

سازها در مجموعه «حنجره زخمی تغزل» حسین منزوی

زیور دهقانی *

دکتر شمس الحاجیه اردلانی **

دکتر سید احمد کازرونی ***

چکیده

تکرار و دوران از محورهای اصلی شکل‌گیری عناصر موسیقایی است. این الگو در نظام موسیقایی شعر معاصر نیز تشخص دارد و سه حوزه موسیقی درونی، بیرونی و کناری را در بر می‌گیرد. منزوی با تکیه بر این الگوها موسیقی اشعار خود را آفریده است. این پژوهش در صدد بررسی آرایه‌های موسیقی‌آفرین در غزل‌های مجموعه «حنجره زخمی تغزل» جهت نشان دادن روش به کارگیری این عناصر و کارکردشان در اشعار منزوی است. 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، به کارگیری 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 گشته، به طور کلی عناصر ساختار موسیقایی شعر منزوی در چهار رده موسیقایی دسته‌بندی می‌شود؛ موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی.

واژه‌های کلیدی

عناصر موسیقی‌آفرین، حنجره زخمی تغزل، موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی

مقدمه

ادبیات مقوله‌ای است که از جنبه‌های گوناگون می‌تواند مورد بحث و بررسی قرار گیرد. از دیدگاه هنری، کلامی است مبتنی بر تخیل و عاطفه، که عناصر اساسی ادبیات و مقدمه شکل‌گیری یک اثر ادبی به شمار می‌روند، شاعر یا نویسنده می‌کوشد، اندیشه و عواطف خویش را در قالب کلامی زیبا و مناسب بیان نماید.

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

حسین منزوی از شاعران برجسته ایران است که تئوری نیما را در قالب غزل ریخت و به سلطان غزل معاصر فارسی، همای غزل معاصر و نیمای غزل معاصر ملقب شد. منزوی دارای نوآوری و خلاقیت در شعر معاصر بود. در دوره‌ای غزل سرود که منتقدان بر این باور بودند که عمر شعر کلاسیک و غزل به پایان رسیده است. اما «منزوی» اثبات کرد غزل از ظرفیتی برخوردار است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت و پیشنهادهایی به غزل امروز داد. و تحول شگرف «نیما» در شعر را، در غزل معاصر به وجود آورد. نخستین دفتر شعرش «حنجره زخمی تغزل» است که در سال ۱۳۵۰ به چاپ رسید (قربانی، ۱۳۸۶: ۳۲) احسین منزوی ضمن

* دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر. (نویسنده مسوول)

** استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر، گروه زبان و ادبیات فارسی، ایران، بوشهر.

*** استاد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر، گروه زبان و ادبیات فارسی، ایران، بوشهر.

وفاداری به سنت شعر فارسی، در غزل شاعری نوگرا است. جنبه‌های تازه و نوآورانه در غزل‌های وی را می‌توان در ساحت معنا و مضامین شعری، صور خیال و زبان ویژه شاعر و جلوه‌های موسیقایی آن مشاهده کرد. در پیوند با موسیقی شعر منزوی که محور این نوشتار است، شاخصه موسیقی قابل تبیین است. زیرا شاعر ضمن در نظر داشتن مبانی زیبایی‌شناسی غزل فارسی، در تلاش است، با بهره‌گیری از ذهنیت موسیقایی و خلاقیت هنری‌اش، جلوه‌های نویی در موسیقی شعر پدید آورد. مطالعاتی که پیرامون موضوع تحقیق انجام گرفت نشان داد تا کنون بررسی‌های انجام شده در مورد آثار حسین منزوی عمدتاً یا از زوایای دیگر بوده یا به صورت کم‌رنگ به بررسی مسائلی بیانی و بدیعی (تصویر آفرینی و شگردهای ادبی) آن پرداخته شده است.

هنر سازه

شفیعی کدکنی در کتاب رستخیز کلمات اظهار می‌دارد: کلمه هنر سازه‌ها را برای priem روسی فعلاً بپذیرید چون ما در فرهنگ خودمان کلمه‌ای که بتواند تمام شگردها و تمام ابزارهای هنری شاعر و نویسنده را زیر چتر خود بگیرد نداریم به همین دلیل در برابر priem روسی و device انگلیسی «هنر سازه» را به کار می‌بریم. (شفیعی کدکنی ۱۳۹۱: ۱۴۹) هم‌چنین او می‌گوید هنر سازه تمام تمهیداتی است که شاعران و نویسندگان و هنرمندان به کار می‌گیرند تا از ماده زبان به «شعر» یا به «پیرنگ» برسند. ما در یک شعر با ماده زبان سر و کار داریم و از طریق هنر سازه‌های وزن، قافیه، ردیف، تصویر، موسیقی کلمات و... «شعر» به وجود می‌آوریم. (همان، ۱۳۹۱: ۷۱) او عقیده دارد که هنر سازه‌ها مواد اصلی پژوهش‌گران ادبیات به شمار می‌آیند و حد و حصری برای هنر سازه‌ها وجود ندارد. هر نوع ابداع و نوآوری در حوزه ساخت و صورت را زیر چتر گسترده و پهناور هنر سازه‌ها قرار می‌دهد. (همان، ۱۵۰) تشبیه استعاره کنایه حذف بلاغی موسیقی و... همه جزء هنر سازه‌ها هستند. (همان، ۱۴۹)

پیوند شعر و موسیقی

شعر سخنی موزون و خیال‌انگیز است و برانگیزاننده عواطف انسانی؛ زبان، تخیل، موسیقی، وزن و... را عوامل پدیدآورنده آن بر شمرده‌اند. عنصر مهم شکل‌گیری شعر، موسیقاست و موجد تناسب صوتی میان اجزای کلام. موسیقی سبب دل‌نشینی و خیال‌انگیزی کلام می‌گردد و در شعر به چهار گونه نمود می‌یابد: موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، موسیقی کناری و موسیقی معنایی. غرض از موسیقی بیرونی اوزان عروضی است که در یک اثر فاخر ادبی، وزن با محتوای کلام تناسب دارد. موسیقی درونی از هماهنگی میان صامت و مصوت‌ها ایجاد می‌شود، واج‌آرایی از برجسته‌ترین این گونه موسیقی به شمار می‌آید. موسیقی کناری عبارت است از هم‌آوایی حاصل از توالی ردیف و قافیه، موسیقی معنایی نیز، تناسبات لفظی — معنایی میان کلام را در برمی‌گیرد هم‌چون: ایهام، تضاد، مراعات‌النظیر.

در تعریف ارسطو از شعر، وزن و موسیقی بارزترین عنصر تمایز آن از نثر به شمار می‌رود. خواجه نصیرالدین توسی، در فصل نخست کتاب اساس الاقتباس در باره شعر می‌نویسد «کلامی تخیلی بوده که از اقوال دارای وزن متساوی و قافیه تألیف می‌شود» (توسی، ۱۳۸۰: ۶۵۵). و در جای دیگر اظهار می‌دارد: «شعر به نزدیک منطقیان، کلام مخیل موزون باشد و در عرف جمهور کلام موزون» (همان: ۶۵۱). در تعریف خواجه وجه مشترک شعر هم چون اهل منطق و عامه، موزون بودن آن است. دهخدا از قول

علمای عرب شعر را لغت‌نامه این گونه تعریف می‌کند: «کلامی را شعر گویند که گوینده 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)

خانلری مدعی است سخن ناموزون در هیچ زبانی شعر خوانده نمی‌شود و شعر از بدو پیدایش، نزد همه اقوام با وزن ملازمه داشته و دارد. (رک ناتل خانلری ۱۳۸۶: ۶). این پیوند دیرینه تا کنون ادامه یافته، اهمیت و کارکرد وزن و موسیقی در شعر هم‌چنان محفوظ مانده است.

گروهی معتقدند شعر به نقاشی و تصویرگری نزدیک است اما گروهی نیز معتقدند پیوند شعر با موسیقی از پیوند با نقاشی بیشتر است. نیما یوشیج ارتباط شعر و موسیقی را بسیار محکم می‌داندست و معتقد بود شعر بی‌وزن به انسان برهنه شباهت دارد. (شفیعی-کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۱)

عناصر موسیقی‌آفرین در غزل‌های منزوی

نظام موسیقایی شعر کلاسیک، بر تکرار و دوران استوار است. این الگو در موسیقی بیرونی، موسیقی کناری و درونی محور شکل‌گیری عناصر موسیقایی است؛ و اساسی‌ترین اصل موسیقایی به شمار می‌رود. منزوی در «حنجره زخمی تغزل» این الگو را برای تشخیص موسیقایی شعرش برگزیده است و در کنار اوزان عروضی، نظام آوایی ویژه‌ای در شعرش پدید می‌آورد؛ مهم‌ترین عناصر موسیقی‌آفرین در شعر منزوی، عناصر شناخته شده‌ای است که شاعران کلاسیک از آنها بهره برده‌اند. این پژوهش نحوه به کارگیری منزوی از این عناصر را در «حنجره زخمی تغزل» واکاوی می‌نماید. عناصر موسیقی‌ساز این دفتر در چهار گروه موسیقایی جای دارد؛ موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی، که مهم‌ترین عوامل آوایی و موسیقایی هر گروه، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی شعر است که بر همه شعرهایی که در یک وزن سروده شده، قابل تطبیق است. (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹) کدکنی در ادامه تصریح می‌کند: در قلمرو موسیقی بیرونی هیچ شاعری بر دیگری برتری ندارد، مگر در تنوع و هماهنگی اوزان یا تجارب روحی و دیگر جوانب موسیقایی شعر (همان) کدکنی وزن را نوعی تناسب می‌داند و می‌نویسد «تناسب اگر در مکان واقع شد آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد آن را وزن می‌خوانند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹) وی وزن را موجد موسیقی بیرونی شعر می‌داند. (همان، ۵۱) فرمالیست‌ها نیز مهم‌ترین عامل سارنده شعر را موسیقی و وزن می‌دانند. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۶۱)

بررسی اوزان عروضی در سی غزل منتخب از مجموعه «حنجره زخمی تغزل» مبتنی بر این است که شاعر در انتخاب اوزان، آگاهانه یا ناآگاهانه به کارکردهای مختلفی نظر داشته و شیوه گزینش اوزان، بر رویکردی چند وجهی مبتنا دارد؛ بخش زیادی از این رویکرد، در پیوند با معنی و درون‌مایه شعر قرار دارد. شاعر با بهره‌گیری از ذهنیت موسیقایی و اشراف خویش بر موسیقی کلاسیک ایرانی، نظام عروضی شعرش را به گونه‌ای سامان بخشیده که با معنا در تناسب باشد. این هماهنگی میان ساختار موسیقایی و

معنایی، روند تأثیر کلام را بر مخاطب تسریع می‌سازد.

اوزان سی غزل منتخب: بیشتر غزل‌ها در اوزان جویباری و ملایم جای گرفته‌اند. اوزان جویباری که به اعتبار نرمی، خوش‌آهنگی و استمرار، به برخی از اوزان اطلاق شده، که «از ترکیب نظام ایقاعی خاصی حاصل می‌شود که با همه زلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکرار در ساختمان آن‌ها احساس نمی‌شود و ساختار عروضی افاعیل نیز در آنها به گونه‌ای است که رکن‌های عروضی در آن عیناً تکرار نمی‌شوند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۵) از سی غزل منتخب، ده غزل در بحر مجتث مثنی‌مخبون محذوف سروده شده‌اند که از پرکاربردترین اوزان شعر فارسی به شمار می‌روند. قابل توجه این که میان، اوزان پرکاربرد غزل‌های منزوی و حافظ تشابه زیادی وجود دارد، چنان که از صد غزل نخست دیوان خواجه، سی غزل در بحر مجتث مثنی‌مخبون محذوف سروده شده است. الگوی وزنی این دفتر به گونه زیر است.

– مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (بحر هزج مثنی‌سالم) چهار بار

– مفعول مفاعیلن مفعولن یا مستفعل فاعلاتن فع لن (بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف)

– مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن یا مستفعل مفعولن مستفعل مفعولن (بحر هزج مثنی‌سالم)

– فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (بحر رمل مثنی‌سالم)

– فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن (بحر رمل مثنی‌مخبون)

– فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعَلُن (رمل مثنی‌مخبون محذوف)

– فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع لن (بحر رمل مثنی‌اصلم)

– فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعَلُن (رمل مثنی‌مخبون محذوف): این وزن جزء اوزان سنگین و جویباری است و چهارمین وزن

پرکاربرد اوزان زبان فارسی است (جدیدالاسلامی، قلعه نو و صفائی کشتگر، ۱۳۹۰: ۷۲).

– مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن (بحر رجز مسدس مرفل): دو بار

– مفتعلن مفتعلن مفتعلن (بحر رجز مثنی‌مطوی)

– فعولن فعولن فعولن (بحر متقارب مثنی‌سالم)

– مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن (بحر مُجْتَثْ مثنی‌سالم)

— مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فع لن (بحر مجتث مثنی‌محذوف): هشت بار که وزنی نرم، سنگین و جویباری است و از پر

کاربردترین اوزان شعر فارسی.

– مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعَلُن (بحر مجتث مثنی‌مخبون محذوف): دو بار

– مفعول فاعلاتن مفاعیلن فع لن (هضارع مکفوف اصلم) دو بار

– مفعول مفاعیلن مفاعیلن فعَلْ (بحر مضارع مثنی‌اخراب مکفوف محذوف)

در نگاه نخست به نظر می‌رسد، منزوی نوآوری ویژه‌ای در واحدهای ساختاری غزل ندارد. اما او در حوزه وزن، از اوزان پرکاربرد و مطبوع بهره می‌جوید و اوزان کم سابقه یا بی سابقه‌ای در غزل‌هایش دیده نمی‌شود، هرچند دگرگونی و آشنایی‌زدایی بنیادینی در غزل منزوی به چشم نمی‌خورد. اما باید هنرمندی و ذهنیت موسیقایی شاعر را در کاربرد اوزان هماهنگ با درون مایه و لحن بیانی وی جست. منزوی در کاربرد اوزان، با رعایت اصل تنوع، جاذبه موسیقایی را در شعر خود بالا برده است.

منزوی در کنار اوزان جویباری، از اوزان خیزابی^۱ نیز بهره برده است، چنان که از بحر هزج مثنی سالم، چهار بار و بحر متقارب مثنی سالم، رمل مثنی سالم هر کدام یک بار در غزل خود مورد استفاده قرار داده است. بهره‌گیری از اوزان خیزابی امکان خلق قافیه‌های میانی را در شعر وی فراهم آورده، که خود وجه دیگری بر جلوه موسیقایی غزل منزوی افزوده هر چند بسامد اوزان جویباری در غزل‌های منزوی بیشتر است.

موسیقی کناری

موسیقی کناری به مجموعه عواملی گفته می‌شود که در نظم موسیقایی شعر مؤثر بوده و برخلاف موسیقی بیرونی که در سراسر بیت و مصراع یکسان است در بیت و مصراع قابل مشاهده نیست. جلوه‌های موسیقی کناری، دارای تنوع گسترده‌ای است که قافیه و ردیف آشکارترین نمونه آن است. (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱) در تحلیل عناصر موسیقی‌آفرین در ساخت موسیقی کناری با دو مبحث قافیه و ردیف سر و کار داریم. قافیه از اصلی‌ترین عناصر موسیقایی قالب‌های کلاسیک است، که اهمیت خود را در قالب‌های نوین نیز حفظ کرده به گونه‌ای که نیما، وجود قافیه را ضروری دانسته و آن را زنگ مطلب می‌داند. (ر.ک: نیما یوشیج، ۱۳۶۸) در شعر سپید که از وزن عروضی و ساختار موسیقایی نظام‌مند بی‌بهره است، کارکرد و اهمیت قافیه محفوظ است (پورنامداریان، ۱۳۸۶:) بنابراین «حرف یا حروف مشترک معین نامکرر مصراع‌های یک شعر را قافیه می‌نامند. (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۲۹) غزل قالبی است که بیشتر تأثیر موسیقایی خود را پس از وزن عروضی مدیون قافیه است که مایه تکمیل تأثیر موسیقایی آن می‌شود.

از دیگر جلوه‌های موسیقایی و عناصر موسیقی‌آفرین غزل منزوی را باید در زیرمجموعه موسیقی کناری ارزیابی کرد. تأمل در غزل‌های وی نشان می‌دهد که او حتی در اوزان دوری نیز اشتیاق چندانی در کاربرد قافیه‌های میانی ندارد اما در برخی ابیات این دفتر که در اوزان دوری سروده شده‌اند، قافیه میانی به کار رفته است. غزل شماره ۶، که در بحر هزج مثنی سالم سروده شده و از مناسب‌ترین اوزان دوری برای خلق قافیه‌های میانی به شمار می‌رود، در سه بیت قافیه میانی شکل گرفته است: قافیه میانی پریشانی است و حیرانی است در بیت زیر دقت کنید.

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

هنگامه حیرانی ست، خود را به که بسپاریم؟» (منزوی، ۱۳۹۰)

قافیه میانی آیا و اما در بیت زیر

«تشویش هزار آیا، وسواس هزار اما

گنگیم و نمی‌فهمیم، و نه همه بیماریم»

قافیه میانی: تو را و مرا در بیت زیر

«..من راه تو را بسته، تو راه مرا بسته

امید رهایی نیست وقتی همه دیواریم» (منزوی حسین، ۱۳۹۰)

در غزل شماره ۱۶، در بیت مطلع، قافیه میانی: چینم، بیاریم، گیرم و قافیه پایانی، بگشایم قابل توجه است

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

«گل از پیراهنت چینم که زلف شب بیاریم

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

در تمام سی غزل، قافیه به شکل سنتی رعایت شده است و هنجارگریزی با رویکرد نوینی در قافیه به چشم نمی‌خورد بنا بر این کارکرد موسیقایی قافیه در غزل منزوی در هماهنگی آوایی قافیه با خوشه‌های صوتی تجلی می‌یابد که در دو محور افقی و عمودی قابل طرح است و بر توزیع نظام‌مند خوشه‌های صوتی ابنا دارد و در نهایت منجر به شکل‌گیری نظام موسیقایی غزل وی شده است و می‌توان ادعا کرد بخش قابل ملاحظه‌ای از موسیقی شعر منزوی در پیوند با کاربرد موسیقایی قافیه سامان یافته است. وحدت آوایی قافیه و ردیف با شبکه آوایی و صوتی شعر منزوی، کارکرد موسیقایی قافیه را افزایش می‌دهد. در غزل‌های موفق وی، حرف یا حروفی که در قافیه تشخیص صوتی دارند، در طول بیت از بسامد بالایی برخوردارند. به گونه‌ای که نظام آوایی در برخی غزل‌ها، بر اساس همین شاخصه شکل گرفته است.

در غزل شماره چهار، شکوفا، گویا، رویا، والا، تماشا، دریا، صحرا، شناسا، هرجا، معما و تنها؛ کلمات قافیه هستند و تشخیص صوتی در مجموعه ردیف و قافیه قابل ملاحظه است. از این رو، حرف (ی) در کل غزل بسامد چشم‌گیری دارد و دارای تشخیص صوتی. لذا نظام آوایی شعر به گونه‌ای شکل گرفته است که در بیشتر ابیات، حرف (ی) تشخیص صوتی یافته است:

«لبت صریح‌ترین آیه شکوفایی است

و چشم‌هایت شهر سیاه‌گویایی است»

«...شمیم وحشی گیسوی کولی‌ات نازم

که خوابناک‌تر از عطرهای صحرائی است.» (همان، ۲۱-۲۲).

و در غزل شماره دو که از منظر موسیقایی از جمله غزل‌های برجسته این مجموعه به شمار می‌رود، حرف الف در کلمات قافیه تشخیص صوتی یافته است و با تأمل در خوشه‌های صوتی غزل می‌توان دریافت که این حرف در طول ابیات نیز از تشخیص آوایی برخوردار است و هم‌چنان که در مبحث واج آرایی خواهد آمد، نظام آوایی در این گونه غزل‌ها با درون‌مایه و لحن شعر، دارای هماهنگی و تناسب است. در هشت بیت این غزل، حرف الف تکرار شده است؛ در بیت پنج، ده بار، در بیت یک و دو؛ نه بار در بیت سه و شش؛ هشت بار، در بیت هفت و هشت؛ هفت بار و در بیت ۴ شش بار تکرار شده است و موسیقی دلپذیری به واسطه هماهنگی آوایی قافیه و خوشه‌های صوتی، در این غزل حاصل شده است:

«دریای شورانگیز چشمانت چه زیباست

آن جا که باید دل به دریا زد همین جاست

... ما هر دو خاموش خاموشیم، اما

چشمان ما را در خاموشی گفت و گوهاست» (همان، ۱۷-۱۸).

ردیف در «حنجره زخمی تغزل»:

ردیف از مختصات شعر فارسی است و مولد موسیقی مضاعف در شعر. «کلمات مکرر پایان مصراع‌ها و بیت‌ها که معنی واحدی دارند، ردیف خوانده می‌شوند. (رک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۸۹) ردیف، وزن و آهنگ قافیه را تکمیل می‌کند و دایره تداعی‌های شاعر را گسترده می‌گرداند. معانی و مضامینی که در مورد کلمه ردیف به ذهن شاعر می‌رسد، موجب ترکیبات و مجازهای زیبا و

بدیع می‌شود و بر خیال‌انگیزی شعر می‌افزاید. «از قدیم‌ترین نمونه‌های موجود شعر دری تا دوره رشد و تکامل آن ردیف همواره جزء آشکار و بارز شعر فارسی بوده که به توسعه خیالات و ترکیبات تصویری در شعر کمک می‌کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۳۳) ردیف مختص شعر فارسی است و از امتیازات آن به شمار می‌رود (احمدنژاد، ۱۳۷۶: ۲۸).

منزوی برای تکمیل موسیقی شعر خود از ردیف با بسامد بالا سود جست و حدود هشتاد درصد شعرهای وی دارای ردیف است از ۳۰ غزل منتخب منزوی، ۲۵ غزل دارای ردیف است که بیش از ۸۳٪ غزل‌ها را شامل می‌شود از این میان، در ۸ غزل، با ردیف اسمی و در ۱۷ غزل با ردیف فعلی سر و کار داریم. نکته قابل تامل از یک سو بسامد کاربرد ردیف در غزل منزوی است که بخش عمده‌ای از غزل‌های منتخب را شامل می‌شود و از سوی دیگر، بسامد ردیف فعلی است که نسبت به ردیف اسمی به شکل محسوسی بالاتر است و بیش از دو برابر ردیف اسمی است.

ردیف‌های فعلی: شامل است، کنی، گذشتی، خواهد یافت،

«لبت صریح ترین آیه شکوفایی است

و چشم‌هایت شعر سیاه گویایی است» (ص ۲۱).

«دوباره راه غنا می‌زند ترانه من

دوباره می‌شکفتد شعر عاشقانه من» (همان، ۲۹).

«خیام ظلمتیان را فضای نور کنی

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

«تو عاشقانه‌ترین فصل از کتاب منی

غنا ساد و معصوم شعر ناب منی» (همان، ۳۹).

«در من کسی باز یاد تو افتاد امشب

بانگی تو را از درونم صلا داد امشب» (همان، ۴۱)

«ای که گمنام رسیدی و تو گمنام گذشتی

تو که بودی که شتابان و بی‌آرام 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 تنا سب آوایی و هماهنگی واج‌های ردیف قرار دارد که با شیوه چینش واج‌ها و خوشه‌های صوتی در طول بیت پدیدار می‌شود.

در غزل منزوی، علاوه بر نقش و کارکرد متعارف ردیف، که به واسطه تکرار اجزای مشخص به توازن صوتی شعر می‌انجامد، هماهنگی میان واج‌ها و ردیف در طول بیت، از تشخیص صوتی ویژه‌ای برخوردار است 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 دَوْران اتکا دارد و «جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها، که از مقوله موسیقی بیرونی و کناری نباشد، در حوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه و تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۲) شگردها و آرایه‌هایی چون جناس، واج‌آرایی، ردال‌صدر علی‌العجز، ردالعجز علی‌الصدر و طرد و عکس زیرمجموعه موسیقی درونی به شمار می‌روند. و «مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در این نوع موسیقی نهفته است» (همان، ۳۹۲).

جناس در غزل‌های منتخب منزوی

در تعریف جناس گفته‌اند: آوردن کلمات هم‌جنس در سخن که در ظاهر به یک‌دیگر شبیه، و در معنی مختلف باشند. (رک. همایی، ۱۳۹۱: ۴۹). جناس، از عناصر و آرایه‌های موسیقی‌آفرین شعر منزوی است.

در غزل‌های منتخب منزوی، جناس زاید و مضارع بیش از دیگر گونه‌ها کاربرد دارد. از ۲۹ مورد جناس یافت شده در سی غزل، ۱۴ مورد جناس زاید و ۷ مورد جناس مضارع است. و در هشت مورد باقی مانده نیز جناس تام، اشتقاق، لاحق و ناقص به چشم می‌خورد و می‌توان نتیجه گرفت که جناس نقش چندانی در سطح موسیقایی غزل‌های منزوی ندارد، اگر به نسبت تعداد غزل‌ها، کارکرد جناس‌ها را مورد ارزیابی قرار دهیم، تنها در هر غزل، یک جناس دیده می‌شود که تأثیر چندانی در ساختار موسیقایی ندارد.

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

(همان، ۲۶)

جناس اشتقاق «نمی‌بریم» و «نمی‌باریم» قابل رؤیت است.

ردالعجز علی‌الصدر و ردالصدر علی‌العجز

ردالعجز علی‌الصدر و ردالصدر علی‌العجز دو آرایه موسیقایی است که بر اساس تکرار واژه و عبارات در ابتدا و انتهای مصراع‌ها و ابیات قرار دارد. در سی غزل منتخب منزوی، ۱۱ بار دو آرایه ردالعجز علی‌الصدر و ردالصدر علی‌العجز به کار گرفته شده است که از نظر کمی می‌توان گفت در هر سه غزل، یک غزل از این آرایه بهره برده است. همانند نمونه زیر که «چه هستی» در صدر 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 آن که برای نجات خانه می آمد» (همان، ۵۴).

دو آرایه مورد اشاره، از منظر بسامدی سهم چندانی در کیفیت موسیقایی غزل منزوی ندارند، اما به طور کلی مجموعه کارکرد همین آرایه‌ها است که در ساختار موسیقایی شعر منزوی دخیل می‌گردد و در کنار 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 تناسبات صوتی را ترتیب می‌دهد که بیشتر کارکرد موسیقایی آن مدنظر قرار می‌گیرد.

تکرار واژه در طول مصراع و بیت

تکرار نامنظم یک واژه در طول مصراع و بیت ممکن است با فاصله و یا در کنار هم قرار گیرند. منزوی توجه ویژه‌ای به این نوع تکرار نشان داده است. در این شیوه، یک واژه، دو یا سه بار در یک مصراع و بیت تکرار شده است و از این تکرارها، همسانی و تناسب آوایی و صوتی خاصی پدید آمده است. در مجموع از سی غزل منزوی، در ۵۸ بیت، یک واژه دو یا سه بار در طول بیت و ۲۱ تا ۲ بار در طول مصراع تکرار شده است که بیشترین آن در غزل شماره ۹ دیده می‌شود. بخش عمده‌ای از تکرارها در این غزل، به تکرار کلمات قافیه معطوف است که در هر مصراع تکرار می‌شود. از ۱۰ بیت این غزل، در ۹ بیت، 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 فاصله میان عناصر تکرار شونده کمتر باشد، کارکرد موسیقایی آن بیشتر است. علاوه بر این، دقت شاعر در تعیین جای واژگان تکرار شونده تداعی‌گر این خاصیت است، چرا که در برخی ابیات، واژه تکرار شده در ابتدا، وسط و یا پایان دو مصراع گنجانده شده است و همین رویکرد، کارکرد موسیقایی تکرار را افزون‌تر کرده است؛ مانند تکرار کلمه «صعود» در بیت زیر که با رویکرد معنایی بیت نیز تناسب دارد:

اینک صعودم تا به اوج عشق ورزیدن

با هر صعود جاودان پیوند پیمانه» (همان، ۳۳).

تکرار منظم واژه در ابتدای ابیات

جلوه دیگر موسیقایی و عناصر موسیقی‌آفرین غزل‌های منزوی که زیرمجموعه تکرار واژگان قرار دارد، تکرار منظم یک یا چند واژه در آغاز مصراع‌های فرد و گاه زوج است که بیش از دو کلمه را در برمی‌گیرد و در هماهنگی با ساختار معنایی قرار دارد. این شیوه در غزل‌های منزوی، ۲۱ مرتبه به کار گرفته شده است. چنان که در غزل‌های ۸ تا ۱۱ و ۲۸، سه بار، در غزل

شماره ۱۴، ۱۶ و ۱۹، دو بار از این شگرد استفاده شده است. گاه در دو یا سه بیت متوالی، با عناصر تکرار شونده در آغاز بیت مواجه می‌شویم، مانند غزل شماره ۱۹، 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).

و گاه در بیتی چند واژه در آغاز آن تکرار شده است و با فاصله در غزل جای گرفته‌اند؛ چنان که در غزل شماره ۱۰، 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).

در غزل منزوی، این گونه تکرارها با التفات به خوشه‌های صوتی ابیات و کل غزل صورت گرفته و کارکرد عمیق‌تری می‌یابد.

واج‌آرایی

واج‌آرایی از شگردهای موسیقی‌آفرین شعر است که علاوه 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 مهم‌ترین آن‌ها، ایجاد آهنگ با تکرار یک حرف است در کلمات یک مصراع یا بیت 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). واج‌آرایی از جلوه‌های هماهنگی‌های صوتی در شعر و رستاخیر کلمات به شمار می‌رود و در آن، کاربرد کلمات با صامت‌ها و مصوت‌های مشابه، موجب غنای موسیقی درونی است.

در میان اجزای و عناصر موسیقی‌آفرین در حوزه موسیقی درونی، واج‌آرایی از مهم‌ترین شگردها برای ایجاد موسیقی شعر است و در شعر منزوی جایگاه ویژه‌ای دارد. کاربرد وسیع این نوع تکرارها در غزلیات منزوی، بیان‌گر آشنایی و اشراف شاعر بر زیبایی پنهان تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و نظام صوتی است؛ به ویژه با تأمل در ابیاتی که واج‌آرایی در تناسب با ساحت معنایی قرار گرفته، بهتر می‌توان هنرمندی منزوی را دریافت، به گونه‌ای که گاه در یک بیت، چندین بار از این شگرد هنری استفاده نموده است.

در پاره‌ای از ابیات، نظام آوایی و بسامد توزیع حروف، با محوریت تشخیص صوتی قافیه صورت پذیرفته و گاه ردیف نیز در این امر دخیل شده است. این رویکرد، بخشی عمده‌ای از واج‌آرایی در شعر منزوی را پوشش می‌دهد. در حقیقت شاعر از شیوه هدفمندی برای القای موسیقایی بهره برده است و واج‌آرایی نیز بخشی از این هدف کلی به شمار می‌رود.

واج آرایی در غزل‌های منزوی، با رویکردی چند وجهی همراه است. چنان که در غزل شماره ۳، واج آرایی، هم با تشخیص صوتی قافیه هماهنگ است و هم با رویکرد معنایی ابیات تناسب دارد. در بیت نخست این غزل، حرف «الف» بسامد بیشتری نسبت به دیگر حروف دارد. در این بیت، حرف «الف» در واژه قافیه از تشخیص صوتی برخوردار است و نیز با معنای بیت که رهایی و بلندای آبشار و گسیوان معشوق را در کانون خود دارد، دارای تناسب و هماهنگی است:

«ای گیسوان رهای تو از آبشاران رهاتر

چشمانت از چشمه یاران صاف سحر باصفا تر» (همان، ۱۹).

علاوه بر این، تکرار حرف «ش» در این بیت، تداعی صدای شرشر آب را به همراه دارد با کلمات آبشار و چشمه نیز ملازمت می‌یابد.

گاه واج آرایی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها برای القای معنایی خاص صورت گرفته است؛ این رویکرد علاوه بر این که به تولید نوعی موسیقی منتهی می‌شود، جلوه‌های آوایی را در خدمت القای معنا به کار می‌گیرد. به عبارت دیگر، جلوه موسیقایی مضاعفی به معنای بیت می‌بخشد. چنان که در غزل شماره ۱۹، شاعر از حماسه‌ای سخن به میان می‌آورد که در صدای معشوق متجلی شده، در این غزل حروف (س و ص) از بسامد بالایی برخوردار است 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: ۵).

در بیت زیر تکرار مصوت (آ)، همراه با القای معنی و همپوشانی با هسته معنایی بیت، کارکرد موسیقایی نیز دارد. به عبارتی، تکرار مصوت (آ)، تداعی‌گر معنای اوج و بی‌زمانی است که در کانون معنایی بیت جای گرفته است:

ای معنی خواستن تا به اندازه اوج

گسترده نام تو با عشق تا بی‌زمانی (همان، ۴۸)

از منظری دیگر نیز می‌توان گفت که استفاده از کارکرد موسیقایی حروف و واج آرایی، با رویکرد معنایی همراه است. چنان که در غزل شماره ۱۷ تکرار واژه (i) علاوه بر این که به تولید نوعی موسیقی منتهی شده است، با معنای ابیات نیز رابطه همپوشانی دارد. چرا که تکرار واژه (i)، القاگر معنای تحسین و تمجید استو غزل نیز با محوریت ستایش و تحسین معشوق شکل گرفته است و در همه ابیاتی که چنین معنایی را القا می‌کنند، تکرار واژه (i) از بسامد بیشتری برخوردار است.

«ای برگزیده ز ملموس! ای داستانی!

ارث اساطیری لیلی باستانی!

۲— این مطلب با التفات به نظریه موريس گرامون درباره ارزش و مفهوم القاگر واج‌های زبان طرح شده است. گرامون واژه‌های زبان را به دو دسته واژه‌های روشن و واژه‌های بزم تقسیم می‌کند و برای هر گروه، القاهای معنایی خاصی را تعریف می‌کند. به عنوان نمونه تکرار واژه (i) که زیرترین واژه زبان است، القاگر مفاهیم متعددی است. این واژه، تیزی و حدت را بیان می‌کند و القاگر سر و صداهای تیز است. 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)

... تعبیر بیتی بلند از غزل های حافظ

مصدق نقشی بدیع از تصاویر مانی» (همان، ۴۷-۴۸).

علاوه بر این تکرار حرف «س» در بیت نخست، هم به تولید نوعی موسیقی منفجر شده است و هم با تشخیص صوتی قافیه هماهنگی دارد.

این رویکرد را در غزل شماره ۴ نیز می توان مشاهده کرد. در این غزل نیز تو صیف و تحسین و تمجید معشوق، محور قرار گرفته است و هم چون غزل شماره ۱۷، واکه (i) در بیشتر ابیات این غزل از بسامد بالایی برخوردار است و به نوعی در کانون خوشه صوتی غزل قرار می گیرد:

«لبت صریح ترین آیه شکوفایی است

و چشم هایت، شهر سیاه گویایی است

چه چیز داری با خویشتن که دیدارت

چو قله های مه آلود، محو و رویایی است» (همان، ۲۱).

موسیقی معنوی

آن چه زیرمجموعه موسیقی درونی و بیرونی و کناری قرار می گیرد، غالباً متشکل از تکرار آوایی و واژگانی است. به عبارت دیگر، محور و معیار اصلی در این گونه موسیقی شعر، همسانی ها و تشابهات صوتی و آوایی است. اما گروه دیگری از عناصر موسیقی آفرین، در شعر وجود دارند که معیار و محور اصلی گزینش آنها، معنای واژگان است. پاره ای از اجزا و عناصر این گروه که زیرمجموعه آرایه های معنوی قرار می گیرند، در ساختار موسیقایی نیز دخیل هستند که در مبحث موسیقی معنوی جای می گیرند. «همان گونه که تقارن ها و تضادها و تشابهات در حوزه آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می آورد، همین تقارن ها و تشابهات و تضادها در حوزه امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می بخشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۳). به عبارتی، توازن ها، اشتراکات و تضادهای معنایی، اساس موسیقی معنوی است. چرا که به واسطه عناصر و واژگان متضاد و یا متشابه، نوعی تداعی صورت می بندد که در ساختار موسیقایی نیز دخیل می گردد از جمله این آرایه ها می توان به تناسب (مراعات النظیر)، تضاد، طباق، ایهام و... اشاره کرد. هر چند همه آرایه های معنوی از این خاصیت موسیقایی برخوردار نیستند. از میان عناصر مرتبط با موسیقی معنوی، تضاد و تناسب در غزل منزوی بیشتر مورد توجه قرار گرفته، که به آن می پردازیم.

تناسب (مراعات النظیر)

صنعت متداول بدیعی شعر فارسی تناسب است که در بیشتر آثار شاعران ایران مشاهده می شود. (رک: احمدنژاد، ۱۳۷۶: ۱۳۲) در کنار هم قرار گرفتن واژه هایی که با یکدیگر در فرهنگ ادبی همزیستی دیرینه دارند، منجر به تداعی موسیقایی می گردد. منزوی در غزل های خود التفات ویژه ای به تناسب نشان داده است و از این راه بر جلوه موسیقایی شعر خود افزوده است و در میان عناصر موسیقی آفرین بررسی شده در این پژوهش، مراعات النظیر بیشترین بسامد را دارد. در ۹۶ مورد از سی غزل منتخب منزوی، همراهی واژگان متناسب، منجر به پیدایش مراعات النظیر شده است، ابیات زیر نمونه ای 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 کلمات متضاد، فارغ از ساختشان از منظر آوایی، به دلیل تضاد معنایی خود، تداعی‌گر نوعی موسیقی می‌شوند. منزوی با بهره‌گیری از آرایه 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» از بسامد بالایی برخوردار است. در یک بیت، گاه با دو واژه متضاد روبه‌رو می‌گردیم، نظیر سوگ و سور در بیت زیر:

«نشسته‌ام به عزای چراغ مرده خود

بیا که سوگ مرا ای ستاره سور کنی» (منزوی، ۱۳۹۰: ۳۷).

و گاه در یک بیت، چند واژه متضاد جای گرفته و یا دو واژه متضاد در یک بیت تکرار شده است، مانند پیدا و پنهان، کینه و

مهر در بیت زیر:

«مرا به آن چه که پیداست التفاتی نیست

میان کینه پیدا و مهر پنهانت» (همان، ۱۷۰).

نتیجه‌گیری

منزوی از احیاگران غزل دوره معاصر است. اشراف و توجه ویژه وی به جلوه موسیقایی شعر نقطه قوت کار او است و سبب تمایز غزل‌هایش. بررسی سی‌سی غزل از مجموع «حنجره زخمی تغزل» نشان می‌دهد که منزوی برای غنای موسیقایی شعرش از شگردهای موسیقایی متفاوتی بهره می‌برد. در لایه ظاهری موسیقی شعر، وزن عروضی و کیفیت بهره‌وری شاعر از امکانات وزنی جلب نظر می‌کند از جمله به کارگیری متنوع از اوزان عروضی، متناسب با معنا و درون‌مایه غزل، کاربرد اوزان جویباری و ملایم در غزل‌ها، هماهنگی آوایی قافیه با خوشه‌های صوتی. در غزل‌های موفق منزوی، حرف یا حروفی قافیه دارای تشخیص صوتی هستند، ۸۳٪ غزل‌های وی دارای ردیف هستند که ۸ غزل، با ردیف اسمی و ۱۷ غزل ردیف فعلی شکل گرفته است، تکرار منظم و

غیرمنظم واژه یا واژگان در طول مصراع، بیت و شعر دیده می‌شود. واج‌آرایی در غزل‌های منزوی، با رویکردی چندوجهی 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 به تولید نوعی موسیقی منتهی شده و هم جلوه‌های آوایی را در خدمت القای معنا به کار می‌گرفته است. در غزل‌های منزوی تضاد به نسبت دیگر آرایه‌ها و در کنار مراعات النظیر از آرایه‌های پر بسامد به شمار می‌رود. در مجموع منزوی در غزل‌هایش از عناصر موسیقی‌آفرین متعددی، مانند وزن و قافیه و ردیف، واج‌آرایی، ایهام، تضاد، تکرار واژه و... بهره برده است و مجموعه این عناصر، ساختار موسیقایی شعرش را می‌سازد، آرایه‌های جناس، ردالعجز علی الصدر و ردالصدر علی العجز بسامد و نقش‌چندانی در آفرینش موسیقی غزل منزوی ندارد.

منابع و مأخذ

- ۱- احمدنژاد، کامل. فنون ادبی (عروض، قافیه، بیان و بدیع) تهران: پایا، چاپ سوم، ۱۳۷۶.
- ۲- پورنامداریان، تقی. در سایه افتاب (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی). تهران: نگاه، ۱۳۸۱.
- ۳- توسی، خواجه نصیرالدین. اساس الاقتباس. به کوشش مصطفی بروجردی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۰.
- ۴- جدیدالاسلامی حبیب؛ صفایی کشتگر، نسرين. موسیقی بیرونی دیوان بیدل دهلوی. تهران: ۱۳۹۰.
- ۵- خانلری، پرویز. وزن شعر فارسی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۸۶.
- ۶- دهخدا، علی‌اکبر. فرهنگ لغت. به کوشش غلامرضا ستوده، ایرج مهرکی، اکرم سلطانی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۵.
- ۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا. رستاخیز کلمات. تهران: سخن، ۱۳۹۱.
- ۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر. تهران: آگاه، ۱۳۷۰.
- ۹- شمیسا، سیروس. آشنایی با عروض و قافیه. چاپ یازدهم، تهران: فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۴.
- ۱۰- علوی مقدم، مهیار. نظریه‌های نقد ادبی معاصر. تهران: سمت، ۱۳۷۷.
- ۱۱- قربانی، جاوید. نگاهی به زندگی حسین منزوی. حافظ، ش ۴۷، ۱۳۸۶.
- ۱۲- قربانی، جاوید. بررسی غزل‌های حسین منزوی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۹۰.
- ۱۳- قویمی، مهوش. آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان ثالث). تهران: هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۳.
- ۱۴- محسنی، احمدرضا. ردیف و موسیقی شعر. مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۲.
- ۱۵- منزوی، حسین. حنجره زخمی تغزل. چاپ چهارم، تهران: آفرینش، ۱۳۹۰.
- ۱۶- همایی، جلال‌الدین. فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: هما، ۱۳۹۱.
- ۱۷- یوشیج، نیما. در باره هنر شعر و شاعری. گردآورنده: سیروس طاهباز. تهران: نگاه، ۱۳۸۵.