أبحاث ندوة عمارة المساجد، م ٤أ، ص ص ٤٩-٦٦، كلية العمارة والتخطيط، جامعة الملك سعود (١٤١٩ هـ/ ١٩٩٩م)

اللغة المعمارية للمسجد: معالجة سيميائية

نظير أبو عبيد

قسم الهندسة المعمارية، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية

أربد، المملكة الأردنية الهاشمية

ملخص: تعتبر هذه الورقة المسجد رمزاً هاماً يعبر عن ثقافة مجتمعه، وفهم اللغة التعبيرية لتشكيل المسجد يعتمد على فهم التفاعل فيما بينها وبين محتواها الثقافي، والهدف من هذه الورقة هو اقتراح أسلوب في فهم، ومن ثم تحديد اللغة التعبيرية لتشكيل المسجد من خلال مدخل سيميائي باعتبار العمارة نظاماً لغوياً يتكون من الإشارات، وليس اقتراح حلول تشكيلية. تعتمد الورقة في تحليل اللغة التشكيلية للمسجد على المفهوم السيميائي للغوي الأمريكي تشارلز بيرس (Charles Peirce)، ومن خلال التحليل تبين الورقة أن ثوابت تشكيل المسجد هي علاقات شاهديه (indexical)، وأن رمزية المسجد لطرزه المتوارثة هي ذات مرجعية أقاليمية وليست ثابتة. وبناءً عليه فإن اللغة التشكيلية للمسجد تحتوي على إمكانات التحدد من ناحيتي المحتوى والتعبير، مثل أي منتج ثقافي هام للمجتمع، ومنه، توصلت الورقة إلى اقتراحين من ناحية تحديد اللغة التشكيلية للمسجد: أحدهما يركز على تطوير تلك اللغة، والآخر يركز على تغييرها. أما من ناحية العلاقة ما بين المحتوى والتعبير، فقد خلصت الورقة إلى ضرورة الاستناد إلى دراسات علم النفس البيئي وعلم الاجتماع البيئي في استكشاف قراءات الناس لمعاني التشكيلات الممكنة للمسجد وتفاعلها مع ثقافاتهم.

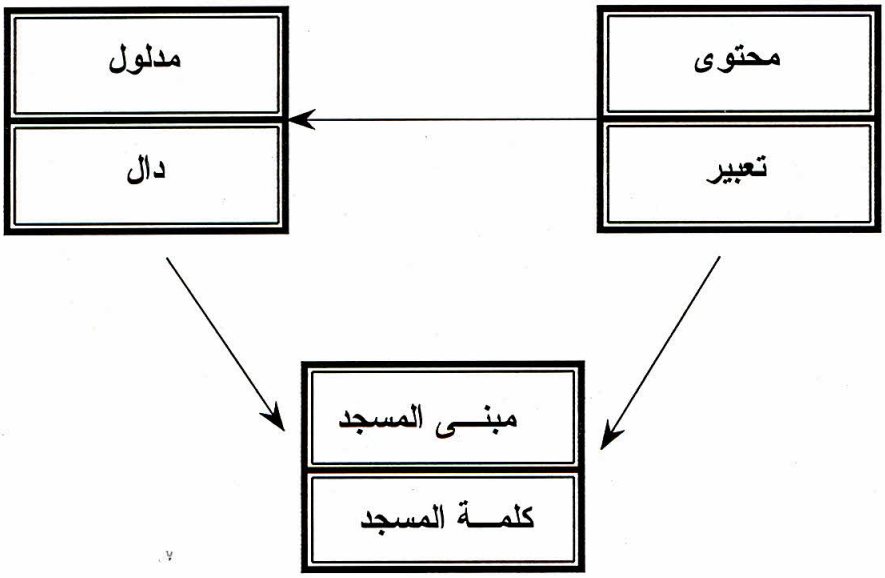
المقدمة

تعتبر هذه الورقة المسجد أهم الرموز التي تعبر عن ثقافة مجتمعنا، واللغة التعبيرية لتشكيل المسجد يقترح هنا أن تعكس تطور المجتمع من خلال إعادة استخدامها. أما الكيفية التي يتم بها استخدام اللغة و إعادة استخدامها فهي تفاعل دينامي ما بين المحتوى الثقافي وأدواته التعبيرية (المعمارية في هذه الورقة). واللغة المعمارية للمسجد هنا ليست مجرد أداة للتعبير، بل هي لازمة للوعي الجماعي واعتباراته التي تدرك في شكل المسجد، وهي لغة متعددة الأبعاد، فهي موضوعية وتعبيرية وجمالية محسوسة في نفس الوقت، وفهم مثل هذه اللغة يتطلب منا فهم التفاعل ما بين شكلها الفيزيائي من جهة، ومدلولاتها الجمعية والثقافية والاعتبارية من عقيدة وعواطف ومثل عليا من جهة أخرى. والهدف من هذه الورقة ليس اقتراح حلول تعبيرية محددة بقدر ما هو اقتراح أسلوب في التفكير يستدعي حلولاً حسب تجارب المعماريين ضمن ثقافتنا وحسب إمكاناتهم الإبداعية. تطرح هذه الورقة حواراً مركباً من مستويين، الأول يتعلق بمفهوم الإشارة في اللغة، على اعتبار العمارة نظاماً لغوياً، والثاني يتعلق بمفهوم الإشارة

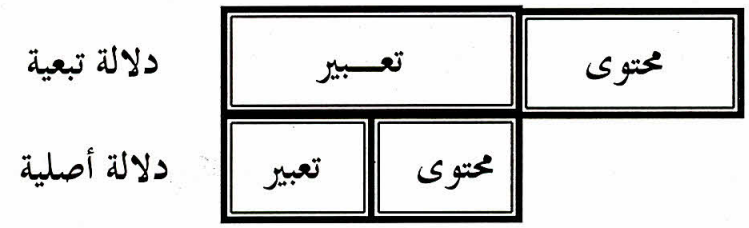
كتجربة في المجتمع الإسلامي ممثلة بالمسجد. وهذا أدى إلى الاعتماد على الطرح السيميائي في تحليلنا. فالسيمياء علم متشعب الموضوعات لاحتوائه على أدوات قادرة على وصف وتفسير يتمتعان بدرجة رفيعة من الدقة، وهو علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات من إشارات ودلالات ورموز، وهذا التحديد يجعل اللغة جزءاً من السيمياء، حيث يعتبرها نظاماً من العلامات يعبر عن أفكار. وربما كان من المناسب لهذه الورقة أن تبدأ بتعريف علم السيمياء من خلال أحد اتجاهاته وهو اتجاه اللغوي الأمريكي شارلز بيرس (Charles Peirce)، باعتبار هذا الاتجاه منطقياً وبنيوياً يتناسب مع بنيوية اللغة المعمارية، واستخدام هذا الاتجاه في تحليل شكل المسجد، ومن ثم اقتراح التوجهات المحتملة في التعامل مع اللغة التشكيلية للمسجد ضمن سياق المعاصرة والتطور في المجتمعات الإسلامية، اعتماداً على طروحات لغويين مثل سوزور (Saussure) و جومسكي (Chomsky) و موريس (Morris).

الإشارة والسيمياء

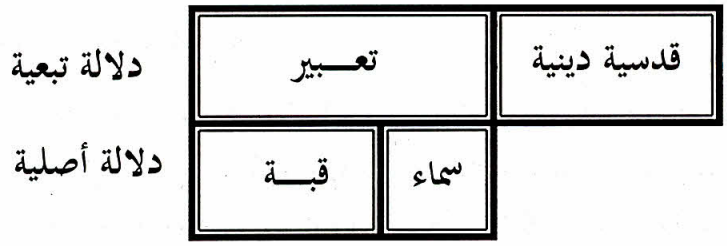
أول من حاول تحديد السيمياء (semiotics) كعلم قائم بذاته هو اللغوي السويسري سوزور (Saussure) في نهاية القرن التاسع عشر. حيث اعتبر السيمياء العلم الذي يدرس العلامات من داخل الحياة الاجتماعية، وعرف الإشارة (sign) بأنها وحدة تتألف من مستويين: المحتوى والتعبير (content and expression).[١، ص٩٩] وقد أطلق اسم الدال (signifier) على التعبير، والمدلول (signified) على المحتوى (شكل١). فمثلاً كلمة مسجد أتفق عليها كدال بين الناس الذين يفهمون العربية ويعرفون مفهوم المسجد، وكتعبير لشيء موجود وهو مبنى المسجد نفسه وهو المدلول والمحتوى الذي تدل عليه الكلمة. أما اللغوي الدنمركي (همسلاف) (Hjelmslev) فيقترح بأن هذين المفهومين يتحدان باتفاق اجتماعي ويسمى التركيبة الكلية للإشارة بالوحدة الثقافية.[٢،ص١٤٤] وحسب تركيب (همسلاف) فإن الدلالة للوحدة الثقافية تكون على مستويين: الأول دلالة أصلية (denotative) والثاني دلالة تبعية (connotative) (شكل٢). وقد تتراكب المستويات بشكل أكبر بحيث يكون المستوى التعبيري والمحتوى في مستوى الدلالة الأصلية هما التعبير في مستوى الدلالة التبعية. ولتوضيح ذلك فإن القبة في كثير من المجتمعات الإسلامية هي تعبير مرتبط بالمسجد كمبنى ديني له قدسيته، والسماء هي المحتوى لهذا التعبير في المستوى الأول (مستوى الدلالة الأصلية)، وكل هذه العلاقة الدلالية قد تكون في كثير من أذهان الناس تعبيراً عن القدسية الدينية في مستوى الدلالة التبعية (شكل٣). وهذا يعني أن تسلسل الدلالات لا يرتبط بتصنيف ثابت، وإنما هو مسألة تنظيمية مرتبطة بصياغة الترابط بين التعابير والمفاهيم، اعتماداً على الترتيب في تعلم المعاني وعلى شيوع استخدام التعابير في ثقافة المجتمع، ولذلك سميت التركيبة الكلية بالوحدة الثقافية. وبناءً على هذا فإن العمارة معنية بالدرجة الأولى بطريقة طرح ثقافة المجتمع للعلاقة ما بين المحتوى والتعبير، وكيفية إعادة استخدام هذه العلاقة مع تطور المجتمع



شكل ١: الإشارة عند سوزور تتشكل من مستويين: المحتوى والتعبير.



شكل ٢: تسلسل مستوى الدلالات في إشارة الوحدة الثقافية عند اللغوي (همسلاف).



شكل ٣: تطبيق مبدأ الوحدة الثقافية وتسلسل الدلالات على عنصر القبة في المسجد.

أول الذين حاولوا تأسيس نظرية موحدة وشاملة للعلامات هو الفيلسوف الأمريكي شارلز بيرس، وهو أول من بحث منهجيا في هذا العلم.[٣] ويُدعى طرح بيرس السيميائي بالتيار الفلسفي المنطقي، ومع تشديد سوزور على الوظيفة الاجتماعية للعلاقة وتأكيد بيرس على دورها المنطقي، إلا أن المظهرين في علاقة حميمة ويغطيان نفس المضمار. وقد تأثر بيرس بالفيلسوف كانط (Kant) في اشتقاق مقولاته المعتمدة على المفاهيم المنطقية. والعلامة عند بيرس تتشكل من علاقة ثلاثية بين ما أسماه: العلامة والموضوع والتعبير (sign, object & interpretant) (شكل٤). أي أن العلامة هي شيء ما لشيء آخر ومعبر عنه من شخص ما.[٣، ص٢٢٨] فمثلا كلمة مسجد تعبر عن موضوعها الذي قد يكون الإسلام أو الصلاة أو غيرها، وتبعث في ذهن الشخص المدرك صورة ذهنية للمسجد (شكل٥). ومن المتأثرين بتركيبة بيرس الثلاثية اللغويان أوغدن و ريتشاردز (Ogden and Richards)، فهما يعتبران العلاقة بين الرمز والموضوع تتم عبر المعنى الذي يعطيه الشخص للرمز.[٤] فالعلاقة الثلاثية هنا تصبح بين الرمز (symbol) والفكر (reference) أو ما أسمياه القصد وبين المرجع الخارجي (referent) (شكل٦). ففي هذه الحالة تصبح كلمة الكعبة مثلاً هي الرمز والصورة الذهنية للإسلام هي الفكر، وبناء الكعبة نفسه هو المرجع الخارجي (شكل٧). ورجوعاً إلى مقولات بيرس فقد قسمها إلى ثلاث مقولات مجردة، أسماها الأولى والثانية والثالثة (First, Second & Third).[٣، ص٣٠٠] وعرف الأولى بحال وجود ما يوجد بحد ذاته، إيجاباً ودون نسبته إلى أي شيء آخر. وتنتمي إلى هذه المقولات الكيفيات الشعورية والحسية بغض النظر عن كيفية تحققها مكانياً أو زمانياً . فالمقصود هنا هو الإمكان وليس وجود الشيء كواقع. والمقولة الثانية هي حال وجود ما يوجد بحد ذاته نسبة إلى شيء ثان، لكن دون اعتبار شيء ثالث. وهذه مقولة الواقع أو الوجود، فوجود الشيء لا يمكن التحقق منه إلا بتفاعله مع شيء آخر. أما المقولة الثالثة فهي حال وجود ما يوجد بحد ذاته، من حيث أنه يوقع نسبة بين ثانٍ وثالث، وتندرج هنا العمليات الذهنية الواعية كالتفكير والمعرفة والاتصال. وعلامة بيرس هي نموذج لمقولته الثالثة، حيث إنها تشكل علاقة من ثلاثة أركان أو حيثيات وهي العلامة نفسها، أو (الوسيلة) والتعبير والموضوع. كما أن كل حيثية من هذه الثلاث تنتمي إلى إحدى المقولات الثلاث، فالوسيلة (العلامة) هي من المقولة الأولى، والموضوع هو من المقولة الثانية كونه يتفاعل مع الواقع، والتعبير من المقولة الثالثة كونه رد فعل المدرك بتوجهه نحو الموضوع مستدعياً تعبيراً ثانياً. وحسب تحليل بيرس (M. Bense) لتركيبة بيرس الثلاثية فإن الموضوع يتبع العلامة أو الوسيلة والتعبير يتبع الموضوع والوسيلة.[٥] بناءً على ما قد سبق، فإن التركيب الكلي يؤلف ثلاثية متوالية ومتوالدة بالترتيب من الأولى وحتى الثالثة تشكل نموذجاً حقيقياً يتضمنها كل الكائنات الممكن تصورها تحت المقولات الثلاث.

كما يخضع بيرس كل حيثية من الحيثيات السابق ذكرها إلى تقسيمة ثلاثية أخرى تنطوي على مقولات الأول والثاني والثالث، مما ينتج تركيبة كلية من فروع تسعة، كل منها لا يشكل علامة بحد ذاته، ولكن لا بد له من الدخول في التركيب مع فروع أخرى، حتى يتحقق نظام العلامة الكامل (شكل٨). وقد أورد بيرس تقسيم الفروع كما يلي:[٣]

أ- **العلامة بالنسبة للوسيلة:**

- العلامة (الوسيلة) من حيث المقولة الأولى: وتسمى علامة كيفية (quali-sign)، وكل قوام مادي للعلامة هو علامة كيفية مثل الصفات الحسية كالألوان.
- العلامة من حيث المقولة الثانية: وتسمى علامة عينية (sin-sign)، مثال على ذلك كل عمود إشارة ضوئية في مكانه يعتبر علامة مهما تكررت الإشارات في الشارع.
- العلامة من حيث المقولة الثالثة: وتسمى علامة قانونية (legi-sign)، مثل علامات السير بشكل عام. وكما يلاحظ فإن العلامة العينية هي تحقق فردي للعلامة القانونية.

ب- **العلامة بالنسبة للموضوع:**

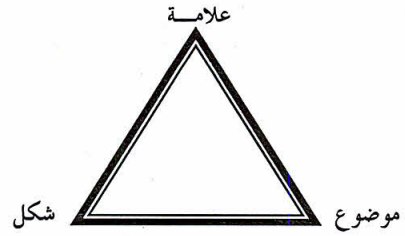
- الموضوع بالنسبة للمقولة الأولى: وهو ما يسمى بالإيقونة (icon)، وهو دلالة العلامة على موضوعها من حيث محاكاته أو رسمه، وهنا يشترط الاشتراك في الخصائص والشبه.
- الموضوع بالنسبة للمقولة الثانية: ويسمى بالشاهد (index)، وهو دلالة مكانية وعلاقة مجاورة بين العلامة وموضوعها مثل العلاقة بين الدخان والنار، ومثل المئذنة التي تجاور المسجد.
- الموضوع بالنسبة للمقولة الثالثة: ويسمى بالرمز (symbol)، وهو علاقة عامة بين العلامة وموضوعها ولا يشترط فيها الشبه أو المجاورة ولكن يشترط بها الاتفاق الاجتماعي والتعلم. ومثل ذلك كلمة مسجد التي قد تدل على أي مسجد مهما كان شكله وموقعه.

جـ- **العلامة بالنسبة للتعبير:**

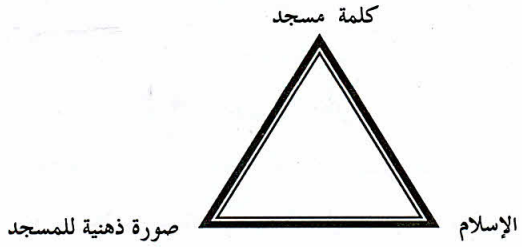
- التعبير بالنسبة للمقولة الأولى: وهو يسمى بالتصور (rhema)، وهو علاقة مفردة أو مركبة لا تصلح أن تكون حكماً ولكن حداً في الحكم مثل كلمة "مزخرف".
- التعبير بالنسبة للمقولة الثانية: وهو ما يسمى بالتصديق (dicent)، وهو علامة قابلة للحكم، أي تقبل الصدق أو الكذب، مثل قول "المسجد مزخرف".
- التعبير بالنسبة للمقولة الثالثة: وهو ما يسمى الحجة (argument)، وهو تأليف من العلاقات يتعلق بالقواعد فقط، والحجة هي دائمة الصدق، مثل الأقيسة المنطقية. وفي هذا النوع من العلامات لا تصح النسبة إلى الموضوع إلا رمزية، وبالنسبة إلى الوسيلة إلا قانونية.

احتمالات التركيبة العلاماتية

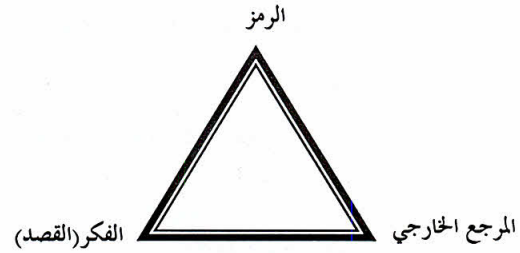
عودة إلى تحليل بتري، فإن مقولة العلامة تتبعها أو ترتبط بها مقولة موضوع مساوية لها تسبقها، فمثلاً العلامة العينية إما أن ترتبط بشاهد أو أيقونة ولا ترتبط برمز. كما أن مقولة الموضوع تتبعها مقولة تعبير مساوية لها أو تسبقها، فمثلاً الشاهد يمكن أن يكون تصورياً أو تصديقياً ولكن لا يكون حجة. وهذا يعني اختزال مجموع الاحتمالات الكلي لأي تركيبة ثلاثية من علامة وموضوع وتعبير من سبعة وعشرون احتمالاً إلى عشرة احتمالات، هي كما يلي(شكل٩):[٥]



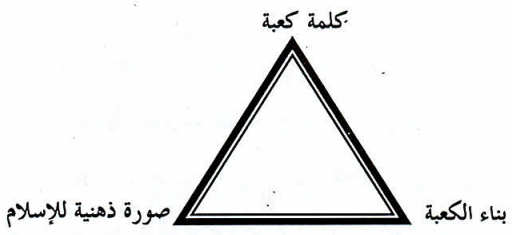
شكل ٤ : العلاقة الثلاثية في الإشارة عند بيرس.



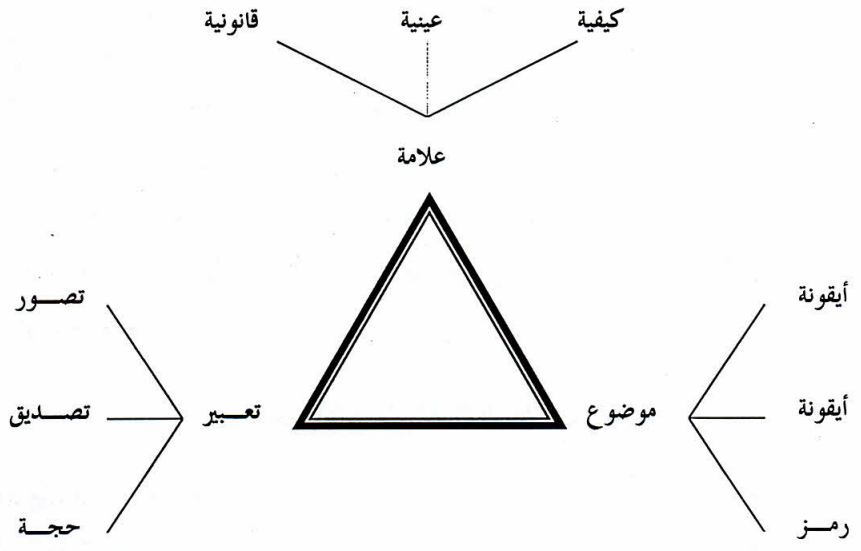
شكل ٥ : تطبيق إشارة بيرس الثلاثية على كلمة (المسجد).



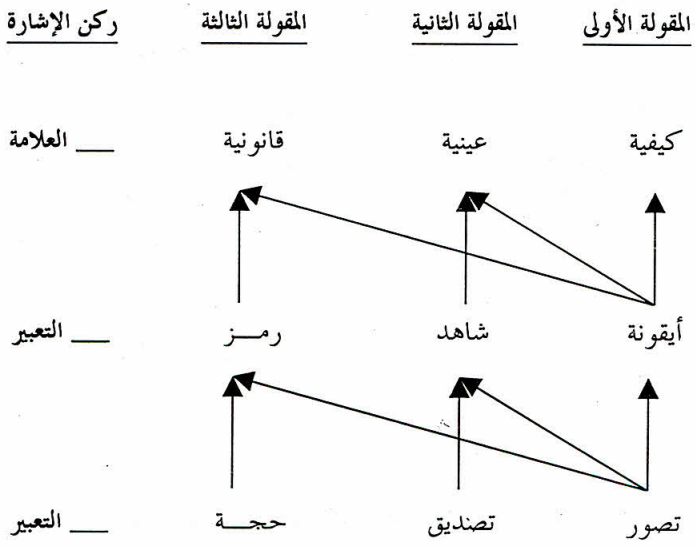
شكل ٦ : الإشارة عند أوغدن و ريتشاردز.



شكل ٧: تطبيق إشارة أوغدن و ريتشاردز على كلمة (الكعبة).



شكل ٨: إشارة بيرس الثلاثية من حيث المقولات الثلاث.



شكل٩: تحليل بنزي للإشارة (بيرس) الثلاثية من حيث المقولات الثلاث.

- العلامة الكيفية-الأيقونية-التصورية، ومثال عليها العناصر التشكيلية والزخرفية البدائية التي تشكل بمجموعها مبنى المسجد من ملامس وألوان وقيم ضوئية وهي التي تقوم بإثارة ردود الفعل الحسية والإدراكية في الناظر.
- العلامة العينية-الأيقونية-التصورية، ومثال عليها العلاقات والنظم التشكيلية التي تربط بين عناصر حسية محددة في تشكيل مسجد محدد.
- العلامة القانونية-الإيقونية-التصورية، ومثال عليها العلاقات التشكيلية التي تتكرر في معظم المساجد المحافظة والكلاسيكية التي نعرفها، حيث تميز المسجد عن غيره من المباني.
- العلامة العينية-الشاهدية-التصورية، ومثال عليها رؤية مئذنة مسجد، أو قبة بغض النظر عن المكان أو الزمان (مثلاً رؤيتها في صورة).
- العلامة القانونية-الشاهدية-التصورية، ومثال عليها علاقة تنظيمية عامة تربط القبلة بالمحراب ببيت الصلاة.
- العلامة القانونية-الرمزية-التصورية، ومثال عليها ارتباط التشكيل العام بمعنى الإسلام أو القبة بالسماء أو الضوء بالتسامي.
- العلامة العينية-الشاهدية-التصديقية، ومثال عليها رؤية مئذنة أو قبة مسجد أو سماع الآذان في مكان محدد وزمان محدد حيث يتوقع وجود المسجد.

- العلامة القانونية-الشاهدية-التصديقية، ومثال عليها توقع وجود مسلمين في منطقة يظهر فيها مسجد أو مئذنة، أو توقع وجهة القبلة عند رؤية مدخل المسجد أو فضاء الصحن.
- العلامة القانونية-الرمزية-التصديقية، ومثال عليها وجود عناصر وأشكال في تشكيل المسجد ذات تعبيرية تتطابق مع المعنى العام لبناء المسجد، ومنها أيضاً طرح طراز جديد لشكل المسجد. وهذه العلامة ترتبط بمسألة الاستمرارية والتغيير في شكل المسجد.
- العلامة القانونية-الرمزية-الحجة، ومثال عليها طرح جدلية في كيفية تشكيل المسجد بناءً على مقولات منطقية وضمن مركب تام من العلامات، ومن ثم استخدام القياس والبراهين في توضيح الجدلية، مثل ما نطرحه في هذه الورقة.

تشكيل المسجد: أيقونة وشاهد ورمز

لقد غطت الاحتمالات العشرة السابقة تشكيل المسجد ضمن مستويات منطقية متسلسلة ابتداءً من عناصره الحسية، وحتى مستوى جدلية الطروحات كما في هذه الورقة. وواضح أن هذه الاحتمالات تغطي ثلاثة مجالات رئيسة في التشكيل، فمنها ما يرتبط بالعناصر والعلاقات التشكيلية، ومنها ما يرتبط بالعلاقات التقاربية والتجاورية ومنها ما يرتبط بالمجالات التعبيرية والمعنوية للتشكيل. وهذا يعيدنا الى حيثية الموضوع في علامة بيرس، حيث صنفها الى أيقونة وشاهد ورمز. وبينما العلاقة بين الدال والمدلول في الأيقونة والشاهد فيزيائية (فالأول بالشبه والثاني بالتقارب المكاني)، تكون العلاقة غير فيزيائية في الرمز (قد تكون اعتباطية أو حدثيه أو اتفاقية) إلا أن أياً من الأصناف الثلاثة قد يأخذ دور الآخر إذا اختلف المضمون أو القرينة. فعلى سبيل المثال، الصورة الذهنية للمسجد ككتلة يعلوها قبة ويجاورها مئذنة هي أيقونة تتكرر في بناء كثير من المساجد مع اختلاف التفاصيل، بينما المئذنة شاهد على وجود المسجد قربها من غير أن نراه، وقد تكون المئذنة نفسها رمزاً للإسلام من غير لزوم وجود أي علاقة فيزيائية بين الاثنين.

وكون التجربة البصرية للمسجد مرتبطة بتشكيله الفيزيائي يجعل من المنطقي أن يناقش شكله ضمن تصنيفي الأيقونة (icon) والشاهد (index). أما بالنسبة للأيقونة فهي تتنوع في الشبه بداية من التطابق ما بين الدال والمدلول، وانتهاءً في الشبه بينهما في النظام التشكيلي لعناصر المبنى. وقد تُرجم هذا التدرج معمارياً من قبل برودبنت (Broadbent) [٦]، حيث صنف التصميم الأيقوني إلى تشبيهي (analogic) وقانوني (canonic)، ويمكن إضافة مصطلح التصميم التيبولوجي (typologic) كجزء من التصميم الأيقوني (وقد استخدم برودبنت هذا المصطلح لأحد أنواع التصميم في موقع آخر)، ويقصد به هنا التطابق وبعده التشابه الطرازي بين المباني. وفي التصميم التيبولوجي يكون الفرق بين الدال والمدلول ضمن نطاق الإحتمال الأول من احتمالات بيرس العشرة، بالعناصر الأولية للتشكيل من ملامس وأحجام ومواد، وأحياناً ضمن نطاق الاحتمال الثاني والذي يتعلق بالنظم التي تربط بين عناصر التشكيل. ويمثل هذا الصنف من التصميم الأكثرية العظمى من تصاميم المساجد في التاريخ

الإسلامي وحتى عصرنا الحاضر، وربما يناسب هذا الطرح مصطلح "الطرح الطرازي" للمسجد إن جاز لنا التعبير. يجب التنويه هنا بأن الطراز هو مدلول كلي يتشكل من نظام من العلامات الفرعية وهو ما يسميه موريس (Morris) في نظريته السيميائية "المستوى المبنوي للتسويم" (syntactical level).[٧، ص ١٣] ولعل أكثر الدراسات دقة في المستوى المبنوي للغة (وهي جزء من السيميائية) هي دراسات جومسكي (Chomsky) للبنية السطحية (surface structure) في اللسانية التوليدية والتحويلية (generative and transformational grammar).[٨] إلا أنه لا يوجد متسع لشرحها في هذا المقام. وعودة للطرح الطرازي، فإن التصميم الطرازي يرتبط في تجربة الرائي باحتمالية أو توقع توالف مجموعة علامات ضمن نطاق علاماتي كلي، فإن وجدت في التجربة معظم التوالفات المحتملة كان العمل يلتزم بالطراز. وهنا يفترض معرفتنا بالطراز بالدرجة الأولى. وإن قلت الاحتمالات كان العمل يتجه نحو التجديد والابتعاد عن الطراز. وفي هذه الحالة يعتبر الطلاق الكلي للطراز صدمة للرائي، بسبب إفقاده التوقع المعلوماتي للتصميم. ويزداد مستوى الصدمة مع اتساع شيوع الطراز بين الناس كما في حالة المسجد. وبالنسبة للتصميم التشبيهي، فيكون هناك شبه عام بين المبنى ومرجعه الذي قد يكون طبيعيا أو ميكانيكيا.[١٠،ص١٤٣] وقد يكون هذا النوع من التصميم في كثير من الأحيان منفصلا تماما عن أي طرح طرازي للتشكيل. أما بالنسبة للتصميم القانوني فالشبه يكون بعلاقات التنظيم الهندسية التي تربط بين عناصر التشكيل، والتي قد تكون متجهة فقط أو ترقى لتكون رياضية. وفي هذه الحالة ليس شرطا أن تكون العلامات الفرعية (العناصر) متشابهة في الدال والمدلول، ومثال على ذلك الالتزام بتنظيم فراغي يربط بين عناصر المسجد. فالمحراب له علاقة محددة مع حائط القبلة وبيت الصلاة له ارتباط ما بين القبلة والصحن، وبيت الصلاة له رواق يمتاز عن بقية الأروقة حجما وربما شكلا من خلال علاقته مع القبة. وربما تنعكس نسب التشكيل الفراغي كنسب رياضية على تشكيل الواجهات وزخرفتها، فينتج تناغم رياضي حجمي على مستوى التشكيل الكلي. وهنا يجب أن ننوه لمقدار المرونة التي قد تعطى للمصمم في خلق أشكال جديدة للمساجد لا تقل روعة وتناغما عن الأشكال الهندسية التي أبدع المسلمون باستخدامها في زخرفة المساجد. مرة أخرى نذكر بأننا لا نزال ضمن الاحتمالات الأول والثاني والثالث من احتمالات بيرس للعلامات في التصميم التشبيهي، وضمن الاحتمالين الثاني والثالث في التصميم القانوني، وكلها احتمالات أيقونية من حيث الموضوع.

الحالة الفيزيائية الثانية للعلاقة بين الدال والمدلول في علامة بيرس هي حالة الشاهد (index). وأهم فرق بين العلاقة الشاهدية والعلاقة الهندسية هو أن الأولى تجاورية أو تقاربية فقط، بينما الثانية هي تقاربية ومتجهة أو رياضية. ومثال على ذلك المئذنة، فوجود المئذنة لا يشترط في مكان معين من المسجد كقاعدة عامة، وأحيانا توجد مئذنتان وأحيانا أخرى أربعة، وهذا يعني عدم ارتباطها هندسيا بعلاقة ثابتة مع عناصر المسجد الأخرى. ولكن وجود المئذنة بالضرورة يدل على وجود المسجد قربها. ولا يشترط بالعلاقة الفرعية الشاهدية أن تكون على مستوى التشكيل الكلي، بل يمكن أن تكون على مستوى العلامات الفرعية، بمعنى أن رؤية أي عنصر يرتبط بالضرورة مع عنصر آخر في نفس المسجد يجعله شاهدا يدل عليه. فمثلا رؤية انحناء المحراب من خارج المسجد

ومن زاوية معينة يدل على وجود حائط القبلة ويحدد اتجاهها. وفي نفس الوقت، المئذنة كشاهد أكبر في المسجد تعتبر علامة فرعية في نظام علامات خط السماء للمدينة. فنظام من المآذن في خط سماء القاهرة هو شاهد أكبر على مجموع المساجد في المدينة. ونذكر هنا بأننا نناقش الاحتمالات الرابع والخامس والسابع والثامن من علامات بيرس وكلها احتمالات شاهدية من حيث الموضوع. ولعل أبسط المساجد ضمن سياق هذا الموضوع هو المسجد الذي يطرح علاقة شاهديه فقط بغض النظر عن أي تشكيل. بمعنى أنه إذا وجد فراغ مناسب وظيفيا لأداء الصلاة ووجد المحراب بأبسط تعبير فيزيائي كشاهد على القبلة نكون قد حصلنا على أبسط شكل للمسجد. وبمثل هذا التصريح ربما يطلق العنان لطرح احتمالات غير منتهية لشكل المسجد. ولكن ما نراه في الواقع هو غير ذلك. فرغم كل التطورات والطفرات أحيانا التي حدثت في هذا القرن، وانعكاساتها على كل إنتاج الإنسان، فإن معظم الأشكال التي نراها للمساجد التي تبنى في مجتمعاتنا لا تزال ملتزمة بمجموعة محدودة لصور ذهنية كلاسيكية (إن جاز التعبير هنا) لشكل المسجد. والتغيرات التي كانت تتم على الشكل هي تطوير بسيط للطراز نفسه، وارتبطت في معظم الأحيان في الأقاليم الإسلامية بأسباب نفعية مثل رغبة البناءين بتجربة مواد وتقنيات جديدة في البناء. وهذه الاستمرارية جعلت الطراز نفسه رمزا مرتبطا في شعورنا الجمعي بهيبة الدين، رغم أنه لم يقصد أصلا كذلك. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو لماذا يهيمن الالتزام بالطراز رغم أنه أولا: لا توجد ضوابط فيزيائية حقيقية للتشكيل كما بينا سابقا في نقاشنا للأيقونة والشاهد، وكان واضحا أنه ضمن الاحتمالين الأول والثاني من احتمالات بيرس توجد كل الإمكانات التشكيلية التي لا يضبطها إلا الطراز نفسه، ثانيا: تطور تقنيات البناء البطيء الذي كان يحكم التغير في الطراز انتهى مع ثورة تقنيات البناء في القرن العشرين والتي حررت شكل المبنى من سيطرة التقنيات القديمة، وثالثا: طرز المساجد الموروثة أصبحت موروثة في عائلة المسجد وحدها تقريبا من المباني الأخرى في المجتمع، وأصبح المسجد يتكلم لغة منفردة ومختلفة عن لغة التركيبة الحضرية لبيئتنا المبنية، ومما يزيد في انفرادية هذه اللغة كونه الآن يعامل كصرح منفصل عن النسيج الحضري للمدينة في معظم الحالات.

الاحتمال الوحيد الذي بين أيدينا كسبب لهيمنة الطراز الآن هو الرمز. وهو الصنف الثالث من علامة بيرس وللتذكير مرة ثالثة، فنحن الآن في مجال الاحتمالين السادس والتاسع من احتمالات علامة بيرس، وهما احتمالان رمزيان من حيث الموضوع. ويجب أن نذكر هنا أن الغالبية العظمى من تجارب المعماريين السابقة غطت الاحتمالات التي سبق ذكرها ضمن نطاق العلامات المطروحة وأغفلت هذين الاحتمالين. وبذلك تبقى المنظومة اللغوية في التشكيل ناقصة لا تتم إلا بتغطية جميع الاحتمالات ابتداء من التي تتعامل مع ادراكاتنا الحسية المباشرة وانتهاء بالطروحات الجدلية والقياسية. كما ذكرنا الرمز علامة ليس بالضرورة أن تكون فيزيائية في علاقة الدال بالمدلول. وبعد أن بينا أنه لا توجد ضوابط فيزيائية حقيقية لتشكيل المسجد، بقي لدينا احتمال الضوابط غير الفيزيائية أو الرمزية حسب طرحنا السيميائي في التحليل. وسؤالنا الآن: هل هنالك قيم رمزية حقيقية مرتبطة بالطرز الموروثة في المساجد تبرر هيمنتها؟ فإذا كان الجواب بالإيجاب، فهل يرتبط الرمز بالصورة الكلية للطراز، أم بعناصر أو علاقات محددة فيه؟ وإذا كان الجواب بالنفي، كيف يتحرك معماريونا وإلى أين؟

يقول أوليغ غرابار (Oleg Grabar) بأنه في دراستنا لما كتب في التاريخ الإسلامي حتى الآن لا يوجد ما يدل حقيقة على أن الرمز كان من الوسائل البصرية الهامة ما عدا الكعبة الرمز الأعظم للإسلام وربما المنبر كرمز ضمن فضاء المسجد.[١١، ص٢٨] وذهب إلى أبعد من ذلك باقتراحه بأن من يعتمد على التدوينات التاريخية سيستنتج بأنه ليست الأشكال التي تحدد الثقافة الإسلامية وإدراك المسلم لعمارته، ولكنها طريقة الحياة، فالأصوات مثل صوت الآذان وشخصيات التاريخ الإسلامي وأحداثه لها تعبيرات ثقافية هامة. ويضيف غرابار بأن هنالك أشكالا قليلة ترمز للدين الإسلامي وربما أهمها المئذنة. ومن يدرس الصروح المعمارية الإسلامية القديمة يجد أنها تمتاز بمفرداتها (vocabulary) وليس بنوعياتها التصنيفية (typology) حيث يتوقع وجود المعنى. كما أن المعاني التي رافقت بناء هذه الصروح لم تعش طويلا بسبب محدوديتها في الحدث والزمان والمكان. فمثلا المسجد ذو الطراز الرواقي أصبح رمزا للإسلام لكل منطقة فتحت جديدا، ومع مرور الزمن يبدأ هذا المعنى بالتلاشي. ومثال آخر المسجد العثماني الكلاسيكي الذي أصبح رمز القوة السياسية والثقافة العثمانية مع أن العصر العثماني لا يمثل كل العصور الإسلامية. واقترح غرابار في مقالته دراسة وتحليل الزخارف والكتابات الموجودة على الصروح الإسلامية، فربما نجد أن الرمزية الدائمة أو المستمرة محتواة في الزخارف وليست في العمارة نفسها. أما نادر أردلان فيقول بأن الأقاليم التي نشأت بها المساجد كانت أكبر مؤثر في تشكيلاتها.[١٢، ص٥٦] ومثل هذا الرأي طرحه أيضا إحسان فتحي حيث يقول بأن التأثيرات في شكل المسجد درجت تقليديا بأن تكون محلية ومرتبطة بالمنطقة وليست مرتبطة بنوعيته التصنيفية.[١٣، ص٥٤] أضف إلى كل ما ذكر أنه لا يوجد في القرآن الكريم أو في الحديث الشريف ما يدل على شكل محدد لعمارة المسجد. بناء على ما ذكر يبدو أن الرموز المرتبطة بطرز المساجد المتوارثة نابعة من مصادر محلية (إقليم المسجد مثلا)، بحيث تبرر هذه الرموز تمسكنا بهذه الطرز. ومع مرور الزمن وتغير الظروف وتلاشي المعاني الأصيلة لرموز الطراز، أصبح الطراز مجرد مدلول فيزيائي أو أيقونة منغلقة على نفسها. وفي هذا تناقض مع منطق التاريخ والتغير الاجتماعي الذي يطرح مجموعه خاصة من التصورات الجمالية لكل حقبة تاريخية محددة. فما بالنا عندما تكون هذه الحقبة نقلة نوعية كما في قرننا هذا.

التجديد في اللغة التشكيلية للمسجد

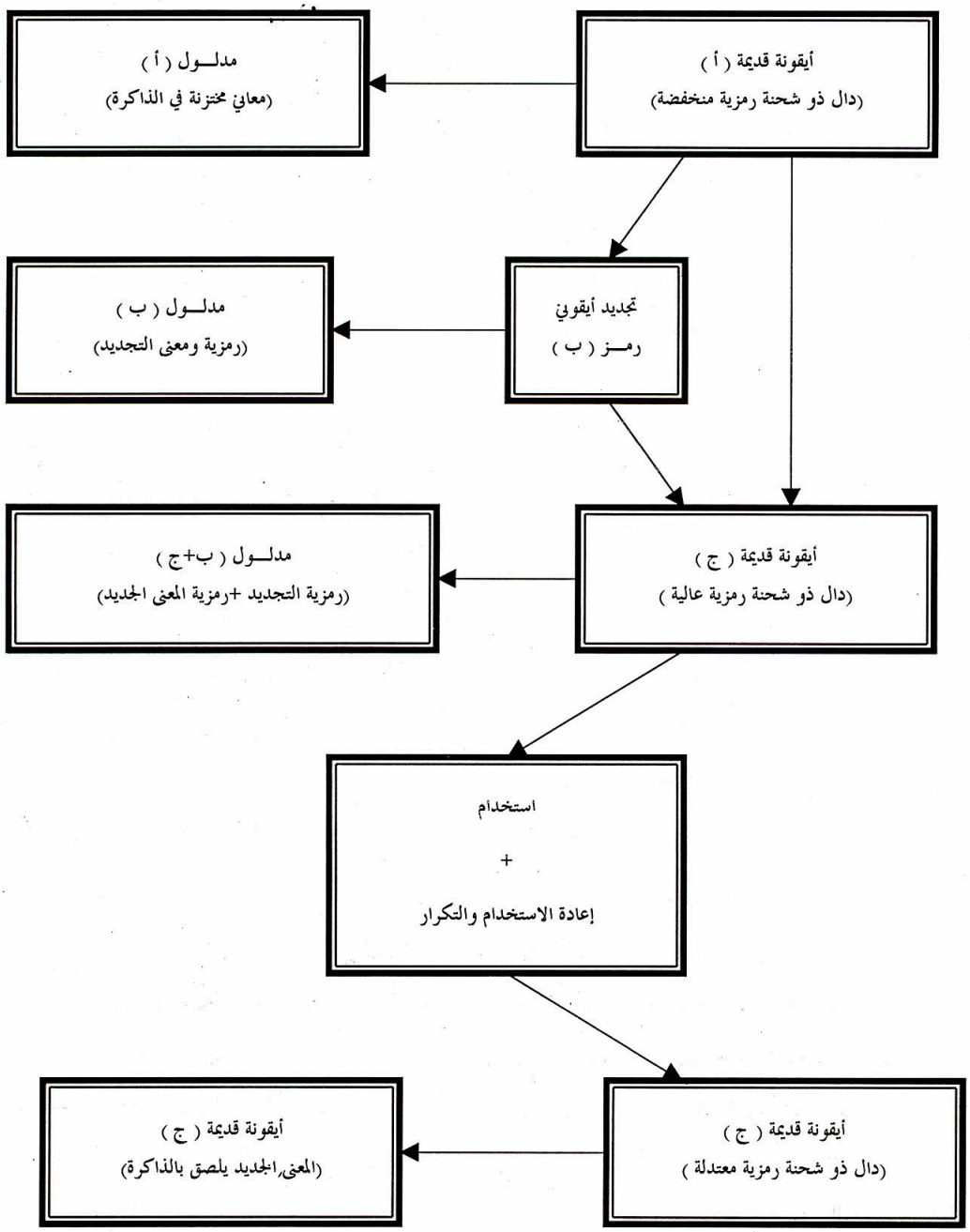
طبعا لا يكون الحل بأن نسقط الاهتمام بالرمز، فمبنى المسجد وأي مبنى سيتكلم في أي حال، ومسئوليتنا تقع في أن نضبط عملية الكلام حتى تكون مفهومة ضمن سياق تطور المجتمع وتغيره، وهذه عملية مستمرة. ونحن هنا أمام احتمالين، الاحتمال الأول هو أن يعاد تركيب اللغة الطرازية المحلية حتى تصبح مفهومة للجميع ضمن المعطيات المعاصرة، وهذا يتضمن إدخال مفاهيم لغوية جديدة مرتبطة بتطورات العصر وظهور معان جديدة منبثقة عن هذه التطورات. بمعنى آخر تجديد الرموز من خلال تطوير اللغة. والاحتمال الثاني هو ابتكار لغات جديدة نابعة من معطيات مجتمعنا المعاصرة بغض النظر عن أي جذور طرازية. وفي هذه الحالة يوجد حرية أكبر في طرح رموز جديدة، ومثل هذه الرموز يجب أن تأتي أولا من خارج دائرة التشكيل المرئي التقليدي أو الكلاسيكي

للمسجد، ومن ثم تبنى التشكيلات المرئية عليها ومن غير قرارات مسبقة، وإلا أصبحنا ندور في دائرة مفرغة. وفي هذا يقول دور كايم: "لكي تكون الاعتبارات الجمعية مفهومة، يجب أن تنبع من مصدر ما، ولأنها لا يمكن أن تستمد من دائرة مغلقة على نفسها، فإن المصدر الذي تنبع منه ينبغي العثور عليه خارجها. أي إما أن يتكون الوعي أو الشعور الجمعي عائما في فراغ، كصنف من المطلق الذي يتعذر تصوره، أو أن يكون مرتبطا ببقية العالم."[١٤] والمخزن الأصل للرموز هو المجتمع نفسه، ودالات هذه الرموز هي إبداعات المعماريين الجمالية المحسوسة من قبل المجتمع نفسه. والنظرية الاجتماعية في تفسير الإبداع الفني تعتبر الفن ضربا من الإنتاج الجماعي وتحصيلا تدريجيا لما تقترحه الجماعة على الفنان من تقاليد واتجاهات. والرموز المطروحة بدورها تؤثر على وعي المجتمع من خلال محاكاته. مرة ثانية يقول دور كايم بأن الرموز ليست مجرد أدوات للتعبير ولكنها لازمة لنشوء الوعي الجماعي، كما أن العمل الفني لا بد من أن يندمج في صميم التراث الحضاري للمجتمع بمجرد أن يتقبله الوعي الجماعي ويعمل على محاكاته.

وسواء أخذنا بالاحتمال الأول أو الثاني في التحديد المطروح فإن الصدمة المعلوماتية التي تحدثنا عنها سالفا والتي تحدث عند تغيير أو ترك الطراز هي بحد ذاتها مصدر رمزي للناظر يثير عواطفه بما يحمله من معان. ومثل هذه الصدمة قد تكون ضرورية لتهيئة الناظر لاستقبال الطرح الجديد في التشكيل، والتي قد يكون مبنيا على نقض ما سبق. ولا شك أن المقصود بهذه الصدمة، أن تكون حسية وليست ثورة على عمق الوعي أو الشعور الجمعي، بل هي تعبير عن رغبته في التوازن ما بين شكل الأشياء ومحتواها الذي يتغير ضمن التغير الاجتماعي. وهي تجريد للتشابه البنيوي ما بين الاعتبار الجمعي وشكل الرمز المطلوب. ولطرح الصورة بشكل سيميائي فإن ما يحصل هنا هو تغيير أيقونة قديمة إلى واحدة جديدة تحمل معنيين متلازمين، الأول ارتباط بنيويتها الجديدة بمحتويات اجتماعية معاصرة، والثاني تعبيرية التغيير عن التحولات التي حصلت في المجتمع. والثاني ما هو إلا إعلان عن نشوء الرمز ضمن المعنى الأول. وللتوضيح، ذكرنا سالفا بأن الرمز قد يكون علاقة دلالية أصلها حدثي، والتغير الأيقوني هو حدث حسي هام. وبعدها يصبح الرمز بشكله الجديد جزء من ثقافة المجتمع مع التجربة والتعود. وعندها ينسحب المعنى الثاني ليصبح جزء من تاريخ الرمز الذي بدوره يصبح ذا قيمة جديدة كامنة في ذاته ومرتبطة بتجربتنا الحسية له كمثير لعاطفتنا إزاء أمور الواقع الجديدة (شكل ١٠). قلنا سابقا بأن العلامة تتشكل من مستويين، مستوى المحتوى ومستوى التعبير. أما بالنسبة لمستوى التعبير وهو صميم عمل المعماري المتعلق بالشكل والتشكيل، فإننا نضع هنا بعض الاقتراحات التي تترجم الاحتمالين اللذين طرحا سابقا والمبنيين على رفض الطراز أما جزئيا أو كليا. ولنسمي الرفض الجزئي بالتطوير اللغوي، والرفض الكلي بالتغيير اللغوي لشكل المسجد. ونذكر هنا بأن ما سنقترحه لا يقدم حلولا بقدر ما يقترح توجهات في التفكير.

أ- التطوير اللغوي:

بالنسبة لطرح التطوير اللغوي، فربما كان من المناسب أن نسترشد بما طرحه اللغوي سوزور من طرق لتحول اللغة لنقيس عليه معماريا. وقد حدد أكثر من طريقة يتم من خلالها تطوير أشكال جديدة للغة ويهمنا منها ثلاث طرق وهي:[٥]



شكل ١٠: تحليل سيميائي لرمزية التجديد في شكل الرمز.

١. الطريقة النأمية (الصوتية) (phonetic): وهي دمج بعض الأصوات في الكلمات، خاصة عند استعارة كلمة من لغة أخرى، كما في الاختلاط بين الثقافات المختلفة. ويقابلها في العمارة استخدام أشكال جديدة اعتمادا على إدخال مواد ونظم إنشائية جديدة مثلا البلاستيك والمنشآت المعلقة. وقد طرح برودبنت هذه الطريقة كأحد أنواع التصميم الرئيسية وأسماها بالطريقة النفعية أو الذرائعية (pragmatic). ومن المناسب هنا أن نعود إلى مقالة إحسان فتحي والتي صنف فيها المساجد المعاصرة إلى خمس مجموعات منها ما أسماه بالمساجد المحافظة والتي تنطبق عليها هذه الطريقة في التحول اللغوي.[١٣] وتتميز المساجد المحافظة (conservative/conventional) بأشكالها المألوفة والمتكررة وببعض المميزات الإقليمية ويستخدم فيها بعض المواد المعمارية وطرق الإنشاء المعاصرة.

٢. طريقة التأصيل والتبسيط الشعبي للكلمات (folk-etymology): وفي هذه الحالة تكون هناك كلمات غير معتادة، تغير في لفظها وتهجئتها بحيث تصبح مألوفة. ويقابلها في العمارة استخدام مفردات محلية أو مألوفة ضمن طراز حديث مستورد ليجعله مفهوما من قبل المجتمع المحلي. ويمثلها من تصنيف إحسان فتحي المجموعة الإسلامية الكلاسيكية الجديدة (New Classic Islamic)، وتتميز بكونها منشآت حديثة ذات تشكيلات جديدة مع استخدامها لمفردات وأنماط إسلامية كلاسيكية.

٣. طريقة التلازم (agglutination): وفي هذه الحالة تندمج كلمتان أو أكثر في كلمة واحدة. ويقابلها في العمارة تجميع مفردات أكثر من طراز في مبنى واحد. ويمثلها من تصنيف إحسان فتحي المجموعة الانتقائية (eclectics)، حيث يستخدم فيها تجميع وخلط أشكال ورموز إسلامية من عدة طرز وأقاليم. ويمكن إضافة طريقة رابعة مستنبطة من قواعد جومسكي التحويلية في اللغة،[٨] وهي:

٤. التجريد والحذف اللغوي: في الحذف نسقط عنصرا من عناصر الجملة لغرض في المعنى، وتبقى الجملة تحمل نفس المعنى الأصلي وبحيث يحسن السكوت عليه. ويقابلها في العمارة تجريد العناصر الزخرفية في المسجد إلى أشكال بسيطة، أو تجريد مفردات تراثية أو كلاسيكية إلى عناصرها الأساسية والضرورية. وأرجو أن أحسن انتقائي بأن أعمال عبد الواحد الوكيل تمثل هذه الطريقة بما تتميز به من بساطة وصراحة في الحلول المعمارية والفراغية والإنشائية، ومنها أيضا أن الزخرفة في أعماله أصيلة في النمط التشكيلي العام وليست مضافة. وأرجو أن أوفق مرة أخرى باختيار تصميم راسم بدران للمسجد الجامع في منطقة قصر الحكم في الرياض لتمثيل هذه الطريقة، كون المفردات المعمارية والفراغية والإنشائية تجريدا لنماذج تاريخية ومناخية لنفس البيئة.

ب- التغيير اللغوي

أما بالنسبة لطرح التغيير اللغوي فهو الطرح ذو الحرية الأكبر في التشكيل والتعبير، وبالمقابل فإن المسؤولية تزداد في

انتقاء التعابير والوعي لمحتوياتها. وقد قلنا آنفا بأننا يجب أن نبحث عن مصادر خارج دائرة الطرز المتوارثة. أما الاتجاهات التي يمكن طرحها ضمن التغيير اللغوي فهي:

١. الاتجاه التعبيري الذاتي (self-expressive): وفيه يعتمد على التعبيرية الذاتية للعناصر والعلاقات الداخلية في تشكيل المسجد، مثل الوحدة، الديناميكية، السكون والتنامي والتباين وغيرها من المفاهيم التي تؤثر في سيكولوجية الناظر والمصلي. وللمنظر النفسي رودلف آرنهايم كتابات عدة في تعبيرية الأشكال.[١٦] وربما يكون "مسجد شريف الدين الأبيض" في يوغسلافيا السابقة مثالا يحتذى في التصميم التعبيري للمساجد، لما يمتاز به من محاكاة لنفسية المصلي سواء في شكل الفراغ الهرمي المتنامي أو تعبيرية الضوء وتناسقه مع الشكل الجديد للفراغ.

٢. الاتجاه التجريدي التشكيلي (formal abstraction): وقد يتخذ شكلين أحدهما بسيط والآخر هندسي نمطي. أما الشكل التجريدي البسيط فهو الذي يتكلم لغة عالمية بسيطة ولا تعكس أي خصوصية. ويقابلها من تصنيفات إحسان فتحي المجموعة المعاصرة الحديثة (contemporary/modern). وربما أفضل مثال عليها هو مسجد (عائشة بكار) الذي صممه جعفر طوقان في بيروت. ومثال آخر هو مسجد (غروبيوس) في بغداد. وأما التشكيل التجريدي الهندسي فهو يعتمد على نقل فكرة الزخارف الهندسية الإسلامية للبعد الثالث وتحويلها إلى فراغات وكتل معمارية. وهنا نعود إلى ملاحظة غرابار في مقالته السابقة بأنه ربما يوجد مخزون رمزي في الزخارف الإسلامية أكثر مما هو موجود في الصروح وطرزها الموروثة.

٣. الاتجاه التشبيهي (analogic): وقد تطرقنا له سابقا في حديثنا عن الأيقونة والتصميم الأيقوني. وهو يعتمد على محاكلة مصادر في بيئتنا قد تكون طبيعية أو ميكانيكية. هنا يجب على المصمم أن يتوخى الحذر الشديد في انتقاء مرجعه الذي يحاكيه، لأننا من الممكن أن نقع في خطأ التناقض ما بين التشبيه المقصود والمعنى المجازي للمرجع، مما يفقد العمل الرمزية المرجوة. إلا أن هذا الأسلوب يتميز بغناه في الاحتمالات التشكيلية، فكثيرة هي الموجودات المحيطة بنا والتي تحمل معاني قد تتناسب مع معاني المسجد. كما أن المحاكاة في هذا الأسلوب تتخذ الطابع التعبيري أو التجريدي وليست محاكاة تسجيلية، وهذه سمة العمل الفني. فالانفعالات والأحاسيس التي تتركها حقائق الموضوع الذي يحاكيه المعماري تترجم كرموز ابتكاريه مفعمة بالمعاني ومحسوسة من خلال تجريدها والتعبير عنها.

التجديد والمحتوى

ما تم اقتراحه من طرق في التطور والتغيير اللغوي هي احتمالات في أسلوب التعبير عن المحتوى الرمزي للشكل (باعتبار أنه نظام من العلامات)، وتقع ضمن المستوى المبنوي له حسب طرح شارلز موريس مما يقودنا لمسألة العلاقة بين التعبير والمحتوى. وربما ما طرحه موريس في نظريته السيميائية فيه توضيح للمسألة. فهو يقترح ثلاثة مستويات للتسويم: المستوى المبنوي (syntactical) والمستوى الدلالي (semantical) والمستوى التداولي

(Pragmatical).[٧] وعلم الدلالة (وهو الذي يختص بالمستوى الدلالي) يعالج علاقة العلامات بمدلولاتها. إلا أن هذا العلم كما يقول موريس لم يستطع أن يبلغ الوضوح والمنهجية الموجودة في علم المبنى (المستوى المبنوي). وبناء على ذلك يصعب علينا هنا أن نتعامل معه مباشرة. أما علم التداول (والذي يفترض ضمنيا وجود كل من علم المبنى وعلم الدلالة) فيتناول علاقة العلامة بالمعبر. وكون المعبر إنسانا في معظم الحالات، فيمكن تحديد هذا العلم بأنه يعالج الظواهر النفسية والاجتماعية في العملية السيميائية. ولذا لفهم العلاقة بين المحتوى والتركيب، وهذا ما نريده هنا، فإن هذا الفهم يجب أن ينبثق من فهم الظواهر النفسية والاجتماعية.

وهنا نعود لإشكالية أثارها غرابار في مقالته سالفة الذكر، وهي تحديد المجال المعنوي للرمز، وتحديد المساحة الزمنية والمكانية المرتبطة باتفاق المجموعة عليه. وهذا تساؤل مبرر، خاصة أن ميزات الرمز، كما يقول غرابار متغيرة وتعتمد على الشحنة التي تعطى له وعلى إحساس الناظر. وهنا أقترح دراسة هذه المشكلة من خلال أبحاث اجتماعية ونفسية وضمن بيئاتنا المحلية. وربما آن الأوان لاستخلاص المعاني من تجارب الناس ومجموعة مخزوناتهم الثقافية بدلا من الاعتماد على الحكمة وحدها. ولا شك أن الشوط الذي قطعه "علم النفس البيئي" في هذا المجال أوجد بين أيدينا مكتسبين هامين وهما: [١٧، ص٩٥]

١. مجموعة من الأساليب والأدوات البحثية وأساليب التحليل النوعي والكمي تساعدنا على إجراء أبحاث خاصة بمجتمعنا ورموزه المعمارية وأهمها المسجد، الذي يطرح لنا تجربتين اجتماعية ونفسية في نفس الوقت.

٢. مجموعة معارف وحقائق مبنية على التجربة في الواقع وفي البيئات المخبرية تبرز لنا بعض الأنماط الواضحة في طبيعة تفكير الناس كمجموعات وكأفراد وجزء ليس بسيطا من هذه الأبحاث تعامل مع الرموز الاجتماعية ومنها المعمارية.

لقد أجريت دراسات على الجماليات الرمزية والتعبيرية للعمارة في الغرب على مدى ثلاثة عقود، ومنها المباني الثقافية، ومثل هذه الدراسات استطاعت أن تحدد المجالات المعنوية المختلفة للمجموعات الإنسانية المتمايزة ثقافيا في الحكم على بيئاتهم المعمارية، واستطاعت أن توجد آليات للتواصل ما بين المعماريين ومجتمعاتهم، من أجل خلق بيئات جديدة ترتقي لعبقرية مصمميها، ولها قبول في المجتمع. وربما يجدر بنا أن نجرب مثل هذه الدراسات في بيئاتنا في محاولة لفهم مدى إدراك المجتمع لمفاهيم ثقافية أساسية مثل الأصالة والتراث والحداثة والمعاصرة على سبيل المثال. ومن خلال هذه الدراسات المقترحة نستطيع أن نبدأ بتطوير نظريات معمارية مستندة إلى أسس معلوماتية بنيوية، تحدد محاور إدراكات الناس للغة التشكيل في المسجد، كما نستطيع أن نتعرف على المحتوى الثقافي والاجتماعي لهؤلاء الناس والذي بدوره يرتبط بلغة التشكيل ويتفاعل معها.

الاستنتاجات

بناء على التحليل السيميائي الذي تم عرضه وتطبيقه على اللغة التشكيلية للمسجد، يبدو أن الثوابت التشكيلية للمسجد هي علاقات شاهدية (indexical). ويبدو أيضا أن المرجعيات الرمزية للطرز المتوارثة في المسجد هي أقاليمية محلية وليست ثابتة. وبما أن منطق التطور الاجتماعي والمعاصرة المستدامة يتطلب تصورات وتعابير خاصة بالحقب التاريخية المتلاحقة لتطور المجتمع، فإن هذه التصورات والتعابير تتبع لمنطق هذا التطور أيضا، وهذا ينطبق على اللغة التشكيلية للمسجد. وقد توصل النقاش المطروح في هذه الورقة إلى اقتراح توجهين في ضبط التجديد في تشكيل المسجد: الأول في محور تطوير اللغة التشكيلية والثاني في محور تغيير اللغة التشكيلية. وأما بالنسبة للربط ما بين اللغة المتجددة ومحتواها الاجتماعي فقد اقترحت الورقة الاستناد إلى دراسات علم النفس البيئي وعلم الاجتماع البيئي في تطوير أسس ونظريات تأخذ بعين الاعتبار إدراكات المجتمع ومخزونه الثقافي في عملية الربط هذه. وهذه عملية مستمرة وديناميكية ما بين المحتوى الثقافي ولغته التشكيلية.

وللتذكير مرة أخيرة، فهذه الورقة تقع ضمن الاحتمالات بيرس العشرة.

قائمة المراجع

[١] De Saussure, F. *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library, Inc. 1959.

[٢] Hjelmslev, L. *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: University of Wisconsin Press. 1969.

[٣] Peirce C.S. "Semioticts and Signifieds." *The Correspondence of Charles S. Peirce and Lady Vectoria Welby*. C.S. Hardwick, (Ed.). Bloomington: Indiana University press. 1977.

[٤] Ogden, C.K, & Richards, I.A. *The Meaning of Meaning*. New York: Harcourt, Brace and Co. 1956.

[٥] Bense, M. *Aesthetica; Einfuhrung in die neue Aesthetik*. Baden-Baden: Agis-Verlag. 1965.

[٦] Broadbent, G. *Design in Architecture; Architecture and Human Science*. New York: John Wiley and Sons. 1973.

[٧] Morris, C. *Foundation of the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press. 1970.

[٨] Chomsky, N. *Syntactic Structures*. The Hague Mouton. 1957.

[٩] Broabent, G. "Building Design as an Iconic Sign System." In: *Signs, Symbols and Architecture*, G. Broadbent, R. Bunt and C. Jencks (Eds.), New York: John Wiley & Sons, 1980.

[١٠] Broadbent, G. "The Deep Structure of Architecture." In: *Sign Symbols and Architecture*, G. Broadbent, R. Bunt and C. Jencks (Eds), New York: John Wiley & Sons, 1980.

[١١] Grabar, O. "Symbols and Signs in Islamic Architecture." In: *Architecture and community: Building in The Islamic World Today*, R. Holod and D. Rastorfer (Eds.), The Aga khan Award for Architecture. New York: Aperture. 1983.

[١٢] Ardalan, N. "On Mosque Architecture." In: Architecture and Community: Building in The Islamic World Today, R. Hold & D. Rastorfer (Eds), The Aga khan Award for Architecture. New York: Aperture. 1983.

[١٣] Fethi, I. "The Mosque Today." In: *Architecture in Continuity: The Building in Islamic World Today*, The Aga khan Award for Architecture. 1984.

[١٤] أينو دوزي. "جدلية علم الاجتماع بين الرموز والاشارة." *سلسلة المائة كتاب*, ترجمة د. قيس النوري, بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة, ١٩٨٨.

[١٥] Saussure, F. De. "Cours de linguistique generale." trans. W. Baskin, 1960, London: Peter Owen. 1916.

[١٦] Arnheim, R. *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley and Los Angeles: The University of California. 1977.

[١٧] Moore, G. *New Directions for Environment-Behavior Research in Architecture*. In: *Architectural Research*, J. Snyder (Ed.), New York: Van Nostrand Reinhold. 1984.

The Architectural Language of Mosques: A Semiotic Approach

Natheer Abu-Obaid

Department of Architecture, Jordan University of Science and Technology
Irbid, Jordan

Abstract: This paper considers the mosque a significant cultural symbol that represents its society. It is based on the premise that understanding the expressive language of mosques depends on understanding its interaction with their cultural content. The main goal of the study is to propose a method for understanding and renewing the architectural language of mosques rather than proposing formal or expressive solutions, but rather proposing. This may be achieved through the semiotic approach, considering the "architectural language" a system of signs. In its discussion, the paper adopted the semiotic approach of the American linguist Charles Peirce. Through its analytical semiotic discussion, the paper adopted the argument that the constants of the mosque form are indexical relationships. It also adopted the argument that the symbolism of the inherited mosque styles has regional referencing and it is not constant. Accordingly, the formal language of mosques, like that of any other important cultural product, has the potentials of renewal in both expression and content. Then, the paper concluded by suggesting two proposals for renewing the architectural language of mosques. The first proposal is related to the formal and expressive level of the language, and it takes two alternatives; one is for developing this language, and the other is for changing it. The second proposal is focused on the relation between the expressive and the content levels of language. It concentrates on the role of environmental psychology and environmental sociology studies in discovering people's readings and perceptions of the possible forms of the mosque, and within their specific cultures.