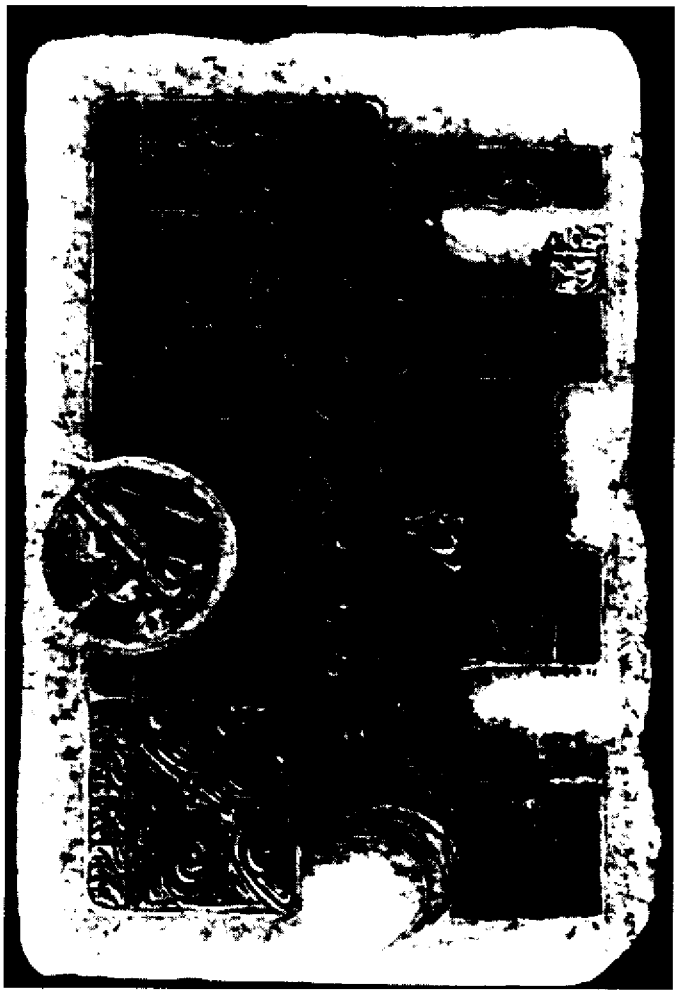
التوسع الثاني للحركة التشكيلية الأردنية

(التسعينات)

في التسعينيات توسعت الحركة التشكيلية الأردنية بوجود العديد من الدارسين في الخارج، وعدد كبير من خريجي كلية الفنون بجامعة اليرموك، وخريجي مركز الفنون الجميلة بعمان، كما تم إنشاء كليات فنية في أكثر من جامعة أهلية.

وفي هذه الفترة أيضا حضر إلى عمان عدد كبير من الفنانين العرب، بعضهم لإقامة المعارض وبعضهم للعيش فيها، ومعظمهم من الفنانين العراقيين، والذين رفدوا الحركة التشكيلية الأردنية بنغمات وأساليب مميزة .

إن حجم العروض التشكيلية في الأردن أصبح أكثر من استيعاب القاعات، وتتطلب الأمر حجز القاعة قبل عام أو اكثر، وأوجد نوعا من السوق الموازي للاتجار بالعمل الفني، كما أوجد زيادة العرض عن الطلب، فكما هو معلوم فان السوق الأردني محدود الإمكانات ، وصغير الحجم ، وكل هذا أدى إلى فوضى تشكيلية في العروض، وتضخم غير مرغوب، ودخول عناصر غريبة عن الحركة التشكيلية، وغياب الرؤية ، وانسحاب بعض الفنانين أو عزوفهم عن المشاركة ، منتظرين شروطا أفضل في هذا الزحام.



● مواد جديدة/ فاروق وادي

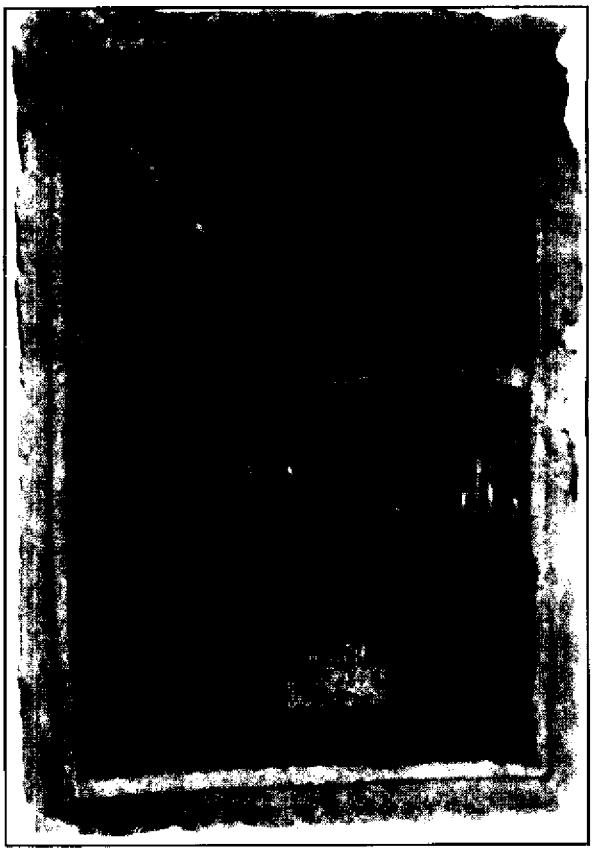
من الأسماء المهمة التي أخذت موقعها على الساحة التشكيلية في مرحلة التسعينيات: عدنان الشريف وعبد الحي مسلم ، الذين استقرا في عمان بعد هجرة طويلة في الخارج، والفنان محمد قيتوقة الذي أكمل دراسته العليا في الاتحاد السوفييتي سابقا، ومحمد العامري كدارس للفن على نفسه، وغسان أبو لبن خريج كلية الفنون بجامعة اليرموك، وحسني أبو كريم الدارس في الاتحاد السوفييتي، ونزيه عويس الدارس للنحت في بلغاريا. وجماعة بصر وهي مجموعة من الفنانين الشباب، الذين درسوا الفن في مركز الفنون الجميلة بعمان في سني التسعينيات ،أذكر منهم هاني علقم ،نايفة الخالدي ،عبير الدينه . سوسن عصفور،كما برز في هذه المرحلة جمال عقل وعبد العزيز أبو غزالة واخرين .

غادة دحدلة

عندما يصبح الباب مدخلا للجمال

عند مشاهدة أعمال غـــادة دحدلة، يشعر المتلقي ببساطة اللوحة، لدرجة الاعتقاد بأنـــه يستطيع القيام بمثلها لكن الفنان والناقد يدرك تمامـــا أن هـــذه الأعمال مـــن النـــوع الســـهل الممتنع، فهي سهلة على غـــادة التي عملت طويلا على هكـــذا أسلوب ، وهـــي ســـهلة علـــى استقبالها من متلق تدربت عينه على التقاط اللوحـــة الحديثـــة، لكنها في المقابل صعبة التنفيـــذ على الغير .

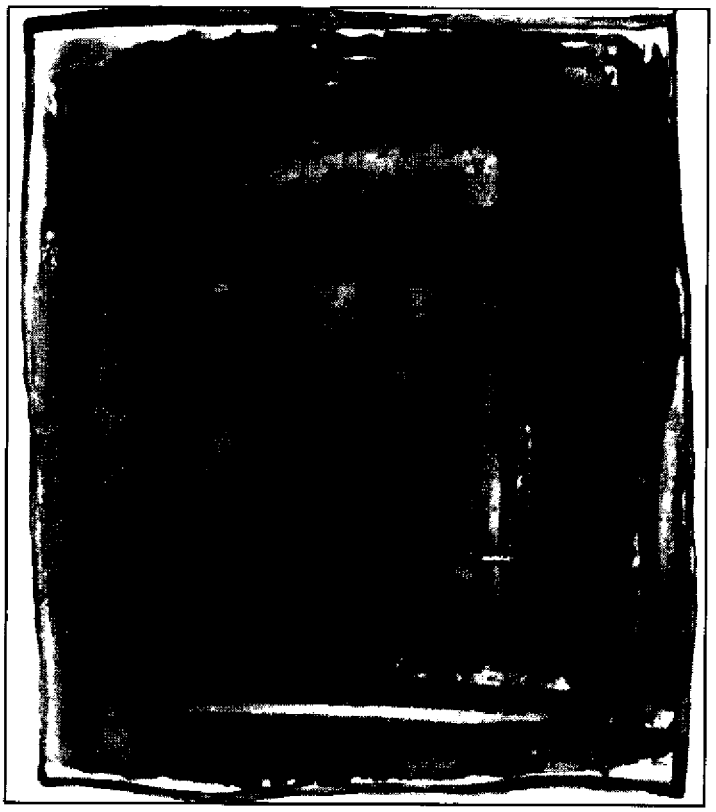
تتبع غادة في تنفيذ أعمالها على تقنيات بسيطة، لكنها قادرة على إغناء العمل الفني ، واستقبال طبقات اللون، واستيعاب المساحات التي تغني الشكل البصري أثنـــاء تطوره وولادته التدريجية، ويهيأ لي أن العمل الفني لديها يبنى على مراحل، إذ تجهز الأرضية بواسطة الطباعة الحريرية أولا، ثم يتم إضافة كليشيهات أخرى في مراحل لاحقة، ثم يتم تلوين مساحات مضافـــة لإغناء السطح في المرحلة الأخيرة ، بل إن هذه المساحات النهائية يمكن إضافتها فـــي مراحـــل زمنيـــة متباعدة في أحيان كثيرة ، أي كلما زاد تأمل الفنانة لعملها النهائي .



وإذا كانت غادة تختزن في طفولتها من شيء، فان من الممكن أن يكون هذا الشيء هو مدينتها القدس، تلك المدينة المسكونة بالتاريخ والقداسة، والتي تستدعي في الذكرى القريبة والبعيدة جدل الحضارة والروح، وأنها أيضا مدينة تحت الاحتلال، وعليه فإن هجرتها ستظل محرضا على استدعاء هذه الذكريات، لتتجلى على شكل شبابيك وأبواب تأخذ طابع الحلم وأطيافه الملونة الجميلة، والتي لن تستطيع غربتها أو هجرتها محوها، ولتبقى المحور الأساس لمواضيعها.

في البداية نؤكد على أن توجه غادة الفني له صلة ما بالحداثة، ويرتكز في الأساس على منجزات التجريدية ، إلا أنها استفادت أيضا من فنون التصميم والجرافيك والعمارة الداخلية، فأنتجت عملا فنيا حديثا قادرا على استيعاب متطلبات العمل الحديث، وملبيا لحاجات الفراغ الداخلي، ومن هنا تأتي قدرة هذه الأعمال على نيل رضى وتقدير المشاهد العادي والفنان

أعمالها تبنى على شكل إطار أو نافذة منذ البداية، وذلك بواسطة كلاشيهات من السيلسكرين معدة سلفا لتأسيس أرضية اللوحات، وهذا التأسيس يصبح ضروريا لاستقبال توالد اللوحة وتناميها، ذلك أنه أصبح المحرض الأول لهذه الولادة، بل يصبح التنويع اللوني والتوزيع غير الآلي في كل مرة لمجموع الأكلاشيهات قادرا على إيجاد دينامية إبداعية لا يحكمها التكرار، خصوصا أن شكل الإطارات هنا غير منتظم وغير متعامد تماما، وهي دينامية بنائية جاهزة لاستقبال المساحات المربعة والمستطيلة، التي توزع بالإضافة والرسم ضمن حس فني سليم، وتوزيع محسوب في علاقاتها البينية من جهة، وعلاقتها بالإطار



من جهة أخرى، وينتج عن كل هذا عمل متحرك وموزون ..مخدوم بتقنية لونية خبيرة، تحرك اللوحة وتستدعي الشبابيك والأبواب والزخرفة القديمة، دون مبالغة أو تصنع .

أن هذه التقنية وفرت لها نمطا تشكيليا متفردا من جهة، ووحدت أعمالها من حيث إمكانية رصفها ضمن علاقة تجاور أفقي أو عامودي، أو الاثنين معا، دون إحساس بخلل أو افتعال، وهذا بالتالي أتاح لها إمكانية مطاوعة الهندسة الداخلية للمكان ، والتناغم في توزيعاته الفراغية والمساحية ، الأمر الذي ترك لهذه الأعمال مساحة أوسع للحضور خارج الصالات، وأعطاها القدرة على توسيع القاعدة الجمالية، خارج المنظومة التقليدية للتشكيل .

إن أشكالها تبدو في حركة حوار وتفاعل على السطح التصويري، وتحكمها عملية جذب ونبذ في إطار اللوحة وليس خارجها، مما يتيح للأشكال صنع خطاب ما ، لكن هذا الخطاب يظل عصيا على التأويل ، ولا يبوح بأكثر من حميمية المكان (نافذة أو بابا)، -ون الوقوع في العادي والمبتذل، تسنده ألوان رهيفة وتوزيعات أنيقة ونمنمات ملونة على لسطح، تحدث أثرها الحميم في توحيد الأجواء البصرية شكلا ورؤى .

يبقى أن نقول إن عادة تمتلك تقنيات ومهارات عالية في أكثر من خامة أو أسلوب، وتجمع كل ذلك فـــي ملمها، سواء في الألوان المائية أو الزيتية، أو أساليب التلوين من رش ودهان وتفريغ مضافا إليها الجرافيك والطباعة، وتصنيع الورق يدويا، وكل ذلك أثرى العمل ووسع فضاءه .

ولا تنسى تلك التأثيرات الهامة التي تتركها على السطح، من كتابات وزخارف بدائيـــة وعلامـــات تضيء المساحات وتحركها وتستنطقها، وصولا إلى فضاء ملغز وجميل .

غسان أبو لبن

جدل المرايا والجسد

غسان أبو لبن فنان من جيل الشباب، اثبت حضورا متميزا في فترة قصيرة مقارنة بجيله، ذلك أنه يملك قدرات أدائية وتقنية مناسبة من جهة، ولديه حصيلة ثقافية ومعرفية تؤسس للوحة مقنعة من جهة أخرى، ويحاول لم كل هذا في رؤية جمالية وبصرية على السطح التصويري.

لقد أكد منذ البداية، ومن خلال مشاركاته الأولى على قدرته الأكاديمية رسما بالقلم وتلوينا بمختلف الخامات، وقدرا معقولا من البناء والتوزيع لكافة عناصر العمل الفني، في تكوين سليم، واعتبر ذلك في حينه جواز مرور لفنان جديد قادر على المشاركة بشكل إيجابي في التشكيل الأردني .

إن حضور الجسد في أعماله، يؤكد على القيمة الإنسانية العالية، التي يرى فيها غسان كمال الخلق الإنساني، وهو هنا لا يريد إعادة الخلق، و إنما يتخذ الجسد وسيلة للإبداع ومحرضا عليه، ومن هنا تأتي

عمليات التصرف في سطوحه، وإعمال الضوء عليها تحليلا وانكسارا، وصولا إلى استنطاق الكتلة البيولوجية واندغامها في الطبيعة، والتحامها في تضاريسها ، وصولا للتوحد فيها ، ومماهاة الجسد عبر وسيط محايد، يستطيع الإبقاء على الجسد كنص بصري من جهة، وصنع الية الرؤيا المتكسرة والمعكوسة والمطيفة من جهة أخرى، كما أتاح له هذا التكنيك إدخال صورته في المشهد، ليصبح عنصرا فاعلا فيه، وهو بذلك لم يعد مجرد شاهد محايد، وإنما دخل في صلب التعبير من باب مختلف ومغاير ، خصوصا وأنه لم يقم بمجرد تسجيل صورته، و إنما جعلها المفتاح الذي تتحاور العناصر من خلاله، وهو ما سيكون له من اثر على توجهه الإبداعي، من حيث كونه مؤمنا بالتغيير التراكمي المتدرج، أو التصالح مع معطياته، وهو ما سيتضح أكثر في رؤيتنا لأعماله.

يستفيد غسان من قدراته في التشريح، والتلوين المعتمد على إنجازات الفن الحديث في إثراء عمله التشكيلي، ونازعا نحو حداثة مفهومة، قادرة على المحافظة على علاقة ما بالمشاهد دون التخلي عن رسالة الفنان الحديث، من حيث إبراز قيم الكتلة والفراغ على السطح التصويري ، و إبراز قيم النور والظل

والتحليل الضوئي، وإعطاء روحية جمالية رصينة للوحته، دون الوقوع في التقليد أو الرتابة، وهي نقاط تثمن عاليا في تجربته التي تناول فيها أعمال فنانين عالميين، أمثال غويا وبيكاسو ودافنشي.

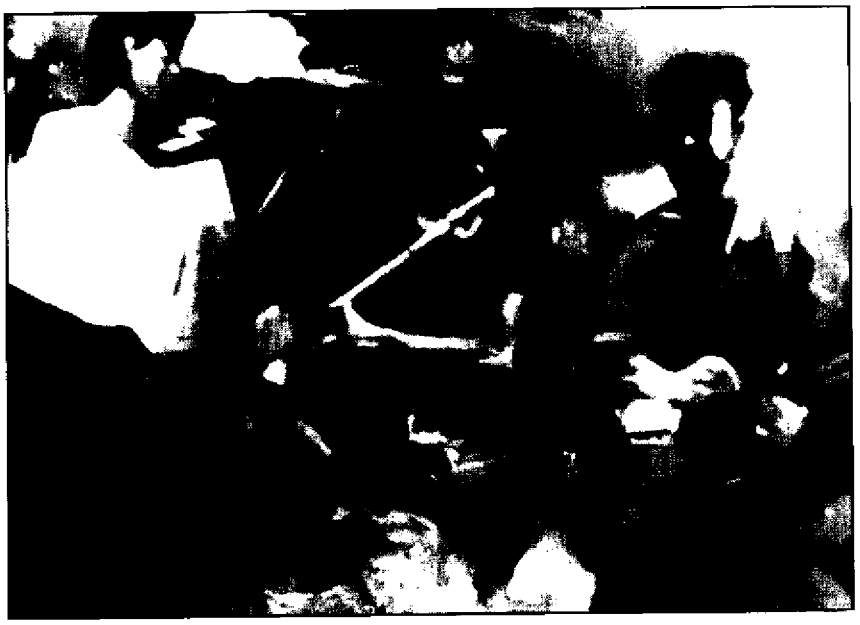
إن الاقتباسات التي عمل عليها لفنانين مشهورين، قد أتاحت له بيان قدراته كفنان، وأعطته فرصة التناص الإبداعي والإبداع عليها، والتماهي فيها والانطلاق منها، لتأكيد فرادته وصولا إلى فرض أسلوبيته، التي تنزاح للتجريد مع المحافظة على تواصلها مع الواقع، والإبقاء على مظاهره الفاعلة ، وهو أسلوب تصالحي على أي حال، ومخاتل باعتباره يحمل في نيته التغيير.

ويمكن اتخاذ لوحته الثلاثية الموسومة بعنوان الحركات الثلاث، كدليل على التفكير المتدرج في التغيير، إذ أن هذه اللوحة تبين عازفا معروفا بشكل واقعي في الحركة الأولى ، ثم تنزاح في الحركة الثانية للتعبيرية مع مسحة من التجريد، لتصبح في الحركة الأخيرة تجريدية تماما، وهذا الانتقال التدريجي هو الذي يحكم مسيرته كما أرى، إذ أن غسان يحمل أكاديميته في يد، وتطلعاته الحداثية في اليد الأخرى.

إن القدرة الأكاديمية سلاح ذو حدين، فهي من جهة توفر للفنان أرضية مهمة، لينطلق بقوة نحو افاق حداثية قادرة على التجاوب مع متغيرات العصر، ومن جهة أخرى تتمسك بثوابتها التي لها سحر خاص على الرسام ، ليبقى محكوما لقوانينها المحددة للإبداع ، و أرى أن غسان لن يبقى على هذا التردد بين الأكاديمية والحداثة، وأنه سيحسم أمره انتصارا لكل جديد، ولكنه كما قلنا أراد أن تكون النقلة تدريجية، وربما يكون الطابع الغالب في لوحاته مستقبلا على غرار لوحته الموسيقيون الثلاثة، وهي لوحة تلبي حاجته كفنان حديث، وتبرز الأساس الأكاديمي الذي بنيت عليه، وتوفر الحد المقبول من المصالحة بين الأسلوبين.

المرايا وسيلة عبور للجسد، وجسر بلوري يربط الأنا بالعالم، ونقل وهمي للواقع، وإضمار بوجوده المستقل /المشارك فينا، وهو بحث قديم رافق الإنسان عن معنى للوجود، وقد أشر غسان في أكثر من لوحة على هذا الكيان المراوي ، سواء بتصوير جزئية من وجهه أو في اللوحة المقتبسة في جزئية منها عن لوحة فيلاسكويز ، وأضمره في لوحات أخرى ، وهي إحالة إلى ثقافة بصرية عمل عليها معظم الفنانين ، مع تنوع في الطرح ، ويسجل له هنا هذا التناص الجديد ، في عملية استرجاع معاصرة لتراث إنساني، وتوظيفه في فهم جديد.

أما الجسد فهو الكتلة الحية التي تختصر الوجود، وتتوحد فيه عبر عمليات الجدل المؤدي للتطور والثراء، وباعتباره ممثلا لحدي الحياة والفناء ، البدء والانتهاء، والثمرة السامية للوجود، فقد أخذ الاهتمام الأكبر من تكويناته في أشكال متكورة حينا، ومنفتحة حينا للوصول إلى وحدة ما مع الكون / الأرض ، الكون/الوجود .



الجسد والمرايا جدل يفضي إلى فعل الوجود، إنه تشيؤ الجسد في المرايا و أنسنة المرايا في الجسد. وهو إحالة إلي ما لم يصرح به بعد، واختصار لما يمكن أن يقال في ثقافة دارت لزمن طويل في انساقها الثيوتية. دون التفات لما يقوله الآخر، ومن هنا تأتي مشروعية التناص مع الآخر عبر لوحات الجسد لدى فيلاسكويز وبيكاسو واخرين .

إن الغنائية في التلوين والاشكال وتوزيع الظلال، قد أعطت أعماله حيوية خاصة، وأكدت على تمكن تقني قلما توفر للكثيرين، إلا أننا في المقابل لم نعثر على معادل موضوعي للتناص مع أعمـــال أخـــرى. سوى التأكيد على هذه القدرة، وكان بإمكانه أن يضع نصه الجدلي بغير أسلوب التقنيات، وهو يملك ذلك معرفيا ورؤيويا، ونتوقع منه أن يفعل ذلك .

نخلص إلى القول أن أعمال غسان هي نوع من الحوار بين الجسد بكل أطيافه الإنسانية، وعلاقاتـــه المحيطية مع المراة بأطيافها السحرية والميثولوجية، وصولا إلى عبور الجسد في المراة، وعبور المـــراة في الجسد ، وهو جدل يثري ويحول كيمياء الجسد إلى التشيؤ، وكيمياء المراة إلى الحياة.

محمد العامري

النص البصري وهاجس الجسد

هو واحد من جيل الشباب، الذين اخذوا موقعهم بجدارة على الساحة التشكيلية الأردنية، منذ أوائل التسعينيات . حيث أن مساهمته بدأت قبل ذلك، لكنها لم تنل الاعتراف بها في حينه، وهو على أي حال، واحد من قلائل اثبتوا موجوديتهم من هذا الجيل ، وربما عاد ذلك لأسباب عديدة ليس المجال لذكرها الآن. وان كان من المحتم الاعتراف بقدراته الخلاقة، على الاستفادة من كل ما يقع تحت بصره وبصيرته من ظواهر إبداعية، أعاد صياغتها وتمثل منظومتها برؤية جديدة، لكنه تجاوز المحرض الإبداعي الأساس . ذلك انه يملك حصيلة معرفية وقيمية لها انحراف معياري واسع عما هو شائع ومقبول .

وإذا كان كل مبدع هو حصيلة ما يملك من قيم معرفية، وأخرى أدائية، فان العامري وتبعا لذلك سينحاز إلى المعرفي بدرجة أكبر ، ذلك أنه في الأساس مبهور بالنص اللغوي، ومنحاز لسلطة المعنى، باعتباره شاعرا وناقدا وله اهتمامات كتابية أخرى، ومن هنا تأتي إشكالية التفاعل فيما بينه وبين النص

البصري المنتج ، أقول ذلك وأحاذر أن يكون هذا انتقاصا من قيمة إبداعه، وأسرع إلى القول بأن هذا الناتج لا يحكي قصة أو إعلانا ، وإنما هو نوع من شعرية النص البصري إذا جاز التعبير، أو أنه يهوم في هذه الشعرية، سواء في الأجواء العامة أو في فضاءات العمل المرسوم .

يحضرني في هذا المقام عدة معارض أقامها، واحد منها مستوحى من قصائد لعدد من الشعراء الأردنيين، وآخر بعنوان (جسد) في معارض لاحقة، ويرافق هذا الجسد نوع من التنظير الذي شارك به كثير من الفنانين لدرجة التسطيح، وهذا ما لم يقع به، فقد أبقى على ذلك الستار الشفيف بينه كشاعر ومنظر ورسام.

الجسد هو الهاجس الأكثر إلحاحا في أعمال العامري، وهو جسد حي متوتر، يعلن عن نفسه بفجاجة وربما بدائية، وهو حضور ملحاح، يتخذ من العمل الفني مركزه الفاعل، الذي يحاور ما هو محيطي من عناصر ، ويترك للجسد جدلية الأنا /الآخر ،الإنساني / المحيطي ،الحداثي / والبدائي، حيث يتبادل الأدوار من خلال استعارات سيريالية حينا، وتعبيرية حينا اخر، كما يلجأ إلى استحضار التراث والرموز الشعبية والأساطير والميثولوجيا في الجو العام، ليحدث نوعا من الدخول في الطقس الشعري الذي أشرنا إليه، ولكن عبر الوسائل البصرية، وهو بذلك فنان مسكون بالبوح ومسكون بالجسد .

جسد العامري هو جسد حقيقي مسبوك من لحم ودم، ولكنه معتق ومسكون بالبدائية، يحمل العشق الأول بلا أقنعة أو مساحيق، بل إنه يستحضر في توتره الآخر.. ليس كنقيض، وإنما كمكمل تتفق فيه معاني البوح أو الجموح، معتمدا على التلوين القاتم، وإعطاء التأثير المغاير بالحفر والتحزيز، أو باستعمال أكثر من خامة لونية على السطح، أو أحداث تضاريس وتهشيرات تخدم الصيغة الانفعالية، وتتجاوب مع فضاء الجسد.

الجسد أيضا هو الأنا والآخر، وهو موضوع للاكتشاف في النقيضين، والبحث في سبيل كشف أغوارهما وتجليتهما ، وقد لجأ لأكثر من أسلوب في سبيل ذلك حفرا وتجويفا وتشويها وتحويرا، معيدا إلى الذاكرة شخوص بيكاسو بعد انسات افنيون، وأقنعته الصارخة برعب في الفراغ حينا، وتكوينات

ماكس ارنست السريالية والكولاجية أحيانا أخرى، لكن هذه الإحالة تمر كلمح البصر، لتتقلك إلى عوالم عامرية خاصة من حيث البنية والخطاب، وتتصل وثيقا بتجربة الجسد .

أما فضاء اللوحة فمشغول بعناية، من خلال زخارف وخطوط وحروف بدائية وتقطيعات هندسية، وملون بأساليب عديدة كالفرشاة والسكين والتحزيز والحفر، وإضافة ألوان جديدة بالرش والباستيل والشمع، وصولا إلى سطح يحاور ويثري الجسد من جهة، ويوسع فضاء التأويل من جهة أخرى .

يبني العامري لوحته معتمدا على الجسد كأساس في مقدمة اللوحة أو وسطها، ثم يقسم الخلفية إلى أرضية وحاجز، ويكون الحاجز غالبا نافذة أو بوابة أو قطعة تراثية أو ملصقا، ويقيم حوارا ما بين النقيضين من خلال العناصر الحروفية والزخرفية، مما يحول دون إبراز الأفق، ولعل ذلك تعبير عن الفقد، أو أنه تحريض للمشاهد على التخمين ليصنع أفقه الخاص والمشروط ، في صياغة اللوحة ذاتها، وبما تحمله من توليفات رمزية وعناصر أسطورية، وعلى أي حال فان مثل هذا الأفق، يظل أغنى منه لو أصبح حقيقة مرئية تصدم المشاهد وتحدد رؤاه .

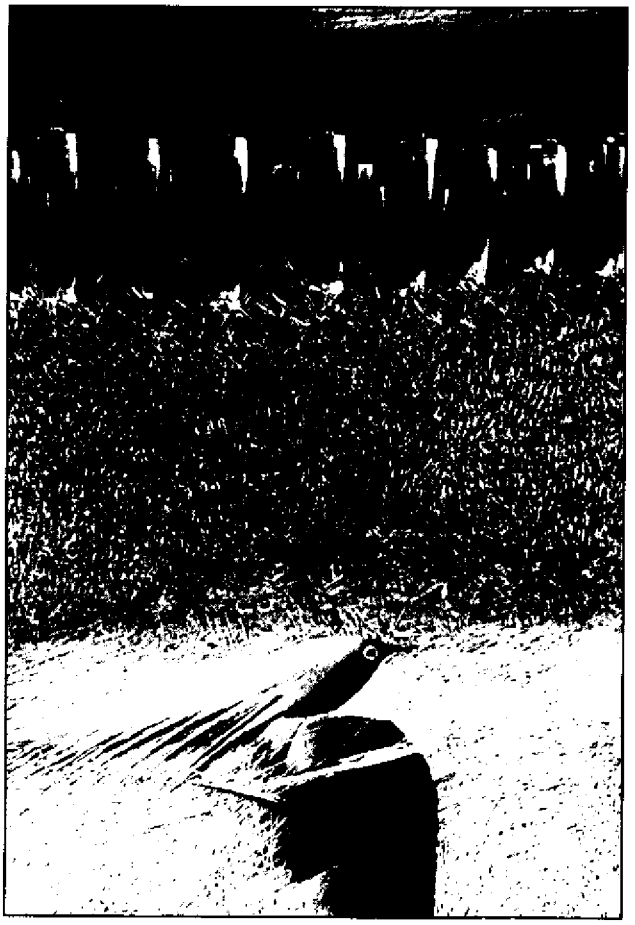
حروفيته بدائية، وهي خليط من حروف عربية وإشارات متوسطية قديمة، يختلط فيها الأصيل والمبتكر الذي يعيد الأصل في صياغات جديدة، وتداعيات أسطورية وروحانية ، وهي بالتالي ليست بعيدة عن الوجدان الشعبي، وابتكاراته التصويرية على الجدران والبسط والأدوات الأخرى.

إن العمل على تحديث اللوحة لديه ، ظل هاجسه على الدوام ، من حيث الانتقال من الألوان الداكنة والمحروقة ، إلى أطياف أوسع وأنقى، واستبدل الحفر والتحزيز على السطح، بإدخال الضوء الملون في اللوحة ، إضافة إلى التلاعب الواضح في

التوزيع اللوني والكتلي والتظليل، بحيث يمكننا القول: أن أخطاءه تقهقرت عما كانت عليه في البدايات، وتعززت خبرته كمصور ورسام.

خطوط العامري تحمل حيويتها من خلال تضافرها في إبرار الأشكال، وتأكيدها بوضع الحدود والفواصل ، كما انها عامل ربط وتثوير ، للمنظومة البنائية التي تشكل التكوين، وهي دائمة التحول من الخط المستقيم الصلب إلى الخط المنحني اللين، وهي بالتالي عامل إثراء بصري وتعبيري في العمل الفني، وأداة فاعلة من عناصره.

إن الهاجس الإبداعي الذي يتملك العامري ويصوغ رؤاه، هو البحث عن التواصل والرغبة في البوح، تبديدا للاغتراب الداخلي والخارجي الذي يعتمل في القلب والروح ، لأنه يدرك مدى البون الشاسع بين ما هو موجود وما هو مطلوب ، سواء على صعيد القيم أو الحلم .. وعليه فالعمل الفني هو نوع من تحقيق هذا التوازن، خصوصا وأنه ميدان للبوح في نص ممكن بصريا وشعريا، ولكنه واقعيا على تخوم المستحيل .



محمد نصر الله

الثابت والمتحرك في مواجسه الإبداعية *

لقد أكد محمد نصر الله في معارضه المتلاحقة، على انزياح الهاجس الإبداعي من المحدود إلى المنفتح ، ذلك أنه يمتلك حساسية خاصة في تلمس موقعه الإبداعي على صعيد اللوحة في مستواها التقني والآخر الرؤيوي ، وهو وإن كان جليا في البداية أنه من أنصار اللوحة التي تحمل خطابا مضمونيا، والتزاما إنسانيا، فانه يسجل انزياحا مستمرا للتخلي عن مجمل المحطات التي توقف فيها، وصولا إلى لوحة مفتوحة ومنفتحة على افاق أرحب، في الوقت الذي أبقى فيه على هذا الخيط الدقيق الذي يحكم إبداعه، معتمدا على تقنياته في التلوين وبناء العمل الفني كأساس للوحته .

لقد قرر في بداياته أن يكون من الفنانين أصحاب الرسالة ، والتي غالبا ما تكون محكومة بهاجس إنساني واجتماعي، وقد كان كذلك في معارضه أناشيد التراب، وطيور وفزاعات ، وبقدر اقل في فضاء

* نص المحاضرة التي القيتها بدارة الفنون بمناسبة معرضه الذي أقيم هناك بتاريخ ١٩٩٦/١٠/٣٠.

آخر، لكنه يقدم في معرضه الأخير المسمى أرض أخرى ، ابتعادا اخر لصالح الشكل .

لقد وفر منذ البداية قدرا تعبيريا مناسبا يصب في جلاء الخطاب ، سواء في حركة الشخوص أو توزيع المساحات، بضافة إلى تقنية لونية وبنائية تكوينية، قادرة على استقبال خاصية الكشط والتهشير والتمييع واللعب على سطح مصقول ما بين الفاتح والغامق ،النافر والغائر ،والمعتم والشفاف، في تعبيرات وتوزيعات تخدم المستوى البصري الموازي للخطاب، في عملية توافق بين المستويين و إغناء كل منهما للآخر، ومن أجله وفر اللون المناسب والتقنية المتماهية به في أناشيد التراب، ثم في طيور وفزاعات. ولكنه ينزاح في فضاء اخر إلى إقصاء الموضوع قليلا لصالح عوالم متخيلة، وأشكال غنائية لفضاء

مفقود من فردوس مفقود .

وإذا ما تتبعنا الألوان الغالبة في معارضه هذه، لوجدنا أنه يستعمل البني في أناشيد التراب، وفي تصرف أكثر مع ألوان أخرى في طيور وفزاعات ، بينما ينزاح للون الأزرق في فضاء اخر وأرض أخرى ، وإن دل هذا الانزياح على شيء ، فإنما يدل على هذه النقلات من الخطاب المضموني الضاغط ، إلى فضاء و أقانيم بعيدة الاحتمال ، في فردوس مفقود ، وهي غنائية من نوع اخر على أي حال.

في أناشيد التراب يحرك الشخوص ضمن بنائية تلقائية دينامية، تشمل المساحات والتقطيعات الهندسية، معملا تقنيات الحفر والتحزيز والكشط على السطح المصقول، وهذا ما منح الشخوص حركة داخلية وفاعلية اختصرت كل التفاصيل المعيقة ، وأبقت على الجوهري منها، أما تجربته الأهم فهي طيور وفزاعات، التي تضافر فيها مفهومه البصري مع رؤيته الإبداعية.

طيوره ليست عملية الرسم أساسها، و إنما هي اقتطـــاع وكشط في الفـــراغ، أو هـــي الفراغ بعينه، فـــالكشط هنـــا يتحول إلى طائر يختصر كل تفاصيل الطيران، في شكلـــه المضمر الـــذي ينفـــي كـــل وضوح زائف، وعلى النقيض من ذلك تحضر الفزاعة بتقنية مضادة، أساسها الرسم وليس الكشط ممـــا يوحـــي بـــالثقل والشيئية، وعليـــه فقـــد أخـــذ الطائر شكـــل الحلـــم وخفـــة الطيران، بينما تمثل الفزاعـــة ثقل الأرض في جدل يـــثري الشكل والمضمون، ويوســـع من فضاء الخطاب .

للطائر والفزاعة شكـــل الصليب / شكـــل الإنســـان، وهكذا يصبح فضاء اللوحة ملغزا ومحبوكا بعلاقات التضاد، فمن الحلم بالطيران والغناء والسمو في شكل الطائر، إلى الشعور بالثقل والفزع والانغراس في الأرض في شكل الفزاعه، وتماس ذلك مـــع الإنســـان لينتج من ذلك وبه ثنائيات ضدية مركبة : الحلم /الواقع السكون /الحركة ،الحرية /القمع ،الغناء /الصمت وأخيرا الفضاء /الأرض .

إنها طيور ملغزة وفزاعات لا تنتمي لبستاني، بل هي مؤشر لعلاقة غير مستقرة تبلغ ذروتـــها فـــي حدي القمع والحرية، إذ تمتلك الطيور الفضاء، بينما تمتلك الفزاعات الأرض، مع فارق جوهري في هذا الامتلاك، حيث أن الطيور قادرة على الحركة والتحليق، بينما الفزاعات مربوطـــة فـــي الأرض وليـــس مسموحا لها بامتلاك حريتها، ..الطائر قادر على الهبوط بينما الفزاعة غير قادرة على الطيران.

هكذا يندغم الإبداع البصري بالفكر والرؤى، ويصبح الطائر حمامة وهدهدا وفينيقا، في تبادل مستمر بين الاحتمال الواقعي والأسطوري، أما الفزاعة فتظل مسكونة بالخوف والرعب، رغم أنها تمثل القمع والسلطة، لذا فهي لا تخيف لكنها تصدر خوفها .

الإنسان / الطائر والإنسان / الفزاعة عدوان لدودان، وكلاهما ضروري لتجلية دور الآخر، ويصيغ رؤاه ويحكم مداره ، وهي ثنائية الشيطان والرحمن، وما تشابه الضدين بالإنسان عبر الشكل المتصالب في الأذرع والجذع من جهة، وتنازعه بين حدي الخير والشر من جهة أخرى، إلا إغناء لهذا التضاد بين خفة الحلم ومشروعيته بالطيران، وبين ثقل الواقع وعدم القدرة على الفعل، وهو تجذير لإمكانية التجاوز الإبداعي، وصولا إلى عبق الشعرية والغنائية في العمل الفني .

ولعل التقنيات الجيدة والجديدة التي ادخلها نصر الله ، قد قادته إلى فضاء اخر وأرض أخرى في معرضيه الأخيرين، وهو تطور طبيعي ومحسوب في تجربتة راوحت طويلا في خطابها المضموني الأقرب إلى الشعر، ولا نقول العقل، لأن الأخير يظل بعيدا عن ميدان اللوحة والفعل الإبداعي .

إن مواضيع البحر وأجواؤه، هي الأكثر وضوحا في فضاء اخر وأرض أخرى، وهو بحث عن فردوس مفقود، فيه قدر كبير من الشعرية البصرية، ورغم الانحياز الواضح لتغييب الموضوع، فقد ظل هاجس الالتزام بمعنى ما للفن ضاغطا عليه، وهو هاجس صحي على أي حال، مما أبعده عن مجانية اللوحة الذي وقع فيه الكثيرون.

لقد جاءت هذه التطورات كنتيجة طبيعية لهواجس الفنان و أعماله السابقة من جهة، وتطور اللوحة التشكيلية من جهة أخرى، وقد عاودته أشكال الأرض في أناشيد التراب، وأجواء الطيور في فضاء مخاتل في مرحلته طيور وفزاعات، وأجواء البحر في فضاء اخر ، واجتمع كل ذلك في معرضه الأخير أرض أخرى، بل إن الطيور هنا تتخذ طبيعة مزدوجة، إذ تتحول إلى أسماك أحيانا وتحافظ على طبيعة الطيران في الوقت ذاته، ويتماهى البحر بالسماء والعكس أيضا في أجواء سحرية الطابع، فلا هي واقعية ولا هي سريالية، بل يمكن أن نطلق عليها الواقعية السحرية البصرية، وهي ليست السمة التي توصف بها رواية أمريكا اللاتينية على أي حال، إذ أن هناك تفاصيل التفاصيل التي لا يمكن حشرها في مشهد بصري .

وإذا كان الخطاب متراجعا هذه المرة لصالح الجماليات، فانه لا يخفى على الناقد مقدار ما تحمله هذه اللوحات من حنين إلى وطن مفقود تم استبداله هنا بفردوس مفقود، اسماه أرض أخرى، بعدما تعذر عليه الوطن، فحقق ذلك بالحلم وهو حلم مشروع، لأنه يحيلنا فورا إلى النسخة الأصل خصوصا في أجواء البحر الذي تغنى به محمود درويش. وطائر الفينيق المتحول من الطيران إلى البحر والرماد والبعث من جديد .