دراسات الأدب المعاصر، السنة السادسة، ربیع ۱۳۹۳، العدد الواحد والعشرون: صص ۸۱- ۱۰۰

رمزية الحلاج بين البياتی وإقبال اللاهوری

مجيد يعقوبی *
فيروز حريرچی **

تاريخ الوصول: ۹۲/۵/۱۷
تاريخ القبول: ۹۲/۸/۱۹

الملخص

يعتبر *الحلاج* وما مر به، تجربة غامضة ومعقدة فی مسالک التاريخ، وعندما وقف بوجه النظام المستبد الحاکم آنذاک، حاصرته رياح الظلم والإستبداد وانتهت معاناته مع صدور حکم الإعدام، حيث قدمت لنا هذه التجربة المأساوية مسربا صغيرا يفی بمشاهدة ما وقعت به الأرض الفجيعة. کان العصر الذی يعيش فيه *الحلاج* عصر الرنسانس الحقيقی فی الفکرالإسلامی. ماسينيون يشبه هذا العصر بالقرن الخامس عشر فی الغرب، ولکن *الحلاج* کان ينتمی الی طبقة فقيرة اقتصاديا والی طبقة عليا فکريا و علميا ولذلک کان له مصير ملفت للنظر. لعبت شخصية *الحلاج* کرمز دورا مهما فی الشعر الحديث وأخذت حيزا هاما فی قصائد الشعراء المعاصرين *کالبياتی* فی الأدب العربی و*إقبال اللاهوری* فی الأدب الفارسی وجعلوا هذا الرمز فی خدمة التشکيل الجماعی للصورة الفنية والجانب الدلالی فيها من خلال انبثاقها فی أشعار هؤلاء الشعراء.

الکلمات الدليلية: الحلاج، الرمز، الشعر، البياتی، إقبال اللاهوری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* طالب الدکتوراه فی فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة آزاد الإسلامية، فرع علوم وتحقيقات بطهران.
** عضو هيئة التدريس جامعة آزاد الإسلامية، فرع علوم وتحقيقات بطهران.

المقدمة

تعنى كلمة الرمز لغويا «علامة» أو إشارة إلى شئ. وقد جاءت هذه الكلمة فى القرآن الكريم بقوله تعالى﴿آيتك ألاّ تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا﴾(آل عمران/ ٤١)، أى علامتک أنک لاتستطيع أن تكلم الناس ثلاثة أيام إلا بالإشارة(مكارم شيرازى، ج١: ٢٩٩)، أى بإشارة اليد والرأس أو ما شابه ذلک.

جاء فى «لسان العرب» أن الرمز هو الهمس الخفى باللسان أو الإيماء بواسطة الشفتين أو الحاجبين أو العينين(ابن منظور، ج٣: ١١٩).

وورد فى قاموس آخر بأن الرمز(Symbol) شىء آخر عن طريق الصلة والرابطة أو التشابه أو الإتفاق، خاصة الشئ الذى يستخدم لتمثيل شئ مرئى.

أما الرمز إصطلاحا فيعرف «بأنه شىء حسى يعبر إلى شىء معنوى بإشارة لا يقع تحت الحواس لإعتبار وجود مشابهة بين الشيئين تتضمن مخيلة الرامز»(الذهبى، ج٤: ٢٤٦-٢٦٥).

ويعتقد *هيجل(Hegel)* أن الرمز يمكن تمييزه بما يتضمنه من معنى وتعبير، لأن المعنى يرتبط بتمثيل أو موضوع، والتعبير صورة أو وجود حسى أو صورة ما. ويرى *إبراهيم زكريا* أن مفهوم الرمز يتعدى كونه دلالة لأن الرمز ينبثق منه موقف شعورى خاص يتكون فى النفس إذا وقعت العين عليه.

وذكرت *وفاء محمد إبراهيم* بأن الرمز «مبدأ مكون وشكل يصور وهو ذو معنى ودلالة تحتوى مضامين مختلفة تتطابق فيها كل صور مضمونها فى وحدة عضوية حية»؛ ويعرّف *الدكتور معين* الرمز بالكامن والمستور والسر بالقول المبهم وتفهيم موضوع ما بواسطة الشفاه، الحاجب، الفم، العين، اليد واللسان، أو الرمز هو الإيماء والإشارة(معين: ٥١١).

وبما أن للرمز دلالة تعبيرية ودلالة إيحائية، فالشاعر لا يتحدث عن الأشياء لتظهر للمتلقى أو القارئ بصورة محسوسة وإنما يطلق الشاعر فى شعره تعابير توحى للقارئ وتعطيه القدرة على إحساس تلک الأشياء، فاستعمال الرمز ينقل المتلقى من العالم المرئى إلى العالم اللامرئى عن طريق الإيحاء.

ظهرت المدرسة الرمزية كحركة أدبية محدودة بحدود تاريخية وفنية واضحة فى فرنسا فى بداية السبعينيات من القرن التاسع عشر مع كتابة «أزهار الشر» سنة ١٨٥٧م *لبودلير* وتابع هذه الحركة شعراء مثل *رامبو* و*فارلين* و*ملارمية* وتكاملت فى سنة ١٨٨٦م.

أما الأدب العربى فلم يتبلور فى مراحله الأولى ما يسمى بالمدرسة الرمزية إلى جانب ألوان الأدب والفن التى لم يعرفها العرب أصلا، وكان الشعر هو المجال الوحيد الذى يمكن التحدث عنه ولم يكن الشاعر بحاجة إلى إستخدام الرمز فى أغراضه الشعرية كالهجاء والفخر والرثاء والوصف والغزل والمدح وغير ذلک من الأغراض الشعرية، فمثلا لا نجد فى قول من قال:

ولَيل كموج البحر أرخى سدوله علىّ بأنواع الهموم ليبتلى

فالشاعر لم يكن رمزيا وإن استخدم التشبيهات والمحسنات فى لغته. وعند احتكاک المجتمعات العربية بأروبا خلال القرنين التاسع عشر والعشرين وانتشار الثقافة الفرنسية فى مصر والشام واستخدام اللغه الفرنسية، عرف العرب شعراء الرمزية وأخذ البعض بتقليدهم، وعندئذ ظهرت بوادر إنشاء مدارس شبيهة بالمدارس الغربية.

أما الشعراء المعاصرون العرب من أصحاب المدرسة الحديثة والشعر المرسل والحر، فقد قلدوا الشعر الغربى فى الأشكال والمضامين ونقلوا إلينا مدارس غربية كالمدرسة الرمزية، وأشعار شعراء هذه المدرسة أمثال *صلاح عبد الصبور* و*بدر شاكر السياب* و*فدوى طوقان* و*أمل دنقل* و*البياتى*، ومدرسة المقاومة فى الأرض المحتلة، أمثال *سميح القاسم* و*محمود درويش* وغيرهم، تزخر بالرموز التى شكلت جزء كبيرا من نسيج أعمالهم كاستخدامهم *للمسيح(ع)* والصليب والعماد، كما استخدمت رموز جلبت من الأساطير القديمة، شرقية وغربية، ومن شخصيات صوفية *كالحلاج* وغيره.

أما فى الأدب الفارسى، فبالرغم من أن الرمزية مدرسة بدأت من أروبا، لكنها كان لها وطأة قدم فى الأدب الكلاسيكى الفارسى. كان الشعراء فى المراحل المتقدمة من الأدب الفارسى القديم يتمتعون ببصيرة نحو الحياة، وهذا ما جعل الرمزية نادرة فى آثارهم ولكن عندما أصبح الأدب الصوفى متداولا، ازدهرت الرمزية وتوسعت.

أما الرمز فى الشعر المعاصر فى إيران فقد بدأ مع الشاعر *نيما يوشيج*. وبسبب تأثره بالرمزيين الفرنسيين ودراسة أدبهم وآثارهم، أدخل بعض خصوصيات الرمزية فى الشعر

الفارسی. وبعیدا عن الغزل العرفانی کان بسبب جهود الشاعر *نیما* عندما اتخذ الإبهام الشعری طریقه إلی الشعر الفارسی.

فی الواقع کان *نیما* یمیل إلی نوع من الرمزیة تسمی «الرمزیة الإجتماعیة» وظهر انعکاسها فی شعر الشعراء الذین جاؤوا من بعده، مثل *شاملو واخوان ثالث*.

إذن الأدب الفارسی یحتوی علی رموز کثیرة لها هویة حضارتنا وحضارات الأمم الأخری ولها أوجه مشترکة عدیدة عند الأمم. فالرسم والتصمیم، والمسرح والموسیقی والسینما تستفید من علائم وجدت عند أکثر الأمم مع قلیل من فرق طفیف فی المعنی.

لجأ الکثیر من الشعراء العرب إلی اتخاذ *الحلاج* کرمز فی شعرهم للتعبیر عن تجارب ارتبطت بواقعهم السیاسی والاجتماعی. وکل شاعر من هؤلاء الشعراء وظف *الحلاج* کرمز فی شعره بطریقته الخاصة، فمنهم من اکتفی بتلمیح وإشارة له من خلال قصائد، ومنهم من جعل قصیدة أو أکثر من قصیدة فی *الحلاج*، ومنهم من خصص مسرحیة شعریة کاملة فی *الحلاج*. ومن هذا المنطلق سوف نبین کیفیة توظیف شخصیة *الحلاج* الرمزیة فی شعر *البیاتی* و*إقبال اللاهوری*.

رمزیة الحلاج عند عبدالوهاب البیاتی

إستعان الشاعر العربی(العراقی) المعاصر *عبدالوهاب البیاتی* بصوت الشاعر الصوفی، منصور *الحلاج* و اتخذه کشخصیة رمزیة فی قصائده، و من خلال هذه الشخصیة وما کان لها من مواقف فی الماضی، عبّر عن مواقفه وما عاناه من أزمات فی الحاضر.

وسبب توظیف *البیاتی* لشخصیة *الحلاج* کرمز یعود للأوجه المشترکة التی تجمع بینه وبین *الحلاج*، وفی لحظة شعوریة ونفسیة معینة، رأی *البیاتی* هذه الشخصیة واضحة وجلیّة «ففی لحظة ما- کما یقول *البیاتی*- ثم التطابق بینی وبین *الحلاج* فی شکل خطیر جداً، لم أجد بدّاً من کتابة القصیدة بهذا الشکل»، حیث تغلب علیه شعور ما عند تجوّله بالقرب من الأزهر الذی یعکس ملامح الحضارة الإسلامیة والزهد والتصوف.

وأوجه التشابه بین الشاعرین تکمن فی أن کلیهما شاعران ومفکران، وکلاهما عانیا من ألم الطرد والغربة. کما أن *الحلاج* کان یتصف بأنه ثوری النزعة، فکان یطلق کلماته بین الناس بشأن الحق والعدالة وما یرتکبه السلطان الجائر من جور وظلم، واشترک *البیاتی* مع

الحلاج فی هذه الصفة. وكان *البياتی* متأثراً بالصوفية، حيث نشأ وترعرع فـی أسـرة دينيـة وكانت الكتب والمؤلفات الدينية فی مكتبـة جـده فـی متنـاول يـده، إضـافة إلـی زيارتـه لأضرحة الأولياء والأوصياء، و بذلک نری أن *البياتی* قد جمع بـين الثوريـة والصـوفية فـی بعض أشعاره.

فالمتصوفة اتّسموا بفضيلة عدم الرضوخ للسلطان ولم تـؤثر فـيهم الإغـراءات الدنيويـة، كالمال والجاه والمقام، وبذلک ظلّوا متحررين وبعيدين عن أشكال العبودية الدنيوية(السيّد جاسم، الإلتزام والتصوف فی شعر البياتی: ۲۲۶-۲۲۷).

فأجواء التصوف قد هيمنت علی *البياتی* واندمج فيها وكانت الدلالات الثورية واضحة فی عبارات من أشعاره:

يا مُسكِری بِحُبّه
محيّری فی قُربِه

(البياتی، الأعمال الشعرية، ج۲: ۱۱)

وهی عبارة تشبه عبارة الحلاج الشهيرة: «يا مَن أسكرنی بِحبّهِ، وحَيّرنـی فـی مَيـادينِ قُربِهِ»(أخبار الحلاج: ۱۷)؛ مع شئ من التعديلات، وقول *البياتی* أيضاً:

تَوحَّدَتْ
تَعانَقَتْ
وبارَكَتْ- أنتَ أنا

(البياتی، الأعمال الشعرية، ج۲: ۱۵)

فهذه العبارات مستوحاة من أقوال *الحلاج*:

أأنـتَ أمْ أنـا هَـذا فـی إلَهـيْنِ حَاشاکَ حاشاکَ مِـن إثبـاتِ إثْنَـينِ

(البياتی، الأعمال الشعرية، ج۲: ۱۵و ۱۶)

ومن قول *البياتی* أيضاً:

قَتَلْتَنی
هَجَرتَنی
نَسِيتَنی

حَكَمْتَ بِالمَوتِ علیَّ قَبلَ ألفِ عام

(البیاتی، الأعمال الشعریة، ج۲: ۱۵و ۱۶)

وهناک تشابه بین هذا القول وقول *الحلاج* عندما یقول:

نَـدِیمی غَیْـرَ مَنْسُـوبٍ إلـی شَـیءٍ مِـنَ الحَیـفِ

دَعـانی ثُـمَّ حَیَّـانِی کَفِعـلِ الضَّـیْفِ بِالضَّـیْفِ

فَلَمّـا دارَتِ الکـأسُ دَعـا بِـالنّطْعِ وَالسَّـیْفِ

(أخبار الحلاج: ۳۴)

وهناک مفردتان صوفیتان أشار لهما *البیاتی* فـی قصـیدته وهمـا التجلّـی والمکاشـفة اللتان تدلان علـی حـالات متداولـة عنـد الصـوفیین، وقـد ظهـرت بعـض دلالات هـاتین المفردتین فی دعاء *الحلاج* قبل أن یصلب، فهو فی بعض منه یقول: «... أن ترزقنی شـکر هذه النعمة التی أنعمت بها علیّ، حیث غیّبَ أغیاری عمّا کشفت لی من مطـالع وجهـک، وحرّمت علی غیری ما أبحت لی من النظر فی مکنون سرّک، وهؤلاء عبـادک قـد جمعـوا لقتلی، تعصباً لدینک، وتقرباً إلیک، فاغفر لهم، فإنک لو کشفت لهـم مـا کشـفت لـی لمـا فعلوا، ما فعلوا، ولو سترت عنی ما سترت عنهم لما ابتلیـتُ بمـا ابتلیـت»(المصـدر نفسـه، نفس الصفحة).

إضافة إلی أن هناک عبارات لها دلالات صوفیة، مثـل «طرقـت بـابی»، «فـی الحضـرة تستجلی»، «أنت فی بدایة إنتهاء»، «فلا تفض ختم کلمات الریح»، «الفقراء»، «الأسمال»، «عاشقی»، «معانقی»، «هیکل الأنوار»، «وحشتی»، «خرائب»، «شهود الـزور والسـلطان»، «ولیمة الشیطان»، «وما سبّح إلا باسمها» وغیرها، کما سنری لاحقا.

عذاب الحلاج

تتکون هذه القصیدة من ستة مقاطع معتمدة فی بناءها علی مقومـات صـوفیة، یغلـب علیها صوتان غیرمنفصلین ولا متّحدین إتحاداً کاملاً قائمـان علـی أسـاس فکـرة صـوفیة، فالصوت الأول واضح وهو الأساس فی القصیدة وهو صوت *الحلاج* والصـوت الآخـر غـامض، وسبب غموضه هو «حیلة فنیة إبتکرها *البیاتی* لیدلف من خلالها إلی بطله ولکن لاتکـون لهجة *البیاتی* واضحة، فقد اختار لهذا الصوت صفة المرید» الذی هو صوت الشاعر نفسه.

فالصوت الذى تبدأ به القصيدة وبحسب تعبير محى *الدين صبحى* سواء كان هذا الصوت يمثل «الروح الكلية فى لحظة التجلى» أو «الطائف» هو ليس صوت *الحلاج/ البياتى*.

إذن هناک صوت تبدأ به القصيدة مخاطباً *الحلاج والبياتى*«حاملاً فى ثناياه النصح والتوجية، المشوب ببعض اللوم، وهو ما ينمُّ عن علو منزلة صاحب الصوت، وسيطرته معنوياً على المخاطب»:

سَقَطْت فى العُتْمةِ والفَراغ
تَلَطّخَتْ رُوحُکَ بالأصباغ
شَرِبْتَ مِن آبارِهِم
أصابَکَ الدّوار
تَلَوّثَت يَداکَ بالحِبرِ وبالغُبار
وها أنا أراکَ عاکِفاً على رماد هذى النّار
صَمْتُکَ بَيْتِ العَنْکَبوُتِ، تاجُکَ الصُّبار»

(الأعمال الشعرية، المصدر السابق، ج٢: ٩)

فالكلمات والعبارات التى وردت فى هذا المقطع هو مصداق ماعناه *الحلاج والبياتى* من القلق الروحى بسبب التناقضات التى واجهها الشاعران فى عصرهما، مما جعل حياتهما أشبه بالعتمة والفراغ، فكلا الشاعرين واجها من خطوب العصر ورزاياه، *فالبياتى* تلوّثت يداه بالحبر والغبار وأخذ يعالج بلا جدوى ناراً خامدة بقى منها الرماد فقط، *والحلاج* فَقَدَ أهم صفة من صفات المتصوفة وهى التزام الهدوء والصمت، فلم يستطع المحافظة على هذا الإلتزام، وبدلاً من أن يصبح تاجه الحكمة والمعرفة، صار تاجه الشوک والصُّبار، فواجه اللوم والتأنيب.

فالتطور والنمو لشخصية «المريد» فى المقطع الأول واضح وذلک عندما وجّه اللوم والتأنيب لهذه الشخصية، لأنّها «سقطت فى العتمة والفراغ وتلطّخت بالأصباغ، وشربت من آبارهم...»، وأما فى المقطع الثانى «رحلة حول الكلمات». فإن الشخصية تريد البحث عن «الجذور و الآبار» الصافية التى لم تتلوث بالأصباغ والغبار، فلذلک تطلب العون لهذا الغرض، وفى المقطع الأول أيضاً نرى توجه الشخصية نحو ذلک الصوت، «يا ناحراً ناقته

للجار»، وفی المقطع الثانی نسمع صوت الشخصية نفسها «فناقتی نحرتها وأكل السّياف»، وفی المقطع الأول نری تضرع الشخصية وهی فی تساؤل «من أين لی وأنت فـی الحضـرة تستجلی»، «وأين انتهی وأنت فی بداية انتهاء»، اما فی المقطع الثـانی فانهـا تتوجـه نحـو غايتها دون تردد أو خوف، فتطلب ما تريده بقوة، فهو يقول:

فَمُدَّ لی يَدَيْکَ عِبْرَ سَنَواتِ المَوتِ والحِصار
والصَّمْت والبَحث عَن الجذُورِ والآبار
وَمَزَّق الأسداف
وَلِيَقْبَل السَّياف
فَناقَتی نَحَرْتُها وأكَلَ السّياف
وارْتَحلوُا

(الأعمال الشعرية، المصدر السابق، ج٢: ١١)

أما المقطع الثالث «فسيفساء» يقدم لنا مشهداً للإنسان المهان والذی يتعرض لـلإذلال بقدرة وسطوة المال والسلطان، وبسـبب الخـوف والطمـع. ويتمثـل هـذا المشـهد بمهـرّج السلطان الذی يرفّه عن السلطان وحاشيته بحركاتـه وألاعيبـه المضـحكة، ولا يخلـو هـذا التهريج من التهكّم نحو تفاهة الحياة كما تعكس معاناة الإنسان البائس الذی وضعه القـدر تحت أقدام الظالمين.

فشخصية المهرج جعلها *البياتی* لتكون نموذجاً للطموح الفردی الذی يقود صاحبه إلی الضياع، وجعلها تظهر كوصمة عار فی جبين الإنسانية وانعكاساً لغياب العدل والحرية ومحو العلاقات الإنسانية بين الأفراد. فالمهرج ليس إلاّ تعبيراً عن حالة الضعف واليأس والإحبـاط الشديد والذُّل والهوان الذی يستحوذ علی الإنسان عند مواجهة ظلم القدر وجوره.

يقدم الشاعر هذا المقطع بطابع حكائی سردی بدلالة الزمن الماضی وإن كانـت أفعالـه المضارعة كثيرة:

كان يا ما كان
فی سالفِ الأزمان

(الأعمال الشعرية، المصدر السابق، ج٢: ١٣)

ويعرض *الحلاج/ البياتى* فى هذا المقطع أنواعاً مختلفة من أعمال وحركات المهرج التى يغلب عليها طابع ومضمون واحد فقط وهو التفاهة وإنعدام الجدوى، فهو يقول:

يُداعِبُ الأوْتارِ، يَمْشِى فَوْقَ حَدِّ السّيْفِ وَالدُّخان
يَرْقُصُ فَوْقَ الحَبْلِ، يَأكُلُ الزَّجاجَ، يَنْثَنِى مُغنِّياً سَكران

وفى المقطع الرابع «المحاكمة» يظهر *الحلاج/ البياتى* بعزمه وإرادته وثباته وإصراره على مقاومة الظلم والإستبداد ومواجهة السلطان، لأنه لم يعد يحتمل الظلم والتعسّف، واختار لنفسه مهمة مقارعة السلطان لوحده بعد ذلک السلوک الروحى والمادى، ففى هذا المقطع يبوح بكلمتين أمام السلطان الجائر:

بُحْتُ بِكَلمَتينِ لِلسُلطان
قُلت لَهُ: جَبان
قُلتُ لِكَلبِ الصّيدِ كَلمَتينِ

وبعدها أخلد إلى النوم مسروراً مرتاحاً بعيداً عن تأنيب الضمير، لأنه كان لديه إحساس و شعور جميل فى تأدية واجبه دون أن يبالى لمصيره الذى ينتظره، ملبّياً لنداء ذلک الصوت:

وَ نُمتُ لَيْلَتَين
حَلمتُ فيهما بِأنّى لَمْ أعُدْ لَفظَيْن
تَوَحّدَتْ
تَعانَقَتْ
وَ بارَكَتْ- أنت أنا

أما الفقراء الذين من أجلهم واجه ظلم السلطان واستبداده، أفصحوا عن مصيره الذى ينتظره ببكائهم وضجيجهم دون نصرهم ومساندتهم إياه، لأنهم كانوا عاجزين عن ذلک، و*الحلاج/ البياتى* لم يلتفت إلى ذلک لأنه كان يعيش الإعتباط ومراودة الحُلم الجميل بالتوحّد والمعانقة وكان يشعر بأنه بعيداً عن التعاسة والوحدة، استيقظ مذعوراً على وقع خطأ الزمان:

وَضَجّ فى خَرائِبِ المدينة
الفُقراءَ إخْوَتِى

يَبكُونَ، فَاسْتَيْقظتُ مَذعوُراً على وَقْعِ خَطأ الزّمان
وَلَم أجِد إلاّ شُهوُد الزّورَ والسّلطان
حَولِی يَحوموُنَ، وَحَولِی يَرقُصُونَ! إنّها ولِيمة الشّيطانِ

وقد أحيط بقوى الشرّ مثل السلطان، شهود الزّور والذئاب من أزلامه وأتباعه وهو مجرد من أی سلاح إلا سلاح الكلمة والإرادءة، فوقف بوجه الطغيان والإستبداد والظلم بمفرده مواجهاً المصير الذی كان ينتظره:

بَينَ الذّئابِ، ها أنا عُريان

ويطلب *الحلاج/ البياتی* العون ويلوم ذلک الصوت الذی ساقه إلى هذا المصير المشؤوم. فهذا الصوت هو الذی حرضه على الثورة ضد السلطان وأعوانه ولما سقط فی مخالب الظالمين والجائرين، تركه وحيداً لاحول له ولا قوة، ولذلک فهو يعاتبه بألم وحرقة معتقداً أن قاتله ليس السلطان وسيّافه بل ذلک الصوت المحرّض:

قَتَلْتَنی
هَجَرْتَنی
نَسِيتَنی
حَكَمْتَ بِالموتِ علیَّ قَبلَ ألفِ عام

بالرغم من العتاب الذی وجهه *الحلاج/ البياتی* لهذا الصوت المحرِّض، ظلّ التمسّک بالهدف وعدم التخلّی عنه مستمراً فی حمل الرسالة، غير مبالٍ بالموت. فمقطع المحاكمة هو بداية لنهاية محزنة فی المقطع الخامس «الصلب» وهو مواجهة المصير المحتوم.

يعكس لنا هذا المقطع مرحلتين، الأولى تصف الحالة التی عاشها *الحلاج/ البياتی* فی السجن:

فی سَنَواتِ العُقمِ والمجاعَة:
بَارَكَنی
عَانَقَنی
كَلَّمَنی
وَمَدّ لِی ذِراعَه
وَقالَ لی:

الفُقراءُ ألبَسُوکَ تاجَهُم
وَقاطَعُوا الطّريق
وَالبُرصُ والعِمْيان والرّقِيق
وَقال لى إيّاک
وأغلَقَ الشّبّاک

فبالرغم من الوحشة والقسوة التى كانت تسود السجن، كان ذلک الصوت الذى ظهر فى المقطع الأول «المريد» مصدر مؤانسة وعندما غادر، أصبح *الحلاج/ البياتى* ينتظر لقائه بحرقة وشوق، فيتم اللقاء ثانية فى السجن ويبقى معه حتى ذلک الموعد الذى تمَّ تحديده:

مَوعِدُنا الحَشْر،
فلا تَفُضُّ خَتمَ كلماتِ الرّيحِ فَوقَ الماء

كان نهاية هذا اللقاء مشوباً بالتحذير وترک الحلاج وحيداً يواجه مصيره بمفرده:

وَقالَ لى إيّاک
وأغلَقَ الشّبّاک

ولاينهض السجين من غمرة لقائه وحلمه إلا عندما أحاطوا به مع بداية المرحلة الثانية من هذا المقطع:

وانْدَفعَ القُضاةُ والشهودُ والسّياف
فأحرَقُوا لِسانى
وَنَهبُوا بُستانى
وَبَصَقوا فى البِئرِ، يا مُحيِّرى
ومُسكِرى
وطَرَدوا الأضْياف

فالكلمة هى مصدر الثورة والعصيان، ولمنع هذه الثورة وهذا العصيان والتمرُّد كُبتت الكلمة فى مصدرها، فحرقُ اللسان هو السبيل إلى كبت الكلمة، ثم صادرت أزلام السلطان، الكتب والمخطوطات «نهبوا بستانى»، كما قادوا حملة دعائية للتشكيک فى أفكار *الحلاج/*

البياتی «و بصقوا فی البئر»، لطمس الحقيقة عن النـاس وتضـليلهم وعنـد إصـرارهم فـی عصيانهم ومخالفتهم، شرّدوهم ونكّلوا بهم «وطَرَدوا الأضياف».

وبعد كل هذا الدّمار، بات الهدف *الحلاج/ البياتی* واضحاً جليّاً ولم يبق سوى البحث عن السبيل الذی يقوده إلى العبور من هذه المحنة:

مِنْ أينَ لِی أنْ أعْبُرَ الضِّفاف
وَالنّارُ أصبَحَتْ رَماداً هامِداً

ومن أجل الخلاص من هذه المحنة، فهو ينادی ويصيح لعلّ أبواب الخلاص تُفتح له:

مِنْ أينَ لِی يا مُغلِقَ الأبواب
وَالعُقْمُ واليَباب
مائِدَتی، عَشَائِی الأخير فی وَليمَةِ الحياة

فلا سبيل لإنقاذه ولكن *الحلاج/ البياتی* يلتمس العـون والمسـاعدة بتوجّـع مـن القـوة الغيبية الكامنة فی نفسه لفتح أبواب الخلاص ونوافذه له:

فَافْتَحْ لِیَ الشّبّاکَ،
مُدَّ لِی يَدَکَ آه

يعكس هذا المشهد إستعجال *الحلاج/ البياتی* للخلاص عن طريق الموت، فهو متلهّـف للقاء مصيره والخلاص من هذا العذاب، «وقد أبدع *البياتی* فی تصوير هذا المشـهد بتركيـز كبير فی عبارات تدل على السـرعة والإنقضـاض والحسـم، كفعـل الجنـود والعسـس فـی مداهمة البيوت وأماكن التجمع.

«واندفع القضاة ...، فـأحرقوا ...، ونهبـوا ...، وبصـقوا ...، وطَـرَدوا ...» وقـاموا بكـل ألـوان الخراب والترويع، بسرعة فائقة وبكفاءة عالية تجسّد ما أعدوا من أجله».

وفی المقطع السادس والأخير بعنوان «رماد فی الريح» يقدم *الحلاج/ البيـاتی* تفاصـيل أكثر عما عاناه من العذاب والآلام التی كان مشغولاً عنها بسبب التواصـل والتوحـد بـذلک الوجود النورانی الذی ضحّى بنفسه من أجله طوال حياته، فعاد إلى متابعتها هذا المشـهد «ولعل هذا ما يؤكد إستمرار حياته- على نحو ما- حتى بعد صلبه وموته».

ينقسم هذا المشهد أيضاً إلى مرحلتين، الأولى تُظهر الصورة التی تعكس لنا ماعاناه وما كابده الحلاج من ظلم وأهوال وتعذيب وآلام أثناء الصلب وبعده:

عَشرُ لَيالٍ وأنا أُكابِدُ الأهوَال
وأعْتَلى صَهوَةَ الألَمِ القَتّال
أوْصالُ جِسمى قَطَّعوها
أحْرَقوُها
نَثَروا رَمادَها فى الرِّيح
دَفاتِرى
تَنَاهَبوُا أوراقَها
وَأخمدوُا أشوَاقَها
وَمرّغُوا الحُروفَ فى الأوحال
دَمِى بأسْمالى
أنا هَذا بِلا أسمال

وطيلة الليالى العشر مارس الجلادون أبشع التعذيب والآلام فى جسمه وحرقوه وقطعوه وشوّهوا أعضاءه، وامتدت جرائمهم الشنعاء إلى كل شئ حتى الأوراق والكلمات والحروف فقد «تناهبوا أوراقها، وأخمدوا أشواقها، ومرّغوا الحروف فى الأوحال»؛ ثم سحقوا جسده حتى فقد شكله ولم تعد هناک علائم تدل عليه «دَمِى بأسْمالى أنا هَذا بِلا أسمال».

أما المرحلة الثانية فتعكس صورة الحرق والتشويه:

حَرٌّ كَهذِى النّارُ والرِّيح، أنا حُرٌّ إلى الأبَد
يا قَطَراتُ مَطَرِ الصّيفِ ويا مَدِينةٍ ما عادَ مِنها أبَداً أحَد
مَوْعِدُنا الحَشرُ، فَلا تُداعِبى قِيثارَةَ الجسّد
أوصَالُ جِسمى أصْبَحَت سَمَاد
فى غابَة الرَّماد

و*الحلاج* كما هو واضح صُلب وقطّعت يداه ورجلاه ثم أحرق ونُسِفَ رماده فى الهواء. *فالحلاج/ البياتى* حصل على حريته التى كان متلهفاً لها، فالنار والريح هما اللتان خلّصتاه من سجن محدود «لتنطلق روحه حُرّة تطوف فى كل مكان، وتجمع الفصول والأزمان، وتوحد «قطرات مطر الصيف، ...، ومدينة ما عاد منها أبداً أحد»، ولتنتشر ذرات جسمه فتختلط بمكونات الوجود، مما يكسبه خلوداً وتجدداً، يرقى على التعيين والمحاصرة(الرمز

والقناع فی الشعر العربی الحدیث، المصدر السابق: ٢٨٦)«موعدنا الحشر، فلا تداعبی قیثارة الجسد».

رمزیة الحلاج عند إقبال اللاهوری

کانت علاقة *العلاّمة إقبال اللاهوری* وثیقة بالعدید من الثقافات والحضارات، وکانت نشأته فی أحضان عائلة مسلمة ومتدینة وقضاء مرحلة شبابه فی جامعات أروبا عاملاً أساسیاً فی کونه مفکراً لامعاً، إضافة إلی أنّه کان فی عِداد الذین کان لهم منهج جدید فی الفکر الدینی، فکانت عناصره الفکریة تشمل الجانب العرفانی الذی من خلاله فهّم الناس بأفکاره العرفانیة بلغة بسیطة، وحثّ الأمة إلی النهوض فی ظل الوحدة الإسلامیة. ومن عناصر أفکاره أیضاً، أن الفن یجب أن یکون من أجل الحیاة ومن أجل أن یعیش الإنسان، وإذا کان الفن فاقداً لهذه الخصوصیة سوف یکون وبالاً وهلاکاً علی الأمة.

کما أن الحب هو المحرک الأساسی فی الحیاة، وأرقی نموذج لهذا الحب هو الذی جاء به الرسول الأعظم(ص) والقرآن الکریم، والتعالیم الإسلامیة هی الأخری التی یمکن للمسلمین حل مشاکلهم فی ظلها. إستطاع إقبال أن یجمع بین هذه الأمور والأدب وخاصة الشعر الذی إکتسب لوناً خاصاً عنده. منظومته «جاویدنامه» (رسالة الخلود) الذی نظمها بإسم «آینه جاوید» (المرآة الخالدة) هی فی الحقیقة إنعکاساً لأفکاره فیما یتعلق بخلق الکون، والإنزجار من الوحدة وعذاب الدهر وأوضاع الزمان المتردیة ویأسه من کبار السن وأمله بالشباب فی الهدایة، حتی یسهل علیهم فهم کلام الشاعر ویتخذوا خطوات هامة نحو التطور والإستقلال الحقیقی. وبذلک فهو یستحضر عدد من المفکرین الذین کان لهم الأثر الکبیر فی تاریخ نهضة الأمة ومن بینهم *الحلاج*. ففی قصیدة «فلک مشتری» (فلک المشتری) یذکر *إقبال الحلاج* قائلاً:

ز خاک خویش طلب آتشی که پیدا نیست — تجلی دگری در خور تقاضا نیست
نظر به خویش چنان بسته ام که جلوه دوست — جهان گرفت و مرا فرصت تماشا نیست

(کلیات اقبال لاهوری، المصدر السابق: ٣۶۴)

أی:

مِن تُرابی لی لَهیبٌ ما رأیتُه — مِثلَ هذاکَ التَجَلّی ما طَلَبتُه

نَظرَتـــى أمنعَـــت فـــى ذاتِـــى فِتَنِ الـدُّنيا حَبيبـى مـا شَـهِدته!

(لاهورى، اعمال محمد إقبال الكاملة: ٧٩١)

وفى رسالة الخلود يطرح الشاعر بعض الأسئلة على الحلاج كهجران الجنة وبُعده عنها، قائلاً:

از مقـام مؤمنـان دورى چـرا يعنى از فردوس مهجورى چـرا

(كليات اقبال لاهورى، مصدر سابق: ٣٦٥)

أى: عَن مَقامِ المُؤمِنينَ قَد بَعَدتا؟ مِن جِنانِ الخُلدِ هَل طَوعاً خَرَجتا.

فيجيبه *الحلاج* قائلاً:

مرد آزادى كه دانـد خـوب و زشـت مـى نگنجـد روح او انـدر بهشـت

جنـت مـلا، مـى و حـور و غـلام جنـت آزادگـان سـير دوام

جنـت مـلا خـور و خـواب و سـرور جنـت عاشـق تماشـاى وجـود

(نفس المصدر: نفس الصفحة)

أى:

مَـن رَأى خَيـراً وَشَـرّاً بِالجِنـان مـا اسـتَقَرَّت مِنـه رُوحٌ بِالجنّـان

جَنّـةُ الزاهِـد حُـورٌ أو غُـلام جَنّـةُ الأحـرارِ فـى سَـيرِ دَوام

جَنّـةُ الزاهِـدِ نَـومٌ فـى التَبَطُّـل جَنّـةُ العاشِـقُ فـى الكَـونِ التأمُّـل

(أعمال محمد إقبال الكاملة: ٧٩٤)

فالحلاج يرى أن الإنسان الحرَّ الذى عرف الخير والشرّ وله القدرة على تمييز الحق من الباطل، لا تستقر روحه فى الجنان الواسعة لأنّ روحه أوسع بكثير من هذه الجنان. والزاهد يتوق ويهدف من وراء زهده الوصول إلى الجنة التى يسكنها الحور والغلمان، وجنة الأحرار هى دائماً طلب الحرّية، له وللآخرين. كما يرى *الحلاج* أن جنّة الزاهد تتلخص فى النوم والتبطُّل، أما جنة العاشق هى التأمل فى كيفية خلق الكون الذى يرمز إلى قدرة الله تعالى.

ثم يسأل الشاعر عن القَدَر والموت والحياة، والإنسان الذى لا يعرف شيئاً عن القدر والموت والحياة، فكيف يكون مصيره:

گردش تقدیر و مرگ و زندگیست　　کس نداند گردش تقدیر چیست

أی:

حَرَکَةُ القَدَرِ و الموتِ و الحَیاة، لاأحَد یَعرِفُ ما هِیَ حَرکَةُ القَدَر.

فالحلاج یجیب الشاعر حین سئله عن سبب الفتنة التی حیکت له وأدت إلی القضاء علیه، قائلاً: إن سبب هذه الفتنة هی أن فی صدره صور ینفخ فیه بکلمات تنادی إلی اللجوء إلی الله تعالی، و تنادی أیضاً لتمییز الحق من الباطل للدفاع عن الحریة وکرامة الإنسان والوقوف ضد الظلم والإستبداد، ولکن کان یواجه مؤمنین جاؤوا إلی الحیاة لیقصدوا القبور قبل أن یتدبروا و یتفکروا بأمور الحیاة وما یجری فیها، ولهم سلوک کسلوک الکافرین، یقولون لا إله إلا الله وینکرون أنفسهم التی خلقها الله تعالی.

ویستمر الشاعر فی طرح أسئلته علی *الحلاج*، فیسأله سؤالاً عن إدّعائه برؤیة الله تعالی، لأن *الحلاج* قال:

رأیتُ رَبّی بِعینِ قَلبِی　　فَقُلتُ مَن أنتَ قالَ أنتَ

فیسأل الشاعر *الحلاج* قائلا:

چیست دیدار خدای نه سپهر　　آنکه بی حکمش نگردد ماه و مهر

أی:

رؤیةٌ لِلّه أفلاکاً نَثَر　　وأدارَ الشّمسَ فیها والقَمَر

فیجیب علی سؤال الشاعر قائلاً:

نقش حق اول به جان انداختن　　باز او را در جهان انداختن

نقش جان تا در جهان گردد تمام　　می شود دیدارحق دیدار عام

أی:

صورَةُ الحقِّ بروحٍ اطرَحَن　　ثمَّ فی الدّنیا إلیهِ أنظُرن

وإذا کانَتْ بروحِ صُورتِه　　فَکُلُّ العَالمَینَ رُؤیَتُه

وأخیراً یطلب الشاعر من *الحلاج* أن یتکلم معه ولو للحظة واحدة، فیقول:

ای تو را اقلیم جان زیر نگین　　یک نفس با ما دگر صحبت گزین

أی:

یا مَن بِیدِهِ عَالَم الرّوح

تَكَلّمْ مَعنا مَرةً ثانِيةً

فيجيب الحلاج بقوله:

با مقامي در نمـي سـازيم و بـس — مـا سـراپا ذوق پـروازيم و بـس
هر زمان ديدن تپيدن كار ماست — بي پر و بالي پريـدن كـار ماسـت

أی:

الـمقامُ لَـيسَ فـی طَـوْقٍ لَنـا — ونَطيـرُ، كـانَ ذا ذَوقٍ لَـنا
نَحـنُ دَومـاً مَـنْ رَأينـا أو خَفِقْنـا — مـا لَـدَينا مِـن جَنـاحٍ، حَسـبنا

يستحضر الشاعر شخصية *الحلاج* الرمزية فی قصيدة أخری بعنوان «مقام حكيم *نيچه*» (مقام الحكيم *نيتشة*) لتقريب الفكرة للقارىء بأن هناك صفات مشتركة بينه وبين الحكيم *نيتشة*. ففی هذه القصيدة، *نيتشه* من وجهة نظر الشاعر *إقبال اللاهوری* هو الإنسان ذوالبصيرة النافذة، الذی كان يتمنّی الحياة الحرة الكريمة للأنسان وكان مدافعاً عن كرامة الإنسان وعقله وبصيرته ولذلک أدرک معنی ومفهوم الموت وتقبّله بالتضحية فی سبيل الآخرين، فهو يعتقد بأن هناک معتركا للفناء والبقاء، والموت رسالة للحياة، والإنسان السعيد مَن وعی وأدرک حاله ليكون مستعداً للموت، وهذه الحياة متقلّبة ومتغيرة دائماً وليس لها ثبات، فهی كالرياح التی لاتستقر ولاتبقی علی حال واحد. فالشاعر يتناول الحديث عن الإنسان بصورة عامة، ومعتركة مع الفناء والبقاء وكيفية الإنتفاع من رسالة الموت فی الحياة، ثم ينتقل إلی الحديث عن الحكيم *نيتشة* قائلاً:

هـر كجـا اسـتيزه ای بـود و نبـود — كـس نداند سـرّ ايـن چـرخ كبـود
هـر كجـا مـرگ آورد پيغـام زيسـت — ای خوش آن مردی كه داند مرگ چيسـت
هـر كجـا ماننـد بـاد ارزان حيـات — بـی ثبـات و بـا تمنـای ثبـات

(لاهوری، كليات: ۳۳۸)

أی:

لِلفنـاءِ والبقـاءِ مُعتَـرَكْ — لـيسَ يَـدری المـرءُ سِـرّاً لِلفَلَـک
لِلحَيـاةِ يحمِـلُ المـوتُ الرِّسـالة — والسَّـعيدُ مَـن وَعَـی لِلمـوتِ حالَـه
الرِّيـاحُ أشـبّهتْ هـذی الحيـاة — ما اسـتقرّتْ، كـلُّ مـا تُبقـی الثّبـات

ثم يقول فی حديثه عن *نيتشه*:

بر ثغور این جهان چون و چند — بود مردی با صدای دردمند
دیده او از عقابان تیزتر — طلعت او شاهد سوز جگر

أی:

ثَغرُهُ القاصی بِهِ مَن قَد ظَهَر — صَوتُهُ المحزون بالحُزنِ انفَطَر
ولَهُ العَینُ کعینِ العُقابِ — کاسِفُ الوَجهِ لِأهوالِ المُصاب

وفی هذه القصیدة یشبّه الشاعر الحکیم *نیتشه بالحلاج* ویقول:

باز این حلاج بی دار و رسن — نوع دیگر گفته آن حرف کهن
حرف او بي باک و افکارش عظیم — غریبان از تیغ گفتارش دو نیم
هم نشینی بر جذبه‌ی او پی نبرد — بنده مجذوب را مجنون شمرد
عاقلان از عشق و مستی بی نصیب — نبض او دادند در دست طبیب

أی:

إنّهُ الحلاجُ لکِن أینَ عوده؟ — قالَ قَولاً وَسِواهُ لا یعیدُه
وجَرىءُ القَولِ برّاقُ الفکرِ — قَولهُ سَیفُ الفَرنجِ قَد شَطَر
الجَلیسُ لَیسَ یدری جَذبَتُهُ — تحَسَبُ المجذوبَ جَنّ نَظْرته
مِن خِمارِ العِشقِ مَعدُوموا النّصیبِ — نَبْضُهُ قَدْ أودَعُوا کَفّ الطّبِیب

فالشاعر یشبّه شخصیة الحکیم *نیتشة* وأقواله المؤثرة بشخصیة *الحلاج* وأقواله المؤثرة النافذة. فکلاهما لهما أقوال جریئة مؤثرة وحادّة کحدّ السیف، ولهما فکر نیّر، والجلیس لهما یُجذب دون أن یشعر بهذا الجذب، ویبدو هذا المجذوب کالمجنون، وحتی العاقل عندما ینجذب لهما ویغلب علیه الوجد، یکون معدوم النصیب من هذا العشق.

نتیجة البحث

الرمز هو أحد الوسائل التعبیریة الرائعة التی یستطیع الشاعر من خلاله، أن یفصح عما یجول فی فکره ومخیلته من حقائق وأمور یصعب الافصاح عنها بصراحة.

وکون *الحلاج* شخصیة فارسیة إیرانیة أخذت مکانة عالمیة، نری أن الکثیر من الشعراء المعاصرین فی الأدبین العربی والفارسی، وبحسب مقدرتهم الأدبیة وظفوا هذه الشخصیة کرمز للتعبیر عن وقائع وأحداث سیاسیة واجتماعیة ودینیة وعاطفیة عاشوها فی حیاتهم.

فالحلاج كرمز جسد مشاعر وأحاسيس وتطلعات الشعراء العرب والإيرانيين، وعبروا عن سمة مجتمعهم مستخدمين هذا الرمز فى إطار دلالات معينة لها صلة بتطورات مجتمعهم. ومن هذا المنطلق نرى الأدباء والشعراء المعاصرون فى الأدبين العربى والفارسى أقدموا على إحداث التغيير السياسى والاجتماعى والثقافى من خلال شخصية *الحلاج* الرمزية.

فالبياتى إتخذ *الحلاج* رمزا ليعبر عن معاناته من ألم الغربة وظلم السلطة الحاكمة، ومن خلال هذه الشخصية أطلق كلماته فى قالب الشعر بين الناس بشأن الحق والعدالة وما يرتكبه الحاكم الجائر. وكذلك *إقبال اللاهورى* وظف *الحلاج* كرمز ليعبر من خلاله عن أفكاره فيما يتعلق بخلق الكون والإنزجار من الوحدة وعذاب الدهر وأوضاع الواقع الاجتماعى المتردية ودعوة الشباب لإتخاذ خطوات هامة نحو التطور والإستقلال الحقيقى.

لو قارنا الموضوعين اللذين وظف *البياتى* و*اللاهورى* *الحلاج* كرمز من أجلهما لوجدناهما موضوعين مختلفين تماما، وهذان الموضوعان هما المعاناة والإشارة إلى دور المفكرين المؤثر فى تاريخ نهضة الأمة. ففى المقطع السادس من قصيدة «عذاب الحلاج» بعنوان «رماد فى الريح» نرى إنعكاس معاناة وأزمات *الحلاج* على *البياتى*. ففى هذا المقطع نجد تفاصيل كثيرة عن معاناة *الحلاج* من الآلام والعذابات التى هى عذابات *البياتى* نفسه. فالمرحلة الأولى من هذا المقطع تعكس لنا معاناة *الحلاج* من أهوال التعذيب والصلب. والمرحلة الثانية تعكس لنا صورة لمعاناة *الحلاج* من الحرق والتشويه.

أما موضوع *إقبال اللاهورى* الذى وظف *الحلاج* كرمز من أجله يختلف تماما عن موضوع *البياتى*. فموضوع *اللاهورى* هو الإشارة إلى دور المفكرين المؤثر فى تاريخ نهضة الأمة، ومن بينهم *الحلاج*، وفى منظومة «جاويدنامه»(رسالة الخلود) يطرح الشاعر مواضيع بشكل أسئلة يطرحها على *الحلاج*، مثل هجران *الحلاج* للجنة، والقدر والموت والحياة ومصير الإنسان، والفتنة التى دبرت *للحلاج* للإطاحة به، فيجيب *الحلاج* على جميع هذه الأسئلة فى هذه المنظومة كما قرأنا فى الصفحات السابقة.

المصادر والمراجع

العربية

ابن منظور. ١٩٩٧م، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر.

أبو هارون، عبد الناصر. ٢٠٠٦م، **ديوان الحلاج**، دمشق: دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع.

البياتی، عبدالوهاب. ١٩٩٥م، **الأعمال الشعرية**، ج٢، بيروت: دار الفارس للنشر والتوزيع.

تشارلز، تشادويک. ١٩٩٧م، **الرمزية**، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

سيد جاسم، عزيز. ١٩٩٠م، **الإلتزام والتصوف فی شعر البياتی**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

عيد، رجاء. ١٩٨٥م، **لغة الشعر؛ قراءة فی الشعر العربی الحديث**، القاهرة: مطبعة الأندلس.

كندی، محمدعلی. ٢٠٠٣م، **الرمز والقناع فی الشعر العربی الحديث(السياب ونازک والبياتی)**، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

اللاهوری، إقبال. لا تا، **اعمال محمد إقبال الكاملة**، ترجمة حسين مجيب المصری.

محمد ابراهيم، وفاء. لا تا، **علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة**، القاهرة: دار الغريب للطباعة.

هيجل، فردريک: لا تا، **الفن الرمزی**، ترجمة جورج طربيشی، بيروت: دار الطليعة.

الفارسية

لاهوری، اقبال. ١٣٨٨ش، **كليات اقبال لاهوری**، تحقيق: علی شريعتی وجاويد اقبال، تهران: انتشارات الهام.

معين، محمد. ١٣٨٣ش، **فرهنگ فارسی**، تهران: لا نا.

نوری ئوزترک، ياشار. ١٣٨٢ ش، **حسين بن منصور حلاج شهيد راه حقيقت وعشق وآثار او**، ترجمة وتوضيح: توفيق سبحانی، تهران: انتشارات روزنه.

وازن، عبده: ١٩٩٨م، **ديوان الحلاج**، بيروت: دار الجديد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی