Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

# A Re-reading of the Two Novels *Kafka on the Bank* by Murakami and *Shagarat al-Abid* by Ammar Ali from the Point of View of Magical Realism Propositions

**Malek Abdi** [1*] | **Mina Pirzadnia** [2] |**Zaynab Chenani** [3]

1. Corresponding Author, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Ilam, Ilam, Iran. E-mail: m.abdi@ilam.ac.ir
2. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Ilam, Ilam, Iran. E-mail: m.pirzadnia@ilam.ac.ir
3. MA in Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Ilam, Ilam, Iran. E-mail: domsiah@gmail.com

## Article Info

**Article type:**
Research Article

**Article history:**
**Received:** 11/03/2025
**Received in revised form:** 25/06/2025
**Accepted:** 30/06/2025

**Keywords**:
Magical realism,
Haruki Murakami,
Kafka on the shore,
Ammar Ali Hasan,
Shajarat al-Abid.

## ABSTRACT

Basically, real symbols are unimaginative, and abstract concepts and forms are not fundamentally connected to realist symbols. However, literature carries a tradition that creates an inseparable connection between these two heterogeneous aspects of illogical thought, so that sometimes the boundary between them becomes indistinguishable. The political and social conditions in the world's troubled societies have likely inspired writers to adopt this style, prompting them to depict societal realities through a mysterious language and a symbolic combination of reality and imagination. This research has analyzed the components of magical realism in the two novels "The Tree of Al-Abid" by Ammar Ali and *Kafka on the Bank* by Murakami using a descriptive-analytical method. In both novels, elements such as fantasy and imagination, loneliness, socio-political situation, silence and voluntary boycott, the presence of extrasensory beings, disguise, and absurdity are prominently featured. Elements such as metamorphosis and Sufism appear exclusively in *Shagarat al-Abid*'s novel, while absurdism and a stifling atmosphere were used only in Kafka's novel. The most prominent of these components in Shagarat al-Abid is the depiction of a stinky atmosphere and a mystical themes, whereas Kafka's novel is characterized by contrast, absurdity, and diversity. Ammar Ali addresses societal disorder, social problems, and mystical concerns, while Murakami focuses on human issues in his society, including loneliness, emptiness and death, and cultural issues.

**Cite this article:** Abdi, M., Pirzadnia, M., Chenani, Z. (2025). A Re-reading of the Two Novels *Kafka on the Bank* by Murakami and *Shagarat al-Abid* by Ammar Ali from the Point of View of Magical Realism Propositions. *Research in Comparative Literature*, 15 (3), 69-94.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/jccl.2025.11910.2686

Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

# Extended Abstract

**Introduction:**

Magical realism is a branch of literary realism in which transformed realities coexist with the real world, connected through cause-and-effect relationships. On one hand, mental or metaphysical elements are portrayed as stable, eternal, and immortal elements, and they are fundamentally distant from the materialistic and tangible elements that can be measured and seen in the real world. Therefore, the mixture, combination, or application of the deep structural components of these two disparate, and sometimes contradictory, literary types requires a conscious approach and the use of precise, purposeful tools and measures. This ensures that, while preserving the originality and literary nature of each type and maintaining a clear and distinct orientation to the dramatic requirements of both genres, they provide a uniform and symmetrical texture from the combination of the heterogeneous components of these two styles, in such a way that mental emanations, fantasy imaginations, and sometimes unbelievable ideas. The author, in the framework of this school, the author integrates objective and quantitative elements in a balanced and non-institutional manner. These elements appear as imaginary or illusory sentences, phrases, or metaphysical predictions—though grounded in real facts—to express societal issues and problems.

**Method**:

The method of conducting this research is descriptive-analytic, which is carried out by referring to textual and citation sources in the context of library evidence, and through a comparative process with the analysis of existing data and confrontational inference. Therefore, the necessity of reaching the implementation mechanisms of such a scheme that presents asymmetrical manifestations of narrative methods in the form of integrated and valuable intellectual components - and that in two completely different literary fields (Japanese and Arabic) - clearly demonstrates the necessity of presenting such a research.

**Results and Discussion**:

The final and crucial point in this case is the secular, absurdist, and irreligious perspective prevalent in much of Japanese society. This worldview compels Murakami to become trapped in the abyss of nihilism during difficult periods. Through the fusion of some deviant Shinto beliefs such as the pursuit of transcendental concepts and extreme self-surrender, etc., as well as the inability to acquire epistemology and divine intuition, nihilistic propositions are manifested in the mind and language of Murakami's elements, while Ammar Ali is free from deviation in such an abyss. Finally, given the completely different intellectual and cultural atmospheres of the two novels, there is a clear difference and common view among the two authors on this basis, which has been discussed.

**Conclusion**:

The elements used in the two novels mentioned, from the perspective of magical realism—both common and distinct—can be summarized as follows: the intertwining of reality and fantasy, opposition, loneliness, voluntary silence, extrasensory beings, socio-political issues, mystery,

myth, and defamiliarization. Some of these components appear in one story, while others appear in the other. The elements unique to the novel *Shajarat al-Abid* include transformation and metamorphosis, and a mystic-centered perspective. In contrast, Kafka's novel features elements such as nihilism and a hallucination, and a fetid atmosphere. In both works, the intertwining of reality and fantasy is so skillfully executed that the boundary between the two becomes indistinguishable. Murakami has created an imaginative atmosphere by introducing surreal elements such as a rain of fish and talking cats. The presence of magical and extrasensory beings in both novels is evident and contributes to the enchanting, otherworldly atmosphere of the stories. These elements create a magical ambiance that captivates the reader. The inclusion of these metaphysical beings within the materialistic world serves to bring resolution to the characters' actions.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

# جدال هم‌افزایِ تخیلات واقع‌گرا؛ بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در دور رمان *کافکا در کرانه* اثر موراکامی و *شجرة العابد* اثر عمار علی

**مالک عبدی[1]* | مینا پیرزادنیا[2] | زینب چنانی[3]**

۱. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: m.abdi@ilam.ac.ir
۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: m.pirzadnia@ilam.ac.ir
۳. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: domsiah@gmail.com

## اطلاعات مقاله

**نوع مقاله:** مقالهٔ پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۳/۱۲/۲۱
**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۴/۰۴/۰۴
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۴/۰۹

**واژه‌های کلیدی:**
رئالیسم جادویی،
هاروکی موراکامی،
رمان کافکا در کرانه،
عمار علی،
*رمان شجرة العابد*.

## چکیده

نمادهای واقعی تخیُّل‌گریز بوده و مفاهیم و صور انتزاعی نیز به صورت بنیادین پیوندی با نمادهای رئالیستی ندارند، اما محمل ادبیات آوردگاهی است که این دو سویهٔ ناهمگون از تأملات منطق‌گریز را واجد پیوندی ناگسستنی می‌کند، به گونه‌ای که گاه مرز میان آنها قابل تشخیص نیست، بخصوص در مؤلفه‌هایی چون رازگونگی، پوچ‌گرایی، فضای وهم‌آلود، دگردیسی و مسخ‌شدگی و تا حدودی صوفی‌گری. شاید شرایط سیاسی و اجتماعی موجود در جوامع نکبت‌زدهٔ جهانی، نویسندگان را به این سبک فراخوانده و باعث شده نویسنده با زبانی رمزگونه و تلفیق نمادین واقعیت وخیال، واقعیت‌های جامعه را به تصویر کشد. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی به بررسی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در دو رمان ***شجرة العابد*** از عمار علی و «*کافکا در کرانه*» از موراکامی پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که عناصر وهم وخیال، تنهایی، اوضاع سیاسی- اجتماعی، سکوت و بایکوت اختیاری، حضور موجودات فراحسی، وراز‌گونگی وپوچ‌گرایی در این دو رمان استعمال شده است. عناصری چون استحاله و دگردیسی و صوفی‌گری تنها در رمان شجرة العابد، و مؤلفه‌هایی چون پوچ‌گرایی وفضای متعفن فقط در رمان کافکا کاربرد داشته است. برجسته‌ترین این مؤلفه‌ها در ***شجرة العابد*** ترسیم فضای تعفن‌آلود و جنبه متصوفانه بوده، و مؤلفه‌های برجسته رمان کافکا تقابل، پوچ‌انگاری و رازگونگی بوده است. عمار علی به اوضاع نابسامان جامعه، مسائل اجتماعی و نمادهای عرفانی پرداخته است، اما موراکامی به مسائل انسانی در جامعه خود از جمله به تنهایی، پوچی ومرگ ومسائل فرهنگی اشاره کرده است. گاه نیز اشارات فراواقعی موراکامی قهری، انقباضی، انزواطلبانه و از روی اعتماد به عناصر مادی بوده، در حالیکه نگاه غالب در نزد عمار علی انبساطی، خودخواسته، غیرمادی وعاطفه‌محور بوده است.

**استناد:** عبدی، مالک؛ پیرزادنیا، مینا؛ و چنانی، زینب (۱۴۰۴). جدال هم‌افزایِ تخیلات واقع‌گرا؛ بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در دور رمان کافکا در کرانه اثر موراکامی و شجرة العابد اثر عمار علی. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۵ (۳)، ۶۹-۹۴.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/jccl.2025.11910.2686

## ۱. پیشگفتار

### ۱-۱. تعریف موضوع

رئالیسم یا واقع‌نمایی[1] (واقع‌گرایی) مکتبی ادبی هنری است که در اواخر قرن نوزدهم میلادی در اروپا و آمریکا رواج یافت. مکتب رئالیسم بر مبنای اصالت‌دادن به حقایق خارجی و میراث ملموس در بستر ادبیات‌های جهانی تکوین یافته و بیشترین ظهور خود را در حوزه ادبیات داستانی به ثبت رسانده است، چنانکه به عنوان مکتبی برون‌گرا و عینی در مقابل تکانه‌های درونگرا و ذهنیِ رمانتیسیسم[2] پای به عرصهٔ وجود نهاد. رئالیسم به معنای مشاهده واقعیت‌های زندگی می‌باشد، به همان صورتی که هستند، بدین معنی که واقع‌گرایان زندگی طبیعی اشخاص را همان گونه که هست بازنمایی می‌کنند، همچنین به دنبال دخالت‌دادنِ عواطف و گرایشات ذهنی و تمایلات شخصی خود نبوده، و تکیه‌شان بر کشف حقایق قابل لمس و رخدادهای مشهود و قابل تجربه است، آنچنان ملموس وعینیّت‌گرا که مخاطب نیز به اصالت و واقع‌نماییِ آن اعتراف کند. رئالیسم در ادبیات یعنی ترسیم قابل قبول زندگی که ارتباطی با آرمان‌پردازی ندارد. اشیاء را اگر زیبا نیستند به زیبایی و اگر زشت نیستند به زشتی توصیف نمی‌کند؛ به خرق عادت نیز مربوط نمی‌شود. به‌زبان ساده «رئالیسم نگرشی رُک و راست و صریح و واقعی است» (کادن[3]، ۱۳۸۹: ۳۶۳). رئالیسم را باید پیروزی حقیقت و واقعیت بر هیجان و تخیل شمرد این مکتب ادبی بیشتر از این لحاظ حائز اهمیت است که «مکتب های متعدد بعدی نتوانسته است از قدرت و اعتبار آن بکاهد و بنای رمان نویسی جدید و ادبیات امروز جهان بر روی آن نهاده شده است» (سیدحسینی، ۱۳۹۲: ۲۶۹).

اما رئالیسم جادویی، یکی از شاخه‌های رئالیسم در مکاتب ادبی است که در آن واقعیت‌های دگرگون‌شده و دنیای واقعی با روابط علی و معلولی آفریده می‌شود، از سویی گزاره‌های ذهنی همواره عناصری پایدار، متافیزیکی و نامیرا هستند و از عناصر ماتریالیستی و ملموس که در عالم واقع قابل سنجش و رؤیت هستند فاصله‌ای بنیادین دارند، بنا بر این، آمیزه یا تلفیق یا کاربستی از مؤلفه‌های ژرف‌ساختیِ این دو سنخِ نامتجانس (و گاه متضاد ادبی) نیازمند رویکردی آگاهانه، و بکارگیریِ ابزار و سنجه‌هایی بسیار دقیق و هدفمندانه است تا ضمن حفظ اصالت و ماهیتِ ادبی هر یک از آنها، و جهت‌دهیِ واضح و متمایز به اقتضاءاتِ دراماتیک این دو ژانر ادبی، بافتی یکدست و متقارن از ترکیب

1. Realism
2. Romanticism
3. John Anthony Cuddon

مؤلفه‌های ناهمگون این دو سبک به دست دهند، به گونه‌ای که تراوشات ذهنی، تخیلات فانتزی و انگاره‌های بعضاً باورناپذیر نویسنده در قالب این مکتب، به شکلی متوازن ونهادینه‌شده با عناصر عینی وکمّیّت‌گرا تلفیق شده، و در قالب جملات و عبارات خیال‌انگیز یا وهم‌آلود یا پیش‌گویی‌های دگردیسانه –ولی مبتنی بر عناصر واقعی– در جهت بیان مسائل و مشکلات جامعه نمایان شود. بنا بر این رئالیسم جادویی نوعی روایتگری نوین با متدلوژی روائیِ مدرن است که در آن، وقایع و رخدادهای تخیلی، وهمی و جادویی در بطن واقعیت جاسازی شده‌اند، و در آمیزه‌ای همگِن و هم‌افزا با لحنی اطمینان‌بخش و باورپذیر حفظ و ارائه می‌شوند.

چنان که گذشت؛ رئالیسم جادویی را نمی‌توان یک مکتب ادبی مستقل محسوب به شمار آورد؛ چرا که «دارای ساختار و اصول بنیادین خاص و تازه‌ای نیست و به طور کلی و بنیادین با ضوابط مکتب رئالیسم هماهنگی دارد» (میرصادقی، ۱۳۹۵: ۲۲۶). سبک رئالیسم جادویی در نیمه قرن بیستم زمانی که سخن از افول رمان در اروپا بود تمام نگاه‌ها را به خود جلب کرد، این واژه اولین بار توسط فرانس روه[1] هنرشناس و منتقد آلمانی برای تفسیر آثار نقاشی ابداع شد و پس سالیانی چند در باب نوعی خاص از داستان به‌کار گرفته شد و از آن عبارت است از آمیزش واقعیت و خیال. در این شیوه نوشتاری، «نویسنده از نماد، اسطوره، رویا، حوادث و امور خارق‌العاده برای ترسیم امور روزمره و واقعی بهره می‌برد؛ تا به خلق یک اثر ادبی به روش رئالیسم جادویی بپردازد» (کوفون[2]، ۱۳۹۰: ۱۰)؛ واقعیت و تخیل یا درک خیال‌انگیز انسان از واقعیت را در لحظه خواندن به یکدیگر پیوند می‌دهند؛ پیوندی که وظیفه ادبیات را نسبت به حوادث دنیای واقعی و دنیای خیالی و اسطوره بازنمایی می‌کند.این سبک در آن عناصر حقیقت‌گرایی، خیال، فانتزی، سحر و جادو درهم آمیخته‌اند. در داستانهایی که به این سبک نوشته شده‌اند از یک سو حقیقت جزئیات زندگی روزمره و از سوی دیگر عناصر تخیل و فرا واقعیت در خط طولی حوادث قرار می‌گیرد. و روند منطقی داستان را دگرگون می‌کنند. در رئالیسم جادویی در دنیای ادبیات –خاصه در رمان‌نویسی و داستان‌نویسی– این عناصر خیالی و واقعی چنان باهم ادغام می‌شوند که تمامی حوادث خیالی کاملاً طبیعی و حقیقی نمایانگر می‌شوند و خواننده خیالی‌ترین وقایع را به آسانی قبول می‌کند. بنا بر آنچه بیان شد به طور إجمال می‌توان گفت که مکتب رئالیسم جادویی بر اساس سه اصل اسطوره، سورئالیسم و شگفتی بنا شده، و عواملی که به طور بنیادین در پیدایش این

1. Franz Roh
2. Claude Couffon

ژانر تلفیقی دخیل بوده‌اند را در این موارد خلاصه نمود: «اختناق و دیکتاتوری استعمار که مردم را از تجربه آزادانه در رئالیسم منع می‌کرد؛ همچنین تمایل بسیار مردمان به روایت وقایع تاریخی در تلاقی با افسانه‌پردازی، و نیز ممکن نبودن بیان آزادانه واقعیت، که در نهایت منجر به ظهور این گونه ترکیبی از رئالیسم شده است» (داد، ۱۳۷۸: ۲۵۸).

در نگاه نخست و در باب پیدایش انگاره‌های فلسفی مبتنی بر واقعیت‌گرایی در مکتب رئالیسم باید گفت که این مکتب ادبی از سال ۱۸۳۰ میلادی به بعد پا به عرصه ظهور گذاشت و سپس از راه ترجمه به ادبیات سایر کشورها راه یافت. همچنین در این ژانر، داستانْ ناگزیر باید به سمت خاتمه‌ای حرکت کند که نوعی گره‌گشایی نیز در آن هست، یعنی حل معما از طریق بنانهادنِ سلسله‌ای نظام‌مند و رویه‌ای یکدست که منجر به تثبیت مجدد مفاهیم داستانی در ذهن مخاطب شود، طوری که اینگونه به مخاطب إلقا شود که این نظمِ تکامل‌یافته و بنیادین پیش از وقوع داستان وجود داشته است؛ «در نتیجه سلسله مراتب سخن‌های متن، درجهٔ بالایی از قابلیت فهم در سراسر روایت حفظ می شود» (بلزی، ۱۳۷۹: ۹۸). اما رئالیسم جادویی ادبیات نوین عصر حاضر است که سعی در نمایاندن واقعیت به شکلی رمزآلود دارد؛ «رئالیسم جادویی یکی از شاخه‌های واقع گرایی (رئالیسم) در مکاتب ادبی است» (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۵۶). دیمیان گرانت[1] (نویسنده و منتقد انگلیسی سبک رئالیسم)، آن را «مستقل ترین، انعطاف‌پذیرترین و غول‌آساترین اصطلاح در نقدهای ادبی می داند» (گرانت، ۱۳۹۶: ۱۱). رئالیسم جادویی همان طور که از اسمش برمی آید، رئالیسمی است که صبغه و کارکردی جادویی دارد، یعنی واقعیت هنگامی که حالت شگفت‌انگیز پیدا می‌کند و از سیطره عقل و منطق خارج می‌شود. درون مایه اصلی آن غالبا، خشونت‌های سیاسی، فقر، ظلم و دیکتاتوری، و تبعیض نژادی و پیوست هویت ملی است (ر.ک:پژمان، ۱۳۹۴: ۵). این نوع رئالیسم یأس، خشونت، فرورفتن در فضاهای سنتی و جادویی، را بازسازی می کند که مخاطب را پیوسته به مرزهای باور و ناباوری می کشاند، و این همان تضادِ اندیشه‌ای و رویکرد نامتقارنِ ژانری است که بر تاروپود گفتمان این مکتب سایه انداخته، و مستلزم استفاده و فرآوریِ مفاهیمی است که در قالب تکنیکهای مدرن رئالیستی، وجوب این ناسازوارگی را برای ذهن مخاطب تبیین کند. با توجه به عناصر یادشده و نیز مؤلفه‌هایی چون دوگانگی، رمز و نمادپردازی، غلوّ و مبالغه و خصوصا تخیُّل‌گرایی در این مکتب می‌توان گفت «همین رویکرد تخیل-

1. Damian Grant

آمیز موجب دورشدن انسان از واقعیتها شده و نتیجه آن آرامش و سکونی -ولو مقطعی- است. این تخیلْ ذهن انسان را وسیع کرده و او را برای پذیرش مضامین خارج از دنیای عقلانی، آماده می‌سازد. نویسنده رئالیسم جادویی با تخیل، علاوه بر به هم ریختن مسیر منطقی وقایع، آن‌ها را برای مخاطب باورپذیر می‌نماید» (شوشتری، ۱۳۸۷: ۳۷).

### ۲-۱. ضرورت، اهمیت و هدف

ضرورت رسیدن به سازوکارهای اجرائیِ چنین طرح‌واره‌ای که جلوه‌هایی نامتقارن از شیوه‌های روایتگری را در قالب مؤلفه‌های فکریِ یکپارچه و ارزشمند جلوه می‌دهد -آن هم در دو حوزه ادبیاتی کاملا متفاوت (ژاپنی و عربی)- لزوم ارائه چنین پژوهشی را به خوبی ایجاب می‌کند. هدف نیز رسیدن به درکی صحیح از میزان هم‌پوشانی یا ناهم‌گنیِ موجود در میراث فکری این دو نویسنده در دو اثر خود، و ترسیم نمایه‌هایی از نحوهٔ این تعامل دوسویه رئالیستی-فانتزی در منظومهٔ فکری آنهاست.

### ۳-۱. پرسش‌های پژوهش

- داد و ستدهای مضمونی و گفتمانی میان موراکامی و عمار علی چگونه و در چه سطوحی صورت پذیرفته است؟

- نحوه گرایش، بکارگیری و پردازش نمادهای رئالیسم جادویی نزد هر یک از دو نویسنده چگونه بوده است؟

- در سیر پردازش مضمونی مولفه‌ها، نسخهٔ بومی‌شدهٔ نمادهای این مکتب برای نمایش دقیقتر محتواهای این ژانر چگونه نزد دو نویسنده تبلور یافته است؟

### ۴-۱. پیشینهٔ پژوهش

در باب پژوهش‌هایی که پیشتر از این حول محور رئالیسم جادویی در آثار فارسی و عربی پدید آمده است باید گفت کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی درباره این مساله در دو ادبیات مذکور به چاپ رسیده، اما جستاری که در آن به تدقیق درباره محتواهای تلفیقیِ مطرح‌شده در دو رمان مورد نظر سخن رانده باشند یافت نشد. از جمله آثار مرتبط با رئالیسم جادویی در دو ادبیات مذکور موارد ذیل را می‌توان برشمرد: مقاله «تحلیل گفتمان معنای جست وجو در داستان‌های هاروکی موراکامی»، نرگس اسکویی (۱۳۹۳) در مجلهٔ نقد داستان معاصر فارسی شمارهٔ ۴، با نظرداشتِ جنبه‌های گفتمان‌محور در بررسی معانی جستجو، گوشه‌هایی از جهان‌بینیِ فلسفی موراکامی را برای مخاطب به تصویر کشیده

است؛ همچنان‌که سید رحیم موسوی‌نیا و مهسا دهاقانی در مقالـه «روان‌زخـم و بازنمـایی آن در داسـتان قورباغه عظیم توکیو را نجات می‌دهد» (۱۳۹۵) در شمارهٔ ۴۴ نشریه مطالعـات فرهنگـی و ارتباطـات، بـه بازنمایی روان‌زخم‌ها و آثار آن در رمان مـذکور پرداختـه و اثبـات کـرده‌انـد کـه موراکـامی در کالبـد رئالیسم جادویی ماهیّت متناقض روان‌زخم را نشان می‌دهد.؛ در مقاله‌ای دیگـر تحـت عنـوان «بازنمـایی روان‌زخم در داستان کوتاه «منظره‌ای با اتوی چدنی» اثر هاروکی موراکامی» اثر سید رحـیم موسـوی‌نیـا (۱۴۰۱) در شمارهٔ ۱ مجلهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان، نحوه‌ی بازنمایی فرایند روان‌زخـم و پیامـدهای آن در اثر مذکور بررسی شده و اثبات شده که موراکامی با استفاده از نمادهـا و جـا بـه جـایی زمـانی و مکانی به بازنمـاییِ فراینـد روان‌زخـم مـی‌پـردازد. مقالـهٔ «بررسـی فراینـد گفتمـانی شوشـی در داسـتان جهان‌های فراواقعی 1Q84 اثر هاروکی موراکامی» اثر ارسلان گلفام و افسون عبـدی‌راد (۱۴۰۲) مجلـهٔ روایت‌شناسی ادبی شمارهٔ ۱۴ که درآن فرایند گفتمانی شوشی به بوتـه نقـد و کنکـاش گذاشـته شـده و إثبات شده که إحساس و إدراک به عنوان دو زیرمجموعهٔ اصـلی گفتمـان شوشـی بیشـترین سـهم را در خلق معنای متن داشته‌اند.

اما در زمینهٔ آثار مرتبط با عمار علی نیز به مواردی از قبیل پژوهش‌های ذیل برخوردیم: کتاب *أجنحة الخيال؛ الواقعية السحرية في روايات عمار علي حسن* اثر عید خلیفهٔ که به صـورت کلـی بـه واکـاوی نمادهـای رئالیسم جادویی در آثار وی پرداخته است. أحمد رشاد حسانین نیز در مقالـه «**قصص عمار علي حسن بين جماليات السرد ونشدان العدل**» (۲۰۱۴) به بررسی ابعاد روایی آثار عمار علـی از منظـر نقـد زیبـایی‌شـناختی پرداخته است. مقاله «**حوارية الخطاب الأيديولوجي في الرواية العربية؛ رواية السلفي لعمارعلي حسن نموذجا**» **اثر هاني إسماعيل أبورطيبة**» (۲۰۱۷) در مجلـهٔ جیـل *الدراسات الأدبية والفكرية* شـمارهٔ ۳۰ نیـز نشـانه‌هـای گفتمـان ایدئولوژیک را در یکی از آثار وی به بحث نشسته است. بوکرش *کریمة* نیـز (۲۰۱۷) در رسـالهٔ دکتـرای خود در دانشگاه محمد بومضیاف الجزائر تحت عنوان «**الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة «شجرة العابد» لعمـار علـی حسـن نموذجـاً**» نمادهـای روائـی و معناشناسـانه بـه کاررفتـه در روایت مذکور را به بوته نقد گذاشته است. در نهایت در مقاله دیگری تحت عنوان «**الشخصية المستلبة في رواية «باب رزق» لعمار علي حسن؛ دراسة تحليلية فنية**»، سید أحمد عبدالرحمان محمد (۲۰۱۹) در مجلهٔ قطـاع شمارهٔ ۱۳ به واکاوی ابعاد شخصیتی کـه از فقـدان هویـت و منزلـت اجتمـاعی رنـج بـرده و در معـرض فشارهای پیرامونی نیز هست پرداخته است. همانطور که می‌بینیم عملا هیچ پژوهشی که واکاوی عناصـر

رئالیسم جادویی در دو رمان مورد بحث را به صورت مقارنه‌ای و دوسویه ملاک عمل قرار داده باشد در جهان عرب و ایران به رشته تحریر درنیامده است، و همین امر ضرورت پژوهش و کندوکاو در آثار این دو شخصیت را از منظر دگردیسیهای تفکر رئالیستی و جادویی اقتضا می‌کند.

### ۵-۱. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش تحقیق در این جستار، توصیفی-تحلیلی، بر اساس تحلیل داده‌های استنادی برگرفته از منابع کتابخانه‌ای، وإعمال رویه‌ای مقارنه‌ای و هم‌گرا به منظور دستیابی به سرنخ‌هایی نمادین از نحوهٔ کاربستِ مؤلفه‌های این مکتب در نزد دو نویسنده است.

## ۲. پردازش تحلیلی موضوع

### ۱-۲. رئالیسم؛ از واقع‌گرایی محض تا واقع‌نماییِ مُتخیّلانه

رئالیسم که محصول عمده قرن نوزدهم است عبارت است مشاهده دقیق واقعیت‌های زندگی، تشخیص درست علل و عوامل و بیان و تشریح و تجسم آنها. کسی که می‌خواهد در مورد رئالیسم بحث کند اشکال بزرگی در پیش دارد، و آن این است که اغلب نویسندگان تاریخ ادبیات اروپا رئالیسم را با ناتورالیسم مخلوط می کنند، در حالی که ناتورالیسم از فلسفهٔ طبیعی مشتق شده و روش دستیابی به واقعیت را دنبال می‌کند، اما رئالیسم از فلسفهٔ محض مشتق شده و هدف دستیابی به واقعیت را توصیف می‌کند؛ ناتورالیسم تابع جبر است و شرایط ناخواسته و تحمیلی، و رئالیسم محملی است برای بررسی پدیده‌های اجتماع در پرتو اصل علّیّت اجتماعی» (رادفر و حسن‌زاده، ۱۳۸۳: ۱)؛ بنا بر این رئالیسم به عنوان شیوه‌ای خلاق، در ترسیم پدیده‌های تاریخی است، که درمرحله‌ای معین از تکامل فکری بشر، به وجود آمد؛ یعنی زمانی که انسان‌ها به شناخت ماهیت جهت تکامل اجتماعی نیاز مبرمی داشتند و آن هنگامی بود که «مردم سرچشمه‌ی اعمال و افکار انسانها را علتهای مادی می‌دانستند و معتقد بودند باید عملکرد نظام روابط اجتماعی مشخص و معین گردد» (فرزاد، ۱۳۹۱: ۱۹۶). نویسنده رئالیستی از جهان-بینی خاصّ خود برخوردار است؛ نگرش او به رویدادها و درکش از زندگی و تاریخ، بازتابندهٔ تلقی او از مبارزهٔ اجتماعی زمانه‌اش است که خود نیز ناگزیر در آن حضور دارد، «و اثری که واقعیت را ترسیم می‌کند الزاماً جهان‌نگری شخص نویسنده را منعکس خواهد کرد» (ساچکوف[1]، ۱۳۶۲: ۳۰). پس رئالیسم مکتبی که در آن آثار هنرمند بر مبنای واقعیت آفریده می‌شود و هنرمند بدون دخالت و

1. Boris Suchkof

قضاوت‌های شخصی به عنوان یک راوی آئینه‌های از محیط اطراف خود را در قالب داستان یا شعر در مقابل دیده‌ی مخاطب قرار می‌دهد. براین اساس در این مکتب تخیل جایی ندارد و تمام سعی هنرمند بر ارائه اثری کاملاً واقعی است.

### ۲-۲. جلوه‌های ادبی رئالیسم جادویی

پیشتر دانستیم که مقوله اصلی و معیار ادبیات رئالیستی تیپ (نوع) است. اصل «*تیپ‌سازی*»[1] روح متحول و در حال حرکت اجتماع را در فرد انسانی عینیت می بخشد. تیپ زاییده تحولات و تمایلات اجتماعی است که در وجود افراد تجسم یافته است، اما رئالیسم جادویی آن است که عناصر حقیقت‌جویانه، خیال‌انگیز، فانتزی‌وار، و ساحرانه در بستر آن در هم آمیخته باشند. در این تلفیق گاه قالبی پدید می‌آید که با هیچ یک از عناصر اولیه شباهت ندارد. در داستان های رئالیسم جادویی حقایق زندگی روز مره به تفصیل نمایان می‌شود، در عین حال که «در بعضی بخش‌های داستان عناصر تخیل و فرا واقعی در خط طولی حوادث وارد شده، و روند منطقی داستان را دگرگون می‌سازد» (آن‌باورز[2]، ۱۳۹۲: ۹۲). در تعریف رئالیسم جادویی، دو دسته عناصر واقعی و عناصر خیالی وجود دارد، گویی که این دو دسته عناصر برای همه آدم ها به سهولت تمیز دادنی است. تمایز میان واقعیت و خیال را در واقع باید از دو وجه متفاوت نگریست: منظر خواننده و منظر نویسنده یا شخصیت‌های داستانش. اگر از دیدگاه خواننده بنگریم، آنچه در یک فرهنگ یا در یک عصر ممکن است خیالی به نظر برسد در فرهنگی دیگر و عصری دیگر ممکن است کاملاً واقعی تصور شود. از نظر خواننده، دو دسته عناصر واقعی و عناصر خیالی از یکدیگر تفکیک پذیرند وگر نه رئالیسم جادویی معنایی نداشت؛ «خواننده ممکن است این عنصر را واقعی بپندارد یا در واقعی بودن آنها تردیدکند؛ اما نویسنده و آدم‌هایش ذره‌ای تردید در واقعی‌بودن این عناصر به خودراه نمی‌دهند» (خزاعی‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴).

در این گونه آثار، با عوامل غیر واقعی و رویدادهای شگفت انگیزی روبرو می‌شویم که اگرچه با منطق جهان واقعی هم خوانی اندکی دارد، اما با بازتاب حقیقت والاتری روبرو می‌شویم که در آن معنویت و انسان دوستی است. متون رئالیسم جادویی، آیینه‌ای در برابر مخاطب خود می‌گذارد تا به خود آگاهی برسد واین خود آگاهی باعث می‌شود تا خواننده با آنچه که در متن رخ می‌دهد به نوعی

1. typification
2. Maggie Ann Bowers

هم ذات پنداری برسد. این مکتب افزون بر ادبیات، در نقاشی نیز به ظهور رسیده بود، و تلفیق دوسبک نقاشی امپرسیونیسم[1] (واقعیت) واکسپرسیونیسم[2] (تخیل)، که حاصل آن سبک پسااکسپرسیونیسم برابر با رئالیسم جادویی است. نکته دیگر در این میان، توجه به معنای جادو در نامگذاری این جریان معاصر ادبی است. جادودر اینجا به معنای عام سحر و ساحری به کار نرفته، بلکه بر کاربرد فراواقعی عناصر داستان تأکید دارد «جادو به معنای طلسم و افسون کردن یا زیر نفوذ آوردن واقعیت نیست، بلکه به معنای گذشتن از مرزهای ناب و صرف اوضاع واقعی است» (سناپور، ۱۳۹۵: ۱۷)؛ تغییر کلی ماهیت یک عنصر را نیز می‌توان جادو قلمداد کرد «جادو را می‌شود با مسح و تبدیل هر چیزی به چیز دیگر یا قرار گرفتن چیزی در جای غیر از خودش و یا نشان دادن ماهیتی دانست غیر از آنچه از آن انتظار می‌رود» (همان: ۱۷).

منابع اقتباسیِ این تکنیک نیز در سطح کلانْ متعدد است، بنا بر گفته جریان‌شناسان ادبی قرآن کریم «با استفاده از رموز اساطیری و شگفت‌انگیز خود (مانند آنچه در داستانهای برخی انبیاء در قرآن آمده) می‌تواند موجد پرداختِ مولفه‌های این سبک باشد» (محمدی وهاشمی‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۳)؛ مانند اشاره‌ای که به مسخ در آیه ۶۷ سوره مبارکه یاسین می‌کند؛ ونیز انگاره‌های الهام‌بخش عرفانی، آنچنانکه برخی از نویسندگان شیوه رئالیسم جادویی مانند بورخس با تصوف شرقی و اسلامی آشنایی داشته و خود را متأثر از آن دانستند، به طوری که از منظر اینان تخیل‌آمیز بودن داستان‌های متون عرفانی در نگاه مردم امروز، همان پایه نخستینی است که در همه متون رئالیسم جادویی رعایت می‌شود. نوستالژی، رئالیسم جادویی بر پایهٔ تفکرات کافکائی، و نیز گروتسک[3] به مثابهٔ «جریانی برای نمایش بُرون‌دادهای عجایب‌انگاریانهٔ تلخ» می‌تواند از سرچشمه‌های جوشش این راهبرد ادبی در بستر روایتگری مدرن به شمار آید» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۴۴۶).

معیارهای روایی رئالیسم جادویی نیز در قالب دگردیسیِ فکری و نگارشی در چارچوبه‌های مختلف ادبیات داستانی نمود می‌یابد که می‌توان به مهمترین و نمادین‌ترین عناصر آن از جمله موارد زیر اشاره کرد: گزارش جزئیات دنیای طبیعی با نگرشی ماورائی و متافیزیکی، استفاده از جادو برای مقابله با بوروکراسی و دیکتاتوری مشهود در جامعه، تاریخی بودن بخش واقعی داستان، طعنه آمیزی و کنایه‌وارگی، زیست دوگانهٔ عناصر متضاد و نامتقارن در بستر داستان، امتزاج لطیف عناصر جادویی با

1. Impressionism
2. Expressionism
3. Grotesque

انگاره‌های واقعی متن، سکوت خودخواسته و اختیاری، اغراق و بزرگنمایی، و تاثیر ملموس عناصر سیاسی–اجتماعی بر بافتهای فانتزی‌وار و اسطوره‌ای.

### ۳-۲. موراکامی

موراکامی نویسنده معاصر ژاپنی در ۱۹۴۹ در کیوتو به دنیا آمده و در دانشگاه توکیو در رشته ادبیات انگلیسی درس خوانده است. از ۱۹۷۴تا ۱۹۸۱صاحب یک کلوب جاز در توکیو بوده و پس از موفقیت یکی دو نوشته اولیه دربست به کار نویسندگی پرداخته است. داستان‌های او اغلب سوررئالیستی، و دارای درون‌مایه‌ی تنهایی و از خود بیگانگی است. از ادبیات ژاپن بدش می‌آمد، و افزون بر تسلط کامل به فرهنگ ژاپن به فرهنگ و ادبیات غرب تسلط وعلاقه داشت. و بیشتر متأثر از فرهنگ و ادبیات غرب هست. «در قرن نوزدهم اروپا آثار نویسندگان غربی از جمله آنتون چخوف[1]، فئودور داستایفسکی[2]، گوستاو فلوبر[3] و چارلز دیکنز[4] را می‌خواند و از آنها تأثیر پذیرفته. او در نوجوانی به موسیقی غربی هم علاقمند شد. موسیقی غربی مثل بیچ بویز، بیتل‌ها، که هم در داستان‌هایش و هم در زندگی شخصی‌اش جلوه‌ای خاص دارد. کمتر نویسنده‌ای به اندازه موراکامی موفق شده است مفاهیم کلی که نسبت به واقعیت وجود دارد را به چالش بکشد» ( https://www.1pezeshk.com/archives /2021/09)؛ انتخاب اسم کافکا در رمان *کافکا در کرانه* که قهرمان اصلی داستان شخصیتی درونگرا و منزوی شبیهه شخصیت نویسنده بزرگ *فرانتیس کافکا* است. و کافکا یکی از دلخواه‌ترین نویسندگان موراکامی است. کاری که موراکامی انجام می‌دهد بیشتر نوشتن رمان‌هایی است که در آنها به شیوهٔ خودش جهان داستانی کافکا را پیاده کند. از دغدغه‌های مکرر رمانهای موراکامی ایدهٔ لابیرنت (هزارتو) است. شخصیت‌های او پیوسته در جستجوی چیزی هستند و بیشتر وقت‌ها آن چیز راه خروج اضطراری از داستان‌های اوست. فهم رمان کافکا در کرانه در چند بار خواندن آن است، که البته ما با اعتماد به ترجمه مهدی غبرایی از این رمان (و نیز به سبب در دست نداشتن متن ژاپنی روایت و إشراف نداشتن بر ادبیات ژاپنی) در پی آن بوده‌ایم تا با تحلیل مضمونی (و نه زبانیِ) مولفه‌های رئالیسم جادویی در دو اثر، برخی از نقاط تشابه و اختلاف را در این دو رمان برای خواننده روشن سازیم.

1. Anton Chekhov
2. Fyodor Dostoevsky
3. Gustave Flaubert
4. Charles Dickens

*کافکار در کرانه* عنوان یک نقاشی و یک آهنگ ذکر شده در این رمان است. این رمان با دو داستان موازی و همراه است، که به نظر می‌رسد بین آن‌ها هیچ ارتباطی وجود ندارد، اما در یک نقطه مشخص یکی می‌شوند و مشخص می‌شود که این دو روایت در ابتدا یک روایت را ساخته‌اند (و در واقع دو روایت از یک حادثه واحد هستند)، و ویژگی‌های روایی و الگوها یی محتوایی آن‌ها با یکدیگر رابطه متقابل دارند. در این رمان، زندگی دو قهرمان ناقص را نشان می‌دهد که به دلیل نقصی که دارند دست به فرار از خانه می‌زنند. زندگی و رویاهای کافکا تامورا به نحوی با زندگی ناکاتا قهرمان دوم داستان گره می‌خورد. کافکا پسری پانزده ساله از اهالی توکیو با پدرش که مجسمه ساز مشهور به نام کیوچی تامورا است زندگی می‌کند. در چهار سالگی مادر و خواهرش به دلیل نامشخصی ترکش می‌کنند، و او قصد دارد روزی به جستجوی آنها برود. از سن هفت سالگی نفرین و پیشگویی-های پدر کافکا در مورد او محقق شده و دامنگیرش می‌شود «روزی پدرت را به قتل می‌رسانی و با خواهر و مادرت خواهی بود» (موراکامی، ۱۳۹۴: ۵۸).که این یک اسطوره ادیپی، که لعنت و چالش برای کافکا است. که آیا این‌ها واقعاً اتفاق می‌افتند یا ذهن کافکا رخ می‌دهند. کافکا می‌خواهد از این سرنوشت فرار کند، اما در رویاهایش اسیر آن می‌شود. کافکا یک دوست خیالی«*پسر زاغی نام*» دارد که مرتب با او هم صحبت می‌شود. شاید وجدان کافکا باشد، یا شاید قسمتی از وجود او در جهان ماوراء باشد.

### ۴-۲. عمار علی حسن

عمار علی حسن نیز از بنام‌ترین نویسندگان مصری «در روستای اسماعیلیه، استان مینیا در تاریخ ۲۱ دسامبر۱۹۶۷ در مصر متولد شد. و فارغ التحصیل از دانشکده اقتصاد و علوم سیاسی دانشگاه قاهره در سال ۱۹۹۸، و در سال ۲۰۰۱ به رتبه دکترا در علوم سیاست دست یافت. عضو سندیکای روزنامه‌نگاران مصری، عضو اتحادیه نویسندگان مصری بوده است. رمان‌ها و داستان‌های متعددی از او به چاپ رسیده و در بین عموم محبوبیت یافته است» ( http://www.rasayel.org/CVS/AmmarAlyHassnCV). در رمان ***شجرة العابد*** هم که شامل وضعیت زندگی اجتماعی سیاسی وواقعیت مصر در زمان کنونی است، رابطه بین حاکم دیکتاتور و زندگی منحوسانه مردم در سایه حکومت او را نشان می‌دهد.

متن رمان ***شجرة العابد*** نیز میراث ارزشمند صوفی که از روحیهٔ عرفانی و تخیل شعبی عربی سرچشمه می‌گیرد را در بر دارد. بنابراین،نخستین نشانه وعنصر رئالیسم جادویی در این رمان حضور جن است که

رد پای آن را می‌توان در مذهب، اسطوره، قصه پریان،جادو و سرانجام به شکلی مدرن در داستان رئالیسم جادویی یافت. این رمان دارای بیست و هفت جزء و از زبان درخت و شخصیت‌های دیگر رمان هست. رمان *شجرة العابد* یک داستان تخیلی، درباره درختی معمولی مانند دیگر درخت‌هایی که روزانه در اطراف ما دیده می‌شوند، نیست. قهرمان اول داستانْ درختی است غیر طبیعی که از دید انسان‌ها پنهان است، و هر کسی نمی‌تواند به آن دست یازد، و واجد ویژگی‌هایی است که شگفتی‌های خواننده را بدنبال دارد. بجز این درخت، دو درخت دیگر نیز هست، که یکی از آنها در فضا و در سرزمین جنیان، و دیگری در اعماق آب‌ها وجود دارد. درختی که بر روی زمین است، از بذر درختی که در سرزمین جنیان روییده (درخت اصلیِ داستان) رشد خود را به دست آورده، و نیز از نطفه یک کبوترِ طردشده از سرزمین جنِیان نشو و نما یافته است. این کبوتر در اصل یک جنی بوده که به دلیل سرپیچی از قوانین جنیان به شکل یک کبوتر به زمین رانده شد. نویسنده داستان این درخت را به صورت داستان خیالی شرح می‌دهد. درخت اسرارآمیزی که در طول سال‌ها حکایت‌های عجیبی درباره آن نقل شده، و در ذهن مردم نسل به نسل جای گرفته است، و معجزات و کراماتی به این درخت نسبت داده‌اند، که هیچ کس نیز جای آن را نمی‌داند.

## ۳- واکاوی و تطبیق دوسویهٔ مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در دو رمان

### ۱-۳. وهم و خیال

گزاره‌های موهوم و خیالی (ازدواج وهمی، سفرهای خیالی و رفتن به اعماق دنیای ماورایی) در هر دو رمان مشاهده می‌شود. در این دست داستان‌ها نویسنده دنیای وهم و خیال را پناهگاه امیال سرکش و آوانگارد خود می‌داند، چرا که در ان عالمْ انگاره‌های ماتریالیستی و محدود فیزیکی جایگاهی ندارند، و نویسنده سوار بر توسن تخیّل به صورت نامحدود و بلامانع به بسط و طرح‌ریزی اندیشه‌های خود می‌پردازد. در رمان *شجرة العابد* و *کافکا در کرانه* هر دو نویسنده از عنصر وهم و خیال به ویژه در قالب حضور پریان و أجنّه در داستان استفاده کرده‌اند. در رمان *شجرة العابد*: مخفی‌کردن درخت مبارکه از دید انسان‌ها توسط گروهی از اجنه برای اینکه انسان‌ها نتوانند به آن دست یابند، که اینها جملگی وقایعی خیالی و وهمی هستند: «**طارَ فَوجٌ مِن الجنِّ إلی الأرضِ، وَقفوا إلی جانبها، وَ راحُوا یَنفُخُون حولَها نفخًا شدیدًا، حتی صارتْ طیفًا أو خیالًا**» (حسن، ۲۰۱۱: ۶۲)

(ترجمه: گروهی از اجنه به زمین آمدند و در نزد درخت شروع به دمیدن کردند تا اینکه به صورت یک طیف یا خیال در آمد و از دید انسان‌ها ناپدید شد.)

همچنین و به پرواز در آمدن عاکف به سمت آسمان‌ها بدون اراده خود توسط یک نیروی عجیب: «**فوجدتُ نفسي أَمْرَقُ مِن النافذة، دونَ إرادةٍ منّي، وَأَنْجَذِبُ إلى قلبِ الفضاءِ بقُوَّةٍ خارقةٍ، حتى وصلتُ إلى السَّحابة، فَرُحْتُ أَخْمِشُها بأضافري في عُنفٍ وقَسْوَةٍ، فسال منها ماءٌ غزيرٌ. والقوّةُ التي أَحَبَّتْني إلى أجواءِ الفضاء، رَدَّتْني إلى حُجْرَتِي، مِنَ النافذةِ نفسِها**» (همان: ۴۲).

(ترجمه: دیدم که ناخودآگاه با یک نیروی خارق‌العاده از پنجره به سمت بیرون پرتاب می‌شوم، تا به ابرها رسیدم و شروع کردم به خراشیدن ابرها با خشم و خشونت، که ناگاه آبی فراوان از آنها باریدن گرفت، و همان نیرویی که مرا به اوج آسمانها کشیده بود دوباره مرا از همان پنجره به داخل اتاقم بازگردانید). که در اینجا عنصر بی‌ارادگی و سیّالیّتِ جریانات ذهنی و متافیزیکی در این رفت و برگشتِ موهوم توسط کاراکترِ خیالی به شدت بر قدرت تخیل بیننده و شنونده در پردازش تصاویر جادویی می‌افزاید.

اما در داستان کافکا، حضور دوست خیالیِ کافکا «*پسر زاغی نام*» که همیشه با او صحبت می‌کند نمونه‌ای از حضور نمادین این عنصر است. پسرِ زاغی نام، به کافکا وعده طوفان شدیدی می‌دهد: «طوفان شدید رمزی فوق طبیعی، هر قدر رمزی و فوق طبیعی باشد، نباید آن را اشتباه بگیری: مثل هزاران تیغ تیز تن را می‌برد. خون از تن جاری می‌شود. خون سرخ گرم. دستت به خون آلوده می‌شود. و توفان که فرو نشست، یادت نمی‌آید چی بسرت آمده و چطور زنده مانده‌ای. از توفان که درآمدی، دیگر همان آدمی نخواهی بود که به توفان پا نهاده بودی» (موراکامی، ۱۳۹۵: ۲۳)؛ که این پیشگویی برای کافکا اتفاق می‌افتد. در اینجا عناصر موهوم و فانتزی، حس القای طوفان را در بستری کاملا رئال و آمیخته به حواس فیزیکال و نمادهای محسوس باورپذیر به مخاطب القا می‌کند؛ مثلا بریده شدن تن و احساس درد، جاری شدن خون، رنگ سرخ و حرارت محسوس خونابه، آلودگی دستها و فرونشستن طوفان جملگی نمادهای محسوس وکمینه‌گرایی هستند که در قالب عنصر پیشگویی (عنصر جادویی) توسط دوستی خیالی (عنصر فانتزی) برای مخاطب تصویر می‌شوند، و این همان تلفیقی است که هیمنهٔ وهم‌انگیز خیال را بر بال ایماژهای باورپذیر طبیعی سوار کرده و در فضای ذهنیِ مخاطب به جولان در می‌آورد. همچنین بعید نیست که این طوفان، خودْ نماد و نمودی از یک فروپاشی درونی و استحالهٔ شخصیتی باشد که نویسنده جلوه بیرونیِ این نماد وهمی را در قالب طوفانی محسوس و ویرانگر ارائه کرده است.

حضور شبح دختر پانزده ساله هر شب در اتاق کافکا: «چیزی را حس می‌کنم. شبح دختر آنجاست. وانمود می‌کنم خوابیده‌ام، پشت میز نشسته و به دیوار زل زده. انگار غرق خاطره‌های نه چندان دور شده.بعد بی هیچ هشداری می‌ایستد و با پاهای برهنه و باریکش به سوی در می‌رود. در بسته است، اما او بی سرو صدا ناپدید می‌شود» (همان: ۲۹۱). کافکا از همان اول فهمیده بود که دختر جوانی که از اتاق دیدار کرد میس‌سائه‌کی بود.« دختر پانزده ساله را درونش می‌بینم. مثل جانور کوچکی در خواب زمستانی در جایی تهی در درون میس‌سائه‌کی که چنبره زده و به خواب رفته است» (همان: ۲۹۷). آنچه را دیده شبح او بود. و به این اطمینان دارد که آدم می‌تواند در زمان زندگی هم به روح تبدیل شود. کافکا و شبح دختر هر دو عاشق کسی هستند که دیگر در این دنیا نیست، و می‌دانند که ارواح برای معاشقه از بدن‌ها خارج می‌شوند سپس بصورت وهم و خیال در می‌آیند، و تاثیرات دراماتیک خود را از آن پس در قالب إدراکات درونی و گاه رمزآلود در عالم واقع بر جای می‌گذارند. و از همینجا می‌توان فهمید که قدرت موراکامی در تلفیق باورپذیرانهٔ عناصر نامتقارن رئالیسم جادویی از عمارعلی محسوس‌تر بوده، و ناسازوارگی کمتری را در فرایند ترکیب و پردازش این عناصر در نزد موراکامی شاهد هستیم، با نظرداشتِ این مسأله که عموما در این پارامترْ عمارعلی کمتر به دنبال تلفیق وهمیّات با واقعیات بوده، و به نظر می‌رسد که عنصر واقع‌گرایی تنها سکّوی پرتاب او به سوی دنیای تأویل‌پذیر تخیّلات و مفاهیم وهم‌آلود است، و این شاید نقطهٔ تمایز این دو در باب پردازش عناصر وهمی باشد.

### ۲-۳. درهم‌آمیختگی عناصر واقعی و غیر واقعی در داستان

رمان *کافکا* در مرز میان خیال وواقعیت در حرکت است؛ خواننده را به دنیای خیالی می‌برد، که در آن گربه‌ها حرف می‌زنند، از آسمان‌ها ماهی و زالو می‌بارد، ارواح برای معاشقه از بدن‌ها خارج می‌شوند. نمونه حرف‌زدن گربه‌ها، ناکاتا همیشه با گربه‌ها حرف می‌زند و زبان آنها را می‌فهمد و حتی برای آن‌ها اسم انتخاب می‌کرد: «اسمم ناکاتاست. واسم شما؟ گربه گفت: اسمم یادم رفته یکی داشتم، می‌دانم، اما یک جایی وسط راه گفتم که دیگر لازمش ندارم. بنابراین یادم رفته. پس اشکال ندارد من بهت بگویم اوتسکا؟» (موراکامی، ۱۳۹۴: ۷۳).

بارش ماهی و زالو از آسمان: «از آسمان مثل باران ماهی می‌بارد.تعداد ماهی که مثل تگرگ از آسمان به سوی زمین فرو می‌ریخت» (همان: ۲۲۶): «اشیای چرب ناآشنایی از آسمان باریدن گرفت هیچ ابری دیده نمی‌شد اما اشیای کوچک و سیاه از آسمان می‌افتادند.یکی داد زد: زالو!» (همان: ۲۵۸)؛

بیهوشی دسته جمعی بچه‌ها که به یک گردش علمی از طرف مدرسه رفته بودند تا قارچ و گیاهان وحشی جمع کنند. بعد از کمی گشتن دنبال قارچ بچه‌ها یکی یکی به زمین افتادند. و بیهوش شدند. و تنها کسی که هوشیار ماند خانم معلمشان بود (همان: ۹۵).

در رمان *شجرة العابد* درهم‌آمیختگی واقعیت وخیال نمایان است که در دنیای واقعی شاهد اینها نیستیم. همانند رویدادهایی که برای عاکف، حاج حسین و آنچه که در عالم جن اتفاق افتاده است. نویسنده آن را به عنوان یک فضای عجیب و خیالی که با واقعیت در هم آمیخته توصیف کرده و خواننده را در مرز واقعیت و خیال قرار می‌دهد، وقایعی همچون پیدا شدن نمار در اتاق عاکف: «**كانتْ واقفةً وَسْطَ الحائط، جسدُها يَشُقُّ الجدارَ، مُطَوَّقَةً بِالطِّينِ اليابِسِ عَن شِمالِها وعن يَمينِها، وفوقِها وتحتِها. لَمْ تَكُنْ قَدَماها وَاقِفَينِ على الأرضِ، بَلْ على الجُزءِ الأَسْفلِ مِن الجِدارِ، ورأسُها مُشْرَعَةٌ بين الطِّينِ**» (حسن، ۱۳۹۳: ۴۶)

(ترجمه: وسط دیوار ایستاده بود، جسمش دیوار را جدا کرده در حالی که گِل دیوار هردو طرفش، بالا و پایین را پوشانده بود. پاهایش بر روی زمین نبود، بلکه بر روی لبه دیوار بود و سرش میان گِل‌ها بود).

همچنین سنگین‌شدن ناگهانیِ جنازه حاج حسین و به پرواز در آمدن آن به سمت آسمان‌ها و محو شدن آن از دید مردم: «**حَمَلُوا النَّعْشَ إلى المَقْبَرَةِ وسارُوا بها بعضَ خُطُواتٍ، فَجْأَةً شَعَرُوا أَنَّ الخَشَبَةَ ثقيلةٌ كَجَبَلٍ، وزادتْ مِساحَةَ العَجَبِ في أَحداقِهِم وهُمْ يَرَوْنَ النَّعْشَ يَرتَفِعُ عَنِ الأرضِ، ودارَ النَّعشُ حَولَ نَفْسِهِ دورةً كاملةً فَنَفَضَ عنهُ كُلَّ مَن عَلِقَ بِهِ**» (۱۰۳)

(ترجمه: جنازه را بسوی قبرستان بردند؛ همینکه چند قدم آن را جلو بردندکه ناگاه حس کردند تابوت بشدت همچون کوه سنگین شده است .. و زمانی شگفت‌زده‌تر شدند که دیدند جسد از زمین بلند شد، وچرخشی به دور خود زد و هرچه که به سر و رویش پیچیده بود را به گوشه‌ای پرتاب کرد.)

در این دو داستان، واقعیت و خیال چنان در هم آمیخته‌اند که نمی‌توان گفت که آن همه حوادث که در بستر داستان روی داده‌اند واقعی یا خیالی هستند. در واقع نویسندگان وقتی به جزئیات می‌پردازند تا حدودی وارد قسمت جادویی و غیر قابل باور ماجرا می‌شویم و در عین ناباوری حوادث جادویی روی می‌دهند و مخاطب را متحیر می‌کنند. مخاطب که فقط با قوانین طبیعت آشنایی دارد، و وقتی که با رویدادهای جادویی و شگفت انگیز برخورد می‌کند دچار بهت و حیرت می‌شود. اما در هم آمیختگی وهم وخیال در رمان کافکا در کرانه به نسبت به رمان *شجرة العابد* مشهودتر و ملموس‌تر بود. البته مشهود است که تلفیق این عناصر واقعی و فراواقعی در نزد موراکامی با روحیاتی هول‌انگیزتر و غیرعاطفی‌تر (همچون باریدن ماهی و زالو، دیالوگ‌های گربه، قتل جانی واکر توسط ناکاتا و بیهوشی

دسته‌جمعی) نمود می‌یابد، ولی نگاه عمار علی در این تلفیق ناسازوارهٔ نمادینْ عاطفی‌تر وشرقی‌تر، بلکه با بیان نمادین مسائلی چون پیدا شدن نمار در اتاق، به پرواز درآمدن نعش، استمرار جوانیِ عاکف به مدت زیاد نمودی ملموس‌تر در نزد خواننده می‌یابد.

### ۳-۳. پوچ‌گرایی نیهیلیستی[1]

نیهیلیسم (=پوچ‌گرایی) حالت وضعیتی روانشناختی و معرفت‌شناختی است که در آن زندگی، هستی، خود، حیات و بسیاری از وقایع معنای خود را از دست می‌دهد و در پی آن اضطراب و سردرگمی روحی در فرد ایجاد می‌شود. در اینجا سبب می‌شود فرد دنیا و زندگی و هر چیزی را که با آن مواجه می‌شود جدی نگیرد. نهیلیسم در مقابل با اوضاع بیرونی هیچ توضیح و تفسیری نمی‌یابد. همانند غریبه‌ای است در این عالم، در میان واقعیت‌های سخت که نه قدرت فهم آنها را دارد و نه می‌تواند آنها را تغییر دهد. «نهیلیسم گرچه محصول نا امیدی است، اما به نوبه‌ی خود ناامیدی و یأس را تشدید می‌کند. ناامیدی شرایطی بسیار سخت و جان فرسایی است که ممکن است همگان به درجاتی آن را احساس کرده باشیم» (زمانیان، ۱۳۸۵: ۹۵).

در رمان *کافکا* پوچی دیده می‌شود؛ خود موراکامی پوچ‌گراست و زندگی را فانی و بی‌ارزش می‌داند. اغلب داستان‌هایش نهیلیستی و دارای درون مایه‌های تنهایی و از خودبیگانگی است. «او در طول سی سال نویسندگی نفرت و احساس بیهودگی و پوچی که پس از جنگ جهانی، ژاپن را احاطه کرده بود، با درون مایه‌های عجیب که بطور پراکنده هم عناصر فلسفی وروانشناسی غرب درآن‌ها بکار رفته را به تصویر کشیده است» (گنابادی و امینی‌نیا، ۱۳۹۶: ۱۹۶)؛ ناامیدی از زندگی شروع پوچی است و راهی برای خودکشی. شخصیت‌های این داستان برای فرار و نجات خود از تنهایی به مرگ پناه می‌برند و از زندگی در این دنیای پوچ و بی‌ارزش متنفر هستند . شخصیت‌های رمان امید به مرگ دارند و مرگ را نوشدارویی می‌دانند برای زخم‌های زندگی خود و اهمیتی برای زندگی مادی و دنیوی خود قایل نیستند. حضور مرگ و ناامید شدن از زندگی دنیوی در داستان احساس می‌شود. حس تنهایی و ناامید شدن جانی واکر از زندگی. جانی واکر زندگی را بی‌ارزش و پوچ می‌بیند و برای همین از ناکاتا خواست او را بکشد: جانی واکر: «راستش از این زندگی خسته شده‌ام و حالم به هم می‌خورد. سالیان

1. Nihilism

سال است که زندگی می‌کنم. حتی یادم نمی‌آید چقدر از سنم می‌گذرد. دیگر دلم نمی‌خواهد زندگی کنم» (موراکامی، ۱۳۹۴: ۱۹۳).

میس‌سائه‌کی: شخصیت عجیب میس‌سائه‌کی که دچار یک بحران روحی شده است . همیشه به سوی مرگ حرکت می‌کند: «چشم به آمدن مرگم. از زندگی خودم خیلی خسته شده‌ام. یک وقتی باید از زندگی دست می‌کشیدم، اما نتوانستم. می‌دانستم زندگی بیهوده است، اما نتوانستم رهایش کنم. پس به زمان نقش و نگار بزنم و عمرم را به جستجوی بیهوده تلف کنم» (همان: ۳۸۶). البته واضح است که نماد یا نمودی از این رگه‌های پوچ‌گرایانه و پوچ‌انگارانه را در نزد عمار علی نبینیم، چونانکه در تفکرات خداباورانهٔ اسلامی، نمی‌توان تلفیق عناصر وهمی وواقعی را بر پایهٔ انگاره‌های فلسفیِ خداناباورانه و عبث‌انگار بنا نمود، اما بر خلاف آنچه که از مبانی عمده تفکر سکولاریستی در نزد مردم ژاپن برخاسته، و نیز رگه‌های افراطی والحادیِ آئتیستی که بر باور بیش از ۷۵ درصد از مردمان آن سامان استیلا یافته، ناگفته پیداست که از رهگذر امتزاج برخی باورهای شینتوییِ انحراف‌یافته همچون پیجوییِ مفاهیمِ استعلایی و خودبرترانگاری افراطی و تقدیس ارواح به صورت مطلق و... ونیز ناتوانی در کسب معرفت‌شناسی الهی باعث شود که گزاره‌های نیهیلیستی برای اثبات یا نمایشِ جنبه‌های تلفیقی واقعیت و جادو در دیالکتیک ذهنی و عینی موراکامی تجسم یافته و به شکلی مشهود خود را به ساحتهای عقلی مخاطب تسرّی دهد، واین نقطه افتراق آشکار میان تفکرات رئالیستی وجادویی در نزد موراکامی و عمار علی است.

### ۴-۳. حضور مؤثر موجودات فراحسی

یکی دیگر از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی، حضور موجودات فراحسی در این گونه از داستان‌ها است؛موجوداتی که شکل و رنگ‌های مختلفی دارند و نام‌های متفاوتی می‌گیرند که این نوع مؤلفه در دو رمان مورد بحث به نحوی آشکار مشهودبود، مانند *البادوق* نگهبان درخت مبارکه که عاکف را پیش این درخت برد، و یا نگهبانان درختی که در اعماق آبها بود که جملگی موجوداتی عجیب و خوف‌انگیز بودند: «**انْفَلَقَ الصَّخْرُ وخَرجَ منه كائنٌ غريبٌ، شيءٌ لا أَعْرِفُهُ جَعلَ خوفي يَذوبُ، رَفعَ بُوزَهُ فَرَفَعْتُ هامَتي، ثُمَّ أَطْلَقَ صَوتًا كَأَنَّه لَحْنٌ مُذْهِلٌ. مَسَكَ يَدي بِبُوزِهِ وَجَذَبَني إليه، ثُمَّ شَبَّ واقفًا على قَدَمَيهِ الخَلْفِيَّتَينِ، وَطَوَّقَني بقدَمَيهِ الأَماميَّتَينِ فَغُصْتُ تمامًا في شَعرِهِ الكثيفِ ثُمَّ دخلَ إلى قلبِ الصَّخرِ ... وَملامِحُهَا كانتْ ضَخْمَةً سَوداءَ تُشْبِهُ الحِيتانَ، لَها ذُيُولٌ طويلةٌ غليظةٌ تَضْرِبُ بها الماءَ فَيَرْتَجُّ رَجًّا، وَلَها أَفكاكٌ طويلةٌ وعيونُهُا تَبدُو كَمَجامِرَ كبيرةً**» (حسن، ۱۳۹۳: ۱۴۳)

(ترجمه: صخره‌ها از هم شکافت و یک موجود عجیب از درون آن بیرون آمد. نمی‌دانم چه شد که ترس تمام وجودم را گرفت. پوزه‌اش را بلند کرد و من هم سرم را بلند کردم، آنگاه صدایی مهیب سر داد ودستم را با همان پوزه‌اش گرفت و مرا به سوی خودش کشید، آنگاه روی دو پای عقبی‌اش ایستاد و مرا با دو دو پای جلویی‌اش کاملًا در آغوش گرفت، و من بطور کامل در موهای ضخیمش فرو رفتم، سپس او به میان صخره‌ها وارد شد .. رنگ و رو و اندامش درشت و سیاه همچون نهنگ‌هایی بود که با دم‌های بلند و عظیم خود بر روی آب می‌زنند و آن را به تلاطم در می‌آورند، و فک‌هایی بزرگ و چشمانی [درشت] که به دو آتش دان بزرگ می‌مانست.)

این موجود غریب البته بخشی از غرابت خود را از لوکیشن إعجاب‌انگیز و تبدیل‌شوندهٔ داستان أخذ می‌کند، وعلیرغم وجه غرابتی که نویسنده برای آن ترسیم کرده اما برای إلقای جلوه‌های دهشتناک آن بطور ملموس، اقدام به مشابهت‌سازی با موجودات مخوف زمینی می‌کند، تا جنبه‌های رعب‌انگیز موجودات ناشناختهٔ فرازمینی در قالب ترسهای ملموس زمینی تصویر شوند.

در رمان *کافکا* این مؤلفه در قسمتی از این رمان نمایان بود که موجودی عجیبی که از دهان جسد ناکاتا به بیرون خزید: «شیء دراز نازک رنگ پریده‌ای که از دهن ناکاتا به بیرون وول خورد. به کلفتی بازوی آدم، تن مرطوبش مثل بلغم برق می‌زد. دهان ناکاتا مثل دهان مار باز شده بود.تا آن شیء از آن در آید. زیر غشای لزج بیرونی نه گوشت محکمی بود و نه استخوانی و نه مغزی.» (موراکامی، ۱۳۹۴: ۵۸۷)؛ که با کشتن این موجود ترسناک توسط هوشینو ورودی مدخل بسته می‌شود و کافکا به دنیای واقعی خود برمی‌گردد. در این دو رمان حضور این موجودات عجیب و غریب، که این موجودات در هر دو مورد از دنیایی ماورائی، و شاید برای خواننده باور پذیر نباشد ولی شخصیت‌های داستان آنها را باور دارند که این موجودات به قصد کمک شخصیت‌ها در راه رسیدن به مقصد خود و به پایان رساندن رویدادها حضور پررنگی دارند. جادویی و غیر واقعی بودن بخشی از داستان بخاطر حضور این موجودات فراحسی است.

### ۵-۳. فضای وهم‌آلود و متعفّـن

ترسیم فضاهای ترسناک، موهوم وتعفن‌آلود، یکی از ویژگی‌های رئالیسم جادویی محسوب می‌شود. اینگونه فضاها با کمک ترس و دیدن صحنه‌های ترسناک و چندش‌آور، وجود اشخاص عجیب و صحنه‌های خشونت‌بار صورت می‌گیرد. در فضاسازیِ وهم‌آلود، واقعیات زندگی و طبیعت، مضامینی را در خدمت نویسنده قرار می‌دهد که لبه ترسناک و هراس‌انگیز زندگی و ناراحتی‌های روانی آن را نشان

می‌دهد. راوی در اینگونه داستان‌ها تلاش می‌کند با استفاده از عنصر تخیل در دنیای واقعی یک فضای وهم‌آلود خلق کند. فضای متعفن که از پیامدهای فضای وهم‌آلود است، تقریباً امری طبیعی واجبارآمیز است، که انسان در بعضی مواقع مجبور می‌شود با آن‌ها روبه‌رو شود، که این اجبار می‌تواند ساخته خود انسان ویا عوامل غیرانسانی باشد.

در رمان کافکا، شخصیت ناکاتا بعد از دیدن فضای وهم آلود و متعفن صحنه خوردن گربه‌ها توسط جانی واکر را می‌بیند و مجبور می‌شود او را به قتل برساند. تا دیگر، گربه‌ها را نجات دهد: «توی فریزر حدود بیست شیء گرد میوه مانند را به ردیف چیده بودند. ناکاتا نگاهشان کرد، دید اصلاً میوه نیستند بلکه سرهای بریدهٔ گربه‌هاست ... جانی واکر قلب کوچولوی حیوان را برید. قلب خون آلود را کف دستش گذاشت و بعد انگار که طبیعی‌ترین کار دنیا را می‌کند، قلب را به دهان خود انداخت و ساکت جوید و طعمش را با لذت کاهلانه چشید. سر گربه را ارّه کرد. دندانه‌های ارّه در میان استخوان‌ها غرچ غرچ کرد. اتاق مالامال از بوی خون بود و ترانهٔ «*های‌هو*» در گوش ناکاتا می‌پیچد و عذابش می‌داد... ناکاتا کارد را گرفت و تیغه را در شکم جانی واکر فرو برد. جانی واکر می‌خندید. ضربه‌های کادر به شکم و سینه خورده بود و خون فوران می‌زد و او یکریز می‌خندید. ناکاتا مدت زیادی کنار جنازه ایستاد. همه چیز از حرکت ایستاده بود. فقط خون بی سرو صدا جاری بود و چون برکه کوچک روی کف اتاق می‌گسترد» (موراکامی، ۱۳۹۵: ۱۸۸-۲۰۲).

در این نمونه و نمونه‌های دیگری که کافکا خود را میان علف‌ها بیهوش می‌یابد که آن نیز فضایی وهم‌انگیز وتعفن‌زاست، ارتباطی نهفته است که در نمونه اول ناکاتا برای نجات دادن گربه‌ها دست به قتل جانی واکر می‌زند. و در نمونه دوم کافکا که هیچ اطلاعی از چنین حادثه‌ای ندارد، خود را در نزدیکی معبد آغشته به خون می‌یابد که این خون، خون خودش نیست. قتل توسط ناکاتا صورت گرفته ولی کافکا سر و روی خود را آغشته به خون می‌یابد. این موضوع خیلی عجیب است باید ناکاتا غرق خون باشد ،اما همه خون که روی لباسهایش بود غیب شده بود. در اینجا همه چیز در عین تعفن‌آمیز بودن، عجیب و شگفت‌آمیز نیز هست، از دیدن سر بریدهٔ گربه‌ها داخل بشقاب درون یخچال، تا مالیدن خون قتل گربه‌ها با طیب خاطر به صورت واکر، تا خندیدن و قهقهه مستانهٔ او در عین چاقو خوردن، که همهٔ این صحنه‌ها نامعقول و غیر بدیهی است، پس جای شگفتی ندارد که خون حاصل از کشته‌شدن گربه‌ها یا حتی چاقو خوردن خود واکر بر روی رخت‌های کافکا ظاهر شود، بخصوص اینکه این دو در قسمتهای زیادی از داستان مکمّل یکدیگرند و در موقعیت‌های مختلف روایی در حال وام‌دهی به

یکدیگرند. شاید این انتقال خونِ ناشُستنی از قاتل به شخصی بی‌گناه برای دامن‌زدن بیشتر به همین صحنه تعفن‌آلود باشد، چنانکه در این صحنه، بی‌گناهی آغشته به آثار جرم در معرض اتهام قرار می‌گیرد که خود باعث خشم و متعفن‌شدن فضاهای ذهنی خواننده می‌شود. البته موراکامی چنانکه پیشتر در مقدمه نیز اشاره شد پرداختی نسبت به فضاهای متعفن و چرک‌آلود ندارد، و شاید فضای روایی او که بطور عام مُبرّا از صحنه‌های خشونت‌آمیز و چندش‌آور است، و نیز خوی شرقیِ لطیف و جنگ‌گریز وی اجازه نداده که چنین تصاویری عفونت‌زایی در بستر داستانهایش نمود پیدا کند. ولی عمار علی بخاطر خوی خاورمیانه‌ایش وبه سبب معهود بودن چنین تصاویری به صورت عینی در خلال جنگهای متعدد خاورمیانه، إبایی از طرح چنین تصاویری حتی با درجهٔ کراهت‌زاییِ بالا ندارد.

### ۶-۳. استحاله و مسخ (دگردیسیِ جان و تن)

برجستگی این مؤلفه، قابلیت تعویض یک پدیده در چیز دیگر؛ مانند استحاله انسان به حیوان تبدیل انسان به موجودی فروتر از خود. مسخ نشان دهندهٔ دو بعد مادی و روحی یا خیالی و واقعی انسان در تصاویر و اشکال مختلف است. که شروع این مؤلفه را از رمان مسخ کافکا دانستند. مسخ شخصیت‌ها به این منظور است که صفات انسانی و هویت خود را از دست می‌دهند. مسخ در رئالیسم جادویی، ماهیت وجودی انسان را در موقعیت‌های مکانی و زمانی متفاوت بازنمایی می‌کند. عمار حسن علی در رمانش این مؤلفه را در مسخ یک جنی زیبا به کبوتر بکار برده است. که بخطر سرپیچی از وظیفه‌اش به این شکل درآمده. در اینجا می‌خواهد منظور خود را در قالب یک رویدادخیالی مطرح کند و آن را وارد دنیای واقعی کند. در اینجا روشی غیر مستقیم برای بیان دیدگاه‌های نظام اجتماعی انتخاب کرد. «**هذه الجِنّيّةُ مِنْ حَرَسِ شجرتِنا العظيمةِ، تَمَرَّدَتْ على دَورِها، الَّذي ظَلَّتْ تُؤَدّيهِ بِصَبرٍ، فَعاقَبَها مَلِكُنا الكبيرُ، بِأَنْ تَهْبِطَ إلى الأرضِ، عَلَّهُ هَيئةُ ضِفْدَعَةٍ كالِحَةِ اللَّونِ، رِخْوِ الجَسَدِ، طَلَبَتْ منهُ أَنْ يَعْفُوَ عنها لكنَّهُ أَبَى، ولكنْ خَفَّفَ عنها الحُكْمَ، لِتَصيرَ يَمامةً لا ضِفْدَعَةً**» (حسن، ۱۳۹۴: ۶۱)؛ ترجمه: (این جنی یکی از نگهبانان درخت بزرگ ماست، که از انجام وظیفه‌اش سرپیچی کرده و آن را با حوصله (وبی‌تفاوتی) انجام می‌داد. که در نتیجه فرمانروای اعظم ما، او را مجازات کرد که به شکل قورباغه‌ای تیره رنگ و شلُ‌جسم به زمین هبوط کند. جنی از پادشاه خواست که از او بگذرد ولی قبول نکرد. مجازاتش را سبک کرد تا به شکل کبوتر درآید نه قورباغه.

استحاله در اینجا از روی اجبار و با توجه به شرایط زندگی جامعه در زمانی است که هیچ کس حق اعتراض به وضعیت جامعه ندارد. استحاله به حیوانات مختلف نشان‌دهنده وضعیت‌های انسانی است که با تبدیل شدن انسان به هر حیوان نشان دهنده شخصیت آن شخص است، و از خوی انسانیِ انحراف‌یافته، به طبیعت حیوانیِ راهگشا پناه می‌برد. مسخ جنیه به کبوتر و شکار آن، نشان دهنده موجودی ضعیف و ناتوانی است که حتی قادر به دفاع خود در برابر انسان‌های زورگو و بی‌رحم است که در جامعهٔ نویسنده قدرت دفاع از خود در برابر ظلم و بی‌عدالتی حکما را نشان می‌دهد، در جامعه‌ای که حق مردم مظلوم نادیده گرفته شده است. استحالهٔ موقت نمار در خواب به شکلی ترسناک که توسط یکی از جنیان بدجنس روی داده، که نمار را از شکل و شمایل خود خارج کرده تا در چشم عاکف ترسناک و زشت نمایان شود. شاید این استحاله نشان‌دهنده افکار مردم باشد که برای ضرر رساندن به همنوعان دست به هر کاری می‌زنند. در اینجا دیدیم که نویسنده از مؤلفه استحاله در رمان خود بهره برده است، که در واقع اشاره‌ایست به وضعیت جامعه، و وجه افتراق این دو استحاله در مدت زمان آن‌هاست که در اولی بصورت دائمی ولی در دومی بصورت موقت هستند. که هر دو استحاله از روی اجبار روی داده‌اند. شایان ذکر است که موردی از مسخ‌شدگی و استحاله روح یا تن در رمان موراکامی نیافتیم که قابل مداقه یا موازنه با موارد ذکر شده از عمار علی باشد. شایان ذکر است که نمونه‌ای از دگردیسی و مسخ‌شدگی در رمان موراکامی دیده نشد، و این محتملًا ناشی از نگاه موراکامی به حفظ اصالت اشیاء و اشخاص است، چرا که وی بیشتر تمایل دارد شخصیت رئالیستی افراد واجد حرکات سحرانگیز و رمزآلود یا موهوم باشد، نه اینکه خود شخصیتها را نیز دستخوش استحاله قرار دهد، که این مورد طرح کلی داستانش را از جلوه‌های امتزاجیِ رئالیسم جادویی دور می‌کند، و چندان مقبول طبع موراکامی نیست.

### ۷-۳. تصوّف و مشی صوفی‌گرانه

از اصلی‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم جادویی که در داستان ***شجرة العابد*** پیداست، تصوف و صوفی‌گری در بین شخصیت‌های داستان است. از میان شخصیت‌های داستان شخصیت حاج حسین، حفصه و عاکف. حاج حسین اهل قرآن خواندن و شخصیتی متدین داشت. که در بین مردم به عنوان شخصیتی عارف‌مسلک شناخته شده بود: «**كانَ صَوّامًا قَوّامًا، صَافِيَ النَّفسِ، لَمْ يُضْمِرْ لِإنسانٍ شَرًّا.. وَلَمَّا وَضَعُوا الحاجَّ حُسين فِي الكَفَنِ، كانَ وَجْهُهُ لا يزالُ وَضِئًا، كأنَّهُ لَمْ يُفارِقِ الحياةَ**» (حسن، ۲۰۱۱: ۱۰۳)؛ ترجمه: (بسیار ورزه‌دار و اهل ذکر (شب‌زنده‌دار) بود و باطنی روشن داشت، و هیچگاه بد کسی را نمی‌خواست .. آنگاه که او را درون

کفن نهادند صرتش همچنان چون ماه می‌درخشید، گویی که هنوز زنده است و بدرود حیات نگفته است). همچنین شخصیت عاکف که آن را به عنوان شیخ عاکف می‌شناسند؛ که اورا مردی مبارک می‌دانند. و دیگر شخصیت‌های داستان اعتقاد دارند عاکف می‌تواند آن‌ها را به درخت برساند، حل مشکلات را نزد وی می‌جویند: «**لا يَمُرُّيومٌ إلّا وَيأتيني رجُلٌ أو سَيِّدَةٌ ومعها وَلَدُها أو ابْنَتُها، وتَطْلُبُ منّي أَنْ أُرْقِيَها، أو أَكْتُبَ لها حجابًا يَحْفَظُها مِنَ السُّوءِ.أحيانًا كانوا يأتونَ بِمَرْضَى يَئِنُّونَ مِنْ فَرْطِ الوَجَعِ، يَضَعُونَهُم أمامي ويَطْلُبونَ مِنّي أَنْ أَقْرَأَ عليها التَّعاويذَ**» (همان: ۳۷۵)

(ترجمه: روزی نمی‌گذشت مگر اینکه مرد یا زنی همراه با پسر یا دخترش نزد من می‌آیند، و از من می‌خواهند او را خوب کنم، یا برایش دعایی بنویسم که او را از پلیدی و بدی حفظ کند. گاهی وقت‌ها نیز بیمارانی را با خود نزد من می‌آوردند که از شدت درد ناله سرمی‌دادند، و از من می‌خواستند دعایی به جهت شفای آن‌ها بخوانم!)

باید گفت منبع اصلی رئالیسم جادویی در رمان ***شجرة العابد***، عرفان است. واقع‌گرایی شرقی که سرشار از اسطوره‌های عجیب و غریب است که از اغراق در کرامات بزرگان الهام گرفته است، طبعاً ممکن است بعضی انسان‌ها از انرژی روحانی گسترده‌تر و عمیقتر از دیگران برخوردار باشند. بعضی از اهل تصوف به این سطح قابل قبول اکتفا نکردند و با اغراق و بزرگ کردن آنها را گسترش دادند تا اینکه جزئی از اساطیر مردم عرب شد. عمار در جستجوی اسرار و معجزات برای ارائه یک شیوه منحصر بفرد در روایت‌های عربی است و بشدت به وجدان مصری و عرب در جهت روحانی و معنوی در طول سالهای اشاره می‌کند. عمار علی حسن عرفان را در داستان‌هایش بکار می‌برد، تصوف را یک مسیر مهم و مورد غفلت در تاریخ عربی اسلامی می‌داند و آن را راه حلی برای آیندگان، خصوصاً در شکل گیری سیاسی نسل‌های آینده و اهمیت جداسازی سیاست از دین، بویژه برای گروه‌های سیاسی که اسلام را به ایدئولوژی‌هایی مانند جهادهای گروهی اخوان المسلمین و سازمان‌های تروریستی تبدیل می‌کنند، می‌داند. موراکامی نیز به جهت دوری از فضاهای صوفیانه‌ای که در جوامع اسلامی مرسوم است، چنان گرایشی از خود نسبت به طرح مضامین متصوفانه نداشته، و در خلال مطالعهٔ رمان او سرنخ‌هایی از نمود این معیار رئالیسم جادویی در اثر داستانی‌اش به چشم نخورد.

## ۴. نتیجه‌گیری

عناصر استفاده‌شده در دو رمان مذکور از منظر رئالیسم جادویی-چه از منظر اشتراکی و چه از نگاه افتراقی- اجمالا در موارد ذیل خلاصه می‌شود: «درهم آمیختگی واقعیت و خیال، تقابل، تنهایی، سکوت اختیاری، موجودات فراحسی، مسائل سیاسی اجتماعی، رازگونگی، اسطوره و آشنایی‌زدایی». برخی از این مؤلفه‌ها در یک داستان نمود دارند، و برخی در روایت دیگری. عناصری که فقط در رمان *شجرهٔ العابد* مشهودند عبارتند از: «استحاله و دگردیسی، تصوف و نگاه عرفان‌محور»، وعناصری که تنها در رمان *کافکا* دیده می‌شود عناوینی از قبیل «نهیلیسم و فضای وهم‌آلود و متعفن» هستند، که در خلال پژوهش به دلایل این نگاه افتراقی در نزد دو نویسنده به تفصیل اشاره شده است. در عناصر اشتراکی درهم آمیختگی وهم و خیال چنان ماهرانه در دو اثر بکار رفته است که نمی‌توانیم مرز میان واقعیت و خیال را در آنها تشخیص دهیم. موراکامی با آوردن صحنه‌های عجیب مانند بارش ماهی، حرف زدن گربه‌ها و ... باعث ایجاد فضای تخیّلی در داستان شده است. در هر دو مورد ذهن مخاطب میان واقعیت و انتزاع مفاهیمِ حوادث درگیر است. حضور این مؤلفه در رمان کافکا بیشتر است به گونه‌ای که این رمان در میان عالم واقعیت و خیال محض به شکلی تفکیک‌ناپذیر در حرکت است. حضور موجودات جادویی و فراحسی در هر دو رمان نیز مشهود است که بخشی از جلوه‌های جادویی و غیر واقعی داستان‌ها بخاطر حضور این عناصر است که فضای داستان را برای خواننده سحرانگیز و افتنان‌آمیز می‌کند. پناه بردن به این عناصر نیز بخاطر مسخ صفات انسانی و انحراف ارزشهای والای اخلاقی از معیار سازندگی و دانشوری است، که شخصیت‌های داستان را به سمت ترجیح صفات حیوانی و موهوم به صفات انسانیِ استحاله‌شده سوق می‌دهد، تا پناهگاهی برای خلوتِ پیش‌برندهٔ او نیز باشد. حضور این مؤلفه در رمان ***شجرة العابد*** برجسته‌تر و ملموس‌تر بود. رازگونگی نویسندگان با آوردن عناصر مبهم و رمزآلود و نامتقارن در داستان‌هایشان فضا را جادویی و جذاب کرده و پرسش‌هایی گاه بی‌جواب را در ذهن خواننده ایجاد کرده بود. موراکامی با عدم بازنمایی هویتِ مقصود، و مبهم‌بودن شخصیت‌ها و نامعلومیِ مکان‌ها، فضای داستان را شگفت‌انگیزتر کرده است. رازگونگی که در هردو مورد استفاده شده، به منظور کمک و تحقق خواسته‌های اشخاص در جهت زندگی مطلوب وراحت است. پوچ‌گرایی نیز تنها در رمان کافکا مشهود بود. نویسنده احساس بی‌ارزشی زندگی پس از جنگ جهانی را به تصویر کشیده که مردم جامعه در اضطراب و سردرگمی روحی بوده، و شاید بتوان گفت که پناه‌بردن به پوچی و پوچ‌انگاری را تنها راه نجات از خودِ پوچی می‌دانند. نکته آخر که در این مورد بسیار حائز اهمیت است؛ نگاه سکولار و پوچ‌انگار و دین‌گریز حاکم بر بخش عمده‌ای از جامعه ژاپن است که

اقتضا می‌کند در گذرگاه‌های سخت، موراکامی را در ورطهٔ نیهیلیسم گرفتار سازد، تا از رهگذر امتزاج برخی باورهای شینتوییِ انحراف‌یافته همچون پیجوییِ مفاهیمِ استعلایی و خودبرترانگاری افراطی و... ونیز ناتوانی در کسب معرفت‌شناسی و شهود الهی، گزاره‌های نیهیلیستی در ذهن و زبان عناصر موراکامی نمود یابد، در حالی که عمار علی از انحراف در چنین ورطه‌ای مبراست.

## منابع


آن باورز، مگی (۱۳۹۲). *رئالیسم جادویی*. ترجمهٔ عباس ارض پیما، چ ۲، تهران: روزنه.

بلزی، کاترین (۱۳۷۹). *عمل نقد*. ترجمهٔ عباس مخبر، چ ۱، تهران: آگاه.

پاکباز، رویین (۱۳۹۴). ***دایرة المعارف هنر***. چ ۵، تهران: فرهنگ معاصر.

پروین گنابادی، بهرام؛ زهرا امین‌نیا (۱۳۹۶). «مقایسه تطبیقی هستی شناسی در «بوف کور» و «کافکا بر کرانه». *مجله مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال یازدهم، شماره ۴۳، ۱۸۳-۲۰۵.

پژمان، عباس (۱۳۹۴). *بحثی درباره رئالیسم جادویی*. روزنامه اعتماد.

حسن، عمار علی (۲۰۱۱). *شجرة العابد*. ط ۲، القاهرة: دار الشروق.

خزاعی‌فر، علی (۱۳۸۴). «رئالیسم جادویی در تذکره الاولیاء». *مجله فرهنگستان*، شماره ۲۵، ۲۱-۶.

داد، سیما (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ ۳، تهران: مروارید.

رادفر، ابوالقاسم؛ عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۸۳). «نقد و تحلیل وجوه تمایز و تشابه اصول کاربردی مکتب‌های ادبی رئالیسم و ناتورالیسم». *نشریهٔ پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۱، ۲۹-۴۴.

زمانیان، علی (۱۳۸۵). «نیهیلیسم از انکار تا واقعیت به مثابه آسیب فرهنگی (با نگاهی بر نیهیلیسم به مثابه یک آسیب فرهنگی در ایران)». *مجله راهبرد*، شماره ۴، ۱۱۴-۸۷.

ساچکوف، بوریس (۱۳۶۲). *تاریخ رئالیسم*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: تندر.

سناپور، حسن (۱۳۹۵). *جادوهای داستان؛ چهار جستار داستان نویسی*. چ ۲، تهران: مروارید.

سید حسینی، رضا (۱۳۹۲). *مکاتب ادبی*. تهران: نگاه.

شوشتری، منصوره (۱۳۸۷). «رئالیسم جادویی، واقعیت خیال‌انگیز! آغاز رئالیسم جادویی». *فصلنامه هنر*، شماره۵۷، ۴۴-۶۵.

فرزاد، عبدالحسین (۱۳۹۱). *تاریخ ایران و جهان*. تهران: شرکت انتشارات کتب درسی.

کادن، جان آنتونی (۱۳۸۹). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چ ۱، تهران: شادگان.

کوفون، کلود (۱۳۹۰). *از آن سوی آینه‌ها*. ترجمهٔ پراندوش توسلی، تهران: آبی.

گرانت، دیمیان (۱۳۹۶). *رئالیسم*. ترجمهٔ حسن افشار، چ ۳، تهران: مرکز.

لیلیان، جنگل؛ داریوش کریمی (۱۳۷۳). «تفسیرهای رئالیسم جادویی». *هنر و معماری*، شماره ۲۷، ۳۵۱-۳۶۲.

محمدی پاشارکی، محسن؛ رویا هاشمی زاده (۱۳۹۵). «عناصر گروتسک در داستان های محمد شیرزاد در اسکندرنامه». *مجله فرهنگ و ادبیات عامه*، شماره ۱۲. ۱۳۹-۱۶۴.

موراکامی، هاروکی (۱۳۹۴). *کافکا در کرانه*. ترجمهٔ مهدی غبرایی، چ ۹، تهران: دیبا.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۵). *ادبیات داستانی*. چ ۵، تهران: سخن.

## References

Ann Bowers, M. (2013). *Magical Realism*. Translated by; Abbas Ard Pima, Vol. 2, Tehran: Rosenha Publications. (In Persian).

Belzi, C. (2000). *The Practice of Criticism*. Translated by Abbas Mokhbar, Vol. 1, Tehran: Aghah Publications. (In Persian).

Caden, J A. (2010). *Descriptive Dictionary of Literature and Criticism*. Translated by Kazem Firouzmand, Vol. 1, Tehran: Shadegan Publications. (In Persian).

Coufon, C. (2011). *Beyond the Mirrors*. Translated by Parandosh Tavassoli, Tehran: Abi Publications. (In Persian).

Dad, S. (1999). *Dictionary of Literary Terms*. Vol. 3, Tehran: Morvarid. (In Persian).

Farzad, A. (2012). *History of Iran and the World*. Tehran: Textbook Publishing Company. (In Persian).

Grant, D. (2017). *Realism*. Translated by; Hassan Afshar, Vol. 3, Tehran: Markaz Publications. (In Persian).

Hassan, A. A. (2011). *Shajarat Al-Abid*. Vol. 2, Cairo: Dar Al-Shoroq. (In Persian).

Khazaei-Far, A. (2005). "Magical Realism in the Memoir of the Saints". *Farhangestan Magazine*, No. 25, 21-6. (In Persian).

Lilian, J., Karimi, D. (2004). "Interpretations of Magical Realism". *Art and Architecture*, No. 27, pp. 351-362. (In Persian).

Mirsadeghi, J. (2016). *Fiction*. Vol. 5, Tehran: Sokhan Publications. (In Persian).

Mohammadi Pasharki, M., Hashemizadeh, R. (2016). "Grotesque Elements in Mohammad Shirzad's Stories in Eskandarannameh". *Journal of Culture and Popular Literature*, No. 12. 139-164. DOI: 20.1001.1.23454466.1396.5.12.7.3. (In Persian).

Murakami, H. (2015). *Kafka on the Shore*. Translated by; Mehdi Ghobraii, Vol. 9, Tehran: Diba Publications. (In Persian).

Pakbaz, R. (2015). Encyclopedia of Art. Vol. 5, Tehran: Farhang Moasar. (In Persian).

Parvin Gonabadi, B.; Amin-Niya, Z. (2017). "A Comparative Comparison of Ontology in "The Blind Owl" and "Kafka on the Shore". *Journal of Comparative Literature*

*Studies*, 11(43), 183-205. (In Persian).

Pejman, A. (2015). *A Discussion on Magical Realism*. Etemad Newspaper. [ In Persian].

Radfar, A., Abdullah Hassanzadeh, M. (2004). "Criticism and Analysis of the Differences and Similarities of the Applied Principles of the Literary Schools of Realism and Naturalism". *Journal of Literary Studies*, No. 1, 29-44. (In Persian).

Sachkov, B. (1983). *History of Realism*. Translated by Mohammad Taghi Faramarzi, 1st edition, Tehran: Tondar. (In Persian).

Sanapour, H. (2016*). Magics of Story; Four Essays on Story Writing*. Vol. 2, Tehran: Morvarid. (In Persian).

Seyed Hosseini, R. (2013). *Literary Schools*. Tehran: Negah Publications. (In Persian).

Shushtari, M. (2008). "Magical Realism, Imaginary Reality! The Beginning of Magical Realism". *Art Quarterly*, No. 57, 44-65. (In Persian).

Zamanian, A. (2006). "Nihilism from Denial to Reality as a Cultural Damage (With a Look at Nihilism as a Cultural Damage in Iran)". *Rahbord Magazine*, No. 4, 114-87. (In Persian).

http://www.rasayel.org/CVS/AmmarAlyHassnCV. (In Arabic).

https://www.1pezeshk.com/archives/2021/09/. (In Persian).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٦٥١٥-٢٦٧٦
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦٥٢٣-٢٦٧٦

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

# الجدل التآزري للأخيلة الواقعية؛ دراسة لمقولات الواقعية السحرية في روايتي *كافكا على الشاطئ* لموراكامي و *شجرة العابد* لعمار علي حسن

**مالك العبدي[1*] | مينا بيرزادنيا[2] | زينب جناني[3]**

١. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة إيلام، إيلام، إيران. العنوان الإلكتروني: m.abdi@ilam.ac.ir
٢.أ ستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة إيلام، إيلام، إيران. العنوان الإلكتروني: m.pirzadnia@ilam.ac.ir
٣.خرّيجة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة إيلام، إيلام، إيران. العنوان الإلكتروني: domsiah@gmail.com

**معلومات المقال**

**نوع المقال:** مقالة محكّمة

**الوصول:** ١٤٤٦/٠٩/١٠
**التنقيح والمراجعة:** ١٤٤٦/١٢/٢٩
**القبول:** ١٤٤٧/٠١/٠٤

**الكلمات الدّليليّة:**
الواقعية السحرية،
هاروكي موراكامي،
رواية *كافكا على الشاطي*،
عمار علي حسن،
رواية *شجرة العابد*.

**الملخّص**

في المنظور العجائبي تكون الرموز الحقيقية بحيث لا يمكن تخيُّلها أو تكون مُجانِبةً للصور الخيالية أساسًا، والمفاهيم والأشكال المجردة لا ترتبط جوهريًا بالرموز الواقعية، لكن وسيط الأدب هو المكان الذي يجعل هذين الجانبين المتباينين من التأملات غير المنطقية مرتبطين بعضهما ببعض ارتباطًا وثيقًا، بطريقة لا يمكن أحيانًا تمييز الحدود بينهما، وخاصة في بعض المكونات مثل الغموض والعبث والأجواء الوهمية والاستحالة والتشويه، وإلى حد ما التصوف. ولعل الظروف السياسية والاجتماعية في مجتمعات العالم المضطربة هي التي دعت الكُتّاب إلى هذا الأسلوب وجعلتهم يصورون واقع المجتمع بلغة غامضة ومزيج رمزي من الواقع والخيال. وقد درس هذا البحث، باستخدام المنهج الوصفي-التحليلي، مكوناتِ الواقعية السحرية في روايتين هما: *شجرة العابد* لعمار علي و*كافكا على الشاطئ* لموراكامي. وقد تُظهر نتائج هذه الدراسة أن عناصر الوهم والوحدة والأوضاع الاجتماعية والسياسية والصمت والمقاطعة الطوعية ووجود كائنات فوق حسية والغموض والعبثية تُستخدم في هاتين الروايتين. فقد تُستخدم بعض العناصر مثل الاستحالة والمسخ والتصوف فقط في رواية شجرة العابد، كما تستخدم مكونات أخرى مثل العبثية والفضاء النتن فقط في رواية كافكا. ويكون أبرز هذه المكونات في شجرة العابد هو تصوير الفضاء النتن والجانب الصوفي، والمكونات البارزة في رواية كافكا هي المعارضة والعبثية والغموض. إضافة إلى أنّ عمار علي تناول الأوضاع الفوضوية للمجتمع والقضايا الاجتماعية والرموز الصوفية، لكنّ موراكامي اعتمد على القضايا الإنسانية في مجتمعه، بما في ذلك الوحدة والفراغ والموت والقضايا الثقافية. وفي بعض الأحيان كانت إشارات موراكامي السريالية قسرية، ومقيدة، وانعزالية، ومبنية على الثقة في العناصر المادية، في حين كانت النظرة السائدة في أعمال عمار علي بشكل عام متوسعة، وعفوية، وغير مادية، وموجهة نحو العاطفة.

**الإحالة:** العبدي، مالك؛ بيرزادنيا، مينا؛ جناني، زينب (١٤٤٦). الجدل التآزري للأخيلة الواقعية؛ دراسة لمقولات الواقعية السحرية في روايتي *كافكا على الشاطئ* لموراكامي و *شجرة العابد* لعمار علي حسن. *بحوث في الأدب المقارن*، ١٥ (١)، ٦٩-٩٤.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/jccl.2025.11910.2686