# Re-reading Shamlou's Poem "The Death of the Nazarene": A Critical Assessment of Critics' Readings

**Saeid Pourazimi**

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

s.pourazimi@basu.ac.ir

شناسهٔ ارکید:

0000-0001-5422-0621

## Extended Abstract

### 1. Introduction and Research Problem

Ahmad Shamlou's "The Death of the Nazarene", written on 27 January 1966 and first published in the Nowruz 1966 issue of Ferdowsi, is among the most discussed poems in The Phoenix in the Rain. Its compressed narrative, biblical allusions, recurrent refrain, and dense sequence of images have generated markedly different interpretations in Persian literary criticism. Particular disagreement has centered on the identity and function of the "song," the semantic force of the "burden," the crown of thorns, the "endless red cord," the "large knot," and the appearance of Lazarus. The problem is not simply that these images are difficult in isolation; rather, earlier readings have often detached them from the poem's six-stanza architecture, from one another, and from Shamlou's wider network of Christ-related imagery. The case also raises a broader hermeneutic question: how should an allusive modern poem be read when inherited religious narratives are recombined and explicit proper names are strategically withheld? This study therefore re-examines the poem as an integrated narrative and metaphorical system. It asks how its central images acquire meaning through intratextual relations and intertextual echoes, how Shamlou combines two independent Gospel narratives to construct the Nazarene–Lazarus opposition, and why a poem that unmistakably evokes Christ's Passion ultimately exceeds a biographical or purely religious reading of Jesus.

### 2. Literature Review and Theoretical / Analytical Framework

The poem has been interpreted by several major critics of modern Persian poetry, including Mohammad Hoquqi, Abdolali Dastgheib, Taqi Pournamdarian, Asgari Pashaei, and Mohammad-Ali Sepanlou. Their readings established the principal questions that still govern discussion of the poem, but they also produced incompatible explanations of its key images. The "single, undivided song," for example, has been identified with the sound of the wooden burden dragging on the ground; the "endless red cord" has been treated as the whip itself; and the "large knot" has been located on the Nazarene's body or in the imagined movement of the lash. Pashaei, conversely, challenged the assumption that the poem should be read simply as an account of Christ's Crucifixion. The present study treats these disagreements not as isolated lexical problems but as tests of interpretive coherence. Its analytical framework combines close reading with structural and intertextual analysis: individual words and images are evaluated against the poem's narrative sequence, recurrent oppositions, refrain structure, Shamlou's related poems, and the Gospel accounts of the Passion and the raising of Lazarus. The central criterion is

whether a proposed meaning explains the poem's internal relations without importing unsupported details.

### 3. Methodology / Materials and Analytical Approach

This qualitative, descriptive-analytical study examines the complete six-stanza text of "The Death of the Nazarene" together with the principal published interpretations discussed in the article, selected because they established or directly contested the central interpretive claims examined here. The critical record is reviewed chronologically in order to identify each critic's claims about the poem's narrative setting, diction, imagery, and biblical references. The poem is then reread through a staged close-reading procedure. First, recurring lexical items and images—especially "song," "burden," "Nazarene," "swan," "mercy," "whip," "red cord," "knot," and "Lazarus"—are traced across the six stanzas. Second, their functions are tested against parallel formulations in Shamlou's poems "Tablet," "The Crucified Man," "Elegy," "At the Threshold," and other relevant texts. Third, the poem's biblical allusions are compared with the Gospel narratives of Christ's Passion and the raising of Lazarus, with attention to what the poem preserves, suppresses, or deliberately recombines. Competing interpretations are assessed through lexical compatibility, narrative continuity, intertextual corroboration, and their capacity to explain the poem as a coherent system rather than as a set of independent symbols.

### 4. Results

The analysis yields four closely connected findings. First, the opening "single, undivided song" is not the sound of the wooden burden scraping the ground. In Shamlou's Christ-related poetic vocabulary, yekdast suggests sameness of kind, purity, and shared destiny; joined to the later image of the "proud swan," and to the traditional swan-song motif, it designates the Nazarene's song and, by extension, the song of Shamlou's Nazarene-like figures who transform death into testimony. By contrast, the "long song" of the burden in the second stanza is the harsh external sound that penetrates the Nazarene's pain and delirium. Second, "burden" operates doubly: it evokes the wooden cross while simultaneously activating Shamlou's recurrent metaphor of the "burden of faith and duty," thereby shifting the poem from the biography of one historical Jesus toward a transhistorical figure of ethical responsibility. The crown of thorns functions as an instrument of mock kingship and humiliation, while the address "Nazarene" is both a taunt and an anti-referential device that resists confinement to a single proper name.

Third, the "endless red cord" is not the whip. It is the thin stream of blood released by the lash wound. The adjective "endless" is incompatible with a finite physical whip, while the verb describing the cord as passing beyond a "large knot" suits flowing blood rather than a blow that merely falls upon a body. The "large knot" is best understood as the junction of the wooden burden, or the bindings joining the beams, over which the blood runs. Finally, Lazarus does not belong to the Gospel scene of the Via Dolorosa or Crucifixion. Shamlou deliberately fuses the Passion with the separate Johannine narrative of Lazarus's resurrection. The resulting opposition—Nazarene versus Lazarus, responsibility versus self-preservation, song versus silence, mercy versus violence—forms the poem's narrative spine and culminates in its apocalyptic closing images.

## 5. Conclusion and Implications

This rereading shows that the poem's difficulty lies less in obscure language than in the consequences of separating its images from their structural and intertextual relations. Once the "song," "burden," "Nazarene," swan, whip, blood, knot, and Lazarus are restored to a single interpretive network, the six stanzas form a coherent progression. The decisive correction is the identification of the "endless red cord" as blood rather than the whip: blood moves beyond the immediate act of torture and becomes the poem's central metaphor for suffering carried into historical and mythic memory. Equally important is Shamlou's deliberate fusion of two Gospel episodes that are separate in the biblical record. By placing Lazarus—the man restored to life—among the indifferent onlookers, the poem turns Christ's Passion into an ethical confrontation between committed suffering and self-protective silence. The Nazarene consequently operates as a macro-metaphor for the human being who bears the burden of truth and freedom despite solitude, humiliation, torture, and death. This interpretation clarifies the poem's internal logic while also demonstrating how biblical materials are transformed within modern Persian poetry into an ethical, transhistorical language of responsibility, resistance, and moral choice.

**Keywords:** Ahmad Shamlou; The Death of the Nazarene; contemporary Persian poetry; close reading; intertextuality; Gospel narratives.

**Abstract**

Ahmad Shamlou's poem Marg-e Naseri is among the most distinguished yet most challenging works in his poetic corpus and has inspired diverse, and at times conflicting, critical interpretations since its publication. The present study critically reexamines these readings and reconstructs the poem's semantic structure on the basis of intratextual and intertextual evidence. Adopting a descriptive-analytical approach, it reinterprets the poem's narrative and imagistic structure through a critical examination of the views advanced by its principal commentators, together with evidence drawn from Shamlou's other poems, the Gospel narratives, and related literary sources.

The findings demonstrate that many interpretive disagreements arise from insufficient attention to the poem's structural coherence, the interrelationship of its images, and its connections with Shamlou's wider poetic corpus. A renewed analysis of such key images as the "song," the "burden," the "crown of thorns," the "endless crimson rope," and the contrast between Naseri and Lazarus reveals that, by creatively integrating two Gospel narratives, Shamlou transforms the Crucifixion into a symbolic paradigm for representing the suffering, mission, and martyrdom of the idealistic individual in the contemporary world. In this poem, Naseri signifies not merely the historical Jesus but an extended metaphor for those who bear the burden of truth and freedom. The originality of this study lies in its critical reassessment of prevailing interpretations and its reconstruction of the poem's imagistic and semantic structure on the basis of textual, linguistic, and structural evidence.

**Keywords:** Ahmad Shamlou; The Death of the Nazarene; contemporary Persian poetry; close reading; intertextuality; Gospel narratives.

# بازخوانی شعر «مرگ ناصری» شاملو:
## در نقد خوانش‌های منتقدان

**سعید پورعظیمی**[1]

**چکیده**

شعر «مرگ ناصری» احمد شاملو از برجسته‌ترین و درعین‌حال دشوارترین سروده‌های اوست که ناقدان از زمان انتشار، تفسیرهای گوناگون و گاه متعارضی دربارهٔ آن نوشته‌اند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، ارزیابی انتقادی این خوانش‌ها و تبیین دوبارهٔ ساختار معنایی شعر بر پایهٔ شواهد درون‌متنی و بینامتنی است. پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی، ضمن بررسی دیدگاه‌های مهم‌ترین شارحان شعر، ساختار روایی و تصویری اثر را با استناد به دیگر آثار شاملو، روایت‌های اناجیل و قرینه‌های ادبی بازخوانی می‌کند.

بخشی از اختلاف تفسیرها ناشی از بی‌توجهی به انسجام ساختاری شعر، روابط میان تصاویر و پیوندهای آن با دیگر شعرهای شاملوست. تحلیل دوبارهٔ عناصری چون «آواز»، «بار»، «تاج خار»، «ریسمان بی‌انتهای سرخ» و تقابل «ناصری» و «العازر» آشکار می‌کند که شاملو با درهم‌آمیختن دو روایت انجیلی، رویداد مصلوب شدن مسیح را به الگویی نمادین برای بازنمایی رنج، رسالت و شهادت انسان آرمان‌خواه در روزگار معاصر بدل کرده است. «ناصری» در این شعر نه صرفاً شخصیت تاریخی عیسی، بلکه کلان‌استعاره‌ای از انسان‌هایی است که بار حقیقت و آزادی را بر دوش می‌کشند. نوآوری پژوهش حاضر در بازنگری انتقادی خوانش‌های رایج و بازسازی نظام تصویری و معنایی شعر بر پایهٔ شواهد متنی، زبانی و ساختاری است.

**کلیدواژه‌ها:**

احمد شاملو، مرگ ناصری، نقد و تفسیر شعر معاصر، روایت‌های انجیلی.

---

1) s.pourazimi@basu.ac.ir

**استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان**

**زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران**

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

09123126159

**شناسهٔ ارکید:**

0000-0001-5422-0621

**۱. مقدمه**

یکی از زیباترین و بحث‌انگیزترین سروده‌های شاملو که از شاهکارهای او خوانده شده و در غالب برگزیده‌ها و تفسیرهای شعر او جای گرفته «مرگ ناصری» است[۱] که هفتم بهمن ۱۳٤٤ نوشته شد و نخستین‌بار در نوروز ۱۳٤٥ در مجلهٔ *فردوسی* (شمارهٔ ۷٥٦، ص ۱٥) منتشر شد و سپس در دفترِ *ققنوس در باران* آمد (تهران: نیل، آبان‌ماه ۱۳٤٥، صص ٤۳–٤۸) و در جمع شاعران و محققان شهرتی شگفت یافت. شعری که تفسیرهای گوناگون بر آن نوشته‌اند و کوشیده‌اند نسبت میان عناصر روایی، تصاویر نمادین و ارجاعات انجیلی آن را تبیین کنند. ابهام و دشواری درک معنا در پاره‌هایی از شعر سبب شد چند تن از منتقدان دریافت‌های یکدیگر را نادرست بدانند، کسانی دیگر نیز در محافل ادبی بر سرِ درجهٔ درخشانی این شعر مجادله می‌کردند و شاملو نیز که جرّ و بحث ناقدان دربارهٔ آثارش را خوش می‌داشت گهگاه با اظهارنظرهایی در ردّ و تأییدِ یک دریافت، بر مه‌آلودی منظره می‌افزود و خود نظاره می‌کرد.

ابتدا شعر را می‌خوانیم و ضمن تفسیر شعر، به ارزیابی سخن‌ها می‌پردازم.

---

۱. چند نمونه:

محمد حقوقی، *شعر نو: از آغاز تا امروز*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳٥۱، صص ۱۹۷–۱۹۹.

عبدالعلی دستغیب، *نقد آثار احمد شاملو*، تهران: کتاب میرا، ۱۳٥۲، ص ۲۱۶–۲۲۱.

*برگزیدهٔ اشعار احمد شاملو*، تهران: کتیبه، ۱۳٥۶، صص ۱۸۳–۱۸۶.

تقی پورنامداریان، *تأملی در شعر احمد شاملو*، تهران: آبان، ۱۳٥۷، صص ۲۷۰–۲۷۸.

حمید زرین‌کوب، *چشم‌انداز شعر نو فارسی*، تهران: توس، ۱۳٥۸، صص ۱٥۹–۱۶۰.

محمد حقوقی، *شعر زمان ما* (۱): احمد شاملو، تهران: زمان، ۱۳۶۱، صص ۲۲۰–۲۲۳.

*روشن‌تر از خاموشی* (برگزیدهٔ شعر امروز ایران)، به انتخاب و مقدمهٔ مرتضی کاخی، تهران: آگه، ۱۳۶۸، صص ۲۶۸–۲۷۰.

عسکری پاشایی، *انگشت و ماه* (نظارهٔ هشت شعر احمد شاملو)، استکهلم: آرش، ۱۳۷۲، صص ۱۷–۶۴ (صورت کوتاه‌تری از این نوشته با نام «آواز زلالی جان» پیشتر منتشر شده بود (*کتاب آینه* (مجموعه مقالات)، ابراهیم زال‌زاده (گردآورنده)، تهران: سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار، زمستان ۱۳۶۶، صص ۱۷–۳۳).

عسکری پاشایی، *از زخم قلب* (گزیدهٔ شعرها و خوانش شعر)، تهران: چشمه، ۱۳۷۳، صص ۱۸۱–۱۸۳.

هوشنگ گلشیری، *در ستایش شعر سکوت* (درآمدی بر نقد شعر معاصر)، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۴، صص ۴۳–۴۴.

*در جدال با خاموشی* (منتخب چهارده دفتر شعر احمد شاملو)، تهران: سخن، ۱۳۷۶، صص ۲۸۰–۲۸۲ (شعرهای این مجموعه به انتخابِ محمدرضا شفیعی کدکنی است).

محمود نیکبخت، *از اندیشه تا شعر*، اصفهان: هشت بهشت، ۱۳۷۴، صص ۱۷۱–۱۷۳ و ۲۳۱–۲۳۴.

جواد مجابی، *شناختنامهٔ احمد شاملو*، تهران: قطره، ۱۳۷۷، صص ۱۴۷–۱۴۹.

بهروز صاحب‌اختیاری (گردآورنده)، احمد شاملو: *شاعر عاشقانه‌ها و شبانه‌ها*، تهران: هیرمند، ۱۳۸۱، صص ۷۷۷–۷۷۹.

پروین سلاجقه، *امیرزادهٔ کاشی‌ها*، تهران: مروارید،۱۳۸۴، صص ۴۸۲–۴۸۷.

با آوازی یکدست
یکدست
دنبالهٔ چوبینِ بار
در قفایش
خطّی سنگین و مرتعش
بر خاک می‌کشید.
«**ـــ تاجِ خاری بر سرش بگذارید!**»

و آوازِ درازِ دنبالهٔ بار
در هذیانِ دردش
یکدست
رشته‌ای آتشین
می‌رِشت.
«**ـــ شتاب کن ناصری، شتاب کن!**»

از رحمی که در جانِ خویش یافت
سبک شد
و چونان قویی مغرور
در زلالی خویشتن نگریست
«**ـــ تازیانه‌اش بزنید!**»

رشتهٔ چرم‌باف
فرود آمد،
و ریسمانِ بی‌انتهای سُرخ
در طولِ خویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.
«**ـــ شتاب کن ناصری، شتاب کن!**»

□

از صفِ غوغای تماشاییان

نسخه پیش انتشار

العازَر
گام‌زنان راهِ خود گرفت
دست‌ها
در پسِ پُشت
به هم درافکنده،
و جانش را از آزارِ گرانِ دِینی گزنده
آزاد یافت:
«ـــ **مگر خود نمی‌خواست؛ ورنه می‌توانست!**»

□

آسمانِ کوتاه
به سنگینی
بر آوازِ رو در خاموشی رحم
فروافتاد.
سوگواران
به خاک‌پُشته برشدند
و خورشید و ماه
به هم
برآمد.

**( ۷ بهمنِ ۱۳٤٤)**

نسخه پیش انتشار

## ۲. پیشینه و مسئلهٔ تفسیر شعر: مسیح و ناصری در کشمکش منتقدان

**۲-۱.** نخستین نقد و تفسیر بر این شعر را محمد حقوقی در مقالهٔ بلند «از هوای تازه تا ققنوس در باران» در مجلهٔ *جُنگ اصفهان* نوشت (حقوقی، ۱۳٤٦: صص ۱۹٦-۱۹۹) و آن را «یکی از کامل‌ترین اشعار شاملو» خواند، سپس آن را در کتاب شعر نو: از آغاز تا امروز آورد.[۱] (حقوقی، ۱۳۵۱: صص ۱۹۹-۱۹۷ و ۳۸۹-۳۹۲) ده سال بعد، «از هوای تازه تا ققنوس در باران» را آراست و پیراست، گزیده ای از شعرهای شاملو بدان افزود و کتاب شعر زمان ما را فراهم کرد.[۲] او چنان به این شعر شیفته بود

---

۲. *شعر زمان ما* (۱): احمد شاملو، صص ۲۰۱-۲۰۲ و ۲۲۰-۲۲۳ و ۳۲۰-۳۲۵؛ چاپ در: *کتاب بهنگار*، به‌کوشش علی دهباشی، تهران: بهنگار، ۱۳۶۸، صص ۱۷۵-۱۸۰.

که این نقد را در دو کتاب *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران*[1] و *تا نظم هندسی واژه‌ها* نیز نشاند[2] و بر آن بود که به دلیل «زیبایی و انسجام عجیبِ» دو شعرِ «مرگ ناصری» و «هملت» نمی‌توان به تمامی روابط ساختاری این دو شعر دست یافت (حقوقی، ۱۳٦۸: ص ۱۲۹، نیز: ص ۱٥٤).

حقوقی از پیشگامان نقدنویسی در ایران بود و کارنامه‌اش را باید از این چشم‌انداز نگریست. نقدهای او بر شعرها و داستان‌های معاصر گاه حامل نکته‌ها و دریافت‌های نوست؛ اما ناروشمندی، بیان ضعیف، دایرهٔ واژگانی اندک و شلختگی نثرش گاه بارقه‌های کلامش را کم‌فروغ می‌کرد. در مقایسهٔ نوشته‌های او با مکتوبات رضا براهنی قدرتِ تحلیل و بیان و احاطهٔ خیره‌کنندهٔ براهنی فریاد می‌کشد. حقوقی نخست، شعر را تبدیل به نثر، و سپس عناصر و ترکیب‌ها و تصویرها را با لغزش‌ها و تناقض‌های غریب معنا می‌کرد. و می‌توان گفت گاه درک و دریافتِ درستش را با کلمات و تعابیری ناسنجیده بر باد می‌داد.

**۲-۲.** عبدالعلی دستغیب در کتاب نقد آثار احمد شاملو، «مرگ ناصری» را شعری «کامل و کوتاه و رسا» و بهترین قطعهٔ *ققنوس در باران* دانست و نوشت: «طرح روایت "مرگ ناصری" از انجیل‌هاست؛ ولی شاعر آن را صورتی نمایشی بخشیده است» (دستغیب، ۱۳۵۲: ص ۲۱۲ و ۲۱٦-۲۱۷ و ۲۲۰)؛ اما در سطری از تفسیر این شعر به خطا رفت و نوشت: «گویی شاعر خود را مسیح دیگری می‌داند که شاگردانِ فریب‌پیشه و گزمگان و کاهنان یهود و پیلاطُس رومی او را به سوی صلیب می‌رانند» (همان، ص ۲۱۷). ناصری این شعر هرگز خودِ شاعر نیست. در ادامه نیز شعر را به نثر درآورده است.

**۳-۲.** عسکری پاشایی در یادداشتی با عنوان گزندهٔ «نقشش به حرام...»[3] بر نقد حقوقی رقم بطلان کشید و نوشت حقوقی با این پیش‌فرض که شعر دربارهٔ مصلوب کردن مسیح است به تحلیل آن پرداخته؛ حال آنکه در شعر نه سخنی از مسیح هست، نه صلیب، نه جُلجُتا. تقی پورنامداریان نیز این شعر را «داستان مصلوب شدن عیسی» و از نمونه‌های کمیاب ایجاز در ادب فارسی دانسته که «به‌دقت و با کلماتی اندک و در نهایتِ ایجاز تصویر شده و با این‌همه، سخت در کمال سلامت و استواری است» (پورنامداریان، ۱۳۵۷: صص ۲۷۰-۲۷۱).

پاشایی در کتاب *انگشت و ماه* به‌تفصیل به «خوانش» این شعر پرداخت. مشکل «خوانش»های پاشایی اما گذشته از گریختن از معیار و قاعده، همان چیزی است او خود خطای کارهای حقوقی شمرده است: بستنِ چیزهایی به شعر که در متن شعر نیست. شیوهٔ پاشایی شبیه روش ابن‌عربی و نُقطَویان و حروفیان است، نوعی تأویل بر بنیاد تداعی آزاد و بافتنی‌های منِ‌عندی و معناتراشی برای حروف و اصوات و کلمات. پاشایی «مرگ ناصری» را از نظر فرم به «سه موومان» مانند کرده و از نظر موضوع به «پوئم سمفنیک» (پاشایی، ۱۳۷۲: ص ٤٤) و نوشته: «مرگ این قو قسمت‌هایی از "مرگ

---

۱. *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران* (نظم-شعر)، تهران: قطره، ۱۳۷۷، ج ۲، صص ۵۴۶-۵۵۱.

۲. *تا نظم هندسی واژه‌ها* (تفسیر شعرهای ساختمند معاصر)، تهران: قطره، ۱۳۸۴، صص ۱۷۷-۱۸۵.

۳. *کتاب بی‌نگار*، صص ۱۸۱-۱۹۷.

قو"ی چایکوفسکی را به یاد می‌آورد یا "آوازهای قوی" شوبرت را» (همان، ص ٤٦). با این «خوانش» می‌توان برای هر بیت از مثنوی معنوی یا حدیقهٔ سنایی و هر متن دیگری یک جلد شرح نوشت و از یک مصراع چندین معنی مختلف و حتی متناقض بیرون کشید. یادآورِ این حکایت که شاعری در انجمنی شعر خواند. به این مصراع رسید: «بلندش بکرد و بزد بر هوا.» گفتند: «بزد بر هوا دیگر چیست؟! باید بزد بر زمین باشد.» گفت: «در این بیت هوا یعنی زمین!» پاره‌ای از تفسیرها از این‌گونه اند و پاره‌ای دیگر فریبا و زیبا، اما راهزن. شاملو برداشتِ موسیقایی پاشایی از شعرش را پسندید: یک نظریه‌پردازی فوق‌العاده است که متأسفانه فقط تعداد کمی توانستند به عمقش توجه کنند؛ چون نتوانستند «دریافت موسیقایی موضوع» و «بیان موزونِ مطلب» را از هم تفکیک کنند و این دو را با هم قاطی کردند (اخوان لنگرودی، ۱۳۷۲: صص ۸۳–۸٤)؛ اما شاید به این نیندیشید که بر هزار شعر دیگر نیز می‌توان چنین تفسیرهای شناوری نقش زد.[۱]

**٤–۲.** جنجالی‌ترین نقد را محمدعلی سپانلو در مجلهٔ *تکاپو* با نام طنزآمیز «باز هم دربارهٔ مرگ آقای ناصری» قلمی کرد (سپانلو، ۱۳۷۳، صص ۳۹–٤۱).[۲] سپانلو این نقد را در اردیبهشت ۱۳٦۹ و زخم خورده از سخنرانی شاملو در برکلی (دربارهٔ فردوسی و *شاهنامه*) نوشت؛ اما دستنوشتهٔ مطلب در چاپخانه گم شد و ناچار تحریری دیگر از آن در سال ۱۳۷۳ در *تکاپو* منتشر شد. او در این متنِ تلافی جویانه، شاملو را به‌رغم رفاقت سی ساله «آقای شاملو» و «شاعرِ ما» نامید و اندک ستود و بیش نکوهید:

> «من یکی از نخستین ستایندگانِ شعر شاملو بوده‌ام. او حق استادی به گردنِ من دارد و از استاد همان صراحت لهجه‌ای را که او نسبت به بزرگان ادبِ ما دارد آموخته‌ام [...] او مذهبِ آینده دارد و از گذشته و کهنه بیزار و جویای فردا و تازگی‌هاست، پایگاه و آوازهٔ بلندش مرهونِ قریحهٔ خلاق و البته امّی اوست، نه ساز مخالف زدن نسبت به قبول عام و اکتشافاتی که خاص رمان پلیسی است، با دید تک بُعدی به تاریخ و اسطوره و برداشت‌های شورشی‌نما و سست‌پایه از تاریخ و جوامع انسانی» (ص ٤۰).

و سرانجام، فردوسی و نظامی و مولوی و سعدی و حافظ را پنج گویندهٔ بزرگ و جاودانی و بی‌تکرار دانست که به گواهِ تواریخ ادبی و رأی جمهورِ منتقدان و محققان، چهل شاعر دیگر در جوار آن‌ها می‌نشینند و شاملو یکی از آن چهل تن خواهد بود (ص ٤۱).

سپانلو نقد حقوقی و پاشایی را «وصله‌پینه‌کاری و معناتراشی و کشفِ کرامات» (سپانلو، ۱۳۷۳: ص ۳۹) خواند و مدعی شد که شاملو این شعر را در ساختاری مبتنی بر دوازده یا شش پلان و بر

---

۱. برای نقد «خوانش»های پاشایی بنگرید به: سیروس شاملو، «اما نه چنان قاطع و بی‌تخفیف» (نامهٔ سرگشاده به ع. پاشایی)، *تکاپو*، مرداد ۱۳۷۲، شمارهٔ ۴، صص ۸۴–۸۵.

۲) بازچاپ در کتاب *تعلق و تماشا* (منتخبی از مقالات و یادداشت‌های محمدعلی سپانلو)، تهران: قطره، ۱۳۷۹، صص ۲۱۶–۲۲۴. سپانلو در پایان مقاله در حاشیه نوشته: «آقای پاشایی در کتاب *نام همهٔ شعرهای تو* ردّیه‌ای بر این مقاله نوشته؛ اما به اکثر پرسش‌های من جواب نداده و در بقیهٔ موارد هم با آوردن عبارت‌های استهزاآمیز فقط رعنایی فرموده است.»

اساس آنونس فیلم «فروغ بی‌پایان» (شاه شاهان)[1] اثر نیکُلاس رِی نوشته و این شعر «منطقِ یک آنونس فیلم را دارد» (همانجا). سپس با تقسیم شعر به چند پلان به بررسی شعر پرداخت و آن را «گزارش تصاویر عینی با کنار هم چیدن واژگان پُرطنین و ساختن جملاتی پُرافاده و مُطَنطَن، رپُرتاژ مصوّر سینمایی با مایه‌های اندکی از ذهنیت و تخیلِ شعری با ساختمان تقلیدی و مکانیکی» (همان، ص ٤٠ و ٤١) دانست و سپس پنج ایراد پیش کشید:

١. شاملو به جای کلمهٔ «یکدست» باید «یکنواخت» را به کار می‌برد؛ زیرا در این کلمه صدا یا نواخت وجود دارد.

٢. با خطابِ «ناصری» به عیسی مسیح گویی دارند یک پاسبان یا یک کارمند به نام آقای ناصری را صدا می‌زنند. خطاب می‌توانست «ای مرد ناصری» باشد.

٣. کلمهٔ «چرم‌باف» که به جای چرم‌بافته به کار رفته البته خیلی غلط نیست؛ ولی از آنجا که «چرم‌باف» اساساً به معنای بافندهٔ چرم به کار می‌رود باز جمله دستخوش سستی و ابهام می‌شود؛ زیرا ممکن است از اضافهٔ «رشتهٔ چرم‌باف» تصور شود که در میان تماشاگران یک نفر چرم‌باف هم بوده که با رشتهٔ خود (نه بافتهٔ خود) عیسی را کتک زده است.

٤. شاعر تکلّف زیادی برای توصیفِ کسی که دستش را به پشتش زده به خرج داده است. یک ژستِ عینی ساده با آب و تابی بیان شده که نمونهٔ اطنابِ مُمِل است.

٥. طرح مسائل وارداتی و غیراصیل که امروز از نظر تاریخی محلی برای نمود ندارد. (همان، ص ٤١)

و در پایان این بیت از داستان مرگ سیاوش در شاهنامه را با پایان‌بندی شعر «مرگ ناصری» مقایسه کرد:

**یکی باد با تیره‌گردِ سیاه**
**برآمد که پوشید خورشید و ماه**[2]

پاشایی در کتاب *نام همهٔ شعرهای تو* در مقابل نقد سپانلو ایستاد.[3] یادداشت سپانلو حواریون شاملو را تحریک کرد تا در مجمرِ قهرِ او نفت و بوریا بریزند. چنین شد که شاملو در مجلسی که سپانلو هم یکی از مهمانانش بود با این شوخی کُشنده مزد آن نقد را پرداخت و خطاب به سیمین بهبهانی که شعرخوانی می‌کرد گفت: «شعری از ممْدعلی چارپانلو هم به عرضمان برسان!» (سپانلو، ١٣٩٩: ص ٣١٣) سال‌ها بعد در گفت‌وگویی با خودم اذعان کرد که: نظرم دربارهٔ شعر «مرگ ناصری» هیچ انگیزه ای نداشت؛ فقط یک نقد بود که شاملو را خوش نیامده بود؛ اما شنیدم دوستانِ مجیزگوی متوهّم قضیه را برای احمد طور دیگری تفسیر کرده بودند تا میانهٔ ما را به هم بزنند (همان، ص ٣١٤).

---

١. King of Kings (1961).

٢) در چاپ خالقی‌مطلق چنین است: یکی باد با تیره‌گردی سیاه / برآمد بپوشید خورشید و ماه (شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر دوم، نیویورک: بنیاد میراث ایران، ١٣٦٩، ص ٣٥٨).

٣) عسکری پاشایی، *نام همهٔ شعرهای تو* (زندگی و شعر احمد شاملو)، تهران: ثالث، ١٣٧٨، ج ١، صص ٥٤٧–٥٦٥.

واکنش شاملو به دریافت‌های نادلخواه از شعر و اندیشه‌اش تند و به گُمانم نالازم بود. در شهریور ۱۳٤۰ که دستغیب نقدی بر *باغ آینه* نوشت.[۱] شاملو درآمد که: «این ذاتِ گرامی هِر را از بِر تشخیص نمی‌دهد و از ابتدایی‌ترین اصول نقد ادبی اطلاع ندارد و در هیچ‌یک از رشته‌های شعر و تئاتر و تاریخ و فلسفه و داستان و رمان صاحب‌نظر نیست و آنچه عجیب می‌نماید همین صاحب‌نظر نبودن و احکام صاحب‌نظرانه صادر کردن است!» (شاملو، ۱۳٤٥: بخش اول، شمارهٔ ۷۵۷) در فقره‌ای دیگر، داریوش آشوری شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» را رمزی و نمادین و سرشار از ابهامِ پُرمعنا و معنای پُرابهام خواند که: «باید واگذاشت تا هرکس دلالت خود را از آن بگیرد؛ [اما] از روی اشاره به دره‌های یوش (زادگاه نیما) می‌توان به این شعر معنای خاص داد و آن را رمزی از پیام‌آوری نیما برای خفتگان دیرینهٔ عرصهٔ فرهنگ و شعر ایران دانست» (آشوری، ۱۳٦٦: صص ۱٦۷–۱۷٤؛ نیز: آشوری، ۱۳۷۳: صص ٥٤–٤۲)؛ شاملو اما از سخن آشوری برآشفت و آن تأویل را «توهّمِ ساده‌انگارانه» نامید (شاملو، ۱۹۸۹ م: ج ۲، ص ۱۱٥٦).

### ۳. بازخوانی ساختار روایی و تصویری شعر

«مرگ ناصری» شعری تمثیلی و موجز و نمادین، با ساختاری منسجم و روایی است در شش بند که اگرچه واپسین نفس‌های عیسای مسیح را پیش چشم می‌آورَد، دربارهٔ مسیح نیست. کلمهٔ «دربارهٔ» ضد هنر است؛ هنر اصیل «دربارهٔ چیزی» نیست، شاعر و نویسندهٔ بزرگ «دربارهٔ» درد و تباهی و زشتی و شادی و جنون و یأس و حسرت و بحران و آشوب و عطش نمی‌نویسد؛ بلکه این مفاهیم را به بهشتِ فُرم هنری عروج می‌دهد، در دنیای متن دوباره می‌آفریندشان و در مرکز شکوه تاریخ می‌گذارد. شاملو خود گفته بود: «این شعر دربارهٔ مسیح نیست. ناصری این شعر در مقایسه با العازرها شکل می‌گیرد. ناصری اصلی‌ام را من سال‌ها بعد در شعر طولانی بدون عنوانی که با عبارت "مرد مصلوب" شروع می‌شود معرفی کرده‌ام» (اخوان لنگرودی، ۱۳۷۲: ص ۸٤). او به سوانح زندگانی مسیح بسیار می‌اندیشید. رنج و سرمستی عیسویانه و صحنهٔ مصیبت‌بار و دراماتیک مصلوب شدنش شاملو را رها نمی‌کرد. در سنت کیهان‌شناختی و ادبیِ فارسی–اسلامی، مسیح را مقیم فلک چهارم و هم‌نشین خورشید می‌دانستند. وقتی در شعر «شبانه» به آیدا گفت: «زنی که صبحانهٔ خورشید در پیراهنِ توست» (شاملو، ۱۳٤٤: ص ٥۸). او را پوشیده به مسیح تشبیه می‌کرد؛ آیدا مسیحی است و خود مسیحِ شاملو شد و او را از مغاک مرگ بیرون کشید. در شعرِ درخشانِ «غزلی در نتوانستن» آیدا را «ای مسیحِ مادر، ای خورشید» (همان، ص ۷۷) خطاب کرد، تصویری که یکی از غول‌های قصیدهٔ فارسی را تداعی می کند: خاقانی شَروانی که مادرش مسیحی بود و از این خاطر شعرش سرشار از اشارات و تلمیحات عیسویانه است.

### ٤. ناصری و العازر: تقابل دو الگوی وجودی

---

۱. *راهنمای کتاب*، سال چهارم، مرداد و شهریور ۱۳٤۰، شماره‌های ٥ و ۶، صص ٤۸٤–٥۰۰.

### ۱-٤. بازسازی روایت

شاملو واقعهٔ مرگ مسیح را از انجیل یوحنّا برچیده، ساختمان این شعر را با سنگ و ساروج انجیلی بالا برده و دو رویداد مجزّا از کتاب مقدس را هنرمندانه درهم دوخته تا تقابلی تاریخی را ترسیم کند: نکته‌ای که هیچ‌یک از منتقدان آن را درنیافته است. این بیت از خداوندگارِ بلخ و باروهای آسمان بهرهٔ شاملو از آن پیشامد را نشان می‌دهد:

**خوشتر آن باشد که سرِّ دلبران**
**گفته آید در حدیثِ دیگران**

(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر اول، ص ۱۰)

نام شعر نه مرگ عیساست و نه مرگ مسیح، کلمهٔ «ناصری» نیز در نخستین نگاه، مسیح را تداعی نمی کند. شعر در بی‌زمانی و بی‌مکانی مطلق غوطه می‌خورَد و تنها یک تن برای ما آشناست: العازَر.

حقوقی نوشته: «این شعر توصیف موقعیت و حالت عیسی / عیسامانندان است وقتی که به طرف سرنوشت خویش می‌رود / می‌روند، به صلیب کشیده می‌شود / می‌شوند و جُلجُتا را سکوت فرامی گیرد.» (حقوقی، ۱۳۵۱: ص ۳۸۹؛ نیز: حقوقی، ۱۳٦۱: ص ۳۲۰). پاشایی نپذیرفته: «در شعر نه سخنی از مسیح هست نه جُلجُتا. کجا حرفی از صعود به کوه هست؟! [...] در پایان شعر چون از "خاک‌پُشته" سخن به میان آمده ایشان آن را کوه پنداشته‌اند.» (پاشایی، ۱۳٦۸: ص ۱۸۲ و ۱۸۳).

راوی شعر را با توصیف «آواز» می‌آغازد. «آواز»ی که «یکدست یکدست» است. حقوقی صفتِ «یکدست» را یکنواختی و تداوم صدای کشیده شدن بار چوبینِ سنگین معنا کرده است. (حقوقی، ۱۳۸٤، ص ۱۸۲) پورنامداریان نوشته: «یکدست علاوه بر آنکه معنی یکنواخت را دارد معنی فرد و تنها و مجرد را به ذهن القا می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۵۷: صص ۲۷٤-۲۷۵). سپانلو بر آن است که شاملو باید کلمهٔ «یکنواخت» را به جای «یکدست» به کار می‌بست.

هر سه تن صفتِ «یکدست» را صدای ممتدِ کشیده شدنِ بار چوبین بر خاک دانسته و خطا کرده اند. عیسویات شاملو در پرتوِ هم معنا می‌گیرند. معنای «یکدَست» را در شعر «لوح» کشف می‌کنیم، آنجا که در قامتی پیامبرانه به خَلقِ خاموشِ کرگوش صلا می‌دهد:

**اکنون**
**هر زن**
**مریمی‌ست**
**و هر مریم را**
**عیسایی بر صلیب است،**
**بی‌تاجِ خار و صلیب و جُلجُتا**
**عیسایانی همه هم‌سرنوشت**
**عیسایانی یکدست**
**با جامه‌ها همه یکدست**

**و با پاپوش‌ها و پاپیچ‌هایی یکدست ـــهم بدان قرار ـــ**
**و نان و شوربایی به تساوی**
**[که برابری، میراثِ گران‌بهای تبارِ انسان است، آری!]**
**و اگر تاجِ خاری نیست**
**خودی هست که بر سر نهید**
**و اگر صلیبی نیست که بر دوش کشید**
**تفنگی هست** (شاملو، ۱۳٤٤: صص ۱۳۰-۱۳۱).

پیشتر در پایان شعر «مرثیه» از این «عیسایان مصلوب» سخن گفته بود:
**کاجِ سرفرازِ صلیب چنان پُربار است**
**که مریمِ سوگوار**
**عیسای مصلوبش را بازنمی‌شناسد.** (شاملو، ۱۳۳۹: ص ۱۰٦)

«یکدست» یعنی از یک جنس و تیره و طریق، چونان یکدیگر. «یکنواخت» زنگِ ملال و تکرار دارد؛ اما «یکدست» از انسجام و تناسب و خلوص می‌گوید. همچنین با نظر به طیف معنایی کلمهٔ «یکدست» معنی «ناب و یگانه» را نیز باید بدان افزود. پس «با آوازی یکدست / یکدست» یعنی با بانگ هماهنگ و ناب و یگانه، که در مقابل صفتِ منفی «دراز» در بند بعدی است. تقابل دو صدا: زمزمه‌هایی خاموش وار، ندایی ناب و یگانه در درون یا بر زبان و صدایی گوش‌آزار و طویل در بیرون.

شاملو بارها دست‌های «سرود» و «مرگ» را بر هم نهاده است: «من مرگ را سرودی کردم» (شاملو، ۱۳٤۳ ب: ص ۱٤٤). جویندگانِ داد و آزادی و قهرمانانش هنگام مرگ، بی‌هراس سروده می‌خوانند:

**اینان مرگ را سرودی کرده‌اند.**
**اینان مرگ را**
**چندان شکوهمند و بلند آواز داده‌اند**
**که بهار**
**چنان چون آواری**
**بر رگِ دوزخ خزیده است** (شاملو، ۱۳٤۳ الف، ص ٤۱).

سرودخوانی آزادگان هنگام ملاقات با مرگ و پیاده به مقتل رفتن را در پاره‌ای از شعر زیبای «عقوبت» نیز می‌بینیم:

**بردگانِ عالی‌جاه را دیده‌ام من**
**در کاخ‌های بلند**
**که قلّاده‌های زرین به گردن داشته‌اند**
**و آزاده‌مَردُم را**
**در جامه‌های مُرَقَّع**

**که سرودگویان**

**پیاده به مقتل می‌رفتند.**[1]

اینان همه یکدستند؛ پس نام ندارند. از این خاطر است که تنها با یک حرفِ ضمیرِ «ش» از او یاد می‌شود که «بار»ی بر دوش دارد که «خطی سنگین و مرتعش بر خاک می‌کشد.» این کدام «بار» است که بر خاک می‌کشد؟ حقوقی «بار» را صلیب و مجازاً رنج معنا کرده است (حقوقی، ۱۳۸٤: ص ۱۸۲). پورنامداریان دلیل انتخاب «بار» به جای صلیب را این دانسته که «اولین مطلبی که "بار" در ذهن تداعی می‌کند بار امانت در شعر حافظ است که تمام آزادگان و حقیقت‌جویان بر دوش کشیده‌اند. و همچنین صلیب تا وقتی چون عیسایی بر آن مصلوب نشده باری است سنگین و بی‌ارزش.» (پورنامداریان، ۱۳۵۷: ص ۲۷٦) پاشایی «بار» را نه چوب و صلیب که «بار درد و تنهایی» معنا کرده و با لحنی تمسخرآمیز پرسیده: حقوقی از کجا «بار» این شعر را همه‌جا «چوب» دانسته است؟ (پاشایی، ۱۳٦۸، ص ۱۸۵) در شعر «مرد مصلوب» در دفتر مدایح بی‌صله معنای این بار را می‌یابیم:

**بارِ ایمان و وظیفه شانه می‌شکند، مردانه باش!**

(شاملو، ۱۳۷۱ / ۱۹۹۲: ص ۱۱۳)

دربارهٔ صفات «سنگین» و «مرتعش» نیز مفسران هم‌صدا نیستند. حقوقی نوشته: «این صفات در صعود عیسی به کوه، هم تعیین‌کنندهٔ وزن چوب و هم مُبیّن میزان تحمل و کیفیت نفس‌نفس زدن اوست» (حقوقی، ۱۳٤٦: ص ۱۹٦؛ حقوقی، ۱۳۵۱: ص ۳۸۹؛ حقوقی، ۱۳٦۱: صص ۳۲۰–۳۲۱) و پاشایی به‌درستی پاسخ داده: «ایشان خط "سنگین و مرتعش" را تبدیل کرده‌اند به چوبی سنگین، و لرزش (و طبعاً لرزیدن چوب) و خستگی حاملِ آن. (پاشایی، ۱۳٦۸، ص ۱۸۲ و ۱۸۳) اما این «آواز است که به‌صورتی یکدست چنان خط سنگین و مرتعشی بر خاک می‌کشد» (پاشایی، ۱۳۷۲: ص ۲۲). پورنامداریان نوشته: «سنگین و مرتعش صفت‌های علت‌اند که به معلول نسبت داده شده، علتِ به وجود آمدن خط، بار و حرکت آن است و این حرکت معلول حرکت عیسی است؛ پس این بار است که سنگین است و عیسی است که هنگام حرکت مرتعش است» (پورنامداریان، ۱۳۵۷: ص ۲۷۷).

اگرچه «سنگین» و «مرتعش» در ظاهر، صفاتِ بارِ چوبین و حاملِ آنند؛ اما آنچه شاملو اراده کرده سنگینی و دشواری به دوش بردن بارِ وظیفه است. «بار» از کلیدی‌ترین مفاهیم شعر و اندیشهٔ شاملوست. در سال‌های پیری و درد نیز مسئولیت و اضطراب‌هایش را در همین استعاره فشرده کرد و پس از یک ماجرا سه بار با صدای بلند گفته بود: «بار! بار! بار!» باری که تا ساعت مرگش بر شانه اش بود (پورعظیمی، ۱۳۹۹، ص ۱۷٦).

شمایل ناصری این پاره از شعر «در آستانه» را به یاد می‌آورد؛ چرا که او «تجسّدِ وظیفه» است: «بارِ وظیفه» را «تنها» و «مغرورانه» اما «فروتنانه» بر دوش می‌کشد:

---

۱. این هفت سطر در چاپ‌های اول (کتاب زمان، ۱۳۴۹) و دوم (کتاب زمان، ۱۳۵۲) مجموعهٔ *شکفتن در مه* سانسور شد و در چاپ سال ۱۳۷۲ (انتشارات زمانه و نگاه) که شکفتن در مه همراه مجموعهٔ مرثیه‌های خاک منتشر شد در متن شعر جای گرفت.

**انسان زاده شدن تجسّدِ وظیفه بود:**
**توانِ گردن به غرور برافراشتن در ارتفاعِ شُکوهناکِ فروتنی**
**توانِ جلیلِ به دوش بردنِ بارِ امانت**
**و توانِ غمناکِ تحملِ تنهایی**
**تنهایی**
**تنهایی**
**تنهایی عریان** (شاملو، ۱۳۷٦: صص ۲۱-۲۲).

به «مرگِ ناصری» بازمی‌گردیم. ناگهان صدایی غیر از راوی فرمانی زجرآور می‌دهد:
«**ـــ تاجِ خاری بر سرش بگذارید!**»

فرمانی که روایت را قطع می‌کند و ما را به جانبی دیگر می‌برد؛ به همین دلیل، بند بعد با حرف «و» آغاز شده است تا روایت را از سر بگیرد. بر سر داشتن «تاج خار» ذهن را شتابان به روز محاکمه و شکنجهٔ مسیح می‌کشد؛ اما آشکارا نامی از او نیست. با این قرائن، «بارِ چوبین» اکنون می‌تواند صلیب دانسته شود. به دوش کشیدن صلیب به دست عیسی فقط در انجیل یوحنّا آمده: «و او صلیب خود را برده، به جایی آمد که آنجا را کاسهٔ سر (جُمجُمه) و در عبری گُلگُثا می‌گویند» (کتاب المقدس (کتب العهد الجدید)، ۱۸۷٦ م: انجیل یوحنّا، باب ۱۹: آیات ۱۸-۲۲، ص ۲۳۷؛ نیز: انجیل متّی، باب ۲۷: آیات ۳۸ و ٤۳؛ انجیل مَرقُس، باب ۱۵: آیهٔ ۲۷ و ۳۳، ص ۱۱۲؛ انجیل لوقا، باب ۲۳: آیهٔ ۳۸-۳۹، ص ۱۸۳).

اناجیل مَتّی و مرقُس و لوقا آورده‌اند که شمعون قُورِنی، پدر اسکندر و رُوفُس، را مجبور کردند صلیب را به فراز جُلجُتا بکشد (همان، انجیل متّی، باب ۲۷: آیهٔ ۳۳، ص ٦۸؛ انجیل مَرقُس، باب ۱۵: آیهٔ ۲۲، ص ۱۱۲؛ انجیل لوقا، باب ۲۳: آیهٔ ۲۷، ص ۱۸۲)؛ اما در شعر سخنی از صلیب نمی‌یابیم: «بار»ی است گران بر گردهٔ انسانی شکنجه‌شده، سیاقِ شاملویی در گریز از اشارتِ مستقیم شعرش به انسانی خاص، در زمان و مکانی مشخص. شاملو بارها از این شگرد برای «**عیسایانِ یکدستِ هم سرنوشت**» سود برده است. در شعر «شکاف» (زاده شدن / بر نیزهٔ تاریک) فعل‌ها همه مصدرند تا شعر را حول یک تن محصور نکنند. خودش در شعر «لوح» به این شگرد اشاره کرد:

**و آتشِ من در ایشان نگرفت**
**چرا که دربارهٔ آسمان**
**سخنِ آخرین را گفته بودم**
**بی‌آنکه خود از آسمان**
**نامی**
**به زبان آورده باشم** (شاملو، ۱۳٤٤: ص ۱۳۷).

در این سطر دو نکته هست که از چشم ناقدان پنهان مانده است: نخست اینکه «تاج خاری» با ایهام تبادر «تاج خواری» را هم تداعی می‌کند. دوم اینکه هنگامی که عیسی را دستگیر کردند و نزد پیلاطُس (حاکم روم) آوردند گفتند «یافتیم این شخص را که منحرف می‌کند قوم را و می‌گوید که او خود مسیحِ پادشاه است» (کتاب المقدس (کتب العهد الجدید)، انجیل لوقا، باب ۲۳، آیهٔ ۳). پیلاطُس پرسید: «آیا تو پادشاه یهود هستی؟» در انجیل‌ها آمده که عیسی خاموش بود، یا گفت: «تو خود می گویی من پادشاه هستم. آیا تو این را از خود می‌گویی؟ یا دیگران دربارهٔ من تو را گفتند؟... پادشاهی من از این جهان نیست» (همان، انجیل یوحنّا، باب ۱۸، آیات ۳٤–۳۸، صص ۲۳۵–۲۳٦). پس از مصلوب کردن مسیح «پیلاطُس خطی نوشته بر صلیب چسپانید، چنین نوشته شده بود که: عیسی ناصری پادشاه یهود. و کاهنان بزرگ یهود به پیلاطُس گفتند که پادشاه یهود منویس؛ بلکه بنویس که این کس گفت که پادشاه یهودم» (همان، انجیل یوحنّا، باب ۱۹: آیات ۱۸–۲۲، ص ۲۳۷؛ نیز: انجیل متّی، باب ۲۷: آیات ۳۸ و ٤۳؛ انجیل مَرقُس، باب ۱۵: آیهٔ ۲۷ و ۳۳، ص ۱۱۲؛ انجیل لوقا، باب ۲۳: آیهٔ ۳۸–۳۹، ص ۱۸۳).

سربازان رومی برای تحقیر عیسی عریانش کردند، ردایی ارغوانی بر تنش کردند، نئی به دست راستش دادند، تاجی از خارِ بافته بر سرش گذاشتند و در برابرش زانو زدند و سجده کردند و با تُف خنده و استهزا گفتندش: «السّلام ای پادشاه یهود! و او را طپانچه می‌زدند و آب دهن بر وی افکنده، آن نی را گرفته بر سر او زدند» (همان، انجیل متّی، باب ۲۷: آیات ۲۸–۳۲، ص ٦۸؛ انجیل مَرقُس، باب ۱۵: آیات ۱۸–۲۱، ص ۱۱۲؛ انجیل یوحنّا، باب ۱۹، آیات ۱–٦، ص ۲۳٦).

پس معنای این سطرِ برگردان تشویق به شکنجهٔ او با گذاشتن تاجی از خار بر سرش نیست؛ بلکه تحقیر و تمسخر اوست. همچنین یادآور صحنهٔ چهارم از پردهٔ چهارم نمایشنامهٔ شاه لیر شکسپیر است آن دَم که کوردلیا[1] در چادر لشکرگاه فرانسویان در توصیف لیر سخن گفت: «هم‌اکنون او را دیوانه‌ای دیدند به‌سان دریای آشفته و خروشان که با صدای بلند آواز می‌خواند و تاجی از شاه‌تره و خس و خارهایی که در کشتزارها می‌روید، شوکران و گزنه و ترهٔ کوهی و تلخه و انواع خس و خارهای هرزهٔ دیگر بر سر گذارده بود» (شکسپیر، ۱۳۳۹: ص ۱٤۰).

پورنامداریان فقط بند اول شعر را تفسیر کرده است. حقوقی نوشته: صفت «دراز» برای «آواز» به مناسبت خط درازی است که همچنان بر زمین کشیده می‌شود و صفت «یکدست» برای «هذیان درد»: آواز درازِ چوب در درونِ او رشته‌ای آتشین می‌رشت (ردّ ماروار و تازیانه‌وار چوب!) (حقوقی، ۱۳٤٦: ص ۱۹۷؛ حقوقی، ۱۳۵۱: ص ۳۹۰؛ حقوقی، ۱۳٦۱: ص ۳۲۱) تعبیر «ردّ ماروار و تازیانه‌وار چوب» غریب و نامفهوم است؛ همچنان‌که «رشتهٔ آتشین» را همان تازیانهٔ سطرِ برگردان معنی کرده است!

طبق خوانشِ پاشایی «یکدست» بند دوم صفت کاری است که «آواز دراز دنبالهٔ بار» می‌کند و به زبان اهل دستور قیدِ فعلِ «می‌رِشت» است؛ یعنی رشتهٔ آتشینِ یکدستی رشته می‌شود که با «یکدست»

---

۱. Cordelia.

مؤکد و مکرر بند اول همساز است و بدین‌گونه درون و بیرون او هماهنگ و همساز و یکدست ادامه می‌یابند، کنار هم و در دو خط متمایز اما منطبق‌شدنی. بند دوم انعکاس بند اول در جان اوست (پاشایی، ۱۳۷۲: ص ۲۶).

من این بند را چنین معنا می‌کنم: صدای گوش‌خراش کشیده شدن «بار» بر سنگ و خاکِ راه بر درد جسمانی ناصری آوار می‌شود، آوازِ درازِ آزارنده‌ای که چونان «رشته‌ای آتشین» در تار و پود هذیان (رنج روحی) و درد (رنج جسمی) در جان او بافته می‌شود. صفت «یکدست» در این بند دیگر نه به معنای «هماهنگ و ناب و یگانه» بلکه به معنی «یکسره و بی‌توقف» است. «هذیان درد» یعنی هذیانِ ناشی از درد. ما ناصری را پس از شکنجه‌ای جسمانی و جهنمی می‌بینیم که در کلمهٔ «درد» نمود یافته و شکنجه‌ای روانی که حاصل تمسخر و توهین به اوست و در کلمهٔ «هذیان» ریخته شده است. انبوهی درد عامل «هذیان» می‌شود و او از شدت درد با خویش حرف می‌زند.

شعر «مردِ مصلوب»[1] هم با تصویر درد کشیدن عیسی آغاز می‌شود. دردی که «**موجاموج از جریحهٔ دست و پایش به درونش می‌دوید**» که شبیه همین بند از شعر «مرگ ناصری» است: شریانی از درد جسمانی که به جان رخنه می‌کند، «**کهکشان بی‌مرزِ درد**»، «**جسمی خُرد و خونین / در رواقِ بلندِ سلطنتِ ابدی**» در جست‌وجوی رستگاری. بهای جاودانگی تحمل دردی فوق طاقتِ آدمی است:

**جاودانه شدن را به دردِ جویده‌شدن تاب آر!**

تحمل آتشی سوزان بر جسم و جان تا جاودانگی این‌گونه ندا دردهد:

**تو را در خود می‌گُوارم من تا من شوی.**

مرد مصلوب زیر لب می‌نالد:

**«ـــ پدر، ای مهرِ بی‌دریغ،**
**چنان که خود بدین رسالتم برگزیدی چنین تنهایم به خود وانهاده‌ای؟**
**مرا طاقتِ این درد نیست**
**آزادم کن، آزادم کن، آزادم کن ای پدر!»**

در بندِ بعد با خود می‌خوانَد:

**«ـــ سَبُکم کن! سبکبارم کن ای پدر!**
**به گذار از این گذرگاه درد**
**یاری‌ام کن، یاری‌ام کن، یاری‌ام کن!»**

صدایی که فرمانِ بر سر نهادنِ تاج خار داده بود این‌بار صاحب آن جسمِ مجروح را در خطاب می‌آورد:

**«ـــ شتاب کن ناصری، شتاب کن!»**

---

[1]. در دفتر *مدایح بی‌صله*، صص ۱۰۷-۱۱۷.

تکرار یا برگردان (Refrain) که همانند ترجیع در شعر فارسی است از ویژگی‌های شعر عصر شکسپیر است که در سال‌هایی کمرنگ شد؛ امّا دوباره در قرن بیستم حیات یافت. شاملو این شگرد را در شماری از شعرهایش هنرمندانه به کار بسته است. لنگستون هیوز نیز از این شیوه که هم سنت شعر انگلیسی و هم ویژگی موسیقی سیاهان است در شعرش بهره برده و مثلاً در «قطعهٔ آفریقایی__ آمریکایی» این سطرها را تکرار کرده:

**چه دور**
**چه دور از دسترس است**
**آفریقا!**

«ناصره» زادگاه عیسی است. قرینه‌ای دیگر بر ارجاع شعر به مسیح در واپسین دقایق حیاتش. او را «ناصری» می‌خوانند، نه «عیسی بن مریم»، نه «مسیح»؛ یعنی تو نه لایقِ آنی که حتی به نامت بخوانیم و نه تو را رسول می‌دانیم که مسیحت خطاب کنیم. با این وصف، کلمهٔ «ناصری» کارکردی ضدارجاعی می‌یابد: هم طعن و تحقیر زبانی از جانب شکنجه‌گرانش را نشان می‌دهد و هم شعر را از محدود شدن به عیسی می‌رهانَد: همهٔ ساکنان ناصریه را می‌توان «ناصری» نامید، همهٔ آنان‌که «بار» بر دوش دارند ناصری‌اند؛ هم از این روست که «بار» جانشین صلیب شده تا محدودیت ارجاع به شخص مسیح را از میان برچیند.

فرمان «شتاب کردن» به ناصری داده شده؛ اما او چنان در آلامِ جسم و جان گیج و غرقه است که چیزی نمی‌شنود. به همین دلیل آن صدای مخوف، فرمان تازیانه زدن می‌دهد تا او شتاب کند. شاملو در بند بسیار زیبای بعد دقیقاً چنین صحنه‌ای ساخته است. ما را به باطن ناصری می‌کشاند، به لحظهٔ شکوهمندی که رحمتِ انسانی او حتی بر کُشندگانش سایه می‌افکند و این بخشش عظیم است که سنگینی جانش را به سبکَ‌روحی بدل می‌کند:

**از رحمی که در جانِ خویش یافت**
**سبک شد**
**و چونان قویی مغرور**
**در زلالی خویشتن نگریست**

حقوقی نوشته این سطرها بیان تصویری و نمایشی است؛ اما با اشاره به ذهنیاتِ مسیح و حالات روحی او از حد بیان سینمایی درمی‌گذرد (حقوقی، ۱۳۸۱: ص ٦٥).[1] سپانلو این بند را دچار ضعف تألیف دانسته:

۱. آن ترّحم ذاتی که عیسی نسبت به برّه‌های خداوند (همین آزاردهندگانش) داشت دردش را تخفیف می‌داد، سبک شد، حالش بهتر شد و توانست سرافرازانه به خویش بنگرد.

---

[1]. نیز بنگرید به: *ناگه غروب کدامین ستاره* (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)، تهران: بزرگمهر، ۱۳۷۰، صص ۳۳۲-۳۳۳.

۲. آن ترحم ذاتی که عیسی داشت از دلش رخت بربست و توانست سرافرازانه به خویش بنگرد (سپانلو، ۱۳۷۳: صص ۳۹-٤۰).

این بند را به خلاف سخن سپانلو نمی‌توان مصداق ضعف تألیف قلمداد کرد. حرف اضافهٔ «از» برای بیان علت آمده، مانند جملهٔ «از گریه سبک شد.»

ناصری در این بند به «قو» مانند شده است. باوری دیرینه است که قو آن هنگام که زمان مرگش فرامی رسد، تنها تن به آب می‌زند، به دورترین جای می‌رود، زیباترین آوازش را می‌خواند و می‌میرد.[۱] اینجا پیوند کلمهٔ «آواز» در آغاز شعر با قو عیان می‌شود و درمی‌یابیم که «آواز یکدست» در آغاز به خلاف برداشت سپانلو و حقوقی به‌هیچ‌رو صدای کشیده شدن چوب سنگین بر زمین نیست. آن «آواز یکدست یکدست» آوازی است که این «قوی مغرور» می‌خواند، آواز همهٔ ناصری‌هاست. شعر جدال این «آواز رحم» است با «خشونت حیوانی.» در شعر «لوح» سخن از «رؤیای انسانیت و رحم» (شاملو، ۱۳٤٤: ص ۱۳۱) است، از «لوح گلین کهنه و بسوده»ای:

**که اگر چند آلودهٔ چرک و خون بسی جراحات است**
**از رحم و دوستی سخن می‌گوید و**
**پاکی** (همان، ص ۱۲۹)

---

۱. ریشهٔ مکتوب آواز خواندن قو در آستانهٔ مرگ دست‌کم به یونان سدهٔ پنجم پیش از میلاد می‌رسد. قدیم‌ترین شاهد باقی‌مانده از این باور در *آگاممنون* آیسخولوس (۴۵۸ ق. م.) آمده، آنجا که کلوتایمنسترا پس از کشته‌شدن کاساندرا او را به قویی مانند می‌کند که واپسین مرثیهٔ مرگ خود را خوانده است (آیسخولوس، *مجموعه آثار*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نشر نی، ۱۳۹۰، ص ۱۰۷). افلاطون نیز در فایدون از زبان سقراط چنین می‌آورد: «قو چون مرگ را نزدیک می‌بیند از فرط شادمانی زیباترین نغمهٔ خویش را ساز می‌کند؛ زیرا می داند به‌زودی نزد خدایی خواهد رفت که خدمتگزار اوست [...] قوها چون پرستندگان و خادمان آپولون هستند نیروی پیشگویی دارند و چون نیکی‌های جهان دیگر را پیش‌بینی می‌کنند در واپسین روز عمر شادمان‌تر از روزهای دیگر می‌گردند و زیباتر از اوقات دیگر می خوانند.» (افلاطون، فایدون، در: *دورهٔ آثار افلاطون*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران: خوارزمی، ج ۱، ۱۳۸۰، ص ۴۸۷). و ارسطو آواز قو را در آستانهٔ مرگ گزارش می‌کند: «قو سخت خوش‌آواز است، خاصه آن‌گاه که مرگش فراز می‌آید. و دریانوردان قوهای بسیار دیده‌اند که آوازی اندوهناک و نوحه‌وار سر می‌داده‌اند و برخی‌شان فروافتاده و مرده‌اند.» (أرسطوطالیس، *طِباعُ الحَیوان*، ترجمهٔ یُوحَنّا بن البِطْریق، حَقَّقَهُ و شَرَحَهُ وَ قَدَّمَ لَهُ عبدالرحمن بَدَوی، الکویت: وکالةُ المَطبوعات، ۱۹۷۷، ص ۲۳۵).

کناره گرفتنِ قو در تنهایی و رفتن به جایی دور برای مردن، و خواندنِ زیباترین آواز را باید از گسترش‌های ادبیِ متأخرِ همان باور کهن دانست. بایرون در منظومهٔ «دون ژوان»، سرود سوم، در قطعهٔ «جزایر یونان» (بند ۱۶، پس از بند ۸۶؛ ۱۸۲۱) می‌سراید: «مرا بر بلندای مرمرینِ سونیوم بگذار، آنجا که جز موج‌ها و من کسی زمزمهٔ درهم‌آمیختهٔ ما را نشنود؛ آنجا بگذار چون قو بخوانم و بمیرم.»

(Byron, Lord. Don Juan: Cantos III, IV, and V. London: Printed by Thomas Davison, Whitefriars, 1821, p. 51).

و چند سال بعد، جرج واشنگتن دوان در شعر «What Is That, Mother?» گفت: «تنها بر آب روان است تا بمیرد [...] اما شیرین‌ترین آوازش همانا آخرین آوازی است که می‌خواند.»

(Doane, George W. "What Is That, Mother?" In The Token: A Christmas and New Year's Present, ed. N. P. Willis, pp. 3-4. Boston: S. G. Goodrich, 1829).

«ناصری» به زلالی خود می‌نگرد و یهودای اسخریوطی در شعرِ «مرد مصلوب»:

**چشمانِ تلخش از نگاه تهی:**
**پنداری به اعماقِ تاریکِ درونِ خویش می‌نگریست** (شاملو، ۱۳۷۱ / ۱۹۹۲ م: ص ۱۱۰).

در روایت مسیحی، عیسی چهرهٔ انسانی «رحم» است؛ آن‌که رنجی فراتر از طاقتِ بشر را بر خویش هموار کرد تا راه نجات را به روی جهانیان بگشاید. شاعر ناصری را «قویی مغرور» می‌خوانَد که در آتش زجر و تحقیر گداخته، سنگینی خشم و کینه را با «زلالی رحم» از خود بشسته و اکنون با جسمی از مرمر مذاب در «زلالی خویشتن می‌نگرد.» همچون مسیح که در آن لحظه‌ها می‌گفت: «ای پدر اینها را بیامرز؛ زیرا نمی‌دانند که چه می‌کنند!» (کتاب المقدس (کتب العهد الجدید)، انجیل لوقا، باب بیست و سوم، آیهٔ ۳٤، ص ۱۸۱) این بند، ما را به شعرِ «خطابهٔ تدفین» می‌برد:

**در برابرِ تُندر می‌ایستند**
**خانه را روشن می‌کنند.**
**و می‌میرند** (شاملو، ۱۳٥٦: ص ٤۷).

باوری عامیانه است که مُحتَضَران دقایقی پیش از مرگ خوش و هوشیار می‌شوند. می‌گویند: «خانه را روشن کرد.» در این سطرها از «خطابهٔ تدفین» روشن کردن خانه به این معناست. در این بند از «مرگ ناصری» هم شاملو همین موقعیت را تصویر می‌کند. ناصَری لحظه‌هایی از آن حال بیرون می‌آید و مغرور و سرخوشانه در خویش نظر می‌بندد، «زلال» و سپس «خاموش» می‌شود. صفت «مغرور» در این سطر از شعر به هیچ‌رو بار منفی ندارد و به معنای متفرعن و خودستا نیست؛ بلکه به معنای «گردن فراز» است که مرگ را به خوارزیستن برمی‌گزیند؛ «**گردن به غرور برافراشتن در ارتفاعِ شُکوهناکِ فروتنی**» است:

روایت دوباره با فرمان شکنجه قطع می‌شود:
«**ـــ تازیانه‌اش بزنید!**»

آنچه حقوقی دربارهٔ این سطر نوشته عجیب است: «اگر در پارهٔ پیش، از زلالی و لطافت مسیح سخن رفت از آنجا که هرچه پوست بدن نازک‌تر باشد، درد تازیانه را بیشتر احساس خواهد کرد تنها به این اعتبار است که میزان دردی که از فرود آمدن تازیانه احساس می‌شود دو چندان نشان داده شود» (حقوقی، ۱۳٤٦: ص ۱۹۷؛ حقوقی، ۱۳٥۱: ص ۳۹۰؛ حقوقی، ۱۳٦۱: صص ۳۲۲-۳۲۳). شلختگیِ نثر حقوقی موجب این تناقض‌گویی شده و پیدا نیست «تن لاغر و لطیف» و «نازکی پوست بدن مسیح» را از کدام سطرهای شعر برداشت کرده است!

### ۲-٤. استعارهٔ خون در «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ»: تصحیح یک خطای تفسیری

سراسر بند بعد بحث بسیار به دنبال داشته است:

**رشتهٔ چرم‌باف**

**فرود آمد،**
**و ریسمانِ بی‌انتهای سُرخ**
**در طولِ خویش**
**از گرهی بزرگ**
**برگذشت.**

حقوقی دلیل جانشینی «رشتهٔ چرم‌باف» به جای «تازیانه» را «تن لاغر و لطیف» مسیح شمرده که شاعر آن را دون شأن مسیح دانسته و به احترامش کلمهٔ «تازیانه» را به کار نبرده و «ریسمان بی‌انتهای سرخ» را تعبیری غیرمستقیم از همان «تازیانه» و «رشتهٔ چرم‌باف» معنی کرده است (همانجا). سپانلو دلیل تکرار «تازیانه» و «رشتهٔ چرم‌باف» و «ریسمان» را «بازی با کلمات» و سخن حقوقی و پاشایی را معنی تراشی دانسته و نوشته مقصود شاعر هرکدام باشد کلمات او در بیانش ناتوان بوده‌اند: «از گرهی بزرگ برگذشت معنای مشخصی ندارد. آیا منظور این است که ته ریسمان را گره زده بودند که بیشتر درد بیاورد؟ یا ریسمان بر گره اعصاب عیسی خورد؟ یا خود ریسمان در هوا تاپ یا گره خورد، یا مقصود از ریسمان و گره رگ‌ها و قلب عیساست؟ (سپانلو، ۱۳۷۳: ص ٤٠).

تفسیر پاشایی از «ریسمان بی‌انتهای سرخ» و «گره بزرگ» معنی‌بافانه و بسی عجیب است: «ریسمان بی‌انتهای سرخ استمرار همان رشتهٔ آتشین بند دوم است که در جان او می‌گذرد» (پاشایی، ١٣٦٨: ص ١٨٨) این تفسیر را در *انگشت و ماه* بسط داده:

> «در بند دوم، رشته و رِشتن آغاز می‌شود و استمرار می‌یابد و رشتهٔ آتشین در بند چهارم به ابدیت می‌پیوندد و می‌شود ریسمان بی‌انتهای سرخ. اکنون آن «آتشین»حالی، به «سرخی» بی انتها گراییده است. تازیانه چون بر این ریسمان بی‌انتها فرود آید خود نیز به رشته مبدل می‌شود، بی‌آنکه حتی لحظه‌ای در بافته شدن آن «رشتهٔ آتشین» اخلالی ایجاد کند. فرود آمدن آن رشتهٔ چرم‌باف ابتذال و خشونت در طول آن رشتهٔ بی‌انتهای سرخ جز به هیأت گرهی بزرگ تأثیر نمی‌گذارد؛ چرا که کار رِشتن دیگر پایان یافته و رشته به بی‌انتهایی پیوسته است و «برگذشت» نیز دلالت بر آن دارد. گرهی بزرگ می‌تواند همین صف غوغای تماشاییان هم باشد» (همان، ص ۲۹ و ۳۱ و ٤٥).

همه‌چیز در او رشته‌سان است یعنی چه؟! «گویی همه‌چیز در او رشته‌سان است؛ حتی تازیانه نیز رشتهٔ چرم‌باف است و تازیانگی خود را از دست می‌دهد و رشته می‌شود» (همان، ص ۲۹).

چنان‌که گذشت، سپانلو بر «رشتهٔ چرم‌باف» و «تازیانه» و «ریسمان» انگشت نهاده و پرسیده: «مگر همهٔ اینها یکی نیست؟» همچنین «چرم‌باف» را به معنای بافندهٔ چرم دانسته است. «چرم‌باف» به معنی بافندهٔ چرم نیست؛ چرم بافته نمی‌شده که شغل «چرم‌بافی» داشته باشیم. زنبیل‌باف و زره‌باف و بوریاباف و صندل‌باف داریم؛ اما چرم‌باف نداریم. «چرم‌باف» همان «چرم‌بافت» است؛ یعنی بافته شده از چرم؛ مثل دست‌باف در معنی بافته شده با دست، فرش دست‌باف.

کلمهٔ «رشته» که یک‌بار در بند دوم در ترکیبِ «رشته‌ای آتشین» آمده در هر دو فقره بسیار هوشمندانه انتخاب شده تا دو ساحت عذاب را مجسم کند. کلمهٔ «رشته» را در چنین ترکیب‌هایی به کار می‌بریم: رشتهٔ افکار، رشتهٔ اعصاب و هرگز «طناب افکار و اعصاب» نمی‌گوییم. رشتهٔ اول که آتشین است و در «هذیانِ درد» بافته می‌شود عذاب ذهنی و درونی را نشان می‌دهد و «رشتهٔ چرم‌باف» درد بیرونی و جسمانی بر گوشت و پوست را.

حقوقی «گره بزرگ» را کمر ناصری معنا کرده که تازیانه به دور آن می‌پیچد و باز می‌شود (حقوقی، ۱۳٤٦: ص ۱۹۷؛ حقوقی، ۱۳۵۱: ص ۳۹۰؛ حقوقی، ۱۳٦۱: صص ۳۲۲–۳۲۳). به پیروی از حقوقی همهٔ مفسران (جز پاشایی) «گره بزرگ» را کمر ناصری معنا کرده‌اند و «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» را شلاق بلند و خونی.[۱] پاشایی به ریشخند نوشته: «عیسی، که بنا به وصف آقای حقوقی تنی لاغر و لطیف داشته، لابد کمرش هم «گره کوچکی بوده است!»

این بند در همهٔ نقدها و کتاب‌ها نادرست معنی شده است. درنیافتنِ معنی استعاری «ریسمانِ بی انتهای سرخ» سبب اظهارنظرهای حیرت‌آور دربارهٔ این بند شده و همین سه کلمه راهزنِ پاشایی شده تا بکوشد آن را در پیوند با «رشته» معنا کند و شرحی غریب بنویسد. اما «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» به چه معناست؟ پیش از این بند، فرمان داده شد که:

**«ـــ تازیانه‌اش بزنید!»**

دستور اجرا می‌شود و «تازیانه» که شاعر آن را رشته‌ای چرمین توصیف می‌کند بر پیکر ناصری فرود می‌آید. اصابتِ این تازیانهٔ چرمین پوست ناصری را می‌شکافد و باریکه‌ای از خونِ او سرازیر می‌شود که شاملو آن را در استعارهٔ «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» به تصویر می‌کشد. یادآور آخرین سطر یکی از شعرهای بی‌نامِ او:

**باریکهٔ خونی که از بلندای یقین جاری‌ست** (شاملو، ۱۳۷۹: ص ٤۸).

خوانش‌های پیشین، آن هنگام که «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» را شلاق یا تازیانه دانسته‌اند، از شبکهٔ استعاری شعر فاصله گرفته‌اند؛ زیرا این استعاره هستهٔ سازمان‌دهندهٔ نظام معنایی شعر است. سراسر شعر بر محورِ همین «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» سازمان یافته است و همهٔ تصویرها، نمادها و رخدادهای آن در نسبت با

---

۱. «در سال ۴۶ که شاملو آمده بود اصفهان من گفتم این شعرت در مجلهٔ فردوسی چه شعر خوبی است. اما او در آن حدی که من از آن تعریف کردم اعتقاد نداشت. من در تفسیر این بند گفتم که این تازیانه خوردن مسیح اینجا چه زیبا و غیرمستقیم بیان شده است و منظورم این بود که بی اینکه از کلمهٔ تازیانه استفاده شده باشد و از ضربه خوردن عیسی، شاعر با ظرافت این مفهوم را بیان کرده است؛ اما شاملو گفت منظورم گره خوردن رشتهٔ چرم‌باف در هواست، نه آن‌طور که تو می‌گویی به دور کمر مسیح. گفتم آخر شعر می‌گوید فرود آمد و بعد می‌گوید از گرهی بزرگ برگذشت؛ یعنی دور کمر عیسی می‌پیچد، و بعد از این گره برمی‌گذرد و باز می‌شود. شاملو آن روز این تعبیر مرا پسندید؛ اما وقتی پاشایی نوشت حقوقی این بند را نفهمیده است، حرف پاشایی را تأیید کرد که درست همان گره خوردن در هواست و نه دور کمر عیسی» (حقوقی، ۱۳۸۱: ص ۱۷۹)؛ نیز بنگرید به: عنایت سمیعی، «بازگشت به فئودالیسم زبانی»، [در] *من بامدادم سرانجام* (یادنامهٔ احمد شاملو)، ص ۱۱۸.

این هستهٔ استعاری معنا می‌یابند. این استعاره نه‌تنها در مرکز این شعر، بلکه در کانون تخیل اسطوره‌ای شاملو نیز قرار دارد و در دیگر شعرهای او به صورت‌های گوناگون بازتولید می‌شود؛ ازاین‌رو، بدفهمیدن یا فروکاستنِ این استعاره به شلاق (پیچیدن تازیانه به دور کمرگاه ناصری یا پیچ و تاب خوردن و گره گرفتن تازیانه در هوا هنگامِ فرود آمدن) نظام دلالی شعر را مخدوش می‌کند و راه را بر دریافت پیام بنیادین آن می‌بندد. شاعر تازیانه را به «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» تبدیل نمی‌کند؛ اثر تازیانه را در هیئت استعاره ای فراتر از واقعیت عینی تصویر می‌کند. با این وصف، «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» باریکهٔ خونی است که از زخم تازیانه بر پیکر ناصری جاری می‌شود.

دو قرینهٔ زبانی نیز این خوانش را تأیید می‌کنند. نخست، صفتِ «بی‌انتها» که اطلاق آن بر شلاق، تازیانه یا طناب، با مرجع عینی این واژه‌ها سازگار نیست؛ زیرا هیچ شلاقِ یا طنابی در جهان خارج «بی‌انتها» نیست. همین ناسازگاری معنایی نشان می‌دهد که شاعر از دلالتِ عینی واژه عبور کرده و آن را در قلمرو استعاره به کار گرفته است. دوم، فعلِ «برگذشت» است. دامنهٔ معنایی این فعل، عبور کردن و روان شدن و طی شدن و رد شدن و پشت سر گذاشتن است؛ حال آنکه تازیانه از کمر انسان «برنمی‌گذرد»، بلکه بر آن فرود می‌آید؛ چنان که دست آدمی نمی‌تواند از دیوار یا سنگ «برگذرد». کاربردِ فعلِ «برگذشتن» با چیزی سازگار است که امتداد می‌یابد و از موانع عبور می‌کند، نه با ضربه‌ای که در نقطه‌ای معین فرود می‌آید. خونِ سرازیرشده از پیکرِ به شهادت‌رسیده است که نمی‌خسپد، خشک‌ناشدنی، جوشنده، جاودانه و بی‌انتهاست و از هر گریوه و گرهی برمی‌گذرد. بدین‌سان، صفتِ «بی‌انتها» و فعلِ «برگذشت» دو قرینهٔ صارفه‌اند که خوانشِ «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» به‌منزلهٔ شلاق را منتفی می‌کنند و آن را به‌مثابهٔ استعاره‌ای از خون شهید تثبیت می‌کنند: خونی که در منطق اسطوره‌ای شعر، از حرکت و جوشش بازنمی‌ایستد.

«گرهی بزرگ» همان «بار چوبینِ سنگین» است: ناصری تاج خار بر سر دارد و خونین و زخم‌دیده بارِ گران را به دوش می‌کشد، خون از تنش جاری گشته و بر بار چوبین ریخته و آن را خونالود کرده و از آن می‌گذرد. فرهنگ‌نویسان «گره» را پیوندگاه یا پیچیدگی ریسمان و بند و چوب معنا کرده‌اند. «گرهی بزرگ» در اینجا به گره چوب و مجازاً بار چوبین اشاره می‌کند، یا می‌توان آن را گره بندهایی که دو تنهٔ صلیب را با آن بسته‌اند معنا کرد. خون از تن ناصری بر بار چوبین می‌ریزد و از طول آن می‌گذرد و بر زمین جاری می‌شود. بنابراین، «گره بزرگ» در معنای نهایی چیزی جز بار چوبین نیست. در شعری دیگر دوباره از این صلیبِ سرخ‌شده با لخته‌های خون سخن گفته:

**نشای سستِ کاجی را**
**سرسبزی جاودانه بخشیدن**
**(ـــ از آن پیش‌تر که صلیبی‌ش آلوده کنند به لخته‌لختهٔ خونی بی‌حاصل؟)** (شاملو، ۱۳۷۱ / ۱۹۹۲ م: ص ۱۵۱).

### ۳-٤. العازر در روایت‌های انجیلی

در بندِ بعد، صحنه دیگر می‌شود. تا اینجا ناصری را با محنت و بار گرانش بر دوش می‌دیدیم و شکنجه‌گران را. در بندهای بعد، چهره‌هایی دیگر به میدان شعر می‌آیند و صف‌بندی‌ها برجسته‌تر می

شود: دو گروهِ «تماشاییان» و «سوگواران» و یک تن که تنها «نام‌دارِ» شعر است: العازر. او کیست؟ مرده‌ای که به انفاس عیسی از گورگاه برخاست.

داستان زنده شدن لَعاذَر / اَلعازر / ایلعازر[1] / العازَر / لازاروس به دست عیسی مسیح در باب یازدهم انجیلِ یوحنّا آمده است. نام او در قاموس کتابِ مقدس «ایلعازر» آمده به معنای «کسی که خداوند او را کمک می‌فرماید. امروز بَیتِ عَنیاهِ را نظر به آن معجزهٔ مبارکه ایلعازریه گویند» (هاکس، ۱۹۲۸ م: ص ۱٤۳). لَعاذَر از دوستان عزیز مسیح بود. بیمار شد. خواهرانش به مسیح پیغام دادند که دوستت بیمار است. مسیح گفت «این بیماری تا به موت نیست؛ بلکه برای بزرگی خداست تا پسر خدا به وسیلهٔ آن بزرگی یابد.» پس دو روز تعلّل کرد و به یاران گفت: «دوست ما لعازر خوابیده است؛ می روم تا او را بیدار کنم.» وقتی رسید که چهار روز از مرگ العازر گذشته بود. مَرثا او گفت «اگر تو در اینجا می‌بودی برادر من نمی‌مرد.» و پاسخ شنید: «من قیامت و حیاتم. برادر تو برخواهد خاست.» و گریست. العازر را در غاری دفن کرده و سنگی بر دهانهٔ آن گذاشته بودند. مسیح گفت سنگ را بردارید و به آواز بلند بانگ زد: «ای لَعازر بیرون بیا و آن مُرده بیرون آمد.» (کتاب المقدس (کتب العهد الجدید)، صص ۲۱۷-۲۱۹).

### ٤ـ۳. احضار العازر به شعر

اینجا نکته‌ای است که مفسران شعر آن را درنیافته‌اند: در هیچ متنی العازر در مسیر عبور مسیح از کوچهٔ منتهی به جُلجُتا که به «کوچهٔ رنج» یا «راه مصائب» موسوم است حاضر نیست. نبوغ شاملو در این بند، العازر را به متن شعر آورده است؛ چرا که نه در کتاب مقدس و نه در متن‌های دیگر العازر در ماجرای مصلوب کردن مسیح حضور ندارد. نقاشی‌های بسیار از زنده کردن العازر به دست مسیح بر بوم رفته؛ اما در هیچ تابلویی العازر را در صف تماشاییانِ مسیح نمی‌بینیم. شاملو در تقابلی اسطوره ای العازر را به شعرش برده و در برابر زنده‌کننده‌اش گذاشته و ناصری نمادینش را در تقابل با او برکشیده و با درهم بافتن دو پرده از تاریخ، روایتی ابدی و بی‌سابقه خلق کرده است.

پایان شعر آخرالزمانی است. شاملو با سطر «دست‌ها پسِ پشت به هم درافکنده» با توصیفِ زبان بدن العازر، اوج بی‌خیالی و بی‌دردی او را نشان می‌دهد. یهودا در این شعر غایب است؛ اما گویی در جامهٔ العازر حضور دارد. در فرهنگ مسیحی به بوسه‌ای که یهودا در باغ جِتْسِمَنی به چهرهٔ مسیح زد و بدین حیلهٔ خاموش او را به سربازان رومی فروخت «بوسهٔ مرگ» (kiss of death) گفته‌اند: خیانت در حریرِ محبت. شعر پس از این خیانت آغاز می‌شود و با سکوت و خیانتی دیگر پیش می‌رود و

---

۱. *کتاب عهد جدید*، ترجمهٔ رابرت بروس (از یونانی به فارسی)، لندن: به نفقهٔ جماعت مشهور به بریتیش و فورنِ بیبل سوسائیتی (B.F.B.S)، ۱۹۲۵، ص ۱۶۵.

پایان می‌یابد، در مصاف عیسی و العازر، و هولناکی‌اش از این روست که پیروزِ تاریخ (دست‌کم در جدال جسمانی مرگ و زندگی) العازرها و یهوداها بوده‌اند.

در تابلوهایی که نقاشان از ماجرای زنده شدن العازر کشیده‌اند دست مسیح در مرکز تابلوست و نگاه مردمان مضطرب در جوار پیامبر یا به دست مسیح است یا به رخساره‌اش. او به اشارتِ دستی جان به کالبد العازر داد؛ اما این مردهٔ بیدارشده دستانش را به هم درافکند و بی‌خیال گذشت. و می توان گفت ناصری می‌دانست چرا می‌میرد؛ اما العازر در تقلای جبران نبود و یک «بی‌چرا زنده» ماند. او زنده‌کننده‌اش را نادیده گرفت. پس زنده شد که چه کند؟ سراسر این شعر از همین تقابل ناصری و العازر ریشه می‌بندد، از صف‌آرایی قهرمان و ضد قهرمان، آواز رهایی و خفتِ خاموشی در «صفِ غوغای تماشاییان»، سنگینی «بار» و سُبُک‌جانی، «درافکندگی دست‌ها» و «آزارِ گرانِ دینی گزنده» با «زلالی جان» و «آواز رحم».

در اناجیل آمده که پس از مصلوب کردن عیسی «قریب به ساعت ششم بود که همهٔ مرز و بوم را ظلمتی فروگرفت و تا به ساعت نهم باقی بود و آفتاب تاریک شد و پردهٔ هیکل از میان شکافت. و همگی طوائف که به جهت این تماشا حاضر بودند چون این واقعات را ملاحظه نمودند سینه‌زنان برگشتند... (کتاب المقدس (کتب العهد الجدید)، انجیل متّی، باب ۲۷: آیات ٤٦-٤٧، ص ٦٩؛ انجیل مَرقُس، باب ۱۵: آیهٔ ۳٤، صص ۱۱۲-۱۱۳؛ انجیل لوقا، باب ۲۳: آیات ٤٥-٤٩، ص ۱۸۳). ناگاه پردهٔ هیکل از بالا تا پایین دو پاره شده و زمین متزلزل گشته و سنگ‌ها شکافتند.» (کتاب المقدس (کتب العهد الجدید)، انجیل متّی، باب ۲۷: آیهٔ ۵۲، ص ٦٩).

واپسین بند شعر با این منظرهٔ سیاه خاتمه می‌گیرد و «آوازِ رحم» اندک‌اندک در همهمه و غوغا سرد و خاموش می‌شود:

**آسمانِ کوتاه**
**به سنگینی**
**بر آوازِ رو در خاموشی رحم**
**فروافتاد.**
**سوگواران**
**به خاک‌پُشته برشدند**
**و خورشید و ماه**
**به هم**
**برآمد.**

این صحنه را در شعر «مرد مصلوب» نیز مکرر کرده است:

**زمین بر خود بلرزید**
**توفان به عصیان زنجیر برگسست**
**و خورشید**

**از شرمساری**
**چهره در دامنِ تاریکِ کسوف نهان کرد.**
**زیرِ خاکپُشتهٔ خاموشِ**
**سوگواران به زانو درآمدند**
**و جاودانگی**
**سربندِ سیاهش را بر ایشان گسترد** (شاملو، ۱۳۷۱ / ۱۹۹۲ م: ص ۱۱۸).

***

شعر شاملو از زندگی مایه می‌گرفت؛ اما چگونه مردن را نشانه می‌رفت. پرسشی سوزان در بُن این شعر نهفته است: «ما در کدام صف ایستاده‌ایم؟» شکنجه‌گرانیم؟ تماشاییانیم؟ سوگوارانیم؟ یا العازریم؟ «ناصری» آیا می‌توانیم بود؟ این شعر تقابل همیشگی مبارزان و خاموشان است. خاموشانی ناسپاس که همدستانِ شکنجه‌گرانند. از این خاطر است که سروده بود:

**عیسی بر صلیبی بیهوده مرده است** (شاملو، ۱۳۳۹، ص ۱۰۵)

مردمانِ مُهر بر لب‌زدهٔ منفعت‌کیشِ عافیت‌خو که در بزنگاه یا می‌گریزند یا خاموشند و شاملو در شماری از مصاحبه‌ها و شعرهایش با نفرت از آنان یاد کرده و نه از همهٔ مردم:

> «حیف شعر خوب برای مردم. مردمی که یک زمان خوف‌انگیزترین عشق من بودند، مرا از گند و عفونت و نفرت سرشار کرده‌اند. تنها آرزویی که برایم باقی مانده این است که پس از مردن، لاشهٔ مرا در گورستان عمومی دفن نکنند. بگذارید دست‌کم پس از مرگ، آرزوی من، به دور ماندن از مردم و پلیدی‌هایشان، برآید. مردمی که از ایشان متنفرم... من وظیفه‌ای برای خود در قبال این مردم نمی‌شناسم» (شاملو، ۱۳٤٥: شمارهٔ ۷۵۷).

و در شعر «سرودِ آن کس که از کوچه به خانه بازمی‌گردد» در حقشان گفته:

**بگذار از ما**
**نشانهٔ زندگی**
**هم زباله‌ای باد که به کوچه می‌افکنیم** (شاملو، ۱۳٤۳ الف: ص ۳۵).

«مرگ ناصری» رهایی‌بخش است: او می‌میرد و می‌رهد از زخمِ خدعه و خیانت، از نامردمانی «تماشایی» و وجدان‌کُش که فقط ناظران زجر او بودند. شاملو نیم‌قرن ستایندهٔ حماسهٔ تابناک «ناصری»ها بود: مرتضی کیوان، وارتان سالاخانیان، تقی ارانی، سرهنگ سیامک، آبایی، مهدی رضایی، احمد زِیبَرُم، خسرو گلسرخی، گروه اول سازمان نظامی، گروه دوم سازمان نظامی، گروه سیاهکل، گروه حنیف‌نژاد، خسرو روزبه، شن‌چوی کره‌ای، هوشی‌مین، نلسون مانده‌لا و دیگر «ناصری»ها که حبس و شکنجه یا اعدام شدند؛ اما بار وظیفه و ایمان را بر دوش کشیدند. شاملو با کلان‌استعارهٔ «مرگ ناصری» رویدادهای سیاسی و نبرد مبارزان و مصائب آنان در عصر پهلوی دوم را ترسیم می‌کرد:

قربانیان قدرت قاهر را، سیاوشانی معاصر و در آتش، حلاج‌هایی کت و بال بسته با باریکهٔ خونی که از بلندای یقینشان جاری‌ست.

**۵. نتیجه‌گیری**

دشواری شعر «مرگ ناصری» بیش از آنکه برآمده از پیچیدگی زبان یا ابهام تصاویر آن باشد، حاصل نادیده گرفتن منطق درونی شعر، گسستن پیوند میان شبکهٔ ارجاعی و نظام تصویری آن در بخش مهمی از تفسیرهای پیشین، و درنیافتن نقش استعاره‌های بنیادین آن است. این بازخوانی نشان می‌دهد که شماری از کانونی‌ترین عناصر شعر، به‌ویژه تعبیر «آوازِ یکدست» در آغاز شعر و استعارهٔ «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ»، در خوانش‌های پیشین به‌درستی فهمیده و معنا نشده‌اند و تفسیر دوبارهٔ آن‌ها با اتکا به شواهد دیگری از شعر شاملو امکان دریافت پیوندهای درونی تصویرهای شعر را فراهم می‌آورد. شعر بر تقابل «ناصری» و «العازر» بنا شده و نظام تصویری آن در شبکه‌ای منسجم و هدفمند پیش می‌رود که بر پایهٔ تلفیق خلاقانهٔ دو روایت انجیلی شکل گرفته است؛ در نتیجه، عناصر شعر تنها در نسبت با یکدیگر و در پرتو جهان فکری شاملو معنای کامل خود را آشکار می‌کنند. همچنین، بازخوانی استعارهٔ مرکزی شعر نشان داد که «ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» نه خودِ تازیانه، بلکه باریکهٔ خونِ برآمده از زخمِ تازیانه است؛ استعاره‌ای که هستهٔ سازمان‌دهندهٔ نظامِ معنایی شعر را تشکیل می‌دهد و دیگر تصویرها و رخدادها در نسبت با آن سامان می‌یابند. از این روی، فروکاستن این استعاره به شلاق، خوانش را از شبکهٔ استعاری شعر دور می‌کند و انسجام نظام دلالی آن را برهم می‌زند. شاملو از رهگذر این بازآفرینی، روایت تاریخی مصائب مسیح را از سطح یک روایت دینی فراتر می‌برد و «ناصری» را به نمادی از انسان متعهدی بدل می‌سازد که رنج، ایثار و شهادت را پیامد ناگزیر پایبندی به حقیقت و آزادی بر دوش می‌کشد. بدین‌سان، «مرگ ناصری» نه بازگویی سرگذشت عیسی، بلکه آفرینش الگویی فرازمانی و فرامکانی از انسان آرمان‌خواه است؛ الگویی که در جهان شعری شاملو، با «العازر» و تمامی صورت‌های سکوت و انفعال، در تقابلی بنیادین قرار می‌گیرد.

## منابع


۱. آشوری، داریوش (۱۳٦٦). «در پی گوهرِ شعر»، کتابنمای ایران (مجموعه مقالات ادبی)، به کوشش چنگیز پهلوان، تهران: نشر نو.
۲. آشوری، داریوش. (۱۳۷۳). شعر و اندیشه، تهران: مرکز.
۳. آیسخولوس، مجموعه آثار، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نشر نی، ۱۳۹۰.
٤. اخوان لنگرودی، مهدی. (۱۳۷۲). یک هفته با شاملو، تهران: مروارید.
۵. أرسطوطالیس، طِباعُ الحَیَوان، ترجمهٔ یُوحَنّا بن البِطْریق، حَقَّقَهُ و شَرَحَهُ وَ قَدَّمَ لَهُ عبدالرحمن بَدَوی، الکویت: وکالةُ المَطبوعات، ۱۹۷۷.
٦. افلاطون، دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰.

۷. پاشایی، عسکری. (۱۳۷۸). نام همهٔ شعرهای تو (زندگی و شعر احمد شاملو)، ع. پاشایی، تهران: ثالث.
۸. پاشایی، عسکری. (۱۳۷۲). انگشت و ماه (نظارهٔ هشت شعر احمد شاملو)، استکهلم: آرش. پورعظیمی، سعید. (۱۳۹۹). *بام بلند هم‌چراغی* (با آیدا دربارهٔ احمد شاملو)، تهران: نشرنو.
۹. پورنامداریان، تقی. (۱۳۵۷). *تأملی در شعر احمد شاملو*، تهران: آبان.
۱۰. حقوقی، محمد. (۱۳٤٦). «از هوای تازه تا قفنوس در باران»، *جُنگ اصفهان*، بهار ۱۳٤٦، دفتر چهارم.
۱۱. حقوقی، محمد. (۱۳۵۱). *شعر نو: از آغاز تا امروز*، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.
۱۲. حقوقی، محمد. (۱۳٦۱). *شعر زمان ما* (۱): احمد شاملو، تهران: زمان.
۱۳. حقوقی، محمد. (۱۳٦۸). *شعر و شاعران*، تهران: نگاه.
۱٤. حقوقی. محمد. (۱۳۷۷). *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران* (نظم–شعر)، تهران: قطره.
۱۵. حقوقی، محمد. (۱۳۸۱). *حد همین است*، تهران: قطره.
۱٦. حقوقی، محمد. (۱۳۸٤). *تا نظم هندسی واژه‌ها* (تفسیر شعرهای ساختمند معاصر)، تهران: قطره.
۱۷. دستغیب، عبدالعلی. (۱۳٤۰). «*باغ آینه*»، *راهنمای کتاب*، سال چهارم، مرداد و شهریور، شماره‌های ۵ و ٦.
۱۸. دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۲). *نقد آثار احمد شاملو*، تهران: کتاب میرا.
۱۹. زال‌زاده، ابراهیم. (۱۳٦٦) *کتاب آینه* (مجموعه مقالات)، تهران: سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار.
۲۰. سپانلو، محمدعلی. (۱۳۷۳). «باز هم دربارهٔ مرگ آقای ناصری»، *تکاپو*، تیر و مرداد، شمارهٔ ۱۱.
۲۱. سپانلو، محمدعلی. (۱۳۷۹). *تعلق و تماشا* (منتخبی از مقالات و یادداشت‌ها)، تهران: قطره.
۲۲. سپانلو، محمدعلی. (۱۳۹۹). «غولی در سرزمین آدم‌ها» [در]: *من بامدادم سرانجام* (یادنامهٔ احمد شاملو)، به خواستاری سعید پورعظیمی، تهران: نشر نو.
۲۳. شاملو، احمد. (۱۳۳۹). *باغ آینه*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات کیهان.
۲٤. شاملو، احمد. (۱۳٤۳ الف). *آیدا در آینه*، تهران: نیل.
۲۵. شاملو، احمد. (۱۳٤۳ ب). *لحظه‌ها و همیشه*، تهران: نیل.
۲٦. شاملو، احمد. (۱۳٤٤). *آیدا: درخت و خنجر و خاطره*، تهران: مروارید.
۲۷. شاملو، احمد. (۱۳٤۵). «گفت‌وگوی علی‌اصغر ضرابی با شاملو»، *فردوسی*، سه‌شنبه، ۱۳ فروردین ۱۳٤۵، شمارهٔ ۷۵۷.
۲۸. شاملو، احمد. (۱۳٤۹). *شکفتن در مه*، تهران: زمانه و نگاه.
۲۹. شاملو، احمد. (۱۳۵۲). *شکفتن در مه*، تهران: زمانه و نگاه.
۳۰. شاملو، احمد. (۱۳۵٦). *دشنه در دیس*، تهران: مروارید.
۳۱. شاملو، احمد. (۱۹۸۹ م). *مجموعهٔ اشعار*، آلمان: کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد.
۳۲. شاملو، احمد. (۱۳۷۱ / ۱۹۹۲ م). *مدایح بی‌صله*، استکهلم: آرش.
۳۳. شاملو، احمد. (۱۳۷۲). *شکفتن در مه*، تهران: زمانه و نگاه.
۳٤. شاملو، احمد. (۱۳۷٦). *در آستانه*، تهران: نگاه.
۳۵. شاملو، احمد. (۱۳۷۹). *حدیث بی‌قراری ماهان*، تهران: مازیار.
۳٦. شاملو، سیروس. «اما نه چنان قاطع و بی‌تخفیف» (نامهٔ سرگشاده به ع. پاشایی)، *تکاپو*، مرداد ۱۳۷۲، شمارهٔ ٤.
۳۷. شکسپیر، ویلیام. (۱۳۳۹). *شاه‌لیر*، ترجمهٔ جواد پیمان، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۳۸. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳٦۹). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی‌مطلق، نیویورک: بنیاد میراث ایران.
۳۹. *کتاب المقدس (کتب العهد الجدید)*، ترجمهٔ هنری مِرتِن (از یونانی به فارسی)، لندن: دارالطباعهٔ گِلبِرت و رِونگتَن، ۱۸۷٦م.

٤٠. *کتاب عهد جدید*، ترجمهٔ رابرت بروس (از یونانی به فارسی)، لندن: به نفقهٔ جماعت مشهور به بریتیش و فورِن بیبل سوسائیتی (B.F.B.S)، ۱۹۲۵.
٤١. مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۹۲۵–۱۹۳۳ م.). *مثنوی معنوی*، به سعی و اهتمام و تصحیحِ رینولد نیکُلسون، لیدن: مطبعهٔ بریل.
٤٢. *ناگه غروب کدامین ستاره* (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)، (۱۳۷۰) تهران: بزرگمهر.
٤٣. هاکس، جیمز. (۱۹۲۸ م). *قاموس کتاب مقدس*، بیروت: مطبعهٔ امریکایی.

مجلات

۱. تکاپو، مرداد ۱۳۷۲، شمارهٔ ٤.
۲. تکاپو، تیر و مرداد ۱۳۷۳، شمارهٔ ۱۱.
۳. جُنگ اصفهان، بهار ۱۳٤٦، دفتر چهارم.
٤. راهنمای کتاب، سال چهارم، مرداد و شهریور ۱۳٤۰، شماره‌های ۵ و ٦.
۵. فردوسی، سه‌شنبه، ۱۳ فروردین ۱۳٤۵، شمارهٔ ۷۵۷.

انگلیسی

1. Byron, Lord. Don Juan: Cantos III, IV, and V. London: Printed by Thomas Davison, Whitefriars, 1821.
2. Doane, George W. “What Is That, Mother?” In The Token: A Christmas and New Year’s Present, ed. N. P. Willis, pp. 3-4. Boston: S. G. Goodrich, 1829.

نسخهٔ پیش انتشار