

زندگی: عشق و دیگر هیچ . . .

(معرفی ایان مکیوئین و نقد داستان «پس و پیش»)

حسین پاینده

ایان مکیوئین، نویسنده‌ی معاصر انگلیسی، در سال ۱۹۴۸ در شهر آلدرشات انگلستان به دنیا آمد. پدرش ارتشی بود و کراراً به پایگاه‌های نظامی بریتانیا در سایر کشورها اعزام می‌شد. به همین سبب، مکیوئین بخشی از سال‌های اولیه‌ی کودکی را (از حدود سه سالگی تا شش سالگی و سپس از هشت سالگی به مدت سه سال) در کشورهای دیگر گذراند. در یازده سالگی، والدینش او را برای ادامه‌ی تحصیل به انگلستان بازگرداندند و در مدرسه‌ای شبانه‌روزی ثبت‌نامش کردند. مکیوئین در باره‌ی دوران تحصیل در این مدرسه می‌گوید که تا پنج سال چندان مورد توجه آموزگاران قرار نگرفت، زیرا دانش‌آموزی «متوسط» بود و «در میان ۳۰ نفر معمولاً رتبه‌ی بیستم» را کسب می‌کرد (Davies ۱۴). اما در دو سال آخر دوره‌ی دبیرستان، در میان همکلاسی‌هایش به عنوان دانش‌آموزی با استعداد خوش‌درخشد، به نحوی که اولیاء مدرسه اعتقاد داشتند او قادر خواهد بود در بهترین دانشگاه‌های انگلستان به تحصیل ادامه دهد. پس از اتمام دوره‌ی دبیرستان، به دانشگاه ساسکس رفت و در سال ۱۹۷۰ موفق به اخذ درجه‌ی لیسانس در رشته‌ی ادبیات انگلیسی و فرانسوی شد. در این دوره، مکیوئین سخت تحت تأثیر ادبیات قرار گرفت و متقاعد شد که فراگرفتن ادبیات، راهی است برای نیل به کمال انسانی. او که از سومین سال دانشجویی‌اش شروع به نوشتن داستان کرده بود، پس از اتمام این مقطع، تصمیم گرفت تحصیل ادبیات را ادامه دهد. از این رو، به دانشگاه ایست‌انگلیا رفت و در آن‌جا نزد استادانی برجسته (از جمله دو تن از رمان‌نویسان صاحب‌نام انگلستان، انگس ویلسون و مالکم برادبری) درس خواند و موفق به اخذ فوق‌لیسانس ادبیات شد. مکیوئین در یکی از مصاحبه‌هایش، درباره‌ی علت برگزیدن ایست‌انگلیا می‌گوید: «در جایی خواندم که در دانشگاه ایست‌انگلیا دوره‌ی فوق‌لیسانسی [در گرایش نگارش خلاقانه] ارائه می‌شود که در آن، به جای بخشی از پایان‌نامه‌ی تحصیلی می‌توان چند داستان نوشت. . . . به همین سبب به آن‌جا رفتم» (Hamilton ۱۵).

اولین داستان کوتاه مکیوئین (با عنوان «خانگی») در سال ۱۹۷۲ در یک نشریه‌ی ادبی آمریکا منتشر شد و از همان زمان، او نویسندگی را به صورت حرفه‌ای در پیش گرفت. متعاقباً، در سال

۱۹۷۴، انتشارات معروف جاناتان کیپ نخستین مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه او را (با عنوان *عشق نخستین*، *نیایش واپسین*) به چاپ رساند. داستان‌های این مجموعه — که برخی را مکیوئین برای پایان‌نامه‌ی فوق‌لیسانسش نوشته بود — با استقبال زیاد خوانندگان و هم منتقدان ادبی روبه‌رو شد، به نحوی که گرچه مکیوئین در آن زمان هنوز نویسنده‌ی مشهوری نبود، اما توانست با همان اولین مجموعه‌ی داستان‌هایش جایزه‌ی معروف سامرست موام را در سال ۱۹۷۶ به خود اختصاص دهد. دو سال بعد، مکیوئین دومین مجموعه‌ی داستان‌های کوتاهش (*لا به لای ملافه‌ها*) و نیز نخستین رمانش (*باغچه‌ی سیمانی*) را منتشر کرد. انتشار این کتاب‌ها بیش از پیش او را به عنوان نویسنده‌ای صاحب‌سبک و تفکربرانگیز به جامعه‌ی ادبی و آکادمیک شناساند و آثارش (بویژه رمان *باغچه‌ی سیمانی*) به سرعت در فهرست مطالعاتی درس‌های ادبیات داستانی در دانشگاه‌ها قرار گرفت. تا پیش از چاپ نخستین رمان مکیوئین، سه داستان کوتاه دیگر نیز از وی به‌طور پراکنده (فقط در نشریات ادبی) منتشر شده بود، لیکن از آن زمان تاکنون او دیگر داستان کوتاه ننوشته و، به عبارتی، می‌توان گفت نگارش در این نوع ادبی را کنار گذاشته است. در سال ۱۹۹۲، وقتی در مصاحبه‌ای از او پرسیده شد که آیا داستان کوتاه به منزله‌ی یک ژانر ادبی دیگر برایش جذابیت ندارد، مکیوئین پاسخ داد که داستان کوتاه به «دوره‌ای دیگر از زندگی‌ام تعلق دارد» و افزود که نوشتن داستان کوتاه، برای او حکم کارکردن در «نوعی آزمایشگاه» را داشته، به نحوی که او توانسته است از طریق تجربه‌اندوزی عملی، توانایی‌های خویش برای داستان‌نویسی را کشف کند (۱۵ Casademont).

از سال ۱۹۷۸ تا امسال، مکیوئین مجموعاً نه رمان (و چندین فیلم‌نامه و نمایشنامه) منتشر کرده است و منتقدان ادبی در کشورهای گوناگون در باره‌ی هر یک از این رمان‌ها انبوهی از مقالات نوشته‌اند. ناشران مختلف در بریتانیا، آمریکا، کانادا، استرالیا و . . . رمان‌های مکیوئین را منتشر می‌کنند و آثار قبلی او (حتی دو مجموعه‌ی داستان‌های کوتاهی که او نخستین بار حدود سه دهه‌ی پیش منتشر کرده بود) مرتباً تجدید چاپ می‌شوند. در سال ۱۹۹۳ رمان‌های اول و دومش (*باغچه‌ی سیمانی* و *آسایش غریبه‌ها*) و در سال ۱۹۹۴ رمان چهارمش (*بی‌تجربه*) به فیلم تبدیل و اکران شدند. به مکیوئین تاکنون بیش از هفت جایزه‌ی بزرگ ادبی (از جمله جایزه‌ی بوکر که هر سال به بهترین اثر داستانی تعلق می‌گیرد) اعطا شده و شش مرتبه نیز نامش در فهرست نهایی نامزدهای جوایز ادبی مختلف قرار گرفته است (از جمله *Impac Dublin Literary Award* که گرانبهاترین جایزه‌ی ادبی جهان است). علاوه بر این جوایز، مکیوئین همچنین دو دکترای افتخاری ادبیات (یکی از دانشگاه ساسکس در سال ۱۹۸۹ و دیگری از دانشگاه لندن در سال ۱۹۹۹) دریافت کرده است. در ادبیات معاصر انگلیسی، مکیوئین از جایگاهی شامخ برخوردار است که حاصل سی سال تلاش او در عرصه‌ی آفرینش ادبی می‌باشد. اظهار نظرهای منتقدان ادبی در

باره‌ی مکیوئین، گواهی است بر اهمیت این نویسنده‌ی برجسته. برای مثال، باتن او را «پدیده‌ای نادر» می‌داند و در وصفش می‌نویسد «رمان‌نویسی است فوق‌العاده خوش‌ذوق که خوب می‌داند چه کار کند تا خواننده نتواند از خواندن دست بکشد» (۱۲ Botton). جیسن کاولی اعتقاد دارد که مکیوئین منتقد جامعه‌ی مدرن است و «در میان نویسندگان مدرن بریتانیا، تقریباً یکه و تنها به کالبدشکافی اخلاقیات معاصر ادامه می‌دهد» (۱۷ Cowley). راین در کتابی در نقد آثار مکیوئین، او را یکی از گیراترین و بحث‌انگیزترین نویسندگان معاصر می‌داند که داستان‌های دلهره‌آورش، «یقین‌های خواننده را به تردید بدل می‌کنند» (۵ Ryan). جک اسلی نیز در کتاب خود در نقد آثار مکیوئین، او را نویسنده‌ای برخوردار از حکمت «پیامبری مدرن» می‌نامد که تعمد دارد تا با واداشتن خوانندگان به «خیره شدن به جنبه‌های هراسناک جامعه‌ی معاصر»، آن‌ها را منقلب کند (۶، ۱۴۸ Slay). به اعتقاد اسلی، مکیوئین «یکی از پیشروترین نویسندگان امروز» است که داستان‌هایش «نه بازتاب دنیایی تخیلی، که واقعیت زندگی معمولی ما» است (۷، ۱۴۶). در سال ۱۹۸۱، زمانی که مکیوئین دومین رمان خود را منتشر کرد، اندرو سینکلر او را «بهترین نویسنده‌ی جوان انگلستان» لقب داد (Sinclair) و پس از انتشار سومین رمانش در سال ۱۹۸۷، کتی استیون با گمانه‌زنی در باره‌ی جایگاه آتی مکیوئین در ادبیات انگلیسی نوشت: «این که آیا او خواهد توانست از یک نابغه به نویسنده‌ای بزرگ تبدیل شود یا نه، پرسشی است که هم‌اکنون مکیوئین با آن رو به روست» (۳۸ Stephen). از آن زمان تاکنون، توانایی‌های مکیوئین هر چه بیشتر به تصدیق ارباب نقد رسیده است، تا حدی که برای مثال ناتاشا واکر در سال ۱۹۹۷ پس از انتشار ششمین رمان او نوشت که مکیوئین «همراه با مارتین ایمیس و جولیان بارنز، به عنوان یکی از مقدس‌ترین سه خدای ادبیات انگلستان تثبیت شده است» (۲ walker). مکیوئین، به رغم قداستی که کسب کرده، همچنان یکی از جنجال‌برانگیزترین نویسندگان ادبیات معاصر باقی مانده است. بسیاری از منتقدان ادبی، آثار وی را «ناراحت‌کننده» می‌دانند و معتقدند او تعمد دارد که رمان‌هایش تأثیری اضطراب‌آور بر ذهن خواننده باقی گذارند. مکیوئین همچون گذشته دست اندر کار نگارش رمان‌هایی است که دنیایی کابوس‌گونه را برای خواننده ترسیم می‌کند. لیکن این کابوس‌ها دائماً تجربه‌های بیداری را به یادمان می‌آورند و، به این سبب، شاید شایسته‌تر باشد که این رمان‌ها را کابوس‌های بیداری بنامیم.



داستان «پس و پیش» نخستین بار در دومین مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه مکیوئین (لا به لای ملافه‌ها) منتشر شد. این داستان نمونه‌ای است از تجربه‌اندوزی‌های او در عرصه‌ی خلاقیت ادبی و یافتن شکلی بدیع برای بیان مضمونی کاملاً معاصر. مضمون اصلی داستان، محوشدن هویت فردی

در جامعه‌ی مدرن، تأثیر کار در بیگانگیِ انسان‌ها از نفسِ خویش، و ماهیت حیاتبخش عشق در تقابل با این فرایندهای ویرانگر اجتماعی است. برای نشان دادن این تقابل، مکیوئین کل داستان را تقسیم کرده است به پاراگراف‌های جداگانه‌ای که دو دنیای متضاد را در برابر هم قرار می‌دهند. به عبارت دیگر، این پاراگراف‌ها به طور تناوبی بین دو دنیا در نوسان‌اند (به «پس و پیش» می‌روند): دنیای کار (اداره‌ای که راوی در آن کار می‌کند) و دنیای عشق (خانه‌ای که راوی با معشوقش در آن زندگی می‌کند).

به منظور ترسیم این دو دنیای متضاد در داستان، مکیوئین از شیوه‌ی سیلان ذهن استفاده کرده است. دشواری اولیه‌ی فهم این داستان نیز اساساً به سبب کاربرد همین شیوه است. «پس و پیش» توده‌ی به ظاهر بی‌شکلی است از تأثرهای حسی و ذهنیِ راوی. این داستان، به سیاق همه‌ی آثاری که به شیوه‌ی سیلان ذهن نوشته می‌شوند، در نگاه اول بریده‌بریده، متشکل از بخش‌هایی ناپیوسته و، به عبارتی، «آشفته» به نظر می‌رسد. نویسنده می‌کوشد زندگیِ درونیِ راوی را از طریق رشته‌ای از تصاویر و دلالت‌های آن تصاویر برای ما معلوم کند. به این دلیل، داستان فاقد روایت «خطی» (یا مبتنی بر توالی زمانی) است. در واقع، راوی خاطرات خود را از گذشته‌ای نه چندان نزدیک (گردش خود و معشوقش در یک بیشه و سپس قدم زدن‌شان در امتداد ساحل دریا و دیدن یک ستاره‌ی دریایی بر روی یک صخره) با خاطراتی کم‌وبیش بلافصل (آنچه از همکاری‌اش — لیچ — و رئیس محل کارش و نیز کار در آن اداره به یاد می‌آورد)، در هم می‌آمیزد. به این ترتیب، آشفتگی در نحوه‌ی روایت داستان، صرفاً بازتابی است از نحوه‌ی به یاد آمدن خاطرات گوناگون در ذهن آشفته‌ی راوی. به عبارت دیگر، سبک روایت با محتوای ذهن و شیوه‌ی کارکرد آن تطبیق داده شده است.

سیلان ذهن در سطح پیشاکلامی عمل می‌کند و لذا در «جمله‌های» راوی، رابطه‌ای منطقی بین اجزای کلام حاکم نیست و چارچوب متعارف دستور زبان دائماً نقض می‌شود. بسیاری از «جمله‌ها» فاقد فعل هستند و ربط‌شان با جمله‌های قبلی و بعدی در نگاه اول روشن نیست («فوق‌العاده سنگین . . .»، به یاد داری، ای خفته، آن بیشه‌ی درختان کج و کوله و زمخت را)، «اکنون همان سکوتِ مألوف، بی‌هیچ انتظاری، سنگینی سکوت، پس تصویرِ تابناک خرس‌ها به رنگ نارنجی مات». راوی همچنین علائم سجاوندی (punctuation) را به طرز نامتعارف به کار می‌برد: بندهای مختلف — و در بسیاری مواقع به کلی نامرتب — یک جمله صرفاً با ویرگول از هم جدا شده‌اند؛ گهگاه به جای نقطه (نشانه‌ی توقف کامل یک جمله)، ویرگول به کار رفته است. این نحوه‌ی استفاده از ویرگول، تأکیدی است بر سیلانِ ذهنیِ راوی: خاطرات گوناگون به صورت جریانی مستمر به فکر او سرازیر می‌شوند. در برخی مواقع نیز راوی به طور کلی از به‌کارگیری

علایم سجاوندی امتناع می‌ورزد و — برای مثال — گفته‌های سایر شخصیت‌ها را بدون علامت نقل قول بازمی‌گوید («می‌گوید که آیا (فلان) یا (بهمان) گفت و گو را به یاد دارم. نه، نه. فنجان به دست نزدیکم می‌آید. می‌گویم نه، نه»، «می‌گوید: آهان، لیچ. مرا لیچ می‌نامد. آهان، لیچ، می‌خواهم کاری برایم انجام دهی»); در نتیجه، تشخیص دقیق این‌که کدام جمله از زبان خود راوی و کدام جمله نقل قول مستقیم او از دیگران است، گهگاه به دشواری ممکن می‌شود.

لیکن این فقدان انسجام یا ضبط و ربط، از نظم مشخصی پیروی می‌کند. گرچه فرایند تفکر راوی خودجوش و بی‌حساب و کتاب به نظر می‌رسد، اما منطق خاص خود را دارد، منطقی که نهایتاً داستان را از ساختاری محکم برخوردار می‌کند. بر خلاف آنچه در بدو امر ممکن است تصور شود، آفرینش چنین ساختاری مستلزم این است که نویسنده به دقت فکر کند و شگردها و تمهیدات مناسبی را برای نشان دادن ویژگی‌های روانِ راوی برگزیند. سیلان ذهن در این داستان، بر مبنای تداعی خاطره‌ها در فکر راوی سامان داده شده است. موضوعاتی که راوی در روایتش به آن‌ها اشاره می‌کند و — از این هم مهم‌تر — نحوه‌ی اشاره‌ی او به این موضوعات را تداعی‌های روانی او تعیین می‌کنند و نه ضروریات پیرنگ (plot) یا قواعد نحوی زبان. منطق تداعی، بر مجاورت عناصر متضاد یا متباین استوار است، به گونه‌ای که خاطرات پراکنده با تأثرات حسی زودگذر و اندیشه‌های گهگاه ناخودآگاه توأم می‌شوند. به این سبب، سیلان ذهن مناسب‌ترین شیوه برای نشان دادن دوپاره بودن زندگی راوی (کار و عشق) و تضادِ وجوه دوگانه‌ی این زندگی است. دوپارگی و تضاد را همچنین در سبک توصیف این دو دنیا می‌توان دید. به طور کلی، پاراگراف‌هایی که محل کار و همکاران راوی را وصف می‌کنند بیشتر به نثر، و متقابلاً پاراگراف‌هایی که معشوق راوی یا خاطرات گردش‌هایشان را شرح می‌دهند، بیشتر به شعر نزدیک است. در این پاراگراف‌های اخیر، بسیاری از ویژگی‌های زبان شعری مشهود است. برای مثال، راوی برای توصیف معشوقش، مکرراً از صنایع بدیعی از قبیل استعاره و تشبیه بهره می‌گیرد («کمند گیسویش سیاه‌تر از شبِ فراگیر»، و . . .); یا شاخه‌های درختانی که در یکدیگر تنیده شده و «سایبان» به وجود آورده‌اند را مانند می‌کند به «سقفی تاریک که نور از آن بر روی خاک معطر نشت می‌کرد»، استعاره‌ای که در آن همچنین درز کردن نور از لابه‌لای شاخه‌های انبوه درختان، از طریق یک استعاره‌ی مکنیه به نشت کردن آب مانند شده است. گهگاه توصیف راوی از معشوقش کاملاً موزون می‌شود و این احساس را به خواننده القا می‌کند که نثر از توصیف معشوق عاجز است (برای نمونه، راوی با نگاه کردن به حرکت موزونِ نَفَس کشیدن معشوقِ خفته‌اش، برای بیان این‌که یک لحظه‌ی بسیار کوتاهِ مکثِ بدنِ معشوق بین دم و بازدم چقدر برای او دلهره‌آور است، می‌گوید: «بنیوش نَفَس کشیدنش را، صعود و زان پس سقوط، صعود و زان پس سقوط، و در فاصله‌ی سقوط

تا صعود و قفه‌ی پرمخاطره‌ی سکوت». از دیگر ویژگی‌های زبان شعری در روایت راوی، کلمات نام‌آوایی (onomatopoeic) است که هم در توصیف دنیای کار و هم در توصیف عالم عشق به کار رفته‌اند («ترق و توروق»، «جرینگ جرینگ»، «پچ پچ»).

تأثیر داستان «پس و پیش» بویژه به سبب تصاویر متناظری است که دو پاره‌ی متضادِ زندگی راوی را در برابر هم قرار می‌دهند. تکرار این تصاویر در طول داستان، نوعی وحدت مضمونی به وجود می‌آورد و تمهیدی است برای عطف توجه خواننده به ویژگی‌های هر یک از این دو پاره‌ی متباین. بیروح و کسل‌کننده بودن محیط کار راوی از طریق تصویر بصری «هوایماهای مسافربری» القا می‌شود که در انتظار اجازته‌ی فرود، حزنزده در آسمان می‌چرخند. در جامعه‌ی مدرن انسان‌ها برای امرار معاش کارهایی می‌کنند که خود از ثمره‌ی بلافصل آن بی‌بهره می‌مانند؛ در نتیجه، کارکردن‌شان امری کاملاً غیرشخصی، عاری از شوق و بلکه کسالت‌بار است. راوی در باره‌ی کارهایی که در اداره‌اش انجام می‌شود، به بریدن مطالب مربوط به موضوعاتی معین (آلودگی هوا و آب و آلودگی صوتی)، چسباندن آن مطالب در کارت‌های بایگانی و تقسیم‌بندی آن کارت‌ها برحسب سیستم بایگانی اداره اشاره می‌کند. جای تعجب نیست که به زعم راوی، این کار «نه از سر میل و نه با بی‌میلی» انجام می‌شود. تصویر صوتی «صدای متین قیچی، لنجاره‌کشی چسب»، دلالت بر ملال‌آور بودن کارهای تکراری‌ای است که راوی و همکارانش باید انجام دهند. تصویر بویایی «بوی تند نهر» که به شکلی خفیف به مشام کارکنان اداره می‌رسد، مکمل این تصاویر و مَبین محیطی تنفرآور و تحمل‌ناشدنی است.

در تقابل با محل کار، بر خانه‌ی راوی و معشوقش فضایی سرشار از عشق و شوق به زندگی حاکم است. در خانه به جای بوی تند نهر (که دو بار در مورد اداره ذکر شده است)، «رایحه‌ی مطبوعی» وجود دارد که راوی ایضاً دو بار تصریح می‌کند «رایحه‌ی مطبوع کودکانه خفته» است (همچنین مقایسه کنید با تصویر بویایی‌ای که پس از نشستن همکار راوی در کنار او ارائه می‌شود: «آه، بوی تند و نامطبوع پوست یک غریبه که هاله‌ای می‌شود تا درونه‌ی دورترِ مدفوع را پنهان کند»). در خانه، حتی وقتی که معشوق در خواب است، راوی به او فکر می‌کند و سیلِ خاطراتی که از گذشته‌شان به ذهن او سرازیر می‌شود، همگی حکایت از میل به زندگی است. برای مثال، در به یاد آوردن خاطره‌ی ستاره‌ی دریایی‌ای که راوی و معشوقش به طور اتفاقی دیده بودند، راوی تأکید می‌کند که «هراس آفرینی آن ستاره‌ی دریایی [، برخلاف آن جانور مرده‌ای که استخوان‌هایش را قبلاً در بیشه دیده بودند،] به خاطر مرده‌بودنش نبود؛ هراس می‌آفرید چرا که سراپا هشیار بود». عشق، بنا به ماهیتش، امیدآفرین و حیاتبخش است؛ به همین سبب، در پایان داستان، راوی نتیجه می‌گیرد

که «پس و پیش رفتن» دلیل یقین او در باره‌ی گردش زمین و حتمی بودن طلوع خورشید و ماهی و قوف او بر زمان است.

از جمله دیگر خصوصیات محیط کار در داستان مکیوئین این است که انسان‌ها در آن قادر به مراوده‌ی محبت‌آمیز با یکدیگر نیستند. در تقابل با بهجت و سُروری که مشخصه‌ی رابطه‌ی راوی با معشوقش است، کسانی که در اداره کار می‌کنند روابطی تنش‌آمیز با یکدیگر دارند. برای مثال، راوی در باره‌ی رئیس اداره، می‌گوید: «هرگز ندیده‌ام که لبخند بزند»، و در نخستین پاراگراف داستان اشاره می‌کند که خنده‌ی لیچ «حساب‌شده و چندش‌آور» است. نحوه‌ی تعامل لیچ با راوی نشان‌دهنده‌ی بدخواهی و حسادت و با مدیر حاکی از چاپلوسی است. او که نام بامسمایی دارد (در زبان انگلیسی، Leech به معنای «زالو» است)، وقتی راوی را در حال نوشیدن چای می‌بیند، «ضربه‌ای مهرآمیز و شریانه» به پشت او می‌زند، و با شنیدن این‌که راوی پارچه‌ی لباس خودش را مشابه پارچه‌ی کت و شلوار او می‌داند، لازم می‌بیند با حالتی خصومت‌آمیز دست راوی را محکم بگیرد و ضمن تکان دادنش با لحنی توهین‌آلود به او بگوید چشم‌هایش را باز کند تا متوجه‌ی «رگه‌های باریک سفید» در پارچه‌ی لباس لیچ بشود. در سرتاسر داستان، هیچ‌گاه راوی را در حال گفت‌وگویی دوستانه یا حتی معنی‌دار با لیچ یا رئیس اداره نمی‌بینیم. اساساً راوی در پاسخ به پرسش‌های لیچ می‌گوید «هیچ چیز به یاد نمی‌آورم». در حالی که، در خانه و نزد معشوق، راوی دائماً در حال به یاد آوردن خاطرات گذشته در باره‌ی معشوقش است. حتی زمانی که معشوق خواب است، باز هم راوی در حال اندیشیدن به او و گفت‌وگویی درونی با اوست. از آن‌جا که رابطه‌ی راوی با معشوق بر دل‌باختگی و شیفتگی مبتنی است، به زبان آوردن کلمات را برای گفت‌وگو با او لازم نمی‌بیند. در واقع، بخش زیادی از مراوده‌ی این دو به وسیله‌ی چشمانشان صورت می‌گیرد. به همین سبب، راوی در جای‌جای داستان به چشمان معشوق اشاره می‌کند (چشمانی که به توصیف او «درشت و سیاه»، «پُرآب»، و . . . هستند) و تأکید می‌ورزد که معشوق نیز ایضاً قادر است از راه چشم با او ارتباط بگیرد: «چشم‌هایش . . . در هر یک از چشمانم تأمل خواهند کرد، برای سنجیدن صداقتم یا تغییر نیتم آن‌ها را مقایسه خواهند کرد، متناوباً تا دهانم پایین خواهند آمد و سپس دور تا دور تا معنای یک چهره را دریابند، و به همین منوال چشمان من در چشمان او، چشمان‌مان دور تا دور خواهند رقصید و یکدیگر را دنبال خواهند کرد.» این توصیف از ارتباط بلافصل چشمی را — که حاکی از رابطه‌ای کاملاً محبت‌آمیز و انسانی است — مکیوئین تبیین می‌دهد با توصیف راوی از «چشم مقتدر گودافتاده» مدیر که پس از ورود به اتاق کار راوی و همکارانش، برای ارباب آنان با حالتی دل‌مرده «تمام اتاق، میز کار، چهره‌ها، پنجره‌ی باز را درمی‌نوردد». تشبیه راوی برای بیان نحوه‌ی نگاه کردن رئیس به او، گویای عاری بودن تعامل آنان

از هرگونه لطافت انسانی است: «نگاه مدیر در عمق چربی‌ای است که دور تا دورش را پوستی شفاف و بی‌نظیر فرا گرفته است [و چشمش] مثل بطری‌ای که به کندی چرخ بخورد زل می‌زند به من». نگاه بی‌روح این انسان‌ها به یکدیگر، از رابطه‌ای سرد و بی‌نشاط حکایت می‌کند که نحوه‌ی کارکردن در جامعه‌ی معاصر از آنان می‌طلبد.

به زعم مکیوینن، اوج ستمگری جامعه‌ی مدرن در کشتن فردیت آدم‌ها تبلور می‌یابد. این مضمونی است که در سرتاسر داستان توجه خواننده به شکل‌های مختلف به آن جلب می‌شود. برای مثال، راوی در ابتدای داستان به درهم‌آمیزی تصویر خودش و لیچ اشاره می‌کند و می‌افزاید: «آن حلقه‌ی فلزی براق را بیچان تا ناگهان از هم واجهند، یکی به حال ایستاده، آن دیگری نشسته . . .». به‌کارگیری شیوه‌ی سیلان ذهن، باعث می‌شود که منظور راوی از پیچاندن «آن حلقه‌ی فلزی براق» مبهم بماند. اما در پایان داستان، وقتی راوی تصور می‌کند که رئیس اداره‌ی او و لیچ را در کنار هم چگونه می‌بیند، ابهام «آن حلقه‌ی فلزی براق» نیز برطرف می‌شود: «می‌بینم که مدیر چه می‌بیند — دوقلویی که برای یک عکس رسمی در برابر دوربین قرار گرفته‌اند. یکی‌شان می‌ایستد، دستانش تا به ابد قرار گرفته بر روی شانه‌ی آن دیگری که می‌نشیند؛ احتمالاً با هم اشتباه شده‌اند، شگرد عدسی دوربین، زیرا اگر این حلقه‌ی فلزی براق را بیچانیم تصاویرشان در هم ادغام می‌شود و یک شخص واحد خواهند بود.» بدین ترتیب، معلوم می‌شود که منظور راوی از «آن حلقه‌ی فلزی براق»، عدسی دوربین است. به عبارت دیگر، راوی لیچ و خودش را در برابر یک دوربین عکاسی تصور می‌کند و با خود می‌اندیشد که از نگاه مدیر، تفاوتی بین او و لیچ نیست (همچون برادرانی دوقلو). به اضمحلال فردیت راوی در محیط کار و همسانی شخصیتش با لیچ، در بخش دیگری از داستان نیز به‌طور تلویحی اشاره می‌شود: وقتی این دو در راهروی اداره قدم می‌زنند، تصویرشان بر کف راهرو منعکس می‌گردد، اما این انسان‌های هویت‌باخته از بازشناسی خودشان عاجزند و، در نتیجه، هر یک «به تصویر دیگری نگاه [می‌کند] اما نه به تصویر خود.» مدیر، به اشتباه، راوی را با نام «لیچ» مورد خطاب قرار می‌دهد؛ لیچ اشاره می‌کند که «دیگران هم دائماً ما را با هم اشتباه می‌گیرند؛ و راوی تکرار می‌کند که تمییز دادن هویت او و لیچ از هویت مدیر امکان‌ناپذیر است: «ما را از کسانی که مایه‌ی هراس‌مان هستند نمی‌توان تشخیص داد.» بدین ترتیب، خواننده تعجب نمی‌کند که در پایان داستان، راوی در ذهن خود از لیچ می‌پرسد «آیا من و تو عین یکدیگریم؟ با تو هستم لیچ، آیا ما عین یکدیگریم؟» کار در جامعه‌ی مدرن انسان‌ها را مسخ می‌کند، به نحوی که با از بین رفتن نفس آن‌ها هویت فردی‌شان نیز محو می‌شود. به این مفهوم، کار در زمانه‌ی ما، ماهیتی ویرانگر دارد.

مرهم دردهای ناشی از زندگی در این جامعه‌ی خفه‌کننده، فقط عشق است. داستان «پس و پیش» این اندیشه را القا می‌کند که عشق رمز ادامه‌ی حیات است. به مدد عشق است که آدمی می‌تواند نَفْسِ راستین (مسخ‌نشده‌ی) خود را بازشناسد و آن را از تأثیرات ویرانگر فرایندهای اجتماعی مصون نگه دارد. «عزم» معشوق برای ادامه‌ی نَفْسِ کشیدنش، برای راوی به یادآورنده‌ی تلاش ستاره‌ی دریایی برای مقاومت در برابر موج قوی دریا، و لذا مایه‌ی امید به زندگی و یافتن معنا در آن است. درست بر خلاف محیط کار که فردیتِ راوی را می‌کشد، خانه و معشوق دائماً باعث تأمل او در نَفْسِ خویش‌اند. در طول داستان، راوی چندین بار به خیره شدنش به چشمان معشوق اشاره می‌کند، اما هر بار تصویر خودش را در چشم یار می‌بیند: «زل می‌زنم به اعماقش، نگاه خیره‌ام به خودم باز می‌گردد.» رابطه‌ی راوی با معشوق، رابطه‌ای زالوصفتانه و مستلزم مرگِ نَفْسِ نیست، بلکه رابطه‌ای است دوجانبه که فقط با حرمت نهادن به وجود مستقلِ آحادِ این رابطه امکان‌پذیر می‌شود. به این ترتیب، مکیوئین عشق را مجرای برای مطالعه‌ی نَفْسِ می‌داند و می‌توان نتیجه گرفت که بهترین شیوه‌ی روایت (سیلان ذهن که خود شکلی از تأمل در نَفْسِ است) را برای این داستان برگزیده است، شیوه‌ای که به طور ضمنی توجه خواننده را به این حقیقت مدرن جلب می‌کند که حیات واقعی انسان، در فرایندهای ذهنی و عاطفی اوست و نه در دنیای بیرون.

مراجع

- Cowley, Jason. "Modern Times." *The Times* 19 Sep. 1998: 17.
- Davies, Hunter. "Inside the Novelist's Shell." *The Sunday Times* 6 Feb., 1983: 14.
- de Botton, Alain. "Another Study in Emotional Frigidity." *Independent on Sunday* 13 Sep. 1998: 12.
- Hamilton, Ian. "Points of Departure." *The New Review* 5:2 (1987):9-21.
- Rosa González Casademont. "The Pleasure of Prose Writing." *European English Messenger* 1:3 (1992): 40-5.
- Ryan, Kiernan. *Ian McEwan*. Plymouth: Northcote, 1994.
- Sinclair, Andrew. *The Times* 16 Feb. 1981.
- Stephen, Kathy. "The Bright Young Man Grows Up." *Sunday Times Magazine* 16 Aug. 1987: 36+.
- Walker, Natasha. "Ian McEwan: Looks Like a Teacher. Writes Like a demon." *Observer* 24 Aug. 1997 2-3.