پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال شانزدهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۳۰، پاییز و زمستان ۹۹، صص۱۳۱ – ۱۴۹

# تحلیل فرانقش اندیشگانی شعر «خوان هشتمِ» مهدی اخوان‌ثالث بر اساس دستور نقش‌گرای هلیدی

**سارا حسینی***
دانش‌جوی دکتری ادبیات فارسی دانش‌گاه ایلام، ایران
**محمدتقی جهانی****
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه ایلام، ایران (نویسندهٔ مسؤول)

**تاریخ دریافت: ۱۲/۱۷ ۱۳۹۷**
**تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۲۴**

## چکیده

دستور نقش‌گرای هلیدی از آن رو که امکان بررسی متون را به صورت یک کلِ منسجم و یک‌پارچه فراهم می‌کند، در مطالعات ادبی نیز بسیار موثر واقع گردیده است. این شاخه از دستور نوین، با تکیه بر سه فرانقش عمدهٔ اندیشگانی، بینافردی و متنی، به واکاوی متون و هم‌چنین بررسی نقش زبان در بازنمود واقعیت، تعامل بینافردی و معنای متون می‌پردازد. فرانقش اندیشگانی از میان این سه فرانقش، شامل شش نوع فرایند مادی، ذهنی، رابطه‌ای، رفتاری، کلامی و وجودی می‌گردد. در آثار حماسی کهن، بدان دلیل که حماسه‌سرا می‌کوشید تصویری عینی و ملموس از داستانی قهرمانی و ملّی خلق کند، از فرایندهای مادی بیش از دیگر فرایندها بهره می‌برد، اما در حماسه‌های نوین با توجه به تغییر مختصات جوامع انسانی، حماسه‌سرا، با توجه به شکلی که برای روایت برمی‌گزیند، ممکن است از فرایندهایی مختلف در اثرش استفاده کند. شعر خوان هشتم اثر مهدی اخوان ثالث از برجسته‌ترین حماسه‌سرایان معاصر است که از فرایندهای ذهنی و پس از آن فرایندهای ذهنی و کلامی بیش‌ترین استفاده را کرده است. شکل روایی داستان، حضور یک نقال در روایت و پس از آن حضور شاعر به عنوان نقال یا راوی دوم،

* . Sara.hosseini42@yahoo.com
** . mtjahani@gmail.com

غلبهٔ ساختار وصفی قصه و هم‌چنین پیوند با داستان هفت خوان رستم را می‌توان از مهم‌ترین دلایل کاربست این نوع فرایندها در شعر خوان هشتم دانست.

**کلیدواژه‌ها:** دستور نقش‌گرای هلیدی، فرانقش، حماسهٔ کهن، حماسهٔ نوین، شعر خوان هشتم.

**مقدمه**

به نظر می‌رسد جامع‌ترین تعریفی که تاکنون دربارهٔ زبان ارائه شده، این تعریف است: «زبان را نظامی از نشانه‌هایی می‌دانند که میان انسان‌ها برای انتقال پیام به‌کار می‌رود» (صفوی،۱۳۹۱:۲۳). از این‌رو، زبان‌شناسی را دانش مطالعهٔ زبان به روش‌های علمی دانسته‌اند. «این دانش در آغاز قرن بیستم میلادی با دیدگاه‌هایی متولد شد که فردینان دوسوسور، زبان‌شناس سوئیسی، در نوشته‌ای به نام دورهٔ زبان‌شناسی عمومی معرفی کرده بود» (همان:۲۴). تا پیش از مطالعات سوسور در باب زبان، بسیاری بر این باور بودند که انسان، بدان دلیل که از کودکی مجهز به کاربرد یک زبان خاص می‌گردد، بنابراین قواعد و اصول آن را نیز به درستی می‌شناسد؛ حال آن که شناخت زبان و کاربرد و استفادهٔ از آن، دو امر متفاوتند.

زبان‌شناسی از آغاز تاکنون فراز و فرودهای بسیاری را از سرگذرانده و هر بار از زاویه‌ای متفاوت به زبان نگریسته است. «نظریهٔ زبان‌شناسی سیستمی- نقش‌گرا در نیمهٔ دوم قرن بیستم در تضاد با «زبان‌شناسی زایشی» که نگرشی مبتنی بر تبیین صوری زبان هم‌چون پدیده‌ای درون فردی و ذهنی بود - رشد کرد» (ستاری و حقیقی، ۱۰۲:۱۳۹۵). در واقع می‌توان گفت که مطالعات زبان از بررسی ساختار و صورت زبان، آغاز گردیده و پس از آن به واکاوی نظام معنایی و نقشی در بافت زبان رسیده است. از سوی دیگر، دستور سنتی با کشف و توصیف واحدهایی از قبیل آوا، کلمه و عبارت پدید آمد و پس از آن به دستور زایا-گشتاری نوام چامسکی رسید که به تجزیه و تحلیل ساختمان نحوی جملات می‌پرداخت، اما تا آن برهه از زمان، زبان‌شناسان، بررسی واحدهای فراتر از جمله را امری مشکل و غیرعملی می‌دانستند؛ باوری که با آغاز زبان‌شناسی نوین دگرگون شد و به‌تدریج، کوشش‌ها به «بررسی عناصر زبانی در سطحی بزرگ‌تر از محدودهٔ جمله، یعنی متون معطوف گردید و متن، به عنوان یک واحد فراتر از جمله کشف شد و ساختار آن مورد کندوکاو قرارگرفت» (امیری‌خراسانی و علی‌نژاد،۸:۱۳۹۴). مایکل هلیدی یکی از زبان‌شناسانی است که توجه‌ها را از صورت و ساختار کلمات به نظام معنایی متون معطوف کرد.

از دیدگاه هلیدی «زبان، نظامی از معناهاست و معناست که اساس تعامل اجتماعی قرار می‌گیرد و نظام زبانی و واژگان در طی اعصار و به منظور ارضای نیاز انسان به‌تدریج شکل گرفته است و بر اساس نقشی که در ارتباط با نیازهای بشری دارد، سازمان‌دهی

می‌شود» (ستاری و حقیقی،۱۰۲:۱۳۹۵). هلیدی معتقد است که در هر متنی، سه فرانقش عمده، قابل بررسی است که عبارت است از: فرانقش اندیشگانی، فرانقش بینافردی و فرانقش متنی. هر یک از این فرانقش‌ها، وجوهی مختلف از متن را مورد واکاوی قرار می‌دهد. بدین معنا که «در بررسی معنای اندیشگانی به بررسی نقش زبان در بازنمود واقعیت پرداخته می‌شود؛ در بررسی معنای بینافردی به نقش زبان در تعامل بین افراد و در معنای متنی به نقش زبان در پیوند با بافت خود پرداخته می‌شود» (ایران‌زاده و مرادی،۱۴:۱۳۹۴). دستور نقش‌گرای هلیدی از آن‌رو که در پی یافتن معنای کلی یک متن است به بررسی جمله، به عنوان کوچک‌ترین واحد معنایی می‌پردازد و از در کنار هم چیدن معنای حاصل از جملات به معنای متن ره‌نمون می‌گردد.

سبک‌شناسی متون ادبی یکی از حوزه‌هایی است که به کمک دستور نقش‌گرا به نتایجی دقیق‌تر می‌رسد. این نوع از دستور با تقسیم‌بندی فرانقش‌های اندیشگانی به شش گروه که خود به دو دستهٔ اصلی و فرعی تقسیم می‌شود، امکان تحلیل دقیق جملات و پس از آن، معنای کلی متن را فراهم می‌کند. این فرایندها عبارت است از: «فرایند مادی، فرایند ذهنی، فرایند رابطه‌ای، فرایند رفتاری، فرایند کلامی و فرایند وجودی. فرایندهای مادی، ذهنی و رابطه‌ای فرایندهای اصلی هستند و فرایندهای رفتاری، کلامی و وجودی فرایندهای فرعی محسوب می‌شوند» (صفایی و دیگران،۱۲۰:۱۳۹۶).

در این پژوهش سعی بر آن است که شعر «خوان هشتم» اخوان ثالث به عنوان یکی از آثار حماسی شعر نو بر اساس دستور نقش‌گرای هلیدی تجزیه و تحلیل گردد و نشان داده شود که آیا میان بسامد فرایندهای اصلی و فرعی با نوع حماسی اثر ارتباط معناداری وجود دارد یا خیر؟

**پیشینهٔ پژوهش:** در باب دستور نقش‌گرای هلیدی مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری نوشته شده است. صدیقه درویش در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد به «بررسی کتاب *از این اوستا* اثر مهدی اخوان ثالث بر مبنای سبک‌شناسی نقش‌گرا» پرداخته است و سه فرانقش عمدهٔ این دستور را در کتاب *از این اوستا* بررسی کرده است. فائزه وزیرنژاد نیز به بررسی موضوع «سبک‌شناسی رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* با روی‌کرد نقش‌گرایی هلیدی» پرداخته است.

پروین‌دخت مشهور و محمد فقیری در مقالهٔ «بررسی انواع فرایندهای فرانقش اندیشگانی در *غزلیات* سعدی» میزان ذهنی و عینی بودن *غزلیات* سعدی را با بررسی

افعال آن و ارائهٔ اطلاعات آماری از بسامد فرایندها نشان داده‌اند. سیده مریم فضائلی و شیما ابراهیمی در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل سبک‌شناختی داستان هفت خوان رستم *شاهنامه* در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی»، با تکیه بر فرانقش اندیشگانی، به این نتیجه رسیده‌اند که فرایندهای مادی بیش‌ترین فراوانی را از میان فرایندهای فرانقش اندیشگانی داشته است که با ژانر حماسی هفت خان تناسبی عمیق دارد.

مصطفا عاصی و محسن نوبخت نیز در مقالهٔ «تحلیل سبک‌شناختی شعر اخوان *(آن‌گاه پس از تندر)*؛ روی‌کردی نقش‌گرا» از منظر فرانقش متنی به خوانش شعری از اخوان پرداخته‌اند و با بررسی نحوهٔ چینش عناصر در متن و چگونگی استفادهٔ سبکی شاعر از این فرانقش در بازنمایی ذهن خویش، درون‌مایهٔ اثر را تجزیه و تحلیل کرده‌اند. از دیگر مقالات این حوزه می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

«تحلیل سبک‌شناختی چند حکایت *گلستان* در پرتو دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی» (معصومه مهرابی و آرمان ذاکر ۱۳۹۵)، «بررسی شگردهای ایجاد انسجام در اشعار قیصر امین‌پور با تکیه بر نظریهٔ زبان‌شناسی هلیدی» (رضا ستاری و مرضیه حقیقی ۱۳۹۵)، «تفسیر ساختاری *سورهٔ کوثر* بر پایهٔ نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی» (علی صادقی، حسن نقی‌زاده، سیدمحمدکاظم طباطبایی ۱۳۹۴) و «بررسی شعر «یادداشت‌های درد جاودانگی» قیصر امین‌پور بر اساس نظریهٔ نقش‌گرایی هلیدی» (نعمت‌الله ایران‌زاده، کبری مرادی ۱۳۹۴).

**شعر نو حماسی:** ناگفته پیداست که مقتضیات جامعهٔ مدرن با سبک و سیاق زندگی انسان کهن تا چه اندازه تفاوت دارد و همین تفاوت‌ها، شیوهٔ اندیشیدن و علایق او را نیز دچار تحولات بنیادی کرده است؛ «بدیهی است که ادراک دیگرگون شدهٔ انسان‌ها از واقعیت‌های بیرونی و درونی، ماهیت شعر و کارکرد آن را نیز تحت تأثیر قرار داده و انواع ادبی و ساختار معنایی و زبانی آن‌ها، متناسب با نیازهای زمان، دگرگون شده است» (جبری،۱۳۹۱:۱۲۲). به همین دلیل است که «شعر نو حماسی بر خلاف اشعار تغزلی، خواننده را در لذت‌جویی‌های فردی و یا اندوه‌های ساختگی خود شریک نمی‌سازد، بل‌که می‌خواهد خواننده را با روی‌دادهای عصر خود آشنا سازد و او را در سطحی بالاتر از آن قرار دهد» (زرین‌کوب،۱۳۵۸:۱۲۳). این نوع شعر، نه تنها با احساس و عاطفهٔ مخاطب سر و کار دارد، با ادراک و اندیشهٔ او نیز در تماس قرار می‌گیرد و به زبانی هنری و البته غیرمستقیم از مخاطب می‌خواهد که حوادث روی داده در شعر را به جامعه و زندگی خود

تعمیم دهد. چرا که اغلب اشعار حماسی معاصر، با مطرح‌کردن داستان‌های کهن در لباسی نو یا با خلق داستانی تازه که برای مخاطب، یادآور آثار حماسی کهن است، به او گوش‌زد می‌کنند که این حوادث و اعمال در هر عصری امکان تکرار دیگرباره دارند.

در تعریف سنتی «داستان‌ها و اشعار مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و بزرگی‌ها و افتخارات قومی را حماسه می‌گویند، اما این تعریف در دورهٔ معاصر تطوّر یافته و به ویژه در شعر، بسیار متفاوت و گسترده‌تر شده است. زیرا «با ایجاد دگرگونی‌های نوین در عرصهٔ جوامع بشری و تحت تأثیر قرار گرفتن تدریجی جوامع سنتی، تحولی در نوع نگرش به همهٔ مقولات زندگی بشری ایجاد شده و مبانی ادبیات حماسی نیز مانند سایر مقوله‌های علوم انسانی نیاز به بازشناسی و بازتعریف پیدا کرده‌است» (امینی و رحیمی‌نژاد،۱۳۹۲:۱۷). گرچه عصر حاضر به دلیل گسترش رسانه‌ها و ابزارهای ارتباطی، عینی شدن آموخته‌های بشری و کم‌رنگ‌شدن مفاهیم انتزاعی در حوزهٔ تفکر انسان معاصر، حائز ویژگی‌هایی شده است که با بسترهای پرورش حماسه در تناقض قرار دارد. با وجود این، هنوز هم هستند شاعرانی که شراره‌های اشتیاق به حماسه‌ها و قهرمانی‌ها و پهلوانی‌ها در وجودشان شعله می‌کشد. انسان معاصر، از آن رو که اکنون با حوزه‌های وسیعی از علوم و اطلاعات در ارتباط است، در پی گسترش دادن حوزهٔ شمول بسیاری از مفاهیم برآمده و به دنبال در هم شکستن مرزهای تعریف‌شدهٔ کهن است. یکی از این حوزه‌ها، تعریف حماسه در معنای نوین آن است که با حفظ ساختار و بنیادهای کهن خود، اکنون بر جامعیت و حوزهٔ شمول آن افزوده شده است تا جایی که «به هر آن‌چه پیامی اجتماعی و انسانی داشته باشد و مخاطب را به سرکشی شرافت‌مندانه فراخواند و او را برانگیزاند تا پاس‌دار آبرو و استقلال خود باشد و علیه عواملی که او را به پستی و سرسپردگی حقارت‌آمیز می‌خوانند بایستد، حماسه می‌گویند» (زارع و رضوی،۱۳۹۱:۱۶۴).

بررسی سیر تاریخی نوع ادبی حماسه در ادبیات فارسی نشان می‌دهد که نقطهٔ آغاز این جریان و تبلور «روح حماسی و مردم‌گرایی در آثار ادبی، به عصر فردوسی و ناصرخسرو بازمی‌گردد [اما] در مفهوم نو نیمایی خود از افسانه جلوه‌گر شده و از سال ۱۳۱۶ که نیما به شکل واقعی کار خود دست یافت، مهم‌ترین بخش شعر نو نیمایی را به ویژه در کارهای خود نیما می‌توان‌یافت» (یاحقی،۱۳۹۱:۸۶). گرچه پیش از نیما و در آستانهٔ انقلاب مشروطه نیز بارقه‌هایی از «روح حماسی را در شعر کسانی چون سیداشرف‌الدین حسینی، ادیب‌الممالک فراهانی، ملک‌الشعرای بهار و تا حدی در شعر عشقی و لاهوتی و

چند شاعر دیگر می‌توان پیدا کرد» (زرین‌کوب،۱۳۵۸:۱۲۵)، اما نیما را بدان دلیل، آغازگر واقعی شعر حماسی نو دانسته‌اند که تمام کوشش خود را برای به تصویرکشیدن جامعهٔ رخوت‌زدهٔ خود کرد و این تحول‌خواهی را در فرم و مضمون شعرش جلوه‌گر ساخت.

پس از نیما، کسانی چون احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، سیاوش کسرایی و ... گام در این راه نهادند. بررسی زبان اخوان در آثارش نشان می‌دهد که «زبان او، زبانی است حماسی چه آن‌جا که با خشم و خروش فریاد برمی‌آورد و چه آن‌جا که سوگ و ضجه و ناله سر می‌دهد و حتا آن‌جا که سخن به طنز می‌گوید، این لحن حماسی در کلام او جلوه‌گر است. گویی شاعر نمی‌تواند از این قالب خاص خود خارج شود. زیرا این زبان برای او زبانی است طبیعی که تربیت ذهنی او، آن را به وجود آورده است. ریشهٔ این زبان را از یک طرف در شعر خراسانی کسانی مانند فردوسی و ناصرخسرو می‌توان یافت و از طرف دیگر در شعر استاد و هم‌شهریش ملک‌الشعرای بهار، با این همه زبان اخوان زبانی است تازه» (همان:۱۷۵). اخوان از همهٔ امکانات و ظرفیت‌های زبان و سبک خراسانی و هم‌چنین سبک نو نیمایی به شکلی تلفیقی بهره برده است تا شعری حماسی و البته متناسب با ویژگی‌های عصر حاضر خلق‌کند که نه تنها منطبق با خصلت هنری و ادبی روزگار ماست، بل‌که غالباً پیامی اجتماعی و انسانی را نیز به مخاطب القا می‌کند.

آن‌چه اخوان را تبدیل به شاعری برجسته و یگانه در روزگار ما کرده، همین هنر او در تلفیق کهنه و نو است. او از یک سو، به لحن حماسی و زبان متمایل به سبک خراسانیش پای‌بند مانده و از سوی دیگر از شگردهای داستان‌پردازی و بیان روایی به شکل نوین آن بهره برده است. البته این امر بدین معنا نیست که اخوان صرفاً در خلق آثار حماسی موفق بوده است، بل‌که به معنای هنرمندی او در بهره‌برداری از زبان، به مقتضای مضمون است. در واقع «زبان اخوان بر حسب مضمون و محتوا، با خلق شعر، حالت نرمی و درشتی یا صورت حماسی و تغزلی به خود می‌گیرد» (فولادوند،۱۳۷۸:۶۴)، به عبارت دیگر، نوعی هارمونی میان وزن، کلام، لحن و معنا و مضمون در شعر اخوان وجود دارد که امری اتفاقی نیست، بل‌که نشان از هوش‌مندی و دانایی شاعر در پاس‌داشت این انتظام درونی است.

**خوان هشتم اخوان:** شعر اخوان ثالث هم‌چون دو روی یک سکه است. یک روی آن، شعری تغزلی و غیرروایی است با زبانی نرم و لطیف و روی دیگر، شعری است حماسی و روایی با زبانی استوار و پر صلابت. شاید «نرمیِ آب و سختیِ سنگ» بهترین تعبیر برای

توصیف شعر اخوان باشد؛ همان‌گونه که خودِ او دربارهٔ شعرش می‌گوید: «شعر من مثل آب روانی است که همه چیز درون و کناره‌های خود را دربرمی‌گیرد و نیز مثل سنگ است که کوشش دارد تا نلغزد و استوار بماند و سبک هم‌راه آب نرود و بتوان دید و نشانش داد» (حریری،۱۹:۱۳۶۸).

اخوان با وجود علاقه‌ای وافر که به شعر کلاسیک فارسی داشت، پس از آشنایی با شیوهٔ نیمایی، تبدیل به یکی از وفادارترین یاران و رهروان نیما شد. منتقدان، «شعر اخوان را به خصوص از نظر شکل ظاهری، یعنی قالب و اسلوب و نه زبان و محتوا، نوعی تکامل شیوهٔ نیمایی دانسته و او را از این لحاظ خلف صدق نیما شمرده‌اند. [اخوان هم‌چون] فرزندی [است] که تجربیات پدر را آموخته و از آن فراتر رفته است» (زرین‌کوب،۱۷۲:۱۳۵۸). او در مجموعهٔ *زمستان* (۱۳۳۵) و پس از آن در مجموعهٔ *آخر شاهنامه* (۱۳۳۸)، نشان داد که به شکلی تازه از شعر حماسی و اجتماعی دست یافته است. در این دو مجموعه «صلابت و سنگینی شعر خراسانی، زبان ادبی و رو به گذشته و در مجموع تخیل سرشار او از اشاره‌ها و سنت‌های حماسی و اساطیری کهن و علاقهٔ ویژه‌اش به زبان حماسی و فکر فردوسی» کاملاً روشن است (یاحقی،۹۳:۱۳۹۱). مجموعه شعر *در حیاط کوچک پاییز در زندان* نیز یکی از آثار نیمایی اخوان است که «بسامد عناصر حماسی آن از تمام مجموعه‌های شعری او بیش‌تر است، اما کیفیّت و نگاه نو *آخر شاهنامه* و *از این اوستا* را ندارد» (اسلامی و دیگران،۵۴:۱۳۹۶). شعر *خوان هشتم* یکی از اشعار بلند این مجموعه است که روایتی از برادرکشی و یأس و دل‌مُردگی شاعر از اجتماعی است که پهلوانانی چون رستم را نیز در مغاک مخوف نامرادی‌ها درهم می‌شکند. این شعر علاوه بر آن‌که زبان و لحنی حماسی دارد، عناصر و ارکان آثار حماسی هم‌چون «بینش آرمانی، نگرش اومانیستی، عاطفهٔ جمعی، ساخت روایی، عنصر پهلوانی، جدال میان خیر و شر و دفاع از ارزش‌های انسانی» (جبری،۱۲۳:۱۳۹۱) را نیز در خود جای داده است.

آغاز این شعر با انعکاس تصویری از سرما و بادِ برف و سوز وحشتناکی که در جهان شاعر وزیدن گرفته است، بیش از هر چیز، آرمان‌های شکست‌خوردهٔ شاعران دههٔ سی را فرایاد می‌آورد. آن‌جا که می‌گوید؛ «یادم آمد، هان/ داشتم می‌گفتم آن شب نیز/ سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد/ و چه سرمایی! چه سرمایی!/ باد برف و سوز وحشتناک ... » (اخوان ثالث،۷۵:۱۳۷۴). این آغاز، نشان از آن دارد که شاعر، «نمایندهٔ نسلی [شده] است که

در زمستان طبیعت، زمستان اجتماع و محیط را می‌بیند و در زمهریر بدگمانی‌ها گام برمی‌دارد» (براهنی،۱۳۴۴:۹۶).

اخوان شاعری است که نه به مخاطبش امید واهی می‌دهد و نه او را در ظلمت ناامیدی مطلق رها می‌کند. او آن‌جا که باید از شور و شراره‌های عشق بنویسد کلامی روشن و آغشته به عطر امید دارد، اما آن‌گاه که دست به قلم می‌برد تا تصویری از اجتماعی خلق کند که در آن می‌زید، هم‌چون هر شاعر اصیل دیگر، امید بی‌اساس را در دل مردم نمی‌پروراند، بل‌که «به نخستین وظیفه و رسالت خود که ترسیم اوضاع اجتماعی و زشتی و وحشت و جنون حاکم برآن محیط است جامهٔ عمل می‌پوشاند و در این میان «هم شاعر می‌ماند و هم می‌کوشد تا انسان را در موقعیتی که هست، قرار دهد نه در موقعیتی خیالی که بر اساس پندارهای موهوم در ذهن آدمی ساخته می‌شود» (همان:۹۶). در آغاز خوان هشتم نیز، با آن‌که روایت‌گر سرمای استخوان‌سوز و وحشت حاکم بر روح راوی است، تمام دریچه‌های امید را نمی‌بندد و بلافاصله می‌گوید: «لیک، خوش‌بختانه آخر سرپناهی یافتم جایی» (اخوان‌ثالث،۱۳۷۴:۷۵)؛ این گزارهٔ پایانی، به تنهایی، تجلی یأس و دل‌مردگی شاعر از امید به تغییر و در عین حال، کوشش توأمان او برای در نغلتیدن در کام ناامیدی مطلق است.

**تحلیل فرانقش اندیشگانی در شعر خوان هشتم:** هلیدی بر این باور است که یکی از مهم‌ترین کارکردهای زبان، ایجاد تعامل است. در این تعامل و ارتباط که سبب انتقال تجارب، اطلاعات و احساسات و عواطف یک فرد به فرد یا افراد دیگر می‌گردد عواملی تأثیرگذار است که عبارت است از: «فرستنده، گیرنده، پیام، رمزگان، مجرای ارتباطی و موضوع که در اصل هستهٔ پیام است» (صفوی،۱۳۹۱:۳۳-۳۲). در اشعار روایی می‌توان، متن شعر را به عنوان یک کلِ منسجم و یک‌پارچه در نظر گرفت که پیام شاعر/ فرستندهٔ شعر به شمار می‌آید. بر اساس دستور نقش‌گرای هلیدی و با تکیه بر تحلیل فرانقش اندیشگانی آن که به بیان محتوای یک اثر و «دریافت‌های ما از جهان خارج و عالم درون» (صفایی و دیگران،۱۳۹۶:۱۱۹) می‌پردازد، می‌توان گامی مهم در شناخت ژانر و سبک اثر نیز برداشت، چرا که این نوع از تحلیل‌ها، مخاطب را به شناخت جهان و اندیشهٔ پنهان در اثر و هم‌چنین مختصات سبکی آن نائل می‌کند. فراونی فرایندهای اندیشگانی افعال در شعر *خوان هشتم* به شکل زیر است.

## بحث و بررسی

### ۱- فرایند ذهنی

در فرایند ذهنی، از آن رو که دربارهٔ عمل و رخدادی فیزیکی سخن نمی‌گوییم، کنش-گر و کنش‌پذیری هم در میان نیست. این نوع فرایندها، «بیان‌گر دنیای درون ذهن هستند و شامل ادرک، احساسات، شناخت و واکنش‌های ذهنی می‌شوند» (هلیدی و متیسن،۲۰۰۴:۲۱۰). در فرایند ذهنی، آن کسی که می‌اندیشد و ادراک می‌کند را «مدرک» و آن‌چه را درک، احساس یا ادراک می‌کند «پدیده» می‌نامند. افعالی مانند: خواستن، تنفر داشتن، فکر کردن، دوست داشتن، دیدن، شنیدن و ... جزو این فرایند به شمار می‌آیند. از میان ۱۳۶ فعل موجود در شعر خوان هشتم، ۳۸ فعل، به این بخش از فرانقش‌های اندیشگانی تعلق دارد.

شعر خوان هشتم، از آن رو که روایتی از روایت‌گری یک نقال است مدام در دنیای ذهنی شاعر و هم‌چنین کلام و رفتار نقال در رفت و آمد است. گاه، نقالِ قهوه‌خانه، گوشه‌هایی از داستان را روایت می‌کند و گاه شاعر، خود را نقال و روایت‌گر حقیقی این تراژدی تلخ می‌داند، آنچنان که می‌گوید: «هفت خوان را زاد سرو مرو/ آن که از پیشین نیاکان تا پسین فرزند رستم را به خاطر داشت/ وآن‌چه می‌جستی ازو زین زمره، حاضر داشت/ یا به قولی «ماخ» سالار، آن گرامی مرد/ آن هریوهٔ خوب و پاک‌آیین، روایت کرد/ خوان هشتم را/ من روایت می‌کنم اکنون/ من که نامم «ماث»/ آری، خوان هشتم را/ «ماث»/ راوی توسی روایت می‌کند اینک» (اخوان ثالث،۱۳۷۴:۷۸-۷۷). این گزاره‌ها از زبان نقال قهوه‌خانه در شبی سرد و پر از سوز زمستانی روایت می‌شود، اما شاعر نوعی رابطهٔ این‌همانی میان خود و نقال برقرار می‌کند. «ماث»، هم نقال و ابژهٔ اخوان در این شعر است، هم خودِ شاعر و سوژه‌ای است که داستان خوان هشتم را روایت می‌کند. اخوان در خوان هشتم، هم دانای کلی است که بر روایت سایه افکنده، هم منِ متکلم وحده‌ای است که در مقام راوی طوسی، بخشی از این روایت می‌گردد، هم از این روست که او، «نام این تلخ‌ترین مرحله را خوان هشتم نهاده است تا اندیشهٔ فردوسی را کمال بخشد» (قنبری عدیوی،۱۳۸۸:۱۷۵).

خوان هشتم را می‌توان نمونه‌ای رسا از تفاوت‌های ساختاری میان شعر حماسی کلاسیک و نو دانست. در شعر کلاسیک، شاعر حماسی هم‌چون دانای کلی است که از دریچهٔ دید خود، واقعیت‌های بیرونی و درونی را به مثابهِ امری قابل لمس به عرصهٔ ظهور

می‌آورد، اما در این شعر، شاعر کم‌تر به وصف واقعیت‌های بیرونی پرداخته و بیش‌تر نیروی خود را صرف شناساندن دلایل درونی رفتار شخصیت‌های روایتش می‌کند و خودِ او نیز یکی از فاعلان و عاملان روایت این داستان است. این امر پیش از هر چیز، مستلزم آن است که به جهان ذهن خود و پرسوناهای شعریش رسوخ کند و با بهره‌گیری از افعال ذهنی، آن جهان درونی را به مخاطب نشان دهد. بیش‌ترین فراوانی افعال در شعر خوان هشتم به افعال ذهنی تعلق دارد که تصویری است روشن از جابه‌جایی توازن قدرت، میان افعال مادی در شعر حماسی کهن و افعال ذهنی، رابطه‌ای، کلامی و ... در شعر حماسی نو.

«یادم آمد، هان» (اخوان‌ثالث،۱۳۷۴:۷۵).

فعل: یادم آمد/ مدرک: من (شاعر)/ پدیده: خاطره و فکر

«هفت خوان را زادسرو مرو/ آن که از پیشین نیاکان تا پسین فرزند رستم را به خاطر داشت» (همان:۷۷).

فعل: به‌خاطر داشت/ مدرک: زاد سرو مرو/ پدیده: پیشین نیاکان تا پسین فرزند رستم

«و شنیدن را دلی درد آشنا و اَندُه اندوده/ و به خشم آغشته و بیدار می‌جویم» (همان:۸۱-۸۰).

فعل: می‌جویم/ مدرک: شاعر/ پدیده: دل

می توانست او، اگر می‌خواست/ لیک... (همان:۸۷).

فعل: توانستن و خواستن/ مدرک: رستم/ پدیده: فراز آمدن

**۲- فرایند رابطه‌ای**

فرایند رابطه‌ای «برای مشخص کردن، دسته‌بندی یا شناسایی به‌کار می‌رود و معمولاً به صورت یک فعل ربطی تحقق پیدا می‌کند. این نوع فرایندها دنیای درون و برون ذهن را به هم مربوط می‌سازد و نقش فرایند در این بندها نشان دادن وجود همین رابطه است» (هلیدی و متیسن،۲۰۰۴:۲۱۰). این فرایند به دو نوع اسنادی و هویتی تقسیم می‌شود که در نوع اسنادی آن، یک ویژگی به چیزی با فعل‌های استن و بودن و شدن نسبت داده می‌شود، اما در نوع هویتی آن، چیزی، چیز دیگر را می‌شناساند یا توضیح می‌دهد. در این جملات، «کسی یا چیزی را که خصوصیتی ویژه داشته باشد «حامل» و ویژگی منتسب به حامل را «محمول» می‌گویند و فرایند رابطهٔ آن‌ها را نیز اسنادی یا هویتی می‌نامند» (صفایی و دیگران،۱۳۹۶:۱۲۱). از مجموع افعال خوان هشتم، ۳۷ فعل آن جزو فرایند رابطه‌ای

به‌شمار می‌آیند. دلیل اصلی فراوانی بالای این نوع از افعال را در این شعر، می‌توان غلبهٔ شکل روایی و داستانی اثر دانست. شاعر علاوه بر آن که داستانی حماسی و البته تراژیک را روایت می‌کند، دائماً در حال توصیف آدم‌های داستان و هم‌چنین فضا و بستر اعمال داستانی است. در آغاز، هوای سرد و برف استخوان‌سوز بیرون را به تصویر می‌کشد و پس از آن وارد قهوه‌خانه‌ای گرم می‌شود که نقال، در حال روایت هفت خوان رستم است. اما گویی شاعر خود را به عنوان نقالی دیگر و روای‌ای تازه به داستان اضافه می‌کند و می‌گوید اکنون خوان هشتم را من روایت می‌کنم؛ روایتی از پایان دردآور زندگی قهرمان ملی ما، رستم و رخش، اسب بی‌نظیری که هم‌چون یار و یاوری دیرینه تا آخرین دم در کنار او می‌ماند. پس از مرگ رخش، رستم با آن‌که توان رهیدن از آن مهلکه را دارد، دیگر میلی به ادامه دادن در خود نمی‌بیند. بنابراین به تراژدیِ پیشِ رو تن می‌دهد. برخی از افعال ربطی این شعر عبارت است از:

«اگر چه بیرون تیره بود و سرد، هم‌چون ترس» (اخوان‌ثالث،۱۳۷۴:۷۵).

فعل رابطه‌ای(اسنادی): بود/ حامل: بیرون/ محمول: تیره و سرد

«قهوه‌خانه، گرم و روشن بود، هم‌چون شرم» (همان:۷۵).

فعل رابطه‌ای (اسنادی): بود/ حامل: قهوه‌خانه/ محمول: گرم و روشن

«این عیار مهر و کین و مرد و نامرد است» (همان:۷۸).

فعل رابطه‌ای (اسنادی): است/ حامل: این (شعر)/ محمول: عیار مهر و کین و مرد و نامرد

«این برایش سخت آسان بود و ساده بود» (همان:۸۷).

فعل رابطه‌ای: بود و بود/ حامل: این (رهانیدن خود از چاه)/ محمول: آسان و ساده

**۳-فرایند بیانی/ کلامی**

این فرایند که «با افعالی مانند: گفتن، بیان کردن، اظهار کردن، شرح دادن، توضیح دادن، روایت کردن و ... سر و کار دارد، برای بیان تجربیات ذهنی مناسب است» (مجیدی و دیگران، ۱۳۹۳:۱۳۰). در فرایند کلامی، با سه مشارک روبه‌رو هستیم؛ آن که چیزی می‌گوید «گوینده»؛ آن که مورد خطاب واقع می‌شود «مخاطب» و پیامی که بیان می‌گردد «گفته» نامیده می‌شود. در شعر خوان هشتم، ۲۵ فعل در خدمت فرایندهای کلامی قرار گرفته‌اند. شاعر، بدان دلیل که به عنوان راوی، مدام بر سخن گفتن نقال و روایت‌گری او

تأکید می‌کند و پس از آن نیز، خود را راوی خوان هشتم می‌داند، از فعل‌های این فرایند، بارها استفاده کرده است.

اخوان در خوان هشتم، با بهره‌گیری از فضایی که آگاهانه در شعرش خلق کرده، زمینهٔ بازتولید داستانی اسطوره‌ای از *شاهنامه* را فراهم آورده است. او «در این چکامه، در چهرهٔ «ماث» نقال، رخ می‌نماید که به‌سان «ماخ»، راوی شاهنامه، روایت‌گر اندیشه‌های خویش است» (مرادی و عبدرویانی،۱۳۹۰:۳۳-۳۲). استفاده از شیوهٔ روایت نقالان و هم‌چنین انگیزش روح دراماتیک در شعر نو فارسی، سنتی است که باید ریشه‌های آن را در آثار تئوریک و هم‌چنین اشعار نیما یوشیج جست. اهمیت شکل روایی شعر و استفاده از امکانات و ظرفیت‌های دراماتیک آن، راه «بیرون رفتن از راه کور و بحرانی است که نیما آن را در شعر سنتی شناسایی کرد و از طریق حذف متکلم‌وحده و اضافه‌کردن شخصیت‌های شعری، روایی و وصف روایی در پی درمان آن بود» (جورکش،۱۳۹۰:۱۹۲)، جای‌گاه و پایه‌گاه این شکل از شعر، نزد نیما، تا بدان حد بود که نقالی را «کامل‌ترین فرم بیانی به‌شمارمی‌آورد» (همان:۱۱۶). اخوان نیز در خوان هشتم، به پیروی از معلم و استاد خود، نیما، از شیوهٔ نقالی و تلفیق آن با شکل نوین داستان‌سرایی بهره برده است که فراوانی افعال کلامی/ بیانی می‌تواند مؤید این امر باشد.

«هم‌چنان که جنبشش آرام و رفتارش/ راه می‌رفت و سخن می‌گفت» (اخوان‌ثالث،۱۳۷۴:۷۷).

فعل: سخن می‌گفت/ گوینده: مرد نقال

«خوان هشتم را/ من روایت می‌کنم اکنون» (همان:۷۷).

فعل: روایت می‌کنم/ گوینده: من (شاعر)

«آری، خوان هشتم را/ ماث/ راوی توسی روایت می‌کند اینک» (همان:۷۸).

فعل: روایت می‌کند/ گوینده: ماث (مهدی اخوان ثالث)/ راوی طوسی

**۴- فرایند مادی**

فرایند مادی، «فرایندی است که طی آن عملی انجام یا رخدادی شکل می‌گیرد و یا چیزی اثر می‌پذیرد» (همان:۱۲۱) و بر اساس این که فعل از نوع لازم یا متعدی باشد تعداد مشارکین آن متفاوت است. فعل‌های لازم، تنها یک مشارک یا کنش‌گر دارند، اما در فعل‌های متعدی علاوه بر کنش‌گر، یک کنش‌پذیر هم وجود دارد که در دستور سنتی آن را مفعول می‌نامند. به طور کلی «این فرایندها بیان‌گر تجارب و رخدادهای جهان بیرون

هستند و به انجام کنشی در جهان خارج اشاره می‌کنند و در عین حال می‌توانند عینی و ملموس باشند مثل دوش گرفتن یا انتزاعی باشند مانند خراب‌کردن» (هلیدی و متیسن،۱۷۹:۲۰۰۴).

چینش واژه‌ها و کاربرد افعال در ساحت شعر، برای شاعر غالباً امری ناخودآگاه است، اما شناخت همین واژه‌ها و دسته‌بندی افعال در زیرگروه فرایندهای فرانقش اندیشگانی می‌تواند راه را برای شناخت بهتر جهان درون و بیرون شاعر هموارتر سازد. در شعر خوان هشتم ۲۳۰ سطر و ۱۳۶ فعل وجود دارد که از این تعداد، ۱۹ فعل در خدمت انجام فرایندهای مادی است. از آن رو که در حماسه‌ها، شاعر به دنبال ایجاد تصاویر ملموس و عینی است، کاربرد افعال مادی، امری طبیعی به نظر می‌رسد. در واقع در این فعل‌ها یا عملی مادی اتفاق می‌افتد یا آن‌که چیزی به شکل ملموس و مادی از چیز دیگر اثر می‌پذیرد. فعل‌هایی هم‌چون: راه می‌رفت/ می‌پیمود، می‌رفت/ می‌آمد/ قدم می‌زد/ می‌ایستاد/ تکان می‌داد/ جنباند، یا نشان‌دهندهٔ انجام فعلی بی‌واسطه‌اند یا آن‌که عملی عینی، با یک واسطه و میانجی اتفاق می‌افتد.

در حماسه‌های کهن، افعال مادی بیش‌ترین فراوانی را دارد، بدان دلیل که شاعر می‌خواهد توصیفی ملموس به مخاطب ارائه دهد. زیرا می‌خواهد تصاویری خلق کند که مخاطب، آن‌ها را با تمام وجود لمس و ادراک کند. در شعر خوان هشتم، افعال ذهنی، رابطه‌ای و کلامی بیش‌ترین فراوانی را دارد و پس از آن‌ها افعال مادی قرار می‌گیرد.

«چوب‌دستش را تکان می‌داد» (اخوان‌ثالث،۷۸:۱۳۸۴).

فعل متعدی: تکان می‌داد/ کنش‌گر: او (نقال)/ کنش‌پذیر: چوب‌دست

«صحنهٔ میدانک خود را/ تند و گاه آرام می‌پیمود» (همان:۷۷).

فعل متعدی: می‌پیمود/ کنش‌گر: او (نقال)/ کنش‌پذیر: صحنهٔ میدانک

«هم‌چنان می‌رفت و می‌آمد» (همان:۷۸).

فعل لازم: می‌رفت/ کنش‌گر: او (نقال)/ کنش‌پذیر:---

فعل لازم: می‌آمد/ کنشگر: او (نقال)/ کنش پذیر:---

**۵- فرایند رفتاری**

این نوع فرایند در حد فاصل فرایندهای مادی و ذهنی قرار می‌گیرد. زیرا هم «شامل رفتارهای فیزیولوژیکی است، هم رفتارهای روان‌شناختی انسان» (هلیدی و متیسن،۲۴۸:۲۰۰۴). در افعالی مانند: نفس کشیدن، سرفه کردن، خندیدن، خیره شدن و ...،

یک مشارک به نام «رفتارگر» وجود دارد که انجام‌دهندهٔ آن فرایند رفتاری محسوب می‌شود. از مجموع افعال خوان هشتم، ۱۳ فعل به فرایندهای رفتاری اختصاص یافته است. از آن رو که فرایندهای رفتاری، حد فاصل فرایندهای مادی و ذهنی هستند، به عنوان زیرمجموعه و بخشی از آن دو فرایند به‌شمار می‌آیند. همین ویژگی، از یک‌سو، تأییدکنندهٔ گرایش حماسه‌ها به افعال ملموس و مادی و از سوی دیگر یادآور افعال ذهنی و پیوند آن‌ها با شکل داستانی و روایی این نوع از آثار هستند. برخی از افعال رفتاری شعر خوان هشتم عبارت است از:

«رخش زیبا/ رخش غیرت‌مند/ رخش بی‌مانند/ با هزارش یادبود خوب/ خوابیده است» (اخوان‌ثالث،۱۳۷۴:۸۵).

فعل: خوابیده است/ رفتارگر: رخش

«او شغاد/ آن نابرادر بود/ که درون چه نگه می‌کرد و می‌خندید» (همان:۸۴).

فعل: نگه کردن و خندیدن/ رفتارگر: شغاد

«گاه می‌استاد/ و به سویی چشم می‌غرّاند» (همان:۷۸).

فعل: می‌استاد و می‌غرّاند/ رفتارگر: نقّال

**۶- فرایند وجودی**

افعالی مثل: هستن، بودن، وجود داشتن، واقع یا ظاهر شدن، باقی ماندن و ... که «از هستی یا نیستی پدیده‌ای سخن می‌گویند» (صفایی و دیگران،۱۳۹۶:۱۲۳) نشان‌دهندهٔ فرایند وجودی فعل هستند. «مشارک این فرایند که از هستی یا نیستی او سخن می‌رود "موجود" نامیده می‌شود» (همان:۱۲۳). از مجموع افعال خوان هشتم، ۴ فعل به این فرایند اختصاص یافته است که کم‌ترین تعداد فعل در میان فرایندهای کارکرد فرااندیشگانی این متن به‌شمار می‌آیند.

«نبودش مرد در ناورد» (اخوان ثالث،۱۳۷۴:۸۱).

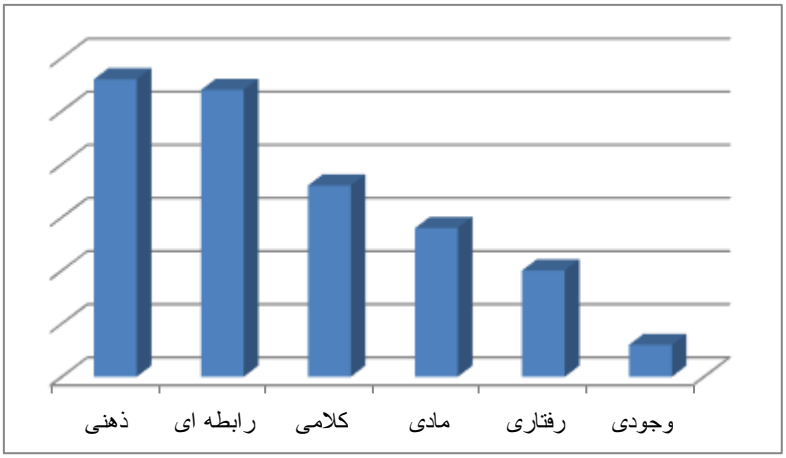
فعل: نبود/ موجود: مرد در ناورد

«تا که دیگر خردلی هم در دلی باقی نماند شک» (همان:۷۸).

فعل: باقی نماند/ موجود: شک

بررسی آماری فعل‌های خوان هشتم و فرایندهای آن، به طور کلی به شرح زیر است:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **فرایندها** | **اصلی** | مادی | ۱۹ فعل | ۱۴ درصد |
| | | ذهنی | ۳۸ فعل | ۲۸ درصد |
| | | رابطه ای | ۳۷ فعل | ۲۷ درصد |
| | **فرعی** | رفتاری | ۱۳ فعل | ۱۰ درصد |
| | | کلامی | ۲۵ فعل | ۱۸ درصد |
| | | وجودی | ۴ فعل | ۳ درصد |




## نتیجه‌گیری

مهدی اخوان‌ثالث به عنوان یکی از رهروان وفادار نیما، از برجسته‌ترین شاعرانی است که گرایشی عمیق به ژانر حماسه در شعر نو فارسی دارد. اشعار او را از لحاظ قالب، به دو شیوهٔ کلاسیک (غزل، قطعه، رباعی و دوبیتی) و نیمایی و از جهت مضمون به دو دستهٔ تغزلی و حماسی- اجتماعی تقسیم می‌کنند. شعر خوان هشتم از مجموعهٔ *در حیاط کوچک پاییز در زندان*، به نوعی ادامهٔ هفت خوان رستم و تکمیل‌کنندهٔ این داستان است که روایتی از برادرکشی شغاد، مرگ رخش و پس از آن مرگ قهرمان ملی، رستم، است. بررسی فرانقش‌های اندیشگانی بر اساس دستور نقش‌گرای هلیدی در شعر خوان هشتم نشان می‌دهد که در اغلب جمله‌های این اثر، شاعر یا می‌خواهد چیزی را توصیف کند یا

قصد گزارش و به تصویر کشیدن حالات شخصیت‌ها و صحنه‌ها را دارد. از این رو در این نوع از جملات از افعالی که گویای فرایند رابطه‌ای هستند، بهره برده است. فراوانی فرایندهای ذهنی نیز بدان دلیل که تکمیل‌کنندهٔ شکل داستانی و روایی اثر هستند، به‌راحتی توجیه‌پذیر است. از سوی دیگر، وجود فرایندهای کلامی نیز به دلیل تأکید بر حضور نقال و روایت‌گری او و شاعر، قابل دفاع است. فرایندهای مادی، رفتاری و وجودی کم‌ترین میزان تکرار را در میان فعل‌های این اثر به خود اختصاص داده‌اند. به‌نظر می‌رسد در اغلب آثار حماسی نو، برخلاف آثار حماسی کهن که بیش‌ترین تأکید آن‌ها بر فرایندهای مادی است، توزیعی متفاوت، میان فرایندهای مختلف برقرار است که با مختصات ادبی جوامع نوین، تناسبی معنادار دارد. مخاطب عصر مدرن، به جای ردیابی تصاویر مادی، به دنبال رخنه کردن در عالم درون شخصیت‌ها و شناختن و شناساندن انگیزهٔ اعمال آدمی، در عرصهٔ شگفت زندگی است.

**فهرست منابع**

- اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۷۴). ***سه کتاب: در حیاط کوچک پاییز در زندان، زندگی می‌گوید اما باید زیست ... دوزخ اما سرد***، تهران: زمستان.

- اسلامی و دیگران، اسلام. (۱۳۹۶). «مقایسهٔ ساختاری عناصر حماسی در شعر معاصر ایران با تکیه بر اشعار مهدی اخوان‌ثالث، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، سیاوش کسرایی و نیما یوشیج»، ***فصل‌نامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی***، سال چهاردهم، شمارهٔ ۳۲.

- امیری‌خراسانی، احمد و حلیمه علی‌نژاد. (۱۳۹۴). «بررسی عناصر انسجام متن در نفثةالمصدور بر اساس نظریهٔ هلیدی»، ***متن پژوهی ادبی***، سال۱۹، شمارهٔ ۶۳.

- امینی، محمدرضا و کاظم رحیمی‌نژاد. (۱۳۹۲). «بررسی جنبه‌های نوین حماسی در شعر نیما یوشیج»، ***مجلهٔ شعر پژوهی (بوستان ادب)***، دانش‌گاه شیراز، سال پنجم، شمارهٔ ۲.

- ایران‌زاده نعمت‌الله و کبری مرادی. (۱۳۹۴). «بررسی شعر *یادداشت‌های درد جاودانگی* قیصر امین‌پور بر اساس نظریهٔ نقش‌گرایی هلیدی»، ***متن‌پژوهی ادبی***، سال ۱۹، شمارهٔ ۶۵.

- براهنی، رضا. (۱۳۴۴). ***طلا در مس (در شعر و شاعری)***، تهران: چاپ‌خانهٔ چهر.

- جبری، سوسن. (۱۳۹۱). «حماسهٔ نو در شعر شاملو»، ***جستارهای ادبی***، شمارهٔ ۱۷۶.

- جورکش، شاپور. (۱۳۹۰). ***بوطیقای شعر نو (نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج)***، تهران: ققنوس.

- حریری، ناصر. (۱۳۶۸). ***دربارهٔ هنر و ادبیات (گفت و شنودی با: مهدی اخوان‌ثالث و علی موسوی‌گرمارودی)***، تهران: بهمن.

- زارع، غلامعلی و سیّد رضوی. (۱۳۹۱). «کارکرد حماسه در دوران معاصر (با استناد به شعر معاصر ایران)»، ***نشریهٔ ادبیات پایداری***، دانش‌گاه شهید باهنر، سال سوم، شمارهٔ ۵ و ۶.

- زرین‌کوب، حمید. (۱۳۵۸). ***چشم‌انداز شعر نو فارسی***، تهران: توس.

- ستاری، رضا و مرضیه حقیقی. (۱۳۹۵). «بررسی شگردهای ایجاد انسجام در اشعار قیصر امین‌پور با تکیه بر نظریهٔ زبان‌شناسی هلیدی»، ***فصل‌نامهٔ فنون ادبی***، سال هشتم، شمارهٔ ۱.

- صفایی، مژگان و دیگران. (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل فرانقش اندیشگانی در *شعر کسی که مثل هیچ‌کس نیست* فروغ فرخزاد در چارچوب نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی»، ***مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب)***، دانش‌گاه شیراز، سال نهم، شمارهٔ ۲.

- صفوی، کورش. (۱۳۹۱). ***آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی***، تهران: نشر علمی.

- فولادوند، عزت‌الله. (۱۳۷۸). «دوگانگی زبان اخوان»، ***گل‌چرخ***، شمارهٔ ۱۲.

- قنبری عدیوی، عباس. (۱۳۸۸). «گذر از خوان هشتم»، ***فصل‌نامهٔ دانش‌کدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی***، سال چهارم، شمارهٔ ۱۴ و ۱۵.

- مجیدی، فاطمه و دیگران.. (۱۳۹۳). «بررسی ویژگی‌های سبکی *کشف‌المحجوب* با روی‌کرد نظریهٔ انتقادی در چارچوب دستور نقش‌گرای هلیدی»، ***پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***، سال هشتم، شمارهٔ ۲.

- مرادی، محمدهادی و جواد عبدرویانی. (۱۳۹۰). «میراث‌گرایی در شعر مهدی اخوان‌ثالث و امل دنقل»، ***فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد و ترجمهٔ زبان و ادبیات عرب***، شمارهٔ ۱.

- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۱). ***جوی‌بار لحظه‌ها (ادبیات معاصر فارسی)***، تهران: جامی.

-Halliday, M.I.K. and Christian M.I.M mattheissen. (2004). ***an introduction to functional grammar*** (third edition), London: Hodder Arnold.