

روایت تضاد سنت و تجدد با نگاهی به نام من سرخ اثر اورهان پاموک

اسداله زارعی^{۱*}، اسماعیل بنی‌اردلان^۲

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه علم و فرهنگ، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

۲. دانشیار دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۱۷

پذیرش: ۱۳۹۶/۴/۱۰

چکیده

اورهان پاموک^۱ نویسنده اهل ترکیه در رمان خود باعنوان *نام من سرخ*^۲ ضمن روایت داستانی شبه‌تاریخی از برهه‌ای از تاریخ تحولات فرهنگی و هنری کشورش، تقابل هنر سنتی و هنر غربی را در قالب روایتی بلند از نقاشان دربار عثمانی در مواجهه با نقاشی ونیزی (غربی) نمایانده است. او با رجوع به گذشته‌ای دور و نقل داستان و داستانک‌هایی که در تاریخ، افسانه و رؤیا ریشه دارند، به‌گونه‌ای مسائل امروز جامعه خود و در نگاهی وسیع‌تر، یکی از معضلات جهان امروز را بازسازی می‌کند. این بازسازی هوشمندانه که با نوعی بینامتنیت در نقاشی و ادبیات همراه است، در برخورد با مخاطب خود این پرسش را در ذهن او تداعی می‌کند که نویسنده از پس این متن، در پی بیان چه چیزی است و مقصود خود را چگونه بازنمایی می‌کند. از یافته‌های پژوهش به این شرح است که این داستان در نهایت تفسیر تضاد یا پارادوکس تاریخی- فرهنگی سنت و تجدد در ترکیه‌ای است که دست‌کم از پنج قرن پیش تاکنون همچنان درگیر این ماجراست. به همین منظور، در این پژوهش وجوه هنری و ادبی رمان *نام من سرخ* را بررسی و تحلیل می‌کنیم. روش این مقاله توصیفی- تحلیلی، و شیوه گردآوری اطلاعات اسنادی/ کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی: نام من سرخ، اورهان پاموک، تضاد، بینامتنیت، سنت، تجدد.

E-mail: asad.zarei39@gmail.com

* نویسنده مسئول مقاله:



۱. مقدمه^۳

رنگ برای کورها یه کلمه، برای کرها یه نغمه و برای شما نور خداست. دهها هزار ساله که سوار بال فرشته‌ها مثل وزوز باد زوزه می‌کشم و از این کتاب به اون کتاب و از این شیء به اون شیء سفر می‌کنم و بخشی از وجودم همین الان توی این کتابه و داره با شما صحبت می‌کنه، بخش دیگه‌ام؟ خدا می‌دونه کجای این دنیاست. من سرخم و از سرخ بودم هم خیلی راضی و خوشبختم چون پرقدترم. عمیقم، مثل یه تیکه آتیش گرم و سوزانم، متفاوتم و هیچ شبیه و بدیلی ندارم (پاموک، ۱۳۹۰: ۳۱۰).

نام من سرخ معروف‌ترین اثر داستانی اورهان پاموک، نویسنده اهل ترکیه، است که در ۱۹۹۸م نگاشته شده و جایزه نوبل ادبیات ۲۰۰۶م را از آن خود کرده است. این اثر در سال ۱۳۹۰ با ترجمه عین‌اله غریب در نشر چشمه چاپ شد و تا سال ۱۳۹۳ به چاپ چهارم رسید. ترجمه دیگری از آن در سال ۱۳۹۲ به وسیله ته‌مین زارداشت توسط انتشارات مروارید روانه بازار کتاب شد و چاپ دوم آن در سال ۱۳۹۳ از همین ناشر در دست مخاطبان قرار گرفت. به دلیل استقبال از آن در ایران و اهمیت آن نزد فارسی‌زبانان ایرانی، نیز در برداشتن مضامین اجتماعی و فرهنگی و ساختار ادبی نسبتاً جدید، و جایگاهی ویژه در ادبیات جهانی اثر بسیار ارزنده‌ای است. بنابراین تمرکز بر وجوه مختلف این رمان، ترسیم محتوای آن و تحلیل مضامین زیبا و انسانی این اثر به درک عمیق‌تر آن کمک می‌کند. درون‌مایه فرهنگی و اجتماعی این رمان در قالب روایت مواجهه نقاشان عصر امپراتوری عثمانی (قرن دهم هجری/ شانزدهم میلادی) با نقاشی رنسانسی اروپا (نقاشی ونیزی) شکل می‌گیرد و بیانگر مواجهه‌ای است که با ورود نخستین تأثیرات مدرنیسم به فرهنگ و هنر جامعه ترکیه آغاز شد و با تعارضات خود تا امروز همچنان ادامه دارد. این اثر به بیست زبان زنده دنیا ترجمه شده و استقبال کم‌نظیر از آن در سراسر دنیا و دریافت جوایز متعدد محافل ادبی و هنری از علل اهمیت و اعتبار آن است. روایت تحولات فرهنگی و هنری در فضایی تاریخی-تخیلی، دامن زدن به تضاد سنت و

تجدد، و مقایسه هنر شرق و غرب در پس‌زمینه کتاب حاضر ضرورت نقد و تحلیل این متن را بیش از پیش آشکار می‌کند. بی‌شک، این مهم‌ترین رویکرد به این اثر ادبی است که پاسخی روشن و هنرمندانه به برخی معضلاتی می‌دهد که امروزه در جامعه درحال توسعه ترکیه در زمینه‌های اجتماعی وجود دارد.

در مقاله حاضر، از دیدگاه نقد ساختاری و نگاه تحلیلی به اثری ادبی که در زمره ادبیات پست‌مدرنیستی^۴ جهان معاصر قرار دارد، چالش سنت و مدرنیسم و مصداق‌های آن را بررسی، و رویکرد خاص نویسنده را با نگاهی به نظریه بینامتنیت بین نقاشی و ادبیات تحلیل می‌کنیم تا از این رهگذر به رهیافت‌های تازه‌تری از این متن دست یابیم.

به هر حال، از هر منظری که این رمان را مطالعه کنیم، استفاده خلاقانه از آثار کهن ادب فارسی، مانند خمسه حکیم نظامی و شاهنامه فردوسی فرزانه، از مهم‌ترین دستاویزهای این اثر روایی است که به‌عنوان بخشی از مواد و مصالح ساخت داستان، خود را نشان می‌دهد. ادبیات کهن فارسی و نگارگری ایرانی-اسلامی و رابطه متقابل این دو، و تأثیر آن بر ادبیات و هنر سایر ملل از دیگر موضوعات درخور بررسی در این مقاله است؛ اما به‌دلیل خودداری از اطاله کلام، از آن‌ها چشم می‌پوشیم.

۲. پیشینه موضوع

در زمینه موضوع این مقاله، تاکنون به زبان فارسی کتاب یا مقاله‌ای نوشته نشده و هرچه درباره این اثر انتشار یافته، بیشتر شامل معرفی ژورنالیستی کتاب در نشریات و سایت‌های اینترنتی داخل و خارج، و گزارش مصاحبه‌های اورهان پاموک با مترجمان ایرانی بوده است. اما در زبان انگلیسی، علاوه بر مصاحبه‌های اورهان پاموک در مجلات فرانسوی‌زبان و به‌ویژه *لوموند*^۵، مقالات و نقدهای متنوعی درباره این اثر منتشر شده که از آن میان، دو مقاله مرتبط ذیل به‌دلیل پرداختن به موضوع بینامتنیت و بحث واژگان و تصویر در آموزش و انتقال پیام در این اثر اهمیت بیشتری دارد:



1. Cicekoglu, Feride, "A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of "Word and Image" in My Name is Red", *The Journal of Aesthetic Education*. Vol. 37, No. 3, Fall 2003, pp. 1-20.
2. Sefik, Huseyin, "Orhan Pamuk's "Turkish Modern": Intertextuality as Resistance to the East-West Dichotomy", *School of Oriental and African Studies*, University of London, 2012.

۳. خلاصه داستان

در استانبول قرن دهم هجری / شانزدهم میلادی، سلطان عثمانی گروهی از نقاشان را اجیر می‌کند تا کتابی تصویری به سبک و سیاق نقاشی‌های نقاشان ونیزی تدارک ببینند تا در زادروز دوک ونیز آن را به او پیشکش کند. این موضوع مخالفت نقاشان وفادار به سبک سنتی نقاش‌خانه دربار (نگارگران) را برمی‌انگیزد و مخالفت شدیدتر شیخ نصرت ارزرومی - که هرگز در داستان دیده نمی‌شود، اما حضور همه‌جانبه دارد - و هوادارانش را نیز به دنبال دارد. در فصل‌های آغازین داستان، ظریف افندی، مذهب، به طرز مشکوکی به قتل می‌رسد که مرتبط با آماده‌سازی همین کتاب است. ماجرای این قتل با ماجرای عشق کارا، کاتبی که پس از دوازده سال اقامت در دیار عجم، به سرزمین خود بازمی‌گردد، و شکوره، زن جوان و بسیار زیبایی که دختر «شوه‌رعمه» است، پیوند می‌خورد. شوه‌رعمه کسی است که از طرف سلطان مأمور گردآوری کتاب مورد نظر است. او زمانی سفیر عثمانی در دیار غرب بوده و اکنون همه او را با لقب شوه‌رعمه می‌شناسند. شکوره، دختر شوه‌رعمه، قبلاً ازدواج کرده و از شوهر قبلی که به جنگ رفته و هرگز بازنگشته، یک پسر و یک دختر دارد. خانواده شوهر سابقش و به خصوص حسن، برادرشوهر قبلی‌اش که سخت دل‌باخته اوست، مخالف ازدواج مجدد شکوره هستند. این قضایا به هم گره می‌خورد و راویان متعدد که شخصیت‌های داستان یا نقش‌های نقاشی‌های همان کتاب هستند، هرکدام با بازگویی بخشی از داستان، روایت را پیش می‌برند. درست هم‌زمان با اولین ملاقات کارا و شکوره که بعد از دوازده سال دوری و انتظار به وقوع می‌پیوندد، شوه‌رعمه به طرز مرموزی به قتل می‌رسد و قاتل آخرین صفحه کتاب را که قرار بوده تمثال

سلطان در وسط مجموعه تصاویر متنوع و معنادار آن تصویر شود، می‌رُیابد و چون حدس زده می‌شود که قاتل از نقاشانی است که تألیف کتاب مورد نظر همکاری می‌کنند، تلاش مقامات دربار و نیز رئیس نقاش‌خانه، استاد عثمان که نگارگر پیر و استاد همه نگارگران نقاش‌خانه است، برای یافتن او آغاز می‌شود. طی سلسله حوادثی قاتل شناخته می‌شود و به قتل می‌رسد؛ شکوره و کارا زندگی آرامی را شروع می‌کنند؛ اما هرگز ماجرای نقاشان سنتی و غربی و اینکه کدام یک بهتر نقاشی می‌کنند، تمام نمی‌شود.

۴. مضمون (درون‌مایه)

این اثر روایتگر گذار از سنت به مدرنیسم است و هنر نقاشی به‌عنوان محمل این مضمون در دو وجهه، دو منطق، دو ساحت و جایگاه شرقی و غربی یا ما و دیگری مطرح می‌شود و حاصل این دو رویکرد را در چالش سنت و مدرنیسم به هم می‌آمیزد و تفسیر خود را از این رویارویی بیان می‌کند. هنر در ساحت ازلی و سنتی که در هاله‌ای از تقدس نیز قرار می‌گیرد، یک سوی ماجراست که با شدت و قدرت در موضع خود ایستاده و سعی در حفظ ماهیتش دارد؛ اما قادر نیست تمام هستی و جهان را آن‌چنان که هست، ببیند و نیز واقعیت آدمی و تمایلات و نیازهای وی را به‌تمامی بنمایاند و برآورده کند و از همه مهم‌تر، آنچه می‌بیند و نشان می‌دهد، همان نیست که باید. از سوی دیگر، هنر غربی این تمایلات و خواسته‌ها را به‌خوبی برآورده می‌کند و قادر است واقعیت و عینیت انسان را آن‌چنان که هست، نشان دهد. اما آیا به‌راستی پاموک در این چالش و درگیری، اصالت را با کدام جریان و نوع از هنر و اندیشه می‌داند؟ تقلید از هنر غرب یا تأکید بر سنت و باورهای آن؟

هیچ آغازی وجود ندارد، همواره یا تداوم است یا تکرار، همواره یا دگرگونی است یا تقلید. اما تداوم، تکرار، دگرگونی یا تقلید بر چیزی ازپیش‌موجود استوار می‌شوند. بنابراین، هر نظریه و هر کنشی دارای یک گذشته است. اصول بینامتنیت بر همین گزاره‌های بالا شکل گرفته است. به عبارت دقیق‌تر، برپایه اصل اساسی



بینامتنیت هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و همواره متن‌ها برپایه‌های متن‌های گذشته بنا می‌شوند. همچنین، هیچ متنی، جریانی یا اندیشه‌ای به‌طور دفعی و بدون گذشته خلق و ایجاد نمی‌شود؛ بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان نمی‌تواند هیچ چیز از هیچ بسازد یا از هیچ، چیزی خلق کند؛ بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا ماده اولیه ذهن او شود و تا او بتواند آن را همان‌گونه یا دگرگون‌شده بسازد. یا تصویری که دریافت کرده، بازسازی کند و یا از تصاویر گوناگون ترکیبی نوین بیافریند و در اینجا آفرینش و خلاقیت و ابداع همگی مفاهیم نسبی تلقی می‌گردند؛ زیرا انسان محکوم به تقلید و یا ترکیب است و تفاوت انسان‌ها در جایگاهی است که میان این دو قطب اشغال می‌کنند. و اصل دیگر اینکه هیچ تقلید و هیچ خلاقیت مطلق و کاملی نزد انسان به‌وقوع نمی‌پیوندد؛ زیرا انسان در میان آن‌ها یا به این قطب و یا به آن قطب نزدیک‌تر است

(کریستوا به نقل از بهمن نامور مطلق، <http://www.anthropology.ir/node/4243>).

نقاشی سنتی وظیفه خود را بازتاباندن دید آسمانی و متافیزیکی می‌داند؛ زاویه‌ای پنهان که در هر لحظه، همه‌جا و همه‌چیز را آشکارا می‌بیند.

یه دوره نقاشی‌هایی توی شیراز و تبریز رایج شده بود که قصرها و حموم‌ها و قلعه‌ها رو می‌کشیدن و برا اینکه نشون بدن این نقاشی می‌خواد بگه که خداوند قادره که در هر لحظه همه‌چیز رو هم‌زمان و یکجا می‌بینه، نقاش هم انگار که با یه تیغ بزرگ ریش تراشی قصر رو از وسط به دو نیم کرده اون وسط وایساده باشه بادقت تموم همه‌چیز رو نشون می‌داد، از پیاله‌های کوچیک ظرف و ظروف و کاشی‌کاری‌های ظریفی که از بیرون هیچ‌وقت دیده نمی‌شدن گرفته تا طوطی توی قفس و حتی محرم‌ترین قسمت‌های قصر، رختخواب و بالش‌ها و حتی صورت آفتاب‌نندیده زن زیبارویی رو که روی اون بالش گذاشته بود (پاموک، ۱۳۹۰: ۱۳۵).

اما نقاشی رنسانسی با دارا بودن سه اصل پرسپکتیو، پرتره واقع‌گرا و سایه‌روشن، با سنت نقاشی شرقی تفاوت ماهوی دارد. نقاشی غرب با این سه اصل اساسی و ناپایدار که از جیوتو، نقاش ایتالیایی، در قرن چهاردهم میلادی آغاز شد، پس‌زمینه تابلو براساس پرسپکتیو دیدِ نقاش و بیننده در موقعیتی افقی قرار گرفت (تا قبل از آن نقاشی‌ها تخت و بدون دورنمای فیزیکی هندسی ترسیم می‌شد. تقریباً شبیه به نگارگری سنتی ایرانی که پرسپکتیو ندارد)؛ یعنی به‌جای صورتهای مثالی که تا قبل از آن در پرده‌های نقاشی نقش می‌شد، پرتره‌های واقعی اشخاص حقیقی ترسیم شد و سایه‌روشن برای تأکید بر بُعد و حجم و عینی بودن فضای نقاشی به‌کار گرفته شد. بدین ترتیب و با این تمهیدات، ساحت نقاشی تخت بدون دورنما و مثالی به موقعیتی عینی و زمینی تحول یافت و دید کلی در پرده نقاشی از آسمان به زمین تغییر کرد و نگاه آدمی معیار رؤیت و تصویر کردن جهان هستی شد تا جهان هستی را آن‌چنان که آدمی می‌بیند، نشان دهد؛ تا جایی که حتی گاه از نگاه حیوانات تصویر می‌شود. بدین‌سان، در روایت نام من سرخ، میان نقاشان ترکیه عثمانی مبارزه میان سنت و مدرنیسم در نقاشی آغاز، و در میان پیشوایان متعصب مذهبی به مبارزه میان کفر و ایمان تبدیل می‌شود؛ زیرا از نظر آنان، نقاشی از دید افقی و نقاشی از «دید سگ» (به‌اصطلاح ایشان) به‌طور گویا کفرآمیز بودن این نقاشی را نشان می‌دهد؛ به این دلیل که در نقاشی به سبک کافران (به‌گمان بعضی شخصیت‌های داستان) یا در نقاشی مدرن، سلطان و سگ در سطحی یکسان ارائه می‌شود و از همین روی درمی‌یابیم که چرا این رویارویی به خون و خون‌ریزی می‌کشد. به هر حال، این روایت ضمن نشان دادن چالش‌های گریزناپذیر بین اصول دیرینه نقاشی سنتی که با نگاه و تفکری فرازمینی عالم مثال را تجسم می‌بخشد و نقاشی غرب که از نگاهی زمینی، عینی و ملموس جهان را می‌نمایاند، افق استحاله و عبور هنر سنتی به مدرن را ترسیم می‌کند. با این همه، در پایان و در آخرین جملات کتاب، شکوره می‌گوید:

اورهان راست می‌گه دیگه. اگه این نقاشی رو نقاشی می‌کشید که پیرو مکتب هرات باشه، شاید می‌تونست اون پرنده‌ها رو، همون فاخته‌ها، پوپک‌ها، چه



می‌دونم همونا رو دیگه می‌خکوب کنه سر جاهشون ولی خب چهره من چی می‌شد اونوقت؟ اگر هم یه نقاش ونیزی این کار رو به‌عهده می‌گرفت، اون پرتره یه چیزی می‌شد. ولی خب اونوقت زمان چی؟ راست می‌گه دیگه من هم چیزی می‌خوام که نه اونوری‌ها می‌تونن بکشن نه اینوری‌ها (همان، ۶۹۱).

۵. ساختار اثر

این روایت ساختاری کاملاً اپیزودیک و منسجم دارد. دو ماجرا یا دو پلان اصلی را با هم آغاز می‌کند: سفارش کتاب سلطان، و عشق کارا (کاتب) و شکوره (دختر شوهرعمه) که هر دو درهم تنیده‌اند و باهم پیش می‌روند و سرانجام در نقطه پایان به هم گره می‌خورند و داستان تمام می‌شود. داستان در ۵۹ فصل مجزا تنظیم شده است و هر فصل راوی جداگانه‌ای دارد. مجموع راویان آن هجده راوی است. این راویان یا شخصیت‌های داستان‌اند یا نقش‌ها و تصاویری که از سطح نقاشی‌ها برخاسته، به زبان آمده، داستان را نقل می‌کنند. نکته مهم روایت در اثر این است که هر راوی روایت و داستان خود یا نظر خاص خود را در مورد وقایع بیان می‌کند؛ اما در واقع اظهارات و گفته‌های او دقیقاً ادامه ماجرا و داستان را رقم می‌زند. به همین سبب است که نویسنده موفق شده ضمن ارائه پرتره‌های منفرد و مجزا از شخصیت‌ها، ساختاری پیوسته، متشکل و منسجم از داستان خود را بسازد و این درست شبیه به همان کاری است که در متن رمان روی کتاب مورد نظر دارد انجام می‌شود. در آنجا هم، هر نقاش قسمتی و نقشی خاص از تصویر بزرگ کتاب را نقاشی می‌کند و شوهرعمه همیشه بقیه نقش‌ها را با کاغذهایی می‌پوشاند تا نقاش یا مذهب تحت تأثیر نقش‌های دیگر قرار نگیرد و نقش خود را ترسیم کند. همان‌طور که می‌دانیم، این‌گونه داستان‌نویسی از شیوه‌های ادبیات پست‌مدرنیستی است که ضمن به‌کارگیری روایتی متکثر و منفرد و بیان مضمونی جدید، از شیوه‌های روایت سنتی مانند نقالی یا مدح‌خوانی نیز استفاده می‌کند. این نوع تداخل فنی و سبکی نیز از شیوه‌های هنر پست‌مدرنیستی محسوب می‌شود و به‌قوت می‌توان گفت که نام من سرخ با

روایت‌هایی متعدد و چندوجهی اما متمرکز و وحدت‌یافته، تمام مشخصات و تعاریف اثر ادبی پست‌مدرنیستی را داراست. این سبک و سیاق از رمان‌نویسی، خود بیانگر گرایش‌ها و تفکرات مدرنیستی و تجددطلبانه جامعه و نویسندگان نیز است؛ زیرا داستان‌هایی که از فضایی تاریخی و تخیلی برخوردار است و بنابه تعاریف مرسوم ساختار رمان را دارد، مهم‌ترین شاخصه آن استفاده از تصویر (تصاویر تجسمی) است؛ تا جایی که می‌توان گفت این روایت نوعی نقاشی ناطق به‌شمار می‌رود که بین ادبیات و نقاشی در سیلان است و فاصله این متن با ادبیات تصویرپردازی یا توصیفات ادبی تصویری که به رمان‌های متقدم اختصاص دارد، نسبتاً زیاد است. سوزان سونتگ، منتقد و نظریه‌پرداز هنر عکس و عکاسی، معتقد است:

واقعیت همیشه به‌واسطه گزارش‌های تصاویر برای ما تفسیر شده و از زمان افلاطون تاکنون، فلاسفه تلاش کرده‌اند با آفرینش معیاری برای درک امر واقعی که مستقل از تصاویر باشد، وابستگی ما به تصاویر را کاهش دهند. اما زمانی که در اواسط قرن نوزدهم این معیار سرانجام قابل دسترس به‌نظر رسید، رنگ باختن توهمات مذهبی و سیاسی قدیمی در برابر پیشرفت اندیشه علمی و انسانی برخلاف انتظار باعث روی آوردن عمومی به امر واقعی نشد. برعکس، عصر جدید بی‌ایمانی، سرسپردگی به تصاویر را تقویت کرد. اعتباری که دیگر نمی‌شد به واقعیت‌هایی که به‌شکل تصویر درک می‌شدند، عطا کرد، اینک نصیب واقعیت‌هایی می‌شد که خود تصویر بودند؛ یعنی توهمات (۱۳۹۲: ۳۱۳).

شاید و بلکه به‌جرئت می‌توان ادعا کرد ادبیات کلاسیک و شیوه‌های داستان‌نویسی متقدم از چنین ظرفیت‌هایی برخوردار نیست و قطعاً ادبیات پست‌مدرنیستی قالب‌ها و شیوه‌های خود را می‌طلبد؛ زیرا جهان معاصر و نیز معضلات آن هرگز فقط با تفکرات و دانش‌های قبل از دوران مدرنیسم حل‌وفصل‌شدنی نیست؛ بنابراین، انتخاب این نوع ساختار و این سبک داستان‌پردازی آگاهانه توسط نویسندگان ما را برآن می‌دارد که ضمن تحسین او، به نوعی تفسیر و داوری



درمورد کارکرد نهایی او از درآمیختن نقاشی قدیم و ادبیات جدید در متن روایت وارد شویم؛ تفسیری که قطعاً در زمانه ما و در افق دید ما صورت می‌پذیرد.

گادامر (همچنان‌که بعدها آیزر) برآن است که هیچ تأویل و تفسیری نیست که در همه ادوار معتبر باشد و به تبعیت از نیچه (منتها به سبک خود) می‌گوید که در هر دوره افق انتظاری است؛ یعنی هر دوره مقتضیات اندیشگی خاص خود را دارد. منتها نیچه می‌گفت دیگر گذشته را نمی‌توان شناخت؛ اما گادامر می‌گوید بین گذشته و اکنون «مکالمه» است. وقتی متنی از گذشته را می‌خوانیم، بین افق درک ما و افق تاریخی متن ترکیب (fusion) به وجود می‌آید و یک افق ثالث ایجاد می‌شود که باعث خودآگاهی و خودشناسی ماست (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۲۲).

۶. زاویه دید

در این اثر، نویسنده هم‌زمان از نوعی حکایت شرقی سنتی (در قالب نقالی و نقش خوانی مداح) و روایت داستانی غربی استفاده کرده است. او داستان خود را از زاویه دید شخصیت‌ها، نقش‌ها و تصاویری که داستان را نقل می‌کنند، روایت می‌کند که اصطلاحاً به آن زاویه دید اول شخص مفرد یا «من روایت»^۶ می‌گویند. مشخصه این نوع روایت این است که همه چیز از نگاه راوی دیده و گزارش می‌شود و ویژگی دیگر احساس صمیمیت و نزدیکی بیشتر متن (نویسنده) با خواننده است که سابقه‌ای بس طولانی دارد. این نوع روایت را می‌توان هم از قدیمی‌ترین و هم جدیدترین شیوه‌های داستان‌گویی دانست که در ادبیات کهن، و ادبیات جدید و حتی آثار پست‌مدرن ملاحظه می‌شود. در این نوع داستان‌گویی است که نویسنده می‌تواند بدون دخالت مستقیم در شخصیت‌ها و با پرهیز از گفت‌وگوهای پی‌درپی و طولانی و کسل‌کننده، رودرروی شخصیت‌های داستان (به سبک رمان‌های کلاسیک) به ابراز عقیده و بیان افکار خود بپردازد؛ بنابراین، مجال اندیشیدن و قضاوت را نیز برای مخاطب خود فراهم می‌آورد. این موضوع نه فقط کارکرد روایی داستان را قوی‌تر، روان‌تر و کامل می‌کند؛ بلکه با

ماهیت، سازوکار و هدف این اثر ادبی هم سازگارتر و به‌نوعی کامل‌کننده آن است. نگاه به استحاله‌ای که خواه‌ناخواه درحال پدیدآمدن است، از زاویهٔ تفسیری بی‌طرف در اثر نمودار شده؛ به عبارتی تلاش نویسنده برای بی‌طرف ماندن در این کشمکش و تضاد است. شوهر عمه بعد از آنکه می‌میرد، چنین می‌گوید:

بالینکه هیچ صدایی نمی‌شنیدم ولی جوابش رو توی دلم حس می‌کردم. ما صاحب شرق و غرب هستیم. داشتیم از هیجان می‌ترکیدم. گفتم: خب پس چرا اصلاً شرق و غربی وجود داره؟ چرا ما آدم‌ها وقتی هنوز زنده‌ایم سر این چیزا رو نمی‌فهمیم؟ چون حواسم جمع نبود دقیقاً نفهمیدم که توی دلم چی حس کردم. یا این بود که «چون از عقلتون استفاده نمی‌کنین» و یا اینکه «چون از عشقتون استفاده نمی‌کنین»، مطمئن نیستم کدوم یکی از اینا بود (پاموک، ۱۳۹۰: ۳۸۳).

در پاره‌ای از قسمت‌ها به‌خوبی از پس این مسئله برآمده و در سراسر رمان هر جا از هنر غرب و سنت شرقی نقاشی بحث شده، با هشیاری و دقتی خاص از موضع‌گیری، اظهار تمایل یا ابراز سلیقه دربارهٔ هر دو جریان خودداری کرده است.

اورهان پاموک به‌شکل خلاقانه‌ای صداها و متناقض را کنار هم قرار می‌دهد و رمانی چندصدایی خلق می‌کند. او در این اثر موضع‌گیری نمی‌کند و قضاوت را به مخاطب وامی‌گذارد. در این اثر به‌لحاظ سطحی کاری خلاق و جالب را دنبال می‌کند و به‌سیاق پرده‌خوانی‌ها و نقالی‌های فرهنگ شرقی، تصویر را در متن رمان روایت می‌کند و به‌خوبی از سنت حکایت‌گویی شرقی بهره می‌گیرد و آن را با آموزه‌های روایت‌پردازی غرب درهم می‌آمیزد (عین‌اله غریب، خبرگزاری ایسنا، ۱۳ آذر ۱۳۹۲).

اما از آنجا که نویسنده خود و اثر هنری‌اش الزاماً حاصل تفکری مدرنیستی و رویکردی مدرن به هنر و اندیشه است، باوجود به‌کارگیری تمام ترفندهای مؤثر برای بی‌طرف ماندن، در تحلیل نهایی‌اش به جریان برتر و بالنده تمایل می‌یابد. این گرایش از فرجام شخصیت‌ها و



داستانی که پاموک برای آن‌ها رقم زده است، مشخص می‌شود؛ آنجا که زیتون، قاتل شوهر عمه، و ظریف افندی به دست حسن (برادر شوهر سابق و دل‌باخته شکوره) کشته می‌شود، حسن به خارج از استانبول می‌گریزد (که خود نوعی ایمن‌سازی و ایجاد آرامش برای زندگی مشترک کارا و شکوره است) و عاشق و معشوق به وصال هم می‌رسند. نویسنده نگاه به آینده‌ای دارد که قطعاً از آن سنت‌گرایان مطلق‌نگر و جزم‌اندیش نیست. بنابراین در نگاهی کلی می‌توان گفت پاموک در روایت داستان سعی می‌کند خود را بی‌طرف نگاه دارد. نوع روایت (حدیث من روایت یا اول‌شخص مفرد)، چگونگی قضاوت‌های شخصیت‌ها و نقش‌ها- که بی‌آنکه طرف مقابل و جریان هنر و تفکر سنتی یا غربی را محکوم کنند، به بیان خود از رویدادها می‌پردازند- و تقابل هنر سنتی و مدرن همه‌وهمه دلایل بی‌طرفی پاموک در روایت داستان و وضعیت موجود است. اما طرح و بازخورد این ماجرا و نوع نگاه به مسائل اجتماعی و فرهنگی از زاویه ادبیات پست‌مدرنیستی خود می‌تواند دلیل بر تمایل به جریان تفکر و هنر مدرن باشد یا دست‌کم نگاهی خوش‌بینانه، ادغام‌کننده و سازگار با هردو جریان را در متن دارد. بنابراین هرچند اثر در ماهیت ادبی روایتی بی‌طرفانه است، در تحلیل نهایی، نویسنده در سمت‌وسو یا گرایش به هنر مدرن و نوگرا که تفکر و فرهنگی پویا و زنده را می‌طلبد، قرار می‌گیرد که اگر جز این باشد، نقض غرض است.

۷. شخصیت‌ها

فضای تاریخی- تخیلی اثر (وقایع رمان در قرن دهم هجری/ شانزدهم میلادی روی می‌دهد). موجب شده شخصیت‌های آن در هاله‌ای از تاریخ و افسانه قرار گیرند. هرچند آشکار است که نویسنده تاریخ و آن مقطع خاص را به‌عمد و شاید به‌لحاظ احتمال وقوع چنین ماجرابی انتخاب کرده است و رنگ‌وبوی تاریخی آن مانع از تأویل امروزی آن نیست؛ زیرا:

در کتاب نظریه ادبی، تئودوروف دو گونه مناسب درونی اجزای سخن ادبی را از یکدیگر جدا دانست: مناسب استوار به غیبت و مناسب استوار به حضور. در گونه

نخست، عناصری پنهان که در ژرفای ناخودآگاه برجایند، رابطه‌ای میان معنا و نماد را می‌سازند. در زمان خواندن متنی ادبی، این دال، دلالت بر مدلولی خاص می‌یابد. فصل خاصی نماد اندیشه‌ای می‌شود و یا جمله‌ای نماد معنایی ویژه می‌گردد. در گونه دوم، مناسبات عناصر براساس پیکربندی شکل می‌گیرد. اینجا نیروی درونی اثر نظم و رده‌بندی آن را مشخص می‌کند. واژه، جمله، کنش، شخصیت داستانی نه دلالت بر واژه، جمله، کنش یا شخصیتی دیگر دارند و نه نمادی از این موارد دیگر محسوب می‌شوند (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۴).

بنابراین مشغله و درگیری‌های شخصیت‌ها مختص آن دوره از تاریخ نیست؛ بلکه موضوعی که شخصیت‌های داستان را گرد هم آورده، امروزه نیز به‌شکلی پیچیده‌تر و سخت‌تر از مثلاً قرن دهم هجری وجود دارد. موضوع مهم دیگر این است که بعضی شخصیت‌ها نقش‌های نقاشی‌هایی هستند که از گذشته‌های دور تا امروز، همچنان در نقش‌های خود حضور داشته‌اند و در این روایت، از نقش‌های صامت به شخصیت‌های جاندار و ناطقی تبدیل می‌شوند که درمورد نقش و حضور خود در پرده‌های نقاشی سخن می‌گویند و هویتی دیگر می‌یابند.

من، همین درخت نقاشی‌شده‌ای که می‌بینیش، خدا رو دریادریا شکر می‌کنم که با این اصول نقاشی نشدم، یه وقت فکر نکنین از این می‌ترسم که اگه با این اصول نقاشی می‌شدم همه سگای استانبول من رو با یه درخت واقعی اشتباه می‌گرفتن و روم می‌شاشیدن ها، نه موضوع اینه که من نمی‌خوام خود یه درخت باشم، من می‌خوام مفهوم حقیقی وجود یه درخت باشم (پاموک، ۱۳۹۰: ۹۳).

کاری که این ادبیات با این شگرد و این معنا به‌خوبی از عهده آن برآمده است، بی‌شباهت به هنر پویانمایی (انیمیشن) نیست؛ ولی بدون استفاده از ابزار سینما و فقط به‌واسطه ادبیات که در نوع خود کامل‌ترین هنر تصویرپردازی است. ویژگی کلی دیگری که در تمام یا اغلب شخصیت‌های داستان مستتر است، دوگانگی و چالش درونی آن‌هاست که در فضای داستان‌نویسی مدرن، بدون این خمیرمایه شخصیت‌های جالب توجه، باورپذیر و جاندار



نمی‌توان خلق کرد. ضمن اینکه این‌گونه شخصیت‌پردازی و مواجهه شخصیت با خود و پیرامونش با مضمون اصلی و موضوع رمان بسیار قرین و هماهنگ است. پنداری یک بار دیگر درگیری اصلی داستان را در وجود متکثر شخصیت‌ها می‌بینیم. زیتون، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، می‌گوید:

می‌دونی چرا نقاشی‌های دوره شاه‌تیماسب با بقیه دوره‌ها فرق می‌کنه؟ چون توی این دوره حساسیت و ظرافت نقاش‌های ترکمن به زیبایی نقاشی‌های عجم اضافه شد. می‌دونی چرا نقاش‌خونه دربار اکبرشاه از هندوستان تا به اینجا رسیده؟ برا اینکه آشکارا نقاش‌ها رو تشویق می‌کنه که از اصول فرنگی هم استفاده کنن. شرق و غرب رو خدا خلق کرده. خدایا خودت ما رو از شر کسانی که دنیا رو صاف و تخت و بدون پرسپکتیو می‌بینن حفظ کن (همان، ۲۷۳).

آینه بزرگی را مجسم کنید که تصویر کلی و اصلی داستان را می‌نمایاند. این آینه یک‌باره می‌شکند و به قطعات ریز و درشت و ناهمگون تقسیم می‌شود. در هر قطعه از این آینه شکسته‌ها، قسمتی از تصویر را در قاب مخصوص خود می‌بینید. به بیان دیگر، مضمون و محتوای رمان یعنی همان تقابل سنت و مدرنیسم. علاوه‌بر متن داستان، از زاویه‌ای دیگر و به‌شکل پراکنده و وحدت‌یافته، در وجود شخصیت‌های داستان هم با این تقابل مواجهیم. به‌عبارتی پیوند تنگاتنگ مضمون و ساختار اثر را بار دیگر در شخصیت‌های داستان نیز مشاهده می‌کنیم و از همین‌جا می‌توان به‌قوت گفت که آنچه به تضاد اصلی دامن می‌زند، ابتدا از شخصیت‌های داستان که سازندگان اصلی وقایع و تاریخ هستند، آغاز می‌شود و از آنجا به سایر مسائل و موضوعات سرایت می‌کند.

اونا نقاشا نیستن. بلکه مصورها هستن، کسانی که بت می‌ساختن. من خودم اونا حدیث رو حفظم من هم خوندمش. روز قیامت به اونا می‌گن به این چیزایی که خلق کردین روح بدین و چون نمی‌تونن، یه راست می‌برنشون جهنم. من هم می‌دونم که مصور یکی از صفات خدا توی قرآن کریمه به‌معنای خالق و کسی که

چیزی رو از نیست خلق می‌کنه که فقط هم برازنده خداست، اما مگه نقاش‌ها هم ادعا نمی‌کنن که دارن یه چیزایی رو خلق می‌کنن؟ گناه از این بزرگ‌تر؟ (همان، ۲۷۲).

مثلاً هر سه شخصیت اصلی نقاش (پروانه، لک‌لک، زیتون) که روی کتاب سلطان کار می‌کنند، در ابراز علاقه به هر دو نوع هنر، دچار تضاد و درگیری‌اند؛ یعنی بنابه دلایلی هم به هنر سنتی علاقه نشان می‌دهند و خود را آموخته و پرورش‌یافته این مکتب می‌دانند و هم توانایی‌های نقاشی مدرن را نمی‌توانند انکار کنند. قتل ظریف افندی مذهب به‌دست زیتون نقاش عمدتاً ناشی از همین تضادهاست که بیش از همه در شخصیت زیتون نمود می‌یابد.

۸. چرخش تصویری^۷ در سراسر داستان

طبق نظر کندال والتون (۱۹۹۰)، تصاویر بر دو گونه اصلی‌اند. از یک سو، عکس‌ها هستند که دلالتشان به موضوع یا سوژه خود به‌واسطه ارتباط علی است. از سوی دیگر، تصاویر دست‌ساز هستند که اصلاً به چیزی دلالت نمی‌کنند. همه نمونه‌های دسته دوم خواه چیزهای موجود را نمایش دهند یا ندهند، بازنمایی استعاری‌اند و نقش آن‌ها در بازی وانمود مشخص می‌شود. موافق این نظر، به‌شرطی تصویر بازنمایی سوژه‌ای مثل الف است که بیننده قادر باشد خیال کند که سوژه مزبور را می‌بیند یا وانمود به دیدن آن می‌کند. تا جایی که نظریه والتون موافق و مؤید روابط علی‌ای باشد که به اشیای موجود در جهان دلالت می‌کند و از آنجایی که بر این اساس نمایش تصویر وابسته به نگرش‌های گزاره‌ای و توانمندی‌های شناختی والاتر است، نظریه وانمود والتون اساساً ساخت‌گراست (گات و دیگران، ۱۳۸۴: ۲۱۹-۲۲۰).

اهمیت و جایگاه تصاویر در اثر اورهان پاموک نه‌فقط از باب داستانی است که لازمه آن تصویرپردازی‌های هنرمندانه است که حول تأثیرات خاص خود بر خواننده می‌چرخد؛ بلکه



موضوع تصویر و جایگاه آن از یک نگاه کلی و نظام‌یافته فکری و فلسفی در این اثر قابل طرح است؛ زیرا نام من سرخ حاصل نوعی ادبیات پست‌مدرنیستی است که درنهایت و با نوعی چرخش، این عصر و نقش‌های نقش‌پذیر آن را وانمایی می‌کند. ژان بودریار (۱۹۲۹-۲۰۰۷)، اندیشمند فرانسوی و صاحب نظریه فرهنگی پست‌مدرنیسم، معتقد است:

در عصر پست‌مدرنیسم میان واقعیت و وانمایی واقعیت تفاوتی باقی نمی‌ماند. جهان واقع همان جهان شبیه‌سازی‌ها و وانمایی‌هاست. به عبارت دیگر، انسان‌ها در عصر پست‌مدرن با تصاویر یکدیگر سروکار دارند نه با «خودشان» تصویر محصولی جمعی است و هیچ انعکاسی از «خود» ندارد. بدین‌سان، جهان پست‌مدرن جهانی مافوق واقع است که در آن مردم با تعبیرها و تصاویر سروکار دارند و نقش رسانه‌ها در این میان البته کانونی و تعیین‌کننده است. درحقیقت، در جهان پست‌مدرن تصویر مهم‌تر و تعیین‌کننده‌تر از واقعیت است. به گفته بودریار، تصویر واقعی‌تر از واقعیت می‌شود (موحد، ۱۳۹۱: ۱۴۲).

روی دیگر طرح این گفتمان در این اثر، نقب زدن از زمان حال به گذشته و از گذشته به حال را برای نویسنده ممکن می‌کند. هرچند حاصل نهایی کار پاموک اثری ادبی است که با آثار تجسمی تفاوت‌های ماهوی دارد، شیوه کار او به‌گونه‌ای است که موفق شده مرز تبدیل متن ادبی به تصویر گرافیکی را بدون دخالت ابزار و عناصر نقاشی و گرافیکی، در فضایی خلاقانه و بدیع از میان بردارد؛ حرکت از نگاره‌ها و شمایل‌های نقاشی‌شده به تصویرهای ذهنی و ادراکی که ویژه اثر ادبی است و برعکس، ترسیم ذهنیت‌ها و تصاویر انتزاعی ادبی در نگاره‌ها و شمایل‌ها که در قالب روایت جدید و قدیم یا مدرن و کهن، تقابل گذشته و حال هنر شرقی و غربی را هم‌زمان دنبال می‌کند. بنابراین می‌توان گفت:

مقصود از شمایل‌نگاری توصیف موضوع و محتوای اثر هنری است. در مطالعات شمایل‌نگاران، محققان درصدد مواجهه با واقعیت ابژکتیو اثر و مشخص ساختن منابع باواسطه و بی‌واسطه (هم منابع ادبی و هم منابع

تجسمی) هستند. از این‌روی درصددند تا معانی عمیق‌تر و آگاهانه‌تری را مورد بازشناسی قرار دهند که از سوی هنرمند در اثر هنری به‌کار بسته شده است (نصری، ۱۳۹۰: ۴۵).

یکی از مصداق‌های زیبا و پرمعنای این موضوع که در سراسر رمان بارها تکرار می‌شود، آنجاست که کارا عاشق شکوره می‌شود؛ وقتی بعد از دوازده سال دوری از معشوق، او را پشت پنجره عمارت می‌بیند و نامه‌اش را می‌خواند و هم‌زمان، تصویر نقش‌شده بر کاغذ نامه را رؤیت می‌کند:

من رو اسب. اونم اون بالا پشت پنجره. چقدر شبیه صحنه‌ای که هزاران بار نقاشی شده بود. خسرو رو اسبش زیر پنجره‌ای که شیرین پشتش. آگه اون درخت اناری هم که یه کم اونورتر پشت سر من بود، نبود که مو لا درزش نمی‌رفت. وقتی بیشتر متوجه این شباهت شدم که نقاشی‌ای رو که همراه نامه‌اش فرستاده بود، داشتم می‌دیدم. بله همون نقاشی بود. به اون نقاشی نگاه کردم و یاد عشقی افتادم که خسرو به شیرین داشت و از گرمای عشق سوختم (پاموک، ۱۳۹۰: ۶۶).

همان‌طور که می‌دانیم، تصویر حاضر که از نگاره‌های معروف نگارگران ایرانی است و از متن منظومه خسرو و شیرین حکیم نظامی گنجوی بارها تصویرسازی شده، در اینجا در چهار لایه، چهار سطح یا چهار متن توأم و پیوسته طرح می‌شود. لایه اول کارا و شکوره هستند (شخصیت‌های متن داستان)؛ لایه دوم خسرو و شیرین (از منظومه حکیم نظامی)؛ لایه سوم تصویر نگارگری‌شده داستان خسرو و شیرین و لایه چهارم نقاشی روی کاغذ نامه که تقلیدی از خسرو و شیرین است. جان برجر معتقد است:

تصویر نگریستن بازآفرینی یا بازتولید شده است. تصویر، ظاهر یا مجموعه‌ای از ظواهر است که از مکان و زمانی که در ابتدا آن را ساخته و ضبط کرده، منفصل شده است. هر تصویر حتی یک عکس به‌شیوه‌ای از دیدن تجسم می‌بخشد (۱۳۹۳: ۱۱).



۹. نتیجه

اورهان پاموک داستان خود را از دل تاریخ، افسانه و رؤیا، و حقیقت بازسازی می‌کند و در این بازسازی با توسل به حکایات و داستان‌های فرعی تاریخی و تخیلی، روایت خود را از برهه‌ای از هنر و فرهنگ گذشته کشورش ترکیه، در کانون توجه خواننده قرار می‌دهد. اما مراد و منظور او از این همه قصه‌گویی نیست؛ بلکه نقب زدن به زمان حال و چالش‌های امروز ترکیه و هر جامعه مشابه دیگر است و درواقع، مهم‌ترین موضوع کتاب نیز همین است. تضادهایی که در قالب نقاشی سنتی عثمانی و نقاشی ونیزی، و هنر شرقی و غربی مطرح می‌شود، در حیطه هنر و نقاشی نمی‌ماند و به درگیری‌های گروه‌های اجتماعی و عقیدتی می‌انجامد و از این موضع دامنه آن به اصل و اساس دو نوع تفکر و جهان‌بینی که در متن جامعه دیروز و امروز ترکیه نهاده شده، گسترده می‌شود؛ اما نویسنده رمان در سراسر کتاب سعی در بی‌طرفی و پرهیز از هر نوع قضاوت و داوری دارد و این مهم را با انتخاب نوع روایت (زاویه دید) و ترفندهای زیبا و کارساز که در ادبیات پست‌مدرنیستی مرزی نمی‌شناسد، محقق می‌کند و با به‌کارگیری تصاویر نقاشی و صور نگارگری عثمانی و ایرانی، به چرخش تصاویر در سراسر داستان دست می‌زند. با آنکه عرصه ادبیات و نوع تصویرسازی ادبی با سازوکار و طرح و ترسیم تجسمی ماهیتاً متفاوت است، رمان در نقش‌پذیری‌های مکرر نقش‌ها که خود از شخصیت‌های داستان هستند، مرز تصاویر انتزاعی ادبی و تجسمی نقاشی را درهم می‌شکند و چرخش تصویری یا به عبارتی این نوع بازتولید متن و تصویر را هم در رویدادها و روایات تاریخی و هم در زمان حال با موفقیت به سرانجام می‌رساند. براینکه این چرخش زیبا که از نقاشی به ادبیات و از ادبیات به نقاشی صورت گرفته، متنی دیگر از هردو مقوله است که هریک از دیدگاه دیگری بازتولید و بازتعریف شده و به این وسیله به نوعی همگامی و هم‌گرایی مدرن در ادبیات و نقاشی و تاریخ تصویر (تاریخ هنر) رسیده است و درنهایت اثر ادبی خود را به‌عنوان روایتی از تضاد سنت و تجدد که منشأ چالش‌های موجود از گذشته دور تا امروز است، دربرمی‌گیرد؛

همچنین از فحوای این روایت و از کنه ماجراها و نوع نگاه نویسنده می‌توان دورنمای استحالهٔ جبری و تاریخی سنت به مدرنیسم را به‌عنوان دوران گذار به افقی دیگر درک کرد.

۱۰. پی‌نوشت‌ها

۱. اورهان پاموک متولد پنجم ژوئن ۱۹۵۲ نویسندهٔ معاصر ترکیه و صاحب این آثار است: *آقای جودت و پسران* (۱۹۸۲)، *خانهٔ ساکت* (۱۹۸۳)، *قلعهٔ سفید* (۱۹۸۵)، *کتاب سیاه* (۱۹۹۰)، *چهرهٔ پنهان* (۱۹۹۲)، *زندگی تازه* (۱۹۹۴)، *نام من سرخ* (۱۹۹۸)، *رنگ‌های دیگر* (گفت‌وگوها) (۱۹۹۹)، *برف* (۲۰۰۲)، *استانبول شهر خاطره‌ها* (۲۰۰۳)، *چمدان پدرم* (خاطرات) (۲۰۰۷) و *موزهٔ معصومیت* (۲۰۰۸). اغلب این آثار به زبان‌های مختلف و ازجمله فارسی ترجمه شده است. *رمان نام من سرخ* در سال ۱۹۹۸ به رشتهٔ تحریر درآمد و در ۲۰۰۶ جایزهٔ نوبل ادبیات را دریافت کرد. در سال‌های اخیر، این کتاب با دو ترجمه و توسط دو ناشر در ایران نیز به‌چاپ رسیده و از آن اقبال شده است. او نویسنده‌ای جهانی است و بررسی رویکردها و آثار این نویسنده از حیث اثرگذاری بر فرهنگ شرقی و به‌ویژه فرهنگ ایرانی و همچنین قرار داشتن در مجاورت جغرافیایی و اشتراکات فرهنگی با ایران، درخور توجه خاصی است.

۲. این مقاله هیچ ارتباطی با *رمان نام گل سرخ* اثر امبرتو اکو ندارد و اثر اورهان پاموک با عنوان *نام من سرخ* با داستان امبرتو اکو به‌کلی متفاوت و در فضای دیگری است.

۳. به‌جای اصطلاحات سنت و تجدد در عنوان مقالهٔ حاضر، از عباراتی مانند «تقابل شرق و غرب» یا «ما و دیگری» می‌شد استفاده کرد یا حتی به‌جای اصطلاح تجدد، مدرنیسم یا مدرنیته باشد؛ اما از آنجا که دورهٔ تاریخی در اصل روایت اثر قرن دهم هجری / شانزدهم میلادی است و در این دوره در جهان زمینه‌های مدرنیسم در هنر غرب در حال شکل‌گیری و گسترش است و نیز مدرنیته بیشتر به وجههٔ فرهنگی و درونی مدرنیسم اطلاق می‌شود و بعد از عصر مدرنیسم موجودیت می‌یابد و از سوی دیگر هم، مدرنیسم عصر تجدد، توسعه و نو شدن ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است؛ بنابراین، با روایت مورد بحث ما بیشتر قرابت دارد؛ هرچند موضوع شرق و غرب یا مفهوم ما و دیگری نیز در بطن مقاله ساری و جاری است.



۴. از رمان پست‌مدرنیستی و ویژگی‌های آن هنوز تعریف دقیقی بیان نشده است؛ همچنان‌که تعریف و تشخیص ادبیات مدرن و پست‌مدرن در بعضی موارد آن‌چنان قطعی نیست؛ اما مسلّم این است که آنچه خصوصیات پست‌مدرنیسم برشمرده‌اند، کمابیش در اثر مورد مطالعه صادق است؛ ازجمله: تغییر کارکردهای زمانی به‌عنوان عنصر اصلی روایت؛ چرخش زاویه دید از زوایای دید مرسوم در رمان کلاسیک و مدرن؛ تکثرگرایی وحدت‌یافته در ساختار؛ ترکیب هنر کهن و کلاسیک با مدرن؛ ساختار اپیزودیک و پازل‌مانند اثر؛ تغییر عنصر غالب معرفت‌شناسانه متون در مدرنیسم به هستی‌شناسی ادبیات در هنر.

۵. برخی مقالاتی که مرتبط با موضوع شرق و غرب یا سنت و تجدد در منابع انگلیسی به آثار اورهان پاموک پرداخته‌اند:

- www.questionsdoriente.fr/turquie-et-empire-ottoman/pamuk.
- www.lemonde.fr/.../la-poesie-d-orhan-pamuk-connait-une-seconde-vie-sur-scene_5075...
- févr. 2017.
- www.turquieeuropeenne.eu > Articles > Articles 2007 3.
- www.szenik.eu/fr/Theatre/Neige-conflit-entre-tradition-modernite-3014
- www.huffingtonpost.fr/.../orhan-pamuk-prix-nobel-nations-turquie_n_8444776.html
- Culture, le magazine culturel de l'Université de Liège - Orhan Pamuk ...
- culture.ulg.ac.be/jcms/c_2640357/fr/orhan-pamuk-a-strangeness-in-my-mind
- critiquesLibres.com: Neige Orhan. Pamuk www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/10297.

6. self dialogue

۷. چرخش تصویری (pictorial turn) نظریه‌ای در تاریخ هنر و نقد هنر و ادبیات در قرن بیستم است که بر مبنای بینامتنیت (intertextuality) استوار است و به تحلیل و نقد آثار هنری از طریق تفسیر تصویر می‌پردازد. از نظریه‌پردازان معروف در این زمینه، ابی واربورگ آلمانی (۱۸۶۶-۱۹۲۹) و اروین پانوفسکی انگلیسی (۱۸۹۲-۱۹۶۸) هستند که ابتدا با طرح شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی آغاز کردند و بعدها پانوفسکی نظریه تاریخ تصویر و چرخش تصویری را ارائه کرد.

۱۱. منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. چ ۵. تهران: نشر مرکز.
- برجر، جان (۱۳۹۳). *شیوه‌های دیدن*. ترجمه زیبا مغربی. تهران: نشر شور آفرین.

- پاموک، اورهان (۱۳۹۰). نام من سرخ. ترجمه عین‌اله غریب. تهران: نشر چشمه.
- سونتاک، سوزان (۱۳۹۲). نظریاتی درباره عکاسی. ترجمه نگین شیدوس و فرشید آذرنگ. چ ۳. تهران: نشر حرفه نویسنده.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). نقد ادبی. چ ۲. تهران: نشر شیوا.
- گات، بریس، مک آیور، لوپس دومینیک (۱۳۸۴). دانشنامه زیبایی‌شناسی. ترجمه گروه مترجمان. تهران: فرهنگستان هنر.
- موحد، ضیا (۱۳۹۱). البته واضح و مبهرن است که... چ ۲. تهران: نیلوفر.
- نصری، امیر (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». مجله کیمیای هنر. س ۱. ش ۶. فرهنگستان هنر.

<http://www.orhanpamuk.net/>.

<http://www.anthropology.ir/node/4243>

<http://isna.ir/fa/print/92091309209/>