University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

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

AmirAli Saman [1*]

[1.] M.A. Student, Dramatic literature, Shiraz Art Institute of Higher Education, Shiraz, Iran

Corresponding Author, 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

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

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

امیرعلی ثمن [*1]

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

* نویسنده مسئول: amiralisaman913@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱۷۷-۱۹۲
تاریخ دریافت: ۰۱ شهریور ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۲ شهریور ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۲ شهریور ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۲۲ شهریور ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: عشق، سینما، احمد غزالی، وونگ کار وای، سوانح‌العشاق

چکیده

مفهوم عشق از گذشته تا کنون عقل و احساس انسان را مورد چالش قرارداده 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 کار وای کارگردان مشهور هنگ‌کنگی که به‌واسطه سبک متفاوت کاری‌اش شناخته می‌شود و ابوالفتح احمد بن محمد بن احمد غزّالی، عارف بزرگ اواخر سده پنجم و اوایل قرن ششم. بنا به مقتضیات مختلف، دیدگاه‌ها نسبت به عشق متفاوت است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به عقاید مذهبی، شرایط جغرافیایی، رشد فکری جامعه و امثال آن اشاره کرد؛ اما به‌نظر 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 (به‌معنای 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 به‌اصطلاح 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 به‌خودی خود دراماتیک نیستند اما می‌توانند شالوده مناسبی برای ساخت آثار دراماتیک باشند.

ارجاع به این مقاله: ثمن، امیرعلی. (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی مفهوم عشق در «سوانح العشاق» احمد غزالی و فیلم «در حال و هوای عشق» وونگ کار وای. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۷۷- ۱۹۲. doi: 10.22124/ira.2024.28236.1027

مقدمه و بیان مسئله

ابوالفتح احمد بن‌محمد بن‌احمد غزّالی، عارف بزرگ اواخر سـده پنجم و اوایل قرن ششـم هجری در طابران توس متولد شـد و در سـال ۵۲۰ هجری در شـهر قزوین وفات یافت. در کودکی پدرش را از دست می‌دهد و سرپرستی او و برادرش محمد[1] به ابوحامد محمدرادکانی دوست پدرش سپرده می‌شود. دوران جوانی‌اش را به تحصیل علوم مشغول می‌شود و در کنار آن به سـیر و سـلوك عرفانی نیز می‌پردازد. احمد غزّالی عارفی بود که عشق، مسیر عرفان او را تعیین می‌کرد و تفکر در ذات حق‌تعالی اندیشه‌های او را می‌ساخت. در راستای عشقش به حق، به زیبایی نیز به‌دلیل اینکه مشتق‌شده 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 زیبایش شد. درواقع به‌دلیل 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 به‌جز عشق در مدار این دایره قرار می‌گیرد. این زاویه دید او به مسائل که مستلزم درک عمیق و ردشدن از لایه‌های سطحی تفکر است، برای بسیاری گران آمده و به‌همین دلیل مخالفان زیادی داشته و دارد.

وونگ کار وای[2] زاده ۱۷ ژوییه ۱۹۵۷، کارگردان، مؤلف و تهیه‌کننده هنگ‌کنگی اسـت. آوازه جهانی او به‌خاطر سـبک منحصـربه‌فرد بصـری و پراحسـاس اوست. به‌طور معمول فیلم‌های وونگ کار وای داسـتان عاشـقانه قهرمان داسـتان اسـت که به‌صورتی عجیب، ناتمام و پیچیده بیان می‌شود. نکته جالب‌توجه اینجاست که فیلم *در حال و هوای عشق* یک فیلم با تصاویری منظم، ریتمی کند و آرام در دکوپاژ است که این عناصر به‌هیچ‌وجه در دیگر فیلم‌های او دیده نمی‌شود و برعکسِ شلختگی دوربین و ریتم‌های تند است. کارگردانی که به‌ندرت فیلم‌نامه مکتوب می‌نوشت، اکثراً چینش پلان‌ها را از قبل برنامه‌ریزی نمی‌کرد و دوربین روی دست را بسیار استفاده می‌کرد، حالا اثری مانند آب زلالْ روان ساخته که تحسین همگان را به‌همراه داشته است. این مسئله نشان می‌دهد عناصر موجود در فیلم به‌دلیل پیوند ارگانیک با دیگر آثار و سبک کاری کارگردان خودبه‌خود 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. ثالثا 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 به‌شدت حس می‌شـود، درون‌مایه‌ها روزبه‌روز به‌سـمت لذت‌گرایی می‌روند و بسـیاری از آثار تولیدشده بیانگر عشق غربی هستند که بیشتر به ظواهر عشق می‌پردازد و از بواطن آن به‌اندازه کافی نمی‌گوید. اما عشق شرقی به‌معنای عام آن در لایه‌های پایین‌تری از عشق سیر می‌کند و بیشتر درگیر فلسـفه و عرفان اسـت. به‌نظر می‌رسـد 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 منحصربه‌فردی 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*[۳] 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 صاین‌الدین از من خواست که آنچه تو را فرا خاطر آید در حال در معنی عشق فصلی چند اثبات کنم تا به‌هر 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 حال‌وهوای عشق* یک فیلم درام و عاشقانه محصول سال ۲۰۰۰ به نویسندگی، تهیه‌کنندگی و کارگردانی وونگ کار وای است. این فیلم که محصول مشترك سینمای هنگ‌کنگ و فرانسه است، داستان یک مرد (تونی لیانگ) و یک زن (مگی چانگ) را به‌تصویر 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 موردنظر 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 به‌وسیله شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری و با استدلال قیاسی طبقه‌بندی شده‌اند.

پیشینه تحقیق

کتاب *سوانح‌العشاق*، آغازگر موج متون عاشقانه. عارفانه زبان فارسی به‌حساب 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* به‌تحقیق 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 نویسنده 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[۴] 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 قابل‌توجه است مسئله قابل توصیف‌نبودن عشق توسط زبان، علم و عقل است که در واقع در هیچ صورتی این مفهوم در این مدیوم‌ها و کارکردهای آنان به‌صورت دقیق و کامل تفسیر نخواهد شد. «اگرچه حدیث عشق در حروف و درکلمه نگنجد، زیرا که آن معانی ابکار[۵] است که دست حیطه حروف بر دامن خدر[۶] آن ابکار نرسد» (Ghazali, 1980, 2). شیخ مفاهیم و معانی عشق را به بِکر بودن تشبیه نموده تا نشان دهد همچنان‌که بکارت به‌وسیلهٔ پرده بکارت محفوظ است، به چهره معنا و مفهوم و حقیقت و عشق هم پرده لفظ کشیده شده و تا کسی از قیل‌وقال گذر نکند و حال عشق به او دست ندهد درك عشق برایش میسر نمی‌شود (Riyazi, 2016, 10). در جای دیگری خاطرنشان می‌کند: «ولیکن چون گفتار شاعران است و در نظم و قافیه نگاه‌داشتن ماند. گفتار عاشقان دیگر است وگفتار شاعران دیگر. حد ایشان بیش از نظم و قافیه نیست» (Ghazali, 1980, 5). ثانیاً دررابطه با عقل باید گفت: «موضوع دانستن، چیزهای جهان خارج و رابطه عقلانی آدمیان با یکدیگر است» (Meskoob, 1996, 85). پس به‌نظر 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 لجهٔ[۷] کار او راه نیست، اماجلالت عشق از حد وصف و بیان و ادراك 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، آنگه که یابد و که خبر دهد و غرقه شده را کجا علم بود؟" (Ghazali, 1980, 6). درواقع منظور این است که اگر عشق به دریا تشبیه شود، نهایت پی‌بردن علم به مسئله عشق در حد ساحل است و اگر سعی کند که بیشتر سردربیاورد، خودش در عشق غرق می‌شود و آن زمان نه‌تنها نمي‌تواند از عشق خبر بیاورد بلکه ما نیز از خود او بی‌خبر خواهیم ماند. اما با همه اینها انسان برای انتقال پیام، ناگزیر از انتخاب يك حوزه ارتباطی است؛ به‌همین دلیل می‌گوید: «اگرچه ما را کار آن است که ابکار معانی را به ذکور حروف دهیم» (Ibid., 1). پس با وجود محدودیت‌های زبان، آن را برای انتقال مفهوم انتخاب می‌کند زیرا به‌گفتهٔ 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 دربارهٔ عشق مورد بحث شیخ احمد، ماهیت، گونه و نسب آن است درواقع اینکه چیست، از کجا آمده و به چه سمتی نشانه رفته است. در همین رابطه اولین جواب قاطع را خود در مقدمه کتاب می‌دهد: «چنانکه تعلق به هیچ جانب ندارد در حقایق عشق و احوال و اعراض عشق به‌شرط 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). به‌اعتقاد احمد غزالی عشق انسان به انسان نیز مقتبس از عشق حقیقی و الهی است و می‌توان گفت ذاتاً همان عشق است. خواجه احمد از به‌کار بردن لفظ مجازی در مورد عشق نیز خودداری می‌کند؛ 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 وگاه به خدّ[۸] بود وگاه به خال وگاه به قدّ و گاه به دیده و گاه به ابرو وگاه به غمزه و گاه به خنده معشوق وگاه به عتاب» (Ghazali, 1980, 31). به‌همین دلیل از لحاظ سمت‌وسوی عشق عاشق، خواننده غزالی نیز مانند بیننده وونگ کار وای می‌تواند عاشق مخلوق باشد بدون هیچ قید و شرطی که حتی اگر بخواهیم پا را فراتر بگذاریم، شیخ احمد به‌نظر از دسته جمال‌پرستان بوده بزرگان مکتب جمال، پیام عشق‌ورزی به هستی و همه زیبایی‌های عالم وجود را به بهترین شیوه معرفی نموده‌اند. پیام آنها گسترش عشق و زیبایی در تمامی عرصه‌های 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 زیبایی‌های ظاهری و یا عشق‌های مجازی تعلق دارد همگی در مرتبه‌ای از عشق و زیبایی و جمال حقیقی آن جمیل مطلق قرار دارند زیرا همه زیبایی‌های خلقت ذرهای از زیبایی حضرت حق است (Ibid.). هرچند که این زیبایی را در طول زیبایی خالق متصور بوده و برای آن عرض قائل نبوده اما به‌هرحال برای او موضوعیت داشته که برای امکان بررسی تطبیقی به‌نظر کافی می‌رسد.

یافته‌ها و بحث

دیدارهای بدوی

اولین جرقه‌های عشق در فیلم در دیدارهای در مسیر خرید نودل صورت می‌گیرد. درلحظه ۰:٤٧:١٤ از فیلم[۹] 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 غذاخوردن است... هاردکات به موقعیت دیگر در همان مکان. خانم چان مجدداً با ظرف نودل در دست و کیپائوی[۱۰] سبزرنگ به تن روی پله‌ها از کنار آقای چاو می‌گذرد و کوتاه با او احوال‌پرسی می‌کند» (Raines,2020, 23). این اتفاق یک‌بار دیگر نیز در دقیقه ۲٦ در شب بارانی رخ می‌دهد که این دیدارهای تصادفی و جرقه‌های عاطفی که درون آنها به‌وجود آمده و منجر به اولین دیدار غیرت صادفی آنها در رستوران می‌شود. درواقع دیدار آنها در رستوران دیگر تصادفی نیست و این‌بار 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 به‌هم که هرکدام یک اتاق برای اجاره دارند، دو زن و شوهر جوان که بدونِ فرزند هستند، در یک روز همزمان برای اجاره مراجعه می‌کنند و از قضا در یک روز هم اسباب کشی می‌کنند. «باربرهای آنها هر دو با هم می‌رسند و این باعث می‌شود ندانند وسایل هر کدام از آنها را کجا ببرند» (Ibid., 16). همه این ها حاکی از دخالت یک قدرت برتر است و آنها ناگزیراً یا تقدیراً به‌هم برخورد می‌کنند. ردپای تقدیر در آثار وونگ کار وای به‌وفور موجود است. همان قدرت برتری که آن‌ها را برای اولین‌بار در سر راه هم قرار داد، در آخر فیلم تصمیم بر جدایی آنها می‌گیرد؛ در صورتی‌که انگار از قیدوبند زناشویی سابق رها شده‌اند و فقط چند قدم با هم فاصله دارند، آقای چاو به‌دلیل 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 به‌صورت واضح و مشخص مانند کارگردان به دست‌داشتن 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 تسلیم‌شدن 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). درواقع عاشق در حکم تخته‌نرد است که تاس جبر چه

آید و چه کند و چه شـمارهایی نشـان دهد پس خواهی نخواهی آنچه حکمت او تقاضـا کند عمل می‌کند و همه گرفتاری‌های عاشـق از این اسـت که خیال می‌کند اختیاری دارد پس در اول فیلم تاس جبار عشق، همسایه‌شدن عاشق و معشوق را نشان می‌دهد و در ادامه و پس از چند دیدار در مسیر، در ظاهر امر دیگر مختارند و خودشـان اختیاراً تصـمیم به ملاقات در رسـتوران می‌گیرند اما در باطن، این، حکمِ مِهری است که تقدیر در دل‌شان انداخته وگرنه اگر در ابتدا به‌هم برخورد نمی‌کردند حتی از وجود هم خبر نداشـتند. به‌تعبیری دیگر چون قدرتی ورای حدود آنها آتشی درون‌شان شعله‌ور کرده، راهی به‌جز تصمیم به دیدار (یعنی ریختن آب به روی آتش درون‌شـان) برای‌شـان باقی نگذاشـته که این اختیار درواقع چیزی به‌جز جبر محض نیسـت. خود چاو هم در سـکانس آخرین دیدارشـان در جواب خانم چان که می‌گوید: «فکر نمی‌کردم عاشـقم شوی»، اذعان می‌دارد که: «منم فکرش را نمی‌کردم... فکر می‌کردم همه‌چیز تحت‌کنترل است ولی الان متنفرم از اینکه شوهرت به خانه می‌آید». به‌تعبیر شـیخ احمد او دچار اختیارپنداری بوده ولی درنهایت به حرف او پی برده که گفته‌بود: «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 مسـیر، اولین مسـئله‌ای که توجه عاشـق را جلب می‌کند و باعث جذب او می‌شـود، خصـوصـیات ظاهری اسـت. ابتدا از طریق ظاهر جذب می‌شـود اما در ادامه به خصـوصـیات 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 به‌دوست در ابتدای حروف عشـق» (Ghazali, 1980, 39). درواقع شـیخ 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 می‌شـود. در جایی دیگر هم این گونه این مسـئله 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 آنگهی کار افتد» (Ghazali, 1980, 21). به‌سادگی 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 ۰:۳۳:۳۳ مشاهده می‌شود که از این سکانس، مقوله ایفای نقش به‌جای همسـران یکدیگر شـروع می‌شـود. «رسـتوران غربی... چاو و خانم چان می‌خواهند با هم غذا بخورند... مکالمات آنها نشـان 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 نشـان می‌دهد زمان دیگری اسـت. این نقش بازی‌کردن‌ها پیچیده‌تر شده است. خانم چان: عین شوهرم رفتار می‌کنید، واقعاً خوش صـحبته» (Raines,2020, 28). این بازی دو سـکانس دیگر نیز به‌طور ویژه به آن پرداخته خواهد شد. این دو که می‌خواهند به‌نحوی دیدارهای

در غیاب همسران‌شان را توجیه و تطهیر کنند، برای خودشان یک نوع بازی می‌سازند که ملاقات‌های‌شان جلوه خیانت به خود نگیرد 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 بپوشد از ورق نمایش عشقی و دردی نمودن گیرد، که او بوقلمون[11] است، هر زمانی رنگی دیگر بر آورد. و گاه گوید رفتم و نرفته باشد» (Ghazali, 1980, 11). عشق گاه با تجلّیات مختلف و به‌رنگ‌های گوناگون ظاهرگردد. 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 بوقلمون‌صفتی، 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 رفتم 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 شیره کنجد 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 مُهر 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 اندك‌کاری 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 اندك‌کاری 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 (بلای عشق) و او از آن‌ها آگاه است؛ به‌همین دلیل سعی می‌کند تا جایی که می‌تواند به آن وادیِ سخت ورود نکند.

دیدار نهایی

در این دیدارکه آخرین دیدار چاو و خانم چان است، چاو برای اولین‌بار به‌صورت مستقیم اقرار به عشـق می‌کند و تصـمیم خود مبنی بر ترك هنگ‌کنگ را به خانم چان ابلاغ می‌کند. «کات به خانم چان که بغض کرده اسـت... چاو دسـت او را رها می‌کند و می‌رود. خانم چان بازوی خودش را می‌گیرد. دوربین بالا می‌رود تا رفتن چاو را نشـان دهد. کات: مکالمه آن‌ها ادامه پیدا می‌کند. مرز بین بازی‌کردن 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- بلای عشق.

اولاً درباره ریا آمده است: «عاشـق را ریائی هسـت با خلق و با خود و با معشـوق. ریای او با خلق و با خود بدان روی اسـت که به دروغی که بگوید شـاد شـود، اگرچه داند که دروغ می‌گوید. و سـبب آن اسـت که ذهن چون آن حدیث وصـال قبول کند، در وی حضـور معشوق درست شود در خیال. و در ذهن او از و صال نصیب بیند» (Ghazali, 1980, 28). یعنی عاشـق درگیر سـه نوع ریا می‌شـود که ریای با خودش و ریای با خلق. «آن جهت است که به دروغی که می‌گوید از «اینکه سرّ جمال معشوق را نمی‌بیند» خوش و خرّم 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 «به‌معنی 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 صـورت چاو به خودش دروغ می‌گوید که می‌تواند به‌راحتی از خانم چان جدا شـده و به سـنگاپور برود؛ زیرا در ناخودآگاه می‌داند که با خیال‌پردازی می‌تواند حضور خانم چان را در هر کجای دنیا در کنار خود حس کند. از همین‌رو تصـمیم خود را با آرامش مبنی بر ترك ظاهری خانم چان گرفته اسـت؛ به‌طوری‌که حتی شـاید به‌سـختی بتوان آثار ناراحتی را در چهره او یافت با وجود اینکه زمان جداشـدن از معشـوق فرارسـیده است. فرض دوم این اسـت که شـاید فکر می‌کند آتش عشق در او کم‌فروغ است و به‌راحتی می‌تواند از کنارش بگذرد اما در ادامه فیلم خلاف این مسئله ثابت می‌شود و می‌بینیم که چاو پس از فراق تازه به‌خوبی متوجه می‌شود که چه وضعیتی دارد. به گفتهٔ غزالی: «آنگاه ممکن بود که متبرّم شود و راه انکار دیگرباره رفتن گیرد. این اوقات به اشـخاص و احوال بگردد: گاه عشـق در زیادت بود و عاشق بر او منکر...» (Ghazali, 1980, 11). یعنی عاشق به‌سبب سختی‌هایی که در مسیر عشـق چشـیده یا به‌دلیل اینکه خود را شـایسـته (من نه شـایان آن درگاهم) (Mujahid, 2009, 269) و هم‌تراز (ما للتراب و رب‌الارباب) (Saadi, 1956, 63): چه نسبت خاك را به عالم پاك؟ معشوق نمی‌داند، «ممکن است آزرده شود و به‌ستوه آید و روی برگرداند و بگریزد و راه انکار برگزیند و این حالات برحسب اشخاص و اوقات پیش می‌آید، گاه

عشق در تجلّی و ظهور کامل است ولی عاشق منکر آن است و فکر می‌کند عشق از جانش رخت بربسته و رفته در حالی‌که نرفته» (Riyazi, 2016, 92). اما ریای با معشوق؛ پس از آن همه گفت‌وشنود و فرصت برای ابراز عشق، چاو برای اولین‌بار در لحظه جدایی به‌صورت 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 به‌دلیل ریای با معشوق باشد کما اینکه می‌گوید: «و ریا با معشوق آن بود که نور عشق در درونش تابد و ظاهر پنهان دارد، تا به‌حدّی 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 کمااینکه 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 سرّی بزرگ است. زیراکه ممکن بود که اول کشش او بود آنگاه انجامیدن این. و اینجا حقایق به‌عکس گردد وما تشاؤن الاّ ان یشاءالله. یحبّهم پیش از یحبّونه بود، بلابد بایزیدگفت، رضی الله عنه: «به چندین گاه پنداشتم که من او را می‌خواهم. خود اول او مرا خواسته بود» (Ghazali, 1980, 21). یعنی «از این‌رو من نمی‌دانم که عاشق کدام‌یک از مائیم و معشوق کدام‌مان؟ این مسأله از اسرار بسیار مهّم و بزرگ است... و از این‌روی خدای تعالی فرموده «و ما تشاؤن الاّ ان یشاءالله» (Holy Quran). یعنی: «آنان جز آنکه خدا بخواهد نمی‌خواهند. از همین‌رو یحبّهم پیش از یحبّونه 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. درواقع اول کشش خانم چان بوده که به انجامیدن چاو ختم شده درنتیجه کشش خانم چان را که در پس پرده ماجرا وجود داشته حالا در این سکانس به‌وضوح نمایان است.

ثالثاً مسئلهٔ بلای‌عشق است که سابقاً گفته‌شد 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 به‌معنی آزمایش، سختی و گرفتاری و رنج، مصیبت و آفت، بدبختی، ظلم و ستم، بسیار زرنگ، حیله‌گر 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 قابل‌توجه بوده عدم نشان‌دادن چهره همسران خیانت‌کار تا پایان فیلم است که برخواسته از سبک خاص کارگردانی وونگ کار وای است. دلیل این کار او این است که می‌خواهد بر خیانت به‌عنوان یک مفهوم رازآلود و مبهم تأکید کند. خیانت یک عمل پنهانی است که اغلب در خفا انجام می‌شود. عدم نشان‌دادن همسران می‌تواند به این امر اشاره کند که حقیقت خیانت همیشه آشکار نیست. درواقع همسران خیانت‌کار با زوج های‌شان 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، نشان‌دادن و نشان‌ندادن هم‌سنگ‌اند. همسران خیانت‌کار که در کل فیلم نمایش داده نمی‌شوند درحالی‌که خانم چان و چاو که در کل فیلم جلوی چشم ما هستند. انگار این‌ها شفاف و آن‌ها کدر هستند و به‌دلیل 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 الاّ در آینه عشق عاشق. لاجرم ازین‌روی 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. درواقع تا عشق عاشقی درمیان نباشد، معشوق به حسن خود پی نخواهد برد و از آن ناآگاه است. این‌طور برمی‌آید که همسران چاو و چان به‌دلیل دروغ گفتن‌شان و درنتیجه کدر بودن‌شان نمی‌توانند آینه‌ای مناسب برای همسران‌شان باشند تا آنها با نگاه‌کردن به آن به زیبایی خود پی ببرند پس همسران درست‌کار داستان به‌دنبال ذات شفاف و صادق یا به‌تعبیری آیینه‌گون می‌گردند که به‌واسطهٔ عشق طرف مقابل، از صفات زیبای خودشان بهره برند 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 راکاری 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 نشان‌دادن 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 کار وای است.

سکانس آخر

در جایی از فیلم چاو که حالا در سنگاپور است و در فراق خانم چان به‌سر 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 همون‌جا 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 نشسته‌بود. 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 داخل‌شدن و به درون‌رفتن و در قعر باطن جای یافتن است» (Riyazi, 2016, 88). می‌توان گفت که عشق چاو با مدفون‌شدن 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 شروعِ عشقِ به‌کمال‌رسیده است. دانه‌ای که چاو در درونش می‌کارد و قرار است سال‌های سال بدون اینکه کسی از آن خبر داشته‌باشد 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 به‌کمال‌رسیدن 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 به‌طرز جالبی با پایان فیلم هماهنگ است. نکته دیگری که درباره پایان‌بندی فیلم قابل‌ملاحظه است مسئله فراق بوده زیرا چاو قرار است تا آخر عمرش با این فراق دست‌وپنجه نرم کند. فیلم‌ساز فیلم را با وصال به‌پایان نمی‌رساند (برخلاف بسیاری از عاشقانه‌های سینمای بدنه) بلکه فراق است که در آخر رقم می‌خورد. انگار سرنوشت چاو به‌ناچار 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). به‌بیان دیگر عاشق از جهت صفت خودی خویش در مرتبه فراق قرار دارد و سزاوار فراق است. پس به‌ناچار وجود عاشق به‌سوی فراق در حرکت است.

نتیجه‌گیری

در اول بحث تأیید شد که عشق موردنظر احمد غزالی به‌دلایلی 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 به‌دلیل جمال پرستی‌اش زیبایی مخلوق را نیز مربوط به زیبایی خالق می‌داند. غزالی به‌دلیل نگاه ظریفی که به دنیا و به‌طور خاص مسئله عشق دارد باعث می‌شود متون او برای مؤلف روایت‌ها و داستان‌های عاشقانه ارزش بررسی داشته‌باشد.

در بررسی تطبیقی به چند موضوع خاص در مورد فیلم که به‌نظر نگارنده شاکلهٔ 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 *سوانح‌العشاق* 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 قابل‌توجه است. این دو اثر به‌صورت کلی در دسته مشرق‌زمین قرار می‌گیرند که مشاهده‌شد در فلسفه عشقِ 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 بررسی‌شده نشان دادند که عشق فقط وصال نیست و لایه‌های پیچیدهٔ 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 ه.ق)

2. Wong Kar-Wai

۳. در این مقاله از متن سوانح‌العشاق به‌تصحیح 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 آنندراج)

۷. میانه دریا

۸. روی، مرآت تجلیات

۹. همه دقایق مطرح‌شده براساس نسخه بلوری است.

۱۰. لباس سنتی چینی

۱۱. آفتاب‌پرست؛ 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)