

شالوده‌شکنی در تلمیحات به کار رفته در غزلیات حسین منزوی

احمد کنجوری**

دکتر علی نوری*

چکیده

حسین منزوی، از غزل‌سرایان برجسته‌ی معاصر و جزو حلقه‌های اصلی نوآوری در غزل امروز است. به دلیل احاطه بر ادبیات کهن فارسی و آشنایی با اساطیر مختلف ایرانی و غیر ایرانی، شعر منزوی جلوه‌گاه تلمیحات متعدد و متنوع حماسی، عرفانی، مذهبی و... است. او با استفاده از تلمیحات گوناگون، سخن خود را عمیق، اثرگذار، چندمعنا و گسترده ساخته است. با توجه به ضرورت بررسی شیوه‌ها و شگردهای عمق‌بخشی و اثرگذاری و توسع فکری، معنایی و فرهنگی برای شناخت و درک بهتر آثار منزوی و نقش این عوامل در التذاذ ادبی از شعر وی، هدف اصلی این مقاله، بررسی و تحلیل واسازی‌ها و تأویل‌های شاعرانه تلمیحات در غزلیات منزوی بر پایه اصول مکتب شالوده‌شکنی، به روش تحلیل و توصیف متن است. منزوی در مواردی متعدد و گاه مکرر، در تلمیحات شالوده‌شکنی می‌کند و با شگردهایی چون مفهوم‌زدایی، مفهوم‌افزایی، تغییر طرح، واژگون‌سازی اولویت تقابل‌های دوگانه، تلفیق اساطیر و جزآن، در مقام بازآفرینی و تأویل اساطیر، تصاویری هنجارشکن، عادت‌ستیز و هنرمندانه ارائه می‌کند.

کلیدواژه‌ها: منزوی، غزل، تلمیح، شالوده شکنی..

مقدمه و طرح مساله

در نیمه دوم قرن بیستم نظریه‌های مختلف و نوآیینی در نقد ادبی ارائه شد که شالوده‌شکنی یکی از آنهاست. پایه‌گذار این مکتب ادبی، ژاک دریدا (۱۹۳۰-۲۰۰۴م.)، فیلسوف الجزایری تبار فرانسوی

*Email: noori.a@lu.ac.ir

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان (مسئول مکاتبات)

**Email: mohseni@umz.ac.ir

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

تاریخ دریافت: ۹۴/۹/۲۱

تاریخ پذیرش: ۹۴/۲/۱۸

است. دریدا بر پایهٔ اصول مکتب ساختارگرایی و تغییر و تفسیر دیگرگونه و با به چالش کشاندن برخی نظریات ساختارگرایان، به روش خاصی دست یافت که به آن ساختارشکنی (شالوده شکنی) می‌گویند. این دو مکتب ادبی (ساختارگرایی و ساختارشکنی) وجوه اشتراک و افتراق زیادی دارند. (ر. ک. شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۷۷-۱۹۴) یکی از تفاوت‌های اساسی این دو مکتب ادبی، نگرش آنها به موضوع تقابل‌های دوگانه است. «تقابل‌های دوگانه، اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است؛ زیرا به نظر ساختارگرایان، اساساً تفکر انسانی بر این بنیاد است: بد/خوب، زشت/زیبا... و در طبیعت هم چنین است: شب/روز، سفید/سیاه... بشر در نظامات اجتماعی هم از این منطق استفاده می‌کند: چراغ قرمز/چراغ سبز (علامت توقف و حرکت)، سیگار کشیدن ممنوع/آزاد... پس باید در آثار ادبی هم به دنبال تقابل‌های دوگانه بود... یکی از عوامل بسیار مهم در فهم متون همین توجه به تقابلهای دوگانه است.» (همان: ۱۸۳) شالوده‌شکنان، و از جمله دریدا برآنند که تقابل‌های دوگانه «... همواره در پایگانی (سلسله مراتبی) جای دارند که در آن ارزش یکی برتر از دیگری است: نیکی از بدی و زیبایی از زشتی برترند؛ یعنی با ارزشترند.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۴) «مهم‌ترین نظریهٔ دریدا این است که نگرش انسان به موضوعات مختلف همیشه از زاویه‌ای بوده است که آن را بدیهی انگاشته ... است... از نظر دریدا می‌توان شالوده‌شکنی کرد؛ یعنی امر بدیهی را رها کرد و از سویهٔ غایب و مغفول یا حتی خارج از این دو سویه به جهان نگریست. در این صورت است که نگاه ما به جهان تغییر می‌یابد.» (شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۲۰۰) ساخت‌شکنان به دنبال تغییر یا وارونه‌سازی اولویت میان تقابل‌های دوتایی یاد شده هستند. آنان، توانایی ایجاد تزلزل در اجزای ثابت ساختارهای کهن را دارند. با این روش «معنای قطعی متن در هم می‌شکند و چندگانگی و ابهام جایگزین وضوح و منطق می‌شود.» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۹۱) از این رو «شالوده‌شکنی مناسبتی است میان اندیشه فلسفی و سخن ادبی.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۶۵) زوال روایت‌ها و شالوده‌های با ثبات و ساختارهای ایجابی در آثار هنرمندان پسامدرن به‌وفور دیده می‌شود. در پسامدرنیسم «اصول [اکید و تخطی ناپذیر] جای خود را به الگوها [پی متکثر و اختیاری] دادند و نسبی‌گرایی محض جانشین هر گونه قطعیت باقی مانده شد.» (لاج و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۰۴) و شکاکیت جای باور جزم اندیش کهن را گرفت. تلمیح (Allusion) از نمودهای هنجارگریزی معنایی است که در بدیع معنوی مطرح است. «تلمیح به تقدیم لام بر میم (از لمح) در لغت به معنی دیدن و نظر کردن و آشکار ساختن و اشاره کردن است و در اصطلاح علم بدیع، اشاره به قصه یا شعر یا مثل سایر است؛ به شرطی که آن اشاره چندان که از معنای اشاره برمی‌آید- تمام داستان یا شعر یا مثل سایر را در بر نگیرد.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵) در

تلمیح، با هم‌آیی عناصری از یک رخداد، داستان، باور و... ایجاز، زیبایی، غنای معنوی و عاطفی و تأثیرگذاری سخن را به ارمغان می‌آورد. به تعبیری «تلمیح وسیله‌ای است برای تقویت احساس یا اندیشه شاعر یا نویسنده با استفاده از احساس یا اندیشه مطرح شده در اثر یا واقعه‌ای دیگر». (پرین، ۱۳۷۶: ۷۶). اسطوره‌ها مجموعه‌ای از قصص، باورها، رخدادها و... هستند که برخی واقعی و پاره‌ای خیالی و خرافی‌اند. «در متون نقد و بلاغت قدیم، اشاره‌ای به جایگاه اسطوره در شعر نشده است؛ تنها مبحثی که می‌توان موضوع اسطوره را در ذیل آن گنجانند، صناعت تلمیح است». (فتوحی، ۱۳۸۶: ۲۷۸) اشارات اساطیری، بهتر از دیگر تصاویر شاعرانه ترجمه‌پذیر هستند؛ زیرا «ارزش اسطوره‌ای اسطوره، حتی در بدترین ترجمه هم حفظ می‌شود». (اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۴) اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی و... در سخن «دو ژرف ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اولاً ایجاد رابطه تشبیهی بین مطلب و داستانی است و ثانیاً بین اجزاء داستان، تناسب وجود دارد». (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۱) بسامد تلمیح در متون، نشانه وسعت دانسته‌های خالق آثار و غنای فرهنگی نوشته‌های آنان است. ذهن و زبان حسین منزوی (۱۳۲۵-۱۳۸۳) در غزل، سرمشق شاعران بسیاری است؛ تا جایی که می‌توان گفت غزل امروز در بسیاری موارد وامدار اوست. مهم‌ترین آثار منزوی عبارتند از: حنجره زخمی تغزل (۱۳۴۵-۱۳۵۰)؛ از شوکران و شکر (۱۳۵۰-۱۳۶۸)؛ با عشق در حوالی فاجعه (۱۳۶۹-۱۳۷۱)؛ با عشق تاب می‌آورم (نیمایی‌ها / ۱۳۵۱-۱۳۷۸)؛ این کاغذین جامه (۱۳۸۰) با سیاوش از آتش (برگزیده غزل‌ها/ ۱۳۸۴)؛ و... .

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

درک درست تصاویری که بُن‌مایه تلمیحی دارند، به آشنایی با معنا و مفهوم تلمیحات از یک سو و شناخت شیوه‌های بهره‌گیری از تلمیحات در آثار ادبی از دیگر سوی وابسته است. این پژوهش، بر آن است که برای سؤالات زیر، پاسخ درخور بیابد:

۱. تکرر و تنوع تلمیح در آثار منزوی چگونه است؟
۲. آیا منزوی به شالوده‌شکنی و واسازی تلمیحات پرداخته است؟
۳. مهم‌ترین شیوه‌ها و شگردهای شالوده‌شکنی و واسازی تلمیحات در غزلیات منزوی کدامند؟

۱-۲- اهداف تحقیق

در سروده‌های حسین منزوی، بسامد تلمیح چشمگیر است؛ به طوری که می‌توان آن را از

برجسته‌ترین ویژگی‌های سبک شاعری او دانست. او به شیوه‌های مختلف با تلمیحات رفتار کرده است؛ از جمله، برخورد ساخت‌شکنانه با آنها. هدف اصلی این مقاله، بررسی واسازی‌ها و تأویل‌های شاعرانه‌ی منزوی از تلمیحات در غزلیات او، بر پایه‌ی اصول مکتب شالوده‌شکنی است.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

در این مقاله برآنیم که به روش تحلیل و توصیف متن و بر پایه‌ی مبانی و اصول مکتب شالوده‌شکنی واسازی و تأویل‌های شاعرانه‌ی منزوی را در تلمیح بررسی و تحلیل کنیم؛ بنابراین، ضمن اشاره به تنوع تلمیحات در غزل‌های حسین منزوی، گونه‌های شالوده‌شکنی و واسازی را در عناوینی همچون مفهوم‌زدایی، مفهوم‌افزایی (تأویل و تفسیر و حسن تعلیل)، شیوه‌های دخل و تصرف در تلمیحات (تغییر طرح، جابه‌جایی اولویت تقابل‌های دوگانه، تغییر زمان و مکان) و تلفیق اساطیر دسته‌بندی کرده‌ایم.

۱-۴- پیشینه تحقیق

اگرچه کسانی چون سالار عبدی (۱۳۸۷) و مهدی فیروزیان (۱۳۸۹) به نقد و بررسی آثار منزوی پرداخته‌اند و گوشه‌هایی از ویژگی‌های معنا، زبان و تصاویر شعر وی را نمایانده‌اند و یا ترانه‌ها (غزل‌های عامیانه‌ی منزوی را بررسی سبک‌شناسانه کرده‌اند و نیز محمدرضا روزبه، در کتاب «سیر تحول در غزل فارسی» (۱۳۷۹: ۶۶، ۱۳۳، ۱۴۵، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۶۳، ۲۰۴) درباره‌ی ویژگی‌های برخی غزل‌های میانه (حد فاصل غزل سنتی و نو) و فضاهای اجتماعی و حماسی برخی سروده‌های منزوی و برخی ویژگی‌های غزل نو (تصویری) سخن رانده و همچنین مهدیه میرزایی به موضوع «کارکرد عاطفه‌ی حسرت در محتوا و فرم غزل حسین منزوی» (۱۳۹۳: ۲۲۷-۲۴۶) پرداخته است، بررسی ساخت‌شکنانه‌ی تلمیح در غزلیات منزوی تا کنون انجام نشده است؛ لذا می‌توان ادعا کرد که این موضوع تا حدودی تازه است.

۲- شیوه‌های شالوده‌شکنی تلمیحات در غزل‌های منزوی

در غزلیات منزوی، تلمیحات متنوع عرفانی، حماسی، اساطیری، مذهبی و تاریخی از جغرافیا و فرهنگ ایرانی، یونانی، سامی و... نمایان است، اما بخش اعظم تلمیحات او رنگ و بوی ایرانی دارد؛ اشاره به اساطیر ایرانی (رستم، اسفندیار، سیمرغ، آرش، شیرین و فرهاد، سیاوش، ضحاک، هفتخوان و...)؛ و اشاره به داستان‌ها، روایات و اساطیری چون: آفرینش آدم نخستین، حوا، یوسف، لیلی و مجنون، عیسی، شام آخر، شوکران و منصور حلاج چشمگیر است. تلمیحات اساطیری در غزل‌های منزوی، پربسامد است. اساطیر بازتاب معنای درونی جهان و حیات بشری و بیم و امیدها و

آرمان‌های اقوام مختلف است که در ساخت نماد یا روایت بروز می‌کنند. منزوی در غزلیات خود، به تلمیح، رویکردی دوگانه دارد: گاه به تناسب محتوا، موضوع و فضای شعر، با همان نگاه کلاسیک به عناصر اساطیری، داستانی، تاریخی، جغرافیایی، مذهبی و... نظر دارد؛ او در این رویکرد، روایتگری است که در تلمیحات، تغییر چندان مهمی اعمال نمی‌کند؛ اما در مواردی، دست به شالوده‌شکنی می‌زند و با شگردهای مختلفی، در مقام بازآفرینی و تأویل دیگرگونه تلمیحات و اساطیر، تصاویری هنجارشکن، عادت‌ستیز و هنرمندانه ارائه می‌کند. در این گونه موارد، باورداشت‌های کهن و روایات عادت شده و تکراری را به چالش می‌کشد؛ و با خروج از حوزه اقتدار روایتی خاص از رخدادها یا با شکستن ساختار روایت و گسستن روند منطقی رویدادها یا با جابه‌جایی و تغییر کارکرد شخصیت‌ها، فضاها و دیگر عناصر تلمیحی، آن‌ها را منطبق با تجربه‌های مشترک انسانهای امروز، واسازی می‌کند؛ با این شگرد (شالوده‌شکنی در تلمیح) کارکردی زیبا شناختی را رقم می‌زند که از ذهن و زبانی عادت‌زدا و هنجارگریز نشأت گرفته است. در ادبیات معاصر، همین امر است که سبب می‌شود انسان امروزی پژواک خواسته‌ها و آرمانهای نامحدود درون خویش را از درون تلمیحات کهن کشف کند. تی. اس. الیوت (T. S. Eliot) در مقاله «اولیس، نظم و اسطوره» به توازن میان داستانها و حتی رویدادهای معاصر و اساطیر کهن باور دارد و برای تأکید بر دیدگاه خود از گفته جویس سخن به میان می‌آورد که: با الگو قرار دادن اساطیر کهن می‌توان رویدادهای امروز را نیز به هنر نزدیک ساخت. (کوپ، ۱۳۸۴: ۳۷-۴۰). مهم‌ترین شیوه‌های شالوده‌شکنی در تلمیحات به کار رفته در غزلیات منزوی عبارتند از:

۲-۱- مفهوم‌زدایی

روان عصیانگر منزوی خزیدن در انزوای اساطیر مکرر و کلیشه‌ای را برنمی‌تابد. وی بسیاری از تلمیحات کهن را اقناع‌کننده و پاسخگوی نیازهای روانی شاعران و به طور کلی انسان امروزی نمی‌داند؛ بنابراین آن‌ها را فرو می‌ریزد و از خشت آن‌ها در زمین و فضای امروز، بنایی نو می‌سازد:

مجنون بیابانها افسانه مهجوری است
لیلای من اینک من، مجنون خیابانها
(منزوی، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

تا کی همان عذرا و وامق‌ها؟! آن خسته‌ها، آن کهنه عاشق‌ها

باید برای این بیابان نیز دیوانگان دیگر اندیشید

تا چند شیرین داستان باشد؟! افسونگری نامهربان باشد

باید برای دل شکستن هم نامهربانی دیگر اندیشید (همان: ۴۵۹)

شاعر همچنین ابزار و وسایل نیل به هدف را غیر از ابزار و شیوه‌های کهن می‌داند؛ برای همین اگر چه چندان موافق نبوده است که آرش دیگری بجوید -وانگهی مگر آرش می‌میرد یا می‌تواند بمیرد؟- دست کم به کمان کهنه او بی‌اعتماد است و امیدوار است که با کمان‌هایی از بسترهای صنعتی و فکری معاصر دوباره بتوان آرش اساطیری را زنده و فعال کرد و تیر همت بر هدف رشد و توسعه زد:

تا بر هدف چون تیر بنشیند ابزار یا بازو چه می‌بینید شاید به جای آرشی دیگر باید کمانی دیگر اندیشید
(همانجا)

منزوی، گاه ویژگی‌های مثبت یا منفی (صفت بارز) شخصیت‌های اساطیری را بی‌اثر می‌کند و گاه با استفاده از تشبیه تفضیل و مبالغه در وصف، اشخاص و نمادهای اساطیری را در برابر محبوب و منظور خویش، پست و حقیر می‌داند:

ای بهار خانگی، گل با تو کی هم‌سنگ خواهد شد حسن یوسف پیش حسن تو، کالای بازاری است
(همان: ۴۱۸)

در خطاب به عشق، «هفت خان» را در برابر خطرهای فراوان جدید در راه عشق، کوچک می‌شمارد:
با هفت خان این تو به تویی نیست شاید ما گم شده در وادی هفتاد خانیم. (همان: ۳۹۳)
نیز در این بیت:

نام تو را باطل‌السحر هر مکر و هر خدعه کردیم تنها نه از «هفت خان» بلکه از هفتاد خان هم گذشتیم.
(همان: ۴۲۲)

و در جایی از زبان عشق چنین می‌سراید:

اصل من بودم، بهانه بود و فرعی بود عشق قیس و حسن لیلا می‌شناسیدم (همان: ۴۶۷)
در غزلی هنجارشکن، نامتعارف و خیام‌وار، خطاب به معشوق، جهان بهاری و جذبه‌های زمینی آن را بر بهشت آسمانی ترجیح می‌دهد:

در سدره دل چه بندم؟ طوبی چرا پسندم؟ تا جذبه‌ای است از مهر با تاک و کوکنارم
از دوزخم مترسان وقتی شکفته صد باغ از صد بهشت خوشتر در هر گل از بهارم
بر خاک یا که در خاک دل با فرشته‌ام نیست تا دوست بر زمین است با آسمان چه کارم

(همان: ۲۷۵)

نیز علیه سنت دیرینه عشق عصیان می‌ورزد و معشوق آدمی‌زاد و ملموس خود را در لطف و زیبایی، بر پری و شیرین و دیگر نمادهای اساطیری و تاریخی برتری می‌دهد:

پری نه‌ای و به صورت چنانی از خوبی که حسن را به پری زادگان می‌آموزی (همان: ۹۲)

فرهاد کو که کوه به شیرین رها کند از یک نگاه کردن شوریده‌وار تو (همان: ۳۶۶)
چشمه‌ای از آن جادو، آهوی ختن خط زد شمه‌ای از آن گیسو، رشک نافه چین شد (همان: ۵۲۵)
نگاه نسبت‌گرای منزوی، قطعیت و جزمیت متعلق به برخی امور یک طیف را زیر سوال می‌برد. او
غیر از عشق و معشوق، از خود (عاشق) نیز هنجارشکنانه سخن می‌راند؛ و در مقایسه خود با
شباهنگ می‌گوید:

در آرزوی صبح و شور روشنایی مرغ شباهنگ از دل من شیون آموخت (همان: ۵۳۴)
گاه در مقام تفاخر، خود را برتر از مجنون و فرهاد می‌شمارد و جنون خود را طرفه می‌داند و نوآیین:
مجنون دیگرم من، با من جنون دیگر فرهاد برترم من در بیستون دیگر (همان: ۱۲۴)
مجنون چه هنر کرد در آن قصه مرا باش با طرفه جنونی که به افسانه نگنجد (همان: ۴۱۳)
کوتاه سخن آن که در شعر منزوی، بویژه آنجا که تثلیث عشق و عاشق و معشوق امروز (تجربه
فردی) را به تصویر می‌کشد، عناصر مثبت و مطلوب موجود در تلمیحات و اشارات کهن را در برابر
این تثلیث نو، مردود می‌شمارد. در این فرایند خیالی، مفهوم گسترده‌ اسطوره، به قلمرو محدود
ممدوح یا معشوق و تجارب فردی کشیده می‌شود و طرفه آنکه آن‌گونه که از شعرش مستفاد
می‌شود، در این جهان ظاهراً کوچک اما پیچیده جدید نیز چنان خوش می‌نشیند که گویی نه غریب
است و نه جایگاهش تنگ و ملال‌آور.

۲-۲- مفهوم‌زایی یا مفهوم‌افزایی

منزوی در غزل، گاه برای تلمیحات کهن، مفاهیم جدیدی اتخاذ می‌کند و با مفهوم‌افزایی، دید و
بینشی هنجارشکنانه را به تصویر می‌کشد. برای نمونه، در سنت عرفانی، عمده‌ عارفان -بویژه حافظ
شیرازی- معتقدند که بر خلاف آدمی، «فرشته عشق نداند که چیست...»؛ اما منزوی ضمن تشبیهی
ضمنی و پوشیده این مفهوم را از اقلیم آدمیان فراتر می‌برد و وجود معشوق را دلیلی بر عشق‌ورزیدن
فرشته می‌داند:

که گفت عشق نداند فرشته؟! اینک تو فرشته همه هستی به عشق داده من (همان: ۴۴۳)
«وابستگی زبان شاعر به زبان شاعران، معنای شعر به معانی شعرها و خواندن شعر به خواندن
شعرها، نشان می‌دهد که کنش‌های زبان پیشین، شاعر امروز را می‌سازد و موقعیت شاعر [امروز] در
دیالکتیک "وابستگی به/ گریز از" زبان شاعرانه پیشین تعیین می‌شود». (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۶۱). می‌توان
شیوه‌های اصلی منزوی در مفهوم‌افزایی به تلمیحات غزلهای خود را در دو دسته (تأویل و تفسیر-
حسن تعلیل) بررسی کرد.

۲-۲-۱- تأویل و تفسیر

در ساختارشکنی، هر متنی با هر ساختاری، قابلیت گسست معنایی دارد و هر معنایی در درون هر متن، قابلیت گسترش و ظرفیت تأویل و تفسیرهای گوناگون دارد. «تأویل لحظه‌ای است از پنهان کاری معنای نهایی.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۹۹) در شعر منزوی، تلمیح همچون دیگر مفاهیم، در بازی بی‌نهایت دالها و مدلولها و در نسبیت و تعلیق معنا و تأویل‌پذیری (هرمونیک) شکل می‌گیرد: عشق یعنی قلم از تیشه و دفتر از سنگ/ تا به عمری نتوان دست در آثارش برد (منزوی، ۱۳۹۱: ۷۵) از نگاه هنجارگریز و ساختارشکن منزوی، «عصیان ابلیسی» آدم در ازل و خوردن میوه ممنوع، «نشان هوشیاری» اوست:

نشان هوشیاری بود آن عصیان ابلیسی زمانی که ملایک خاک را تعظیم می‌کردند (همان: ۳۲۰)
این گونه تفسیر و تأویل‌های ساختارشکنانه در شعر منزوی فراوان است. خوانش‌های مکرر، گاه سبب در هم شکستن معانی ظاهری و ایجاد نوعی تکثر معنایی می‌شود. «هر متن وانمود می‌کند که در خود معنایی متعین دارد؛ اما خواننده با بازی آزاد معنا شناسیک، آن معنای متعین را کنار می‌گذارد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۵۹). منزوی در بیت زیر آیات باب اول انجیل یوحنا را تأویل کرده است. انجیل، کلمه را خدا دانسته است؛ اما منزوی تفسیر دیگر گونه‌ای دارد و کلمه را «دوست داشتن» می‌خواند: و کلمه بود و جهان در مسیر تکوین بود و دوست داشتن آن کلمه نخستین بود (منزوی، ۱۳۹۱: ۲۲۷)

رویکرد شاعران توانا، تکیه بر تجربیات شخصی و تأویل‌های فردی، حتی در خواندن آیات و روایات است؛ چنانکه می‌توان پذیرفت «این مهم‌ترین پیش فرض روش تأویل متون است که همواره در خواندن، تأویل خواننده سازنده متن است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۰۱). البته منزوی در بیت دیگری این نکته را که کلمه، خداست یا خدا نیست یکسان می‌داند و آفرینش و روح سخن خود را مدیون معشوق می‌داند تا کلمه:

کلمه گرفتم این که خدا بود یا نبود من از دم تو روح دمیدم کلام را (منزوی، ۱۳۹۱: ۳۹۹)
منزوی حتی باورهای عامیانه را نیز برای بیان حالات عاشقانه به کار می‌گیرد و با تشبیهی موکد، در ساخت بدل بلاغی، تفسیر و تأویلی نوآیین به دست می‌دهد که بسیار شنیدنی و خواندنی است: خیال خام پلنگ من به سوی ماه جهیدن بود و ماه را ز بلندایش به روی خاک کشیدن بود پلنگ من - دل مغرورم - پرید و پنجه به خالی زد که عشق - ماه بلند من - ورای دست رسیدن بود (همان: ۳۱۳)

برای پرهیز از اطالۀ کلام به آوردن چند نمونه دیگر از این دست بسنده می‌کنیم:

برای من به جز آن لحظه نیست لحظه قدر که چون شهاب از آفاق شب عبور کنی (همان: ۳۵)
دوباره دیدنت از جان معاد موعود است قیام قامت قدیسی ات قیامت من (همان: ۶۴)
نیست جز جلوه ناگفتنی عشق، آن چه حافظ مهر کنایت زده و «آن»ش گفت (همان: ۲۳۳)

۲-۲-۲-۲-۲-۲ حسن تعلیل

حسن تعلیل در تأویل تلمیحات نیز گونه‌ای مفهوم‌افزایی به تلمیحات است. در غزلهای منزوی گاه برای رخدادهای اساطیری، علل و دلایلی زیبا و هنری، اما غیر واقعی ارائه می‌شود. حسن تعلیل از مهم‌ترین شگردهای مضمون آفرینی است. منزوی گاه تلمیحات کهن را با آرایه‌هایی چون حسن تعلیل و تشبیه و مراعات نظیر درمی‌آمیزد تا «روی زیبا دوبرابر بشود»:

«فرشته عشق نداند» به آسمان چه روم برای من تو و عشق زمینی ات زیباست (همان: ۲۵۶)
سنگینی بار امانت الهی (عشق) را در قامت عظیم و جرم سنگین معشوق می‌بیند و پشت آسمان را خم از این بار سنگین تأویل می‌کند:

ای تو آن بار نخستین امانت کآسمان جز به زیر جرم سنگین تو پشتش خم نبود (همان: ۱۹۰)
نیز بیت زیر که در آن صنعت‌های شعری یاد شده و با هم‌آیی ساخت‌شکنانه دو اسطوره «دلدادگی» و «پاکی» تصویری زیبا پدیدار شده است:

هدف چو رفتن از اینجاست هر دو یکسانند سفر به شیوه فرهادی و سیاوشی (همان: ۲۸۴)
منزوی در جایی نیز، سجده نکردن ابلیس را با دلیلی شاعرانه -و البته هنجارشکن- تعبیر می‌کند:
شاید حسد به خاطر حوا دلیل بود ابلیس اگر که سجده به آدم روا نداشت (همان: ۴۵۱)
آوردن واژه «شاید» در آغاز بیت بالا، نشان عدم قطعیت (=اصل نسبیت) معناست. این‌که گفته‌اند «هر متن استعاره‌ای از معناست و نه بیش؛ پس زمانی که تأویل‌کننده پا را از این حد فراتر می‌گذارد و ادعای شناخت معنای اصلی متن را می‌کند، شکست او آغاز می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۶۵) با بیت بالا بسیار مناسب دارد؛ زیرا با وجود حسن تعلیل بر نسبیت تأکید شده است. در شعر منزوی، عصیان نخستین و میوه ممنوعه، تلمیح مکرری است که هر بار در جلوه‌ای رخ می‌نماید:

سیبی است زنخدان بهشتیت که ناچار پرهیز مرا می‌شکند و سوسه‌هایش (منزوی، ۱۳۹۱: ۸۳)
چون خدا ساختنت خواست به دلخواه نخست گلت آمیخت به هفتاد گل مهر گیاه...
پس به حوا و تو بخشید تنی و سوسه ریز آنکه با آدم و من داد دلی و سوسه خواه...
تا شکیم دهد و صبر به زندان زمین از بهشتت سوی من هدیه فرستاد آنگاه (همان: ۱۱۷-۱۱۸)

تکرار واژه «دیگر»، نشان تغییر شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... جهان امروز است؛ و مکرر شدن قید «باید» لزوم تغییر و نوآیین شدن را فریاد می‌زند. در بیت زیر، تیشه فرهاد، این بار، نه بر فرق خود فرهاد (نماد خود شاعر یا عاشق) بلکه بر ریشه خسرو فرود می‌آید و این نمونه‌ای است از تغییر طرح: به جای فرق خود بر ریشه خسرو زخم تیشه

که نسل دیگری، عاشق‌تری از اصل فرهادم (همان: ۱۶۸)

این گونه بازآفرینی‌ها، «خرق عادت» است که به سخن طراوت و تازگی می‌بخشد:

خرق عادت کردم اما بر علیه خویشتن تا به گرد گردنم پیچد عصایم مار شد (همان: ۱۸۰)
خرق عادت شاعر در این بیت آن است که برخلاف موسی^(ع)، اعجاز شاعر گریبان‌گیر خود اوست و عصای او خودش را هلاک می‌کند نه معاندان و دشمنان را.

منزوی، در غزلی با مطلع «باز دریای دلم توفانی است / آسمان کسلم بارانی است»، دست به ساختارشکنی و واسازی احسن القصص می‌زند تا حال و روز خود را در هجران، دردناک‌تر از یعقوب توصیف کند:

بوی پیراهن یوسف نرسید می‌وزد باد ولی هجرانی است (همان: ۲۵۷)

گاه نیز وضع و آیین دوستی‌ها و برادری‌های زمانه را وارونه و تلخ می‌بیند و ضمن یادآوری داستان موسی و هارون، برادری‌های روزگار را مانند برادری هابیل و قابیل و حتی بدتر از وضع آنان توصیف می‌کند؛ چرا که مانند داستان فرزندان آدم ابوالبشر که یکی به دست دیگری کشته می‌شود، در این روزگار حتی موسی و هارون هم دستشان به خون هم آلوده است:

آنجا که دست موسی و هارون به خون هم آغشته است از ید بیضا سخن مگو (همان: ۲۵۹)

پدران زمانه نیز در منشور هنجارشکن و تصویر آفرین منزوی، تهمتن‌هایی ناجوانمردند؛ زیرا بر خلاف تهمتن که نادانسته پسر را کشت، آگاهانه و دانسته فرزند کشی می‌کنند:

دانسته بس پدر دل فرزند بردید کاری که هیچ تهمتنی با پسر نکرد (همان: ۴۴۶)

در بیت زیر نیز با شیوه‌ای مشابه، مرگ پاکان و آزادی‌خواهان بی‌شماری را با داستان سیاوش می‌سنجد و دریغ می‌خورد و ناله سر می‌دهد که امروزه تهمتنی نیست که به پاس خون سیاوش‌ها و آزادگان، از تورانیان زمانه انتقام بگیرد:

شد طشت پر ز خون سیاوش‌ها ولی یک تن به پایمردی اینان خطر نکرد (همان‌جا)

طنین تکرار واژگانی چون «این بار»، «دیگر»، «ولی» و... در این گونه تلمیحات، به بهترین شکل گویای هنجارشکنی و عادت‌ستیزی کلام شاعر است.

برای «مسیح آونگی» وعده صعود و بالارفتی نیست و لاشه‌اش همچون لاشه‌های فراوان دیگر بر روی دار می‌پوسد و فرو می‌تراشد. این تغییر طرح، فاجعه را ژرفایی خاص بخشیده است:

لاشه‌های خون‌آلود روی دار می‌پوسند وعده صعودی نیست با مسیح آونگی (همان: ۴۶۱)

نکته قابل تأمل اینکه در این گونه‌سازی‌ها و هنجارگریزی‌ها، بیشتر جنبه نومی و بدبینی شاعر پدیدار است؛ یعنی در بیشتر موارد، صفات مثبت شخصیت‌ها و دیگر موجودات اساطیری سلب می‌شود و گاه صفتی منفی جایگزین می‌گردد. گاه برعکس، تغییر طرح تلمیح با فضایی شاد همراه است:

همیشه‌های مشام شمیم زلف تو دارد تو با منی و نیازی به بوی پیرهن نیست (همان: ۷۱)

خلاف منطق معمول عشق بود انگار میان ما دو موازی که انطباق افتاد (همان: ۱۷۳)

زین پیش اگر که نصف جهان بود بعد از این با تو شود تمام جهان، اصفهان من (همان: ۳۷۸)

چنین که عطر تنت ره به هر نسیم گرفته است تو با منی و نیازی به بوی پیرهن نیست (همان: ۵۱۶)

در سپید سروده زیر نیز - که یکی از نمونه‌های اعلا‌ی شالوده‌شکنی در سروده‌های منزوی است - در هم ریختن طرح تلمیحی داستان‌های پهلوان سترگ شاهنامه (رستم داستان) سروده‌ای اثرگذار پدید آورده است: «آبستن شعری است، شب/ تا دست‌های جوان پیرزاد/ از پهلوی دریده رودابه/ همراه اشک و خون/ جینی بی‌جان/ بیرون کشد/ بی‌شک خدايان/ زیباترین فرزندان‌شان را/ در بستر گناه/ می‌سازند/ اما/ این نطفه/ در کدام ساعت بسته شد/ که سقط سرنوشتش/ رنج کندن چاه را/ از روی دست‌های نابردار/ برمی‌دارد/ و طلسم هفت خان را/ تا ابد ناگشوده/ می‌گذارد/ آیا به جای سیمرغ/ موی کدام اهریمن را/ در آتش افکنده بودیم». (منزوی، ۱۳۸۵: ۳۲-۳۳)

۲-۳-۲- جابه‌جایی اولویت‌ها

منزوی، در تلمیحات، گاه با دیدی شالوده‌شکن، در پی واژگون‌سازی اولویت‌های تقابل‌های دوگانه است. وارونه‌سازی تفکر دوقطبی و جابه‌جایی و تغییر کارکرد قطب‌ها، سبب القای تفکری نوآیین می‌شود. «در متنی که شالوده‌اش شکسته است، سالاری یک وجه دلالت بر سویه‌های دیگر دلالت، از میان می‌رود. متن به این اعتبار چند ساحتی می‌شود». (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۸). در غزلی با مطلع «باز آن سمنند زخم‌خورده بی‌سوار آمد/ با شیپه‌ای خونین و چشمی اشکبار آمد» برای تأکید بر عمق فاجعه، اولویت تقابل دوگانه «رستم/ اسفندیار» را به هم می‌ریزد:

بفکن پر سیمرغ در آتش که رخس این بار بی‌صاحب از هنگامه اسفندیار آمد (منزوی، ۱۳۹۱: ۱۸۵)

می‌دانیم که در اساطیر کهن، برتری و اولویت با رستم است؛ اما منزوی در پایان‌بندی «رزم‌نامه» رستم و اسفندیار، دست به شالوده‌شکنی زده است:

این بار رفت رستم و اسفندیار ماند / سیمرخ نیز مکر و فسونش اثر نکرد
و آن تیر گز به ترکشمان آخرین امید / این بار اثر به دیده آن خیره سر نکرد (همان: ۴۴۶)
تلمیح «گل دمیدن از خون سیاوش»، با واژگون‌سازی و مرکز زدایی چنین نغز و پر مغز شده است:
این داستان که از خون، گل بیرون دمد خوش است اما

خوشر که سر برون آرد خون از گل سیاوشم (همان: ۲۸۰)

منزوی ساختار داستان اعجاز موسی (مار شدن عصا) را با بهره‌گیری از شگرد جابه‌جایی (عصا شدن مار) به سخنی فراهنجار تبدیل کرده است که تأمل برانگیز است:

عصا که مار شد اعجاز بود کاش اما / کسی به معجزه‌ای مار را عصا می‌کرد
در سپیدسرای‌های منزوی نیز گاه جابه‌جایی و واژگون‌سازی اولویت تقابل‌های دو گانه به خوبی مشهود است: «نامت رازی است / که سنگ را به نسیم و / نسیم را به توفان / بدل می‌کند / و آتش / در گلستان ابراهیم / می‌افکند». (منزوی، ۱۳۸۵: ۲۳-۲۴). برخلاف بیشتر شاعران کلاسیک که سروده‌هایشان بوی تفاخر می‌دهد، منزوی در بسیاری موارد از تفاخر و تعاریف رجز گونه درباره‌ی خویش‌گریزان است و حتی به نکوهش و تحقیر خود روی می‌آورد؛ یعنی از تقابل دو گانه تفاخر / نکوهش خویش، با تفکر مبتنی بر وارونه‌سازی اولویت تقابل‌ها، با استفاده از مظاهر اساطیری، به سمت نکوهش و تحقیر روی می‌آورد تا گونه‌ای دیگر از عادت‌ستیزی و شالوده‌شکنی در غزل خویش ایجاد کند؛ که بارزترین نمونه‌های آن، در ابیات زیر دیده می‌شود:

نه خود با آب کوثر هم‌سرشتم نر بهشتم من / که من از دوزخم با آتش نمرود همزادم
(منزوی، ۱۳۹۱: ۱۶۸)

زهره سقراط با ما نیست رویاروی مرگ / و نه جام روزگار از شوکران سرشار شد (همان: ۱۸۰)
کورم من و سوتم من؛ پرورده لوتم من / روح برهوتم من؛ عریان و بیابانی (همان: ۱۵۱)
و... البته در مواردی هم، ضمن مقایسه‌ی خویش با اشخاص اساطیری، دست به تفاخر می‌زند:

منصور راستینم؛ جانم در آستینم / بستان و کن چنینم در عشق باور ای عشق (همان: ۱۰۷)
سیزیف آموخت از من در طریق امتحان آری / به دوش خسته سنگ سرنوشت خویش بردن را
(همان: ۱۵۲)

که نمونه‌ی اخیر ضمن تفاخر، حاوی گونه‌ای خنثی‌سازی و مفهوم زدایی نیز هست.

۲-۳-۳- تغییر زمان و مکان

ذهن پرنده‌سان شاعران، در حصار زمان و مکان محدود نمی‌شود. درون آنان، زمان‌ها و مکان‌ها را در می‌نوردد؛ هنجارها و ساختارها را برهم می‌زند؛ گذشته را با امروز تلفیق می‌کند و امروز را به گذشته پیوند می‌زند. منزوی در استفاده از تلمیح نیز گاه چنین است:

اگر در من هنوز آلالشی از مار می‌بینی کمک کن تا از این پیروزتر باشم در اغوایت
 کمک کن مثل ابلیسی که آتش وار می‌تازد شیخون آورم یک روز یا یک شب به پروایت
 کمک کن تا به دستی سیب و دستی خوشه گندم رسیدن را و چیدن را بیاموزم به حوایت
 (همان: ۳۸۹)

سیالیت زمان سبب می‌شود که عصر دقیانوس به عصر کاووس پیوند بخورد:

هزار رستم و سهراب مرده‌اند و هنوز دریغ می‌کند از نوشدارویی کاووس
 کدام غار مرا می‌دهد پناه اکنون که هست جمله جهان زیر حکم دقیانوس (همان: ۱۷۸)
 در موارد بالا واژه «هنوز» نشان از هموارگی و همیشگی بودن دارد و شعر را به تمام تاریخ و جغرافیاهای مشابه پیوند می‌زند.

از دید هنجارگریز شاعر هنوز «بانگ چنگ رودکی» در گستره زمان جاری است:

همین نه بانوی شعر منی که مدحت تو به گوش می‌رسد از بانگ چنگ رودکی ام (همان: ۴۵۶)
 در بسیاری از موارد تغییر زمان و مکان، تغییر زاویه دید را نیز در پی دارد:
 در کف فرهاد تیشه من نهادم من من بریدم بیستون را می‌شناسیدم (همان: ۴۶۸)
 خدا به نیمی از خویش و نیمی از ابلیس در آن سپیده چه معجونی آفرید از من (همان: ۴۱۴)
 «تنها دست‌های تو/ که پیراهن دریده یوسف را/ در آبروی زلیخا/ گر داده‌اند/ سمت خواب نوازش
 را/ می‌دانند». (منزوی، ۱۳۸۵: ۲۶)

آنچه مسلم است این است که «روایتهای صرفاً اتفاق نمی‌افتند بلکه به وسیله شخصی بازگو می‌شوند؛ و این شخص، از زاویه دید خاصی وقایع را نقل می‌کند.» (گرین و لبیان، ۱۳۸۳: ۱۱۲)
 زاویه دید خاص روایتگر یا شاعر و نویسنده، سبب دور شدن از روایت مکرر و کلیشه‌ای اساطیر و رخدادها و موجب عدم پایبندی تام و تمام به حصار عادات و شیوه‌های روایی و عناصر فکری و فرهنگی معتاد می‌شود و این خود رنگ و جلای نوینی به خاطرات کهن می‌دهد. این تغییر هنجارشکنانه زمان و مکان تلمیحات، گاه سبب ایجاد بیان نمادین و کاربرد نمادهایی می‌شود که سروده‌ها را عمیق و پرمحتوا می‌کند:

کینه کی با مهر برتابد امید من! به نام ایزد تیر تو بر چشم این اسفندیار خیره سر کاری است
(منزوی، ۱۳۹۱: ۴۱۸)

یک به یک یاران غار از دست رفتند و هنوز حکم می‌راند به مرگ‌آباد دقیانوسمان (همان جا)
آری هنوز پاسخ آن پرسش بزرگ با شام آخر است و یهودا سخن مگو (همان: ۲۵۹)

۲-۴- تلفیق اساطیر

تلفیق و ترکیب اساطیر به ظاهر ناهمگون، می‌تواند دستمایه خلق تصاویر تازه باشد. در تلفیق اساطیر، زمانها و مکانها در هم شکسته می‌شود و منطق معمول روایت داستانها فرو می‌ریزد. این کارکرد سبب بازآفرینی اسطوره و بازتولید معانی آن می‌شود و می‌تواند جانی دوباره در اساطیر و اشارات کهن بدمد و در بستر مقتضیات زبانی، فرهنگی و اجتماعی امروز، ظرفیت معنایی بی‌اندازه‌ای به آنها ببخشد. منزوی در این مورد نیز شالوده‌شکنانه عمل می‌کند و با درآمیختن اساطیر و روایت‌های تاریخی و داستانی، اسطوره‌های جدیدی می‌آفریند. گاه حتی اسطوره‌های ملل و فرهنگهای مختلف نیز تلفیق می‌شوند؛ زیرا «اگرچه اسطوره‌ها، گونه‌های خاص خود را از محیط‌های فرهنگی‌ای که در آن رشد یافته‌اند می‌گیرند، لیکن اسطوره در معنای عام خود همگانی است. از این گذشته بن‌مایه‌ها و درونمایه‌های مشابهی را می‌توان در مجموعه اساطیر گوناگون یافت... چنین بن‌مایه‌ها و تصویرهایی، صورت مثالی نامیده می‌شوند». (گورین و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۷۴) یکی از بارزترین نمونه‌های تلفیق اساطیر در دو بیت زیر دیده می‌شود که در آن حماسه کربلا و داستان سیاوش با هم درآمیخته است:

ای خون اصیلت به شتک‌ها ز غدیران افشانده شرف‌ها به بلندای دلیران
جاری شده از کرب و بلا آمده و آن گاه آمیخته با خون سیاوش در ایران

(منزوی، ۱۳۹۱: ۳۷۶)

در بیت زیر نیز ماهرانه و به طور ضمنی، روایت کربلا با داستان یوسف تلفیق شده است:
عریان و بی‌زین و لگام اما به دنداننش یک لخته از پیراهن خونین یار آمد (همان: ۱۸۵)
گاه شکل ظاهری مظاهر طبیعت یا حوادث و عناصر امروزی، اساطیر کهن را در ذهن دقیق و خلاق منزوی متبادر می‌کند؛ نمونه آن بیت زیر است از زبان درخت:

و شاید کاوه‌ای یک روز چوب بیرقم سازد همانندی به ظاهر گرچه با ضحاک دارم من
(همان: ۲۵۲)

تجلی دو اسطوره متضاد در وجود درخت، اوج هنر شاعر در با هم آوردن ناسازهاست؛ شکل ظاهری درخت، همچون ضحاک، مهیب است؛ اما بالقوه شایستگی دارد که چوب بیرق کاوه شود. با هم آمیزی دو روایت تلمیحی (تلفیق شکر خایی طوطی و شوکران سقراط) برای بیان وضعیتی اجتماعی، نیز سخت هنجارشکنانه است و سبب ایجاد بیانی نوآیین شده است:

به بیهوده کاریت دریغ از تو طوطی‌ام
 که بر خاک شوکران شکر می‌پراکنی (همان: ۴۲۴)

در بیتی دیگر با درآمیختن یک عنصر مذهبی زردشتی (آتشکده) و دو اسطوره آتش ابراهیم و آتش سیاوش، مفاهیم و تصاویر نوآیینی می‌سازد؛ تصویری شگفت، بدین وصف که در آن، چشمان مخاطب و منظور شاعر، آتشکده‌ای است که دو آتش مقدس و پاک (آتش ابراهیم و سیاوش) را در خود افروخته دارد:

در چشم‌های شعله‌ورت می‌سوختم آن آتش بزرگ که پیش از تو
 باغ گل صبوری ابراهیم و داغ دل صفای سیاوش بود
 (همان: ۴۴۹)

نمونه‌ای دیگر از تلفیق تلمیحات در شعر منزوی آنجاست که او با در کنار هم قرار دادن و پیوند زدن ضرب‌المثل‌ها و لخت‌هایی از ابیات معروف شاعران دیگر، تصویری مؤکد می‌آفریند:

دزد چراغداری و کالا گزین بری
 آری نه دزد ناشی بر کاهدان زده (منزوی، ۱۳۹۱: ۱۳۸)

مصراع نخست اشاره به بیت معروف زیر است:

چو علم آموختی از حرص آن گه ترس کاندلر شب
 چو دزدی با چراغ آید گزیده‌تر برد کالا
 (سنایی، ۱۳۸۵: ۵۵)

شاعر، در بیت زیر ارتباطی میان بال سیمرغ و فرش سلیمان دیده است که هر دو را مرکب خویش و همراهانش می‌داند:

رد می‌شویم از فراز صخره و سنگ
 بر بال سیمرغ و فرش سلیمان روانیم (همان: ۶۸)

در سپیدسرای‌های منزوی نیز این تلفیق شگفت اساطیر دیده می‌شود که طی آن همه پهلوانان رویین‌تن را در هم می‌آمیزد و عشق را چونان پهلوانی جاودانه که زندگی و مرگ هر پهلوان تنها مرحله‌ای از زندگی اوست، مجسم می‌کند. در این شعر، ویژگی‌های رویین‌تنان اساطیر و عضو آسیب پذیرشان در وجود عشق جمع است: «ای عشق!.../ تیرها هریک از یک سو می‌آمد/ نخستین بر پاشنه‌ات/ نشست/ و به خاکت افکند/ دیگری/ جهان را/ به چشم‌ت/ تاریک کرد/ و آخرین/ پشت و

پیراهنت را بدوخت/ و هنوز/ روزگارت/ تمام/ سر نیامده بود/ که دریافتی/ مرگ/ مهربان‌تر از آن بوده است/ که جاودانگی‌اش را/ حتی با تو قسمت کند». (منزوی، ۱۳۸۵: ۲۷-۲۸)

نتیجه

در سروده‌های منزوی، بسامد تلمیح چشمگیر است؛ چنانکه می‌توان آن را از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبک شاعری او دانست. روان عصیانگر منزوی خزیدن در انزوای اساطیر کلیشه‌ای و مکرر را بر نمی‌تابد و بسیاری از تلمیحات کهن را اقناع‌کننده و پاسخگوی نیازهای روانی انسان امروزی نمی‌داند. در شعر منزوی، تلمیح همچون دیگر مفاهیم و نشانه‌های زبانی، در بازی بی‌نهایت دالها و مدلولها و در نسبیت و تعلیق معنا و تفسیرهای گوناگون سخن شرکت می‌کند. شاعر، گاه تلمیحات اساطیری و تاریخی را با توسع معنایی به کار می‌گیرد؛ گاه آن‌ها را از مفاهیم رایج تهی می‌کند و برای آن‌ها مفاهیم جدیدی برمی‌سازد؛ گاه نیز برای رخدادهای اساطیری، علل و دلایلی زیبا و هنری، اما غیر واقعی ارائه می‌کند که می‌توان تحت عنوان تأویل‌های هرمونتیک از آن یاد کرد. منزوی گاه تلمیحات کهن را با حسن تعلیل و به کمک آرایه‌هایی چون تشبیه و مراعات نظیر آرایشی دوباره می‌دهد تا «روی زیبا دوبرابر بشود». می‌توان اوج هنر منزوی در کاربرد تلمیحات را در تصرف‌هایی دانست که در آنها اعمال می‌کند. مهم‌ترین شیوه‌های دخل و تصرف او در تلمیحات، تغییر طرح و جابه‌جا کردن آنهاست. گاه نیز با دیدی شالوده‌شکن، در پی واژگون‌سازی اولویت تقابل‌های دوگانه موجود در تلمیحات است. ذهن پرنده‌سان منزوی، زمان‌ها و مکان‌ها را در می‌نوردد؛ گذشته را با امروز درمی‌آمیزد و امروز را به گذشته پیوند می‌زند. بازتاب این سیالیت زمان، گاه با تغییر زاویه دید و گاه با بیانی نمادین همراه است. در غزل‌های منزوی، تلفیق اساطیر سبب در هم شکستن زمانها و مکانها می‌شود؛ و گاه منطق معمول روایت‌ها فرو می‌ریزد. این کارکرد سبب بازآفرینی اسطوره‌ها و بازتولید روایات تاریخی و داستانی در بافتی نو و دارای ظرفیت‌های معنایی و دلالتگر تازه نیز می‌شود.

منابع

۱. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، چ ۱۱، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
۲. اسکولز، رابرت، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چ ۱، تهران: آگاه، ۱۳۷۹.
۳. پرین، لارنس، درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی، چ ۲، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۶.
۴. روزبه، محمدرضا، سیر تحول در غزل فارسی، چ ۱، تهران: روزنه، ۱۳۷۹.
۵. سنایی غزنوی، مجدود بن آدم، دیوان اشعار، به اهتمام مدرس رضوی، چ ۶، تهران: سنایی، ۱۳۸۵.
۶. شایگان فر، حمیدرضا، نقد ادبی: معرفی مکاتب نقد، چ ۳، تهران: دستان، ۱۳۸۶.
۷. شریفی، محمد، فرهنگ ادبیات فارسی، چ ۱، ویراستار: محمد رضا جعفری، تهران: معین، ۱۳۸۷.
۸. شمیسا، سیروس، فرهنگ تلمیحات، چ ۴، تهران: فردوس، ۱۳۷۳.
۹. _____، نقد ادبی، چ ۱، تهران: فردوس، ۱۳۷۸.
۱۰. _____، نگاهی تازه به بدیع، چ ۱۳، [ویرایش ۲]، تهران: فردوس، ۱۳۸۱.
۱۱. فتوحی رود معجنی، محمود، بلاغت تصویر، چ ۱، تهران: سخن، ۱۳۸۶.
۱۲. کلیگر، مری، درسنامه نظریه ادبی، چ ۱، ترجمه جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران، ۱۳۸۸.
۱۳. کوپ، لارنس، اسطوره، چ ۱، ترجمه محمد دهقانی، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴.
۱۴. گرین، کیت و جین لبیهان، درسنامه نظریه و نقد ادبی، چ ۱، ترجمه لیلا بهرانی محمدی و دیگران، ویراسته حسین پاینده، تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
۱۵. گورین، ویلفرد ال. و دیگران، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، چ ۳، ترجمه زهرا مهین خواه، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۷.
۱۶. لاج، دیوید و دیگران، نظریه‌های رمان، چ ۲، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹.
۱۷. محمدی، محمدحسین، فرهنگ تلمیحات شعر معاصر، چ ۲، تهران: میترا، ۱۳۸۵.
۱۸. منزوی، حسین، با سیاوش از آتش: برگزیده غزلها، چ ۲، تهران: پاژنگ، ۱۳۸۴.
۱۹. _____، به همین سادگی: شعرهای سپید (۱۳۴۱-۱۳۷۸)، چ ۲، بندرعباس: چی چی کا، ۱۳۸۵.
۲۰. _____، مجموعه اشعار حسین منزوی، به کوشش محمد فتحی، چ ۳، تهران: آفرینش، ۱۳۹۱.
۲۱. میرزایی، مهدیه، «کارکرد عاطفه‌ی حسرت در محتوا و فرم غزل حسین منزوی»، پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۲۲ / سال دوازدهم، دانشگاه سیستان و بلوچستان: ۲۲۷-۲۴۶، بهار و تابستان ۱۳۹۳.