Research Journal in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

The morphology of imagination in the Imagination System in Horror Literature: The Story Collection "*Alan Afham*" by Ahmad Khalid Tawfiq

Abdulbasit ArabYousefabadi[1]* | Fereshteh Afzali[2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Zabol, Zabol, Iran. Email: arabighalam@uoz.a.ir
2. Assistant Professor, Department of Arabic Translation, Faculty of Humanities, Damghan University, Damghan, Iran. Email: f.afzali@du.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 27/09/2021
Received in revised form: 28/11/2021
Accepted: 28/12/2021

Keywords:
Horror literature,
Fear of time,
Imagination,
Ahmad Khalid Tawfiq,
Alan Afham.

ABSTRACT

Imagination in literary texts, which means representations of real or illusory objects and people allows the visualization of invisible dimensions of the universe. Since imagination is the core of the thinking of fictional texts, the horror genre, because it s a combination of fear of the unknown and nightmares and creating a sense of hatred and horror in the reader It often has a complex and systematic network of imagination., The story series "*Alan Afham*" by Ahmad Khalid Tawfiq, the originator of the horror genre in Arabic fiction It is a clear example of the function of imagination and its structures in horror stories. In the present study, an attempt is made by relying on a descriptive-analytical method and by referring to the structures of Gilbert-era's system of imagination, the dynamic dimensions of imagination can be discovered in describing the events and terrifying scenes of the "*Alan Afham*" series Shows the final impression the time and horror of its passage is the most important factor in the horror of the events of this story series This creates a kind of homogeneity between the images of the fall, the darkness and the animal, which Increases the reader's sense of fear and, consequently, his attraction to the continuation of the "*Alan Afham*" stories The issue that has been able to introduce Ahmad Khalid Tawfiq to the Arab world as an innovative and successful writer of the horror genre.

Cite this article: ArabYousefabadi, A. & Afzali, F. (2023). The morphology of imagination in the Imagination System in Horror Literature: The Story Collection "*Alan Afham*" by Ahmad Khalid Tawfiq. *Research Journal in Narrative Literature*, 12(3), 135-154,

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2021.7044.1445

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴-۲۶۷۶x

ساختارهای نظام تخیّل در ادبیات وحشت: مجموعهٔ داستانی *الآن أفهم* از احمد خالد توفیق

عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی [۱*] | فرشته افضلی [۲]

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه زابل، زابل، ایران.
رایانامه: arabighalam@uoz.ac.ir

۲. استادیار گروه مترجمی زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران.
رایانامه: f.afzali@du.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۹/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۷

واژه‌های کلیدی:
ادبیات وحشت،
ترس از زمان،
تخیل،
أحمد خالد توفیق،
الآن أفهم.

چکیده

تخیّل در متون ادبی که به معنای بازنمودهای اشیاء و اشخاص واقعی یا توهمی است، امکان تصویرسازی بُعدهای نامرئی جهان هستی را برای ادیب یا نویسنده فراهم می‌کند. بررسی ساختارهای تشکیل‌دهندهٔ تخیل در چنین آثاری بسیار بااهمیت است؛ زیرا تخیل، هستهٔ تفکر در متون داستانی است. گونهٔ ادبی وحشت که تلفیقی از کابوس‌ها، ایجاد حس نفرت، وحشت و ترس از ناشناخته‌هاست، دارای شبکه‌ای پیچیده و نظام‌مند از تخیّلات است. مجموعهٔ داستانی *الآن أفهم* از احمد خالد توفیق، مبتکر گونهٔ ادبی وحشت در ادبیات داستانی عربی، نمونهٔ بارزی از کارکرد تخیّل و ساختارهای آن در داستان‌های وحشت است. در پژوهش حاضر تلاش بر آن است، با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی و با استناد به ساختارهای نظام تخیلاتِ ژیلبر دوران، ابعاد پویایی تخیّل در توصیف رخدادها و صحنه‌پردازی‌های رُعب‌آور مجموعهٔ *الآن أفهم* کشف شود. نتیجهٔ نهایی نشان می‌دهد زمان و هولناک جلوه‌دادن گذر آن، مهم‌ترین عامل در وحشت‌آفرینی رخدادهای این مجموعهٔ داستانی است. این امر سبب می‌شود نوعی هم‌شکلی میان تصاویر سقوطی، تاریکی و حیوانی ایجاد شود که خود بر افزایش حس ترس در خواننده و به‌دنبال آن جذب‌شدن وی به پیگیری ادامهٔ داستان‌های *الآن أفهم* می‌افزاید. مسأله‌ای که توانسته‌است احمد خالد توفیق را به‌عنوان نویسندهٔ مبتکر و موفق گونهٔ ادبی وحشت به جهان عرب معرفی نماید.

استناد: یوسف‌آبادی، عبدالباسط عرب و افضلی، فرشته (۱۴۰۲). ساختارهای نظام تخیّل در ادبیات وحشت: مجموعهٔ داستانی الآن أفهم از احمد خالد توفیق. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۲(۳)، ۱۵۴-۱۳۵.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2021.7044.1445

۱. پیشگفتار

براساس یافته‌های روانشناسی همزمان با تولد نوزاد، لایه‌ای روانی همراه او شکل می‌گیرد که او را در مسیر تکامل شخصیتی و به‌خصوص کارایی ذهنی یاری می‌رساند. این قابلیت به محقّقان این امکان را می‌دهد تا جنبه‌های ارتباط بازنمودهای نمادین با حرکات بدن و مراکز عصبی را کشف نمایند و بتوانند نقش تخیّل را در علومی همچون روانشناسی و انسان‌شناسی، تبیین نمایند. به دنبال کشف ناخودآگاه در روان‌شناسی، دگرگونی‌هایی در حوزهٔ تخیل پدید آمد که سرآغازی جهت ورود این مفهوم به ساختار اجتماعی شد. ساختارهای انسان‌شناسیِ تخیّل مبتنی بر این اصل است که تخیّل نوعی دریافت شهودی در ادراکات مبتنی بر منبع ذهن و شهودِ انسان است. ژیلبر دوران، ازجمله پژوهشگران این حوزه است که تلاقی میان تخیّل شاعرانه و انسان‌شناسی را تبیین نمود. وی با تأکید بر این تعریف، مجموعه‌ای از تصاویری که درونمایهٔ کهن‌الگویی مشترک را بسط می‌دهند، ارائه نمود و هم‌شکلی‌ها و دوقطبی‌ها را از نظام تخیّلات، برجسته ساخت.

۱-۱. تعریف موضوع

مفهوم گونهٔ ادبی از قرن ۱۹ به بعد تحت‌تأثیر تحولات اجتماعی و تغییر ذائقهٔ مخاطب قرار گرفت. از آن‌جاکه این دوران، آغاز نابسامانی‌های حاکم بر فضای فکری انسان بود؛ بنابراین ترس از آینده و اتفاقات آن، یکی از دغدغه‌های فکری انسانِ آن دوران شد. این ترس، زمینهٔ گرایش برخی از داستان‌نویسان را به نگارش داستان‌هایی از نوع وحشت، فراهم آورد و نقطهٔ عطفی در روند تکامل ادبیات داستانی شد. از این پس، گونهٔ ادبی وحشت به‌عنوان گونهٔ ادبی پرمخاطب داستانی، جای خود را به گونه‌های ادبی روایی مرسوم داد. گونهٔ ادبی وحشت، به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که «با تکیه بر موضوعاتی انتزاعی و ترسیم فضایی رازآلود از رخدادهای داستان، ترکیبی از ترس، خشم و وحشت را ترسیم می‌نماید» (قیسومه، ۲۰۱۳: ۶۸).

در گونهٔ داستانی وحشت، هیولاها در زندگی انسان حضور می‌یابند. شخصیت‌های اصلی داستان موجودات تخیلی مانند همزاد، خون‌آشام، گرگ‌نما و جن‌گیر به‌جای شخصیت‌های داستانی هستند (بلوک، ۲۰۰۹: ۲۷۲) و به همین‌سبب باید از تخیلی ژرف و ظرافتی ویژه در تصویرسازی و صحنه‌پردازی بهره برد. در گونهٔ ادبی وحشت، هراندازه تخیّلات داستان‌نویس در بهره‌گیری از منابع ظاهری پیرامونش دقیق‌تر باشد، داستان از نوآوری مضاعفی برخوردار می‌گردد (هادی و نصیری،

۱۳۹۲: ۱۱۷). نظامِ تخیّلات به داستان‌نویسِ وحشت، این امکان را می‌دهد تا پدیده‌های هستی را نه چنان که هست، بلکه آن‌گونه که خود ادراک می‌کند، ترسناک جلوه دهد.

آثار داستانی بسیاری که از احمد خالد توفیق (۲۰۱۸-۱۹۶۲م) نویسندهٔ معاصر مصر، با موضوع رُعب و وحشت برجای مانده‌است، او را به‌عنوان مبتکر گونهٔ ادبی وحشت در ادبیات عربی معرفی می‌کند. مجموعهٔ داستانی *الآن أفهم* در باور بسیاری از ناقدان عرب از برجسته‌ترین مجموعه‌های داستانیِ وحشت در ادبیات عربی به‌شمار می‌آید. این مجموعه شامل ۱۲ داستان کوتاه است که در هریک از آن‌ها شخصیت اصلی داستان به شکل‌های مختلف از مرگ و روش‌های سلاخی و قتل سخن می‌گوید؛ گاه از ویروسی کشنده که تمام جهان را دربرگرفته و تمام بشریت در مقابل چشمانش چندپاره می‌شوند و گاه از افرادی سخن می‌گوید که عاشق قبر و عالم ارواح و جنیان است. بنابراین داستان‌های این مجموعه، ترکیبی است از تخیلات احمد خالد توفیق در بیان ترس از ناشناخته‌ها، کابوس‌ها و توصیف صحنه‌های خوفناک و فضاهای مه‌آلود و مرموز. مسأله‌ای که پژوهشگران را بر آن داشت تا با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی و با استناد به ساختارهای تخیّلِ ژیلبر دوران، نظام تخیّلات این مجموعهٔ داستانی را مورد واکاوی قراردهند

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف

احمد خالد توفیق -به‌عنوان مبتکر گونهٔ ادبی وحشت در ادبیات عربی- با استفاده از تخیل‌پردازی منحصربه‌فرد در *الآن أفهم* از بسیاری از ترس‌های درونی، اضطراب‌ها، وحشت‌های واقعی و خیالی شخصیت‌های داستان پرده برمی‌دارد و خواننده را متوجه جاذبه‌های حس وحشت می‌کند. درک این مهم و همچنین نظام‌های تخیّلی تأثیرگذار بر ترس خواننده، می‌تواند بر ضرورت پژوهش در این اثر بیفزاید.

تاکنون پژوهش‌های بسیاری به بررسی زیباشناسی تخیل در آثار ادبی پرداخته‌است. تأکید این پژوهش‌ها بر نگاه متفاوت ادیبان به پدیده‌های پیرامونشان است؛ زیرا آن‌ها نکته‌هایی فراتر از تصور اشخاص غیرادیب درک می‌کنند و آن را به شکلی احساس می‌نمایند که دیگران هرگز آن تجلیات ظاهر را احساس نکرده‌اند؛ بنابراین آنچه به سخنان و توصیفاتشان چنین رنگ‌وبویی می‌بخشد و سبب برانگیختن احساسات و عواطف مخاطب می‌شود، تخیل است و حاصل تخیل است که ایماژ[1]خلق

۱ - صورت ذهنی، نقش.

می‌کند؛ اما در برخی دیگر از پژوهش‌ها که روش آن‌ها، نقطهٔ ثقل پژوهش حاضر نیز به‌شمار می‌آید، به بررسی هیجان ترس و چندوچون آن به‌عنوان زیربنای اصلی نظام تخیلات برخی از آثار ادبی پرداخته‌اند. از آن جمله: «طبقه‌بندی تخیلات ادبی بر اساس نقد ادبی جدید» نوشتهٔ عباسی (۱۳۸۰ش)؛ «تحلیل صورت‌های خیالی در شعر پایداری بر اساس نقد ادبی جدید: روش ژیلبر دروان» نوشتهٔ شریفی و شمعی (۱۳۹۰ش)؛ «تحلیل داستان ساداکو و هزار دُرنای کاغذی بر پایهٔ نظریهٔ ژیلبر دوران» اثر صدیقی (۱۳۹۲ش)؛ «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای: پیکرهٔ مطالعاتی رمان قلب سگی اثر میخاییل بولگاکف» از عوض‌پور و نامورمطلق (۱۳۹۳ش)؛ «تحلیل ماهیت موج‌های مثبت و منفی در شعر مقاومت عربی و فارسی بر اساس نظریهٔ ژیلبر دوران» اثر معروف و نادری (۱۳۹۴ش)؛ «نقد سه‌گانهٔ سپید گرمارودی بر اساس تخیل‌شناسی مکتب پاریس» از بیات (۱۳۹۴ش)؛ «بررسی تطبیقی نظام تخیلی غزلیات عاشقانهٔ بشاره الخوری و حسین منزوی بر اساس الگوی ژیلبر دوران» از عرب یوسف‌آبادی (۱۳۹۵ش)؛ «تحلیل ساختار تخیلی داستان تشنه و دیوار مثنوی بر اساس ساختارهای نظام تخیل در آراء ژیلبر دوران» از پورشعبان و امین (۱۳۹۵ش)؛ «تحلیل صورت‌های خیالیِ خون‌نامهٔ خاک اثر نصرالله مردانی طبق نظریهٔ ژیلبر دوران» از محمدیان و آرمان (۱۳۹۶ش).

لازم به ذکر است که تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی هیجان ترس و همچنین گونهٔ ادبی وحشت و شیوه‌های ارتباط تصاویر ترسناک با نظام تخیلات در آثار داستانی احمد خالد توفیق – به‌عنوان مبتکر گونهٔ ادبی وحشت در ادبیات عربی- نپرداخته‌است. بنابراین می‌توان به‌درستی ادعا کرد که این مقاله نخستین پژوهشی است که از منظر ساختارهای تخیل ژیلبر دوران به بررسی مجموعهٔ داستانی *الآن أفهم* می‌پردازد.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

تصویرپردازی‌های احمد خالد توفیق در *الآن أفهم* بیشتر در کدام منظومهٔ تخیلات ژیلبر دوران قرار می‌گیرد؟

کدام ریخت منظومهٔ تخیلات در این اثر نمود بیشتری دارد؟

۲. نظریهٔ ژیلبر دوران

نظریهٔ ژیلبر دوران - نسبت به دیگر نظریه‌پردازان این حوزه- بر این اصل استوار است که شناخت ساحت‌های تخیل، با نگاهی ساختاری و مبتنی بر بازیابی قطب‌های تخیل و پیداکردن رابطهٔ بین آن‌ها

محقق می‌شود. نظریهٔ وی به پژوهشگر این امکان را فراهم می‌آورد تا تمامی مظاهر تخیل به‌ویژه خلاقیت هنری و ادبیات را مورد بررسی قرار دهد؛ بنابراین با تأکیدی روشمند می‌گوید: «تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی[1]هستند که بازنمایی ما از جهان را تعیین می‌کند» (Durand, 1992: 25). ژیلبر تخیلات انسانی را حاصل دو منظومهٔ روزانه و شبانه می‌داند. راه شناخت منظومهٔ روزانه و شبانهٔ تخیلات، برپایهٔ مسألهٔ زمان است؛ بدین‌شکل که آیا این تصاویر مربوط به ترس از زمان است یا کنترل زمان؟ تصاویر ترسناک (ترس از زمان) متعلق به منظومهٔ روزانهٔ منفی است و تصاویر غیرترسناک (کنترل زمان) یا مربوط به منظومهٔ شبانه است (به‌شرطی که این تصاویر در دل یکدیگر قرار بگیرند) و یا متعلق به منظومهٔ روزانهٔ مثبت است (به‌شرطی که این تصاویر در مقابل هم قرار بگیرند) (عباسی، ۱۳۸۰: ۷).

۲-۱. منظومهٔ روزانهٔ تخیلات در مجموعهٔ *الآن أفهم*

منظومهٔ روزانهٔ تخیلات[2]منظومه‌ای دوقطبی[3]است که در آن «تعالی و نور در مقابل فناناپذیری قرار می‌گیرد» (Chelebourg, 2000: 61). در این منظومه تصاویر ترسناک (ارزش‌گذاری منفی) در مقابل تصاویر غیرترسناک (ارزش‌گذاری مثبت) قرار می‌گیرد؛ برای مثال هستی در برابر نیستی و نور مقابل تاریکی است. به عقیدهٔ ژیلبر، منظومهٔ روزانه تخیلات، شکل‌هایی از زمان را تشکیل می‌دهند، بدین‌گونه که انسان به‌طور ناخودآگاه گذر زمان را حس می‌کند و هر چه زمان می‌گذرد خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند؛ «پس نوعی تصاویر با ارزش‌گذاری منفی در ذهن او ظاهر می‌شوند که در پشت تمام آن‌ها ترس از گذر زمان پنهان شده است» (النحال، ۲۰۰۰: ۳۴)؛ در مقابل این ترس، ذهن به‌طور ناخودآگاه، عملی جبرانی انجام می‌دهد تا بتواند راه‌حلی برای ترس و اضطراب بیابد؛ به همین خاطر «تصاویری با ارزش‌گذاری مثبت در ذهن او ظاهر می‌شوند و به او کمک می‌کنند تا زمان را تحت کنترل خود درآورد» (شاکری و عباسی، ۱۳۸۷: ۲۲۱). حاصل این کشاکش، پیدایی دوقطبی‌های زیر است: سقوطی در مقابل عروجی؛ تاریکی در مقابل تماشایی؛ حیوانی در مقابل جداکننده. در ادامه به هریک از این دوقطبی‌ها و مصادیقی از مجموعهٔ *الآن أفهم* اشاره می‌شود.

1. Instrinseque
2. Regime daytime of imaginary
3. Antitheque

۲-۱-۱. دوقطبی سقوطی# عروجی[1]

تصاویر سقوطی[2]«بیانگر افتادن از بالا به سمت پایین و حرکت از عرش به فرش» (Durand, 1992: 125) است. این تصاویر حتماً به این صورت نیست که کسی از آسمان بیفتد؛ بلکه بیانگر انتقال حس سقوط توسط نویسنده یا انسان است. مثلاً سرگیجه یا سردرد می‌تواند حس سقوط را تداعی نماید (عباسی، ۱۳۸۰: ۸۳). این تصاویر بدین‌جهت که تصویرگر صحنه‌ای دلخراش و دردناک است، موجبات ترس انسان را فراهم می‌آورد و او را به یاد گذر زمان می‌اندازد.

در مجموعهٔ *الآن أفهم* حس سقوط از طریق واژگانی چون خونریزی، ترس، خشم، وبا، فشار خون، سکتهٔ قلبی و فشار روحی و همچنین افعالی چون دفن‌کردن جسد، قربانی‌کردن، بر زمین افتادن، خودزنی، مردن، خراب‌کردن و غیره تعبیر شده‌است. تصویرپردازی‌های زیر نمایانگر این روابط در نظام تخیلات این مجموعهٔ داستانی است: «تلك الفتاة البائسة لقيت حتفَها بطريقة شنيعة» (آن دختر بیچاره به طرز وحشتناکی مرگ را جلوی چشمانش دید) (توفیق، ۲۰۰۹: ۲۴۲)؛ «استبدّ بي الغضب استبداداً شديداً و بلغ مني الضيق مبلغاً» (خشم به‌شدت بر من غلبه کرد و به تنگ آمدم) (همان: ۱۹)؛ «...لتدفن الجثة إلى الأبد» (...تا جسد برای همیشه دفن شده باشد) (همان: ۲۴۲)؛ «فيروساً يقضي على ضحاياه خلال دقائق» (ویروسی که در چند دقیقه قربانیان خود را از بین می‌برد) (همان: ۶۷)؛ «ثم تذكرت أن المرض قاتل سريع الفتك» (آنگاه به یاد آوردم که این بیماری قاتلی است که به‌سرعت می‌کشد) (همان: ۷۳)؛ «حيث ترتبك، و تتعثر، و تسقط على الأرض» (به‌گونه‌ای که آشفته می‌شوی، پایت می‌لغزد و بر زمین می‌افتی) (همان: ۴۶)؛ «وقتلتُ نفساً بل نفوساً بغير حق» (یک یا چندین تَن را به ناحق کشتم) (همان:۲۰) {اشاره به آیهٔ: أَنَّهُ مَن قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا}. «والأسوأ هو أنه لايعرف أن سبب الصداع ارتفاع في ضغط الدم وأنه بالقهوة يحفر قبره ببطء» (و بدتر از همه اینکه نمی‌داند که بالا رفتن فشار خون، علت سرگیجه است و با آن قهوه به آرامی گور خود را می‌کند) (همان: ۱۸۴)؛ «رأى شيئاً أثار هلعه و هكذا أصيب بنوبة قلبية و مات» (چشمش به چیزی افتاد که باعث وحشتش شد و به این گونه دچار حمله قلبی شد و مُرد) (همان: ۲۴۲)؛ «إنها كانت في حالة سيئة حقاً» (واقعاً آپارتمان، اوضاع خرابی داشت) (همان: ۸)؛ «قام العمال بهدم الصندرة الخشبية القديمة» (کارگران ساختمان آن اتاق زیر شیروانی چوبی و قدیمی را خراب کردند) (همان: ۱۰). «عندما أفكر في هذه الأمور أشعر بالدم يتصاعد لرأسي... إنه الصُداع... الصداع

---

۱. در سرتاسر مقاله، نشانهٔ #به معنای تقابل تصاویر است.

2. Catamorphes

اللعین» (همان:۱۸۸). (زمانی که به این چیزها می‌اندیشم، احساس می‌کنم خون از سرم بلند می‌شود... نامش سرگیجه است... سرگیجه لعنتی). در تصویرپردازی‌های بالا نویسنده ذهن مخاطب را به دنیایی سرشار از رمز و راز و ترس و حیرتِ افسردگیِ روحی و جسمی می‌برد. مجموعهٔ این تصاویر که «گزارشگر لحظه‌هایی است که با درون و جهان درونی ادیب سروکار دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۵۰)، تداعی‌گر نوعی نیروی اهریمنی است که «یادآور جدایی روح انسان از عالم معنایی است که در آن، روزگاری با مقصود آرمانی خویش خو گرفته‌بوده‌است» (عرب یوسف‌آبادی، ۱۳۹۵: ۱۲۲). تصاویر سقوطیِ *الآن أفهم* سبب می‌شود خیال‌پردازی و جلوه‌های هیجانی قهرمان داستان با حلول جن و نیرهای شرّ در وجودش تداعی گردد و مدام در پی انتقام و ریختن خون و کشتن باشد. تکرار واژگانی چون «لقیت حتفها؛ تدفن؛ یقضي علی ضحایاه؛ قاتل؛ تسقط؛ ضغط الدم؛ یحفر قبره؛ نوبة قلبیة؛ مات» زنجیره‌ای از مدلول‌هایی را به وجود می‌آورد که پیرامون دال واحد سقوط می‌چرخد.

از دیگر سو، در بخش‌هایی از داستان‌های مجموعهٔ *الآن أفهم* در مقابل چنین واژگانی، تصاویری قرار دارد که تداعی‌گر قطب مخالفِ سقوط است. تصاویری که با عروج و تعالی و پرواز به تصویر کشیده می‌شود. این تصاویر که از آن به تصاویر عروجی[1] یاد می‌شود، در گونهٔ ادبی وحشت- به‌دلیل درون‌مایهٔ وهمناک و ترس‌انگیز آن- نمود کمتری دارد. در مجموعهٔ *الآن أفهم* تصاویر عروجی با مفاهیمی همچون التیام، جریان دوبارهٔ زندگی، رفع سرگیچه، بالکن، کوه، صدای آسمانی ام‌کلثوم خوانندهٔ مشهور عرب، عکس جمال عبدالناصر رهبر سیاسی و محبوب جهان عرب تداعی می‌شود: «أقود درّاجتي الی الشرفة العریضة التي تغمرها الشمس» (خالد توفیق: ۸) (دوچرخه‌ام را به سوی آن بالکن پهن خورشیدگسترده می‌برم) {بالکن نماد عروج است}. «لاشك أن هناك مئات المتوارین في أرجاء القاهرة مثلنا كذلك.. لكن أعتقد أن الأمور لیست بهذا السوء بعد» (همان: ۷۹) (بی‌تردید در سرتاسر قاهره صدها نفر فراری مانند ما هستند... ولی من بر این باورم که شرایط هنوز بد نیست) {امید به بهبود اوضاع و آرامش پس از طوفان}. «ثم نفذت الحیاةُ من جسدها» (همان: ۸۱) (آنگاه زندگی از زیر پوست تنش به جریان افتاد) {جریان‌یافتن زندگی}. «أعتقد أنّ هذا یعود للأسبوعین اللذین ذهبت فیهما عند أختها عندما تشاجرنا تلك المشاجرة الأخیرة...الأطفال یشعرون بتوتر علاقة الوالدین علی الفور... أم كلثوم مازالت تترنم... تربعت علی الفراش وفتحت مجلة المصور التي علی غلافها صورة كبیرة لجمال عبدالناصر» (همان: ۱۴-۱۵) (فکر می‌کنم این موضوع

1. Ascensional

به آن دو هفته‌ای برمی‌گردد که هنگام آخرین دعوامایمان نزد خواهرش رفت... بچه‌ها فوراً متوجه تنش میان رابطه پدر و مادر می‌شوند... ام‌کلثوم همچنان آواز سر می‌دهد... بر روی تخت نشسته‌بود و مجله عکس‌داری باز کرده بود که روی جلد آن تصویر بزرگ جمال عبدالناصر بود). «سمعت الموسيقى التي تبدو كأنها أسطوانة لأم كلثوم تدور بالمقلوب» (همان:۲۷) (صدای موسیقی‌ای را شنیدم که چون صفحه گرامافون ام‌کلثوم پشت و رو می‌چرخید) {قهرمان داستان از تنش‌های خود با همسرش سخن می‌گوید که این تنش‌ها با شنیدن ترانه‌های ام‌کلثوم، نماد صدای مصر، و نگاه به تصویر جمال عبدالناصر، نماد همبستگی عرب‌ها، فروکش می‌کند}. «سبحان من سلّط على الانجليز من يربّيهم حتى فرّوا كالجرذان لايلوون على شيء وكما قال الشاعر: أسد علي و في الحروب نعامة» (همان: ۱۷) (خدا رو شکر که بر انگلیسی‌ها کسی را مسلط کرده که آنها را ادب کند تا چون موش‌ها بی‌وقفه پا به فرار بگذارند. به قول شاعر: برای من ادعای شیر بودن می‌کند و در میدان نبرد، چون شترمرغ است) {تشبیه فرار انگلیسی‌ها به فرار موش‌ها و نیز به کاربردن ضرب‌المثل «أسد علیّ و فی الحروب نعامة» که بر بزدلی انگلیسی‌ها و ادعای دروغین آن‌ها بر پایه شجاعت و دلاوری دلالت دارد، همه این تصویرپردازی‌ها برای غلبه بر ترس نهفته در شخصیت داستانی است که می‌تواند در زمرهٔ تصاویر عروجی قرار گیرد}. «برغم معاناته فإن الصداع الذي يصيبه، يزول بأقراص البانادول» (همان: ۱۹۱) (اما در کنار تمام سختی‌هایی که متحمل شد، سردردش با قرص‌های استامینوفن برطرف شد). {کاهش یافتن درد و رسیدن به آرامش گذشته}. «أنت صرت مُخرّفاً ...كنت في أفضل حالاتك عندما كنت في السعودية» (همان: ۲۲) (تو خرف شده‌ای... زمانی که در عربستان سعودی به سر می‌بردی، در بهترین وضعیتت بودی) {حال خوب گذشته}. «واصلتُ ركوب دراجتي وسط أكوام الرمال التي صارت جبالاً في الصحراء» (همان) (به دوچرخه‌سواری‌ام در میان تپه‌های شنی که در بیابان، کوه شده بودند، ادامه دادم {عروج از شنزار به سطح کوه}.

جدول زیر حاصل شکل‌گیری نظام دوقطبی سقوطی # عروجی در این مجموعهٔ داستانی است:

جدول۱. نظام دوقطبی سقوطی # عروجی

قلاّ #رهبر ملی (جمال عبدالناصر)	خشم #مهربانی	گوُ #زندگی
دفن‌کردن #بیرون‌کشیدن	کشتار جمع #تولد	لغزش #کوه
فشار خون #جریان خون	حفرکردن #ایوان	سکته #جریان خون
افسردگی #موسیقی (ام کلثوم)	تخریب #ساختن	سرگیجه #رفع سرگیجه

۲-۱-۲. دوقطبی تاریکی# روشنایی

تصاویر تاریکی[1] بر تصاویری دلالت دارد که «حالات غم و بیمناکی را از طریق توصیف فضای تاریک و یا سازه‌های وابسته به تاریکی القا می‌کند» (شریفی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۸). تصاویر تاریک، واردشدن در شب، واردشدن به دنیای کابوس‌ها، هیولاها و تفکرات سیاه و نامشخص از نوع تصاویر تاریکی است. «ژیلبر دوران، معتقد است که نیمه‌شب آثار وحشتناکی را همراه خود دارد؛ ساعتی که در آن حیوانات شیطانی و هیولاهای اهریمنی اجساد و ارواح را به تصرف درمی‌آورند» (عباسی، ۱۳۹۱: ۸). تصاویر تاریکی در مجموعهٔ داستانی *الآن أفهم* به کمک واژگان و افعالی چون شب، شبح، جن، روح، دخمه، گورستان و جسد و تعبیر می‌شود. در زیر به برخی از این تصاویر اشاره می‌شود: «أتكلم عن جوّ المقابر الحزين وقت العصر» (توفیق: ۱۷۱) (درباره فضای اندوهناک گورستان‌ها حرف می‌زنم)؛ «شقة مُعقمة خالية من البشر تماماً منذ زمنٍ» (آپارتمانی استریل که مدت‌هاست از آدمیزاد کاملاً خالی است) (همان: ۷۰). «لقد رأيت ذلك الشبح الملثَّم» (آن شبح نقاب‌دار را دیدم) (همان:۷۴). «هناك تفسير آخر لايروق لي أنّ هؤلاء جانّ أو شياطين أو عفاريت... أي شيء من الكائنات الخارقة للطبيعة» (تفسیر دیگری است که آن را نمی‌پسندم و آن اینکه این افراد، جن یا ابلیس و شیطان هستند... هر چیزی از این موجودات مافوق طبیعی) (همان: ۱۴۱). «أنت تعتقد أن شبحها يحوم في المول ليلاً» (تو فکر می‌کنی شبحش شبانه در مرکز خرید دور می‌زند) (همان: ۲۳۸). «هذه الشقة كانت شوماً عليّ» (این آپارتمان برای من بدیُمن بود) (همان: ۱۳). «كابوس يطاردني طيلة حياتي» (کابوسی در همه دوران زندگی‌ام مرا تعقیب می‌کند) (همان:۲۳۲). «نهضتُ من غيبوبتي فجلست على أرض الشقة في الظلام» (به خودم آمدم و در تاریکی بر روی زمین آپارتمان نشستم) (همان:۸۲). «بناية عتيقة هي في وسط البلد بها مصعد متداع و دَرَج متآكل» (ساختمانی قدیمی در وسط شهر که آسانسور خراب و پله فرسوده داشت) (همان:۱۶۱). «مدارس لم يعد فيها أحياء» (مدارسی که دیگر هیچ فرد زنده‌ای در آن نیست) (همان:۶۹). «ثم تنبهت الى أن الليل قد اقترب» (به خودم آمدم و دیدم شب نزدیک شده‌است) (همان:۲۲). «في هذا الضوء الخافت الواهن أرى قاعات الأرض» (در این نور کم و ملایم، دالان‌های زمین را می‌بینم) (همان:۲۳۹).

در مقابل این نوع تصویرپردازیِ همراه با ترس و دلهره، تصاویر روشنایی[2] قرار دارد. این گروه از تصاویر به‌نوعی تصویری از نور و روشنایی را به همراه دارد که در مقابل رُعب و وحشت قطب تاریکی قرار می‌گیرد (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵). در مجموعهٔ *الآن أفهم* تصاویر مربوط به تصاویر تاریکی با مفاهیمی

1. Nycotomorphes
2. Spectacular

همچون هوای آزاد، خورشید، افسون‌گری، چشم‌اندازهای دلنشین، نوستالوژی‌های کودکانه، نور و پایان‌یافتن کابوس بیان می‌شود. عبارات زیر بیانگر این کارکرد نظام تخیل است: «أحب هذه الشقة الجديدة، فهي رحبة لاتخلو من اللطافة... تدخلها الشمس طيلة اليوم بلاانقطاع» (خالد توفیق:۱۸) (این آپارتمان جدید را دوست دارم، متراژ بالایی دارد و از زیبایی بی‌بهره نیست... در طول روز بی‌وقفه آفتاب‌گیر است) {بزرگ‌بودن آپارتمان و نور خورشید نماد روشنایی است} «فوضى وضوضاء و زحام و قذارة... كل شيء جميل ساحر» (همان:۹) (هرج‌ومرج و سروصدا و جمعیت و کثافت... همه چیز زیبا و سحرآمیز است) {با وجود سروصدا و ازدحام و کثیفی، زیبابودن همه چیز در چشم او نشان از روشنایی دارد} «الحرب مستعرة و الانجليز في مأزق. أستنشق بعض الهواء الطلق وأنعم بالمناظر الخلابة» (همان:۱۷). (جنگ شعله گرفته و انگلستان در تنگناست. اندکی هوای آزاد نفس می‌کشم و از منظره‌های دلفریب بهره‌مند می‌شوم) «منذ طفولتي أعشق كلمة فالوذج بما لها من رنين عربي أصيل، لهذا شعرت بنشوة حقيقية عندما رأيتُ اللافتة المضاءة في ظلام المدينة.. نقوش شرقية لاشك فيها مع عبارة (مطعم فالوذج) بخط فارسي جميل» (از کودکی عاشق واژه فالوده بودم؛ زیرا طنین عربی اصیل داشت، به این سبب زمانی که آن تابلوی پرزرق و برق را در تاریکی شهر دیدم، کاملاً احساس سرمستی کردم... بی‌تردید نقش‌ونگارهای شرقی با عبارت (رستوران فالده با خط زیبای فارسی) (همان:۲۶) «انتقلنا لهذه الشقة منذ شهر، بابا يقول إنها كانت في حالة سيئة حقاً...باختصار: هذه أجمل أيام حياتي» (همان:۸-۹) (یک ماه است که به این آپارتمان نقل‌مکان کرده‌ایم، بابا می‌گوید این خانه واقعاً وضع خرابی داشت... خلاصه بگویم: زیباترین روزهای زندگی‌ام بود) «إنه كابوس.... سوف تفيق بعد قليل لتجد نفسك في فراشك الوثير المبلل بالعرق، من ثم تنهض للحمام لتفرغ مثانتك وتشرب كوباً من الماء» (همان:۲۱۰) (این یک کابوس است... اندکی بعد بیدار می‌شوی و خودت را در تختخواب نرمت خیس عرق می‌بینی، سپس به حمام می‌روی، مثانه‌ات را خالی می‌کنی و یک لیوان آب می‌نوشی) «و الكابوس حالة عابرة سرعان ماتزول» (و این کابوس حالت گذرایی است که به‌سرعت از میان می‌رود) (همان:۲۱۱) «و هكذا دفن الجثة و فوقها طبقة من الرمال... لهذا يبدأ ذلك الضوء الغامض عند أسفل الدرج» (این گونه جسد را دفن کرد و طبقه‌ای شن روی آن ریخت... به این سبب آن نور کمرنگ در زیر پله آغاز می‌گردد) (همان:۲۴۲). «الإضاءة ضعيفة وأنت مرتبك... فالآن ترى كل شيء في الضوء الخافت» (نور، ضعیف و تو آشفته هستی... اکنون همه چیز را در این نور کمرنگ می‌بینی) (همان:۲۴۵).

باتوجه به غلبهٔ تصاویر تاریکی بر تصاویر روشنایی در مجموعهٔ داستانی *الآن أفهم* می‌توان چنین استنباط کرد که رخدادهای داستان مدام از فضایی تاریک به فضایی تاریک‌تر سوق داده می‌شود تا به

کمک عنصر مکان، آن وحشت مدنظر نویسنده به مخاطب منتقل گردد. از دیگرسو، تلفیق نظام دوقطبی تاریکی- روشنایی همانند تلفیق گره‌افکنی و گره‌گشایی در طول داستان است که در هر دو، هدفی واحد برای انتقال حس تعلیق به مخاطب دنبال می‌شود. تعلیق، کیفیتی است که خالد توفیق برای واقعیتی که در شرفِ تکوین است، در داستان‌های این مجموعه می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامهٔ داستان می‌کند. بنابراین خواننده به هیجان می‌افتد و علاقه‌مند می‌شود که ببیند چه ثمرهٔ تلخ یا شیرینی برای قهرمان داستان رخ می‌دهد. این ویژگی سبب می‌شود خواننده مدام از نظر ذهنی به این‌سو و آن‌سو کشیده شود و در اضطراب و آشفتگیِ فرایند داستان غرق شود. زمانی‌که خالد توفیق، تصاویر تاریکی و روشنایی را در مقابل هم قرار می‌دهد، خواننده در دام دگرگونه‌نمایی‌های نویسنده قرار می‌گیرد. همچنین با کنارهم‌چیدن تصویر تاریکی در کنار روشنایی متوجه می‌شویم که تصاویر روشنایی برای برجسته‌کردن تصاویر تاریکی به‌کار گرفته شده‌است، تا با این ترفند دوقطبیِ تاریکی# روشنایی بیش‌ازپیش به سوی تصاویر تاریکی جلوه نماید. جدول زیر حاصل شکل‌گیری نظام دوقطبی تاریکی# روشنایی در این مجموعهٔ داستانی است:

جدول۲. شکل‌گیری نظام دوقطبی تاریکی# روشنایی در این مجموعهٔ داستانی

قو #هوای آزاد	شلوغی #خلوت	شبح، شیطان، جن، عفریته #انسان
کابوس #بیداری	ظلمت #خورشید	خاموش‌شدن نور #سوسوی نور
شب #روز	پیری #کودکی	خفگی #زندگی
کوری #بینایی	مخروبه #تازه‌ساخت	بدبختی #خوشبختی

۲-۱-۳. دوقطبی حیوانی # جداکننده

تصاویر حیوانی[1]تصاویر پرجنب‌وجوش و حمله‌بَرنده‌ای هستند که در قالب تصویر حیوانات درنده‌خو، باعث وحشت در انسان می‌شود (Durand, 1992: 96). در داستان‌های الآن أفهم تمام حیوانات و موجوداتی که به نوعی وحشت در دل شخصیت‌های داستان ایجاد می‌کنند، مانند گرگ، سگ ولگرد، هیولا، اژدها، دیو و یا فعل‌های وابسته به ماهیت این تصاویر مانند دریدن، بلعیدن، قطع‌کردن، غرّیدن، فریادزدن و جنگیدن در زمرهٔ تصاویر حیوانی قرار می‌گیرند. حضور حیوان و تصاویر حیوانی در این داستان‌ها از یک‌سو، نشانگر ترس نهفته از گذر زمان است و از دیگر سو، بیانگر نابودی تخیلات،

1. Theriomorphes

خاطرات و واقعیت‌های زندگی آن‌ها از طریق زمان می‌باشد. در زیر به برخی از این تصاویر اشاره می‌شود: «حتى سال الدم من رأسه» (تا اینکه خون از سرش راه گرفت) (توفیق:۱۹). «دعك من أنك اكتسبت عادات الذئب الوحيد» (ول کن، تو عادت‌های گرگ تنها را به خود گرفته‌ای) (همان :۱۵۳). «و هويت عليها بضربة أسقطتها فوق الكنيف» (چنان ضربه‌ای بر او وارد کردم که بر روی دستشویی انداختمش) (همان:۱۹). «هشمت رأسها في الجدار» (سرش را بر روی دیوار له کردم) (همان:۲۰). «أخرجت المسدس وأطلقت ثلاث رصاصات» (هفت‌تیر درآوردم و سه گلوله شلیک کردم) (همان:۵۳). «لكن سيكون عليّ أن أُحرق جثّتها» (ولی باید جسدش را می‌سوزاندم) (همان:۵۵). «الرجل الذي يتناول كل ليلة عشاء من لحم الرأس» (مردی که هر شب از گوشت سر، شام می‌خورد) (همان:۱۰۷). «ثم أغمدت السكين في عنقه» (سپس، چاقو را در گردنش فرو بردم) (همان:۴۲). «لقد هوى قاتلها على رأسها بجسمٍ ثقيل عدة مرات» (قاتلش، جسمی سنگین را چندین بار بر سرش کوباند) (همان:۲۴۲). «كانت تعوي كالوحوش» (چون حیوانات درنده زوزه می‌کشید) (همان:۵۴). «لو ترك الأمر له لوثب و أنشب مخالبه في عنق هذا الخنزير المتغطرس» (اگر او را به حال خود می‌گذاشتی، می‌پرید و چنگالهایش را در در گردن این خوک زورگو فرو می‌برد) (همان:۱۰۷). «هناك سفاح في الصعيد يمزق أعضاء ضحاياه» (در منطقهٔ الصعید فرد خونریزی هست که اعضای بدن قربانیانش را از هم می‌درد) (همان:۲۰۵).

تصاویر جداکننده[1] که نقطهٔ مقابل تصاویر حیوانی است «بیشتر نقش مدافع حیات و حفاظت‌کنندهٔ جسم و جان را ایفا می‌کند» (شریفی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۹). این تصاویر با واژگان و تعابیری که عامل محافظت در برابر خطرات و نشان‌دهندهٔ پیروزی و تمایز پاکی از پلیدی است تعبیر می‌شود (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵). تصاویر جداکننده در صورتی نقش مثبت و حفاظت‌کننده دارد که باعث ایجاد وحشت نشود. در این مجموعهٔ داستانی، ابزارهای جداکنندهٔ حق از باطل و نور از تاریکی بیشتر برای ایجاد وحشت استفاده شده‌است و نمی‌توان توجیه کرد که برای برتری خیر بر شر به‌کار گرفته شود. برای مثال در بخشی از داستان «الدور الثالث، الشقة۸» راوی از چاقو که می‌تواند کارکردی جداکننده داشته باشد، برای تصویرسازی بریدن سر مقتول استفاده می‌کند که این امر چاقو را به تصویر حیوانی نزدیک می‌سازد: «يجب أن أشفي غللي حتى النهاية... طعنات... طعنات... طعنات... السكين العملاقة التي جئت بها من الطبخ ونظرة الذهول في عينيها عندما رأتها» (باید تشنگی‌ام را تا پایان سیراب کنم... ضربه... ضربه...

1. Diairetiques

ضربه... چاقوی بزرگ‌جثه‌ای که از آشپزخانه با خود آوردم و نگاه مات و مبهوتی که هنگام دیدن آن در چشمانش موج می‌زد) (همان:۱۵).

باتوجه به غلبهٔ تصاویر حیوانی بر تصاویر جداکننده در مجموعهٔ داستانی الآن أفهم می‌توان چنین استنباط کرد که وقتی فضای داستان ترسناک است، همهٔ اشیاء و پدیده‌ها خوی و خصلت حیوانی می‌گیرند. شخصیت‌ها در دل شب نعره می‌کشند و چهرهٔ آن‌ها شبیه اجنه و هیولا می‌شود. این صداهای نامنظم بر ترس و وحشت در یک فضای کاملاً بی‌نظم و آشفته می‌افزاید. تصاویر حیوانی زمانی رُعب‌آورتر می‌شود که با تصاویر تاریکی و سقوطی، نوعی هم‌شکلی[1]برقرار کند و حس ترس را در خواننده افزایش دهد. بدین‌معنی نه فقط هر گروه از تصاویر با یکدیگر اختلاف دارند؛ بلکه در یک یا چند وجه با یکدیگر مشترک‌اند. برای نمونه هم‌شکلی‌ای که باعث می‌شود تصاویر سقوطی را با تصاویر تاریکی و یا حیوانی پیوند دهیم این است که هر سه سعی دارند انسان را از پاکی روحی و حالت روحانی دور کنند. اولی با حرکتی عمودی و با ترک‌کردن قطب مخالف خود که همان مرتبهٔ والا (جایگاه خدا، مکانی پاکیزه، خوشبو، بهشت و غیره) است سعی می‌کند به پایین (جایگاه شیطان، مکان کثیف، بدبو، جهنم و غیره) سقوط کند و این سقوط‌کردن همیشه با گمراهی که متعلق به تصاویر تاریکی است پیوند خورده است. تلفیق تصویر فرورفتن دشنه و از بالا بر روی چیزی افتادن که از تصاویر سقوطی است و فوّارهٔ خون که از تصاویر تاریکی است و بریدن، قصابی‌کردن و قطع‌کردن که از تصاویر حیوانی است، فضایی کاملاً ترسناک را در مقابل خواننده قرار می‌دهد. استحکام تصاویر سه‌گانهٔ منفی در این صحنه، با هیجانی که خون را در رگ منجمد می‌کند، به خیال‌پردازی و بُهت‌انگیزی دامن می‌زند و آتش اشتیاق خواننده را به رخدادهای ترسناک بیشتر می‌کند. نویسنده به‌هنگام طرح تصاویر حیوانی تلاش می‌کند به‌صورت دوپهلو مسائل باورناپذیرِ ترسناک را به مخاطب بقبولاند.

۲-۲. منظومهٔ شبانهٔ تخیلات در مجموعهٔ *الآن أفهم*

منظومهٔ شبانهٔ تخیلات[2] که نقطهٔ مقابل منظومهٔ روزانه قرار دارد، مرحلهٔ تعادل، آرامش و همسویی تصاویر است. در این منظومه تصاویر دوقطبی نیستند؛ بلکه «از قطبی به قطب دیگر در حرکت‌اند. مثلاً بین سیاهی و سفیدی جنگی نیست؛ بلکه آن‌ها با یکدیگر ادغام می‌شوند و خاکستری را به وجود

1. Isomorphisme
2. Regime night of imaginary

می‌آورند. همچنین شب و روز مقابل یکدیگر قرار نمی‌گیرند؛ بلکه شب با نوری طبیعی یا مصنوعی تصویر می‌شود» (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۰). تمام تصاویری که در منظومهٔ روزانه حضور دارد در منظومهٔ شبانه شکلی تلطیف‌شده دارد؛ بنابراین در تصویرپردازی‌های این منظومه، ترس از مرگ کمتر می‌شود. برای مثال، تصویر سقوط به تصویر حرکتی آرام و قابل کنترل تغییر شکل پیدا می‌کند. تصویر شب نیز با نور و رنگ همراه می‌گردد و از ترس آن کاسته می‌شود. منظومهٔ شبانهٔ تخیلات در مجموعهٔ داستانی *الآن أفهم* به نسبت منظومهٔ روزانه بسامد کمتری دارد. علت این امر را می‌توان در غلبهٔ درون‌مایهٔ رُعب‌آور و هراس‌انگیز آن دانست. بنابراین خالد توفیق قصد دارد با تداعی مفهوم مرگ، به اعمال و رفتار شخصیت‌های شرور هر داستان معنا ببخشد. منظومهٔ شبانهٔ تخیلات شامل دو زیرمجموعهٔ تصاویر ترکیبی و تصاویر اسرارآمیز است.

۲-۲-۱. تصاویر ترکیبی[1]

در تصاویر ترکیبی میان عوامل متضادی همچون بهار و زمستان و یا روز و شب، از طریق عامل زمان ارتباط برقرار می‌شود(عباسی، ۱۳۸۰: ۱۷). به همین جهت است که ترس نهفته در هر یک از پدیده‌های ترسناک تعدیل می‌شود. در ادامه به برخی از این تصاویر اشاره می‌شود: «أتكلم عن الليل الذي يبدو مفزعاً لكنه بالنسبة لي معزوفة السلام» (از شبی حرف می‌زنم که هراسناک به‌نظر می‌رسد؛ ولی برای من قطعه موسیقی است) (توفیق: ۱۷۱) {شب با تمام ترس و وحشت آن، در نظر راوی خوشایند است}. «تطلق سارة صرخات الهلع، ثم تهدأ قليلاً» (ساره جیغ‌های وحشت کشید، سپس اندکی آرام گرفت) (همان:۵۱) {تلفیق میان تصویر دلهره‌آور فریاد با تصویر آرامش}. «اندفعت السيارة وسط صفوف الموتى الأحياء» (اتومبیل در میان صف‌های مردگان زنده به راه افتاد) (همان:۵۹) {کاهش‌دادن ترس از مرگ به‌واسطهٔ تعبیر مردگان زنده. البته این نوع تصویرپردازی شباهت نزدیکی با تعبیر شهیدان زنده در قرآن کریم دارد}. «عندما رأيت اللافتة المضاءة في ظلام المدينة» (همان:۲۶) (هنگامی که آن تابلوی پرزرق و برق را در تاریکی شب دیدم) {ترکیب تاریکی شب با روشنایی}. «عندما تدخل الفراش ليلاً وتنظر الى غرفة الجلوس الخالية التي تركت فيها بعض المجلات الفنية و هناك جهاز كاسيت به شريط لأغاني محمد منير» (هنگامی‌که شب وارد تخت‌خوابت می‌شوی و به اتاق خالی نشیمن نگاه می‌کنی که برخی از مجله‌های هنری را در آنجا گذاشته‌ای و در آنجا دستگاه ضبط صوتی است که نوار آهنگ‌های محمد منیر را می‌چرخاند) (همان:

1. Synthetique

۱۳۶) {ترکیب تصویر شب با شنیدن صدای موسیقی دلنشین جهت کاهش ترس موجود}. «الغرفة خالية لكن النور مضاء و الدخان في الجو، هناك مطفأة و هناك لفّافة تبغ لم تمت بعد» (همان: ۱۳۹) (اتاق خالی است؛ ولی نور، روشن و دود در هواست، یک زیرسیگاری و نخ سیگاری است که دود آن هنوز تمام نشده است) {ترکیب سکوت و خلوت اتاق با روشنایی و نور و وجود دود سیگار که نشان از حضور افرادی در آن اتاق دارد}.

۲-۲-۲. تصاویر اسرارآمیز[1]

از نظر ژیلبر دوران، برخی از تصاویر ترسناک، بنابر دلایلی، ماهیت ترسناک خود را از دست داده و کارکردی وارونه یا درونی پیدا می‌کنند. او این تصاویر را اسرارآمیز می‌خواند و آن‌ها را به دو نوع تصاویر وارونه[2] و خلوتگاه درونی[3] تقسیم می‌کند. ژیلبر معتقد است هرگاه ماهیت و کارکرد ترسناک تصاویر، وارونه گردد و تصویری ارائه شود که مخالف با آن چیزی است که در ذهن افراد از آن پدیدهٔ ترسناک ترسیم شده‌است، در این صورت در زمرهٔ تصاویر وارونه قرار می‌گیرد (Durand, 1992: 133). برای مثال، اگر به‌جای سخن‌گفتن از تاریکی محض، دالان‌هایی کم‌نور توصیف شود و به‌جای سوزناک جلوه‌دادن درد، از آه و فغان آن کاسته شود و یا اینکه از کارکرد هراسناک کابوس کم شود و جزو عادات روزانه تلقی گردد، در این صورت تصاویری وارونه ارائه می‌شود. مثال‌های زیر بیانگر برخی از تصاویر وارونه در مجموعهٔ داستانی *الآن* أفهم است: «الظلام دامس لكننا اعتدناه... يمكنك أن تريني بوضوح الآن ويمكنني أن أراك» (تاریکی شدید است؛ ولی ما به آن خو گرفته‌ایم... اکنون می‌توانی به‌راحتی مرا ببنی و من نیز تو را ببینم) (توفیق:۱۷۹) {کم‌کردن ترس از تاریکی با تلفیق سوسوی نوری که در آن راوی در صحنه دیده می‌شود}. «كيف لم تلحظي أن ذراعي تهشمت وأنها تتدلى بلاحراك إلى جانبي وبرغم هذا لم أتألم ولم أئنّ؟» (چگونه ندیدی که بازویم خرد شد و بدون حرکت در کنارم آویزان شده؛ ولی با وجود این، دردم نیامد و ناله نکردم؟) (همان:۱۷۶) {کاهش حس درد با حذف عامدانهٔ آه و نالهٔ شخص دردمند}. «هذا هو أول كابوس ينام فيه ويفيق ليرى نور الصباح» (همان:۲۰۷) (این نخستین کابوسی است که در آن می‌خوابد و بیدار می‌شود تا چشمانش به نور صبح بیفتد) {تلطیف کابوس برای آن‌ها که در روز روشن نیز کابوس می‌بینند و جزو عادات روزانهٔ آن‌ها شده‌است}. «فوضى وضوضاء وزحام

1. Mystique
2. Inversin
3. Intimite

وقذارة...كل شيء جميل ساحر» (همان:۹) (هرج‌ومرج و سروصدا و ازدحام و کثافت.. همه چیز زیبا و سحرآمیز است) {کاهش میزان ترس هرج‌ومرج، سروصدا و آلودگی با زیبا جلوه‌دادن آن‌ها}.

به عقیدهٔ ژیلبر دوران، تصاویر خلوتگاه درونی به‌گونه‌ای ارائه می‌شود که در آن «انسان تلاش می‌کند با داخل‌شدن در درون یک مکان و دنیای آرام و راحت، خود را از چنگال زمانِ نابودکننده نجات دهد» (Durand, 1992: 139). بنابراین با این راه‌حل، ترس از زمان در درون فرد کاسته می‌شود و روح و روان وی با آرامشی خاص عجین می‌گردد. در مجموعهٔ داستانی *الآن أفهم* خلوتگاه درونی شخصیت‌های داستانی، در قالب مکان‌هایی همچون رستوران، رختخواب، حمام، کافی‌شاپ، مدرسه، خانه و آپارتمان توصیف می‌شود: «وكان أن اقترحت علي أن نتناول العشاء في مطعم فالوذج... فيه دفء شرقي محبب والطعام جيد» (به من پیشنهاد داده بود که شام را در رستوران فالوده صرف کنیم... این محیط گرمای شرقی دوست‌داشتنی و غذای خوبی دارد) (خالد توفیق: ۳۶). «لكن يقال إن المطعم جيد... يبدو هذا المطعم راق فعلاً» (ولی می‌گویند این رستوران خوب است... به‌نظر می‌رسد این رستوران باکلاس باشد) (همان:۲۹). «أحب الطعام في هذا المكان» (غذای اینجا را دوست دارم) (همان:۳۴). «عندما تدخل الفراش ليلاً و ترفع الغطاء حتى العنق ثم تنام» (هنگامی که در شب وارد رختخوابت می‌شوی و لحاف را تا روی گردن بالا می‌بری و می‌خوابی) (همان:۱۳۶) «أخيراً دخلتُ الى الحمام فغسلتُ يدي وساقي...» (سرانجام وارد حمام شدم، دست و ساق پایم را شستم) (همان: ۱۴۰). «خاصة لو كنت أتأمل نفسي في المرآة كثيراً و أمضي وقتاً أطول من اللازم في الحمام» (به‌ویژه زمانی که خودم را در آینه بسیار نگاه می‌کردم و زمان طولانی‌تری را در در حمام می‌گذراندم) (همان: ۱۴۱). «هل دخلتَ الحمام لتدخين سيجارة؟» (آیا وارد حمام شدی که سیگار بکشی؟) (همان: ۱۹۶). «هناك كافتيريا هادئة صاحبها رجل مسن وقور» (کافی‌شاپی دنج است که صاحبش پیرمردی باوقار است) (همان:۱۳). «في المدرسة التي أعمل أو لاأعمل بها، أبدأ يومي بمطالعة أخبار هذه الصحيفة» (در مدرسه‌ای که در آن کار می‌کنم یا نه، روزم را با مطالعه این روزنامه آغاز می‌کنم) (همان:۱۵۹). «إني أمقت جلستي هذه، و بالتأكيد أفضّل أن أذهب لأمضي الليلة في داري» (من از این‌گونه نشستن بیزارم و حتماً ترجیح می‌دهم امشب را به خانه‌ام بروم) (همان:۲۳۹). «في النهاية دخلتُ الشقة وراحتْ تلهث» (و در پایان وارد آپارتمان شد و شروع به نفس‌نفس زدن کرد) (همان: ۷۵). «أعتقد أن كل شيء بدأ في يوم جمعة هادئ عندما كان الناس عائدين لبيوتهم لتناول الغداء» (فکر می‌کنم همه چیز در یک روز جمعه آرام آغاز شد، زمانی که مردم برای خوردن ناهار به خانه‌هایشان برمی‌گشتند) (همان:۶۶).

۳. نتیجه‌گیری

حضور گستردهٔ مرگ و ترس از زمان در مجموعهٔ داستانی الآن أفهم نشان می‌دهد که زمان، موقعیتی برتر در این اثر است. این امر در فضاسازی ترسناک داستان و به‌دنبال آن، برجسته‌شدن منظومهٔ روزانهٔ تخیلات نقش به‌سزایی دارد. شخصیت‌های داستان‌های الآن أفهم - و به‌ویژه شخصیت راوی- به‌طور ناخودآگاه گذر زمان را حس می‌کنند و هرچه زمان می‌گذرد خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بینند؛ بنابراین نوعی تصاویر با ارزش‌گذاری منفی در ذهن آن‌ها شکل می‌گیرد که در پشت تمام آن‌ها ترس از گذر زمان قرار دارد. آن‌ها با واقعیت مرگ درگیرند و هرگز نمی‌توانند مدت زمان حیات خود را کنترل نمایند. درنتیجه به مدت طولانی، با خود یا با دیگر شخصیت‌های داستان کشمکش ایجاد می‌کنند. حاصل این کشمکش، برجسته‌ترشدن تصاویر سقوطی، تاریکی و حیوانی (منظومهٔ روزانهٔ منفی) در مقابل تصاویر عروجی، روشنایی و جداکننده (منظومهٔ روزانهٔ مثبت) است. حضور پربسامد تصاویر روزانهٔ منفی در مجموعهٔ الآن أفهم گویای این نکته است که نویسنده قصد دارد ذهن مخاطب را با ترس و حیرتِ آمیخته به اضطراب مشغول کند و او را در فضایی وهمناک و آمیخته با سقوط، افسردگیِ روحی و جسمی، سیاهی، گور، بیمناکی، گوشه‌نشینی، قتل، خونریزی، خودکشی و دیگرآزاری قرار دهد. رخ‌دادن اتفاقات داستان در راهروها و اتاقک‌های نَمور و دلهره‌آور گواهی بر این ادعاست. ترس از زمان بر کلیت تمامی داستان‌های این مجموعه حاکم است و این امر بر افزایش حس تعلیق خواننده تأثیری دوچندان دارد. شگردی که مطالعهٔ داستان‌های گونهٔ ادبی وحشت را با استقبال چشمگیری از جانب مخاطب روبه‌رو ساخته‌است. این امر نه تنها از کسل‌شدن و بی‌حوصلگی خواننده می‌کاهد؛ بلکه سبب پویایی و تحرک بیشتر روایت می‌گردد.

تصاویر روزانهٔ منفی در داستان‌های الآن أفهم زمانی رُعب‌آورتر می‌شود که تصاویر حیوانی (درنده‌خویی و تعابیر حاصل از وحشی‌گری حیوانات درنده) با تصاویر تاریکی و سقوطی، نوعی هم‌شکلی برقرار می‌کنند و حس ترس را در خواننده افزایش می‌دهند. از دیگر سو، تصاویر مربوط به منظومهٔ شبانه – به دلیل گرایش آن به تلطیف صحنه‌های ترسناک و وحشتناک- حضور کمتری در مجموعهٔ داستانی الآن أفهم دارند و این موضوع نشان می‌دهد که احمد خالد توفیق در طرح داستان‌هایی از گونهٔ ادبی وحشت موفق عمل نموده است.

سپاسگزاری

این پژوهش با حمایت مالی دانشگاه زابل به شماره گرنت ۶۱۰۷ انجام شده است.

کتابنامه

بلـوک، لـورانس. (۲۰۰۹) *کتابة الروایة من الحبکة إلی الطباعة*، ط ۱. ترجمـهٔ: صـبری محمـد حسـن. دمشـق: دار الجمهوریهٔ.

بیـات، رضـا. (۱۳۹۴) «نقـد *سـه‌گانهٔ سـپید* گرمـارودی بـر اسـاس تخیل‌شناسـی مکتـب پـاریس». https://www.academia.edu.

پورشعبان، سارا؛ امین، احمد. (۱۳۹۵) «تحلیل ساختار تخیلی داستان *تشنه و دیوار* مثنوی بـر اسـاس سـاختارهای نظام تخیل در آراء ژیلبر دوران». *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، سال هشتم، پاییز، شماره ۳ (پیاپی ۲۹).

توفیق، احمد خالد. (۲۰۰۹) *الآن أفهم*، ط ۱. القاهرة: دار لیلی للنشر و التوزیع.

شاکری، عبدالرسول؛ عباسی، علی. (۱۳۸۷) «ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی: مـورد مطالعه *جای خالی سلوچ*». کردستان: *شناخت*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۵۷، صص ۲۱۷-۲۳۴.

شریفی‌ولدانی، غلامحسین؛ شمعی، میلاد. (۱۳۹۰) «تحلیل صورت‌های خیـالی در شـعر پایـداری بـر اسـاس نقـد ادبی جدید: روش ژیلبر دوران». دانشگاه باهنر کرمان: *ادبیات پایـداری*، دورهٔ ۲، شـمارهٔ ۳، صـص ۲۹۹-۳۲۱.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸) *صور خیال در شعر فارسی*، چ۷. تهران: آگاه.

صدیقی، مصطفی. (۱۳۹۲) «تحلیل داستان ساداکو و هزار دُرنای کاغذی بر پایهٔ نظریهٔ ژیلبر دوران». دو فصل‌نامه *نقد زبان و ادبیات خارجی*، دوره۶، ش۱، شماره پیاپی ۱.

عباسی، علی. (۱۳۸۰) «طبقه‌بندی تخیلات ادبی بر اساس نقد ادبـی جدیـد: روش ژیلبـر دوران». دانشـگاه شـهید بهشتی: *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، دورهٔ۸، شمارهٔ۲۹، صص ۱-۲۲.

عباسی، علی. (۱۳۹۰) *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*، چ۱. تهران: علمی و فرهنگی.

عرب یوسف‌آبادی، فائزه؛ عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط. (۱۳۹۵) «بررسی تطبیقی نظام تخیلی غزلیـات بشـاره الخوری و حسین منزوی بر اساس الگوی ژیلبر دوران». دانشگاه تربیت مدرس: *مطالعات تطبیقی فارسـی-عربی*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۱-۱۲۹.

عوض‌پور، بهروز؛ نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۳) «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای: پیکرهٔ مطالعاتی رمـان *قلـب سـگی* اثر میخاییل بولگاکف». *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، سال دهم، زمستان، شماره ۳۷.

قیسومه، منصور. (۲۰۱۳) *اتجاهات الروایة العربیة في النصف الثاني من القرن العشرین*، ط ۱. تونس: الدار التونسیة للکتاب.

محمدیان، عباس؛ آرمان، علیرضا. (۱۳۹۶) «تحلیل صورت‌های خیالیِ *خون‌نامهٔ خاک* اثـر نصـرالله مردانـی طبـق نظریهٔ ژیلبر دوران». *ادب و زبان*، دوره ۲۰، بهار و تابستان، شماره ۴۱.

معروف، یحیی؛ نادری، روژین. (۱۳۹۴) «تحلیل ماهیت موج‌های مثبت و منفی در شعر مقاومت عربی و فارسی بر اساس نظریهٔ ژیلبر دوران». *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، دوره ۵، ش ۱۷، صص ۱۵۰-۱۲۷.

النحال، مصطفی. (۲۰۰۰) «جیلبیر دوران و المتخیل الإنتروبولوجی». *مجلهٔ فکر و نقد*، العدد ۳۳، صص ۳۱-۴۰.

هادی، روح‌الله؛ نصیری، زینب. (۱۳۹۲) «ساختار تشبیه در *خسرو و شیرین* و *ویس و رامین*». دانشگاه تهران: *ادب فارسی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲، صص ۱۱۵-۱۳۱.

References

Abbasi, A. (2001) "Classifying Literary Imaginations Based on New Literary Criticism: The Gilbert Age Method." Shahid Beheshti University: *Journal of Humanities*. 8(29), 1-22. (In Persian).

Abbasi, A. (2011) *Structures of imagination from the perspective of Gilbert Doran*. First Edition. Tehran: Elmi and Farhangi. (In Persian).

Al-Nahhal, M. (2000) "Gilbert Doran and the Anthropology of Imagination". *Journal of Thought and Criticism*. Number. 33. pp. 31-40. (In Arabic).

Arab Yousifabadi, F; Arab Yousifabadi, A. (2015) "A comparative study of the imaginative system of the lyric poems of Beshareh Al-Khoury and Hossein Maozavi based on the model of Gilbert Doran". Tarbiat Modares University: *Persian-Arabic Comparative Studies*. Volume 1. Number 1. pp. 111-129. (In Persian).

Awadpour, B; Namurtalaq, B. (2013) Gilber Doran and Mythological Criticism: The Study Body of the *Dog's Heart Novel* by Mikhail Bulgakov. *Mystical and mythological literature*, 10th year, winter, number 37. (In Persian).

Bayat, R. (2014) Criticism of Spaid Garmarodi's triptych based on the imagination of the Paris school. https://www.academia.edu. (In Persian).

Block, L. (2009) *Novel writing: from plot to print*. Translated by; Hassan Sabri Mohammad.3rd Edition. Damascus: Dar Al-Jomhooriiah. (In Arabic).

Chelebourge, Ch. (2000) *L imaginaire literature*. ED. Nathan.

Durand, G. (1992) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 11ème édition, Paris.

Ghaisumah, M. (2013) Approaches to Arabic Novels in the Second Half of the Twentieth Century. 1st Edition. Tunisia: Al-Tunisia for books. (In Arabic).

Hadi, R; Nasiri, Z. (2013) Simli Structure in Khosrow and Shirin, and Veis and Ramin. University of Tehran: *Persian Literature*. 3(2), 115-131. (In Persian).

Marouf, Y; Naderi, R. (2014) Analysis of the nature of positive and negative waves in Arabic and Persian resistance poetry based on Gilbert Duran's theory. *Research Journal of Comparative Literature*, 5(17), 127-150. (In Persian).

Mohammadian, A; Arman, A. (2016) Analysis of imaginary forms of Khoonama Khak by Nasrullah Mardani according to the theory of Gilbert Doran. *Literature and Language*, Volume 20, Spring and Summer, (In Persian).

Pourshaban, S; Amin, A. (2016) Analysis of the fictional structure of the tale of Teshne and Divar Masnavi based on the structures of the imaginary system in the opinions of Gilbert Doran. *Poetry Study (Bostan-e Adab)*, 8th year, autumn, number 3 (29 in a row). (In Persian).

Shafi'i Kadkani, M. R. (1999) Imaginary in Persian poetry. 7th Edition. Tehran: *Agah Publications*. (In Persian).

Shakeri, A; Abbasi, A (2008) Fear of Time in the Narrative Characters of Mahmoud Dolatabadi: A Case Study of Salouch's Vacancy. Kurdistan: *Recognition*. *13*(57), 217-234. (In Persian).

Sharifi Valdani, Gh; Shamei, M (2011) Analysis of Imagery in Resistance Poem based on the New Criticism: Gilbert Durand Method. Bahonar University of Kerman: *Resistance Literature*. 2(3), 299-321. (In Persian).

Siddiqui, M. (2012) Analysis of the story of Sadako and Hajar Dornai Kaghazi based on the theory of Gilbert Duran. *Two Quarterly Reviews of Foreign Language and Literature*, *6*(1) (In Persian).

Tawfiq, A Kh (2009) *Now I understand*. 1st Edition. Cairo: Dar Laila. (In Arabic).