

دوفصلنامه علمی - پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء (س)

سال سوم، شماره ۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۰

بررسی ساختار مدور سوانح العشاق احمد غزالی

نسرین فقیه ملک‌مرزبان^۱

سپیده جواهری^۲

تاریخ دریافت: ۹۰/۵/۳۱

تاریخ تصویب: ۹۰/۱۱/۱۷

چکیده

سوانح‌العشاق احمد غزالی نخستین اثر به زبان فارسی است که به طور مستقل درباره‌ی عشق نوشته شده است. این اثر مجموعه‌ای از آرای غزالی درباره‌ی عشق، عاشق، معشوق و ارتباط میان آنهاست. از آنجا که این متن عرفانی بر آثار بعد از خود تأثیر بسیاری نهاده، از اهمیت فراوانی برخوردار است. موضوع بحث این مقاله بررسی ساختار این اثر است. موضوع متن سوانح و مفاهیم محوری آن، نویسنده را بر آن داشته تا خط سیر خاصی را در نوشتن متن در پیش بگیرد. در این مقاله، برای دنبال کردن این خط سیر، به دقت عبارات متن مورد توجه قرار گرفت و روند

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء (س). nasrinfaghih@yahoo.com

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء (س). javaheri_sepideh@yahoo.com

استفاده از الفاظ و مفاهیم در ساختار کلی اثر مطالعه شد. نتیجه اینکه تحت تأثیر نیروی ماورایی و آسمانی مفهوم عشق، به تشابه‌های الفاظ و عبارات در ابتدا و انتهای متن، تکرار عبارات، نوع گزینش واژه‌ها و شکل گردش دلالت‌ها، می‌توان گفت که سوانح‌العشاق ساختاری مدور دارد.

واژه‌های کلیدی: احمد غزالی، سوانح‌العشاق، ساختار مدور.

مقدمه

سوانح‌العشاق کتابی است که برای نخستین بار به مقوله مهم عشق می‌پردازد. در عرفان عشق چنان پیچیدگی و تعقیدی دارد که هر یک از عرفای پیشین ترجیح می‌دادند خارج از گفتار و نوشتار بدان پردازند و آن را به دیگران نشان دهند. احمد غزالی با اقدام به نوشتن نخستین اثر مستقل در مفهوم عشق، آگاهانه یا ناخودآگاهانه، ساختار خاصی برای کتاب خود برمی‌گزیند. بررسی نخستین اثری که بدین مفهوم عمیق می‌پردازد، بدان جهت اهمیت دارد که عرفای بعد از غزالی از این ساختار تبعیت می‌کنند و کسی در نفی دلالت‌های عاشقانه الفاظ غزالی سخن نمی‌گوید. اجزا و عناصر متعددی در شکل‌گیری سوانح‌العشاق مؤثر می‌افتند. غزالی مسلماً در به‌کارگیری این اجزا برای ابلاغ معنای مورد نظر خود بسیار وسواس داشته است. گزینش واژه‌ها، ساختار نحوی جمله‌ها، چینش عبارت‌های متن به‌همراه هفت حکایت درونی متن در ساخت کلی و منسجم سوانح می‌توانند موضوع مطالعه و بررسی باشند. مکتب غزالی، نوع باورها و عرفان وی بر همه الفاظ و روند آن‌ها سایه می‌افکند و نهایتاً، وی در پیوند صورت و محتوا، هندسه خاصی از شکل و معنا به‌دست می‌دهد. بی‌تردید، نمی‌توان بدون در نظر گرفتن باورهای احمد غزالی درباره معنای عشق، به ساختار سوانح پرداخت؛ ولی به این دلیل که می‌خواهیم در حجم کمی به مطلب بسیار مهمی پردازیم، به‌اجمال از مبانی عرفانی موجود در سوانح سخن خواهیم گفت و سپس، به ساختار لفظی این کتاب معتبر خواهیم پرداخت.

سوانح‌العشاق

آن گونه که پورجوادی در مقدمه خود بر *سوانح‌العشاق* نوشته است، «*سوانح* اولین اثر مستقلی است که به زبان فارسی درباره عشق نوشته شده است» (غزالی، ۱۳۵۹: ۵). پیش از آن، نویسندگانی چون هجویری و امام محمد غزالی در بخشی از آثار خود به مقوله عشق پرداخته بودند؛ اما هیچ اثری به طور مستقل به عشق نپرداخته بود و این خود، نخستین تفاوت این متن با دیگر متون عرفانی است. نخستین نکته‌ای که در *سوانح* نظرها را به خود جلب می‌کند، جمله‌ای است که غزالی در مقدمه کتاب آورده است؛ دوستی عزیز از وی درخواست می‌کند که «آنچه فراخاطر آید در حال در معنی عشق فصلی چند اثبات کند» تا اگر «دست طلب او به دامن وصل نرسد، بدین فصول تعلل کند و به معانی این ابیات تمثل سازد». غزالی پس از آن می‌نویسد: «اجابت کردم وی را و فصلی چند اثبات کردم قضای حق او را، چنانکه تعلق به هیچ جانب ندارد، در حقایق عشق و احوال و اغراض عشق، به شرط آنکه در او هیچ حواله نبود، نه به خالق و نه به مخلوق، تا او چون در ماند بدین فصول تعلل کند» (همان: ۲).

در اینجا، مهم‌ترین تفاوت *سوانح‌العشاق* با دیگر متون عرفانی برای ما محرز می‌شود. اگرچه *سوانح* در زمره متون عرفانی است، غزالی تلاش کرده است متن آن را به گونه‌ای بنویسد که نه به عشق زمینی و نه به عشق الهی نسبت داده نشود. هرچند اصطلاحات عرفانی و مفهوم عشق الهی در این متن دیده می‌شود، اجتناب ورزیدن غزالی از پرداختن به مقوله عرفان به طور مطلق، فرم و ساختار این متن را از سایر متون عرفانی متمایز می‌کند. این امر سبب ابهام بیشتر در زبان متن شده است و آن را از زبان ساده و جمله‌های خبری محض بسیاری از آثار عرفانی دور می‌کند و به زبان شاعرانه خاص خود وی نزدیک می‌سازد. «درواقع، می‌توان گفت که غزالی در نوشتن این کتاب شیوه جدیدی را در ادبیات فارسی پایه‌گذاری نموده و کتاب‌هایی چون *لوايح* حمیدالدین ناگوری (منسوب به عین‌القضات همدانی) و *لمعات* فخرالدین عراقی و *لوايح* عبدالرحمن جامی به تقلید از کتاب او تدوین شده است» (همان: پنج). حکایت‌های *سوانح* نیز به گونه‌ای در کتاب‌های هم‌عصر یا

کتب پس از وی انعکاس یافته‌اند. حکایت‌های «مجنون و آزاد نمودن آهو»، «لیلی و مجنون»^۱، «محمود و نمک‌فروش»^۲، «مرد از نهرالمعلی و زن کرخی»^۳ و «محمود و ایاز»^۴ از آن جمله‌اند (نک: غزالی، ۱۳۹۷ ق: ۲۲-۲۴، ۳۳ و ۳۴، ۴۲، ۴۶ و ۴۷).

۱. این حکایت را با اندکی تفاوت، نظامی گنجه‌ای، داستان‌سرای بزرگ قرن ششم و هفتم، در *لیلی و مجنون* آورده است. به گواه نصرالله پورجوادی در مقدمه *سوانح*، سنایی در *حدیقه الحقیقه*، و جامی در *هفت اورنگ*، یک‌بار در *لیلی و مجنون* و بار دیگر در *سلسله‌الذهب* نقل کرده است.

برای اطلاعات بیشتر ر. ک: نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۵). *لیلی و مجنون*، تصحیح و حواشی: وحید دستگردی، تهران: زوار، صص ۱۰۸-۱۱۰؛ سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودین آدم (۱۳۷۷). *حدیقه الحقیقه*، به تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، صص ۴۵۷ و ۴۵۸ (در نسخه‌های متأخر حدیقه این حکایت دیده نشد)؛ جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۵). *هفت اورنگ*، به تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، چاپ هفتم، تهران: مهتاب، صص ۸۲۵-۸۲۸.

۲. این ماجرا، نه در *لیلی و مجنون* نظامی، و نه در هیچ یک از منظومه‌های دیگر این داستان دیده نشد. اما آن‌گونه که پورجوادی ذکر می‌کند، عطار شبیه این حکایت را در *منطق‌الطیر* نقل کرده و در *الهی‌نامه* نیز بدان اشاره کرده است. به نظر می‌رسد این حکایت دست‌مایه‌ای برای عرفا بوده است تا بتوانند برای ایراد مقاصد عرفانی خود از آن بهره‌جویند. برای اطلاعات بیشتر ر. ک: عطار، محمدبن ابراهیم. (۱۳۸۵). *منطق‌الطیر*، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران: سخن، صص ۲۲۲؛ همو. (۱۳۸۷). *الهی‌نامه*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، صص ۱۹۴. ۳. این حکایت را عطار در *منطق‌الطیر و الهی‌نامه* با تفاوت‌هایی آورده است و در *اسرارنامه* نیز بدان اشارت کرده است. نک: همو، (۱۳۸۵). *تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی*، چاپ دوم، تهران: سخن، صص ۲۲۳؛ همو. (۱۳۸۷). *الهی‌نامه*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، صص ۳۰۲-۳۰۵؛ همو. (۱۳۸۶). *اسرارنامه*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، صص ۱۶۱-۱۶۲.

۴. این حکایت در *کشف‌الاسرار* میبدی با اندکی تغییر آمده است. ر. ک: میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۶۱). *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار* (جلد ۲)، به کوشش علی اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر، صص ۶۲۶ و نیز ج ۹، صص ۲۶۹.

۵. این داستان محل توجه بسیاری از شعرا و نویسندگان بوده و از آن برای بیان مفاهیم بلند عرفانی بهره‌جسته‌اند؛ از جمله مولوی، عطار، سنایی و عین‌القضات. ر. ک: مجوزی، محمد. «عشق محمود به ایاز و سیر تاریخی و عرفانی این داستان از آغاز تا کنون»، *آینه‌ی میراث*، سال دوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۸۳ (پیاپی ۲۶)، صص ۸ و ۹.

به گواه نصرالله پورجوادی، «این حکایت را سعدی در باب پنجم *گلستان* (در عشق و جوانی) به اختصار بیان کرده و عبارت مشابهی را نقل نموده است» (نک: غزالی، ۱۳۵۹: ۱۴۱). این حکایت جمله‌ای دارد بدین شرح: «ای برادر، چون اقرار دوستی کردی توقع خدمت مدار که چون عاشق و معشوقی در میان آمد مالکی و مملوکی برخواست» (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۳۳).

سوانح‌العشاق در پی شکوفایی مکتب تصوف در قرن پنجم نوشته شد.^۱ احمد غزالی به بسیاری از کتب صوفیه دسترس داشت و آن‌ها را خوانده بود (ریاضی، ۱۳۸۲: ۱۱۷). با این حال، تفاوت عمیق سوانح با کتب صوفیه این عصر، از ذوق عمیق و خلاقیت منحصر به فرد غزالی حکایت می‌کند. این نکته در نوآوری‌های سوانح به خوبی روشن می‌شود. آن گونه که محمد دهقانی در وسوسه‌ی عاشقی می‌نویسد، غزالی نخستین کسی است که واژه «عشق» را برای محبت الهی به کار می‌برد (دهقانی، ۱۳۷۷: ۱۱۹). نصرالله پورجوادی در مقدمه بحرالحقیقه می‌نویسد:

در سوانح سخن از عشق است و حرکت عاشق به سوی معشوق. فصول این کتاب با کلمات قرآنی «یَحِبُّهُمْ وَ یُحِبُّونَهُ» آغاز می‌شود و بر اساس آن، مصنف تمامی کتاب را به شرح صفات و اغراض عشق و حالات عاشق در طی عبور از مراحل مختلف و صفات معشوق اختصاص می‌دهد. به حکم «یَحِبُّهُمْ» روح در ازل معشوق شد. پس از آن، به حکم «یُحِبُّونَهُ» عاشق یا محب شد و با مرکب عشق مسافر راه وصال گردید. سفر عاشق همانا ترک وابستگی و تعلق او به خلق و به خود و سرانجام، به صورت معشوقی است. کمال وصال، سوختن پروانه وجود عاشق است در آتش شمع عشق (غزالی، ۱۳۹۷: ۸).

غرض آن است که دیدگاه و نوع باور احمد غزالی بر ساختار سوانح‌العشاق تأثیر بسزایی دارد. مثلث سه‌ضلعی عشق، عاشق و معشوق در فرضیه عشق در سوانح به همراه نظریه وحدت وجود، سبب می‌شود که غزالی از تکرار در واحدهای زبانی مختلف مانند واژه‌ها، جمله‌ها و عبارات‌ها فراوان استفاده کند. همچنین، غزالی با تأکید بر مفهوم عشق، در جایگاه یک مدعی مبارزه با ایدئولوژی‌های موجود در جامعه قرار می‌گیرد. وی ادعا می‌کند که این مفهوم عمیق می‌تواند بر تمامی باورهای دیگر غلبه کند. سپر عشق در دست غزالی مسیر همه حمله‌های قدرت‌ها را می‌بندد؛ قدرت‌هایی که تصوف را به زندقه و کفر و فسق متهم می‌کنند.

۱. به روایت نصرالله پورجوادی در مقدمه سوانح (ص ۷)، غزالی این کتاب را احتمالاً در سال ۵۰۸ هـ ق نوشته است.

پس از پایان تدریس ده‌ساله غزالی در نظامیه بغداد، مسافرت‌های دائمی او به نیشابور، طوس، مراغه، تبریز، قزوین، همدان و بغداد آغاز می‌شود. به نظر می‌رسد وی بخشی از سوانح‌العشاق را در مراغه و بخشی دیگر را در تبریز نوشته باشد (پورجوادی، ۱۳۵۸: ۱۶).

ساختارگرایی

ساختارگرایی در ادبیات رویکردی است که بر اساس اصول زبان‌شناسی بنیان نهاده شده است و آثار ادبی را بررسی می‌کند. این نظریه بر این ایده متکی است که «همه پدیده‌ها نظام و یا محصول یک نظام‌اند، نه مجموعه‌هایی که از اجزای جداگانه و بدون ارتباط با یکدیگر به وجود آمده باشند» (Brown, 2005: 165). می‌توان دید که در هر نظام ادبی، واژه‌ها، جمله‌ها، بخش‌ها و فصل‌ها، همگی با هم روابطی چندسویه و منطقی دارند؛ به عبارت دیگر، می‌توان واژگان و ارتباط آن‌ها را با دیگر اجزای جمله، ارتباط جمله‌ها با هم، ارتباط فصل‌های یک متن ادبی، و به تناسب آن، با کل متن و نیز ارتباط و جایگاه آن متن ادبی را در کل نظام ادبیات بررسی کرد.

آن‌گونه که رابرت اسکولز^۱ در *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*^۲ اشاره می‌کند، بنیان ساختارگرایی بر نظریه‌های فردینان دو سوسور قرار گرفته است. سوسور مباحث متعددی درباره زبان مطرح کرده است که از میان آن‌ها افتراق و تفاوت میان دو محور همنشینی و جانشینی است. او وجه همنشینی نشانه‌های زبانی را از وجه جانشینی آن‌ها مجزا کرده است. عنصر همنشینی در زبان، به رابطه نشانه‌های آن زبان در محور افقی جمله اطلاق می‌شود؛ به عبارت دیگر، تعامل و ارتباط یک نشانه با اجزای دیگر جمله و با توجه به سایر واژه‌ها و واحدهای دستوری آن‌ها وجه همنشینی زبان است. معمولاً این ارتباط در یک جمله مشخص می‌شود که در آن، واژگان با ترتیب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

1. Robert Scholes
2. Structuralism in Literature; An Introduction

نحوی خود روی یک محور افقی گسترده می‌شوند.^۱ در این محور، ارتباط اجزای اثر با کلیت آن نیز بررسی می‌شود (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۲ و ۳۳).

ساختار فصل‌ها

بررسی ساختار فصل‌های *سوانح‌العشاق* و ارتباط آن‌ها با یکدیگر ما را به درکی بهتر از شکل ساختار متن می‌رساند. *سوانح‌العشاق* از یک مقدمه و هفتادوهفت فصل تشکیل شده است. مقدمه کتاب با «بسم‌الله الرحمن الرحیم»، آیاتی از قرآن کریم و صلوات بر حضرت رسول (ص) و خاندان وی آغاز می‌شود. نخستین جمله مقدمه، معرفی موضوع متن است: «این حروف مشتمل است بر فصولی چند که به معانی عشق تعلق دارد» (غزالی، ۱۳۵۹: ۱). دومین نکته‌ای که پس از معرفی موضوع کتاب مطرح شده است، دشواری مفهوم و ناتوانی نویسنده در گنجاندن آن در قالب حروف و الفاظ است. هرچند، بعدها می‌بینیم که دلیل این ناتوانی و گنجایش نداشتن واژه‌ها، بلندی و سنگینی مفهوم عشق است.

پس از آن نیز اشاره به دشواری مفهوم بارها در کل متن دیده می‌شود؛ چه آنجا که می‌خواهد درباره راه نیافتن علم و عقل به وادی عشق سخن بگوید و چه هنگامی که در بیان مفاهیم سنگین‌تر، بر اشاره‌وار بودن جمله‌های خود تأکید می‌ورزد و مخاطب خود را فراتر از یک فرد معمولی می‌خواهد:

و اگرچه ما را کار آن است که ابکار معانی را به ذکور حروف دهیم در خلوات الکلام، ولیکن، عبارت در این حدیث اشارت است به معانی متفاوت. پس نکره بود، و آن نکره در حق کسی بود که ذوقش نبود. و از این حدیث دو اصل شکافد: یکی اشارت عبارت و یکی عبارت اشارت. و بدل حروف حدود السیف بود، اما جز به بصیرت باطن نتوان دید. و اگر در جمله این فصول چیزی رود که آن مفهوم نگردد، از این معانی بود. والله اعلم (همان: ۱).

۱. وجه جانشینی نشانه‌ها نیز در ارتباط آن نشانه‌ها با سایر نشانه‌هایی تعیین می‌شود که ممکن بود به جای این نشانه در جمله قرار بگیرند، اما در جمله نیامده‌اند. این نشانه‌ها که در جمله غایب‌اند، با نشانه انتخابی می‌توانند از سه جهت مشابه باشند: ۱. تضاد یا ترادف معنایی؛ ۲. شباهت آوایی؛ ۳. نقش دستوری مشابه.

چنین تأکیدی بر دشواری متن و طلب مخاطب خاص اهل ذوق و عرفان برای درک آن، بارها در متن دیده می‌شود. پس از این مرحله، غزالی به علت نوشتن متن اشاره می‌کند. سوانح‌العشاق به درخواست یکی از دوستان نویسنده نگاشته می‌شود؛ از همین جاست که مخاطب محوری متن آغاز می‌گردد. سپس، غزالی حد و مرز عشق را در این کتاب از میان برمی‌دارد تا آن را نه به خالق و نه به مخلوق حواله نکند:

اجابت کردم وی را و فصلی چند اثبات کردم قضای حق او را، چنان که تعلق به هیچ جانب ندارد، در حقایق عشق و احوال و اغراض عشق، به شرط آن که در او هیچ حواله نبود نه به خالق و نه به مخلوق، تا او چون درماند بدین فصول تعلق کند (همان: ۲).

ملاحظه می‌شود که مقدمه کتاب، همه آنچه را باید گفته شود، دربردارد؛ موضوع، مخاطبان متن، انگیزه نوشتن آن و محدوده موضوعی کتاب به خوبی مشخص شده است. می‌توان گفت تمام آنچه غزالی می‌خواسته بگوید، در مقدمه به صورتی موجز و مناسب آمده است.

پس از مقدمه، متن اصلی کتاب آغاز می‌شود. فصل‌ها با شماره، به ترتیب از یک تا ۷۷، و نیز با عنوان «فصل» مشخص شده‌اند. کوتاه‌ترین فصل، فصل ۷۳ است که در مجموع، از ۳۲ واژه تشکیل شده، و بیشترین حجم، حجم فصل ۳۹ با ۸۲۰ واژه است. به طور کلی فصل‌های کتاب را از نظر ساختار در چهار دسته می‌توان دسته‌بندی کرد که به ترتیب بسامد به آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. بیشترین فصل‌های سوانح (۸۴/۴۱ درصد) ساختار تشریحی و توصیفی دارند. این فصل‌ها برای بیان تعریف‌ها، ویژگی‌ها و خصوصیات مفاهیمی چون عشق، ملامت، غیرت، بلا و... آمده‌اند. ویژگی ساختاری این فصل‌ها، تعریف و تبیین موضوع با افعال اسنادی است. جملات کوتاه‌اند و در بسیاری از مواقع، علت تعریف‌ها در جمله‌های پس و پیش آمده است: «بارگاه عشق ایوان جان است و بارگاه جمال دیده عاشق است، و بارگاه سیاست عشق دل عاشق است، و بارگاه درد هم دل عاشق، و بارگاه ناز غمزه معشوق است. نیاز و ذلت خود خلقت عشق تواند بود» (همان: ۴۳).

۲. دومین گروه از فصل‌ها که از دسته نخست بسیار کمترند، ساختار مرحله‌ای دارند؛ بدین گونه که ابتدای عشق با مرحله وسط، و سپس مرحله کمال عشق، به ترتیب مطرح و توصیف می‌شود. تعداد این فصل‌ها چندان زیاد نیست (۹/۰۹ درصد کل). فصل ۲۳ از این گونه است:

تا بدایت عشق بود هر جا که مشابه آن حدیث بیند همه به دوست گیرد... اما این هنوز قدم بدایت عشق بود. چون عشق به کمال رسد کمال معشوق را داند و از اغیار او را شبهی نیابد و نتواند یافت... و چون به کمال تر برسد، این سلوت نیز برخیزد که سلوت در عشق نقصان بود (همان: ۲۲ و ۲۳).

۳. در اندک فصل‌هایی (حدود ۳/۸۹ درصد) تفاوت میان دو مفهوم یا دو مقوله نشان داده می‌شود. گویی یک مفهوم با مفهوم دیگری خلط شده است و غزالی در این فصل‌ها تفاوت میان این دو را نشان می‌دهد:

کرشمه حسن دیگر است و کرشمه معشوقی، دیگر. کرشمه حسن را روی در گیری نیست و از بیرون پیوندی نیست. اما کرشمه معشوقی و غنج و دلال و ناز: آن معنی از عاشق مددی دارد؛ بی او راست نیاید. لاجرم اینجا بود که معشوق را عاشق در باید. نیکویی دیگر است و معشوقی، دیگر (همان: ۱۳ و ۱۴).

راه عاشقی همه او بی است، معشوقی همه تویی بود. زیرا که تو نمی‌شاید که خود را باشی که شاید که معشوق را باشی. عاشقی می‌باید تا هیچ خود را نباشی و به حکم خود نباشی» (همان: ۵۰).

۴. و سرانجام، در آخرین و کمترین گروه (۲/۵۹ درصد)، فصل‌ها ساختار متفاوتی دارند که ذیل هیچ یک از گروه‌های سه گانه پیشین قرار نمی‌گیرند و عنوان خاصی هم نمی‌توان برای آن‌ها در نظر گرفت.

درباره دسته‌بندی مذکور گفتن این نکته ضروری است که مرز قاطعی بین این گروه‌ها وجود ندارد. بسیاری از فصل‌ها ذیل دو دسته از این گروه‌ها قرار می‌گیرند و نمی‌توان هم‌پوشانی این گروه‌ها را، که چندان هم پیش‌بینی‌ناپذیر نیست، نادیده گرفت، اما در هر صورت، در هر گروه، یک ویژگی غلبه می‌یابد و فصل را از سایر فصل‌ها متمایز می‌کند.

سیر تشریح گونه فصل‌ها از همان فصل نخست آغاز و به فصل آخر ختم می‌شود؛ بدین معنا که هم فصل نخست و فصل‌های بعد تا فصل ده، و هم از فصل ۳۵ تا آخر کتاب، همگی ساختار تشریحی دارند و فصل‌هایی از نوع دیگر در میانه متن قرار گرفته‌اند و باز هم در لابه‌لای آن‌ها، فصل‌هایی با ساختار تشریحی دیده می‌شود. در هر صورت، سیر تحول معنایی *سوانح‌العشاق* خطی نیست. در ادامه بیشتر به این موضوع خواهیم پرداخت.

ارتباط فصل‌های متوالی

در نگاه نخست، شاید این‌گونه به نظر برسد که فصل‌ها به‌طور اتفاقی کنار یکدیگر چیده شده‌اند و جابه‌جا کردن آن‌ها چندان تغییری در ساختار کتاب ایجاد نخواهد کرد. در واقع، تعداد فصل‌هایی که با حروف ربط آغاز شده‌اند و به‌گونه‌ای دستوری با فصل پیشین ارتباط یافته‌اند بسیار ناچیز است؛ اما هنگامی که به معنا و مفهوم گنج‌نیده در فصل‌ها دقت کنیم، متوجه اتصال معنایی فصل‌های متوالی خواهیم شد. برای مثال، فصل سوم، ادامه فصل دوم و آن نیز خود ادامه فصل نخست است و یا فصل‌های ۸، ۹ و ۱۰ با هم توالی معنایی دارند و باید به‌همین ترتیب قرار گیرند. در سوانح از این توالی‌های معنایی بسیار دیده می‌شود؛ اما گاهی نیز با فصل‌هایی مواجه می‌شویم که جابه‌جا کردن آن‌ها چندان تغییری در متن ایجاد نمی‌کند.

تشابه معنایی فصل‌ها

در متن فصل‌هایی دیده می‌شود که از لحاظ معنایی، فصل دیگری را برای مخاطب تداعی می‌کنند. گاهی نیز این تشابه از این حد فراتر رفته و به تکرار جمله‌ها انجامیده است؛ برای مثال، بین فصل‌های ۱۵ و ۲۲؛ ۳۳ و ۵۴؛ ۳۶ و ۶۰؛ ۴۰ و ۶۴، دو به‌دو، تشابه معنایی دیده می‌شود. به نمونه‌هایی از این تشابه‌ها توجه کنید:

فصل ۳۳: «بارگاه عشق ایوان جان است که در ازل ارواح را داغ آگست بر بگم آن جا بار نهاده است» (همان: ۲۸).

فصل ۵۴: «بارگاه عشق ایوان جان است و بارگاه جمال دیده عاشق است» (همان: ۴۳).

فصل ۳۶:

هرگز معشوق با عاشق آشنا نشود، و اندر آن وقت که خود را بدو و او را به خود نزدیک‌تر داند دورتر بود، زیرا که سلطنت او راست و السلطان لا صدیق له. حقیقت آشنایی در هم مرتبتی بود، و این محال است میان عاشق و معشوق، زیرا که عاشق همه زمین مذلت بود و معشوق همه آسمان تعزز و تکبر بود. آشنایی اگر بود بحکم نفس و وقت بود، و این عاریت بود (همان: ۳۰).

فصل ۶۰: «هر زمان عاشق و معشوق از یکدیگر بیگانه تر باشند. هر چند عشق بکمال تر بود بیگانگی بیشتر بود... عاشقی همه اسیری است و معشوقی همه امیری. میان امیر و اسیر گستاخی چون تواند بود؟» (همان: ۴۶).

فصل ۴۰: «از آنجا که حقیقت کار است معشوق را از عشق نه سود است و نه زیان. ولیکن از آنجا که سنت کرم عشق است او عاشق را بر معشوق بندد. عاشق بهمه حال نظرگاه معشوق آید از راه پیوند عشق» (همان: ۳۵).

فصل ۶۴: «معشوق را از عشق نه سود است و نه زیان. اگر وقتی طلایه عشق بر او تاختنی کند و او را نیز در دایره عشق آورد آن وقت او را نیز حسابی بود از روی عاشقی نه از روی معشوقی» (همان: ۴۸).

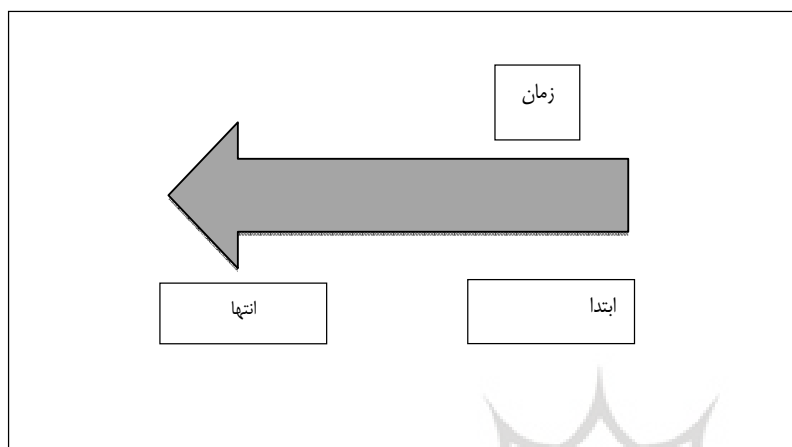
در برخی از فصل‌ها نیز به‌طور مستقیم به فصل‌های پیشین اشاره شده است و ادامه بحث پی گرفته شده یا کل مطلب به آن ارجاع داده شده است؛ مثلاً در فصل ۵۲ به فصل ۲۵ اشاره شده است، در فصل ۵۵ به فصل اول، در فصل ۷۷ به فصل یک، و در فصل ۷۳، مخاطب به فصل ۷۲ ارجاع داده شده است: «اگرچه معشوق حاضر و شاهد و مشهود معشوق بود، ولیکن بر دوام غیبت عاشق بود. زیرا که اگر حضور معشوق غیبت کلی نیارد - چنان که در حکایت مجنون است - باری کم از دهشتی نبود» (همان: ۴۲). همان‌طور که ملاحظه می‌کنید، در اینجا، به حکایت لیلی و مجنون در فصل بیست و پنجم اشاره شده است.

ساختار متن

۱. ساختار خطی

ساختار متن را در دو شکل اصلی خطی و مدور می‌توان بررسی کرد. در ساختار خطی، متن از نقطه الف آغاز، و به ترتیب، با گذر از مراحل ب، پ و... به نقطه پایانی ی ختم می‌شود. توالی حوادث به شکل پی‌درپی و پشت سر هم صورت می‌گیرد. رابطه علی و معلولی بین حوادث به راحتی کشف‌شدنی است و حوادث بر اساس همین ارتباط کنار یکدیگر چیده شده است. زمان

در این نوع متون خطی است و از ابتدا به سوی انتها به صورت طبیعی و ساده به پیش می‌رود. هر نوع پیچیدگی زمانی در این نوع ساختار، در نهایت، محدود به نوعی بازگشت به گذشته می‌شود که در ساختار آن تأثیری ندارد (Bell, 1997: 45).



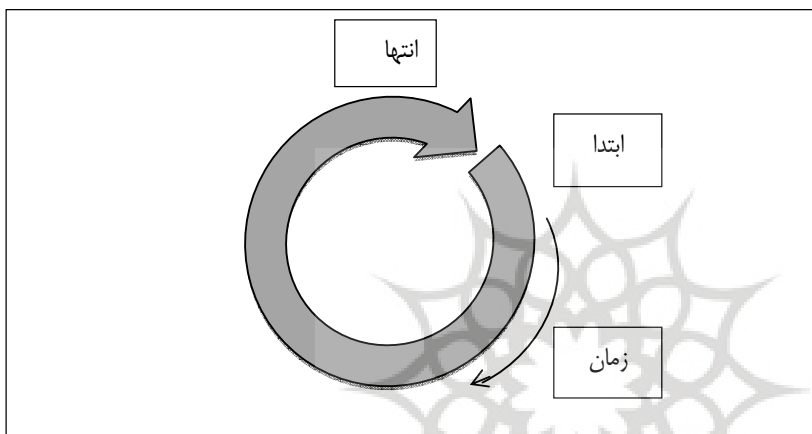
شکل شماره ۱. ساختار خطی متن

۲. ساختار مدور

در ساختار مدور نوعی ساختار دایره‌ای می‌یابیم؛ بدین معنا که سیر حوادث و تحولات در متن به گونه‌ای است که به نقطه آغازین آن باز می‌گردد و به همان نقطه هم منتهی می‌شود.

با استراتژی دایره‌وار، داستان به‌وضوح یک چیز واحد می‌شود؛ سفری به دوردست و سپس بازگشت به جای یک سفر خطی که منتهی به جایی دیگر می‌شود و در ابتدای داستان به هیچ وجه پیش‌بینی‌شدنی نیست. این‌جا سخن از چهارچوب نیست، بلکه سخن از تمامیت داستان است. چهارچوب مانند کتاب‌گیر است که داستان را از بیرون محافظت می‌کند و به‌وضوح از مواد مختلفی تشکیل شده است. در داستان‌های مدور، پیرنگ مرکزی به روش خاصی به ابتدای داستان متصل می‌شود (Dibbel, 1988: 120 & 121).

بنا به تعریف تیفن‌بران، تکرارهای منظم سبکی و گسست‌های متعدد تناوبی در متن، عواملی هستند که ساختار یک متن را مدور می‌سازند (Tiefenbrun, 1976: 19). به گواه بل، اغلب، تعریف‌های ساختار مدور با سفر شرح داده می‌شود. سفری که گاهی حتی حرکتی مادی و فیزیکی در خود ندارد، بلکه سفری است که در درون صورت می‌پذیرد. این امر سبب تأکید بر فضا به جای حرکت فیزیکی در ساختار می‌شود؛ به عبارت دیگر، تأکید از کنش به سمت فضا کشیده می‌شود (Bal, 1999: 137).



شکل شماره ۲. ساختار مدور

هولتن در مقدمه بر *تئاتر*، ضمن بحث ساختار و طرح نمایش، به چهار ساختار متداول خطی، مدور، ایستا و تک‌پرده‌ای می‌پردازد و هر یک را توضیح می‌دهد. وی درباره ساختار مدور چنین می‌نویسد:

شیوه دیگر می‌تواند مدور باشد. به این معنا که هستی را می‌توان نه به صورت خطی مستقیم واقع میان دو نقطه شروع و پایان، بلکه به صورت الگویی که در تکرار مداوم است، همچون الگوی روز - شب - روز و یا الگوی فصل بهار (هولتن، ۱۳۸۴: ۷۳)

هولتن با در نظر گرفتن یک نمونه نمایشنامه امریکایی، سعی می‌کند تکرار یک سیر عادی را در ساختار نمایش نشان دهد. او می‌گوید:

هر پرده نمایشی تکرار همان پرده قبلی است و سراسر نمایش، موجد احساسی دایره‌وار در رابطه با موضوع است که همانا دور زندگی است. الگوی مدور منکر تغییر نیست؛ بلکه می‌گوید تغییر صرفاً جزیی از یک دایره بزرگ یا تکرار ابدی است و این مفهوم نوعاً در شیوه تفکر مشرق‌زمین بیشتر یافت می‌شود تا در غرب (همان: ۷۴).

در ساختار مدور ستیزی نیست؛ عمل فزاینده و کاهنده‌ای وجود ندارد و توالی یک رشته رویداد علی و معلولی در آن دیده نمی‌شود، بلکه با نوعی برگشت به موضوع نخستین، در پی اثبات نوعی دیدگاه و اندیشه خاص است و بر اصالت و اهمیت نگرش خود تأکید می‌کند؛ بنابراین، در ساختار مدور، شاخص‌های زبانی و محتوایی خاصی مطرح می‌شود.

ویژگی‌های ساختار مدور در متن

۱. **تشابه ابتدا و انتهای متن به یکدیگر:** در متن با ساختار مدور، نقطه آغازین و نقطه پایانی بسیار به هم شبیه‌اند. این امر به دلیل بازگشت نقطه پایانی به نقطه آغازین رخ می‌دهد. در متونی با این ویژگی، شباهت‌های موقعیتی، لفظی، بیانی و... دیده می‌شود. در این نوع متن، پایان آن به نوعی به صورت عمده‌ای به آغاز آن شباهت می‌یابد.

۲. **جلب توجه خواننده به مقایسه ابتدا و انتهای متن:** در متون مدور، علاوه بر شباهت ابتدا و انتهای متن، نویسنده نیز به گونه‌ای از خواننده می‌خواهد که بین این دو مقایسه‌ای صورت دهد. این درخواست نویسنده گاهی صریح و از زبان خود نویسنده و گاهی غیرمستقیم و با جلب کردن توجه خواننده رخ می‌دهد. نویسنده به عمد می‌خواهد این ساختار دایره‌وار را در ذهن مخاطب پررنگ جلوه دهد و آن را در نظر وی برجسته سازد.

از آنجا که پایان‌ها بسیار شبیه ابتداها هستند، بسیاری از نویسندگان به عمد از خواننده می‌خواهند این دو را با هم مقایسه کنند، با دو موقعیت مشابه، شاید حتی با گفت‌وگوها یا تصویرسازی‌هایی در دو سوی نوشتار. یا ممکن است ابتدا و انتهای متن، در بخش‌هایی متفاوت باشند، اما همچنان

به صورتی قابل مشاهده قابل مقایسه و با هم مرتبط باشند. در این صورت، ابتدا و انتها به هم متصل می‌شوند، ارتباط می‌یابند و یک دایره تشکیل می‌دهند (Dibbel, 1988: 121).

۳. **مفهوم جبرگرایی و تسلط نیرویی ماورایی بر جریان متن:** از نظر مفهومی، یکی از بن‌مایه‌های متون با ساختار مدور، جبرگرایی است. البته، این درباره همه این نوع متون صادق نیست و در برخی متون به صورت پررنگ‌تر و در برخی دیگر، به صورت کم‌رنگ‌تر دیده می‌شود. در متونی که این درون‌مایه وجود داشته باشد، نویسنده با پیش‌بردن متن و بازگشت به نقطه نخستین، سعی می‌کند در وضعیت نخستین نقطه نوعی ثبات جلوه دهد تا ناتوانی انسان در اندیشیدن تدبیری در برابر تقدیر و هستی را بنمایاند.

۴. **تکرار:** از ویژگی‌های بارز متن‌هایی با این نوع ساختار، مقوله تکرار است. تکرار جمله‌ها، مفاهیم و واژگان، چه در ابتدا و چه در میانه متن، این ساختار را در ذهن تداعی می‌کند. پاول شیهان در کتاب *مدرنیسم، روایت و اومانیسم*، یکی از دلایل نسبت دادن ساختار مدور به کتاب *نوسترومو* را تکرار واژه‌ای خاص در آن می‌داند (Sheehan, 2004: 159). به‌ویژه، اگر این تکرار به وضوح در نقطه آغاز و پایان متن رخ دهد، این ساختار به‌شکلی بهتر و پررنگ‌تر جلوه می‌کند. وجود شواهد متنی در این نوع نوشتارها ما را به درکی بهتر از ساختار مدور متن می‌رساند.

ساختار مدور *سوانح العشاق*

سوانح‌العشاق ویژگی‌های ساختار مدور را دارد. این ویژگی‌ها که ما را بر آن می‌دارد تا ساختار *سوانح* را مدور بدانیم، به این شرح است:

۱. **تشابه ابتدا و انتهای متن به یکدیگر:** در *سوانح‌العشاق*، ابتدا و انتهای متن بسیار شبیه به یکدیگرند. غزالی همان نظرهایی را که در مقدمه بیان می‌کند، در فصل آخر متن، به گونه‌ای دیگر بررسی و تبیین می‌کند. این تشابه گاهی در لفظ اتفاق می‌افتد و توجه خواننده با نخستین مواجهه جلب می‌شود:

فصل ۱: «آن نفس که رکابداری بر مرکب سلطان نشیند نه مرکب او بود، اما زیان ندارد. کلامنا اشاره» (غزالی، ۱۳۵۹: ۳ و ۴).

فصل ۷۷ (فصل آخر): «اگرچه که کلامنا اشاره از پیش بر پشت جزو اثبات کرده‌ایم تا اگر کسی فهم نکند، معذور بود که دست عبارت بر دامن معانی نرسد، که معانی عشق بس پوشیده است» (همان: ۵۵).

گاهی نیز این تشابه در معنا رخ می‌دهد. در این حالت، جمله‌ها با همه تفاوت ظاهری، آن‌قدر در معنا تشابه دارند که خواننده تیزبین می‌تواند مشابهت معنایی را در متن دریابد. این امر سبب تداعی اشارات اولیه متن در ذهن می‌شود. البته، در این حالت، تداعی بخش آغازین متن، به اندازه تکرار عینی الفاظ، به صورت علنی رخ نمی‌دهد؛ اما به گونه‌ای است که از معنای نهفته در متن به هیچ روی نمی‌توان چشم پوشید:

مقدمه: «اگرچه حدیث عشق در حروف نیاید و در کلمه ننگجد، زیرا که آن معانی ابکار است که دست حیطه حروف به دامن خدر آن ابکار نرسد» (همان: ۱).

فصل ۷۷ (فصل آخر): «تا اگر کسی فهم نکند معذور بود که دست عبارت بر دامن معانی نرسد که معانی عشق بس پوشیده است» (همان: ۵۵).

۲. جلب توجه خواننده به مقایسه کردن ابتدا و انتهای متن

ارجاع خواننده به ابتدای کتاب در پایان آن به‌طور آشکار، یکی از زیباترین شگردها در متون با ساختار مدور است. با این شگرد نویسنده حتی به تشابه ابتدا و انتهای متن نیز بسنده نمی‌کند و آشکارا مخاطب را به کشف این تشابه می‌کشانند. این امر، که بیش از هر چیز توجه خواننده را به ساختار متن جلب می‌کند، در سوانح، به‌زیبایی، از زبان خود نویسنده آمده است. غزالی که در جای‌جای متن خواننده را از حضور خود در مقام نویسنده آگاه می‌کند، در ابتدای کتاب، به تفصیل، انگیزه‌اش را از نوشتن متن برای مخاطب تبیین می‌کند. او در فصل آخر نیز آن را به خواننده یادآوری می‌کند و متن مقدمه را در ذهن وی تداعی می‌کند. دو مطلب زیر- از این دو بخش - را با یکدیگر مقایسه کنید.

مقدمه:

دوستی عزیز که به نزدیک من بجای عزیزترین برادران است و مرا با او انسی تمام است - معروف [به] صاین‌الدین - از من درخواست که آنچه فراخاطر آید در حال در معنی عشق فصلی چند اثبات کنم تا به هر وقتی او را انسی بود و چون دست طلب او به دامن وصل نرسد، بدین فصول تعلق کند و به معانی این ابیات تمثیل سازد (همان: ۱).

فصل ۷۷ (فصل آخر): «اما بر سبیل اجابت التماس این دوست عزیز - اکرمه الله تعالی - این فصول و ابیات اثبات افتاد» (همان: ۵۵).

کمتر خواننده‌ای است که با خواندن جمله فوق در فصل آخر کتاب، به ابتدای متن مراجعه نکند. اگرچه ممکن است تنها دلیل این مراجعه اشاره غزالی نباشد. شاید یکی از این دلایل، اقناع مخاطب در شیوه متن‌پردازی نویسنده باشد تا بتواند انگیزه‌ای برای کاوش بیشتر در خواننده ایجاد کند. غزالی در فصل آخر، به وضوح، خواننده را به ابتدای متن ارجاع می‌دهد و آنچه را در ابتدای کتاب نوشته است، به وی یادآوری می‌کند:

فصل ۱: «آن نفس که رکابداری بر مرکب سلطان نشیند نه مرکب او بود، اما زیان ندارد. کلامنا اشاره» (همان: ۳ و ۴).

فصل ۷۷ (فصل آخر): «اگرچه که کلامنا اشاره از پیش بر پشت جزو اثبات کرده‌ایم تا اگر کسی فهم نکند معذور بود که دست عبارت بر دامن معانی نرسد که معانی عشق بس پوشیده است» (همان: ۵۵).

۳. مفهوم جبرگرایی و تسلط نیرویی ماورایی بر جریان متن

مفهوم جبرگرایی در سوانح و ویژگی‌های خاصی دارد. نخست آنکه، این جبر به خودی خود، از موضوع کتاب نشئت می‌گیرد و نمی‌تواند از خارج از متن بدان تحمیل شود. موضوع متن که احوال و اغراض عشق است، طبق سنن ادبی، در تقابل با عقل و علم قرار می‌گیرد. پس چنین جبری از همان ابتدا برای خواننده پذیرفتنی است و نیازی نیست که به تأیید و تکرار و به اجبار به خواننده قبولانده شود. مفهوم گریز از عقل از همان عنوان کتاب خود را به خواننده نشان می‌دهد و نویسنده را از چنین تأکیدی بی‌نیاز می‌سازد. با وجود این، غزالی همچنان بر این جبرگرایی و تقابل با

عقلانیت بارها و بارها تأکید می‌ورزد؛ گویی می‌خواهد به قطع، دست هر گونه علم و عقلانیت را از متن کوتاه سازد.

ویژگی دوم این جبرگرایی، محمود بودن آن است. نه نویسنده و نه خواننده چنین جبری را منفور نمی‌دانند و از آن گریزان نیستند. برعکس، نویسنده سوانح با عشق از این جبر سخن می‌گوید. وی نه تنها آن را پذیرفته است، وجود آن را ضروری می‌داند و به آن می‌بالد. این امر وقتی بیشتر بروز می‌یابد که عشق در معنای عرفانی آن پررنگ‌تر می‌شود و به عشق الهی تعبیر می‌شود: «خاصیت آدمی این نه بس است که محبوبیش پیش از محبی بود؟ این اندک منقبتی بود؟ یحبهم چندان نزل افکنده بود آن گدا را پیش از آمدن او، که الی ابدالآباد نوش می‌کند هنوز باقی بود» (همان: ۱۲).

در اینجا، تعبیر «نزل افگندن» برای عشق خداوند به انسان، تعبیر «گدا» برای انسان و نیز تعبیر «نوش کردن» برای بهره‌مندی انسان از چنین عشقی، علاقه قلبی غزالی را به چنین جبری به خوبی می‌نمایاند. عشقی که پیش از آمدن انسان برای او تعیین شده است، اما با آنکه جبری است، نویسنده آن را دوست می‌دارد. نقش تقدیر ازلی در ایجاد عشق بین خداوند و انسان به قدری در سوانح پررنگ شده است که بر تمام متن کتاب سایه افکنده است. غزالی برای نشان دادن این تقدیر به آیات قرآن استناد می‌کند: «قال الله تعالی: یحبهم و یحبونه».

«با عشق روان شد از عدم مرکب ما روشن ز چراغ وصل دایم شب ما

زان می‌که حرام نیست در مذهب ما تا باز عدم خشک نیابی لب ما»

«عشق از عدم از بهر من آمد به وجود من بودم عشق را ز عالم مقصود

از تو نبرم تا نبرد بوی ز عود روز و شب و سال و مه علی‌رغم حسود»

(همان: ۳).

وجود این عشق برای روح، ضروری است. بارانی است که بر وجود روح می‌بارد تا آن را بارور سازد؛ تخمی است که زمین روح، آن را در خود می‌پروراند؛ آفتابی است که بر روح آدمی

می‌تابد... و لگامی است بر سرکشی روح تا او را تحت سیطره خود بگیرد. رابطه عشق و روح در این جا بر اساس ضرورت نمایانده شده است، نه تحمیل.

گاه عشق آسمان بود و روح زمین تا وقت چه اقتضا کند که چه بارد، گاه عشق تخم بود و روح زمین تا خود چه بررود، گاه عشق گوهر کانی بود و روح کان تا خود چه گوهر آید و چه کان، گاه آفتاب بود در آسمان روح تا خود چون تابد، گاه شهاب بود در هوای روح تا خود چه سوزد، گاه زین بود بر مرکب روح تا خود که برنشیند، گاه لگام بود بر سر سرکشی روح تا خود به کدام جانب گرداند، گاه سلاسل قهر کرشمه معشوق بود در بند روح، گاه زهر ناب بود در کام قهر وقت تا خود کرا گزاید و کرا هلاک کند (همان: ۶).

گاه روح عشق را چون زمین بود تا شجره عشق از او بررود، گاه چون ذات بود صفت را تا بدو قایم شود، گاه چون انباز بود در خانه تا در قیام او نیز نوبت دارد، گاه او ذات بود و روح صفت تا قیام روح بدو بود. اما این هرکس فهم نکند که این از عالم اثبات دوم است که بعدالمحو بود و اهل اثبات قبل المحو را کوژ نماید (همان: ۵).

۴. تکرار

همان گونه که پیش از این اشاره شد، یکی از ویژگی‌های بارز متون با ساختار مدور تکرار است. این ویژگی در *سوانح العشاق* نیز بسیار بروز و ظهور یافته است. تکرار در *سوانح*، گاه درست در ابتدا و انتهای کتاب رخ داده است. هم تشابه معنایی ایجاد کرده و هم توانسته است خواننده را به نقطه آغازین متن بازگرداند. به نمونه‌هایی از این تکرار در ابتدا و انتها توجه کنید. مقدمه: «اگرچه حدیث عشق در حروف نیاید و در کلمه ننگند، زیرا که آن معانی ابکار است که دست حیطة حروف به دامن خدر آن ابکار نرسد» (همان: ۱).

فصل ۷۷ (فصل آخر): «تا اگر کسی فهم نکند معذور بود که دست عبارت بر دامن معانی نرسد که معانی عشق بس پوشیده است» (همان: ۵۵).

فصل ۱: «آن نفس که رکابداری بر مرکب سلطان نشیند نه مرکب او بود، اما زیان ندارد. کلامنا اشاره» (همان: ۳ و ۴).

فصل ۷۷ (فصل آخر): «اگرچه که کلامنا اشاره از پیش بر پشت جزو اثبات کرده‌ایم تا اگر کسی فهم نکند معذور بود، که دست عبارت بر دامن معانی نرسد که معانی عشق بس پوشیده است» (همان: ۵۵).

این تکرار از این حد فراتر رفته و در جای جای متن رخنه کرده است. تکرار در سوانح‌العشاق، نه فقط ابتدا و انتها، حتی نقاط دیگری از متن را به هم متصل می‌سازد و علاوه بر دایره‌ای که کل متن را ترسیم می‌کند، دوایر متعدد دیگری در متن به وجود می‌آورد. به همین سبب، جز ساختار دورانی کلی متن، زیرساخت درونی متن نیز متشکل از دوایر متعدد است:

فصل ۳:

«عشق پوشیده‌ست هرگز کس ندیدستش عیان لاف‌های بی‌هده تا کی زند این عاشقان
هر کس از پندار خود در عشق لافی می‌زند عشق از پندار خالی وز چنین و از چنان»
(همان: ۶).

در فصل ۷۷ (فصل آخر)، شعر عیناً تکرار شده است.

فصل ۳۶: «هرگز معشوق با عاشق آشنا نشود، و اندر آن وقت که خود را بدو و او را به خود نزدیک‌تر داند دورتر بود، زیرا که سلطنت اوراست و السلطان لا صدیق‌لّه» (همان: ۳۰).

فصل ۶۰: «عاشقی همه اسیری است و معشوقی همه امیری. میان امیر و اسیر گستاخی چون تواند بود؟» (همان: ۴۶).

فصل ۱: «روح چون از عدم به وجود آمد، بر سرحد وجود عشق منتظر مرکب روح بود» (همان: ۳).

فصل ۳۷: «حقیقت عشق جز بر مرکب جان سوار نیاید» (همان: ۳۱).

شهرتگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

فصل ۳ و ۴:

«این همه نمایش وقت بود در تابش علم که حد او ساحل است؛ او را به لجه کار راه نیست. اما جلالت او از حد وصف و بیان و ادراک علم دور است» (همان: ۶).

«نهایت او در ساحت علم کی گنجد و در صحرای وهم کی آید؟ و این حقیقت درّی است در صدف و صدف در قعر دریا و علم را راه تا به ساحل بیش نیست. این جا کی رسد؟» (همان: ۸ و ۹).
فصل ۵۳ و ۷۷:

«چون عقول را دیده بر بسته‌اند از ادراک جان و ماهیت و حقیقت او، و جان صدف عشق است، به لؤلؤ مکنون که در آن صدف است که بینا شود الا بر سیل همانا؟» (همان: ۴۲ و ۴۳).
«عقول را دیده بر بسته‌اند از ادراک ماهیت و حقیقت روح، و روح صدف عشق است. پس چون به صدف علم را راه نیست، به گوهر مکنون که در آن صدف است چگونه راه بود؟» (همان: ۵۵).

رابطه درون‌مایه و ساختار در سوانح‌العشاق

نکته‌ای که نباید از آن غافل شد، رابطه میان درون‌مایه و ساختار کلی متن است. در سوانح، این ارتباط به‌خوبی شکل گرفته و تعاملی شگفت میان ساختار و درون‌مایه ایجاد شده است. در این متن، سیر تسلسلی ارتباط عشق و عاشق و معشوق در هیچ جای متن پایان نمی‌پذیرد. البته، نمی‌توان منکر شد که سیر این ارتباط رو به تکامل است و از ابتدا تا مراحل تکامل به پیش می‌رود؛ اما برای این تکامل نقطه پایانی نیست و اگر هم باشد برای تکامل این ارتباط است و نه خود ارتباط. در نتیجه، رابطه میان عشق و عاشق و معشوق سیری دایره‌وار می‌یابد که نه نقطه آغازین آن پیداست و نه انتهایی را می‌توان برای آن متصور شد:

خاصیت آدمی این نه بس است که محبوبیش پیش از محبی بود؟ این اندک منقبتی بود؟ یحبهم چندان نزل افکنده بود آن گدا را پیش از آمدن او که الی ابدالآباد نوش می‌کند هنوز باقی بود. جوانمردا، نزلی که در ازل افکنند جز در ابد چون استیفا توان کرد؟ لابل نزلی که قدم در ازل افکنند حدثان در ابد چون استیفا تواند کرد؟ فلا تعلم نفس ما اخفی له من قرّة اعین. جوانمردا، ازل این جا رسید، ابد به نهایت نتواند رسید. نزل هرگز تمام استیفا نیفتد. اگر به سر وقت خویش بینا گردی بدانی که قاب قوسین ازل و ابد دل تست و وقت تو (همان: ۱۲).

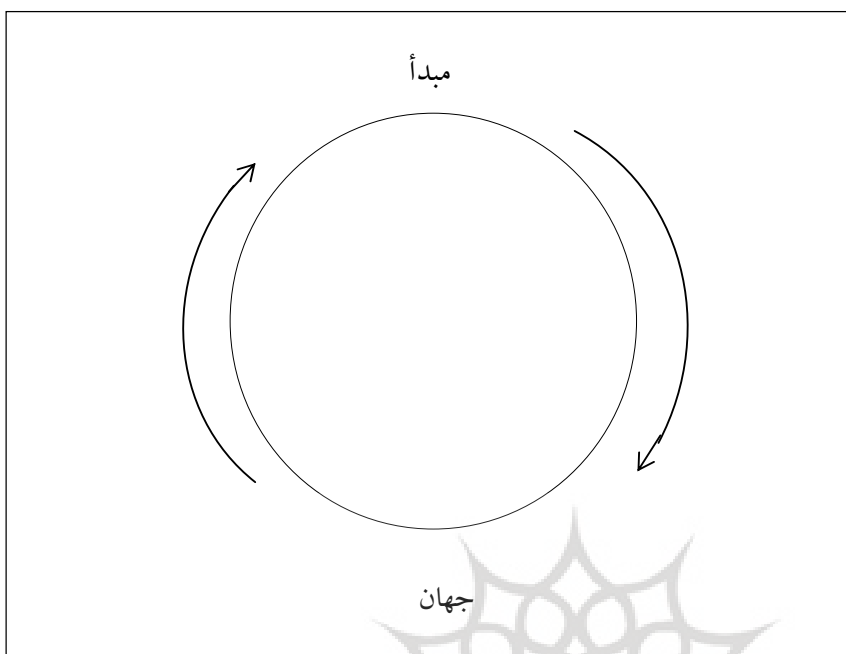
دایره همواره کامل‌ترین شکل در نظر گرفته شده است و این خود می‌تواند با موضوع و محتوای سوانح ارتباط جالب توجهی برقرار کند؛ موضوع عشق، به‌منزله کامل‌ترین و والاترین عنصر هستی، با چنین ساختاری به‌خوبی تعامل ایجاد کرده است. از دیدگاهی دیگر، می‌توان میان رویکرد عرفانی در سوانح‌العشاق با این شکل دایره‌وار نیز ارتباطی نزدیک یافت؛ عرفان اسلامی همواره هستی را دایره‌ای در نظر می‌گیرد که انسان در آن یک بار با هبوط و دور شدن از مبدأ، و بار دیگر با عروج و بازگشت به سوی خدا این مسیر دایره‌وار را طی می‌کند. این مسیر برای همه انسان‌ها به شکل تولد و مرگ (إنا لله و إنا الیه راجعون) جلوه می‌یابد و برای عرفا به شکل سیر و سلوک الی‌الله، سیر از خود به سوی خدا و سپس از خدا به سوی خلق و بقاء بالله تأویل می‌شود. چنان‌که در شرح گلشن راز آمده است: «و اول چیزی که مدرک انسان می‌شود، تعیین شخصی خود است که نهایت تنزلات، نصف نزولی دایره وجود است و بدایت نصف عروجی» (لاهیجی، ۱۳۸۸: ۹).

لاهیجی در ادامه می‌گوید:

تنزل احدیت را در مراتب کثرات امکانیه، از جهت اظهار احکام اسما و صفات، سیر مطلق در مقید و سیر کلی در جزوی می‌گویند و این سیر ظهوری و انبساطی است. و اما سیر عروجی که عکس سیر نزولی است و نشأه انسانی مبدأ این سیر عروجی است و نهایت این سیر وصول انسان است به نقطه اول که احدیت است، این را سیر مقید به جانب مطلق و سیر جزوی به سوی کلی می‌نامند و این است سیر شعوری و انقیادی، و به حقیقت، این سیر است که مستلزم معرفت کشف و شهودی است (همان: ۱۰).

این سیر را می‌توان به شکل زیر نشان داد:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



شکل شماره ۳. قوس نزول و صعود انسان از دیدگاه عرفا

دایره نماد کلیت و وحدت است (Guerin, et al, 1990: 158). کارل گوستاو یونگ در *انسان و سمبل‌ها* می‌نویسد: دایره (یا کره) نماد خود است و بیانگر تمامیت روان با تمام جنبه‌هایش، از جمله رابطه میان انسان و طبیعت. خواه این نماد در پرستش خورشید نزد مردمان بدوی باشد یا در ادیان نوین، در اسطوره‌ها باشد و یا در خواب‌ها، در شکل مانداالاهای ترسیم شده به وسیله کاهنان تبتی گنجانده شده باشد یا الهام‌بخش نقشه شهرها باشد و یا در کره نخستین اخترشناسان، به هر رو، همواره بیانگر مهم‌ترین جنبه‌های زندگی، یعنی وحدت و تمامیت آن بوده است (یونگ، ۱۳۸۴: ۳۶۵).

نزد غزالی نیز به خوبی پیداست که فنا شدن عاشق در وجود معشوق و یگانگی این دو، هدف غایی است که وی برای عشق متصور شده است:

معشوق با عاشق گفت: بیا تو من گرد، که اگر من تو گردم، آنگاه معشوق در باید و در عاشق بیفزاید و نیاز و در بایست زیادت شود. و چون تو من گردی در معشوق افزاید. همه معشوق بود، عاشق نی. همه ناز بود، نیاز نی. همه یافت بود، در بایست نی. همه توانگری بود و درویشی نی. همه چاره بود و بیچارگی نی (غزالی، ۱۳۵۹: ۱۶).

«لاجرم چون چنین باشد، عاشق و معشوق ضدین باشند، لاجرم فراهم نیابند الا بشرط فدا و فنا» (همان: ۳۶).

نتیجه‌گیری

ساختار کلی سوانح‌العشاق، از مقدمه تا انتهای کتاب، به صورت تدریجی و تکاملی پیش نمی‌رود، بلکه گویی نویسنده در پایان مطالب کتاب، در همان نقطه‌ای ایستاده است که کتاب از آن شروع شده است. چنین ساختاری می‌تواند گونه‌ای ساختار مدور تأویل شود. همچنین، ویژگی‌هایی چون تشابه ابتدا و انتهای متن به یکدیگر و تکرار مطالب، چه در سطح زبانی و چه تشابه محتوایی مدور بودن ساختار سوانح‌العشاق را تأیید می‌کند.

بر اساس آنچه نظریه پردازان درباره ساختار مدور - به‌طور کلی - گفته‌اند، مفاهیم جبرگرای و تسلط نیروی ماورایی بر جریان متن در سوانح نیز دیده می‌شود. تسلسل و آغاز و پایان‌ناپذیری عشق به مفهوم عرفانی - که هدف اصلی غزالی بوده است - شکلی است که فقط در دایره جای می‌گیرد و وحدت و یگانگی مفاهیم عشق، عاشق و معشوق را با دایره نشان می‌دهد. دایره‌ای که از نظر یونگ، کهن‌الگویی برای تمامیت، کلیت و وحدت است.

منابع

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۵۸). سلطان طریقت. سوانح زندگی و شرح آثار خواجه احمد غزالی. نشر آگاه. تهران:

دهقانی، محمد. (۱۳۷۷). وسوسه عاشقی. بررسی تحول عشق در ادب پارسی. نشر برنامه. تهران.
ریاضی، حشمت‌الله. (۱۳۸۲). آیات حسن و عشق (جلد ۱). انتشارات حقیقت. تهران.

غزالی، احمد. (۱۳۹۷ هـ ق). *بحرالْحَقِيقَه*، به اهتمام نصرالله پورجوادی، انجمن شاهنشاهی فلسفه ایران. تهران.

_____ (۱۳۵۹). *سوانح*، به تصحیح نصرالله پورجوادی، بنیاد فرهنگ ایران. تهران.

لاهیجی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۸). *مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات: محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. چ ۸، انتشارات زوار. تهران.

هولتن، اورلی. (۱۳۸۴). *مقدمه بر تئاتر. آینه‌ی طبیعت*، ترجمه‌ی محبوبه مهاجر، چ ۳، انتشارات سروش. تهران.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۴). *انسان و سمبل‌هایش*، با همکاری ماری لویزون فرانتس و... ترجمه‌ی محمود سلطانی، چ ۵، انتشارات جامی. تهران.

- Bal, Mieke (1999). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press London.
- Bell, Madison Smartt (1997). *Narrative Design: Working with Imagination, Craft and Form*. Norton. New York.
- Brown, Keith (2005). *Encyclopedia of Language and Linguistics*, volume 14, 2nd edition, Elsevier.
- Dibbel, Ansen (1988). *Plot*. Writer's Digest Books.
- Guerin, Wilfredl, et al (1990). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. Harper & Row. New York.
- Sheehan, Paul (2004). *Modernism, Narrative and Humanism*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Tiefenbrun, Susan W. (1976). *A structural stylistic analysis of La princesse de Cleves (De proprietatibus litterarum)*. Mouton.