# در جستجوی زمان از دست رفته

## اثری در کشف رمز هنر و اعتلای انسانِ هنری

کتاب دوم در جستجوی زمان از دست‌رفته، اثر مارسل پروست، همزمان با چاپ سوم کتاب نخست طرف خانهٔ سوان زیر چاپ است و به‌زودی انتشار می‌یابد. بدین‌گونه، امکان پیمودن مرحلهٔ تازه‌ای در دنیای شگرف پروستی برای خواننده فارسی‌زبان فراهم می‌آید.

در حالی که طرف خانهٔ سوان به‌تعبیری شرح شناخت دنیای مادی پیرامون فرد، و آدمیان نزدیک و دور با او بود، کتاب دوم آغازگر سفر پر ماجرا و شورانگیز فرد در درون خویشتن، و شناخت دنیای بیکرانهٔ ذهن و اندیشه است. «راوی» کتاب نخست، در مرحلهٔ پیش از بلوغ، خواننده را همراه با خود به‌جستجو و پرسه در هزارتوی عاطفه و روابط مهرآمیز انسانی می‌برد و اکنون، پس از کشف همهٔ رازهای نهفته در پیچاپیچ آن هزارتو، به‌اکتشاف دنیایی بس پهناورتر و شاید پیچیده‌تر می‌رود: دنیای ذهن و اندیشه، نه‌فقط دنیای سادهٔ آدمهای «بزرگ‌تر» که همچنین دنیای سترگ آدمهایی که با تلاش و کاوش و آفرینش هنری به‌اوجهایی در بیرون از زمان و مکان دنیای آدمیان خاکی، به‌جاودانگی می‌رسند. مهدی سحابی، مترجم جستجو، لازم دیده است که بر این جنبهٔ تا اندازه‌ای ناشناخته، امّا بنیادی اثر مارسل پروست تأکید کند و در مقدمه‌ای بر کتاب دوم جستجو، خواننده را به‌تعمق بیشتر در آنچه به گمان او محور اصلی مضمون مجموعهٔ جستجو است، دعوت می‌کند، و آن چند و چون آفرینش هنری، چگونگی درک یک اثر هنری، و روند تحول یک هنرمند از «انسان میرای دون» تا «خردمند والای جاودانه» است.

با تشکر از نشر مرکز که متن ترجمهٔ مقدمه و بخشی از کتاب دوم جستجو را پیش از انتشار در اختیار ما گذاشته‌اند گوشه‌هایی از مقدمه و بخش کوتاهی از کتاب را با هم می‌خوانیم:

رویکرد هنری را، که محور اصلی مضمون اثر پروست است، از دو زاویه باید دید. یکی آن‌که به‌انگیزه‌های آفرینش اثر می‌پردازد، یعنی مستقیماً با ذات و چگونگی شکل‌گیری آن کار دارد، و دیگری آن‌که به کاوش و پژوهش درگنجینهٔ مضمون‌های پروستی مربوط می‌شود، که با وام گرفتن از شؤونی دیگر می‌توان یکی را باستان‌شناسی و دیگری را کان‌شناسی جستجو نامید.

دیدگاه نخست شناخته‌تر است و شاید حق آن بهتر ادا شده باشد. زمان بازیافته، آن‌چنان‌که از همین عنوان بر می‌آید، تنها شرح بازیافت گوهر گم‌شده، یا به‌غفلت هدر داده، یا (به مفهوم فاجعه‌آمیزی که مرگ بر آن سنگینی می‌کند) به‌تاراج‌رفتهٔ زمان و زندگی به‌یاری خاطره (ارادی یا غیرارادی) نیست، پیروزی حس چیزها که «در پستوهای ذهن دست‌نخورده می‌ماند و بیشتر می‌پاید» و «سرزمین‌هایی را از زیر مانداب فراموشی بیرون می‌کشد» نیست. این کتاب که یکباره چون کلید رمزی همهٔ مفهوم و اهمیت اثری به‌عظمت کمی و کیفی جستجو را فاش می‌کند، شرح آفرینش اثری است که در آن، «زمان» ی که در زندگی باطل انسان میرا آن‌گونه که آب جویی می‌گذرد و گذر عمر را نشان می‌دهد، در هیأت استوار اثر هنری مانا می‌شود، لحظه‌ها و روزهایش در سنگ‌سنگ بنایی تبلور می‌یابد که نه فراموشی که حتی مرگ را به‌سخره می‌گیرد، بنایی که نویسنده آن‌را همانند آمفیون اساطیر یونانی با نوای چنگش برپا می‌کند، خرده‌خرده‌های آوار گذشته را روی هم می‌چیند و بارویی بلند یا کافی بی‌گزند از باد و باران می‌سازد. در استعارهٔ آمفیون، و شاهنامهٔ حکیم طوس، و نیز زمان بازیافته، ابزار ساخت یا بازساخت بنای بی‌اعتنا به زمانِ فرساینده یکی، و آن آفرینش هنری است: باروی شهر تبس را آمفیون با موسیقی می‌افرازد، کنگره‌های کاخ بلند شاهنامه را شعر به‌عرش می‌رساند، و کلیسای جستجو را مارسل پروست با نثری بنا می‌کند که از همان‌زمان انتشارش دوران‌ساز بوده است.

استعارهٔ کلیسا، «با حجم‌های دانتل‌وار گوتیک، یا صخره‌گونه و برافراشته در میان توفان چون کلیسایی ایرانی»، مستقیماً با اندیشهٔ آفرینش هنری در رابطه است. چه از دیدگاه صرف تجسمی و چه از دیدگاه عاطفیِ انسان به‌عنوان «پدیدهٔ گذرای زمانی». در مقایسه با کلیسای اعظم شهر آمیین فرانسه، که جان راسکین به‌شرح «صفحه به‌صفحه» آن همت می‌گمارد، صفحه به‌صفحهٔ جستجو کلیسایی را برپا می‌کند که جاودانگی در سرشت آن است. بنایی که هم استواری پی‌ها و سنگهایش، و هم حرمتی که مفهوم و کاربردش به‌آن می‌دهند، آن‌را پایدار و ماندگار می‌کند. کلیسای آمیین کتابی است. بر یکی از نماهای آن عمدهٔ داستانهای کتاب مقدس به‌گونه‌ای تصویر شده است که مردمان عامی روزگار با تماشای آن تورات را خوانده و داستانهای پیامبران و

پیشوایان را دانسته باشند. یعنی آن نما اثری اموزشی است. استادان معمار و پیکرتراش کاربرد تازه‌ای به کلیسا افزوده‌اند.

در برابر این «کلیسا ـ کتاب»، هنرمند «کتاب ـ کلیسا» را می‌نگارد، اثری که هنرمند (و به‌تبع او انسان عام) را در نبرد با مرگ پیروز می‌کند، بنای ماندگاری که در آن هم کوشش فردی نویسنده (= معمار) و هم رابطه‌ای اجتماعی و آیینی (رابطهٔ در عمق دوطرفهٔ هنرمند با مخاطبانش، تودهٔ مردم همهٔ دوره‌ها) تبلور می‌یابد.

از سوی دیگر، از جملهٔ مضمون‌هایی که از کان بیکرانهٔ جستجو به‌فراوانی استخراج می‌شود، تحلیل و نقد هنری است که به‌ویژه به‌هنرهای تجسمی، و از همه بالاتر نقاشی، نظر دارد. در صفحات بیشماری از اثر پروست، پا به‌پای مضمون‌های ادبی و فلسفی زندگی، عشق، مرگ... بحث دریافت و شناخت آثار هنری با چنان پیگیری و دقتی پیش کشیده می‌شود که جدا کردنش از آن مقولات محال است. آنچه به‌این بررسی‌ها وزنه‌ای استثنایی می‌دهد و اثر پروست را تا حد یک شاهکار کلاسیک تحلیل هنر بالا می‌برد از یک‌سو احاطهٔ کامل و ژرف نویسنده به‌موضوع و از سوی دیگر احساس و شوری است که با آن همراه می‌کند. این شور بیکرانه هیچگاه نباید مایهٔ شگفتی شود زیرا نویسندهٔ این صفحات همان نویسندهٔ بخش‌هایی است که در آنها مضمون‌های عاطفی جستجو با همهٔ سوزش و سنگینی فاجعه‌آمیز بیماری‌ای که انسان ـ نویسنده را به‌سوی مرگی زودرس می‌کشاند حس می‌شود. نویسنده به‌همان‌گونه که دربارهٔ گذشت مرگ‌آور زمان و مانداب فراموشی نه از دیدگاه انتزاعی یک انسان سالم عادی، بلکه از دیدگاه تب‌زده و بیتاب یک محکوم به مرگ می‌نویسد، در بحث دربارهٔ هنر نیز حتی یک لحظه «آماتور» نیست. همواره صلابت و جدیت، و گاه حتی خشکی و تلخی یک هنرمند اصیل در هنگام خلق اثر خود را دارد. چه همان‌گونه که گفته شد، بحث او یک تفنّن سادهٔ هنردوستانه، یا کنکاشی آسوده‌وار و کارشناسانه نیست. برای او هر دو مقوله در اصل یکی‌اند. مرگ را آفرینش هنری پس می‌زند، فراموشی را بازسازی واقعیت ذهنی، دوباره‌سازی جهان از هیچ و پوچ مرگ و فراموشی جبران می‌کند.

در سرتاسر کتاب، بجز فصل کوتاه **عشق سوان**، آنی که ماجرا را تعریف می‌کند «راوی» است که مارسل پروست هست و نیست. امّا قهرمان اصلی کتاب، یا قهرمانان اصلی آن، سه هنرمندند که هر سه، علیرغم نامها و رشته‌های هنری متفاوتشان خود مارسل پروست‌اند. همهٔ آدمها، با همهٔ سرگذشت‌ها و سرنوشت‌هایشان، در نهایت سیاهی‌لشکرِ پیرامون سه شخصیت اصلی‌اند که هر چه در کتاب پیش آید سرانجام به‌آنان مربوط می‌شود، چرا که کلید درک همهٔ رویدادها در دست آنان است. و این سه تن ونتویِ موسیقیدان، برگوت نویسنده، و السْتیر نقاش‌اند. برای آفرینش هر کدام از این سه، عنصرهایی با اهمیت کم یا بیش از شخصیت‌هایی واقعی وام گرفته شده است و چهره‌های

آشنایی را می‌توان در آنان باز شناخت.

امّا هر سه هنرمند، پیش از هر کسی، خود پروست‌اند. بیشتر ویژگی‌های آنان را در پروست می‌توان یافت، و می‌دانیم که در طرح‌های نخستین جستجو در ذهن پروست، این هر سه در یک‌نفر ادغام شده بودند. امّا گذشته از این انگیزهٔ حیاتی آفرینش هنرمندانه، یک عامل دیگر اعتبار این صفحات شناخت و درک عالمانهٔ پروست از هنر، به‌ویژه هنرهای تجسمی است. سر و کار ما با کسی است که به‌معنی واقعی بر همهٔ دستاوردهای هنرشناسی زمان خود آگاهی داشته است. این‌که پروست در تحلیل و نقد هنری سنگ تمام می‌گذارد، و بسیاری از حکم‌هایش هنوز حجت است، از آنجاست که هم بر اندوختهٔ عظیمی از متون گذشته اتکا داشته و هم با پیشرفته‌ترین گرایش‌های هنری زمان خود همراه بوده است. و چون به‌عنوان یک هنرمند اصیل «به هر چه دورتر جایی در قلب آینده» نظر داشته است هنوز پس از هشتاد سال از زمان مرگش هنوز هنرمند و ناقدی امروزی است. در کتاب حاضر، بررسی او از آثار الستیر از نظر تازگی به‌راستی اعجاب‌آور است. آنچه او در تحلیل آثار این نقاش (ترنر + ویسلر + مونه) می‌نگارد هنوز دربارهٔ تازه‌ترین تجربه‌ها و گرایش‌های هنر تجسمی صدق می‌کند.

امّا بررسی هنری تنها یک جنبهٔ بحثی است که پروست دربارهٔ آثار الستیر پیش می‌کشد. در واقع، مفهوم‌های هنر و زمان و زندگی و فراموشی مرگ و ماندگاری چنان در هم تنیده است که مستقیم‌ترین جمله‌ها در تحلیل این یا آن ویژگی بصری و تکنیکی یک تابلو تعبیری در مقولهٔ زمان و زندگی و... نیز هست. «راوی» دربارهٔ تکچهره‌ای که الستیر سالها پیش از خانم سوان کشیده است می‌گوید: «تکچهرهٔ هنرمندانه نه‌تنها تیپ یک زن را ـ که خودنمایی و برداشت خودخواهانهٔ او از زیبایی به‌آن شکل داده است ـ بر هم می‌زند، بلکه اگر قدیمی باشد فقط به‌این بسنده نمی‌کند که پیر شدن مدل را به‌شیوهٔ عکس نشان دهد که او را در لباسهای از مد افتاده می‌نمایاند. در تکچهرهٔ نقاشی‌شده، آنچه زمان بر آن گذشته تنها شیوهٔ لباس پوشیدن زن نیست، شیوهٔ نقاشی کردن هنرمند نیز هست. این شیوه... بدتر از هر شناسنامه‌ای سنّ اودت را نشان می‌داد.»

مقولهٔ دیگری هست که در آن ژرف‌نگری و دقت بیان پروست به‌حد اعجاز می‌رسد و بدون شک در ادبیات معاصر همانندی ندارد، شاید به‌این دلیل ساده که در او دو نقش اغلب متضاد هنرمند و منتقد در هم ادغام می‌شود، و آن مقولهٔ کشف و شرح مکانیسم ذهنی آفرینش هنری است. در صفحات بسیاری در جستجو، ماجرا و شرح آن تنها بهانه‌ای برای پرداختن به‌مبحث بنیادی چند و چون انگیزش و آفرینش هنری است؛ هنر موسیقی در طرف خانهٔ سوان، و نقاشی در کتاب حاضر. از همین‌رو به‌درستی می‌توان گفت که قهرمان اصلی این کتاب الستیر نقاش، و ماجرای اصلی کتاب کشف کارگاه اوست که به‌چشم «راوی» چون «کارگاه نوعی تازه از آفرینش

جهان» می‌آید. «راوی» در این کارگاه می‌بیند که زیبایی هر کدام از چشم‌اندازهای دریایی بلبک که نقاش کشیده است «از نوعی دگردیسی چیزهایی بر می‌آید که آنها نشان می‌دهند و همانند آنی است که در ادبیات استعاره نامیده می‌شود، و این‌که اگر خداوند کتاب مقدس چیزها را با نامیدنشان آفرید، الستیر آنها را با گرفتن نامشان و دادن نام دیگری به‌آنها خلق می‌کند.»

## بخشی از «کتاب دوم» جستجو که به‌زودی منتشر می‌شود در کارگاه آفرینش جهانی تازه

... در لحظه‌ای که پا به کارگاه گذاشتم آفریننده با قلم‌مویی که به‌دست داشت تصویر خورشیدی در غروب را به‌پایان می‌برد.

کمابیش همهٔ کرکره‌ها بسته بود، کارگاه بسیار خنک و بجز در نقطه‌ای که روشنای روز آرایه‌های تابناک گذرایش را بر دیوار می‌نشانید، تاریک بود؛ تنها پنجرهٔ کوچک چهارگوشی، در میان شاخه‌های پیچک، باز بود که از آن گوشه‌ای از باغچه و سپس خیابان پهنی دیده می‌شد؛ به گونه‌ای که جوّ بخش بزرگی از کارگاه تیره، شفاف، انگار یکپارچه، امّا در خط شکست حجم‌ها نمناک و درخشان و به‌روشنایی مرصع بود، چون تخته‌ای از سنگ بلور که یک بَرَش را تراشیده و صیقل‌زده باشند و جای‌جایش چون آینه‌ای بدرخشد و روشنایی را تجزیه کند. همچنان‌که الستیر، به خواهش من، به‌نقاشی ادامه می‌داد، در تاریکاروشنِ کارگاه می‌گشتم و در برابر یکایک تابلوها می‌ایستادم.

بیشتر تابلوهایی که در پیرامونم می‌دیدم از آنهایی نبود که بیشتر از همه دلم می‌خواست ببینم، تابلوهایی از دورهٔ اول و دوم کارش، که به‌نوشتهٔ یک نشریهٔ هنری انگلیسی که روی میز تالار گراندهتل دیدم، دورهٔ اساطیری و دورهٔ تأثیرپذیری‌اش از هنر ژاپن بود که، گفته می‌شد، بهترین نمونه‌های آنها در مجموعهٔ مادام دوگرمانت یافت می‌شود. طبعاً، همهٔ آنچه در کارگاهش دیده می‌شد، چشم‌اندازهایی دریایی بود که در بلبک کشیده بود. امّا در آنها می‌دیدم که زیبایی هر کدامشان از نوعی دگردیسی چیزهایی بر می‌آید که نشان می‌دهند و همانند آنی است که در ادبیات استعاره نامیده می‌شود، و این‌که اگر خداوندِ کتاب مقدس چیزها را با نامیدنشان آفرید، الستیر آنها را با گرفتن نامشان و دادن نام دیگری به‌آنها، خلق می‌کرد. نامِ چیزها همیشه بیانگر برداشتی متکی بر عقل است که با احساس‌های واقعی ما بیگانه می‌ماند و ما را وا می‌دارد هر آنچه را که با آن برداشت نخواند به کناری بگذاریم.

برای خود من گاهی صبحها، کنار پنجرهٔ اتاقم در هتل بلبک، هنگامی که فرانسواز پتوهایی

را بر می‌داشت که روشنایی را پنهان می‌کردند، یا در غروب هنگامی که منتظر وقت بیرون رفتن با سن‌لو بودم، پیش آمده بود که بر اثر بازی آفتاب بخش تیره‌تری از دریا را کناره‌ای دوردست بیانگارم، یا شادمانه گوشه‌ای آبی و سیال را تماشا کنم و ندانم که دریا یا آسمان است. چیزی نگذشته عقلم آن مرزی را که احساسم از میان برداشته بود دوباره میان عنصرها برپا می‌کرد. بدین‌گونه بود که در اتاقم در پاریس، پیش می‌آمد که اول آوای بگومگویی، یا حتی شورشی به گوشم برسد، و آنگاه آن‌را به‌علتش که مثلاً نزدیک شدن سر و صدای اتومبیلی بود ربط دهم، و بدین‌گونه از آن سر و صدا آواهای جیغ‌مانند ناهماهنگی را حذف کنم که گوشم به‌راستی شنیده بود، امّا عقلم می‌دانست که از چرخ اتومبیل چنان صداهایی بر نمی‌خیزد. حال آن‌که آثار الستیر از لحظه‌های نادری ساخته شده بود که طبیعت آن‌گونه که هست، شاعرانه، دیده می‌شود. یکی از استعاره‌هایی که در چشم‌اندازهای دریایی آن‌زمانش بیش از همه دیده می‌شد درست همانی بود که، با مقایسهٔ زمین با دریا، هرگونه تمایزی را از میانشان بر می‌داشت. همین قیاس، که به گونه‌ای ضمنی و پیوسته در یک تابلو تکرار می‌شد، آن وحدت چندشکلی و نیرومندی را در آثار الستیر پدید می‌آورد که برانگیزندهٔ علاقه و هیجان برخی از دوستداران نقاشی او بود، بی‌آن‌که همیشه بتوانند به‌روشنی به این انگیزه پی ببرند.



مثلاً ـ در تابلویی که بندر کارکتویت را نشان می‌داد و تازه چند روز پیش آن‌را به‌پایان برده بود، و من زمانی طولانی تماشایش کردم ـ، الستیر برای آن‌که ذهن بیننده را به‌استعاره‌ای از این نوع آشنا کند دربارهٔ شهر کوچک فقط نشانه‌هایی دریایی، و برای دریا فقط نشانه‌هایی شهری به کار گرفته بود. از آنجا که بخشی از بندرگاه، یا آبگیر تعمیرگاه، از پس خانه‌های شهر به‌چشم می‌آمد، یا این‌که شاید (آن‌گونه که اغلب در منطقهٔ بلبک دیده می‌شد) دریا خلیج‌وار در خشکی پشت دماغه‌ای پیش می‌رفت که شهر بر آن ساخته شده بود، دکلهای قایق‌ها، آن‌گونه که دودکش‌ها یا ناقوسخانه‌هایی، از بالای بام خانه‌ها سر بر می‌آوردند و در همین‌حال، به‌قایق‌ها حالت چیزی شهری می‌دادند، چیزی که روی خشکی ساخته شده باشد، و آنچه بر این احساس دامن می‌زد تصویر قایق‌های دیگری بود که در طول موج‌شکن دیده می‌شدند، امّا در ردیف‌هایی چنان به هم‌فشرده که روشن نبود که آدمهایی که بر آنها با هم حرف می‌زنند بر چند قایق سوارند و آب میانشان فاصله می‌اندازد، و بدین‌گونه رابطهٔ آن‌دستهٔ قایق‌های ماهیگیری با دریا به‌ظاهر کم‌تر از رابطهٔ، مثلاً، کلیساهای کریکبک با آن بود که، در دوردست، از هر طرف در محاصرهٔ دریا (چون از شهر چیزی جز همانها دیده نمی‌شد)، در میان ذرات از هم پاشیدهٔ آفتاب و موجها انگار از دل آبها سر بر می‌آوردند، آن‌سان که پنداری دمیده در مرمر یا در کف، بسته در تسمهٔ تیراژه‌ای رنگارنگ، دورنمایی عرفانی و بیرون از واقعیت. در پلان اول کنارهٔ دریا، نقاش چشم بیننده را عادت می‌داد

که میان خشکی و اقیانوس مرزی مشخص، تمایزی مطلق نبیند. مردانی که قایقهایی را به‌سوی دریا می‌راندند هم در آب می‌دویدند و هم روی شنها که در خیسی‌شان دکلها چنان باز می‌تابید که پنداری نه خشکی که آب است. خود دریا هم راست بالا نمی‌آمد، بلکه از پستی و بلندی‌های موج‌شکن پیروی می‌کرد که پرسپکتیو بر ناهمواری‌هایش می‌افزود، به گونه‌ای که ناوی که در دریا می‌رفت و نیمی از آن از آن‌سوی تأسیسات کشتی‌سازی نظامی به‌چشم می‌آمد پنداری در وسط شهر روان بود؛ زنانی که میان صخره‌ها میگو جمع می‌کردند، از آنجا که آب از هر سو فراگرفته بودشان و فرورفتگیِ آن‌سوی سدِ منحنی صخره‌ها کناره را (در دوطرفی که از همه به‌خشکی نزدیک‌تر بود) تا سطح دریا پایین می‌برد؛ انگار در غاری دریایی بودند که قایقها و موجها در برش می‌گرفتند و در میان آبهایی که معجزه‌وار از هم شکافته می‌شد هم باز و هم در امان بود. در حالی که از همهٔ تابلو احساس بندرهایی دست می‌داد که در آنها دریا در خشکی رخنه می‌کند، زمین حالت دریایی دارد و آدمها انگار دوزیستی‌اند، نیروی عنصر دریایی همه‌جا چیره بود؛ و نزدیک صخره‌ها، در سر موج‌شکن که دریا آشفته بود، از تلاش ملوانان و کجی قایقها که در برابر سکون خطوط عمودی انبار، کلیسا، خانه‌های شهر، با زاویه‌ای بسته خم شده بودند (در حالی که برخی‌شان به‌شهر بر می‌گشتند و برخی دیگر به‌ماهیگیری به‌دریا می‌رفتند)، حس می‌کردی که با تقلای بسیار بر آب سوارند آن‌گونه که بر گُرده حیوان چموش و تیزپایی که اگر چابکی‌شان نبود جست و خیزهایش به زمینشان می‌زد. گروهی گردشی، شادمانه بر قایقی سوار بودند که چون ارابه‌ای تکان‌تکان می‌خورد؛ ملوانی خندان امّا همچنین بهوش، قایق سرکش را به‌حالتی که انگار دهنه‌اش در دست او باشد، هدایت می‌کرد، همه سر جای خود نشسته بودند تا مبادا تعادل قایق به‌هم بخورد و برگردد، و بدین‌گونه بر کشتزارهای آفتاب‌زده و بیشه‌های پُرسایه می‌رفتند و از شیبها پایین می‌سُریدند. علیرغم رگباری که زده بود صبح زیبایی بود. و حتی هنوز کشمکشهای جوّی نیرومندی را حس می‌کردی که توازن زیبای زورقهای ساکن باید آنها را خنثی می‌کرد، زورقهایی غنوده در آفتاب و در خنکا در بخشهایی که دریا چنان آرام بود که شاید بازتابهای روشنایی بیشتر از بدنهٔ قایق‌هایی جسمیت و واقعیت داشت که در آفتاب انگار بُخار شده بودند و پرسپکتیو سوار بر یکدیگر نشانشان می‌داد. یا شاید هم نمی‌شد تعبیر بخشهای دیگر دریا را به کار برد. زیرا میان این بخشها همان‌قدر تفاوت بود که میان یکی‌شان با کلیسایی که از آب بیرون می‌زد، یا کشتی‌هایی که از آن‌سوی شهر دیده می‌شدند. این خِرَد بود که در پایان همهٔ آنچه را که دیده می‌شد به‌صورت یک عنصر یگانه در می‌آورد، آنچه را که در اینجا بر اثر رگبار سیاه، دورتَرَک یکسره همرنگ آسمان و به‌همان اندازه جَلایی، و در آنجا چنان سفید از آفتاب و مِه و کف، چنان یکپارچه، چنان خاکی، چنان در محاصرهٔ خانه‌ها بود که گفتی راهی سنگفرش یا زمینی برف پوشیده است، که هراسان می‌دیدی ناوی از

شیب تند و خشکش آن‌گونه بالا می‌رود که ارابه‌ای به‌تقلا از کنارهٔ رودی، امّا پس از اندکی، با دیدن تلوتلوی قایقهایی بر پهنهٔ افراشته و پر چین و شکن فلات سختش درمی‌یافتی که آن‌همه، یکسان در همهٔ جنبه‌های گونا گونش، هنوز همان دریاست.

هر چند به‌درستی گفته می‌شود که در هنر پیشرفت و کشف‌های تازه‌ای نیست و اینها تنها در علم است، و از آنجا که هر هنرمند کوششی فردی را به‌حساب خود از سر می‌گیرد و کوششهای کس دیگری نه به‌او کمک می‌کند و نه مانعش می‌شود، باید پذیرفت که چون هنر قانونهایی پدید می‌آورد، اگر صنعتی این قانونها را در دسترس همگان بگذارد هنرِ پیش از این رواج بخشی از تازگی و نوآوریِ خود را در چشم امروزیان از دست می‌دهد. از زمان آغاز کار الستیر، با چیزی آشنا شده‌ایم که عکس «ستایش‌انگیز» چشم‌اندازها و شهرها نامیده می‌شود. اگر بر آن باشیم که منظور دوستداران این مبحث را از صفت «ستایش‌انگیز» روشن کنیم، در می‌یابیم که این صفت معمولاً دربارهٔ تصویر تازه‌ای از یک چیز شناخته‌شده، تصویری متفاوت با آنی که به‌دیدنش عادت داریم، به کار برده می‌شود، تصویری تازه و شگرف امّا واقعی که به‌همین دلیل بر ما دوچندان اثر می‌گذارد، چون شگفت‌زده‌مان می‌کند، ما را از پیلهٔ عادت‌هایمان بیرون می‌کشد و در عین حال، با یادآوری احساسی که پیشتر داشته‌ایم، ما را به‌درون خودمان بر می‌گرداند؛ مثلاً، فلان عکس از این‌گونه عکسهای «عالی»، با نمایش یکی از قانون‌های پرسپکتیو، کلیسایی را که عادت کرده‌ایم در میان ساختمانهای شهر ببینیم از زاویهٔ برگزیده‌ای می‌گیرد که آن‌را سی برابر بلندتر از ساختمانها، و پای در آب رودخانه‌ای نشان می‌دهد که در واقع از آن دور است. امّا، کوشش الستیر در نشان دادن چیزها نه آن‌گونه که می‌دانست چنانند بلکه پیرو آن توهم‌های بصری که نخستین برداشت دیداریِ ما را می‌سازد، او را به کشف برخی قانونهای پرسپکتیو رسانده بود که در آن‌زمان شگفت‌انگیزتر بود چون هنر پیش از همه آشکارشان می‌کرد. یک رود، به‌دلیل پیچش بسترش، یک خلیج به‌دلیل نزدیکی ظاهری پرتگاههای دوسویش، چنان می‌نمودند که در میانهٔ دشت یا کوهستانی دریاچه‌ای کاملاً بسته از هر سو پدید آورده باشند. در تابلویی از بلبک که در یک روز بسیار گرم تابستان کشیده شده بود، بازویی از دریا انگار میان دیوارهایی از خارای صورتی دیده می‌شد و دریا نبود، چه دریا دورترک آغاز می‌شد. تداوم اقیانوس را تنها مرغانی دریایی تداعی می‌کردند که بر فراز آنچه به‌چشم بیننده سنگ می‌آمد می‌چرخیدند، امّا در واقع نم مدّ دریا را بو می‌کشیدند. از همین تابلو قانونهای دیگری نیز بر می‌آمد، مانند زیبایی بسیار ظریف بادبانهایی که با بازتابشان بر آینهٔ لاجوردی پای پرتگاههای عظیم دریایی، به‌پروانه‌هایی خفته می‌مانستند، یا برخی تضادهای میان ژرفای سایه‌ها و رنگ‌پریدگی روشنایی. این بازی‌های سایه، که عکاسی نیز رواجشان داده است، در گذشته الستیر را چنان خوش آمده بود که به‌کشیدن سراب‌هایی واقعی

پرداخت، که در آنها قلعه‌ای با برجی در بالایش به‌صورت قلعه‌ای کاملاً گرد دیده می‌شد که از نوکش برجی سر می‌کشید و برج وارونهٔ دیگری بر پایینش افزوده می‌شد، از آن‌رو که زلالیِ شگرف روز آفتابی سایهٔ قلعه بر آب را چون سنگ سخت و درخشان می‌نمایانید، یا این‌که مه بامدادی سنگ را هم‌چون سایه بُخار می‌کرد. به‌همین‌گونه در آن‌سوی دریا، در پس جنگلهایی، دریای دیگری آغاز می‌شد که غروب خورشید گلگونش می‌کرد و آن آسمان بود. روشنایی، که پنداری اجسام تازه‌ای می‌آفرید، بدنهٔ قایقی را که بر آن می‌تابید به‌پُشتِ آنی که در تاریکی بود هُل می‌داد، و بر سطح دریای بامدادی، که به‌ماده هموار بود امّا اثر نور آن‌را می‌شکست پله‌پله‌هایی انگار از بلور می‌افراشت. رودی که از زیر پلهای شهری می‌گذشت از چنان زاویه‌ای کشیده شده بود که یکسره از هم گسسته می‌نمود، اینجا گسترده چون دریاچه‌ای، آنجا نازک چون باریکه آبی، دیگر جا شکسته از پیشروی تپه‌ای با بیشه‌ای بر بالایش که شهرنشین به‌بوی خنکای شامگاه به‌آنجا می‌رود؛ و حتی ریتم این شهر زیر و روشده را هم تنها عمود نرمش‌ناپذیر ناقوسخانه‌هایی نشان می‌داد که از زمین به‌هوا سر نمی‌افراشتند، بلکه به‌پیروی از شاغول نیروی ثقل که پنداری آونگ‌وار مارش پیروزمندانه‌ای را همراهی می‌کرد، به‌نظر می‌آمد که در زیر پای خود همهٔ تودهٔ گنگ‌ترِ خانه‌های شهر را آویخته نگه می‌دارند که طبقه‌هایشان در مه، در طول رود له‌شده و از هم گسیخته افراشته می‌شد. و (از آنجا که نخستین کارهای الستیر از دوره‌ای بود که در هر منظره‌ای آدمی را نیز می‌گنجاندند) در بالای پرتگاه دریایی، یا در کوهستان، راه ـ این بخش نیمه‌انسانی طبیعت ـ نیز چون رودخانه یا اقیانوس بناچار از نشیب و فرازهای پرسپکتیو پیروی می‌کرد. و از آنجا که دیواره‌ای کوهستانی، یا مه یک آبشار، یا دریا نمی‌گذاشت راهی را دنبال کنی که رهرو تداومش را می‌دید امّا تو نه، آدم کوچکی که با لباس از مد افتاده در این چشم‌اندازهای برهوت گم بود اغلب چنان می‌نمود که به‌سر ورطه‌ای رسیده است که راه آنجا به‌پایان می‌رسد، حال آن‌که، سیصدمتری بالاتر در جنگلی از کاج، با نگاهی مهرآمیز و دلی آسوده سفیدی نازک خاکش را که با پای مسافر مهربان بود دوباره می‌دیدی: دامنهٔ کوهستان رشته‌های میانی‌اش را که از کنار آبشار یا خلیج می‌گذشت از چشمت پنهان کرده بود.