OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1162

الخصائص الجمالية والتعبيرية في أعمال جان دوبوفيه

رائد حسن مخيلف[1]
أ.م.د. صاحب جاسم حسن البياتي[2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 2/5/2023 Date of acceptance: 14/5/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

عرضَ البحث الموسوم (الخصائص الجمالية والتعبيرية في أعمال جان دوبوفيه) ، فكان هدف البحث هو: تعرف الخصائص الجمالية والتعبيرية في اعمال(جان دوبوفيه)، وقد تضمن البحث أربعة فصول أهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث وقد تضمن مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه، فضلا عن هدف البحث وحدود البحث وتحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني فقد تضمن اربعة مباحث. المبحث الأول عرض الجمالية الماهية والأسلوب أما المبحث الثاني فقد عني بالتعبيرية: مقاربات في المفهوم والمعنى، في حين انشغل المبحث الثالث بعرض الجمالية والتعبيرية في رسوم الحداثة وما بعدها، اما المبحث الرابع فتناول: جان دوبوفيه وتجربة الفن الخام. أما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث. وتحقيقاً لهدف البحث تم التوصل في الفصل الرابع الى عدد من النتائج نذكر منها:

1-تجلت الخصائص الجمالية والتعبيرية في جميع نماذج العينة ومنها: الغريزة/ العاطفة/ المزاج/ العنف/ الجنون/ الإبتذال/ القبح/ التشوه/ التمرد/ الجرأة/ البحث والتجريب والابتكار.

2-تجسدت قيمه اعماله وتجربته الفنية من خلال اهتمامه وولعه بالفن الخام المستمد من نتاج الاطفال والمجانين والسجناء، وعد الفن البدائي والشعبي مصدرا للقيمة الجمالية لديه على حساب كل المفاهيم الجمالية والفلسفية، كما ظهر في نموذج (1 و 3).

الكلمات المفتاحية: الجمالية، التعبيرية.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث

اولا: مشكلة البحث

تعد جمالية الرسوم وتعبيرها ذات جذور ضاربة في عمق التاريخ، فهي موجودة منذ اكتشافها على جدران الكهوف، التي اراد الانسان التعبير في رسومه عن رغباته الفطرية والغريزية من خوف وجوع وصولا الى العصور المتلاحقة من العصر الحجري الحديث الى عصر حضارات بلاد الرافدين والحضارة الفرعونية والاغريقية وصولا الى العصر الحديث. فجميع الاعمال الفنية هي تعبيرية بل انها سبقت تأسيس المدرسة التعبيرية الحديثة والمعاصرة في ميونخ.. الا ان كل حقبة من تلك العصور والازمنة تتميز بخصائص جمالية

[1] وزارة الثقافة.

[2] تدريسي في كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد/ قسم الفنون التشكيلية.

وتعبيرية فنية في اعمالها .. وفي الفنون الحديثة المتخمة بالتحولات والحركات والاتجاهات والاساليب نتيجة للتطور بعوامل عده وخاصة في القرن التاسع عشر جاءت بأساليب حديثة في الرسم غير مألوفة، شكلت بدورها في احداث ثورة وتنوع في الفن مثلما حدث حصل لاحقاً فيما عرفت باسم ما بعد الحداثة والتي اختلفت عن سابقها في الكثير من الجوانب، والمحاولة للخروج بأسلوب فني تأويلي متلاعب بالأشكال للوصول الى تعبير مناسب لمضامين العمل الفني، ومن الاساليب التي اعتمدت التجريب المغاير هي ما تناوله الفنان التعبيري التجريدي ما بعد الحداثة وامتازت بالأفكار والتحوير بالشكل باستخدام تقنيات مختلفة في تكوين العمل، ومن بينهم الرسام(جان دوبوفيه) الغزير بالإنتاج والانجاز للأعمال المتعددة بأسلوب مختلف وتقنيات متنوعة في الرسم خارج دائرة التقليد والمألوف من الجانب الشكلي والتقني فهو يعي كيف يستخدم مواده ويتحكم بإداوته لتطبيق أفكاره مستعين بفنون المجانين والاطفال والكتابات على الارصفة والجدران مستكشفا لكل الامكانات المتاحة التي توفرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب العالمية ومؤسسا لاتجاه فني سمي بالفن الخام الذي ضل بعيدا عن تسليط الاضواء عن ذلك الاتجاه، مقوضا لكل المفاهيم والاسس وقواعد الفن المتعارفة والمألوفة، خارج عن فخ ونطاق التقليد والتكرار بعدته وادواته وموضوعاته ومضامينها الساخطة على الحروب والاوضاع الاجتماعية وضواغط الواقع التقليدية من ثقافات متقوقعة رافضه لعوالم اخرى من الفنون.

ومن هنا يسلط الباحث الضوء على التجربة الفنية لدوبوفيه من خلال التساؤلات الآتية:

1- ماهي الخصائص الجمالية والتعبيرية في اعمال جان وبوفيه؟
2- ماهي التقنيات والأساليب التي اعتمدتها تجربته الفنية؟
3- ماهي الضواغط والمرجعيات المؤسسة لإنجاز دوبوفيه؟

ثانيا: اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في التعرف على الخصائص الجمالية والتعبيرية في اعمال دوبوفيه، وتسليط الضوء على تجربته في تأسيس الفن الخام. ويعد رافدا للمكتبات الفنية والمشتغلين في المجال النقدي وكذلك طلبة الفنون التشكيلية لاسيما طلبة الدراسات العليا.

ثالثا: هدف البحث: تعرف الخصائص الجمالية والتعبيرية في اعمال(جان دوبوفيه)

رابعا: حدود البحث: الحدود الزمانية: 1947 - 1956

الحدود المكانية: اوروبا وامريكا.

خامسا: تحديد المصطلحات:الجمالية (Aestheticism)

1- الجمال: ورد الجمال في القران الكريم: قال تعالى (وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)[1]

أ- **في اللغة** : ورد في معجم لسان العرب لابن منظور في باب جمل "الجمال مصدر جميل والفعل جمل.. الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق وقد جمل الرجل بالضم، جمالا، فهو جميل بالضم والتشديد اجمل من الجميل، وجمله اي زينه والتجميل (Manzoor, Lisan Al-Arab,, 1966, p. 685)

[1] الآية (6) من سورة النحل

ب- **اصطلاحا:** "الجمال صفة تلحظ في الاشياء، وتبعث في النفس سرورا ورضى، والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف (Saliba, 1973, pp. 407-409) والجمالية "علم غرضه صياغة الاحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجمال والقبح والجمالية تكون نظرية، او عامة، اذا ما استهدفت ان تحدد ما هي الصفة، او ماهي مجموعة الصفات والخصائص المشتركة، التي يمكن ان تتلاق معا في ادراكنا لجميع الموضوعات التي تثير فينا الحس الجمالي (Asi, 1974, pp. 14-15)

ج- **التعريف الاجرائي للجمالية:** هو كل ما يثير البصر وكافة الحواس ويبعث الدهشة والاعجاب في النفس.

2-التعبيرية (Expressionism)

أ- التعبير لغةً:

في لسان العرب في باب عبر "عبر الرؤيا عبرا وعبارة وعبرها، فسرها واخبر بما يؤول اليه امرها (Manzoor, Lisan Al-Arab, 1955, pp. 529-533)

ب-التعبيرية **اصطلاحا:** عرفها (مصطفى حسيبة) في المعجم الفلسفي "التعبيرية هي مذهب ادبي فلسفي، يهتم بالتجربة الانسانية ويعطيها بعدا ذاتيا ونفسيا، فالعبرة فيه بجوهر الشيء لا بمظهره، لانه لا يوجد اي تشابه بين الظاهر والباطن (Hassiba, 2009, p. 142)

ج-التعريف الاجرائي للتعبيرية: التعبير هو البوح بكل ما يجول في النفس، سواء كانت عن طريق النطق، او الرسم، اما التعبيرية فهي الاهتمام بالمضمون والموقف الاخلاقي في الاحداث وطرحها بأشكال وموضوعات مستفزة.

الفصل الثاني (الإطار النظري للبحث):

المبحث الاول- الجمالية: الماهية والاسلوب

تُعد (الاستطيقا) علم يبحث في معنى الجمال من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده، والاستطيقا في الشيء تعني ان الجمال فيه حقيقة جوهرية وغاية قصدية فما وجد الا ليكون جميلا، وعلى هذا المعنى نشأت سائر الفنون الجميلة بشتى اشكالها التعبيرية والتشكيلية (Huisman, 2015, p. 7) وفلسفة الجمال احد المفاهيم الثلاث التي تنسب اليها احكام القيم، الجمال، الحق، الخير، الذي يبحث في الجمال ونظرياته واحكامه حسب رؤية فلسفية، وغاية فلسفة الجمال هي البحث عن ماهية الجمال وليس احصاء انواعه، كما اكد ذلك الفيلسوف اليوناني (سقراط) ان (سقراط) يربط بين مفهوم الجمال والفائدة لبلوغ اهداف بعينها.. فان الجميل وفقا لنظرة (سقراط) "كل شيء خير وجميل بالمقارنة الى اي نوع من الخير هدف اليه (Muhammad, 2010, p. 113) اما الجمال عند (افلاطون) وموقف افلاطون الجمالي وماهية المعيار الجمالي لديه " هناك صورة الجمال اي مثال، براي افلاطون، وهي صورة كلية ازلية مطلقة ، وهي تدخل في بنية هذا الشيء او ذاك، حسب درجة تركيبة واستعداده لقبول الصورة فالأشياء تبدو اذا جميلة او غير جميلة حسب درجة استعدادها والغاية التي تؤديها، فالوردة جميلة في تفتحها لا حين تذوي او تذبل، الجمال كصورة ، هو اذا اعلى من الاشياء الطبيعية الحسية (Knox, 1985, p. 18) اما العلاقة بين جماليات (افلاطون) وجماليات (ارسطو) فهي العلاقة بين فلسفتين متفقتين ومختلفتين في ان واحد، "

فلسفة افلاطون هي العقلانية المتوجة بالمثالية الصوفية، بينما فلسفة (ارسطو) هي العقلانية المحكومة بالواقعية في جمالياته .. يرى (ارسطو) ان التناسق والانسجام والوضوح هي اهم خصائص الجميل، وهي صفات يمكن تبينها على نحو موضوعي الجمالي، اذا، موجود على نحو موضوعي في الاشياء والموجودات ومن خلال نسبها واحجامها وتناسقها الصحيح، وهكذا فان هناك جمالا حقيقا في هذا العالم وهو مصدر وعينا الجمالي واعمالنا الفنية (Knox, 1985, p. 20) ويحدد (ديكارت) رؤية الجمال بالذات من خلال نسبة المشاهدين ، واعطى لدراسة الشخصية اهمية في التقدير الجمالي من خلال الاهتمام بمجال قياس الاحساسات ، والعواطف والامزجة في ميدان الفنون، كما افتتح باب العقل امام الفلسفة الحديثة ، واجتهد في تأسيسها (Abbas, p. 77) وشهد تاريخ الفكر الجمالي في العصر الحديث بظهور النزعة الذاتية في مفهوم الجمال القائم على الاحساس الذاتي لموضوع الجمال. اما (بومجارتن)(1714-1762) فهو يعد المؤسس الحقيقي لفلسفة الجمال الحديثة او لعلم الجمال الذي اطلق عليه لفظ استطيقا والمقصود بهذا الاسم هو علم الجمال او العلم الذي يدرس الظاهرات الجمالية ، اما (ايمانويل كانت) فيحدد مفهوم الجمال في كتبه نقد العقل الخالص ونقد الحكم اي الحكم الجمالي على الاشياء من خلال ملكة التذوق الجمالي ، وما يميز حكم الذوق عند كانت هو انه حكم استطيقي اي حكم يرجع الى الذات. اما (هيكل) فقد قام بتطوير علم الجمال الكانتي تطويرا موضوعيا ، ويستخدم هيكل مصطلح الروح المطلق في فلسفته المثالية ليدل على الموضوع اللامتناهي الابدي وغير مشروط والكامل فالمطلق هو الكامل في ذاته وفي فلسفته روح اساسها الفكر " يرى هيكل ان الجمال في الفن يرجع الى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي ، والنظر الى الفكرة ذاتها يكون الحق ، والنظر الى مظهرها الحسي يكون الجمال (Hamid, p. 109) اما رؤية (هنري برغسون) في الجمال فقد حاول " ايجاد حل منهجي توفيقي بين الذاتية المطلقة والموضوعية المطلقة ، اللتين تحكمان العمل الفني لفهم عمليات الفن الاساسية : الخلق والتأمل والتفسير (Muhammad R. B., 2015, pp. 17-18) وباتجاه اخر نذهب للفيلسوف الامريكي المعاصر (جورج سانتيانا) بفلسفة الطبيعة نحو المثالية الموضوعية اذ يربط (سانتيانا) بين الجمال والفن في ترابط وثيق ، ولكنه يميز بين قيم الجمال وقيم الاخلاق ، وذلك لان الجمال هو مجال السعادة واللذة والاستمتاع ، اما الاخلاق فهي مجال الالتزام والتكيف والصراع بين الخير والشر. اما افكار (جان بول سارتر) في موضوع الجمال فهي لا تنفصل عن نظريته العامة في الخيال التي يعتبرها ان الخيال هو تلك الحرية التي تملك القدرة على رفع العالم من الواقع المرفوض المقيت. ويرى سارتر ان الموضوع الجمالي " هو موضوع متخيل تلعب الارادة الواعية دورا فيه ، بحيث يصبح الموضوع الجمالي لا هو تلقائي ابداعي ، ولا هو واقعي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وان هو يجمع بين التخيل والوعي ، او هو التخيل الواعي بالقياس الى الفنان (Al-Ashmawy, p. 234)

المبحث الثاني/ التعبيرية: مقاربات في المفهوم والمعنى.

التعبير كمفردة عامة لازمت الفنان وجميع مضامين الفنون التشكيلية ، منذ رسومات الكهف مرورا بالعصور التاريخية والمدارس والاتجاهات والحركات الفنية وصولا الى الاختزال والتجريد ، ولكل تلك الفنون كما تم ذكرها انفا ، لها مادة تعبير مختلفة ، متأسسة بضواغط فسلجيه وسيكولوجية وسيسيولوجية وتجمعهم ضواغط البيئة المتأثرة في زمنها التداول المعرفي " التعبيرية كمذهب فني واسلوب

متميز له ابعاده المتحررة في القيم التشكيلية والخلفية النفسية والخيالية البعيدة عن الواقع المرئي ، موجودة في عالم الفن والنشاط الفني ، فهي لها صداها في الفنون القديمة (Yahya, 1993, p. 17) .

ونسعى هنا في محاولة لتبيان ما تم تناوله من مقاربات التعبير في الفكر الفلسفي حيث ورد التعبير عند الفلسفة اليونانية، فقد وصف (سقراط) التعبير في تطابق الصور وهي مثال او معيار الجمال " التوافق بين الشيء وصورته وهذا التوافق اساس التعبير الفني عن الشيء (Ovnsianikov, 1979, pp. 18-19) يضيف ايضا "على النحات ان يجعل الشكل المرئي ممثلا لتفاعلات الروح (Rene, 1978, p. 237) اي تعبير مثالي، ونجد التعبير عند (افلاطون) يرتبط بالتجريد " العقل كائنا بينما في عالم المحسوسات فلابد ان يكون هناك عالم عقلي لهذه المثل كلها ولكن ما الفرق بين الدائرة والدائرة في عالم الحس بين مثال الشجرة والشجرة في عالم الحس (Naguib, 1963, p. 202) يبتعد بل يرفض محاكاة الواقع ويفضل تجريد الشجرة، والاقرب لتلك الفلسفة اعمال التجريد في العصر الحديث ويؤكد في كتاب الجمهورية " ان الذي اقصد بجمال الاشكال لا يعني ما يفهمه الناس من جمال في تصوير الكائنات الحية بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا واوكد لك بان هذا الاشكال جميلة جمالا مطلقا (Aflatoun, 1948, p. 200) اما (ارسطو) فيرى غير ما ذكره معلمة (افلاطون) في المحاكاة ، فالتعبير عنده عملية انسانية يديرها الفنان "الفن يتجه الى الانفعالات فيثيرها لا ليجعلها ذات طابع مرضي بل ليعيد الى الحياة الاتزان فهو على صلة وثيقة بالحياة (Mostafa, 1969, p. 35) التعبير نجده هنا في الانفعالات الذاتية.. ونجد ذلك المفهوم ايضا عند الفيلسوفة الأمريكية المعاصرة (سوزان لانجر) " الفن هو خلق او ابداع اشكال رمزية للوجدان البشري ..هناك شيء ما ينبثق او يبرز من ترتيب النغمات والالوان ذلك الشيء الذي يكون موجودا من قبل وهذا الشيء اكثر من المادة المرتبة هي رمز الحساسية وتكوين هذا الشكل المعبر هو العملية الخلاقة التي تضع اقصى مهارة تقنية للإنسان في خدمة اسمى قوة تصويرية لدية وهي المخيلة (Khallaf, 2000, pp. 135-136) يرى (كانت) التعبير عن لذة الجميل ينتج عن عملية التوافق بين الخيال والفهم بمعنى اخر بين الذهن والعقل، يقترب هنا من اغلب العمليات الذهنية للفن الحديث والتعبيرية ويصرح " بأن الاحساس انفعال، وان التخيل فعل، فاذا كنت أحس نفسي منفعلا فيجب أن اعتبر نفسي خاضعا لتفسير شيء فعال (Karam, p. 210) اما (هوسرل) (Husserl, 2007)مؤسس المذهب الظاهري (الفينومينولوجيا) تتحقق مفهوم وموقف الظاهراتيه بالسمو والتفكير بخاصيته الذاتيه وخاصية المواقف الطبيعية السمو بها في الوعي العلمي. اما الفيلسوف (جان بول سارتر) ومع نظرية العبث والعدم في الفن وما صاحبته من القاب (بفيلسوف الحرية) واراءه العبث في القيم والرفض والجدل والاختلاف والفكر الوجودي بنظرياته، استطاع ان يثبت وجوده وانجازاته الحداثة وما بعدها ويمكن ان نصف

الاعمال التي اجتاحت القرن العشرين بإثارتها تساؤلات واسعة ونقد مختلف لأنها لم تلتزم في معايير الجمال السائدة، ومثال على ذلك الفنان(دوشامب) وعملة (الينبوع) او (النافورة) (شكل1) الذي هو عبارة عن مبولة قام بازدراء كل القيم الفنية والجمالية السائدة، فيرى (سارتر) التعبير في الفن هو " ذلك اللعب العابث الرافض، الذي يشوبه اللاواعي في بعض الاحيان والوعي المقصود في احيان اخرى، وهو انتاج حي يحاول ان يغير من عالم المحسوسات والمحددات العقلية والواقعية في عالم يتصف باللامحدود واللامعقول واللاواقعي ، وهو فن فردي يرتبط بفردية الفنان اولا وفردية المتذوق ثانيا، وهو وعي انفرادي وليس وعي جماعي، والعمل الفني يحرر الانسان من القيود والكبت (Haider, p. 143) يرى سارتر في الفن يجب ان يكون ثوريا، وخيال الفنان يجب ان يغير الواقع المعاش، فالإنسان عنده خلق ليكون حرا، ويمكن ان نصف التعبير عند (سارتر) " تالقا للمخيلة عن طريق تحرر الوعي وهنا يكون النتاج نتاجا ابداعيا او جماليا (Haider, p. 139)

ان التعبيرية تحتوي على خزانة من الاعمال متوغلة في القدم ، فهي تنحدر من الفنون البدائية مستوحاة من الاحساس بالخوف الدفين في قلب الانسان منذ ان وجد على الارض ، وراح محتميا ليحيا بظلمة الكهف من الاخطار " ليس للتعبيرية في الفنون البدائية القديمة فحسب بل في الفنون الشعبية وفنون الاطفال ايضا ، وقد شغف فنانون كثيرون عبر العصور بتوصيل انفعال قوي الى المتفرج.

(شكل 1917

المبحث الثالث/ الجمالية والتعبيرية في رسوم الحداثة وما بعدها.

تتوالى التحولات في الاساليب الجمالية والتعبيرية الى مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما شهد من تحولات في مختلف المجالات الفكرية والعلمية والاجتماعية، وتمثل ذلك التحول على ظهور اسلوب فني جديد عرف باسم المدرسة الانطباعية او المدرسة التأثرية ، التي ساهمت في بفتح الابواب الكبيرة لانطلاق العديد من الاتجاهات والافكار الفنية والجمالية ، فهي تعد المؤسس الاول لتحولات وتبدلات الفن الحديث ، وهنا التعامل مع جماليات تبدو مرفوضة في زمن الرومانتيكية وما قبلها." ومن ابرز ميزات الثورة التي عرفها الفن في مطلع القرن العشرين انها حطمت فكرة وجود المدارس الفنية وحررت الفنان من سيطرة اي مذهب فني مهما كان نوعه ، وقد بدأت هذه الثورة في الفن الحديث ب سيزان و فان كوخ و غوغان ، الذين تمردوا على الانطباعية واختار كل منهم اسلوبا خاصا به ، صالحا لان يكون نواه مدرسة جديدة ، ولكنهم رفضوا جميعا انشاء مدارس فنية، لانهم كانوا يرون ، كما يقول غوغان ان الفنان امام لوحته لا يخضع لأي اثير ، ولأي تقليد ، انه هو ، نفسه كل شيء في كل حين (Sidqi, 2011, p. 199) وهناك اتجاه فني انبثق من هذه التقاليد التي سبقته وهو فرادة المدرسة الوحشية ، بل ان خيوط الفن الاسلامي ظهر في اعمالهم ، ووصف العديد من النقاد بان الفن الوحشي هو بدائي او فن شعبي او فن الاطفال" اهتم الوحشيون بالضوء المتجانس والبناء

المسطح ، فكانت سطوح الوانهم تتألف من دون استخدام الظل والنور، اي دون استخدام القيم اللونية فقد اعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون ، ثم اعتمدوا اسلوب التبسيط في التشكيل فكانت اشبه بالرسم البدائي الى حد ما (Al-Jadeed, 2019) هكذا وتستمر التحولات الجمالية والتعبيرية للفنون لتاتي بعدها (التكعيبية) التي هي لا تبتعد في الزمن كثيرا عن الوحشية ، بل هي معاصرة لها، يعد المكتشف والمبتدع الاول للتكعيبية الفنان سيزان ، الا انه تم اعتمادها من قبل جورج براك وبيكاسو. "وبدا كاندنيسكي في التوليف الذي كان المحور الاساسي بالنسبة الى التعبيري، وخاصة صوره التي من اللون الأزرق ، ووقف اعضاء الفارس الازرق لجعل ذلك ممكنا من خلال وسائل اخرى وقد اشتكى الاخرون لفصل الفن والفنون الشعبية وكذلك فن الاطفال والفن والاثنوغرافيا ، وما الى ذلك (MÜNTER, p. 21) وفي احدى المعارض من عام 1911 كان قد استخدم لأول مرة لمصطلح التعبيرية " كان في مقدمة فهرس المعرض الثاني والعشرين لجماعة برلين الذي اقيم في ابريل سنة 1911 .. وفي ذلك المعرض سمى الفنانين المشاركين بالتعبيريون بعد ما كانوا يسمون بالوحشين والتكعيبيون (Yahya, 1993, p. 76)

ومع مرور عام لاستخدام مصطلح التعبيرية ، تكرر الامر في السنة الاخرى من ذلك الوقت وقد اطلق مصطلح التعبيرية على جماعة الفارس الازرق تعرف كاندنيسكي على" اللون الجديد للانطباعيين الجدد والوحشية ، ولكن كل هذا ارتبط بالنسبة له بذكريات قديمة للفولكلور الروسي النابض بالحياة ، وهو يواجه الآن مرة أخرى في فن الفلاحين في بافاريا العليا ، مما أجبره على البحث عن احتمالات التعبير الروحي والعفوي والساذج وراء الزخرفية وبناء القيم الفنية للون (Haftmann, p. 54) اضافه الى ذلك كان تأثير الفن الاسلامي كبيرا على كاندنيسكي، وفي مجال اتاحة الفرصة لتطور تاريخ الفن الذي احدثه الفارس الازرق ، كنا قد اسلفا سابقا في المبحث الاول عن النسيج والترابط للفنون خلال تحولاتها وتطورها ، فهي تواصل واستكمال للأخرى .. وبعد الحرب العالمية الاولى تفككت مجموعة الفارس الازرق، ويستمر الامر ليشمل التحول في قواعد الجمال والتعبير ومفاهيم الفن بتاسيس (الدادائية) سنة (1916) التي جاءت نتيجة المتغيرات في التبدل الذوقي للمجتمعات تحت وطأة الحرب العالمية الاولى وما انتجته تلك الحرب من خراب ساهم بتبني المجتمع لأفكار الدادائية ، وهي بذلك تهدف لصناعة فن جديد ضد الفن يعكس الخراب والدمار بسبب الحرب، فتأسيس الدادائية جاء كرد فعل ضد الحرب العالمية الاولى تقوم الدادائية ضد التفليدية للفن، وايضا انها تؤكد على ضرورة منح الفن بعده الاجتماعي " تشترك الدادائية في المعتنق الطليعي المحدد القائل بان الراديكالية الاجتماعية والسياسية تنبغي ان ترتبط بالابتكار الفني ، كانت مهمة الفنان ان يتجاوز المتعة الجمالية ويؤثر على حياة الناس ، وان يحملهم على رؤية وتجربة الاشياء بشكل مختلف (Hopkino, p. 16) لقد اخذت الدادئية فن التجميع تقنية الكولاج المستوحاة من التكعيبية لتصبح مفهوما شاملا لأشكال متعددة من التعبير.

"لم يكن الفن الامريكي ذا شان في عام 1939 ازاء الفن الطليعي الاوربي على الرغم من ان فئة قليلة من المهاجرين المتميزين امثال جوزيف البرز وهامز هوفمان كانت تهئ الارضية في حقل التدريس تمهيدا للتغيير الذي كان قادما .. ومع ذلك لم يكن الفضل ليعزى كله الى هؤلاء بل الى السرياليين الذين قدموا بعدهم فأمدوهم بالحافز الحاسم والاقوى ولولا حضور هؤلاء في نيويورك لما كان للتعبيرية التجريدية ان تولد ابدا

(Smith, p. 20) والتعبيرية التجريدية جمعت التعبير والتجريد والسريالية والتكعيبية وكل الاساليب القديمة جمعتها في بودقه واحده ووضعت شرط واحد حتى يكون الفن تعبيري تجريدي الاداء على سطح اللوحة لا يمسح بل يحتفظ به الفنان كما عند بولوك" ان العامل المشترك للتعبير هنا والشامل والاكثر انتشارا الذي يجمع بين مختلف الظواهر هو اللاشكلي "لكون هذا الفن لا يرتبط ، في مفهومه العام ، بشكل او اشارة ، بقدر ما يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة وهو ما سيقود الى تمثيلات قد تكون شبيهة بالأشكال والاشارات دون ان ترتبط باي شكل، اي ان الفنان الذي تخلى عن التصاميم والدراسات الاولية المعدة سلفا ، لا يهتم سوى بما يولد اثناء العمل ، استنادا للمادة وطريقة استخدامه او اختباره لها (Smith, p. 20) نجد هنا المباشرة الفورية للعمل دون التحضير لها ، اي انها على لا تعتمد كما سبقوهم من فنانين لتحضير الفكرة او الموضوع وتدوينها على سكيتج ونقلها على سطح اللوحة ، وهذا الطريقة من المباشرة الفورية هي تعبير اني لما يشعر به الفنان وافراغه على سطح اللوحة معتمدا الاداء الظاهر على سطح العمل "يقول غوركي حين نفرغ من عمل شيء ما فذلك يعني انه صار في عداد الموتى ، انا اؤمن بالأبدية لذا لم اكمل رسما قط ، انا احب الرسم لأنه شيء لا ابلغ نهايته قطعا ، احيانا انهمك بالعمل على خمس عشرة او عشرين قطعة في الوقت ذاته ، افعل ذلك لأني ارغب في فعله لأني احب ان اغير افكاري مرارا ، لكن المهم هو الاستمرار في الرسم وعدم اكمال الرسم (Smith, p. 26) ان هذه الوسائل او الوسائط المتعددة من الخامات لا تتطلب سوى نشاط الفنان الذي يلعب دور الوسيط بينها وبين العمل الفني ليحول تلك العناصر الى نتاج فني ومن بين فنانين التعبيرية التجريدية الذي تعددت الخامات والعناصر وادخلها على العمل الفني هو بولوك ، قد كان اسلوب عمله قريبا الى التجريد الحر وغير مقيد يعتمد على تقنية التقطير على قماش الرسم واضافه الزجاج والرمال المسحوقة كما في لوحته (الاقطاب الزرقاء) (شكل 2) ، ويصف بولوك عند العمل في ما يلي: "رسمي لا يأتي من مسند اللوحة، انا نادرا ما اشد قماشتي على اطار قبل الرسم ، انا افضل ان اثبت القماشة على حائط صلب او على الارض بالمسامير وعلى الارض احس براحه اكبر اشعر بالألفة لأني احس باني جزء من الصورة ما دمت بهذه الطريقة استطيع ان ادور حولها استغلها من الجهات الاربع واكون حقا في الصورة ، مكثت بعيدا عن ادوات الرسم المألوفة مثل المسند وطبق الالوان الباليت والفرشاة ، انا افضل الاعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر او الطلاء الثقيل مع الرمل والزجاج المهشم ، او اية مواد اما(ويليم دي كونينغ) فقد جسد التعبيرية التجريدية بافضل حال، فهو يقف في اعماله الى جوار جاكسون بولوك ، حيث يميل في اسلوبه الى التاكيد على تكوينات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد (شكل3)" ان رسوم دي كوننغ ذات حس سريالي فهو يعتمد اللاوعي كمحرك فعلي لتحطيم الشكل الانثوي داخل الاطار العام للوحة فثمة تجريد خطي ولوني يقلب الشكل او التكوين الى صورة ايمائية قابلة للتعبير عن نفسها على وفق مفارقات الفهم الموضوعي الدلالي للعلاقات البنائية التي تحيط بثيمة الصورة الناشئة (Al-Qarah Ghuli, 2011, p. 192)

(شكل 2)

(شكل 3)

والتعبيرية التجريدية يمكن احالتها الى مرجعيات مؤسسة لها سابقا كما تناولنا في المبحث الثاني لجماعة الفارس الازرق وبشكل خاص لكاندنيسكي وتجريديته الموسيقية الروحية "ان ما وصف بالتعبيرية التجريدية ليس كحركة فنية سوى امتداد وتطور لمحاولات اللاشكلية كما عند كاندنيسكي (Imhaz, p. 206)

المبحث الرابع: جان دوبوفيه وتجارب الفن الخام.

من خلال الحياة البسيطة التي يركز عليها دوبوفيه، ويتخذها منطلقا وهدفا لموضوعاته يقول بهذا الصدد "اهدف الى فن مرتبط مباشرة بحياتنا الحالية، فن يبدا من هذه الحياة الحالية التي تنبثق على الفور من حياتنا الحقيقية ومزاجنا الحقيقي (DUBUFFET, 1951, p. 1) (شكل 4-5)

(شكل4) جين دوبوفيه (جورج ليمبور) 1920

(شكل 5)

وفي المدة التي سبقت الاربعينيات قام بالتخلص او اتلاف اغلب اعماله التي تحمل مواضيع تجاربه متداوله لرغبه السوق الفني "دمر معظم اعماله الاولى ويصنف مؤرخو الفن هذه الفترة تتألف في الغالب من الاعمال الفنية التي تنتمي الى النمط الكلاسيكي ربما كان ذلك بسبب بدا عمله مشتقا مما كان موجودا

بالفعل في السوق ، وأن الفنانون شعروا بالحاجة الى تحرير انفسهم من خلال البحث عن معالم وقيم جديدة متنوعه (Journal of Theatre and Performing Arts, p. 14) لقد" بدأ في اتباع نهج جديد في مادة الطلاء، إذ جمع بين الرمل والحصى والقش في لوحاته ، لخلق مادة سميكة كونت الخلطات سطح متماسك، مما وفر الارضية المثالية لأشكاله الاولية البدائية ، عندها اصبح دوبوفيه مهووسا بشكل متزايد بالملمس ، بدا بشكل كبير في أعماله بالتركيز على الاسطح والاشكال المظلمة احادية اللون (theartstory, n.d.)

ولم يكن دوبوفيه وحده من شارك في اعمال تحمل مضامين سياسية او المقاومة للحرب واستخدام تقنيات واسلوب جديد مثلما في الصحف، وبشكل عام يمكن قراءة كتب الفن في الحرب باعتبارها تكشف لنا عن مجموعة كبيرة من الاعمال والاسماء الفنية والعلاقة بين الفن والحرب (في فن القرن العشرين)

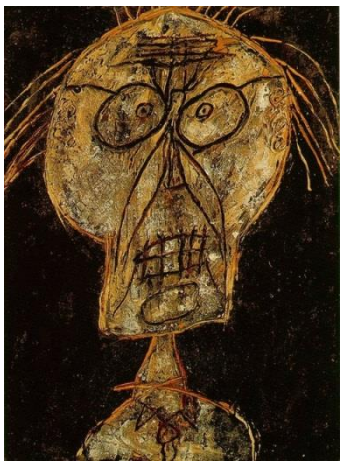
"تعكس الاعمال التي تم انشاؤها خلال هذه الفترة جوانب مختلفة جدا من الحياة اليومية لأولئك الذين عاشوا خلال هذه الفترة، احلامهم وكوابيسهم وتطلعاتهم، كل هذا الجو الفكري والحساس والعاطفي، في مختلف طبقات المجتمع، وهذا السياق المظلم من فوضى النفوس والمجتمع لم يمنع العصر من ان يكون خصبا في الفن، الذي تجدد واستمر، من خلال اختراق مظاهر الذوق الرسمي في مواجهة الاضطرابات والمحن، لقد استمر العديد من الفنانين في العمل حتى النهاية مع ما لديهم من وسائل ومواد وخامات، للتعبير لمقاومة الظروف المأساوية (González, 2013, p. 1) لقد تم استخدام تقنيات حديثة تم توظيفها ابتغاء لمقاومة الحرب في معرض لعام (1942) وضم اسماء عديدة "يعكس الذوق السائد زمن الاحتلال في الجناح المخصص للفن في المتحف الوطني للفن الحديث، وخلال افتتاح المعرض ، ظهرت حقيقة الاحتلال على الرغم من الرقابة الذي حكم على فناني المعرض بالنبذ من أمثال: جان ارب ، كونستانتين برانكوسي ، مارسيل دوشامب ، ماكس إرنست ، فاسيلي كاندينسكي ، بول كلي ، جوان ميرو ، بيير موندريان ، بابلو بيكاسو (González, 2013, p. 3) لأهمية الفن وتأثيره جاء ذلك النبذ من خلال مشاركة الفنانين في مقاومة الاحتلال الالماني من خلال اعمالهم والادوات والتقنيات المستخدمة في التعبير، إلا ان ما يميز ما يميز دوبوفيه هنا، هو التفرد في التنفيذ والاخراج وتوظيف الصحف لمواكبه احداث الحرب، فهو يتنقل باستمرار باحثا ومستكشفا لتأسيس هويته، وهنا ينتقل الى تجربتين جديدتين في ان واحد بين اواخر عام 1944 و 1945، حيث اقيم اول معرض شخصي له برسومات الطباعة الحجرية بالليثوغراف، لقد" تم تنفيذ الأعمال بين يناير ومارس من عام 1945، وتتألف من خمسة عشر مطبوعة حجرية توضح مجلدا لشعر يوجين جيليفيتش حول موضوع الجدران، كان موضوع(الجدران) ثاني كتاب مصور لدوبوفيه، بعد كتابه (المسألة والذاكرة) في العام السابق ، والذي قدم تكريما للفيلسوف المتوفى حديثًا (هنري بيرجسون) من قبل الشاعر (فرانسيس بونج).

تحمل اعمال الجدران على توسيع البحث والاستكشاف الموجود مسبقا عند دوبوفيه وخاصة مع سلسة الرسائل يتم توظيفها بلوحات على القماش ، وبذلك يعود مره اخرى الى الشكل واللون الذي غادره في تجربة الأولى في الرسائل، لكن مع تقنيه مستحدثه "كان الفنان قد انتج بالفعل مجموعة الرسائل، وهي مجموعة من النقوش المرسومة على ورق الصحف مشتق من كتابات على الجدران، بعد ذلك بوقت قصير، رسم

سلسلة من الأعمال بالوان الغواش وعلى القماش (DUBUFFET, 1951, p. 12) لقد اقام تجربته الجديدة المستنبطة من سلسلة الجدار باعمال ذات سطوح بارزة مستخدما تقنيات لمواد مختلفة ليعرضها في معرض شخصي ثاني بعنوان (ميروبولوس) "تم تحديد النماذج الاصلية، التي تم رسمها في مايو 1945 بعد الجدار مع النقوش مباشرة على انها اول عمل في سلسلة (ميروبولوس Mirobolus)، وبالتالي فهي بداية عمل دوبوفيه مع السطوح البارزة، تميزت بتمثيلات تقنية للمواد التي طبق فيها دوبوفيه طبقات سميكة من الطلاء غالبا ما تمتزج بمواد مختلفة وادخل فيها اشكاله، مثلما توضحت في واجهات المباني (DUBUFFET, 1951, p. 8) إذ تظهر طبقة من المواد شديدة العتمة موضح ملامحها بخطوط بيضاء كما في (شكل6) واللوحة الاخرى لرجل يقف امام جدار نفذ بطريقة اشبه بالعمل الكرافيتي (شكل7)" لقد قام دوبوفيه اولا بتغطية القماش بارضية تشبه الجص، واضاف عليها طبقة خفيفة من الطلاء الرمادي، ومن ثم واصل ببناء تركيباته بمساحات كبيرة من الطلاء الاسود والرمادي ، واضافة مزيد من التفاصيل بالابيض والاسود، كما تظهر بقع حمراء وخضراء وصفراء زاهية من الطبقات المختلفة، وعلى ما يبدو تثير عملية دوبوفيه في الرسم وحفر العلامات على ارضية القماش ما تثيره اعمالا شائعة من رسومات الشوارع ، وهو عالم خارج الفن سعى دوبوفيه الى دمجه في اعماله (DUBUFFET, 1951, p. 8)

(شكل6) دوبوفيه، واجهات المباني 1946

(شكل7) دوبوفيه، جدار مع نقوش 1946



الفصل الثالث (إجراءات البحث)

نموذج (1)

اسم الفنان: جان دوبوفيه

عنوان اللوحة: العميد الكبير من الخارج

المادة: الوان زيتية على القماش وحصى

القياس: 116 × 89 سم

التاريخ: 1947

العائديه: مقتنيات ويليام إتش وبنتروب

الوصف:

تتكون اللوحة في الطول على وجهة لرجل بهيئة كاريكاتير ووضع بعض الخطوط في اعلى وجوانب الراس للدلالة على الشعر مع خطوط لتلغد الجهة ونظاره واظهار الاسنان وخطوط الاوجه بشكل غاضب مع ربطه عنق لإعطاء اهميه للشخصية اما خلفية اللوحة شغلها اللون الاسود فقط.

التحليل:

تبدا اللوحة بالطابع الشخصي لنموذج اختاره دوبوفيه لنقله الى خطة عمله اوليه اشرف على تنفيذها بخطوات منها الجانب التقني والاخرى الطابع السيكولوجي والية التخيل والتحفيز التي زادت من القوة التعبيرية للوحته التي يظهر لشخص غريب الاطوار وغاضب وعصبي ، وما لهذه الصفات الا فرصه ذهبية يبحث عنها دوبوفيه فهي تجذبه لحدا كبير جدا ومباشرته في رسمها مغامرة ممتعة لديه فهي في مجملها ليست بعيده عن افكار دوبوفيه الغريبة الاطوار، يظهر البورتريه بشكل مباشر يخترق اللوحة كانه عمل كاريكاتيري اكثر من كونه شخصية بشرية وتبدو على ملامح وجهة التوتر وهو ما زاد من تاثير الراس المتضخم شدة الانفعال العمل، التلوين بأحادي اللون القريب الى الذهبي او اشعة الشمس اعطا اندهاشا ومتعة وكان موفقا في اختياره فهو جعل من العمل متوهجا وخاصه بعد ان اغلاق خلفية اللوحة بعتمة اللوم الغامق اعطى للون الشخص اهميه بارزه في الوانه وتفاصيل خطوط وجهة ، وتعمل العيون كنقطة وصول الى اللوحة بينما تلفت انتباهنا الى وراء حدودها، خطوط الوجهة المنكمشة وفمه المطبق بأسنانه بغضب شديد والاجهاد الواضح على وجهة ما هي الا علامات عن نقل احساس داخلي للشخصية المرسومة التي اخترقها دوبوفيه كعالم النفس ، هذه الشخصية التي اختارها دوبوفيه يسعى الى اضفاء الطابع الشخصي على نموذجه بإحساس واضح بالأهمية المادية التي احبط النمط التقليدي للصورة وابدل النظرة السطحية التي تمثل الصورة للمشاهد باختراقه للشكل .. ينفذ هنا الالوان والمواد التي استخدمها من حصى ورمل مما اعطى طبقات علية لسطح اللوحة وتعامل معها بدراية وخبرة وتلاعب بالمواد اعطت اهمية ناجحة للعمل وخدمت مصدر القلق الواضح للبورتريه ، يعمل الشكل هنا مخالفا للمفهوم الفني الذي عرفه تاريخ الفن من رسم البورتريهات التي امتازت بتشخيصها العالي وجماليات رسمها بل حتى في تغيير نمط الفن في الحداثة وما بعد الحداثة بقيت الشكل الواقعي والاختلاف كان بالتلاعب اللوني والانطباعات الذاتي تمارس عليه

وهنا ترى تمردا واضحا على الشكل فهو بعيدا جدا عن الواقعية بل حتى التجريدية وقريب جدا الى الكاريكاتير يحمل دلالات ورمز جما بالعمل بأكمله هو ساخر يسخر من الشخصية المرسومة ويسخر من التقاليد الفنية الكلاسيكية، ونرى البعد النفسي واضح جدا من الغضب والقلق والتهيئة للهجوم للشخصية المرسومة يصوره على شخصية الهجومية التي لا نستبعد ان تكون شخصية عسكرية ديكتاتورية فهنا دوبوفيه يخترق شخصية من الداخل ويظهر حقيقته .. عند مشاهدته العمل هذا دون الطلاع على تجارب دوبوفيه السابق سنحكم عليه بالفشل وعدم امتلاكه الامكانية الفنية وهرب من الى هذا الاسلوب من الرسم، الا ان خبرته وتمكنه من ادواته وعدته الفنية يمكن الكشف على محاولات دوبوفيه في البحث عن هوية خاصة به واسلوب فني يلتصق باسمه فهو تبحث عن فلسفة خاصه بفنه محاول التجديد وازاحه المفهوم الجمالي التقليدي للفن وحتى اذا قارنا عمله مع قاربه في وقته من تجاربهم فكذلك الامر سنجد عمله مختلف تماما عنهم.. نرى جمالية لوحته هنا صارخه بتعبيرها عن لشخص غريب الاطوار استطاع دوبوفيه بخطوط بسيطه وتلقائية وعفوية ان يصل فكره اللوحة للمشاهد . وما يميزها العامل النفسي وانطباع الذات والمواد المستخدمة التي اطهر العمل متوهجا ومخيف بعض الاحيان ومضحك في احيانا اخرى.

إنموذج(2)

اسم الفنان: جان دوبوفيه

عنوان اللوحة: جدار مع نقوش

القياس: (99.7 × 81سم)

تاريخ العمل: 1956

المادة: ألوان زيتية على قماش

العائديه: صندوق نينا وجوردون بونشافت

الوصف:

يظهر في اللوحة الطولية رجل يقف على يسار العمل ينظر الى حائط نقشت علية كتابات ورسم مع وجود ثقوب على الجدار يشغل الحائط باللون الرمادي كافة اللوحة مع وجود مساحه صغيرة للارض اسفل العمل باللون الاوكر والازرق المائل الى البنفسجي

التحليل:

عمل دوبوفيه هذا، يحيلنا الى علاقة الشكل بالبيئة المحيطة به ، وتحديدا البيئة للمباني في باريس في ذلك الوقت ، والاهتمام المتكرر بتحرير الشكل لجسد للانسان من واقعيته و الحضور البصري والجسدي للكتابة لفن الجرافيتي يحاكيها بوضوح على واجهة الجدار، شكل دوبوفيه بناء تركيبته بمساحة كبيرة من اللون الرمادي ، واضاف مزيد من التفاصيل من كتابات ورسم بالابيض والأسود مع بقع حاول اظهار اتساخ الجدار، على ما يبدو تثير عملية دوبوفيه للرسم وحفر العلامات على الحائط اعمالا شائعة من رسومات الشوارع ، وهو عالم خارج الفن في وقته سعى دوبوفيه الى دمجه في اعماله ، استغل دوبوفيه ذلك النوع من فن الشوارع وصاغه بذكاء بعمل اخرجه من مرجعيته لصالحة بعد ادخاله بموضوعاته وتكنيكه المتفرد،

عملية التخريب التي تم اجراؤها على الحائط ، تم استخدام التقنيات المرتبطة بالكتابة على الجدار لبناء وإعطاء شكل لفهم الجدار الذي يتكون منه المشهد في هذه اللوحة ليوسع دوبوفيه رؤيته من الجدار لرؤية العالم الاخر او الحياة والواجهات للمباني خلف ذلك الجدر من خلال الثقوب لرؤية النوافذ والناس التي تسكنها، في تلك الواجهة يتم تحويل الجدار بشكل صريح إلى حاجز خارجي يمكن مواجهته، يفصل ويعزل الأفراد عن حياة المدينة في الخارج، يفصل جدار الواجهة المشاهد عن المساحة الموجودة خلفه ، مما يحجب رؤية العالم خلفة، تعمل واجهة دوبوفيه ايضا كأداة تنظيم في مساحة التكوين يستكشف أيضا علاقة الشخصيات بمحيطها في المناظر الطبيعية الريفية، والمناظر الطبيعية المأهولة فقد اعتاد في بداية تجربته الفنية على رسم طبيعة الريف والحياة اليومية للحقول وكان مولع بها في مثل هذه المشاهد تتناثر الأشكال في جميع أنحاء المناظر الطبيعية المزدحمة إلى جانب الأشجار والمنازل على عكس هذا المنظر، يصبح الهيكل المادي للواجهة بنية تركيبية للرسم على عكس الريف ، مع وقوف الشخص المرتدي قبعة اشبه بالشرطي الذي يميل وجهة ونظرة باتجاه الحائط الذي يمنع من ابداء اي ملاحظة تكتب على الحائط للتعبير عن الحرية وكذلك الحجب الصادم للعين الذي اخنق اللوحة وحجب رؤية الحياة والتواصل مع العالم خلفة، يدعو دوبوفيه لتدمير ذلك الحجب وازالته لتوسيع مشاهدة افق النظر والاستمتاع بالمناظر والتواصل مع الناس مع رفع القيود الذي فرضها الشخص الواقف ، فهذا الكم الهائل من الاختناق والقيد والحجب الذي يفرضه البشر على الانسان هو بحد ذاته مصادرة للحياة كما اوضحها دوبوفيه باختزاله للالوان البراقة والزاهية والاقتصار على الالوان الرمادية الباردة التي تشير الى الضعف والموت البطيء للإنسان وافقاده حريتة ومتعة الاستمتاع بجمال الطبيعة للحياة.

إنموذج(3)

اسم الفنان: جان دوبوفيه

اسم العمل: راجمان

تاريخ العمل: 1954

مواد العمل: بقايا المعادن على قاعدة من الحجر المصبوب

قياس العمل: (69.4 × 24.2 × 18.6سم) شاملاً القاعدة

العائدية: مقتنيات شخصية نينا وجوردون بونشافت.

الوصف:

يقف تمثال على قاعدة من الحجر يكاد ان تجردت ملامحة فلا يمكن التعرف عليه ان كان ذكر ام انثى

التحليل:

ينتمي هذا العمل الى سلسلة من المنحوتات التي بداءها دوبوفيه في مطلع الخمسينات من القرن العشرين كما في الشكل (1) لعمل اخر من ضمن تلك السلسلة اسماه الساحر، ابتكر هذه الأعمال من خلال عملية التجميع باستخدام مواد مختلفة كان قد جمعها على مدار وقت طويل بدءا من خلط الورق والصوف ، ثم الحطام مثل قطع غيار السيارات ، واستخدام المواد الطبيعية مثل الاسفنج والخشب وأنواع مختلفة من الحجر ، بالتاكيد يجب أن تؤخذ تجربته وأسلوب عمله وفلسفته الجمالية بحذر لما يحتوي عمله على الحديد ، مما يعقد وضعه باعتباره تجميعا ، وبينما يشتمل العمل على مادة حصل عليها من خبث الفحم المستخدم في تعزيز تسليح العمل ، تم تجميعها من عدة قطع ، ومعالجتها وتلوينها ، مما اعطى مظهرا متكاملا ومتماسكا ان طريقة عمله مبالغ بشكل مميز في تبسيط عملية معقدة ومفتعلة للغاية يمكن وصف هذا العمل على انه المبالغة في تبسيط الخصوصية المادية لخبث المواد المستخدمة كذلك يحيلنا هذا العمل الى الفن البيئي الذي يحول المواد المهملة والنفايات الى عمل فني، فقد جمع دوبوفيه مواد عمله والتقطها من علب القمامة في المنزل السكني الذي كان يعيش فيه بالإضافة الى انواع مختلفة من القمامة (الحبال القديمة ، والزجاج المكسور ، والمسامير الكبيرة الصدئة) من الناحية المادية تجعل عمل دوبوفيه دراسة حالة رائعة لاستجواب العلاقة بين الشكل والأرض في غاية الأهمية اي بمعنى علاقة المواد التي مصدرها الارض والشكل الناتج عن تلك العلاقة المترابطة من خلال المواد، فلا شك هنا قد اصبح الجسد منظرا طبيعيا، وتجسد المشهد كجسم ، وبهذه الطريقة تصبح المواد مهمة، فراجمان هو الجسد كمخلفات في المدينة الحديثة ، هنا اعطى دوبوفيه الاهمية لمواد محتقره ولم يبالي بها احد وغير ضرورية وسلط عليها الضوء واستطاع ان يلفت الانظار اليها والعمل بها والاستفادة منها وقد نجح بتلك المهمة، ايضا يمكن الاستفادة من مقارنة عمله هذه بابرز نحات في باريس في ذلك الوقت وهو ألبرتو جياكوميتي، وتبدو ان اجساد جياكوميتي الفنية تتضاءل بشكل متزايد إلى درجة الاختفاء تقريبا ، بينما تبدو ان اعمال دوبوفيت تتراكم وتتجمع وتنمو وتمتد الى الفضاء يعني ضمنا ان العشوائية او الفوضى قد بنيت في نظام، ومع ذلك فهي بعيدة كل البعد عن كونها عشوائية ، وبتلك المقارنة استطاع دوبوفيه تحويل المواد القبيحة الى جمال فقد سعى من خلالها للوصول الى شكل من أشكال التعبير غير المرتبط بالتقاليد الفنية.

شكل(1) دوبوفيه، الساحر 1954 خبث المعدن وخشب العنب 109.8 × 48.2 × 21) سم)

الفصل الرابع/ نتائج البحث:

1-تجلت الخصائص الجمالية والتعبيرية في جميع نماذج العينة ومنها: الغريزة/ العاطفة/ المزاج/ العنف/ الجنون/ الإبتذال/ القبح/ التشوه/ التمرد/ الجرأة/ البحث والتجريب والأبتكار.

2- تجسدت قيمه اعماله وتجربته الفنية من خلال اهتمامه وولعه بالفن الخام المستمد من نتاج الاطفال والمجانين والسجناء، وعد الفن البدائي والشعبي مصدرا للقيمة الجمالية لديه على حساب كل المفاهيم الجمالية والفلسفية، كما ظهر في نموذج (1 و 3).

3- تمثلت الخصائص الجمالية والتعبيرية في تقنياته المرتبطة بالجدار من خلال حفر العلامات، فهي تعد تارةً جزءً من فن الشارع، وتارة اخرى ترتبط بمرجعيات توسع من رؤية العالم الآخر، بعدهِ عازل يحجب حياة الفرد عن حياة المدينة في الخارج. مثلما في انموذج(2).

4- دوبوفيه مبتكرا لا هوادة فيه ، حيث جرب ادوات ومواد غير تقليدية وهي أحد الخصائص التعبيرية إذ خلط الحصى مع الالوان الزيتية مثلما في نموذج (3).

5- تم تأسيس هوية دوبوفيه المتمردة من خلال الاسقاط الاستفزازي لأعماله وتقنياته البعيدة عن التقليد السائد للفن مثلما في عمله النحتي نموذج(3).

الاستنتاجات:

1-يمكن تسميه دوبوفيه بالكيميائي والجيولوجي لعمله بسلاسة بين وسائط المواد الكيميائية وتعامله مع الاحبار والمواد السائلة من الدهانات والورق وترجمها لتراكيب خيالية على القماش مما كوّن مناظر تشير الى عين ترى من خلال المجهر.

2- اعمال دوبوفيه لا تهم للجمال وتتحدى مصطلح مثيرة للاهتمام، تتعارض الصياغة المرئية مع المفاهيم المقبولة ، وهو لا يهتم بما هو استثنائي بجميع مجالاته، فهو يتغذى الى الابتذال وكل ما كان الشيء مبتذلا كان يناسبه بشكل افضل.

3-إن الخصوصية الجمالية في اعمال دوبوفيه تكمن في تمردها واستفزازها للمتلقي.

4- التنوع في الاساليب والانتقال من تجربة الى اخرى منحت أعماله تفردا جماليا وتعبيرياً.

5- السخرية والكوميديا والكاريكاتير والحزن شغلت حيزا كبيرا في اعماله مما منحها خصوصية التفرد والأصالة.

6-مواجهته للمفاهيم الجمالية الكلاسيكية وحرصة على التحرر منها اعطت لتجربته خصوصية لتشكيل هويته الخاصة.

7-أن خصوصية أعمال دوبوفيه الفنية تشبه تفكيكه دريدا القائمة على الهدم والبناء لتوليد الافكار والتطور، وبالتالي فهي تعود الى مرجعها الاصل عند نيشته عندما دعا الى تقويض المفاهيم الميتافيزيقا.

8- الجرأة والقوة في الاداء والسرعة والغزارة والتمرد على كافة اساليب ومفاهيم الفن شكلت اسلوباً جمالياً وتعبيرياً خاص به.

9-العفوية والبساطة في اعماله استمدها من الفن البدائي والفن الشعبي وفن الخام المتمثل برسوم الاطفال والمجانين، صاغة بطريقته واستثمره لنتاجه الفني الخاص به.

10-لم تخلو اعماله دوبوفيه من التكرار الا ان ذلك التكرار جاء في الخطوط للشكل في الرسم، ومع ذلك هناك تكرار في الفكرة او المفردة في اعماله وقد تم تحويلها من جنس الرسم الى النحت.

References:

1. Abbas, r. A. (n.d.). *Aesthetic Values.*
2. Aflatoun. (1948). *Al-Jumhuriya* (2nd ed.). (S. H. Khabbaz, Trans.) Al-Motakaba Al-Asriyya.
3. Al-Ashmawy, M. Z. (n.d.). *The Philosophy of Beauty in Contemporary Thought.*
4. Al-Jadeed, A.-S. (2019, December 25). The Revolution Against Artistic Traditions and Its Restrictions. *Al-Sabah Al-Jadeed*.
5. Al-Qarah Ghuli, M. A. (2011). *History of Modern Art.* Baghdad: Al-Dar Al-Arabiya.
6. Asi, M. (1974). *Concepts of Aestheticism and Criticism in the Literature of Al-Jahiz* (Vol. 1st Edition). Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
7. DUBUFFET, J. (1951). *ANTICULTURAL POSITIONS.*
8. González, F. (2013). *Le Musée Guggenheim Bilbao ،L'art en guerre France, 1938–1947: de Picasso à Dubuffet.*
9. Haftmann, W. (n.d.). *German art of the twentieth century.*
10. Haider, N. (n.d.). *Aesthetics.*
11. Hamid, S. A. (n.d.). *Aesthetic Preference.*
12. Hassiba, M. (2009). *The Philosophical Lexicon* (1st edition ed.). Jordan: Osama House for Publishing and Distribution.
13. Hopkino, D. (n.d.). *Dada and Surrealism.*
14. Huisman, D. (2015). *Aesthetics (Aesthetics).* (A. H. Matar, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
15. Husserl, E. (2007). *The Idea of Phenomenology* (1st ed.). (F. Anqzo, Trans.) Beirut, Lebanon: The Arab Organization for Translation.
16. Imhaz, M. (n.d.). *Contemporary Fine Art.*
17. Journal of Theatre and Performing Arts. (n.d.). 14.
18. Karam, Y. (n.d.).
19. Khallaf, J. (2000). *Conscience in the Philosophy of Suzanne Langer.* Cairo: The General Authority for Cultural Palaces.
20. Knox, a. .. (1985). *Aesthetic Theories* (1st ed.). (M. D. Chia, Trans.) Beirut,Lebanon: Bahsoun Cultural Publications.
21. Manzoor, I. (1955). *Lisan Al-Arab* (Vol. Four). Beirut: Dar Lisan Al-Arab.
22. Manzoor, I. (1966). *Lisan Al-Arab,* (Vol. Part 3). Cairo: The Egyptian Institution for Authoring and Publishing.
23. Mostafa, S. (1969). *The Psychological Foundations of Artistic Creativity in Poetry in particular* (3rd ed.). Cairo: Dar al-Maarif in Egypt.
24. Muhammad, A.-S. I. (2010). *The Meaning of Beauty* (1st ed.). Jordan: Dillr Al-Mamoun Publishing.
25. Muhammad, R. B. (2015). *(Esthetics) Aesthetics.* (A. H. Al-Ahwany, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
26. MÜNTER, G. (n.d.). *GRÜNDUNGSMITGLIED DES BLAUEN.* (L. EDDELBÜTTEL, Trans.)
27. Naguib, M. Z. (1963). *Philosophy and Art.* Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop.
28. Ovnsianikov, Z. S. (1979). *Brief History of Aesthetic Theories.* (B. Al-Sakka, Trans.) Beirut: Dar Al-Farabi.
29. Rene, H. (1978). *Art is Interpreted by its Way* (Vol. 1). (S. Barmada, Trans.) Damascus: Ministry of Culture and National Guidance.
30. Saliba, J. (1973). *The Philosophical Lexicon* (Part 1 ed.). Beirut: The Lebanese Book House.
31. Sidqi, I. (2011). *Reflections on Art for My Global Art* (1st ed.). Damascus: Syrian General Book Authority.

32. Smith, E. L. (n.d.). *Art Movements After World War II.*
33. *theartstory*. (n.d.). Retrieved from www.theartstory.org
34. Yahya, M. (1993). *Plastic Values Before and After Expressionism* (1st ed.). Cairo: Dar Al-Maarif.

Aesthetic and expressive characteristics in the works of Jean Dubuffet

Raed Hassan Mikhilif
Sahib Jassim Hassan Al-Bayati

Abstract

The research presented the tagged (aesthetic and expressive characteristics in the works of Jean Dubuffet), so the research objective was: to know the aesthetic and expressive characteristics in the works of (Jean Dubuffet), and the research included four chapters. The aim of the research, the limits of the research, and the definition of terms. The second chapter included four topics. The first topic presented the aesthetic essence and style, while the second topic dealt with expressionism: approaches in concept and meaning.

While the third topic was preoccupied with presenting the aesthetic and expressiveness in the drawings of modernity and beyond, while the fourth topic dealt with: Jean Dubuffet and the experience of raw art. The third chapter was devoted to research procedures. In order to achieve the aim of the research, a number of results were reached in the fourth chapter, including:

1- The aesthetic and expressive characteristics were manifested in all samples of the sample, including: instinct / emotion / mood / violence / madness / vulgarity / ugliness / distortion / rebellion / audacity / research, experimentation and innovation.

2- The value of his works and his artistic experience was embodied through his interest and fondness for raw art derived from the products of children, insane, and prisoners. He considered primitive and popular art as a source of aesthetic value for him at the expense of all aesthetic and philosophical concepts, as shown in Model (1 and 3).

key words: Aesthetics, Expressionism.