الأسلوب والموسيقى في الشعر العربي لأفريقيا الشرقية (كينيا وتنزانيا).

أحمد سليمان موايي الأوغندي

التوطئة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد، فقد شاركت أفريقيا الشرقية مناطقَ المعمورة في ورود مياه أدب اللغة العربية، وغوص بحارها العميقة، بحثا عن درتها المكنونة، المتلألئة المشرقة بنور ربها، والمنيرة لطريق حياة البشرية جمعاء، التي قال عنها وعن محيطها حافظ إبراهيم (الطويل):

وسعت كتاب الله لفظا وغاية وما ضقت عن آي به وعظات
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة وتنسيق أسماء لمخترعات
أنا البحر في أحشائه الدر كامن فهل سألوا الغواص عن صدفاتي[1]

فمن بين ألوان الأدب العربي التي خاض فيها سكّان شرق أفريقيا وتعمقوا في الاشتغال في حقولها وميادينها، الشعر. وكان هدفهم في خوض ميدانه، تعلم العربية التي هي لغة دينهم وضيوفهم العرب الأقحاح، فنبغوا في صنعه تقليدا بهم حين توفدوا على منطقتهم وتعايشوا معهم بكل ود وأخوّة واحترام، إلى أن سلموهم زمام سلطة المنطقة وحكمها، فلزمهم (أي السكّان) أن يتثقفوا بثقافات حكامهم وأن يتأدبوا بأدبهم ليتمكنوا من إتقان لغتهم.

التعريف بمنطقة شرق أفريقيا:

شرق أفريقيا أو أفريقيا الشرقية هي المنطقة الشرقية من قارة أفريقيا والمتمثلة في الدول التالية: كينيا، تنزانيا، أوغندا، جيبوتي، إرتيريا، إثيوبيا، الصومال، موزمبيق، مدغشقر، ملاوي، زامبيا، زمبابوي،

١- أحمد إبراهيم الهاشمي، **جواهر الأدب**، دار الفكر العامة، بيروت، ط ٢٩، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ج ١، ص ٤٧٨.

بوروندي، رواندا، جزر القمر، موريشيوس، سيشيل، مايوطه. وجغرافيًا تضاف أحيانا مصر والسودان إلى هذه المنطقة[٢]. أما موقع ويكيبيديا الإنجليزي، فيبين أن شرق أفريقيا يقصد به غالبا، تخصيص المنطقة التي تضم الدول الثلاث: كينيا وتنزانيا وأوغندا. أما في مفهومه الأوسع، فيدخل فيه كذلك كل من: بوروندي، جيبوتي، إرتيريا، إثيوبيا، رواندا، جنوب السودان، الصومال (مشتملا على جمهورية الصومال لاند المقرة لنفسها بنفسها). مصر والسودان كذلك في الجزء الشمالي الشرقي للقارة، ولكنهما عادة يعتبران في شمال أفريقيا. فشرق أفريقيا وإن كانت تشمل كل هذه الدول المذكورة في ويكيبيديا العربي، فإن المقصود منه في هذه الدراسة، هي الدول الثلاث التي أثبتها الويكيبيديا الإنجليزي في المفهوم الضيق، والتي في قلب الإقليم الشرقي للقارة السمراء وهي كينيا وتنزانيا وأوغندا. ولما لوحظ أن أوغندا لا تحظى بما فيه الكفاية من الآثار والثقافات العربية، أُخرجت من ميدان الدراسة فبقي فيه دولتان اثنتان هما كينيا وتنزانيا.

كينيا:

كينيا دولة تقع شرقي أفريقيا، تمر بها الدائرة الاستوائية، وتمتد أرضها إلى دائرتي عرض ٥ شمال الاستواء و٣٠ – ٤٠ في جنوبه تشرف بحدودها الشرقية على المحيط الهندي. تجاورها أوغندا من الغرب، وتنزانيا من الجنوب، وإثيوبيا و السودان من الشمال، والصومال من الشمال الشرقي. عاصمة كينيا هي مدينة نيروبي وتوجد بالمرتفعات الداخلية، ويفصلها عن الساحل خمسمائة كيلومترًا تقريبا، ويليها مدينة ممباسا الواقعة على الساحل ثم مدينة تاكورو وكيسومو.

السيطرة العربية:

تسبب وقوع كينيا على المحيط الهندي في جعلها محطة وقوف لكثير من رواد البحار الأوائل من اليونانيين والرومان والعرب. وقد بدأ العرب في النزول على الساحل الكيني منذ نحو ٢٠٠٠ سنة تقريبًا.

المساحة:

تبلغ مساحة كينيا ٣٦٧, ٥٨٠ كيلو مترًا. وتبدأ أرضها بمستنقعات ساحلية تنمو بها غابات المنجروف يليها سهل ساحلي يمتد بطول البلاد من الشمال إلى الجنوب. وتنتشر التكوينات المرجانية قرب الساحل. ويزداد ارتفاع السطح نحو الغرب والشمال حيث الهضبة الكينية التي يزيد ارتفاعها نحو الغرب والجنوب الغربي، ويتراوح الارتفاع بين٥٠٠, ١متر و ٥٠٠ ,٢ متر، وأعلى جبالها جبل كينيا ويبلغ ارتفاعه

٢- "شرق أفريقيا"، مقالة منزلة من: http://ar.wikipedia.org/wiki

١٩٦, ٥ مترًا، وفي الشمال الغربي من كينيا تسير الحافة الأخدودية حيث توجد بحيرة ردلف، وقد برزت منه حافات عالية تصل أحيانًا إلى ٣٠٠٠ متر. يوجد بالقرب من ساحلها عدد من جزر مهمة منذ القدم من حيث التجارة والرحلات البحرية، وأهمها: ممباسة وماليندي ولامو وباتي[٣].

تنزانيا:

جمهورية تنزانيا الاتحادية دولة في شرق وسط أفريقيا، تحدها أوغندا وكينيا من الشمال، ورواندا وبوروندي وجمهورية كونغو الديمقراطية من الغرب، وزامبيا ومالاوي وموزامبيق من الجنوب، أما الحدود الشرقية من البلاد فتقع على المحيط الهندي. فتنزانيا، جمهورية اتحادية مؤلفة من ست وعشرين منطقة. ومنذ عام ١٩٩٦م أصبحت مدينة دودوما، العاصمةَ الرسميةَ لتنزانيا حيث يوجد البرلمان وبعض المكاتب الحكومية. أما ما بعد الاستقلال إلى ذلك العام فكانت المدينة الساحلية الرئيسة دار السلام العاصمةَ السياسيةَ للبلاد، ولكنها لا تزال حتى الآن المدينة التجارية الرئيسة للبلاد، وعمليًا مركز معظم المؤسسات الحكومية، كما أنها الميناء الرئيسي للبلاد وجاراتها غير الساحلية.

يشتق الاسم تنزانيا، من دمج الاسمين تنغانيقا وزنجبار للدولتين اللتين وحدتا في عام ١٩٦٤م لتشكيل جمهورية اتحادية، فتحول الاسم في وقت لاحق من العام نفسه إلى جمهورية تنزانيا الاتحادية.

المساحة:

تقدر مساحة تنزانيا في أحد الرأيين بـ ٨٨٣٧٤٩ كيلومترا مربعا، وفي الرأي الآخر بـ ٩٤٥٠٨٧ كيلومترا مربعا على أن تنغانيقا تضم ٩٤٢٦٢٧ كم وتشغل زنجبار ٢٤٦٠ كم مربعا، وتعد (أي تنزانيا) من أكبر دول القارة مساحة. أما عدد سكانها فيقدر بـ ٣٥ ,٠٠٠,٠٠٠ نسمة، وعلى ذلك تعد من أقل الدول الإفريقية كثافة سكانية. من أهم مدنها وجزرها تجاريا وحركة بحرية، دار السلام، وزنجبار، وبِمبا، وتنغا، وطابورا وغيرها[٤]. ومما يلزم الحديث عنه من تلك المدن والجزر لأهميته علميا وأدبيا، جزيرة ومدينة زنجبار. فزنجبار اسم يطلق على مجموعة جزر واقعة بالمحيط الهندي تابعة لتنزانيا في شرق أفريقيا وتبتعد عن الساحل المسمى تنجانيقا بـ ٣٥ كلم (٢٥ ميلا) و ١١٨ ميلا عن جنوب ممباسة ـ كينيا وبـ ٢٩ ميلا عن شمالي دار السلام، وبـ ٧٥٠ ميلا عن مدغشقر وبـ ٥٠٠ ميل عن جزر القمر، وتتمتع بسلطة ذاتية

٣- انظر: كينيا /http://ar.wikipedia.org/wiki

٤- انظر: المصدر نفسه.

واسعة. الجزر الرئيسة التي تشكل أرخبيل[٥] زنجبار هي أونغوجا وبمبا وتومباتو ومافيا من بين ٥٢ جزيرة من الجزر، منها ٢٧ جزيرة صغيرة تتوزع حول بمبا. وزنجبار كلمة عربية محرفة أصلها بر الزنج، وتسمى الجزيرة الكبرى (زنجبار) باللغة السواحلية: أنغوجا وهي مركبة من كلمتين "أُنغو" ومعناها المنسف و "جا" ومعناها امتلاء.

إسلام زنجبار وعروبتها:

تشرفت زنجبار بنور الإسلام عن طريق الهجرات العربية والإيرانية إلى شرق القارة الإفريقية في نهاية القرن الأول الهجري في عهد الدولة الأموية. وذلك أن قام الحجاج بن يوسف الثقفي في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان بمحاولة ضم عمان إلى الدولة الأموية وكان يحكم عمان آنذاك الأخوان سليمان وسعيد ابنا الجلندى وقد امتنعا على الحجاج فأرسل إلى عمان جيشا كبيرا لا حول لهما به فآثرا السلامة وخرجا بمن تبعهما من قومهما إلى بر الزنج شرق أفريقيا. وقد استدل المؤرخون على ضوء هذه الحقيقة التاريخية على أن الوجود العربي في زنجبار سبق ظهور الإسلام لأن رحيل حاكمي عمان إليها بعددهما وعتادهما لا بد أن يستند على وجود سابق له يأمنان فيه على حياتهما وأموالهما وذويهما وقبل ذلك على دينهما. وبعد هذه الهجرة التي قام بها حاكما عمان بدأ الوجود العماني في الجزيرة يتوطد أكثر وأكثر حتى أصبح ولاة زنجبار وجزرها تابعين لحكم أئمة عمان إلى أن جاء عهد السلطان سعيد بن سلطان بن الإمام أحمد البوسعيدى الذي فتح لزنجبار صفحة ناصعة في التاريخ بما أولاها من اهتمام غير مسبوق[٦]. فالحزام الساحلي مع ما به من المدن والجزر في الدولتين (كينيا وتنزانيا)، هي الأماكن التي ارتكز فيها العرب، وأصبحت محطة للنور الإسلامي والعلم، ومركزا للأدب العربي.

نشأة الأدب العربي بالمنطقة:

إن المتتبع لآثار نشأة الشعر العربي في شرق أفريقيا، قد ينقلب إليه البصر خاسئا وهو حسير، وذلك لبحثه عما يصعب أو يستحيل نيله. يقول الباحثون في تراث إقليم شرق أفريقيا، بأنه لم يُعثر على مرجع يحتوي على الأدب السواحيلي المؤلف باللغة العربية نظما كان أو نثرا يرجع إلى العصور الماضية[٧].

٥- أرخبيل: مجموعة جزر.

٦- انظر: تنزانيا http://ar.wikipedia.org/wiki/

٧- انظر: أبو منقة محمد الأمين، "التراث العربي الإسلامي في شرق أفريقيا وفي غربها: دراسة مقارنة". مقالة منزلة من الإنترنت الموقع: arab-africa.com

تثبت الشواهد أن العرب بدأوا ينزلون على أرض الإقليم الشرقي من القارة الإفريقية بشكل استطلاعي في العصر الجاهلي قبل ظهور الإسلام، ثم استقر بهم المقام ابتداءً من القرن السابع عشر الميلادي. وكان أولهم ظهورا بها العمانيون، وكانوا تجّارا وحكّاما ولم يكن لديهم من المعرفة المتعمقة في المجالات الأدبية والإنسانية ما كان يمكن أن يوصلوه إلى السكّان المحليين في بادئ أمرهم(٨)، فمن الممكن أن يعد ذلك سببا من أسباب عدم ظهور تاريخ نشأة الشعر العربي بالمنطقة.

ولعل من الأسباب الأخرى التي حالت دون ظهور تاريخ نشأة الشعر العربي بالمنطقة، اعتماد الشعر في المنطقة على التعليم والتعلم بالإضافة إلى شيء من الموهبة اليسيرة، وليس على السليقة التامة كما هو الحال عند العرب الأقحاح، وكان العلم في تلك الأيام يُضن به في شرق أفريقيا، ولا يتاح لأيّ واحد كحالته اليوم، وخاصة في الأوساط العمّانية التي كان زمام الحكم في يديها، يدلي بهذا الرأي صاحب كتاب: **الرياض بين ماضيه وحاضره**، وهذا نص كلامه: "غير أن حركة العلم كانت في القرون السالفة راكدة في أقصى درجات الركود، بل كان العلم وراثيا يأخذه كابر عن كابر في بيوت معدودة لا يتعداها. والقول الحق الذي لا يمترى فيه أن حركة العلم والنهضة الإسلامية لم تثمر إلا في أواسط القرن الثالث عشر الهجري، ويرجع الفضل والنصيب الوافر إلى السادة العلويين رضوان الله تعالى عليهم"(٩).

تبين البحوث العلمية كذلك، أن الشعر السواحيلي قد استخدم عددا من الأوزان الشعرية العربية(١٠). فعلى ذلك، من الممكن لمن يبحث عن نشأة الشعر العربي في شرق أفريقيا، أن يتخذ ذلك دليلا على إلمام الساحليين (سكّان ساحل شرق أفريقيا) بالشعر العربي، الأمر الذي أمكنهم من نقل قواعده إلى شعر لغتهم الأم (اللغة السواحيلية). غير أن ذلك القول لم يوضح متى بدأوا قرض الشعر العربي، بل حتى متى بدأوا استعمال الأوزان الشعرية العربية في الشعر السواحيلي. لكن المهم أن شعرهم العربي المؤلف في العصر الحديث ظاهر وكثير نسبيا، تشهد على ذلك الكتبُ التي عنيت بترجمة العلماء والسلاطين وذوي الشأن ممن عاشوا في شرق أفريقيا، وذلك من مثل **العقود الجاهزة والوعود الناجزة** لعبد القادر بن عبد الرحمن بن عمر الجنيد، ورسالة الشيخ عبد الله الفارسي المؤلفة باللغة السواحيلية الموسومة

٨- المصدر نفسه، وسعيد بن علي المغيري، **جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار**، تحقيق: محمد علي الصليبي، وزارة التراث القومي والثقافة، عمان، ط ٤، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص ١٤.

٩- صالح محمد علي بدوي (شيخ باحسن)، **الرياض بين ماضيه وحاضره**، بدون اسم الناشر، ط١، ١٩٨٩م، ص ١١.

١٠- أبو منقة محمد الأمين، المقالة السابقة الذكر.

بـ: "Baadhi ya wanavyuoni wa kishafi wa mashariki ya Afrika" و**جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار** لسعيد علي المغيري، فقد جاء معظم تواريخ من ضمتهم تلك الكتب ـ إن لم يكن كله ـ من بداية القرن العشرين. فيستخلص من تلك النقطة بالقول: إن الشعر العربي متوفر نسبيا في شرق أفريقيا وخاصة في المناطق الساحلية، لكن تاريخ نشأته غير واضح حتى اليوم.

نماذج الشعر العربي في شرق أفريقيا:

ـ قصيدة عمر بن أحمد بن أبي بكر بن سميط بزنجبار، أرسلها من زنجبار إلى أخيه زين بن حسن بلفقيه ردا على قصيدة سبقت من زين، (الرجز):

لوْ تطلبونَ الـروحَ لا أسـتَمْهِلُ ... وقَبـولُكـم مِنِّـي علـى تَفَـضُّـلِ
وإذا فَرَضْنا البخلَ في ردِّ الجَوا ... بِ فَذا على التقصيرِ مِنا يُحَمَّل
لكِنَّ وُدَّكَ في العروقِ وفي العِظا ... مِ جَرَى وبينَ مَفاصِـلي يتَخلَّل
ما لاحَ لي مُذْ غِبتَ مَعنى رائقٌ ... إلا وشـخْـصُـك لي بـه يتَمثَّـل
ولذاكَ قلبي ليـسَ يَشكُو غُربـة ... عَمَّن لهُ وسَطَ السُّوَيدا منزِل(١١)

إلى آخر القصيدة.

ـ قصيدة لعبد الله بن أحمد الهدار بممباسة بمناسبة افتتاح مشروع حفر بئر، (الطويل):

إلى الأرْيَحِيِّ الفَذِّ نرفعُ شُكْرانا ... وتَقْدِيرنا الأسْمَى كُهُولًا وشُبَّانا
ليُعرب عنْ آياتِ إخلاصِـنا لـه ... ويُسْفِرَ عنْ صدقِ الوَلا حيثُ أوْلانا
أبا بكرِ النَّدبِ الوَفِيِّ أخا النَّدَى ... ونجـلَ حسـينٍ زادَكَ اللـهُ إحـسَـانا
أبا بكر الشهم الغَيُورَ لقَد غَدا ... بنُوا الحيِّ مَسْرُورينَ والسَّوحُ جَذلانا
وقدْ أصبَحُوا مُستَبْشِرِين بِذلكَ الصَّـ ... ـنِيعِ الذي باهَى بِه الربعُ وازدَانا(١٢)

ـ قصيدة يحيى بن خلفان بن أبي نبهان الخروصي بزنجبار يمدح محمد بن جمعة بن علي المغيري عامل سلطان زنجبار في منع بيع الرقيق، (الرجز):

يا صاحبيَّ عُوجا إلى "كَشْكَاش" ... وتَحَمَّلا أسْنَى السَلامِ الفاشِي(١٣)

١١- عبد القادر بن عبد الرحمن بن عمر الجنيد، **العقود الجاهزة و الوعود الناجزة**، بدون ناشر ولا تاريخ الطبع، ص ٤٠٣.

١٢- المصدر نفسه، ص ٩٣.

١٣- كشكاش: اسم مكان في الجزيرة الخضراء "بمبا" بتنزانيا.

مِنِّي على الشَّهْـمِ الذكِي مُحَمَّـدٍ وأبيـهِ جُمْعـةِ رَبيطِ الجـاشِ
المـوقِـد النيـرانِ في أعـلامِـه جُنحَ الدُّجَى كَيْ يهتديه الغاشِي
مِنْ نِسبـةٍ طابَتْ فَخـارًا واعْتلت الفـرعَ ذاكَ مِنْ أولـئِك ناشِي
الـرائِشـين جَنَاحَ من قـد خصَّـه ريبُ الـزمانِ المُعْتَدِي البَطَّاشِ(١٤)

- قصيدة سعيد بن عبدالله بن سعيد بن سالم البيض بكينيا في رثاء فقيد له باسم أحمد مشهور بن طه الحداد، (الرجز):

ربّاهُ صبِّرنا فقدْ فُدِحَ الورَى بالرّزْءِ جُـلَّى قـدْ أعالَ تَصَبّـرا
ربّاهُ صبِّرنا مَتى ما اسْتَرْجعَ المُسْتَرجِعُونَ لِكلِّ ما قَـد قُـدّرا
ربّاهُ صبّرنا أوانَ اسْتَأْثَرَتْ أيدِي المَنُونِ بِدُرَّةِ القَومِ السّرى
فأقَضَّتِ الرُّكنَ الركينَ فوَلْوَلَتْ منهُ النفوسُ وأوْلَهَتْ مِمّا جَرى
يا أيّها المَوتُ الـزُّؤامُ فجَعْتها بأمضِّ ما تُرْزَى بِهِ فِيما عَرى(١٥)

- قصيدة جعفر بن محمد بن الشريف سعيد بن عبدالله البيض بكينيا في رثاء أحمد مشهور بن طه الحداد، (الرجز):

الموتُ حقّ لا مردَّ لأمْرِه نَرْضى بِه في حُلـوِهِ أو مُـرِّه
الموتُ يأتي بغتةً في حينِهِ يَسـطُو عَلَى كلّ الأنامِ بقهرِه
لَكِنّهُ اغتالَ الإمامَ حَبيبَنا الـ ـحَدادَ وهو وحيدُنا في دهرِه
كنَّا نلوذُ بِـهِ لأمـرٍ داهِـم فيكونَ كاشفَـه وجابر كَسْـرَه
يا ليتَنا مِتْنَا وعاشَ فقيـدُنا عظُمَ المصابُ ولا تسلْ عن خبرِه(١٦)

- قصيدة الشيخ عبد الرحمن بن أحمد الزيلعي بمقديشو في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم (الوافر):

أيَا إخْـوانَنا أهلَ الرَّشـادِ تَغَنَّوْا بالصلاةِ على المُرادِ

١٤- سعيد علي المغيري، **جهينة الأخبار في أخبار زنجبار**، ص ٢٣٦.

١٥- محمد علي عثمان بوتي، **تسلية الفؤاد وتضميد جروح الأكباد**، (مخطوطة) كينيا، ص ٦.

١٦- المصدر نفسه، ص٢٠.

وقُولوا بالتَّودُدِ واعتِضادِ صلاةُ اللـهِ ما ناحَ المُنـادِي

عَلى خَيرِ الوَرَى هادِي العِبادِ

أكلِّفُ بالثَّنَا نَفْسِـي لِأَتْقى جميعِ الناسِ بَلْ أَعْلَى وأنْقى

وأفْضلُهُم بِمَدْحِهِ نَيلُ مَرقَى يَطِيبُ القلبُ والأفواهُ حقا

بِذكرِ محمدٍ عينِ المرادِ(١٧)

- قصيدة بعنوان "مرقاة الوصول" لعبد الرحمن بن عبد الله الشاشي بكينيا في مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم (الرمل):

إن دهاك الهم أو خطب جرى قم ولذ بالمصطفى خير الورى

وبنظـم الصلـحا تلقى القـرى صـل يا رب عـلى عـالي الذرى

سؤدد أفضل من داس الثرى

خير من قام سعى فوق الثرى وتـباهـى بـه ثـور وحـرا

نـاده في كـل أمـر عـسـرا يا حبيب الله يا خير الورى

يا رفيع القدر أسمى من سرا(١٨)

- قصيدة رثائية لأحمد المشهور بن طه الحداد يرثي حسن بن إسماعيل بن علي الحامد بكينيا (الكامل):

جودي عَلى الحسنِ بنِ إسماعيل يا عينُ بالدمعِ السخينِ وسيلي

وابكِي على خلَفِ الخلائفِ من بني فخْرِ الوجودِ وجوهرِ الإكلِيل

جُودِي على نجمِ الهِدايةِ في رُبَى عَيْناتِ آذِن فَجْأةً بأفُـول

للـهِ مِـن نبـإٍ فزعْتُ له إلى ريبِ المنـونِ وغمـرةِ التخْبيل

ما لاقَنا شبحُ الخطوبِ هُنَيهةً فَرمَى بِرُزْءٍ في البلادِ جَليل(١٩)

أشهر شعراء شرق أفريقيا:

١٧- ابن محيي الدين قاسم البراوي القادري، **مجموعة قصائد في مدح سيد الأنبياء**، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط ٣، ١٩٥٥م، ص ٨.

١٨- المصدر نفسه، ص ٢٩.

١٩- عبد القادر بن عبد الرحمن بن عمر الجنيد، **العقود الجاهزة والوعود الناجزة**، ص ١٢٥.

شعراء شرق أفريقيا كثيرون نسبيا، توزعوا على الأراضي الساحلية لكل من كينيا وتنزانيا وجزرهما ومدنها، وانقسموا بين السكان الأصليين الأفارقة والمستوطنين والزوار من العرب ـ خاصة ـ من عمان وحضرموت. فمن أشهرهم:

- أبو محمد برهان بن محمد مكلا القمري، ولد في جزر القمر، وعاش في زنجباروتوفي بها، وهو مؤلف **نفحة الوردة في منهج البردة**.
- أحمد أحمد بدوي جمل الليل[٢٠].
- أحمد المشهور بن طه الحداد، من مواليد حضرموت سنة ١٩١٠م، وعاش في أماكن مختلفة، منها: حضرموت وإندونيسيا وكمبالا (عاصمة أوغندا) ومباسا بكينيا، وتوفي في ١٩٩٥م[٢١].
- الشيخ علي بن خميس بن سالم البرواني، ولد في زنجبار في ١٨٥٢م وتوفي في ١٩٢٧م[٢٢].
- حسن أحمد بدوي، من مواليد لامو بكينيا، وهو مؤلف **فوح الوردة في نهج البردة**.
- خلف بن سنان الغافري، وهو أيضًا لم يذكر تاريخ ومكان ولادته ووفاته[٢٣].
- راشد بن علي راشد الخنبشي[٢٤].
- رمضان بن مبروك[٢٥].
- سعيد بن عبد الله بن سعيد بن سالم البيض[٢٦].
- سعيد علي حسن[٢٧].
- صالح بن علي الحامد، لم يذكر تاريخ ومكان ميلاده ووفاته[٢٨].

٢٠- من مواليد جزيرة لامو، وحفيد من حفدة صالح جمل الليل، وهو مدير المعهد الإسلامي في ما ليندي بكينيا.

٢١- محمد علي عثمان بوتي، **تسلية الفؤاد وتضميد جروح الأكباد**، ص ٣.

٢٢- المصدر نفسه، ص ٦.

٢٣- المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

٢٤- إنه من شعراء شرق أفريقيا، وقد عثر على بعض قصائده ولم يعثر على تاريخ ومكان ولادته ووفاته.

٢٥- من مواليد تنزانيا، يشتغل حاليا نائب مدير المدرسة الشمسية بمدينة تانغا بتنزانيا.

٢٦- المدير العام للغناء الإسلامية، والمدير العام لمدرسة النور الإسلامية بمنبع الرو بكينيا.

٢٧- من مواليد تنزانيا، ويشتغل مديرًا لمدرسة الإخلاص بغنغوني في كينيا.

٢٨- المصدر نفسه، ص ١٢٥.

- صالح شيخ با حسن جمل الليل[٢٩].
- عبد الرحمن بن حامد السري، لم يذكر تاريخ ومكان ميلاده ووفاته[٣٠].
- عبد القادر بن عبد الرحمن بن عمر الجنيد، ولد في عمان، وعاش بين عمان وأوغندا وتنزانيا وتوفي في تنزانيا، وهو مؤلف **العقود الجاهزة والوعود الناجزة**.
- علي بن أحمد بدوي[٣١].
- عمر بن أحمد بن أبي بكر بن سمبيط، ولد في جزر القمر في سنة ١٨٨٦م، وعاش في زنجبار بتنزانيا، وتوفي في ١٩٧٦م.
- محمد بن مسعود الصادقي، والي منطقة ممباسة في إمارة محمد بن عثمان الاستقلالية، غير أنه لم يذكر تارخ ومكان ولادته ووفاته[٣٢].
- محيي الدين بن شيخ بن عبد شيخ بن عبد الله الختمي، من مواليد براوه بمقدشو عاش في لامو بكينيا وزنجبار بتنزانيا[٣٣].
- ناصر بن سالم بن عديم بن صالح بن محمد بن عبد الله بن محمد البهلاني الرواحي العماني المكنى "أبو مسلم"، ولد في عمان في ١٨٥٦م وعاش في زنجبار وتوفي بها عام ١٩١٨م، وهو مؤلف **النفس الرحماني**[٣٤].
- هادي بن أحمد الهدار، لم يذكر تاريخ ومكان ميلاده ووفاته[٣٥].
- يحيى بن خلفان بن أبي نبهان الخروصي، لم يذكر تاريخ ومكان ولادته ووفاته[٣٦].

وغيرهم كثير، وقد ذكِر هذا العدد لأولئك الشعراء على سبيل المثال فحسب وليس على سبيل

٢٩- من مواليد جزيرة لامو، وحفيد من حفدة صالح جمل الليل، ورئيس مجلس أمناء كلية الدراسات الإسلامية بلامو.

٣٠- المصدر نفسه، ص ١٢٥.

٣١- من مواليد جزيرة لامو بكينيا في أسرة صالح جمل الليل مؤسس مسجد الرياضة بالجزيرة.

٣٢- سعيد بن علي المغيري، **جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار**، ص ١٩٧.

٣٣- الشيخ عبد الله صالح الفارسي، *Baadhi yawanavyuoni wakishafi wa Afrika mashariki*، ص ١.

٣٤- محمد بن صالح ناصر، **أبو مسلم الرواحي**، مطبعة مسقط، عمان، ط١، ١٤١٦هـ/ ١٩٧٢م، ص ٨.

٣٥- عبد القادر بن عبد الرحمن بن عمر الجنيد، **العقود الجاهزة والوعود الناجزة**، ص ٢٤١.

٣٦- المصدر نفسه، ص ٣٤٥.

الحصر، وذلك لإثبات وجود الشعر العربي بالإقليم الشرقي للقارة السمراء، إذ لا وجود لشاعر بدون شعر، ولا العكس من ذلك، فإنهما أمران متلازمان تلازم الفعل مع فاعله.

بعد التأكد من كيان الشعر العربي في شرق أفريقيا بالوقوف على بعض نماذجه ومؤلفيه، آن الأوان لتناول بعض عناصر إبداعه الفني لاكتشاف نقاط جماله ومواضع عثراته، مما سيسفر عنه انتعاشه وتألق نجمه وتنشطه في أداء دوره السابق في نشر الدين في زوايا المنطقة، وتوثيق العلاقة بين المنطقة والعالم الإسلامي عامة والدول العربية خاصة. وما تتناوله الدراسة من عناصر إبداع الفن الشعري لأفريقيا الشرقية، الأسلوب والموسيقى.

الأسلوب:

أما الأُسْلُوبُ في اللغة، بضم الهمزة: "فهو الطريق والفن، وهو على أُسْلُوبٍ من أَسَالِيبِ القوم أي على طريق من طرقهم"(٣٧). واصطلاحا: "هو الطريق، وفن القول، وهناك طرائق للتعبير اللغوي، وتشمل:

١- الكلمة: طولها، دلالتها، أنواعها.

٢- الجملة: تركيبها، ربطها، طولها، إيقاعها"(٣٨).

ويعرّفه الدكتور محمد عبد الله جبر بأنه: "طريقة التعبير، وأن الأسلوب الأدبي يتميز بجودة العاطفة والخيال، وبما فيه من أشكال تركيبية إنشائية"(٣٩).

فمن خلال ذينك التعريفين يتبين لنا أن الأسلوب ليس إلا ألفاظا، وأنه الأداة لترجمة ما يجول في خاطر الشاعر أو الأديب عموما، والطريق لبيان الحالة التي تتشبع فيها نفسه بموضوع أو مشاهدة وتأثره بها، وإنه نفسه الأداة لإثارة العاطفة، والسبيل إلى اكتشاف تصوراته العقلية، والعامل على تكوين موسيقاه. فإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أهمية الألفاظ في أيّ عمل أدبي، إذ لا وجود له بدونها، وأنها ترافقه وتزامله من أول نقطة فيه إلى آخرها، وأنه لا يسلم ولا يحسن ولا يبقى مالم تسلم ولم تحسن ولم تبق، فإنها

٣٧- أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير** للرافعي، كتاب السين، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، ص ٢٨٤.

٣٨- مقالة أدبية منزلة من شبكة الإنترنيت بعنوان "الأسلوب" بموقع بيزات: www.bezat.com في ١٨/ ١/ ٢٠١١م.

٣٩- محمد عبد الله جبر، **الأسلوب والنحو: دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية**، دار الدعوة بالإسكندرية، ط ١، ١٩٨٨م، ص ٥.

منه بمثابة المرشد الموجه، وبمثابة المرآة التي تعكس صورته فتُرى، ومكبر صوته الذي يُعلي صوته فيسمع، وردائه الذي يخفي عراه ويزين مظهره وهندامه، وبيته الذي يحفظه ويؤويه. وهي بدورها مدينة بأن تتحسن ليحسن العمل، وأن تتسع لجميع محتوياته، وأن تتناسب مع جميع فقره، وأن تعبر عن جميع عناصره بكل دقة ووضوح.

هذا... ولكي تؤدي الألفاظ واجبها الدلالي بكل دقة وإحكام، يلزم أن تتوافر فيها شروط كثيرة أشار إليها بعض العلماء والأدباء، منها: الجزالة والاستقامة والمشاكلة للمعنى وشدة اقتضائه للقافية(٤٠). كما يجب أن تكون سهلة معبرة، وأن تكون موحية بما في نفس صاحبها، وأن تكون قادرة على نشر موسيقاه في أبياته. وذكر ابن قدامة نعوت اللفظ بقوله، "أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة(٤١). فلنلاحظ الآن مفاهيم تلك الشروط ومدى انطباقها على ألفاظ شعر شرق أفريقا.

أما الجزالة في اللغة، فقد تناولها ابن منظور بقوله: "اللفظ الجزل، خلاف الركيك ورجل جزل أي ثقف عاقل أصيل الرأي، والأنثى جزلة وجزلاء"(٤٢). كما عرّفها آخر بقوله: "الجزالة إذا أطلقت على اللفظ يراد بها نقيض الرقة، وإذا أطلقت على غيره يراد بها نقيض القلة"(٤٣). وقام الدكتور غنيمي هلال بتوضيح جزالة اللفظ بقوله: "تتوافر له إذا لم يكن غريبا ولا سوقيا مبتذلا، ومعياره أن يكون بحيث تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها"(٤٤). فجمعا لشروح العلماء الثلاثة الذين رجعنا إليهم في تعريف الأسلوب أو الألفاظ، نجد أن أعم عنصر لهم فيما يخص الجزالة: السهولة. فقد صرح بها كل من ابن قدامة، والدكتور عبد الله الوهيبي، وزاد الدكتور غنيمي الاتزان فيها بين الغرابة والابتذال. كما نجد فيها الفخامة والسمح، والابتعاد عن الركاكة والرقة والبشاعة.

٤٠- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص ١٦٢.

٤١- أبو الفرج قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٧٣.

٤٢- محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ج ١١، ص ١٠٩.

٤٣- أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، **الكليات، معجم في المصطلح والفروق اللغوية**، تحقيق: عدنان درويش محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨م، ص ٥٤٥.

٤٤- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ١٦٢.

أما الاستقامة في اللغة: فهي اعتدال الشيء واستواؤه[٤٥]. ثم قام الدكتور غنيمي بتوضيحها أدبيا قائلا: "تكون من ناحية الجرس أو الدلالة أو التجانس مع قرائنه من الألفاظ"[٤٦]. ثم بين أن استقامته من ناحية الجرس، سلامته من تنافر الحروف، ومن ناحية الدلالة، عدم انتحاء الشاعر في استعماله عن أصل وضعه، ومن ناحية التجانس، كونه مستقيما إذا تجانس مع قرائنه من الألفاظ.

أما مفهوم مشاكلة اللفظ للمعنى، فقد عرفت المشاكلة لغة "بالموافقة والمضارعة والمماثلة والمعادلة والمناسبة"[٤٧]، أما مقصود الدكتور غنيمي هلال بها، فهو ما وضحه بقوله: "ومشاكلة اللفظ المعنى تكون إذا وقع موقعه لا يزيد معناه ولا ينقص"[٤٨]. كما أدلى ابن طباطبا بدلوه في توضيح المشاكلة حين بين أدوات الشعر فقال: "... وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز فى أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ..."[٤٩].

فاعتمادا على هذا الكلام الموضح لشروط الألفاظ الشعرية وكيف يجب أن تكون، ننطلق إلى شعر شرق أفريقيا لدراسة ألفاظه والتأكد من ملاءمته للشعر. وبناءً عليه أيضًا، تعترينى تساؤلات حالة دراسة تلك الألفاظ، وهي: هل هي ألفاظ جزلة على القدر الذي وصفه أولئك الجهابذة المتقدمو الذكر؟ أفيها هذه الاستقامة المطلوبة؟ وما مدى مشاكلتها للمعنى؟

فللإجابة عن هذه التساؤلات، نتصفح بعض المؤلفات المحتوية على نصوصه لاكتشاف تلك الأمور فيه. فها نحن نضع بين أيدينا بعضا من أبيات قصيدة عمر بن أحمد بن أبي بكر بن سميط التي قالها مهنئا وممتدحا لسلطان زنجبار السيد خليفة بن حارب بُعَيْدَ تربعه على كرسي الحكم والسلطنة، (الكامل):

بعُلاك تَبْتَهِجُ النفوسُ وتسعدُ ... وبعزِّك الأسمى يَعِزّ المعهدُ[٥٠]

وبك الليالي لمْ تزلْ مسرورةً ... في كـلِّ آن أُنـسُـها يتجـدَّدُ

٤٥- ابن منظور الإفريقي، **لسان العرب**، ج ١٣، ص ٤٥٧.

٤٦- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ١٦٢.

٤٧- أبو علي مسكويه أحمد بن محمد بن يعقوب الرازي الأصفهاني، **الهوامل والشوامل**، تحقيق: سيد كسروي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م، ص ١١٩.

٤٨- المصدر السابق، ص١٦٣.

٤٩- ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ١.

٥٠- المعهد هنا بمعنى العهد، أي يعز ويعظم عهدنا بك.

فانعَم لِكيْ يبقى الزمانُ منعَّماً ولنا يطيبُ بظِلِّ أمنِك مرقدُ
ونَميسُ في حللِ الهَنا بخليفةٍ لجلاله تَعْنو الوجوهُ وتسجدُ(٥١)
مَلِكٌ سَما فوق الملوكِ لغايةٍ مِن دُونِها وقف السُّها والفرقدُ(٥٢)

فعند تأملنا لألفاظ النص الذي بين أيدينا على ضوء الشروط المتقدمة، نجد أن ألفاظه واضحة سهلة لا غرابة فيها ولا وحشية، ولا إبهام بها ولا غموض يوجب العودة إلى المعاجم ومصادر اللغة بحثا عن معانيها ومدلولاتها، بل هي عادية مفهومة للعامة والخاصة نسبيا، ولا يلجأ العوام إليها غالبا. فعلى سبيل المثال، الألفاظ: "علاك، تبتهج، الأسمى، الأنس، تعنو" وغيرها،لا يجد فيها عالم بالعربية غالبا غموضا في إدراك معناها ومدلولاتها، ولا يجدها غريبة عليه، وليست في الوقت ذاته هابطة المستوى إلى درجة الابتذال والسوقية. وإن هذه الألفاظ ونظيراتها في النص، فخمة سمحة حافلة بمعنى التهنئة والمدح الذي اختيرت له دون أي تقصير في أدائه، بعيدة عن الركاكة والبشاعة، فتتوسم فيها إذن الجزالة المطلوبة. وإذا بحثنا فيها عن تنافر الحروف، واستعمال الألفاظ على غير أصولها اللغوية مما يبعدها عن الاستقامة على حد بيان الدكتور غنيمي هلال، نلاحظ أنها سليمة منهما. كما نجدها متجانسة مع قرائنها من حيث الفخامة والفصاحة ومن الناحية التركيبية والنحوية، ومن حيث الثقل أو الخفة والعمق أو السطحية... إلخ، فنحسبها لأجل ذلك ألفاظا مستقيمة. أما عند النظر إلى مشاكلتها لمعناها، فنجد في بعضها شيئًا مؤديا إلى اختلال ذلك الشرط، فقد ذكر غنيمي موضحا لتلك المشاكلة، أنه إذا وقع اللفظ لا يزيد على معناه ولا ينقص. لكننا إذا تأملنا العبارة: "لجلاله تعنو الوجوه وتسجد" نجدها زائدة على المعنى المقصود منها ومتجاوزة له، وذلك لأن الإنسان مهما علا قدره وارتفعت درجته لا يجوز بأيّ حال من الأحوال أن يُسجد له. فالشاعر لمبالغته في مدح السلطان والثناء عليه ألبس المعنى ألفاظا أوسع وأكبر منه، فضعف مستوى استقامتها، إلا إذا كان للسجود معنى أو تأويل آخر.

نجد شاعرنا يعمد إلى تكوين الموسيقى الداخلية مع إصابة المعنى المطلوب بسهولة، فيلجأ إلى استعمال أسلوب المجاز العقلي كثيرا كما في: "تبتهج النفوس، تسعد، يعز المعهد، الليالي لم تزل مسرورة،

٥١- تميس: تتمايل، تعنو: تخضع وتذل.

٥٢- عبدالقادر بن عبد الرحمن بن عمر الجنيد، **نبذة من حياة العلامة الحبيب عمر بن أحمد بن أبي بكر بن سميط**، بدون ناشر ولا تاريخ، ص ٣٥ والسها: كوكب خفي من بنات نعش الصغرى والناس يمتحنون به أبصارهم. والفرقد: قريب من القطب الشمالي يهتدى به وبجانبه آخر أخفى منه، فهما فرقدان، **المنجد في اللغة**.

يبقى الزمان منعما، تعنوالوجوه، تسجد...إلخ". ففي تلك الألفاظ يسند الأفعال إلى غير أصحابها للإيجاز وتكوين الموسيقى الداخلية، فقد أسند الابتهاج والسعادة إلى النفوس لعلاقة المكانية، وأسند العز إلى المعهد (وهو العهد) وكذا السرور إلى الليالي، والبقاء في نعيم إلى الزمان، لعلاقة زمانية في كل منها، والعنو والسجود إلى الوجوه لعلاقة المكانية، وهكذا. كما يستعمل أسلوب المجاز المرسل كما في لفظة "نميس" الدالة على التمايل وهو يريد التباهي والافتخار، لعلاقة المسببية إذ التمايل متسبب عن التباهي والافتخار.

وقد أحسن استعمال الأفعال حيث نراه يستعمل كثيرًا الأفعال المضارعة وفي مقاماتها اللائقة مثل: "تبتهج، يعز، تزل، يتجدد، يبقى، يطيب..."، للدلالة على تجددها واستمرار حدوثها، مما يجعل القارئ أو السامع يلمس جودة كلامه وبلاغته.

ونجده يحب كثيرًا استخدام الأسلوب الكنائي، يلاحظ ذلك في العبارات مثل: "أنسك يتجدد، يبقى الزمان منعما، يطيب بظل أمنك مرقد..." فيكني بالأولى عن طلب إكثار العطايا وتجددها في كل وقت وحين، وبالثانية عن طلب تعميم العدالة على الدولة ليعم الخير والنعيم لها ويبقى أمرها على ذلك دائما، وبالثالثة عن رجائه دوام السعادة والأمن والاستقرار.

يميل الشاعر إلى تفخيم الأمور وتضخيمها والمبالغة في وصف ممدوحه كعادة المداحين، وخاصة إذا كان المدح لحكام وأمراء وسلاطين كما هو الحال في ممدوح شاعرنا، فيستعمل عبارات ضخمة مثل: "بعلاك تبتهج النفوس وتسعد، وبعزك الأسما يعز المعهد، فانعم لكي يبقى الزمان منعما..."، إلى أن وصل به الأمر إلى مجاوزة الحد فيها، وذلك في عبارات، مثل: "لجلاله تعنو الوجوه وتسجد، وملك سما فوق الملوك لغاية، و من دونها وقف السها والفرقد". فنظرًا لتوفر معظم الشروط في أسلوب النص، تُلمس فيه الجودة والجمال، ويُلتمس لصاحبه العذر في مثل تلك المبالغات لاستحالة خلو العمل البشري من الخطأ.

لننتقل إلى نص شعري آخر ولشاعر آخر لنلاحظ ما إذا هو مثل سابقه أم مخالف له أسلوبيا. وأمامنا قطعة من قصيدة برهان مكلا القمري بزنجبار، يحث فيها المسلم على أداء الركن الإسلامي الخامس الذي هو حج بيت الله تعالى، فيقول (البسيط):

وحُجَّ فَرْضًا إلى البيتِ العتيقِ ولا ... تفعلْ محرَّمةَ الإحرامِ في الحرمِ
هناكَ تجتمعُ الأجناسُ من أممٍ ... شتَّى يُلبُّون في تقديسِ ربهمِ
لهمْ منافعُ هذا الاجتماعِ كما ... جاءتْ به آيةُ التنزيلِ ذي الحكم
أحْرِم وقِفْ موقِفَ الحجَّاجِ في عرفه ... مِن الزَّوالِ ولوْ في لحظةٍ فدُمِ

وخذْ مَبِيتَهُمُو لـيـلاً بمـزدلـفـهْ وانحَرْ لِربِّك نحرًا وهْو سكبُ دمِ(٥٣)

فالألفاظ واضحة وسهلة ومأنوسة، بعيدة عن الغموض والغرابة والوحشية حيث يفهمها العام والخاص، وقد زادها وضوحا، طوافها حول واجب معروف ومشهور لدى الجميع ألا وهو الركن الإسلامي الخامس، حج بيت الله الحرام. كما أنها (الألفاظ) ليست نازلة إلى مستوى الابتذال والسوقية. وإنها فخمة وعميقة، وقد زادها فخامة وعمقا صدورها من مصادر الشرع الإسلامي، ومن القرآن خاصة، وذلك مثل: "فرضا، العتيق، الإحرام، شتى، تقديس، تنزيل..."، فكل ذلك وغيره، عامل لجزالتها. كما أنها منسجمة مع بعضها تركيبا ونحوا وصرفا ومستوى وفصاحة ودقة وعمقا...إلخ، سليمة من تنافر الحروف، مستعملة فيما وضعت له من المعنى، فيؤدى بها ذلك إلى الاستقامة المطلوبة. وإنها إذا ربطت بمعناها وقورنت به نجدها مشاكِلة له ومتساوية معه لاتفوقه فخامة وجزالة ولاتقل عنه.

وإذا رجعنا إليها البصر كرتين، وجدنا أن الشاعر يستخدم كثيرا أسلوب الطلب أمرا ونهيا، وهو أسلوب من أساليب التوجيه والإرشاد، فذلك مما يثبت ويؤكد دور الشعر العربي في نشر الثقافة الدينية في زوايا منطقة شرق أفريقيا وخارجها، وذلك مثل: "حُجّ، ولا تفعل محرمة، إحرم، وقف موقف الحجاج، وخُذْ مبيتَهمو، وانحر لربك"، فقد اكتسب أسلوبه الإرشاد والتوجيه من سياقات النصوص الشرعية المقدسة التي اقتبسها واقتدى بها لفظا ومعنى ومضمونا، كما يكوّن به الشاعر موسيقى داخلية خاصة. ومن الممكن حسب الملاحظة، اعتبارها متوفرة الشروط المطلوبة، التي هي الجزالة والاستقامة ومشاكلتها لمعناها.

سننظر كذلك إلى قطعة ثالثة، وهي جزء قصيدة رثائية للشيخ عبد الله بن أيوب بتانغا – تنزانيا، يرثي أخاه الشيخ محمد بن أيوب فيقول، (البسيط):

قوموا مع الطُّلاب كي نبكِي معا هذا هو الرُّزْءُ المُفتِّت للمِعَى(٥٤)
ذهبَ الذي قد كانَ ينشرُ علمَه للطَّالبِيه وقـصـدُه أن ينفعَـا(٥٥)
ذهب الذي عَمَر المساجدَ دائمـا بالعلمِ كـان لـه لدينـا منبَعـا

٥٣- أبو محمد برهان مكلا، **نفحة الوردة في منهج البردة**، مؤسسة البيان، دبي، ط٣، ٢٠٠٠م، ص ٥٨-٥٩.

٥٤- المعى: واحد الأمعاء، وهوالحشا، انظر: إسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح**، وأحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، **مصباح المنير**.

٥٥- في هذه الكلمة مخالفة نحوية وهي تعريف المضاف بـ: ال.

ذهب الذي أحيَى القُرى بعلومِـه فتَزاهرت يا خيرَ نُورٍ شَعْشَعا[٥٦]

ذهب الـذي ما خانَ يومًا طالبًـا قد كان كُلُّ البَهْم يَكلا إذا رَعَى[٥٧]

فألفاظ هذه القصيدة واضحة سهلة مأنوسة ليست غامضة ولا غريبة، فهي إذن تتصف بالجزالة. غيرأن بعض ألفاظها جاء مخالفا للقواعد النحوية كالقاعدة المانعة من تعريف المضاف بـ: "ال" في قوله "للطالبيه" ولا ضرورة شعرية هنا تسوّغ ذلك، فهو إذن خلاف للقياس النحوي يؤدي إلى فقدان التجانس النحوي مع قرائنه مما يبعده عن الاستقامة والدقة، ويقوده إلى الركاكة.

ومن عبارات القصيدة ما هو سطحي مبتذل المعنى بعيدة عن العمق المطلوب، وذلك مثل: "وقصده أن ينفع"، فهذا القصد واضح وضوح الشمس عادي جدا غير ملفت لانتباه المتلقي، وذلك لأن كل معلم قصدُه أن ينفع، والشعر من عادته التعبير عن معنى عميق ضخم عزيز، فمن أجله تزحزحت العبارة عن درجة مشاكلتها لمعناها. كما استخدم الشاعر أسلوب التكرار، فكرر العبارة "ذهب الذي" وبالغ في تكراره، حيث ذكرها عشر مرات في أبيات متوالية، مما قد يؤدي إلى ملل السامع أو القارئ، فتذهب عنه اللذة والمتعة التي هي الوظيفة العظمى للشعر.

استخدم الشاعر الاستعارة المكنية في قوله: "قد كان كل البهم يكلا إن رعى" حيث شبه المرثيَ بالراعي وحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو "إن رعى" على طريقة الاستعارة المكنية. كما استخدم الاستعارة التصريحية في العبارة ذاتها، حيث شبه الطلبة بالبهائم وحذف المشبه، وصرح بالمشبه به. ولو نُظر إلى العبارة حسب التعبيرالإفريقي حيث يعبر الأفارقة بلفظ البهيمة عن الجاهل أو الغبي أو طالب علم في بداية مسيرته العلمية، كانت العبارة تشبيها تمثيليا، حيث شبه فيها الشاعر صورة المعلم مع طلبته موجها ومرشدا، بصورة الراعي مع مواشيه راعيا وسائقا، وقد أسفر عن جهد كل منهما (المعلم والراعي) رضا واقتناع المتعلم والماشية المرعيين. فالعبارة بليغة في جميع اعتباراتها. كما استعمل الشاعر تصويرا أفريقيا آخر بتعبيره عن فداحة المصيبة وعظمتها، بتفتت المعى. فمن عادة الأفارقة التعبير عن عظمة المشاكل والمحن بانكسار الظهر أو تفتت الأمعاء أو انقطاع شريان الدم أو هلاك أو غير ذلك من الألفاظ الدالة على التناهي في التعاسة والشقاوة.

٥٦- شعشع: انتشر الضوء، **منجد في اللغة**.

٥٧- الشيخ عبد الله بن أيوب، **الأغاني الرسمية لعيد ذكرى فتح المدرسة الشمسية بمدينة تانغا، تنزانيا**، نسخة مخطوطة غير منشورة. والبهم: الحيوان، ويكلا: يأكل الكلأ ويشبع.

فهذه نظرة عامة إلى الأسلوب الشعري لأولئك القوم الساكنين في الزاوية الشرقية للقارة السمراء، نأمل ونرجو أن يرتقي إلى أعلى من ذلك إن اهتموا بدراسة أساليب العرب الأقحاح وذوي الباع العريض في نظم الشعر في مختلف عصورهم من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث.

الموسيقى:

بعد إلقاء نظرة فاحصة إلى شعر شرق أفريقيا العربي من الناحية الأسلوبية، يحسن النظر إليه ثانية من الناحية الموسيقية كي تكبر الفائدة. فإن ما يتبادر إلى ذهن السامع أو القارئ حينما تمر به كلمة "موسيقى"، هو فن الغناء والتطريب المرتبط بالمعازف وآلات الطرب. غير أننا هنا، لا نقصد ذلك الفن، وإنما نحن بصدد الموسيقى الشعرية، والخاصة بشعر شرق أفريقيا. ورغم ذلك، لا يمكننا عند تصور تلك الموسيقى، الاستغناء عن مفهوم موسيقى الغناء والتطريب، لما بينهما من تشابه وترابط. فقد ذكر مؤلف كتاب **الأدب العام والمقارن** شارحا مفهوم موسيقى الغناء والتطريب قائلا: "إن فهم الموسيقى يعني تتبع مسار "سلسلة صوتية"، لا تُفهم بالمعنى الكامل للكلمة إلا بدءًا من اللحظة التي أتوصل فيها إلى التقاطها في وحدتها، وتحقيق توليف جمعي لها. إن فهم الموسيقى يعني التعرّف على "منظومة معقدة" من العلاقات التي تتداخل فيما بينها بصورة متبادلة، أو كل صوت أو مجموعة من الأصوات تتموضع ضمن إطار واحد، وتقوم فيه بوظيفة محددة، وتمتلك قدرات خاصة بفعل علاقاتها المتعددة مع الأصوات الأخرى كلها"(٥٨).

ويقول صاحب **السبع المعلقات** تفريقا بين النوعين من الموسيقى: "نحن هنا نتدارس نصا أدبيا لا منغومة موسيقيّة، ولذلك فإن المادّة الإيقاعيّة تتمثل في مادة الألفاظ وما تأتلف منه من حروف تجسّد أصواتًا هي بمثابة الأنغام في علم الموسيقى، والتي تشكّل هيكله الصوتي العام..."(٥٩).

كما يقول صاحب **الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام موضحا الموسيقى الشعرية:** "فالشاعر لا ينطق شعره حسب، وإنما يحاول أن ينغّمه، وينّغم ألفاظه وعباراته حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة الاعتيادية التي يتحدثون بها في حياتهم اليومية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة وحدها: موسيقى الأوزان والقوافي، وإنما نقصد أيضًا الموسيقى الخفية"(٦٠).

٥٨- دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة: غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م، ص٣٢٥.

٥٩- عبد الملك مرتضى، السبع المعلقات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م، ج ١، ص ٢٧٦.

٦٠- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،

فاعتمادا على ذلك كله، يمكننا محاولة تصور مفهوم الموسيقى الشعرية بأنها نغمات رنانة وألحان جميلة تحدثها إيقاعات صوتية شعرية، متفاعلة مع أوزان الشعر وقوافيه، إضافة إلى ما يحمله من معنى، وما يبعثه إلى النفوس من رسائل، فُتبهج الصدورَ، وتُطرب الأسماعَ وتفعل في النفوس الأفاعيل. لكن ما هي عناصر تكوين الموسيقى الشعرية التى بواسطتها تظهر إلى حيز الوجود فتقوم بوظيفتها التطريبية والإمتاعية؟ تبين متون كتب النقد أن أهم عناصر تكوينها عنصران، وهما "الوزن والقافية"(٦١). وسنتناولهما واحدا تلو الآخر بأوجز طريقة ممكنة.

الوزن:

يقول محمد غنيمي هلال: "الوزن هو الذي يمثل مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت"(٦٢). فإذا تكررت وحدة صوتية معينة نشأت منه التفاعيل، وأما التفعيلة فتتكون من توالي مقاطع مؤلفة من الحركات والسكنات على طريقة معينة تعرف بالأسباب والأوتاد والفواصل، وإذا تكررت التفعيلة الواحدة أو أكثر من واحدة على نمط منظم، تولد منه البيت. ويشتمل البيت عادة على شطرين مكونين من مجموعة معينة من التفاعيل، يسمى الشطر الأول منهما صدر البيت والثاني عجزه. هذه التفاعيل الكثيرة المكونة للبيت، يلقب آخرها في الصدر بالعروض، وفي العجز بالضرب، أما بقيتها فتسمى كل واحدة منها حشوا. تتكرر الأبيات على منوال التفاعيل التي أرادها الشاعر فتكّون ما هو معروف عروضيا بالبحر أو الوزن، فلا بد إذن من أن تؤلف كل قطعة شعرية (القصيدة) في بحر من الأبحر الستة عشر التي اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي وتلميذه الأخفش(٦٣). يلاحظ أن عدد التفاعيل الأساسية ثمان، وهي: فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاعلاتن، مستفعلن، متفاعلن، مفعولات. هذه التفاعيل تدخلها أحيانا تغييرات بنقص أو زيادة في المتحركات أو السكنات تعرف

٢٠٠٠م، ج ١، ص ١٨.

٦١- انظر: محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، ص٢٣٣ - ٢٥٣، وعلي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط ٣، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م، ص ١٧٦.

٦٢- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٥- ٤٣٦.

٦٣- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة، ص ١٧٩.

بالزحافات والعلل ولكل واحدة منها اسمها الخاص[٦٤]، فإن دخلت على حشو، اكتفت بالدخول عليه وحده دون لزوم تعديها إلى حشو آخر. أما إن دخلت على الضرب (التفعيلة الأخيرة في عجز البيت)، لزم دخولها على جميع الأضرب في القصيدة كلها، وتعمل تلك الزحافات والتعليلات في تغيير وتنويع أشكال التفعيلات. أما الابحر الستة عشر فكالتالي:

١- البحر الطويل، ويتألف من تفعيلتين "فعولن مفاعيلن" تتكرران أربع مرات في البيت. وقد تدخلها زحاف وعلل فيحدث فيها تنوع في الشكل.

٢- البحر المديد، وتفعيلاته ثلاث "فاعلاتن فاعل فاعلاتن" تتكرر مرتين في البيت، وقد تدخلها تغيرات فتنوع أشكالها.

٣- البحر البسيط، وهو يتكون من تفعيلتين "مستفعل فاعلن" يتكرران أربع مرات في البيت. وقد يحدث فيها تغييرات فتتنوع أشكالها.

٤- البحر الوافر، وهو يتألف من تفعيلة واحدة "مفاعلتن" تتكرر ست مرات، وقد تدخلها تغييرات فيتنوع شكلها.

٥- الكامل، ويتألف هو كذلك من تفعيلة واحدة "متفاعلن" تتكرر ست مرات في البيت، وقد تدخلها تغييرات فيتسبب منها حصول تنوعات في الشكل.

٦- البحر الهزج، ويتألف من تفعيلة واحدة "مفاعيلن" متكررة أربع مرات، وقد تدخلها تغييرات فتسبب حصول تنوعات في شكلها.

٧- البحر الرجز، ويتألف من تفعيلة واحدة "مستفعلن" متكررة ست مرات، وتدخلها تغييرات فتسبب تنوعا في الشكل.

٨- البحر الرمل، ويتألف من تفعيلة واحدة هي "فاعلاتن" تتردد ست مرات، وقد تدخلها زحافات وعلل فتسبب لها تنوعا في الشكل.

٩- البحر الخفيف، ويتألف من ثلاث تفعيلات هي "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" تتكرر مرتين في البيت، وقد تدخلها تغيرات فتحدث فيها تنوعا في الشكل.

١٠- البحر السريع، ويتألف هو أيضًا من ثلاث تفعيلات وهي "مستفعلن مستفعلن فاعلن" تتردد

٦٤- انظر: إسماعيل جبريل العيسى، **نقض أصول الشعر الحر**، دار الفرقان، عمان، الأردن، **ص ٣٧**.

مرتين في البيت، وقد تحدث فيها تغيرات فتنوع شكلها.

١١- البحر المنسرح، وهو كذلك يتألف من ثلاث تفعيلات هي "مستفعلن مفعولات مستفعلن" تتردد مرتين، وقد تدخلها تغييرات فتنوع شكلها.

١٢- البحر المضارع، وهو يتألف من تفعيلتين هما "مفاعيل فاعلاتن" ترددان مرتين، وقد تدخلها زحافات وعلل فتنوع شكلهما.

١٣- البحر المقتضب، ويتألف هو أيضًا من تفعيلتين هما "مفعولات مستفعلن" ترددان مرتين. وقد تدخلها تغييرات فتنوع شكلهما.

١٤- البحر المجتث، وهو كذلك متألف من تفعيلتين هما "مستفعلن فاعلاتن" متكررتين مرتين، وقد تدخلها تغييرات فتنوع شكلهما.

١٥- المتقارب، وهو يتألف من تفعيلة واحدة هي "فعولن" متكررة ثمان مرات. وقد تدخلها تغييرات فتنوع شكلها.

١٦- البحر المتدارك، وهو كذلك يتألف من تفعيلة واحدة هي "فاعلن" متكررة ثمان مرات. وقد تدخلها تغييرات فتنوع شكلها(٦٥).

فهذه هي الأبحر أو الأوزان التي اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وتلميذه الأخفش. ومن أهمية الأوزان، أنها هي المنوال الذي يسير عليه الشعر العربي عموما، وأنها هي العماد للشعر الذي لا يمكن له الظهور إلى حيز الوجود بدونه إضافة إلى القافية، ولذلك عرف النقاد القدامى الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى"(٦٦).

القافية:

أما العنصر الأساسي الثاني من عنصري تكوين الموسيقى الشعرية الأساسيين، فهو القافية. أما تعريفها، فهي "عبارة عن اتفاق المقطوعة أو القصيدة في الحرف الأخير أو في صورته"(٦٧). ويعرّفها مؤلف آخر بقوله: "تكرار صوت معين أو مجموعة من الأصوات ـ الساكنة والمتحركة ـ في نهاية كل بيت،

٦٥- انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة، ص ١٧٢- ١٨٥ وإسماعيل جبريل العيسى، نقض أصول الشعر الحر، ص٣٣- ٤٩.

٦٦- انظر: محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، ص ٢٣٣.

٦٧- المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

بحيث يلتزم هذا الصوت بعينه ـ أو هذه الأصوات بعينها ـ في آخر أبيات القصيدة كلها"(٦٨). ويقول آخر: "هي من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله"(٦٩) وذلك مثل لفظة "فاعلن" التي هي جزء من الضرب "متفاعلن" للبحر الكامل الذي تأتي تفعيلاته على:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن *** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أو لفظة "تفعلن" التي هي جزء الضرب "مستفعلن" للبحر الرجز الذي تفاعيله على:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن *** مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ومما يجدر ملاحظته، أن قوافي القصيدة الواحدة تلتزم حرفا واحدا يسمى بحرف "الروي"، لا تخالُفه قافية واحدة إلا واختل النظام الشعري. ومن أهمية القافية أنها تحدد البيت وتميزه عن صاحبه، يقول صاحب كتاب النقد التطبيقي والموازنات: "وما لا شك فيه أن القافية بصفتها القديمة، ونسقها المألوف، كانت أداة من أدوات تحديد وحدة القصيدة في جزئية معينة عرفت بالبيت المكون من شطرين، وذلك لأنها تفصل بين كل بيت وما يليه، فهي كالجدار الذي يفصل بين غرفتين، فلا يختلط بيت بأخيه ولا يصعب على الذاكرة أن تستوعبه"(٧٠).

الإيقاع:

هنالك عنصر ثالث يضاف إلى العنصرين الأساسيين في تكوين الموسيقى وهو الإيقاع، ويسميه البعض "موسيقى داخلية"، والآخرون "موسيقى خفية". يقول الدكتور ضياء الصديقي والدكتور عباس محجوب: "وإذا كان هذا العمل المتعلق ببحور الشعر وأوزانه ضبطا شكليا لموسيقى الشعر، فإن الشعر لا يكتفي بذلك، بل له موسيقى داخلية خفية تحدثها البراعة في اختيار الألفاظ والتناسق بين الحروف والأصوات وهي التي تسمى إيقاعات الألفاظ، وعن طريق هذه الإيقاعات يعبر الشعراء عن وجدانهم وخواطرهم بحيث يحركون المشاعر والأحاسيس بألوان باهرة وسحر أخاذ"(٧١). ويعرّفه غنيمي هلال قائلا: "ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات

٦٨- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٧٨.

٦٩- إسماعيل جبرائيل العيسى، نقض أصول الشعر الحر، ص ٤٠.

٧٠- محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، ص ٢٤٨-٢٤٩.

٧١- ضياء الصديقي وعباس محجوب، فصول في النقد الأدبي وتاريخه: دراسة وتطبيق، دار الوفاء للطباعة والتوزيع والنشر، المنصورة، ص ٢٤٩.

والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"(٧٢). ويرى بعض الأدباء أن الإيقاع هو الأساس في تكوين الموسيقى الشعري، بل في تأليف الشعر عموما، إذ بنغماته تتشكل الأصوات ثم الألفاظ ومن ثم تتكون التفاعيل وتسترسل حتى نهاية القصيدة. ينقل لنا مؤلف كتاب **الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية** ما قاله مایاکوفسكي في مقالته **"كيف نصنع الشعر"** فيقول: "كنت أمشي ملوحا بيدي ومغمغما دون كلام تقريبا، تارة أضيق خطواتي لكي لا أعوق غمغمتي، وتارة أزيد سرعة غمغمتي حسب وقع الخطوات. هكذا ينصقل الإيقاع ويتشكل... ذلك الإيقاع الذي هو أساس كل شيء شاعري، إنه الأساس الذي يتخلل ذلك الشيء طنينا. ثم تبدأ بالتدرج في استخلاص كلمات متفرقة من هذا الطنين". ثم بين من أين يأتي ذلك الطنين فقال: "إنه بالنسبة لي هو كل تكرار في داخلي لصوت أو ضجيج أو قلقلة، بل إنه على وجه العموم تكرار لكل ظاهرة أعبر عنه بصوت"(٧٣). هذه الإيقاعات ترتبط بالدلالة الشعرية وكذا العروض والقافية، ويضاف إليها كذلك عناصر أخرى تساعد على منح هذا التنغيم الموافق للمعنى بعض الأساليب البلاغية من مثل التكرار والتجنيس والترادف. كذلك يدخل فيها النبر وخصائص الأصوات (ما يتميز به كل صوت من سمات خاصة به من جهر وهمس...). وكذلك بعض صيغ التعبير اللغوي (كل ما يعطي تنغيما معينا) ومدى التناسب بين الحروف في صيغة الكلمة وبين الكلمات في صيغة الجملة. ولذلك يقول محمد الصادق عفيفي: **"وهذه** الموسيقى الخافتة التي توحي بها وحدة الإيقاع، هي المقياس الدقيق الذي نستطيع من خلاله أن نتفهم روح الشاعر، وندرك أصالته، ونتعرف عناصر فنه، وأنها أثر لكل العناصر الفنية المجتمعة في شعرالشاعر من عاطفة وفكرة وخيال وصورة. وفي الوقت نفسه بعيدة عن مجال الصنعة.

وقد تتحقق هذه الموسيقى الداخلية في شكل مادي توحي به المقومات الخارجية، فيسهل إدراكه، (وهو متوافر في الأدب العربي) وقد تنبه إليه رجال البلاغة والنقد منذ القدم وتعقبوه في النثر والشعر، ووصفوه بالتقسيم تارة والترصيع تارة أخرى"(٧٤).

فتلخيصا لنقطة الموسيقى الشعرية نقول: إنها مكونة من ثلاثة عناصر هي: الإيقاع والوزن

٧٢- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٥.

٧٣- غيورغي غاتشف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة: نوفل نيوف، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، فبراير، ١٩٩٠م، ص ٦٣.

٧٤- محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، ص ٢٥٢.

والقافية. وأنها (أي الموسيقى) ليست أمرا هينا في الشعر، وإنما هي عنصر أساسي من عناصره، ومن أهم الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، كما أنها من أقوى أركان التمييز بين الشعر والنثر. يقول الدكتور عشري: "والموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لايستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهو من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس، وأعمقها تأثيرا فيها"(٧٥).

هذا... وبعد دراسة موسيقى الشعر، يعتريني إحساس بإتيان دور النظر إلى شعر شرق أفريقيا، للبحث عن مدى تواجد تلك الموسيقى فيه، ومدى تفاعل مكوناتها في تجميله وتزيينه وحفظه نابضا بالحياة حتى اليوم. يقول الشاعر حسن أحمد بدوي من شعراء كينيا واصفا زكاء نسب المصطفى صلى الله عليه وسلم، (البسيط):

أكْرِم به نسبًا أزْكى أُرومَتُه ... مَن كلِّ شَهْمٍ علا في الجودِ والكرمِ(٧٦)

نوراً سَرى دائمًا بين السُّراة بَدَى ... من صلب خيرٍ إلى أَزْكَى من الرَّحمِ(٧٧)

أعظِمْ به نسَبًا واللهُ طهَّرهُ ... لَوْثُ السِّفاحِ به بالحفظ لم يُقَمِ(٧٨)

وَيْومَ مولده قدْ ضاء ليلتَهُ ... نُورٌ دَنى(٧٩) علَنا للأُمِّ في الحَرمِ

أكْرِم به مَوْلدًا عَزا لأُمتِه ... والخزْيُ حَقَّ بمنْ هُم أعْوجُ الأُممِ(٨٠)

إنه بمطالعتنا لهذه القطعة الشعرية فحصا عن الموسيقى الشعرية فيها، نجد أن وحدتها الوزنية مكونة من تفعيلتين "مستفعلن فاعلن" مكررة أربع مرات في كل بيت، أي أنها تتكرر مرتين في كل شطر، مما ينتج عن تكرار أبيات قصيدتها، نشوء بحر البسيط الذي على وزن:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن *** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وحين نلقي النظر إلى أعاريضها نجد في جميعها زحافًا وهو الخبن فجاءت على وزن "فعلن"، كما

٧٥- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٧٣.

٧٦- الأرومة: الأصل، الشهم: الذكي الفؤاد.

٧٧- السراة: صاحب المروءة.

٧٨- لوث السفاح: مزاولة الزنا.

٧٩- هكذا في النسخة الأصلية، ولعل الصحيح: دنا.

٨٠- حسن أحمد بدوي، فوح الوردة في نهج البردة، بدون ناشر وتاريخ الطبع، ص ١٢.

أن الضروب هي الأخرى مصابة بعلة الخبن مما جعلها كلها تلتزم الوزن ذاته "**فعلن**". وحين نلتفت إلى التفعيلة الأولى في كل بيت، نلاحظ أن جميعها جاء صحيحا ما عدا تفعيلة البيت الرابع فإنه قد حذف منها **السبب الأول** "مس" فبقيت "**تفعلن**" فتحولت إلى "**فاعلن**". أما الأحشاء الثانية في كل من الصدور **والأعجاز**، فقد تعاقبت واختلطت الصحيحة مع ما بها زحافات، فالبيت الأول والثالث والرابع، أحشاؤها الثانية في صدور الأبيات مخبونة، والأمر كذلك في الأبيات الثالث والرابع والخامس في **الأعجاز، أما بقيتها فصحيحة**. أما القوافي ـ **والتي** تتكون من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع **المتحرك الذي قبله** ـ فقد جاءت على "**فاعلتن**" **وهي**: "**والكرم، نَ الرحم، لم تقم، في الحرم، جُ الأمم**"، وجاء روّيها ميما مشبوع الكسر. أما الإيقاعات فيحس بها من استرسال نغمات تفاعيل القطعة الشعرية **متفاعلة مع** العناصر الأخرى المساعدة على توفير هذا التنغيم، من مثل التعجب الملموس في بداية كل **من** البيت الأول والثالث والخامس، ومن المجاز المرسل الملاحظ في كل من "لوث السفاح به بالحفظ **لم يقم**، نور دنى علنا للأمم في الحرم، والخزي حق بمن هم أعوج الأمم" وغير ذلك مما يمكن **استنباطه** من العناصر. وعلى مثل هذا النهج سار بل يسير جميع شعراء **أفريقيا** الشرقية **(كينيا وتنزانيا)** في نظم الشعر العربي.

هذا... ونظرًا لما لمسناه في هذه القطعة من عناصر الموسيقى الشعرية وأدواتها، **نتأكد من توفرها** في الشعر العربي لشرق **أفريقيا** بأجمعه، ونؤمن أن إدراك شعراء المنطقة لها هو الذي أمكنهم من قرض الشعر العربي. فلقد درسوها من العرب الخلص وأحاطوا بها علما، واستعملوها في قرض شعرهم، وعلموها أولادهم بل وترجموها إلى لغتهم السواحيلية. ومؤلفاتهم العروضية المترجمة منتشرة مثل Ushairi by Mbunda Msokile **أي، فن الشعر لِـ**: امبوندا امسوكيلي، وغيره. وإنه بعد دراسة موسيقى شعر شرق **أفريقيا**، لوحظ أنه قد جرى نظمه في أبحر عروضية مختلفة، **وأن أكثر ما نُظم فيه نظرًا للقصائد التي جرت** عليها الدراسة والتي وقعت عليها عين الباحث في غير هذه الدراسة، فكالآتي:

الكامل، ويليه البسيط، وبعده الطويل، ثم الرجز، ثم الوافر، فالخفيف، فالرمل. ويقل جدا نظمه في كل من السريع والمديد والهزج والمتدارك. أما المضارع والمقتضب والمجتث والمنسرح والمتقارب، فنادرة إن لم تكن معدومة.

نتائج الدراسة:

إنه بعد فحص وتنقيب، توصلت الدراسة إلى النقاط التالية:

١- أن للشعر العربي وجودا في شرق أفريقيا (كينيا و تنزانيا) وإن قل ظهوره أمام أعين الناظرين.

٢- أن أسلوبه جيد عموما، مقلد قدر المستطاع أسلوب الشعر العربي الأصلي منذ الجاهلية إلى اليوم.

٣- أنه نظرًا لكون شعراء المنطقة غير عرب في الأصل، يهبط مستوى أسلوبه أحيانا ويرتفع أحيانا أخرى.

٤- أن الأمل كبير في ارتفاع مستوى ذلك الشعر إن داوم شعراء المنطقة على معاودة منابع الشعر العربي الأصيلة دراسة وتأملا وفحصا، وجرت على شعرهم أقلام النقد البنّاء.

٥- أن مستواه الموسيقي جيد، وإنما يحتاج الأمر إلى استخدام جميع الأبحر ليأخذها الجيل الناشئ لئلا يموت بعض الأبحر في شعرهم فيعتبر ناقصا.

٦- وبهذا نختم الدراسة، راجين الله أن ينفعنا بها وبمثلها. وصلى الله على خير خلقه محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

Style and Music in Arabic Poetry of East Aferica

This paper focuses on the style and music in Arabic Poetry of East Aferica. To the writer, there has been a vibrant tradition of Arabic Poetry in East Aferica (Kenia & Tanzania). The style of this poetry is lucid generally with a blend of original Arabic poetic diction, although it falls down occasionally from this standard. However, it is expected that it could still reach the past heights, if the poets continue the reading of original Arabic verse and practice according to its typical styles. The level of music and rhythm in the present form of poetry is also good, but it needs to use all the meters (Bu ⊨⊥r) of verse in it.

****