گنجینه زبان و ادبیات فارسی

تحلیل نشانه‌شناختی ارتباطات در دیوان «کان عالیا و یبقی» سروده نادر قاسم‌محمد قواسمه با تکیه بر نظریه پیرس

سیده زهرا اسدی آقبلاغی[1]، محمد رضا یوسفی[2*]، محمد حسن معصومی[2]

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

این پژوهش با هدف بررسی نشانه‌شناسی ارتباطات در سروده‌های نادر قاسم‌محمد قواسمه (۱۹۶۱م)، شاعر معاصر فلسطینی، با تکیه بر نظریه چارلز سندرس پیرس (۱۸۹۰م) انجام می‌شود و درپی آن است تا چگونگی تعامل نشانه‌های نمادین، شمایلی و نمایه‌ای را در بافت سروده‌های قواسمه آشکار کند. ضرورت این مطالعه، از خلأ تحلیل علمی و روشمند این اشعار با رویکرد نشانه‌شناسی ارتباطی ناشی می‌شود. مسئله اصلی، کاربست چارچوب سه‌گانه پیرس بر متنی است که در بافت خاص تاریخی و جغرافیایی فلسطین تولید شده است. باتوجه به غنای زبانی، پیوند عمیق با تاریخ و جغرافیای فلسطین، و بهره‌گیری از اسطوره و نمادهای فرهنگی، این پرسش مطرح است که چگونه نظام نشانه‌ای شعر قواسمه، مبتنی بر نظریه پیرس، معناسازی کرده و با مخاطب ارتباط برقرار می‌سازد؟ نظام نشانه‌شناختی ارتباط در سروده‌های دیوان او بر اساس نظریه پیرس چگونه عمل می‌کند و چه مفاهیمی را منتقل می‌سازد؟ در راستای پاسخ به سؤال تحقیق از روش توصیفی-تحلیلی استفاده می‌شود. یافته‌های تحقیق حاکی از آن است که دیوان شعر قواسمه با برجسته‌کردن نشانه‌های نمادین مانند (نور، شعله، سیاهی، شب و زندان)، نمایه (تکرار صدا، مجاز، کنایه) و شمایل(تشبیه و استعاره) در چارچوبی تفسیرپذیر، نه تنها به بازنمایی رنج و هویت فلسطینی می‌پردازد، بلکه خود به فرآیندی ارتباطی و پویا برای هماهنگی معنایی تبدیل می‌شود که غالباً در همنشینی و تقویت یکدیگر عمل می‌کنند.

کلیدواژگان: *نشانه‌شناسی ارتباطات، نادر قاسم‌محمد قواسمه، کان عالیا و یبقی، نظریه چارلز سندرس پیرس، شعر معاصر فلسطین، نشانه‌شناسی تطبیقی.*

شیوه استناددهی: اسدی آقبلاغی، سیده زهرا.، یوسفی، محمد رضا.، و معصومی، محمد حسن. (۱۴۰۵). تحلیل نشانه‌شناختی ارتباطات در دیوان «کان عالیا و یبقی» سروده نادر قاسم‌محمد قواسمه با تکیه بر نظریه پیرس. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴(۴)، ۱۹-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲ اسفند ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۰ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۷ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۲۸ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ دی ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

A Semiotic Analysis of Communication in the Poetry Collection Kān ʿĀliyan wa-Yabqā by Nader Qasem Mohammad Qawasmeh Based on Peirce's Theory

Seyedeh Zahra Asadi Aghablaghi[1], Mohammad Reza Yousefi[2]*, Mohammad Hasan Masoumi[2]

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

This study aims to examine the semiotics of communication in the poetry of Nader Qasem Mohammad Qawasmeh (1961), a contemporary Palestinian poet, based on the theory of Charles Sanders Peirce (1890), and seeks to elucidate how symbolic, iconic, and indexical signs interact within the textual context of Qawasmeh's poetry. The necessity of this study arises from the lack of a systematic and scholarly analysis of these poems from the perspective of communicative semiotics. The central problem concerns the application of Peirce's triadic framework to a text produced within the distinctive historical and geographical context of Palestine. Given the linguistic richness of Qawasmeh's poetry, its profound connection with Palestinian history and geography, and its extensive use of myth and cultural symbols, the following question arises: How does the sign system in Qawasmeh's poetry, when examined through Peirce's theory, generate meaning and establish communication with the audience? How does the semiotic system of communication operate in the poems of his collection according to Peirce's theory, and what concepts does it convey? To answer the research question, a descriptive-analytical method is employed. The findings indicate that Qawasmeh's poetry collection, through the foregrounding of symbolic signs such as light, flame, darkness, night, and prison; indexical signs such as sound repetition, metonymy, and allusion; and iconic signs such as simile and metaphor, within an interpretively open framework, not only represents Palestinian suffering and identity but also becomes a dynamic communicative process of semantic coordination, in which these signs frequently operate through their juxtaposition and mutual reinforcement.

Keywords: *semiotics of communication, Nader Qasem Mohammad Qawasmeh, Kān ʿĀliyan wa-Yabqā, Charles Sanders Peirce's theory, contemporary Palestinian poetry, comparative semiotics.*

How to cite: Asadi Aghablaghi, S. Z., Yousefi, M. R., & Masoumi, M. H. (2026). A Semiotic Analysis of Communication in the Poetry Collection Kān ʿĀliyan wa-Yabqā by Nader Qasem Mohammad Qawasmeh Based on Peirce's Theory. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(4), 1-19.

© 2026 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: 01 August 2026
Accept Date: 08 August 2026
Initial Publish: 19 August 2026
Final Publish: 22 December 2026

مقدمه

نشانه‌شناسی، به‌عنوان علمی که به مطالعه‌ی نظام‌مند نشانه‌ها و فرآیند تولید معنا می‌پردازد، در دهه‌های اخیر به ابزاری اساسی برای تحلیل و واکاوی متون ادبی تبدیل شده است (1). در این میان، نظریه‌ی چارلز سندرس پیرس (۱۸۹۰) به دلیل تأکید بر ماهیت سه‌گانه‌ی نشانه و فرآیند پویا و نامحدود تفسیر، چارچوبی غنی برای تحلیل چگونگی برقراری ارتباط و انتقال مفاهیم پیچیده در متون ادبی فراهم می‌آورد (2). شعر معاصر عربی، به‌ویژه شعر فلسطینی، با تلفیق سنت و نوآوری و بهره‌گیری از شبکه‌ای غنی از نمادها، اسطوره‌ها و ارجاعات تاریخی ـ اجتماعی، عرصه‌ای ایده‌آل برای کاربست چنین نظریه‌ای است (3).

نشانه‌شناسی بر آن است که ساختارهای داستانی و روایی می‌توانند بازتاب‌دهنده‌ی گفتمان‌های سیاسی، اجتماعی، تاریخی و روانی باشند. ازاین‌رو، هر روایت می‌تواند حامل برداشت‌های متنوعی از حقیقت باشد. نشانه‌ها، افزون بر نقش پررنگشان در تعاملات اجتماعی و زندگی روزمره، در عرصه‌های هنری مانند تئاتر، سینما و ادبیات نیز به گونه‌های مختلف حضور دارند. برای نمونه، زبانِ بدن در گونه‌های ادبی گوناگون از قبیل نمایشنامه، شعر و رمان کاربرد چشمگیری دارد. نویسنده یا شاعر از این نظام نشانه‌ای به‌مثابه ابزاری مؤثر برای انتقال معنا و پیام بهره می‌برد؛ امری که سبب می‌شود دریافت و درک پیام از سوی مخاطب با سهولت بیشتری انجام پذیرد.

ارتباطات در شعر شامل حرکت‌ها و رفتارهایی است که شاعر به تصویر می‌کشد. خواننده با رمزگشایی این نشانه‌ها می‌تواند به لایه‌های عمیق‌تر اندیشه‌ها و خواسته‌های شاعر دست یابد. همچنین، این عناصر نقش محوری در شناسایی و تحلیل شخصیت‌های شعر ایفا می‌کنند. از طریق نمایش واکنش‌های تند یا آهسته، ایما و اشاره‌ها و حالات بدنی، شاعر فضایی تعلیق‌آمیز می‌آفریند و ذهن خواننده را با اثر درگیر می‌سازد؛ عاملی که مشوق ادامه‌ی خوانش و کشف شعر است.

چارلز سندرس پیرس، فیلسوف آمریکایی، اصولی بنیادین را در حوزه‌ی نشانه‌شناسی ارائه داده است. از دیدگاه او، نشانه‌ها بلافاصله قابل درک و تفسیر نیستند، بلکه بسیاری از آن‌ها در لایه‌های ناخودآگاه ذهن جای دارند؛ یعنی فرد ممکن است به معنای آن‌ها آگاه نباشد. بنابراین، یکی از اهداف اصلی نشانه‌شناسی پیرس، تبیین این فرایند است که چگونه نشانه‌ها از حالت نهفته و ناخودآگاه، به مرحله‌ای می‌رسند که «دال بر چیزی بودن» و «نشان‌دهنده‌ی چیزی برای انسان بودن» را پیدا می‌کنند. بر اساس دیدگاه او، نشانه‌ها را می‌توان به سه دسته‌ی اصلی تقسیم کرد: «نماد»، «نمایه» و «شباهت‌نما» (شمایل). این طبقه‌بندی سه‌گانه، که پیرس خود آن را بنیادی‌ترین تقسیم‌بندی نشانه‌ها می‌داند، هنوز هم به‌طور گسترده‌ای در مطالعات نشانه‌شناختی مورد ارجاع قرار می‌گیرد. پیرس معتقد است که اندیشیدن تنها در پرتو نشانه‌ها امکان‌پذیر است. نشانه‌ها ممکن است به شکل‌های گوناگون کلامی، تصویری، آوایی یا حتی لمسی ظاهر شوند، اما آنچه روشن است، این است که این شکل‌ها به‌خودی‌خود فاقد معنا هستند و معنا چیزی است که ما به آن‌ها نسبت می‌دهیم (4).

نادر قاسم‌محمد قواسمه (۱۹۶۱)، شاعر معاصر فلسطینی، از چهره‌های شاخصی است که اشعارش بازتاب‌دهنده‌ی رنج، هویت، حافظه‌ی جمعی و مقاومت در بستر تاریخی فلسطین است (5). شعرهای نادر قاسم محمد قواسمه، شاعر معاصر اردنی، 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 به فراوانی دیده می‌شود و به گونه‌ای به زاریِ 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. همین ویژگی‌ها، بررسی آن را از منظر ارتباط غیرکلامی ضروری می‌سازد.

سروده‌های او، با وجود برخورداری از مضامین عمیق انسانی و سیاسی، کمتر در محاق تحلیل‌های علمیِ نظام‌مند با رویکرد نشانه‌شناسی ارتباطی قرار گرفته‌اند. اکثر پژوهش‌های پیشین بیشتر بر جنبه‌های محتوایی، زیبایی‌شناختی یا تاریخی ـ سیاسی این اشعار متمرکز بوده‌اند (6). این در حالی است که تحلیل نشانه‌شناختی بر پایه‌ی مدل پیرس، با تمرکز بر خودِ سازوکار تولید معنا و نقش فعال مخاطب در تکمیل فرآیند ارتباط، می‌تواند لایه‌های پنهان معنایی و نحوه‌ی تعامل متن با زمینه‌ی فرهنگی را روشن سازد (7).

بر این اساس، پژوهش حاضر با با روش توصیفی ـ تحلیلی و با هدف پر کردن بخشی از این خلأ پژوهشی شکل گرفته است. سؤال محوری این است که نظام نشانه‌شناختی ارتباط در سروده‌های نادر قاسم‌محمد قواسمه، بر اساس نظریه‌ی سه‌گانه‌ی پیرس، چگونه عمل می‌کند و چه مفاهیمی را از طریق چه انواعی از نشانه‌ها (نمادین، شمایلی، نمایه‌ای) و با چه سازوکار تفسیری به مخاطب منتقل می‌سازد؟ مصداق‌های ارتباط در این سروده‌ها بر اساس نظریه‌ی پیرس، کدام‌اند؟

روش تحقیق

این پژوهش با اتخاذ روش توصیفی ـ تحلیلی، به بررسی نظام نشانه‌شناختی سروده‌های نادر قاسم‌محمد قواسمه بر اساس نظریه‌ی پیرس می‌پردازد. در مرحله‌ی توصیف، داده‌های مورد نیاز شامل سروده‌های منتخب قواسمه و متون نظری مرتبط با نشانه‌شناسی پیرس به شیوه‌ی کتابخانه‌ای گردآوری و سپس به‌دقت طبقه‌بندی و تنظیم می‌شوند. در مرحله‌ی تحلیل، داده‌های توصیف‌شده در چارچوب مفهومی نظریه‌ی پیرس مورد تفسیر قرار می‌گیرند. این تحلیل با تمرکز بر چگونگی تولید معنا از طریق تعامل نشانه‌ها و نقش فرآیند تفسیری در ایجاد ارتباط با مخاطب انجام می‌شود. همچنین، ارتباط میان نشانه‌های شعری و بافت تاریخی، اجتماعی فلسطین، مورد بررسی قرار می‌گیرد تا ابعاد ارتباطی شعر فراتر از متن تحلیل شود. در نهایت، یافته‌های تحلیلی به‌منظور پاسخ به پرسش پژوهش، ترکیب و نتیجه‌گیری می‌شوند.

پیشینهٔ پژوهش

طبق بررسی‌های انجام‌شده، تاکنون پژوهشی با عنوان «تحلیل نشانه‌شناسی ارتباطات در سروده‌های نادر قاسم‌محمد قواسمه بر اساس نظریه‌ی پیرس» انجام نگرفته است. با این حال، برخی مطالعات به‌صورت مستقل به بررسی ابعادی از نظریه‌ی پیرس یا به تحلیل جنبه‌هایی از شعر قواسمه پرداخته‌اند که در ذیل به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

حسینی (8) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود به «بررسی شکلی و محتوایی اشعار نادر قاسم محمد قواسمه با تکیه بر کتاب «عالیا کان ویبقی» پرداخت. نتایج پژوهش نشان‌دهنده‌ی آن است که شعرهای او پیوندی نزدیک با رویدادهای جامعه و تجربه‌های زندگی خودش دارد و مضامینی چون میهن‌پرستی، ناخشنودی از وضع موجود، فقر گسترده و بی‌عدالتی اجتماعی، مسائل مرتبط با زنان و موضوعاتی از این دست را دربر می‌گیرد. او با تکیه بر استعداد و قریحه‌ی شاعرانه‌اش، در حوزه‌ی خیال‌پردازی و تصویرسازی، صحنه‌هایی بدیع و گیرا آفریده است. صنایع ادبی و آرایه‌های بدیعی نیز جایگاهی برجسته در شعر او دارند و او در همه‌ی قالب‌های شعری‌اش از این هنرها بهره برده است.

غیبی و همکاران (9) در پژوهشی با عنوان «نشانه‌شناسی نمادهای آب و آتش در شعر شفیعی‌کدکنی و آدونیس بر اساس الگوی چارلز پیرس»، این نمادها را تحلیل کرده‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که دلالت‌های واژه‌های آب و آتش در اشعار این دو شاعر، مفاهیم متنوعی از جمله جریان و پویایی، تزکیه و پاک‌کنندگی،

دگردیسی، نابودگری، حیات، نوگرایی، عظمت گذشته، جنگ، زایش نو و عشق را دربر می‌گیرد.

اسودی و خیری (10) نیز به بررسی ارتباط اجزای سه‌گانه‌ی نشانه‌های مرتبط با مفهوم عشق در شعر فاروق جویده بر پایه‌ی نظریه‌ی پیرس پرداختند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که جویده با به‌کارگیری رمزگان‌های زیبایی‌شناختی، مکانی ـ زمانی و با استفاده از محورهای افقی و عمودی کلام، نشانه‌های شعری عشق را آفریده و با بارگذاری معانی ضمنی چندلایه، ظرفیت معنایی واژگان را افزایش داده و مقصود خود را در قالبی مجازی و پوشیده بیان کرده است.

سهرابی و همکاران (11)، مفهوم غربت زمانی ـ مکانی در دیوان «أحزان السنة العراقية» را بر اساس نظریه‌ی پیرس مورد تحلیل قرار دادند. بر اساس یافته‌ها، شاعر از رمزگان‌های مختلف با اهدافی همچون زیباسازی کلام، افزایش ظرفیت معنایی واژگان و خلق ترکیب‌های معنایی نو و نامأنوس استفاده کرده است. این شگرد، ذهن مخاطب را از دلالت صریح و ساده‌ی واژگان به‌سوی معنای ضمنی، خیال‌انگیز و دور سوق می‌دهد و تصاویری می‌آفریند که بازتاب‌دهنده‌ی عوامل برون‌متنی، جهان‌بینی، عواطف نوستالژیک، غربت و دلبستگی شدید شاعر به وطن است.

باوان‌پوری و همکاران (12) در پژوهشی با عنوان «نشانه‌شناسی ارتباطات غیرکلامی در رمان "الطلياني" اثر شکری المبخوت» به بررسی این موضوع پرداختند. یافته‌های ایشان نشان می‌دهد که نویسنده در این رمان، بیشترین استفاده را از حالت‌های چهره و کارکردهای مرتبط با آن برده است. المبخوت از این نشانه‌های غیرکلامی برای بیان طیفی از عواطف و مقاصد، از جمله ترس از رویدادی شگفت، رضایت، تمسخر و مواردی از این دست بهره برده است.

الضمور (13) کتاب «شعائر النص: تجليات قصيدة النثر في شعر نادر هدى» را در دار ناشرون اردن چاپ نمود که درباره‌ی قصیدهٔ النثر و ظهورش در شعر نادر هدی است. نویسنده در مقدمه به بیان نتیجه‌ی پژوهش خود در مورد قصیدهٔ النثر 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 (13).

درحالی‌که مطالعات ناچیز پیشین، اشعار نادر قاسم‌محمد قواسمه را صرفاً از منظر شکلی، محتوایی و تاریخی تحلیل کرده‌اند، پژوهش حاضر به‌طور خاص و برای نخستین بار، چارچوب جامع نشانه‌شناسی ارتباطات پیرس را به‌عنوان یک نظام تحلیلی یکپارچه بر سروده‌های این شاعر تطبیق می‌دهد. تمرکز این تحقیق بر تبیین فرآیند پویای تولید معنا و برقراری ارتباط از طریق تحلیل تعامل سه‌گانه‌ی نشانه‌ها (نماد، شمایل، نمایه)، در بافت خاص اشعار قواسمه است. بنابراین، این مطالعه با پر کردن خلأ موجود، درصدد ارائه‌ی تحلیلی نظام‌مند از سازوکار نشانه‌شناختی حاکم بر ارتباط شعر قواسمه با مخاطب است.

مبانی نظری

نظریه‌ی چارلز سندرس پیرس

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 به خاطر 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 (14).

از دیدگاه پیرس، نشانه‌شناسی تمامی حوزه‌های دیگر مطالعه را در بر می‌گیرد. او بیان می‌کند: «من هرگز نتوانسته‌ام هیچ موضوعی ـ

اخلاق، متافیزیک، جاذبه، ترمودینامیک یا هر چیز دیگر ـ را مطالعه کنم، مگر آنکه آن را به‌عنوان پژوهشی نشانه‌شناختی در نظر گرفته باشم». امروزه این نکته روشن و آشکار است که نشانه‌شناسی به‌عنوان رویکردی میان‌رشته‌ای یا به تعبیر برخی، حوزه‌ای علمی و فرارشته‌ای شناخته می‌شود که از گرایش‌ها، رویکردهای متنوع و تعاریف فلسفی گوناگون درباره‌ی یک موضوع واحد تأثیر پذیرفته است (15).

پیرس نشانه‌ها را به سه دسته‌ی اصلی تقسیم می‌کند:

شمایل: رابطه مبتنی بر شباهت است و نشانه‌ای است که از طریق شباهت با موضوع خود، آن را بازنمایی می‌کند. این شباهت می‌تواند در شکل، ساختار، صدا یا هر ویژگی مشترک دیگری باشد. نقاشی یک درخت، عکس یک شخص یا نقشه‌ی جغرافیایی نمونه‌هایی از شمایل هستند (16).

نمایه: رابطه مبتنی بر اتصال وجودی یا علّی است. نشانه به‌طور فیزیکی یا علّی با ابژه مرتبط است و وجودش وجود ابژه را نشان می‌دهد.

نمایه از دیدگاه پیرس، نشانه‌ای است که رابطه‌ی میان دال و مدلول بر اساس پیوندی عینی، وجودی یا علّی و معلولی است. در اینجا، نشانه به‌طور مستقیم یا فیزیکی به موضوع خود اشاره می‌کند و وجودش به وجود آن موضوع وابسته است. برای مثال، دود نمایه‌ی آتش، تب نمایه‌ی بیماری، و ردپا نمایه‌ی گذشتن یک جانور است (14).

نماد: رابطه کاملاً قراردادی، عرفی و آموختنی است. هیچ شباهت یا رابطه‌ی فیزیکی ذاتی وجود ندارد و ارتباط صرفاً بر اساس توافق اجتماعی برقرار می‌شود. نماد نشانه‌ای است که در آن، رابطه‌ی میان دال و مدلول بر پایه‌ی قرارداد و توافق اجتماعی شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، این رابطه طبیعی یا ذاتی نیست، بلکه با پذیرش جمعی برقرار می‌شود. واژگان زبان، مهم‌ترین نمونه‌های نمادین هستند. همچنین در علوم دقیقی مانند ریاضی، فیزیک و شیمی از نشانه‌های نمادین خاص و قراردادی به‌طور گسترده استفاده می‌شود. این دسته از نشانه‌ها انتزاعی‌ترین و اجتماعی‌ترین نوع نشانه محسوب می‌شوند (17).

نشانه‌شناسی ارتباطات

نشانه‌شناسی به بررسی روشمند همه‌ی عواملی می‌پردازد که در ایجاد یک نشانه از سوی فرستنده و تفسیر آن از سوی دریافتنده نقش دارند (18). به بیانی دیگر، «نشانه‌شناسی دانشی است که به بررسی نظام‌های نشانه‌ای مانند زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامت‌دهی و موارد مشابه می‌پردازد» (19). آنه ماری دینه‌سن معتقد است که «نشانه‌شناسی گونه‌ای دیگر از منطق است. منطق به معنای گسترده‌ی آن، برابر با نشانه‌شناسی است که مطالعه‌ی کلّی نشانه‌ها را شامل می‌شود» (20).

«ارتباط یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است» (21) که انواع رفتارهای حرکتی افراد، از جمله حالت چهره، حرکات بدن، ژست‌ها و حرکات تنظیم‌کننده‌ی مکالمه و نظایر آن را در بر می‌گیرد. در واقع، «ارتباط غیرکلامی شامل پیام‌های آوایی و غیرآوایی است که با وسایلی فراتر از ابزارهای زبانی و زبان‌شناختی، ارسال و تفسیر می‌شوند» (21).

مایکل آرژیل در تعریف ارتباط می‌نویسد: «ارتباط یا انتقال پیام از طریق بدن، زمانی رخ می‌دهد که فردی با استفاده از حالت‌های صورت، آهنگ صدا یا هر مجرای ارتباطی دیگری، بر فرد دیگر تأثیر بگذارد. این تأثیرگذاری می‌تواند عامدانه یا غیرعمد باشد» (22).

این مفهوم در عربی با عنوان «الاتصال» شناخته می‌شود (23) و بیشترین کاربرد را در زندگی روزمره دارد. دلیل این امر آن است که گفتار، نخستین و کارآمدترین ابزار ارتباطی بین انسان‌ها محسوب می‌شود (24). ارتباطات که اغلب تحت عنوان «زبان بدن» مطرح می‌شوند، شامل نشانه‌های غیرکلامی، تصویری و دیداری در تعاملات اجتماعی هستند. این نشانه‌ها نیز همچون سایر

نشانه‌ها از دو جزء «دال» و «مدلول» تشکیل شده‌اند که با تغییر دال، مدلول نیز تغییر می‌کند؛ برای مثال، درهم کشیدن ابروها نشانه‌ای از خشم یا ناراحتی است، در حالی که گشاده بودن ابروها می‌تواند حاکی از رضایت و خوشحالی باشد (25). علاوه بر این، مواردی مانند حالت‌های بدن، طرز ایستادن، سبک پوشش، حالات چهره، اشارات، نمادهای مصنوع، مدیریت زمان، استفاده از فضا، موسیقی و موارد مشابه، همگی از جمله نشانه‌های ارتباطی به شمار می‌روند. این نشانه‌ها می‌توانند به‌طور مستقل حامل پیامی باشند یا به افزایش تأثیرگذاری پیام‌های کلامی کمک کنند (12).

باتوجه به مطالب فوق، نشانه‌شناسی، علم بررسی نظام‌مند نظام‌های نشانه‌ای (مانند زبان و رمزگان) و فرآیند تولید و تفسیر معناست. یکی از شاخه‌های کاربستی آن، نشانه‌شناسی ارتباطات است که به مطالعه‌ی پیام‌های غیرکلامی می‌پردازد. این پیام‌ها که فراتر از ابزارهای زبانی ارسال و دریافت می‌شوند، شامل طیف وسیعی از حالت‌های چهره، حرکات بدن، اشارات، مدیریت فضا و زمان هستند. هر یک از این رفتارها به‌عنوان یک دال در نظر گرفته می‌شود که مدلولی خاص را به مخاطب منتقل می‌سازد. این نشانه‌ها می‌توانند به‌طور مستقل عمل کنند یا تأثیر پیام کلامی را تقویت نمایند. بنابراین، ارتباط غیرکلامی، به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر و مؤثر در تعاملات اجتماعی، از طریق نشانه‌شناسی قابل تحلیل است.

معرفی نادر قاسم محمد قواسمه

نادر قاسم محمد قواسمه (۱۹۶۱–۲۰۱۶) در روستای کفر یوبا از توابع استان اربد به دنیا آمد. او مدرک کارشناسی علوم سیاسی و اداری را در سال ۱۹۸۴ از دانشگاه لبنان در بیروت دریافت کرد. پس از فارغ‌التحصیلی، از سال ۱۹۸۵ 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 (13).

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 أُحِبُّ/ أَمَّا اسْمِي المُطْرِي/ فَهُوَ (نَادِرُ قَاسِمُ مُحَمَّدِ قَوَاسِمَةُ)/ عِبْءُ القُيُودِ فِي المَرَاسِمِ/ وَالْمَرَائِي/ غَابَةٌ مِنَ الجُنُونِ تَتَوَطَّنُ أَوْصَالَهُ/ مَاذَا يُرِيدُ؟» (26)؛

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» به‌عنوان 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» (27). نادر هدی در شعرش از ذات انسانی خود فراتر رفته و بعدی روحانی و قدسی به خود می‌گیرد:

«يَا هُدَى، رُبَّمَا تَحْرِقُ النَّارُ أَصَابِعَكَ/ رُبَّمَا تَأْتِي عَلَيْكَ/ فَابْتَعِدِي/ لَكِنَّهَا اقْتَرَبَتْ/ أَلْقَتْ نَفْسَهَا فِي النَّارِ/ فَمَا احْتَرَقَتْ» (26)؛

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 «كانَتْ بَرْدًا وَسَلاماً» اشاره به آیه‌ی کریمه ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ (انبیاء/۶۹)؛ گفتیم: ای آتش! بر ابراهیم سرد و سالم باش! و در واقع شاعر از تناص قرآنی بهره برده است.

درباره‌ی زندگی‌نامه‌ی وی در منابع مختلف، اطلاعات زیادی نیست؛ اما بر این مسئله تأکید شده که او در جستجوی آزادی حقیقی بود و اعتقاد داشت که انسان عربی، معنا و مفهوم آزادی را

به‌درستی درک نکرده است. او از جمله شعرایی است که در حوزه‌ی قصیدۀالنثر دارای سروده‌هایی است و مانند بسیاری دیگر از شعرای قصیدۀالنثر به وزن و قافیه در سروده‌هایش عنایتی ندارد. او از واژگان ساده، رایج و معمولی استفاده کرد و با مطالعه‌ی دیوانش می‌توان به روانی و سادگی اشعارش پی برد (13).

بحث و بررسی

شمایل در دیوان «کان عالیا و یبقی»

بر پایه‌ی نظریه‌ی پیرس، شمایل نشانه‌ای است که از طریق شباهت با موضوع خود عمل می‌کند. در دیوان قواسمه، شمایل‌ها عمدتاً در سطح تصویری و شنیداری به کار گرفته شده‌اند تا مفاهیم انتزاعی مقاومت، رنج، حافظه و هویت را ملموس و عینی سازند. قواسمه در قطعه‌ی شعری «إلی أمّی» چنین می‌سراید: «أسیرُ مُتَّکئاً عَلَی حُلُمٍ قَدیمٍ/ أجْترُ ما تَبْقی فی مُخَیَّلَتی مِنْ شَواطِئِ الأشْیاءْ/ الأشْیاءُ تنأی/ وَالغُرْفَةُ مَنْسیَّةٌ/ ولاأعْرِفُ کَیْفَ نَمَتِ التّلّةُ فَوْقَ سَرِیرِی/ وَشَجَرَةُ السَّرْوِ صارَتْ بابَها الثّانی/ وَکَیْفَ ارتَکَنْتُ إلی لَهْبِ البعادِ/ لامَسَنی الجُنُونُ مُخْتَلطاً بالقَصیدَةِ/ ... قالَتْ/ بأنَّ البِلادَ الّتی یَسْکُنها الظَّلامُ/ لابُدَّ وأنْ تحرِّرَ نَفْسَها بالسَّفَرِ/ وَأنا أنْشِدُ الضِّیاءَ وَالمَطَرِ/ کَیْ أجیءَ إلَیْک» (28).

با تکیه بر رویاهای قدیمی حرکت می‌کنم. باقیمانده‌ی تخیلاتم از سواحل چیزها را نشخوار می‌کنم. چیزها دور هستند و اتاق فراموش شده است. نمی‌دانم چگونه تپه بالای تختم رشد کرد و درخت سرو درب دوم آن شد و چگونه بر شعله‌ی دوری تکیه کردم؟ پس جنون آمیخته به شعر مرا لمس کرد ... گفت که در این سرزمین، تاریکی سکونت دارد. او باید خودش را با سفر آزاد کند. من نور و باران را می‌خوانم تا به‌سوی تو بیایم.

بر اساس نظریه‌ی نشانه‌شناسی و شمایل پیرس، این شعر را می‌توان به‌مثابه شبکه‌ای پیچیده از نشانه‌ها دید که در تعامل با یکدیگر، فرآیند ذهنی و عاطفی شاعر را بازمی‌آفرینند. در این بافت شعری، «حُلُمٌ قَدیم» (رؤیای کهن) نشانه‌ای قراردادی است که بر دنیایی از آرزوها، خاطرات و شاید آرمان‌های دست‌نیافته دلالت می‌کند. شاعر در حالتی انفعالی «مُتَّکئاً» به آن تکیه زده، و این رابطه، «أسیر» (سیر می‌کنم) را می‌سازد. فعل «أجترُّ» که برای حیوانات نشخوارکننده به کار می‌رود، به زیبایی به یک شبه‌نشانه تبدیل می‌شود؛ چرا که کیفیت تکرار مداوم، خسته‌کننده و بسته‌ی فرآیند مرور ذهنی را در شکل واژه و معنای استعاری آن می‌توان دید. آنچه را می‌جَوَد، «شَواطِئُ الْأَشْیَاء» (ساحل‌های اشیا) است. ساحل به‌عنوان مرز بین دریا و خشکی، نشانه‌ای از لحظات گذار، تماس‌های ناپایدار با اشیا و خاطراتی است که اکنون تنها کرانه‌های محو آن‌ها در تخیل باقی مانده است. «نَمَتِ التَّلَّةُ فَوْقَ سَرِیرِی» (تپه روی تخت من رویید) و «شَجَرَةُ السَّرْوِ صارَتْ بابَها الثّانی» (درخت سرو در دوم آن شد)، شبه‌نشانه‌هایی هستند که وضعیت درونی رشدیابنده‌ی انزوا و تبدیل فضای خصوصی (اتاق) به طبیعتی فراخ و بیگانه را به شکل محسوس نشان می‌دهند. این تغییرات، به نوبه‌ی خود، معنایی جدیدی می‌سازند: «لَهَبُ الْبُعَاد» (شعله‌ی دوری). دوری معمولاً سرد است، اما اینجا به «شعله» پیوند خورده؛ مفهومی پارادوکسیکال از رنجی سوزان که از فاصله نشأت می‌گیرد. رسیدن به نقطه‌ی اتحاد با این شعله‌ی نمادین «ارْتَکَنْتُ إِلَیْه»، تفسیرمایه‌ی نهایی این زنجیره را آشکار می‌کند: «لَامَسَنِی الْجُنُونُ مُخْتَلِطًا بِالْقَصِیدَة» (دیوانگی درآمیخته با شعر مرا لمس کرد). در نظریه‌ی پیرس، این اوج فرآیند نشانه‌ای است؛ جایی که نشانه (رؤیای کهن، دوری، انزوا) به تفسیرمایه‌ای می‌انجامد که خود یک نظام نشانه‌ای جایگزین است: «دیوانگی» و «شعر». هر دو، زبان‌ها یا حالات ادراکی جدیدی هستند که واقعیت را بازتعریف می‌کنند.

شاعر در جایی دیگر چنین می‌سراید:

«أحْمِلُ الشَّمْسَ لِمُنْتَصَفِ اللَّیْلِ/ وَلِلْغاباتْ/ هدی.../ أیْنَ أنْت؟!/ أنا محارةٌ عَذَّبَها المَوْجُ/ لُؤْلُؤَةٌ لِلْبَحْرِ الأصْلِیّ/ الخُیُولُ تَسْرَحُ فی مَراعِیّ/ هَلْ تَسْألُ الزَّوارِقُ عَنْ سُرْعَةِ الأمْواجِ وَالرِّیح؟!/ المَدائنُ تَنْهَبُ البَحْرَ/ تأخُذُهُ وَتَغْرقُ/ من الرَّمْلِ/ عَیْنایَ عَباءَةٌ/ اللَّیْلُ حصادٌ/ ... مِنْ

دَهْرِ، أصْرخُ لِسَمْراءِ الخَیالاتِ/ اللَّعْنَةَ أیُّها الشَّیْطانُ!/ خَلَعْتُ نَعْلَیَّ عَلَی بابِ الحَیاةِ/ تُثمِّرُ الآلامُ أغْصانَ قَلْبی/ الانْکسارُ خُرْجِی، وَالشُّرُودُ مَتاعِی/ ... طِفْلاً تربی بالألَمِ» (28).

من خورشید را برای نیمه‌شب می‌برم و برای جنگل‌ها. هدیه... کجایی؟! من صدفی‌ام که موج عذابش داده، مرواریدی برای دریای اصیل. اسب‌ها در چراگاه‌هایم می‌چرند. آیا قایق‌ها از سرعت امواج و باد می‌پرسند؟! شهرها دریا را می‌دزدند. آن را می‌گیرند و غرق می‌شوند. از شن، چشمانم عباست، شب درو است ... از روزگاری، بر سمیرای خیالات فریاد می‌زنم، لعنت بر تو ای شیطان!، کفش‌هایم را بر درگاه زندگی درآوردم، دردها شاخه‌های قلبم را به بار می‌نشانند، شکست ره‌آورد من است، و آوارگی کالای من ... کودکی که با درد بزرگ شده است.

در قطعه‌ی شعری مذکور، «الشَّمْس» (خورشید) نماد امید، روشنایی و حیات است، اما زمانی که برای «مُنْتَصفِ اللَّیْلِ» (نیمه‌شب) و «الْغَابَاتْ» (جنگل‌ها) حمل می‌شود، تبدیل به یک استعاره‌ی قدرتمند از تلاش شاعر برای تاباندن معنویت و هدایت به قلب تاریکی و بی‌راهی می‌گردد. این عمل حمل خورشید، نشانه‌ای است که دلالت بر وجود یک وضعیت متضاد (روشنایی در تاریکی) و نیز اراده‌ی جسورانه‌ی فاعل دارد. شاعر، شعرش را در قالب «مَحَارَةٌ عَذَّبَهَا الْمَوْجُ/ لُؤْلُؤَةٌ لِلْبَحْرِ الْأَصْلِیّ» (صدفی که موج عذابش داده/ مرواریدی برای دریای اصیل) بازمی‌نماید. این تصویر یک شمایل است؛ زیرا از طریق شباهت (صَدَفِ رنج‌دیده، مروارید پنهان) حالت درونی شاعر را مجسم می‌سازد. «الْبَحْرُ الْأَصْلِیّ» (دریای اصیل) خود یک نماد استعاری از اصل و خاستگاه وجود، حقیقتِ گمشده یا عشق والاست. تضاد بین عذاب موج و گوهریابی، استعاره‌ای از پالایش رنج است. تصاویر «الْخُیُولُ تَسْرَحُ فِی مَرَاعِیّ» (اسب‌ها در چراگاه‌هایم می‌چرند) و پرسش استعاری «هَلْ تَسْأَلُ الزَّوَارِقُ عَنْ سُرْعَةِ الْأَمْوَاجِ وَالرِّیحِ؟!» (آیا قایق‌ها از سرعت امواج و باد می‌پرسند؟) بر یک طبیعتِ سرکشِ درونی و تسلیم در برابر جبر دلالت دارند. قایق (نماد انسان/ شاعر) نیازی به پرسش از سرعت موج و باد (نیروهای قهار و تغییرناپذیر زندگی) ندارد؛ زیرا پاسخ روشن است. این نمایه‌ای از تقدیرگرایی است. استعاره‌های تلخ «الْمَدَائِنُ تَنْهَبُ الْبَحْرَ/ تَأْخُذُهُ وَتَغْرَقُ» (شهرها دریا را غارت می‌کنند/ آن را می‌گیرند و غرق می‌شوند) نمایانگر تضاد ویرانگر تمدن و طبیعت است، جایی که حرص انسان نهایتاً نابودکننده‌ی خود اوست. در برابر این یورش بیرونی، شاعر به درون پناه می‌برد: «مِنَ الرَّمْلِ/ عَیْنَایَ عَبَاءَةٌ» (از شن/ چشمانم عباست). این تصویر، یک شمایل استعاری است که حسِّ دیدِ ماتم‌بار را القا می‌کند؛ چشمانی که مانند شن روان است و چون عبا (پوشش) گسترده و تاریک.

بیان «اللَّیْلُ حَصَادٌ» (شب، درو است) یک استعاره‌ی مفهومی است: شب (نماد تاریکی، رنج، انتظار) به‌مثابه فصل درو کردنِ پیامدهاست. فریاد «اللَّعْنَةَ أَیُّهَا الشَّیْطَانُ» (لعنت بر تو ای شیطان) و «خَلَعْتُ نَعْلَیَّ عَلَی بَابِ الْحَیَاةِ» (کفش‌هایم را بر درگاه زندگی کندم) نمایه‌هایی از انکار، عصیان و ورودِ آیینی به مرحله‌ای جدید هستند. کندن کفش، نشانه‌ی تقدس مکان (یا در اینجا، تقدس/دشواریِ خود زندگی) یا آمادگی برای رنج است.

تصویر پایانی، اوج استعاره‌های پیرسی است: «تُثَمِّرُ الْآلَامُ أَغْصَانَ قَلْبِی/ الْانْکِسَارُ خُرْجِی، وَالشُّرُودُ مَتَاعِی/ ... طِفْلًا تُرَبِّی بِالْأَلَمِ» (رنج‌ها شاخه‌های قلبم را به بار می‌نشانند/ شکستْ توشه‌دانم است و آوارگی کالایم/ ... کودکی که با درد پرورش می‌یابد). اینجا، رنج (درد) تبدیل به عامل باروری (شاخه‌های میوه‌دار) می‌شود. «شکست» و «آوارگی» از وضعیت‌های منفی به نمادها/ متاع‌های وجودی شاعر ارتقا می‌یابند. در نظام نشانه‌شناختی پیرس، این تفسیرمایه‌ی نهایی شعر است: هویت شاعر، محصولی است که در فرآیندی استعاری، از طریق رنجِ تحمیل‌شده توسط زندگی (موج)، و با پذیرش شکست و آوارگی به‌عنوان تنها دارایی‌ها، پرورش

یافته است. کل شعر، سفر نشانه‌ای از حمل خورشید (امید فعال) به‌سوی پذیرش تاریکی و تبدیل رنج به مروارید هویت است.

بنابراین، شمایل‌ها در دیوان «کان عالیا و یبقی» تنها یک آرایه‌ی ادبی نیستند، بلکه ابزاری ارتباطی و نشانه‌شناختی هستند که از مجرای شباهت، شکاف بین تجربه‌ی درونی شاعر و ادراک مخاطب را پر می‌کنند. آن‌ها جهانِ درونی شعر متشکل از درد، امید و پایداری را به گونه‌ای ترسیم می‌کنند که گویی قابل دیدن و شنیدن است. این کارکرد، شعر قواسمه را از بیانی خطابی صرف فراتر برده و به اثری تجسم‌یافته و چندحسی تبدیل می‌کند.

نمایه در دیوان «کان عالیا و یبقی»

نمایه معمولاً پدیده‌ای طبیعی است که بر پدیده‌ای دیگر اشاره می‌کند که مستقیماً قابل درک نیست و با آن پیوندی واقعی یا علّی دارد؛ مانند تب که نمایه‌ی بیماری است (17). بر اساس نظریه‌ی پیرس، نمایه نشانه‌ای است که بین دال و مدلول آن یک رابطه‌ی وجودی، علّی یا مجاورت فیزیکی برقرار است. در دیوان قواسمه، نمایه‌ها نقشی محوری در ایجاد حسِّ بی‌واسطگی، عینیت و ارتباط مستقیم با واقعیت تاریخی ـ جغرافیایی فلسطین ایفا می‌کنند.

قطعه‌ی شعری «مقامات حیرتی» دربردارنده‌ی مفاهیم و واژگان عرفانی است و می‌توان نمایه را در آن مشاهده کرد:

«ابْقَ حَيْثُ أنْتَ/ بَدْرُ اللَّيْلَةِ الظَّلْماء/ بَعْثُ المَواكِبِ والأعْطيات/ آيَةٌ لِفَجْرٍ جَديد ... !/ كأنّي عَلَى صَفْحَةِ حَجَر!!/ مَنْ يبعثُ الهدأةَ فی روح عاصفَةٌ/ نازفَةٌ/ حائرَةٌ/ وكأنّي إلى غَيْرِ دَرْبٍ/ لَسْتُ أدْرِي أنّي أسير/ تؤججُنی إدِّعاءاتٌ/ أنا المنتظرُ/ أغْرِقُ حَنْظَلَ الفِطْنَةُ/ ما الّذی يُعَبئهُ النَّهار/ غَيْرَ انْتِظارٍ يفلُّ الرّوحَ/ وإن صَرْخَتی تُجَلّلُ الآفاقَ/ وَالحالات/ والثّوان/ ترتد سَهْماً طائشاً/ لَيْسَ لَهُ سوى قَلْبی مَكانْ/ ماذَا أفْعَلُ بحيرَتی/ العذبُ والهُيام/ منازلُ اللُّؤلؤ والمرجان/ ماءُ القَلْب/ وَالرُّؤْيا/ والحِلْمُ فی أصيصه الفتان/ قُلْتُ لها: لَديک أجملُ عَيْنَيْن/ وشَفَتَيْن/ قُلْتُ لَها:/ روحی وروحک تَلْتَقيان/ تَتَلاشيان» (28).

بمان جایی که هستی، ماهِ شبِ ظلمانی، حرکت کاروان‌ها و بخشش‌ها، نشانه‌ای برای طلوعی تازه...! گویی بر صفحه‌ای سنگی هستم!! کی آرامش را در روحی طوفانی زنده می‌کند؟ زخم‌خورده و سرگردان، گویی به راهی دیگر. نمی‌دانم که می‌روم. ادعاها مرا برمی‌افروزند. من همان منتظرم. تلخیِ زیرکی را غرق می‌کنم. روز چه چیزی را مهم می‌داند جز انتظاری که روح را می‌فرساید و اگر فریادم افق‌ها را بپوشاند و حالات و ثانیه‌ها را به تیری سرگردان بازمی‌گردد که جایی جز قلبم ندارد. با حیرتم چه کنم؟ شیرینی و شور، خانه‌های مروارید و مرجان، آبِ دل و رؤیا، و رویا در گلدان فریبنده‌اش. به او گفتم: تو زیباترین چشمان و لب‌ها را داری. به او گفتم: روح من و روحت به هم می‌رسند، محو می‌شوند ...

متن بالا با یک کنش امری مستقیم «ابْقَ حَيْثُ أنْتَ» (بمان جایی که هستی) آغاز می‌شود که مخاطب را مخاطب قرار می‌دهد، اما به‌سرعت با استفاده از استعاره‌ی «بدرُ اللَّيلَةِ الظَّلماء» (ماه شب تاریک) و تصاویر نمادین «آيَةٌ لِفَجْرٍ جَديد» (نشانه‌ای برای فجری تازه) به قلمرو شاعرانه قدم می‌گذارد. این بخش حالات درونی شاعر را بازمی‌نماید: احساس سنگینی و بی‌حرکتی «كأنّي على صفحة حجر» (گویی بر صفحه‌ای سنگی هستم)، سردرگمی «روح عاصفة... حائرة» (روحی طوفانی... سرگردان)، و انتظاری فرساینده. کنش‌های گفتاری در اینجا عمدتاً ابراز احساسات، شکوه و وصف حالت روانی هستند. ادعای شاعر «أنا المنتظر» (من همان منتظرم) و پرسش «مَن يبعثُ الهدأة» (کی آرامش را زنده می‌کند) بر شدت عاطفه و درماندگی می‌افزایند. حتی فریاد او که کنشی اعلامی به‌نظر می‌رسد، در نهایت به خودش بازمی‌گردد: «ترتدّ سَهْماً طائشاً» (به تیری سرگردان بازمی‌گردد).

گفتمان در «ماذا أفعل بحيرتی» (با حیرتم چه کنم) از حالت انفعالی و حیرت به‌سوی فضایی از عشق و زیبایی «العذبُ والهَيام» (شیرینی و شور)، و تصاویری ناب و گران‌بها «منازل اللؤلؤ

والمرجان» (خانه‌های مروارید و مرجان) تغییر می‌کند. این تصاویر کنش‌های بیانیِ امید و شیفتگی را حمل می‌کنند. نقطه‌ی اوج، دو کنش اعلامی مستقیم خطاب به معشوق است: «قُلتُ لَها: لَدَیکِ أجمَلُ عَینَین...» و «قُلتُ لَها: روحی و روحُکِ تَلتَقیان...». این گفته‌ها در ظاهر وصف هستند، اما در بافت عاشقانه، کنش‌هایی تعهدآور و عاطفی به شمار می‌آیند؛ زیرا بیانگر پیوند و وصال هستند. با این حال، پایان‌بندی «تتلاشیان» (محو می‌شوند) کنش نهایی را رقم می‌زند. این واژه، تمامی ادعاها، وصال‌ها و حتی خودِ هویت مجزای دو روح را در یک کنش بیانی والا، به «فنا» و «ذوب شدن» تبدیل می‌کند. بنابراین، سیر کنش‌های گفتاری متن از امر و شکوه آغاز می‌شود، از حیرت و پرسش می‌گذرد، به وصف و تعهد عاشقانه اوج می‌گیرد، و در نهایت در بیان فراقطبیِ وحدت و فنا به پایان می‌رسد.

در قطعه‌ی شعری «کأنّی کُنْتُ أحبُّکِ» آمده است:

«کأنّی کُنْتُ أحبُّکِ/ أرْعی ابْتِسامَتَکِ/ هُبوبَ ضَفائِرِکِ/ انْتِظاراتُکِ الخَجولَةَ/ رَقْصةَ أصابِعِکِ/ عَباءَتَکِ الفِضِّیَّةَ» (28).

گویا من تو را دوست داشتم، مراقب لبخندت بودم، وزیدن موهایت، انتظارهای کمرویت، رقص انگشتانت، عبای نقره‌ای‌ات را.

از منظر نظریه‌ی پیرس، عبارت بالا بر ایجاز و اجتناب از ابهام تأکید می‌کند. شاعر به‌جای بیان مستقیم عشق، با گسترش طولانیِ فهرستِ جزئیاتِ ظریف و به‌ظاهر پراکنده، عمداً در لفافه سخن می‌گوید؛ اما این تخطی، نه برای گمراه کردن، بلکه برای غنابخشیدن به معنای عشق است. شاعر نه تنها اعلام عشق می‌کند، بلکه با انبوهی از تصاویر حسی و کنش‌های ظریف (رعایت کردن، مشاهده‌کردن، انتظارکشیدن) کیفیت و عمق این عشق را به شکلی اغراق‌آمیز توصیف می‌نماید. تکرار در این عبارت، نقشی محوری در ایجاد موسیقی درونی و انسجام معنایی ایفا می‌کند. تکرار ضمیر «کِ» (تو) در پایان هر عبارت، همچون وزنه‌ای عاطفی، تأکیدی مداوم بر مرکزیت معشوق است و حلقه‌ای وصلی بین تمام تصاویر ایجاد می‌کند. از نظر دستوری نیز تکرار ساختار «أحبُّ/ أرعی + مضاف‌الیه» یک ریتم موزون و تأثیرگذار می‌آفریند که یادآور تپش‌های پیاپی قلب عاشق است. این تکرار ساختاری، علاوه بر تقویت انسجام، بر وسواس راوی در مشاهده‌ی جزئیات معشوق و اهمیت هم‌ارز این جزئیات در منظره‌ی عشق او تأکید می‌کند. هر تصویر، اگرچه مستقل است، در سایه‌ی این تکرار، به حلقه‌ای از زنجیره‌ی واحدی تبدیل می‌شود که تماماً ناشی از نگاه عاشقانه‌ی راوی است. بنابراین، تکرار هم به‌عنوان یک ابزار نقض هنرمندانه‌ی اصل ایجاز گرایس عمل می‌کند و هم به‌عنوان یک سازوکار تأکیدی و موسیقایی، عمق و تداوم عشق را در قالبی شاعرانه و به‌یادماندنی تجسم می‌بخشد.

بنابر آنچه بیان شد، نمایه‌ها در دیوان شعری «کان عالیا و یبقی»، پل ارتباطی مستقیم بین جهان شعر و جهان واقعیت عینی فلسطین هستند. آن‌ها شعر قواسمه را به یک سند حسی ـ تاریخی تبدیل می‌کنند که نه تنها احساس که وجود رنج و پایداری یک ملت را به‌صورتی ملموس و انکارناشدنی به ثبت می‌رساند.

نماد در دیوان «کان عالیا و یبقی»

نادر قاسم محمد قواسمه، با بهره‌گیری از نمادها، شعر خود را به رسانه‌ای برای بازتاب شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه بدل کرده است. او با تکیه بر بار معنایی ثانویه‌ی واژگان و کاربست هنرمندانه‌ی نمادها، به برجسته‌سازی زبانی دست می‌زند. این رویکرد، مخاطب را به کشف لایه‌های معنایی پنهان و خوانشی تازه از اشعارش فرا می‌خواند.

قواسمه در قطعه‌ی شعری «إیماءات» از بحرانهای موجود در سرزمینش حرف می‌زند. «ضیاء» به معنای «نور» در اینجا نماد خوشی‌ها می‌باشد که شاعر در پی آن است:

«قَلْبی یَنْبِضُ فیکُمْ أیُّها الأنْبیاء/ یا مَنْ تَعالونَ الذّری/ لِتَنْسجونَ الأرْضَ بِخُیُوطِ الضِّیاء» (28).

قلبم برای شما می‌تپد ای پیامبران! ای کسانی که به اوج رفتند تا زمین را با تارهای نور ببافند.

«نهر» به معنای «رود» نماد پاکی و قداست، جریان دائمی و شرافت است (29). نادر هدی در قطعه‌ی شعری «هذا الّذی لم‌یعد الوقت یحمله» از خیابانی سخن می‌گوید که وطنش نیست. او در وطنش است؛ اما به‌قدری شرایط آن آشفته شده و تغییر کرده، گویی برایش غریبه است. او از اینکه نتوانسته در راه وطن مبارزه کند، اندوهگین است و خون‌های جاری در نهرها را خون خودش نمی‌داند. «الأنهر: رودها» در اینجا نمادی برای جریانی دائمی و سیر به سمت شرافت هستند که نادر هدی اعراب را بدان دعوت می‌کند:

«هَذَا الأَنْهُرُ لَيْسَتْ مِنْ دَمِي/ وَهَذَا الشَّارِعُ لَيْسَ وَطَنِي/ لَمْ/ يَعُدْ/ الوَقْت/ يَحْمِلُهُ!» (28).

این نهرها از خون من نیستند و این خیابان، وطن من نیست، دیگر وقت، تابِ تحملش را ندارد!

«نهر» یا رود، نماد پاکی، قداست، جریان دائمی و شرافت است (29). شاعر در قطعه‌ی شعری مذکور به وصف خیابانی می‌پردازد که هرچند در جغرافیای وطنش قرار دارد، اما به دلیل دگرگونی‌های عمیق و آشفتگی‌های اجتماعی، برای او بیگانه و غریبانه می‌نماید. او در میهن خویش، احساس غربت می‌کند. حس اندوه و حسرت شاعر، از ناتوانی‌اش در مبارزه برای وطن سرچشمه می‌گیرد؛ تا آنجا که حتی خون‌های جاری در نهرها را خون خود نمی‌داند و با آن احساس همدلی نمی‌کند. در این بافت شعری، «الأنهر» (رودها) به‌عنوان نمادی کلیدی عمل می‌کند. این نماد، نه تنها اشاره به جریان آب، بلکه تجسم جریانی پایدار و رو به پیشرفت به سمت شرافت و آرمان‌های متعالی است. شاعر با به‌کارگیری این نماد، جامعه‌ی عرب را به پیوستن به این جریان سیال و پویای عزت‌مندانه فرامی‌خواند و در مقابل رکود و انحراف موجود موضع می‌گیرد.

جنگل اغلب برای نمادی از رازآلودگی به کار می‌رود. در تعریف نمادین این واژه آمده است: «جنگل همچون جلوه‌ای توانمند از زندگی، هم‌زمان حامل اضطراب و آرامش است» (29). شاعر با گنجاندن واژه‌ی «الغابة» (به‌معنای جنگل) در شعر «مسرّات»، افزون بر اشاره به جنبه‌ی رازآمیز این تصویر، به حادثه‌ای در شُرْف وقوع نیز اشاره دارد:

«أحْمِلُ الشَّمْسَ لِمُنْتَصَفِ اللَّيْلِ/ وَلِلْغابات/ هُدى.../ أيْنَ أنت؟!» (28).

خورشید را می‌برم برای نیمه‌ی شب و برای جنگل‌ها، هدی ... کجایی؟!

«غابة» در این شعر به‌عنوان نمادی از «توحش» و جهان بی‌قانونی به کار رفته است. شاعر در این تصویرسازی، سرزمین خود را به جنگلی تشبیه می‌کند که در آن قانونِ طبیعتِ خشن و بیرونی یا همان «قانون جنگل» حکم‌فرماست.

در شعر «الطوفان»، شاعر با زبانی تند و خشمگین، آنان را که در برابر چشم‌انداز تلخ اکنون، سکوت و بی‌تفاوتی گزیده‌اند، به نقد می‌کشد. خشم شاعر از سکوتی است که خود، هم‌دست ستم شده است. این سروده، تراژدی خون‌باری است که جهان عرب را درمی‌نوردد. شاعر با رویکردی تلخ و منتقدانه، یادآور می‌شود که روزگار آشوب و بحران، زمان مردان و زنان مبارز است، نه تماشاگران خاموش:

«ها هُمْ صَوْبَ البَصْرَةِ يَرْتَحِلُونَ/ آلافًا آلافًا يَنْتَحِرُونَ/ لا الأَرْضُ الأَرْضُ/ ولا السَّمَواتُ السَّمَوات/ لا عاصِمَ مِنْ هَذِي الوَحْشَةْ/ فَالكُلُّ مُشْتَبَهٌ، مَشْبوهٌ، وأمورٌ شَتَّى/ اوقِدْ هَذَا البَحْرَ المُتَخاصِمَ/ مِنْ ماءٍ، مِنْ رَمْلٍ، مِنْ نارٍ» (28).

آنان سوی بصره کوچ می‌کنند، هزاران هزاران خودکشی می‌کنند، نه زمین، زمین است نه آسمان‌ها، آسمان‌هاست. هیچ پناهی از این هولناکی نیست؛ پس همه متهمند، سوءظن‌برانگیزند و کارها پریشان. برافروز این دریای ستیزه‌جو را از آب، از شن، از آتش.

واژه‌ی «رمل» در این بند شعری، نماد ناپایداری و نیستی است و به نظر می‌رسد شاعر با گزینش این تصویر، بر سرنوشت محتوم و نابودی دشمنان پای می‌فشارد.

سپیده‌دم در غربت، برای شاعر تیره و دشوار می‌نماید. او در انزوای غربت، از شرایط موجود ناخرسند است و فریاد خستگی سر می‌دهد و آرزوی رهایی از هر آنچه پیرامونش را فراگرفته، دارد. او رنج و سختی مردمان سرزمینش را می‌بیند و همین آگاهی، تحمل دوری و غربت را برایش طاقت‌فرسا می‌سازد. در شعر زیر نیز او به سیاهی لباس مادران اشاره می‌کند. رنگ سیاه که نماد سوگواری است، در اینجا نشان‌دهنده‌ی فضایی سرد، ستم‌آلود و آکنده از مفاهیم منفی به شمار می‌رود (29). کاربرد نمادین رنگ سیاه در این سروده، بازتابی از فضای سوگواری و ماتم است:

«وَإنّی أیُّها الأصْدِقاءُ مُتْعبٌ!/ فاطْرُدوا شَیْئاً ما/ فی الحُجْرَةِ/ واطْردونی مِنْ ثیابِ الأمّهاتِ السُّودِ والذِّکْرَی/ مِنْ شَجَرَةِ السَّرْوِ فی بابی/ مِنْ دَفاتِرِ مَکْتَبیّ/ مِنْ کؤوسِ الأصْدِقاءِ فی المَنْفَی» (28).

من ای دوستان، خسته‌ام! پس چیزی را از این اتاق برانید و مرا هم برانید، از لباس‌های سیاه مادران و از یادها، از درخت سروی که بر درِ خانه‌ی من است، از دفترهای روی میز کارم، از جام‌های دوستان در تبعید.

در این شعر، رنگ سیاه در عبارت «ثیابِ الأمّهاتِ السُّودِ» به‌عنوان یک نماد قراردادی قدرتمند عمل می‌کند که بر پایه‌ی عرف فرهنگی، دلالت بر سوگ، فقدان و ماتم جمعی دارد. به‌طور هم‌زمان، این نماد دارای کارکرد نمایه‌ای است، زیرا به‌طور عینی و وجودی به علت این اندوه، یعنی فقدان فرزندان، اشاره می‌کند. در بافت شعر، درخواست شاعر برای «طردشدن» از این سیاهی، نشان می‌دهد که این رنگ از یک نشانه‌ی ساده فراتر رفته و به نماد عینیِ بار سنگین تاریخ، حافظه‌ی زخم‌خورده و هویتی محصور در اندوه تبدیل شده است. بنابراین، سیاهی نه تنها بیانگر غم، بلکه خود به فضایی خفقان‌آور و زندانی بدل می‌شود که شاعر خواهان گریز از آن است، امری که غمِ شخصی را به تراژدی یک ملت پیوند می‌زند.

نتیجه‌گیری

بررسی سروده‌های نادر قاسم محمد قواسمه با رویکرد نشانه‌شناسی بر اساس الگوی پیرس بیانگر آن است که این اشعار از ظرفیتی غنی برای تفسیر و تحلیل برخوردارند. در این دیوان، شاعر با آگاهی از کارکرد نمادین زبان و با به‌کارگیری هنرمندانه‌ی مؤلفه‌هایی؛ مانند نماد، نمایه و شمایل، راهبردی مشخص را برای مواجهه با متن و هدایت مخاطب به‌سوی معناهای عمیق‌تر طراحی می‌کند. این شیوه، مخاطب را در فرایند کشف معنای نهایی اثر دخیل کرده و به او امکان می‌دهد تا با عبور از لایه‌های ظاهری کلام، به دریافت‌هایی تازه و چندبعدی دست یابد. قواسمه از این طریق، موفق می‌شود مفاهیم پیچیده‌ی روان‌شناختی و اجتماعی را در قالب شعر انتقال دهد و گفت‌وگویی پویا با خواننده برقرار کند. براساس تحلیل نشانه‌شناسی پیرس در سروده‌های نادر قاسم محمد قواسمه، می‌توان نتیجه گرفت که شاعر با به‌کارگیری هدفمند سه‌گانه‌ی نشانه‌ای «شمایل، نمایه و نماد»، فرآیند ارتباطی پیچیده‌ای را با مخاطب شکل می‌دهد. قواسمه از طریق تصاویر شمایلی، مخاطب را با جهان عینی شعر آشنا می‌سازد؛ سپس با تکیه بر نمایه‌ها که حاکی از رابطه‌ی علّی و وجودی هستند، او را به لایه‌های زیرین معنا رهنمون می‌کند و در نهایت، با غرق کردن نشانه‌ها در بافت فرهنگی و عاطفی، آن‌ها را به نمادهایی بدل می‌کند که دریافت معنای نهایی را منوط به تأمل و تفسیر فعالانه می‌نماید. این چیدمان هوشمندانه، نه تنها ظرفیت چندلایه و تفسیرپذیری سروده‌های او را تأیید می‌کند، بلکه نشان می‌دهد که ارتباط هنری در این اشعار، فرآیندی یک‌سویه نیست، بلکه دیالوگی پویاست که در آن مخاطب، با عبور از دال‌های آشکار به مدلول‌های ضمنی، در خلق معنا سهیم می‌گردد و دریافت‌هایی نوین از مفاهیم روان‌شناختی و اجتماعی را تجربه می‌کند.

نشانه‌شناسی در سروده‌های وی مشخص کرد که در آن، نشانه‌های زیبایی‌شناختی استعاره با نشانه‌های شمایلی (استعاره و تشبیه)، و نشانه‌های نمایه‌ای (تکرار، مجاز و کنایه) به کار گرفته شده است و درهم‌نشینی و ترکیب آن‌ها با هم باعث اثرگذاری بیشتری شده است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the semiotics of communication in the poetry collection *Kān ʿĀliyan wa-Yabqā* by Nader Qasem Mohammad Qawasmeh within the theoretical framework of Charles Sanders Peirce. Semiotics, as the systematic study of signs, sign systems, and processes of meaning production, has become one of the most influential analytical approaches in literary and cultural studies because it makes it possible to investigate how literary texts construct meaning beyond their immediately accessible lexical surface (1, 30). Peirce's model is particularly suitable for the analysis of poetic discourse because it conceptualizes signification as a dynamic and potentially open-ended process in which signs acquire meaning through relations among the representamen, object, and interpretant, while distinguishing among iconic, indexical, and symbolic modes of signification (2, 20). Such an approach is especially productive in the study of contemporary Palestinian and Arab poetry, in which collective memory, exile, political violence, homeland, identity, resistance, and cultural symbolism frequently intersect with highly condensed figurative language (3, 5). Qawasmeh's poetry is particularly appropriate for this type of investigation because his poetic discourse combines personal experience with broader political, social, and cultural concerns and extensively employs symbolic images, spatial references, metaphorical constructions, sensory images, repetition, and allusive language (6, 8). Although previous scholarship has addressed formal, thematic, national, and aesthetic aspects of his poetry, the communicative mechanisms through which signs interact to construct and transmit meaning have received comparatively limited systematic attention. The present study therefore addresses this research gap by asking how the semiotic system of communication operates in Qawasmeh's poetry according to Peirce's triadic classification and how iconic, indexical, and symbolic signs participate in the communication of psychological, social, historical, and cultural meanings to the reader. The theoretical foundation of the study is based on Peircean semiotics and the broader conception of communication as a sign-mediated process. In Peirce's framework, an icon signifies its object through resemblance, an index through an existential, causal, or contextual connection, and a symbol through

convention, habit, or culturally established agreement (14, 16, 17). These three modes of signification are not necessarily isolated categories in literary discourse; rather, they may overlap and reinforce one another within a single poetic image or sequence. A metaphor, for example, may operate iconically by constructing an experiential resemblance, while simultaneously acquiring symbolic meaning through cultural conventions and indexical force through its relationship with a historically specific experience. This multidimensionality makes Peirce's model especially relevant to poetry, in which meaning is frequently generated through interaction among image, sound, cultural memory, contextual implication, and figurative association (10, 15). The study also draws upon communicative semiotics, which considers communication not simply as the verbal transfer of information but as a broader system of sign production and interpretation in which bodily, visual, spatial, auditory, and culturally encoded signs may all function communicatively (21, 22). From this perspective, literary communication depends upon the reader's ability to interpret signs and infer relationships between their observable forms and their implicit meanings. Nonverbal and paralinguistic forms of communication, including bodily gestures, facial states, spatial relations, repetition, and visual representation, may also contribute to meaning construction within literary discourse (12, 25). Accordingly, the present study treats Qawasmeh's poetry as an interconnected sign system in which poetic language, metaphor, repetition, sensory imagery, cultural symbolism, and historical reference collectively shape the communicative relationship between text and reader.

Methodologically, the research adopts a descriptive-analytical approach. The primary corpus consists of selected poems from Qawasmeh's *Kān ʿĀliyan wa-Yabqā*, while the theoretical corpus includes major discussions of semiotics, Peircean sign theory, literary semiotics, communication, symbolism, and previous scholarship on Qawasmeh and contemporary Arab poetry. The descriptive stage involved identifying and classifying recurrent signifying elements in the poems according to the three major Peircean categories of icon, index, and symbol. Particular attention was paid to recurrent images such as light, darkness, fire, night, prison, sea, river, forest, blackness, journey, exile, pain, and bodily or spatial expressions, as well as to rhetorical devices such as metaphor, simile, metonymy, allusion, repetition, and sound patterning. The analytical stage then examined how these signs functioned individually and in combination to produce meaning and establish communication with the reader. Rather than treating signs as fixed equivalents, the analysis considered their interpretive potential within their immediate textual context and within the broader historical, social, and cultural context of Palestinian experience. This

procedure is consistent with literary semiotic approaches that understand signification as relational, contextual, and dependent on interpretive activity rather than as a simple correspondence between a signifier and a predetermined meaning (18, 19). Previous applications of Peircean analysis to modern Persian and Arabic poetry have likewise demonstrated that poetic signs can acquire multilayered meanings through aesthetic, spatial, temporal, and cultural codes and that their semantic capacity frequently expands through interaction among explicit and implicit levels of discourse (9-11). The present analysis therefore investigated not only what individual signs denote but also how they interact, accumulate, and transform across the poetic text in order to guide the reader toward broader interpretants associated with identity, suffering, memory, resistance, alienation, longing, and hope.

The findings concerning iconic signs indicate that Qawasmeh frequently transforms abstract emotional and political experiences into concrete sensory images through metaphor, simile, and imaginative spatial representation. Images such as carrying the sun into midnight, a shell tormented by waves, a pearl belonging to an original sea, a hill growing above a bed, a cypress becoming a second door, pain producing fruit on the branches of the heart, and exile becoming a material possession function iconically because they construct perceptible resemblances through which intangible states are represented as visible, spatial, or bodily experiences. Such signs allow experiences of grief, estrangement, endurance, memory, and hope to become cognitively and emotionally accessible to the reader. The iconic structure of these images does not depend on literal similarity but on analogical correspondence between an internal condition and an external image. Consequently, the poem constructs a world in which emotional realities are rendered through concrete objects, landscapes, movements, and transformations. This mechanism corresponds with Peircean interpretations of iconicity in literary discourse, where similarity may emerge through formal, structural, sensory, or conceptual resemblance (16). It is also consistent with studies showing that poetic imagery can intensify meaning by linking abstract concepts to visual and culturally meaningful sign structures (9, 15). In Qawasmeh's poetry, the icon often becomes the first stage in a broader communicative process: the reader initially encounters a perceptible poetic image and subsequently interprets that image in relation to memory, exile, homeland, suffering, or existential uncertainty. Images of waves, seas, darkness, trees, rooms, roads, and bodily states therefore function not merely as decorative figures but as communicative devices through which the poet's internal experience is externalized and made available for interpretation.

The analysis of indexical and symbolic signs further demonstrates that Qawasmeh's poetic

system relies on the interaction of causal traces, historical references, cultural conventions, and recurrent symbolic codes. Indexicality appears in signs that point toward conditions not directly present in the linguistic surface but inferable from their effects or contextual associations. Repetition, cries, bodily states, darkness, black clothing, displacement, waiting, wandering, and expressions of exhaustion frequently operate as traces of underlying psychological, political, or historical conditions. In Peircean terms, these signs acquire meaning because of a perceived existential or causal relationship between the sign and the condition to which it points (14, 17). Repetition is particularly important because repeated pronouns, lexical forms, and syntactic patterns index emotional insistence, fixation, longing, and the persistence of memory, while simultaneously creating internal musicality. Symbolic signs, by contrast, gain much of their force from cultural convention and collective association. Light and the sun commonly signify hope, guidance, and life; darkness and night signify oppression, sorrow, uncertainty, and prolonged waiting; black clothing evokes mourning and collective loss; the river may signify continuity, purification, movement, and dignity; and the forest may symbolize obscurity, danger, violence, or a lawless social environment (29). These symbolic functions are further intensified by the Palestinian and Arab cultural context, in which homeland, exile, resistance, martyrdom, collective suffering, and political memory provide additional interpretive frameworks (3, 6). Qawasmeh's poetic identity itself is also mediated symbolically through the recurrent figure of "Huda," which functions as a mask, an idealized spiritual identity, and a sign associated with truth, virtue, beauty, and transcendence (26, 27). The findings therefore reveal that iconic, indexical, and symbolic signs rarely function separately; rather, they coexist within a layered semiotic network. A single image may resemble an emotional state, point to a historical condition, and activate a culturally established meaning at the same time. This interaction substantially increases the interpretive density and communicative power of the poems.

In conclusion, the study demonstrates that *Kān ʿĀliyan wa-Yabqā* is structured through a dynamic semiotic system in which iconic, indexical, and symbolic signs cooperate in the production and communication of meaning. Qawasmeh's poetry transforms private emotion, collective memory, political suffering, alienation, longing, and resistance into a network of perceptible images and culturally intelligible signs that require active interpretation on the part of the reader. Iconic signs translate abstract experiences into concrete and sensory images; indexical signs connect visible textual traces to underlying psychological, historical, and social realities; and symbolic signs embed these experiences within broader cultural systems of meaning. The interaction among these categories

creates a multilayered form of poetic communication in which meaning is neither fully predetermined by the poet nor passively received by the reader. Instead, the reader participates in a continuous interpretive process, moving from explicit verbal forms toward implicit conceptual and emotional meanings. The study also shows that devices such as metaphor, simile, repetition, metonymy, allusion, color symbolism, spatial imagery, and natural elements are not merely aesthetic ornaments but integral components of the poem's communicative architecture. Through their juxtaposition and mutual reinforcement, they convert the poetic text into an interpretive field in which personal and collective experiences become inseparable. Qawasmeh's poetry can therefore be understood not simply as a representation of Palestinian suffering and identity, but as a dynamic communicative process in which signs repeatedly generate, transform, and expand meaning. Peirce's theoretical model consequently provides an effective framework for revealing the internal organization of this process and for demonstrating how literary communication emerges through the interaction of form, context, cultural memory, and readerly interpretation.

References

1. Palmer F. Theory of Literature. Tehran, Iran: Markaz Publishing; 2003.
2. Chandler D. Semiotics: The Basics. Tehran, Iran: Soureh Mehr Publications; 2007.
3. Al-Qasim K. Symbol and Myth in Modern Palestinian Poetry. Beirut, Lebanon: Arab Institute for Studies and Publishing; 2011.
4. Zimaran M. An Introduction to Semiotics. Tehran, Iran: Qesseh; 2003.
5. Hejazi B. Palestinian Resistance Poetry: Its Development and Trends. Journal of Contemporary Literary Studies. 2019;12(45):9-28.
6. Al-Suwailmi M. National Discourse in the Poetry of Nader Qasem Mohammad al-Qawasmeh. Adab al-Rafidayn Journal. 2010(54):1-24.
7. Edrisi F. Semiotics of the Contemporary Poetic Text. Beirut, Lebanon: Dar al-Fikr; 2019.
8. Hosseini K. A Formal and Content Analysis of the Poetry of Nader Qasem Mohammad Qawasmeh Based on the Book 'Aliyan Kana wa Yabqa': University of Guilan; 2023.
9. Gheibi A-A, Eslami MR, Sedghi Kalvanagh S. A Semiotic Reading of the Symbols of Water and Fire in the Poetry of Shafiei Kadkani and Adonis Based on Charles Peirce's Model. Kavoshnameh-ye Comparative Literature. 2023(52):105-30.
10. Asoudi A, Kheiri P. Examining the Relationship Among the Three Components of Signs Related to the Concept of Love in Farouq Juwaida's Poetry Based on Peirce's Theory. Arabic Literature. 2022;14:109-28.
11. Sohrabi T, Maroof Y, Ahmadi MN. A Semiotic Analysis of the Concept of Temporal-Spatial Exile in Khazal al-Majidi's Divan 'Ahzan al-Sunna al-Iraqiyya' Based on Peirce's Theory. Criticism of Contemporary Arabic Literature. 2022(22):253-72.
12. Kallab MM. The Sign and the Novel: A Semiotic Study of Walid al-Hudali's Novel 'Curtains of Darkness'. University of Sharjah Journal for Humanities and Social Sciences. 2016;13(2):139-59.
13. Al-Damour I. Rituals of the Text: Manifestations of the Prose Poem in the Poetry of Nader Huda. Amman, Jordan: Dar al-An Publishers and Distributors; 2020.
14. Safavi K. An Introduction to the Semiotics of Literature. Tehran, Iran: Elmi Publishing; 2014.
15. Mohammadi Y. A Semiotic Analysis of a Ghazal by Rumi. Journal of Religions, Sects and Mysticism. 2015(21):147-80.
16. Heydari M. The Application of Peirce's Ideas in the Study of Alphabetic Signs in Poets' Divans: A Case Study of Anvari's Divan. Poetry Research Journal. 2016(28):107-30.
17. Ahmadi B. From Visual Signs to Text. Tehran, Iran: Markaz Publications; 2015.

18. Makaryk IR. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Tehran, Iran: Agah Publishing; 2014.
19. Guiraud P. Semiology. Tehran, Iran: Agah Publishing; 2001.
20. Dinesen AM. An Introduction to Semiotics. Abadan, Iran: Porsesh; 2010.
21. Farhangi AA. Human Communication. Tehran, Iran: Rasa Cultural Services; 1995.
22. Argyle M. The Psychology of Interpersonal Behaviour and Body Movement. Tehran, Iran: Mahtab Publications; 1999.
23. Musa Ma-A. Nonverbal Communication in the Holy Qur'an. Sharjah, United Arab Emirates: Dar al-Thaqafa wa al-I'lam; 2003.
24. Sharifnasab M. Verbal Communication in Classical Persian Poetry: Question and Answer, Conversation, Debate, and Dialectic. Kohan-Nameh-ye Adab-e Parsi. 2011;2(2):71-88.
25. Shoairi H. Visual Semiotics and Semantics. Tehran, Iran: Sokhan; 2013.
26. Huda N. Ink of Darkness. Beirut, Lebanon: Dar Qudsiyya; 1992.
27. Huda N. Poetic Works. Irbid, Jordan: Dar al-Kindi; 2002.
28. Huda N. High He Was and He Remains. 1st ed. Irbid, Jordan: Al-Biruni; 2009.
29. Chevalier J, Gheerbrant A. Dictionary of Symbols. Tehran, Iran: Jeyhoon Publishing; 2009.
30. Eco U. Semiotics. Tehran, Iran: Sales Publications; 2016.