ديناميّة الصّورة الشعريّة في قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمّد صالح ناصر"

the dynamics of the poetic imagery in the islamic-oriented poem by "mohammad saleh nasser"

طالبة دكتوراه / سعاد بن ناصر

الدكتور / مصطفى حمّودة

قسم اللغة والأدب العربي –جامعة غرداية– غرداية (الجزائر)

مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري، جامعة غرداية

Souad89ben@gmail.com

hammusdz@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/04 تاريخ القبول: 2021/01/24 تاريخ القبول: 2021/03/15

ملخص:

تقدّم هذه الدّراسة رؤية مغايرة لتطوّر الآليّات التّصويريّة في شعر "محمّد صالح ناصر" في قصيدته ذات الاتّجاه الإسلامي من خلال مُتغيّري الحركة والثّبات، فتشتغل الآليّة البحثيّة لهذا الموضوع ضمن الفضاء التّصويري الّذي يتّخذ من الحركيّة اللّغويّة-الدّلاليّة وثباتها معيارًا لمستوى الشّعريّة في قصيدته، لذا ستتكوّن الدّراسة من شقّين هما: الصّورة الثّابتة والصّورة الحركيّة – المتحرّكة مع بيان التّمايز الدّقيق بين النّوعين من الصّور وتمثّلاتهما في شعريّة "محمّد صالح ناصر".

الكلمات المفتاحية: ديناميّة، الصّورة الشّعريّة، "محمّد صالح ناصر"، قصيدة الاتّجاه الإسلامي، حركة، ثبات.

Abstract:

This study presents a different view of the evolution of the poetic imagery mechanisms in the poetry of Muhammad Saleh Nasser in his poem

of the Islamic-oriented through two variables movement and Kinesthesia. The subject is within the pictorial space, which is based on the linguistic-semantic kinetics and its stability as a criterion for the level of poetry in its poem. Accordingly, the study will consist of two parts: the steady imagery and the Kinesthetic imagery - with the exact differentiation between the two types and their presence in the poetry of Muhammad Saleh Nasser.

key words: Dynamics, poetic imagery, Muhammad Saleh Nasser, Islamic-oriented poem, movement, steady.

مقدّمة

يشحذ الشّاعر كلّ قدراته الفنّيّة لأجل نسج صوره كي تنتقل إلى المتلقّي بجميع مميّزاتها مع ما يوائم تجربته الشّعريّة، ويسعى لنسجها ضمن قصائده كما تلتقطها حواسه وكما تتبدّى في ذهنه وتعتمل في داخله، فهو «**لا يفسّر أو يحلّل بل يصوّر الأشياء كما يراها تمامًا، يلتقط ألوانها المتلاحقة وأشكالها المتغيّرة ليجعلنا نشعر بها كما يشعر بها هو حتّى لو لم يكن قادرًا على فهمها**»[1]، وهي بفاعليّتها المتنوّعة وثباتها وحركيّتها خاضعة لطبيعة التّجربة الشعريّة، ولقدرات الشّاعر التّصويريّة.

وتستند الصّورة الشّعريّة غالبًا في رسم حركيّتها إلى الفعل بِعَدِّهِ مُكَوّنًا حركيًّا فهو يُعدّ «**الوجه الظّاهر لحركة الصّورة، ومن ثمّ فإنّ افتقار الصّورة إلى الفعل يسلبها دون شكّ تلك الطّاقة على الحركة ويكسبها نوعًا من السّكون**»[2]، لتتمظهر بثبات ضمن القصيدة وتخلو من كلّ حركة.

ورغم ما يُرمى به شعر "محمّد ناصر"[3] من تقليديّة وتواضع آليّاته التّصويريّة إلاّ أنّنا وقفنا على نماذج له تُمثّل جانبًا من التّصوير الفنّي الدّال على تمثّله الواعي لهذه الآليّة الشعريّة، ولعلّ أبرز ما يميّز الصّورة الشعريّة لديه هو متغيّرا الثّبات والحركة، فالصّورة الشعريّة كائن فنّي يتجسّد ويتشخّص، يثور وينهار، يعلو ويسقط، كما يتحرّك ويثبت، فمن البديهي أن يشعر المتلقّي بكلّ دقائق الصّورة الشعريّة من حركيّة فاعلة تحرّك وجدان ووعي المتلقّي ومن ثبات راسخ يمنح للتّلقّي مساحات وفضاءات تأويليّة واسعة، لذا ستعتمد الدّراسة على مُتغيّري الحركة والثّبات للصّورة الشعريّة عند الشّاعر "محمّد ناصر"، وعليه تطرح هذه الدّراسة تساؤلاً جوهريًّا مهمًّا ألا وهو:

كيف تمظهرت الصّورة الشعريّة في قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند الشّاعر "محمّد صالح ناصر" ضمن متغيّري الحركة والثّبات؟ هل استمدّت شعريّة الصّورة الشعريّة لديه من

ديناميّة الدّلالة المعجميّة الجذريّة للمباني اللّغويّة الفعليّة والاسميّة؟ أم من الدّلالة السّياقيّة والانزياحيّة المفارقة للدّلالة المعجميّة الأصليّة؟ وضمن أيّ سياق شعري يرد كلّ منهما؟

أولا : الصّورة الثّابتة

وهي تلك الصّورة الخالية من كلّ حركة والّتي توحي بالاستقرار والثّبات، فالصّورة الثّابتة هي انعكاس لحساسيّة الثّبات الّذي ينطوي عليه الموقف الشّعري فتؤدّي وظائفها الصّوريّة ضمنه، كما أنّ «**التّجربة والمقولة الشعريّة المؤسّسة على هذه التّجربة هي الّتي تحدّد غالبًا شكل الصّورة وطبيعتها، ولا علاقة لنجاح الصّورة الشّعريّة من عدمه بكونها ثابتة أو متحرّكة**»[4]، لأنّ المقام الشّعري هو الّذي يحدّد الحاجة إلى نوع معيّن من الصّور، فقد تؤدّي الصّور الثّابتة إلى نجاح النسج الصّوري للقصيدة في موقف ما لا تؤدّيه الصّور المتحرّكة، كما أنّ التّسارع الحركي الّذي قد يفرضه موقف شعري معيّن لا تنهض به الصّور الثّابتة.

وتتواتر الصّور المتحرّكة في صور "محمّد ناصر" أكثر من الصّور الثّابتة نظرًا لتواتر الأفعال وجملها أكثر من الأسماء وملحقاتها، لذا فالصّور الثّابتة تقلّ في شعر "محمّد ناصر"، وترتبط في شعره إمّا بتأكيد ثوابت ومسلّمات، أو وصف وقائع راسخة في وجدان الشّاعر وواقع أمّته.

يقول من قصيدة (خمس بطاقات إليها):

فأنت مثلما ربّاك عقبة الفهريّ من زمان / عفيفة الخطى، جديّة رزان /
لا تلبسين غير بذلة زرقاء / في المساء والصّباح / فليلك اليقظان ساهر في أعين الجنود /
وفوهة السّلاح / وفجرك الوضيء مشرقٌ ... / من جبهة العمّال وابتسامة الفلاّح[5]

تنفتح الصّورة في هذه المقطوعة على ربطها بخلفيّة تاريخيّة تمثّل الموروث القيمي للذّات الشّاعرة وللذّات المُخاطبة، موروث إسلامي يعود بالصّورة إلى عصر الفتوحات عهد قوّة الأمّة الإسلاميّة هذه الصّورة الثّابتة تمثّل مركزيّة تنطلق منها الصّورة الكليّة [6] في تجسّدها، وترد الصّفات (عفيفة الخُطى، جديّة رزان) الّتي توحي لنا بأنّ الذّات المُخاطبة هي امرأة أو رمز أنثوي كالوطن أو اللّغة العربيّة أو المرأة المسلمة بشكل عام؛ فهو خطاب يشتغل ضمن فضاء رمزي ينفتح على العديد من الدّلالات، لكنّ الدّلالة الثّابتة لا تلبث أن تأخذ منحى حركيًّا آخر حين يمدح الأنثى-الرّمز بأنّها لا تلبس سوى بذلة زرقاء في المساء والصّباح ويأخذ رمز اللّون الأزرق هنا دلالة مستوحاة من السّياق فهو رمز العمل الدّؤوب والجدّ فيمدحها أنّها لا تتزيّن ولا تبهرج ملابسها وتكتفي بلون واحد هو لون بعض المهن مثل الشّرطة أو عمّال المصانع والشّركات.

وتعود الصّورة الثّابتة إلى التّمركز في الجزء الثّاني من المقطوعة الّذي ستظهر فيه دلالة الذّات المُخاطبة الأنثى – الرّمز، حيث يُفتتح المشهد الصّوري على فضاء زمكاني هو اللّيل بما يحمل من دلالة السّهر والسّهد والتّرقّب هذا الفضاء الواسع المتمثّل في اللّيل ينتقل إلى فضاء أضيق وهو أعين الجنود، هذه الصّورة الثّابتة تقوم على المفارقة للحقيقة الواقعة عبر آليّة التّحوّل في خواصّ وحركيّة الصّورة التّجسيديّة[7] للّيل، فالطّبيعي أنّ أعين الجنود بعلاقة مجازيّة هي الّتي تسهر في اللّيل لكنّها وردت بآليّة عكسيّة عبر انزياح المصاحب المعجمي النعتي في (اللّيل اليقظان) فالمعلوم أنّ اللّيل يحمل دلالة الهجود والرّاحة على النّقيض ممّا ورد في الأبيات.

فهذه الصّورة عبر علاقاتها المتشابكة نقلت لنا صورة جنود الوطن السّاهرين على أمنه يعضّد ذلك عبارة (فوهة السّلاح) رغم ما تحمله من حركيّة خفيّة، ليختتم مشهد الصّورة الثّابتة بصور إيجابيّة تبعث على التّفاؤل والأمل تتمثّل في رمزيّة الفجر المشرق الدّال على الفرج بعد ظلام وكرب وشدّة لكنّها تقترن بعبارة تخفي شرطًا ضمنيًّا عبّر عنه الشّاعر بصور ثابتة لا تحمل إجهادًا أو تعبًا في الإفصاح فجاءت ببساطة على شكل شبه جملة (من جهة العمّال، وابتسامة الفلاّح) فللدّالين العمّال والفلاّح رمزيّة، وهي أنّ الفجر لن يشرق بدون عمل وبذل، فالصّورة الثّابتة بدأت برمزيّة الأنثى – الرّمز جعلت المتلقّي يُعمِل طاقته التّأويليّة في البحث عن ماهيّته واستمرّت الصّورة في التّبلور لتتّضح دلالة الأنثى الوطن عبر دوال رمزيّة.

المخطّط رقم 01

الحركة في هذه المقطوعة عبر الجملة الفعليّة المنفيّة هي حركيّة منفيّة لذا تلتحق بمجال الثّبات، فأتت الحركة الثّابتة كفاصل يكسر جمود الصّور الثّابتة وليضفي عليها جوًّا دراميًّا بوساطة الدّال الزّماني والرّمز اللّوني، وللتّمهيد لصورة كليّة ثابتة تلها يتكشّف من خلالها الرّمز الأنثوي المجهول.

يقول من قصيدة (عرب الكلام..!):

إخواننا آتون في لفظ مفيد ما استقام

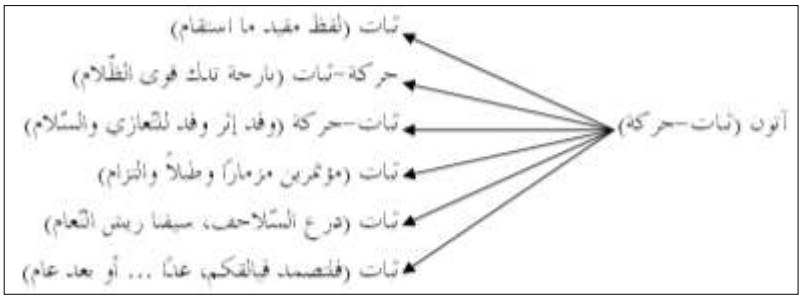
آتون في "الموجات" بارجةً تدكُّ قوى الظّلام

آتون وفدًا إثر وفد للتّعازي والسّلام
آتون مؤتمرين مزمارًا وطبلاً والتزام
آتون في درع السّلاحف، سيفنا ريش النّعام
آتون فلتصمد فيالقكم، غدا ... أو بعد عام(8)

تتأسّس الصّورة الثّابتة ابتداء من عتبة العنوان (عرب الكلام)، فهو يحيل على وضعيّة ساكنة رغم ما يحمله دال (الكلام) من حركيّة إلاّ أنّها غير فعّالة، وتفتتح الصّورة بدال (إخواننا) الّذي يعلن من خلاله الشّاعر انتماءه إلى هذا الجمع بعلاقة متينة وقويّة هي (الأخوّة)، فرغم الحركيّة الظّاهرة الّتي يبديها الدّال (آتون) إلاّ أنّه إتيان ميئوس منه دليل ذلك العبارة الشعريّة (في لفظ مفيد ما استقام) فالإتيان دال حركيّ حسّي وإسناده لعبارة معنويّة مجرّدة يلغي حركيّته الّتي هي مصدر وجوده، كما أنّ العبارة المعنويّة تحمل في طيّاتها نقضها عبر المقابلة بين (لفظ مفيد # ما استقام)، فهي صورة ظاهرها حركيّ لكنّها توحي بثبات مستقرّ.

ويتكرّر دال (آتون) في بداية كلّ الأسطر بشكل عمودي لتأكيد صورة الثّبات الخفيّ وراء هذا الدّال الحركي دلّت عليه القرائن المصاحبة، وكذا في السّطر الثّاني تبدو مفارقة السّخريّة واضحة حين يصف مجيئهم على (موجات) هذا الدّال الّذي ينفتح على دلالتين؛ دلالة موجات البحار على شكل هرب (هجرة غير مشروعة) ودلالة موجات الأثير والرّاديو بأصواتهم الّتي لا تصل إلى إخوانهم المنكوبين، فيصفهم بقوله (آتين بارجة تدكّ قوى الظّلام) فالمصاحب المعجمي المفارق (قوى الظّلام) يؤكّد صورة السخريّة، ويورد صورة حقيقيّة لإخوانه آتون للتعزية وفودًا وهو ما يكتفي الحكّام العرب بالقيام به في كلّ مناسبة.

لتعود صورة السخريّة حين وصفهم مؤتمرين بمزمار وطبل والتزام؛ فالجمع بين هذه الدّوال المتناقضة يوحي بالصّورة المشوّهة لهؤلاء الحكّام بين لهوهم وادّعائهم الالتزام بقضايا الأمّة، وترد في السّطر الخامس صورة فنيّة بديعة حين أسند دال (درع) إلى (السّلاحف) فإذا كانت الأخيرة رمز البطء الشّديد المائل إلى الثّبات والسّكون يغدو حينها الدّرع لا معنى له وهو الّذي يحمل أيضًا دلالة الثّبات في المقاومة والحماية، وأيضا إسناد السّيف إلى ريش النّعام فالجمع بين الشّدّة واللّيونة لا يستقيم في هذا السّياق لنجد أنّنا أمام صورة مفارقة ساخرة، وتكتمل الصّورة الثّابتة في السّطر الأخير بدوال ثابتة (فلتصمد، غدًا أو بعد عام).



المخطّط رقم 02

ورغم بعض الحركيّة الظّاهرة في هذا النّموذج الصّوري إلاّ أنّها حركيّة تنطوي على ثبات تيأس الذّات الشّاعرة من تحريكه وزعزعته فتنتهج سبيل المفارقة السّاخرة لتأكيده.

ويقول من قصيدة (درّة في جبين النّصر):

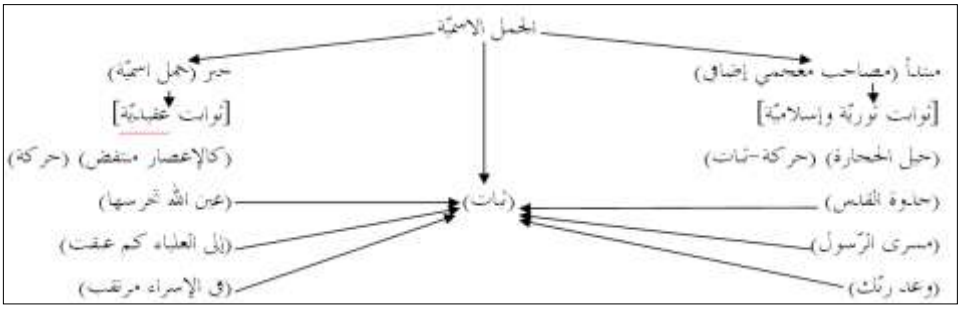
جيل الحجارة، كالإعصار منتفض * وفي الحجارة نارٌ ليس في الزّبد**

وجذوة القدس عين الله تحرسها * وليس يطفئها النفّاث في العقد**

مسرى الرّسول إلى العلياء كم عبقت * بألف ألف شهيد للسّما صعد**

ووعد ربّك في (الإسراء)، مرتقب * وما نشكّ بوعد الواحد الصّمد**[9]

يورد الشّاعر الصّورة الثّابتة الّتي تحمل في دواخلها حركة دؤوبة للتّأكيد على مجموعة من المسلّمات الرّاسخة، منها ما هو حدث واقعي (جيل الحجارة منتفض)، ومنها ما هو ديني عقائدي لا يمكن أن يطوله الشّك في التّغيّر الّذي تتضمّنه الحركة ويتمثّل في (القدس عين الله تحرسها، مسرى الرّسول عبقت بألف شهيد، وعد ربّك مرتقب)، هذه الصّور تعكس قناعات وقيمًا تتبنّاها الذّات الشّاعرة فهي غير قابلة للمناقشة أو التّغيير لذا توسّلت بالثّبات المستمد من سكون الجمل الاسميّة المهيكلة من مصاحب دلالي إضافي وأخبار، هذه التّشكيلة الواردة في الأشطر الأولى من كلّ بيت بشكل عمودي:



المخطّط رقم 03

ويقول من قصيدة (ذكرك، البلسم الشّافي):

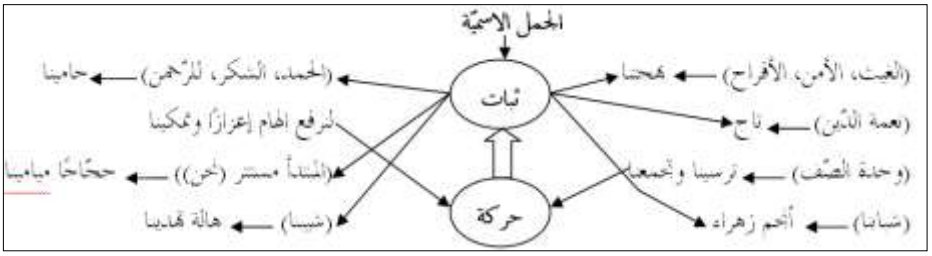
الغيث، والأمن، والأفراح بهجتنا * والحمد، والشّكر للرحمن حامينا**

ونعمة الدّين تاج فوق مفرقنا * لنرفع الهام إعزازًا وتمكينا**

ووحدة الصفّ تُرسينا وتجمعنا * في موكب الخير حجّاجا ميامينا**

شبابنا أنجم زهراء من ألق * وشيبنا هالة بالنور تهدينا**[10]

تمثّل صور هذا النّموذج الثّبات والرّسوخ الّذي تمدّه تلك المبادئ الّتي تمثّل جانبًا مهمًّا في شخصيّة الذّات الشّاعرة وفي روح الطّائفة والقبيلة الّتي ينتمي إليها، وليقينه الرّاسخ بها لم يكن للحركة والتّغيير مكان ضمن المقطوعة، حيث كانت كلّ جملها جملاً اسميّة باستثناء موضعين والحركة الواردة هنا هي حركة تستهدف الثّبات وترسيخه من باب التّغنّي بهذه القيم ومن ثمّ تثبيتها في وعي المتلقّي، الصّور الثّابتة هنا تستعير من الصّور التّشبيهيّة البليغة في البيتين الأوّلين (الغيث والأمن والأفراح بهجتنا، نعمة الدّين تاج فوق مفرقنا)، ومن الصّور المجازيّة في البيت الثّالث (وحدة الصفّ ترسينا وتجمعنا في موكب الخير)، لتعود الصّور التشبيهيّة المرسلة في البيت الأخير (شبابنا أنجم زهراء من ألق، شيبنا هالة بالنّور تهدينا)، ويمكننا التّمثيل للحركة والثّبات في المقطوعة ضمن هذا المخطّط:



المخطّط رقم 04

فالثّبات يمنح الجمل الاسميّة رسوخها من الجانب القيمي الخاصّ بهذه العبارات الشعريّة، كما أنّ الجمل الفعليّة أكسبت الصّور الشعريّة حركيّة، لكنّها حركيّة تؤول إلى الثّبات والاستقرار وإلى ترسيخهما نظرًا لكون دلالة المفردات تسير في هذا الاتّجاه من مثل (ترسينا، تجمعنا، نرفع الهام [تعبير مجازي يوحي بالثّبات]، إعزازًا، تمكينا)، ومن هنا فإنّه يحدث كثيرًا أن تتّكئ الصّورة الثّابتة على بعض الأفعال الّتي تمنحها رسوخًا إضافيًّا بما تحمله محمولاتها الدّلاليّة تسهم في استقرار الصّورة الكليّة.

ثانيا: الصّورة (الحركيّة – المتحرّكة)

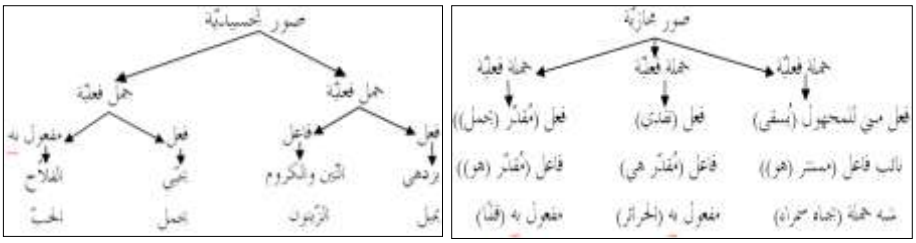
وهي الصّورة الّتي تتوسّل بالأفعال في هيكلتها وتستمدّ منها طاقتها التّصويريّة، ذلك أنّ شيوع الأفعال بطاقاتها المتوازنة والفعّالة عبر مساحة الصّورة يمنح هذه الأفعال «**حيويّتها في القصيدة وبالتّالي تنعكس هذه الحيويّة على جوّ القصيدة**»[11]، بحيث تعكس ديناميّة هذه الأفعال ذلك الضّغط والتّوتّر النّفسي والعاطفي للتّجربة الشّعريّة، فالأفعال ضمن سياقاتها الفاعلة تمنح «**للصّورة مزايا نفسيّة وفنيّة من خلال اختيار الشّاعر للتّعبير عن الجوّ، فالأفعال مسؤولة غالبًا عن ارتخاء الحركة في الصّور أو توتّرها**»[12]، وتتفاوت الأفعال في شدّة ديناميّتها حسب المحمولات الدّلاليّة الّتي ينطوي عليها كلّ فعل تبعًا للجذر والحقل المعجمي التّابع له، كما أنّ للسّياق وقرائنه دورًا في بيان هذه الحركيّة.

وضمن هذا النّمط الصّوري يميّز "نعيم اليافي" بين نوعين من الصّور وهي الصّور الحركيّة الّتي تستمدّ تصويرها من الخيال؛ والصّور المتحرّكة هي وصف واقعي للحركة الخارجيّة؛ فـ«**الأولى تحريك للموضوع الّذي لا يملك حركة في حين أنّ الثّانية رصد لحركة الجسم المتحرّك**»[13]، ومن البديهي أن تكون صور النّوع الأوّل أرقى وأكثر فنيّة كونها تضفي حركيّة على المعنويّات والرّموز والجمادات وهو ما يتطلّب طاقة إبداعيّة وجهدًا خلاّقًا.

يقول من قصيدة (فرحة النّصر):

يزدهي التّين والكروم، ويُسقى * بجباهٍ سمراءَ تفدي الحرائر**
ويميل الزّيتون للسّلم نشوا * ن يحيّي الفلاّح إذ عاد آمر**
يحمل الفأس والعزيمة والحبّ * وقلبًا بقدرة الله عامر**[14]

يصوّر المقطع الشعريّ حدثًا دراميًّا يرتبط بذاكرة الفرح الّذي عاشه الشّاعر مع شعبه غداة نيل بلاده استقلالها النّهائي عن المستعمر، واستعان للّتعبير عن ذلك بحركيّة فاعلة تمظهرت عبر الأفعال المضارعة المتحرّكة مُسندًا إليها فواعل جامدة، هذا الالتقاء بين الحركيّة الفعليّة التّزامنيّة الموحية بالاستمرار وبين الجمادات السّاكنة يؤول إلى التّعبير عن حدث استثنائيّ، مضافًا إلى ذلك الصّور المجازيّة (يُسقى بجباه سمراء تفدي الجزائر، وقلبًا بقدرة الله عامر) والتّجسيديّة (ويميل الزّيتون للسّلم نشوان، يحيّي الفلاّح)، هذا التّفاعل بين حركيّة الأفعال والصّور الجزئيّة المنبثقة منها أشاع جوًّا مليء بالنّشاط الّذي يرتبط بدلائليّة الفرح والنّشوة.



المخطّط رقم 05

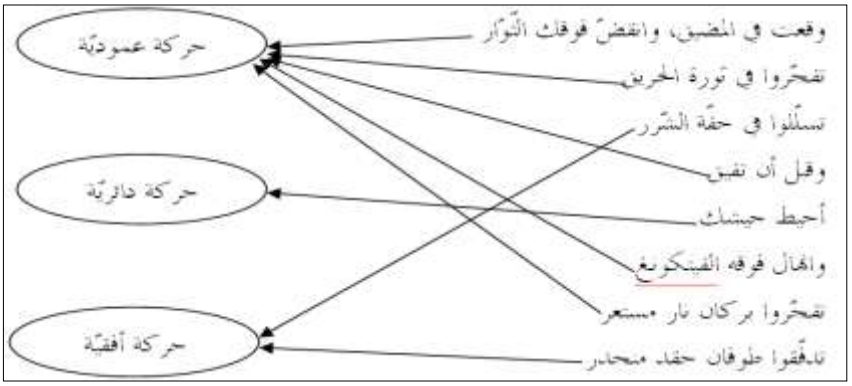
نلحظ هنا قيام كلّ الصّور على فاعليّة حركيّة تنبثق من محمولات الأفعال وإسنادها إلى الأفعال والمفاعيل إسنادًا حقيقيًّا كما في عبارة (يحمل الفأس وقلبًا) أو إسنادًا مجازيًّا كما في بقية الجمل المكوّنة للمقطوعة، إنّ التّراكم للفعليّة ضمن مساحة هذا الفضاء الشّعري ولّد حركيّة لكنّها بطيئة كون الأفعال لا تنطوي على قوّة حركيّة ظاهرة، فالفعل (يزدهي) هو فعل معنوي شعوري لا يُرى بالعين المُجرّدة وإنّما يُدرك عبر الإحساس، و(يميل) فعل يحمل ليونة ورقّة تبطئ الحركة، و(يحيّي) فعل رغم حركيّته فهو سلمي، أمّا (يحمل) فرغم حركيّته إلاّ أنّ غياب الفاعل حدّ من هذه الحركيّة وبحضور المفعول به (الحبّ) الشّعوري، لكنّ الأفعال في الصّور المجازيّة تكتسب حركيّة أكثر في نطاقها؛ ففعل السّقي ينطوي على حركيّة ظاهرة، و(يفدي) يستوجب ويؤدّي إلى بذل جهد حركي لتنفيذه، لتعود الصّورة إلى ليونتها في الجملة الأخيرة (يحمل قلبًا)، فالاستقلال كحدث تاريخيّ يستحقّ كلّ هذه الحركيّة الفاعلة في التّعبير عنه وفي استنطاق وتحريك الجمادات في تشاكل صوري دينامي.

ويقول من قصيدة (إلى راعي البقر مهداة إلى جونسن):

وقعت في المضيق / وانقضّ فوقك الثُّوّار كالقدر / تفجّروا في ثورة الحريق /
تسلّلوا في خفّة الشّرر / وقبل أن تفيق ... / من نومك العميق / أحيط جيشك الجبان
فاستتر / وانهال فوقه "الفيتكونغ" كالمطر / من السّطوح والطّريق /
تفجّروا بركان نار يستعر / تدفقوا طوفان حقد منحدر[15]

تتسارع الأحداث في بناء هذه المقطوعة عبر تراكم الأفعال الماضية الّتي وردت بشكل عمودي في أوائل الأسطر الشعريّة، ورغم ورودها بصيغة الزّمن الماضي إلاّ أنّ تسارع الأحداث وتوجّه الخطاب لذات مجهولة مخاطبة قرّب من إحداثيّات الأحداث، وما يظهر من حشد المفردات (الثوّار، ثورة، جيشك ...) أنّ هذا المُخاطب هو عدوّ سياسي حربي، حيث يرسم المشهد صورة لحرب تدور رحاها بين جيش غاصب محتلّ وشعب ثائر منتفض وتشكّل الأفعال

بحركيّتها الفاعلة بؤرة التّركيز الدّلالي فتنتقل بين العلوّ والانحدار، وبشكل عمودي ودائري وأفقي:



المخطّط رقم 06

فنلحظ أنّ الأفعال ذات الحركة العموديّة تتواتر أكثر من الحركتين الأفقيّة والدّائريّة، فالحروب يغلب عليها مشاهد حركيّة ذات اتّجاه أفقي، فالتّفجير وإلقاء القنابل وسقوط الطّائرات وسقوط المباني كلّها حركات عموديّة تتطلّب أفعالاً من جنسها، هذه الأفعال استعانت بصور جزئيّة، بداية بالتّشبيه المرسل الّذي يحوي حركيّة سريعة (انقضّ الثّوّار كالقدر) للتّعبير عن بأسهم وقوّتهم، ثمّ انزياح المصاحب المعجمي (ثورة الحريق) للتّعبير عن شدّة الظّلم المُسبّب لهذه الثّورة، هذا الدّال الّذي تتركّز فيه الفعاليّة المستمرّة فهو ضدّ السّكون والهدوء، والعودة للتّشبيه التّمثيلي (تسلّلوا في خفّة الشّرر) فرغم بطء الحركة في الفعل لكنّه عوّضها المصاحب المعجمي (خفّة الشّرر)، والتّشبيه المرسل (انهال الفيتكونغ كالمطر) فالفعل ينهال ذو حركيّة سريعة وطاغية جعله الفعل الأقدر على أداء الدّلالة في سياقه، ثمّ التّشبيه البليغ في (تفجّروا بركان، تدفّقوا طوفان) حيث ينتهي تسارع الأفعال في هذه الصّورة إلى حركيّة مدمّرة قاتلة وهو نتيجة طبيعيّة لما تقدّم.

هذا التّماوج في ديناميّة الأفعال خلق حيويّة فاعلة ميّزت الصّورة الكليّة للمشهد الحربي، ذلك أنّ مشهد الحرب يتطلّب هذا النّوع من التّحرّك والتّسارع والانتقال من حال لآخر في وقت وجيز، فقامت الأفعال ذات المحمولات الدّلالية الحركيّة الفاعلة بهذا الدّور على أكمل وجه، فجاء التّصوير برمزيّته ملامسًا للحقيقة الواقعة في هذه الحرب.

ويقول من قصيدة (القطب المضيء):

كم تجرّعت حنظلاً من أيادٍ * حُسبت من تودّد أعماما**

ورمتك الأيّام في لجّة الليل * هلالا في غربة تترامى**

تتحدّى الصّعاب حرّا وقرّا * وتشقّ الغيوم بدرا تسامى**
فلئن هبّ من خصومك ريح * فهي ريح تنشّر الأعلاما**
ولئن لحت من مزاب نُجيما * فلقد صرت بعد قطبا إماما**
ترسل النّور من مزاب * فيمتدّ صباحا ليوقظ النوّاما**(16)

ما يتواتر في شعر المدح أن يكون الثّناء على الممدوح غالبًا بواسطة جمل اسميّة ثابتة تُظهر صفات الممدوح أخلاقه ومبادئه وقيمه وهو المتواتر في شعر "محمّد ناصر" المدحي، لكنّه في هذا النّموذج يتّخذ من الجمل الفعليّة أداة للمدح فكان مدحه لصفاته الحُسنى ببيان أفعاله ومآثره ومواقفه، فاكتسب الفعل المدحي بذلك حركيّة فاعلة ترتبط بسرد أحداث من مسيرة الشّيخ بعبارات شعريّة رمزيّة، كما أنّ الفعل المدحي هنا وائم سياق الأبيات ذلك أنّه أورد في البداية ما عاناه الشّيخ من خصومه ومعاداتهم له رغم زعم قرابتهم منه ووصف رحلته القاسية المتضمّنة لأحداث مُعبّر عنها برمزيّة.

وتمثّل الأفعال ضمن تركيب وسياق المقطوعة قمّة الهرم الدّلالي ضمن محور الاختيار الأفقي والعمودي، بداية بـ (تجرّعت) الواردة بدلا (شربت) للدّلالة على استمرار الظّلم الواقع بالشّيخ زمنًا طويلاً فهو فعل حركي تكراري، ووردت (رمتك الأيّام) بدل (جافتك) وهو فعل أقوى من مجرّد المجافاة، و(ترامى) بدل (تُرمى) لحمل الفعل حركيّة مضافة على الجذر اللّغوي، و(تنشّر) بدل (تنشر) بدلالة مضافة تحمل حركيّة وفاعليّة، هذا الانزياح المعجمي في محوري الاختيار الأفقي والعمودي جاء حاملاً لديناميّة مضافة على الأصل المعجمي للمفردات ما خلق حساسيّة حركيّة ذات شعريّة عالية ضمن البناء التّصويري للأبيات، كما أنّ تنوّع المفاعيل والفاعلين أدّى إلى تنوّع مصادر التأثير على النحو الّذي جعل من كلّ صورة حركيّة نموذجًا مثاليًّا لها، ويمكن إيراد هذه الصّور الجزئيّة كالآتي:

1_ تجرّعت / الفاعل (الممدوح) / حنظلاً.
2_ رمتك / الأيّام / المفعول به (الممدوح).
3_ تشقّ / الفاعل (الممدوح) / الغمام.
4_ تنشّر / ريح / الأعلاما.
5_ ترسل / الفاعل (الممدوح) / النّور.

فالممدوح المُخاطب يتنوّع موقعه النحوي ما ينعكس على موقعه الدّلالي وبحسب طبيعة الفعل المؤلّف للحركة، ففي اللّقطة الصوريّة الأولى يكون الممدوح فاعلاً نحويًّا مفعولاً به دلاليًّا خاضعًا لفعاليّة مجهولة تُفهم ضمنيًّا من السّياق تتمثّل في أعداء الشّيخ، يتحوّل في

الصّورة الثّانية إلى مفعول به موقعًا ودلالة فهو في الصّورتين مغلوب على أمره، لكنّ التّركيب الدرامي يتحوّل في الصّورة الثّالثة فيتحوّل الممدوح إلى فاعل موقعًا ودلالة ومثله في الصّورة الرّابعة والخامسة، حيث تنتقل الفاعليّة الحركيّة للفعل المدحي من مدح بإظهار الصّعوبات الّتي مرّ بها الشّيخ إلى فاعليّة حركيّة مركّزة تُظهر مناقبه وإنجازاته، وكانت الديناميّة للأفعال المدحيّة تستند إلى فضاءات صوريّة قائمة على التّشبيه والاستعارة والكناية، فالشّاعر لا يستطيع الاستغناء عنها في مختلف صوره.

ويقول من قصيدة (الهلال والصّليب..!):

اغرز صليبك فوق ظهري حاقدا * فلكم عرفتك غادرا بي كائدا**

اغرزه في جرحي، يحرّك أمة * نسيت جراحات تحرّك جامدا**

حرك بخنجرك المواجع علّها * تُحيي خناجر ما يزلن غوامدا**(17)

إذا كانت ديناميّة الصّورة في النّماذج السّابقة قائمة على حركيّة الأفعال الماضية والمضارعة فإنّها هنا تتّخذ منحى مختلفًا في توليد حركيّتها بوساطة فعل الأمر ذي حركيّة أفقيّة الاتّجاه وسريعة التردّد، فتخاطب الذّات الشّاعرة عدوًّا خفيًّا بأفعال تتفجّر غضبًا وثورة، فالجرس الصّوتي في مفردات (اغرز المكرّرة مرّتين، حرّك، غادرًا، غوامدا) كثّف من حدّة الحركة في الأبيات بالإضافة إلى دلالة الحركة في (كائدًا: الذي لا يتوقّف عن تدبير المكائد، يحرّك، تحرّك ...)، كما أنّ الدّيناميّة في الأبيات لا تنبع من دلالة الأفعال والأسماء فقط، بل من تكرارها داخل النّسق الشّعري، فنلحظ تكرّر:

1_ اغرز، اغرزه.

2_ جرحي، جراحات.

3_ يحرّك، تحرّك، حرّك.

4_ بخنجرك، خناجر.

فللتّكرار فعاليّة حركيّة في النّسق التركيبي في الأبيات ينعكس على تشكيل النّسق الصّوري فيها، فرغم إيجاز الأبيات إلاّ أنّها أتت مكثّفة صوريًّا نظرًا للحيويّة الّتي أشاعتها الصّور الحركيّة المستمدّة من الأفعال والأسماء وانسجامهما ومن تكرارها الدّوال.

ويقول من قصيدة (درة في جبين النصر):

ويزبد البحر في خلجاننا غضبا * تثيره سفن القرصان والرصد**

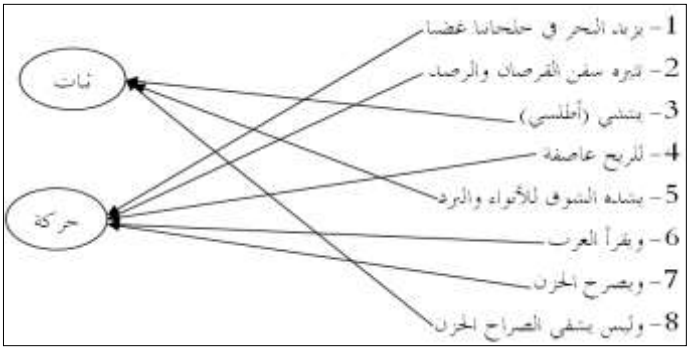
وينتشي (أطلسي) للريح عاصفة * يشده الشوق للأنواء والبرد**

ويقرأ العرب في علياء قمتهم * -تبارك الله- عقد الحقد والحسد**

ويصرخ الحزن في وعيي وأوردتي * وليس يشفي الصراخ الحزن يا ولدي![18]**

تستهلّ الصّورة بصورة حركيّة طبيعيّة واقعيّة لولا أن أضاف لها الشّاعر المفعول لأجله (غضبًا) الّذي أخرجها من مادّيتها وجمادها إلى فضاء إنساني متحرّك، وتستمرّ الصّورة في أنسنتها ببيان سبب ثورة البحر وهو إثارة سفن القرصان والرّصد له، وتستمرّ الأنسنة بنسبة الانتشاء لكائن جمادي وهي جبال الأطلس الّتي يسعد لهبوب الرّيح العاصفة رغم ما تحمله من دمار لكنّه يشتاق إلى الأمطار والبرد، هذه الصّور الطّبيعيّة تستمدّ طاقتها الإبداعيّة المكثّفة من ديناميّة الأفعال (يزبد، تثيره، ينتشي، يشدّه) فبخلاف (ينتشي) نجد بقيّة الأفعال تنطوي على حركيّة تلقي بظلالها على هذه الصّور الرّمزيّة.

فصورة البيت الأوّل ترد كناية على الثّورة والتّمرّد الّتي ترجو الذّات الشّاعرة أن يتحقّق في واقع الأمّة المسلمة، كما أنّ المحيط يسعد بهذه الثّورة العاصفة رغم الدّمار الّذي تخلّفه إلاّ أنّها ستمحو الذّلّ وتستعيد الكرامة، لكنّ الصّورة تنقلب في الجزء الثّاني حين يتحوّل الحديث عن جنود المقاومة والممانعة إلى الحديث عن السّاسة العرب لتتحوّل الصّورة إلى النّقيض؛ إلى نمط ساخر حين جعلهم يعقدون كبرى القمم والمؤتمرات لغاية حقيرة تنبض حقدًا وحسدًا على ما تبقّى من مظاهر المقاومة في هذه الأمّة، ويُسدل السّتار على صورة فنيّة ذات بعد جمالي حين يُجسّد الحزن على شكل إنسان يصرخ في وعي وأوردة الذّات الشّاعرة ما يدلّ على حجم الوجع الّذي يحياه، ورغم ذلك فإنّ الصّورة تنتهي بصيغة يائسة عبّرت عنها صيغة لغويّة بديعة تتمثّل في (وليس يشفي الصّراخ الحزن يا ولدي) فورود المفعول به ضمن هذه الصّيغة في مواضع أخرى لا يكون له أهميّة كبيرة لكنّه هنا رسّخ من النّبرة اليائسة للصّورة.



المخطّط رقم 07

إن حركيّة الصّور ليست نتيجة ديناميّة الأفعال فقط كما نلاحظ وإنّما تستمد حركيّتها أوّلاً من المحمولات الدّلاليّة للأسماء (البحر، خلجاننا، غضبا، سفن، القرصان، أطلسي، للريح، عاصفة، للأنواء، البرد، الصّراخ) فهي دوال تتضمّن حركة بغضّ النّظر عن شدّتها ووضوحها، وثانيًا من الإسناد التّركيبي للجمل الفعليّة (يزبد البحر، تثيره سفن، يشدّه شوق، يقرأ العرب، يصرخ الحزن) فرغم رمزيّتها إلاّ أنّها تتضمّن ديناميّة تشيع في الأبيات.

ويقول من قصيدة (ذكرك، البلسم الشّافي):

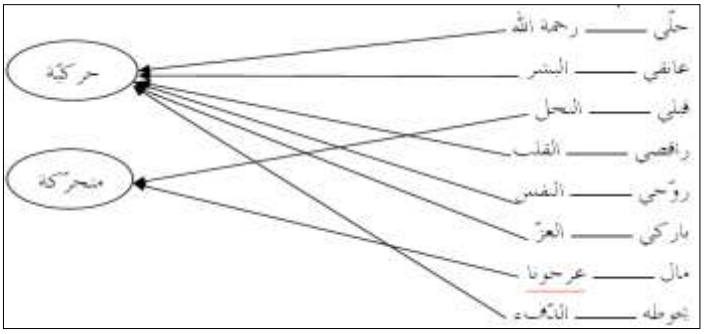
يا رحمة الله حلي عند وادينا * وعانقي البشر زهرا في روابينا**

وقبّلي النخل في واحاتنا فرحا * طلعا نضيدا، وشهدا مال عرجونا**

وراقصي القلب مسرورا بفطرته * يحوطه الدّفء في الأهلين ميمونا**

وروّحي النفس ذكرا في مساجدنا * وباركي العز في أرجاء وادينا** (19)

يعود فعل الأمر في هذه المقطوعة ليثبت فاعليّته الحركيّة، فالشّاعر يستنزل الرّحمة والفرح والحبّ والطّهر لكي ينزل في وادي ميزاب بسبب ما ألمّ به من فتنة وكرب، وتحتشد لأجل ذلك أفعالاً لها حسّها الحركي في الفضاء الواقعي، لكنّها تُسند هنا إلى مفاعيلاً بعلاقة رمزيّة، وتتميّز الصّور هنا بوجودها بنوعيها الحركي والمتحرّك:



المخطّط رقم 08

فنرى أنّ الصّور الحركيّة ببعدها المجازي والرّمزي تتواتر أكثر من البعد الواقعي، وكأنّ الشّاعر أعيته الحلول الواقعيّة وأعجزته الفتن عن تهدئتها فانتقل إلى عالم الرّموز بكلّ مكوّناته بمحاولة تحريكه علّه يخفّف عنه أوّلا وعلّه يصل صداه إلى متلقّي شعره فيستوعب رُؤاه السّلميّة، فلو كان التّعبير بالأسماء والصّفات لم يكن لها هذه الفاعليّة المتميّزة في حساسيّة التّعبير الشّعري، لذا كانت الأفعال رغم إسنادها لدوال رمزيّة لامرئيّة أكثر حيويّة ضمن المشهد الصّوري.

ونلحظ اشتراك جلّ الأفعال في صفة العاطفيّة من ذلك (عانقي، قبّلي، راقصي، مال، يحوطه)، فالذّات الشّاعرة تؤمن بعمق أنّ الحبّ يمكن أن يكون حلاّ لكلّ المشكلات المستعصية على الصّعيد الشّخصي وعلى الصّعيد المجتمعي، لذا فمفرداته تتواتر كثيرًا في شعره.

خاتمة:

بعد تحليل النّماذج الشّعريّة الممثّلة لمظاهر من ديناميّة الصّورة الشعريّة، يمكننا الإجابة عن الإشكاليّات المطروحة آنفًا كالآتي:

1_ سجّلت الدّراسة انزياحًا حضوريًّا للصّور الشعريّة الحركيّة – المتحرّكة في صور "محمّد ناصر" قياسًا بتواتر الصّور الثّابتة ويعود ذلك بصورة منطقيّة إلى تواتر الأفعال وجملها أكثر من تواتر الأسماء وملحقاتها، فتقلّ الصّور الثّابتة في شعره، كما ترتبط هذه الصّور الثّابتة؛ إمّا بتأكيد ثوابت ومسلّمات، أو وصف وقائع راسخة في وجدان الشّاعر وواقع أمّته.

2_ تشتغل ديناميّة الصّورة الشعريّة لديه ضمن فضاء ترميزي، لكنّه يستند –غالبًا– إلى أصول المباني اللّغويّة المعجميّة وجذورها، وذلك لا يمنع من وجود نماذج لصور شعريّة تتّكئ ديناميّتها على الدّلالة السياقيّة والانزياحيّة المفارقة تبعًا لقرائن لغويّة ودلاليّة تتمظهر من خلالها وضمن هذه الجزئيّة يقع تبادلاً بين متغيّري الحركة والثّبات يعود لما يقوم به الانزياح والمفارقة من نقل واستبدال الدّوال اللّغويّة بين المحورين؛ هذا التّفاعل يوحي بدلالات متنوّعة وواسعة من بينها السخريّة من الشّخوص والأحداث والهيئات والأوطان ككلّ.

3_ في مواضع من الصّور الثّابتة ترد دوال حركيّة (أفعال) لكنّها تنتفي حساسيّتها الحركيّة إمّا بأسلوب النّفي الّذي يحيلها على ثبات الصّورة الكليّة وإمّا بتضمّن جذرها المعجمي ثباتًا أصوليًّا يخرج بها من دائرة الحركة.

4_ يرتبط ثبات الصّورة الشعريّة في شعريّة "محمّد صالح ناصر" بمتناقضين؛ إمّا بتأكيد مسلّمات قيميّة دينيّة اجتماعيّة، أو ما يضادّ ذلك من إبداء اليأس من تغيير الواقع الفاسد، وقد يستمدّ الثّبات التّصويري رسوخه من حركيّة الدّوال اللّغويّة لكنّها حركيّة تؤول إلى الثّبات وترسّخه.

5_ تستمدّ الصّور الحركيّة-المتحرّكة ديناميّتها -غالبًا- من الفعل المضارع لما ينطوي عليه هذا الزّمن الفعلي من حركة واستمراريّة فتشيع هذه الأخيرة ضمن الفضاء التّصويري ما يكسب الصّورة حركيّتها الفاعلة، أمّا الأفعال الماضية الّتي تشكّل الصّور الحركيّة فهي تحيل على

فعاليّة رصينة مقارنة بما تفعله الأفعال المضارعة كما أنّها ترد عند الشّاعر في سياق المدح والهجاء بذكر المنجزات مستعينة بالصّورة الحركيّة-المتحرّكة.

6_ تستعين الصّور الحركيّة-المتحرّكة في تشكيلها بالصّور البيانيّة من تشبيهيّة واستعاريّة ومجازيّة فتقوم بواسطة آليّتي التّشخيص والتّجسيد برسم حساسيّتها الديناميّة ما يوسّع من مساحتها التّصويريّة ضمن الفضاء الحركي، هذا التّمازج بين النّوعين من الصّور يرد ضمن دلالات التّعبير عن تغيّرات جذريّة على الصّعيد الشّخصي للشّاعر أو على الصّعيد العام (السّياسي أو الاجتماعي).

7_ لدى استعانة الصّور الحركيّة-المتحرّكة بفعل الأمر ينحسر نشاطها الحركي وينسحب مقارنة بسياق فعلي الماضي والمضارع كون فعل الأمر يحدّ من استمراريّة الفعل وحصره في نقطة زمكانيّة محدّدة، وضمن السّياق الّذي يرد فيه فعل الأمر نجد استعانة الصّورة الشعريّة لتشكيل فاعليّتها بالمحمولات الحركيّة للأسماء والصّفات بالنّظر لجذرها المعجمي وهي –برأينا- فاعليّة أقوى من تلك الّتي تحملها الأفعال بأزمانها المختلفة نظرًا لكونها حركيّة أصوليّة متجذّرة.

8_ ضمن النّماذج الممثّلة للدّراسة تنتمي دلالات الأفعال بمختلف أزمنتها إلى محورين؛ أحدهما محور الثّورة والرّفض الّذي يتميّز بأفعاله القويّة الصّاخبة ويظهر ذلك من خلال التّشاكل الصّوتي الّذي تتمظهر من خلاله، أمّا الآخر فمحور معاكس هو محور الحبّ والدّفء حيث تُشيع الأفعال في الصّورة نشاطًا هادئًا رقيقًا ناعمًا يكاد يجعلها تتلابس بالصّور الثّابتة.

وفي الأخير يمكن القول أنّ دراسة الصّورة الشعريّة في قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمّد صالح ناصر" ضمن متغيّري الحركة والثّبات يسهم في الكشف عن مساحات شعريّة جماليّة قد لا تنكشف بدون استعمال هذا المُتغيّر وبشكل يساعد في فهم آليّة الاشتغال الصّوري لديه.

الهوامش:

(1)- C.m.bowra, The creative experiment, Macmillan and company limited, London-Great Britain, 3ed edition, 1967, p07.

(2)- يوسف الصّائغ، الشعر الحرّ في العراق منذ نشأته حتّى 1958 (دراسة نقديّة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، (د.ر.ط)، 2006، ص253.

(3)- أديب و ناقد جزائري من مواليد القرارة غرداية بمزاب 1938، ينظر السيرة الذاتية المفصلة في موقع جمعية التراث: جمعية التراث، السيرة الذاتية للدكتور محمد صالح ناصر(حياة جهاد ... في رحاب الله)، تاريخ النشر غير موجود، 02-08-2019، (45/ 1746/tourath.org/ar/content/view).

(4)- محمّد صابر عبيد، عضويّة الأداة الشعريّة، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2012، ص101.

(5)- محمّد صالح ناصر، الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)، دار الرّيام للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص135.

(6)- الصّورة الكليّة هي الصّورة الّتي «**تشغل عدّة أبيات –إن لم تكن القصيدة بأكملها-، مَعْنيّةٌ بأداء فكرة مركزيّة يخضع التّعبير لها شعريًّا**»، فائز الشّرع، الصّورة الشّعريّة الموسّعة، مجلّة جذور، السّعوديّة، مج8، ع17، يونيو 2004م، ص298.

(7)- وتقوم الصّورة البيانيّة بشكل عام على متغيّري التّجسيد (التّجسيم) والتّشخيص فـ «**التّجسيم تحويل الذّهنيّ المجرّد إلى حسّي**»، والتّشخيص «**إضفاء صفات الإنسان على غير العاقل**»، بالإضافة إلى فنّي الكناية والمجاز، يُنظر إلى تعريف المصطلحين إلى: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصّورة الفنيّة (الحداثة وتحليل النصّ)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط1، 1999، ص223.

(8)- محمّد صالح ناصر، الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)، ص186-187.

(9)- محمّد صالح ناصر، الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)، ص378.

(10)- محمّد صالح ناصر، بعد الغسق يأتي الفلق، دار ناصر للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2018، ص42.

(11)- يوسف الصّائغ، الشعر الحرّ في العراق منذ نشأته حتّى 1985، ص253.

(12)- المرجع نفسه، ص255.

(13)-نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2008، ص168.

(14)- محمّد صالح ناصر، الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)، ص46.

(15)- المرجع نفسه، ص89-90.

(16)- محمّد صالح ناصر، الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)، ص167.

(17)- محمّد صالح ناصر، الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)، ص305.

(18)- محمّد صالح ناصر (2010)، الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)، ص378.

(19)- محمّد صالح ناصر ، بعد الغسق يأتي الفلق، ص42.

- **قائمة المصادر والمراجع:**

المصادر:

1. محمّد صالح ناصر، الأعمال الشعريّة الكاملة، دار الرّيام للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.
2. محمّد صالح ناصر، بعد الغسق يأتي الفلق، دار ناصر للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2018.

المراجع:

المراجع العربيّة:

3. عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصّورة الفنيّة (الحداثة وتحليل النصّ)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط1، 1999.

4. محمّد صابر عبيد، عضويّة الأداة الشعريّة، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2012.
5. نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2008.
6. يوسف الصّائغ، الشعر الحرّ في العراق منذ نشأته حتّى 1958 (دراسة نقديّة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، (د.ر.ط)، 2006.

المراجع الأجنبية:

1- C.m.bowra, The creative experiment, Macmillan and company limited, London-Great Britain, 3ed edition, 1967.

الدّوريّات:

1- فائز الشّرع، الصّورة الشّعريّة الموسّعة، مجلّة جذور، السّعوديّة، مج8، ع17، يونيو 2004م،

المواقع:

1- جمعية التراث، السيرة الذاتية للدكتور محمد صالح ناصر(حياة جهاد ... في رحاب الله)، تاريخ النشر غير موجود، 02-08-2019، (tourath.org/ar/content/view/1746 /45).