**آلية النقد**

يهدف الناقد عند البحث في اللوحة التشكيلية عن وجود اشارات او معانٍ لم يتم كشفها للمتلقي، لذلك يتوجب ان يكون بحثه معمقا ويعبر نحو مستوى اعمق من القراءة السطحية. في مثل هذه الحالة يمكنه اكتشاف ثغرات القراءة المُبسطة وملئها بالنقد التفسيري والتقديري. وعلى ذلك يجب ان يكون النقد محكوما بوعي ودراية ومسار واضح للناقد، ومعرفة بالمتلقين، مثلما يجب ان يتسم بمعرفة فنية. وهنا نشير الى ضرورة التزام الناقد بآلية بحثية، تُساعده نحو الوصول الى حقائق جديدة، فيكون نقده بمقدمة ومتن وخاتمة استنتاجية، والا يكون طرحا حرا بدون ضوابط، حتى لا يتشتت انتباه المتلقي، ويتمكن من مجاراة المعنى المقدم في النقد. فالناقد يكون (بشكل او بآخر) مسؤولا عن تنظيم ادراك المتلقي عبر تسلسل بناء المعلومة المُقدمة له. كما يجب على الناقد وألا يُلقي رأيه دفعة واحدة، او يبتدأ من المنتصف او من النهاية، لأن ذلك كفيل بهدم غاية النقد، التي هي توعية القُراء. كذلك يجب ان يكون النقد غير مطول حتى تنتفي فرصة الملل في الحضور. اذ ان التكثيف والاختزال مع بقاء المعنى ثابتا وواضحا، يعزز من قوة القراءة النقدية ويجعل تأثيرها اعلى في المتلقي.

كما يتوجب على الناقد وبعد اطلاعه المعمق على مفردات اللوحة المعروضة امامه، من حيث الشكل والمضمون وبقية الخواص والمميزات، ان يقرر اهمية المفردات حسب المعنى، حتى يتمكن من ان ينسب التأثير الاكبر الى الجزء المتولد منه بحسب تقديره، فيعطي لأجزاء العمل الفني اهميتها كلا على حدة. ولكي يستطيع كذلك ان يقدمها في مادته النقدية الى القُراء وفق ذلك التسلسل الذي اقترحه لمكونات اللوحة موضع النقد.

كما يُشترط في الناقد ان يتحصن بعدة نقدية مناسبة، تمكنه من التفوق على المتلقي البسيط ويجعل لرأيه السلطة العليا في الحضور والتأثير. ومن هذه المستلزمات:

1. المعرفة الواسعة بحقل التخصص، مثل تاريخ الفن وتحولاته وعلم التشريح والمنظور وغير ذلك.
2. التدريب المستمر في مجال النقد وكيفية صياغة الاحكام والشروحات النقدية.
3. اختيار المنهج النقدي المناسب الذي يقدم مسار واضح وقصدا ونتيجة بحثية.
4. الالمام بالعلوم المجاورة للفن، ورغم انها ليست ضرورة في ذاتها، الا ان التسلح بها قادر على جعل النقد اكثر قوة وتأثيرا. وكما يقول الدكتور (نجم حيدر) استاذ النقد المعاصر، ان بحوث الفن هي اعادة تركيب لما مر سابقا، بقصد الخروج بمعنى جديد بعد هذا الدمج (تركيب للبسيط او تركيب للمركب).

كما ان النقد ليس عملية تشخيص وتحليل من جانب واحد فقط، فكما هو عملية بحثية، يستلزم لذلك ايجاد حلول ومقترحات لما يتم كشفه من نقاط قوة وضعف مفترضة، فيتطلب ذلك من الناقد ايجاد البديل او اقتراحه في العمل الفني، وفق ما يعرف **بالنقد التكاملي**. فالعملية النقدية كآلية عامة، تنبني على التحليل والحكم، والسبب من ذلك الحكم، والمقترحات ازاء ما تم كشفه من قبل الناقد. لذلك تتضح مسؤولية النقاد في تحليل الاعمال الفنية واختلافاتهم في الرؤى، وتباين مقترحاتهم وتحليلاتهم.

كما ان هنالك جانبا آخر في آلية العملية النقدية، مختصا بقصد الفنان، يحاول الناقد (التكهن به) من دون الرجوع الى الفنان وما قاله مباشرة تجاه عمله الفني، باعتبار ان صدق الفنان فيما يقول يبقى مسألة نسبية، ولا يرضى في الغالب ان يقلل هو من قيمة ما انتجه، فضلا عن غيره. وهنا يكون التحدي الموجه للناقد في كشف القصد من وراء النتاج الفني، بعدما يتسلح بالمعرفة والخبرة. كذلك فأن الناقد قادر على اكتشاف معنى معين لم يتنبه له الفنان بالضرورة، فكان خروج ذلك المعنى من باب المصادفة، ومن خلال عملية البحث التي يقوم بها الناقد.

وما دام الهدف من النقد هو اكتشاف واخراج كامل المعناني، والتي تكون عادة مختفية بين مفردات العمل الفني، فأن آلية النقد ستكون عبر تحليل وتفكيك مفردات اللوحة، واعادة تركيبها مرة اخرى، بوساطة عقلية تخيلية فقط. بمعنى ان الناقد يقوم بتجزئة المفردات التي يراها ويحلل المعنى، من ثم يعيد صياغتها في بنية كلية جامعة. ومن جراء هذه الآلية، سيقدم تصوره واستنتاجه النقدي. وعملية التحليل والتركيب تكون على مستويات ضمن العمل الفني وحسب المنهج النقدي الذي يتبعه الناقد. فأما ان يتم ذلك على مستوى الشكل، او على مستوى المضمون، او على مستويات اخرى مثل الخامات والوسائط المستخدمة وطرائق العرض وغيرها. وكل منها يحمل معنى يمكن للناقد تحليله وتقدير مستواه الجمالي بحسب رأيه وقناعاته. كذلك يجب ان ينتبه الناقد الى نوع المادة الفنية، كأن تكون رسما او نحتا او غير ذلك، باعتبار ان لكل فرع ادواته وشروط انتاجه وطرق تعبيره، التي قد لا تتطابق مع غيره من الفروع. وبعد التنبه لذلك التحديد، على الناقد الانتباه ايضا الى الهدف او الغاية من قيامه بعملية النقد، وهدفه من البحث في اللوحة المعروضة امامه، حتى يُبقي على مساره النقدي واضحا وبدون تعرجات. من ثم امكانية اكتشاف جملة من المعاني قد تكون عرضية او بعيدة عن مساره النقدي، فالأحرى ان لا ينشغل بها، ويبقي على هدفه قائما امامه.

غير ان هنالك جملة محددات عامة تحكم آلية النقد وتجعل منه نشاط علمي هادف وذو جدوى. أولها الا تتجلى ذات الناقد على حساب المادة الفنية. فالنقد يمثل جسرا رابطا بين المتلقي والعمل الفني، وهو لذلك مجرد اداة (على اهميتها) مهمتها تمرير المعنى، فلا يجب ان تتحول الى نص او عمل فني يساوي او يسبق اللوحة الفنية التي سببت وجوده من الاساس. اذ يجب على الناقد الانتباه الى القصد الجمالي الذي يتحكم بمسار عملية نقد الفنون الجميلة، فلا يجب ان ينحاز ضد او مع الفنان عبر المديح او التقريع، باعتبار ان ذلك يقدم ذات الناقد اولا، قبل ان يقدم رأيه النقدي تجاه العمل الفني. فاذا اعتبرنا ان هنالك مستويات بين النقد والعمل الفني، فان اللوحة ستكون في المقدمة حتما، وفي مرحلة لاحقة يظهر النقد ويأخذ مكانه كتابع لها.

كما يجب على الناقد التنبه لمستويات الجمهور وتنوع ثقافاتهم والتفاوت في الفهم والاستيعاب بينهم، فيجب وفق ذلك ان يكون نقده موجها نحو اوسع فئة منهم، وان يستوعب في تحليله وتقديره العدد الاكبر من المتلقين، من خلال آلية نقدية علمية وواضحة. تؤكد على امتلاك الناقد للموهبة والقدرة المميزة، حتى لا يكون رأيه عاديا لا يلقى التقدير والاهتمام. ومن ذلك يمكن تعريف آلية النقد بأنها عملية تحويل الاثر الفني (اللوحة وغيرها) الى مجموعة معلومات واضحة وسهلة الفهم والتقبل ممن يقرأها او يسمعها. وعطفا على ذلك تكون مهمة الناقد هي تثقيفنا فنيا، فيختفي النقد بعد تقديمه وتبقى المعلومات الجديدة مترسخة في عقل المتلقي. بمعنى ان سلوك المتلقي التأملي، سيسير بطريقة جديدة بفعل تنوير الناقد له بمعرفة جديدة لم يصل اليها سابقا.

وختاما ينبغي للناقد التحلي بالتهذيب في طرح الآراء والقناعات ازاء المادة الفنية المعروضة، كون رأيه وتصوراته واستنتاجاته، تبقى مجرد تعبير فردي، لها ما يخالفها قطعا، وان اللوحة الفنية ما هي الا نتاج بشري مُحمل بالمشاعر والتصورات وبقصد معين، فلا يجب وفق ذلك الجزم والقطع نهائيا بصواب آرائنا، ولا يجب ايضا ان تكون احكامنا وتحليلاتنا مغلفة بالاستخفاف او اللامبالاة بأهمية جهد الفنانين من قبلهم.

**النقد واللغة**

يعتبر النقد المُقدم تجاه اي مادة فنية، نوعا من انواع الترجمة، اذ ان اللوحة لا تخبرنا بالكثير مما تملكه، سيما في نتاجات الحداثة والمعاصرة، وقد تحدث القطيعة او العزوف عن تذوق هذه الاعمال، لذلك يبرز دور الناقد الفني في كشف ما تحويه اللوحة ويغري المتلقي على قراءته. وهنا تظهر اهمية امتلاك الناقد للقدرة اللغوية المميزة، والتي يمكن بها ان يجذب المتلقي. سواء عن طريق الكلام المنطوق، او المكتوب. لذلك يُشترط في اي عملية ترجمة وجود مقدمات او قدرات لدى الناقد، من حيث امتلاك لغة سهلة وواضحة ومحفزة على متابعة العمل الفني، والذي سيتحول بدوره من الغموض والجمود الى السهولة والوضوح من ثم ادراك كامل المعنى فيه. لذلك يذهب البعض من المهتمين بقضايا النقد، الى اعتبار النقد الحديث قد تحول الى ما يشبه الادب، بعدما تنبه النقاد الى اهمية اللغة المستخدمة في التفسير والتقدير النقدي، ودورها في رفع مكانة الناقد وتقبل طروحاته.

ولتوضيح ذلك اكثر، لنفترض ان عملا فنيا قد اخذ النقاد في تحليله وتفسيره، وكانوا بميول ومستوى ثقافي متقارب، ولهم فهم متشابه فيما بينهم لمعنى ذلك العمل، فهل ستكون النتيجة اقناعا متساويا للقُراء؟. والاجابة على ذلك تكون بالنفي حتما، باعتبار ان الفروق الفردية في استخدام اللغة، ستعطي لبعض النقاد حضورا اكثر من غيرهم. لأن قدرة التحدث لا تتساوى بين الافراد بشكل عام. وهنا سيتضح دور التحصن بالقدرة الكلامية او الكتابية للناقد.

ولو تتبعنا مسار اللغة النقدية، سنلاحظ انها اخذت بالتحول، من كونها نص ادبي كالشعر او النثر وتصبح عملا فنيا هي الاخرى، نحو اتجاه جديد يجعلها لغة مباشرة وسهلة الفهم. والقصد من هذا التحول هو وعي بدور النقد بشكل عام. باعتبار ان جل مهمته هي (الشرح والتحليل والتفسير والتقدير). وما دامت هذه هي مهمته الاساسية، فلا حاجة به الى ان يصبح موضوع قائم بذاته يشغل المتلقي عن الهدف الاساسي في مثل هذه الحوارات. فمن غير المجدي ان تتحول (الترجمة) الى مادة جديدة بعيدا عن دورها كوسيط نحو العمل الفني. فبعض النقاد والباحثين في حقل الفن التشكيلي، يستخدم لغة جافة او معقدة او مبهمة، تجعل المتلقي منشغلا بها اكثر من انشغاله بتذوق العمل الفني نفسه. لذلك يصبح للغة النقدية اشتراطات عامة تحددها (كواسطة) للشرح والترجمة. منها سهولة المفردات ووضوح القصد والترابط في طرح التصورات وسلاسة الانتقال من جزء الى آخر فيها.

وعلى الناقد ادراك ان فنون المعاصرة تحمل من صعوبة الفهم ما يكفي لجعلها بعيدة عن متناول تذوق عامة الناس. فلا يجب ان يضيف مشقة اخرى لها، من خلال اللغة الصعبة او المتكلفة. سيما وان المتلقي يحتاج الى الناقد كمرشد ورابط بينه وبين العمل الفني.

كما يجب على الناقد ادراك ان اهتمامه بالمفردات نفسها (وليس في معناها) قد يجعل الكثير مما تحمله اللوحة التشكيلية من معاني غائبا عنه. فجمال اللغة والمفردات المستخدمة من قبله مطلوب، لكنه يأتي بالمرتبة الثانية بعد امتلاء النقد بكل المعنى الممكن استحصاله بخبرة الناقد في التحليل الفني. ولا خير في جمال الكتابة النقدية ما دامت لا تصب في خدمة الهدف الاساسي من عملية النقد.

كما ان على الناقد السعي نحو تنظيم لغته، من حيث التدرج في الانتقال اثناء عملية النقد، بوجود نقطة بداية لكيفية النقد، وصولا الى تمام المعنى الذي يرمي اليه. عبر استخدام مفردات لغوية قادرة على ربط المادة النقدية وامكانية تتبعها من قبل المتلقي. بذلك سيضمن استمرارية انتباه المستمع وفهم القصد من ذلك النقد وصولا الى نهاية الرسالة النقدية.

وخير مثال على ذلك التوجه في اللغة النقدية، ما ذهبت اليه الفلسفة (الوضعية المنطقية) من ضرورة تبسيط المفردات والاتفاق على معانٍ محددة للألفاظ، حتى لا تشتبك عند من يسمعها او من يقرأها. كما وضحها الفيلسوف (فدكنشتين) في بحثه (رسالة في المنطق)، حيث اعتبر فيها ان سبب الاختلاف الكبير بين الفلاسفة، ناجم عن عدم الاتفاق (اللغوي) ابتداءً، فاستخدامهم للمفردات المختلفة قد يكون نحو ذات المعنى، وهنا ندرك اهمية اللغة ودورها في تحديد قيمة النقد وتأثيره.

واخيرا على الناقد التنبه بأن المتلقين ليسوا على ذات المستوى في الفهم والاستيعاب، ولكي يحوز نقده على الرواج والقبول لدى عامة من يسمعه، يتوجب عليه جعل لغة النقد سهلة وواضحة لدى اغلبهم، دون اقتصارها على النخب فحسب. وان كان اقناع الجميع بما نعتقد يُعد ضربا من المستحيل تقريبا، فأن اقناع الاغلبية منهم ممكن تحت سقف الموهبة النقدية واللغوية سويا، وبوجود ناقد فطن يقرأ المتلقين ويحدد اللغة المناسبة قبل ان يرسلها لهم.

**الاسلوب والاسلوبية في الفن المعاصر**

عادة ما نستخدم كلمة اسلوب للتعبير عن العديد من الانشطة التي يقوم بها الانسان، كقولنا اسلوب الحياة، واسلوب الكلام، واسلوب الملبس وغيرها الكثير. وبذلك اضحت هذه الكلمة شائعة الاستخدام وابتعدت عن التعريف العلمي الذي يحددها على وجه الدقة. غير ان ابسط تعريف نقدمه للأسلوب سنقول فيه بأنه وجهة نظر خاصة بفرد محدد او بجماعة محددة، حين يقومون بعمل على نحو مميز وواضح. فهو بذلك يمثل شيئا مشابها للتوقيع، الذي يختلف من شخص لآخر، ويدلل على صاحب ذلك التوقيع. او هو البصمة المميزة لكل فرد، ونفس الامر مع الجماعة، عندما تتبنى اسلوبا واحدا في انجاز الاعمال وتخالف به غيرها من الجماعات, ومنه ندرك ان على الفنان ان يكون له اسلوبه الشخصي الدال عليه حتى يتسنى لنا تمييز اعماله الفنية عن اعمال غيره من الفنانين. والفنان الذي يدرك ذلك سيعرف بأن الاسلوب يمثل وجهة نظره وطريقته في قول رأيه بوساطة العمل الفني، فيكون الاسلوب (وسيلة) وليس غاية في ذاته، من خلاله تنفذ الافكار والاقتراحات التي يراها مناسبة. وعندما يتضح اسلوب الفنان ويتميز بسهولة، يتحول الى هوية فردية ملتصقة بالذات. فنرى عبر الاسلوب شخصية الفنان حتى دون وجود توقيعه او اسمه على الاعمال التي يعرضها، فمن بين مجموعة اعمال يمكن للناقد تحديد منتجيها عبر ادراك سمات الاسلوب الخاصة لدى كل فنان. ومادام الاسلوب هو وجهة النظر او الاقتراح المميز الذي يتجسد عبر عناصر اللوحة الفنية، يمكن من ذلك للفنان الواعي ان يقود تذوق المتلقي ويسير به باتجاه معانٍ محددة بواسطة اسلوبه المؤثر. وخلاصة القول ان العناصر التشكيلية من الوان ومواد اخرى، مهيأة ومتاحة لكل الفنانين، غير ان الاختلاف سيكون في طريقة استخدامها، وفي طريقة ترتيب العناصر داخل اللوحة. وهذا الاختلاف بين فنان وآخر يدعى الاسلوب. لذلك يمكن القول ان تاريخ الفن هو قاموس كبير يختزن كل ما قام به الفنانون السابقون، وما على الفنان المعاصر الا ان يختار ما يناسبه ويقدمه بطريقة خاصة تُعرف عنه هو، لا عن الذين سبقوه في الزمن والتجربة.

وما دام الاسلوب يتعلق بالاختيار المناسب، والتلاعب الحر، وصولا الى الصياغة الفنية المميزة، سنفهم من ذلك ان بعض سمات الاسلوب (فطرية) تولد مع موهبة الفنان، وبعضها الآخر يكتسبه الفنان من البيئة او تاريخ الفن، وكلما كان الفنان اكثر اطلاعا وثقافة فنية، كانت فرصة نضج اسلوبه وتميزه اعلى. والموهبة هي التي تكون مسؤولة بدرجة اكبر في تميز اسلوب فنان معين عن غيره. باعتبار ان تاريخ الفن متاح للجميع، يأخذون منه كيفما يشاؤون. وعلى ذلك نخلص الى ان الاسلوب الفردي ينشأ من خلال فكر الفنان وثقافته، التي تتجسد عبر الوسائل التقنية التي يميل الى استخدامها.

وكلما كان اطلاع الفنان اكبر وتجربته اوسع، كانت فرصة امتلاكه اسلوب مميز اكثر وضوحا. فالتجريب والثقافة التخصصية، فضلا عن امتلاك الموهبة، ستُسرع طريق الفنان باتجاه التميز والاختلاف عن الآخرين. وهناك بعض الحالات من سعة الاطلاع وكثرة التجريب، تجعل من الفنان دائم التحول الاسلوبي، ولا يثبت عند اسلوب بعينه، كما في تجربة الفنان (بابلو بيكاسو) الذي كان دائم التحول اسلوبيا ولم يقف او يصنف عند اسلوب ثابت، مع شهرته التكعيبية.

وهناك محددات خارجية تؤثر في اسلوب الفنان الفردي او في الاسلوب الجمعي عن مجموعة فنانين، مثل التراث والبيئة والثقافة السائدة في المجتمع، والمرحلة التاريخية التي يعيشها الفنان. فالوضع الاجتماعي قادر على جعل الفنانين يسيرون باتجاهات محددة ويملكون اساليب ثابتة، تتغير بتغير المؤثرات التي تُسلط على الفنانين. وفي هذه الحالة لا يكون التحول الاسلوبي برغبة من الفنان، وانما يكون مجبرا عليه. لذلك نقول بأن التحول في الاسلوب عند الفنان، اما ان يكون نتيجة رغبة ذاتية من داخله، واما بسبب ضغط خارجي يجره الى التحول.

والفنان بمقدار ما يكون مسؤولا عن امتلاك اسلوب خاص واضح ومعبر ويدل عليه، تكون مهمة كشف ذلك الاسلوب ملقاة على عاتق النقاد المتخصصون. وهذه العملية تدعى (الاسلوبية). بمعنى ان **الاسلوبية** هي (علم) دراسة الاساليب واكتشاف الفروقات الفردية والجماعية بين اصحاب تلك الاساليب. فمهمة الناقد هي البحث وتحليل الخواص والمميزات التي يمتلكها الفنان، او المحددات التي تجمع عدة فنانين في حركة او اتجاه فني، ويعرف عنها ويوضحها للمتلقين. كذلك تعتمد الاسلوبية في كشفها للأساليب، تمييزا بين الاسلوب الاصيل والمبتكر، عن الاسلوب الذي يكون فيه الفنان مقلد ولا يقدم الجديد.

فعند ذلك ندرك ان وجود الاسلوب ابتداءً هو مهمة الفنان وجهده الذاتي. من ثم يقوم النقاد بكشف ذلك الاسلوب والتعريف عنه وتحليل خواصه ومميزاته. واخيرا يكون دور المتلقي في ادراك ذلك الاسلوب الذي انتجه الفنان وعرف عنه ناقد الفن.

غير ان حرية الفنان تجعل مهمة النقاد ذات مستوى واضح من الصعوبة، فليس كل من امسك بفرشاة الرسم وقدم مجموعة لوحات يمكن اعتبار ان له اسلوب مميز. باعتبار ان تقليد كبار الفنانين يمثل عامل اغراء مستمر عند الفنانين المُبتدئين في بداية تكوين هويتهم الفنية. وعلى نقاد الاسلوبية كشف الفرق بين الاسلوب الواضح، عن التخبط والعشوائية الغير مدروسة او الغير مجدية التي ينتجها بعض الفنانين. لذلك تبدو اهمية حيازة الناقد للقدرة والصبر والتحليل المعمق حتى يتمكن من التعريف والتفريق الواعي في هذه المهمة النقدية.

ومن اشهر منظري الاسلوبية، (رومان ياكوبسون) و(فرديناند سوسير) و(نعوم تشومسكي). و(فينوكرادوف) الذي وضح نظرية (**المنهج الارجاعي**) وهي نظرية دراسة تاريخ الاساليب، عبر البحث عن الخواص الاسلوبية، متى ظهرت (في اي فترة زمنية) ومن المسؤول عن ظهورها. وهذه النظرية بطبيعة الحال تعتبر دراسة نقدية تخصصية تجاه كل علم، مثل دراسة الفنون التشكيلية وغيرها. وعموما فأن الاسلوبية كعلم لدراسة الاساليب، تعنى بتفكيك مكونات الاعمال الفنية، وفهم كيفية ارتباطها بطريقة مميزة تدل على تفرد الفنان.

ويجب بعد ذلك ادراك ان تاريخ الفن، قدم اساليب فردية واساليب جماعية، فبعض اتجاهات الفن السابقة، مثل ما حدث في عصر النهضة مثلا، او الفن السومري او الفرعوني، قدمت شروط ومحددات عامة قام الفنان بالإنجاز تحت سقف تلك المحددات، لذلك كان الاسلوب جمعي. اما في الحداثة ورغم وجود حركات جامعة مثل الانطباعية والتعبيرية وغيرها، فأن الفروقات الفردية في تطبيق شروط الحركات الفنية اخذت تتوضح، واصبح للفنانين اساليب متميزة نوعا ما. وفي المعاصرة تجلت هذه الظاهرة اكثر، وبات الفنانون مختلفون بصورة واضحة، من غير وجود حركات جامعة لهم كما في الماضي. فتكون الاسلوبية كدراسة لعلم الاساليب، مختلفة في الماضي مما هي في المعاصرة، باعتبار التشابه بين الفنانين عكس ما يحدث الآن. وعندما يكشف لنا ناقد مميزات فنان من القرون السابقة، بصورة واضحة ومقنعة، ندرك بأنه ناقد ذو نظرة ثاقبة، لان مهمته لا تخلو من صعوبة. في حين ان فنان المعاصرة يبحث عن التميز والاختلاف، فيسهل مهمة الناقد عن قصد او غير قصد. ومهمتنا كنقاد فن مستقبليين، ادراك هذا التحول ووضعه في حساباتنا عندما نرغب في كشف وتعريف اساليب الفنانين.

**اتجاهات النقد في الحداثة وما بعد الحداثة**

**المنهج النقدي البنيوي**

اتجاه نقدي جاء من بعد النقد الشكلاني الروسي والنقد الجديد في اميركا، وقد اعتمد منطق علمي في نقد الفنون والعلوم الانسانية الاخرى. ويقوم تحديدا على وصف وتحليل الحالة الآنية للظواهر، بمعنى كيف تبدو لحظة ادراكها. وترى البنيوية كاتجاه نقدي ان الفن (كما في بقية العلوم) عبارة عن انظمة محكومة بشفرات وقوانين واعراف محددة سلفا. كذلك فهي تدرس الاعمال الفنية من حيث انها انظمة تتعلق بعضها ببعض.

وتكون دراسة النقاد البنيويون، من خلال ادراك الاجزاء المعبرة في الاعمال الفنية، بحسب طريقة ارتباطها ببعض، وكيف ترسل المعنى من ذلك الارتباط، من ثم فهي دراسة نظام الارسال الجمالي، وليس دراسة مفردات العمل الفني منفصلة. لذلك تؤكد البنيوية على مفهوم المجموعة وليس على اجزاءها منفردة. اذ لو كان لأي جزء معنى معين، سيكون ذلك المعنى مختلف فيما لو دخل ضمن مجموعة اجزاء. ومثال ذلك شكل رجل مثلا، اذ ان له معنى او عدة معانٍ عند مشاهدته بمفرده، لكن وضعه ضمن عدة اشكال لرجال آخرين، او بين اشكال نساء او غير ذلك، فأنه سيكتسب معنى آخر، قادم من خلال الاندماج في مجموعة اكبر منه. وهذه المجموعة تعرف **بالبنية**، وابسط تعريف لها، بأنها اشتراك مجموعة عناصر بنظام ارتباط محدد بشرط ثبات الزمان والمكان. ومن هنا ندرك ان البنيوية امتداد للنقد الشكلاني.

ومادامت دراسة البنيوية بذلك الاتجاه العملي، فأنها قد اخضعت النتاجات الفنية الى منطق رياضي تُحتسب فيه العناصر على انها وحدات معبرة بعد اجتماعها سويا، وهنا تظهر لدينا مفاهيم يستخدمها النقاد يعتمد عليها المنهج البنيوي. منها المجموعة/ العنصر/ علاقة الانتماء. **فالمجموعة** هي الاطار العام الذي تجتمع فيه العناصر. **والعنصر** هو الوحدة المصغرة في اللوحة والذي يمتلك تعبيرا يظهر من خلال المجموع وليس منفردا. **وعلاقة الانتماء** توضح كيف تم دخول ذلك العنصر مع غيره، وكيف ترابطت العناصر معا وألفت البنية الشاملة.

من ثم فأن اي معنى ترسله اللوحة، يأتي من المجموع وليس من جزء منها، حتى وان بدى واضحا هيمنة ذلك الجزء، اذ انه لم يكتسب ذلك المعنى الا بعد انتماءه للبنية، في نظام محدد، على الناقد تحليله وكشفه للمتلقي. ولا نقصد بالنظام هنا الانتظام، فالنظام هو كيفية ظهور العناصر مجتمعة، حتى وان تم بطريقة عشوائية غير متسلسلة، في حين ان الانتظام يمثل تسلسل رياضي مرتب. ومنه نفهم ان كل لوحة ومهما كانت عشوائية في تجمع عناصرها، فأن لها نظامها الخاص. واي تغيير في اي عنصر ولو جزئيا، سيجعل منها نظاما جديدا وبنية جديدة لها معنى آخر.

وبسبب هذه الرؤية النقدية، التي تعتبر العمل الفني بنية محددة بزمان ومكان محددين، فأن البنيوية ترى ان العمل الفني نص منغلق على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسب وحدته وينشأ من شبكة علاقات العناصر. ولذلك، كما في المنهج الشكلاني، ترفض البنيوية اي ارتباطات للعمل الفني مع مناهج النقد النفسي والاجتماعي والتاريخي وغيرها، عندما تربط العمل بعوامل خارجه. بذلك قدمت مفهوم (موت المؤلف). باعتبار ان النتاج الفني ينقد بنيويا دون الحاجة الى معرفة من هو الفنان، وفي اي عصر قدم اعماله، وما هي المحددات البيئية والاجتماعية ...الخ. ومن اشهر النقاد البنيويون (كلود ليفي شتراوس) و(فرديناند سوسير) و(جان بياجيه) و(جاك لاكان) و(رولان بارت) وغيرهم.

من هذه المنطلقات الرياضية، تمكن النقاد البنيويون من اعادة تحليل المعطيات الانسانية، فالبنيوية مثلت ما يشبه (الآلة) القادرة على تحليل ونقد اي نشاط انساني، مثل علم الالسنيات (اللغة والكلام)، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وحتى علم الافكار البشرية. فكل الظواهر والعلوم تمثل احداث ذات معنى، لذلك هي علامات يمكن تحديدها عبر شبكة علاقاتها الداخلية. وما دامت تملك معنى، فأن لها نظامها الخاص الذي اعطاها ذلك المعنى المحدد، وهذا النظام قائم على اعراف وقوانين يمكن كشفها. بادراك ان البنية لا تعتبر الجزء هو نفسه مع الكل، وذلك الكل (البنية) ليس فقط مجموع اجزاءها، بل الاهم هو (العلاقة) التي تسود بين الاجزاء، وتتحدد النظام الذي يحكم تلك الاجزاء في ترابطها، والقوانين التي تولد عن هذه العلاقة. لذلك يمكن اعتبار ان لكل بنية نظاما خاصا وشوط تجمع خاصة لعناصرها، تختلف عن غيرها حتى وان بدت مشابهة لها.

ومن سمات البنية (اي كانت):

1. الشمولية: وتعني ان للبنية اكتمال ذاتي، واجزاءها تتبع انظمة داخلية، وخصائصها اعم من خصائص الاجزاء.
2. التحول: بمعنى ان لها القدرة على التحول في المعنى وفي النظام، لأنها تلتزم معنى محدد تحت شرط ثبات الزمان والمكان. وعند تغيير النظام ستتحول الى بنية جديدة.
3. الضبط الذاتي: بمعنى انها مقطوعة الصلة بما هو خارجها وتعتمد على ما في داخلها فقط، ولا يجب ربطها (نقديا) مع اي مؤثر خارج نظامها.

وهناك اتجاهان بارزان في دراسة البنية وفق هذا المنهج. الاول منهما يدعى **بالبنيوية الشكلانية**، ونقادها يدرسون انظمة علاقات الشكل فقط، من حيث انتظام العناصر ومعناها الظاهر.

والاتجاه الآخر يدعى **البنيوية التوليدية** او التكوينية، وتدرس الاعمال الفنية من الداخل (المضمون)، وتحلل البنى العميقة للأعمال الفنية.

وبالنتيجة يمكن ادراك ان النقد الشكلاني يهتم بدراسة الاعمال المفردة في الغالب، في حين ان البنيوية تقوم بدراسة وتحليل نتاج فني كامل، باعتباره نشاط او ظاهرة انسانية لها شروطها ومميزاتها.

وقد اُخذ على هذه النظرية النقدية الحديثة عددا من المآخذ. منها انها الغت المشاعر الانسانية، وابداع الفنانين، عندما اعتبرت ان نتاجهم مجرد انظمة رياضية تخضع للدراسة العلمية دون الاهتمام بأي تعبير جمالي وفق اساليب النقد السابقة لها. كذلك فقد تجاهلت التاريخ ورفضت اي تأويل للعمل الفني، باعتبار ان التأويل هو رأي حر لا يستند الى حقائق علمية، بعكس رؤية البنيوية التي جعلت كل ظواهر الكون علامات محددة لها طرق وسنن في التجمع.

**المنهج النقدي السيميائي**

عندما نرسم لوحة، فأننا نقوم ببناء علاقات لونية وشكلية، ومن هذا التركيب تظهر ملامح اللوحة ويتحدد معناها. بذلك فأن كل جزء في اللوحة يتحدد من خلال تجاوره مع الاجزاء الاخرى، وهذا ما يسمى صياغة العمل الفني. ونحن نعرف بأن الاعمال الفنية تخبرنا عن قصص ومعانٍ عديدة. والمنهج السيميائي يدرس كيف (قال) الفنان، وليس من هو القائل او ماذا يقول. والسيميائية قريبة من النقد الشكلي والنقد البنيوي بشكل واضح، من خلال اتجاهها البحثي، المتعلق بشكل المضمون وليس بمحتواه التاريخي او الاجتماعي او غير ذلك. وفي بحثها هذا، فأنها تتجه نحو العلاقات التشكيلية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني الواحد، عبر جملة انظمة تتبعها السيميائية.

لذلك فالنقاد السيميائيون يسلمون بالقول ان العمل الفني يعتمد في معناه على مبدأ التركيب، وفق قوانين محددة. وهذه القوانين هي التي توضح محتوى اللوحة التشكيلية. فالمعنى بحسب هذا المنهج، لا يقع في ظاهر العمل الفني والرسالة المباشرة له، وانما في تركيب العناصر والعلاقات القائمة بينها.

يمكننا من ذلك تحديد وتعريف السيميائية، بأنها عملية تحليل وتركيب، من ثم تحديد البنيات العميقة للعمل الفني، والتي تكون متوارية خلف البنيات السطحية الظاهرة للعين. بمعنى ان رسالة اللوحة تكون موزعة على العناصر الجزئية، وكيفية ارتباطها هو ما يحدد لنا المعنى والتعبير فيها.

تعتبر السيميائية ان كل عنصر او كل جزء في اللوحة، ويمتلك معنى، هو علامة قابلة للتحليل. وما دام الفن يولد داخل المجتمع ويُنتج فيه، فلا بد للفن من ذلك ان يكون تمثيل عن مجتمعه، سواء كانت الاعمال المُنتجة تشخيصية (نقلا مباشرا) او متخيلة. والسيمياء لذلك هي العلم الذي يدرس معاني هذه العلامات في صميم الحياة الاجتماعية، لكون تلك العلامة تحيا ويتم فهمها عبر الوسيط الاجتماعي فقط، وخارجه لا معنى لها. ومنه ندرك ان ما تستخدمه الفنون من علامات خاصة بها، لها تفسير يرتبط بالمعنى الذي يعطيه لها مجتمع محدد. وعند تبدل المعنى اجتماعيا، ستأخذ الفنون معانٍ جديدة في علاماتها، او انها ستستبدلها بعلامات جديدة تعطي نفس المعنى السابق. وهنا يعتبر النقاد السيميائيون ان العمل الفني، اي كان، ما هو الا نص مقروء فيه معنى، نفهمه ونحلله بعد ربطه بالفهم الاجتماعي. والناقد السيميائي يختلف عن المتلقي الاعتيادي في تحليله للعلامات، من خلال اجراء الدراسة المنظمة عليها. وتحديد القوانين التي تحكم حركة العلامة في اي لوحة فنية.

والسؤال الآن كيف ننطلق كنقاد في تحديد نظام العلاقات بين العناصر؟. والواقع ان المنهج السيميائي يتجه نحو اعتبار العمل الفني على انه علاقة تشتمل ثلاث عناصر، هي:

1. رمز محسوس صنعه او ابتكره الفنان.
2. المعنى الذي يقدمه ذلك الرمز. وهذا المعنى مختزن في وعينا كمجموعة اجتماعية لها قناعاتها واتفاقها في تعريف العلامات.
3. العلاقة التي تربط بين العلامة وبين الشيء الذي تشير اليه. وهذه العلاقة يمكن فهمها وتحديدها من خلال السياق الذي تولد فيه، بمعنى ان على الناقد السيميائي اعادة العلامة الى محيطها الطبيعي، حتى تقدم له معنى واضح.

من ذلك نفهم ان العلامة لا تخضع لمعنى محدد يقدمه مرجع بعينه، بل انها تنفتح على مرجعيات متعددة وآفاق متسعة، لتشير الى اكثر من معنى واكثر من تحديد واحد، من ثم تكون اللوحة ذات آفاق عالمية في القراءة والتذوق، مع اختلاف تحديد المعنى، بحسب المرجعيات الاجتماعية حول العالم. لذلك فعلامات الفن وشفراته وقوانينه، تحظى بالانتشار عالميا ويتم تغير معناها وتصبح لذلك لغة عالمية يفهمها الناس كيفما يتفقون على تحديد معناها. ومثال ذلك لوحات الفن المعاصر، التي لا تخبرنا عن قصة مباشرة محددة، لذلك فعلاماتها لا تمثل شيئا ثابتا ومتفق عليه، لذلك ستنفتح على مستوى تأويل اوسع ومرجعيات متنوعة من حول العالم.

من ثم ندرك بأن المنهج النقدي السيميائي، يدرس انظمة العلاقات وخصوصيتها، وما تحويه من قوانين تحكم ارتباطاتها الداخلية، بين العلامة باعتبارها دال او معبر، وبين ما تعبر عنه والذي ينكشف عبر تحديد مرجعه الاجتماعي. وما دام المعنى ينكشف عبر مروره بالتفسير وفق مجتمعه، لذلك تكون العلامة ذات معنى مباشر او بسيط وكذلك معنى معمق، بحسب التفسير الاجتماعي وطبيعة المرجع الذي يحدد معناها.

وعلى ذلك سنحدد ابعاد المنهج السيميائي، وما يهتم به، وفق الآتي:

1. العلامة بوصفها تنوب عن شيء آخر، اي انها تشير نحو شيء يدركه المتلقي عبر تلك العلامة الماثلة امامه في اللوحة.
2. المحلل او الناقد الذي يدرك الاشارات ويحددها ويفهم معناها.
3. الطريقة او النظام الذي يحدد المعنى، فهو يمثل الارضية او الاساس الذي من فوقه تأخذ العلامة معانٍ محددة.

والنقاد السيميائيون يرون ان المعنى لا يدرك ولا يستخلص الا عبر الاختلاف، ولا تعبر اللوحة الا من خلال نظام علاقاتها المبني على فكرة الاختلاف. وهنا سنحدد بعض المفاهيم التي ينشغل بها النقاد السيميائيون اثناء تحليل الاعمال الفنية:

1. التضايف: تقابل خاصيتين يتوقف كل منهما على تصور الآخر، فالأسود في الرسم يتوقف اشتغاله على تضايفه مع الابيض، والبقعة تتضايف مع السطح لتشكل خواص جديدة، وهكذا.
2. النسق: نظام العلامات ويربط عناصر محددة ببعضها، وفق علاقات ظاهرية وباطنية. واللوحة تتكون من مجموعة انساق بنائية، كالنسق اللوني والنسق الخطي، وغيرها.
3. التأويل: عملية تفسير وبحث لمعنى مستتر خلف المعنى الظاهر، والتأويل للوحة هو تفكيك للأجزاء المتحكمة في معناها واستخراج المعنى الداخلي فيها.

ومن اشهر نقاد السيميائية (سوسير) و(هلمسليف) و(بيرس) و(غريماس).

**الاستراتيجية النقدية التفكيكية**

احدى الحركات النقدية التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي، وتوصف بأنها الحركة النقدية الاكثر مشاكسة واختلافا، ومن اشهر منظريها الفرنسي (جاك دريدا)، والذي يدعوها بالاستراتيجية او الطريقة، وليست منهجا او نظرية، باعتبار ان في المصطلحين الاخيرين تثبتات على القوانين ترفضها التفكيكية. كما يدعي (دريدا) ان التفكيكية لا يمكن فهمها، وهو نفسه لا يفهمها، وقصده بذلك انها عملية تحليل غير منضبطة على أُطر محددة، وهذه السمة هي من اهم ما قدمته التفكيكية من مخالفة مقصودة ولعبة مغايرة عن ماضي النقد.

بالنتيجة نقول ان التفكيكية تعتمد الاختلاف الذي يشكل ركيزتها الاساسية. وهذا الاختلاف يقود نحو تفتيت اي تثبيت للقيم والآراء وازاحتها من الفكر الانساني. وهذا المبدأ في المخالفة والتشكيك في أي رأي ثابت، له ماضٍ فكري عبر الفلاسفة الاغريق. مثل الفيلسوف (بروتوغراس) الذي يقول (ان ما اراه صحيحا وما تراه صحيحا حتى لو كنا انا وانت مختلفين). وكذلك الفيلسوف (جورجياس) عندما يقول (لا شيء موجود، وان كان موجود). بمعنى ان لا حقيقة مؤكدة بشكل قاطع، وكل رأي قابل للتشكيك والمجادلة وصولا الى رأي آخر مختلف.

لذلك قدم (دريدا) مقولة مهمة في اطار النقد التفكيك، هي النفي ونفي النفي. فأي رأي نقدمه تجاه العمل الفني، يحمل في داخله ثغرات يمكن من خلالها استبدال ذلك الرأي، من قبلنا نحن او من قبل غيرنا. وبذلك فأن كل ظاهرة جديدة تنبثق، تولد في داخلها أسس موتها واستبدالها. وفي ذلك يعتمد النقاد التفكيكيون على اللحظة والتأكيد على ما تقدمه من رأي، لأنه في لحظة أخرى قادمة يمكن استبدال هذا الرأي بآخر يولد في لحظته، وهكذا تستمر هذه العملية.

كما انهم أكدوا على مفهوم تحطيم ونبذ المراكز والاهتمام بالأطراف، بقصد الوصول الى **المعاني المغيبة او المسكوت عنها**، ومثال ذلك ان الفن الانطباعي يعتمد على لعبة الضوء وتأثيره في الالوان، وليس معنى ذلك ان الفن قبل الانطباعية لا يهتم بالضوء، الا انه كان ثانويا في المعنى والحضور في رسالة اللوحات الفنية، وهنا جلبت الانطباعية الضوء (المُغيب) وجعلته محور اهتمامهم ومركز الارسال في لوحاتهم. والناقد التفكيكي قادر ايضا على ضرب هذا المعنى وتقديم معنى جديد (مُغيب) في اعمالهم ولم يتم التنبه له. ويستمر النقد التفكيكي بهذه الاستراتيجية.

ندرك من ذلك ان نبذ المراكز وخلخلتها واستحضار المعاني المُغيبة، لا يتم الا عبر الاختلاف في الرأي بين ناقد وآخر، وعند نفس الناقد ولكن في اوقات مختلفة، حيث يرى النقاد التفكيكيون ان الاستمرار في الاختلاف هو الارضية الصحيحة نحو الابداع. لذلك انشغلوا بتعدد النقد وبتعدد القراءة لنفس العمل الفني وديمومة ذلك التعدد.

وهذه الاستراتيجية النقدية تقوم على ضرورة نفاذ الناقد الى صميم العمل الفني، وتقويض الرأي السائد تجاهه من الداخل، عبر توجيه الاسئلة والتشكيك في ثباتها وارجحيتها من داخل العمل الفني نفسه. لذلك فأن التفكيكية لا تهتم بالعمل الفني فقط، بل ايضا بما قيل ويقال عنه من آراء نقدية. في محاولة لتقديم آراء جديدة باستمرار، عبر التشكيك وتقويض الآراء السابقة المعتمدة.

وعبر الاستمرار بتلك المنهجية التفكيكية، سيكون لكل عمل فني او مرحلة فنية معانٍ لا نهائية، تتجدد باستمرار مع كل اختلاف نقدي. وستكون اللوحة الفنية موضع النقد متجددة المعنى ويتم انتاجها بشكل مستمر مع كل اختلاف جديد، ولن ينغلق معناها مع موت الفنان. من ثم نفهم بأن التفكيكية هي اعادة قراءة للأعمال الفنية، اكثر مما هي قراءة على النهج النقدي السابق لها. فالنقد قبل التفكيكي يحاول الوصول الى اعمق معنى ويعتمده بأنه الحقيقة الثابتة. في حين ان التفكيكية تكرر النقد بشكل مستمر بهدف نقض النقد السابق وتقديم البديل، الذي سيتم نقضه هو الآخر مستقبلا، وهكذا.

من ثم يمكن تلخيص الاستراتيجية النقدية التفكيكية في النقاط الآتية:

1. الشك المطلق الذي يمثل اساس استراتيجيتهم.
2. اعتماد مبدأ الرفض كأساس في اي نقد.
3. خلخلة وتحطيم المراكز الواضحة والبحث عن مراكز جديدة مُغيبة نقديا.
4. توليد معانٍ جديدة من المعاني القديمة باستمرار عبر نبذ السابق وتقديم المغاير.
5. التأكيد على الصوت لأنه يرتبط بالزمن ونبذ الكتابة لأنها تثبت وارتباط بالماضي. فالمهم لديهم الحاضر وليس الماضي او المستقبل لأنه سيختلف حتما.
6. رفض للمنهج البنيوي الذي يؤكد على تثبيت البنية ودراستها.
7. تعدد القراءة وتعدد النقد هو الحقيقة الوحيدة وهو الابداع الوحيد.

**المنهج النقدي التداولي**

اتجاه نقدي حديث، يقوم فيه الناقد بالبحث عن الرموز وادراك كيفية قراءتها اجتماعيا، وماذا تعني لدى ذلك المجتمع، مع الانتباه لاختلاف مستويات القراءة وتنوعها بين افراد المجتمع وبين طبقاتهم الفكرية. وما دام الافراد في تغير ونمو فكري مستمر، فأن الرموز والعلاقات سيختلف معناها تبعا لذلك التغير، ويلحق ذلك تغير في تداول تلك الرموز، بين تراجع بعضها وصعود رموز اخرى.

والنقد التداولي يبحث بشكل اساسي في كيفية ومعنى ذلك التغير. فالنقاد التداوليين يؤكدون على ان اي علاقة لا يمكن لها الثبات في المعنى بسبب استمرار التحولات الاجتماعية. اذ ان العلامة تخضع لجدل التفسير، ومع اختلاف الزمان والمكان ستولد معانٍ جديدة حتما، والتداولية تتبع هذا الجدل وترصده وتقدمه كمادة نقدية.

مثال ذلك لوحة فنية شهيرة، كلوحة (طوف الميدوزا) مثلا، فأن قيمتها وشهرتها تعود الى وجود متلقين يتداولونها باستمرار ويقدمون آرائهم عنها، فالنقد التداولي يعتبر ان قيمة ومستوى هذه اللوحة مرجوع الى سعة تداولها ومكان عرضها (متحف اللوفر). ولو تم استبدال مكانها بمكان آخر فأن تداولها سيتغير قطعا. ولو لم يكن هناك من جمهور يتداولها، فأنها ستكون بلا قيمة تذكر. فلا معنى يتم في العمل الفني الا من خلال تداول رموزه، ومستوى ذلك التداول الاجتماعي سيحدد قيمة العمل الفني.

هكذا ندرك ان النقد التداولي يبحث في فعالية العناصر والاسس والموضوعات التشكيلية على مستوى التداول الاجتماعي. ويرصد حركة تحولات الشكل الفني وغيره من مؤسسات حقل الفن، تحت شرط الزمان والمكان. فالنقاد التداوليون يقرون بأن للفن شفرة، تمثل لغته الخاصة، وهي مُحملة برموزه وعلاماته. لها فعاليتها وتداولها على مستوى الافراد والجماعات، والناقد التداولي يحدد ويحلل تلك الفعالية ومستوى انتشارها ومعانيها.

لذلك تمثل التداولية قراءة منهجية تُعنى بأدراك الانساق ومفاهيمها، وعدم التخبط او العشوائية في النقد والتحليل، وتحلل مستوى النجاح الذي تحققه العلامة: كيف يتم وعلى اي مستوى يكون. باعتبار ان العلامات، في الفن وفي غيره، لا تقف متساوية في التداول الاجتماعي. لذلك فهي تؤكد على مفهوم المنفعة ودرجة الفائدة التي تحوز عليها العلامات ويستفيد منها الفنان. فأي عمل فني ومهما كان مميزا، ولا يتداوله الناس، لن يكون بذي فائدة بحسب النقد التداولي.

ندرك مما تقدم ان النقد التداولي يؤكد على وجود تداوليات وليست تداولية واحدة تجاه العمل الفني الواحد. فأي انتاج انساني، مثل الفن، له جمهور مختلف الثقافة والوعي والهدف، وهنا يكون لكل فئة او لكل مستوى ثقافي، تداول للرموز وفهم بمستوى ما. بفعل تراكم الثقافة ودرجة ادراك معاني الرموز. فقد نلاحظ بأن لكل مجموعة تفسير يختلف عن مجموعة أخرى عند مشاهدتهم لنفس العمل الفني. ولكل من هذه المستويات المختلفة، اهمية في النقد التداولي، عندما يحاول الناقد الوصول الى تحديد المعنى في الرموز الفنية عند كل فئة ثقافية. من ثم نتوصل الى ان التداوليات المختلفة للعمل الفني الواحد، تتم على مستويين:

1. تداول بسيط متاح للجميع،، في زمان ومكان محددين، في هذا الزمان والمكان ينشأ فهم مشترك لعامة الناس.
2. تداول معمق عند النخب المتخصصة، تقرأ الرموز وتحدد معانيها بمستوى اعمق من المستوى الاول البسيط. وفي هذا المستوى يوجد كذلك عدة درجات للقراءة والنقد، بحسب درجة الثقافة وكيفية وهدف النقد الذي يقدمه المتخصصون.

والنقد التداولي، قدم في منهجيته مجموعة من الاسئلة المهمة، يقوم الناقد بالبحث عن اجابة لها عبر متابعة وتحليل العلامات والرموز في اطار فاعليتها الاجتماعية. ومن هذه الاسئلة، ما يتعلق بالرسم مثلا: ما هو الرسم، ومن الذي يرسم، ولمن نرسم، وما هي اهداف الرسم؟. ومثل هذه الاسئلة، كفيلة بإغناء الحقل النقدي، وتقديم معرفة جديدة عبر النقد التداولي.

ومن اشهر منظري ونقاد هذا المنهج: (لودفيك فدكنشتين) و(الفريد وايتهيد) و(يورغن هابرمارس).

**المنهج النقدي التأويلي**

اذا كان الناقد المُفسر يقع على عاتقه فهم اللوحة، من ثم افهامها، من خلال عملية البحث عما تعنيه العناصر والاشكال، فأن الناقد المؤول لا يكتفي بذلك، بل يسعى الى تجاوز قصد الفنان نحو البحث عما الظاهر في لوحاته، بمعنى البحث عن الرموز الكامنة في عمق لوحاته. ومن ذلك ندرك ان التأويل يدور في محور البحث عن المعاني المخفية والغامضة والغير واضحة او الغير مباشرة. وعليه يكون التأويل مُتسع مقابل كون التفسير محدود. لأن التفسير يتعلق بما هو مباشر وما يقصده الفنان، في حين ان الناقد المؤول يبحث ما خلف قصد الفنان. لذلك نعرف علم التأويل بأنه نظرية الحفر العميق في الاعمال الفنية، وهو كذلك العلم الذي يبحث في آليات فهمها. كما يمثل التأويل قراءة للأعمال الفنية او مقاربة لها تتحكم فيها الفرضيات الخاصة **بالتلقي**، والمنبثقة من العمل الفني نفسه بالدرجة الاولى، ومن قدرات المتلقي بالدرجة الثانية.

والتأويل هو تحديد معاني العمل الفني من خلال التحليل واعادة صياغة التراكيب والاجزاء، من ثم التعليق على العمل الفني. والتأويل عادة يركز الناقد فيه على الاجزاء والمقاطع الغامضة التي يتعذر فهمها. لذلك فهو توضيح ما يرمي اليه العمل الفني ككل، كذلك فهو يمثل شرحا لخصائص العمل الفني وسماته مثل النوع الذي ينتمي اليه (سعادة، حزن، ...الخ) وعناصره وتأثيراته.

ولا تقاس اهمية اي لوحة بقصد الفنان الذي يُعلنه او يُشير اليه، وانما يكون الناقد المؤول مطالبا بأن يكون نقده للعمل الفني، من خلال عملية بحث خاصة في داخل العمل وفك رموزه ومعرفة المعاني المقصودة وغير المقصودة. باعتبار ان اي لوحة، لها جانب واضح يمكن ادراكه بسهولة، وجانب غير مباشر يحتاج الى تأمل وتأويل حتى يتم استخراجه. لذلك فمهمة الناقد الأولى هي قراءة ما تخفيه اللوحة، والناقد الكفوء هو الذي يمنح للعمل الفني معانٍ متجددة، باعتبار ان العمل الفني فضاء مفتوح وليس رسالة مباشرة مُسيطر عليها.

وعلم التأويل او (الهرمونطيقيا Hermeneutics) جعل من المتلقي موضع البحث ومحور اهتمام النقد، وليس الفنان كما كان سابقا. فلم يعد الفنان وفق هذه النظرية النقدية، هو مصدر لكل المعاني، وانما بات له منافسون، اهمهم هو متلقي الاعمال الفنية. وعلم التأويل ليس بالمنهج النقدي المُحدد والواضح، ولا يمتلك قواعد متفق عليها من قبل النقاد. لذا نلاحظ بأن نقاد هذا المنهج، يختلفون فيما بينهم حول كيفية القيام بنقد الاعمال الفنية.

ومن اشهر منظري المنهج النقدي التأويلي، الالماني (فلهلم ديلثي) والالماني (شليرماخر) والايطالي (إميليو بيتي) والفرنسي (بول ريكور) والاميركي (هيرش).

يرى (ديلثي) بأن التأويل هو تحليل اشكال العمل في العلوم الانسانية، باعتبارها تختلف عن العلوم الطبيعية التي تهدف الى شرح الظاهرة عبر وساطة علمية محددة. بينما يقوم نقد العلوم الانسانية على الفهم والتجربة المعاشة في زمان ومكان محددين. وقد توصل الى ما يدعوه (**الحلقة التأويلية**) ومفادها: عندما نفهم اجزاء اي لوحة فنية، لابد ان نتعامل معها وعندنا نتصور او احساس مسبق بالمعنى الكلي لتلك اللوحة. لكننا لا نعرف المعنى الكلي على وجه اليقين الا من خلال التعرف على معاني الاجزاء. لذلك فعملية التأويل تنمو كلما ادركنا المعاني الجزئية، ولدينا نظرة او تصور مسبق عن المعنى الكلي للوحة. مثل مشاهدة لوحة لمعركة، ونقرأ اجزاءها ونحن نعرف مسبقا ما ترمي اليه. وبالتدريج تكشف اجزائها عن المعنى الحقيقي للوحة المعركة. كما يرى ان معنى اي لوحة يتحدد عبر معرفة قصد الفنان، من خلال التجربة الاجتماعية له، غير ان هذا القصد لا يصل اليه الا من يستطيع مشاركة تجربة الفنان، لذلك يجب ان يكون الناقد ذو خبرة ودراية حتى يؤول العمل الفني ويكشف المعنى المختفي داخل اللوحة الفنية.

كما يرى (ديلثي) ان تجاربنا الذاتية كتلقين هي اساس المعرفة، وتجاربنا هي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة بشكل عام. وطالما ان هناك مشتركات بين البشر، فأن تجاربنا تصبح هي الاساس الصحيح لأدراك الاشياء من حولنا، ومنها الفن. على اعتبار تشابه تجاربنا مع بعض بشكل عام. لذلك تكون هذه التجربة الفردية اساس بناء الاعمال الفنية، وما دامت تمتلك مشتركات مع تجارب الآخرين، فأن تأويلها يغدو ممكنا من قبل من سيشاهد الاعمال الفنية. على ان التأويل في ذاته، وهو خاضع لسلطة تجاربنا، يبقى في محل تحول مستمر، متى ما زادت او اتسعت تجاربنا في الحياة، وكذلك تجارب الفنان. وهنا يكون معنى العمل الفني غير ثابت وخاضع للتبدل مع مرور الزمن.

ويرى الالماني (شليرماخر) بأننا ولكي نفهم العمل الفني بمجمله، لابد من فهم عناصره الجزئية المكونة له، من اشكال وعلاقات لونية وغير ذلك، وعندما نفهمها فأننا نستطيع التوصل الى تأويل مناسب عن اللوحة محل النقد.

في حين يعتقد (بول ريكور) ان الناقد المؤول يجب عليه ان يدخل الى عالم اللوحة الفنية، ويستخرج المعاني كلها، الظاهرة والباطنة، المباشرة وغير المباشرة.

ويرى (هيرش) ان هنالك اختلاف بين قصد الفنان والمعنى الكامن في لوحاته. ورفض تركيز الناقد المؤول على ما يعنيه الفنان وما يقصده وما اراد التعبير عنه، وطالب بالبحث عن المعنى الذي تعبر عنه اللوحة والذي يمكن الوصول اليه من خلال فحص الاحتمالات المتعددة التي يمكن ان تشير اليها اللوحة.