



The University of
Tehran Press

Online ISSN: 2588-7092

Journal Homepage: <https://iflr.ut.ac.ir/>



Magical Realism and Palimpsest in *The Mysteries of My Homeland*

Tahereh Rezaei ¹✉

1- Department of English Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: trezaei@atu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received : 31 October 2025
Received in revised form: 31
December 2025
Accepted: 03 January 2026
Available online: 18 April
2026

Keywords:

*Cultural memory; Reza
Baraheni; Raz Haya
Sarzamine Man; Magic
Realism; Palimpsest.*

ABSTRACT

The Mysteries of My Homeland (Razhaye Sarzamin-e Man), a contemporary Iranian novel by Reza Baraheni, presents a fragmented narrative of historical events in Iran spanning the years before and after the Islamic Revolution. In this novel, the interplay between magical realism and memory/forgetting is prominently featured. While social revolution unfolds in the background of the events, the novel delves into the inner revolutions of individuals and employs magical realism and mechanisms of memory/forgetting to challenge official historiography and reconstruct collective memory. The author of the present article seeks to demonstrate, through an exploration of the magical realist elements in this work, how Baraheni's novel juxtaposes magical elements—such as the “foreigner-killing wolf” and Raghieh's prophecies—with narrative techniques to destabilize linear history and revive suppressed collective memories, while also questioning the possibility of accessing grand narratives by interweaving the micro-narratives of individuals. The most significant magical realist element enlisted in this regard is palimpsest as multi-perspectival history, which critically transcends the boundary between reality and fantasy. This article draws on Fredric Jameson's ideas about magical realism and the relationship between humans, history, and representation to illustrate how *The Mysteries of My Homeland* proposes a novel logic for the relationship between humans and history, one that resonates with the subversive logic of magical realism.

Cite this article T. Rezaei, "Magical Realism and Palimpsest in *The Mysteries of My Homeland*. *Research in Contemporary World Literature*, 31(1), 15-35 <https://doi.org/10.22059/jor.2026.405376.2763>



© Author(s) retain the copyright.

Publisher: The University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jor.2026.405376.2763>



رنالیسم جادویی و تاریخ چند نگاره در رازهای سرزمین من

طاهره رضایی^۱

۱-، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: trezaei@atu.ac.ir

چکیده

اطلاعات مقاله

رازهای سرزمین من، نوشته رضا براهنی، روایتی چندپاره از حوادث تاریخی ایران چند سال پیش و پس از انقلاب اسلامی است. درحالی که انقلاب اجتماعی در پس زمینه حوادث رخ می دهد، رمان به بررسی انقلاب های درونی افراد می پردازد. نویسندگان مقاله حاضر تلاش دارند با کنکاش در عناصر رنالیسم جادویی این اثر، نشان بدهند چگونه رمان براهنی معنایی بومی از زندگی را زنده می کند و با درهم آمیختن خرده روایات افراد، دست یافتن به ابرروایت ها را زیر سؤال می برد. مهم ترین عنصر رنالیسم جادویی که در این راستا به خدمت گرفته می شود تاریخ چندنگاره است که با کارکردی انتقادی مرز بین واقعیت و خیال را درمی نوردد. در این مقاله از آرای فردریک جیمسون درباره رنالیسم جادویی و ارتباط بین انسان، تاریخ و بازنمایی سود جسته ایم تا نشان بدهیم رازهای سرزمین من منطق نویی از رابطه بین انسان و تاریخ را مطرح می کند که با منطق گریزی رنالیسم جادویی هم عنان است.

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۰۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۱۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۲۹

کلیدواژه ها:

حافظه فرهنگی، رضا براهنی،

رازهای سرزمین من، رنالیسم

جادویی، تاریخ چندنگاره.

استناد: رضایی، طاهره. (۱۴۰۵). «رنالیسم جادویی و تاریخ چندنگاره در رازهای سرزمین من». پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۳۱ (۱)، ۱۵-۳۵.

<https://doi.org/10.22059/jor.2026.405376.2763>



© نویسندگان.

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران.

۱- مقدمه

رنالیسم جادویی به عنوان ژانری ادبی که واقعیت و خیال را درهم می آمیزد، ابزاری قدرتمند برای بازخوانی تاریخ و احیای حافظه جمعی در بسترهای پسااستعماری است. رمان *رازهای سرزمین من* نوشته رضا براهنی، نمونه‌ای برجسته از این ژانر است که با بهره‌گیری از عناصر جادویی و تکنیک‌های روایی چندکانونی، تاریخ‌نگاری رسمی را به چالش می کشد و رابطه پیچیده انسان با گذشته را بازنمایی می کند. این پژوهش با تکیه بر چارچوب نظری رنالیسم جادویی و مفهوم چندنگاره به بررسی برهم‌کنش یادآوری/فراموشی و تاریخ‌نگاری در این رمان می پردازد. پرسش اصلی این است که چگونه رنالیسم جادویی در *رازهای سرزمین من* از طریق عناصری چون گرگ اجنبی‌کش، خواب‌ها و پیش‌گویی‌ها، تاریخ را به چندنگاره‌ای متزلزل تبدیل می کند و مقاومت در برابر روایت‌های استعماری را تقویت می نماید؟ این مقاله با تحلیل روایت‌های چندگانه و عناصر جادویی رمان، نشان می دهد که براهنی نه تنها تاریخ رسمی را بازنویسی می کند، بلکه با برجسته‌سازی متزلزل بودن حافظه، خواننده را به تأمل در رابطه غامض بین هستی، نیستی و حقیقت تاریخی دعوت می کند. بدین ترتیب، *رازهای سرزمین من* به مثابه اثری انقلابی، منطق رنالیستی را به چالش می کشد و نوستالژی معنا را در بستر آشوب‌های تاریخی بازآفرینی می کند.

منتقدان متعددی رمان *رازهای سرزمین من* را بررسی کرده‌اند. برخی از آن‌ها به استفاده از شخصیت‌های تیبیکال (حسن بیگی ۱۳۶۷، ۱۹) و نمادین (صابرپور ۱۳۹۲) در این اثر پرداخته‌اند و برخی دیگر سیاست زدگی آن را موردانتقاد قرار داده‌اند (ارمکی و سبزی ۱۳۹۰؛ گرجی و سراج ۱۳۹۱؛ عباسی، خراسانی، و حیدری ۱۳۹۷؛ صدقی، رضانی و قادری ۱۳۹۱). بسیاری این رمان را واقع‌گرا و جامعه‌شناسانه خوانده‌اند (جداری، رضانی، و زاهد ۱۴۰۳). در میان این خوانش‌ها، کمتر اثری بوده که وراي محتوا و به فرم آثار براهنی یا به کیفیت و کارکرد عناصر رنالیسم جادویی در این رمان خاص پرداخته باشد. یاسر فراشاهی نژاد (۱۴۰۰) از معدود نویسندگانی است که گذار براهنی از ادبیات متعهد به سوی ادبیات به‌عنوان هنر را در نوشتارش تصریح کرده است. همین‌طور نفیسه مرادی و مریم حسینی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای نقش عناصر پسااستعمار را در *رازهای سرزمین من* و دسته‌ای دیگر از آثار داستانی که همگی در زمره آثار رنالیست جادویی جای می گیرند، برجسته کرده‌اند و به مسئله حیاتی استعمارستیزی از طریق افسانه‌سازی پرداخته‌اند. باین حال در بحث پیرامون کارکرد افسانه در رمان‌های رنالیسم جادویی، ارتباط نزدیک و انکارناپذیر بین افسانه‌پردازی و رنالیسم جادویی را که همیشه در پس‌زمینه‌ای از استعمار قوام می یابد، نادیده گرفته‌اند.

این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها است: چگونه رنالیسم جادویی در *رازهای سرزمین من* از طریق برهم‌کنش یادآوری/فراموشی و تاریخ‌نگاری، رابطه پیچیده انسان و تاریخ را بازنمایی می کند؟ چگونه عناصر جادویی و تکنیک‌های روایی رمان، روایت‌های رسمی تاریخی را به چالش می کشند؟ چگونه مفهوم چندنگاره در رمان، متزلزل بودن حافظه و تاریخ را نشان می دهد؟ چگونه رنالیسم جادویی از طریق افسانه‌پردازی، مقاومت پسااستعماری را تقویت می کند؟ برای پاسخ به این سؤال‌ها نویسنده مقاله سعی بر آن دارد تا برهم‌کنش یادآوری/فراموشی و تاریخ‌نگاری در رمان *رازهای سرزمین من* را بررسی کند و نشان بدهد. این رمان غوری فلسفی در ارتباط بین تاریخ‌نگاری و یادآوری است. بدین منظور برخی عناصر داستان از جمله روایت

چند کانونی و تاریخ‌نگاری در گفتمان تاریخ چندنگاره بررسی می‌شود. این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه‌های رئالیسم جادویی و مفهوم چندنگاره و روش پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل متن، به بررسی عمیق روایت‌های چندگانه و عناصر جادویی رمان می‌پردازد. این مطالعه نشان می‌دهد که رمان *رازهای سرزمین من* نه تنها تاریخ‌نگاری رسمی را به چالش می‌کشد و مقاومت پسااستعماری را تقویت می‌کند، بلکه با تحلیل رابطه بین یادآوری و نیستی، به تأمل در پرسش‌های فلسفی درباره معنای زندگی پرداخته و رابطه غامض و دست‌نایافتنی بین انسان و تاریخ را به تصویر می‌کشد.

۲- ساختار نظری

این پژوهش از چارچوب نظری رئالیسم جادویی و یادآوری/فراموشی برای تحلیل رمان *رازهای سرزمین من* استفاده می‌کند. فردریک جیمسون^۱ (۱۹۸۶) رئالیسم جادویی را ژانری می‌داند که با تاریخ مضرس درگیر است و از طریق افسانه‌پردازی، حافظه جمعی را احیا می‌کند. آن باورز^۲ و کریستوفر وارنر^۳ این ژانر را ابزاری برای بازنمایی دیدگاه حاشیه‌نشینان و مقاومت پسااستعماری معرفی می‌کنند. همچنین، مفهوم چندنگاره که اولین بار تامس دی. کوئینسی^۴ آن را در قرن نوزده میلادی مطرح کرد و تصاویر گریزان حافظه آن‌چنان که کریستین بوسی-گلاکسمان^۵ آن را تشریح می‌کند، برای تحلیل متزلزل بودن یادآوری در رمان به کار می‌روند. این چارچوب نظری به بررسی این پرسش کمک می‌کند که چگونه رئالیسم جادویی در رمان برهانی، از طریق برهم کنش یادآوری/فراموشی و تاریخ چندنگاره، رابطه انسان و تاریخ را بازنمایی می‌کند.

نویسندگان رئالیسم جادویی به تاریخ و روش‌های تاریخ‌نگاری توجه بسیار زیادی دارند. به همین خاطر تعداد بسیاری از رمان‌های رئالیسم جادویی را می‌شود در زمره «ادبیات داستانی تاریخی» یا «تاریخ فانتزی» قرار داد. این نوع آثار می‌کوشند که تاریخ رسمی ملت یا جامعه خود را بازخوانی کنند یا از زاویه‌ای دیگر به آن نگاه بیفکنند (هگرفلت ۲۰۰۵، ۶۳). این نویسندگان تاریخ را از زاویه دید اشخاص مختلف که معمولاً از قشر رنج‌کشیده جامعه هستند، بازگو می‌کنند و با این کار نشان می‌دهند که تاریخ، برخلاف عقیده اکثریت مردم، هیچ‌گاه مجموعه‌ای از روایت‌های بی‌طرف و صادقانه نیست؛ برعکس، در جهت منافع کسانی است که آن را می‌نویسند. ادعای تاریخ‌نگاران مبنی بر بی‌طرفی روایتشان در حوادث تاریخی نیز گهگاه در رئالیسم جادویی زیر ذره‌بین نویسنده قرار می‌گیرد. فردریک جیمسون درگیری با تاریخ در آثار رئالیسم جادویی را درگیری با «تاریخ مضرس» می‌خواند. تاریخی که مملو است از «شکاف‌هایی که بر ما آشکار نیستند، چراکه نگاه خیره ما به ابژه از آن فاصله چندانی ندارد» (۱۹۸۶، ۳۰۳). نویسندگان رئالیسم جادویی با به‌کارگیری چنین روشی این پرسش را مطرح می‌کنند که اصلاً آیا می‌شود به گذشته یک ملت به‌دقت و درستی دست یافت یا خیر؟ بدین منظور نویسندگان دست روی شکاف‌های تاریخی می‌گذارند و نشان می‌دهند که تاریخ‌نگاران برای پر کردن آن شکاف‌ها به تعبیر و تفسیرهایی روی می‌آورند که عاری از تعصب نیست. نویسندگان نشان

¹ Fredrick Jameson

² Maggie Ann Bowers

³ Christopher Warnes

⁴ Thomas De Quincey

⁵ Christian Buci-Glucksmann

می دهند که تاریخ نگاران با روایت های به اصطلاح صادقانه شان از حوادث، معنا و هویت سازی می کنند. در این فرآیند، یادآوری به عنوان مکانیسمی کلیدی در رئالیسم جادویی عمل می کند و تاریخ را از یک روایت خطی به یک ساختار لایه دار تبدیل می نماید. جیمسون تأکید می کند که رئالیسم جادویی با ادغام عناصر خیالی، مانند افسانه ها و خواب ها، یادآوری را به ابزاری برای پر کردن این شکاف ها تبدیل می کند، اما نه به شیوه ای عینی، بلکه با برجسته کردن جنبه های فراموش شده و سرکوب شده تاریخی (۱۹۸۶، ۳۰۳). برای مثال، در *رازهای سرزمین من*، گرگ اجنبی کش نمادی از این یادآوری جمعی است که حوادث استعماری را از حافظه محلی احیا می کند و واقعیت تاریخی را با خیال درهم می تند، تا نشان دهد چگونه فراموشی رسمی، مانند شایعه ها حول مرگ ارتشی ها، با یادآوری افسانه ای رودرو می شود.

رولان بارت^۱، منتقد و فیلسوف معاصر فرانسوی، رابطه تاریخ و ادبیات را حتی نزدیک تر از این می داند. او می پرسد: «آیا واقعاً می توان بین روایت تاریخی و روایت داستانی تفاوت قائل شد؟» (۱۹۶۷، ۷) از دیدگاه بارت، روایات چه ادعای تاریخی بودن داشته باشند یا نه، لزوماً برساخت های زبانی هستند و از این رو در معرض استعاره و هم پوشانی های معنایی قرار دارند که به تفسیر رخصت عرض اندام می دهد. به نظر رولان بارت همان تکنیک هایی که در روایت های داستانی استفاده می شوند، در تاریخ نگاری نیز به کار می روند. در هر دو روش نوشتاری، متن با اطلاعات جزئی، توصیف های مبسوط، ارجاع به متون گذشته و نقل قول ها تصویری از گذشته را می سازد. «سلطه تاریخ واقعیت گرا» که در قرون هجده و نوزده میلادی به اوج مقبولیت رسید، وجود روایت و زبان، دو عنصر مشترک داستان و تاریخ را نادیده می گیرد (۱۹۶۷، ۸۷). به عقیده رولان بارت، تاریخ واقعیت گرا مثل داستان رئالیستی مزورانه این طور وانمود می کند که مخاطبانش همه اқشار مردم اند و همچنین مرتباً رد پای خود و عقایدش را از روایت هایی که از تاریخ می دهد، پاک می کند (۱۹۶۷، ۱۱۱). از این منظر، بین رئالیسم و رئالیسم جادویی تفاوتی بنیادین وجود دارد، چراکه یکی زاده فلسفه روشنگری و دیگری حاصل تزلزل پایه های روشنگری است. یکی نقش زبان و روایت را در تاریخ سازی انکار و دیگری تصریح می کند. با این حال، رئالیسم جادویی نه تنها نقش زبان را تصریح می کند، بلکه یادآوری را به عنوان پلی بین واقعیت و خیال برجسته می سازد. در رئالیسم جادویی، یادآوری رد پاها را آشکار می کند و تاریخ را به چندنگاره ای از لایه های متزلزل تبدیل می نماید، جایی که عناصری مانند پیش گویی های رقیه در رمان براهنی، گذشته ای فراموش شده را احیا می کنند و مرز بین تاریخ و داستان را محو می کنند (۱۹۶۷، ۱۱۱).

در ادبیات ایران، اما، تردید در مورد جایگاه رئالیسم جادویی زیاد است. به عنوان مثال، احمد خاتمی، علی تقوی و کامران پارسی نژاد رئالیسم جادویی را سبکی مستقل نمی شمارند. پارسی نژاد از آن به عنوان یک شیوه داستان نویسی یاد می کند که زیر مجموعه رئالیسم قرار دارد (پارسی نژاد ۱۳۸۱، ۹) و خاتمی و تقوی آن را آمیزه ای از حوادث غریب و شگفت آور در متن واقعیات می دانند (خاتمی و تقوی ۱۳۸۵، ۱۰۸). خوانش منتقدان ایرانی از رئالیسم جادویی بر پایه تفکر سلسله مراتبی است که در فرهنگ ایرانی ریشه دارد و در آن واقعیت بر خیال اولی است. این منطق فرهنگی که نمونه آن در قرون ۱۸ و ۱۹ در اروپا هم دیده می شود، در قرن بیست میلادی در اروپا تغییر می کند. با برهم خوردن توالی فرهنگی واقعیت و خیال، تدرج کهنه تاریخ و

^۱ Barthes

داستان نیز برچیده می‌شود که همگی حاکی از استحاله فلسفه تاریخ است. از نظر فردریک جیمسون، تجمیع خیال و واقعیت در آثار رئالیسم جادویی اغلب راهی است تا نویسندگان خرد جمعی جوامع خود را که متأثر از سنن محلی است به شکلی ادبی به مخاطبانشان معرفی کنند. و بنابراین رئالیسم جادویی نشانه نوستالژی جهان مدرنیته در تقابل با جهان سنتی و از آخرین پیامدهای حاکمیت مدرنیسم است (جیمسون ۱۹۸۶، ۲۰). اگرچه رمان مدرن نوستالژی دست‌یازیدن به گذشته را دارد، با منطق رئالیسم که این دست‌یازیدن را ممکن می‌کند، همراه نیست.

از هم پاشیدن منطق رئالیسم قرن نوزدهمی، به جایگزینی یک منطق جدید منجر نشد، بلکه به افشاگری روش‌های منطقی گذشته انجامید. به قول بارت، زمانی که «استحکام زمینه دانش‌های گذشته فرومی‌پاشد» فضا برای ظهور مفاهیم و تعاریف جدیدی باز می‌شود که به هیچ زمینه‌ی دانشی نمی‌توان آن‌ها را فروکاست، زیرا منطق آن‌ها غیر سلسله‌مراتبی است و به هیچ طبقه فکری یکدستی تعلق ندارند (۱۹۶۷، ۱۵۵). این فضای بینارشته‌ای همان فضایی است که تاریخ چندنگاره در آن معنا می‌یابد.

چندنگاره پوست آهو و یا کاغذی بود که برای نوشتن مکرر از آن استفاده می‌شد. به این صورت که نوشته اولیه را پاک می‌کردند تا دوباره بتوان روی آن نوشت. این عمل باعث می‌شد نوشته جدید روی آثاری که ردی از نوشتار اولیه روی آن باقی مانده است نگاشته شود. زیرا پاک کردن هرگز به‌طور کامل و به‌خوبی انجام نمی‌گرفت. پس هر چندنگاره نوشتاری است که آثار نوشتار گذشته را در خود دارد. این عبارت را اولین بار تامس دی کوئینسی، جستارنویس انگلیسی قرن نوزده، در ادامه‌ای که بر *اعترافاتش*^۱ نوشت، در حوزه ذهن و متن مطرح کرد و از آن پس به‌طور متناوب و به‌کرات در حوزه ادبیات و نظریه ادبی به‌کار گرفته شده است. دی کوئینسی چندنگاره را این‌چنین تبیین کرد:

آری، ای خواننده، چه بسیارند چکامه‌های سوگ و سرور که به‌تناوب بر چندنگاره ذهن تو نگاشته شده‌اند؛ و همچون برگ‌های سالیانه جنگل‌های بکر و یا برف‌های همیشه یخبندان هیمالیا و یا نور که بر نور همیشه می‌شود، لایه‌های بی‌انتهای، هر یکدیگری را زیر لحاف فراموشی مستور کرده‌اند.^۲ (دی کوئینسی ۲۰۰۱، ۹).

با این تعریف، دی کوئینسی چندنگاره را نه در حوزه ادب که در حوزه ذهن و قوه یادآوری قرار داد؛ و از آنجاکه یادآوری در آینه ذهن و با انعکاس ممکن می‌شود و انعکاس نیز همیشه در پرتو تصاویر میسر است، بنابراین چندنگاره بازی تصاویر گریزان و لرزانی است که تنها گوشه‌ای از یک تجربه را یادآوری می‌کنند (بوسی گلاکسمان ۲۰۱۳، ۹۷). لذا چندنگاره ذهن همواره با فراموشی و یادآوری‌های ساختگی دست‌وپنجه نرم می‌کند. این تعریف، یادآوری را به هسته مرکزی چندنگاره تبدیل می‌کند و در رئالیسم جادویی، آن را به ابزاری برای بازنمایی تاریخ متزلزل تبدیل می‌نماید. جیمسون (۱۹۸۶، ۳۰۳) اشاره می‌کند که در رئالیسم جادویی، یادآوری با ادغام عناصر جادویی، لایه‌های فراموش‌شده را احیا می‌کند و تاریخ را از عینیتی ادعایی به ساختاری لایه‌دار می‌رساند. در همین راستا، اوا آلدئا^۳ نیز استدلال می‌کند که رئالیسم جادویی با ایجاد

^۱ Thomas De Quincey's *Confessions of an Opium Eater*

^۲ ترجمه از نویسنده مقاله است.

^۳ Aldea

تفاوت‌های نامحسوس بین واقعیت و خیال، ساختاری چندلایه خلق می‌کند که یادآوری را متزلزل می‌سازد (۲۰۱۱، ۵۶). در رمان براهنی، چندنگاره ذهن، همان‌طور که دی‌کوئینسی توصیف می‌کند، در خواب‌های حسین میرزا نمود می‌یابد، جایی که مرز بین واقعیت و خیال محو می‌شود، آن‌چنانکه در صحنه قتل حسین میرزا مشهود است وقتی که او قاتل را «شادی» خطاب می‌کند (براهنی ۱۳۶۷، ۱۲۶). در رازهای سرزمین من، خواب‌های حسین میرزا یا رؤیای حاجی فاطمه لایه‌هایی از گذشته تاریخی (استعمار و انقلاب) را یادآوری می‌کنند، اما همیشه ناقص و همراه با فراموشی، مانند چندنگاره‌ای که هرگز کامل پاک نمی‌شود. با این تعریف، کنار هم قرار دادن تاریخ و چندنگاره تعارضی ایجاد می‌کند. تاریخ ادعای عینیت و بی‌غرضی دارد و چندنگاره نفی امکان بی‌غرضی است. کریستین بروک-رز^۱ اما برای این مشکل راه‌حلی دارد. از نظر او:

رمان ریشه در اسناد تاریخی دارد و همیشه پیوندی نزدیک با تاریخ داشته است. اما وظیفه رمان، برخلاف تاریخ، این است که تا سر حد امکان افق‌های فکری، روحی و تخیلی ما را گسترده کند؛ و چون تاریخ‌های چندنگاره دقیقاً همین کار را می‌کنند، یعنی رئالیسم را با عناصر ماوراءطبیعه و تاریخ را با تفسیرهای دوباره معنوی و فلسفی درهم می‌آمیزند، می‌شود گفت این تاریخ‌ها جایی بین کتب مقدس میراث گوناگون ما و تفاسیر و قرائت‌های بی‌شماری که از این کتب مقدس وجود دارد، غوطه‌ورند. (۱۹۹۲، ۱۳۷)

این حالت تعلیق بین لاهوت و ناسوت گویای تعلیقی مهم‌تر است و آن دوپارگی بین دنیای هستی و نیستی است. تاریخ چندنگاره به ما گوشزد می‌کند که هر هستی در ارتباطی تنگاتنگ با یک نیستی است و اساساً مرگ و یا خلأ در تعریف تاریخ چندنگاره انکارناپذیر است. و این سیر هستی به سوی نیستی است که مکانیسم انتقادی تاریخ چندنگاره را میسر می‌کند.

رئالیسم جادویی این تعلیق را در تقابل بین واقعیت و خیال ارائه می‌کند. در این تقابل خیال و واقعیت چنان درهم می‌تنند که پای واقعیت سست می‌شود و با این آسیب، روایت‌هایی که واقعیت مدار هستند، تضعیف می‌شوند. بنابراین تاریخ که اساسی‌ترین گفتمانی است که ادعای واقع‌گرایی دارد در پرتو تاریخ چندنگاره رئالیسم جادویی تبدیل به فانتزی می‌شود، درحالی‌که فانتزی و خیال به جایگاه واقعیت قدم می‌گذارد. در این تبادل جایگاه آنچه مشهود است نمایش بی‌ثباتی طبقه‌بندی‌ها و قراردادی بودن آن‌هاست. کریستین بوسی گلوکسمان این وضعیت متلون و متزلزل را در افسانه ناریسیس می‌یابد، وقتی که ناریسیس در جستجوی تصویری از زیبایی خود به مرگ می‌پیوندد (بوسی گلاکسمان ۲۰۱۳، ۴۷). از دیدگاه گلاکسمان، ناریسیس مشتاق به دیدن بود درحالی‌که آنچه شوق دیدنش را داشت نادیدنی بود و تنها به مرگ او ختم شد. به همین ترتیب میل به رؤیت یا به عبارتی دانستن گذشته در انسان‌ها وجود دارد، همان‌طور که، در این رمان، حسن میرزا که روی تخت تیمسار شادان دراز کشیده تن به این اشتیاق می‌دهد، اما پل زدن به گذشته ممکن نیست. تاریخ چندنگاره نیز یادآوری عدم امکان بازیافت گذشته است. در این زمینه، رئالیسم جادویی با تأکید بر یادآوری ناقص، مانند تصاویر گریزانی که بوسی-گلاکسمان توصیف می‌کند، تاریخ را به چالش می‌کشد. در رمان براهنی، عناصری مانند گرگ اجنبی‌کش یا پیش‌گویی‌های رقیه، یادآوری را به فرآیندی جادویی تبدیل می‌کنند که نیستی (مرگ

¹ Christine Brooke-Rose

² Buci Glucksmann

و فراموشی) را با هستی (تاریخ رسمی) درهم می‌آمیزد و چندنگاره‌ای از گذشته می‌سازد که همیشه متزلزل است. به گفته هگرفلت^۱، رئالیسم جادویی با استفاده از عناصر ماوراءطبیعه، تاریخ را به چندنگاره‌ای از روایت‌های متضاد تبدیل می‌کند (۲۰۰۵، ۱۰۱) همچون رؤیای حاجی فاطمه درباره عروسی با سلیمان، که لایه‌ای از حافظه دینی را یادآوری می‌کند که با تاریخ انقلاب درهم می‌تند: «از قرآن به رؤیا، از رؤیا به عروسی، از عروسی به مرگ» (براهنی ۱۳۶۷، ۷۹۱).

۳- رئالیسم جادویی و تاریخ چندنگاره در رازهای سرزمین من

در رمان *رازهای سرزمین من*، دو مترجم ایرانی به نام‌های بابک پوراصلان و حسین میرزا در بحبوحه ناآرامی‌های سیاسی ایران برای افسران آمریکایی کار می‌کنند. بابک پس از مشاهده حمله گرگی اجنبی‌کش که مشاور آمریکایی را دریده، به روستایی کنار کوه سبلان پناه می‌برد و با ته‌مینه ناصری آشنا می‌شود که او را به ثبت خاطراتش ترغیب می‌کند. در سوی دیگر، حسین میرزا در تبریز مترجم یک مشاور آمریکایی است. پس از توهین آمریکایی به سرهنگ جزایری، او با همکاری چند افسر دیگر آمریکایی را می‌کشد که منجر به اعدام دوازده افسر و حبس ابد حسین میرزا می‌شود. پس از آزادی در آستانه انقلاب، حسین میرزا به دنبال ته‌مینه می‌گردد، با رقیه، روسپی سابق، آشنا شده و عاشق او می‌شود، اما پیش از ازدواج به دست هوشنگ، برادر ته‌مینه و قربانی آزار جنسی تیمسار شادان، کشته می‌شود. رقیه با کمک ته‌مینه انتقام می‌گیرد و هوشنگ را می‌کشد، اما ته‌مینه در آوار ساختمانی جان می‌بازد. در آستانه سقوط شاه، حسین میرزا تلاش می‌کند مانع فرار خانواده تیمسار شود و سرانجام رقیه با فرزندش در کنار بابک که همچنان در دامنه سبلان مانده، پناه می‌گیرد؛ درحالی‌که گرگ اجنبی‌کش همچنان بر فراز آن‌ها سایه افکنده است.

رضا براهنی در *رازهای سرزمین من* با استفاده از تکنیک نامه‌نگاری در چند فصل، سبک داستان‌گویی خود را به بیان شفاهی نزدیک می‌کند و حتی در بخشی از کتاب که یک راوی سالخورده از تیمسار شادان سخن می‌گوید، مخاطبی نامعلوم وجود دارد که در پاسخ به سؤالات او در داستان گفته می‌شود: «و پایش؟ اصلاً من نمی‌دانستم این آدم قرار است لنگ‌لنگان به کجا برود. شما که پای این بابا را پیش می‌کشید، لحن ریشخند دارید و از قضیه سر در نمی‌آوردید.» (براهنی ۱۳۶۷، ۱۳۳). اما این سبک روایی چندگانه که باورز تأکید می‌کند رئالیسم جادویی برای به چالش کشیدن واقعیت عینی از آن استفاده می‌کند (۲۰۰۴، ۷۸)، از ابتدا در داستان دیده نمی‌شود. هر آنچه در رمان پیش می‌رویم بیشتر در معرض این نوع گذار از منطق نوشتار به منطق گفتار قرار می‌گیریم. این راهبرد تقابل کهن میتوس^۲ و لوگوس^۳ را به ذهن متبادر می‌کند. این دو مفهوم ریشه در دو روش سازمان‌دهی دانش بشر از زندگی و دنیا دارند: میتوس جهان را روایت می‌کند، درحالی‌که لوگوس توضیحاتی عقلانی از آن اتفاقات به ما می‌دهد. رئالیسم جادویی درصدد وارونه کردن سلسله‌مراتب اهمیت بین میتوس و لوگوس نیست و نمی‌خواهد همانند نویسندگان فانتزی و گوتیک به میتوس اهمیت بیشتری

^۱ Hegerfelt

^۲ Mythos

^۳ Logos

بدهد؛ بلکه می‌خواهد به ما نشان بدهد که چطور این روش‌های ادراک‌های مختلف متأثر از میتوس یا لوگوس بر رفتار انسان‌ها تأثیر می‌گذارد. در رمان براهنی، تصاویر متفاوتی که راویان از تیمسار شادان ارائه می‌دهند، یادآوری را به فرآیندی چندلایه تبدیل می‌کند.

در این راستا، رئالیسم جادویی در رمان براهنی از یادآوری به‌عنوان ابزاری برای به چالش کشیدن روایت‌های تاریخی رسمی استفاده می‌کند. یادآوری در این اثر، که به گفته جیمسون (۱۹۸۶، ۳۰۳) با «شکاف‌های تاریخی» درگیر است، نه تنها حافظه فردی بلکه حافظه جمعی جامعه‌ای را بازتاب می‌دهد که در برابر استعمار مقاومت می‌کند. برخلاف رئالیسم سنتی که به دنبال بازنمایی عینی واقعیت است (گران ۱۹۷۰، ۲۳)، رئالیسم جادویی، به گفته باورز، با ترکیب عناصر جادویی و واقعی، تاریخ را از منظر اقشار حاشیه‌نشین بازگو می‌کند و روایت‌های رسمی را به چالش می‌کشد. در *رازهای سرزمین من*، گرگ اجنبی‌کش به‌عنوان نمادی از حافظه جمعی مردم محلی، روایت رسمی مرگ ارتشی‌ها را با افسانه‌ای ضداستعماری جایگزین می‌کند که در آن «گرگ سبلان اجنبی‌کش است... به مردم محلی کاری ندارد» (براهنی ۱۳۶۷، ۴۳). گرگ اجنبی‌کش، به‌عنوان نمادی از این یادآوری جمعی، واقعیت تاریخی حضور استعماری بیگانگان را با خیال درهم می‌تند. این گرگ که مردم محلی آن را مدافع آبروی خود می‌دانند، لایه‌ای از تاریخ فراموش شده را احیا می‌کند: «اگر گرگ همان باشد، خداوند خودش به آمریکایی رحم کند» (۱۳۶۷، ۴۳). این عنصر جادویی، به قول بوسی-گلاکسمان (۲۰۱۳، ۹۷)، مانند چندنگاره‌ای است که تصاویر گریزانی از گذشته را در خود حفظ می‌کند، اما هرگز به‌طور کامل آن را بازمی‌گرداند، زیرا یادآوری همیشه با فراموشی در جدال است. در این فرایند روایی رئالیسم ابزاری برای بازسازی هویت پسااستعماری است که از طریق افسانه‌پردازی، حافظه جمعی را احیا می‌کند (وارنز ۲۰۰۹، ۴۵). گرگ اجنبی‌کش در *رازهای سرزمین من*، به‌عنوان نگهبان حافظه محلی، یادآوری جمعی از استعمار را تقویت می‌کند: «چشم‌هایش زل زده بود به دیویس... این حیوان روح داشت» (براهنی ۱۳۶۷، ۳۷). همان‌طور که براهنی خود در مورد *رازهای سرزمین من* عنوان کرده، این اثر تجلی تاریخ رمان‌نویسی است و نظریات رمان‌نویسی را در خود دارد (۱۳۷۳) و از این روی یک چندنگاره است که در آن ادبیات و نظریه ادبی به هم وام می‌دهند تا متن ادبی تجربه‌ای بدیع از زبان باشد که عمل خواندن را به نمایش می‌گذارد. بنابراین سوم شخص ابتدای رمان یا همان زاویه دید کلاسیک رمان‌نویسی، به تدریج جای خود را به اول‌شخص که زاویه دید محدودتر و مدرن‌تری است، می‌دهد. به تدریج که فصول مختلف رمان سرگرم تصویر کردن شخصیت تیمسار شادان می‌شوند، هر راوی تصویری متفاوت از او ارائه می‌کند: تصویر تیمسار پرصلابت و مردم‌دار که مشدی، یکی از بازاریان بزرگ تبریز، از او ساخته جای خود را به تردیدهای کریم مهاجرانی اصلی‌پور که از مترجمان نظامیان آمریکایی بوده و با تیمسار مراوداتی داشته، می‌دهد. این تردیدها که طی نامه‌ای و در فضایی فلسفی-ادبی بیان می‌شوند، با نوشتاری از ستوان راجر دی. بلتیمور درباره تیمسار به تصویری از یک شخصیت ماکیاولیایی و سپس لواط می‌رسند که نقش مهمی در سرکوب شورشیان تبریز ایفا کرده است. اینکه تیمسار کدام‌یک از این چهره‌ها است را رمان از زبان کریم بیان می‌کند: «آنچه امکان دارد خود شما باشید، به تیمسار، به اساطیر، به هزار چیز دیگر نسبت می‌دهید.» (۱۳۶۷، ۱۳۳). این چندگانگی روایت‌ها که یادآوری را به بازی می‌گیرد، به گفته بارت (۱۹۷۶، ۷۸)، مرز بین روایت تاریخی و داستانی را

محو می‌کند و تاریخ را به چندنگاره‌ای از تفاسیر شخصی تبدیل می‌کند. به این ترتیب خواننده با بازنمودهای متفاوتی از یک شخصیت مواجه می‌شود و تجربه خواندن و تفسیر را مزه می‌کند.

البته به‌طور کلی راویان اول‌شخص در رمان‌های رئالیسم جادویی گاهی مدعی‌اند آنچه می‌گویند فقط و فقط قصه است و ربطی به واقعیت ندارد. به همین خاطر از تکنیک‌هایی استفاده می‌کنند که بیشتر در قصه‌های فولکلوریک می‌توان یافت؛ مثلاً جمله‌های کلیشه‌ای این نوع قصه‌ها را در آثارشان می‌آورند، از قبیل «یکی بود یکی نبود» یا «قصه ما به سر رسید» یا «و بعد از آن باهم به خوبی و خوشی زندگی کردند». یا گاهی داستان‌های خیالی را با عبارتی مثل «مردم می‌گویند»، «شایعه شده بود که» و غیره آغاز می‌کنند. البته این راهبرد را نه برای پایین آوردن اعتبار روایت، بلکه برای ایجاد تردید در روایت‌های رسمی حوادث پیش می‌کشند. برای مثال رمان *صدسال تنهایی* به‌صورت سوم‌شخص روایت می‌شود و خیلی مواقع اطلاعاتی که نویسنده به خواننده می‌دهد، نامطمئن و متناقض با روایت‌های رسمی است که مردم با آن‌ها آشنا هستند. در *رازهای سرزمین من* نیز کریم خوابی را تعریف می‌کند که بخش ابتدایی آن اتفاقی است که در کودکی اش رخ داده، ولی بقیه آن را فقط در خواب دیده است. راوی توضیح می‌دهد تفاوت بین خواب و واقعیت چنان کم‌رنگ می‌شود که آنچه خواب بوده می‌توانست واقعیت داشته باشد. مشدی نیز پی‌درپی اشاره می‌کند که ذهنش خوب یاری‌اش نمی‌کند و جزئیات را درست به یاد نمی‌آورد. مثلاً نمی‌داند قاتل تیمسار، شیرازی بود یا اصفهانی. این تکنیک‌های روایی که یادآوری را متزلزل نشان می‌دهند، به خواننده گوشزد می‌کنند که حافظه انسانی ذاتاً شکننده است و تاریخ، به قول جیمسون، پر از شکاف‌هایی است که با افسانه‌پردازی پر می‌شوند. خواب‌ها و پیش‌گویی‌های رقیه، مانند پیدا کردن مارها یا پیش‌بینی مرگ مرتضی، نمونه‌ای از این افسانه‌پردازی هستند که یادآوری را به ابزاری ضداستعماری تبدیل می‌کنند. این عناصر جادویی، گذشته‌ای را یادآوری می‌کنند که در روایت‌های رسمی سرکوب شده است همان‌طور که حسین میرزا در تلاش است گذشته خود را که به اعدام ارتشی‌ها گره خورده بازیابد و به حافظه جمعی تبدیل کند. با این تکنیک‌های روایت خواننده هوشیار است که روایتی که می‌شنود چاشنی سلیقه شخصی و ذهن فرسوده آدمی را در خود دارد و با این توصیف مرز قائل شدن بین داستان و واقعیت سخت می‌شود.

رمان جایی برای اعتقادات مردم محلی نیز هست. به اعتقاد آن‌ها، گرگ اجنبی‌کش غیرتی شده و انتقام بی‌آبروگری‌های دیویس آمریکایی را از او می‌گیرد. کالبدشکافی گرچه جای چنگال گرگ را روی گلوی پاره دیویس تشخیص می‌دهد، اما راوی این اتفاق را بیشتر شبیه قتل می‌داند تا حمله گرگ به انسان. اسب تیمسار هم که با رقاصی و دلبری در جلب توجه صاحب خود ناکام است، او را زمین می‌زند و باعث لنگ شدن تیمسار شادان می‌شود که از آن نیز به‌عنوان انتقام یاد می‌شود. اسب با زیبایی زنانه خود انتقام لواطی‌های تیمسار را می‌گیرد. نه تنها حیوانات که زمین از اجنبی‌ها انتقام می‌گیرد؛ دیویس از وقتی به ایران می‌آید به سرعت پیر و فربه می‌شود. هم‌خوابگی او با دختر باکره ارمنی هم که با قول دروغ ازدواج اتفاق می‌افتد، به کوری دوماهه او می‌انجامد. حافظه متزلزل بشر و عدم درک شفاف از جنبه‌اثری و متافیزیک حوادث در این رمان نشان می‌دهد که حافظه و قوه ادراک انسان به‌ذات متزلزل است و حقایق تاریخی پیچیده‌تر از آن هستند که با یک

روایت بتوان جوانب گوناگونشان را درک کرد (هگرفلت ۲۰۰۵، ۱۰۱). به عنوان یک رمان رئالیسم جادویی، *رازهای سرزمین من* در برابر هر ابرروایت تاریخی که مدعی رسیدن به عینیت و حقیقت یکتای امور است، مقاومت می کند.

در اولین قدم برای رد قطعیت روایت‌های تاریخی، *رازهای سرزمین من* روایت شفاهی و شخصی را بر روایات مکتوب ارجح می کند. لذا، زاویه دید راویان از اهمیت خاصی برخوردار است. زاویه دید اول شخص، سوم شخص و نامه‌نگاری از جمله زاویه‌دیدهای به کار گرفته شده در رمان *رازهای سرزمین من* است. استفاده از تکنیک‌های روایی مختلف در وهله اول مخاطب را از دنبال کردن یک زاویه دید و به این ترتیب اتخاذ یک نگاه ثابت به وقایع داستان منع می کند. دنیای *رازهای سرزمین من* دنیای خواننده محور نیست، دنیایی است که همچون دنیای کوپرنیکی نه زمین آن هموار است و نه شکل آن کاملاً مدور و هیچ چیز در آن ایستا نیست. زوایای دید در تغییرند و به این ترتیب ایستادن بر یک عقیده به عنوان یک نقطه اتکا ناممکن است. در فصل سوم داستان که حوادث از زبان اول شخص روایت می شوند، تیمسار شادان به خواننده معرفی می شود. مشدی، راوی که بازاری هفتاد یا هشتاد ساله‌ای است، تصویری قهرمانانه از تیمسار می دهد. با اینکه خود راوی به شایعاتی در مورد تیمسار اشاره می کند، در نهایت همه آن‌ها را بی اساس می خواند زیرا به اعتقاد او آنچه در روزنامه، رادیو و تلویزیون نقل می شود عین حقیقت است و چون از این شایعات در رسانه‌های عمومی خبری نیست، از دید پیرمرد همه آن‌ها دروغ است. پس از قتل تیمسار شادان، تلویزیون دلیل قتل را غیرسیاسی اعلام می کند و خبر از دستگیری قاتل می دهد. پیرمرد راوی کاملاً مطیع اخبار است، در حالی که همسر تیمسار معتقد است کاسه‌ای زیر نیم کاسه بوده و قاتل را برای تحصیل با هواپیما به اروپا یا امریکا فرستاده‌اند (براهنی ۱۳۶۷، ۱۳۱). استفاده از پیرمردی فرتوت و فراموش کار به عنوان راوی به خواننده اجازه نمی دهد به این نسخه از داستان تیمسار اعتماد کند.

علاوه بر استفاده از یک راوی غیرقابل اعتماد، براهنی از تکنیک دیگری نیز بهره می برد: داستان ابتدا مخاطب را نسبت به سلامت روانی راوی مردد می کند و دوم با ایراد نظر بر روند داستان تردیدهایی که در این فصل برای مخاطب ایجاد شده در فصل چهارم که موضوع زندگی تیمسار را پی می گیرد، قدرت می یابد. پیرمرد بازاری چندین بار از فراموش کاری خود و تأثیر کهولت سن صحبت می کند. علاوه بر این راوی کهن سال از تفاسیر سایر افراد جامعه و شایعاتی که حول مرگ تیمسار وجود دارد سخن می گوید. اگرچه راوی شایعات قتل تیمسار به دست گماشته‌ای که گویا با تیمسار رابطه عاشقانه‌ای داشته است را انکار می کند و این قضیه را جسد عریان مقتول که در صحنه قتل پیدا شده و قاتلی که خود نیز عریان بوده تأیید می کند، اما بیان این شایعات قدرتمندتر از انکارشان است. مردم حتی افتادن تیمسار از اسب را هم به انتقام‌گیری اسب از مردم تبریز که تیمسار در کشتارشان دست داشته مربوط می دانند. این تردیدها در فصل چهارم به یقین تبدیل می شوند. اما در این فصل هم آگاهی به روایت بودن ماجرا و در نتیجه قطعی نبودن واگویه‌ها مطرح است. براهنی این آگاهی به نقش روایت فرد در شکل دادن به «واقعیت» را در رمانش از زبان یکی از شخصیت‌ها مطرح می کند:

این انسان‌شناس می‌گفت که جهان ریشه‌دار همان واقعیت همیشه تشنه به جهان بی‌ریشه، یعنی خارج از واقعیت است و به همین دلیل جهان اسطوره‌خواه است، از ریشه‌گریزان است و به دنبال خواب و بی‌زمانی و بی‌مکانی است. (۱۳۶۷، ۱۴۵)

ذهن انسان نیز از حقایق به اسطوره‌سازی پناه می‌برد ولی در تئاتری که زندگی انسانی است، ذهن که در تعامل همیشگی با جسم است به ناچار اسطوره را با وقایع روزمره و به این ترتیب خواب را با بیداری و واقعیت را با خیال و تاریخ را با داستان پیوند می‌دهد. در طلاق خیال و واقعیت که میل به افشای واقعیت را دوچندان می‌کند در حالی که امکان دست یافتن به آن را کم‌رنگ‌تر، رد پای تاریخ چندنگاره پیدا است.

علاوه بر این براهنی در *رازهای سرزمین من* با خلق گرگ اجنبی‌کش و واقعی جلوه دادن آن، رمانش را با رئالیسم جادویی پیوند داده است. همچنین، استفاده نویسنده از تاریخ، گریز زدندش به شاهنامه فردوسی و استفاده از مباحث سیاسی و فلسفی در داستان به این امر قوت بخشیده است. همچنین عناصر جادویی، واقعیت را به فراسوی ماده می‌برند و رئالیسم جادویی را به متافیزیک پیوند می‌دهد (پرتران مایورگا ۲۰۰۷، ۸۹). همچون پیش‌گویی‌های رقیه *رازهای سرزمین من* واقع‌گرایانه آغاز می‌شود. اما آرام آرام تصاویر فراواقعی در داستان نمایان می‌شوند. گرگ اجنبی‌کش بیشتر به خیال می‌ماند اما همین خیال روند داستان را شکل می‌دهد، زیرا نقش به سزایی در شکل دادن به صدای راوی کل اثر که بابک پوراصلان است ایفا می‌کند. سروکله گرگ اولین بار در داستان وقتی ظاهر می‌شود که بابک پوراصلان با دیویس در کامیونی هم‌سفر است. برف ماشین را از کار می‌اندازد و گرگ به سراغ آن‌ها می‌رود ولی از همان ابتدای مواجهه‌اش با این دو مرد پیداست که گرگ قربانی خود را انتخاب کرده و با دیگری کاری ندارد:

صبح که مترجم بیدار شد، اول نفهمید کجاست. احساس کرد توی کامیون تاریک است، در حالی که می‌دانست که خوب خوابیده و حتماً صبح است. سرش را که بلند کرد، از وحشت سر جایش خشکش زد. مثل یک بختک بود و انگار درست روی قلبش نشسته بود. پوزه‌اش را طوری روی شیشه کامیون پهن کرده بود که بخشی از برف سنگین روی شیشه آب شده بود. چشم‌هایش زل زده بود به دیویس. پنجه‌هایش را مؤدب زیر سینه‌اش گذاشته بود و موهای قهوه‌ای روشنش به برف سفید یخ‌بسته آلوده بود. پلک نمی‌زد. این حیوان روح داشت طوری دو مرد را نگاه می‌کرد که انگار بچه‌ای از پشت شیشه، حیوان‌های باغ‌وحش را تماشا می‌کند. (براهنی ۱۳۶۷، ۳۷)

گرگ، به عنوان چندنگاره‌ای از حافظه جمعی، تاریخ استعمار را با خیال پیوند می‌زند و به گفته جیمسون (۱۹۸۶، ۳۲۱)، نوستالژی مدرنیته برای سنت را بازتاب می‌دهد. این عنصر جادویی، یادآوری را از سطح فردی به جمعی ارتقا می‌دهد و مقاومت در برابر روایت‌های رسمی را ممکن می‌سازد.

در راه، دیویس آمریکایی با مترجم، بابک پوراصلان، درباره گرگ صحبت می‌کند و مخاطب از زبان مترجم می‌فهمد که بخشنامه‌های زیادی از مرکز می‌آمده و به آمریکایی‌ها درباره رفتارشان با مردم مذهبی تبریز، به ویژه رفتارشان با زن‌های بومی هشدار می‌داده. این هشدارها در کنار اعتقادات مردم عامی که گرگ اجنبی‌کش را

مدافع آبروی خود می‌دانند، دلیل مقتضی برای انتخاب گرگ است. پیرمردی در داستان درباره گرگ اجنبی‌کش این‌طور توضیح می‌دهد:

بهش می‌گویند اجنبی‌کش. گرگ سبلان اجنبی‌کش است. یک‌بار یک قزاق روس را کشت، همین چند سال پیش هم یک سرهنگ انگلیسی را کشت. به مردم محلی کاری ندارد. اگر گرگ همان باشد، خداوند خودش به آمریکایی رحم کند. این گرگ آدم را بازی می‌دهد، حتی شیطان هم نمی‌تواند از شرش خلاص شود. ... وقتی که ما بیچاره می‌شویم، کاری از هیچ‌کدامان ساخته نیست، رگ غیرت اجنبی‌کش می‌جنبد. (براهنی ۱۳۶۷، ۴۳)

گرگ اجنبی‌کش را اغلب مردم ندیده‌اند، همان‌طور که نظاره‌گر تاریخ نبوده‌اند. گرگ اجنبی‌کش تاریخ مفاسد یک جرگه را با خود به دوش می‌کشد. «نزاعه للثوی^۱» که بارها شخصیت‌های داستان آن را تفسیر مصائب خود می‌خوانند و در مرگ اکثر شخصیت‌ها نقش آن جلوه دارد، ردپای این تاریخ است و این تاریخ لابه‌لای روایت‌های مختلف پنهان است. گرگ اجنبی‌کش برای بسیاری «نادیدنی^۲» است. او نمود چندنگاره‌ای است که اگرچه بودن خود را به رخ می‌کشد، اما میل به کشف رموز گذشته خود را تنها به اشتیاقی عصیانگر بدل می‌کند. اما براهنی دیدن او را برای دو شخصیت فرابین، پوراصلان و رقیه، ممکن می‌کند. تجربه رؤیت گرگ اجنبی‌کش برای رقیه هراس‌انگیز است. او همان زیبایی رعب‌انگیز حقیقت است که برای این دو شخصیت دیدنی شده است.

رازهای سرزمین من قطعاً رمانی است با پس‌زمینه تاریخی، اما اطلاعات تاریخی همواره از ساختاری عمومی فاصله می‌گیرند و خود را به نیم‌نگاه‌های شخصی معطوف می‌کنند. در فصلی که به قول حسین میرزا معروف است، راوی بعد از دست یافتن به عکس‌ها و نامه‌های خصوصی سودابه، همسر تیمسار شادان، ابراز امیدواری می‌کند که با کنکاش در این تصاویر می‌تواند گذشته این خانواده را درک کند (براهنی ۱۳۶۷، ۶۸۰). دست یافتن به گذشته این خانواده که بخشی از تاریخ مملکت را شکل داده‌اند، موازی احاطه یافتن بر تاریخ مملکت از طریق تصاویر و اسناد مکتوبی است که از رویدادهای تاریخی بر جا مانده‌اند. با این وجود راوی صراحتاً اعلام می‌کند که دلایل او برای این جستجو کاملاً خصوصی است: «اگر فکر می‌کنید... خدمتی به انقلاب کرده‌ام، از نظر من بلامانع است... ولی من به دنبال چیز دیگری هستم» (براهنی ۱۳۶۷، ۶۸۱). راوی به خواننده این آگاهی را منتقل می‌کند که آرزوی دست یافتن به گذشته چنان قدرتمند است که وسوسه آن هر انسانی را تهدید می‌کند. حتی حسین میرزا هم وقتی روی تخت تیمسار شادان دراز می‌کشد، تن به این وسوسه می‌دهد:

آیا این تخت همان تخت تاریخی تیمسار شادان بود؟ آیا زن‌ها، مردها و گماشته‌های زندگی تیمسار و زنش بر روی همین تخت دراز کشیده بودند؟... آیا می‌توانستم با دراز کشیدن بر روی این تختخواب پهناور، ارواح

^۱ نزاعه للثوی عبارتی برگرفته از آیه ۱۶ سوره معارج است که الهی قمشه‌ای آن را چنین معنا کرده است: «تاسر و صورت و اندامش پاک بسوزد.»

^۲ Ungazable مفهومی که در فلسفه روانشناختی لاکان شهرت و عمومیت یافت و گلوکسمان آن را «زیبایی غیرقابل تحمل پدیده‌ای رعب‌انگیز» می‌خواند که «بین مرگ و زندگی» در نوسان است و تصویری است توصیف ناشدنی.

آدم‌های مربوط به این تختخواب را احضار کنم و با آن‌ها حشرونشری مستقیم و صریح و صادقانه داشته باشم؟ (۱۳۶۷، ۶۸۵)

و همین شخصیت چندی پیش به رقیه خانم که توانایی پیش‌بینی‌های هرازگاهی دارد، اطمینان داده که توانایی او در دیدن برخی مسائل که دیگران قادر به رؤیتشان نیستند، واقعی نیست: این چیزها که تو مدعی دیدنشان هستی وجود خارجی ندارند و فقط انعکاس ترس‌ها و امیدهای خیالی تو هستند. تو خیالاتت را واقعی تر از بقیه آدم‌ها مجسم می‌کنی. تو یک هنرمند هستی، بی‌آنکه معنی هنرمند بودن را بدانی. (۱۳۶۷، ۶۸۴)

و این در حالی است که داستان به ما نشان می‌دهد هر آنچه رقیه احساس می‌کند رخ می‌دهد. رقیه به مرتضی، نوجوانی که با حسین میرزا پس از آزادی از زندان و در بحبوحه انقلاب همراه شده، درباره ماندن در منزل تیمسار شادان اخطار می‌دهد ولی او این اخطار را نادیده می‌گیرد و در همان منزل کشته می‌شود. حتی حسین میرزا هم اخطار رقیه را نادیده می‌گیرد و به همین دلیل با ضربه تبر هوشنگ بر فرق سرش می‌میرد. وقتی پسر دوازده‌ساله سرگرد سرور گم می‌شود، رقیه با استفاده از قدرت خارق‌العاده‌اش او را پیدا می‌کند. همچنین با یافتن دو مار و کشتن آن‌ها عده‌ای را از مرگ نجات می‌دهد:

یکی دو نفر می‌خواستند بروند تو حیاط، ولی رقیه مانعشان شد. گفت: صبر کنید، بینم چه می‌شود. ده دوازده دقیقه گذشت. بعد ناگهان ماری سرش را از آستانه پنجره بلند کرد. [...] رقیه دوید، بیل دستش بود. بیل را بلند کرد و شروع کرد به زدن. سر و کمر و دم مار را محکم با بیل کوبید و له‌لورده کرد. مار تکه‌پاره شد. آمدیم خانه. تا آخر ماه رمضان من از رقیه می‌ترسیدم. بعد بهم گفت: نترس. من به دلم برات شوم، بعضی چیزها را می‌بینم. نه قبلش از چیزی خبر دارم و نه بعدش، حالا خودم هم باورم نمی‌شود که آن مارها را من دیدم. (۱۳۶۷، ۶۲۹)

در این وقایع، نه تنها رئالیسم جادویی پای دنیای متافیزیک را به روزمرگی‌ها باز می‌کند، بلکه به گفته هگرفلت حقایق تاریخی سرکوب‌شده را نیز آشکار می‌کند (۲۰۰۵، ۶۳). اما همه این جزئیات در یک بستر تاریخی رخ می‌دهد. انقلابی که در درون شخصیت‌ها در جریان است نمود خارجی دارد. جامعه ایرانی در حال تجربه انقلاب است و رمان امواج این انقلاب را از شکل‌گیری در بستر اجتماع دنبال می‌کند و با پایان دادن به امواج آن در درون افراد به سرانجامش می‌رساند. حوادث اجتماعی و رخدادهای زندگی خصوصی افراد درهم می‌تنند، همان‌گونه که واقعیت و خیال یکدیگر را تغذیه می‌کنند. روشی که براهنی برای این کار از آن سود جسته است از زبان هوشنگ مطرح می‌شود:

باید حریف دستپاچه می‌شد، گه گیجه می‌گرفت، کنترل اعصاب و مغزش را از دست می‌داد و آنقدر سرنخ‌های عوضی به دست می‌آورد که نهایتاً از فهمیدن معنای واقعی خبر مأیوس می‌شد. ولی همان خبر، از بعد دید تو، باید به کلی پیچیدگی‌اش را از دست می‌داد. بقول بورو باید خبر را پاک می‌کردی، گردوخاکش را می‌گرفتی، معناهای اضافی، خیالی و احتمالی را از آن در می‌کردی و سعی می‌کردی برسی به جوهر خبر. (براهنی ۱۳۶۷، ۱۱۸۱)

و در این سخنان آنچه هوشنگ حریف می‌خواند می‌تواند خواننده باشد و «بورو» قدرت نهانی در روایت است که وسوسه معنادار بودن را همچون خوره به جان خواننده می‌اندازد و او را می‌فریبد. در سراسر این رمان تلاش برای فهمیدن وقایع تاریخی در لفافه وقایع زندگانی چند خانواده مطرح است. و در هر قولی بخشی از وقایع افشا می‌شود. با رو شدن هر اتفاق، این‌که روابط انسان‌ها چگونه بوده یا قتل‌ی توسط چه کسی رقم خورده، پای پیش‌گویی‌ها، تخیل و اعتقادات وارد ماجرا می‌شود. و تاریخ‌گاه چنان صبغه شخصی به خود می‌گیرد که گویا دیگر تاریخ نیست.

به‌عنوان مثال، قتل تیمسار شادان از کاری‌ترین قدم‌هایی است که در قلع‌و‌قمع خاندان سلطنتی برداشته می‌شود. دولت قتل تیمسار شادان را که سؤالات زیادی را هم ایجاد کرده، اتفاقی می‌خواند. طرفداران شادان آن را سیاسی می‌دانند، زیرا معتقدند شادان شخصیت بزرگی شده بود و شاه از خوش‌نامی شادان در هراس بود. حال آنکه پای لواطی و قتل ناموسی هم در میان است. خیلی‌ها نیز افتادن شادان از اسبش در مراسمی عمومی را شروع بدبختی و مرگ او می‌خوانند. سرانجام مشخص می‌شود که جوانی که به جرم قتل شادان اعدام می‌شود و از قضا عریان در صحنه جرم حضور داشته، قاتل نیست. قاتل شادان با انگیزه شخصی دست به این کار می‌زند. شادان، هوشنگ را که یکی از قاتل‌ها است و جسد شادان را تکه‌تکه کرده، بارها در نوجوانی ربوده و به او تجاوز کرده است. درعین حال ته‌مینه نیز با چاقو ضربه‌ای به شادان زده تا او را به قتل برساند و دلایل ته‌مینه هم شخصی است و هم جناحی. او انتقام دوستش را از شادان می‌گیرد و درعین حال از لحاظ سیاسی طیف مخالف تیمسار را تشکیل می‌دهد. هر یک از این روایت‌ها ابتدا مطرح شده، باور می‌شوند و سپس روایت بعدی آن را متحول می‌کند. نهایتاً باز بخشی از روایت‌های اولیه صحت خود را به داستان تحمیل می‌کنند اما با انگیزه‌های متفاوت. کلان روایت این رمان از ارتباط پیچیده این خورده روایت‌ها شکل می‌گیرد همان‌طور که تاریخ‌چندنگاره مجموع نگاه‌های سترده است. خورده روایت‌هایی که هر یک پای خود را در روایت‌های دیگر باقی می‌گذارد و میل به دست‌انداختن به جوهر وقایع از میان تکه‌پاره‌های حوادث را شعله‌ور نگاه می‌دارد.

حسین میرزا هم که داستان زندگی‌اش با داستان آمریکایی‌ها در ایران و هوشنگ گره خورده، تلاش می‌کند تا معنای زندگی خود را از انقلاب جدا کند. درحالی‌که اطرافیان حسین میرزا همچون حاجی جبار، حاجی گلاب، مرتضی و سایرین دغدغه پیروزی انقلاب را دارند، حسین میرزا با آن‌ها همدلی ندارد. و معتقد است که حتی نبرد او در جبهه‌های کوچک جنگ‌های خیابانی برای آن است که او را به ته‌مینه برساند. حسین میرزا که بی‌امان به دنبال ته‌مینه می‌گردد، او را مرکز ثقل زمان و مکان می‌شمرد: «زمین جایی بود که ته‌مینه پایش را بر آن گذاشته بود و تاریخ چیزی بود که در حول و حوش حوادث زندگی او ساخته می‌شد» (۱۳۶۷، ۶۸۴). اما این جستجو در پی ته‌مینه که برای خود حسین میرزا نیز دلیل و معنایش کاملاً آشکار نیست، او را به سوی نیستی پیش می‌برد، گویا آنچه حسین میرزا می‌طلبد کمال مرگ است. این نوع کمال‌طلبی در شخصیت حاجی فاطمه نیز به‌خوبی نمایان می‌شود. حاجی فاطمه، زن پیر و با ایمانی است که حسین میرزا پس از آزادی در خانه او و پسرش مأوا گرفته است، یازده بهمن ۱۳۵۷ تنها یک‌شب قبل از ورود امام خمینی به ایران، خواب خضر و سلیمان را می‌بیند. او در این خواب به‌جای بلقیس عروس سلیمان شده است. روز بعد به اصرار لباس

عروسی کهنه‌اش را جر می‌دهند تا به تنش فرورود و تلویزیون را جلوی او می‌گذارند تا ورود امام را تماشا کند. وقتی تلویزیون به‌اشتباه اعلام می‌کند امام به ایران نمی‌آید، حاجی فاطمه می‌میرد. حسین میرزا این حادثه را شوق حاجی فاطمه برای مرگ تعبیر می‌کند:

«آن لباس عروسی، آن تخت بزرگ مادرت، آن آواز خواندنش و آن آدمی که رو صندلی، رو آن سینی، نشسته بود. مادرت عروسی خودش با حضرت سلیمان را از خلال آیه‌های قرآن دیده بود.»

«یعنی می‌خواهی بگویی خواب مادرم تفسیر وحی بود؟»

«شاید. از قرآن به رؤیا، از رؤیا به عروسی، از عروسی به مرگ.» (۱۳۶۷، ۷۹۱)

و همه این حوادث چنان رقم می‌خورند که گویی عالم متافیزیکی شخصیت‌ها از عالم فیزیک آن‌ها جدا نیست. نه تنها اعتقادات واقعیت می‌یابند، بلکه زندگی و مرگ هم خط فاصل خود را طی می‌کنند. و این اتفاق در داستان از زبان فرزام، هم‌خوابه ماهی، این‌طور بیان می‌شود: «روزی که سیستم زندگی خود مردم به نام خودش قد علم کند و حرف بزند، شرق و غرب هردو در ایران شکست خواهند خورد» و در جواب سفیر که این را ناممکن می‌دانست، فرزام افزوده بود: «اگر عملی بشود، نگویید معجزه شده، بلکه واقعیت به نام خودش وارد معرکه شده» (۱۳۶۷، ۱۱۹۹). و رازهای سرزمین من همان واقعیتی است که در لباس اعجاز ظاهر شده است. رازهای این سرزمین یکسره واقعیت است. خواب حاجی فاطمه خواب مرگ بود و او همان موقع مرد. خواب واقعیت شد. و گرگ اجنبی کش انتقام از همه خیانت‌کاران گرفت. زیرا او تجسم «نزاعه للثوی» بود. حسین میرزا بارها این عبارت قرآنی را تکرار کرده و در هر حادثه رد پای آن را می‌بیند. حاجی فاطمه به حسین میرزا گفته بود نزاعه للثوی راجع به اوست. زیرا درد او درد بی‌ایمانی است. اما آنکه به خدا اعتقاد پیدا کند، هنگام مرگ حقارتش از بین می‌رود (۱۳۶۷، ۵-۷۸۴). و تمامی مرگ‌ها در این داستان به شکلی نزاعه للثوی را تمرین می‌کنند. گرگ اجنبی کش به جای آن که شکم طعمه‌هایش را بدرد، سر آن‌ها را می‌برد. مادر رقیه در قلعه دچار حریق می‌شود و سروصورتش می‌سوزد. سر تیمسار شادان را می‌برند و در شرمگاهش می‌گذارند. فرزام را هم سر می‌برند. حسین میرزا نیز با ضربه ساتور قصابی هوشنگ از سر دو نصف می‌شود. هوشنگ در سونای حاجی فانوس می‌پزد و اگرچه حرفی از کنده شدن پوست سر او نیست، تصور آن نیز سخت نمی‌نماید.

حسین میرزا اما خود خوابی دیده که به تدریج به حقیقت می‌پیوندد. در خوابش او دختری است به نام شادی که منتظر نامزدش علی است. اما خبر مرگ او را می‌آورند. حسین میرزا خود را بین سه زن، رقیه، ته‌مینه و شادی، سرگردان می‌یابد. شبی به حاجی فاطمه گفته: من «با همه چیز فاصله دارم و شاید اگر ته‌مینه ناصری را پیدا کنم، این فاصله از بین برود و شادی نصیب من شود.» (۱۳۶۷، ۷۸۴) و آن هنگام که به انتظار ته‌مینه در خانه منتظر است و صدای در را می‌شنود بدون درنگ آن را می‌گشاید و با دیدن آنکه پشت در است فریاد می‌زند: «شادی، شادی.» و آنچه انتظار او را می‌کشید مرگ بود. بعدها ته‌مینه با خود می‌اندیشد: «شاید من و رقیه خانم شادی او هستیم که به ته‌مینه و رقیه شقه شده؟» (۱۳۶۷، ۱۲۶). به این ترتیب جستجوی حسین میرزا به دنبال معنای زندگی‌اش به نیستی می‌انجامد. همان‌گونه که نهایت تاریخ چندنگاره نیستی است زیرا آنچه

تجربه شده و در غالب روایتی نگاشته شده است، دیگر وجود خارجی ندارد و تهمینه در نامه‌ای که خطاب به بابک پوراصلان می‌نویسد زندگی و مرگ را چنین تعریف می‌کند:

زندگی در آن چند لحظه پیش از رسیدن به هدف خلاصه می‌شود. [...] من شاید در تمام عمرم به طرف حسین قدم برمی‌داشتم و شاید حسین در سراسر عمرش به دنبال من بود. زمانی او عاشق من بود، زمانی پسر من بود و زمانی دیگر مردی بود که از اعماق خواهش‌های درونی‌اش، از اعماق روح مصیبت‌زده‌اش، سراغ مرا می‌گرفت و به‌سوی من می‌شتافت. (۱۳۶۷، ۱۲۶۰)

رمان *رازهای سرزمین من* به‌این ترتیب جستجوی معنایی است که گم شده و در نیستی افشا می‌شود. همان‌طور که حسین میرزا تبلور انقلاب را برای خود در تهمینه ممکن می‌شمرد، این تعبیر از انقلاب هم در مورد تهمینه که مرگ و شادی را توأمان برای حسین میرزا به ارمغان می‌آورد، قابل‌تعمیم است. انقلاب آشوبی به پا می‌کند و از دل آشفتگی پی‌نظم می‌گردد. اما نظم هرآن در بلوای آشوب گم می‌شود:

به‌محض اینکه به‌نظر می‌رسید همه چیز چهارنعل به‌سوی کمال می‌شتابد، ناگهان از یک کانون جدید، از مرکزی ناشناس و ناگهانی، چیزهایی ظهور می‌کرد که بر آن کمال ضربه‌های پی‌درپی می‌زد و خدشه‌ها زخم‌های درونی و نامرئی آن را بیش از پیش به رخ می‌کشید. (۱۳۶۷، ۹۷۹)

با این تعبیر دیگر معنا، کمال، حقیقت یا به عبارتی شادی، تهمینه یا رقیه هیچ یک آن نیست که حسین میرزا به دنبالش می‌گردد، زیرا هر یک نقصانی دارد. حسین میرزا اوج نیاز خود به این اکتشاف را چنین بیان می‌کند: «من جلوه‌های گوناگون آن میوه را نمی‌خواستم. انعکاس‌های آن را به‌صورت میوه‌های مختلف در آینه‌های مختلف نمی‌خواستم. من خود آن میوه را می‌خواستم» (۱۳۶۷، ۱۰۵۱). حسین میرزا اشتیاقی عظیم برای یکی دانستن خود با تهمینه دارد تا آنجا که حسین میرزا در تخیلش «زنی با یال‌های شیر» می‌بیند که فریاد می‌زند «من تهمینه ناصری نیستم» و او در جواب خودش را چهاربار انکار می‌کند: «من هم حسین نیستم. من هم حسین نیستم. من هم حسین نیستم. من هم حسین نیستم» (۱۳۶۷، ۹۵۱). پس آنچه رمان در طلب آن است و شخصیت‌ها نیز در جستجویش، چندنگاره‌ای است که محو می‌شود ولی مخاطب را به واکاوی (نا)نوشته‌ها فرامی‌خواند. از این‌رو می‌توان گفت *رازهای سرزمین من* جستجو برای رابطه‌ای جدید با تاریخ و بودن است (جیمسون ۱۹۸۶، ۳۲۱). بودنی که تاریخ را هرلحظه می‌سازد ولی قادر نیست آن را یگانه یا متحد کند. درست همان‌طور که روایت راویان مختلف در این رمان هیچ‌یک بر دیگری ارجح نیست و هرکدام از روایت‌ها بخشی از حقایق را شکل می‌دهند. در صحنه‌های آخر این رمان، صدای ماهی، معشوقه خیانت‌کار سرگرد جزایری، مردی که در رأس قتل یک تیمسار آمریکایی بود و به همین جرم به‌همراه متحدانش در خفا شکنجه و تیرباران شد، چنان با صدای جزایری که مرده، درهم می‌تند که تمییز دادن صدای آن دو از هم ناممکن می‌شود. ماهی که گویا نهایتاً به عشق حقیقی جزایری به خود آگاه می‌شود و خود را در کشتن روح عاشق او گناهکار می‌داند، خودکشی می‌کند. در کتاب ششم، از قول ماهی، احساس گناه او را به رؤیای سنگسار شدن در بشکه قیر می‌کشاند و صدای جزایری با صدای ماهی چنان در هم می‌تند که گویی آن دو یکی می‌شوند:

اولین سنگ خورد به پیشانی‌ام، [...] و صداهایی که از دهان‌های نامرئی بیرون می‌آمد نفرینم می‌کرد. [...] دیشب خوابت را می‌دیدم، ماهی، ماهی، چرا مرا ترک کردی؟ [...] و دیگر نفس نداشتم، ولی نیرویم را دوباره جمع کردم تو گلویم و جیغ زدم، ماهی، دل‌شکسته‌ام، مأیوسم. (براهنی ۱۳۶۷، ۱۱۶۶)

۴- نتیجه‌گیری

با بازخوانی محورهای مقدمه، می‌توان گفت که رئالیسم جادویی در رازهای سرزمین من، یادآوری را به ابزاری فلسفی برای بازنمایی تاریخ تبدیل می‌کند. این رمان با افسانه‌پردازی، حافظه جمعی را احیا می‌کند و تاریخ را از روایتی عینی به ساختاری لایه‌دار و متزلزل می‌رساند، جایی که عناصری مانند گرگ اجنبی‌کش یا خواب‌های شخصیت‌ها، فراموشی رسمی را به چالش می‌کشند.

رمان رازهای سرزمین من به قصه‌ای می‌ماند از جنس داستان پریان. خواب و رؤیا و وحی و معجزه در کنار واقعیت‌های روزمره زندگی می‌کنند و مخاطب کودکی است که در حقیقت داشتن رؤیا تردید نمی‌کند. اما این رمان جدی‌تر از آن است که قصه پریان خطاب شود. رمان براهنی از لابه‌لای داستان دو مترجم سابق مستشاران آمریکایی در ایران پیش از انقلاب، به واکاوی مسئله مرگ و زندگی، ایمان و بی‌ایمانی، واقعیت و خیال می‌پردازد و آن را در بستر روابط استعماری آمریکا و ایران می‌پروراند. تاریخ حکومت محمدرضا شاه، انقلاب اسلامی، ورود امام، حمله به سفارت آمریکا و بازداشت‌ها و فرارها دست‌مایه‌ای می‌شود تا انسان معاصر خود را دست‌به‌گریبان معنای زندگی بیابد. معنایی که در روابط بین انسان‌ها که گروهی استعمارگرند و گروهی استثمار شده، بروز می‌کند.

رمان براهنی منطق حاکم بر داستان‌نویسی رئالیستی را به چالش می‌کشد و به‌جای داستانی تاریخی با ادعای واقع‌گرایی، روایتی چندتکه به مخاطب می‌دهد که او را درگیر بازی یافتن معنا می‌کند. رمان براهنی به‌این ترتیب میتوس و لگوس را به بازی می‌گیرد و چندنگاره‌ای می‌سازد رعب‌آور که درعین حال نوستالژی معنا را حفظ می‌کند. اسرار سرزمین براهنی هم لاهوتی است و هم ناسوتی، هم رؤیای حاجی فاطمه است، هم گرگ اجنبی‌کش. و در این برهم زدن دوئیت‌ها، رمان منطق جدیدی را ارائه می‌کند که «معجزه نیست» بلکه واقعیتی است که زنده شده. رازهای سرزمین من آشوب انداختن به جان قطعیت‌هایی است که دست‌مایه استعمار هستند. و درعین حال نوستالژی و اشتیاق برای یک راوی است، یک نسخه از حقیقت که گرچه همچون بابک پوراصلان، در پس روایت‌های مختلف پنهان است، اما وجود دارد و در انتظار طلوع است. این خصیصه رمان براهنی را از اندیشه‌بافی محض می‌رهاند و از آن اثری انقلابی می‌سازد. انقلابی که کارکرد آن تنها در حوزه جامعه نیست بلکه جغرافیای فرد را زیرورو می‌کند. در نهایت، رمان نشان می‌دهد که یادآوری/فراموشی نه تنها عنصر کلیدی رئالیسم جادویی است، بلکه کلیدی برای مقاومت ضداستعماری است.

۱. نویسنده اذعان کرد که این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استناد نکرده است.

۲. نویسنده اذعان کرد که هیچ تعارض منافی در ارتباط با این پژوهش وجود ندارد.

۳. نویسنده اذعان کرد که در نوشتن این مقاله از هوش مصنوعی مولد استفاده نکرده و تمام اثر آفریده ایشان است.

References

- Abbāsi, Allāh Karam, Mahboobeh Khorāsāni and Mahmood Heidari. "Naghd-e Pasa-Este'mari Roman-e *Razhay-e Sarzamin-e Man* Reza Baraheni va *Beinolghasrein* az Najib Mahfooz" ["Postcolonial Critique of *The Secrets of My Homeland* by Reza Baraheni and *Palace Walk* by Naguib Mahfouz"]. *Faslnāmeḥ Elmi va Pazhooheshi Zabān va Adabiyāt-e Fārsi* 11, no. 40. (1398/2019): 59-85.
- <https://ensani.ir/file/download/article/1585022485-9535-40-3.pdf>
- Aldea, Eva. *Magical Realism and Deleuze: The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*. London: Continuum. 2011.
- Azād Armakī, Taghi and Shahrām Zamāni Sabzi. "Bāznama'ei Jāme'eh pish va pas az Enghelāb bā Tekyeh bar do Romān-e *Rāzhāy-e Sarzamin-e Man*, *Azādeh Khānom* va *Nevisandehash Asār-e Rezā Barāheni*" ["Representation of Pre & Post-Revolution Iranian Society in Two Novels of Reza Baraheni's"]. *Pazhūhish-i Zabān va Adabiyāt-i Farsi* 9, no. 20 (Spring 1390/2011): 163-181.
- <https://ensani.ir/file/download/article/20121209080046-9459-26.pdf>
- Baraheni, Reza. *Rāzhāy-e Sarzamin-e Man [The Mysteries of My Homeland]*. 2 vols. Tehran: Nashr-e Moghān, 1367/1988.
- Baraheni, Reza. *Royay-e Bidār. Majmoo'eh Maghāleh Piramoon-e Nazariyeh Negāresh va khandan-e Matn-e Adabi [Waking Dreams. Collection of Essays on The Theories of Writing and Reading literary texts]*. Tehran: Ghatreh, 1373/1994.
- Barthes, Roland. "The Discourse of History." In *The Rustle of Language*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1986. 127-40.
- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, 2004.
- Brooke-Rose, Christine. "Palimpsest History." In *Interpretation and Overinterpretation*. Edited by Stephen Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Madness of Vision*. Translated by Dorothy Z. Baker. Ohio: Ohio University, 2013.
- De Quincey, Thomas. *Suspiria de Profundis*. France: Blackmask Online, 2001.
- Farā-shāhinezhād, Yaser. "Barresi va Tahlil-e Jadal-e Form va Mohtavā dar Naghd-e Adabiyeh Mo'āser-e Fārsi bā Tekyeh bar Gheseh Nevisi Reza Baraheni" ["A study of the Conflict Between

Form and Content in Contemporary Persian Criticism with a Focus on Reza Baraheni's Story Writing"]. *Adabiyāt-e Pārsi Mo'aser* 11, no. 2 (1400/2021): 269-292.

<https://ensani.ir/file/download/article/1651399330-9726-1400-2-7.pdf>

Gorji, Mostafā, and Seyed Ali Serāj. "Naghd-e Siyāsatzadegi dar Romān-e Mo'āser (Motāle'eh Moredi Roman-e Siyasi-e Rāzhā-ye Sarzamin-e Man)" ["A Critique of Hyper-Politicization in Contemporary Fiction, a Case Study of the Political Novel *The Secrets of My Homeland*"]. *Pazhooesh-e Zaban va Adabiyat-e Farsi* 27 (Winter 1391/2012): 125-158.

<https://ensani.ir/fa/article/335943/>

Grant, Damian. *Realism*. London: Methuen and Co Ltd, 1970.

Hasanbeigi, Ebrahim. "Kine-h Azali: Naghdi bar Ketāb-e Rāzhāy-e Sarzamin-e Man." ["Eternal Umbrage: A Critique of The Mystreie sof My Homeland"]. *Nashriy-e Dāneshgāh-e Enghelāb*, 63 (Winter 1367/12/15): 19-23.

<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/959615>

Hegerfeldt, Anne C. *Lies That Tell the Truth, Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction from Britain*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

Jameson, Fredric. "On Magic Realism in Film." *Critical Inquiry* 12, no. 2 (1986): 301-325.

<https://doi.org/10.1086/448333>

Jedāri, Vahideh, Ali Ramazāni, and Reza Aghāyāri Zāhed. "Barresyeh Sākhtār-e Tārikhi Dāstānhāy-e Reza Baraheni az Manzar-e Jāme'eh Shenāsi Adabiāt" ["The Examination of Historical Structure of Reza Baraheni's Stories from the Perspective of the Sociology of Literature"]. *Social Issues in Persian Literature* 2, no. 2 (Spring 2024): 31-46.

<https://ensani.ir/file/download/article/674712d6a3051-10757-6-3.pdf>

Khātami, Ahmad and Ali Taghavi. "Mabāni va Sākhtār-e Reālism dar Adabiāt-e Dāstāni" [Foundation and Structure of Realism in Fiction]. *Pazhooesh-e Zabān va Adab-e Fārsi*, no. 6 (Spring and Summer 1385/2006): 99-112.

<http://noo.rs/YHtlo>

Morādi, Nafiseh and Maryam Hosseini. "Kārkard-e Ostooreh dar Goftemān-e Pasā Este'māri Romān-e Fārsi bā Tahlil-e se Romān-e Sa va Shoon, Rāzhāy-e Sarzamin-e man va Ahl-e Ghargh" ["The Function of Myth in the Postcolonial Discourse of Persian Novel, Analyzing three novels of Sa va Shoon, Razhay-e Sarzamin-e man va Ahl-e Ghargh"]. *Pazhooesh-e Zabān va Adabiyāt-e Farsi*, no. 37 (1394/2015): 89-116.

<https://ensani.ir/fa/article/351390/>

Parsinejad, Kamran. "Mabāni va Sākhtār-e Reālism-e Jādooi" ["Foundation and Structure of Magic Realism"]. *Adabiyat-e Dastani*, no. 66 and 67 (1381/2002): 5-9.

<http://noo.rs/bStbG>

Perez-Teran Mayorga, Rosa Maria. *From Realism to "Realicism": The Metaphysics of Charles Sanders*. Lanham: Lexington Books, 2007.

Saberpoor, Zeinab. "Bāznamāyi Jensiyyat dar *Rāzhāy-e Sarzamin-e Man*" ["Representation of Gender in *The Mysteries of my Homeland*"]. *Naghd-e Adabi*, no. 23 (Fall 1392/2013): 83-104.

https://lcq.modares.ac.ir/article_18593.html

Sedghi Rezvāni, Mohammadrezā, and Hātām Ghadery. "Konesh-e Tabaghati va Ja'asir-e an bar Adabiyat-e Dastani-e Iran; Motale'eh Moredi Reza Baraheni"

["Social Act and its Influence on Iranian Fiction; A Case Study of Reza Baraheni"]. *Pazhooresh-e Siyasat-e Nazari*, no. 12 (1391/2012): 121-140.

<https://ensani.ir/file/download/article/20150422141322-9460-40.pdf>

Warnes, Christopher. *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. London: Palgrave Macmillan, 2009.