Archive of SID

فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۵ ـ ش ۵۶ ـ پاییز ۹۸ (از صفحه ۲۸۱ – ۳۱۰)

بازشناخت جایگاه خیال در معماری با تکیه بر مثنوی معنوی

ریحانه نیک‌روش* ـ دکتر ژاله صابرنژاد**
دانشجوی دکتری پژوهش هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب ـ استادیار هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب

چکیده

ادراک خیالی یکی از مراتب ادراکی محسوب می‌شود که هنرمندان با تکیه بر آن به خلق و آفرینش آثار هنری می‌پردازند؛ در واقع، خیال مرتبط با حواسی دانسته شده که به هنرمند، در جریان خلاقیت هنری، بُعدی ذهنی می‌بخشید. پژوهش حاضر برآن‌است تا با روش توصیفی ـ تحلیلی و تکیه بر آراء اندیشمندان در زمینه ادراک خیالی و به خصوص با بهره‌گیری از اندیشهٔ مولوی در *مثنوی معنوی* به شناخت ابعاد گوناگون خیال و نقش آن در خلق آثار معماری بپردازد. نتایج تحقیق حاکی از آن است که کشف صورت‌های خیالی و تخیل صورت نهایی آثار، لازمهٔ تحقق فعل خارجی آن‌ها می‌باشد. در این‌میان معماری دارای ذاتی هنری بوده، لذا بر تصور و تخیل معمار متکی است و از عمق ذهنیات وی برمی‌آید. معماران در مراحل مختلف روند طراحی از جمله خلق دست‌نگاره‌های خیالی، با بهره‌مندی از پرواز ذهن و رهایی فکری در عالم خیال، کیفیت آثار معماری را بررسی می‌کنند و بستر شکل‌گیری ماهیت کالبدی طرح را فراهم می‌نمایند.

کلیدواژه‌ها: خیال، ادراک خیالی، معماری، مولوی، *مثنوی معنوی*.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۱۰

*Email: reihan.nikravesh@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)
**Email:jsabernejad@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

از آنجا که معماران با ادراک عالم هستی و الهام از آن به خلق اثر معماری می‌پردازند و مخاطبین نیز با قوای ادراکی خود فضای معماری را درک می‌نمایند، شناخت قوا و مراتب ادراک برای آن‌ها ضروری است. در واقع، تجربه معماری یک تجربهٔ همه جانبهٔ انسانی است و «ظرفی برای مظروفش» محسوب می‌گردد، پس یک رابطه بلاواسطه بین انسان و محیطش وجود دارد که رابطه‌ای از نوع «مُدرِک و مُدرَک» می‌باشد. (حجت ۱۳۸۷: ۸۶) در فلسفه، مفهوم جسم یا شئ از طریق دو جزء «تعین‌بخش» و «تعین‌پذیر» تعریف می‌شود که به ترتیب «صورت» و «ماده» نامیده شده‌اند. صورت چیزی است که این جوهر را تکمیل می‌کند؛ ماده از صورتی که قائم به خود است خالی نشده و بالفعل موجود نمی‌شود مگر اینکه صورت پیدا کند. (ابن‌سینا ۱۳۱۶: ۲۱) در این میان «می‌توانیم مادهٔ اولیه شعر فارسی یا واژه‌هایی را که به دست شاعر تراش می‌خورند ـ تا در جایی معین از ساختار شعر، خواننده یا شنونده را به تصوری خاص و به معنایی معین و سپس به نکته‌ای چندان ظریف که یگانه، برسانند ـ کم یا بیش در نقش همان سنگ و آجر و چوبی بنگریم که پیکره‌های معماری را ـ در نهایت ـ به‌دست می‌دهند... .» (فلامکی ۱۳۹۶: ۴۸) بر این اساس می‌توان سیر صعودی در معماری را با نظر به خیال شاعر در شعر و استناد آن به معماری درک نمود. شاعر در بیان کلامی خود، محسوس را در عالم خیالی‌اش و معقول را در صورت تنزل‌یافته‌اش مشاهده می‌کند و بدین‌صورت با تلفیق هر دو، معنایی جدید به محسوس می‌دهد؛ این معنای جدید تنها با تخیّل مخاطب از محسوس قابل درک است، اما معمار چون می‌خواهد معانی را با مشاهدهٔ حواس بیان کند، ناگزیر به تصرف عینی در خود محسوس است. صورت جدیدی که هنرمند به محسوس می‌دهد، ابتدا در ذهن مخاطب به خیال و سپس به عالم معنا سیر می‌کند. (خاتمی ۱۳۹۰: ۸۷-۸۵) زبان شعر مولوی کلید ورود به قلمرویی است که در آن ظواهر صلب و تک‌بعدی، به نحوی انعطاف‌پذیر جلوه می‌کنند تا معانی و تفاسیر متفاوتی

www.SID.ir

Archive of SID

بپذیرند. از این رو، فضای *مثنوی معنوی*، قلمرو تعبیر، تأویل و تمثیل است و پوستهٔ خیالی جهان را آشکار نموده و عقل را وامی‌دارد که در هر شئ، رویداد و مناسبت این جهان به دیده عبرت و تعبیر نگاه کند. این در حالی است که اثر معماری نیز در اولین مراحل شکل‌گیری‌اش در قالب صور خیال در ذهن معمار شکل گرفته است. اساس درک معماری این است که فضا به پیدایش صورت رهنمون شود. ایجاد معماری کار تخیّل خلاق است و حقیقت در آن با گشایش فضای اندیشه و خیال به عنوان علت غایی رخ می‌نماید و معماری را به عنوان خالق عامل معرفت معرفی می‌کند. بر این مبنا پژوهش حاضر بر آن است تا با روش توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر دیدگاه اندیشمندان، به شناخت خیال از باب ادراک و دریافت معانی گوناگون آن در آثار مولانا دست یابد تا از این منظر به جایگاه خیال در آفرینش آثار هنری به خصوص روند طراحی معماری بپردازد.

پیشینهٔ پژوهش

تأمل در مفهوم خیال از دیدگاه عرفا و فلاسفه همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است. لذا مقالات متعددی به واکاوی خیال در آراء اندیشمندان پرداخته‌اند. خیابانی (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «خیال در *مثنوی* مولوی» با اشاره به طیف وسیع مفهوم خیال، با استناد به دیدگاه عرفا به معانی متعدد این مفهوم پرداخته و به اشتراکات دیدگاه اندیشمندانی از جمله مولوی، ابن‌عربی و ملاصدرا در باب اهمیت خیال در جهان هستی دست یافته است؛ همچنین در رابطه با شناخت شأن خیال و هنر از دیدگاه مولانا پژوهش‌هایی انجام شده است که می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

پازوکی (۱۳۸۲)، در مقالهٔ «مقدماتی دربارهٔ مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به *مثنوی معنوی*» به منظور تبیین مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام،

www.SID.ir

Archive of SID

بر هنرهای شعر و نقاشی در اثر مولانا تأکید کرده است. از دیدگاه وی با استناد به *مثنوی معنوی* می‌توان به مهم‌ترین ارکان هنر و زیبایی در اسلام از جمله حسن و جمال الهی، تجلّی و تشبیه دست یافت. علوی‌زاده و تقوی (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «بررسی مقایسه‌ای مفهوم خیال از دیدگاه ابن‌عربی و مولانا» به واکاوی پیرامون بحث خیال در رابطه با وهم، خواب و علم تعبیر پرداختند و مصداق‌های اجتماعی و اخلاقی عنصر خیال را بررسی نموده‌اند. پژوهشگران با اشاره به وجود شباهت‌هایی میان دیدگاه مولانا و ابن‌عربی درباره مفهوم خیال، معتقدند که آن‌ها با توجه به هر دو جنبه مثبت و منفی خیال، آن را مؤثر بر تمامی جوانب زندگی انسان می‌دانند.

در زمینهٔ مفاهیم معماری از منظر مولانا می‌توان به مقالهٔ قیومی و پیشوایی (۱۳۸۹)، «درآمدی بر نسبت میان مکان و انسان در *مثنوی معنوی*» اشاره نمود. این پژوهش یکی از نقاط عطف توجه مولوی به معماری را در قائل شدن نسبتی میان انسان و مکان در اشعار وی دانسته است. محققان یکسانی ماده سازنده، صورت و معنا را از جمله زمینه‌های پیوند انسان و مکان در نزد مولانا دانسته‌اند. بر این اساس اکثر پژوهش‌ها در زمینه جایگاه خیال و هنر با تکیه بر اندیشه مولانا به صورت مجزا انجام شده است، این در حالی است که توجهی به جایگاه خیال به طور خاص در آفرینش آثار هنری و معماری نگردیده و پژوهش حاضر با این رویکرد به تطبیق دیدگاه اندیشمندان مطرح در این زمینه و به طور خاص اندیشه‌های مولانا می‌پردازد.

اهمیت و ضرورت پژوهش

تکیهٔ معماران بر فضای ذهنی و خیال، در مسیر آفرینش آثار معماری، بیانگر اهمیت شناخت قوای ادراکی و جایگاه مشخص آن در حوزه‌های مختلف طراحی

www.SID.ir

Archive of SID

می‌باشد. در واقع، زمانی که قابلیت‌های فضای متکی بر تصور در خلق یک اثر معماری مشخص نباشد، اهمیت پرورش قوهٔ خیال نیز برای معماران مغفول می‌ماند؛ زیرا بازنمایی محصول نهایی و بهره‌مندی از نشانه‌ها در آن، مستلزم شکل‌گیری طرح‌وارهٔ ذهنی معماران به واسطهٔ خیال می‌باشد. از این‌رو پژوهش حاضر بر آن است تا اثرپذیری معماری از قوای باطنی از جمله خیال را با تکیه بر اندیشهٔ شاعرانی همچون مولوی بررسی کند.

سؤال پژوهش

با توجه به موارد ذکر شده، پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به پرسش‌های ذیل است:

۱- معانی گوناگون خیال از دیدگاه اندیشمندان، بالاخص مولوی، چیست؟

۲- نقش خیال در روند خلق آثار معماری چگونه است؟

تعریف خیال از باب ادراک

پیروان مکتب کنش متقابل معتقدند که با وقوع ادراک، معنا نیز درک می‌شود و برای رسیدن به معنایی جدید، تجربهٔ گذشته در ادراک مداخله می‌کند. در واقع، به مرور زمان و افزایش تجربیات، شبکه عظیمی از اطلاعات ذخیره شده در ذهن انسان به وجود می‌آید و نهایتاً وی را قادر به شناخت تمامی اشیاء می‌کند. (گروتر[1] ۱۳۸۶: ۱۲۹) از سوی دیگر دوفرن[2] معتقد است قوهٔ خیال به درک و شناخت ما کمک می‌کند. او مانند کانت خیال را نوعی واسطه می‌داند و شناخت را با تصویر

1. Grutter 2. Dufrenne

www.SID.ir

Archive of SID

یکی می‌کند؛ یعنی قبل از شناخت به یک چیز، ما تصویری از آن در ذهن داریم و این کار قوه خیال است. سارتر رابطهٔ خیال با ادراک را رابطهٔ جادو با تکنیک می‌داند. تصاویر خیالی از نظر سارتر، رابطهٔ میان آگاهی و ابژه هستند؛ ما آگاهی خیالی از ابژه داریم، اما به نظر دوفرن، خیال به ما کمک می‌کند که زوایای پنهان اثر برای ما آشکار شود تا به درک کامل برسیم. آنچه دیدگاه دوفرن را از سارتر فراتر می‌برد، قائل شدن نوعی فرآیند دیالکتیکی برای ادراک است. از این رو، سه مرحله را برای ادراک قائل می‌شود: ۱. حضور؛ ۲. بازنمود و خیال؛ ۳. تأمل و احساس. (بنویدی ۱۳۹۳: ۱۳)

جدول ۱. مراحل ادراک از دیدگاه دوفرن

مراحل ادراک	توضیحات
حضور	درک همان‌گونه که مرلوپونتی[1] توصیف می‌کند، اتفاق می‌افتد، کلی و پیشاتأملی و در بدن ما. (۱۹۶۲: ۲۲۳) اینجا است که انسان نیروی غیرقابل‌انکاری را برای حس از طریق بدن خود تجربه می‌کند.
بازنمود و خیال	در این مرحله از ادراک، تمایل بر آن است تا صور مفاهیم تازه پدید آمده از حضور درک شده را در اشخاص و رویدادهای قابل تمیز به صورت مادی مجسم سازد. تخیّل در عملکرد متعالی‌اش به حوزه‌های زمانی و مکانی هجوم می‌آورد، حوزه‌هایی که در آن این امکان وجود دارد که حالت‌هایی خاص به عنوان بازنمود در عملی که معنای تجربی می‌دهد آشکار شود. بر این اساس به عقیده دوفرن «اثر هنری واقعی ما را به بهای یک خیال فعال همراه می‌کند.» (۱۹۷۳: ۳۳۶-۳۳۳)
تأمل و احساس	مرحلهٔ آخر است که این تأمل می‌تواند بیشتر مرتبط به حس باشد تا ادراک. از نظر دوفرن یک تماشاگر اثر هنری باید در ادراک آن اثر، این سه ساحت را همزمان طی کند.

در باب شناخت ادراک از مقوله درک با تعبیر عالم خیال می‌توان گفت، ابن‌سینا با تفکیک «تخیّل حسی» حیوان از «تخیّل عقلی» انسان، به انسان قابلیت نفسانی

1. Merleau-ponty

www.SID.ir

Archive of SID

خاصی نسبت می‌دهد که به هنر و علم و امور شریف منجر می‌شود. اخوان‌الصفا و ابن‌خلدون نیز همین تمایز را میان انسان و حیوان قائل شده‌اند. (نجیب‌اوغلو ۱۳۷۹: ۲۷۰-۲۶۹) بر این اساس دخالت حواسی همچون خیال در جریان خلاقیت هنری بُعدی ذهنی بخشیده است.(۱) لذا پس از آنکه نفس از راه حواس ظاهری به ادراکات حسی دست می‌یابد، صورت‌های محسوس خارجی در حس مشترک و خزانه آن (خیال) مرتسم می‌شوند و بدین‌سان، صورت خارجی محسوس به صورت حسی و صورت حسی به صورت خیالی ارتقا می‌یابد. (حسین‌زاده ۱۳۸۵: ۷۹) خیال به عنوان واسط حس و عقل یا جهان جسمانی و روحانی، ابزار ادراک این جهان مثالی به شمار می‌رود و به عنوان امری میانجی، ساحتی دوگانه دارد: الف) ساحت تخیّل خلّاق که به تخیّل خلقتی می‌پردازد که از آن برمی‌خیزد. ب) ساحت تخیّل آفریده که به تخیل آفریدگار یا همان صورت مخیّل آن می‌پردازد. (کربن ۱۳۹۲: ۳۹۲) خیال در فلسفه اسلامی، به عنوان بخشی از مقدمات استدلال بر مجرد بودن نفس از عالم ماده، وضعیتی دوگانه دارد؛ از یک‌سو، «قوه خیال [منفصل] یا مصوره، قوه‌ای است که بدان صورتِ موجود در باطن حفظ می‌گردد» (صدرالدین شیرازی ۱۳۸۰: ۲۰۱) و خزانه‌ای است که همه صور ادراک شده از طریق حس مشترک را ذخیره می‌کند؛ از سوی دیگر، خیال فعال (متخیّله) یا خیال مولد که اگر تسلیم قوه وهم نگردد و حکم عقل را منکر نشود، می‌تواند در خدمت عقل قدسی قرار گیرد. (کربن ۱۳۸۹: ۳۰۰-۲۹۹)

دیدگاه اندیشمندان در باب خیال

در غرب به‌ویژه در غرب مدرن، خیال در بیشتر موارد در مقابل عقل قرار گرفته است، تا جایی‌که این تقابل میان تعقل و تخیل موجب تقسیم شدن اندیشه متفکّران و حتی دوره‌های تاریخی غرب شده است؛ گاهی تخیّل ارزشمند شناخته

www.SID.ir

Archive of SID

شده و در اکثر موارد منشأ اشتباهات انسان دانسته شده است. این در حالی است که در شرق، این دو مقوله بدین شکل در مقابل هم قرار نگرفته‌اند. در حکمت اسلامی، دانشمندانی همچون فارابی، ابن‌سینا، غزالی، سهروردی، ابن‌عربی، ملاصدرا و تقریباً همه اندیشمندان اسلامی دربارهٔ خیال مباحث ارزنده‌ای ارائه داده‌اند. فارابی از جمله اولین فلاسفه اسلامی است که از قوای نفس سخن گفته است. فارابی که تعریفش نزدیک به تعریف ارسطو می‌باشد، پنج قوهٔ خیال، حدسیه، حافظه، خیال مؤلف انسانی و خیال مؤلف حیوانی را در نظر گرفته است. (مفتونی ۱۳۸۷: ۹-۷)

ابن‌سینا انواع ادراکاتی برای انسان قائل شده که در جدول شمارهٔ ۲ آمده است. (۱۳۸۳: ۳۵-۲۷)

جدول ۲. انواع ادراکات برای انسان از دیدگاه ابن‌سینا

انواع ادراکات	توضیحات
ادراک حسی	قوای حس ظاهر که جسم حاضر را درمی‌یابد. قوهٔ حسی، قوه‌ای جسمانی است؛ زیرا تنها در حضور جسم امکان دریافت دارد.
ادراک خیالی	قوهٔ خیال، خیالِ جسم مادی را درمی‌یابد و لذا وابسته به ادراکات حسی است. قوهٔ خیال همچون ادراک حسی، قوه‌ای جسمانی است؛ زیرا اگرچه جسم برایش حاضر نیست، اما آنچه درک می‌کند باید خواص و صفات مادی و جسمانی داشته باشد، مانند خیال شخص، خانه یا گلدان که چپ، راست، بالا، پایین، پشت، رو و ستبری دارد.
ادراک وهمی	قوه وهم، معانی را مجرد از ماده درک می‌کند البته تنها در صورتی که آن معنی، مادی جلوه کند. این قوه نیز جسمانی است و هر چه درک می‌کند با صورت جزئی ـ مثلاً خشم را در هیأت یک انسان خشمگین ـ درمی‌یابد. از این رو، قوهٔ وهم را دریابندهٔ معانی جزئی می‌دانند.
ادراک عقلی	عقل معانی و مفاهیم یکسره مجرد از ماده را درمی‌یابد. این قوه جسمانی نیست، چراکه هر جوهری که محل معقولات مجرد باشد، نمی‌تواند جسمانی باشد؛ به بیان دیگر نه قوه‌ای در جسم و نه صورتی در جسم است.

www.SID.ir

Archive of SID

ابن‌سینا حواس خیال (قادر به انتزاع از ماده) و حدسیه (قادر به انتزاع از ماده در مرتبه‌ای بالاتر که از اعراض مادی فراتر رود) را به فعالیت هنری ارتباط می‌دهد. وی هفت نوع حس برشمرده و دو حس دیگر، «حس مشترک» و «ذاکره» (که امور از یاد رفتنی را به حافظه می‌سپارد) را بر پنج حس فارابی افزوده است. (نجیب‌اوغلو ۱۳۷۹: ۲۷۱) ابن‌عربی مفهومی از خیال را مطرح می‌کند که با هنر نیز نسبت دارد. در تعریف وی از خیال، دنیا دائماً در حال تجلّی است و در هر صورتی ظهور پیدا می‌کند. بر این مبنا، خیال نه واهی و بی‌اساس است و نه به معنای عالم مثال، خیال منفصل و یا خیال به اصطلاح فلاسفه (خزانهٔ حس مشترک)؛ بلکه مقصود از خیال شامل هر حالتی است که حقایق وجودی در آن به صور رمزی نمایان شده و آن صور نیز قابل تغییر و تبدیل می‌باشند. (مددپور ۱۳۸۴: ۱۹۲)

«عطار پنج مرتبت پیاپی را برای رسیدن به دریافتی به کمال از آنچه در فضای بیرونی آدمی هست برمی‌شمرد... این پنج عبارتند از: حس، خیال، عقل، دل و جان.» (فلامکی ۱۳۸۱: ۷۴) از دیدگاه عطار، خیال در میان سرمنزل‌های پنجگانه، به پروازگری‌ها اختصاص دارد و تکیه بر ذات خیال، آزاد بودن از ارزش‌های روزمره و قراردادی را به میان می‌آورد. (فلامکی ۱۳۹۶: ۲۰۱ و ۱۹۹)

از دیدگاه غزالی، خیال قوه‌ای است که کار آن، صورت‌های محسوس پس از غیبت شئ از برابر اندام حسی است و قوهٔ مصوره نیز نام دارد. (داداشی ۱۳۸۲: ۲۲) بر این مبنا ورود به عالم خیال با آرام گرفتن حواس ظاهری میسّر می‌شود. از سوی دیگر غزالی سهم قوای باطنی هنرمند را در آفریدن چیزهای زیبایی که بتواند موجب شگفتی لذت‌بخش گردد، مهم دانسته است: «کتاب نیکوی کاتب و شعر نیکوی شاعر و نقش نیکوی نقاش و بنای نیکوی معمار، نمایندهٔ نیکویی

www.SID.ir

Archive of SID

باطن ایشان نیز هست.» (اتینگهاوزن[1] ۱۹۴۷: ۱۶۵-۱۶۴) از دیدگاه حازم القرطاجنی، شاعر یا پدیدآور، مجموعه‌ای از تصاویر خیالی را در ذهنش ترسیم می‌نماید که در ضمن آن‌ها احساسات درونی خویش را بیان می‌کند. (حیدریان‌شهری و صدیقی ۱۳۸۹: ۸۷)

در این میان، حازم به نوعی خیال که بر اساس «اشاره» شکل می‌گیرد توجه کرده و گفتار اشاره‌گونه در برانگیختن احساسات مخاطب را که امروزه تحت عنوان «نشانه‌شناسی» مطرح شده، مورد بررسی قرار داده است. (همانجا) قوهٔ خیال در حکمت *متعالیه* یکی از شئون ادراکی نفس است که میان درجهٔ حس و درجهٔ عقل واقع گردیده و بر تجرد آن اقامهٔ دلیل شده و نیز به تبعیت از مراتب عالم که دارای خیال متصل و منفصل است به خیال جزئی و کلی قابل تقسیم است. (مددپور ۱۳۸۴: ۱۸۷) در واقع، از نظر ملاصدرا صورت‌های خیالی دوگونه هستند، اول صورت‌هایی که بدون استفاده از محفوظات ذهن و حافظه از طریق انعکاس حقایق ماوراء حس در آینهٔ نفس انسانی و یا به صورت هماهنگی نفس انسان (عالم صغیر) با انسان کبیر دریافت می‌شوند؛ دوم صورت‌هایی که به وسیلهٔ قوهٔ متصورهٔ انسان با ترکیب ماهرانه از چند صورت از صورت‌هایی بایگانی‌شده در ذهن صورت‌هایی جدید می‌سازند (ارشدریاحی و واسعی ۱۳۹۰: ۱۹) به عقیدهٔ لاهیجی، اشراقیون و صوفیه، عالم خیال را مابین عالم حسی (مادیات محض) و عقلی (مجردات محض) می‌دانند که موجودات آن، مقدار و شکل (صورت) دارند، اما ماده ندارند و معتقدند که خیال عالمی جدای از نفس (عالم مثال یا ملکوت) است. این در حالی است که ملاصدرا برخلاف اشراقیون، منشأ صور خیالی را خیال متصل به نفس، نه منفصل از آن دانسته است. (اکبریان ۱۳۸۸: ۲۲) به عقیدهٔ ملاصدرا هر کدام از قوا، لذت خویش را داراست و لذت قوهٔ خیال، تصور صورت‌های نیکو است که در صورت تعلق اراده به آن، فعل خارجی نیز تحقق

1. Ettinghausen

www.SID.ir

Archive of SID

می‌یابد. (ملاصدرا ۱۳۶۳: ۵۸۶) در مجموع می‌توان گفت حکمای اسلامی از جمله ابن‌سینا و صدرالمتألهین، به اثبات قوهٔ خیال پرداخته و آن را از حس مشترک جدا کرده‌اند؛ همچنین قوهٔ خیال یا خازنه در وجود انسان را نمونه‌ای از عالم مثال یا خیال دانسته‌اند. برهان صدرالمتألهین در اثبات تجرد خیال، آن است که انسان‌ها، صوری را تخیّل می‌کنند که در عالم خارج وجود ندارد و انسان تمایز بین این صور و صور دیگر را ادراک می‌کند. پس این صور اموری وجودی هستند و محل این صور متخیّله، غیر مادی است. (مطهری الهامی ۱۳۸۱: ۸ و ۶) تفاوت نظر ابن‌سینا با فارابی در مفهوم خیال، این است که به نظر ابن‌سینا و نیز ملاصدرا خیال تنها نگهدارندهٔ صورت‌هاست، اما از دیدگاه فارابی و شیخ اشراق، یک قوه است که هم صورت‌ها را نگه می‌دارد و هم در آن‌ها تصرف می‌کند و متخیّله نامیده می‌شود. (سبحانی‌فخر ۱۳۸۰: ۲۵۸)

دیدگاه مولوی در باب خیال

«خیال» در *مثنوی* مولوی دست کم در چهار معنی به کار رفته است. گاه خیال در معنای تصویر، گاه با وهم یکی دانسته شده، گاه به معنای قوهٔ خیال ـ به عنوان مرتبه‌ای از قوای ادراک آدمی که مابین حس و عقل است ـ گاه به معنی عالم خیال می‌باشد، مرتبه‌ای از عالم که مابین عالم ماده و عالم ملکوت است. (زرّین‌کوب ۱۳۸۸: ۵۶۲-۵۶۱)

چون خلیل آمد خیال یار من　　صورتش بت معنی او بت‌شکن
شکر یزدان را که چون او شد پدید　　در خیالش جان خیال خود بدید
(مولوی ۱۳۹۴/ ۲/ ۷۴-۷۳)

همچنین مولوی در نخستین داستان تمثیلی از دفتر اول *مثنوی*، سه معنی دیگر برای اصطلاح خیال بیان می‌کند:

دید شخصی کاملی پر مایه‌ای　　آفتابی در میان سایه‌ای

www.SID.ir

Archive of SID

می‌رسید از دور مانند هلال — نیست بود و هست بر شکل خیال
نیست‌وش باشد خیال اندر جهان — تو جهانی بر خیالی بین روان
بر خیالی صلحشان و جنگشان — وز خیالی فخرشان و ننگشان
آن خیالاتی که دام اولیاست — عکس مه‌رویان بستان خداست
آن خیالی را که شه در خواب دید — در رخ مهمان همی‌آید پدید

(مولوی ۱۳۹۴/ ۱/ ۹۵-۹۰)

مولوی در این ابیات اشاره‌ای به خیال وجودشناختی داشته و به بیان او، خیال امری است که هم هست و هم نیست. وی خیال را به عنوان صورتی ذهنی مطرح می‌کند که در نقش یک علت غایی محرّک فرد و آدمی در صحت مقاصد و اهداف مطلوب او است. گویی که نیستی تصور خیالی، سبب تحریک انسان است تا آن جایی‌که بتواند آن صورت نیست‌وار را متحقق سازد و هستی ببخشد. از سوی دیگر، مولانا خیال را مترادف «وهم» می‌آورد. افراد انسانی به واسطه صور مخیلی با یکدیگر سلوک می‌کنند که نه با واقعیت انطباق دارند و نه از قابلیت تحقق برخوردارند، بنابراین صور مزبور متوهم هستند.

در واقع، مولوی در *مثنوی معنوی* به فضای شعری معانی مجرد را در قالب صور تمثیلی ارائه می‌دهد. «او به دنبال جایی در لامکان و عدم تصور و عدم تعین، از همه ساحات وجود و همه قوای نفسانی در می‌گذرد. از آنجایی‌که عالم لامکان فراتر از عالم حس بوده، لذا فاقد بُعد، زمان و مکان است و در محدودهٔ حس و درک انسان نمی‌گنجد.» (جابری اردکانی ۱۳۹۲: ۵۱) از این رو، وی به خیال روی خوشی نشان نمی‌دهد، به‌ویژه آنجا که صور خیالی بازنمود زندگی دنیوی و تدابیر معیشت هستند؛ مولانا با تبین و بیانی عرفانی، می‌خواهد مخاطب را متقاعد کند که آنچه می‌بینی خیالی بیش نیست؛ یعنی «نیستِ هست‌نما» است:

لاجرم سرگشته گشتیم از ضلال — چون حقیقت شد نهان پیدا خیال
این عدم را چون نشاند اندر نظر — چون نهان کرد آن حقیقت از بصر

(مولوی ۱۳۹۴/ ۵/ ۱۱۰۶ و ۱۱۰۵)

www.SID.ir

Archive of SID

ویژگی انسان جان‌مدار از نگاه مولانا، رها بودن از ظاهرگرایی است. موجودات عالم، همان چیزی نیستند که در ظاهر به چشم انسان می‌آیند. در اندیشهٔ مولانا، اجزای طبیعت نمود حقّ تلقی می‌شوند و جلوه‌های ظهور خداوند هستند: «کل خلقت جز یک کار انجام نمی‌دهد و آن آشکار ساختن کنز مخفی است.» (مولوی ۱۳۸۸: ۱۶۶) در ادامه مولوی به «خیالات اولیاء» اشاره کرده و این‌گونه از خیال که به واسطهٔ پیام و کمال عینی خود، اولیا را مقید به تصوف می‌سازد در خیال منفصل ظهور کرده زیرا جنبهٔ عینیت در آنها غلبه دارد. همچنین مولوی اشاره دارد به شأن «خیال متصل» و رؤیای صادقه؛ او صورت متجلی در رؤیا را نیز خیال می‌نامد، صورتی که پیام دارد. از دیدگاه مولانا زیبایی و جلال انسان و پدیده‌های مجازی دیگر، همه بازتابی از جمال الهی است.

صورت از بی‌صورتی آمد برون　　باز شد که انا الیه راجعون
(مولوی ۱۳۹۴/ ۱/ ۱۱۲۱)

از نظر مولانا همچنان که در سخن، لفظ و معنی وجود دارد و لفظ، ظاهر و معنی، باطن است؛ در عالم هستی نیز معنی که همان نور وجود است، ناپیدا و صورت و ماهیت نمایان است.

صورت از معنی چون شیر از بیشه‌دان　　یا چو آواز و سخن ز اندیشه‌دان
این سخن و آواز از اندیشه خاست　　تو ندانی بحر اندیشه کجاست
لیک چون موج سخن دیدی لطیف　　بحر آن دانی که باشد بس شریف
چون ز دانش موج اندیشه بتاخت　　از سخن و آواز او صورت بساخت
(همان/ ۱/ ۱۱۱۹-۱۱۱۶)

مولانا تأکید دارد که عالم ناپیدا (عارف پس از ترک خویشتن خویش بدان می‌رسد)، موهوم و خیالی نیست؛ بلکه عالمی است که در آن زمین و مکان و جسم، همچنین پیری و سیری در آن وجود ندارد و در ادامه تأکید بر این نکته

www.SID.ir

Archive of SID

دارد که اگر خیالی و موهوم بود، مانند موهومات دیگر معدوم می‌شد؛ این موارد خود روشنگر مقصود او از گلستان عدم است:

چون نباشد روز و شب با ماه و سال　　کی بود سیری و پیری و ملال
در گلستان عدم چون بی‌خودیست　　مستی از سغراق لطف ایزدیست
نیست موهوم ار بدی موهوم آن　　همچو موهومان شدی معدوم آن
(مولوی ۱۳۹۴/ ۳/ ۳۱۹۷ و ۳۱۹۵ و ۳۱۹۴)

از دیدگاه مولانا دیدار و وصال حقّ، جز در حالت فنا و نیستی و برون رفتن از ادراک حسی، امکان پذیر نیست.

چون ز حس بیرون نیامد آدمی　　باشد از تصویر غیبی اعجمی
(همان/ ۳/ ۱۱۱۳)

علاوه بر آن «خیال بشری در خیال مطلق، که همان عالم به مثابهٔ تجلّی الهی است، مندرج است؛ چرا که همین اندراج برای ما تضمین می‌کند که نیات منبعث از قوهٔ خلاقهٔ دل به عنوان یک وجود مستقل اوهام واهی نیست.» (کربن ۱۳۸۴: ۳۳۰) لذا خیال آدمی از سویی می‌تواند به رؤیت جمال حقّ نایل آید.

گوش انگیزد خیال و آن خیال　　هست دلاله وصال آن جمال
جهد کن تا آن خیال افزون شود　　تا دلاله رهبر مجنون شود
(همان/ ۵/ ۴۱۹۴ و ۴۱۹۳)

مولوی صور خیال را خودسرانه و تصادفی برنمی‌گزیند بلکه «هر صورت خیال که به کار می‌برد از بیرون او و در نهایت از خدا بر جان و ذهن او تلقین شده است.» (چیتیک ۱۳۸۵: ۲۸۹) تعین صور خیال به عنوان قید و قالب تجلّیات است؛ صورت خیالی، در مرتبهٔ نهایی‌اش نوعی رؤیت «صورت حقّ» است که با وجود باطنی عارف که خود را به سان حقّ در مقیاس عالم صغیر الهی تجربه می‌کند، منطبق است. (کربن ۱۳۸۴: ۳۴۴)

نیست‌وش باشد خیال اندر جهان　　تو جهانی بر خیالی بین روان
(مولوی ۱۳۹۴/ ۱/ ۹۲)

www.SID.ir

Archive of SID

آدمی را فربهی هست از خیال گر خیالاتش بود صاحب جمال
(مولوی ۱۳۹۴/ ۲/ ۶۳۹)

از دیدگاه مولانا «عالم بر خیال قائم است.» (مولوی ۱۳۸۸: ۱۱۱–۱۱۰) و امور ابتدا در خیال آدمیان صورت می‌بندد و آن‌گاه در عالم خارج تحقق می‌یابد. در واقع در نزد وی، همه صورت‌ها مرتبه‌ای از خیال هستند و تجلّیات حقّ‌تعالی همگی درجاتی از خیال محسوب می‌شوند. (داداشی ۱۳۸۲: ۷–۵) مولانا در *فیه‌مافیه* بیان می‌کند که «عالم خیال نسبت به از عالم مصورات و محسوسات فراخ‌تر است؛ زیرا جمله مصورات از خیال می‌زاید.» (مولوی ۱۳۸۸: ۸۳)

جایگاه خیال در آفرینش اثر هنری

آفرینش‌گری از صفات بارز انسان بوده و جایگاه خیال در امر آفرینش‌گری قابل تأمل است، چه بسا هر امر معنوی برای متمثل شدن به صورت محسوس می‌بایست در خیال صورت بگیرد. (داداشی ۱۳۷۸: ۱۳۰) هنرمند مانند سایر آدمیان با همهٔ مراتب ادراک سروکار دارد، اما از جهت هنرمند بودن در آفرینش هنری با ادراک خیالی عمل می‌کند. بر این اساس آنچه در ذهن هنرمند است، جزئی بوده، صورت دارد و از نوع ادراک خیالی است. (ابراهیمی‌دینانی ۱۳۸۱: ۸) در واقع، سروکار صانع یکسره با عالم خیال است، چه بسا نخستین ویژگی او توانایی تخیّل صورت نهایی شئ است که می‌خواهد بسازد. بر این اساس صانع از طریق خیال متصل به خیال منفصل راه می‌برد و صورت‌های خیال را کشف می‌کند. (کوماراسوامی[1] ۱۳۸۹: ۱۱۵–۶۹–۶۱) بر این مبنا آثار هنری همه صورت‌های خیالی هستند و هر صورتی نمایندهٔ یک حقیقت و معنایی است که در دل انسان تجلّی

1. Coomarasawamy

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند که به واسطهٔ قوهٔ خیال، آدمی صورت مخیّل معانی را پیدا می‌کند. (مددپور ۱۳۸۴: ۱۹۳) هنرمند حقیقت موجودات را در دل می‌جوید و تصویر آن‌ها را در اثر هنری آشکار می‌نمایاند؛ زیرا آنچه در دل می‌یابد حقیقت موجود خارجی است. پس اثر هنری به حقیقتِ موجود محسوس خارجی نزدیک‌تر است.

نیست دید رنگ بی‌نور برون همچنین رنگ خیالِ اندرون
(مولوی ۱۳۹۴/۱/ ۱۱۰۴)

باز نور نور دل نور خدا است کو ز نور عقل و حس پاک و جداست
(همان/ ۱/ ۱۱۰۶)

ادراک خیالی در مرتبه‌ای بالاتر از ادراک حسی قرار دارد؛ زیرا در این ادراک نه مواجهه با مُدرَک لازم است و نه ادراک از طریق حواس صورت می‌گیرد. نمونهٔ آن ادراک از طریق حافظه می‌باشد. در این‌گونه از ادراک به رغم آنکه با شئ مادی مواجهه نیستیم، و آنچه درک می‌کنیم جزئی ـ مصداقی معین از امر کلی ـ است و صورت دارد؛ لذا در هنگام آفرینش هنری، هنگامی که چیزی را به عمد در ذهن تصور کنیم که جزئی و دارای صورت باشد، ادراک خیالی رخ داده است. (ابراهیمی‌دینانی ۱۳۸۱: ۷) در مجموع می‌توان گفت ادراک از طریق حواس ظاهری آغاز می‌گردد، ولی باید به وسیلهٔ حواس باطنی تأیید گردد. طرح‌واره‌های ذهنی که با تجربه و یادگیری طی زمان شکل می‌گیرند، بر حواس باطنی مؤلف اثر هنری و نیز درک‌کنندهٔ آن تأکید دارند. کیفیات این ادراک، ترکیبی از معانی است. کارکرد خیال بیش از یک حافظهٔ ضمنی که گذشته را نگه می‌دارد، بدون تحمیل کردن آن به ما درک می‌شود و ما را به معنای آینده، بدون پیش‌بینی واقعی آن قادر می‌کند. (بنویدی ۱۳۹۳: ۱۱) انسان در عالم خیال، گونه‌ای از آزادی را تجربه می‌کند، از این رو بسیاری از متفکّران همچون کانت و هایدگر، مقام هنر را مقام آزادی بشر تلقی کرده‌اند. انسان بسیاری از طلب‌ها و تمناها را در عالم خیال می‌بیند؛ در قلمرو علم، چنین خیالات و آمال‌هایی نامعقول است. (مددپور ۱۳۸۲:

www.SID.ir

Archive of SID

۱۸۵) در واقع، هنر در آثار عرفانی از لحاظ ماهیتی دو نوع می‌باشد، هنر زمینی و دنیوی (اکتسابی/ ظاهری)؛ هنر آسمانی و الهی (باطنی/ معنوی). هنر معنوی به مثابهٔ واسطه‌ای برای رسیدن به معرفت حقیقی تلقی شده و موجب کسب درجات کمال می‌گردد. (قلی‌زاده و محمدی ۱۳۹۷: ۱۷۶) از این‌رو، در آفرینش پیدایش آنچه که برای انسان نهان است نتیجه هنر و صورت خیالی است؛ بدین معنی کار هنرمند «ابداع» است یعنی پیدا آوردن. (مددپور ۱۳۸۴: ۴۰) علاوه بر آن توفیق هنرمند در آفرینش زیبایی وابسته به قدرت و طهارت خیال اوست. هنرمند بسته به اینکه متذکر چگونه اموری باشد، قوهٔ خیال خود را می‌پرورد و اثر هنری او نیز از این طریق به وجود می‌آید. هنگامی که زمانی که هنرمند با بهره‌گیری از عالم معنی، دریافت‌های عالم خیال خود را به صحنه‌های علم آورد، اثری هنری آفریده می‌شود. (فلامکی ۱۳۹۶: ۲۷۰) لازم به ذکر است که زمان اثر هنری، زمانِ معمولی نیست، چه‌بسا به اعتقاد دوفرن، «زمان اثر به سختی می‌تواند مدت[1] نامیده شود.» (دوفرن ۱۹۷۳: ۳۶۶) زمان اثر، بیشتر همانند حضور محض دریافت است. در واقع، گذشته‌ای که برای وصل به معنا به زمان حال آمده و در عمق تجربهٔ تماشاگر ساخته یا جست‌وجو شده است؛ این گذشته به نحو بی‌واسطه در اثر عرضه شده است.

جایگاه خیال در معماری

اگرچه اندیشه‌های مولانا دربارهٔ جهان، مستقیماً معطوف به معماری نمی‌باشد، اما می‌توان اندیشه‌هایش را از این منظر، دوباره قرائت نمود و هربار سخنان تازه‌ای

1. Duration

www.SID.ir

Archive of SID

از مولانا دربارهٔ معماری به دست آورد. در آثار مولوی می‌توان نمودهای متفاوتی از اشاره به کاربرد صورت‌های معمارانه خیال، رابطهٔ هستی و معماری را مشاهده نمود. *مثنوی معنوی* مولانا آکنده از اقسام صور خیال بوده که برخی معمارانه و مرتبط با خاطرات مکانی اوست. دیدگاه مولانا دربارهٔ معماری را هم می‌توان مثبت دانست و هم منفی؛ به عقیدهٔ مولانا اگر مراتب و مراحل معماری، از اندیشه و خیال معمار گرفته تا بناها و شهرها، محملی برای ذکر و فراق از اصل و شور بازگشت به اصل می‌باشد که امری مثبت تلقی شده، در غیر این صورت می‌تواند مایهٔ غفلت باشد. از دیدگاه وی، خیال و خرد آدمی است که خاک را به بناهای نیکو مبدل می‌کند. همان‌گونه که آورده است «این خاک به مجاورت عاقل چنین سرایی خوب شد.» (مولوی ۱۳۸۸: ۲۱۳) همچنین از دید او «این بنّا که خانه‌ای ساخت، آخر او لطیف‌تر باشد از این خانه [...]. اما آن لطف در نظر نمی‌آید، مگر به واسطهٔ خانه‌ای و عملی که در عالم حس درآید تا آن لطف او جمال نماید.» (همان: ۲۰۳) لذا اندیشه و لطف معمار در اثر او متجلّی می‌شود.

ز آن سبب جانش وطن دید و قرار اندرین سوراخ دنیا موش‌وار
هم درین سوراخ بنّایی گرفت در خور سوراخ دانایی گرفت
(مولوی ۱۳۹۴/ ۳/ ۴۳۰۴– ۴۳۰۳)

مولوی از آدمیان می‌خواهد آن معماری که در خدمت غفلت‌افزایی است، ویران کنند، و آبادان کردن وطن دروغین این دنیا را در مسیر آبادان کردن وطن حقیقی جهان دیگر قرار دهند. قصد مولانا دعوت به فرا رفتن از صورت و کالبد مکان و گذار به معنای آن است، لذا از آنجا که راه عالم معنا از صورت می‌گذرد، این صورتِ مکان است که می‌تواند و باید واسطه‌گذار به عالم معنا شود. مولانا در *فیه‌مافیه* آورده است «چون مهندسی که در باطن تصور کرد خانه‌ای و عرض و طول و شکل آن. کس را این معقول ننماید الا چون صورت آن را بر کاغذ

www.SID.ir

Archive of SID

نگارد، [...] محسوس شود.» (مولوی ۱۳۸۸: ۱۵۶) بر این اساس مولوی از خیال مهندس و معمار یاد می‌کند و از دید او خیال مهندس دربارهٔ عمارت نزدیک به حقیقت است. «مهندسی خانه در دل برانداز کرد و خیال بست که عرضش چندین باشد و طولش چندین باشد و صفه‌اش چندین و صحنش چندین. این را خیال نگویند که آن حقیقت از این خیال می‌زاید و فرع این خیال است. آری اگر غیر مهندس در دل چنین صورت به خیال آورد و تصور کند آن را خیال گویند.» (همان: ۲۱۸–۱۱۱) تصور بنا در نزد آنان که معمار نیستند، وهمی بیش نیست، اما تصور معمار از بنا حتی از عالم واقع واقعی‌تر است؛ زیرا آن خیال است که موجب تحقق بنا در عالم خارج می‌شود. لذا از دید مولانا خیال خانه در نزد مهندس خیال به معنای وهم نیست بلکه خیالی است متصل به حقیقت و مطابق آن.

این خیال اینجا نهان پیدا اثر — زین خیال آنجا برویاند صور
در مهندس بین خیال خانه‌ای — در دلش چون در زمینی دانه‌ای
آن خیال از اندرون آید برون — چون زمین که زاید از تخم درون
هر خیالی کو کند در دل وطن — روز محشر صورتی خواهد شدن
چون خیال آن مهندس در ضمیر — چون نبات اندر زمین دانه گیر

(مولوی ۱۳۹۴/ ۵/ ۱۹۲۱–۱۹۱۷)

معماری، ذاتی هنری دارد و بر توانایی‌های آفرینشی و تصور معمار متکی است، (فلامکی ۱۳۸۱: ۶۹) از این رو، روند طراحی معماری مراحل مختلفی را دربردارد. یکی از نظام‌های طبقه‌بندی بر اساس تحلیل نوع دست‌نگاره‌ها در پنج حوزه انجام شده است: (فریزر و هنمی[1] ۱۹۹۴: ۱۱۹–۱۱۲)

1. Fraser and Henmi

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۴. حوزه‌های دست‌نگاره‌های طراحی

نظام‌های طبقه‌بندی دست‌نگاره‌های طراحی از دیدگاه فریزر و هنمی

دست‌نگاره‌های مرجع	عبور ایده از چشم به ذهن
نمودارها	آغاز سامان‌دهی و سازمان‌دهی طراحی
دست‌نگاره‌های طراحی	نوعی فرضیه برای سنجش احتمال‌ها
دست‌نگاره‌های ارائه	استفاده از آن‌ها در زمان کامل شدن طراحی
دست‌نگاره‌های خیالی	پرواز ذهن و رهایی فکری

آفرینش دست‌نگاره‌های خیالی را می‌توان نوعی آغاز روند خلق اثر متکی بر راز معنایی دانست که از عمق ذهنیات طراح برآمده و از گوهر راز برخوردار است. همچنین در خلال رهایی ذهنی طراح، همهٔ تجربه‌ها به صورت بیانی در قالب دست‌نگاره‌های خیالی انعکاس می‌یابد. (آنتونیادس ۱۳۸۳: ۳۳۰) «همه چیز در ذهن معمار نقش می‌بندد. وی طرح خود را، در تمام مقیاس‌هایی که ما امروزه پیش‌بینی می‌کنیم، می‌داند و به سنجش می‌برد. در طول این روند متکی بر کمیت‌ها ـ کیفیت‌هایی که در فاصلهٔ میان ذهن معمار و دست‌آوردهای در حال شکل‌گیری او دیده می‌شوند، راز و رمزهایی نهفته‌اند.» (فلامکی ۱۳۹۳: ۱۶۶) بر این اساس طرح‌های خیالی، تولد بی‌شکل و بی‌قاعده، طرح و زمینه‌ساز ایجاد ارتباط صمیمانهٔ معمار با اثر خود است که استفاده از ابزار برای خلق اثر در زمینه‌ای بدون محدودیت و رها از چارچوب‌ها، قیود، قواعد ترسیمی و حتی زبان خاصی را دربردارد. (بقایی ۱۳۸۸: ۳۴) لذا می‌توان گفت طرح‌واره‌های خیالی، نمایش هاله‌های کلی نزدیک به درون خالق خود هستند که در آن عوامل ارتباط اثر با دیگران (قواعد هندسی و ترسیمی، منطق ریاضی و...) وجودی کم‌رنگ و نامحسوس دارد. بنابراین، دست‌نگاره‌های خیالی معماری، تعابیری سیال هستند و تنها کیفیت را مورد بررسی قرار می‌دهند، چه‌بسا ماهیت کالبدی طرح و کمیت در مراحل بعدی فرآیند طراحی، شکل می‌گیرد. در حوزهٔ دست‌نگاره‌های خیالی،

www.SID.ir

Archive of SID

رهایی در بیان تصاویر ذهنی تا جایی پیش می‌رود که هر آنچه ناممکن یا تحقق‌ناپذیر می‌نماید امکان نمایش یافته و لذا طراح در این حوزه، ناباوری را کنار گذاشته و ابزار مناسبی برای خلق اثر هنری را در اختیار می‌گیرد. این در حالی است که تفسیر و تعبیر دیگران از آن دست‌نگاره‌های خیالی می‌تواند نتایجی غیرواقعی را به‌دنبال داشته باشد. (لاوسون ۱۳۸۴: ۲۹۸ و ۲۹۶) با این حال در زمینهٔ معماری، غالباً دست‌نگاره‌ها تنها از طریق خلق آن‌ها قابلیت تعبیر، تفسیر و استخراج معانی را دارند.

> «آنچه در ادبیات مکتوب معماری مدرن نزد اروپاییان "متاپروژه"[1] نامیده می‌شود،... ترسیمی است که طعم و شکل استعاری دارد؛ بَرهایی از موجودیت نهایی معماری را، به قید عدم تعیین مقداری و شکلی، به دست می‌دهد... "متاپروژه" طراحی مقدماتی پروژه نیست، خلاصه مفهومی ـ شکلی آن است که، برای تضمین آزادی‌های معمار از "قدر تعیّن" به دنیا آورده می‌شود.» (فلامکی ۱۳۹۳: ۱۶۶)

بارتلت[2] یکی از روان‌شناسان گشتالت که توجه ویژه‌ای به بازنمایی دنیای خارج در درون ذهن دارد، اسکیس‌های خیالی[3] را مفهوم تصویر ذهنی درونی شده‌ای معرفی می‌کند و آن‌ها را نمایندهٔ مجموعهٔ منظم فعالی از تجارب گذشته می‌داند که برای سازمان دادن و تفسیر وقایع آینده به کار می‌روند. (صادقی مال امیری ۱۳۸۶: ۸۲) به عقیده فریناند سوسور (۱۹۱۶) ویژگی درونی نشانه، تداعی رابطه الگو و معنا می‌باشد که در مکان‌های مختلف معانی متفاوتی دارد، لذا رویکرد نشانه‌شناسی را با نظام‌های فرهنگی معانی محیط (طبیعی و انسان‌ساخت) مرتبط می‌داند. (لنگ[4] ۱۳۹۰: ۲۱۲) از این منظر دست‌نگاره‌های خیالی را می‌توان نوعی

1. Meta-Project
2. Bartlett
3. Imaginary sketch
4. Lang

www.SID.ir

Archive of SID

نشانه‌گرایی شخصی دانست که بهره‌گیری از نشانه‌ها در آن، برای انتقال معانی میان خالق اثر و مخلوق بوده و بار خیالی طرح تنها در ذهن طراح حمل می‌گردد.

نتیجه

یکی از وجوه اشتراک معماران و شاعران را می‌توان آفرینش آثار در فضای متکی بر تصور دانست که بر مبنای ذهنیات متکی بر معانی و ویژگی‌های جسمانی عالم خیال ساخته و پرداخته می‌شوند. به عبارت دیگر خیال، در عین ایجاد منزلت ذهنی برای آفرینش اثر هنری، موجب خلق صورت‌هایی ظریف با ارادهٔ انسان می‌گردد. پدیدآورندگان با ترسیم مجموعه‌ای از تصاویر خیالی در ذهن، به بازنمایی آن توسط شعر، اثر معماری یا هر اثر هنری دیگری پرداخته و اَشکالی نامأنوس را به صوری محسوس برای مخاطبان تبدیل می‌نمایند. در این میان فارغ از معانی گوناگونی که مولانا در *مثنوی معنوی* برای قوهٔ خیال قائل شده است، این صورت ذهنی را در جایگاه یک علت غایی محرّک برای هنرمند به‌شمار آورده که در جهت دستیابی به اهداف مطلوب و هستی بخشیدن به صورتی نیست‌وار مؤثر واقع می‌شود. از این‌رو قوهٔ خیال طراح در قالب دست‌نگاره‌های خیالی، امکان نمایش ناممکن‌ها را فراهم آورده و بستری برای شکل‌گیری ماهیت کالبدی و کمی طرح در مراحل بعدی فرآیند طراحی محسوب می‌شود. چه‌بسا طرح‌واره‌های ذهنی معماران در آغاز روند خلق اثر معماری با تکیه بر رهایی ذهن طراح در عالم خیال، شرایطی را جهت بیان تجربه‌ها و تصاویر ذهنی فراهم می‌آورد. این مرحله از طراحی فارغ از قیود ترسیمی، مقداری و شکلی، امکان شکل‌گیری جوانبی استعاری و معنایی از اثر را برای خالق آن ایجاد نموده و از قوهٔ خیال طراح در قالب ابزاری برای خلق اثر معماری بهره می‌جوید.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

(۱) از دیدگاه مولوی تمامی ذرات وجود، ظاهر و باطن دارند و در میان عرفا معنای باطنی و درجات درونی انسان با عنوان‌های طبع، نفس، قلب، روح، سرّ، خفی و اخفی بیان شده است. (زمانی ۱۳۸۴: ۲۵۵)

کتابنامه

آنتونیادس، آنتونی‌سی. ۱۳۸۳. *بوطیقای معماری*. ترجمهٔ احمدرضا آی. تهران: سروش.

ابراهیمی‌دینانی، غلامحسین. ۱۳۸۱. «ادراک خیالی و هنر». *فصلنامهٔ خیال*. ش۲. تهران: فرهنگستان هنر.

ابن‌سینا. ۱۳۱۶. *فن سماع طبیعی*. ترجمهٔ محمدعلی فروغی. تهران: چاپخانه مجلس.

ـــــ . ۱۳۸۳. *رسالهٔ نفس*. تصحیح موسی عمید. همدان: دانشگاه بوعلی‌سینا.

ارشدریاحی، علی و صفیه واسعی. ۱۳۹۰. «ارتباط مراتب وجود با مراتب ادراک از نظر ملاصدرا». *مطالعات اسلامی: فلسفه و کلام*. ش۲. صص ۴۵-۹.

اکبریان، رضا. ۱۳۸۸. «قوهٔ خیال و عالم صور خیالی». *نشریه آموزه‌های فلسفی کلامی*. ش۸. صص ۳۲-۳.

بقایی، آژنگ. ۱۳۸۸. «نقش سازه در ساختار زیباشناسی معاصر». *مجلهٔ هویت شهر*. س۳. ش۴. صص ۳۸-۲۷.

بنویدی، فاطمه. ۱۳۹۳. «نقش قوهٔ خیال در پدیدارشناسی ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه میکل دوفرن، مطالعه موردی: نقاشی شارل هشتم». *نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*. س۱۹. ش۴. صص ۱۴-۵.

پازوکی، شهرام. ۱۳۸۲. «مقدماتی دربارهٔ مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به مثنوی معنوی». *هنرهای زیبا*. ش۱۵. صص ۱۳-۴.

چیتیک، ویلیام. ۱۳۸۴. *عوالم خیال: ابن‌عربی و مسئله اختلاف ادیان*. ترجمهٔ قاسم کاکایی. تهران: هرمس.

www.SID.ir

Archive of SID
ـــــــــــــــ . ۱۳۸۵. *راه عرفانی عشق: تعالیم معنوی مولوی*. برگردان شهاب‌الدین عباسی. تهران: پیکان.

جابری اردکانی، سیّدناصر. ۱۳۹۲. «رابطه شناخت و بینش با عین و ذهن در مثنوی». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۹. ش۳۰. صص ۶۵-۴۶.

حجت، مهدی. ۱۳۸۷. «آشیانی برای مرغ باغ ملکوت». *نشریهٔ آینه خیال*. ش۹. صص ۸۸-۸۴.

حسین‌زاده، محمد. ۱۳۸۵. «حواس باطنی از منظر معرفت‌شناسی». *معرفت فلسفی*. ش۱۲. صص۱۰۸-۶۵.

حیدریان‌شهری، احمدرضا و صدیقی، کلثوم. ۱۳۸۹. «خیال در اندیشه حازم القرطاجنی». *دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت*. ش۶۳. صص ۹۸-۸۱.

خاتمی، محمود. ۱۳۹۰. *پیش درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسه متن.

خیابانی، بهمن. ۱۳۹۰. «خیال در مثنوی مولوی». *عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)*. س ۸. ش۳۰. صص ۲۸۶-۲۵۵.

داداشی، ایرج. ۱۳۷۸. «پیرامون هنر قدسی». *فصلنامهٔ هنر*. ش۴۰. صص ۱۳۱-۱۲۸.

ـــــــــــــــ . ۱۳۸۲. «خیال به روایت مولانا جلال الدین محمد بلخی». *فصلنامهٔ خیال*. ش ۵. تهران: فرهنگستان هنر.

دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۴۱. *لغت‌نامه*. تهران: سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی کشور.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۸. *سرّ نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*. تهران: علمی.

زمانی، کریم. ۱۳۸۴. *شرح مثنوی*. تهران: نشر نی.

سبحانی‌فخر، قاسم. ۱۳۸۰. «تجرد خیال در فلسفه اسلامی». *مقالات و بررسی‌ها*. ش۶۹. صص ۲۶۷-۲۵۷.

سنایی غزنوی. ۱۳۷۴. *حدیقةالحقیقه و شریعةالطریقة*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. ۱۳۹۱. *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگه.

صادقی مال امیری، منصور. ۱۳۸۶. *خلاقیت رویکرد سیستمی، فرد، گروه، سازمان*. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه امام حسین (ع).
www.SID.ir

Archive of SID
صدرالدین شیرازی، محمدبن ابراهیم. ۱۳۸۴. *مفاتیح‌الغیب: کلید رازهای قرآن*. ترجمه و تعلیق محمد خواجوی. تهران: مولی.

ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۸۰. *الحکمة المتعالیه فی‌الاسفار الاربعه*. ترجمهٔ محمد خواجوی. تهران: مولی.

علوی‌زاده، فرزانه و محمد تقوی. ۱۳۸۸. «بررسی مقایسه‌ای مفهوم خیال از دیدگاه ابن‌عربی و مولانا». *جستارهای ادبی*. ش۱۶۶.صص ۱۲۸-۱۱۱.

فلامکی، محمدمنصور. ۱۳۸۱. *ریشه‌ها و گرایش‌های نظری معماری*. تهران: فضا.

ـــــــــــــــــــ ۱۳۹۳. *دریافت یگانگی در معماری ایرانی*. تهران: فضا.

ـــــــــــــــــــ ۱۳۹۶. *فضای حافظ*. تهران: فضا.

قلی‌زاده، حیدر و فرهاد محمدی. ۱۳۹۷. «مفهوم‌شناسی واژهٔ هنر در عرفان با تکیه بر شعر حافظ». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۱۴. ش۵۰. صص ۲۰۳-۱۶۹.

قیومی بیدهندی، مهرداد و حمیدرضا پیشوایی. ۱۳۸۹. «درآمدی بر نسبت میان مکان و انسان در مثنوی معنوی». *مولاناپژوهی*. س ۱. ش ۴. صص ۱۰۵-۸۷.

کربن، هانری. ۱۳۸۴. *تخیّل خلاق در عرفان ابن‌عربی*. ترجمهٔ انشاءا... رحمتی. تهران: جامی.

ـــــــــــــ . ۱۳۸۹. *معبد و مکاشفه*. ترجمهٔ انشاءا... رحمتی. تهران: سوفیا.

ـــــــــــــ . ۱۳۹۲. *آفاق تفکّر معنوی در اسلام ایرانی*. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: فرزان روز.

کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۸۹. *فلسفه هنر شرقی و مسیحی*. ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (فرهنگستان هنر).

گروتر، یورگ. ۱۳۸۶. *زیبایی‌شناسی در معماری*. ترجمهٔ جهانشاه پاکزاد. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

لاوسون، برایان. ۱۳۸۴. *طراحان چگونه می‌اندیشند، ابهام‌زدایی از فرایند طراحی*. ترجمهٔ حمید ندیمی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

لنگ، جان. ۱۳۹۰. *آفرینش نظریه معماری*. ترجمهٔ علیرضا عینی‌فر. تهران: دانشگاه تهران.

مددپور، محمد. ۱۳۸۲. «معنی خیال در هنرهای سنتی و مدرن». *مجلهٔ بیناب*. ش۳ و ۴.

ـــــــــــــ . ۱۳۸۴. *حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی*. تهران: سورهٔ مهر.
www.SID.ir

Archive of SID

مطهری الهامی، مجتبی. ۱۳۸۱. «نور خیال». *فصلنامهٔ خیال*. ش ۴. تهران: فرهنگستان هنر.

مفتونی، نادیا. ۱۳۸۷. «بررسی مقایسه‌ای وحی و نبوت نزد فارابی و ابن‌سینا». *دو فصلنامهٔ تخصصی حکمت سینوی (مشکوةالنور)*. س۱۲. ش۴۰. صص ۲۴-۵.

مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. ۱۳۸۸. *فیه ما فیه*. تصحیح توفیق ه. سبحانی. تهران: کتاب پارسه.

ـــــــــــــــــ . ۱۳۹۴. *مثنوی معنوی*. بر اساس نسخه نیکلسون. مقدمه و شرح جلال الدین همایی. تهران: بدرقه جاویدان.

نجیب‌اوغلو، گل‌رو. ۱۳۷۹. *تزیین در معماری اسلامی*. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.

نصیرالدین طوسی، محمد. ۱۳۷۵. *شرح‌الاشارات و التنبیهات*. قم: البلاغه.

English Sources

Dufrenne, Mikel. 1973. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Trans, E.S. Casey. Evanston: Northwestern University Press.

Ettinghausen, Richard. 1947. *Al. Ghazali on Beauty, In Art and Tho: ght. Issued in Honour of Dr. Ananda K. Coomaraswamy*. edited by K. Baharatha Lyer. London: Luzac.

Fraser, I. and Henmi, R. 1994. *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawings*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Merleau-ponty. 1962. *Phenomenology of Perception, Trans by Colin Smith*. New York: Humanities Press.

www.SID.ir

Archive of SID

References

Antoniades, Anthony C. (2004/1383SH). *Būtīqā-ye me'mārī (Poetics of architecture: theory of design).* Tr. by Ahmad rezā Āy. Tehrān: Sorūš.

Akbarīyān, Rezā. (2009/1388SH). "Qovve-ye xīyāl va ālam-e sovar-e xīyālī". *Āmūze-hā-ye falsafye kalāmī*. No. 8. Pp. 3-32.

Alavīzāde, Farzāne and Mohammad Taqavī. (2009/1388SH). "Barresī-ye moqāyese-yī mafhūm-e xīyāl az dīdgāh-e ebn-e arabī va mowlānā". *Jostārhā-ye adabī*. No. 166. Pp. 111-128.

Aršad Rīyāhī, Alī and Safīye Vāse'ī. (2011/1390SH). "Ertebāt-e marāteb-e edrāk az nazar-e mollāsadrā". *Motāle'āt-e Eslāmī: falsafe va kalām*. No. 2. Pp. 9-45.

Balxī, Jalāloddīn Mohamad. (2009/1388SH). *Fīh-e mā fīh*. Ed. by Towfīq Sobhānī. Tehrān: Ketāb-e Pārse.

———————————. (2015/1394SH). *Masnavī ma'navī. Ed. by Jalāloddīn Homāyī*. Tehrān: Badraqe Jāvīdān.

Baqāyī, Āžang. (2009/1388SH). "Naqš-e sāze dar sāxtār-e zībā-šenāsī-ye mo'āser". *Našrīte-ye Hovīyyat-e Šahr*. Year. 3. No. 4. Pp. 27-38.

Benvīdī, Fāteme. (2014/1393SH). "Naqš-e qovve-ye xīyāl dar padīdār-šenāsī-ye edrāk-e zībāyī-šenāxtī az dīdgāh-e mikel Dufrenne, motāle'e-ye mowredī: naqqāšī-ye šārl-e haštom". *Našrīye-ye honar-hā-ye zība- honar-hā-ye tatajassomī*. Year 19. No. 4. Pp. 5-14.

Chittik, William C. (2006/1385SH). *Rāh-e erfānī-ye ešq: ta'ālīm-e ma'navī-ye mowlavī (The sufi docturine of Rumi: an introduction).* Ed. by Šahāboddīn Abbāsī. Tehrān: Peykān.

Coomaraswamy, Ananda Kentish. (2010/1389SH). *Falsafe-ye honar-e šarqī va masīhī (Christian and oriental philosophy of art).* Tr. by Amīrhossein Zekrgū. Tehrān: Farhangestān-e Honar.

Corbin, Henry. (2004/1383SH). *Arz-e malakūt: az īrān-e mazdā-yī ta īrān-e šī'ī*. Tr. by Zīyā'oddīn dehšīrī. Tehrān: Tahūrī.

Corbin, Henry.. (2005/1384SH). *Taxayyol-e xallāq dar erfān-e ebn-e arabī*. Tr. by Enšā'allāh rahmatī. Tehrān: Jāmī.

———————————. (2010/1389SH). *Ma'bad va mokāšefe*. Tr. by Enšā'allāh rahmatī. Tehrān: Sūfiyā.

———————————. (2013/1392SH). *Āfāq-e tafakkor-e ma'navī dar eslām-e īrānī*. Tr. by Bāqer Parhām. Tehrān: Farzān Rūz.

Dādāšī, Īraj. (1999/1378SH). "Pīrāmūn-e honar-e qodsī". *Honar*. No. 40. Pp. 128-131.

www.SID.ir

Archive of SID
———————. (2003/1382SH). "Xīyāl be ravāyat-e mowlānā jalāloddīn mohammad balxī". *Faslnāme-ye Xīyāl*. No.5. Pp. 6-41.
Dehxodā, Alī Akbar. (1962/1341SH). *Loqat-nāme.* Tehrān: Sāzmān-e Modīrīyat va Barnāmerīzī-ye Kešvar.
Ebn-e Sīnā. (1937/1316SH). *Fann-e samā'-e tabī'ī. Tr. by Mohammad Alī Forūqī*. Tehrān: Majles.
———————. (2004/1383SH). *Resāle-ye nafs. Ed. by Mūsā Amīd*. Hamedān: Bū'alī Sīnā University.
Ebrāhīmī dīnānī, Qolāmhossein. (2002/1381SH). "Edrāk-e xīyālī va honar". *Faslnāme-ye Xiyāl*. No. 2. Pp. 6-11.
Falāmakī, Mohamad Mansūr. (2002/1381SH). *Rīše-hā va gerāyeš-hā-ye nazarī-ye me'mārī*. Tehrān: Fazā.
———————————. (2014/1393SH). *Daryāft-e yegānegī dar me'mārī-ye Īrānī*. Tehrān: Fazā.
———————————. (2017/1396SH). *Fazā-ye hāfez*. Tehrān: Fazā.
Grutter, Jorg Kurt. (2008/1386SH). *Zībāyī-šenāsī dar me'mārī* (Asthetik der architektur). Tr. by Jahānšāh pākzād. Tehrān: Šahīd Beheštī University.
Heydarīyān Šahrī, Ahmad Rezā and Kolsūm Sedīqī. (2010/1389SH). "Xīyāl dar andīše-ye hāzem al-qartājenī". *Do-faslnāme-ye Falsafī-ye Šenāxt*. No. 63. Pp. 81-98.
Hojjat, Mahdī. (2008/1387SH). "Āšīyānī barāye morq-e bāq-e malakūt". *Āyene-ye xīyāl*. No. 9. Pp. 84-88.
Hosseinzāde, Mohammad. (2006/1385SH). "Havās-e bātenī az manzar-e ma'refat-šenāsī". *ma'refat-e falsafī*. No. 12. Pp. 65-108.
Jāberī Ardakānī, Seyyed Nāser. (2013/1392SH). "Rābete-ye šenāxt va bīneš bā eyn va zehn dar masnavī". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehrān Branch*. Year 9. No. 30. Pp. 46-65.
Lang, Jon T. (2012/1390SH). *Āfarīneš-e nazarīye-ye me'mārī (Creating architectural theory). Tr. by Alī Rezā Eynīfar. Tehrān: Tehrān University.*
Lawson, Bryan. (2005/1384SH). *Tarrāhān čegūne mīandīšand, ebhām-zodāyī az farāyand-e Tarrāhī (How designers think : the design process demystified)*. Tr. by Hamīd Nadīmī. Tehrān: Šahīd Beheštī University.
Madadpūr, Mohammad. (2003/1382SH). "Ma'nī-ye xīyāl dar honar-hā-ye sonnatī va modern". *Majalle-ye Bīnāb*. No. 3 & 4. Pp. 184-195.
www.SID.ir

Archive of SID

———————. (2005/1384SH). *Hekmat-e onsī va zībāyī-šenāsī-ye erfānī-ye honar-e eslāmī*. Tehrān: Sūre-ye Mehr.
Maftūnī, Nādīyā. (2008/1387SH). "Barresī-ye moqāyese-yī vahy va nabovvat nazd-e fārābī va ebn-e sīnā". *Dofaslnāme-ye Hekmate sīnavī (meškāt al-nūr)*. Year 12. No. 40. Pp. 5-26.
Mollāsadrā, Mohamad ebn-e Ebrāhīm. (2005/1384SH). *Mafātih al-qeyb: kelīd-e rāz-hā-ye qorān*. Tr. by Mohammad Xājavī. Tehrān: Mowlā.
Motahharī Elhāmī, Mojtabā. (2002/1381SH). "Nūre xīyāl". *Faslnāme-ye Xiyāl (Fahangestān-e Honar)*. No. 4. Pp. 4-15.
Mowlavī, Jalāloddīn Mohammad Balxī. (2009/1388SH). *Fīh-e mā fīh*. Ed. by Towhīd H. Sobhānī. Tehran: Ketāb-e Pārse.
_____. (2015/1394SH). *Masnavī-ye ma'navī*. Ed. by. Nicholson. Introduction by Jalāloddīn Homāyī. Tehran: Badraqe-ye Jāvīdān.
Nasīroddīn-e tūsī, Mohammad. (1996/1375SH). *Šarh al-ešārāt va al-tanbīhāt*. Qom: Al-balāqe.
Necipoqlu, Gulru. (2000/1379SH). *Hendese va tazyīn dar me'mārī-ye eslāmī (The topkapi scroll -Geometry and ornament in Islamic architecture. with an essay on the geometry of the muqarnas)*. Tr. by Mehrdād Qayyūmī Bīdhendī. Tehrān: Rozane.
Pāzūkī, Šahrām. (2003/1382SH). "Moqaddamātī darbāre-ye mabādī-ye erfānī-ye honar va zībāyī dar eslām bā ešāre be masnavī-ye ma'navī". *Honar-hā-ye Zībā*. No. 15. Pp. 4-13.
Qayyūmī, Mehrdād and Hamīdrezā Pīšvāyī. (2010/1389SH). "Darāmadī bar nesbat-e miyān-e makān va ensān dar masnavī-ye ma'navī". *Molānāpažūhī*. Year. 1. No. 4. Pp. 87-105.
Qolīzāde, Heydar and Farhād Mohamadī. (2018/1397SH). "Mafhūm-šenāsī-ye važe-ye honar dar erfān bā tekīye bar še'r-e hāfez". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehrān Branch*. Year 14. No. 50. Pp. 169-203.
Sādeqī māl amīrī, Mansūr. (2008/1386SH). *Xallāqīyat-e rūykard-e sīstemī, fard, gorūh, sāzmān*. Tehrān: Emām Hossein University.
Sadroddīn Šīrāzī, Mohamad ebn-e Ebrāhīm. (1984/1384SH). *Mafātīh al-qeyb*. Ed. by Mohammad Xājavī. Tehrān: Mo'asese-ye Tahqīqāt-e Farhangī.
———————. (2002/1380SH). *Al-hekmat al-mota'ālīye fī al-asfār al-arba'e*. Tr. by Mohammad Xājavī. Tehrān: Mowlā.

www.SID.ir

Archive of SID
Sanāyī qaznavī. (1995/1374SH). *Hadīqat al-haqīqat va šarī'at al-tarīqat*. Ed. by Modarres Razavī. Tehrān: Tehrān University.
Sobhānī Faxr, Qāsem. (2002/1380SH). "Tajarrod-e xīyāl dar falsafe-ye eslāmī". *Magālāt va Baresī-hā*. No. 69. Pp. 257-267.
Šafī'ī Kadkanī, Mohammad Rezā. (2012/1391SH). *Sovar-e xīyāl dar še'r-e fārsī*. Tehrān: Āgah.
Xātamī, Mahmūd. (2011/1390SH). *Pīš-darāmad-e falsafe-yī barāye honar-e īrānī*. Tehrān: Farhangestān-e Honar & Matn.
Xīyābānī, Bahman. (2011/1390SH). "Xīyāl dar masnavī-ye *mowlavī*".*Erfān-e eslāmī (adyān va erfān)*. Year 8. No. 30. Pp. 255-286.
Zamānī, Karīm. (2006/1384SH). *šarh-e masnavī*. Tehrān: Ney.
Zarrīnkūb, Abdolhossein. (2010/1388SH). *Serr-e ney: naqd va šarh-e tahlīlī va tatbīqī-ye masnavī*. Tehrān: Elmī.
www.SID.ir