ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/320352706

Translation of Stephen Slemon's Magic Realism as Post-Colonial Discourse

Research · October 2017

CITATIONS
0

READS
1,027

1 author:

Javad Momeni
TED University
21 PUBLICATIONS **9** CITATIONS

SEE PROFILE

All content following this page was uploaded by Javad Momeni on 12 October 2017.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

بِسمِ اللهِ الرّحمنِ الرّحیم

ترجمه متون برگزیده علوم انسانی

Magic Realism as Post-Colonial Discourse

Author: Stephen Slemon

Source:
***Magic & Other Realisms*. Spec. issue of *Canadian Literature* 116 (Spring 1988): 9-24.**

رئالیسم جادویی به مثابه گفتمان پسا-استعماری

نویسنده: استفان اسلِمِن

مترجم : جواد مؤمنی

لینک در ترجمان:

مجموعهٔ ترجمان، تلاشی برای ترجمهٔ متون برگزیدهٔ علوم انسانی است. ترجمهٔ صداهایی که کمتر شنیده شده‌اند و اندیشه‌هایی که مهجور، اما بدیع و راهگشایند. هدف ما، غنا بخشیدن به تفکر انتقادی و گفتگویی است، برای همراهی با ما، متن‌های مناسبی را که می‌شناسید، پیشنهاد دهید، یا در ترجمهٔ آن‌ها با ترجمان همراه شوید. پست الکترونیکی ترجمان: info@tarjomaan.com

حقِ انتشارِ جزء یا تمام متن، برای مؤسسهٔ ترجمان محفوظ است

رئالیسم جادویی به مثابه گفتمان پسا-استعماری

استفان اسلِمِن[۱]

مترجم : جواد مؤمنی

رئالیسم جادویی مفهومی دردسرساز برای نظریه‌ی ادبی است.[i] برای اولین بار «فرانتس رو»[۲] در سال ۱۹۲۵ این اصطلاح را در رابطه با هنر پسا اکسپرسیونستی به کار برد.. از آن پس رئالیسم جادویی، دستِ کم در حوزه‌ی ادبیات، با دو دوره‌ی اصلی در فرهنگ آمریکای لاتین و کارائیب کاملاً مرتبط بوده است. ؛ دوره‌ی اول عبارت است از دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ که در طی این دوره، مفهوم رئالیسم جادویی با مفهوم امرِ «شگفت انگیز» پیوند نزدیکی داشت. امری که وجودش برای شکل دادن دیدمردم بومی نسبت به «واقعیت روزمره»[ii] ضروری می‌نمود. دوره‌ی دوم نیز به دوران «شکوفایی» رمان آمریکای لاتین در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و دهه‌ی ۱۹۶۰ مربوط است. اصطلاح شکوفایی به آثاری اطلاق می‌شد که از حیث ژانر و راهبرد استدلالی تنوع بسیار زیادی داشتند. با این حال مفهوم رئالیسم جادویی در هیچ یک از کاربردهایش موفق نشده تمایزی مشخص میان خود و ژانرهای نزدیک به خود نظیر افسانه گری،[۳] فراداستان، باروک[۴]،[گونه ی] تخیلی[۵] [گونه ی] شگرف،[۶] و یا[گونه ی] شگفت،[iii][۷] ایجاد کند؛ بنابراین، تعجب برانگیز نیست که برخی منتقدان به کلی این اصطلاح را کنار گذاشته‌اند.

---

[۱] Stephen Slemon

[۲] Franz Roh

[۳] Fabulation

افسانه گری اصطلاحی است که برای توصیف رمان‌هایی به کار می‌رود که از نظر سبکی شبیه رئالیسم جادویی هستند و در قالب‌های رایجی مانند واقع گرایی یارمانس جای نمی‌گیرند.

[۴] Baroque

ادبیات باروک به مجموعه نوشته‌هایی اطلاق میشود که در دوران باروک(قرن ۱۷ میلادی) نوشته شده اند. نوشته‌هایی که عموماً، تمثیلی، چندمعنایی و فردگرایانه هستند.

[۵] The Fantastic

ادبیات تخیلی یا فانتزی، ژانری ادبی است که استفاده از مضامینی مانند جادو، موجودات فوق طبیعی و حوادث خارق عادت در آن متداول است.

علی رغم «خلأ نظری»[iv] که پیرامون اصطلاح رئالیسم جادویی را فرا گرفته، این اصطلاح به اندازه کافی آن [کیفیتی] را دارد که فردریک جیمسون «اغواگری عجیب»[v] می‌خواند تا بتواند در جریان نقد ادبی روز باقی بماند. در آمریکای لاتین، نشان رئالیسم جادویی نشان دهنده‌ی جریانی منحصر به فرد و متفاوت از جریان اصلی فرهنگ است. آنچه آلخو کارپانتیه درزمینه‌ای دیگر آن را lo real marvailloso یا «واقعیت شگفت انگیز آمریکایی»[vi] می‌نامد- همین امر است که مهر مرجعیت فرهنگی و البته نه دقت نظری را برای این مفهوم به همراه می‌آورد. در سال‌های اخیر، حوزه‌ی مطالعات نقادانه در باب رئالیسم جادویی گسترده‌تر شده و با پشت سر گذاشتن مرزهای آمریکای لاتین و کارائیب به ادبیات هند، نیجریه و کانادای انگلیسی زبان[vii] نیز راه یافته است. مورد آخر چشمگیرترین توسعه وگسترش رئالیسم جادویی در سال‌های اخیر است. چرا که کانادا بر خلاف سایر کشورهای یاد شده، کشوری جهان سومی نیست. تا مدت‌ها تصور براین بود که جهان سومی بودن، شرطی ضرروی برای استفاده از این اصطلاح در ادبیات(و نه هنر) است. به علاوه، منتقدان تا همین چند سال پیش به نحو عجیبی هیچ تمایلی برای استفاده از اصطلاح رئالیسم جادویی در رابطه با متون انگلیسی زبان نداشتند.[viii]

ناسازگاریِ رئالیسم جادویی با نظامِ های گونه[۸]ای تثبیت شده تر، رئالیسم جادویی را جذاب و در خور توجه نقادانه کرده است.؛ خصوصاً با توجه به این مطلب که به نظر می‌رسد رئالیسم جادویی، در یک زمینه ی ادبی، واضحاً بیش از همه در فرهنگ‌هایی تأثیرگذار است که در حاشیه‌ی جریان اصلیِ سنت‌های ادبی قرار دارند.

همانگونه که رابرت کروتج[۹] و لیندا کنیون[۱۰] اظهار می‌کنند، به نظر می‌رسد رئالیسم جادوئی به عنوان یک فعالیت ادبی ارتباط نزدیکی با ادراکی از «زندگی در حاشیه»[ix] داشته باشد،[و] شاید در بطن این[ادراک] مفهومی از

---

[۶] The Uncanny

ژانر شگرف، یکی از زیرشاخه‌های فانتزی است که در آن، برای موجودات و نیروهای فراطبیعی و فوق بشری، تبیینی عقلانی به دست داده می‌شود.

[۷] The Marvellous

ژانر شگفت، یکی دیگر از زیرشاخه‌های فانتزی است که در آن امر فوق طبیعی به عنوان امر طبیعی و واقعی پذیرفته میشود.

[۸] genre

[۹] Robert Kroetsch

[۱۰] Linda Kenyon

مقاومت را در برابر مرکز عظیم امپراطوری و نظام‌های تمامیت ساز[11] آن، رمزگذاری می‌کند. از نظر من، نظامهای تثبیت‌شده‌ی طبقه‌بندی گونه‌ای خودشان مثال‌هایی از این نظام‌های تمامیت ساز متمرکز هستند، چرا که آنها از گذر خوانش‌های متونی با خاستگاه تقریباً منحصراً اروپایی یا ایالات متحده برساخته شده‌اند. پس، خود استفاده از مفهوم رئالیسم جادوئی می‌تواند نمایانگر مقاومت در برابر همسان سازی متمرکز حاصل از نظام‌های گونه‌ای پایدارتر و نظریه‌های پایاتر فعالیت ادبی باشد، طریقی برای اشاره به این مطلب که در ماهیت ادبیات‌ای که این مفهوم مشخص می کند، چیزی وجود دارد که ظرفیت‌های نظام‌های گونه‌ای اصلی را برای کنارآمدن با آن، مغشوش می نماید.

کاری که من در این مقاله می‌خواهم انجام دهم این است که از آزادی فراهم آمده از فقدان تشخص نظری رئالیسم جادویی کمی استفاده کنم، و به جای تلاش برای تعریف این مفهوم در چهار چوب گونه[های ادبی]، سعی کنم که این مفهوم را در زمینه های فرهنگ‌های پسا-استعماری به عنوان نوع متمایز و متشخصی از گفتمان[12] ادبی قرار دهم. برای این هدف، قصد دارم که روی این دو متن با سبک رئالیسم جادویی از درون یک فرهنگ پسااستعماری- کانادایی انگلیسی‌زبان- تمرکز کنم و تلاش می کنم راه‌هایی را نشان دهم که این متون هم در گفتمان روایی و هم در محتوای مضمونی[13]شان چکیده‌ای از روابط اجتماعی و اقتصادی واقعی‌ای را به دست می‌دهند که بر فرهنگ پسا-استعماری‌ای حکمفرماست که این متون در آن به‌وجود آمده‌اند. من کار با «اختراع جهان»[14] اثر جک هاجینز[15] و «آنچه کلاغ گفت»[16] اثر رابرت کروتج را انتخاب کرده‌ام، اما باید اضافه کنم که دیگر متون پدیدآمده در کانادای انگلیسی‌زبان نیز می تواند مؤید این استدلال باشد، به عنوان مثال «میدل اوج»[17] اثر سوزان کریسلیک[18] یا

---

[11] totalizing

[12] discourse

[13] thematic

[14] The Invention of the World

[15] Jack Hodgins

[16] What the Crow Said

[17] Middelwatch

[18] Susan Kerslake

«رود دوشاخه»[۱۹]کاری از کیث میلارد[۲۰]. تمرکز من روی عناصری در این متون خواهد بود که به ما کمک می‌کند تا به سوی مفهوم روشنتری از رئالیسم جادویی در زمینه‌ی پسا-استعماری، حرکت کنیم و بنابراین من روی جنبه‌هایی از این دو رمان تمرکز خواهم کرد که واجد خصایص مشترک با دغدغه های رایج در دیگر آثار پسا-استعماری باشند. پشت این طرح، این عقیده [نهفته] است که در وهله‌ی اول، مفهوم رئالیسم جادویی می‌تواند برای ما روشی را فراهم‌کند که بررسی های تطبیقی مهمی را میان فرهنگ‌های پسا-استعماری جدا از هم انجام دهیم، و ثانیاً، این که آن [مفهوم] می تواند ما را قادر به تشخیص پیوستگی هایی میان فرهنگ‌های منفرد سازد که شاید نظام‌های گونه‌ای تثبیت‌شده ی ما را از توجه به آنها باز دارد: یعنی، پیوستگی‌های میان متون رئالیسم جادویی معاصر و متون به‌ظاهر بسیار متفاوتی که در مراحل پیشین تاریخ یک فرهنگ ادبی نوشته شده‌اند.

اصطلاح «رئالیسم جادوئی» ترکیبی نقیضه‌نماست، اصطلاحی که به تقابلی دوگانه میان رمزگان بازنمایی واقع‌گرایی[رئالیسم] و، به شیوه‌ای سردستی، رمزگان تخیل[۲۱] اشاره می‌کند. در زبان روایت یک متن رئالیسم جادویی، نبردی میان نظام‌های متضاد رخ می‌دهد، که هرکدام به سوی آفرینش نوع متفاوتی از جهان داستانی حرکت می‌کنند. از آنجا که قواعد بنیادین این دو جهان ناسازگازند، هیچ کدام نمی‌توانند به طور کامل تحقق یابند، و هر کدام معلق، محبوس در دیالکتیک مداوم با «دیگری» باقی می‌مانند، وضعیتی که موجد یک گسیختگی درون هر کدام از این نظام‌های گفتمانی مجزاست، و آنها را دچار شکاف‌ها، غیاب‌ها[۲۲] و سکوت‌ها می‌کند.[x]

در اختراع جهان، هاجینز از طریق فرآیند تضعیف‌نمایی[۲۳] به این نتیجه دست می‌یابد. آغاز رسمی او در رمان (پس از یک پش‌درآمد مختصر)، چنین می‌نماید که کار به وضوح درون هنجارهای واقع‌گرایی قرار می‌گیرد:

---

[۱۹] Two-Strand River

[۲۰] Keith Millard

[۲۱] Fantasy

[۲۲] absences

[۲۳] undercutting

در آن روز لاجرز اسپورتس[۲۴]، در آن روز در جولای، غرشی مهیب در نوشگاه کول-تیی هتل درگرفت، ساختمان پنج‌طبقه‌ی قدیمی اما آبرومند که درست بالای بندرگاه قرار دارد و تنها یک یا دو بلوک از منطقه‌ی خرید فاصله دارد.[xi]

اما به زودی یک عنصر تخیلی وارد متن می‌شود، که در ابتدا در یک سطح ثانوی یا سطح درون‌رخداد[۲۵] روایت استرابو بکر[۲۶]، شخصیت تاریخدان و قصه‌گو، پدیدار میگردد، و به زودی در روایت برون‌رخداد[۲۷] آشکار می‌شود- به عنوان مثال فرار معجزه‌آسای هورسمان[۲۸] از قلعه‌ی وید[۲۹].(۱۶۲) همچنان که رمان به سوی قصه‌ای دوباره-گفته[۳۰] حرکت می کند، مایه‌ای[۳۱] که با آن پایان می‌پذیرد، خواننده از گرایش به خنثی‌سازی عناصر تخیلی داستان، درون رمزگان کلی واقعی‌گرایی روایی، دور نگه داشته می‌شود و خوانش اثر را به گونه‌ای می‌آغازد که همراستایی نزدیکی با گونه‌ی تخیلی دارد. با این حال، یک انتقال کامل از نوعی[۳۲] به نوع دیگر رخ نمی‌دهد و رمان میان این دو معلق باقی می‌ماند.

پیشرفت روایت در آنچه کلاغ گفت متضاد پیشرفت روایت در کتاب هاجین است. رمان کروتج در تخیل محض یا اسطوره آغاز می‌شود: توصیفی از باردار کردن ورا لانگ[۳۳] به دست انبوهی از زنبورها در یک بعد از ظهر بهاری. اما در انتهای رمان، روایتی که در سراسر اثر به زمان گذشته جاری بود، جای خودش را به یک واقعی گرایی در زمان حال می‌دهد که تدی هارت[۳۴] و لیبهابر[۳۵] را توصیف می کند، در حالی که رو به صبحی نو از رختخواب

---

[۲۴] Loggers' Sports

[۲۵] interdiegetic

[۲۶] Strabo Becker

[۲۷] extradiegetic

[۲۸] Horsemann

[۲۹] Wade

[۳۰] Twice-Told

[۳۱] Motif

[۳۲] Mode

[۳۳] Vera Lang

[۳۴] Teddy Lang

[۳۵] Liebhaber

برمی‌خیزند؛ و این جا، برای اولین بار در رمان کلاغ قارقار می کند، نه این که صحبت بکند. عنصر تخیلی در رمان هرگز به طور کامل قادر به سلطه بر گرایش نهفته‌ی واقع‌گرایی نیست؛ همانگونه کروتچ در جایی دیگر می‌گوید، ما «همیشه در جهان» [xiii] هستیم، علیرغم این فانوس دریایی که از یخ ساخته‌شده، جنگ با آسمان، تصویر شبح‌گون مارتین لانگ مرده، که همواره حاضر است و برف را می‌روبد.

اگرچه اکثر آثار داستانی عموماً از نظر نوع [ادبی] مختلط هستند [xiii]، شگرد خصیصه‌نمای داستان رئالیسم جادوئی این است که دو نوع روایی مجزا هرگز موفق نمی‌شوند که درون نوعی سلسله مراتب به خودشان نظم و ترتیب دهند. در صورت‌بندی میخاییل باختین[۳۶] رمان [مکان] ظهور « تنوعی از انواع گفتار[۳۷] اجتماعی» [xiv]است که در آن نبردی «میان گفتمان و یا گفتمان‌ها» برای «زبان حقیقت شدن» رخ می‌دهد، نبردی برای آنچه که فوکو دانش–قدرت نامیده‌است.[xv] در رئالیسم جادویی این نبرد در زبان روایت ، از طریق درپیش‌زمینه قراردادن[۳۸] دو نظام گفتمانی متضاد، که هیچ کدامشان موفق به پیروسازی یا دربرگیری دیگری نمی‌گردد، بازنمایی می‌شود. این تضاد پایدار، از امکان فروبستگی [۳۹] تفسیری، ناشی از عمل واداشتن متن به پیروی از یک نظام تثبیت‌شده‌ی بازنمایی، جلوگیری می‌کند.

این استفاده از زبان در زمینه‌ی فرهنگهای پسا–استعماری نتایج مهمی را دربردارد. یکی از پیش‌فرض‌های تاثیرگذار در پیکره‌ی کوچک، اما به سرعت در حال گسترش نظریه‌ای که عهده دار بررسی‌های تطبیقی در خلال فرهنگ‌های پسا–استعماری است، این است که عمل استعمار، صرف نظر از چیستی شکل دقیق آن، آغازگر نوعی بصیرت مضاعف[۴۰] یا «برخورد متافیزیکی» [xvi] درون فرهنگ استعماری است، تضادی دوگانه در زبانی که ریشه هایش یا در فرایند انتقال یک زبان به سرزمینی جدید قراردارد یا در تحمیل یک زبان بیگانه بر جمعیت بومی. همانگونه که کورال آن هاولز[۴۱] مطرح می‌کند، «روش دیدن ما به واسطه‌ی فرم هایی سازمان می‌یابد که در آن زبان

---

[۳۶] Mkail Bakhtin

[۳۷] Speech

[۳۸] faregrounding

[۳۹] closure

[۴۰] Dauble Vision

[۴۱] Coral Ann Howells

ما را قادر به *دیدن* [xvi i] می‌کند، و تنها از طریق فرایند طولانی استحاله[۴۲] در گذر زمان است که این زبان، و نظام شناختی همراه آن، می تواند واقعیت محلی را بیان کند. پس، در یک زمینه ی پسا-استعماری، روایت رئالیسم جادویی چکیده ای از برخورد دیالکتیکی درون زبان آن فرهنگ [پسا-استعماری] را به دست می‌دهد، دیالکتیکی میان «رمزگان های بازشناسی»[۴۳] [xvi i i] ذاتی درون زبان موروثی و [آن دسته از] رمزگان های خیالی[۴۴]- شاید آرمانشهری[۴۵] یا معطوف به آینده- که مشخصه‌ی «روابط اصیل»[۴۶] [xi x] یک فرهنگ با جهان است. به بیان دیگر، متن رئالیسم جادویی، در زبان روایت‌اش انعکاس‌دهنده‌ی شرایط واقعی گفتار و شناخت درون روابط بالفعل اجتماعی یک فرهنگ پسااستعماری است، انعکاسی که گارسیا مارکز آن را در «صد سال تنهایی» به صورت «آینه‌ی سخنگو»[xx] مضمون‌پردازی می کند.

با این حال«آینه‌ی سخنگو»ی زبان روایت در متون رئالیسم جادوئی تنها در جهت بیرون[۴۷]، به سوی روابط فرهنگی پسا-استعماری، [شرایط واقعی گفتار وشناخت] را بازتاب نمی‌دهد. بلکه آن، همچنین تعامل درونی[۴۸] را در محتوای مضمونی اثر دنبال می کند، که آغازگر برخوردهای جذاب میان زبان و شبکه‌های مضمونی[۴۹] است، مشابه آنچه که، مایکل هولکوئیست[۵۰]، در زمینه‌ای دیگر، «قالب‌زدن[همسان کردن] آنچه که بیان می‌شود با عمل بیان» [xxi] توصیف می کند. به بیان دیگر، روابط اجتماعی فرهنگ‌های پسا-استعماری، از گذر میانجی[۵۱] زبان روایتش، در بعد مضمونی اثر رئالیسم جادویی پسا-استعماری پدیدار می‌شود. این روابط اجتماعی، از حیث مضمونی، به سه روش مجزا اما مرتبط با هم بیان می‌شوند. اولین روش بازنمایی مستلزم نوعی از محلی‌گرایی[۵۲] استعلایی یا تبدیلی[۵۳] [xxi i] است، به

---

[۴۲] Transmutation

[۴۳] codes of recognition

[۴۴] imagined

[۴۵] Utopian

[۴۶] Original Relation

[۴۷] In an outward direction

[۴۸] inward

[۴۹] thematic network

[۵۰] Michael Holquist

[۵۱] Mediation

[۵۲] Regionalism

گونه‌ای که مکان متن، اگرچه با اصطلاحات آشنا و محلی توصیف‌شده، مجازی[۵۴] از فرهنگ پسااستعماری در مقام یک کل می‌شود. دومین روش در بردارنده‌ی کوتاهتر نشان دادن تاریخ است به گونه ای که طرح زمانی رمان به شیوه‌ای استعاره‌ای شامل فرآیند طولانی استعمار و پیامد[های] آن باشد. و سومین روش، مستلزم این است که به آن شکاف‌ها، غیاب‌ها و سکوت‌هایی که از طریق مواجهه‌ی استعماری ایجاد می‌شوند و در زبان گسیخته‌ی روایت متن منعکس می‌شوند، اهمیت مضمونی بخشیده شود. در این سطح سوم، متون رئالیسم جادویی دلمشغولی[شان] را هم با انگاره[۵۵]های مرزها و هم مرکزها آشکار می کنند و به سوی بی‌ثبات کردن ثبات آنها گام برمی دارند.[xxiii]

در اختراع جهان، تصویر هاجینز از جزیره‌ی ونکوور، و به خصوص رولیشنز کالنی آوتروث[۵۶]، که اکنون به رولیشنز تریلر پارک تغییرنام داده، همیشه مبتنی بر جهان واقعی فضای معلوم و آشنا باقی می‌ماند. اما، واقع گرایی [در تصویر] مکان به واسطه‌ی باز-نمایش[۵۷] تاریخی و فشرده‌ای که درون آن آشکار می گردد[xxi v]، متزلزل می‌شود، یک بازنمایی استعاری از فرآیند استعمار که به تغییر شکل زمینه ی محلی رمان به یک نقطه‌ی مرکزی مجازی برای فرهنگ انگلیسی- کانادایی، و در نهایت برای فرهنگ پسا-استعماری به صورت یک کل، کمک می کند.[xxv] این باز-نمایش تاریخی از فضای زمان حال، به روستای ایرلندی کریجدهون[۵۸] می‌رسد که نزدیک به اسطوره است و هم‌اکنون از صفحه ی روزگار محو شده، [روستایی] که نقطه‌ی آغازی برای پرواز استعمارگران رولیشن[۵۹] از تاریخ[xxvi] به نیوورلد[جهان نو[۶۰]] است. حتی قبل از اینکه دونال کنیلی[۶۱] یه کریجدهون برسد و برای روستاییان منزوی اولین تجربه‌ی ترسشان را فراهم آورد، روستا، پیشاپیش، نماد فضای استعمارشده است. یک معاون کلانتر[۶۲]

---

۵۳ Transfomational

۵۴ Metonomg

۵۵ Images

۵۶ Revelation Colony of Truth

۵۷ Re-enactment

۵۸ Carrigdhoun

۵۹ Revelation

۶۰ New World

۶۱ Donal Keneally

۶۲ Bailiff

انگلیسی مالک تمام دارایی‌هاست و سگ های او عاملان اجرای قانون اویند. کنیلی روستاییان را از مرحله ی استعمارگری[۶۳] نجات میدهد، تنها به دلیل آنکه مرحله ی دوم را آغاز کند که در آن اقتدار افسانه ی سلتیک و جادوی پراسپرو[۶۴] را به کار بندد و نظامی از سلطه ی سلسه مراتبی مطلقی را بر آنها بنا نهد. روستاییان در حالی که همچنان «بردگان تاریخ»اند به نیوورلد و نوع دیگری از انزوا در رولیشنز کالنی آو ثروث کشانده می شوند، جایی که در آن، به تعبیر سسیلیا کولاس فینک[۶۵] یک «تکرار صحنه ی تاریخ[۶۶]» [xxvi i][رخ می دهد]، [و] کنیلی شخصیتی می شود که سگهایش را به جان آنها می اندازد. به عنوان نماینده ی یک سلطه ی نواستعماری، کنیلی «چیزی که اغلب مردم یک جورهایی باور داشتند» را بازنمایی می کند(۲۵۷)، و زمانی که او می میرد، او هرگز کاملاً ناپدید نمی شود:

او زیر زمین در یک تونل فروریخته که ورودیش هرگز یافت نمی شود، مدفون می گردد و شبحش در انتهای رمان در مگی[۶۷] و جشن عروسی کارناوالی وید پدیدار می شود. ارثیه ای که او به جای می نهد، یک [نوع] درماندگی در رابطه با تاریخ و [نوعی] ترجیح برای آثار تاریخی جعلی همچون قلعه ی ساختگی وید[به نام] هادسونز بی کامپنی[۶۸] است، «بند نافی متصل به گذشته» که به درد کسی نمی خورد، جز گردشگران آمریکایی، که به هر حال، نمی توانند تفاوت آن را با چیز واقعی تشخیص دهند.

با توجه به ماهیت آزاردهنده ی تاریخ واقعی، این ترجیح برای جعل کردن کاملاً قابل درک است. اما این کار یک نوع طفره رفتن، و نه پاسخی خلاقانه، است، و در انتهای رمان مگی، وارث نمادین فرآیند استعمار، به رهایی آرزو مندانه اش از سلب حق تخیل به دست استعمارگری[۶۹] دست می یابد، دقیقاً به این شیوه که به درون تاریخ باز می

---

[۶۳] Colonialism

[۶۴] Prospero

[۶۵] Cecilia Coulas Fink

[۶۶] Replay pf History

[۶۷] Maggie

[۶۸] Hudson’s Bay Company

[۶۹] Colonialsm’s forclosure of Imagination

گردد، به جایی که افسانه ی کنیلی و فرآیند سلطه ی نیوورلد آغاز شده: روی کوهی در ایرلند که بر آن مجمعی از سنگهای ایستاده «سلطه»[شان](۳۱۸) را بر چشم انداز تحمیل می کنند.

پس، رمان چکیده ای از فرآیند رهایی روانی از جهان قدیم[۷۰] و رمزگانهای شناختی آن را به دست می دهد. اما جنبه ی جذاب پرداخت هاجینز از این مضمون این است که به نظر می رسد این فرایند باز-نمایش تقویت گر [نوعی از] رهایی است که کسانی که دچار آن [سلطه ی تاریخی] نیستند، به آن دست نمی یابند. در هیچ کجای رمان برخورد استعماری خشونت آمیز تر از رولیشنز کالنی آو تروث توصیف نشده است، و آن شخصیت هایی که بعدها برای سکونت در آن محل می آیند، در نهایت به شرایط جدیدی از رهایی و اجتماع می رسند. اما آنها که داخل این جماعت یا وارث آن نیستند، آنها که از لحاظ تاریخی با حضور آن در میانشان مخالفت کرده اند، گرفتار راه های موروثی دیدن اند که چشم آنها را نسبت به امکانات خیالی جدید کور و آنها را از مشارکت اجتماعی مهمی محروم می کند. اظهارات کولمن استیل[۷۱]، یکی از این محروم شدگان، که اکنون در هاسپیتال رُد[۷۲]، زندگی می کند، این مطلب را روشن می سازد:

این یک شهر انگلیسیه، آقا. یه زمانی بود آدم هایی که اومدن اینجا می دونستن چه جور زندگی‌ای می‌خوان؛ می‌خواستن همون زندگی رو که در خونه داشتن اینجا دوباره بسازن. ولی فکر می‌کنید این چیزها برای اون‌ها اهمیتی داشت؟ سرخ‌پوست‌ها خودشون رو وفق دادن. چرا نباید این کار رو می‌کردن؟ همه‌ی اون چینی‌هایی هم که واسه‌ی کار در معدن آورده شده بودن خودشون رو با زندگی ما وفق دادن و بعد از یک مدت از خود ما هم انگلیسی‌تر شدن. بعضی از ایرلندی‌ها هم اومدن و اون‌ها هم از این‌که خودشون رو هم‌رنگ جماعت بکنن باکی نداشتن، مشغول کارهایی شدن که ایرلندی‌ها معمولاً انجام میدن. ولی اون یارو کِنیلی، نه! اون با دارودسته‌ی آدم‌هاش که مثل گوسفند دنبالش راه افتاده بودن، اومد اینجا شروع کرد به ساختن دنیای خودش، طوری که انگار ما اصلاً وجود نداریم؛ انگار دنیا فقط توی ملک‌های اون درجریانه و بیرون از اونجا اصلاً وجود نداره.اون توی ملک خودش یه پادشاه بود، درست مثل قرون وسطی؛ و این موضوع که ما این بیرون داشتیم سعی می‌کردیم یک جامعه‌ی مدرن و

---

[۷۰] Old World

[۷۱] Coleman Steele

[۷۲] Hospital Road

متمدن با ارزش‌های قابل‌احترام برای خودمون بسازیم واسش اصلاً مهم نبود. شاید با من سر این حرفی که می‌زنم موافق نباشید، ولی به قول معروف من هم حق دارم عقیده‌ی خودمو داشته‌باشم؛ من فکر می‌کنم همون‌موقع بود که همه چیز خراب شد. تا اومدیم به خودمون بیایم دیدیم مردم از سرتاسر دنیا دارن سرازیر میشن اینجا؛ بلژیکی‌ها، ایتالیایی‌ها و اوکراینی‌ها داشتن از در و دیوار بالا می‌رفتن؛ من با اومدنشون مشکلی ندارم، ولی فکر می‌کنی اون‌ها وقتی می‌رسن اینجا تلاش می‌کنن که مثل بقیه ما بشن؟ نه! یه نگاهی به اطراف می‌اندازن و می بینن یه گروهی از مردم اینجا هستن که به بقیه توجهی ندارن و دارن کار خودشون رو می‌کنن و در نتیجه اون‌ها هم فکر می‌کنن که حق دارن هر کاری دلشون خواست انجام بدن. بنابراین من اون رو مسئول این موضوع می‌دونم، و اصلاً موضوع کوچکی هم نیست. من کنیلی رو مقصر به هم خوردن نظم اوضاع می‌دونم. نگاه کن ببین چی به سر این شهر اومده؛ همه‌ش تقصیر اونه. مواد مخدر و فحشا و سوسیالیسم. اگه اون نبود این اتفاقات نمی‌افتاد. نگو که تو انگلیس هم از این جور چیزها وجود داره. (۷۵-۱۷۴)

پس، آنچه که ما در سطح مضمونی متن رئالیسم جادوئی هاجینز داریم، تصویر نسبتاً صریحی از فرآیند استعمار است، تصویری که مشکلات آگاهی تاریخی در فرهنگهای پسا-استعماری را خلاصه می کند. بدنه ی نقد نظری در مطالعات فرهنگی پسا-استعماری که استدلال می کند مردم در فرهنگ پسا-استعماری درگیر یک «مکالمه ی خاص با تاریخ» اند [xxvi i i]، در این تمرکز بر مسئله ی تاریخ سهیم است. اینجا بصیرت مضاعف یا برخورد متافیزیکی بین ایده های موروثی تاریخ امپراطوری در مقام «معدود یادگارهای ممتاز» [xxi x] پیروزی، و دسته ای از ایده های متضاد رخ می دهد که تاریخ را بیشتر شبیه نوعی فرآیند کیمیاگری تلقی می کنند، [دیدگاهی] که تا حدی قابل قیاس با شیوه ای از دیدن است که در آن خود صداهای سرکوب شده، به حاشیه رانده شده، یا خلع ید شده در مواجهه ی استعماری، به ثبت تاریخ «حقیقی» شکل می دهند. پس «باز-نگری[۷۳]» تاریخ هنگامی رخ می دهد که صداها یا بصیرتها- آنچه که جی. مایکل دش[۷۴] «ضد-فرهنگ تخیل[۷۵]» [xxx] می نامد- وارد بازی دیالکتیکی با انواع موروثی و

---

[۷۳] Re-visioning

[۷٤] J. Michael Dash

[۷٥] The counter-culture of the Imagination

مسلط گفتمان و شناخت در «میراث پدیداری[۷۶]» [xxxi] استعمارگری می شوند و به سوی استحاله ی ادراک به «رمزگان های بازشناسی» نوین قدم بر می دارند.

همین چهارچوب فراهم کننده ی راهی است برای مشاهده ی اینکه چگونه «آنچه که کلاغ گفت»، در سطح مضمونیش، به مثابه یک «آینه ی سخنگو»ی فرهنگ پسا-استعماری عمل می کند. صحنه ی وقوع رمان کروتچ منطقه ای است که «به گونه ای مبهم در مرز بین استانهای آلبرتا[۷۷] و ساسکاتوچوان[۷۸]» قرار دارد [xxxi i] و در آن مردم از کنترل مطلق بر بعد افقی لذت می برند. اما، برای آنها «جهان عمودی کلاً یک راز» (۱۵۸) است، و در یک رشته از مایه ها [موتیفها] مانندگیرکردن مارتین لانگ محتضر« بین آسمان و زمین»، سقوط مرگبار جی جی[۷۹] از درخت، سقوط جری لاپان[۸۰] یا جو لایتنینگ[۸۱] از آسمان یا جنگ اهالی شهر بر ضد آسمان، کروتچ این مسأله را مطرح می کند که کنترل انسانی در بعد دوم بازنمود یک هدف ناممکن است. این گرفتاری میان تقابلهای دوگانه ی مغشوش همچون تقابل میان کنترل افقی و ناتوانی عمودی یک گرفتاری محدودیت آور است، همانگونه که ایزادور هک[۸۲] نشان داده، در یک حالت محض این یا آن، انتقالی است از امنیت نسبی باور به هیچ چیزی که امکان دیدنش نیست، به دیدگاه متضاد باور به اینکه هر آنچه قابل تصور است وجود دارد. این دیدگاه دوم سرانجام او را به کشتن می دهد، چرا که دلیل پنهان تصمیم اوست برای اینکه خودش را در تلاشی عقیم از توپ به هوا پرتاب کند تا به جنگ با آسمان خاتمه دهد.

متن همچنین گستره ای از محدودیت های دوگانه ی[۸۳] مشابهی را عرضه می کند که هم ارز با این بعد فضایی است- به عنوان مثال دو طرح زمانی متعارض [را ارائه می دهد]، به گونه ای که گذر تنها چند فصل، چندین سال از زمان

---

[۷۶] Phenoenal Legacy

[۷۷] Alberta

[۷۸] Saskatchewan

[۷۹] J G

[۸۰] Jery Lapane

[۸۱] Joe Lightning

[۸۲] Isadore Heck

[۸۳] Binary constrictions

تقویمی، و تمام تاریخ استعماری از دوره ی اسب- و- درشکه تا ظهور دکل های حفاری نفت روی چمنزارهای کانادا را دربرمیگیرد. به واقع، محدودیت دوگانه یک اصل اساسی را در کتاب نشان می دهد و محملی را برای خوانش مکان متن به عنوان مجازی برای فضای پسا-استعماری، فراهم می آورد. در « آنچه کلاغ گفت» تضاد دوگانه میان کنترل در یک بعد و ناتوانی و گیجی در بعد دیگر منعکس کننده ی دیالکتیکی فعال در فرهنگ پسا-استعماری است میان رمزگان های موروثی، مطلق و محدودیت آور نظم امپراطوری و رمزگانهای خیالی، متزلزل و رهایی بخش« روابط اصیل» پسا-استعماری.کروتچ، در پایان رمانش، انگاره ای از تیدی و لیبهابر را به کار می برد که در «حلقه ی عریان همه چیز» به گرد هم می آیند تا نکته ای را فرا سوی محدودیت دوگانه عرضه کنند. با اصطلاحات [نقد و فرهنگ] پسا-استعماری، این [نکته] یک برون فکنی تخیلی را به سوی آینده نشان می دهد، جایی که شکستگی های استعمارگری در فرآیند «باز-نگری» که مولد یک «بازسازی ایجابی تخیلی از واقعیت»[۸۴] است، علاج می یابد. [xxxiii]

این بازسازی تخیلی در فرهنگهای پسااستعماری مستلزم صداهای گم شده و تکه های پراکنده است، عناصری که به دست ساختارهای شناختی تمرکزآفرین[۸۵] امپریالیسم به حواشی آگاهی کشانده شده اند، و هم هاجینز و هم کروتچ علاقه ی مشترکی به انگاره هایی دارند که از حیث مضمونی از ثبات مرکزیت زدایی می کنند، در عین حال که شکافها و غیابهایی را که آن ساختارهای ثابت و عظیم تولید می کنند، در معرض دید قرار می دهند. [xxxiv]در اختراع جهان، هاجینز انگاره هایی از ثبات و مرکز را در « قطعه ای قطعی از این جهان»(viii)- قطعی[۸۶] در این جا واجد معنای دوگانه است- پیش رو می نهد تا به سوی از بین بردن آنها قدم بردارد. خانه ی مرکزی کالنی رولیشنزِ کنیلی یک تونل زیرزمینی را در خود پنهان کرده که ورودی اش هرگز یافت نمی شود، غیابی در ساختار یکپارچه ی افسانه ی او که از دست رفتن تمام حافظه ی مادرش وقتی که او در رحم اش بود و نبود ترس در روستاییان کریجدهون را به یاد می آورد. در مرگ کنیلی، غیبتها بدل به حضوری شبحگونه ای می شوند که عناصر زیربنایی برای داستانش را شکل خواهند داد، همانطور که استرابو بکر در میان«ریزه ها و تکه ها»ی وقایع می جنبد و ساحلها را برای «خرده های تاریخ»(viii) زیر پا می گذارد. به واسطه ی ضبط صوت بکر، کثرتی از صداها در روایت به

---

[۸۴] Positive imaginative reconstruction of reality

[۸۵] centralizing

[۸۶] certain

یکدیگر می پیوندند؛ و از طریق اندیشه های شخصیتها، «صداها» ی خلع ید شده ی تاریخ به درون رمان کشیده می شوند. به عنوان مثال، تأملات جولیوس چامپنی[۸۷] در مناظر طبیعی، حضور دو سرخپوست از دوره ی استعماری پیشین را با جادو نمایان می کند، که محاکمه شده و متعاقباً برای قتلی که مرتکب نشده بودند، به دار آویخته شده بودند:

محاکمه به زبان انگلیسی برگزار می‌شود. هرچند که سعی می کنند همه چیز را به خوبی برای سیام-آ-سیت[۸۸] ترجمه کنند، احتمالًا رد و بدل شدن مداوم صداهای ناشناخته‌ی یک زبان خارجی او را بیشتر به یاد جیغ سنجاب‌ها می اندازد...

بر روی سکو، زیر حلقه‌های دار، چشم‌های شکلاتی و مسطح او به طرف مأمور اعدامی که دست‌هایش انگار از طنابی کهنه درست شده، می‌چرخند. گلوها، که از ترس خشک شده‌اند، تنها زمزمه می‌کنند. نمی‌توانند غیر از زمزمه کردن کار دیگری کنند.

اول بهمون بگید جرممون چیه.

در هیچ کجا، در هیچ کدام از جاهایی که او دیده بود، به اینکه دو مرد محکوم، یا حداقل یکی از آن‌ها، آن کلمات را قبل از تنگ شدن حلقه‌ی طناب گفته باشد، اشاره نشده بود. در هیچ کدام از مدارک رسمی یا گزارشهای روزنامه‌ای نیز به اینکه آن‌ها حرفی زده باشند، یا اگر حرفی هم زده باشند، چیزی گفته باشند که سفیدپوست‌ها – که شاهد اعدام آن‌ها بودند – بتوانند از آن سر در بیاورند، اشاره‌ای نشده بود....

ولی به هرحال، این صداها خارج از زمان حضور داشتند...» (۴۱-۲۴۰)

این گزارشهای رسمی، مانند تمام مظاهر ثبات، آنچه را که نمی توانند بشنوند، حذف می کنند. هاجینز آنها را به نقشه ها تشبیه می کند، نقشه های خط و نظم که با آن«جزیره ی واقعی» مطابقت ندارد، که هندسه را به چالش می کشد(۲۲۹) و چشم اندازش «غیر قابل تسلط» است. زندگی کنیلی، نماد استعمارگری افراطی، از بدو تولد شبیه «نقشه ای از راهها» طراحی شده است(۹۰)؛ اما برای مگی، وارث نمادین او، نقشه ها صرفاً جلوی ظرفیتهای هدایتگر غریزه

---

[۸۷] Julius Champney

[88] Siam-a-sit

و حافظه اش را می گیرند، و نمی توانند به او در پیدا کردن راه خانه اش کمک کنند. با این حال، او برای اینکه این مسئله را بفهمد، [و] در نهایت نقشه ها را دور بیاندازد باید مستقیماً با فضاهایی ثابت با نظمی بیگانه، مواجه گردد، و این فرایند، فرایندی مهم در اختراع جهان است. هنگامی که «رمزگانهای بازشناسی» جدید از درون دیده می شوند، نظامهای ثابت به حضور «دیگربودگی[۸۹]» خوشان که در درونشان مستتر است، خیانت می کنند، این مسئله در ازهم گسیختگی گذرای دونال کنیلی و تجزیه ی وی به دوقلوهای همسان، نمادینه می شود، یکی از آن [دوقلو] ها متضادِ نفس[۹۰] مستبدی است که در نهایت مالک او می شود. غیبت این نفس گمشده در نیوورلد[جهان نو] میراث او [کنیلی] برای وید است، کسی که بازتاب خودش را [در آینه ی] هورسمن می بیند تا دریابد که او همزاد پنهان خودش را درون او دفن کرده است. از خلال چنین انگاره هایی، متن هاجینز متضمن این معناست که به سکوت کشاندن دیگری[امری است که] درون مواجهه ی استعماری حک شده است. اما آن همچنین بیانگر این است که آگاهی از این امر می تواند تخیل را به بازیابی جنبه های گمشده ی نفس، غیبت های عادتمند[۹۱] درون آگاهی پسا-استعماری، وا دارد.

پس، وسواس ذهنی نسبت به مفهوم ثبات است که [جنبه های پنهان اثر را] لو می دهد و پایدارترین رهیافت هاجینز برای از میان بردن آن [وسواس] ناپایدار کردن ثبات خاستگاه ها به دست وی است. منتقدان رمان به شمار حیرت آوری از خاستگاه های اسطوره ای و تاریخی توجه کرده اند که به نظر می رسد صور خیال[۹۲] متن بر پایه ی آنها استوار است.[xxxv] اینها، خاستگاه های کلاسیک (تورس، یوروپا[۹۳]، لیکائون[۹۴] و چارون[۹۵]) ، خاستگاه های سلتیک (

---

[۸۹] Otherness

[۹۰] self

[۹۱] habitual

[۹۲] imagery

[۹۳] Taurus- Europa

[۹٤] Lycaon

[۹٥] Charon

تن بو کوئیلینگ[۹۶]، جنگ میان فوموریان[۹۷] و توثا دودانان[۹۸])، خاستگاه های مسیحی و خاستگاه های تاریخی(بنیاد دلوی برادر[۹۹]) را در بر می گیرد. این کثرت گرایی گسترده ی خاستگاه ها مزیت یا چیرگی هر یک از آنها را از میان بر می دارد و حاکی از آن است که « ریزه ها و تکه ها»یی که از آنها به شکلی کج و معوج فرو می ریزد، میراث تاریخی هستند. مد ماذر توماس[۱۰۰]، که در اثر لطمه ی روحی دوران کودکی اش تحت نظم پدرسالارانه ی کنیلی مستقیماً قربانی خشونت استعمارگری است، یقیناً از این [مطلب] مطلع است. در اغلب لحظات رمان، او در حواشی متن سرگردان است، و با وسواس به دنبال زادگاهش می گردد، اما سرانجام، نیاز خود را به[داشتن] خاستگاه های ثابت و معلوم رها می کند و به مرکز نامعین رولیشنز تریلر پارک باز می گردد تا در نهایت به حضوری ماندگار در اجتماع بدل گردد. فرایند عملی[۱۰۱] شناخت[۱۰۲] در اینجا فرایند بازیابی تخیلی[۱۰۳] است و نه واقعی و در پایان رمان، هاجینز در سطح فراداستانی این فرآیند را تا یک بازی کامل در کارناوالی کردن نقیضه[۱۰۴] ای جشن عروسی گسترش می دهد، جایی که او تمام شخصیت های غایب از متن را از طریق خود نظام رسمی نوشتن به حضور فرا می خواند.

شهردارهای شهرهای مختلف جزیره، همراه زن‌هایشان، و بیش از یک عضو شورای قانون‌گذاری منتخب و قاضی‌ها، وکلا، دکترها و تجار آمده بودند...ساکنان قسمت اصلی جزیره هم آمده بودند و روی صندلی‌های کنار دیوارها آرام نشسته‌بودندو نمی‌دانستند باید منتظر چه باشند. اهالی ویکتوریا با ماشین آمده بودند و دسته‌جمعی نزدیک قدح نوشیدنی نشسته و پشت به همه کرده بودند. استان‌دار که نتوانسته‌بود بیاید یک مرد کک مکی قدکوتاه را فرستاد که پیش از اینکه شب به پایان برسد با هرکسی که در سالن حاضر بود یک بار دست داده‌بود؛ از جمله با ژنرال یکی از

---

[۹۶] Tain bo Cuailngen

[۹۷] Fomarians

[۹۸] Tautha de Dannan

[۹۹] The Aquarian Foundation of Brother XII

[۱۰۰] Madmother Thomas

[۱۰۱] operative

[۱۰۲] cognition

[۱۰۳] imagintive

[۱۰۴] Parodic Carnavalization

استان‌های شرقی که در لحظه‌ی آخر با هواپیمایش وارد شده‌بود و مجبور بود به محض اینکه کیک را بریدند برگردد سراغ هواپیمایش. شایعه شده‌بود که نخست وزیر کانادا یک جایی میان جمعیت است، ولی ملکه‌ی انگلستان دعوت جایی دیگر را پذیرفته و با این کار همه را ناامید کرده‌بود. (۳۴۶)

تکنیک کروتچ برای مهم جلوه دادن شکافها و سکوتهای آدمهای خلع ید شده در آنچه کلاغ گفت، از تکنیک هاجین متفاوت است، زیرا کروتچ کمتر به اطلاعات تاریخ در این سطح مضمونی می پردازد و بیشتر با تصویری از دوگانه‌های محدودیت‌آور سر و کار دارد، یک معادل مضمونی برای دیالکتیکی که در زبان روایت عمل می‌کند. از دیدگاه انتقادی پسا-استعماری، می‌توان این دوگانه‌ها را به عنوان میراث‌های مواجهه‌ی استعماری درک کرد: وضیعتی که هم تحت استبداد تاریخ بودن،[و] با این حال به شیوه‌ای تناقض‌آمیز، بریده بودن از آن است، گرفتار میان نظامهای مطلق شناختی کور و قلمروهای طراحی‌شده‌ی[۱۰۵] بازنگری تخیلی که در آن مردم هیچ کنترلی ندارند. در پرداخت کروتچ، این محدودیت‌های دوگانه فراگردی از تعامل دیالکتیکی میان اصطلاحات متضاد را از سر می‌گذرانند که ثبات مرزهای میان آنها را ریشه‌کن می‌کند. هر اصطلاح به اصطلاح دیگر تجاوز می‌کند، ماهیت مطلق آن را تحلیل می‌برد و شکافها یا غیابها را، عناصر مهجور « دیگر بودگی» را، که نظامهای ثابت به صورت اجتناب‌ناپذیری خلق می کنند، مورد خطاب قرار می‌دهد.

به طور مثال لیبهابر، ویراستار و چاپخانه‌دار روزنامه‌ی محلی در شهر بیگ ایندین[۱۰۶]، گذشته را فراموش کرده‌است، اما سه بار در مسیر حوادث رمان آینده را به خاطر می‌آورد. در بطن این از دست دادن حافظه یک مشغله‌ی ذهنی با صنعت چاپ نهفته است: او احساس می کند گوتنبرگ[۱۰۷] «تمام خاطرات گذشته را از موضوعیت انداخته» است و «تنها آینده» رها از «طرح گسترده»ی اوست.(۱۱۶) صنعت چاپ نیاز به حافظه را از میان برده، و به شکلی ناگزیر، گذشته را همچون گزارش بی‌جانی از مظاهر پیروزی دربرگرفته و تثبیت کرده‌است، اما آن همچنین فضاهای حاشیه‌ای را به وجود آورده که در آن صداهای سرکوب‌شده به دست نظام تمامیت‌ساز، می‌توانند صحبت کنند. جری لاپان[۱۰۸] زندانی، مِیل در بند، یکی از انگاره‌های کروتچ برای چنین صداهایی است. او مکررا تلاش می کند

---

[۱۰۵] projected

[۱۰۶] Big Indian

[۱۰۷] Gutenberge

[۱۰۸] Jerrry Lapanne

تا به داخل مکان متن به سوی ریتا لانگ[۱۰۹] بگریزد، کسی که یادداشتهای عاشقانه‌ی جنسی را به زندانیان سراسر کشور می‌فرستد. بنابراین این چاپ[نامه‌ی چاپ‌شده] است که او را برمی‌انگیزد. و حرکت او همواره معطوف به آن است،[و] کنش او تقلایی برای سکنی گزیدن در جایگاه متنیت[۱۱۰] است. اما نیروهای پلیس همیشه آنجا روی سرحدات شهرند تا جلوی او را بگیرند؛ و یگانه موفقیتش منجر به مرگ او می‌شود. از گذر این انگاره، کروتچ غیبت را در سوی دیگر نوشتار[۱۱۱] برجسته می‌کند، معادلی انسانی برای خاطره ای سرکوب‌شده که ظاهراً چاپ گوتنبرگ منسوخش می‌کند. تصویری متناظر[با این معادل انسانی] از آنِ خریدارِ-گاوی است که به شکلی گذرا در متن ظاهر می‌شود تا از تیدی لانگ خواستگاری کند و آنگاه ناپدید گردد،« مثل شخصیتی که به آرامی از این رمان بزرگ حذف شده، رمانی که در آن تمام چاپگران جهان شجاعانه به انتظار شبح گوتنبرگ بودند.»(۷۳)

کروتچ اینگونه با مضمون‌سازی از [صنعت] چاپ فراگردی را به تصویر می‌کشد که از گذر آن یک نظام تمامیت‌ساز می‌تواند رابطه‌ی دیالکتیکی خود را با «دیگری» اش آغاز کند. صنعت چاپ [دیگری را] طرد می‌کند، اما همچنین[به آن] توان می‌بخشد. آن شبیه «میراث پدیداری» تاریخ پسا-استعماری است: سرکوب می‌کند، اما در درونش امکان صدا وجود دارد، دیالکتیکی که می‌تواند یک « بازسازی ایجابی تخیلی از واقعیت» را تولید کند.

محدودیت دوگانه، همچنین، در بازنمایی رمان از مفاهیم نژاد و جنسیت مضمون‌پردازی شده‌است. هر دو مفهوم به شدت نامتوازن‌اند و یک قطب دوگانه بر آنها مسلط است، به شیوه‌ای که جدایی مهلکی را میان اصطلاحات [متقابل] به وجود می‌آورند. به عنوان مثال، طنین نام شهر بیگ ایندین بر ضد این حقیقت است که اقوام بومی در آنجا غیاب تقریباً کاملی دارند. تنها استثنا جو لایتنینگ است، که او هم در یک ماشین و نه یک خانه، زندگی می‌کند. "لیست سرخپوست[۱۱۲]" ، اصطلاحی نژادپرستانه برای فهرست افرادی که سرو الکل برای آنها ممنوع است، صورت‌اسامی کاملی از « هر مرد سفیدپوست بزرگتر از بیست سال در شهر بیگ نایف» را در برمی‌گیرد، اما نام هیچ سرخ‌پوستی در آن دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد این الگوی طرد به طرز پیچیده‌ای به فراگرد زبان گره خورده است، جایی که «نفرین گوتنبرگ»(۱۶۳) حضور صنعت چاپ را به وضعیت «بی‌نام شدن و یک جورهایی آفریده نشدن در داستان

---

[۱۰۹] Rita Lang

[۱۱۰] Locus of Textuality

[۱۱۱] writing

[۱۱۲] Indian List

خود» مرتبط می‌کند.(۷۳) با این حال، گرفتار شدن میان حضور و غیاب، راهی برای میانجی‌گری کردن [۱۱۳] میان اصطلاحات [تقابل] دوگانه است، راهی برای گذشتن از مرزهای میان آنها، و بنابراین آغاز فرآیند فروپاشیدن‌شان. به جز لیبهابر، جو تنها مرد بالغ در منطقه است که در جنگ با آسمان نیست، و بنابراین وضعیت مبهمش در یک محدودیت دوگانه او را قادر می‌سازد تا در محدودیت دیگری میانجیگری کند: محدودیت جداسازی میان انواع مردانه و زنانه‌ی فعالیت.

در تصویری که کروتچ از کلاغ سیاه و شخصیت جِی‌جی ارائه می‌دهد، مضمون‌پردازی جالبی از روشی نهفته است که طی آن اصطلاحات دوگانه خودشان عبور از میان قطبها را و ایجاد شکاف درون هر یک از آنها را تقویت می‌کنند. کلاغ که جنسیتش مبهم است(۹۷) و بنابراین در زمینه‌ی دیگر یعنی کثرت‌گرایی در روابط قدرت زنانه و مردانه میانجیگری می‌کند، در جهان انسانی از جانب جِی‌جی حرف می‌زند. جِی‌جی در اکثر بخش‌های رمان، ساکت است «و تا ابد معصوم»(۶۲)، و می‌تواند تنها در یک حرکت چرخشی به شکل هشت، که نماد لایتناهی است، قدم بردارد. جان ثیم[۱۱۴] درباره‌ی شیوه‌ای می‌نویسد که طی آن حیوانات در برخی متون کانادایی معادلی هستند برای

جهانی که پیش از تفکر خردباور غرب امکان حیات داشته و انواع دوگانه‌ی توصیف را بر ما تحمیل می‌کند. آنها زندگی را پیش از گفتمان، تاریخ و تفکرات قالبی درباب جنسیت بازنمایی می‌کنند. [xxxvi]

می‌توان گفت فرآیند واحدی از دلالت در این متن عمل می‌کند، اما آن [فرآیند] به هر دو اصطلاح از دوگانه‌ی جی‌جی-کلاغ سیاه نیازمند است تا آن [دوگانه] را تولید نماید. جنسیت مبهم کلاغ با سکوت، معصومیت جی‌جی و ارتباط او با لایتناهی ترکیب می‌شود تا هر آنچه را که متضاد خردورزی دنیا-محور[۱۱۵] لیبهابر است، نشان دهد. اما در همان حال، دوگانه‌ی جی‌جی- کلاغ سیاه به سمت واسازی[۱۱۶] این دلالت پیشا-عقلانی[۱۱۷] گام برمی‌دارد، وقتی که جی‌جی شروع به صحبت به زبان زرگری انگلیسی [۱۱۸] می‌کند و ما پی می‌بریم که معمولاً هر آنچه کلاغ می‌گوید

---

[۱۱۳] Mediating

[۱۱٤] John Theiem

[۱۱٥] World- centered rationality

[۱۱٦] deconstruction

[۱۱۷] Pre-rational

[۱۱۸] Pig-latin

افاضاتی خرده‌گیرانه و سرسری در باب رفتار انسانی است که به نظر می‌رسد از نقاب مضحک یک خدای همه‌دانِ مردسالار ناشی می‌شود.

رمان با انگاره ای از [یافتن] راهِ‌حل در انفصال دوگانه[۱۱۹] به پایان می‌رسد،تضادهای مردانه و زنانه، گذشته و حال، حضور و غیاب، سکوت و صدا ،در لحظه‌ی بلاتکلیفی و تعلیق، به شکل نمادین گردهم کشانده می‌شود، لحظه‌ای که هر دو اصطلاحِ نوع روایی[۱۲۰] متن- واقع‌گرایی و فانتزی- را ملزم به تداوم این گرد هم آمدن می کند. در سراسر رمان، لیبهابر و تیدی لانگ، قطب‌های متضاد یک نظام دوگانه، جدا از هم نگه داشته می‌شوند، مارتیک لانگ مرده، که به نظر لیبهابر غائب اما به نظر تیدی حاضر است، سدی غیرقابل عبور میان آنها برمی‌افرازد.

اما در انتهای رمان، لیبهابر که وسواسش با کلمات در بطن از دست‌دادن حافظه‌اش نهفته، و تیدی، که « قصد داشت چند یادداشت تهیه کند، اما نکرده»، و حالا« همه چیز را به خاطر می‌آورد» در کنار هم آورده می‌شوند، او [لیبهابر] «اولین و آخرین مرد» و او [تیدی] رویابین- جهان[۱۲۱]، «که رویای جهان را به سر دارد» و نمی‌تواند « خاطره اش را از آن لحظه بگوید».(۲۱۶،۲۱۴) هنگامی که هر یک از آنها دیگری را با آغوش باز می‌پذیرد، کلاغ‌ها، بیرون، « در حال قارقار کردن‌اند». (۲۱۸)، در لحظه‌ی لایتناهی بلاتکلیفی و تعلیق که امر واقعی را با امر جادویی در تخیل برانگیزاننده، به هم می‌آمیزد.

بنابراین، هم « اختراع جهان» و هم «آنچه کلاغ گفت» نوعی گفتمان پسا-استعماری را مضمون‌پردازی می‌کنند که مستلزم تجدیدِ قوای صداهای سرکوب شده‌است و برای یک «بازسازی ایجابی تخیلی از واقعیت» محوری است. هر دو متن کثرت‌گرایی و شکافها را در معرض دید قرار می‌دهند- آنهایی که از مواجهه‌ی استعماری و خود نظام نوشتن به‌وجود آمده‌اند؛ و در هر دو متن، حضورهای به حاشیه رانده‌شده به سوی مرکز هجوم می‌آورند و مکان هر متن، منطقه‌ای تعیین شده‌است که مجازی از فرهنگ پسا-استعماری در مقام یک کل است. و در هر متن، تاریخ به گونه‌ای کوتاه‌شده است که نیروهای عامل در روابط اجتماعی واقعی فرهنگ، به شکلی استعاری، به بازی کشیده می‌شوند. برخورد متافیزیکی یا بصیرت مضاعفی که «ذاتی تاریخ استعماری» یا زبان است، به شکل استحاله‌یافته، و

---

[۱۱۹] Binary Separation

[۱۲۰] narrational

[۱۲۱] The World-Dreamer

در زبان متضاد روایت متن خلاصه می‌شود و در سطح مضمونی آن بازتاب می‌یابد. این نوع از روایت خواننده را ملزم می‌دارد که رمان را به شیوه‌ای دیالکتیکی بخواند و از زوال یکی از دو نوع روایی در دیگری جلوگیری کند، اما در عین حال به تضعیفی در نظم عظیم تمامیت‌ساز پی‌برد که دیالکتیک در هر یک [از دو نوع روایی] ایجاد می کند از این رو، این متون خواهان نوعی از فرآیند خوانش‌اندکه در آن تخیل برانگیخته می‌شود تا «رمزگان‌های بازشناسی» جدید و رهایی‌بخش را به هستی فراخواند. استدلال من این است که این عناصر شاخصه نمای متون رئالیسم جادویی پسا-استعماری هستند.

اگر بدین‌سان رئالیسم جادویی به عنوان گفتمانی پسا-استعماری در نظر گرفته‌شود، می‌توان چهارچوبی برای خوانش متون در میان فرهنگ‌های پسا-استعماری تدوین کرد که نه تنها بر اساس شرایط مشابه حاشیه نشینی در رابطه با فرهنگ‌های کلان‌شهری است، بلکه همچنین، بر اساس پاسخ ادبی مشترکی به شرایط پسا-استعماری است. این[پیشنهاد] ممکن است با آنچه ای. دی. بلاجت[۱۲۲] در ذهن دارد متناظر باشد، وقتی که او درباره‌ی این امکان گمانه‌زنی می‌کند که ادبیات اسپانیایی-آمریکایی می‌تواند ماتریسی برای «گفتگو بین کانادایی‌های کر» [xxxvi i]، زبان انگلیسی و فرانسه فراهم آورد. – گارسیا مارکز، از این نظر، از یک سو میان آکوئین[۱۲۳] و میرون[۱۲۴] و از سوی دیگر، هاجینز، کروتچ و اونداتجه[۱۲۵] میانجی‌گری می‌کند. چنین ماتریسی می‌تواند مبنایی برای مقایسه‌ی آثاری فراهم آورد که از نظر گونه‌ی ادبی کاملاً متفاوت‌اند، و در مقایسه با آن [مبنا]، یک خوانش تطبیقی، به عنوان مثال، از سلمان رشدی و رودنی هال[۱۲۶]، احتمالاً مثمرثمر واقع می‌شود، اگرچه در نگاه اول عجیب به نظر می‌رسد. انواع خوانش افراطی متون پسا-استعماری مستمراً به‌وجود می‌آیند و قطعیت ثابت نظام‌گونه‌ای سنتی را به چالش می کشند، تا آنجاکه وقتی ویلسون هریس[۱۲۷]، در اثر انتقادی نافذش، زهدان فضا[۱۲۸]، متذکر می‌شود که درون «به اصطلاح

---

[۱۲۲] E. E. Bludgett

[۱۲۳] Aquin

[۱۲۴] Miron

[۱۲۵] Ondaatje

[۱۲۶] Rodney Hal

[۱۲۷] Wilson Harris

[۱۲۸] The Womb of Space

واقع‌گری» واس[۱۲۹] اثر پاتریک وایت[۱۳۰]، یک « تخیل غریب ویرانگر» وجود دارد، او نه تنها یک راهکار جدیدِ تفسیر برای خود متن ارائه می‌دهد، بلکه همچنین روشی را پیش رو می‌نهد که خوانش متن را تا تخیل میان-فرهنگی[۱۳۱]ای به عقب خواهد برد که مطالعات پسا-استعماری، در بهترین حالت ممکن، به بهبود آن کمک می‌کنند. استدلال او این است که متن واس این امکان را برای ما فراهم می‌کند تا

واقع گرایی و ادبیات تخیلی را در مقام آستانه‌ای برای ورود به تکامل و کیمیاگری درنظر آوریم. آن آستانه جزئی از «پل ذهنی» درون و میان فرهنگ‌هاست... [xxxvi i i]

درون خود فرهنگهای پسا-استعماری متفاوت، این رویکرد به رئالیسم جادویی می‌تواند به گونه‌ای عمل کند که این نوع به ظاهر جدید داستان در امتداد آثار ظاهراً متفاوت داستانی‌ای شناخته شود که در آنها یک سبک متضاد[۱۳۲]، و مزیت حاصل از کثرت‌گرایی، پژواکی علیه میراث پسا-استعماری دارد: فرشته‌ی باتلاق[۱۳۳] اثراتل ویلسن[۱۳۴] و قلاب دوشاخه[۱۳۵] اثر شیلا واتسن[۱۳۶] نمونه‌هایی از این دست هستند. همانطور که دابلیو. ایچ. نیو[۱۳۷] در کتاب «بیان کردن غرب» خاطرنشان می‌کند، تضاد میان نیاز به صورت بخشیدن[۱۳۸] به تجربه و درک این مطلب که پهنه‌ی کانادا «فاقد صورت» است، تنشی در دل تجربه‌ی کانادایی [xxxi x] ایجاد می‌کند، تنشی که در کانون زبان روایت، در متون رئالیسم جادویی معاصر، قراردارد. این مسئله حاکی از آن است که دیدگاه انتقادی‌ای که سنت ادبی کانادا را یا به طور کلی هر فرهنگ پسا-استعماری دیگری را، به صورت «گسسته» می‌بیند، [یعنی به شکل] سنتی که در آن نویسندگان، در

---

[۱۲۹] Voss

[۱۳۰] Patrick White

[۱۳۱] Cross cultural

[۱۳۲] oppositional

[۱۳۳] Swamp Angel

[۱۳٤] Ethel Wilson

[۱۳٥] The Double Hook

[۱۳٦] Sheila Watson

[۱۳۷] W. H. new

[۱۳۸] Formalize

آثار ادبی ظاهراً استعماریِ زمانهای پیشین « گذشته‌ای پایدار» [xl] را نمی‌یابند، ممکن است خود را از درک انواع پیوستگی‌هایی محروم کند که در زیرسطح طبقه‌بندی‌های گونه‌ای تثبیت‌شده در جریان‌اند.

بنابراین اگر رئالیسم جادویی به عنوان گفتمان پسا–استعماری در نظر گرفته شود، می‌توان گفت که آن پاسخی ایجابی و رهایی‌بخش به رمزگان‌های تاریخ امپراطوری و به میراث گسیختگی و گسستگی‌اش، فراهم می‌آورد. متون رئالیسم جادویی با فهماندن تقابل‌های دوگانه، و غالباً سلطه‌گر شرایط واقعی اجتماعی، از گذر «آینه‌ی سخنگوی زبان ادبی‌شان» تلویحاً حاکی از آنند که راهبردهای توانمندساز برای آینده مستلزم بازنگری واحدهای[۱۳۹] به ظاهر استبدادی گذشته در یک دوباوری[۱۴۰] پیچیده و تخیلیِ «به خاطر آوردن آینده» است. آنها به ما می‌گویند که این فراگرد می‌تواند «ریزه‌ها و تکه‌ها»ی خشونت و دیگر بودگی استعماری را درون «رمزگان‌های بازشناسی» جدیدی مستحیل کند که در آن مردمان خلع ید شده، سرکوب‌شدگان و حاشیه‌نشینان نظامهای سلطه‌ی ما می‌توانند دوباره به صدای خود دست یابند، و وارد پیوستگی دیالکتیکیِ اجتماع و مکان در حال تکوینی شوند که میراث فرهنگی «واقعی» ماست.

---

[i] بررسی‌هایی درباره‌ی استفاده‌ی نقادانه از این اصطلاح را می‌توان در مقالات زیر یافت:

Amary ll Chanady, ” The Origins and Development of Magic Realism in Latin American Fiction” in Magic Realism and Canadian Literature, ed. Peter Hinchcliffe and Ed Jewinski (Waterloo: Univ. of Waterloo Press, 1986), 49-6060; Roberto Gonzales Echevarria, Ale jo Carpentier: The Pilgrim at Home (Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1977), pp.108-29; Fredric Jameson, "On Magic Realism in Film," Critical Inquiry, 12 (1986), 301-03; Jean Weisgerber, "Le Realism Magique: la locution et la concept,"Rivista di letteraturemoderne e comparate, 35, Fasc. 1 (1982), 27-53; and Robert Wilson, Review of Geoff Hancock, ed. Magic Realism in Quarry, 32, No. 2 (Spring 1983), 84-91.

همچنین تمایزات مهم درباره‌ی استعمال این اصطلاح در مقالات زیر بررسی شده‌اند:

Susan Beckmann, "The Place of Experiment," Canadian Literature, 89(Summer 1981), 152-55; Enrique Anderson Imbert, "'Magical Realism' in Spanish-American Fiction," International Fiction Review, 2, No. 1 (Jan. 1975), 1-8; James Irish, "Magical Realism: A Search for Caribbean and Latin-American Roots," Literary Half-Yearly, 11, No. 2 (July 1970), 127-39; and Seymour Menton, "Jorge Luis Borges, Magic Realism," Hispanic Review, 50 (1982), 411-26.

---

[۱۳۹] units

[۱۴۰] Double-Think

[2] Jacques Stéphen Aléxis, "Of the Marvellous Realism of the Haitians," *Présence Africaine*, Nos. 8-10 (June-Nov. 1956), 269. For discussions of the "marvellous," see also M. Ian Adams, *Three Authors of Alienation: Bomba, Onetti, Carpentier* (Austin and London: Univ. of Texas Press, 1975), p. 82; and J. Michael Dash, "Marvellous Realism — The Way Out of Negritude," *Caribbean Studies*, 13, No. 4 (1973), 57-70 and *Literature and Ideology in Haiti: 1915-1961* (London: Macmillan, 1981), 190-202.

[3] The term, writes Echevarría, pp. 111-12, 116, has "neither the specificity nor the theoretical foundation to be convincing or useful," since "... the relationship between the three moments when magical realism appears are not continuous enough for it to be considered a literary or even a critical concept with historical validity." In regards to the novels of the Latin-American "boom," critical use of the concept has "rarely gone beyond 'discovering' the most salient characteristics of avant-garde literature in general."

[4] Jameson, p. 302.

[5] Echevarría, p. 108.

[6] *Ibid.*, p. 110.

[7] Jean-Pierre Durix, in "Magic Realism in *Midnight's Children*," *Commonwealth*, 8, No. 1 (Autumn 1985), 57-63, applies the concept to Salman Rushdie's work, while Jameson, p. 302, mentions it in reference to Amos Tutuola. The discussion of magic realism in the context of English-Canadian fiction was initiated by Geoff Hancock in "Magic Realism, or, the Future of Fiction," *Canadian Fiction Magazine*, 24-25 (Spring/Summer 1977), 4-6 and followed up in his introduction to his anthology *Magic Realism* (Toronto: Aya Press, 1980), 7-15. Since then, numerous critical works have continued this trend. See, for example, Beckmann, pp. 152-55; Cecelia Coulas Fink, "'If Words Won't Do, and Symbols Fail': Hodgins' Magic Reality," *Journal of Canadian Studies*, 20, No. 2 (Summer 1985), 118-31; Geoff Hancock, "Magic or Realism: The Marvellous in Canadian Fiction," *The Canadian Forum* (March 1986), 23-35; Keith Maillard, "'Middlewatch' as Magic Realism," *Canadian Literature*, 92 (Spring 1982), 10-21; Shirley Neuman and Robert Wilson, *Labyrinths of Voice: Conversations with Robert Kroetsch* (Edmonton: NeWest Press, 1982); Uma Parameswaran and G. Sekhar, "Canadian Gothic," *CRNLE Reviews Journal* (May 1982), 65-67; and Robert Wilson, Review of Hancock, ed., *Magic Realism*, pp. 84-91, and "On the Boundary of The Magic and The Real: Notes on Inter-American Fiction," *The Compass*, 6 (1979), 37-53.

[8] See Weisgerber, p. 45.

[9] Linda Kenyon, "A Conversation with Robert Kroetsch," *The New Quarterly*, V, No. 1 (Spring 1985), 15. See also Stanley McMullin, "'Adams Mad in Eden': Magic Realism as Hinterland Experience" (in Hinchcliffe, pp. 13-22), who reads magic realism as implicitly "ex-centric."

[10] This reading of magic realism's mode of narration takes issue with those approaches that suggest a seamless interweaving of, or synthesis between, the magic and the real: see, for example, Maillard, p. 12, and Fink, p. 119.

[11] Jack Hodgins, *The Invention of the World* (1977; rpt. Scarborough: Signet, 1978), p. 3. Further references are to this edition and appear in the text.

[12] Robert Kroetsch, *The Crow Journals* (Edmonton: NeWest Press, 1980), p. 23.

[13] See Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford: Clarendon Press, 1982), p. 108.

[14] M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, ed. Michael Holquist (Austin and London: Univ. of Texas Press, 1981), 263.

[15] David Carroll, "The Alterity of Discourse: Form, History, and the Question of the Political in M. M. Bakhtin," *Diacritics*, 13, No. 2 (Summer 1983), 77.

[16] Helen Tiffin, "Commonwealth Literature: Comparison and Judgement," in *The History and Historiography of Commonwealth Literature*, ed. Dieter Riemenschneider (Tübingen: Gunter Narr, 1983), p. 32.

[17] Coral Ann Howells, "Re-visions of Prairie Indian History in Rudy Wiebe's *The Temptations of Big Bear* and *My Lovely Enemy*," in *Revisions of Canadian Literature*, ed. Shirley Chew (Leeds: Univ. of Leeds, Institute of Bibliography and Textual Criticism, 1984), p. 61. For detailed discussions of this process within the languages of post-colonial cultures, see David T. Haberly, "The Search for a National Language: A Problem in the Comparative History of Post-Colonial Literatures," *Studies in Comparative Literature*, 11, No. 1 (1974), 85-97; D. E. S. Maxwell, "Landscape and Theme," *Commonwealth Literature*, ed. John Press (London: Heinemann, 1965), 82-89; W. H. New, "New Language, New World," in *Awakened Conscience: Studies in Commonwealth Literature*, ed. C. D. Narasimhaiah (New Delhi: Sterling, 1978), 360-77; Uma Parameswaran, "Amid the Alien Corn: Biculturalism and the Challenge of Commonwealth Literary Criticism," *WLWE* 21, No. 1 (Spring 1982), 240-53; and Helen Tiffin, "Commonwealth Literature: Comparison and Judgement," pp. 19-35 and "Commonwealth Literature and Comparative Methodology," *WLWE* 23, No. 1 (Winter 1984), 26-30.

[18] Howells, p. 62.

[19] See R. E. Watters, "Original Relations," *Canadian Literature*, 7 (Winter 1961), 6-17.

[20] Gabriel García Márquez, *One Hundred Years of Solitude*, trans. Gregory Rabassa (1967; rpt. New York: Avon, 1971), p. 383.

[21] Michael Holquist, Introduction to Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. xxviii.

[22] John S. Brushwood, *The Spanish American Novel: A Twentieth-Century Survey* (Austin and London: Univ. of Texas Press, 1975), 282-84, notes a link between a "telescoping of time" and the use of "transcendent regionalism" in novels that employ abstract narrative techniques in depicting seemingly "real" people attached to a familiar world. W. H. New's observation in "Beyond Nationalism: On Regionalism," *WLWE* 23, No. 1 (Winter 1984), 17, that the region in post-colonial

cultures can stand for the "social variations within the society" suggests that this approach to regionalism is not restricted to works of magic realism in the "new" literatures.

[23] Robert R. Wilson, in "The Metamorphoses of Space: Magic Realism" (in Hinchcliffe, pp. 61-74), conceives of magic realism as a "fictional space created by the dual inscription of incompatible geometries." Wilson's "principle of spatial folding" could provide yet another means of envisioning magic realism's thematic level as a "template" of what I read as the oppositional system of incompatible discursive modes in magic realism's language of narration.

[24] See David L. Jeffrey, "Jack Hodgins and the Island Mind," *Book Forum*, 4, No. 1 (1978), 72.

[25] In an interview with Alan Twigg in *For Openers* (Madeira Park: Harbour Publishing, 1981), p. 192, Hodgins notes: "It's possible to see the history of Vancouver Island as the history of failed colonies. So I chose [the title] *The Invention of the World* because it implies that the different levels of the novel are allegorical. . . ."

[26] See Jeffrey, p. 75.

[27] Fink, p. 125.

[28] Dash, "Marvellous Realism — The Way Out of Negritude," p. 65.

[29] Echevarría, p. 259.

[30] Dash, "Marvellous Realism — The Way Out of Negritude," p. 66.

[31] See Wilson Harris, "The Phenomenal Legacy," *The Literary Half-Yearly*, 11, No. 2 (July 1970), 1-6.

[32] Robert Kroetsch, *What the Crow Said* (Don Mills: General Publishing, 1978), p. 36. Further references are to this edition and appear in the text.

[33] Dash, "Marvellous Realism — The Way Out of Negritude," p. 66.

[34] Jameson, pp. 303, 311, notes that Latin-American magic realist films depict history as "history with holes, perforated history," and he advances ". . . the very provisional hypothesis that the possibility of magic realism as a formal mode is constitutively dependent on a type of historical raw material in which disjunction is structurally present. . . ." This observation helps explain why magic realism may be especially viable as a mode of discourse in post-colonial cultures.

[35] See Fink, p. 122; Jan C. Horner, "Irish and Biblical Myth in Jack Hodgins' 'The Invention of the World'," *Canadian Literature*, 99 (Winter 1983), 11; Jeffrey, p. 75; Robert Lecker, "Haunted by a Glut of Ghosts: Jack Hodgins' *The Invention of the World*," *Essays in Canadian Writing*, 20 (Winter 1980-81), 85, 95; and Joann McCaig, "Brother XII and *The Invention of the World*," *Essays in Canadian Writing*, 28 (Spring 1984), 128-40.

[36] John Thieme, "Beyond History: Margaret Atwood's *Surfacing* and Robert Kroetsch's *Badlands*," in *Re-visions of Canadian Literature*, p. 74.

[37] E. D. Blodgett, *Configuration: Essays on the Canadian Literatures* (Downsview: ECW Press, 1982), p. 34.

[38] Wilson Harris, *The Womb of Space* (Westport, Conn.: Greenwood, 1983), pp. 69-70.

[39] W. H. New, *Articulating West* (Toronto: New Press, 1972), p. xxv.

[40] Diane Bessai, "Counterfeiting Hindsight," *WLWE*, 23, No. 2 (Spring 1984), 359.

View publication stats