*The Scientific Quarterly Literary Discourse Analysis* Vol. 3. Issue 1

**Research Paper**

# Critical Discourse Analysis of Mirzadeh Eshghi's Poetry with an Emphasis on Internal Music and Rhetorical Style

**Mahboubeh Safarpour**
PhD student in the Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran. **(mahbobe.safarpur@iau.ir)**

**Asghar Rezapouryan**
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran. (Corresponding Author). **(rezaporian@iau.ir)**

**Mohammad Hakimazar**
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran. **(lit@iaushk.ac.ir)**

**10.22034/lda.2025.144145.1056**

**Received:** April,30, 2025
**Accepted:** June, 19, 2025
**Available online:** June, 20, 2025

**Keywords:** *Mirzadeh Eshghi, internal music, rhetorical style, political discourse, Constitutional era poetry.*

**Abstract**

The poetry of the Constitutional era should be regarded as a space for the emergence of protest, anti-hegemonic, and socially awakening discourses, where language is not merely a tool of expression but is considered a social and ideological act. Among these, Mirzadeh Eshghi stands out as one of the most prominent poets who, by employing linguistic, phonetic, and rhetorical techniques, represented the political discourse of the Constitutional era through committed poetry. This study, drawing on Norman Fairclough's critical discourse analysis theory and applying his three-level model (text analysis, discursive practice, and social practice), examines the functions of internal music and rhetorical tone in Mirzadeh Eshghi's poetry. At the first level, through linguistic analysis of selected verses, it is demonstrated how repetition, alliteration, parallelism, and wordplay serve to enhance the protest tone and persuade the audience. At the second level, by analyzing the rhetorical style and intertextuality of the poems, the role of poetry in the production and consumption of political discourse is explored. At the third level, the social function of poetry within the context of power relations, particularly in opposition to political despotism and dominant discourses is investigated. The findings of this study indicate that the internal music and rhetorical style in Eshghi's poetry are not merely aesthetic elements but, as discourse-shaping tools, play a fundamental role in creating a protest tone, representing collective identity, and organizing social action.

فصلنامه علمی تحلیل گفتمان ادبی

دوره ۳، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

مقاله پژوهشی

# تحلیل انتقادی گفتمان اشعار میرزادهٔ عشقی با تأکید بر موسیقی درونی و سبک خطابی

**محبوبه صفرپور**

دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران.
**(mahbobe.safarpur@iau.ir)**

**اصغر رضاپوریان (نویسنده مسؤول)**

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران.
**(rezaporian@iau.ir)**

**محمد حکیم‌آذر**

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران.
**(lit@iaushk.ac.ir)**

**10.22034/lda.2025.144145.1056**

**تاریخ دریافت:**
**۱۴۰۴/۰۲/۱۰**

**تاریخ پذیرش:**
**۱۴۰۴/۰۳/۲۹**

**تاریخ انتشار:**
**۱۴۰۴/۰۳/۳۰**

**چکیده**

شعر مشروطه را باید عرصه‌ای برای ظهور گفتمان‌های اعتراضی، ضد هژمونیک و بیداری اجتماعی دانست که در آن، زبان، نه صرفاً ابزار بیان، بلکه کنشی اجتماعی و ایدئولوژیک تلقی می‌شود. در این میان، میرزادهٔ عشقی یکی از برجسته‌ترین شاعرانی است که با بهره‌گیری از شگردهای زبانی، آوایی و بلاغی، گفتمان سیاسی عصر مشروطه را در قالب شعر متعهد بازنمایی کرده است. پژوهش حاضر با تکیه‌بر نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف و به‌کارگیری الگوی سه سطحی او (تحلیل متن، کنش گفتمانی، کنش اجتماعی)، به بررسی کارکردهای موسیقی درونی و لحن خطابی در اشعار میرزادهٔ عشقی می‌پردازد. در سطح نخست، از طریق تحلیل زبانی ابیات منتخب، نشان داده می‌شود که چگونه تکرار، واج‌آرایی، ترصیع و جناس در خدمت تقویت لحن اعتراضی و اقناع مخاطب عمل می‌کنند. در سطح دوم، با تحلیل سبک خطابی و بینامتنیت اشعار، به نقش شعر در تولید و مصرف گفتمان سیاسی پرداخته می‌شود؛ و در سطح سوم، کنش اجتماعی شعر در بستر روابط قدرت، به‌ویژه در مقابله با استبداد سیاسی و گفتمان‌های سلطه بررسی می‌شود. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که موسیقی درونی و سبک خطابی در اشعار عشقی، تنها عناصر زیبایی‌شناختی نیستند، بلکه به‌مثابهٔ ابزارهای گفتمان‌ساز، در ایجاد لحن اعتراضی، بازنمایی هویت جمعی و سازمان‌دهی کنش اجتماعی نقشی بنیادین ایفا می‌کنند.

**واژه‌های کلیدی:**
*میرزادهٔ عشقی، موسیقی درونی، سبک خطابی، گفتمان سیاسی، شعر مشروطه.*

**استناد: صفرپور، محبوبه؛ رضاپوریان، اصغر و محمد حکیم‌آذر (۱۴۰۴). «تحلیل انتقادی گفتمان اشعار میرزادهٔ عشقی با تأکید بر موسیقی درونی و سبک خطابی»، نشریهٔ *تحلیل گفتمان ادبی*، ۳ (۱)، ۶۸-۴۵.**

## ۱. مقدّمه و بیان مسأله

ارائهٔ تعریفی جامع‌ومانع از مفهوم «شعر» همواره یکی از دشوارترین چالش‌های نظری در مطالعات ادبی بوده است. درحالی‌که نثر، ماهیتی صریح، خطی و انتقال‌محور دارد؛ شعر پدیده‌ای است پیچیده، چندلایه و گاه پارادوکسیکال که علاوه بر کارکردهای زبانی، در بستری از عاطفه، تخیل و آهنگ شکل می‌گیرد. لغت‌نامهٔ دهخدا، **شعر** را با مفاهیمی چون نظم، موزونی، چکامه و سخن آهنگین تعریف کرده است (ذیل واژهٔ شعر). این تعریف‌های سنّتی، همچون آنچه در نگاه ابن‌سینا آمده است که شعر را «سخنی خیال‌انگیز، موزون و متساوی» می‌دانست (ر.ک. ناتل خانلری، ۱۳۸۶: ۱۹) و یا از دیدگاه خواجه نصیر طوسی که شعر را «کلامی مخیّل، موزون و مقفّی» توصیف کرده (ر.ک. طوسی، ۱۳۶۹: ۲۱)، همگی بر ویژگی‌های صوری چون تخیل، وزن و قافیه تمرکز دارند.

جنبش مشروطه در ایران را باید نقطهٔ عطفی در تاریخ معاصر دانست که نه‌تنها ساختار سیاسی کشور را دگرگون کرد، بلکه زبان را نیز به سطحی نوین از کنشگری اجتماعی رساند. در این دوران، شعر دیگر صرفاً ابزاری برای بیان عواطف فردی یا پند و اندرز نبود، بلکه به رسانه‌ای برای اعتراض، بیداری، تهییج توده و مقابله با گفتمان استبدادی بدل شد (ر.ک. زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۲۳۴). در بستر چنین شرایطی، زبان شعر به «کنشی اجتماعی» تبدیل شد که فراتر از سطح بیان صرف، در ساخت و هدایت فضای فکری و سیاسی جامعه مشارکت می‌کرد. در همین راستا، شاعران بسیاری با زبانی تازه و رویکردی اجتماعی وارد میدان شدند؛ اما در میان ایشان، میرزادهٔ عشقی جایگاهی ممتاز دارد.



شعر عشقی، به‌ویژه در مضامین اجتماعی و سیاسی‌اش، زبان را نه ابزار، بلکه سلاح مبارزه می‌بیند؛ سلاحی که هم ساختار قدرت را نقد می‌کند و هم در جهت خلق آگاهی تاریخی و سیاسی به کار می‌رود. آنچه در اشعار عشقی برجسته است، بهره‌گیری آگاهانه از موسیقی درونی و لحن خطابی است؛ عناصری که با بهره‌گیری از شگردهای بلاغی چون تکرار، واج‌آرایی، ترصیع و تقارن نحوی، نه‌تنها جنبه‌های زیبایی‌شناختی شعر را تقویت می‌کنند، بلکه آن را به ابزاری برای ایجاد اقناع، بیداری جمعی و ساخت سوژهٔ معترض بدل می‌سازند (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۸۴).

در پژوهش حاضر، این کارکردهای زبانی در چارچوب نظری تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف (Fair clough) تحلیل می‌شوند؛ مدلی که زبان را واجد سه سطح درهم‌تنیده می‌داند: تحلیل متن (در سطح واژگان)، نحو و آرایش زبانی (کنش گفتمانی) چگونگی

تولید و مصرف متن (در فرآیند ارتباطی) و کنش اجتماعی نقش زبان (در بازتولید یا تخریب ساختارهای سلطه) (ر.ک. فرکلاف، ۱۹۹۵: ۹۸).

این نظریه با تکیه‌بر ریشه‌های زبان‌شناسی نظام‌مند هلیدی و آرای متفکرانی چون گرامشی، فوکو و هابرماس، زبان را نه خنثی، بلکه سرشار از ایدئولوژی می‌داند که در بطن خود، مناسبات قدرت، هژمونی و مقاومت را حمل می‌کند (فرکلاف، ۲۰۰۱: ۱۴). بر اساس این دیدگاه، اشعار میرزادهٔ عشقی، به‌ویژه در بافت سیاسی–اجتماعی عصر مشروطه، قابل‌تحلیل به‌مثابهٔ متونی هستند که در فرآیند ساخت و بازسازی گفتمان مقاومت و آگاهی‌بخشی جمعی مشارکت می‌کنند. سبک خطابی پرشور او که اغلب مرزهای شعر و خطابه را در هم می‌شکند، ساختار سنّتی شعر فارسی را دگرگون کرده و زبان را به رسانه‌ای برای شکل‌دهی به افکار عمومی بدل ساخته است (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۴: ۱۱۲). همچنین، استفاده از شگردهایی چون خطاب مستقیم به مخاطب، تکرار ساختارهای نحوی کوبنده و موسیقی درونی پرفشار در اشعار عشقی، نشان می‌دهد که این عناصر، تنها کارکرد ادبی ندارند بلکه در خدمت سازمان‌دهی گفتمان اعتراضی و ایجاد هم‌بستگی اجتماعی عمل می‌کنند. این موضوع، با آنچه فرکلاف در رابطه با نقش زبان در شکل دادن به کنش اجتماعی بیان می‌کند، تطابق کامل دارد؛ زبان، در شعر عشقی، عمل می‌کند، تهییج می‌کند، سوژه می‌سازد و فراخوان می‌دهد (فرکلاف، ۲۰۰۳: ۲۵).



روش این پژوهش، توصیفی–تحلیلی و مبتنی بر رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف است که سه سطح تحلیل (متن، کنش گفتمانی و کنش اجتماعی) را در برمی‌گیرد. داده‌های پژوهش از دیوان اشعار میرزادهٔ عشقی (۱۳۹۰) انتخاب‌شده‌اند و ملاک گزینش، حضور عناصر موسیقایی و بلاغی مؤثر در شکل‌دهی به لحن خطابی، بیان سیاسی و گفتمان اعتراضی بوده است. در این راستا، شگردهایی مانند تکرار، واج‌آرایی، ترصیع، جناس، تصدیر، سیاقه‌الاعداد و تنسیق‌الصفات از منظر زبانی و گفتمانی بررسی‌شده‌اند. هدف تحلیل، تبیین چگونگی تبدیل زبان شعری به سازوکاری گفتمانی برای بیان مقاومت اجتماعی و نقد قدرت است. با تأکید بر مدل سه سطحی فرکلاف، اشعار عشقی به‌عنوان متونی بینامتنی و گفتمانی تحلیل‌شده‌اند که ضمن خلق زیبایی‌های زبانی، نقش اجتماعی روشنی در مواجهه با گفتمان استبدادی ایفا می‌کنند. با این مقدمه، پژوهش حاضر در پی آن است تا با بهره‌گیری از مدل تحلیلی فرکلاف و تحلیل دقیق نمونه‌هایی از اشعار سیاسی میرزادهٔ عشقی، به این پرسش‌ها پاسخ دهد: موسیقی درونی در اشعار میرزادهٔ عشقی چگونه معنا، اقناع و لحن اعتراضی تولید می‌کند؟ سبک خطابی شعر عشقی چگونه در فرآیند تولید گفتمان سیاسی و اجتماعی

مشارکت دارد؟ اشعار عشقی چگونه، در چارچوب نظری فرکلاف، به‌عنوان کنش اجتماعی قابل‌تحلیل‌اند و چه رابطه‌ای با ساختارهای سلطه دارند؟

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

مطالعهٔ ابعاد موسیقایی زبان شعر، به‌ویژه موسیقی درونی، در سنت نقد ادبی فارسی سابقه‌ای درخشان دارد. پژوهش‌های متعدّدی به بررسی آرایه‌های آوایی و بلاغی در اشعار کهن و معاصر پرداخته‌اند، اما نگاه به این عناصر به‌عنوان ابزارهای گفتمان‌ساز، کمتر موضوع پژوهش قرارگرفته است. همچنین، تحلیل‌های موجود درباره اشعار میرزادهٔ عشقی اغلب ناظر به محتوای سیاسی و سبک انقلابی او بوده‌اند و کمتر از منظر تحلیل انتقادی گفتمان (CDA) با تمرکز بر زبان و موسیقی درونی شعر، مورد واکاوی قرارگرفته‌اند.

در حوزهٔ نظری، شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۱) با تبیین چهار نوع موسیقی در شعر فارسی (بیرونی، کناری، درونی، معنوی)، موسیقی درونی را حاصل پیوند نحوی، آوایی و واژگانی در متن می‌داند و آن را عاملی برای وحدت صوتی و معنایی شعر معرّفی می‌کند. باوجود عمق نظری اثر او، تحلیل گفتمانی در آثارش حضور ندارد. سیروس شمیسا (۱۳۸۴) نیز در کتاب آرایه‌های ادبی، به انواع تکرارها و آشنایی‌زدایی‌های صوتی به‌عنوان عناصر موسیقی درونی اشاره‌کرده، اما تأکید او عمدتاً بر کارکردهای بلاغی و زیباشناختی این عناصر است.



در زمینهٔ شعر مشروطه، پژوهش‌هایی همچون «طلیعهٔ تجدّد در شعر فارسی، دگرگونی‌های زبانی شعر دورهٔ مشروطه» (کریمی حکاک ۱۳۸۴) را تحلیل کرده‌اند. در این پژوهش بر فاصله‌گیری از بیان سنّتی و ظهور زبان خطابی، کوچه‌بازاری و شعاری در شعر تأکید شده است. در این راستا، میرزادهٔ عشقی به‌عنوان یکی از پیشگامان این تغییر زبانی معرّفی شده است. زرّین‌کوب (۱۳۸۴) نیز در با کاروان حله، اشعار عشقی را نمایندهٔ نوعی از شعر اجتماعی می‌داند که در خدمت بیداری مردم قرارگرفته است؛ اما این تحلیل‌ها بیشتر توصیفی هستند تا زبان‌شناختی. تحقیقات جدیدتری نیز به سبک و محتوای شعر عشقی پرداخته‌اند؛ اما نگاه آن‌ها اغلب تاریخی یا جامعه‌شناختی بوده است؛ برای نمونه، در مقاله‌ای از بهرامی و کرمی (۱۳۹۵)، زبان شعر عشقی در بافت سیاسی بررسی‌شده، اما چارچوب نظری تحلیل گفتمان به کار نرفته است. یا در بررسی علیجانی و محمدی (۱۴۰۰) از کاربرد کنایه و طنز در اشعار عشقی، تمرکز بر آرایه‌های معناگراست نه ساختار گفتمان.

در حوزهٔ تحلیل گفتمان، نظریهٔ نورمن فرکلاف یکی از جامع‌ترین مدل‌ها برای پیوند زبان، قدرت و ایدئولوژی محسوب می‌شود. در پژوهش‌های داخلی، تلاش‌هایی برای کاربرد این مدل در تحلیل متون دینی، سیاسی و رسانه‌ای انجام‌شده است؛ اما تحلیل اشعار

فارسی به‌ویژه شعر مشروطه در قالب این نظریه، همچنان مغفول مانده است. به‌عنوان نمونه، باباپور و محمودی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای دربارهٔ گفتمان مقاومت در اشعار شاملو، الگوی فرکلاف را به‌کاربرده‌اند؛ اما چنین تحلیلی هنوز دربارهٔ شعر عشقی انجام‌نشده است.

علی‌اکبری و محمدی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل گفتمان انتقادی شعری از سیمین بهبهانی با رویکرد فرکلاف» کوشیده‌اند شعر «مردی که یک پا ندارد» را با تمرکز بر سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین واکاوی کنند. یافته‌های آن‌ها نشان داد که ساخت‌های زبانی نظیر افعال، واژگان و روابط معنایی در شعر سیمین، واجد ارزش گفتمانی‌اند و به بازتاب مسائل اجتماعی و سیاسی منجر می‌شوند. این پژوهش، بیانگر آن است که شعر فارسی معاصر، حتّی در سطح واژگان و نحو، می‌تواند حامل ایدئولوژی و بازتولیدکنندهٔ گفتمان اجتماعی باشد.

الهدادی و اسدی (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان «بررسی مفهوم قدرت در تراژدی آنتیگونه بر مبنای روش تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف»، بر مفهوم «قدرت» تمرکز کرده‌اند. آن‌ها نشان داده‌اند که در سطح توصیف، زبان متن، واجد سلسله‌مراتب زبانی و لحن آمرانه است و در سطح تفسیر، گفتمان قدرت متمرکز با طبیعی‌سازی مفاهیمی چون قانون و امنیت، سایر گفتمان‌ها را به حاشیه می‌راند. نهایتاً در سطح تبیین، این گفتمان بازتابی از تقابل‌های اجتماعی (مانند پادشاهی و دموکراسی یا مردسالاری و زن‌بودگی) دانسته شده است. این مقاله نشان می‌دهد که تحلیل گفتمان انتقادی می‌تواند لایه‌های پنهان قدرت در متن‌های ادبی را آشکار سازد.

کریمی، عظیمی و الماسی (۱۴۰۳) در پژوهش «گفتمان‌کاوی انتقادی در رمان غروب پروانه» اثر بختیار علی، با تکیه بر روش فرکلاف به تحلیل این رمان پرداخته‌اند. نتایج نشان داد که روایت غیرخطی و زبان محاوره‌ای رمان، در سطح توصیف واجد انسجام ویژه‌ای است و در سطوح تفسیر و تبیین، بازتاب‌دهندهٔ مناسبات سیاسی و اجتماعی کردستان عراق است. این پژوهش، اهمیت تحلیل گفتمان را در بازشناسی رنج‌های جمعی، بحران‌های هویتی و ملی‌گرایی در متون روایی معاصر نشان می‌دهد.

زارع (۱۴۰۲) نیز در مقالهٔ «خوانش گفتمان‌مدار تاریخ اردلان»، به تحلیل کتاب تاریخی مستورهٔ اردلان بر اساس الگوی فرکلاف پرداخته است. یافته‌ها نشان داد که علاوه بر گفتمان آشکار حمایت از خاندان اردلان، لایه‌های پنهان متن نیز حاوی سوگیری‌های ایدئولوژیک نویسنده است. این پژوهش نشان می‌دهد که متون تاریخی نیز همچون متون ادبی، قابلیت تحلیل انتقادی دارند و می‌توان از خلال آن‌ها، سازوکار بازتولید قدرت سیاسی را آشکار ساخت.

اشتراک اصلی این مقالات، تمرکز بر سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین و آشکار ساختن روابط قدرت، ایدئولوژی و اجتماع از خلال ساخت‌های زبانی است. جایگاه پژوهش حاضر نیز در همین راستا تعریف می‌شود، با این تفاوت که به‌طور ویژه به نقش موسیقی در شعر اجتماعی مشروطه و به‌طور خاص در آثار میرزادهٔ عشقی می‌پردازد؛ جایی که موسیقی زبانی و تنسیق‌الصفات نه‌تنها زیبایی‌شناسی، بلکه بار گفتمانی و کارکرد اجتماعی پیدا می‌کنند.

## ۳. چهارچوب نظری

پژوهش حاضر در پی آن است که به تحلیل کارکردهای گفتمانی عناصر موسیقایی درونی در اشعار میرزادهٔ عشقی بپردازد؛ عناصری که در نگاه نخست، صرفاً جزئی از ساختارهای زیبایی‌شناختی شعر تلقی می‌شوند؛ اما درواقع، نقشی فراتر از آرایه‌های لفظی و صناعات بلاغی دارند و در خدمت بیان اجتماعی، کنش سیاسی و اقناع گفتمانی شاعر قرار می‌گیرند. ازاین‌رو، این مقاله با بهره‌گیری از چارچوب نظری دوگانه‌ای که از یک‌سو به نظریهٔ موسیقی درونی در شعر و از سوی دیگر به تحلیل انتقادی گفتمان متّکی است، به بررسی ساختار زبان و لحن در اشعار سیاسی و اجتماعی میرزادهٔ عشقی می‌پردازد.

### ۳-۱. موسیقی درونی شعر: از زبان‌آرایی تا لحن اجتماعی



مفهوم «موسیقی درونی» نخستین بار به‌صورت نظام‌مند توسط محمدرضا شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۱) در ادبیات فارسی مطرح شد. وی در تفکیک میان لایه‌های موسیقایی شعر، چهار گونه را مشخص می‌سازد: موسیقی بیرونی (وزن عروضی)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، موسیقی درونی (آهنگ‌سازی‌های واژگانی، نحوی، بلاغی) و موسیقی معنوی (تناسب مفاهیم و قرابت‌های دلالتی). از نظر او، موسیقی درونی، لایه‌ای پنهان و ساختاری است که برخلاف وزن و قافیهٔ بیرونی، نه از بیرون به شعر تحمیل می‌شود و نه قابل تقلید یا شمارش دقیق است؛ بلکه از طریق روابط نامرئی میان صداها، واژگان و ساختارهای نحوی، در ذهن مخاطب ایجاد طنین، هماهنگی و تأثیر می‌کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۰).

در شعر میرزادهٔ عشقی، این نوع موسیقی به شکلی چشمگیر در قالب‌هایی مانند تکرار، واج‌آرایی، ترصیع، موازنه، جناس، تصدیر، تنسیق‌الصفات و سیاقه‌الاعداد نمود یافته است. این آرایه‌ها، علاوه بر ساخت موسیقایی، ابزاری برای ایجاد لحن خاص، تأکید، اقناع، شوک بلاغی و بیان اعتراضی هستند. به‌ویژه در بستر شعر سیاسی، موسیقی درونی به عنصر اقناعی بدل می‌شود که می‌تواند شور، خشم، طنز یا همدلی را در مخاطب برانگیزد. به‌بیان‌دیگر، موسیقی درونی از سطح تزئین به سطح گفتمان ارتقا یافته و زبان شعر را از حالت منفعل و زیباشناختی صرف، به حالت کنشی و اجتماعی رسانده است.

### ۳-۲. سبک خطابی و زبانِ اقناع: بلاغت در خدمت گفتمان

شعر مشروطه، به‌ویژه در آثار شاعرانی مانند عشقی، وارد مرحله‌ای از تحوّل شد که در آن، زبان دیگر نه‌فقط ابزار احساس، بلکه ابزار روشنگری و مبارزه بود. سبک خطابی که در بلاغت قدیم با ویژگی‌هایی مانند صراحت، پرسش‌های انگیزشی، تکرار و لحن کوبنده شناخته می‌شد، در این دوره به هویت غالب شعر اجتماعی بدل شد. این سبک که مبتنی بر عناصر اقناع و تأثیر مستقیم بر ذهن و احساس مخاطب است، در اشعار عشقی با تکیه‌بر آرایه‌های موسیقایی پیوندی عمیق دارد. ساختارهایی مانند تکرارهای پیاپی، جملات پرسشی، تقارن‌های نحوی و ترکیب‌های متوازی، نه‌تنها آهنگ شعر را می‌سازند، بلکه ضرب‌آهنگ اعتراض و گفتمان مقاومت را پدید می‌آورند. این سبک، زبان شعر را از چارچوب‌های تغزّلی و خیال‌پردازانه خارج کرده و آن را به گفتاری اجتماعی، سیاسی و مردم محور تبدیل می‌کند.

### ۳-۳. چارچوب تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف

در سطح نظری کلان، پژوهش حاضر بر نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف استوار است. فرکلاف، زبان را نه‌فقط یک وسیلهٔ ارتباطی، بلکه کنشی اجتماعی می‌داند که در بطن مناسبات قدرت و ایدئولوژی شکل می‌گیرد. او در مدل سه‌لایه‌ای خود، فرآیند ارتباط زبانی را به سه سطح تقسیم می‌کند:

تحلیل متن(Text Analysis) : شامل تحلیل ویژگی‌های زبانی، نحوی، واژگانی و بلاغی متن؛

کنش گفتمانی (Discursive Practice): چگونگی تولید و مصرف متن در تعامل با سایر متون و زمینه‌های گفتمانی؛

کنش اجتماعی (Social Practice): تأثیرات متون در بازتولید یا نقد ساختارهای قدرت و ایدئولوژی حاکم (ر.ک. فرکلاف، ۱۹۹۵: ۹۸)؛ (ر.ک. فرکلاف، ۲۰۰۱: ۱۴).

در این پژوهش، موسیقی درونی به‌عنوان مؤلفه‌ای زبانی و بلاغی، در سطح نخست تحلیل می‌شود؛ سپس نقش آن در سبک خطابی شاعر و مخاطب‌سازی بررسی می‌گردد (سطح دوم) و درنهایت، به تأثیر آن در شکل‌گیری گفتمان مقاومت، نقد سلطه و بازتعریف هویت جمعی پرداخته می‌شود (سطح سوم). پژوهش حاضر می‌کوشد با تلفیق دیدگاه‌های شفیعی‌کدکنی دربارهٔ موسیقی درونی و نظریهٔ فرکلاف در تحلیل گفتمان، نشان دهد که چگونه ساختارهای آوایی و بلاغی اشعار عشقی، به ابزاری برای اقناع، اعتراض، افشاگری و سازمان‌دهی اجتماعی تبدیل می‌شوند. برخلاف نگاه سنّتی به آرایه‌هایی چون جناس یا ترصیع به‌عنوان زینت‌های لفظی، در این چارچوب نظری، این عناصر، نقش راهبردی در ایجاد لحن خطابی، طنین اجتماعی و گفتمان‌پردازی شعری ایفا می‌کنند. به‌طور خاص، این پژوهش با استناد به اشعار

مستند میرزادهٔ عشقی و تحلیل لایه‌های زبانی آن‌ها، تلاش می‌کند نشان دهد که موسیقی درونی شعر، در تعامل با ساختار خطابی، نه‌تنها آوایی دل‌نشین، بلکه صدایی اعتراضی و ساختارشکن می‌آفریند؛ صدایی که در خدمت خلق گفتمان سیاسی و مردمی قرار دارد.

### ۴-۳. میرزادهٔ عشقی و جایگاه ادبی او

میرزادهٔ عشقی (۱۲۷۲–۱۳۰۳ هـ ش) را باید از تأثیرگذارترین و درعین‌حال مناقشه برانگیزترین شاعران عصر مشروطه دانست؛ شخصیتی چندوجهی که مرزهای شعر، سیاست، روزنامه‌نگاری و نمایش را درنوردیده و زبان را به رسانه‌ای برای بیان اعتراض بدل ساخته است. او در فضای پرآشوب پس از مشروطه، از ابزار شعر برای نقد صریح نظام استبدادی، فساد سیاسی و خیانت به آرمان‌های آزادی‌خواهی استفاده کرد. عشقی، شاعری بود با زبانی گزنده، نگاهی عصیانگر و بیانی خطابی که در قالب‌های سنّتی نیز روحی نوین می‌دمید. از ویژگی‌های شاخص شعر عشقی، تلفیق فرمالیسم سنّتی با محتوای اجتماعی و سیاسی است. در آثار او، قالب‌هایی مانند مثنوی و قطعه حفظ‌شده‌اند؛ اما با مضامین عدالت‌خواهانه، ملی‌گرایانه و ضد استبدادی پُر شده‌اند. این هم‌نشینی سنّت و تجدّد، نه تقابلی آزاردهنده، بلکه گونه‌ای هم‌زیستی کارآمد پدید آورده است. آن‌چنان‌که شفیعی‌کدکنی می‌نویسد: «اگر عشقی، فرصت مطالعهٔ بیشتری می‌داشت، حتّی پیشگام نیما در تحوّل شعر نو می‌شد؛ زیرا روح طغیان و نوگرایی در او نیرومند بود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۵).



زبان شعری عشقی، زبانی مردمی و مستقیم است. برخلاف بسیاری از معاصرانش که همچنان دربند زبان فخیم کلاسیک بودند، او واژگان کوچه و بازار، اصطلاحات سیاسی، مطبوعاتی و حتّی زبان عامه را وارد شعر کرد و توانست از این طریق صدای یک ملت معترض را در قالب ادبی عرضه کند. به تعبیر کریمی حکاک، زبان عشقی «آینهٔ تمام‌نمای اضطراب‌های یک ملت در آستانهٔ مدرنیته» است (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۴: ۳۷۴). وی همچنین با سرودن منظومه‌هایی مانند «نوروزی‌نامه» و «رستاخیز شهریاران ایران»، بُعدی نمایشی و چندصدایی به شعر خود بخشید و به‌زعم قاسم هاشمی‌نژاد، به‌عنوان نخستین شاعر دراماتیک شعر معاصر ایران شناخته می‌شود (هاشمی‌نژاد، ۱۳۵۶: ۳۸). این آثار تنها روایت نیستند، بلکه کنش هنری‌اند؛ شعری که به‌جای توصیف، اقدام می‌کند. در نهایت، عشقی را باید شاعری دانست که به‌رغم عمر کوتاه، اثری بلندمدّت در تاریخ ادبیات فارسی برجای نهاد. شعر او بازتاب زیست جهان شاعر و حامل پیام نسل معترض پس از مشروطه است. شعری که در آن، محتوای انقلابی با موسیقی درونی و ساختار بلاغی ترکیب‌شده و مجموعه‌ای فراهم آورده که از نظر گفتمانی، زیبایی‌شناختی و سیاسی، درخور تأمل و تحلیل است.

## ۴. بحث و بررسی

### ۴-۱. نقش تکرار در گفتمان اعتراضی میرزادهٔ عشقی

تکرار یکی از بنیادی‌ترین و پرکاربردترین شگردهای موسیقی درونی در شعر میرزادهٔ عشقی است که در لایه‌های بلاغی، ساختاری و عاطفی شعر او حضوری درخشان دارد. این تکنیک که به‌صورت تکرار واژه، ساختار نحوی، جمله و حتّی هجا در اشعار او به کار می‌رود، نقشی محوری در شکل‌دهی به ضرباهنگ درونی، القای معنا، تقویت بیان خطابی و لحن اعتراضی دارد. در سطح نخست از چارچوب نظری نورمن فرکلاف، تحلیل متن متمرکز بر ساختارهای زبانی و بلاغی است که به‌واسطه آن‌ها، گفتمان در لایه‌های واژگانی و نحوی شکل می‌گیرد (فرکلاف، ۲۰۰۳: ۲۵). در اشعار میرزادهٔ عشقی، عنصر «تکرار» از بنیادی‌ترین شگردهای زبانی است که در سطوح مختلف جمله، واژه، ساختار نحوی و حتّی هجایی به‌کار رفته و نقشی محوری در خلق لحن خطابی، تأکید معنایی و گفتمان‌سازی اعتراضی ایفا می‌کند.

#### ۴-۱-۱. تکرار واژگانی: خلق طنین اعتراضی و مفصل‌بندی ایدئولوژیک

در شعر مشهور «روزگار»، تکرار واژهٔ کلیدی «روزگار» در آغاز و پایان مصرع‌ها، ساختاری طنین‌دار و تکرارشونده پدید می‌آورد که نوعی حلقهٔ بسته از اعتراض، یأس و بی‌اعتمادی اجتماعی را القا می‌کند:

ای سبک‌بن خانه بی‌اعتبار روزگار، ای روزگار

(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰:۴۹۱)

این تکرار، ضمن شکل‌دهی به ضرب‌آهنگ موسیقایی، حالتی آیینی و سوگواره‌گون به متن می‌بخشد. تکرار واژه در آغاز و پایان مصرع‌ها، نه‌تنها تأکید احساسی می‌سازد، بلکه از منظر تحلیل گفتمان، نشان‌دهندهٔ مفهوم‌سازی گفتمانی و بازنمایی ساختارهای سلطه و نارضایتی اجتماعی است. رجایی به‌درستی اشاره می‌کند که این تکرارها «احساس ذهنی ایستایی و انسداد را در برابر وضعیت موجود تشدید می‌کنند» (ر.ک. رجایی، ۱۳۷۲: ۲۱۸).

#### ۴-۱-۲. تکرار مستأنف: ساختار تصاعدی و کنش بلاغی

در بیت زیر:

تمام برگ درختان گر اسکناس شود؟ تمام ریگ بیابان اگر که لیره کنند؟

(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۲۶۷)

واژهٔ «تمام» در آغاز دو مصرع تکرار شده و از نظر نحوی، ساختاری تصاعدی و بلاغی پدید آورده است. این نوع تکرار که در آغاز جملات می‌آید، کارکردی اقناعی و خطابی دارد و به

مخاطب القا می‌کند که هیچ‌چیز، در حجم کلان، نمی‌تواند مسئله‌ای بنیادی را حل کند. از منظر فرکلاف، این نوع تکرار بخشی از تکرار استراتژیک در تولید معناست؛ یعنی تکرار ساخت‌یافته برای ساخت گفتمان و تأکید بر یک مفصل‌گذاری ایدئولوژیک (فرکلاف، ۲۰۰۱: ۲۴).

**۴-۱-۳. تکرار جمله‌ای: سازمان‌دهی گفتار طنزآلود و کنایه‌آمیز**

در نمونه‌ای دیگر، شاعر از تکرار جملهٔ خبری در دو مصرع متوالی استفاده می‌کند:

دخترکی خوب، مهیا شده  خفته و خود عور، مهیا شده
(همان: ۲۱۱)

اینجا ساختار «مهیا شده» هم از لحاظ آوایی ضرب‌آهنگ دارد و هم ازنظر گفتمانی، نوعی **نمایش کنایه‌آمیز** از زشتی اجتماعی را تداعی می‌کند. فرکلاف این نوع از تکرار را نوعی اجرای متنی می‌داند که در آن، زبان همچون صحنه‌ای نمایشی عمل می‌کند و مفاهیم نه‌فقط به‌صورت خبری، بلکه نمایشی و اغراق‌آمیز منتقل می‌شوند (فرکلاف، ۲۰۰۳: ۵۷).

**۴-۱-۴. تکرار نحوی: تقارن ساختاری برای تأکید ایدئولوژیک**

در ابیات زیر، تکرار نحوی به‌کاررفته است:

یا افسر شاه را نگون خواهم کرد  یا در سر این عقیده سر خواهم داد
(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۴۹۶)



ساختار موازی «یا... یا...» به‌صورت متقارن و نحوی تکرار شده و گفتمان مبارزه و ایثار را شکل داده است. همچنین:

از وضع کنونی و ز بدبختی ملت  زین فقر و پریشانی و ویرانی ایران
(همان: ۳۱۶)

در این دو مصرع، تکرار ساختار با حرف‌اضافه «از» و ترکیب‌های وصفی مشابه، هم‌زمان با تأکید بر محتوای اجتماعی–سیاسی، موسیقی درونی قوی ایجاد کرده است. طبق تحلیل فرکلاف، این‌گونه تکرارها باعث «ثبات ساختار معنایی» و تقویت انسجام گفتمانی می‌شوند (ر.ک. فرکلاف، ۱۹۹۵: ۱۱۸).

**۴-۱-۵. تکرار هجایی: ریتم ذهنی و بار احساسی مضاعف**

ای که شیران را کنی روبه‌مزاج  احتیـــــــاج ای احتیـــــــاج
(همان:۳۸۲)

در اینجا، تکرار هجای «احت / یاج» در واژهٔ «احتیاج» یک ریتم قوی ذهنی تولید می‌کند. تکرار هجایی در شعر عشقی نه‌تنها موسیقی درونی می‌سازد بلکه تأثیر احساسی و روانی معنا را نیز

تشدید می‌کند. این نوع از تکرار، از منظر زبان‌شناسی گفتمانی، بخشی از راهبردهای آوایی برای ساخت معناست. درمجموع، تکرار در شعر میرزادهٔ عشقی، عنصری صرفاً زبانی نیست، بلکه ابزاری گفتمانی است که در خدمت خلق لحن اعتراضی، تأکید معنایی و اقناع مخاطب برای کنش اجتماعی به کار می‌رود. این ویژگی، دقیقاً با سطح اول تحلیل گفتمانی فرکلاف (تحلیل زبانی متن) انطباق دارد و نشان‌دهندهٔ آگاهی زبانی شاعر از قدرت زبان در کنش اجتماعی است.

### ۴-۲. واج‌آرایی و صدای اعتراض در اشعار میرزادهٔ عشقی

واج‌آرایی به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین ابزارهای موسیقی درونی، نقشی محوری در تولید ضرب‌آهنگ، خلق فضای شنیداری و تقویت لحن اعتراضی در شعر دارد. میرزادهٔ عشقی از این آرایه بهره می‌برد تا نه‌تنها زیبایی ظاهری کلام را افزایش دهد، بلکه زبان شعری را به رسانه‌ای برای بیان سیاسی و اجتماعی بدل کند. در تعریف شمیسا، واج‌آرایی «تکرار آگاهانهٔ واج‌های همسان، اعم از صامت یا مصوت، در واژگان نزدیک به هم است» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۵۷). این آرایه به دو نوع تقسیم می‌شود:

- **هم‌حروفی** (تکرار صامت‌ها)
- **هم‌صدایی** (تکرار مصوت‌ها)

واج‌آرایی از دید زبان‌شناسی ساختارگرا، نموداری از «نظم در محور هم‌نشینی» است که کلام را از سطح دلالتی به سطح موسیقایی ارتقا می‌دهد. ٥٦

### ۴-۲-۱. واج‌آرایی صامت‌ها: ضرب‌آهنگ تهدید و برانگیختگی گفتمانی

در مدل سه سطحی نورمن فرکلاف، سطح اول، یعنی تحلیل زبان‌شناختی متن، تمرکز ویژه‌ای بر ساختارهای آوایی، واژگانی و نحوی دارد؛ چراکه از منظر این نظریه، زبان نه‌فقط ابزار بیان، بلکه سازه‌ای معنابخش، ایدئولوژیک و گفتمان‌ساز است (ر.ک. فرکلاف، ۱۹۹۵: ۹۷). در اشعار میرزادهٔ عشقی، واج‌آرایی به‌عنوان یکی از پرکاربردترین شگردهای موسیقایی، نه‌فقط به غنای زیبایی‌شناختی شعر کمک می‌کند، بلکه در خدمت گفتمان اعتراض، تهییج سیاسی و بیان خشم اجتماعی قرار می‌گیرد. در بیت زیر:

احتیاج است: آن‌که قدر آدمی کم می‌کند  در بـر نـامرد، پشـت مـرد را خـم می‌کنـد
(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۳۸۲)

تکرار صامت‌های /م/، /د/ و /ر/ یک ریتم آگاهانه و هشداردهنده ایجاد کرده که با مضمون سلب کرامت انسانی، سازگاری کامل دارد. این ضرب‌آهنگ آوایی، در کنار لحن هشدارآمیز و افعال قوی، نوعی «فریاد ساختاری» می‌سازد که هدف آن بیداری اجتماعی است. از نگاه

فرکلاف، چنین شگردهایی بخشی از «تنظیمات بینافردی» هستند که رابطهٔ میان گوینده و شنونده را در جهت خاصی تنظیم می‌کنند (ر.ک. فرکلاف، ۲۰۰۳: ۲۹).

**۴-۲-۲. واج‌آرایی مصوت‌ها: انتقال احساس و آوای شکایت**

در شعر «روزگار»، واج‌آرایی مصوت بلند /آ/ این‌گونه عمل می‌کند:

روزگـــار، ای بـــد شـــعار نابـــه‌کار  روزگـــــــــــار، ای روزگـــــــــــار
(همان:۴۹۱)

مصوت بلند /آ/ با ایجاد کشیدگی صوتی، بار احساسی مصرع را افزایش داده و حس حسرت، یأس و بی‌پناهی را تقویت می‌کند. این تکنیک، زبان را از سطح اطلاع‌رسانی به سطح عاطفه برانگیزی ارتقاء می‌دهد. فرکلاف تأکید می‌کند که زبان در سطوح عاطفی نیز حامل ایدئولوژی است و تکنیک‌های آوایی نقش مهمی در «تنظیم هیجانی گفتمان» دارند (فرکلاف، ۲۰۰۱: ۶۲).

**۴-۲-۳. واج‌آرایی ترکیبی: چندلایگی صوت و طنین مقاومت**

در بیت زیر:

خصم که از رو نمی‌رود، تو ببین روش  آهن و سنگ است ای کلانمدی‌ها
(همان: ۱۰۸)



تکرار صامت‌های /خ/ و /ر/ در کنار مصوت‌های بلند، فضایی صوتی پدید می‌آورد که لحن شعر را از حالت روایت به حالت «آژیر سیاسی» تبدیل می‌کند. این واج‌آرایی ترکیبی، ضمن تقویت موسیقی درونی، تضاد میان ملت و دشمنان آن را به‌صورت آوایی برجسته می‌سازد. فرکلاف معتقد است که تنظیمات نحوی و آوایی، به‌ویژه در گفتمان‌های سیاسی، نقش مهمی در شکل‌دهی به روابط قدرت دارند (ر.ک. فرکلاف، ۱۹۹۵: ۱۲۶).

**۴-۲-۴. واج‌آرایی در طنز سیاسی: ترکیب خشم، طنز و تهدید**

گرسنه چون شیرم و برهنه چو شمشیر  برهنه‌ای شیر گیر و گرسنه‌ای شیر
(همان:۱۹۶)

تکرار صامت‌های /ش/، /ر/ و /س/ در کنار واژگان «شیر» و «برهنه»، ساختاری طنین‌دار، پرتنش و رندانه می‌سازد. در این بیت، واج‌آرایی نه‌فقط به طنز شعری کمک می‌کند، بلکه شعر را به سلاحی برای تهدید سیاسی و تحریک ملی‌گرایانه بدل می‌کند. این همان چیزی است که فرکلاف از آن به‌عنوان «گفتمان مقاومت با ابزار زیبایی‌شناختی» یاد می‌کند (فرکلاف، ۲۰۰۳: ۳۳).

### ۴-۲-۵. کارکرد گفتمانی و بلاغی واج‌آرایی

واج‌آرایی در اشعار عشقی، به بخشی از استراتژی خطابی شاعر تبدیل‌شده و در خدمت تقویت «صدا»ی گفتمان سیاسی اوست. فرکلاف در نظریهٔ خود بر این نکته تأکید دارد که ابزارهای زبانی مانند ضرباهنگ و تکرار صوتی، می‌توانند ساختار اجتماعی را نه‌فقط بازتاب دهند، بلکه بازسازی کنند (فرکلاف، ۱۹۹۵: ۷۲). در شعر عشقی، واج‌آرایی وسیله‌ای برای جلب‌توجه، ساخت تصویر ذهنی و تقویت ارتباط میان زبان و کنش اجتماعی است. زبان او، با همه طنین و هیجانش، از حالت خبررسانی خارج می‌شود و به‌صورت «فعل اجتماعی» عمل می‌کند.

### ۴-۳. ترصیع و موازنه در خدمت گفتمان اعتراضی و بیان خطابی

در نظام بلاغی شعر فارسی، آرایه‌های ترصیع و موازنه از مهم‌ترین ابزارهای تولید موسیقی درونی به شمار می‌روند. این آرایه‌ها با بهره‌گیری از تقارن واژگانی، هجایی و نحوی، موجب شکل‌گیری نظمی صوتی در بطن زبان شعر می‌شوند و در اشعار میرزادهٔ عشقی، ابزاری مؤثر برای تقویت لحن خطابی، طنز اجتماعی و ساختار اقناعی شعر بوده‌اند. در تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، زبان شعری نه‌تنها از منظر دلالت معنایی، بلکه از زاویهٔ سازمان بلاغی و صوری آن، قابل تحلیل است. عناصر بلاغی مانند ترصیع و موازنه که در سنّت زبان فارسی به‌مثابهٔ آرایه‌های تزئینی شناخته‌شده‌اند، در شعر میرزادهٔ عشقی به ابزارهای اقناعی و گفتمان‌ساز تبدیل‌شده‌اند. این ابزارها از سطح آوایی به سطح اجتماعی و سیاسی ارتقاءیافته و با تنظیم ساختار زبانی در خدمت گفتمان اعتراض، طعنه، کنایه و نقد اجتماعی قرارگرفته‌اند (فرکلاف، ۲۰۰۳: ۳۲).



### ۴-۳-۱. ترصیع: هماهنگی بلاغی با محتوای اعتراضی

من که خندم، نه بر اوضاع کنـون می‌خنـدم  من بدین گنبد بی‌سقف و ستون می‌خندم
(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۴۱۹)

این شگرد، درواقع، ایجادکنندهٔ نظمی است که از طریق آن شاعر می‌تواند پیام انتقادی خود را با بیانی نرم امّا پرکشش منتقل کند. فرکلاف این نوع چینش زبانی را بخشی از «نظام بلاغی در خدمت موقعیت قدرت و مقاومت» می‌داند (فرکلاف، ۱۹۹۵: ۳۴).

تو به فرمانده اوضاع کنون می‌خندی  من به فرماندهی کن‌فیکون می‌خندم
(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۴۱۹)

در اینجا نیز ساختار نحوی موازی با واژگان طنزآلود و کنایی، ایجاد ساختار ترصیعی کرده است. تفاوت «فرمانده» با «فرماندهی کن‌فیکون» نه‌تنها ساختار را زیباشناختی کرده، بلکه کارکرد انتقادی علیه ساختار قدرت و سلطهٔ سیاسی را نیز تقویت کرده است.

**۴-۳-۲. موازنه: هم‌وزنی معنا و طنین در نقد طنزآمیز**

رنـــد شـــیادی کـــه دارایـــی وی　　یک کت‌وشلوار و یـک سـرداری اسـت
ریش بتراشـیده، اسـبیل از دو سـوی　　راست بـالا رفتـه، کـج دمـداری اسـت
(همان:۴۳۲)

در این ابیات، واژگان «دارایی / دمداری» و «سرداری / دمداری» نمونه‌های روشنی از موازنه هجایی و آوایی هستند. گرچه واجها دقیقاً تکرار نمی‌شوند، اما ساختارهای نحوی و هجایی قرینه، طنزی گزنده و سیاسی را به‌شکل موسیقایی منتقل می‌کند. از منظر فرکلاف، این سبک زبانی «استفاده از بلاغت برای برهم زدن مشروعیت نظم مستقر» است (فرکلاف، ۲۰۰۱: ۲۷).

**۴-۳-۳. موازنهٔ معنایی و نحوی: عمق‌بخشی به انتقاد استعاری**

من عاشقم، گواه من این قلب چاک‌چاک　　در دست من، جز این سند پاره‌پاره نیست
(همان: ۲۱۱)

ترکیب‌های «چاک‌چاک» و «پاره‌پاره»، ازنظر وزنی و نحوی، ساختاری قرینه و هم‌وزن دارند. این تقارن نه‌تنها از نظر صوتی جذاب است، بلکه کنایه‌ای قوی از فروپاشی تعهدات اجتماعی و بی‌اعتمادی سیاسی را نیز تداعی می‌کند. در گفتمان‌شناسی فرکلاف، چنین ساختاری «واکاوی معنای کنایه‌آمیز» از طریق صورت‌بندی‌های زبانی است که بازنمایی اجتماعی را بر دوش دارد (ر.ک. فرکلاف، ۱۹۹۵: ۸۹).

**۴-۳-۴. پرسش‌گری اعتراضی با موازنه نحوی**

باز را چنگال: گنجشکان، بیازردن چراست؟　　شیر را برگو که آهوی حزین خوردن چراست؟
(همان: ۳۱۶)

اینجا نیز ساختار «فاعل+مفعول+فعل پرسشی» در هر دو مصرع تکرار شده است. این تقارن نحوی در پرسش‌گری، شکلی از اعتراض نمادین به بی‌عدالتی و نابرابری اجتماعی است. فرکلاف در مورد زبان پرسشی در گفتمان انتقادی تأکید دارد که «پرسش‌های بازتابی می‌توانند ابزار نقد و کنش گفتمانی باشند» (فرکلاف، ۲۰۰۳: ۶۵).

**۴-۳-۵. کارکرد خطابی و گفتمانی ترصیع و موازنه**

در اشعار میرزادهٔ عشقی، ترصیع و موازنه نه صرفاً به‌عنوان ابزار بلاغی، بلکه به‌مثابهٔ سازه‌های اقناعی و تحریک‌آمیز به‌کاررفته‌اند. در سطح اول چارچوب فرکلاف، این شگردها نقش مهمی در شکل‌گیری لحن، ضرباهنگ، سازمان بلاغی و از همه مهم‌تر موقعیت اجتماعی گوینده دارند.

ساختار قرینه، به شعر عشقی ضرباهنگ می‌دهد، خطابه‌وارش می‌کند و در نهایت، زبان را به سلاحی برای اعتراض و تحریک اجتماعی بدل می‌سازد (فرکلاف، ۱۹۹۵: ۷۷).

### ۴-۴. جناس و چندلایگی معنایی در گفتمان شعری عشقی

جناس یکی از آرایه‌های کلیدی در تولید موسیقی درونی و انتقال چندلایهٔ معناست. عشقی از این آرایه نه‌تنها برای زیبایی ظاهری شعر، بلکه به‌عنوان ابزاری برای طنز، تعریض، دوپهلو گویی و ساخت معناهای سیاسی بهره می‌برد. قدرت جناس در ایجاد همنوایی آوایی و تضاد معنایی، زبان را به ابزار تأثیرگذاری روانی و اجتماعی تبدیل می‌کند. جناس از نظر شمیسا، «تشابه لفظی و تفاوت معنایی بین دو واژه است» که انواعی چون تام، ناقص، محرّف و قلب دارد (شمیسا، ۱۳۶۸: ۶۵). در شعر عشقی، اغلب با نمونه‌هایی از جناس تام روبه‌رو هستیم که در بافت طنز، کنایه و هجو بسیار به‌کاررفته‌اند. در تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، متن زبانی، حامل معناهایی است که درون ساختارهای اجتماعی–ایدئولوژیک جای گرفته‌اند. آرایه‌هایی مانند جناس که در ظاهر تزئینی و بازی‌گونه‌اند، می‌توانند کارکردی انتقادی و چندلایه بیابند؛ به‌ویژه هنگامی‌که در بافتی سیاسی، هجوآلود و تعریض‌دار به کار روند. در اشعار میرزادهٔ عشقی، جناس نه‌تنها موجب طنین موسیقایی، بلکه ابزاری برای بیان چندصدایی، تعلیق معنایی و بازی ایدئولوژیک با زبان است (فرکلاف، ۱۹۹۵: ۱۰۴).



#### ۴-۴-۱. جناس تام؛ ابزار طنز و هجو سیاسی

خرها وکیل ملت و ارکان دولتند بنگر که بر چه پایه رسیده مقام خر؟
شد دائمی ریاست خرها به ملک ما ثبت است بر جریده عالم دوام خر
(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۲۶۶)

در این بیت‌ها، واژهٔ «خر» با ساختاری کاملاً مشابه، اما با دلالت‌های معنایی متفاوت و طنزآلود به‌کار رفته است. فرکلاف در بحث از واحدهای زبانی ابهام‌پذیر می‌گوید که چنین عناصر زبانی، درواقع در خدمت ساخت «تکثیر معنا» قرار دارند و مخاطب را به مشارکت در معنا دعوت می‌کنند (ر.ک. فرکلاف، ۲۰۰۱: ۴۵). در اینجا، جناس تام باعث می‌شود شعر به لایه‌ای از طنز تلخ و خشم نهفته مجهز شود. واژهٔ «خر» در بافت‌های مختلف به معانی حیوان، نادان، یا مسؤول بی‌کفایت ظاهر می‌شود و با تکرار، شکلی از بیانیهٔ سیاسی پیدا می‌کند.

#### ۴-۴-۲. جناس به‌مثابهٔ استراتژی گفتمانی در شعر خطابی

از منظر فرکلاف، در سطح متن، کنش زبانی باید به‌دقّت از منظر موقعیت اجتماعی گوینده تحلیل شود. شعر میرزادهٔ عشقی با لحن خطابی، اغلب در جایگاه «معترض آگاه» ظاهر می‌شود. جناس در این بافت نه یک آرایهٔ صرف، بلکه بخشی از «استراتژی بیانی مقاومت»

است (ر.ک. فرکلاف، ۲۰۰۳: ۳۴). ساختارهای زبانی تکرارشونده، مانند «خرها وکیل» و «دوام خر»، مخاطب را از حالت دریافت منفعل به موقعیت مشارکت انتقادی سوق می‌دهند. این تکنیک زبانی، باعث می‌شود که شعر عشقی در عین طرب و طنز، افشاگر و سیاسی باشد. او از جناس همچون ابزاری برای خلق «طنز پنهان» استفاده می‌کند؛ طنزی که از لایه‌های شنیداری می‌گذرد و در لایه‌های معنایی ضربه وارد می‌کند.

**۴-۴-۳. جناس در شعر سیاسی**

از دیدگاه فرکلاف، چندصدایی گفتمانی زمانی رخ می‌دهد که «گوینده از طریق زبان، موضع‌گیری‌های متفاوت، یا حتّی متناقض را در کنار هم عرضه کند» (فرکلاف، ۱۹۹۵: ۷۵). عشقی با استفاده از جناس، فضایی می‌سازد که در آن مخاطب هم می‌خندد، هم تأمل می‌کند و هم طعنه می‌شنود. در بیت‌های فوق، استفاده از واژه‌ای آشنا مانند «خر» با بار معنایی چندگانه، گفتمان شعر را از حالت تک‌معنایی به وضعی چندلایه و تعریض‌آمیز می‌برد. این همان «زبان دوپهلو و گفتمانی» است که فرکلاف از آن به‌عنوان ابزار تعلیق قدرت گفتمان رسمی یاد می‌کند.

**۴-۴-۴. قدرت روانی و اقناعی جناس در شعر عشقی**



واژگان متجانس در شعر عشقی نه‌فقط برای ایجاد ریتم، بلکه برای شوک روانی، تهییج ذهنی و فعّال‌سازی رمزهای اجتماعی- سیاسی به کار می‌روند. این شگرد باعث می‌شود شعر، مرز بین طنز و اعتراض را درنوردد. جناس به میرازدهٔ عشقی، امکان می‌دهد تا از زبان به‌عنوان میدان بازی سیاسی استفاده کند، بی‌آن‌که به‌صراحت سخن بگوید؛ اما بسیار روشن و قاطع پیام برساند. در مجموع، جناس در شعر میرزادهٔ عشقی بخشی از ساختار بلاغی مقاومت و آگاهی اجتماعی است. این تکنیک، با ایجاد همنوایی آوایی و تضاد معنایی، زبان را به رسانه‌ای چندلایه و مؤثر در نقد گفتمان‌های سلطه، دروغ و فساد بدل کرده است. از دیدگاه فرکلاف، این دقیقاً همان نقطه‌ای است که «زبان از توصیف به کنش اجتماعی تغییر موقعیت می‌دهد» (همان: ۸۸).

**۴-۵. تصدیر، تنسیق‌الصفات و سیاقه‌الاعداد در شعر میرزادهٔ عشقی**

میرزادهٔ عشقی در راستای هدف خطابی شعر خود، از ساختارهایی بهره می‌برد که به‌شدّت وابسته به تکرار، شمارش، صفت‌چینی و آغازهای هشداردهنده‌اند. این عناصر با عنوان تصدیر، تنسیق‌الصفات و سیاقه‌الاعداد در بلاغت فارسی شناخته می‌شوند.

در تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، سطح «متن» نخستین لایه، تعامل زبانی است که باید از منظر زبان‌شناختی بررسی شود؛ یعنی آنجا که آرایه‌ها و شگردهای زبانی نه‌فقط از

منظر زیبایی، بلکه به‌مثابهٔ ابزارهای ایدئولوژیک و گفتمانی تلقی می‌شوند (ر.ک. فرکلاف، ۱۹۹۲: ۷۵). در شعر میرزادهٔ عشقی، سه شگرد تصدیر، تنسیق‌الصفات و سیاقه‌الاعداد در ساختار نحوی، بلاغی و موسیقایی شعر کارکردی چندلایه دارند؛ آن‌ها را می‌توان بخشی از زبان اعتراضی، استراتژی خطابی و نمایش ایدئولوژی شاعر دانست.

**۴-۵-۱. تصدیر؛ ساختار دَوَرانی و بازگشت کلمه-مفهوم**

روزگـــار، ای بدشـــعار نابـــه‌کار روزگـــــــار، ای روزگـــــــــار
(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۴۹۱)

در این بیت، واژهٔ «روزگار» در ابتدای مصرع اول و انتهای مصرع دوم تکرار می‌شود؛ ساختاری که در بلاغت با نام رد العجز علی الصدر یا تصدیر شناخته می‌شود. فرکلاف این‌گونه ساختارهای زبانی را بازگشتی می‌نامد که هدف آن، تثبیت معنایی از طریق تأکید واژگانی است (ر.ک. فرکلاف، ۱۹۹۵: ۵۷). در این شعر، تکرار واژهٔ «روزگار» نه‌تنها وزن موسیقایی ایجاد کرده، بلکه حلقه‌ای بسته از اعتراض به زمانه، فروپاشی نظم اجتماعی و ناامیدی ساخته است. تکرار آگاهانه با صدای بلند و کوبندهٔ واژه‌ای مانند «روزگار»، با لحن خطابی شعر درآمیخته و ساختار شعری را به فریاد اعتراض تبدیل می‌کند. این تکرار، مخاطب را در مدار معنایی معیّن ولی تکرارشونده‌ای نگه می‌دارد تا جایی که هر بار شنیدن واژه، عمق بیشتری از خشم را منتقل می‌کند.

**۴-۵-۲. تنسیق‌الصفات؛ کوبش زبانی در خدمت هجو اجتماعی**

مردکی پیر و پلید و احمق و معلول و لنگ هیچ نافهمیده و ناموخته غیر از جفنگ
(همان: ۳۷۸)

در ده: سگ زشتی بود، موریخته و لاغر پیوسته دم اندر پا، پژمرده سر و یالی
(همان: ۳۳۸)

هر آن که بی خبر از فن خایه مالی شد دچار زندگی پست و نان خالی شد
(همان: ۳۹۸)

در این ابیات، ساختار نحوی شامل رشته‌ای از صفات منفی متوالی است اگرچه تعدادشان کم است اما به شکلی کاملاً هماهنگ ازنظر هجایی، نحوی و معنایی کنار هم چیده شده‌اند. این آرایه، تنسیق‌الصفات، یکی از مؤثرترین ابزارهای بلاغی برای نمایش نفرت، هجو و تحقیر است. از منظر فرکلاف، استفادهٔ مکرّر از ساختارهای همسان در متن، نشان‌دهندهٔ ساخت گفتمانی خصمانه و قطبی‌سازی قدرت اجتماعی است (فرکلاف، ۲۰۰۳: ۹۳). عشقی با این تکنیک، دشمن خود را در میدان زبان فرومی‌کوبد؛ چنان‌که با بیان چند صفت منفی، هیبتی مضحک از

دشمن می‌سازد و زبان را به سلاح بدل می‌سازد. در چارچوب شعر سیاسی و اجتماعی، چنین زبانی باعث انتقال شدیدتر عاطفه و همدلی اجتماعی می‌شود.

**۴-۵-۳. سیاقه‌الاعداد؛ اقناع شنیداری با تکرار آگاهانه فعل**

سیاقه‌الاعداد به‌معنای آوردن یک فعل برای چندین چیز متوالی است که در اصطلاح بدیع به این سبک اشاره می‌شود. جلال‌الدین همایی این آرایه را به‌طور مشخص چنین تعریف می‌کند: «سیاقه‌الأعداد آن است که شاعر یک فعل را برای چند چیز متوالی بیاورد» (۱۳۶۷: ۲۹۲). این آرایه، علاوه‌بر تأثیرات نحوی و بلاغی که در نحوهٔ ارتباط اجزای جمله و ساختار معنایی دارد، از جنبهٔ موسیقی درونی و موسیقی معنوی نیز نقشی مهم ایفا می‌کند.

از منظر موسیقی درونی، سیاقه‌الاعداد با تکرار صوتی و نظم نحوی که در ترکیب اجزای جمله به‌وجود می‌آورد، به شکل قابل‌توجهی در ایجاد ریتم و هارمونی در شعر مؤثر است. هنگامی‌که شاعر یک فعل را به‌طور متوالی برای چندین موجودیت یا مفهومی استفاده می‌کند، این تکرار نه‌تنها باعث ایجاد نوعی پیوستگی در سطح معنایی می‌شود، بلکه به‌شکل صوتی نیز اثرگذار است و نوعی لذّت شنیداری برای مخاطب به‌وجود می‌آورد. حذف فعل یا به‌کاربردن یک فعل به‌طور مکرّر می‌تواند احساس انتظار ذهنی را در مخاطب به‌وجود آورد که موجب تعمیق تأثیر شعر می‌شود. به‌طورکلی، سیاقه‌الاعداد با حذف فعل و ایجاد انتظار ذهنی در مخاطب، نه‌تنها به جنبه‌های نحوی و بلاغی شعر قدرت می‌بخشد، بلکه به موسیقی شعر نیز غنا می‌دهد. ازاین‌رو، این آرایه، بخشی از ابزارهای کلیدی در ساختار زیبایی‌شناسی و معنوی شعر میرزادهٔ عشقی به شمار می‌آید.



کاروبـــارت جـــور، مهیـــا شـــده　　نـــور علـــی نـــور، مهیـــا شـــده
دخترکـــی خـــوب، مهیـــا شـــده　　خفتـــه و خـــود عـــور، مهیـــا شـــده
تـــاری و تنبـــور، مهیـــا شـــده　　هـــم آب انگـــور، مهیـــا شـــده

(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۱۹۹)

مصادیق این ابیات (کاروبار، نور، دخترک، تنبور، آب انگور...) است که این ساختار کاملاً با تعریف سیاقه‌الاعداد مطابق است: یک فعل (مهیا شده) برای فهرستی از اسم‌ها.

فرکلاف معتقد است که حذف یا افزوده‌سازی در متن، یکی از شاخصه‌های مهم برای درک میزان کنش گفتمانی است (فرکلاف، ۱۹۹۲: ۸۵). تکرار فعل در سیاقه‌الاعداد به شاعر امکان می‌دهد تا با افزایش سرعت، شدّت و تراکم معنا، ذهن مخاطب را با جریان بلاغی همراه کند. این‌گونه ساختارها، شنونده را تحت سیطره‌ای از تصویرسازی زبانی قرار می‌دهند.

تصدیر، تنسیق‌الصفات و سیاقه‌الاعداد، نه‌فقط ساختارهای زیبایی‌شناختی هستند، بلکه در شعر میرزادهٔ عشقی به ابزارهای گفتمانی در خدمت اقناع، طعنه، طنز و اعتراض سیاسی-اجتماعی بدل شده‌اند. از دیدگاه فرکلاف، چنین شگردهایی، زبان را از سطح توصیفی به سطح کنش اجتماعی ارتقاء می‌دهند؛ کنشی که در بستر زمانهٔ خود به مخاطب یادآوری، هشدار و آگاهی سیاسی می‌بخشد (ر.ک. فرکلاف، ۱۹۹۵: ۷۳).

**۴-۶. کنش گفتمانی در شعر میرزادهٔ عشقی؛ تولید، بازتولید و مصرف گفتمان اعتراضی**

در چارچوب نظری فرکلاف، «کنش گفتمانی» به فرآیندهای تولید، بازتولید و مصرف متن در چارچوب شرایط اجتماعی و فرهنگی خاص اشاره دارد. این سطح تحلیلی، گفتمان را نه صرفاً به‌عنوان ساختار متن، بلکه به‌عنوان فرآیندی بینافردی و بینامتنی بررسی می‌کند. از این منظر، شعر میرزادهٔ عشقی صرفاً متن ادبی نیست، بلکه کنشی گفتمانی است که در موقعیتی اجتماعی خاص شکل می‌گیرد و به‌مثابهٔ ابزاری برای تأثیرگذاری، مقاومت و افشاگری عمل می‌کند (همان: ۱۳۴).

**۴-۶-۱. بستر تولید شعر؛ از مطبوعات تا مجامع عمومی**

شعر عشقی اغلب در بسترهای مطبوعاتی و عمومی تولید و منتشر می‌شد. روزنامه‌هایی چون «قرن بیستم» که عشقی خود صاحب‌امتیاز آن بود، به‌مثابهٔ بستری برای خلق و انتشار این گفتمان اعتراضی عمل می‌کردند. شعرهایی چون «ملت ایران چه می‌گوید» یا «خرنامه» به‌وضوح برای مخاطبی عام، توده‌ای و سیاسی طراحی‌شده‌اند، نه برای مخاطب خاص ادبی. این موقعیت گفتمانی، فرآیند تولید را از قالب‌های سنّتی ادبیات فارسی جدا می‌سازد و آن را به کنشی رسانه‌ای نزدیک می‌کند. همان‌گونه که فرکلاف یادآور می‌شود، «هر متن، بخشی از زنجیره‌ای از متون است که در شبکه‌ای از روابط قدرت و ایدئولوژی تولید و خوانده می‌شود» (فرکلاف، ۲۰۰۱: ۵۲).



**۴-۶-۲. فرایند مصرف شعر؛ از توده به اجتماع سیاسی**

از منظر فرکلاف، مصرف متن نیز بخشی از کنش گفتمانی است. اشعار عشقی توسط مخاطبی خاص دریافت می‌شدند: مردم عادی، روشنفکران نوگرا و مخالفان استبداد. او با آمیختن زبان رسمی و روزمرّه، ساختار شعر را به رسانه‌ای برای اقناع، تحریک عاطفی، خشم و آگاهی‌بخشی سیاسی بدل کرد. مثلاً در شعر زیر:

یـا افسـر شـاه را نگـون خـواهم کـرد  یا در سر ایـن عقیـده سـر خـواهم داد

(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۴۹۶)

این شعر، یک متن شاعرانه نیست بلکه بیانیه‌ای سیاسی است؛ کنشی گفتمانی که به‌صورت مستقیم قصد تأثیرگذاری بر میدان سیاست و افکار عمومی دارد. ازاین‌رو، شعر عشقی را باید در تعامل با فرایندهای اجتماعی و رسانه‌ای عصر مشروطه درک کرد؛ جایی که زبان شعر در خدمت کنش است، نه صرفاً در خدمت زیبایی.

**۴-۶-۴. شعر به‌مثابهٔ عمل گفتمانی**

بر اساس نظریهٔ فرکلاف، هر متن نه‌فقط بازتاب جهان بلکه فعّال در ساختن آن است. عشقی نیز با خلق شعرهای سیاسی، طنز و اجتماعی، در شکل‌دهی به افکار عمومی و بازنمایی گفتمان مخالف ایفای نقش کرد. او زبان را ابزاری برای برهم زدن نظم اجتماعی موجود می‌دانست و آن را به خدمت گفتمان مقاومت درآورد. این همان چیزی است که فرکلاف آن را «قدرت گفتمان برای تولید سوژه‌های اجتماعی جدید می‌نامد» (فرکلاف، ۲۰۰۳: ۹۸).

**۴-۷. کنش اجتماعی در شعر میرزادهٔ عشقی؛ زبان به‌مثابهٔ کنش اجتماعی**

در تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، سطح سوم تحلیل یعنی کنش اجتماعی ناظر به رابطهٔ گفتمان با ساختارهای اجتماعی، تاریخی، اقتصادی و فرهنگی است. این سطح بررسی می‌کند چگونه گفتمان‌ها در تولید، حفظ یا تغییر نظم اجتماعی نقش ایفا می‌کنند و چگونه قدرت، ایدئولوژی و نابرابری از طریق زبان بازتولید یا به چالش کشیده می‌شود (فرکلاف، ۱۹۹۲: ۸۷).



**۴-۷-۱. زبان شعر به‌عنوان ابزار مقاومت سیاسی**

میرزادهٔ عشقی در گفتمان شعری خود، زبان را نه‌فقط وسیله‌ای برای بیان احساس، بلکه ابزاری برای اعتراض، مقاومت و مبارزه با گفتمان رسمی قدرت می‌داند. به همین دلیل اشعار او به‌طور مستقیم به‌نقد ساختارهای سیاسی، سلطنت، استبداد و استعمار می‌پردازد و این نقد نه در حاشیه که در متن گفتمان اجتماعی جای دارد. مثلاً شاعر به شکلی مستقیم، لحن توده‌فهم و خطاب‌گرایانهٔ خود را در اعتراض به بی‌عدالتی به کار می‌گیرد.

از وضـــع کنـــونی و ز بـــدبختی ملـــت  زیـن فقـر و پریشـانی و ویرانـی ایـران
(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۳۱۶)

اینجا زبان، نوعی کنش اجتماعی در برابر فرایندهای سلطه و استثمار است؛ چیزی که فرکلاف از آن با عنوان «گفتمان به‌مثابه کنش تغییر» یاد می‌کند (فرکلاف، ۲۰۰۳: ۱۰۲).

**۴-۷-۲. بازتاب ایدئولوژی در ساختار شعری**

یکی از اهداف تحلیل انتقادی گفتمان، آشکارسازی ایدئولوژی‌های پنهان در زبان است. اشعار عشقی، برخلاف ظاهر ساده و مردمی، واجد نظامی عمیق از ایدئولوژی‌های عدالت‌خواهانه، ناسیونالیستی و ضدسلطه هستند. آرایه‌هایی چون جناس، سجع، ترصیع، تصدیر و واج‌آرایی

در این ساختار، نه‌تنها زیبایی شناسانه‌اند، بلکه بار ایدئولوژیک دارند. در شعر «خرنامه» استفاده از واژهٔ «خر» با معانی نمادین، زبان هجو را به گفتمان ایدئولوژیک بدل می‌کند:

خرهـا وکیـل ملـت و ارکـان دولتنـد بنگر که بر چه پایه رسـیده مقـام خـر؟
شد دائمی ریاست خرها بـه ملـک مـا ثبت اسـت بـر جریـده عـالم دوام خـر
(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۹۰: ۲۶۶)

این ساختار، بازنمایی طنزآمیز و هزل‌آمیز از قدرت سیاسی است که هم‌زمان پیام سیاسی و اعتراض اجتماعی را در خود نهفته دارد.

**۴-۷-۳. گفتمان در متن ساختار اجتماعی و تاریخی**

از منظر فرکلاف، گفتمان در بستر تاریخی معنا پیدا می‌کند. شعرهای میرزادهٔ عشقی حاصل بستر تحولات جنگ جهانی، مشروطه، استبداد صغیر، ظهور پهلوی و حضور نیروهای بیگانه در ایران هستند. او زبان شعر را به‌عنوان رسانه‌ای در متن این تحولات به کار می‌گیرد. برخلاف شاعران سنّتی که از منظر بالای عرفانی یا زیبایی‌شناسی سخن می‌گفتند، عشقی از درون بحران‌های تاریخی سخن می‌گوید:

جنگ است جنگ، خاک اروپا نهفتـه اسـت در زیـر یـک صـحیفه پـولاد اخگـری
ایتـــالی و فرانســـه و روس و انگلـــیس بلغار و ترک و ژرمن و اتریش و هنگری
بس بمب و توپ جای به جا کرده کوه و دشت ترسم دگـر فتـد، کـره از ایـن مـدوری
ایران در این میانه، نه انـدر صـف جـدال نی مانده زین مجادله، بی بهـره و بـری
یـک دسـته‌ای ز نخبـه ایرانیـان شـدند در فکـر اسـتفاده از اوضـاع حاضـری
دیده خشم روس و بـه دل کـین انگلـیس در سـر هـوای یـاری آلمـان عبقـری
(همان: ۲۶۷)

این ابیات، نشانگر ذهنی گرفتار در بحران‌های جنگ، سیاسی، فرهنگی و ملی است. واژگان «جنگ» و «توپ» و «روس و انگلیس» از فضای سنّتی شعر فارسی خارج‌اند و نشانهٔ گفتمانی از هجوم مدرنیته وابسته‌اند.

### ۵. نتیجه‌گیری

تحلیل انتقادی گفتمان اشعار میرزادهٔ عشقی بر مبنای مدل نظری فرکلاف نشان داد که شعر او، نه‌فقط در سطح زبانی بلکه در سطوح گفتمانی و اجتماعی، حامل یک پروژهٔ مقاومتی پیچیده و پیشرو است. عشقی، شاعری نیست که صرفاً در واکنش به بحران‌های سیاسی شعر بگوید، بلکه شعر را به ابزار تغییر گفتمان اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بدل می‌کند.

**در سطح نخست** تحلیل (متن)، با بررسی دقیق آرایه‌هایی چون تکرار، واج‌آرایی، ترصیع، جناس، سجع، تصدیر، سیاقه‌الاعداد و تنسیق‌الصفات دریافتیم که موسیقی درونی شعر عشقی نه برای زیبایی ظاهری، بلکه برای تقویت قدرت اقناعی، تحریک هیجانی و تثبیت پیام سیاسی او به‌کار رفته است. این فنون، فضای زبانی شعر را طنین‌دار، کوبنده و خطابی کرده‌اند؛ آن‌گونه که هر بیت به سخنرانی تبدیل‌شده است. **در سطح دوم** (کنش گفتمانی)، شعر عشقی واجد گفتمانی است که در تقابل کامل با گفتمان رسمی قدرت قرار می‌گیرد. او با آگاهی از موقعیت تولید و مصرف متن شعری در روزنامه‌ها، محافل روشنفکری و محاورات مردمی، زبانی را برمی‌گزیند که ساده، اما سرشار از طعنه، استعاره، پرسش و اعتراض است. استفاده از بینامتنیت گسترده، زبان گفتاری و حتّی واژگان روزمرّه، نشان می‌دهد که عشقی، شعر را نه برای خلوت که برای اجتماع می‌سراید؛ شعر او متن گفتمانی است نه متنی صرفاً ادبی. **در سطح سوم** تحلیل (کنش اجتماعی)، شعر عشقی با واقعیت اجتماعی–تاریخی ایران پیوندی عمیق دارد. او از بستر انقلاب مشروطه، شکست آن، صعود رضاخان و سلطهٔ نیروهای بیگانه الهام می‌گیرد؛ اما واکنشی منفعلانه ندارد. بلکه در گفتمان شعری خود، ساختی آلترناتیو از عدالت، ملت، آزادی و انسانیت می‌سازد. او در قالب طنز، هجو، ترانه، قصیده و غزل، هویت ملت ایران را بازتعریف می‌کند و حتّی تلاش دارد از طریق زبان، کنش اجتماعی واقعی ایجاد کند.

از این منظر، میرزادهٔ عشقی را باید در کنار افرادی چون فرّخی یزدی، دهخدا و بهار قرار داد که با بهره‌گیری از زبان، در ساختار مقاومت گفتمانی علیه قدرت استبدادی نقش داشتند؛ اما آنچه شعر عشقی را متمایز می‌کند، خطابه‌محور بودن، لحن کوچه‌بازاری و صدای توده‌فهم اوست. او شاعر پارلمان‌ها نیست، شاعر میدان‌هاست؛ سخن‌سرایی که شعرش نه‌فقط خوانده، بلکه شنیده می‌شود؛ چون برآمده از زندگی واقعی و زبان عامه است. بنابراین، اشعار او ساختار قدرت را بازتاب، نقد و بازآفرینی می‌کنند. عشقی از طریق شعر، جامعه را به بازاندیشی فرامی‌خواند و در دل طنز، طنین آگاهی اجتماعی را جای می‌دهد. زبان برای او فقط ابزار بیان نیست؛ زبان، صحنهٔ نبردی است که در آن شاعر، سخن را به سلاح بدل می‌کند.

**منابع**

آژند، یعقوب. (۱۳۸۰). *سیر تحول شعر فارسی در عصر مشروطه*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

الهدادی، طاهره و اسدی، علیرضا. (۱۴۰۲). «بررسی مفهوم «قدرت» در تراژدی آنتیگونه بر مبنای روش تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف»، *تحلیل گفتمان ادبی* (۲) ۱. ۲۲-۱.

زارع، الهام. (۱۴۰۲). «خوانش گفتمان مدار تاریخ اردلان»، *تحلیل گفتمان ادبی* (۲) ۱. ۱۲۰-۸۵.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴). *در قلمرو وجدان*، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *موسیقی شعر*، تهران: نشر نگاه.

عشقی، سید محمدرضا میرزاده (۱۳۹۰). *کلیات مصور میرزادهٔ عشقی* به تصحیح علی‌اکبر مشیر سلیمی، تهران: امیرکبیر.

علی‌اکبری، نسرین و محمدی، فرزانه. (۱۴۰۲). «تحلیل گفتمان انتقادی شعری از سیمین بهبهانی با رویکرد فرکلاف»، *تحلیل گفتمان ادبی* (۱)۱. ۴۸-۲۳.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی کاربردی*، تهران: سمت.

کریمی حکاک، محمدرضا. (۱۳۸۴). *طلیعهٔ تجدّد در شعر فارسی*، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: مروارید.

کریمی، جلیل، عظیمی، هادی و الماسی، عطاء. (۱۴۰۳). «گفتمان‌کاوی انتقادی در رمان غروب پروانه»، *تحلیل گفتمان ادبی* (۳)۲. ۷۶-۵۹.

هاشمی‌نژاد، قاسم. (۱۳۵۶). *میرزادهٔ عشقی؛ شاعر انقلاب*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

**منابع انگلیسی**

Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.

Fairclough, N. (2001*). Language and Power (2nd ed).* Harlow: Pearson Education.

Fairclough, N. (2003). *Analyzing Discourse: Textual Analysis for Social Research.* London: Routledge.