الفصل الثالث

الجمال والمأثورات الشعبية

- الفنون البصرية أم السمعية؟
- عالم الأشياء أم عالم الصور؟
- العقائد الدينية فى الأمثال العامية المصرية.
- صورة المرأة فى الأمثال العامية المصرية.

obeikandl.com

obeikandl.com

الفنون البصرية أم السمعية، أيهما أقرب إلى الذوق العربي؟

١- ليس الفن مجرد ممارسة، تقليدا أو إبداعا بل هو قائم على تصور للعالم ينبثق بدوره من مخزون ثقافي، تراثي أو معاصر في شعور الفنان عن وعي أو عن لاوعي. فالفن في منطلقه فكر، والفكر في تحققه فن. وقد نبهت جميع الفلسفات الرومانسية على ذلك منذ أفلاطون حتى هيجل وشلنج وعند الصوفية المسلمين خاصة ابن الفارض وابن عربي وسعديا وحافظ والفردوسي بل وفي الشعر الحديث خاصة عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل. للفن مكوناته الثقافية الموروثة أو الوافدة والتي تؤثر في وجدان الفنان، وبالعودة إلى التراث أو باستلهام الغرب بصرف النظر عن الجمهور متلقي الفن.

الثقافة هي رصيد العمل الفني، تعبر عنها الحقيقة النظرية أو الذوق الفني. فالحقيقة لها صورتان: فلسفية وفنية، وعقلية ووجدانية، حاولت الفلسفات الرومانسية والشعر الفلسفي التوحيد بينهما. لذلك قسم القدماء العلوم إلى عقلية وقلبية، نظرية وذوقية مما سبب نشأة النزاع بين الفقهاء والصوفية، بين المحكم والمتشابه، والظاهر و المؤول، والحقيقة والمجاز، والمبين والمجمل. وقد حاولت الفلسفة الشرقية الجمع بينهما بفعل الفيلسوف ووجدان الشاعر.

(*) ألقيت شفاهية في الجمعية المصرية للفنون التشكيلية. وتم نشرها في جريدة الإتحاد، أبوظبي- الإمارات العربية المتحدة، أكتوبر ٢٠٠٢.

٢- وكما يتم التمييز فى المذاهب الفلسفية بين عقلية وحسية، استنباطية واستقرائية، مثالية وواقعية، تجريدية وعينية كذلك يتم تصنيف الفنون إلى بصرية وسمعية. وإذا كانت الفلسفة أساسا منتجا عقليا حتى ولو اعتمدت على الإدراك الحسى، لأن الحس أولى مراحل العقل فإن الفن منتج حسى يعتمد على الإدراك الحسى. ولما كانت الحواس خمسا فإنه أمكن تصنيف الفنون طبقا للحواس الخمس. فهناك فنون بصرية وهى الفنون التشكيلية، النحت والعمارة والتصوير والزخرفة والرقص والتمثيل... الخ، وفنون سمعية مثل الموسيقى والشعر وباقى ألوان الطرب، وفنون الشم مثل الروائح العطرية، وفنون التذوق مثل فنون الطهى وفنون اللمس مثل القماش، الحرير أو الصوف. ولما كانت فنون الشم والذوق واللمس أقرب إلى الصناعة، وهو أحد معانى لفظ الفن اليونانى Techné بقى التقابل بين الفنون البصرية والفنون السمعية. وهو تقابل عرض له هيجل فى تصنيفه للفنون فى كتابه "علم الجمال". وانتهى إلى أن الفنون السمعية أقرب إلى القلب والوجدان وأكثر قدرة على التأثير والإيصال من الفنون البصرية، وأن الشعر والموسيقى أكثر تطورا فى مسار الروح فى التاريخ من النحت والعمارة. وقد عاش فى عصر جوته وبيتهوفن. وهى قضية عرض لها القدماء أيضا فى نظرية العلم عند المتكلمين والفلاسفة فى تحليل المعرفة الحسية المباشرة قبل تحليل المعرفة العقلية الحدسية أو الاستنباطية. فالنظر فى المخلوقات للاستدلال من المخلوق على الخالق إدراك بصرى وسماع الوحى إدراك سمعى. ولفظ "آية" يدل على كليهما معا، الظاهرة الطبيعية والصوت. والرسول يتمثل له جبريل فيراه ويسمع منه الوحى. وربما انتهى القدماء إلى مثل ما انتهى إليه المحدثون أن السمع أقرب إلى القلب من البصر.

٣- بل لقد تم تصنيف الوجدان القومى للشعوب على هذا الأساس فهناك وجدان شعبى أو ذوق وطنى أقرب إلى التجريد أو أقرب إلى الحس. يغلب عليه الاعتماد على البصر أو يغلب عليه الاعتماد على السمع. عُرف بإبداعه فى الفنون البصرية وآخر عُرف بإبداعه فى الفنون السمعية. فالرومان واليونان أقرب إلى الفنون البصرية بما عُرف عنهم من نحت وعمارة. وفنون عصر النهضة أقرب إلى البصرية

ليونارد ورافائيل بما عُرف عنهم من فنون الرسم والتصوير. والفن القوطى أقرب إلى الفنون البصرية بما عُرف عنه من بناء القصور والقلاع والكاتدرائيات الضخمة والوجدان الفرنسى أقرب إلى الفنون البصرية بما عُرف عنه فى الإبداع فى فن الرسم منذ دلاكروا فى العصر الرومانسى حتى سيزان فى العصر الحديث. فى حين عُرف الوجدان الألمانى بالفنون السمعية، الموسيقى والشعر هاندل، هايدن، موزار، بيتهوفن، برامز وفن الأوبرا عند فاجنر الذى يجمع بين الموسيقى والشعر. لم يعرف الوجدان الإنجليزى الموسيقى ولكنه عرف الشعر عند شكسبير وبايرون وشيلى وإليوت. وعرف الوجدان الإيطالى الحديث الموسيقى والشعر وجمعهما فى الأوبرا وربما جمع بينه وبين النحت والتصوير وباقى الفنون البصرية. وقد تجاوز التصنيف الشعوب إلى المناطق الحضارية الشرقية والغربية وربما الشمالية والجنوبية، فالشرق فنان والغرب عالم. الحضارات الشرقية فى الصين واليابان وكوريا والهند حضارات فنية فى حين أن الحضارات الغربية الحديثة حضارة علمية. وحضارات الشمال تأملية عقلية لغلبة الفكر والعلم وحضارات الجنوب حسية فنية لغلبة فنون الرقص والموسيقى.

٤- وهنا يبرز سؤال: وماذا عن الحضارات المتوسطة كالحضارة العربية الوسط بين الشرق والغرب فى منطقة الشرق الأوسط وبين الشمال والجنوب حول البحر الأبيض المتوسط؟ وتتعدد الإجابات. فالذوق العربى يجمع بين الشرق الفنان والغرب العالم، بين شعر القدماء وعلم التراث. ويجمع أيضا بين فلسفة الشمال ورقص الجنوب، بين تأمل الفلاسفة وسماع الصوفية. والحقيقة أن كل حضارة بها هذا الجمع. ففى الحضارة الفرنسية رسم وموسيقى والغالب عليها الرسم. والحضارة الألمانية فيها تصوير وموسيقى والغالب عليها الموسيقى. والحضارة الإيطالية تجمع بين العلم والفن كما هو الحال عند ليوناردو وليس فقط عمر الخيام العالم الصوفى. والغالب على الوجدان العربى هو الشعر. فالشعر العربى هو علم العرب وثقافتهم وتاريخهم وفنهم وأمثالهم. وأتى القرآن إبداعا شعريا يؤثر فى الذوق العربى وناقدا الأصنام والمصورات كرد فعل على التجسيم اليهودى والمسيحى، ألواح التوراة،

وعبادة العجل، ونزول مائدة من السماء، وطعام المن والسلوى من العراق، والفول والعدس والبصل والقثاء من مصر، والتجسد فى المسيحية، الله الابن، والروح الجسد، ورافضا اللات والعزى وهبل، باستثناء الكعبة والحجر الأسود من ذكريات إبراهيم. وكانت حركة بناء المساجد تحت تأثير الكنائس البيزنطية فى الشرق وبناء القصور والقلاع تحت تأثير الفن الرومانى فى الغرب. ولما انتهت العلوم العقلية والطبيعية فى الدورة الإسلامية فى القرون السبعة الأولى التى أرخ لها ابن خلدون عاد الذوق العربى إلى الشعر والسماع الصوفى حتى زاحمته الفنون التشكيلية الوافدة من الغرب والتى كانت فى البداية تقليدا ثم تحولت إلى إبداع محاصر عند النخبة نظرا لأنه ينتشر فى ثقافة عربية شعرية سمعية غير مواتية. ويظل سلاح التحريم مشهورا ضد التصوير والنحت ليس فقط بسبب دينى تشريعى بل ربما استدعاء لمعركة الأيقونات القديمة فى المسيحية الشرقية فى القرن الخامس الميلادى قبل ظهور الإسلام ومعركة الموحدين والإصلاح البروتستانتى فى بدايات العصور الحديثة فى الغرب وبعد ظهور الإسلام بما يقرب من ألف عام.

٥- والسؤال الآن: ما الذى يجعل الفنون السمعية أقرب إلى القلب وأكبر قدرة على التأثير فى المتلقى من الفنون البصرية؟ ما هى حدود الفن التشكيلى؟ الحقيقة إن الفن التشكيلى عند بعض النقاد وفلاسفة الفن يتسم بتعامل مع الخارج وليس من الداخل، مع المكان وليس مع الزمان. فالتمثال أو الصورة أو الزخرفة أو البنيان موجود فى العالم الخارجى، واقع فى المكان وهو كتلة صماء ثابتة لا تتحرك. بالرغم من محاولة بعض الفنون التشكيلية إدخال عنصر الحركة مثل مسرح العرائس والإعلانات المتحركة والصور المتحركة فى السينما، هو نموذج للفن الموضوعى الخالى من الذاتية أى المجرد بتعبير هيجل. صحيح أن الفنان التشكيلى يدافع عن فنه ضد هذا الوصف. ويحاول إيجاد عنصر الحركة فى الألوان الداكن والفاتح وفى الخطوط الطويل والقصير وفى الضوء، النور والظل، ولكن تظل هذه المحاولة دفاعية بالأساس، تسقط من الفنون السمعية مقولتها على الفن التشكيلى. فاللوحة لا صوت لها. والتمثال لا نغم فيه إلا عن طريق سماع صوت النفس. فلا إدراك للخارج

إلا فى الداخل، ولا تذوق للمكان إلا فى الزمان. كما أن الغالب على الفن التشكيلى أنه عمل فردى لا أثر فيه لحركة المجموعات. كما أن المتلقى فى الغالب هو الفرد، هو الناظر للمنظور. يستغرق الرائى أمام اللوحة ساعات بمفرده لا يقطع تذوقه أحد. لذلك لزم الهدوء فى المتاحف والقصور.

٦- لذلك تتسم الفنون السمعية، الموسيقى والشعر، بإمكانيات أكبر للتعبير والتأثير. فهى على العكس من الفنون التشكيلية، موجودة فى الداخل، فى الإحساس الداخلى، فى ذبذبات النفس وإيقاعات الوجدان. وهى موجودة فى الزمان، والزمان نسيج الشعور يجعل الفن السمعى أقرب إلى الوجدان مباشرة دون قراءة أو تحويل أو نقل أو إسقاط. يتحرك النغم علوا وانخفاضا، ويتفاوت اللحن سرعة وبطئا. ويستثير الشعر عالم الخيال، ويفتح آفاقا جديدة للوعى، ويحول العالم إلى صورة فنية يتحد فيها الواقع بالخيال. هو الفن الذاتى، فى مقابل الموضوعى، الفن الحيوى الخلاق إلى يعبر عن الفنان أكثر مما يصف موضوع الفن. يخلق ولا يصنع. وهو عمل جماعى سواء فى العزف أو السماع، فى حركة تبادلية بين الفنان والجمهور، بين الراقص والموسيقى والشاعر من ناحية وبين المستمعين والمشاهدين والمتلقين من ناحية أخرى. وهو قادر على تحويل الطبيعة إلى صوت، والعالم إلى نغم، والكون إلى لحن، مثل تغاريد الطيور، وأمواج البحر، وخرير الماء، وحفيف الأشجار وأصوات الحيوان. فإذا ما حاولت الموسيقى الحديثة، مثل الموسيقى الإلكترونية أو حتى الموسيقى التصويرية تحويل الزمان إلى مكان، والسمع إلى بصر فإنها سرعان ما تنتهى كفن وتتحول إلى صناعة. وإذا ما تحول اللحن إلى إيقاع كما هو الحال فى موسيقى الجاز الغربية أو فى الأغانى الشبابية الحديثة فإنه ينتهى لحساب الرقص. وعندما تتحول الآلات الوترية إلى إيقاع كما هو الحال فى "تقديس الربيع" لسترافنسكى أو "بوليرو" لرافل فإن ذلك يكون نهاية الداخل لحساب الخارج.

٧- ومع ذلك فإن الفنون السمعية خاصة الشعر أقدر على احتواء الفنون البصرية خاصة الطبيعة، وتحولها من طبيعة صامتة إلى طبيعة حية. لقد استطاع

الشعراء المكفوفون مثل هوميروس وبشار وكذلك الأدباء المكفوفون مثل طه حسين تحويل الواقع إلى صورة ذهنية والوصف الملحمى إلى شعر غنائى. فالصورة الفنية تجمع بين الزمان والمكان بين الذاتية والموضوعية، بين الداخل والخارج. هى تحويل المادة إلى ذهن، والإدراك الحسى إلى صورة ذهنية، والانطباع إلى خيال. تستطيع الصورة أن تدرك الغائب عن طريق الخيال كما هو الحال فى "مشاهد القيامة"، وكما حاول سيد قطب فى "التصوير الفنى فى القرآن الكريم". وتستطيع أن تحيل التاريخ إلى قصص، والماضى إلى حاضر كما حاول محمد خلف الله فى "الفن القصصى فى القرآن الكريم"[1]. فالشىء لا هو مادة خارج الذهن كما هو الحال عند الوضعيين ولا هو مجرد انطباع حسى كما هو الحال عند الحسيين، ولا هو فقط تصور ذهنى أو مقولة عقلية كما هو الحال عند العقليين بل هو صورة ذهنية أو خيال شعارى كما هو الحال عند الشعراء[2]. التخيل وظيفة الشعور كما لاحظ عبد القاهر الجرجانى فى "أسرار البلاغة" وكما طبقه فى "دلائل الإعجاز". والرؤية الباطنة، والأحلام، والتنبؤ بالمستقبل أشكالا للصور الذهنية التى يتجلى فيها البصر والسمع فى الخيال. حينئذ لا يعود ثمة فرق بين العلم المثلث الألوان فى الثورة الفرنسية و"المارسيليز"، بين العلم الأحمر ونشيد الدولية "الانترناسيونال"، بين العلم الأخضر ونشيد "بلادى، بلادى". ومع ذلك يظل السؤال قائما: الفنون البصرية والفنون السمعية، أيهما أبقى فى الذوق العربى؟

(١) انظر بحثنا "الأخضر والأصفر فى القرآن الكريم"، هموم الفكر والوطن، جـ١ التراث والعصر والحداثة، دار قباء، القاهرة ١٩٨٧، ص٥٧-٦٧.

(٢) انظر بحثنا "الشىء تصور هو أم صورة؟"، المصدر السابق، جـ٢ الفكر العربى المعاصر ، ص٢٠٦-٢١٦.

عالم الأشياء
أم عالم الصور؟

إذا كانت الفلسفة تقوم على البحث عن "بداية جذرية" كما هو الحال فى الظاهريات فإن الفلاسفة قد وجدوا هذه البداية فى النفس، أى فى إثبات الذات. وهو ما سماه ديكارت "الكوجيتو"، "أنا أفكر فأنا إذن موجود"، وما أطلق عليه ابن سينا "الإنسان الطائر" أى الوعى الخالص حتى قبل أن يتجسد فى بدن، وما حلله كانط باعتباره "العقل الخالص". وتعددت الأسماء والمسميات واحدة. فالتعرف على النفس أسبق من التعرف على الشىء، ومعرفة النفس أسهل من معرفة الآخر. لذلك وضع سقراط شعار "اعرف نفسك بنفسك"، وأكده أوغسطين فى "فى داخلك أيها الإنسان تكمن الحقيقة". وأكمله هوسرل باكتشاف مضمون التفكير بقلب النظرة من الخارج إلى الداخل، ومن المكان إلى الزمان. فالأنا ليس فقط ذاتا بل موضوعا. الأنا يفكر وهو أيضا موضوع التفكير. فكل شعور هو شعور بشىء.

وليس الفكر هو التأمل والتجريد، فعل العقل المفارق بل هو شعور داخلى، إحساس بالحياة. يشمل الإحساس والإدراك والانفعال. بل ويشمل الباعث والدافع والرغبة والإرادة والفعل. هو عالم الذات أو ما سماه الفلاسفة "الذاتية" أو "المثالية" التى تضع الذات قبل الموضوع، والنفس قبل العالم. وهو ما أثبته أيضا السيد المسيح "ماذا ستكسب لو كسبت العالم وخسرت نفسك؟". الذات لها آفاق، العالم

(*) فصول، مجلة النقد الأدبى، العدد ٦٢، ربيع- صيف ٢٠٠٣.

والنفس. ولا يمكن إدراك العالم إلا بعد الوعى بالذات ﴿وفى الأرض آيات للموقنين وفى أنفسكم أفلا تبصرون﴾. تعيش الذات وسط عالم من العلامات والدلالات ﴿سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى انفسهم﴾. وتحدد حركتها وأنماط سلوكها بعد إدراك هذه الدلالات والمعانى حتى تعيش فى عالم "معقول".

عالم الأشياء إذن ليس مستقلا بذاته بل هو عالم مُدرَك. وهى مقولة المثاليين الثانية بعد إثبات النفس. وهو بلا ذات مُدركة لا وجود له. فمن الذى يدركه ويتعرف عليه؟ ويستوى فى ذلك الله والعالم "كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبه عرفونى" كما يروى فى الحديث القدسى. الله والعالم بلا ذات عارفة يظلان خارج دائرة الشعور فى عالم مصمت لا يتكلم. الوضعية إذن أى إثبات عالم الأشياء مستقلا عن عالم الشعور وهم وإدعاء. تخالف الواقع نفسه الذى تدعى الدفاع عنه ضد تبخير المثالية له. هو افتراض دون برهان. وتحويل للشعور ذاته إلى عالم الأشياء، شيئا بشىء وكما ادعى دوركايم "الظواهر الاجتماعية أشياء". الأشياء تُفسر، ولكن الدلالات تُفهم طبقا لتفرقة تونيس Tonnes بين التفسير Explaining والفهم Understanding.

وتبدأ عملية الإدراك من خلال الحواس، وتحويل عالم الأشياء إلى عالم الإحساسات كما هو الحال فى المذهب الحسى. فالأشياء انطباعات حسية Impressions من خلال الحواس الخمس. فتصبح الأشياء مرئية أو مسموعة أو ملموسة أو مشمومة أو مذوقة. فيستطيع الإنسان السير فى الطريق، وسماع الكلمات والأنغام بالأذن، والإحساس بالدفء والبرودة باللمس، والروائح بالشم، والأطعمة بالتذوق. فعالم الأشياء هو عالم الصور الحسية، عالم الظلال. وهو أول درجة من درجات الصورة.

ثم تتحول الانطباعات الحسية إلى مدركات Perçeptions أى تحويل الحس إلى إدراك بعد تدخل الوعى بالمحسوس. الانطباع الحسى بمفرده مادة "خام" لم تتشكل بعد فى دلالات. ويصبح إدراكا حسيا عندما يتحول إلى معانى أولية

بالإدراك الحسى. يوجد الإنسان فى العالم من خلال الجسد والانتشار فيه كما وصف ميرلوبونتى.

ولما كان الوعى بالذات هو أيضا وعى بالحياة فإن الإدراك الحسى ينتقل من مستوى الصورة الحسية إلى الانفعال والمشاعر والوجدان. فتتحول إلى بواعث ودوافع شعورية، وحركة فى العالم. فالصورة الحسية ليست معرفية فحسب بل هى عملية أيضا لارتباطها بعالم الإرادة.

فإذا ما تعامل العقل مع الأشياء مباشرة دون المرور بالانطباع والإدراك والانفعال فإنه يحولها إلى أعداد مجردة ومعادلات رياضية وحسابات معقدة لاكتشاف نظام كلى للأشياء أو قوانين لها يتحكم فيها من أجل السيطرة على العالم. لذلك أمحى الفرق بين الأشياء والأعداد، بين الفيزيقا والرياضيات. وكلما تطورت العلوم الطبيعية تحولت إلى رياضيات بحتة كما هو الحال فى النظرية النسبية. ويفقد العلم صلته بالأشياء وبالتجريب بل وإدراك العالم بالحواس لصالح الأنساق الرياضية. وتتعدد الأنساق طبقا لمستويات التجريد من الأقل عمومية إلى الأكثر عمومية فى دوائر متداخلة مركزها عالم الأشياء ثم عالم الأعداد والرموز. وتصبح الثورات العلمية مشروطة بتوسيع الدوائر من الأضيق إلى الأوسع إلى الأكثر اتساعا. وهو ما حدث من تطور فى الفيزيقا الآلية عند نيوتن إلى الفيزيقا الحركية فى نظرية "الكوانتوم" إلى النسبية.

لا يتحول عالم الأشياء فقط إلى عالم الرموز بل إن عالم الرموز يصبح عالما بديلا يتحكم عن بعد فى عالم الأشياء. لذلك، حاولت المدرسة النفسية فى الرياضيات تأصيلها فى الشعور. فهى أيضا مواقف نفسية من العالم. وهى المدرسة التى انتسب إليها هوسرل فى "فلسفة الحساب" وفى "مفهوم العدد". وهو أيضا ما نادى به إخوان الصفا فى رسائلهم الرياضية. فكل شىء يتكشف فى النفس سواء العالم الطبيعى أو العالم الرياضى. الطبيعة المادية سقوط لها خارج النفس والطبيعة الرياضية دفع لها خارج النفس. فى سقراط أى فى النفس يتوحد أفلاطون الذى

يمثل عالم المثل المجرد وأرسطو الذى يمثل عالم الوقائع المادية. ففى كل حضارة بؤرة للنفس، سقراط عند اليونان، وكونفوشيوس فى الصين، وبوذا فى الهند، والموعظة على الجبل فى المسيحية، والتصوف فى الإسلام، وديكارت وهوسرل وبرجسون فى الفلسفة الغربية الحديثة.

عالم الأشياء إذن ليس هو العالم المادى ولا العالم الصورى بل هو عالم الحياة التى تتجلى فيها الأشياء باعتبارها معانى ودلالات. تتحول بعدها إلى صور بفعل الخيال. فالعالم هو عالم الصورة المتوسطة L'image médiatrice كما يقول برجسون. لا يعيش الإنسان وسط الأشياء ولا بين الأعداد. فكلاهما وهم. الشىء صورة حسية، والعدد صورة مجردة.

وعالم الصور عالم إبداعى. لا يكتفى فيه الوعى بإدراك العالم بل يعيد إنتاجه وخلقه. ويحوله من عالم مصمت إلى عالم حى، من صورة مطابقة إلى صورة خلاقة. ويتحول العالم التجريبى الذى مازال يتعامل مع الأشياء أو الرياضى الذى يتعامل مع الأعداد أو الفيلسوف الذى يتعامل مع المقولات والتصورات أو المنطقى الذى يتعامل مع أشكال القضايا وأنواع البراهين إلى الشاعر. فالعلاقة بين الإنسان والعالم ليست فقط علاقة معرفية بل علاقة شعرية. لا يدرك الإنسان العالم بل يصوره. البعد الجمالى مكوّن للبعد المعرفى كما لاحظ ماركوز فى "البعد الجمالى".

العالم المدرك فى حاجة إلى تأويل، وإدراك ثان للمعانى، إدراك الإدراك. والتأويل تجاوز للتطابق بين التعريف والمعرّف، وبلغة المناطقة بين المفهوم والماصدق. يعبر التأويل عن حرية الإبداع فى الفهم والإدراك والتحرر من صيغ النص إلى تعينات الواقع، ومن الفهم القسرى للأوامر والنواهى إلى اعتبار الواقع والسياق.

وتتراوح مستويات الصورة بين التصوير الفوتوغرافى والرسم والصورة المتحركة والصورة الشعرية.

فالتصوير الفوتوغرافى فى الأصل يقوم على المطابقة وإعادة إنتاج العالم الطبيعى وهو التصوير المدرسى الساذج. أما فن التصوير فإنه يحول العالم الطبيعى

إلى عالم إبداعى عن طريق زوايا التصوير وكمية الضوء من أجل إبراز البعد الجمالى للشىء حتى يتم إدراكه إدراكا فعليا والانفعال به، والتحول من الإدراك إلى الفعل. ومن الرؤية إلى الحركة.

بل إن الإدراك الحسى نفسه يتضمن نوعا من الإبداع عن طريق قلب الصورة فى العين الطبيعية وفى عدسة آلة التصوير بين اليمين واليسار، والأعلى والأدنى. التصوير يتجاوز المطابقة إلى البعد الجمالى بين المرئى والرائى، بين الموضوع والذات.

ومع ذلك، الصورة ثابتة والعالم متحرك. الصورة لقطة واحدة لتيار جارف متعدد اللقطات. هى لحظة واحدة فى زمن سيال حاول الروائيون وصفه فى أدب "تيار الشعور" مثل "فى البحث عن الزمن الضائع" لبروست. لذلك كسب محامى بريجيت باردو القضية عندما نشرت إحدى المجلات صورتها عارية على غلافها دون إذنها وكتبت تحت الصورة اسمها. وقام الدفاع على الخلط بين اللحظة والديمومة، لحظة لقطة الصورة وحياة بريجيت باردو المستمرة، وأن رد الكل إلى الجزء، وتقليص الزمان المستمر إلى إحدى لحظاته الثابتة إهانة للشخص وتشيئ له.

ومثال ذلك أيضا صورة المرآة، الصورة المنعكسة على سطح زجاجى أو معدنى أملس وتقوم أيضا على المطابقة. ومع ذلك يعاد إنتاج الموضوع على نحو إبداعى طبقا لزوايا المرآة ونوعها، محدبة أو مقعرة. فتصغر الصورة أو تكبر لتتجاوز الشىء المنعكس. كما أن انعكاس أشعة الشمس لا تولد عنها صورة بل أشعة أقوى أكثر حرارة ودفئا لدرجة الاحتراق بها. فالصورة انفعال وفعل، استقبال وإرسال تتجاوز المطابقة النظرية إلى الأثر العملى.

لذلك تأتى الصورة المتحركة كى تتطابق مع عالم الأشياء المتحركة. ويضاف الصوت إلى الصورة حتى يعظم التطابق ويعيش المتفرج مع الأحداث وفى وسطها، لا فرق بين عالم الأشياء وعالم الصور فى التلفزيون والسينما، على الشاشة الصغيرة والشاشة الكبيرة. بل تطورت الصورة المرئية الثنائية الأبعاد، الطول

والعرض إلى الصورة المجسمة الثلاثية الأبعاد، الطول والعرض والعمق. وتحول الصوت أيضا من تسجيل على الشريط إلى صوت عال ومكبرات إضافية لتضع المتفرج وسط الأحداث الكبرى، الزلازل والبراكين والمعارك الحربية.

وتتجاوز الصورة المتحركة التطابق بين الصورة والشيء بقدرات الإخراج وزوايا التصوير والتركيز على العلاقات والأثر على نفس المشاهد، بالإضافة إلى القدرات التعبيرية للممثلين ووضع أطر التصوير وفن الإضاءة. فهى عمل إبداعى يتجاوز المطابقة والواقعية الساذجة فى تقليد الحركات والأصوات.

ومع ذلك، الصورة المتحركة خيال وظل، وهم حركة عن طريق تداعى الصور بسرعة فتلحق الصورة التالية بعد الصورة الماضية فتنشأ الحركة. وقد اشتق لفظ Cinema من الاسم اليونانى κινη الذى يعنى الحركة. فالصورة المرئية خداع حواس. يتحول فيها الثابت إلى متحرك اعتمادا على التكوين العضوى للعين.

ثم يأتى الرسم ليتجاوز التصوير الآلى بآلات التصوير إلى الرسم بالقلم والفرشاة، ويعيد إنتاج الأشياء والأشخاص فى لوحات زيتية بالألوان. ويكون الرسام مبدعا بقدر ما يتجاوز التقليد الذى من أجله جعل أفلاطون الفن تجاوزا لتقليد الأشياء إلى التعبير عن المثل ثم محاولة أرسطو للعودة إلى الفن الطبيعى عن طريق "المحاكاة".

يتجاوز الرسم التصوير عن طريق الانفعال بالشيء وليس تقليده ثم التعبير عنه لإدراك حقيقة الشيء والتعبير عن جوهره. الرسم تعبير أى إعادة إنتاج الشيء ونقله من المستوى الطبيعى إلى المستوى الشعورى، ومن الشيء فى ذاته أى الموضوع إلى الشيء المدرك كما يحياه الرسام أى الذات.

ويتجلى الإبداع فى التحول من رسم الأشياء إلى رسم الشخصيات والتركيز على السمات المميزة للشخص وقسمات الوجه، مثل خصلة شعر نابليون، وأيدى جوكوندا، ورقبة نفرتيتى، وتطلع أفلاطون إلى السماء وأرسطو إلى الأرض فى

"مدرسة أثينا" لرفائيل، واللمس بالأيدى بين الرجل والمرأة فى سقف مصلى الفاتيكان لليوناردو دافنشى.

ويتجلى إبداع الصور فى رسم الكاريكاتير. فالصورة الساخرة تغنى عن المقال والكتاب. بل ولا تحتاج إلى لفظ أو عبارة أو شرح. وتنتشر المجلات الساخرة الناقدة حتى فى أكثر النظم السياسية تسلطا. وتكفى قسمة للوجه حتى تعبر الصورة عن مضمونها مثل أنف ديجول. بل وتظهر رسوما كاريكارتية لصور نمطية خالدة مثل "المصرى أفندى"، "السبع أفندى"، "رفيعة هانم"، "حنظلة"، "قاسم السماوى"... الخ.

وتتعدد المدارس الفنية فى الرسم من الانطباعية، مجرد التعبير عن العالم المدرك إلى الواقعية المباشرة التى تقوم على المطابقة، إلى الواقعية بلا ضفاف لتجاوز الواقعية المباشرة إلى الواقعية بلا حدود من خلال الذاتية إلى التكعيبية أى إدخال البعد الثالث فى المكان لتجسيم الصورة إلى السيريالية، تحويل عالم الأشياء إلى عالم تجريدى رمزى طبقا لمستويات الصورة بين الصورة الحسية الانطباعية والصورة التجريدية الرمزية.

ثم يأتى الشعر ليحول عالم الأشياء وعالم الصور الثابتة والمتحركة إلى عالم الصورة الفنية من صنع الخيال. فالصورة ليست صورة مرئية على أى مستوى كانت بل هى صورة ذهنية فى عالم إنسانى للانفعال والتأثير، للتعبير والإيصال. والشاعر هو القادر على ذلك. ويبقى الشعر وتفنى الأطلال. تبقى الصورة الشعرية فى عالم خالد مستقل بعد أن انقضت الأشياء التى عاش الشاعر بينها والأشخاص الذين دخل الشاعر معهم فى علاقات المحبة أو العداوة.

ميزة الصورة الشعرية أنها من إبداع الذات، من نفس عالم الشاعر ومن صنعه. ترتكز على البعد الجمالى فى علاقة الإنسان بالعالم، وتضيف إلى الانطباع الحسى والإدراك العقلى الإحساس الإنسانى عالما جديدا يجمع بينها كلها، وهو عالم الصورة. تحول الصورة الشعرية الإنسان فى العالم إلى العالم فى الإنسان، وتجعل

الأشياء والأشخاص فى الزمان حوامل لمعانى ودلالات أبدية. فقد أصبحت "روميو وجولييت" نموذجا أبديا من خلال الصورة الشعرية لكل حب وتضحية بالنفس بصرف النظر عن فيرونا والقرن الخامس عشر. كما تحول "عطيل" إلى صورة للغيرة العمياء فى كل عصر بصرف النظر عن بلاد المغرب وعصره.

وتمتاز الصورة الشعرية على الصورة الروائية بالموسيقى، موسيقى الشعر. فتجمع بين الصوت والصورة. لذلك جعل هيجل الأوبرا أرقى الفنون بعد الموسيقى والشعر. وفاجنر هو الذى يجمع بين بيتهوفن وجوته. الصورة الشعرية تجمع بين الإدراك الحسى والرؤية العقلية والبعد الجمالى. تعتمد على الاشتباه فى اللغة ومبادئها وكافة أنواع البيان والبديع من مجاز وتشبيه واستعارة أو كناية للإيحاء بالمعانى، والإقناع بالصور، والحث على الفعل. وتستطيع الصيغ الإنشائية مثل الرجاء والاستفهام والتمنى والتعجب التأثير فى النفس أكثر من الصيغ الخبرية. لذلك اختار الأدب الأولى، والعلم الثانية.

وأخيرا يأتى الخيال ليحول الفعل إلى شعر، والعالم إلى دراما، والواقع إلى بطولة، والتاريخ إلى ملحمة. والإنسان الأول أدرك بخياله قبل أن يدرك بحسه أو بعقله. الإنسان يعيش فى هذا العالم شاعرا قبل أن يعيش فيلسوفا، وفنانا قبل أن يصبح مفكرا. عبّر الإنسان الأول عن نفسه وصراعه مع الحيوانات ومظاهر الطبيعة بالرسم والصراخ، بالصورة والصوت. فالشعر هو التعبير الطبيعى الأول باعتباره أحد صور الفن قبل الدين والعلم.

والخيال له آفاقه. الخيال الدينى فى تصور أمور المعاد وما يحدث للإنسان بعد الموت، عذاب القبر ونعيمه، حساب الملكين، الجنة والنار. فما يغيب فى الشاهد يصوره الإنسان فى الغائب. فالصورة وجود بديل، ومستقبل غير مرئى. بل إن وظيفة الدين هو كشف أفق لعالم آخر بالخيال غير هذا العالم الحسى المعقول حتى يقع التوازن فى الشعور بين الدنيا والآخرة، بين الحياة والموت، بين الزمان والخلود، بين المرئى واللامرئى، بين الشاهد والغائب، بين الواقع والتمنى.

فإذا ما حل العلم محل الدين تحول الخيال الدينى إلى خيال علمى، مركبات الفضاء والسباحة بين الكواكب، والإنسان "السوبر مان" الذى لا يقهر والذى يمتلك كل التقنيات والإليكترونيات التى يسيطر بها على العالم، ويقهر خصومه، وينتصر بها على أعدائه. وقد يسبق الشعر الخيال العلمى فى تصور الشعراء الهبوط على القمر كما فعل أدموند روستان فى "سيرانو دى برجراك" وتم تصوير نهاية العالم أيضا فى الخيال العلمى لا فرق بينه وبين الخيال الدينى بعد إلقاء القنابل الذرية وتدميره بأسلحة الدمار الشامل.

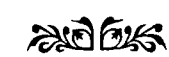
وهناك الخيال الاجتماعى الذى يصور اليوتوبيا، ويتخيل المدينة الفاضلة، تعويضا عن مآسى العصر وأحزان المجتمع. ودون الخيال الاجتماعى وتصور مجتمع بديل لا تندلع ثورة ولا يحدث تغير اجتماعى. فالخيال الاجتماعى عند رايت ميلز هو الدافع على تغيير الوضع القائم إلى ما هو أفضل. هو الذى يدفع إلى المفارقة والتمايز بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون.

وهناك الخيال السياسى للقادة والزعماء فى توحيد الأمم مثل بسمارك فى ألمانيا، ومازينى وغاريبالدى فى إيطاليا، ولنكولن فى الولايات المتحدة، ومحمد على وعبد الناصر فى مصر والوطن العربى، وماو تسى تونج فى المسيرة الطويلة لتوحيد الشعب تحت راية الاشتراكية، وسيمون بوليفار وجيفارا لتحرير أمريكا اللاتينية، ومحمود الغزنوى لتوحيد الهند. وإذا كانت هناك حدود فى الجغرافيا فلا توجد حدود للخيال السياسى. لذلك ارتبط الخيال بالحلم، وتحويل الرغبات والميول إلى صور فى اللاوعى تظهر فى النوم مرئية كعالم بديل متحقق.

وهناك الخيال الحربى للقادة العسكريين، نابليون عابرا جبال الألب، وهانيبال عابرا جبال إيطاليا للوصول إلى روما، وجنكيز خان وتيمورلنك فى اجتياح آسيا الوسطى حتى الرافدين، وأثر المياه فى الطين فى عبور القناة وشق الساتر الترابى فى حرب أكتوبر ١٩٧٣. يبدع الخيال العسكرى صورا للمعركة قبل أن تتحقق وكما هو الحال عند لاعب الشطرنج.

الصورة إذن موضوع مشترك بين علم النفس المعرفى والفلسفة والمنطق وعلم اجتماع المعرفة وأنثروبولوجيا الثقافة والنقد الأدبى وعديد من العلوم الإنسانية والاجتماعية. هى العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل. فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء أو الأعداد بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية. وإن الحوار الذى يتم بين طرفين إنما يتم بين صورة كل طرف فى ذهن الآخر. والحروب الأهلية داخل الأوطان والصراعات الكبرى بين الدول إنما هى صراعات بين صور متعارضة يصنعها الإعلام والتعليم والثقافة. الصورة ليست موضوعا للتحليل لمعرفة مكوناتها وبنيتها كما هو الحال فى النقد الأدبى بل هى اكتشاف للعالم الوسيط بين المعرفة والسلوك. لذلك كثرت الدراسات الأدبية والاجتماعية عن "صورة الآخر" فى الأعمال الأدبية وفى وسائل الإعلام. وتحتاج الصور النمطية التى تتكلس عبر التاريخ فى اللاوعى الثقافى إلى جهد طويل وشاق من أجل تعديلها وتغييرها من أجل تغيير الصور الذهنية المتبادلة بين الشعوب.

لا يعيش الإنسان إذن فى عالم الأشياء بل فى عالم الصور دون أن يتحول إلى دون كيخوت. فالصورة عنده أوهام من صنعه فى حين أن الصور حقائق تجمع بين الذات والموضوع، بين الرائى والمرئى. فلا تضحى بالرائى فى سبيل المرئى كما تفعل الوضعية، ولا بالمرئى فى سبيل الرائى، كما تفعل المثالية. الصورة تجمع ولا تفرق، تضم ولا تشعّب، تربط ولا تفك حتى يستطيع الإنسان أن يعيش فى عالم واحد قادر على التعامل معه بدل أن يعيش فى عالمين.



العقائد الدينية في الأمثال العامية

ليست العقائد فقط هى علم العقائد المطمورة فى بطون الكتب وأمهات المصادر بل هى العقائد التى عايشها الناس فى حياتهم اليومية وعبر تاريخهم الطويل منذ أكثر من ألف عام عندما استقرت وتم اختيار أحد أنساقها وهى الأشعرية كعقيدة رسمية للأمة وتكفير الفرق المخالفة كما فعل الغزالى فى القرن الخامس الهجرى بإضافة جزء أخير فى "الاقتصاد فى الاعتقاد فيما يجب تكفيره من الفرق" بناء على حديث الفرقة الناجية الذى يشكك فى صحته ابن حزم. كانت التعددية الفكرية والمذهبية قد بلغت أوجه فى القرن الرابع، عصر المتنبى والبيرونى وأبى حيان التوحيدى. ورأى الغزالى ان هذه التعددية قد أدت الى النسبية وتكافئ الأدلة والحيرة والتردد والشك والصليبيون على الأبواب. رأى أن "لا صوت يعلو فوق صوت المعركة" وأن الرأى الواحد، والمذهب الواحد، والعقيدة الواحدة، والدولة القوية الواحدة، دولة نظام الملك، خير وسيلة لحماية الإسلام. فشرع له أيديولوجية السلطة فى "الاقتصاد فى الاعتقاد"، إذ لا فرق بين صفات الله وصفات السلطان، وأعطى الناس أيديولوجية الطاعة فى "إحياء علوم الدين"، و"إلجام العوام عن علم الكلام" وضن بالتصوف على غير أهله، وكفر الفلاسفة فى "التهافت"، وفضح الباطنية فى "الفضائح"، وشرّع لأخذ السلطة بالشوكة وليس بالبيعة. فالأشعرية هى الفرقة الحقة فى العقيدة، والشافعية المذهب الحق فى الفقه.

(*) مشروع بحث "التراث والثقافة الشعبية والتطور الاجتماعى"، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، القاهرة ٢٠٠٢.

واستمر الأمر على هذا النحو حتى قبيل الحركات الإصلاحية منذ القرن الماضى التى حاولت الخروج من الأحادية المذهبية. وظل الأفغانى سلفياً، ومحمد عبده أشعرياً فى التوحيد معتزلياً فى العدل. ثم عاد رشيد رضا سلفياً من جديد. وتحول سيد قطب من الانفتاح على الاشتراكيين قبل الثورة المصرية إلى الانغلاق على الذات بعد التعذيب فى السجون. وانقسمت الحركة فى الهند بعد محمد إقبال إلى فريقين، سلفيين وعلمانيين، إسلاميين وغربيين، محافظين وتقدميين. وتحول أنصار علال الفارسى فى المغرب إلى سلفيين وتقدميين، وأنصار مالك بن نبى فى الجزائر إلى محافظين. وانقلبت المهدية فى السودان من النضال ضد الخارج إلى معاداة الداخل. وتحول باقى الحركات الإصلاحية فى اليمن والشام من حركات وطنية ضد الاستعمار والقهر إلى حركات سلفية ضد الحركات الوطنية فى الداخل بعد أن بعدت المسافة بين السلفيين والعلمانيين.

وكانت محاولات الإصلاح نخبوية تحاول تغيير طرق التدريس ومناهجه فى معاهد العلم وفى حلقات الدرس بالرغم من أنها كانت منبع الحركات الوطنية الاستقلالية. وقد يكون أحد أسباب التفريط فى هذا الاستقلال أنها لم تتوجه إلى الثقافات الشعبية تحاول أن تعيد بناءها بعد أن رسخت العقائد الدينية الأشعرية فيها وتحولت إلى أمثال عامية يستشهد بها الناس فى حياتهم اليومية كلما عرضت لهم الأزمات، وألمت بهم الكوارث. حتى لقد أصبح المثل العامى مصدر سلطة تماماً مثل الآية والحديث. لذلك يمكن استئناف حركة الإصلاح مرة أخرى لإقالتها من عثرتها. ليس فقط فى علم العقائد كما ترسخ فى كتب العقائد المتأخرة بعد توقف العلم منذ القرن السابع الهجرى حتى حركة الإصلاح فى القرن الماضى ولكن أيضاً ابتداء من الأمثال العامية التى ترسخت فيها العقائد وأصبحت جزءاً من الثقافات الشعبية تحدد تصورات الناس للعالم وتحدد معاييرهم فى السلوك.

وكما توجد عقائد الفرقة الناجية "أهل السنة والحديث" فى مقابل العقائد الهالكة، فرق الشيعة والخوارج والمعتزلة، عقائد السلطة وعقائد المعارضة، عقائد

المركز وعقائد الأطراف، كذلك توجد فى الأمثال العامية أمثال المركز التى تمثل العقائد الأشعرية وأمثال الأطراف التى تعبر عن فرق المعارضة. وهو ما يفسر التناقض أحياناً فى الأمثال بين الجبر وخلق الأفعال، بين الإيمان والعمل، بين طاعة الإمام والخروج عليه كما هو الحال فى التعاقد بين عقائد الفرق.

وكما عبرت عقائد الفرق عن التيارات السياسية فى عصرها، فعقائد الفرق إن هى إلا تشريع للمواقف السياسية لمختلف القوى المتصارعة على السلطة، كذلك عبرت الأمثال العامية عن مختلف المواقف الشعبية طبقاً لمختلف الطبقات الاجتماعية أو المواقف السياسية بين القبول والرفض، الاستسلام والاعتراض، الرضوخ أو المقاومة. ولكنها فى معظمها سلبية الطابع مما يفسر الأثر السلبى للعقائد الكلامية الموروثة سواء فى بطون الكتب أو كما تحولت فى الأمثال العامية.

وبالرغم من أن العقائد الدينية للفرق الكلامية معروفة المصدر من أصحاب المقالات ويمكن ردها إليها فى القرون الأولى خاصة فى عصر الفتنة الأولى ومعرفة التطور والتغير فى القرون التالية، عصر التعقيل والتنظير ودخول الثقافات الموروثة وفى عصر الاكتمال والتوقف بالرغم من التفاف الفلسفة وعلوم الحكمة عليها بعد القرن الخامس بعد تكفير الغزالى للفلاسفة إلا أن الأمثال العامية مجهولة المصدر والتطور والاكتمال مثل باقى الأدب الشعبى بالرغم من وجود اجتهادات عدة فى ذلك. إذ اقتصر جهد الباحثين فيه على التجميع والرصد والتحليل دون عناية كبيرة بالنشأة التاريخية. وقد غلب معظم الباحثين دراسة المذاهب الفنية على الدراسة التاريخية كما هو الحال فى "ألف ليلة وليلة" وباقى السير الشعبية مثل الهلالية.

واتباعاً للنسق الأشعرى للعقائد تنقسم العقائد إلى بابين كبيرين الإلهيات والنبوات أو العقليات والسمعيات. الأول يضم أوصاف الذات وصفاتها والكسب والعقل والنقل فى نظرية الذات والصفات والأفعال، والثانى يضم النبوة، والمعاد، والإيمان والعمل، والإمامة. وقبل النسق مقدمتان الأولى عن نظرية العلم إجابة على سؤال كيف أعلم؟ والثانية عن نظرية الوجود إجابة على سؤال ماذا أعلم؟ ثم خاتمة

بداية من الغزالى "فيما يجب تكفيره من الفرق"[1].

ولا تغطى الأمثال العامية كل هذه الموضوعات. فإذن كان مجموعة الأمثال العامية حول العقائد حوالى مائة مثل يغلب موضوع الجبر والاختيار على ثلثها تقريباً (٣٧) وموضوع الإيمان والعمل على ربعها (٢٧) ثم موضوع النبوة على الربع الثانى (٢٢) ثم يأتى موضوع المعاد (٤) ثم الإمامة (٢) ثم الصفات (١) وما يجب تكفيره من الفرق (١) والمقدمة الأولى عن نظرية العلم (٢) ولا شئ عن الذات أو عن المقدمة الثانية عن نظرية الوجود لأنهما موضوعان نظريان، والأمثال العامية تتعلق بالحياة الدنيوية خاصة الجبر والاختيار أو الإيمان والعمل أو الحياة الأخروية، النبوة والمعاد[2]. لذلك يمكن تصنيف الأمثال العامية فى نسق العقائد الأشعرى ليس فقط طبقاً للألفاظ بل أيضاً للموضوعات. فقد يكون اللفظ فى الذات والصفات مثل الرب، الله، ولكن المعنى فى الجبر والاختبار أى فى الأفعال.

ويمكن فهم الأمثال العامية بإرجاعها إلى التجربة المعاشة المشتركة باعتبارنا مصريين واستشهادنا بها فى حياتنا اليومية، دون أخذ موقف منها بالرفض أو القبول وممارسة أساليب الجدل الكلامى القديم. يكفى الوصف لمعرفة ترسب العقائد الأشعرية فى الوجدان الشعبى الذى أعاد إنتاجها عبر التاريخ فى الأمثال العامية. وليست مسؤولية أحد بل هو واقع فى التاريخ الاجتماعى والثقافى للأمة. وقد تكرر فى أكثر من بلد عربى وإسلامى. الأمثال العامية المصرية مجرد نموذج لما يمكن أن يتم على مستوى كل قطر عربى أو إسلامى. تعطى هذه الدراسة مجرد نموذج للمصلح الدينى الاجتماعى الذى يود إعادة بناء الثقافة الشعبية بحيث تكون حاملاً للإصلاح الدينى حتى تنجح محاولة ابن رشد هذه المرة فى "الكشف عن مناهج الأدلة" التى اقتصرت قديماً على علم الكلام الأشعرى فى أمهات الكتب والمصادر الأشعرية العالمة.

---

(١) وهو النسق الذى اتبعناه فى كتابنا "من العقيدة إلى الثورة"، مدبولى القاهرة ١٩٨٨.

(٢) اعتمدنا على كتاب أحمد تيمور باشا: الأمثال العامية. الطبعة الثانية، دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٥٦.

ففى نظرية العلم، المقدمة الأولى إجابة على سؤال: كيف أعلم؟ لا يوجد إلا مثلان. "زى طور الله فى برسيمه" ينقد الجهل ويشبه الجاهل بالثور الذى لا يعمل إلا فى أكل البرسيم، فهو لا يعمل عقله ولا ستدل. والعقل أساس النقل، والبرهان طريق الشرع. والثانى "ما يعرفش طظ من رحمة الله" إشارة إلى نفس الجاهل الذى لا يعلم شيئاً حتى رحمة الله كنقطة إحالة بديهية يحكم بها على الأشياء. وهى عقيدة أشعرية، تغليب الرحمة على العدل.

كما تقل الأمثال العامية فى موضوع الذات والصفات لأنه موضوع نظرى لا تقوى عليه الأمثال العامية ولا يرتبط مباشرة بمصالح الناس وحياتهم اليومية. ولا يوجد إلا مثل واحد فى صفة الكلام بعد أن يتحقق فى القرآن مثل سورة عبس "إحنا بنقرأ فى سورة عبس" للذى يقرأ القرآن أو يستمع إليه ولا يفهم أو الذى لا يفهم بإطلاق بالرغم من تكرار القول حتى ولو كان سورة عبس. ليس المقصود هنا القرآن فى ذاته بل الفهم الإنسانى الضرورى والذكاء الطبيعى فى الحياة اليومية.

وبالرغم من أن العقل والنقل موضوع تال لخلق الأفعال إلا أنه لا يوجد فيه إلا مثل واحد "ربنا عرفناه بالعقل". وهو مثل اعتزالى يجعل العقل طريقاً إلى معرفة الله. وهو أيضاً مثل أشعرى. فالعقل النظرى قادر على الوصول إلى إثبات وجود الله. وهو ما يمكن للمصلح إبرازه دفاعاً عن العقل والعقلانية دون الاكتفاء بالاستناد إلى المعتزلة وابن رشد من الموروث أو العقلانية الغربية من الوافد. ثم يظهر موضوع الجبر والاختيار كموضوع رئيسى للأمثال العامية، الكسب عند الأشاعرة، خلق الأفعال عند المعتزلة، وأقرب إلى الجبر فى الأمثال مما يدل على غياب المعتزلة فى الثقافة الشعبية إلا فى مثل أو مثلين، وتحول الكسب الأشعرى إلى جبر جهمى بفضل التصوف ومقامات الصبر والتوكل، مما يدل على ازدواج الأشعرية بالتصوف منذ الغزالى وحتى الآن فى الثقافة الشعبية.

وتقوم كل الأمثال على إنكار الأسباب، وعدم الربط بين العلة والمعلول. ويتجلى ذلك فى كثير من الأمثال التى تدور حور البركة والاتكال ولتفويض كل شئ

إلى الله والنصيب والرزق المقدر والصبر والاعتماد التام على المشيئة والإرادة الإلهية. فالرب فى كل مكان. يقال مثلاً "خليها فى قشها تجى بركة الله" بالرغم من وجود علة ومعلول. ومثل "بارك الله فى المرة الغربية والزرعة القريبة". ومعروف أن الزواج بالأقارب مضر بالإنجاب، والزرع القريب أسهل فى العناية والحصاد. وإذا بدأ الفعل فى المثل العامى فإنه ينتهى إلى اتكال مثل "خذ من عبد الله واتكل على الله"، وهو يقارب معنى الحديث "اعقلها وتوكل" وهو أقرب إلى الكسب الأشعرى والهجرة من بلد إلى بلد آخر "من بلاد الله إلى خلق الله". فالله فى كل مكان مع أن الهجرة سببها الطغيان أو ضيق الرزق أو السعى فى طلب العلم "البلاد بلاد الله والخلق عبيد الله"، وأيضاً "رب هنا رب هناك"، "الرب واحد والعمر واحد"، وهو ما اعتمد عليه الأفغانى فى إعادة تفسير القضاء والقدر بمعنى الإقدام والشجاعة دفاعاً عن حرية الأوطان. وبالرغم من سواد الأرض وقدرتها على الإخصاب إلا أنه لا يوجد ضمان فى قدرتها على الإطعام "أهى أرض سودة والطعام الله". وهناك أمثال أخرى صريحة ضد الأخذ بالأسباب والمبادرة بالأفعال والاعتماد على الذات مثل "اللى زمرنا له راح الله"، وكأنه لا يوجد ربط ضرورى بين العلة والمعلول، بين الفعل ونتائجه، بين البذر والحصاد. وأيضاً "على ما ينقطع الجريد يفعل الله ما يريد"، وكأنه لا يوجد ضمان فى زرع النخل والحصول على الثمر. ومثل "آل يارب سلّم وغنّم قال يارب سلم وبس"، وكأن المطلوب هو حماية الله للفعل وليس الحصول على نتائج الفعل. كذلك لا يضمن مربى المواشى شيئاً من تربيته لها فالكل من عند الله "مالك مربى آل من عند ربى". ويستوى فى ذلك تربية الماشية أو تربية الذقون. وهناك إحساس فى بعض الأمثال العامية بالأوضاع وضرورة تغييرها ثم إحالة الأسباب إلى الله. فالغلاء مرذول ولكن الله قادر على الذهاب به "الله يرجّع الغلا ولا كياله".

ويتجلى إسقاط التدبير فى الأمثال العامية حول الرزق والنصيب مما يوحى بالاتكال والقدرية. فالرزق يوماً بيوم، تلك قدرات الإنسان ومدى الإعداد للمستقبل الذى هو بيد الله "رزق يوم بيوم والنصيب على الله". ولا يوجد سبب ضرورى

بين العمل والرزق. فمن لا يعمل قد يرزق، وقد يرزق من لا يعمل "رزق الهبل على المجانين". ولا داعى للعمل لأنه "من عمود لعمود ياتى الله بالفرج القريب". ولا داعى للكسب لأن "المفلس فى أمان الله".

ويتحول النصيب والرزق إلى قدرية شاملة. فالله لا يرزق إلا بحساب، لا يعطى الإنسان إلا قدر ما يحتاج إليه وبالتالى يقل السعى ويضعف الاجتهاد، "ربك رب العطا يدى البرد على قد الغطا". كما أن فعل الله يتكيف طبقاً لحاجة الإنسان حتى ولو كانت فى حدها الأدنى أو أقل مثل "ربنا ريح العريان من غسيل الصابون". والمظلوم وظلوم، "ربنا ما يقطع بك يا متعوس يروح البرد ييجى النامش"، وأيضاً "المتعوس متعوس ولو علقه على راسه فانوس".

ثم يدخل مقام الصبر من التصوف ليثبت إسقاط التدبير وليمنع الفعل من المبادرة. فالصبر هو الطريق إلى نيل المراد، والتحلل من الصبر لا يؤدى إلى شئ لأن أمر الله نافذ فى كلتا الحالتين، "إن صبرتم نلتم وأمر الله نافذ وإن ما صبرتم قبرتم وأمر الله نافذ". وإذا كانت الثورة فى النفس فدواؤها الصبر وليس انفجارها "الغير مرة والصبر على الله". والصبر يكون مدى الحياة "ما وراء الصبر إلا القبر". ومع ذلك هناك أمثال عامية أخرى أقرب إلى الاعتزال توحى بخلق الأفعال والربط بين الأسباب والمسببات. فالسكين يذبح بصرف النظر عن تدخل المشيئة الإلهية، "إن شاء الله خدها يندبح بها قال إيش عرفك إنها سكينة". والنار تحرق من يضع نفسه فيها، "اللى ينوى على حرق الأجران ياخده ربنا فى الفريك". فلا يتدخل الله فى العلاقة الضرورية بين الأسباب والمسببات. والذى يمسك بالمحراث ولا يحرث فالسبب الثوران اللذان يجران المحراث وليس تدخل الإرادة الإلهية، "على رأى الحراث الله يعلن الجوز".

وهناك أمثال عامية صريحة تدعو إلى الأخذ بالأسباب. فهناك قانون للبيع والشراء مثل السعر "بين البايع والشارى يفتح الله". ووضع التقاوى فى الأرض سبب الزرع وإلا كان عبثاً، "تقاوى بلا زرع أو زرع بلا تقاوى"، "مالك بتقاوى من

غير تقاوى والله حسابك ما جايب همه". وسب الناس له سبب والتوجه إلى الأسباب أفضل من لعن المسببات، "قال الله يلعن اللى يسب الناس قال الله يلعن اللى يحوج الناس لسبه". والإنسان لا يؤدى بنفسه إلى التهلكة. فمن عرض نفسه للظلم هلك. فهناك علاقة ضرورية بين الظلم والهلاك، وبين العدل والسلامة، "قال رب دخلنا بيت الظالمين وطلعنا سالمين قال وإيش دخلك وإيش طلعك".

وهناك أمثال عامية أكثر صراحة تدعو إلى الفعل والمبادرة والسعى والكد والكدح فى الرزق مثل "الرزق يحب الخفية". فكل ميسر لما خُلق له، "ربنا ما يحلك القحف عدله". ولا يلجأ إلى القدر إلا العاجز، "العاجز فى التدبير يحيل على المقادير". والعاجز عن الرزق يحيل السبب إلى الله، "المضلف يقول الرزق على الله". والاتكال يحيل إلى النصيب، "الغراب الدافن يقول النصيب على الله". ولكن هذه الأمثال الاعتزالية أقل شيوعاً من الأمثال الأشعرية.

وفى السمعيات، النبوة والمعاد والإيمان والعمل والإمامة تكثر الأمثال العامية فى النبوة وفى الإيمان والعمل وتقل فى المعاد وتندر فى الإمامة. والغالب على موضوع النبوة اليهود والنصارى كمجموعتين مستقلتين لكل منهما خصائصه، ولا يشتركان إلا فى مثل عامى واحد مما يدل على الإحساس الشعبى بمدى التمايز بين الاثنين. ولا يتعلق المثل العامى باليهود والنصارى كما هما عليه بل على الإحساس الشعبى بهما نتيجة لتعاملهما مع المسلمين. وهو ما يعادل الفرق غير الإسلامية عند الأشعرى فى مقالات غير الإسلاميين والقاضى عبد الجبار فى "الفرق غير الإسلامية" وما أدمجه الشهرستانى فى "الملل والنحل" وابن حزم فى "الفصل"، والرازى فى "الاعتقادات" عن اليهود والنصارى.

فاليهودى مرتبط بالمال، يخفى غناه بدعوى عدم التعامل مع المال يوم السبت، "أفلس من يهودى نهار السبت". وعندما يفلس اليهودى يبحث فى دفاتره القديمة لعله يجد ديناً له عند أحد. فهو المرابى الذى يكتب ديون الناس ويدون حقوقه ولا ينسى، "لما يفلس اليهودى يدور فى دفاتره القديمة". واليهودى بالرغم

من غناه المادى فقير فى الدنيا والآخرة فقراً روحياً، "زى فقر اليهود لا ديناً ولا آخرة".

واليهودى منافق يظهر غير ما يبطن، ويبطن غير ما يظهر. فمقابر اليهود بيضاء من الخارج ولا رحمة كانت فى قلوب موتاها، "زى طرب اليهود بياض على قلة رحمة". وكذلك قراءة اليهود للتوراة ثلثاها كذب، "زى قراءة اليهود تلتنها كدب". ووجه اليهودى نظيف من الخارج ولكن لباسه وسخ أى ان كلامه حسن وأفعاله قبيحة، "زى اليهود وش نضيف وجبة زى الكنيف".

واليهودى عاصى لشريعته، ولا يطبق قانونه وكما لاحظ الرسول عليهم وأدانهم القرآن لإنكارهم ما هو مدون لديهم فى التوراة. فمهما قرأ داود المزاميز فلا سمع ولا طاعة، "تقرا مزاميرك على مين يا داود". يدعى أنه موسى وهو فرعون، "اللى تقول عليه موسى تلقيه فرعون". وهو تقابل بين العدل والظلم، "اللى ما يرضى بحكم موسى يرضى بحكم فرعون".

واليهودى لا يعرف حلال أو حراماً بل لا يعرف إلا مصلحته الشخصية، "سيدنا موسى مات، ناشف طرى هات".

واليهودى لا يسعى فى مصالح الناس، "احتاجوا اليهودى قال اليوم عيدى". ولا يفيد بشئ، "زى ساعى اليهود ما يودى خبر ولا يجيب خبر" لأنه لا يعيش إلا لنفسه، ولا يعمل إلا لصالحه.

والإشارة فى الأمثال العامية إلى النصرانية أقل، مما يدل على أن خبرات الحياة المشتركة مع اليهود أعمق وأعنف وأكثر حضوراً من خبراتهم مع النصارى فالنصارى أيضاً قوم منعزلون لهم إيمانهم الخاص لا يعلنون عنه وثابتون عليه مهما تغيرت الأقوال والأفعال. ومن ثم من الصعب أن تتحول إلى إيمان أو إلى فعل مغاير، "قالوا يا كنيسة أسلمى قالت اللى فى القلب فى القلب". والكنيسة تعرف أصلها وقادرة على التمييز بين النصرانى وغيره، "الكنيسة تعرف أهلها".

ويضرب المثل بالزواج النصرانى على الأبدية نظراً لتحريم الطلاق، "جوازة نصرانية لا فراق إلا بالخناق". ومع ذلك هناك مثل عامى ينقد التابعين للنصارى، الآكلين على موائدهم، الموالين لهم، والمعادين للمسلين، "اللى ياكل عيش النصرانى يضرب بسيفه". وهو نفس المعنى الذى للمثل الوحيد الذى يجمع بين اليهود والنصارى وهو كون المجموعتين من الغرباء وليسوا من أولاد البلد، قد يتبعهم الناس طمعاً فى أموالهم وتخفياً عن أعين الناس مثل: "لليهود والنصارى ولا ولاد الحارة".

ويظهر موضوع النبوة ايضاً فى الأخذ بالأسباب والمعجزات بين القبول والرفض. فبعض الأفعال ليس لها إلا النبى لأنه الأقدر عليها، "مالها إلا النبى". وأحياناً يعبر المثل عن ضرورة الأخذ بالأسباب كما يفعل أهل الحرف، فالناس أعلم بشؤون دنياهم مثل: "انت نبى واللا كوالينى". وأحياناً يعبر المثل عن الغضب الشعبى من موقف لا يباركه الله ولا يصلى عليه الرسول مثل: "لا صلى عليه ولا سلم". وقد يظهر المعنى الإنسانى للنبوة وهو التراسل بين الأرواح والألفة بين القلوب، وام قد يتحول أيضاً إلى الأغانى الشعبية مثل: "من القلب للقلب رسول".

أما بالنسبة للمعاد فالأمثال العامية فيه قليلة مما يوحى بارتباط الناس فى حياتهم اليومية بأمور الدنيا أكثر من ارتباطهم بأمور الآخرة، الملائكة والشياطين، الجنة والنار، وإبليس وجهنم، والموت والقيامة، وإنها فى الإحساس الشعبى أقرب إلى الصور الفنية التى تعبر عن حقائق فى هذه الحياة الدنيا. والغالب على الأمثال موضوعات الجنة والنار. يضرب المثل بهما بمعنى التعارض والرغبة فى أخذ الاثنين فى الدنيا، "عين فى الجنة وعين فى النار". ويرفض المثل العامى الاختيار بين الاثنين لأن "اللى ما ينفع للجنة ينفع للنار" ويضرب المثل على الاستحالة فى نيل المراد بمثل: "طمع إبليس فى الجنة". كما يضرب المثل بالنار، بنار الدنيا، نار الفقر والحفاء، "جهنم وعند البراطيش". كما يضرب المثل بالملائكة والشياطين على استحالة الاجتماع بين النقيضين فى الدنيا، "إذا حضرت الملائكة ذهبت الشياطين".

وأخيراً يدرك الحس الشعبى أن المساواة فى الدنيا لا تكون إلا فى الموت، "ربنا ما سوّانا إلا بالموت". فهو حق على الجميع، على الأغنياء والفقراء، الأقوياء والضعفاء، الحكام والمحكومين، الظالمين والمظلومين. كما يدرك الحس الشعبى أن القيامة عند موت الإنسان وليست القيامة كموضوع كونى، فالدين للفرد ليس للكون، "قالوا يا جحا إمتى تقوم القيامة قال لما أموت أنا".

ثم يأتى موضوع الإيمان والعمل فى الدرجة الثانية من الأهمية مع موضوع الجبر والاختيار نظراً لعلاقتهما معاً بالعمل فى الدنيا وهما يكوّنان معاً أكثر من نصف الأمثال العامية عن العقائد الدينية، مع أنه الموضوع السابع قبل الأخير، وهو الإمامة، فى النسق العقائدى الأشعرى. ويشمل كما هو الحال فى علم الكلام موضوعات الإيمان بالقلب، والقول باللسان والعمل بالأركان. فالإيمان بالقلب، والخشية من الله، ومن لا يخشى الله يُخشى منه، "اللى ما يخاف من الله خاف منه". والشكوى لا تكون إلا لله لأن: "الشكوى لغير الله مذلة". والجشع مرض القلب لأنه: "ما يملئ عين ابن آدم إلا الترابط. والتوبة الصادقة هى التى تتضمن العزم على عدم العودة إلى الذنب، "كل ما قول يارب توبة يقول الشيطان بس النوبة".

وكما تعرض علم الكلام للإيمان والكفر تناولت بعض الأمثال العامية أيضاً بعد موضوع الإيمان الصادق الكفر. فالكفر قد يبدو على غير ما هو عليه ولكنه فى الحقيقة يقود إلى جهنم، "زى قبور الكفار من فوق جنينة وتحت نار". وهو مثل مستقى من عناية اليهود والنصارى بقبورهم ومناظرها حتى ليسحبها السائح حدائق أو متاحف على عكس قبور المسلمين ومجاريها الطافحة وطرقها المرتبة ونقص مياهها وخدماتها الصحية وسكن الملايين فيها وهم سكان المقابر، فالأحياء أولى من الأموات. كذلك يضرب المثل بالكفر فى أول الكلام دون الانتظار إلى نهايته، "أول القصيدة كفر". كما تعبر بعض الأمثال العامية عن الإقرار باللسان، ونقض الطأطأة بالرأس دون الإعلان باللسان، "ألف طأطأ ولا سلام عليكم"، مما يدل على أهمية الإقرار بالشهادتين، وكذلك عدم الكذب على الله والناس، "ربك وصاحبك لا تكذب عليه".

ثم تتناول معظم الأمثال موضوع الأفعال وصلتها بالإيمان وهو الموضوع الذى عرضته العقائد الدينية فى حكم مرتكب الكبيرة بين الكفر (الخوارج) والرجاء (المرجئة) والمنزلة بين المنزلتين (المعتزلة). والأفعال التى تقع تحت المسئولية هى أفعال العقلاء البالغين وليست أفعال الصبية الصغار لأن: "الصغار أحباب الله" على عكس رأى الخوارج اللذين يؤخذون الأطفال بجزيرة الآباء ويحبذون قتل أولاد الكفار. وفى نفس الوقت قد يصعب الفعل ولا يحتاج إلا إلى معجزة حتى يتحقق، "ربطة قرمانى ما تنحل إلا فى مكة". وتتناول كثير من الأمثال العامية أفعال الشرع، العبادات كالصلاة والصوم. فإذا حثت بعض الأمثال على أن الصلاة خير من النوم كما هو الحال فى الآذات رد الحس الشعبى بأن كليهما تجربة وأن التجربة أصدق فى الحكم، "الصلاة أخير من النوم قال جربنا ده وجربنه ده"، ودون الانتهاء إلى أيهما أفضل. والصلاة فرض على المؤمنين كتاباً موقوتاً، ولا يدرك الإنسان أهميتها إلا إذا حضره الموت، "جاءك الموت يا تارك الصلاة". والمثل الدينى هنا له معنى عام أى وقوع الكارثة قبل الاستعداد لها. وينقد المثل العامى من يصلى لقضاء الحاجة فإذا ما انقضت الحاجة انقطع عن الصلاة، "زى التركى المرفوت يصلى على ما يستخدم". والوضوء شرط الصلاة وقبلها وإلا لو سبقها بمدة طويلة فقد ينقض الوضوء مما يدل على ضرورة الإحساس بالوقت استعداداً للفعل، "اللى يتوضا قبل الوقت يغلبه". ويضرب المثل أيضاً بالمسحراتى بعد انقضاء رمضان على ضرورة الإتيان بالفعل فى وقته، "عملوه مسحر قال فرغ رمضان". كما يضرب المثل على من لا يعجبه العجب حتى ولو كان الصيام فى رجب، "ما يعجبه العجب ولا الصيام فى رجب".

وهناك عدة أمثال عامية تتعلق بتطبيق الشرع من عدمه. فالحارس على الشئ قد يكون أول الطامعين فيه، "إن سلم المارس من الحارس فضل من الله". وقد يكون حامى الحمى أول سارق له، "حاميها حراميها". ومع ذلك تجب الحراسة لأن "الرزق السايب يعلم الناس الحرام". ولا فرق بين الحلال والحرام، "حلال كلناه حرام كلناه". ومع ذلك فالرزق من السماء لا يجوز منعه حتى ولو كان ضئيلاً، "رزق

نازل من السما من خرك غبرة جابو سد سده". كما "أن الزيادة فى الوقت حلال". لأنه فيه خير يعم الناس. لذلك تحبذ كثير من الأمثال العامية الصرف والإنفاق على المنازل وأهل البيت خير من الصرف على بناء المساجد والجوامع فحياة الناس أولى، والله غنى عن العالمين. الحفاظ على الحياة أحد مقاصد الشريعة الكلية التى لأجلها وضعت الشريعة ابتداء. "كل لقمة فى بطن جائع أخير من بناية جامع". وما يحتاجه البيت فهو حلال له حرام فى الجامع، "اللى يلزم البيت يحرم على الجامع". حتى ولو كان الأمر مجرد حصير، "حصيرة البيت تحرم على الجامع". ولا يجوز الصدقة على الآخرين وأهل الدار فى احتياج، "الحسنة لا تجوز إلا بعد كفو البيت". والأقربون أولى بالشفعة.

وأخيراً تنقد كثير من الأمثال العامية مظاهر النفاق الدينى فى السلوك اليومى لرجال الدين الخطباء والأئمة ورجال الدين وأهل الفتوى والقضاة. فالخطباء ليسوا أهلاً للخطابة، "هاتوا من المزابل وحطوا على المنابر". والأئمة أهل ضلال، "ضلالى وعامل إمام والله حرام". ورجل الدين يلف العمامة للزينة الخارجية والباطن خراب، "ما كل من لف العمامة يزينها". والعمة يحتاجها الناس فى الدنيا وليست دليلاً على التقوى والآخرة، "هتا عمتك ويم القيامة خدها". والمفتى أو القاضى يحكم صعباً إذا لم يخصه الأمر وحكماً سهلاً ميسوراً إذا كان فى مصلحته، "قالوا للقاضى يا سيدنا الحيطة شخ عليها كلب قال: تنهدم وتتبنى سبع. قالوا دى الحيطة بينا وبينك قال: أقل من الماء يطهرها".

وثل الأمثال العامية فى الموضوع الأخير فى العقائد الأشعرية وهو موضوع الإمامة ربما لأن أهل السنة لم يجعلوها أصلاً من أصول الدين وجعلوها فرعاً. وربما لعزوف الناس عن الدخول فى المعارضة السياسية دخولاً مباشراً اتقاء لشر الحكام. فالإمام غائب والحاكم بعيد، "الشيخ البعيد مقطوع ندرة". ومن ثم يدير الشعب ظهره للحاكم كأحد أوجه المعارضة له، المقاومة السلبية بتجاهله بالرغم من توافر الأمثلة على الظلم الاجتماعى والدعوى أحياناً إلى أخذ الحقوق واستردادها.

أما الخاتمة فى النسق الأشعرى التى سنها الغزالى فى "الاقتصاد فى الاعتقاد" عن "فيما يجب تكفيره من الفرق" والتى تعتمد على حديث الفرقة الناجية الذى يشكك فى صحته ابن حزم والذى يستبعد كل اجتهادات الأمة خاصة الاتجاهات المعارضة للسلطة ولا يبقى إلا على عقائد الفرقة الناجية وهى فرقة السلطة فإن المثل الشعبى الوحيد حاول رد الاعتبار للفرق وإحياء تعدديتها إذ إن: "كل شيخ وله طريقة". تبعاً لروح الفقه القديم أن الحق النظرى متعدد والحق العملى واحد وتأسياً بحديث الرسول "أصحابى كالنجوم فبأيهم اقتديتم اهتديتم".

هذا مجرد نموذج لدراسة العقائد الدينية فى الأمثال العامية أحد جوانب الثقافة الشعبية. ويمكن أن يتم فى باقى نواحى الأدب الشعبى فى السير مثل الهلالية وفى الأزجال والمواويل الشعرية، وفى الأغانى التى يؤلفها المحدثون ويظل يسمعها الناس من أساطين الغناء، وفى النكات الشعبية التى تعتبر سجل مواقف الناس فى الأزمات سواء فى علاقاتهم الاجتماعية فيما بينهم أو فى علاقاتهم بالحكام. هذا مجرد نموذج لدراسة الفلسفة الإسلامية وبناء الإنسان المعاصر عن طريق الدخول فى الثقافة الشعبية التى تربط بين الماضى والحاضر، بين القدماء والمحدثين[1].

(١) انظر دراستنا السابقة عن الثقافة الدينية والاجتماعية فى الأمثال العامية فى "التفكير الدينى وازدواجية الشخصية"، "الفلاح فى الأمثال العامية" قضايا معاصرة ص٢١ دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧٦ ص٢١١-٢٢٧، ص٢٦-٢٨٠ وأيضاً المرأة فى الأمثال العامية. هاجر (٣) ١٩٩٨.

صورة المرأة
فى الأمثال العامية المصرية

١ـ بعض الملاحظات الأولية.

مازالت المجتمعات التراثية تستمد سلطتها من موروثها الثقافى القديم الذى مازال حياً فى وجدانها الثقافى يمدها بتصوراتها للعالم وبأنساق القيم وبمعايير السلوك. وغالباً ما يكون تراثها مدوناً فى صيغة نصوص دينية أو أدبية أو شفاهياً فى صيغة روايات وسير وأمثال عامية. تستشهد به الناس، وتعتبره سلطة واجبه الإشباع إما لتبرير مواقفها للرضا والاستسلام لكل ما تجد نفسها فيه من أوضاع اجتماعية بعد أن كشف لها الموروث الثقافى مصيرها أو للثورة عليها كما تقتضى بذلك تجربة الشعوب التى دونتها الأمثال العامية وسير الأبطال. لذلك تصف بعض الأمثال العامية ما هو كائن بينما يُحدد البعض الآخر ما ينبغى أن يكون. فالمثل العامى ليس فقط تقريراً لواقع ولكنه أيضاً وضع لمعيار. لذلك يتفق البعض منها مع الشرع بينما يختلف معه البعض الآخر. فالشرع أيضاً إقرار للواقع والفطرة وفى نفس الوقت تطوير لها نحو الكمال لتحقيق ما ينبغى ان يكون. وهذا ما يفسر أيضاً بعض التناقض بين الأمثال العامية. وهو ليس فى الحقيقة تناقضاً لأن الحياة أيضاً تفرض أحياناً سلوكاً متشابهاً ومعقداً. فالأخلاق مواقف وليست عقلية. ومنطق الحياة لا يقوم على الاتساق كما هو الحال فى المنطق العقلى الصورى بل قد يقوم

(*) مشروع بحث "التراث والثقافة الشعبية والتطور الاجتماعى"، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، القاهرة ٢٠٠٢.

أحياناً على التناقض والتعارض والتضاد، وإثبات الشئ ونقيضه فى آن واحد[1].

وهناك بعض الأمثال العامية فى صيغة المؤنث ولكنها لا تتعلق بصورة المرأة على وجه الخصوص بل المرأة والرجل على حد سواء أو الإنسان بصرف النظر عن الجنس. ويدل ذلك على أن المرأة هى الجنس الأعم وأن الرجل هو النوع الداخل تحت الجنس. وهذا عكس ما هو شائع فى اللغة العربية عن الإشارة إلى المرأة بصيغة المذكر على التغليب. المرأة فى الذهن الشعبى تسبق الرجل وعنوان له[2]. قد يكون المثل على لسان المراة من حيث الشكل اللغوى أو ضرب للمثل بها. ولا يتضمن صورة المرأة على وجه الخصوص. بل ينطبق على المرأة وعلى الرجل على حد سواء. قد تكون الصيغة مؤنثة والمقصود المعنى المجازى زى الذى يشمل الرجل أيضاً أى الإنسان وليس المعنى الحرفى الخاص بالمرأة. المؤنث هنا له دلالة عامة على المؤنث والمذكر على حد سواء. وهناك أمثلة أخرى قد تشير إلى المرأة عن

---

(١) وقد قمنا بمحاولتين سابقتين فى هذا الاتجاه: الأولى "الفلاح فى الأمثال العامية". والثانية "التفكير الدينى وازدواجية الشخصية" فى "قضايا معاصرة"، جـ١ فى فكرنا المعاصر، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧٦ ص١١١-١٢٧، ص٢٦٩-٢٨٠.

(٢) بعض هذه الأمثال العامية مثل:

- بنت الدار عورة (٨٣٠)
- اتغندرى وقولى مقدرى (٥٨)
- اللى تحبل بالليل تولد بالنهار (٢٥٥)
- اللى فى بال أم الخير تحلم به بالليل (٣١٨)
- اللى فيه عيشه تاخده أم الخير (٣٢٥)
- اللى يجوز أمى أقول له يا عمى (٤٣٩)
- اللى يجوز ستى أقول له يا سيدى (٤٤٠)
- اللى يستحى من بنت عمه مايجبش منها غلام (٤٦٦)
- أم قويق عملت شاعرة فى السنين الواعرة (٥٢٦)
- بعد ما كان سيدها يطبل فى عرسها (٧٩٨)
- جابوا العامية ترد الرمية (٩٢٣)

الرقم بين القوسين هو رقم المثل العامى فى مجموعة أحمد تيمور باشا: الأمثال العامية مشروحة ومرتبة على الحرف الأول من المثل، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربى، مصر ١٩٥٦. وقد اقتصرنا على هذه المجموعة دون غيرها كعينة ممثلة للأمثال العامية دون إحصاء شامل لها وإعطاء كل الصور الممكنة عن المرأة فى الأمثال العامية.

طريق العند أو العكس أو القلب. فالحديث عن الرجل قد يتضمن حديثاً عن المرأة عن طريق السلب. كما أن الحديث عن الزوج قد يتضمن حديثاً عن المرأة عن طريق الإضافة. وأحياناً يموت التمايز فى نفس المثل بين الرجل والمرأة بصيغتين متمايزتين، الأولى للمؤنث، والثانية للمذكر[1]. ولكن الغالب هو الشكل الأول، الإشارة بصيغة المؤنث على المذكر وكأن المؤنث أصبح الدلالة العامة على الإنسان.

وتتكرر بعض الأمثلة إما بنفس الصياغة أو باختلاف وفروق بسيطة مما يدل على تواترها أو على نشأتها فى ظروف متشابهة. فالطبيعة البشرية واحدة تتجلى فى توارد الخواطر والأفكار والأمثال والتشبيهات ليس فقط داخل شعب واحد بل عند عديد من الشعوب. وقد يساعد رصد هذه الأمثال المتوافقة عند الشعوب على معرفة الطبيعة البشرية الواحدة عبر الشعوب والأقوام ومن خلال العصور والأزمان. ومع ذلك هناك أمثلة أكثر دلالة من أمثلة أخرى نظراً لاختلاف الظروف الاجتماعية من عصر إلى عصر. فما كان دالاً فى الماضى قد لا يكون دالاً الان، كما تختلف الأمثال فيما بينها من حيث القوة والضعف، الوضوح والغموض، المباشرة والتوسيط.

ويمكن تصنيف الأمثال العامية عن المرأة لمعرفة صورتها إلى عدة صور تبدأ من المرأة كفرد أنثى لها جمالها البدنى ولها شخصيتها وبناؤها النفسى حتى المرأة العاملة التى لا وجود لها. وما بينهما تظهر صورة المرأة فى مكانها الطبيعى، الزوجة الواحدة أو المتعددة، والمطلقة، والخليجية، والأم، والابنة، والأخت، والحماة، والقريبة، والخادمة التى تعمل فى الأسرة، والغائبة التى لا عمل لها فى المجتمع.

٢ـ الأنثى.

وتصور بعض الأمثلة القليلة قيمة المرأة كموجود جمالى فى حد ذاته بصرف النظر عن الوظيفة الاجتماعية التى يؤديها الجمال من أجل أن تصبح المرأة زوجة.

---

(١) وذلك مثل: يموت الزمار وصباعه بيلعب، فى مقابل: تموت الرقاصة ووسطها يلعب (٩٠٩) أو تموت الغازية وصباعها يرقص (٩١٠).

فالجمال قيمة فردية مطلقة فى المرأة وليس لها بديل آخر فى زوج أو ولد "اللى ما يغلّيها جلدها ما يغلّيها ولدها" (٢٨٣). فالجلد هنا رمز على ما هو خاص بالمرأة وما يلتصق بها. الجلد هو الشخص. لذلك كان النعيم والعذاب فى الجلد عن طريق اللمس. كما أن العشق لا يكون إلا للجمال المطلق مثل جمال القمر الذى طالما ضرب به المصل لجمال المرأة – الأنثى فى الأغانى والمواويل الشعبية "إن عشقت عشق قمر، ون سرقت اسرق جمل" (٦٠٦). فالجمال من عظائم الأمور، يدفع الإنسان إلى نيل الحد الأقصى وإظهار الطموح والرغبة فى التفوق ونيل الكمال. الجمال هنا هو الكمال. وهو مثل "اعشق غزال والا فضها". والجمال الطبيعى قد يحتاج أيضاً إلى التزين من صنع الأنثى طبقاً للأعراف والعادات الاجتماعية كما تفعل العروس يوم الزفاف "العروسة فى صنيفها وأهل المحلة متحففة". فالأولى هو أن تتحفف العروس وتتجمل وتتزين لا أن يفعل ذلك أهل القرية بلا مناسبة.

وقد يتكامل الجسد فيكون الجمال فى القصر والقبح فى الطول "جوز القصيّرة يحسبها صغيّرة" (٩٨٦) لأن كبر السن لا يظهر على القصيرة كما يتغير جمال الجسد بتغير السن، فيقل مع العمر "البنات بسبعة وجوه" (٨٢٦). وهذا هو الجمال النسبى نظراً لارتباطه بالجسد.

وفى مقابل الجمال يوجد القبح. وإذا كان الجمال رمزه القمر فإن القبح مثال العوراء. لذلك كثرت الأمثلة حولها مثل "تبقى عورة وبنت عبد ودخلتها ليلة الحد" (٨٧٠). فالعوراء السوداء ليست فى حاجة إلى إعلان وفرح وتهانى بل الأفضل لها الزواج فى صمت. وأيضاً "تغور العورة بفدانها" (٨٩٧). فالجمال يسبق الغنى. والقبح مع الغنى لا قيمة له ولا يؤهل للزواج. والجمال مع الفقر أفضل وأكثر هناء وسعادة. ومع العوراء تأتى العرجاء والضفدعة مثل "ادلعى يا عوجه فى السنة السودة" (٨٨) لأن الأعور عند العمى مفتح. فالجمال نسبى. والعوجاء وسط القبيحات قد تكون أجمل الجميلات. وأيضاً "العِرْس والمعمعة والعروس ضفدعة" (١٨٨١). فالإعلان والأفراح والطبول والزمور والإعلان لا يكون إلا للجميلة. أما

القبيحة كالضفدعة فالزواج صمتاً أفضل حتى لا يتنافر قبح العروس مع جمال الزينات. ومثله أيضاً "العِرْس بزوبعة والعروس ضفدعة" (١٨٨٠).

ويمكن لجمال الشخصية أن يكون تعويضاً عن نقص الجسد. فالجمال ليس جسدياً فقط بل يكون معنوياً وروحياً وأخلاقياً كذلك مثل "يا وحشة كونى نِفْشة" (٣١٢١). والنِفشة هى الظريفة القادرة علىحسن المداعبة فى التقابل بين قبح البدن وجمال الروح والذى صوره ادموند روستان فى "سيرانو دى برجراك". وأيضاً "النسا مقص أعوج قال لولاه أعوج ماكانش ينضم" (٢٩٤٠). وهو حكم ينطبق على تصور المرأة الموروث من الشرع بأنها ضلع أعوج فى حاجة إلى استقامة، وهى مهمة الرجل. ولكن الاعوجاج هنا فى الثقافة الشعبية عيب فى الظاهر، ميزة فى الباطن لأنه لما انضم على الرجل وما انضم للرجل عليه كالمقص. فالنقص فى حاجة إلى كمال. والفرد فى حاجة إلى مثنى، والمرأة والرجل نصفان يجتمعان فى شخصية واحدة.

والعيب كل العيب هو عدم الاعتراف بالقبح الجسدى ومحاولة إكماله بجمال الجسد، وهو مستحيل. فنقص الجسد لا يكمله إلا كمال النفس، وقبح الجسد لا يوازيه إلا جمال الروح وذلك هو حال العمشاء والعمياء مثل "عمشة وعاملة مكحلة" (١٩٦٢). فالعمش لا يغطى بالكحل بل بخفة الدم وحلو الحديث. وأيضاً "عمية وعرجه وكيعانها خارجة" (١٩٦٩). فالعمياء والعرجاء عليها بالتخفى وعدم التظاهر بإبراز باقى مفاتن الجسد مثل الذراع. فالقبح والجمال الجسديان لا يجتمعان. والرغبة فى تجاوز الواقع لا تتم بواقع مثله بل بمثال قادر على تجاوزه. وأيضاً "عمية تحفف مجنونة وتقول حواجب مقرونة" (١٩٦٨). فالعمياء التى تجمّل حواجب عيون المجنونة من أجل إبراز جمالها استحالة. ويظل الواقع واقعاً لا يتحول إلى مثال إلا بالتعويض بشئ آخر على مستوى أرفع وهو الجمال الروحى.

أما إذا وقع النقص فى الشخصية فذلك لا تعويض فيه ولا سمو. مثل النفاق والغدر والنميمة وحب الاستطلاع وذلك مثل "يا مستخبية حِسِك فرق ودنية" (٣١٠٩). فلا يمكن إخفاء الظاهر أو ادعاء الحياء وعدم الرغبة، لأن الظاهر يكشف

عن الباطن. وأيضاً "لا تأمن للمرأة إذا حطّت، ولا للخيل إذا أطلّت، ولا للشمس إذا ولّت" (٢٤٧٩). فقد تكون صلاة المرأة لإخفاء شئ على نقيض الصلاة كما يفعل الخيل بوجه خاص الذى قد يهرب والحيوان بوجه عام الذى قد يراوغ. بل هو قانون طبيعى. بالغروب الجغرافى قد يكون شروقاً روحياً. فصلاة المرأة لا تعبر بالضرورة عن التقوى بل عن التظاهر من أجل استرعاء الانتباه وجلب الأنظار وجذب الرجل الأتقياء. وكما يحدث أحياناً فى وظائف الحجاب للنساء وإطالة اللحى، وليس الجلباب الأبيض، ومسك السبحة للرجال. لذلك الاحتراس من النساء واجب. والمرأة تعشق جلب الأخبار ونقلها وروايتها. فلديها قدر كبير من حب الاستطلاع والثرثرة مثل "أم عبر جلابة الخبر" (٥٢٤). فهى أقرب إلى الكلام منها إلى الصمت، وإلى الإسهاب منها إلى الاختصار، ومن الإيصال منها إلى التعبير مثل أجهزة الإعلام وقنوات الاتصال.

٣ـ الزوجـة.

الزوجة هى الصورة الأكثر شيوعاً وتردداً وتفصيلاً فى الأمثال العامية المصرية[1]. وأعلى الدرجات فى الزواج ذلك الذى يأتى عن حب ووفاق وتآلف بين الرجل والمرأة مثل "إن كان بدك تصون العرض وتلّمه جوّز البنت للى عينها منّه" (٦٢٤). فأساس الزواج هو العواطف والاختيار الحر للمرأة المبنى على الحب وضرورة طاعة الأب وإقراره لهذا الاختيار دون قهر أو إجبار أو بناء على مصلحة أو الزواج من أجل الزواج. وأيضاً "جوزها له، مالها إلا له" (٩٩٦). فالزواج اتفاق حر بين اثنين، ورضا متبادل. وهو الأساس الشرعى للزواج. وأيضاً "العروسة للعريس، والجرى للمتاعيس" (١٨٨٦). فالألفة بين الاثنين هى الأساس وليس الأهل أو المجتمع. وقد يقع الاتفاق أيضاً فى الأسماء مثل "جوزوا رقزوق لظريفة" (٩٩٧). وعلى هذا الأساس تظهر الحمية بين الاثنين وحسن التعامل والتفاهم

---

(١) بالرغم من أن اللفظ العربى الصحيح هو "الزوج" للمرأة والرجل على حد سواء ولكن تم تأنيثه فى اللغة المتداولة للإشارة إلى المرأة واستبقاء اللفظ الصحيح للرجل.

"لقمة الراجل معترة، ماتاكلها إلا المشمرة" (٢٥٣٢). فكلاهما على نفس القدر من الذكاء والسلوك العملى. ولا ريب أن يكون الزواج من نفس الطبقة حتى يكون زواجاً سعيداً حتى ولو كانت الطبقة الدنيا "جوزوا مشكاح لريمة، ما على الاتنين قيمة" (٩٩٩). فالحب قد يكون فى الفقر وقد يكون فى الغنى، أخوة ومحبة فى الطبقة. الفقر يجمع والغنى قد يفرق.

ويقتضى هذا الوفاق التكامل فى الداخل وحسن المظهر فى الخارج. فإن كان الرجل بحراً تكون المرأة جسراً على شاطئيه "إن كان الرجل بحر تكون المرأة جسر" (٦٣٢). إن كان الرجل غضوباً تكون المرأة عاقلة. وإن كان فيضاناً تمنعه من الإغراق وإلحاق الضرر بالغير. والألفة بينهما تمنع من إفشاء أسرارهما إلى الخارج "الراجل ومراته زى القبر وأفعاله" (١٢٧٢). وفى الخير هنا يكون الإعلان، إعلان الرجل عن زينته وجماله للمرأة، بل وإعلان للمرأة وزينتها وجمالها للناس "البس يعجب مراتك، ولبِّس مراتك تعجب الناس" (٢٢٨). زينة الرجل لامرأته فى مقابل ما يوحى به الشرع من زينة المرأة لبعلها. وزينة المرأة للناس فى مقابل ما يقرره الشرع أو العادة من الحجاب.

لذلك وجب على الرجل رعايتها واحترامها وتقديرها أمام الناس، وعدم الإضرار بها أو نفى شخصيتها وإرضاءها وحمايتها من الغربة مثل "اللى يقول لمراته يا عورة، تلعب بها الناس الكورة" (٥٠١). فمن لا يحترم زوجته لا يحترمها الناس. والاحترام فى المنزل شرط الاحترام فى المجتمع وأيضاً "اللى يقول لمراته يا هانم، يقابلوها على السلالم" (٥٠٢). فإذا احترم الرجل امرأته احترمها الناس". وأيضاً "إن كان الرجل غول، مايكلش مراته" (٦٣٣) نظراً للحب المتبادل بينهما وإثباتاً لشخصيتهما، من أجل التكافؤ بين الطرفين. والضرر الواقع على المرأة هو فى نفس الوقت ضرر واقع على الرجل "قال جاتك داهية يا مرة، قالت على راسك يا راجل" (٢١٤٩). فالرجل والمرأة متساويان فى المنافع والأضرار، ويحرص كل منهما على الآخر فى السراء والضراء. بل إن موطن الرجل وسكنه هو موطن امرأته وسكنها

"قالوا يا جحا فين بلدك قال اللى مراتى فيها" (٢١٩٧). فنسبة الرجل ليست إلى بلده بل إلى بلد امرأته. ولا يأخذ الرجل امرأته إلا إلى ما يعرف من بلاد حتى لا يخاطر بها "مرتك ماتزورهاش فى البلد اللى ما تعرفهاش" (٢٧٢٢).

ومصير المرأة هو الزواج. المرأة هى أساساً زوجة. وهى التى تجعلها أماً وحماة وضرة وخليلة. لذلك تعلن المرأة عن نفسها، فالزواج حقها "تقعد تحت الحَينيَة، وتقول يامَه مالوش نيَة" (٩٠٠). ويمك أن يكون ذلك مثلاً على الحياء والتظاهر بغير الحقيقة. وكذلك نفس الشئ بالنسبة للرجل. فمصيره المرأة. وحياة العازب حياة جحيم. يتمنى الزواج بقلبه إن استعصت الظروف. ويتوق لسماع الحديث عن الزواج ويستعذ به تعويضاً له عما يفقده "اركب حمارة العازب وقدِّته" (١٠٧). ويتضمن المثل صورة الركوب، ركوب الحمارة بدلاً من مباشرة المرأة. أما العانس فلا مكان لها إلا بيت الأب مادامت لا تخرج منه إلى بيت الزوج "البايرة أولى ببيت أبوها" (٧٤٢)، وليس فى الطريق.

لذلك تحرص المرأة على مكانتها كزوجة. فلا بديل عن الزوج عند الأب يحضر الأب فى غياب الزوج، ويحضر الزوج حتى ولو حضر الأب. والعيش مع الزوج حتى ولو كانت حياة جهنم خير من العيش مع الأب حتى ولو كانت حياة جنة "جهنم جوزى، ولا جنة أبويا" (٩٧٦). وفى صيغة أخرى "نار جوزى، ولا جنة أبويا" (٢٩٢٠). فلا غناء عن الرجل. وإذا كان على المرأة أن تستظل بما يحميها فالأفضل "ضل راجل ولا ضل حيطة" (١٧٦٩). وعلى المرأة أن تصبر على الرجل حتى ولو أساء الرجل معاملتها. فليس لها إلا هو حتى يعمر بيتها، "حُرة صبرت فى بيتها عمرت" (١٠٤٩) وحتى لا تخرب بيتها بأيديها. فأذى الرجل طارئ وليس دائماً. والمهم لها الرجل فى حد ذاته وليس بالضرورة غناه أو مكانته أو قدره. فالرجل فى النهاية هو الرجل "أقل الرجال يغْنى النساء" (١٩٥). فالزواج إذن هو مصير المرأة وأن تصبح زوجة حتى يخلو البال ويتغير الحال، "لا اتجوزت، ولا خلى بالى، ولا أنا فضلت على حالى" (٢٤٦٨).

وتتعرض عديد من الأمثلة لكيفية اختيار الزوجة. لجسدها وجمالها أو لحسبها ونسبها. وما هى مواصفات الرجل وشروطه أيضاً. غناه وماله أو قدرته ورجولته؟ قد يكون اختيار الزوجة لبدانتها "الراجل زى الجزار مايحبش إلا السمينة" (١٢٧٠) طبقاً لمقاييس الجمال العربى الموروث، وتشبيه المرأة بالظبية. وبهذا المعنى تتساوى النساء. فلكل امرأة جسدها الذى يعشقه الرجل "العاقلة والمجنونة عن الراجل بالمونة" (١٨٤٦). المرأة كائن بيولوجى حى، جسد يطعم ويلتذ. والقطط بالليل كلها سوداء. وقد يذهب من يخطب امرأة لآخر ثم يخطبها لنفسه لأنها أعجبته "راح يخطبها له اجوزها" (١٢٧٩)، بعيداً عن أخلاق الأثرة والغيرية وتحقيقاً لإطلاق الإيثار والأنانية. أما من جانب الرجل فإنه قد يظن أن المال يجعله قادراً على حب بنت السلطان، "بفلوسك، بنت السلطان عروسك" (٨٠٥). ولكن المال له حدود، والطبقات الاجتماعية لا يمكن اختراقها "لو كان الحب بالخاطر، كنت حبيت بنت السلطان" (٢٥٥٢). ويبدو تناقض المثلين لصحة كل منهما فى موقفه الخاص، وتعبيره عن حالتين واقعتين وإن كانت متضادتين، فالحياة ميدان التضاد.

وبالرغم من هذه الصورة الإيجابية للمرأة كزوجة تبدو بعض الصور السلبية الأخرى ضد الزواج وتفضيل العزوبية من جانب الرجل. فقد تكون حاجة الزوجة إلى رجل أكثر من حاجة الرجل إلى زوجة. لذلك قيل "امشى فى جنازة، ولا تمشى فى جوازة" (٥٣٤). وكأن الزواج أكثر رهبة من الموت وذلك لصعوبة المصالحة بين الطرفين. ويكون النقد هنا ضد الزواج كمؤسسة اجتماعية وليس ضد المرأة فى حد ذاتها أو ضد الرجل من حيث هو الرَجُل. وأيضاً "العزوبية، ولا الجوازة المرة" (١٨٩٤). كما قال كيركجارد فيما بعد "أفضل الشنق على الزواج التعيس". وفى هذه الحالة السلبية قد يتسلط الرجل لأنه يلغى المؤسسة، ويرفض المشاركة، وينفى وجود الآخر نفسياً مثل "الراجل ابن الراجل، اللى عمره ما يشاور مراته" (١٢٦٩). وتقابل النساء الرفض بالرفض، والعبودية للرجل بالرغبة فى التحرر منه "إيه يحرر النساء، قال بُعد الرجال عنهم" (٧٢٨). وهو تناقض آخر بين حياة الزوجية

وحياة العزوبية عند الطرفين.

ونظراً لأهمية المرأة كزوجة فى عشرات الأمثلة العامية إلا أن المرأة المطلقة تكاد تغيب. فالزواج أبدى، لدرجة أن الطلاق يُؤخذ وكأنه مجرد علامة على سلطة الرجل المزيفة، وكل من يريد أن يستأسد أو يظهر سلطة ليست له، "بقى للشخرم مخرم، وبقى للقرد زناق، وبقى له مرة يحلف عليها بالطلاق" (٨١٢). فالطلاق من جانب الرجل وسيلة لإثبات الرجولة المفتعلة، ورفع الوضيع إلى درجة أعلى. كما يدين المثل العامى "التعليق" كما أدانه الشرح "زى الحرمة المفارقة، لا هى مطلقة ولا هى معلقة" (١٤٠٨). وهى المرأة التى تهجر زوجها فلا هى مطلقة ولا هى قد علقها زوجها. وقد قرر الشرع "فإمساك بمعروف أو تسريح بإحسان". كما نهى عن النشوز أى عصيان المرأة للرجل، والتعليق، هجر الرجل للمرأة، "ولا تذروها كالمعلقة".

٤ـ الضرة والخليلة.

ونظراً لوجود تعدد الزوجات كموروث شعبى أقره الشرع فى حدود وبشروط فقد عبرت بعض الأمثال العامية عن صورة المرأة كضرة. وهى فى الغالب من طرف الزوجة الأولى التى تدافع عن وضعها ومكانتها وحقها ضد الزوجة الثانية. فالضرة هى الزوجة الثانية وليست الأولى، الحبيب الأول[1]. كما تعبر بعض الأمثال الأخرى عن فضل الضرة على الزوجة الأولى وتحميسها لها للتجمل والتزين من أجل الدخول فى مناقشة مع الغريم الجديد حفاظاً على الرجل. والرجل هو السعيد فى كلتا الحالتين، "جوز الاثنين عريس كل ليلة" (٩٨٥). فكلاهما يتباريان فى إرضائه، ويتنافسان فى خطب وده، وإدخال السرور والبهجة عليه. وأيضاً "الضرة تعدل القصَبَة" (١٢٢٣). أى تجعل الزوجة الأولى متجملة تعدل لباسها وتحسن وضع زينتها. أما الرجل الذى يتزوج اثنتين فهو إما قادر وإما فاجر "اللى يتجوز اتنين يا

---

(١) يكتبها أحمد تيمور باشا بالدال "الدَرّة" وهى أقرب إلى الضاد "الضرة".

قادر يا فاجر" (٤٣٨). فهو إما قادر جنسياً ومالياً وعاطفياً على التوفيق بينهما وإما يكون فاجراً ظالماً. فتعدد الزوجات مشروط بالعدل كما أقر الشرع. والعدل هو القدرة العامة التى تشمل الإنفاق، والإشباع والرعاية المتساوية.

ومع ذلك هناك عدة أمثال عامية على لسان الزوجة الأولى تبين مضار الضرة وعيوب تعدد الزوجات مثل "تاخدى جوزى واتغيرى، ماتخيلى" (٨٦). فعادة ما تكون الضرة إحدى معارف الزوجة الأولى، قريبة أو صديقة أو جارة التى تتردد على المنزل أو يتردد الزوج عليها فيحدث الانسجام، وحسد المرأة الثانية للأولى ورغبتها فى الاستيلاء على زوجها، فمصلحتها أولى من مصلحة غيرها. وهنا تصبح الزوجة الأولى "يا واخده جوز المرة، يا مسخرة" (٣١٩). وأحياناً تشعر أنها لا حيلة لها، مغلوبة على أمرها نظراً لأنه حق الرجل "يا ميلتى، جاتنى ضرتى" (٣٧١٢). وأحياناً يقال مجازاً على تقليد البنت لأمها. ومع ذلك، ورعاية للمؤسسة "الضرة مرة، ولو كانت حلق جرة" (١٢٢٤). حتى ولو كانت الضرة أقل قيمة من الزوجة الأولى وحتى لو كان فيها الإشباع الجنسى والعاطفى للرجل ورى لظمئه. ومهما حاول الزوج العدل بينهما فإن العداوة بين الاثنتين تظل قائمة فى الصدور "الضرة ما تحب لضرتها إلا المصيبة وقطع جرتها" (١٢٢٣).

وهناك صورة المرأة الخليلة وهى صورة إيجابية على عكس صورة الضرة السلبية أو صورة المطلقة. فالمرأة تريد الجنس بصرف النظر عن صورته الشرعية. ولا فرق فى إشباعها بين رجل ورجل، بين رجل من الترك ورجل من المغاربة "راحت من الغز هاربة قابلوها المغاربة" (١٢٨٢). والجنس من أقوى الدوافع لديها حتى ولو ذهبت لأخذ الثأر من قاتل أبيها فقد تعود حاملاً منه وكما صور طه حسين فى دعاء الكروان، التى ذهبت للانتقام لأختها فعادت مكتوية بنار الحب "راحت تاخد بتار أبوها رجعت حبلة" (١٢٨١). والرجل أيضاً يريد الجنس بصرف النظر عن الصورة الشرعية له. وهو ما يعرف باسم الخيانة الزوجية. فالرجل لا أمان له "يا مآمنة للرجال يا مآمنة للمية فى الغربال" (٣٠٩٥). وقد تشعر المرأة بذلك،

بعلاقات زوجها مع غيرها. فتدفعها الغيرة إلى المعاملة بالمثل انتقاماً منه فى نفسها "زانى ما يأمن على مراته" (١٣٣٦). فالطبيعة البشرية واحدة. والأسباب التى قد تدفع الرجل إلى اتخاذ الخليلة قد تدفع المرأة أيضاً إلى اتخاذ الخليل.

وقد تكفى هذه الأسباب فى غياب الحب بين الزوجين، حب الرجل لزوجته "اللى تتغير محبته تتغير مخدته" (٢٥٣). وقد يكون السبب من جانب المرأة ضعف شخصية الرجل فيشدها رجل آخر قوى الشخصية "جوزى ماحكمنى، دار عشيقى ورای بالنبوت" (٩٨٨). فالمرأة لا تحب إلا الزوج "الحمش". وقد يشعر الرجل بالملل من الحياة الزوجية وبطول الألفة والتكرار وتعرضه للإغراءات الوقتية فى مجال العمل أو الحياة العامة "ألف رفيقة ولا لزيقة" (٢٣٤). وهو ما يعارض الشرع الذى يفضل شكل الارتباط على جوهرى ودوافعه.

٥ـ الأم.

والصورة التالية فى الأهمية بعد الزوجة هى صورة الأم. فالحمل طبيعى فى مرحلة الشباب ويستحيل فى مرحلة الشيخوخة "جابوا الخبر من أبو زعبل إن العجائز تحبل" (٩٢٢). فحمل العجائز نموذج الخبر الكاذب. وتبدأ صورة الأم بالتى تعد ابنتها للعرس أى للأمومة. فتكون يوم العرس لا شأن لها بإتمام الزفاف ومع ذلك مشغولة فى استقبال المهنئين حتى أصبحت مثلاً بالخالى المشغول "زى أم العروسة فاضية ومشبوكة" (١٣٧١).

وتحن الأم على أولادها. قد تغضب منهم وتدعى عليهم ولكنها تكره أن يؤمن على دعواتها الآخرون لأنها دعوات باللسان وليست من القلب وقد يكون الآخرون أعداء يتمنون وقوع الدعوات من القلب. "ادعى على ولدى واكره من يقول آمين" (٨٩). غضب الأم على أولاها مقرون بالرحمة والشفقة، مجرد تعبير وقتى لا وجود له فى الواقع.

والأم هى أقدر البشر على فهم لغة أبنائها سواء منذ مرحلة الصياح الأولى

حتى مرحلة التمرد الأخير "أم الأخرس تعرف بُلغَى ابنها" (٥٢٠). وهى قادرة حتى على معرفة لغة ابنها الأخرس بالإشارة والرمز نظراً للعلاقة القلبية الوطيدة بين الأم وأبنائها، وأيضاً "أم الأعمى أخبر رقاده" (٥٢١). فصلة الرحم أداة للتفاهم ووسيلة للتواصل بين الأم وأولادها.

وقد تلد الأم من هو أفضل منها ذكاء "أم بربور تجيب الشاب الغندور" (٥٢٢). فالإرث نحو الأفضل وليس فقد بالمطابقة والمساواة لكن تظل الطبقة لا تتغير بين الأك وأولادها مثل "أمه عياشة وعامل باشا" (٥٣٧). فالطبقة هى التى تحدد قمية الأم وأولادها وخروج الأبناء عن طبقة الآباء رذيلة مستهجنة.

ولما كانت الأم ليست بمفردها فى علاقتها بالأبناء يدخل الأب فى الصورة معها فى علاقة عكسية: حنان الأم وقسوة الأب مثل "الأم تعشعش، والأب يطفّش" (٥٢٣). فالأم تدرك قيمة حياة الأسرة أكثر من الأب. وهى المسئولة عن الجماعة والترابط والتراحم داخل الأسرة. الأم شعور جمعى، والأب شعور فردى. ولو ساءت علاقة الأم مع الأب فإنها تعود إلى الأولاد. "أم القعود فى البيت تعود" (٥٢٥). ويصبح الأولاد دعامة الأسرة. يتحول الفرع إلى أصل، والأصل إلى فرع. بل إذا فشل زواج البنت فإنها تعود إلى بيت الأم "جوزتها تتاخر راحت وجابت لاخر" (٩٩٤). وبدلاً من أن يخف حملها بواحدة يزيد باثنين، هى وزوجها، أو بأربعة، هى وزوجها وولديها "جوزت بنتى اقعد فى دارها جاتنى وأربعة وراها" فالأم تود أن تعيش فى منزل ابنتها الأرحب والأوسع والأكثر راحة. فالبنت بمثابة الزوج الثانى للأم وربما الزوج الأول فى حالة كبر السن.

وقد يكون سر الأم مع البنت أكثر من سرها مع زوجها. وقد يكون سر البنت مع الأم أكثر من سرها مع زوجها. ولكن يفشل الزواج وتعود البنت وأولادها إلى حضن الأم. وتضيق سبل الحياة بالرجل فيعود مع زوجته وأولاده إلى بيت الأم التى تحن على البنت وأحفادها أفضل من أن يعود إلى بيت الأب الذى يعتبر امرأة ابنته وأحفاده غرباء عنه.

وتنعكس علاقة الأم والأب على الأبناء فى وحدة عضوية هى الأسرة. فإذا عشق الأب غير الأم، وغارت الأم، تحتار البنت أى صف تأخذ؟ "الأب عاشق، والأم غيرانه، والبنت فى البيت حيرانة" (٢٠). وإذا كان الأب والأم غير محمودى السيرة يكون الأبناء مثلهما، فالإناء ينضح بما علق "أبوك البصل، وأمك التوم، منين لك الريحة الطيبة يا مشوم" (٤١). وهما اللذان يحسنان التربية مثل الترك مما يدل على صورة التركى فى الحزم والشدة "لولا أمك وأبوك لأقول الغُز ربوك" (٢٥٦١). ويرمز إلى حسن التربية ببياض الوجه وسوئها بسواد الوجه. والأتراك بيض الوجوه حسنو التربية.

٦ـ البنت والأخت

وكما توجد صورة الأم توجد صورة البنت والابن ولكن صورة البنت أكثر مما يدل على ارتباط الأم بالبنت، والبنت بالأم وربما أكثر من ارتباط الأب بالبنت أو البنت بالأب أو الأب بالابن أو الابن بالأب. وأكثر الأمثال فى علاقة البنت بالأم ومدى القرب بينهما لدرجة الوراثة فى الأخلاق والسلوك والعادات. فالبنت نسخة من الأم طبق الأصل "اكفى القدرة على فمها، البنت تطلع لامها" (٢٠٨). تنشأ البنت على ما تنشؤها عليه الأم. وأيضاً "بنت الحراته تطلع دراسة" (٨٢٩). والأم تحرث الأرض والبنت تدرس الغلال، وكلاهما يعملان بالزراعة. وأيضاً "بنت الفارة حفارة" (٨٣٢). الأم تعترض كالفار والابنة تحفر مثله. وقد ينطبق المثل أيضاً على الابن والأب مثل "ابن الوز عوام". وقد تأخذ العمة مكان الأم، أى الأم من جهة الأب، ليس أم الأب بل أخت الأب التى تربت مثله على نفس الأم، وتكون المشابهة بين البنت والعمة "البنت لعمتها" (٨٣٣). ويُعمم المثل على الابن فى "الولد لخاله" من ناحية أخ الأم على التبادل مع أخت الأب، العمة بالنسبة للبنت.

ومصير البنت كمصير الأم، الزواج، وإخلاء المكان وشفر مكان آخر "البنات مربطهن خالى" (٨٢٧). والأفضل الانتقال إلى مكان قريب حتى يسهل نداؤها وقت الحاجة إليها "جوزها بديك، ونداديها تجيك" (٩٩٥). فقرب المكان أحد

شروط السكن الجديد حتى ولو كان الزوج فقيراً مما يجعل كثيراً من الأسر المصرية تتردد الان فى زواج بناتها من المهاجرين عبر البحار والمحيطات، ويعم الحزن الفرح، ويطغى صوت البكاء على الزغاريد. وزواج البنت مقدم على زواج الابن. وتأخير زواج البنت قبيح فى حين أن تأخير زواج الابن لا ضرر منه. "اخطب لبنتك قبل ما تخطب لابنك" (٨٣). فالبنت تعنس مبكراً والابن لا يعنس إلا متأخراً.

والبنت أيضاً مثل الأم بنت طبقتها الاجتماعية مثل "بنت الأكابر غالية ولا تكون جارية" (٧٢٨). فالسيد لا يكون عبداً. ويسهل تلبية حاجات البنت الغنية مثل "بنت السايغ اشتهت على أبوها مزتقة (قلادة)" (٨٣١). وهو أمر ميسور. وقد يعمم المثل على الابن مع الأب فى "ابن السايغ اشتهى على أبوه خاتم".

والأم ولادة. وطالما أن هناك ولادة، فلا يوجد شاطر على الأرض لأن المستقبل أكثر غنى من الماضى والحاضر، والإمكان أكثر ثراء وغنى من الواقع "طول ما الوَلاَدَة بتولد ما على الدنيا شاطر" (١٨١٥).

ومع ذلك قد يحدث بعض عدم الوفاء من البنت تجاه الأم، عندما تحاول أن تقوم بتعليمها فالجيل الجديد أكثر علماً من الجيل القديم "الحولية علمت أمع الرعية" (١١٠٦). وفى صيغة أخرى "البدرية علمت أمها الرعية" (٧٦٧). وقد يتم تعميم ذلك أيضاً على الابن وعدم وفائه للأم "ياما جاب الغراب لامه" (٣٠٩٧)، وذلك بالتجاهل والإهمال فى كبر السن وبعد الاستقلال عنهما فى أسرته الجديدة. وقد يُعمم ذلك على الأب أيضاً "اللى ما يعرف أبوه ابن حرام" من أجل البر بالوالدين. وهو ما ينفق مع وصايا الشرع.

وصورة الأخت أقل تكراراً من صورة الابنة. ولكنها تظهر فى علاقتها بصورة الأخ. فسلوك الأخت ينعكس على سلوك الأخ مثل "أخته فى الخمارة وعامل أمارة" (٧٩). ثم تبرز قيمة الأخ المطلقة. إذ يمكن تعويض الزوج بزوج آخر، وتعويض الابن بابن آخر، ولا يمكن تعويض الأخ بأخ آخر "الجوز موجود، والابن مولود، والأخ مفقود" (٩٨٧).

٧ـ الحماة، وامرأة الأب، وزوج الأم.

والأمثلة على الكراهية المتبادلة بين الحماة وزوجة الابن أكثر من الأمثلة التى تدل على الكراهية المتبادلة بين الحماة وزوج البنت. فحماة البنت تعتبر زوجة الابن قد خطفت ابنها منها. فى حين أن حماة الابن سعيدة "بتستيت" ابنتها لها. ففى الحالة الأولى، كراهية الأم لامرأة الابن يقال "عرق جنب ودنهم مايحبش مراة ابنهم" (١٨٨٣). فكراهية الحماة لامرأة الابن شئ طبيعى فى التكوين الفزيولوجى، فى عرق وراء الأذن، وهى منطقة حساسة تحفظ التوازن. والحماة نفسها كانت فى يوم من الأيام كنة أى زوجة ابن عانت من كراهية حماتها لها، أم زوجها. ولكنها تكيل بمكيالين. إذا كبرت مارست نفس الدور وكرهت زوجة ابنها "قالوا يا حما ماكنتيش كنة، قالت كنت كنة ونسيت" (٣٢٠٢). فيتغير السلوك لتغير المواقف.

ومعظم الأمثلة على لسان الزوج ضد حماته وكما هو الحال فى بعض الأفلام المصرية الضاحكة التى تسخر من الحماة (مارى منيب) مثل "بيض الفرخة موش لقيه، وجوز البنت مش خَبَيَّة" (٨٥١). فمن الطبيعى عدم محبة زوج الابنة لحماته نظراً لتدخلها فى شئونه. وأيضاً "الميه والنار، ولا حماتى فى الدار". فالحرق والغرق أهون من الحماة فى المنزل. ومثل "وفرى نفسك يا حماتى، مالى إلا مراتى" (٣٠٠٨). فالحماة زائلة والزوجة باقية، جسدياً ومعنوياً.

وهناك صورة سلبية أخرى للمرأة باعتبارها امرأة الأب. فامرأة الأب بطبيعتها لا تحب أولاد زوجها من زيجاته السابقة سواء كان مطلقاً أم أرملاً. "قالوا يا جحا مراة ابوك تحبك، قال هى اتجننت؟" (٢٢٠٠)، على عكس ما يقال من أن البنوة بالتربية وليست بالولادة كما صور برشت والمدرسة الاجتماعية فى التربية. وأيضاً "مراة الأب سُخطة من الرب" ولعنة على أولاد زوجها. ونادراً ما يحدث العكس.

أما بالنسبة لزوج الأم فالصورة متناقضة. أحياناً يخضع الابن لسيده الجديد الذى هو بمثابة أبيه، ويطيعه ولو نفاقاً حتى لا يعايه "اللى يجَوز أمى، اقول له يا عمى" (٤٣٩). فزوج الأم فى منزلة العم. وقد تكون الأم أم الأم أو الجدة وفى هذه

الحالة يكون له نفس المنزلة إلى للأب طالما يجوز ستى، اقول له يا سيدى" (٤٤٠). ولكن زوج الأم لا يبادله النفاق بالنفاق. فهو الأقوى، لا يهتم بأمر الابن قدر اهتمامه بأمر الأم وهى زوجته الجديدة. فنشأت صورة زوج الأم الذى يهمل شئون الابن من زوجته مثل "حاجة ماتهمك وهى عليها جوز امك" (١٠١٠).

٨ـ القريبة والجارة.

والقريبة والجارة لكل منهما صورتان: إيجابية وسلبية. فالزواج من القريبة فضيلة. ومن هنا نشأ تقليد الزواج من أولاد وبنات العمومة "أخد ابن عمى واتغطى بكمى" (١). لذلك يُفضل الزواج من الأقرباء حتى ولو كانوا فقراء، وزواج المرأة من ابن عمها حتى ولو لم يكن لديه ما تغطى به نفسها. وأيضاً "نار القريب ولا جنة الغريب". فالقريب يصون، والغريب يخون.

وليست القريبة فقط هى المطلوبة للزواج بل القريبة حين تزور القريبة بفرح وسرور صلة للرحم "اللى لها طرحة تخشى بفرحة" (٣٤٠). ويعم الفرح إذا كانت القريبة للزوجة ومن طرفها. أما إذا كانت القريبة للزوج فإن الفرحة تكون أقل. وقد تكون القريبة رمزاً للعشيرة كلها وللتواصل بين الأرحام. "اللى ماتت عشريته، يا حيرته" (٣٤١). ويكون كما هو الحال فى التصور الشعبى مقطوعاً من شجرة، وحدانياً. ويحاول هذا الوحيد أن يجد بديلاً عن العشيرة فى الخيل طبقاً لصورة الحصاة فى الذهن الشعبى، الصداقة والوفاء والعرفان بالجميل، "ما التقى له عيله جاب له خيلة" (٢٥٨٠). فالخيل بديل عن البشر، وصداقة الحيوان تعويض عن فقدها عند الإنسان.

وللقرابة أيضاً صورة سلبية. فتفضل المرأة الغريبة على المرأة القريبة، "بارك الله فى المرأة الغريبة والزرعة القريبة" (٧٢٨). وهنا تبدو الزراعة القريبة أكثر قيمة من المرأة القريبة. وأيضاً "خد من الزرايب ولا تاخد من القرايب" أو "الدخان القريب يعمى" أو "إن كان لك قريب لا تشاركه ولا تناسبه". فالبعد عن القرايب

غنيمة. فكل قريب باسم القرابة وصلة الرحم يريد استغلال قريبه. وباسم القرابة يتدخل الأقرباء فى حياة الزوج والزوجة حتى تفسد العلاقة بينهما. ومازالت عادة الريف الزواج من الأقارب بالرغم من عدم تفضيل الشرع ذلك رعاية للصحة وتقوية للنسل، وهو ما يتفق مع علم الطب الحديث. وكثيراً ما يحاول الأقرباء تحت ستار القرابة، الإيذاء والإفساد، "يا خالتى خلخلينى، ودخان بيتك عامينى" (٣٠٥٤).

أما الجارة فلها صورة إيجابية فى مدى مساعدتها للجارة نفعها لها نفسياً وبدنياً، معنوياً ومادياً. "لولا جارتى لانفقعت مرارتى" (٢٥٦٢)، وفى صيغة أخرى "لولاكى يا جارتى كانت طقت مرارتى". فالجارة كاتمة سر الجدارة والأمينة عليه. وقد تقص عليها ما لا تقصه على زوجها وأولادها. فالجارة أداة تنفيس، وطرف محاور، وناصح أمين.

وفى نفس الوقت للجارة صورة سلبية حين تحسد الجارة، "حسدتنى يا جارتى على طول رجليّه" (١٠٥٦). بل إنه الحسد على ما لا يحسد عليه مثل طول الرجلين الذى هو أقرب إلى القبح منه إلى الجمال. وقد تكون الجارة بذيئة القول، سليطة اللسان كما يبدو ذلك فى الأفلام المصرية فى الشجار بين الجارة والجارة، "الغجرية ست جيرانها" (٢٠٤٢)، وهى المرأة فتوة الحارة.

٩ـ المرأة العاملة.

واضح أن صور المرأة فى الأمثال العامية: الأنثى، والزوجة، والضرة، والخليلة، والأم، والابنة، والأخت، والحماة، وامرأة الأب، وزوج الأم هى كلها صور للمرأة فى المنزل للإنجاب. فأين صورة المرأة العاملة خارج المنزل؟ هناك صورة للمرأة العاملة داخل المنزل مثل الجارية التى تعمل فى الطبخ. وفى هذه الحالة ما عليها إلا الطبخ والتكلفة من سيد المنزل. ومقدار ما تطبخه ونوعه متوقف على مقدار التكلفة "اطبخى يا جارية، كلّف يا سيد" (١٥٠). وقد يكون المثل على وجه العموم متجاوزاً عمل المرأة كجارية بالمنزل. والجارية لا تخدم إلا السيد، ولا تخدم

جارية مثلها، "جارية تخدم جارية، قال دى داهية عالية" (٩٣٣). وقد يكون للمثل معنى عام وهو التساوى فى الخطوط وعدم التساوى فى المصير. وصورة الجارية مرتبطة بالمجتمع العربى القديم. وهناك صورة الشحاته التى مهما اغتنت فإنها تكثر ما تغتنى وتظل شحاته تشحذ من ستها "جوزوا شحاتة تنتعنى، حطت لقمة فى الطاقة، وقالت: يا ستى حسنة" (٩٩٨). فالطبع غلاب. وإذا تزوجت الشحاته كى تعنى فإنها تظل تشحذ لتعودها على الشحاذة. والشحاذة عمل غير منتج، تسول يعتمد على إحسان الغير.

ويبدو أن ما يمنع المرأة من العمل طبقاً للمثال العامية هو شئ يتعلق بشخصيتها مثل الكيد و"الخيانة". فمن طبيعة المرة الكيد "كيد النساء غلب كيد الرجال" (٢٤٦٧). وهو عند الرجال أيضاً ولكنه عند النساء أعظم. وكما يُذكر تهكماً وسخرية أن الكيد أيضاً مذكور فى القرآن "إن كيدهن عظيم" مثال ما فعلته امرأة العزيز مع يوسف. أما صورة "الخايبة" فتجعل المرأة غير صالحة للشئ ولا حتى التدبير للمستقبل مثل "وبقى يا خايبة للغايبة" (١٢١٤). لذلك يدعوها المثل إلى التدبير والتفكير فى المستقبل حتى تخرج عن التركيز والإغراق فى الحاضر.

إن أقصى ما تستطيع المرأة عمله هو داخل المنزل، الكنس، والطجن، وتربية الطيور. أما العمل المنتج مثل النجارة وباقى الأعمال اليدوية فهى ليست قادرة عليه. فالعمل خارج المنزل يحط من قيمة المرأة، "اللى تخرج من دارها يتقل مقدارها" (٢٥٩). وهو ما يتفق مع الشرع فى دعوتها إلى المكوث بالمنزل "وقرن فى بيوتكن". بل إن الكنس داخل المنزل قد تتركه المرأة لخادمة أو الجارية، وتؤجر عمل الآخرين بدلاً من أن تقوم هى بنفسها به" بيَن للرعنة بيت وهى تكنسه، وأن ما تكنسه تكرى عليه" (٨٦٥). فالمرأة لأعمال المنزل وهى أقرب إلى الرعونة منها إلى الذكاء. وأقصى ما يصل إليه ذكاؤها هو تأجير الآخرين.

والطحين أيضاً عمل للمرأة داخل المنزل. وقد تتنازل عنه وتؤجر من يقوم به أو تذهب هى لتطحن عند الآخرين. "قالوا يا جحا فين مراتك؟ قال: بتطحن

بالكرا. ومحطينك؟ قال: كريت عليه! قالوا: كنت خلى مراتك تطحنه" (٢١٩٨). وهو مثال على خلط الأمور واضطرابها وسوء التدبير. تعمل المرأة كأجير لتطحن عند الآخرين ثم تؤجر من يطحن لها طحينها. فما تكسبه من طحنها تدفعه أجر من يطحن لها. فلا هى وبرت منزلها ولا هى كسبت رزقها. فإذا ما ربت المرأة العجول فإن هذه العجول لن تكون قادرة على الحرث لعدم حسن المرأة التربية، "عمر النسا ما تربى عجل ويحرت" (١٩٦١).

وأخيراً لا تستطيع المرأة أن تتعلم أية حرفة مثل النجارة لما بها من نقر بالقادوم و"الشاكوش" ونشارة بالمنشار "لولا النقر والنشارة، كانت النسوان اتعلمت النجارة" (٢٥٧١). فالمرأة لا تقدر على الأعمال الدقيقة أو الصاخبة كما هو الحال فى المصانع"[١].

هذه هى صور المرأة المتعددة فى الأمثال العامية المصرية. وربما تعبر عن أوضاع المرأة فى المجتمعات التقليدية القديمة. ومازالت مؤثرة كثقافة شعبية فى المجتمعات المعاصرة تعوق حركات التغير الاجتماعى باسم الحداثة المنقولة دون أن تبدأ بإعادة بناء الثقافة الشعبية كما جسدتها الأمثال العامية. وأن إفراز المجتمعات المعاصرة أمثالاً عامية جديدة تعبر عن صورة المرأة الجديدة وأوضاعها الحالية وفى مقدمتها المرأة العاملة لتحتاج إلى وقت طويل لإبداعها ثم لاختزانها فى الذاكرة الجمعية ثم لنقلها وروايتها عبر الأجيال، ثم لتأثيرها فى سلوك الناس. فتتفاعل مع الأمثال العامية القديمة وتتغلب عليها وتزيحها، مادامت المجتمعات المعاصرة مازالت تراثية تستشهد بالنصوص كمصدر سلطة وتشريع.

(١) مثل هذه الأمثال العامية السلبية وما يقابلها من أحاديث موضوعة تسميها فاطمة المرنيسى Misogenique أى الأقوال المعادية للمرأة.