

بررسی نشانه‌شناختی سروده‌های مقاومت نادر قاسم‌محمد قواسمه بر مبنای الگوی پیرس با تأکید بر دیوان «کان عالیا و یقی»

سیده زهرا اسدی آقبلاغی^۱، محمد رضا یوسفی^۲، محمد حسن معصومی^۳

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عرب، واحد قم، دانشگاه آزاد اسلامی، قم، ایران

۲. گروه زبان و ادبیات عربی، واحد قم، دانشگاه آزاد اسلامی، قم، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: yousefi53@iau.ac.ir

چکیده

ادبیات پایداری همواره بستری برای بازنمایی هویت جمعی و تقویت روحیه‌ی ایستادگی در برابر سلطه‌گری بوده است. سروده‌های نادر قاسم‌محمد قواسمه، از شاعران شاخص جبهه‌ی مقاومت، به دلیل تأکید بر مؤلفه‌هایی چون هویت، اسطوره و سرزمین، نمونه‌ای بارز از شعر متعهد به‌شمار می‌رود. پژوهش پیش‌رو با هدف شناسایی، طبقه‌بندی و تحلیل نظام‌مند نشانه‌های به‌کاررفته در سروده‌های مقاومت قواسمه بر اساس سه‌گانه‌ی نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس و تبیین فرایند معناسازی، به دنبال پاسخ به این سؤال است که نشانه‌های موجود در این سروده‌ها بر اساس کدام یک از سه‌وجه نظریه پیرس قابل تفکیک هستند و چه کارکردی در بازتولید گفتمان پایداری دارند؟ روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس است که در آن، اشعار مرتبط با مؤلفه‌های مقاومت به صورت تمام‌شماری بررسی و نشانه‌ها بر اساس سه‌گانه‌ی پیرس بررسی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که نشانه‌های نمادین با بسامدی بالاتر، نقشی محوری در بازنمایی مفاهیم انتزاعی مقاومت ایفا می‌کنند و شاعر با نمادهایی چون قدس، فلسطین و شهادت به مشروعیت‌بخشی آرمان‌های پایداری پرداخته است؛ نشانه‌های نمایه‌ای از طریق ارجاع به وقایع تاریخی خاص همچون اشغال‌گری و آوارگی، حس تعلق مکانی و زمانی را برمی‌انگیزند و نشانه‌های شاخصی با بازآفرینی تصاویر عینی همچون خون و ویرانی، هم‌ذات‌پنداری عاطفی مخاطب را فراهم می‌آورند. نتیجه‌ی کلی آنکه نظریه‌ی پیرس با تأکید بر نقش تفسیرگر و بافت موقعیتی، الگویی کارآمد برای تحلیل شعر متعهد است و سروده‌های قواسمه شبکه‌ای پیچیده از نشانه‌ها را به کار گرفته‌اند که در تعامل با یکدیگر، گفتمانی پویا و چندلایه در دفاع از هویت و سرزمین شکل می‌دهند. همچنین دیوان «کان عالیا و یقی» نمونه‌ای غنی از کاربست آگاهانه و ناآگاهانه نشانه‌های سه‌گانه در راستای القای مفاهیم پایداری، عشق، وطن، ایمان و جاودانگی است.

کلیدواژه‌گان: نشانه‌شناسی، چارلز سندرس پیرس، دیوان کان عالیا و یقی، نادر قاسم‌محمد قواسمه، شعر مقاومت، رمزگان مقاومت.



شبهه استناددهی: اسدی آقبلاغی، سیده زهرا، یوسفی، محمد رضا، و معصومی، محمد حسن. (۱۴۰۶). بررسی نشانه‌شناختی سروده‌های مقاومت نادر قاسم‌محمد قواسمه بر مبنای الگوی پیرس با تأکید بر دیوان «کان عالیا و یقی». گنجینه زبان و ادبیات فارسی، ۵(۴)، ۱-۲۱.

© ۱۴۰۶ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲ اسفند ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۴ تیر ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۲۳ تیر ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۸ مهر ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ آبان ۱۴۰۶

The Treasury of Persian Language and Literature

A Semiotic Analysis of the Resistance Poetry of Nader Qasim Muhammad Qawasmeh Based on Peirce's Model, with Emphasis on the Collection Kāna 'Āliyan wa-Yabqā

Seyedeh Zahra Asadi Aghablaghi¹, Mohammad Reza Yousefi^{2*}, Mohammad Hasan Masoumi²

1. Ph.D. Student, Department of Arabic Language and Literature, Qo.C., Islamic Azad University, Qom, Iran

2. Department of Arabic Language and Literature, Qo.C., Islamic Azad University, Qom, Iran

*Corresponding Author's Email: yousefi53@iau.ac.ir

Abstract

Resistance literature has consistently served as a medium for representing collective identity and strengthening the spirit of resilience against domination. The poetry of Nader Qasim Muhammad Qawasmeh, a prominent poet of the resistance movement, constitutes a notable example of committed poetry because of its emphasis on such components as identity, myth, and homeland. Drawing on Charles Sanders Peirce's triadic semiotic model, the present study seeks to identify, classify, and systematically analyze the signs employed in Qawasmeh's resistance poetry and to explain the process through which meaning is produced. It specifically addresses the following question: Under which of the three categories of Peirce's theory can the signs appearing in these poems be classified, and what functions do they perform in reproducing the discourse of resistance? The study employs a descriptive-analytical method informed by Peircean semiotics. All poems associated with the principal components of resistance were examined through complete enumeration, and their signs were analyzed according to Peirce's triadic classification. The findings demonstrate that symbolic signs occur with greater frequency and play a central role in representing the abstract concepts of resistance. Through symbols such as Jerusalem, Palestine, and martyrdom, the poet legitimizes the ideals of resistance. Indexical signs, by referring to specific historical events such as occupation and displacement, evoke a sense of spatial and temporal belonging, while iconic signs, through the recreation of concrete images such as blood and destruction, facilitate the audience's emotional identification with the represented experiences. Overall, Peirce's theory, with its emphasis on the role of the interpretant and the situational context, provides an effective framework for analyzing committed poetry. Qawasmeh's poems employ a complex network of signs that interact to construct a dynamic and multilayered discourse in defense of identity and homeland. Furthermore, the collection Kāna 'Āliyan wa-Yabqā offers a rich example of the conscious and unconscious use of the three categories of signs to convey the concepts of resistance, love, homeland, faith, and immortality.

Keywords: *semiotics, Charles Sanders Peirce, Kāna 'Āliyan wa-Yabqā, Nader Qasim Muhammad Qawasmeh, resistance poetry, resistance codes.*



How to cite: Asadi Aghablaghi, S. Z., Yousefi, M. R., & Masoumi, M. H. (2027). A Semiotic Analysis of the Resistance Poetry of Nader Qasim Muhammad Qawasmeh Based on Peirce's Model, with Emphasis on the Collection Kāna 'Āliyan wa-Yabqā. *The Treasury of Persian Language and Literature*, 5(4), 1-21.

© 2027 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 21 February 2026

Revise Date: 05 July 2026

Accept Date: 14 July 2026

Initial Publish: 30 September 2026

Final Publish: 23 October 2027

مقدمه

ادبیات پایداری همواره به مثابه‌ی یکی از گفتمان‌های اثرگذار در جوامع درگیر با استعمار، اشغال و بی‌عدالتی، نقشی فراتر از زیبایی‌شناسی صرف داشته است. این گفتمان، بستری برای بازنمایی هویت جمعی، ترسیم چشم‌اندازهای آرمان‌شهری و تقویت روحیه‌ی ایستادگی در برابر قدرت‌های سلطه‌گر محسوب می‌شود.

نادر قاسم محمد قواسمه (۱۹۶۱-۲۰۱۶م)، شاعر و ادیب اهل کشور عراق است که در کفر یوبا، از توابع استان اربد، به دنیا آمد. دیوان «كَانَ عَالِيًا وَيَقِي» او انعکاس‌دهنده‌ی شخصیت، زندگی و جامعه‌ی اوست. او به وزن و قافیه اعتنائی نکرد و با صداقت، احساسات درونی‌اش را با مخاطب در میان نهاد. غم و اندوه در سروده‌های وی به‌وفور یافت می‌شود. او با استفاده از تقدیم و تأخیر در جملات شعری موجب شد تا اشعارش مانند روایتی برای مخاطبان جلوه‌گر شود. بن‌مایه‌های عرفانی و به‌کارگیری نماد از دیگر ویژگی‌های سروده‌های اوست. اندوهی که در فراق مادرش به او دست داد، خود را به‌صورت تداعی موارد نوستالژی نشان داد. در کنار آن، یادآوری مکان‌های خاطره‌انگیز دوران کودکی و پناه‌بردنش به طبیعت نیز به چشم می‌خورد. مضامین سیاسی و اجتماعی نیز در سروده‌های او به چشم می‌خورد. آنچه در سروده‌های سیاسی وی نمود بسیاری دارد، وطن و استعمارستیزی است. هدف وی از سرودن شعر و به‌وجودآوردن اثر هنری، پیشرفت و هدایت بشر است. او جامعه‌ای ایده‌آل و آرمانی را می‌طلبد که براساس عدل و داد باشد. عاطفه‌ای صادقانه در اشعار سیاسی و اجتماعی وی موج می‌زند. اشعارش ارتباطی مستقیم با رویدادهای جامعه و زندگی او دارد و درباره‌ی موضوعاتی مانند وطن‌دوستی، نارضایتی از بهبود اوضاع، فقر حاکم بر جامعه و نابرابری اجتماعی، زن و نظایر این‌هاست. او با تکیه بر ذوق خویش، در عرصه‌ی صور خیال، تصویرهایی زیبا خلق کرده است.

صنایع بدیعی نقشی مهم در شعر وی داشته است و او در تمامی قطعات شعری از آن‌ها استفاده کرده است. به‌کارگیری جملات، ترکیب‌سازی و واژه‌گزینی، بر جنبه‌های عاطفی، احساسی و هنری اشعار افزوده است و به سخنان او زیبایی بخشیده است. او واژگان اشعار خویش را با توجه به فضا و موضوع شعرش انتخاب کرده است؛ بنابراین، در قطعات شعری مختلف ایشان، شاهد ظهور واژگانی هستیم که با توجه به آن قطعه‌ی شعری گزینش شده‌اند و برای بیان احساسات موردنظر شاعر به کار رفته‌اند. برخی از واژگانی که شاعر حساسیت خاصی روی آن‌ها داشته است، تکرار شده‌اند و این تکرار موجب برجسته‌شدن آن واژگان و توجه مخاطب به آن گردیده است. این پژوهش کوشیده است مقصود شاعر را از انتقال پیام در قالب نظریه‌ی نشانه‌شناسی پیرس تبیین کند.

شعرهای وی، بازتاب‌دهنده‌ی شخصیت، زندگی و جامعه‌اش هستند. او توجهی به وزن و قافیه نداشت و با صداقت، احساسات و عواطف درونی خود را با مخاطب در میان می‌گذارد. غم و اندوه در سروده‌های او به‌فراوانی دیده می‌شود و به‌گونه‌ای به زاری ناشی از درد و رنج نزدیک است. روی آوردن او به هایکو و شعر سپید، و همچنین به‌کارگیری تکنیک‌ها و عناصر سینمایی در شعر، از ویژگی‌های سروده‌های اوست. او با استفاده از تقدیم و تأخیر در جملات شعری، باعث شده است که شعرهایش همچون روایتی برای مخاطبان نمایان شود. او از «هدی» به‌عنوان نماد در اشعارش استفاده می‌کند. او خود در این راستا می‌گوید: «هدی نماد و نقاب بوده و از طریق آن خود را می‌بینم. این ضربان قلب من و نماد فضیلت است و ارزش‌های حقیقت، خوبی و زیبایی را نشان می‌دهد» (۱). از جمله آثار او «عَالِيًا كَان وَيَقِي» است که دیوان شعر بوده و در سال ۲۰۰۹ در دارالکتاب الثقافی اردن چاپ شد. سروده‌های وی در این کتاب در قالب قصیده‌النثر است.

چارلز سندرس پیرس در سال ۱۸۳۹ در شهر کمبریج، ایالت ماساچوست آمریکا، متولد شد. او در دانشگاه هاروارد به تحصیل ریاضیات و منطق پرداخت و در دانشگاه‌های جان هاپکینز و هاروارد به تدریس منطق و فلسفه مشغول شد. تخصص اصلی او، مطالعه در قالب نوع خاصی از جبر بود، اما پیرس را در آن ایام بیشتر به‌خاطر معرفی نظام فلسفه‌ای می‌شناختند که بعدها به کاربردگرایی معروف شده بود. او در این نگرش فلسفی‌اش بر این نکته تأکید داشت که اهمیت هر نظریه‌ای در میزان کاربردش نهفته است. او از این طریق بود که به سراغ مطالعه‌ی نشانه‌ها رفت و الگویی را برای مطالعاتی از این دست به دست داد (2).

پیرس با توجه به خود نشانه، چگونگی ارجاع اشاره به موضوع خود و رابطه‌ی نشانه با مفسر خود، سه گونه‌شناسی مختلف برای نشانه‌ها ارائه می‌دهد و براساس دیدگاه او، نشانه‌ها را می‌توان به سه دسته‌ی «نماد»، «نمایه» و «شمایل» تقسیم کرد. طبقه‌بندی سه‌گانه‌ی پیرس از نشانه‌ها، طبقه‌بندی‌ای است که هنوز به‌طور گسترده‌ای در مطالعات نشانه‌شناختی به آن ارجاع می‌شود. پیرس خود این طبقه‌بندی را بنیادی‌ترین تقسیم‌بندی نشانه‌ها می‌داند (3). پیرس، نماد را یکی از انواع سه‌گانه و اصلی نشانه می‌داند. به گمان او، هرگاه از راه قراردادی، نسبت مورد تأویل، موضوع و مبنای نشانه روشن شود، یا به بیان دیگر، قرارداد، دال را با مدلول یکی کند، با نماد سروکار داریم. نشانه‌های قراردادی یا نمادین، بیش از انواع دیگر نشانه‌ها کاربرد اجتماعی دارند و تجربیدی‌تر از انواع دیگرند. واژگان زبانی از مهم‌ترین نمونه‌های نشانه‌های نمادین هستند. در علوم چون ریاضی، شیمی و فیزیک، به‌گونه‌ای گسترده از نشانه‌های نمادین خاص استفاده می‌شود (4).

نمایه از دیدگاه پیرس، نشانه‌ای است که در آن رابطه‌ی میان بازنمون (نشانه) و موضوع مبتنی بر علت باشد (2). نشانه‌های نمایه‌ای براساس گونه‌ای نسبت درونی و وجودی، شکلی از پیوستگی معنایی و گاه علت و معلولی میان موضوع و نشانه

شناخته می‌شوند. ساعت نشانه‌ای از زمان است، ردپا نشانه‌ی گذر، نم خاک نشانه‌ی باران و تب نشانه‌ی بیماری است (2). شمایل نشانه‌ای است که به موضوع خود شباهت دارد؛ یعنی رابطه‌ای میان بازنمون (نشانه) و موضوع مبتنی بر شباهت باشد. در چنین شرایطی، بازنمون از بعضی جهات، مثلاً شکل، صدا، بو و غیره، شبیه به موضوعش است. نشانه هنگامی شمایلی است که بتواند موضوع خود را اساساً از طریق مشابهت بازنمایی کند (5). این پژوهش، تحلیل و بررسی دیوان «کان عالیا و یبقی» نادر قاسم محمد قواسمه براساس نظریه‌ی پیرس است.

سروده‌های نادر قاسم محمد قواسمه، از شاعران برجسته‌ی معاصر عرب، به دلیل تأکید بر مؤلفه‌های هویتی، سرزمینی و اسطوره‌ای، نمونه‌ای بارز از شعر متعهد به آرمان‌های مقاومت است. مسئله‌ی اصلی در این پژوهش، تحلیل و بررسی اشعار مقاومت در دیوان «کان عالیا و یبقی» نادر قاسم محمد قواسمه براساس نظریه‌ی پیرس است. نظریه‌ی نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس با رویکرد سه‌گانه‌ی خود (نماد، نمایه و شاخص)، امکانات روش‌شناختی منحصر به فردی برای عبور از توصیف صرف و دستیابی به فرایند معناسازی در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد. این نظریه با معرفی مؤلفه‌ی تفسیرگر، جایگاه مخاطب و بافت موقعیتی را در تولید معنا برجسته می‌سازد که برای تحلیل اشعار متعهد و پویای مقاومت، بسیار کارآمدتر به نظر می‌رسد.

مسئله‌ی اصلی پژوهش حاضر آن است که نشانه‌های به‌کاررفته در سروده‌های مقاومت قواسمه، براساس کدام یک از سه‌گانه‌های پیرس قابل تفکیک و تحلیل هستند و این نشانه‌ها چگونه در شبکه‌ای از روابط نشانه‌ای، به بازتولید گفتمان پایداری و شکل‌دهی به هویت جمعی مخاطب می‌پردازند؟ به عبارت دیگر، پژوهش پیش‌رو در پی پاسخ به این پرسش بنیادین است که نظام دلالت‌پردازی در شعر قواسمه از چه الگوی نشانه‌شناختی پیروی می‌کند و چگونه می‌توان با استفاده از سه‌وجه نشانه‌شناسی پیرس،

به خوانشی نظام‌مند و علمی از شگردهای بلاغی و ایدئولوژیک نهفته در این اشعار دست یافت؟ تجزیه و تحلیل سروده‌های شاعر مذکور براساس نشانه‌های پیرس موجب کشف رموز و فهم و درک بهتری از سروده‌های شاعر، لایه‌های فکری و شخصیت وی می‌شود.

قواسمه، به‌عنوان یکی از شاعران شاخص جبهه‌ی مقاومت، سروده‌هایش آینه‌ی تمام‌نمای مؤلفه‌هایی چون هویت سرزمینی، اسطوره‌های کهن و آرمان‌های جمعی یک ملت درگیر با اشغال است و تحلیل نشانه‌شناختی اشعار او، ضمن شناسایی نظام گفتمانی حاکم بر این جبهه‌ی ادبی، به بازخوانی کارکرد اجتماعی نشانه‌ها در بازتولید هویت جمعی و تقویت روحیه‌ی پایداری در بستر فرهنگ می‌پردازد. بنابراین، این تحقیق با پیوند نظریه‌های نوین غربی (نشانه‌شناسی) با متونی اصیل از ادبیات شرقی (شعر مقاومت عرب)، به‌مثابه‌ی یک مطالعه‌ی میان‌رشته‌ای، نه‌تنها اعتبار رویکردهای نشانه‌شناختی را در تحلیل ادبیات متعهد به اثبات می‌رساند، بلکه الگویی عملیاتی برای پژوهش‌های آتی در حوزه‌ی نقد ادبی تطبیقی و مطالعات فرهنگی فراهم می‌آورد؛ ازاین‌رو، انجام این پژوهش نه‌فقط یک انتخاب علمی، بلکه یک ضرورت اجتناب‌ناپذیر در منظومه‌ی دانش ادبی معاصر به‌شمار می‌رود. بنابراین، این پژوهش به تحلیل و بررسی دیوان «کان‌عالیا و یبقی» نادر قاسم محمد قواسمه براساس نظریه‌ی پیرس می‌پردازد. مضامین شعر قواسمه عبارت از رستاخیز، امید و انتظار است. شعر او در طاقچه‌ی تاریخ، کلامی است که روحش، احساسات است. از همین رو، تخیلاتش در برابر واقعیت عصیان می‌کند و شاعر در تاریخ می‌ماند تا با رؤیا و آرزوی انسان‌بودن، به مبارزه‌ی درونی خود ادامه دهد. البته وی از وطن غافل نشد، هرچند مرز مشخصی برای کشورش قائل نبود؛ بلکه وطن از نظر وی وجدانی است که گذشت، احساسات و بیگانگی روحش را درهم فرو می‌ریزد. او با به‌کاربردن نمادهای تاریخی، خشم و درد شدیدش را از مسائل

پرتنش در جهان عرب نشان می‌دهد. مسئله‌ی فلسطین و شرایط عراق از جمله مضامین مورد اعتنای اوست. بنابراین، احساس می‌شود که با نگاهی متفاوت و با بررسی نشانه‌شناسی سروده‌های وی در قالب قصیده‌النثر، مفاهیم و مضامین شعری‌اش به‌شکل دقیق‌تری آشکار شود و نحوه‌ی به‌کارگیری نشانه‌ها طبق نظریه‌ی پیرس در سروده‌های وی مشخص گردد. ضرورت انجام این پژوهش از چند جهت نظری، روش‌شناختی، موضوعی و اجتماعی قابل‌ترسیم است؛ زیرا تاکنون مطالعه‌ی نظام‌مند با تکیه بر نظریه‌ی نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس بر روی سروده‌های نادر قاسم‌محمد قواسمه صورت نگرفته و این تحقیق از این حیث، خلأ پژوهشی آشکاری را در حوزه‌ی ادبیات پایداری عرب پر می‌کند. پژوهش حاضر در پی دستیابی به هدف کلان‌شناسایی، طبقه‌بندی و تحلیل نظام‌مند نشانه‌های به‌کاررفته در سروده‌های مقاومت نادر قاسم‌محمد قواسمه براساس سه‌گانه‌ی نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس و تبیین فرایند معناسازی در این اشعار است که در راستای تحقق آن، اهداف ویژه‌ای نیز دنبال می‌شود: از جمله‌ی این اهداف، استخراج و طبقه‌بندی نشانه‌ها براساس سه‌وجه نظریه‌ی پیرس به‌منظور ترسیم نقشه‌ی نشانه‌ای گفتمان مقاومت در آثار اوست؛ همچنین، کشف و تبیین چگونگی بازنمایی مؤلفه‌های کلیدی هویت جمعی (همچون سرزمین، شهادت، اسارت، پیروزی، اسطوره و دشمن) از طریق این نشانه‌ها و بررسی نقش تفسیرگر و بافت موقعیتی در شکل‌گیری معانی چندلایه‌ی شعر مقاومت، از دیگر اهداف بنیادین این پژوهش به‌شمار می‌رود. افزون بر این، پژوهش می‌کوشد تا کارکرد ایدئولوژیک نشانه‌ها را در مشروعیت‌بخشی به آرمان‌های پایداری و تقویت گفتمان مقاومت تبیین کرده، شگردهای بلاغی شاعر را در تبدیل مفاهیم انتزاعی به نشانه‌های عینی و تصویری آشکار سازد و در نهایت، یک چارچوب روش‌شناختی عملیاتی براساس نظریه‌ی پیرس ارائه دهد که بتواند به‌عنوان الگویی برای تحلیل دیگر آثار ادبی متعهد مورد

استفاده قرار گیرد؛ بدین ترتیب، این پژوهش ضمن پرکردن خلأ علمی موجود، گامی مؤثر در جهت پیوند نظریه‌های نوین نشانه‌شناسی با متون اصیل ادبیات شرقی و توسعه‌ی افق‌های نقد ادبی معاصر برمی‌دارد.

پژوهش حاضر در راستای تحقق اهداف خود، در پی پاسخ‌گویی به این سؤال اصلی است که نشانه‌های به‌کاررفته در سروده‌های مقاومت نادر قاسم‌محمد قواسمه، براساس سه‌گانه‌ی نشانه‌شناسی پیرس، چگونه طبقه‌بندی می‌شوند و این نشانه‌ها در فرایند معناسازی و بازتولید گفتمان پایداری، چه کارکردی دارند؟ نشانه‌های موجود در اشعار قواسمه، براساس کدام‌یک از سه‌وجه نظریه‌ی پیرس، قابل تفکیک و دسته‌بندی هستند و چه نسبتی با یکدیگر دارند؟ مؤلفه‌های کلیدی هویت جمعی (همچون سرزمین، شهادت، اسارت، پیروزی، اسطوره و دشمن) از طریق کدام نشانه‌ها و با چه مکانیسمی در این اشعار بازنمایی می‌شوند؟ شاعر با بهره‌گیری از کدام شگردهای بلاغی و نشانه‌ای، مفاهیم انتزاعی مقاومت را به نشانه‌هایی عینی، تصویری و قابل‌درک برای مخاطب تبدیل کرده است؟ بدین ترتیب، پژوهش پیش‌رو با پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها، به تحلیل جامع و نظام‌مندی از لایه‌های نشانه‌ای گفتمان پایداری در سروده‌های قواسمه دست خواهد یافت.

پیشینه‌ی تحقیق

با وجود گستره‌ی وسیع پژوهش‌های انجام‌شده در حوزه‌ی ادبیات پایداری عرب، اغلب این مطالعات در چهارچوب نقد محتوایی، جامعه‌شناختی یا تحلیل گفتمان انتقادی محدود مانده‌اند. تاکنون هیچ مطالعه‌ی نظام‌مندی که با تکیه بر نظریه‌ی نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس به واکاوی نشانه‌شناسی در اشعار قواسمه پرداخته باشد، صورت نگرفته است. برخی تحقیقات مرتبط با موضوع عبارت‌اند از:

اصلانی و همکاران (۵) به بررسی نشانه‌شناختی قصیده‌ی «حکایه الولد الفلسطینی»، سروده‌ی احمد دحبور، براساس نظریه‌ی پیرس

پرداختند. نتایج تحلیل‌ها نشان می‌دهد که با استفاده از نظریه‌ی پیرس، می‌توان به‌طور دقیق‌تر معانی و مفاهیم این قصیده را درک کرد. نشانه‌ها و نمادهای دحبور، پیام‌هایی از مقاومت و مبارزه را منتقل کرده و وضعیت رنج‌آور مردم فلسطین را به تصویر می‌کشند و آرمان‌های آن‌ها را به‌طور مؤثر بیان می‌کنند.

حسینی (۶) در پایان‌نامه‌ی خود به بررسی شکلی و محتوایی اشعار نادر قاسم محمد قواسمه با تکیه بر کتاب «عالیا کان ویبقی» پرداخت. در این پایان‌نامه، پس از بررسی ویژگی‌های قصیده‌النثر و نگاهی گذرا به زندگی‌نامه‌ی نادر هدی و آثارش، دیوان «عالیا کان ویبقی» بررسی شده و با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی، مضمون و ساختار شعر وی برای مخاطبان بیان گردیده است.

زینی‌وند و همکاران (۵) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی الفاظ دلالت‌کننده بر مفهوم وطن در اشعار سلیمان العیسی براساس دیدگاه چارلز پیرس»، به بررسی نشانه‌های میهن‌پرستی در اشعار سلیمان العیسی در قالب ساختار رمزگان‌های خالق اثر، زیبایی‌شناسی، مکانی، زمانی و بینامتنی پرداخته‌اند.

زارعی (۵) در پایان‌نامه‌ی خود به بررسی نشانه‌شناسی اشعار معین بسیسو و توفیق زیاد (براساس الگوی پیرس) پرداخت. این پژوهش به بررسی و تحلیل اشعار دو شاعر بزرگ مقاومت، معین بسیسو و توفیق زیاد، با دو سبک و بینش متفاوت، یکی در داخل فلسطین و دیگری در تبعید، پرداخت و با رویکرد نشانه‌شناسی و بر پایه‌ی نظریه‌ی پیرس، به تفسیری دقیق‌تر از زوایای نهفته‌ی فکر و اندیشه‌ی این دو شاعر، که استعمارستیزی، آزادی‌خواهی و وطن‌پرستی است، پرداخت و لایه‌های درونی و پنهان آن را آشکار ساخت.

الضمور (۶) در کتاب «شعائر النص: تجلیات قصیده‌النثر فی شعر نادر هدی» به بررسی قصیده‌النثر و ظهورش در شعر نادر هدی پرداخت. نویسنده در مقدمه به بیان نتیجه‌ی پژوهش خود در مورد قصیده‌النثر پرداخته و در مورد موسیقی درون‌متنی سخن گفته است

و سپس به بررسی اشعاری از نادر هدی پرداخته که از دیوان‌های این شاعر انتخاب نموده است.

حیدریان شهری و همکاران (۵) در مقاله‌ی خود با عنوان «نشانه‌شناسی در شعر فلسطین با تکیه بر نظریه‌ی پیرس؛ مطالعه‌ی موردپژوهانه‌ی اشعار هارون هاشم رشید و معین بسیسو»، به بررسی رمزگان‌های مربوط به خالق اثر، زیبایی‌شناسی کلام، روابط بینامتنی، زمان و مکان و فرم در شعر این دو شاعر پرداخته‌اند.

با بررسی پیشینه‌ی تحقیق، تاکنون مطالعه‌ای که به‌صورت ویژه و با کاربست دقیق نظریه‌ی پیرس، به واکاوی لایه‌های نشانه‌ای شعر مقاومت قواسمه پرداخته باشد، انجام نشده است و ازاین‌رو، پژوهش پیش‌رو با هدف پرکردن این خلأ پژوهشی، به تحلیل نشانه‌شناختی اشعار این شاعر شاخص جبهه‌ی مقاومت براساس الگوی پیرس خواهد پرداخت.

مبانی نظری

زندگی‌نامه‌ی پیرس

چارلز سندرز پیرس (۱۸۳۹-۱۹۱۴) در کمبریج، ماساچوست، در مرکز فکری آمریکای آن زمان زاده شد. پدرش، بنجامین پیرس، استاد ریاضیات و نجوم در دانشگاه هاروارد بود (۷). او در طول زندگی همواره در سایه‌ی اقتدار پدرش قرار داشت و تلاش می‌کرد تا خود را به‌عنوان یک متفکر مستقل به اثبات برساند. او در سال ۱۸۵۵ وارد هاروارد شد، اما دوران دانشجویی موفق‌تری نداشت و از نظر انضباطی با مشکل مواجه بود. با وجود این، پس از فارغ‌التحصیلی، مطالعات عمیق خود در زمینه‌ی فلسفه، منطق و روش‌شناسی علم را با جدیت ادامه داد. پس از فارغ‌التحصیلی، پیرس در «اداره‌ی مطالعات طول جغرافیایی» آمریکا مشغول به کار شد و تحقیقات ارزشمندی در زمینه‌ی نجوم و آونگ‌شناسی انجام داد. کار تجربی در رصدخانه تأثیر عمیقی بر تفکر فلسفی او گذاشت و باعث شد همواره بر اهمیت روش تجربی و جنبه‌ی عملی علم تأکید کند (۸).

در همین دوره بود که او مهم‌ترین دستاوردهای منطقی خود را ارائه داد. در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۶۶ تا ۱۸۸۵، یک‌سری از مقالات تحت عنوان «On a New List of Categories» را منتشر کرد که در آن، نظریاتش در فلسفه را مطرح کرد (۹).

پیرس را پدر نشانه‌شناسی آمریکایی می‌دانند. نظریه‌ی سه‌گانه‌ی نشانه‌ی او که شامل «نمود»، «موضوع» و «تأویل» می‌شود، یک چارچوب تحلیلی قدرتمند برای بررسی هرگونه سیستم نشانه‌ای، از زبان گرفته تا هنر و رفتارهای اجتماعی، فراهم می‌کند. او نشانه‌ها را به سه دسته‌ی کلی «شمایلی»، «نمایه‌ای» و «نمادین» تقسیم‌بندی کرد که امروزه نیز در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای کاربرد گسترده‌ای دارد (۹).

نشانه و نشانه‌شناسی

با توجه به آنکه موضوع این مقاله، «بررسی نشانه‌شناختی سروده‌های مقاومت نادر قاسم‌محمد قواسمه بر مبنای الگوی چارلز سندرس پیرس با تأکید بر دیوان «کان عالیاً و یبقی»» است؛ بنابراین، بررسی نشانه و نظریات مربوط به آن ضروری است.

نشانه، علامت یا نماد در حوزه‌های مختلفی مانند فلسفه‌ی زبان، زبان‌شناسی، ارتباط‌شناسی و هنر کاربرد دارد و ریشه‌های آن به نشانه‌شناسی در یونان باستان بازمی‌گردد. دانش نشانه‌شناسی، قلمرو پژوهش خود را به نشانه و معنا محدود می‌کند. جالب است که این نام، در واقع، از اصطلاحی در علم پزشکی گرفته شده است که در آن، علائم بیماری‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد (۱۰).

کارکرد اصلی یک نشانه این است که چیزی غیر از خود را نمایش دهد و نماینده‌ی آن شود. برای مثال، چراغ قرمز نشان‌دهنده‌ی توقف است. تقریباً هر چیزی، چه زنده و چه بی‌جان، واقعی یا تخیلی، طبیعی یا ساخته‌ی دست بشر، می‌تواند به‌عنوان یک نشانه به کار رود یا نشانه تفسیر شود. هر نشانه را می‌توان به شکل‌های مختلفی معنا کرد و این معناها لزوماً با هم در تضاد نیستند. برای

نمونه، یک تصویر از خورشید می‌تواند نماد نور، گرما، زندگی، نوعی ستاره، هوای خوب یا ترکیبی از این موارد باشد (11).
 نشانه‌شناسی، مطالعه‌ی نظام‌مند همه‌ی عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت نقش دارند (11). به بیان دیگر، این علم به بررسی نظام‌های نشانه‌ای مانند زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و مواردی از این دست می‌پردازد (12). ماری دینه‌سن بر این باور است که نشانه‌شناسی شکلی دیگر از علم منطق است. منطق، به معنای عام آن، معادل با نشانه‌شناسی است که مطالعه‌ی کلی نشانه‌ها را شامل می‌شود (10).

جمیل حمدادی نیز نشانه‌شناسی را این‌گونه تعریف می‌کند: «می‌توان گفت نشانه‌شناسی از جمله علمی است که به منظور تجزیه و تحلیل متون و روشن‌سازی دلالت‌ها، از طریق آشکارنمودن مقصود نشانه‌ها یا نمادهای زبانی به کار گرفته می‌شود. همچنین می‌توان نشانه‌شناسی را فرایندی زبانی تلقی کرد که به واسطه‌ی آن، زیربنای معانی از طریق بررسی و تحلیل دلالت‌های ظاهری زبان‌ها مورد کاوش قرار می‌گیرد» (13).

نشانه‌شناسی از دیدگاه پیرس

از نظر پیرس، نشانه‌شناسی هر مطالعه‌ی دیگری را در بر می‌گیرد. او می‌گوید: «هیچ‌گاه نتوانسته‌ام چیزی را مطالعه کنم، هرچه می‌خواهد باشد: اخلاق، متافیزیک، جاذبه، ترمودینامیک و نظایر آن، و به آن چنان چیزی غیر از یک مطالعه‌ی نشانه‌شناختی نگاه کنم.» این موضوع که نشانه‌شناسی یک رویکرد میان‌رشته‌ای یا، به قول بعضی، یک زمینه‌ی علمی فرارشته‌ای تلقی می‌شود که از گرایش‌ها و رویکردهای گوناگون و تعاریف فلسفی مختلف یک موضوع مشخص تأثیر پذیرفته است، بر همه واضح و مبرهن است (13).

در دیدگاه پیرس، عناصر اصلی در نظریه‌ی نشانه‌شناسی، نشانه، موضوع و مفسر است که سه ضلع یک مثلث را تشکیل می‌دهد.

در اینجا، نشانه وظیفه‌ی بازنمایی را بر عهده دارد و قابل تفسیر است. موضوع، هر چیزی است که امکان تفکر یا بحث درباره‌ی آن وجود دارد (شیء، رویداد، رابطه، کیفیت و غیره). مفسر، کمابیش به منزله‌ی معنای نشانه است. در این رابطه‌ی سه‌گانه، نشانه به جای موضوع می‌نشیند و توسط مفسر مورد تفسیر قرار می‌گیرد (14).

پیرس با توجه به خود نشانه، چگونگی ارجاع اشاره به موضوع خود و رابطه‌ی نشانه با مفسر خود، سه گونه‌شناسی مختلف برای نشانه‌ها ارائه می‌دهد و براساس دیدگاه او، نشانه‌ها را می‌توان به سه دسته‌ی «شمایل»، «نمایه» و «نماد» تقسیم کرد. طبقه‌بندی سه‌گانه‌ی پیرس از نشانه‌ها، طبقه‌بندی‌ای است که هنوز به طور گسترده‌ای در مطالعات نشانه‌شناختی به آن ارجاع می‌شود. پیرس خود این طبقه‌بندی را بنیادی‌ترین تقسیم‌بندی نشانه‌ها می‌داند (3).

شمایل

شمایل نوعی نشانه است که براساس شباهت به موضوع خودش ساخته می‌شود. به عبارت دیگر، رابطه‌ی بین نشانه (بازنمون) و موضوع، مبتنی بر شباهت است. در این حالت، نشانه از نظر شکل، صدا، بو یا سایر ویژگی‌ها شبیه به موضوعش است. بنابراین، یک عکس، ماکت یک ساختمان، مجسمه‌ی فردوسی یا حتی استعاره‌ها می‌توانند نمونه‌هایی از شمایل باشند (2). امبرتو اکو در کتاب خود اشاره می‌کند: «نشانه هنگامی شمایلی است که بتواند موضوع خود را اساساً از طریق شباهت بازنمایی کند» (14). همچنین، چندلر می‌گوید: «در این نوع نشانه، مدلول به دلیل شباهت با دال یا به این علت که تقلیدی از آن است، درک می‌شود. تشخیص مدلول با نگاه کردن، گوش دادن، لمس کردن، چشیدن یا بوییدن چیزی شبیه به آن صورت می‌گیرد» (15).

نمایه

نمایه از دیدگاه پیرس، نشانه‌ای است که رابطه‌ی میان دال (نشانه) و مدلول (موضوع) آن، مبتنی بر یک رابطه‌ی علّی و سببی است

(2). نشانه‌های نمایه‌ای براساس یک نسبت درونی و وجودی، شکلی از پیوستگی معنایی و گاه علت و معلولی بین موضوع و نشانه شناخته می‌شوند. برای مثال: ساعت نشانه‌ای از زمان است. ردپا نشانه‌ای از گذشتن یک موجود است. نم خاک نشانه‌ای از باران است. تب نشانه‌ای از بیماری است (4). در این نوع از نشانه، دال به‌صورت اختیاری و قراردادی انتخاب نشده، بلکه به‌طور مستقیم، از طریق یک ارتباط فیزیکی یا علی، به مدلول مرتبط می‌شود. این ارتباط را می‌توان مشاهده یا استنتاج کرد (15).

ویژگی اصلی نمایه، اشاره به یک رابطه‌ی واقعی و عینی میان نشانه و موضوع آن است. این رابطه صرفاً وابسته به ذهن تحلیلگر نیست و موضوع نشانه عموماً وجود خارجی دارد. نمایه در واقعیت به موضوع خود متصل است و این یک پیوند حقیقی و عینی محسوب می‌شود (15).

به‌طور کلی، نمایه معمولاً یک پدیده‌ی طبیعی و نه قراردادی است که به پدیده‌ی دیگری اشاره می‌کند؛ پدیده‌ای که معمولاً به‌طور مستقیم قابل درک نیست، اما با نمایه پیوندی واقعی یا علی دارد؛ همانند تب که نشانه‌ای از بیماری است. نکته‌ی حائز اهمیت این است که در نمایه، هیچ قصد و نیتی برای برقراری ارتباط وجود ندارد و این رابطه به‌صورت طبیعی شکل گرفته است. با این حال، در متون ادبی، نویسندگان می‌توانند نمایه‌ها را به قصد و برای مواجهه‌ی خواننده با معانی خاص، سازمان‌دهی و خلق کنند (11).

نماد

از نظر پیرس، نماد نشانه‌ای است که بر پایه‌ی یک قانون به موضوع خود ارجاع می‌دهد. باورهای عمومی باعث می‌شود نماد به‌عنوان نشانه‌ای که به یک موضوع خاص اشاره دارد، تفسیر شود. ما نمادها را براساس یک «قاعده» یا «وابستگی» و از روی عادت تفسیر می‌کنیم. این ذهنیت کاربر است که نماد را به موضوعش پیوند می‌زند، بدون آنکه چنین ارتباطی واقعاً وجود داشته باشد. این‌گونه از نشانه صرفاً براساس اینکه به‌کار رفته و آموخته شده، شکل

می‌گیرد. بنابراین، به‌طور کلی می‌توان گفت که نماد یک نشانه‌ی قراردادی یا وابسته به عادات فردی، اکتسابی یا موروثی، است (15).

پیرس نماد را یکی از سه گونه‌ی اصلی نشانه می‌دانست. به باور او، هرگاه به‌صورت قراردادی، رابطه‌ای تفسیرپذیر برقرار گردد و موضوع یا اساس نشانه روشن شود، یا به‌بیان دیگر، بر پایه‌ی قرارداد، دال و مدلول یکی انگاشته شوند، با نماد روبه‌رو هستیم. نشانه‌های قراردادی یا نمادین، بیش از دیگر انواع نشانه، کاربرد اجتماعی دارند و از دیگر انواع انتزاعی‌ترند. واژه‌های زبان از مهم‌ترین نمونه‌های نشانه‌های نمادین به‌شمار می‌روند. در علومى مانند ریاضی، شیمی و فیزیک نیز به‌شکلی گسترده از نشانه‌های نمادین ویژه استفاده می‌شود (4).

زندگی‌نامه‌ی نادر قاسم محمد قواسمه

نادر قاسم محمد قواسمه (۱۹۶۱-۲۰۱۶م) در روستای کفر یوبا، از توابع استان اربد، به دنیا آمد. او مدرک کارشناسی علوم سیاسی و اداری را در سال ۱۹۸۴م از دانشگاه لبنان در بیروت دریافت کرد. پس از فارغ‌التحصیلی، از سال ۱۹۸۵م در شهر اربد به‌عنوان مشاور فعالیت خود را آغاز نمود. او عضو انجمن نویسندگان اردن، اتحادیه‌ی نویسندگان عرب و رئیس سابق انجمن فرهنگی اربد برای چندین دفعه بود (6).

نادر قاسم محمد قواسمه، از همان آغاز تجربه‌ی شعری خود، دغدغه‌ای را در آثارش بازتاب می‌دهد. او نام «هدی» را برای خود برمی‌گزیند و از این نام، معنایی والا و معنوی می‌سازد که به بینش‌های فکری‌اش عمق و وضوح می‌بخشد:

هُدَى مَنْ أَحَبُّ/أَمَّا اسْمِي الْمَطْرَى/فَهُوَ (نادر قاسم محمد قواسمه)/عَبَّءُ الْقُبُودِ فِي الْمَرَّاسِمِ/وَالْمَرَّائِي/غَابَهُ مِنَ الْجُنُونِ تَتَوَطَّنْ أَوْصَالَهُ/هَذَا يُرِيدُ؟ (16)؛

هدی همان است که دوستش دارم/ و اما نام ستودنی‌ام/ آن (نادر قاسم محمد قواسمه) است، بار زنجیرها در مراسم/ و دورویی‌ها/

جنگلی از جنون که ریشه‌هایش در آن ساکن هستند/ چه می‌خواهد؟

نادر هدی از «هدی» به عنوان نماد در اشعارش استفاده می‌کند. او خود در این باره می‌گوید: ««هدی» یک نماد و نقاب است و من از طریق آن، خود را می‌بینم. این نام، ضربان قلب من و نماد فضیلت است که ارزش‌های حقیقت، خوبی و زیبایی را نمایندگی می‌کند» (1). نادر هدی در شعرش از ذات انسانی خود فراتر رفته و بعدی روحانی و قدسی به خود می‌گیرد:

يَا هُدًى، رَبِّمَا تَحْرِقُ النَّارُ أَصَابِعَكَ/ رَبِّمَا تَأْتِي عَلَيْكَ/ فَأَبْتَعْدِي/ لَكِنَّهَا اقْتَرَبْتُ/ أَلَقْتُ نَفْسَهَا فِي النَّارِ/ فَمَا احْتَرَقَتْ (16)؛

ای هدی، شاید آتش انگشتانت را بسوزاند/ شاید بر تو بیاید/ پس دور شو/ اما آن نزدیک شد/ خودش را در آتش انداخت/ پس نسوخت/ سرد و سالم بود.

همان‌طور که در قطعه‌ی شعری بالا نمایان است، نادر هدی در «كَانَتْ بَرْدًا وَسَلَامًا» اشاره به آیه‌ی کریمه‌ی (قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ) (انبیاء/ ۶۹)؛ گفتیم: ای آتش! بر ابراهیم سرد و سالم باش! و در واقع، شاعر از تناص قرآنی بهره برده است. از نادر هدی آثاری بر جای مانده که عبارت‌اند از: «مملکه‌ی لجنون والسنفر؛ مسرات حجریه؛ حبر العتمة؛ لن تخلصنی منی؛ مزامیر الريح؛ عالم لست فیه؛ كذلك؛ الأعمال الشعرية؛ ساعد أیامی بموتک؛ نار القرى؛ عالیاً کان وبقی؛ ماء الغویة».

بحث و بررسی

تحلیل قطعه‌ی شعری «عَذَابَاتِ الْكَفْرِ» از نظریه‌ی پیرس

قواسمه در این قطعه‌ی شعری از تمایلات و اشتیاقات سخن می‌گوید که روزگاری در سرزمینش وجود داشته است. او همچنین با بیان آرزوهایی که در دل می‌پروراند، عشق و دلباختگی‌اش را به وطنش ابراز می‌دارد:

لَهُ مِنْ مَّكَانٍ غَيْرِ الْقَصِيدَةِ/ لَيْسَ لَهُ مِنْ زَمَانٍ/ إِنَّ الزَّمَانَ جَزِيرَةٌ جَابَهَا الْجَدَبُ/ فَعَدَّتْ أُسْطُورَةً مِنْ خَرَابٍ/ لَيْسَ فِي هَذَا السَّفَرِ مِنْ

بَابُ/ فَسَيَدُ الرَّغْبَةِ ماضٍ؟/ وَسَيَدُ الرَّغْبَةِ آتٍ/ سَيَدِي الْكَفْرُ، مَضَيْتَ طَوِيلًا/ وَأَرَاكَ يُوجِعُكَ/ وَأَرَاكَ تَعَبْتَ (17).

برای او جایی غیر از شعر نیست، زمانی از آن او نیست. همانا زمان، جزیره‌ای است که خشکسالی در آن پدید آمده است؛ پس به افسانه‌ای از ویرانی بدل شده است. هیچ فصلی در این کتاب وجود ندارد. پس ارباب تمایل گذشت و ارباب آرزو می‌آید. سرورم کَفَرِي (کفر یوبا، از توابع استان اربد)، تو مدت‌ها رفته‌ای و می‌بینم که رنج می‌کشی، می‌بینم که خسته‌ای.

در اینجا، شاعر با بهره‌گیری هم‌زمان از این سه نوع نشانه، تصویری چندلایه از مقاومت ترسیم کرده است؛ در سطح نشانه‌های نمادین، واژگانی چون «القصيدة» نمادی از هویت و پناهگاه جاودان مقاومت است («مکانی غیر از قصیده نیست»). «الزمان» نمادی از تاریخ اشغال و خشکی سیاسی، «الجدب» نمادی از نابودی و مرگ معنوی، «الأسطورة» نمادی از اسطوره‌پردازی ویرانی که خود زمینه‌ساز اسطوره‌ی تازه‌ای از پایداری می‌شود و «السفر» نمادی از تداوم حرکت و مبارزه در مسیر هویت‌جویی است؛ همچنین، نشانه‌های نمایه‌ای از طریق ارجاع مستقیم به بافت موقعیتی، به واقعیت‌های عینی اشغال اشاره دارند؛ از جمله «مَكَانٌ غَيْرُ الْقَصِيدَةِ» که به فقدان پناهگاه واقعی در خارج از شعر دلالت دارد، «جَزِيرَةٌ جَابَهَا الْجَدَبُ» که اشاره‌ای علی به سرزمین اشغال‌شده و خشک‌زده‌ی فلسطین است و «مَضَيْتَ طَوِيلًا/ يُوجِعُكَ/ تَعَبْتَ» که همگی نمایه‌هایی از تداوم اشغال و رنج مزمن تحمیل‌شده بر مردم و نیز فرسودگی قدرت سلطه‌گر هستند؛ در سطح نشانه‌های شاخصی نیز تصاویری عینی و حسی بازآفرینی شده‌اند که مخاطب به راحتی می‌تواند آن‌ها را در ذهن مجسم کند؛ از جمله «جَزِيرَةٌ» که تصویر سرزمین محاصره‌شده را تداعی می‌کند، «خَرَاب» که تصویری از خانه‌های ویران‌شده است و «باب» که تصویر دری بسته را نشان می‌دهد و بر بن‌بست سیاسی تحمیل‌شده دلالت دارد؛ فرایند معناسازی در این شعر نشان می‌دهد که هر نشانه، تفسیرگری

جدید در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند؛ به گونه‌ای که «القصیده» به‌عنوان پناهگاه، به هویت مقاومت در برابر نابودی تفسیر می‌شود، «الزمان، جزیره‌ای خشک‌زده» به اسطوره‌ای از خرابی که همچنان در آن می‌توان ایستادگی کرد و «سَيِّدُ الرَّغْبَةِ ماضٍ وَ آتٍ» به جاودانگی آرمان مقاومت، فارغ از زمان، تعبیر می‌گردد؛ در نهایت، جلوه‌های مقاومت در این شعر در شش محور قابل‌ترسیم است: نخست، پناه‌آوردن به شعر به‌عنوان تنها فضای ممکن برای بازگویی حقیقت و حفظ هویت در برابر اشغال که خود مصداق مقاومت فرهنگی و ادبی است؛ دوم، تداوم آرمان در دل ویرانی که نشان می‌دهد حتی در دل خرابه‌ها نیز اسطوره‌های پایداری بازآفرینی می‌شوند؛ سوم، استمرار سفر مقاومت با وجود نبود «دری» برای خروج که بر تداوم حرکت و مبارزه تأکید دارد؛ چهارم، آینده‌نگری و امید از طریق اشاره به «سرور آرزو» که هم در گذشته بوده و هم در آینده خواهد آمد و نشان‌دهنده‌ی جاودانگی آرمان پایداری است؛ پنجم، تضعیف دیگری اشغال‌گر با خطاب مستقیم به «سرور کفر» که «طولانی رفتی، می‌بینمت که درد می‌دهد و خسته‌ای»، که تشخیص ضعف و فرسودگی قدرت سلطه‌گر، امیدی برای شکست او و پیروزی مقاومت به‌شمار می‌رود؛ و ششم، انسان‌گرایی و همدردی فراتر از کینه‌ورزی که با وجود دشمن‌بودن «سرور کفر»، شاعر از درد و خستگی او سخن می‌گوید و بر اخلاقیات مقاومت و نگاه والای انسانی، فراتر از دشمن‌ستیزی صرف، تأکید می‌ورزد؛ به‌این‌ترتیب، نتیجه‌ی کلی آنکه شاعر با خلق شبکه‌ای پیچیده از نشانه‌های سه‌گانه‌ی پیرسی، نه تنها وضعیت اسفبار کنونی اشغال و محاصره را به تصویر می‌کشد، بلکه با امید به افول قدرت سلطه‌گر و تداوم آرمان‌های پایداری، گفتمانی پویا، چندلایه و مبتنی بر هویت، امید و اخلاق انسانی از مقاومت بازتولید می‌کند.

تحلیل قطعه‌ی شعری «لَكَفَرُ يُوبَا أَعْنَى» از نظریه‌ی پیرس

شاعر در این قطعه‌ی شعری، عشق خود را به زادگاهش «کفر یوبا» ابراز می‌دارد و تأکید می‌کند که عاشقان راستین وطن، جان و مال خود را در راه آن فدا می‌کنند و از هرچه دارند، می‌گذرند تا سرزمینشان در صلح و امنیت پایدار بماند:

وَلَكَفَرُ يُوبَا خُفُوقُ الْقَلْبِ إِنَّ أَشْرَعْتَ بَابِي/وَأَتَجَاهُ الرِّيحُ وَضَفَافُ
النُّورِ وَالنَّارِ، رِيَاضُ الْمَجْدِ وَالْعَطَرُ/وَهَيَّ مِيلَادِي، وَإِرْثِي، وَثَرَائِي
وَهَدَايَا/وَطُفُولَاتِي الَّتِي كُلُّ حُرُوفِي، وَكُنُوزِي وَرُؤَايَا/هَكَذَا أَمْضِي
اللَّيَالِي/جِهَاتُ الْأُفُقِ نَبْضِي/آه/إِنِّي وَالسُّؤَالَ: عَلَمِينِي كُلَّ يَوْمٍ أَنْ
أُهَاجِرَ/وَأُسْكِنِينِي/فَجَرُّ مِيلَادٍ يَرُوي وَقَعَ صَبِي فِي
هَوَاكِ/وَأَكْتَسِينِي/الْثَّوَانِي الضَّاحِكَاتُ الْبَاكِاتُ (17).

و (کفر یوبا)، تپش قلبم است، آن‌گاه که در قلبم را می‌گشایم، و جهت وزش باد، و کرانه‌های نور و آتش، بوستان شکوه و عطر، آن (کفر یوبا) زادروز من است، و میراث من، و ثروت من و بخشش‌های من، و کودکی‌های من، که همان تمامی حروف من، و گنج‌های من و رؤیاهای من‌اند. این‌چنین شب‌ها را می‌گذرانم، جهت‌های افق، ضربان من‌اند. آه، من با این پرسش هستم: هر روز به من بیاموز که چگونه کوچ کنم، و مرا آرام کن، سپیده‌دم تولد روایت می‌کند که پسری عاشقت شد و مرا ثانیه‌های خندان گریان دربرگرفت.

شعر مورد بررسی با اشاره به «لَكَفَرُ يُوبَا» به‌عنوان یکی از روستاهای فلسطین که همواره نماد مقاومت و هویت سرزمینی بوده، سرشار از نشانه‌هایی است که براساس سه‌گانه‌ی پیرس (نماد، نمایه و شاخص) قابل تفکیک و تحلیل هستند؛ از حیث نشانه‌های نمادین، واژگانی چون «ریاض المجد، العطر، میلادی، إرثی و ثرائی» به‌عنوان نمادهایی قراردادی، بازنماینده‌ی تعلق خاطر وجودی شاعر به سرزمین آباء و اجدادی هستند و «طُفُولَاتِي و کل حروفی» نیز نماد پیوند ناگسستنی هویت فردی با خاک وطن تلقی می‌شوند که در گفتمان مقاومت، مفاهیمی انتزاعی همچون اصالت، ماندگاری

و تداوم نسل‌ها را به ذهن متبادر می‌سازند. نشانه‌های نمایه‌ای از طریق ارجاع مستقیم به وقایع و مکان‌های عینی، به‌ویژه «کَفَرُ یوبا» که خود به‌عنوان نمایه‌ای از اشغال‌گری و آوارگی فلسطینیان عمل می‌کند، و همچنین «اتجاه الريح و ضفاف النور والنار» که به‌عنوان نشانه‌های سببی و موقعیتی، به چالش‌ها و تضادهای موجود در سرزمین اشغالی اشاره دارند، حس تعلق مکانی و زمانی را در مخاطب برمی‌انگیزند و او را به درک زمینه‌های تاریخی این سروده رهنمون می‌سازند؛ اما بارزترین لایه‌های نشانه‌ای در این شعر، به نشانه‌های شاخصی تعلق دارد که با بازآفرینی تصاویر عینی و حسی، تأثیر بصری و عاطفی شعر را به حد اعلا می‌رسانند؛ «خفوق القلب» در لحظه‌ی گشودن در، «نبض» در جهت افق و «فجر میلاد» که «وقع صبی» را روایت می‌کند، همگی شاخص‌هایی هستند که حس زندگی، شور جوانی و امید به آینده را در بستر سرزمین اشغالی به تصویر می‌کشند، درحالی‌که ترکیب «الثوانی الضاحکات الباکیات»، به‌عنوان شاخصی از تناقضات عاطفی یک ملت درگیر، هم‌زمان شادی مقاومت و اندوه فراق را بازنمایی می‌کند؛ در نهایت، جلوه‌های مقاومت در این شعر در چند محور اساسی تبلور یافته است: اول، مقاومت هویتی از طریق تأکید بر مفاهیمی چون «میلاد، ارث و طفولات» که نشان از پایداری نسل‌ها در دفاع از سرزمین دارد؛ دوم، مقاومت وجودی و تعلق مکانی که با «أَمْضَى اللَّيَالِي وَ نَبْضُ» در جهت افق، بر استمرار حیات در سرزمین مادری تأکید می‌ورزد؛ سوم، مقاومت آموزشی و نسل‌سازی که در مصراع «عَلَّمَنِي كُلَّ يَوْمٍ أَنْ أَهْجَرَ وَأُسْكِنَنِي» نهفته است و شاعر با درخواست آموزش «هجرت» و در عین حال «سکونت»، به‌نوعی از مقاومت فعال و استراتژیک در برابر طرح‌های کوچ‌سازی دشمن اشاره دارد؛ و چهارم، مقاومت عاطفی و روحی که از رهگذر نشانه‌هایی چون «خفوق القلب و نبض» در برابر «السؤال» و تردیدها، بر زنده‌دلی، شور و شوق ماندن و امید به آینده‌ای روشن در سایه‌ی پایداری تأکید می‌کند و بدین‌ترتیب، شعر قواسمه با

بهره‌گیری هوشمندانه از هر سه نوع نشانه‌ی پیرسی، شبکه‌ای پیچیده و چندلایه از گفتمان مقاومت را ترسیم می‌کند که نه تنها بیانگر دلبستگی عاطفی شاعر به سرزمین است، بلکه مخاطب را به هم‌ذات‌پنداری فعال با آرمان‌های پایداری فرامی‌خواند.

۳-۴- تحلیل قطعه‌ی شعری «أَوْجَاعٌ مُؤَبَّدَةٌ» از نظریه‌ی پیرس

شاعر در این قطعه‌ی شعری از وطن ملی و مادری خویش سخن می‌گوید. او با لحنی سرشار از اندوه و دردی عمیق، وطن را فریاد می‌زند و احساسات راستینش را با مخاطب در میان می‌گذارد؛ احساساتی که از ابراز آن‌ها هیچ پروایی ندارد:

أَرِيدُ/أَنْ أَقْضَ هَذَا الْجِدَارَ الْمَائِلَ كَالْمَوْتِ/لِأَحْلَمَ بِالْبَعِيدِ. الْجِدَارُ
الَّذِي كَاللْحِطَّاتِ الْهَارِبَةِ يَتَعَامَى/فِي نَبْضِي/مَنْ يَقْدَرُ عَلَى اخْتَوَاءِ
الْوَقْتِ تَابُوتًا/يَحْكُمُ كُلَّ هَذِهِ الْمُجَادَلَاتِ بِالنَّقِيضِ/يُحَاوِلُ آيَةً لِفَجْرِ
جَدِيدٍ/غَيْرِي/وَالْأَمْرَةَ بِالْمَعْرُوفِ، النَّاهِيَةُ عَنِ الْمُنْكَرِ (17).

می‌خواهم این دیوار کژ و کج‌شده‌ی مانند مرگ را بشکافم تا دوردست‌ها را خواب ببینم. دیواری که چون لحظه‌های گریزان، در تپش من، نابینا می‌شود. کیست که بتواند زمان را همچون تابوتی در خود بگنجانند که بر تمام این مجادله‌ها با «نقیض» فرمان براند؟ می‌کوشد نشانه‌ای برای سپیده‌دمی تازه باشد. مرا تغییر بده، و آن [نیروی] امر به معروف و نهی از منکر...

در شعر، نشانه‌های نمادین، واژگانی چون «جدار، موت، تابوت و فجر جدید»، همگی نمادهایی قراردادی و مبتنی بر توافق جمعی هستند که در فرهنگ ادبیات پایداری، به‌ترتیب بر اسارت، سلطه، مرگ اراده و امید به رستاخیز دلالت دارند و شاعر با تکرار این نمادها، به مشروعیت‌بخشی آرمان‌های مقاومت و ترسیم چشم‌اندازی آرمان‌شهری پرداخته است؛ از حیث نشانه‌های نمایه‌ای، تعبیری چون «جدار مائل کالموت، لحظات هاربه و نبض»، همگی دارای رابطه‌ی سببی و عینی با واقعیت بیرونی هستند و به‌طور مستقیم به وضعیت اضطراب‌آلود شاعر در مواجهه با اشغال‌گری و فشار زمان اشاره دارند؛ به‌گونه‌ای که «دیوار» نه

یک نماد صرف، بلکه نمایه‌ای از موانع فیزیکی و روانی تحمیل شده توسط قدرت سلطه‌گر است و «لحظات هاربه» نمایه‌ای از هبوط حیات و گریز فرصت‌ها در شرایط بحران به‌شمار می‌رود؛ در سطح نشانه‌های شاخصی، تصاویری چون «الجدار المائل، تعامی فی نبضی و احتواء الوقت تابوتاً» از طریق بازآفرینی حسی و عینی فضا، مخاطب را به هم‌ذات‌پنداری با رنج و آلام شاعر دعوت می‌کنند و حس ملموس فشار، گرفتاری و بی‌رمقی را به تصویر می‌کشند؛ همچنین، نقش «تفسیرگر» در این شعر بسیار برجسته است؛ چراکه شاعر با طرح پرسش «مَنْ يَقْدِرُ عَلَى احتواء الوقت تابوتاً»، مخاطب را به تأمل در ناپایداری زمان و ضرورت کنش مقاومت‌آمیز فرامی‌خواند و از او می‌خواهد که در فرایند معناسازی، نقشی فعال ایفا کند و در آن، معنا در تعامل میان نشانه، موضوع و تفسیرگر، در بافتی موقعیتی و تاریخی تولید می‌شود.

تحلیل قطعه‌ی «مزامیر» از نظریه‌ی پیرس

در این قطعه، شاعر بیان می‌کند که وطنش، مانند معشوقی در ژرفای جان و قلب او جای گرفته است؛ و این تصویر، حکایت از امیدی دارد که او در درون خود برای بازگشتی دوباره می‌پروراند:

أَيُّهَا الْمَدَائِنُ الْعَرَقِي بَغِيرَ مَاءٍ أَيُّهَا الْمَأْخُودَةُ الْأَسْمَاءُ وَالْأَضْوَاءُ بَعِيدَةُ عَنِّي قَرِيبَةُ بَيْتِي خِيَالًا تَنِي جَدِيَّةً غَنِيَتْ فَيْكِ السَّرَّ وَالْأَسْرَارَ وَالرَّجَاءَ وَلَوْعَةَ اللَّقَاءِ كَانَتْ خَطَايَ آيَةً تُسْأَلُ الْمَنَازِلَ الْأَضْوَاءُ تُحْرِقُنَا الْعُصُورُ فِي لَدَاتِنَا وَهِيَ تَدُورُ لَا إِرْثَ يُؤْوِينَا وَلَا مِيرَاثَ وَخَيْلُنَا بَيْعَتْ وَبَيْعَتِ الْأَسْيَافُ تَعَدَّدَتْ فَيْكِ الْمَشَارِبُ الْمَآرِبُ، الظُّنُونُ وَأَنْتَ ظَامِيٌّ وَضَائِعٌ مَسْجُورٌ حَتَّى الْغَنَاءُ شَرَدَكَ حَتَّى الْبُكَاءُ وَالْجُنُونُ صَمْتُ بَعِينِيكَ وَعَشْقُ يَقْرَأُ الْأَسْرَارَ وَالْأَسْحَارَ وَالْأَنْوَاءُ صَمْتُ بَعِينِيكَ وَعَرْسُ زَعْرَدَتِهِ رَوْعَةُ الْأَلْوَانِ فِي الْأَنْحَاءِ وَالْفَضَاءِ (17).

ای شهرهایی که بی‌هیچ آبی غرق شده‌اید، ای آن‌هایی که نام و نورتان گرفته شده، از من دورید، اما نزدیک. خیالم را خشک و بی‌حاصل نگه می‌دارید. در تو راز و رمزها و امید و شور و شوق

دیدار را خواندم، گام‌هایم نشانه‌ای بودند که از خانه‌ها و نورها می‌پرسید: روزگار ما را در لذت‌هایمان می‌سوزاند، درحالی‌که همچنان می‌چرخند. نه میراثی هست که ما را پناه دهد و نه ارثی. اسب‌هایمان فروخته شدند و شمشیرها فروخته شدند. در تو راه‌ها (راه‌های نوشیدن)، خواسته‌ها و گمان‌ها بسیار شد، درحالی‌که تو تشنه‌ای و گمگشته‌ای، آتش‌زده. آواز تو را آواره کرد، حتی گریه و جنون. در چشمانت خموشی است و عشق که رازها و سحرها و طوفان‌ها را می‌خواند. در چشمانت خموشی و عروسی است که شکوه رنگ‌ها آن را آوازخوانی کرده در کرانه‌ها و فضا.

این شعر سرشار از نشانه‌هایی است که براساس سه‌گانه‌ی پیرس قابل تحلیل است. در سطح نمادها، واژگانی چون «مدائن، أسماء، أضواء، خیل و أسیاف» به‌عنوان نشانه‌های قراردادی عمل می‌کنند که بازتاب‌دهنده‌ی مفاهیم انتزاعی هویت، شکوه ازدست‌رفته و میراث کهن هستند؛ همچنین، «صمت» و «عشق» نمادهایی‌اند که دوگانگی رنج و امید را در مواجهه با فقدان به تصویر می‌کشند. در سطح نمایه‌ها، نشانه‌هایی که رابطه‌ی علی و هم‌جواری با بافت تاریخی و اجتماعی دارند، قابل‌بازشناسی هستند: «بیع الخیل و الأسیاف» به‌عنوان نمایه‌ای از تسلیم و شکست نظامی، «تعدد المشارب و الظنون» نمایه‌ای از پراکندگی و آشفتگی جمعی در دوران اشغال و «الغرقى بغیر ماء» نمایه‌ای از بحران هویتی و خفقان سیاسی است که بی‌آنکه نشانه‌ای فیزیکی از آب باشد، حس غرق شدن در رنج را القا می‌کند. در سطح شاخص‌ها، تصاویر عینی و حسی شعر، همچون «صمت بعینیک»، «عشق یقرأ الأسرار» و «زغرذته روعه الألوان»، بازآفرینی مستقیمی از تجربه‌ی زیسته‌ی شاعر و مخاطب ارائه می‌دهند و زمینه‌ی هم‌ذات‌پنداری عاطفی را فراهم می‌آورند؛ در نهایت، شبکه‌ی تعاملی این سه‌گانه نشان می‌دهد که شاعر با بهره‌گیری از نمادهای هویتی، نمایه‌های تاریخی و شاخص‌های حسی، گفتگویی از «حضور در غیاب» را سامان می‌دهد که در آن، شهر غرق‌شده نه تنها بازنمایی‌کننده‌ی سرزمینی

اشغالی، بلکه آینه‌ای تمام‌نما از بحران هویت، نوستالژی ازدست‌رفته و امیدی است که در دل سکوت و عشق، به رمزخوانی اسرار و نجات از تاریکی می‌پردازد.

تحلیل قطعه‌ی «هَذَا الَّذِي لَمْ يَعُدْ الْوَقْتُ يَحْمِلُهُ» از نظریه‌ی

پیرس

شاعر در قطعه‌ی شعری مورد بحث از ستمی سخن می‌گوید که بر سرزمینش رفته است. برای آنکه بار انبوه رنج را به تصویر بکشد، سطرهای آغازین قصیده را نسبت به بخش پایانی، حجیم‌تر و متراکم‌تر از نظر واژگان ساخته است. در مقابل، بخش پایانی که به صورت تک‌واژگان یا عباراتی کوتاه و بریده‌بریده ظاهر می‌شود، نشان‌دهنده‌ی پایان یافتن طاقت و فرسودگی تحمل در برابر این همه ظلم است؛ گویی دیگر جایی برای تاب‌آوری باقی نمانده است. همچنین، قراردادن چهار سطر آخر بدون اعراب و با سکون در پایان واژگان را می‌توان نشانه‌ی خواست شاعر برای توقف «حرکت نزولی» ظلم و ستم تعبیر کرد؛ یعنی شاعر با این تکنیک می‌کوشد روند رو به گسترش ستم را دچار سستی و وقفه سازد: «أَتَسْكَعُ مُنْفَرِدًا/الْجُنُونَ كَأْسِي/مَدِينَةُ الْأَضْوَاءِ يَنْخُرُهَا الظَّلَامُ/مَنْ يُوقِفُ هَذَا الرَّصَاصَ/وَالْخَرَابُ لَيْسَ تَفَاحَةً مُشْتَهَاةً/إِنَّهُمْ يَلُوثُونَ الْبَحْرَ/يَطْرُدُونَ السَّهْرَةَ/هَذَا الْأَنْهَرُ لَيْسَتْ مِنْ دَمِي/وَهَذَا الشَّارِعُ لَيْسَ وَطَنِي/لَمْ يَعُدْ الْوَقْتُ/يَحْمِلُهُ» (17).

سرگردانم، تنها، دیوانگی جام من است. شهر چراغ‌ها را تاریکی از بین می‌برد. چه کسی این گلوله را متوقف می‌کند؟ ویرانی سببی دل‌خواه نیست. آنان دریا را آلوده می‌کنند، شب‌نشینی را می‌رانند. این رودها از خون من نیستند و این خیابان وطن من نیست. /دیگر/ زمان/ آن را تحمل نمی‌کند!

شاعر با بهره‌گیری از سه‌گانه‌ی نشانه‌شناسی پیرس، تصویری چندلایه از بحران هویت و ویرانی سرزمین ارائه می‌دهد. نشانه‌های نمادین در این اشعار، نقشی محوری در القای مفاهیم انتزاعی مقاومت دارند؛ واژگانی چون «مَدِينَةُ الْأَضْوَاءِ» در تقابل با «الظلام»

نمادی از آرمان‌شهر ازدست‌رفته و سلطه‌ی اشغال‌گری هستند و «الرصاص» و «الخراب» به عنوان نمادهای خشونت و استعمار، گفتمان قدرت سلطه‌گر را بازنمایی می‌کنند. نشانه‌های نمایه‌ای از طریق ارجاع مستقیم به واقعیت‌های عینی، حس تعلق مکانی و زمانی را برمی‌انگیزند؛ عبارت «هذا الشارع ليس وطني» به عنوان نمایه‌ای از آوارگی و غربت و «يلوثون البحر» نشانه‌ای از تخریب زیست‌بوم فلسطین توسط اشغالگران است که پیوندی علی با رنج مردم دارد. نشانه‌های شاخصی نیز از طریق بازآفرینی تصاویر حسی و عینی، تأثیر بصری شعر را افزایش می‌دهند؛ «الجنون كأسی» و «الخراب ليس تفاحةً مشتهاةً»، تصاویری شاخص از وضعیت روانی شاعر و ناخوشایندی ویرانی ترسیم می‌کنند که مخاطب را به هم‌ذات‌پنداری عاطفی دعوت می‌نماید. در نهایت، جمله‌ی «لم يعد الوقت يحمله» با کارکردی تفسیرگرانه، برگسست گفتمان سستی و پایان یک دوره‌ی تاریخی دلالت دارد و شبکه‌ای از نشانه‌ها را شکل می‌دهد که در تعامل با یکدیگر، بحران هویت و ضرورت مقاومت را بازتولید می‌کنند.

تحلیل قطعه‌ی «أَفُقٌ يَتَلَاشِي» از نظریه‌ی پیرس

شاعر در این قطعه‌ی شعری، اوضاع اسفبار حاکم بر میهن را وصف می‌کند و در آرزوی رسیدن به خواسته‌هایی است که در روزگار غربت از آن‌ها محروم شده است: «أُ هُوَ الْمَوْجُ الرَّاهِبُ/أَمْ نَزَفُ جُنُونِي فِي حَضْرَةِ أَفُقٍ يَتَلَاشِي؟!/الْوَقْتُ خَرَّائِطٌ مِنْ أَرْقٍ وَتَسَحُّ/لَا فَاصِلَةَ فِي الرُّؤْيَا/لَا وَقْعًا يَتَفَجَّرُ فِي الْحَالِ.../أَهِيَ اللَّحْظَةُ؟ مَا تُنبِئُ؟!/إِنِّي أَنْتَظِرُ...» (17).

آیا آن موجی ترسناک است یا خون‌ریزی جنون من در برابر افقی که محو می‌شود؟! زمان، نقشه‌هایی از بی‌خوابی است و جاری می‌شود، در رؤیا نه جدایی است، نه صدایی که در آنی منفجر شود... آیا همان لحظه است؟ چه پیامی دارد؟! من منتظرم...

این شعر پرسش‌هایی را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد؛ آیا شاعر در حال تجربه‌ی یک مکاشفه است یا یک فروپاشی روانی؟ جمله‌ی

پایانی «إِنِّي أَنْتَظِرُ...» تمام نشانه‌ها را به تعلیق درمی‌آورد و وضعیتی از انتظار بدون شیوه و زمان مشخص می‌سازد. پرسش «أَهْيَ اللَّحْظَةُ؟ مَا تُنْبِئُ؟» و فقدان پاسخ، ساختاری نشانه‌شناختی ایجاد می‌کند که در آن، هر بار تفسیر جدیدی از شعر ساخته می‌شود. نشانه‌های نمادین در این اشعار، مفاهیم انتزاعی پایداری و سرزمین را بازنمایی می‌کنند؛ «الموج الراهب» نمادی از نیروی خاموش طبیعت با هویتی مقدس و «الوقت خرائط من أرق» نمادی از گسست زمانی و سرگشتگی جمعی در اشغال‌گری است که به مشروعیت‌زدایی از وضعیت موجود می‌پردازد. نشانه‌های نمایه‌ای از طریق ارجاع مستقیم به واقعیت‌های عینی و روانی، حس تعلق مکانی و زمانی را برمی‌انگیزند؛ «نزف جنونی» و «أفق يتلاشي» نشانه‌هایی از فروپاشی تدریجی امید و تشدید رنج وجودی انسان فلسطینی هستند که پیوندی علی با خشونت اشغالگران دارند. نشانه‌های شاخصی نیز از طریق بازآفرینی تصاویر حسی و عینی، تأثیر بصری شعر را افزایش می‌دهند؛ «لا فاصلة في الرؤيا» و «لا وقعاً يتفجر في الحال» تصاویری شاخص از سیالیت ذهن و تعلیق کنش‌های انقلابی ترسیم می‌کنند که مخاطب را به هم‌ذات‌پنداری عاطفی با وضعیت انتظار و بلا تکلیفی دعوت می‌نمایند. در نهایت، جمله‌ی «إِنِّي أَنْتَظِرُ» با کارکردی تفسیرگرانه، بر کنش پویای انتظار به‌عنوان عنصری از مقاومت منفعلانه دلالت دارد و شبکه‌ای از نشانه‌ها را شکل می‌دهد که در تعامل با یکدیگر، بحران هویت، گسست زمانی و ضرورت صبر استراتژیک را در گفتمان پایداری بازتولید می‌کنند.

تحلیل قطعه‌ی «أَسْئَلُهُ بَغْدَاد» از نظریه‌ی پیرس

این شعر به کسانی تاخته که با توجیهات فلسفی و تأویل‌های دروغین، مانند «مسيلمه الكذاب»، جنایت‌های استعماری و اشغال را مشروع جلوه می‌دهند، اما حقیقت بزرگ جز بیداری خوارشدگان نتیجه‌ای ندارد. در نهایت، طعنه‌آمیز می‌گوید که این نظام ستم، جز موش‌ها (عوامل فرصت‌طلب)، از پیکره‌ی مردم

چیزی باقی نمی‌گذارد: «يُفْلِسُ الْإِرْهَابُ/مُؤَوَّلًا فِي حُلْمِهِ الْجَوَابُ/وَجَدْتُهُ يَبْحَثُ عَنْ مُسَيْلِمَةَ الْكَذَابِ/يَسْأَلُ: سَقَطَتْ بَغْدَادُ/أَهْكَذَا تُضَلَّلُ الْأَوْطَانُ؟/أَهْكَذَا يُضَلَّلُ الْإِنْسَانُ؟/لَا شَيْءَ يَوْقُظُ الْمُعْهَانَ/سِوَى الْحَقَائِقِ الْعِظَامِ/لَنْ تَطْلُعَ الشَّمْسُ/وَلَنْ يَأْتِيَ النَّهَارُ/كَانَ ظِلُّ اللَّهِ فِي الْأَرْضِ/وَحُكْمُهُ الْأَقْدَارُ/فَلْتَأْكُلِ الْجُرْدَانُ/كُلُّ وَاجِدٍ فِينَا (أَبُو رِغَال)» (17).

ترور، فلسفه‌بافی می‌کند، در رؤیایش، پاسخ را تأویل می‌کند. او را یافتم که دنبال مُسيلمه‌ی دروغگو می‌گردد و می‌پرسد: بغداد سقوط کرد؟ آیا چنین است که میهن‌ها را گمراه می‌کنی؟ آیا چنین است که انسان را گمراه می‌کنی؟ هیچ چیز خوار شده را جز حقیقت‌های بزرگ بیدار نمی‌کند. خورشید طلوع نخواهد کرد و روز نخواهد آمد. سایه‌ی خدا بر زمین بود و حکمت تقدیرها؛ پس موش‌ها بخورند هر آنچه را که در ما یافت می‌شود، ای ابورغال!

شاعر تصویری چندلایه از جریان‌های فکری انحرافی و ضرورت آگاهی‌بخشی در بستر مقاومت ترسیم می‌کند. نشانه‌های نمادین در این شعر، نقشی اساسی در بازنمایی مفاهیم انتزاعی مبارزه دارند؛ واژه‌ی «الإرهاب» به‌عنوان نمادی از سلطه‌گری و خشونت نظام‌مند، در تقابل با «الحقائق العظام» قرار می‌گیرد که نماد آگاهی، بصیرت و حقیقت‌جویی مقاومت است. همچنین، شخصیت تاریخی «مسيلمه‌ی کذاب» به‌عنوان نمادی از فریبکاری و تحریف حقیقت به‌کار رفته است که شاعر با ارجاع به او، جریان‌های معاصر انحرافی و توجیه‌گر اشغال را نقد می‌کند و «أَبُو رِغَال» نیز نمادی از خیانت و هم‌دستی با دشمن است که شاعر با بیان «فَلْتَأْكُلِ الْجُرْدَانُ كُلُّ وَاجِدٍ فِينَا أَبُو رِغَال»، نفرت خود را از خیانت‌کنندگان داخلی به تصویر می‌کشد. در سطح نشانه‌های نمایه‌ای، ارجاع مستقیم به واقعه‌ی تاریخی «سَقَطَتْ بَغْدَادُ»، نمایه‌ای از شکست‌های تاریخی جهان عرب و اشغال‌گری است که با پرسش «أَهْكَذَا تُضَلَّلُ الْأَوْطَانُ؟» رابطه‌ای علی میان فریبکاری نخبگان و سقوط سرزمین‌ها برقرار می‌کند. نشانه‌های شاخصی نیز از طریق

بازآفرینی تصاویر حسی و عینی، تأثیر بصری شعر را افزایش می‌دهند؛ «ظُلُّ الله فی الأرض و حکمة الأقدار»، تصاویری شاخص از باورهای دینی و اعتقاد به عدالت الهی ترسیم می‌کنند که در تقابل با تباهی و فریبکاری، امید به پیروزی نهایی را در دل مخاطب زنده نگه می‌دارد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف تحلیل و بررسی نشانه‌شناختی سروده‌های مقاومت نادر قاسم محمد قواسمه در دیوان «کان عالیاً و یبقی» براساس سه‌گانه‌ی نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس انجام شد تا به این پرسش بنیادین پاسخ دهد که نظام دلالت‌پردازی در شعر قواسمه از چه الگویی پیروی می‌کند و چگونه می‌توان با استفاده از این نظریه، به خوانشی نظام‌مند در این اشعار دست یافت. یافته‌های پژوهش نشان داد که نشانه‌های نمادین، با بسامدی بالاتر از دو نشانه‌ی دیگر، نقشی محوری در بازنمایی مفاهیم انتزاعی مقاومت ایفا می‌کنند و شاعر با بهره‌گیری از نمادهایی چون «هویت، آرمان، شهادت، دشمن، وطن، شهادت و اسطوره»، به آرمان‌های پایداری و تقویت هویت جمعی پرداخته است. نشانه‌های نمایه‌ای نیز از طریق ارجاع مستقیم به وقایع تاریخی و جغرافیایی خاص، همچون اشغال‌گری، تخریب، آوارگی و سقوط بغداد، حس تعلق مکانی و زمانی را در مخاطب برانگیخته است، درحالی‌که نشانه‌های شاخصی با بازآفرینی تصاویر عینی و حسی، suffering, and the reinforcement of resistance against hegemonic power. Within this literary tradition, poetry frequently transforms abstract concepts such as homeland, martyrdom, exile, hope, sacrifice, and liberation into emotionally compelling signs through which readers reinterpret their historical and social realities. The poetry of Nader Qasim Muhammad Qawasmeh, also known by the literary name Nader Hoda, provides a significant example of

همچون خون، زخم، ویرانی، جنون، رنج و عدالت الهی، تأثیر بصری شعر را افزایش داده و زمینه‌ی هم‌ذات‌پنداری عاطفی خواننده را فراهم آورده‌اند. تحلیل اشعار نشان داد که قواسمه با ایجاد شبکه‌ای پیچیده از نشانه‌ها در تعامل با یکدیگر، گفتمانی پویا و چندلایه را در دفاع از هویت و سرزمین شکل می‌دهد که در آن، مفاهیمی چون آگاهی‌بخشی، افشای فریبکاری دشمن و خائنان داخلی، تأکید بر هویت دینی و آرمان‌گرایی، طرد خیانت‌کنندگان و امید به پیروزی نهایی، به‌عنوان مهم‌ترین جلوه‌های مقاومت، بازتولید می‌شوند. در نهایت، نتیجه‌ی کلی پژوهش حاکی از آن است که نظریه‌ی نشانه‌شناسی پیرس با تأکید بر نقش تفسیرگر و بافت موقعیتی، الگویی کارآمد برای تحلیل شعر متعهد و مقاومت به‌شمار می‌رود و سروده‌های قواسمه نه تنها بازتاب‌دهنده‌ی رنج‌ها و آمال یک ملت درگیر با اشغال هستند، بلکه با بهره‌گیری هوشمندانه از نظام نشانه‌ای، به‌عنوان ابزاری برای بیداری وجدان جمعی و تقویت روحیه‌ی ایستادگی در برابر سلطه‌گری عمل می‌کنند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Resistance literature constitutes one of the most influential discursive formations in societies confronted with colonial domination, military occupation, political oppression, displacement, and structural injustice. Its function extends beyond aesthetic expression because it participates in the representation of collective identity, the preservation of historical memory, the articulation of communal

this committed poetic practice. His poems reflect his personal experiences, social environment, emotional conflicts, political concerns, and attachment to homeland, while simultaneously transcending individual experience to express the collective anxieties and aspirations of Arab societies affected by occupation, fragmentation, and political instability. His collection *Kāna 'Āliyan wa-Yabqā* is especially notable for its extensive use of symbolic language, historical allusion, geographical references, religious intertextuality, and sensory imagery. Qawasmeh's poetry is generally composed in the form of the prose poem, and its narrative structure, irregular rhythm, linguistic displacement, use of foregrounding, and reliance on recurring symbols create a multilayered semantic texture. His poetic persona "Hoda" functions as both a mask and a symbol through which he represents truth, goodness, beauty, spiritual elevation, and the poet's inner self (1). The collection therefore offers a rich field for semiotic investigation because its resistance discourse is not communicated exclusively through explicit political statements but through a complex network of signs that acquire meaning through cultural conventions, historical associations, textual relationships, and the interpretive participation of readers (6, 17).

The central problem of the present study concerns the manner in which the signs employed in Qawasmeh's resistance poetry can be identified, classified, and interpreted

according to Charles Sanders Peirce's triadic semiotic model. More specifically, the study addresses how symbolic, indexical, and iconic signs interact to reproduce the discourse of resistance and contribute to the formation of the audience's collective identity. Previous studies of Arab resistance literature have often concentrated on thematic criticism, sociological interpretation, stylistic analysis, or critical discourse analysis, whereas systematic Peircean investigations of Qawasmeh's poetry remain limited. This research gap is particularly important because a purely thematic reading can identify recurring concepts such as homeland, occupation, exile, hope, and betrayal but cannot fully explain the mechanisms through which these concepts become meaningful within the poem. Peircean semiotics provides a methodological framework for moving beyond descriptive interpretation toward an analysis of semiosis, or the process through which meaning is continuously produced by the relationship among the sign, its object, and its interpretant. In this framework, meaning is not considered a fixed property of a word or image but an interpretive outcome shaped by textual context, cultural knowledge, historical circumstances, and the reader's active engagement (9, 14). The principal objective of the research is therefore to identify and classify the signs used in the selected resistance poems, explain their semantic and ideological functions, and determine how they transform abstract ideals into concrete,

emotionally intelligible images. The study also seeks to clarify how concepts such as land, martyrdom, captivity, victory, enemy, myth, displacement, betrayal, and national memory are represented through different sign types and how these signs operate together to legitimize resistance, expose domination, preserve identity, and sustain hope. By linking a modern semiotic theory with an important corpus of contemporary Arabic poetry, the research additionally aims to provide an operational analytical model that may be applied to other works of committed and resistance literature.

The theoretical foundation of the study is based on Peirce's conception of the sign as a triadic relation involving the representamen, the object, and the interpretant. The representamen is the perceptible form through which something is represented; the object is the entity, event, quality, relationship, or concept to which the sign refers; and the interpretant is the meaning generated through interpretation. Unlike dyadic models that focus primarily on the relationship between signifier and signified, Peirce's theory emphasizes the dynamic role of interpretation and allows meaning to develop through an open-ended process of semiosis (9, 14). On the basis of the relation between the sign and its object, Peirce distinguishes among icon, index, and symbol. An iconic sign represents its object through resemblance, similarity, imitation, or shared sensory qualities; thus, poetic images of blood, ruins, fire, darkness, wounds, walls, deserts,

and closed doors may function iconically by enabling the reader to visualize or sensorially imagine violence, confinement, and destruction (2, 5). An indexical sign is linked to its object through an existential, causal, physical, spatial, or temporal connection. References to Baghdad's fall, occupation, displacement, geographical locations, ruined streets, contaminated seas, exhaustion, bleeding, and the passing of time may therefore function as indices of actual historical and psychological conditions (4, 15). A symbolic sign, by contrast, depends upon convention, cultural memory, learned association, law, or habitual interpretation. Words such as homeland, martyrdom, Jerusalem, Palestine, sword, horse, dawn, darkness, myth, and betrayal acquire symbolic force because communities have historically associated them with identity, sacrifice, struggle, glory, renewal, oppression, or treason (3, 15). These categories are analytically distinct but frequently overlap in literary texts, where a single sign may simultaneously resemble an object, point to a historical reality, and evoke a culturally established meaning.

The study employed a descriptive-analytical method informed by Peircean semiotics. The research corpus consisted of poems from *Kāna 'Āliyan wa-Yabqā* that directly or indirectly represented resistance-related themes, including attachment to homeland, foreign domination, political violence, destruction, displacement, memory, historical

defeat, collective humiliation, hope, spiritual endurance, and rejection of betrayal. The relevant poems were examined through complete enumeration, and the signs appearing in them were identified, categorized, and interpreted according to their dominant iconic, indexical, or symbolic functions. Particular attention was given to the poems “‘Adhābāt al-Kafrī,” “Li-Kafr Yūbā Ughannī,” “Awjā’ Mu’abbada,” “Mazāmīr,” “Hādhā alladhī Lam Ya’ud al-Waqt Yaḥmiluhu,” “Ufuq Yatalāshā,” and “As’ilat Baghdād.” The analysis considered lexical selection, imagery, metaphor, repetition, geographical references, historical allusions, religious intertextuality, syntactic arrangement, narrative progression, and the visual distribution of poetic lines. The poet’s recurrent references to Kafr Yuba, Baghdad, homeland, childhood, roads, cities, seas, horses, swords, fire, dawn, darkness, walls, graves, wounds, and waiting were examined not merely as isolated words but as elements within broader signifying networks. The interpretation also considered the role of the situational context and the audience’s cultural knowledge because the meaning of signs such as Musaylima the Liar, Abu Righal, divine justice, the Qur’anic fire of Abraham, and the lost sword depends on historical, religious, and cultural codes shared by the poet and the reader (1, 16, 17). This approach is consistent with applied semiotic perspectives that regard literary meaning as the outcome of interaction among textual structures, cultural conventions,

intertextual references, and interpretive practices (3, 11, 12).

The findings demonstrate that symbolic signs occur more frequently than iconic and indexical signs and perform a central role in representing the abstract meanings of resistance. In “‘Adhābāt al-Kafrī,” the poem becomes a symbol of cultural refuge and identity, drought symbolizes spiritual and political devastation, the island represents confinement, and the journey signifies the continuation of struggle despite the absence of an apparent exit. In “Li-Kafr Yūbā Ughannī,” Kafr Yuba functions as a symbolic homeland associated with birth, inheritance, childhood, wealth, memory, and existential belonging, while heartbeat and dawn iconically convey vitality and hope. The contradictory expression “laughing and weeping seconds” represents the simultaneous joy of resistance and pain of separation. In “Awjā’ Mu’abbada,” the wall functions symbolically and indexically as both an abstract barrier to freedom and a concrete sign of political and psychological confinement, while the coffin signifies the death of agency and the new dawn represents anticipated renewal. In “Mazāmīr,” cities, names, lights, horses, and swords symbolize identity, historical glory, and lost heritage; their sale becomes an index of defeat, submission, and the disintegration of collective power. In “Hādhā alladhī Lam Ya’ud al-Waqt Yaḥmiluhu,” the illuminated city opposed to darkness symbolizes the lost ideal community under domination, bullets and ruins index

actual violence, and the shortened final lines iconically reproduce exhaustion and the collapse of endurance. In “Ufuq Yatalāshā,” the disappearing horizon and the bleeding of madness index the gradual erosion of hope, while waiting functions as an ambiguous sign of both suspended action and strategic perseverance. Finally, in “As’ilat Baghdād,” Baghdad’s fall operates as an index of historical defeat, Musaylima symbolizes deception and ideological falsification, Abu Righal symbolizes internal betrayal, and the great truths symbolize awakening and resistance against manipulation (17). Across these poems, iconic images make suffering perceptible, indices connect the poetic discourse to concrete historical realities, and symbols transform those realities into culturally enduring narratives of identity, sacrifice, resistance, and hope.

In conclusion, the semiotic structure of Qawasmeh’s resistance poetry is based on the continuous interaction of symbolic, indexical, and iconic signs rather than on the isolated operation of any single category. Symbolic signs provide the ideological and cultural framework of the poems, indexical signs connect poetic expression to specific historical, geographical, political, and psychological realities, and iconic signs render suffering, destruction, hope, and endurance emotionally and sensorially accessible to the reader. Through this interaction, the poet transforms private memory into collective history, geographical attachment into national

identity, political defeat into ethical resistance, and individual pain into a shared discourse of persistence. The collection *Kāna ‘Āliyan wa-Yabqā* thus constructs a dynamic and multilayered semiotic network in which homeland is simultaneously a place, a memory, a moral value, and an existential foundation. The poems do not merely describe occupation and injustice; they actively reinterpret them by revealing the exhaustion of oppressive power, condemning intellectual deception and internal betrayal, preserving cultural memory, and sustaining the possibility of future renewal. The audience is not positioned as a passive recipient but as an interpretive participant who reconstructs meaning through historical knowledge, emotional identification, and cultural memory. Peirce’s model consequently proves to be an effective methodological framework for analysing committed poetry because it explains how poetic language produces ideological, emotional, and cultural meaning through the interaction of signs, contexts, and interpretants. Qawasmeh’s poetry ultimately emerges as an instrument of collective awakening that defends identity and homeland while transforming resistance into an enduring ethical, cultural, and imaginative practice.

References

1. Hoda N. Poetical Works. Irbid: Dar al-Kindi; 2002.
2. Safavi K. Introduction to the Semiotics of Literature. Tehran: Elmi Publishing; 2014.
3. Sojoudi F. Applied Semiotics. Tehran: Elm Publishing; 2014.

4. Ahmadi B. From Pictorial Signs to Text. Tehran: Markaz Publishing; 2015.
5. Heydari M. The Application of Peirce's Views in the Study of Alphabetic Signs in Poets' Divans: A Case Study of Anvari's Divan. Poetry Research Journal. 2016(28):107-30.
6. Damour I. Textual Rituals: Manifestations of the Prose Poem in the Poetry of Nader Hoda. Amman: Dar al-Aan Publishers and Distributors; 2020.
7. Barthes R. Elements of Semiology. London: Jonathan Cape; 1964.
8. Zamiran M. An Introduction to Semiotics. Tehran: Qesseh; 2003.
9. Peirce CS. Collected Papers. Cambridge: Harvard University Press; 1886.
10. Dinesen AM. An Introduction to Semiotics. Abadan: Porsesh Publishing; 2010.
11. Makaryk IR. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Tehran: Agah Publishing; 2014.
12. Guiraud P. Semiotics. Tehran: Agah Publishing; 2001.
13. Hamdawi J. Semiotics and Titling. Alam al-Fikr. 1997(3):45-67.
14. Eco U. Semiotics. Tehran: Sales Publications; 2016.
15. Chandler D. Semiotics: The Basics. Tehran: Sooreh Mehr Publications; 2018.
16. Hoda N. Ink of Darkness. Beirut: Dar Qudsiyyah; 1992.
17. Hoda N. It Was and Remains High. 1st ed. Irbid: Al-Biruni; 2009.