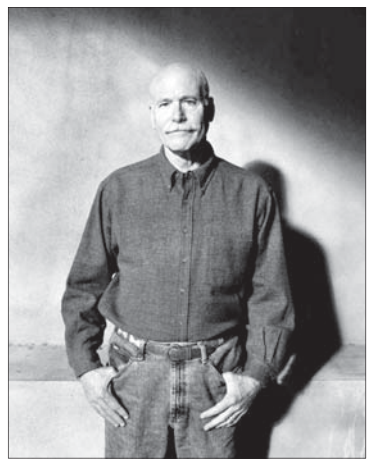
مقدمه‌ای بر مفهوم «ایده زیبایی» در داستانِ «بگو آره»

ناگهان غریبه

شاپور بهیان

توبیاس وولف داستانی دارد به اسم «بگو آره» در مجموعه داستان «گداها همیشه با ما هستند» ترجمه منیر شاخساری که نشر چشمه آن را منتشر کرده است. یک زن و شوهر دارند ضمن شستن ظرف با هم حرف می‌زنند. گفت‌وگویشان می‌کشد به اینجا که آیا سفیدپوست‌ها می‌توانند با سیاه‌پوست‌ها ازدواج کنند یا نه. مرد می‌گوید با در نظر گرفتن همه جوانب نه. دلیلش را هم متفاوت‌بودن آنها در فرهنگ و زبان و لحن حرف‌زدن و از این قبیل می‌داند. او خود را اصلا نژادپرست نمی‌داند. اعتقاد دارد «آمار» هم نشان می‌دهد که بیشتر این نوع ازدواج‌ها شکست می‌خورد. مرد در مورد ازدواج با خارجی‌ها هم همین عقیده را دارد. آنها هم به محیط متفاوتی تعلق دارند و با «ما» متفاوت‌اند. مرد در حین بحث کم‌کم عصبانی می‌شود. دارد منطقی حرف می‌زند اما جواب‌هایش برای خودش هم قانع‌کننده نیستند. در همین موقع چیزی انگشت زن را می‌برد و مرد امیدوار است با این اتفاق دست‌کم بحث به پایان رسیده باشد. اما زن بعد از پانسمان دوباره برمی‌گردد سر موضوع و از او سؤال مهمی را می‌پرسد: «بنابراین اگه من سیاه بودم تو با من ازدواج نمی‌کردی؟» مرد ابتدا طفره می‌رود. می‌گوید اگر او سیاه بود احتمالا آنها همدیگر را نمی‌دیدند و او دوست‌های خودش را می‌داشت و مرد هم دوست‌های خودش را. زن مسأله خود را دقیق‌تر بیان می‌کند: او فرض می‌کند این شکلی زن او نباشد و فرض می‌کند که سیاه است و مجرد و آن‌ها همدیگر را می‌بینند و عاشق هم می‌شوند. او فرض می‌کند که سیاه است و هنوز «من» است، آیا مرد با او ازدواج می‌کند. مرد بعد از مدتی فکرکردن می‌گوید نه. بعد مرد به اتاق می‌رود و زن به حمام. در انتهای داستان مرد قلبش مثل شب ازدواج تپیدن می‌گیرد. صدایی در تاریکی می‌شنود و منتظر می‌ماند. «صدای کسی که در خانه این طرف و آن طرف می‌رود، یک غریبه».

در اینجا اتفاق مهمی می‌افتد و دو آدمی که تا دمی پیش در کنار هم ظرف می‌شستند، ناگهان به هم غریبه می‌شوند. من فکر نمی‌کنم داستان را بشود به سطح یک داستان ضد نژادپرستی تقلیل داد و مرد داستان را نژادپرست و زن داستان را طرفدار حقوق سیاهان در نظر گرفت. زن فرض گرفته است با وجود سیاه‌بودن باز همان «من» است. مرد نمی‌تواند چنین چیزی را تصور کند. به



نظرم ما با یک معضل مهم مدرن درباره عشق سروکار داریم. کانت پرسیده بود طبیعت چگونه ممکن می‌شود. جوابی هم که داده بود این بود که دستگاه ذهن ما با مقولات و اشکال از پیشی خود، داده‌های حسی را می‌گیرد و شکل می‌دهد و نظم می‌بخشد و تبدیل‌شان می‌کند به چیزی به‌نام طبیعت. اگر سؤال کانتی را به این صورت درآوریم که عشق چگونه ممکن می‌شود، برای جواب به آن می‌توانیم به افلاتون متوسل شویم که معتقد بود عشق معطوف به ایده زیبایی است و این ایده زیبایی که روح آن را در جهان پیش‌زمینی‌اش دیده بود، اکنون با رؤیت معشوق -که جلوه‌گاه ایده است- در خاطر زنده می‌شود و ما عاشق می‌شویم. یعنی عاشق آن ایده که اکنون در فردی مجسم شده است. گئورگ زیمل می‌گوید انسان مدرن همچنان به یک ایده، یک تکیه‌گاه و عنصری نیازمند است که بتواند به آن بیاویزد، اما این تکیه‌گاه یا هرچه، نمی‌تواند از شمار ذوات متافیزیکی افلاتونی باشد. انسان مدرن می‌خواهد آن چیز را، آن ذات را در خود پدیده بجوید تا به این ترتیب دادگی آن را استعلا بخشد. چیز، در خودِ کانت هم از همین‌جا می‌آید. انسان مدرن نمی‌تواند به دادگی اکتفا کند. نیازمند «آنی» است؛ آنی که علی‌رغم همه عوارض باقی بماند. علی‌رغم سیاه‌بودن و سفیدبودن یا پیرشدن و رو به زوال نهادن. زن داستان، انگار به این «آن»، به این ذات می‌اندیشد. فکر می‌کند مرد اگر او را خواسته است به دلیل همین بوده است نه عوارض‌اش، نه فلان و بهمان خصوصیت‌اش. این فلان و فلان، در نظر زن همه دادگی او را می‌رسانند؛ ملغمه‌ای بی‌ارتباط با هم که چیزی در پس‌شان نیست. استدلال مرد داستان استدلال منطقی دنیای امروز است. او نمی‌تواند خودش را جز در همین دادگی‌اش تصور کند و دیگران را هم نمی‌تواند جز آنچه اکنون هستند، تصور کند. او نمی‌تواند خود را در شرایطی تصور کند که عاشق یک زن سیاه شود. او با همین عوارضی که اکنون به او داده شده است، عاشق زنی شده است که در این لحظه چنین‌وچنان خصالی دارد؛ خصالی داده‌شده. عشق برای زن هم مجموعه‌ای از همین داده‌هاست. اما باز «من»ی پشت آنهاست. این من به نظر او ثابت می‌ماند. این من همان عنصر ناشناخته کانتی است. مرد در مقابل فقط به همین دادگی اکتفا می‌کند و این چیزی است که زن را نسبت به مرد غریبه می‌کند.

شکل‌های زندگی: به‌مناسبت انتشار کتاب «رنگ‌های دیگر» در باب زندگی، هنر، کتاب‌ها و شهرها

سه نکته کوتاه درباره نویسنده مرزی

نادر شهریوری (صدقی)

۱ اُرهان پاموک می‌گوید مردی را تصور کنید که در خیابان پرسه می‌زند؛ «شاید دارد وقت تلف می‌کند که زودتر بر سر قرار نرسد و یا شاید عجله نداشته، یک ایستگاه جلوتر از مقصد، از اتوبوس پیاده شده، یا شاید هم فقط این حوالی را قبلا ندیده و برایش جالب است... او غرق در فکر است، اما به دور و برش هم بی‌توجه نیست»[۱]. مرد خواسته یا ناخواسته خود را به تماشای مغازه‌ها، خیابان‌ها و روزنامه‌ها مشغول می‌کند، اما ناگهان و از روی تصادف به دری می‌رسد که اطلاعیه‌ای رویش نصب شده: ورود ممنوع. اطلاعیه در وهله اول هیچ ربطی به مرد پیدا نمی‌کند، چون مخاطبش او نیست. مرد اگر اطلاعیه را بر روی در نمی‌دید، هیچ خیال نداشت از آن در داخل شود اما «ورود ممنوع» ذهن مرد را به خود مشغول می‌کند. پیش خود فکر می‌کند پس جاهایی در این شهر وجود دارند که ورودش به آنجا حتی برای آدم‌هایی مثل او که بی‌هدف پرسه می‌زنند ممنوع است، اما بعد فکر می‌کند که موضوع ربطی به کسانی که بی‌هدف پرسه می‌زنند ندارد، ورود آنهایی که بی‌هدف پرسه نمی‌زنند نیز به «آنجا» ممنوع است. جالب آن است که این ممنوعیت را تنها یک ورق کاغذ، یک اطلاعیه، به وجود آورده. «اعلان کذایی به نوعی دنیا را به دو قسمت تقسیم کرده، یک طرف کسانی هستند که حق ورود دارند و طرف دیگر کسانی که حق ندارند»[۲]. بدین‌سان اطلاعیه مرز به وجود می‌آورد؛ مرزی میان آدم‌هایی که می‌توانند وارد شوند و آدم‌هایی که نمی‌توانند، اما این مرز در عین سادگی مرز ساده‌ای نیست و در پی آن مقوله «هویت» رخ می‌دهد. «مرز» همواره با «هویت» پیوندی ناگسستنی دارد و در حقیقت نوعی تفاوت به وجود می‌آورد. درونی‌ها با تعیین مرز برای خود هویتی ویژه قائل می‌شوند. «حتی می‌شود گفت درونی‌ها فقط می‌توانند خود را به این صورت تعریف کنند که بگویند آنی هستند که بیرونی‌ها نیستند».[۳]

مردی که بیرون در ایستاده و به اطلاعیه خیره شده، اگرچه هیچ دلیلی برای فرودست‌بودن خود پیدا نمی‌کند، اما خود را فرودست می‌یابد. او مورد «خطاب» کسی قرار گرفته که نمی‌داند کیست و مرزی میان او و دیگری کشیده شده که هیچ دلیلی برای آن پیدا نمی‌کند و به تدریج درمی‌یابد در «بازی‌ای» گرفتار آمده که قاعده بازی را دیگری معین می‌کند. فکر می‌کند به تله افتاده است زیرا دستی بالای دست، او را به انقیاد درآورده است. در خیالش آنها را تصور می‌کند که «...پاهایشان را انداخته‌اند بر روی هم، قهوه‌شان را سر کشیدند و گرم بحث و جدل شده‌اند در باب اینکه از بیرون چه کسانی را بپذیرند و چه کسانی را حذف کنند.»[۴]

«ورود ممنوع» پاموک شباهت به مثال آلتوسر دارد. آلتوسر می‌گوید آدمی را تصور کنید که مانند مرد پاموکی در خیابان قدم می‌زند. ناگهان یک افسر پلیس که به دنبال مجرم فراری است او را خطاب قرار می‌دهد و با صدای بلند فرمان ایست می‌دهد. این فرمان پلیس می‌توانست جدی تلقی نشود، اما فرد عادی با شنیدن این فرمان ناگهان سر برمی‌گرداند و آنگاه ناخودآگاه با خطاب پلیس نام مجرم را به خود می‌گیرد. مرد آلتوسری نیز با خطاب پلیس به همان تله‌ای می‌افتد که مرد پاموکی افتاده است. مقصود از تله، سازوکاری ناخودآگاه، ناخواسته است که هم مرد پاموکی و هم مرد آلتوسری را مقید می‌کند. این سازوکار، سازوکاری تفکیک‌کننده است: این طرف یا آن طرف. این تفکیک را خطاب پلیس و یا اطلاعیه‌ای به وجود می‌آورد که احیانا پشت دری در خیابان نصب شده است. آلتوسر به این سازوکار تفکیک‌کننده، ایدئولوژی می‌گوید و پاموک آن را در «ورود ممنوع» به صورت نوشته‌ای درخشان توصیف می‌کند.

۲ پاموک، نویسنده ترک، و ماریو بارگاس یوسا، نویسنده پروئی، شباهت‌هایی به هم دارند؛ هر دو برنده جوایز نوبل و نویسنده‌هایی مرزی‌اند. کتاب «رنگ‌های دیگر» پاموک از نظر فرم و مضامین مطالب به «موج‌آفرینی» یوسا شبیه است. این هر دو کتاب مجموعه‌ای از قطعات کوتاه و به عبارتی فصل‌هایی کوتاه درباره ادبیات و زندگی -به طور کلی- هستند. پاموک در رنگ‌های دیگر از استانبول می‌گوید؛ شهری که به آن علاقه دارد و حاضر به ترکش نیست و یوسا از لیما و پروی معاصر می‌گوید و این سؤال را مطرح می‌کند که «نویسنده‌بودن در پرو چه معنایی دارد؟»

پاموک در یوسا خود را می‌یابد هنگامی که یوسا «...از بی‌علاقگی کامل به کتاب و سهم ناچیز پرو در ادبیات جهان می‌نالد، وقتی عطش شخص خودش را به آثار ادبی خارجی توصیف می‌کند، اندوهی که در صدایش هست بی‌هیچ شک و شبهه‌ای غم جداافتادگی از مرکز است، وضعیتی ذهنی که آدم‌هایی مثل ما به خوبی درکش می‌کنیم.»[۵] اما آنچه در این دو جالب‌تر است علاقه آن دو به زندگی و نوشته‌های کامو است. این دو به کامو نوعی احساس خویشاوندی می‌کنند. پاموک در کتاب رنگ‌های دیگر فصلی را به کامو اختصاص می‌دهد و یوسا در موج‌آفرینی فصلی کوتاه درباره کامو می‌نویسد. عنوان این فصل از کتاب یوسا چنین است: کامو و اخلاقیات مرزها. علاقه این دو نویسنده پرآوازه به کامو هیچ اتفاقی نیست. گذر یوسا از سال‌های جوانی‌اش را می‌توان درعین‌حال گذر از سارتر به کامو تلقی کرد. بعد از رهایی یوسا از به تعبیر خودش «اتوریته سارتر»، کامو تنها آلترناتیو موجود برای پیوستن بود. سارتر برای زمانی طولانی برای روشنفکران و نویسندگان، ازجمله یوسا، در حکم «پدر» بود. منظور از «پدر»، نهادی است که به جهان معنا می‌دهد. هرچند یوسا نقطه گسست خود از سارتر را به مقاله وی در لوموند ۱۹۶۴ * نسبت می‌دهد اما بعدها علت گذر خود از سارتر به کامو را خواندن «انسان طاغی» کامو می‌داند. «سال‌های بعد، یوسا پس از جان به‌دربردن از حمله‌ای تروریستی در لیما، انسان طاغی کامو را که مقاله بلندی است درباره تاریخ و خشونت خواند و به این نتیجه رسید که کامو را به سارتر ترجیح می‌دهد»؛[۶] پذیرش کامو به عنوان «آلترناتیو» علاوه بر عبور از آن چیزی که به جهان معنایی داد (سارتر) دلایل مهم دیگری نیز داشت و آن مرزنشینی کامو بود. «کامو مرزنشین بود زیرا در مرز سفت و خشن اروپا و آفریقا، جامعه صنعتی و توسعه‌نیافته به دنیا آمده و زیسته بود. این تجربه پیرامونی به او، که در اصل اروپایی بود، دیدگاهی پیچیده از این جهان داد».[۷] جالب آن است که پاموک مرزنشینی کامو را دقیقا به همان معنایی استنتاج می‌کند که یوسا می‌کند. پاموک کامو را همچون داستایفسکی و بورخس ازجمله نویسندگانی می‌دانست که تأثیری اولیه و اساسی بر او گذارده‌اند. این هر سه نویسنده نیز از جهانی کم‌وبیش متفاوت‌تر از مرکز ظهور کرده بودند. در این میان اما مرزنشینی کامو عریان‌تر بود. او میان دو مرز یا دو دلبستگی اسیر شده بود. «کاموی فرانسوی الجزایری‌الاصل، بین عشق به این جهان مدیترانه‌ای و دلبستگی‌اش به فرانسه خرد شد».[۸]

رنگ‌های دیگر
در باب زندگی، هنر، کتاب‌ها و شهرها
اُرهان پاموک
مترجم: علیرضا سلیمانی
نشر اختران

پاموک همچون یوسا فکر می‌کند که این مرزنشینی دیدگاهی پیچیده‌تر از جهان به کامو داده بود. کافی است تنها به عنوان یکی از مهم‌ترین کتاب‌های کامو توجه کنیم: بیگانه. «بیگانه»ای که به یک تعبیر با مضامین خطاب «آلتوسری» و «ورود ممنوع» پاموکی ارتباط پیدا می‌کند. بیگانه را می‌توان درعین‌حال رمانی کاملا مرزی تلقی کرد: رمانی که هم برای فرانسوی‌ها و باقی جهان و هم برای الجزایری‌ها و باقی جهان نگاشته شده است.

۳ درک پاموک از سیاست و ادبیات قابل تأمل است. این درک شباهتی آشکارا به تصور استاندال از امر سیاسی دارد؛ استاندالی که همواره از سیاست می‌گریخت اما در نوشته‌های خود حضور سیاست را در توجه به جزئی‌ترین روابط میان آدم‌ها مشاهده می‌کرد و آن را در داستان‌های خود به‌طور دقیق لحاظ می‌کرد. پاموک میان سیاست و ادبیات تمایزی جدی قائل می‌شود. او در تعریف سیاست می‌گوید: «به نظر من سیاست در نهایت درک‌نکردن قاطعانه کسانی است که شبیه ما نیستند حال آنکه رمان‌نویسی درک‌کردن است».[۹] با این تعریف پاموک از سیاست، سیاست میدانی می‌شود که در آن ممنوعیت ورود، مرزهای غیرقابل عبور را برای عده‌ای فراهم می‌آورد، حال آنکه ادبیات از نظر پاموک می‌کوشد با سیاست خود مرزها را بردارد تا همه‌چیز را عیان کند یا به تعبیر پاموک درک کند. به همین خاطر از نظر پاموک «سیاسی‌ترین رمان، از قضا رمانی است که ابدا نیت سیاسی ندارد اما می‌کوشد همه‌چیز را ببیند، همه‌کس را درک کند، بزرگ‌ترین کل را بسازد و این کار ناممکن را انجام دهد»،[۱۰] تنها در این صورت است که به نظر وی رمان‌ها از بیشترین عمق برخوردار خواهند بود.

پی‌نوشت‌ها:

* سارتر در مقاله خود در لوموند ۱۹۶۴ ادبیات را در کنار کودکی سیاه‌پوست از کشوری مثل بیافرا که از گرسنگی جان می‌دهد، قرار می‌دهد. آنگاه این سؤال را مطرح می‌کند: تا زمانی که این قبیل رنج‌ها می‌توانند وجود داشته باشند، ادبیات چه جایگاهی می‌تواند داشته باشد؟

۱، ۲، ۳، ۴. رنگ‌های دیگر، فصل چهل‌وپنجم: ورود ممنوع، ارهان پاموک / علیرضا سلیمانی

۵، ۶. رنگ‌های دیگر، فصل چهل‌وسوم: یوسا و ادبیات جهان سوم، ارهان پاموک/ علیرضا سلیمانی

۷. موج‌آفرینی، یوسا، مهدی غبرائی

۸. رنگ‌های دیگر، فصل چهلم: آلبرکامو، ارهان پاموک/ علیرضا سلیمانی

۹، ۱۰. رمان‌نویس ساده‌نگر و رمان‌نویس اندیشمند، ارهان پاموک، علیرضا سیف‌الدینی، ص ۱۳۷

عطف کتاب

داستایفسکی و اشرافیت قرن نوزدهم روسیه

«رنج‌کشیدگان و خوارشدگان» رمانی است از فئودور داستایفسکی که به‌تازگی با ترجمه محسن کرمی در نشر نیلوفر به‌چاپ رسیده است. «رنج‌کشیدگان و خوارشدگان» اگرچه معمولا در شمار شاهکارهای داستایفسکی به‌شمار نمی‌رود، بااین‌حال اما اثری مهم در بین آثار این نویسنده کلاسیک روس به‌شمار می‌رود و بعد از انتشارش تاکنون همواره به‌عنوان اثری مهم در ادبیات جهانی مطرح بوده است. داستایفسکی در «رنج‌کشیدگان و خوارشدگان»، مانند برخی دیگر از آثارش، به سراغ اشرافیت روسیه در قرن نوزدهم رفته و فساد این طبقه اجتماعی روسیه در آن دوران را به تصویر کشیده است. یکی از شخصیت‌های این رمان، ملاک مباشری است که یک‌بار در قمار، سرمایه اصلی‌اش را از کف می‌دهد اما باری دیگر باز قمار می‌کند تا شکستش را جبران کند: «نیکلای سیرگئیچ ایخمینف از خانواده‌ای درست‌وحسابی بود، اما خانواده‌ای که مدت‌ها پیش ثروتشان را از دست داده بودند. ولی پس از مرگ والدینش او املاک دندان‌گیری، با یکصدوپنجاه رعیت در آن، به ارث برد. در بیست‌سالگی به سواره‌نظام پیوست. همه‌چیز خوب پیش رفت؛ اما پس از شش سال در ارتش‌بودن، در غروب بدشگونی، همه دارایی‌اش را در قمار باخت. تمام شب را بیدار ماند. غروب فردا دوباره بر سر میز قمار حاضر شد و روی اسبش-یعنی تمام چیزی که برایش باقی مانده بود- شرط بست. دست اول را برد، همین‌طور دست دوم و سوم را و در عرض نیم‌ساعت یکی از دهکده‌هایی را که باخته بود پس گرفت، دهکده ایخمینفکا را، که طبق آخرین سرشماری پنجاه نفر جمعیت داشت. دیگر بازی نکرد. روز بعد، مدارکش را فرستاد و از ارتش تقاضای بازنشستگی کرد. یکصد رعیت را برای همیشه از کف داده بود. دو ماه بعد، حکم بازنشستگی با درجه ستوانی را دریافت کرد و به سوی دهکده‌اش رهسپار شد. در طول زندگی‌اش هرگز از آن باختِ در قمار سخنی نگفت و به‌رغم اینکه به مهربانی و خوش‌خلقی شهره بود، با هرکسی که به خودش جرئت می‌داد و آن را به یادش می‌آورد قطعا دعوا به راه می‌انداخت». بسیاری از مضامینی که داستایفسکی در آثارش به کار برده در این رمان هم دیده می‌شود. رمان با این جملات آغاز می‌شود: «سال گذشته، در غروب بیست‌ودوم مارس، تجربه بسیار غریبی از سر گذراندم. تمام آن روز، شهر را در پی یافتن یک منزل اجاره‌ای زیر پا گذاشته بودم. منزل قبلی‌ام خیلی نمور بود و نرم‌نرمک داشتم به سرفه‌های سختی دچار می‌شدم که خبر از چیز نحسی می‌دادند. از پاییز قصد نقل‌مکان داشتم، اما تا بهار لفتش داده و این‌دست و آن‌دست کرده بودم. همه روز نتوانسته بودم هیچ مورد مناسبی پیدا کنم. در وهله اول، یک ملک مستقل می‌خواستم، نه اتاقی در خانه دیگران؛ در وهله بعد، حتی اگر فقط یک اتاق هم بود، می‌بایست اتاقی بزرگ باشد و، البته، تا حد امکان هم ارزان. به‌تجربه دریافته‌ام که در جاهای تنگ حتی دامنه فکر آدمی هم تنگ می‌شود. و مایل بودم که وقتی به داستان‌های آینده‌ام فکر می‌کنم توی اتاق بالا و پایین بروم. باری، همیشه خوش دارم که، به جای نوشتن آثارم، غرق در فکرکردن به آنها شوم و در این رویا غوطه بخورم که چگونه از آب درخواهند آمد. و این واقعا از تنبلی و سستی نیست. نمی‌دانم از چیست...».

رنج‌کشیدگان و خوارشدگان
فئودور داستایفسکی
ترجمه محسن کرمی
نشر نیلوفر

مرور

انتشار «قلعه سفید» پاموک

طلوع ستاره‌ای از شرق

در بین آثار اورهان پاموک، «قلعه سفید» جایگاهی مهم و شاخص دارد؛ جایگاهی تا به آن حد معتبر که می‌توان گفت پاموک در ابتدا با این رمان به شهرتی جهانی رسید. پاموک امروز نویسنده‌ای جهانی به‌شمار می‌رود که آثار مختلفش به زبان‌های متعدد ترجمه شده‌اند و در ایران نیز از سال‌ها پیش کتاب‌های او ترجمه و منتشر شده‌اند. پاموک در هفتم ژوئن ۱۹۵۲ در استانبول متولد شد و به‌جز چند سالی که در نیویورک بوده، باقی عمرش را در همین شهر گذرانده است. شاید به همین‌خاطر است که استانبول نقشی حیاتی برای پاموک دارد و او حتی کتابی با عنوان «استانبول» نوشته که در آن دوره کودکی تا زمانی که نویسنده شده را مرور کرده است؛ یعنی دورانی که او در استانبول رشد کرده. او در این کتاب، که به فارسی نیز ترجمه شده، ضمن پرداختن به دوره‌ای از زندگی خود به شهر هم توجه زیادی داشته و از منظری خاص به استانبول پرداخته است. پاموک در دوران جوانی‌اش در دانشگاه فنی استانبول درس معماری خواند و همچنین در سال ۱۹۷۶ از انستیتوی روزنامه‌نگاری دانشگاه استانبول فارغ‌التحصیل شد.

آغاز نویسندگی پاموک به سال ۱۹۷۴ برمی‌گردد. اولین رمان او «جودت بیک و پسرانش» نام دارد که این رمان نیز مدتی پیش به فارسی منتشر شد. پاموک با همین اولین رمانش توانست در سال ۱۹۷۹ جایزه بهترین رمان انتشارات ملیت را از آن خود کند و به‌عنوان نویسنده‌ای که حرفی برای گفتن دارد مطرح شد. این رمان البته موفقیت‌های دیگری نیز برای نویسنده به همراه داشت. دومین رمان پاموک، «خانه خاموش» نام دارد که این اثر نیز، سالی بعد از انتشارش جایزه رمان مادارالی را کسب کرد. همچنین ترجمه فرانسوی این رمان نیز با موفقیت همراه بود.

اما آن اثری که اولین‌بار پاموک را به طور جدی در سطحی جهانی مطرح کرد، رمان «قلعه سفید» بود که در سال ۱۹۸۵ به چاپ رسید و شهرتی همه‌گیر برای این نویسنده ترک به همراه آورد. این رمان با اقبال خوانندگان و منتقدان زیادی روبه‌رو شد و نیویورک‌تایمز با این توصیف آن را معرفی کرد: «در شرق ستاره‌ای نو طلوع کرد». «قلعه سفید» تاکنون به حدود ۱۴ زبان ترجمه شده و با تیراژی وسیع خوانده شده است. به‌تازگی، «قلعه سفید» با ترجمه ارسلان فصیحی در نشر ققنوس به چاپ رسیده است. در ابتدای رمان و پیش از شروع روایت داستان عبارتی از مارسل پروست دیده می‌شود: «وقتی کسی را که علاقه‌مان را برانگیخته است درآمیخته با عناصر حیاتی ناشناس و به اندازه ناشناسی‌اش جذاب بشمریم و

قلعه سفید
اورهان پاموک
ترجمه ارسلان فصیحی
نشر ققنوس

زندگی بی‌محبت او را ناممکن بدانیم، آیا چیزی جز عشق شروع شده است؟». رمان مقدمه‌ای خواندنی دارد که این‌طور شروع می‌شود: «این دستنوشته را سال ۱۹۸۲ توی بایگانی درهم و برهم بخشداری گبزه، ته صندوقی گرد و خاک گرفته پیدا کردم که پر بود از فرمان، بنچاق، سند دادگاه و دفتر رسمی. من عادت کرده‌ام تابستان‌ها یک هفته توی بایگانی کندوکاو کنم. جلد دستنوشته ظریف و رنگش آبی بود و توی اسناد رنگ و رو رفته دولتی برق می‌زد. این شد که فوری چشمم را گرفت. به‌گمانم دستی ناشناس در صفحه اول کتاب، انگار برای این‌که کنجکاوی‌ام را بیش‌تر کند، عنوانی نوشته بود:«فرزندخوانده لحافدوز». عنوان دیگری نداشت. دستی کودکانه در حواشی و جاهای خالی صفحات کتاب آدم‌هایی با کله‌های کوچک کشیده بود که لباس‌هایی پر از دگمه به تن داشتند. کتاب را با کیف خواندم. از دستنوشته خیلی خوشم آمده بود، اما حال و حوصله نداشتم آن را توی دفتری دیگر رونویسی کنم. برای همین از اطمینان مستخدم -که آن‌قدر محترم بود که مرا نپاید- سوءاستفاده کردم و دستنوشته را توی کیفم چپاندم و از آشغالدانی‌ای که بخشدار جوان هم نمی‌توانست نام بایگانی بر آن بگذارد دزدیدمش...» این مقدمه امضای فاروق داروین اوغلو را دارد و در آن این‌طور ادعا شده که بر اساس دستنوشته مذکور این رمان نوشته شده: «بالاخره تصمیم گرفتم داستان را، که بارها و بارها خوانده بودم، منتشر کنم. البته دختری عینکی که همیشه سیگاری در دست داشت، در این کار به من دل و جرئت داد. خوانندگان خواهند دید که موقع بازنویسی داستان به زبان امروزی از سبکی خاص پیروی نکرده‌ام؛ دستنوشته را توی اتاقی روی میزی گذاشتم؛ پس از خواندن یکی دو جمله از آن به اتاقی دیگر می‌رفتم که کاغذهایم را در آن‌جا روی میزی دیگر گذاشته بودم. پشت میز می‌نشستم و سعی می‌کردم مفاهیمی را که توی ذهنم مانده با کلمات و تعبیرات امروزی بنویسم. اسم کتاب را من نگذاشتم، ناشری گذاشت که حاضر شده بود چاپش کند. شاید کسانی که تقدیمنامه اول کتاب را می‌بینند، بپرسند که آیا معنای خاصی دارد یا نه. به‌گمانم بیماری عصر ما این است که همه چیزها را با هم مرتبط بدانیم. چون این بیماری به من هم سرایت کرده، این داستان را منتشر می‌کنم». به این ترتیب، «قلعه سفید»، نقبی به گذشته می‌زند و به سراغ قرن هفدهم می‌رود. روایت رمان، به ماجرای اسیرشدن جوانی ونیزی توسط راهزنان ترک مربوط است. راهزنان این جوان را همراه خود به استانبول می‌آورند. جوان ادعا می‌کند که باسواد و کتاب‌خوانده است و از نجوم و فیزیک و نقاشی سررشته دارد و به این خاطر برده استادی ترک می‌شود. این دو که حالا در نقش ارباب و برده‌اند، به قصد شناخت و درک یکدیگر، در خانه‌ای بی‌نور و خالی، در دو سوی میزی می‌نشینند و شروع به گفت‌وگو با هم می‌کنند. آن‌ها ماجراها و حکایت‌هایی مختلف برای هم نقل می‌کنند و از هر دری سخن می‌گویند. نتیجه گفت‌وگوی طولانی این دو، ساخت سلاحی باورنکردنی است و ماجراهایی دیگر وارد روایت رمان می‌شود. «قلعه سفید» این‌طور شروع می‌شود: «از ونیز به ناپل می‌رفتیم. کشتی‌های ترک‌ها راهمان را بستند. ما روی هم رفته سه کشتی داشتیم، اما صف کشتی‌های پارویی آن‌ها که از میان مه بیرون می‌آمد، انگار پایانی نداشت. در لحظه‌ای ترس و نگرانی بر کشتیمان سایه انداخت. پاروزنانمان که بیش‌ترشان ترک و مغربی بودند، فریاد شادی سر داده بودند. اعصابمان درهم ریخت. کشتیمان، مثل دو کشتی دیگر، دماغه‌اش را به طرف خشکی، به غرب چرخاند، اما نتوانستیم مثل کشتی‌های دیگر سرعت بگیریم...» پیش‌تر آثار دیگری از پاموک مثل «استانبول»، «کتاب سیاه»، «جودت بیک و پسران»، «نام من سرخ»، «زندگی نو» و... به فارسی منتشر شده بودند.