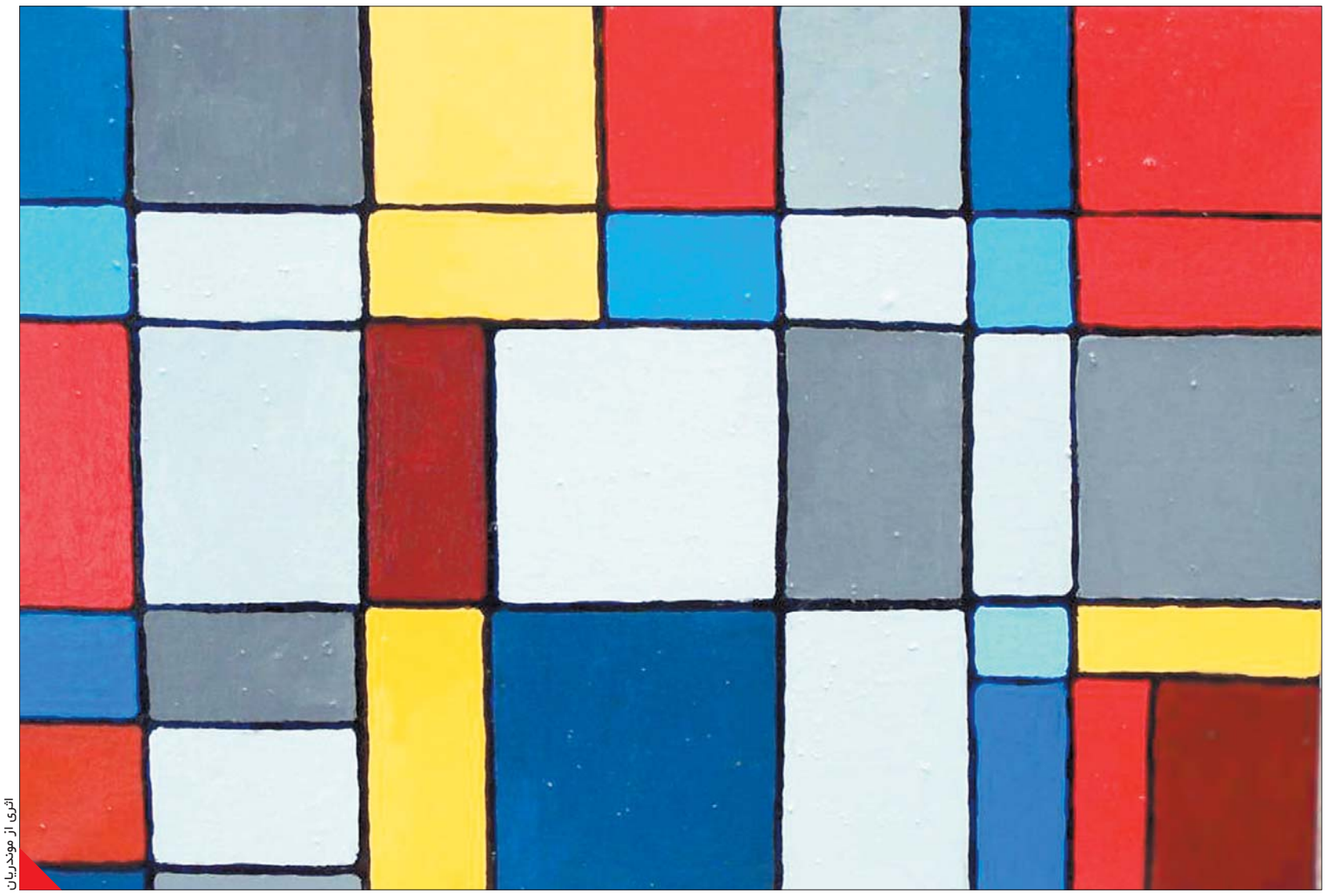
روزنامه شرق

ادبیات

«استیو جابز» فقط لبخند زد — صفحه ۱۰
شمس لنگرودی: بازیگری شغل دوم من نیست — صفحه ۱۱
نگاهی به مجموعه «چند واقعیت باورنکردنی» امیرحسن چهل‌تن — صفحه ۱۲



اثری از موندریان

عکس‌های فتو یا کلید سانچو

مواجهه داستان‌نویسی و هنرهای تجسمی در «چشم‌هایم آبی بود» محمدرضا کاتب

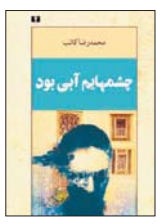
پویا رفویی

فارغ از اینکه «چشم‌هایم آبی بود» - رمان اخیر محمدرضا کاتب- را بپسندیم یا نپسندیم، از این بابت که بخش‌های درخور تأملی از آن به مقوله پسند یا به تعبیری فنی‌تر «ذوق» زندگی معاصر ما می‌پردازد، بخت خواندنش غنیمت است. حتی در عرصه نقد ادبی و استتیک هم، چنین گزارش و طرح مسئله‌ای درباره ذوق و سلیقه‌پردازی به‌چشم نمی‌خورد. به‌عبارتی کاتب، رمانی درباره ذوق هنری و ساحت زندگی حسی ما تقریر کرده است. پس بی‌مناسبت نیست اگر از ارائه خلاصه و طرح اجمالی رمان صرف‌نظر کنیم و بی‌مقدمه به سر وقت اصل مطلب برویم. در «چشم‌هایم آبی بود»، سه شخصیت محوری که هرکدام گمشده‌ای دارند به گوشه و کنار جنبه‌ها و لحظه‌های حاد و تحمل‌ناپذیر زندگی معاصر سرک می‌کشند و نایافته مقصود تغییر مکان می‌دهند و به‌جای دیگری می‌روند. این سه مدام در حرکت‌اند. راوی، میترا (میتی) و بدخش هرکدام به فراخور خود زندگی را نه بر مبنای آنچه هست، بلکه بر حسب غیاب‌های خود تجربه می‌کنند و به چارچوب رمان شکل می‌دهند. هرچند در رأس ماجراهای رمان، تقدم روایت حول جست‌وجوی بدخش برای یافتن موجودی موسوم به «جل خور» است که حتی خود وی هم دقیقا نمی‌داند چه کسی است. «جل خور» در صحنه‌های مختلف رمان پیوسته جا عوض می‌کند و نقش‌های مختلفی پیدا می‌کند. شخصیت‌های فرعی رمان هم هرکدام جذابیت‌ها و شگفتی‌های خاص خود را دارند. یکی از اینها که در این مطلب مدنظر قرار می‌گیرد، هنرمندی است به اسم «فتو». پای او وقتی به ماجراهای رمان باز می‌شود که بدخش به این نتیجه می‌رسد که چه‌بسا باید به نصیحت اطرافیان خود توجه کند و بپذیرد که «جل خور»ش مرده است. فراموش نکنیم که بدخش از پیش نمی‌داند «جل‌خور» دقیقا چه کسی است. راوی، میتی و بدخش هر سه در پی رد و نشانی هستند که آنها را از مرگ «جل خور» مطمئن کند. در این مسیر چاره‌ای ندارند جز اینکه به مراکز و نهادهای مربوطه مراجعه کنند. در این حال‌وهوا است که سروکله «فتو» پیدا می‌شود.

فتو نسخه ایرانی «روبامپر» بالزاک است. چنین که برمی‌آید در بدو امر سودای هنرمندشدن در سر داشته و می‌کوشیده تا خلاقیت‌های خود را بروز دهد. ولی در کشاکش محیط‌های هنری و به‌خصوص بازار هنر، به عکاسی و هنر چیدمان رو آورده است. به قول خودش «چیدمانی» شده است. عکس‌ها و چیدمان‌هایی که فتو به راوی و بدخش نشان می‌دهد، از سبک عجیب و طنزآلود او پرده برمی‌دارد. فتو که به دلیل امرار معاش به کنترات پزشکی قانونی درآمده است؛ وظیفه دارد از مرده‌ها عکاسی کند. آن طور که در رمان می‌خوانیم مسئولان مربوطه به قصد کاهش هزینه‌ها یا شاید «خصوصی‌سازی» از استخدام عکاس ویژه صرف‌نظر کرده‌اند و به شکل پاره‌وقت و قراردادی کار به فتو سپرده‌اند. اما چنان‌که در رمان می‌خوانیم، فتو عکس‌های خود را جداگانه بایگانی می‌کند و آنها را دستمایه خلق هنری خود قرار می‌دهد. هر از گاهی نمایشگاهی به‌راه می‌اندازد و با عکس مردگان سروصدایی به‌پا می‌کند. گاه با مرده‌ها عکس یادگاری می‌گیرد. اوج شگرد هنری فتو زمانی است که مرده‌ها را از سردخانه می‌دزدد و به گالری می‌برد. جالب اینجا است که فتو هم طرفدار دارد و هم خریدار. از آدم‌ها پول می‌گیرد تا آنها با دیدن مرده‌های مجهول‌الهویه، شاید گمشده‌های خود را پیدا کنند. در پاسخ به این سوال که خریداران با آثار او چه می‌کنند، فتو بر این نظر است که بعضی‌ها عکس‌های او را در اتاق خوابشان نصب می‌کنند. به اقتضای طنز گروتسک کاتب، زوایای زندگی فتو با جزئیات بیشتری بسط و تفصیل پیدا می‌کند. از این‌رو هیچ نیازی به آن نیست تا از چارچوب رمان بیرون بیاییم و از بدیل‌های فتو در فضای هنری- فرهنگی سال‌های اخیر نام ببریم.

به بیان ساده‌تر، کاتب با تأکید و تمرکز بر دو مفهوم حافظه و غیاب، هنرهای تجسمی به‌خصوص هنر مفهومی و هنر چیدمان را به اشکالی از ابژه‌های مرده‌پرستی (نکروفیلیا) تعبیر می‌کند. «این را می‌بینی روی دوش من است، بهترین دوستم بود. چون این یکی از بهترین چیدمان‌های من است. چند تا جایزه تا به حال برده» (ص۱۱۱) در این جملات که نقل قولی از فتو است، به روشنی می‌بینیم که علت و معلول جا عوض کرده است. آن‌طور که از لحن فتو برمی‌آید، میت از این‌رو بهترین دوستش بوده است که بعدتر تصویرش به بهترین چیدمانش تبدیل شده است. به‌عبارتی فتو نه با آدمی زنده، بلکه با میت و حتی شاید با تصویر میت رفاقت به‌هم زده است. مسئله بدخش و میتی، رهایی از حافظه‌ای است که از صحت و سقم مضامین آن مطمئن نیستند. در مقابل، برای فتو غیاب فاقد هر معنایی است. جنازه‌ها و اجساد، ابزارهایی هستند تا آدم‌ها از شر حافظه‌شان خلاص شوند. «این تصویرها را می‌بینی، خانواده‌هایشان برای هرکدام از اینها هر چقدر بگویی می‌دهند. چون می‌خواهند مطمئن شوند طرفشان مرده و تکلیف خودشان را بدانند. و ویلان و سرگردان نباشند. بدترین چیز دنیا سرگردانی است به خدا». (ص۱۱۶) در ادامه یک صفحه بعد فتو تعریف تازه‌ای از هنر مفهومی ارائه می‌کند: «این جنازه‌های لت‌وپار را می‌بینی، خانواده‌هایشان برای هرکدام از اینها هر چقدر بگویی می‌دهند. چون مطمئن می‌شوند بچه‌شان یا شوهرشان توی سقوط هواپیما مرده و خیالشان راحت می‌شود. این خودش معنای واقعی هنر مفهومی است. «(ص۱۱۷) فتو، در این هر دو نقل قول آخر دو مفهوم «اطمینان» و «پول» را تکرار می‌کند. می‌توان دامنه بحث را وسعت داد و از تضادی سخن گفت که پول و اطمینان را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد و نسبت‌های تازه‌ای بین آنها ایجاد می‌کند.

راوی و میتی در برابر آثار هنری فتو هیچ حرفی ندارند و سکوت می‌کنند. جالب اینجا است که فتو برای اثبات اهمیت هنر خود به پرگویی می‌افتد. طنز وضعیت به اوج خودش می‌رسد. هنر تجسمی که ظاهرا و بنابر سنت دیرینه حاکم بر آن، در برابر کلام سکوت پیشه می‌کرده است، حالا چاره‌ای جز پرحرفی و توضیح واضحات ندارد. اما به‌رغم همه این پرحرفی‌ها و توسل افراط‌گونه به کلام، با ادبیات تفاوت چشمگیری دارد. در آرایش ذهنی حاکم بر «چشم‌هایم آبی بود»، روایت با غیاب و حافظه بدن‌ها سروکار دارد، اما در هنر تجسمی آقای فتو با بدن‌های مردگانی سروکار داریم که مشتریان او را به رهایی از شر حافظه‌شان دعوت می‌کنند. بی‌تردید رمان کاتب از مصداق‌های اخیر «اکفراسیس» در زبان فارسی است. اکفراسیس که در ساده‌ترین کاربست معنایی آن به تلقی ادبیات از هنرهای تجسمی می‌پردازد، معمولا صورت‌بندی‌های متفاوت و تاریخمند هنرهای زبانی و غیرزبانی را برجسته می‌کند. در «چشم‌هایم آبی بود»، صورت‌بندی بین ادبیات و هنرهای تجسمی حول محور مفهوم «جان» شکل گرفته است. ادبیات در پی صاحبان گمشده و ناپیدای حافظه‌هایی است که در هیچ تنی آرام و قرار ندارند. در مقابل،



چشم‌هایم آبی بود
محمدرضا کاتب
نشر نیلوفر
چاپ اول ۱۳۹۴

هنرهای تجسمی به بازنمایی صرف جنازه‌ها رضایت داده است. لازم به توضیح است که نه رمان کاتب و نه این نوشته درصدد استیضاح از هنرهای تجسمی نیستند. بیرون از این تمایز، شخصیت‌های رمان با هنری مسئله دارند که صرفا به «نشان‌دادن» بسنده کرده است و با غیاب‌های تاریخی و زندگی دریغ‌شده و هدر وداع کرده است. مسئله بر سر هنری است که در مقام پاسخ به چنین انتقادهایی یک پاسخ اقناع‌کننده بیشتر در آستین ندارد: سلیقه. بی‌شک بعضی‌ها دوست دارند در اتاق خوابشان تصاویر مرده‌ها را نصب کنند. سلیقه، کلمه مناسکی همه پرستش گران وضعیت موجود است. در فضای هنری ایران، این اصطلاح استتیک بیرون از بافت مفهومی‌اش چنان با شدت و حدت به‌کار می‌رود که گویی حقیقت همواره مسلم همه اعصار بوده است. نخست اینکه سلیقه‌ورزی حتی در عرصه هنر دوران مدرنیته نیز مخالفان و موافقان خود را داشته است. نفس ارجاع به تطابق اثری هنری با سلیقه‌ای از آدم‌ها دلیلی بر اهمیت یا عظمت آن اثر مفروض نیست. دوم اینکه سلیقه مفهومی ثابت و تغییرناپذیر نیست. ذوق هنری، بر حسب متغیرهای بسیاری بین آدم‌های مختلف در زمان و مکان‌های متفاوت دگرگونی می‌یابد. هیوم که خود یکی از منادیان مفهوم سلیقه است، در مقاله کلاسیک خود، «در باب معیار ذوق» به تفصیل شرح می‌دهد که ذوق به منزله مفهوم، با مراتب و موانعی خاص مواجه است. اما از همه اینها مهم‌تر، نسبت ذوق با اغراض زمانمند و درعین‌حال میزان اشراف و مهارت مخاطبان آثار هنری است. مثلا هیوم در همین مقاله می‌کوشد توضیح بدهد از چه رو ذوق‌ورزی به آثار هنری باستانی راحت‌تر و اطمینان‌بخش‌تر از آثار معاصران است. برخلاف انگاره‌های حاکم بر فرایند فرهنگی‌سازی ذوق و سلیقه مقولاتی مربوط به آثار معاصر هنری نیست. زیرا به‌زعم هیوم، آثار هنری معاصر همواره در معرض غرض‌ورزی مخاطبان هستند.

در ایران سال‌های اخیر به برکت تعابیری مثل کار فرهنگی و فرهنگ‌سازی، هنر و به‌خصوص ادبیات محمل هیچ تأملی نیست. نه غالب اهل فکر تمایلی به اندیشیدن درباره آثار هنری دارند و نه اهل هنر به‌جز سلیقه و حدیث نفس دورنمای دیگری مدنظرشان است. نتیجه آنکه حتی وقتی با انتقادات و ایرادات ترجمه اثری روبه‌رو می‌شویم، چند لحظه بعد در فضای مجازی، عده‌ای پاسخ می‌دهند که «چه اشکالی دارد، عده‌ای همین ترجمه را خوانده‌اند و لذت برده‌اند». طرح این مسئله در دل وقایع «چشم‌هایم آبی بود» از این منظر اهمیت پیدا می‌کند که کاتب، افقی را در زمان باز کرده است که محملی برای سلیقه‌ورزی نیست. علاوه بر این، نویسنده درصدد طرح فکر و ایده از قبل معلومی هم نیست. بیشتر از هر چیز با تکانه‌هایی سروکار داریم که برانگیزاننده تفکر است. در این رمان، راوی به حافظه‌اش مشکوک است و مدام اعلام می‌کند که نمی‌داند آنچه بازگو می‌کند به شخصیت‌های پیرامونش مربوط است یا نه. به عبارتی، یادهای راوی چنان آشفته‌اند که خاطره‌های یکی در دیگری مستحیل شده است. از طرف دیگر، شخصیت دیگر رمان در توازی با روحیه راوی فقط می‌داند که کسی را گم کرده است، ولی نمی‌داند چه کسی. گاه گمشده بدخش مردی است که در غبار زمان ناپدید شده است و گاه دختری است که او را از مادرش جدا کرده‌اند. بعضی وقت‌ها هم بدخش به‌دنبال برادر یا خواهر دوقلوی هم -شکم خود درد سرگردانی را به جان می‌خرد و هرچه بیشتر می‌گردد، کمتر می‌یابد. چنین رویکردی مبناهای تجربه حسی ما را دست‌کاری می‌کند و بازنمایی را به حد ناممکنش سوق می‌دهد. پس کاتب نمی‌تواند به شیوه مألوف در داستان‌نویسی ایران پناه ببرد. بر اثر همین ناتوانی است که راوی، میتی و بدخش در برابر نظریات هنری فتو سکوت می‌کنند.

برمی‌گردیم به مقاله «در باب معیار ذوق» هیوم. در این مقاله هیوم برای اثبات و تحکیم نظرگاه خود از آثار هنری متفاوتی شاهد مثال می‌آورد. ولی در ذیل مثال‌های او هیچ اشاره‌ای به رمان نمی‌شود. آیا رمان‌نویسی در نظر هیوم، هنری پست و ناچیز به‌حساب می‌آمده است؟ و آیا رمان در چارچوب تلقی هیوم از ذوق، از آزمون تاریخ مردود بیرون آمده است؟ این پرسش‌ها در عرصه نظری همچنان با پاسخ‌های متفاوتی محل بحث است. اما قدر مسلم آنکه هیوم، به یک رمان در همین اثر خود اشاره کرده است: «دن کیشوت». اما این رمان مصداقی برای داوری ذوق نیست، بلکه «منبع نه چندان عمیقی» برای فلسفه‌ورزی است. هیوم با رجوع به این منبع نه‌چندان عمیق، بخش دوم از فصل دوازدهم کتاب سروانتس را تحلیل کرده است. در این فصل که حدودا ۱۰ صفحه بیشتر نیست سانچو به مهارت خود در شناسایی نوشیدنی‌ها اشاره می‌کند و ماجرایی را نقل می‌کند از پیشینه استعداد موروثی خاندانش در شناسایی نوشابه‌ها. قرار بر این بوده تا دو تن نوشابه‌ای را امتحان کنند و درباره کیفیتش نظر بدهند. اولی به محض اینکه جرعه‌ای را فرو می‌دهد، کیفیت مرغوب نوشیدنی را تصدیق می‌کند. ولی مدعی آن است که بوی آهن می‌دهد. به همین منوال دومی هم به کیفیت مرغوب رأی می‌دهد اما چنین حس می‌کند که نوشیدنی طعم چرم بز می‌دهد. خبرگان خانواده سانچو این دو تن را مسخره می‌کنند و به حرفشان وقعی نمی‌نهند تا این که خمره خالی می‌شود و کاشف به‌عمل می‌آید که ته آن کلیدی وصل به تسمه‌ای چرمی افتاده است. منبع نه‌چندان عمیق هیوم، رمانی است که در ظرف سلیقه نمی‌گنجد، از این گذشته در مفهوم سلیقه، ذوق و ذائقه اخلال می‌کند. رمان‌نویس نمی‌تواند به سلیقه معدودی از مخاطبان اکتفا کند. اتفاقا تجربه رمان در بریتانیای قرون هجدهم و نوزدهم، محملی بود برای دست‌کاری و بازنگری در مفهوم ذوق مخاطبان اثر.

همان‌طور که در «چشم‌هایم آبی بود» می‌خوانیم، هم‌اینک مفهوم سلیقه و ذوق هنری صرفا سرپوشی است برای توجیه منطق بازار یا همان‌طور که در توصیف فتو می‌بینیم پلی است بین پول و اطمینان. در طرف دیگر، این نامعادله غیاب و حافظه همه موازین این ذوق‌ورزی موذیانه را افشا می‌کند. «فکر می‌کنی برای پول دارم این کار را می‌کنم؟ پول بهانه است، می‌خواهم طرفم بفهمد که چه چیز خوبی دستش می‌دهم. اگر مفتی دستش بدهم قدرش را نمی‌فهمد. این یک نوع کار اصیل هنری است. کار هنری ارزش مادی ندارد. مفهوم پرستی به‌روزترین هنر است». (ص۱۱۹) گفتن ندارد آن چیز خوبی که فتو دست طرفش می‌دهد عکس مردگانی است که تشخیص هویت نشده‌اند. هنرمند تلاش زیادی می‌کند تا با مانیفست‌های شفاهی‌اش عظمت کارهایش را به‌رخ مخاطبانش بکشد. ولی مخاطبان ساکت‌اند و حرفی نمی‌زنند. آنها موجوداتی هستند که نه شکل گمشده خود را می‌شناسند و نه در حیطه سلیقه‌ورزان بازار هنر می‌گنجند. کاتب هم در این منبع نه‌چندان عمیق- «چشم‌هایم آبی بود»- بیشتر از آنکه بر سلیقه مخاطبان اکنونی‌اش تکیه کند، معیارهای هنری او را به سکوت برگزار می‌کند. باید صبوری کنیم و روی دیگر هنر چیدمانی را ببینیم که بعد از سقوط هواپیمایی با بدن‌های تکه‌پاره، عده‌ای می‌کوشند در زیرزمین بیمارستانی قطعات لت‌وپار را به‌هم بچسبانند و اثری را به مخاطبان منتظر تقدیم کنند. راوی می‌گوید این جسدها انتظار بازماندگان را از بین می‌برند. اهمیتی ندارد جسد چه شکلی است و به نام چه کسی تحویل داده می‌شود. مهم‌تر از همه اینها، «تارشدن» انتظار آدم‌ها است. بی‌تردید این رمان کاتب هم مثل مابقی آثار او به مذاق عده‌ای از مخاطبان فعلی داستان‌نویسی فارسی خوش نمی‌آید و بدیهی است که کسانی هم از خواندنش لذت ببرند. اما مشخصا در این اثر کاتب، نه ذائقه خبرگان داستان و نه طعم نوشیدنی تقدیر اثر را مشخص نخواهد کرد. مهم‌تر از همه کلیدی است همراه با تسمه چرمی که ته خمره افتاده است و تا ته‌اش درنیاید بامداد خمار ادیبان پایی فرا نمی‌رسد. تا آن زمان، فرصت برای خواندن «این منبع نه چندان عمیق» باقی است.

عطف کتاب

از رؤیا تا واقعیت

«نبرد»، رمانی است از کارلوس فوئنتس که اخیرا با ترجمه عبدالله کوثری از طرف نشر ماهی منتشر شده است. فوئنتس در این رمان نیز مانند بسیاری از دیگر رمان‌هایش به تاریخ آمریکای لاتین پرداخته و این‌بار انقلاب آزادی‌بخش آمریکای لاتین را دستمایه اثر خود قرار داده است. شخصیت اصلی رمان نبرد، روشنفکری آرژانتینی به نام بالتاسار بوستوس است که کتاب‌های فیلسوفان عصر روشنگری را خوانده است و با شیفتگی نسبت‌به افکار ژان ژاک روسو با انقلاب آزادی‌بخش آمریکای لاتین همراه می‌شود، اما این همراهی او را با وجوهی از این انقلاب مواجه می‌کند که پیش‌ازاین آنها را نمی‌شناخته است. در بخشی از مقدمه‌ای که عبدالله کوثری بر ترجمه فارسی این رمان نوشته است درباره شخصیت اصلی این رمان و مواجهه او با انقلاب آزادی‌بخش آمریکای لاتین، می‌خوانیم: «این روشنفکر آرمان‌خواه که سراسر زندگی‌اش را وقف مطالعه فیلسوفان فرانسوی کرده و از معلم یسوعی خود آموخته که آمریکای لاتین تاریخ و هویتی جدا از تاریخ و هویت اسپانیا دارد، برای تحقق‌بخشیدن به آن آرمان‌ها و نیز به انگیزه عشقی ناممکن و در جست‌وجوی معشوقی دسترس‌ناپذیر به امواج توفنده انقلاب می‌پیوندد و گام‌به‌گام و منزل‌به‌منزل با آن همراه می‌شود، اما دیری نگذشته به این واقعیت ناخوشایند می‌رسد که این انقلاب، با همه شور و شری که در سرتاسر قاره به پا کرده، در هیچ‌کجای این سرزمین وسیع تفسیر واحدی ندارد...» آنچه در ادامه می‌آید سطرهایی است از رمان نبرد: «بالتاسار که به زور و زحمت خودش را به گردن عرق‌کرده‌ی اسب چسبانده بود، ضربه‌های یال سرکش و زبر حیوان را، مثل صدها رشته تازیانه کوچک، بر صورتش احساس می‌کرد. جرئت نمی‌کرد به کاکل اسب چنگ بزند، مبادا که حیوان جفتک بیندازد، اما چهارنعل مهارگسیخته اسب، که رقابت بیست یا سی اسب دیگر در یورش جنگی شتابش را بیشتر کرده بود، افسر جوان را به عقب می‌لغزاند.

در هنگامه‌ی تاخت‌وتاز، از روی زین بلندش کردند؛ انگار کیسه‌ای بود، یا برگی رانده در باد که با وزشی به هوا بر می‌شد. خودش نفهمید چه اتفاقی دارد می‌افتد. تنها چیزی که یقین داشت این بود که عالم رؤیا پشت سر مانده و او فراموشش خواهد کرد. حالا به ورطه‌ی چیزی به نام واقعیت پرتاب شده بود که او را با خود می‌برد. دو دست نیرومند او را بلند کرد و بر زین انداخت و چهره‌اش را به جامه‌ی پشمین گاچو چسباند. صدایی غرولندکنان ناسزاهایی زشت نثارش کرد. صدا نزدیک بود، اما کلمات در هیاهوی نبرد گم می‌شد. ...»

نبرد
کارلوس فوئنتس
ترجمه عبدالله کوثری
نشر ماهی
چاپ اول: ۱۳۹۴

مرور

ترجمه داستان

رمانی از چهارگانه یوکیو می‌شیما

«اسب‌های لگام‌گسیخته»، عنوان رمانی است از یوکیو می‌شیما که به‌تازگی با ترجمه غلامحسین سالمی در نشر نگاه به چاپ رسیده است. یوکیو می‌شیما از مهم‌ترین نویسندگان ژاپنی است که در سال ۱۹۲۵ متولد شد. او نویسنده‌ای پرکار بود و بیش از ۲۵۰ اثر از او به‌جا مانده؛ چهل رمان، بیش از پنجاه مجموعه داستان، سی‌وسه نمایش‌نامه، چند مجموعه‌شعر، دو سفرنامه و چندین مجموعه مقاله بخشی از آثار او را تشکیل می‌دهند. یوکیو می‌شیما به اعتبار همین آثارش شهرتی جهانی پیدا کرد و کتاب‌هایش در بُعدی وسیع ترجمه و خوانده شده‌اند. در بین آثار او، مجموعه چهارگانه‌ای با عنوان «دریای حاصلخیزی» وجود دارد که شامل چهار کتاب به‌هم‌پیوسته و درعین‌حال مستقل است. یکی از این چهار کتاب، رمان «اسب‌های لگام‌گسیخته» است و هر چهار اثر این مجموعه جزء آثار شاخص او به‌شمار می‌روند. مترجم کتاب مقدمه‌ای مفصل در ابتدای رمان درباره یوکیو می‌شیما و آثارش نوشته و در بخشی از این یادداشت بلند درباره «اسب‌های لگام‌گسیخته» نوشته است: «اسب‌های لگام‌گسیخته دومین کتاب از مجموعه چهارگانه دریای حاصلخیزی است. منتقدان بسیاری این کتاب را به‌عنوان اثری میهنی ستوده‌اند. در این کتاب شورانگیزترین صحنه‌های خودکشی به شیوه هاراکیری به تصویر کشیده شده است. هوندا، که در کتاب برف بهاری دانشجوی رشته حقوق بود، در این کتاب وکیل دعاوی است. او که همواره با یاد و خاطره دوست ازدست‌شده‌اش، کی‌یوآکی ماتسوگائه زندگی می‌کند، حضور دوباره او را در قالب ایسائو اینوما می‌بیند و تمامی داستان درباره شخصیت ایسائو است... به تأیید منتقدان بزرگ جهان، مجموعه چهارگانه دریای حاصلخیزی، شاهکار بزرگ ادبی ژاپن و مشرق‌زمین است که در شمار ادبیات کلاسیک جهان درآمده است». «اسب‌های لگام‌گیسخته» اولین‌بار در سال ۱۹۶۸ منتشر شد و نثر این رمان نیز مثل اغلب داستان‌های او، ترکیبی است از شعر، فلسفه، سنت‌های ژاپنی و باورهای مذهبی.

قصه‌های پریان

«ماهیگیر و روحش»، عنوان مجموعه داستانی است از اسکار وایلد که توسط ابوالحسن تهامی به فارسی برگردانده شده و نشر نگاه آن را به چاپ رسانده است. این کتاب ۱۳ داستان‌کوتاه را دربرگرفته و در اصل شامل سه کتاب با این عناوین است: «جنایت لرد آرتور ساویل و داستان‌های دیگر»، «خانه انار» و «شاهزاده خوشحال و قصه‌های دیگر». داستان‌های حاضر در «ماهیگیر و روحش» به شیوه‌های مختلفی نوشته شده‌اند و برخی قصه‌ها برای کودکان است و برخی برای بزرگسالان. آن‌طور که مترجم کتاب توضیح داده، داستان‌های کتاب اول، «جنایت لرد آرتور ساویل» برای بزرگسالان نوشته شده است و شیوه نگارش آن، به شیوه نوشتار «تصویر دوریان گری» شباهت دارد و برخی از صحنه‌ها و نیز شخصیت لرد شباهت زیادی به داستان و شخصیت دوریان‌گری دارد. «تصویر دوریان گری» از مشهورترین آثار اسکار وایلد است که چاپ نخست آن در سال ۱۸۹۰ و در یک مجله واکنش‌های زیادی دربی داشت و مخالفت‌های زیادی را به لحاظ اخلاقی برانگیخت. در نتیجه زمانی که وایلد می‌خواست این داستان را در قالب کتابی منتشر کند، تغییرات زیادی در آن اعمال کرد. بن‌مایه‌های فاوستی در این داستانِ وایلد به‌روشنی دیده می‌شود. ابوالحسن تهامی در بخشی از مقدمه‌اش درباره داستان‌های وایلد نوشته: «نوشته‌هایش سرشار از فخامت‌های کلامی است و از آثار برجسته ادبی زبان انگلیسی شناخته می‌شود. نوشته‌هایش هنوز از متن‌های مهمی است که دانشجویان رشته ادبی ناگزیر به مطالعه و تحلیل آنند. داستان‌های اسکار وایلد را در شمار قصه‌های پریان نیز می‌آورند و گرچه چندی از آنها به لحاظ ساختاری شباهت کمی با قصه‌های سنتی پریان دارد، طرز نگارش‌شان به آنها نزدیک‌تر است و برخی به داستان‌های پریان می‌ماند».

روایتی از روابط آدم‌ها

از دیگر آثار داستانی تازه نشر نگاه، یکی هم رمانی است از گومو موسو با عنوان «تو آنجا خواهی بود» که توسط واهیک اکبری به فارسی ترجمه شده است. در بخشی از توضیح کتاب درباره داستان این رمان آمده است: «گومو موسو، نویسنده معاصر در این اثر شگفت‌انگیز داستانی را روایت می‌کند که اگرچه باورپذیر نیست، اما به‌خاطر لطف بیان و لطافت قصه، چنان خواننده را درگیر می‌کند که همه‌چیز را واقعی می‌پندارد. لطافت عاشقانه داستان و ارتباط عاطفی میان افراد، بستر اصلی داستان پرکشش نویسنده است که با زیبایی و مهارت و با تعلیق‌های فراوان، خواننده را همراه کرده و تا پایان او را درگیر ماجرا می‌نماید». داستان با این جملات شروع می‌شود: «هلی‌کوپتر صلیب‌سرخ دقیقا در زمان تعیین‌شده در دشتی پهناور و پوشیده از درختان، در نزدیکی روستای کوچکی با صد کلبه چوبی جمع‌وجور، جایی که زمان و مکان در آن به‌کلی فراموش شده بود بر زمین نشست. جایی که تابه‌حال هیچ جهان‌گردی به آنجا پا نگذاشته بود ...».