تأملی در مفهوم و ارزش خلاقیت: ارزش خلاقانهٔ معماری مبتنی‌بر الگو
(مقایسهٔ چارچوب ارزشی سنتی، معاصر و اسلامی)

مهدی ممتحن*
عیسی حجت**
مسعود ناری قمی***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۱/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۵/۸

چکیده
امروزه خلاقیت مفهومی است که برخورداری از آن، به‌نوعی مرادف ارزشمندی شخص و عمل او شمرده می‌شود. این مفهوم ازآن‌رو که در حوزهٔ ادبیات آموزشی و حرفه‌ای معماری بسیار موردتوجه بوده و جایگاه ویژه‌ای دارد، نه‌تنها زمینه برای تأمل در آن می‌گستراند، بلکه ضرورت بازاندیشی «معنا»ی آفرینش را هم ایجاد می‌کند. چنین وضعیتی در معماری پیش از مدرن مطرح نبوده است، لذا این سؤال اساسی طرح می‌شود که آیا عمل خلاقانه فی‌نفسه واجد ارزش است و اگر نیست، چه چیزی و چگونه آن را واجد ارزش می‌کند، با کدام مبانی سنجیده و در چه زمینه‌هایی و با چه حدودی تأیید یا نفی می‌شود؟ روش تحقیق براساس راهبرد تفسیری، به‌همراه استدلال منطقی و بهره‌گیری از مدل‌سازی مفهومی بوده است؛ به‌این‌ترتیب، یک ساختار نظری سه وجهی در نظر گرفته شده است. در وجه اول، بحث خلاقیت از دو منظر علمی و فلسفیِ سنت‌گرا و نوگرا تبیین شده است؛ وجه دوم دو مبحث «مفهوم» و «ارزش» خلاقیت را پوشش می‌دهد؛ وجه سوم مربوط است به نسبت موضوع با دو نوع از معماریِ «الگومدار» و «بدون الگو». درنتیجه و در تطبیق دو نگرش علمی و فلسفی مفهوم خلاقیت، ادعای منشأ «هیچ» برای خلاقیت، بر پایهٔ ادبیات موجود، هم در نگرش سنتی و هم در رویکرد مدرن رد شده یا حداقل موردتردید واقع می‌گردد؛ درنتیجه، خلاقیت همواره مبتنی‌بر الگوست؛ اما تفاوت کار، صرفاً از محل «الگوپذیری صریح و آشنا» و «الگوپذیری غیرصریح و ناآشنا» یا «زمینه‌گرا بودن» و «زمینه‌گرا نبودن» الگوها قابل‌طرح است؛ که این موضوع در بررسی نمونهٔ موردی طرح‌های توسعهٔ سنتی و مدرن مجموعه حرم حضرت معصومه(س) در قم مورد تحلیل و تبیین قرار گرفته است. درنهایت و پس از مقایسهٔ ارزش عمل خلاقانهٔ قیاسی و استقرایی از دو منظر معاصر و اسلامی، این نتیجه حاصل شد که ماهیت خلاقیت از دیدگاه مدرن و سنتی تفاوت ماهوی باهم ندارد، بلکه موضوع اساسی باید مربوط به ارزش‌ها باشد و اینکه هریک، کدام وجه خلاقیت (صراحت الگویی یا پنهان‌کردن الگو) را ترجیح می‌دهند؛ بررسی انتهای مقاله از منظر اسلامی، وجه نخست- صراحت الگویی- را به‌وضوح واجد ارزش بیشتر نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها:
خلاقیت، ارزش، معماری الگویی، حل مسئلهٔ معماری، محاکات، صناعت، حرم حضرت معصومه(س).

* استادیار دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، نویسندهٔ مسئول، mehdimomtahen@gmail.com
** استاد دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
*** استادیار دانشکدهٔ پسران قم، دانشگاه فنی‌وحرفه‌ای

پرسش‌های پژوهش

۱. آیا خلاقیت معماری در رویکرد مدرن و سنتی تفاوت ماهوی دارد یا خیر؟
۲. آیا چارچوب ارزش‌گذاری بر خلاقیت در دستگاه‌های مختلف (مدرن، سنتی و اسلامی) تفاوت بنیادی دارد یا خیر؟
۳. تفاوت نظری ارزش خلاقیت در معماری‌های مبتنی‌بر الگو در مقایسه با معماری‌های بدون الگو در چیست؟

مقدمه

در عرصهٔ معماری، کثرت‌گرایی از پست‌مدرنیسم به این‌سو، مشخصهٔ اصلی معماری است (جنکز ۱۳۷۶، ۲۵)؛ این تکثر، ارتباط مستقیم با «نوآوری» دارد و از این منظر تمام عصر روشنگری رو به سوی امور نو دارد و امری مختص روزگار معاصر نیست. بار ارزشی کلمهٔ خلاقیت در جوامع امروزی، گویا بر همهٔ امور انسانی و «انسانیت» سلطه یافته و اصولاً نفی آن ممکن است با نفی «ذات» انسان یکی شمرده شود؛ چرا همه چیز باید نو شود؟ آیا بدعت در همهٔ عرصه‌های مرتبط با انسان جایز است؟ آیا هر خرق عادتی خلاقیت است؟ و اگر چنین است، آیا هر خلاقیتی مثبت است؟ آیا پایبندی به هر امر ثابتی، منافی خلاقیت است؟ آیا اگر فردی از زندگی آرام و باثبات خود رضایت دارد، به حکم عدم خلاقانه بودن زندگی، محکوم به خروج از دایرهٔ انسانیت است، مگر تغییر آن. آیا آثار معماری گذشته که مورد تجلیل و تکریم بسیاری از معماران معاصرند، با هدف اصلی خرق عادت، اندیشیده و ساخته شده‌اند؟ این نوشتار باید دست‌کم بتواند این سؤال را به‌درستی تبیین کند- سؤالی که حتی اشاره به آن می‌تواند آدمی را از دید برخی هنرمندان به ابلهان مانند کند- نوآوری تا کجا ارزش، تا کجا مجاز و تا کجا ممتنع است و باید با آن مقابله شود. اینکه «نوآوری» ارزش بنیادین مدرنیته است، جای تردید ندارد؛ اما آیا نوآوری همین مقام مطلق را در عرصهٔ «انسانیت» دارد یا خیر. آیا «آشنا- محدودیت» و «آشنایی‌زدایی- رفع حصار» (در عرصهٔ هنر) معادلاتی بدیهی است؟

یک زمانی پیربوردیو (جامعه‌شناس مارکسیست معاصر) در مقام نقد سرشت هنر، سؤالاتی را به این شرح مطرح کرد که:

> «چه چیزی اثر هنری را به یک اثر هنری، و نه شیئی معمولی یا ابزاری ساده بدل می‌کند؟ چه چیزی هنرمند را به یک هنرمند، و نه یک صنعتکار یا نقاش آماتور بدل می‌کند؟ چه چیزی یک لگن دستشویی یا یک خمره شراب را که در موزه به نمایش گذارده شده است، به یک اثر هنری بدل می‌کند؟ آیا عامل اصلی این واقعیت است که مارسل دوشان (کسی که قبل و بیش از هر چیز یک هنرمند محسوب می‌شود) آن‌ها را امضا کرده است، نه یک لوله‌کش یا تاجر شراب؟ و اگر پاسخ مثبت باشد، آیا این امر صرفاً بدان معنا نیست که «نام استاد به‌مثابه طلسم» جایگزین «اثر هنری به‌مثابه طلسم» گشته است؟»[1]

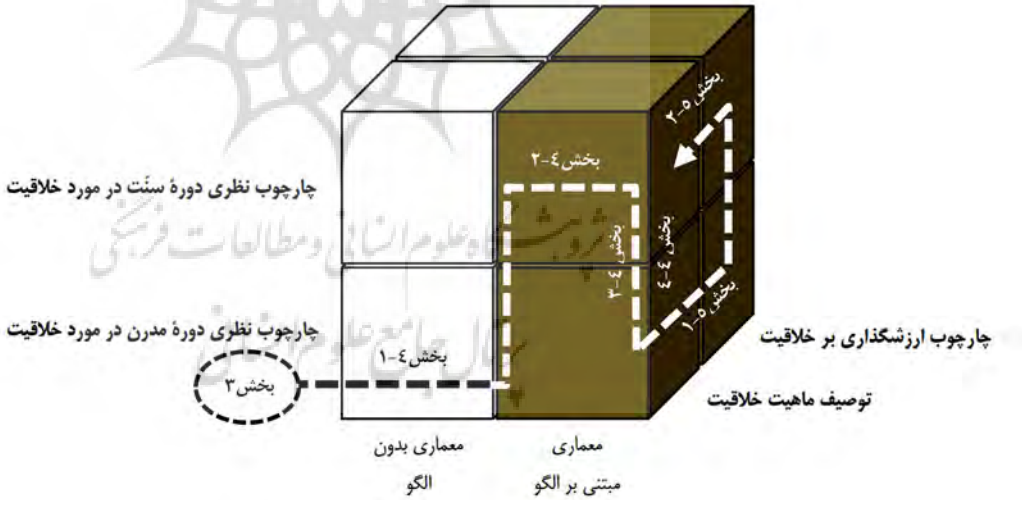
پاسخ این سؤالات منجر به ورود به عرصهٔ تئوری نهادی هنر می‌شود؛ نقش «نهاد تخصصی» در هنر، از منظر ایجاد چارچوب‌های قضاوت و حتی تبیین صورت‌های کلی مسائل، در نظریهٔ نهادی هنر تئوریزه شده است (دیکی ۱۳۸۷)؛ در مورد هنر، عدم غایتمندی که از کانت به این سو، در زیبایی‌شناسی، جایگاه مستحکمی یافته است، رسیدن به این نقطه را، یعنی جایی که دیگر، هیچ ویژگی ذاتی در خود شیء نباشد که آن را به اثر هنری تبدیل کند و امر هنری تنها ازآن‌رو هنری دانسته شود که کس یا کسانی این برچسب را به آن زده باشند، چندان غریب نمی‌نمایاند؛ اما اینکه معماری این‌گونه تبیین شود که هر نوع ذهنیت یک «معمار- هنرمند»، در آن، بر مسند اثر معماری (و بدتر از آن، اثر خوب معماری) نشانده شود، چیز پیچیده و شگفت‌انگیزی خواهد بود.

عنصر اصلی برای اینکه چیزی خلاقانه خوانده شود، آن است که «نو» باشد، حال این نو بودن ممکن است برای خود فرد باشد، یا برای دنیای خارج از او و باید با مقصود خاصی باشد، نه تصادفی و ارزش‌گذاری جامعه بر آن در حکم کنترل‌کنندهٔ این دو ویژگی اهمیت دارد (Weisberg 2006, 60-69)؛ این یک تعریف روان‌شناسانه است، یعنی مطابق نیاز جامعهٔ مطالعه‌کنندگان ذهن انسان؛ با معتبر فرض‌کردن این تعریف عام، در این نوشتار سعی می‌شود ماهیت و بار

ارزشی مترتب بر کلمهٔ خلاقیت نقد شود.

۱. فرایند تحقیق

از دیدگاه برخی، خلاقیت در دورهٔ سنتی با دورهٔ جدید هیچ وجه مشترکی ندارد (مددپور ۱۳۷۸، ۱۹۷)، لذا کار خلاقانهٔ معماران سنتی در امروز، خلاقیت نیست و کار خلاقانهٔ معماران امروز، با ادبیات سنتی توصیف‌پذیر نیست. این نوشتار این فرضیه را با تطبیق دو حوزه به بحث می‌گذارد. اگر تطبیق موردبحث انجام شود و بتواند نوعی همسانی نسبی را بین دو حوزه نشان دهد، می‌توان معماری سنتی را به‌معنای امروزی کلمه نیز خلاقانه دانست و به‌عکس نوآوری‌های جدید را نیز از زاویهٔ سنت، قابل‌پیش‌بینی تلقی کرد. به‌این‌صورت، «نوآورانه» بودن رویکرد مدرن و «غیرخلاقانه» بودن رویکرد سنتی، به‌عنوان دو نگرش بدیهی تضعیف می‌شود و راه برای بازنگری آزادانه‌تر به معماری‌های الگویی در دوران امروز هموارتر می‌گردد. برای ممکن‌شدن این تطبیق، باید تمایز واضحی میان امر معمارانه در دوران سنتی و مدرن احصا شود که این خود می‌تواند موضوع را به درازا بکشاند؛ اما جایگزینی موضوع الگویی‌بودن[۲] یا نبودن طراحی (به‌عنوان یک ویژگی بارز متمایزکنندهٔ دو گونهٔ موردبحث (نک: ناری قمی ۱۳۹۴، فصل اول و نیز حجت ۱۳۸۹)، راه را برای بررسی هموارتر می‌کند، در ضمن اینکه مصادیق معاصر معماری را نیز در کنار سنت قابل‌طرح می‌کند؛ لذا چارچوب بحث با نمودار ۱ سامان‌دهی شده است. روش تحقیق این نوشتار، براساس موضوع خود، راهبرد تفسیری همراه با استدلال منطقی است و به‌کمک مدل‌سازی مفهومی، ساختارهای نظری را به بحث تطبیقی می‌گذارد. روند منطقی و سیر طی‌شده برای دستیابی به پاسخ سؤال، در نمودار ۱ خلاصه شده است.



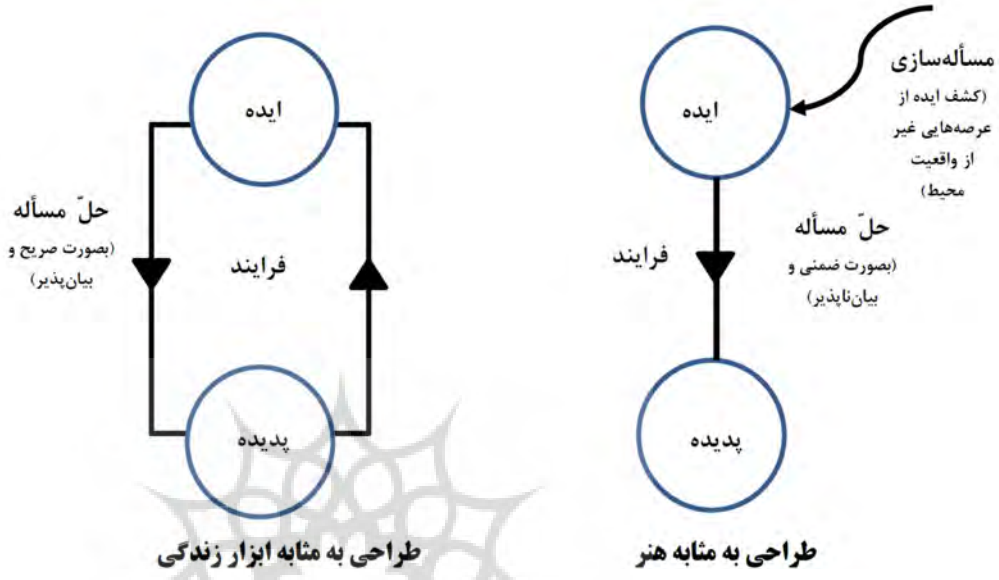
نمودار ۱: چارچوب نظری بحث

۲. معماری و طرح مسئله: مسئله‌سازیِ هنری در مقابل حل مسئله برای زندگی

سؤال خلاقیت در حوزهٔ معماری به‌واسطهٔ ماهیت دوگانهٔ آن ـ یعنی چیزی میان فن و هنر ـ همواره با ابهام مواجه است: آیا باید امر نویی که تاکنون تجربه نشده (تمام آن تجربه نشده یا بخشی از آن) آورده شود تا خلاقیت شمرده شود یا اینکه باید مسئله‌ای از انسان حل شود؟ آیا پاسخ به یک مسئلهٔ موجود خلاقیت است یا ایجاد یک مسئلهٔ جدید؟ منظور از وجه هنری معماری در بحث حاضر، آن چیزی نیست که در مباحث فلسفی و تاریخ معماری و هنر به آن پرداخته می‌شود، بلکه جنبه‌ای از معماری را مورداشاره قرار می‌دهد که در آن، در قیاس با موضوعات الزامی و بدیهی‌ترِ برخاسته از زندگی واقعی یا ایدئالی کاربرـ یا دست‌کم مقدم بر آنـ موضوعات دیگری طرح می‌شود. این موضوعات از ایدئال‌های شخصی یا صنفی طراح نشئت می‌گیرد. در این حالت، تصویر ذهنی معمار از آینده، زندگی

آینده و آنچه به‌نظر او «باید» باشد، طرح مسئلهٔ معماری و راه‌حل آن را تعیین می‌کند؛ همان چیزی که در دوران مدرن، کاندینسکی[۳] از آن به‌عنوان جایگزینی روح رهایی بخش هنرمند به‌جای خدای مسیحیت یا شمایل حضرت مسیح(ع) در دوران مدرن، یاد کرده است (Whyte 2004) و نوعی تقدس و رازآلودی را در نگرش افرادی چون لوکوربوزیه، رایت و آلتو، نسبت‌به شخصیت فرد خلاق هنرمند به تصویر کشیده است؛ به‌بیان دیگر، ازآنجاکه (به بیان لیدمان ۱۳۸۷، ۳۸۹) هنر نقش آزادی و جاودانگی را در نمایش مدرنیته به‌عهده گرفت، معماری هنری امری است بدواً وابسته به «ناخودآگاه» هنرمند و وسیله‌ای است برای بروز این ناخودآگاه؛[۴] این دوگانگی در اکثر مواضع پژوهشگران و نظریه‌پردازان معاصر، تلویحاً یا صریحاً تأثیر داشته است (نک: مقالات کراس[۵] ۲۰۰۷ و بیوکنن[۶] ۲۰۰۷) و عدم تمیز میان این دو، گاه منجر به اغتشاش معانی و بحث‌ها شده است، مثلاً کریپندورف[۷] (۲۰۰۷) در بحثی تفصیلی اثبات می‌کند که اصولاً Re-Search (با معنای دقیق «بازپژوهی» در آنچه هست) مفهومی است که برای طراحی بی‌معنی است. مبنای استدلال وی با تلقی هنری از طراحی، تا حدی درست در خواهد آمد؛ یعنی موضوع طراحی امری باشد که تاکنون نبوده است که بتوان بازپژوهی روی آن انجام داد. از منظر فلسفی‌تر و نظری‌تر، اندرو بالنتاین (Ballantyne 2002b)، با وقوف بر این تمایز، نگرش به معماری را به‌عنوان ظرف سکونت، فاقد وجه متعالی موردنظر معماران می‌شمرد؛ از این بابت وی موضع هنری و ایدئال‌گرای معماری را موردنظر دارد. به‌بیان وی، (Ballantyne 2002a) برای یک فیلسوف، امر معماری می‌تواند در خمرهٔ دیوژن[۸] خلاصه گردد و آن چیزی که در معماری پیچیدگی و کمال ایجاد می‌کند، نگرش هنری و عدم نگرش «کارکردی» است؛ گیراردو نیز از موضعی، دیگر همین تمایز را مطرح می‌سازد (Ghirardo 2002).

رویکرد معماری به‌مثابه ابزار زندگی، بر موضوع «طرح مسئله» متمرکز است؛ یعنی اگر ما کل کار طراحی را نوعی مسئله به‌شمار آوریم، کار طراحی ناچار دارای دو وجه طرح مسئله و حل آن خواهد بود (Heath 1984): می‌توان موضوع را از یک زاویهٔ دیگر طرح کرد: سؤال بنیادی وجه عملی معماری (و به‌عبارت دیگر چارچوب عمل معماران) عبارت است از «چگونگی طرح مطلوب»؛ در این سؤال، درحالی‌که «چگونگی» به «فرایند طراحی» و «طرح» به «محصول» عمل طراح اشاره دارد، «مطلوب» چیزی است که غایت و هدف کار طراحی را تعیین می‌کند و لذا بر دو امر دیگر، اولویت دارد. پرسش از مطلوبیت در معماری، پرسشی عمیقاً انسان‌شناسانه و اخلاقی است: مطلوب برای چه کسی؟ برای معمار، برای جامعه، برای کارفرما، برای امروز، برای آینده و...؟ مطلوبیت در معماری که امری است معطوف به وضعیتی که هنوز نیامده است (آینده)، در هر حال حکایت از نوعی کمبود، ضعف، نقصان و... در «وضع موجود» دارد و به این اعتبار همواره حاوی «مسئله» است. بنابراین پیوند معماری و زندگی، در گرو نگاه «مسئله‌محور» به معماری است؛ درحالی‌که رویکرد هنری، به‌دنبال «ابداع مسئلهٔ» جدید است (نمودار ۲). اما برخی منتقدان، موضوع را معکوس می‌دانند: راجر اسکروتن این نحوهٔ نگرش به معماری را نوعی آوردهٔ فلسفهٔ روشنگری به معماری می‌داند و آن را نفی می‌کند (ابتدای فصل دوم Scruton 1980)؛ دو موضوع در مورد نقد وی دربارهٔ نگرش «مسئله‌محور» به معماری، قابل‌ارائه است: نخستین موضوع برمی‌گردد به نگرش «زیباشناسانه» به معماری (به‌معنایی که کیرکگور از زیباشناسی افاده می‌کند: لذتی مداوم و نوبه‌نو ـ MacIntyre 2006, 63)؛ ساختار نهادی معماری هنری، براین‌اساس ممکن است نافی رویکرد مسئله‌ـ پاسخ به طراحی باشد. اما چنان‌که هریس به‌خوبی بحث کرده است، رویکرد زیباشناسانه به‌هیچ‌وجه مساوی با ذات اصیل معماری نیست (رجوع به مقدمهٔ کارستن هریس دراین‌باره ـ Harries 1998). اما امر دوم آن است که اسکروتن در نقد خود، در جست‌وجوی یکپارچگی وجوه متعدد معماری است که به‌زعم وی، نه‌تنها در معماری بومی و سنتی، بلکه در نظریات آلبرتی نیز ردپای آن دیده می‌شود؛ اما اینکه «مسئله» تلقی‌کردن طراحی لزوماً به‌معنای نفی هم‌پیوندی باشد، جای سؤال است و حتی اگر چنین باشد، باید میان دو موضوع یکپارچگی درون‌ساختاری معماری و یکپارچگی انسان‌گرایانهٔ معماری تمایز قائل شد؛ اگر اسکروتن با طرح بحث زیباشناسی به‌دنبال امر اول باشد، بحث حاضر و سوگیری اخلاقی آن، ناظر به یکپارچگی از نوع دوم است؛ یعنی نوعی کل‌نگری در ارتباط با وجوه متعدد انسان و نه کل‌نگری در قبال ارزش‌های نهاد هنری.



نمودار ۲: مدلی از تمایز موجود میان وجه معماری به‌مثابه هنر و معماری به‌مثابه ابزار زندگی
(معماری به‌مثابه حل مسئلهٔ زندگی در مقابل معماری به‌مثابه مسئله‌آفرینی)

می‌توان این موضوع را با بحث قدیمی، اما همچنان تازهٔ آدولف لوس در باب تمایز هنر (در معنای مدرن) و معماری جمع‌بندی کرد: کاچیاری[۹] در فصلی از کتاب خود که به نگاه «لوس» به سنت می‌پردازد، پروژهٔ «خانهٔ لوس» در وین را مدخلی بر ورود به این بحث انتخاب می‌کند، جایی که به‌زعم لوس، مسائل ترکیب‌بندی «از دید استادکار پیر وینی ما» پاسخ داده می‌شود و با قصر «هوفبورگ» به دیالوگ می‌نشیند؛ وی در مقابل «خودنمایی» نهفته در «زندگی خلاقانه»، معنای سنت و تعلق را مطرح می‌کند و در مقابل معماری «ابداعی»ـ امر دروغینی که همراه ماستـ حقیقت را طرح می‌نماید؛ اگرچه قرن‌ها از عمر آن گذشته باشد. این، نه یک دیدگاه نوستالژیک بلکه نگاهی انتقادی است به مفهوم معمار به‌عنوان حاکم مطلق، کسی که زبانی را می‌آفریند و به همهٔ محیط اطراف با دیدی ابزاری نگاه می‌کند که باید اثر وی را در خود بپذیرند ((Cacciary 1993, 150-151. معماری از دید لوس به همان معنی که دربارهٔ پیشه‌ور سنتی مطرح است (یعنی موضوعی تعلقی است و نه تصنعی) همواره سنتی است. «سنت، چنان‌که لوس بحث می‌کند، ذات معماری است، اما نباید با جنبه‌های صوری فرم اشتباه شود. سنت به‌معنی چسبیدن به گذشته به‌دلیل قدیمی بودن آن نیست ... لوس در محکوم کردن فعالان هنر ملی کشورش رودربایستی نداشت. سنت برای وی باید تضمین‌کنندهٔ آن می‌بود که فرهنگ، در حال رشد در مسیر خود به‌سوی تشخص و کمال بیشتر باشد. این تصور مناسب سنت برای معمار بود» (Heynen 1999, 79)؛ یعنی وی «سنت» و فرهنگ را موجودیت در حال رشد می‌دید، اما مبتنی‌بر گذشته و نه یک ایدئال مبهم بی‌سابقه. این تعبیر وی از سنتی بودن معماری، در کنار برداشت او از هنر که آن را امری «فرافرهنگی» و جلوتر از زمان می‌شمرد، وی را به ایدهٔ انفصال معماری و هنر می‌رساند: «خانه برخلاف کار هنری باید برای هرکس خوشایند باشد. کار هنری موضوعی شخصی برای هنرمند است. خانه این‌طور نیست. ... کار هنری به مردم جهت‌گیری‌ها و افکار آینده را نشان می‌دهد. خانه به حال می‌اندیشد. انسان دوستدار هر آن چیزی است که آسایشش را تأمین کند. او از هرچیز که بخواهد وی را از داشته‌ها و موقعیت اکتسابی و امن خود خارج کند و آشفته‌اش سازد، متنفر است. پس انسان عاشق خانه و متنفر از هنر است. آیا این نمی‌رساند که خانه وجه مشترکی با هنر ندارد و معماری نباید متعلق به هنرها شمرده شود؟ همین‌طور است. تنها یک بخش بسیار کوچک از معماری به هنر تعلق دارد: مقبره و یادمان. هر چیز دیگری که مقصودی را برآورده سازد، باید از حوزهٔ هنر مستثنا گردد» (ibid به‌نقل‌از نوشتار

«معماری» آدولف لوس)؛ به‌این‌ترتیب حتی آدولف لوس که خود، یکی از بانیان سبک مدرن است، دقیقاً بر الگویی بودن معماری برای پیوند آن با زندگی تأکید می‌کند و آن را امری جدا از هنر مدرن برمی‌شمرد.

۳. معماری و حل مسئلهٔ ماهیت عمل خلاقانه

دو گانگی موجود در مفهوم طراحی در قالب دوتایی‌هایی چون علم و هنر، دانش و بینش، اشراق و دانش و امثالهم، همه به یک موضوع اصلی بازمی‌گردد و آن اینکه طراحی پاسخ تخصصی طراح یا تیم طراحی به مسائل و معضلات «موجود» بشر و نوعی «بهسازی» در وضع موجود است یا اینکه طراحی «تسهیل‌کنندهٔ» آیندهٔ ایدئالی است که هنوز نیامده، اما نخبگان هنری برای «تحقق» آن تلاش می‌کنند. این امر دربارهٔ مباحث فلسفی خلاقیت نیز به‌وضوح دیده می‌شود:

دربارهٔ خلاقیت، دو دیدگاه قدیمی همواره در مقابل هم مطرح شده است، یک نگرش که خلاقیت را مبتنی‌بر ظهور «امر دیگر» برای مولّد آن (هنرمند یا صنعتگر و...) می‌داند و لذا آن را نوعی الهام تلقی می‌کند- خواه این الهام از عالم مثل افلاطونی نشئت گرفته باشد و خواه از «فراخود» فرویدی- و نگاه دیگری که خلاقیت را مبتنی‌بر تدقیق و تداوم «امر موجود» می‌شمرد؛ یعنی رویکردیِ خردگرایانه که امر نو را درنهایت امری محاسبه‌پذیر می‌داند و نه خرق عادت. تقابل این دو رویکرد را در نگرش نسبتاً رایج طرح‌شده از سوی مارگارت بودن[۱۰] درخصوص خلاقیت و نقدهای متقابل وارد بر آن، به‌ویژه از سوی دیوید نوویتز[۱۱] می‌توان دید (Livingston 2006, 589). تعریف مارگارت بودن از خلاقیت به‌صورت «تغییر شکل یک فضای مفهومی» مقارن نوعی خروج از قالب است؛ درحالی‌که شواهد نوویتز نشان می‌دهد که نه‌تنها در بسیاری از نمونه‌های مشهور خلاقیت، هیچ خروج از قالبی وجود ندارد، بلکه در گونهٔ خلاقیت علمی، اصولاً موضوع باید درون چارچوب آن علم قرار گیرد تا یک «پیشرفت» به‌سوی مرحلهٔ بهتر ارزیابی شود. این دو گانه را می‌توان در دو قطب خلاقیت هنری و علمی جمع‌بندی کرد که سایر مراتب خلاقیت در میانهٔ این طیف می‌تواند جای گیرد. بااینکه به‌نظر می‌رسد «حل مسئله» طبیعتِ خلاقیت علمی باشد، اما حتی دراین‌باره نیز همچنان داعیهٔ «الهام» و وقوع موضوع از هیچ وجود دارد. لذا می‌توان خلاقیت مبتنی‌بر «زمینه» و خلاقیت خارج از «زمینه» را به‌عنوان طیف معنایی دیگر برای شناخت ماهیت خلاقیت مطرح نمود.

۳. ۱. الگومندی خلاقیت در نگرش عصر مدرن: خلاقیت هنری در مقابل خلاقیت علمی

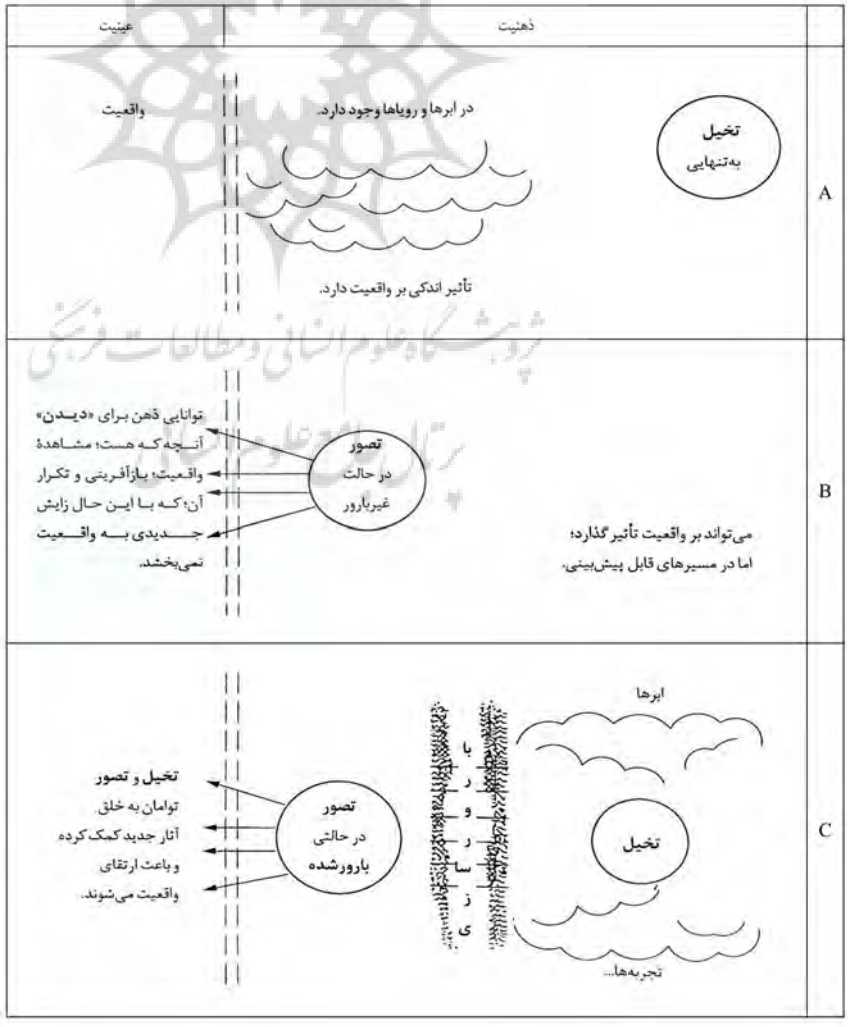
«محصولات تولیدی در هر دو مورد [گرنیکا اثر پیکاسو و کشف ساختار DNA توسط واتسون و کریک] خارق‌العاده است، اما فرایند حاصل‌کنندهٔ آن‌ها، نه» (Weisberg 2006, 52-3). وایسبرگ در پی این مطالعه، خلاقانه‌بودن محصول را علاوه‌بر نبوغ به تجربه نیز منتسب می‌کند: «ایده‌های خلاقانه، حتی آن‌ها که از بنیان، نو باشند، ریشه مستحکمی در ایده‌هایی دارند که پیش‌تر آمده‌اند. همواره هر ایدهٔ خلاقانه دارای تبار است... [اما] ما به‌عنوان ناظر، گاه بُن‌مایهٔ دانشی فرد تولیدکنندهٔ ایدهٔ جدید را نادیده می‌گیریم» (همان). در روند تاریخی، ظهور معنای «آفریدن از هیچ»، (جز برای شعر در یونان باستان و مجدداً در عصر روشنگری) به‌طور عام، پدیده‌ای مدرنیستی است.[۱۲]

در ادبیات فلسفی روشنگری، نبوغ کانتی برای هنرمند، امری استعلایی و فرارونده است که فراتر از امور فهم‌پذیر است ؛ اما به‌هرحال، هیچ نیست، بلکه «استعدادی ذاتی... است که از طریق آن طبیعت به هنر قاعده می‌دهد» (بووی ۱۳۹۱، ۷۵ـ۷۶)؛ درواقع تمام امور استعلایی کانتی، «هست»هایی فهم‌ناپذیرند، نه اینکه «نیست» باشند. در جنبش رمانتیک، سرچشمهٔ خلاقیت هنری از تاریخ و الگو به «من» تازه کشف‌شدهٔ رمانتیک منتقل می‌شود (احمدی ۱۳۷۴، ۱۲۶ـ۱۲۸)؛ بااین‌حال، اصل موضوع نمی‌تواند متفاوت باشد، همچنان یک سرچشمهٔ غیر تهی برای هنر وجود دارد؛ منتها چون این سرچشمه، «من» (یا «فرامن» فرویدی) است، دیگر برای هیچ‌کس جز خود هنرمند در دسترس نیست؛ لذا اثر هنری برای دیگران، از «هیچ» می‌آید، اما نه برای هنرمند؛ چنان‌که بررسی فرافرویدیِ یونگی نیز، غیرتاریخی و خودبنیان بودن این «فرامن» را نیز با تردید جدّی مواجه کرد و با طرح موضوع «کهن‌الگو» به‌عنوان هستهٔ خاطرهٔ جمعی، عناصر مندرج در فرامن را دارای تبار تجربی تاریخی‌اجتماعیِ عمیق و قابل‌کشف دانست. نقد نیّت‌مندی هنرمند در بیان شلایرماخر[۱۳] (همان، ۱۳۴) که تا امروز نیز تداوم دارد، ممکن است «آگاهی» به منشأ خلاقیت هنری را نفی کند، اما وجود آن را نفی نمی‌کند. رویکردهای پساساختارگرایانه در ضمن تلاش برای اصالت‌زدایی از ساختار ارجاعات

متنی، منشأهای متافیزیکی دیگری را برای اثر هنری («متن»ها) ایجاد کردند که موجودند («هیچ» نیستند)، ولی دیگر در یک «من» یا سوژه مستقر نیستند. در نظر فوکو، نگارنده نیست که اثر را پدید می‌آورد، بلکه سخن (گفتمان) خود مولّد نویسنده است و گفتمان‌ها اپیستمه یا صورت‌بندی دانایی را می‌سازند (همان، ۱۷۰)؛ این را می‌توان با «ایدهٔ» هگلی مقایسه کرد که آن نیز برآمده از روح مطلق است و چیزی است که ناموجود نیست، اما برای هنرمند و مخاطب، هردو، پوشیده است و تنها پس از تبدیل به مفهوم آشکار می‌شود؛ در این حالت نیز «هیچ» نیست که اثر می‌آفریند بلکه متافیزیکی است که تمایز واقعی با متافیزیک دینی یا افلاطونی نخواهد داشت.

رویکرد آنتونیادس (۱۳۸۱، ۲۹ـ۳۶) در این زمینه، یک راه‌حل میانه براساس تفکیک تخیل و تصور و قراردادن تصور به‌عنوان بستر خودبنیان خلاقیت و جایی است که امر نو و برآمده از «هیچ» خیالی در تماس با امر واقعی قرار می‌گیرد و به‌نحوی خلاقانه «صورت‌مند» می‌شود؛ این «صورت» یک فرم کانتی‌ـ ارسطویی است که از کاسیرر وام گرفته شده است؛ بنابراین، منشأ خلاقیت در این نگاه، امر واقع است و بازگشت آن نیز از طریق قوهٔ تصور به امر واقع است؛ اما در مرتبهٔ خیال به‌نوعی، متکی بر هیچ (از نوع نبوغ استعلایی کانتی) است.[۱۴]

جدول ۱: مفاهیم تخیل و تصور، و رابطهٔ آن با واقعیت (به‌نقل‌از آنتونیادس ۱۳۸۱، ۳۱)



عالم هنر و معماری هنری همچنان در پی یافتن یک «هیچ» برای منشأ خلاقیت است؛ هیچی که به‌واقع هیچ باشد، یعنی فاقد ارجاع به چیز موجود باشد. آیزنمن به‌رغم تأثیرپذیری از این فضای بحث پساساختارگرایانه، به‌دنبال یک معماری رها از معنا (ضد روایت وانمایی)، تصادفی (ضدّ روایت عقل) و بی‌زمان (ضدّ روایت تاریخ یا روح زمان) است و این معماری به‌زعم وی، دیگر وانموده نیست و به این صورت می‌تواند یک امر از هیچ برآمده تلقی شود یا به‌عبارتی، یک «روایت» خودبنیان (آیزنمن ۱۳۸۲) باشد. به‌عنوان مثالی از این روند، می‌توان به موضع‌گیری اخیر نظریه‌پرداز معماری پارامتریک و طرح مفهوم «خودفرمانی» معماری اشاره کرد: «مفهوم خودزایشی[۱۵] به تمامیت گفتمان معماری به‌عنوان موجودیتی خودساخته اشاره دارد» (Schumacher 2011, xi)؛ «پدیدهٔ معماری آنگاه می‌تواند به بهترین وجه تبیین گردد که به‌عنوان شبکه‌ای خودمختار (نظام خودزاینده) از ارتباطات تحلیل گردد» (Ibid, 1)؛ درواقع، شوماخر خواهان آن است که معماری از سوی مردم، به‌جای یک حرفهٔ پاسخگو به نیازهای جامعه، به‌عنوان یکی از اقتضائات جامعه شناخته شود که هیچ الزامی به اثرپذیری از شرایط جامعه ندارد؛ یعنی همان‌طورکه مردم کشوری مانند ایران باید زبان فارسی را بلد باشند، ملزم‌اند که زبان معاصر معماران را یاد بگیرند و اهداف درون‌نهادی آن‌ها را بپذیرند و سپس این امکان به آنان داده خواهد شد که خواست‌های خود را در چارچوب ارزش‌های موردپذیرش جامعهٔ معماری معاصر بیان نمایند و هر خواستی که در این چارچوب نگنجد، از گردونهٔ «مسئلهٔ» معماری خارج خواهد شد؛ هدف اصلی تلاش برای جاانداختن چنین نگرشی این است که ادامهٔ حیات تاریخی نهاد معمارانه تضمین گردد[۱۶] (نک: مقدمهٔ نوشتار شوماخر). رم کولهاس نیز همین خودفرمانی را این بار برای تئوری معماری خودش در نظر می‌گیرد (Mallgrave & Goodman 2011, 192).

نکتهٔ جالب‌توجه در چارچوب موردبحث شوماخر، به‌ویژه در پیروان معماری دیجیتال‌ـ الگوریتمیک آن، این است که به‌زعم آنان، این خودفرمانی درعین‌حال یک علم‌گرایی فارغ از فردگرایی در نگرش هنری است که می‌تواند به عام‌شدن خلاقیت در میان هنرمندان معمار بینجامد و درنتیجه، آن را در تقابل با «جعبه سیاه» خلاقیت معماران نظریه‌پرداز و مفهوم‌گرا می‌بینند (خبازی ۱۳۹۱، ۱۴ـ۲۰).

۳. ۲. الگومندی عمل خلاقانه در فلسفهٔ دورهٔ اسلامی: محاکات، صناعت و بوطیقا

الگویی‌بودن طراحیِ معماری دوران سنت با تعبیر «تقلید» و «تکرار» از سوی مدرنیست‌ها بیان شده است. «تقلید» در نگرش فلسفی سنتی یک مفهوم والا و درعین‌حال گسترده‌تر از تصوری است که مدرنیته از آن القا می‌کند. در فلسفهٔ دوران سنتی اسلامی باتوجه‌به ریشهٔ یونانیِ آن، سه اصطلاح اصلی دالّ بر مصنوعات انسانی به‌کار می‌رود که درواقع به فعل انسانی ساختن و تولید اشاره دارد: صناعت که معادل تخنهٔ[۱۷] یونانی است و اجمالاً به‌معنی فعل تولیدی معطوف به هدف کاربردی است (طوسی ۱۳۶۱، ۴۴۵)؛ «محاکات» که معادل میمزیس[۱۸] یونانی است و به‌معنی کلی تقلید و دقیق‌تر از آن، «بازآفرینی» آمده است و نهایتاً بوطیقا که معادل پوئتیک[۱۹] یونانی است و در اصل در معنای شعر است، اما به‌نوعی از خلق‌کردن نیز اشاره دارد که جوشش از درون و خیال نیز علاوه‌بر صناعت و محاکات در آن مؤثر است.

محاکات یکی از چهار نظریهٔ اصلی ذات‌گرایانه درخصوص آفرینش هنری است (بلخاری قهی ۱۳۹۲، ۱) که در فلسفهٔ دوران اسلامی، عمیقاً موردتوجه قرار گرفته و در توجیه مصنوعات انسانی بدان استناد شده است. در بیان مفهوم محاکات در دوران اسلامی، تنها نظر به‌بیان خواجه‌نصیر طوسی در *اساس‌الاقتباس* کافی است تا فراتقلیدی بودن موضوع روشن گردد: «محاکات ایراد مثل چیزی بود بشرط آنک هو هو نباشد‌ـ مانند حیوان مصور طبیعی را‌ـ و خیال بحقیقت محاکات نفس است اعیان محسوسات را‌ـ ولیکن محاکاتی طبیعی‌ـ و سبب محاکات یا طبع بود‌ـ چنانک در بعضی حیوانات که‌ـ محاکات آوازی کنند مانند طوطی‌ـ یا محاکات شمایلی کنند مانند کپی‌ـ و سبب یا عادت بود‌ـ چنانک در بهری مردمان‌ـ که بادمان بر محاکات قادر شوند موجود باشد‌ـ یا صناعت بود مانند تصویر و شعر و غیر آن‌ـ و تعلیم هم نوعی از محاکات بود‌ـ چه تصویر امری موجود است در نفس‌ـ و همچنین تعلم» (۱۳۶۱، ۵۹۳). ابن‌سینا تعمیم ارسطویی محاکات به حیوانات را شرح کرده و تمایز بنیادی آن را غایتمندی محاکات انسانی شمرده است (زرقانی ۱۳۹۰). این اصطلاح در فلسفهٔ مسلمانان تا آنجا بسط یافته است که با تمام کارکردهای ذهن

و مباحث متنوع فلسفی آن پیوند خورده است. بلخاری (۱۳۹۲، ۳۸ـ۳۹) ظهور مفهوم خلاقیت منفک از محاکات را به اجتماعی‌شدن هنر و ظهور هنر بورژوازی و به‌تبع آن، نظریات زیبایی‌شناسانهٔ کانت نسبت می‌دهد که در آن، خلاقیت هنرمند به‌عنوان منبع الهام خودانگیخته و منفصل از صور طبیعی یا عقلانی (نگرش نوافلاطونی) نشان داده شد؛ این امر در نقل وی از ونتوری حتی به دورهٔ رنسانس نیز نسبت داده شده و ونتوری نگرش بنیادی داوینچی را نه تقلید از طبیعت، بلکه نشستن در جایگاه خداوند و خلق طبیعت به‌جای او دانسته است. به‌بیان بلخاری، کانت نیز قوّهٔ خلاقه را نهایتاً متعلق به طبیعت می‌دانست (همان، ۴۱)؛ درعین‌حال نظریهٔ جایگزین ناشی از کانت در هنر، «بیانگری هنر» به‌جای محاکاتی بودن آن است که فهم مدرن از خلاقیت را ایجاد کرد؛ می‌توان تصور کرد که محاکات افلاطونی، برداشت از عین موضوع است و محاکات ارسطویی، یک تقلید فروکاهنده به مضامین اصلی (براساس ادراک یا مقاصد فاعل اثر یا تغییر در مخاطب اثر و تصفیه‌ای که در روح و جان او ایجاد می‌شود و ارسطو اصطلاح کاتارسیس[۲۰] را برای آن به‌کار برده است)؛ در این صورت در نظریهٔ بیانی، نیز هنر اصالتاً یک محاکات است از موضوع که این بار برخلاف مفهوم ارسطویی و افلاطونی، واجد افزوده‌های بیانی متعلق به نبوغ فاعل است و لذا به‌جای فروکاهش، افزایشی و بیشتر از موضوع است و از این «افزوده» به خلاقیت تعبیر می‌شود.

در مقایسه می‌توان «صناعت» را نوعی نسبت‌دادن عناصر یا سازمان‌دهی آن‌ها براساس اهداف مسئله تلقی کرد (*فرهنگ فلسفی*، ذیل صناعت). لذا در صناعت، نیاز یا هدف، آفریننده است و فاعل صناعت، یک انتخاب‌گر و سازمان‌دهنده؛ در اینجا نسبت‌دادن خلاقیت به مسئله و طلب، معقول‌تر است تا نسبت دادن آن به فاعل عمل. اگرچه ابن‌سینا (۱۴۰۴، ج. ۲: ۱۸۳) منشأ صناعت را وجود نیاز فراطبیعی در انسان می‌داند، اما این نیاز را بخشی از موجودیت پیشینی نفس می‌شمرد؛ این وجه را شهرزوری در *تاریخ الحکما* از ابوجعفر بن بانویه (سدهٔ ۴ هجری)، این‌طور نقل می‌کند: «ابوسلیمان گفت که: مرا از طبیعت خبر دهید که چرا محتاج است به صناعت، و حال‌آنکه صناعت حکایت می‌کند از طبیعت، و می‌خواهد که ملحق طبیعت شود، و نزدیک به او گردد، و این غیر طبیعت است. و این رای صحیح است و صناعت حکایت از طبیعت نمی‌کند، و تابع نمی‌شود رسوم طبیعت را و پیروی او نمی‌کند، مگر از برای فرودی رتبه صناعت ازو» (۱۳۶۵، ۴۲۵). در *درة التاج* نیز آمده که «صناعت مغایر خلق است،ـ جه خلق را برین وجه حدّ می‌گویند کی: ملکه است کی از نفس بواسطهٔ آن افعالی بسهولت حاصل شود ـ بی‌آنک محتاج شود در آن برویتی و فکری. بس صناعت مشارک خلق است در آنک هریکی ملکه نفسانی‌اند،ـ و مخالف اوست در آنک در صناعت احتیاج برویت باشد در صدور افعال ازوـ و در خلق نباشد» (شیرازی ۱۳۶۹، ۱۵۰). شرح عامری (۱۳۷۵، ۲۴۵) از منظر حکمت مشائی، حاکی از آن است که در صناعت، مبدأ صدور فعل صناعی، طبیعیات یا افلاک است و نقش فاعل و افزودهٔ او در قصد و نیت آشکار می‌شود: «جدا بودن نفس از بدن، از حیث ذات و طبیعت، بدین معنی است که افعال عقلی انسانی که صادر از نفس است محکوم تأثیرات فلکی نیست، درحالی‌که افعال بدنی او مانند خواب و بیداری و صحّت و جز آن‌ها تحت تأثیر آن است. و افعال صادر از نفس و بدن باهم، مانند تدابیر و اندیشه‌ها و هنرها و صناعات از حیث مبادی به تأثیر فلکی مربوط است، اما در فعل، تابع عمل قصدی است؛ و به‌همین دلیل گفته شده است که انسان در همه فعالیت‌های خویش به‌صورت مضطرّ مختار است... و این اصلی است مهم که بدان، دو مذهب جبر و قدر باطل می‌گردد.»

درمجموع، در باب «صناعت» از منظر حکمای اسلامی با امری غیرواقع (ناموجود در طبیعت) مواجهیم (نیاز غیرطبیعی) که درعین‌حال موافق غایت کلی طبیعت است و پاسخ آن نیز در طبیعت است و از ترکیب اجزای پاسخ و تقدیم و تأخیر الگوهای محاکات‌شده از طبیعت و ایجاد یک صورت کلی، به‌صورت نهایی ایجاد می‌شود (نگرش ارسطویی) که درنتیجه، نیاز «از پیشی» است و پاسخ نیز در اجزای «از پیشی» است و تنها در ترکیب است که خلق جدیدی رخ می‌دهد (نک: بلخاری ۱۳۹۲، ۱۱۱ـ۱۱۴ در نقل از ارسطو و *لوامع‌الاشراق* دوانی)؛ یا اینکه از جمع مسائل جزیی، به تنویر یک امر کلی می‌انجامد که از حاصل‌جمع جزءها ناشی نمی‌شود، بلکه از تذکر و یادآوریِ صورتی خیالی در عالم ملکوت یا مثل افلاطونی ایجاد می‌گردد (رویکرد اشراقی)؛ لذا نیاز و پاسخ هر دو موجودیت «از پیشی» دارد.

در بیان ابن‌سینا (۱۴۰۴، ج۲، ۱۸۳)، حیوانات نیز دارای صناعتند و تمایز انسانی صناعت در امر قیاسی و استنباطی است و درنتیجه، مبتنی‌بر مسئله است و حل آن: «و برای حیوانات دیگر و به‌ویژه پرندگان، نیز صناعت، مفهوم دارد؛ چراکه آن‌ها نیز صناعتِ خانه می‌کنند، ویژه زنبور که صناعت لانه‌سازی دارد. اما این صناعت ناشی از استنباط و قیاس نیست، بلکه از الهام و تسخیر برمی‌آید و لذا گونه‌گونی و تنوع نمی‌پذیرد، و اکثر موارد آن برای بهبود امور آن است و ضرورت آن برای کلّ گونه است و نه اعضای منفرد آن گونه از حیوان.[۲۱]» به‌بیان اللوکری از منظر حکمت مشاء، صناعات در تولید محصول متکی بر روش و سیرهٔ معتاد هر صنف است و امر نو در صورت ضرورت در آن‌ها، از جایی می‌آید که وی آن را «حدس قدسی» نامیده است: «و بباید دانستن که هرگاه که این علوم و صناعات را انقراض و اندراس افتد در دهور طوال، به‌سبب حوادث کبار عظام شبیه طوفانات و اجتماع کواکب بر انتحال که اقتضای خرابی کلی کند، چنان‌که مثلاً از نسل و حرث چیزی نماند، یا اگر ماند سخت اندک بود، بعد ازآن‌روست و حق است که کسی دیگر پیدا آید و علوم نظری را و منطق را و دیگر صناعات را از وی ابتدا باشد، به این طریق حدس قدسی و پیوستن به عقول فعال و اتصال فیض واهب صور به وی، و طریق حق جز این نیست» (اللوکری ۱۳۸۲، ۱۴).

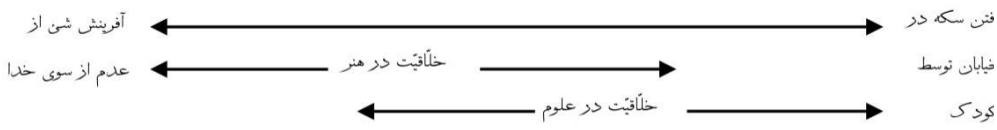
در میان این سه رویکرد به ساخته‌های انسانی، «بوطیقا» بیش از همه به سوژه یا فاعل فعل وابسته است: گذشته از آنکه کسی چون طوسی در *اساس‌الاقتباس*، بوطیقا (شعر) را کلام مخیّل دانسته است و تمامی قدما، بر منشئیّت خیال در ظهور امر بوطیقایی و نیز عدم الزام قیاس بوطیقایی به مبادی واقعی تأکید کرده‌اند و اصالت یونانی پوئتیک را در همین (و نه در موزون بودن کلام شعری) دانسته‌اند (شهرزوری ۱۳۸۳، ۴۴۰)؛ این در نگرش مشائی به‌واسطهٔ اکتفا به خیال متصل، می‌تواند نوعی «وهم» باشد که مبدأ آن واقعیت حسی است؛ اما در فرایند تخیّل، به امر خلاف واقع بدل می‌شود؛ لذا در بیان ابن‌سینا، بوطیقا در مقابل صدق طرح می‌شود و تصدیقی بدون تفکر و اختیار در مخاطب ایجاد می‌کند (ربیعی ۱۳۹۱). درعین‌حال تمام این وجوه در ادراک شعر است و در ایجاد آن، هم مشائیون مانند ابن‌سینا و فارابی قائل به صناعی بودن شعر هستند (فارابی ۱۴۰۸، ج. ۱: ۴۹۸؛ ابن‌سینا ۱۴۰۴ق، ج. ۳: ۵۶[۲۲]) و هم اشراقیون؛ تا جایی که شهرزوری (همان)، شعر را نه یک صناعت، بلکه نتیجهٔ صناعت می‌شمرد. این امر در اشراقیون و معتقدان به حکمت انسی، به‌واسطهٔ اصالت والاتر خیال منفصل، و محاکاتی دانستن اثر آن، صناعت شعری را در مرتبهٔ دیگر صناعات از بابت معطوف به هدف بودن قرار می‌دهد و از باب منشأ محاکات، آن را والاتر از بقیه مطرح می‌کند (مددپور ۱۳۸۷).

به‌نظر می‌رسد که در باب سه‌گانهٔ یونانی در عالم اسلامی، می‌توان گفت که از باب منشأ خلق (به‌معنی امری نو که از پیش نبوده باشد)، در محاکات، امر نوی وجود ندارد و تنها یک «کاهش خلاقانه» ممکن است؛ در بوطیقا، موضوع نوآوریِ آفریننده، به وجه صناعی (در مشائیون) و وجه محاکاتی (ناشی از مشاهدهٔ ملکوت در اشراقیون) احاله شده است و مشمول ویژگی‌های آن دو می‌شود؛ درنتیجه، مجموعاً در «محاکات» افزایشی در مسئله و الگوهای از پیش موجود نخواهد داشت و بوطیقا نیز در نگرش اشراقی، منجر به محاکات می‌شود و همین وضع را خواهد داشت؛ می‌ماند تنها دو حالت، یکی خود صناعت و دیگری بوطیقا در نگرش مشائی که آن‌هم با صناعت مرتبط می‌شود؛ لذا در این میان، تنها در صناعت است که نوآوری افزایشی ممکن می‌شود (البته در نگرش ارسطویی مشائیون و نه در نگرش افلاطونی یا نوافلاطونی اشراقیون)، آن‌هم از بابت ترکیب صور جزئیِ از پیش موجود و مبتنی‌بر متد (متعلق به صناعت)، به‌نحوی‌که نوآوری کلی، تنها با چیزی همچون حدس قدسی قابل‌توجیه خواهد بود.

۳. ۳. تطبیق دو نگرش: تبیینی دیگر از ماهیت عمل خلاقانه

بنابر آنچه آمد (حتی اگر منکر دیدگاه‌های توحیدی باشیم) موضوع خلق از هیچ، اساساً از لحاظ فلسفی ممتنع است (حتی در مورد ذهنیات؛ نک: طباطبایی ۱۳۶۷، ج. ۲: ۱۶۰ـ۱۶۷) و تجربه نیز بر آن صحه می‌گذارد: حتی غیرعادی‌ترین آثار هنری را می‌توان به اجزای عادی تجزیه کرد و نمونه‌های اولیه‌ای در تاریخ یا محیط آفرینندهٔ اثر برای آن یافت و غیرعادی‌ترین افکار را نفیاً یا اثباتاً به یک ایده یا مجموعه‌ای از ایده‌های موجود نسبت داد. لذا معنای خلاقیت، با نظری دقیق‌تر، به همان موضوع مصطلح «حد وسط» حکمای اسلامی (همان) نزدیک می‌شود که بیش از هر چیز

به رابطه‌ای جدید میان «هست»ها تعلق دارد تا ایجاد «هستی» جدید (نمودار ۳). بنابراین، اصل موضوع عبارت است از «آشنا بودن» یا «آشنابودن» منشأ ایدهٔ خلاقانه یا به‌عبارتی، قابلیت شناسایی و نسبت‌دادن آن به امور تجربی از پیش، برای خود هنرمند یا مخاطب.



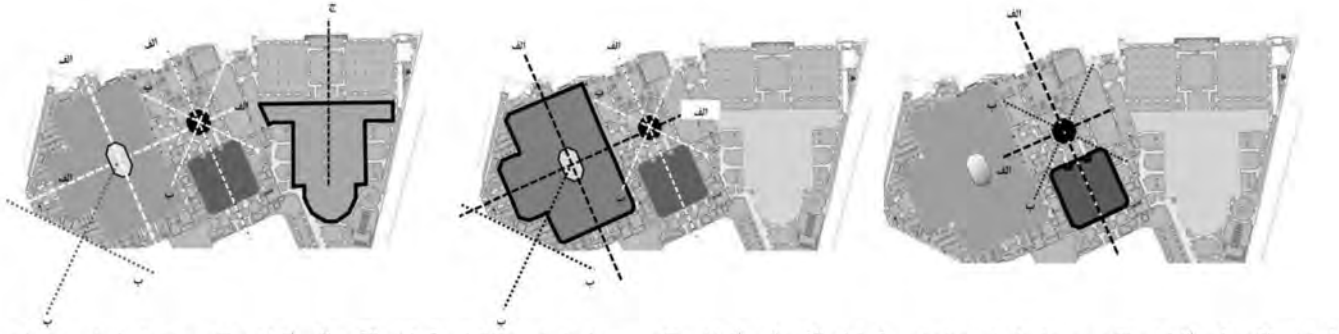
نمودار ۳: طیف خلاقیت در علوم و هنرها براساس نمودار وایسبرگ (Weisberg 2006, 57)

برای روشن شدن موضوع، می‌توان موضوع خلاقیت طراحی را به دو محور تفکیک کرد: محور بیان مسئله و محور تولید راه‌حل. هر دوی این محورها می‌تواند مبتنی‌بر الگو باشد یا نباشد. الگویی بودن در طرح مسئله، همان است که دربارهٔ معماری به‌مثابه ابزار زندگی گفت شد؛ یعنی اینکه معماری تا چه میزان، صورت‌مسئله‌های خود را از بستر واقعیِ زندگی اجتماعی (وضع موجود و ایدئال فرهنگ همین جامعه) استخراج می‌کند یا به‌عبارتی، چقدر در تبیین مسئله، زمینه‌گرا عمل می‌کند.

در مورد راه‌حل نیز می‌توان دست‌کم دو نوع خلاقیت فرض کرد: خلاقیت قیاسی و خلاقیت استقرایی که هر دو می‌توانند خلاقیت «برای» حوزهٔ مرتبط یا خلاقیت «بر ضدّ» حوزهٔ مرتبط باشند.[۲۳] دورست نیز با استناد به منطق پیرس، تمایز قیاس و استقرا را مبنای تبیین «غنی» از تفکر طراحانه قرار داده است و به همین آشنا بودن و نبودن نتیجه در تمایز این دو اشاره دارد (Dorst 2010). بااین‌حال، دورست قائل به این است که تفکر طراحانه تنها درخصوص نوعی «استقرای حکَمی» معنادار است که در آن، نه مسئله و نه فرایند رسیدن به جواب، از قبل قابل‌شناسایی است؛ اما این نگرش، تنها در مورد طراحی مدرن مدعی عدم وجود الگو صحیح است، وگرنه فهم طراحی سنتی، تنها با نوع قیاسی، قابل‌بیان است که در آن، ایجاد «پدیدهٔ نو»، به‌صورت قیاسی و براساس چارچوب‌های یک نظام و قواعد پذیرفته‌شده در آن حاصل می‌شود؛ مانند ابتکارات در بهبود ابزار مکانیکی و صنعتی یا اجتهاد در علوم دینی و توسعهٔ عالم ریاضیات. در اینجا «نو» بودن با «رشد» حوزهٔ مرتبط ارتباط مستقیم دارد؛ چراکه از قیاس وضع موجود برای حرکت به‌سمت وضع مطلوب استفاده می‌شود. همچنین در این دسته و در حالت مقابله با سیستم، «نو» بودن با «تخریب» بخش معینی از حوزهٔ مرتبط یا ممانعت از رشد آن رابطه دارد. این خلاقیت، در هر حال (حداقل در بنیان خود) «انفعالی» است: نمونهٔ آن در علوم پزشکی و صنایع جنگی است و در حوزهٔ نظری، «واسازی» و حتی «مدرنیسم» این‌گونه است. اما خلاقیت استقرایی، آزمایشی ابتدائاً در خارج حوزهٔ مرتبط است و سپس به حوزه ربط داده می‌شود یا اصولاً با انتقال «پدیده»ای از یک حوزه به حوزهٔ غیرمرتبط رخ می‌دهد و برخلاف مورد قبل، چون در حین پیدایش، با حوزهٔ مرتبط، پیوند مشخصی نداشته، در عرضه به حوزهٔ مرتبط (چه با هدف رشد و چه تخریب) یا از ابتدا، حوزهٔ اشتباه انتخاب می‌شود و یا تعمیم آن به‌عنوان خلاقیت در حوزه، یک نتیجه‌گیری استقرایی و لذا فاقد اعتبار تعمیمی است، مگر پس از گذراندن آزمایش‌ها و سنجش‌ها، که آن هم «احتمال» معتبر بودن را بالا می‌برد (و آن را قطعی نمی‌کند). «بیونیک» در علوم و صنایع، ارائهٔ پدیده‌های عادی صنعتی، شهری و... به‌عنوان اثر هنری و تکیه بر مفاهیم استعاره‌ای در مباحث فلسفی، ازاین‌دست است. در همهٔ حالات فوق، تأثیر عنصر خلاقانه بر حوزهٔ مرتبط می‌تواند یکی از این حالات باشد: جهت‌دهی، پیش‌بردن مرزها، تعریف مجدد حوزه (Weisberg 2-70) یا همین تغییرات در «ضدّ حوزه»؛ که با پیش‌رفتن در خلاقیت بر ضد یک حوزه، خود به حوزه‌ای جدید تبدیل می‌شود (مانند مدرنیسم که از تداوم روشنگری در ضدّیت با سنت حاصل شد).

۳. ٤. نمونهٔ موردی: بررسی چارچوب خلاقیت در طرح‌های سنتی و معاصر توسعهٔ حرم حضرت معصومه(س) در قم

گسترش مبتنی‌بر الگوی حیاط در نمونه‌های سنتی، می‌تواند یک اصل دانسته شود (معماریان ۱۳۸۵)؛ حیاط ایرانی، مبتنی‌بر دو محور افقی و عمودی و انتظام فضای داخلی حیاط، قابل‌فهم است. بنابراین در مراحل گسترش حرم حضرت معصومه(س) در قم نیز هر مرحله از توسعهٔ دوران سنت با تطبیق محورهای اصلی موردنظر طراح و انتظام حیاط بر مبنای آن انجام شده است؛ در این روند، «محور» (یعنی جهت‌گیری‌های مهم پلان نسبت به عوامل اقلیمی، مقدس یا...) به‌عنوان «مسئله» و «حیاط» به‌مثابه الگوی راه‌حل، بستر «خلاقیت» را شکل می‌دهد. در مرحلهٔ ۱ که بقعهٔ هشت‌ضلعی مزار ایجاد می‌شود، دو دسته محور عمودبرهم یعنی محور اقلیمیِ جنوب‌شرقی- شمال‌غربی (محور الف در تصویر ۱ که با رون اصفهانی همخوانی دارد) و محور فرهنگی قبله (دسته محورهای ب، با کمی انحراف نسبت‌به قبلهٔ واقعی که ممکن است ناشی از خطای محاسباتی باشد)، در تطبیق با الگوی هشت‌وجهی، راه‌حل مسئله را تولید می‌کند؛ در نخستین گسترش حیاط‌دار در دورهٔ صفوی (گسترش الگویی ۱ در تصویر ۱)، حیاط دو ایوانی (که بعداً چهار ایوانی می‌شود)، بر امتداد محور اقلیمی الف منطبق می‌شود و ایوان‌هایی در چهارسوی محور الف بقعه ایجاد می‌شود (حاجی‌قاسمی ۱۳۸۹، ۱۶۸). در توسعهٔ قاجاری (گسترش الگویی ۲ در تصویر ۱)، مسئلهٔ معمار عبارت است از رعایت الزامی محورهای الف، به‌دلیل آنکه ایوان‌های بزرگ بقعه بر آن منطبق‌اند و رویکردی به محور قبله (دسته‌محورهای ب) که در طرح صفوی، تأثیر چندانی نداشته است، راه‌حل معمار قاجاری در این زمینه، کاملاً خلاقانه و درعین‌حال همچنان مبتنی‌بر صراحت الگوی چهار ایوانی است؛ به‌این‌ترتیب که وی محور قبله را در مرز بیرونی پلان و محور اقلیمی را در درون پلان حیاط (به‌سبب تطابق ضروری با ایوان موجود)، مبنا قرار می‌دهد؛ شکل حاصل، از بیرون، یک پنج‌وجهی است که در درون با ترکیب دو مستطیل برخاسته از محور الف محو شده است، به‌نحوی‌که فهم «الگوی چهار ایوانی» در درون حیاط، به‌سادگی اتفاق می‌افتد و عدم وجود مستطیل واحد، آن را نفی نمی‌کند. در توسعهٔ سنتی سوم (مسجد اعظم که در دوران پهلوی دوم با نظارت آیت ا... بروجردی و طراحی حسین لرزاده احداث شده است)، صورت‌مسئلهٔ قاجاری در مورد محور قبله، به‌واسطهٔ انفصال طرح از ایوان‌های بقعه، از مسئلهٔ درجهٔ ۲ به اصلی‌ترین مسئلهٔ طرح تبدیل می‌شود و به‌دلیل انحراف نسبیِ محور ب از قبله، منجر به محور جدیدی در طرح می‌گردد[۲۴] (محور ج در تصویر ۱). حل نسبت محور و زمین تقریباً مثلثی‌شکل با الگوی مشابه چهار ایوانی، در قیاس با نمونهٔ قاجاری، ظاهراً خروج بیشتری را از الگو نشان می‌دهد (گسترش الگویی ۳)؛ زیرا نمونهٔ قاجاری، درون شکل را با ترکیب دو مستطیل پایه حل کرده است؛ اما به‌نظر می‌رسد که تعبیر درست‌تر از نیم‌دایرهٔ شمالی در مسجد اعظم، یک «ایوان گسترش‌یافته» و درواقع ایوان چهارم این حیاط سه‌ایوانی باشد؛ با این تعبیر، طرح لرزاده نیز تماماً الگویی و درعین‌حال واجد نوآوری‌های خاص خود است.



گسترش الگویی۱. مسألهٔ غُرفی و الگوی صریح برای راه حل ـ دورهٔ صفوی **گسترش الگویی۲** مسألهٔ غُرفی و الگوی صریح برای راه حل ـ دورهٔ قاجار **گسترش الگویی۳.** مسألهٔ غُرفی و الگوی صریح برای راه حل ـ دورهٔ پهلوی دوم

تصویر ۱: بررسی مسئله و الگوی راه‌حل در توسعه‌های سنتی حرم قم (براساس Extension to Hazrat Masumeh Shrine 2007)

یک نمونه الحاق «ضدالگوی صریح» به همان مجموعهٔ حرم در بخش الحاقی طراحیِ میرمیران (طرح اجرا نشده) دیده می‌شود (تصویر ۲)؛ وی طرح خود را با تداوم محورهای موجود در زمینه و بدون توجه به الگوی سازمان‌دهندهٔ پیشین (حیاط ایوان‌دار) پیش برده است که برخلاف تمام توسعه‌های تاریخی در حیاط‌های متصل به حرم است. در اینجا، تفاوت بنیادی کار میرمیران در بدون الگو بودن آن نیست، بلکه دو موضوع است که کار میرمیران را از منظر ماهیت خلاقیت با نمونه‌های سنتی در بافت حرم متمایز می‌کند:

الف. در تعریف صورت‌مسئلهٔ محورها، برخلاف رویکرد عُرفی دورهٔ سنتی، از رویکرد مسئله‌سازانهٔ فولدینگ در افزودن لایه‌های «غریب» به مسئله استفاده شده است، به‌نحوی‌که در طرح میرمیران، محور اقلیمی (الف) صفوی، نه به‌عنوان ضرورت بستر بلکه به‌عنوان «امر تاریخی» در متن نگریسته می‌شود. محور فرهنگی قبله (محور ب) نیز در کار او، به‌دلیل مجاورت با مسجد اعظم و بارز بودن اثر این محور در کالبد بیرونی آن، به‌عنوان محور کالبدی، اثرگذار است و کمترین بروز را در ایدهٔ اصلی طرح دارد؛ به‌عکس، محور جدیدی که در نمونه‌های سنتی نیست و به‌ظاهر لایهٔ افزوده و مسئله‌سازانهٔ میرمیران که صورت اصلی مسئله است، محوری است عُرفی (محور د) که بافت شهر (نماد مردم) و مسیر قمرود (نماد طبیعت) آن را القا می‌کند. این محور، اصلی‌ترین تأثیر را در کلیت طرح دارد و شکاف‌های نمادین (که جایگزین گنبد پیشین به‌عنوان محل تجلی نور قدسی است) نیز در امتداد همین محور و نه محور فرهنگی (که در امتداد جهت مقدس قبله است) در طرح تعریف می‌شوند. به‌این‌صورت، در گام اول، میرمیران صورت‌مسئله را از حالت آشنای قبلی که متکی بر محورهای مقدس و عرفی شناخته شده است، به امر بیانی و اختیاری طراح بدل می‌کند و آن را مسئله‌سازی می‌کند.

ب. در حل مسئله، روش میرمیران عدم استفاده از الگو نیست، بلکه وی الگویی را برای حل مسئله انتخاب می‌کند که در بستر عرفی، فاقد پیشینه و خاطره است؛ اما در بستر نهادی معماری، امر رایج روز است؛ یعنی الگوی صفحات برش‌خورده که عُرف فولدینگ‌شده است و آن‌ها را مستقیماً و بدون تغییر در ماهیت، روی محورها مستقر می‌کند.

گسترش الگویی۴. مسألهٔ غیر عرفی و الگوی غیرصریح برای راه حل آن، در طرح میرمیران

تصویر ۲: بررسی مسئله و الگوی راه‌حل در طرح سیدهادی میرمیران برای توسعهٔ حرم قم
(براساس www.mirmiran-arch.org/fa.1393/5/18)

٤. بحث دربارهٔ یافته‌ها: نقد ارزشی بودن خلاقیت

بررسی نمونهٔ موردی در کنار ادبیات فلسفی، در بالا، حاکی از آن است که امر آفریده‌شده از الگوهایی برمی‌آید و تفاوت اصلی در آشنابودن یا نبودن الگوها یا زمینه‌گرا بودن یا نبودن آن‌هاست. از این منظر، تمایز بنیادی میان آفرینش سنتی و مدرن از باب فهم‌پذیری هریک از منظر دیگری، کمرنگ‌تر می‌شود و اتفاق مدرن در خلاقیت (یعنی نوگرایی کامل و دارای ادعای عدم رجوع به الگو) را نیز می‌توان با چارچوب حکمت دورهٔ اسلامی تبیین نمود؛ این تطبیق حتی به‌طور مستقیم و غیراستنباطی نیز امکان‌پذیر است: مثلاً بررسی رسالهٔ صناعیهٔ میرفندرسکی (۱۳۱۷، ۱۱) حاکی از

طبقه‌بندی شش‌گانه‌ای از صناعات[۲۵] است که به‌خوبی می‌توان نوع ششم وی را با خلاقیت ذهن‌گرای طراح مدرن که مسئله‌آفرین است و نه حل‌کنندهٔ مسئله مقارن قرار داد؛ در مقابل، آنچه در تبیین معاصر در زمرهٔ خلاقیت علمی در مقابل خلاقیت هنری قرار داده شده است، می‌تواند برای توصیف نحوهٔ خلاقیت در الگوگرایی سنتی به‌کار گرفته شود. با تثبیت این تمایز میان دوگونه خلاقیت و نه دو دوره (سنت و مدرنیته)، سؤال اصلی نوشتار که رسیدن به یک معیار بنیادی برای ارزش‌گذاری خلاقیت بود، بهتر قابل‌بحث است، به‌نحوی‌که با اتخاذ این تفکیک، موضوع، هم از دید نظریهٔ معاصر قابل‌طرح خواهد شد و هم از دید چارچوب ارزشی اسلامی.

٤. ١. مقایسهٔ ارزش عمل خلاقه قیاسی و استقرایی از دیدگاه معاصر

برای فهم بار ارزشی بحث، خلاقیت را می‌توان در دو قطب متقابل تعریف کرد: نخست، امری برخاسته از توانایی‌های فردی که معیار آن نیز نسبت‌به خود فرد و مسئلهٔ پیش‌روی وی تعیین می‌شود؛ این دیدگاه را سیمون[۲۶] و همکارانش از منظری علم‌گرایانه با تعریف چهارویژگی در مسئله و حل آن بسط داده‌اند: نو بودن محصول فکری برای خود فرد یا جامعه، غیرمتعارف بودن نحوهٔ تفکر، پایایی و انگیزهٔ بالا برای این نحوهٔ فکر و ابهام‌دار بودن مسئله (Liu 2000)؛ اما تنها «معمار» نیست که اثر را یا حتی «خلاقانه بودن» آن را ارزیابی می‌کند؛ وایسبرگ شرط خلاقانه بودن طراحی را از دید روان‌شناسانه، صرف «نو» بودن موضوع برای خالق آن می‌داند (Weisberg 2006, 63)؛ ولی این امر سبب آن نخواهد شد که بتوان نقش «هنجار»ها (ارزش‌های فرهنگی یا حرفه‌ای) را در ارزیابی کار طراحی (حتی در مورد اینکه خلاقانه تلقی شود یا خیر)، نادیده گرفت (نک: نمودار ۴).

این نمودار نشان‌دهندهٔ ارتباط سه نظام است که در پیوستگی باهم، وقوع یک ایده، شیء یا عمل خلاقانه را تعریف می‌کنند. فرد اطلاعاتی را که به‌واسطهٔ فرهنگ (یا همان هنجارهای حوزهٔ مرتبط) فراهم شده، می‌گیرد و آن را تغییر شکل می‌دهد و چنانچه این تغییر از سوی جامعهٔ حوزهٔ مرتبط، باارزش شناخته شود، در حوزهٔ مرتبط جذب می‌شود و به این ترتیب، نقطه آغاز جدیدی را برای نسل بعدی اشخاص فراهم می‌کند. عمل هر سه نظام برای وقوع خلاقیت ضرورت دارد (همان، براساس Csikszentmihalyi 1988)؛ اگرچه این نمودار برای توصیف نقشِ آفرینندگی جامعه در عمل خلاقانهٔ فرد به‌کار رفته است (Liu 2000). اما با استفاده از این مدل می‌توان نحوهٔ دخالت ارزش‌ها را نیز در ارزیابی خلاقیت نشان داد.

نمودار ۴: نحوهٔ دخالت ارزش‌ها در ارزیابی خلاقیت (Weisberg 2006, 63 براساس Csikszentmihalyi 1988).

در مورد «جامعهٔ مرتبط» (نمودار ۴) می‌توان دید که در خلال گرایش‌های نظری، که قریب‌به‌اتفاق آن تنها در مباحث داخلی بین معماران مفهوم پیدا می‌کند، برخی شاخصه‌های محیط دست‌ساز انسان که با ویژگی‌های عمومی فیزیکی و روانی انسان ارتباط می‌یابد، مورد توافق اکثر متخصصان معماری است و به‌عنوان «شروط لازم» برای خوب بودن معماری قابل‌طرح است: مسائلی چون عملکرد و ارتباط فضاها، تنظیم شرایط محیطی، تناسب با انسان، توجه به محیط و فرهنگ (حتی اگر این توجه به‌صورت تضاد با محیط باشد) و... که در سه‌گانهٔ «ویتروویوسی»ـ عملکرد، استحکام، زیبایی‌ـ و دیگر معیارهای مشابه آن از زبان نظریه‌پردازان خلاصه شده است؛ بنابراین، جامعهٔ مرتبط (متخصص) می‌تواند خود به ضرورت تعریف جامعه‌گرا و انسانی از خلاقیت (به‌عنوان مهم‌ترین ارزش در درون نهاد معماری) واقف باشد: «در دنیای رقابت‌آمیز و گاه، تجارت‌زدهٔ طراحی، ممکن است [طرحی] به صرف نو بودن و از بُن، متفاوت‌بودن برجسته شود و تنها به‌سبب همین ویژگی مورد تحسین قرار گیرد. اما خلاق‌بودن در طراحی نه صرفاً و نه حتی ضرورتاً موضوعی منحصر به اولیه‌بودن است. ریچارد سِیمور[۲۷]، طراح صنعتی، طراحی خوب را نتیجه‌ای از پاسخی که به‌نحوی غیرمنتظره به [مسئله] مرتبط است و نه یک خودنمایی بی‌ربط بی‌سابقه می‌داند. ... رابرت ونتوری[۲۸] گفته است: برای یک طراح بهتر است که خوب باشد تا اینکه بدیع باشد. به نظر می‌رسد... [این صاحب‌نظران] نسبت به گرایش اخیر در ارزش نهادن به طرح[هایی] که ظاهری کاملاً بدیع و بی‌سابقه دارند، بدون بررسی اینکه می‌توانند هدف خواسته‌شده از طرح را برآورده کنند، هشدار می‌دهند» (Lawson 2005, 153-154).

بیان فوق، شرط لازم برای «خوب» بودن، خلاقیت را بیان می‌کند؛ اما برای کامل شدن شروط، «فرهنگ» (چه در وجه عمومی و چه حتی جامعه مرتبط) است که مطرح می‌گردد (نمودار ۴). البته قضاوت دربارهٔ آن از مورد قبل، دشوارتر است. درواقع، تشخیص ضد ارزش‌های فرهنگی در معماری، بسیار آسان‌تر از ارزش‌هاست و تأکید این بررسی نیز، کمابیش محدود به همین موضوع است.

حال می‌رسیم به سؤال اصلی: آیا خلاقیت ممکن است قابل‌سرزنش باشد؟ در نمودار ۴ مرجع تشخیص این امرـ «سیستم اجتماعی حوزهٔ مرتبط»ـ می‌تواند عملی را که نسبت‌به فرد، خلاقانه است، نپذیرد؛ اگر این عدم پذیرش براساس دو معیار درونی تعریفـ نو بودن و هدف داشتنـ متکی نباشد، متولیان تشخیص را ممکن است بتوان به «عدم دید وسیع» متهم کرد؛ به‌عبارت دیگر، اگر موضوع برای آن‌ها هم، نو و در راستای هدفی درون حوزه باشد، پذیرش «خلاقیت» مزبور، انتظاری طبیعی است؛ اگرچه تا حد «تعریف مجدد حوزه» پیش رفته باشد. بااین‌وصف، این سؤال مطرح می‌شود که آیا این نظارت کافی است؟

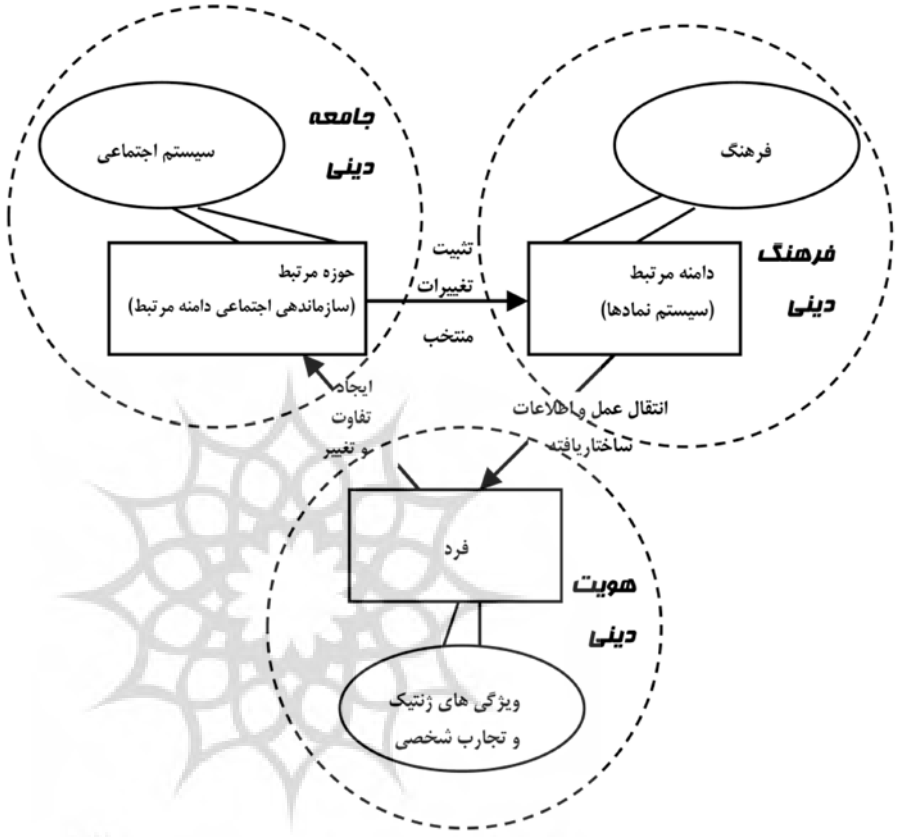
بحث ارزش در خلاقیت قیاسی اصولاً ساده‌تر است؛ چراکه جایگاه محصول خلاقه در حوزهٔ مرتبط و نحوهٔ خلق آن در ارتباط با عوامل درونی حوزه، روشن است و اگر این حوزه دارای نظام ارزشی متقن باشد، می‌تواند به‌راحتی «خوب» یا «بد»، «مضر» یا «مفید» بودن محصول را معین کند؛ اما در همین‌جا نیز دشواری‌های خاص وجود دارد که مهم‌ترین آن عدم توجه به پیوندهای میان حوزه‌های مختلف و سلسله‌مراتب اهمیت هنجارها از حوزه‌های اساسی‌تر به جزئی‌تر است؛ درواقع، مسئله معطوف است به مسئولیت‌پذیری «جامعهٔ حوزهٔ مرتبط»ـ به‌عنوان عامل قضاوت‌کننده‌ـ در مقابل جامعهٔ مافوق و کلی و ترجیح هنجارهای جامعه بر هنجارهای خود. برای مثال، ممکن است یک تفکر فلسفی جدید با قواعد مقبول فلسفه‌دانان ساخته شود که یکسره به نفی ارزش‌های ثابت جوامع می‌پردازد؛ این از دید خود نظام فلسفی ممکن است عیب تلقی نشود، اما تبعات ناگوار آن در جامعه، مسئولیتی را برای جامعه در پاسخگویی به آن ایجاب می‌کند؛ حال اگر خود رشتهٔ فلسفه، خود را ملتزم به ارزش‌های کلی جامعه بداند، مقابله با این پدیده می‌تواند در همان حوزه و پیش از بروز آن در صحنهٔ جامعه انجام شود؛ اما در صورت عدم اعتبار ارزش‌های کلی جامعه برای «جامعهٔ حوزهٔ مرتبط» یا قائل‌نبودن آن‌ها به چنین مسئولیتی برای خود، دو حالت رخ می‌دهد: یا جامعه آسیب می‌بیند یا ممکن است جامعه با ابزار دیگر وارد این کارزار شود و نتیجه، در جایی غیر از آنجا که باید، رقم بخورد. همین‌طور اگر یک اثر هنری، هنجارهای اجتماعی را پشت سر بگذارد و از سوی جامعهٔ هنرمندان به‌دلیل دفاع از خلاقیت، مقاومتی در مقابل آن نشود، دفاع جامعه از موجودیت خودـ اگرچه متعصبانه تلقی شودـ امری طبیعی و عدم آن غیرطبیعی است. راندن هنرمندان از اتوپیا و وضع

قوانین سخت برای شاعران از سوی افلاطون (احمدی ۱۳۷۴، ۶۰)ـ اگرچه قابل‌قبول نباشدـ و عدم پذیرش *بوف کور* هدایت از سوی ـ به‌زعم وی ـ آدم‌های پست و عوام (همان، ۴۵) از همین نگرانی نشئت می‌گیرد.[۲۹]

اما خلاقیت استقرایی، دشواری‌های بنیادی‌تری را پیش می‌کشد؛ اینکه بتوان موضوعی را از یک حوزه در حوزه‌ای دیگر وارد کرد و بر مبنای آن به ایجاد روابط ساختاری یا تغییر آن پرداخت، خود محل اشکال است. آیا معماری ساختاری زبان‌شناسانه دارد که یک استدلال زبان‌شناسانه بتواند مبنای یک حرکت عمده در معماری شود یا مثلاً ساختمان، واقعاً موجودیتی ارگانیک است که برای آن قلب و دست و پا تعریف شود و استفاده از الگوهای جانوری، به‌عنوان عملی نوآورانه در معماری پذیرفته شود؟ در این‌گونه خلاقیت، نو بودنِ موضوع، فوق‌العاده چشمگیر است و ممکن است به‌راحتی موجب چشم‌پوشی از ضعف‌های استقرای مزبور شود. برای مثال، لینچ در نقد خود از سه استعارهٔ مشهور تاریخ شهرسازی (ماشین، کیهان و استعارهٔ ارگانیک)، استعارهٔ ارگانیک را (به‌رغم آنکه برای بسیاری شهرسازان و حتی خود او جالب و قابل‌قبول بوده و نتایج جالبی به‌همراه داشته) با اشکالات فراوانی که به آن وارد می‌کند، رد می‌نماید (لینچ ۱۳۸۱، ۱۱۳ـ۱۱۷) یا علامه جعفری که ورود عقاید کسانی چون فروید ـ یک روانکاو ـ یا ادیبان و دیگر حوزه‌ها را به حوزهٔ فلسفه (جعفری ۱۳۷۶، ج. ۱: ۳۲)، از علل ناتوانی فلسفه در اصلاح انسان‌ها شمرده است.

٤. ۲. مقایسهٔ ارزش عمل خلاقه قیاسی و استقرایی از دیدگاه اسلامی

در قرآن کریم از نسبت دادن «خلق» به بشر، ابا نشده است:[۳۰] «وَ إِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّینِ کَهَیْئَةِ الطَّیْرِ بِإِذْنِی فَتَنفُخُ فِیهَا فَتَکُونُ طَیْرًا بِإِذْنِی»[۳۱] (مائده: ۱۱۰) باتوجه‌به این مطلب و نیز نکته‌ای که در *المیزان* در ذیل سه آیهٔ پایانی سورهٔ مبارکهٔ حشر در تفاوت آیهٔ آخر با دو آیهٔ قبل آمده (طباطبایی ۱۳۷۴، ج. ۱۹: ۳۸۳)، ممکن است بتوان گفت: اصولاً پس از مرحلهٔ «تکوین» عوالم (آفرینش از هیچ) که خاص خداست، سایر آفرینش‌ها یا با «تغییر بنیادی» در موضوعی است (خلق) یا با «رفع نقص» از آن (برء) یا «تغییر نظام» اجزای آن (صوّر)، و این‌ها در مرتبه اعلی به خدا و در مرتبهٔ دانی، به انسان قابل‌اطلاق است و به‌ویژه در مورد «خلق»، آنچه ممتنع است، خود «خلق» یا آغاز آن، نیست، بلکه کمال خلق است یعنی به سرانجام رساندن تغییر بنیادی که جز با اذن پروردگار امکان پذیر نیست و امری «تکوینی» است. اما نوع خلاقیت‌های انسانی عمدتاً معطوف به دو قسم دیگرـ برء و صوّرـ است و این به‌معنای مطلوبیت ذاتی این افعال نیست، بلکه ممکن است این «تصویر» به امر «شیطان» باشد: «... قالَ لَأَتَّخِذَنَّ مِنْ عِبادِکَ نَصیباً مَفْرُوضاً وَ لَأُضِلَّنَّهُمْ وَ لَأُمَنِّیَنَّهُمْ وَ لَآمُرَنَّهُمْ فَلَیُبَتِّکُنَّ آذانَ الْأَنْعامِ وَ لَآمُرَنَّهُمْ فَلَیُغَیِّرُنَّ خَلْقَ اللَّهِ...[۳۲]» (نساء: ۱۱۸ و ۱۱۹) و «از آنچه شیطان تو را به دانستن‌آن وامی‌دارد و کتاب خدا آن را بر تو واجب نمی‌شمارد و در سنت رسول و ائمهٔ هدی نشانی ندارد، دست بدار، و علم او را به خدا واگذارـ که دستور دین چنین استـ و نهایت حقّ خدا بر تو این» (شریف الرضی ۱۳۷۸، خطبهٔ ۹) یا به «تسویل نفس» (صورت‌سازی فریبندهٔ نفس) در مورد سامری: «فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوار» (طه: ۸۸) به‌این‌ترتیب، به‌وضوح دیده می‌شود که «نو بودن»، «نوآوردن» یا «تغییر» در دیدگاه دینی واجد ارزش ذاتی نیست (برخلاف رویکرد مدرنیته؛ نک: بخش ۳) و به‌ویژه در عرصهٔ اجتماعی، موضوع کاملاً به‌عکس است؛ یعنی اصل بر بقای حالت موجود است، مگر فسادی بر آن مترتب باشد: «بدان که فاضل‌ترین بندگان خدا نزد او امامی است دادگر، هدایت‌شده و راهبر، که سنتی را که شناخته است بر پا دارد و بدعتی را که ناشناخته است بمیراند» (شریف الرضی ۱۳۷۸، خطبهٔ ۱۶۴) و «آیین پسندیده‌ای را بر هم مریز که بزرگان این امت بدان رفتار نموده‌اند و مردم بدان وسیلت به‌هم پیوسته‌اند و رعیت با یکدیگر سازش کرده‌اند و آیینی را منه که چیزی از سنت‌های نیک گذشته را زیان رساند، تا پاداش از آن نهنده سنت باشد و گناه شکستن آن بر تو ماند» (همان، نامهٔ ۵۳)؛ این به‌معنی مقاومت در برابر تغییر نیست، بلکه نکتهٔ اصلی در «معیار» داوری در پسندیده دانستن تغییر است: «مردم دو دسته‌اند: آنکه پیرو شریعت است و آنکه پدیدآورندهٔ بدعت است، که نه با او از خدای سبحان برهانی از سنت است، و نهـ فرا راه اوـ چراغی روشن از دلیل و حجّت» (همان، خطبهٔ ۱۷۶). لفظ به‌کاررفته در نکوهش «نوآوری»، «بدعت» و هم‌ریشه با «ابداع» است که معنای دقیق آن عبارت است از: «همان إنشاء و آفریدن است که بدون نمونهٔ قبلی ایجاد و انجام شود» (خسروی حسینی ۱۳۷۵، ذیل «ابداع») و این امر در نگرش اسلامی، منحصر به پروردگار است.



نمودار ۵: در جامعهٔ اسلامی، دین در همهٔ امور حضور مؤثر دارد، هر نوآوری، در عرصه‌ای تخصصی می‌تواند موجب تقویت یا تضعیف دین در وجه هویت فردی یا هویت اجتماعی و یا هویت فرهنگی شود و بالعکس، این هویت‌ها در نحوهٔ رویکرد به خلاقیت در هر حوزه، نقش مؤثر دارند.

بنابر آنچه آمد، اگر «خلق ممدوح» را به‌معنای تغییر بنیادی در موضوعی برای تبدیل آن به موضوعی دیگر که ریشه در چارچوب‌های شناخته شده دارد و «بدعت» را به معنای آوردن موضوعی بی‌ریشه در زمینه‌ای خاص بدانیم (گرچه ممکن است همین موضوع در زمینه‌ای دیگر دارای ریشه باشد): هر «نوآوری» در هر حوزه‌ای داخل متن امت اسلامی یا موردتأیید دین و ریشه در سنت دینی دارد و «خلاقیت» است که در راستای رشد حوزهٔ سنت دینی است و یا ریشه در سنت غیردینی دارد که «بدعت» است و در راستای اعوجاج و تخریب حوزهٔ سنت دینی.

نتیجه

بررسی ماهیت خلاقیت در نگرش مدرن، نهایتاً نشان می‌دهد که خلق از هیچ، یک آرمان مدرن است، اما یک گزارهٔ فلسفی قابل پذیرش در چارچوب خود آن دیدگاه‌ها نیست؛ ازاین‌رو می‌توان فرق اساسی نگرش سنتی و مدرن به موضوع خلاقیت را که در بودن یا نبودن الگو خلاصه می‌شود، به صریح بودن یا نبودن الگو (آشنا بودن یا نبودن آن برای هنرمند یا مخاطب یا هردو) تبدیل کرد؛ آنگاه بررسی عمیق‌تر نگرش سنتی به آفرینش انسانی، در چارچوب فلسفهٔ مسلمانان حاکی از وجود تبیین‌هایی برای خلاقیت بدون الگوی صریح است که نقطهٔ افتراق مدرنیته با آن تصور می‌شود. با این بیان و قراردادن خلاقیت بدون الگوی تصریح‌شده در حوزهٔ بوطیقاـ صناعت، می‌توان تبیینی مبتنی‌بر سنت از آفرینش خاص مدرنیته دانست؛ بیان جدید بلافاصله این نتیجه را می‌دهد که ماهیت خلاقیت نیست که بین امر سنتی و مدرن، افتراق ذاتی ایجاد می‌کند، بلکه موضوع اساسی باید مربوط به ارزش‌ها باشد و اینکه هریک، کدام

وجه خلاقیت (صراحت الگویی یا پنهان کردن الگو) را ترجیح می‌دهند؛ بررسی انتهای مقاله از منظر اسلامی، وجه نخست ـ صراحت الگویی ـ را به‌وضوح واجد ارزش بیشتر نشان می‌دهد. این نتایج در جدول زیر جمع‌بندی شده است.

در اینجا موضوع ارزشی‌بودن صرف خلاقیت، محل تردید واقع می‌شود؛ براین‌اساس، ارزش عمل خلاقانه در پاسخ‌گویی به مسئلهٔ معماری معنا پیدا می‌کند و نه در حیرت‌انگیزی ظاهری آن؛ گرچه پاسخگویی مناسب اثر معماری به مجموعه مسائل و در همهٔ زمینه‌ها، خود می‌تواند موجب شگفتی شود. لذا آنچه خلق را قابل‌ارزش یا فاقد آن می‌نماید، تبیین درست و کامل دو سویِ معادله مسئله‌ـ پاسخ است و این در صورت تبیین درست هر دو ممکن می‌شود.

جدول ۲: جمع‌بندی نگرش فلسفی دورهٔ مدرن به ماهیت خلاقیت و چارچوب ارزش‌گذاری مدرنیته بر آفرینش

	معماری مبتنی بر الگوی صریح	معماری بدون الگوی صریح
ماهیت آفرینش	ابزار زندگی ← ابزارهنری	← اثر هنری
ارزش آفرینش	تکرار	← خلاقیت

جدول ۳: جمع‌بندی نگرش فلسفی دورهٔ اسلامی به ماهیت خلاقیت و چارچوب ارزش‌گذاری اسلامی بر آفرینش

	معماری مبتنی بر الگوی صریح	معماری بدون الگوی صریح
ماهیت آفرینش	محاکات ← صناعت	← بوطیقا
ارزش آفرینش	خلاقیت	← بدعت

پی‌نوشت‌ها

۱. فصلنامهٔ فلسفی *ارغنون*، شماره ۱۷؛ نقل‌شده در در پایگاه اینترنتی: http://www.hawzah.net/fa/articlealphabet

۲. دربارهٔ استادکاران سنتی و در گفتار با خود ایشان، دو موضوع مورد بحث در مورد طرح مسئله در اینجا، یعنی خلاقیت در عین کار مبتنی بر الگو موردتأکید بوده است. مثلاً در مورد حاج علی‌اکبر آخوند (خرّمی)، گفته شده است که «ازویژگی‌های استاد، ابتکار عمل و خلاقیت است. از آموخته‌های خود آن‌طورکه بوده است، به‌صورت منجمد و تکراری استفاده نمی‌کند. بلکه متناسب با شرایط خاص زمانی‌مکانی، چاره‌ای مناسب و نو می‌آفریند» (اولیاء ۱۳۷۲)

3. Kandinskisky

۴. اگرچه به‌سهولت می‌توان دید که این آزادی، خود، ذهنیتی ساختهٔ «نهاد» (تعریف) است و واقعیت بیرونی ندارد. این موضوع در ادامه به‌وضوح دیده خواهد شد.

5. Cross

6. Buchanan

7. Krippendorff

۸. دیوژن یا دیوجانس، فیلسوف کلبی مسلک یونان است که حکایات آن در ادبیات ایران نیز راه یافته است؛ وی از دنیا روی‌تافته و در خمره‌ای سکنی گزیده بود؛ اسکندر در ملاقات با وی از او خواست که درخواستی از وی کند و او تنها از اسکندر خواست که سایه‌اش را از در خمره بردارد تا آفتاب همچنان به وی بتابد؛ مثال خمرهٔ دیوژن به‌عنوان رویکرد حداقلی به معماری و برای طرح بحث آنچه در معماری ضروری و آنچه افزودهٔ اختیاری است، به‌کار رفته است.

9. Cacciary

10. Margaret A. Boden

11. David Novitz

۱۲. نک: http://en.wikipedia.org/wiki/Creativity

13. Friedrich Schleiermacher

۱۴. توضیح اینکه در نگرش ارسطویی، «فرم» در عالم مثال نیست، بلکه یک تولید قوهٔ فهم یا ماورای فهم است؛ کانت در بحث نبوغ، آن را در جایی آن‌سوی فاهمه (امور استعلایی) قرار داده است. بنابراین آنتونیادس برای اینکه در تئوری خلاقیت، افلاطونی نشود و درعین‌حال، وجود یک عالم ناشناخته برای الهام را برای مقاصد تئوریک خود محفوظ نگه دارد، از همین موضوع استفاده می‌کند و بحث صور سمبلیک کاسیرر را نیز در آن ادغام می‌کند.

15. autopoiesis

۱۶. موضوع جالب و درعین‌حال متناقض، آن است که این گرایش در معماری با داعیهٔ رهاسازی معماران از هر سبک، تبلیغ می‌شود؛ اما نه‌تنها نقش جامعه را در معمار نفی می‌کند، بلکه نافی نقش خود معماران نیز خواهد بود (نک: مدافعهٔ سینتیا اوچن از عدم نفی نقش معمار در این گرایش؛ Ottchen 2009)

17. Techne

18. Mimesis

19. Poetica

20. Catharsis

۲۱. «و للحیوانات الأخری و خصوصا للطیر صناعات أیضا، فإنها تصنع بیوتا و مساکن لا سیما النحل. لکن ذلک لیس مما یصدر عن استنباط و قیاس، بل عن إلهام و تسخیر، و لذلک لیس مما یختلف و یتنوع، و أکثرها لصلاح أحوالها و للضرورة النوعیة لیست للضرورة الشخصیة.»

۲۲. اینجا ابن‌سینا به طبعیت از ارسطو فن شعر را ذیل منطق آورده و موردبحث ما نیز، شعر از این وجه است؛ اما در مورد شعر اصطلاحی، نیز وی به صناعی بودن کامل موضوع در مبحث ریاضیات شفا (۱۴۰۴، ۱۲۳) پرداخته است.

۲۳. حالت خنثی بر مبنای تعریف پذیرفته‌شدهٔ این نوشتار، که هدف داشتن را در این موضوع اصل می‌داند، معنا ندارد.

۲۴. «در سال ۱۳۷۱، ۱۳۷۲ قمری از طرف حضرت آقای بروجردی برای ساختن مسجدی در جوار حرم مطهر حضرت معصومه شروع به مقدمات و تهیه زمین کردند. روزی به حاج‌آقا رضا طرخانی فرموده بودند که نظر دارم در قم مسجد بزرگی برای نماز و امور اجتماعی مردم بنا شود. جمعیت روزبه‌روز بیشتر می‌شود و مردم احتیاج دارند. در حضورشان عرض کردم که مسجد حتماً باید مشرف به حرم باشد و الا مورداستفاده واقع نمی‌شود، فرمودند صحیح است. از آن روز با اختیار شروع به نقشه‌برداری از اراضی مسجد شد و طرح فعلی به عرض رسید و استهلاک انحراف قبله نیز لحاظ گردید و شروع به کار نمودیم. همچنین ایوانی از ما خواسته شد که مقابل خیابان موزه باشد که چنانچه کسی مستعجل باشد، بتواند نماز بخواند و برود» (مفید و رئیس‌زاده ۱۳۸۵، ۱۰۱ـ۱۰۳)

۲۵. اقسام شش‌گانهٔ وی را می‌توان به‌طور خلاصه چنین توصیف کرد: ۱. ترمیم کل‌نگر موضوع زمینه‌ای؛ ۲. تخریب کل‌نگر موضوع زمینه‌ای؛ ۳. ترمیم جزءنگر موضوع زمینه‌ای؛ ۴. تخریب جزءنگر موضوع زمینه‌ای؛ ۵. تغییر کل‌نگر موضوع زمینه‌ای (به‌قصد نوآوری و نه صلاح یا فساد)؛ ۶. تغییر جزءنگر موضوع زمینه‌ای (به‌قصد نوآوری و نه صلاح یا فساد).

26. Simon

27. Richard Seymor

28. Robert Ventury

۲۹. مسلماً این موضوع می‌تواند دستاویز دیکتاتوری نیز باشد؛ اما حداقل امروز مسئله کاملاً برعکس است؛ یعنی دیکتاتوری با دستیاری عالم هنر به‌راحتی به هنجارها هجوم می‌برد، آن‌ها را تخریب می‌کند و قواعد خود را جایگزین می‌کند؛ امروز جوامع به برکت حکومت‌های «مردمی» آنچنان به واحدهای منفرد تجزیه شده‌اند که اصولاً انتظار واکنشی درونی از جامعه، بسیار بعید است، مگر در جوامع همچنان دورمانده از بازی‌های تمدن نو؛ لذا بحث حاضر در حد نظری است و مشروعیت چنین واکنشی را از سوی جامعه بررسی می‌کند، نه امکان یا کیفیت آن را.

۳۰. در *ترجمه و تحقیق مفردات و الفاظ قرآن کریم*، در ذیل واژهٔ «خلق» سعی زیادی شده تا نمونه‌های نسبتاً زیاد در قرآن از موارد ممکن در انتساب خلقت به غیر خدا، به‌نحوی توجیه شود و علت آن نیز تعریف این کتاب (و تفاسیر متعدد) از معنای «خلق»ـ آفریدن از هیچ‌ـ است و این در حالی است که در موارد متعدد در قرآن (که همین کتاب ذکر کرده) فعل «خلق» و مشتقات آن با «مِن» به‌کار رفته که اِشعار بر آفریدن از چیزی دارد؛ به‌نظر می‌رسد دست‌کم باید به دو نکته توجه شود: ۱. آفرینش از هیچ در قرآن با «تکوین» قرابت بیشتری دارد تا «خلق»؛ ۲. «خَلَقَ مِن» در جاهایی به‌کار رفته که مخلوق با مادهٔ اولیهٔ ذکرشده هیچ شباهتی ندارد، بنابراین می‌توان گفت نکتهٔ اساسی در معنای «خلق» (علاوه‌بر آفرینش از هیچ)، دگرگونی بنیادین در اصل یک چیز است.

۳۱. «زمانی که مجسمه‌ای از گل به‌صورت مرغی می‌ساختی و در آن می‌دمیدی و به اذن من طیر می‌شد و به پرواز درمی‌آمد» (طباطبایی ۱۳۷۴، ج. ۶: ۳۱۶).

۳۲. «او در روز نخست گفته بود: از بندگانت سهمی معین خواهم گرفت (۱۱۸) و گمراهشان می‌کنم و آرزومندشان می‌سازم و وادارشان می‌کنم، تا به‌عنوان تحریم گوشت حیوانات حلال گوشت گوش آن‌ها را بشکافند و دستورشان می‌دهم تا خلقت خدا را دگرگون سازند،ـ این است دعوت شیطان» (همان، ج. ۵: ۱۱۱).

منابع

ـ *قرآن کریم*.

ـ ابن‌سینا، شیخ‌الرئیس. ۱۴۰۴ق. *الشفاء (الطبیعیات)*. تحقیق سعید زاید و دیگران. قم: مکتبة آیت‌الله المرعشی.

ـ احمدی، بابک. ۱۳۷۴. *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران: نشر مرکز.

ـ اولیاء، محمدرضا. ۱۳۷۲. آشنایی با استادکاران معماری سنتی ایران. *صفه:* نشریه علمی پژوهشی معماری و شهرسازی (۱۱و ۱۲): ۵۹ـ۶۵.

ـ آنتونیادس، آنتونی سی. ۱۳۸۱. *بوطیقای معماری (آفرینش در معماری): تئوری طراحی*. ترجمهٔ احمدرضا آی. تهران: صدا و ـ ـ سیمای جمهوری اسلامی ایران، انتشارات سروش.

ـ آیزنمن، پیتر. ۱۳۸۲. پایان معماری سنتی. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. *زیباشناخت* (۹): ۶۹ـ۷۹.

ـ بلخاری قهی، حسن. ۱۳۹۲. *در باب نظریهٔ محاکات: مفهوم هنر در فلسفهٔ یونانی و حکمت اسلامی*. تهران: هرمس.

ـ بوردیو، پیر. تکوین تاریخی زیباشناسی ناب. ترجمهٔ مراد فرهادپور. فصلنامهٔ فلسفی *ارغنون*، (۱۷)، نقل‌شده در در پایگاه اینترنتی http://www.hawzah.net/fa/articlealphabet.

ـ بووی، اندرو. ۱۳۹۱. *زیبایی‌شناسی و ذهنیت: از کانت تا نیچه*. ترجمهٔ فریبرز احمدی. چ۴. تهران: فرهنگستان هنر.

ـ جعفری، محمدتقی. ۱۳۷۶. *ترجمه و تفسیر نهج‌البلاغه*، چ۷. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

ـ جنکز، چارلز. ۱۳۷۶. *پست‌مدرنیسم چیست؟*. ترجمهٔ فرهاد مرتضایی. گناباد: نشر مرندیز.

ـ حاجی‌قاسمی، کامبیز. ۱۳۸۹. *گنجنامه: فرهنگ آثار معماری ایران*، دفتر دوازدهم: امامزاده‌ها و مقابر (بخش دوم). تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

ـ حجّت، عیسی، و آزاده آقالطیفی. ۱۳۹۰. تأملی در نقش مخاطب در کیفیت معماری امروز ایران. *هنرهای زیبا- معماری* و ـ ـ

ـ *شهرسازی*، دورهٔ ۲، (۴۲): ۲۵ـ۳۵.
ـ حجّت، عیسی. ۱۳۸۹. *مشق معماری*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
ـ خبازی، زوبین. ۱۳۹۱. *پارادایم معماری الگوریتمیک*. مشهد: کتابکدهٔ کسری.
ـ خسروی حسینی، سید غلامرضا. ۱۳۷۵. *ترجمه و تحقیق مفردات الفاظ قرآن*. تهران: انتشارات مرتضوی.
ـ دیکی، جورج. ۱۳۸۷. تاریخ نظریهٔ نهادی هنر. ترجمهٔ ابوالفضل مسلمی. *زیباشناخت* (۱۸): ۸۱ـ۱۰۰.
ـ ربیعی، هادی. ۱۳۹۱. «تأملی در باب فن شعر ابن‌سینا». *فصلنامهٔ کیمیای هنر*. سال اوّل. پاییز ۱۳۹۱. ۴: ۱۶-۷.
ـ زرقانی، سید مهدی. ۱۳۹۰. تطوّر مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی‌اسلامی (با تکیه بر آثار متّی، فارابی، ابن سینا، بغدادی، ابن رشد، خواجه نصیر و قرطاجنی)». *جستارهای ادبی*. سال چهل و چهارم. (۱۷۲): ۱ـ۲۸.
ـ شریف الرضی، محمد بن حسین. ۱۳۷۸. *نهج‌البلاغه*. ترجمهٔ سید جعفر شهیدی. چ۱۴، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
ـ شهرزوری، شمس‌الدین. ۱۳۶۵. *نزهة الارواح و روضة الافراح (تاریخ الحکماء)*. ترجمهٔ مقصودعلی تبریزی. به‌اهتمام محمدتقی ـ دانش‌پژوه و محمد سودر مولایی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
ـ ـــــــــ . ۱۳۸۳. *رسائل الشجرة الالهیة فی علوم الحقایق الربانیة*. مقدمه و تصحیح و تحقیق نجف‌قلی حبیبی. تهران: مؤسسه حکمت و فلسفه ایران.
ـ شیرازی، قطب‌الدین. ۱۳۶۹. *درة التاج*. اهتمام و تصحیح سید محمد مشکوه. چ۳. تهران: انتشارات حکمت.
ـ طباطبایی، سید محمدحسین؛ پاورقی به قلم مرتضی مطهری. ۱۳۶۷. *اصول فلسفه و روش رئالیسم*. تهران: صدرا.
ـ ـــــــــ . ۱۳۷۴. *المیزان فی تفسیر القرآن*. ج ۶ و ۱۹، ترجمهٔ سید محمدباقر موسوی همدانی. چ۵. دفتر انتشارات اسلامی جامعهٔ مدرسین حوزه علمیه قم.
ـ طوسی، خواجه نصیرالدین. ۱۳۶۱. *أساس‌الاقتباس*. تصحیح مدرس رضوی. چ۳. تهران: دانشگاه تهران.
ـ عامری، ابوالحسن. ۱۳۷۵. رسائل ابوالحسن عامری. مقدمه و تصحیح سحبان خلیفا. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـ فارابی، ابونصر. ۱۴۰۸ق. *المنطقیات للفارابی*. تحقیق و مقدمهٔ محمدتقی دانش‌پژوه. قم: مکتبهٔ آیت‌الله المرعشی.
ـ فندرسکی، میرابوالقاسم. بی‌تا. *رسالة صناعیه*. مقدمه، حواشی و تصحیح علی‌اکبر شهابی. مشهد: انتشارات فرهنگ خراسان.
ـ اللوکری، ابوالعباس. ۱۳۸۲. *شرح قصیدهٔ اسرار الحکمهٔ*. به‌کوشش الهه روحی دل. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـ لیدمان، سون اریک. ۱۳۸۷. *در سایهٔ آینده، تاریخ اندیشهٔ مدرنیته*. ترجمهٔ سعید مقدم. تهران: نشر اختران.
ـ لینچ، کوین. ۱۳۸۱. *تئوری شکل شهر*. ترجمهٔ سید حسین بحرینی. تهران: دانشگاه تهران.
ـ مددپور، محمد. ۱۳۷۸. «هنر و تکنیک». چیستی هنر. تدوین سید عباس نبوی. تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی نهاد، قطران: ۱۸۵ـ۲۱۰.
ـ مفید، حسین، و مهناز رئیس‌زاده. ۱۳۸۵. *خاطرات استاد حسین لرزاده*. تهران: مولی.
ـ معماریان، غلامحسین. ۱۳۸۵. *آشنایی با معماری مسکونی ایران، گونه‌شناسی درون‌گرا*. سروش دانش. تهران.
ـ ناری قمی، مسعود. ۱۳۹۴. *پارادایم‌های مسئله در معماری: رویکردی به طرح مسئلهٔ فرهنگ‌گرا و کاربرمحور در معماری*. تهران: علم معمار.

_ Ballantyne A. 2002b. Commentary: The Nest & the Pillar of Fire. *What is Architecture*. edited by: A. Ballantyne. London. Routledge: 7-52.

_ Ballantyne A. 2002b. introduction. *What is Architecture*. edited by: A. Ballantyne. London. Routledge: 1-6.

_ Buchanan, R. 2007. Strategies of Design Research: Productive Science and Rhetorical Inquiry. *Design Research Now*

_ *Essays and Selected Projects*. edited by: Ralf Michel. Germany: Birkhäuser.

_ Cacciary, Massimo. 1993. Architecture and Nihilism: an the philosophy of Modern Architecture. translated by: Sartarelli. Stephen. New Haven & London: Yale University Press.

_ Cross, N. 2007. From a Design Science to a Design Discipline: Understanding Designerly Ways of Knowing and

Thinking. *Design Research Now Essays and Selected Projects*. edited by: Ralf Michel. Germany: Birkhäuser: 41-54.

_ Dorst, K. (2010). The Nature of Design Thinking. In: K. Dorst, S. Stewart, I. Staudinger, B. Paton & A. Dong (Eds.), *Proceedings of the 8th Design Thinking Research Symposium (DTRS8)*: 131-139.

_ Extension to Hazrat Masumeh Shrine. 2007. Courtesy of Architect. Geneva: Aga Khan Award for Architecture.

_ Ghirardo, D. 2002. The Architecture of Deceit. *What is Architecture*. edited by: A. Ballantyne. London. Routledge: 62-71.

_ Harries, K,. 1998. The Ethical Function of Architecture. 3rd printing (2000). USA. MIT Press.

_ Heath, T., (1984), *Method in Architecture, Norwich, John Wiley & Sons ltd.*

_ Heynen, H. 1999. Architecture and modernity: a critique. USA. MIT press.

_ Krippendorff, K. 2007. Design Research. an Oxymoron?. *Design Research Now Essays and Selected Projects*. edited by: Ralf Michel. Germany: Birkhäuser: 67-80.

_ Lawson, B. 2005. How Designers think. Fourth edition. Architectural Press.

_ Liu. Y. 2000. Creativity or novelty?. in *Design Studies*. Vol.21. No.3. May 2000. pp. 261-276.

_ Livingston, D. 2006. Creativity. *Encyclopedia of philosophy*. editor in chief: Donald M. Borchert. 2nd ed. USA: Thomson Gale. Vol.2: 589-591.

_ MacIntyre, A. 2006. Kierkegaard, Søren Aabye (1813–1855). *Encyclopedia of philosophy*. editor in chief: Donald M.

_ Borchert. 2nd ed. USA: Thomson Gale. Vol.5: 61-66.

_ Mallgrave H. F. & D. Goodman. 2011. An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present. UK: Wiley-Blackwell.

_ Ottchen, C., (2009), "The Future of Information Modelling and the End of Theory: Less is Limited, More is Different", in *Architectural Design*, Vol. 79, No. 2, March/April 2009, pp.22-27.

_ Schumacher. P,. 2011. The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture. U: John Wiley & Sons Ltd.

_ Scruton. R,. 1980. The Aesthetics of Architecture. London: Methuen & Co. Ltd.

_ Weisberg, Robert W,. 2006. Creativity: understanding innovation in problem solving. science. invention. and the arts. USA: John Wiley & Sons. Inc.

_ Whyte. I. B.. 2004. "Modernity and architecture". chapter3 in *Tracing modernity : manifestations of the modem in* _ *architecture and the city*. edited by: M. Hvattum and C. Hermansen. pp.42-55.

_ http://en.wikipedia.org/wiki/Creativity, modified on 9 November 2010 at 09:41

_ http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_concept_of_creativity, modified on 25 September 2010 at 21:25.

_ www.mirmiran-arch.org/fa.1393/5/18