

مارسل پروست

در جستجوی زمان از دست رفته

کتاب دوم

ترجمه مهدي سبحاني





در جستجوی زمان از دست رفته

کتاب دوم

مارسل پروست

ترجمه مهدی سعابی

چاپ اول ۱۳۷۰، شماره نشر ۱۸۰

چاپ سوم ۱۳۷۵، ۲۴۳۰ نسخه، چاپ سعدی

کلیه حقوق برای نشر مرکز محفوظ است.

تهران - خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴

کد پستی ۱۴۱۴۶، تلفن: ۶۵۵۶۶۳

ISBN: 964-305-217-6

شابک ۹۶۴-۳۰۵-۲۱۷-۶

مارسل پروست

در جستجوی زمان از دست رفته

کتاب دوم

ترجمه مهدی سحابی



نشر مرکز

زندگی‌نامه پروست

مارسل پروست در سال ۱۸۷۱ زاده شد. در دوران کودکی اغلب بیمار و بسیار حساس بود و این بیماری (آسم) و حساسیت شدید تا پایان عمر در او باقی ماند. از نوجوانی به فعالیت‌های ادبی روی آورد و به رفت و آمد به محافل اشرافی و ادبی پاریس پرداخت که در آنها با برخی شخصیت‌های هنری سرشناس، از جمله آناتول فرانس و روبر دو مونتسکیو آشنا شد. حاصل این دوره مقاله‌ها و قصه‌هایی است که گزیده‌ای از آنها بعدها در کتاب خوشی‌ها و روزها چاپ شد. در سال ۱۸۹۵ پروست به نگارش رمان بزرگ ژان سنتوی پرداخت که چهار سال بعد آن را ناتمام رها کرد. ۱۸۹۹ سال آغاز علاقه پروست به آثار جان راسکین، هنرشناس انگلیسی است که تا مدت‌ها بر او اثر عمیق گذاشت. حاصل این علاقه، ترجمه دو کتاب تورات آمین و کنجد و سوسنهای راسکین است. نگارش آنچه بعدها در جستجوی زمان از دست‌رفته شد احتمالاً از سال ۱۹۰۸ آغاز شده است. در سال ۱۹۱۳، پس از تلاش بسیار، پروست سرانجام طرف خانه سوان، کتاب اول جستجو را به هزینه خود چاپ کرد. این کتاب جایگاه واقعی پروست را در جامعه ادبی فرانسه شناساند. در سال ۱۹۱۸، در سایه دوشیزگان شکوفا منتشر شد که با دریافت جایزه ادبی گنکور پروست را به شهرت رساند. در سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۲ طرف گرمانت و سدوم و عموره، منتشر شد. مارسل پروست در نوامبر ۱۹۲۲ درگذشت. کتابهای دیگر جستجو، پس از مرگ پروست به تدریج تا سال ۱۹۲۷ چاپ شد. از پروست همچنین کتاب ناتمام علیه سنت‌بوو و مجموعه چندین جلدی مکاتبات، چاپ شده است.

(زندگی‌نامه مفصل پروست در آغاز طرف خانه سوان آمده است).

یادداشت مترجم

درباره محتوای اثری چون در جستجوی زمان از دست رفته، گونه‌گونی جنبه‌های آن، و بشمار دیدگاههایی که از آنها می‌توان اثر پروست را دریافت و تفسیر کرد بسیار کتابها نوشته شده است. در کشور خودمان نیز، هرچند در مقیاس بس کوچک‌تری، بررسی‌هایی اینجا و آنجا در این باره انتشار یافته و در سالهای اخیر کتابها، یا بخشهایی از کتابهایی، مستقیماً درباره پروست و اثر او بوده است. این بررسی‌ها تاکنون از دیدگاههای صرفاً ادبی بود و تا پیش از انتشار ترجمه فارسی کتاب نخست جستجو، طرف خانه سوان حالت اشاراتی کلی به اثری پرآوازه اما غایب را داشت. اکنون با چند چاپ پی‌درپی کتاب نخست و انتشار کتاب دوم، می‌توان امیدوار بود که کتاب‌شناسی اثر پروست هرچه مفصل‌تر و این اثر از دیدگاههای گوناگون دیگری کاویده شود.

در آغاز ترجمه فارسی طرف خانه سوان دیباچه بسیار ژرف بین و روشنگری از یک پژوهشگر سرشناس ایتالیایی آورده شد. این کتاب نیز با دیباچه موشکافانه‌ای از یک پروست‌شناس فرانسوی آغاز می‌شود. هدف مترجم از نگاشتن این یادداشت اضافی تأکید بر جنبه‌ای از جستجو است که در اندک بررسی‌های منتشرشده به فارسی به آن کم‌تر اشاره شده است درحالی‌که اهمیت بنیادی دارد و شاید جنبه محوری آفرینش جستجو باشد. و این همان جنبه‌ای است که اثر پروست را پیش از هرچیز پژوهشی در شناخت چند و

چون خلق اثر هنری، مفهوم هنر، نقش هنرمند و زندگی او در تکوین و رشد «برداشت هنری» می‌سازد. از این دیدگاه جستجویکی از کلاسیک‌های نقد هنری است و شگفتا که پس از هفتاد و چند سال هنوز تازگی و دقت آثاری را دارد که با بهره‌گیری از آخرین دستاوردها و نوترین تجربه‌های هنر و نقد هنری نگاشته می‌شوند.

این رویکرد هنرشناسانه، به معنی عام، با آن که یکی از پی‌های اصلی در جستجوی زمان از دست رفته و به شهادت کتاب آخر آن، زمان بازیافته انگیزه اصلی خلق این اثر است اغلب به دلیل چربش جنبه‌های حسی و عاطفی اثر، که به ظاهر شور و سوز بیشتری را القا می‌کنند، یا جنبه‌های ادبی آن به عنوان یکی از ستونهای ستبر ادبیات معاصر جهان، در سایه می‌ماند. اما برای شناخت اثر از هر جنبه‌ای که باشد باید بر آن تأکید کرد.

خود این رویکرد هنری را از دوزاویه باید دید. یکی آن که به انگیزه‌های آفرینش اثر می‌پردازد، یعنی مستقیماً با ذات و چگونگی شکل‌گیری آن کار دارد، و دیگری آن که به کاوش و پژوهش در گنجینه مضمون‌های پروستی مربوط می‌شود، که با وام گرفتن از شوونی 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، آن‌چنان که از همین عنوان برمی‌آید، تنها شرح بازیافت گوهر گم‌شده، یا به غفلت هدر داده، یا (به مفهوم فاجعه‌آمیزی که مرگ بر آن سنگینی می‌کند) به تاراج‌رفته زمان و زندگی به یاری خاطره (ارادی یا غیرارادی) نیست، پیروزی حس چیزها که «در پستوهای ذهن دست نخورده می‌ماند و بیشتر می‌پاید» و «سرزمین‌هایی را از زیر مانداب فراموشی بیرون می‌کشد» نیست. این کتاب، که همه تک و پوی دردناک و پایان‌ناپذیر آدمها، و پیش از همه «راوی»، در آن یکباره در پرتو خیره‌کننده حقیقتی ناب روشن می‌شود، کتابی که یکباره چون کلید رمزی همه مفهوم و اهمیت اثری به عظمت کمی و کیفی جستجو را فاش می‌کند، شرح آفرینش اثری است که در

آن، «زمان»ی که در زندگی باطل انسان میرا آن گونه 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 به سخره می‌گیرد، بنایی که نویسنده آن را همانند آمفیون اساطیر یونانی با نوای چنگش بر پا می‌کند، خرده‌خرده‌های آوار گذشته را روی هم می‌چیند و بارویی بلند یا کاخی بی‌گزند از باد و باران می‌سازد. در استعاره آمفیون، و شاهنامه حکیم طوس، و نیز زمان بازیافته، ابزار ساخت یا بازساخت بنای بی‌اعتنا به زمان فرساینده یکی، و آن آفرینش هنری است: باروی شهرتیس را آمفیون با موسیقی می‌افرازد، کنگره‌های کاخ بلند شاهنامه را شعر به عرش می‌رساند، و کلیسای جستجو را مارسل پروست با نثری بنا می‌کند که از همان زمان انتشارش دوران ساز بوده است.

استعاره کلیسا، «با حجم‌های دانتل وار گوتیک، یا صخره‌گونه و برافراشته در میان توفان چون کلیسایی ایرانی»، مستقیماً با اندیشه آفرینش هنری در رابطه است. چه از دیدگاه صرف تجسمی و چه از دیدگاه عاطفی انسان به عنوان «پدیده گذرای زمانی». در مقایسه با کلیسای اعظم شهر آمین فرانسه، که جان راسکین به شرح «صفحه به صفحه» آن همت می‌گمارد، صفحه به صفحه جستجو کلیسایی را بر پا می‌کند که جاودانگی در سرشت آن است. بنایی که هم استواری پی‌ها و سنگهایش، و هم حرمتی که مفهوم و کاربردش به آن می‌دهند، آن را پایدار و ماندگار می‌کند. کلیسای آمین کتابی است. بر یکی از نماهای آن عمده داستانهای کتاب مقدس به گونه‌ای 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 آموزشی است. استادان معمار و پیکرتراش کاربرد تازه‌ای به کلیسا افزوده‌اند.

در برابر این «کلیسا-کتاب»، هنرمند «کتاب-کلیسا» را می‌نگارد، اثری که هنرمند (و به تبع 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 (رابطه در عمق دوطرفه هنرمند با مخاطبانش و توده مردم همه دوره‌ها) تبلور می‌یابد.

از سوی دیگر، از جمله مضمون‌هایی که از کان بیکرانه جستجو به فراوانی استخراج می‌شود، تحلیل و نقد هنری است که به ویژه به هنرهای تجسمی، و از همه بالا تر نقاشی، نظر دارد. در صفحات پیشماری از اثر پروست، پایه پای 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 به این بررسی‌ها وزنه‌ای استثنایی می‌دهد و اثر پروست را تا حد یک شاهکار کلاسیک تحلیل هنر بالا می‌برد از یک سو احاطه کامل و ژرف نویسنده به موضوع و از سوی دیگر احساس و شوری است که با آن همراه می‌کند. این شور بیکرانه هیچگاه نباید مایه شگفتی شود زیرا نویسنده این صفحات همان نویسنده بخش‌هایی است که در آنها مضمون‌های عاطفی جستجو با همه سوزش و سنگینی فاجعه‌آمیز بیماری‌ای که انسان - نویسنده را به سوی مرگی زودرس می‌کشاند حس می‌شود (مقاله استعاره توفان در آغاز کتاب نخست را بخوانید). نویسنده به همان گونه که درباره 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 درباره 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 همان گونه که گفته شد، بحث او یک تفتن ساده 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. اما قهرمان اصلی

کتاب، یا قهرمانان اصلی آن، سه هنرمندند که هر سه، علیرغم نامها و رشته‌های هنری متفاوتشان خود مارسل پروست‌اند. همه آدمها، با همه سرگذشت‌ها و سرنوشت‌هایشان، در نهایت سیاهی لشکر پیرامون سه شخصیت اصلی‌اند که هر چه در کتاب پیش آید سرانجام به آنان مربوط می‌شود، چرا که کلید درک همه رویدادها در دست آنان است. و این سه تن ونتوی موسیقیدان، برگوت نویسنده، و الستیر 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 بازشناخت. سن سان، رینالدو هان، دبوسی در ونتوی؛ بودلر و به‌ویژه آناتول فرانس در برگوت؛ ترنر، ویسلر، مونه (واندکی رنوار) در الستیر. اما هر سه هنرمند، پیش از هرکسی، خود پروست‌اند. بیشتر ویژگی‌های آنان را در پروست می‌توان یافت، و می‌دانیم که در طرح‌های نخستین جستجو در ذهن پروست، این هر سه در یک نفر ادغام شده بودند.

اما گذشته از این انگیزه حیاتی آفرینش هنرمندانه، یک عامل دیگر اعتبار این صفحات شناخت و درک عالمانه پروست از هنر، به‌ویژه هنرهای تجسمی است. سروکار ما با کسی است که به معنی واقعی بر همه دستاوردهای هنرشناسی زمان خود آگاهی داشته است. این که پروست در تحلیل و نقد هنری سنگ تمام می‌گذارد، و بسیاری از حکم‌هایش هنوز حجت است، از آنجاست که هم بر اندوخته عظیمی از متون گذشته اتکا داشته و هم با پیشرفته‌ترین گرایش‌های هنری زمان خود همراه بوده است. و چون به عنوان یک هنرمند اصیل «به هر چه دورتر جایی در قلب آینده» نظر داشته است، پس از هشتاد سال از زمان مرگش هنوز هنرمند و منقدی 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 درباره تازگی تجربه‌ها و گرایش‌های هنر تجسمی صدق می‌کند.

اما بررسی هنری تنها یک جنبه بخشی است که پروست درباره آثار الستیر

پیش می‌کشد. در واقع، مفهوم‌های هنر و زمان و زندگی و فراموشی مرگ و ماندگاری چنان درهم 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 نه تنها تیپ یک زن را - که خودنمایی و برداشت خودخواهانهٔ او از زیبایی به آن شکل داده است - برهم می‌زند، بلکه اگر قدیمی باشد فقط به این بسنده نمی‌کند که پیر شدن مدل را به شیوهٔ عکس نشان دهد که او را در لباسهای از مد افتاده می‌نمایاند. در تکچهرهٔ نقاشی شده، آنچه زمان بر آن گذشته تنها شیوهٔ لباس پوشیدن زن نیست، شیوهٔ نقاشی کردن هنرمند نیز هست. این شیوه... بدتر از هر شناسنامه‌ای سن اودت را نشان می‌داد.»

مقولهٔ دیگری هست که در آن ژرف‌نگری و دقت بیان پروست به حد اعجاز می‌رسد و بدون شک در ادبیات معاصر همانندی ندارد، شاید به این دلیل ساده که در او دو نقش اغلب متضاد هنرمند و منتقد درهم 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 به مبحث بنیادی چند و چون انگیزش و آفرینش هنری است: هنر موسیقی در طرف خانهٔ سوان، و نقاشی در کتاب حاضر. از همین رو به درستی می‌توان گفت که قهرمان اصلی این کتاب الستیر نقاش، و ماجرای اصلی کتاب کشف کارگاه اوست که به چشم «راوی» چون «کارگاه نوعی تازه از آفرینش جهان» می‌آید. «راوی» در این کارگاه می‌بیند که زیبایی هرکدام از چشم اندازه‌های دریایی بلبک که نقاش کشیده است «از نوعی دگردیسی چیزهایی برمی‌آید که آنها نشان می‌دهند و همانند آنی است که در ادبیات استعاره نامیده می‌شود، و این که اگر خداوند کتاب مقدس چیزها را با نامیدنشان آفرید، الستیر آنها را با گرفتن نامشان و دادن نام دیگری به آنها خلق می‌کند.»

شناخت و تحلیل هنر در جستجوی طیف گسترده‌ای را هم در زمینهٔ ذهنی و

هم در زمینه فنی و تخصصی دربر می‌گیرد. «راوی» در آرزوی نوشتن کتابی است که زمان مادی به بطالت یا به سستی و بیماری گذرانده، و نیز زمان درونی غرق در تاریکی فراموشی را بازگرداند. اما علیرغم این اتکای حیاتی به ادبیات، این تکاپوی محضرانه به بوی آن که واقعیت نوشته شده به صرف همین نوشتگی از کام مرگ بیرون آید، هنرهای دیگر نیز تقریباً با همین اهمیت در جستجو نقش دارند. کتاب حاضر با مکاشفه لابرما، هنرمند والا، در تراژدی کلاسیک فرانسوی آغاز می‌شود و با آشنایی با الستیر پایان می‌گیرد. اما در فاصله این دو مرحله، از بیشمار مرحله دیگر، به ویژه بر راه پر از شور و شادمانی مشاهده یکی از درخشان‌ترین دوره‌های هنر تاریخ، دوره رنسانس، می‌گذریم، بارها و بارها به زیارت آثار استادان ایتالیایی به نمازخانه‌ها و پرستشگاههای این سرزمین می‌رویم، در آرنای شهر پادووا کوچک‌ترین حرکات آدمهای نمادی دیوار نگاره‌های جوتو در این نمازخانه کوچک را بررسی می‌کنیم. «کتاب» کلیسای اعظم آمین، و نیز کلیساهای کوچک و خودمانی کومبره و روستاهای فرانسوی را می‌خوانیم. «تکه دیوار زرد» تابلو چشم‌انداز دلفت و رمیر را بارها و بارها تماشا می‌کنیم در حالی که سونات ونتوی هنوز در گوشمان طنین دارد. مجموعه این هنرها، که پروست درباره هر کدامشان با آگاهی یک کارشناس بهوش و پیشرفته سخن می‌گوید، بحث هنری جستجو را از آنچه به ظاهر جولانگاه اصلی آن است، یعنی ادبیات، فراتر می‌برد و در مفهوم عام هنر متبلور می‌کند. چه آنی که به ابزار هنر در پی جاودانی کردن انسان میرای گذراست نه نویسنده یا شاعر یا نقاش، که همه اینهاست. یعنی هنرمند، هم او که باید «کتاب-کلیسا»ی زمان بازیافته را بنویسد - بسازد.

تعبیر «کتاب-کلیسا»، با حرمتی که تداعی می‌کند، درباره اثر پروست که می‌دانیم نویسنده‌ای با گرایش خاص مذهبی از نوع پل کلودل نبوده است مفهومی بسیار ژرف می‌یابد. این تعبیر باری سخت اخلاقی دارد و جان کلام اینجاست. یک بار دیگر بر اصالت شخصیت محوری کتاب حاضر، الستیر

نقاش، تأکید کنیم. و یک بار دیگر به انگیزه نتیجه گیری به آن دو تعبیر کان‌شناسی و باستان‌شناسی برگردیم. کلید این هر دو رشته همچنان در دست الستیر است، «این نابغه، این خردمند، این تک‌روی گوشه‌گیر، این فیلسوف شیرین‌سخن که بر همه چیز و همه کس سر است». به نویسنده جستجوی معنی مارسل - ونتوی - برگوت - الستیر بیندیشیم و آنگاه به جان کلام، به قداست «کتاب - کلیسا» برسیم. به آن هاله اخلاقی که هر هنرمند اصیلی را، علیرغم هر آنچه در زندگی کرده و حتی در آثار خود گفته باشد، چون آفریننده شاهنامه در «تربت پاک» هنرمندی جاودانه می‌کند.

«راوی» در نخستین دیدار با الستیر، در پی کشف هویت مدل تابلو او (خانم سوان) به کشف دیگری از آن هم تکان‌دهنده‌تر می‌رسد که کشف هویت خود هنرمند است، و پرسشی می‌کند که پاسخش را از پیش حدس می‌زنیم. آیا الستیر (این خردمند، این فیلسوف شیرین‌سخن...) «همان نقاش مسخره و هرزه‌ای است که در گذشته وردورن‌ها زیر بال و پر خود گرفته بودند؟» هنرمند «بی‌آن که هیچ جا بخورد» پاسخ مثبت می‌دهد، و آنچه در پی آن به «راوی» می‌گوید همانی است که هر استاد راستینی می‌گوید «تا از هر وضعیتی که به او و دیگران مربوط می‌شود حقیقتی را که می‌تواند برای جوانان درسی باشد بیرون بکشد و بیاموزد.» استاد به نوجوان می‌گوید: «هیچ آدمی - هرچقدر هم که عاقل باشد - پیدا نمی‌شود که در دوره‌ای از جوانی‌اش چیزهایی گفته و حتی زندگی‌ای کرده باشد که خاطره‌شان آزارش ندهد و دلش نخواهد آنها را از گذشته‌اش پاک کند. اقا به هیچ وجه نباید از آنها متأسف باشد، چون تنها در صورتی می‌تواند مطمئن باشد که عاقل شده... که همه آن مراحل مسخره یا نفرت‌انگیزی را که باید پیش از آن مرحله‌نهایی بیاید پشت سر گذاشته باشد... زندگی‌هایی که ستایششان می‌کنیم، رفتارهایی که به نظرتان برجسته می‌آیند، از پدر یا لاله به آدم نمی‌رسند، بلکه سابقه خیلی متفاوتی پشت سرشان است، از همه چیزهای بد و ناشایست یا مبتدلی تأثیر گرفته‌اند که در پیرامونشان رواج داشته، نشان‌دهنده مبارزه و پیروزی‌اند.

می فهمم که شاید تصویر دوره های اولیه زندگی ما دیگر شناختنی نباشد و در هر حال ناخوشایند باشد. با این همه نباید انکارش کرد، چون گواه این است که واقعاً زندگی کرده ایم، و توانسته ایم بر اساس قوانین زندگی و ذهن انسان، از عناصر متداول و مشترک زندگی... چیزی فراتر از آنها بیرون بکشیم.»

این کیمیای آفرینش هنری است که الستیر «مسخره و هرزه» را به مقام قدسی گونه پیر خردمند و فیلسوف شیرین سخن می رساند، جایگاهی که نوجوان راوی نیز سرانجام در زمان بازیافته به آن می رسد. اما گفتیم که «راوی» تا اندازه ای خود الستیر است (یا خواهد شد)، و این را نیز می دانیم که پروست زمان بازیافته را پیش از همه کتابهای جستجو به پایان برد و کامل کرد. یعنی که همه این کتابها نماینده کوششی پیگیر، تلاشی قهرمانانه برای هموار کردن راه رسیدن به بنای استواری است که پیشاپیش در پایان راه افراشته شده بوده است.

مهدی سعیدی

اول دی ۱۳۷۰

در سایه دوشیزگان شکوفا از روی متن بسیار تازه انتشارات روبر لافون (پاریس، ۱۹۸۷، به سرپرستی برنار رافالی) با نظری گهگاهی به متن کلاسیک انتشارات گالیمار (ویرایش پیر کلاراک و آندره فره، چاپ ۱۹۶۷) ترجمه شده است. تفاوت این دو متن عمدتاً در نقطه گذاری و پیرایش چاپی است که ما برای متن فارسی کتاب نخست را الگو گرفته ایم.

ضرورت مشورت و نظرخواهی درباره پیچیدگی‌ها و نکات گنگ، که در جستجو کم نیستند، و نیز وسواس مقابله ترجمه با مرجعی که، برپایه مقایسه تجربه‌هایی عملی و موجود، درستی کار را بنمایاند، مترجم را بر آن داشت که ترجمه‌هایی از اثر پروست به انگلیسی و ایتالیایی را نیز به کار بگیرد. دو مرجع معتبری که تقریباً درباره سطر به سطر ترجمه فارسی با آنها «مشورت» شده است عبارتند از:

Within a Budding Grove

(ترجمه اسکات مونکریف و ترنس کیلمارتین، مجموعه کلاسیکها، انتشارات پنگوئن، لندن، ۱۹۸۵)

All'ombra delle fanciulle in fiore

(ترجمه فرانکو کالاماندیری و نیکولتا نری، انتشارات ایناودی، تورینو، ۱۹۸۴)

در بخش یادداشتهای پایان کتاب، درباره برخی نامهای ناشناس یا نکات گنگ، یا نکات درخور تفسیر یا تأکید، توضیح داده شده است. کتاب‌شناسی مفصل و فهرست نام آدمها و جاهای کتاب در پایان جلد آخر خواهد آمد.

دیباچه

می‌دانیم که در جستجوی زمان از دست رفته، در آغاز، در ذهن پروست، به سه کتاب بخش می‌شد: طرف خانه سوان، طرف خانواده گرمانت (که سرانجام طرف گرمانت شد) و زمان باز یافته. پس عنوان در سایه دوشیزگان شکوفا از کجا آمده است؟ ریشه این نام اسرارآمیز و بسیار شاعرانه را، که بیانگر استقلال بیشتر این کتاب نسبت به کل اثر عظیم مارسل پروست است، در کجا باید جست؟

می‌توان عنوان کتاب را یادآور اشعار عاشقانه پیر دورونسار (۱۵۸۵-۱۵۲۴)، پیشتاز «تاریخی» رومان‌تیک‌ها دانست، یا دختران آتش ژرار دونروال، یا کتاب بودلر، که واژه mal در عنوانش، با مفهومی‌های چندگانه‌ای که دارد، برای پروست بیشتر از هر چیز به معنی رنج بود، که بیش از هر چیز درد دل انگیز نهفته در گلهای رنج را می‌ستود و دوست می‌داشت. اما این نکته را نیز باید به خاطر داشت که دختران و گلها و ربطشان به تمنای عاشقانه یکی از مضمونهای درونی کتاب است. مگر نه این که دخترک سرخ موی کنار بوته‌های کویج در طرف خانه سوان، نخستین دوشیزه شکوفای کتاب حاضر است؟

در واقع، فصل نخست کتاب به گونه‌ای ادامه فصل پایانی کتاب پیشین، و شرح دلدادگی راوی به ژیلبرت سوان است که در کتاب حاضر نه دختر بچه که دیگر نوجوانی است: عشقی که با شتاب به سردی می‌گراید و بیانگر

واقعیت تلخی می‌شود که یکی از مضمونهای بنیادی جستجو است: خوشبختی دست‌نیافتنی است، عاشق باید به کناره‌جویی و «خودکشی آن منی که در درون من ژیلبرت را دوست می‌داشت» تن دهد، تا روزی که سرانجام فراموشی و بی‌اعتنائی پیروز شود. پس از این فصل «پاریسی»، آکنده از گلهای داودی و بداغ محفل خانم سوان، به فصل درخشان و «دریایی» نام جاها: جا می‌رسیم که، پس از چرخشها و فاصله‌هایی که در ساختار پیچاپیچ جستجو طبیعی است، فصل سوم کتاب اول را کامل می‌کند (ر. ک. یادداشت شماره ۱۷۲ طرف خانه سوان). در این میان، دو سال گذشته است که هرگز به چگونگی آن پی نخواهیم برد و نخواهیم دانست که در این فاصله فراموشی زده، بر سر آدمها و چیزها چه آمد. اکنون راوی چند سال دارد؟ در بخش نخست تازه‌نوجوانی بیش نیست، و در جریان نخستین سفرش به بلبک، دیگر برای خود جوانی شده است، گو این که هنوز همچون نوباوه‌ای گوش به ضربه‌هایی دارد که مادر بزرگش برای تسکین دل او به دیوار می‌کوبد. اما همین پسر تازه‌بالغ، دو سال پیشتر ااثه‌ای را که از عمه لثونی به او به ارث رسیده بود به مدیره یک خانه بدنام فروخته بود!

بس خطاست اگر این چندگونگی لایه‌های زمانی را، که تنها در یک روایت «خطی» می‌توان آن را ناهم‌زمانی خواند، در اثری چون جستجو ناشی از لغزش نویسنده بدانیم. در کتاب پروست، این پدیده ناهم‌زمانی از آن قانون تکرار و ترجیعی پیروی می‌کند که در منظومه‌های سترگ حماسی دیده می‌شود — که جستجو نیز از چندین جنبه از جمله آنهاست —؛ و در توجیه آن، همچنین می‌توان از یک اصل همیشگی فلسفه ماجراهای بشری سخن گفت که بر پایه آن، «آدمی آنچه را که یک بار کرده است همواره تکرار می‌کند.»

در سایه دوشیزگان شکوفا ساختار منسجم نیرومندی دارد. ژیلبرت جای خود را به دوشیزگانی می‌دهد که، در بخش دوم کتاب، آلبرتین از میانشان بیرون می‌آید. برگویت نویسنده، و الستیر نقاش، که در طرح نخستین اثر در وجود یک فرد ترکیب شده‌اند، به صورت دو شخصیت جداگانه درمی‌آیند که

هرکدام یکی از دو هنر نویسندگی و نقاشی را، در پاریس (شهر کلام) و بلبک (شهر تصویر) با همه شکوهشان جلوه گر می‌کنند. در برابر این دو شخصیت نمادین، نویسنده در فصل آغازین کتاب، به جنگ همه لفاظی‌هایی می‌رود که شخصیت آقای دونورپوا نماینده آنهاست: لفاظی‌هایی با ظاهر «علمی»، که به دستاویز بحثی سیاسی براساس عینیت جهان، مدعی تبیین دنیا و واقعیت است.

بدین گونه، محور رویدادهای کتاب یک نمایش تئاتری (فدر راسین، با اجرای لا برما)، و سپس سفری به شهر خیالی بلبک است که نامی شرقی و کلیسایی «ایرانی» دارد. محور دیگر کتاب، که رفته رفته عمده می‌شود، «هدف» راوی، یا «قریحه» نویسندگی اوست. راوی هنوز عملاً دست به کار نوشتن رمان آرزویی خود نشده است، اما روز به روز این رمان را با آبرترین «زندگی می‌کند»، یا چنین می‌پندارد. در پایان کتاب، هنوز راوی به چیز قابل لمسی دست نیافته است، اما آشنایی اش با برگوت و الستیر آغازگر جریانی است، که در درون او، در ژرفای او، بی آن که خود بداند تا پایان جستجو کشیده می‌شود و هر چه بیشتر بر او اثر می‌گذارد.

اما پیش از آن که به بررسی ژرفاهای کتاب پردازیم، این نکته را گذرا یادآوری کنیم که پروست، در عین ارائه چشم اندازی درونی و به تعبیری بی‌زمان، اثر خود را بر پایه‌های محکمی از رویدادهای تاریخی استوار می‌کند: دیدار تزار نیکلای دوم (با نام خیالی «تئودوز شاه») از فرانسه، در اوج مناسبات دوستانه دو کشور فرانسه و روسیه (اکتبر ۱۸۹۶)؛ ماجرای دریفوس که افت و خیزها و تأثیرات عمیقش بر جامعه فرانسوی و سیاست و ادب این کشور نیازی به بازگویی ندارد؛ سیاست آلمان و گرایشهای برتری‌جویانه اش که از ورای گفته‌های کارشناسانه آقای دونورپوا توصیف می‌شود؛ اما همچنین، پیش‌بینی غریزی رویدادهای مهمی که نویسنده آنها را به گونه‌ای هم‌گنگ و هم دقیق حس می‌کند: انقلاب‌های توده‌ای پرولتاریایی که در کتاب پروست هیچ حضور ندارند، اما او نیروی بالقوه‌شان را نادیده نمی‌گیرد.

یکی از تکان‌دهنده‌ترین تصویرهای کتاب، گرد آمدن دسته‌های بزرگ بینوایان و کنجکاوان، پیرامون «کندوی شیشه‌ای» گراند هتل بلبک در ساعت شام است. دریافت این هشدار، درک نیروی این «دسته‌های» رو به فزونی که زنبوروار «بر جداره‌های نورانی و لیز هتل گرد می‌آمدند» نباید چندان دشوار باشد...

شاید در این گونه صفحات دوشیزگان شکوفا بتوان پروست را وارث گرایش سن‌سیمون و بالزاک در توصیف ریزه‌کاری‌های جامعه پیچیده اشراف، و شرح دقیق تفاوت‌های کاست‌ها و محفل‌های آن دانست. اما پروست به شرح این مکانیسم‌ها، که گویی بر نظریه تحول‌ناپذیری تاریخ متکی است، بسنده نمی‌کند. در اینجا نیز، مانند بسیاری جاهای دیگر که از زمان خود بس پیشتر است، فضای جعلی رمان تاریخی و رقابت ادعایی آن با زمان واقعی را مسخره می‌کند. تاریخی که در دوشیزگان شکوفا و همچنین همه جستجو می‌خوانیم، پیش از هر چیز تاریخ ذهنیت‌ها، تاریخ سوداها و گرایش‌هاست، یعنی درست آنچه امروزه، در پیشروترین برداشت‌ها از علم تاریخ، بر «وقایع‌نگاری» رخدادهای تاریخی برتری دارد. از ورای گفته‌های الستیر، امپرسیونیسم، کوبیسم و فوتوریسم را به عنوان لحظه‌های مشخصی از تاریخ، و در ارتباط بسیار نزدیک با زندگی هرروزه فرانسوی‌ها مرور می‌کنیم. محفل خانم سوان نیز بیانگر تاریخچه ارزشمندی از سلیقه‌های زمانه است، با مفهوم ژرفی که «عقب‌نشینی خاور دور و هجوم قرن هجدهم» برای جامعه فرانسوی دارد. خود شخصیت اودت، که اغلب با ریزه‌کاری‌های شیوه لباس پوشیدنش توصیف می‌شود، به گونه‌ای استعاری مفهوم و اهمیت مُد را، به عنوان مجموعه‌ای از نشانه‌هایی گذرا می‌نمایاند که، به خطا، ظاهری و بی‌اهمیت تلقی می‌شوند، اما از طریق ارائه گرایشها و سلیقه‌های تصویری یک دوره، از ضمیر ناخودآگاه مردم این دوره سخن می‌گویند.

بنابراین، آنچه در جستجوی سیلان دارد، بیش از آن که تاریخ عرفی باشد، فراتاریخی است که مردمان طبقات بالای جامعه، «که بسیار

نزدیک بین اند»، آن را در نمی یابند؛ در اینجا است که نویسنده، تغییرات شگرف روحیه سامی ستیزی را از طریق تناقض های رفتار اودت می نمایاند. موجودیت رخدادها تنها وابسته به آن است که چگونه دریافت و تفسیر شوند. سوان همچنان به جستجو برای دانستن چیزی که دیگر هیچ اهمیتی برایش ندارد ادامه می دهد «زیرا من گذشته هایم که دیگر به غایت زوال رسیده است همچنان ماشین وار عمل می کند.»

نخستین صفحات دوشیزگان شکوفا پر از استعاره است: با سوان دیگر، با اودت دیگر، با دکتر کوتار دیگری روبه رو می شویم... همه چیز در حال تغییر و جابه جایی در فضا و در پرسپکتیو است. به همین دلیل است که آهنگ خود اثر نیز همگام با این دستکاری های سخره آمیز تاریخ و زمان تغییر می کند، چون همه چیز در حرکت است، چون «دگرگونی های تازه کالتیدوسکوپ [جامعه] حاصل آن چیزی است که فیلسوف آن را تغییر الگوها می نامد».

در میانه این کالتیدوسکوپ اجتماعی، راوی تنها خط مشترکی است که این همه عناصر ناهمگون را به هم می پیوندد؛ گوا این که خود او هم، ندانسته، دستخوش وهم و دگرذیسی است. شبکه ظریف و حساب شده ای از خویشاوندی های سببی یا مناسبات اتفاقی او را به کومبره، به خانواده سوان، و حتی از طریق دوستی مادر بزرگ راوی با خانم ویلپاریزیس به خاندان گرمانت می پیوندد. چه این خانم نیز از گرمانت هاست، همان گونه که شارلوس و سن لونیز هستند، یعنی سه نمود از یک جوهره واحد اسرارآمیز، به همان گونه که گروهی دوشیزه نیز هستند که رفته رفته آلبرتین از میانشان بیرون می زند و برجسته می شود. اهمیت این کشف دیگران، و بطور کلی کشف جوهره متفاوت آدمها، پیش از هر چیز در بخشهای تاریک مانده، در نقطه های کوری است که راوی با آنها روبه رو می شود و نمی تواند به حقیقت آنها دست یابد. چه شد که سوان اودت را به زنی گرفت؟ نمی دانیم. چگونه است که راوی چهارده پانزده ساله، در اوج دلدادگی اش به ژیلبرت، ظاهراً به رفت و آمد با خانم و آقای سوان و گپ زدن خاله زنکانه با مادر ژیلبرت خوشتر

است؟ انگار که ژیلبرت تنها طرحی اولیه از آلبرتین باشد؛ انگار که هدف نویسنده این باشد که کشف چهره اودت را، که در کتاب اول جستجو نیز حضور دارد، در طول زمان تداوم دهد.

گفتنی است که شیوه چهره‌پردازی پروست، چه درباره شخصیت‌های قدیمی و چه درباره آنها که تازه در کتاب ظاهر می‌شوند، شباهت چندانی به شیوه بالزاک ندارد. معمولاً تنها یک عنصر، یک ویژگی، نظر راوی را جلب می‌کند: سرخی چهره یک خدمتکار، بوری سن لو همراه با حرکتهای عینک تک چشمی اش، عطر گونه‌های آلبرتین... اینها همه نشانه‌هایی اند که راوی می‌کوشد تعبیر کند، یا این که می‌گوید تنها در آینده می‌شود تعبیرشان کرد. و این را به بهترین شکل درباره شارلوس می‌توان دید که توصیف شخصیتش با خلل‌ها و ابهامهایی همراه است. سردی ظاهری شارلوس راوی را گیج می‌کند: خشکی حرکات و عادت او به فاصله گرفتن از مخاطبش چه مفهومی دارد، آیا یک عادت ساده است یا از رازی هنوز برملا نشده خبر می‌دهد؟

اقا در حالی که نزد نویسنده‌ای چون داستایفسکی، حالت گنگ و پیش‌بینی‌نشده‌ای یک شخصیت از آنجاست که نویسنده برای او جنبه‌ای فرافیزیکی قائل است، در یک شخصیت پروستی چنین حالتی بیانگر آن است که هنوز، بر اساس نشانه‌های داده‌شده، نمی‌توان او را تعبیر کرد، یعنی که، شخصیت با همه توانش آینده‌ای را برای خود طلب می‌کند.

شاید تنها با توجه به زبان شخصیت‌ها بتوان به ویژگی‌هایی از آنان پی برد، و برخی از اسرار درونی‌شان را دریافت. از همین روست که گفته‌های آدمهای جستجو، از زبان پروست، اغلب حالت نقل قول و بازگویی جمله‌هایی قالبی و تکیه کلام را به خود می‌گیرد: فرانسواز و جمله‌های عامیانه اش که اغلب با غلطهای دستوری آمیخته است، بلوک و گنده گویی‌های ادیبانه اش، آقای دونورپوا که گفته‌هایش آکنده از اصطلاحات و تکیه کلامهای حرفه دیپلماتیک است، و اودت که نمی‌تواند جمله‌ای را بدون پراندن یکی دو کلمه انگلیسی به زبان بیاورد. زبان هر کدام از این آدمها زبانی بسته، حاشیه‌ای

است که از یک سو تنهایی چاره‌ناپذیر آدمها را خاطر نشان می‌کند، و از سوی دیگر گویای هزلی است که ریشه‌هایش به مولیر می‌رسد.

اما این‌گونه فاصله گرفتن از واقعیت (یا واقعیت‌ها؟)، یا به تعبیر درست‌تر، این‌گونه قرار دادن واقعیت در بیرون از وجود خویشتن، مفهومی اساسی دارد: راوی، نوجوان خیالباف، که در مشاهده و توصیف دیگران این همه شور و محبت به کار می‌برد، با آن فاصله‌گیری نشان می‌دهد که نقش ابتدایی و بنیادی یک رمان‌نویس به گونه‌ای نامحسوس در درونش شکل می‌گیرد. شاید نیازی به گفتن نداشته باشد که پروست، با ابداع این شخصیت راوی، او را بس بیشتر از شخص خودش در راه خلاقیت هنری پیش می‌راند و میان او و واقعیت‌های مستند زندگی فاصله می‌اندازد، در حالی که خودش، به عنوان یک فرد، بس طولانی‌تر از راوی همچنان در بند توهم مناسبات انسانی باقی خواهد ماند. در شیوه نگارش پروست هر لحظه می‌توان این گرایش به نوعی واقع‌گرایی متعالی را دید که می‌کوشد، در مورد شخصیتی چون شارلوس، با کاوش در چگونگی زیر و بم شدن یک صدا، در یک خنده، به حقیقتی دست یابد و با بررسی پدیده‌هایی به این سادگی به «قانون»ی برسد.

نویسنده گاهی به تأمل دربارهٔ هنر خود، و این ادعایش می‌پردازد که می‌خواهد به یاری هوش خود همه چیز را تبیین کند، و از ناتوانی بخرد و منطق در حل دشواری‌هایی سخن می‌گوید که «بعدها، زندگی، به راحتی آنها را حل می‌کند، بدون آن که بفهمیم چگونه توانست چنین کند»؛ گاهی، این شیوهٔ کاوش در کوچک‌ترین جزئیات را، که اغلب بر او خرده گرفته شده است، در معرض شک قرار می‌دهد و مثلاً می‌گوید: «بررسی خلیات آدمها [در جزئیاتشان] بیهوده است، چون می‌توان آنها را به صورت قانونهای روان‌شناختی درآورد»، و گاهی جستجوی حقیقت انسانی را بکلی پس می‌زند زیرا «یک انسان واحد، در دوره‌های پیاپی زندگی اش، در درجات مختلف سلسله مراتب اجتماعی قرار می‌گیرد».

اما این نیز روشن است که عظمت نویسنده دقیقاً در همین ناخرسندی همیشگی است. پروست، که نویسنده‌ای فیلسوف است، علیرغم همه علاقه‌ای که به «قانون»‌های بشری دارد، هیچگاه در دامی که خواه ناخواه بر سر راه نویسنده نظریه پرداز گسترده است نمی افتد. و ما به راحتی می‌توانیم خود را به دست نویسنده فیلسوفی رها کنیم که همچنین نویسنده تمناها و آرزوهای برنیاورده نیز هست، و از یک لحظه دیدن چهره گلگون دختر شیرفروشی در یک ایستگاه راه آهن از خود بیخود می‌شود. برای پروست دیدن و تصاحب کردن هر دو در یک حرکت جمع می‌شود: «آرزویم نه تنها دستیابی به تن او، بلکه همچنین به انسانی بود که در درون او می‌زیست...»

بدون شک همین علاقه پرشور به چهره‌های دیده و نادیده و گذرا، همین میل سوزان دستیابی به جسم و روح در یک زمان بود که آلبر کامورا شیفته پروست می‌کرد. نویسنده عصیان اندوه پروست را در برابر دوشیزگان بلبک، که بر زمینه چشم انداز دریا می‌خندند و لودگی می‌کنند، خوب درمی‌یابد. به ویژه که مرگ، یا به عبارت بهتر اندیشه مرگ، اغلب از راه می‌رسد و پرده زمان معلق، و شادکامی‌ای را که دستیابی به آن هر لحظه در زندگی شهر دریایی بلبک ممکن است، از هم می‌درد. می‌دانیم که زمین می‌گردد، اما دیگر به آن توجه نمی‌کنیم. «سرباز مطمئن است که پیش از آن که بمیرد مهلتی همواره تمدیدشدنی به او داده خواهد شد، و به همین گونه دزد پیش از آن که گرفتار شود، و همه آدمیان پیش از آن که زمان مرگ فرارسد». درک ابعاد واقعی شادکامی پروستی، که یکسره با عشقی واقعی به جهان و انسانها همراه است، بدون در نظر گرفتن اضطرابی که هر لحظه با آن آمیخته است محال خواهد بود، اضطراب این که نتوان به هیچ چیز دست یافت و آن را از آن خود کرد؛ دوره‌های مختلف زندگی ما برهم سوار می‌شوند، «زمانی که هرروزه در اختیار داریم انعطاف پذیر است؛ شورهایی که به دل داریم آن را کش می‌آورند، شورهایی که در دیگران می‌انگیزیم آن را جمع می‌کنند، و عادت آن را پر می‌کند.»

موانع دیگری نیز در کار است: واژه‌ها، که آن گونه که ما آرزو داریم راه خود را به سوی مخاطب نمی‌کشایند، و آن وضوح مقاومت‌ناپذیری را که ما دلمان می‌خواهد ندارند. تنگدستی، که راه عشق را سد می‌کند، چه به گفته ژان دولا برویر (۱۶۹۶-۱۶۴۵) «شادکامی در عشق را مایه کلان باید». اما این همه، از شدت آرزو و بلندپروازی نویسنده به دستیابی به همه آنچه دلخواه اوست نمی‌کاهد، فقط، از آنجا که دریافت کامل آنچه او می‌خواهد محال است، باید برداشت خود را از آن یکسره تازه کند. دستیابی به چهره روشن و ثابتی از یک زن به همان گونه ناشدنی است که تصور جداگانگی فصل‌ها، زیرا «زمستان، بهار و تابستان را دیوارهایی آن‌چنان رخنه‌ناپذیر که بولوار گرد پاریسی می‌پندارد، از هم جدا نمی‌کند.» از این دیدگاه، هیچ چیز عبث‌تر از عکسی نیست که تنها یک لحظه، یک جنبه آدمی را می‌نمایاند.

در سایه دوشیزگان شکوفا با تصویری بسیار زیبا و شگفت‌آور از آلبرتین به اوج می‌رسد که او را از طریق تغییرات گونه‌گون روشنائی، و دگرگونی‌های یکی از ویژگی‌هایی که گویی مظهر شخصیت اوست، نشان می‌دهد: «به گونه‌ای که، چهره‌هایی که شاید به شیوه‌هایی هرچه ناهمگون‌تر ساخته شده بود [...] کشیده و پهن می‌شد، چیز دیگری می‌شد، مانند اشیایی که در باله‌های روسی به کار گرفته می‌شوند و گاهی [...] چیزی بیش از یک حلقه کاغذ نیستند.»

طبیعی است که کسانی میان این گونه تصویرها، و دوشیزگان آوینیون پیکاسو شباهتی بدیهی حس کرده باشند. کسانی در تعبیر این گونه از هم‌پاشیدگی خط‌ها، حجم‌ها و جان‌ها سخت دچار خطا شدند، و اندیشمندان بسیار برجسته‌ای چون پل کلودل، نویسنده کاتولیک، نتوانستند دریابند که در چنین بخشهایی اثر پروست تا چه حد انقلابی است، به ویژه در ارائه آنچه می‌توان آن را، به تعبیر خود پروست، «روانشناسی متغیر در زمان و در فضا» خواند که از هندسه الهام گرفته است. کلودل می‌نویسد: «نگون‌بختانی را که از هرگونه اندیشه الهام‌بخش عاری اند [...] تفنن جویان،

زیبایی پرستانی از نوع مارسل پروست، این سازمانهای ناتوان را که فقط بر محور احساسهای حاضر می چرخند، و یکپارچه در شرایط موجود غرقند، با چه چیزی جز پست‌ترین موجودات سلسله مراتب انسانی، با پست‌ترین جانوران دریایی می‌توان مقایسه کرد؟» (آثار منشور، پلیاد، ۱۹۶۵)

در حالی که نویسنده‌ای چون کلودل، سیلان گسترده تخیل و زبان در جستجو را به سستی و ناتوانی تعبیر می‌کند، نویسنده‌ای چون هنری میلر، برعکس، آن را بیانگر نیروی عظیمی می‌داند که در ژرفاهای اثر جریان دارد: «درمانده، مثل روزی که سر به زیر سایه دوشیزگان شکوفا بردم و در ناهارخوری آن دنیای عظیم بلبک نشستم [...] نیروی مکاشفه‌ای را حس کردم که به پروست امکان داده بود تصویر زندگی را چنان مسخ کند که فقط کسانی که، مثل خودش، به کیمیای حس و صدا حساسند بتوانند واقعیت منفی زندگی را تغییر شکل بدهند و آن را به قالب شکل‌های قابل لمس و پرمفهوم هنر درآورند.» (مدار رأس السرطان، انتشارات دونوئل، ۱۹۴۵)

سیستم پژواکها، دگردیسی‌ها و تداخل‌هایی که منظومه ظاهراً پیچیده دوشیزگان شکوفا را تنظیم می‌کند از هوشی خارق‌العاده نشان دارد، و در عین حال، شعر نابی درباره عشق و دریاست. راوی، تحت حمایت زنانی که او را مادرانه تیمار می‌کنند (مادر در طرف خانه سوان، مادر بزرگ در دوشیزگان شکوفا، فرانسواز در اسیر)، پا به جهانی می‌گذارد که او را با زنان بزرگ اسطوره پیوند می‌دهد. آرزوی دستیابی بر سایه زنان او را به اوریدیس و پسیشه می‌رساند، و ژیلبرت یادآور دافنه است که نمی‌تواند تحمل کند که دلداده او را بیش از حد دوست داشته باشد. نوجوان دوشیزگان شکوفا نیز مانند پرسوال کتاب کرتین دوتروا مادر خویش را رها می‌کند و به جستجوی ماجرا می‌رود. آیا دوباره او را بازخواهد یافت؟ و در اینجا، نقش بسیار مهم دریا را در بازتابانیدن ضمیر ناخودآگاه راوی نباید از یاد برد. بر چشم انداز دریا، دوشیزگان شکوفا همان پریان دریایی اودیسه‌اند که اولیس را می‌فریفتند. اما این افسون نسبی است. در گرماگرم کاوش در ژرفاهای حس و عاطفه عاشق،

پروست به ما یادآوری می‌کند که: «تصویر دلدار، که آن را قدیمی و اصل می‌پنداریم، در واقع بارها و بارها به دست خود ما بازنگاری شده است.»

پروست نیز، مانند پارک جوان پل والر، در شیوه نگارش خویش می‌کاود و از هر فرصتی برای تأکید بر این نکته بهره می‌گیرد که آدمی تا چه حد آفریده احساسهای خویش است، مگر این که خود آفریننده اثری هنری باشد. و راوی در کار چنین آفرینشی است. همچون نقاشی که رو به دریا ایستاده باشد. در برابرش دریا، و میان او و دریا گروه دوشیزگان: «جابه‌جایی مداوم یک زیبایی سیال، جمعی و متحرک... که خط سیلان گلزار سبکشان را قطع می‌کند، انگار که بوته‌زاری از رزهای پنسیلوانیا، آذین باغچه‌ای بر بلندای پرتگاهی در کناره دریا». بدیهی است که در اینجا، زیبایی‌شناسی بر برداشت شهوانی می‌چربد، هرچند که راوی از عبور «دختر دوچرخه‌سواری با چشمان رخشنده» یا ظهور نورانی و گذرای شیرفروش یا زن ماهیگیر نیز سخن می‌گوید.

بس دقیق‌تر و غنی‌تر از تصویرهای دختران جوان، تصویر دریاست که به عواطف و تخیلاتی بنیادی می‌رسد. فضای کومبره در تسخیر آب است، همچنان که گراند هتل چیزی بیش از یک آکواریوم نیست: بعدها، همین تشبیه را درباره اوپرا نیز می‌بینیم. در طرف خانه سوان رودهایی نمادی جریان داشت و رود ویوون را با دروازه جهنم، با خانم گرمانت، با جستجوی منشاء، یکی می‌کرد. خانه‌ای در کناره آبگیر مونثروون نهانگاه عشق حرام مادموازل و نتوی بود. در دوشیزگان شکوفا، دریا برای راوی بیمار گوشه گیر دعوتی پرشور و خیره‌کننده به پا نهادن به زندگی‌ای در فراسوی تمنا، وعده وحدتی همه‌شمول، و سربرآوردنی شاید برتر از آنی است که بیداری صبحگاهان یا موسیقی عرضه می‌دارند. تاریخ بر دریا سلطه‌ای ندارد. بسیار پیش از نگارش جستجو، این تأثیر افسونی دریا بر پروست جوان را در صفحاتی از خوشی‌ها و روزها می‌بینیم. دریا به عنوان عنصری یگانه، که همواره در برابر رخنه بشر مقاومت می‌کند. هر راهی بر دریا، هنوز نگشوده محو می‌شود. به نظر می‌رسد

که زمان هم در برابر خلوص دریا از حرکت می ایستد.
 دریای بلبک، که پروست شاعر آن را به کوهستانی تشبیه می کند
 — هرچند که «نام ستیغ های آبی دریا در هیچ نقشه ای نیامده است» — با
 معجزه و نیز نیزیکی است، شهری در مرز گنگ خاک و آب، جایگاه استعاره
 غایی. در اینجا، از ورای چشم انداز دریا، تحول تفاوت هایی به چشم می آید که
 اثر هنری، به اقتضای وحدتی متعالی، اعمال می کند. اما دریا، به عنوان
 مکان آمیزش عناصر، نمی تواند با اسطوره خلوصی ازلی منطبق باشد. به
 همان گونه که چندین آبرترین وجود دارد، دریا نیز چند گانه است، «زیرا
 هیچکدام از آن دریاها بیش از یک روز نمی ماند.»

خلوص وهمی بیش نیست، عنصر ملکوتی تنها ظاهری است. راوی در
 بازگشت از کارگاه الستیر نقاش دیگر هرگز نمی تواند همان نگاهی را بر قلمرو
 الهه دریا بیندازد که پیش از آن می انداخت: او نیز، به نوبه خود، نشانه ای
 انسانی را در دریا جستجو خواهد کرد که بازتاب منظره های دریایی الستیر
 است. از این هم بیشتر، چشم انداز غروب آفتاب بر دریا برای او یادآور رازی
 مقدس خواهد شد، و «تابلو مذهبی» بازتابیده در شیشه کتابخانه اتاق
 گراند هتل به صورت نقش محراب درمی آید. بدین گونه دریا یک اثر هنری
 می شود. از این رو، مضمون در سایه دوشیزگان شکوفا را نمی توان کشف
 جنسیت از طریق تماشای «گلزاری بر پهنه دریا» دانست. همچنان که
 آخرین تصویری که در کتاب با گل همراه است، تصویر «بوته زاری از کویچ
 گل ریخته» است. دیدارهای بلبک برای راوی جز نومییدی و تلخکامی چه
 دربر داشته است؟ در فردای نخستین اقامت او در بلبک از آبرترین چه باقی
 است؟ «یکی دو چهره بر زمینه دریا [...] چه در عشق آنچه از خود مایه
 می گذاریم بر آنچه از دلدار به ما می رسد غلبه می کند.» و دوستی از عشق نیز
 شوم تر است، چه عشق، دستکم، ما را به تمایز و بازشناختن چیزها از هم یاری
 می کند. راوی، که در بخش نخست کتاب از قریحه «نویسندگی» اش سخن
 می گوید در بخش دوم به مرحله آفرینش هنری نمی رسد. خوشبختانه وقت خود

را تلف می‌کند، خوشبختانه از آن رو که تحقق بیش از اندازه سریع و به ویژه بیش از حد ارادی یک اثر هنری می‌توانست برای او فاجعه‌آمیز باشد. پیش از رسیدن به زمان باز یافته هنوز باید زمان بسیاری از دست برود و تلف شود.

آنچه راوی در برابر منظره شگرف سه درخت اودیمنیل حس می‌کند ندای یک واقعیت اسیر است، ندایی که طبیعت، اثر هنری غایی به قول راسکین، سرمی‌دهد، ندای واقعیتی که آرزو و انتظار دارد که آن را کشف کنیم، به همان گونه که سونات ونتوی از شنونده خود می‌خواهد که آن را چون رمزی کشف کند. اقا راوی هنوز خواندن کتاب جهان را بلد نیست، در این راه گامهایی برمی‌دارد، از جمله درمی‌یابد که رازی در کار است و این خود نخستین گام است، اقا هرگونه کوشش هوش و خرد آدمی برای فراتر رفتن از این راز بیهوده است. راوی نوجوان، که هنوز بیش از اندازه گرفتار جاذبه‌های آنی جهان باز و حس کردنی است، هنوز نمی‌داند که مفهوم کتاب جهان از برخی تداعی‌های نشانه‌های بیرون از دسترس عقل برمی‌آید. ما بخشی از ماده جهانیم و اختیار این رابطه اسرارآمیز در دست ما نیست. اقا راوی می‌داند که «بهترین بخش حافظه ما در بیرون از ماست، در نسیمی بارانی [...]، آخرین و بهترین گنجینه گذشته، آنی که، حتی وقتی همه چشمه‌های اشکمان خشکیده می‌نماید، می‌تواند هنوز به گریه‌مان اندازد.»

مضمون واقعی دوشیزگان شکوفا مارسل تماشاگر است، تماشاگر تئاتر، تماشاگر الستیر نقاش، تماشاگر برگوت نویسنده. اقا این تماشاگر بهوش و کنجکاو، که این دیدارهایش را با دقت بسیار و با کوچک‌ترین جزئیات، و به واسطه پهنه‌های گسترده زمان معلق تعریف می‌کند، هنوز نمی‌داند که این موجودات سترگی که تخیلش به آنها عظمت می‌دهد چیزی جز چهره خود او، یا آنچه او در آینده خواهد شد، نیستند.

در دوشیزگان شکوفا قریحه نویسندگی راوی را تئاتر می‌انگیزد: مسأله این است که آیا او به تئاتر خواهد رفت یا نه. و این مسأله در محیط خانوادگی او بسیار حساس است، زیرا همه نگران سلامت او هستند. «مقامات»، یعنی

پدر راوی و آقای دونور پوا، سرانجام ممنوعیت پرداختن راوی به نویسندگی را برمی‌دارند و می‌پذیرند که نویسنده بشود. (به یاد پیاوریم که در طرف خانهٔ سوان نیز این پدر راوی بود که اجازهٔ بوسهٔ شب به خیر را به او داد و حتی کاری بس مهم‌تر از این را نیز مجاز دانست: این که مادر مارسل شب را در اتاق او بماند). در عین حال، آقای دونور پوا مایهٔ سرخوردگی مارسل می‌شود چون قطعه نثری را که نوجوان به او ارائه می‌کند تا در مجله‌ای به چاپ برساند بی‌ارزش می‌یابد. در آغاز، مارسل می‌پندارد که تئاتر باید بی‌هیچ واسطه‌ای عظمت یک اثر هنری را به تماشاگر منتقل کند. «برخی واقعیت‌های فراسویی توده‌های مردم را به هیجان می‌آورند.» هنر لا برمای بازیگر نیروی الهام متنی چون قدر را که بسیار شناخته شده نیز هست، دوچندان می‌کند.

بیهوده نیست که سرخوردگی راوی از دیدن نمایشی که آن همه مدت انتظار دیدنش را داشته است جای خود را به هیجان و ستایش در برابر غذایی می‌دهد که فرانسواز، «میکل آنژ آشپزخانه» تدارک دیده و هنگام پختنش دستخوش «شوری خلاقانه» بوده است.

در تئاتر، اثر هنرمند از طریق یک واسطهٔ ضروری به مخاطب می‌رسد؛ گفته‌های او با همهٔ وسایل و عناصر اجرای نمایش همراه است که ذاتاً فکری‌بیننده را از کلمهٔ خالص و بیواسطه منحرف می‌کنند. بنابراین، احساسی که به بیننده دست می‌دهد خالص نیست؛ گاهی واکنشهای دیگران این احساس را برمی‌انگیزد. «جنبهٔ نبوغ‌آمیزی از بازی لا برما را هشت روز بعد در مقاله‌های منتقدان، یا در همان لحظهٔ نمایش از کف زدن‌های تماشاگران تالار درمی‌یابیم».

به نظر می‌رسد که نوعی ناراحتی وجدان، این نارسایی ادراک راوی یا قصور او در دریافت اثر تئاتری را با ناتوانی اش در آفرینش پیوند می‌زند. خوب گوش کردن، خوب نوشتن نوعی آفرینش بالقوه است، اما مارسل نوجوان دچار گیری است که تحقق اندیشهٔ نوشتن را در او به تأخیر می‌اندازد.

در بلبک، یکسره تحت سلطهٔ اخلاقی و فرهنگی مادر بزرگ است که