

مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی

سال چهاردهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۵۲، صص ۱۶۷-۱۹۶

DOI: 10.22099/JBA.2022.41714.4122

شیوه‌های نوآوری در مناظره‌های شعر نیمایی

فاطمه‌سادات طاهری *

مرضیه همتی **

چکیده

مناظره، اسلوبی بیانی است که پیشینه‌ی آن به ایران پیش از اسلام برمی‌گردد. شاعران هر دوره برای دستیابی به اهدافی که با توجه به ذوق و قریحه‌ی شاعران و جهان‌بینی رایج در آن دوره تغییر یافته، مناظره‌سرایی کرده‌اند. فضای فکری، اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعه‌ی معاصر، تحولات گسترده‌ای در مناظره‌سرایی ایجاد کرده است؛ از این‌رو نگارندگان با رویکرد توصیفی-تحلیلی و پاسخ به این پرسش‌های بنیادی که مناظره‌های نیمایی فارسی با مناظره‌های سنتی چه تفاوت‌هایی دارند و این نوآوری‌ها در چه عواملی ریشه دارد؟ استنتاج می‌کنند: برخلاف مناظره‌های سنتی که همواره از دوطرف حقّ مطلق و باطل مطلق تشکیل شده‌اند و یکی از طرفین قدرتمندانه پیروز می‌شود و طرف مقابل به‌شدت شکست می‌خورد، در مناظره‌های نیمایی اغلب طرفین مناظره به یکدیگر کمک می‌کنند تا هردو به حقیقت نزدیک شوند. شاعران معاصر در قالب و فرمی نو که حاصل آزادی بیان در آفرینش هنری است، فضایی تعاملی ایجاد می‌کنند و در این فضای تعاملی به گفت‌وگوهای دونفره، چندنفره یا خودگویی و حدیث

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان taheri@kashanu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان marziehemati@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۳

نفس می‌پردازند و با بهره‌گیری از شخصیت‌های نمادین، کارناوال و آشتی دادن عناصر متضاد در فضای مکالمه‌ای به نقد اجتماعی می‌پردازند و به‌طور معمول با بهره‌گیری از گزاره‌های خطابی، فضایی چندصدا می‌آفرینند.

واژه‌های کلیدی: شخصیت‌های نمادین، کارناوال، گروتسک، گفت‌وگوی باختینی، مناظره‌های نو.

۱. مقدمه

«انقلاب مشروطه، اساسی‌ترین تغییر اجتماعی - فرهنگی است که جهان‌بینی سنتی ایرانیان را متحول کرد» (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۴۷۶)؛ بنابراین شاعران این دوره با درک شرایط اجتماعی و نیاز مردم به اشعاری که احساسات سیاسی و اجتماعی ایشان را ارضا کند، آثاری متناسب با آن شرایط آفریدند (رک. حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۴). این تغییر و تحولات در حوزه‌های مختلف شعر معاصر از جمله مناظره‌سرایی دیده می‌شود.

«مناظره» یا *Debat* قالبی ادبی است که دوفرد درباره‌ی موضوعات اخلاقی، سیاسی، مذهبی، قانونی به تبادل نظر می‌پردازند و معمولاً طرف سوم، بین آن‌ها قضاوت می‌کند. شکل دیگر این مباحثات *Dialogue* است که خود یکی از انواع ادبی است. (رک. فرهنگ اصطلاحات ادبی، ۱۳۸۷: ذیل مناظره).

پیشینه‌ی مناظره در ایران به قبل از اسلام بازمی‌گردد و مانند دیگر انواع، مضامین، قالب‌ها و فنون شعری تحت تأثیر تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و فکری از جنبه‌های گوناگون دچار تحولاتی شده، تا جایی که به نظریه‌ی گفت‌وگوی باختین (*Bakhtin*) نزدیک شده که در این میان شباهت شرایط سیاسی و اجتماعی دوره‌ی موردبررسی با شرایط دوران باختین و اختناق استالینی (*Stalin*) تأثیر بسیاری داشته است؛ از این‌رو نگارندگان با روش توصیفی - تحلیلی مبتنی بر مناظره‌های سنتی و معاصر فارسی، جنبه‌های نوآوری در مناظره‌های معاصر را بررسی کرده و مناظره‌های نیمایی از سال ۱۳۰۰ تا انقلاب اسلامی (۱۳۵۷) را مطمح نظر قرار داده‌اند که هم از نظر محتوا و هم از نظر زبان، شیوه‌ی بیان، قالب و شکل ظاهری با مناسبات و اقتضانات دنیای امروز

هماهنگ است و شاعر در همه‌ی این گفت‌وگوها، بخشی از نظام اندیشگی خود را تبیین و فضایی دیگرگون ایجاد کرده است.

۱.۱. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی مناظره در شعر فارسی آثاری منتشر شده است؛ از جمله: در پایان‌نامه‌های پروین سیدالماسی (۱۳۸۹) با عنوان *بررسی ساختار و محتوای مناظره‌های پروین اعتصامی و اسماعیل شریفی* (۱۳۹۱) با عنوان *مقایسه‌ی فنّ مناظره در دو سبک خراسانی و عراقی*، مناظره‌های نو مطرح نشده‌اند. مهدی رحیمی (۱۳۷۴) نیز در رساله‌ی خود با عنوان *مناظره در شعر فارسی (از آغاز تا پروین اعتصامی)*، مناظره‌های ۶۰ شاعر از آغاز تا پروین را بررسی کرده؛ ولی به مناظره‌های نیمایی و نوآوری‌های آن‌ها اشاره‌ای نکرده است. نرگس محمدی‌بدر و هاشم مهدی‌زاده (۱۳۹۵) هم در مقاله‌ی «تأملی در تحول مناظره از درخت آسوریک تا اشعار نیمایی» فقط ابیاتی از مناظره‌های «مست و هشیار» پروین، «سفر به خیر» و «گفت‌وگو» از محمدرضا شفیعی‌کدکنی و «مرغ آمین» نیما را ذکر کرده و به نوآوری‌های مناظره‌ها نپرداخته‌اند. علی‌اکبر امینی (۱۳۸۲) در مقاله‌ی «گفت‌وگو در شعر معاصر ایران»، از بین مناظره‌های فارسی، مناظره‌های پروین و شفیعی‌کدکنی که سیاست‌های رژیم پهلوی را نقد کرده‌اند، نوعی گفت‌وگو شمرده. محمدرضا روزبه (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «نوآوری‌های شفیعی‌کدکنی در عرصه‌ی مناظره‌سرایی» و رضا زرین‌کمر (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «از مناظره تا گفت‌وگو: تأثیر کودتای ۲۸ مرداد بر چندصدایی در شعر معاصر بر پایه‌ی دو شعر از اخوان‌ثالث و ابتهاج» مناظره‌های ابتهاج و اخوان‌ثالث را بررسی کرده‌اند. ویدا سبزواری بیدختی و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله‌ی «بررسی شیوه‌ی استدلال‌ورزی در مناظرات پروین اعتصامی بر اساس نظریه‌ی تولیمن»، مناظرات پروین را براساس این نظریه بررسی کرده‌اند؛ اما هیچ‌یک به شیوه‌های نوآوری در مناظره‌های نیمایی نپرداخته‌اند؛ درحالی‌که با توجه به اهمیت تحولات سیاسی و اجتماعی و اثرگذاری مستقیم و غیرمستقیم آن‌ها بر آثار ادبی هر دوره و جایگاه گفت‌وگو

و مناظره در جهان و زندگی امروز، بررسی این موضوع و کشف شیوه‌های نوین مناظره-سرایان معاصر ضرورت دارد.

۲. چارچوب نظری تحقیق

۱.۲. مناظره

مناظره، «مکالمه یا گفت‌وگویی است دوطرفه که هریک با استدلال و ارائه‌ی براهین می‌کوشد برتری و فضیلت خویش را بر دیگری به اثبات رساند» (رزمجو، ۱۳۷۴: ۱۴۸)؛ پس مناظره مبتنی بر گفت‌وگو یا کشمکش طرفین است و به دلیل رجزخوانی و برتری‌جویی طرفین آن، ژرف‌ساختی حماسی دارد؛ ولی با توجه به وجود مفاهیم تغزلی، تعلیمی و شگردهای نمایشی در مناظره‌ها، می‌توان آن را فصل مشترک انواع حماسی، غنایی، تعلیمی و تربیتی شمرد (رک. شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۳۰). مناظره در ادبیات فارسی و ادبیات جهان جایگاه خاصی دارد. تداوم این نوع ادبی از دیرینه‌ترین زمان تا امروز، بیانگر اهمیت خاص آن است. مناظره بر اساس محتوای اجتماعی، دینی و فلسفی، باورهای مردم و تضاد اندیشه‌ی افراد را نشان می‌دهد. گفت‌وگو، جزئی‌نگری، پرسش‌گری، حقیقت‌جویی، اثبات نظریه و استدلال و محاجّه، ارکان اصلی مناظره شمرده می‌شوند.

«سؤال و جواب» نوعی مناظره است که به صورت پرسش و پاسخ دونفره سروده می‌شود. عموماً یک طرف این گفت‌وگو، شاعر و طرف دیگر معشوق یا فرد دیگری است. بیان زیبا و پاسخ‌های ظریف سؤال‌ها، چیزی است که سؤال و جواب را به آرایه‌ای ادبی تبدیل می‌کند. این پاسخ‌ها اغلب بر پایه‌ی امور خیال‌انگیز بنیاد نهاده شده، با آرایه‌های بدیعی همراه است و به سبب سرچشمه گرفتن از تضاد اندیشگی شاعر، نوعی از برهان‌های هنری را دربردارد (رک. عقدایی، ۱۳۸۰: ۱۴۶). مناظره‌های سؤال و جوابی، رایج‌ترین نوع مناظره به‌ویژه در سبک عراقی هستند که بیشتر در غزل‌های عاشقانه و منظومه‌های غنایی به کار می‌روند و طرفین مناظره اکثراً عاشق و معشوق‌اند. این‌گونه مناظره‌ها با نوعی خودستایی، قهر، رجزخوانی، سرزنش رقیب، مجاب کردن حریف و...

همراه هستند. مناظره‌های سؤال و جوابی بر اساس افعال «گفت» و «گفتا» و سایر مشتقات فعل «گفت» سروده شده‌اند.

۲.۲. نظریه‌ی گفت‌وگوی باختین

میخائیل باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵)، بنیان‌گذار منطق مکالمه، از ژرف‌اندیش‌ترین چهره‌های فرهنگ اروپایی قرن بیستم است. دوران باختین به دلیل حکومت خودکامه‌ی حزب کمونیست شوروی به‌ویژه استالین، عصری پراختناق، شادی‌ستیز، تهی از اندیشه‌های دموکراتیک و دنیایی مکالمه‌گریز است. در چنین شرایطی، باختین با تأکید بر ماهیت تاریخی و اجتماعی زبان، آن را به زبان‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی تقسیم کرد. وی با پذیرش وجهی اجتماعی زبان و گفتار، متونی را می‌ستاید که از زبان مرکزگرا اجتناب می‌کنند و زبانی چندلایه و مرکزگریز را که صداها، اجتماعی گوناگون در آن به نمایش گذاشته می‌شود، ارائه می‌کنند. به عقیده‌ی باختین هرسخنی مخاطبی دارد و عنصر اساسی گفت‌وگوی واقعی، مشاهده‌ی دیگری یا تجربه‌ی طرف مقابل است. گزاره‌های پرسشی، امری و ندایی برجسته‌ترین گزاره‌های خطابی هستند که بر ماهیت گفت‌وگویی سخن دلالت دارند (رک. پژوهنده، ۱۳۸۴: ۲۰).

«گفت‌وگو جریانی از معنی است که در درون ما جاری می‌شود و نوعی فهم تازه، بدیع و خلّاقانه‌ی مشترک به وجود می‌آورد. همین معنای مشترک، چسب یا سیمانی می‌شود که افراد و جوامع را به یکدیگر می‌چسباند. در دیالوگ ضرورتاً هریک از طرفین کوشش نمی‌کنند تا اندیشه‌ها یا اطلاعاتی را که پیشاپیش به آن‌ها دست یافته‌اند، به معرفت مشترک تبدیل کنند؛ بلکه می‌کوشند چیزی را با مشارکت یکدیگر خلق کنند» (خانیک، ۱۳۸۷: ۱۷۲).

هدف از گفت‌وگو حل مسئله یا رفع مشکلی عملی است. سازوکار انجام گفت‌وگو، فهم سخن «دیگری» است، نه حمله به «دیگری» و نقد او و دفاع از «خود»، بدین ترتیب می‌توان گفت گفت‌وگو، مکالمه‌ای است که طرفین آن برای حل یا رفع مسئله یا مشکل

مبتلا به هر دو طرف، به فهم و نقد سخن یکدیگر می‌پردازند. در فرایند گفت‌وگو فهم سخن تو، زمینه‌ساز نقد آن سخن از سوی من می‌شود و نقد من سبب وضوح مدعا یا قوت دلایل تو می‌شود و این‌ها مرا به فهم عمیق‌تر سخن تو و نقد دقیق‌تر آن رهنمون می‌شود و بدین ترتیب حل یا رفع مسئله یا مشکل نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود (رک. همان: ۱۷۳). در این فضای گفت‌وگویی کارناوال (Carnival) شکل می‌گیرد و صدای نویسنده به موازات صداهای دیگر به گوش خواننده می‌رسد. از نظر باختین با بهره‌گیری از کارناوال و گروتسک (Grotesque) از طریق ترسیم شرایط حاکم بر جامعه، می‌توان خنده‌ای همگانی و گفتمانی چندصدا را آفرید.

۳. نوآوری در مناظره‌های معاصر

با بررسی مناظره‌های سنتی و معاصر و مقایسه‌ی آن‌ها مشخص می‌شود که مناظره‌های معاصر تحت تأثیر اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی اغلب به صورت گفت‌وگو سروده شده‌اند. شاعران معاصر اغلب از فضای مناظره به سوی قلمرو وسیع گفت‌وگو حرکت کرده‌اند که لازمه‌ی این حرکت بنیادی، پرهیز از جدل و سیر از تقابل به سوی تعامل است. برای تشریح این موضوع، تشخیص تفاوت‌های بین مناظره و گفت‌وگو لازم است.

۱.۳. مناظره و گفت‌وگو

در اساس الاقتباس درباره‌ی تفاوت مناظره و گفت‌وگو آمده است: «محوارات میان دو مستفید بود که از انضمام مقتضا حدس هر دو با یکدیگر اقتباس علمی میسر شود تا هریک به اعتباری جز معلمی باشند و به اعتباری متعلمی تمام و مناظره میان دو صاحب رأی متقابل بود که هر یک متکفل بیان رأی خود باشند. مباحثه استکشاف غامضی بود کیف ما اتفاق به طریق تعاون، اما معانده امتحان و مغالطه باشد؛ الا آنکه غرض معاند اظهار نقصان مخاطب و تفخیم او بود و غرض ممتحن اکتشاف قوت او در استعمال حجت» (خواججه‌نصیر، ۱۳۲۶: ۴۴۸-۴۴۹)؛ پس هدف طرفین گفت‌وگو، روشن کردن موضوع

مورد بحث است نه فخر فروشی و تخریب همدیگر، درحالی که هدف مناظره، تضعیف و تخریب همدیگر است؛ از این رو مناظره‌کنندگان از عیب نهادن بر یکدیگر بیمی ندارند و تا خرد کردن شخصیت طرف مقابل پیش می‌روند. چون هدف از گفت‌وگو، رسیدن به یک نقطه‌ی اشتراک است؛ پس طرف دیگر آن را با کمال میل می‌پذیرد. در گفت‌وگو که مربوط به عصر عقلانیت است، مباحثه‌ای محترمانه انجام می‌شود، درحالی که در مناظره که متعلق به فرهنگ استبداد است، نتیجه از پیش تعیین شده است و اگر جدالی هم انجام می‌شود، صوری است. ویژگی‌های مناظره نشان‌دهنده‌ی این است که این اسلوب مربوط به فرهنگ تک‌صدایی است؛ درحالی که گفت‌وگو ویژه‌ی فرهنگ چندصدایی است.

۲.۳. مؤلفه‌های گفت‌وگو در مناظره‌های معاصر

معانی و ویژگی‌های گفت‌وگو متغیرند و تحت تأثیر تحولات زیست‌بوم‌های اجتماعی و تعامل‌های میان کنشگران اجتماعی تغییر می‌کنند؛ از این رو هر اندازه کنشگران اجتماعی عقلانیت بیشتری داشته باشند یا نسبت به مقوله‌ی گفت‌وگو بیشتر تلاش کنند، برای گفت‌وگو معانی و کارکردهای تازه‌تری کشف خواهند کرد (رک. خانیک، ۱۳۸۷: ۱۷۷). انجام هر گفت‌وگو مستلزم ایفای نقش عناصر سه‌گانه‌ی ارتباطی، یعنی «گوینده» به‌منزله‌ی شناسنده، «شنونده» به‌منزله‌ی شناخته‌شده و «جریان گفت‌وگو» به‌منزله‌ی فرایند شناسایی است.

۱.۲.۳. شروع شدن با پرسش

باختین به طرح مسئله و پرسش اهمیت خاصی می‌دهد. از نظر او پرسش، از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه و بیان حضور دیگری است (رک. احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳) و گزاره‌های پرسشی، مهم‌ترین گزاره‌های تداعی‌کننده‌ی فضای گفت‌وگویی در کلام هستند. در مناظره‌های معاصر، هر گفت‌وگو با پرسش‌های مختلف حاصل از بینش‌های مختلف نسبت به شرایط مختلف اجتماعی، سیاسی یا جهان هستی آغاز می‌شود:

عاشق: ای فسانه، فسانه، فسانه! / ای خدنگ ترا من نشانه! / ... با من سوخته در چه کاری؟ چستی! ای نهان از نظرها! / ای نشسته سر رهگذرها! ... تو که ای؟ مادرت که؟ پدر که؟ (یوشیج، ۱۳۷۰: ۵۲)

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟ (همان: ۵۰۴)

شب‌پره‌ی ساحل نزدیک! / در تلاش تو چه مقصودی است؟ / از اتاق من چه می‌خواهی؟ / در این دل شب کزو این رنج می‌زاید / پس چرا هرکس به راه من نمی‌آید؟ (همان: ۵۱۰)

۲.۲.۳. وجود گزاره‌های خطابی

هر گفت‌وگو مستلزم «شنیدن» است و اهمیت شنیدن قطعاً کمتر از گفتن نیست و گفتن و شنیدن مستلزم «مخاطبه» است؛ پس هر گفت‌وگویی، سرشار از گزاره‌های خطابی است: کرک جان! خوب می‌خوانی / خوشا با خود نشستن، نرم‌نرمک اشکی افشاندن (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۶۲)

کسی اینجاست؟ / هلا! من با شمایم، های! ... می‌پرسم کسی اینجاست؟ (همان: ۶۶)

۳.۲.۳. لزوم زبانی خاص

برای هر گفت‌وگو، زبانی خاص با کلمات و قالبی مخصوص نیاز است؛ برای نمونه بهره‌گیری از زبان محاوره و عامیانه برای بیان مفاهیم سیاسی و اجتماعی:

آها در سینه‌ها گم کرده راه // مرغکان سرشان به زیر بال‌ها // ... هرچه غوغا بود و قیل و قال‌ها // آب‌ها از آسیا افتاده است // دارها برچیده خون‌ها شسته‌اند // جای رنج و خشم و عصیان بونه‌ها // پشکبتهای پلیدی رسته‌اند // مشت‌های آسمان کوب قوی // و اشدست و گونه‌گون رسوا شده‌ست // یا نهان سیلی‌زنان یا آشکار // کاسه‌ی پست گدایی‌ها شده‌ست // خانه خالی بود و خوان بی‌آب و نان // و آنچه بود // آش دهن‌سوزی نبود (همان: ۲۰)

۴.۲.۳. برخورداری از آزادی و اختیار

گفت‌وگو مبتنی بر آزادی و حق انتخاب است. در گفت‌وگو نمی‌توان هیچ فکری را به طرف مقابل تحمیل کرد؛ برای نمونه در منظومه‌ی «این دعا را مادرم آورده از قزوین»، شخصیت‌های مختلف، آزادانه نظر خود را درباره‌ی اثرگذاری دعا در برآوردن حاجت و آزادی زندانی بیان می‌کنند:

هفت صبح جمعه باید خواند / راست گفت مادرت، اما / یک روایت هفت می‌گوید /
 یک روایت هم چهل هفته / از روایت‌ها یکی هفتاد هم گفته... / تو شروع از هفت
 کن، بعدش چهل بعد از چهل، هفتاد بعد هم تا هفتصد، نو مید، شیطان است! /... پیرزن
 می‌گفت: / هفت صبح جمعه من، پیش از نماز صبح و بعد از آن / این دعا را با وضو
 باید بخوانم، او به من گفت / بعد از آن دیگر یقین آزاد خواهی شد... دعا را داد / ...
 «کو، ببینم، گرگلی خان!» / و گرفت آن را / میرفخرا، آن سیه‌تاج عرب بر سر / و نگاهی
 بر دعا افکند / از پس ته‌استکانی عینکش، بر چشم ناباور /... میرفخرا، شورخند شیطنت
 پرتوفکن بر روی... / چشم‌خندی شوخش اندر چهره، شادان گفت: / «بچه‌ها! مژده!
 گرگلی خان هم مرخص شد! ... راست گفته مادرت، این مایه‌ی شادی است / این دعای
 خاص زندانی / بی‌نظیر است و مجرب، خط آزادی است / این دعا واضح بگویم، از
 امام هفتم ما مردم شیعه است / که اسیر حبس هارون بود (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۲۴۷)
 درنهایت «میرفخرا» آزادانه با این موضوع مخالفت می‌کند:

حضرت موسی بن جعفر^(ع) هم که گویند این دعا از اوست / سال‌های آزرگاری را که
 در زندان هارون بود، / بسته‌ی زنجیر آن بی‌دین ملعون بود / عاقبت هم گوشه‌ی زندان
 هارون مرد! (همان)

۵.۲.۳. ارتباط بینامتنی با اساطیر

در اشعار مبتنی بر گفت‌وگو بین شاعر و دوره‌های اساطیری، رابطه‌ی بینامتنی برقرار می‌شود و شاعر، اسطوره‌ها و شخصیت‌های اساطیری را در شعر خود فرامی‌خواند و با آن‌ها گفت‌وگومی‌کند:

پس از او گیو بن گودرز/ و با وی توس بن نوذر/ و گرشاسپ دلیر، آن شیر گندآور/
و آن دیگر (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۱۳۷)

همه امشاسپندان را به نام آوازدام لیک/ به جای آب، دود از چاه سربرکرد، گفتی
دیو می‌گفت: آه/ مگر دیگر فروغ ایزدی آذر مقدس نیست؟/ مگر آن هفت‌انوشه
خوابشان بس نیست؟ (همان: ۱۴۳)
تو پنداری مگی دلمرده در آتشگهی خاموش/ ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد (همان):
(۱۴۴)

۶.۲.۳. کنش‌های چندوجهی

در فرایند هرگفت‌وگویی دو یا چندطرفه، کنش‌های پیچیده و گوناگونی رخ می‌دهد که
تحلیلگر گفتمان باید متوجه آن‌ها باشد؛ برای نمونه ممکن است قصد یک طرف‌گفت‌وگو
تحقیر، حمله، دفاع از خود، سازش یا دریدن حریم‌ها باشد:

هی فلانی! زندگی شاید همین باشد/ یک فریب ساده و کوچک/ آن هم از دست عزیزی
که تو دنیا را/ جز برای او و جز با او نمی‌خواهی / آه! ... آه! اما/ او چرا این را نمی‌داند...
شاتقی هم آدمست، ای داد بر من، داد! / ای فغان! فریاد! / من نمی‌دانم چرا طاووس من
این را نمی‌داند؟ / که من بیچاره هم در سینه دل دارم. / که دل من هم دل‌ست آخر؟ /
سنگ و آهن نیست. / او چرا این قدر از من غافل ست آخر؟ / آه، آه، ای کاش / گاهگاهی
بچه‌ها را نیز می‌آورد. / کاشکی ... اما ... رها کن هیچ (همان: ۲۳۳)

۳.۳. نوآوری‌های ساختاری و محتوایی مناظره‌های معاصر

در سایه‌ی تحولات اجتماعی و فرهنگی معاصر در مناظره‌های امروزی نیز تغییراتی ایجاد
شد که نوآوری‌ها را در ساختار و محتوا و شگردهای مناظره‌سرایی می‌طلبد.

۱.۳.۳. قالب شعر

برخلاف مناظره‌های سنتی که اغلب در قالب‌های قطعه، مثنوی و قصیده سروده شده‌اند،
مناظره‌سرایی معاصر در قالب‌های آزاد، کاربرد وسیع‌تری یافت. مناظره‌سرایان معاصر،

افزون بر اثرپذیری از سنت شعری روزگار خویش، به دلیل بهره‌مندی از آزادی حاصل از قالب‌های شعری معاصر که «برای شاعر امروز تنگنای قافیه و وزن وجود ندارد» (براهنی، ۱۳۸۵: ۲۳۴) به قالب‌های نو‌گرایش بیشتری داشته‌اند، چنان‌که شخصیت‌های مختلف با کاربست شیوه‌ی روایی، در این فضای آزاد بهتر گفت‌وگو کرده‌اند:

خشک آمد کشتگاه من / در جوار کشت همسایه / گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی
ساحل نزدیک / سوگواران در میان سوگواران.» / قاصد روزان ابری، داروگ! کی
می‌رسد باران؟... / و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد /
چون دل یاران که در هجران یاران (یوشیج، ۱۳۷۰: ۵۰۴)

۲.۳.۳. نقش شاعر در روایت‌های شاعرانه

در مناظره‌های سنتی به دلیل مطلق‌انگاری، خواننده تنها از زاویه‌ی دید شاعر یا راوی به متن نگاه می‌کرد؛ درحالی‌که مناظره‌سرای امروزی با نشان دادن و شرح و بسط هیجانات خود، قضاوت را به مخاطب می‌سپارد؛ پس در مناظره‌های معاصر با نوعی راوی پنهان روبه‌رو هستیم که ساکت می‌ماند تا وقایع، خود را از طریق تک‌گویی درونی، چندصدایی و گفت‌و شنود نشان دهند. آنچه در روایت‌های شاعرانه مهم است، نقش متکثر راوی است که اندیشه‌های اجتماعی، واقع‌گرایی، چندصدایی، چندزمانی، چندلایه‌ای و چندگونگی شعر امروز فضای متکثری برای روایت‌گری فراهم آورده است (رک. ارجی، ۱۳۹۰: ۳۹). حضور راوی متکثر در شعرهای روایی قصه‌ی شهر سنگستان، پریا، مانلی، سریویلی و بسیاری از اشعار روایی دیگر حتی در روایت‌های کوتاهی مانند منظومه‌ی زیر نیز می‌توان دید:

شب‌پره‌ی ساحل نزدیک / دم‌به‌دم می‌کوبدم بر پشت شیشه / شب‌پره‌ی ساحل نزدیک! /
در تلاش تو چه مقصودی است؟ / از اتاق من چه می‌خواهی؟ / شب‌پره‌ی ساحل
نزدیک با من می‌گوید: «چه فراوان روشنایی در اتاق توست! / بازکن در بر من /
خستگی آورده شب در من.» / چوک و چوک! در این دل شب کزو این رنج می‌زاید /
پس چرا هرکس به راه من نمی‌آید؟ (یوشیج، ۱۳۷۰، ۷۷۵)

در شعر بالا خود شاعر در فضای گفت‌وگو حضور دارد و به‌شخصه یک طرف گفت‌وگو را تشکیل می‌دهد.

۳.۳.۳. محتوا

در دوره‌ی معاصر، شکل جدیدی از ادبیات سیاسی و اجتماعی به وجود آمد. مناظره‌های سنتی محتوای تغزلی، عاشقانه و تعلیمی داشتند و به ساختار اجتماعی جامعه‌ی خود بی‌توجه بودند؛ اما چون جان‌مایه‌ی اصلی شعر معاصر حاصل مقتضیات فکری، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی دنیای امروز است، شاعر امروزیین افزون بر اعتقاد به پیوند فرد و اجتماع و تأثیر متقابل آن‌ها، عقیده دارد حتی مفاهیم فلسفی هم مفاهیم اجتماعی و انسانی را دربرمی‌گیرند:

قاصدک! هان چه خبر آوردی؟ / از کجا، وز که خبر آوردی؟ / خوش‌خبر باشی، اما،
اما / گرد بام و در من / بی‌ثمر می‌گردد / انتظار خبری نیست مرا / نه ز یاری نه ز دیار
و دیاری - باری / برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس / برو آنجا که تو را
منتظرند (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۱۳۰).

فضای گفت‌وگوی سه‌جانبه‌ی موجود در شعر قاصدک، به‌خوبی وطن‌دوستی، یأس و امید، گله‌مندی و نگاه انتقادی به اجتماع را نشان می‌دهد. شاعر در مناظره‌ای بین خود و قاصدک در دنیای بیرونی و قاصد تجربه‌های تلخ در فضای ذهنی خود به قاصدک و قاصد تجربه‌های تلخ خود جان بخشیده و با آن‌ها به گفت‌وگو نشسته است.

۴.۳.۳. تک‌گفتار (گفت‌وگوی شاعر با خود)

«از دیگر شیوه‌های گفت‌وگو در شعر معاصر، گفت‌وگوی یک‌سویه است. در این گفت‌وگو، اغلب مخاطب ساکت است و گوینده نیز منتظر جواب او نیست» (هددی، ۱۳۹۲: ۳۴). گاهی به‌دلیل فضای شخصی و عاشقانه، فضای گفت‌وگوی حاکم بر اشعار از دایره‌ی بسته‌ی احساسات و تعاملات شخصی فراتر نمی‌رود و از من و تو در نمی‌گذرد. شاعر در آنچه به «من» مربوط است، از حالات روحی و عواطف شخصی مانند عشق و آرزو سخن می‌گوید و در آنچه به «تو» مربوط می‌شود، با معشوق زمینی گفت‌وگو می‌کند

(رک. حسین پورچافی، ۱۳۸۴: ۱۲۶). تعلق به دنیای شخصی و توجه به احساسات فردی، شاعر را به حدیث نفس‌گویی می‌کشاند و «من و تو»ی شاعر در دردهای اجتماعی، «من و تو»ی جمعی بیان می‌شود:

شبی / کدام شب؟ / شبی ستاره‌ای دهان گشود / چه گفت؟ / نگفت، از لبش چکید / سخن چکید؟ / سخن، نه! اشک / ستاره می‌گریست / ستاره‌ی کدام کهکشانی؟ / ستاره‌ای که کهکشانی نداشت / سپیده‌دم که خاک / در انتظار روز خرم است / ستاره‌ای که در غم شبانه‌اش غروب کرد / نهفته در نگاه شب‌نم است (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۸۲).

گفت‌وگو با خویشتن یا حدیث نفس از گونه‌های گفت‌وگوست که روشی از «نگارش خودکار یا مکالمه با نفس» را در شعر روایی پدید می‌آورد و به بهانه‌ی مخاطبی بی‌جان یا جاندار به گفت‌وگو می‌پردازد:

نظر در تو می‌کنم ای بامداد / که با همه‌ی جمع چه تنها نشسته‌ای! / تنها نشسته‌ام؟ / نه / که تنها فارغ از من و از ما نشسته‌ام. / نظر در تو می‌کنم ای بامداد / که چه ویران نشسته‌ای! / ویران؟ / ویران نشسته‌ام؟ / آری / و به چشم‌انداز امید خویش می‌نگرم. / نظر در تو می‌کنم ای بامداد، که تنها نشسته‌ای / کنار دریچه‌ی خردت. / آسمان من / آری / سخت تنگ‌چشمانه به قالب آمد / نظر در تو می‌کنم ای بامداد که انده‌گنانه نشسته‌ای / کنار دریچه‌ی خردی که بر آفاق مغربی می‌گشاید / من و خورشید را هنوز / امید دیداری هست (شاملو، ۱۳۵۱: ۴۲).

«گفت‌وگو با خویشتن به‌هدف حصول نوعی شناخت و ایجاد ارزش انجام می‌شود؛ ارزش‌هایی شاعرانه با پشتوانه‌ی فلسفی پدیدارشناسانه که پیامی هستی‌شناسانه را منتقل می‌کنند» (هدهدی، ۱۳۹۲: ۳۴).

۵.۳.۳. گفت‌وگوهای چندجانبه

مناظره‌های کهن بیشتر عرصه‌ی تناظر و تقابل فرد با فرد (انسان با انسان)، (شیء با شیء) و ... هستند؛ اما مناظره‌های امروزی گاه سه یا چهارجانبه‌اند یا حتی گفت‌وگوی فرد با

خود (خودگویی) یا فرد با دیگری بدون پاسخ از طرف مقابل را دربرمی‌گیرند که این موضوع زائیده‌ی نگرش روان‌شناسانه و چشم‌اندازهای معرفت‌شناسانه‌ی شاعر است. برخلاف مناظره‌های سنتی که معمولاً بین دو طرف شکل می‌گیرند و یک طرف پاسخی کوبنده به طرف مقابل می‌دهد، مناظره‌سرای معاصر با گسترش شخصیت‌های حاضر در شعر، مناظره را از حالت جدالی دوسویه به سوی فضایی متکثر و چندصدا می‌برد. شعر این دوره، عرصه‌ی حضور «من» نیست. در شعر این دوره «تو، او و ما» نیز حضور دارند. درحقیقت مناظره‌های امروزی، در دنیایی چندصدا انجام می‌شوند. دنیای چندصدا برای «تو» و «دیگری» یا غیر است که همه‌چیز را حتی زندگی و موجودیت انسانی را در دیگری و مکالمه با دیگری می‌بیند:

سیاهی از درون کاهدود پشت دریاها/ برآمد، با نگاهی حیل‌گر با اشکی آویزان/ به دنبالش سیاهی‌های دیگر آمدند از راه/ بگسترده‌اند بر صحرای عطشان قیرگون‌دامان/ سیاهی گفت/ اینک من، بهین‌فرزند دریاها/ شما را، ای گروه تشنگان، سیراب خواهم- کرد/ چه لذت‌بخش و مطبوع است مهتاب پس از باران/... سیاهی با چنین افسون مسلط گشت بر صحرا/ زبردستی که دایم می‌مکد خون و طراوت را/ نهان در پشت این ابر دروغین بود و می‌خندید/... گروه تشنگان در پیچ افتادند/ دیگر این/ همان ابر است کاندر پی، هزاران روشنی دارد/ ولی پیر دروگر با لبخندی افسرده/ فضا را تیره می‌دارد؛ ولی هرگز نمی‌بارد/ خروش رعد غوغا کرد با فریاد غول‌آسا/ غریو از تشنگان برخاست/ باران است... هی! باران/ پس از هرگز... خدا را شکر... چندان بد نشد آخر/... به زیر ناودان‌ها تشنگان، با چهره‌های مات/ فشرده بین کف‌ها، کاسه‌های بی‌قراری را/ تحمل کن پدر... باید تحمل کرد/ می‌دانم/ تحمل می‌کنم این حسرت و چشم‌انتظاری را/ ولی باران نیامد/ پس چرا باران نمی‌آید؟/ نمی‌دانم ولی این ابر بارانی‌ست، می‌دانم/ بیار ای ابر بارانی! بیار ای ابر بارانی/ شکایت می‌کنند از من لبان خشک عطشانم/ شما را، ای گروه تشنگان! سیراب خواهم کرد/ صدای رعد آمد باز با فریاد غول‌آسا/ ولی باران نیامد/ پس چرا/ باران نمی‌آید؟... گروه تشنگان در پیچ افتادند/ آیا این/ همان

ابر است کاندر پی هزاران روشنی دارد؟/ و آن پیر دروگر گفت با لبخند زهرآگین /
فضا را تیره می‌دارد؛ ولی هرگز نمی‌بارد (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۲۵).

در این مناظره گفت‌وگوی ابر، گروه تشنگان و پیر دروگر با همدیگر مشهود است و همین گفت‌وگوهای چندجانبه می‌تواند موجب به‌کارگیری روش‌های کارناوال و گروتسک باختین در مناظره شود.

۶.۳.۳. کارناوال

کارناوال در فضایی گفت‌وگویی شکل می‌گیرد که به موازات صداهاى دیگر، صدای نویسنده به گوش خواننده منتقل می‌شود. بیشترین انعکاس کارناوال در رمان است که فضای مکالمه و انعکاس مساوی صداهاى مختلف انسانی و اجتماعی است. «باختین رویکرد فلسفی به وجود انسان دارد و هستی انسان را نتیجه‌ی مکالمه و گفت‌وگو می‌داند و دیالوگ را جنبه‌ی هستی‌شناختی وجود آدمی می‌شمارد» (تئودورف، ۱۳۷۷: ۱۸۰). کارناوال در نتیجه‌ی رویارویی عناصر متضادی ایجاد می‌شود که در گفت‌وگو شکل می‌گیرند. باختین تأکید می‌کند در فضای گفت‌وگویی تشکیل می‌شود که دوسویه یا چندسویه است.

«از نظر باختین، کیفیات خاکی محسوس و حتی وقیح زندگی روزمره، قدرت نمادین زیادی برای مبارزه با جدیت تک‌بعدی فرهنگ رسمی دارد. حضور مردم در کارناوال کاملاً با زهدگرایی و آخرت‌گرایی قرون وسطایی مقابله می‌کند. تمام نمایش‌های کارناوالی، خصلتی مکانمند و جسمانی داشتند و افراد، بازیگر نمایانه وارد عرصه می‌شدند» (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۰۹). باختین در فرهنگ عامه‌ی اروپایی دوران آغازین مدرن، سنت‌های کارناوالی را بازیافت که در آن افراد در رأس قدرت مسخره می‌شدند و تمامی عقاید رسمی جامعه، تاریخ، تقدیر و سرنوشت پوچ جلوه داده می‌شد. کارناوال با ماسک‌ها، هیولاها، جشن‌ها، بازی‌ها، درام‌ها و حرکات دسته‌جمعی‌اش، چیزهای زیادی را در خود داشت. فرهنگ کارناوال رنسانس «تعلیق موقتی همه‌ی تمایزات و حصارهای سلسله مراتبی میان مردم... و ممنوعیت‌های زندگی معمولی بود» (همان: ۲۰۷). باختین می‌کوشید

خنده را ابزاری برای مقاومت و غلبه بر اندیشه‌ها و نمادها و خواست‌های فرهنگی رسمی تفسیر کند. به نظر باختین در این دوران بین نیروهای اجتماعی - فرهنگی رسمی و غیررسمی، نبردی اساسی وجود دارد. نیروهای رسمی، تک‌گوکننده و متمرکزکننده هستند؛ درحالی‌که نیروهای غیررسمی گفت‌وگوکننده و تکثیرکننده‌اند». (همان: ۲۰۸). «خنده، طنز، استهزا و دلفک‌بازی‌های نمادین، ابزارهایی برای مقابله با خشونت و جدیت با قدرت سلطه‌گر هستند. این خنده، جنبه‌ی دموکراتیک و رهایی‌بخش دارد و می‌خواهد از تمام مرزهای رسمی فراتر رود و قدرت را به تمسخر گیرد. به نظر باختین خنده در ذات خود، نوعی دیالوگ است. خنده در انزوا معنا پیدا نمی‌کند. خنده‌های دموکراتیک، نوعی کنش انسانی هستند که در آن‌ها، هم برابری وجود دارد و هم آزادی» (همان: ۲۱۰).

از شاخصه‌های اصلی سخن کارناوالی، دگرگونی ارزش‌های غالب است. با بهره‌گیری از کارناوال و با استفاده از ابزاری چون انتقاد، هجو، کنایه و تمسخر، مفاهیم و ارزش‌های حاکم بر جامعه به چالش کشیده می‌شود، چنان‌که اخوان ثالث در شعر زیر با خنده‌ی کارناوالی، قراردادهایی را که از طرف قدرت‌ها برای تأمین منافعشان در ابعاد گوناگون اجتماعی، سیاسی و فرهنگی وضع شده است، مخاطب قرار می‌دهد:

شاتقی، آن روز یادم نیست یا آن شب / حال دیگر داشت / ... هر کدام از ما / از همه،
از هر چه، می‌گفتم / «هی فلانی، هیچ می‌دانی که زندان چیست؟» / شاتقی، این بار /
شیک‌پوشی تازه‌وارد را مخاطب داشت / دزد آقایی که می‌گفتند هفده کامیون تریاک
دولت را / یک‌قلم خورده‌ست اما باز زنده‌ست / شاتقی، او را مخاطب داشت / دزد آقا
از خطاب شاتقی پرسید «با بنده‌ست؟» / من به او گفتم «بلی» آن‌گاه / دزد آقا پوزخندی
زد / ... دزد آقا می‌توانم گفت / حضرتش بسیار بالا بود / شیک‌پوشی پاپیون مشکی /
عصای شأن و شوکت خان فروبرده / دزد آقا راستش این است: خیلی دزد آقا بود
(اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۲۳۸).

شاعر با کنار هم قرار دادن دو عنصر «دزد» و «آقا»، فضایی متضاد و مضحک را ایجاد کرده و بین شاتقی با دزد آقا در فضای زندان گفت‌وگویی ایجاد کرده است. دزد تازه‌وارد

که با قراردادهای زندان تطابق ندارد، با زندانی‌های دیگر که بی‌وجودانی معرفی شده‌اند، تعارض دارد تا جایی که آقای شیک‌پوش در میان زندانیان در حکم انسانی بین ازمابه‌تران است: «جای او در بزم ازمابه‌تران خالی». شاعر پس از توصیف تضادهای بین زندان و زندانیان با دزد آقا در فضایی گفت‌وگومندانه‌ی طنزآمیز می‌گوید: هرچه تلاش کردیم، او به این زندان نمی‌آمد.

شاملو نیز در شعر «پریا»، کارناوال شادی به راه می‌اندازد و می‌کوشد به مخاطبان خویش بفهماند که می‌توانند با کوشش، خود را از شرایط نامطلوب نجات دهند و به جایگاهی لبریز از شادی و خوشی وارد شوند و برای همیشه آنجا بمانند. شاعر با گفت‌وگویی منطقی و البته آمیخته به اغراق با پریان و تعامل با ایشان، آن‌ها را متقاعد می‌کند به سوی هدف مشترک خود که رهایی از گرفتاری و اسارت است، دست یابند:

یکی بود یکی نبود / زیر گنبد کبود / لخت و عور تنگ غروب، سه تا پری نشسه بود /
 زار و زار گریه می‌کردن پریا / ... روبه‌روشون تو افق شهر غلامای اسیر / ... پریای
 نازنین / چه تونه زار می‌زنین؟ / ... نمی‌ترسین پریا؟ نمایین به شهر ما؟ / پریا... اگه تا
 زوده بلن شین / سوار اسب من شین / می‌رسیم به شهر مردم / ببینین: صدش میاد /
 شهر ما صدش میاد، صدای زنجیراش میاد / ... خوب، پریای قصه! / مرغای پرشیکسه! /
 آبتون نبود، دوتون نبود، چایی و قلیوتون نبود؟ / کی بتون گفت که بیاین دنیای ما،
 دنیای واویلائی ما / پریا هیچی نگفتن / ... دس زدم به شونه‌شون / که کنم روونه‌شون /
 پریا جیغ‌زدن، ویغ‌زدن، / جادو بودن دود شدن، بالا رفتن تار شدن / ... اون ور کوه
 سازمی‌زدن، همپای آواز می‌زدن: دلنگ دلنگ، شاد شدیم / از ستم آزاد شدیم /
 خورشید خانم آفتاب کرد / کَلّی برنج تو آب کرد / خورشید خانوم! بفرمایین! / از اون
 بالا بیاین پایین / ما ظلمو نفله کردیم / آزادی رو قبله کردیم / از وقتی خلق پا شد /
 زندگی مال ما شد (شاملو، ۱۳۷۲: ۱۶۵).

از آنجاکه گفتمان کارناوالی، موازین موردنظر طبقه‌ی حاکم و گفتمان‌های قدرت را درهم می‌شکند، تغییر مفاهیم دینی، اجتماعی، فرهنگی، جنسیتی و تقدس‌زدایی از آن‌ها

را دربرمی‌گیرد و موجب شناخت صحیح موانع رشد آزادی بیان در جامعه می‌شود (رک. جلیلی و مشهور، ۱۳۹۶: ۷۱ و ۷۴)؛ بنابراین فضای اجتماعی و سیاسی ایران پس از انقلاب مشروطه و بعد از کودتای ۲۸ مرداد، محیط مناسب برای پیدایش و رواج شیوه‌های گفتمان کارناوالی در آثار ادیبان شد؛ از این رو طنز فلسفی در آثار ادبی این دوره به فراوانی دیده می‌شود.

زندگی با ماجراهای فراوانش / ظاهری دارد بسان بیشه‌ای بغرنج و درهم‌بافت / ماجراها گونه‌گون و رنگ و وارنگ است / چیست اما ساده‌تر از این، که در باطن / تار و پود هیچی و پوچی هماهنگ است؟ / من بگویم، یا تو می‌گویی / هیچ جز این نیست؟ / تو بگویی یا نگویی، نشنود او جز صدای خویش / «ماجراها گوید، اما نقش هرکس را / می‌نگارد، یا می‌انگارد / بیشتر با طرح و رنگ ماجرای خویش... / «هی فلانی! زندگی شاید همین باشد؟ / یک فریب ساده و کوچک / آن هم از دست عزیزی که تو دنیا / جز برای او و جز با او نمی‌خواهی / من گمانم زندگی باید همین باشد / هر حکایت دارد آغازی و انجامی / جز حدیث رنج انسان، غربت انسان... / «هی فلانی! شاتقی بی‌شک تو حق داری. / راست می‌گویی، بگو آن‌ها که می‌گفتی / باز آگاهم کن از آن‌ها که آگاهی / از فریب، از زندگی، از عشق / هرچه می‌خواهی بگو، از هرچه می‌خواهی... / گفت: چه بگویم، چی بگویم، آه / به چراغ روز و محراب شب و موی بتم طاووس / من زندگی را دوست دارم / مرگ را دشمن / وای! اما با که باید گفت این، من دوستی دارم که به دشمن خواهم از او التجا بردن؟! (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۲۳۴).

در شعر بالا، زندگی بیشه‌ای بغرنج و پر از ماجراهای گوناگون با باطنی هیچ و پوچ معرفی شده و شاعر با به‌کارگیری عناصر متضاد، فضایی خنده‌دار ایجاد کرده است. از شاتقی فردی آگاه و درعین‌حال عامی به تصویر می‌کشد که بعد از اظهارنظری فلسفی، تمام گفته‌های خود را رد می‌کند و می‌گوید «چه بگویم!» و به این نتیجه می‌رسد که زندگی فریبی بیش نیست؛ اما به موی همسر خود «طاووس» قسم می‌خورد که همین فریب ساده و کوچک را دوست دارد؛ پس شاعر با درکنار هم قرار دادن عناصر متضاد،

فضایی کارناوالی را می‌آفریند یا در منظومه‌ی «این دعا را مادرم آورده از قزوین» از اخوان ثالث که پیرزنی ساده برای آزادی پسر خود از زندان، خواندن دعایی از امام‌موسی کاظم (ع) را توصیه می‌کند که تعداد دفعات خواندن آن را فراموش کرده: تو شروع از هفت کن، بعدش چهل بعد از چهل، هفتاد/ بعد هم تا هفتصد، نومید، شیطان است...! (همان: ۲۴۷) و در همین قسمت با ایجاد فضایی طنزآلود می‌گوید حتی تا هفتصد بار یا بیشتر هم بخوان و ناامید نباش؛ یعنی حتی با برآورده نشدن، دفعات خواندن دعا را بیشتر کن. پسر دعا را به هم‌بندی‌های خود نشان می‌دهد و هریک از زندانی‌ها نظری می‌دهند تا روحانی رند مسلکی به نام میرفخراسلمکی می‌گوید:

بچه‌ها! مزده! / گرگلی خان هم مرخص شد! / اینهاش! این خط آزادیش / بی کم و بی کاستی، به‌به! / خوش به حالت، مرد! / به خدا باید همین را می‌خواستی! / به‌به! / راست گفته مادرت، این مایه‌ی شادی است / این دعای خاص زندانی / بی‌نظیر است و مجرب، خط آزادی است / این دعا واضح بگویم، از امام هفتم ما مردم شیعه است / که اسیر حبس هارون بود... (همان).

شاعر در این شعر، گویا از زبان همان روحانی رند که باید مبلغ این نوع اندیشه‌ها باشد، با مبارزه‌ی اعتراضی علیه اندیشه‌های مذهبی، تأثیر دعا را به سخره گرفته و با اشاره به بی‌اثر بودن دعا در حقّ خویش که سال‌ها اسیر زندان هارون بوده است، با لحنی تمسخرآمیز، نوید آزادی گرگلی با این دعا را می‌دهد.

یا نیما در منظومه‌ی «خانه‌ی سریویلی» در گفت‌وگو با خود، ناگهان سخنانی را که در روستا از زبان زنان کولی درباره‌ی خود شنیده، به یاد می‌آورد:

راست آمد آن سخن‌هایی که می‌گفتند: / «زندگی سریویلی سیه خواهد شدن آخر ز کار حيله جویانی / جادوگرهایی که در آن کوه‌های دورشان جای است / و به شب از شعله‌های بوته‌ها سرمستند / بیهده حرفی نمی‌گویند / گرچه غیر از بیهده چیزی نمی‌جویند / آن جماعت چون زنان جویان خانه بر دوش / با نخودهایی که می‌چینند /

زندگی‌های مردم را / خوب یا ناخوب می‌بینند / وز گذار سوزنی آویخته با پنبه‌ای بر
آب / در بطون دردناک این غرقاب (یوشیح، ۱۳۷۰: ۲۴۴).

تبیین زندگی سریویلی از زبان زنان بی‌خانمان فال‌گیر، فضایی طنزآلود و خنده‌ای
تأمل‌برانگیز را ایجاد می‌کند؛ خنده‌ای که از فضای خفقان‌آور حاصل از ناامیدی موجود
در فضای استبدادی سرچشمه گرفته است. احساسات منفی سریویلی مانند نفرت و اکراه
به خنده و تمسخر گرفته می‌شود. این زنان جادوگر با نخودهای خود، نظم موجود در
طبیعت را برهم می‌زنند و نظمی نوین را برقرار می‌کنند.

۷.۳.۳. گروتسک

به نظر باختین «گروتسک رئالیسم» که با حیات طبیعی و جسم انسان مرتبط است، از
مهم‌ترین مؤلفه‌های کارناوالی در یک اثر ادبی است (رک. مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۴).
گروتسک مبتنی بر محور بدن انسان، مفاهیم اغراق‌آمیز مرتبط با آن و آمیزه‌ای از چند
حس متناقض است. شاعر، عناصر متضاد را با یکدیگر آشتی می‌دهد و برای ترسیم شرایط
حاکم بر جامعه بیش از تأکید بر وجوه مثبت، بر وجوه منفی تأکید می‌ورزد. تعبیرات
گروتسکی و جابه‌جایی معنویات با مادیات، تمهیداتی هستند برای بروز گفتمان
چندصدایی و درهم‌ریختن نظم تک‌صدایی و مانوس. خنده‌ی حاصل از فضای کارناوالی،
خنده‌ای همگانی با ماهیتی جهانی است؛ چون همه از جمله شرکت‌کنندگان در کارناوال،
جدّیت‌ها و جزم‌گرایی‌های متداول را نشانه می‌گیرند و این خنده، دوسویه، شاد و
پیروزمندانه و درعین حال تمسخرآمیز و تحقیرکننده است (رک. نولز، ۱۳۹۱: ۱۳).

مؤلفه‌های تعیین مصداق‌های گروتسک عبارت‌اند از: الف. ناقص‌الخلقگی و مسخ
(رک. جلیلی و مشهور، ۱۳۹۶: ۸۲ به نقل از کانلی، ۱۳۸۳: ۳۹۶)؛ ب. اغراق و افراط
(رک. همان به نقل از ضیایی، ۱۳۷۷: ۱۷)؛ ج. آمیزه‌ای از احساسات متناقض و جمع
اضداد که با طرد مفاهیم متداول، عناصر متضاد را گرد هم جمع می‌کند؛ (رک. باختین،
۱۳۸۷: ۳۲) د. بدن انسان و مفاهیم مرتبط با آن که «تن‌گروتسک» نیز نامیده می‌شود (رک.
غلامحسین‌زاده و غلامپور، ۱۳۸۷: ۱۴۸).

گروتسک عمدتاً بر بُعد مادی و جسمانی تأکید دارد و در تقابل مستقیم با زهدگرایی و معنویت قرون وسطی قرار دارد. باختین کردارهای کارناوالی را که بر «احیا از طریق تحقیر» تأکید می‌ورزند، به‌عنوان ابعادی از «رنالیسم گروتسک» توصیف می‌کند. رفتارهای گروتسکی، سلسله‌مراتب فرهنگ رسمی را دگرگون می‌کنند تا انسان‌هایی را که خواهان روابط اجتماعی آزادتری هستند، متحد کنند. رنالیسم گروتسک «سوزهای خود را به تن مبدل می‌کند. اعمالی نظیر قضای حاجت، ترشحات جسمانی، سکس، تولد، خوردن، نوشیدن و حاملگی، نقش نمادین عمده‌ای در متون و اعمال فولکلوریک دارند. به نظر باختین اصل جوهری رنالیسم گروتسک، تحقیر و خوارشماری است؛ خوارشمردن هرآنچه والا، عالی، معنوی، ایدئال و انتزاعی است و تبدیل همه‌ی آن‌ها به یک سطح مادی و برگشت دادن همه‌ی آن‌ها به حوزه‌ی زمین و جسمانیت است (رک. انصاری، ۱۳۸۴: ۲۱۲).

برای نمونه در مجموعه‌ی «دختران ننه دریا» شاهد گروتسکی از نوع مسخ هستیم:

— عموصحرا! پسرات کو؟ / «— لب دریان پسرانم... دخترای ننه‌دریا رو خاطرخوان پسرانم. / از سر مزرعه‌شون. / تن شون خسته‌ی کار / دل شون مرده‌ی زار / توی دریای نمور... می‌ریزن اشکای شور / می‌خونن — آخ که چه دل دوز و چه دل سوز می‌خونن! — دخترای ننه‌دریا! کومه‌مون سرد و سیاس / چشم امیدمون اول به خدا، بعد به شماس / ... دختران ننه دریا ته آب / می‌شینن مست و خراب / نیمه-عریون تنشون / خزه‌ها پیرهن شون / تن شون هرم سراب / خنده‌شون غلغل آب / لبشون تنگ نمک / وصلشون خنده‌ی اشک / دلشون دریای خون / پای دیفار خزه / می‌خونن ضجه‌کنون / «پسرای عمو صحرا لبتون کاسه نبات / صد تا هجرون واسه یک وصل شما خمس و زکات! / ... اشک تون شوره، تو دریا نریزین! / اگه آب شور بشه، دریا به زمین دس نمی‌ده / ننه‌دریام دیگه مارو به شما پس نمی‌ده / دیگه اون وخ تا قیامت دل ما گنج غمه / دخترا از دل آب دادمی‌زنن: «— پسرای عموصحرا! / دل ما پیش شماس (شاملو، ۱۳۶۳: ۶۱).

شاعر بین دختران ننه‌دریا و پسران عموصحرا به‌عنوان نمونه‌های افراد جامعه‌ی انسانی، گفت‌وگویی ترتیب می‌دهد و آن‌ها از ستم‌هایی سخن می‌گویند که در جامعه‌ی خالی از عشق و لبریز از طمع و قدرناشناسی، دامن‌گیر همه شده و نه تنها راه نجاتی ندارند؛ بلکه جرئت بیان احساسات خود را هم ندارند تا بتواند مردم را به تفکر وادار کند. در کارناوال گفت‌وگو محور «پریا»، که قبلاً اشاره شد، نیز گروتسکی مسخ‌گونه مشاهده می‌شود. شاملو از پریان و غلامانی می‌گوید که نماد انسان‌هایی هستند که در ضمن اینکه حسرت دنیای انسان‌ها را می‌خورند، از اینکه محدودیت‌های دنیای آدمیزاد را ندارند، شادمان‌اند (رک. شاملو، ۱۳۷۲: ۱۶۵)

تن‌گروتسک نیز از موارد منطق گفت‌وگویی است که از طریق پرداختن به ابعاد جسمانی انسان، زشتی‌ها و پلیدی‌های جامعه را برجسته می‌کند و با اغراق و تمسخرِ گفتمان حاکم بر جامعه، مفاهیم سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و دینی را تغییر می‌دهد. شعر زیر با توجه به ابعاد جسمانی انسان در فضایی گفت‌وگویی بین انسان و زمین، این موضوع را مطرح کرده است:

پس زمین با انسان چنین گفت: / نه خود این سهل بود، که پیام‌گزاران نیز اندک نبودند. / تو می‌دانستی که منت به پرستندگی عاشق‌ام / نیز نه به گونه‌ی عاشقی بخت یار / که زرخریده‌وار کنیزکی برای تو بودم به رای خویش که تو را چندان دوست می‌داشتم که / چون دست بر من می‌گشودی تن و جانم به هزار / نغمه‌ی خوش جوابگوی تو می‌شد همچون / نوعروسی در رخت زفاف، که ناله‌های / تن آزرده‌اش به ترانه‌ی کشف و کامیاری بدل شود / یا چنگی که هر زخمه‌ای را به زیر و بمی دلپذیر دیگرگونه جوابی گوید: آی، چه / عروسی که هر بار سر به مهر با بستر تو در آمد (شاملو، ۱۳۸۲: ۵۲).

همین‌گونه شاعر با بیان ابعاد جسمانی و مادی دختران ترکمن در شعر زیر نیز، فضایی گروتسکی آفریده و با بهره‌گیری از گفت‌وگو، خواننده را در فضایی چندصدای به تفکر وامی‌دارد:

دختران رود گل آلود! / دختران هزارستون شعله به تاق بلند دود! / دختران عشق‌های دور / روز سکوت و کار / شب‌های خستگی! / دختران روز بی‌خستگی دویدن / شب سر شکستگی! - در باغ راز و خلوت مرد کدام عشق - در رقص راهبانه‌ی شکرانه‌ی کدام / آتش‌زدای کام / بازوان فواره‌ای تان را خواهید بر فراشت؟ / افسوس! / موها، نگاه‌ها / به‌عبث / عطر لغات شاعر را تاریک می‌کنند. / دختران رفت و آمد در دشت مه زده! / از زخم قلب آبایی / در سینه‌ی کدام شما خون چکیده است؟ / پستانتان، کدام شما / گل داده در بهار بلوغش؟ / لب‌هایتان کدام شما / لب‌هایتان کدام / بگویید! / در کام او شکفته، نهان، عطر بوسه‌ای؟ / (شاملو، ۱۳۷۲: ۵۱).

۸.۳.۳. پرسش شاعر و سکوت طرف مقابل

گفت‌وگو حداقل بین دو طرف انجام می‌شود؛ از این رو انتظار می‌رود یکی از طرفین گفت‌وگو، پرسش دیگری را پاسخ دهد؛ اما در گفت‌وگوهای معاصر، شنونده همیشه ساکت است و گویی شاعر در درون خود به‌جای شنونده به پرسش مطرح‌شده پاسخ می‌دهد:

این ابرهای سوخته‌ی سوگوار / تابوت آفتاب را به کجا می‌برند؟ / این بادهای تشنه، هار و حریص‌وار / دنبال آبگون سراب کدام باغ / پای حصارهای افق سینه می‌درند؟ / اکنون، درخت لخت کویر / پایان ناامیدی / و آغاز خستگی کدامین مسافر است؟ / مرغان رهگذر / مرگ کدام قاصد گمگشته را / از جاده‌های پرت به قریه می‌آورند؟ / ای شب! به من بگو / اکنون ستاره‌ها / نجواگران مرثیه‌ی عشق کیستند؟ / و گاه عصر بر سر دیوار باغ ما / باز آن دو مرغ خسته چرا می‌گریستند؟ (آتشی، ۱۳۶۵: ۱۳۱).

۹.۳.۳. به‌کارگیری شخصیت‌های نمادین

تغییر فضای سیاسی و اجتماعی جامعه و خفقان شدید نظام مستبد حاکم، از عوامل گرایش شاعران معاصر به شعر نمادین است و آشنایی شاعران با جریان‌های شعری غرب و مکتب سمبولیسم (Symbolism) و تغییر نگرش آن‌ها به جهان هستی، ابهام هنری ایجاد کرده است. نمادگرایی در مناظره‌های امروزی، شعر را از حالت تک‌صدایی به‌سوی چندصدایی هدایت می‌کند و خواننده را به درنگ و تأمل در مفهوم شعر می‌کشاند. در مناظره‌های

کهن اغلب شخصیت‌ها، نوعی (تیبیک) و تمثیلی بودند؛ اما در مناظره‌های امروز غلبه با شخصیت‌های نمادین است. شاعران امروز با بهره‌گیری از نماد، خواننده را به قلمرو تکثر مفاهیم شعری رهنمون می‌شوند. «آفریدن معنای اثر برعهده‌ی خواننده است. مجموعه تأویل‌های خوانندگان، سازنده‌ی افق معنایی اثر است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۲۱). نیما یوشیج در منظومه‌های «آقا توکا»، «مرغ آمین»، «مانلی»، «داروگ» و... در فضایی گفت‌وگویی برای بیان مفاهیم موردنظر خویش از شخصیت‌های نمادین بهره برده؛ برای نمونه «آقا توکا» تمثّل سرگردانی و دردمندی و «مرغ آمین» رمز روحیه‌ی متعهد شاعر دردآشناست (رک. پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۲۵).

دودوک دوکا، آقا توکا! / همه رفتند، روی از ما پوشیده / فسانه شد نشان انس هر بسیار جوشیده / گذشته سالیان بر ما / نشانده بارها گل شاخه‌ی ترجسته از سرما / اگر خوب این، وگر ناخوب / سفارش‌های مرگ‌اند این خطوط ته نشسته (نیما یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۳۸).

مناظره‌سرایان معاصر افزون بر به‌کارگیری شخصیت‌های نمادین، زبان نمادین را هم به کار می‌گیرند. ایشان زبان و بیان شاعرانه و تصویری و غیرمستقیم خود را با وقوف تمام در اختیار توده‌ی مردم می‌گذارند و حالات فردی و اجتماعی و انسانی را در میان سمبل‌ها، تشبیهات و استعاره‌های مبتنی بر جلوه‌های طبیعت می‌بینند و مسئولیت‌های چهارگانه‌ی زمانی، مکانی، اجتماعی و ادبی را با هم تلفیق می‌کنند و با سمبل‌ها و کنایه‌ها تصویرگر امیدها و آرزوهای مردم هستند (رک. براهنی، ۱۳۸۵: ۲۱۹-۲۲۰). «سمبلیک بودن زبان، شعر را از سطح تک‌معنایی به مرتبه‌ی چندمعنایی ارتقا می‌دهد و تفسیرهای مختلف شعر، خواننده را از انفعال خارج می‌کند» (حسین‌پورچافی، ۱۳۸۴: ۱۲۶)؛ از این رو تأویل‌های خواننده از اشعار برخاسته از بستر اجتماع، ناظر بر رویدادهای اجتماعی عصر است.

شاعران پس از نیما نیز با احساس تعهد نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی، پرداختن به دردها و آرمان‌های مردم را رسالت خود می‌دانند و از سوی دیگر به دلیل جوّ خفقان، تهدید و سانسور نمی‌توانند به تعهد و رسالت اجتماعی و سیاسی خود عمل کنند و ناچار

به زبان غیرمستقیم و تأویل‌بردار یعنی زبان رمز و اشاره رومی‌آورند. زبان نمادین مجموعه‌های «کتیبه»، «آن‌گاه پس از تندر»، «قاصدک» و... اخوان‌ثالث و منظومه‌های «پریا»، «رکسانا»، «دختران ننه‌دریا» و... از شاملو ناظر به حقایقی والاتر از معانی تحت‌اللفظی هستند؛ از این رو نمی‌توان این اشعار را معناکرد (رک. همان: ۲۰۵).

بارون میاد جرجر، گم شده راه بندر/ ساحل شب چه دوره، آتش سیاه و شوره/ آی خدا
کشتی بفرست، آتش بهشتی بفرست/ جاده‌ی کهکشون کو، زهره‌ی آسمون کو/ چراغ
زهره سرده، تو سیاه می‌گرده/ ای خدا روشنش کن، فانوس راه منش کن/ گم شده راه
بندر، بارون میاد جرجر/ بارون میاد جرجر، رو گنبد و رو منبر/ لک‌لک پیرِ خسه، بالای
منار نشسه/ لک‌لک ناز قندی، یه چیزی بگم نخندی/ تو این هوای تاریک، دالون تنگ و
باریک/ وقتی که می‌پریدی، تو زهره را ندیدی؟ (شاملو، ۱۳۷۲: ۱۵۷).

۱۰.۳.۳. فضای شعر

برخلاف مناظره‌های قدیم که بر پایه‌ی تقابل بنا نهاده شده و استدلال در آن‌ها بر پایه‌ی جدل است؛ مناظره‌های امروز بر تعامل طرفین و گفت‌وگو با همدیگر مبتنی هستند و هدف شاعر از پرسش سؤال، تعامل معنایی با مخاطب است. شاعر، پرسش‌هایی را به هدف تلاش برای پاسخ‌گویی به آن‌ها مطرح می‌کند که نشان‌دهنده‌ی ویژگی چندآوایی و احترام به تمامی عقاید و دیدگاه‌هاست:

مرغ باران می‌کشد فریاد دائم/ عابر! ای عابر/ جامه‌ات خیس آمد از باران/ نیستت
آهنگ خفتن/ یا نشستن در بر باران؟/ ابر می‌گریذ/ باد می‌گردد/ رعد می‌ترکد به‌خنده
از پس نجوای آرامی که دارد با شب چرکین/ وز پس نجوای آرامش/ سردخندی
غمزده، دزدانه، از او بر لب شب می‌گریزد/ می‌زند شب با غمش لبخند (شاملو،
۱۳۷۲: ۱۲۲).

در مناظره‌های سؤال و جوابی معاصر نیز به‌جای فضای تقابلی، فضایی تعاملی و گفت‌وگومانند دیده می‌شود. در گفت‌وگوی زیر بین دو طرف که هیچ برتری بین آن‌ها

نیست، مکالمه‌ای سمبلیک وجود دارد که شاعر در فضای تعاملی با گفت‌وشنودهای خود در فضای روایی شعر با طرف مقابل گفت‌وگو می‌کند:

گفتمش / شیرین‌ترین آواز چیست؟ / چشم غمگینش به رویم خیره ماند / قطره‌قطره اشکش از مژگان چکید / لرزه افتادش به گیسوی بلند / زیر لب غمناک خواند! / ناله‌ی زنجیرها بر دست من / گفتمش / آنکه که از هم بگسلند؟ / خنده‌ی تلخی به لب آورد و گفت / آرزویی دلکش است؛ اما دریغ... / گفتمش / بنگر در این دریای کور / چشم هر اختر چراغ زورقی است / لیکن این شب نیز دریایی است ژرف / ای دریغا شبروان! / کز نیمه راه / می‌کشد افسون شب در خوابشان / گفتمش / فانوس ماه / می‌دهد از چشم بیداری نشان / گفت / اما در شبی این گونه گنگ / هیچ آوازی نمی‌آید به گوش / گفتمش / اما دل من می‌تپد / گوش کن، اینک صدای پای دوست / گفت / ای افسوس در این دام مرگ / باز صید تازه‌ای را می‌برند / این صدای پای او است^۱ (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱۹-۱۲۲).

در شعر زیر نیز عاشق و معشوق به‌جای ستیزه‌جویی با همدیگر تعامل دارند:

یادم آید، تو به من گفتی: / «از این عشق حذر کن! / لحظه‌ای چند بر این آب نظر کن، / آب، آینه‌ی عشق گذران است / تو که امروز نگاهت به نگاهی نگران است / باش فردا، که دلت با دگران است! / تا فراموش کنی، چندی از این شهر سفر کن! / با تو گفتم: «حذر از عشق!؟ / ندانم / سفر از پیش تو؟ / هرگز نتوانم...» / باز گفتم که: «تو صیادی و من آهوی دشتم / تا به دام تو درافتم همه جا گشتم و گشتم / حذر از عشق ندانم، نتوانم^۲!...» (مشیری، ۱۳۸۴: ۱۹۵-۱۹۷)

۱۱.۳.۳. شگردهای زیبایی‌شناسی

بهره‌گیری از حوزه‌های زبان، معنا، تصویر، شگردهای زیبایی‌شناسانه و اسطوره‌پردازی‌های ملی و دینی و در نتیجه آفرینش شعری جدید با مفاهیم تازه‌ی سیاسی و اجتماعی و بافتی نمادین از ویژگی‌های مهم مناظره‌های امروزی است. درحقیقت «اثر هنری با ساختار هنری

گذشته مکالمه می‌کند و در این مکالمه، از جنبه‌هایی دگرگون می‌شود و از جنبه‌هایی دگرگون می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۵۷۱).

این شب است، آری، شبی بس هولناک / لیک پشت تپه هم روزی نبود (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۷۷)

وایِ جغدی هم نمی‌آید به گوش / دردمندان بی‌خروش و بی‌فغان / خشمناکان بی‌خروش و بی‌فغان (همان)

باز ما ماندیم و شهر بی‌تپش / و آنچه گفتار است و گرگ و روبه است (همان: ۷۷)
شب با صفاتی نظیر سیاهی و هولناکی، نماد فضای استبداد و اختناق جامعه است. جامعه‌ای تحت حکومت نظامی ستمکار که حتی صدای جغدی در آن شنیده نمی‌شود و تنها گفتار و گرگ و روبه، که نماد مستبدان ظالم در جامعه هستند، با آسودگی در آن زیست می‌کنند.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، نمادهای شعر این دوره، سمت‌وسوی اجتماعی دارند و فضای کلی جامعه را ترسیم می‌کنند و اغلب در خدمت اجتماع هستند.

۴. نتیجه‌گیری

پس از بررسی مناظره‌های نیمایی مشخص می‌شود که همانند دیگر جنبه‌های شعر معاصر، در حوزه‌ی مناظره هم نوآوری‌ها و دگرگونی‌های زیادی به وجود آمده است. مناظره‌های نیمایی در فرم و ساختاری نو سروده شده‌اند و به بیان مضامین اجتماعی و سیاسی و مشکلات انسان عصر جدید می‌پردازند. اغلب گفت‌وگوها با پرسش و گزاره‌های خطابی آغاز می‌شوند که مستلزم وجود مخاطب هستند. مخاطب همیشه فرد مشخصی نیست؛ بلکه می‌تواند منِ شخصی یا منِ اجتماعی شاعر باشد. در مناظره‌های نو، گفت‌وگوها مبتنی بر آزادی و اختیار هستند و هیچ‌کدام از طرفین گفت‌وگو بر دیگری برتری ندارند؛ از این رو با همدیگر تعامل دارند.

معمولاً شاعر در فضای شعر حضوری فعال دارد و تنها راوی نیست. در بیشتر مواقع مناظره‌ها با حضور شخصیت‌های مختلف در فضایی روایی شکل می‌گیرند و دنیایی چندصدایی می‌آفرینند. تعلق به دنیای شخصی و توجه به احساسات فردی، گاه شاعر مناظره‌سرا را به حدیث نفس‌گویی می‌کشاند. مناظره‌سرای معاصر گاه مخاطبی آشکار دارد که مستقیماً با او گفت‌وگو می‌کند؛ اما منتظر شنیدن پاسخ او نیست.

شاعر با بهره‌گیری از عنصر نماد، شخصیت‌های نمادین می‌آفریند و خواننده را به قلمرو تکثر معنا و مفاهیم شعری رهنمون می‌شود و با ایجاد فضای کارناوالی به انتقاد از اوضاع سیاسی و اجتماعی می‌پردازد و با برهم‌زدن ارزش‌های حاکم بر جامعه، فضای تک‌صدا را درهم می‌ریزد و جامعه‌ای چندآوا همراه با گفت‌وگوهای متنوع پدید می‌آورد.

یادداشت‌ها

۱. شاعر این شعر را در سال ۱۳۳۳ ه.ش سروده است.
۲. شاعر این شعر را در سال ۱۳۳۹ ه.ش سروده است.

منابع

- آتشی، منوچهر. (۱۳۶۵). *گزینیه‌ی اشعار*. تهران: مروارید.
- ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۷۸). *راهی و آهی*. تهران: سخن.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۱). *آنگاه پس از تندر*. تهران: سخن.
- ارجی، علی اصغر. (۱۳۹۰). «از شعر روایی تا روایت شاعرانه». *رشد زبان و ادب فارسی*، دوره‌ی ۲۴، شماره‌ی ۹۷، صص ۳۴-۴۱.
- امینی، علی اکبر. (۱۳۸۱). «گفتگو در شعر معاصر ایران». *مطالعات ملی*، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۱۳، صص ۶۹-۸۸.
- انصاری، منصور. (۱۳۸۴). *دموکراسی گفتگویی*. تهران: مرکز.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای*. ترجمه‌ی رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.

- براهنی، رضا. (۱۳۸۵). *طلا در مس*. تهران: زمان.
- پژوهنده، لایلا. (۱۳۸۴). «فلسفه و شرایط گفت‌وگو از چشم‌انداز مولوی با نگاهی تطبیقی به آرای باختین و بوبر». *فلسفه، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۷۷، صص ۱۱-۳۴*.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *خانه‌ام ابری است*. تهران: مروارید.
- تثودورف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- جلیلی، رضا؛ مشهور، پروین‌دخت. (۱۳۹۶). «تحلیل مؤلفه‌های کارناوالی در مجموعه هوای تازه از احمد شاملو». *مطالعات نقد ادبی، دوره‌ی ۱۲، شماره‌ی ۴۶، صص ۶۹-۹۴*.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.
- حسین‌پورچافی، علی. (۱۳۸۴). *جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)*. تهران: امیرکبیر.
- خانیک، هادی. (۱۳۸۷). *در جان گفتگو*. تهران: هرمس.
- داد، سیما. (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- رزمجو، حسین. (۱۳۷۴). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- روزبه، محمدرضا؛ ضرونی، قدرت‌الله. (۱۳۹۲). «نوآوری شفیعی کدکنی در عرصه‌ی مناظره‌سرایی». *جستارهای ادبی، دوره‌ی ۴۶، شماره‌ی ۴، صص ۱۱-۱۳۴*.
- رحیمی، مهدی. (۱۳۷۴). *مناظره در شعر فارسی از آغاز تا پروین*. پایان‌نامه‌ی دکتری دانشگاه تربیت مدرس.
- زرین کمر، رضا. (۱۳۹۶). «از مناظره تا گفتگو؛ تأثیر کودتای ۲۸ مرداد بر چندصدایی در شعر معاصر بر پایه دو شعر از اخوان ثالث و ابتهاج». *همایش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی، یاسوج، صص ۲۸۹-۳۰۰*.
- سبزواری بیدختی، ویدا. (۱۴۰۰). «بررسی شیوه‌ی استدلال ورزی در مناظرات پروین اعتصامی بر اساس نظریه‌ی تولیمن». *شعرپژوهی، سال ۱۳، شماره‌ی ۱، پیاپی ۴۷، صص ۱۷۹-۲۰۴*.

- سیدالماسی، پروین. (۱۳۸۹). بررسی ساختار و محتوای مناظره‌های پروین اعتصامی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه رازی کرمانشاه.
- شاملو، احمد. (۱۳۵۱). مرثیه‌های خاک. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۶۳). باغ آینه. تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۷۲). هوای تازه. تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۸۲). مدایح بی‌صله. تهران: نگاه.
- شریفی، اسماعیل. (۱۳۹۱). مقایسه‌ی فن مناظره در دو سبک خراسانی و عراقی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت معلم تهران.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). انواع ادبی. تهران: باغ آینه.
- طوسی، خواجه‌نصیر. (۱۳۲۶). اساس‌الاعتباس. تصحیح مدرس‌رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- طهماسبی، فرهاد. (۱۳۹۵). جامعه‌شناسی غزل فارسی. تهران: علمی و فرهنگی.
- عقدایی، تورج. (۱۳۸۰). بدیع در شعرفارسی. زنجان: نیکان‌کتاب.
- غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا؛ غلامپور، نگار. (۱۳۸۷). میخائیل باختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین. تهران: روزگار نو.
- محمدی‌بدر، نرگس؛ مهدی‌زاده، هاشم. (۱۳۹۵). «تأملی در تحول مناظره از درخت آسوریک تا اشعار نیمایی». فنون ادبی، سال ۸، شماره‌ی ۲، پیاپی ۱۵، صص ۱۷۹-۱۹۰.
- مشیری، فریدون. (۱۳۸۴). زیبای جاودانه. تهران: سخن.
- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴). دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- نولز، رونلد. (۱۳۹۱). شکسپیر و کارناوال، پس از باختین. ترجمه‌ی رؤیا پورآذر، تهران: هرمس.
- هدهدی، معصومه. (۱۳۹۲). بررسی گفتگوهای سعدی در بوستان. تهران: کتابخانه ملی.
- یوشیچ، نیما. (۱۳۷۰). مجموعه اشعار. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.