

الذوق الجمالي في عمارة وسط بيروت

(السراي الحكومي انموذجاً)

الذوق الفني والجمالي عملية استنسابية تتراشق وتختلف من بيئة ذات ثقافة معينة ومجتمع آخر بثقافة معينة أخرى. فالفن والثقافة هما في كفتي ميزان المجتمع، متساويان تماماً. أين الخبر الفني والثقافي المصوّر لهذا المجتمع في العصور السابقة وإلى أي مدى استطعنا أن نرى ما حاول الأقدمون وضعه أمام أعيننا عن فترة زمنية محتجزة؟

اعتاد الأقدمون على استعمال الحجر لتدوين مآثرهم وتسجيل انتصاراتهم العسكرية منها والحياتية واليومية. تلك كانت الخطوة الأولى لاستنباط الصورة، وهذه الكلمة التي لم تعن في السابق استعمال العلبة السوداء، بل الأفراد المسؤولين عن التصوير على جدران المعابد والقبور والقصور. وقد جاء عن لسان رشيد الدين الهمذاني في «جامع التواريخ» عن العمران والعمارة لمعالم مدن الزمان عن الموسعي «نصر الدين الطوسي» أنه استعان بالمصوّرين (أي الرسامين) والكتابة والخطاطين... لاستنساخ النفيس من الكتب أيام هولاءكو».

وليس من الغريب أن تتحد العمارة والتصوير معاً ليعطيا أفقاً أوسع للحياة وصورة بارزة عن المستوى المعيشي لهذه الحقبة، زيادة عن نظم العمارة وطرائقها لحقبات أخرى. وقد استغل الإنسان العمارة بطريقة ذكية لإنتاجه الفني الزخرفي من خلال الحوائط لجداريات هامة

آمال توفيق المصري

أظهرت بعداً جديداً في فهم الحياة الاجتماعية الخاصة المترفة منها والعامّة، مثال: (قصير عمرة) الأموي، الذي امتلأت غرفه الداخلية بالتصاوير عن حياة الترف، وعدد لا يستهان به من الجداريات التي تصور البنائين والنجارين أثناء عملهم، وقد سجل كل هذا لإظهار أهدافهم وميولهم.

أما الفراغة فقد أوجدوا شريطاً مصوراً كاملاً على جدران المقابر والمعابد، مما أعطانا فكرة واضحة عن نظم العمارة وحتى اختيار الحجارة وطريقة نقلها عبر النيل مما فسّر لنا لغزاً هاماً عن ذاك البنيان الذي يعدّ من عجائب الدنيا السبع.

أما تصوير العمائر عند العرب فقد ابتدأ في العصور الوسطى وكان يبرزها ضمن مجموعات صغيرة وسط مشهد طبيعي. مثال: (جداريات المسجد الأموي). ومنتقل من القديم إلى الحديث، من صور الرحالة عبر البلدان إلى بيروت والصور المأخوذة لأبنيتها قبل وخلال الحرب الأهلية وما أوجدته تلك الصور في ذاكرة لبنان والعالم.

ولا بد أن يسبق الحديث عن الذوق الفني والجمالي، الحديث عن الذوق الثقافي والاجتماعي. فالمجتمع هو ينبوع الأول للثقافة المحلية، فمنه تنطلق الشرارة الأولى لتتفق مع ثقافات المجتمعات المتقاربة. وهذا التقارب يكون من ناحيتين اثنتين، إما مرئياً فقط أو تقارب فكرياً واجتماعياً.

والعمارة ليست ولادة طراز واحد من لاشيء أو من لحظة معينة، ولكن هو طريق وتاريخ طويلان. فمنذ فجر التاريخ، تراكمت معارف واختيارات الإنسان لتصبح سجلاً حافلاً من التسجيلات التي ازداد ويزداد اتساعها حسب حاجة الإنسان وتوسع إمكانيات الأدوات المستعملة بين يديه. ولا يغيب عن بالنا كم استعان الكثيرون من المسؤولين عن الترميم في أكثر الأحيان بالصور المأخوذة سابقاً لمعلم أثري ما أو حتى لمجموعة أبنية في منطقة واحدة، كما حدث في الوسط التجاري لمدينة بيروت مثلاً. وأن تكون هذه الصور هي المرشد الوحيد تقريباً للعناصر الجمالية الزخرفية للمعلم.

وفي الحديث عن الفن والجمال والثقافة نبتعد بأفكارنا لنتلمّس هذا الطريق الطويل، الذي خط على طريق الزمن منذ بدء التاريخ حتى يومنا هذا، محاولين جعله مرئياً. كثيراً ما راودتنا الفكرة بكيفية الحياة اليومية لمجموعة من الناس، إن كان هناك رابط شخصي بينهم أو حتى أنها تكون ذكرى جماعية في بيئة معينة وفترة زمنية معينة أيضاً.

من الضروري أن يخطر في البال، النص الكتابي لمخطوط أو لكتاب أو لصحيفة،

ولكن هذا النص يترك لنا العنان للتفكير والبحث الدقيق، وكثيراً ما ترك الباحثون وخصوصاً المستشرقون منهم، لأنفسهم خلط الأمور بعضها ببعض.

نحن لا نتحدث هنا عن دراسات اجتماعية للعادات والتقاليد. فطريقة الوصول إلى الأصول هنا، هي البحث الميداني عند كبار السن والمعمرين، ووضع آلية واستشهادات. لكننا نتحدث عن متغيرات ومتقلبات الفن المعماري الذي ينتقل إلينا إرثاً من الماضي اندثر صانعه وبقي الإرث صامداً تتآكله الظروف الطبيعية وتتلاعب أيدي معاصريه إما تشويهاً وإما ترميماً.

ولا بد لنا من خلال ما نعايشه وما يصل إلينا من أن نشعر ببعض الأحاسيس تجاه هذا الإرث. إن كانت هذه الأحاسيس شخصية أو تجارية، هل نشعر بالسعادة المرتبطة بذاكرتنا الرابضة في أعماق الإنسان الداخلي فينا أم بالذاكرة المحكاة والمروية لنا ممن هم حولنا؟

هل هو الجمال؟ أم هو المستحسن؟

الجمال هو شيء غير موجود أصلاً، لكنه يتوقف على الظروف وأذواق المجتمع، على المستوى الثقافي والأخلاقي. وقد أوجز الفيثاغوريون بأن الجمال هو الانسجام والنظام والتماثل. وقد اعتبر أفلاطون أن الجميل مستقل عن مبدأ الشيء الذي يظهر أو يبدو على أنه كذلك. فالجمال صورة عقلية غير مرئية، هي حسية كالخير والشر كالحق والباطل.

أما حديثاً فيمكننا أن نتبعه منذ القرن الثامن عشر من خلال الفيلسوف "Gottlieb Boumgarten" فقد أصبح الجمال هو التناسق والتناسب والتنوع والتوازن حسب أصول الجمالية الكلاسيكية. والجميل هو ما يمكن أن يقدم لنا من إثارة الاهتمام وإيقاظ المشاعر والإحساس بالبهجة ولو من خلال أعمال غير جميلة بالمعنى التقليدي للكلمة.

وللجمال دور أساسي في اجتذاب الانتباه نحو فكرة بعينها ولا شيء خارجها وهذا الانجذاب يتفاوت بين مجتمع وآخر ومن بيئة إلى أخرى.

يصعب علينا أحياناً تعريف الجمال، فليس هناك حدود واضحة بين ما يمكن اعتباره جميلاً وما يمكن اعتباره عكس ذلك، وما قد نعتبره اليوم جميلاً قد يصبح عادياً أو أقل من عادى في فترة أخرى، نسبة للاهتمامات الحياتية وتطورها وتغير ذوق المجتمع وأساليب الحياة فيه.

وقد جاء في كتاب «اصطلاحات الفنون» أن الذوق قوة إدراكية لها اختصاص

بإدراك لطائف الكلام ومحاسنه الخفية. وهذه الفكرة تتماشى بقوة مع الفكرة السائدة والمعاصرة للتذوق والتي ترتبط بشكل أقوى بالإدراك وما يرتبط به من أحاسيس. وقد ذكر العالم الألماني «فاغنر» Wagner أن التربية والتعليم يؤثران دون شك في عمليات التذوق والتفضيل عند الأفراد للجميل.

وان الذوق الجمالي والفني يقوم على استعداد الشخص لهذا التذوق أولاً، حسب بيئته ومجتمعه وهو يتأثر خاصة بالذوق الشخصي للفرد الواحد. ويرتبط أكثر بما يتركه هذا العمل في أنفسنا أي من حيث رفضنا له أو قبولنا به، بأحاسيسنا تجاهه وشعورنا الذي يرتبط بالفكرة أو المادة التي أمامنا؛ أي وبشكل أوضح، إن الذوق الجمالي والفني يرتبط ارتباطاً كلياً بالثقافة الاجتماعية للفرد أو الجماعة.

أما «هيوم» فقد برر الذوق على أنه يقوم على أسس موضوعية، رغم تأكيدات السابقة على أنه يقوم على الجانب الانفعالي والذاتي للتذوق. وأن الجمال لا يمكن أن يكون ثابتاً. كما أن هناك الكثير من الدراسات والأبحاث النفسية لاكتشاف مدى وطبيعة الاتفاق بين الثقافات المختلفة في الأحكام الجمالية. وكما كانت هناك دراسات أخرى تهتم بمظاهر الاتفاق والاختلاف بين الأفراد مع الأخذ بعين الاعتبار الجنس والعمر، وغيره من الاختلافات الاجتماعية.

وقد ربط «فاغنر» Wagner الجمال بالشعور بالمتعة الداخلية، وأن ما يميزه هو هذا الشعور الممتع الذي يكون أكثر عمقاً من كل المتع الحسية الأخرى، ولأنه يساعد الروابط النفسية الداخلية ويوقظها.

وأكثر ما برز في هذا المجال هو محاولة العالم الكندي «دانييل برلين» في محاولته الربط بين السلوك الجمالي وسلوك الاستكشاف وحب الاستطلاع أو الفضول عند الإنسان.

يمكننا من هنا أن نخلص إلى أن الجمال مرتبط بالتذوق، باللذة والألم، بالتفضيل وعدم التفضيل وهو لا بد وأن يبتدئ بخطوات تنتمي إلى حواس طبيعية والتي تعالج من خلال المعلومات المعرفية كالإدراك والتذكر والتفكير بالعمل المنوي تقيمه، والخيال واللغة وغيرها. ثم تكون استجابتنا النهائية اللفظية أو الحركية أو التعبيرية أو الانفعالية هي المحصلة النهائية لهذه المعالجة الداخلية التي تمّت بداخلنا «أي في المخ» لهذه الخطوات الحسية الأولى. لقد أصبحت الحياة اليوم أكثر تجريداً من السابق كما أنها أكثر عزلة في العلاقات الإنسانية، وبسبب هذا أصبحنا أكثر توقفاً وتفتيشاً عن الصور والخيال والتذوق الخاص للشخص دون أن يكون هناك أي خروج من العزلة المعاشة أو المحيطة به.

لقد أصبحنا نتعامل بالرموز الشخصية. من بين هذه الرموز جاءت الصورة، التي هي رمز الحياة والموت في آن واحد. فهي تحملنا لحلم التاريخ، وهي دلالة رمزية متعارفة، لذلك هي التاريخ في الحاضر، ولنعيش هذه الفترة المحتجزة ضمن الإطار. وهنا نلاحظ اختلافات عدة في تفضيلات الناس لجمال الصورة أو الذوق الجمالي لها، مشدودين إليها عن طريق المكونات الحسية الخاصة بالطبيعة البشرية ومرتبطة بالوقت نفسه بتاريخه (أي بالشخص) ولمعرفة المكونات الإدراكية الحسية الخاصة به وهذا يختلف باختلاف الجنس والعمر والثقافة الاجتماعية وغيرها التي ينتمي إليها. والعلاقة بيننا وبين الصورة الملتقطة هي علاقة جمالية وعلاقة استمتاع في الوقت نفسه، وهذا ما يفسر لنا ما ورد قبلاً عن الذوق الفني والجمالي باعتباره علاقة إحساس وشعور يرتبط بالفرد نفسه ويختلف حسب اختلاف الثقافة الاجتماعية والعملية والأخلاقية له.

والصورة الملتقطة هي الذاكرة المجمدة ومسرح العالم الذي لا يمكننا أن ننتزعه من أصوله ولا من هويته. وهو يرتبط بحذر وقوة حول المكان والزمان الخياليين للأصول بين الباكر والمتأخر، بين الماضي والمستقبل. والزمن المصور والحدث المكاني المجسد للوقت مجزأ غير المحدود.

وصورنا في هذا البحث هي اقتطاع من الماضي المتمثل بها، والذي انتظره النسيان الذي من خلاله يحدث ظهور الذاكرة المنسية القسرية.

وقد أكد "Chevrier" أن كل الأشياء الذائبة في الذاكرة والتي تكون الصورة بالنسبة إليها عبارة عن دافع محرك، تجمع كل المعطيات المشاهدة والملاحظة إلى أحياء الذاكرة غير الإرادية. وقد توصل "Proust" من خلال أبحاثه أنه ومن خلال صورة لكنيسة "Baptistere de saint Marc" قد تمكن من إيجاد (عدم تساوي درجات السلم في المبنى) والذي استطاع أن ينحو نحوه في بناء "La cour de l'hôtel de guermantes". أي إيجاد حل لمشكلة الارتفاع في البناء غير المتساوي، وقد أدت الصورة هنا إلى حل لغز معماري كثيراً ما كان يشكل صعوبة عند المهندسين المعماريين.

ففن العمارة مثلاً هو من الفنون المكانية بمعناها الأصح. ففيه نجد التناسق والتوازن والموسيقى في أشكال التكرار وتوزيع المساحات والكتل بانسجام وتناسق. وقد أطلق على الفن المعماري عبارة «الموسيقى المتجمدة» وهو فن يعتمد كلياً وأساساً على الإدراك المكاني المتزامن. من هنا فإن فن العمارة يجمع بين النقيضين، بين الحركة والتفاعل والانسياب وهذا يرتبط بالطبيعة (بالماء الجاري، بالنور المتدفق....) وبين السكون والموت (الجبال والصخور والكواكب....) وهذا ما يشكل الفن الذي هو

محصلة للتكامل بين الحركة والسكون، بين الوعي الموضوعي العقلاني والانفعال الوجداني المتأثر بالأحاسيس والمشاعر الخاصة.

وصورنا هذه، هي قراءة يجب أن نترافق وإياها، وأن نجد القاسم المشترك الممكن بينها، أو بالأحرى القاسم غير المشترك.. الحركة غير الصحيحة، كل واحدة منها هي نقطة في خريطة العالم... نقطة انطلاق للاهتزاز، البحث عن مساحة.. عن حركة.. عن علامة بمعنى قوي.. متفرعة.. منتشرة غير قابلة لتغيير هويتها أو تغيير جذورها، هي البحث عن لحظة مسكونة، عن أداة أو فكرة رومانسية.

الذوق الجمالي في عمارة وسط بيروت عامة والسراي الحكومي خصوصاً - الوسط التجاري -

إنّ أمةً النظر في مدننا فلا بدّ وأن ننطلق من خلال تاريخ هذه المدن وصورها التي حملناها أجيالاً بعد أجيال. «بيروت درة الشرق»، تُضيء صوراً من عمارتها بين الأمس البعيد والقريب ومن ثم الحاضر.

بيروت القديمة والتي أُصِغَ عليها لقب «المدينة المربعة» والتي كانت تحتجزها حوائط سورها القديم وأبنيتها المكسّسة دون هندسة ولا نظام كما قال أحد الرحالة الحُجاج إلى القدس الشريف، ربما بالنسبة له كان هناك فقدان للهندسة وللنظام، وكان بالنسبة إلى البيروتيين هو الإحساس بالأمان والراحة ضمن سور المدينة المحيط بهم. وقد ذكر «دومينيل بويسون» Dominiel Bouisson ... كان الناظر إذا أحرق البصر إلى المدينة من مشارقتها في جنوبها الغربي، أو من رأس السنطية (تسمية لم تعود متداولة اليوم وتمثل المنطقة الواقعة بعد ساحة رياض الصلح بالاتجاه جنوباً)، يراها محدقة بنطاق من الأسوار القديمة على شكل مربع مستطيل يمتد من الشمال إلى الجنوب، في وسطه مساكن أهلها بموقع جميل، إلا أنها غير متقنة البناء، وهذا ما كانوا يدعون «بيروت المربعة».

واللقب الآخر التي حملته هو «درة تاج آل عثمان» سنة ١٨٢٣م، والذي أطلقه أول مبشّر أميركي دخل إليها، فيذكر من بين ما يذكره عن طولها وعرضها، بأن أبنيتها لم تكن تحوي أي من النوافذ المزججة . بهذه الكلمات المنقولة، نعتقد أن هناك نوعاً من الإجحاف وعدم الملاحظة الدقيقة . فبالرجوع إلى التاريخ المديني للمدن الساحلية للبنان وخصوصاً المدن التي تضم بين أسوارها الطائفة الإسلامية، فقد كانت تلتزم بالشرع والفقهاء الإسلاميين . حتى بالنسبة لفتحات المبني وارتفاعها عن الطريق

ومساحتها، فالنوافذ المطلّة إلى خارج المبنى كانت قليلة بسبب حماية الحرية الشخصية للسكان، أما مصاريحها فقد كانت عبارة عن درفتين من الزجاج البلور السادة والمقسّمة إلى ثلاثة مربعات بالعرض . أما من الخارج، فهناك مصراعا النافذة وهي من الخشب الأصم أي يتألف المصراع من قطعة واحدة تغلق على الأخرى للإحساس بالأمان داخل المبنى .

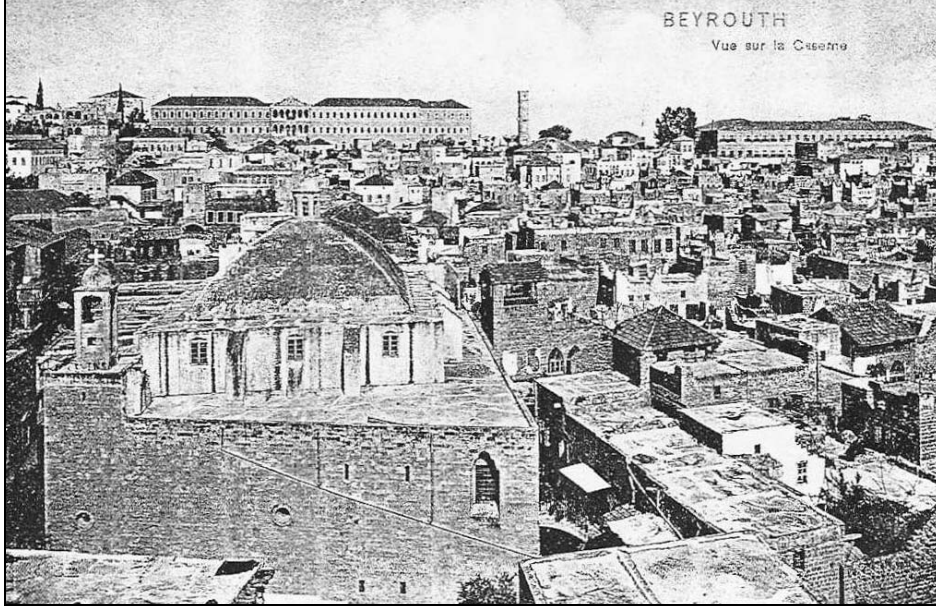
لقد اعتنى الأمير فخر الدين بإعمار مدينة بيروت شبه المغلقة وبانفتاحها على الدول الأوروبية لا سيما إيطاليا . وقد قام بإنشاء برج الكشافة شرق الساحة المعروفة باسم ساحة البرج (نسبة إليه والذي استعمل لكشف غارات العدو على سواحل بيروت) أو ساحة الشهداء (واليوم باسم ساحة الحرية). وقد أنشأ أيضاً في المساحة المعروفة اليوم بسوق سرسق حديقة حيوانات وقد كانت أيضاً خارج سور المدينة .

وقد بقي قرار منع أهالي بيروت من البناء والسكن خارج سور المدينة من قبل أحمد الجزار حتى سنة ١٨٣٢م أي حتى دخول إبراهيم باشا المصري الذي قام بهدم السور وأباح توسيع رقعة المدينة . وقد تطورت المدينة عمرانياً، سكانياً وإدارياً في تلك الفترة بسبب الامتداد السكاني خارج نطاق السور إلى الضواحي والتي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من المدينة .

نعود قليلاً لحكم أحمد باشا الجزار الذي بالغ في بناء العمائر العسكرية في المدينة في تحصين سورها .

لا بدّ لنا من رسم خريطة مدينة بيروت المربعة ولو ذهنياً كي يتسنى لنا بعد ذلك إمكانية الربط التاريخي للمدينة والتحوّلات التي حدثت في محيط ما يسمى اليوم بوسط بيروت التجاري والذي كان هو النبض السكاني والتجاري معاً للمدينة .

امتدّ هذا السور من ساحة ما يسمى اليوم بساحة «رياض الصلح» شرقاً حتى كنيسة مار جرجس المارونية والتي كانت تقع خارج السور يومها ؛ بعد ذلك يستمر امتداده إلى سوق النصر (الذي بدوره يقع أيضاً خارج السور) باتجاه جامع السراية والمعروف اليوم بجامع الأمير عساف، ثم ينحدر شمالاً إلى آخر شارع فوش حالياً عند الطرف الغربي لمنطقة المرفأ ومن هناك باتجاه الغرب حتى مقبرة السنطية والتي كانت ككل مقابر المدن تقع خارج أسوار المدينة، ثم يعود السور بالارتفاع مع الشارع باتجاه باب إدريس وحتى كاتدرائية الكبوشيين والمعروفة بالكبوشية، والتي تقع أيضاً خارج السور، وأخيراً يلتقي طرفاه شمال ساحة رياض الصلح (اليوم) والتي كانت تُعرف بساحة «عصور» نسبة إلى العامية لكلمة «عالسور».



صورة لجنوب أسواق بيروت سنة ١٩١٠

لقد ضُمَّت المدينة المربعة في أرجائها ثلاث ساحات يتجمع فيها البيروتيون في أوقات مختلفة، هذه الساحات هي:

ساحة المصلى: أي مصلى أو جامع الأمير عساف، وهنا وإن عدنا للتسميات المعروفة لأماكن العبادة للطائفة الإسلامية فنجد أن المصلى هو نسبة لزاوية أو مكان للصلاة والسجود دون إقامة صلاة الجمعة الجامعة وصلاة العيدين إما لوجود هذا المصلى على أطراف المدينة وإما لوجوده في مكان ندر فيه العدد الكبير للمصلين والرأي الأول يبدو لنا هو الأصح .

وفي هذه الساحة أي ساحة المصلى، كان يتجمع فيها أولاد الحارات المجاورة وأولاد الزواريب التابعة لشارع الفشخة أي الشارع الجديد .

ساحة محلة الثكنات: ومن هذه التسمية يتبادر إلى ذهننا أهمية هذه الساحة العسكرية .

ساحة الدركة: هذه التسمية هي ذات لفظ فارسي ويتألف من كلمتين، الدر وتعني الباب وكه وتعني القصر. والكلمة تعني باب القصر ووصلت إلينا عن طريق اللغة التركية التي تحوي مصطلحات كثيرة من اللغة الفارسية، وموقعها كان على

مساحة ما يُعرف اليوم بشارع المعرض والذي كان يفتح عليه أيضاً باب سُمِّي باسم
ساحة باب الدركه.

أما **ساحة عَصُور** أو ساحة عالسور، فقد كانت تحوي أشجار الجميز وكان
البيروتيون يقضون فيها أوقات احتفالاتهم الدينية . وقد أصبحت اليوم تسمى بساحة
رياض الصلح.

ونذكر أسماء سبعة أبواب للمدينة، لماذا العدد سبعة؟ ربما لارتباطه بقدسية هذا
العدد عند الشعوب السامية خصوصاً وغيرها عموماً . وهذه الأبواب قد اكتسبت
أسماءها من الأماكن المتواجدة قربها أو أحد القيمين عليها والمسؤولين عن الأمن عليها،
أو العائلات المقيمة بجوارها. من هنا ننتقل برسم خريطة بيروت المربعة القديمة
بحدودها وبأبنيتها التي ترافق نوعاً ما أو نماذج منها دراستنا هذه من خلال الصور
المرفقة بها.

- باب السلسلة: وينسب بناؤه إلى المماليك وهو من أقدم أبواب المدينة وسمي
كذلك لوجود سلسلة بينه وبين برج البعلبكي لمنع المراكب الصغيرة من الدخول
والخروج .

- باب السراي: وكان يقوم مكان بناية دعبول عند نقطة انكسار السور تجاه
جامع الأمير عساف والذي اشتهر «بجامع السراي» أو جامع «دار الولاية» ودار الولاية
كانت تحتل مساحة سوق سرسق الحالي، وهو القصر الذي كان يقيم فيه والي المدينة
وحاكمها، وفي مكانٍ آخر ورد هذا الباب باسم «باب المصلى» لقربه من مصلى الأمير
عساف.

- باب الدباغة: وكما هو معروف، أن تخصيص أي مساحة لأي مهنة من المهن
الوخمة أو المخلة للشروط السكنية، كانت توضع على أطراف المدينة بعيداً عن الأحياء
السكنية وهذا ما نلاحظه في كثير من المدن العربية عامة والإسلامية خصوصاً . هذا
الباب يقع في طرف السور ويؤدي مباشرة إلى سوق الدباغين . وأقيم بجانب هذا
السوق مسجد صيفي (جامع الدباغة) وقد أزيل عند تخطيط الشارع الجديد وأقيم مكانه
«جامع الصديق».

- باب الدركه: وموقعه عند أول شارع للنبي المعروف بشارع المعرض. أي وكما
ورد سلفاً، بجانب دار الولاية.

- باب يعقوب: يقوم في جنوب السور أي ما يعرف اليوم «بطلعة الأميركان»، أي
الطرف الشرقي من الطريق المؤدي إلى جامع زقاق البلاط، وكان يؤدي من خارجه إلى
ظاهر السور إلى ساحة رملية مزروعة بالجميز.

- باب ادريس: وكان موقعه على امتداد حائط كنيسة الآباء الكبوشيين وما يزال اسمه يطلق على المنطقة الواقعة بين سوق البازركان القديم في الشرق الجنوبي وبين بناية ستاركو في الشمال الشرقي.

- باب أبو النصر: وموقعه مكان بنايات اللعازرية اليوم. وسمي كذلك لوجود دار نقيب الأشراف المرشد أبي الوفاء عمر أبي النصر اليافي .

ومن خلال قراءتنا لأسماء وأماكن الأسواق البيروتية قبل إعادة إعمار وسط بيروت نجد أن الأسواق التي تعتبر سمة لبنان التجارية المحلية وفي الأوساط العالمية، تدور في محور المنطقة الممتدة من طلعة الأميركان إلى ساحة البرج وساحة الشهداء شرقاً، ومن كنيسة الكبوشيين شمالاً إلى أبنية اللعازرية جنوباً . قبل الحرب الأهلية كانت هي قلب البلد تعج بالباعة والزبائن من كل أنحاء البلاد كما كانت عليه من تنوع وتوزيع، وكما كانت تضم بموازاة الأسواق والمحلات بيوت ساكنيها وأماكن تواجدهم قرب لقمة العيش، أما اليوم فالوسط التجاري يعتمد خصوصاً على طبقة معينة من التجارة والتجّار والمؤسسات الرسمية والخاصة فنادرًا ما نجد داراً سكنية فيها.

جمعت بيروت القديمة بين جدرانها أسواقاً: سوق أبو النصر - سوق الأرمن - سوق الإفرنج - سوق أياس - سوق البازركان - سوق البياطرة - سوق التجار - سوق الجميل - سوق الجوهرجية - سوق الحدادين (القديم) - سوق الحدادين (الجديد) - سوق الخراطين - سوق الخضرة - سوق الخمامير (الحانات) - سوق الدالين (بيع الثياب المستعملة) - سوق الرصيف (لوقوعه على طرف السور القديم ووضع بائعيه بضاعتهم على الرصيف) - سوق سرسق - سوق سيور - سوق الصرامي (الأحذية) - سوق الطويلة - سوق العطارين - سوق الفشخة (نظراً لضيقه) - سوق القزاز - سوق القطايف - سوق القطن - سوق اللحامين - سوق المنجدين - سوق النجارين - سوق النباريج .

هذه لمحة تاريخية لمساحة بيروت القديمة منذ أن كانت عبارة عن أزقة وحارات إلى أن أصبحت اليوم مدينة تتمتع بالاسم القديم «درة الشرق».

كم أحسنا بالمتعة لمجرد النظر إلى صورة قديمة لأحد المباني القديمة في أحد شوارعنا والتي لم تعد موجودة أصلاً، فتتراءى لنا خيالات وعزّ الماضي، ونحاول أن نتصوّر ونتذكر ما سمعناه عن نمط الحياة الاجتماعية حين ذاك .

هل الحال هو الحركة الطبيعية المولودة في الطبيعة أصلاً، المتغيرة دائماً، وبين السكون والموت (الجبال والصخور والكواكب...) أي الجماد وكل شيء غير متحرك وثابت بمواده وخصائصه؟ بين الوعي الموضوعي العقلاني الذي يتفاعل مع السكون

والموت أي الشيء الثابت غير المتحرك، وبين الانفعال الوجداني المتأثر بالأحاسيس والمشاعر الخاصة، المتفاعل مع الحركة المتمثلة بالنور والمؤثرات الطبيعية المتغيرة دائماً؟

هل هو جمال المبنى أو زاوية التقاط الصورة ما يشدنا؟ أم هو علاقتنا النفسية الخاصة وارتباطنا بالتسلسل التاريخي بهذا المبنى؟ والتسلسل الفكري بهذا التاريخ المصور؟

من خلال هذا المشوار الطويل لمدينة استطاعت أن تنفض عنها غبار الحروب الدولية والأهلية ومن أن تكمل مسيرة الحياة فيها، نختار مبنى السراي الحكومي إنموذجاً لدراستنا؛ ولعلاقتنا الوطنية بهذا المبنى، وبما تحمله صور الماضي من مشاعر تلمس أحاسيسنا القومية والوطنية، نعيد بها رسم الماضي بالكلمات والسطور أمام أعيننا .

وهنا نعود إلى أيام عصر النهضة العمرانية لبيروت، عندما استطاع الأمير فخر الدين أن يفتح أبواب المدينة أمام دخول الفن المعماري الغربي إليها وتأثيره في عمارتها. ولا ننس عصر النهضة في أوروبا والذي أوجد مقولة - أن العمارة ذات القيمة الفنية العالية هي التي تجمع بين الضخامة والتناسق والوحدة الزخرفية مع ما تظهره من الرصانة والجلال - وهذا ما وجد في العمارة الإسلامية أرضاً صالحة خصبة بالنسبة إلى الضخامة الرصينة التي امتاز بها الفن الإسلامي . ولكن وبالرغم من الضخامة المنشودة تجرأت عناصر المبنى وتوزعت بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدد العناصر المنشأة بسبب تزايد الحجم مع الاحتفاظ بالمقياس الإنساني فيه.

السراي الحكومي في بيروت

ونعود معاً للحاضر لنقرأ في تاريخنا القريب أي منذ حوالي سنة ١٨٥١ .
نعود إلى السراي الحكومي في بيروت. منذ الخطوات الأولى للبناء نتعايش معها بحاضرها ونتساءل عن ماضيها ونحاول معايشة تاريخها .

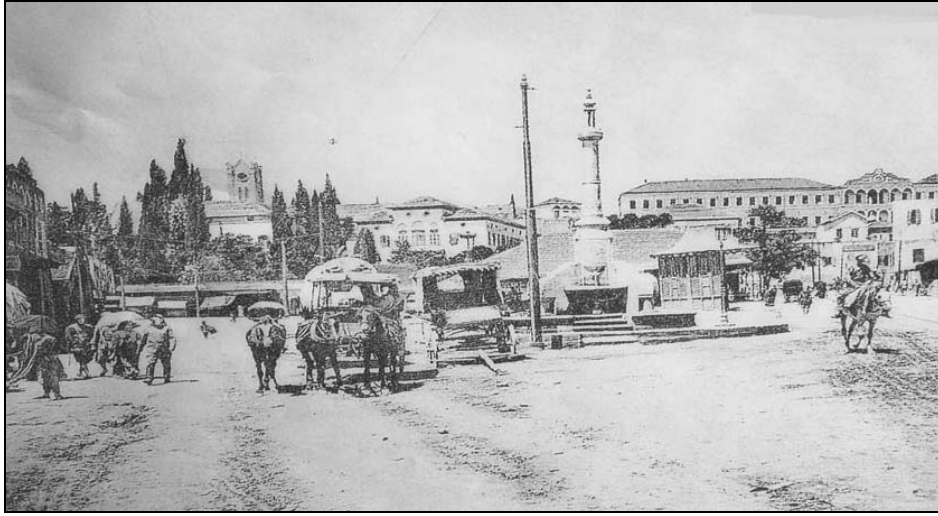
في الصورة يرتفع وسط الجمهور سبيل المياه العثماني الذي كان يعد من اللحظات المهمة لبيروت. في وسط قاعدة السبيل تظهر أمامنا الطغرة العثمانية، وحول ساحة السبيل تلتف الأبنية ذات الطراز العربي العثماني و تتميز واجهاتها بكثرة الفتحات الخارجية و بالأقواس التي تعلوها و بعضها يتميز بسطوح القرميد.



تدشين السبيل سنة ١٩٠٠

مبنى السراي الحكومي يرتفع في المسطح الأخير للصورة من الجهة الشمالية بناء عريض مؤلف من طبقتين، مبنى أساسي في الوسط و الجانبيين عبارة عن جناحين، زخرفتهما تتألف فقط من فتحات النوافذ المتكررة وكأنها موسيقى سمفونية من ست عشرة نوتة في كل جناح، الجسم هو بناء الشرفة الرئيسية البارز إلى الخارج والمؤلف من ستة أقواس تحمي الشرفة المطلة على ساحة السبيل (رياض الصلح مستقبلاً) يرتفع فوقها كورنيش عريض في الوسط وكأنه تاج السلطنة، في داخله الأشكال الهندسية العثمانية التي تميزت بها أكثر المباني المنشأة في العهد العثماني، وتتألف من الدائرة التي تعني الشمس أو امتداد حكم السلطنة على أكثر بقاع الأرض والمثلثان في الجانبيين. يختلف الطابق الأرضي بفتحات الملاقف بين ثلاثة من الشبابيك المرتفعة وكأننا ومن خلال الواجهة نتعرف على فرز غرف الداخل، فكل ثلاث فتحات من الشبابيك تحتويها غرفة من غرف المبنى ولكل غرفة كوة أو ملفف هواء واحد لتلطيف هواء الغرفة صيفاً ولمساعدة الإضاءة الطبيعية بالدخول. أما الطابق العلوي فكل فتحتين من الشبابيك تحتويهما غرفة من الغرف. الجناح الأيمن للمبنى ينتهي ببناء يحمل

الفتحات المتكررة نفسها؛ ينتهي البناء كلّ بسنام القرميد الأصم الخالي من الفتحات سواء كان لتهوية التكنة أو لهيكل القرميد. أما تاج البناء الوسطي أو الأساسي فيختفي منه القرميد و يبدو و كأنه شامخ في السماء، و كأن التّاج والسماء قد التقيا ليؤلّفا وحدة كاملة في أعلى نقطة في المدينة، خصوصاً وأن مركز البناء فوق الهضبة قد اختير ليكون كذلك.



نلاحظ في هذه الصورة أن أكثر المباني المحيطة بالسبيل قد أزيلت واستُحدثت مكانها منحدر (وراء السبيل) بدل المباني السكنية، ومن الجهة اليمنى قد استحدثت أو وسّع الشارع الملتف إلى الأبنية الخلفية. و قد استحدثت "Kiosque" بجانب قاعدة السبيل، برج الكنيسة في خلفية الصورة لم تكن ظاهرة في الصورة السابقة فقد كانت خارج الكادر المأخوذ، فزاوية التصوير قد اختلفت. أما مبنى السراي الحكومي فهو مرتفع فوق التلّة أكثر هدوءاً، والمبنى الأساسي قد نزع عن واجهته ومن فوق أعمدته «اليافطة» التي ربما كانت بمناسبة افتتاح السبيل، و بدا الشّارع هادئاً.

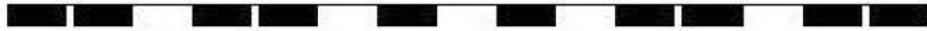
وبالحديث عن السراي الحكومي، نحاول البدء بأصل المبنى الذي أنشئ سنة ١٨٥١ وهو عبارة عن ثكنة عسكرية والتي عُرفت باسم القشلة الهمايونية الثانية، وقد كانت عبارة عن طابق واحد ثم زيد البناء بطابق ثانٍ وغطي بالقرميد في أواخر الخمسينات. في العام ١٩١٧ نقلت الولاية إلى القشلة (الثكنة) بعد أن زيد عليها أيضاً في سنة ١٩٦١ مبنى المستشفى العسكري ليصبح المبنى كله عبارة عن السراي الكبير. قصة السراي الحكومي هي التي دفعتنا للتفتيش عنها من على رفوف الزمن،

فالبناء المتطاوّل ذو الواجهات الثلاث المتقدمة في الفراغ تخبرنا بفرضية وجود وظائف متعددة قام بها البناء المجنح المائل أمامنا.

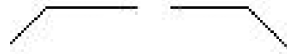


في هاتين الصورتين حشد من الناس أمام وداخل السراي الكبير، ويظهر المدخل الرئيسي للسراي في الواجهة الشرقية بشرفاته ذات الأقواس الثلاث المتناسقة، ونلاحظ هنا التماثل (symétrie) في كل أجزاء البناء. فالنوافذ في جانحي المبنى، والزخرفة على تاج البناء والبناء نفسه أيضاً، كلها تتماشى مع الشكل المتماثل أي (symétrique)، أعلى الباب الأوسط للشرفة في الطبقة الثانية، يتوج بنجمة السلطنة العثمانية والأبواب المحيطة يرتفع فوقها دائرتان حجريتان في مركزيهما كوة صغيرة جداً تسمح بدخول الهواء لأعلى الغرفة.

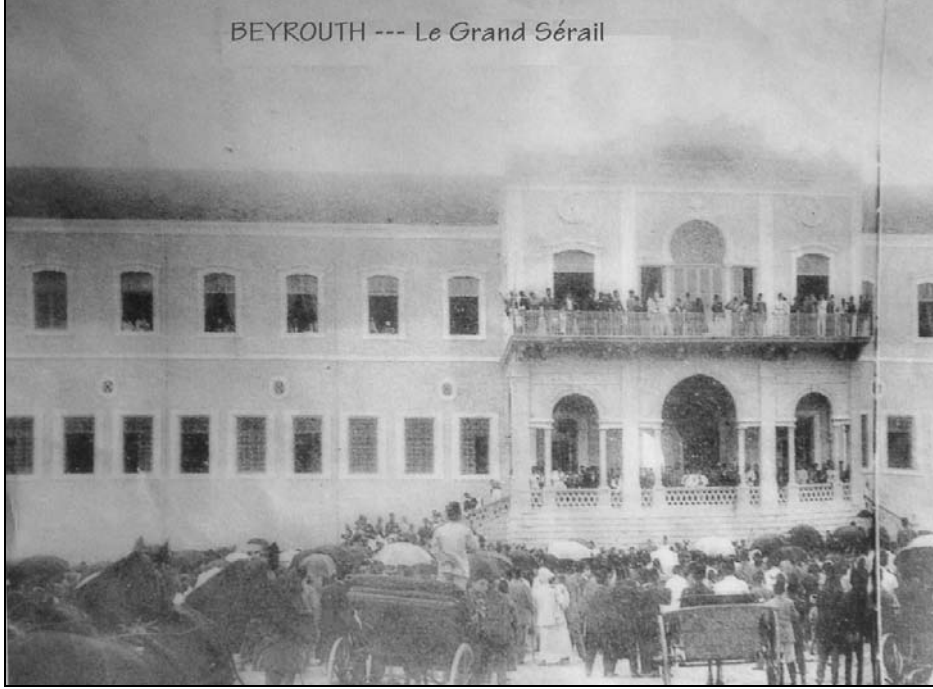
الشرفة العليا تتميز بسطح من الرخام المحمول على أطناف (corbeaux) من الحجر، تعتمد أيضاً نظام (symétrie) اثنين في الوسط ذي مسافة معينة تفصلهما عن بعضهما، وفي كل زاوية من زوايا الشرفة اثنان، والمسافة نفسها تتكرر لكل زوجين من الأطناف في المسافة الموجودة من الزاوية إلى الوسط، المسافة الوسطى المركزية تساوي ضعف المسافة بين الطنف الواحد والآخر.



(الرسم A)



(الرسم B)

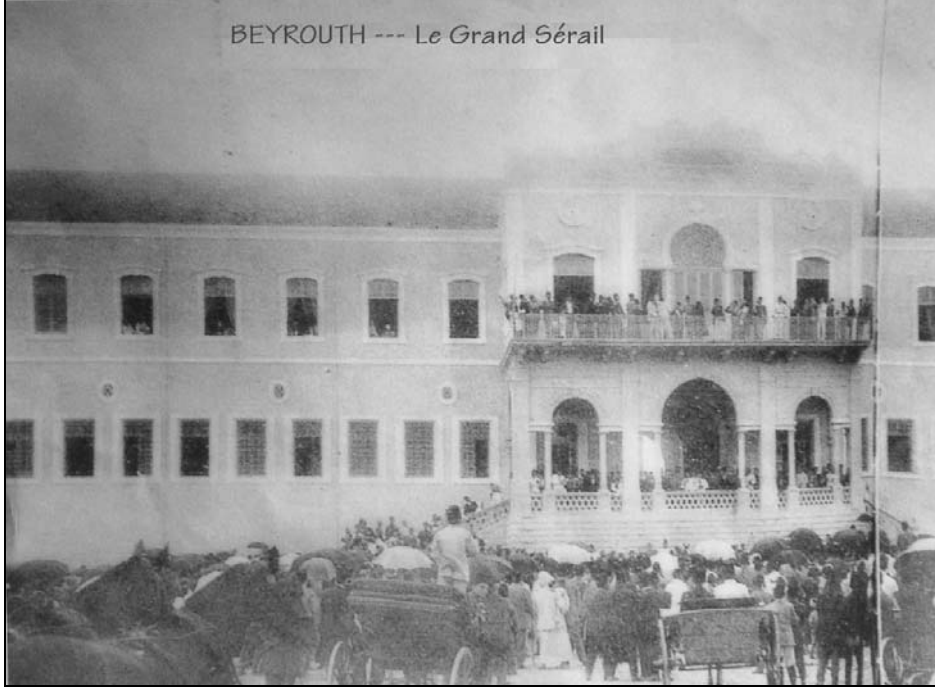


يرتفع فوق الشرفات تاج البناء الحكومي مع التأليف المتماثل (symétrie)، ارتفاعين متوسطين في كل جهة، وارتفاعين في الوسط، وكل زوج من الارتفاعات يحيطه مدمك جانبي على امتداد العمود من الطابق الأول وحتى ارتفاع التاج. أقسام التاج الثلاثة تتوزع عليها مجسمات لزنبقيات، كل قسم يحمل زنبقتين ونصف الزنبقة (الزاوية الواحدة من جهتين تساوي زنبقة متكاملة). ونعود للطبقة الأولى المرتفعة بحوالي الثلاثة أمتار ونصف المتر عن خط الأرض، والتي يصعد إليها بدرجين متوازيين بخط منكسر. (الرسم B)



ونتمشى معاً على طريق الزمن حتى الأربعينات من القرن العشرين الفائت، لنرى محيط السرايا وهو يتمايل مع ما زرع حوله من الأشجار وما رصف حوله من ممشى وطرقات لمرور السيارات بدل الخيول العثمانية و الفرنسية. وننظر إليه من الواجهة الشرقية، لم يتغير البناء حتى حينه إلا من بناء برج الكنيسة من ورائه وهو يرتفع أعلى من قرميد السراي الكبير.

ونرى مركز الواجهة الشرقية البارز من الفراغ الأمامي وقد حمل فوق خمسة أعمدة في الطبقة الأولى والثانية وبين كل زوج من الأعمدة كوة لإدخال الهواء والنور للقسم المسقوف الداخلي، وهذا ما نلاحظه في الطبقة الأولى فقط. ويرتفع أعلى الطبقتين تاج المبنى حاملاً الطغرة العثمانية في الوسط والمثلثين على جانبيها كجناحي طائر.



في الصورة نجد بأن التكامل ينكسر في هذه الواجهة، فقد عمد المهندس إلى إقامة سلم يصعد به إلى الطبقة الأولى من جهة واحدة وليس كعادته في نظام التماثل. ونلاحظ ذلك في الصورتين السابقتين، للجهة اليمنى للبناء ويتبين لنا وجود طابق أرضي يظهر فجأة من هذه الجهة بالذات وهو يختفي وراء حائط أصم أقل ارتفاعاً في الجهة الشمالية لارتباطه بنسبة انحدار الهضبة، وهو خالٍ من الفتحات والنوافذ. في هذه الواجهة، نجد فتحات الطبقة الأرضية تختلف بنظامها وارتفاعاتها عن الفتحات في الطبقة الأولى والثانية.



في هذه الصورة السراي الحكومي في الستينات من القرن العشرين، ويحتل تمثال الرئيس رياض الصلح مكان السبيل الذي تم تدشينه سنة ١٩٠٠ بمناسبة ذكرى مرور ٢٥ عاماً على جلوس العرش للسلطان عبد الحميد. ونلاحظ في الصورة أن بعض شبابيك الطبقة الثانية قد أزيل منها أو قد خسرت درفات الخشب الحاجبة للشمس، وبذلك انكسر بعض التوازن الموسيقي للمبنى.

تصفعنا الذكرى وتهزمننا الألام، آلام جسد الوطن حول بناء السراي الكبير إلى أشلاء. جراح نازفة في كل الجسد، تعرية السراي «الرمز» هي تعرية الوطن. الساحة تشعّت أشجارها وأصابها المرض، الموسيقى السمفونية قد تكسرت نوتاتها على درجات الوقت والزمن، اغبرّ وجه الصبيّة، وفغر الزمن فاه ليلتهم مدينة. الصورة هنا أكثر تعبيراً عن الصور السابقة، لماذا؟؟ لأننا نرى لمسات الزمن! فالحجارة تتحدث والحركة حول المبنى تتحدث.



السراي الحكومي بعد الحرب قبل الترميم

إن الصورة الفوتوغرافية هي رمز موضح للشكل أو الشخص، يمثلها بدرجة أقل من شكله الطبيعي، والصورة الفوتوغرافية باللونين الأبيض والأسود فهي خبرة تناظرية أقل وضوحاً ورمزاً، خصوصاً إذا كانت أقل وضوحاً كأن تكون باهتة وذات إضاءة خافتة، فهي من الأقل حتى الأقل وضوحاً. وبذلك فإن الرمز التناظري الخاص يفقد حسب درجات الوضوح وما تحمله الصورة من دفء اللون الطبيعي.

الحرب الأهلية أفرغت السراي من كل شيء إلا من بصمات الزمن وبرائن الحرب. الوقت قد تجمد في ثلاجة الزمن والحديث يطول، في كل نافذة نرى وجه صديق أو قريب أو عزيز، ليس من المفروض أن يكون قد شغل منصباً في السراي، أو أنه قد زارها سابقاً، لكنه جزء من الوطن الجريح، الصورة تتكلم، كما الحجارة تتكلم.



في المسطح الأول من الصورة، نرى سيارات القرن العشرين تتفيء بغصون الأشجار الخضراء والتي تحتل المسطح الثاني وتخبيء وراءها المبنى العثماني المهشم. هنا نجد تفاوت الأنظمة المعمارية، يرتفع وراء مبنى السراي مبنى من طراز القرن العشرين ونلاحظ عدم التناسق بين المبنيين، إن كان من ناحية عرض المبنى أو من ناحية ارتفاعه. المبنى الجديد عمودي ذو فتحات متساوية متطابقة يفقد روح الموسيقى، خالٍ من الزخرفة البنائية، جامد المنظر والروح، بينما يحتل مبنى السراي ورغم تدميره حيزاً واسعاً في نفس الناظر ومن روح الوطن.



وننتقل لصورة أخرى لنرى المبنى وقد أعيدت إليه الحياة مع فوارق عدة، لكن روح الطابع العثماني ما زال ماثلاً فوق الهضبة التاريخية. نبتدى بارتفاع هضبة السراي، فقد أتحت بمساحات خضراء موزعة على طول الهضبة وتتمايل بينها سلالم للمشاة وطريق للسيارات للوصول إلى الساحة الأمامية للمبنى، والتي حجزت وراء فاصل من الحجارة المشذبة المشغولة، بين الطريقتين المنخفض والأعلى للساحة. المدخل الوسطي ذو الأعمدة الخمسة والقناطر الست وقف حارساً على محيط السراي بحجارته التي تلتف مع النفاف المبنى .

الطبقة الأرضية أعيد إليها نظامها القديم بالمواد نفسها وبالترتيب القديم للمساحات المفتوحة، وقد قام مهندسو الترميم المعنيون بزيادة سلم الجهة اليمنى للطبقة الأولى للمبنى الوسطي ليتجانس كلياً مع روح المبنى المجنح والذي يركز في كل أجزائه على روح التماثل (symétrie)، أزيلت في هذا القسم الفتحات المتكررة في الطابق الأرضي ليحل مكانها بابان يعلوهما أقواس بعقود فارسية وفي الوسط فتحة صماء بعقد فارسي أيضاً للمحافظة على نظام التماثل المتبع.

المبنى كله زيد فوقه طابق ثالث جديد، لفّ المبنى ككل بنفس الروح وقد حوِّظ على استعمال المواد ذاتها المستعملة سابقاً.

لم نلاحظ أي تغيير إلا بسنام القرميد المجلل للبناء، فقد كسر امتداده بعدد من الفتحات المتماثلة أي خمس فتحات في كل طرف من أطراف المبنى تتوزع على طرفي التاج المرتفع ولقد حاولنا البحث عن تسمية أخرى لهذه الفتحات غير التسمية المصرية (شخشيخة) فلم نجد. وهي فتحة الملقف المنفردة في القرميد والتي يغطي سطحها قرميدها الخاص بشكل هرمي ينتأ عن ما يحيط به.

سواءً كان من ناحية الضخامة أم من ناحية التناسب والمقاييس، يقف أمام الناظر محذراً متغطرساً بعيداً عن العلاقة الإنسانية يكتفي بمساحة عرضية ضيقة لمجموعة مساحات متراصة عمودياً. وهذا ما يفسر قراءة الصورة بالغطرسة الجوفاء بأن ننظر من أسفل إلى أعلى دون أن نكون على مستوى نظر واحد أو قريب نوعاً ما. بينما يحتل مبنى السراي ورغم تدميره حيزاً واسعاً في نفس الناظر ومن روح الوطن، يفتح جناحيه ليضم الناظر إليه بمساحته الأفقية وترامي جدرانه ليخرج على مساحة النظر المركز في نقطة معينة في اتجاه واحد مركز، ولا ننس المواد المستعملة في البناء وهي الأقرب للطبيعة الدافئة ولروح الشرق المشمس.

وللمحافظة على نظام التماثل المتبع في المبنى ككل؛ نلاحظ صورة المبنى قبل الترميم، فنرى ظهور ثلاث فتحات طولية بجانب فتحة مربعة يعلوها القوس الفارسي نفسه ليتوازن مع الفتحات الثلاث الأخرى، لكن مهندسي الترميم رأوا تكرير الشكل على طول الواجهة دون استعمال أي مساحة متغيرة عن مثيلاتها؛ واستعمال الطابق الأرضي وكأنه مجموعة من الحركة المتكررة بمقاييس نسبية تختلف عن الفتحات الأخرى في الطوابق العلوية والتي ينتهي بها المبنى بمساحة أقل حركية وهي طبقة القرميد ليمتزج مع السماء، وبذلك تمتزج الأرض بالسماء بمساحة معينة سهلة دون أن تضع حداً فاصلاً قياسياً للنظر.

هذه هي صورة الواقع الآن ولقد رافقنا مبنى السراي الحكومي الكبير منذ نشأته ومن خلال الصورة، حتى وقتنا الحالي.

ولولا أننا تركنا للكلمات وللنص المكتوب بالأحرف من أن يرافقنا، لجنح بنا الخيال ولبعدنا كثيراً عن اللحظات المجمدة من ذاكرة أمتنا وتاريخ عمارتنا التي هي أمانة في مراع وجودنا في زمن محدد وسنين محددة نطويها على رفوف الذاكرة ليعيد نشرها من يأتون بعدنا ليفتشوا عن أسس التاريخ الجماعي وعن ورشة الغوص إلى أعماق المجتمع المدني الجماعي.

ربما استطعنا من خلال إبراز السراي الحكومي في كل مراحل تقريباً من أن نضعه ضمن إطار ليس فقط من الناحية الهندسية ولكن أيضاً من الناحية التاريخية

ولكن لا يغيب عن بالنا بتاتاً أننا ومن خلال ذلك قد تمكنا من الربط التاريخي للبناء ومن النفاذ إلى العلاقات والأحاسيس الشخصية والتي بها قد فتحنا باباً واسعاً للدخول إلى الذاكرة العامة الجماعية وهي تختلف أيضاً بين الفرد والآخر. فهل من الممكن أن تكون استجابة المواطن اللبناني إلى هذه الصور هي الاستجابة نفسها وبالدرجة ذاتها لأي شخص عربي آخر؟ وهل هي كذلك لشخص ثالث أجنبي ليس يربطه بالموقع أي رابط شخصي أو عائلي أو اجتماعي؟ إذن الذوق الجمالي هو انفعال و إحساس ورمز لذكرى في اللاوعي. لذلك ترتبط هذه الذكرى ليس من ناحية التناسق والتماثل فقط، بل تتمازج باللذة (بيروت في الأربعينات والستينات) والألم (بيروت أيام الحرب الأهلية)، ومن ثم اللذة بالحاضر (بيروت بعد الحرب).

أروع القيم الجمالية هنا، نجدها في التماثل المطبق في كل الأقسام وفي كل فتحات المبنى وهذا ما يجعله من الجمال السهل الممتنع، المصاحب للطبيعة والمتوازن كجسد الإنسان. التاج في الأعلى كالرأس المتوج والبناء كالجسد. بناء هادئ، زخرفته عبارة عن أقواس وفتحات متكررة كموسيقى تحت شمس الشرق الدافئة.

من أجل قراءة هذا المعلم، يجب البحث عن اختيار لغة، أن نسند الذكرى أو الفكرة إلى الصورة مثلما نسند هويتنا.. أن نستنتج الحثيات من القصة، والبحث عن جمعها من وجهة نظر الآخر من على حدود الخيال والبحث عن أجزاء الأمكنة.. أو الأمور التي قطعت جزءاً من التاريخ والجغرافيا للصورة التي بين أيدينا. كما علينا الإقرار بأن أساس هذه الدراسة التي لها فائدة النظر لأجزاء وليس من خلال برنامج كامل، هي كتابة تدور حول مساحة زمنية شخصية أو جماعية، منطلقة.. مرتبة، من خلالها نحرك ذاكرتنا فيها والبحث عما ننتظره. ولكن أيضاً إن هذا العمل يركز على الفترة الواقعية للأحداث وهي تنجح تقريباً بأن تجعلنا ندرك الوقت، فالماضي لا يعقب الحاضر الذي لم يعد موجوداً لكنه يرتبط بالحاضر الذي كانه.
