

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 رقدوا الحركة التشكيلية الأردنية بنغمات وأساليب مميزة .

إن حجم العروض التشكيلية في الأردن أصبح أكثر من استيعاب القاعات، وتتطلب الأمر حجز القاعة



● مواد جديدة / فاروق وادي

قبل عام أو أكثر، وأوجد نوعا من السوق الموازي للاتجار بالعمل الفني، كما أوجد زيادة العرض عن الطلب، فكما هو معلوم فإن السوق الأردني محدود الإمكانيات ، 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.



من الأسماء المهمة التي أخذت موقعها على الساحة التشكيلية في مرحلة التسعينيات: عدنان الشريف وعبد الحي مسلم ، الذين استقروا في عمان بعد هجرة طويلة في الخارج، والفنان محمد قيتوقـة 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 وآخرين .

محادثة دحدلة

لنحدا يصعب الباب مدخلا للجمال

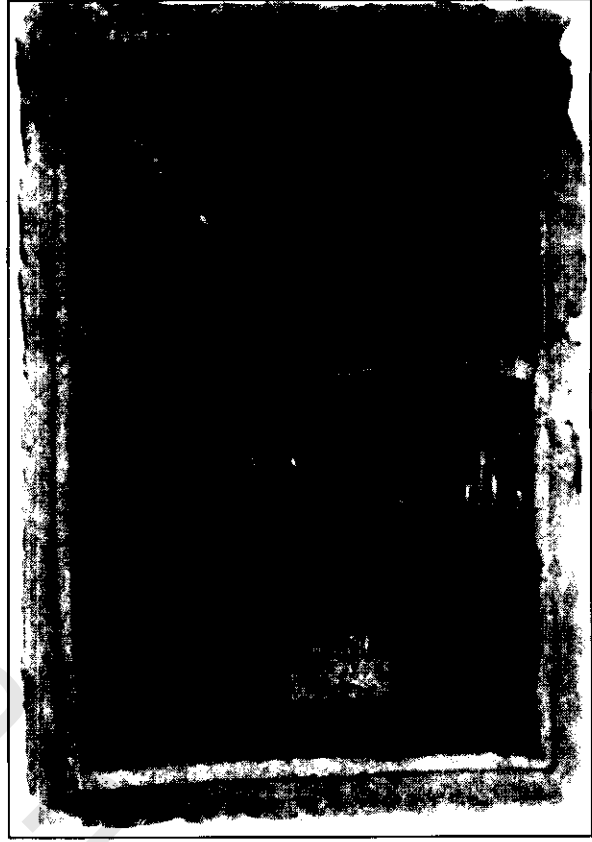


عند مشاهدة أعمال عادة دحدلة، يشعر المتلقي ببساطة اللوحة، لدرجة الاعتقاد بأنه يستطيع القيام بمثلها لكن الفنان والناقد يدرك تماما أن هذه الأعمال من النوع السهل الممتع، فهي سهلة على عادة التي عملت طويلا على هكذا أسلوب ، وهي سهلة على استقبالها من متلق تدريب عينة على النقاط اللوحة الحديثة، لكنها في المقابل صعبة التنفيذ على الغير .

تتبع عادة في تنفيذ أعمالها على تقنيات بسيطة، لكنها قادرة

على إغناء العمل الفني ، واستقبال طبقات اللون، واستيعاب المساحات التي تعني الشكل البصري أثناء تطوره وولادته التدريجية، وبهذا لي أن العمل الفني لديها يبنى على مراحل، إذ تجهز الأرضية بواسطة الطباعة الحبرية أولا، ثم يتم إضافة كليشيهات أخرى في مراحل لاحقة، ثم يتم تلوين مساحات مضافة لإغناء السطح في المرحلة الأخيرة ، بل إن هذه المساحات النهائية يمكن إضافتها في مراحل زمنية متباعدة في أحيان كثيرة ، أي كلما زاد تأمل الفنانة لعملها النهائي .

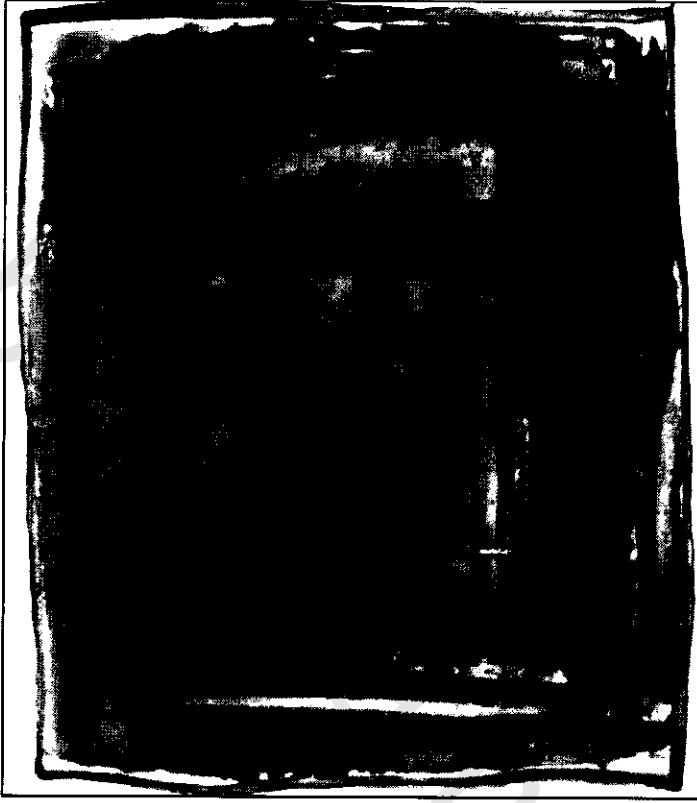
وإذا كانت عادة تختزن في
طفولتها من شيء، فإن من الممكن
أن يكون هذا الشيء هو مدينتها
القدس، تلك المدينة المسكونة
بالتاريخ والقداسة، والتي تستدعي
في الذكرى القريبة والبعيدة جسد
الحضارة والروح، وأنها أيضا
مدينة تحت الاحتلال، وعليه فإن
هجرتها ستظل محرضا على
استدعاء هذه الذكريات، لتتجلى على
شكل شبابيك وأبواب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



في البداية نؤكد على أن
توجه عادة الفني له صلة ما

بالحدث، 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 السيلسكروين معدة
سلفا لتأسيس أرضية اللوحات، وهذا التأسيس يصبح ضروريا لاستقبال توالد اللوحة وتنميتها، 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 الشبايبك
والأبواب والزخرفة
القديمة، دون مبالغة
أو تصنع .

أن هذه التقنية وفرت
لها نمطا تشكليا
متفردا من جهة،
ووحدت أعمالها من
حيث إمكانية
رصفها ضمن علاقة
تجاور أفقي أو
عامودي، أو الاثنين
معاً، دون إحساس

بخلل أو افتعال، وهذا بالتالي أتاح لها إمكانية مطاوعة الهندسة الداخلية للمكان ، والتناغم في توزيعاته
الغرافية والمساحية ، الأمر الذي ترك لهذه الأعمال مساحة أوسع للحضور خارج الصالات، وأعطاهما
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 ييوج بأكثر من حميمية المكان (نافذة أو بابا) . -ون الوقوع في العادي والمبتذل، تسنده ألوان رقيقة
وتوزيعات أنيقة ونمنمات ملونة على لسطح، تحدث أثرها الحميم في توحيد الأجواء البصرية شكلا

وروى .



يبقى أن نقول إن عادة تمتك تقنيات ومهارات عالية في أكثر من خامة أو أسلوب، وتجمع كل ذلك في
ملها، سواء في الألوان المائية أو الزيتية، أو أساليب التلوين من رش ودهان وتقريغ 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 بدائية وعلامات
تضيء المساحات وتحركها وتستنطقها، وصولا إلى فضاء ملغز وجميل .

غسان أبو لبن

جدل المرأيا 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 ومعرفة
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، وقدره 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، وإنما يتخذ الجسد وسيلة للإبداع ومحرضا عليه، ومن هنا تأتي

عمليات التصرف في سطوحه، وإعمال الضوء عليها تحليلًا وانكسارًا، وصولًا إلى استنطاق الكتلة البيولوجية واندغامها في الطبيعة، والتحامها في تضاريسها، وصرلا 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 عنصراً فاعلاً فيه، وهو بذلك لم يعد مجرد شاهد محايد، وإنما دخل في صلب التعبير من باب مختلف ومغاير، خصوصاً وأنه لم يرق بمجرد تسجيل صورته، وإنما جعلها المفتاح الذي تتحاور العناصر من خلاله، وهو ما سيكون له من أثر على توجهه الإبداعي، من حيث كونه مؤمناً 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، وإبراز قيم النور والظل



والتحليل الضوئي، وإعطاء روحية جمالية رصينة للوحته، دون الوقوع في التقليد أو الرتابة، وهي نقاط تثنى عليها في تجربته التي تناول فيها أعمال فنانيين 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 وصولاً إلى فرض أسلوبه، التي تنزاح للتجريد مع المحافظة على تواصلها مع الواقع، والإبقاء على مظاهره الفاعلة، وهو أسلوب تصالحي على أي حال، ومخايل باعتباره يحمل في نيته التغيير.

ويمكن اتخاذ لوحته الثلاثية الموسومة بعنوان الحركات الثلاث، كدليل على التفكير المتدرج في التغيير، إذ أن هذه اللوحة تبين عازفاً معروفاً بشكل واقعي في الحركة الأولى، ثم تنزاح في الحركة الثانية للتعبيرية مع مسحة من التجريد، لتصبح في الحركة الأخيرة تجريدية تماماً، 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 محكوماً لقوانينها المحددة للإبداع، و أرى أن غسان لن يبقى على هذا التردد بين الأكاديمية والحداثة، وأنه سيحسم أمره انتصاراً لكل جديد، ولكنه كما قلنا أراد أن تكون النقطة تدريجية، وربما يكون الطابع الغالب في لوحاته مستقبلاً على غرار لوحته الموسيقيون الثلاثة، وهي لوحة تلبى 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 فيلاسكوز، 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 ممثلاً لحدي الحياة والفناء، البدء والانتها، والثمرة السامية للوجود، فقد أخذ الاهتمام الأكبر من تكويناته في أشكال متكررة حيناً، ومنفتحة حيناً 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 إلى ما لم يصرح به بعد، واختصار لما يمكن أن يقال في ثقافة دارت لزمن طويل في انساقها النبوتية. دون التفات لما يقوله الآخر، ومن هنا تأتي مشروعية التناص مع الآخر عبر لوحات الجسد لدى فيلاسكويز وبيكاسو وآخرين .

إن الغنائية في التلوين والأشكال 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 أعمال أخرى. سوى التأكيد على هذه القدرة، وكان بإمكانه أن يضع نصه الجدلي بغير أسلوب التقنيات، وهو يملك ذلك معرفيا ورؤيويًا، ونتوقع منه أن يفعل ذلك .

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



هو واحد من جيل الشباب، الذين اخذوا موقعهم بجدارة على الساحة التشكيلية الاردنية، منذ اوائل التسعينيات . حيث أن مساهمته بدأت قبل ذلك، لكنها لم تتل 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 ابداعية، أعاد صياغتها وتمثل منظومتها برؤية جديدة، لكنه تجاوز المحرض الإبداعي الأساس . ذلك انه يملك حصيلة معرفية وقيمة لها انحراف معياري واسع عما هو شائع ومقبول . وإذا كان كل مبدع هو حصيلة ما يملك من قيم معرفية، وأخرى أدائية، فان العامري وتبعاً لذلك سينحاز إلى المعرفي بدرجة أكبر ، ذلك أنه في الأساس مبهور بالنص اللغوي، ومنحاز لسلطة المعنى، باعتباره شاعراً 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 التسطیح، وهذا ما لم يقع به، فقد أبقى على ذلك الستار الشفیف بینہ 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 سيربالية حيناً، وتعبيرية حيناً آخر، كما يلجأ إلى استحضار التراث والرموز الشعبية والأساطير والميثولوجيا في الجو العام، ليحدث نوعاً 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، معتمداً 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، وأقنعتة الصارخة برعب في الفراغ حيناً، وتكوينات

ماكس ارنست السريالية والكولاجية أحيانا أخرى، لكن هذه الإحالة تمر كلمح البصر، لتنتقل 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 .

يبنى 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، ويقم 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 فإن مثل هذا الأفق، يظل أغنى منه لو أصبح حقيقة مرئية تصدم المشاهد

وتحدد رواه .

حروفيته بدائية، وهي خليط من حروف عربية وإشارات متوسطية قديمة، يختلط فيها الأصل والمبتكر الذي يعيد الأصل في صياغات جديدة، وتدايعات 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 وأنى، واستبدال الحفر والتحزيز على السطح، بإدخال الضوء الملون في اللوحة، إضافة إلى التلاعب الواضح في



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

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

إن الهاجس الإبداعي الذي يتمتع العامري ويصوغ رواه، هو البحث عن التواصل والرغبة في النبوح. تبديدا للاختراب 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 للنبوح في نص ممكن بصريا وشعريا، ولكنه واقعا على تخوم المستحيل.





محمد نصر الله الثابت والمتحرك في مواجهته 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 الرويوي ،
وهو وإن كان جلياً في
البداية أنه من أنصار
اللوحة التي تحمل خطاباً
مضمونياً ، والتزاماً إنسانياً،
فإنه يسجل انزياحاً مستمراً

للتخلي عن مجمل المحطات التي توقف فيها، وصولاً إلى لوحة مفتوحة ومنفتحة على أفاق أرحب، في
الوقت الذي أبقى فيه على هذا الخيط الدقيق الذي يحكم إبداعه، معتمداً على تقنياته في التلوين وبناء العمل
الفني كأساس للوحة .

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

نص المحاضرة التي أقيمتها بدار الفنون بمناسبة معرضه الذي أقيم هناك بتاريخ ١٠/٣/١٩٩٦ .

آخر، لكنه يقدم في معرضه الأخير المسمى أرض أخرى ، ابتعادا آخر لصالح الشكل .
لقد وفر منذ البداية قدرا تعبيريا مناسباً يصب في جلاء الخطاب ، سواء في حركة الشخص أو توزيع المساحات ، إضافة إلى تقنية لونية وبنائية تكوينية، قادرة على استقبال خاصية الكشط والتهشير والتميع 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 آخر 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 آخر وأرض أخرى ، وإن دل هذا الانزياح على شيء ، فإنما يدل على هذه النقالات من الخطاب المضموني الضاغطة ، إلى فضاء و أقاليم بعيدة الاحتمال ، في فردوس مفقود ، وهي غنائية من نوع آخر على أي حال.
في أناشيد التراب يحرك الشخص ضمن بنائية ثلقائية دينامية، تشمل المساحات والتقطيعات الهندسية، معملا تقنيات الحفر والتحزيز والكشط على السطح المصقول، وهذا ما منح الشخص 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، وإنما هي اقتطاع
 وكشط في الفراغ، أو هي
 الفراغ بعينه، فالكشط هنا
 يتحول إلى طائر يختصر كل
 تفاصيل الطيران، في شكله
 المضمر الذي ينفي كل
 وضوح زائف، وعلى النقيض
 من ذلك تحضر الفزاعة بتقنية
 مضادة، أساسها الرسم وليس
 الكشط مما يوحي بالثقل
 والشينية، وعليه فقد أخذ
 الطائر شكل الحلم وخفة
 الطيران، بينما تمثل الفزاعة
 ثقل الأرض في جدل يثري
 الشكل والمضمون، ويوسع
 من فضاء الخطاب .



للطائر والفزاعة شكل

الصليب / شكل الإنسان،

وهكذا يصبح فضاء اللوحة ملغزا ومحبوكا بعلاقات التضاد، فمن الحلم بالطيران والغناء والسمو في شكل
 الطائر، إلى الشعور بالثقل والفرغ والانغراس في الأرض في شكل الفزاعة، وتماس ذلك مع الإنسان
 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 ذروتها في
 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 مربوطة في الأرض وليس
 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، ويصغى رواه 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 قادت إلى فضاء آخر وأرض أخرى في معرضيه الأخيرين، وهو تطور طبيعي ومحسوب في تجربته 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 آخر وأرض أخرى، وهو بحث عن فردوس مفقود، فيه قدر كبير من الشعرية البصرية، ورغم الانحياز الواضح لتغيب الموضوع. فقد ظل هاجس الالتزام بمعنى ما للفن ضاغطا عليه، وهو هاجس صحي على أي حال، مما أبعد عن مجانية اللوحة الذي وقع فيه الكثيرون.

لقد جاءت هذه التطورات كنتيجة طبيعية لهواجس الفنان وأعماله السابقة من جهة، وتطور اللوحة التشكيلية من جهة أخرى، وقد عاودته أشكال الأرض في أناشيد التراب، وأجواء الطيور في فضاء مختل في مرحلته طيور وفزاعات، وأجواء البحر في فضاء آخر، 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، ويتمأى البحر بأسماء 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 الانثينية 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 تحمته هذه اللوحات من حنين إلى وطن مفقود تم استبداله هنا بفردوس مفقود، أسماء 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 .