# الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف

## في"أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي

**أ. عبد الغاني خشه**
جامعة 8 ماي 1945. قالمة (الجزائر)

**Abstract**

in the pas, the cover has been done to save the text against damage, and naw it has taken another turn through compalibility with the text and how to express it, that is what we see on the cover page with Abdellah Hammadi where it has been associated with the soufisme. If we take a look at the cover page we find a trip of a soufist twisting in different situations like on the cover through which we communicate visually to interpretate in reallity the inner working.

The cover of the poetic collection in its first edition of 2011, published by dar almaeya . constantine , through it , we wanted to interrogate his threshold cover with its absent and present icons, to pave the way to reach the hidden meaning , then go directly to the text.

**Keywords:** cover, Abdellah Hammadi, title, color, Sufism

**Résumé**

La couverture dans le passé a été fait pour sauver le texte contre les dommages, et a présent est pris une autre tournure à travers la conformité avec le texte et comment l'exprimer, c'est ce que nous voyons sur la page de couverture avec Abdellah Hammadi ou la couverture a été associée avec le soufisme, si nous la regardons, nous trouvons comme sur la couverture avec qui nous communiquons visuellement pour nous la réalité du fonctionnement interne.

La couverture du collection poétique pour la première édition de 2011, publié par dar almaeya. constantine ,nous voulions partir duquel doute sa porte et son icone absent et présent afin d'atteindre le sens caché, puis passez directement au texte.

**Mots clés** : La couverture, Abdellah Hammadi, le titre, la couleur, soufisme

**الملخص**

كان الغلاف في السابق من أجل حفظ ما في المتن من التلف، وأصبح الغلاف الآن يتخذ منحى آخر من خلال مدى تطابقه للمتن ومدى التعبير عنه، وهو ما نراه في صفحة الغلاف لدى الشاعر في ديوانه، فالغلاف كان مرتبطا بالمتن الشعري الـــذي إذا نظرنا إليه وجدناه رحلة متصوف يتقلب في الأحوال كما على وجه الغلاف الذي نتواصل معه بصريا ليترجم لنـــا واقـــع العمـــل الداخلي. وغلاف المجموعة الشعرية (أنطق عن الهوى) في طبعته الأولى، الصادر عن دار الألمعية، قسنطينة سنة 2011، أردنا من خلاله استنطاق عتبته الغلافية بأيقوناتها الغائبة والحاضرة من أجل تمهيد الطريق للولوج إلى بهو المتن .

**الكلمات المفتاحية:** الغلاف، عبد الله حمادي، العنوان، اللون، التصوف.

**استهلال (عبد الله حمادي)** شاعر جزائري عرفت المكتبةَ الشعرية نصوصه الكثيرة، وارتمت تجربته أمام عتبة النص الصوفي وفي بهوه، وقد استطاع اتكاء على مرجعياته الثقافية والشعرية على الخصوص من اضفاء ظلاله على النص الشعري، وامتلاكه ناصية القول.

ويبدو من العسير الكشف عن (هوى) (عبد الله حمادي) في غياب رؤية شاملة لمرجعياته الثقافية، ورؤيا لاستنطاق متنه الشعري عامة، والنموذج الصوفي خاصة، ولا يعني ذلك انغلاق نصه الشعري، بل دعوةٌ للتسلح بالأدوات الاجرائية الموصولة به من أجل الغوص في نصه الموصوف بالعمق وما يحمله من معاني وأبعاد ومكونات وخصوصيات. فقد حاول الشاعر بدء من غلاف مجموعته الشعريّة أن يدخل في صلب موضوعة شعريّة صوفية قديمة، ولكنّها في الوقت نفسه جديدة أخذت شكلها الحديث من جوهر الحداثة الشعريّة التي جدّدت الوعي بخطاب (التصوّف)، ونظرت إليه من جهة التحديث النوعي للقصيدة الجديدة من زاوية جوار النصوص على مذهب باختين.

ومقاربتنا ستركز على غلاف المجموعة (أنطق عن الهوى)، بما تحيط به من أيقونات ومكونات لسانية، معتبرين أن (المصاحبات النصية) التي تساير النصوص الشعرية تحمل دلالات قوية، وخصوصيات التحمل الفوري للمسؤولية المعنوية داخل بنية النص ككّل. وذلك محاولة للوقوف على الهوى الذي سينطق به الشاعر، ونحن من موقعنا المقارباتي للغلاف، نستطيع التأكيدَ أن القراءة لا تتوقف عند النظرية فحسب، بل تستوجب التقصي والتحري، حيث يتكىء الشاعر على مرجعياتٍ محددة. وقد لا يختلف اثنان في المقصدية الموضوعية والذاتية وراء اختيار غلاف المجموعة. حيث ارتأينا أن ننطق عن ما وراء (الهوى) الذي نطق به حمادي من خلال أبعاد نطق بها الخطاب الغلافي الأمامي، والخطاب الغلافي الخلفي.

**أولا : الخطاب الغلافي الأمامي**

**1-اللون الأزرق:**

يطغى اللون(الأزرق) على غلاف المجموعة ،وهو لون السماء الذي لا يدانيه صفاء دنيويّ ليحيل بنسقه الكليّ على لون (الخرقة) الصوفيّة التي اشتهر بها متصوّفة بغداد في العصر العباسي في تماه تحبّذه الشعريّة الحديثة، وتعمل على الأخذ به، و"لبس الأزرق من استحسان الشيوخ في الخرقة فإن رأى شيخ أن يلبس مريداً غير الأزرق فليس لأحد أن يعترض عليه"[1]. كما جاء ذكر (الدلق)، وهو ما يلبسه الصوفي، "والدلق الذي ورد ذكره في أشعار الصوفية وكتبهم استُعمل في معنى لباس الصوفية في كل مكان. أي الخرقة التي كانوا يرتدونها فوق جميع الملابس والظاهر أنها كانت من صوف. والدلق إما أن يكون من قطعة واحدة أو مرقعا، ويسمى بالدلق المرقع في هذه الحال، وإذا كان من ألوان مختلفة يسمى حينئذ ( الدلق الملمع ) والدلق عند صوفية الإسلام سواء كان لونه أزرق أو كان أسود يسمى دائما: (بالدلق الأزرق)"[2].

ويذكر السهروردي في الباب الثاني عشر في شرح خرقة المشايخ الصوفية "أن الخرقة خرقتان:خرقة الإرادة وخرقة التبرك والأصل الذي قصده المشايخ للمريدين خرقة الارادة وخرقة التبرك تشبه بقوم فهو منهم[3]. فالخرقة الأولى للمريد؛ بيعة منه لشيخ الطريقة، وإعلانًا بالتبعية لأهلها، والثانية لغيرهم دون التزام بمراسم الطريق وتراتيبه. والخرقة من مراسم الطريق وخصائصه اللازمة للداخل في أهله؛ فهي إعلان انتماء، ووصف يتحقق به المريد أول قبوله بين إخوانه، ومن أوصاف المريدين (المجاهدة)، وهو حمل النفس على المكارِهِ البدنية من الجوع والعطش والعُرْي.

والخرقة والمرقعة، معتبرا في البداية أن المتصوفة والعلماء يمثلون طائفة مميزة بقداستها، وهي صفة تأتي من تمكنهم من العلوم الشرعية كالحديث والفقه. ويتميز المتصوفة بالزهد والورع وبكونهم يوضعون فوق الانتماءات الاجتماعية المعروفة كالقبائل والطوائف بالنظر إلى كراماتهم وأدوارهم الاجتماعية المختلفة، وهو ما يجعلهم في موقع

وسط بين المجتمع والدولة، ويضيف أن إشعاعهم وهيبتهم انعكاس على زواياهم وأضرحتهم لدرجة التماهي مع المجال. وفي هذا المستوى يفقد اللباس أهميته لأن الولي يصبح هو المجال بعينه وضريحه هوية في حدّ ذاته. وفي المقابل فقد اختار بعض المتصوفة منحى السياحة، وتبعا لذلك فهم يعرفون بلباسهم المشكّل من الخرقة والمرقعة والركوة والعصا، وهي عناصر تحدد قداسة مطلبهم الذي وجد دائما في الجمهور السند والدّعم، لا سيما إبان أوقات الأزمة.

وعناصر لباس المتصوفة والمجاذيب تعرف بالخرقة والمرقعة ولباس الصوف، وغالبا ما تكون خضراء أو زرقاء اللون، يلبسها الشيخ للمريد السالك، وقد أضفى هذا اللباس على المتصوفة هوية مطلوبة ومعلنة من قبلهم، ومن هنا تأتي تسميتهم بأهل الهيئات والمرقعات. وكثيرا ما يحصل أن يغفل المؤرخون المظهر الخارجي للشخص ويركزون على مؤهلاته الدينية والأخلاقية، لكن المظهر الخارجي يسمح بدوره بتأكيد زهد الشخص في أمور الدنيا[4].

إنّ صلة القربى التي تربط الشاعر بالفنان التشكيلي لاشتراكهما في الصورة سمحت للون أن يتسلل إلى هذه الصورة ليعمقها ويشحنها بدلالات عديدة أغنت النّص الشعري الحديث وجعلت اللّون ملْمحا جمالياً ودلالياً واضحاً في هذا النّص. وهنا لا يظهر اللّون مُلصقاً دعائياً للحداثة ناشزاً زائداً منفصلاً عن البناء العام للنّص الشعري، بل أداة ضمن الأدوات الفنية العديدة التي يروضها الشاعر والمبدع ويسخّرها لخدمة إبداعه وترصين شعرية النّص. فيكون اللّون الأيقون الذي يجيز لغة جديدة تتحدث عن الموضوع المطروح، بلا حروف أو تراكيب. وعلى هذا الصعيد لم يكن اللّون وسيلة، وإنما هدفا أساساً في النّص، وجدليةً جديدةً تنحو إلى رسم الصّورة النفسية لدى المتلقي أينما كان.

على صعيد الغلاف تتعدّد (المقامات) الصوفيّة تبعاً لتعدُّد رؤى حمادي المتصوف (المريد)، وهو يتقرب إلى الذات الإلهية، بمعنى أنّ الغلاف كان مفتاحاً ولج من خلاله الشّاعر عالماً أرحبَ ينفتح على طقسيّة متعدّدة الرؤى تنتمي إلى عالم مغاير يبدو قريباً من أفكار الشاعر، وتوهجاته التي لا تنطفئ.

**2-اسم المؤلف:**

أهم عتبة يحويها الغلاف الخارجي هي اسم المؤلف الذي يعيِّن العمل الأدبي ويخصصه ويمنحه قيمة أدبية، ويساعده على الترويج والاستهلاك ويجذب القارئ المتلقي. إنّ تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي يُراد منه تخليده في ذاكرة القارئ. ويكون اسم أي مؤلف على الغلاف ركاما من (الحروف الميتة)، وحين يرتقي إلى مستوى النّص فإنّه ينتعش ويتحرك ويهب نفسه ــ بحق ــ للقراءة، أما حين يقتصر وجوده على الغلاف فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول. وتطرح عتبة المؤلف إشكاليات منهجية، ومعرفية متعددة.

وقد ركّز مصمّم الغلاف على لفت انتباه (القارئ/المتلقي) أولاً إلى العنوان وفي الوقت نفسه جعل اسم الشاعر فوق العنوان مباشرة بخط أقل سمكاً بقليل من الخط المستخدم في العنوان. وهذا هو دأب (حمادي) في أغلب كتبه الإبداعية والأكاديمية. وهذا دليل على ذاتية (حمادي) فهو حريص في كتبه أن يتصدّر اسمه الغلاف باعتباره منتجا للنص، ومن حيث كان وجوده قبل وجود النص.

وهذا ما انطلق منه مُصمم الغلاف ــ ولعلّه إيعاز من المؤلف ــ باعتبار أنّ الأسماء اللاّمعة للكُتَّاب المشهورين لها دورها الرئيسي في استقطاب أذهان القراء وإغواء وجدانهم. فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا، ويؤدي اسم الكاتب وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل، أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت، ومعروف بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، وحضوره المكثف في الساحة الثقافية الوطنية أو الدولية عبر الكتاب، أو الوسائل السمعية والبصرية.

إنّ اقتفاء أثر كل ذلك يسمح للقارئ أن "ينظر إلى المؤلف على أنه ما يسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج ما، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة وذلك عبر سيرة حياته، ورصد وجهة نظره الفردية وتحليل انتمائه الاجتماعي وموقفه الطبقي واستخراج مشروعه الأساسي. إنّه المبدأ الذي يسمح بتذليل التناقضات التي يمكن أن

تظهر في سلسة من النصوص: يجب أن يكون هناك على مستوى معين من فكره أو رغبته، من وعيه أو لاوعيه، نقطة تنحل التناقضات انطلاقا منها وتترابط العناصر المتنافرة بعضها ببعض، أو تنتظم حول تناقض أساس وأصل المؤلف بؤرة تعبيرية معينة تتجلى بالتساوي في النتاجات وفي المسودات والرسائل"[5].

في هذا المقام تحمل عتبة (اسم المؤلف) دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه. وحضور اسم الشاعر يزكّي العمل ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج. وعبره يتعرف القارئ إلى المؤلَّف ويكون أفق انتظار خاص كلما أصدر (عبد الله حمادي) كتابا آخر. وهكذا يعني وجود المؤلِّف على غلاف الكتاب حضوره الشخصي من جهة، والتعريف بالعمل وتوقيعه تجنبا لكل ادعاء وانتحال وسرقة أدبية، أو علمية من جهة ثانية.

ينبغي أن نميز بين مؤلف لم يكتب إلا كتابا واحدا، وهذا لا يثير فضول القراء ولا يفسح أمامهم أي أفق انتظار، والمؤلِّف الذي كتب مؤلفات عدة، وأثبت وجوده بأعمال سابقة. فهذا الكاتب ينتظره القراء باستمرار، ويترقبون إصداراته الجديدة؛ لأنهم كوّنوا حوله تصورا أسلوبيا وأجناسيا ودلاليا. وبهذا يبدو عبد الله حمادي بعدما لبس الخرقة وكان مريدا يجلس قطبا على عرش الغلاف يتأمل في عالمه الصوفي، ويتقلب في الأحوال، ويكشف عن نفسه لمريديه بعد حضور المكاشفات، وبذلك يتحول الاسم تلقائيا فضلا عن التعيين إلى إطار معرفي يخصص النص الشعري، ويسهم في تدعيمه جماليّاً وتواصلياً باعتباره أوّل مكونات خطابية تتراءى للمتلقي.

**3-العبارة التجنيسية :**

جاءت عبارة شعر (التجنيسية) أسفل الصفحة باللون الأسود، وقد اختلفت مفاهيم الشعر باختلاف العصور، والثقافات والمدارس الأدبية والشعراء، و"سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره"[6]، وقديما قالوا أن "الشعر ديوان العرب"، لأنّه كان يتضمن أخبارهم وحروبهم وأيامهم وحفظ أنسابهم كسجل تاريخي صحيح وموثق "تُقبل شهادته، وتُتمثل إرادته"[7]. أما المنظورات الحديثة فقد كادت أن تجمع في إطار مفهومها للشعر باعتباره، (رؤيا). يقول (أدونيس): "لعل خير ما نعرِّف به الشعر الجديد هو رؤيا"[8]، وبذلك ينفتح لفظ الشعر على تأويلات مختلفة باختلاف أوجه التلقي ومرجعياته.

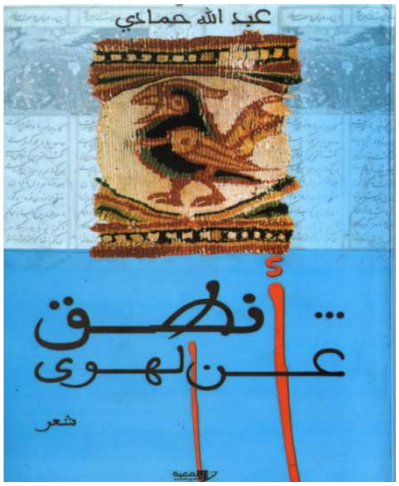
**4- أيقون السيمرغ:**

استخدم بعض المتصوفة الطيور في أعمالهم الأدبية في بحثهم عن الله، وهو ما نجده على سبيل المثال في كتاب (منطق الطير )[9] لفريد الدين العطار، وهو عبارة عن منظومة شعرية صوفية رمزية، وفيه عبّر عن أنّ الطيور تجتمع لتبحث عن ملك لها، وأنّ الهُدهد يتولىّ جمْع الطّير لإرشادهم إلى ملكهم (السيمرغ)، وربما الحكمة من استخدام العطار للسميرغ باعتباره رمزاً للحق تكمن في بعد هذا الطائر عن الناس؛ إذ لا مكانه معروفة ولا وصف له على الحقيقة معروف.

ففي هذه المنظومة التي تضج بالرموز، تُحيل الطيور إلى سالكي الطريق إلى الحضرة الإلهية، فيما يرمز الهدهد إلى شيخ المريدين، أما (السيمُرغ) المنشود الذي يتحدث عنه صاحب منطق الطير فهو"(...) ملك الطيور، وهو منَّا قريب، ونحن منه جد بعيدين. مقرُّه يعلو شجرةً عظيمة الارتفاع، ولا يكف أي لسان عن ترديد اسمه، تكتنفه مئات الألوف من الحُجُب، بعضها من نور، وبعضها من ظلمة، وليس لفرد في كلا العالمَين مقدرة حتى يحيط بشيء من كنهه. إنه الملك المطلق، المستغرق دائمًا في كمال العزّ. ولكن كيف يطير الفهم إلى حيث يوجد؟ وكيف يصل العلم والعقل إلى حيث يوجد؟ لا طريق إليه، حتى وإنْ كَثُرَ المشتاقون من الخلق إليه، وإذا كان وصفه بعيدًا عن فعل الروح الطاهرة نفسها، فليس للعقل قدرةٌ على إدراكه، فلا جرم أن يحار العقل، كما أن الروح تحار عن إدراك صفاته، وهكذا تعمى الأبصار . ما أدرك عالم كماله، وما رأى بصير جماله(...)"[10].

واختارت الطيور الهدهد الذي كان يرشدها إلى مكان السيمرغ عبر الأودية السبعة، وكان عارفا كمن ذاق حلاوة الوصال وبات شهيدًا للعشق الإلهي. وكانت الطيور تصغي إليه طول الطريق الشاق: منها مَن غرق، ومنها مَن أسلم الروح عطشًا، ومنها مَن اختنق حَرًّا، ومنها مَن أحرقه وهجُ الشمس "(...) فهلك مَن كان من بلاد الحرِّ في بلاد البرد، ومات مَن كان من بلاد البرد في بلاد الحر، وتصرفتْ فيهم الصواعق، وتحكَّمتْ عليهم العواصف، حتى خلصتْ منهم شرذمةٌ قليلة إلى جزيرة الملك"[11]. وقد كانت الطيور طول الطريق تقول للهدهد: "يا مَن له السبَق في سلوك الطريق، ويا مَن بلغ أوج العظمة والتوفيق، نحن حفنة من الضعاف والعجزة، قد عدمنا الريش والجناح والجسد والمقدرة. أنَّى لنا أن نصل إلى السيمُرغ ذي القَدْر الرفيع؟"[12]. ولم ينجح في الوصول إلى جبل قاف إلا ثلاثون طائرًا، فقدوا ريشهم وباتوا "محطَّمي القلوب، فاقدي الأرواح، سقيمي الأجساد"[13]. وظل الهدهد طول الطريق يجيبهم "(...) أيها المساكين، إلامَ هذا الجهل؟ حقًّا، لا يستقيم العشق وسوء النية، كلُّ مَن له في طريق العشق عينٌ مبصرة، قد أقبل فرحًا وللروح ناثرًا. ولتعلم أنه عندما رفع السيمُرغ النقابَ، بدا وجهُه كالشمس مشرقًا، وألقى بمئات الألوف من ظلاله على الأرض، وهنا أدرك البصر ظلاً طاهراً. وما إن نثر ظلَّه على العالم، حتى كانت تلك الطيور العديدة التي تبدو كلَّ لحظة، فصورة طير العالم جميعها ما هي إلا ظلُّه (...)"[14].

ووصلت الطيور الثلاثون إلى السيمرغ في قمة جبل قاف، وهي في غاية الفناء والمحو، و"كما ينمحي الظل في الشمس"[15]، فقد "انمحى من صدورهم كل ما صنعوه وما لم يصنعوه، وأضاءت من جباههم شمس القربة، فأضاءت أرواح الجميع من هذا الشعاع، وفي تلك الآونة رأى الثلاثون طائرا طلعة السيمرغ في مواجهتهم، وعندما نظر الثلاثون طائرا على عجل، رأوا أن السيمرغ هو الثلاثون طائرا. فوقعوا جميعا في الحيرة والاضطراب، ولم يعرفوا هذا من ذاك، حيث رأوا أنفسهم السيمرغ بالتمام. ورأوا السيمرغ هو الثلاثون طائرا بالتمام، فكلما نظروا صوب السيمرغ، كان هو نفسه الثلاثين طائرا في ذلك المكان، وكلما نظروا إلى أنفسهم، كان الثلاثون طائرا هم ذلك الشيء الآخر، فإذا نظروا إلى كلا الطرفين، كان كل منهما السيمرغ بلا زيادة ولا نقصان، فهذا هو ذاك، وذاك هو هذا، (...) وأخيرا غرقوا جميعا في الحيرة، وانخرطوا في التفكير بلا عقل ولا بصيرة "[16]. فكان الغرض من رحلة الطير الفناء الكليّ في الله، "(...) وليس لأحد قط من المحدَثين أو القدماء أن يتحدث عن ذلك الفناء وذلك البقاء. وهذا الأمر بعيد عندك عن مجال النظر، لأن شرحه بعيد عن الوصف والخبر. ولكن في طريق مثل طريق أصحابنا هل يمكن شرح البقاء بعد الفناء؟ وأين يمكن إتمام ذلك؟ إن هذا يلزمه كتاب جديد. ولكن مَن ذا الذي يدرك أسرار البقاء؟ ومن ذا يكون جديرًا بها؟"[17] كما ذكر فريد الدين العطار في خاتمة منطق الطير "حيث فني السالكُ والمرشدُ والطريق"[18].




إنّ حمادي يرمز إلى السلوك الصوفي بحركة الطير كما فعل العطار في منطق الطير، ويضع صورة السيمرغ وتدخّله في تصميم الغلاف واضحٌ جلي، وقد ذكر الناشر ذلك في صفحة بيانات المجموعة الشعرية.

**5- اختيار العنوان وفق ارتباطه بالذات وتوجهاتها:**

أ- **أيقون الخط:** فالخط المشكّل به خط مغربي أصيل، يفسر تشبّث الشّاعر بمغربيته والجزائر جزء منها، والرّسم العثماني مرتبط بالقرآن الذي كُتب به، ولا يزال مُعتَمداً في كثير من الزوايا، وتُكتب به عناوين كثير من المراسيم الرّسمية. مما يوحي أنّ الشّاعر يعتبر ما يكتبه وثيقة رسمية في نظره.

وجاء العنوان أسفل صفحة الغلاف تحت صورة طائر (السيمرغ)، بعد ثلاث نقاط دلالة على كلام محذوف لالتماس خيال القارئ، وتخترق العنوان ألِفان ممدودتان إلى أسفل باللون الأحمر لافِتتان للنّظر وكأنَّ العنوان مبني على استطالتهما، "مما يؤدي إلى إيجاد فاصل بصري واضح بينها، وبين بقية الكلمات التي تعد جزءا منها، فضلا عن أنها بذلك توجه بصر القارئ"[19]، وقد وُضع العنوان الأم في مكان يمنحه تبئيرا بصريا وبعدا أيقونيا؛ حيث "أنّ عمليّة تغيير نمط الخط وحجمه إنّما تندرج في سياق جماليّ"[20]، فالمستوى البصري يمنح العنوان جمالية وشعرية خاصة، وهو الأمر الذي نلحظه في (أنطق عن الهوى)، إذ جاء مكتوبا بخط بارز وغليظ "والخط الغليظ يمارس تأثيراً قويّاً على عين الرائي فنكون قد انتقلنا من دلالات لغويّة (معجميّة أو سياقيّة) إلى دلالات صُوَرِيّة تشكيليّة"[21].

لتنهض في الغلاف صورة الصوفي الوَلِه بسرّ الحرف، وعلامة يستثمرها الصّوفي ليؤكّد هويّته الإنسانيّة في عالم يعجّ بالزّيف، "فالحرف ليس مقصودا لهيئته وشكله، ولكنه رسم يحمل مسلكا، ويصير دليلا إلى غاية الغايات، إلى مصدر الحقيقة"[22]، وعلى هذا الأساس فإن (الألف) حرف إشاري، دال على الله. وممّا ذكره بن عربي "الألف ليس من الحروف، عند من شمّ رائحة من الحقائق؛ ولكن قد سمته العامة حرفا. فإذا قال المحقق: إنّه حرف، فإنّما يقول ذلك على سبيل التجوز في العبارة. ومقام الألف، مقام الجمع. وله من الأسماء اسمه الله. وله من الصفات القَيُّومية، (...) وله من المراتب كلّها، (...)، وله مجموعُ عالم الحروف ومراتبها؛ ليس (هو) فيها ولا لا خارجاً عنها: نقطةُ الدائرة ومحيطها، ومركّب العوالم وبسيطها"[23]. فالألف هي الحياة، فهي رمز لحياة الله السارية في جميع الأشياء بنفسها، كما الألف سارية بنفسها في كل الحروف، حتى أنه ما ثَمَّ حرف إلا والألِفُ موجودة فيه لفظا وكتابةً، ومن هنا كان حرفُ الألف مَظهرَ الحياة الرحمانية السارية في الكائنات. وفي هذا المقام نجد حمادي "يندمج في الشخصية الصوفية [وهنا بن عربي]ويحلّ فيها حلولا صوفيا. ويتحد بأبعادها بفعل تشابه أحواله بأحوالها"[24].

وبين المتصوفة والخطاطين حبلٌ رابط، حيث "لم يكن المتصوفة في منأى عن فن الخط. إذ إن المتصوفة أمدوا الخط باجتهاداتهم الذوقية، التي دارت حول وحدة الخط التي مثلت قاسما مشتركا بين المتصوفة والخطاطين وبقي الخطاطون يغترفون من وقفة المتصوفة مع الحروف التي أخذت باهتمام النظر الصوفي وانطلقت أول ما انطلقت علاقة المتصوفة مع الحروف من خلال تفسيرهم لفواتح سور القرآن الكريم، وانشغالهم بالتأويل واستقصاء أوائل السور"[25]. وبالتالي "عملهم على تفسير وضعية الحرف وهيئته، ستساهم بحظ وافر في إغناء الوعي الفني عند الخطاطين الذين تحقق لديهم التخطيط بالإيحاء الدلالي الروحي"[26]، وقد يعود الأمر لهيئة الحرف وشكله (الرسم) الآخذ في التنوع والتفنن إلى الحدّ الذي يدفع إلى التأويل.

- **أيقون اللون الأحمر:**

يُعتبر هذا اللون عالميا رمزا أساسيا في الحياة بقوتها وبريقها، فالأحمر هو لون النّار ولون الدّم، فكما يكون الدّم طاهراً وإيجابياً، يكون فاسداً وسلبيّا، وكذلك اللّون الأحمر[27]. وهو يومئ بالدّم نحو بذل الصوفي وتضحيته عبر وسيط أيقوني لم يكن (عبد الله حمادي) مبتكره، وإنما مكرّسه. فالتدقيق في العنوان يرشدنا إلى أنّ استخدام اللّون فيه ليس صدفة، "ومهما اختلف وعيّ الشعراء بهذا الأيقون، فإن محلّل الخطاب الشعري مطالبٌ باستكناه دلالته وأبعاده، لأنّه ليس تحصيل حاصل، أو حشواً يمكن الاستغناء عنه، ولكنّه أحد مكونات الخطاب الشعري"[28].

لا تخفى دلالة الأحمر في التشكيل الدلالي الوارد في سياق يوحي بمكابدات المتصوف لأنه لون الدّم المنسفك "وهو يشير إلى أنّ اختيار التصوف، يعني اختيار طريق صعب، يُلاقي فيه السالك من أهوال العلاقة بذاته وهي تتطلع إلى ما ينال إلا بالبذل، والتضحية، واستباحة الدم، واسترخاص الروح. كما يلاقي فيه السالك الناطق بأسرار السلوك الأهوال العظيمة، التي تنتج عن سوء فهم الناس، والمجتمع، لما نطقت به أشواقه الصوفية"[29]، وبذلك نرى الشاعر يوظف اللّون، ولكنّه غالباً ما يبتعد به إلى دلالات قصية بعيدة مما يعني أن تركيز الاشتغال على هذه التقنية بحاجة إلى تأمل أكثر.

ولعلّ الألفين الطويلتين اللتين تشقان العنوان باللون الأحمر "إنما هو البوح بما يجيش في وجدان الصوفي العاشق، الذي يجد في بذل دمه، نوعا من نشوة الشهادة الصوفية. وبهذا المعنى فإنّ غاية المتصوف أن يجود بمهجته لينال شرف الموت الدّامي، ومتى تحقّق له ذلك فقد تعالى شأن صاحب ذلك الدّم. لأنّه أبطل حقّ دمه من أجل من يهوى. أي أنّ الدّم أهدر من أجل غاية مطلوبة معلومة عند أهل التصوف"[30].

يتكرّر ذكر الدّم على الغلاف مرّة بصورة السيمرغ الذي في سبيل رؤيته قطعت الطيور "طريق الدم الذي يتحدث عنه العطار، ويصف أهواله، وأهوال السائرين فيه، هو طريق عشق فريد، يختلف عن مفهوم العشق المألوف عند سائر الناس. وفيه يتساقى العشاق كؤوساً من دم الكبد"[31]. ومرة باللّون الأحمر في (ألِفا) العنوان، فتصبح "لكتابة الشعر بالدّم بعد رمزي، ذلك أن الكتابة بدم القلب، تمنح الشعر امتزاجا بالحياة الرّوحية لمبدعه، وتضمن لذلك الامتزاج الديمومة والبقاء. إذ من الصعب الفصل بين كيان الشاعر، وما يحمله شعره من نبض ذلك الكيان، ومن إنسانيته وميولها التأملية والجمالية"[32].

**ب- المكون اللساني:**

جاء في الآية الكريمة: ﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى (3) إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى (4)﴾[33] ينزه نطق رسوله أن يصدر عن هوى، وبهذا الكمال هداه ورشده، وقال: ﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى﴾، ولم يقل وما ينطق بالهوى، لأنّ نطقه عن الهوى أبلغ، فإنّه يتضمن أنّ نطقه لا يصدر عن هوى، وإذا لم يصدر عن هوى فكيف ينطق به، فتضمن نفي الأمرين: نفي الهوى عن مصدر النطق ونفيه عن نفسه"[34]. وجاء في العنوان (أنطق عن الهوى)، وهنا اثبات الهوى على مصدر النطق به، واثباته على نفسه، وهو أيضا إيعاز بالانتقال من المحضور إلى المباح، فكأنّما هي لحظة الايذان بنطق الشعر.

والهوى (مقصور): هوى النفس، أي: إرادتها، والجمع: الأهواء[35]، وفيما أورده اللغويون في تعريفه: الهوى محبة الانسان الشيء، وغلبته على قلبه، قال تعالى: ﴿وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى﴾[36]، معناه: نهاها عن شهواتها وما تدعو إليه من معاصي الله ــ عز وجل ــ أهـ[37]، ويتضح من خلال ذلك أنّ الهوى ما يستقطب كل الصفات التي تحرض على ارتكاب الكبائر وتتنافى مع الايمان الصحيح، وقد سارت على المنهج نفسه (في تعريف الهوى) كثير من المصادر العربية[38]، لكن هناك من "لا يذم الهوى على الإطلاق، وإنما يذمّ المفرط من ذلك، وهو ما يحفزّ على استجلاب المصالح واستدفاع المضّار"[39]، فهناك برزخ بين الهوى المعتدل والهوى المطلق الذي "يدعو إلى اللّذة الحاضرة من غير فكر في عاقبة"[40]، لأنّ الهوى المعتدل "هو ميل الطبع إلى ما يلائمه، ويقتضي الوقوف عند ما حلّله الله تعالى وفهم المقصود من وضع الهوى في النفس"[41]، وبذلك يمثّل اختفاء أداة الانتفاء (لا) مَعْبراً لحيوية الموضوع، وتجسيداً لسانيّاً لأنماط من التراكيب، وأصنافا من الدلالات.

والشاعر يثبت ــ إذن ــ على نفسه أنّه ينطق عن الهوى، ومن الهوى العشق، وحاله حالٌ "لعبد نظر بعينه إلى ما أنعم الله به عليه، ونظر بقلبه إلى قرب الله تعالى منه وعنايته به، وحفظه وكلاءته له، فنظر بإيمانه وحقيقة يقينه إلى ما سبق له من الله تعالى من العناية والهداية وقديم حب الله له، فأحب الله عزّ وجلّ"[42]. وقد ذكر ابن قيم الجوزيّــة "أن المحبّة الخالصة أن يُحبّ المحبوب لكماله، وأنّه أهلٌ أن يُحب لذاته وصفاته"[43]، كما أكدّ "أنّ الذي يوجب هذه المحبّة فناء العبد عن إرادته لمراد محبوبه فيكون عاملاً على مراد محبوبه منه لا مراده هو من محبوبه"[44]، وبــذلك تــنهض فــي العنوان صورة أولى للصوفي الذي لا ينتمي إلا إلى عالمه الخاص ذاك الذي ليس له في الوجود سوى كيانه الماثل أمام نفسه التي يتطلع إليها وهو قانع بما يكابد من عشق. فللصوفيّ عشقه الذي يرتبط بــ (أحواله) المقترنة بالمحبّة المطلقة تجاه (المعشوق) الذي لا يهدأ المتصوفة إلا بالدخول في عالمه الذي يتعالى عن كلّ ما هو دنيويّ.

**ثانيا: الخطاب الغلافي الخلفي :**

الصفحة الأخيرة (الرابعة) من الغلاف، ظلّ طغيان الأزرق عليها جليا، وقد جاءت مشفوعة بمقبوس شعري من المجموعة، يقول فيها صاحبها:

**تراءت المنة القعساء**
**وارفة**
**وحفَّ بالقلب**
**من يَهوى ويَهواهُ**
**فذاك بعضُ**
**شؤون النّار**
**إذْ هَتكتْ**
**سترْ السُتُور**
**وما تخفيه ليلاهُ ...**[45]

يَحسُن التأكيد على أنّ هذا المقطع يبرر حذف (لا) النافية في العنوان؛ فيكتسب (الهوى) سياقيّاً مبــرره الــدلالي الذي يتحقق في قوله: "وحفَّ بالقلب من يهوى ويهواه"

ويأتي احتفال الغلاف عند عبد الله حمادي بالتأنيث فصا من فصوص المجموعة يتمثل ما جاء في فصوص الحكم "فإذا الرجل مدرج بين ذات ظهرَ عنها وبين امرأة ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين، تأنيث ذات وتأنيث حقيقي(...) كــآدم مذكر بين الذات الموجود عنها وبين حواء الموجودة عنه (...) فكن على أي مذهب شئت، فإنك لا تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة في وجود العالم، والعلة مؤنثة"[46]. وهو تورط في مساءلة الأنثى لتحقيق فعل الكتابة.

ويعرّف بعض العشاق من المتصوفة المحبة بأنها "الميل الدائم بالقلب الهائم، وإيثــار المحبــوب علــى جميــع المصحوب، وموافقة الحبيب في المشهد والمغيب، ومحو المحب بصفاته، وإثبات المحبــوب بذاتــه، ومواطــأة القلــب لمرادات الرب، وترك الحرمة، مع ملازمة الخدمة"[47]. وهكذا، فإن موضوع الحب الإلهي هو الله تعالى ذاته، ذو الجلال والجمال والكمال. وهذا هو التسامي الذي أجمع الدارسون على رقيّه به عن فكرة الحب الطبيعي المظروف المحسوس،

من حيث إنّ موضوعه الصورة الزائلة، والجسد الفاني. يقول الديلمي مقارنا بين الحبين: "واعلمْ أن المحبين من أهل الطبيعة تناهت محبتهم إلى ذهاب العقل والدهشة والتوحش، ثم أدى ذلك منهم بهم إلى الهلاك والموت. وليس هكذا حال الإلهيين منهم، فإن حال تناهيهم إما إلى اتحاد بالمحبوب، وهو الحياة الدائمة، أو إلى مقام التوحيد، وهو الوصول بالمحبوب، وشهود الشواهد بالشاهد المحبوب، حتى كأنه هو حقيقة كل شيء، ومنه كل شيء، وبه كل شيء، وله كل شيء، وعنه كل شيء"[48].

قلب الشاعر مشغول بمن يهوى ويهواه لدرجة (الشطح)[49]، عندما وجد حمادي الشاعر الصوفي السالك نفسه وقد وصل إلى حضرة الألوهية، ووقف على عتبة الاتحاد بالذات الإلهية، لا يستطيع تحمل الموقف، فيحدث له وجد عنيف، لا يستطيع معه كتمان الأسرار التي يطلع عليها، فينطق لسانه بعبارات مستغربة يتجاوز بها حدود العقل والمنطق والواقع، ويخلق بذلك "عالما شعريا له مفرداته ورموزه وإيحاءاته، وله معجمه الخاص الذي لابد من الإحاطة به"[50].

وعلى ذكر (ليلى) وقصة الحب العربية التي تناولتها المصادر والمراجع "يمكن أن تقسم مراحل هذه العاطفة من حياة (قيس) إلى ثلاث: مرحلة الأثرة ومرحلة الإيثار ومرحلة الفناء الصوفي. أما مرحلة الأثرة فهي بداية الحب، وما لبثت أن أعقبت ذلك مرحلة الإيثار إذ دفعه الإخلاص في هذا الحب إلى أن تكون الحبيبة آثر لديه من ذاته فمرضاتها مقدمة على مرضاته، والمرحلتان محصورتان في دائرة الحب العذري، وهذا الحب عند (قيس)، كما هو عند الصوفية، حب مجازي، أي نظرة إلى ما بعده من حب حقيقي، ومرحلة الإيثار طويلة ويصحبها قلق التفكير، وشبوب العاطفة الإنسانية، والوفاء الذى لا يعرف حدودًا، وليلى عنده لا بديل لها في كل ما رأى من العالم"[51]، وهذا ما وَقع لحمادي في حبّه المتصوف؛ باعتباره مذهبا فنيّاً ومَخرجا جماليّاً للتشكيل اللساني للخطاب الشعري؛ الذي أراد له أن ينفتح على كثير من القراءات التي تتجاوز حدود المعنى النهائي والمحدود.

وينتهي المقبوس بثلاث نقاط كما جاء العنوان بعد ثلاث نقاط؛ أي بعد محذوف، ومحذوف بعد الانتهاء، وبينهما ما نطق به الشاعر عن هوى العشق، وعلى ذلك فسح المجال أمام المتلقي كي يُسهم من جهته في التشكيل الحرّ لصدارة الخطاب الشعري .

**خاتمة:**

منذ الغلاف دشَّن عبد الله حمادي عالمه الشعري بالتمترس في الخندق الصوفي، ويترك لنا تذوق تجربته بدء بحمادي المريد ووصولا إلى حمادي المتصوف العاشق. فكلّ ما نطق به بعد هذه العتبة عن هوى هو هواه الذي توزّع بين التجارب والمكابدات الروحية والتأملات.

وحمادي يريد منذ الوهلة الأولى أن يوجّه قراءتنا التي تحتاج منا الفحص والتدقيق؛ لأننا في مواجهة لغة استثنائية لها معجمها الخاص تعلن منذ البداية محاذيرها لتجنب الوقوع في تأويل خاطئ لم ينطق به عبد الله حمادي.

**قائمة المصادر والمراجع:**

[1]السهروردي، أبي حفص عمر: عوارف المعارف. المكتبة العلامية، مصر، 1939، ص74.

[2]قاسم غني: تاريخ التصوف في الإسلام. ط1، تر: صادق نشأت، مكتبة النهضة، القاهرة، 1970، صص 101، 102.

[3]السهروردي، أبي حفص عمر: عوارف المعارف. المرجع السابق، ص73.

[4]Voir :Mohamed Tahar Mansouri ,Du voile et du zunnar Du code vestimentaire en pays d'Islam , Tunis, L'or du temps, 2007 ,pp52.58.

[5]بن عبد العالي، عبد السلام: المؤلف في تراثنا الثقافي، التراث والهوية. ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص83.

[6]ابن منظور: لسان العرب،ج3، دار الفكر، دار صادر، بيروت، مادة ( ش ع ر).

[7]ابن رشيق (أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني): العمدة في صناعة الشعر ونقده. دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، 1983، ص 16.

[8]أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، 1983، ص9.

[9]عرفتْ (منطق الطير) شهرةً واسعة تخطَّتْ بسرعة حدود العالم الفارسي، ونُقِلَتْ إلى الأُردية والتركية، قبل أن تُترجَم إلى الفرنسية والأسوجية والإنكليزية. وقد وصل هذا الأثر في مرحلة متأخرة إلى العالم العربي في ترجمة لبديع محمد جمعة، صدرت في القاهرة (1975)، ثم في بيروت (1979).

[10]المصدر نفسه، صص185،186.

[11]المصدر نفسه، ص 68.

[12]المصدر نفسه، ص211.

[13]المصدر نفسه، ص416.

[14]المصدر نفسه، ص212.

[15]المصدر نفسه، ص 422.

[16]المصدر نفسه، ص 421.

[17]المصدر نفسه، ص 423.

[18]المصدر نفسه، ص 422.

[19]النجار،سعيد الغريب: الإخراج الصحفي. ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2001، ص 30.

[20]بن صالح، رضا: (في حداثة الرواية المغربية مقهى البيزنطي لشعيب حليفي أنموذجاً). مجلة الموقف الأدبي، دمشق،ع 447،448، تموز، آب 2008 .

[21]المرجع نفسه.

[22]محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجليات).ط1، شركة النشر والتوزيع ــ المدارس ــ الدار البيضاء، 2000،ص270.

[23]ابن عربي محي الدين: الفتوحات المكية. تحقيق وتقديم: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: ابراهيم مدكور: الهيئة العامة للكتاب، 1985، ج1، ص295.

[24]محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ط 1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2001م، ص266.

[25]محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ط 1، شركة النشر والتوزيع، المدارس،2001 ، ص50.

[26]المرجع نفسه، ص56.

[27]Michel PASTOUREAU dictionnaire des couleurs de notre temps symbolique et société, édition Bonneton 1992. pp 165-169

- dictionnaire des symboles: pp 831-832.

[28]محمد، مفتاح: دينامية النص. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1987، صص 58،59.

[29]محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجليات).المرجع السابق، ص131.

[30]المرجع نفسه، ص 131.

[31]المرجع نفسه، ص133.

[32]المرجع نفسه، ص134

[33]سورة النجم، الآية : 3،4.

[34]ابن قيم الجوزية: الضوء المنير على التفسير. جمعه: علي الحمد المحمد الصالحي، مؤسسة النور للطباعة والتجليد، مكتبة دار السلام، مجلد5، ص498.

[35]ابن منظور، أبو الفضل: لسان العرب. المصدر السابق، صص170،173،مادة (هوا).

[36]سورة النازعات، الآية: 40.

[37]ابن منظور، أبو الفضل: لسان العرب.المصدر السابق، مادة (هوا).

[38]نذكر منها: كتاب الأربعين في أصول الدين. دار الجيل، بيروت، 1988.

[39]محمد الداهي: (سيميائية الأهواء). مجلة عالم الفكر، مج35، عدد5، 3 يناير، مارس، 2007، ص218.

[40]ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد بن علي(510ــ597): ط 2، ذمّ الهوى، صححه وضبطه: أحمد عبد السلام عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993، ص18.

[41]محمد الداهي: (سيميائية الأهواء).المرجع السابق، ص 218.

[42]الطّوسي، أبو نصر السراج: اللّمع في تاريخ التصوّف الإسلامي. ط1، ضبطه وصحّحه:كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2001، ص24.

[43]ابن قيّم الجوزيّة: طريق الهجرتين وباب السعادتين. المكتبة العصريّة، بيروت، 2003، ص 346.

[44]المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[45]عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى. ط1، دار الألمعية، 2011، الغلاف، الصفحة الرابعة.

[46]ابن عربي محي الدين: فصوص الحكم. تعليق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 220.

[47]فاروق شوشة: أحلى عشرين قصيدة في الحب الإلهي. دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص22.

[48]أبو الحسن علي بن محمد الديلمي، عطف الألف المألوف على اللام المعطوف، ط1، تحقيق: حسن محمود عبد اللطيف الشافعي وجوزيف نورمنت بل، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2007،1428، ص207.

[49]الذي يُعرّفه السّراج بقوله: " عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته".

- الطّوسي، أبو نصر السراج: اللّمع في تاريخ التصوّف الإسلامي. المرجع السابق، ص 453.

[50]فاروق شوشة، أحلى عشرين قصيدة في الحب الإلهي. المرجع السابق، ص11.

[51]محمد غنيمي هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقدية ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي . ط2، دار النهضة، مصر، 1977، ص230.

**المصادر والمراجع**

- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى. ط1، دار الألمعية، 2011.
- أبو الحسن علي بن محمد الديلمي، عطف الألف المألوف على اللام المعطوف، ط1، تحقيق: حسن محمود عبد اللطيف الشافعي وجوزيف نورمنت بل، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1428،2007.
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد بن علي(510ــ597): ط 2، ذمّ الهوى، صححه وضبطه: أحمد عبد السلام عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993.
- ابن عربي محي الدين: الفتوحات المكية. تحقيق وتقديم: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: ابراهيم مدكور: الهيئة العامة للكتاب، 1985.

ــ ابن عربي محي الدين: فصوص الحكم. تعليق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت.

- ابن رشيق (أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني): العمدة في صناعة الشعر ونقده. دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، 1983.
- ابن قيم الجوزية: الضوء المنير على التفسير. جمعه: علي الحمد المحمد الصالحي، مؤسسة النور للطباعة والتجليد، مكتبة دار السلام.

ــ طريق الهجرتين وباب السعادتين. المكتبة العصريّة، بيروت، 2003.

- ابن منظور: لسان العرب. دار الفكر، دار صادر، بيروت.
- أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، 1983.
- بن عبد العالي، عبد السلام: المؤلف في تراثنا الثقافي، التراث والهوية. ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
- السهروردي، أبي حفص عمر: عوارف المعارف. المكتبة العلامية، مصر، 1939.
- الطّوسي، أبو نصر السراج: اللّمع في تاريخ التصوّف الإسلامي. ط1، ضبطه وصحّحه:كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2001.
- فاروق شوشة: أحلى عشرين قصيدة في الحب الإلهي. دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991.
- قاسم غني: تاريخ التصوف في الإسلام. ط1، تر: صادق نشأت، مكتبة النهضة، القاهرة، 1970.
- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجليات).ط1، شركة النشر والتوزيع ــ المدارس ــ الدار البيضاء، 2000.

ــ الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ط 1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2001.

- محمد غنيمي هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقدية ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي . ط2، دار النهضة، مصر، 1977.
- النجار،سعيد الغريب: الإخراج الصحفي. ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2001.
-

- Mohamed Tahar Mansouri ,Du voile et du zunnar Du code vestimentaire en pays d'Islam ,Tunis, L'or du temps, 2007.
- Michel PASTOUREAU dictionnaire des couleurs de notre temps symbolique et société, édition Bonneton 1992.

- مجلة الموقف الأدبي، دمشق،ع 447،448، تموز، آب 2008 .
- مجلة عالم الفكر، مج35، ع5، 3 يناير، مارس، 2007.