● آرش جودکی

وزن شعر احمدرضا احمدی

گفتن این که وزن و قافیه هیچ گاه دغدغه‌ی احمدرضا احمدی نبوده است، اگر از سر عیب‌جویی نیست، حرف تازه‌ای هم نمی‌تواند باشد. خود او، هر بار که فرصتی داشته، این جا و آن جا، در گفتگوها و در نوشته‌هایش[۱] مصرانه تکرار کرده که به دنبال وزن و قافیه نبوده‌است. وقتی که «هدف غایی» شعر برای او رام کردن شب و روز است[۲]، وزن و قافیه، حتی در معنای نیمایی آن، دیگر به چشم او نه دستگیرند و نه او را در این راه دست گزار. پس هنگامی که در میان نوشته‌های تا به امروز چاپ شده‌اش، در نامه‌ای به فروغ فرخزاد به این جمله برمی‌خوریم: «من اکنون هم در اندیشه ی وزن هستم»[۳] نمی‌توانیم شگفت‌زده نشویم. این جمله‌ی گذرا در نامه‌ای که بر زمینه‌ی شرح تجربه‌ی نژندآور سربازی، هم نطفه‌ی نثر شاعرانه‌ی شگرف او را در خود دارد و هم خطوط کلی دریافتش از چیستیِ شعر و چگونگی آن، علی‌رغم ترس او از این که اندیشه‌هایش «در صیقل و پرداخت مجروح شوند، زخمی شوند و بمیرند»[۴]، از چشمِ تیزبینِ فروغ پنهان نمانده‌بود که در ۲۱ خرداد ۱۳۴۴[۵] به او می‌نویسد:

«. ... احمدرضای عزیز، وزن را فراموش نکن. به توان هزار فراموش نکن. ... این راهی که می‌روی راه درستی نیست. ... تو اگر به برگ های درخت ها هم نگاه کنی می بینی که با ریتم مشخصی در باد می‌لرزند. بال پرنده هم همین طور است. وقتی می‌خواهند بالا بروند بال به هم می‌زنند تند تند و پشت

سر هم. وقتی اوج می‌گیرند در یک خط مستقیم می‌روند. جریان آب هم همین طور است. هیچ وقت به جریان آب نگاه کرده‌ای؟ به چین‌ها و رگه‌ها و نظم این چین‌ها و رگه‌ها؟ وقتی یک سنگ را در حوض می‌اندازی دایره‌ها را دیده‌ای که با چه حساب و فرم بصری مشخصی در یکدیگر حل می‌شوند و گسترش پیدا می‌کنند؟ هیچ وقت حلقه‌های کنده‌ی درخت را تماشا کرده‌ای که با چه هماهنگی و فرم حساب‌شده‌ای کنار هم قرار گرفته‌اند؟ اگر این حلقه‌ها می‌خواستند همین طور بی‌حساب به راه خودشان بروند آن وقت یک کنده‌ی درخت دیگر یک حجم واحد نمی‌شد. در تمام اجزاء طبیعت این نظم وجود دارد و این حساب و محدودیت وجود دارد... هر چیزی که به وجود می‌آید و زندگی می‌کند تابع یک سلسله فرم‌ها و حساب‌های مشخص است و در داخل آن‌ها رشد می‌کند. شعر هم همین طور است و اگر تو بگویی نه و دیگران بگویند نه، به نظر من اشتباه می‌کنند. ... یک روز خواهی فهمید که من راست می‌گفتم ...»[۶]

لازمه‌ی پذیرش راستی گفتار فروغ در گرو برداشتی همسان از میراث نیما است. چیزی که نبودش امکان این پذیرش را، نه آن روز و نه امروز، چهل و چند سال بعد، به احمدی نمی‌دهد.

سال چهل و چهار، سال مهمی در تاریخ شعر فارسی است. در حول و حوش همین سال‌هاست که سه چهره‌ی برترِ شعر نو، یعنی رویایی، فروغ و احمدی، هر یک با برداشتی ویژه از کار نیما به شعرِ خود فردیّت می‌بخشند و پوئتیک خود را پی می‌ریزند. فروغ دو سال پیش از این تاریخ، تولدی دیگر را چاپ کرده بود که در آن صرف نظر از جهان شاعرانه‌ی خودش، یکی از پیشنهادهای نیما را، که شعر باید مثلِ یک نثر وزن‌دار هماهنگ با حالت طبیعی کلام دکلامه شود، به کمال رساند[۷]. اما برای یدالله رویایی که در همان سالِ خدمتِ سربازی احمدی شعرهای دریایی را منتشر کرده‌است، مفهوم «قطعه»، اگر نه اصلی‌ترین، از بدعت‌های اصلی نیما است. و این یعنی کلّ قطعه‌ی شعر را، وقتی که شعر خودش با هدفی زیباشناسانه موضوع خودش می‌شود، در معماری قطعه دیدن[۸]. هرچند در مشخصه‌های اصلی شعر، یعنی حیاتِ تصویر، زبان، و معماری قطعه، از نیما و شعر نیمایی جدا می‌شود، بر پایه‌ی این برداشت، کار خود را در کتاب‌های دلتنگی‌ها (۱۳۴۶) و از دوستت دارم (۱۳۴۷) پی می‌گیرد تا در لبریخته‌ها (۱۳۶۹) به اوج آنچه «حالت پلاستیسیته به قطعه دادن» می‌نامد برسد. اما احمدیِ آن سال، که هنوز نه وقت خوب مصائب (۱۳۴۷) را منتشر کرده و نه من فقط سفیدی اسب را گریستم (۱۳۵۰)، می‌خواهد تنها نوع دیگر نگاه کردن را از نیما بیاموزد[۹].

بی‌گمان وجوه مشترکی میان احمدی و رویایی از یکسو، و احمدی و فروغ، از سوی دیگر هست. از میان برداشتن استقلال ظاهری شعر به یاری دیگر پدیده‌های اندیشه که احمدی از آن در نامه‌ی خود به فروغ حرف می‌زند، آن‌چنان از غایتِ تجربه‌ی رویایی در هفتاد سنگ قبر دور نیست[۱۰]. همسانی ظاهری به همسوییِ در عمل اما نمی‌انجامد. برخلاف رویایی که هراسی از برچسب فرمالیسم ندارد و از شعر توقع «شعرِ فرم» می‌کند، برای احمدی «این تجربیات فقط کلمات و شکل کار را صیقل می‌دهند»، و «اندیشه همان است که هست باید در روبه‌رو به زندگی سلام گفت»[۱۱]. نمی‌دانم به زندگی در روبه‌رو سلام گفتن از چگونگی این گفتن - همانگونه که در تجربه‌های درخشانش می‌کند، آنجا که نثر را در شعر به تحلیل می‌برد - می‌تواند قابل تفکیک باشد؟ هرچه که هست تمرکز احمدی در شعر بر «معماری قطعه» نیست.

احمدی هم مثل فروغ حرف‌های نیما، که «تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر

ایجاد کنم»[۱۲]، یا «شعر امروز شعری است که باید به حال طبیعی بیان نزدیکی گرفته‌باشد»[۱۳]، را خوب در گوش دارد. اما کوشش نیما در نزدیک ساختن نظم به نثر که فصل مشترک است، سرچشمه‌ی افتراق هم هست. انگار که نیما از دهان فروغ، احمدی را سرزنش می‌کند. وقتی که می‌نویسد: «این چیزی که تو انتخاب کرده‌ای اسمش آزادی نیست. یک نوع سهل بودن و راحتی است. ... ویران کردن اگر حاصلش یک نوع ساختمان تازه نباشد بالنفسه عمل قابل ستایشی نیست»[۱۴]، پژواک سخن‌های نیما را می‌شنویم. در حرف‌های همسایه، به چشم نیما آنچه اغتشاش و انقلاب را با هم تفکیک می‌کند، پیوستگی این آخری است با نظم و قاعده، یا در نامه به شین پرتو، انجام‌گرفتن بی‌نظمی در شعر را هم بر نظمی استوار می‌داند که شعر را در ظاهرِ آزادش مقید به قیدهای تازه و فراوان‌تری می‌سازد. حتی مثالِ فروغ از فرم بصریِ گسترشِ منظم دایره‌ها که از انداختن سنگ در حوض پدید می‌آیند، یادآور تمثیلِ[۱۵] نیماست از استخری که با موج‌های کوتاه و بلندش، بلندی و کوتاهی مصرع‌ها به اقتضای معنی را به یادِ نیما، که بر لب آن نشسته‌است، می‌آورد. با این حال تفاوتِ نگرش به وزن میان نیما و فروغ، در همین مثال‌ها هویدا می‌شود. گسترش و تحلیل دایره‌ها بر سطح آب، یا هماهنگیِ حلقه‌های درخت که نمونه می‌دهند از نظمی که در تمام اجزای طبیعت موجود است، می‌توانند تشبیهی باشند از ضرب آهنگ شعرهای خودِ فروغ، که در آنها چیزی، قلبی دلواپس یا حسی زنده و رنجور، در مرکزی نامرئی، مثل نبضی دردمند می‌تپد. فاصله و بسامد دایره‌های حرف را، که گرداگرد این نبض حلقه می‌بندند، شدت این تپش تعیین می‌کند. مثلِ حدتِ بالِ زدنِ پرنده که می‌خواهد اوج بگیرد، یا تاثیر فشار جریانِ آب بر نظم چین‌ها و رگه‌های سطح آب.

برای نیما هم در همه‌ی طبیعت نظم هست. «نظمی که در همه جا هست و در همه چیز هست و هستی عبارت از ماحصل آن است.»[۱۶] و وقتی «شعر هستی‌ای است که با هستی ارتباط قوی دارد»[۱۷] پس «انشای خوب پیش از هر کار، نظم مسلم و دقیقی را که در طبیعت است رعایت می‌کند.»[۱۸] در مثالِ نیما از حرفی که استخر با موج‌های کوتاه و بلندش که جملات آن هستند، و او را به یاد طرز شعر گفتنِ خود او می‌اندازد، فرق او با فروغ، و شباهتش با رویایی نهفته است. موج‌های کوتاه و بلند که نه در سطح، مثل گسترش دایره‌ها در مثالِ فروغ، در ارتفاع شکل می‌گیرند، خود ایماژی است از آنچه رویایی فرمِ قائم می‌نامد. یعنی قطعه‌ی شعر در کشفِ رابطه‌ها و چگونگیِ توزیع‌شان، به اقتضای موقع و مقام و معنا، حجم می‌گیرد، و قائم به ذاتِ خود، در هماهنگی قطعه قد می‌کشد[۱۹].

نیما در خصوص وزن، شعر فارسی را به سه دوره تقسیم می‌کند: دوره‌ی انتظام موزیکی، دوره‌ی انتظام عروضی و دوره‌ی انتظام طبیعی. انتظام طبیعی، بر پیش زمینه‌ی نظم طبیعی، ناظر به وفق دادن آن با طبیعت کلام است. وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معین است، نتیجه‌ی یک مصرع و یک بیت که نمی‌توانند وزنِ طبیعیِ کلام را تولید کنند، نیست. و فقط توسط آزمونی، که محصول توالی و اشتراکِ چند مصرع در اتحادشان و اندازه‌ی کشش آنها است، به‌وجود می‌آید. در این میان قافیه که برای نیما «وزنِ مضاعف است»[۲۰]، «زنگ مطلب» است و باید مطلب و جملات را تمام کند. شناختن محلِ قافیه که نسبت به وزن شعر تعادل میان مطالب را برقرار می‌کند، منوط به شناختن وزن شعر است، که به قول نیما، برای گوینده‌ای که می‌خواهد وزن شعر خود را با قافیه بیان کند، «کار دقیقی است و تقاضای حال و حوصله می‌کند.»[۲۱]

اما اگر گوینده‌ای، وقتی که نام این گوینده احمدرضا احمدی است، شعر خود را با قافیه بیان نمی‌کند،

آیا نباید در کارش دقتی دیگر، که تقاضای حال و حوصله ای دیگر هم می‌کند، سراغ کرد؟ خود نیما در همان نامه به شین پرتو می‌نویسد: «چون هر طرز کاری ما را به طرف شکل و اثر مخصوص می‌برد، و همچنین به عکس هر شکل و اثری محصول طرز کاری مخصوص است.»[۲۲] از طرف دیگر برای نیما، با توجه به پیش فرض فلسفی که چیزی که نظم ندارد وجود هم ندارد، هر شکلی «محصول بلاانفکاک وزنی است» که تحرکش را مدیون فعل و انفعالاتی است که از سنتزشان چیزی وجود می‌یابد. «بنابراین برای هر شکلی که وجود دارد وزنی حتمی است. نباید گفت: فلان شعر وزن ندارد. بلکه باید فکر کرد، خوب یا بد، آیا وزنی که به آن نسبت داده می‌شود از روی چگونه درخواست های نظری و ذوقی بوده است؟ آیا با آن درخواست‌ها که بوده است مطابقه می‌کند، یا نه؟ آیا آن درخواست ها درآورده از پیش سازنده‌ی شعر است، یا با آن چیزی که نظر عموم با دقت و حوصله می‌تواند بیابد، ارتباط دارد؟»[۲۳]
پس اگر وزنی را که در شکل شعرهای احمدرضا احمدی است دریابیم، میان ادعای او که، حتی در معنای دقیق نیمایی‌شان هم، هیچ گاه دنبال وزن و قافیه نرفته‌است، و آن خطِ نامه‌اش به فروغ - من اکنون هم در اندیشه‌ی وزن هستم - تناقضی نخواهیم یافت. و نه آن تکذیب این خواهد بود، و نه این دلیلی بر بی‌اعتباری آن.
در نامه به فروغ، نقلِ تنبیهِ سربازیِ مکرری که به گناهِ لهجه‌ی پایتخت از جانب مافوقی هم‌سن و سال خود متحمل می‌شود، ناگهان ابعادی دیگر می‌گیرد، و انگار تمثیلی می‌شود از مفهومی که احمدی از شاعر دارد: «... شب ها مرا پاسدار می‌کند، ولی من تمام این‌ها را بی‌اندوه و بی‌اعتراضی حتی به خودم می‌پذیرم. ... او فقط می‌پندارد که من پاسدار این ساختمان مرده و بی‌خون هستم، ولی پوست من با بینایی نجوا می‌کند. تو پاسدار شب و گل ختمی هستی.»[۲۴]
در تنهایی و خلوت شب نجوایی است، آن‌قدر بیرونی و بیگانه که شاعر را آن‌چنان از همه سو پس می‌زند که می‌پندارد از پوست خود او برمی‌آید. و گشودگی هولناکِ چشمی می‌شود که فرمانی سخت می‌راند: تو پاسدار شب و گل ختمی هستی! ختمِ گلِ ختمی به یای نکره مرگ را ناشناس نمی‌کند. «از مرگ هراس ندارم مرگ یک حقیقت مضاعف است که در من است و در اطراف من.»[۲۵] همچون قافیه که وزنِ مضاعف است. صدای بی‌کسی می‌گوید: پس تو، شاعر، پاسدار شب و مرگ هستی.
مگر احمدی در آغاز متنی با عنوانِ فروغ فرخزاد می‌دانست نمی‌نویسد: «شعر اگر هجوم نباشد دفاعی برای مرگ است و توضیحی برای مردن»[۲۶]؟ ولی «شعر دفاع کامل نیست - روز هم نیست - شب هم نیست تکه‌ای سخت و جاندار از شبانه‌روز است.»[۲۷] شبانه‌روزی که نه شب است و نه روز، و نه حتی شبانه‌روز، اگر به معنای گردشِ پیوسته‌ی روز و شب است و جانشینی پیاپی‌شان. شعر، این تکه‌ی سخت و جاندار شبانه‌روز، شبانه‌روز است از آنجا که غایتش رام‌کردن شب و روز است، همان «وهم بی‌پایان» است[۲۸] که زمان و مکان را نفی می‌کند و به سمت «در همیشه بسته» می‌رود. برای احمدی شعر در همین شتاب شگفت به سوی «در همیشه بسته»، خیره به آن، دفاع از «وهم بی‌پایان»[۲۹] است که اگر شعر دفاع از آن است، پس این «وهم بی‌پایان» همان مرگ است که شعر دفاع ناکامل آن بود. اما چرا ناکامل؟ شاعر که مرگ را، مرگِ مضاعف را، پاس می‌دهد، و به پاسِ همین پاسِ در زمانی دیگر زمانِ زمین، زمانِ جایگزینیِ فصول مفهوم می‌یابد[۳۰]، از خیرگی خود به «در همیشه بسته» چیزی «در پایانِ هر فصل برای ما هجی می‌کند.» دفاع ناکامل است چرا که «همیشه در این هجی کردن لکنت هم هست.»[۳۱]:

«از انتهای خانه ی من که با جهان یکسان نیست - زبان لکنت دارد و جاده انبوه از قلب و سهولت مرگ است»[۳۲] و این لکنت از سعی در بازگویی همان نجواست، که از دل و پوستِ شبی شب‌تر از هرچه شب برمی‌خیزد. نجوایی که در تکرار بلاانقطاع خود، واگویه ی کسلِ خستگی ناپذیرِ پیوسته‌ای می‌شود: شکوه‌ای ممتد، ژکاژکِ[۳۳] بی‌پایانِ هیچ‌کس که نه از چیزی، از هیچ می‌ژکد. گلایه‌ی یکنواختِ هیچ‌کس از هیچ، آوای بی‌کسی است.

وقتی که برای احمدی، «شعر ناب قوانین جاری بر زمین را نفی می‌کند»[۳۴]، حتی جاذبه و حرکت زمین، و به تبع آن چرخش شب و روز و گردش فصول را، بی‌گمان دیگر خوبی نگارشش در رعایت کردنِ نظم مسلم و دقیقِ در طبیعت نیست. پاسدار شب و گل های ختمی، یعنی پاسدار شب و «وهمِ بی‌پایان» که در کنار «در همیشه بسته» مرگِ مضاعف را پاس می‌دهد، وزن را در لکنت می‌جوید. لکنت است از آن رو که در شارِ پیوسته و یکنواختِ نجوای سکوت وقفه می اندازد، و خسته واگویه ی کسل را این جا و آن جا می بُرد. لکنت دفاع ناکامل مرگ می‌ماند، چرا که گلایه‌ی خموشِ سرسام‌آورِ تنهایی را لکنت هم نیوشیدنی می کند هم خاموش. وزنِ لکنت یا لکنتِ وزن به وزن در مفهوم نیمایی آن، ابعادی دیگر می‌بخشد، وقتی که می خواهد برای به گوش رساندنِ پچپچه ی بی پایانِ سکوت آن را مهار کند، در همان حال که به مهارناپذیری آن آگاه است. پس فراتر از قطعه ی شعر، شعر نوشتن بی‌پایانی می‌شود: از سر دوباره گرفتنِ ناگرفتنی.

نوشتنِ شعرِ پایان‌ناپذیری را احمدی از سال ها پیش در دست گرفته است که در آن هر کتاب اتحاد و اشتراک مصرع‌هایی است، که در اندازه‌ی کشش مداوم خود، آرمونی را، بر زمینه‌ی ژکاژکِ بی‌نهایتِ یکنواخت، هی دورتر می‌برند. و در هر کتاب، و از هر کتاب به کتاب های دیگر، جمله‌های مکرری: جراتی پنهان در کوچه و در من بود، ساعت ۳ دقیقه مانده به ساعت ۴، نوازندگانی در اتاق‌های زمستانی که از صدای ساز خود پیر می‌شوند، نام کسی را به کسی دیگر یا چیزی گفتن، مادر در بیمارستان، پله‌های بیمارستان، شهرهای خالی‌شده از بمباران، منظومه‌ی شیدایی گل‌های بنفشه، گل‌های داوودی، دیگر از عشق در زبان مادری نگفتن، در ایستگاه راه‌آهن پایتخت در صبح، آمدن از شهرستان، هزار پله به دریا مانده است، حدس دو سه شکوفه داشتن، ... نقشی چون نقشِ «زنگِ مطلب» دارند. وزنِ مضاعفی که در تکرار پیاپی خود، به نوبه ی خود، ژکاژکی دیگر می‌شود.

احمدرضا احمدی می‌تواند هنوز بگوید که اکنون هم به وزن می‌اندیشد. چرا که وزنِ شعر او شعر او است.

۲۰ اردیبهشت ۱۳۸۶

---

۱. احمدرضا احمدی، حکایت آشنایی من با...، تهران، نشر ویدا، ۱۳۷۷.
۲. پنجره را که می گشایم، درباره‌ی مهدی اخوان ثالث، ۱۲ مهر ۶۹. ن. ک: حکایت آشنایی من با...، یاد شده، ص ۳۹.
۳. ماهنامه‌ی نگاه نو، شماره‌ی ۷۱، آبان ۱۳۸۵.
۴. همان.
۵. ماهنامه‌ی نگاه نو، شماره‌ی ۶۹، اردیبهشت ۱۳۸۵.
۶. از نامه‌ی فروغ پیداست که این نامه جوابی است به چندین نامه‌ی دیگر که از احمدی دریافت کرده بوده است.
۷. شعر سهراب سپهری را نیز می توان از همین منظر بررسی کرد.

۸ . خواننده می تواند به کتاب های تئوریک رویایی هلاک عقل به وقت اندیشیدن ، از سکوی سرخ ، و همچنین آخرین که در دست انتشار دارد ، عبارت از چیست ، رجوع کند.
۹ . شعر و زندگی شاعرانه ، مصاحبه‌ی احمدرضا احمدی با روزنامه ی همشهری ، آبان ۱۳۸۴ .
۱۰ . «... یعنی ما امروز با سنگ قبرها به جایی می رسیم که دیگر شعر فرم شعر را می پذیرد و جلوتر از شکل خودش می رود... یعنی شعر را فرای شعر بردن . برون شعر را ، و شکل های برونی شعر را شناختن . نه فرم شعر ، بلکه شعرِ فرم .» از مقدمه ی هفتاد سنگ قبر .
۱۱ . نگاه نو ، ۷۱ ، یاد شده .
۱۲ . نیمایوشیج ، حرف های همسایه ، درباره‌ی شعر و شاعری ، تدوین سیروس طاهباز ، انتشارات دفترهای زمانه ، ۱۳۶۸ ، ص ۱۲۳ .
۱۳ . همان ، ص ۲۲۷ .
۱۴ . نگاه نو ، شماره‌ی ۶۹ ، یاد شده .
۱۵ . همان ، ص ۱۸۶ .
۱۶ . نیمایوشیج ، نامه به ش . پرتو ، در درباره‌ی شعر و شاعری ، ص ۳۳۸ .
۱۷ . حرف های همسایه ، درباره‌ی شعر و شاعری ، یاد شده ، ص ۱۲۴ .
۱۸ . نامه به ش . پرتو ، درباره‌ی شعر و شاعری ، یاد شده ، ص ۳۴۰ .
۱۹ . رویایی ، در پانویس مقاله‌ی حالا تو را به خود می خوانم ، می نویسد : «از فرم قائم منظورمان زیر هم نوشتن مصرع ها نیست . درست است که بیت (واحد دو مصراعی) دیگر واحد شعر نیست ، و از نیما به بعد دیگر مصرع است که به جای بیت می نشیند ، و واحد می شود ، و در واقع این قطعه‌ی شعر است که از حالت افقی ابیات و از حالت خوابیده درمی آید ، برمی خیزد و می ایستد نه خود شعر ، ولی خود شعر در استقرار رابطه ها ، در هماهنگی های قطعه است که قائم است . یعنی در زندگی زبان و در فرم های ذهنی ما . این را بسیاری از شاعران پس از نیما درک نکردند ، چه آنهایی که خود آگاهانه خواستند نیمایی باشند (نادرپور ، سایه و...) و چه آنهایی که خواستند و نشدند (اخوان و...) و چه آنهایی که خیال کردند شدند و دیگر نمی خواهند باشند ! نیما هنوز مطالعه می طلبد .» (از کتاب در دست انتشار عبارت از چیست .)
۲۰ . نامه به ش . پرتو ، یاد شده ، ص ۳۰۵ .
۲۱ . همان .
۲۲ . همان ، ص ۳۰۶ .
۲۳ . همان ، ص ۳۳۸ .
۲۴ . نگاه نو ، ۷۱ ، یاد شده .
۲۵ . همان .
۲۶ . «فروغ فرخزاد می دانست» در ۲۴ بهمن ۵۲ نوشته شده است ، ن . ک : حکایت آشنایی من با... ، یاد شده ، ص ۱۳ .
۲۷ . همان ، ص ۱۳ .
۲۸ . این وهم بی پایان ، درباره‌ی بیژن جلالی ، ۱۴ دی ۱۳۷۱ ، ن . ک : حکایت آشنایی من با... ، یاد شده ، ص ۸۳ .
۲۹ . همان ، ص ۸۴ .
۳۰ . همان ، ص ۸۵
۳۱ . همان ، ص ۸۶
۳۲ . احمدرضا احمدی ، هزار پله به دریا مانده است ، تهران ، نشر نقره ، ۱۳۶۴ ، ص ۱۵ .
۳۳ . ژکاژک برای ترجمه‌ی کلمه‌ی کلیدی اندیشه‌ی موریس بلانشو ، Ressassement ، پیشنهاد می شود که اسم مصدر است از فعل Ressasser به معنای ۱) مدام از سر دوباره گرفتن چیزی و به آن پرداختن ۲) تکرار کسالت بار حرفی همیشگی . ژک مشتق از مصدر ژکیدن ، به معنای سخن زیر لب ، سخنی که از روی خشم یا شکایت و یا دلزدگی در زیر لب بگویند. میانوند «ا» برای نشان دادن تکرار است .
۳۴ . این وهم بی پایان ، یاد شده ، ص ۸۶ .