



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,
Shagarat 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



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.



جدال هم افزای تخیلات واقع گرا؛ بررسی گزاره های رئالیسم جادویی در دور رمان کافکا در کرانه اثر مورا کامی و شجرة العابد اثر عمار علی

مالک عبدی^{۱*} | مینا پیرزادینیا^۲ | زینب چنانی^۳

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. دانش آموز خسته کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: domsiaah@gmail.com

چکیده

اطلاعات مقاله

نمادهای واقعی تخیل گریز بوده و مفاهیم و صور انتزاعی نیز به صورت بنیادین پیوندی با نمادهای رئالیستی ندارند، اما محمل ادبیات آورد گاهی است که این دو سویه ناهمگون از تأملات منطق گریز را واجد پیوندی ناگسستگی می کند، به گونه ای که گاه مرز میان آنها قابل تشخیص نیست، بخصوص در مؤلفه هایی چون راز گونگی، پوچ گرایی، فضای وهم آلود، دگر دسی و مسخ شدگی و تا حدودی صوفی گری. شاید شرایط سیاسی و اجتماعی موجود در جوامع نکبت زده جهانی، نویسندگان را به این سبک فراخوانده و باعث شده نویسنده با زبانی رمز گونه و تلیق نمادین واقعیت و خیال، واقعیت های جامعه را به تصویر کشد. این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی به بررسی مؤلفه های رئالیسم جادویی در دو رمان *شجرة العابد* از عمار علی و *کافکا در کرانه* از مورا کامی پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می دهد که عناصر وهم و خیال، تنهایی، اوضاع سیاسی - اجتماعی، سکوت و بایکوت اختیاری، حضور موجودات فراحسی، و راز گونگی و پوچ گرایی در این دو رمان استعمال شده است. عناصری چون استحاله و دگر دسی و صوفی گری تنها در رمان *شجرة العابد*، و مؤلفه هایی چون پوچ گرایی و فضای متعفن فقط در رمان *کافکا* کاربرد داشته است. برجسته ترین این مؤلفه ها در *شجرة العابد* ترسیم فضای تعفن آلود و جنبه متصوفانه بوده، و مؤلفه های برجسته رمان *کافکا* تقابل، پوچ انگاری و راز گونگی بوده است. عمار علی به اوضاع نابسامان جامعه، مسائل اجتماعی و نمادهای عرفانی پرداخته است، اما مورا کامی به مسائل انسانی در جامعه خود از جمله به تنهایی، پوچی و مرگ و مسائل فرهنگی اشاره کرده است. گاه نیز اشارات فراواقعی مورا کامی قهری، انقباضی، انزواطلبانه و از روی اعتماد به عناصر مادی بوده، در حالیکه نگاه غالب در نزد عمار علی انبساطی، خودخواسته، غیر مادی و عاطفه محور بوده است.

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۲۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۰۹

واژه های کلیدی:

رئالیسم جادویی،

هاروکی مورا کامی،

رمان کافکا در کرانه،

عمار علی،

رمان *شجرة العابد*.

استناد: عبدی، مالک؛ پیرزادینیا، مینا؛ و چنانی، زینب (۱۴۰۴). جدال هم افزای تخیلات واقع گرا؛ بررسی گزاره های رئالیسم جادویی در دور رمان کافکا در کرانه اثر مورا کامی و *شجرة العابد* اثر عمار علی. *کاووش نامه ادبیات تطبیقی*، ۱۵ (۳)، ۶۹-۹۴.



© نویسنده گان.

ناشر: دانشگاه رازی

DOI: 10.22126/jcccl.2025.11910.2686

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

رئالیسم یا واقع‌نمایی^۱ (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 ذهنی رمانتیسیسم^۲ پای به عرصه 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 دخالت‌دادن عواطف و گرایش‌های ذهنی و تمایلات شخصی خود نبوده، و تکیه‌شان بر کشف حقایق قابل لمس و رخداد‌های مشهود و قابل تجربه است، آنچنان ملموس و عینی‌گرا که مخاطب نیز به اصالت و واقع‌نمایی 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. به زبان ساده «رئالیسم نگرشی رُک و راست و صریح و واقعی است» (کادن^۳، 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 «مکتب‌های 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 ژرف‌ساختی این دو سنخ نامتجانس (و گاه متضاد ادبی) نیازمند رویکردی آگاهانه، و بکارگیری ابزار و سنجه‌هایی بسیار دقیق و هدفمندانه است تا ضمن حفظ اصالت و ماهیت ادبی هر یک از آنها، و جهت‌دهی واضح و متمایز به اقتضاءات 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 و نهادینه‌شده با عناصر عینی و کمیت‌گرا 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 روایی مدرن است که در آن، وقایع و رخداد‌های تخیلی، وهمی و جادویی در بطن واقعیت جاسازی شده‌اند، و در آمیزه‌ای هم‌گن 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^۱ هنرشناس و منتقد آلمانی برای تفسیر آثار نقاشی ابداع شد و پس سالیانی چند در باب نوعی خاص از داستان به کار گرفته شد و از آن عبارت است از آمیزش واقعیت و خیال. در این شیوه نوشتاری، «نویسنده از نماد، اسطوره، روایا، حوادث و امور خارق‌العاده برای ترسیم امور روزمره و واقعی بهره می‌برد؛ تا به خلق یک اثر ادبی به روش رئالیسم جادویی بپردازد» (کوفون^۲، 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 فراواقعیت 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 اجمال 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، داستان ناگزیر باید به سمت خاتمه‌ای حرکت کند که نوعی گره‌گشایی نیز در آن هست، یعنی حل معما از طریق بنانهادن 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 نظم تکامل یافته و بنیادین پیش از وقوع داستان وجود داشته است؛ «در نتیجه سلسله مراتب سخن‌های متن، درجه بالایی از قابلیت فهم در سراسر روایت حفظ می‌شود» (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 واقع‌گرایی (رئالیسم) در مکاتب ادبی است» (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۵۶). دیمیان گرانت^۱ (نویسنده و منتقد انگلیسی سبک رئالیسم)، آن را «مستقل‌ترین، انعطاف‌پذیرترین و غول‌آسوترین اصطلاح در نقدهای ادبی می‌داند» (گرانت، ۱۳۹۶: ۱۱). رئالیسم جادویی همان طور که از اسمش برمی‌آید، 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 غالباً، 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 فضاهاست سنتی و جادویی، را بازسازی می‌کند که مخاطب را پیوسته به مرزهای باور و ناباوری می‌کشاند، و این همان تضاد اندیشه‌ای و رویکرد نامتقارن ژانری است که بر تاروپود گفتمان این مکتب سایه انداخته، و مستلزم استفاده و فرآوری مفاهیمی است که در قالب تکنیکهای مدرن رئالیستی، وجوب این ناسازواری را برای ذهن مخاطب تبیین کند. با توجه به عناصر یادشده و نیز مؤلفه‌هایی چون دوگانگی، رمز و نمادپردازی، غلو و مبالغه و خصوصاً تخیل‌گرایی در این مکتب می‌توان گفت «همین رویکرد تخیل-

آمیز موجب دور شدن انسان از واقعیتها شده و نتیجه آن آرامش و سکونی -ولو مقطعی- است. این تخیل 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 اجرایی چنین طرح‌واره‌ای که جلوه‌هایی نامتقارن از شیوه‌های روایتگری را در قالب مؤلفه‌های فکری یکپارچه و ارزشمند جلوه می‌دهد -آن هم در دو حوزه ادبیاتی کاملاً متفاوت (ژاپنی و عربی)- لزوم ارائه چنین پژوهشی را به خوبی ایجاب می‌کند. هدف نیز رسیدن به درکی صحیح از میزان هم‌پوشانی یا ناهم‌گنی موجود در میراث فکری این دو نویسنده در دو اثر خود، و ترسیم نمایه‌هایی از نحوه این تعامل دوسویه رئالیستی-فانتزی در منظومه 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، نسخه بومی شده نمادهای این مکتب برای نمایش دقیقتر محتواهای این ژانر چگونه نزد دو نویسنده تبلور یافته است؟

۴-۱. پیشینه 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 تلفیقی مطرح شده 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 و جو در داستان‌های هاروکی موراکامی»، نرگس اسکویی (۱۳۹۳) در مجله نقد داستان معاصر فارسی شماره ۴، با نظر داشت جنبه‌های گفتمان‌محور در بررسی معانی جستجو، گوشه‌هایی از جهان‌بینی فلسفی موراکامی را برای مخاطب به تصویر کشیده

است؛ همچنان که سید رحیم موسوی‌نیا و مهسا دهاقانی در مقاله «روان‌زخم و بازنمایی آن در داستان قورباغه عظیم توکیو را نجات می‌دهد» (۱۳۹۵) در شماره ۴۴ نشریه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، به بازنمایی روان‌زخم‌ها و آثار آن در رمان مذکور پرداخته و اثبات کرده‌اند که موراکامی در کالبد رئالیسم جادویی ماهیت متناقض روان‌زخم را نشان می‌دهد؛ در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «بازنمایی روان‌زخم در داستان کوتاه «منظره‌ای با اتوی چدنی» اثر هاروکی موراکامی» اثر سید رحیم موسوی‌نیا (۱۴۰۱) در شماره ۱ مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان، نحوه‌ی بازنمایی فرایند روان‌زخم و پیامدهای آن در اثر مذکور بررسی شده و اثبات شده که موراکامی با استفاده از نمادها و جا به جایی زمانی و مکانی به بازنمایی فرایند روان‌زخم می‌پردازد. مقاله «بررسی فرایند گفتمانی شوشی در داستان جهان‌های فراواقعی 1Q84 اثر هاروکی موراکامی» اثر ارسلان گل‌فام و افسون عبدی‌راد (۱۴۰۲) مجله روایت‌شناسی ادبی شماره ۱۴ که در آن فرایند گفتمانی شوشی به‌بوته نقد و کنکاش گذاشته شده و اثبات شده که احساس و ادراک به عنوان دو زیرمجموعه اصلی گفتمان شوشی بیشترین سهم را در خلق معنای متن داشته‌اند.

اما در زمینه 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 خلیفه که به صورت کلی به واکاوی نمادهای رئالیسم جادویی در آثار وی پرداخته است. أحمد رشاد حسانین نیز در مقاله «قصص عمار علي حسن بين جماليات السرد ونشدها العدل» (۲۰۱۴) به بررسی ابعاد روایی آثار عمار علی از منظر نقد زیبایی‌شناختی پرداخته است. مقاله «حوارية الخطاب الأيديولوجي في الرواية العربية؛ رواية السلفي لعمار علي حسن نموذجاً» اثر هانی إسماعیل أبورطیبة (۲۰۱۷) در مجله *جيل الدراسات الأدبية والفكرية* شماره ۳۰ نیز نشانه‌های گفتمان ایدئولوژیک را در یکی از آثار وی به بحث نهشته است. بوکرش کریمه نیز (۲۰۱۷) در رساله دکتری خود در دانشگاه محمد بومضیاف الجزائر تحت عنوان «الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة» «شجرة العابد» لعمار علی حسن نموذجاً» نمادهای روائی و معناشناسانه به کاررفته در روایت مذکور را به‌بوته نقد گذاشته است. در نهایت در مقاله دیگری تحت عنوان «الشخصية المستتلة في رواية «باب رزق» لعمار علي حسن؛ دراسة تحليلية فنية»، سید أحمد عبدالرحمان محمد (۲۰۱۹) در مجله قطاع شماره ۱۳ به واکاوی ابعاد شخصیتی که از فقدان هویت و منزلت اجتماعی رنج برده و در معرض فشارهای پیرامونی نیز هست پرداخته است. همانطور که می‌بینیم عملاً هیچ پژوهشی که واکاوی عناصر

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، و اعمال رویه‌ای مقارنه‌ای و هم‌گرا به منظور دستیابی به سرنخ‌هایی نمادین از نحوه کاربست مؤلفه‌های این مکتب در نزد دو نویسنده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۱-۲. رئالیسم؛ از واقع‌گرایی محض تا واقع‌نمایی مَنتِیالانه

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 می‌کنند، در حالی که ناتورالیسم از فلسفه طبیعی مشتق شده و روش دستیابی به واقعیت را دنبال می‌کند، اما رئالیسم از فلسفه 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 علیت اجتماعی» (رادفر و حسن‌زاده، ۱۳۸۳: ۱)؛ بنا بر این رئالیسم به عنوان شیوه‌ای خلاق، در ترسیم پدیده‌های تاریخی است، که در مرحله‌ای 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 خاص خود برخوردار است؛ نگرش او به رویدادها و درکش از زندگی و تاریخ، بازتابنده تلقی او از مبارزه 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^۱، ۱۳۶۲: ۳۰). پس رئالیسم مکتبی که در آن آثار هنرمند بر مبنای واقعیت آفریده می‌شود و هنرمند بدون دخالت و

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»^۱ روح متحول و در حال حرکت اجتماع را در فرد انسانی عینیت می‌بخشد. تیپ زائیده 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 داستان‌های 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، ۱۳۹۲: ۹۲). در تعریف رئالیسم جادویی، دو دسته عناصر واقعی و عناصر خیالی وجود دارد، گویی که این دو دسته عناصر برای همه آدم‌ها به سهولت تمیز دانی 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 و گر نه رئالیسم جادویی معنایی نداشت؛ «خواننده ممکن است این عنصر را واقعی پندارد یا در واقعی بودن آنها تردید کند؛ اما نویسنده و آدم‌های ذره‌ای تردید در واقعی بودن این عناصر به خود راه نمی‌دهند» (خزاعی‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴).

در این گونه آثار، با عوامل غیر واقعی و رویدادهای شگفت‌انگیزی 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، آئینه‌ای در برابر مخاطب خود می‌گذارد تا به خود آگاهی برسد و این خود آگاهی باعث می‌شود تا خواننده با آنچه که در متن رخ می‌دهد به نوعی

1. typification

2. Maggie Ann Bowers

هم ذات‌پنداری برسد. این مکتب افزون بر ادبیات، در نقاشی نیز به ظهور رسیده بود، و تلفیق دوسبک نقاشی امپرسیونیسم^۱ (واقعیت) و اکسپرسیونیسم^۲ (تخیل)، که حاصل آن سبک پسا اکسپرسیونیسم 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 اقتباسی این تکنیک نیز در سطح کلان 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 پرداخت مولفه‌های این سبک باشد» (محمدی و هاشمی‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۳)؛ مانند اشاره‌ای که به مسخ در آیه ۶۷ سوره مبارکه یاسین می‌کند؛ و نیز 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 پایه تفکرات کافکائی، و نیز گروتسک^۳ به مثابه «جریانی برای نمایش بُرون‌دادهای عجایب‌انگارانه 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 دگردیسی 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 کنایه-وارگی، زیست دوگانه 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.

۲-۳. موراکامی

موراکامی نویسنده معاصر ژاپنی در ۱۹۴۹ در کیوتو به دنیا آمده و در دانشگاه توکیو در رشته ادبیات انگلیسی درس خوانده است. از ۱۹۷۴ تا ۱۹۸۱ صاحب یک کلوب جاز در توکیو بوده و پس از موفقیت یکی دو نوشته اولیه درست به کار نویسندگی پرداخته است. داستان‌های او اغلب سوررئالستی، 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 و علاقه داشت. و بیشتر متأثر از فرهنگ و ادبیات غرب هست. «در قرن نوزدهم اروپا آثار نویسندگان غربی از جمله آنتون چخوف^۱، فنودور داستایفسکی^۲، گوستاو فلوبر^۳ و چارلز دیکنز^۴ 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.1pezechk.com/archives>) (2021/09)؛ انتخاب اسم کافکا در رمان کافکا در کرانه که قهرمان اصلی داستان شخصیتی درونگرا و منزوی شبیه 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 شیوه خودش جهان داستانی کافکا را پیاده کند. از دغدغه‌های مکرر رمانهای موراکامی ایده لایبرنت (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 اشراف نداشتن بر ادبیات ژاپنی) در پی آن بوده‌ایم تا با تحلیل مضمونی (و نه زبانی) 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 الگوهای 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 پیشگویی‌های پدر کافکا در مورد او محقق شده و دامن‌گیرش می‌شود «روزی پدرت را به قتل می‌رسانی و با خواهر و مادرت خواهی بود» (مورا کامی، ۱۳۹۴: ۵۸). که این یک اسطوره ادیبی، 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 زაცი 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 دسامبر ۱۹۶۷ 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/Amma rAlyHassnCV). در رمان *شجرة العابد* هم که شامل وضعیت زندگی اجتماعی سیاسی و واقعیت 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 روحیه عرفانی و تخیل شعبی عربی سرچشمه می‌گیرد را در بر دارد. بنابراین، نخستین نشانه و عنصر 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 داستان 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 روئیده (درخت اصلی داستان) رشد خود را به دست آورده، و نیز از نطفه یک کبوترِ طردشده از سرزمین جنیان نشو و نما یافته است. این کبوتر در اصل یک جنی بوده که به دلیل سرپچی 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 دوسویه مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در دو رمان

۳-۱. 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 آن عالم انگاره‌های ماتریالیستی و محدود فیزیکی جایگاهی ندارند، و نویسنده سوار بر توسن تخیل 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 آجنه در داستان استفاده کرده‌اند. در رمان *شجرة العابد*: مخفی کردن 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: «طَارَ قَوْحٌ مِنَ الْجَنِّ إِلَى الْأَرْضِ، وَقَفُوا إِلَى جَانِبِهَا، وَ رَاَوْا يَنْفُخُونَ حَوْلَهَا نَفْخًا شَدِيدًا، حَتَّى صَارَتْ طَيْفًا أَوْ خِيَالًا» (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 أَمْرُقُ مِنَ النافذة، دُونَ إِرَادَةِ مَنِّي، وَأَجْذِبُ إِلَى قَلْبِ الْفَضَاءِ بِقُوَّةٍ خَارِقَةٍ، حَتَّى وَصَلْتُ إِلَى السَّحَابَةِ، فَرُحْتُ أَخْشِئُهَا بِأُضَافَرِي فِي غُنْفٍ وَقَسْوَةٍ، فَسَالَ مِنْهَا مَاءٌ غَزِيرٌ. وَالْقُوَّةُ الَّتِي أَحْبَبْتَنِي إِلَى أَجْوَاءِ الْفَضَاءِ، زَدَّتْنِي إِلَى خُجْرَتِي، مِنَ النافذةِ نَفْسِهَا» (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 سیالیت جریانات ذهنی و متافیزیکی در این رفت و برگشت موهوم توسط کاراکتر خیالی به شدت بر قدرت تخیل بیننده و شنونده در پردازش تصاویر جادویی می‌افزاید.

اما در داستان کافکا، حضور دوست خیالی کافکا «پسر زاغی نام» که همیشه با او صحبت می‌کند نمونه‌ای از حضور نمادین این عنصر است. پسر 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. دست به خون آلوده می‌شود. و توفان که فرو نشست، یادت نمی‌آید چی بسرت آمده و چطور زنده مانده‌ای. از توفان که در آمدی، 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 کاملاً رئال و آمیخته به حواس فیزیکی و نمادهای محسوس باورپذیر به مخاطب القا می‌کند؛ مثلاً بریده شدن تن و احساس درد، جاری شدن خون، رنگ سرخ و حرارت محسوس خونابه، آلودگی دستها و فرونشستن طوفان جملگی نمادهای محسوس و کمینه‌گرایی هستند که در قالب عنصر پیشگویی (عنصر جادویی) توسط دوستی خیالی (عنصر فانتزی) برای مخاطب تصویر می‌شوند، و این همان تلفیقی است که هیمنه و هم‌انگیز خیال را بر بال ایماژهای باورپذیر طبیعی سوار کرده و در فضای ذهنی مخاطب به جولان در می‌آورد. همچنین بعید نیست که این طوفان، خود نماد و نمودی از یک فروپاشی درونی و استحاله شخصیتی باشد که نویسنده جلوه بیرونی این نماد و همی را در قالب طوفانی محسوس و ویرانگر ارائه کرده است.

حضور شیخ دختر پانزده ساله هر شب در اتاق کافکا: «چیزی را حس می‌کنم. شیخ دختر آنجاست. وانمود می‌کنم خوابیده‌ام، پشت میز نشسته و به دیوار زل زده. انگار غرق خاطره‌های نه چندان دور شده. بعد بی هیچ هشدار 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 میس‌سائه کی بود. «دختر پانزده ساله را درونش می‌بینم. مثل جانور کوچکی در خواب زمستانی در جایی تهی در درون میس‌سائه کی که چنبره زده و به خواب رفته است» (همان: ۲۹۷). آنچه را دیده شیخ او بود. و به این اطمینان دارد که آدم می‌تواند در زمان زندگی هم به روح تبدیل شود. کافکا و شیخ 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 تأثیرات 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 باورپذیرانه عناصر نامتقارن رئالیسم جادویی از عمارعلی محسوس‌تر بوده، و ناسازواری کمتری را در فرایند ترکیب و پردازش این عناصر در نزد موراکامی شاهد هستیم، با نظر داشت این مسأله که عموماً در این پارامتر عمارعلی کمتر به دنبال تلفیق وهمیات با واقعیات بوده، و به نظر می‌رسد که عنصر واقع‌گرایی تنها سگویی پرتاب او به سوی دنیای تأویل‌پذیر تخیلات و مفاهیم وهم‌آلود است، و این شاید نقطه تمایز این دو در باب پردازش عناصر وهمی باشد.

۲-۳. درهم آمیختگی عناصر واقعی و غیر واقعی در داستان

رمان کافکا در مرز میان خیال و واقعیت 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 حرف زدن گربه‌ها، ناکاتا همیشه با گربه‌ها حرف می‌زند و زبان آنها را می‌فهمد و حتی برای آنها اسم انتخاب می‌کرد: «اسم ناکاتا است. 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: زالوا!» (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 و خیال 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: «كانت واقفة وسط الحائط، جسدها يشق الجدار، مُطَوِّقَةً بِالطَّيْنِ الْيَاسِ عَنْ شِمالها وعن يمينها، وفوقها وتحتها. لم تكن قدماها واقفين على الأرض، بل على الجزء الأسفل من الجدار، ورأسها مُشْرِعَةً بين الطَّيْنِ» (حسن، ۱۳۹۳: ۴۶)

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

همچنین سنگین شدن ناگهانی جنازه حاج حسین و به پرواز در آمدن آن به سمت آسمان‌ها و محو شدن آن از دید مردم: «حَمَلُوا النَّعْشَ إِلَى الْمَقْبَرَةِ وَسَارُوا بِهَا بَعْضَ خُطُواتٍ، فَجَاءَتْ شَعْرُوا أَنَّ الْحَشَبَةَ ثَقِيلَةً كَجَبَلٍ، وزادت مساحَةَ الْعَجَبِ فِي أَحْدَاقِهِمْ وَهُمْ يَرَوْنَ النَّعْشَ يَرْتَفِعُ عَنِ الْأَرْضِ، وَدَارَ النَّعْشُ حَوْلَ نَفْسِهِ دَوْرَةً كَامِلَةً فَنَفَضَ عَنْهُ كُلُّ مَنْ غَلِقَ بِهِ» (۱۰۳)

(ترجمه: جنازه را بسوی قبرستان بردند؛ همینکه چند قدم آن را جلو بردند که ناگاه حس کردند تابوت بشدت همچون کوه سنگین شده است .. و زمانی شگفت‌زده‌تر شدند که دیدند جسد از زمین بلند شد، و چرخشی 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 شگفت‌انگیز برخورد می‌کند دچار بهت و حیرت می‌شود. اما در هم آمیختگی وهم و خیال 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 ناسازواره نمادین عاطفی‌تر و شرقی‌تر، بلکه با بیان نمادین مسائلی چون پیدا شدن نمار در اتاق، به پرواز در آمدن نعل، استمرار جوانی عاکف به مدت زیاد نمودی ملموس‌تر در نزد خواننده می‌یابد.

۳-۳. پوچ‌گرایی نیهیلیستی^۱

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. نیهیلیسم 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. «نیهیلیسم گرچه محصول ناامیدی است، اما به نوبه‌ی خود ناامیدی و یأس را تشدید می‌کند. ناامیدی شرایطی بسیار سخت و جان‌فرسایی است که ممکن است همگان به درجاتی آن را احساس کرده باشیم» (زمانیان، ۱۳۸۵: ۹۵).

در رمان *کافکا* پوچی دیده می‌شود؛ خود مورا کامی پوچ‌گراست و زندگی را فانی و بی‌ارزش می‌داند. اغلب داستان‌هایش نیهیلیستی 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 و روانشناسی غرب در آن‌ها 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

سال است که زندگی می‌کنم. حتی یاد 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 خود خیلی خسته شده‌ام. یک وقتی باید از زندگی دست می‌کشیدم، اما نتوانستم. می‌دانستم زندگی بیهوده است، اما نتوانستم رهايش 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 خدا‌باورانه اسلامی، نمی‌توان تلفیق عناصر وهمی و واقعی را بر پایه انگاره‌های فلسفی خدا‌نا‌باورانه و عبث‌انگار بنا نمود، اما بر خلاف آنچه که از مبانی عمده تفکر سکولاریستی در نزد مردم ژاپن برخاسته، و نیز رگه‌های افراطی والحادی آتئیستی که بر باور بیش از ۷۵ درصد از مردمان آن سامان استیلا یافته، ناگفته پیداست که از رهگذر امتزاج برخی باورهای شینتویی انحراف یافته همچون پیجویی مفاهیم استعلایی و خودبرترانگاری افراطی و تقدیس ارواح به صورت مطلق و... و نیز ناتوانی در کسب معرفت‌شناسی الهی باعث شود که گزاره‌های نیهیلیستی برای اثبات یا نمایش جنبه‌های تلفیقی واقعیت و جادو در دیالکتیک ذهنی و عینی موراکامی تجسم یافته و به شکلی مشهود خود را به ساحت‌های عقلی مخاطب تسری دهد، و این نقطه افتراق آشکار میان تفکرات رئالیستی و جادویی 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 مشهود بود، 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 وَخَرَجَ مِنْهُ كَائِنٌ غَرِيبٌ، شَيْءٌ لَا أَعْرِفُهُ جَعَلَ خَوْفِي يَذُوبُ، رَفَعَ بُؤْرَهُ فَرَفَعْتُ هَامَتِي، ثُمَّ أَطْلَقَ صَوْتًا كَأَنَّهُ لَحْنٌ مُذْهِلٌ. مَسَكَ يَدِي بِبُؤْرِهِ وَجَذَبَنِي إِلَيْهِ، ثُمَّ سَبَّ وَاقْفًا عَلَى قَدَمَيْهِ الْخَلْفَيَّتَيْنِ، وَطَوَّقَنِي بِقَدَمَيْهِ الْأُمَامَتَيْنِ فَغَصَصْتُ تَمَامًا فِي شَعْرِهِ الْكَثِيفِ ثُمَّ دَخَلَ إِلَى قَلْبِ الصَّخْرِ ... وَمَلَأَ مَجْهَهَا كَأَنَّهُ سَوْدَاءُ تُشَبِّهُ الْحِيتَانَ، لَهَا ذُبُولٌ طَوِيلَةٌ غَلِيظَةٌ تَضْرِبُ بِهَا الْمَاءَ فَيَرْتَجُّ رَجًّا، وَلَهَا أَفْكَاءٌ طَوِيلَةٌ وَعِوْهُا تَبْدُو كَمَجَامِرٍ كَبِيرَةٍ» (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 و دستم را با همان پوزه‌اش گرفت و مرا به سوی خودش کشید، آنگاه روی دو پای عقبی‌اش ایستاد و مرا با دو دو پای جلویی‌اش کاملاً 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 تبدیل‌شونده داستان اخذ می‌کند، و علیرغم وجه غرابتی که نویسنده برای آن ترسیم کرده اما برای اِلقای جلوه‌های دهشتناک آن بطور ملموس، اقدام به مشابَهت‌سازی با موجودات مخوف زمینی می‌کند، تا جنبه‌های رعب‌انگیز موجودات ناشناخته 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 لُزج 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 متعفن

ترسیم فضاهای ترسناک، موهوم و تعفن‌آلود، یکی از ویژگی‌های رئالیسم جادویی محسوب می‌شود. اینگونه فضاها با کمک ترس و دیدن صحنه‌های ترسناک و چندان‌آور، وجود اشخاص عجیب و صحنه‌های خشونت‌بار صورت می‌گیرد. در فضا سازیِ 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 و اجبارآمیز است، که انسان در بعضی مواقع مجبور می‌شود با آن‌ها روبه‌رو شود، که این اجبار می‌تواند ساخته خود انسان و یا عوامل غیرانسانی باشد.

در رمان کافکا، شخصیت ناکاتا بعد از دیدن فضای وهم‌آلود 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 بریده گربه‌هاست ... جانی واکر قلب کوچولوی حیوان را برید. قلب خون‌آلود را کف دستش گذاشت و بعد انگار که طبعی‌ترین 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. دندان‌های ارّه در میان استخوان-ها غرچ غرچ کرد. اتاق مالا مال از بوی خون بود و ترانه «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 می‌گسترده» (مورا کامی، ۱۳۹۵: ۱۸۸-۲۰۲).

در این نمونه و نمونه‌های دیگری که کافکا خود را میان علف‌ها بیهوش می‌یابد که آن نیز فضایی وهم‌انگیز و تعفن‌زاست، 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 بریده گربه‌ها داخل بشقاب درون یخچال، تا مالیدن خون قتل گربه‌ها با طیب خاطر به صورت واکر، تا خندیدن و قهقهه مستانه او در عین چاقو خوردن، که همه این صحنه‌ها نامعقول و غیر بدیهی است، پس جای شگفتی ندارد که خون حاصل از کشته شدن گربه‌ها یا حتی چاقو خوردن خود واکر بر روی رخت‌های کافکا ظاهر شود، بخصوص اینکه این دو در قسمتهای زیادی از داستان مکمل یکدیگرند و در موقعیت‌های مختلف روایی در حال وام‌دهی به

یکدیگرند. شاید این انتقال خونِ ناشستی 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 متعفن شدن فضاهاى ذهنی خواننده می‌شود. البته مورا کامی چنانکه پیشتر در مقدمه نیز اشاره شد پرداختی نسبت به فضاهاى متعفن و چرک‌آلود ندارد، و شاید فضای روایی او که بطور عام مبراً از صحنه‌های خشونت‌آمیز و چندان‌آور است، و نیز خوی شرقی لطیف و جنگ‌گریز وی اجازه نداده که چنین تصاویری عفونت‌زایی در بستر داستان‌هایش نمود پیدا کند. ولی عمار علی بخاطر خوی خاورمیانه‌اش و به سبب معهود بودن چنین تصاویری به صورت عینی در خلال جنگ‌های متعدد خاورمیانه، ابایی از طرح چنین تصاویری حتی با درجه کراهت‌زایی بالا ندارد.

۳-۶. استحاله و مسخ (دگرپسای 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 نشان‌دهنده 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 بخاطر سرپیچی از وظیفه‌اش به این شکل درآمده. در اینجا می‌خواهد منظور خود را در قالب یک رویداد خیالی مطرح کند و آن را وارد دنیای واقعی کند. در اینجا روشی غیر مستقیم برای بیان دیدگاه‌های نظام اجتماعی انتخاب کرد.

«هذه الجنیة من حرس شجرتنا العظيمة، تمرّدت على دورها، الذي ظلت تُؤدیه بصبر، فعاقبها ملكنا الكبير، بأن قُبِطَ إلى الأرض، علّه هيئة ضفدعة كالحية اللّون، رُحُو الجسد، طلبت منه أن يعفو عنها لکنه أبي، ولكن خفف عنها الحكم، لتصير يمامة لا ضفدعة» (حسن، ۱۳۹۴: ۶۱)؛ ترجمه: (این جنی یکی از نگهبانان درخت بزرگ ماست، که از انجام وظیفه‌اش سرپیچی کرده و آن را با حوصله (وبی تفاوتی) انجام می‌داد. که در نتیجه فرمانروای اعظم ما، او را مجازات کرد که به شکل قورباغه‌ای تیره رنگ و شل‌جسم 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 نشان‌دهنده شخصیت آن شخص است، و از خوی انسانی انحراف - یافته، به طبیعت حیوانی راهگشا پناه می‌برد. مسخ جنبه به کبوتر و شکار آن، نشان‌دهنده موجودی ضعیف و ناتوانی است که حتی قادر به دفاع خود در برابر انسان‌های زورگو و بی‌رحم است که در جامعه نویسنده قدرت دفاع از خود در برابر ظلم و بی‌عدالتی حکما را نشان می‌دهد، در جامعه‌ای که حق مردم مظلوم نادیده گرفته شده است. استحاله 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 آن - هاست 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 مذاقه 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 محتملاً 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 داستان را از جلوه‌های امتزاجی رئالیسم جادویی دور می‌کند، و چندان مقبول طبع موراکامی نیست.

۷-۳. تصوّف و مشی صوفی‌گراانه

از اصلی‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم جادویی که در داستان *شجرة العابد* پیداست، تصوّف 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 عارف - مسلک شناخته شده بود: «كَانَ صَوَامًا قَوَّامًا، صَافِي النَّفْسِ، لَمْ يُضْمِرْ لِإِنْسَانٍ شَرًّا.. وَلَمَّا وَضَعُوا الْحَاجَّ حُسَيْنَ فِي الْكَفْنِ، كَانَ وَجْهُهُ لَا يَزَالُ وَضِيًّا، كَأَنَّهُ لَمْ يَفَارِقِ الْحَيَاةَ» (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 او را مردی مبارک می‌دانند. و دیگر شخصیت‌های داستان اعتقاد دارند عاکف می‌تواند آن‌ها را به درخت برساند، حل مشکلات را نزد وی می‌جویند: «لَا يَمُوتُ إِلَّا وَيَأْتِي رَجُلًا أَوْ سَيِّدَةً وَمَعَهَا وَلَدُهَا أَوْ ابْنَتُهَا، وَتَطْلُبُ مِنِّي أَنْ أُرْقِيَهَا، أَوْ أَكْتُبَ لَهَا حِجَابًا يَحْفَظُهَا مِنَ السُّوءِ. أحيانًا كانوا يَأْتُونَ بِمَرْضَى يَنْتُونَ مِنْ فَرْطِ الْوَجَعِ، يَضَعُوهُمْ أَمَامِي وَيَطْلُبُونَ مِنِّي أَنْ أَقْرَأَ عَلَيْهَا التَّعَاوِيذَ» (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 سر می‌دادند، 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 شکل‌گیری 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. مورا کامی 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 مطالعه 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 *شجره‌العباد* مشهودند عبارتند از: «استحاله و دگردیسی، تصوف و نگاه عرفان‌محور»، و عناصری 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 تخیلی در داستان شده است. در هر دو مورد ذهن مخاطب میان واقعیت و انتزاع مفاهیم 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 انسانی استحاله‌شده سوق می‌دهد، تا پناهگاهی برای خلوت پیش‌برنده او نیز باشد. حضور این مؤلفه در رمان *شجره‌العباد* برجسته‌تر و ملموس‌تر بود. رازگونگی نویسنده‌گان 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 هویت مقصود، و مبهم‌بودن شخصیت‌ها و نامعلومی مکان‌ها، فضای داستان را شگفت‌انگیزتر کرده است. رازگونگی که در هر دو مورد استفاده شده، به منظور کمک و تحقق خواسته‌های اشخاص در جهت زندگی مطلوب و راحت است. پوچ-گرایی 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 خود 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 شینتویی انحراف یافته همچون پیجویی مفاهیم استعلایی و خودپرترانگاری افراطی و... نیز 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 مبرا است.

منابع

- آن باورز، مگی (۱۳۹۲). *رنالیسم جادویی*. ترجمهٔ عباس ارض پیم، چ ۲، تهران: روزنه.
- بلزی، کاترین (۱۳۷۹). *عمل نقد*. ترجمهٔ عباس مخبر، چ ۱، تهران: آگاه.
- پاکباز، روبین (۱۳۹۴). *دایرة المعارف هنر*. چ ۵، تهران: فرهنگ معاصر.
- پروین گنابادی، بهرام؛ زهرا امین‌نیا (۱۳۹۶). «مقایسه تطبیقی هستی‌شناسی در «بوف کور» و «کافکا بر کرانه»». *مجله مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال یازدهم، شماره ۴۳، ۱۸۳-۲۰۵.
- پژمان، عباس (۱۳۹۴). *بحثی درباره رنالیسم جادویی*. روزنامه اعتماد.
- حسن، عمار علی (۲۰۱۱). *شجرة العابد*. ط ۲، القاهرة: دار الشروق.
- خزاعی فر، علی (۱۳۸۴). «رنالیسم 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 رنالیسم و ناتورالیسم». *نشریه پژوهش‌های ادبی*، شماره 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.
- ساجکوف، بوریس (۱۳۶۲). *تاریخ رنالیسم*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: تندر.
- سناپور، حسن (۱۳۹۵). *جادوهای داستان؛ چهار جستار داستان‌نویسی*. چ ۲، تهران: مروارید.
- سید حسینی، رضا (۱۳۹۲). *مکاتب ادبی*. تهران: نگاه.
- شوشتری، منصوره (۱۳۸۷). «رنالیسم جادویی، واقعیت خیال‌انگیز! آغاز رنالیسم جادویی». *فصلنامه هنر*، شماره ۵۷، 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.
- گران، دیمیان (۱۳۹۶). *رنالیسم*. 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 داستان‌های محمد شیرزاد در اسکندرنامه». مجله فرهنگ و ادبیات عامه، شماره ۱۲، ۱۳۹-۱۶۴.

موراکامی، هاروکی (۱۳۹۴). کافکا در کرانه. ترجمه 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 Eskandarannamh". *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 Ghobrai, 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).



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

مالك العبدى^١ | مينا بيرزادنيا^٢ | زينب جناني^٣

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

ملخص	معلومات المقال
في المنظور العجائبي تكون الرموز الحقيقية بحيث لا يمكن تحيّلها أو تكون مُجانيّة للصور الخيالية أساساً، والمفاهيم والأشكال المجردة لا ترتبط جوهرياً بالرموز الواقعية، لكن وسيط الأدب هو المكان الذي يجعل هذين الجانبين المتباينين من التأمّلات غير المنطقية مرتبطتين ببعضهما البعض ارتباطاً وثيقاً، بطريقة لا يمكن أحياناً 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 الكتاب إلى هذا الأسلوب وجعلتهم يصورون واقع المجتمع بلغة غامضة ومزيج رمزي من الواقع والخيال. وقد درس هذا البحث، باستخدام المنهج الوصفي-التحليلي، مكونات الواقعية السحرية في روايتين هما: شجرة العابد لعمار علي وكافكا على الشاطئ لموراكامي. وقد تُظهر نتائج هذه الدراسة أن عناصر الوهم والوحدة والأوضاع الاجتماعية والسياسية والصمت والمقاومة الطوعية ووجود كائنات فوق حسية والغموض والعيبية تُستخدم في هاتين الروايتين. فقد تُستخدم بعض العناصر مثل الاستحالة والمسح والتصوف فقط في رواية شجرة العابد، كما تستخدم مكونات أخرى مثل العيبية 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 والعيبية 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.	نوع المقال: مقالة محكمة الوصول: ١٤٤٦/٠٩/١٠ التقيق والمراجعة: ١٤٤٦/١٢/٢٩ القبول: ١٤٤٧/٠١/٠٤ الكلمات الدلّلية: الواقعية السحرية، هاروكي موراكامي، رواية كافكا على الشاطئ، عمار علي حسن، رواية شجرة العابد.

الإحالة: العبدى، 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.



© الكتاب.

النشر: جامعة رازي

DOI: 10.22126/jccl.2025.11910.2686