الفن المملوكي

إن شخصية صلاح الدين الكردي الأصل الذي علا مقامه في ظل ابن زنكى نور الدين، قد ظهرت فيما خلا انتصاراته الحربية، في الناحية السياسية الثقافية قبل كل شيء حين رد مصر إلى المذهب السني، وجعل صلتها بالبلدان المجاورة أوثق مما كانت قبل هذا الرد. فقد تم له القضاء على سلطان الفاطميين ونفوذهم في مصر سنة ١١٧١ م، ومد سلطان أسرته المالكة الخاصة به وهي الأسرة الأيوبية، إلى سوريا وجزيرة العرب، ثم قضى في سنة ١١٨٧ م على مملكة أورشليم. وقد شق هو وخلفاؤه في غير ناحية، وفي الفن كذلك، طرقا جديدة، بيد أن سيادتهم لم تدم طويلا، وما بقي من مبانيهم من القلة بحيث لا يسعنا أن ننسب إليهم أكثر من دور الوسيط بين الطراز السلجوقي والطراز المملوكي. وقد عاش الأول في سوريا،كما رأينا من قبل، في ظل صولجانهم، لم يناهض ميله إلى تصوير الأشخاص على الرغم من عقيدتهم الدينية المتشددة في الاستقامة.

أما الأخير فقد خلقت له في أكثر من ناحية الأسس التي يسرت له التطور التام في ظل السادة الجدد أول ما يسرت، وهذا أمر لا يرقى إليه الشك. وقد انحدر المماليك من أصل تركماني وكانوا في بداية أمرهم رقيقاً أبيض، ارتفعوا إلى مرتبة الزعماء المأجورين، ثم انتزعوا السلطة لأنفسهملما أن حان وقتهم، كما فعل الأتابك السلجوقيون، ثم خلفوا بعضهم بعضا في تبدل سريع كثيرا ما لازمه العنف، وانقسموا إلى صفين من الحكام، الأول وهم البحرية (١٢٥٠ – ١٣٩٠ م) يمكن أن يعدوا أسرة مالكة منسجمة، بينما ينتمي البرجية الذين بدأوا حكمهم بالسلطان برقوق (١٣٨٢ – ١٥١٧ م) إلى أسر شركسية مختلفة.

ومع أنهم في بلادهم الأصلية لم ينتزعوا السلطة إلا ليستمتعوا بها بعدئذ بضع سنوات فحسب، فإنهم في مصر أبقوا البلاد في مستوى ثقافي رفيع، ووجدوا إلى

جانب انشغالهم بحروبهم مع الصليبيين وتسويتهم الحساب معهم بصفة نهائية، ومحاربتهم للمغول الذين أنقذت مقاومتهم إياهم، مقاومة تتسم بالبطولة، أرض النيل مرتين من غزوهم –وجدوا إلى جانب هذا كله من وقتهم ما يسمح لهم بتزيين العاصمة بالعمائر والأخذ بيد نقاباتهم يقودونها إلى أعمال بهرت العالم طرة. وقد زاول العباسيون الذين طردوا من بغداد خلافتهم الصورية، وقد باتت مجرد شيء رسمي– تحت حماية بلاط القاهرة، وكان الحكام الحقيقيون برمون بطبيعة الحال من وراء صبر هم عليها إلى أن ترتفع مكانتهم ويزيد اعتبارهم.

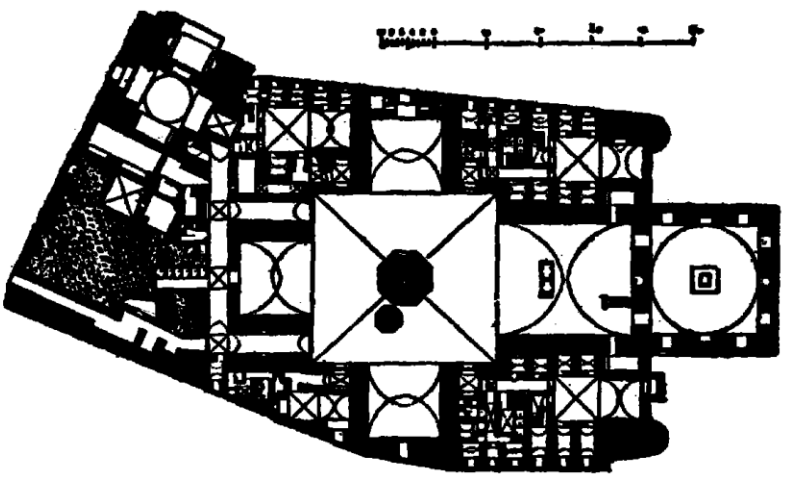
وللفترة المملوكية أهمية خاصة في محيط تطور الفن الإسلامي إذ أدخلت بلاد النيل في دائرة الأشكال التركية. وهو عمل ترتبت عليه انقلابات جوهرية. وسنرى بلا ريب فيما يلي أن القاهرة لم ترم بنفسها في أحضان الفنون التركية من دون روية أو تفكير، بل إنها أخذت عنها بعض انطباعات في البناء والزخرفة ومزجتها بتقاليد فاطمية أصيلة، كما أنها لم تنف التأثر بالحوافز المغربية والغربية، وبذا وجدت مصيرها الحقيقي في أن تصبح مركزا لتقبل الأفكار الأجنبية في فن العمارة والملاءمة بين هذه الأفكار ومركزها الثقافي.

الأبنية الدينية المملوكية:

لما عرفت مصر طراز المدرسة المقسمة إلى أربعة أقسام بعد إذ دخل إليها من سوريا في عهد صلاح الدين، كما عرفت طراز الأضرحة ذات القباب من غرب تركستان عن طريق المماليك، انتفعت بكل من هذين الطرازين في تصميم المساجد من دون أن تعدل عن المنهج القديم الخاص بالجامع ذي السنائد كل العدول. وهو منهج لا يزال بادية على سبيل المثال في جامع الظاهر بيبرس (١٢٦٠ – ١٢٧٧ م) وهو مربع ذو ثلاثة أبواب بارزة في ثلاث جهات يؤكد فيه الرواق الأوسط من جهة القبلة بأشياء منها قبة أمام المحراب. وكذلك جامع الناصر في القلعة (١٣١٨ م)، والجامع الأصغر، جامع السلطان المؤيد (١٤١٦ – ١٤١٩ م) يدخلان في هذا

المنهج، وفي كل جانب من جوانب الإيوان الكبير في الجامع الأخير مدفن هو إيوان مبني على شكل قاعة ذات أعمدة. وحينما شاع استعمال تصميم المدرسة وسع المبني طبقا لذلك بحيث أمكن استعماله مسجد ومدرسة في آن واحد. وما زال في الواقع بعض هذه الأبنية يتخذ هاتين الصفتين. وينطبق هذا قبل كل شيء على جوامع الأضرحة التي دفن فيها مؤسسوها، والتي اتخذت غالبا صفة المدرسة أو الدير بصورة جلية. ويلاحظ في هذه الأبنية، أنه مراعاة لإيوان القبلة الرئيسي والبهو الممتد أمامها، ضيق الإيوانان الآخران في الغالب إلى فجوات حنايا. وفي عهد المماليك الشراكسة أوجد في القرن الخامس عشر طراز جديد للجامع صغير الحجم بحذف الصحن المكشوف.

وقد تخربت أكثر الأبنية التي شيدت لتكون مدارس تشتمل في نفس الوقت على مدافن. وعلى كل فإن المدرسة لم تكن هنا قط كما كانت في إيوان، في الوسط وفي المركز، بل كان فيها دائما إيوان أكبر من الآخرين.



رسم ١٦ – تصميم لمدرسة السلطان حسن في القاهرة

وقد تمت مدرسة السلطان حسن (١٣٥٦ – ١٣٦٢ م) الموسومة بسمة

المدرسة الضريحية تصميمها تذكاريا جدع على مساحة قدرها ثمانية آلاف متر مربع تقريبا، على هيئة صليب لاتيني، تملأ أركانها مجموعات مبان خصصت لتدريس المذاهب السنية الأربعة. ويشتمل كل من هذه البنايات على صحن صغير وقاعة للدرس وغرف من عدة طبقات، ويقع الضريح في اتجاه القبلة مكونا امتدادا لإحدى أذرع الصليب (رسم ١٦). وليس في مباني هذه الأضرحة ما يميز بعضها من بعض، فخطوطها الرئيسية واحدة تقريبا ومع كثرة عددها لم يطرأ عليها في وقت تال على الأخص تغيير بذكر. وبعض هذه الأضرحة مثل ضريح الإمام الشافعي (١٢١١ م) يرجع إلى العهد الأيوبي. وليس ثمة شك في أن الأسلوب الجديد للبناء برجع أصله إلى تركستان، لكن تطوره استمر في اتجاه معين، فاتخذت القبة شكل الخوذة فقامت على قاعدة مضلعة أو مستديرة مكونة في الغالب من مقرنصات مصحوبة بمثلثات كروية من دون نبو عن المبنى السفلي. والقاهرة حافلة بمجموعة من أمثال هذه المباني التذكارية، تعد بحق أروع مدينة أموات في العالم، ألا وهي قبور الخلفاء الممتدة في الصحراء شرقي المدينة (صورة ٤٧). على أن ما يرجع منها إلى عهد المماليك البحرية لم يبق منه إلا القليل النادر. أما البقية فالشبه بينها مدهش، وفيها بعض قبور مزدوجة بقبتين يصل بينهما إيوان معقود كضريح سنجر الجاولي على سبيل المثال.

ويمكن إرجاع شكل مبنى الخانقاه أيضا إلى صلاح الدين فهو مؤسس على غرار الدير يشتمل على مسجد و قبر وأحيانا على سبيل ومدرسة كتاب. أما بناية بيبرس (١٣١٠ م) فتبدي تصميم مدرسة بغرف حول الصحن را زاوية، للضريح. وفي هذا النوع نفسه توجد بنايات كبرى مختلفة التصميم أقيمت بمدينة أموات قبور الخلفاء في القرن الخامس عشر. وفي مبنى السلطان برقوق (١٤٠٠ – ١٤١٠ م) لا يضم الإيوانات مكان واحد بل هي فيه عبارة عن أبهاء ذات سنائد بينها صفوف من القباب وضريحان في ركنين، ويؤلف ضريح السلطان قلاوون و جامعه مع مارستان قلاوون (منذ ١٢٨٤ م) مجموعة فريدة من الأبنية (صورة ٤٦). والضريح ذو القبة المحمولة على سنة أكتاف وستة أعمدة يربط بعضها ببعض عقود حدوية، تقوم الصلة

بين بنائه وقبة الصخرة.

وفي سوريا ارتبطت العمائر الدينية المملوكية بنماذج القاهرة ارتباطا يكاد يكون وثيقة. فكذلك هنا زالت الفروق بين المسجد والضريح، وفي "الترب" شاع كثيرة استعمال القباب المزدوجة التي تفصل بينها حنية البوابة.

طراز الواجهات والزخرفة الداخلية:

لقد ظهر اليل بالفعل إلى تنظيم الواجهات في مصر في العهد الفاطمي كما رأينا، ثم أصبح هذا من مقومات الطراز في تشكيل البناء الخارجي، فأثر على مشكلات الإنشاء إطلاقا. وقد ساعد على هذا الإنشاء الارتياح إلى المادة الحجرية التي كانت تنشأ الأبنية الدينية منها وحدها تقريبا، كما ساعد عليه ما كان في النية من تعهد المؤثرات التصويرية. وكان الخط الأفقي يؤكد بتناوب الصفوف الحجرية الصفراء والحمراء الداكنة. وكانت الأخيرة منها توضع فيما تلا من الزمان وحدها في أغلب الأحيان (مثل نموذج رقعة الشطرنج في مبنى قلاوون و صورة ٤٦). وكان اختلاف المادة خليقا أن يؤدي في سقائف الأبواب والنوافذ إلى تسنين زخرفي عامر بالفن. وكان التنظيم نفسه بم بفجوات عالية غير عميقة مدببة العقد منتهية في الرأس بكورنيش في المقرنصات ومحتوية على طاقات مفرغة (مستقيمة أو مدببة التقويس أو ثلاثية على شكل الفصوص الثلاثة) ثم يختم جسم البناء بتتويجة من الشرف في العادة. وأحياناًكانت العقود المدببة تتخذ أشكالا مقتبسة من الغرب –كما هو الشأن في مبنى قلاوون– متأثرة بالطراز الغوطي الذي لا شك أنه دخل فلسطين عن طريق الصليبيين. ولكي يكون التنظيم العمودي أقوى تأثيرا كانت فجوة الباب الضيقة العالية جعل في إحدى زوايا الواجهة بدلا من جعلها في الوسط مع أسكفة مرتفعة ومطلع مدرج. وكان يفضل الختام الفجوة أن يعلوها العقد العالي الثلاثي الفصوص الذي ترتفع من خلفه قبوة المقرنصات على نحو ما عرفناه في قونية من قبل، كما يمكن بوجه عام أن يكون طراز الواجهات في أبنية القاهرة قد تأثر بالحوافز

السلجوقية الصادرة عن آسيا الصغرى. وغالبا ما كانت الأبنية ذات نوافذ بعضها فوق بعض طبقات متعددة، ومقاصيرفي الزوايا أحيانا. وكان من العوامل المهمة في نشدان روعة التأثير إدماج المآذن في الواجهات بحيث لا يكون لها وهي قائمة على إحدى الزوايا أو كلتا الزاويتين قاعدة خاصة بها، بل تشيد فوق كورنيش البناء. وقد كانت المآذن في تشيدها المقرر لطابع مدينة القاهرة من ذلك الحين مشكلة في مبدأ الأمر على هيئة مربع ثم على هيئة مثمن، وبعد ذلك على شكل مستدير (صورة ٢٠ فوق)، لكنها لم تتلق إلا في هذه الفترة ما بثت فيها من روح مميز ألا وهو الحنايا والدهاليز المقر نصة، وقد نشأ عن تنفيذ هذه الموضوعات، وكان غالبا تنفيذا بديعة، وكذلك عن التبديل بالحليات الهندسية، متنوعات متعددة الزمها إلى نهاية الفترة فهم جلي للنسب الجميلة والتنظيم العضوي.

وعلى عكس المآذن الخفيفة التي لم يبالغ قط في ارتفاعها كانت القباب الرابية مما ساعد على تدريج الصورة الظلية لدور العبادة بما يجعلها أوقع في النفس، ولاستهداف التأثير الخارجي دلالته في هذا، فهو الذي دعا إلى جعل القبة مقوسة وجيهة، لا بناؤها الداخلي الأقرب إلى البساطة والتواضع. ومما يخدم هذا الغرض أيضا التعزيز بالأخاديد العمودية أو الخطوط الأفقية المتعرجة أو الزخرفة الحجرية الغنية في تنظيم نجمي بالأرابسك (على النسق العربي) كما هو الشأن في جامع قايتباي. ولم تكن نية المعماريين في عهد المماليك متجهة بحال من الأحوال إلى العمارة التذكارية الفخمة، ولذا يستبعد أن يكون خطر لهم إطلاقا الاقتراب من مشكلة القبة الهائلة المتسلطة، بالتدقيق في مركزة مجموعة المباني، على الرغم من اهتمام هؤلاء المعماريين الناجح بإنشاء الدلايات. وقد كان البناؤون العثمانيون هم الذين تناولوا تلك المشكلة وحلوها. وقد ظل تأليف جوامع الأضرحة الكبرى من مبان مفردة على الرسم وفي التقسيم الظاهري على السواء، مع وحدة التصميم التامة، معبرا عنه تعبيرا يجعل المجموع أقرب إلى أن يكون منظراً بديعا منسجماً إلى ذلك دائما.

وقد كانت الدلايات فيما يتعلق بالزخرفة الداخلية شائعة الاستعمال بخاصة في

رقاب القباب، وذات أهمية معمارية. كما كانت تغشية الحيطان ببلاطات من المرمر، وحائط المحراب خاصة، بفسيفساء الحجر امرا مألوفا. وكان المحراب في عهد الفاطميين يصنع من اللحم أو الخشب، لكنه في عهد المماليك لم يعد يصنع من ذلك إذ باتت له وظيفة عضوية، وأصبح له بعقده المستدير أو المدبب وإطاره المستطيل جهاز غني من فسيفساء الرخام لا يبدي نماذج هندسية فحسب، بل كذلك نماذج مقوسة دقيقة الصنع (صورة ٤٨). ويبدي المحراب أحيانا –كما هو الشأن في مبنى قلاوون– سقائف ذات عقود مستديرة يحتمل أن تكون مأخوذة عن الأبنية الرومانية في توسكانا. كذلك كان المنبر يفضل صنعه آنئذ من الرخام، مرتبطاً بالبناء ارتباطاً وثيقاً.

وكان للإيوانات ذات السقوف المسطحة عوارض مذهبة مزخرفة بالعرانيس. ويصادف هنا كما في القباب أحيانا أفاريز من الحمص المنقوش بالكتابة الزخرفية والزخارف الفنية. كما أن النقوش البارزة على الرخام كانت تستعمل أيضا النفس الغرض، في حين لم تكن التغشية بالخزف كما عرفت في إيران وآسيا الصغرى مألوفة، وكانت الأبواب تحلى بصفائح من البرونز اتبع في تركيبها طراز الصناديق والأحقاق الصغيرة المستعمل في زخرفة الخشب. أما النوافذ الخصية المكعبة التي كانت معروفة في العهد الفاطمي، وكانت مزودة بالزجاج الملون "القمريات" فقد زاد هذا العهد في أشكالها ونوع في تصميمها. وقد كانت كالزجاج المصور في الغرب تلطف من ضوء النهار الذي كان بدونها ينفذ ساطعاً جداً من ذلك العدد المتزايد من فتحات النور.

العمارة المدنية:

كان السلطان صلاح الدين قد أعد مشروعاً جدياً لتحصين القاهرة من المحقق أنه لم ينفذ منه سوى جانب فقط. فالقلعة المرتفعة التي هي في جوهرها من صنعه، كانت النية تتجه إلى إدماجها في سور المدينة وخلق نظام كامل من الحصون بذلك، ذي أبراج نصف دائرية بدلا من الأبراج الركنية التي ترجع إلى العهد الفاطمي، ومداخل أبواب متقطعة في زوايا قائمة. وجاء المماليك فلم يزيدوا على ذلك شيئا

جديداً.

وقد كان ما يزال في مقر الأيوبيين في القاهرة في عهد الحملة الفرنسية بقايا قائمة أجري مسحها يومئذ، ومن بينها قاعة استقبال تحف بها أروقة من الأعمدة وتغطيها قبة ترتفع فوق وصلات ضخمة من المقرنصات. أما قصور المماليك فلم يبق منها إلا دار بشتاك (١٣٣٩ م) وقصر قايتباي الذي أقيم بنسب متواضعة. وقد كان في نفس الوقت نموذجا للدور الوجيهة بالقاهرة منذ القرن الخامس عشر. وكانت هذه الدور تحتوي عادة على طبقة عليا تخصص للحريم وقاعة تطل من مقصورة على الفناء الداخلي الذي كانت توجد تحت بجانبه حجرة للاستقبال والمنظرة. وكانت القاعة منقسمة إلى ثلاثة أقسام، أوسطها أقل انخفاضا من الإيوانين الجانبيين. وبها الفسقيات والنافورات. وهي في العادة مقبوة تعلوها قبة تتخللها قمريات، والتغشية بالرخام وأشكال العقود والتيجان مما يوجد في دور العبادة يوجد هنا أيضا، لكن الخشب المحفور المدهون ذا الحشوات كان يلعب في الجهاز الداخلي أكبر من دوره هناك، كما كان الأجر أكثر استعمالا في مواد البناء من الحجر. وكانت تنشئة النماذج الهندسية من كل مظهر مما نرى في فسيفساء الأرضية في مصر وسوريا على السواء.

وفي سوريا، في حلب ودمشق على السواء، كانت القاعة مألوفة في الدور الخاصة. وهي ترجع بلا ريب إلى تقاليد قديمة، مقسمة بالمثل إلى ثلاثة أقسام لكنها على شكل T ومجهزة تجهيزاً حافلا بالكثير من الفسيفساء الحجرية ومبطنة الحيطان بالخشب. وقد بقيت القاعة شائعة الاستعمال إلى وقت متأخر أيضا. وترجع أول أمثلة محفوظة إلى العهد العثماني بالتأكيد.

وجدير بالملاحظة من ناحية الهندسة المعمارية في الأبنية المدنية غير ما تقدم الخانات أو فنادق القوافل والوكالات. ولا يزال منها في القاهرة بنايتان برجع تاريخهما إلى عهد قايتباي، إحداهما ذات باب فخم محلى بالمقرنصات، والأخرى وقد أنشئت عند باب النصر (١٩٩٨ م) تتألف من أربع طبقات، ولها فناء داخلي كبير وواجهة رائعة. وتوجد كذلك أمثلة أخرى محفوظة في دلتا النيل وفي سوريا. ومن هذه الأمثلة

الأخيرة خان الوزير الفخم في حلب، وهو لم يبن إلا أخيراً، لكنه ما يزال على صورة مملوكية دقيقة، ذا تفاصيل أخاذة.

ومما يقرر صورة القاهرة وشوارعها في النفس إلى يومنا هذا، المشربيات وهي تكعيبات خشبية ذات زوايا، مركبة في الطبقات العليا الخارجية. وتستحق أمثلة قديمة منها، أحيانا بوصفها من أعمال الخراطة الجديرة بالملاحظة، نفس الالتفات الذي تستحقه أعمال "الأويمة" المحفورة في الركائز التي ترتكز عليها.

الكتابة التذكارية والرنوك والحلية:

إن العهد الجديد يعني بالذات انقلابا بالنسبة للزخرفة الكتابية. وحقا أن الكتابة الظريفة المائلة ظلت تستعمل طبقا لأصول الخط الكوفي الفاطمي وتؤدي أحيانا إلى أشكال غنية شبيهة بما كان في فارس وإسبانيا، بيد أن الخط النسخ المستدير الذي أدخله الأيوبيون في صورة قاصرة في الجوهر على مصر وسوريا تتميز بحجم عال بشكل ملحوظ، هو الذي يعطي الكتابة التذكارية المملوكية "اللحن المميز"، وهذا التنويع الذي يحدث كالكوفي تأثيرا قويا نجده في النقوش الكتابية في العمائر كما نجده في الحكم المنقوشة على الأدوات. وهو يتسلط عادة في هذه على كل ما عداه من عناصر الزخرفة.

وكان قطع إفريز الكتابة بأشكال مستديرة أو بيضاوية مستحبا. والمراد هنا الرنوك والناطقة، لأفراد من رجال البلاط (كالساقي وأمين السر والجوكندار وحامل السيف وخازن الثياب ورئيس لاعبي الشطرنج وقائد الرماة وغيرهم). وكانت هذه الرنوك مطلوبة بصفة عامة في العهد الأيوبي وبعده في العهد المملوكي. ويصح في بعض حالات فردية أن تكون هذه الرنوك قد اكتسبت بوراثة الوظائف أهمية رنوك الأسر. وعلى كل فإن المرء ليتبين من مشاهدتها دون تردد أنها من منتجات الفن (صورة ٤٩ يمين).

وإلى جانب هذين العنصرين كان للحلية الهندسية والنباتية، إلى ذلك الحين،

نصيب جوهري في تزيين الأشياء. فقد كانت تبتكر هنا أيضا نماذج جديدة تبدو مرتبطة بالدلايات والورود والخراطيش أو تغطى الرقعة بأشرطة متابعة. ويضاف إلى تشكيلات الأرابسك والمراوح النخيلية أزهار أكثر تحويراً عن الطبيعة، وبعضها تحت تأثير المغول (كزهرة اللوتس وغيرها) بينما تزداد الموضوعات الحية، حتى مواكب الحيوان التي تصور للتحلية، بعدة على مر الأيام عن الرأي السني المتشدد.

أدوات المساجد المملوكية:

لعل الحاجة إلى الأثاث الفاخر في المساجد والمدارس والأضرحة لم تؤثر على الشكل العام لطراز الأدوات، في أية فترة من فترات الفن الإسلامي، هذا التأثير القوي الذي كان لها عليه في الفترة المملوكية بالذات. فالرجوع إلى المذهب السني الحنيف والانصراف نهائيا عن الزخرفة بصور الأحياء والوعي بأنه في الاستطاعة خلق أعمال متقنة في نطاق القيود المفروضة طوعا، كل هذا كان خليقة أن يحث أصدقاء الفن على التبرع بالغالي، وأن يحفز الصناع إلى تأدية أعمال رائعة.

وقد كان المنبر أهم قطعة من الأثاث وجدت لها على الرغم من شكلها الثابت حلول جديدة جديرة بالالتفات من حيث الصناعة والحلية. فقد أوجد اليوم أيضا تجديدات في شغل "الأويمة" نفذت بعد ذلك شيئا فشيئا إلى الأبواب والسقوف والشماسات. وكانت القاعدة أن يكون هناك حشوات موزعة على مناطق غير منتظمة، كبرى وصغرى، محفورة حفرا زخرفيا، ومصنوعة من الخشب المماثل أو الغريب أو من العظم أو العاج. وقد تطور هذا فيما بعد إلى التطعيم البحت بمواد شديدة الاختلاف كثيرة التنوع. وند أفضى هذا التطعيم في القرن الرابع عشر إلى صنع المناضد المسدسة أو الكراسي التي كانت توضع عليها الشمعدانات والصناديق المستطيلة ذات السطح التي كانت تحفظ فيها المصاحف. وكثيرا ما كانت هذه الأشياء تصنع من البرونز. وهنا دخلت عليها صناعة التكفيت التي دخلت مصر أيضا من العراق في القرن الثالث عشر، ونحن نعرف معلمين من الموصل وبغداد نزلوا

إذ ذاك بالقاهرة فسرعان ما انتشرت العملية الجديدة –عملية التكفيت بالذهب والفضة– في جميع مصانع المدينة. ومن أبدع أمثلة هذه الصناعة كرسي السلطان قلاوون وكرسي السلطان الناصر (١٣٢٧ م) الموجودان في المتحف الإسلامي (صورة ٥٠)، وكذلك حفظت بضعة صناديق كبيرة لحفظ المصاحف. وهناك أداة هامة من أدوات المساجد تأتي فيما خلا ذلك وهي الشمعدانات التي جرت العادة بأن يوضع اثنان فخمان منها على جانبي المحراب. وكثيرا ما كانت هذه الشمعدانات حافلة بالحلية. أما المصابيح المعلقة التي شاع منها إذ ذاك ذو الحواني، وكان غالبا ما يضيق كلما ارتفع وتعلوه قبة، فلم تكن في العادة تكفت بل تحفر فحسب، وتحرم أمكنة فيها بالكتابة والزخارف. وكان يحتاج إلى الأباريق للوضوء قبل الصلاة، وكان صنعها متواضعة، على حين كان يستحب نحت أحواض للوضوء وأوعية للماء ذات حوامل من الرخام وتحليتها بالأرابسك والنقوش الكتابية (صورة ٤٩ شمال).

وتبهر بعد ذلك تلك القناديل الثمينة التي كان السلاطين والأمراء المماليك يهدونها إلى بيوت الله بالقاهرة وكانت تصنع من الزجاج المذهب المموه بالميناء كما كان الشأن في آنية الشراب في المصانع السورية وخاصة في حلب. وقد تنوعت قليلا في الزهرية ذات البطن والرقبة الواسعة والحلقات الزجاجية التي تنفذ منها سلاسل تتدلي بها من السقف. وكانت هذه الزهرية ممشوقة تارة مدموجة أخرى. أما الضوء فكان ينبعث من مشكاة على شكل قمع مليئة بالزيت، وتتناول الزخرفة جامات رنوك وحلية مختلفة الأساليب والتفاصيل كما هي الحال في غير ذلك من منتجات هذه الفترة، اللهم إلا النقوش الكتابية كالآيات والأدعية السلطان الحاكم ومدائح المهدي الرفيع الشأن (صورة ٤٩ يمين). ويلاحظ أن الخلية النباتية في القطع الخاصة بعهود تالية أصبحت الغالبة، كما صارت أخيراً تغطي جسم الزجاج في كثافة تكاد تحجبه كله.

وكانت النسخ الفاخرة من المصاحف المكتوبة بأقلام مشاهير الخطاطينفي مقدمة هدايا المتدينين بطبيعة الحال. وقد خرجت القاهرة حينذاك خطاطين عالميين بارعين في

الخط "الثلث" المفضل المشتق من الخط النسخ. وكان الزخرفيون المعهود إليهم في رسم صفحات العنوان ورؤوس السور ودلايات الهوامش وتذهيبها يجيدون، مع الالتزام الدقيق للمنهج، تنويع الزخرفة التي كان اللونان الأزرق والذهبي هما السائدين فيها. وكان المجلدون فوق ذلك يأتون بالمعجب المطرب من طريقة الضغط التي تميز بها العهد المملوكي (صورة ٥١ فوق) والتي كانت في المرحلة المتأخرة تقوى بدلايات مصحوبة بأشكال أرابسك مقتطعة فوق أرضية من الحرير تفيء خلالها.

الأدوات المنزلية المملوكية:

إن كثيراً من الأدوات التي كانت تستعمل في بيوت الله، ولم يكن لها قط أهمية من ناحية الشعائر الدينية، كان يمكن استعمالها أيضا في بيوت الأفراد. فمما لا شك فيه أن الكراسي التي كانت تهدى إلى بعض المساجد، على سبيل المثال، كانت في مبدي الأمر تستخدم في بيوت الوجهاء (لوضع صواني الطعام) وهو ما احتذي مثاله بعد ذلك أيضا في مصر وسوريا. وفي الأوعية المرمرية يتعذر حزر الغرض منها في الأصل. كذلك يندر أن يدرك المرء فيما يتعلق بالشمعدانات، هل كانت تستعمل لأغراض دينية أو دنيوية؟ إذ إن نفس ما ورد فيها من آيات قرآنية لا يدل على شيء. أما الأباريق ذات المقبض المعروفة في بضعة فخمة منها متناسبة ترجع إلى هذه الفترة بالذات فليس شك في أنها كانت تستعمل على المائدة كالطسوت المكفتة بالفضة، والسلاطين والصحاف والصواني (صورة ٥١ تحت)، وقد صنعت بنفس الصناعة أيضا أدوات للكتابة وصناديق وعلب خرجت في المحل الأول من مصانع سوريا. وهناك كذلك نشا شكل المباخر المجرمة المكفتة التي كانت تستحب في البندقية خاصة حيث كانت طائفة كاملة من الصناع الشرقيين خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر تقوم بصنع الأدوات البرونزية **all'azzi mina** (ومعناها على الطريقة الفارسية) **damaschinaalla** (على الطريقة الدمشقية) وتتيح لنا القطع الخزفية المعروفة باسم خزف الفسطاط والتي وجدت في أكوام النفاية في مصر القديمة، أن ننتخب منها بضعة أنواع معينة صنعت في مصر نفسها بلا ريب. والظاهر أن صنع

الأدوات ذات البريق المعدني كان قد توقف هناك تماما، ذلك أن الشظايا التي ترجع إلى مثل هذا الميوليق الفاخر تدل على أنها كانت تستورد من إسبانيا. وعلى العكس من ذلك نصادف عددا كبيرا من قواعد الصحاف تحمل توقيعات متعددة للخزافين، تدل على أنه استقدم إلى هنا خزافون من فارس وسوريا لإحياء صناعة الخزف بها من جديد. وأكثر هذه الآنية من الخزف المزجج بالأبيض الذي تغلب عليه الزخرفة الزرقاء، وليس فيه تنويع يستحق الذكر من حيث الموضوعات. وأهم بعدئذ من ذلك البضاعة المملوكية الأصيلة ذات الميناء المذابة، ويغلب فيها الألوان الصفراء والبنية والخضراء، والزخرفة المحفورة بالنقوش الكتابية والرنوك والعرانيس وغيرها من النباتات، وإلى جانبها أيضا صور حيوانات وآدميين (كالفرسان والصيادين) مرسومة رسما حبا. كما توجد هنا وهناك تصاوير حرة منحوتة. أما المصابيح فمتعددة الشكل والصناعة، لكن أغلبها بسيط الميناء.

وليس شك في أن سوريا كانت أكثر من مصر إنتاجا للمصنوعات الخزفية، وأنها كانت في العهد المملوكي ما تزال تنتج أنواعا بديعة من الخزف الفاخر الذي ترتبط فيه تقاليد الفترة السابقة بالفهم الدقيق لمطالب العصر في الزخرفة. وأنسب مكان لوضع هذه الأشياء كان تلك الخزانات المنشأة في تجاويف حيطان القاعة وفيها صفوف مختلفة في الحجم والشكل من الفتحات التي كانت فيها هذه الأشياء للعرض كل لذاته. وما زالت هذه الخزائن موجودة في كثير من الدور القديمة في القاهرة ودمشق حتى الآن.

ويروي رحالة سابقون بما لا يدع مجالا للشك أنه في العهد المملوكي التالي كانت تصنع سجاجيد معقودة لاستعمال البيت في القاهرة. ويصح أن يعد أكيدة أن ما يسمى بالسجاجيد الدمشقية، وهي التي حملت هذا الاسم في أسواق البندقية خطأ في أكبر الظن، هي نفسها من إنتاج مصر. وقد بقي أكثرها محفوظة، ويرجع بعضها إلى القرن الخامس عشر وبعضها إلى أوائل القرن الذي يليه، ولها دائما صبغة واحدة لا تتغير مؤلفة من الألوان الثلاثة: الأحمر القرمزي والأزرق الفيروزي والأخضر

الزمردي. أما في الرسم فتنفرد عن غيرها كل الانفراد: وفرة محيرة في الموضوعات الهندسية المتبدلة تبدل ابداع، الحافلة بالنبات، تخطي المساحة ولا تتباين معها الأشرطة المتشابهة الألوان إلا قليلا. ومادة السجادة من الصوف اللامع إلا أن تكون من الحرير، وهذا بصفة استثنائية. ومسطحها إما مربع ليتمشى مع أرضية القاعة وإما مستطيل. وأجمل مثال هذا النوع جاء إلى المتحف النمسوي للفنون والصناعات في فينا من مقتنيات بيت هابسبورغ الإمبراطوري.

وقد حفظت لنا أمثلة من الأسلحة تكفي لأن نستنتج أنه قد شاع في الخوذات وغيرها من عدد السلاح نفس طراز التكفيت الذي كان متبعة في الأدوات البرونزية وقد دخل الكثير منها في مجموعات الأسلحة في إستانبول. وأجمل ما أخرجت صناعة الأسلحة الإسلامية –بحق– بلط القتال المملوكية على الإطلاق، فهي تنم عن الذوق بصورة بينة سواء في ذلك مقبض البلطة ونصلها.

الأقمشة والمطرزات:

لم يعد هناك في العهد المملوكي أثر للطراز الذي كان يميز عهد الفاطميين. وقد ذهبت بذهاب هذا العهد صناعة نسج الكتان الذي كان يوشي بالحرير، وضاع كل أثر لهذه الصناعة. فالعهد الجديد يعني على الأغلب فيما يتعلق بالمنسوجات تأسيس طراز جديد للحرير قبل كل شيء، وهو ما شجعت عليه المصنوعات الصينية في العهد المغولي. فقد كانت العلاقات التجارية مع شرق آسيا نشطة. وفي جملة ما نملكه أمثلة من الديباج الذي ثبت أنه صنع هناك لبلاط القاهرة (صورة ٥٢). وقد كان هذا الديباج سببا لتطور صناعة التقصيب في سوريا، وهي التي يرجع إليها الفضل في مجموعة كاملة من أفخر ثياب القداس بين الكنوز الكنسية القديمة. وإذن فمن الواضح أن الأقمشة كانت تلقي في الغرب تقديراً كبيراً. وهي من ناحية الصناعة تتفق في الحياكة البارزة مع ما أداه الفرس في نفس العصر، وعلى الأخص في القرن الرابع عشر، على حين تبدي الأشرطة والزخرفة أمارات تدل على العهد المملوكي مع

اقتباس لا ينكر لنماذج من الشرق الأقصى في رسم الأزهار والحيوان.

ويبدو التأثر بالعنصر الأجنبي أكثر وضوحا في صناعة الأقمشة الحريرية التي تعرف باسم "الكمخة" وكانت تصنع بمصر نفسها وتصدر إلى أوروبا، ففي هذه الأقمشة تدل تموجات العرانيس ومراوح اللوتس والجدائل وغيرها دائمة ومكررة على أصلها الصيني، وتوضح من أي طريق دخلت هذه الموضوعات في الصناعة الفنية المملوكية. ونجد بجانب ذلك أنسجة حريرية خفيفة كثيرة الألوان محلاة بتصاوير لحيوانات متقابلة داخل أشكال بيضاوية مدببة وغيرها، ويفهم من الكتابة التي عليها أنها من إنتاج هذه الفترة.

ووجد الكتان مجالاً كبيراً للاستعمال في الثوب، غير أنه كان يستحب في هذا العهد أن بطرز بالحرير في غرزة نسج فائقة العناية، كان يخيل أحيانا أنها تقليد للمنسوجات المصنوعة بالآلة، وذلك بعد أن كانت غرزة المغراز التي ترسم المحيط ما تزال تستعمل في العهد الفاطمي. وقد أصبحت للنماذج حاشية أكثر ظهورا مما كانت عليه بحياكة المنسج، وانتقل كثير من الموضوعات التي كانت منتشرة حينذاك إلى الفنون الشعبية لدى الأمم السلافية والسكندناوية وبقيت فيها مئات السنين دون أن يطرأ عليها تنوع كبير، ولدينا كثير من نماذج الأقمشة ترجع إلى ذلك العهد قد حملت معها إلى أوروبا أسلوب الغرزة المسماة هولين، وهي ترسم المحيط بصورة أدق، وإلى هذا الأسلوب يرجع الفضل في طائفة من التطريزات الفائقة الروعة في عصر النهضة. وأخيرا كان طبع الأقمشة بلون واحد في العادة محبوسة على الكتان في عصر المماليك. بل إننا لنملك عددا من عصي الطبع مصنوعة من الخشب مما كان يستعمل لهذا الغرض ويستخدم بمهارة بلغ منها أن أنشأت رسما منسجما جدا ظل يتابع طبعه.