نقد

آبی ترین چشم

نوشته: تونی موریسون

برنده جایزه نوبل ۱۹۹۳

و برنده جایزه پولیتزر ۱۹۸۸

ترجمه: نیلوفر شیدمهر

علی آذرنگ

نشر ویستار، ۱۳۷۷.

فتاح محمدی

آبی ترین چشمِ تونی

«اینجا خانه است: خانه سبز و سپید، با در سرخ، بسیار دل‌انگیز. این خانواده در اینجا زندگی می‌کند. مادر، پدر، دیک، و جین در این خانهٔ سبز و سپید زندگی می‌کنند و بسیار خوشبخت‌اند. جین را ببین، لباس قرمز به‌تن دارد؛ دلش می‌خواهد بازی کند. چه کسی با جین بازی خواهد کرد؟ گربه را ببین؛ میومیو می‌کند. بیا بازی کن! بیا با جین بازی کن. بچه گربه بازی نمی‌کند. مادر را ببین! مادر بسیار مهربان است. مادر با جین بازی می‌کنی؟ مادر می‌خندد. بخند مادر بخند! پدر را ببین. درشت هیکل و نیرومند است. پدر با جین بازی می‌کنی؟ پدر لبخند می‌زند. لبخند بزن پدر، لبخند بزن! سگ را ببین! سگ عوعو می‌کند. دلت می‌خواهد با جین بازی کنی؟ سگ را ببین که می‌دود. بدو سگ، بدو! نگاه کن! دوستی دارد می‌آید. آن دوست با جین بازی خواهد کرد. آن دو با هم بازی جانانه‌ای خواهند کرد. بازی کن جین، بازی کن»

تونی موریسون پیش از ورود به‌فصل‌های چهارگانهٔ رمان خود این تصویر پیرابین (پانورامیک) را از خانه‌ای خیالی می‌دهد. در کانون این تصویر جین قرار دارد، دخترکی که بجز یک نام (که یکی دو بار بیش‌تر به‌آن اشاره نمی‌شود) حضوری در دنیای قصه نخواهد داشت. این جین همان چهره و کاراکتر آرمانیِ پکولا، دختر سیاه‌پوستی که می‌خواهد آبی‌ترین چشم دنیا را داشته باشد، نیست؟ تحقق نیافتن حضور عینی جین در رمان به‌معنای عقیم ماندن آرزوهای پکولا نیست؟ اگر پکولا صاحب پوست روشن و چشم‌های آبیِ جین می‌شد، این خانه، این خانواده، این پدر، این مادر، این سگ، این گربه او را به‌پناه امن خود راه می‌دادند؟ و سرانجام دوستی می‌آمد که با او بازی کند؟ «من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید»... این چشم‌اندازی است که می‌توانست قهرمان سیاه و زشت و له شدهٔ تونی موریسون را از تقدیر بی‌ترحمش در امان بدارد؛ چشم‌اندازی با ملزومات نه چندان دست نایافتنی: یک خانه، یک خانواده، یک دوست و فرصتی اندک برای دوست داشتن، برای دوست داشته شدن.

این تصویر خیالی که در ترجمه تنها یک بار آمده، در متن اصلی سه بار به‌سه صورت نوشتاری مختلف یکی پس از دیگری تکرار شده است: بار نخست به‌سیاق معمولِ کتابت انگلیسی، با نقطه‌گذاری‌ها و مکث و ایست‌های متداول در این زبان؛ بار دوم واژه‌ها بدون نقطه‌گذاری اما با فاصله به‌دنبال هم ردیف شده‌اند، هرواژه مستقل است و قابل تمییز از واژه‌های قبل و بعد، هنوز می‌توان معنای جمله‌ها را دریافت؛ بار سوم تسلسل بی‌فاصله حروف تشکیل‌دهندهٔ واژه‌ها، شکل بندی «بی‌معنای»ی از سیاه و سفید ساخته است. اگر معانی حاصل از قرائت‌های پیشین نبود نمی‌توانستیم معنایی از آن استخراج کنیم؛ پس از مفهوم به‌انتزاع، از معنا به‌بی‌معنایی حرکت کرده‌ایم.

تونی موریسون با این تمهید بی‌سابقه، در تکرار اول تصویری از دنیای آرمانی قهرمان رمان (پکولا) به‌دست می‌دهد، تا پس از عبور از یک حالت انتقالی، تصویری از دنیای آرمانی خود بدهد؛ دنیایی که در آن از واژه و معنا محوری (Logocentrism) مرکزیت زدایی شده است؛ دنیایی که در آن از راه براندازی معانی تثبیت شده، حاکمیت فرهنگ متناظر با آن به‌شکلی نمادین به‌زیر کشیده می‌شود، که خود مقدمه‌ای است بروزاژگونی مناسبات مبتنی برسخنِ مردانه (phalogo centrism = احلیل ـ واژه محوری) که در طول رمان، بی‌سر و صدا اما بازگشت‌ناپذیر، از راه حاکمیت بلامنازعِ روایت راویان زن اتفاق خواهد افتاد.

Here is the house. It is green and white.

It has a red door. It is very pretty. Here is the family. Mother, Father, Dick, and Jane live in the green - and - white house. They are very happy. See Jane. She has a red drees. She wants to Play. Who will Play with Jane? See the cat. It goes meow - meow. Come and play. Come play with Jane. The Kitten will not play. See Mother. Mother is very nice. Mother, will you play with Jane? Mother Laughs. Laugh, Mother, Laugh. See Father. He is big and strong. Father, will you paly with Jane? Father is smiling. Smile, Father, Smile. See the dog. Bowwow goes the dog. Do you want to play with Jane? See the dog run. Run, dog, run. Look, look. Here comes a friend. The friend will play with Jane. They will play a good game. Play, Jane, play.

Here is the house it is green and white it has a red door it is very pretty here is the family mother father dick and jane live in the green - and - white house they are very happy see jane she has a red drees she wants to Play who will Play with Jane see the cat it goes meow - meow come and play. come play with jane the kitten will not play see mother mother is very nice mother will you play with Jane mother laughs laugh mother laugh see father he is big and strong father will you paly with jane father is smiling smile father smile see the dog bowwow goes the dog do you want to play do you want to play with jane see the dog run run dog run look look here comes a friend the friend will play with jane they will play a good game play jane play

Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasared dooritisveryprettyhereisthefamilymotherfather dickandjaneliveinthegreen-and-whitehousethey areveryhappyseejaneshehasareddreesshewants toPlaywhowillPlaywithjaneseethecatitgoesmeow -meowcomeandplay.comeplaywithjanethekitten willnotplayseemothermotherisverynicemother willyouplaywithJanemotherlaughslaughmother laughseefatherheisbigandstrongfatherwill youpalywithjanefatherissmilingsmilefather smileseethedogbowwowgoesthedogdoyouwantt oplaydoyouwanttoplaywithjaneseethedogrunrun dogrunlooklookherecomesafriendthefriendwill playwithjanetheywillplayagoodgameplayjane play

موریسون سپس این تصویر خیالی را خرد کرده و در سراسر رمان پخش می‌کند تا یک بار دیگر، این بار در بخش‌های کوچک‌تر برسرنوشت اثر تأکید کند؛ سرنوشتی که در نخستین صفحه رقم خورد، آنجا که گل‌های همیشه بهار نروئیدند و کودک پکولا مرد. این کودک هم‌سرنوشت شده است با دنیای آرمانی پکولا: هیچ یک بیرون از ذهن او واقعیت پیدا نمی‌کنند.

نویسنده، بدنه اصلی روایت اثر را که اساساً واقعگرایانه است بین دو پرانتز ذهنی - یعنی این تصویر خیالی در آغاز کتاب و آن گفت و گوی پایانی که می‌توان گفت که ادامهٔ همین تصویر است در ذهن پکولا؛ تصویری که تنها در خیال او واقعیت دارد - قرار می‌دهد.

آبی‌ترین چشم (۱۹۷۰) نخستین رمان تونی موریسون (متولد ۱۹۳۱، اوهایو امریکا) است. او به‌عنوان یک زن سیاه‌پوست می‌نویسد. از سه جنبه تعلق به‌ادبیات اقلیت دارد: به‌خاطر زن بودن، به‌خاطر سیاه بودن، به‌خاطر نویسنده بودن. سبک نگارش او در این نخستین اثر که بعدها به‌ویژگی شاخص آثارش تبدیل شد با نژاد و جنسیت و موقعیت او پیوندی عمیق یافته است. او در زندگی واقعی، توسط صدای مردسالار سفید مستبد به‌حاشیهٔ فراموشی و انکار رانده می‌شود و برای اثبات وجود خود نخست باید بنویسد و بعد با صدای مستقل خود بنویسد و برای تحقق این خواسته باید استبداد روایی را واژگون کند. از سوی دیگر باید به‌آدم‌های قصه‌های خود امکان دهد که از زیر سیطره مرگ‌آورِ مولفِ تک صدای همه چیزدان رها شوند و هستی مستقل خود را پیدا کنند. تونی موریسون با استفادهٔ شجاعانه از صداهای روایی مختلف دست به‌خلق یک هویت فرهنگیِ واقعی برای نژاد و جنسیتی می‌زند که تصویر او توسط نبردی مسلط یا در ابهام فرو رفته و یا انکار شده است.

آبی‌ترین چشم، قصه دخترک سیاه پوستی است که نیاز به‌دوست داشتن و دوست داشته شدن جانش را به‌آتش کشیده است. زشت است؛ و بیش‌تر به‌این دلیل زشت که باورش شده است که زشت است. برتری اقتصادی و فرهنگی طبقه، نژاد و ملتی برطبقه و نژاد و ملتی دیگر برترئ شماریِ ارزشی و حتی «زیبایی‌شناختی» را هم به‌دنبال دارد: دست شستن از ارزش‌ها و امکانات و **هویت** خودی و آویزان شدن به‌نمودهایی که نماد برتری طبقه و نژاد برتر شناخته شده‌اند؛ کسب هویت و پذیرش اجتماعی از راه پنهان شدن در پشت صورتکِ [illegible] خلق **آبی‌ترین چشم** کم و بیش منطبق است برپیدایش انگیزه‌های عدالت خواهانه و ضد تبعیض نژادی در بین اقلیت‌های امریکا. نخستین نمودهای این انگیزه، در انکار ویژگی‌های خودی و همرنگ شدن با نژاد «برگزیده» بروز یافت: سیاهان موهای خود را صاف می‌کردند، حتی تن به‌اعمال جراحی می‌دادند تا هرچه بیش‌تر شبیه سفیدها شوند. جوجه اردک زشتِ تحقیرشدهٔ موریسون نیز آرزوی داشتن چشمان آبی، آبی‌ترین چشم‌ها را دارد تا به‌رسمیت شناخته شود، تا دوستش بدارند، تا بتواند دوست بدارد، و «تنها تحقق فاجعه‌بار این آرزوست که از هراس لانه کرده در چشمانش فراتر می‌رود.»

با این همه **آبی‌ترین چشم** اثری نیست که با آویزان شدن به‌ریسمان‌های اجتماعی، عاطفی و تاریخی و شرح مصیبت‌های اشک‌انگیز خود را سرپا نگه دارد. ما نیز در بررسی آن کار چندانی به‌خالق آن، به‌رنگ پوست او، به‌جنسیت او، به‌شرایط تاریخی و جغرافیایی او نداریم، یا نباید داشته باشیم. هرچند می‌دانیم که اگر اثر در موقعیت دیگری توسط آدم دیگری آفریده می‌شد، فرم و ساختار و رنگ و بوی دیگری پیدا می‌کرد و همچنان که اگر خواننده دیگری با

پس‌زمینهٔ اجتماعی و تاریخی و قومی دیگری که در آن یکی از شکل‌های تبعیض و نابرابری را تجربه نکرده یا به‌صورت دیگری تجربه کرده بود، آن را جور دیگری می‌دید، جور دیگری می‌خواند. هرچه هست ما با رمانی به‌نام **آبی‌ترین چشم** روبه‌روئیم. موجودیت مستقل و خودمختاری که بی‌نیاز از هرارجاع فراقصوّی در برابر ما ایستاده و طی کنش و واکنش‌های زنده و جوشان و بی‌امان ما را غرق در لذت و تأثری عمیق می‌کند. چرا و چگونه؟

هرچند براین اعتقاد ساده‌دلانه و سهل‌انگارانه پای نمی‌فشاریم که می‌توان صرفاً با کالبدشکافی اثر راز لذتِ زیبایی‌شناختی آن را مکشوف ساخت، و اصلاً آن را هدف و غایت منحصر به‌فرد نقد نمی‌دانیم، اما برای توضیح این تجربهٔ یگانه و بی‌بدیلی که از زندگی در دنیای این متن یگانه حاصل آمده، چاره‌ای جز بازگشت به‌درون خود این متن نداریم و راه بهتر از این نیز نمی‌شناسیم.

ما پیش از ورود به‌فصل‌های چهارگانهٔ رمان با قطعه‌ای مواجهیم که بیرون از این ساختمان اصلی اثر ایستاده است: راوی (یکی از راوی‌ها) خزان ۱۹۴۱ را به‌یاد می‌آورد. خزانی که در آن گل‌های همیشه بهار نروئیدند. می‌گوید که در آن زمان فکر می‌کرده که بذرها به‌این دلیل نروئیده‌اند که پکولا بچهٔ پدر خود در شکم داشته است (بچه‌ای که در ترجمه تبدیل به«دردی ناگوار» شده است). بذرها سر از خاک برنمی‌آورند. بچه پکولا از زندگی باز می‌ماند: نه معصومیت راوی کارساز بوده است، نه شهوت و نومیدی توأمانِ پدر پکولا. نویسنده این قطعه را که خصلتی پیشگویانه دارد همچون تیزر (teaser)ی در آغاز روایت می‌آورد تا انگیزه کافی برای ورود خوانندهٔ بی‌حوصلهٔ ربع آخر قرن بیست به‌درون ماجرا یا بهتر است بگوئیم فاجعه و پی‌گیری آن فراهم کرده باشد.

بدنهٔ اصلی روایت در چهار فصل قالب‌ریزی شده است. این چهار فصل نام چهار فصل سال را برخود دارند. نخستین فصل پائیز است؛ بعد به‌ترتیب زمستان، بهار و تابستان می‌آیند. «حقیقت همگانی به‌واقعیتی فردی تبدیل می‌شود و سرنوشت‌های ما به‌فصل‌های شهری در غرب میانه مانند می‌شود.» (طرفه آن که در زبان فارسی فصل کتاب (chapter) و فصل سال (season) یک واژه مشترک دارند). پائیز به‌سه بخش تقسیم شده است، زمستان به‌دو، بهار به‌چهار و تابستان به‌دو بخش. در هرفصل بخش دوم (و به‌بعد) با تکه‌ای از آن تصویر خیالی پیش گفته آغاز می‌شود. روایت یا از گذشته شروع شده به‌زمان حال می‌رسد یا برعکس. چند راوی در ساختار دادن به‌این روایت پیچیده دست در کارند. حضور راوی‌های مختلف شاید مهم‌ترین ویژگی این رمان باشد. قصه را راوی اول، کلودیا شروع می‌کند. روایت بخش عمدهٔ اثر به‌عهده اوست، و نقش راوی دانای کل را دارد. از پائیز سال ۱۹۴۱ می‌گوید که ۹ ساله بود (تونی موریسون در ۱۹۴۱، نه یا ده ساله بوده است) پکولا آمده است تا مدتی در خانه آن‌ها پناه بگیرد. آقای هنری فورد هم در همین پائیز آمده است؛ و عشق نیز که «غلیظ و سیاه همچون شربت آلاگا از آن پنجرهٔ ترک خورده به‌درون خانه راه گشود؛ و من می‌توانستم در هرجای خانه ببویمش و مزمزه‌اش کنم؛ شیرین بود و بوی رطوبت می‌داد و ته مزه‌ای از گیاه همیشه سبزِ پیرولا داشت...» بعد روایت بخش‌های دوم و سوم این فصل را به‌راوی دیگر (راوی دوم = پکولا؟) می‌سپارد: «اینجا خانه است...». این خانوادهٔ بریدلاو است، «خانوادهٔ» پکولا، که «در یک صبح شنبه ماه اکتبر، یکایک از رویاهای بهروزی و انتقام به‌در آمدند و به‌نکبتی ناگفتنی که در اتاق جلو فروشگاه در انتظارشان بود، در غلتیدند.» در این خانه تنها چیزی که نشان از زندگی دارد بخاری ذغالسوز است که مستقل از هرکس و هرچیز رندگی می‌کند. پکولای ۱۱ ساله، برادرش سامِ ۱۴ ساله، پدرشان کُلی و مادرشان پائولین اعضای این خانواده‌اند.

روایتگری فصل دوم (زمستان) را کلودیا آغاز می‌کند و در بخش دومِ این فصل، کار را به‌راوی دوم می‌سپارد. راوی سوم در فصل بهار وارد می‌شود. او پائولین مادر پکولاست. لحن او تفاوت آشکاری با لحن راوی اول و دوم دارد. خطاب به‌کسی (احتمالاً راوی اول) حرف می‌زند. فصل تابستان که به‌مقطع پیش از آن پائیز ۱۹۴۱ برمی‌گردد، با روایت راوی اول آغاز می‌شود و با گفت و گویی بین او و پکولا (بخش آخر) ادامه می‌یابد. اما روایت راویان مختلف نه در تقابل با هم که کامل‌کننده یک‌دیگراند. هریک از آن‌ها با روایت خود بخشی از ساختار روایی اثر را می‌سازند. روایت از طریق تغییرات زمانی و رفت وبرگشت به‌گذشته و حال کاراکترهای گوناگون را که در صفحات نخستین تنها به‌صورت یک نام معرفی شده بودند، واجد پوست و گوشت و «شخصیت» (personality) می‌کند. ما از طریق آشنا شدن و «زندگی» با کاراکترها هرچه بیش‌تر به‌درون فاجعه کشیده می‌شویم. و این یکی از «راز»های تأثیر عمیقی است که از خواندن **آبی‌ترین چشم** حاصل می‌شود. مرزهای این تأثیر بسی گسترده‌تر از یک احساساتیگرایی آبکی صرف نسبت به‌آدم‌هایی است که از محرومیت‌ها و تبعیض‌های جور واجور رنج می‌برند، بسی فراتر از بیانیه‌ای «آتشین» علیه ستم طبقاتی و نژادی و جنسی است. ما به‌درون فاجعه کشیده می‌شویم و خود را شریک در سرشت و سرنوشت کاراکترها و همدست در وقوع این فاجعه می‌یابیم.

مسئله مهم نگاه شفقت‌آمیز موریسون به‌این کاراکترهاست. رمان روی هم رفته فاقد کاراکتر «منفی» است. حتی سفیدها، حتی آن شکارچیان سفیدپوستی که خلوت عاشقانه کلی بریدلاو نوجوان را با رفتاری خفت‌بار به‌هم می‌زنند و داغی نازدودنی در خاطره او برجای می‌گذارند، نیز اسیر پیشداوری‌هایی هستند که در طول زمان و حول مناسبات خاص اجتماعی و. ایدئولوژیکی قوام گرفته است. به‌یک معنا کاراکتر منفی قصه این روابط و مناسبات ظالمانه و غیرانسانی است. حتی کلی بریدلاو نیز که از دختر ۱۱ ساله خود حتک حرمت کرده، بیش‌تر همدری برمی‌انگیزد تا نفرت. تمامی چندش و اشمئزاز برآمده از توصیف این صحنهٔ مشئوم (که بخشی از آن در ترجمه حذف شده است) به‌سوی همان روابط ظالمانه فرافکنی می‌شود. کُلیِ بی‌اراده، گرفتار دو نیروی ویرانگر شهوت و نومیدی به‌سوی این سبعیت معصومانه رانده

می‌شود. این صحنه یکی از کلیدی‌ترین لحظه‌های رمان در خلق اتمسفر کلی آن است، و شاید یکی از تکان‌دهنده‌ترین صحنه‌هایی که تاکنون روی کاغذ خلق شده است. تأکید مکرر نویسنده به‌حالت و فیگور دختر، بی‌پناهی و آسیب‌پذیری او و استیصال پدر را هرچه بیش‌تر به‌رخ می‌کشد. در یک قطعه ۲۰ سطری سه بار به‌پشت خمیدهٔ دخترک برروی لگن ظرفشویی، اشاره شده است: «دختر ظرف می‌شست و **پشت بچه‌گانه‌اش را روی لگن ظرفشویی خم کرده بود.** کلی او را مبهم می‌دید و نمی‌توانست بگوید چه می‌بیند و حس می‌کند. سپس متوجه احساس کلافگیِ خود شد؛ آن گاه احساس کرد این کلافگی به‌نوعی لذت تبدیل شده است. توالی احساساتش به‌ترتیب هیجان، گناه، حسرت و سپس مهرورزی بود. هیجان او واکنش نسبت به‌جوانی، بی‌پناهی و یأس دخترش بود. **پشت دختر برروی لگن ظرفشویی خم شده بود** و سرش گویی از وزشی دائمی و آرام‌ناپذیر به‌یک سو متمایل شده بود.

چرا دختر تا این حد شکست خورده به‌نظر می‌رسید؟... او کودکی بود که مسئولیت خاصی در زندگی نداشت، پس چرا شاد نبود؟ کُلی سیه‌روزیِ آشکار دختر را اتهامی برای خود می‌دانست. دلش می‌خواست گردن او را بشکند، اما از سر دلسوزی. گناه و عجز، همچون دو نوازی مهوعی نمایان شد. با خود فکر کرد: تا به‌حال چه کاری توانسته بود برایش انجام دهد؟... مردی سیاه و بی‌تاب چه می‌توانست به‌دختر یازده ساله‌ای که **پشتش روی لگن ظرفشویی خم شده بود**، بگوید؟... (ص ۲۰۹) در پرداخت این صحنه، در این تکرار چند باره یک عنصر تصویری (پشت خمیده دختر)، تأثیر سینما برنویسنده آشکار است. او پیش‌تر در صفحه ۱۶۲ شیفتگی خود به«صفحه نقره‌فام» سینما را از نگاه پائولین چنین توضیح داده بود: «آنجا نقص‌ها به‌کمال می‌گرائید، کورها بینا می‌شدند، و شل‌ها و چلاق‌ها عصایشان را کنار می‌گذاشتند. آنجا نیستی میرا بود، و آدم‌ها هرحرکتشان را در فضایی که از آن نوای موسیقی برمی‌خاست انجام می‌دادند. در آنجا تصویرهای سیاه و سفید یکی می‌شدند و کل شکوهمندی را می‌ساختند، و همه این‌ها در پرتو نوری که از بالا و پشت برپردهٔ سینما می‌تابید، جان می‌گرفت» جلوهٔ دیگری از این نگاه دلسوزانه به‌آدم‌های قصه، و گره‌خوردگی خلق و خو و رفتار با باورها و مناسبات اجتماعی را در توصیف حال و روز زنان همسایهٔ خاله جیمی می‌بینیم. زنانی که زمانی جوان بودند، عطر تنشان با رایحهٔ مشک می‌آمیخت و چرخش سرها روی گردن‌های باریکشان به‌حرکت سرغزالان می‌مانست. زنانی که گویی از در پشتی وارد زندگی شده‌اند. همه به‌آن‌ها دستور می‌دهند. زنان سفید پوست به‌آن‌ها می‌گویند «این کارو بکن». بچه‌های سفید می‌گویند «اونو بده من»؛ مردان سفید می‌گویند «بیا اینجا» و مردان سیاه می‌گویند «دراز بکش!»... وقتی مردان سفید، شوهرانشان را کتک می‌زنند، خون آن‌ها را از زمین پاک می‌کنند و به‌خانه می‌روند تا خشونت شوهران کتک‌خورده را تحمل کنند... با همان دست که گردن مرغ‌ها را می‌فشارند و خوک‌ها را قصابی می‌کنند، بنفشه‌های افریقایی را به‌گل می‌نشانند... و سرانجام زمان آن می‌رسد که دورهٔ کام جستن و شیر دادن و به‌دور از هربیم و هراس بودن را پشت سر می‌گذارند. و آن قدر پیر می‌شوند که هرزمان و هرکجا که خود بخواهند تندخویی نشان دهند و آن قدر خسته که منتظر مرگ باشند...» زندگی این زنان ترکیبی از حزن و شوخ‌طبعی، شرارت و آرامش است.

این رحم و شفقت مادرانه فقط منحصر به‌انسان‌ها نیست، به‌طبیعت به‌حیوانات، به‌اشیای بی‌جان هم نثار می‌شود. پیری و فرسودگی و فراموشی اشیا نیز دل موریسون را به‌درد می‌آورد: «این اثاث‌ها کهنه شده بودند، بی آنکه ساکنان خانه لحظه‌ای با آن‌ها انس گرفته باشند. آن‌ها صاحبان این اثاث‌ها بودند، اما هرگز توجهی به‌آن‌ها نداشتند. هیچ کدامشان سکه‌ای یا سنجاق سینه‌ای را زیر کوسن‌های کاناپه گم نکرده بودند.... کاناپه آرزو می‌کرد روزی کسانی دور از چشم دیگران برروی آن غزل محبت بخوانند...» (ص، ۵۴)

موریسون تجارب و رویدادهای روزمره و پیش پا افتاده را چنان بداعت و غرابتی می‌بخشد که گویی برای نخستین بار اتفاق افتاده‌اند. از آن جمله است تجربه بلوغ پکولا. پکولا پس از وقوف برتغییری که در بدنش ایجاد شده می‌پرسد «راستی دیگر من می‌تونم بچه‌دار بشم؟» فریدا: «حتماً، حتماً می‌تونی». پکولا: «اما چه جوری؟» فریدا: «اوه! یه نفر باید دوستت بداره». و کلودیا (راوی) به‌ما می‌گوید «... من گمان می‌کردم که آنچه فریدا می‌گوید به«محبوب»ی مربوط می‌شود که ابتدا عاشق آدم می‌شود و سپس او را ترک می‌گوید.»

آبی‌ترین چشم، رمان فاجعه است؛ نه فاجعه‌ای که از دور و از بیرون نظاره‌گرش باشیم، فاجعه‌ای که ما را به‌درون خود کشیده و در خود غرق کرده است و ما با چشم‌های به‌فراخی گشوده ـ و از درون ـ با فاجعه رو در رو شده‌ایم. چون تونی موریسون به‌قول دکتر براهنی توانایی رو در رو شدن با فاجعه را داشته، از آن فرار نکرده است، آن را دور نزده است، چشم خود را به‌آن نبسته است.

***

پایان رمان پژواکی است از آغاز آن. بار دیگر به‌پائیز رسیده‌ایم. حلقه فاجعه کامل شده است. آنچه در آغاز مصیبتی فردی یا حداکثر خانوادگی به‌نظر می‌رسید، به‌فاجعه‌ای انسانی تحول پیدا کرده است. انتخاب نام فصول سال برای فصل‌های چهارگانهٔ اثر گره خوردگی سرنوشت رمان را با سرشت و سرنوشت انسان آشکارتر می‌کند. ما برای توجیه شکست‌ها و حقارت‌های خود به‌وجود پکولاها نیازمندیم. پکولا حائل بین ما و فاجعه است. باید کمک کنیم که آدم‌هایی چون او در وجود آیند، با سرکوب، با سکوت، با سازش

«مردم شرور- شرورانه عشق می‌ورزند. مردم بی‌رحم با خشونت؛ مردم ضعیف از سر ضعف؛ مردم نادان ابلهانه؛ اما عشق مردمان آزاد هیچگاه بی‌خطر نیست. در این عشق برای معشوق هدیه‌ای وجود ندارد. عاشق خود مالک هدیهٔ عشق خویش است؛ و معشوق در پرتو نگاه درونی عاشق کاهیده می‌شود؛ از توان می‌افتد؛ می‌پژمرد.»