

## تغير الشعر السواحيلي من الكلاسيكية إلى الحداثة

د. على أمين على اللبودي (\*)

### هدف الدراسة:

هدف هذه الدراسة ثنائي. الأول : محاولة تعيين التغير الذي حدث في الشعر السواحيلي من الناحيتين الموضوعية والشكلية على حد سواء. الثاني: محاولة إيجاد علاقة متبادلة بين التغير الذي يأخذ مكاناً في الشعر السواحيلي والحالات الاجتماعية المصاحبة التي قد يكون لها تأثير محدد على التغير الموضوعي والشكلي في الشعر السواحيلي.

### قضايا نظرية:

ثمة قضيتان تحتاجان لاهتمامنا فيما يتعلق بالإطار النظري لهذه الدراسة. الأولى : العلاقة بين الأدب والمجتمع. الثانية : التعقيدات التي تؤدي إلى التغير في الأدب. فيما يتعلق بالتغير، سننشل بالعوامل الموجودة في داخل النص والأخرى الموجودة خارج بنيته، والتي تكون بمثابة مهاميز للتغيير.

### الأدب والمجتمع:

الأدب انعكاس للمجتمع ولكل ما يجري فيه من أحداث. والكاتب لا يأتي إلى مجتمعه من الفراغ، فقد ولد وتربى داخل حدود المجتمع الذي يكتب عنه. ولذلك فإنه يكتب عن كل ما يراه ويسمعه وينسج مادته شعراً كانت أم نثرًا مما يسمعه ويراه ويحسه. وليس حقيقياً أن الفنان الأدبي يمكن أن يكتب من داخل أبراج عاجية منفصلاً عن مجتمعه الذي يعيش فيه. فثمة شيء يربطه بمجتمعه دائماً. ومن هنا،

(\*) أستاذ مساعد بقسم اللغات الأفريقية، معهد البحوث والدراسات الأفريقية - جامعة القاهرة .

فإن صلته بمجتمعه تكون واضحة في كتاباته. ويؤيد فاسكويز هذه الفكرة قائلاً: «توجد علاقة قوية بين الفن والأحداث الاجتماعية. أولاً: الفنان عضو في مجتمع بشري، ولا يستطيع أن يعزل نفسه عن الأحداث التي تحدث في مجتمعه لأنه مهموم به. ثانياً: يطمح الفنان إلى أن يكون مع قرائه ومحاوريه. ولذلك يحاول أن يجذب الجمهور بفنه وبالتجديدات التي يضعها فيه. ثالثاً: العمل الفني يؤثر في أعضاء المجتمع، ويقوي أو يضعف أفكارهم وآمالهم وإدراكهم.»<sup>(١)</sup>

بهذا المعنى، الأدب يمكن أن يكون وسيلة تعبيرية وغير متحفظة تعكس المظاهر السياسية والاجتماعية والاقتصادية في مجتمع معين. وعندما يحدث حدث تاريخي في مجتمع ما؛ فإن الأدب غالباً ما يكون معنياً بتوثيقه توثيقاً فنياً. ويؤكد تروتسكوي أن الثورة الروسية أثرت في الفن عموماً، وفي الأدب على وجه الخصوص تأثيراً عظيماً. فالكاتب الروسي ينقد الأوضاع الموجودة قبل الثورة، ثم يرسم الميول التي يجب أن يكيفها الفن بعد الثورة. فالأدب الذي يطمح إليه الكاتب هو الأدب التقدمي الذي يدعم العمال والطبقات المستضعفة ضد مستغليهم.<sup>(٢)</sup>

ويحاول تروتسكوي في السطور السابقة تفسير وجهة الأدب الروسي قبل وبعد الثورة الروسية التي اشتعلت عام ١٩١٧م.

ومع ذلك يجب أن نلاحظ أن أولئك الذين يدرسون الأدب من الناحية الاجتماعية لا يكونوا تواقين فقط إلى اكتشاف الانعكاسات الاجتماعية فيه، ولكنهم يرغبون أيضاً في اكتشاف الظواهر الاجتماعية لمجتمع الكاتب، وكيف أنها تؤثر في أفكاره ومهاراته الأدبية. بهذا المعنى، فإن الأدب يكون مرتبطاً بطريقة أو بأخرى بأيديولوجيات ووجهات نظر الكاتب. ومن ثم، فإن ظهور النظريات الأدبية الحديثة في القرن العشرين أدى إلى ظهور معيار اجتماعي جديد هو معيار «الالتزام في الأدب»، والذي يؤكد على أن الكاتب يجب أن يلتزم بالارتقاء بمجتمعه. فهو لا يعكس فقط العلاقات والأوضاع الموجودة في مجتمعه، لكنه يكون معنياً أيضاً بالاشتراك في تكييف مجتمعه. ولذلك يصبح جزءاً غير منفصل عن مجتمعه ومشاكله، ويدافع عنه بقلمه. بهذه الوظيفة، فإن الكاتب لا يجب أن ينأى بنفسه عن مجتمعه، بل يتضامن مع أعضائه، ويكتب عن مشاكلهم التي يواجهونها.

العلاقة بين الأدب والمجتمع ممثلة على أحسن وجه في بزوغ الرواية الواقعية في إنجلترا في القرن الثامن عشر. وتضمن هذا البيان يؤكد على أربعة أشياء. الأول: الواقعية كصفة مميزة تختلف عن قصة النثر الإغريقي على سبيل المثال، ذلك النثر الذي كان موجودًا في القرون الوسطى، أو النثر في القرن السابع عشر. ثانيًا: الرواية الواقعية في أعمال ديفوي *Defoe*، وريتشاردسون *Richardson*، وفيلدنج *Fielding* أظهرت تخصصًا مع رواية الرومانس المكتوبة في القرنين السادس والسابع عشر. ثالثًا: بزوغ وتطور الرواية الإنجليزية، مثل أي ظاهرة في الأدب، يمكن إدراكه بوصفه جزءًا من التاريخ فحسب، ومن ثم، فإن استخدام مصطلح الرواية الواقعية يؤكد على الحقيقة بأنه لا يوجد شيء مثل الرواية قبل عام ١٧٠٠م. يصوغ كيتيل هذا الأمر على النحو التالي: «أدب الرومانس الذي كان موجودًا قبل عام ١٧٠٠م لم يكن واقعيًا، بل أدبًا أرستقراطيًا للنظام الإقطاعي. لم يكن واقعيًا بمعنى أن هدفه الأساسي لم يكن مساعدة الناس ليكافحوا بنجاح وبطريقة إيجابية فيما يتصل بمهمة الحياة، بل لينقلهم إلى عالم مختلف مثالي أجمل من عالمهم الواقعي الذي يعيشونه. كان أدبًا أرستقراطيًا لأنه كان يعبر عن وجهة نظر الطبقة الحاكمة ليساعدها على سمرمة وضعها الممتاز والتميز<sup>(٣)</sup>. رابعًا: إنهم (أي ديفوي، وريتشاردسون، وفيلدنج)، لم يكونوا متأثرين فقط بواسطة التغيرات التي طرأت على جمهور القراء في عصرهم، بل أعمالهم مكيفة أيضًا على نحو عميق بواسطة مناخ جديد للمجتمع وتجربة أخلاقية شاركوا فيها هم وقرؤهم في القرن الثامن عشر<sup>(٤)</sup>.

### الكاتب بين عالمه الذاتي والعالم الموضوعي الخارجي:

يتربى الكاتب سيكولوجيا في بيئة اجتماعية معينة، وداخل محيط اجتماعي محدد. وهو أيضًا له عالمه الذاتي الخاص به. وهذا العالم الذاتي لا يكون معزولاً أو منفصلاً عن العالم الخارجي الموضوعي. والعالم الذاتي الشخصي مُفسَّرٌ بواسطة العالم الموضوعي الخارجي الذي هو عبارة عن السلوك الاجتماعي والمحيط الثقافي في مجتمع معين. وبالنسبة للعالم الذاتي، ثمة نزعة دائمة ليكون متحدًا مع العوالم الأخرى، ويتجاوز الحدود الذاتية ليتحد مع الجماعة. ويفسّر نجوجي واثيونجو *Ngugi wa Thiongo* هذا الكلام بقوله: «الأدب لا يأتي من العدم. إنه يستمد قوته

وشكله واتجاهه وحتى نوعه من الصراعات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تحدث في مجتمع الكاتب. ولذلك عندما يحدث حدث تاريخي هام في مجتمع ما؛ فإن الأدب يتأثر بهذا الحدث، ويعبر عنه بأسلوب فني<sup>(٥)</sup>».

### الكاتب بين قضايا مجتمعه المحدود وقضايا المجتمع البشري كله:

برغم أن الكاتب يكتب عن المجتمع الذي ولد وتربى فيه؛ فإن تجربة حياته ربما تكون متسعة خصوصاً في العصر الحديث الذي يزدحم بوسائل الاتصال غير المسبوقة. بهذه الطريقة، ربما يكون الأفق الأدبي للمؤلف متسعاً ليعالج مظاهر ومشاكل المجتمع البشري كله. أحياناً يسمو فوق النطاق المحدود لمجتمعه، ويكتب عن المجتمع البشري الأوسع، ذلك لأنه كائن بشري، والتجربة البشرية ربما تتغير إلى رقعة معينة مترامية الأطراف. ويؤكد هذه الرؤية الكاتب والناقد الزنباري سعيد أحمد محمد عندما يقول أن كتاباته «تنتقل من المحيط الواقعي لمجتمعه، لكنها لا تنتقل من وعي محدود بذلك المحيط. إنها بالأحرى تنتقل من هموم المجتمع العالمي الأوسع الذي يعاني فيه الضعيف من الذل والحرمان، في حين أن القوى متغطرس متكبر<sup>(٦)</sup>».

وبناءً عليه، فإن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون ناجحاً ما لم يعبر على نحو واضح عن موقف الفنان اتجاه قضايا أمته أو قضايا البشرية كلها. لكن هل يتغير الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك فلماذا يتغير؟ هل هناك أسباب وتأثيرات تؤدي إلى تغيره؟ وما هي العوامل التي تؤدي إلى مثل هذا التغير أو هذه التغيرات؟

### التغيير والتجديد في الأدب:

الأدب كثيراً ما يكون معتبراً كهدف حياة، والذي يكون متخيلاً في عقل الكاتب، ومجسداً بطريقة شفاهية أو في صيغة مكتوبة. والموارد والأدوات الرئيسية للأدب هي الكلمات التي تعني هنا طريقة فنية خاصة حيث تحمل الكلمات معاني وأفكار معينة. والأدب كثيراً ما يتعامل مع القضايا التاريخية والأخلاقية والسيكولوجية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمع. لكن المجتمعات نفسها ليست ساكنة أو جامدة، فهي تتغير دائماً بكثير من الوسائل المختلفة<sup>(٧)</sup>.

بهذا المعنى، الأدب يتأثر أيضاً بالتغيرات التي تحدث في المجتمع. إنه دائماً يعكس التغيرات الاجتماعية، خاصة بلغة الثوران والأفول، يؤثر في حركات متنوعة، كما يكون هو نفسه متأثراً بهذه الحركات. ولذلك فإنه من الطبيعي أن تتغير الاتجاهات الأدبية كما تتغير المجتمعات<sup>(٨)</sup>.

### التغير من داخل ومن خارج بنية النص الأدبي:

التغير في الأدب يكون متأثراً من داخل النص *Intra-textually* أو من خارج النص *Extra-textually*. والتغير من داخل النص يكون متزاملاً مع المناهج الأدبية للشكلية والبنوية. يقول بيرتنس *Bertens* إنها «المناهج التي تمكننا لنرى كيف يعمل العمل الأدبي داخل بنيته، وكيف أن لغويته أو طريقته اللغوية تصبح مألوفة للجمهور، ولذلك يتغير سعياً وراء أدبية مناسبة<sup>(٩)</sup>.

ولكن لا بد أن نلفت إلى «عدم كفاية» الاهتمام التام بالبنية اللغوية الداخلية. فالإصرار على أي سبب في الآلية الداخلية للبنية فقط لا يكون كافياً دائماً، خصوصاً ونحن نتأمل في هذه الدراسة التاريخ والموضوعات كجوهر للأدب. ويؤكد بيرتنس هذه الفكرة بقوله أن «الإجابات الشكلية يمكن أن تكون فقط جزءاً من صورة أوسع، كما أدرك الشكليون والبنويون أنفسهم في عام ١٩٢٠م بأن الأدب لا يكون مستقلاً تماماً ولا يكون مطلقاً تماماً من العالم الذي يوجد فيه، ومن ثم فإن التغيرات الاجتماعية بعيدة الأثر يجب أن يكون لها أهمية أثناء دراسة الأدب»<sup>(١٠)</sup>.

### لماذا يتغير الأدب؟

#### ١ - التعود<sup>(١١)</sup>:

توجد موضوعات معينة تظل فترة طويلة أكثر مما ينبغي، أو قواعد وتقاليد قد كانت باقية على قيد الحياة أكثر مما ينبغي، وتكون مستنفذة للشكل، ومن ثم يبحث الفنان عن التغيير والتجديد والابتكار لينزع الملل من الشكل الأدبي الذي ظل لفترة طويلة. المثال الواضح هنا هو التغير الذي حدث في الشعر السواحلي التقليدي بقوانينه الصارمة في العروض والنظم إلى ما يسمى بالشعر الحر.

## ٢ - مستوى التعليم عند الجمهور<sup>(١٢)</sup>:

مستوى التعليم عند الجمهور يحدد نوع الكتابة الذي سوف يغامر الكاتب بكتابته أو عدم كتابته بأسلوب معين.

## ٣ - مطالب الجمهور<sup>(١٣)</sup>:

ربما يكون الجمهور قد سئم من شكل معين بلغة محتواه، والذي يمكن أن يكون منعكسًا على سبيل المثال في انخفاض المبيعات ورفض المخطوطات من قبل الناشر، أو أن الجمهور يظهر أذواقًا جديدة، ربما تكون منعكسة على النقد الأدبي.

## ٤ - النقد الأدبي<sup>(١٤)</sup>:

النقد الجيد يمكن أن يقدم تقييمًا نقديًا للعمل الفني بالإشارة إلى نقاط ضعفه ونقاط قوته. ويقيس النقد الجيد أيضًا استقبال أو بالأحرى قبول الجمهور للعمل الأدبي ككل. ولا شك أن هذا يوحى بسؤال هو: أين يوجد الكاتب وأين يجب أن يتحرك من أجل التغيير والتحسين والابتكار.

## ٥ - قوة الاقتصاد<sup>(١٥)</sup>:

يمكن للاقتصاد أن يؤثر في الأدب بعدة طرق. وعلى سبيل المثال، جاءت الرواية في القرن التاسع عشر ناشئة عن تنامي القوة الشرائية لدى القراء، خصوصًا بين أبناء الطبقة الوسطى. في كينيا وتنزانيا، الكتاب الذين يرغبون في جني أموال وفيرة، يحسبون حساب البساطة في كتاباتهم، حيث أن السعر يكون عاليًا.

## ٦ - التغيرات الاجتماعية الهامة<sup>(١٦)</sup>:

هذا يعرض إلى أي مدى يكون الأدب متصلًا إلى حد بعيد بالعوامل السيكولوجية والدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وعلى سبيل المثال، الحربان العالميتان الأولى والثانية كان لهما تأثيرًا عميقًا على الأدب الأوروبي. وكل النماذج الأدبية بدءًا من عصر العبودية، وعصر النظام الإقطاعي، وعصر الرأسمالية، وعصر الاشتراكية - كل هذه العصور غالبًا ما تكون متزاملة مع قيم واتجاهات أدبية معينة. فالرأسمالية مثلًا تكون متزاملة مع بزوغ الرواية في أوروبا الغربية. وأوامر أو إملاءات الاشتراكية أدى إلى تأثير عميق على أدب أوروبا الشرقية خصوصًا في نتاج الواقعية الاشتراكية.

وكان الأدب الواقعي في تنزانيا متأثرًا على نحو كبير بإعلان أروشا *Azimio la Arusha* عام ١٩٦٧م، حيث حاول مخطط الاشتراكية التنزانية أن يحدث تغييرات سياسية واقتصادية واجتماعية على طول خطوط العدالة والانصاف الاجتماعي<sup>(١٧)</sup>.

### كيف يتغير الأدب؟

يمكن أن يتغير الأدب على نحو ضئيل أو على نحو ضخم ومثير، ويتوقف ذلك على متطلبات وظروف تغييره. يمكن أن يكون التغيير في استخدام اللغة، من لغة بسيطة وصريحة إلى لغة أكثر تعقيدًا وأكثر غموضًا، ومن تركيب مباشر إلى آخر رمزي ومجازي. وربما يكون التغيير في تكييف معايير شكلية، كما هو الحال في الشعر السواحيلي الذي تمرد على الصور التقليدية لعلم العروض. وأحيانًا يكون التغيير في الموضوع، كما هو واضح أيضًا في الشعر السواحيلي الذي تغير من الموضوعات الدينية في فترة الكلاسيكية إلى الموضوعات الدنيوية التي تتعلق بالحياة في شرق أفريقيا في فترة الرومانسية وما بعدها.

### تأثر الشعر السواحيلي بنظيره العربي:

أثرت اللغة العربية تأثيرًا كبيرًا على اللغة السواحيلية من ناحية المفردات، خصوصًا المفردات الدينية والفلسفية. كما تأثر عروض الشعر السواحيلي بعروض الشعر العربي. كما تأثر الشعر السواحيلي بنظيره العربي من الناحية الموضوعية<sup>(١٨)</sup>.

### تأثر الشعر السواحيلي بالشعر العربي على مستوى المفردات:

دخلت كلمات عربية كثيرة إلى اللغة السواحيلية عن طريق التجارة وانتشار الدين الإسلامي. وأصبحت هذه المفردات جزءًا من اللغة السواحيلية، واستخدمها الشعراء على نحو وافٍ في نظمهم<sup>(١٩)</sup>.

### تأثر الشعر السواحيلي بنظيره العربي على مستوى العروض:

يبدو أن بعض القوانين والمصطلحات الفنية *Terminology* مأخوذة من العروض العربي. فالإصرار على القافية ربما يكون مأخوذًا من التأثير العربي أو الفارسي. ومع ذلك ربما كانت أنظمة القافية مبتكرة بواسطة الشعراء السواحيليين

أنفسهم. ومن ناحية المصطلحات الفنية، فإن كثير منها دخل إلى اللغة السواحيلية من اللغة العربية فكلمة *Shairi* تعني قصيدة أو شعر، وكلمة *Mizani* تعني وزن وأوزان، وكلمة *Ubeti* وجمعها *Beti* تعني بيت شعري وأبيات شعرية، وكلمة *Tathilitha* تعني البيت الشعري المكون من ثلاثة أسطر، وكلمة *Tarbia* تعني البيت الشعري المكون من أربعة أسطر، وكلمة *Takhmisa* تعني البيت الشعري المكون من خمسة أسطر، وكلمة *Arudhi* تعني عروض<sup>(٢٠)</sup>.

### تأثر الشعر السواحيلي بنظيره العربي من ناحية الموضوع:

كل الشعر السواحيلي الكلاسيكي تقريباً يأخذ مضامينه من الشعر العربي الإسلامي، وربما من القرآن الكريم. وعلى سبيل المثال، قصيدة الهمزية السواحيلية عبارة عن ترجمة للقصيدة العربية التي نظمها البوصيري يمدح فيها النبي الخاتم صلى الله عليه وسلم، وملحمة رأس الغول *Ras I Ghuli* مأخوذة من قصة عربية، وقصيدة آدم وحواء *Utenzi wa Adam na Hawaa* مأخوذة من القرآن الكريم<sup>(٢١)</sup>.

### البرتغاليون والشعر السواحيلي:

كان للاستعمار البرتغالي أثره على الشعر السواحيلي. ولم يتأثر العروض في الشعر السواحيلي إطلاقاً بالشعر البرتغالي. والتأثير الوحيد ولو أنه غير مباشر كان على مستوى المضمون. أثناء الاحتلال البرتغالي، كانت القصائد تهزأ وتتهكم على البرتغاليين، وتحرض المواطنين ليحاربوا الغزاة. وهذه أبيات تغني بها السواحيليون عند إجلائهم للبرتغاليين<sup>(٢٢)</sup>.

*Huweza kucheza*  
*Katikati baharini*  
*Hawakuweza*  
*Karibu na Kilindi*

*Enda Manoeli*  
*Ututukizie*  
*Enda na sulubu*  
*Uyitutiziye*



يمكنهم الإبحار  
وسط المحيطات  
ولا يمكنهم ذلك  
بالقرب من كيليندي

اخرج يا منويل  
فقد جعلتنا نكرهك  
ارحل وصليبك  
واحملة معك

### تأثير اللغة الإنجليزية على الشعر السواحيلي:

أثناء فترة الاستعمار، ومرحلة ما بعد الاستعمار، ازداد تأثير اللغة الإنجليزية، خصوصاً على مستوى ضبط التهجئة والمفردات *on the level of orthography and vocabulary*، اختيار علم الإملاء اللاتيني لكتابة اللغة السواحيلية، وكان هذا العلم متأثراً إلى حد ما بعلم الإملاء في اللغة الإنجليزية، لأن معظم مؤلفي المعاجم وواضعي اللغة المعيارية (المعياريون) كانوا بريطانيين بالدرجة الأولى. وفيما يتعلق بالمفردات، دخلت مفردات كثيرة من اللغة الإنجليزية إلى السواحيلية في تلك الفترة، وأخيراً وجدت طريقها إلى الشعر. وعلى سبيل المثال، هناك كلمات مثل (كعكة - *Keki - Cake*)، و(معطف - *Coat - koti*)، و(بنس - *Penny - Peni*)، و(دراجة - *Bicycle - Baiskeli*) و(بيرة - *Bear - Bia*)، و(مدرسة - *School - Skuli*)، و(سيارة - *Motor, Car - Motokaa*)، و(حقيبة - *Bag - Begi*)، و(قميص - *Shati- Shirt*) و(تاريخ - *History - Historia*)، و(سفينة حربية - *Man of war - Manowari*)، و(علم - *Science - Sayansi*). ومن ناحية العروض، لا يوجد تأثير للعروض في الشعر الإنجليزي على نظيره السواحيلي<sup>(٢٣)</sup>.

## التصنيف الجنسي للشعر السواحيلي:

يوجد مشكل في حالة التصنيف الجنسي لأي نوع من أنواع الفن، والمشكلة قائمة أيضًا عند تصنيف الشعر السواحيلي، فهو ليس مستثنى من هذه المشكلة. والصعوبة تنشأ من الحقيقة بأن الشعراء السواحيليين أنفسهم والنقاد لا يتفقون على معايير موحدة لتصنيف أشكاله المتعددة. في أحوال كثيرة، تكون المعايير البنائية الداخلية مستخدمة في التصنيف. ومن ناحية أخرى، فإن المعايير الوظيفية والموضوعية تكون مستخدمة أيضًا في بعض الأحيان. لقد قسم أحمد شيخ نبهاني *Ahmed Sheikh Nabhany* الشعر السواحيلي إلى ثلاثة عشر قسمًا عندما قال أن العروض في الشعر السواحيلي يمكن أن يقسم إلى ثلاثة عشر شكلاً. وهذه الأنواع تكون مبرهنة إما بواسطة عدد المقاطع، والقوافي، أو عدد الأسطر في كل بيت شعري<sup>(٢٤)</sup>.

هذه طريقة فرضية على نحو محدد للتصنيف الجنسي للشعر السواحيلي. هذه الطريقة تفرض مقياسًا معياريًا لقياس أي شكل من أشكال الشعر السواحيلي. إنها حالة مطلقة من الركود لا مبرر لها، والتي توحى بانطباق مضلل بأن الشعر السواحيلي لا يتغير ولا يتبدل. والسبب وراء هذا الركود هو الإصرار ليس فقط من جانب الشعراء السواحيليين، ولكن أيضًا من بعض النقاد بأن الشعر السواحيلي مؤطرٌ على نحو مطلق داخل محيطات محفورة بطريقة محددة، وأن أي محاولة للذهاب خلف هذه الحدود سوف تلقي الرفض، نقول ذلك لأن الشعر السواحيلي تغير تغيرًا كبيرًا من الناحيتين الموضوعية والشكلية، وهناك ما يعرف بالشعر الحر الذي يختلف اختلافًا كليًا عن الشعر التقليدي *Ushairi wa Kimapokeo* الذي ينادي أصحابه بالالتزام بقوانين العروض التي سادت في فترة الكلاسيكية وإلى حد بعيد في فترة الكلاسيكية الجديدة. وهذا مثال للشعر الحر في ديوان الألم *Kichomi* للشاعر التنزاني كيزيلاهابي *Kezilahabi*:

*Watoto Wawili*

*Mtoto wa tajiri akilia hupewa mkate*

*Mtoto wa tajiri akilia hupewa picha kuchezea  
Akilia mtoto wa tajiri huletwa kigari akapanda  
Akiendelea kulia hupanda mgongo wa yaya  
Akikataa kunyamaza ulimwengu mzima hulaumiwa*

*Mtoto wa maskini akilia hula mchanga  
Mtoto wa maskini akilia hupewa mti kuchezea  
Akilia mtoto wa maskini huvutwa kashani  
Akiendelea kulia hupanda mgongo wa mama ulio uchi  
Akikataa kunyamaza wazazi husikitika kimya kimya Uk.62*

طفلان

إذا بكى ابن الغنى يعطي خبزا  
إذا بكى ابن الغني يمنح صورة ليلعب بها  
إذا بكى ابن الغني تحضر له سيارة صغيرة ليركبها  
إذا استمر في البكاء يركب على ظهر المربية  
إذا رفض السكوت يلام العالم كله.

إذا بكى ابن الفقير يأكل التراب  
إذا بكى ابن الفقير يعطي جذع شجرة ليلعب به  
إذا بكى ابن الفقير يجر في الصندوق  
إذا استمر في البكاء يركب ظهر أمه العاري  
إذا رفض السكوت يحزن الوالدان في صمت

البيتان السابقان لا يهتمان بقوانين العروض الكلاسيكية المتعارف عليها في الشعر السواحلي. وعدد الأوزان (المقاطع) يختلف من سطر لآخر. فالسطر الأول من البيت الأول يحوي ١٧ مقطعًا، ويحوي السطر الثاني من نفس البيت ٢٠ مقطعًا.

## أنماط الشعر السواحيلي:

### 1 - Utenzi/Utendi :

كلمة *Tendi* تعني القصائد أو الأشعار. والمفرد *Utendi*. هذا في لهجة جزيرة لامو في الساحل الشمالي في كينيا، حيث كانت لامو وطن الـ *Utendi*. وكلمة *Utendi* وجمعها *Tendi* منطوقتان في اللغة السواحيلية المعيارية *Utenzi* و *Tenzi* على التوالي<sup>(٢٥)</sup>.

كلمة *Utendi* مشتقة من الجذر *Tenda* بمعنى يفعل أو يعمل. بهذا المعنى، فإن كلمة *Utendi* تعني قصيدة الحدث أو الفعل *Poem of action*. هذا المعيار يكون في توافق مع الملاحم الأخرى في العالم. فكل الملاحم تكون مليئة بالأحداث. وإذا كانت كل ملحمة هي عبارة عن قصيدة الحدث أو القصيدة التي يكون فيها الحدث هو الغالب؛ إذا فإن المرادف الأقرب لكلمة *Utendi* في اللغة الإنجليزية هو كلمة *Epic* بمعنى ملحمة. ولكن ليست كل القصائد عبارة عن قصائد حدث، لأن بعض القصائد لها وظائف تعبيرية إلى حد بعيد. والتعبيرية *Expressionism* هي «مذهب في الفن لا يسعى إلى تصوير الحقيقة الموضوعية بل إلى تصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان»<sup>(٢٦)</sup>.

والمثال الجيد الدال على ذلك في الأدب السواحيلي هو قصيدة موانا كوبونا *Utenzi wa Mwanakupona* التي تعبر عن مشاعر الحب بين الزوجين، ونصائح للزوجة لتعرف كيف تتصرف وتتعامل مع زوجها.

الملحمة تكون أحياناً معتبرة كشعر قصصي، وتكون مبنية بهذه الطريقة حيث تتكون من بداية، ووسط يعبر عن موضوعها، وخاتمة.

من ناحية ثانية، ليست كل القصائد قصصية تماماً، ومن ثم، فلا يمكن أن تكون كلها متساوية مع مصطلح ملحمة، بما أن العنصر القصصي هو أحد المقومات البارزة للملحمة. عدد كبير من القصائد التي قد يظن الدارس أنها ملاحم تكون تعليمية، أو حتى طقوسية، لها علاقة بالطقوس الدينية<sup>(٢٧)</sup>.

والملمحة معتبرة أيضاً كقصيدة طويلة. ولكن السؤال الذي إجابته محل خلاف هو: ما الطول الذي يجب أن تكون عليه القصيدة لتدخل في دائرة الملاحم؟ طول الملاحم الشفاهية على سبيل المثال يتغير كلما تروي، ومعيار الطول في مثل هذه المؤلفات يتحقق إذا اكتملت القصة التي ترويها الملمحة. فإذا كانت القصيدة تحوي قصة محبوكة جيداً وتسرد أحداثاً هامة؛ فإنها تكون قد استوفت معيار الطول. ولذلك فإن قصيدة فوموليونجو *Fumo Liyongo* كما رواها الشاعر محمد كيجوم *Mohamed Kijumwa* تعد ملمحة قصيرة، وقصيدة رأس الغول *Ras I Ghuli* للشاعر مجيني بن فقيه *Mgeni bin Faqih* والتي تحوي ٤٥٨٤ بيتاً شعرياً تعد ملمحة طويلة، وكلاهما ملمحة واقعية<sup>(٢٨)</sup>.

#### المعايير التالية تستخدم لتصنيف الـ **Utenzi**:

كل بيت شعري يتكون من أربعة أسطر. الثلاثة أسطر الأولى عبارة عن قافية، والسطر الرابع عبارة عن وقفه *Kituo* وهذه الوقفة ما هي إلا قافية تتكرر طوال القصيدة<sup>(٢٩)</sup>.

وهذا مثال على الـ *Utendi* التي يتكون فيها البيت من أربعة أسطر من ملمحة فوموليونجو<sup>(٣٠)</sup>.

143 – *Nisikia wangu baba*  
*Liniuwalo ni haba,*  
*Ni msumari wa shaba,*  
*Kitovuni nikitiya*

144 – *Jamii silaha piya,*  
*Haziniuwi swabiya,*  
*Ila nimezokwambiya,*  
*Ni ya kweli yote piya.*

اسمعي يا بني

ما يقتلني هو شيء بسيط

إنه مسمار نحاسي  
إذا وضعته في سررتي

وكل الأسلحة أيضاً  
لا تقتلني يا صاحبي  
باستثناء ما أخبرتك به  
أيضاً كلها حقيقة

والقافية المتكررة في نهاية السطر الرابع من كل بيت (وهي هنا الياء) تسمى بالبحر. ولذلك يجوز لنا أن نسمي القصيدة كلها يائية فوموليونجو ولما نسخها محمد كيجوم لأول مرة نسخها بالحرف العربي مستخدماً (الياء العربية الممدودة) في نهاية كل بيت. وربما تدور الملحمة حول أي موضوع، لكنها عادة تكون مكتوبة لتعبر عن حدث له أهمية كبيرة. وعلى سبيل المثال، وصف للأعمال البطولية الفذة في غزوات المسلمين ضد أعدائهم، ووصف الغزوات والكفاح ضد الأعداء، بالإضافة إلي أحداث تاريخية هامة<sup>(٣١)</sup>.

ولكن ربما يتكون كل بيت شعري في نمط الـ *Utendi* من سطرين، وكل سطر مركب من ١٦ مقطعاً، وكل سطر مؤلف من ثمانية أوزان<sup>(٣٢)</sup>:

*Bismila nandiliza, kwa Jina lako muweza  
Ya Rabi nipa majaza, niweze kuitungiya.*

باسم الله ابدأ، بإسمك القادر  
أثبني يا ربي، كي أستطيع أن أنظم

## ٢ - الأغنية *Wimbo*:

الأغنية هي النمط الثاني من أنماط الشعر السواحيلي. وكلمة *Wimbo* بمعنى أغنية وجمعها *Nyimbo* بمعنى أغاني. هذه الكلمة مشتقة من الجذر البانتوي *Imba* بمعنى يغني. وهذه الكلمة لها معنيان: الأول: أنها أغنية تغني مثل أي أغنية. الثاني: أنها أحد أفرع الشعر السواحيلي، وهو أيضاً يغني<sup>(٣٣)</sup>.

وعادة ما يستخدم هذا الشكل أثناء العرس، والتضرع إلى الله من أجل إسعاد العروسين، والترحيب بالضيوف ودعوتهم وتوديعهم، ويستخدمه المحبون لتعزيز مشاعرهم أو لإرسال رسائل الحب بين اثنين<sup>(٣٤)</sup>.

ربما يحوي البيت في هذا النمط ثلاثة أسطر، وكل سطر يحوي ١٦ مقطعاً مقسمة بالتساوي، أي ثمانية مقاطع في كل سطر، وقافية متشابهة في صدر البيت وأخرى في عجزه وهي أيضاً متشابهة<sup>(٣٥)</sup>:

*Muhibu hutabasamu kikuona sura zako*  
*Sili sipati naumu, mpendi kwa hamu yako*  
*nataka yako salamu, nana kwa hisani yako*

المحب دائماً يبتسم  
لا آكل ولا أنام،  
أود أن أرسل لك سلامي،  
لجمالك يا سيدتي

وقد تتكون الأغنية من سطرين، وكل سطر يحوي ١٢ مقطعاً، وقافية في الصدر وقافية في العجز في المقطع الأخير من كل سطر. وربما نجد أغاني يتكون فيها البيت من أربعة أسطر، وكل سطر مؤلف من ١٦ مقطعاً، وله قافية صدر وقافية عجز<sup>(٣٦)</sup>.

### **:Utumbuizo -3**

ويستخدم هذا الشكل كأغنية مهدئة ومسكنة لأصحاب الآلام والأحزان. ومن ثم، فإن المعيار الرئيس لتصنيف هذا النمط هو معيار وظيفي. وعلى سبيل المثال، يستخدم هذا الشكل لتهدئة الأطفال ووقفهم عن البكاء، وتغنيها النساء أيضاً عندما يكن مشغولات بإعداد الثريد في الحقول، ويغنيها الرجال في الحقول أثناء فلاحتهم في الأرض. ويمكن أن يغنيها الشاعر أو الشعاران لإكرام وفادة الآخرين. كما تغنيها النساء عندما يؤدين واجباتهن اليومية فرادى أو جماعات. وأخيراً تغنيها النساء لاستقبال أزواجهن عند عودتهم من المزارع بعد العمل الشاق طوال اليوم في الحقول. ومن الناحية البنائية، لا يكون عدد الأسطر في البيت الشعري ثابتاً، ويكون هذا الشكل في شكل شعر حر أو شعر غير مقفى. ولذلك السطور الشعرية لا يكون لها طول قياسي أو منتظم، والقافية لا يمكن التنبؤ بها<sup>(٣٧)</sup>:

Angolengole mwanangu  
Mwanangu nakuchombeza  
Nakuchombeza ulale  
Ulale ukiamka  
Nikupikie ubwabwa  
Na mchuzi wa machaza  
Ukilia waniliza  
Wanikumbusha ukiwa  
Ukiwa wa baba na mama

إهدأ يا بني  
أهددك يا بني  
أهددك لتنام  
لتنام إذا استيقظت  
لأطهو لك الأرز  
واللحم والسك  
إذا بكيت تأكل  
وتذكرني إذا كنت  
مع أبيك وأمك.

#### :Hamziya -4

تصنيف الهمزية هو تصنيف وظيفي وشكلي. وظيفي لأن هذا النوع كان منظومًا للثناء على النبي الخاتم محمد صلى الله عليه وسلم ومدحه. وفي الواقع، فإن الهمزية هي القصيدة التي نظمها البوصيري تحت عنوان: «أم القرى – *Umul Qura*» يمدح فيها خاتم الأنبياء، وترجمها إلى السواحيلية الشاعر سيد عيداروس بن عثمان *Sayyid Aidrus Bin Athman*. ومن الناحية الشكلية، كل بيت مؤلف من سطرين، وكل سطر مؤلف من ١٥ مقطعًا، ولا توجد قافية في صدر البيت، ولكن توجد قافية في نهاية السطر الثاني، وهذه القافية تتكرر طوال القصيدة<sup>(٣٨)</sup>:



6	4	5
<i>Hali wakwalaye,</i>	<i>kukwelakwe,</i>	<i>Mitumi yote</i>
<i>Uwengo usio,</i>	<i>kulichewa,</i>	<i>ni n m» moja sama</i>
<i>Kawafani nawe,</i>	<i>rifaani,</i>	<i>pahajazile</i>
<i>Nuru narifuwa,</i>	<i>Katimwao,</i>	<i>kula adhama</i>

كيف ترقى رقيق الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء.

لم يساووك في علاك وقد حال سما منك دونهم وسناء.

#### **:Duramandhuma-Inkishafi -5**

هذا نوع آخر مبني على معايير شكلية ووظيفية. وهو عبارة عن عظة دينية حول حتمية الموت، ويستخدم لأغراض تعليمية ووعظية، ومن أجل تعليم الدروس الأخلاقية. من الناحية الشكلية، يحوي البيت أربعة أسطر، وكل سطر يحوي ١١ مقطعاً، وقافية تتكرر في نهاية الثلاثة أسطر الأولى في كل بيت، والقافية في المقطع الأخير من السطر الرابع تتكرر في كل الأبيات<sup>(٣٩)</sup>.

*Wangapi dunia waipeteo*  
*Wakataladhadhi kwa shani lawo*  
*Ikawasumbika kwa mizagao*  
*wakanguka zanda waziumiye*

*Tandi la mauti likawakota*  
*Wakauma zanda na kuiyuta*  
*Na dunia yao ikawasuta*  
*Ichamba: Safari! munikiye!!*

كم من الناس امتلكوا الدنيا

وتلذذوا بأوضاعهم فيها

ثم قلبتهم رأساً على عقب وهم في حيرة

فسقطوا يعضون الأنامل ندمًا.

ويخنقهم الموت  
ويعضون أناملهم ندمًا  
فتكذبهم دنياهم علانية  
وهي تقول لهم هيا ارحلوا عني!!

#### **:Kawafi/Ukawafi -6**

من الناحية الشكلية، يتكون كل بيت في هذا النمط من أربعة أسطر، وكل سطر يتضمن ثلاثة تقسيمات، وغالبًا ما تكون هذه التقسيمات ٦ x ٤ x ٥. وثمة قافية بعد المقطع السادس في السطور الثلاثة الأولى، وقافية في المقطع الأخير في السطور الثلاثة الأولى. القافية الأخيرة في نهاية السطر الرابع تتكرر في كل بيت. وهذا الشكل له وظيفة دينية، حيث كان مستخدمًا ليروي بعض الأشياء عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، مثل مولده، بالإضافة إلى قصص بعض الأنبياء<sup>(٤٠)</sup>.

*Nanda kubutadi, kwa Isimu, Yake Qahari  
Pamwe na himdi, na swalatu, za Mukhutari  
Nina makusudi, nimependa, kuyadhukuri  
Mwakuwa kwake, Muhamadi, kipendi chema.*

أبدأ باسم القهار  
والحمد والصلوات على المختار  
وغرضي هو ذكر  
محمد المحبوب الطيب

#### **:Wajiwaji -7**

من الناحية الموضوعية، هذا الشكل الذي يسمى *Wajiwaji* أو التخميس *Takhmisa* عبارة عن قصائد دينية، وتضرع إلى الله. ومن أشهر القصائد التي كتبت في هذا النمط تخميس ليونجو للشاعر سيد عبد الله بن علي بن ناصر (١٧١٠-١٨١٠ م) الذي كتب قصيدة الانكشاف<sup>(٤١)</sup>.

من الناحية الشكلية، يتضمن هذا الشكل خمسة أسطر في كل بيت شعري، ويحوي كل سطر ١٥ مقطعًا مقسمة كالتالي: ٦ x ٤ x ٥. والمقطع الأخير في كل سطر عبارة عن قافية. والقافية الأخيرة في نهاية السطر الخامس تتكرر طوال القصيدة<sup>(٤٢)</sup>:

6	4	5
<i>Nanda Bisimila,</i>	<i>kwa Isimu,</i>	<i>yangu nudhuma</i>
<i>Na Al-hamdu,</i>	<i>kiratili,</i>	<i>kama kusoma</i>
<i>Swala na Salamu,</i>	<i>nda Mtumi,</i>	<i>Na walo nyuma</i>
<i>Ali na Swahabu,</i>	<i>na dhuriya,</i>	<i>wenye karama</i>
<i>Na wafuweseo,</i>	<i>Wafuwasi,</i>	<i>twariki njema</i>

أبدأ باسم الله نظمي

وأرتل الحمد واقرأه

والصلاة والسلام على النبي وأتباعه

وعلى آله وأصحابه وذريته الكريمة (آل بيته الكرام)

والتابعين وتابعيهم على الطريق المستقيم

### -8 -Tiyani Fatiha

البيت الشعري في هذا النمط يتضمن تسعة أسطر غير منتظمة (البعض أقصر من البعض الآخر). وثمة قافية في الصدر وأخرى في العجز، وتظهر القافية الداخلية (قافية الصدر) لتكون غير منتظمة أحياناً، لكن قافية العجز منتظمة دائماً. السطر الأول والثاني يتضمنان تقسيم ٦ x ٦ أوزان. ويتكون السطر الثالث من سبعة مقاطع مقسمة كالتالي: ٣ x ٤. والأسطر من الرابع إلى السابع تحوي ثمانية مقاطع مقسمة بالتساوي ٤ x ٤. ويحوي السطر الثامن والتاسع ١٢ مقطعًا مقسمة بالتساوي ٦ x ٦. والمقطع الأخير من كل سطر عبارة عن قافية طوال القصيدة. من الناحية الموضوعية، يكتب هذا النمط للتضرع إلى الله ليفرّج الشدائد والصعاب وطلب المغفرة والعفو عن الآثام والخطايا<sup>(٤٣)</sup>:

*Yailahi toba, kwako ya Jaliya 6 x 6*

*Nakuomba Raba, dhambi nifutiya 6 x 6*

*Sajaba, nipokeya 3 x 4*

*Matwilaba, ya kweleya 4 x 4*

*Alikaba, nalekeya 4 x 4*

*Na habiba, taniombeya 4 x 4*

*Nkuruba, tarajiya 4 x 4*

*Kwako Marahaba, nakupondokeya 6 x 6*

*Nataka ijara, Ilahi Jaliya 6 x 6*

تب علي يا إلهي، توبة ترجعنا إليك يا جليل

أدعوك ربي، أن تغفر ذنبي

متلقياً الاستجابة

بتحقيق مطلبي

بزيارة الكعبة

والحبيب يناديني

والقرب أرجو

وإليك أهفو

أرجو الأجر يا إلهي يا جليل

### **:Wawe -9**

هذا النوع عبارة عن أغاني يغنيها الفلاحون في طقوس خاصة بالزراعة. ومن الناحية البنائية، يشبه هذا النوع الأوتينزي *Utenzi* وأحياناً يشبه *Utumbuizo*. والشبه مع الأوتينزي يكون من ناحية عدد الأسطر والأوزان ونظام القافية. والشبه مع الـ *Utumbuizo* يكون من ناحية الوزن غير المنتظم. لكن الأسطر الشعرية في هذا النمط ليست مثل نظيرتها في الـ *Utumbuizo*. قافية السطر الرابع الأخيرة من كل بيت قد لا تكون القافية<sup>(٤٤)</sup>.

*Nao Walidirikana wazee kwa wana  
Mchumwa na muungwana mahali pamoya  
Wakwambo chwendeni chusikiliyeni  
Na kisha Churudini bandari salama*

تقابلوا شيوخًا وشبابًا  
عبيدًا وأحرارًا في مكان معًا  
وأخبرهم قائلًا: اذهبوا واسمعوا  
ثم عودوا إلى الميناء بسلام

**:Kimai -10**

هذا النمط عبارة عن أغاني خاصة يغنيها البحارة والصيادون أثناء الرحلات البحرية والصيد. يستخدم الصيادون السواحيليون هذا النمط عندما يحتفلون بالعام السواحيلي الجديد، الذي يتزامن دائمًا بعد سقوط وابل من الأمطار. ويحتشدون عند الشاطئ بأطعمتهم والماعز والخراف والعجول المذبوحة ويغنون طوال اليوم. ويعتقد السواحيليون بأنه إذا ذهب واحد منهم في رحلة وتاه أو ضل الطريق، ثم أقاموا مأدبة، فإن هذا الشخص سيعود إلى بيته سالمًا غير مصاب بأذى في غضون أيام قليلة<sup>(٤٥)</sup>.

1 – *Mwana wa mai na kwale mvuzi na kazi yangu kufa mai nizowele*

*Kuvunda ni kazi yangu mwana wa mama na mai mai yatanitendani*

2 – *Mwana wa mai na mai, mai yatanitendani*

*Kifa mai muuyani nizikani kizimbwini nizikani ufuwoni*

**:Sama -11**

من الناحية الشكلية، هذا النوع لا يتكون من عدد معين من المقاطع أو الأسطر أو الأبيات. ونظم الشاعر يعتمد تمامًا على التناغم الموسيقي. بكلمات أخرى، يعتمد عدد المقاطع في أي سطر وفي البيت على صوت الموسيقى. أما من ناحية الموضوع، فإنه يلمس العواطف وموضوعات عامة<sup>(٤٦)</sup>:

<i>Nazitamani sura</i>	<i>umbo na jiha yako 7x7</i>
<i>Unipe ishara</i>	<i>niyuwe hakika yako 6 x 8</i>
<i>Nikupate mara</i>	<i>niukate wangu mwako 6x 8</i>
<i>Unipushiye madhara</i>	<i>nalingi sikitiko 8 x 7</i>
<i>Uzitowe na hasira</i>	<i>zote na maudhiko 8 x 7</i>
<i>Mwenye kupenda hana ghera</i>	<i>sizinga kwako 9 x 5</i>

وشكلك ومكانك	أتمنى رؤية صورتك
لأعرف حقيقتك	اعطني دليلاً
لأقطع الشك باليقين	لأفكك ولو مرة
والكثير من الندم	وأتجنب الأضرار
ولا أي أذى	فلا يكون هناك حزن
فلا تدعي للخجل سبيلاً إليك	إن المحب لا يخجل

## :Zivindo -12

هذا الشكل يكون مميزاً على أساس وظيفته؛ وهي وظيفة ذات أغاز. ولذلك فإن الصفات الشكلية المميزة لا تكون وثيقة الصلة بالموضوع تماماً. والبيت الشعري يتكون من أربعة أسطر. ويقال أن الشعراء تعودوا في الماضي على لعب لعبة المترادفات من خلال هذا الشكل من الشعر السواحيلي. ومع ذلك مازال هذا النمط موجوداً في القصائد المعاصرة في ممباسا *Mombasa* حتى اليوم. وكان من بين المتنافسين في هذه المجالس «الشاعر الغنائي المشهور محمد بن أبي بكر اللامي، والشاعر الهجائي علي بن عثمان الشهير باسم علي كوتي *Ali Koti*. فكان محمد اللامي يلقي باللفظة لعلي كوتي فيلتقطها علي كوتي ويجعل منها البداية لأسطر أبيات شعره التي يرتجلها في الحال جاعلاً من اللفظة جناساً تاماً ومعطياً معانيها المعجمية المختلفة في بيت من الشعر، وذلك مثل كلمة *Paa* ألقاها محمد اللامي فارتجل لها علي كوتي البيت التالي<sup>(٤٧)</sup>:

*Paa, kipungu mpaazi, upaae usoktua,*  
*Paa, niya wake mbazi, wapikao na kwepua,*  
*Paa, vimbate mkwezi, lisije kushuka yua,*  
*Paa, nimeiteua, usikzeni mshindo*

Paa: التحليق عاليًا: أيها النسر المحلق عاليًا إنك تعلو وترتفع دون أن تحط

Paa: إنهن النسوة العطوف اللائي يطهين ويكشطن

Paa: تسقيف السقف بالقش كي لا تأتي وتسقط الأمطار

Paa: لقد اخترت (الغزال) فاسمعوا الطلقة وصوتها

### **:Shairi -13**

مصطلح *Shairi* بمعنى قصيدة، والجمع *Mashairi* بمعنى قصائد له مدلول عام، ومدلول خاص. كمصطلح عام، فإنه مستخدم ليشير إلى أي نوع من الشعر سواء في شكل موزون أم في شكل شعر حر. ومصطلح خاص، مصطلح *Shairi* عبارة عن قصيدة يتكون فيها البيت من أربعة أسطر، ويحوي كل سطر ١٦ مقطعًا، أي أن البيت يتكون من ٦٤ مقطعًا<sup>(٤٨)</sup>. من الناحية الموضوعية، يعالج هذا النمط موضوعات عامة مثل الحب والسياسة، والكوارث والنصائح، وتكون القصائد عادة قصيرة وتعبر عن فكرة واحدة<sup>(٤٩)</sup>.

وأفضل «تقنية لهذا النمط هو الذي تتبادل فيه قافيتا شطري وقفته (أي قافيتا سطره الأخير والذي يسمى بالسواحيلية *Kituo*) المواقع، فقافية صدره تذهب إلى عجزه وقافية عجزه تأتي لصدره<sup>(٥٠)</sup>»:

*Mtu chake apendacho,  
Huridhika kuwa nacho,  
Mapenzi hayana kicho,  
Mwenye mapenzi haoni,*

*hakina ila machoni,  
japo hakina thamani,  
yaamkapo moyoni,  
ingawa anayo macho.*

ما يحبه الإنسان،  
ويرتضى بامتلاكه،  
فالحب أعمى،  
فالمحب لا يرى  
لا يرى فيه نقصاً،  
حتى ولو كان بلا قيمة  
عندما يستيقظ في القلب  
بالرغم من أن له عينين

وربما يتكون السطر الشعري في بيت هذا النمط الذي يسمى *Shairi* من ١٥ أو ١٤ أو ١٣ أو ١٢ أو ١١ مقطعاً. وفي هذه الحالة تكون قافية الصدر في المقطع السادس أو في المقطع الثامن<sup>(٥١)</sup>.

### الكلاسيكية *Urasimi* في الأدب السواحيلي:

من الصعب أن نقول على وجه التحديد متى بدأ الشعر السواحيلي يأخذ شكله التقليدي، والصعوبة تزداد عندما نريد أن نحدد زمن خروج الشعر من الشفاهية إلى الكتابة. وهذه الإشكالية ناتجة عن وجود الشعر في الأدب الشفاهي قرونًا عديدة قبل مجيء الخط العربي إلى ساحل شرق أفريقيا<sup>(٥٢)</sup>.

وثمة تشابه بين قوانين الشعر السواحيلي الكلاسيكي وقوانين الشعر الرومانية والإغريقية التي ذكرها الفلاسفة الأوائل مثل سقراط *Socrates*، وأفلاطون *Plato*، وأرسطو *Aristotle*. وتتمثل هذه القوانين في أهمية القوافي والأوزان في الشعر، وضرورة أن يكون للقصيدة بناء محدد يتكون من بداية تتعلق بالفنان والله، ووسط القصيدة الذي هو عبارة عن موضوعها، ونهاية تفر بصفات الله، ويشكر الشاعر فيها الله الذي ألهمه النظم<sup>(٥٣)</sup>.



أيضاً تظهر مسألة اللغة المستخدمة في الشعر الكلاسيكي. واللغة التي كانت مطلوبة في الشعر في عصر أفلاطون وأرسطو هي لغة مجلس الأمة (البرلمان)، أي اللغة الرسمية للدولة، والتي يجب أن تكون لغة فصيحة ومنتقاه. واللغة التي استخدمت في البدايات الأولى في الشعر السواحيلي الكلاسيكي هي لهجة *Kingozi* التي كانت اللغة الرسمية المستخدمة في دولة باتي *Pate* الأرستقراطية. واستخدمت هذه اللغة (*Kingozi*) في القصائد الأولى مثل قصيدة الهمزية *Hamziya* وقصيدة الانكشاف *Al Inkishafi* (٥٤).

ومسألة الإلهام الذي يأتي للشاعر من الله هي مسألة قديمة ظهرت في زمن أفلاطون وأرسطو وسقراط. وتظهر هذه المسألة أيضاً في بعض القصائد والملاحم السواحيلية التقليدية خصوصاً عندما يدعو الشعراء الله أن يمنحهم القدرة والحكمة في نظمهم (٥٥).

وتظهر أفكار القواعد الكلاسيكية في الشعر السواحيلي بوضوح كبير في كتابات عديدة لأتباع هذا المذهب مثل كتاب «قوانين نظم الشعر *Sheria za kutunga mashairi*» (١٩٥٤م) للشيخ عمرو عبيد *Sheikh Amri Abedi*، وكتاب «القوافي والأوزان هي العمود الفقري للشعر السواحيلي *Vina na mizani ni uti wa mgongo wa ushairi wa kiswahili*» (١٩٧٧) لمايوكا *J. Mayoka* «دليل الشعر السواحيلي ولغته *Ushahidi wa mashairi ya kiswahili*» (١٩٧٨م) لسعدان كاندورو *Saadani Kandoro*. كما أن قوانين الكلاسيكية هذه في الشعر السواحيلي مصدق عليها ومعترف بها في الإعلان الرسمي لجمعية معيارية اللغة السواحيلية والشعر في تنزانيا *Chama Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* والذي جاء في كتاب سعدان كاندورو السابق ذكره. وتوجد في هذا الكتاب مقالة قصيرة حول موقف ورأي جمعية معيارية اللغة السواحيلية والشعر في تنزانيا:

«*Msimamo wa chama cha Ukuta ni kwamba ushairi ni ule ambao una kanuni na sheria maalunu zinazoambatano na ushairi.*»<sup>(56)</sup>

«رأي جمعية معيارية اللغة السواحيلية والشعر في تنزانيا هو أن الشعر هو ذلك الفن الذي له قوانين وقواعد معلومة تلتصق به.»

ويقول سعدان كاندورو في افتتاحية كتابه المشار إليه (٥٧):

«...*Si rahisi kuacha taratibu ya mashairi ya vina na mizani*».

«ليس من السهل التخلي عن قواعد الشعر من الوزن والقافية».

والقصائد القديمة والمشهورة جدًا هي قصيدة تامبوكا *Tambuka* (١٧٢٨م) والتي نظمها السيد موينجو *Bwana mwengo*، وقصيدة الهمزية (١٧٤٩ أو ١٦٩٠م) للشاعر سيد عيداروس *Sayyid Abdarus*، وقصيدة الإنكشاف (١٨١٠-١٨٢٠م) للشاعر سيد عبد الله بن علي بن ناصر *Sayyied Abdallah bin Ali bin Nasiri*، وقصيدة مواناكوبونا *Mwana kupona* (١٨٥٨م) والتي كتبتها الشاعرة مواناكوبونا لابنتها مواناهاشيما بنت ماتاكا *Mwana Hashima binti Mataka* (٥٨).

### الصور البارزة في الشعر السواحيلي الكلاسيكي:

#### صور موضوعية:

الشعر السواحيلي الكلاسيكي يأخذ معظم مضامينه من القيم والموضوعات الإسلامية. ولذلك فهو يستجيب لوضع تاريخي خاص. والوضع التاريخي الخاص هنا هو انهزام الاستعمار البرتغالي في حصونه على طول ساحل شرق أفريقيا أمام سلطان عمان، ومن ثم، أعاد الأدب السواحيلي (في نوعه الشعري) الأيديولوجية الإسلامية التي كانت قد ضعفت أثناء الاحتلال البرتغالي (٥٩). ويؤكد كنانبرت *Knappert* على ذلك قائلاً: «أثناء فترة حكم البرتغاليين، كانت المدن، الساحلية في شرق أفريقيا محولة إلى أماكن للمتعة الحسية للبحارة والجنود» (٦٠). ثم يضيف كنانبرت قائلاً: «كان كل كتاب الشعر والنثر السواحيلي في الفترة بين عام ١٦٥٠ وعام ١٨٥٠م مسلمين، ولم يخفوا الحقيقة، وكتبوا على نحو واع كمؤمنين بتعاليم نبيهم الكريم (٦١).

لذلك تكاثرت روايات الحروب الإسلامية، ومدح رسول الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم، وتسبيح الله والتضرع إليه، والتوبة، والتحذير من الاغترار بالدنيا في شكل الشعر السواحيلي المسمى بالأوتينزي *Utenzi* وأشكال شعرية أخرى.

#### صور شكلية وأسلوبية:

كان الشعر السواحيلي الكلاسيكي مكتوبًا بنقائيد عروضية وشعرية صارمة،

مع التأكيد على عدد السطور الشعرية المقسمة بالتساوي مع عدد ثابت من المقاطع، وقافية في الصدر وأخرى في العجز (يتوقف على طبيعة الشكل المكتوب) باستمرار في نهاية السطر الرابع من أول بيت إلى آخر بيت في القصيدة.

وهذا مثال من قصيدة «حزب الإفريقيين Chama cha Waafrika»، في ديوان «جمال اللغة Pambo la Lugha» للشاعر شعبان روبرت:

*Upeke faida yake, nimekaa nikiwaza,*  
*Heri leo nitanuke, haifai kuitunza,*  
*Upeke ni makeke, hasa siku ya giza,*  
*Itakapo watu wake, nchi kuiongoza*  
*Tanganyika ina chama, kale kimeanza,*  
*Kusudile ni jema, chataka wanaowaza,*  
*Wote mkisimama, Kazi hii kufanyiza,*  
*Itafuata heshima, dhiki kuzituza. Ku. 9 – 10*

جلست أتأمل فائدة العزلة

من الأفضل أن أذيع هذا الأمر فكتمانه لا يفيد  
للعزلة مشاكلها، خصوصاً في عصور الظلام  
عندما يتوفر الوطنيون لقيادة الدولة.

تتجانفها لها حزبها، بدأ منذ القدم  
هدفه وطني، ويريد من يعملون عقولهم  
إذا اتحدتم جميعاً لأنجزتم هذا العمل  
ستتبعه عزة، وتندحر الذلة

تنقسم القصائد السواحيلية الطويلة في مرحلة الكلاسيكية عادة إلى ثلاثة أجزاء: المقدمة والوسط والخاتمة. والمقدمة عبارة عن تضرع يذكر فيه الشاعر اسم الله، ويحمده ويشكره ويثني عليه بما هو أهله طالباً منه العون والمساعدة من أجل إنجاز

نظمه. فلنقرأ هذا المثال من قصيدة الإنكشاف (٦٢):

*Bismillahi, naikadimu,  
Hali ya kutunga hino nudhumu,  
Na Ar-Rhmani kiirasimu,  
Basi Ar-Rahimi nyuma ikaye.  
Nataka himdi nitangulize,  
Ili mdarisi asiulize,  
Akamba himdi uitusize,  
Kapakaza illa isiyo nduye.*

أبدأ باسم الله  
تأليف هذا النظم  
والرحمن أكتب  
وبعده أضع الرحيم.

أريد أن أبدأ بالحمد  
كي لا يسأل دارس ويقول  
لقد حرمتنا من الحمد  
إن هذا عيب لا مثيل له

أما فيما يتعلق بوسط القصيدة، فإن الشاعر يقص فيه القصة التي يريد أن يرويها شعراً مع تفصيل كامل وحكمة. والخاتمة عبارة عن نهاية مع إعلان خاص بالإقرار بالفضل والشكر لله، أو تكون مجرد إعلان بأن النظم يدنو أو يقترب من النهاية. فلنقرأ آخر بيتين من قصيدة الإنكشاف (٦٣):

*Sasa takhitimu tatia tama,  
Atakofuata na kuyandama,  
Tapata khatima na mwisho mwema,  
Rabbi twakuomba tujaaliye.  
Rabbi mrahamu mwenye kutunga,  
Na mezokhitimu mja malenga,  
Sala na salamu ni zao kinga,  
Rabbi takabali ziwashukiye.*

سأختم الآن وأضع النهاية  
من يتبع وينتهج هذا الهدى  
سيفوز بحسن العاقبة والختام  
فندعوك يا رب أن تقدر لنا ذلك.

وارحم يا رب الناظم  
وارحم عبدك الذي ختم النظم  
وصلاة وسلامًا يكونان وقاية لقارئه  
اللهم تقبلهم.

والشعر السواحيلي الكلاسيكي مكتوب بلهجات سواحيلية قديمة هي لهجة Kingozi (أقدم اللهجات السواحيلية كلها) ولهجة Kipate ولهجة Kiamu. ولأن الشعر السواحيلي الكلاسيكي عبارة عن نشر للقيم والمبادئ الإسلامية، فإنه من الطبيعي أن يكون ممزوجًا بكثير من المفردات المقترضة من اللغة العربية، وأن يكون ممزوجًا بقوالب وعبارات ومجازات وصور مقتبسة من الثقافة العربية الإسلامية.

### الكلاسيكية الجديدة Urasimi Mpya في الشعر السواحيلي:

قبل الحديث عن الكلاسيكية الجديدة في الشعر السواحيلي يجب أن نتحدث في عجالة عن فترة العقم أو فترة قلة الإنتاج الأدبي التي تلت فترة الكلاسيكية وسبقت الكلاسيكية الجديدة.

يمكن القول بأن الفترة من عام ١٨٨٥ إلى عام ١٩٤٥م كانت فترة ندرة في الإنتاج الأدبي في اللغة السواحيلية. وكانت هناك كتابات قليلة كتبت في ذلك الوقت مثل كتابات حامد عبد الله Hamed Abdallah. ونجد أيضًا قصيدة حرب الماجي ماجي Utenzi wa vita vya majimaj، وقصيدة حرب الاستقلال Utenzi wa vita vya uhuru. تاريخيًا، ترجع الأسباب التي أدت إلى قلة الإنتاج الأدبي في تلك الآونة إلى أن دول أوروبا كانت تقسم أفريقيا فيما بينها، بالإضافة إلى الحربين العالميتين الأولى والثانية وما نتج عنهما من تدمير لنصف الحضارة البشرية في

ذلك الوقت، مما أدى إلى تأثيرات سلبية على كل مناحي الحياة. ومع كل ما مضى كانت تلك الفترة هي فترة تحويل كتابة اللغة السواحيلية من الحرف العربي إلى الحرف اللاتيني. كل هذه الأسباب أوقفت أو بالأحرى أدت إلى قلة الإبداع في الأدب السواحيلي المكتوب (٦٤).

أما فيما يتعلق بالكلاسيكية الجديدة، يمكن القول بأن الفترة من ١٩٤٥ إلى عام ١٩٦٠م هي فترة الكلاسيكية الجديدة في الشعر السواحيلي. كان العمل الأساسي في تلك الفترة هو إحياء قوانين الشعر التي ضاعت أو خفى بريقها في فترة الندرة المذكورة آنفاً. وتزامنت تلك الفترة مع وجود بعض من الشعراء الموهوبين من أمثال شعبان روبرت، وعمرو عبيد، وماتياس منيامبالا *Mathias mnyampala* وخميس أماني *Khamis Amani*، وأحمد ناصر *Ahmed Nassir* (٦٥).

وللتفريق بين مذهب الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة يمكننا أن نستخدم معيار الخط المكتوب ونقول إن الخط العربي استخدم في الكلاسيكية، بينما الكلاسيكية الجديدة تبدأ من زمن الشاعر مويكا بن حاج *Muyaka bin Haji* ومن زمن استخدام الحرف اللاتيني ابتداء من عام ١٩١٠ (٦٦).

فكتاب «قوانين نظم الشعر» للشيخ عمرو عبيد جاء في وقت كانت الحاجة إليه كبيرة. لقد كان ذلك الكتاب عبارة عن حلقة وصل جيدة أو رباط جيد مع الماضي. والماضي هنا هو فترة الكلاسيكية التي ازدهر فيها الشعر السواحيلي ازدهاراً كبيراً.

### الكلاسيكية الجديدة بين الالتزام بقواعد الكلاسيكية والتجديد:

في الواقع، ظل شعراء ذلك الوقت (زمن الكلاسيكية الجديدة) شعراء تقليديين حيث اتبعوا التقاليد التي وضعها شعراء الكلاسيكية، خصوصاً تلك التقاليد التي حددت قواعد العروض والنظم في الشعر السواحيلي، وهي القواعد المقررة للأشكال الكلاسيكية في الشعر السواحيلي التي كانت قد ترسخت واكتملت، ولذلك يجب على الشاعر أن يستخدمها، ومن ثم فشعراء ذلك الوقت كانوا على صلة عميقة مع قوانين العروض التي سادت في مرحلة الكلاسيكية.

على الرغم من أن شعراء الكلاسيكية الجديدة كانوا يتتبعون مثاليات الكلاسيكية، وميالين إلى ترسيخ الشعر التقليدي والنموذجي؛ فإنهم لم يكونوا ضد التغيير، بل كانوا مهتمين إلى حد بعيد بالابتكار والتجريب والتجديد، وعلى سبيل المثال، الشاعر التنزاني شعبان روبرت الذي استخدم أساليب النظم الكلاسيكية وأساليب أخرى غير كلاسيكية<sup>(٦٧)</sup>.

ويظهر تمسك شعراء الكلاسيكية الجديدة بالتقاليد التي وضعها شعراء الكلاسيكية في المقدمة التي كتبها عمرو عبيد لكتاب ماثياس منيامبالا «وعظ الشعر *Waadhi wa ushairi*»، كما يتمثل أيضاً في المقدمة الموجودة في ديوان «شرح البداية *Kielelezo cha fasili*» لشعبان روبرت، حيث نقرأ في هاتين المقدمتين تفاصيل عن الشعر المطلوب. فالشعر الجيد عندهما هو الذي يلتزم ناظمه بقوانين العروض التي كانت سائدة في الكلاسيكية<sup>(٦٨)</sup>.

### القوة الدافعة للتغيير من الكلاسيكية إلى الكلاسيكية الجديدة في الأدب السواحيلي:

كانت الفترة من عام ١٨٠٠ إلى عام ١٩٠٠م فترة توسع في أفريقيا مع نضال داخلي وحروب التوسع للدول التي أرادت أن تزيد من إمبراطوريتها<sup>(٦٩)</sup>. وفيما يتعلق بالاقتصاد، ازداد إنتاج السلع وأصبحت إفريقيا أكثر فأكثر جزءاً من الاقتصاد الرأسمالي العالمي، ومناثرة بالتطور الاقتصادي خارجها. وأصبحت مومباسا *Mombasa* مثلاً نموذجياً للاقتصاد البحري في أفريقيا والذي كان مرتبطاً بالنظام الرأسمالي في العالم. وهذا ناشئ عن وضعها الجغرافي، حيث اعتبرها العرب والبريطانيون وغيرهم كواحدة من أهم المراكز الاستراتيجية والتجارية على الساحل<sup>(٧٠)</sup>.

وبهذا الترابط مع النظام الرأسمالي في العالم، فإن النظام الاقتصادي الإقطاعي القديم في باتي *Pate*، ولامو *Lamu*، ومومباسا *Mombasa* وأجزاء أخرى على الشاطئ فقد كثيراً من مقوماته.

وبالتالي، فصل الشعر السواحيلي الكلاسيكي الإسلامي نفسه عن الاسترقاق الإقطاعي، واكتسب صفات مميزة جديدة تناغم بها مع القيم الرأسمالية الجديدة. فالشعر السواحيلي الكلاسيكي الإسلامي يصور فساد الإقطاع الذي أدى إلى أفول

وانحطاط دولة باتي الغنية. وعلى سبيل المثال، موضوع قصيدة الانكشاف هو أطلال الإقطاع في مدينة باتي، في حين أن موضوع قصيدة مواناكوبونا هو صفات ذلك الإقطاع. وكان لانزهام الحكم المزروع تأثيراً أيضاً على الشعر السواحيلي. وهذه القضية مصورة في شعر مويكا بن حاج. ومجيء السيد سعيد *Sayyid Said* بالإضافة إلى أن لهجة *Kiunguja* أصبحت اللغة السواحيلية الرسمية. هذه أحداث هامة عند تعيين الكلاسيكية في الأدب السواحيلي. وكان هذا متزاملاً مع مجيء الألمان الذي أفرز لنا قصيدة «حرب الألمان وحكم مريما *Utenzi wa vita vya Wadachi na kutamalaki Mrima*»<sup>(٧١)</sup>.

### صور موضوعية :

عند مقارنته بالشعر الكلاسيكي السابق على هذه الفترة، فإن الشعر السواحيلي الكلاسيكي الجديد يعالج موضوعات غير دينية. ومن ثم، فإن الشاعر يؤلف في الحب والسياسة والضغينة والحكم والحكام والحرب والخلافات المحلية والمغامرات البحرية ومدح الذات. وبدأ الشاعر يكتب في القضايا الاجتماعية بدلاً من الكتابة في الموضوعات الدينية المحضة:

### ١ - الحب :

#### *Laiti Siwele Nyuni*

*Laiti siwele nyuni haruka haja uliko  
Tukangia faraghani hapungua sikitiko  
Hakupa yangu lisani nawa ukanipa wako  
Natamani kuja kwako lakini sina idhini.*

*Dalili ya kutamani nawe waifahamia  
Uningizile moyoni siwezi kuvumilia  
Ndipo hafanya huzuni shughuli ikaningia  
Kwako natamani kuya lakini sina idhini.*<sup>(72)</sup>



التوق لرؤية المحبوبة  
ياليتني كنت طائرًا صغيرًا  
ياليتني كنت طائرًا صغيرًا يستطيع أن يطير إلى حيث أنت  
ونختلي بأنفسنا لتغلب على الحزن (لنطرد الحزن)  
حتى نتمكن من نقل مشاعرنا الأعمق  
أتمنى أن آتي إليك ولكن لم يؤذن لي.

أنت تعرفين دليل التوق إليك  
وتملك قلبى فلا أستطيع التحمل  
وذلك ما جعلني حزينًا جدًا ومعكرًا  
أتمنى المجيء إليك ولكن لم يؤذن لي.

٢ - الضغينة :

*Mwivi*

*Mwivi alokwiba changu, alinondoa haiba  
Alinibia tawangu na kombe na kijaluba  
Ngwamba fumo la Mungu lenyi dhambi na ukuba  
Asikubaliwe toba, afe ali hizayani<sup>(73)</sup>*

اللص

اللص الذي سرق أشيائي، و يسلبني مجدي  
سرق صندوق ثروتى، والطبق الكبير والصندوق المعدني الصغير  
لعل الله يقتله برماح الإثم والعقوبة  
ولا تقبل توبته ويظل حيًا خلال حياته في خزى.

٣ - السياسة :

*Siche kifarua na ndovu wangakukalia mbele  
Wangawa nyama wa nguvu siwache hawakumbile  
Kambe nao washupavu, kwamba hawalimshile  
Mjenga nyumba halale yulele ukumbizani* <sup>(74)</sup>

لا تخف وحيد القرن أو الفيل إذا كانوا أمامك  
ربما يكونوا بالفعل حيوانات قوية (ضخمة)  
ومع ذلك لا تخف منهم، فإنهم لن يمسوك  
قل للحمقى وأخبرهم أنهم أبداً لا يهزمون  
الرجل الذي بنى المنزل لا ينام فيه، يجب أن ينام  
في فناء الدار.

٤ - الحكم :

*Ngome ni ngome ya mawe na fusi la kufusiza  
Ngome ni ya matumbwe na boriti na kuikiza  
Ngome wetwapo sikawe, enda hima na kufuza  
Ngome imetuumiza, naswi tu mumo ngomeni* <sup>(75)</sup>

الحجارة

الحصن هو حصن الحجارة المدعم بالرمل المرجاني  
الحصن له أسقف مبسطة جيداً بالعوارض الخشبية والحجر المرجاني المضيء  
الحصن! عند ما تدعى إلى هناك، لا تتلأأ وأسرع واذهب هناك بسرعة  
الحصن أضرنا من غير ريب، ولكننا مازلنا في الحصن  
في زمن الشاعر مويكا، شكل الحصن مقراً سكنياً وحكومياً وعسكرياً للحكام  
المزارعة<sup>(٧٦)</sup>.

٥ - الحرب :

هذه أغنية ضد السيد سعيد في زنربار <sup>(٧٧)</sup>:

*Tumwi ukifika Zinji, Zinji la Mwana Aziza  
Wambile waje kwa unji, unji tutawapunguza  
Hawatatupiga msinji jengo wakalitimiza  
wakija wakitekeza, maneno ni ufuoni.*

يا أيها الرسول إذا وصلت زنبار، وطن السيدة عزيزة  
قل للعمانيين أن يأتوا في مجموعات كبيرة سنقضي عليهم (سنقلهم)  
لن يضعوا أساس (قاعدة) إمبراطوريتهم هنا  
إذا نفذوا تهديداتهم على الشواطئ، لا ريب أننا سنلتحم معهم في قتال  
٦ - الخلافات المحلية :

*Atani wa Kiwa Ndeo maneno mangi atani  
Musinene mupendao yawatokayo kanwani  
Siku ya msu na ngao na risasi matavuni  
Mtakwambiwa «Semani!» lakunena msijue<sup>(78)</sup>*

اكبحوا أنفسكم أنتم مولعون برجال لامو، و لا تصيحوا كثيرًا  
لا تقولوا ما تشاءون من الكلام السخيف الذي يخرج من أفواهكم  
في يوم الرمح والترس، وعندما توضع جيدًا  
عقب بنادق الفتيل على الخدود (الوجنات)  
ستخبرون: «تكلّموا الآن!» لكن لن يكون لديكم ما تقولونه

٧ - المغامرات البحرية :

*Kwa heri mwana kwa heri, nenda zangu Ngezi-Maji  
Nimeazimu safari kwa p'epo za maleleji  
Kwa malenge na shuwari natwakali Mpaji  
Baada ya dhiki faraji hakuna lisilokuwa<sup>(79)</sup>*

وداعًا يا زوجتي وداعًا، أنا في طريقي إلى نجيزي ماجي  
لقد قررت القيام برحلة بواسطة الريح المتقلبة لماليلجي  
السفر عبر البحار الهائجة والهادئة، وأتوكل على المعطي  
إن بعد العسر يسرا، فلا يوجد شيء مستحيل الحدوث على الإطلاق

*Simba wa maji*

*Ndimi t'aza nembetele, majini ndimi mbuaji  
Nishikapo nishikile, nyama ndimi mshikaji  
ndipo nami wasinile, nimewashinda walaji  
Kiwiji simba wa maji: msonijua juani<sup>(80)</sup>*

أسد البحر

أنا هنا التازاء، السمك الذي ينقض بسرعة، سفاح البحر  
عندما أمسك بشيء، فإنه إمساك قوي، أنا الذي أصطاد الأسماك الأخرى  
لا عجب أن الأسماك الأخرى لا تستطيع أن تأكلني، فأنا القوي وآكلهم  
أنا الكلب الوحشي، وأسد البحر، احذروا يا من لا تعرفونني!

٩ - لعبة شعرية لغوية ملغزة :

*Jinga ni jinga la moto lifukalo likawaka  
Jinga lina utukuto lijapozima hufuka  
Jinga ndia za mateto ndizo ambazo lashika  
Jinga limekwerevuka hilino si jinga tena<sup>(81)</sup>*

الجمرة: هي جمرة النار التي تتوهج وتحترق وتدخن من غير لهب  
الجمرة: هي النار الداخنة من غير لهب ولا يمكن التنبؤ بها علي نحو شرير  
المهرج: يجب أن يتبع أساليب مشوشة (مربكة)  
أصبح الآن حاذقًا، وليس أحمقًا

صور أسلوبيية :

على الأرجح، كان شكل الشعر *Shairi* ناشئًا إلى حد بعيد من رقص الجونجو  
*Gungu* المؤدي (بالرقص والغناء) في طقوس الزواج في لامو في كينيا. وبما أن  
رقص الجونجو كان على العموم أداءً شفاهياً (تمثيلاً شفاهياً) ارتبط بالزواج، كان  
مؤلفاً ليكون قصيراً أكثر ودنيوياً (غير ديني)، وموجهًا للتسلية والحفلات، ومصاغاً  
لأمد محدود من الزمن<sup>(٨٢)</sup>.

*Kisimbo cha mkunazi P'embe ya nyati gongeya  
Na upatu wa Hijazi muangaye k'angayeya  
Ikusanye wmaizi wakaye safu pamoja  
Na imbao kipoteya kirudiwa nasiize.*

اضرب بعصا شجرة العناب قرن الجاموس  
واقرع على الصينية النحاسية الحجازية بالنقارة (عصا النقر على الطبل)  
حتى يستطيع الفطناء أن يأتوا معًا ويأخذوا  
مواقعهم في الصف  
ويجب على أي إنسان يخطئ في خطابه (الغناء)، لا تدعه  
يعارض (يعترض) عندما يوقف (يعترض عليه).

وشكل الشعر *Shairi* يكون قصيرًا وموجزًا يتراوح من بيت واحد إلى أربعة أبيات. وهذا ناشئ عن تغير وظيفة الشعر لتتلاءم مع الظروف الجديدة التي طرأت على الحياة الثقافية السواحيلية التي أصبحت أكثر تعقيدًا مقارنة بالحياة الأكثر بساطة في العصر الإقطاعي. وشكل الشعر رباعي الأبيات يتضمن أربعة أسطر في كل بيت، مع تقسيم عروضي ٨ × ٨ في كل سطر، أي ١٦ وزنًا في كل سطر، وقافية في الصدر عند المقطع الثامن، وقافية في العجز عن المقطع السادس عشر. وأصبح لهذا الشكل شعبية وأهمية كبيرة في الشعر السواحيلي حتى اليوم. ويعتبر مويكا بن حاج من أهم وأشهر شعراء ذلك الوقت حيث جرّب هذا الشكل، وكتب في موضوعات غير دينية، وقدم تغييرات شكلية في الشعر السواحيلي، خصوصًا في الأسلوب والمجازات ونظام الصوت مثل السجع وتناغم الأصوات والقافية. هذا مثال جيد يدل على تناغم الأصوات (٨٣):

*Sichi nlichokiona nilicho chandika icho  
Sichi sikiwati tena naradhiwa kufa nacho  
Sichi ni cha waungwana ndicho chakula walacho  
Sichi wala sina kicho sitili moyo huzunni.*

ليس هذا ما رأيته وشاهدته بعيني  
لن أدع هذا يذهب أبدًا حتى لو أموت من أجله  
خل الملت من أجل حر المولد، شيء ما يُبْهَج يداعب أذواقهم  
لست مرتاعًا ولا خائفًا، ولن أترك نفسي للحزن

## صور لغوية:

الشعر في الكلاسيكية الجديدة مكتوب بالدرجة الأولى بلهجاتي لامو *Lamu*، ومفيتا *Mvita* حيث عاش معظم الشعراء. والشعر في الكلاسيكية الجديدة يستخدم مفردات عربية بدرجة أقل مقارنة بالشعر في مرحلة الكلاسيكية. وبسبب ميوله اللادينية (الدنيوية)، فإن الشعر في هذه المرحلة يستخدم اللغة اليومية المستخرجة من العالم الواقعي؛ لغة مستخدمة في الحياة اليومية. لقد كان مويكا مهتمًا بالمادة التي تخدم الحاجات الاجتماعية والسياسية الأنية للجماعة. والصور والأساليب كانت أيضًا مرسومة من البيئة المحلية مثل الأسد والحصان والماعز والصيد والنمر والعشب والمعبر (مكان عبور النهر بمركب).

## الرومانسية:

### الصراع الفكري بين الرومانسيين والكلاسيكيين:

نشأ خلاف فكري بين الشعراء التقليديين مثل سيراغ الدين *Chiraghdin* وكاندورو *Kandoro* وعبد اللطيف عبد الله *Abdilatif Abdallah* والأمين مزروعي *Al-Amin Mazrui* وإبراهيم شريف *Ibrahim Sharif*، وآخرون من الذين تمسكوا بقوانين العروض، وقالوا أن الوزن والقافية والبحر وعدد الأسطر في البيت الشعري بمثابة العمود الفقري للشعر السواحلي، وبين الشعراء المعاصرين مثل جاريد أنجيرا *Jared Angira*، وإبراهيم حسين *Ibrahim Hussein*، وإفريز كيزيلاهابي *E. Kezilahabi*، وكريسبن هاولي *Crispin Haul*، وموجيا بوسو *Mugyabusu*، ومولوكوزي *Mulokozi*، وكاهيجي *Kahigi*، وموهانيكا *Muhanika*، وآخرون من الذين تمردوا على قيود الكلاسيكية بقوانينها الصارمة في العروض، وأكدوا على أن العمل الأدبي لا يثبت عند حال واحد، بل ينمو ويتغير، ويتأثر بالأوضاع الاجتماعية والسياسية، كما أكدوا على الرغبة الشخصية للفنان، فهو ينظم الشعر في أي شكل وفي أي موضوع. ورفض أنصار الرومانسية كل ما جاء في كتابات الكلاسيكيين<sup>(٨٤)</sup>. وأكد أولئك النقاد من الرومانسيين على أن<sup>(٨٥)</sup>:

Wajibu wetu ni kusonga mbele, kufanya uchunguzi zaidi katika ushairi wa Waswahili wa pwani na Waswahili wa Bara, kusoma tungo za mataifa mengine na za nyakati mbali mbali, na kutumia ujuzi huo na uwezo na vipaji vyetu kuiendeleza sanaa ya ushairi.»

«واجبنا هو التقدم للأمام، والبحث أكثر في شعر السواحليين الذين يعيشون على الساحل والسواحليين البعيدين عن الساحل، ودراسة كتابات الدول الأخرى في عصور مختلفة، وأن نستخدم قدرتنا وخبرتنا تلك لتطوير فن الشعر.»

وواصل أنصار الرومانسية معارضتهم لقوانين الكلاسيكية، وقالوا أن الشعر يتغير مثله في ذلك مثل كل أنماط الأدب الأخرى ومثل الفن بصفة عامة (٨٦).

«Uwanja wa ushairi ni mpana sana, hauanzii wala haishi katika vina na mizani. Washairi wa Kiswahili wasitosheke na ujuzi walio nao na vilemba vya «ustadh» na «ushaha wa malenga» anavyo baadhi yao wamevikwa... Wao pia, kama sisi, wanawajibika kujielimisha ama sivyo maendeleo ya fasihi na hasa ushairi yatawaacha nyuma.»

«مجال الشعر واسع جدًا، ولا يبدأ ولا ينتهي عند القوافي والأوزان. ويجب على الشعراء السواحليين ألا يكتفوا ببراعتهم التي يملكونها ولا علي ماتم تنويع بعضهم به من عمائم الأساتذة وفحول الشعراء التي وضعت على رؤوس بعضهم... هم أيضًا مثلنا، يجب عليهم أن يعلموا أنفسهم وإلا فإن تطور الأدب وخاصة الشعر سيتركهم في المؤخرة.»

استمر الخلاف، وظهرت الدواوين التي تحوي أشعارًا لا تهتم كثيرًا بقوانين العروض. وبدأ القراء يعتادون شيئًا فشيئًا على أساليب النظم الجديدة التي نالت اهتمام الدارسين في الحلقات الدراسية في شرق أفريقيا وفي خارج شرق أفريقيا. وظهرت دواوين شعرية تنتمي بعض قصائدها للرومانسية مثل ديوان «الألم

«Kichomi» لكيزيلاهابي، وديوان الشعر الحديث «Mashairi ya Kisasa»، وديوان «شاعر القارة Malenga wa Bara»، وديوان «أسرار الشعر وديواننا Kunga za Ushairi na Diwani Yetu» للشاعرين مولوكوزي وكاهيجي، وقصيدة حرب كاجيرا وسقوط عيدي أمين «Utenzi wa Vita vya Kagera na Anguko la Idi Amini» للشاعر موهانيكا<sup>(٨٧)</sup>.

#### ظهور الرومانسية في النقد الأدبي:

لم تظهر الرومانسية في الجانب الإبداعي فقط، بل ظهرت أيضاً في الجانب النقدي. وعلى سبيل المثال، المقالة المنشورة في دورية موليك (Mulika 1973) تحت عنوان «الشعر Ushairi» للناقد ج. رمضان J. Ramadhani، ومقالة كيزيلاهابي «الشعر التقليدي والمستقبل» Ushairi wa mapokeo na wakati ujao المنشورة في الدورية السواحيلية زيندوكو (Zinduko 1973)، والمقدمة التي كتبها فاروق طوبان Farouk Topan لديوان «الألم» ليكيلاهابي، والمقالة التي كتبها فاروق طوبان أيضاً تحت عنوان «الشعر السواحيلي الحديث» Modern Swahili Poetry والمنشورة في مجلة مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية عام ١٩٧٦<sup>(٨٨)</sup>.

لقد أظهرت هذه المقالات وغيرها موقف ووجهة نظر الرومانسيين. وعلى سبيل المثال، أجاد مولوكوزي وكاهيجي في ديوانهما «أسرار الشعر وديواننا» على أسئلة كثيرة تتعلق بالشعر السواحيلي الذي يلتزم بقواعد العروض وذلك الذي يهمل هذه القواعد، ووضحا بداية الصراع بين أنصار الكلاسيكية وأتباع الرومانسية. ولم يرد الكلاسيكيون على كل ما جاء في المقالات المذكورة أعلاه، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن الأفكار التي طرحها الرومانسيون قد لاقت القبول بدرجة أو بأخرى عند الكلاسيكيين<sup>(٨٩)</sup>.

#### ظهور الرومانسية في الإبداع الأدبي:

ظهرت الرومانسية في شعر مولوكوزي وكاهيجي وكيزيلاهابي الذي يتغنى بالطبيعة وحياة الريف، كما تظهر في قصائد الحب، وأشعار الوطنية التي ليس لها أسس راسخة؛ الوطنية التي تتبنى فقط على القول وليس على الفعل. وهذا مثال من شعر الرومانسية عند كيزيلاهابي في قصيدة «ناماجونديو Namagondo» في ديوان الألم:



*Nakumbuka Namgondo mahali nilipozaliwa  
Yako wapi tena mawele, mawele tuliyopiga  
Leo hapa, kesho pale, kesho kutwa kwa jirani?  
Viko wapi viazi vitamu vilivyowashinda walaji  
Shambani vikajiozea kwa kutokuwa na bei?  
Nalilia Namagondo kijiji nilipozaliwa.*

*Iko wapi tena pamba tuliyovuna kwa wingi  
Vyumba vikajaa, watu tukavihama!  
Nawakumbuka wanawake wenye nyingi shanga  
Karibu na barabara wakikoga kisimani  
Na hapa pembeni, watu wanavuna mpunga  
Uko wapi tena mpunga uliokitajirisha watu? Ku.67-68*

أتذكر ناماجونديو حيث ولدت

أين الذرة الذي طحناه

اليوم عندنا، وغداً هناك، وبعد غد عند الجيران؟

أين البطاطا اللذيذة التي ضعف أمامها الأكلة

فسدت في الحقل لرخصها

أبكي قريتي ناماجونديو مسقط رأسي

أيضاً أين القطن الذي جنيناه بكثرة

امتلأت الغرف بمحصول القطن فتركناها (فغادرناها)!

أتذكر النساء المتزينات باللؤلؤ

يستحمنن في البئر بالقرب من الشارع

وهنا في الزاوية، يحصد الناس الأرز

أيضاً أين الأرز الذي أثرى الناس؟

لاشك أن هذا البكاء على ذكريات الحياة الماضية في الريف هو نوع من أنواع

الرومانسية. ونجد الرومانسية أيضاً في ديوان «الشعر الحديث»:

## *Najua unanipenda'*

*Najua kuwa wewe unanipenda,  
Ila sijui kama ninakupenda,  
Ewe bibi mzuri nihurumie,  
Niombee na mimi nijitambue  
Uzuri wako hakika naona. Uk. 1*

أعلم أنك تحبيني

أعلم أنك تحبيني

لكني لا أدري ما إذا كنت أحبك

أرحمني أيتها السيدة الجميلة

أتوسل إليك حتى أعرف نفسي

لا شك أنني أرى جمالك

إذا نظرنا إلى الدواوين الشعرية السواحيلية التي طبعت حتى اليوم؛ سنجد أن كثيراً منها تتبع قوانين العروض التي جاءت في كتاب «قوانين نظم الشعر وديوان عمرو» للشيخ كالوتا عمرو عبيد. من الناحية البنائية، يجب – طبقاً لعمرو عبيد – أن تتوافر في القصيدة خمسة شروط:

١ - عدد الأسطر في كل بيت.

٢ - عدد الأوزان في كل سطر.

٣ - قافية الصدر وقافية العجز.

٤ - اكتمال المعنى لكل بيت (الإكتفاء *Kutosheleza*)

٥ - إمكانية غناء البيت الشعري<sup>(٩٠)</sup>.

فلننظر إلى البيت الشعري التالي كمثال على ما ذكر أعلاه<sup>(٩١)</sup>:

*Kiswahili sinabudi, kukipa sana makamo,  
Ni lugha yangu ya jadi, kwa uzawa nimo humo,  
Yanipatia muradi, na kunikuzia kimo,  
Nitokapo ni jadidi, pia heshimani nimo.*

لا بد أن أجد اللغة السواحيلية  
إنها لغة أجدادي وهي لغتي الأم  
تحقق مرادي وترفع هامتي عاليًا  
عندما أتحدث بها اكون معاصراً وأنال الاحترام.

إذا تتبعنا المعايير الخمسة التي ذكرها عمرو عبيد، سنجد أن البيت السابق  
يستوفي المعايير الخمسة.

١ - البيت يتكون من أربعة أسطر.

٢ - السطر الشعري يحوي ١٦ مقطعاً، أي ثمانية مقاطع في كل سطر.

٣ - توفر قافيتي الصدر والعجز:

\_\_\_\_\_ di \_\_\_\_\_ mo  
\_\_\_\_\_ di \_\_\_\_\_ mo  
\_\_\_\_\_ di \_\_\_\_\_ mo  
\_\_\_\_\_ di \_\_\_\_\_ mo

وهذا الترتيب يكون على النحو التالي:

a b  
a b  
a b  
a b

٤ - البيت له معنى قائم بذاته.

٥ - يمكن غناء هذا البيت.

الشروط الثلاثة الأولى يمكن أن تختصر على النحو التالي:

4 / 8 a \_\_\_\_\_ 8 b  
8 a \_\_\_\_\_ 8 b  
8 a \_\_\_\_\_ 8 b  
8 a \_\_\_\_\_ 8 b

لكننا إذا نظرنا إلى شعر كيزيلاهابي في ديوان «الألم» مثلاً؛ سيتبين لنا أن البناء الذي جاء في ذلك الديوان لا يتشابه مع ما جاء في معايير عمرو عبيد. فالبيت في ذلك الديوان لا يستوفى المعايير الخمسة الموجودة في كتاب عمرو عبيد. والسؤال المطروح هو: هل هذا الشعر وغيره الكثير في ديوان «الشعر الحديث» ودواوين أخرى ليس بشعر؟ أم يمكن أن نطلق عليه اسم «*Mashairi guni*»، أي الشعر الذي لا يستوفى معيار أو أكثر من معايير العروض. ويجيب فاروق طوبان على السؤال المطروح بقوله إن أشعار كيزيلاهابي في ديوان «الألم» ليست بـ *mashairiguni*، لأن الشاعر لم يقرر أن يتبع قوانين نظم الشعر ثم فشل في تحقيق هدفه، لكن كيزيلاهابي يستخدم أسلوباً جديداً في كتابة الشعر السواحيلي. في البداية، اتبع كيزيلاهابي هذا الأسلوب في كتابة الشعر باللغة الإنجليزية، حيث أن القصائد التسع الأولى في ديوان «الألم» نظمت بهذه الطريقة، ثم استخدم هذا الأسلوب في كتابة الشعر السواحيلي<sup>(٩٢)</sup>.

أيضاً تظهر الرومانسية في ديوان «الشعر الحديث» لمولوكوزي وكاهيجي اللذان يوضحان لنا اتجاه هذا الديوان بقولهما<sup>(٩٣)</sup>:

«Kitabu hiki kimeitwa Mashairi ya Kisasa hasa kwa sababu mitindo iliyotumika humu ni ya aina tofauti kabisa na ile iliyozoewa. Wshairi wengi wanazijua na kufuata kanuni za mizani, vina, vibwagizo na kadhalika kama anavyoeleza marehemu Kaluta Amri Abedi katika kitabu chake Sheira za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri... Walakini ni maoni yetu pia kwamba utunzi wa mashairi hauna budi kuwa na uhai kama ilivyo lugha yenyewe ya Kiswahili; yaani utunzi wa mashairi hauna budi kubadilikabadilika. Njia nyingine nzuri na mpya hazina budi kuvumbuliva na watunzi wenye ari ya kuendeleza kipawa chao cha mashairi na lugha ya Kiswahili.»

«لقد سمي هذا الكتاب على وجه التحديد بالشعر الحديث لأن الأساليب التي استخدمت هنا هي نوع مختلف تماماً عن الذي تعود عليه القراء. شعراء كثير يعرفون ويتتبعون قواعد الأوزان، والقوافي، والكلمات التي توجد في السطر الأخير من البيت الشعري والتي تتكرر في نهاية كل بيت من القصيدة وهكذا كما شرحها المرحوم كالوتا عمرو عبيد في كتابه «قوانين نظم الشعر وديوان عمرو»... ومع ذلك، إلا أننا نرى أيضاً أن نظم الشعر يجب أن يكون فيه حياة (روح) كما هو الحال بالنسبة للغة السواحيلية نفسها، أي أن نظم الشعر يجب أن يتغير. ويجب على الناظرين الجادين أن يكتشفوا أساليب أخرى جيدة وجديدة لتطوير قدرتهم الشعرية وتطوير اللغة السواحيلية».

فيجب على الشاعر أن يكون على دراية بقوانين الشعر، لكن لا يجب في نفس الوقت أن يتخذها وكأنها قوانين ثابتة لا تتغير. ولذلك ستجد أن قصائد هذا الديوان قد كتبت بأوزان مختلفة ومتفاوتة. وعلى سبيل المثال، عدد الأوزان (المقاطع) يكون ٧، ٨، ١٠، ١٢، ١٣، ١٦ وهكذا. ولا تتبع هذه الأوزان معايير محددة في تنظيم الأسطر والأبيات، لكن أفكار القصائد نفسها هي التي تسيطر، فالتركيز يكون على الموضوع وليس على الشكل<sup>(٩٤)</sup>.

### القوة الدافعة للتغير من الرومانسية إلى الواقعية:

ثمة عوامل اجتماعية وسياسية ساعدت على ظهور الواقعية في الأدب السواحيلي. فالاستعمار الحديث أظهر بوضوح أن الاستقلال الذي حصل عليه الإنسان الإفريقي هو استقلال ناقص، ذلك لأن الذين استفادوا من ذلك الاستقلال الشكلي هم قادة ورؤساء الدول الإفريقية، في حين أن المواطن العادي الذي ناضل من أجل الاستقلال، والذي كان يأمل في تحسن أحواله بعد الاستقلال، تبين له أن فترة ما قبل الاستقلال كانت أفضل من التي تلتها. أيضاً إعلان أروشا *Azimio la Arusha*، حيث كانت تنزانيا تبحث عن استقلالها الكامل وغير المنقوص من خلال توجيهها نحو الكتلة الشرقية (الاتحاد السوفيتي والدول التي كانت تدور في فلكه أثناء الحرب الباردة)، وتطبيقها لسياسة الاشتراكية أو ما يعرف في اللغة السواحيلية بالأوجاما *Ujamaa*. ومن ضمن هذه العوامل تأسيس حزب الاتحاد الشعبي الكيني *Chama cha Kenya people's*

*Union* ثم حضره بعد ذلك. أيضاً ثورة زنجبار في ١٢ يناير ١٩٦٤، واتحاد تنجانيقا *Tanganyika* وزنجبار ليكوّنا دولة تنزانيا (٩٥).

وبدأ الكتاب يكتبون الأدب الواقعي وينقدون من خلاله الأمراض الاجتماعية وفساد «القيادات الوطنية» التي وصلت إلى سدة الحكم بعد الاستقلال!!! ونجد بعض ملامح الواقعية في بعض أشعار كيزيلاهابي، ودواوين مولوكوزي وكاهيجي خصوصاً في ديوان «الشعر الحديث». ومزج أولئك الشعراء بين الرومانسية التي تميل إلى الطبيعة والحياة في الريف وبين الواقعية التي حاولوا من خلالها نقد الأوضاع القائمة مثل الصراع بين المدن والقرى، والفقر، والخيانة، والظلم، والخداع، والقيادة الفاسدة. وهذا نموذج للشعر الواقعي ينقد فساد قادة إفريقيا بعد الاستقلال في ديوان «أيام الاستقلال السبعة *Fungate ya Uhuru* ١٩٨٨م»

للشاعر الزنجباري محمد سيف خطيب *Muhamed Seif Khatib*:

*Viongozi wa Afrika*  
*Viongozi wa Afrika*  
*Wenye hisa za kampuni*  
*Wengineo za viwandani*  
*Wengi waziweka benkini*  
*Wachache zimo mashambani*

*Wasaliti*  
*Wa umati*

*Viongozi wa Afrika*  
*Wanotawala wa mabavu*  
*Kujifanya ni washupavu*  
*Wao wachache ni werevu*  
*Na umma wote ni mpumbavu*

*Wanafiki*  
*Wazandiki*

*Viongozi wa Afrika  
Wapendao lao kabila  
Kulijaza kila mahali  
Kwa kuwatafutia kula  
Wengine kuwapa madhila*

*Wahaini  
Wa watani*

*Viongozi wa Afrika  
Wanaotumia mapesa  
Wakaogelea anasa  
Nayo mitindo ya kisasa  
Wakaivamia kwa sesa*

*Viongozi wa Afrika  
Wanaotaliki umma  
Wakauweka sana nyuma  
Na wao kujipa heshima  
Kuzifakamia neema*

*Majangili  
Majahili*

*Viongozi wa Afrika  
Wanaozipokea rushuwa  
Ili huduma kuzitowa  
Haki ya mtu kununuwa  
Ni umma unodhulumiwa*

*Viongozi wa Afrika  
Wanohongwa na mabepari*

*Kwa kuutaka utajiri  
Bila ya kujali hatari  
Nchi zao kuwa fakiri*

*Majasusi  
Mafisadi*

*Viongozi wa Afrika  
Wnaonyenyekaa fahari  
Na zikawapanda jeuri  
Kuwaingia na kiburi  
Hawanazo tena saburi*

*Mafedhuli  
Madhalili Ku.22-24*

قادة أفريقيا

قادة أفريقيا

أصحاب الأسهم في الشركات  
وبعضهم له أسهم في المصانع  
والكثير منهم يضع أمواله في البنوك  
والقليل منهم يستثمر في الأراضي  
خونة الأمة

قادة أفريقيا

الذين يحكمون شعوبهم بالحديد والنار (الديكتاتوريون)  
يدعون أنهم شجعان  
القليل منهم أذكاء



والأمة كلها حمقاء (والمجتمع كله جاهل)

المنافقون

الكذابون

قادة أفريقيا

الذين يحابون قبيلتهم

وينشرونها في كل مكان

بالبحث لهم عن الطعام

ويدلون القبائل الأخرى

خونة

الوطن

قادة أفريقيا

الذين ينفقون الأموال

ويبتعمون في الثراء

بالأساليب العصرية

يلتهمون أفضل المزارع المستصلحة

قادة أفريقيا

الذين طلقوا شعوبهم

فوضعوها في مؤخرة الأمم

ويعظمون أنفسهم

بالتهم الأرباح (بالاستحواذ على الأموال)

الصوص

الجهلاء

قادة أفريقيا  
الذين يأخذون الرشوة  
كي يقدموا الخدمات  
حق الإنسان يشترى (بالرشوة)  
والأمة مظلومة (والشعب مظلوم)

قادة أفريقيا  
الذين يأخذون الرشوة من الرأسماليين  
رغبة في الثروة  
بدون مبالاة بالأخطار  
وفقر دولهم  
الجواسيس  
الفاقدون

قادة أفريقيا  
الذين يذلون أنفسهم طلباً للعظمة  
فتمكن الظلم منهم (فأصبح الظلم يجري منهم مجري الدم)  
فأصبحوا متكبرين  
ولم يعد لديهم الصبر  
الظالمون  
الحقيرون

وهذا مثال على الواقعية الاشتراكية التي تمجّد طبقة العمال التي تقود الثورة  
ضد المستغلين في ديوان «أيام الاستقلال السبعة»:

*Utawala*

*Utawala*

*Hatuutaki wa kimwinyi*

*Uwafugao wanyang' anyi  
Kurithishana vinyinginyi  
Tuukataye*

*Utawala  
Pia usiwe kibepari  
Wachache kawa wanawiri  
Wengi wao wakakithiri  
Tuwaangushe!*

*Utawala  
Wa kitumwa usitokee  
Na wala tusiupokee  
Ila sote tuugomee  
Tuchachamaye!*

*Utawala  
Wa Afrika iliyo «huru»  
Viongozi tu «kushukuru»  
Na umma hawaudhukuru  
Tuupinduwe!*

*Utawala  
Udikiteta kifanyakazi  
Uongozao mapinduzi  
Tabaka kukata mizizi  
Tuudumishe! Uk.31*

الحكم

الحكم

لا نريده إقطاعياً

الذى يحمي اللصوص  
الذى يتوارث الثروات  
فلنعارضه

الحكم

لا يكون رأسمالياً  
الأقلية يصبحون أغنياء  
وتزداد الأغلبية فقراً  
فانسقطه!

حكم

العبودية عليه أن يختفي  
فنحن لا نرحب به  
ولكننا نرفضه جميعاً  
ونعارضه!

حكم

إفريقيا «المستقلة (الحرّة)»  
الذي يشكر القادة فقط  
ويتجاهل الأمة  
فانسقطه!

حكم

الالتزام العمالي  
الذي يقود الثورات  
ويقطع جذور الطبقة  
علينا به للأبد!

## الحدثاء:

الحدثاء هى نزعة سيطرت على الفن والأدب فى العالم مع نهاية القرن التاسع عشر، وتهدف إلى قطع الصلات بالماضى والبحث عن أشكال جديدة من التعبير<sup>(٩٦)</sup>. وتوجد الكثير من التفسيرات لمصطلح الحدثاء. وتفسيرنا لا يرتبط مع سبر أو استكشاف الاتجاه أو النزعة التى بدأت تسيطر على الأدب مع نهاية القرن التاسع عشر. ومن ثم فإننا نقصد بالحدثاء هنا التغيير البطيء والمتأني فى الأدب (من ثم التجريب) من الشكل التقليدي إلى شكل آخر جديد فى الشكل والمضمون.

### العوامل التى أدت إلى ظهور الحدثاء فى الشعر السواحيلي:

إن قدوم التعليم الاستعماري مع تأثيراته التكنولوجية والثقافية الجديدة من خلال الفنون والموسيقى والأدب، وأيديولوجيته المؤكدة على الفردية والتمافس والبحث عن المادة - كل ذلك أعطى الشعراء فى شرق إفريقيا نظرة جديدة نحو الحياة الحديثة. ومع ذلك فإن الميول والنزعات الأخلاقية والدينية لم تكن مهجورة أو متخلياً عنها تماماً. وقد خلق مجيئ الطباعة *Printing* وصناعة النشر *Publishing Industry* إلى شرق إفريقيا، وتسهيل الإنتاج (إنتاج الأدب)، ونشر الكتب والصحف والمجلات فى كل أرجاء شرق إفريقيا بيئة إيجابية لتطوير الشعر السواحيلي. واكتسب الشعراء السواحيليون أفكاراً ومهارات جديدة من خلال قراءة أعمال الكتاب والشعراء الآخرين المكتوبة بالإنجليزية والمترجمة إلى السواحيلية، واكتسبوا هم أنفسهم وسيلة لنشر أشعارهم. كما أن الوضع المتدني الذى تعيش فيه إفريقيا الآن هو وضع مخيف لا يمت للواقع بصلة. فالفساد الأخلاقي والسياسي وتدهور الاقتصاد بصورة مرعبة والفقر والمرض والجهل والرشوة والدعارة والرياء واستغلال النفوذ والمحسوبية والخداع وانهيار البنية التحتية الأساسية والانتهاك الفاضح لحقوق الإنسان وفساد وتدهور الحياة الاجتماعية وتلوث البيئة واللامبالاة. أيضاً السلبية وبلادة الشعور والأنانية والديكتاتورية التى يتسم بها القادة الأفارقة المعاصرون، الذين اعتنقوا سلبيات العولمة واقتصاديات السوق الحر. وعلى سبيل المثال، سمات الاتجاه الجديد فى الرواية السواحيلية ظهرت بسبب الموجات القوية للعولمة وعدم كبح جماح السياسات التحررية السلبية التى تضرب كينيا وتنزانيا بشدة<sup>(٩٧)</sup>. ومع أن

هناك عدد من الشعراء السواحليين الذين يمكن أن نعددهم من شعراء الحداثة، فإن شعبان روبرت مثال بارز إلى حد بعيد بلغة التجريب، مع تقديم عدد وافر من الشعر الجديد في شكله ومضمونه<sup>(٩٨)</sup>.

كما أن هناك عدداً آخر من الشعراء السواحليين الذين ينتمون للحداثة. وعلى سبيل المثال، الشاعر كيثاكا وامبيريا *Kithaka wa Mberia* الذي كتب ديوان «لعبة الأوراق» *Mchezo wa Karata* (١٩٩٧م)، وديوان «قارة أخرى» *Bara Jingine* (٢٠٠١م)، والشاعر سعيد أحمد محمد الذي كتب ديوان «العين الداخلية» *Jicho la Ndani* (٢٠٠١م)، والشاعر الأمين مزروعي *Alamin Mazrui* الذي كتب ديوان «سويداء القلب» *Chembe cha Moyo* (١٩٨٨م).

ثمة اختلاف بين الأدب في كينيا بعد الاستقلال وبين نظيره في تنزانيا بعد الاستقلال. وهذا يرجع إلى أن كلاً من الدولتين اتبعتا بعد الاستقلال مباشرة أيديولوجيتين وفلسفتين مختلفتين نحو بناء الدولة. اختارت كينيا فلسفة أو أيديولوجية شجعت سياسات السوق الموجه والعمل الحر والانفتاح الاقتصادي<sup>(٩٩)</sup>. في هذه الحالة، السياسة اللغوية التي كانت معتبرة أنها ستساعد على تحقيق الأيديولوجية الكينية هي التأكيد على اللغة الإنجليزية كلغة رسمية فعالة وقادرة على توحيد الشعب الكيني، وربط الدولة الكينية بالعالم الخارجي.

وعلى العكس من كينيا، تبنت تنزانيا فلسفة وأيديولوجية اشتراكية، تلك الأيديولوجية التي شجعت سياسة ملكية الدولة والسياسات الاشتراكية<sup>(١٠٠)</sup>. والسياسة اللغوية التي كانت معتبرة على أنها السياسة الملائمة في هذه الحالة هي استخدام اللغة السواحيلية كلغة قومية ورسمية ومتوازية مع الإنجليزية لتؤدي الوظيفة الرسمية، وهذا يعني أن السواحيلية لها دور أكبر داخل تنزانيا والإنجليزية معتبرة كلغة دولية.

وانطلاقاً من هاتين السياستين اللغويتين، فإننا نشهد تكاثر الإنتاج الأدبي السواحيلي في تنزانيا، خصوصاً في الفترة من عام ١٩٦٠ إلى ١٩٨٠م مقارنة بالأدب السواحيلي في كينيا.

وانطلاقاً من هذه الخلفية، فإننا نرى أن معظم أعمال الأدب السواحيلي المكتوبة أثناء تلك الفترة في كينيا هي أعمال ليست سياسية ما عدا ديوان «صوت المحنة

«Sauti ya Dhiki» (١٩٧٣م) للشاعر عبد اللطيف عبد الله، وديوان «صرخة حق  
«Kilio cha Haki» (١٩٨١م) وديوان «سويداء القلب Chembe cha Moyo»  
(١٩٨٨م) للأمين مزروعى، ورواية «الأسى Ukiwa» (١٩٧٥م)، ورواية  
«الزيت Mafuta» (١٩٨٤م) ورواية «أولئك هم نحن Walenisi» (١٩٩٥م)  
للكاتب الكيني كاتاما مكانجي Katama Mkangi، ورواية «البنكرياس الجاثم  
فوق الكبد Nyongo Mkalia Ini» (١٩٩٥م) للكاتب روتشا تشيميرا Rocha  
Chimerah، وديوان «لعبة الأوراق Mchezo wa Karata» (١٩٩٧م) وديوان  
«قارة أخرى Bara Jingine» (٢٠٠١م) للكاتب كيثاكا وأمبيريا Kithaka wa  
Mberia، ورواية «قوة الصلوات Nguvu ya Sala»، (١٩٩٩م) للكاتب كيو  
واميتيلا Kyalo Wamitila. بينما فى تنزانيا هناك كتابات سياسية كثيرة كتبت فى  
نفس الفترة.

فى هذه الفترة، الشعر السواحيلي فى تنزانيا يميل إلى الشعر السياسي والفلسفي،  
ويبحث فى موضوعات مثل «الانخداع»، و «خيبة الأمل»، و «الاحتجاج». وهذا  
مثال من ديوان «أيام الاستقلال السبعة» لمحمد سيف خطيب:

### *Fungate*

*Fungate ya uhuru, bado inaendeleya  
«Harusi» wana nuru, wazuri wanavutiya  
Wengi inawadhuru, na tena wanaumiya.*

*Karamu za fahari, mabembe ya kupepewa  
Na majumba mazuri, wamekwisha jijengeya  
Watembea kwa gari, hivi zimewazoweya*

*Ngoma zisizokwisha, na kupeyana fidiya  
Kila siku zakesha, na kuhamiya hamiya  
Mpigo huu ukisha, nwingine unaingiya*

*Wanajua kucheza, na midenguo piya  
Bulbuli wamekaza, darizi kuzipanyia*

*Kubadhi wacharaza, mlio unavitia  
Kungwi hugawa tunzo, harusi kuwagawiya  
Hodari wa michezo, ziada kujipatiya  
Naye huchukua mzo, gharama kuzifidiya*

*Ndoa haihongeri watoka na kuingia  
Ndani waketi wari, harusi haijaingiya  
wazijali fahari, suna wanaikimbiya. Uk. 1*

أيام (الاستقلال) السبعة  
سبوع الاستقلال مازال مستمراً  
العروسان متلاًآن، وجميلان جاذبان  
إنه (أي الاستقلال) يضر الكثيرين، وأيضاً يتألمون منه

الموائد العامرة، والأطعمة  
والقصور الفارهة، قد شيدها لأنفسهم  
يتجولون بالسيارات التي استمرأتهم

وحفلات الرقص التي لا تنتهي، وفيها يتبادلون الاتفاقيات  
وتستمر طوال الليل كل يوم، وتتنقل من مكان إلي آخر  
وإذا ما انتهت حفلة؛ تبدأ أخرى

يجيدون الرقص وكذلك ضرب الطبول  
مرتدين الكوفيات المطرزة، مبالغين التطريز علي الملابس  
ويرقصون بالصنادل المنقوشة

العرافة (التي تلقن العروسين متطلبات حياة الزواج) تقسم الهدايا علي العروسين  
والماهر في الرقص، يحصل على المزيد من الهدايا  
وينال الكثير منها، ويدفع الأموال



زواج غير مبروك، حيث فيه خروج ودخول  
دخول في مساحة ياردة ، مع أن الزواج لم يتم بعد  
إنهم يهتمون بالمظاهر، ويتركون السنة

بالرغم من أن الكاتب السواحيلي في هذه الفترة يرى أن القوى الخارجية  
مسؤولة عن كثير من مشاكل إفريقيا، إلا أنه مشغول أكثر بالمشكلة الداخلية،  
ويرى أن القوى الداخلية مسؤولة أيضاً عما وصلت إليه القارة من انحدار على كل  
المستويات، هذا مثال من ديوان «العين الداخلية (العين الثاقبة):

*Kusimamia Guu Moja  
Guu moja nimesimamia,  
kidete ardhi hii,  
yenyeshiba ela tupu  
Nimesimama tokea n'lipozaliwa  
inapata hamsini miaka!  
Nimechoka ingawa sipaswi kuchoka,  
Kwani nachelea kuanguka!  
Vizizi vyangu vyembamba vimechipuza,  
dhaifu mfano wa nyusi,  
Pumzi za uhai vyajaribu kuvuta!  
Chini ya unyayo wangu*

*Nimo ninajichungua,  
kama wengine wanichunguavyo...  
Mna kitu rutubani mwangu,  
ela hamna kitu ndani ya rutuba!  
Nimo n, apiga kelele,  
hakuna anayenisikia!  
Hata huyu ambaye ndu' yangu,  
mkalia mjaliwa yangu!  
Nikiwa nagusa ncha za usasa,*

*bado naishi karne nyuma!  
Mama wa ulimwengu mimi,  
Mkongwe umri wangu  
ela bado ni mkembe!*

*kila siku sijiwezi  
kila siku nimchanga  
kila siku n' ayumbika  
Kwenye pepo kali*

*zinazonichanachana  
kuninyambua bila kufa!*

*Nasimamia guu noja  
Nikitzama viale vya watu vikikua!  
Vikichipua kwa nguvu!  
'kichipua haraka haraka,  
na mi' n'abaki kudumaa!  
Zaidi kudharauliwa!*

*Siinuki wala sikui – ela:  
Naota kugusa mbingu!  
Kubwa hamu yangu  
Mshawasha wamiminika  
Hujitutumua kuinua,  
kile chote kilo mimi!  
Kufikia maajabu!  
Hitizama, hukuta  
napigwa nyundo!  
Wapi! sijafanikiwa kuinua  
hata punje,  
kuinua nafsi yangu,  
Kuiambia dunia:  
"N'tazameni!" Ku. 65 – 66*

الوقوف على قدم واحدة  
وقفت على قدم واحدة  
ثابتاً في هذه الأرض  
الخصبة لكنها بور  
واقف منذ أن ولدت  
منذ خمسين عاماً!  
لقد تعبت بالرغم من أنه لا يجب أن أتعب  
لأنني أخشي السقوط!  
لقد نبتت جذوري الضعيفة من الأرض  
ضعيفة كالحشائش  
تحاول استنشاق أنفاس الحياة  
تحت وطأة أقدامي  
أراقب نفسي  
كما يراقبني الآخرون  
ثمة شيء في خصوبتي  
لكن لا يوجد شيء في داخل الخصوبة  
وها أنذا أصبح  
ولا يوجد من يسمعي  
حتى أقرب المقربين إلي  
وإن كنت ألمس قمم الحداثة  
إلا أنني ما زلت أعيش في القرن الماضي!  
وأنا (إفريقييا) وإن كنت أم الدنيا  
من حيث عمري الكبير  
إلا أنني ما زلت طفلاً  
عاجز دائماً

مريض دائماً  
يوماً متأرجح  
بالرياح العاتية  
رياح تحطمني  
وتمزقني دون أن تقضي علي!

واقف بقدم واحد  
ناظراً إلى حيوية الشعوب تنمو  
وتورق سريعاً سريعاً  
وأنا في مكاني متخلف  
فيزداد احتقار الغير لي

لا رفعة لي ولا ارتقاء  
سوى أنني أحلم بلمس السماء  
فطموحي كبير  
وحماسي منصب  
ومنفتح ليرتفع  
وكل ذلك هو أنا  
للوصول للعجائب  
(ولكن) انظر لترى  
أنني بالمطرقة أضرب  
واحسرتاه! لم أنجح بعد في النهوض  
ولو بمقدار أنملة  
فانهضى يانفسى  
وأخبرى الدنيا (كلها)  
«ها أنذا» انظروا إلي

صور شكلية وأسلوبية:

معظم القصائد التي تندرج تحت هذا النوع مكتوبة إما بنظم غير مقف أو شعر حر. وهذا مثال للشعر غير المقفى من ديوان «سويداء القلب» للأمين مزروعى:

*Niguse*

*Nitokapo kizuizini*

*Nitamwomba yoyote mwendani*

*aniguse*

*taratibu*

*polepole*

*lakini*

*kwa yakini!*

*Niguse tena*

*Unijuze tena*

*Unifunze tena*

*Maisha yalivyo*

*Maisha yaonjavyo*

*Ladha yake ilivyo*

*Nipo hapa nimekukabili*

*Niguse tena tafadhali!*

*Niguse!*

*Niguse! Uk. 1*

المسني

عندما أخرج من الحبس

سأطلب من أي صديق مقرب

أن يلمسني

بهدوء

برفق

ولكن

بصدق!

ألمسيني مرة أخرى  
لتعرفيني مرة أخرى  
لتعلميني مرة أخرى  
ما هي الحياة  
ما مذاق الحياة  
كيف نتذوقها  
ما هي متعتها

ها هنا في هذا المكان قد قابلتك  
تحسسي جسدي مرة أخرى من فضلك  
تحسسي!  
تحسسي!

صور لغوية:

برغم أن معظم هذه القصائد مكتوبة بلغة سواحيلية بسيطة، فإنها غامضة، وهذا ناتج عن أنها تتعامل مع الأفكار الفلسفية المجردة، وأحياناً تغوص في الرموز والتلميحات التي لا تكون مألوفة لكل قارئ. هذا مثال من ديوان «أدخل Karibu Nadani» كيزيلاهابي:

*Ngoma ya Kimya*

*Wacheza ngoma wamekwishaondoka  
Kilichobaki ni uwanja uliokauka majani  
Njuga, manyoya na kindu zilizodondoka  
Toka kwa wachezaji waliozidisha mbwembwe  
Nao watazamaji wakipiga kelele na vigelegele  
Ni jana tu walikuwa hapa  
Wachezaji sasa wafikiria ngoma ijayo  
Watazamaji hawayakumbuki maneno  
Ya nyimbo zote zilizoimbwa  
zilizobaki ni taswira hai na vivuli*

*Lakini labda miti hii michache yakumbuka  
Nitaviokota nitengeneze vazi langu  
Kisha nitacheza ngoma yangu kimyakimya  
Katika uwanja huu mpana ulioachwa wazi*

*Bila watazamaji  
Nao upepo ukinifundisha lugha ya kimya  
Maana yule mwanamke amekwishajifungua*

الرقص الصامت  
الراقصون قد غادروا  
وبقيت ساحة جفت فيها الأوراق  
الأجراس (\*) وريش الطيور وأوراق نخيل الغابة التي تساقطت  
خروج الراقصين الذين ازدادوا تفاخرًا  
والمشاهدون يصيحون ويزغردون  
كانوا هنا بالأمس فقط  
والآن يفكر الراقصون في الرقص القادم  
ولا يتذكر المتفرجون كلمات  
كل الأغاني التي غنوها  
وتبقى في أذهانهم الظلال والصور الحية

ولكن ربما هذه الأشجار القليلة تتذكر  
سألتقطها لأعد ملابسي  
ثم أرقص رقصتي في صمت  
في هذه الساحة العريضة التي تركت خالية  
بدون مشاهدين  
والهواء يعلمني لغة الصمت  
لأن تلك المرأة قد جاءها مخاض الولادة (فعلًا)

---

(\*) الأجراس الصغيرة التي توضع في أرجل الراقصين والراقصات أثناء الرقص أو الأجراس التي توضع في أرجل الطفل عندما يبدأ في تعلم المشي.

## الخاتمة :

ثمة صراع ممتد بين اتجاهين اثنين: يرى الاتجاه الأول أن النص الأدبي علة لمعلول سابق ينبغي الكشف عن دلالاته بربطه بسياقه الخارجي، ويدخل في هذا المجال المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي. بينما يحاول الاتجاه الثاني أن يدرس النص الأدبي انطلاقاً من العلاقات الداخلية التي تحكمه كالشكلائية والبنوية والأسلوبية. وهناك من يطمح إلى الجمع بين الاتجاهين: داخل وخارج النص. ويمكن القول إن دراسة الأدب تسير في اتجاهين: اتجاه سياقي حيث تدرس النصوص الأدبية في ظروف نشأتها والسياقات الخارجية لها، والتأثيرات التي يتوقع للنص أن يؤثر فيما يحيط به. ويمكن أن يشمل هذا كل الدراسات النقدية التي لاتجعل النص الأدبي وحده مدار اهتمامها- أى أنها تتوسل بوسائل خارجية ليست من داخل النص نفسه. وثمة اتجاه آخر يقول: إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عموميته وإنما أدبيته، أى تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً، حيث كان الاهتمام بالنص الأدبي من غير أى سياق خارجي.

وتناولت هذه الدراسة التغير الذي حدث في الشعر السواحلي من الكلاسيكية إلى الحداثة حيث استهل الباحث دراسته بالهدف المرجو منها وإطارها النظري الذي ركز على قضيتين نظريتين. الأولى: العلاقة بين الأدب والمجتمع. الثانية: التعقيدات التي تؤدي إلى التغير في الأدب. وتناولت الدراسة أيضاً التغير والتجديد في الأدب، والتغير من داخل ومن خارج بنية النص الأدبي، ولماذا يتغير الأدب، وكيف يتغير.

ثم انتقلت الدراسة إلى بحث تأثير الشعر السواحلي بنظيره العربي على مستوى المفردات، وعلى مستوى العروض، ومن ناحية الموضوع، والتأثير غير المباشر للبرتغاليين على الشعر السواحلي، وتأثير اللغة الإنجليزية على الشعر السواحلي.

وتطرقت الدراسة إلى التصنيف الجنسي للشعر السواحلي وأنماطه، ثم انتقلت إلى مرحلة الكلاسيكية في الأدب السواحلي، والصور الموضوعية والشكلية



والأسلوبية في الشعر السواحيلي الكلاسيكي. وتناولت الدراسة أيضاً مرحلة الكلاسيكية الجديدة في الشعر السواحيلي، والكلاسيكية الجديدة بين الالتزام بقواعد الكلاسيكية والتجديد، والقوة الدافعة للتغير من الكلاسيكية إلى الكلاسيكية الجديدة في الأدب السواحيلي، والصور الموضوعية واللغوية والأسلوبية في مرحلة الكلاسيكية الجديدة. ثم انتقلت الدراسة إلى مرحلة الرومانسية في الشعر السواحيلي، والصراع الفكري بين الرومانسيين والكلاسيكيين، وظهور الرومانسية في النقد الأدبي وظهورها في الإبداع الأدبي، والقوة الدافعة للتغير من الرومانسية إلى الواقعية. وتطرقنا الدراسة إلى مرحلة الحداثة، والعوامل التي أدت إلى ظهورها في الشعر السواحيلي، والصور الموضوعية والشكلية والأسلوبية واللغوية في شعر الحداثة في الأدب السواحيلي.

## مراجع البحث

- 1-Vasquez,A.S. Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics. London: 1973, pp.112-113.
- 2-Trotsky, L. Literature and Revolution. U.S.A: University of Michigan Press, 1971, pp228-256.
- 3-Kettle, A. An Outline to the English Novel1.London: Hutchinson University Library, 1959, p.31.
- 4-Watt, I. The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. London: Penguin, 1976, p.7.
- 5-Ngugi wa Thiongo. Homecoming. Nairobi: H.E.B, 1977, pp.65-66.
- 6-Mohamed, S.A. Kupatana na Riwaya Zangu. Makala katika Mwamko na2, Jarida la Chama cha Kiswahili, Nairobi: Chuo Kikuu cha Nairobi, 1983, p.xvii.
- 7-Ellboudy, Ali Ameen Ali. Changes Towards the new Swahili Novel (a thesis,). Germany: University of Bayreuth, 2005, p.12.
- 8-Ibid.
- 9-Bertens, Hans. Literary Theory: The Basics. London & New York: Routledge, 2003, pp.31-32.
- 10-Ibid., p.43.
- 11-Harrow, Kenneth W. Threshold of change in African Literature: The Emergence of a Tradition: Studies in African Literature. London: Heinemann, Portsmouth, NH and James Currey, 1994, pp.17-18.
- 12-Ibid.
- 13-Ibid.
- 14-Ibid.
- 15-Ibid.
- 16-Ibid.
- ١٧- اللبودي، علي أمين. ثورة زنجبار في الرواية السواحيلية. دراسات معاصرة في التنمية وبناء القدرات، نشرة علمية غير دورية محكمة تصدر عن برنامج التدريب وبناء القدرات الإفريقية. معهد البحوث والدراسات الإفريقية- جامعة القاهرة، ٢٠٠٩، ص.١٥.
- 18-Mulokozi, M & Sengo, T.S.Y. History of Kiswahili Poetry AD 1000-2000 IKR, University of Dar es Salaam, 1995, p.92.
- 19-Ibid., p.93.

20-Ibid.

21-Ibid.

٢٢- أبو عجل، محمد إبراهيم محمد. الأدب السواحيلي الإسلامي. الرياض: سلسلة آداب الشعوب الإسلامية (٦)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠٠٢، ص.٢٣٨.

23-Mulokozi, M & Sengo, T.S.Y. History of Kiswahili Poetry. Op. cit., p.94.

24-Nabhany, Ahmed Sheikh. Swahili Poetry and Prosody According to Swahilini Lamu, Pate and Siyu. An Unpublished and Dateless Article, p.1.

25-Jahadhmy, Ali A. Anthology of Swahili Poetry. Nairobi: Heinemann, 1975, p.27.

٢٦- البعلبكي، منير. المورد (قاموس إنجليزي- عربي). بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة والثلاثون، ٢٠٠١، ص.٣٢٩.

27-Knappert, J. Epic Poetry in Swahili and other African Languages. E.J.Brill, Leiden: 1983, p.51.

28-Mulokozi, M (Mhariri). Tenzi Tatu za Kale. Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Dar es Salaam: Chuo Kikuu cha Dar es Salaam, 1999, uk.13.

29-Jahadhmy, Ali A. Anthology of Swahili Poetry. op. cit., p.28.

30-Kijumwa, M. 1964 (1913) Utenzi wa Fumo Liyongo (ed J. Knappert). Dar es Salaam: Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Beti za 143,144.

31-Knappert, J. Epic Poetry in Swahili and other African Languages. op. cit., pp.74-128.

32-Nabhany, Ahmed Sheikh. Tungo za Kiswahili na Sharia zake kulingana na Uswahili Lamu, Pate na Siyu. Makala Isiyochapishwa na Isiyo na Tarehe, uk.7.

33-Haji, A.I. (na Wengine). Misingi ya Nadharia ya Fasihi. Zanzibar: Taasisi ya Kiswahili na Lugha za Kigeni, 1981, uk.50.

34-Nabhany, Ahmed Sheikh. Swahili Poetry and Prosody According to Swahilini Lamu, Pate and Siyu. Op. cit., pp.3-4.

35-Nabhany, Ahmed Sheikh. Tungo za Kiswahili na Sharia zake Kulingana na Uswahili Lamu, Pate na Siyu. op. cit., ku.6-7.

٣٦- أبو عجل، محمد إبراهيم محمد. الأدب السواحيلي الإسلامي. مرجع سابق، ص.٢٥٢-٢٥٣.

37-Nabhany, Ahmed sheikh. Swahili Poetry and Prosody According to Swahilini Lamu, Pate and Siyu. op. cit., p.5.

- 38-Nabhany, Ahmed Sheikh. Tungo za Kiswahili na Sharia zake Kulingana na Uswahili Lamu, Pate na Siyu. op. cit., ku.5,9.
- 39-Jahadhmy, Ali A. Anthology of Swahili Poetry. op. cit., p.62.
- 40-Nabhany, Ahmed Sheikh. Tungo za Kiswahili na Sharia zake Kulingana na Uswahili Lamu, Pate na Siyu. op. cit., ku.4, 8.
- 41-Chiraghdin, Shihabuddin (na Wengine). Tarehe ya Ushairi wa Kiswahili Katika Mulika, Na7, 1975, Dar es Salaam: Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, ku.59-67.
- 42-Nabhany, Ahmed Sheikh. Tungo za Kiswahili na Sharia zake Kulingana na Uswahili Lamu, Pate na Siyu. op. cit., ku.4,8.
- 43-Ibid., ku.5,9.
- 44-Ibid., ku.5,10.
- 45-Ibid., ku. 10,11.
- 46-Ibid., ku. 6,11,12.
- ٤٧- أبو عجل، محمد إبراهيم محمد. الأدب السواحيلي الإسلامي. مرجع سابق، ص.٢٤٣.
- 48-Amidu, A.A. Kimwondo: A Kiswahili Electoral Contest. Wien: Afro-Pub, 1990, P21.
- 49-Ibid.
- ٥٠- أبو عجل، محمد إبراهيم محمد. الأدب السواحيلي الإسلامي. مرجع سابق، ص.٢٦٢-٢٦٣.
- ٥١- نفس المرجع السابق. ص.٢٦٣-٢٦٤.
- 52-Kezilahabi, E. Uchunguzi katika Ushairi wa Kiswahili Katika Makala za Semina ya Kimataifa ya Waandishi wa Kiswahili. Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Chuo Kikuu cha Dar es Salaam, 1983, uk.147.
- 53-Senkoro, F.E.M.K. Fasihi na Jamii. Dar es Salaam: Press & Publicity Centre, 1987, ku.68-69.
- 54-Ibid., uk.69.
- 55-Ibid.
- 56-Sheikh Mohamed Ali, Mwenyekiti wa UKUTA, Msimamo wa Chama cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania (UKUTA), Katika S.A.Kandoro, "Ushahidi wa Mashairi ya Kiswahili". Dar es Salaam: Longman Tanzania, 1978, uk.xi.
- 57-Kandoro, S.A. "Kifunguzi", Katika Kitabu Chake Hicho Hicho cha Na.56, uk.xv.

- 58-Kezilahabi, A. Uchunguzi Katika Ushairi wa Kiswahili. op. cit., uk.147.  
 ٥٩- أبو عجل ، محمد إبراهيم محمد . الأدب السواحيلي الإسلامي . مرجع سابق ،  
 ص ص.٥٧-١٠١.
- 60-Knappert, J. Four Centuries of Swahili Verse. London: Heinemann,  
 1979, p.68.
- 61-Ibid., p.xii.
- 62-Jahadhmy, Ali A. Anthology of Swahili Poetry. op. cit., pp.62-63.
- 63-Ibid., pp.74-75.
- 64-Kezilahabi, E. Uchunguzi Katika Ushairi wa Kiswahili. op. cit., ku.148-  
 149.
- 65-Ibid., uk.149.
- 66-Senkoro, F.E.M.K. Fasihi na Jamii. Op. cit., uk.71.
- 67-Kezilahabi, E. Ushairi wa Shaaban Robert. Dar es Salaam: East African  
 Literature Bureau, 1976, ku.1-15.
- 68-Senkoro, F.E.M.K. Fasihi na Jamii. op. cit., uk.70.
- ٦٩- أوليفر، رولاند. و فيج، جون. موجز تاريخ أفريقيا. ترجمة دولت أحمد صادق، مراجعة محمد  
 السيد غلاب. بدون تاريخ، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص ص.١٩٧-٢١١.
- 70-Abdulaziz, M.H. Muyaka, 19th Century Swahili Popular Poetry. Nairobi:  
 Kenya Literature Bureau, 1979, pp.7-47.
- 71-Senkoro, F.E.M.K. Fasihi na Jamii. op. cit., ku.71-72.
- 72-Abdulaziz, M.H. Muyaka, 19th Century Swahili Popular Poetry. op. cit.,  
 p.328.
- 73-Ibid., p.236.
- 74-Ibid., 124.
- 75-Ibid., p.18.
- 76-Ibid.
- 77-Ibid., p.130.
- 78-Ibid., p.149.
- 79-Ibid., p.108.
- 80-Ibid., p.316.
- 81-Ibid., p.186.
- 82-Ibid., pp.51-54.
- 83-Ibid., p.184.
- 84-Senkoro, F.E.M.K. Fasihi na Jamii. op. cit., ku.72-73.

- 85-Mulokozi, M. na Kahigi, K. Kunga za Ushairi na Diwani Yetu. Dar es Salaam: Tanzania Publishing House, 1983, uk. 56.
- 86-Ibid.
- 87-Senkoro, F.E.M.K. Fasihi na Jamii. op. cit., uk.73.
- 88-Ibid., ku.73-74.
- 89-Ibid., uk.74.
- 90-Kezilahabi, E. Kichomi. Nairobi: Heinemann, 1974, uk.vii.
- 91-Akilimali, K.H.A. Diwani ya Akilimali. Nairobi: East African Literature Bureau, 1963, uk.26.
- 92-Kezilahabi, E. Kichomi. Op. cit., uk.ix.
- 93-Mulokozi, M. na Kahigi, K. Mashairi ya Kisasa. Dar es Salaam: Tanzania Publishing House Limited, 1973, uk.vi.
- 94-Ibid.
- 95-Senkoro, F.E.M.K. Fasihi na Jamii. op. cit., ku.74-75.
- ٩٦- البعلبكي، منير. المورد (قاموس إنجليزي- عربي). مرجع سابق، ص.٥٨٦.
- 97-Mohamed, S.A. Signs of a New Trend in the Swahili Novel. An Unpublished Article, 2002, p.2.
- 98-Kezilahabi, E. Ushairi wa Shaaban Robert. Op. cit., ku.1-15.
- ٩٩- حسن، حمدى عبد الرحمن. الأيديولوجية والتنمية فى أفريقيا «دراسة مقارنة لتجربتي كينيا وتنزانيا». مركز البحوث والدراسات السياسية، كلية الإقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، ١٩٩١، ص ص.٢٠١-٢٠٣.
- ١٠٠- المرجع السابق. ص ص.٢٢٧-٢٣٧.