Structuralist Narratology versus Cognitive Narratology in Amy Tan's The Kitchen God's Wife*

Ahmad Sedighi[1], Roya Yaghoubi[2], Tahmineh Kord Gharachorlou*[3]

[1] Assistant Professor, Department of Persian Literature and Foreign Languages, Islamic Azad University of Tehran - South, Iran..
[2] Assistant Professor, Department of Persian Literature and Foreign Languages, Islamic Azad University of Tehran - South, Iran..
[3] PhD student, Department of Persian Literature and Foreign Languages, Islamic Azad University, Tehran-South, Iran.

10.22080/RJLS.2025.27819.1503

Received:
1403-07-18
Accepted:
1404-03-16

Keywords:
plot; structure; cognition; emotions; consciousness.

Abstract

According to Gérard Genette, within structuralist narratology the plot of a story, as the organizing principle of actual events, reveals the structure of the text. His theory revolves around the categories of time, mood, and voice, which constitute the fundamental elements added to the raw material of narrative. Narrative time differs from chronological time in the external world. Mood depends on the perspective adopted by the narrator, whereas voice refers to the narrator's position in relation to the story. In first-person narratives, the narrator recounts a story embedded within another story, encompassing both past and present, and employs these temporal dimensions to control events, characters, and the production of meaning. Cognitive narratologists, however, challenge this view. Although they acknowledge the importance of plot, they argue that it is insufficient for explaining meaning. They emphasize the significance of the consciousness of fictional characters, the text itself, and the reader, aspects that structuralists and Genette have largely neglected. They maintain that structuralism is unable to explain how literary meaning is experienced by readers. Meaning emerges through the interaction between the text and the minds of both characters and readers. In *The Kitchen God's Wife*, narrative structures alone cannot adequately represent the emotions of Pearl and Winnie. Readers must engage with their psychological states in order to grasp the overall meaning of the novel. This article argues that Genette's theory is not comprehensive enough to account for all dimensions of meaning in the text, since it overlooks the role of the text as a medium connecting the emotions of fictional characters and readers.

* **Corresponding Author:** PhD student, Department of Persian Literature and Foreign Languages, Islamic Azad University, Tehran-South, Iran.

Address: Department of Persian Literature and Foreign Languages, Islamic Azad University, Tehran-South, Iran.

Email: tahmineh.kord@iau.ac.ir
Tel: 09122331609

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

1. Introduction

Structuralist narratologists, influenced by Russian Formalism, generally assume that form determines meaning. Likewise, Genette seeks meaning within the structural layers of narrative, where the narrator begins from the external world and subsequently recounts a story within another story through references to both past and present.

As Wallace Martin observes, "Stories can be conceived as spaces in which imagination intersects with reality" (1986, p. 18). In this sense, writers draw inspiration from the real world while simultaneously using fiction as a space in which to narrate aspects of their personal experiences. Authors often intertwine reality and imagination, thereby blurring the boundaries between them. Similarly, Frank Kermode argues that "form and meaning always maintain a reciprocal relationship" (1987, p. 33). He regards form, or narrative structure, as the central focus of critical analysis, emphasizing its mutual relationship with meaning. Plot, or narrative structure, refers to the arrangement of events according to the author's design.

Cognitive narratologists challenge this structuralist emphasis and argue that although attention to plot is essential, it is insufficient for understanding narrative meaning. Monika Fludernik contends that "narrative is not merely a sequence of events; rather, it is grounded in human experience" (2009, p. 59). She separates narrativity from plot and proposes that narrativity should be redefined in terms of experientiality (2009, p. 109). According to Fludernik, narrativity depends upon the experiences represented in the text, and readers derive such narrativity through their own consciousness and experience. As she further explains, "Narrativity must be detached from the discussion of plot and redefined as the representation of experience. Actions, intentions, and emotions all constitute aspects of human experience reported in narrative" (2009, p. 109).

Cognitive narratologists further maintain that structures alone cannot adequately explain literature. As Wallace Martin argues, "This cannot tell us anything interesting or useful about literature" (1986, p. 28), because the consciousness of both characters and readers is overlooked. Narrative meaning is generated through the interaction between the text and the minds of fictional characters and readers.

Genette distinguishes between two narrative levels: story and discourse. According to Jonathan Culler, a story consists of "a sequence of actions and events assumed to constitute an independent process," whereas discourse is "the mediated representation of those events" (2000, p. 107). Genette himself maintains that the study of narrative "refers to the examination of relationships, specifically the relationship between discourse and the act of narration" (*Narrative Discourse*, 1983, p. 27). For Genette, discourse concerns the production of narrative through words and sentences, which become the object of critical analysis. Cognitive narratology, by contrast, argues that the human mind and brain govern the production of narratives. Human cognition gives rise to narrative structures. Thus, when Amy Tan writes about mothers and daughters, it is her own experiences and cognitive frameworks that take precedence over purely textual structures.

This study argues that plot, text, character, and reader are all indispensable components of narrative, yet the consciousness governing fictional characters occupies a more prominent role. Such consciousness is shaped through the dynamic interaction of the text, and meaning emerges beyond words and sentences within the minds of both characters and readers.

2. Research Questions and Methodology

The methodology adopted in this study is based on a comparative examination of Genette's narratology and cognitive narratology. The article first outlines the principles of Genette's theory and then contrasts them with the assumptions of cognitive narratology. Finally, it draws conclusions regarding their applicability to *The Kitchen God's Wife*. The article seeks to answer

the following question: Can Genette's narratology adequately address all the issues that a literary critic may encounter in Amy Tan's *The Kitchen God's Wife*?

3. Findings and Conclusion

The present article has offered a new perspective on narratology in *The Kitchen* God's Wife. Findings suggest that readers who approach the novel exclusively through the framework of Gérard Genette overlook important dimensions of the narrative, particularly the emotions and consciousness of both fictional characters and readers. Genette focuses primarily on words, sentences, and grammar as the structural foundations of narrative and argues that the narrator exercises sufficient control over events to determine and communicate the overall meaning of the text. He emphasizes the moment of perception, which he conceptualizes as focalization: the perceiving subject functions as the focalizer, while the object perceived becomes the focalized object. Through focalization, the focalizer may achieve understanding at a particular moment.

Cognitive narratologists, however, argue that Genette's analysis remains confined to the level of sentences. Although these sentences construct the structure and plot of the narrative, other dimensions of the text are neglected. Understanding is not an instantaneous event but rather a long-term process. Pearl and Winnie have reflected upon their relationship over many years and gradually come to realize that change is necessary for reconciliation. Through the retelling of their lives in both past and present, they revisit their experiences through words and sentences. Beneath these linguistic structures, however, lies a deeper grammar that reveals the troubled psychological attitudes they harbor toward one another.

By portraying the hardships of their lives, the author guides the characters in such a way that readers themselves come to experience their emotional conditions. Emotions, working together with reason, play a crucial role in enabling the characters to recognize their mistakes. These fictional figures attempt to employ rational judgment in selecting the simplest and most effective solutions to their problems. Consequently, the author's cognitive schema influences the narrative structures employed by the narrators, creating a formal framework that activates the reader's mind and ultimately generates the overall meaning of the story.

علمی پژوهشی

روایت‌شناسی ساختارگرا در برابر روایت‌شناسی شناختی در داستان همسر خدای آشپزخانه اثر امی تن*

احمد صدیقی[۱]، رویا یعقوبی[۲]، تهمینه کرد قراچورلو*[۳]

10.22080/RJLS.2025.27819.1503

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۱۸
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۱۶

چکیده

ژرار ژنت معتقد است در روایت‌شناسی ساختارگرا پی‌رنگ یک داستان به عنوان شکل‌دهنده‌ی رویدادهای واقعی، ساختار متن آن را نمایان می‌سازد. نظریه‌ی او شامل بررسی زمان، وضعیت و صدا می‌باشد که به عنوان مفاهیم پایه‌ای به ماده‌ی اولیه‌ی داستان اضافه می‌شوند. زمان درونی داستان متفاوت از زمان دنیای بیرون است. وضعیت، بستگی به دیدگاهی دارد که راوی به کار می‌برد و صدا مربوط به راوی داستان است. در داستان اول شخص، راوی، داستانی درون داستان دیگر را باز می‌گوید که شامل گذشته و حال می‌باشد و آن‌ها را برای کنترل کردن رویدادها، شخصیّت‌ها، و تولید معنا به کار می‌برد. در حالی که روایت شناسان شناخت‌گرا با نظرات او مخالف هستند و می‌گویند توجّه به پی‌رنگ داستان اهمیّت دارد ولی برای تولید معنا کافی نیست. آن‌ها می‌گویند که ذهنیّت شخصیّت داستان، متن و خواننده از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار هستند که ساختارگراها و ژنت آن‌ها را نادیده گرفته‌اند. آنان اظهار می‌دارند که ساختارگراها نمی‌توانند درباره‌ی معنای ادبیات به خواننده مطلبی بگویند. معنای داستان از طریق متن در ذهن شخصیّت داستان و خواننده شکل می‌گیرد. در داستان همسر خدای آشپزخانه، ساختارها نمی‌توانند عواطف پرل یا وینی را نشان دهند. خواننده باید درباره‌ی موقعیت‌های روانی آنان بیاندیشد تا معنای کل داستان را درک کند. این مقاله تلاش می‌کند که نشان دهد نظریه‌ی روایت ژنت آن قدر جامع نیست که تمام جنبه‌های معنایی را در این داستان نشان دهد. زیرا متن به عنوان وسیله‌ی ارتباط بین عواطف شخصیّت‌های داستان و خواننده نادیده گرفته شده است.

کلیدواژه‌ها:
پی‌رنگ، ساختار، شناخت، عواطف، ذهنیّت.

* **نویسنده مسؤول:** تهمینه کرد قراچورلو
آدرس: گروه ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران جنوب، تهران، ایران.
ایمیل: tahmineh.kord@iau.ac.ir
تلفن: ۰۹۱۲۲۳۳۱۶۰۹

[۱]- استادیار، گروه آموزشی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی تهران-جنوب، ایران. رایانامه: royayaghoubi@gmail.com
[۲]- استادیار، گروه آموزشی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی تهران- جنوب، ایران. رایانامه: dr_sedighi2002@yahoo.com
[۳]- دانشجوی دکتری، گروه آموزشی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی تهران - جنوب، ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: tahmineh.kord@iau.ac.ir

۱ مقدمه

روایت‌ها افکار و کنش‌های انسانی را در دوره‌های مختلف زندگی نشان می‌دهند. آن‌ها متن‌هایی هستند که اطلاعاتی درباره‌ی اعتقادات، ارزش‌ها، تجربیات، تفسیرها و افکار شخصیّت‌های داستان به خواننده می‌دهند. آن‌ها در دوره‌های مختلف تاریخی تأثیرات خود را بر خوانندگان داشته‌اند. بیشتر منتقدان اعتقاد دارند که داستان‌ها طرحی از روایت‌های طولانی هستند که از قرن هیجدهم میلادی به دلیل تغییر شرایط اجتماعی در جهان شکل گرفته و مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۱-۱- بیان مساله

برخی روایت‌شناسان تحت‌تأثیر فرمالیست‌های روسی، فکر می‌کنند فرم، معنا را تعیین می‌کند. ژنت نیز چون بر این باور است در لایه‌های ساختاری داستان به دنبال معنا می‌رود که در آن راوی، داستان را از جهان خارج شروع کرده و سپس داستانی درون داستان دیگر را از گذشته و حال گزارش می‌دهد.

والاس مارتین می‌گوید، «داستان‌ها می‌توانند به عنوان فضایی تصور شوند که در آن خیال (...) با واقعیت تلاقی می‌کند» (۱۹۸۶، ص ۱۸). به این معنی که نویسنده از دنیای واقعی الهام گرفته و داستان خود را می‌نویسد. در عین حال، داستان محلی برای نویسنده است که تجربهٔ شخصی بخش از زندگی‌اش را بگوید. نویسنده معمولا واقعیت‌ها را با خیالات خود به هم بافته و مرز میان آن‌ها را به ابهام می‌کشاند. از این جهت، فرانک کرمود اظهار می‌دارد که «فرم و معنا همیشه رابطه دو طرفه دارند تا بتوانند با یکدیگر خلاقانه رفتار کرده یا رابطه را از فرم بیندازند» (۱۹۸۷، ص ۳۳). او فرم یا ساختار داستان را نقطهٔ مرکزی تحلیل منتقد می‌داند که رابطهٔ دو طرفه با مفهوم متن دارد. پی‌رنگ یا ساختار داستان، توالی رویدادها بر اساس نظم نگارنده می‌باشد.

روایت‌شناسان شناختی با ساختارگراها مخالفند و می‌گویند که ملاحظهٔ پی‌رنگ یک داستان مهم است اما برای یافتن معنای داستان کافی نیست. مونیکا فلادرنیک اعتقاد دارد که: «روایت فقط یک توالی رویدادها نیست؛ این‌ها دستاورد تجربیات بشر می باشند و به این دلیل در داستان‌ها آورده می‌شوند» (۲۰۰۹، ص ۵۹). او روایتمندی را از پی‌رنگ جدا کرده و می‌گوید بر اساس تجربه باید روایتمندی دوباره تعریف شود (۲۰۰۹، ص ۱۰۹). روایتمندی بستگی به تجربه‌ای دارد که در متن وجود دارد. و خواننده این روایتمندی را از طریق خودآگاهی و تجربهٔ خود کسب می‌کند. او می‌گوید «روایتمندی روایت باید از بحث پی‌رنگ جدا شده و به عنوان بازنمایی تجربه بازتعریف شود. رفتارها، اهداف، و احساسات همه بخشی از تجربیات شخص هستند که در روایت گزارش می‌شوند» (۲۰۰۹، ص ۱۰۹).

روایت‌شناسان شناختی اظهار می‌دارند که ساختارها به خواننده مطلبی درباره‌ی ادبیات نمی‌گویند، از جمله والاس مارتین که می‌گوید، «این امر نمی‌تواند مطلب جالب یا مفیدی درباره‌ی ادبیات بگوید.» (۱۹۸۶، ص ۲۸)؛ زیرا ذهنیّت شخص و خواننده به فراموشی سپرده شده است. معنای داستان در ذهنیّت شخصیّت و خواننده‌ی داستان از طریق متن شکل می‌گیرد.

ژنت دو سطح روایی را مطرح کرده است: سطح اولیه‌ی داستان و سطح گفتمانی داستان. از نظر جاناتان کالر، یک داستان «بیان یک سری کنش‌ها و رویدادها است که به عنوان فرآیند مستقلی در داستان فرض می‌شوند» و گفتمان «بازنمایی مستدلی از روایت رویدادها است.» (۲۰۰۰، ص ۱۰۷)؛ ژنت ادعا می‌کند که مطالعه‌ی روایت‌ها، «اشاره به بررسی روابط دارد: ازاین نظر، ارتباط میان گفتمان و کنش تولید شده است.» (روایت، ۱۹۸۳، ص ۲۷)؛ گفتمان از نظر او چگونگی تولید روایت از طریق کلمات و جملات است و منتقد آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد. در حالی که، روایت‌شناسی شناختی معتقد است که ذهن و مغز انسان حاکم بر این تولید روایت ها می‌باشند. این تفکر انسان است که چنین ساختاری را به وجود می‌آورد. اگر امی تن درباره‌ی مادران و دختران می‌نویسد، این تفکر و تجربیات اوست که نسبت به چگونگی تولید متن نوشته شده ارجحیت دارد.

امی تن یک نویسنده‌ی چینی-آمریکایی است که درباره‌ی ارتباط میان مادران و دختران داستان نوشته است. در سال ۱۹۹۱، او داستان همسر *خدای آشپزخانه* را نوشته است. روایت اول شخصی که درباره‌ی بازنمایی زندگی دو شخصیّت داستانی سخن می‌گوید و در آن دنیای داستانی زندگی آنان را در مقابل زندگی در دنیای واقعی نشان می‌دهد. در این داستان، او موضوع رابطه‌ی میان مادر و دخترش را انتخاب کرده زیرا خود دچار چنین مشکلی بوده است. این مادر و دختر گزارشگر ارزش‌های انسانی، افکار و کنش‌های خودشان هستند که در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

پژوهش‌گر در این پژوهش تلاش می‌کند نشان دهد که پی‌رنگ، متن، شخصیّت، و خواننده‌ی داستان هر کدام لازمه‌ی داستان هستند ولی تفکر حاکم بر شخصیّت‌های داستان نقش پررنگ‌تری دارد. این تفکر حاکم از طریق پویایی متن شکل می‌گیرد و معنای آن از ورای کلمات و جملات در ذهن شخصیّت داستان و خواننده‌ی آن نمایان می‌شود. در ضمن، این مقاله با پژوهش در کتاب‌های کتاب‌خانه‌ها، شبکه‌های مجازی و مجلات قصد دارد به این هدف دست یابد.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

مقاله‌ی حاضر تلاش می‌کند تا به این سوال پاسخ دهد: آیا روایت‌شناسی ژنت می‌تواند به تمام سوالات مورد بررسی یک منتقد، در داستان همسر *خدای آشپزخانه* پاسخ دهد؟ برای پاسخ دادن به این سوال، مقاله‌ی حاضر دیدگاه جدیدی از تقابل روایت‌شناسی ساختارگرا و روایت‌شناسی شناختی در این داستان ارائه می‌دهد.

۱-۳- روش‌شناسی

روش این مقاله بر تقابل روایت‌شناسی ژنت و روایت‌شناسی شناختی می‌باشد. برای توضیح روشی که پژوهش‌گر در بررسی داستان همسر *خدای آشپزخانه* به کار می‌برد، در ابتدا توضیحی درباره‌ی روایت‌شناسی ژنت در مقابل روایت‌شناسی شناختی می‌دهد و در آخر نتیجه‌گیری می‌کند.

وقتی فردیناندو سوسور (۱۹۱۱) درباره‌ی سیستم زبانی سخن می‌گوید، پایه‌ای برای شکل‌گیری فرمالیسم ارائه می‌دهد و مفاهیم گفته‌شده‌ی این زبان‌شناس به رویکردهای ادبی رسوخ می‌کند. او قوانینی نهفته در کلام را بررسی کرده و می‌گوید: زبان دارای دو جنبه‌ی نوشتاری و گفتاری (لانگ و پرول) است که لازم و ملزوم یکدیگر می‌باشند. او گفتار و نوشتار را دو روی یک سکه می‌داند که زبان را فرم می‌دهند. فرمالیسم به فرم زبان توجّه دارد و بر اساس آن عمل می‌کند. بعدها ساختارگراهای اولیه تحت‌تأثیر فرمالیست‌ها، پایه‌ی کل زبان را بر اساس گرامر و کلماتی که داستان از آن استفاده می‌کند، می‌گذارند. روایت‌شناسان اولیه که از تفکر ساختارگرایی نشأت گرفته‌اند همان روایت‌شناسان کلاسیک هستند که این ایده‌ها را وارد ادبیات کرده و گفتند که گرامر داستان همان پی‌رنگ است که منتقد باید برای درک داستان آن را مورد بررسی قراردهد. آن‌ها پی‌رنگ داستان را به عنوان رویدادهای طراحی شده و منظم‌شده بر اساس دیدگاه نویسنده‌ی داستان می‌دانند. آن‌ها می‌گویند این پی‌رنگ داستان است که یک داستان را از دیگری مجزا می‌کند. ژرار ژنت نظریه‌ی روایت‌شناسان اولیه را پیشرفت داده و می‌گوید روایت را ناشی از گفتمان دانسته و به عنوان منبع روایت‌شناسی خود معرفی می‌نماید. گفتمان چگونگی روایت گری را بررسی می‌کند. او میان دنیای داستانی و دنیای واقعی تفاوت می‌گذارد و پی‌رنگ را گفتمانی دانسته که «هسته‌ی مرکزی مطالعه‌ی روایت» (روایت، ۱۹۸۳، ۸)؛ می‌باشد.

آر. اس. کرین به این تعریف انتقاد می‌کند. او متذکر می‌شود که «این تعریف محدودی از پی‌رنگ است. چیزی که خلاصه شده است.» (۱۹۵۲، ۶۴)؛ این تعریف، عناصر داستانی را به حاشیه می‌راند، عناصری مانند «شخصیّت، افکار، حسن انتخاب لغت، و تکنیک روایتی را نادیده می‌گیرد.» (۱۹۵۲، ص ۶۴)؛ او همچنین منتقد ارزش‌یابی شخصیّت‌ها بر اساس موضوع داستان است، «جنبه‌ی کمدی داستان مستقل از پی‌رنگ آن است و این جنبه، خارج از رویدادهای مربوط به شخصیّت می‌باشد.» (۱۹۵۲، ص ۶۳)؛ بنابراین، از نظر او منتقد نباید به «این جنبه» توجّه کند بلکه باید شخصیّت را معیار قرار دهد. علاوه بر این، سوزانه کین به ژنت انتقاد کرده می‌گوید: «گفتمان داستانی، تمام محتوای روایت را به عنوان روایتی برساخته در ذهن خواننده بازنمایی می‌کند.» (۲۰۰۳، ص ۱۷)؛ به این ترتیب، کین

بر روی خواننده تمرکز می‌کند که معمولا تجربیاتی از زندگی واقعی خود دارد. او درباره‌ی آن‌چه که ژنت از نظر دور داشته است، سخن می‌گوید.

جیمز فلان یادآور می‌شود که تعریف پی‌رنگ در روایت‌شناسی کلاسیک، ایستا است و توجّهی به پویایی متن و دخالت خواننده ندارد. روایت‌شناسی کلاسیک پی‌رنگ را به عنوان توالی رویدادها می‌بیند. در حالی‌که پی رنگ در روایت‌شناختی «سیستم درهم تنیده‌ی رو به جلو عناصر داستانی است نه به عنوان رویدادهای متوالی مجزا.» (۲۰۰۵، ص ۳۵۳)؛ او مانند پیتر بروکز این تعریف روایت‌شناسانه‌ی پی‌رنگ را رویکرد ساختارگرایی می‌داند. بروکز توضیح می‌دهد، «پی‌رنگ منطق و پویایی روایت است و روایت خودش شکلی از درک و شرح مطلب است.» (۲۰۰۵، ۱۰)؛ در نتیجه، او پی‌رنگ را منطق و پویایی متن و جزء لاینفک روایت می‌داند.

۱-٤- پیشینه‌ی پژوهش

منتقدان بسیاری بر روی آثار امی‌تن تمرکز داشته‌اند. آن‌ها داستان‌های او را از دیدگاه‌های مختلف مورد بررسی قرارداده‌اند، اما هیچکدام به جنبه های روایت‌شناسانه‌ی داستان‌هایش توجّه نداشته‌اند.

نیلما وی، در مقاله‌اش «دوگانگی در خودآگاهی: توهّم جدایی در ارتباط مادر و دختر در کارهای منتخب امی تن» اظهار می‌دارد که ارتباط میان مادران و دختران تحت‌تأثیر ناهنجاری های فرهنگی و پدرسالارانه است. آنها همیشه می ترسیدند شرایط این جامعه پدرسالار آنان را از یکدیگر جدا سازد.

گلوریا شن ارتباط میان مادران چینی و دختران آمریکایی را شرح می‌دهد و اینکه چگونه این روایت غیرمعمول در داستان *کلوپ شادی* پیش می‌رود. او در مقاله‌اش «غریبه به دنیا آمده: ارتباط مادر-دختر و داستان‌گویی در داستان *کلوپ شادی*» می‌گوید که این ارتباط ناهنجار میان مادران و دختران به عنوان حسی از زندگی ادامه می‌یابد به این دلیل که آن‌ها در دو دنیای متفاوت زندگی می‌کنند. آنان تحت شرایط سختی قرار می‌گیرند که زندگی‌شان را دگرگون می‌کند.

مقاله‌ی لینا یونالی «آمریکایی شدن و بینابینی بودن در داستان *صد احساس پنهان*» به مفهوم قومیت‌گرایی می‌پردازد، زیرا راوی بر خواهر ناتنی‌اش، کوان، از وقتی که به آمریکا آمده متمرکز می‌شود. یونالی می‌خواهد با مقایسه‌ی وضعیت آنان، جنبه‌های مختلف زندگی چینی و آمریکایی را نشان دهد. مهاجرت این مادران یا دختران وضعیت کاملا متفاوت و جدیدی ایجاد می‌کند.

پاتریشیا ال همیلتون در مقاله‌ی «فنگ‌شویی، طالع‌شناسی و پنج عنصر: اعتقاد سنت چینی در داستان *کلوپ شادی*» اظهار می‌دارد که باور به سنت‌های چینی در داستان‌های امی تن برجسته است. بحث او درباره‌ی این است که شخصیّت‌های مادران و هم دختران در جستجوی هویت خود از طریق اسطوره های چینی هستند. بر اساس نظر چینی شناسان، زودیاک کمربندی از بهشت است که تمام وضعیت‌های خورشید و ماه و سیارات نزدیک را در بر می‌گیرد

که هر کدام از آنان به یک حیوان ربط پیدا می کند که شـامل اژدها، خرگوش، ببر، موش، خوک، سـگ، خروس، میمون، قوچ، اسب، و مارمی باشد و این دوازده سال حیوانی به صورت دایره تصویر وار در گردش هستند. آنان پنج عنصـر آب، خاک، هوا، آتش، و چوب را به این سـالها اضـافه کرده می گویند شـخص می‌تواند در سـالی مثل آتش اژدها به دنیا بیاید. و این امر در رفتار و شخصیّت آن شخص تأثیر بسزایی دارد.

شـنگ می ما در مقاله‌ی «چینی‌ها و سگ‌ها در داستان *صد احساس پنهان*: قومیت گرایی اولیه و عصر جدید» به این بحث می‌پردازد که زندگی شـهری در آخرین دهه‌ی قرن بیسـتم، چند زبانی، چند فرهنگی، و اختلاط بومی ها و خارجی‌ها است. فرهنگ این انسان های جدید نه مانند فرهنگ بومی‌ها و نه مانند فرهنگ خارجی‌ها می باشد.

تهمینه کرد قراچورلو مقاله‌ی «روایت‌شناسی ژنت در برابر روایت‌شناسی شناختی در داستان صد احساس پنهان اثر امی تن» که از رسـاله‌ی پژوهشـگر اسـتخراج شـده را به چاپ رسـانده اسـت. او نظرات روایت‌شـناسـی ژنت و روایت‌شناسی شناختی را در داستان صد احساس پنهان در مقابل یکدیگر قرار داده و معتقد است که اولیویه و خواهر ناتنی‌اش، کوان در شـرایط روانی خاصـی قرار گرفته‌اند که خواننده از ورای کلمات و سـاختار متن به آن پی می‌برد. او به این نتیجه رسیده که در نظر گرفتن هر دو روایت‌شناسی می‌تواند دیدگاه کامل‌تری به خواننده بدهد.

دیوید هویوس گارسـیا در مقاله‌اش «خوانش روایت‌شـناسـی شـناختی و خوانش از راه دور در رویکرد دیجیتال انسان گرایانه» روایت‌شـناسـی شـناختی که به شـکل‌های مختلف بروز می کند را در فرآیند ذهنی خواننده و نویسـنده مورد بررسی قرار می‌دهد. او با رویکرد خوانش از راه دور انسان گرایانه‌ی دیجیتال که سیستم ادبی و شکل جهانی را مقایسه می کند موافق است. او بر روی نظرات فرانکو مورتی تمرکز کرده و اعتقاد دارد که با وجود این که این دو رویکرد نقاط مشترکی دارند نقش خواننده از نظر مورتی از اهمیّت ویژه ای برخوردار است.

۲ چارچوب مفهومی یا مبانی نظری پژوهش

۱-۵- روایت‌شناسی

روایت‌شناسی علم بررسی روایت‌ها می‌باشد. در گذشته برای بررسی داستان‌ها به متن مورد نظر اهمیّت داده نمی‌شد. روایت‌شناسان اولیه که امروز به عنوان روایت‌شناسان کلاسیک شناخته می‌شوند، به متن توجّه بیشتری نشـان دادند. ژنت بعد از این منتقدان بحث‌های دیگری را طرح کرد و سـپس منتقدان روایت‌شـناسـی شـناختی نظرات دیگر و مخالفی به آنان اضافه نمودند که پژوهشگر در این‌جا به آن‌ها می‌پردازد.

۱-۶-روایت‌شناسی ژنت و روایت‌شناسی شناختی

ژنت پژوهش چند تن از پژوهش‌گران را درباره‌ی نظریه‌ی روایت در کتابش مورد بررسـی قرار داده اسـت. او بررسی داستان بر اساس ساختارها را پایه‌گذاری نموده است. او «جنبه‌های زیبایی شناسی» (*داستان*، ۱۹۹۱، ص ۱) را

در نظر گرفته و از زاویه‌ی دید او «ادبیات هنر زبانی است» (*داستان، ۱۹۹۱، ص ۲*). ژنت گفتمان یا نحوه‌ی گفتار راوی در ادبیات را به عنوان موضوعی می‌داند که نویسنده به داستان اضافه می‌کند. این گفتمان بستگی به گذر زمان، خودآگاهی شخصیّت، و ارتباط میان راوی داستان و خواننده دارد. او ادعا می‌کند که «نویسنده با مفاهیم و منتقد با علائم کار می‌کند » (اعداد، ۱۹۷۲، ص ۶). علائم، زبان‌ها هستند که منتقدان به آن‌ها توجّه می‌کنند. زبان‌ها شامل کلمات و دستور زبان هستند که علائم را حمل می‌کنند. آن‌ها برای انتقال مفاهیم آمده‌اند که از نظر ژنت، شامل اهمیّت و کاربرد زمان، وضعیت، و صدا در دنیای داستانی می‌باشند. درحالی‌که، منفرد جان ادعا می‌کند که روایت‌شناسی شناختی به نقش داستان‌ها در درون پدیده‌هایی مثل درک زبان، دانش، و حافظه تاکید دارد (*روایت‌شناسی، ۲۰۰۵، ص ۶۷*). بنابراین، اگر یک خواننده از خواندن داستان لذت ببرد، به دلیل تأثیر آن بر روی ذهن اوست.

ژنت در نظریه‌ی خود، بخش زمان افعال را به سه قسمت ترتیب، طول دوره، و تکرار و بخش حالت را به دو قسمت دیدگاه و فاصله و بخش صدا را به دو قسمت شخص و سطح روایت تقسیم می‌کند. زمان درونی داستان از زمان عادی و بیرونی جهان واقعی فاصله دارد. ترتیب به زمان رویدادهای یک روایت که در گذشته رخ داده یا در زمان کنونی رخ می‌دهد ویا در آینده قرار است رخ دهد توجّه دارد. نویسنده ممکن است رویدادهایی را از هر زمانی در داستان خود بیاورد و در کنار زمان دیگری قرار دهد. به این معنی، بخش ترتیب ژنت، بررسی تفاوت میان توالی رویدادها در زمان واقعی با زمان درونی داستان که نویسنده مسئول آن است می‌باشد.

درمقابل، پیتر جی رابینویتز می‌گوید «ترتیب زمانی رویدادها در تجربه‌ی شخص ممکن است ربطی به تایید نظم موجود در داستان نداشته باشد» (۲۰۰۵، ص ۱۸۳). خواننده می‌داند چگونه نظم رویدادها را دنبال کند زیرا آن را در زندگی واقعی خود تجربه کرده است. قهرمان داستان نظم رویدادها را در داستان تجربه می‌کند، اما «این نه نظم رویدادها است که رخ می‌دهد و نه نظمی که راوی بازنمایی می‌کند... من این نظم را راه قهرمان داستان می‌نامم» (۲۰۰۵، ص ۱۸۳). او معتقد است که خواننده منتقد مفاهیم مربوط به ترتیب رویدادها را دنبال می کند و با همان شرایط آن را برای خود بازتعریف می‌کند.

در بخش حالت، ژنت دیدگاه یا کانونی‌سازی شخصیّت‌ها نسبت به یکدیگر و فاصله‌ی میان آنان را به عرصه‌ی ادبیات داستانی وارد می‌کند. کانونی‌سازی در بحث او نقطه‌ی اوج به آگاهی رسیدن شخصیّت داستانی است. اما او فرآیندی که شخصیّت داستانی به این نقطه رسیده است را از نظر دور داشته است.

روایت‌شناسان سنتی میان وضعیت شخصیّت و راوی تفاوتی نمی‌گذاشتند. ژنت این روایت‌شناسی را به پیش برده و باور دارد شخصی را که در داستان می‌بیند از شخص روایت‌گر جدا است. شخصی که می‌بیند شخص کانونی

است و شخصی که روایت می‌کند راوی می‌باشد. و در عین حال، این دسته‌بندی نمی‌تواند مشکل ارتباط بین شخصیّت و راوی را حل کند، بخصوص اگر راوی اول شخص باشد. ریمون-کنان کانونی سازی دقیق‌تری ارائه می‌دهد، «خصوصا که مفاهیم تجسمی زاویه‌ی دید نادیده گرفته می‌شود» (۲۰۰۵، ص ۷۰). از نظر او کانونی سازی از فضای تجسمی خارج شده که به آن «درک کانونی‌سازی می‌گوید» (۲۰۰۵، ص ۷۱). به این شکل، او روایت‌شناسی شناختی را آغاز می‌کند. کلمه‌ی «درک» کانونی سازی را از حیطه‌ی نظریه‌ی ژنت به سمت نظریه‌ی روایت شناسان شناختی سوق می‌دهد.

در روایت اول شخص، شخص کانونی با راوی در بعضی بخش‌ها منطبق می‌گردد تا داستان خودگو را به وجود آورد. ژنت می‌گوید در روایت سوم شخص، راوی خارج از داستان است و آن را داستان دیگرگو نام داده‌است و می‌گوید، «شخص کانونی هرگز از خارج داستان توصیف نمی‌شود و افکارش یا درکش هرگز توسط راوی تحلیل نمی‌شود» (*روایت، ۱۹۸۳، ص* ۱۹۲). راوی اول شخص نقش شخصیّت داستان را هم دارد اما می‌تواند به دیگران نگریسته و داستان دیگران را نیز نقل کند، در این صورت راوی سوم شخص می‌شود. ژنت معتقد است که در داستان زندگی‌نامه‌ی خودگو، گاهی نویسنده و راوی و شخصیّت یکی می‌شوند. در داستان دیگرگو راوی با شخصیّت تفاوت دارد زیرا راوی خارج از داستان است. ولی منفرد جان اعتقاد دارد که گاهی اوقات راوی سوم شخص به خودش رجوع می‌کند بدون این‌که ضمیری به کار برده باشد (۲۰۰۵، ص ۷۸). و میک بال اظهار می دارد که راوی اول شخص یا سوم شخص هر دو در درون داستان هستند (۲۰۰۹، ص ۲۰). منفرد جان اضافه می‌کند که «ژنت کانونی‌سازی را به شخص کانونی درون داستان محدود می‌کند، در حالی که میک بال و ریمون-کنان اظهار می‌دارند که کانونی‌سازی توسط راوی خارج از داستان یا شخصیّت درون داستان هر دو رخ می‌دهد. در این مورد راوی خارجی را می‌توان شخص راوی-کانونی نامید» (۲۰۰۹، ص ۸۲).

ژنت سه مدل کانونی‌سازی را بر اساس وضعیت شخصیّت پیشنهاد می‌دهد. اولی کانونی نشده، یا روایتی که کانونی‌سازی ندارد و بیشتر در ادبیات کلاسیک دیده می‌شود. حضور یک دختر کوچک در یک داستان جنگی روایتی کانونی نشده است. زیرا در یک جنگ، هیچ وضعیتی برای یک دختر کوچک تعریف نشده است. مدل دوم، روایت و کانونی‌سازی درونی است که معمولا در روایت اول شخص رخ می‌دهد. شخص کانونی بر روی دیگر شخصیّت‌ها از طریق افکار درونی‌شان متمرکز می‌شود. این نوع روایت خود ممکن است سه مدل داشته باشد: ثابت، متغیر، و چندگانه. وقتی راوی اول شخص از اول تا آخر داستان روایت می‌کند مدل ثابت است، مثل داستان *صد احساس پنهان* اثر امی تن؛ وقتی روایت از شخصی به شخص دیگر منتقل می‌شود، روایت متغیر است، مثل داستان *همسر خدای آشپزخانه* اثر امی تن؛ و وقتی روایت را چندین نفر روایت کنند، روایت چندگانه است، مثل داستان‌های نامه‌نگاری که بیشتر در گذشته نوشته می‌شده است.

بعلاوه، کانونی‌سازی در تمام طول داستان رخ نمی‌دهد بلکه زمان خاصی در یک رویداد وجود دارد که شخص کانونی نکته‌ای را درمی‌یابد که سطح تفکر او را عمیق‌تر می‌کند. ریمون-کنان در جواب می‌گوید این تقسیم‌بندی به حواس پنجگانه و در فضا و زمان خاصی رخ می‌دهد (۲۰۰۵، ص ۷۸). به این لحاظ، شخص کانونی شخص برتر است که همه چیز را چه از خارج و چه در داخل کنترل می‌کند. او زمان گفتمان را تعیین می‌کند و موقعیت را برای نویسنده ممکن می‌سازد تا به رویدادهای گذشته و یا زمان کنونی رفته و آن را باز گوید.

میک بال می‌گوید که وقتی راوی درباره‌ی «توصیفات زمان و مکان...معرفی شخصیّت‌ها،...خلاصه‌ی رویدادی سخن می‌گوید» (۲۰۰۹، ص ۱۰۲) نقش شخصیّت بر نقش راوی انطباق ندارد. این توصیفات، معرفی‌ها، و خلاصه‌ها در بررسی مفهوم واقعیت داستانی، به داستان کمک می‌کنند تا قابل قبول شود. شناخت‌گراها اظهار می‌دارند که این جنبه‌های داستانی ذهن خواننده رابرای درک افکار شخصیّت داستان و خواننده آماده می‌سازند. در نتیجه، هر دو گروه به اهمیّت توصیف‌ها اذعان دارند ولی تعبیر آن‌ها متفاوت است.

در بخش صدا، ژنت اعتقاد دارد که سه مورد سطح روایت، زمان، و شخص اهمیّت دارند. سطح روایت بستگی به ارتباط میان یک داستان و یک کنش دارد که از خارج از داستان شروع می‌شود و سپس به وضعیتی که داستانی درون داستان است وارد می‌شود. زمان روایت بستگی به ارتباط ناپایدار میان زمان روایت واقعی و زمان روایت گفتمان دارد. شخص روای بستگی به اول یا سوم شخص دارد که گوینده‌ی داستان است. گیبسون سطح روایت را چالش‌برانگیز می‌داند زیرا او اعتقاد دارد که سطوح داستانی درهم تنیده هستند (۱۹۹۶، ص ۲۰). به نظر او سلسله مراتب سطوح روایت ادغام شده‌اند.

به این ترتیب، می‌توان گفت که منتقدان روایت‌شناس ساختارگرا، ساختارها را، یعنی کلمات، پی‌رنگ‌ها، و گرامرها را ساختار داستان دانسته و بر ذهن انسان‌ها ارجح می‌دانند. منتقدان روایت‌شناس شناخت‌گرا، پویایی متن را معیار بررسی خود قرارداده‌اند. و می‌گویند ساختارها بر اساس موقعیت در ذهن شخصیّت‌های داستان ساخته می‌شوند، بنابراین ذهن شخصیّت ارجح می‌باشد. ژرار ژنت به روایت‌شناسان کلاسیک نزدیک‌تر است. او گفتمان را به عنوان ظرفی برای خصوصیاتی که نویسنده به داستان اضافه می‌کند در نظر می گیرد. روایت‌شناسان شناختی بر جنبه‌های مختلفی که روایت‌شناسان کلاسیک و ساختارگرا نادیده گرفته‌اند تمرکز دارند. آن‌ها عواطف شخصیّت داستانی را اضافه کرده و بر ارتباط میان درک، زبان، حافظه‌ی شخصیّت و خواننده متمرکز می‌شوند. آن‌ها ادعای امانوئل کانت را سرلوحه‌ی تفکرات خود قرار می‌دهند که می‌گوید «این یک طرح واره است که در پایه‌ی مفاهیم حسی خالص ما قرار دارد نه تصویر اشیاء. هیچ تصویری از یک مثلث کافی نیست که مفهوم مثلث را برساند» (۱۹۹۶، ص ۲۱۳). بنابراین، چه شخصیّت و چه خواننده‌ی داستان طرحی در درون ذهن دارد که در بازنمایی رویدادها به آن شکل می‌دهد و مفاهیم ذهنی خود را بر اساس آن طرح‌واره‌ها باز می‌گوید. شناخت‌گراها جنبه‌های

گفته شده‌ی ساختارگراها را برای بررسی داستان کافی ندانسته بر جنبه‌های کارکردی ذهنیّت انسان و عواطف او نیز تاکید دارند.

این مقاله به بررسی دیدگاه جدیدی از کارکرد داستان همسر *خدای آشپزخانه* می‌پردازد و به این سوال پاسخ می‌دهد که آیا نظریه‌ی ژنت آن‌قدر جامع هست که تمام جنبه‌های داستان را در بر بگیرد؟ در نظریه‌ی او چه جنبه‌هایی نادیده گرفته شده‌اند و چه جنبه هایی برجسته شده‌اند؟

۳ تحلیل داده‌ها

همسر *خدای آشپزخانه* داستان یک مادر و دختر است که از مدت‌ها پیش نمی‌توانند رابطه‌ی خوبی با یکدیگر برقرار کنند. آن‌ها در طول این سالیان متمادی به وضعیتی کنونی رسیده‌اند و هر دو از آن ناراضی هستند. هر دو در صدد ایجاد لحظه‌ای هستند که بتوانند برای نزدیک شدن به یکدیگر از آن استفاده کنند. جملاتی که هر دو به کار می‌برند، نشان از کمبودی در زندگیشان می‌باشند. آن‌ها به گذشته رفته و به زمان حال برمی‌گردند و رویدادها را مرور می‌کنند. به این وسیله، خواننده از ابتدا از کمبودهای آنان آگاه می‌شود.

میک بال می‌گوید: «راوی نیاز به انحراف از زمان تقویمی دارد تا احساس کمبود در شخصیّت داستان را بنمایاند...زمان پریشی وسیله‌ای برای فهمیدن اثرات مهم بر ذهن شخصیّت‌ها می‌باشد» (۲۰۰۹، ص ۸۲). اما، گیبسون می‌گوید که در داستان «به هم ریخته شدن نظم ها امری عادی است» (۱۹۹۶، ص ۲۵). زیرا در ذهن شخصیّتی که روایت می‌کند زمان، بخش جدایی را اشغال نمی‌کند. زمان گذشته، حال، و آینده درهم ادغام شده‌اند.

داستان با روایت پرل شروع می‌شود که مادرش را از خیلی وقت پیش، از صحنه‌ی زندگیش خارج نموده است. او می‌گوید: «هر وقت مادرم حرف می‌زند طوری سخن می‌گوید که گویی ما وسط یک دعوا هستیم» (تن، ۱۹۹۱، ص ۱). از نظر ژنت، کلمه‌ی هر وقت، قید زمانی است که وضعیت ارتباط ناخوشایند آنان را از زمان گذشته تا کنون نشان می‌دهد. پرل شخص کانونی است که بر روی مادرش به عنوان شیء کانونی تمرکز می‌کند. پرل به نقطه‌ی اوج آگاهی از خود و مادرش رسیده است. اما آنان مدت‌ها است که این وضعیت را دارند و با این جمله، پرل وارد داستان زندگی گذشته‌ی خود می‌شود و می‌خواهد دلیل بروز آن را از دیدگاه خود بیان کند. از نظر شناخت‌گراها این تفکر طولانی مدت پرل است که او را تا این حد دگرگون نموده که می‌خواهد از هر لحظه‌ای برای بهبود افکارش استفاده کرده و به مادرش نزدیک شود.

هر روایتی گرامر خاصی دارد، «چنین گرامرهایی به عنوان بازنمایی مکانیسم شناخت هستند که قبلا به بخش‌ها و اصولی برای توالی و درهم تنیدگی آن روایت‌ها تجزیه می‌شوند» (هرمن، ۲۰۰۷، ص ۴۸). در این نقل قول، هرمن به

این نکته می‌پردازد که گرامر لازم و ملزوم نوشتار است و به مردم در دریافتن وقایع متن کمک می‌کند. ژیل فوکانیر هم می‌گوید که گرامر نقش مهمی را در درک مفاهیم ایفا می‌کند، زیر اکلمات قابل دیدن هستند و معنای خود را آشکار می‌کنند اما کلمات تولید شناخت نمی‌کنند (۱۹۹۴، ص xvii). کلمات و گرامر «نوک کوه یخ هستند» (۱۹۹۴، ص xxii) و بعد از این که شخصیّت و خواننده در مغز خود پردازش کنند، تولید شناخت می‌کنند. پس خواننده باید معنی رفتارها و گفتارهای این دو شخصیّت اصلی داستان را از ورای کلمات آنان درک کند. البته هر خواننده در جامعه‌ای زندگی می‌کند که بر اساس هنجارهای آن جامعه معانی را درک می‌کند.

پرل اکنون چهل و یک سال دارد و چند سال است که از بیماری ام اس رنج می‌برد. او می‌خواهد بار سنگین این بیماری خانمان سوز را با گفتن به مادرش کاهش دهد. توجّه پرل اکنون به این امر است که راه چاره‌ای بیابد. او در صحنه‌ی یک مهمانی در رستورانی، مادرش، وینی را می‌بیند و این جمله را بیان می‌کند: «بیشتر اوقات وقتی مادرم را می‌بینم که در کنار میزی دورتر از فامیل و تنها نشسته درست مثل او احساس تنهایی می‌کنم. به این فاصله‌ی وحشتناک فکر می‌کنم که ما را از هم جدا کرده و موجب شده که ما نتوانیم در موضوعات مهم زندگیمان شراکت داشته باشیم» (تن، ۱۹۹۱، ص ۳۳). بر طبق نظر ژنت، آیا پرل از خارج از داستان شروع کرده و افکارش را درباره‌ی مادر خود بیان می‌کند؟

ژنت می‌گوید که راوی سطح روایت را از خارج داستان شروع کرده و با گفتن این جمله به درون رویداد دیگری می‌رود، در مقابل، دانیل پاندی فکر می‌کند که «تغییر از فضایی به فضای دیگر رخ می‌دهد» (۲۰۰۳، ص ۵۶). او سطح روایتی را نمی‌پذیرد زیرا ذهن انسان را در یک مجموعه کارکردها می‌بیند که لایه‌های درهم تنیده هستند.

از نظر بحث کانونی‌سازی، پرل در این جمله، کانونی‌سازی درونی می‌کند و مادرش شیء کانونی محسوب می‌شود. پرل به وضعیت کانونی‌سازی و سطح ادراک بالاتری از مادرش رسیده است. راوی صفت‌هایی مانند «تنها» و «دورتر» را به کار گرفته تا خصوصیت مادرش و نیز خودش را بگوید. کلمه‌ی «فاصله» نیز ناشی از خصوصیت رفتاری آن دو می‌باشد. ژرار ژنت برای مشخص کردن شخص کانونی، می‌پرسد: چه کسی می‌بیند و چه کسی روایت می‌کند؟ پرل می‌بیند و خود نیز روایت می‌کند زیرا در داستان راوی اول شخص، راوی و شخص کانونی گاهی بر هم منطبق می‌شوند. اما از نظر روایت‌شناسی شناختی مهم این نیست که راوی و شخص کانونی یکی باشند یا نباشند مهم این است که این درک طی فرآیند طولانی تفکر و زندگی به نقطه‌ی اوج رسیده است. پرل خودش مدت‌ها است که این احساس تنهایی را دارد و با وضعیت بیماری خود این احساس تشدید شده است. او از این فاصله‌ی ایجاد شده با مادرش دچار وحشت شده. چرا فاصله‌ی میان آن‌ها وحشتناک است؟ منظورش از این کلمه‌ی وحشتناک چیست؟ شاید منظورش این است که دیگر برایش قابل تحمل نیست و این وحشت را باید از میان بردارد.

میک بال معتقد است که «ادراک به عوامل زیادی بستگی دارد؛ به شخص مورد نظر و تمرکز بر روی او؛ به فاصله‌ی ایجاد شده میان آن‌ها؛ به دانش قبلی؛ و نگرش روان‌شناسانه نسبت به آن شخص» (۲۰۰۹، ص ۱۴۵). در این چهل و یک سالی که پرل عمر کرده، رابطه‌ی میان او و مادرش روز به روز بدتر شده و فاصله ایجاد شده در طول این مدت بیشتر شده است. شاید به این دلیل که هیچ‌کدام از این دو نخواسته قدمی در جهت بهبود آن بردارد. آن‌ها درگیر زندگی خود بوده‌اند و دیگری را مزاحم خود می‌دیدند. اکنون که به مشکلی برخورده‌اند می‌خواهند چاره‌جویی کنند. این قدر از هم «فاصله» گرفته‌اند که خود دچار وحشت شده‌اند و کم کردن آن نیاز به زمان زیادی دارد.

بالاخره، وقتی وینی در بخش ششم، داستان زندگیش را برای دخترش می‌گوید، به نظر می‌آید که هر دوی این‌ها تصمیم به تغییر رابطه‌ی میانشان گرفته‌اند. شاید هلن، دوست دیرینه‌ی وینی وقتی نامه‌ی فوت همسر سابقش ون فو را به او می‌دهد و او را تهدید به گفتن رازش می‌کند، تصمیم می‌گیرد که داستان زندگی خود را برای دخترش بازگوید. راز او این است که همسر سابقش پدر پرل می‌باشد. با این حال، تصمیم برقراری ارتباط سال‌ها طول کشیده و اکنون از طرف هر دو شخصیّت داستانی به مرحله‌ی اجرا رسیده است.

ژنت اعتقاد دارد که وقتی داستانی از گذشته بیان می‌شود فرم داستان به‌هم می‌ریزد زیرا داستان‌هایی دیگر درون داستان این مادر و دختر به میان می‌آیند که ربطی به‌رابطه‌ی فعلی آن‌ها ندارند. اما شاید داستان زندگی گذشته موجب این جدایی‌است. وینی از یادآوری گذشته به وحشت می‌افتد. زیرا آن قدر زندگیش سخت و دشوار بوده که حتی یادآوری آن هم او را دچار یاس و نومیدی می‌کند. میک بال می‌گوید که «رویدادهای ناهنجاری که شبیه به کابوس، تکراری می‌شوند، می‌توانند به قدری هنجار باشند که در زمان رخداد به‌عنوان امر منطقی ایجاد معنی کنند که هیچ ماده‌ی اولیه داستانی نمی‌تواند بر آن‌ها استوار باشد» (۲۰۰۹، ص ۱۵۰). اما این تکرار برای وینی هنوز کابوس است.

وینی اکنون هفتاد و پنج سال دارد و به مدت پنجاه سال است که می خواهد رویدادهای گذشته را فراموش کند. اکنون که پنجاه سال از آن رویدادها گذشته، فکر در مورد آن کابوس‌ها هنوز هم برایش دشوار است. پنجاه سال عمری است که تجربیات زیاد و دانش زیادی را در خود دارد و هر دیدگاهی را تغییر می‌دهد. اما او برای تغییر رابطه با دخترش باید گذشته را یک بار دیگر تکرار کند. اکنون که قرار است او به گذشته نگاه کند، شاید تمام داستان‌ها را همان‌طور که اکنون می‌خواهد بیان کند. سکوت او فاصله‌ی میان آن ها را بیشتر و از لذت گفتگو با دخترش محروم کرده است. بنابراین از زمان کودکی‌اش داستان را شروع می‌کند. وقتی به داستان ازدواج خود می‌رسد می‌گوید: «چون یک ماه بود که با ون‌فو ازدواج کرده بودم هنوز فکر می‌کردم خوشبخت هستم و از این‌که با یک قهرمان آینده ازدواج کردم افتخار می‌کردم» (تن، ۱۹۹۱، ص ۲۰۲). ژنت اظهار می‌دارد: «فکر و احساس از کلام جدا نیست» (*روایت، ۱۹۸۳، ص* ۱۷۰). او معتقد است که کلام علامتی برای گفتن احساس شخصیّت داستان است. کلام

وینی به نوعی آشکار کردن افکار درونی اوست و گفتن افکار درونی از نظر ژنت به معنی کانونی سازی است. بنابراین او از نظر ژنت، به نقطه‌ی اوج آگاهی از ون فو رسیده است. پس گفتن این جمله به نوعی رفتاری است که بر افکار وینی سلطه دارد. ژنت بر روی لحظه‌ی کانونی‌سازی تمرکز می‌کند، اما آلن پالمر این گونه جواب می‌دهد: «روایت داستانی اسانس بازنمای کارکرد ذهنی است» (۲۰۰۴، ص ۵). کارکرد ذهن هم هیچ گاه متوقف نمی‌شود. بنابراین، لحظه‌ی کانونی‌سازی از نظر پالمر بی‌معنی است.

گاهی اوقات، خواننده در چهره‌ی ترسیم شده‌ی شخصیّت داستان کلام ناگفته‌ای را می‌بیند که مفاهیمی را بروز می‌دهد. شرح این کلام ناگفتنی از طریق روایت راوی بیان می‌شود. لیزا زون‌شاین معتقد است «ما همه یاد می‌گیریم، چه آگاهانه باشد و چه نباشد. و تفسیررفتارها انعکاسی از وضعیت ذهن شخصیّت است» (۲۰۰۶، ص ۳). این جمله‌ی وینی دارای مفهومی است که خواننده خود باید از ورای معانی کلمات بیابد. از نظر وینی قرار بود ون فو یک قهرمان باشد ولی معنی ضمنی جمله این است که هرگز چنین نشد. به لحاظ روایت‌شناسی شناختی، تفکر شخصیّت داستان به نوشتار درمی‌آید و خواننده زمان خواندن، معانی‌ای را می‌یابد که ممکن است نویسنده چندان به آن فکر نکرده باشد.

وقتی وینی خصوصیات ون‌فو را بعد از چند ماه زندگی با او بیان می‌کند خواننده به عمق روابط آن دو دست می‌یابد: برای نشان دادن رفتار او چنین می‌گوید: «دیدم که چگونه رفتار آتشین و بی‌پروای او موجب شده بود که دیگران از او فاصله بگیرند. طوری رفتار می‌کرد که گویی قهرمان است...دیگران را می‌خنداند...او هرگز این بازی خنده–ترس را با من نمی‌کرد...من چیزی در او می‌دیدم که دیگران نمی‌دیدند. او متهم می‌کرد، شکنجه می‌داد، فریاد می‌زد و تهدید می‌کرد» (تن، ۱۹۹۱، ص ۲۲۳). با تجربه‌ای که از زندگی با همسرش داشته، وینی چیزی را در او می‌دیده که او را به وحشت می‌انداخته.

وینی به ون‌فو نگاه کرده و مشاهدات خود را در زمانی که با یکدیگر زندگی می‌کردند بازمی‌گوید، « چشم نداری ببینی؟ همسرم فریاد می‌زد. بعد قدم‌زنان به طرف راننده وانت می‌رفت. سیگاری روشن کرده، دو پک زد، به ساعتش نگاه کرد و سیگار را دور انداخت قبل از این‌که دیگری را روشن کند. به این ترتیب فهمیدم که او نیز می‌ترسد» (تن، ۱۹۹۱، ص ۲۷۶). وینی تفکر خود را از وضعیت ون فو بازنمایی می‌کند. قهرمانی که همه را به وحشت می‌انداخت، خود دچار وحشت بود. ون‌فو برای مقابله با وحشتی که می‌خواست پنهان کند سیگاری روشن می‌کرد. این مشاهده به وینی کمک می‌کند تا ادراک خود را از همسرش بازسازی کرده و به دانش خود بیفزاید و این نقطه ضعف او را به خاطر بسپارد. شاید بتواند برای رهایی از شکنجه‌هایش از آن استفاده کند.

میک بال می‌گوید: «روشی که یک شیء نشان داده می‌شود اطلاعاتی درباره‌ی هم شیء و هم شخص کانونی می‌دهد» (۲۰۰۹، ص ۱۵۶). از این دیدگاه، ون‌فو شیء مورد بررسی است و وینی شخص کانونی است. به نظر می‌آید

که از نظر میک بال، وینی هم خصوصیات ونفو را در خود دارد. اما وینی از او می‌ترسید و به دنبال راهی برای درمان ترس خود بود. البته از نظر بال «داستانی که شخصیّت به یاد می‌آورد شبیه به آن چیزی که تجربه کرده نیست» (۲۰۰۹، ص ۱۵۰). به این معنی که ذهن وینی اطلاعات را پردازش کرده و در مقابل ونفو که از نظر او مطرود است قرار داده و اکنون به یاد می‌آورد.

از نظر روایت‌شناسی شناختی، گفتن این‌که این شخص کانونی است یا ونفو موضوع مورد بحث می‌باشد به این معنی است که به خود وینی یا ونفو بی‌توجّهی شده، زیرا وضعیت ونفو مشخصا وضعیتی نامتعارف است و وینی که راوی داستان است نیز وضعیت روحی نامناسبی دارد، زیرا او چیزی ناراحت کننده در ونفو دیده که دیگران ندیده‌اند. او که در ابتدا همسرش را یک قهرمان فرض می‌کرده اکنون فکر دیگری دارد. خصوصیاتی که مورد نفرتش می‌باشد را برجسته می‌کند تا خود را آرام کند. او قهرمانی است که هم دوستانش، هم همسرش، و هم خودش را عذاب می‌داده. خواننده از ورای این کلمات، وضعیت وینی را درک می‌کند زیرا شرایطی مانند زندگی واقعی شبیه سازی شده است. ونفو آتشین مزاج و بی‌پروا است درست مثل خدای آشپزخانه. بر اساس یک اسطوره‌ی چینی مردی که همسرش را به دو دلیل اذیت می‌کند، خدای آشپزخانه است: نادیده گرفتن ایثارگری او و هوس بازی‌هایش. اکنون که ونفو، این خدای آشپزخانه درگذشته است وینی احساس آزادی و قدرت می‌کند.

وقتی وینی داستان زندگیش را به پایان می‌برد، احساس خوبی در وجود خود دارد گویی بار سنگینی را از دوش خود برداشته است. دیگر می‌تواند با دخترش به راحتی سخن بگوید زیرا پرل می‌گوید: «پیچ صدایش بلندتر و بلندتر می‌شود. بازوانش را می‌بینم که به دشمن فرضی اشاره می‌کند. داشتم می‌شنیدم که درباره‌ی بیماری من که می‌خواستم پنهان کنم بیهوده‌سرایی می‌کرد» (تن، ۱۹۹۱، ۵۱۴). پرل احساس آزادی مادرش را می‌دید زیرا روایت زندگی‌اش برای او درمان بوده است. نبود ونفو او را از هر تعهدی رها کرده و اکنون می‌تواند آزادانه با دخترش سخن گفته و از آن لذت ببرد.

روایت‌شناسی شناختی به خواننده نیز توجّه دارد. آنان می‌گویند همان‌طور که طرح‌واره‌ها در ذهن شخصت داستانی شکل می‌گیرند در ذهن خواننده هم چنین می‌کنند. خواننده باید تحت تأثیر شخصیّت قرار بگیرد تا او را دنبال کند و مثل یک مدل از او تبعیت کند (جانیدیس، ۲۰۱۴، ص ۳۹). علاوه بر این، آلن پالمر اعتقاد دارد که تک‌گویی درونی برای به دست آوردن خودآگاهی شخصیّت کافی نیست. وقتی خواننده ایده‌ای که در داستان وجود دارد را تشخیص می‌دهد، با داستان ارتباط برقرار کرده است. پالمر معتقد است که دو نوع دیدگاه ذهنی وجود دارد: دیدگاه درونی که بر روی جنبه‌های شخصی تاکید دارد؛ دیدگاه بیرونی که بر روی رفتارهای رایج تاکید دارد (۲۰۰۴، ص ۱۱۶). چیزی که ژنت بر آن تاکید دارد، بخش درونی ذهن انسان است که منجر به نادیده گرفتن بخش

بیرونی یعنی خواننده شده است. باید این تک‌گویی درونی در ذهن خواننده نیز همان احساس را ایجاد کند که در شخصیّت داستان ایجاد شده است.

در این داستان، خواننده که رابطه‌ی نامطلوب این مادر و دختر را می بیند، با خود فکر می‌کند چرا آنان زودتر به فکر درست کردن روابطشان نبودند؟ اما آنان نیز مانند تمام انسان‌های واقعی تا زمانی که دچار مشکلات حاد نشوند به راه چاره فکر نمی‌کنند. آن‌قدر به شرایط موجود خو گرفته‌اند که مزیت‌های در دسترس خود را تشخیص نمی‌دهند. پرل زمانی به این نقطه می‌رسد که دیگر از بیماری خود فرسوده شده و وینی نیز با مردن ون‌فو، این مرکز بدبختی‌هایش آمادگی دارد که قدمی به جلو گذاشته و این تغییر را بپذیرد.

٤ نتیجه‌گیری

مقاله‌ی حاضر دیدگاه جدیدی از روایت‌شناسی در داستان همسر *خدای آشپزخانه* را مورد بررسی قرار داده است. پژوهش‌گر به این نتیجه رسیده که اگر خواننده فقط از دیدگاه ژرار ژنت به این روایت نگاه کند، جنبه‌هایی از داستان را از نظر دور داشته است. جنبه‌هایی مانند عواطف و ذهنیّت شخصیّت درون داستان و خواننده را نادیده گرفته است. ژنت بر روی کلمات، جملات، و کلا گرامر به عنوان ساختار داستان تمرکز کرده می‌گوید راوی آن قدر قوی است که تمام رویدادها را کنترل کرده و معنای کل متن را بازنمایی کند. ژنت بر روی لحظه‌ی درک شخصیّت تاکید دارد و به آن کانونی سازی می‌گوید. شخصی که می‌بیند شخص کانونی و شخصی که درباره‌اش سخن می‌گوید شیء کانونی شده است. شخص کانونی می‌تواند در لحظه‌ی کانونی‌سازی به ادرک برسد.

روایت شناسان شناختی می‌گویند که ژنت در سطح تحلیل کردن جملات باقی می‌ماند. این جملات ساختار و پی‌رنگ داستان را می‌سازند اما جنبه‌های دیگر متن فراموش شده‌اند. ادرک دارای پروسه‌ی طولانی مدتی است که در یک لحظه رخ نمی‌دهد. پرل و وینی سال‌ها درباره‌ی روابط خود فکر کرده‌اند و به این نتیجه رسیدند که برای بهبود روابطشان باید تغییر ایجاد کنند. آنان در قالب رویدادهای زمان گذشته و حال زندگی خود را با کلمات و جملات مرور کرده و بازمی‌گویند ولی در ورای جملات آنان گرامری به کار رفته که ذهنیّتی آکنده از روحیات ناهنجار را که در ذهنشان نسبت به یکدیگر دارند به نمایش می‌گذارد. نویسنده با تصویرسازی از زندگی مشقت‌بارشان، راه آنان را طوری به پیش می‌برد که خواننده نیز وضعیت آنان را احساس می‌کند. عواطف و احساسات به کمک منطقشان نقش مهمی در ابراز اشتباهاتشان ایفا می‌کنند. این شخصیّت‌های داستانی سعی می‌کنند با منطق خود، بهترین و ساده‌ترین راه حل را انتخاب کنند. به این ترتیب، طرح‌واره‌ی نویسنده بر روی ساختار زبان راوی‌ها تأثیر گذاشته و قالب ساختاری خلق می‌کنند که در آن ذهن خواننده فعال شود و معنای کلی داستان شکل بگیرد.

Reference

Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (3rd ed.). University of Toronto Press.

Brooks, P. (1992). *Reading for the plot: Design and intention in narrative*. Harvard University Press.

Crane, R. S. (1952). The concept of plot and the plot of *Tom Jones*. In R. S. Crane (Ed.), *Critics and criticism: Ancient and modern* (pp. 616–647). University of Chicago Press.

Culler, J. (2000). Story and discourse in the analysis of narrative. In M. McQuillan (Ed.), *The narrative reader* (pp. 104–109). Routledge.

Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology*. Routledge.

Fauconnier, G. (1994). *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural languages*. Cambridge University Press.

Genette, G. (1982). *Figures of literary discourse* (A. Sheridan, Trans.). Columbia University Press.

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press.

Genette, G. (1993). *Fiction and diction* (C. Porter, Trans.). Cornell University Press.

Gibson, A. (1996). *Towards a postmodern theory of narrative*. Edinburgh University Press.

Herman, D. (Ed.). (2007). *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge University Press.

Hogan, P. C. (2011). *Affective narratology: The emotional structure of stories*. University of Nebraska Press.

Jahn, M. (2005). *Narratology: A guide to the theory of narrative*. University of Cologne.

Jannidis, F. (2014). Character. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, & W. Schmid (Eds.), *Handbook of narratology* (pp. 30–46). De Gruyter.

Kant, I. (1996). *Critique of pure reason* (W. S. Pluhar, Trans.). Hackett Publishing Company.

Keen, S. (2003). *Narrative form*. Palgrave Macmillan.

Kermode, F. (1978). Sensing endings. *Nineteenth-Century Fiction, 33*(1), 144–158.

Martin, W. (1986). *Recent theories of narrative*. Cornell University Press.

Palmer, A. (2004). *Fictional minds*. University of Nebraska Press.

Phelan, J. (2005). Narrative dynamics. In D. Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan (Eds.), *Routledge encyclopedia of narrative theory* (pp. 350–363). Routledge.

Punday, D. (2003). *Narrative after deconstruction*. State University of New York Press.

Rabinowitz, P. J. (2005). They shoot tigers, don't they? Path and counterpoint in *The Long Goodbye*. In J. Phelan & P. J. Rabinowitz (Eds.), *A companion to narrative theory* (pp. 181–192). Blackwell Publishing.

Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative fiction: Contemporary poetics* (2nd ed.). Routledge.

Tan, A. (1991). *The kitchen god's wife*. Harper Perennial.

Zunshine, L. (2006). *Why we read fiction: Theory of mind and the novel*. Ohio State University Press.