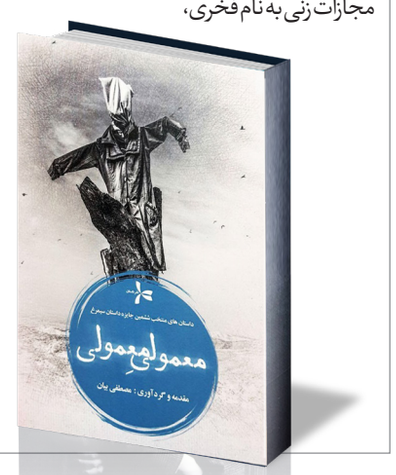
آرمان ملی
armanmeli.ir
سال هفتم
شماره ۱۸۵۸
یکشنبه
۰۳ • ۰۴ • ۱۴۰۳
۱۶ ذی‌الحجه ۱۴۴۵/ ۲۳ ژوئن ۲۰۲۴

یادداشت

انسان در جست‌وجوی حقیقت

فاطمه احمدی‌آذر
منتقد

مجموعه داستان کوتاه «معمولی معمولی» توسط چندین نویسنده و به کوشش مصطفی بیان (زاده ۱۳۶۳)، نویسنده ایرانی منتشر شده است. این اثر، متشکل از پنج داستان کوتاه است که داستان‌های منتخب ششمین جایزه داستان سیمرغ نیشابور ۱۴۰۲ هستند که در این بین، برگزیده نهایی بخش ملی، داستان «معمولی معمولی» از هامون حجار است. خواننده مجموعه داستان کوتاه معمولی معمولی (۱۴۰۲)، درونمایه مشترکی را در همه داستان‌ها می‌بیند: حقیقت عاقبت نمایان می‌شود. در داستان کوتاه «به اعتبار ماهی خارو» از فاطمه حاجی پروانه، چوبین داستان را از زاویه دید یک دختربچه روایت می‌کند. راوی مکان رخ دادن روایت را مشخص نمی‌کند. اما، خواننده حدس می‌زند که محل داستان باید دهکده‌ای کوچک در جنوب ایران باشد. ماهیگیرها نمی‌توانند صید خوبی به‌دست بیاورند. کدخدا پیشنهادی را مطرح می‌کند: «کسی را می‌فرستند برود کهورستان و از آب‌انبار جنی یک کوزه آب دعا بیاورد آب را می‌ریزند چهار طرف دریا و صیدشان برکت می‌گیرد. چه کسی حاضر است با طایفه‌جنی‌ها روبه‌رو بشود؟» (۱۷). نویسنده از عنصرهای رئالیسم جادویی نیز در اثر خود استفاده می‌کند. هرچند باید در نظر داشت که هدف، نه تاکید روی عنصرهای فراواقعی، بلکه کشف این حقیقت است که چه کسی آب دعا آورده است. داستان دوم، «دربه‌در» از معصومه دهنوی است. داستان در شهر نیشابور اتفاق می‌افتد. ابتدا بسیاری از واقعه‌ها برای خواننده مبهم هستند. نویسنده به‌آرامی گره‌های داستانی را برای مخاطب باز می‌کند. از میانه‌داستان، خواننده متوجه می‌شود که شخصیت‌های داستان روح‌هایی هستند که در دنیای زندگان گرفتار شده‌اند. وقتی ماهیت شخصیت‌ها مشخص می‌شود، نویسنده نزاع اصلی داستان را مطرح می‌کند: علت ناآرامی این روح‌ها چیست؟ شیده و انوش، خواهر و برادری هستند که طی حادثه‌ای از دنیا رفته‌اند. نویسنده بیشتر داستان را از زاویه دید انوش روایت می‌کند. او به‌یاد می‌آورد که علت مرگ‌شان چه بوده است. هرچند، شیده در یک چرخه‌عذاب‌آور گرفتار شده و دائما احساس می‌کند که شوهرش به او خیانت می‌کند. او و حتی به حرف‌های برادر نیز به‌خوبی گوش نمی‌دهد. دهنوی در پایان، به آرامش نرسیدن این ارواح را نپذیرفتن و مواجه نشدن با حقیقت می‌داند. داستان سوم، «مینای خالی» از سارا عیش‌آبادی است. این داستان کوتاه، درباره‌پسری به نام یحیی است که به‌خاطر اینکه پولی دربیاورد، یک چشم خود را از دست می‌دهد. از همان ابتدای داستان، نویسنده به عنصر معجزه اشاره می‌کند: «امامزاده نورالثلاثون نزدیک روستای مادریش بود. می‌گفتند باب‌الحوائج است. مادرش انگار چند سال اول بچه‌اش نمی‌شده و همین امامزاده نورالثلاثون دامنش را سبز کرده و یحیی را بهش داده بود» (۷۰). یحیی از زمانی که چشمش را از دست می‌دهد، خواب‌های عجیبی می‌بیند و یک بیت شعر دائما در ذهنش تکرار می‌شود: «خمار آلوده‌یوسف به پیراهن نمی‌سازد...» نویسنده با بهره‌گیری از عنصر خواب، از نظریه‌های فروید کمک می‌گیرد. او با بهره‌گیری از سمبل‌ها، رویکردی نشانه‌شناسانه نیز به داستان می‌دهد. بیابان نمادی از جامعه‌است. یحیی با کندن زمین با بدن‌های گوناگون خودش روبه‌رو می‌شود. داستان از این نقطه به بعد، عمیق‌تر و فیلسوفانه‌تر می‌شود. رسیدن به چشمه، شستن تن در آن‌جا و رفتن به درون تنه‌درخت، به رستگاری و کمال رسیدن شخصیت را نشان می‌دهد. داستان چهارم، «شکوفه‌های گیلاس» از فاطمه داغستانی دو خط داستانی را دنبال می‌کند. زنی جوان در حیاط خانه‌والدینش دو درخت گیلاس کاشته است. اما درخت‌ها بار نمی‌دهند و والدینش می‌خواهند آن‌ها را قطع کنند. درون‌مایه‌نابارووری از همان خطوط اول داستان مشخص می‌شود. اما حقیقت ماجرا چیست؟ خواننده با راوی اول شخص داستان همراه می‌شود تا علت نازایی او را کشف کند. وقتی او آزمایش می‌دهد و جواب آزمایش‌اش سالم درمی‌آید، توجه مخاطب به همسر او، آرش جلب می‌شود. داغستانی، زندگی این زن و همسرش را به دو درخت گیلاس حیاط تشبیه می‌کند. درخت‌هایی که بار نمی‌دهند، از نظر جامعه نوعی مزاحم تلقی می‌شوند و باید از بین بروند. وقتی در خطوط پایانی داستان، شخصیت زن به پیوند زدن درخت‌ها فکر می‌کند، این ایده مطرح می‌شود که برای مورد پذیرش واقع شدن در جامعه و به‌نوعی، دوام آوردن، باید تن به چیزی داد که جامعه به‌طور سنتی از زن و خانواده می‌خواهد. «زن بودن فقط مادر شدن نیست. مادر شدن یکی از انبوه گزینه‌های پیش‌روی زن‌هاست» (۸۸). هرچند شخصیت زن داستان در انتها تسلیم خواسته‌های جامعه می‌شود. داستان پنجم این مجموعه، «کسی که نبود» از خاطره قیصری، از زاویه‌دید پسری روایت می‌شود که ماجراهای پدر قلدرش به نام شاپور را روایت می‌کند. شاپور با دسته‌ای از اوباش، زندگی همه را در شهر جهنم کرده‌اند. تا اینکه روزی در مجازات زنی به نام فخری،



در گفت‌وگو با مهدی عبدا...پور مطرح شد؛

«پایان‌بندی» نباید مانع آزاداندیشی مخاطب شود

آرمان ملی- بیتا ناصر: برخی معتقدند پایان‌بندی، مهم‌ترین بخش یک اثر داستانی است؛ زیرا باید ذهن مخاطب را بعد از یک همراهی نسبتا طولانی، به موقعیتی منطقی و قابل درک برساند. برخی اما معتقدند مخاطب نیز در پایان‌بندی و برداشت نهایی از اثر، سهم دارد و نباید با اتکا به قطعیت، راه بر آزاداندیشی مخاطبان بست. مهدی عبدا...پور، نویسنده و منتقد ادبی معتقد است اگرچه حتی در پایان‌بندی‌های باز نیز، این نویسنده است که مخاطب را در معرض انتخاب‌های از پیش تعیین‌شده قرار می‌دهد، اما در واقع «هر داستانی، ظرفیتِ ساختاری و فرمی خودش را دارد و هدف نویسنده هم باتوجه به طیف مخاطبی که در نظر می‌گیرد، بسیار مطرح است.» او البته نقش عامل «تضاد» را در شکل‌گیری پایان‌بندی‌های موفق، بسیار پررنگ می‌داند؛ چیزی که یک اثر داستانی را غیرقابل پیش‌بینی می‌کند و مخاطب را به تعجب وا می‌دارد...

در داستان‌نویسی، یکی از بزرگ‌ترین چالش‌های پیش روی نویسنده، پایان‌بندی است. به نظر شما این مرحله از داستان‌نویسی چقدر مهم است؟

همان‌طور که واقف هستید، داستان را عناصری تشکیل می‌دهد که ثابت شده و صرفا وجود این عناصر، داستان‌ساز نیست؛ بلکه چگونگی کارکرد و همپوشانی آن‌هاست که داستان را تشکیل می‌دهد. پایان‌بندی را پیش‌آگاهی‌های داستانی که می‌تواند شامل فضا و صحنه و اشخاص داستان باشد شکل می‌دهد. برای مثال وقتی به پایان درخشان و شاهکار «موش‌ها و آدم‌ها» نگاه می‌کنیم، کارکرد رفتاری اولیه در تضاد با کارکرد رفتاری ثانویه است که درنتیجه پایانی چنین درخشان خلق می‌کند؛ وگرنه اگر رفتار اولیه، همبود و هم‌سنخیت با رفتار ثانویه بود، پایان حدس‌زدنی می‌شد و از جذابیت آن می‌کاهید. یا اثر «شب‌های روشن» از داستایوفسکی با پایانی زیبا، مستلزم ایجاد تضاد موقعیت در داستان است. پس نتیجتا اغلب، تضاد است که پایان‌های درخشان در ادبیات را شکل می‌دهد و در ذهن مخاطب قرار می‌گیرد. فرض کنید شخصی را می‌شناسید که پدر است و اختلال روانی دارد. هفته‌ای تقریبا پنج بار او را در محل می‌بینید و متوجه شده‌اید خلق و خوی نامطلوبی دارد و در حدی پرخاشگر است که چندبار بستری شده. یک روز خبر می‌رسد که فرزندش را کشته است. شاید تعجب کنید اما این را می‌دانید که این اقدام او هیچ تضادی با ابرازهای همیشگی‌اش ندارد و انتظارش بود چنین اقدامی انجام دهد؛ چون جنون دارد. اما حالا فرض کنید شخصی متشخص و پولدار که مرتب او را می‌بینید و به گرمی با شما سلام می‌کند، بچه‌اش را بکشد. دقیقا این همان تضادی است که داستان در بطن اکثر عناصر به آن نیاز دارد و همین تضاد است که پایانی جذاب ایجاد می‌کند. البته نکته درخور توجه این است که تضاد اگر بدون فضاسازی و پیش‌آگاهی، در آخر داستان به مخاطب نشان داده شود، فریب است و غیرحرفه‌ای؛ زیرا داستان را علت و معلول شکل می‌دهد و نبود این روابطه، نه تنها پایان‌بندی؛ بلکه تمام داستان را با بی‌ثباتی و عدم انسجام خط روایی و باورپذیری مواجهه می‌کند. از منظر دیگر، پایان‌بندی لزوما جواب به داستان نیست، بلکه نقطه ایستای داستان است که نویسنده ترجیح می‌دهد نفر دومی را به اسم مخاطب، وارد بعد تفکرمحور داستان کند تا مخاطب در کشف پایان داستان، شریک شود؛ اما به زعم خود.

به‌نظر شما پرتکرارترین شیوه‌های پایان‌بندی در آثار داستانی چیست و نویسندگان بیشتر از چه عناصری در آن استفاده می‌کنند؟

ببینید؛ چنین جنس سؤالی مثل این می‌ماند که بگوییم کدام تکنیک باعث زیبایی نقاشی شب‌های ونگوک شده است. قطعا و حتما همه تکنیک‌هایش در کنار هم. این گفته برای پایان‌بندی داستان هم صدق می‌کند؛ چراکه وجود مجموعه عناصر، باعث ایجاد و خلق پایان‌بندی در داستان می‌شود. اما اگر بخواهیم یکی از عناصری را که پایان‌بندی به آن نیاز جدی دارد در نظر بگیریم، یقینا پیش‌آگاهی یکی از آن‌هاست؛ زیرا نویسنده لزوم چیدمانی اطلاعات داستان و چگونگی ایجاد ارتباط آن با مخاطب را عهده‌دار است و این ارتباط اطلاعاتی که به شناخت مخاطب مربوط می‌شود، بخش عظیمی از جذابیت پایان داستان را شکل می‌دهد. عنصر دیگری که پایان‌بندی را به قول منتقدان، استخوان‌دار می‌کند، تعلیق و خرده تعلیق است. البته تعلیق، بخشی از آن است و بخشی دیگر، چگونگی پاسخ به تعلیق یا خرده‌تعلیق است که نویسنده با نگاه به تخیل خود و البته اقتضای فرایند داستانی آن را خلق می‌کند، اما عنصر بسیار مهم دیگری که می‌توانم به قطعیت بگویم دو عنصر قبلی را به منطق و شناخت داستانی تبدیل می‌کند، زمان است. به‌نظرم زمان هم می‌تواند شناخت روایی ایجاد کند و هم پاسخی منطقی به تعلیق بدهد. در بسیاری از داستان‌ها که می‌خوانیم، فرم خوب است، زبان خوب است و اولین لزوم داستان یعنی قصه را هم دارد؛ اما زمان آن با خط روایی و ساختاری داستان هم‌سنخ نیست و این موضوع را ما در تحول شخصیت هم می‌بینیم، در پاسخ به تعلیق می‌بینیم و طبیعتا در پایان‌بندی هم می‌بینیم.

طبیعتا مخاطبان حرفه‌ای، در مواجهه با آثار ادبی، انتظار پایانی منطقی و در واقع متناسب با فضای ارائه شده در اثر را دارند. در این میان، پایان‌بندی‌های باز و انتخاب این شیوه در چه شرایطی قابل قبول است و می‌تواند مخاطب را راضی کند؟

ابتدا باید کلیدواژه مهمی را در نظر بگیریم و آن «سلیقه» است. بنابراین ارزش‌گذاری در مورد پایان باز یا پایانی بسته که در آثار کلاسیک می‌بینیم، دور از مختصات شناختی ادبی است. درواقع پاسخ قطعی به این پرسش که کدام بهتر است، در مختصات ادبیات نمی‌گنجد؛ اما اگر به تاریخ ادبیات نگاه کنیم، این مخالفت‌ها یا ارزش‌گذاری‌های ادبی، باعث زایش نوع یا مکاتب ادبی دیگر شده است؛ البته که برخی مکاتب هم تداوم و انسجام و عمر زیادی نداشتند، اما درباره بخش دوم سؤال باید بگویم، هیچ قطعیتی نمی‌توان برای اینکه لزوم پایان باز برای چه داستان‌هایی محسوب می‌شود؛ زیرا هر داستانی، ظرفیت ساختاری و فرمی خودش را دارد و هدف نویسنده هم باتوجه به طیف مخاطبی که درنظر می‌گیرد، بسیار مطرح است. اما زمانی که ما با داستان‌های مدرن روبه‌رو می‌شویم، در بعدی از پایان‌بندی قرار می‌گیریم که پایان بشیر در آن مطرح نیست؛ بلکه محور تفکر را برای پایان‌بندی انتخاب می‌کند. درواقع جمله‌ای وجود دارد که می‌گوید: «یک داستان خوب، بعد خواندنش، تازه در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و باتوجه به شناخت ذهنی خود، پایانی برای آن متصور شود.» نکته‌ای که باید به آن توجه کنیم، تمییز قائل نشدن این جمله با پایان باز یا بسته است؛ زیرا ما می‌توانیم پایانی بسته داشته باشیم اما جمله بالا برایش صدق کند. ولی برای پایان باز، موضوع کمی متفاوت است و به قول استاد عباس معروفی: همیشه در داستان باید موضوعی برای کشف باشد. در پایان باز هم نویسنده مخاطب را با هدف برداشت‌های مختلف در پایان‌بندی شریک می‌کند.

آیا منطقی است که دریافت معنای داستان در این نوع پایان‌بندی، صرفا بر عهده مخاطب باشد؟

برای پرداختن به این سؤال، ابتدا باید قرن کنونی را به جواب تعمیم بدهیم و کلیدواژه‌ای بسیار بسیار مهم را درنظر بگیریم که آن «عدم قطعیت» است. ادبیات داستانی هم از این فضای نسبی برخوردار شده و ما نمودش را در آثار ایرانی مشاهده می‌کنیم. اما در سؤال شما، کلمه «صرفا» استفاده شده که باید بگوییم در پایان باز، نتیجه صرفا برعهده مخاطب نیست؛ بلکه مخاطب باتوجه به فرایند عناصری و روایی و زبانی آن داستان، نتیجه‌ای را متصور می‌شود که این آزادی تا حدی شکل می‌گیرد و اگر منطقی نگاه کنیم، انتخابی است که نویسنده به مخاطب واگذار می‌کند. همان‌طور که در پاسخ به سؤال اول عرض کردم، پایان‌بندی، خود پایان‌بندی صرف نیست. همچنین برداشت مخاطب از پایان داستان هم، برداشت شخصی صرف نیست؛ چراکه معتقد هستم باز این نویسنده است که به مخاطب حق چگونگی انتخاب می‌دهد و ذهنش را در مختصاتی که خودش می‌خواهد قرار می‌دهد. در واقع شکل‌گیری ارتباط تبادلی بین نویسنده و مخاطب مهم است که خط اصلی و اساس و شالوده آن نویسنده است. من معتقدم در جهانی که ما در آن، بین عدم‌قطعیت‌ها در حال زیست هستیم، نویسنده با پایان باز، بیشتر به خودش کمک می‌کند و به واقعیت کنونی نزدیک‌تر می‌شود و اینکه نفر دیگری را به این جهان مملو از عدم قطعیت وارد کند، به دریافتی منطقی‌تر می‌انجامد؛ تا بخواهیم در بستر قطعیت، پایانی قطعی داشته باشیم! البته قطعیتی که براساس ذهنیت نویسنده است. در پایان باز، قطعیت شخصی و فردی کم‌رنگ می‌شود و این آزادی نسبی، چالشی‌ست برای ورود استدلال‌های متنوع و نو و بکر؛ اما غیرقطعی.

آیا نویسنده نسبت به پایان‌بندی اثرش، مسئولیتی ندارد؟ به عبارت دیگر، سهم نویسنده در «پایان‌بندی» چقدر است؟

اولین نکته بسیار مهم، وظیفه نویسنده، خالی از تفکیک مراحل داستانی است؛ به این معنا که درصد وظیفه‌اش در پایان‌بندی، با توجه به کارکرد عناصری داستانش تعیین می‌شود، اما تا یک جایی این وظیفه شکل می‌گیرد و پس از آن، دیگر خود اثر است که باید وظیفه‌اش را انجام دهد. نویسنده تا جایی که ژورنالیستی صرف عمل نکند و مخاطب را نه‌تنها در پایان‌بندی؛ بلکه در تمام داستان، با بمباران اطلاعاتی مواجهه نکند، لازم است پردازش را ادامه دهد. برخی نویسنده‌ها علاقه‌مند هستند، با این تصور که مخاطب باید متوجه تمام ماجرا شود، اطلاعات بسیاری را به مخاطب بدهند که این پایان‌بندی را با خطاهای شناختی مواجهه می‌کند؛ زیرا آزاداندیشی مخاطب سلب می‌شود و اکثر مخاطبان امروز هم به نظر می‌رسد از قطعیت فاصله گرفته‌اند.

انتخاب پایان‌بندی باز برای یک اثر داستانی، چه ملزوماتی را از سوی نویسنده می‌طلبد؟

موضوع اساسی پایان باز، در داستان‌های چه خارجی و چه ایرانی، انسان و روابطشان است؛ البته نه اینکه موضوعات دیگر این ظرفیت را ندارند! برای مثال وقتی داستان «شما دکترید؟» کارور را می‌خوانیم، روابطی را به ما نشان می‌دهد که گویا مخاطب در آن، حتی خود را جای شخصیت مرد یا زن می‌گذارد؛ که همین موضوع باعث می‌شود پایان در اختیار مخاطب باشد و هیچ داوری عاطفی و حتی شناختی و علاقه‌ای صورت نگیرد؛ زیرا در روابط انسان، عدم‌قطعیت اساس و اولویت است و نویسندگان امروز هم به چنین نقطه‌ای رسیده‌اند که بگویند: من چنین رابطه‌ای یا چنین برشی را به تو نشان دادم؛ حالا این تو هستی که با توجه به اندیشه خودت، با توجه به فلسفه خودت به آن فکر می‌کنی. اگر کمی بنیادی‌تر در نظر بگیریم، نویسندگان امروز، تفکر را لزوم اصلی روابط می‌دانند و این را هم می‌دانند که کمبود تفکر شناختی در جامعه احساس می‌شود؛ چون با وجود تغییرات مختلف در طول تاریخ بشر، ذهن انسان امروز، بیشتر مصرف‌گراست تا سازنده. حتی برخی کتاب‌خوان‌ها را دیده‌ام که فقط می‌خوانند، اما بعد از خواندن هیچ چالشی برای خود ایجاد نمی‌کنند. احتمال قوی وجود ذهن‌های مصرف‌گرا است که باعث می‌شود تعداد مخاطبان داستان‌های پایان باز، کم‌تر از مخاطبان پایان بسته باشد. البته باید به این نکته توجه داشت که پایان باز با پایان ناتمام بسیار متفاوت است و گاهی دیده‌ام نویسنده‌ای پافشاری می‌کند تا اثبات کند داستانش پایان باز است، اما خودمانی و عامیانه‌تر، گول زدن مخاطب، نمی‌تواند پایان باز خلق کند.

به نظر شما نویسنده‌هایی که امروزه در چنین فضایی می‌نویسند، تا چه اندازه موفق بوده‌اند؟

امروزه داستان‌هایی با چنین فضا و مختصاتی بیشتر شده و بنده دو گروه نویسنده مشاهده می‌کنم. یک گروه نویسندگانی هستند که مطالعات میان‌رشته‌ای دارند و آن‌ها را داستانیزه می‌کنند که چنین اقدامی باعث موفقیت بیشتر آن‌ها در نگارش داستان شده. همان‌طور که گفتم، محور اصلی داستان‌های امروزی، بعد ارتباطی و شخصی و درونی و روان‌شناسی انسان‌هاست که وقتی در برابر هم قرار می‌گیرند، نوعی تضاد را تجربه می‌کنند که باعث اینجاد نوعی گسست می‌شود. بنابراین مطالعه میان‌رشته‌ای برای خلق چنین موضوعاتی، به نظرم ضروری است. دسته دوم، گروهی که تجربی می‌نویسند و این گروه هم باز دو دسته می‌شوند، چون برخی بسیار اصولی و درست زیست کرده‌اند و با مهارت آن‌ها را داستانیزه می‌کنند اما گروهی دیگر، به نوشتن صرفا گزارشی روی می‌آورند که البته ایرادی ندارد اما از اصول داستانی فاصله دارند. در مجموع، گروه اول «مطالعات میان‌رشته‌ای» رو به افزایش است و این بسیار امیدواری می‌دهد.

شکار لحظه‌ها در شعر ایرج زبردست

شاهرخ جوکار
منتقد

رباعی ایرج زبردست، مرا به یاد هنر «باروک» می‌اندازد؛ چه «اولین مشخصه هنر باروک، حرکت و استحاله است.» (مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی). آری؛ «حرکت» و «استحاله منطقی، شعر او را در نوگرایی، بر دیگر نوگرایان معاصر برتری و توفق می‌بخشد. نوگرایی او از سر تعارف و تکلف و از نوع خود را به رنج افکندن نبود؛ چون در هنرش، «وجدان»ش او را برآشفته کرده است؛ نه چون دیگران که برآشفتگی ادبی و هنری‌شان احساسی و بنا بر موضوعاتِ غیرمتعارف است. نوگرایی او همچو معماری مدرن چشم‌نواز و پر زرق و برق است. شعر او در گوش هوش من، طنین این معناست که «ادبیات عبارت از انبوه واژه‌هایی‌ست که می‌توان آنها را مانند ریگ‌های رنگین چنان مرتب کرد که طرح یا انگاره‌ای به وجود آید.» (همان، ص ۱۶۷) به‌راستی که شعر او مرتب‌کردن ریگ‌های رنگین، در شبی مهتابی بر ساحلی رؤیایی‌ست. او یک نقاش امپرسیونیست است. کارش شکار لحظه‌ها در گذر شتابناک نور و سایه است. شعر او مرا به یاد سخن «هگل» در باب «تاریخ فلسفه» می‌اندازد. او در باب تاریخ فلسفه می‌گوید: «گرچه تاریخ است، اما ما با چیزی سپری شده سروکار نداریم.» شعر او هم اکنون، آزمون زمان را پشت سر نهاده است. آنچه در شعر او به نمایش درمی‌آید «زندگی»ست؛ با تمامِ خوبی‌ها و بدی‌ها، زشتی‌ها و زیبایی‌ها، غم‌ها و شادی‌هایش. شعر او باب نقد کسانی همچو «تولستوی» و «زولا» است که هنر را «آینه زندگی» می‌دانستند. شعر او از «وحدت زمان» و «وحدت مکان» کلاسیسیسم، رها و آزاد است. به همین علت «انسان» در شعر او جایگاه ویژه‌ای دارد. در ادامه این نقد و نظر به شناسایی نوع «انسان» در شعر او می‌پردازم.

«دیمیان گرانت» (damian grant)، در کتاب «رئالیسم» بیست و شش نوع رئالیسم را برمی‌شمرد. با توجه به این الگو و معیار، وقتی که با عینک «رئالیسم» به رباعیات ایرج زبردست نگاه می‌کنم، می‌توان رباعیات او را در ذیل این عناوین طبقه‌بندی کرد:

۱- نمونه‌ای از رئالیسم بدبین: «هستی نفس ساعت سرگردانی‌ست/ در ثانیه‌ها دلهره پنهانی‌ست/ تسبیح قیامت‌ست در دست زمان/ هر دانه آن جمجمه انسانی‌ست.»

۲- او در رئالیسم فانتزی آثاری در خور توجه دارد: «تا عشق تو داغ بر جبین می‌ریزد/ چشمم همه اشک آتشین می‌ریزد/ هجران تو را اگر شبی آه کشم/ خاکستر ماه بر زمین می‌ریزد.»

۳- ذهن او در نقب زدن به عوالم تو در تو و سیال رمانتیک بسیار مستعد است: «در خواب چراغ تا سحر دستم بود/ در خواب کلید هرچه در دستم بود/ زیباتر از این خواب ندیدم خوابی/ بیدار شدم دست تو در دستم بود.»

۴- از آنجاکه ایرج زبردست، صوفی‌ای چله‌نشین در زاویه و گوشه‌های خانقاه هستی‌ست، بعد رئالیسم روحانی و عرفانی او برجسته است: «خاموش به کوی روشن ماه برو/ تا خلوت عارفان آگاه برو/ حیران تماشای رسیدن باشی/ بی چشم ببین و بی‌قدم راه برو.»

۵- به درستی و راستی که او شاعر لحظات ناب سرایش است. رئالیسم شاعرانه او قدرت این را دارد که هرکسی را به تماشای شعر بکشاند: «لبخند زدی بهار با آن آمد/ یک باغ پر از نرگس و ریحان آمد/ای دست بلند آسمان در دستت/ من نام تو را خواندم و باران آمد.»

اگر مخاطب و خواننده محترم به آثار او که در این سال‌های اخیر چاپ شده است نگاهی ژرف و عمیق بیندازد، رئالیسم متعددی را در آثار او کشف می‌کند؛ از جمله: رئالیسم آرمانی، رئالیسم طنزآلود، رئالیسم ناتورالیسمی، رئالیسم شهودی و... آرمانگرایی ایرج تا آنجا پیش می‌رود که در «شکل» (form)، به سبک و شیوه‌ای کاملا منحصربفرد دست می‌یابد. او آنچنان فرم را در خدمت معنا و به عکس، معنا را در خدمت فرم درمی‌آورد که «نقد عالی» (higher criticism) را از طرف منتقد برمی‌انگیزد. در به کارگیری «طرح» برای کامل نمودن «معنا»، زبردستی خود را در رباعی، به زیبایی هرچه تمام‌تر به نمایش می‌گذارد. در این نوع رباعیات او مرا به یاد نقد و نظر «الیوت» می‌اندازد؛ چه او در دفاع از هنر، طرفدار بازگذاشتن بی‌حد و مرز زیبایی‌شناسی در اثر هنری‌ست. تلاقی و همبافتی قالب سنتی رباعی با یک فرم مدرن، کار ایرج زبردست را به عنوان یک «ایماژیست»، بین هم‌نسلان و هم عصران او برجسته می‌دارد. در ادامه مثالی می‌آورم:

یک بوم و هوای قامتی این‌گونه
یک دایره و اقامتی این‌گونه (!)
یک شهر بکش که ساکنانش دارند
جای سرشان علامتی این‌گونه ؟

ایرج زبردست