الزمني الذي استغرق قرابة ثلاثة عقود، بين المحترَفَين المصري والعراقي، لتبدأ الممارسة الجرافيكية، الملموسة والمتخصصة، في العراق خلال الستينيات من القرن الماضي. وعلى الوتيرة ذاتها ظل التأسيس الاحترافي والأكاديمي لهذا المجال الفني المهم، والثري بتقنياته وطُرُقِه الأدائية، متخذًا إيقاعًا بطيئًا نسبيًا خلال العقود التالية في أقطار عربية مختلفة.

كان الفنان المصري "نحميا سعد" (1912-1945)، من أوائل رواد هذا الفن في مصر، سواء في فن الحفر على الخشب (الطباعة البارزة) Relief Printing، أو في فن الحفر على المعدن (الطباعة الغائرة) Intaglio Printing. كما كان "الحسين فوزي" (1905-1999) أول رائدٍ مصري يلمع اسمه بعد "نحميا سعد"، محققاً حضوراً كبيراً خلال عقدَي الخمسينيات والستينيات، وهو يُعد الأب الروحي لمدرسة الرسم الصحفي المصري. أما ثالث رواد الحفر الذين لمعوا خلال تلك الفترة، فكان "عبد الله جوهر" (1916-2006). كذلك لمع من بين حفاري الفترة نفسها "أحمد ماهر رائف" (1926 – 1999).

ويتبين، حال مراجعة مصادر تاريخ الفن العربي الموثوقة، أن الظهور اللاحق لفن الجرافيك، بمعطياته المعاصرة، في ثاني الأقطار العربية كان في سوريا، إذ كان الفنان السوري "محمد غالب سالم" (1910 – 1983) قد تلقى أصول بعض تقنيات الجرافيك في روما، فيما بين عامَي 1936 و1940، لتبدأ الممارسات الجرافيكية في المحترَف السوري عام 1944 على وجه التقريب.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

غير أن فن الحفر والطباعة لم يحقق زخمه الكبير إلا مع قدوم عقد الخمسينيات، ليتوهج بعد ذلك اعتباراً من الستينيات، وليتحول عبر العقود اللاحقة، من ثَم، إلى أحد مجالات الفنون الأساسية في معظم الدول العربية، بما أفضى إلى تطور وسائطه وتقنياته تطوراً كبيراً في الوقت الحالي، بسبب دخول مستجدات الوسائط الرقمية مع نهاية عقد التسعينيات من القرن الماضي، والتي أفضَت بِدَورِها إلى انتشار ممارسات (الكمبيوترجرافيك)، بما يوازيها ويتقاطع معها من تخصصات "التصميم الجرافيكي" المختلفة، وهو ما سوف يأتي بيانُه لاحقًا.

وخلال تلك الفترة التأسيسية، بدأ ازدهار فنون الجرافيك بالعراق، ذلك الازدهار الذي بدأت ملامحه في الستينيات بفضل جهود "رافع الناصري" (1940 – 2013)، وزملائه من فناني جيل الستينيات بالعراق – أمثال "كاظم حيدر" (1932 – 1985)، و"محمد مهر الدين" (1938 – 2015)، و"هاشم سمرجي" (من مواليد عام 1939)، و"سالم الدباغ" (من مواليد عام 1941) - بعد أن كانت الطباعة الفنية العراقية مقتصرةً في الأربعينيات على نماذج اجتهادية لـ"فرج عبّو" (1921 – 1984)، وتجارب دراسية في الخمسينيات لكلٍ من "جميل حمودي" (1924 – 2003) و"إسماعيل الشيخلي" (1924 – 2001).

كذلك فقد بدأ اتصال فناني الأردن بفن الجرافيك خلال عقد الستينيات؛ وذلك من خلال بعض الفنانين الأجانب، الذين وفدوا على الأردن آنذاك، وكان أولهم الفنان الأمريكي "بول لينجرين" Paul Arthur Lingren (1923 – 1989)، الذي تولى الإشراف على دورة تدريبية في أصول بعض طُرُق الحفر والطباعة. وقد أفاد من هذه الدورة عدد من الفنانين الأردنيين المعروفين، كان في مقدمتهم كلٌّ من: "رفيق اللحام" (من مواليد عام 1931)، و"عفاف عرفات" (من مواليد عام 1938)، و"دعد التل" (1934 - ؟) وآخرون. ونتاجًا لهذه الدورة، نظّم الفنان "رفيق اللحام" أول معرض للحفر في الأردن عام 1969، في مقر المركز الثقافي الأمريكي بعمان.

وبحلول منتصف السبعينيات من القرن الماضي، بدأ فن الجرافيك العربي مرحلةً من التطور على كافة المستويات؛ إذ ازداد إقبال الفنانين، من مختلف الأقطار العربية، على ممارسة تقنياته والتخصُّص فيها، وهو ما أذكاه الاهتمام بإدراج وسائط الجرافيك ضمن مواد التخصص في عددٍ من الدول العربية، إضافةً إلى بداية تأسيس مجموعة من المحتَرَفات والمَشاغل المتخصصة، التي لعبت دورًا مهمًا في الترويج للوسائط الجرافيكية، وتعريف الفنانين بأصولها التقنية وخصائصها الجمالية، وكذا في الحَثّ على تنظيم الملتقيات والمعارض الجماعية والفعاليات الجرافيكية المتخصصة.

كما بدأت في أوائل عقد الثمانينيات أولى محاولات تأسيس معارض عربية دولية لفن الجرافيك، وهو ما أفضى إلى إقامة "بينالي دول العالم الثالث لفن الجرافيك" Third World Biennale of Graphic Art، الذي نظمه المركز الثقافي العراقي في لندن عام 1980، وشارك فيه فنانون من دول آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية.

التأسيس لفن الجرافيك العُماني وهُويته التراثية:

كذلك فقد شهد منتصف التسعينيات من القرن الماضي بداية الحضور الملموس لفن الجرافيك في سلطنة عُمان؛ إذ بدأ بعض فناني المحترَف العماني في التعمق في بعض طُرُق الأداء اليدوي الجرافيكي. ويُلاحَظ، وفقًا لهذا التاريخ، أن بزوغ فن الجرافيك العُماني أتى بعد قرابة عشرين عامًا من بداية التأسيس

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لحركة الفن العُماني الحديث ذاتها، والتي تُجمِع مصادرها التأريخية على انطلاقها خلال عقد السبعينيات من القرن الماضي.

والوسائط الرئيسة التي يمارس الحفارون العُمانيون تجاربهم من خلالها تتمثل في وسائط الطباعة البارزة؛ إذ يعتمدون بصفةٍ رئيسة على معالجة قوالب الخشب واللينوليوم، مُنتِجين أعمالًا يغلب عليها الصفة المونوكرومية Monochromatic؛ إذ إن الكثرة الغالبة من أعمالهم مطبوعة بالأبيض والأسود أو بلون أحادي متعدد الدرجات، وقلّما يُنتجون أعمالًا طباعية متعددة الألوان. وهذان المَلمَحان الأساسيَّان – الاعتماد على الطباعة البارزة والمونوكرومية – قد نتجا بالأساس عن عدم اشتمال المناهج الدراسية الفنية في أكاديميات الفنون العمانية على طُرُق الحفر الغائر Intaglio والمسطح Planography والمُنفِذ Serigraphy – كما سيأتي بيانُه – وكذا نتيجة لعدم وجود المحترَفات المتخصصة، التي توفر لفناني الحفر والطباعة فرص التَمَرُّس والتَعَمُّق في تقنيات الطباعة اليدوية الملونة بأساليبها المختلفة.

وبرغم أن الحفارين العُمانيين يُعَدّون على أصابع اليد الواحدة، إلا أن تجاربهم تمتاز في عمومها بمَزِيَّتَين أساسية، وهي صدورهم جميعًا عن مَشرَب جمالي واحد، يتمثل في التراث الوطني العُماني، بمختلف مصادره، البيئية والثقافية والتاريخية، حيث يواصلون استكشاف هذه المصادر، مستلهمين منها مفرداتهم البصرية والأفكار التي تدور أعمالهم حول محاورها الرئيسة.

وقد بات الحديثُ عن (الهُويّة الفنية) هاجساً مَركزيّاً في سياقات الحديث عن الفن العربي المعاصر، يتجدَّدُ على تَواتُرٍ ملحوظ، في كثرةٍ مرصودةٍ من الكتابات النقدية، والتأريخية، فضلاً عن حلولِه ضيفاً رئيساً في الندوات، وحلقات النقاش، والمؤتمرات ذات الصلة بالحراك البصري العربي.

وعلى كثرة ما قيل في (الهُويّة الفنية)، وكُتِبَ عنها، فإن تلك المَسكوكة، شِبه الاصطلاحيّة، تظلُّ مفهوماً غائماً إلى حدٍ بعيد، يخضعُ في تفسيره لمؤثراتٍ شتى، ويتأرجحُ ما بين الحنين التَوّاقِ إلى الماضي (النوستالجيا) Nostalgia، وبين درجةٍ من درجات المبالغة في الاعتداد الزائد بالجذور القومية (الشوفينية) Chauvinism.

غير أن الراصدَ المُدّقِّقَ للمشهدِ الفنيّ العربي على اتّساعِه، لا يَعدَمُ نماذجَ لفنانين، نأَوا بتجاربهم عن هذا الاستقطاب المُحتَقِن، مُمارِسين ما تُمليه عليهم فقط قَناعاتُهم الذاتية، بِغَضّ النظر عما يكون من أمر تَصنيفِه أو تقعيدِه لاحقاً، وفق الاتجاهات والأساليب التي قد يَرتَئيها المُنَظِّرون والنقاد والمؤرخون (Mongy, Salman Al-Hajari, and the fragments of memory in the folds of the image, 2020) ومن الملاحَظ أن ما لعبته رموز التراث العماني من دورٍ مهم في رفد رؤى فناني الجرافيك بالسلطنة، يمثل امتدادًا للظاهرة نفسها في سائر مجالات الفن التشكيلي، التي سبقت فنون الحفر والطباعة إلى الظهور في المنظومة الثقافية العمانية الحديثة. فبالرغم من التطور والتقدم الذي حققه المجتمع العماني في كل نواحي الحياة، إلا أن الحفاظ على التراث العماني الأصيل شكل ركيزة أساسية للدولة العصرية وملمحاً من الملامح المميزة للمجتمع العماني باعتبار أن التراث عنصر أساسي في تشكيل الهوية الوطنية (Industries, 2009). ومن الممكن تَلَمُّس الأثر الواضح الذي تركته مرجعيات التراث على أعمال فناني الفئة الأولى من فئات النماذج

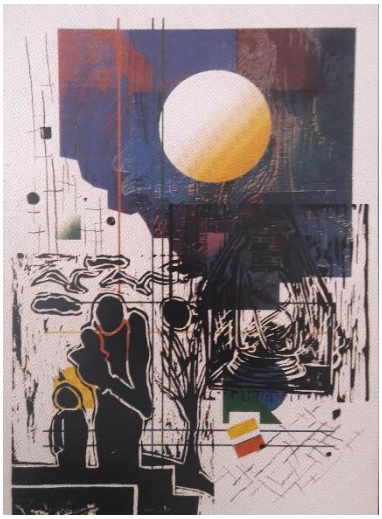
مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

البحثية لهذا البحث، وهي أعمال الفنانين العُمانيين المحترفين، الذين لم يُحصلوا تدريبهم الجرافيكي التقني أكاديميًا، بل من خلال التدريب الحُر والممارسة التراكمية.

ومن أوائل هؤلاء الفنانين العُمانيين، الذين خاضوا غمار التجربة الجرافيكية في بدايات التأسيس لها بالسلطنة: الفنان "سيف العامري" (من مواليد عام 1964)، الذي بدأ أولى تجاربه الجرافيكية عام 1994. والمُلاحَظ على تجربة "سيف العامري" الجرافيكية، بصفةٍ عامة، اعتماده الأساسي على معالجة مسطحات "اللينوليوم" Linoleum، وهو أحد أنواع الوسائط الصناعية التي يشيع استخدامُها كقوالب للحفر البارز، وبخاصةٍ في الأغراض التعليمية؛ نظرًا لما تتيحه طبيعته اللينة من سهولة الحفر والقطع والتهشير، مما ييسر مرحلة المعالجة الأدائية للسطح الطباعي، وييسر للحفار – في الآنِ نفسِه – إمكانية الحصول على قِيَم ملمَسيّة يصعب الحصول عليها بسهولة في قوالب الخشب الأشد صلابة.

كما يُلاحَظ على أعمال "سيف العامري" كذلك، اعتماده في أغلب أعماله الجرافيكية على مفردات بصرية قليلة العدد، وبخاصٍ في مراحله الأولى، التي كان يعالج فيها وحدات من الطبيعة الصامتة Still-Life، قبل أن ينتقل في مراحل تالية إلى معالجة أفكار ومفردات مستقاة من التراث العُماني، ومن العناصر المعمارية والزخرفية المألوفة في الثقافة المحلية العُمانية.

كذلك، فمن المُلاحَظ لجوء الفنان في عدد من تجاربه إلى إعادة معالجة قوالب طباعية من مراحل سابقة، مُضيفًا إليها بعض التهشيرات والخطوط المحفورة، او بعض المساحات اللونية، ودَمجها ضِمن تكوينات جديدة في مراحل زمنية تالية (شكل رقم 1، أ-ب)

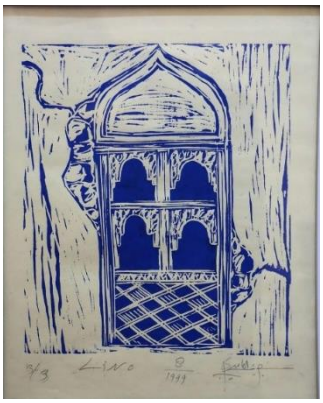


شكل رقم 1-أ: سيف العامري، طبيعة صامتة، حفر بارز على خامة اللينو، 1999، 2/2

شكل رقم 1-ب: سيف العامري، تكوين، طباعة بارزة ملونة بوسائط متعددةن حوالي عام 2000، ويُلاحَظ دمج الشكل السابق في التكوين أسفل يمين العمل.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفي المراحل اللاحقة، بدايةً من منتصف التسعينيات، بدأت معالم الهوية التراثية تتَضح في أعمال "سيف العامري"؛ من خلال استحضار مفردات بصرية وثيقة الصلة بالعمارة العُمانية التقليدية، وهي مرحلة استمرت إلى بداية الألفية الثالثة. ويُلاحَظ في هذه المرحلة اعتماد الفنان في الأغلب على لون واحدٍ لطباعة نُسَخ العمل، مع اللجوء في تجارب قليلة لإضافة مساحات لونية بسيطة – بأسلوب تغلب عليه التجريبية – وهو ما يظهر في أعمالٍ استلهم فيها أشكال الأبواب والنوافذ العُمانية التقليدية (شكل رقم 2)، وكذا مقاطع مختارة من بعض العمائر الشهيرة بمواقع سياحية، من بينها مبانٍ تراثية في منطقة "مطرح" الساحلية (شكل رقم 3).



شكل رقم 2: سيف العامري، شُبّاك عُماني تقليدي، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

شكل رقم 3: سيف العامري، تكوين من مبنى تراثي بمنطقة "مطرح"، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

وخلال مرحلةٍ ثالثة، استغرقت الفترة ما بين عامَي 2010 و2016 تقريبًا، ركز الفنان على استلهام وحداتٍ زخرفية، مستمدة من مصادر عمانية تراثية متعددة، من أبرزها الحُليّ العمانية التقليدية؛ وهو ما ظهر في مجموعة من الأعمال التي تراوحت ما بين المحاكاة المباشرة لأنماط هذه الزخارف والحُليّ – خلال المدة ما بين 2010 و2012 – (شكل رقم 4)، وبين دمج تلك العناصر في تكوينات تجريدية يغلب عليها الطابع الهندسي – خلال المدة ما بين 2012 و2014 – (شكل رقم 5)، إلى أن استقر خلال المدة ما بين 2014 و2016 على توظيف تفاصيل منتقاة من تلك الزخارف التراثية، لبناء تكوينات مجردة تمامًا (شكل رقم 6)، وهي مرحلة لا تزال سماتها واضحة في بعض أعماله المنفذة عام 2020.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل رقم 4: سيف العامري، تكوين لأحد الأقراط العمانية التقليدية، حفر بارز على خامة اللينو، 2012.

شكل رقم 5: سيف العامري، تكوين من وحدات زخرفية عُمانية تراثية، حفر بارز على خامة اللينو، 2012.

شكل رقم 6: سيف العامري، تكوين تجريدي مُستَلهَم من وحدات زخرفية تراثية، حفر بارز على خامة اللينو، 2014.

أما الفنان "عبد المجيد جان"، فيعتمد في تجاربه الجرافيكية، المنفذة بوسائط الحفر البارز كذلك، على استلهام أشكال البراقع النسائية العُمانية (شكل رقم 7)، التي تُعَدُّ مظهرًا من بين أهم مكملات المظهر التقليدي للمرأة البدوية العمانية في شرق عمان، وبخاصةٍ لدى نساء القبائل البدوية في منطقة "الشرقية". وبالإضافة لتلك العناصر والمفردات البصرية، يعتمد "جان" في صياغاته الجرافيكية كذلك على معالجة ملامح الوجه البشري (شكل رقم 8)، وبخاصةٍ تلك التي تميزها سمات السِحنة المحلية بمميزاتها العِرقيّة الضاربة في عمق التاريخ، كما يستمد الكثير من وحداته البصرية من أنماطٍ من الزخارف المحلية التراثية،

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ومفردات حروفية مستقاة من الكتابات العربية والنقوش الخطية ذات الحضور المُتَجَذِّر في التراث العربي (شكل رقم 9).

شكل رقم7: عبد المجيد جان، وجوه عمانية، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

شكل رقم8: عبد المجيد جان، وجوه عمانية، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

شكل رقم9: عبد المجيد جان، وجوه عمانية، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

وتتضح مركزية التراث في أعمال الفنانَين – "سيف العامري" و"عبد المجيد جان" – من خلال معرضٍ مشترك، أقاماه تحت عنوان "رؤيتان"، في يوليو من عام 2010، بالجمعية العُمانية للفنون التشكيلية، تحت رعاية وزارة التراث والثقافة. وقد ضم هذا المعرض 51 عملًا، 20 عملًا للفنان "سيف العامري"، و31 عملًا للفنان "عبد المجيد جان"، منفذةً جميعُها بطريقة الطباعة البارزة، من خلال قوالب اللينوليوم والخشب. وقد وَضّح الفنانان صراحةً استمدادهما للتراث العُماني كمرجعيةٍ رئيسة في صياغة أعمالهما

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بصفةٍ عامة، وفي صياغة أعمال هذا المعرض بصفةٍ خاصة؛ ومن ذلك تصريح الفنان "عبد المجيد جان": "بداياتي كانت مع التراث؛ لأنه غني بتفاصيله، ومهما يسبر الفنان أغواره، لن يستطيع الوصول إلى منتهاه" (Al-Watan, 2010).

وبرغم هذه التجارب القليلة، فقد ظلت التجربة الجرافيكية العُمانية – بالمفهوم التخَصُّصي لمجال الطباعة الفنية Printmaking بوسائطها الرئيسة – ظلت في طَور الكُمون ونُدرة الممارسة قرابة عقودٍ ثلاثة، مُقتَصِرَةً في عمومها على ممارسات اجتهادية لآحاد الفنانين. ولم يتسع نطاق هذه الممارسات الفردية بما يمكن أن يُنتِجَ حراكًا جرافيكيًا ملموسًا في تيار الحركة الفنية العُمانية بِعامّةٍ. ويمكن رصد عددٍ من الأسباب المهمة التي أفضت إلى هذه النتيجة خلال العقود الثلاثة المذكورة؛ من أهمها:

أولًا: عدم التوسُّع في إدراج طُرُق الطباعة الفنية الثلاث، الغائرة والمسطحة والمُنفِذة – كما سبق ذكرُه - بوسائطها المتنوعة ضِمن برامج التعليم الفني – باستثناء بعض تقنيات الطباعة البارزة – بما أفضى إلى عدم تنويع ممارسات الحفر والطباعة في النطاق الأكاديمي لفترة ليست بالقصيرة.

وقد نَتَج عن هذا السبب خُلُو الساحة الجرافيكية العُمانية من الممارسين لأغلب طُرُق الأداء التقني الجرافيكي، واقتصارها على معالجات قليلة مشتقة من طريقة الحفر البارز – كما سبق عرضُه في أعمال الفنانَين "العامري" و"جان" – وهو ما يمثل تَبايُنًا، نوعيًا وعدديًا، بين المطروح حاليًا في الساحة الجرافيكية العُمانية ونظائرها العربية. ويتأكد ما سبق بملاحظة خُلُو الحركة الجرافيكية العُمانية، خلال العقود الممتدة من منتصف التسعينيات إلى الآن، من ظهور ممارسين محترفين في مجال الحفر الغائر Intaglio (الحفر على الزنك والنحاس). والأمر نفسه ينطبق على مجال الطباعة الحجرية "الليثوغراف"، التي لم يكن لها أثر في تجارب الجرافيكيين العُمانيين؛ لصعوبة الحصول على خاماتها – وبخاصةٍ أحجار الطباعة – بالإضافة لما تتطلبه تقنياته من إلمام متعمق بالعديد من أُسُس التجهيز الكيميائية والمعالجات التقنية الدقيقة. كما تتضح الظاهرة نفسها في مجال الطباعة بالشاشة الحريرية Silkscreen، التي لا تخرج ممارساتها المتاحة حاليًا في عمومها عن التوظيف التجاري والإعلاني.

ثانيًا: تأتي كذلك ضبابية التصنيف والتوثيق والنقد، في كثرة من الكتابات التي أرَّخَت للحركة الفنية العُمانية، لتُمَثِّل سببًا من أسباب تقليص الاهتمام بالتجربة الجرافيكية في خِضَمّ هذه الحركة، وتشويش مفهومها لدى المتلَقّي العام؛ إذ "تذهبُ كثرةٌ من الدراسات المشار إليها إلى تناول الأعمال الفنية العُمانية، المنفذة بوسائط الفيديو، والكمبيوترجرافيك، فضلاً عن الأعمال المركبة Installations، باعتبار أنها (مجال ثالث)، يوازي مجال التصوير ومجال النحت، مع الإشارة إلى هذا (المجال) المُفتَرَض بأنه فنون "ما بعد الحداثة" Post-Modern Arts، وهي مغالطة منتشرة في كتابات عددٍ من الباحثين والنقاد" (Mongy, Omani Art: Interpretations of Convergence and Intersection in the Context of Contemporary Art, 2019). وقد نشَأَت هذه المُغالَطة "نتيجةً لخلط بعض الباحثين بين فلسفة "ما بعد الحداثوية"، وبين وجوب التحديد الاصطلاحي لمجالات الفن، حيث اعتقدوا أنه لما كانت "ما بعد الحداثوية" قد أزاحت الفواصل بين مجالات الفن، من رسم وحفر وتصوير وعمارة وغيرها - ليتحول العمل الفني إلى استعراض

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

سمعي بصري حركي - فإنه من الجائز أن يشيروا إلى الوسائط الجديدة بِوَصفِها فنون ما بعد الحداثوية (حَصراً)، دونما انتباه لوجود النحت والتصوير والعمارة داخل صميم الفكر ما بعد الحداثوي.

ومن ناحيةٍ أخرى، فقد أدى تركيز هذه الدراسات على مجالَي التصوير والنحت إلى الإجحاف بفنون الخزف، والميديا، والعمل المركب، والجرافيك، بما نتَج عنه انتقاصُ حقِّها من الفحص والتحليل، قياساً على غزارة تناوُل مَثيلَتِها، التصوير والنحت" (Mongy, Omani Art: Interpretations of Convergence and Intersection in the Context of Contemporary Art, 2019).

المسار الرقمي لفن الجرافيك العماني في السياق الأكاديمي:

وقد تطورت التجربة الجرافيكية العُمانية بمُضِيّ العقدين الماضيين، في مَسارٍ جديد، وهو مسار فنون الجرافيك الرقمية؛ إذ بدأ السعي نحو الإفادة من قدرات الجرافيكيين العُمانيين في تطبيقات التصميم بمجالاته المختلفة، وهو ما نرى مثالًا له في تكليف السلطنة لـ"سيف العامري" بتصميم شعار العيد الوطني الأربعين عام 2010، وهو التصميم الذي وُضِعَ العملة النقدية العُمانية في نفس العام (شكل رقم 10). وتتضح رموز الهوية العمانية في هذا الشعار، من خلال مجموعة من الإحالات البصرية لدلالات ومعانٍ وثيقة الصلة بالبيئة العمانية، وكذا بتكوينها السياسي والاجتماعي والثقافي؛ إذ يضم الصحن الخارجي للشعار زهرة الأستر، وهي زهرة بنفسجية اللون وموجودة بالحدائق والمزارع السلطانية. ويفسر الفنان اختياره لهذه الزهرة بقوله: "أحببت أن أضمن الشعار زهورًا موجودة في التربة الطيبة، وهي تدلل على مدى أصالة وجمال الزهور ورائحتها الطيبة، فهي نبت الأرض الطيبة" (Al-Watan, The glorious 40th National Day logo embodies the blessed march of the Omani Renaissance, 2010). أما الإطار الداخلي فهو أخضر اللون، وهو أحد ألوان العلم العماني. والصحن الداخلي للشعار مزيج من الأحمر والبرتقالي والأصفر، كرمز لفجر تولِّي السلطان "قابوس" رحمه الله مقاليد الحكم. كما أُدرِجَت في وسط الشعار خارطة السلطنة بلون ذهبي.

شكل رقم 10: سيف العامري، تصميم شعار العيد الوطني الأربعين، تصميم رقمي، 2010.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كذلك فقد بدأ عددٌ من فناني جيل الشباب في التوجُّه مباشرةً إلى تجريب الوسائط الجرافيكية الرقمية المعاصرة. وبرغم أن هذه الممارسة غير مسبوقة بدراسة منهجية متعمقة لوسائط الجرافيك اليدوية بطُرُقها المختلفة – كما سبق بيانُه - إلا أن نتائج أعمال الجيل الجديد من فناني "الكمبيوتر جرافيك" العمانيين باتت تمثل نماذج جديرة بالرصد.

ومن المُلاحَظ أن هذه التجارب كانت وثيقة الصلة بمجال التصميم، باعتباره مجالًا وسيطًا بين التجريب الفني الخالص، وبين مقتضيات التوظيف العملي للقوانين البصرية في سياق وظيفي وتطبيقي، يتقاطع مع كثرة من متطلبات سوق العمل؛ وهو ما أكسبها أهميةً دفعت بمؤسسات التعليم العالي بالسلطنة، وفي مقدمتها جامعة السلطان قابوس، لإدراجها ضِمن مقررات البرامج الفنية المتخصصة على المستوى الأكاديمي.

وقد تشَعَّبَت هذه المناهج بما يفي بحاجة سوق العمل لتطويع التصميم الجرافيكي في مجالات كثيرة، منها على سبيل المثال لا الحصر: الدعاية والإعلان، وتصميم الملصقات، والرسوم التوضيحية Illustration، وتصميم واجهات المواقع الإلكترونية، وتصميم الهويات البصرية والعلامات التجارية Brand identity، وتصميم التعبئة والتغليف Packaging Design، وتصميم المطبوعات Publications Design، وتصميم موشن جرافيك Motion Graphic، والتصميم الثلاثي الأبعاد 3D Design Modeling.

كما شمل تطور هذه المناهج تقاطُعها مع كثرة من مجالات الفنون الرقمية بصفة عامة، وبخاصة بفعل التطور المستمر لأجهزة الحاسوب، والهواتف الذكية، والأجهزة اللوحية، والتي صارت من بين مفردات الحياة اليومية لدى أغلب أبناء الجيل الحالي من طلاب الفنون، ونُظرائهم من شباب الفنانين العمانيين. ويفسر ما سبق شيوع أنماط فنية جديدة في الممارسة البصرية العمانية، تتقاطع بقوة مع وسائط الجرافيك الرقمية المعاصرة، منها: التصوير الرقمي Digital Painting، والرسم الرقمي Digital Sketching، وفن التلاعب بالصور (دمج الصور) Photo manipulation، وتصميم الخدع البصرية في المشاهد السينمائية Mad Painting، والرسم بالامتدادات الخطية Vector Art.

يقود هذا السياق إلى رصد أهم سمات أعمال الفئة الثانية من فئات النماذج البحثية لهذا البحث، وهي فئة الأكاديميين الفاعلين في مجال الجرافيك تنظيرًا وتدريسًا، كما يقود – من حيث التصنيف التقني – إلى تناوُل بعض نماذج فئة الأعمال المنفذة بوسائط الطباعة المستحدثة والرقمية.

ينتمي الفنان "سلمان الحجري" (من مواليد عام 1978) إلى الفئة الثانية، فئة الفنانين ذوي المرجعية الأكاديمية، والمشتغلين في الآن نفسه بالتدريس بمؤسسات التعليم العالي بالسلطنة، كما تنتمي أعماله الجرافيكية، في عمومها، إلى فئة الأعمال المنفذة بوسائط الطباعة المستحدثة والرقمية. ويتولى "سلمان الحجري" تدريس مساقات التصميم الجرافيكي والفنون الرقمية بقسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس منذ عام 2001، وقد بدأ في تقديم تجاربه الرقمية المستقاة من الاتجاه الحروفي منذ 2008، كما قدم تجارب مستفيضة في تطويع الإمكانات البصرية للهواتف الذكية Phone-Art بدايةً من عام 2014،

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

قبل أن ينتقل إلى مرحلة تتَّسِمُ بالدَمج الحُر، وبالتجريب المتنوع في تقنيات الفنون الرقمية والطباعة ثلاثية الأبعاد.

وقد ظهرت في تجربة "سلمان الحجري"، منذ بداياتها الأولى، سمات واضحةٍ لهُويّةٍ فنيّة تراثية مستمدة من ثقافته المحليّة؛ مستخلصًا من مسقط رأسِه بولاية "بَدِيّة" - وهي إحدى ولايات المنطقة الشرقية بسلطنة عمان - عناصر بصريةً تستلهم جماليات الريف العُماني. كذلك فقد ارتبط مفهوم الهوية في أعمال الفنان بمرجعية الخط العربي، التي تمثل واحدةً من أهم مرجعيات التراث الثقافي، في منطقة الخليج العربي بعامّةٍ، فضلًا عما يرتبط بها من أبعاد متجذرة في التراث العُماني؛ عبر التاريخ الممتد لفنون النقوش الكتابية الصخرية وفنون المخطوطات. وقد قطع "الحجري" عددًا من المراحل على درب استكشاف نَهج "الحُروفيّة"، بالتجريب والبحث في الإمكانات البصرية للحرف العربي وجماليّاته.

ويعتمد "الحجري" في صياغة أعماله الحروفية الرقمية على الدمج بين إمكانات برنامج "كلك" Kelk للخط العربي، وبرنامج "أدوبي إلستريتور" Adobe Illustrator للتصميم، كما يستخدم مسطحات من Acrylic Gel Medium لطباعة هذه الأعمال؛ نظرًا لما تتميز به هذه المادة من قدرة على تحمل العوامل البيئية التي لا تتحملها المسطحات الورقية، مما يُكسِب الناتج المطبوع ثباتًا وديمومة.

وأغلب أعمال "الحجري" تعتمد على معالجات بصرية وتكوينية لخط الثُلُث، لما يتميز به من جمال ومرونة وليونة، وما يتيحه من إمكانات المد والإطالة، وتنويع العلاقات الشكلية بين مختلف أشكال حروفه المميزة (شكل رقم 11).

شكل رقم 11: سلمان الحجري، تكوين حروفي رقمي، وسائط رقمية متنوعة، 2014. مصدر الصورة: موقع الجائزة الإيطالية A' Design Award & Competition والتي فاز العمل فيها بالجائزة البرونزية.

ويفسر الفنان اهتمامه بهذه المرجعية الخطية، التي تمثل أساس الهوية التراثية في أعماله، بقوله إن الحرف: "يتميز بقدرات تعبيرية عن الحركة والكتلة وإثراء العلاقات البنائية في العمل الفني الواحد، وتكمن في الحرف العربي أسس تصميمية جمالية عالية من ناحية النغم والتوازن، والحروف العربية من أجمل الحروف على الإطلاق في كل لغات العالم (Al-Hajri, 2015)".

ومن التجارب التي مَثَّلَت وثاقة الاتصال بين التجريب التقني الرقمي والمعالجات البصرية الحروفية لدى الفنان: معرضه الشخصي "روحانيات الحروف"، المقام عام 2019 في المؤسسة الثقافية (كاتارا) بالدوحة، والذي عرض فيه ثلاثين عملًا حروفيًا منفذةً جميعها بوسائط رقمية، ضمت منتخبات من مراحل مختلفة للفنان (شكل رقم 12).

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويميل الفنان في أعماله، بصفةٍ عامة، إلى المواءمة بين مساحات الفراغ وأشكال الحروف، على نحوٍ يؤكد من خلاله قواعد الاتزان البنائي لكل عمل، كما يتضح من خلال عدد كبير من أعماله الجرافيكية الحروفية تركيزه على المعالجات التصميمية بالدرجة الأولى، باعتبارها أساس الرؤية البصرية لمُجمَل تجربته.

شكل رقم 12: سلمان الحجري، موسيقى الحروف، وسائط رقمية متنوعة، 2009. من الأعمال المعروضة بمعرض "كاتارا" عام 2019.

غير أن تجربة الجرافيكية "الحجري" لم تقتصر على استلهام المرجعية الحروفية فقط، بل تعَدّتها إلى محاولة المواءمة بين الأغراض الإعلامية للتصميم، وبين مقتضيات التجريب البصري لإمكانيات الوسيط الرقمي، بغرض إنتاج أعمال فنية تجمع بين الصفتَين الجمالية والاتصالية. ومن أبرز الأعمال التي يتضح فيها هذا المَنحى، كما يتضح فيها استحضار رموز بصرية وثيقة الصلة بالهوية الثقافية والوطنية العُمانية: عمله المُعَنون "عُمان قابوس"، المنفذ عام 2013 بوسائط رقمية متنوعة (شكل رقم 13).

ففي المستوى الأول للعمل، تظهر مجموعة من العناصر التراثية العمانية، منها الخنجر، ودَلّة القهوة، والمجمر، فضلًا عن تكوينات من أشجار النخيل، المأخوذة عن مواقع طبيعية بالسلطنة، وهي عناصر تحيط بخريطة عُمان، التي تمثل بؤرة التكوين المركزية، تجاورها صورة جلالة السلطان الراحل. ومن مركز الخارطة، أسس الفنان علاقات مفرداته البصرية على تكوين إشعاعي، تتفرع منه كافة خطوط العلاقات البصرية. كما عَمَد الفنان إلى الجمع بين تلك الرموز التراثية، وبين بعض العناصر التي باتت تُرَسّخ دلاله الهوية الحضارية العمانية المعاصرة، وبخاصةٍ في مجال الإنشاء العمراني والتأسيس الثقافي، وهو ما يظهر من خلال الجمع بين صورتَي "جامع السلطان قابوس الأكبر" و"دار الأوبرا السلطانية" بمسقط، دلالةً على تواصل السيرورة الثقافية الجامعة بين التراث والمعاصرة بالسلطنة.

شكل رقم 13: سلمان الحجري، "عُمان قابوس"، وسائط رقمية مختلطة، 2013 100*70سم

وترتبط تجربة "الحجري" الفنية ارتباطًا وثيقًا بسياق عمله الأكاديمي، من خلال تجاربه البحثية المتواصلة، الهادفة لاستكشاف مدى أثر تقنيات الطباعة المعاصرة – وبخاصة الطباعة ثلاثية الأبعاد 3 D Printing - في تطوير المهارات العليا لدى طلاب التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس. وقد تبلور هذا

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التَوَجُّه البحثي التجريبي، من خلال تجربة قياس هذا التأثير على نواتج التَعَلُّم لدى مجموعة من طلبة التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس، الدارسين لمقرر "التصميم الجرافيكي (1)" في فصل الخريف 2019.

والطباعة ثلاثية الأبعاد تقنية تُمَكن من إنشاء مجسمات من خلال نموذج رقمي، فهي عملية تنطوي على إنشاء نموذج رقمي للتصميم المجسم، وترجمته إلى سلسلة من شرائح أفقية في لغة الآلة ثم طباعته من خلال إضافة طبقات متعاقبة ودقيقة جداً من المواد حتى يتم إنشاء المجسم ثلاثي الأبعاد باستخدام عدد من التقنيات المختلفة. وفي العقد الأخير ظهرت لها استخدامات متعددة في مجالات مختلفة منها الفنون والتربية. وهناك تقنيات متعددة مستخدمة في الطباعة ثلاثية الأبعاد، يكمن الفرق بينها في طريقة بناء الطبقات لتشكيل المجسم المرغوب في طباعته A (Al-Hajri, 3D Printing and its role in developing the higher order thinking skills of art education undergraduate students in Sultan Qaboos University, 2021)، ومن أهم هذه التقنيات: طريقة البناء بالترسيب المنصهر (الثيرموبلاستيك) FDM، وطريقة التلبيد الانتقائي بالليزر SLS/SLM، وطريقة ستيريو ليثوغرافي SLA/DLP (Jackson, 2015). وقد مزج "الحجري" مع نماذج الطلاب المذكورين بين الطباعة ثلاثية الأبعاد، وبين برامج التصميم الجرافيكي، بالإضافة إلى وسائل الإعداد التخطيطية اليدوية – مرحلة العُجالات التخطيطية "الاسكتش" - لعمل نماذج تعليمية ثلاثية الأبعاد، بهدف تحقيق مميزات الوسائل التعليمية البصرية، والوسائل التعليمية التفاعلية، من خلال نماذج مجسمة يسهل التخلص منها وإعادة تدويرها عند عدم الحاجة إليه. وبذلك فقد سعى الفنان من خلال هذه التجربة إلى استكشاف مدى أثر هذا المزج – بين التصميم والطباعة ثلاثية الأبعاد - في تطوير مهارات التفكير العليا لدى هؤلاء الطلاب، كالتطبيق والتركيب والإبداع وحل المشكلات (شكل رقم 14).

شكل رقم 14: نماذج مطبوعة بتقنية الثيرموبلاستك FDM، منفذة بواسطة الطلاب في معمل التصميم الجرافيكي بجامعة السلطان قابوس.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل رقم 15: مشروع لإحدى الطالبات في مقرر التطبيقات المتقدمة في التخصصات الدقيقة مطبوع بتقنية الثيرموبلاستك FDM في معمل التصميم الجرافيكي بجامعة السلطان قابوس

كما كانت التجربة نفسها محاولة لِسَبر العلاقة الجمالية بين مجال التصميم الجرافيكي وتقنية الطباعة ثلاثية الأبعاد، واستكشاف مدى قدرة مجال التصميم الجرافيكي لاستيعاب وتدريس تقنيات التصميم والطباعة ثلاثية الأبعاد. وقد نتج عن هذه التجربة تحويل عدد من التصاميم الجرافيكية الرقمية إلى مجسمات نحتية، بعضها تشخيصي وبعضها تجريدي. كما نتج عنها قيام بعض الطلاب بتنفيذ مشروعات للتخرج، تَمَثَّل أحدُها في وسيلة تعليمية تفاعلية مجسمة، تهدف لشرح مراحل تطور الخط العربي في سلطنة عُمان، وهو ما يُمَثّل تَوَجُّهًا مِن قِبَل شريحة طلابية صوب استلهام روافد التراث العربي والعُماني، لتأسيس تجارب جرافيكية وتعليمية معاصرة ذات هوية واضحة (شكل رقم 15).

ومن الفنانات العُمانيات اللائي اتَّخَذن من الوسائط الجرافيكية اليدوية سبيلًا للتجريب، واللائي ينتمين في الآنِ نفسِه لشريحة الفنانين ذوي التأسيس الأكاديمي: الفنانة "نجلاء السعدي"، التي نالت درجة الدكتوراه في طباعة المنسوجات في عام 2019، وتشغل وظيفة أستاذ مساعد بنفس الجامعة حاليًا، وأغلب تجاربها الفنية تنتمي إلى مجالَي طباعة المنسوجات والطباعة البارزة بواسطة قوالب الخشب واللينوليوم، مع تطويع تقنيات طباعة "الباتيك" والطباعة الرقمية في بعض تجاربها ذات الوسائط المتعددة.

شكل رقم 16: نجلاء السعدي، طباعة على القماش (تجريد 1)، مساحة العمل 30 * 40.

وتتضح من خلال أعمال "نجلاء السعدي" نَواتج هذا الدمج المشار إليه، بين التقنيات الجرافيكية اليدوية، ونظائرها الرقمية، بالإضافة لتقنيات "الباتيك"، من خلال المراحل النهائية للناتج الطباعي، والتي يظهر من خلالها اعتماد الفنانة على معالجات بصرية لوحدات زخرفية، ذات طابع تجريدي في المقام الأول. ومن خلال برامج الحاسب الآلي، تقوم الفنانة بدمج هذه الوحدات، والتوليف بينها، من خلال علاقات التجاوُر والتقابُل والتداخُل، للحصول على تصاميم وتكوينات تَتَّسم بالتناظُر "السيمترية" في أغلبها.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويُلاحَظ من خلال أعمال "نجلاء السعدي" أن المرجعية التراثية تتمثل بصفةٍ رئيسة في استلهام القوانين البصرية للزخارف الهندسية الإسلامية، بما يميزها من تكرارات وتناظُر، بالإضافة إلى استلهامها تقنيًا لمرجعية تراثية عُمانية، تتمثل في تقاليد معالجات النسيج الملون والمصبوغ – ولاسيما في أنماط النسيج النسائي الملون والمزخرف – الذي يتَّسم بتنوع ملحوظ في مختلف محافظات السلطنة (شكل رقم 16)

وعلى المستوى التقني، تَمُر أعمال الفنانة بأربع مراحل أساسية: تتمثل المرحلة الأولى في صباغة نسيج القطن بتقنية بالباتيك، قبل أن يمر العمل بالمرحلة الثانية، من خلال طباعة الوحدات الزخرفية المحفورة بقوالب اللينو. وفي المرحلة الثالثة تقوم الفنانة بمَسح نتائج المرحلتين السابقتين ضوئيًا، ومعالجتها رقميًا من خلال برنامج "فوتوشوب" Photoshop، للحصول على الصِيَغ التكوينية واللونية النهائية، التي تتم طباعتها خلال المرحلة الرابعة والأخيرة الأخيرة على مسطحات من القماش. وفي أعمال أخرى، تعمَد الفنانة إلى استلهام الوحدات الشكلية ومفردات الزخارف والنقوش، التي تتميز بها الأبواب العُمانية التراثية، إذ تُعَدّ صناعة الأبواب من أشهر المجالات الحِرَفيّة التراثية في السلطنة، التي تميزت بالجمع بين المهارات التقنية الخاصة بمعالجة الأخشاب، وبين العديد من التقنيات الفنية، كالزخرفة، والنقش، والتلوين، والخط، وهو ما أكسبها، بالإضافة لذلك، تنوعًا كبيرًا في أنماط الحفر والنقش والزخارف، مما جعلها إحدى المرجعيات الثرية التي يستلهمها فنانون كُثُر، لصياغة رؤى فنية تعكس الهوية العُمانية في بُعدها التراثي (شكل رقم 17).

ونتيجةً لهذا التَوَجُّه التراثي العام، في أعمال فناني الجرافيك العُمانيين، فقد ظهر أثرُه واضحًا في أعمال العديد من طلاب الأقسام الفنية، بمؤسسات التعليم العالي بالسلطنة، وفي مقدمتها قسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس. ويمكن رصد ذلك بوضوح من خلال نماذج منتقاة من أعمال طلاب القسم، الدارسين لمقررات الطباعة؛ إذ تُظهِر تلك النماذج مدى تَجَذُّر مفهوم السعي لتكريس الهوية العُمانية، من خلال معالجة موضوعات ذات بُعد تراثي محلي، وكذا من خلال التركيز على مفردات وعناصر بصرية ورمزية، مستقاة من الرموز الثقافية المحلية.

شكل رقم 17: نجلاء السعدي، طباعة على القماش (تجريد 2)،

ومن هذه النماذج عمل لإحدى الطالبات، محفور على قالب من اللينوليوم ومطبوع على الورق، تستلهم فيه شكل البُرقُع النسائي، باعتباره أحد رموز الهوية التراثية، التي تتمتع بتراكم تاريخي، واستمرارية بين أجيال متتالية في بعض مناطق السلطنة، ليعكس منظومةً مُرَكّبة من الأعراف والعادات والتقاليد، والمفاهيم المرتبطة بوضع المرأة من النسيج المجتمعي بشكل عام (شكل رقم 18).

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفي عملٍ ثانٍ، يُلاحَظ تَوَجُّه إحدى الطالبات للتعبير عن تواصُل السيرورة التراثية في المجتمع، بأسلوبٍ رمزيّ، من خلال مشهد محفور على قالب خشبي، ومطبوع على القماش، ركزت فيه على وجه صبية تحدق في المُشاهد، بينما تم تثبيت وجهها باتجاه أمامي بواسطة يدين لامرأة أكبر سنًا، لا يُري منها سوى الذراعين وبعض تفاصيل ثوبها التقليدي، في إشارة رمزية واضحة لتواصُ منظومة التقاليد النسائية من جيل إلى جيل (شكل رقم 19).

شكل رقم 18: الطالبة أسماء العبري، (وجه عماني)، طباعة بارزة على الورق، مساحة العمل 29 * 42

وفي عملٍ ثالث، اختارت إحدى الطالبات أن تقدم تكوينًا بصريًا محفورًا على قالب خشبي، ومطبوع على القماش، وهو تكوين اعتمدت فيه الطالبة على انتقاء مَقطَع مُكَبّر لبعض التفاصيل الزخرفية للخنجر العُماني، تظهر من خلالها بعضُ النقوش المحفورة على الغِمد الخارجي، وثلاث حلقات معدنية تتصل بحزام الخنجر. وبذلك، فقد اكتسب التكوين – بالإضافة إلى البُعد التراثي، الممثَّل في تقاليد نقش وزخرفة الخنجر العُماني – بُعدًا وطنيًا، مُكتَسَبًا من كونه الشعار الوطني للسلطنة (شكل رقم 20).

شكل رقم 19: الطالبة بشرى اليعربي، حفر على الخشب مطبوع على القماش، مساحة العمل 29 * 42

شكل رقم 20: الطالبة نور العبري، (مقطع من الخنجر العماني)، حفر على الخشب مطبوع على القماش، مساحة العمل 40*40.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استنتاجات البحث:

أولًا: ظهر من خلال دراسة النماذج البحثية، بفئاتها الثلاث، مدى تَجَذُّر المرجعية التراثية في أعمال الحفر والطباعة العُمانية، بِشِقَّيها التقنيَّين – اليدوي القائم على الطباعة البارزة، والرقمي القائم على دمج برامج وطُرُق الطباعة المُحَوسَبة – وذلك من خلال اعتماد الفنانين، في مختلف الفئات، على معالجة أفكار ومفردات بصرية مُستوحاة من مصادر تراثية محلية متنوعة.

ثانيًا: يلاحَظ في كثرة من أعمال الجرافيك العُمانية اتّصافها بالانتقائية (أو التركيبية) Eclecticism، من خلال لجوء الفنانين إلى الجَمع بين وحدات بصرية متعددة المرجعيات، كالوحدات المعمارية، والزخارف الإسلامية، والنقوش، وأنماط الخطوط العربية، والرموز المرتبطة بالهوية الوطنية والموروث الثقافي المحلي، والمواءمة بينها في تكوينات تتنوع بين التجريد والحروفية والتعبيرية الرمزية.

ثالثًا: تَبَيّن من النماذج البحثية خُلُوّ تجارب الفنانين من ممارسة طُرُق أساسية من أداءات الحفر والطباعة الفنية – كالحفر الغائر Intaglio، والمسطح Planography، والمُنفِذ Serigraphy – بما أفضى إلى خُلُو الساحة الجرافيكية العُمانية من الممارسين لهذه الطُرُق الجرافيكية، واقتصارها على معالجات مشتقة من طريقة الحفر البارز، كما أفضى إلى قلة عدد الفنانين الممارسين لفنون الحفر والطباعة بصفة عامة في السلطنة. وقد نتجت هذه الظاهرة بالأساس عن عدم اشتمال المناهج الدراسية الفنية في أكاديميات الفنون العمانية على طُرُق الحفر المذكورة وتركيزها على بعض المسارات الرقمية – المتصلة بسوق العمل بالدرجة الأولى، بصرف النظر عن الممارسة الفنية الحُرّة - وكذا نتيجة لعدم وجود المحترَفات المتخصصة، التي توفر لفناني الحفر والطباعة فرص التَمَرُّس والتَعَمُّق في تقنيات الطباعة اليدوية الملونة بأساليبها المختلفة.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التوصيات:

أولًا: يوصي الباحث بالتوسُّع في تأصيل الاستلهام من مصادر التراث العُماني في تقنيات الحفر والطباعة اليدوية لدى دارسي الفنون بالسلطنة، من خلال إدراج طُرُق الطباعة الفنية الثلاث – الحفر الغائر، والطباعة المسطحة، والطباعة المُنفِذة – بتقنياتها ووسائطها المتنوعة، ضِمن برامج التعليم الفني ومقرراته في مؤسسات التعليم العالي بالسلطنة، وذلك لما لها من مردود إيجابي على إثراء الرؤية الإبداعية لفناني الجرافيك العُمانيين.

ثانيًا: يوصي الباحث بتوجيه البعثات العلمية المخصصة لتعميق خبرات المبتَعَثين العرب في مجال الجرافيك بوسائطه اليدوية المختلفة، أُسوةً بغيرها من البعثات العلمية الموجهة لإثراء التخصصات الأكاديمية في المجالات الفنية الأخرى، وذلك لما تتيحه تلك البعثات التخصصية من توسيع نطاق الاطلاع على المُمارَسات والتطورات المعاصرة في طُرُق الأداء، بما ينعكس إيجابيًا على تنويع الحلول التقنية والبصرية للأعمال الجرافيكية المُستَلهِمة لمرجعيات التراث العُماني.

ثالثًا: يوصي الباحث بتأسيس مُحتَرَفات للحفر والطباعة الفنية ومشاغل جرافيكية متخصصة، بما يتيح للفنانين العُمانيين المحترفين والأكاديميين تنفيذ أعمالهم وإجراء تجاربهم، وانتداب المتخصصين من ذوي الخبرة للإشراف على تدريب هؤلاء الفنانين، وذلك لتنشيط التفاعل الخلّاق بين مختلف أجيال فناني الجرافيك العُمانيين، وتعميق سُبُل نقل الخبرات وتبادُلها، وبخاصةٍ في نطاق تعريف شباب الفنانين بسوابق الخبرات التقنية لدى الفنانين المتخصصين ذوي التَوَجُّهات التراثية.

رابعًا: يوصي الباحث بتوَسُّع المؤسسات الأكاديمية والثقافية العُمانية في تخصيص مِنَح بحثية وفنية، تستهدف دعم الفنانين والباحثين في سياق دراسة المرجعيات التراثية العُمانية، وحَثُّهم على البحث عن مصادرها الأصلية، ودراستها ميدانيًا في بيئاتها الحية، وإجراء دراسات مَسحية ومقارنة، بين جذورها في محافظات السلطنة المختلفة، وذلك لما تمثله هذه الدراسات من مصادر حيوية لِرَفد الرؤى الفنية العُمانية المعاصرة بروافد تؤَصِّل خصوصية الهوية الثقافية المحلية.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

References

1. Al-Hajri, S. (2015). Arabic Hurufism through Contemporary Graphic Tools: Artist Salman Al-Hajri: A Subjective Experience. *International Conference: Crossroads of Visual Arts: Contemporary Omani Practices* (pp. 3-12). Muscat: Sultan Qaboos University.

2. Al-Hajri, S. (2021). 3D Printing and its role in developing the higher order thinking skills of art education undergraduate students in Sultan Qaboos University. *Academic Journal of Amesea Society-Art Education*, 697-714 .

3. Al-Watan. (2010, 6 6). *Fifty-One Works tells the details of Omani Heritage*. Retrieved from Al-Watan : https://alwatan.com/graphics/2010/06jun/9.6/dailyhtml/culture.html#1

4. Al-Watan. (2010, 6 6). *The glorious 40th National Day logo embodies the blessed march of the Omani Renaissance*. Retrieved from Al-Watan: https://alwatan.com/graphics/2010/06jun/3.6/dailyhtml/culture.html#1

5. Industries, G. A. (2009). *Omani crafts - a documentary study.* Muscat: General Authority for Craft Industries.

6. Jackson, B. (2015). *3D printing industry.* Retrieved from 3D printing industry: http://3dprintingindustry.com/

7. Mongy, Y. (2012). *Bernard Rice: The Unknown Father of the Egyptian Printmaking.* Cairo: Hala Publishing and Distribution, With the Support of the British Council.

8. Mongy, Y. (2019). Omani Art: Interpretations of Convergence and Intersection in the Context of Contemporary Art. In B. A. Zubair, *Omani Art & Interpritation* (pp. 43-89). Muscat: Bait Al Zubair.

9. Mongy, Y. (2020, April 1). Salman Al-Hajari, and the fragments of memory in the folds of the image. *Nizwa*, pp. 250-251.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

10. Terms, T. C. (2016). *Glossary of Fine Arts "m'ğm mṣṭlḥāt ālfnwn ālğmyla".* Cairo: Academy of Arabic Language.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/81-104

Inspiring heritage and symbols of local identity in contemporary Omani Graphic Art

Yasser Ebraheem Mongy[i]
Salman Amer Al-Hajri[ii]
Najlaa Al Mardhoof Al Saadi[iii]

Al-Academy Journal …….…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 12/10/2021…...Date of acceptance: 7/11/2021…....Date of publication: 15/12/2021

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The research aims to monitor and analyze the visual and symbolic features, derived from the Omani heritage, and inspired by the concept of local identity, for a selection of contemporary Omani graphic art works, which represent a mixed, multi-category of research sample, comprising three levels: the works of professional Omani artists, and the works of young artists and specialized students, as well as the work of a number of active academics in the field of graphic theorizing and teaching. The sample is also divided - in terms of technical classification - into a category of works executed using traditional engraving and printing media, and a category of works executed using modern and digital graphic printing media.

Through the data and results resulting from this analysis, the research deals with the extrapolation of the Omani graphic art trajectories, with its distinctive visual identity, in the context of the three previously mentioned categories.

Keywords: Graphic Design, Heritage, Omani Art, Printmaking.

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Conclusion:

First: It is evident from the three different sample categories how rooted is the heritage reference in Omani engraving and printing, with its two technical parts, whether handmade relief printing or digital printing which is based on integrated programs and computerized printing methods where artists, in different categories, rely on processing ideas and visual items derived from a variety of local traditional sources.

Second: Many Omani graphic works are described as elective (Eclecticism) where artists resort to merging multi-referential visual units, such as architectural units, Islamic ornaments, embossments, Arabic calligraphy, inscriptions relating to national identity and local cultural heritage, and accommodating such different units in compositions of abstraction, Lettrism, and symbolic expressionism.

Third: It is evident from the samples that artists have not exercised basic methods of engraving tools or technical printing, such as Intaglio, Planography, or Serigraphy which has led to the Omani graphic market being void of such graphic method practitioners. The market has become limited to processing derived from relief printing method and there is scarcity in the number of practitioners of engraving and printing generally in Oman. The cause of this issue resulted principally from the academic technical curricula in the Oman art schools that do not include the above-mentioned engraving methods. Such curricula focus only on certain digital methods directly linked to the employment market without giving regard to the free technical practice. Not to mention the insufficiency of specialized practices that could provide engraving and printing artists the opportunity to train and dive deep into colored handmade printing techniques and methods.

[i] Helwan University – Faculty of Fine Arts – Graphic Department, Associate Professor / Sultan Qaboos University – College of Education – Art Education Department, Seconded Assistant Professor y.mostafa@squ.edu.om

[ii] Sultan Qaboos University – College of Education – Art Education Department, Seconded Associate Professor salmanh@squ.edu.om

[iii] Sultan Qaboos University – College of Education – Art Education Department, Seconded Assistant Professor nagla@squ.edu.om