

## A comparative study of the concept of love in Ghazali's "Sawaneh" and Wong Kar Wai's "In the Mood for Love"

AmirAli Saman <sup>1\*</sup>

<sup>1</sup> M.A. Student, Dramatic literature, Shiraz Art Institute of Higher Education, Shiraz, Iran

Corresponding Author, [amiralisaman913@gmail.com](mailto:amiralisaman913@gmail.com)

### ARTICLE INFO

**IRA, 2024**

VOL. 2, Issue 1, PP, 177-192

Receive Date: 22 August 2024

Revise Date: 02 September 2024

Accept Date: 12 September 2024

Publish Date: 12 September 2024

Original Article

### KEYWORDS:

Love; Cinema; Ahmad Ghazali; Wong Kar Wai; Sawaneh-alushaq

### ABSTRACT

**Introduction:** The concept of love has been challenging human logic and emotions since ancient times. Despite all studies and experiences, this concept still does not have a comprehensive definition in the world but it includes many humanistic issues and relationships. Scientists of various theoretical and practical sciences have been dealing with this topic for a long time, and in this research, the ideas of two of them have been reconciled. These two scientists are Wong Kar Wai, a renowned Hong Kong director known for his distinctive work style, and Abul Fatah Ahmad bin Muhammad bin Ahmad Ghazali, a great mystic from the late 5th and early 6th centuries. According to different requirements, the views on love are various, including religious beliefs, geographical conditions, intellectual development of the society, etc. It seems that these two thinkers, despite several centuries of time gap and thousands of Kilometers of spatial distance, have many points in common in this case, which can be due to the Eastern view (in the general sense) of love, but the reasons of these similarities are not the subject of the present discussion. This research aims to write dramatic texts (both plays and screenplays) that are deeper than the texts which are on the surface and so-called body, especially about love, which is the subject of Persian classical literature, for example, the prose of mystical messengers can be helpful in different ways. This research uses the library method and deductive reasoning with the movie script to demonstrate that elements within our classical literature, while not inherently dramatic, can serve as a solid basis for developing successful dramatic texts.

**Background:** The Book of Swaneh is the first Persian written treatise that only talks about love and has had a great impact on similar texts in the future. Examining this book is not possible only by interpreting the meaning of the words, and due to the existence of mystical beliefs, it needs a mystical explanation, which Riazi and Mujahed have done. In this regard, articles have been written about Sheikh Ahmad's book and beliefs, which have been used for a correct understanding of her words, such as Sarati and Shakeri.

**Objectives:** The movie "In the Mood for Love" is generally considered a successful movie in terms of reception by experts and critics, which achieves its purpose through the poetic use of the concept of love. This research is trying to express the beauty and potential of Eastern love (Whether Ghazali wrote it or Wong Kar Wai) and show its capabilities to create a magnificent dramatic work that can compete with Western versions. Meanwhile, their differences are also identified.

### Cite this article:

Saman, A. (2024). A comparative study of the concept of love in Ghazali's "Sawaneh" and Wong Kar Wai's "In the Mood for Love". *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 177-192. doi: 10.22124/ira.2024.28236.1027



**Method:** First, it should be determined whether these two texts are compatible at all, or in other words, whether they are congruent or not. For instance, it should be proved that Ghazali also talks about material love like Wai. Of course, Ghazali's intended love is more sublime, but according to himself, it also includes physical love for humans and has no limited direction. After proving compatibility, a comparative analysis has been done.

**Result:** The results indicate that issues such as separation, connection, relationship between the lover and the beloved, destiny, and mechanisms of love are very similar in two texts. These similarities show their differences compared to Western and Hollywood love, which is the result of the way different cultures look at the issue of love. One is pure, sublime, spiritual and gentle, and the other is physical, humanistic, material, and wild.

**Conclusion:** The author can create a work that has something to say in the world of cinema and theater by using the capabilities of Persian romantic-mystical texts. The witness of this is the Wai's movie, which is similar to Sawaneh in many ways.

### License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)



Copyright © Authors



## بررسی تطبیقی مفهوم عشق در «سوانح العشاق» احمد غزالی و فیلم «در حال و هوای عشق» وونگ کاروای

امیرعلی ثمن\*

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، ادبیات نمایشی، موسسه آموزش عالی هنر شیراز، شیراز، ایران

\* نویسنده مسئول: [amiralisaman913@gmail.com](mailto:amiralisaman913@gmail.com)

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱۷۷-۱۹۲ تاریخ دریافت: ۱۴۰۳ شهریور تاریخ بازنگری: ۱۲ شهریور ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۲ شهریور ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۲۲ شهریور ۱۴۰۳</p> <p>مقاله پژوهشی</p>	<p>مفهوم عشق از گذشته تا کنون عقل و احساس انسان را مورد چالش قرار داده است. مفهومی که با وجود تمامی بررسی‌ها و تجربه‌ها، هنوز تعریف جهان‌شمولی ندارد و با این وجود، بسیاری از مسائل و ارتباطات انسانی را دربرمی‌گیرد. دانشمندان علوم نظری و عملی مختلف از دیرباز به این مقوله پرداخته‌اند که در این مجال به تطابق اندیشه‌های دو تن از آنان پرداخته شده است: وونگ کاروای کارگردان مشهور هنگ‌کنگ که به واسطه سبک متفاوت کاری‌اش شناخته می‌شود و ابوالفتح احمد بن محمد بن احمد غزالی، عارف بزرگ اواخر سده پنجم و اوایل قرن ششم. بنا به مقتضیات مختلف، دیدگاه‌ها نسبت به عشق متفاوت است که از جمله آن‌ها می‌توان به عقاید مذهبی، شرایط جغرافیایی، رشد فکری جامعه و امثال آن اشاره کرد؛ اما به نظر می‌رسد این دو اندیشمند با وجود چندین قرن فاصله زمانی و هزاران کیلومتر فاصله مکانی، نقاط اشتراک زیادی در این مورد دارند که می‌تواند برخاسته از نگاه شرقی (به معنای عام) به عشق باشد که در مقابل عشق غربی قرار می‌گیرد. دلایل وجود این شباهت‌ها موضوع بحث حاضر نیست. این پژوهش قصد دارد وجوه تشابه مفهوم عشق در دو اثر مذکور و از طرفی تفاوت آن‌ها با مشابه غربی را نمایان کند. برای تألیف متون دراماتیک (اعم از نمایش‌نامه و فیلم‌نامه) عمیق‌تر نسبت به متونی که در سطح سیر می‌کنند و به اصطلاح بدنه خوانده می‌شوند، خاصه در مورد عشق، ادبیات کلاسیک فارسی، برای نمونه نثرهای مرسل عرفانی به شیوه‌های مختلف می‌توانند کمک‌کننده باشند. این پژوهش با استفاده از شیوه کتابخانه‌ای، بهره‌گیری از متن فیلم‌نامه و از طریق استدلال قیاسی نشان می‌دهد که عناصری در ادبیات کلاسیک فارسی وجود دارد که طبیعتاً به خودی خود دراماتیک نیستند اما می‌توانند شالوده مناسبی برای ساخت آثار دراماتیک باشند.</p>

ارجاع به این مقاله: ثمن، امیرعلی. (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی مفهوم عشق در «سوانح العشاق» احمد غزالی و فیلم «در حال و هوای عشق» وونگ کاروای. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۲(۱)، ۱۷۷-۱۹۲. doi: 10.22124/ira.2024.28236.1027

## مقدمه و بیان مسئله

ابوالفتح احمد بن محمد بن احمد غزالی، عارف بزرگ اواخر سده پنجم و اوایل قرن ششم هجری در طابران توس متولد شد و در سال ۵۲۰ هجری در شهر قزوین وفات یافت. در کودکی پدرش را از دست می‌دهد و سرپرستی او و برادرش محمد<sup>۱</sup> به ابوحماد محمدرادکانی دوست پدرش سپرده می‌شود. دوران جوانی‌اش را به تحصیل علوم مشغول می‌شود و در کنار آن به سیر و سلوک عرفانی نیز می‌پردازد. احمد غزالی عارفی بود که عشق، مسیر عرفان او را تعیین می‌کرد و تفکر در ذات حق تعالی اندیشه‌های او را می‌ساخت. در راستای عشقش به حق، به زیبایی نیز به دلیل اینکه مشتق شده از ذات او بود، عشق می‌ورزید و همه‌جا و همه‌زمان در پی این زیبایی‌ها بود. «او زیبا تفکر می‌کرد و زیبا می‌دید» (Sarati, 2009, 2). دید او به عالم از همین چارچوب باعث ایجاد تفکرات زیبایی‌ش شد. در واقع به دلیل اینکه هر چیز زیبایی را انعکاس زیبایی اصلی می‌دید، عاشقانه به زیبایی‌های جسمانی عشق می‌ورزید. حس زیبایی‌شناختی او اگرچه از فیلتر مذهب و عرفان رد شده اما زیبایی‌های دنیوی را نیز دربردارد و این نکته ظریفی در بررسی او و اندیشه‌های اوست. مکتب عرفانی‌اش به محوریت عشق ایجاد شده و هر چیز دیگری به جز عشق در مدار این دایره قرار می‌گیرد. این زاویه دید او به مسائل که مستلزم درک عمیق و رد شدن از لایه‌های سطحی تفکر است، برای بسیاری گران آمده و به همین دلیل مخالفان زیادی داشته و دارد.

وونگ کار وای<sup>۲</sup> زاده ۱۷ ژوئیه ۱۹۵۷، کارگردان، مؤلف و تهیه‌کننده هنگ‌کنگی است. آوازه جهانی او به خاطر سبک منحصر به فرد بصری و پراحساس اوست. به طور معمول فیلم‌های وونگ کار وای داستان عاشقانه قهرمان داستان است که به صورتی عجیب، ناتمام و پیچیده بیان می‌شود. نکته جالب توجه اینجاست که فیلم در *حال* و *هوای عشق* یک فیلم با تصاویری منظم، ریتمی کند و آرام در دکوپاژ است که این عناصر به هیچ‌وجه در دیگر فیلم‌های او دیده نمی‌شود و برعکس شلختگی دوربین و ریتم‌های تند است. کارگردانی که به ندرت فیلم‌نامه مکتوب می‌نویسد، اکثراً چینش پلان‌ها را از قبل برنامه‌ریزی نمی‌کرد و دوربین روی دست را بسیار استفاده می‌کرد، حالا اثری مانند آب زلال روان ساخته که تحسین همگان را به همراه داشته است. این مسئله نشان می‌دهد عناصر موجود در فیلم به دلیل پیوند ارگانیک با دیگر آثار و سبک کاری کارگردان خود به خود ایجاد نشده‌اند و تفکر خلاقه و عمد پشت آن بوده است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که اولاً ظرافت‌های زیبایی‌شناختی فیلم در مورد عشق چه چیزهایی بوده که باعث موفقیت آن شده است. ثانیاً این موارد تا چه حد در ادبیات فارسی خاصه کتاب *سوانح‌العشاق* وجود دارند. ثالثاً اگر این دو متن در دایره متون شرقی قرار داده شوند، نقطه تلاقی آن‌ها با هم‌تای غربی کجاست؟

در سینمای امروز جهان که سلطه سرمایه‌داران توسط هالیوود در آن به شدت حس می‌شود، درون‌مایه‌ها روز به روز به سمت لذت‌گرایی می‌روند و بسیاری از آثار تولید شده بیانگر عشق غربی هستند که بیشتر به ظواهر عشق می‌پردازد و از بواطن آن به اندازه کافی نمی‌گوید. اما عشق شرقی به معنای عام آن در لایه‌های پایین‌تری از عشق سیر می‌کند و بیشتر درگیر فلسفه و عرفان است. به نظر می‌رسد دراماتورژ می‌تواند با پرداختن به متون کلاسیک

عاشقانه فارسی که در آنها پنجره‌ای جدید نسبت به عشق‌های رایج امروزی به روی ما باز می‌کنند، آثار دراماتیک منحصر به فردی تألیف کند و افق‌های جدیدی از عشق را به جهانیان نشان دهد.

### روش تحقیق

در این مقاله به‌طور خاص به بررسی تطبیقی مفهوم عشق در دو اثر پرداخته شده است:

۱- *سوانح العشاق*<sup>۳</sup> با ارزش‌ترین و البته مهم‌ترین اثر غزالی بوده که در باب عشق، احوال عاشق و معشوق و سازوکارهای عشق سخن گفته است. «سوانح اولین اثر مستقلی است که به زبان فارسی درباره عشق نوشته شده است» (Pourjavadi in Ghazali, 1980, 5).

کتاب سوانح به درخواست یکی از دوستان شیخ احمد نوشته شده است؛ چنان‌که خود او در مقدمه می‌گوید: «دوستی عزیز که به نزدیک من به‌جای عزیزترین برادران است و مرا با او انس تمام بود، معروف به صابین‌الدین از من خواست که آنچه تو را فرا خاطر آید در حال در معنی عشق فصلی چند اثبات کنم تا به هر وقتی مرا با او انسی بود، و چون دست طلبم به دامن وصل نرسد بدان فصول تعلل کنم و به اثبات معانی آن ابیات تمسکی می‌سازم. اجابت کردم او را و چند فصلی اثبات کردم قضای حقّ او را» (Ghazali, 1980, 1).

۲ - فیلم *در حال وهوای عشق* یک فیلم درام و عاشقانه محصول سال ۲۰۰۰ به نویسندگی، تهیه‌کنندگی و کارگردانی وونگ کار وای است. این فیلم که محصول مشترک سینمای هنگ‌کنگ و فرانسه است، داستان یک مرد (تونی لیانگ) و یک زن (مگی چانگ) را به تصویر می‌کشد که همسران‌شان با هم رابطه نامشروع دارند.

در ابتدا لازم است به بررسی آرای شیخ احمد غزالی پرداخته شود تا زاویه دید او نسبت به موضوع عشق مشخص شود و چقدر می‌تواند به این پژوهش کمک کند. آیا اصلاً جنس عشقی که او از آن سخن می‌گوید با جنس عشق مورد نظر کارگردان فیلم سازگار است یا خیر. سپس نگارنده برخی از اتفاقاتی که در فیلم مربوط به عشق می‌افتد را استخراج کرده و مفاهیم عشق عرفانی سوانح را در کنار آن چیده است تا وجوه تطابق ظاهر شوند. منابع موجود به وسیله شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری و با استدلال قیاسی طبقه‌بندی شده‌اند.

## پیشینه تحقیق

کتاب *سوانح‌العشاق*، آغازگر موج متون عاشقانه. عارفانه زبان فارسی به حساب می‌آید که متن اصلی کتاب به تصحیح‌ها و زبان‌های مختلف نوشته شده و چندین نسخه خطی از آن در کتابخانه‌های مطرح دنیا موجود است. در این مقاله از نسخه‌های پورجوادی، مجاهد و نوربخش استفاده شده که تأکید اصلی بر تصحیح پورجوادی است. شارحین متعددی در قرون مختلف به شرح و تفصیل این اثر پرداخته‌اند. کتاب *شروح سوانح‌العشاق* به تحقیق احمد مجاهد، پنج شرح از شروح سوانح را در بر می‌گیرد که از مهم‌ترین آنها *کنوزالاسرار* که به نظم است را شامل می‌شود. در کنار آن از کتاب *آیات حسن و عشق* که در آن دکتر ریاضی به شرح سوانح پرداخته استفاده شده است. پژوهشگران ادبیات فارسی همیشه به این اثر توجه ویژه داشته و مقالات زیادی در مورد این اثر و نقطه‌نظرات نویسندگان آن نوشته‌اند که نگارنده در این متن از مقالات صراطی (Sarati, 2009)، ابوالقاسمی (Abol Qasemi, 2002)، شاکر (Shaker, 2018) و فقیه ملک مرزبان و جواهری (Faqih Malek Marzban & Javaheri, 2011) بیشترین استفاده را کرده است. برای درک بهتر معانی کتاب، نیاز است که به اصطلاحات عرفانی و صوفیه مسلط بود که در این حیطه گوهرین (Goharin, 1988)، سجادی (Sajadi, 2010) و سعیدی (Saidi, 2005) کتب بسیار ارزشمندی را تألیف نموده‌اند. در مورد فیلم موردنظر نیز نقدها و مقالات پرشماری نوشته شده است که بیشترین استفاده نگارنده از رساله تونی رینز<sup>۲</sup> بوده که نشر خوب آن را به قلم عطیه سالارمنش چاپ کرده است (Raines, 2020).

## مبانی نظری

### عشق از منظر غزالی

اولین نکته‌ای که در برخورد با مفهوم عشق از دیدگاه شیخ احمد قابل توجه است مسئله قابل توصیف نبودن عشق توسط زبان، علم و عقل است که در واقع در هیچ صورتی این مفهوم در این مدیوم‌ها و کارکردهای آنان به صورت دقیق و کامل تفسیر نخواهد شد. «اگرچه حدیث عشق در حروف و در کلمه ننگجد، زیرا که آن معانی ابکار<sup>۵</sup> است که دست حیطه حروف بر دامن خدر<sup>۱</sup> آن ابکار نرسد» (Ghazali, 1980, 2). شیخ مفاهیم و معانی عشق را به پکر بودن تشبیه نموده تا نشان دهد همچنان که بکارت به وسیله پرده بکارت محفوظ است، به چهره معنا و مفهوم و حقیقت و عشق هم پرده لفظ کشیده شده و تا کسی از قیل و قال گذر نکند و حال عشق به او دست ندهد درک عشق برایش میسر نمی‌شود (Riyazi, 2016, 10). در جای دیگری خاطرنشان می‌کند: «ولیکن چون گفتار شاعران است و در نظم و قافیه نگاه داشتن ماند. گفتار عاشقان دیگر است و گفتار شاعران دیگر. حد ایشان بیش از نظم و قافیه نیست» (Ghazali, 1980, 5). ثانیاً در رابطه با عقل باید گفت: «موضوع دانستن، چیزهای جهان خارج و رابطه عقلانی آدمیان با یکدیگر است» (Meskoob, 1996, 85). پس به نظر می‌رسد «میان محبت و عقل منازعت و مخالفت است. هرگز با یکدیگر نسازند. به هر منزل که محبت رخت اندازد، عقل خانه پردازد. هر کجا

عقل خانه گیرد، محبت کرانه گیرد» (Najm al-Din Razi, 1992, 59). ثالثاً در مورد رابطه علم و عشق چنین بیان کرده است: «این همه نمایش وقت بود در تابش علم که حدّ او ساحل است و او را به لجه<sup>۷</sup> کار او راه نیست، اما جلالت عشق از حد وصف و بیان و ادراک علم دور است... نهایت علم، ساحل عشق است، اگر بر ساحل بود از او حدیثی نصیب وی بود، و اگر قدم بیش نهد غرق شود، آنکه که یابد و که خبر دهد و غرقه شده را کجا علم بود؟» (Ghazali, 1980, 6). در واقع منظور این است که اگر عشق به دریا تشبیه شود، نهایت پی بردن علم به مسئله عشق در حد ساحل است و اگر سعی کند که بیشتر سردر بیاورد، خودش در عشق غرق می شود و آن زمان نه تنها نمی تواند از عشق خبر بیاورد بلکه ما نیز از خود او بی خبر خواهیم ماند. اما با همه اینها انسان برای انتقال پیام، ناگزیر از انتخاب يك حوزه ارتباطی است؛ به همین دلیل می گوید: «اگرچه ما را کار آن است که ابکار معانی را به ذکور حروف دهیم» (Ibid., 1). پس با وجود محدودیت های زبان، آن را برای انتقال مفهوم انتخاب می کند زیرا به گفته خودش در این حوزه دارای تخصص است («ما را کار آن است...») که این مسئله برای غزالی ادبیات و برای وونگ کار وای سینماست.

مسئله مهم بعدی درباره عشق مورد بحث شیخ احمد، ماهیت، گونه و نسب آن است در واقع اینکه چیست، از کجا آمده و به چه سمتی نشانه رفته است. در همین رابطه اولین جواب قاطع را خود در مقدمه کتاب می دهد: «چنانکه تعلق به هیچ جانب ندارد در حقایق عشق و احوال و اعراض 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» (Ghazali, 1980, 32). به اعتقاد احمد غزالی عشق انسان به انسان نیز مقتبس از عشق حقیقی و الهی است و می توان گفت ذاتاً همان عشق است. خواجه احمد از به کار بردن لفظ مجازی در مورد عشق نیز خودداری می کند؛ عشق از نظر او عشق است، خواه عاشق و معشوق خلق باشند یا حق. از نظر غزالی عشق یک حقیقت واحد و اختلاف عشق انسان با عشق حق و همچنین عشق انسان با انسان و عشق او با حق همه در شدت و ضعف است (Sarati, 2009, 2). «گاه نشان به زلف و گاه به خد<sup>۸</sup> بود و گاه به خال و گاه به قد و گاه به دیده و گاه به ابرو و گاه به غمزه و گاه به خنده معشوق و گاه به عتاب» (Ghazali, 1980, 31). به همین دلیل از لحاظ سمت و سوی عشق عاشق، خواننده غزالی نیز مانند بیننده وونگ کار وای می تواند عاشق مخلوق باشد بدون هیچ قید و شرطی که حتی اگر بخواهیم پا را فراتر بگذاریم، شیخ احمد به نظر از دسته جمال پرستان بوده بزرگان مکتب جمال، پیام عشق ورزی به هستی و همه زیبایی های عالم وجود را به بهترین شیوه معرفی نموده اند. پیام آنها گسترش عشق و زیبایی در تمامی عرصه های زندگی انسان و درمان تمامی دردهای بشری از طریق این دو کیمیای هستی است (Sarati, 2009, 10). پس زیبایی ظاهر برای او از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. یعنی هرآنچه که به زیبایی های ظاهری و یا عشق های مجازی تعلق دارد همگی در مرتبه ای از عشق و زیبایی و جمال حقیقی آن جمیل مطلق قرار دارند زیرا همه زیبایی های خلقت ذره های از زیبایی حضرت حق است (Ibid.). هرچند که این زیبایی را در طول زیبایی خالق متصور بوده و برای آن عرض قائل نبوده اما بهرحال برای او موضوعیت داشته که برای امکان بررسی تطبیقی به نظر کافی می رسد.

## یافته‌ها و بحث

### دیدارهای بدوی

اولین جرقه‌های عشق در فیلم در دیدارهای در مسیر خرید نودل صورت می‌گیرد. در لحظه ۱۴:۴۷:۰۰ از فیلم<sup>۹</sup> مشاهده می‌شود: «خانم چان ظرف نودل در دست دارد و عازم خرید نودل است. در نمای آهسته می‌بینیم منتظر است فروشنده سفارش او را آماده کند، سپس آن‌جا را ترک می‌کند. از پله‌های سنگی بالا می‌رود. وقتی در بالای پله‌ها از قاب خارج می‌شود دوربین روی چراغ برق خیابان و دیوار زیر آن ثابت می‌ماند... کمی بعد آقای چاو وارد قاب می‌شود و همچنان با حرکت آهسته از پله‌ها پایین می‌رود. کات: دوربین از دیواری سیاه می‌گذرد و به مدیوم شاتی از آقای چاو می‌رسد که در دکه غذاخوری مشغول غذا خوردن است... هاردکات به موقعیت دیگر در همان مکان. خانم چان مجدداً با ظرف نودل در دست و کیپائوی<sup>۱۰</sup> سبزرنگ به تن روی پله‌ها از کنار آقای چاو می‌گذرد و کوتاه با او احوال‌پرسی می‌کند» (Raines, 2020, 23). این اتفاق یک بار دیگر نیز در دقیقه ۲۶ در شب بارانی رخ می‌دهد که این دیدارهای تصادفی و جرقه‌های عاطفی که درون آنها به وجود آمده و منجر به اولین دیدار غیرتصادفی آنها در رستوران می‌شود. در واقع دیدار آنها در رستوران دیگر تصادفی نیست و این بار به خواست خودشان دیدار می‌کنند. اولاً قبل از تمام این اتفاقات در همان ابتدای داستان هم این دو خانواده به شکلی تصادفی با هم هم‌سایه شدند. «در جواب درخواست آقای چاو بسیار مؤدبانه توضیح می‌دهد که اتاقش همین الان به آن خانم اجاره داده شد و پیشنهاد می‌کند سراغ همسایه‌اش آقای کو برود» (Raines, 2020, 15). دو آپارتمان چسبیده به هم که هر کدام یک اتاق برای اجاره دارند، دو زن و شوهر جوان که بدون فرزند هستند، در یک روز همزمان برای اجاره مراجعه می‌کنند و از قضا در یک روز هم اسباب‌کشی می‌کنند. «بارهای آنها هر دو با هم می‌رسند و این باعث می‌شود ندانند وسایل هر کدام از آنها را کجا ببرند» (Ibid., 16). همه این‌ها حاکی از دخالت یک قدرت برتر است و آنها ناگزیراً یا تقدیراً به هم برخورد می‌کنند. ردپای تقدیر در آثار وونگ کار وای به وفور موجود است. همان قدرت برتری که آن‌ها را برای اولین بار در سر راه هم قرار داد، در آخر فیلم تصمیم بر جدایی آنها می‌گیرد؛ در صورتی که انگار از قیدوبند زناشویی سابق رها شده‌اند و فقط چند قدم با هم فاصله دارند، آقای چاو به دلیل اینکه صاحب‌خانه از یک فرزند در کنار زن نام می‌برد خیال می‌کند که او نیست و برای همیشه از هم جدا می‌شوند. در همین راستا غزالی می‌گوید: «تقدیر و قضا قلم چو تر می‌کردند / حسن تو و عشق من برابر کردند» (Ghazali, 1980, 6) که به صورت واضح و مشخص مانند کارگردان به دست داشتن تقدیر در برخورد عاشق و معشوق اشاره دارد. غزالی مانند سایر اشعری‌مسلکان صریحاً بر این نکته تأکید می‌ورزد که سراسر مسیر عشق، جبر محض است و رکن اساسی در این مسیر ترک اختیار و تسلیم شدن در برابر مقدرات عشق است (Abul Qasami, 2002, 8)؛ چنان‌چه می‌گوید: «عشق جبری است که در او هیچ کسب راه نیست به هیچ سبیل، لاجرم احکام او نیز همه جبر است، اختیار از او و از ولایت او معزول است، مرغ اختیار در ولایت او نپرد... عاشق را مهره بساط او می‌باید بود تا او چه نقش نهد. پس اگر خواهد و اگر نخواهد آن نقش بر او پیدا می‌شود» (Ghazali, 1980, 53). در واقع عاشق در حکم تخته‌نرد است که تاس جبر چه



آید و چه کند و چه شمارهایی نشان دهد پس خواهی نخواهی آنچه حکمت او تقاضا کند عمل می‌کند و همه گرفتاری‌های عاشق از این است که خیال می‌کند اختیاری دارد پس در اول فیلم تاس جبار عشق، همسایه شدن عاشق و معشوق را نشان می‌دهد و در ادامه و پس از چند دیدار در مسیر، در ظاهر امر دیگر مختارند و خودشان اختیاراتاً تصمیم به ملاقات در رستوران می‌گیرند اما در باطن، این، حکمِ مهری است که تقدیر در دل‌شان انداخته و گرنه اگر در ابتدا به هم برخورد نمی‌کردند حتی از وجود هم خبر نداشتند. به تعبیری دیگر چون قدرتی ورای حدود آنها آتشی درون‌شان شعله‌ور کرده، راهی به جز تصمیم به دیدار (یعنی ریختن آب به روی آتش درون‌شان) برای‌شان باقی نگذاشته که این اختیار درواقع چیزی به جز جبر محض نیست. خود چاو هم در سکانس آخرین دیدارشان در جواب خانم چان که می‌گوید: «فکر نمی‌کردم عاشقم شوی»، اذعان می‌دارد که: «منم فکرش را نمی‌کردم... فکر می‌کردم همه چیز تحت کنترل است ولی الان متنفرم از اینکه شوهرت به خانه می‌آید». به تعبیر شیخ احمد او دچار اختیارپنداری بوده ولی درنهایت به حرف او پی برده که گفته بود: «بلای عاشق در پندار اختیار است چون این معنی تمام بدانست و آن پندار نبود، کار بر او آسان‌تر شود زیرا که نکوشد تا کاری به اختیار کند در چیزی که در او هیچ اختیار نیست» (Ghazali, 1980, 53).

ثانیاً در این دیدارهای کوتاه و در طول مسیر، اولین مسئله‌ای که توجه عاشق را جلب می‌کند و باعث جذب او می‌شود، خصوصیات ظاهری است. ابتدا از طریق ظاهر جذب می‌شود اما در ادامه به خصوصیات اخلاقی، علاقه‌مندی‌ها و درونیات خانم چان پی می‌برد. این اتفاق مشخصاً از طریق چشم و معاینه اتفاق می‌افتد. غزالی هم با این روند توافق دارد چنان که می‌گوید: «بدایتش دیده بود و دیدن، عین اشارت به دوست در ابتدای حروف عشق» (Ghazali, 1980, 39). درواقع شیخ به زیبایی بیان می‌کند که کلمه عشق با عین شروع می‌شود و عین به معنی چشم است پس عشق با چشم و یا با دیدن آغاز می‌شود. در جایی دیگر هم این گونه این مسئله را ادا می‌کند: «بدایت عشق آن است که تخم جمال از دست مشاهده در زمین خلوت دل افکند تربیت او از تابش نظر بود... اصل همه عاشقی ز دیدار افتد / چون دیده بدید آنکھی کار افتد» (Ghazali, 1980, 21). به سادگی مشخص است که در ابتدای عشق این‌گونه است که بذر زیبایی معشوق از طریق مشاهده در دل عاشق کاشته می‌شود.

### ایفای نقش

پس از دیدارهای بدوی، سکانس رستوران در دقیقه ۳۳:۳۳: مشاهده می‌شود که از این سکانس، مقوله ایفای نقش به جای همسران یکدیگر شروع می‌شود. «رستوران غربی... چاو و خانم چان می‌خواهند با هم غذا بخورند... مکالمات آنها نشان می‌دهد که دارند نقش همسران‌شان را بازی می‌کنند... خانم چان: همسرتون غذاهای تند دوست داره؟ کات... خانم چان حالا کیپائوی راه‌راهی به تن دارد که نشان می‌دهد زمان دیگری است. این نقش بازی‌کردن‌ها پیچیده‌تر شده است. خانم چان: عین شوهرم رفتار می‌کنید، واقعاً خوش صحبت» (Raines, 2020, 28). این بازی دو سکانس دیگر نیز به‌طور ویژه به آن پرداخته خواهد شد. این دو که می‌خواهند به نحوی دیدارهای

در غیاب همسران‌شان را توجیه و تطهیر کنند، برای خودشان یک نوع بازی می‌سازند که ملاقات‌های‌شان جلوه خیانت به خود نگردد چراکه همان‌طور که خودشان می‌گویند علاقه‌ای ندارند شبیه همسران خیانت‌کارشان شوند. نمود این مسئله در *سوانح غزالی* بدین‌گونه است: «و نیز بسیار بود که عشق روی بیوشد از ورق نمایش عشقی و دردی نمودن گیرد، که او بوقلمون<sup>۱۱</sup> است، هر زمانی رنگی دیگر بر آورد. و گاه گوید رفته و نرفته باشد» (Ghazali, 1980, 11). عشق گاه با تجلیات مختلف و به‌رنگ‌های گوناگون ظاهر گردد. زیرا او چون بوقلمون به هر رنگی جلوه کند و به هر رنگی که خود را نشان دهد باز همان است که بود، یعنی مطلق عشق است ولی در جلوه و نمود متفاوت. و گاه عشق چنان می‌نماید که درواقع از دل و جان عاشق رفته ولی در حقیقت نرفته است بلکه شکل خود را تغییر داده است (Riyazi, 2016, 91). درواقع عشق بین چاو و چان با بوقلمون صفتی، خود را به بازی نقش‌ها بدل کرده تا آنها در ظاهر تصور کنند که عشقی در میان نیست و عذاب‌وجدان را از خود دور کنند اما به تعبیر شیخ: «گوید رفته و نرفته باشد».

### گریز معشوق

بعد از ملاقات رستوران حالا دیگر چاو و خانم چان متوجه خیانت همسران‌شان شده‌اند و شاید از دید برخی دستگاه‌های فکری همه‌چیز برای انتقام و خیانت متقابل حاضر است. این نقطه یکی از نقاط تلاقی غرب و شرق است. در متون و فیلم‌های غربی حتی زمانی که افراد دارای زندگی خوب و همسر مناسب و خوش‌رفتاری هستند نیز عشق برای‌شان توجیه موجه خیانت و شکستن پیمان زناشویی است. در این حالت هم مؤلف و هم مخاطب آن‌ها را حمایت می‌کنند. درحالی‌که در خاستگاه ایزد مهر (شرق) که یکی از مهم‌ترین خویش‌کاری‌های او محافظت از عهد و پیمان است، خانم چان به‌عنوان نماینده مشرق‌زمین در تاکسی دست خود را کنار می‌کشد، به چاو می‌گوید که اجاره جای جدید، پول هدر دادن است و او تنهایی می‌تواند داستان بنویسد، حرف‌های مردم را بهانه می‌کند تا چاو را کمتر ببیند، با وجود اینکه برای چاو شیره‌کنجد پخته، نیت خود را کتمان می‌کند، شب در هتل نمی‌ماند و مواردی از این دست که همه نشان از عدم تمایل خانم چان به برقراری ارتباط بیشتر با چاو به‌دلیل پیمان زناشویی بوده و مَهر تأیید این موضوع این دیالوگ است که دو بار در طول فیلم تکرار می‌شود: «ما مثل آنها نمی‌شویم». غزالی در این رابطه آورده است که: «گریز معشوق از عاشق برای آن است که وصال نه اندک‌کاری است. چنانکه عاشق را تن درمی‌باید داد تا او نبود، معشوق را هم تن در می‌باید داد تا عاشق او بود» (Ghazali, 1980, 25). یعنی «چنانکه عاشقی معزول می‌باید شد تا به‌ذات معشوق قائم شود، معشوق را هم از معشوقی معزول می‌باید شد تا معشوق از معشوقی عاشق باز رهد» (Mujahid, 2009, 91). به‌زبان ساده‌تر همان‌گونه که عاشق باید وجود خود را بدهد و فانی شود تا همچون معشوق شود، معشوق هم باید وجود خود را به عاشق بدهد تا عاشق بقا یابد و به‌عقیده غزالی این اصلاً کار ساده‌ای نیست («نه اندک‌کاری است...»). درواقع خانم چان باید از بسیاری چیزها بگذرد تا معشوق چاو شود مثلاً خوش‌نامی، پیمان زناشویی، آرامش زندگی و بسیاری پستی و بلندی‌های دیگری که در مسیر

عشق وجود خواهند داشت (بلاى عشق) و او از آن‌ها آگاه است؛ به همين دليل سعى مى‌کند تا جایی که مى‌تواند به آن وادى سخت ورود نکند.

### دیدار نهایی

در این دیدار که آخرین دیدار چاو و خانم چان است، چاو برای اولین بار به صورت مستقیم اقرار به عشق می‌کند و تصمیم خود مبنی بر ترك هنگ‌کنگ را به خانم چان ابلاغ می‌کند. «کات به خانم چان که بغض کرده است... چاو دست او را رها می‌کند و می‌رود. خانم چان بازوی خودش را می‌گیرد. دوربين بالا می‌رود تا رفتن چاو را نشان دهد. کات: مکالمه آن‌ها ادامه پیدا می‌کند. مرز بین بازی کردن و واقعیت دیگر وجود ندارد. او می‌گوید: جدی نگیر این فقط تمرینه گریه نکن واقعی که نیست» (Raines, 2020, 39). در مورد این سکانس به سه مسئله از دیدگاه غزالی پرداخته خواهد شد: ۱- ریای عاشق ۲- جابه‌جایی عاشق و معشوق ۳- بلاى عشق.

اولاً درباره ریا آمده است: «عاشق را ریائی هست با خلق و با خود و با معشوق. ریای او با خلق و با خود بدان روی است که به دروغی که بگوید شاد شود، اگرچه داند که دروغ می‌گوید. و سبب آن است که ذهن چون آن حدیث وصال قبول کند، در وی حضور معشوق درست شود در خیال. و در ذهن او از وصال نصیب بیند» (Ghazali, 1980, 28). یعنی عاشق درگیر سه نوع ریا می‌شود که ریای با خودش و ریای با خلق. «آن جهت است که به دروغی که می‌گوید از «اینکه سز جمال معشوق را نمی‌بیند» خوش و خرم است و شاد می‌شود، اگرچه می‌داند که دارد دروغ می‌گوید. علت آن این است که وقتی ذهن سخن وصال را پذیرفت حضور معشوق را در خیال احساس می‌کند و ذهن از وصال در عالم خیال بهره می‌گیرد. و هرگاه وقت «به معنی عرفانی» حاصل شود به مشاهده معشوقی که در خیال تصویر کرده مشغول می‌شود و غذای جان و بهره آسمانی خویش را می‌گیرد» (Riyazi, 2016, 186). در این صورت چاو به خودش دروغ می‌گوید که می‌تواند به راحتی از خانم چان جدا شده و به سنگاپور برود؛ زیرا در ناخودآگاه می‌داند که با خیال پردازی می‌تواند حضور خانم چان را در هر کجای دنیا در کنار خود حس کند. از همين رو تصمیم خود را با آرامش مبنی بر ترك ظاهری خانم چان گرفته است؛ به طوری که حتی شاید به سختی بتوان آثار ناراحتی را در چهره او یافت با وجود اینکه زمان جدا شدن از معشوق فرارسیده است. فرض دوم این است که شاید فکر می‌کند آتش عشق در او کم فروغ است و به راحتی می‌تواند از کنارش بگذرد اما در ادامه فیلم خلاف این مسئله ثابت می‌شود و می‌بینیم که چاو پس از فراق تازه به خوبی متوجه می‌شود که چه وضعیتی دارد. به گفته غزالی: «آنگاه ممکن بود که متبزم شود و راه انکار دیگر باره رفتن گیرد. این اوقات به اشخاص و احوال بگردد: گاه عشق در زیادت بود و عاشق بر او منکر...» (Ghazali, 1980, 11). یعنی عاشق به سبب سختی‌هایی که در مسیر عشق چشیده یا به دلیل اینکه خود را شایسته (من نه شایان آن درگاهم) (Mujahid, 2009, 269) و هم‌تراز (ما للتراب و رب الارباب) (Saadi, 1956, 63): چه نسبت خاك را به عالم پاك؟ معشوق نمی‌داند، «ممکن است آزرده شود و به ستوه آید و روی برگرداند و بگریزد و راه انکار برگزیند و این حالات بر حسب اشخاص و اوقات پیش می‌آید، گاه

عشق در تجلی و ظهور کامل است ولی عاشق منکر آن است و فکر می‌کند عشق از جانش رخت بر بسته و رفته در حالی که نرفته» (Riyazi, 2016, 92). اما ریای با معشوق؛ پس از آن همه گفت‌و شنود و فرصت برای ابراز عشق، چاو برای اولین بار در لحظه جدایی به صورت مستقیم ابراز عشق می‌کند و تا قبل از آن فقط رفتارهایش به صورت غیرمستقیم بیانگر عشق او به خانم چان بود. از نظر شیخ احمد این می‌تواند به دلیل ریای با معشوق باشد که اینگونه می‌گوید: «و ریای با معشوق آن بود که نور عشق در درونش تابد و ظاهر پنهان دارد، تا به حدی که بود که مدتی از معشوق عشق را پنهان دارد و پنهان از او عشق می‌ورزد» (Ghazali, 1980, 28).

ثانیاً در این دیدار مشاهده می‌شود خانم چان که در جایگاه معشوق بوده حالا شاید از چاو که در هیئت عاشق بوده غمگین‌تر است که اینگونه اگر کسی تنها همین سکانس از فیلم را ببیند خیال می‌کند که خانم چان در ابتدا عاشق بوده است. اما در اینجا دیگر عاشق و معشوق در ذات عشق حل شده‌اند و دیگر عاشق و معشوقی وجود ندارد و فقط عشق باقی است. ثبوت این گفته در گفتار شیخ احمد این‌گونه است: «اما ندانم تا عاشق کدام است و معشوق کدام. و این سزای بزرگ است. زیرا که ممکن بود که اول کشش او بود آنگاه انجامیدن این. و اینجا حقایق به عکس گردد و ما تشاؤن الا ان یشاءالله. بحبهم پیش از یحبتونه بود، بلا بد بایزیدگفت، رضی الله عنه: «به چندین گاه پنداشتم که من او را می‌خواهم. خود اول او مرا خواسته بود» (Ghazali, 1980, 21). یعنی «از این رو من نمی‌دانم که عاشق کدام یک از مائیم و معشوق کدام مان؟ این مسأله از اسرار بسیار مهم و بزرگ است... و از این روی خدای تعالی فرموده «و ما تشاؤن الا ان یشاءالله» (Holy Quran). یعنی: «آنان جز آنکه خدا بخواهد نمی‌خواهند. از همین رو یحبتونه پیش از یحبتونه آمده زیرا نخست خدا آنان را دوست است و سپس آنان سوز عشق حق یافتند» (Riyazi, 2016, 155). حکایت بایزید هم مهر تأیید بر این صحبت است. در واقع اول کشش خانم چان بوده که به انجامیدن چاو ختم شده در نتیجه کشش خانم چان را که در پس پرده ماجرا وجود داشته حالا در این سکانس به وضوح نمایان است.

ثالثاً مسئله بلای عشق است که سابقاً گفته شد یکی از دلایل گریز معشوق (خانم چان) بوده است. زیرا «عشق بحقیقت بلاست و انس و راحت در او غریب و عاریت است» (Ghazali, 1980, 17). بلا به معنی آزمایش، سختی و گرفتاری و رنج، مصیبت و آفت، بدبختی، ظلم و ستم، بسیار زرنگ، حیل‌گر و بدبختی‌ای که بدون انتظار و بی‌سبب بر سر کسی وارد آید و آنکه موجب مزاحمت است» (Moein, 2002, 278). پس در این سکانس بلای عشق به سر چاو و چان آمده و نمود بیرونی آن گریه خانم چان است.

## چهره همسران

موضوعی که در این فیلم بسیار قابل توجه بوده عدم نشان دادن چهره همسران خیانت‌کار تا پایان فیلم است که برخاسته از سبک خاص کارگردانی وونگ کاروای است. دلیل این کار او این است که می‌خواهد بر خیانت به عنوان یک مفهوم رازآلود و مبهم تأکید کند. خیانت یک عمل پنهانی است که اغلب در خفا انجام می‌شود. عدم نشان دادن همسران می‌تواند به این امر اشاره کند که حقیقت خیانت همیشه آشکار نیست. در واقع همسران خیانت‌کار با زوج‌های‌شان صادق نیستند و دروغ می‌گویند. می‌توان از تعبیر «نور و سایه» برای این حالت دو زوج استفاده کرده و نشان‌دهنده دیالکتیک دو نیروی مقابل هم است که با تاریکی و روشنایی، نیک و بد، نشان دادن و نشان ندادن هم‌سنگ‌اند. همسران خیانت‌کار که در کل فیلم نمایش داده نمی‌شوند در حالی که خانم چان و چاو که در کل فیلم جلوی چشم ما هستند. انگار این‌ها شفاف و آن‌ها کدر هستند و به دلیل صادق نبودن‌شان نور نمی‌تواند از ذات آن‌ها منعکس شود تا ما آن‌ها را ببینیم. غزالی می‌گوید: «دیده حسن از جمال خود بر دوخته است، که کمال حسن خود را نتواند یافت الا در آینه عشق عاشق. لاجرم ازین روی جمال را عاشقی در باید تا معشوق از خود در آینه عشق تواند خورد». یعنی معشوق برای دیدن زیبایی خود به آینه‌ای نیاز دارد. آن آینه وجود عاشق است. در واقع تا عشق عاشقی در میان نباشد، معشوق به حسن خود پی نخواهد برد و از آن ناآگاه است. این‌طور برمی‌آید که همسران چاو و چان به دلیل دروغ گفتن‌شان و در نتیجه کدر بودن‌شان نمی‌توانند آینه‌ای مناسب برای همسران‌شان باشند تا آنها با نگاه کردن به آن به زیبایی خود پی ببرند پس همسران درست‌کار داستان به دنبال ذات شفاف و صادق یا به تعبیری آینه‌گون می‌گردند که به واسطه عشق طرف مقابل، از صفات زیبای خودشان بهره‌برند چون این امکان از طرف همسر خودشان میسر نیست.

از طرفی شیخ احمد اذعان دارد: «بدان که هر چیزی را کاری است از اعضای آدمی. تا آن نبود او بیکار بود. دیده را کار دیدن است. تا دیدن نبود او بیکار بود. و گوش را کار شنیدن است. تا شنیدن نبود او بیکار بود. و همچنین هر عضوی از اعضای آدمی را کاری است. کار دل عاشقی است. تا عشق نبود او را کار نبود. چون عاشقی آمد، او را نیز کار خود را فرا دید آمد. پس یقین آمد که دل را برای عشق و عاشقی آفریده‌اند و هیچ چیز دیگر نداند» (Ghazali, 1980, 39). پس از نظر شیخ احمد دل را فقط برای عاشقی آفریده‌اند در نتیجه نشان دادن شخصی که هیچ بویی از عشق و عاشقی نبرده و ذات کدری دارد آن هم در فیلمی با مضامین عاشقانه که کل پایه و اساس آن بر دل و عشق استوار است، چه لزومی دارد؟ شاید همان نبودنش بهتر باشد که این دقیقاً تصمیم وونگ کاروای است.

## سکانس آخر

در جایی از فیلم چاو که حالا در سنگاپور است و در فراق خانم چان به سر می‌برد برای دوستش «داستان مردی را تعریف می‌کند که رازی با خود داشته: قدیم‌ها وقتی کسی راز داشت می‌رفت توی دل درخت یه سوراخ درست می‌کرد.

راز رو توی اون سوراخ زمزمه می‌کرد و بعد درش رو با گل می‌بست... این راز رو واسه همیشه همون جا می‌ذاشت» (Raines, 2020, 48). راز چاو عشق به خانم چان است و در سکانس پایانی فیلم طبق همین داستان راز خود را درون یک سوراخ سنگی می‌گوید تا برای همیشه آن را مخفی نگه دارد. غزالی می‌گوید: «چون عشق به کمال رسد روی در غیب نهد و ظاهر علم را وداع کند. او پندارد که رفت و وداع کرد، و او خود در درون خانه متمکن نشسته بود. و این از عجایب احوال است. وداع در رفتن بود نه وداع بر رفتن» (Ghazali, 1980, 10). که به گفتاری دیگر (وقتی عشق به کمال برسد توجه به غیب نموده و ظاهر علم را بدرود می‌گوید، یعنی علم به عشق از بین می‌رود عاشق فکر می‌کند که عشق از میان رفت درحالی‌که عشق در درون خانه جان جای گرفته و از برون به درون رفته... آن از این‌روست که وداع عشق قطع اتصال از خارج و داخل شدن و به درون رفتن و در قعر باطن جای یافتن است» (Riyazi, 2016, 88). می‌توان گفت که عشق چاو با مدفون شدن در سنگ به‌طور کامل ظواهر را وداع گفت و هیچ‌کس دیگر قرار نیست از آن خبری بشنود اما این وداع در اصل فقط وداع با همان ظواهر بیرونی بوده و از بیرون چاو به درونش مهاجرت کرده است. این تازه شروع عشق به کمال رسیده است. دانه‌ای که چاو در درونش می‌کارد و قرار است سال‌های سال بدون اینکه کسی از آن خبر داشته باشد در دلش ریشه بدواند همانند همان گیاهی که در فیلم از دل سنگ جوانه زد.

جالب اینجاست که پایان فیلم وونگ کار وای مطابق با به کمال رسیدن عشق در سوانح غزالی است («چون عشق به کمال رسد») و این جملاتی که از *سوانح* انتخاب شده است درباره بدایت عشق نیست بلکه درباره کمال آن است که به طرز جالبی با پایان فیلم هماهنگ است. نکته دیگری که درباره پایان بندی فیلم قابل ملاحظه است مسئله فراق بوده زیرا چاو قرار است تا آخر عمرش با این فراق دست‌وپنجه نرم کند. فیلم‌ساز فیلم را با وصال به پایان نمی‌رساند (برخلاف بسیاری از عاشقانه‌های سینمای بدنه) بلکه فراق است که در آخر رقم می‌خورد. انگار سرنوشت چاو به ناچار با فراق گره خورده و قرار نیست حتی آخر فیلم مطابق بسیاری از فیلم‌هایی که پایان آن‌ها با وصال است، به وصال برسد. همان‌طور که شیخ احمد می‌گوید: «فراق است که مرتبه عاشق است و حق اوست. لاجرم وجود عشق ساز فراق است» (Ghazali, 1980, 32). به بیان دیگر عاشق از جهت صفت خودی خویش در مرتبه فراق قرار دارد و سزاوار فراق است. پس به ناچار وجود عاشق به سوی فراق در حرکت است.

### نتیجه‌گیری

در اول بحث تأیید شد که عشق مورد نظر احمد غزالی به دلایلی که اشاره شد هم‌سنگ با عشق در فیلم است؛ پس قابلیت بررسی تطبیقی وجود دارد. از جمله این دلایل می‌توان به این مسئله اشاره کرد که از نظر شیخ احمد هرگونه عشقی چه مجازی چه حقیقی و در هر سطحی راجع به عشق الهی است و به دلیل جمال پرستی‌اش زیبایی مخلوق را نیز مربوط به زیبایی خالق می‌داند. غزالی به دلیل نگاه ظریفی که به دنیا و به‌طور خاص مسئله عشق دارد باعث می‌شود متون او برای مؤلف روایت‌ها و داستان‌های عاشقانه ارزش بررسی داشته باشد.

در بررسی تطبیقی به چند موضوع خاص در مورد فیلم که به نظر نگارنده شاکله عشقی آن را تشکیل می‌دهند پرداخته شده است: دیدارهای بدوی، ایفای نقش، گریز معشوق، دیدار نهایی و سکانس آخر که در بررسی آنها به کمک شروح کتاب *سوانح العشاق* مشخص شد که تا حدود زیادی بین سازوکارهای عشق این دو اثر تجانس وجود دارد. با وجود نگاه‌های مختلفی که هر شخص به مسئله عشق دارد، این دو مؤلف مشترکات زیادی در زاویه دید به این مسئله مهم در ارتباطات بشر با هم دارند. علی‌رغم اختلافات تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، مذهبی و جغرافیایی بین این دو اثر و خالق‌های‌شان، این شباهت قابل توجه است. این دو اثر به صورت کلی در دسته مشرق‌زمین قرار می‌گیرند که مشاهده شد در فلسفه عشق آنها تفاوت‌هایی با عشق غربی وجود دارد. مثلاً به‌وفور مشاهده می‌شود که در هالیوود، پیوند و تعهد زناشویی باعث جلوگیری از آتش عشق عشاق جوان نمی‌شود و مؤلف و مخاطب نیز آنها را حمایت می‌کنند. اما دو اثر بررسی شده نشان دادند که عشق فقط وصال نیست و لایه‌های پیچیده بیشتری دارد. موفقیت این فیلم در جهان گویای این است که روایت این‌گونه عشق‌ها نیز مخاطب خاص خودش را دارد و می‌توان از آن بهره برد.

#### پی‌نوشت‌ها:

۱. امام محمد غزالی، از بزرگ‌ترین فلاسفه و عرفای اسلامی (۴۵۰ - ۵۰۵ ق.هـ)
2. Wong Kar-Wai
۳. در این مقاله از متن *سوانح العشاق* به تصحیح نصرالله پورجوادی استفاده خواهد شد.
4. Tony Raynes (1948)
۵. جمع باکره، دختران دوشیزه.
۶. با کسر رای و مهمله: پرده برای دختران در گوشه خانه (فرهنگ آندراج)
۷. میانه دریا
۸. روی، مرآت تجلیات
۹. همه دقایق مطرح شده براساس نسخه بلوری است.
۱۰. لباس سنتی چینی
۱۱. آفتاب پرست؛ چیزی که مدام رنگ عوض می‌کند.

#### References:

Holy Quran.

Abul Qasami, S. M. (2002). Satiety in Ahmad Ghazali's thoughts and ideas. *Journal of humanities*, (33), 233-252. (In Persian)

Faqih Malek Marzban, N. & Javaheri, S. (2011). The Circular Structure of *Savāneh al-Oshāq* by Ahmad Qazzāli. *Mystical Literature (Al-Zahra Humanities)*, 3(5), 57-81. (In Persian)

- Ghazali, A. (1980). *Sawanah al-Oshaq*. (N. Pourjavadi, Edited.). Tehran: Farhang Iran. (In Persian)
- Goharin, S. (1988). *Description of Sufism Terms*. Tehran: Zavar. (In Persian)
- Meskoob, Sh. (1996). *Dar Kooye Doust*. Tehran: Kharazmi. (In Persian)
- Moein, M. (2002). *Moein Dictionary*. Tehran: Edna. (In Persian)
- Mujahid, A. (2009). *The besawginning of lovers' accidents*. Tehran: Tehran University Press. (In Persian)
- Najm al-Din Razi. (1992). *Mursada al-Abad*. (M.A. Riahi, Edited.). Tehran: Scientific and Cultural Publications. (In Persian)
- Raines, T. (2020). *One film, one world: in the mood of love*. (A. Salarmanesh, Trans.). Tehran: Khoob. (In Persian)
- Riyazi, H. (2016). *Verses of Hasan and Love*. Tehran: Haqiqat Publishing House. (In Persian)
- Saadi, A. (1956). *Koliat Saadi*. (M.A. Foroughi, Edited.). Tehran: Amir Kabir. (In Persian)
- Saidi, G. (2005). *Dictionary of Ibn Arabi's Mystical Terms*. Tehran: Shafiei. (In Persian)
- Sajadi. S. J. (2010). *Culture of Mystical Terms and Interpretations*. Tehran: Tahoori. (In Persian)