مطالعات زبانی ـ بلاغی
سال ٦ـ شماره ١١ـ بهار و تابستان ٩٤
صفحات ۴۷ تا ۶۸

سازه‌ها در مجموعهٔ «حنجرهٔ زخمی تغزل» حسین منزوی

زیور دهقانی* ـ شمس الحاجیه اردلانی** ـ سید احمد کازرونی**

چکیده

تکرار و دوران از محورهای اصلی شکل‌گیری عناصر موسیقایی است. این الگو که در نظام موسیقایی شعر معاصر نیز تشخص دارد، سه حوزهٔ موسیقی درونی، بیرونی و کناری را در بر می‌گیرد. منزوی با تکیه بر این الگوها موسیقی اشعار خود را آفریده است. این پژوهش بر آن است تا با بررسی آرایه‌های موسیقی‌آفرین در غزل‌های مجموعهٔ «حنجرهٔ زخمی تغزل» روش بکارگیری این عناصر و کارکردشان در اشعار منزوی را نشان دهد. یافته‌های این پژوهش بیانگر این است که منزوی برای غنای موسیقی غزل خود شیوه‌های متعددی را به کار می‌گیرد، از جمله: توجه به تنوع اوزان عروضی، بکارگیری اوزان پرکاربرد، ایجاد تناسب معنا و درون‌مایه با اوزان عروضی ، بهره‌گیری از جناس، تکرار، تضاد. کارکرد موسیقایی قافیه و ردیف سبب هم‌آوایی در اشعار وی شده است. به طور کلی عناصر ساختار موسیقایی شعر منزوی در چهار ردهٔ موسیقایی دسته‌بندی می‌شود؛ موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی.

کلیدواژه: *حسین منزوی، عناصر موسیقی آفرین، حنجرهٔ زخمی تغزل، موسیقی بیرونی، موسیقی کناری.*

---

* دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد واحد بوشهر، نویسندهٔ مسئول ardalani_sh@yahoo.com
** استادیار دانشگاه آزاد واحد بوشهر
تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۱۱/۱۴ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۰۷/۱۲

مقدمه

ادبیات مقوله‌ای است که می توان آن را از جنبه‌های گوناگون بررسی کرد. از دیدگاه هنری، این هنر کلامی است مبتنی بر تخیل و عاطفه که عنصر اساسی و مقدمهٔ شکل‌گیری اثر ادبی است. شاعر یا نویسنده می‌کوشد اندیشه و عواطف خود را در قالب کلامی زیبا و مناسب بیان کند.

بازخوانی تعریف منتقدان، اندیشمندان، فلاسفه و شاعران از شعر، نشانگر این است که موسیقی از دیرباز جزء عناصر بنیادین و محوری شعر به شمار می‌آمده است. افلاطون در نگرشی شهودی «شعر را محصول الهام دانسته و وزن و آهنگ را عنصری مسحورکننده ارزیابی می‌کند» (رک، خانلری،۱۳۸۶:۱۳).

منزوی از شاعران برجستهٔ ایران است که نوآوری و خلاقیت را در شعر به کار برده است. وی تئوری نیما را در قالب غزل پیاده کرد و با القابی چون سلطان غزل، همای غزل و نیمای غزل معاصر فارسی شناخته شد. منزوی در دوره‌ای غزل سرود که منتقدان بر این باور بودند عمر شعر کلاسیک و غزل به پایان رسیده است؛ اما وی نشان داد غزل ظرفیتی دارد که نمی‌توان آن را نادیده گرفت و پیشنهادهایی به غزل امروز داد. او تحول شگرف نیما را در غزل معاصر زنده کرد و نخستین دفتر شعرش به نام «حنجرهٔ زخمی تغزل» را در سال ۱۳۵۰ به چاپ رسانید (قربانی، ۱۳۸۶: ۳۲). منزوی ضمن وفاداری به سنت شعر فارسی، در غزل شاعری نوگراست. جنبه‌های تازه و نوآورانه در غزل‌های وی، در ساحت معنا و مضامین شعری، صور خیال و زبان ویژه و جلوه‌های موسیقایی آن منعکس است. شعر منزوی در پیوند با شاخصهٔ موسیقی که محور این نوشتار است، مورد توجه است. شاعر ضمن توجه به مبانی زیبایی‌شناسی غزل فارسی، با سودجویی از ذهنیت موسیقایی و خلاقیت هنریش، جلوه‌های تازه‌ای در موسیقی شعر پدید آورد.

مطالعاتی که پیرامون موضوع این پژوهش انجام گرفت، نشان داد تاکنون بررسی‌های انجام شده در آثار منزوی عمدتاً یا از زوایای دیگر بوده یا به صورت کم‌رنگ مسائل بیانی و بدیعی (تصویرآفرینی و شگردهای ادبی) را بررسی کرده است. نمونه‌های زیر تحقیقات انجام شده در این زمینه را نشان می‌دهد؛

احمدی، ۱۳۸۳، «آواز جویباران». این مقاله حرکت شعر منزوی به سوی سلامت و موسیقیایی شدن را ارزیابی کرده و عوامل موسیقی‌آفرین در غزل این شاعر را با تکیه بر غزل‌های مجموعهٔ حنجرهٔ زخمی تغزل و ویژگی موسیقی این دفتر بررسی کرده است.

جوادی، ۱۳۹۰، «بررسی زندگی، شخصیت، آثار و درون‌مایهٔ اشعار حسین منزوی» که در آن نویسنده نقش منزوی را در عرصهٔ غزل معاصر، مثبت و تأثیرگذار ارزیابی کرده است. در بخشی از این پژوهش به منظور دست‌یابی به نتایج سبک‌شناسی آثار حسین منزوی، سطح آوایی، ادبی و زبانی این شاعر بررسی شده است.

مدرسی، کاظم‌زاده ۱۳۹۰، «واژه یکی از شگردهای برجسته‌ساز در غزل حسین منزوی». نویسندگان این پژوهش اشکال گوناگون تکرار واژه را در اشعار منزوی که به شیوهٔ همگونی کامل و ناقص در سطح جمله و گروه بیان شده است از شگردهای برجسته‌ساز شعر وی دانسته‌اند.

محمدی، ۱۳۹۲، «تحلیل زیبایی‌شناختی اشعار حسین منزوی از منظر شگردهای بدیعی»، این پایان‌نامه به جست‌وجوی برخی از آرایه‌های بدیع همچون تلمیح و صنایع معنوی در شعرحسین منزوی پرداخته است.

هنرسازه

شفیعی‌کدکنی در کتاب رستاخیز کلمات اظهار می‌دارد: «کلمهٔ هنر سازه‌ها را در برابر priem روسی فعلاً بپذیرید؛ زیرا ما در فرهنگ فارسی کلمه‌ای که بتواند تمام شگردها و ابزارهای هنری شاعر و نویسنده را زیر چتر خود بگیرد نداریم. به همین دلیل در برابر priem روسی و device انگلیسی «هنرسازه» را به کار می‌برم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴۹) او در ادامه می‌گوید: «هنرسازه همهٔ تمهیداتی است که شاعران، نویسندگان و هنرمندان به کار می‌گیرند تا از مادهٔ زبان به «شعر» یا به «پیرنگ» برسند. در شعر، ما با مادهٔ زبان سروکار داریم و از طریق هنر سازه‌های وزن، قافیه، ردیف، تصویر، موسیقی کلمات و ... شعر را پدید می‌آوریم» (همان ۷۱:۱۳۹۱). وی می‌نویسد هنر سازه‌ها حدومرزی ندارد و مواد اصلی پژوهشگران ادبیات است و هر ابداع و نوآوری در حوزهٔ ساخت و صورت را زیر چتر گسترده و

پهناور خود قرار می‌دهند (همان:۱۵۰). تشبیه، استعاره، کنایه، حذف بلاغی، موسیقی و.. .همه از جمله هنرسازه‌ها هستند (همان: ۱۴۹). از منظر فرمالیست‌ها مهم‌ترین ویژگی اثر ادبی ادبیت آن است و ادبیت را سازه‌ها و مشخصه‌های صوری و زبانی می‌دانستند که زبان ادبی را از دیگر انواع کلام متمایز می‌سازد. آن‌ها در جست‌وجوی شگردهایی بودند که سخن عادی را به اثر ادبی برجسته مبدل نماید(قاسمی‌پور، ۱۳۸۶ :۲۶) و در نهایت بر این باور بودند که تحلیل آثار ادبی باید بر اساس سازه‌های درون‌متنی باشد (هارلند، ۱۳۸۵: ۱۴۷).

پیوند شعر و موسیقی

شعر سخنی موزون و خیال‌انگیز و برانگیزانندهٔ عواطف انسانی است. عوامل پدید آورندهٔ شعر را زبان، تخیل، موسیقی و وزن بر شمرده‌اند. موسیقی عنصر مهم شکل‌گیری شعر است و تناسب صوتی میان اجزای کلام را به وجود می‌آورد که سبب دل‌نشینی و خیال‌انگیزی کلام می‌شود و نمود آن در شعر چهارگونه است: موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنایی. غرض از موسیقی بیرونی اوزان عروضی است؛ یعنی در یک اثر فاخر ادبی وزن با محتوای کلام متناسب باشد. هماهنگی میان صامت و مصوت‌ها موسیقی درونی را به وجود می‌آورد. واج‌آرایی از برجسته‌ترین این‌گونه موسیقی است. موسیقی کناری عبارت است از هم‌آوایی حاصل از توالی ردیف و قافیه. موسیقی معنایی نیز تناسب لفظی معنایی میان کلام را در بر می‌گیرد. ایهام، تضاد، مراعات النظیر و... از مقوله‌های آن به شمار می‌رود.

وزن و موسیقی از دیدگاه ارسطو، بارزترین عنصر تمایز شعر از نثر است. *تینیانوف* بر این باور بود که الگوهای صوتی در شعر، معنای کلمات را جرح و تعدیل می‌کند، از این روست که وزن، قافیه و و الگوهای آواشناختی شعر از دیدگاه او اهمیت بسیاری دارد. از نظر فرمالیست‌ها وزن شعر به ناچار تحت‌تأثیر معنا قرار دارد و خود نیز می‌تواند بر معنا تأثیر گذاشته، فرم کلمات را تغییر دهد و تکیه‌ها و تأکیدهای جدیدی بر آن بیفزاید. هرچند الگوهای آواشناختی نظیر سجع، قافیه، ردیف، وزن و واج‌آرایی، نه تنها کاربرد بازنمایی معنا را ندارد بلکه خود عناصری معنادارند (تینیانوف نقل از قاسمی پور،۱۳۸۶ :۵۷). *خواجه‌نصیرطوسی* در فصل نخست کتاب اساس‌الاقتباس می‌نویسد: «شعر کلامی تخیلی بوده که از اقوال دارای وزن متساوی

و قافیه تألیف می‌شود» (طوسی،۱۳۸۰: ۶۵۵) و در جای دیگر اظهار می‌دارد: «شعر به نزدیک منطقیان، کلام مخیل موزون باشد و در عرف جمهور کلام موزون» (همان:۶۵۱). خواجه هم‌نظر با اهل منطق، شعر را کلامی موزون می‌داند. *دهخدا* از قول علمای عرب، شعر را کلامی می‌داند «که گویندهٔ آن پیش از ادای سخن قصد کرده باشد که کلام خویش را موزون و مقفی ادا کند و چنین گوینده را شاعر نامند؛ ولی کسی که قصد کند سخنی ادا کند و بدون اراده، سخن او موزون و مقفی ادا شود، او را شاعر نتوان گفت» (دهخدا، ۱۳۸۵: ذیل شعر)

خانلری نیز معتقد است «شعر بدو پیدایش، نزد همهٔ اقوام با وزن، ملازمه داشته و دارد و سخن ناموزون در هیچ زبانی شعر خوانده نمی‌شود (رک ناتل خانلری ۱۳۸۶: ۶). این پیوند دیرینه تاکنون ادامه یافته و اهمیت وزن و موسیقی در شعر همچنان محفوظ مانده است. گروهی شعر را به نقاشی و تصویرگری نزدیک می‌دانند؛ اما گروه بیشتری پیوند شعر با موسیقی را بیش از پیوند با نقاشی می‌دانند. نیما ارتباط شعر و موسیقی را چنان محکم می‌دانست که شعر بی‌وزن را به انسان برهنه تشبیه‌می‌کرد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۱). فرمالیست‌ها نیز مهم‌ترین عامل سازندهٔ شعر را موسیقی و وزن می‌دانند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۶۱).

عناصر موسیقی‌آفرین در غزل‌های منزوی

نظام موسیقایی شعر کلاسیک، بر تکرار و دوران استوار است. این الگو در موسیقی‌های بیرونی، کناری و درونی محور شکل‌گیری عنصر موسیقایی و اساسی‌ترین اصل موسیقی است. منزوی در «حنجرهٔ زخمی تغزل» این الگو را برای تشخص موسیقایی شعرش برگزیده، در کنار اوزان عروضی، نظام آوایی ویژه‌ای در شعرش پدید آورده است. مهم‌ترین عنصر موسیقی‌آفرین در شعر منزوی، عنصر شناخته‌شده‌ای است که شاعران کلاسیک از آن بهره برده‌اند. این پژوهش شیوهٔ استخدام این عناصر را در «حنجرهٔ زخمی تغزل» واکاوی می‌کند. عناصر موسیقی‌ساز این دفتر در چهار گروه موسیقایی جای دارد؛ موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی، که مهم‌ترین عوامل آوایی و موسیقایی هرگروه، بررسی می‌شود.

موسیقی بیرونی

جانب عروضی شعر موسیقی بیرونی آن است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده باشد، منطبق است (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۰: ۳۹). کدکنی وزن را موجد موسیقی بیرونی شعر می‌داند (همان: ۵۱) و می‌نویسد: «در قلمرو موسیقی بیرونی، شاعران بر یکدیگر برتری ندارند، جز در تنوع و هماهنگی اوزان یا تجارب روحی و دیگر جوانب موسیقایی شعر (همان). وی تصریح می‌کند وزن نوعی تناسب است که «اگر در مکان واقع شد آن را قرینه و اگر در زمان واقع شد آن را وزن می‌خوانند» (همان: ۳۹).

بررسی اوزان عروضی در سی غزل منتخب از مجموعهٔ «حنجرهٔ زخمی تغزل» بر این مبتنی است که شاعر در انتخاب اوزان، آگاهانه یا ناآگاهانه به کارکردهای مختلفی نظر داشته و شیوهٔ گزینش اوزان بر رویکردی چند وجهی بنا شده است. بخش زیادی از این رویکرد، در پیوند با معنی و درون‌مایهٔ شعر قرار دارد و شاعر با بهره‌گیری از ذهنیت موسیقایی و اشراف خویش بر موسیقی کلاسیک ایران، نظام عروضی شعرش را به گونه‌ای سامان بخشیده که با معنا در تناسب باشد. از سوی دیگر با هماهنگی میان ساختار موسیقایی و معنا، روند تأثیرکلام را بر مخاطب تسریع می‌سازد.

اوزان سی غزل منتخب

بررسی دیوان شاعران دوره‌های خراسانی، عراقی و نیز سبک‌های «بین‌بین» یا «حاشیه‌ای» بیانگر این است که هرچه به دوره‌های متأخّر نزدیک می‌شویم، پاره‌ای از اوزان و بحور عروضی، با ذوق‌های پرورده و تلطیف یافتهٔ شاعران سازگاری ندارد.

در بررسی اوزان سی غزل منزوی دگرگونی و آشنایی‌زدایی بنیادینی دیده‌نشد؛ اما غزل‌ها بیشتر در اوزان جویباری و ملایم سروده شده است. اوزان جویباری به اعتبار نرمی، خوش‌آهنگی و استمرار، اوزانی است که «از ترکیب نظام ایقاعی خاصی حاصل می‌شود که با همهٔ زلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکرار در ساختمان آن‌ها احساس نمی‌شود و ساختار افاعیل عروضی در آن‌ها گونه‌ای است که رکن‌های عروضی در آن عیناً تکرار نمی‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۵). از سی غزل

منتخب، ده غزل در بحر مجتث مثمن مخبون محذوف سروده شده که از پرکاربردترین اوزان شعر فارسی است. باید توجه داشت که از صد غزل نخست دیوان خواجه، سی غزل در بحر مجتث مثمن محذوف سروده شده است.

الگوی وزنی این دفتر به گونهٔ زیر است.

– مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (بحر هزج مثمن سالم) ۴ بار

– مفعول مفاعلن فعولن یا مستفعل فاعلات فع لن (بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف)

– مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن یا مستفعل مفعولن مستفعل مفعولن (بحر هزج مثمن اخرب)

– فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (بحر رمل مثمن سالم)

– فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن (بحر رمل مثمن مخبون)

– فعلاتن فعلاتن فعلاتن فَعِلُن (رمل مثمن مخبون محذوف)

– فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن (بحر رمل مثمن اصلم) ۲ بار

– فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فَعِلُن (رمل مثمن مخبون محذوف) این وزن جزء اوزان سنگین و جویباری و چهارمین وزن پرکاربرد اوزان زبان فارسی است (جدیدالاسلامی قلعه نو و صفائی کشتگر، ۱۳۹۰: ۷۲).

– مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن (بحر رجز مسدس مُرَفّل) ۲ بار

– مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن (بحر رجز مثمن مطوی)

– فعولن فعولن فعولن فعولن (بحر متقارب مثمن سالم)

– مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن(بحر مُجتثّ مثمن سالم)

– مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن(بحر مجتث مثمن محذوف) ۸ بار که وزنی نرم، سنگین و جویباری و از پرکاربردترین اوزان شعر فارسی است.

– مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلُن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف) ۲ بار

– مفعول فاعلاتن مفاعیل فعلن (مضارع مکفوف اصلم) ۲ بار

– مفعول مفاعیلُ مفاعیلُ فعلَ (بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف).

با نخستین نگاه به غزل منزوی، نوآوری ویژه‌ای در واحدهای ساختاری مشاهده نمی‌شود. در حوزهٔ وزن، از اوزان پرکاربرد و مطبوع بهره می‌جوید، اوزان کم‌سابقه یا بی‌سابقه در غزل‌هایش کاربرد ندارد و دگرگونی و آشنایی‌زدایی بنیادینی

در غزل وی به چشم نمی‌خورد؛ اما هنرمندی و ذهنیت موسیقایی شاعر را باید در کاربرد اوزان هماهنگ با درون‌مایه و لحن بیانی وی جست که با رعایت اصل تنوع به جاذبهٔ موسیقایی شعرش افزوده است. منزوی هم‌سو با اوزان جویباری، اوزان خیزابی [1] را نیز به کار می‌گیرد؛ چنان‌که بحر هزج مثمن سالم ۴ بار، بحرهای متقارب مثمن سالم و رمل مثمن سالم هرکدام ۱ بار در غزل او نمود یافته است.

بهره‌گیری از اوزان خیزابی امکان خلق قافیه‌های میانی را در شعر وی فراهم‌آورده که وجه دیگری بر جلوهٔ موسیقایی غزل منزوی افزوده است؛ هرچند بسامد اوزان جویباری در غزل‌های وی بیشتر است.

موسیقی کناری

مجموعه عواملی است که در نظم موسیقایی شعر مؤثر بوده و برخلاف موسیقی بیرونی که در سراسر بیت و مصراع یکسان است، در بیت و مصراع مشاهده نمی‌شود. جلوه‌های موسیقی کناری، تنوّع گسترده‌ای دارد که قافیه و ردیف آشکارترین نمود آن است (محسنی،۱۳۸۲: ۱۱). در تحلیل عناصر موسیقی‌آفرین در ساحت موسیقی کناری، دو مبحث قافیه و ردیف مطرح است. قافیه اصلی‌ترین عنصر موسیقایی قالب‌های کلاسیک است که اهمیت خود را در قالب‌های نوین نیز حفظ کرده، به گونه‌ای که نیما وجود قافیه را ضروری و آن را زنگ مطلب دانسته است (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۳۵). در شعر سپید که از وزن عروضی و ساختار موسیقایی نظام‌مند بی‌بهره است، کارکرد و اهمیت قافیه محفوظ است (پورنامداریان،۱۳۸۶: ۴۸). غزل تأثیر موسیقایی خود را پس از وزن عروضی مدیون قافیه است که تأثیر موسیقایی آن را تکمیل می‌کند.

از دیگر جلوه‌های موسیقایی و عناصر موسیقی‌آفرین غزل منزوی که در زیرمجموعهٔ موسیقی کناری ارزیابی می‌شود، قافیهٔ میانی است. برخی ابیات این دفتر که در اوزان دوری سروده شده است، قافیهٔ میانی دارد. در ۳ بیت از غزل شمارهٔ ۶، قافیهٔ میانی شکل گرفته است. این غزل در بحر هزج مثمن اخرب سروده شده که

[1]- وزن‌های تند و متحرکی که از رکن‌های سالم یا مزاحف تشکیل شده و نظام ایقاعی افاعیل عروضی در آن‌ها به گونه ای است که ساختمان تکرار و شوق تکرار در آن‌ها به طور خاصی احساس می‌شود » (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۳۹۶).

مناسب‌ترین وزن دوری برای خلق قافیهٔ میانی است. به قافیهٔ میانی پریشانیست و حیرانیست در بیت زیر دقت کنید:

... آوار پریشانی ست، رو سوی چه بگریزیم؟

هنگامهٔ حیرانی ست، خود را به که بسپاریم؟ (منزوی حسین ۱۳۹۰).

همچنین قافیه میانی آیا و اما در بیت زیر:

تشویش هزار آیا، وسواس هزار اما

گنگیم و نمی فهمیم، ورنه همه بیماریم

قافیه میانی ترا و مرا در بیت زیر:

... من راه ترا بسته، تو راه مرا بسته

امید رهایی نیست وقتی همه دیواریم (منزوی، ۱۳۹۰ :۴۵).

در غزل شمار ۱۶، در بیت مطلع قافیهٔ میانی چینم، بیارایم، گیرم و قافیهٔ پایانی بگشایم مورد توجه است:

گل از پیراهنت چینم که زلف شب بیارایم

چراغ از خنده‌ات گیرم که راه صبح بگشایم (همان: ۴۵).

در تمام سی غزل، قافیه به شکل سنتی رعایت شده است و هنجارگریزی یا رویکرد نوینی در قافیه وجود ندارد. کارکرد موسیقایی قافیه در غزل منزوی در هماهنگی آوایی قافیه با خوشه‌های صوتی تجلی می‌یابد که در دو محور افقی و عمودی مطرح بوده و بر توزیع نظام‌مند خوشه‌های صوتی ابتنا دارد و در نهایت به شکل‌گیری نظام موسیقایی غزل وی منجر شده است. باید گفت بخش مورد توجه موسیقی شعر منزوی در پیوند با کاربرد موسیقایی قافیه سامان یافته است.

وحدت آوایی قافیه و ردیف با شبکهٔ آوایی و صوتی شعر منزوی، کارکرد موسیقایی قافیه را افزایش داده است. در غزل‌های موفق وی، حرف یا حروفی که در قافیه تشخص صوتی دارد در طول بیت بیشتر استفاده شده، به گونه‌ای که نظام آوایی برخی از غزل‌ها بر اساس همین شاخصه شکل گرفته است.

در غزل شمارهٔ ۴، شکوفا، گویا، رویا، والا، تماشا، دریا، صحرا، شناسا، هرجا، معما و تنها کلمات قافیه هستند و تشخص صوتی در مجموعهٔ ردیف و قافیه موردتوجه است. از این رو، حرف (ی) در کل غزل بسامد چشمگیر و تشخص صوتی

دارد. نظام آوایی شعر به‌گونه‌ای شکل گرفته است که در بیشتر ابیات حرف (ی) تشخّص صوتی یافته است.

لبت صریح‌ترین آیهٔ شکوفایی است
و چشم‌هایت شهر سیاه گویایی است
... شمیم وحشی گیسوی کولی‌ات نازم
که خوابناک‌تر از عطرهای صحرایی است (همان: ۲۱-۲۲).

حرف الف در کلمات قافیهٔ غزل شمارهٔ ۲ که از منظر موسیقایی از جمله غزل‌های برجستهٔ این مجموعه به شمار می‌رود، تشخص صوتی یافته است و با تأمل در خوشه‌های صوتی غزل می‌توان دریافت که این حرف در طول ابیات نیز تشخص آوایی دارد. همچنان که در مبحث واج‌آرایی خواهد آمد، نظام آوایی در این گونه غزل‌ها با درونمایه و لحن شعر، هماهنگی و تناسب دارد. در ۸ بیت این غزل، الگوی تکرار حرف الف به این قرار است؛ در بیت ۵ ده بار، در بیت ۱و۲ نه بار، در بیت ۳و۶ هشت بار، در بیت ۷و۸ هفت بار و در بیت ۴ شش بار تکرار شده که موسیقی دلپذیری حاصل از هماهنگی آوایی قافیه و خوشه‌های صوتی، در این غزل خلق شده است:

دریای شورانگیز چشمانت چه زیباست
آن جا که باید دل به دریا زد همین جاست
... ما هردوان خاموش خاموشیم؛ اما
چشمان ما را در خاموشی گفت و گوهاست (همان،۱۷-۱۸).

ردیف در «حنجرهٔ زخمی تغزل»

ردیف ازمختصات شعر فارسی و مولد موسیقی مضاعف شعر است. «کلمات مکرر پایان مصراع‌ها و بیت‌ها که معنی واحدی دارند، ردیف خوانده می‌شوند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۸۹). ردیف، وزن و آهنگ قافیه را به کمال می‌رساند و دایرهٔ تداعی‌های شاعر را گسترش می‌دهد. معانی و مضامینی که هنگام کاربرد ردیف به ذهن شاعر متبادر می‌شود، ترکیبات و مجازهای زیبا و بدیعی را به وجود می‌آورد و بر خیال‌انگیزی شعر می‌افزاید. شفیعی‌کدکنی می‌نویسد: «ردیف همواره عنصر بارز شعر فارسی بوده که به توسعهٔ خیال و آفرینش ترکیب‌های تصویری کمک کرده است

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰ :۲۳۳). ردیف، ویژهٔ شعر فارسی است و امتیاز آن به شمار می‌رود (احمدنژاد،۱۳۷۶: ۲۸).

منزوی در بالا بردن موسیقی شعر خود از ردیف با بسامد بالا سود جسته است که حدود هشتاد درصد از غزل‌های وی را در بر می‌گیرد. از سی غزل منتخب منزوی، ۲۵ غزل دارای ردیف است که ۸۳٪ غزل‌ها را شامل می‌شود. از این میان ۸ غزل، ردیف اسمی و ۱۷ غزل ردیف فعلی دارد. نکتهٔ مورد توجه، از سویی بسامد بالای کاربرد ردیف در غزل منزوی است که بخش عمده‌ای از غزل‌ها را شامل می‌شود و از سوی دیگر، بسامد ردیف فعلی است که به شکل محسوسی از ردیف اسمی بالاتر و بیش از دو برابر ردیف اسمی است.

ردیف‌های فعلی: عبارت است از، کنی، گذشتی و خواهد یافت.

لبت صریح‌ترین آیهٔ شکوفایی است

و چشم‌هایت شعر سیاه گویایی است (منزوی، ۱۳۹۰ :۲۱).

دوباره راه غنا می‌زند ترانهٔ‌من

دوباره می شکفد شعر عاشقانهٔ من (همان:۲۹).

خیام ظلمتیان را فضای نور کنی

به ذهن ظلمت اگر لحظه‌ای خطور کنی (همان:۳۷).

تو عاشقانه‌ترین فصلی از کتاب منی

غنای ساده و معصوم شعر ناب منی (همان: ۳۹).

در من کسی باز یاد تو افتاد امشب

بانگی ترا از درونم صلا داد امشب (همان:۴۱).

ای که گمنام رسیدی و تو گمنام گذشتی

تو که بودی که شتابان و بی آرام گذشتی؟ (همان:۴۳)

اگر باشی محبت روزگاری تازه خواهد یافت

زمین در گردشش با تو مداری تازه خواهد یافت (همان:۴۹).

حماسه‌ای است که می‌آید این صدا از کیست؟

از آن کیست اگر این صدا از آن تو نیست؟ (همان:۵۱)

تجلی موسیقایی ردیف همچون قافیه در غزل‌های منتخب منزوی، در ساحت تناسب آوایی و هماهنگی واج‌های ردیف قراردارد که با شیوهٔ چینش واج‌ها و

خوشه‌های صوتی در طول بیت پدیدار می‌شود. در غزل وی، افزون بر نقش و کارکرد متعارف ردیف، که به واسطهٔ اجزای تکرار شونده به توازن صوتی شعر می‌انجامد، هماهنگی واج‌ها و ردیف نیز در طول بیت تشخص صوتی ویژه‌ای دارد که کارکرد هنری ردیف در شعر او را افزایش می‌دهد.

موسیقی درونی

از هماهنگی و ترکیب کلمات و طنین خاص مجاورت حروف سامان می‌یابد. محور اصلی موسیقی، بر تکرار و دَوَران اتکا دارد و «جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها، که از مقولهٔ موسیقی بیرونی و کناری نباشد، در حوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعهٔ هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه و تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۳۹۲). شگردها و آرایه‌هایی چون جناس، واج‌آرایی، ردالصدر علی‌العجز، ردالعجز علی الصدر و طرد و عکس، زیرمجموعهٔ موسیقی درونی به شمار می‌رود. «انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در این نوع موسیقی نهفته است» (همان:۳۹۲).

جناس در غزل‌های منتخب منزوی

جناس آوردن کلمات هم‌جنس در سخن است که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف‌اند (همایی، ۱۳۹۱: ۴۹). جناس از عناصر و آرایه‌های موسیقی‌آفرین شعر منزوی است، در غزل‌های منتخب وی، جناس زاید و مضارع بیش از دیگر گونه-ها کاربرد دارد. از ۲۹ مورد جناس در سی غزل، ۱۴ جناس زاید و ۷ جناس مضارع وجود دارد و در هشت مورد دیگر نیز جناس تام، اشتقاق، لاحق و ناقص به چشم می-خورد؛ بنابراین جناس در سطح موسیقایی غزل منزوی نقش چندانی ندارد، در سنجش نسبت پراکندگی غزل‌ها با کارکرد جناس‌ها، هرغزل یک جناس دارد که در ساختار موسیقایی غزل تأثیری ندارد.

دردا که هدر دادیم آن ذات گرامی را تیغیم و نمی‌بریم ابریم و نمی‌باریم

(منزوی، ۱۳۹۰ :۲۶)

جناس شبه اشتقاق «نمی‌بریم» و «نمی‌باریم» مشاهده می‌شود.

ردّالعجز علی‌الصّدر و ردّالصدر علی‌العجز

ردّالعجز علی‌الصّدر و ردّالصدر علی‌العجز دو آرایهٔ موسیقایی است که بر اساس تکرار واژه و عبارات در ابتدا و انتهای مصراع‌ها و ابیات شکل می‌گیرد. در سی غزل منتخب، ۱۱ بار دو آرایهٔ ردّالعجز علی‌الصّدر و ردّالصدر علی‌العجز به کار رفته که از نظر کمّی، از هر سه غزل یک غزل از این آرایه بهره‌مند است. نمونهٔ زیر «چه هستی» درصدر و عجز قرار گرفته است:

چه گرمی، چه خوبی، شرابی؟ چه هستی؟
بهاری، گلی ماهتابی چه هستی؟
چه هستی که آتش به جانم کشیدی؟
سرود خوشی؟ شعر نابی چه هستی؟ (همان: ۱۷۳)

در بیت زیر«راه» در عجز و صدر قرار دارد:

نگاه پنجره‌ها خیره مانده بود به راهش
به راه آنکه برای نجات خانه می‌آمد (همان:۵۴).

دو آرایهٔ مورد اشاره، از منظر بسامدی سهم چندانی در کیفیت موسیقایی غزل منزوی ندارد؛ اما به طورکلی مجموعهٔ کارکرد همین آرایه‌هاست که در ساختار موسیقایی شعر منزوی دخیل شده و در کنار دیگر آرایه‌ها و شگردهای پربسامد به غنای موسیقایی غزل وی می‌انجامد.

تکرار واژه در غزل منزوی

تکرار منظم یا غیرمنظم واژه یا واژگان در طول مصراع، بیت و شعر از عناصر موسیقی‌آفرین غزل‌های منزوی است. از این منظر تکرار واژه در طول مصراع، بیت و کل شعر، نوعی تناسب صوتی ترتیب داده که بیشتر کارکرد موسیقایی آن مدنظر قرار می‌گیرد.

منزوی توجه ویژه‌ای به تکرار نامنظم یک واژه در طول مصراع و بیت، که با فاصله و یا در کنار هم قرار می‌گیرند، نشان داده است. در این شیوه، یک واژه دو یا سه بار در یک مصراع و بیت تکرار شده است. حاصل این تکرار، همسانی و تناسب آوایی و صوتی خاصی است. در ۵۸ بیت از سی غزل منزوی، یک واژه دو یا سه بار در طول بیت و ۱تا ۲ بار در طول مصراع تکرار شده است. این تکرار در غزل شمارهٔ ۹

محسوس‌تر است. بخش عمدهٔ تکرارها در این غزل، معطوف به تکرار واژهٔ قافیه است که در هر مصراع تکرار می‌شود. در ۹ بیت از ۱۰ بیت غزل، یک واژه به شکل منظم در طول مصراع تکرار شده است:

در من ادراکی است از تو عاشقانه، عاشقانه

از تو تصویری است در من جاودانه، جاودانه (همان: ۳۱).

تکرارهایی که بدون فاصله شکل گرفته‌اند، همسانی موسیقایی بیشتری را پدید می‌آورند؛ به عبارت دیگر هرچه فاصلهٔ میان عناصر تکرار شونده کمتر باشد، کارکرد موسیقایی آن بیشتر است. دقت شاعر در تعیین جای واژگان تکرارشونده تداعی‌گر این خاصیت است؛ چراکه در برخی ابیات، واژهٔ تکرار شده در ابتدا، وسط و یا پایان دو مصراع گنجانده شده است و همین رویکرد کارکرد موسیقایی تکرار را افزون‌تر کرده است. تکرار کلمهٔ «صعود» در بیت زیر که با رویکرد معنایی بیت نیز تناسب دارد نشان دهنده موسیقی تکرار است:

اینک صعودم تا به اوج عشق ورزیدن

با هر صعود جاودان پیوند پیمانه (همان:۳۳).

تکرار منظم یک یا چند واژه در آغاز مصراع‌های فرد و گاه زوج، جلوهٔ دیگر عناصر موسیقی‌آفرین غزل منزوی است که بیش از دو کلمه را در برمی‌گیرد و در هماهنگی با ساختار معنایی قرار دارد. این شیوه در غزل منزوی، ۲۱ مرتبه کاربرد یافته است؛ چنان‌که در غزل ۸ تا ۱۱ و ۲۸، سه بار، و در غزل شماره۱۴، ۱۶ و ۱۹، دوبار از این شگرد استفاده شده است. گاه در دو یا سه بیت متوالی، با عناصر تکرارشونده در آغاز بیت مواجه می‌شویم؛ مانند غزل شمارهٔ ۱۹ و تکرار «حماسه‌ای است» در آغاز دو مصراع اول و سوم:

حماسه‌ای است که می‌آید، این صدا از کیست؟

از آن کیست اگر این صدا از آن تو نیست؟

حماسه‌ای است که می‌دانم و نمی‌دانم

که در صدای تو این درد ته نشسته چیست؟ (همان:۵۱).

گاه در آغاز بیتی چند واژه تکرار شده و با فاصله در غزل جای گرفته است؛ چنان‌که در غزل شمارهٔ۱۰ در آغاز بیت ۱ و ۴ عبارت«امشب به یادت» تکرار شده است:

امشب به یادت پرسه خواهم زد غریبانه
در کوچه‌های ذهنم اکنون بی تو ویرانه
امشب به یادت مست مستم تا بترکانم
بغض تمام روزهای هوشیارانه (همان:۳۳-۳۴).

این گونه تکرارها که با التفات به خوشه‌های صوتی ابیات و غزل صورت گرفته است، کارکرد عمیق‌تری می‌یابد.

واج آرایی

در میان اجزا و عناصر موسیقی‌آفرین حوزهٔ موسیقی درونی، واج‌آرایی از مهم‌ترین شگردها برای ایجاد موسیقی شعر است که افزون بر شعر کلاسیک، در شعر نو نیز به کار می‌رود. «در اشعاری که فاقد وزن عروضی‌اند، واج‌آرایی اهمیت و جایگاه ویژه‌ای دارد. به جز عناصر شناخته شده‌ای که با ایجاد آهنگ، موسیقی شعر را غنی‌تر می‌کنند، هماهنگی‌های صوتی دیگری در شعر شاعران بزرگ به چشم می‌خورد که یکی از مهم ترین آن‌ها، ایجاد آهنگ با تکرار یک حرف در کلمات یک مصراع یا بیت است که در بلاغت فرنگی به آن (alliteration) گفته می‌شود. در زبان فارسی معادل‌هایی چون هماهنگی حروف، واج‌آرایی، توزیع حروف و ... برای آن پیشنهاد شده است» (احمدنژاد،۱۳۷۶: ۱۲۴). واج آرایی از جلوه‌های هماهنگی صوتی در شعر و رستاخیر کلمات به شمار می‌رود. کاربرد کلمات با صامت‌ها و مصوت‌های مشابه، موجب غنای موسیقی درونی می‌شود.

واج‌آرایی در شعر منزوی جایگاه ویژه‌ای دارد و گاه در یک بیت چندین بار از این شگرد هنری استفاده شده است. کاربرد وسیع این نوع تکرار در غزل منزوی، بیانگر آشنایی و اشراف شاعر بر زیبایی تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و نظام صوتی است. با تأمل در ابیاتی که واج‌آرایی در آن متناسب با ساحت معنایی است، هنرمندی منزوی را بهتر می‌توان دریافت. در پاره‌ای از ابیات، نظام آوایی و بسامد توزیع حروف با محوریت تشخص صوتی قافیه صورت پذیرفته و گاه ردیف نیز در این امر دخیل است. این رویکرد، بخشی عمده‌ای از واج آرایی در شعر منزوی را پوشش می‌دهد. در حقیقت شاعر شیوهٔ هدف‌مندی را برای القای موسیقایی به کار برده است و واج‌آرایی نیز بخشی از این هدف کلی به شمار می‌رود.

واج‌آرایی غزل منزوی، با رویکردی چندوجهی همراه است؛ چنان‌که در غزل شمارهٔ۳ واج‌آرایی هم با تشخص صوتی قافیه و هم با رویکرد معنایی ابیات هماهنگ است. در بیت نخست این غزل، حرف «الف» نسبت به دیگر حروف بسامد بیشتر و تشخص صوتی دارد؛ همچنین با معنای بیت که رهایی و بلندای آبشار و گسیوان معشوق را در کانون خود دارد، متناسب و هماهنگ است:

ای گیسوان رهای تو از آبشاران رهاتر

چشمانت از چشمهٔ یاران صاف سحر باصفاتر (همان:۱۹).

افزون بر این، تکرار حرف «ش» در این بیت تداعی صدای شرشر آب را به همراه دارد که با کلمات آبشار و چشمه نیز همراه شده است. گاه واج‌آرایی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها برای القای معنایی خاص صورت گرفته است. این رویکرد افزون بر اینکه مولد نوعی موسیقی است، جلوه‌های آوایی را در خدمت القای معنا به کار می‌گیرد. به عبارت دیگر، جلوهٔ موسیقایی مضاعفی به معنای بیت می‌بخشد؛ چنان‌که در غزل شمارهٔ ۱۹، شاعر از حماسه‌ای سخن به میان می‌آورد که در صدای معشوق متجلی شده است، در این غزل حروف (س و ص) بسامد بالایی دارد که در تناسب و هماهنگی با «صدا» مورد پرسش شعر قرار می‌گیرد:

حماسه‌ای است که می‌آید، این صدا از کیست؟

از آن کیست اگر این صدا از تو نیست؟

حماسه‌ای است که می‌دانم و نمی‌دانم

که در صدای تو این درد ته نشسته چیست؟ (همان: ۵۱).

در بیت زیر تکرار مصوت (آ)، همراه با القای معنی و همپوشانی با هستهٔ معنایی بیت کارکرد موسیقایی دارد؛ زیرا تکرار مصوت (آ) تداعی‌گر معنای اوج و بی‌زمانی است که در کانون معنایی بیت جای گرفته است:

ای معنی خواستن تا به اندازهٔ اوج

گسترده نام تو با عشق تا بی‌زمانی (همان: ۴۸).

از سوی دیگر می‌توان گفت که استفاده از کارکرد موسیقایی حروف و واج‌آرایی با رویکرد معنایی همراه است؛ چنانکه در غزل شمارهٔ ۱۷ تکرار واکهٔ (i) افزون بر اینکه به تولید نوعی موسیقی منتهی شده، با معنای ابیات نیز رابطهٔ

همپوشانی دارد؛ چراکه تکرار واکهٔ (i) معنای تحسین و تمجید را القا کرده و غزل[1] نیز با محوریت ستایش و تحسین معشوق شکل گرفته است. در همهٔ ابیاتی که چنین معنایی القا می‌شود، تکرار واکهٔ (i) بسامد بیشتری دارد:

ای برگذشته ز ملموس! ای داستانی!
ارث اساطیری لیلی باستانی!
...تعبیر بیتی بلند از غزل‌های حافظ
مصداق نقشی بدیع از تصاویر مانی (همان:۴۷-۴۸).

تکرار حرف «س» در بیت نخست هم نوعی موسیقی را به وجود آورده و هم با تشخص صوتی قافیه هماهنگی دارد. این رویکرد را در غزل شمارهٔ ۴ نیز می‌توان مشاهده کرد که محوریت آن بر توصیف، تحسین و تمجید معشوق است و همچون غزل شمارهٔ ۱۷ واکهٔ (i) در بیشتر ابیات این غزل بسامد دارد و به نوعی در کانون خوشهٔ صوتی غزل قرار می‌گیرد:

لبت صریح ترین آیهٔ شکوفایی است
و چشم‌هایت، شهر سیاه گویایی است
چه چیز داری با خویشتن که دیدارت
چو قله‌های مه‌آلود، محو و رؤیایی است (همان:۲۱).

موسیقی معنوی

آنچه زیر مجموعهٔ موسیقی درونی و بیرونی و کناری قرار می‌گیرد، غالباً از تکرار آوایی و واژگانی تشکیل شده است و محور و معیار اصلی این گونه موسیقی شعر، همسانی‌ها و تشابهات صوتی و آوایی است؛ اما گروه دیگری از عناصر موسیقی‌آفرین در شعر وجود دارد که معیار و محور اصلی گزینش آن‌ها، معنای واژگان

۱- این مطلب با التفات به نظریه‌ی موریس گرامون دربارهٔ ارزش و مفهوم القاگر واج‌های زبان طرح شده است. گرامون واکه‌های زبان را به دو دستهٔ واکه‌های روشن و واکه‌های بم تقسیم می‌کند و برای هر گروه القاهای معنایی خاصی را تعریف می‌کند. برای نمونه تکرار واکهٔ (i) که زیرترین واکهٔ زبان است، القاگر مفاهیم متعددی است. این واکه نشان‌دهندهٔ تیزی و حدّت و سر و صداهای تیز است. همچنین بیانگر احساسی است که فریادی از نهاد برمی‌آورد و فریاد شور و هیجان، تحسین و ستایش و نیز یاس و نومیدی را بازتاب می‌دهد (رک قویمی، ۱۳۸۳: ۲۲).

است. پاره‌ای از اجزا و عناصر این گروه، که زیرمجموعهٔ آرایه‌های معنوی قرار می‌گیرد، در ساختار موسیقایی نیز دخیل‌اند و در مبحث موسیقی معنوی جای می‌گیرند. «همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۰: ۳۹۳). در واقع توازن، اشتراک و تضاد معنایی، اساس موسیقی معنوی است؛ چراکه به واسطهٔ عناصر و واژگان متضاد و یا متشابه، نوعی تداعی صورت می‌گیرد که در ساختار موسیقایی نیز دخیل است. از جملهٔ این آرایه‌ها، تناسب (مراعات‌النظیر)، تضاد، طباق، ایهام و ... است؛ هرچند همهٔ آرایه‌های معنوی خاصیت موسیقایی ندارند. از میان عناصر مرتبط با موسیقی معنوی، تضاد و تناسب در غزل منزوی بیشتر مورد توجه قرار گرفته است.

تناسب (مراعات النظیر) در غزل منزوی

کنار هم قرارگرفتن واژه‌هایی که در فرهنگ ادبی با یکدیگر هم‌زیستی دیرینه دارند، تداعی موسیقایی را شکل می‌دهد. منزوی در غزل‌های خود التفات ویژه‌ای به تناسب نشان داده و از این راه بر جلوهٔ موسیقایی شعرخود افزوده است. در میان عناصر موسیقی‌آفرین بررسی‌شده در این پژوهش، مراعات‌النظیر بیشترین بسامد را دارد. در ۹۶ مورد از سی غزل منتخب منزوی، همراهی واژگان متناسب، به پیدایش مراعات النظیر منجر شده است، ابیات زیر نمونه‌ای از این آرایه است:

ناز هشیاری‌ات ای مرغ که در دامگه عشق
دانه را چیدی و چابک ز سر دام گذشتی (منزوی،۱۳۹۰: ۴۴).

لیلی من! غم عشق تو بنازم که کشی
به خیابان جنون، قیس بیابانی را
اینک آن طرفه شقایق، دل من کز سوزش
داغ بر دل بنهد لاله نعمانی را (همان:۱۷۲).

تضاد

در تضاد، معنای واژگان معیار است نه ساختار آوایی آن‌ها؛ به عبارتی دیگر کلمات متضاد فارغ از ساختشان از منظر آوایی، به دلیل تضاد معنایی خود نوعی موسیقی را تداعی می‌کنند. منزوی با بهره‌گیری از آرایهٔ تضاد، موسیقی کلام را در غزل خود ارتقا بخشیده است. در واکاوی تضادهای معنایی در غزل منزوی، ۵۰ مورد تضاد مشاهده شد که به نسبت دیگر آرایه‌ها و در کنار «تناسب» بسامد بالایی دارد. در بیت زیر، دو واژهٔ متضاد سوگ و سور در برجسته شدن واژهٔ ستاره تأثیرگذار است. همچنین از تکرار واج (س) که آوایی صفیری است، فضایی اندوهگین و ماتم‌زا به ذهن متبادر می‌شود.

نشسته‌ام به عزای چراغ مردهٔ خود
بیا که سوگ مرا ای ستاره سور کنی (منزوی،۱۳۹۰: ۳۷).

گاه در یک بیت، چند واژهٔ متضاد جای گرفته و یا دو واژهٔ متضاد در یک بیت تکرار شده است؛ مانند پیدا و پنهان، و کینه و مهر در بیت زیر:

مرا به آن چه که پیداست التفاتی نیست
میان کینهٔ پیدا و مهر پنهانت (همان:۱۷۰).

نتیجه‌گیری

منزوی از احیاگران غزل دورهٔ معاصر است. اشراف و توجه ویژهٔ وی به جلوهٔ موسیقایی شعر نقطهٔ قوت کار او و سبب تمایز غزل‌هایش است. بررسی سی غزل از مجموعهٔ «حنجرهٔ زخمی تغزل» نشان داد که منزوی برای غنای موسیقایی شعرش از شگردهای موسیقایی متفاوتی بهره برده است. در لایهٔ ظاهری موسیقی شعر، وزن عروضی و کیفیت بهره‌وری شاعر از امکانات وزنی جلب نظر می‌کند؛ از جمله بکارگیری متنوع اوزان عروضی متناسب با معنا و درون‌مایهٔ غزل، کاربرد اوزان جویباری و ملایم در غزل‌ها، هماهنگی آوایی قافیه با خوشه‌های صوتی. در غزل‌های موفق منزوی، گاه حروف قافیه دارای تشخص صوتی است. ۸۳٪ غزل‌های وی دارای ردیف است که ۸ غزل، با ردیف اسمی و ۱۷ غزل با ردیف فعلی شکل گرفته است. تکرار منظم و غیرمنظم واژه یا واژگان در طول مصراع، بیت و شعر دیده می‌شود.

افزون بر این، واج‌آرایی در غزل‌های وی با رویکردی چند وجهی همراه است و در هماهنگی با حروف قافیه و معنای محوری بیت شکل می‌گیرد. گاه واج‌آرایی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها برای القای معنایی خاص صورت گرفته که هم به نوعی موسیقی را به وجود آورده و هم جلوه‌های آوایی را در خدمت القای معنا به کار گرفته است. در غزل منزوی تضاد به نسبت دیگر آرایه‌ها و در کنار مراعات‌النظیر از آرایه‌های پر بسامد به شمار می‌رود. در مجموع منزوی در غزل‌هایش از عناصر موسیقی‌آفرین بیشماری مانند وزن، قافیه، ردیف، واج‌آرایی، ایهام، تضاد، تکرار واژه و... بهره برده است و مجموعهٔ این عناصر، ساختار موسیقایی شعرش را می‌سازد. آرایه‌های جناس، ردّالعجز علی‌الصّدر و ردّالصدر علی‌العجز بسامد و نقش چندانی در آفرینش موسیقی غزل منزوی ندارد.

منابع

– احمدنژاد، کامل، (۱۳۷۶)، **فنون ادبی عروض، قافیه، بیان و بدیع**، چاپ سوم، تهران: پایا.

– پور نامداریان، تقی، (۱۳۸۱)، **در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی**، تهران: نگاه.

– طوسی، خواجه نصیرالدین، (۱۳۸۰)، **اساس الاقتباس**، به کوشش مصطفی بروجردی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

– جدیدالاسلامی، حبیب؛ صفایی‌کشتگر، نسرین، (۱۳۹۰)، **موسیقی بیرونی دیوان بیدل دهلوی** تهران.

– خانلری، پرویز، (۱۳۸۶)، **وزن شعر فارسی**، تهران: بنیاد فرهنگ ایران .

– دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۸۵)، **فرهنگ لغت**، به کوشش غلامرضا ستوده، ایرج مهرکی، اکرم سلطانی، تهران: دانشگاه تهران.

– شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۰)، **موسیقی شعر**، چاپ سوم، تهران: آگاه.

– ـــــــــــــ ، (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.

– شمیسا، سیروس، (۱۳۷۴)، **آشنایی با عروض و قافیه**، چاپ یازدهم ،تهران: فردوس.

– علوی‌مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، تهران: سمت.

– قاسمی‌پور، قدرت، (۱۳۸۶)، **درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات**، اهواز: رسش.

– قربانی، جاوید، (۱۳۹۰)، **بررسی غزل‌های حسین منزوی**، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

– ـــــــــــــ ،(۱۳۸۶)، ***نگاهی به زندگی حسین منزوی***، حافظ، ش ۴۷، صص۳۷-۳۷.

- قویمی، مهوش، (۱۳۸۳)، **آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث**، چاپ اول، تهران: هرمس.
- محسنی، احمدرضا، (۱۳۸۲)، **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- منزوی، حسین، (۱۳۹۰)، **حنجرهٔ زخمی تغزل**، چاپ چهارم، تهران: آفرینش.
- نیما، یوشیج، (۱۳۸۵)، **دربارهٔ هنر شعر وشاعری**، گردآورنده: سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
- هارلند ریچارد، (۱۳۸۵)، **درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت**، ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش، تهران: چشمه.
- همایی، جلال‌الدین ، (۱۳۹۱)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: هما.