

بررسی نشانه-معناشناختی اشعار نزار قبّانی

۱- علی صفایی*، ۲- کیومرث خان‌بابازاده**

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۱۶؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۷/۰۷)

چکیده

بررسی نشانه-معناشناسی گفتمان یکی از نیازهای اصلی در بررسی‌های ادبی دوره اخیر می‌باشد؛ زیرا به ادبیات پویایی و سرزندگی می‌بخشد. این روش فرایندی است حسی-ادراکی، سیال، زیبایی‌شناختی و ناپایدار که با حضور عامل انسانی به طور ناگهانی شکل و در فرایند تولید معنا قرار می‌گیرد و فرایندی هنری، حسی و زیبا می‌آفریند که هیچ‌گونه نتیجه قطعی و ازپیش‌تعیین‌شده ندارد، بلکه شوش‌گر به شکلی ناگهانی و احساسی در روند کلام آشکار می‌شود و این گونه حضور باعث ایجاد فضایی تنشی در گفتمان می‌گردد و زیبایی خاصی به کلام می‌بخشد. بُعد حسی-ادراکی و عاطفی کلام، در نشانه-معناشناسی گریماسی به تولید معنا و تحول آن می‌انجامد. این روش برخلاف روش برنامه‌مدار و روش روایی، مکانیکی عمل نمی‌کند و نتیجه‌ای قطعی و ازپیش‌تعیین‌شده ندارد؛ یعنی طبق برنامه خاص و مشخصی عمل نمی‌کند تا نتیجه مشخصی داشته باشد، بلکه فضایی تنشی بر معنا حاکم است. معنای گفتمان در تعامل احساسی شوش‌گر و دنیا و غایب شدن یکی از عوامل شکل می‌گیرد، ولی این معنا هم پایدار نیست، بلکه در نوسان است و چنین نوسان‌هایی زیبایی‌گفتمان را می‌آفرینند. در این مقاله، شعرهای «غرناطه»، «قصیده الحزن» و «إِنَّهَا تُتْلِحُ نِسَاءً» از نزار قبّانی از دیدگاه نشانه-معناشناسی، در ابعاد حسی-ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناسی بررسی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نشانه-معناشناسی، بُعد حسی-ادراکی، بُعد زیبایی‌شناسی، بُعد حسی-عاطفی، نزار قبّانی.

* E-mail: Safayi.Ali@gmail.com

** E-mail: kkaumarth@yahoo.com (نویسنده مسئول)

۱. مقدمه

با توجه به پیشرفت‌های اخیر در علوم انسانی، و نظریه‌پردازی‌های زیادی که در زمینه زبان‌شناسی و ادبیات در چند دهه اخیر رخ داده‌است، بررسی و نقد متون و اشعار یکی از راه‌های شناخت و دستیابی به زیبایی‌ها و مفاهیم نهفته در آن است، به‌ویژه اگر این‌گونه بررسی‌ها راهی نو باشند. نظریه نشانه-معناشناسی که با بررسی‌های گریماس (Gemas) در فرانسه از نشانه‌شناسی سوسوری به وجود آمد، دیدگاهی جدید در بررسی متون کلاسیک و معاصر ادبی فارسی و عربی است که در این راه کمک شایانی به ما می‌کند و شایستگی آن را دارد که در بررسی متون به کار گرفته شود؛ زیرا نشانه-معناشناسی فرایندی حسی-ادراکی است و حالتی تنشی، سیال و پویا دارد و بیشتر با احساس و ادراک سروکار دارد. وجود رابطه حسی-ادراکی و فرایند تنش و سیال بودن معنی باعث ایجاد حسی زیبایی‌شناختی می‌شود و به نتیجه‌ای قطعی ختم نمی‌شود و نتیجه‌ای را که از پیش تعیین شده ندارد. همچنین، از این طریق می‌توان زیبایی‌ها و پیام‌های نهفته در پس کلام را دریافت و گفتمان غالب هر شاعری را تعیین کرد و سرانجام، به سبک فردی هر شاعر و یا نویسنده دست یافت که بالاترین درجه سبک شاعری و نویسندگی است. بررسی نشانه-معناشناختی کلام، راه تازه‌ای در پژوهش‌های ادبی می‌گشاید و به بسیاری از پرسش‌هایی پاسخ می‌دهد که با روش‌های دیگر به نتیجه‌ای نرسیده‌اند. با این‌گونه بررسی‌ها، گفتمان هر شاعر و نویسنده‌ای مشخص می‌شود و این جنبشی نو برای پژوهشگران ادبیات محسوب می‌شود. با توجه به اینکه بیشتر اشعار نزار قبّانی بر پایه احساس و ادراک شکل گرفته‌اند و در آن‌ها جنبه‌های گوناگون شکل‌گیری معنا با احساس، ادراک و جنبه‌های عاطفه آمیخته است، انتخاب چند شعر از میان شعرهای او که بتوانند جنبه‌های گوناگون نظریه نشانه-معناشناسی را تبیین کنند و روند شکل‌گیری معنا را با هم نشان دهند، بسیار مشکل است. از سوی دیگر، تنها یک شعر را هم نمی‌توان در عرصه‌های گوناگون این نظریه بررسی کرد، بنابراین، در این مقاله، سه شعر «غرناطه»، «قصیده الحزن» و «إنّها تُتلجُ نساءً» از نزار قبّانی که ویژگی‌های شاخصی دارند و در این‌گونه عرصه‌ها کارایی بیشتری دارند و از سوی دیگر، به سبب قابلیت‌های بیشتر این سه شعر از نظر انواع ترفندهای نشانه-معناشناختی، این سه شعر برای بررسی انتخاب شدند، تا از دیدگاه نشانه-معناشناسی، نوع گفتمانی شعرها تعیین شود و آن را در ابعاد حسی-ادراکی، بُعد عاطفی و بُعد زیبایی‌شناختی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار بگیرند.

۲. پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی‌های نشانه-معناشناختی آثار نزار قبانی پژوهشی صورت نگرفته‌است، ولی پژوهشگران در مقاله‌های زیر جنبه‌های متفاوتی از آثار، شعر و زندگی او را بررسی کرده‌اند: مزروری در «سیر تطور اشعار نزار قبانی» (ر.ک؛ مزروری، ۱۳۸۳: ۷۲-۷۳)، بهرام‌پور در «زندگی، آثار و موضوعات شعری قبانی» (ر.ک؛ بهرام‌پور، ۱۳۸۴: ۶۰-۶۹)، رومی‌پور در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «شعر سیاسی مقاومت و جلوه‌های مقاومت» (ر.ک؛ رومی‌پور، ۱۳۸۷)، سعدون‌زاده در «مظاهر ادب مقاومت و پایداری» (ر.ک؛ سعدون‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۵-۱۶۷)، محسنی در «نشانه‌های استبداد از منظر شعر قبانی»، مشایخی و خدادادی نیز در «هنجارگریزی و برخی فنون صورت‌گرایی» (مشایخی و خدادادی، ۱۳۹۱: ۵۰-۷۵) به جنبه‌های مختلف و موضعی شعر قبانی پرداخته‌اند.

درباره بررسی نشانه-معناشناختی آثار عربی در زبان فارسی نیز می‌توان به «نشانه-معناشناسی ساختار روایی داستان "ما تشاؤون"» (ر.ک؛ نصیحت و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۹-۶۵) و «بررسی نشانه-معناشناسی ساختار روایی داستان کوتاه "لقاء فی لحظة رحیل"» (ر.ک؛ همان، ۱۳۹۲: ۱۹۹-۲۲۲) اشاره کرد که تجزیه و تحلیل مطالب بر اساس نظریه گریماس بوده‌است و غیر از این، پژوهش دیگری یافت نشد. اما درباره شعرهای فارسی از این دیدگاه، برخی پژوهش‌ها مانند «الگوی نشانه-معناشناسی گفتمانی از لحاظ دو بُعد حسی-ادراکی و بُعد زیبایی‌شناختی در چند شعر قیصر امین‌پور» (ر.ک؛ حسن‌زاده و کنعانی، ۱۳۹۰: ۱۱۵-۱۳۶) و «تحلیل نشانه-معناشناختی شعر "آرش کمانگیر"» از کسرائی و شعر «عقاب» خانلری (ر.ک؛ داودی مقدم، ۱۳۹۲: ۱۰۶-۱۲۴) شایسته ذکر است.

۳. معرفی شاعر

نزار قبانی در سال ۱۹۲۳ در دمشق متولد شد و در سال ۱۹۴۵ میلادی در رشته حقوق از دانشگاه دمشق فارغ‌التحصیل شد و پس از آن، به استخدام وزارت خارجه سوریه درآمد و به مدت ۲۱ سال در سمت‌های دیپلماتیک در قاهره، آنکارا، لندن، مادرید، پکن، بیروت و اسپانیا خدمت کرد. در سال ۱۹۶۶ میلادی، از مشاغل دیپلماتیک استعفا کرد و به بیروت بازگشت. قبانی در سال ۱۳۳۹ سرودن شعر را آغاز کرد، تا اینکه در سال ۱۳۴۴ دیوان نخست خود را به نام «قالت لی السمراء» منتشر کرد (ر.ک؛ الفاخوری، ۱۹۸۶م: ۶۶۸).

شعرهای قبّانی لطیف، روان و بسیار زیبا هستند و در اشعار او معمولاً به «زن» اشاره شده‌است. از این رو، به او لقب «شاعر زن» داده‌اند. اسوار در مورد او می‌گوید:

«اساساً دو عنصر را بیش از همه در رواج فراگیر شعر او در آفاق و اقالیم مؤثر می‌دانند: موضوع و زبان. عشق، نخستین و اساسی‌ترین محور و موضوع در شعر اوست و نگاه او در این قلمرو کاملاً نو، زیباشناسانه، جستجوگرانه و کاوشگر سایه‌روشن‌های ذهن و ضمیر زن و مرد شرقی است. در شعرهای عاشقانه او بیش از هر چیز، جرئت و بی‌پروایی در اختیار مضامین بکر و بی‌سابقه، لطف دستمایه‌ها، زیبایی تشبیهات و استعاره‌ها و نیز شکوه تصاویر محسوس و جاندار مشهود است و این همه در زبانی بس نرم، هموار، سهل و ممتنع و در وزن و موسیقایی سازوار و روان القا می‌شود... دومین موضوع شعر او، سیاست است که شعرهای او در این زمینه غالباً ناظر بر نقد حال است و با لحن و سیاقی تند و عاطفی، به دور از کندوکاوهای عمیق، شناخت، تحلیل ژرف و مضمون‌پردازی می‌کند» (اسوار، ۱۳۹۱: ۱۱-۱۲).

۴. تاریخ رواج نشانه-معناشناسی

هرچند پیشینه نشانه‌شناسی به طور کلی، به یونان باستان، فیلسوفان و منطق‌دانان پیوند می‌خورد، اما بررسی نشانه‌ها به شکل جدید که موجب ایجاد علمی نو به نام «نشانه‌شناسی» گردید، به نظریات سوسور درباره زبان برمی‌گردد. زمانی که سوسور نطق آدمی را به زبان، گفتار و نشانه‌های زبانی را به دال و مدلول تقسیم کرد و تأکید کرد که باید این گونه نظرها به علمی نو در بررسی‌های زبانی بدل شود. از طرف دیگر، هم‌زمان با او، پیرس هم با بررسی‌های نشانه‌شناختی خود به نشانه‌شناسی رنگ و بویی فلسفی و منطقی داد. مکاریک در این زمینه می‌گوید:

«سوسور نشانه را پدیده‌ای دوسویه تعریف می‌کرد و آن را رابطه‌ای ساختاری بین دال و مدلول می‌انگاشت، اما پیرس دیدگاه دیگری را مطرح کرد. از نظر او، نشانه پدیده‌ای سه‌گانه بود. نشانه پیرس از رهگذر رابطه‌ای که با موضوع (چیزی که به آن دلالت می‌کند) و "تعبیر" خود را دارد (که تقریباً همان ایده‌ای است که نشانه تولید می‌کند) ساخته می‌شود» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۹).

سپس نشانه‌شناسی با یلمسف، بنویست، امبرتو اکو و دیگران به تکامل خود ادامه داد تا اینکه آلژیر داس گریماس نشانه‌شناسی را به مسیری تازه و رو به رشد هدایت کرد. گریماس با ارائه الگوی زایشی مطالعه معنا، نظام نشانه-معناشناسی را پایه‌گذاری کرد. این الگوی، پویاست

و چگونگی تجدید معنا را در کلام نشان می‌دهد. مترجم کتاب *نقصان معنا* در مقدمه اثر گریماس می‌گوید:

«به طور کلی، سه سطح در مطالعات نشانه-معناشناختی گریماس را در فرایند تولید و دریافت معنا می‌توان مشاهده کرد. سطح اول معنا را صورت‌های متعدد و نامحدود از نمایه‌های مشاهده‌پذیر می‌داند که عملیات گفتمانی با استفاده از شگردهای خاصی که خود بسیار متنوع هستند، به آن‌ها نظم می‌بخشد و آن‌ها را ارائه می‌دهد. سطح بعدی، سطحی است که در آن ساختارهای گفتمانی در کنترل گفته‌پرداز قرار می‌گیرند و به همین دلیل، به نظام نحوی تقلیل می‌یابند که این امر منجر به شکل‌گیری دستور زبان روایی با کارکردهای کنشی، تقابلی، القایی، ارجاعی و... می‌گردد. این سطح همان چیزی است که با عنوان روساخت گفتمانی از آن یاد شده‌است و سطح بعدی ژرف‌ساخت گفتمانی را تشکیل می‌دهد؛ سطحی انتزاعی که آن را ساختارهای اولیه معنا نیز نامیده‌اند؛ چراکه این ساختارها مقدم بر عملیات نشانه‌ای یا گفتمانی هستند» (گریماس، ۱۳۸۹: ۷۶).

گریماس در کتاب *نقصان معنا* الگوی روایی و القایی را کنار می‌گذارد و از نشانه-معناشناسی کلاسیک به نشانه-معناشناسی شوشی و احساس‌مدار وارد می‌شود (ر.ک؛ همان: ۷).

این حرکت گریماس نقطه عطفی در سیر تحول نشانه‌شناسی است؛ زیرا نشانه‌شناسی را از حالت روایی که طی فرایندی برنامه‌مدار به نتیجه مشخصی منتج می‌شد، خارج کرد و به آن حالتی احساسی، زیبایی‌شناختی و سیال داد؛ برای مثال، در روش برنامه‌مدار، طبق برنامه‌ای خاص و با فرایندی مشخص نشانه تکامل می‌یابد و به نتیجه غایی می‌رسد و مثلاً از فقر به ثروت می‌رسد. ولی در نشانه-معناشناسی گفتمانی و حسی-ادراکی، اول اینکه برنامه‌ای وجود ندارد و دوم اینکه به نتیجه خاصی نمی‌انجامد، بلکه در فرایند زایشی تولید معنا قرار می‌گیرد؛ به عبارتی دیگر، معنا گریزان، سیال، حسی-ادراکی، عاطفی، ناگهانی و پیش‌بینی‌ناشدنی است.

۵. گونه‌های گفتمانی

از گونه‌های گفتمانی پنج‌گانه که شعیری (ر.ک؛ شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۷-۲۰) نام می‌برد، جز نظام گفتمانی برنامه‌مدار یا رفتار-ماشینی که مبتنی بر برنامه‌آزایش تعیین شده است و نظام گفتمانی اخلاقی-مرامی که بر اساس اخلاق اجتماعی-فرهنگی استوار است. در این اشعار،

شاعر مورد نظر نبوده‌است و سه نظام دیگر به نوعی، هرچند ضعیف در سه شعر شاعر مد نظر بوده‌است.

۱-۵. نظام گفتمانی رخدادی

در این گونه، معنا تابع هیچ برنامه، القا یا باور نیست، بلکه جریانی غیرمنتظره از نوع حسی و ادراکی آن را شکل می‌دهد. این رابطه حسی- ادراکی می‌تواند با دنیای انسانی و غیرانسانی برقرار شود. بنابراین، کنش، شکل‌دهنده معنا نیست، بلکه احساس و ادراک است که معنا بر پایه آن ناگهانی شکل می‌گیرد و فرایندی غیرمنتظره می‌آفریند و کنشگری، شکل شوشی پیدا می‌کند (ر.ک؛ همان: ۲۲).

در شعر «إِنَّهَا تُتْلِحُ نِسَاءً»، شاعر یک رابطه حسی- ادراکی با دنیای بیرون برقرار می‌کند و همه چیز را دگرگونه می‌بیند. در چنین وضعیتی است که شاعر همه چیز را دگرگونه می‌بیند و به جای برف از آسمان، زن می‌بارد. این حس باعث تغییر از حالت کنشگری به شوش‌گری شده‌است و احساس شاعر باعث شکل‌گیری این معنا شده‌است؛ معنایی که در آن چیزی که از آسمان می‌بارد، باران نیست، بلکه نیمه دیگر شاعر که او را کامل می‌کند و در سایه روشن ذهن او وجود دارد؛ یعنی یک زن است. این معنا یک رخداد است و بر اساس القا، اغوا و یا هیچ برنامه دیگری نبوده‌است، بلکه ناگهانی شکل گرفته‌است. در شعر «قصيدة الحزن» نیز احساس عاشق شدن فرایند گفتمان را شکل می‌دهد. این دو شعر از این لحاظ با هم وجه اشتراک دارند؛ زیرا در هر دو شعر، شکل‌گیری معنا گاهی تحت تأثیر ادراک و احساس قرار می‌گیرد. در شعر «کاخ غرناطه»، احساس و ادراک در فرایند معناسازی قرار می‌گیرد، ولی گونه رخدادی گفتمان بیشتر در شعر «إِنَّهَا تُتْلِحُ نِسَاءً» در شکل‌گیری معنا دخیل است.

۲-۵. نظام گفتمانی القایی

در گونه القایی گفتمان، یکی از دو طرف درصدد القای گفتمان خود به دیگری است و می‌خواهد او را به هر وسیله‌ای و یا با هر راهکاری متقاعد بنماید و با خواسته‌های خود هماهنگ بنماید (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۸۸: ۱۸). در شعر «کاخ غرناطه» شاعر یا همان شوش‌گر در تلاش است که به هر طریقی که شده به طرف سخن خود که او را در کاخ غرناطه دیده‌است، القا کند که

چهره‌ای عربی دارد و این ویژگی‌های عربی از پس سده‌های گذشته به او به ارث رسیده‌است:

«وَجْهٌ دِمَشْقِيٌّ... رَأَيْتُ خِلَالَهُ أَجْفَانًا بَلْقَيْسِيٍّ، وَ جِيدَ سَعَادِ

چهره‌ای دمشقی داشت و من در لابه‌لای آن پلک‌های بلقیس و سعاد را دیدم
وَرَأَيْتُ مَنْزِلَنَا الْقَدِيمَ... وَحَجْرَةَ كَأَنْتِ بِهَا أُمِّي تَمُدُّ وَسَادِي
و من منزل قدیم خود را دیدم و اتاقی که مادرم بستم را می‌گستراند.
(قبانی، ۱۳۹۱: ۱۸۳).

البته در این شعر، جنبهٔ حسی- ادراکی هم در آفرینش معنا دخیل است و از این لحاظ، با شعر «إِنِّهَا تُتَلَّجُ نِسَاءً» و شعر «قصيدة الحزن» هماهنگی و رابطه دارد.

۳-۵. نظام گفتمانی هم‌ترازی

این گونهٔ تعاملی، نظامی بر پایهٔ ایجاد حس مشترک است که در آن، احساسات از دو طرف به یک دیگر سرایت می‌کند که عوامل دخیل در تعامل بر اساس همراهی و هماهنگی مبتنی بر حسی که به یکدیگر منتقل می‌کنند، به جریان تعامل می‌پیوندند (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۸۸: ۲۰-۲۱).

در شعر «إِنِّهَا تُتَلَّجُ نِسَاءً»، تعامل حس هم‌ترازی زمانی جلوه‌گری می‌کند که شاعر می‌گوید:
«إِنِّهَا تُتَلَّجُ نِسَاءً...: آسمان زن می‌بارد
تَخْرُجُ بِلَادُ الْعَرَبِ عَنْ بَكْرَةَ أَبِيهَا: سرزمین تازیان تا آخرین نفر بیرون می‌شود
الْبَوَادِي تَخْرُجُ وَالْحَوَاضِرُ تَخْرُجُ: همه بیرون می‌شوند بیابانگردان و شهرنشینان
الْأَغْنِيَاءُ يَخْرُجُونَ... وَ الْفُقَرَاءُ يَخْرُجُونَ: توانگران ... درویشان
وَاحِدٌ يَحْمِلُ بَارُودَةَ صَيْدٍ: یکی با خود تفنگ شکاری دارد
وَ وَاحِدٌ يَحْمِلُ صِنَارَةَ سَمَكٍ: دیگری قلاب ماهیگیری
وَ وَاحِدٌ يَحْمِلُ قَفْصًا: یکی با خود قفس آورده‌است
وَ وَاحِدٌ يَحْمِلُ بَطْحَةَ عَرَقٍ: دیگری کتابی باده
وَ وَاحِدٌ يَحْمِلُ مِخْدَةَ وَ سَرِيرًا...: و دیگری بالش و بستر
إِنِّهَا تُتَلَّجُ نِسَاءً...: آسمان زن می‌بارد
وَ الْوَطَنُ كُلُّهُ مُسْتَنْفَرٌ لِلْهَجُومِ عَلَى الْوَلَوْنِ الْأَبْيَضِ: و وطن برای حمله به رنگ سفید به‌تمامی در
آماده‌باش است
وَاحِدٌ يُرِيدُ أَنْ يَقْرِقِشَ الثَّلْجَ تَحْتَ أَسْنَانِهِ...: دیگری هم بر سر آن است که برف زیر دندان‌های
او صدا دهد...» (قبانی، ۱۳۹۱: ۲۱۲-۲۱۴).

در این شعر، وقتی که فقیر، غنی و هر کس دیگری درصدد برقراری ارتباط و ایجاد هم‌حسی با شوش‌گر است و این هم‌حسی در تک‌تک جمله‌های فوق دیده می‌شود؛ به عبارت

دیگر، هر یک از افراد در ارتباط با «نساء» که از آسمان باریده‌است، می‌خواهد خود را با دیگری هم‌تراز کند و از او پیشی بگیرد و این همان تعامل هم‌ترازی است.

۶. ابعاد گفتمانی چند شعر قبانی

در خوانش‌های نشانه-مناشناختی عواطف در تقابل با کنش‌ها قرار می‌گیرند و ما را از معناشناسی روایی به معناشناسی عاطفی وارد می‌کنند و ما نیز وادار می‌شویم از دوره مهم روایی یا زنجیره‌ای به نشانه-مناشناسی احساسی-عاطفی وارد شویم. در دوره اول، نقصان و رفع نقصان معنا را شکل می‌دهند و در دوره دوم، معنا عنصری ناپایدار است و آنچه ما به دست می‌آوریم، باز ناپایداری است. بنابراین، به معناشناسی سوداها روی می‌آوریم (ر.ک؛ گریماس، ۱۳۸۹: ۱۳۸). ژاک فونتنی معتقد است که طرح ساختمان بعد عاطفی کلام که سازماندهی فرایند عاطفی گفتمان را بر عهده دارد، به اجتماع دو سطح عاطفی، یعنی سازه‌ها و تنش‌ها بستگی دارد (ر.ک؛ همان: ۱۷۲). فرایند عاطفی گفتمان در پنج مرحله شکل می‌گیرد. این مراحل عبارتند از: تحریک عاطفی، آمادگی یا توانش عاطفی، هویت یا شوش عاطفی، هیجان عاطفی و مرحله ارزیابی عاطفی (ر.ک؛ همان: ۱۷۲).

۷. فرایند عاطفی گفتمان در شعر «قصیده الحزن»

۷-۱. انگیزش یا تحریک عاطفی

انگیزش عاطفی نخستین مرحله فرایند عاطفی گفتمان است که شوش‌گر در این مرحله دچار نوعی حس می‌شود و حضور عاطفی گستره‌ای و یا فشاره‌ای در او شکل می‌گیرد و آهنگ شوش‌گر دستخوش تغییراتی از قبیل شتاب، ناآرامی و توقف می‌شود و تنش عاطفی از طریق آهنگ کلام بروز می‌یابد (ر.ک؛ همان: ۱۷۲):

«عَلَّمَنِي حُبُّكَ... أَنْ أَحْزَنَ: عشق تو به من آموخت... که اندوهگین شوم.

و أنا محتاجٌ مُنْذُ عَصُورٍ: و من از روزگاران پیش

لِأَمْرَةٍ تَجْعَلُنِي أَحْزَنَ: محتاج زنی بوده‌ام که به محزون شدنم وادارد

لِأَمْرَةٍ أُبْكِي فَوْقَ ذِرَاعَيْهَا: زنی که بر بازوانش بگیرم

مِثْلَ الْعُصْفُورِ: چون گنجشکی

لِأَمْرَةٍ.. تَجْمَعُ أَجْزَائِي: زنی که پاره‌هایم را گرد آورد

كشظايا البلورِ مكسور: چون پاره‌های بلور شکسته» (قبانی، ۱۳۹۱: ۱۰۴).

شوش‌گر احساس غمگین شدن و نیازمندی می‌کند. همین احساس است که بیداری عاطفی او را آشکار می‌کند و احساس می‌کند کسی باید باشد تا به او تکیه کند. شاعر با آوردن عبارت‌ها و جمله‌هایی از قبیل: «أنا محتاج...» و «لأمرأة... تجمع أجزائی / كسظایا البلور مكسور»، انگیزش و بیداری عاطفی خود را آشکار می‌کند و این عبارت، سامانه عاطفی ناراحتی از وضعیت موجود را می‌رساند و شوش‌گر درصدد گذر از آن و رسیدن به وضعیتی دیگر است.

۲-۷. مرحله آمادگی و توانش عاطفی

در این مرحله، شوش‌گر عاطفی با هویت فعلی ظاهر می‌گردد و آمادگی لازم را برای به دست آوردن توانش عاطفی پیدا می‌کند (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۸۹، الف: ۱۷۳):
«عَلَمَنِي حُبِّكَ، سِيدَتِي، أَسْوَأَ عَادَاتِي...: عشق تو ای بانوی من مرا به بدترین عادت‌ها خوگر کرده‌است.

عَلَمَنِي... أَفْتَحُ فَنجَانِي: به من آموخته‌است... در فنجان قهوه خود نظر کنم

فِي اللَّيْلَةِ، أَلْفَ الْمَرَّاتِ...: هر شب هزار بار...

و أَجْرَبُ طَبَّ الْعَطَارِينَ: طبابت عطاران را امتحان کنم.

و أَطْرُقُ بَابَ الْعَرَفَاتِ...: و در خانه پیشگویان را بزنم...» (قبانی، ۱۳۹۱: ۱۰۵).

شوش‌گر در مرحله پیشین با اعلام نیاز، شدن را آغاز می‌کند و در این مرحله، با «أَفْتَحُ فَنجَانِي» و «و أَجْرَبُ طَبَّ الْعَطَارِينَ» آمادگی خود را برای رسیدن به توانش عاطفی پیدا می‌کند و با عبارت‌ها و جمله‌های «أَدْخَلْنِي حَبِّكَ.. سِيدَتِي / مُدُنَ الْأَحْزَانِ... / وَأَنَا مِنْ قَبْلِكَ لَمْ أَدْخَلْ... / مُدُنَ الْأَحْزَانِ...» (همان: ۱۰۶)، شوش‌گر احساس آمادگی می‌کند تا به هویت خود دست بیابد و با جمله‌های «أَنَّ الدَّمْعَ هُوَ الْإِنْسَانُ / أَنَّ الْإِنْسَانَ بِالْحَزَنِ ذِكْرِي إِنْسَانٌ» (همان: ۱۰۴ و ۱۰۶)، شوش‌گر درصدد دستیابی به هویت خود است.

۳-۷. مرحله هویت یا شوش عاطفی

شعیری می‌گوید:

«در این مرحله، شوش‌گر هویت عاطفی خاصی از خود بروز می‌دهد؛ یعنی اینکه

تمام تخیلات، تصورات، پندارها و بالآخره تردیدهای شوش‌گر پاسخی قطعی می‌یابد و

نتیجه آن، تحقق حالت عاطفی مشخصی است... پس از بیداری و توانش عاطفی

شوش‌گر وارد مرحله اصلی می‌شود که همان تغییر وضعیت و تثبیت شوش عاطفی

است» (شعیری، ۱۳۸۹، ب: ۱۷۵).

شوش‌گر با جمله‌هایی از قبیل «أَنْ أَتَصَرَّفَ كَاصْبِيَانُ / أَنْ أَرْسَمَ وَجْهَكَ بِالطَّبَشُورِ / عَلَى الْحَيْطَانِ / ... دَخَلْتُ قُصُورَ مُلُوكِ الْجَانِ / وَ حَلِمْتُ بِأَنْ تَتَزَوَّجَنِي / بِنْتُ السُّلْطَانِ» (قبانی، ۱۳۹۱: ۱۰۸)، به هویت خود که همان لمس کردن و داخل شدن به قصر شاه پریان و رسیدن به رؤیا و ازدواج با دختر شاه است، دست می‌یابد. البته این وضعیت او هم چندان پایدار نیست؛ زیرا می‌داند که «عَلَّمَنِي حُبَّكَ، يَا سَيِّدَتِي، مَا الْهَدْيَانُ / عَلَّمَنِي ... كَيْفَ يَمَزُّ الْعُمُرُ ... / وَ لَا تَأْتِي بِنْتُ السُّلْطَانِ» (همان: ۱۱۰)، تنشی است که شوش‌گر درون خود احساس می‌کند و این همان حالت عاطفی مشخص و پاسخی است که شوش‌گر برای تردید خود پیدا می‌کند و به کلیسها، مهمان‌خانه‌ها و قهوه‌خانه‌های بی‌نام پناه می‌برد:

«عَلَّمَنِي حُبَّكَ ... أَنْ أُوِي: عَشَقْتُ تُو بِي مِنْ أَمُوخت ... كِه پناه ببرم
لِفَنَادِقِ لَيْسَ لَهَا أَسْمَاءُ: بِي هَتَلِ هَائِي بِي نَامِ
وَ كِنَائِسَ لَيْسَ لَهَا أَسْمَاءُ: وَ كَلِيسَاهَائِي بِي نَامِ
وَ مَقَاةَ لَيْسَ لَهَا أَسْمَاءُ ...: وَ قَهْوَه‌خَانَهَائِي بِي نَامِ» (همان).

۷-۴. مرحله هیجان عاطفی

بعد از تغییر وضعیت هویت عاطفی، هیجانات عاطفی پیش می‌آید که حالت فیزیکی دارد؛ مانند لرزیدن، ضعف جسمی و... که شوش‌گر از خود نشان می‌دهد (ر.ک: شعیری، ۱۳۸۹، الف: ۱۷۵). شوش‌گر با بروز عاطفی و جسمانه‌ای «قَرَأْتُ أَقَاصِيصَ الْأَطْفَالِ ... دَخَلْتُ قُصُورَ مُلُوكِ الْجَانِ / حَلِمْتُ بِأَنْ تَتَزَوَّجَنِي / بِنْتُ السُّلْطَانِ ... حَلِمْتُ بِأَنْ أُحْطَفُهَا مِثْلَ الْفَرَسَانِ ...» (قبانی، ۱۳۹۱: ۱۰۸) و (۱۱۰) و غیره هیجان‌زده شده‌است و از ناراحتی و بی‌تحملی به «وَ لَا تَأْتِي بِنْتُ السُّلْطَانِ» رسیده‌است و این سامانه عاطفی را آشکار کرده‌است.

یعنی: «پس قصه‌های کودکان را خواندم...

و به قصرهای شاه پریان پا نهادم...

و در رؤیا دیدم

که دختر سلطان مرا به همسری گزیده‌است...

و در رؤیا دیدم که چون شهسوارانش می‌ریایم

... و دختر سلطان نمی‌آید».

۵-۷. مرحله ارزیابی عاطفی

ارزیابی و قضاوت درباره هر یک از مرحله‌های فرایند در این مرحله صورت می‌گیرد. ارزیابی عاطفی از سوی مخاطب، بیننده و... صورت می‌گیرد و این راهی است برای ورود دوباره شوش‌گر به میان افراد جامعه که باعث تعادل رفتارهای عاطفی و چگونگی تنظیم رفتارها در سطح جامعه می‌شود (ر.ک؛ گریماس، ۱۳۸۹: ۱۷۶-۱۷۷).

در این مرحله، شوش‌گر به نشانه‌هایی دست یافته‌است که فضای به‌دست‌آمده را ارزیابی می‌کند:

«كَيْفَ أُجِبُكَ فِي كُلِّ الْأَشْيَاءِ: که تو را در همه چیز دوست بدارم.
فِي الشَّجَرِ الْعَارِي، فِي الْأَوْراقِ الْيَابِسَةِ الصَّفْرَاءِ: در درختان برهنه، در برگ‌های زرد خشک
فِي الْجَوِّ الْمَاطِرِ... فِي الْأَنْوَاءِ...: در هوای بارانی و در باد و بوران و...» (قبانی، ۱۳۹۱: ۱۰۸ و ۱۱۰).
این چالش ادامه دارد تا اینکه شوش‌گر دوباره در فرایند حس عاطفی قرار می‌گیرد؛ یعنی دوباره انگیزش عاطفی رخ می‌دهد:

«عَلَّمَنِي حُبَّكَ... كَيْفَ اللَّيْلِ: عشق تو به من آموخته‌است که چگونه شب
يُضَخِّمُ أَحْزَانُ الْغُرْبَا: غم‌های غریبان را چندبرابر می‌کند» (همان: ۱۱۰).
همچنین، آمادگی عاطفی دوباره با جملات زیر شکل می‌گیرد:
«عَلَّمَنِي.. كَيْفَ أَرَى بِيْرُوتَ: به من آموخت که چگونه بیروت را
إِمْرَأَةً.. طَائِغِيَّةَ الْإِغْرَاءِ...: در هیئت زنی بینم پروسوسه
إِمْرَأَةً.. تَلَبَّسُ كُلِّ مَسَاءٍ...: زنی که هر شب... زیباترین جامه‌های خود را بر تن می‌کند» (همان).
«تَرَشُّ الْعِطْرَ عَلَى نَهْدِيهَا: بر سینه خود عطر می‌زند
لِلْبَحَارَةِ.. وَالْأَمْرَاءِ: و برای دریانوردان و امیران» (همان: ۱۱۰-۱۱۲).

شوش‌گر هویت عاطفی خاصی از خود بروز می‌دهد و با «عَلَّمَنِي حُبَّكَ أَنْ أَبْكِي مِنْ غَيْرِ بُكَاءٍ/ عَلَّمَنِي كَيْفَ يَنَامُ الْحُزْنَ...» (همان: ۱۱۲) به هیجان عاطفی دوباره دست می‌یابد؛ یعنی با بروز جسمانه‌ای «يَنَامُ الْحُزْنَ...» به هیجان عاطفی می‌رسد و درصدد دستیابی به ارزیابی عاطفی است. این تکرار فرایند گفتمان‌سازی نشان می‌دهد که شوش‌گر می‌خواهد دوباره در جریان شدن قرار گیرد. پس گفتمان شوش‌گر به نتیجه‌ای قطعی نمی‌رسد. در همین حالت است که اوج حس عاطفی و زیبایی‌شناسی رخ می‌دهد و گفتمان‌سازی دوباره را از سر گرفته می‌شود.

۶-۷. بُعد حسی- ادراکی کاخ غرناطه

جریان حسی- ادراکی باعث ظهور سیال یک چیز در فضای تنشی و نیز وحدت و انسجام چیزها در آن فضا می‌شود و باعث می‌شود حضور از دورترین زمان و مکان گذشته به دورترین زمان آینده سیلان پیدا کند (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۸۹، ب: ۱۳۵).

در این شعر، شوش‌گر فضای تنشی را با حس دیداری و شنیداری آغاز می‌کند و حال و هوای نوستالژیک خود را بیان می‌کند که نوعی حسرت و اندوه است. این فضای حسی، او را به گذشته پرافتخار گره می‌زند. با دیدار آن‌ها، حسرت و اندوهی آشکار می‌شود که شوش‌گر را فراگرفته‌است و در واقع، امری درونی، بیرونی می‌شود و با این بیرونی‌سازی، نوعی تنش ایجاد می‌شود:

«فِي مَدْخَلِ (الْحَمْرَاءِ)... كَانَ لِقَاؤُنَا مَا أَطْيَبَ اللَّقْيَا بِلَا مَعَادِ

دیدار ما در کاخ سرخ بود. دیدار بدون وعده قبلی چه خوش است!

عَيْنَانِ سَوْدَاوَانٍ... فِي جِجْرِيهِمَا تَتَوَالَدُ الْأَبْعَادُ مِنْ أَبْعَادِ

چشم در پناه آن دو چشم، دوردست در دوردست متولد می‌شود (خاطرات دور زنده می‌شود).

هَلْ أَنْتِ إِسْبَانِيَّةٌ؟ سَأَلْتُهَا قَالَتْ: وَ فِي غِرْنَاطَةَ مِيلَادِي

آیا تو اسپانیایی هستی؟ از او سؤال کردم و گفت: من در گرناطه متولد شده‌ام.

غِرْنَاطَةَ! وَصَحَتْ قُرُونٌ سَبْعَةٌ فِي تَيْبِكَ الْعَيْنَيْنِ بَعْدَ رُقَادِ

گرناطه! هفت قرن در آن دو چشم بعد از خواب بیدار شد!

مَا أَغْرَبَ التَّارِيخَ كَيْفَ أَعَادَنِي لِحَفِيدَةِ سَمْرَاءٍ مِنْ أَحْفَادِي

تاریخ چقدر شگفت‌انگیز است! چگونه فرزندزاده گندم‌گونی را از نوادگان مرا به من بازگرداند!

(قبّانی، ۱۳۹۱: ۱۸۳).

شعیری، می‌گوید: «در معناشناسی، احساس و ادراک تولید معنا تابع شرایطی است که می‌توان آن را جلوه یا نمایه‌های معنایی دانست. این نمایه‌ها ما را با جریانی مواجه می‌سازد که ایجاد "حساسیت" معنایی می‌نماید» (شعیری، ۱۳۸۹، ب: ۱۳۵).

حساسیت معنایی در شعر با دیدار دو شوش‌گر ایجاد می‌شود و چون شعر با حس دیداری آغاز می‌شود، پس این حساسیت از همان ابتدا با «فِي مَدْخَلِ (الْحَمْرَاءِ)... كَانَ لِقَاؤُنَا» در شعر بروز می‌یابد و با برخوردهای ادامه‌دار آن‌ها و نیز تعامل حس دیداری و شنیداری در طول شعر ادامه می‌یابد و شوش‌گر به این بهانه و با آوردن گذشته پرافتخار خود و نیز با توصیف و تعامل انواع فضاهای طبیعی و دیگر فضاها و با حاضرسازی غایب و ایجاد گستره عاطفی، دنیایی

نوستالژیک و رؤیایی برای خود مجسم می‌کند و این دنیای پدیداری است که شاعر را وادار می‌کند از وضعیت موجود دچار حسرت و اندوه بشود؛ یعنی شوش‌گر بین آنچه که دارد و آنچه که باید داشته باشد، در نوسان است:

«وَجْهٌ دِمَشْقِيٌّ... رَأَيْتُ خِلَالَهُ أَجْفَانَ بَلْقَيْسٍ، وَ جِيدَ سَعَادِ
چهره‌ای دمشقی داشت و من در لابه‌لای آن پلک‌های بلقیس و سعاد را دیدم
وَرَأَيْتُ مَنْزِلَنَا الْقَدِيمَ... وَ حَجْرَةَ كَانَتْ بِهَا أُمِّي تَمُدُّ وَسَادِي
و من منزل قدیم خود را دیدم و اتاقی که مادرم بسترم را می‌گستراند.
وَأَلْيَاسَ مِينَةَ، وَصَعَتَ بِنُجُومِهَا بِرُكَّةِ الدَّهْيِيَّةِ الْإِنْشَادِ
گل یاسمن با ستارگانش جواهرنشان شده‌است و برکه‌ای که سرودهای طلایی داشت!
(قبانی، ۱۳۹۱: ۱۸۳).

با اینکه شوش‌گر با گونه‌ای واحد روبه‌رو است، ولی این گونه‌ی حسی- ادراکی را گسترش می‌دهد و دسترسی به فضاهای حسی- ادراکی دورتر را میسر می‌کند:

«وَرَأَيْتُ مَنْزِلَنَا الْقَدِيمَ... وَ حَجْرَةَ كَانَتْ بِهَا أُمِّي تَمُدُّ وَسَادِي»
(همان).

همچنین، در این شعر، شوش‌گر با ترسیم و تجسم گذشته خود و پیوند آن با گذشته بسیار دور و نامرئی محبوب خود، فضای گفتمانی را شکل می‌دهد و می‌کوشد او را از پوسته خود جدا سازد و با پوسته‌ای دیگر نمایان کند که این انفصال پوسته‌ای تنش را در شعر افزایش می‌دهد:

«وَدِمَشْقٌ... أَيْنَ تَكُونُ؟ قُلْتُ تَرَيْنَهَا فِي شَعْرِكَ الْمُنْسَابِ نَهْرَ سَوَادِ
و دمشق کجاست؟ گفتم دمشق را در موهای تو که جویبار سیاه‌رنگی را ریزان کرده‌است، خواهی دید!
فِي وَجْهِكَ الْعَرَبِيَّ فِي الثَّغْرِ الَّذِي مَازَالَ مَخْتَرِنَا شُمُوسَ بِلَادِي...
دمشق را در چهره عربی خود خواهی دید؛ در دژهایی که پیوسته پُر از ستاره‌های کشور من است.
قَالَتْ هُنَا (الْحَمْرَاءُ) زَهُوْ جُدُنَا فَاقْرَأْ عَلَيَّ جُدْرَانَهَا أَمْجَادِي...
نام این کاخ حمر است که نشان عظمت اجداد ماست و عظمت ما را بر روی دیواره‌های این قصر ببین.
يَا لَيْتَ وَرَأَيْتِي الْجَمِيلَةَ أَدْرَكْتُ أَنَّ الَّذِينَ عَنَّا هُمْ أَجْدَادِي...»
ای کاش این میراث‌دار زیبای من می‌دانست که کسانی را که اراده کرده‌است، پدران من هستند.
(همان: ۱۸۳).

۷-۷. بُعد زیبایی‌شناسی

آدورنو می‌گوید:

«رفتار و سلوک زیبایی‌شناختی را باید به مثابه به رعشه انداختن تعریف کرد؛ گویی راست شدن مو بر تن، نخستین تصویر زیبایی‌شناختی باشد؛ چیزی که بعدها "سوئزکتیو" نامیده شد، در حالی که خود را از اضطراب کور رعشه می‌رهاند، بسط و توسعه رعشه نیز می‌باشد. زندگی در سوژه چیزی جز انواع رعشه‌ها نیست؛ واکنش‌هایی به کلّ طلسم و سحری که از طلسم فراتر می‌رود. آگاهی بدون رعشه آگاهی شیء‌شده یا شیء‌واره است؛ رعشه‌ای که سوئزکتیویته را برمی‌انگیزد، بدون آنکه هنوز سوئزکتیویته باشد و کنش لمس شدن از طرف دیگری است. سلوک زیبایی‌شناختی خود را در آن دیگری هضم و جذب می‌کند، نه آنکه دیگری را به انقیاد خود درآورد. چنین رابطه برساننده سوژه با اُبژکتیویته در سلوک زیبایی‌شناختی رخ می‌دهد» (استیون، ۱۳۸۷: ۱۷۹).

«إِنَّهَا تُتَلَّجُ نِسَاءً... برف نه زن می‌بارد.

أَنْزَعُ مِعْطَفَ الْمَطَرِ الَّذِي أُرْتَدِيهِ: بارانی خود را بر تن دارم، از تن به در می‌آورم.

و أَقْفَلُ مِظَلَّتِي: و چترم را می‌بندم.

و أتركهن يتساقطن على جسدي: و می‌گذارم یک‌به‌یک

واحدة... واحدة: بر پیکر من فروبارند.

ثمّاراً من النار: میوه‌هایی از آتش.

و عصافير من الذهب: و گنجشک‌هایی از زر» (قبانی، ۱۳۹۱: ۲۱۰).

در این ابیات، همان اول جمله «إِنَّهَا تُتَلَّجُ نِسَاءً» نوعی شوک است که به فرایند گفتمان وارد می‌شود و «ناپیوستار گفتمانی و زیبایی‌شناسی» ایجاد می‌کند؛ یعنی با واژه «نِسَاءً» برجستگی خاصی در کلام ایجاد می‌کند و حس زیبایی‌شناسی را برمی‌انگیزد و جلوه خاصی به فرایند تولید معنا می‌دهد. شوش‌گر در پی ایجاد ارزشی بهتر به فرارزش «تُتَلَّجُ نِسَاءً» و «ثَمَاراً مِنَ النَّارِ» و عصافير مِنَ الذَّهَبِ» دست می‌یابد. در این باره شعیری می‌گوید: «آن را به گونه‌ای برجسته می‌سازد که موجب ایجاد رابطه‌ای زیبایی‌شناختی، بین شوش‌گر زیباشناس و ارزش بیرونی می‌شود» (شعیری، ۱۳۸۹، ب: ۱۳۲).

شوش‌گر زیباشناس می‌کوشد با دنیا، رابطه‌ای حسی-ادراکی داشته باشد و در پی دست یافتن به ارتباط بین خود و طرف مقابل است و می‌خواهد به هر طریقی با دنیای بیرون تلاقی پیدا کند. این تلاش نامطمئن او فرایند زیبایی‌شناسی خاصی را در کلام پدید آورده‌است:

«پی‌یر اوالت جریان زیبایی‌شناختی را نفوذپذیری دنیا برای انسان و انسان برای دنیا می‌داند. در همین نفوذپذیری است که معنا شکل می‌گیرد. این تعامل و نفوذپذیری فقط بین دنیا و انسان و نیز انسان و دنیا مطرح نیست. دنیا با دنیا و یا انسان با انسان نیز می‌تواند در این تعامل شریک باشد. مهم این است بدانیم "خواستن" به عنوان فعل مؤثر در هر دو عامل انسان و دنیا وجود دارد... گویا ساختارهای استقبال‌پذیری فاعل زیباشناس، چنان‌که هوسرل می‌پندارد، به استقبال مفعول یا دنیایی می‌روند که برای دیدار یا پیوند با فاعل شتابان است. همین تعجیل مفعول را سدّ راه فاعل قرار می‌دهد و جریان تعاملی به بهترین نحو صورت می‌پذیرد. بر این اساس، آغوش باز فاعل به روی دنیا یا مفعول و برعکس، بی‌مرزی، خواستن دوجانبه، شفافیت و زلالی، تباری فاعل و مفعول زیبایی‌شناختی، استقبال فاعل از مفعول و تعجیل مفعول در اختلاط با فاعل از جمله عناصری هستند که تعامل در آن‌ها ریشه دارد و همین تعامل سبب بروز جریان زیبایی‌شناختی می‌شود» (گریماس، ۱۳۸۹: ۲۰۱-۲۰۲).

این نفوذپذیری انسان از دنیا و دنیا از انسان و تعامل این عامل‌ها با هم در بیت‌های زیر از شعر «إِنَّهَا تُفْلِحُ نِسَاءً» نمایان است و این نفوذپذیری و تعامل انسان از دنیا و دنیا از انسان است که فرایند زیبایی‌شناختی را شکل داده‌است:

«... أفتحُ جميعَ أزرارِ قَمِيصِي: دکمه‌های پیراهنم را به‌تمامی بازمی‌کنم
و أترُكُهُنَّ يَتَزَحَلَقْنَ عَلَيَّ هِضَابِي: و می‌گذارم بر فلات‌هایم فروغزند
و يَغْتَسِلْنَ بِمِيَاهِي: و در آب‌های من تن بشویند
و يَرْقُصْنَ فِي غَابَاتِي: و در بیشه‌های من به رقص درآیند
و يَبْنَمْنَ فِي آخِرِ اللَّيْلِ كَالطُّيُورِ فَوْقَ أَشْجَارِي... إِنَّهَا تُفْلِحُ نِسَاءً: و در انتهای شب چون پرندهگان
بر درختانم به خواب روند... آسمان زن می‌بارد!
أُخْرِجُ كَالطُّفْلِ إِلَى الْحَدِيقَةِ: چون کودک به باغچه می‌روم
و أترُكُهُنَّ يَكْرَجْنَ كَاللَّالِي عَلَيَّ جَبِينِي: و می‌گذارم چون مرواریدها بر پیشانی‌ام طنین بیندازند
إِمْرَأَةٌ... إِمْرَأَةٌ: زن... به زن
لُؤْلُؤَةٌ... لُؤْلُؤَةٌ...: مروارید... به مروارید
أَحْمِلُهُنَّ كَالثَّلْجِ عَلَيَّ رَاحَةَ يَدِي: چون برفشان بر کف دست می‌نهم
و أَخَافُ عَلَيْهِنَّ أَنْ يَذْبَنَ كَالثَّلْجِ بَيْنَ أَصَابِعِي مِنْ حَرَارَةِ الْعِشْقِ: و بیمناک می‌شوم، مبادا که از
حرارت عشق به‌سان برف میان انگشتانم آب شوند» (قبانی، ۱۳۹۱: ۲۱۰-۲۱۲).

در این تأثیر و تأثرهاست که حس انسان بیدار می‌شود، اشیاء را به گونه‌ای دیگر می‌بیند و به جای «تَلَجُ»، «إِمْرَأَةً» و «لَوْلَا» بر پیشانی طنین‌انداز و یا در لابه‌لای انگشتان آب می‌شود. چیزی که از آسمان می‌بارد، همه چیز است، جز برف و باران. این اوج حالت زیبایی‌شناسی است که چیزها را آن گونه که هستند، نمی‌بینیم، بلکه آن را به شکلی پدیداری تجسم می‌کنیم. در این شعر، در برخورد عاملی از دنیا و شاعر، در اینجا «تَلَجُ» و «حس شاعر» و غیبت «تَلَجُ» به نفع «إِمْرَأَةً» جریان زیبایی‌شناختی را رقم زده‌است:

«در برخورد دنیا و انسان، حس است که بیدار می‌شود و این بیداری چیزی را به کام خود فرومی‌کشد، غایب می‌کند و به این ترتیب، جریانی زیبایی‌شناختی اتفاق می‌افتد... جریان زیبایی‌شناختی نتیجه‌درگیری و تعامل سه عنصر اصلی است: ۱- چیزی از دنیا. ۲- حسی از انسان. ۳- غیبت آن چیز اولیه به نفع چیز ثانویه دیگر. چنین درگیری‌هایی می‌تواند منجر به تولید جریان زیبایی‌شناختی شود» (گریماس، ۱۳۸۹: ۲۰۳-۲۰۴).

برخورد و تعامل عاملی از دنیا با انسان و یا برعکس، در بندهای زیر از این شعر به‌خوبی نمایان است. از این گذشته، این تعامل و برخوردها گسترش یافته‌است و این نشانه «گستره حسی و عاطفی» بسیار بالا در پایان شعر مشاهده می‌شود:

«إِنَّهَا تَلَجُ نِسَاءً...: آسمان زن می‌بارد!
تَخْرُجُ بِلَادِ الْعَرَبِ عَنْ بَكْرَةَ أَبِيهَا: سرزمین تازیان تا آخرین نفر بیرون می‌شود
الْبَوَادِي تَخْرُجُ وَالْحَوَاضِرُ تَخْرُجُ: همه بیرون می‌شوند: بیابان‌گردان و شهرنشینان
الْأَغْنِيَاءُ يَخْرُجُونَ... وَالْفُقَرَاءُ يَخْرُجُونَ: و توانگران و درویشان!
وَاحِدٌ يَحْمِلُ بَارُودَةَ صَيْدٍ: یکی با خود تفنگ شکاری دارد
وَ وَاحِدٌ يَحْمِلُ صِنَارَةَ سَمَكٍ: دیگری قلاب ماهیگیری
وَ وَاحِدٌ يَحْمِلُ قَفْصًا: یکی با خود قفس آورده‌است
وَ وَاحِدٌ يَحْمِلُ بَطْحَةَ عَرَقٍ: دیگری کتابی باده
وَ وَاحِدٌ يَحْمِلُ مَخْدَةَ وَ سَرِيرًا...: و دیگری بالش و بستر...
إِنَّهَا تَلَجُ نِسَاءً...: از آسمان زن می‌بارد...
وَ الْوَطَنُ كُلُّهُ مُسْتَنْفِرٌ لِلْهَجُومِ عَلَى الْوَلَوْنِ الْأَبْيَضِ: و وطن برای حمله به رنگ سفید به‌تمامی در آماده‌باش است!

وَاحِدٌ يَرِيدُ أَنْ يَفْرِقَ الشَّلْجَ تَحْتَ أَسْنَانِهِ...: یکی بر سر آن است که برف زیر دندان‌های او صدا دهد

و واحدٌ یَریدُ أَنْ یَتَزَوَّجَ التَّلْجُ: دیگری هم سر آن دارد که برف را جفت خود گیرد...
و واحدٌ یَریدُ أَنْ یَأْکُلَهُ...: دیگری هم می‌خواهد او را در کام بگیرد...
و واحدٌ یَریدُ أَنْ یَأْخُذَهُ لِیَبِیتِ الطَّاعَةَ...: دیگری بردن او را به خانه تمکین در سر دارد...
و واحدٌ یَسْحَبُ دَفْتَرَ شِکَايَتِهِ مِنْ جَبِيه: و یکی دیگر دسته‌چک خود را از جیب بیرون می‌آورد
لِیَشْتَرِيَ أَى نَهْدٍ أَشْقَرَ یَسْقُطُ مِنَ السَّمَاءِ: تا خریدار هر آن انار سینه زربینی شود که از آسمان
می‌افتد!
کى یَجْعَلُهُ دِیکُوراً فِی حُجْرَةِ نَوْمِهِ...: تا در اتاق خواب خود از آن دکور بسازد...
یَسْمَعُ التَّلْجُ قَرَعُ الطُّبُولِ، وَ خُخْشَةَ السَّلَاسِلِ: برف رپ‌ریه طبل‌ها و جرینگ‌جرینگ زنجیرها را
می‌شنود
وَ یَرِی بَرِیقَ الخَنَاجِرِ، وَ التِّمَاعَ الأَثِیَابِ: برق خنجرها و درخشندگی سگ‌دندان‌ها را می‌بیند
یَخَافُ التَّلْجُ عَلَی عُدْرَتِهِ...: بیمناک بر بکارت خود می‌شود...
فِی حِزْمِ حَقِیْبَتِهِ: جامه‌دانش را می‌بندد
وَ یَقَرُّ أَنْ یَسْقُطَ فِی بِلَادِ أُخْرَى: و تصمیم می‌گیرد که در سرزمین دیگری فرو بیارد...» (قبنانی،
۱۳۹۱: ۲۱۲-۲۱۴).

۸. نتیجه‌گیری

با تحلیل نشانه-معناشناختی شعرهای «غرناطه»، «قصیده البحریه» و «إنها تلج نساء» معلوم شد که شاعر فضای تنشی را با تعامل حس دیداری و شنیداری شکل می‌دهد، ولی این حالتی پایدار نیست و شاعر با حاضرسازی غایب، دنیایی پدیداری برای خود مجسم می‌کند. فضایی که عملیات دیداری بر شعر حاکم کرده‌است، باعث دگرگونه دیدن و جداسدن شوش‌گر از پوسته خود شده‌است. این فضایی کاملاً حسی است که در جاهایی از شعر بسیار نمایان است. از دیدگاه زیبایی‌شناختی، شوش‌گر با ایجاد نوعی رعشه، درصدد ایجاد رابطه با دنیای بیرون است. شوش‌گر حس خود را در تقابل با دنیا قرار می‌دهد و با ایجاد حالتی پدیداری، با دنیا ارتباط برقرار می‌کند. این اوج حس زیبایی‌شناختی است؛ یعنی نفوذپذیری انسان از دنیا و دنیا از انسان باعث می‌شود که به جای «برف» از آسمان «زن» بیارد و زیبایی با حالتی پدیداری چنین جلوه‌گری می‌کند.

وقتی که عواطف کنش‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهند، از معناشناسی روایی، وارد معناشناسی عاطفی می‌شویم؛ یعنی شاعر با انگیزش عاطفی، مراحل عاطفی کلام را طی می‌کند و به اوج حسی، عاطفی و زیبایی می‌رسد، ولی نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود؛ زیرا شوش‌گر دوباره درصدد

تکرار تمام مراحل عاطفی در آخر شعر است و دوباره در چرخه تولید معنا و گفتمان قرار می‌گیرد. این عمل شوش‌گر اوج حس عاطفی، حس ادراکی و زیبایی را در «قصیده الحزن» به نمایش می‌گذارد.

۹. منابع و مأخذ

- الفخوری، حنا. (۱۹۸۶م.). *الجامع فی تاریخ الأدب العربی*. ط ۱. لبنان - بیروت: دار الجیل.
- بهرام‌پور، سیامک. (۱۳۸۴). «نزار قبانی پرنفوذترین شاعر عرب». *مجله شعر*. ش ۴۲. صص ۶۹-۶۰.
- بهنام، مینا. (۱۳۹۰). «بررسی تعامل دو نظام روایی و گفتمانی در داستان رستم و اسفندیار با رویکرد نشانه-معناشناسی». *فصلنامه پژوهشی زبان و ادبیات تطبیقی*. ش ۴. پیاپی ۸. صص ۱-۱۶.
- حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و ابراهیم کنعانی. (۱۳۹۰). «بررسی الگوی نشانه-معناشناسی گفتمانی در شعر قیصر امین‌پور». *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهرگویا)*. س ۵. ش ۲. پیاپی ۱۸. صص ۱۱۵-۱۳۶.
- خسروی، کبری، حسین چراغی‌وش و معصومه نادری. (۱۳۹۱). «فراخوانی شخصیت‌های دینی در شعر نزار قبانی». *لسان مبین*. دوره جدید. س ۳. ش ۷. صص ۱۳۹-۱۶۳.
- داودی‌مقدم، فریده. (۱۳۹۲). «تحلیل نشانه-معناشناختی شعر "آرش کمانگیر" و "عقاب"». *فصلنامه جستارهای زبانی*. ش ۱. پیاپی ۱۳. صص ۱۰۵-۱۲۴.
- رومی‌پور، علی. (۱۳۸۷). *شعر سیاسی مقاومت در اشعار قبانی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. قم: دانشگاه آزاد اسلامی.
- سعدون‌زاده، جواد. (۱۳۸۹). «مظاهر ادب المقاومة فی الشعر نزار قبانی». *نشریه ادبیات پایداری*. س ۱. ش ۲. صص ۱۴۵-۱۶۷.
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه-معناشناسی سیال*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۹). الف. *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*. ج ۲. تهران: انتشارات سمت.
- _____ . (۱۳۸۹). ب. «مطالعه نشانه-معناشناختی زیبایی‌شناسی در گفتمان ادبی». *مجموعه مقالات نخستین و دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بینارشته‌ای ادبیات و هنر*. تهران: فرهنگستان هنر. ش ۱۷. صص ۱۲۹-۱۴۶.
- _____ . (۱۳۸۸). *مبانی معناشناسی نوین*. ج ۲. تهران: انتشارات سمت.
- قبانی، نزار. (۱۳۹۱). *تا سبز شوم از عشق*. ترجمه موسی اسوار. ج ۳. تهران: سخن.
- گریماس، آلژیر داس ژولین. (۱۳۸۹). *تقصان معنا*. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.
- محسنی، علی‌اکبر. (۱۳۹۰). «نشانه‌های استبداد از منظر شعر نزار قبانی». *نشریه ادبیات پایداری*. س ۳. ش ۵ و ۶ صص ۴۲۹-۴۵۱.

- مزروری، محدثه. (۱۳۸۳). «نزارقبانی شاعر سوریه». *کیهان فرهنگی*. ش ۲۱۲. صص ۷۲-۷۳.
- مشایخی، حمیدرضا و سیده زینب خدادادی. (۱۳۹۱). «هنجارگریزی در شعر نزار قبانی». *تقد ادب معاصر عربی*. س ۲. ش ۳. صص ۷۸-۵۰.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. چ ۴. تهران: آگه.
- نصیحت، ناهید و دیگران. (۱۳۹۱) «نشانه- معنانشناسی ساختار روایی داستان "و ما تشاؤون"». *تقد ادب معاصر عربی*. س ۲. ش ۳. صص ۶۵-۳۹.
- _____ . (۱۳۹۲). «بررسی نشانه- معنانشناسی ساختار روایی داستان کوتاه "لقاء فی لحظة رحیل"». *جستارهای زبانی*. ۱۹۹-۲۲۲.
- ون دایک، تئون ای. (۱۳۸۹). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان*. ترجمه گروه مترجمان. چ ۳. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.