# ادبیات برآمده از جنگ

**فرحناز علیزاده**

***از کافکا تا گراس*: درآمدی بر ادبیات داستانی آلمانی زبان در سدهٔ بیست. ترجمه و تألیف رضا نجفی و پریسا رضایی. تهران: مهرا و قصیده‌سرا، ۱۳۸۷. ۲۸۰ ص و ۳۹۰۰۰ ریال.**

در بخش نخست کتاب، مترجمان با گلچین‌کردن بیست و هفت داستان کوتاه از بیست نویسندهٔ آلمانی زبان، سیر تحول ادبیات آلمانی را از نویسندهٔ بنامی چون کافکا آغاز کرده و با بررسی داستان‌های کوتاهی از هرمان هسه و توماس مان، به نویسندگان جدیدتر چون کورت کوزنبرگ، ولفگانگ بورشرت و سپس گونترگراس می‌رسند. گویی گردآورندگان این مجموعه به گونه‌ای هدفمند به گزینش داستان‌ها پرداخته‌اند تا سیر صعودی ادبیات آلمان از آغاز سدهٔ بیست و قبل از نخستین جنگ جهانی تا ادبیات پس از جنگ جهانی دوم که به «ادبیات ویرانه‌ها» معروف شده است نشان دهند.

در بخش دوم کتاب، خواننده با مقالهٔ رضا نجفی (درآمدی بر ادبیات داستانی...) روبه‌رو می‌شود. در این نوشته حیات ادبیات داستانی آلمان به شش دوره تقسیم شده است. در بخش نخست، نجفی به ادبیات آلمانی از پیدایی تا سدهٔ هجده و به اولین رمان آلمانی به نام ***آگاثون*** نوشتهٔ کریستف مارتین ویلاند اشاره می‌کند. ویلاند نویسنده‌ای است که به جای تصنع و مضامین سطحی، مسائل روان‌شناختی را وارد داستان و رمان آلمانی کرده است. سپس به معروف‌ترین رمان سدهٔ هجده آلمان، ***رنج‌های ورتر جوان*** اثر گوته پرداخته شده و متذکر می‌شود که «رمانتیسم آلمانی در این دوره گونه‌ای طرز فکر آلمانی‌ها به جهان بوده، نه شیوه‌ای که نویسندگان آلمانی را تا آغاز سدهٔ نوزده تحت تأثیر قرار داده باشد» (ص ۲۳۳).

دورهٔ دوم از سدهٔ هجده تا اوایل سدهٔ نوزده و رواج نهضت «توفان و تهاجم» است. نویسنده از ناتورالیسم آلمانی می‌گوید؛ ناتورالیسمی که بیش از هر چیز تحت تأثیر پیشرفت صنعت و مسائل ناشی از آن، نظریهٔ داروین و همچنین نظریهٔ پوزیتیویستی زولا و فلسفهٔ شوپنهاور و نیچه است. این خود سبب پیدایش بهترین آثار ناتورالیستی آلمانی بویژه از سوی گرهارد هاوپتمان می‌شود. در همین برههٔ زمانی است که نویسندگانی چون تئودور مومسن و لودیک فون‌هایسه و رودلف کریستف اویکن هریک جوایز نوبل ادبی سال‌های ۱۹۰۲، ۱۹۰۸ و ۱۹۱۰ را برای آلمانی‌ها به ارمغان می‌آورند. ویل دورانت نیز در ***تاریخ تمدن*** دربارهٔ این دورهٔ برتر می‌گوید: «از این زمان به بعد آلمان در علوم کلاسیک، زبان شناسی، تاریخ‌نگاری و همچنین فلسفه، رهبری جهان را به عهده گرفت.»

از دیدگاه رضا نجفی، اوایل سدهٔ بیست مصادف با افول ناتورالیسم آلمانی و قدرت‌گیری اکسپرسیونیسم است. اکسپرسیونیست‌هایی چون کافکا که به رغم یهودی و هنرمند بودن، خود را از طردشدگان اجتماعی می‌دانستند. در این دوره معروف‌ترین اثر اکسپرسیونیستی، ***روزمحشر*** نام دارد. در این دوره کافکا با انتشار ***قصر*** به دیوان‌سالاری اداری می‌تازد؛ و صنعت زدگی در آثار گئورگ کایزر و علم گرایی در آثار گوتفرید بن مضمون اصلی قرار می‌گیرد.

دورهٔ چهارم، به ادبیات آلمانی در دوران جمهوری وایمار اختصاص یافته است. هاینریش بل، توماس مان، هرمان هسه و گرهارد هاوپتمان نمایندگان اصلی این ادبیات به شمار می‌آیند. «با روی کار آمدن جمهوری وایمار و اغتشاش سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در آلمان، نویسندگان بیش از پیش به سیاست آلوده می‌شوند» (ص ۲۴۳)

سپس از جنگ و آثار آن در نوشتار نویسندگان بعد از جنگ جهانی سخن به میان می‌آید. این‌که چگونه نویسندگان این دوره دیگر به سنن ادبی گذشته پای بند نیستند و خود را بی‌پشتوانه و بدون زمینه‌های فکری می‌بینند. آنان به کمک روان‌شناسی فروید و یونگ می‌کوشند به شیوه‌های جدید نگارش دست یابند.

دورهٔ پنجم، به ادبیات آلمانی در دوران رایش سوم و تبعید (۴۵-۱۹۳۳) می‌پردازد. در این سده احیای اسطوره‌ها توسط ناسیونالیست‌های افراطی صورت می‌پذیرد. ادبیاتی که به گفتهٔ اووه کتلسن ارزش بحث هم ندارد: «در مورد ادبیات نازی‌ها اصولا آن‌چه آشکار است، بی‌مایگی آن از جنبهٔ زیبایی‌شناسی است که ارزش بحث را هم ندارد.» (ص ۲۴۹)

و دورهٔ آخر، دورهٔ ششم، به ادبیات آلمانی پس از جنگ جهانی دوم ــ «ادبیات ویرانه‌ها» ــ اختصاص دارد. نویسنده متذکر می‌شود که «نازیسم میراث کلاسیک و رمانتیسم آلمان را نه تنها در کوتاه‌مدت از

اعتبار ساقط کرد که آن را به کلی به نابودی کشاند» (ص ۲۵۶). به گونه‌ای که تئودور آدورنو گفته است: «پس از آوشویتس دیگر نمی‌توان شعر سرود». در این دوره ادبیات متعلق به نسل شکاک، با ادبیات دوران کلاسیک از چند جهت متفاوت و متمایز می‌گردد. ادبیات آلمانی بعد از جنگ از ادبیات سنتی و کلاسیک خود گسست و مبانی فکری و فلسفی‌ای که پیشتر همیشه با اطناب و پیچیده‌گویی خاص آلمانی همراه بود به دست فراموشی سپرده شد و جای خود را به نثر ساده، زبان بی‌پیرایه، جملات کوتاه، بیان رئالیستی، بررسی مسائل سیاسی ــ اجتماعی از جمله بیکاری، گرسنگی و فقر داد. بعد از جنگ جهانی دوم «نویسندگان تنها به ثبت وقایع می‌پردازند و از بیان مستقیم پیام‌های اخلاقی و یا نتیجه‌گیری خودداری می‌کنند» (ص ۲۶۱) آنان همچنین در داستان‌ها به شخصیت‌زدایی دست می‌زنند و از پیچیده‌گویی دوری می‌کند. در این دوران غیرمنطقی بودن رویدادها، استفاده کردن از تصاویر نامأنوس و عدم اعتنا به دستور زبان از ویژگی‌های ادبیات جدید به حساب می‌آید. داستان کوتاه، داستان ضد نظام ــ ضد جنگ نامیده می‌شود، چرا که نویسندگان این دوره هنوز احساس گناه خود را در قبال فجایع نازیسم از دست نداده‌اند. همان‌گونه که گونترگراس در ***هشت نامه*** به کنزابورو اوئه، نویسندهٔ ژاپنی، می‌نویسد: «من اکنون با شرم از روزهای سرگردانی و گیجی و خامی دوران جوانی‌ام می‌نویسم... من احساس نفرت و شرم از جنایات اردوگاه‌های جنگی آوشویتس را تا به امروز با خود دارم و حقیقتاً هیچ چیز قادر نیست این نفرت و شرم را در دل من نه تنها از بین ببرد که حتی کاهش دهد....در واقع آغازی است از زمان صفر. یعنی این که همه چیز را باید از اول شروع کنیم» (گونترگراس ــ نهم ماه مه ۱۹۹۵).

و بدین‌گونه سبک نگارش بسیاری از نویسندگان آلمانی بعد از جنگ دچار تحولی عمیق می‌شود. آنان از صنعت‌زدگی، پوچی جنگ، بیکاری، گرسنگی، ترس و تنهایی انسان‌های جنگزده می‌گویند. «اعتصاب‌های کارگری، درگیری‌های نژادی، مشکلات روحی بشر معاصر، سلطهٔ پول، ماشین و سیستم بر آدمی، بی‌عدالتی، پوچی و... همه ارمغان‌هایی هستند که پس از جنگ جهانی دوم در آلمان رخ نمودند.» (ص ۲۶۹) و نویسندگان آن را دستمایهٔ کاری خود قرار دادند.

در ادامه به بررسی چند داستان ارزشمند این مجموعه، از نویسندگانی چون هرمان هسه، ولفگانگ بورشرت، لوییزه رینزر، کورت مارتی و دیگران می‌پردازیم.

در داستان «پروانه» اثر هرمان هسه، با ژانر واقع‌گرای اجتماعی و زاویهٔ دید منِ راویِ گذشته‌نگر، مردی جوان از ده‌سالگی‌اش و عشق خود به جمع‌آوری پروانه‌ها می‌گوید. داستان با تعادل اولیه و شرح زندگی فقیرانهٔ راوی آغاز می‌شود. عدم تعادل زمانی رخ می‌دهد که راوی متوجه می‌شود پسر همسایه‌شان امیل که پسری نمونه و کسالت‌بار است و ارزش هر چیزی را در مقیاس مادی و با ارزش پولی آن می‌سنجد، صاحب پروانه‌ای کمیاب و با ارزش شده است. راوی برای دیدن پروانه به خانهٔ امیل می‌رود و در نبود او از داخل تور پروانه‌گیری ــ که خود نشان بی‌دقتی امیل به پروانه‌هاست ــ پروانهٔ اسرارآمیزی را می‌یابد. او به خاطر حرص و آز لحظه‌ای، دست به

هرمان هسه

دزدی پروانه می‌زند؛ اما این حس خیلی زود جایش را به ناراحتی و پشیمانی می‌دهد. او باز می‌گردد تا پروانه را سر جایش بگذارد، اما متوجه می‌شود که بال‌های زیبا و اسرارآمیز پروانه از بین رفته است. شب وقتی به پیشنهاد مادرش برای عذرخواهی نزد امیل می‌رود، متوجه نگاه تحقیرآمیز او می‌شود. نگاهی که به او می‌فهماند: «گاهی آدمی نمی‌تواند چیزی را که تنها یک بار خراب کرده است جبران کند.» (ص ۵۸) پسر که از این همه تحقیر و بی‌عدالتی به تنگ آمده، شبانه همهٔ پروانه‌هایش را تکه‌تکه می‌کند.

در این داستان، نویسنده با به کارگیری تقابل فقر ــ ثروت و قرار دادن پسر نمونهٔ ثروتمند با گنجینه‌ای از پروانه‌ها در مقابل پسری فقیر که تنها جبههٔ مقوایی کهنه‌ای می‌تواند کلکسیون او را در خود جای دهد، به تضاد انسان‌های فقیر و ثروتمند می‌رسد؛ به این‌که در این دنیا همه چیز تنها با مقیاس پول سنجیده می‌شود و قاعدهٔ جهان بر مبنای بی‌عدالتی استوار است. «به نظرم آمد که چقدر مسخره است که درست همین آدم کسالت‌بار و ترشرو باید این پروانهٔ پرارزش و اسرارآمیز را به دام اندازد.» (ص ۵۵)

در داستان «نان» اثر ولفگانگ بورشرت با ژانر واقع‌گرای اجتماعی ــ سیاسی و با نظرگاه دانای کل، با زن و شوهر گرسنه‌ای روبه‌رو هستیم که سهمیهٔ روزانه‌شان تنها دو تکه نان است. بورشرت در این اثر با به کار گرفتن تقابل گرسنگی ــ سیری در خانواده‌ای کوچک از جزء به کل می‌رسد و به جامعهٔ دوران جنگ اشاره می‌کند. موقعیت و وضعیت نابسامانی که انسان‌ها را چون مرد داستان «نان» مجبور به دروغ گویی می‌کند. بورشرت با نگاهی خونسرد و با به کارگیری کنش و دیالوگ مناسب به جای توصیف، با استفاده از ساخت فضای تیره و تار شب که همسو با موقعیت و درونیات شخصیت‌ها و فضای حاکم بر جامعه است و هم‌چنین ایجاز در کلام، به متنی خبری و عاری از شعار می‌رسد. متنی که محور اصلی‌اش فقر ناشی از جنگ است. وجود تصویر مرکزی اثر، بشقاب نان و خرده‌ریزهای آن روی میز و گذشت و فداکاری زن در پایان داستان از صحنه‌هایی است که در ذهن خواننده حک می‌شود و باقی می‌ماند. به قول فلوبر: «برای این‌که هنرمند تصویری واجد حقایق جهان‌شمول به دست دهد، لازم

ولفگانگ بورشرت

نیست داستانی مشروح بگوید. فقط کافی است روان انسان‌ها را با اهدافی غیرآموزشی و تا حد امکان بدون هیچ‌گونه مداخله‌ای نمایش دهد». و این درست کاری است که بورشرت با شخصیت‌پردازی درون‌گرای زن داستان انجام می‌دهد تا تصویری مرکزی خلق کند و به گرسنگی و فقر ناشی از جنگ توجه دهد.

این فقر و گرسنگی در یک اثر دیگر نیز مشهود است. داستان «گربهٔ سرخ» اثر لوییزه رینزر، با دیدگاه منِ راویِ گذشته‌نگر با ژانر رئال از نوع اجتماعی ــ سیاسی، به عواقب جنگ و گرسنگی و فقر حاصل از آن توجه دارد. راوی به علت گرسنگی خواهر و برادر کوچک‌ترش، گربهٔ پشمالوی سرخ رنگ و نحیفی را که به خانه‌شان پناه آورد و به مرور زمان با خوردن جیرهٔ خانواده پروار شد به نزدیک رودخانه می‌برد و بعد از کشتن‌اش به داخل رودخانه پرتاب می‌کند. عملی که حالا بعد از سال‌ها هنوز درستی و یا نادرستی آن بر ایش مشخص نیست و مانند خوره روحش را آزار می‌دهد.

«برای همیشه فکر این شیطان سرخ که یک گربه باشد با من است و رهایم نمی کند. نمی‌دانم کاری که کردم درست بود یا نه؟» (ص ۱۱۴) در واقع رینزر با بررسی دغدغه‌های درونی و روحی راوی، خواننده را با احساس گناهی آشنا می‌کند که تا قرن‌ها بعد از جنگ گریبان آلمانی‌ها را رها نخواهد کرد. احساسی که هاینریش بل بدین‌گونه از آن یاد می‌کند: «تا زمانی که حتی از یک جراحت که این جنگ به‌وجود آورده است، خون می‌چکد، جنگ هنوز به پایان نرسیده است.» (ص ۲۶۹)

با توجه به این دو داستان می‌توان نتیجه گرفت که داستان‌سرایی کلاسیک هرمان هسه که با تعادل اولیه و سپس عدم تعادل طرح‌ریزی می‌شد و گاه دارای اطناب متنی بود، جای خود را به ادبیات بعد از جنگ بورشرت و رینزر می‌دهد که عدم تعادل و گره اصلی از سطرهای اولیهٔ اثر خود را به رخ می‌کشد.

حال به بررسی داستان دیگری می‌پردازیم تا خواننده را به سیر صعودی ادبیات آلمانی و تغییر سبک و نگرش فلسفی آن بیشتر آشنا کنیم و ببینیم که چگونه صنعت‌زدگی در جان و روح انسان صنعتی شده رخنه می‌کند.

داستان «آن سوی دیوار» اثر کورت مارتی، نویسندهٔ آلمانی زبان سوئیسی، که در سدهٔ نوزده می‌زیسته، از مرگ و زندگی مردی سخن می‌گوید که به دلیل نفرتی که از دستگاه‌ها و کارخانه‌ها دارد، دیواری جلوی خانهٔ خود و نمای کارخانه ایجاد می‌کند. اما او همیشه سعی دارد خود را با این دستگاه‌ها وفق دهد. تلاشی که بعد از چهل سال کار آمیخته با نفرت برای هماهنگ‌شدن با ریتم دستگاه‌ها او را به بستر بیماری می‌کشاند. مرد در بستر، کم‌کم از دیدن باغچهٔ جلوی خانه و چوب‌های پوسیدهٔ دیوار به تنگ می‌آید و خواهان دیدار دوبارهٔ کارخانه است. زمانی که دیوار کاملا برداشته می‌شود. نگاه بیمار با ظرافت کارخانه‌اش را به نوازش می‌گیرد و دود بازیگوشی را که از دودکش آن خارج می‌شود، تعقیب می‌کند. (ص ۱۹۶) بیمار پس از آن‌که موفق به دیدن قسمت‌های اداری و دودکش‌ها می‌شود، بعد از چند روز می‌میرد.

داستان از نوع داستان‌های سیاسی ــ اجتماعی است و درعین حال که به انسان صنعتی‌شده اشاره می‌کند و از انسانی می‌گوید که سعی دارد اندام‌های بدنش را با دستگاه‌ها هماهنگ کند، «اما دست‌هایش حتی در خواب هم با همان ریتم سریعی که سرکار داشت» پیوسته می‌لرزد (ص ۱۹۵). از جامعهٔ صنعتی‌ای می‌گوید که بعد از چهل سال کار پر تلاش، کارگرش را به دست فراموشی می‌سپارد؛ کارگری که با دیدن کارخانه و دود بازیگوش‌اش با نگاهی ظریف آن را نوازش می‌کند. کورت مارتی با استفاده از بازی‌های زبانی کنایه‌آمیز، بدون شعاردادن، از تنهایی انسان درگیر صنعت می‌گوید و به احتیاجی که او را وا می‌دارد کاری را با تمام توانش انجام دهد که از آن متنفر است: «از کارش در کارخانه متنفر بود، از عجله‌ای که برای گرفتن حقوقش داشت تا مثلا باعث رفاه و آسایش‌اش در خانه شود...» (ص ۱۹۶)

نویسنده به بحث از خود بیگانگی مارکسیسم و جامعهٔ سرمایه‌داری اشاره می‌کند که کارگر در آن تنها بانی سفت‌کردن پیچی در دستگاه عظیم صنعتی است؛ دستگاهی که احساس شادی تولید اثر را از کارگر می‌گیرد و کارگر را به حدّ یک وسیله تنزل می‌دهد. به سرمایه‌داری که در انتها بانی کالاشدگی و یکسان‌سازی می‌شود. همان‌گونه که آدورنو به آن اشاره می‌کند: «صنعت، فرهنگ جامعه را رهبری می‌کند، شکل می‌دهد و کالاشدگی انسان را تشدید می‌کند... سرمایه‌داری با کم رمق‌کردن فردگرایی، نگاه و پایهٔ آگاهی انتقادی را ضعیف می‌کند».

با کمی دقت متوجه می‌شویم که در این داستان دو صفحه‌ای که ایجاز متنی در آن به طور کامل رعایت شده، نه کلامی کم و نه واژه‌ای اضافه است. نویسنده در عین خونسردی، بدون جانبداری و حضور در متن، با استفاده از جملات کوتاه که بانی ضرب آهنگ تند اثر می‌شود و با به کارگیری دیالوگ و کنش به جای توصیفات زاید، بدون استفاده از اصول کلاسیک و پیچیده‌گویی، با نثری روشن، به تقابل مرگ ــ زندگی و انسان صنعتی شده ــ انسان غیر صنعتی، به موضوع داستان خود پرداخته است؛ که این خود گویای تغییر سبک و نگرش در نویسندگان بعد از جنگ جهانی دوم است. همان چیزی که رضا نجفی

در مقاله‌اش به آن اشاره می‌کند: «بدین ترتیب پس از جنگ جهانی، بار دیگر و این بار شدیدتر از بار پیشین، نویسنده‌ها به دنبال یافتن شیوه‌های نو در نگارش بر آمدند.» (ص ۲۵۹) شیوه‌های نویی که البته گاه با طنز گروتسک همراه است.

در داستان «ویلدنبرگ بزرگ» با ژانر واقع‌گرای سیاسی ــ اجتماعی، با نگاهی معترضانه و طنزآمیز، نویسنده به تضاد واقعیت و حقیقت اشاره می‌کند: تضاد بین آن‌چه هست و آن‌چه بین عموم رایج شده است. به تفاوت بین ویلدنبرگ بزرگ و مشهور، کسی که به عنوان «سر کارگر بزرگ و منزوی، آرامشی برای کسی باقی نمی گذارد و مرتب سؤال می‌کند و می‌خواهد بارها و بارها از همه چیز مطمئن شود» (ص ۲۰۲) با مرد کوچک اندام، دردمند و متبسمی که با دستپاچگی دست می‌دهد و احوالپرسی می‌کند؛ مردی که از تنهایی‌هایش شکایت می‌کند و تنها مسئول امضای ورقه‌هایی است که گاه به گاه به دستش می‌رسد. نویسنده با انتخاب دیدگاه منِ راویِ ناظر، نه تنها بی‌طرفانه به روایت می‌پردازد، بلکه با کمک گرفتن از ایجاز متنی، با نگاهی خونسردانه از مردی می‌گوید که تشنهٔ هم‌صحبتی با دیگران است؛ مردی که به عنوان ابرمرد قدرتی ندارد و تنها مانند وسیله‌ای در دست سرمایه‌داری و جامعهٔ صنعتی است. تفکر غالبی که بانی ساخت ویلدنبرگ بزرگ می‌شود در واقع تفکری است که از سوی سرمایه‌داری و جامعهٔ صنعت‌زده به خورد انسان‌ها داده می‌شود. همان طور که تئودور آدورنو اشاره می‌کند: «تفکر غالب جامعه باعث ساخت هویت فردی می‌شود.» هویتی که گاه پوشالی و دروغین است. همان‌طور که راوی ناظر مجبور به پذیرفتن می‌شود «چاره‌ای جز باور کردن حرفش ــ ویلدنبرگ بزرگ ــ نداشتم» (ص ۲۰۴) چراکه هویت و ایدئولوژی از سوی افراد انتخاب نمی‌شود، بلکه به نظر آدورنو این ایدئولوژی و هویت توسط جامعه به افراد تزریق می‌شود. همان‌گونه که ممکن است مردی با صدایی دوستانه و ضعیف به مردی دست نیافتنی که به تنهایی تصمیمات نهایی را اتخاذ می‌کند بدل شود. مردی که تنها آشنایان نزدیک، چون دکتر پتر از هویت اصلی او باخبر است. «احساس کردم در تجسینش از ویلدنبرگ استهزایی نهفته است.» (ص ۲۰۲)

در انتها ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که رضایی و نجفی در این کتاب کوشیده‌اند بن‌مایه‌های اساسی را در آرای نویسندگان آلمانی معرفی کنند. این کتاب شاید مقدمه و انگیزه‌ای باشد برای شناخت بیشتر جوانان علاقه‌مند به ادبیات آلمانی.

**منابع**


۱. گونترگراس، کنزابورو اوئه، ***هشت‌نامه***، ترجمهٔ علی شفیعی، (تهران: چشمه، ۱۳۸۷).

۲. دیویدلاج، ایان وات، دیوید دیچز، ***نظریه‌های رمان***، ترجمهٔ حسین پاینده (تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶).

۳. برداشتی آزاد از سخنان دکتر نجومیان در «دورهٔ نقد ادبی ــ نقد جامعه‌شناسی»، (شهر کتاب، ۱۳۸۱).



**منتشر شد:**

**در انتظار تاریکی در انتظار روشنایی** (چاپ یکم)
(رمان)
**ایوان کلیما**، ترجمهٔ **فروغ پوریاوری**

**اعتماد** (چاپ دوم)
**آریل دورفمن**، ترجمهٔ **عبدالله کوثری**

**رویش خاموش گدازه‌ها** (چاپ یکم)
(شعرهای امیلی دیکنسون)
**محمدرحیم اخوت** و **حمید فرازنده**

**چهار فصل در بازخوانی شعر** (چاپ یکم)
**محمدرحیم اخوت**

**مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی** (چاپ یکم)
**اندرو ادگار** و **پیتر سج‌ویک**، ترجمهٔ **مهران مهاجر** و **محمد نبوی**

**دیدارگاه تمدن‌ها** (چاپ یکم)
**امانوئل تد** و **یوسف کورباژ**، ترجمهٔ **عبدالوهاب احمدی**

**سیدحسین فاطمی و تحولات سیاسی ایران** (چاپ یکم)
**رزا ناظم**

**نیچه** (چاپ یکم)
**مارتین هایدگر**، ترجمهٔ **ایرج قانونی**

**شهریار** (چاپ دوم)
**نیکولو ماکیاوللی**، ترجمهٔ **داریوش آشوری**

**رساله‌ای کوچک در باب فضیلت‌های بزرگ** (چاپ سوم)
**آندره کنت‌اسپونویل**، ترجمهٔ **مرتضی کلانتریان**

**کویرهای ایران** (چاپ یکم)
عکس‌های **نصرالله کسرائیان**

**منتشر می‌شود:**

**حافظ**
تصحیح **بهرام اشتری**

**هنوز هم گاهی...** (مجموعه داستان)
**س. محمود حسینی‌زاد**

**هزارهٔ کدام کس؟ آن‌ها یا ما**
**دانیل سینگر**، ترجمهٔ **اکبر معصوم‌بیگی**

**فهم جامعهٔ مدرن** (کتاب دوم):
**۱. دموکراسی در جوامع مدرن**
**پل لوییس**، ترجمهٔ **حسن مرتضوی**

**۲. دولت در جوامع سرمایه‌داری پیشرفته**
**آنتونی مک‌گرو**، ترجمهٔ **عباس مخبر**

**۳. فرهنگ سیاسی و جنبش‌های اجتماعی**
**آلن اسکات**، ترجمهٔ **رامین کریمیان**

**۴. شهروندی و دولت رفاه**
**دنیس رایلی**، ترجمهٔ **ژیلا ابراهیمی**

**۵. فوردیسم و صنعت مدرن**
**جان آلن**، ترجمهٔ **محمود متحد**



**دفترنشر:** خیابان ابوریحان، روانمهر، شمارهٔ ۱۹، تلفن: ۶۶۴۶۳۱۵۵، فکس: ۶۶۹۷۴۸۸۴
**فروشگاه:** خیابان انقلاب، بین فروردین واردیبهشت، شمارهٔ ۱۳۴۰ تلفن: ۶۶۴۶۷۳۲۳، ۶۶۴۶۰۹۳۲
www. agahpub.ir/E-mail: info@agahpub.ir