The North African Journal of Scientific Publishing (NAJSP)
مجلة شمال إفريقيا للنشر العلمي (NAJSP)
EISSN: 2959-4820
Volume 1, Issue 2, April-June 2023, Page No: 203-223
Website: https://najsp.com/index.php/home/index

النص المعماري: مفهومه، بنيته وتأويله
دراسة في الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة" في ضوء سيميائيات "يوري لوتمان"

د. ابراهيم مهديوي *
كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المملكة المغربية

The Architectural Text: Its Concept, Structure and Interpretation
A Study of the Architectural Facade of the "Mezguida" Palace in the Light of "Juri LOTMAN" Semiotics

Dr. MEHDIOUI Brahim *
Faculty of Languages, Literature and Arts, Ibn Tofail University, Kenitra, Kingdom of Morocco

*Corresponding author | mehdiouibrahim@gmail.com | *المؤلف المراسل
تاريخ الاستلام: 2023-04-13 **تاريخ القبول:** 2023-05-10 **تاريخ النشر:** 2023-05-18

الملخص

ركزت هذه الدراسة على مناقشة قضية النص المعماري استنادا إلى النظرية السميائية الثقافية عند "يوري لوتمان" من حيث: المفهومُ، والبنيةُ، والتأويلُ. وهو مقال يتعاطى مع مفهوم النص بمعناه السميائي العام الذي يستوعب الإبداعات اللفظية، والفنية، والأدبية، والثقافية، ابتغاء تبيان أن أشكالا ثقافية مثل: الرسم، والعمارة، واللباس، والقَصة، والإشهار، إلخ، هي نصوص ثقافية عبارة عن نسيج من الأنساق السميائية الفرعية الوظيفية المختلفة التي تتفاعل وتتواصل بعضها بعضا من أجل صوغ بنية فنية معقدة قادرة على إنتاج معنى مُوحَّد تام، وأداء وظيفة منسجمة متكاملة.

وقد توصلت هذه الدراسة إلى أن الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة"- من حيث وظيفتُها البنائية- نص فني مُنظَّم يتشكل من مجموعة من العناصر المتباينة المتداخلة فيما بينها ومع الكل النصي أيضا، وهي في الآن ذاته- من حيث وظيفتُها السميائية- نسقُ علاماتٍ معبّرة عن أفكار، وموضوعات، وتصورات، ومعتقدات، وقيم، ومعارف، لا يمكن فصلها عن هوية الفضاء السميائي، وذاكرته المشتركة، لأن كل وحدة معمارية في بنية النص المعماري علامةٌ ضمن "بنية دلالية ثانوية" تُجسِّدها الواجهة المعمارية المدروسة، ويعني هذا أن النص المعماري- مثل النص الأدبي- إبداعٌ قابل للقراءة والتأويل.

الكلمات المفتاحية: نص معماري، بنية، تأويل، سميائيات "يوري لوتمان"، هوية.

Abstract:

This study focused on discussing the issue of the architectural text based on the cultural semiotic theory of "Juri LOTMAN" in terms of: concept, structure, and interpretation. It is an article that deals with the concept of the text in its general semiotic sense that accommodates verbal, artistic, literary and cultural creations; in order to show that cultural forms such as: painting, architecture, clothing, story, publicity, etc., they are cultural texts that are a texture of different functional semiotic

sub-systems that interact and communicate with each other in order to formulate a complex artistic structure capable of producing a complete unified meaning, and perform an integrated harmonious function.
This study concluded that the architectural façade of the "Mezguida" palace- in terms of its constructive function- is an organized artistic text consisting of a group of disparate elements intertwined with each other and with the textual whole as well, and at the same time- in terms of its semiotic function- a system of signs expressing ideas, objects, perceptions, beliefs, values, and knowledges, that cannot be separated from the identity of the semiosphere, and its common memory; Because each architectural unit in the structure of the architectural text is a sign within a “secondary semantic structure” that is embodied in the studied architectural façade, this means that the architectural text- like the literary text- is a readable and interpretable creation.

Keywords: Architectural Text, Structure, Interpretation, Semiotics of “Juri LOTMAN”, Identity.

مقدمة

تختص السميائيات بدارسة كيفيات توليد المعنى وتلقيه من خلال أنساق العلامات، وهو ما جعل "المعنى" في الدرس السميائي المعاصر عملية بنائية، وليس معطى جاهزا، أو تجليا مباشرا، وهو تصور معرفي يساعدنا على الانتقال من "علم العلامات" إلى "سيرورة أنساق العلامات"، التي تعني أنه لا قدرة لأيّ علامة بمفردها على الاشتغال بصفتها علامة تُعوِّض معارف ديناميكية أو علامات أُخَر، وإنما تدل على أشياء غير ذاتها في علاقاتها بعلامات أخرى في الفضاء السميائي الحاضن لها إنتاجا وتداولا. ومن ثم، نفهم من ذلك أن المعنى في السميائيات نسقيٌّ، وعلائقيٌّ.

تتكوّن فضاءات المدن والقصور والقصبات من وحدات لسانية وثقافية وفنية مختلفة مثل: اللغة، واللباس، والموسيقى، والمُردَّدات الغنائية النسائية والرجالية، والتقاليد، والاحتفالات، والشعائر الدينية، وغيرها مما يدل على الانتماء إلى الهوية الثقافية، والذاكرة الجمعية، والجغرافيا. لكن التحليل السميائي يتعامل مع هذه الأشكال الثقافية بوصفها أنماط علامات مختلفة دالة على محتويات مُضمَرة مصدرها العرف، والتوافق، والتداول. وفي هذا الصدد، وصف "فيرديناند دي سوسير" وجودنا الإنساني بأنه نسقٌ من العلامات التي هي جزء من سيرورة أيّ مجتمع، وناقشه "رولان بارت" بصفته فضاءً للأساطير اليومية (Mythology) التي لا تنفلت من "الإيحاء" و"التضمين" (Connotation)، وأوَّله "شارل سندرس بورس" بأنه تجربة سميائية حبلى بالعلامات التوسطية التي لا تنفك من حركية "السميوزيس" (Semiosis)، وتعامل معه "كليفورد جيرتز" على أنه نسيج من المعاني التي ولّدتها الثقافة فأكسبتها دلالات متوارية خلف الأبعاد النفعية والوجود المباشر، ولخّصه "يوري لوتمان" في "فضاء سميائي" (Semiosphere) غير متجانس يضم لغات وأنساق ثقافية متنوعة ومتعددة وظيفتُها توليد المعاني وإبلاغها بوسائط تواصلية متباينة. وعلى الرغم من تعددية أنساق فضائنا الإنساني، فإنه مجال ديناميكي، وموحَّد، ومنسجم، ومتماسك.

عديدة ومتنوعة هي أنساق العلامات التي تُخاطِبُنا في كوننا السميائي، ونخاطبها يوميا، نصادفها في أبسط معاملاتنا اليومية، وتتوسط عملياتنا التواصلية مع الآخرين والعالم الخارجي، لكن دون أن نتدبر في حقائقها السميائية الثاوية خلف واجهاتها النفعية وخصائصها الجمالية، بحجة أننا ألفنا الاحتكاك معها يوميا، لذلك عَدَدْناها من بدَهِيات عيشنا. لقد اعتدنا أن نرى- مثلا- إلى المعمار، والمتاحف، والأضرحة، وأساليب ممارسة العمارة وموادها، والزخارف، والألوان، والأسقف، والنوافذ، والعلو أو الارتفاع، والاتجاه، إلخ، بأنها محددات رئيسة للعمران، بدلا من التساؤل عن وظائفها النسقية الثانوية.

مشكلة الدراسة

تقترح السميائيات الثقافية (Cultural semiotics) عند مدرسة تارتو موسكو مفهوم "النص" (Text) بصفته وحدة تحليلية جوهرية في المقاربة السميائية لموضوع الثقافة، وهو تصور أفضى بـ "يوري لوتمان"، و"بوريس أوسبنسكي"، وغيرهما من رواد هذه المدرسة السميائية المذكورة إلى عدّ أيّ عنصر في الثقافة- مَهْما كانت طبيعته، وكيفما كانت كيفيات انتظام أنساق علاماته- نصًّا يتجاوز بناءه الشكلي إلى الإيحاء غير المحصور في السياق السوسيوثقافي والتاريخي. بهذا التصور السميائي للنص، يمكن أن نحلل الواجهة المعمارية للقصر بصفتها نصًّا ثقافيا كغيره من الإبداعات الإنسانية التي تتّخذ شكلًا معينا دالا على رسائل غير مباشرة.

فرضيات الدراسة

- الواجهة المعمارية لقصر مزكيدة نص فني على درجة عالية من الإحكام البنيوي.
- يخضع تركيب النص المعماري لمجموعة من القواعد البنيوية والجمالية والجغرافية والتاريخية والاجتماعية والثقافية والدينية، قياسا على القيود الصوتية والصرفية والمعجمية والدلالية والتركيبية والتداولية التي تحقق تماسك النص الأدبي وانسجامه.
- تتحقق شعرية النص المعماري بمجموعة من العناصر المعمارية المختلفة المتعالقة.
- النص المعماري نسق لأنساق علامات فرعية هي مكوناته اللفظية وغير اللفظية.
- النص المعماري نسق من العلاقات كالتقابل والتكرار والتوازي والتماثل التي تُوحِّد مفرداته المتباينة.
- يُبنى معنى النص المعماري بكيفية مماثلة للنص الأدبي رُغم اختلاف مفرداتهما وطرائق انتظامهما، إذ ينتج معناه وَفق "سميوزيس" متعاضدة العناصر تتطلب تفاعل القارئ مع النص في ضوء سياق ومقام مخصوصَين.
- النص المعماري تعبير سميائي عن معنى عام موحَّد، ورسالة منسجمة.
- النص المعماري مثلما جميع أنواع النصوص كتابةٌ فنية، وإبداع إنساني لا يخلو من أنساق مضمرة.

أسئلة الدراسة

- كيف نُحلِّل الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة" بصفتها نصا اعتمادا على مفهوم النص الثقافي كما صاغت حدوده مدرسة تارتو موسكو السميائية؟
- وكيف يُبنى النص المعماري استنادا إلى النظرية السميائية عند "يوري لوتمان"؟ بمعنى بِمَ تتحقق نصية الواجهة المعمارية للقصر؟
- وكيف يُبنى معنى هذا النص المعماري في ضوء المشروع السميائي التأويلي لـ: "يوري لوتمان"؟

منهج الدراسة وأهدافها

نستند في إجابتنا عن أسئلة هذه الدراسة وتحليل مشكلتها إلى سميائيات الثقافة عند مدرسة تارتو موسكو الروسية، خاصة ما تعلق بالنظرية السميائية عند "يوري لوتمان"، ولعل الدافع الرئيس إلى ذلك يتجلى في إظهار أن التصور السميائي لمفهوم النص أرحب بكثير من التصور اللساني، إذ يشمل مفهوم النص في الدرس السميائي الثقافي الإبداعات الإنسانية اللفظية وغير اللفظية، ولا يقتصر على دراسة بنيتها، أو رصد مكوناتها النسقية، لكن ينظر إلى كل عنصر بصفته علامة في الكل النصي الذي يبني كونًا دلاليا، فلا يمكن أن يُبنى النص المعماري- كما النصوص كافة- من وحدة معمارية مفصولة عن غيرها من الوحدات وعن النص الفني ككل، ولا يمكن أن تدل هذه الوحدة بصفتها علامة معزولة عن مجموع الوحدات/ العلامات الأخرى والكل الدلالي أيضا. لذلك، تراهن هذه الدراسة على إثبات أن النشاط المعماري إبداعٌ إنساني دال مُماثِل للإبداع والكتابة الأدبيَّيْن، إذْ نكتب معماريًّا لنخلق نصًّا فنيًّا متَّسقا

ومتماسكا ومنسجما، لكنه نص فني يُصرّف دلالات إضافية مصدرها السياق، والعرف، والمقام، وتفاعل المُؤوِّل.

1. مفهوم النص عند مدرسة تارتو موسكو وأبعاده التطبيقية

أسهمت "أطروحات حول الدراسة السميائية للثقافات" (1973) التي صاغها "يوري لوتمان"، و"بوريس أوسبنسكي"، وباقي أعضاء مدرسة تارتو موسكو السميائية- تنظيرا، وتطبيقا- في إرساء جزء كبير من دعائم التحليل السميائي الثقافي، إذ تضمنت مفاهيم، وآليات، وأسس هذا الفرع السميائي الذي يطارد "السميوزيس" في كل الوقائع الثقافية. وقد عُدَّ هذا البيان الجماعي أساسا معرفيا للتعرف على السميائيات الثقافية من حيث مفاهيمُها وآلياتُ اشتغالها، ومن ثم فهو يعد مصدرا علميا بالنسبة لنا للبحث عن الدلالات الثقافية في أنموذج من الأنساق الثقافية التي تشكل ثقافتنا الشعبية.

تعد الثقافة (Culture) الموضوع الرئيس للسميائيات عند مدرسة تارتو موسكو الروسية. لقد دَرست هذه التيمة وَفق مقاربة لا تعد مكوناتها محدّدات فارقة تجعل الإنسان عضوا في المجتمع فقط، وإنما هي- أولا وقبل كل شيء- ظاهرة سميائية. لذلك، حدّدت هذه المدرسة الثقافة بكونها نصًّا كبيرا يتشكل من مجموعة من النصوص المتداخلة، وهي آلية لتوليد ما لا حصر له من النصوص أيضا. وتشير خصيصة "النصية" (Textuality) إلى أن الثقافية "نسيج" (Texture) من النصوص غير المتجانسة، ومع ذلك فإنها بنية موحَّدة، وديناميكية، ومتماسكة، ومنسجمة.

يستوعب مفهوم النص في سميائيات الثقافة الإنتاجات اللسانية والأدبية والثقافية والفنية بصفتها "مصنّعات ثقافية" (Artefacts) تُصرّف الهوية، والقيم، والانفعالات، والمعارف، والمعتقدات. وبذلك، تنتقي أيّ ثقافة وتُدمِج نصوصا مركزية هي وحدات تعبيرية رسمية تُوحِّد الداخل، وتضمن تماسكه، وانسجامه، واستقراره، وأمنه، ونظامه، وتحافظ على ديمومة هذا النموذج الثقافي عبر الزمن. ومن ثم، فهي نصوص ثقافية مركزية تعكس التنظيم الداخلي/ الذاتي لأيّ فضاء اجتماعي، ويُنظَر إليها بأنها نصوص ثقافية متساوية القيمة التعبيرية من حيث تصريفُها لقيم النموذج الثقافي وهويته. وبالمقابل، فإن الثقافة تهمّش وتُقصي وتُبعِد كل النصوص التي تُهدِّد وحدة الداخل، وثباته (النسبي)، واستمراره، لكونها أنشطة وممارسات لا تناسب تطلعاتها، فتُسمّيها "لا نصوصا"، أو "لا أنساقا". ومع ذلك، فإنه "يصعب وصف هذه العلاقات لأن كل ثقافة تُطوِّر مفهومها الخاص عن النص وغالبا ما تصنف النصوص التي لا علاقة لها بهويتها بكونها لا نصوصا" (Posner, 2004, P18)، فما تعده ثقافة ما نصا، قد لا يعد نصا من طرف ثقافة أخرى (كيليطو، 2013، ص16)، والسبب أنه يجب أن يدل أيّ النص على معنى معين، ويؤدي غرضا ما لكي يُصنَّف وينتمي إلى فضاء الثقافة.

يمكننا استخلاص أنّ الثقافة سيرورة مركبة من النصوص متعددة اللغات، والأشكال، والصيغ، والأحجام (وشم، ونحت، وقَصة، ومسرح، وإعلان، وتشكيل، وفيلم، إلخ)، أو هي كما حددها "يوري لوتمان" "مجموعة من النصوص وذاكرة جمعية غير موروثة" (Lotman, 1990, P: xi) بيولوجيا، لكنها مُتناقِلة بفعل التنشئة الاجتماعية، والاحتكاك الثقافي. بهذا التصور، يمكن التعامل مع الثقافة- حسب "بِيتَر طوروب"- بوصفها نصا، وفي الآن ذاته النظر إلى مكوناتها الفرعية- في وقت واحد- بصفتها مستويات مختلفة للنسق نفسه. ويشكل هذا التسلسل الهرمي والمتدرج، والديناميات بين الأجزاء والكل أساس المقاربة السميائية للثقافة. ويعني هذا مرة أخرى أنه يمكن وصف الثقافة بأنها هويات نصية محدَّدة على مستويات مختلفة (Lotman, 2009, P: xxix).

لا تعني رحابة مفهوم النص الثقافي أنه تصور غير مُقيَّد، بل يخضع لضوابط دلالية، ومحدِّدات تواصلية اقتضتها طبيعة البحث عن المعنى في سميائيات الثقافة بعدِّها دراسة سميائية للأنساق الدلالية والموضوعات التواصلية التي تُكوِّن وجودنا الثقافي. وفي هذا الصدد، وضعت مدرسة تارتو موسكو السميائية حدًّا للنص مؤداه: أن النص الثقافي هو كل نسق "يمتلك معنى ووظيفة متكاملَيْن. (...) بهذا المعنى يمكن عدّه العنصر الأوّلي (الوحدة الأساس) للثقافة. وتتبدى علاقة النص بالثقافة ككل ونسق شفراتها من خلال حقيقة أنه قد تظهر الرسالة ذاتها على مستويات مختلفة بصفتها نصا، أو جزءا من نص، أو مجموعة كاملة من النصوص" (Lotman, et al., 2013, PP57-58). إن استعمال مفهوم

"النص" بالمعنى السميائي بالذات، يسمح لنا- من ناحية- بأن نحلل لا الرسائل اللغوية فحسب، بل أيّ حامل أو ناقل لمعنى نصّي متكامل- حفل ما، أو عمل فني، أو قطعة موسيقية. ويمكّننا- من ناحية أخرى- من الانتباه إلى أن ليست كل رسالة بلغة طبيعية نصا من وجهة نظر الثقافة، فمن بين مجمل الرسائل في لغة طبيعية معينة، تميّز الثقافة وتأخذ في الاعتبار فقط تلك التي يمكن تحديدها بأنها نمط من الكلام، كالصلاة، والقانون، والرواية، إلخ، أي تلك التي تمتلك معنى متكاملا، وتؤدي رسالة مشتركة (Ibid, P58). وعليه، لا يعد النص نصًّا في تصورات مدرسة تارتو موسكو الروسية ما لم يكن نسقا دلاليا مُكثِّفا لأنساق مضمرة، وموضوعا تواصليا مُوصِلا لمعلومات بكيفية غير مباشرة.

إنّ مفهوم النص الذي يتبناه "يوري لوتمان" في نظريته السميائية مفهوم أوسع من مفهوم العمل الأدبي، "إنه متعدد الوسائط واللغات يتجاوز حدود الأدب، مكتسبا حياة سميائية" (Semenenko, 2012, P75). ذلك أنّ فكرة النص التي ارتسمت في ذهن "يوري لوتمان" رحبة وشاملة لا تقتصر على النصوص اللفظية والأدبية فقط (على الرغم من حقيقة أن هذه النصوص- بالنسبة له- هي الأكثر إثارة للاهتمام). إن النص-عنده- هو العنصر الأولي- الوحدة الأساس- للثقافة، وأيّ شيء له دور دلالي مهم في الثقافة يمكن عدّه نصا، من بنية معمارية إلى لعبة، أو لوحة، أو موضة، أو دمية. لقد تحدث "يوري لوتمان" عن النصوص بصفتها وظائف ثقافية، وأجهزة ثقافية، مما مكّنَ من توسيع تعريف النص ليشمل عناصر أخرى من قبيل ما سبق ذكره. فأنْ تكون رواية، أو وثيقة، أو صلاة يعني أن تقوم بوظيفة ثقافية معينة، وتُوصِل معنى موحَّدا وشاملا، إذ لا توجد نصية بدون تنظيم بنيوي ومواصفات أو محدِّدات ثقافية (Lorusso, 2015, P84).

تقترن النصية بملمح "النسيج" (Texture)، وهو ما يفترض أن نعد كل إنتاج ثقافي "سلسلة متصلة من العلامات، ذلك أن مفهوم النص في سميائيات الثقافة لا يُتلقَّى بصفته تتابعا من العلامات المنفصلة، لكنه يمثِّل كُلًّا متداخلا، ومتكاملا، وموحَّدا، ومتماسكا، ومنسجما لا يمكن تقسيمه إلى شظايا علامات غير متفاعلة، لكن إلى سمات وملامح مميزة (Lotman, et al., 2013, P58)، لأننا نُدرك الكل النصي قبل تعرفنا على أجزائه. ويمكننا أن نلحظ هذه الأسبقية المعرفية في الأنساق السمعية البصرية الحديثة كالسينما- على سبيل المثال- التي تُتلقَّى بصفتها بنية فنية مركبة من أنساق علامات مختلفة، وإبداعا إنسانيا دالا على رسالة منسجمة، وهو ما يدعم أن مفهوم النص أسبق من مفهوم العلامة، ومع ذلك فإن الأول لا يلغي الثاني، بدليل أن النص الثقافي سيرورة من أنساق العلامات الفرعية الوظيفية المختلفة.

يُلِحُّ "بيتر طوروب" (2015) على أن الأهمية المنهجية لاعتماد هذه الوحدة التحليلية الجوهرية عند مدرسة تارتو موسكو السميائية تكمن في تحديد موضوع التحليل السميائي، ذلك أن مفهوم النص يشير إلى كل الموضوعات النصية الطبيعية (كتاب، وصورة، وسمفونية)، والموضوعات النصية (الثقافة بوصفها نصّا، أو سلوكا يوميا، أو سيرة ذاتية، أو حدثا). إذ يرمز النص والنصوص إلى موضوع الدراسة: يحدّد الإطار النظري الذي يسمح بتحديد نصية الموضوع إما على شكل مستويات بنيوية، أو وحدات فرعية. كما يقود اعتماد مفهوم النص إلى رصد مبادئ التحليل المحايث، وهو ما يجعل الموضوع المحوري بناء متكاملا، أو نسقا متماسكا، استنادا إلى تلك المستويات الفرعية، أو الوحدات الدنيا. لذلك، طُوِّرت مبادئ هذا التحليل الداخلي المحايث في مختلف المجالات الثقافية بوصفه مجالا لحركية السميائيات الثقافية. بَيْدَ أن هذا الموضوع، وهذا التحليل المحايث الثابت، لا ينبغي له أن يُنسينا الديناميات الثقافية التي أفضت بـ: "يوري لوتمان" إلى صَوْغ مفهوم الكون السميائي (Torop, 2015, P176).

تجدر الإشارة إلى أن تأويل هذه النصوص الثقافية يقتضي الأخذ في الحسبان سياقَيْ الإنتاج والتلقي، لأن النص آلية تعيش ما دامت تشتغل، أما النص معزول عن سياقه فهو بمثابة عرض في متحف، أي مستودع للمعلومات الثابتة التي تكون دائما مطابقة لذاتها، وغير قادرة على توليد معلومات جديدة. وبذلك، فإن النص في السياق آلية تشتغل، وتُعيد خلق ذاتها باستمرار، وتُغيّر من مظهرها وملامحها، وتُولِّد معلومات جديدة (Lorusso, 2015, PP86-87). وقد ناقش "عبد الفتاح كيليطو" (2013) هذه الأهمية الدلالية للسياق في علاقته بنصوص الثقافة، فَبيّنَ أن كل نص وليد ثقافة مخصوصة، فهو ينتمي إليها، ويُعبِّر عن خصوصيات مجالها الثقافي، لذلك لا يمكنه الاشتغال بصفته نصا خارج حدودها، فهي التي تحكم عليه بأنه نص رسمي مركزي، فتنتقيه، وترفعه إلى مرتبة النص (ص17). وعليه، يظهر أن صلة النص بسياقَيْ

الإنتاج والتداول وثيقةٌ ووطيدة، والشاهد على ذلك أن كل نص ثقافي "مشكّل من طبقات غير متجانسة، وله القدرة على ربط علاقات معقدة مع السياق الثقافي والفاعلين الثقافيين. فهو مرتبط بالفاعلية الذهنية والذاكرة الثقافية" (بريمي، 2018، ص79). ومن ثم، فلا تأويل لأيّ نص ثقافي مفصول عن سيرورة "فضائه السميائي"[1] الحاضن له إنتاجا وتداولا واستهلاكا، بدليل أن "يوري لوتمان" (1990) ناقش "الوظيفة التذكرية" للنصوص الثقافية في الكون السميائي، وهي وظيفة تُثْبِت صلتها بالسياق الثقافي والتاريخي والاجتماعي، فأثبتَ أن النص ليس مُولِّدا للمعاني الجديدة فقط، لكنه أيضا مُكثِّف للذاكرة الثقافية، إذْ يمتلك القدرة على الحفاظ على ذاكرة سياقاته السابقة، وبدون هذه الوظيفة لا يمكن أن يوجد أيّ علم للتاريخ، لأن ثقافة الأزمنة السابقة (وبشكل عام، صورتها للحياة) ستصلنا حتما على شكل شظايا. وإذا بقي النص في وعي المُدرِك بصفته ذاته فقط، فسيُمثِّل إلينا الماضي عندئذ بوصفه فسيفساء من القطع المنفصلة. لكن بالنسبة إلى المتلقي، فإن النص يكون دائما كناية على معنى متكامل أُعِيد بناؤه، وعلامة منفصلة لجوهر غير منفصل. ويمكن أن نسمِّي مجموع هذه السياقات التي يكتسب فيها نص معين تأويلا، وتُدمَج فيه بطريقة ما: "ذاكرة النص". ويعني هذا أن الفضاء الذي خلقه النص من حوله يدخل في علاقة مع الذاكرة الثقافية (التقليد) التي قد تشكلت في وعي الجمهور. وكنتيجة لذلك، يكتسب النص حياة سميائية (ص18).

يحتل مفهوم النص موقعا رئيسا في المقاربة السميائية الثقافة عند "يوري لوتمان"، لأنه يؤدي أدوارا تأويلية مهمة. ومع ذلك، فإن "أنّا ماريا لوروسو" (2015) وصفت سميائيات لوتمان بأنها ليست سميائيات نصية بشكل صريح، وإنما هي- بالأحرى- سميائيات ثقافية لا تستطيع الاستغناء عن النصوص التي تُدرَك بوصفها أدواتٍ، لأن النصوص مصدر رئيس للأوصاف الذاتية للثقافة التي تركز عليها سميائيات لوتمان، ولكونها- أيضا- تقترح نماذج للمعنى (ص83). ويمكن توضيح أهمية مفهوم النص عند "يوري لوتمان" بأنه:

- يُقدِّم نموذجا مُصغَّرا للثقافة التي ينتمي إليها.
- يُحدِّد حياة الثقافة وحتى سلوكها، ويضطلع في بعض الأحيان بدور تنظيمي.
- يشتغل بوصفه ذاكرة للثقافة (Lorusso, 2015, PP83-84).

لعل المتأمِّل في النظرية السميائية الثقافية عند "يوري لوتمان" (الكون السميائي، والفيلم، والسينما، والنص الشعري، والنص الفني، والثقافة، إلخ)، سيستخلص أن الحجر الأساس الذي يُنظِّم أسسها، ويشدّ دعائمها هما: مفهوم النص (النصية)، ومبدأ "التماثل الثقافي" (Cultural Isomorphism)، وهو التصور السميائي الذي قاده إلى أن يعد كل نص بصورة عامة نسقا للأنساق المتفاعلة والمتواصلة من أجل تحقيق وحدة النص واتساقه وتماسكه من جهة، وتكامل هذه الأجزاء مجتمعةً مع الكل الفني والبناء الدلالي من جهة أخرى. لقد كان "يرى دائما العام في الخاص، والعكس، فيتحدث عن انعكاس النظام في النص وانعكاس الثقافة في الحياة" (بريمي، 2018، ص85). وبهذا المعنى السميائي العام لمفهوم النص، يمكن التعاطي مع موضوعات ثقافية متعددة مثل: الزّربية أو البساط (صنف النسيج) التي تتجسد بصفتها نصا

---

[1]- **الفضاء السميائي أو الكون السميائي**: ظهرت الطبعة الأولى للكون السميائي باللغة الروسية عام (1984) في مجلة "دراسات أنساق العلامات" ضمن عدد خُصِّص لِـــ: "مفهوم الحوار بصفته أساسا للأنساق السميائية"، وهو المقال نفسه الذي أعيد نشره عام (2005) بالمجلة ذاتها. وقد نشر "يوري لوتمان" خلال عام (1985) في كتاب إيطالي (لوتمان 1985) أفكارا حول الكون السميائي، لكنه عمل في كتابه "كون الذهن" (1990) على تقديم مفهوم الكون السميائي في طبعة إنجليزية، تصور فيها مفهوم الفضاء السميائي بوصفه "ذهنا للثقافة"، وفضاءً لعمليات التواصل الذاتي أيضا. وقد ركز كل منشور على الترابط، أو التعالق السميائي لأنساق العلامات الثقافية. لقد تصور الكون السميائي بأنه كون للعلاقات والمعنى والتواصل؛ إذ لا إمكان لوجود أي لغة، أو أيّ تواصل خارج سيرورته وحدوده. تشهد بنية الفضاء السميائي تنوعا داخليا في اللغات والأنساق الثقافيَّيْن، لكنه موحَّد بفضل مبدأ التواصل الذاتي، وديناميي ومنظَّم بسبب مبدأي الثنائية واللا تماثل اللذين يضمنان انسجامه. يتكون الفضاء السميائي من الداخل والخارج، وتفصلهما حدود لا هي تنتمي إلى مركزه، ولا إلى هامشه، ومن ثم فهي تمتلك وضعا مزدوجا: تصل وتفصل في الآن نفسه، مما جعلها موطنا للهجنة الثقافية حيث الأشكال الانتقالية، وعمليات الترجمة، والتواصل من جهة، وفضاء ثالثا يشكل المجال الأكثر إثارة للسميأة من جهة أخرى. ويُتّخذ الكون السميائي بصفته آلية لتأويل وتفسير اشتغال جوانب مختلفة من سميائيات الثقافة كالتشكيل، والمعمار، والمسرح، وغيرها؛ فهو أشبه بالسميوزيس في سميائيات "شارل سندرس بورس". للتفصيل، يُنظَر: (Lotman, 2005)، و(Lotman, 1990, PP123-170)، و(Mechado, 2011, P83).

فنيا متماسكا وموحدا ومنسجما على الرغم مما تحتوي عليه من خيوط صوفية مختلفة: اللون، والشكل، والنوع، والاتجاه، والحجم، والترتيب. ومع ذلك، فإن نسج هذه الوحدات الصوفية هو ما يُحقّق شعرية هذا الإبداع الإنساني الذي لا تتوقف نصيته عند بنائه الشكلي وأبعاده الجمالية، وإنما تتعدى ذلك إلى الدلالة معنى متكامل، وتوصيل رسالة تامة، لا ينفصلان عن هوية الصانع، وقيمه، وذاكرته. ويحدث الأمر ذاته في اللباس الذي يتجلى بوصفه كلًّا نصيا يتكون من وحدات مختلفة تشكل بنيته، وهي في الآن نفسه أنساق علامات فرعية وظيفية تبني فضاءه الدلالي بما هو علامة مركبة توحي بدلالات ورسائل تختلف من كون ثقافي إلى آخر، بالنظر إلى اختلاف مكوناته، ومفرداته، وطرائقه نسجه.

يُستفاد مما تَقدَّم أنّ الثقافة "نسقُ أنساق العلامات" (إيكو، 2007، ص177)، أيْ نسق عام تتكوّن من أنساق علامات فرعية متعالقة- لسانية، وثقافية، وفنية- هي في الآن ذاته نصوص سميائية قادرة على إنتاج خطابات دالة على هوية فضائها الثقافي. والمقصود بهذا أن البحث عن المعنى في أنساق العلامات الثقافية ليس معطى جاهزا، أو تجليا مباشرا تحدده الوظائف الفنية والخصائص الجمالية، لكن يُبْنى من خلال سميوزيس تأويلية تتعقّب الدلالات الإضافية غير المُعلَنة التي يحجبها الاستعمال الضمني في حياتنا اليومية.

2. بنية النص المعماري: المكونات والخصائص

تبين مما سبق أن النص الثقافي عند مدرسة تارتو موسكو السميائية وحدة جوهرية في التحليل السميائي، فهو موضوع للسميائيات، ونظرية أنساق الدلالة، وعمليات التواصل. إن السميائيات تعنى بتتبّع الأشكال التي تكتسب بها الثقافات المختلفة معنى إنسانيا واجتماعيا، وتصف النصوص من خلال تحليل أنماط واستراتجيات اشتغالها، ويدل هذا على أن الثقافات أكوان سميائية تتشكل من مجموعة من النصوص المتفاعلة والمتواصلة بعضها بعضا (Marrone, 2015, P2). من هذا المنطلق، لا يمكن أن يكون المعمار بعامة، والواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة" تحديدا سوى أحد النصوص الثقافية التي تتعايش داخل فضائنا الثقافي، وستكون مهمة السميائيات تحليله من حيث: إحكامُه البنيوي، وإيحاءاتُه الدلالية، وتكثيفاتُه المعلوماتية.

صورة 1: الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة" بصفتها نصا ثقافيا
المصدر: تصوير الباحث، 2023.

إن الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة"[2] نسيج معماري مترابط، وبناء هرمي متدرّج لمجموعة من الوحدات المعمارية المختلفة: القوس، والعقد، والشرفات، والمثلثات، والمربعات، والأعمدة الإسمنتية، والخطوط العمودية والمائلة الرقيقة والمدبّسة، وغيرها من "الشفرات التقنية" متفاوتة الأحجام، ومختلفة الأشكال، ومتنوعة الاتجاه، ومتباينة المواقع والترتيب. واستنادا إلى تصور "يوري لوتمان" للنص الفني، تعد هذه الواجهة المعمارية سلسلة من العلامات المتصلة ذات المستويات المختلفة والمُتراتِبة التي تحقق "أدبية" النص المعماري (Architectural Text)، وذلك بما هي مجموع الخصائص والمعايير الفنية التي تجعل من هذا الإبداع الإنساني نصًّا معماريا. والمراد من ذلك أن الواجهة المعمارية نظام من العلاقات (التكرار، والتوازي، والتقابل، والتشابه، إلخ) التي توحِّد انتظام أنساق علاماته الوظيفية المختلفة، وبدون هذه العلاقات لا يمكن أن يكون هناك نص، ولا يمكن أن تؤدي وحداته قيمها البنائية، وأبعادها الجمالية، ووظائفها النسقية.

لا يُتلقَّى النص المعماري- كما النص الشعري- بصفته حاصلا لتجميع عدة عناصر منفصلة، لكن يُستَقبَل كل عنصر في علاقته بالعناصر الأخرى والكل الفني للنص بأكمله (Lotman, 1976, P10)، ذلك أن تجميع معاني أجزاء النص المعماري، لا يساوي بالضرورة معنى هذا التنظيم النصي المركب، وقد دافع "يوري لوتمان" (1976) عن هذا الملمح الجوهري المتصل ببناء المعنى في البنيات الفنية المعقدة بالقول إن "تركيب معاني العلامة مفردةً عملياتٌ مختلفة تماما عن بناء معاني العلامة من عناصر مختلفة وظيفيا" (ص91). ومع ذلك، فإنه أشار إلى تناقض رئيس من المبادئ البنيوية الأساس للنص، يقول: "يسعى كل عنصر دال إلى أن يَكُون بمثابة علامة ذات معنى مستقل. إذْ يشتغل "الكل النصي" (Textual Whole) بصفته نوعا من التعبير، أيْ سلسلة تركيبية لبناء مُوحَّد. وفي الآن ذاته، يميل هذا العنصر نفسه إلى الاشتغال فقط بوصفه جزءا من علامة، بينما يفترض الكل ملامحَ لعلامةٍ موحَّدة تمتلك معنى عاما وغير قابل للتجزئة" (ص91). وتبعا لذلك، نستخلص أن الواجهة المعمارية علامة كبرى تتكوّن من وحدات تعبيرية صغرى متواصلة بعضها بعضا يمكنها الاشتغال بصفتها علامة في علاقتها بالأجزاء الأخرى، لكن المتلقي/ الجمهور يستقبل هذا النص المعماري في نهاية العملية التواصلية والمعرفية بِعَدِّه ضفيرةً متلاحمة الأجزاء قادرة على توليد معنى وتوصيل رسالة.

إن اعتماد المعنى السميائي لمفهوم النص في تفسير اشتغال الواجهة المعمارية وتحليل طرائق إنتاجها للمعاني وإبلاغها، قد أسهم في تلقي القارئ واستقباله لأنساق علامات النص المعماري دفعة واحدة على شكل نسق متّسق ومنسجم وَفق منطق "التجاور" و"التزامن"، وتلك حالة اللوحة التشكيلية، والإعلان الثابت، والصورة الثابتة، إلخ. وعلى النقيض من ذلك، يتلقى القارئ علامات النص الأدبي بشكل متسلسل، ومتدرج، ومتتابع زمنيا، ولا يحدث بكيفية مجتمعة، أو متزامنة، كما هو حاصل في النص المعماري. ولعل ما قدّمه "بوريس أوسبنسكي" من جهود سميائية بصرية في تحليل الرموز الروسية والبيزنطية القديمة تدعم هذا التصور لنص الواجهة، فالأيقونة- حسبه- بصفتها علامة، ومجموعة من العلامات أيضا، تتكون من عدد من العوالِم المصغَّرة المستقلة نسبيا، مع علاقات مكانية وزمنية محددة لبعضها بعضا. فعلى الرغم من أن الفضاء يتميز بطابع مغلق ذاتيا، فإن له الأسبقية على الموضوعات التي يتضمنها (Lagopoulos& Boklund-Lagopoulou, 2014, P477).

وقد تعمّق "يوري لوتمان" (1977) في دراسة بنية هذه النصوص الفنية ومعالجة إشكالية بناء المعنى، فقارب سميائيا قضايا النص الفني من حيث: مفهومُه، ومُحدِّداتُه، ولغتُه، ومكوّناتُه، ومستوياتُه، ومبادئُه البنيوية، إلخ، مؤكدا أنها نصوص فنية ذوات بنيات معقدة تُبطِّن دلالات، وتُبلِغ معلومات بكيفيات غير

[2]- قصر "مزكيدة" قصر من القصور السلطانية أو المخزنية التي تنتمي إلى واحة تافيلالت، شيّده السلطان مولاي إسماعيل لابنه المولى عبد الله (بوعصب، 2017، ص318)، ويرجع تاريخ تشييد هذه القصور المخزنية إلى فترة حكم الدولة العلوية، باستثناء قصر أولاد عبد الحليم الذي تشير بعض الدراسات إلى أنه يعود إلى الفترة المرينية (المرجع نفسه، ص 310). ينتمي هذا القصر إداريا إلى مشيخة "آيت خباش" الشرقية، ويقع على بُعْد 5 كلم من مدينة مولاي علي الشريف (الريصاني) بإقليم الرشيدية في المملكة المغربية. وهو قصر متعدد الإثنيات، والعادات، واللغات؛ لأنه يتكون حاليا من أعراق متعايشة ومتكاملة: عربية، وأمازيغية. وتجب الإشارة إلى أن هذه الواجهة المعمارية للقصر قد خضعت لعمليات ترميم وإصلاح.

مباشرة. وقد قادته المكانة المحورية للنص إلى رصد عدة خصائص مهمة مساعدة على تأطيره وتعريفه، نُقدِّمها كما يلي:

- **التعبيرية (Expression):** تعني قدرة النص الفني على التوصيل والإبلاغ، أيْ وظيفته المعلوماتية، أو الإخبارية. وتتحقق تعبيرية أيّ نص فني من خلال مجموع أنساق علاماته المتماسكة والمتّسقة التي تُقابل "البنيات الخارج- نصية. وبالنسبة للأدب، فهذا يعني، أولا وقبل كل شيء، أن النص يتم التعبير عنه بواسطة علامات اللغة الطبيعية. وتُجبِرنا التعبيرية، في مقابل اللا تعبيرية، على النظر إلى النص بوصفه تحقيقا للنسق، أي بصفته تجسيدا ماديا له" (Lotman, 1977, PP51-52).
- **تعيين الحدود (Demarcation):** يعترف "يوري لوتمان" (1977) بأن الحدود مُتضمَّنَة في النص، ومتأصّلة فيه، ومن ثم فهو يُعارض، في هذه الحالة، من وجهة النظر هذه، جميع العلامات المتجسدة ماديا التي لا تدخل في تكوينه، وذلك استنادا إلى مبدأي: الانتماء (Inclusion)، والإبعاد (Exclusion). وتُخبِر هذه الحدود القارئ بأنه يتعامل مع نص هو حيّز التمثيل، كما تدعوه- أيضا- إلى الوعي به بوصفه نسقا كليا متماسكا (ص52). ويعود الاستعمال الأول لمفهوم الحدود (Boundary)، أو الإطار الفني (Artistic frame) إلى "بوريس أوسبنسكي" (1983) الذي أكد أن "أهمية مسألة الإطار أيْ حدود العمل الفني بيّنة لا تحتاج إلى دليل، ففي أي عمل فني أدبيًّا كان بيّنة لا تحتاج إلى دليل، أو رسما أو غير هذين من الأشكال الفنية، يوجد عالم معين ذو زمان ومكان خاصين به، ذو نظام فكري محدد ومعايير سلوكية، خاصة ونحن نتّخذ منه (على الأقل في إدراكنا الأول له) موقع مراقب بعيد، وهو موقع خارجي بالضرورة. ثم ندخل تدريجيا إلى هذا العمل، فنَأْلَفُ معاييره ونعتاد عليه. وعندئذ نبدأ في فهمه من الداخل لا الخارج. ونحن- هنا- قراء (ومشاهدين، نتبنى وجهة نظر داخلية بالنسبة لهذا العمل، ثم نشعر بعد ذلك بضرورة ترك هذا العمل ونغور إلى وجهة نظرنا التي حاولنا أن نحرر أنفسنا منها إلى حد كبير في أثناء تجربتنا لهذا العمل الفني (بالقراءة أو المشاهدة ...إلخ)" (أوسبنسكي، 1998، ص149). ومع ذلك، فإن النص الفني يتميز بقدرته على تحطيم الحدود وتجاوزها، وهو ما عبَّر عنه "يوري لوتمان" (1977) بطابع "غير المحدودية" (Limitlessness)، أو "النهاية المفتوحة" (Open-Endedness) (ص52)، ويقصد بهذا أن للنص الفني قدرة على إشراك ما يُجاوِره من أنساق علامات لأكوان سميائية مُتاخِمة، كأنْ نتحدث عن تجاوز الإنارة والركح والستار في المسرح، والخروج عن الإطار في الرسم، وغيرهما.
- **البنية (Structure):** يرى "يوري لوتمان" (1977) أن النص ليس سلسلة بسيطة من العلامات الواقعة بين حدودَيْن خارجيَّيْن، لأن المُتأصِّل في النص، والكامِن فيه هو التنظيم الداخلي الذي يُحَوِّله على المستوى التركيبي إلى كُلٍّ بنيوي. لذلك، فمن أجل التعرف على مجموعة معينة من الجمل في اللغة الطبيعية بوصفها نصا فنيا، فإننا نحتاج إلى أن نكُون مُقْتَنِعِينَ بأنها تشكل بنية ثانوية على مستوى التنظيم الفني، إذْ يجب أنْ نلاحظ أنّ خصائص البنية وترسيم حدودها مترابطةٌ (ص53).

إن التعبيرية، والحدود، والإحكام البنيوي، خصائصُ متكاملة في أيّ نص فني، فهي "ترتبط ارتباطا وثيقا فيما بينها. وهذا الارتباط هو الذي يمنحها بعدها النسقي والبنيوي داخل بنية النص" (بريمي، 2018، ص86). ذلك أن خصيصة التعبيرية دالة على المكونات النسقية المُنظَّمة والموحَّدة والمتَّسِقة التي تشكِّله بنية النص الفني، وهي الآن في نفسه تشير بكيفية أو بأخرى إلى بدايته ونهايته، أيْ حدوده التي تُعيِّن المجال الدلالي المعني بالتأويل. وهي مبادئ جوهرية في أسس التحليل السميائي للنص الفني جعلت سميائيات "يوري لوتمان" عادة ما تُوصَف بأنها تطور من البنيوية إلى السميائيات الثقافية، إذ يُعتقَدُ أن النظرية السميائية الثقافية شكل من أشكال دحض المقاربة البنيوية وتفنيدها (Semenenko, 2012, P2)، ويتجلى ذلك في الانتقال من النص في ذاته ("لا خلاص لنا إلا في النص"، على حدّ تعبير "ألجيرداس جوليان غريماص") إلى النص في علاقته قارئه، وسياقه، ومقامه، ونصوص أخرى (التناص)، وهو

تصور سميائي يعد النص بوجه عام "سيرورة دلالية متعاضدة (سميوزيس) أو كونا سميائيا يتجاوز كل تصور ينظر إلى النص باعتباره الشيء في ذاته، أو باعتبار النص فقط علامة لفظية" (بريمي، 2018، ص73). وإذا كانت تصورات "يوري لوتمان" للنص الفني تُظهِر أنه بنية فنية معقدة دالة، فكيف يمكن استثمارها في قراءة مشهد الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة"؟

تشير تعبيرية الواجهة المعمارية إلى مجموع علاماتها التكوينية المتباينة: المثلثات، والمربعات، والدوائر، إلخ، فلا نصية لهذا الإنتاج الفني بدون علاقات بنيوية تحكم انتظام أنساق علاماته الفرعية: التقابل، والتكرار، والتطابق، والتوازي، إلخ. وهذا معناه أن "التعبيرية هي ما يجعل من النص نصا" (المرجع نفسه، ص81)، وهي ما يرادف "الأدبية" التي تعني مجموع المعايير والخصائص الفنية التي تعيننا على تصنيف الواجهة إلى فن العمارة. ومع ذلك، فإن هذه الوحدات تتداخل مع عناصر أخرى خارج نسقية في سيرورة إنتاج الدلالات، كأنْ نتحدث عن تعالق شكل النص الفني بمحتواه، إذ تتعالق جميع مكوناته بعضها بعضا، ولا يخلو أيّ عنصر من دلالة (Lotman, 1976, P72). واستنادا إلى التمييز السوسيري للغة والكلام، فإن النص ينتمي دائما إلى مجال الكلام، وبالمقابل يحتوي النص دائما على عناصر غير نسقية علاوة على عناصره النسقية. فصحيح أن التسلسل الهرمي جنبا إلى جنب مع التقاطع والتداخل المتعدد للبنيات قد يجعل ما هو خارج- نسقي من وجهة نظر بنية فرعية يبدو نسقيا من وجهة نظر أخرى، وإعادة ترميز نص ما إلى لغة الإدراك الفني للجمهور يمكن من حيث المبدأ من نقل أيّ عنصر من الفئة غير النسقية إلى صنف النسقية. ومع ذلك، فإن وجود عناصر خارج نسقية- النتيجة الحتمية للتحقق المادي- جنبا إلى جنب مع الشعور بأن العناصر ذاتها يمكن أن تكون نسقية على مستوى واحد وخارج- نسقية على مستوى آخر، هي عناصر ضرورية مُصاحِبة للنص (Lotman, 1977, P52).

تكمن أهمية الحدود في رصد بداية النص المعماري، وتحديد نهايته. وتظهر الحدود بطرائق مختلفة في نصوص متباينة، فقد تكون بداية النص ونهايته مرتبطتين ببنية معينة مثل الإطار في اللوحة، الإنارة في المسرح. وتعد عملية تعيين حدود الكون البنيوي الدلالي عن الكون غير البنيوي أمر أساس في لغتَيْ النحت والعمارة (المصدر والصفحة نفسهما). لكن تحسن الإشارة إلى الحدود (Borders) في سميائيات "يروي لوتمان" تتميّز بوضع مزدوج، فهي تربط بين الفضاء السميائي الداخلي والفضاء السميائي الخارجي، وتفصلهما في وقت واحد. وبذلك، فهي تنتقي وتُنظِّم (مصفاة) ما هو خارجي وتجعله يحمل معنى معينا (Sedda, 2015, P683). ومن ثم، فإن الحدود- عنده- تَفصل، وتُوحِّد في الآن ذاته، فهي دائما حدود لشيء ما، وهي بذلك تنتمي إلى ثقافتَيْن حدوديَّتَيْن، ثنائية اللغة ومتعددة اللغات أيضا (Lotman, 1999, P30). وعلى هذا الأساس، تُوحِّد الحدود في النص المعماري بين العناصر المختلفة التي تكوّن بنيته، وتعزلها- أيضا- عن مكونات أخرى تشكل بنيات تعبيرية لأكوان سميائية مُغايِرة. وعليه، فإن تبيان حدّ النص المعماري مهمّ وضرورة منهجية بغرض رصد حيّز التمثيل بدقة، وتحديد الكون البنيوي الدلالي، ذلك أن كل نص فني نسيجٌ محكم دالٌّ، ومعبِّر عن أفكار ورسائل تختلف من كون ثقافي إلى آخر.

تتخذ الحدود في المعمار أشكالا مختلفة، إذ نجد: الجدران، والخطوط، والأسوار، والسواقي، والمقابر، وغيرها مما يمكّن من رسم الحدود بين داخل النص المعماري وخارجه، أو الفصل بين "فضائنا" (فضاء النحن) أو "مِلْكنا"، وبين "فضاء الآخرين" (فضاء الغير) أو "ملك الآخر". إن الحدود واضحة ومتأصِّلة في لغة المعمار، على حد تعبير "يوري لوتمان" (1977). فمثلا: تتميز القصور والقصبات بواحة تافيلالت بأسوار عالية سميكة ومرتفعة تحد القصر من أربع جهات وتحميه، وبقدر ما تعزله هذه الحدود فهي تربطه في الآن نفسه بفضاء سميائي أعمّ هو فضاء المدينة أو الواحة. والمقصود بهذا أن الحدود لا تجعل داخل القصر فضاء منظَّما وآمنا وموحّدا ومتماسكا ومنسجما فحسب، وإنما تصل داخل القصر بخارجه، وذلك بالنظر إلى أن الحدود مناطق ثنائية ومتعددة اللغات، وذلك ما توضِّحه علاقات القرابة، والتجارة، والتلاقح الثقافي، إلخ. وإذا كانت وظيفة الحدود تتجلى في الحفاظ على الداخل من أي نسق دخيل يُهدِّده، فإنها تضطلع- أيضا- بدور دلالي مُميَّز نوضحه كما يلي: يتم تداول بعض الكلمات في فضاءات القصور بصفتها "مسكوكات ثقافية" لا يفهمها سوى قاطني القصر المعني، أو مَنْ يمتلك خبرات أو معارف سابقة تُسهِّل

عملية فك السنن. وتحسن الإشارة إلى أن هذا الحد المعماري للقصر قد يتحول إلى علامة مستقلة بذاتها كما هو الشأن بالنسبة لأسوار القصور السلطانية التي تعد علامات على تاريخ المنطقة، وذاكرتها، ومكانتها السياسية الإدارية سابقة. ومن ثم، صارَ حدَّ القصر "ذاكرة".

إن الواجهة المعمارية للقصر بصفتها نصًّا فنيا تعني أنها نسيج من المفردات المعمارية الوظيفية المختلفة التي تربطها مواصفات جمالية، وتؤلِّفها قيود بنيوية، وهي ضوابط لا تقل أهمية عن آليات الربط والتماسك في بنية النص الأدبي، فلا يمكن أن تتحقق النصية في المعمار والأدب بعلامة منفردة، بل بأنساق علامات متباينة ومتفاعلة ومتواصلة فيما بينها ومع الكل النصي أيضا، ولا قيمة فنية، ولا حياة سميائية لأي وحدة لفظية أو غير لفظية معزولة عن سيرورة الكون البنيوي الدلالي. والمراد من ذلك أن القياس المنهجي الذي نصبو إليه في هذه الدراسة لا يروم إبراز الوظيفة البنائية في النص المعماري مثلما النص الأدبي فحسب، لكن تأكيد أن ثمة في النصَّيْن معا أشياء غير أدبيتهما، وهذا مغزاه إثبات أن بنية النص المعماري مسكونة بالمعنى كما هي حال بنية نصوص الأدب.

بناء على ذلك، تعد ممارسة العمارة نشاطا سميائيا بالدرجة الأولى أعمق مما توفره من خدمات نفعية، فكل ما يقوم به المهندس المعماريّ- أو الإنسان العادي في القرى والبوادي- كتابة إنسانية دالة تتأسس على مفردات تُكوِّن لغة النص المعماري. وبهذه المنهجية، تصير الواجهة المعمارية كتابا من حجر، ومثلثات، ودوائر، وغيرها، مُماثَلة إلى هيئة الكتاب الورقي. وتأكيدا لذلك، نستحضر الوصف الفريد الذي قدّمه "فيكتور هيجو" في روايته الشهيرة "أحدب نوتردام" لواجهة كنيسة باريس كما لو كانت صفحة من كتاب تُقرأ، فهي: نص متناغم العناصر، وعجيب البناء، وكلٌّ واحد معقد، هو أشبه بسجل حضارة، ووثيقة تاريخية دالة على تاريخ العلم، والفن، والبلد (هيجو، 2007، ص110-113).

3. بناء المعنى في النص المعماري

1.3. الطبيعة السميائية للنصوص الفنية

أَلَحَّ "يوري لوتمان" (1976) على أن النصوص الفنية تمتلك بنيات معقدة هي مُكثِّفُ المعنى وناقله، ذلك أن أجود الشعر- مثلا- هو كل بنية شعرية امتلكت آلية فنية معقدة ومرنة، تُتيح احتمالات متنوعة في تخزين المعلومة ونقلها تبلغ من التكثيف والتركيب إلى درجة ما لا يمكن أن يتحقق في إبداعات إنسانية أخرى (ص132)، وذلك ملمح لا يمكن أن تحيد عنه نصوص فنية أخرى مثل: العمارة، والمسرح، وغيرهما. والمقصود بهذا أن كل محتوى معقد لا يحمله، ولا ينقله إلا تعبير معقد أيضا. وفي هذا الإطار، يذكر "يوري لوتمان" (1977) أنه عندما نفحص طبيعة البنيات السميائية، نلحظ أنّ تعقيد البنية يتناسب مباشرة مع تعقيد المعلومات المنقولة، فكلما تعاظم تعقيد طبيعة المعلومات، تعقّدت بنية النسق السميائي المُستعمَل لنقل تلك المعلومات، فلا يوجد في النسق السميائي المبني بشكل سليم مجالٌ للتعقيد غير الضروري، وغير المُسوَّغ (ص10). ونفهم من ذلك أن التعبير (الشكل) والمحتوى (الفكرة) متكاملان في النص الفني بعامة، ولا يمكن تأويل علاماته دون أن نعد الشكل علامة أيضا. ويستدل "يوري لوتمان" على ذلك بمناقشة علاقة الفكرة بالبنية، فأكد أنه يصعب تصور أيّ محتوى خارج بنيته الشكلية المادية، لأن كل فكرة تُعبِّر عنها بنية فنية كلية لا أشياء مستقلة أو معزولة، وكل باحث لم يُدرِك أن كل فكرة تامة تُعبِّر عنها بنية فنية معقدة متماسكة ومنسجمة فهو يُشبه الرجل الذي اكتشف أن البيت يمتلك تصميما، فبدأ في تحطيم الجدران بحثا عن المكان الذي وُضِع فيه، إذ لم يُوضَع التصميم في الجدار، لكنه تحقق في تناغم المبنى وتماسكه، لأن التصميم هو فكرةُ المهندس المعماري، وبنيةُ المبنى، وإنجازُه أيضا، بمعنى إنه عبارة عن فكرة تُنجَزُ في بنية مناسبة. ومن ثم، فإن فكرة أو محتوى العمل مُتجسِّدٌ في بنيته، إذ تُشكِّل الفكرة في الفن النموذجَ دائما، لأنها تعيد بناء صورة للواقع. ولذلك، لا يمكن تصوّر أيّ فكرة فنية خارج حدود البنية، وهو قاد "يوري لوتمان" إلى اقتراح استبدال ثنائية "الشكل" و"المحتوى" بثنائية "الفكرة" و"البنية" (المصدر نفسه، ص12).

انتبه "يان ميوكاروفسكي"- أحد رواد حلقة براغ (1926) - بِدَوْرِه إلى الحقيقة السميائية للأعمال الفنية، إذ يقول: "إن العمل الفني- هو في آن واحد- إشارة، وبنية، وقيمة" (ميوكاروفسكي، 1997، 33)، فكل نص فني ماثول يتّخذ بنية منظّمة دالة على أشياء غير ذاتها. كما أكد "مارتن هايدغر" (2003) أن العمل الفني واقعة سميائية، فهو "شيء آخر بَعْدُ يتجاوز الشيئي. وهذا الشيء الآخر الذي يكمن فيه، هو الذي يُكوّن العمل الفني. العمل الفني شيء مصنوع، ولكنه يقول شيئا آخر غير الشيء المجرد في حد ذاته (...). العمل يُعرّف بآخر علنا، يوحي بشيء آخر، إنه المجاز. ومع الشيء المصنوع يجمع العمل الفني شيئا آخر. الجمع يعني في اليونانية العمل الفني رمز. المجاز والرمز يقدمان إطار التصور، الذي يتحرك في مجال رؤيته وصف العمل الفني منذ مدة" (ص62-63). ونستنتج من ذلك أن النصوص الفنية بعامة، والنص المعماري بالذات نصٌّ مفتوح على القراءة التأويلية على غرار النصوص الأدبية.

2.3. النص المعماري نسقُ علاماتٍ معبرة عن أفكار

شدَّدَ "يوري لوتمان" على أنه لا يمكن إدراك "فكرة" أيّ نص فني بدون إتقان القارئ للغة التي كُتِب بها، إذْ يتضمن أيّ حدث تواصلي مُرسِلًا ومُستقبِلا للمعلومات، لكن هذا لا يكفي لاستيعاب الرسالة، فلكي يفهم المتلقي رسالة المرسِل، يُشتَرَط وجود لغة وسيط مشتركة بين طرفي التواصل (Lotman, 1977, PP12-13). ولئن كانت الأشكال الثقافية والإبداعات الفنية أنساقا دلالية وموضوعات تواصلية قادرة على توليد المعاني وإبلاغها، فإنه يمكن الحديث عن غرض تواصلي بين المرسل والمرسل إليه في أيّ "نسق منمذج ثانوي" (Secondary Modeling System)[3]. لذلك، ميّز "يوري لوتمان" (1977) في النص الفني بين: الرسالة التي تُرسَل إليّ، واللغة- النسق المجرد المشترك بين المرسل والمستقبل الذي يجعل حدث التواصلَ ممكنًا، وستكون لغة العمل الفني هي تلك المعطاة الموجودة قبل إبداع النص المادي الملموس، وهي متطابقة عند طرفَيْ التواصل، أما الرسالة فهي المعلومات التي تنشأ في نص معين (ص15). ولكي يوضّح "يوري لوتمان" هذه المشكلة المتعلِّقة ببناء المعنى في النص الفني، ضرب مثالا على ذلك بالكتاب: لنفترض أنّ أمامك كتابا يحتوي على حقائق ومعارف مهمة للغاية، لكنه مكتوب بلغة لا تعرفها، ولا تتقنها البتة. فأنت لست لسانيا، ولا مهتما بالبحث في المشكلات والقضايا اللسانية، أضف إلى ذلك أنّ دراسة اللغة في ذاتها لا تثير اهتماماتك. فما الذي سيُوجِّهك إلى الكتاب؟ بالفعل، ستكون رغبتك في معرفة محتوياته. طبعا، ستكون على حق في القول إن أيّ شيء يعد مصدر قلق معرفي بالنسبة لك ما عدا محتوياته، فهذه هي المقاربة الطبيعية لأيّ فرد يتعامل مع نسق علامات، لكن إذا عبّر شخص ما عن رغبته في معرفة محتويات هذا الكتاب بدون فهْم اللغة التي كُتب بها، فسيكون أمرا مستحيلا. لذلك، فمن أجل تلقي الرسالة (محتوى الكتاب)، يتعين على الفرد أن يتقن اللغة التي كُتِبت بها، إذ يجب عليه تجريد نفسه من محتويات الجمل الموجودة، ودراسة بنيتها (المصدر نفسه، ص32-33). إن الغرض الرئيس من هذا العمل الإجرائي يكمن في تعليم متلقي الرسالة أنّ أي لغة- اللغات الفنية بالذات- نسقٌ علامي مُعبِّر عن أفكار، وناقل للمعلومات والأخبار.

ينبغي لنا أنْ نشير إلى أنّ التحليل المحايث للغة- في سميائيات الثقافة عند "يوري لوتمان"- لا يعني إقصاء القارئ، والمحتوى، والسياق، والمقام، كما لا يعني إغفال المؤثرات النفسية والتاريخية والاجتماعية والثقافية المُصاحِبة للظاهرة الإبداعية، لكن يجب أن نُدرِكَ جيدا أنّ "الدراسة المحايثة للغة الوسيلةُ الأساس للوصول إلى محتوى الرسالة المكتوبة" (المصدر نفسه، ص34). وإذا سلّمنا بأن دراسة العمل الفني وتحليله بوصفه بنية مغلقة تزامنيا- من وجهة نظر البنيويين- هي النتيجة الطبيعية للتحليل المحايث للنص، فهذا يعني أنهم يتجاهلون المعنى غير الجمالي في العمل، أي المعنى السميائي (المصدر نفسه، ص32). وعلى هذا، يظهر أنّ مشكل المعنى محوري في جميع العلوم التي تستعمل السميائيات، لأن الهدف النهائي من دراسة أيّ نسق علامة يتمثل في تحديد محتوياته، وإن الشخص الذي يفحص أنساق النمذجة الثانوية تحديدا يُدرك ذلك، إذ لا يُعْقَل أن تدرس الثقافة، أو الفن، أو الأدب بوصفه أنساق علامات دون النظر في مشكل المحتوى. ومع ذلك، فإنه لا يسعنا إلا أن نلحظ أنّ محتوى أنساق العلامات هو أصعب جانب للتحليل

[3]- صنف "يوري لوتمان" الأنساق السميائية إلى قسمين: أنساق منمذجة أولية تكونها اللغات الطبيعية كالعربية والإنجليزية وغيرهما، وأنساق منمذجة ثانوية تشكلها الثقافة والفنون مثل: الموسيقى، والمعمار، والتشكيل، والنحت، والرقص، إلخ.

(على افتراض أن المرء غيرُ راضٍ عن المفاهيم الحدسية الخالصة للمعنى)، ولكي نتمثَّل ذلك بشكل جيد سنكون ملزمين بتقديم صورة أكثر دقة عن طبيعة العلامة ومعناها: ترتبط حقيقة العلامة بكونها جزءا من نسق، وهو أمر محوري لتعريفها وتحديدها بنيويا، ويعني هذا أن تعريف العلامة يتصل بمصطلحات ذرية (Atomistic) يجعل مستوى تعبيرها نسقا علائقيا يُثْبِتُ أن وجود علامات معزولة أو خارج الطبيعة النسقية أمر غير ممكن. (المصدر نفسه، ص34). ونتيجة لذلك نقول: إن النص الفني بعامة، والنص المعماري بخاصة علامةٌ مركبّة من أنساق علامات توحي بمعنى عام موحَّد.

صورة 2: النص المعماري سيرورة من أنساق العلامات الفرعية الوظيفية المختلفة
المصدر: تصوير الباحث، 2023.

يُبنى النص المعماري من وحدات معمارية متعالقة بعضها بعضا. وعلى الرُّغم من اختلافها في الحجم، والشكل، والوضعية، والاتجاه، والترتيب، فإنها تشكل كلًّا نصيا متماسكا ومُتّسِقًا ومنسجما عبارة عن علامة مركبة دالة على معنى موحّد، ورسالة متكاملة غير قابلة للتجزئة. إن نص الواجهة المعمارية- مثل النص الأدبي- سيرورة من الأنساق الفرعية (Sub-Systems) التي تشتغل على شكل سميوزيس مولِّدة للمعاني غير النهائية. ويقصد بهذا أن لا أبعاد فنية ودلالية لأي عنصر معزول عن غيره من العناصر أو النص الفني كافة. وككل الإنتاجات الإبداعية، فإن تأويل النص المعماري ممارسة نقدية ومعرفية وتواصلية تأخذ في الحسبان سياق ومقام إنتاجه وتلقيه، وخبرات القارئ المعرفية والمهاراتية، وعلاقات هذا النص بنصوص أخرى، ذلك أن كل نص فني علامةٌ هي جزء من سيرورة اجتماعية، وبناء ثقافي، وعمق ذاكري وتاريخي، بدليل أن فترة ما بعد الحداثة عدّت العمارة- أولا وقبل كل شيء- واقعة سميائية تستمد معناها من ظروف إنشائها وإبداعها، وهذا مغزاه أن ما هو خارج بنيتها- ما يمكن تسميته بصورة عامة بمجموع وظائفها- ذي أهمية حيوية (Botwina, Renata& Botwina, Jakub, 2012, P221). وعلى هذا الأساس، إذا كانت الواجهة المعمارية نصا فنيا يُصرِّف رسائل ومعانٍ بصيغة غير مباشرة، فينبغي لنا أن نكون على بيّنة من أن كل تغيير في عناصر بنيته، أو تغيير ترتيبها، أو استبدالها بأخرى، هو توليد دلالي متطوِّر ومتجدِّد، على الرغم من أن النص نفسه تختلف تأويلاته من قارئ إلى آخر.

بناء على ذلك، لم يعد "المربع" شكلا هندسيا جماليا يحضر بشكل محايد في واجهة القصر، أو وحدة معمارية تُحقق الوظيفة البنائية للنص المعماري بصفته إنتاجا فنيا متماسكا فحسب، لكنه يؤدي وظائف

تعبيرية بصفته مفردة من مكونات هذا الإبداع الفني التي تتحدث إلى المتلقي وتخاطبه. لذلك، يوحي المربع- بصفته علامة معمارية- على قيم المواساة التي تسود الفضاء الداخلي لقصر "مزكيدة" حيث التعدد الإثني (العرب، واليهود المغاربة سابقا، والأمازيغ)، وما يصاحب ذلك من تعدد لغوي وثقافي في اللغة والطقوس والاحتفالات والعادات، وذلك قياسا على الأضلاع المتساوية لهذا الشكل الهندسي الذي يُعمِّر الواجهة المعمارية ويزيّنُها. كما تشير هذه العلامة إلى القوة، والصلابة، والثبات، وهي قيم تُميّز أغلب أفراد المجتمعات التقليدية بواحة تافيلالت.

وذلك جزء من دلالة "المستطيل"، فهو يشتغل بوصفه علامة معمارية تتجاوز وجودها المباشر الذي يسهم في تحقيق شعرية النص المعماري، إلى الدلالة على أشياء لصيقة بأعضاء الثقافة. فقد جعل الإنسان الواحي المستطيل شكلا خارجيا يُمثِّل إلى تصورات وأفكار ارتسمت في ذهنه تُعبِّر عن فكرة تنظيم الفضاء المعماري، إذ ضمّن هذه العلامة أبعادا قِيمِية وأخلاقية مثل: التواضع، والحكمة، والبساطة، والنبل، والشجاعة، إلخ. وهي مستويات دلالية يوحي بها المستطيل في سياق القصر وأعرافه ومعايير الثقافية وذاكرته، وهي أبعاد لا يتيحها هذا الشكل المعماري في ذاته، أو في أكوان سميائية أخرى.

يعد "المثلث"- أيضا- عنصرا من عناصر الشعرية المعمارية، وهو في الآن ذاته علامة دالة محتوى ثقافي في علاقتها بأنساق العلامات الأخرى والكل النصي أيضا. وقد ارتبط بناؤه الثلاثي في الثقافة الغربية بالإشارة إلى الثالوث المقدس: الأب، والابن، والروح المقدس. وعلى هذا، يرمز المثلث- استنادا إلى زوايا الحادة- إلى الوحدة، والأمان، والتوازن، والانسجام، والرصانة، والجدية. ومن ثم، يحضر المثلث في واجهة القصر بصفته علامة ذات وظيفة دلالية، فهو يدل على أن داخل القصر فضاء ثقافي متماسك، ومنسجم، وآمن، وموحَّد، في مقابل فضاء الآخرين غير المنسجم، والعدائي، والمضطرب. كما يُعوِّض المثلث معارف غير مباشرة مرتبطة بالذاكرة المحلية والوطنية أيضا، إذ تشير أضلاعه المتساوية إلى البناء الإثنولوجي الذي كان يشكل نواة قصر "مزكيدة" سابقا حيث العرب، واليهود المغاربة، والأمازيغ، فمثلما أنه لا يمكن للمثلث أن يكون مثلثا إلا بحضور ثلاثة أضلاع متساوية ومتعاضدة، فبالكيفية ذاتها لا يمكن تصور الفضاء الداخلي للقصر بأنه فضاء سميائي آمن، ومتماسك، ومنسجم، بدون تعايش، وتساكن، وتواصل، وتكامل أفراده المختلفين لغويا، وثقافيا، وإثنيا. ومن ثم، يصير القصر ككل علامة على التسامح، والتآزر، والاندماج، والوحدة.

تحضر "الدائرة" في النص المعماري بوظائف تنزاح عن خصائصها الجمالية، ووجودها الأصلي والمباشر. فهي تحيل في سميائيات الأنساق البصرية على "عوالم بلا بداية ولا نهاية، أو هي الشكل الذي يحيل على الكلية التامة، ولكنه يتضمن اللا نهائية من حيث إنّ الخط المكوّن لها لا يتوقف عند نقطة بعينها. لذلك، تشير، من الزاوية الدينية، إلى الخلود والسرمدية، وتشير، من الزاوية العملية، إلى الإتقان والدقة. أو هي الزمنية التي لا نعرف لها بداية ولا نهاية، إنها زمنية الدين المنكفئة على نفسها. ذلك أن الحركة الدائرية حركة متقنة وقارة، إنها بلا بداية ولا نهاية ولا تعرف التغيير. وبذلك تكون الدائرة، استنادا إلى خاصيات الحركة هاته رمزًا للزمن، فما يحدد الزمنية هو تتابع للحظات متشابهة وقارة" (بنكَراد، 2019، ص163). وعلى هذا، فإن حضور الدائرة في تزيين الواجهة المعمارية لم يكن عَرَضيا أو هامشيا، وإنما هي نموذج ثقافي يسكنه المعنى، ويتسرّب إليه، فقد صارت في سياق الكون السميائي المعني وتاريخه وذاكرته رمزا دينيا دالا على خلود الدين الإسلامي، وصلاحيته لكل زمان ومكان. فحدود الدائرة المتقنة والثابتة أشبه بالقواعد والضوابط الدينية المُنظِّمة للفضاء الاجتماعي التي يُمنَع تجاوزها حفاظا على الوحدة العضوية للقصر.

إن التحليل السميائي يهدف إلى كشف الدلالات الإضافية التي تحتملها كل وحدة معمارية بصفتها نسقا من أنساق علامات النص المعماري. وتبعا لذلك، يتردد "القوس" بوصفه عنصرا جماليا ووحدة بنيوية في أغلب المباني، إذ يحضر في مداخل القصور، والقصبات، والأضرحة، والزوايا، والمدن، إلخ. وبالنظر إلى شكله ووظيفته النفعية، فهو يدل على القوة، والصلابة، والتوازن، لأن "العقد" يؤدي وظيفة التحمّل.

كما يشير "القوس" إلى المرجعية الدينية التي يرمز إليها شكله الهلالي المنحني الذي يتكرّر بكثرة في هندسة العمارات الدينية، وهو يدل- أيضا- في ساق القصر المعني على قيمة المساواة، فقد كان يستعمله العرب، واليهود المغاربة، والأمازيغ بدون تمييز.

ترمز الشرفات الثلاثية الهرمية المتدرجة المتصلة فيما بينها، والمتجاورة بعضها بعضا، التي توجد أعلى الواجهة المعمارية للقصر، إلى ارتباط الأرض بالسماء. وتشير في بعض الثقافات إلى وظيفة الحراسة المتمثلة في حماية المكان، وطرد الأرواح الشريرة. ويدل انتظام هذه الشرفات أعلى المبنى على أمن الداخل، ونظامه، ووحْدته، وتراصفه، وذلك مُماثَلة إلى انتظام عناصر الجيش، بالنظر إلى أن ظهورها الأول ارتبط بالمباني العسكرية.

تُعمِّر الواجهة المعمارية- إضافة إلى ذلك- عدة أشكال هندسية عبارة عن خطوط، "ولكن للخط موقع آخر في الوعي الثقافي، إنه يملك دلالات جديدة هي من صلب الممارسة الإنسانية التي منحت الخط بُعدًا آخر غير ما يبدو من خلال تجليه المباشر. بعبارة أخرى، إننا نضع في الخط مجموعة من القيم من قبيل الاستقامة والحيوية والدينامية والرقة واللين والخشونة والتوازن والاختلال، والكثير من قيم أخرى بها نعيش، واستنادا إليها نحدد موقعنا داخل عقيدة أو قناعة إيديولوجية (الصراط المستقيم- الامتثالية الاجتماعية). يمكن القول استنادا إلى ذلك، إن الخط يمتلك طاقة تعبيرية في ذاته، أي إذا كان لا يشتغل كحافة تفصل بين شيئين أو ترسم حدود الداخل والخارج. فلا وجود لخطوط في الطبيعة، كما ليس فيها أشكالا، إن الأمر في الحالتين معا يعود إلى حضور الإنسان فيها. استنادا إلى ذلك تبلورت كل الدلالات التي تُمنح للخط" (بنكَراد، 2019، ص170). وعليه، يوحي الخط المستقيم العمودي في سياق النص المعماري بِسُموّ قاطني الداخل، ورقيهم، ورفعتهم. ويُحيل الخط المستقيم الأفقي إلى الاستقرار، والتوازن، والراحة، والسكينة، والطمأنينة التي تميّز أفضية الصحراء والبادية مقارنة مع أفضية المدن. ويشير الخط الرقيق إلى الرقة، والسِّلم، واللّباقة. بينما يتضمن الخط المدبّس دلالات على الخشونة، والغضب، والقوة، والسلطة، والعنف. ذلك أن طبيعة الانفعالات، أو العواطف هي التي تتحكم في نمط الخط المستعمَل في بناء النص المعماري، فلا شيء غير مُسوَّغ بنائيا، وجماليا، ودلاليا في تشكيل النص المعماري. ومن ثم، فإن الخط نسق من أنساق نص الواجهة، وهو في الوقت ذاته مفردة من مفرداته التعبيرية التي لا يمكن فهم مضمراتها بعزلها عن السياق والمقام التداوليين، أو بفصلها عما يجاورها من علامات أو عن الكل الفني، والشاهد على أنّ الواجهة المعمارية نسق علامات مشكَّل من أنساق علامات وظيفية مرتبطة بسلوك قاطني الفضاء المعماري، الذي لا يمكن توزيعه إلى وحدات منفصلة، ومن ثم فإن المعنى في المعمار يرتبط بالكلّية (Wholistic)، وبالأبعاد الزمنية والمكانية المعقدة للتجربة الإنسانية (Terzoglou, 2018, PP120-121).

إن أي ثقافة إنسانية تُنتِج مجموعة من النصوص الثقافية التي تُصرِّف هويتها، وقيمها، ومعارفها، ومعتقداتها، وتصورات أفرادها للعالم والزمن والمكان والآخر، ومن ثم فكل وحدة من وحدات هذه النصوص تؤدي وظيفة بنائية تحقق شعريتها، وأخرى دلالية تتجلى في انخراطها في سيرورة بناء المعنى. ولعل الزخرفة المعمارية أحد أشكال التعبير الفني الرمزي التي تُكثِّف معانٍ عميقة، وتُمرّر رسائل مشفّرة.

صورة 3: الزخرفة المعمارية تمثيل بصري
المصدر: تصوير الباحث، 2023.

يضفي هذا الوشم الأمازيغي على النساء الأمازيغيات مظهرا جماليا وتزيينيا فريدا، فهيأته الثلاثية جعلته تعبيرا ثقافيا وفنيا عن دلالات دينية وقدسية تتعلق بطرد الأرواح الشريرة، وإبعاد الحسد والعين، وجلب الحظّ السعيد. كما يشير هذا الوشم- الذي يوضع في أماكن متعددة على جسد المرأة الأمازيغية مثل: الجبين، والكف، والذّقن، وغيرها- إلى نضج الفتاة ورشدها، وأهليتها للزواج، فهو رمز ثقافي يُخبِر بلغة غير مباشرة باكتمال جمال الفتاة، ونموها الجنسي والعاطفي، أيْ إن هذه الزخرفة صارت علامة على الخصوبة في سياق الثقافة والتاريخ والفن الأمازيغي. وللإشارة، يختلف هذا الوشم من قبيلة أمازيغية إلى أخرى، بغرض تمييز نساء كل كون ثقافي عن غيرهن، لذلك فهو ملمح مميِّز دال على الانتماء للهوية المغربية بعامة، بالنظر إلى أن المكوّن الأمازيغي رافد مهمّ من روافد الهوية الوطنية. فهذا ما يعنيه هذا الشكل الهندسي في وجوده النفعي حيث "التعيين"، و"الوصف"، و"التسمية". لكن يدل هذا الوشم الأمازيغي ذو الزخرفة المعمارية صليبية الشكل، المنحوت على الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة" على أنه نسق سميائي بصري، ونمط من الكتابة بالنقط التي تخضع لمعارف، وأفعال، ورغبات معينة (الخطيبي، 2009، ص58). لذلك، فإن هذا "الوشم، هو في الأصل، علامة رمز- صورية" (المصدر نفسه، ص68)، وهذا مغزاه أنه ترجمة لأفكار، ومعتقدات في شكل معماري يدل على معنى ورسالة متكاملَيْن.

تقع هذه الزخرفة الأمازيغية في أعلى المباني والمنشآت المعمارية مثلما جبين المرأة، لقصد التزيين أولا، ولعلاقتها بالمعتقدات الشعبية المتمثلة في الأمان وطرد السحر والشعوذة ثانيا، كما هو الشأن بالنسبة لجميع الأشكال الهندسية الثلاثية. فكما تشتغل هذه الوحدة في سياق القصر بوصفها علامة على الاكتمال والنضج، قياسا على ذلك يحدث الأمر نفسه في العمارة، ذلك أن الزخرفة والتزيين آخِر شيء يحدث في البناء، فَنَحْتُ هذه العلامات أعلى المباني دليل على انتهاء العمل بها، وقابليتها للاستعمال اليومي، وتلك إشارة إلى اكتمال المبنى وجماله. من ناحية أخرى، تشير هذه الزخرفة- العلامة إلى تعايش الإنسان الأمازيغي بهذا الفضاء الثقافي، فهي نص ثقافي يضطلع بوظيفة معلوماتية تُخبِر برسائل ثقافية محتواها أن الثقافة الأمازيغية رافد من روافد الهوية الثقافية المحلية للقصر المعني، وإن حضورها في زخرفة العمارات غير الأمازيغية وتزيينها دليل على قيم التعايش، والتكامل، والاندماج، والانفتاح، والتواصل، بل إشارة إلى

المشترك الوطني الذي يتجسد في الهوية المغربية متعددة الروافد. لهذا، تعد هذه الزخرفة المعمارية الأمازيغية "استمرارية تاريخية مكتوبة" (المصدر نفسه، ص63) على الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة"، بدليل أن مكونات الفضاء الثقافي غير مقيَّدة بزمن، فحتى إنْ تراجع دورها الوظيفي تتحول إلى قطع أثرية في متحف تسرد الماضي وتصله بالحاضر والمستقبل، عكس كائنات الكون الحيوي (Biosphere) التي تنقرض وتموت بمجرد انتفاء وظيفتها.

كما يعد اللون وحدة بنائية رئيسة في تحقيق شعرية النص المعماري، لأنه مفردة تعبيرية بارزة في العمارة، ولكونه- أيضا- يُولِّد إحساسا جماليا عند المتلقي. بيد أن ممارسة العمارة- كما بيّنا سابقا- نشاط سميائي بالدرجة الأولى، لذلك لا يعد انتقاء الألوان عَرَضيا أو هامشيا، لكن حضوره مُقيَّد بعوامل متفاعلة ومتكاملة: جغرافية، دينية، وثقافية، واجتماعية، وتاريخية، واقتصادية، وقِيمِية إلخ. ذلك أن كل لون جزءٌ من نسيج نصي وبناء سميائي، أي إنه علامة ضمن نسق علامات معبِّرة عن محتويات معينة. لقد "سرَّب الإنسان إلى الألوان جزءا كبيرا من هويته، فأودعها رغباته وغرائزه وميولاته النفسية وحالات مزاجه. فالعاشق أحمر والغيور أصفر والراغب أبيض والحاسد أسود. إنه كان بذلك يصب المفاهيم في ألوان بعينها هي الحاملة للمضمون" (بنكَراد، 2019، 177). ولئن كان الأمر كذلك، فإنه يطغى اللون البني المفتوح على نصّ الواجهة المعمارية، وهو لون مُماثِل لِلَون التراب الذي يتلاءم مع المناخ شبه الصحراوي الجاف الذي يسود واحة تافيلالت بشكل عام، فيُولِّد راحة نفسية، وشعورا بالهدوء والسكينة، وهي قيم تُميِّز فضاء الصحراء والقرية أساسا. ومن ناحية نفعية، لا تُؤثِّر حرارة الشمس في جماليته، فهو لا يتضرّر، ولا تتغير جودته. ويدل هذا اللون في علاقته بباقي أنساق علامات النص المعماري وكذا في صلته بالكل النصي على الثبات والصدق والحقيقة التي تطبع العلاقات بين أفراد القصر، وهو- أيضا- علامة على الاستقرار، لكونه يخلق ألفة مع الفضاء الصحراوي، ومن ثم فهو علامة على الانتماء الهوياتي والجغرافي للواحة. كما يدل على البساطة، والوضوح، والثقة.

وعلى هذا، لا يشير النص المعماري سوى إلى نسيج من أنساق العلامات التي لا قدرة لأيّ علامة أن تدل بمفردها معزولة عن سيرورة أنساق علامات النص المعماري. لذلك، شدّد "يوري لوتمان" (1977) على ضرورة إدراك أنه لا يمكن أن تصوّر كلًّا من العلامة ومحتواها إلا بصفتهما سلاسل بنيوية تربطها علاقات معينة، لأنه لا يمكن مناقشة جوهر أيّ عنصر من عناصر المحتوى خارج علاقته بالعناصر الأخرى (ص34). ويُقصَد بهذا أن النص المعماري يُبنى انطلاقا من خصيصة العلائقية التي تجعل التأليف البنيوي، والربط الجمالي، والبناء التركيبي لوحداته المختلفة أمرًا ممكنا. ويتصل محتوى أي علامة (هندسية، أو لسانية) بموقعها التركيبي في النص الفني، وبالسياق السوسيوثقافي والتاريخي للكون الثقافي المعني. كما إنه ينبغي لنا أن نأخذ في الحسبان في أثناء النشاط القرائي التأويلي معيار الحجم في المعمار، فَلَهُ وظائف بنيوية، وجمالية، ودلالية في النص المعماري، بحجة أن وضع شكلَيْن هندسيين بحجمين مختلفين معناه أن أحدهما أكثر أهمية وحضورا من الآخر، لذلك لا يجب إغفال كيفيات انتظام وحدات النص المعماري، وترتيبها، وحجمها، وتقاربها أو تباعدها، ودرجات تكرارها أو تردّدها في عملية بناء المعنى. وإذا تأملنا الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة"، نُدرِك أنها بنية فنية معقدة تتأسس على ارتباطات ظاهِرة، وأخرى باطِنة، إذ تتعالق مفرداتها بعضها بعضا- مثل أيّ نص فني- بناء على علاقات: التقابل، والتكرار، والتشابه، والتوازي، إلخ، فلا يمكننا الحديث عن نصية الواجهة دون نسيج من الوحدات التعبيرية المترابطة، والمتداخلة، والمتشابكة التي تصوغ بنية فنية دالة.

إن الواجهة المعمارية للقصر نسق من العلاقات الاستبدالية (Paradigmatics)، والتركيبية (Syntagmatic). واستنادا إلى تصورات "يوري لوتمان" (1976)، تُسهِم مجموعة من الظواهر الصوتية في إضفاء إيقاع داخلي على النص الفني أهمها: "التَّكرار الفني" (Belletristic Repetition)، و"التوازي" (Parallelism)، إذْ يتجسد "التَّكرار" في النص بصفته تنظيما بنيويا يحدث على محور "الاستبدال" أو "الاختيار" (Paradigmatics)، ومحور "التركيب" أو "التوزيع" (Syntagmatic)، بينما يعد "التوازي" الآلية الأساس لبنائه (ص37)، أيْ إن التَّكرار هو "المبدأ الذي

يسمح بإقامة ضرب من التوازي بين هذه العناصر" (لوتمان، 1995، ص65). ولئن كانت الواجهة المعمارية بناءً فنيا وكونا دلاليا، فإن "يوري لوتمان" (1976) يُصِرّ على ضرورة الوعي بأن "التَّكرار" و"التوازي" في النصوص الفنية بعامة ظاهرتان صوتيتان (موسيقيتان) ودلاليتان أيضا، ذلك أن كل تكرارٍ تَكرارٌ للعنصر المعماري، وتطويرٌ لمعانيه، وكل توازٍ معماري يُولِّد توازيات دلالية متعددة، ومن ثم فلا وجود لشيء غير مُسوَّغ فنيا، ودلاليا، وتواصليا في بناء نص الواجهة المعمارية، ولا وجود للتَّكرار المطلق الذي يعني تَكرار العنصر المعماري، ووظيفته، وعلاقاته أيضا. وإذا حصل هذا الأمر، فهذا مغزاه أن واجهة القصر نص فني مُفكَّك البناء التركيبي، وغير منسجم البنية الدلالية. والحال أن النص المعماري- كما النص الشعري- نسق منمذج ثانوي يمتلك "وظيفة منمذجة" (Modeling Function) تُؤهِّله لِصَوْغ "نموذج دلالي ثانوي" يُمثِّله النص الفني بصفته كلًّا دالًّا (ص37).

يتولّد إيقاع النص المعماري من خلال التردّد المُنتظِم للعناصر المعمارية التي تحقق شعريته: المثلثات، والدوائر، إلخ، وهو ملمح مُميِّز لعدة نصوص فنية أخرى: النحت، والرقص، والوشم، وغيرها. ويحتوي النص المعماري المدروس على "توازيات معمارية" يُمثِّلها تَكرار المثلثات، والدوائر، والخطوط، وهي توازيات لا توحي بالتكرار المطلق في النص المعماري، وإنما هي بنية فنية معقدة "جميع عناصرها على كل المستويات في حالة توازٍ مُتبادَل، ومن ثم فهي تُولِّد شحنات دلالية خاصة" (Lotman, 1976, P89)، وكأنّ هذه التوازيات الفنية أبيات شعرية من قصيدة قابلة لأن تُقرَأ. ونستفيد مما ذُكِر أن فضاءنا المعماري يُخاطبنا بلغة معمارية مركبة المفردات، ومستخدمو هذا الفضاء هُمْ قراء يستقبلون خطابه، وهو ما يفترض أن يمتلكوا سننا لغوية وثقافية مشتركة تُسهِّل إحداث الحوار بين الباعث والمتلقي.

صورة 4: وظائف التَّكرار والتوازي في النص المعماري
المصدر: تصوير الباحث، 2023.

إن النص المعماري نسيج دلالي من الأنساق المهاجرة، فهو مُشكَّل من مجمل الأشكال الهندسية التي تخترق عدة أنساق سميائية (الخطيبي، 2009، ص71). وتشير الواجهة المعمارية للقصر بصفتها نصا إلى أنها سيرورة من أنساق العلامات الوظيفية المختلفة المُعبِّرة عن دلالات إضافية لا يمكن فصلها عن سيرورة الفضاء السميائي الذي تنتمي له إنتاجا وتداولا، فلا قدرة لأي وحدة بمفردها على الاشتغال بصفتها علامة على أشياء غير ذاتها خارج علاقاتها بالأجزاء والكل النصي أيضا. فقد ذكر "بِيتَر طوروب" أن السؤال الرئيس في الدرس السميائي الثقافي يتلخص في مشكلة توليد المعنى، فما نسميه توليد المعنى في سميائيات الثقافة عند "يوري لوتمان" هو قدرة الثقافة بصفتها كلًّا، وكذا أجزائها على إنتاج نصوص جديدة غير مبتَذَلة في الخرج. وإذا كانت مقاربة "يوري لوتمان" للثقافة تُمكِّن المرء من مناقشة النص بصفته

ثقافة، والثقافة بوصفها نصا، وهو ما يعني في الوقت نفسه إمكان عدّ الثقافة كُلًّا لمستويات مختلفة من النسق نفسه (Lotman, 2009, P.xxix)، فإن استعارة هذا التصور ساعدنا كثيرا على تفسير الاشتغال النسقي للنص المعماري بصفته نسيجا من الوحدات المختلفة التي تبني كونًا دلاليا ثانويا.

يتبيّن مما تقدم أن النص المعماري نص بصري معقَّد، وقد انعكس هذا التركيب البنيوي على عملية بناء معناه. وقد وضّح "يوري لوتمان" في كتابه: "بنية النص الفني" (1977) أن معنى أيّ نص فني يتكوّن من خلال إعادة ترميز داخلي، ولا يتشكل معنى هذه الأنساق السميائية من خلال تقارب سلسلتين من البنيات، لكن بشكل محايث، في نسق واحد. وإن أحد الأمثلة على هذا النوع من إعادة الترميز الداخلي هو الصيغة الجبرية البسيطة التالية: "أ"= "ب+ ج". بهذا المعنى السميائي العام، يمكن تصوّر الأنساق السميائية التي تحتوي على هذا النظام من المحتوى، ومن ثم تحليلها وفهمها (ص35-36). واستنادا إلى ذلك، بُنِيَ معنى النص المعماري انطلاقا من سيرورة متعاضدة العناصر شكلت بنيته الداخلية، ويعني هذا أن معنى النص المعماري- أيْ العلامة (أ)- لا يمكن أن يُبنى خارج حدود أنساق علاماته (ب، ج، د، إلخ)، ذلك أن العلامة (أ) تشكل محتوى النص المعماري، والعلامات المتباينة (ب، ج، إلخ) تجسد تعبيره، أو شكله. ونفهم من ذلك أن معنى النص المعماري "علائقي" بالأساس، أو بتعبير دقيق: "سميوزيس" متفاعلة المكونات المحايثة، لكن ملمح التعدد الدلالي، أو سمة الإبداعية الدلالية التي تميّز الأنساق والنصوص الثقافيَّين تقتضي عملية إعادة ترميز داخلي تُعرِّفنا بوحداتها البنائية والتعبيرية، وإعادة ترميز خارجي تؤول هذه الأشكال الرمزية في سياقها السوسيوثقافي والتاريخي.

لقد ألحّ "يوري لوتمان" (1976) على أن بناء معنى أيّ نص فني لا يتم بتجميع معاني أجزائه، والسبب أن هذا التنظيم النصي المركب هو علامة تدل على معنى موحَّد، ورسالة منسجمة، ويوضِّح ذلك بأن "تركيب معاني العلامة مفردةً عملياتٌ مختلفة تماما عن بناء معاني العلامة من عناصر مختلفة وظيفيا" (ص91). وعليه، فإننا نتلقى الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة" بوصفها نصًّا فنيا مفتوحا على فعل القراءة، والتأويل، والنقد، من أجل استكشاف عوالم دلالية مخبأة ومودَعة في أعماقه تحجبها خصائصه الجمالية، واستعمالاته النفعية. وعلى هذا، يُمثِّل هذا النص الفني المدروس إلى "الوحدة"، والتماسك، والتعايش، والاندماج، والانسجام، فمثلما تتفاعل المكونات المختلفة في بنية النص المعماري وتتشابك اعتمادا على قيود بنيوية وجمالية ومعمارية، تتكامل أفراد القصر على الرغم من اختلاف لغاتهم، وتقاليدهم، وإثنياتهم، وذلك استنادا إلى العرف والتوافق الاجتماعيَّين. ومن ثم، فإن القصر- من هذا المنظور- كون سميائي ثقافي يسوده الأمن، والسّلم، والنظام، والسلطة، إلخ.

خاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى تبيان أن الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة" نص ثقافي عبارة عن نسيج نصي من الوحدات المعمارية التي تجمعها علاقات متنوعة مثل: التكرار، والتشابه، والتقابل، والتماثل، إلخ، التي تؤدي وظيفة بنائية تربط بين هذه الأجزاء وتُوحِّدُها في بنية فنية معقدة بما يُحقِّق شعرية النص المعماري. ولأن التصور السميائي لمفهوم النص- بصفته وحدة تحليلية جوهرية في سميائيات الثقافة عند مدرسة تارتو موسكو- يتجاوز بُعده الشكلي اللغوي المتّسق والمتماسك، فإنه يمكن أن نعد نص الواجهة المعمارية نسقا للأنساق، ويعني هذا أن أيّ وحدة معمارية بنائية هي في الآن ذاته نسق سميائي يُشكِّل إلى جانب أنساق فرعية أخرى بناءً سميائيا دالا على معنى مكتمل، وهي نتيجة أثبتت أن النص المعماري كالنص الأدبي من حيث كونُه: بنيةً مُتَّسقة وموحَّدة ومعقدة، وإبداعًا فنيا، ونسيجًا نصيًّا قابلا للقراءة، ونسقًا من العلامات المعبِّرة عن أفكار، وبنية دلالية ثانوية.

يمكننا إجمال أهم استنتاجاتنا في النقاط الموالية:

- الثقافة سيرورة مركبة من النصوص المتداخلة (اللفظية، وغير اللفظية).
- النص وحدة جوهرية في التحليل السميائي عند مدرسة تارتو موسكو، وهو تصور سميائي رحب يشمل النصوص: اللسانية، والأدبية، والثقافية، والفنية.

- النص الثقافي بنية مُنظَّمة وديناميكية من الناحية الشكلية، وسيرورة من أنساق العلامات الوظيفية المختلفة من الناحية السميائية.
- النص الثقافي هو كل نسق سميائي يؤدي معنى تاما، ويوصِل رسالة منسجمة.
- الرقص، والطقوس، واللباس، والعمارة، وغيرها، نصوص ثقافية، لأنها تؤدي وظائف وأغراضا مهمة ودالة بالنسبة لأعضاء الثقافة.
- الواجهة المعمارية لقصر "مزكيدة" نص فني، بدليل أنها تتكوّن من نسيج من الوحدات المعمارية المتباينة المتعالقة بعضها بعضا.
- الواجهة المعمارية بنية فنية معقدة تصوغ نموذجا دلاليا ثانويا يُقدِّم صورة حول العالم، والإنسان، والزمان، والمكان.
- بناء المعنى في النص المعماري كما النص الأدبي، فهو سميوزيس مرتبطة بتفاعل القارئ المؤوِّل مع النص في ضوء معطيات تاريخية واجتماعية وثقافية مهمة.
- النص المعماري نسق علامات معبِّرة عن دلالات إضافية مضمرة لا يمكن فصلها عن سيرورة فضائه السميائي، وقيمه، وهويته، وذاكرته الجمعية.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية:

1. بريمي، عبد الله. (2018). السميائيات الثقافية: مفاهيمها وآليات اشتغالها، المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائية. ط 1. عمان- الأردن: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
2. بنكَراد، سعيد. (2019). تجليات الصورة: سميائيات الأنساق البصرية. ط 1. الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي.
3. بوعصب، امبارك. (2017). القصور والقصبات بمنطقة تافيلالت: دراسة عمرانية ومعمارية. ط 1. فاس- المملكة المغربية: منشورات المركز المغربي للدراسات التاريخية.
4. كيليطو، عبد الفتاح. (2013). الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي. ط 10. سلسلة المعرفة الأدبية. الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال للنشر.

المراجع المترجَمة:

1. أوسبنسكي، بوريس. (1998). شعرية التأليف: بنية العمل الفني وأنماط الشكل التأليفي. ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي. (د. ط). ع. 79. القاهرة- مصر: المشروع القومي للترجمة.
2. إيكو، أمبرتو. (2007). العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه. ترجمة: سعيد بنكَراد. مراجعة: سعيد الغانمي. ط 1. كلمة، والمركز الثقافي العربي.
3. الخطيبي، عبد الكبير. (2009). الاسم العربي الجريح. ترجمة: محمد بنيس. ط 1. بيروت- لبنان: منشورات الجمل.
4. لوتمان، يوري. (1995). تحليل النص الشعري: بنية القصيدة. ترجمة: محمد فتوح أحمد. (د. ط). القاهرة- مصر: دار المعارف.
5. ميوكاروفسكي، يان. (1997). الفن كحقيقة سيميائية. ضمن مؤلف جماعي: سيمياء براغ للمسرح. تأليف: عدد من المؤلفين. ترجمة وتقديم: أدمير كورية. (د. ط). دراسات نقدية عالمية (31). دمشق- سوريا: منشورات وزارة الثقافة السورية.
6. هايدغر، مارتن. (2003). أصل العمل الفني. ترجمة: أبو عيد دودو. ط 1. كولونيا: ألمانيا: منشورات الجمل.
7. هيجو، فيكتور. (2007). أحدب نوتردام. ترجمة: رمضان لاوَند. (د. ط). طبعة مشتركة بين: المركز الثقافي العربي، ودار العلم للملايين.

المراجع الأجنبية:

1. Botwina, Renata& Botwina, Jakub. (2012). Looking for Meaning in Architecture: Getting Closer to Landscape Semantics. In: Language, Culture, Meaning.

Edited by Halina Święczkowska, Katarzyna Doliwa. Series: Studies in Logic, Grammar and Rhetoric, 28 (41). Białystok: University of Bialystok.
2. Lagopoulos, Alexandros Ph. & Boklund-Lagopoulou, Karin. (2014). Semiotics, Culture and Space. Sign Systems Studies, 42 (4), PP435-486. Accessed 20/03/2018. http://dx.org/10.12697/SSS.2014.42.4.02.
3. Lorusso, Anna Maria. (2015). Cultural Semiotics: For a Cultural Perspective in Semiotics. Series: Semiotics and Popular Culture. New York: Palgrave Macmillan.
4. Lotman, Juri. (1976). Analysis of the Poetic Text. I. Edited and Translated by BARTON JOHNSON. Ardis/ Ann Arbor.
5. Lotman, Juri. (1977). The Structure of The Artistic Text .Translated From the Russian by: Ronald Vroon. NO. 7. ANN ARBROR: University of Michigan.
6. Lotman, Juri. (1990). Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture. Translated by Ann Shukman. Introduction by Umberto Eco. London- New York: I.B. Taouris Publishers and CO. Ltd.
7. Lotman, Juri. (2009). Culture and Explosion. Edited By Marina Grishakova. Translated By Wilma Clark. Berlin- New York: Mouton de Gruyter.
8. Lotman, Juri. et al. (2013). Theses on the Semiotic Study of Cultures (As Applied to Slavic texts). Tartu Semiotics Library 13, PP53-77. Estonia. Accessed 12/12/2017. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=256999.
9. Lotman, Youri. (1999). La Sémiosphère. Traduction : Anka LEDENKO. France : Presses Universitaires de Limoges PULIM.
10. Marrone, Gianfranco. (2015). Introduction. Actes Sémiotiques, N :118, PP1-5. Consulté le 27/04/2023. http://epublications.unilim.fr/revues/as/5306.
11. Mechado, Irene. (2011). Lotman's Scientific Investigatory Boldness: The Semiosphere as Critical Theory of Communication in Culture. Sign Systems Studies 39 (1), PP81-104.
12. Posner, Roland. (2004). Basic Tasks of Cultural Semiotics. In: Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds). Signs of Power- Power of Signs. Essay in Honor of Jeff Bernard. Vienna: INST, PP:1-41.
13. Sedda, Franciscu. (2015). Semiotics of Culture (s): Basic Question and Concepts, In: International Handbook of Semiotics. Edited by Peter Pericles Trifonas. Springer.
14. Semenenko, Aleksei. (2012). The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Series: Semiotics and Popular Culture., New York: PALGRAVE MACMILLAN.
15. Terzoglou, Nikolaos-Ion. (2018). Architecture as Meaningful Language: Space, Place and Narrativity. Linguistics and Literature Studies 6(3), PP120-132. Accessed 29/04/2023. https://www.hrpub.org/download/20180530/LLS3-19311482.pdf.
16. Torop, Peeter. (2015). Cultural Semiotics. In: The Routledge Handbook of Language and Culture. Edited by Farzad SHARIFIAN. London and New York: Routledge.