DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/185-202

التفكيكية في الرسوم التجريدية للفنان شاكر حسن آل سعيد

مواهب عبد الحميد عبد الله الخفاجي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/14 , تاريخ قبول النشر 2021/6/13 , تاريخ النشر 2021/9/15

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

الخلاصة

إن التفكيكية تيار فكري ظهر نتيجة تغيرات العصر الحديث ومتطلباته وامتد هذا التيار من الفكر والأدب الى الفنون كافة واشتمل البحث على أربعة فصول،

الفصل الاول: من البحث حددت فيه مشكلة البحث بهيأة سؤال، هل ظهرت للأفكار والمفاهيم التفكيكية تمثلات في رسوم الفنان شاكر حسن آل سعيد التجريدية؟

وتم استعراض اهمية وحدود البحث وهدف البحث في الكشف عن تطبيقات الأفكار والمفاهيم التفكيكية في الرسوم التجريدية للفنان شاكر حسن آل سعيد فضلاً عن تحديد اهم المصطلحات الواردة فيه.

الفصل الثاني

1. الدراسات السابقة
2. الاطار النظري: أ. بدايات التفكيكية ومقولاتها، ب. تطبيقات التفكيكية في الفن الاوربي.

الفصل الثالث

1. مجتمع البحث الذي ضم (26) عملاً .
2. عينة البحث التي ضمت خمسة اعمال .
3. اداة البحث والوسائل الاحصائية .

الفصل الرابع

1. النتائج
2. الاستنتاجات
3. التوصيات والمقترحات

الكلمات المفتاحية : التفكيكية ، ما بعد الحداثة ، الأثر ، الحضوروالغياب ، الرسم الأوربي الحديث .

[1] مديرية تربية بابل ،مديرية الاعداد والتدريب ، الاشغال اليدوية، mawhibtashkly@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

1. المقدمة:

إن التفكيكية تيار فكري ظهر نتيجة تغيرات العصر الحديث ومتطلباته بشكل لافت للنظر ؛ لما احتواه من آراء وأفكار غايرت ما سبقها . وامتد هذا التيار من الفكر والأدب إلى الفنون جميعاً لما تحتويه من حرية في التشكيل والتكوين للرسم والفنون الأخرى.

2. الفصل الاول / الإطار المنهجي

2-1 مشكلة البحث

يعد القرن العشرون منذ بدايته قفزة كبيرة توالت فيه المتغيرات والأفكار والمفاهيم بشكل يكاد أن يكون بناء هذه الأفكار والمفاهيم قائماً على نقيض النظريات التي سبقتها، فلم تكن هذه الأفكار والمفاهيم الجديدة الا انعكاساً للتطور الحاصل في جميع مجالات الحياة . أصبح الفكر البنيوي هو الذي ((يحمل في تضاعيفه حلم العقل البشري الذي طالما حاول وضع اليد على (الموضوع) من اجل احتباسه في شباك نظامه العقلي ، وكانت (البنية) نفسها تلك الوحدة الجديدة التي تضمن للعقل فهم الواقع والتأكد منه والسيطرة عليه من جهة واشباع حنينه الى النظام الأولي المفقود من جهة اخرى)) (Ibrahim , 1987 , p.8) ، وفي حلول منتصف القرن العشرين وتحديداً نهاية الحرب العالمية الثانية وبسبب الدمار الذي ألحقته هذه الحرب بالعالم "تأكد للعالم أن العلم قد فشل في تحقيق السعادة والمعرفة اليقينية ، وعاد عصر الشك عنيفاً ... وكان رد الفعل في ما بعد البنيوية هو العودة الكاملة الى الذات ... لأن موجة الشك الجديدة كانت اكثر شمولاً وعمقاً" (Abdel Aziz , 1988 , p. 300) ، وأوجدت التفكيكية إغراءً للفن تمثل في حرية المعنى وعدم محدودية التأويل وعدم التقيد بتقنية معينة في انتاج الاعمال الفنية ، ودفعت الضرورة الى احداث تغيير في الاساليب المتبعة في الرسم ، وقد شمل مفاهيم متعددة في الفن مثل (نظام فهم المنظور وكل قواعد التناسب والبناء الهندسي للمنطق المكاني والوحدة المكانية) (Arnold , W.D , p.402) . وهكذا بدأت الأفكار التفكيكية تأخذ مجالها في ميدان الفن ليس بدعوة من التفكيكين ولكن حاجة ماسة تقابل متغيرات العصر ، وفي المشهد التشكيلي العراقي المعاصر لا نجد هنالك قطيعة بين الفكر والممارسة الفنية ، فكان الفنان شاكر حسن آل سعيد يعمل ضمن هذا الإطار ويقول الفنان في احدى مقالاته "اني احاول ان احقق موضوعيتي بشجب ذاتي فأنا لست تعبيرياً منذ البداية ولا انا بالاجتماعي في اختيار ما يعبر عن ذوق الجمهور اول بأول . اني اذن خارج ذاتي وخارج ذوات الآخرين ولكني مع شيئية اللوحة اني ارسمها لأجلها لا لأجلي ولا لأجل الآخرين" (Nader , 1982 , p. 81) ، (فلقد طور تصورات جمالية جديدة ... وأوصل مقاصده الفنية في الموضوع اللاشكلي ... وكان حساساً لمثل هذه التطورات لذلك كان يغني عمله بحدوس جديدة شكلاً وبناءً) (Nader , 1982 , p. 74) . وهذا يقودنا الى تساؤل تتحدد من خلاله مشكلة البحث .

- هل ظهرت للأفكار والمفاهيم التفكيكية تطبيقات في رسوم الفنان شاكر حسن آل سعيد التجريدية ؟

2-2 اهمية البحث والحاجة اليه

1. يفيد المؤسسات الفنية والأكاديميات الخاصة بالفنون .
2. المؤسسات الفنية والتوثيقية .

3-2 هدف البحث : الكشف عن تطبيقات التفكيكية في الرسوم التجريدية للفنان شاكر حسن آل سعيد .

4-2 حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بالرسوم المرسومة بالألوان الزيتية والمائية الموجودة في مركز بغداد للفنون والبالغ عددها خمس لوحات موثقة للفترة من 1975 الى نهاية التسعينات .

5-2 تحديد المصطلحات : أولاً : التفكيك

((يقال فككت الشيء فانفك بمنزلة الكتاب المختوم تفك خاتمه كما تفك الحنكين تفصل بينهما وفككت الشيء : خلصته . وكل مشتبكين فصلتهما فقد فككتهما وكذلك التفكيك ، ابن سيده : فك الشيء يفكه فكاً فانفك فصله ... وفك الرقبة : تخليصها من إسار الرق . وفك الرهن وفكاكه : تخليصه من غلق الرهن) (Ibn Manzur , 1955 , p.457-477) . وقد عرفه (جاك دريدا) في كتابه (الكتابة والاختلاف) بأن كلمة (Deconstruction) فعل التفكيك : مفردة نحوية وتشويش بناء كلمات عبارة (Derrida , 1988 , p.58) . ويعرف عبد الله ابراهيم مصطلح التفكيك على مستويين الاول : (يدل على التهديم والتخريب وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية وفي مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطايا والنظم الفكرية واعادة النظر فيها بحسب عناصرها والاستغراق فيها وصولاً الى الإلمام بالبؤر الاساسية المغمورة فيها) (Ibrahim , 1990 , p.45-46) . وقد تبنت الباحثة ما ورد في اعلاه في تعريف التفكيك لملائمة البحث الحالي .

ثانياً : التجريدية : مصطلح يعارض به (الملموس) ويطلق على ما يكون سيميائية ضعيفة (Alloush , 1985 , p. 150) . وعرفه ابراهيم مدكور على انه اتجاه حديث يقوم على تصوير فكرة الفنان تصويراً لا يعتمد على محاكاة موضوع معين بل التعبير فيه بالألوان والأشكال المجردة (Madkour , 1979 , p. 37) . وقد تبنت الباحثة تعريف ابراهيم مدكور لملائمته البحث الحالي .

3- الفصل الثاني / 3-1 المبحث الاول / 3-1-1 بدايات التفكيك

معرفة التفكيك تتضمن معرفة بالجذور والبدايات التي نشأت فيها التفكيكية فمن البديهي معرفة ان لكل نظرية جذوراً واصولاً فليس هناك نظرية تظهر فجأة في مجال الفكر ، من دون ان تكون لهذه النظرية اشارات ودلائل اولية تستند اليها وتستمد منها افكارها الجديدة ، ويقول (جاك دريدا) عن معنى كلمة (التفكيك) وحدودها "إنَّ التفكيك ليس نظرية ومنهجاً" (Abdel Aziz , 1988 , p. 309) . ولكنه يمتلك آليات ذات طابع منهجي "ففي التفكيك شيء من كل شيء ، شيء من الفلسفة وشيء من المنهج وشيء من التحليل وشيء من النقد" (Atta , 2000 , p. 46) . وهذا ما يجعل التفكيكية ذات حدود غير واضحة ، ويقول جاك دريدا في حوار مع كرستيان ديكان : "إن التفكيك هو حركة بنيانية وضد البنيانية في الآن نفسه ، فنحن نفك بناءً او حادثاً مصطنعاً لنبرز بنياته وأضلاعه او هيكله" (Deccan , 1982 , p. 254) .

فالتفكيك أخذ في إيجاد ذاته من خلال الافكار البنيوية اذ "فتحت محاضرة (دريدا) في جامعة (جونز هوبكنز) عام 1966م الباب أمام التفكيك وفتحت ايضاً ابواب الشك وفوضى النقد" (Abdel Aziz , 1988 , p. 163-164.) . ومن جهة اخرى بدأ السيميولوجيون "تحرير منهجيتهم من سطوة البنيوية بتوجيه نقد قاس الى الاخيرة ... فقد خضع كل شيء حسب السيميولوجيين الى الشك وعدم اليقين والى التحول والتجديد ... والى الصراع بين العقلانية والتاريخية والمادية والوضعية والتجريبية ، فلا غرابة ان تنتعش السيميولوجيا ومن ثم التفكيك في اعقاب البنيوية" (Atta , 2000 , p.43) . "إن التفكيك يبذر الشك في كل

شيء فليس ثمة يقين ويكمن هدفه الاساسي في تصديع بنية الخطاب مهما كان جنسه ونوعه ، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية ... وهذا يقود الى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال ، وبذا فإن تنازع القراءات فيما بينها للخطاب يفضي الى متوالية لا نهائية من المدلولات التي لا يمكن لأحدها أن يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر ، فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستنفرها القراءات فتبدأ بالتشكل كالأجنحة مكونة بؤراً دلالية وحقولاً شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها" (Ibrahim , Abd , 1990 , p. 113-114) ؛ "اذ ان النظام الذي يؤطره معنى مهدد نفسه بسبب من اتساع المعنى ذاته ، وعدم امكانية احتوائه إلى الأبد اذ يقوم المعنى بتقويض النظام ، وتحطيم مرتكزاته ، والتدفق في مسارب بكر غامضة غير خاضعة لسطوة النظام" (Khudair , 1989 , p. 55) .

2-1-3 مقولات التفكيكية

1. الاختلاف (Difference)

تعد مقولة (الاختلاف) إحدى المرتكزات الأساسية للمنهجية التفكيكية "وان جذر الاختلاف متعددٌ تتنازعه خصائص مكانية وزمانية وصوتية ودلالية ، فان دلالته تتعدد ، فهو اختلاف مرجأ يحرر المتلقي من استرجاع المرجع المحدد ويترك له خيار استحضار او تعويم مرجع خاص به ؛ وذلك لوجود اختلاف جزئي بين الدال والمدلول - والمدلول والمرجع" (Ibrahim , Abd , 1990 , p. 118) . واكتسب دريدا صفة (الاختلاف) لكلمة (Difference) فحينما ابدل الحرف (e) في الكلمة بحرف (a) فأصبحت (Differance) فالحرف (a) في الكلمة الأخيرة لا يلفظ في اللغة الفرنسية ، "وبذلك فقد اكتسب هذه الكلمة صفة الاختلاف ، وهذا الاختلاف لا يتضح الا من خلال النطق ، ولكن الكتابة تكشف عنه" (Ibrahim , Abd , 1990 , p. 117) ، "فهل بامكاننا الحفاظ داخل مفهوم الاختلاف على مفهومين فرعيين ، وهما : التأجيل والفسحة ، مفهومين ليسا فقط متضادين بل متناقضان ؟ لقد وصلنا هنا الى ما يسميه دريدا نفسه (نقطة الظلام الأكبر ، يجب ان تبتهج بذلك ... حيث تتقاطع خيوط النسيج ، وتتبادل التمزق فيما بينها" (Kaufman , 1991 , p. 34) . فحضور الدال وتعدد المدلولات يجعل من النص نصاً غير مستقر خاضعاً لسطوة الحضور ، فتصبح المعاني لا تعرف الاستقرار ؛ لأنها تكون مؤجلة ضمن نظام الاختلاف ، فالاختلاف يظلل المعنى وذلك "يتضمن فكرة أن المعنى (يختلف) دائماً ربما الى النقطة التكميلية غير المتناهية من خلال لعبة التعبير" (Nawras , 1996 , p. 39) . اذن فالاختلاف عند دريدا فعالية حرة غير مقيدة ، ويوجز تعريفه لها بالقول : إن "الاختلاف لا يعود ببساطة لا الى التاريخ ولا الى البنية" ، "فالاختلاف يوجد في اللغة ليكون اول الشروط لظهور المعنى" (Alloush , 1985 , p. 86) .

2. التمركز حول العقل

"يدعو جاك دريدا الى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز ، فالمركز لا يمكن لمسه في شكل الوجود بل ليس له خاصية مكانية ... وبغيابه او تقويضه يتحول كل شيء الى خطاب ، وتذوب الدلالة المركزية، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة ، وتتحول قوة الحضور بفعل نظام الاختلاف الى غياب للدلالة المتعالية الى تخصيب للدلالة المحتملة" (Ibrahim , 1990 , p. 124) ؛ اذ يمكن تحققها على نظام التذوق الجمالي المتحرك لدى جموع المتلقين للفن التشكيلي ، والذي يعمل عليه بعض الفنانين

المعاصرين مثل (مالينج – جاكسون بوللوك – وكاندنسكي وغيرهم) حيث يحاولون تحريك نظام التذوق لدى المتلقي في لحظة تلقي المعطيات الجمالية في العمل الفني مما يحدث تبايناً في الآراء الذوقية ، لهم وهو نوع من (ميتافيزيقيا اللحظة) (Atta , 2000 , p. 47) . فبشلار يرى "ان حقيقة الزمن تكمن في اللحظة ، وإنه واقع معلق بين عدمين ، فهذه الصفة الانقطاعية للزمن يؤكدها العلم الحديث مع نظرية الكمال كما يؤكدها الايقاع الموسيقي أو الخلق الأدبي ، فالواقع الحقيقي للزمن يكمن في اللحظة ، والديمومة مجموعة من اللحظات لا ديمومة لها" (Bashlar , 1986 , p. 6) ، ويدخل ضمن ضرب (التمركز العقلي) في الميتافيزيقيا ضرب تمركزات اخرى دخلت ضمن مفاهيم الفلسفة والأدب والفنون هي :

أ. **التمركز حول الصوت .**

ب. **تمركز الكون .**

ج. **الأصل .**

3-1-3 الثنائيات (Twoness)

من أهم الثنائيات التي ناقشها التفكيك هي :

أولاً : الكلام والكتابة .

ثانياً : الدال والمدلول .

ثالثاً : الحضور والغياب .

رابعاً : الاثر (Trace) .

2-3 المبحث الثاني

1-2-3 تطبيقات التفكيكية في الرسم الأوربي : "لقد كانت الانطباعية التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر بداية اطلاق بذور الحداثة في الفن العالمي ، فقد فتحت الطريق أمام القضاء على نقل الواقع المرئي ، وإحلال الموضوعات الجديدة اعتماداً على رؤية الفنان الذي أصبحت مهمته البحث عن جديد يضفيه الى الطبيعة ، ولم يعد للمبادئ الأكاديمية الكلاسيكية مكان في مفهوم الفن الحديث" (Allan , 1990 , p. 25) ، فقد استلهم الفنانون الانطباعيون النظام التجريبي الحسابي في نظمهم الجمالية ، وهذا ما نجده في العمليات القصدية التي قام بها فنانو ما بعد الانطباعية ، "فبدلاً من اللجوء الى مزج الألوان استعاضوا عنه بالمزج البصري ، ووضعوا ألوانهم جنباً الى جنب ، لكي تبقى تقنية على قماشة اللوحة ، ولتتجمع في عين المشاهد فقط" (Muller , 1988 , p. 53) ، وبذلك "مثلت الانطباعية في الاساس بهجة النظر التلقائي الآني المباشر الى ما يحيط بالانسان في الطبيعة من ألوان وأنوار" (Jardaq , 1975 , p. 114) . وظهر تيار آخر مع بداية القرن العشرين كان بمثابة ثورة ضد الأساليب التي كانت سائدة ، وكان يتميز هذا التيار بالاستخدام المثير للألوان النقية ، "اذ كانت تتميز بالمعالجة الانفعالية للون والامتلاك الذاتي لسطح الصورة" (Al-Said , 1987 , p. 80) ، وكانت اعمال كل من ماتيس وغوستاف مورو وفلامنك ودوفي وديران وبراك تمثل ظاهرة لتفكيك نظم اللون المتعارف عليها أما التعبيرية الألمانية فقد "اتبعت بدورها تقنية تقوم على تشويه الاشكال وعنف اللون اللاواقعي ، وعملت على استثمار مصادر الاضطراب هذه في محاولتها للوقوف في وجه مجتمع بات يعاني من مشاكل معقدة ، وفي هذا الوقت كانت اوربا كلها تطمح هرباً

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من واقع تعيشه للعودة الى المنابع والى القيم البدائية ولاسيمّا المانيا التي كانت تشكو في كل المجالات من التسلطية والتقاليدية ... والتعبير عن هذا الشعور العاطفي القلق سيقود الى تكوين الفن اللاصوري ، او التجريد العاطفي لدى كاند نسكي وجاولنسكي" (Amhaz , 1981 , p. 63) . وتوالت التيارات التي ظهرت كرد فعل للتطورات الحاصلة في جميع مجالات الحياة ومن هذه التيارات التكعيبية التي "حاولت اعادة تأسيس المعرفة بالكتلة والحجم والوزن في الرسم" (Ferrai , 1990 , p. 112) ، فقد عمد بيكاسو وبراك الى استخدام قطع الورق او الملابس او اي خامات اخرى تلصق على الخيش (الكانفاس) ، او أي أرضية أخرى "فهذه الأشياء التي تتكون منها اللوحة هي بمثابة تبرير خارجي كان الفنان بحاجة اليه" (Amhaz , 1981 , p. 184) .

وقد عمل براك وبيكاسو على "تكسير أشياء الواقع الطبيعي وانتقاء الأشكال الأولية منها وتركيبها من جديد" (Jardaq, 1975 , p. 5) ، وقد ذكر بيكاسو إلى ليون ستاين "أن الرأس عبارة عن عينين وأنف وفم وهي اشياء يمكنك أن توزعها بأية طريقة تشاء ويبقى الرأس رأساً" (Ferrai , 1990 , p.66) ، فعند ملاحظة بعض أعمال التكعيبيين أمثال براك وبيكاسو وأعمال خوان غريس ، نرى أنهما "يدمجان وجهة نظر مضاعفة بوجهة نظر مضاعفة اخرى حتى تصبح الحواشي المتراكبة في المناظر المنفصلة عديدة بحيث يتعذر معها تمييز الاشياء المفردة" (Knobler , (W.D) , p. 156) . وهذا ما يدعو اليه التفكيك في الرسم من إلغاء مركزية الرؤية ، فالعلاقة ما بين العين (النظر) والرؤية تنحل وتتفكك ولا يبقى من الوضوح ما تلتقطه العين . وجاءت بعد ذلك الحركة المستقبلية التي كانت ثورة ضد الافكار والمفاهيم التي كانت سائدة في السابق ، اذ يقول مارنيتي عن اهداف هذه الحركة : "لننسف الماضي ... ونقفز من فوق الحاضر ... ونستثير الهجوم ... ونطمس معالم التراث ... ونحرق المكتبات ... ونهدم المتاحف ... ونعلن التمرد ... ونسلك العنف ... وندعو الى الحرب ... ولتكن سرعة الحركة دليل عملنا" (Salah , 1983 , p. 103) ؛ "اذ ان دعاة المستقبلية إنما كانوا يتجهون في أعمالهم الى إثارة الاحساس بالحركة ، بتسجيل الشكل الواحد مكرراً بحيث يعطي ذلك التكرار التأثير بحركته في ذلك النطاق ، ويتضح ذلك واضحاً في لوحة (ج. بالا) التي تمثل سيدة تتنزه بكلبها سيراً على الأقدام في إحدى الطرقات ، وقد عمد الفنان الى رسم ساقيها وقوائم كلبها لعدة مرات بينما تتلاحق اثناء السير" (Mostafa , 1964 , p. 101) .

وهكذا بدأت الأفكار التفكيكية تأخذ مجالها في ميدان الفن ليس بدعوة من التفكيكيين ولكن حاجة ماسة تقابل متغيرات العصر وحالات الرفض التي سادت بعد سنوات الحرب وغياب الحقيقة، فضلاً عن سيادة الشك في الأفكار والمفاهيم ، ويدعو (جان دوبوفيه) الى منطق رفض الهيمنة على الأفكار فيقول "أريد أن أكون كأني ولدت تواً ، لا أعرف شيئاً عن العالم بتاتاً ، لا أعرف شيئاً عن الأعراف والحقائق والأقانيم السائدة ، أن أكون بدائاً ..." (Allan , 1990 , p. 256) . "وإن كاندنسكي كان يهمه تحرير الشكل من وجوده المادي بصنع أشكال ذات نسق داخلي خاص يسمح بحرية أكبر لتفاعل العناصر التصويرية بما يضمن التعبير عن المطلقات الروحية للفنان أكثر من إمكانات العناصر التصويرية ذات المرجعية الواقعية" (Abdul Amir , 1996 , p. 184) ، ويؤكد كاندنسكي ذلك حينما وجد "أن الفنان يحرر نفسه من الموضوع لأن هذا الاخير يحول بينه وبين التعبير نفسه بالوسائل التصويرية الخالصة وحدها" (Stolntz , 1974 , p.

67) ، ويقول هربرت ريد : "الفن كله تطور لعلاقات شكلية ، وحينما يكون هنالك شكل سيكون هنالك تسرب انفعال" (Reed , 1986 , p. 55) ، وتدعو التفكيكية الى تعددية الآراء وعدم تحديد المعنى ، وهذا يعطي فرصة للمتلقي لتكوين نصه الخاص به ، وبذلك "يمنحه فرصة لمعرفة كيف يلج الى معاني الأعمال الفنية ، وبذلك تزوده بدلالات إضافية لكي تكون بينه وبينها حالة من التواصل ، وفي الاغلب فإنّ طريقة تنظيم المفردات التشكيلية هي في مقدمة اسباب وجود الأثر الفني" (Knobler , (W.D) , p. 95) .

إذا كانت أعمال كاندنسكي وبول كلي وموندريان وكازمير ماليفتش تعبر عن الرفض في أن يكون العمل الفني مجرد محاكاة للطبيعة ، بل جعل العمل الفني يمتلك حرية التحرك في فضاء المعاني ، وكان للحرب تأثير كبير في ظهور العديد من التيارات التي كانت تدعو الى رفض كل ما كان يعتز به من قيم سامية وصروح شامخة وخلق من يناظر الخراب والدمار ، وتمثل هذا الفن بظهور الحركة الدادائية كرد فعل على ذلك ، "اذ كانت اعمال الدادائيين تتألف من خرق بالية وشظايا اخشاب وأزرار مهشمة وفتائل من الخيط ونحو ذلك من صنوف النفايات ، كانوا يلصقون هذا الحطام على لوحة او ينصبونها على قاعدة كالتماثيل ، ثم يقدمونها للملأ في وقار مفتعل على أنها آليات من الفن الرفيع" (Neumayer , (W.D) , p. 182) . وظهرت فيما بعد الحركة السوريالية التي تأثرت كثيراً بظواهر التحليل النفسي ، "اذ اتجه السورياليون المحدثون الى البحث في الظواهر اللاشعورية للنفس بشتى الوسائل متذرعين بحجة الفراغ الذي نشأ عن عبث الدادائين" (Mostafa , 1964 , p. 118) . بعد الحرب العالمية الثانية انشطر الرسم التعبيري التجريدي الى نمطين أساسيين ، كان الأول قد مثله جكسون بولك وفرانز كلاين ووليم دي كوينغ الذين اتصفت رسوماتهم بحيوية الأداء ، مثل مارك روثكو النزعة المجردة المتحلية بالهدوء ، وفي كل الأحوال أن هذه الأساليب تدل على تباين مستويات الأداء فيها ، فقد اختلفت عن اساليب الرسم في الحرب العالمية الثانية ، "ذلك لأنها تطور وتعظم الشكل المستعار في الوقت الذي تقلل من الشأن المضمون الذي تنبذه كلياً" (, Smith , 1995 p. 8) ، وهنا العمل لا يلد بفعل استعداد مسبق ؛ لأنه يأتي دفعة واحدة متوازنة للحظة الرسم المصحوبة بتوترات نفسية والتي تحدث تحت ضغط الاحساس بالانفعال الآني (حدس اللحظة) ، "وهذا ما اعتمد عليه الفن التحريكي او الفن الفعلاني (Action Painting) . اذ استنبط اندريه ماسون تقنية الصب ولكن جاكسون بولك هو اول من استثمرها بصورة خاصة وعلى نطاق واسع دون الاستعانة بالفرشاة او اي وسيلة تقليدية أخرى (Amhaz , 1981 , p.209) .

2-2-3 الدراسات السابقة

1. دراسة المعموري : حمدية كاظم روضان : (التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة) وهي رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – 2008 ، وهي دراسة اختصت باجراء مقاربات وسُبل لقراءة فنون ما بعد الحداثة من وجهة نظر تفكيكية تعمل على فتح الثغرات وتمهيد سبل التأويل .

2. دراسة عطا : وفاء حسين : (التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً للفن التشكيلي المعاصر) كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – 2000م . وهي دراسة تخص فكرة بناء منه نقدي قائم على التوافقية بين التحليل كأفكار ومفاهيم ونظرته الى الفن التشكيلي ايضاً ، والاستراتيجية التفكيكية في مفاهيمها وأفكارها

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ونظرتها الى الفنون ، وتوصلت الباحثة الى عدة نتائج من خلالها تحقيق هدفا البحث، الاول : بناء منهج نقدي قائم على التوافقية بين التحليل والتفكيك ، والثاني تطبيق هذا النسيج النقدي الجديد على عينة من الأعمال الفنية .

4- الفصل الثالث : اجراءات البحث

4-1 مجتمع البحث : يتحدد مجتمع البحث الحالي في الرسوم التجريدية المائية والزيتية العائدة للفنان شاكر حسن آل سعيد والموجودة في مركز بغداد للفنون والمؤرخة من عام 1975 الى نهاية التسعينات وقد بلغ عددها ست وعشرين لوحة ، منها ست لوحات مائية وعشرون لوحة زيتية ، اذ احصت الباحثة عدد لوحات الفنان ميدانياً وفي المركز نفسه ولم تجد سوى ما تم ذكره وكما موضح في الجدول الآتي :

ت	اسم العمل	المواد	الرقم المتحفي	القياس	السنة
.1	تجريد	زيت – قماش	1102	104 × 40	1953
.2	تجريد	زيت – قماش	1104	44 × 38	1950
.3	شق في جدار	زيت ومواد مختلفة	1110	144 × 72	1974
.4	تجريد	زيت – خشب	1111	200 × 180	1985
.5	تجريد	خشب ومواد مختلفة	1112	100 × 74	1977
.6	جداريتين من الحضر	مواد مختلفة – خشب	1113	120 × 120	1986
.7		زيت – خشب	1114	122 × 122	
.8	المجد المندلي	زيت ومواد مختلفة	1115	200 × 180	1983
.9	موضوع	زيت ومواد مختلفة	1116	120 × 120	1989
.10	جدار من عصر الفداء	خشب وزيت	1117	152 × 152	1975
.11	جدار من عصر الفداء	خشب وزيت	1118	152 × 152	1973
.12	جدار من عصر الفداء	خشب وزيت	1119	152 × 152	
.13	جدار من عصر الفداء	خشب وزيت	1120	150 × 150	1974
.14	تجريد للصقات	ورق ومواد مختلفة	1121	76 × 48	1985
.15	كتابات على جدار	زيت – خشب	1122	90 × 100	1980
.16	حالات خطية	زيت	1125	58 × 46	1966
.17	فريق الوحدة	زيت – خشب	1126	120 × 120	1978
.18	كتابات على جدار ب	اكرلك وزيت وخشب	1127	110 × 120	1978
.19	جدار من عصر الفداء	زيت	1441	5 × 5 قدم	1975
.20	تجريد	مائية	1128	50 × 68	1970
.21		مواد مختلفة – خشب	1129	120 × 120	1987
.22	جدار من القنيطرة	اكرلك وزيت – خشب	1130	125 × 120	1987
.23	تجريد	مائية	1131	50 × 35	1987
.24	جدار	مائية مع مواد مختلفة	1134	33 × 48	1987
.25	تجريد	مائية وورق		50 × 30	
.26	تجريد	مائية وورق		50 × 40	

2-4 عينة البحث : اشتملت عينة البحث الحالي على اللوحات المائية والزيتية للفنان شاكر حسن آل سعيد والبالغ عددها خمس لوحات ، منها اثنتان بالألوان المائية وثلاثة اعمال زيتية كما في الجدول الآتي

ت	اسم العمل	سنة الانتاج	المكان	القياس	المواد
.1	تجريد	نهاية عقد التسعينات	مركز بغداد للفنون	50 × 30	مائية على ورق
.2	تجريد	نهاية عقد التسعينات	مركز بغداد للفنون	50 × 40	مائية على ورق
.3	كتابات على جدار (ب)	1978	مركز بغداد للفنون	120 × 120	خشب – زيت – اكرلك
.4	تجريد	1975	مركز بغداد للفنون	152 ، 152	خشب – زيت - مواد مختلفة
.5	كتابات وبقع على الجدار	1980	مركز بغداد للفنون	90 × 100	خشب – زيت ومواد مختلفة

وقد اختيرت العينة بطريقة قصدية وفقاً للمبررات الآتية : وجود النماذج الاصلية في المركز . وتحمل هذه الاعمال كثيراً من صفات العمل التفكيكي .

3-4 أداة البحث : لما كان هدف البحث الحالي (الكشف عن تطبيقات التفكيكية في الرسوم التجريدية للفنان شاكر حسن آل سعيد) قامت الباحثة بتصميم أداة بحثها وهي عبارة عن استمارة ملاحظة تحوي عدد من الفقرات التي تنسجم وتحقق لنا هدف البحث .

4-4 صدق الأداة : للتأكد من ان الاستمارة تصلح لقياس ما وضعت لأجله ، اذ بعد تحديد الفقرات ووضعها في استمارة بشكلها الابتدائي عرضت الباحثة الاستمارة على عدد من الخبراء(*) بشكل مقابلات شخصية بغية استطلاع آرائهم والاستفادة من ملاحظاتهم في مدى صلاحيتها .

بعد استلام اجابات الخبراء تم تعديل وحذف بعض الفقرات، وبذا أصبح عدد فقرات الاستمارة سبع فقرات هي :

1. اللامركزية في توزيع الأشكال.
2. انتاج أنظمة شكلية متناقضة ومتجزئة ومتغايرة توحي بوجود أكثر من بؤرة في الشكل.
3. الاشكال تحتوي على أكثر من مضمون واحد وأن الرموز غير محددة الدالة.

(*) الاسم الثلاثي واللقب العلمي للخبراء

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	موقع العمل
.1	مكي عمران	استاذ دكتور	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
.2	كاظم مرشد	استاذ دكتور	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
.3	عاصم عبد الامير	استاذ دكتور	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
.4	حمدية كاظم روضان	استاذ مساعد دكتور	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
.5	أياد محمود حيدر	استاذ مساعد دكتور	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4. الاشتغال من الجزء الى الكل .
5. يمكن تلمس معنى الاختلاف في النظام والعلامات وانزياحات المعنى داخل المنتج الفني .
6. الحدث البصري فيه ناجم عن الخطوط المتقاطعة والمتشابكة والألوان المتداخلة .
7. أن الغموض والانتشار ولا نهائية الدالة هي ابرز سمات النص .

6-4 عينات البحث

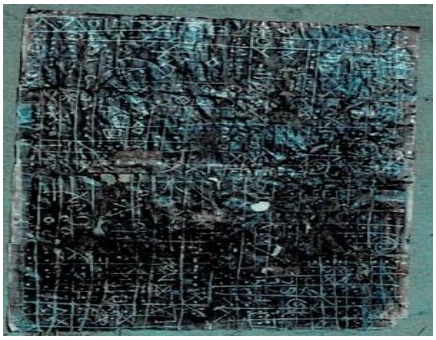
عينة رقم (1)

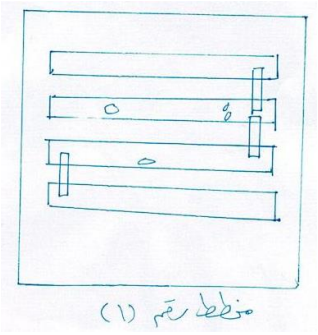
اسم العمل : تجريد

المواد : مائية على الورق

القياس : 30 × 50

المكان : مركز بغداد للفنون





العمل عبارة عن شبكة من الرموز والأشكال التي تتقاطع فيما بينها ، والتي توزعت على مساحة اللوحة كلها ، اذ ليس هنالك رمزٌ يستأثر بالاهتمام دون الآخر ، وهذا ما جعل العمل يفقد دلالته المركزية في توزيع الأشكال ، فلم يعد المدى الفضائي محدداً بنقطة مركزية واحدة ، والعمل ذو ارضية داكنة بألوان متعددة ومتداخلة كالأزرق الغامق والكرمسن رسم فوق هذه الأرضية وباللون الأبيض خطوط متقاطعة ومتجزئة ومتغايرة جعلت من العمل يبدو أنه مقسم الى مربعات صغيرة جداً تحوي هذه المربعات أشكالاً مختلفة كالمربع او الشكل الحلزوني او النقطة ، وعمد الفنان الى إحداث ثقوب في أجزاء من العمل باستعمال تقنية الحرق والتشويط ، هذه الثقوب وما توحي به من سطوح متباينة العمق شكلت المدى الفضائي للوحة ، فكثرة الأشكال والرموز والألوان الموجودة في العمل جعلته يحتوي على اكثر من مضمون واحد فالمعاني لا تعرف الاستقرار ولا تخضع الى ثوابت فالرموز قد تحررت من سطوة المرجعيات وتجاوز الماديات .

ونلاحظ أن العمل مقسم أساساً على اربع قطع من الورق ، ألصقت احداها بجانب الاخرى بصورة أفقية ، وألصقت ثلاثة أشرطة رفيعة على الجانبين ، وهذا يؤكد لنا أن الفنان قد جمع هذه الاجزاء المفككة ليكون من خلالها هذا النص الجمالي الذي يتميز بالاختلاف والغموض في النظام والعلامات المستخدمة وانزياحات المعنى داخل النص التشكيلي . فالرمز المرسوم يهب نفسه استقلاليتها وتحرره من سجن المعنى ويصبح للمعنى خواص عديدة ويفسح المجال في امكانات جديدة للتفسير والتأويل او ما يسمى

بالاختلاف . وهذا التغريب يتوضح بصورة جلية عندما تستمر الرموز والعلامات المرسومة بتوليد بعدها الدلالي حتى بعد غياب المؤلف ، اذ ان الفنان وضع افكاره على اللوحة فاصلاً اياها عن نفسه ومحولاً اياها الى شيء قابل لأن يقرأ من شخص آخر بعيد .

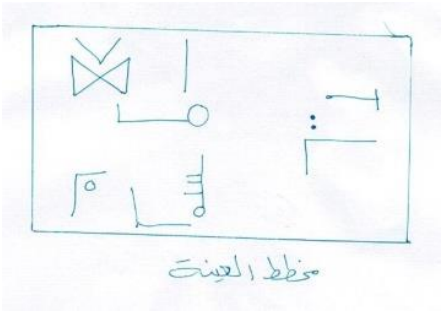
عينة رقم (2)

اسم العمل : تجريد

المواد : مائية على الورق

القياس : 40 × 50

المكان : مركز بغداد للفنون



يمتاز هذا العمل بتعددية الأشكال المرسومة بلون واحد ، وهو الأخضر الزيتوني الغامق فوق أرضية بلون أخضر فاتح التي ملأت كل أجزاء اللوحة ، والتي تجعل من عين المتلقي تنتقل من شكل الى آخر ، فلا توجد بؤرة مهيمنة في العمل ، فالعمل يوحي بوجود أكثر من بؤرة في اللوحة ، فقد وضع الفنان رموزه وأشكاله في حالة تداخل فيما بينها بشكل يوحي بالعبث والتشتت والانتشار ، ولاسيما في الجهة اليمنى السفلى من العمل ، فقد أنتج الفنان أشكاله بصورة متناقضة ومتجزئة ، فقد رسم الخطوط المستقيمة السميكة والاشكال غير المنتظمة والتي توحي بأشكال بعض المخلوقات ، هذه الأشكال ذات دلالة غير محددة تتطلب كشفاً متواصلاً عن مضمونها ، فالمضمون لا نجده متجسداً بشكل واضح في اللوحة ، فالفنان بإضافته لهذه الاشكال المتنوعة والمتغايرة بصلة فقد جرد أشكاله بشكل يمكن تلمس معنى الاختلاف من خلاله ، وهذا ما يجعل العمل مادة خصبة للتأمل يمكن تلمس معنى الاختلاف من خلاله وهذا ما يجعل العمل مادة خصبة للتأمل والتفسير .

وان اختلاف الرموز والاشكال المتداخلة يفسح المجال للتأويلات والشك في معنى الرمز او الاشارة وهو ايضاً يفسح المجال للاختلاف المرجأ وان المصدر المتعدد يحرر المتلقي من سلطة المرجع ويترك له حرية المرجع الخاص به وبذلك يفسح هذا الاختلاف المجال لمساهمة المتلقي في تفسير المعنى الذي يبدو انه غير متناهي ، فرموز اللوحة تعبر عن حوار الروح الصامت مع ذات الفنان والمباشرة الصريحة للنفس .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة رقم (3)

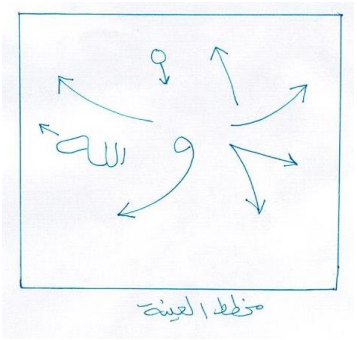
اسم العمل : كتابات على جدار (ب)

المواد : خشب – زيت – اكرلك

القياس : 120 × 120

سنة الانتاج : 1978

المكان : مركز بغداد للفنون



العمل مؤلف من مجموعة من الحروف والأشكال التي رسمت باللون الأسود والتي مثلت كتلاً متناثرة على سطح اللوحة توحي بأنها كتل مستقلة بعضها عن بعضها الآخر ، والتي شغلت مساحات في أعلى اللوحة ووسطها ويمينها ويسارها ، أما أسفل اللوحة فقد شغل بمساحة لونية غامقة تخدم فكرة العمل ، فقد جزء الكلمات وفككها الى حروف متناثرة داخل اللوحة فضلاً عن دور اللون السائل في فك جمود هذه الحروف ، فاللون الأسود يسيل باتجاه الأسفل تاركاً آثار جريانه ورائه ، أما فكرة العمل فهي واضحة ، فالفنان عُرفَ بتعبيره عن حقيقة الإنسان الكونية ونزوعه وشوقه للاتحاد بالخالق ، فعمد الى وضع اسم (الله) بشكل واضح وصريح في معظم أعماله ، فان رموز هذه اللوحة وحروفها محددة الدلالة غير أن هذه الحروف وضعها الفنان بهيأة توحي بالانتشار من الجزء الى الكل ، أي من الداخل الى الخارج (انظر المخطط) ، وهذا ما كان يعمل عليه التفكيك ، اذ يمكن رؤية الاختلاف في الأشكال والألوان والعلامات داخل المنتج الفني .

فالأمر يتطلب حضور العلاقة المرئية التي توفرها رموز اللوحة فيما بينها ضمن الزمان وكل هذا يمد الدال ببدائل لا نهائية من المدلولات مما يثبت ان الدلالة لا نهائية من الزمن ، فليس هنالك ثمة اصل (معنى) محض وان الاصل يبدأ بالابتعاد عن مقام اصليته بمجرد ان يتشكل كأصل تأتي بعده معاني اخرى متتابعة لتعد له في اصليته .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة رقم (4)

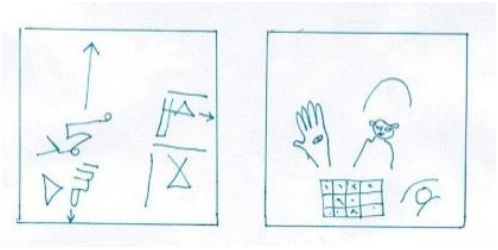
اسم العمل : تجريد

سنة الانتاج : 1975

الأبعاد : 152 × 152

المكان : مركز بغداد للفنون

المواد : خشب – زيت – مواد مختلفة



أشكال هذه اللوحة ورموزها عبارة عن كلمات وأرقام ورموز شعبية موروثة توزعت على سطح اللوحة ، اذ ان كل رمز من هذه الرموز بنية مستقلة تؤدي دوراً بسيطاً في تكوين العمل بأكمله ، فالعمل هنا لا يحدد بنقطة مركزية واحدة ، اذ عمد الفنان الى إحداث شقوق بواسطة الحك والتحزيز على شكل خطوط مستقيمة قسمت العمل على اجزاء ، داخل كل جزء وضع الفنان الرمز او الكلمة التي أرادها ، فالأشكال تحتوي على اكثر من مضمون واحد ، فمنها ما عبرت عن المضمون الديني ، ومنها ما عبرت عن المضمون الاجتماعي والتقاليد الشعبية ، وهناك أشكالٌ في العمل كانت اكثر تجريداً تؤدي الى توالد المعاني ، وكانت الأشكال متجهة من داخل العمل الى خارجه بما يخدم موضوع العمل (مخطط 2)، اذ ستكون هنالك انزياحات للمعنى داخل النص مما يؤدي الى فعالية حرة غير مقيدة لهذا الرموز .

وان هذا العمل يتطلب معرفة لشيء يجمع اجزاءه لفك الشفرة واتاحة فهم افضل للنص ، اذ هنالك توالد مستمر للأفكار والدوافع التي جعلت من الفنان يقيم علاقة بين اللوحة وبقية العناصر علاقة تمتاز بالاستقلالية الفنية فيصبح الغموض والانتشار ولا نهائية الدلالة هي ابرز سمات هذا العمل فالمدلول ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر فيتحاور مع القارئ ويتحاور معه القارئ تارة اخرى .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة رقم (5)

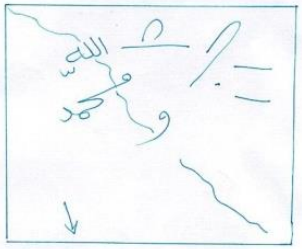
اسم العمل : كتابات وبقع على جدار

المواد : خشب – زيت – مواد مختلفة

القياس : 100 × 90

السنة : 1980

المكان : مركز بغداد للفنون



إن وضع الرموز والحروف بهذه الطريقة ساعد الفنان على صياغة نظام وعلاقات لونية مجردة ، فالأشكال توزعت بين يمين العمل ووسطه ويساره العمل الفني التي توحي بالتشتت والانتشار فضلاً عن وجود التشوق والتي تظهر بارزاً في أعلى اللوحة وأسفها والذي يقسم ويفكك العمل على اجزاء ، وقد استعمل الفنان تقنية سكب اللون السائل باتجاه الأسفل تاركاً آثار جريانه وراءه ، فقد أنتج الفنان أنظمة شكلية متغايرة ومختلفة ومتناقضة توحي بوجود اكثر من بؤرة في العمل ، فالأشكال هنا فقدت دلالتها المركزية في اللوحة ، ويبدو ان مضمون العمل واضح فقد تكررت كلمات (الله – محمد) في اللوحة ، فالرموز هنا محددة الدلالة ؛ لأنها عبرت عن حقيقة كونية ثابتة هي الخالق ، فالأشكال انتشرت من داخل العمل الى خارجه كما لو كان شيء ثقيل هشم العمل وترك خلفه الشق وتناثرت الحروف والكلمات .

ان تقدير جمال هذا العمل تطلب نظرة جمالية منتقاة خالصة غير ذات الغرض هي التي تقدر قيمة هذا العمل على مستوى الشكل وليس الوظيفة وكموضوع للجمال لحد ذاته ولذاته . اذ كانت تقنيات الفنان فيما يخص الملمس توفر المعرفة بالاشياء بحد ذاتها بعيداً عن المعنى ، فلو اننا تمكنا من قطع العلاقة بين الدال والمدلول فسنحصل على رمز حر غير موظف في اللوحة وبذلك يتم رفض الدلالة المباشرة

5- الفصل الرابع / 5-1 نتائج البحث

1. ظهر من خلال التحليل للباحثة أن 90% من رسوم شاكر حسن آل سعيد والتي مثلت عينة البحث قد وزعت اشكالها بطريقة أفقدت دلالتها المركزية .
2. ظهر أن 100% من أشكاله كانت متناقضة ومتجزئة ومتغايرة .
3. وأن 70% من اعماله تحتوي على أكثر من مضمون .
4. كل عينات البحث الحالي كان الاشتغال فيها من الجزء الى الكل .
5. أن 70% من العينة كانت تمتاز بالغموض والانتشار .
6. وتبين للباحثة ان 100% من أعماله مكونة من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة والألوان المتداخلة.

7. وظهر أن 100% من اعماله يظهر فيها الاختلاف.

2-5 الاستنتاجات

1. تبين للباحثة من خلال ما حصلت عليه من نتائج أن الفنان شاكر حسن آل سعيد رسم أعمالاً كثيرة وفق آلية التفكيك ومفاهيمها .
2. إن الفنان شاكر حسن آل سعيد مارس التفكيك فقط في صياغة أشكاله وخطوطه على سطح العمل الفني ، ولم يمارس ذلك في فلسفته وأفكاره الصوفية.
3. مارس الفنان التفكيك في رسومه في الفترة الأخيرة قبل عزلته بشكل واضح .

3-5 التوصيات

1. تأكيد على اهمية دراسة نتاج الفنان شاكر حسن آل سعيد في الفترة الأخيرة من قبل النقاد والكتابة عن هذه الأعمال في الصحف والمجلات .
2. الاهتمام بأرشفة الأعمال الفنية في مركز بغداد للفنون بصورة جيدة بحيث تضمن للباحثين والمهتمين الحصول على معلومات دقيقة عنها .

4-5 المقترحات : استكمالاً للبحث الحالي اقترح :

1. قيام دراسة تتناول التفكيكية في الرسم العراقي المعاصر للفترة من السبعينات الى وقتنا الحاضر لمعرفة مدى تطبيق الفن التشكيلي في العراق لهذه الأفكار والمفاهيم .

References:

1. Ibrahim , Z. , (1987) : *The Problem of Structure , a series of Philosophical Problems*, Library of Egypt, Dar Misr for Printing, P. 8 .
2. Abdel Aziz , H. (1988) : *Convex Mirrors from Structuralism to Deconstruction, a monthly cultural book series issued by the National Council for Culture*, Arts and Letters, Kuwait , P. 300 .
3. Arnold , H. : *Art and Society through History*, Part One, translated by Fouad Zakaria, revised by Ahmed Khaki, Arab Institute for Studies and Publishing , P. 402 .
4. Nader , S.S (1982) : Shakir Hassan Al Said, Searching for an Impact within Culture , *Arab Arts Magazine*, Issue , (7) , P. 74 .
5. Ibn Manzur (1955): *Lisan Al Arab*, Part 13, Dar Sader, Beirut, P. 457-477 .
6. Derrida, J. (1988) : *Writing and Difference*, translated by Kazem Jihad, presented by Muhammad Allal Sinasir, The Philosophical Knowledge Series, 1st Edition, Dar Toubkal Publishing, Casablanca, Morocco , P.58 .
7. Ibrahim, Abd. (1990) : *Deconstruction* , Origins and Statements, Publisher Oyoun Al-Maqalat, New An-Najah Press, 1st Edition, Bandough, Al-Bayda , P. 45-46 .

8. Alloush, S. (1985) : *A Dictionary of Contemporary Literary Terms*, Lebanese Book House, Beirut, P. 150 .
9. Madkour, I. (1979) : *The Philosophical Dictionary*, Cairo, P. 37.
10. Atta , W. H. (2000) : *Compatibility between Analysis and Deconstruction as a Critical Approach to Contemporary Plastic Art*, unpublished MA thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, P. 46 .
11. Deccan, C. (1982) : An interview with Jacques Derrida, *Journal of Contemporary Arab Thought*, No. 18, P. 254 .
12. Ibrahim Abdullah and others (June , 1990) : *Knowing the Other (An Introduction to Modern Critical Curricula),* Publisher, The Arab Cultural Center, 1st Edition, Beirut, P. 113-114 .
13. Khudair , A.A (1989) : *The Semiotic Analysis of the Modern Theatrical Show, unpublished MA thesis,* College of Fine Arts, University of Baghdad , P. 55 .
14. Kaufmann, S. and Roger Laporte (1991) : *An Introduction to the Philosophy of Jacques Derrida (Deconstruction of Metaphysics and Evocation of Effect*), tr. Idris Katheer and Izz al-Din al-Khattabi, Dar Africa al-Sharq for printing, 1st edition, Baghdad, P.34.
15. Nawras, Ch. (1996) : *Theoretical Deconstruction and Application, translated by Raad Abdel-Jalil Jawad,* Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, 2nd Edition, Lattakia - Syria, P. 39 .
16. Bashlar, F. (1986) : *The Intuition of the Moment*, Arabization of Reda Azzouz and Abdel Aziz Zamzam, House of Public Cultural Affairs, Baghdad, P. 6 .
17. Allan, B. (1990) : *Modern European Art*, translated by Fakhri Khalil, Dar Al-Mamoun, Baghdad , P. 25 .
18. Muller, J.I. and Frank Elger (1988) : *One Hundred Years of Modern Painting,* translated by Fakhri Khalil, reviewed by Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Mamoun for translation and publishing, Dar Al-Hurriya Press, Baghdad, P. 53 .
19. Jardaq, Abd. H. (1975) : *Transformations of Line and Color (An Introduction to the Essence of Modern Art)*, Dar An-Nahar, Beirut, P. 114 .
20. Al Said, Sh. H (July , 1987) : Basic Concepts in My Current Artistic Vision, *Afaq Arabiya Magazine,* Issue Seven, P. 80 .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

21. Amhaz M. (1981) : *The Art of Contemporary Plastic Photography (1870-1970), Publishing House Al Muthallath for Circulation*, Printing and Publishing, Beirut, P. 63.
22. Ferrai, E. (1990) : *Cubism*, translated by Hadi Al-Tai, revised by Mai Muzaffar, Dar Al-Mamoun for Publishing and Translation, Baghdad, P. 112 .
23. Knobler , N. (W.D) : *Dialogue of Vision, Introduction to Art Tasting and Aesthetic Experience*, translated by Fakhri Khalil, revised by Jabra Ibrahim Jabra, Al-Mamoun House for Printing and Publishing , Baghdad , P. 156 .
24. Salah, S. (1983) : Beauty and Originality in Painting, *Afaq Arabiya Magazine*, Eighth Year, Issue 5, P. 103 .
25. Mostafa, M. E. (1964) : *The Story of Fine Art*, Dar Al Maaref in Egypt, P. 101 .
26. Abdul-Amir, A. (1996) : *Aesthetics of form in modern Iraqi painting*, unpublished doctoral thesis, University of Baghdad P.184 .
27. Stolntz , J. (1974) : *Art Criticism (Aesthetic and Philosophical Study),* translated by Fouad Zakaria, Ain Shams University Press, Cairo, P. 67 .
28. Reed, H. (1986) : *The Meaning of Art,* translated by Sami Khashaba, revised by Mustafa Habib, printed and published by the General Cultural Affairs House, Baghdad, P. 55 .
29. Neumayer, S. (W.D) : *The Story of Modern Art*, Arabization of Ramses Younan , P. 182 .
30. Smith, E. L. (1995) , *Artistic Movements after World War II*, translated by Fakhri Khalil, Ministry of Culture and Information, General Cultural Affairs House, Baghdad, P. 8 .

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/185-202

Deconstruction in the abstract drawings of the artist Shaker Hassan Al Said

Mawahib Abdul Hamid – Khafaji[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021

Date of receipt: 14/4/2021…....Date of acceptance: 13/6/2021…....Date of publication: 15/9/2021

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

Abstract:

Deconstruction is an intellectual stream that emerged as a result of the changes and requirements of the modern era. This stream extended from thought and literature to all arts, and the research included four chapters.

Chapter One: From the research, the research problem was identified in the form of a question: Have the ideas and deconstructive concepts represented in the abstract drawings of the artist Shaker Hassan Al Said?

The importance and limits of the research were reviewed and the goal of the research was to reveal the applications of ideas and deconstructive concepts in the abstract drawings of the artist Shaker Hassan Al Said, in addition to defining the most important terms contained in it.

Chapter Two: Previous studies, Theoretical framework: a. The beginnings of deconstruction and its sayings, b. Deconstruction applications in European art.

Chapter Three: The research community, which included (26) works, the research sample which included five works, Research tool and statistical methods.

Chapter Fourth: Results, Conclusions, Recommendations and proposals.

Key words: Deconstruction - Postmodernism - Impact - Presence and Absence - Modern European Painting.

[1] General Directorate for the Education of Babylon , Directorate of Preparation and Training , Handicrafts, mawhibtashkly@gmail.com .