شیما بهره‌مند

کیفرخواستی علیه واقعیت

حق با مارکوزه است، در وضعیتی که واقعیت فلاکت‌بار را تنها از راه کنش سیاسی می‌توان تغییر داد، پرداختن به زیبایی‌شناسی و هنر نیازمند توجیه است، «بازگشت به جهانی از افسانه‌ها که در آن شرایط موجود را تنها در قلمرو خیال است که می‌توان دگرگون ساخت و بر آن چیره شد». در عین حال در چنین وضعیتی که واقعیتِ زمخت بیش از پیش بر روزمره و زیست جامعه سیطره می‌یابد، ناگزیر نسبتِ هنر با واقعیت، سرشتِ طبقاتی هنر و کارکرد آن، به موضوعی برای بازاندیشی انتقادی بدل می‌شود. اینکه مارکوزه و عمده نظریه‌پردازانِ مکتب فرانکفورت از جمله هورکهایمر و آدورنو و بنیامین در اوج قدرت‌گرفتنِ نازیسم، از تفکر و نظریه‌پردازی درباره مفهوم هنر و زیبایی‌شناسی دست برنداشتند، از اهمیت خصلتِ انقلابی و برسازنده هنر پرده برمی‌دارد که آنان سخت به آن باور داشتند و چه‌بسا هنر را تنها راه ممکن برای تغییر واقعیتِ سترون موجود می‌پنداشتند. به قولِ داریوش مهرجویی که سالیانی پیش کتابِ «بعد زیباشناختی» آخرین اثر هربرت مارکوزه را ترجمه کرد، این توجه خاص به مسئله هنر را نزد مکتب فرانکفورتی‌ها نباید دست‌کم گرفت. او به سال‌های میان دو جنگ جهانی اشاره می‌کند که اروپای غربی آکنده از رویدادهای قاطع سیاسی-اجتماعی است؛ از عواقب جنگ جهانی اول و تثبیت جامعه سوسیالیستی در شوروی و نتایج تناقض‌آمیز آن گرفته، تا رشد سرمایه‌داری انحصارگر در ایالات متحده آمریکا و تسلط روزافزون دولت بر سیاست‌های اقتصادی و مهم‌تر از همه ظهور فاشیسم. در چنین اوضاعی است که مارکوزه و همفکران او همچنان به زیباشناسی و هنر به‌مثابهِ امکانی برای فراروی از وضعیت موجود می‌اندیشند: «همه این تحولات زمینه‌های باروری است که اندیشه اندیشمندان و متفکران را به خود جلب می‌کند، ولی غالبا آنها را میان آشوب حاکی از تعدد و گونه‌گونیِ مکاتب فکری و هنری و ایسم‌های ریز و درشتی که از هر جا سر می‌زند کلافه و سردرگم رها می‌کند. برای روشنفکران جوان آن دوره که مارکوزه یکی از آن‌هاست، جهان دچار جنون و بی‌عقلی شده بود. چه از آن سو نخستین انقلاب راستین کارگری از راه جزمیت‌های خشک لنینی و استالین به هیولایی غریب، به حکومت ارعاب از نوع درجه اول مبدل شده، و از این سو، شبح رعب‌آور فاشیسم موسولینی و هیتلر سر بر کشیده، سایه سیاه شوم و سنگین خود را بر ملت‌های کوچک و بزرگ جهان فراکنده بود». در چنین شرایطی است که هورکهایمر، آدورنو، مارکوزه و دیگر اندیشمندان و نقادان مؤسسه اجتماعی فرانکفورت «انگشت روی مسئله عقل می‌گذارند و علیه نامعقولیتی که جهان را فراگرفته قد علم می‌کنند و آن را به محاکمه می‌کشند. آنها به‌درستی می‌بینند که چگونه عقل در دست ایدئولوژی‌های سلطه‌گر به ابزار صرف مبدل شده و نظریه‌های اجتماعی پیشین، آنچه از اندیشه‌های هگل و مارکس به ارث رسیده، وجه انتقادی و نفی‌گرای خود را یکسره از دست داده است». در این میانه، هنر و زیبایی‌شناسی و شناختِ هنر، اساسِ مشغلهٔ فکری این‌دست متفکران است، «گویی تنها هنر است که تکیه‌گاه و مرجع نهاییِ همه نابسامانی‌هاست و تنها زیبایی است که در برابر هرج‌ومرج ناشی از فقدان معقولیت موجود در قادر به ایستادگی است و می‌تواند بر حاکمیت عقل اصرار ورزد». آنها هم‌صدا با نیچه باور داشتند «ما هنر داریم تا از فرط واقعیت خفه نشویم» و از این‌رو در نظریه‌پردازی در بابِ هنر جدیت داشتند. مارکوزه هنر را کیفرخواستی علیه واقعیت موجود تعبیر می‌کند و معتقد است کیفیات رادیکال هنر یعنی کیفرخواستش علیه واقعیت مستقر و یاری‌خواهی‌اش از نمود زیبای آزادی، در بطن ساحت‌هایی نهفته است که در آن، هنر از تعینِ اجتماعی خود بر می‌گذرد و خود را از جهانِ پیشاپیش موجودِ گفتار و رفتار رهایی می‌بخشد، «بدین‌سال هنر قلمرویی می‌آفریند که در آن، انهدام و دگرگون‌سازیِ تجربه به‌شیوه‌ای فراخورِ هنر امکان‌پذیر می‌شود: جهانِ شکل‌یافته به دست هنر به‌منزله واقعیتی بازشناختی می‌شود که در واقعیتِ موجود سرکوفته و ازریخت‌افتاده شده است». به‌نظر می‌رسد داریوش مهرجویی با ترجمه «بعد زیباشناختی» مارکوزه، مسیرِ هنری خود را ترسیم کرد و آن، جانبداری از هنرِ رهایی‌بخشی است که همچون کیفرخواستی علیه وضعیت مستقر نمودار می‌شود، هنری که بنا دارد ابعاد تابوشده و سرکوفتهٔ واقعیت را آشکار سازد، حال چه وعده‌ای بی‌مبنا و پوچ در آینده باشد چنان‌که در صحنه آخر «اجاره‌نشین‌ها» می‌بینیم، چه سرنوشت روشنفکرانی که «هامون» نماینده تمام‌عیار آن‌هاست، چه صدای موسیقی و توانِ هنر که در «لامینور»، واقعیتِ سخت را پیش چشم می‌آورد.

منابع:

۱. «بعد زیباشناختی»، هربرت مارکوزه، ترجمه داریوش مهرجویی، نشر هرمس
۲. «زیبایی‌شناسی انتقادی»، بنیامین/ آدورنو/ مارکوزه، ترجمه امید مهرگان، نشر گام نو

روایت احمد غلامی از مکان‌ها و آدم‌ها: داریوش مهرجویی

حوض آبیِ سفید

شبی که می‌خواستم بروم سر لوکیشنِ (مکان) فیلم «لامینور» داریوش مهرجویی، زود خوابیدم. حدود ساعت چهار صبح بود که دیدم کف و قوزک پایم می‌خارد، شروع کردم به خاراندن اما آرام نمی‌شد. دست آخر، دست از خواب کشیدم و رفتم نشستم به خواندن اما پشه دست‌بردار نبود. باز هر کجا را که دلش می‌خواست نیش می‌زد و چنان در کارش مصر بود که بال‌هایش سنگین شده و به‌سختی تکان می‌خورد. سعی کردم کلکش را بکنم و دوباره بخوابم اما خیالی باطل بود، دُم لای تله نمی‌داد. می‌رفت و گم‌وگور می‌شد، باز برمی‌گشت. دیگر چاره‌ای نداشتم جز کشتنش. این تدبیر من نبود، بلکه تقدیرش بود که آمد روی پایم نشست و او را کشتم. ساعت پنج‌وچهل دقیقه کله‌صبح بود. از پشه فقط لکه خونی روی دستم بود. یاد مردی افتادم که توی چلوکبابی نزدیک میدان تجریش پیانو می‌زد و آهنگ محبوبش، «گل یخ» کورش یغمایی بود. بعد که معشوقه‌اش را کشت، در باَزجویی‌ها گفته بود «وقتی کشتمش، یک لکه خون بود روی دستم، همین!». بعد یاد آهنگ گل یخ افتادم. صدایش هم بد نبود: «چی بخونم جوونیم رفت و صدام رفته دیگه، گل یخ توی دلم جوونه کرده...». اینکه چرا معشوقه‌اش را کشت و اینکه چرا اعدامش نکردند، داستان تودرتویی دارد که دَم‌صبحی نمی‌توانم به آن پَر و بال بدهم. از این جنایت فقط یک چیز در خاطرم مانده بود و آن‌هم آهنگ گل یخ کورش یغمایی بود که اصلا و ابدا از یادم نمی‌رود. بعدها دوستم که البته کمی هم خالی‌بند بود و در آشپزخانه چلوکبابی، کارش سیخ‌زدن کباب‌های کوبیده بود، می‌گفت بهروز، همان خواننده و نوازنده پیانو، معشوقه‌اش را کشته و بعد به پلیس زنگ زده و در را باز گذاشته و شروع کرده به نواختنِ پیانو. البته آن‌موقع شب نمی‌خوانده تا همسایه‌ها بیدار نشوند. پلیس‌ها که آمدند دیدند صدای موسیقی از در بیرون می‌زند و یک جنازه خون‌آلود افتاده کف اتاق و او هم چهاردانگ حواسش پی موسیقی است. پلیس‌ها که می‌روند تو، یکی از آنها به اسمِ گروهبان باغ‌گلی، صدای موسیقی را که می‌شنود بی‌اختیار به سمت پیانو می‌رود و دستش را روی گوشه پیانو می‌گذارد و با تحسین به قاتل نگاه می‌کند و با لهجه شیرین ترکی می‌گوید: «آقا واقعا قشنگ می‌زنید!». دوست خالی‌بندم می‌گوید بعد از آن گروهبان را برای یک ماه هم بازداشت کردند و هم از حقوقش کم کردند. فقط ساعت شش صبح، بعد از کشتن یک پشه است که آدم فکر و خیالش به جولان درمی‌آید. بگذریم.

بعد از کشتن پشه با خیال راحت دراز کشیدم و تا ده صبح که از خواب پریدم، کابوس‌های خوفناکی دیدم که فقط می‌توانم بگویم جرم با مجازات برابر نبود! راه افتادم بروم سر لوکیشنِ «لامینور». داریوش مهرجویی گفته بود این مکان را هرگز فراموش نخواهد کرد. اتاق‌های قدیمی با سقف‌های بلند تودرتو، یک حیاط بزرگ با یک استخر به شکل نقاشی‌های اسلیمی که زمان فیلم‌برداری «لامینور» مهرجویی، به آن رنگ آبی زده بودند و حالا سفید سفید بود و اصلا شباهتی با استخر فیلم «لامینور» نداشت. ایوان بزرگ زیبایی هم بود پر از گلدان و سگ و گربه‌هایی که از فرط سیری خصلتِ دشمنی با یکدیگر را از دست داده بودند، البته نه شبیه آدم‌ها، چون آدم‌ها در هر شرایطی به دلایل متفاوت می‌توانند دوست و دشمن یکدیگر باشند. بعد از ایوان و حیاط باز پله‌های دیگری بود که ما را به گلخانه می‌رساند. گلخانه‌ای که در زمان فیلم‌برداری «لامینور» پر از پرنده بود. قناری‌ها و فنچ‌هایی که از این سر گلخانه تا آن سر گلخانه پرواز می‌کردند و در هوای دَم‌کرده با صدای دوتار و گیتار و سنتور که مهمان خانه آنها شده بود برای خود سیر و سلوکی داشتند. اما الان از آن پرنده‌ها خبری نبود. از نگهبان لوکیشن که در واقع نگهبان دائمی خانه بود، پرسیدم: «آقای درمیشیان می‌گفت اینجا پُر از پرنده است...» گفت: «همه رفتند. بعضی‌هاشان هم مُردند». گفتم: «چرا؟» گفت: «نمی‌دونم!» می‌دانستم، مهرجویی آنها را آلوده موسیقی کرده بود. فکرش را بکن توی قفس یک ماه برایت تار و گیتار بزنند، بعد رهایت کنند و بروند. اگر خر هم باشی، بعد از انس با موسیقی یک ثانیه هم آنجا دوام نمی‌آوری. توی انفرادی که بود، از ساز و آواز خبری نبود. اما آنجا پُر از صدای موسیقی بود. آدم‌هایی را که تازه می‌آوردند، آدم‌هایی را که می‌بردند برای هواخوری یا بازجویی. و صدای زن‌هایی که از دوردست می‌آمد انگار و بلندبلند با هم حرف می‌زدند و صدایشان بوی زندگی می‌داد. بوی رهایی. بالاخره آنها با اینکه در زندان بودند، زندانی نبودند. آنها به معنای واقعی درون و بیرونِ جغرافیا بودند. بعد که دیدند آنجا خیلی به من خوش می‌گذرد، قفسم را عوض کردند و بردند جایی که هم بزرگ‌تر بود و هم مخروبه‌تر. یک شب صداهای زیادی می‌آمد، یکی می‌گفت پتوها را بردار، یکی می‌گفت آهای دمپایی‌هایت را جا گذاشتی... معلوم بود تعداد زیادی از زندانی‌ها را جابه‌جا می‌کنند، با سروصدا. گوشم را چسبانده بودم به در سلول تا ببینم چه خبر است. بعد صداها فروکش کرد و همه‌جا سکوت شد. سکوتی که تا به حال تجربه‌اش نکرده بودم. دم‌دمای ظهر دلهره گرفتم، چرا کسی سراغم نمی‌آید، نه صدایی نه فحشی نه دادی نه فریادی. به در کوبیدم، اما خبری نبود که نبود. وحشت‌زده شده بودم، بدون ترس از زندانبان‌ها با مشت به در زدم، اما خبری نبود. از ترس تپش قلبم تند شده بود. با لگد به در زدم و فریاد کشیدم: «نگهبان، نگهبان...». یکی از توی راهرو فریاد زد: «کی آنجاست!» گفتم: «منم نگهبان» پنجره کوچک در را کنار زد و گفت: «تو اینجا چی کار می‌کنی؟» گفتم: «من زندانی‌ام!» پنجره را بست. بعد صدای دویدن‌هایش را شنیدم که رفت و برگشت و گفت: «چشم‌بندت را بزن!» در را باز کرد و گفت: «شانس آوردی، نمی‌دانم چرا از این مسیر آمدم. اینجا را تخلیه کرده‌ایم تا رنگ بزنیم. تا یک ماه دیگر کسی اینجا نمی‌آمد». گفتم: «مگه اینجا لوکیشن فیلم است!» گفت: «زر نزن، راه بیفت!» اهل شوخی نبود، ولی من شانس آورده بودم. نمی‌دانم چرا شانس‌های ما این‌جوری است! بگذریم.

ته کوچه اسفندیاری، لوکیشنِ فیلم «لامینور» بود. عده‌ای دیگر آمده بودند و بساط کرده بودند تا فیلم دیگری بسازند. این مکان از آن مکان‌هایی بود که هم‌رنگِ جماعت می‌شد و رنگ عوض می‌کرد و هرکس خاطره خودش را از این مکان می‌ساخت و با خودش می‌برد و در خیالش آن را زنده نگه می‌داشت. در حالی که در فیلمِ بعدی همه این چیزها عوض می‌شد. حتی کسانی که بعد از فیلم «لامینور» آمده بودند به رنگ آبی استخر که این‌همه برای داریوش مهرجویی مهم بود، رحم نکرده بودند و رنگ سفید به آن زده بودند که بیشتر شبیه اتاق سفید بازجویی شده بود. من اگر جای مهرجویی بودم، هرگز به این مکانِ بی‌وفا دل نمی‌بستم! در باز بود. رفتم تو. آقایی آمد جلو و با تعجب گفت: «با کی کار دارید؟» گفتم: «از طرف آقای درمیشیان آمدم. قرار است به لوکیشن فیلم لامینور یک نگاهی بیندازم». حالا آنها برای چند صباحی مالک آن خانه بودند. مرد گفت: «نمی‌شود، بروید آنجا از صاحبخانه اجازه بگیرید». راه افتادم رفتم طرف پله‌های ایوان. جوان لاغراندامی که لهجه مشهدی داشت، گفت: «نمی‌شود!» بعد دستم را گرفت و بدون اینکه حرفی بزند از در بیرونم کرد و گفت: «به آقای درمیشیان بگو زنگ بزند به صاحبخانه!» زنگ زدم به درمیشیان، جواب نمی‌داد. به نگهبان گفتم: «جواب نمی‌دهد». گفت: «به من ربطی ندارد!» درمیشیان به نیما خورشیدی، یکی از عوامل فیلمی که در آنجا مستقر بود، زنگ زد و مرا بردند تو. اما نگهبان لاغر و باریک‌اندام از راه رسید و گفت: «نمی‌شود!» باز مرا تا دم در همراهی و از در بیرون کرد. دیگر خجالت کشیدم به درمیشیان زنگ بزنم. منتظر ماندم تا نیما خورشیدی کارها را راست‌وریس کند. نگهبان آمد بیرون، گفتم: «اهل کجایی؟» گفت: «مشهد»، گفتم: «اسمت چیه؟» گفت: «به تو چه، برای چی می‌پرسی؟» گفتم: «همین‌جوری!» دو تا دست‌هایش موقع حرف‌زدن جلو و عقب می‌رفت. مثل عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی انگار کسی بی‌دلیل نخ او را می‌کشید. گفتم: «آقا من کاری ندارم، یک نگاهی می‌کنم و می‌روم». گفت: «نه، نمی‌شود!» بعد، در را بست و رفت. حدود نیم‌ساعت توی سربالایی و سرپایینی کوچه بالا و پایین رفتم. دست آخر، نیما خورشیدی آمد و گفت: «بفرمایید!» نگهبان جلو آمد و گفت: «خودم می‌برمتان! هرچه می‌خواهید بگویید: عکس، فیلم...». گفتم: «نه، یک نگاهی می‌اندازم و می‌روم». اتاق‌ها را دیدم. همان‌جایی که علی نصیریان به ساز نوه‌اش گوش می‌داد. بعد رفتم توی حیاط و از آنجا به گلخانه، قفس پرنده‌هایی که دیگر نبودند و با مرگِ موسیقی مُرده بودند انگار. برخی از عوامل فیلم جلوی گلخانه روی چمن‌ها پتو انداخته بودند و داشتند ناهار می‌خوردند. نگهبان با تحکم گفت: «روی چمن‌ها ننشینید!» آنها هاج‌وواج نگاه کردند و من که پشت سر نگهبان می‌رفتم، آنها فکر کردند من کاره‌ای هستم. جلوی پایم بلند شدند. از فرصت استفاده کردم و به نگهبان گفتم: «سخت نگیر، بگذار بنشینند ناهارشان را بخورند!» حالا الکی‌الکی رئیسِ نگهبان شده بودم و نمی‌دانم چرا او با آن‌همه سرسختی تمکین کرد. توی گلخانه که قفسِ پرنده‌ها بود، از نگهبان پرسیدم: «چرا این‌قدر سخت می‌گیری؟» گفت: «مسئولیت دارم!» مسئولیت را طوری گفت که معلوم بود سر شوخی ندارد. من توی فکر پرنده‌ها بودم که بدون هیچ مسئولیتی بعد از فیلمِ «لامینور» در قفس نماندند، پر کشیدند رفتند، و یا مُردند. نمی‌دانم آیا این نگهبان هم از قفس به این بزرگی خودش را خلاص خواهد کرد. من اگر جای داریوش مهرجویی بودم، هرگز به آن لوکیشن بازنمی‌گشتم، البته نه از سر عناد، بلکه از سر احترام به خاطره خودم، موسیقی و فیلم «لامینور».

فرار از فرم، نقد رمان در ایران

فاشیسم هدایت!

شرق: بعد از جمالزاده دیگر کسی به مفهوم دموکراسی ادبی نپرداخته است. نویسنده کتاب «فرار از فرم» با این ادعا، به بازخوانی انتقادی پارادایم‌هایی می‌پردازد که رمان‌نویسی ایران را دستخوش تحول کرده است. و چنان که از عنوان کتاب نیز برمی‌آید، یاسر فراشاهی‌نژاد، مؤلف کتاب، فرار از فرم را در مرکزیت نقد خود می‌گذارد تا در مورد خلط مبحثی سخن بگوید که سال‌ها در ادبیات معاصر ایران جا افتاده و آن، یکی‌گرفتن فرم با تکنیک است. «برخی نویسندگان و معلمان داستان‌نویسی ما به فرم فرار می‌کنند و ادبیات را دانسته و نادانسته عاری از تجربه‌های انسانی و فکری ترویج می‌دهند. فرم از نگاه این افراد چیزی جز تکنیک نیست. به بیان دیگر، فرم از نگاه این دوستان ادبیات چیزی جز چند تکنیک آموختنی نیست. می‌توان برای تنوع چند داستان پست‌مدرن نوشت و بعد چند داستان مدرن و بعد... آنچه در این‌دست کتاب‌ها و کلاس‌های داستان خالی است، سخن از ماهیت هنر، داستان و انسان است.

انسان صنعت‌زده امروزی، خاصه در ایران مدام از تفکر دور می‌شود و همه‌چیز حتی ادبیات کارکردی ابزاری می‌یابد». این تفکر ابزاری به زعم نویسنده، از مواجهه متجددان با سنت و برخورد افراد برآمده از سنت با تجدد ریشه می‌گیرد و رفته‌رفته پای این نوع تفکر به ادبیات و علوم انسانی هم باز می‌شود. فراشاهی‌نژاد از تطور پارادایمی رمان سخن می‌گوید و مدعی است حد مشترک نظریه‌پردازی در باب هنر و داستان کوتاه و رمان در ایران را می‌توان «فرار از فرم» دانست. او برای مجاب‌کردن خوانندگان و مستدل‌کردن ادعای خود از مبانی فکری و فلسفی آغاز می‌کند که گرچه در ایران امری پرسابقه نیست، اما در تحولات رمان ایران سهم بسزایی دارد. «تقریبا از سال‌های ۱۳۲۰ شمسی به بعد، با پاگرفتن جریان‌های مارکسیستی و چپ در ایران و پدیدآمدن حزب توده، ادبیات متعهد هگلی-مارکسیستی در ایران پایه‌گذاری شد. نخستین کوشش فلسفی پیرامون ادبیات و هنر در ایران توسط نویسندگان مجلات دنیا، کبوتر صلح، نامه مردم و... صورت گرفت. آنها بودند که نخستین بار از ماهیت هنر و ادبیات سخن گفتند و در تلاشی صرفا مکتبی، به تقلید از استالینیسم شوروی کوشیدند برای نویسنده تعیین تکلیف کنند. از دید این نویسندگان و منتقدان، ادبیات وسیله‌ای بود برای القای رنج‌ها و مشکلات توده و دست‌یافتن به آرمان‌های حزبی. با چنین نظرگاهی «هنر برای هنر» همواره نفی می‌شد. گرچه جریان چپ، غالب‌ترین جریان روشنفکری تاریخ معاصر ایران بوده است، بسیاری نیز چون گلشیری و نجفی و دیگر نویسندگان مجله جُنگ اصفهان، در مخالفت با جریان روشنفکری حاکم، رمان نو و زیباشناسی خودارجاع کانتی را در دهه چهل تبلیغ می‌کردند و در این میان، از جریان متأخرتری که پارادایم هنری دیگری را در سال‌های بعد پی نهاد نمی‌توان غافل شد». نویسنده اینجا به روشنفکران بوم‌گرا و دینی اشاره می‌کند که ریشه افکارشان به نظرات برخی روشنگران مشروطه می‌رسد. نویسنده سراغ نظریاتی رفته است که حول پرسش‌های فلسفی پیرامون هنر و ادبیات شکل گرفته است. او، نخست تأملی بر مفهوم پارادایم دارد و بعد ادعا می‌کند که در تحلیل پارادایم‌های هنر و رمان و ادبیات داستانی فارسی آنچه تاکنون محل بحث و نظر بوده، صرفا مسائل اجتماعی-سیاسی است و از این‌رو نویسنده بر آن است تا این نظام‌ها را بر مبنای فلسفه هنر نام‌گذاری کند و مبانی فکری را در کنار تحولات سیاسی-اجتماعی بسنجد. کتاب «فرار از فرم» در سه فصل تدوین شده است: فصل اول زمینه‌های تاریخی ظهور پارادایم قدسی در ایران را بررسی می‌کند و به مقولاتی نظیر تجدد بومی، کسروی و آیین جدید، روشنفکر دینی و سروش و شبستری و چرخش کوپرنیکی می‌پردازد. فصل دوم با نگاهی به پارادایم قدسی، به‌طور خاص بر اندیشه علی شریعتی، عبدالکریم سروش، مرتضی مطهری، سیدحسن نصر، داوری‌اردکانی و مددپور متمرکز است؛ شریعتی را با هنر برای هنر تفسیر می‌کند، عبدالکریم سروش را با نقد اخلاقی و در مطهری و نصر و اردکانی هم رد سنت و پارادایم قدسی از منظر هایدگری را جست‌وجو می‌کند. در فصل سوم نیز نقدی بر انحصارگرایی هنر در ایران آمده است که به‌نوعی انتقادی‌ترین فصل کتاب است که نوع نگاه انحصارگرای ادبی را نفی می‌کند که به بیانیه و تعیین تکلیف برای نویسنده و خواننده می‌پردازد. از اینجا نویسنده به دورانی می‌رسد که روشنفکران ایرانی با مفهوم ناسیونالیسم آشنا شدند و نوعی از ناسیونالیسم ایرانی پا گرفت که بر مبنای ساده‌سازی و مقدس‌انگاری مفهوم ایران باستان شکل گرفت و به ضدیت و دشمنی با اعراب رسید و به ریشه‌های فرهنگی اروپا و هم‌پیوندی آن با ایران تاکید داشت. اینجاست که ایده جنجالی خود را مطرح می‌کند و آن فاشیسم ایرانی است که او در نویسندگانی همچون صادق هدایت نیز آن را ردیابی کرده است: «بی‌شک ردپای فاشیسم در افکاری از این‌دست هویداست و آثار این اندیشه‌ها را در آرای نویسندگان و روشنفکران دوره بعد به‌وضوح می‌توان دید. صادق هدایت به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین روشنفکران و نویسندگان معاصر ایران، ازجمله افرادی است که از جریان‌های فاشیستی هم‌روزگارش سخت تأثیر پذیرفته است. هدایت، در یک روایت نوستالژیک، اعراب را ویران‌کنندگان فرهنگ ایران می‌دانست... هدایت در این نوع نگاه به تاریخ تنها نبود. روشنفکرانی چون کاظم‌زاده ایرانشهر، کریم طاهرزاده بهزاد و گردانندگان مجله ایران باستان جملگی به دنبال روایتی یکدست و پاک از ایران باستان بودند». اگرچه اشاره به رگه‌های تفکر فاشیستی موجود در آثار هدایت، بخش کوتاهی از کتاب «فرار از فرم» است، اما با توجه به اینکه این تفسیر از هدایت بیش از هر چیز بر داستان‌هایی همچون «علویه‌خانم» و «محلل» استوار است و نه شاهکارهای او، ایده قابل نقد و بحثی است که به نظر می‌رسد برای خود نویسنده یا دست‌کم ناشر نیز چنان جالب توجه بوده که هدایت به‌عنوان یکی از چهره‌های طرح جلد انتخاب شده است. نویسنده در نتیجه‌گیری خود به ادعای نخستش بازمی‌گردد که آنچه در جریان‌های ادبی ایران که گاه تابع جریان‌های روشنفکری نیز هست، مشاهده می‌کنیم، نوعی فرار از فرم است و معتقد است نویسندگان و صادرکنندگان بیانیه‌ها و نظریه‌پردازان غالبا در حال یارگیری و صف‌کشی در مقابل جبهه مخالف بودند؛ «یکی سوزاندن رمان را جشن می‌گیرد، یکی تنها رمان اخلاقی را می‌پذیرد، دیگری می‌خواهد رمان را به خادم ایدئولوژی چپ تقلیل دهد». و مفقوده ادبیات ما از نظر این نویسنده، توجه به ماهیت رمان است: «آنچه در نظریه‌پردازی ادبی ایران غایب است، پذیرش یا حتی گفت‌وگو در باب ماهیت گفت‌وگویی رمان است».

فرار از فرم
تحلیل تطور پارادایمی رمان و نقد رمان در ایران
یاسر فراشاهی‌نژاد
انتشارات طرح نو