ابداعِ خلاقیت: ظهور یک گفتمان*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۴ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۵

کامیلا نلسون**

مترجم و گردآورنده: سهند سلطان‌دوست***

دکترای پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

چکیده

از خلاقیت به شکل فزاینده‌ای به‌عنوان کلید تحول اجتماعی و اقتصادی در قرن بیست‌ویکم یاد می‌شود. در عین حال، این مفهومی بسیار مدرن است که اولین بار در سال ۱۸۷۵ به عنوان یک اسم در زبان انگلیسی ظاهر شد. این مقاله به بررسی ساخت فرهنگی خلاقیت در چارچوب تاریخ ایده‌ها می‌پردازد و خلاقیت را نه به‌عنوان یک ویژگی یا توانایی معیّن انسانی، بلکه به مثابه ایده‌ای می‌داند که در برهه‌های خاص تاریخی، متشکل از گفتمان‌های سیاست، علم، تجارت و ملّت، پدیدار می‌شود. این مقاله بستر تحلیل را از مدل‌های طبیعی‌انگاشته‌شده‌ای که به طور سنتی بر حوزهٔ تحقیقات عمل خلاق تسلط داشته‌اند، دور می‌کند تا تاریخی بودن مفهومی را برجسته سازد که معمولاً فاقد تاریخ تلقی می‌شود.

تعداد کمی اسم در زبان انگلیسی وجود دارند که مثل کلمهٔ «خلاقیت» چنین عمومیت بی‌وقفه خوبی ایجاد کرده باشند. این کلمه، به‌طرزی فزاینده، پراکنده در بین متون تخصصی هنرها و علوم، صنعت، مدیریت بازرگانی، فناوری اطلاعات، آموزش و حکمرانی یافت می‌شود. آن را کلید رشد اقتصادی، «منشأ تعیین‌کنندهٔ مزیت رقابتی» و «قلب اصلی» در «تولید ثروت و نوسازی اجتماعی» خوانده‌اند.[۱] خلاقیت هم‌چنین موضوعی در حال رشد برای مطالعات علوم انسانی است که در آن، به شکلی فزاینده در بین حوزه‌ها و رشته‌ها، شاخص‌تر از همه در مکاتب جدید میان‌رشته‌ایِ صنایع خلاق یا اعمال خلاق (شامل رشته‌های نوپاتر از قبیل هنرهای رسانه‌ای، تولید و نویسندگی)، و نیز در جریان اصلی علوم انسانی متداول، در گفتار «علوم انسانی نوین»، به کار گرفته می‌شود.[۲]

با توجه به افزایش ناگهانی اخیر در عنایت به خلاقیت، تعجب‌آور است که ایدهٔ خلاقیت، از منظر تاریخی فرهنگی، هم‌چنان کمتر از حدی که باید بررسی شده است. گرچه محصولات خلاقیتْ بذرِ متون تخصصی غنی و متنوعی را ـ از جمله مطالعات عالمانه، هم دربارهٔ افراد خلاق و هم آثارشان ـ رویانده، اما بیشتر این آثار معطوف به بررسی محصول نهایی خلاقیت (شئ هنری تکمیل‌شده) و جریان آن در گفتمان‌اند، نه خود ایده یا فرایند تولید خلاق. از سوی دیگر، در حالی که مفهوم خلاقیت، به‌عنوان یک صفت روان‌شناختی و حتیزیست‌شناختی، به موضوعی مورد علاقهٔ شدید در علوم شناختی بدل شده، این رویکردهای علمی به خلاقیت معمولاً از آنچه به طور خاص مدرن، فرهنگی، تاریخی و در واقع، عمیقاً سیاسی است، در تشکیل موضوع تحقیق خود چشم‌پوشی می‌کنند.[۳]

یکی از گویاترین خصوصیات کلمهٔ خلاقیت شاید تاریخ دیرهنگام ظهور آن باشد. این کلمه، به‌عنوان یک اسمِ معنی در زبان انگلیسی، نخستین بار در سال ۱۸۷۵ ظاهر شد؛ سپس نیم‌سده بعد به استفادهٔ عمومی راه یافت.[۴] گرچه ریموند ویلیامز استدلال کرده که دودمان این گفتمان را می‌توان در فرهنگ اروپایی، از رنسانس به این سو، سراغ گرفت ـ برای مثال، ویلیامز

---

* The Invention of Creativity; The Emergence of a Discourse. Cultural Studies Review, volume 16 number 2 September 2010 - http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/index - pp. 49-74

** Camilla Nelson, UNIVERSITY OF NOTRE DAME

*** sahand.soltandoost@gmail.com

از شکسپیر به عنوان یکی از نخستین نویسندگان انگلیسی یاد می‌کند که لفظِ خلقت را در مورد تخیل انسان به کار می‌گیرد ـ اما این، برای نقل قول از مکبث، در معنایی عمدتاً منفی بود: «خنجری خیالین، آفریده‌ای دروغین، زادهٔ ذهنی تب‌زده».[۵] قوامِ مفهوم تخیل، به معنای مثبت و مولد، که در معنای مدرن این کلمه تنیده شده، در هر معنای رایج قبل از قرن نوزدهم دشوار است؛ و تخیل، به معنایی خوار و منفعل یا به قول ساموئل جانسون، «قوهٔ آواره»، تا زمان پیدایش گفتمان رمانتیک در دهه‌های پایانی سدهٔ هجدهم، تا حد خیلی زیادی گفتمان مسلط بود.[۶]

این مقاله استدلال می‌کند که گفتمان خلاقیت جدیدتر و پیچیده‌تر از آن چیزی است که از شرحِ شدیداً پرنفوذ ویلیامز برمی‌آید. افزون بر این، مفاد محکمی وجود دارد که بنا بر آن، متن ویلیامز باید از منظر تاریخی، به‌عنوان محصول گسترش پرشتاب گفتمان خلاقیت در خلال دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ خوانده شود؛ یعنی، به‌عنوان اثری که درصدد بزرگداشت پیدایش مفهومی است که به قول ویلیامز، «ما باید از آن خرسند باشیم»، نه طوری که نگاهی انتقادی به کاربردها و ریشه‌های آن انداخته باشد.[۷] مقالهٔ حاضر هم‌چنین روش‌هایی را برجسته می‌کند که مطالعات اخیرِ صورت‌گرفته در زمینهٔ پدیدهٔ صنایع خلاق، هم‌چنان روایت تاریخی فرهنگی را، به مثابه کمال فزاینده، به تصویر کشیده‌اند. خلاقیت، در چنین گزارش‌هایی، چیزی است که انگار، هم پیش از نام‌گذاری، و هم قبل از تصور یا درک این مفهوم، وجود داشته است. برای مثال، روایت تاریخی ویلیامز به گونه‌ای است که در آن، برخی نویسندگان مثال‌زدنی، به طور متوالی، به شناخت خلاقیت آن‌طور که هست «بسیار نزدیک» می‌شوند؛[۸] و اخیراً، نزدِ نِگوس و پیکرینگ، این بی‌بصیرتی فرهنگی با مقاومت همراه شده، به طوری که فقط در اواخر قرن نوزدهم است که «می‌توان خلاقیت را به‌صراحت چنین نامید».[۹] مسئله فقط در شیوه‌ای نیست که این انبوه اخیر از روایاتِ صنایع خلاق بر تحولاتِ تاریخ‌نگاری فرهنگی، آن‌طور که در سی سال گذشته بحث و عمل شده، چشم می‌پوشند (تمایل به ارائهٔ روایت‌ها به سبک منسوخ، که ایده‌ها در آن با خطوطی نامنقطع از یک «مرد بزرگ» به نفر بعدی منتقل می‌شوند، ضمن تلاشی اندک برای دست و پنجه نرم کردن با مسئلهٔ مخاطب، یا جست‌وجوی منشأ ادعایی آنها در دنیای ماورای هنرها)؛ بلکه در عین حال، این روایاتِ رو به افزایش یا «اسطوره‌های پیدایش» در حذف پارادایم‌های جایگزین و ایده‌های فرایندی که می‌توانست برای آگاهی‌بخشی به مباحث معاصر سازنده‌تر باشند، تأثیر دارند.

اثر راب پوپ، *خلاقیت: نظریه، تاریخ، عمل*، به‌خصوص در فصلش با عنوان «تعریف تاریخی خلاقیت»، که خلاصه‌ای از آن متعاقباً به کمیتهٔ پارلمان بریتانیا در زمینهٔ مشارکت‌های خلاق ارائه شد، مثال جالبی به دست می‌دهد.[۱۰] به‌رغم گنجاندن بعضی فصل‌های نظری باب روز در کتاب، متشکل از فهرست‌ها یا فقرات، و دلالت‌های تا حدی تأمل‌برانگیز در بخش‌هایی که در آغاز و پایان اثر می‌آیند، یعنی «... پیش از آغاز» و «... پس از پایان»، فصل پوپ در باب تاریخ تقریباً استدلال‌های خطی منابعش را موبه‌مو تکرار می‌کند، که معمولاً به‌دقت بر تبارشناسی واژه، با استناد به *فرهنگ واژگان انگلیسی آکسفورد* و *کلیدواژه‌ها* اثر ریموند ویلیامز، اتکا دارند. از این رو، ویلیامز استدلال می‌کند که تاریخ خلاقیت از قرون وسطی تا عصر مدرن، تاریخِ «تأکید فزاینده بر فعالیت انسان» است[۱۱] و پوپ بازگو می‌کند که [طی روندی] «تدریجی و منقطع» بود که یک «حس انسانی از عاملیت» به درون معنای کلمهٔ «خلق‌کردن» خزید.[۱۲]

اگرچه پوپ تاریخ خود را «منقطع» توصیف می‌کند، به‌واقع کمتر چیزی در روایت او وجود دارد که منقطع یا مخل باشد؛ روایتی که در آن، خطوربط‌های «بسیار قطعی‌تر» و تداعی‌های «مستحکم» در طول قرون ایجاد شده است، و همهٔ راه‌ها و ارجاع‌ها به‌آرامی به نقطهٔ اوج در زمان حال ختم می‌شوند[۱۳]. هم‌چنین طوری که بحث پوپ تناظری یک به یک را بین تاریخ کلمه و تاریخ ایده پیش‌فرض می‌گیرد مسئله‌ساز است؛ تا آنجا که به نظر می‌رسد روش او عبارت باشد از استخراج شواهد از *فرهنگ واژگان انگلیسی آکسفورد* و تطبیق آنها با منابع چاپی. توضیحات روشنگر ناچیزی دربارهٔ بافت فرهنگی-تاریخی شواهدی که او استفاده می‌کند، یا تلاشی برای تشکیک در روش‌شناسی‌ای که مبنای گزینش‌های *آکسفورد* را تشکیل می‌دهد، وجود دارد. در نهایت، ایراد ذاتی اثر پوپ به بهترین وجه در عنوان این فصل خلاصه می‌شود؛ یعنی طوری که پوپ پروژهٔ خود را با هدف «تعریف خلاقیت» آغاز می‌کند، و دلالتی آرمانی را در زمان حال پیش می‌نهد که در ادامه یک منشأ ادعایی را برای آن در گذشته برمی‌سازد.[۱۴]

تاریخ ترسیم‌شده در مقدمهٔ جان هارتلی بر *صنایع خلاق* به مشکلات مشابهی مبتلاست؛ اگرچه در این مورد، روایت تاریخی نه به یک نقطهٔ اوج بلکه به سمت حضیض عزیمت می‌کند.[۱۵] در این نمونه، هارتلی از تحقیق تأثیرگذار جان بَرِل، مورخ هنر، دربارهٔ نقاشی بریتانیایی قرن هجدهم استفاده می‌کند تا نقطهٔ ثقل ایدهٔ خلاقیت را در گفتمان انسان‌گرایی مدنی قرار دهد.[۱۶] گفتمانی که اعیانی یا اشرافی شناخته شده و اثر هارتلی می‌کوشد به منظور «بازتعریف هدف» از خلاقیت وارونه‌اش سازد و «آن را در تماس نزدیک‌تر با واقعیت‌های دموکراسی‌های تجاری معاصر قرار دهد».[۱۷] در تاریخ هارتلی، از کلمهٔ «خلاق» به‌عنوان اصطلاحی «مرتبط با هنرهای عمومیِ بهره‌مند از یارانه یا پشتوانهٔ مالی... مورد حمایت افرادی نظیر ارلِ شَفتسبری و سِر جاشوا رینولدز» نام برده می‌شود. او توضیح می‌دهد که در نظریهٔ هنر رینولدز،

«نقاشی ایده‌های انتزاعی را دربارهٔ ارزش‌های اخلاقی و فضیلت‌های مدنی منتقل می‌کند»، و بنابراین، باید در «مجموعهٔ ابزارهای حکمرانی» گنجانده شود.[۱۸] به گفتهٔ هارتلی، به همین دلیل است که هنرهای خلاق هرچه بیشتر در قالب «مؤسسات ملّی، موزه‌ها و گالری‌ها برای آموزش مدنی مردم» گردآوری شدند. هارتلی به این گفتهٔ شفتسبری استناد می‌کند که «ابتذال محض بشریت»، که نمی‌توانست «خارج از طبعِ مدنی، فاضلانه رفتار کند»، در طلب «چنین اعیان اصلاحگری همچون چوبه‌های دار پیش چشمانش» ایستاد؛ و بدین ترتیب بر جنبهٔ ضد نخبه‌گرای بحث خود تأکید می‌کند و هوشمندانه نتیجه می‌گیرد:

به جای اطاعتِ برده‌وار، حاکمیت فزاینده [که سرمایه‌داری دموکراتیک است]، باید خودداری به «ابتذال بشر» آموزش داده می‌شد؛ و آنها از طریق «اعیانِ اصلاحگر»، نه از چوبه‌های دار، بلکه از هنر، آن را می‌آموختند.[۱۹]

حضیض در بحث هارتلی به ترتیبی نشان داده می‌شود که او هنر خلاق را در حکم شکلی از قدرت انضباطی یا نظارت اجتماعی قرار می‌دهد. اما متعاقب *حضیض* (مثلاً در شکل کلاسیک داستان)، یک منحنی چشم‌گیر واضح شروع به ظهور می‌کند، و بقیهٔ بحث به‌آرامی از گذر بحران پیش می‌رود تا به اوج و عزم راسخ (یا به قول هارتلی، «بازتعریف هدف») ختم شود، که در پیش‌بینی خودتحقق‌بخش از خط مشی صنایع خلاق که در ادامهٔ کتاب آمده موجود است.

تاریخ هارتلی، هرچند به اختصار بیان شده، عمیقاً مسئله‌ساز است، دست‌کم به دلیل طریقه‌ای که او بحث بَرِل را جهان‌شمول می‌کند؛ یعنی یک پیوند خاص تاریخی با زبانِ انسان‌گرایی مدنی را می‌گیرد و آن را به آرمانی انتزاعی، یک‌سره جدا از زمینهٔ تاریخی تبیین آن، تعمیم می‌دهد. به بیان خلاصه، او بحث بَرِل را هم از جغرافیا و هم از تاریخ عاری می‌کند. انسان‌گرایی مدنی، به هر روی، اصطلاحی است برگرفته از تاریخ‌نگاری، که هانس بارون، مورخ آلمانی، در ربع دوم قرن بیستم برای توصیف مجموعه‌ای از پدیده‌های اجتماعی و سیاسی در فلورانسِ دورهٔ رنسانس وضع کرد. این اصطلاح در ادامه در کار جِی. جی. اِی. پوکاک و کوئنتین اسکینر، مورخان مکتب کیمبریج، اخذ شد، که از طریق آثار آنها به‌تدریج به بحث‌هایی دربارهٔ آمریکای قبل از انقلاب، و از طریق آثار هانا آرنت به فلسفهٔ سیاسی، راه یافت. عبارت انسان‌گرایی مدنی، در استفادهٔ عمومی، در اشاره به شکلی از تقابل ایدئولوژیک با لیبرالیسمی استفاده می‌شود که از آن به فردگرایی افسارگسیخته یا فزون‌خواهی روشنفکرانه تعبیر شده است. بهترین درک از آن نه به‌عنوان اشاره‌ای به یک شکل خاص حکومت (مثلاً جمهوری‌خواه، دموکراتیک یا الیگارشی)، بلکه به‌عنوان گفتاری است که یک اوضاع سیاسی و فرهنگی را به یاد می‌آورد؛ یعنی مدلی از شهروندیِ فعال که در آن، «آزادی» به مثابهٔ آزاد بودنِ (ایجابی) شهروندان برای توسعهٔ فضیلت‌های ذاتی‌شان از طریق مشارکت در جامعه توصیف می‌شود، برخلاف ایدهٔ لیبرالِ کلاسیک از آزادی (سلبی) که از آن به مصونیت از مداخله در اختیار شهروندان برای انجام هرچه می‌خواهند تعبیر شده است. برای عملی‌شدن این گفتمان ضروری به نظر می‌رسد که انسان‌گرایی مدنی به طور تاریخی فهم شود؛ یعنی این گفتمان گذشتهٔ از یاد رفته‌ای را به یاد می‌آورد که در آن، این اشکال غنی‌تر از شهروندی به‌واقع وجود داشتند. از این رو، نیکولاس رُز استدلال می‌کند که مضمون محوری، در ادبیات انسان‌گرایانهٔ مدنی، «لحن تراژیک» آن است؛ یعنی این ادبیات از طریق منطق نوستالژی عمل می‌کند که به ما می‌گوید «این شهروندی که امروز داریم صرفاً یک پوستهٔ توخالی از این شکل واقعی و اصیل است».[۲۰]

یادآوریِ انسان‌گرایی مدنی نزد هارتلی به‌عنوان یک واکنش گفتاری به «خلاقیت» جذاب و جالب توجه است، زیرا به او اجازه می‌دهد «خلاقیت» را با ایدهٔ اشرافیتِ رو به زوال پیوند دهد، و سپس، از طریق ترفندی گفتاری، هم خلاقیت را بازیابد و هم نوعی انسان‌گرایی را در قالبی جدید، که در آن موانع اشرافی طبقاتی و امتیازات موروثی با بازی آزادِ بازار جایگزین می‌شوند. این حرکت گفتاری حتی ممکن است نامتعارف تلقی شود با این تذکر که هارتلی به هیچ وجه تنها شخص آکادمیک در صنایع خلاق نیست که چنین روابطی را برقرار می‌کند. برای مثال، تِری فلو نه تنها به دنبال این بوده که ایدهٔ خلاقیت، بلکه خودِ این کلمه را جایگزین مفهوم «علوم انسانی» کند؛ چرا که خلاقیت، به بیان فلو، نوع جدیدی از «انسان‌گرایی است که بارِ انبانی از شکل‌های پیشین انسان‌گرایی لیبرال را ندارد».[۲۱] اما برای بازگشت به ادعاهای تاریخی در بحث هارتلی، به‌وضوح لازم است اذعان کرد که جمهورِ ذوقی که حمایتِ اَمثالِ شفتسبری را داشت غیردموکراتیک، اما در عین حال پیشادموکراتیک بود. به طور خلاصه، دموکراسی در هیئتِ حق رأی همگانی یا دولت رفاه - حتی اگر از اصطلاحات کلیدی «خلاقیت» و «انسان‌گرایی مدنی» که نقطهٔ اتکای بحث اوست بگذریم - عملاً تا دویست سال بعد از آن هم ابداع نشدند.

هارتلی، فلو، پاپ و، در واقع، نگوس و پیکرینگ، در تلاش برای «بازتعریف هدفِ» تاریخ خلاقیت به‌عنوان بستری برای خوانش‌های خاص خود از صنایع خلاق، تسلیم وسوسهٔ نوشتنِ تاریخ از حال به گذشته می‌شوند؛ یعنی رویکردی که اشخاص تاریخی را عملاً به «پیشروان» یا «جلودارانِ» آرمان‌های معاصر تبدیل می‌کند یا به‌کلی آنها را کنار می‌گذارد. مشکلات در اینجا صرفاً ایرادات تاریخیِ سنتیِ زمان‌پریشی و تقدم امرِ مؤخر نیست، بلکه ادغام [مفاهیم مجاور] نیز هست که در آن، گوناگونی باورنکردنی ایده‌ها دربارهٔ هنر، فرهنگ و مفهومِ «ساختنِ» انسانی،

که در طول قرون تحقق یافته، کنار گذاشته می‌شوند. به همین دلیل، این آثار نباید به‌عنوان تاریخ‌های انتقادی یا تبیینی، بلکه به‌عنوان «اسطوره‌های پیدایش» در نظر گرفته شوند که برای ترویج یک خط مشی نهادی خاص در زمان حاضر (یا، در بهترین حالت، بررسی جوانب آن) طراحی می‌شوند. این مقاله بخشی از طرح تحقیق بزرگتری است که به این چالش پاسخ می‌دهد؛ و این کار را، چنان‌که هِیدن وایت اخیراً از آن دفاع کرده، با کوشش برای بازگرداندن رخدادهای گذشته «به حال حاضرشان، به روابط پویای آنها با شرایط امکانشان» انجام می‌دهد.[۲۲] فقط با امتناع از تلهٔ تولید روایت‌های تاریخی بر اساس ارزیابی‌های معاصر از مفهوم است که این امکان فراهم می‌شود تا شیوه‌هایی کاوش شوند که در آنها، ایده‌های بسیار متفاوت دربارهٔ هنر یا عمل نگارش، که در گذشته ریشه دارند، ممکن است برای آگاهی‌بخشی و بازنگریِ آینده استفاده شوند.

تاریخ مختصری از هنر غیرخلاق

یکی از مسائل مرتبط با مطالعهٔ تاریخیِ عمل هنری آن است که وقتی در فضای سفیدفام موزه یا گالری، یا در واقع تالار سخنرانی، یا آثار چاپی روی میزِ پذیرایی که همه‌جا هستند، در باب مصنوعات تاریخی به مثابهٔ «هنر» تأمل می‌شود، زمینهٔ فرهنگی تولید اغلب ندانسته از بین می‌رود؛ به طوری که مثلاً فرشتگانی که از صفحهٔ محراب منقطع شده‌اند، یا چهره‌نگاره‌ای که از جنب خزانهٔ شهری جدا شده است، به طور مادی در فضای نمایشگاهی، و به شکل نمادین در نظامی بسیار متفاوت برای آفرینش و پذیرشِ هنر مجدداً مفصل‌بندی می‌شوند. پیامد این مفصل‌بندی مجدد آن است که ارزش‌های نظام مدرن هنرها معمولاً به‌عنوان معیاری نامرئی عمل می‌کنند که همهٔ این قبیل اشیاء بر اساس آنها قضاوت یا تفسیر می‌شوند.

برای مثال، در یونان باستان هیچ لفظی معادل با معنای «خلق‌کردن» وجود نداشت؛ واژهٔ یونانی برای هنر «تِخنه» (*techne*) بود که معمولاً به «ساختن» یا «ساختن چیزها، بر طبق قواعد» ترجمه می‌شود.[۲۳] یونانی‌ها، برخلاف ایدهٔ مدرن از هنر به منزلهٔ چیزی که از هیچ به منصهٔ ظهور می‌رسد (با نتایجی که، طبق یک تعریف فعلی از نبوغ در *فرهنگ آکسفورد*، به شیوه‌ای «توضیح‌ناپذیر» یا «مافوق طبیعی» حاصل می‌شوند)، هنر را عملی می‌دانستند که می‌توان آموزش داد و یاد گرفت. مهم‌تر از آن، *تِخنه*، مادامی که با ظرافت اجرا می‌شد، ممکن بود برای همهٔ اقسامِ جدّ و جهد انسان، از شعرسرایی تا کشتی‌سازی یا آجرکاری، به کار رود ـ و می‌رفت. می‌توان این مفهوم کهن از هنر را (art)، یا *ars* آن‌طور که رومی‌ها بعدها به آن نام دادند، در تجلیات معاصر نظیر هنر آشپزی یا هنر شراب‌سازی مشاهده کرد: بقایای کاربردی قدیمی‌تر، پیش از آنکه فرهنگ اروپایی [مفاهیم] هنر و صنعت را به‌عنوان متضاد یکدیگر ایجاد کند. به این معنا، هم‌چنین باید توجه داشت که نقطهٔ مقابل *تِخنه*، نه هنر، بلکه طبیعت بود.

سده‌های میانه ایدهٔ کلاسیک از عمل هنری را به ارث برد، و هم‌چنان هنر را به‌عنوان یک ویژگی عقل در نظر گرفت. نزد توماس آکویناس، هنر عبارت بود از «قاعدهٔ درست عقل» یا «[معرفت عقلانی] بر چیزهایی که قرار است ساخته شوند».[۲۴] آکویناس هم‌چنین اصطلاح *ars* را توسعه داد تا طیف وسیعی از فعالیت‌های خلاق را شامل شود، به طوری که سنگ‌تراشان و پینه‌دوزان به همان ترتیبی به عمل هنری می‌پرداختند که نقاشان و شاعران. هم‌چنین طوری که آکویناس هنرها را بر طبق آن به مقولات فایده‌مند و لذت‌بخش تفکیک کرد، و ارزش اقسام کاربردی هنر را فراتر از امور تزئینی قرار داد قابل توجه است. شعر کاربردی تلقی می‌شد چون تعلیم می‌داد، و نقاشی از آن رو کاربردی به شمار می‌رفت که آموزش را در اختیار کسانی می‌گذاشت که نمی‌توانستند بخوانند یا بنویسند. در این معنا، هنر به جای غایت مکاشفه‌آمیز یا صرفاً زیباشناختی، دارای غایتی کاربردی یا آموزشی دانسته می‌شد. دلیلش این نیست که جامعهٔ قرون وسطایی نمی‌توانست از اعیان زیبا لذت ببرد؛ بل به این دلیل بود که سبک، به طریقی نظام‌مند که در دنیای مدرن وجود دارد، قابل تفکیک از محتوا تلقی نمی‌شد. زیبایی با امر خیر یکی دانسته می‌شد، و زیبایی و کاربردی بودن ارتباط لاینفکی داشتند، به طوری که یکی از آنها بدون دیگری قابل تصور نبود. چنان‌که آکویناس استدلال مشهوری کرده است که:

> پس، از باب مثال، چون شخصی ارّه‌ای به قصدِ برشکاری برای خویش می‌سازد، آن را از آهن می‌سازد، که برای شئ مد نظر مناسب است؛ و ترجیحی ندارد که آن را از شیشه بسازد، هرچند این مادهٔ زیباتری باشد، چون خودِ همین زیبایی مانعی برای هدفی است که وی مد نظر دارد.[۲۵]

ارّهٔ آکویناس رابطهٔ بین زیبایی، سودمندی و ارزش اخلاقی را، که از آرمان قرون وسطایی خبر می‌داد، به‌شیوایی نشان می‌دهد؛ یعنی یک عمل هنری که بر مفهوم هماهنگی بین چیزها و کارکردهای آنها بنا شده بود که در آن، خلاقیت به معنای معاصرش هیچ نقشی ایفا نمی‌کرد. مسئله این است که وقتی این تفاوت در قالب نظامی مدرن از ارزش‌ها مجدداً مفصل‌بندی می‌شود، آثار محقّر به نظر می‌رسند، به طوری که حتی منتقدی جانبدار نظیر اومبرتو اکو لازم می‌داند که به خاطر ایده‌های بسیار متفاوت دربارهٔ عمل هنری که در سده‌های میانه یافت می‌شود اظهار تأسف کند: عباراتی پراکنده از قبیل «ما باید مراقب باشیم که بیش از حد از آن ایراد نگیریم» یا «کسی به‌واقع نمی‌تواند خرده بگیرد»، در خلال کاوشی در آرمان قرون وسطایی که صرف‌نظر از این موارد حیرت‌انگیز است.[۲۶] در بهترین حالت، این

قبیل کیفیت‌سنجی‌ها تلویحاً بدان معناست که، از نظر تاریخی، کمتر از چیزی که باید برای هنر ارزش قائل بودند، چون مکانیکی - صنعت محض، در مقابلِ خلقت - تلقی می‌شد، یا به این دلیل که در زمینهٔ سیاسی و اقتصادیِ ساخت‌وساز شهری صورت می‌گرفت، یا از طریق نظام کارمزدهای پرداختی به دست گروه‌هایی از هنرمندان ناشناس تولید، یا به عنوان تجارتی از طریق نظام اصناف تنظیم می‌شد. از طرف دیگر، دیدگاهی که کمتر زیر سایهٔ نظام‌های ارزشی معاصر باشد ممکن است درصدد درک سده‌های میانه به‌عنوان دوره‌ای برآید که در آن نظام هنر در سطوح اجتماعی و اقتصادیِ بسیار بیشتری ادغام شده بود؛ یعنی عصری که در آن ماهیت سودمند هنر در نظر هنرمندان ارزش والاتری داشت، یا به نظر می‌رسید منتقدان در آن عصر، قدر عنصر هنری را در همهٔ صورت‌های ساختن بشری به جا می‌آوردند. از این نظر، شاید این‌طور باشد که ارزش‌افزایی معاصر به خلاقیت، و به هنرمند به‌عنوان فردی تنها/ بیگانه - به طور خلاصه، آرمانِ قلمرویی ناب‌تر برای هنر که آغشتهٔ الزامات اقتصادی یا سیاسی نشده باشد - هرچند فریبندگی سطحی دارد، عامدانه نسبت به ملاحظات ایدئولوژیک دخیل در خود چشم بسته و به همین دلیل بی‌مایه است.

هنر و تخیّل مولّد

شاید نخستین فیلسوف اروپایی که هنر را با ارجاع به تخیل توضیح داد فرانسیس بیکن بود (که بیشتر به‌عنوان پدر روش علمی شناخته می‌شود). او معرفت را به سه قوهٔ انسانی حافظه، عقل و تخیل تقسیم کرد، با سه «شاخهٔ بزرگ» در یادگیری انسانی که بیان معمول را در هریک می‌یابند: تاریخ ذیل حافظه، فلسفه ذیل عقل، و شعر ذیل تخیل. به همین دلیل، برای بیکن اغلب بابت عملی‌کردن جدایی بین عقل و تخیل اعتبار قائل‌اند که موجب پیدایش برداشتی مدرن از تخیل شد؛ یعنی برداشتی که بعدها اصطلاح خلاقیت باید دربرمی‌گرفت. هم داوسون و هم اِنگل، در مطالعات ادبی و نویسندگی، گزارش‌های شیوایی از این تحول ارائه می‌کنند، حال‌آنکه پوپ این قضیه را وارونه می‌کند تا، از همین حکایت اساسی، استدلالی معکوس ارائه دهد.[۲۷] البته، رویکردی انتقادی‌تر نشان می‌دهد که ظهور مفهوم «تخیل خلاق» مشکل‌سازتر از چیزی است که از چنین روایت‌های بسامانی برمی‌آید.

تخیل در قرن شانزدهم موضوعی بحث‌برانگیز بود. باز هم در یونان باستان هیچ کلمه‌ای برای تخیل وجود نداشت. نزدیک‌ترین اصطلاح یونانی *phantasma* بود، که حامل معنایی کلی‌تر از «نحوهٔ جلوه‌کردنِ چیزها» است، مثل حالتی که خورشید از نظرگاه زمین به شکل فریبنده‌ای کوچک جلوه می‌کند، یا خشکی از نظرگاه قایق پارویی در حال تکان‌خوردن به نظر می‌رسد. از این رو، افلاطون استدلال می‌کرد تخیل - که در قالب تصاویر، ظواهر یا روگرفت از چیزها تصور می‌شود - در کارِ فریفتن ذهن برای دوری از عقل است. در مقابل، ارسطو تصاویر ذهنی را ابزاری می‌دانست که با آنها جهان حسی به عقل متصل می‌شود؛ وگرچه تصاویر مستعد خطا و توهم‌اند، ارسطو اظهار می‌کرد که آنها بااین‌همه به عقل در عملکرد صحیحش یاری می‌رسانند. فیلسوفان مَدرسی قرون وسطی هم‌چنان به تخیل بی‌اعتماد بودند و بر لزوم این امر تأکید داشتند که تخیل تابع عقل نگه داشته شود تا مبادا صاحبش را گمراه کند. بوناونتوره ابراز نگرانی می‌کرد که تخیل به تسخیر اهریمنی دامن بزند، و معروف است که آکویناس نوشته: «شیاطین شهره‌اند به اینکه تخیل را متأثر می‌کنند، تا آنجا که هرچیز جز آن گردد که هست».[۲۸]

تخیل در نظریهٔ بیکن دربارهٔ قوای ذهنی نقشی آشکارا متفاوت ایفا کرد. نزد بیکن، تخیل در مقام پیام‌رسان میان عقل و اراده عمل می‌کند. تخیل تصاویر را از داده‌های حسی که جسم دریافت کرده است می‌گیرد و تسلیم حکم عقل می‌کند. او نوشته: «تخیل نیز صرفاً و مطلقاً پیام‌رسان نیست، بلکه به‌جز وظیفهٔ سادهٔ پیام[رسانی]، فی‌نفسه بهره‌ای از قدرتی نه خُرد بُرده یا از آنِ خود می‌سازد».[۲۹] مهم آنکه، این «خرده‌قدرت» لزوماً منجر به خطا یا وهم نمی‌شد؛ بلکه بیکن استدلال کرده که تخیل همان چیزی است که، از رهگذر فرایند آرمانی‌سازی، «آنچه رخ دادهٔ» بی‌تخیل را به «آنچه شاید یا باید رخ بدهد» تبدیل می‌کند. شعر در طرح کلی بیکن واجد جایگاه ویژه‌ای می‌شود، چرا که بیش از آنچه در طبیعت پیداست، اعمال قهرمانانه یا نمونه‌هایی از رذیلت و فضیلت را ابداع می‌کند، و به همین دلیل «همواره تصور می‌شود که بهره‌ای از الوهیت داشته باشد، زیرا با عرضه‌کردن جلوهٔ چیزها به امیال ذهن، به‌یقین ذهن را اعتلا می‌دهد».[۳۰]

به‌علاوه، نباید جایگاه ویژه‌ای که بیکن به شعر اعطا می‌کند، آن‌طور که منتقدانی نظیر پوپ استدلال کرده‌اند، با محورهای روش علمیِ معروف او ناسازگار تلقی شود[۳۱]. اشتباه در این است که بخواهیم هدف روش بیکن را «عینیت» یا حتی «عینیت در ساختن» بفهمیم (که آن‌گاه با «خلاقیت» یا «خلاقیت در ساختن» در تضاد قرار بگیرد)، چون «عینیت» در قرن شانزدهم مفهومی ابداع‌نشده بود؛ بلکه هدف روش بیکن به عنوان نوعی فاصله‌گیری از خود بهتر درک می‌شود که در آن، به بیان خود بیکن، هوشیاری تازهٔ ذهن در خدمت کارکردی صرفاً ابزاری در می‌آید: تسخیر/ استثمار طبیعت توسط انسان در خدمت خدا و فرمانروا.

به بیان دیگر، تخیل چندان هم در تقابل با عقل نیست، بلکه تا آنجا که تابع این کارکرد ابزاریِ عمده‌تر باقی بماند، تشویق می‌شود. به همین دلیل، چنان‌که فوکو استدلال کرده، بیکن

سعی نمی‌کند شباهت‌های کاذبِ مولودِ تخیل را به وسیلهٔ منطق یا شواهد از بین ببرد؛ بلکه آنها را در قامت بُتان نشان می‌دهد: «پیش چشمان ما می‌درخشند، چون پیش می‌رویم ناپدید می‌شوند، سپس لحظه‌ای بعد، اندکی دورتر، باز از نو شکل می‌گیرند».[۳۲] چنین‌اند اسامی غریب «بُتانِ قبیله»، «بُتانِ غار»، و «بُتانِ بازار». کار بیکن نشان‌دهندهٔ گسستی قطعی از الگوی تفکر قرن شانزدهم نیست: مثلاً، ایدهٔ عالم کامل که از کثرت به وحدت می‌گرود و مظهرش زنجیرهٔ عظیم هستی است که به‌ترتیبِ صعودی از حشرات تا فرشتگان فرا می‌رود. اما، چنان‌که دکتر تامس اسپرات در تاریخ انجمن سلطنتی خود بیان می‌کند، این وظیفهٔ روش جدید بود که «همهٔ حلقه‌های این زنجیره را دنبال کند، تا اینکه تمام اسرار آنها به روی اذهان ما گشوده باشد و کارهایشان به دست ما بهبود یابد یا تقلید شود. این به‌راستی فرمان‌روایی بر جهان است...»[۳۳] روش جدید بیکن گسستی را از دستگاه حاکم بر معرفت نشان نمی‌دهد، اما همان‌طور که فوکو می‌گوید، «تفکر قرن شانزدهم همین‌که در خود تأمل می‌کند دچار دردسر می‌شود».[۳۴]

اتفاقاً، اگرچه بیکن تولید شعر را ذیل مقولهٔ تخیل می‌آورد، او تمامی آنچه را ما حالا هنرهای خلاق می‌نامیم در مقولهٔ یکسان جای نمی‌دهد. این از آن روست که نظام مدرن هنرها (این ایده که ادبیات، نقاشی و مجسمه‌سازی به‌عنوان حوزه‌ای مجزا از جدّ و جهد به واسطهٔ تخیل انسان به هم مرتبط‌اند) تازه در اواسط قرن هجدهم ظهور کرد. در واقع، پس از اینکه بیکن سه مقولهٔ معرفت خود را پیش نهاد، دیری نگذشت که شاگرد سابقش، تامس هابز، نظام طبقه‌بندی کاملاً متفاوتی را مطرح کرد؛ نظامی که از یک سو شعر را در کنار کانی‌شناسی، نورشناسی و اخلاق، و از سوی دیگر معماری را در کنار نجوم و ناوبری قرار می‌داد.[۳۵] آنچه برای تاریخِ عملِ هنری اهمیت بیشتری دارد روشی بود که هابز تمایزگذاری بیکن را بین تخیل (یا «لطافتِ طبع»، به قول قرن هجدهمی) با عقل (یا «قضاوت») از نو سازمان‌دهی کرد، تمایزی که قرار بود مباحثات هنری و فلسفی را طی قرن بعدی شکل دهد.

رایج‌ترین برداشت از تخیل در قرن هفدهم نه به صورت «پیام‌رسانِ» نافرمانِ بیکنی، بلکه به عنوان قابلیتی با تخیل کمتر برای بازتولید تصاویری بود که از طریق حواس به ذهن درمی‌آیند، و در درجهٔ اول به تصاویر دیداری اشاره داشت که از دریچهٔ چشم وارد می‌شوند. برای مثال، هابز تخیل را «حسِ در حال زوال» تعریف کرد، عبارتی که توصیفی نه چندان تحقیرآمیز، بلکه تحت‌اللفظی از وضعیت ذهن پس از حذف شئ به‌خاطرسپرده‌شده [از مقابل چشم] تلقی می‌شد.[۳۶] بنا بر این دیدگاه، انسان هیچ چیز جدیدی را از درون ذهن به وجود نمی‌آورْد، بلکه صرفاً اشیای پیش‌تر ادراک‌شده را بازتولید یا بازترکیب می‌کرد؛ فرایندهایی که هابز تخیل ساده و مرکب نامید: «همچون وقتی که ما از منظرهٔ انسان در یک زمان، و اسب در زمان دیگر، در ذهن خود یک سِنتور (قنطورس) را تصور می‌کنیم».[۳۷] در مقابل، عقل بر شکار تفاوت‌ها اتکا دارد. از نظر هابز، این فرایند تمایزگذاری است که از طریق آن «افراد با تشخیص ناهمسانیِ آنی در چیزها، که در غیر این صورت یکسان جلوه می‌کنند، به معرفت دقیق و کامل دست می‌یابند».[۳۸] عقل قوه‌ای است که دست‌یابی به حقیقت را میسّر می‌کند و «همسانی‌ها»ی تخیل نه‌تنها نامطمئن‌تر از محصولات عقل به شمار می‌روند، بلکه قادر به القای وهم محسوب می‌شوند. هابز در نقادی خود علیه تخیل تنها نبود. برای مثال، نیکولا مالبرانش، که زمانی شاگرد رنه دکارت بود، استدلال کرد که تخیل مستقیماً به تباهی منجر می‌شود:

> چون هرچه تخیل بهتر تجهیز شود، خطرناک‌تر است؛ کیفیات شگرف در چشمان آدمیان مؤثرترین و عام‌ترین علل کوری ذهن و فساد قلب‌اند.[۳۹]

هنری بیکر، نویسندهٔ مشهور متون علمی در قرن هجدهم (مؤلف اثر «میکروسکوپ به زبان ساده»)، دیدگاه ملایم‌تری اتخاذ کرد، اما با استدلال ذیل در نگرش خود کاملاً بدبین باقی ماند:

> پس این به‌اطلاق عیب نیست که تخیل قوی، سریع و ظریف داشت؛ چون شامل کمک بزرگی به عقل است. اما این خطای بس عظیمی است که نظم طبیعت را منحرف ساخت، عقل را معطّلِ تخیل کرد، تخیل را اولویت داد و فقط به آن خشنود شد و با بی‌انصافی شرم‌آوری، انگار که در موضع برتری باشد حملش کرد و بر مصدرِ عقلش نشاند؛ عقلی که کمابیش به‌کلی تیره و تارش کرده و در خسوف فرو برده‌ایم.[۴۰]

تخیل حتی در مقام الهام‌بخشی به فعالیت هنری عمیقاً مورد سوءظن بود. هنر محصول عقل تلقی می‌شد، و عقیده دربارهٔ تخیل فقط این بود که به اندازه‌ای مهم است که به بینش ذهنی جان ببخشد. هابز در قول مشهوری دیدگاه خود را نسبت به فرایند نوشتن در عبارات زیر بیان کرده است: «تجربه تولید خاطره می‌کند؛ خاطره موجب قضاوت و خیال می‌شود؛ قضاوت قدرت و ساختار را ایجاد می‌کند؛ و خیال زینت‌های شعر را می‌آفریند».[۴۱] یا چنان‌که جان درایدنِ شاعر بعدها گفته، «اگر این خیال سامان نیابد، هوسِ محض است، و یکپارچه ناتوان از تولید شعری معقول و مدبرانه».[۴۲]

تعداد مثال‌ها به‌سادگی بیشتر می‌شود: دکارت تخیل را «زنِ دیوانهٔ منزل» (*la folle du logis*) توصیف کرد،[۴۳] جانسون آن را «قوهٔ آواره» نامید،[۴۴] لاک آن را به «شور و شوق» مرتبط کرد، که «هم عقل و هم مکاشفه را به در می‌کند، و در منزلگاه آن،

خیالات بی‌پایهٔ مغزِ خودِ آدمی را می‌نشاند».[۴۵] به همین ترتیب، داوِنَنت الهام را «لفظ خطرناک» خواند،[۴۶] جانسون انگِ «بیماری روانی» به آن زد،[۴۷] جاشوا رینولدز اعلام کرد که «شبح» است،[۴۸] و هابز به طرزی به‌یادماندنی نوشت که مفهوم الههٔ خلاق هنر تقلید از رسمی ابلهانه است، «که به موجب آن، انسانی که قادر است خردمندانه از اصول طبیعت و ژرف‌اندیشی‌های خود سخن بگوید، به‌جایش میل شدید دارد که تصور شود مثل نی‌انبانِ وراج با دَمِ الهام سخن می‌گوید».[۴۹]

منطقی که زیربنای گفتمان قرن هجدهم را تشکیل می‌دهد از نظر کیفی با منطق دوره‌های پیشین متفاوت است، از این نظر که صرفاً درصدد تعیین حدود معرفت نیست (تا جلوی تفکرِ مبتنی بر تخیل را به منظور حفظ معرفتِ «عاری از خطا»، آن‌طور که بیکن پیش نهاده بود، بگیرد)، بلکه می‌خواهد تخیل را به سان آشفتگی، به صورت تودهٔ درهم‌برهمی از تصاویر که باید به لحاظ تمایز و ترتیب سامان یابند، محکوم کند؛ یا چنان‌که فوکو استدلال کرده، از طریق «عمومیت دادن به تخیل و در نتیجه، ناب‌ترین صورتش به آن».[۵۰] به طور خلاصه، به جای اظهار نظری مشابه ویلیامز، مبنی بر اینکه قرن هجدهم دوره‌ای بود که در آن تخیل خلاق «با کلیدواژه‌اش، "تخیل"، در شُرف سرآمد شدن بود»،[۵۱] یا اینکه قرن هجدهم دوره‌ای است که در آن، چنان‌که پاپ مطرح می‌کند، «ارتباطی قطعی» بین خلاقیت و عاملیت انسان «وضع می‌شود»،[۵۲] شاید بهتر باشد که تخیلِ قرن هجدهمی را معرفت‌محور توصیف کنیم؛ زیرا هنر با هدفی به‌کلی متفاوت سروکار داشت: دانستن. هدف هنر کلاسیک تولید امر حقیقی، باورپذیر و امکان‌پذیر بود. اصالت فقط در معنای نمونه‌وار بودن درک می‌شد؛ یعنی نزدیکی هنر به امر اصیل عظیم، که طبیعت بود. از این رو، تأکید اوگاستی بر نظم [در سبک ادبیات کلاسیک قرن هجدهم] محصول زیباشناسی مکانیکی نبود، بلکه بازتابی از هماهنگی ادراک‌شده در عالم کلاسیک بود. بار دیگر، در پرتو چنین اهدافی، خلاقیت، اصالت و نوآوری، آن‌طور که ما آنها را می‌فهمیم، و صد البته احساسات هنرمند و خودبیانگری هنری او، به‌کلی بلاموضوع بود.

ویلیامز به دنبال شاهدی برای حمایت از استدلال خود (و به پیروی از او، نِگوس و پیکرینگ، داوسون و پوپ)، این ادعا را مطرح می‌کند که در سال ۱۷۲۸، دیوید مالِت، شاعر نه چندان مهم اسکاتلندی، نخستین کسی بود که مفهوم مدرن خلاقیت را در مورد قوای شاعر به کار برد.[۵۳] منبع این ادعا نقل قولی از اثر مالِت با عنوان «گشت‌وگذار» است، به خصوص سطر ابتدایی آن: «الهه، قدرتِ خلاقه، **تخیل**!». البته، باید توجه داشت که مالت از کلمهٔ خلاقه در بسترِ استمداد از الههٔ شعر استفاده می‌کند، یعنی تمهیدی سنتی که دال بر این به کار می‌رفت که نویسنده در حال کار در سنتِ شعریِ معیّن، طبق قواعد ثابت، بود. در واقع، چند نمونهٔ قدیمی‌تر از کاربردِ کلمهٔ «خلاق» در بستر سنت نیایشی وجود دارد (مثلاً، جان هاپکینزِ شاعر به موهبت‌های الهه به خود متوسل می‌شود: «تو، نظیرِ عرشِ خلاقه که کار تو در او درج است؛/ سخن بَرگفتی و در دَمت آمد»).[۵۴] با خوانش در این چارچوب، مشخص نیست که منظور مالت از استمدادش گسستی قطعی از سنت نیایشی بوده باشد. هم‌چنین معلوم نیست که مالت قصد داشته کلمهٔ خلاقه، به جای صفتی الهی یا الههوار، بر صفتی انسانی دلالت کند.

به‌علاوه، نسخه‌ای از شعر که در بررسی‌های پیش‌گفته نقل شده، برگرفته از ویرایش سال ۱۷۴۳ «گشت‌وگذار» است که در آن تجدید نظر اساسی شده، و نه نسخهٔ اصلی ۱۷۲۸ (مطابق ارجاع)، که در واقع چنین است:

> **خیال**، قوهٔ خلاق، که از فرمانِ او
> بی‌شماران تصویرِ هرچیزی برخیزد،
> زادهٔ ساعت به ساعت؛ تو که عزمِ راسخت
> پهنهٔ بی‌راهه را، از اَشکالِ سبک‌بال، آکنده می‌سازد
> که آنجا، خلسهٔ اندیشه‌ورزی را، هرزه‌گردی خوش می‌آید
> خیال، با من وسعِ مبسوطِ زمین را طی
> و آثار طبیعت را سیاحت کن.[۵۵]

اثرِ مربوط به سال ۱۷۲۸ به طور طبیعی‌تری در دل سنت استمداد جای می‌گیرد، به طوری که شاعر از الههٔ «خیال» خود مدد می‌خواهد که همدم سفر او باشد. در نسخهٔ ۱۷۴۳، که بیشتر به آن استناد می‌شود، تعادل تغییر می‌کند و تخیل [به جای الههٔ خیال] به بازیگری مؤثرتر در شعر بدل می‌شود. بدین ترتیب:

> همدمِ الهه، قدرتِ خلاقه،
> **تخیل!** که از فرمان شگرف او،
> بی‌شماران تصویرِ هر چیزی برخیزد،
> زادهٔ ساعت به ساعت: تو، توانی که به عزمت
> بیشهٔ خاموش را کُنی آکنده از اشکالِ هوازاده،
> و حجابِ یکّه، عرصهٔ تو که،
> آنجا تأمل پرسه دارد؛ آه! بیا ای فراخوانده،
> تا بجنبانی مرا بر بالِ رنگین
> بر فرازِ وسعِ مبسوطِ **زمین**:[۵۶]

این تغییرات ظاهراً نشان می‌دهند که مالت، برای مثال، با توجه به تأکیدی که بر کلمهٔ «**تخیل**» می‌گذارد، از تفسیری افراطی‌تر از اثرش استقبال کرده است. با این حال، توصیف مالت از این شعر، همان‌طور که در «استدلال» آمده، هم‌چنان به روشنی نشان می‌دهد که استمداد «خطاب به خیال» است؛ یعنی این [الههٔ] خیال است، و نه شاعر، که خلاق است؛ و از قدرت ملکوتی خود برای به جنبش درآوردن شاعر بر «بال رنگین»اش استفاده می‌کند.

به‌جز استفادهٔ مالت از این صفت، به نظر می‌رسد چیز چندانی در «گشت‌وگذار» وجود ندارد که آن را از آثار معاصرانش متمایز کند، و کمتر چیزی وجود دارد که نشان دهد استفاده از این صفت نشانهٔ ارتباط معرفتی جدیدی با تخیل است. در واقع «گشت‌وگذار»، در کنار شعر معروف‌تر جیمز تامسون با عنوان «به یادِ سِر اسحاق نیوتن»، به نوع ادبی عمده‌ای در شعر قرن هجدهم تعلق دارد که به *اصول* و *نورشناسی* نیوتن اختصاص یافته، که به قول ام. اچ. ایبرَمز، منتقد ادبی، «سرخوشانه ترکتازی می‌کند».[۵۷] ایبرمز این نوع ادبی را، نه به هیچ وجه نوآورانه، بلکه محصول یک فرایند تصویرگرانه توصیف می‌کند که از طریق آن، «حقیقتِ» *نورشناسی* نیوتن از رهگذر فرایند زینت‌بخشی - تصویرگریِ گزاره‌هایش - و نه خلق چیزها از نو، به شعر مبدل می‌شود. «گشت‌وگذار»، از جنبه‌های دیگر، دغدغهٔ دورهٔ کلاسیک را دربارهٔ عالم خارج حفظ می‌کند (بر خلافِ مثلاً ایدهٔ ابرا وجود خلاقانه). این شعر به شدت تحت تأثیر [انواع ادبی] گوتیک و منظره‌وار است (عناصری که آنها هم در نسخهٔ ۱۷۴۳ بسیار نمایان‌تر هستند)، اما این عناصر قویاً در بستر یک عالم منظمِ کلاسیک جای می‌گیرند که در آن، برای مثال، رنگین‌کمان به این دلیل شاعرانه‌تر تلقی می‌شود که به مدد «هوش ناب» و «بینشِ روشنِ ذهنِ» نیوتن افسون‌زدایی، و به بینشی ناظر بر «هماهنگی آرمانی» بدل شده است.[۵۸] به طور خلاصه، تفسیری به همین میزان پذیرفتنی از شعر آن را در جایگاه نمونهٔ دیگری از تخیل، که در خدمت عقل گمارده شده، قرار می‌دهد.

جوزف اَدیسون یکی دیگر از نویسندگان قرن هجدهم است که معمولاً برای دفاع از ادعاهایی در باب شکوفایی گفتمان خلاقیت در آن دوره به کار او استناد می‌شود، و استفادهٔ او از این قیاس با امر الهی، که «تخیل ... چیزی شبیه خلقت در خود دارد»، در بحث‌های پوپ، اِنگل، داوسون و دیگران ذکر شده است.[۵۹] البته، ادیسون، در ادامهٔ مقالهٔ «لذّاتِ تخیل»، که این نقل قول از آن اخذ شده، می‌گوید قوهٔ مخیله عملاً ناپالوده‌تر از قوهٔ عاقله است. او استدلال می‌کند که عقل در علل پنهان جست‌وجو می‌کند، در حالی که تخیل به تجربهٔ منفعلانه از چیزها راضی است. از نظر ادیسون، به همین دلیل است که لذات تخیل آسان‌تر از لذات عقل به دست می‌آیند. او می‌نویسد:

> چشم‌اندازی زیبا، به اندازهٔ یک برهان، نفْس را به وجد می‌آورد؛ و توصیفی در اثری از هومر، بیشتر خوانندگان را مجذوب خود کرده است تا فصلی در آثار ارسطو. وانگهی، لذاتِ تخیل، بیش از لذات فهم، این مزیت را دارند که آشکارترند، و کسب آنها آسان‌تر است. کافیست چشم بگشایید و منظره وارد می‌شود. رنگ‌ها، با جلب توجه ناچیزی از جانب اندیشه یا کارکرد ذهن، نقش خود را بر روی خیال نگرنده می‌اندازند. ما متحیریم، نمی‌دانیم چطور، بر اساس تقارن در هر آنچه می‌بینیم، و بلافاصله، زیبایی یک شئ را می‌پذیریم، بدون اینکه در مورد علل و موقعیت‌های خاص آن تحقیق کنیم.[۶۰]

به گفتهٔ ادیسون، تماشای یک منظره یا مطالعه دربارهٔ آن به یک اندازه ما را متأثر می‌کند؛ هردو به تلاش بسیار کمی نیاز دارند: فقط «چشم‌گشودن». گرچه مقالهٔ ادیسون به دلیل روشی که در آن هنرهای خیال‌پردازانه (مفهومی تازه برای قرن هجدهم) را گرد هم می‌آورد به‌حق مشهور است، تخیلی که توصیف می‌کند عمیقاً منفعل باقی می‌ماند. بدین ترتیب که «منظره وارد می‌شود»، «رنگ‌ها نقش می‌اندازند»، ما «متحیریم ... بر اساس تقارن» و «بلافاصله، می‌پذیریم». در مجموع، مقالات ادیسون در باب تخیل درصدد گفتنِ این نکته هستند که تخیل جدی نیست، بلکه «جذابیت می‌بخشد»، «نوعی طراوت» یا «زینت» را در اختیارِ کارِ مهم‌تر عقل می‌گذارد.[۶۱]

مطالعات خلاقیت، که در این مقاله بررسی شده، در تلاش برای خلق روایتی که تا حداکثر ممکن سابقهٔ تاریخی داشته باشد، معمولاً از گسل اساسی در گفتمان ذهن، که در پایان قرن هجدهم رخ می‌دهد، غفلت می‌کنند؛ یعنی از آنچه ام. اچ ایبرمز زمانی «انقلاب کوپرنیکی در معرفت‌شناسی» نامید که عصر رمانتیک بود.[۶۲] جابجایی از معرفت‌شناسی کلاسیک به مدرن، چنان‌که فوکو نشان داده، تحولی است که در آن ساختار معرفت دستخوش واژگونی بنیادی می‌شود. در جریان این واژگونی، تخیل، که زمانی عموزادهٔ بیچارهٔ عقل تلقی می‌شد - در بهترین حالت، منفعل؛ و در بدترین حالت، قوه‌ای خطرناک بود که به جنون یا وهم منتهی می‌شد - به قوهٔ اولیهٔ ذهن آدمی بدل می‌شود. نادیده‌گرفتن این تحول به منزلهٔ غفلت از تنش میان آرمان عصر روشنگری دربارهٔ فردِ دارای حدود عقلانی با اسطورهٔ رمانتیک از خودمختاریِ نامحدودِ نفْسِ نامتناهی است. هم‌چنین این به معنای حذف این احتمال است که ترتیب معرفتی‌ای که موجب ظهور خلاقیت شد، ای بسا همان چیزی بوده باشد که سوژهٔ مدرن و انسان‌شناختی را خلق کرده است؛ یعنی ترتیب جدیدی در معرفت که انسان را به‌عنوان سوژهٔ مرکزی و ابژهٔ واقعیت آفرید.

ذهن خلاق

کانت شخصیتی بارز در این گذار است. این کانت بود که دامنهٔ تخیل را در نظریهٔ معرفت تا حدی انقلابی افزایش داد. درست همان‌طور که کوپرنیک طرز تفکر مردم را دربارهٔ رابطهٔ زمین با خورشید معکوس کرد، کانت نیز طرز تفکر مردم را در مورد رابطهٔ بین ذهن و جهانِ اعیان و تجربه وارونه ساخت. او، در واژگون‌سازیِ چشم‌گیر و همزمانِ تجربه‌گرایی و عقلانیت، استدلال کرد که برخی از ویژگی‌های مشهود در اعیان ممکن است منوط به ماهیت و فطرتِ ناظر انسانی باشند. یا به بیانِ

ماندگارِ کانت:

[کوپرنیک] که از پیشرفتِ رضایت‌بخش در شرح حرکات اجرام آسمانی، با این فرض که همهٔ آنها حول ناظر می‌چرخند، بازماند، کوشید بخت خود را در حالتی بیازماید که ناظر را در چرخش، و ستارگان را برجا در سکون قرار دهد.[۶۳]

کانت می‌پذیرد که معرفت با تجربهٔ حسی آغاز می‌شود، اما استدلال می‌کند که ذهن مقولات از پیش موجودِ ادراک - از جمله منطق، علیّت، جوهر، مکان و زمان - را در مورد عینِ اِعمال می‌کند. به این معنا، می‌توان گفت ذهنِ مُدرِک فقط چیزی را کشف می‌کند که خودش تا حدی آن را ساخته است. با کانت، تخیل دیگر مخزنی خالی برای تصاویرِ مولودِ حواس، یا ورق کاغذ سفیدی نیست که اثر تجربه بر روی آن حک شود، و رفته‌رفته به صورت فعال و مولّد فهم می‌شود. جالب اینجاست که نه‌چندان پس از کانت بود که دانشمندان و جمجمه‌شناسان نظیر اف. جِی. گال، چارلز بِل و اِراسموس داروین شروع به توضیح دقیق ذهن فعال از منظر عصب‌شناختی کردند؛ و برای اولین بار، جایگاه ذهن را در مغز، و نه در قلب، ستون فقرات، غدهٔ صنوبری، یا بدن به طور کلی قرار دادند.[۶۴]

نفوذ کانت در زبان انگلیسی، قبل از ورود به فلسفه، تجلی خود را در شعر نشان داد. به خصوص، در آثار سمیوئل تیلور کولریج، تلقی از تخیل این است که از طریق عمل خلق هنری، فراتر از سوژه به جهش درمی‌آید. با کولریج، تخیل دیگر «نظاره‌گرِ کاهلِ عالمِ خارج» نیست و از نیرویی ترکیبی یا «جادویی» بهره‌مند می‌شود.[۶۵] او این ادراک جدید از تخیل را قدرت معرفت توصیف می‌کند که تکراری از قدرتِ خودکار شاعرانهٔ خلقِ خداوند در ذهن سوژه است. یا، به قول خودِ کولریج، تخیل عبارت است از «نیروی زنده و عامل اصلی تمام ادراک انسانی» و «تکرار عمل ابدی خلقتِ **من هستم** نامتناهی در ذهن متناهی».[۶۶] این بیان از قدرتِ خودکار شاعرانه از نظر کیفی با سنت قیاس با امر الهی متفاوت، و بنابراین از نظر تاریخی از آن گسسته است؛ یعنی از اظهارات متعددی که شاعر را به «خالق ثانی» تشبیه می‌کنند که موضوع بسیاری از تاریخ‌های خلاقیت را تشکیل می‌دهد؛ مثلاً از قبیل نقل قولی از تاسو که ویلیامز ادعا می‌کند «منبع تعیین‌کنندهٔ معنای مدرن» این اصطلاح است[۶۷]، و ای. اِن. تایگرستد، مورخ ادبی، آن را تا کریستوفورو لاندینو، شاعر فلورانسی، در قرن پانزدهم به عقب می‌برد.[۶۸] تفاوت ذاتی آن است که نزد کولریج، ذهنِ مُدرک در دادنِ شکل و معنا به آنچه بیرون از اوست فعال است؛ پس معرفت ما از آنچه بیرون از ماست معرفت بر خودمان هم هست. از این رو، کولریج این قدرت خلاق جدید را هم اِبراز و هم کشفِ وجود می‌نامد، چرا که ما خود را از طریق ساختار ذهن خود می‌بینیم.

پیرو کانت و رمانتیک‌هاست که تخیل خلاق رفته‌رفته به‌عنوان «منبع حقیقی نبوغ» و «مبنای اصالت» تلقی می‌شود، کلماتی که خود معنای جدیدی می‌یابند. نبوغ از استعدادِ صِرف متمایز، و به عنوان کیفیت ذهن که به جای پیروی از قواعد، آنها را وضع می‌کند، بازتعریف می‌شود؛ و شئ هنری رفته‌رفته به‌عنوان تجسم آرمان‌های اصیل زیباشناختی که محصول تخیل خلاق هنرمند است فهمیده می‌شود، نه تأمل، تقلید، یا تکامل محض حقایق یافته‌شده در جاهای دیگر. گفتمان نوظهور نیز باید به‌عنوان محصول نظام جدید هنرها فهم شود که با دوگانگی‌های اینک آشنای خود از هنر/ صنعت، زیباشناسی/ هدف غایی، نبوغ/ استعداد، خلاق/ خودکار در قرن هجدهم برخاست. اینها را می‌توان به شکل کارآمدی از طریق تعریف‌های متغیر در *دایرةالمعارف* فرانسه بین سال‌های ۱۷۵۱ تا ۱۷۸۰ پی گرفت.[۶۹] پیامد این سازمان‌دهی مجدد آن است که هنر عملاً به‌عنوان قلمرو جداگانه‌ای از جدّ و جهد انسانی خلق می‌شود که فراتر و بیرون از بقیهٔ حیات اجتماعی و اقتصادی جای می‌گیرد. به همین دلیل، مارکس استدلال کرد که «تمرکز انحصاری استعداد هنری در افراد خاص، و سرکوب آن در توده‌های وسیع که با این امر در پیوند است، نتیجهٔ تقسیم کار است». او منشأ اقتصادی را به این فرایند نسبت می‌دهد که از طریق آن، انگارهٔ قدیمی‌تر از هنر به‌عنوان ساخت‌وساز با نظامی جایگزین می‌شود که کارِ صنعتگر را به مثابه کارگر یدی بی‌ارزش می‌کند و از طریق کیش رازآمیزسازی، ارزشی تازه به کار هنرمند می‌بخشد.[۷۰] هم‌چنین نحوهٔ تلاقی گفتمان جدید با طلب احترام هنرمند درخور توجه است که با فروپاشی نظام‌های حمایتی سنتی، از اتکای تازهٔ هنرمند به بولهوسی‌های بازار نشأت می‌گیرد. یک حس در حال ظهور وجود دارد که هنرمندان، با قراردادن هنر فرای ارزش، به کار خویش «ارزش می‌افزایند».

گفتمان جدید هم بر خلق هنر و هم بر دریافت آن تأثیر می‌گذارد. هنر خلاق در فضاهای متفکرانهٔ موزهٔ هنریِ تازه ابداع شده چیده می‌شود، یعنی مرکزی که به صورت انباری برای غنایم امپراتوری نیز درمی‌آید. به همین ترتیب، آثار برجستهٔ ادبیات انگلیسی برای اولین بار در برنامهٔ درسی دانشگاه ظاهر می‌شوند (برای مثال، دانشگاه آکسفورد تازه در سال ۱۸۷۵ ادبیات انگلیسی را به عنوان موضوع درسی باب کرد)، درست همان‌طور که موسیقی از کلیسا و تالار به فضاهای مخصوص نخبگان در سالن کنسرت نقل مکان می‌کند. این گفتمان جدید نیز با شور و شوق ملی‌گرایانهٔ عجیبی همراه می‌شود، و تصادفی نیست که قدیمی‌ترین شاهدِ *فرهنگ آکسفورد* از اسم «خلاقیت» در بستر فصلی دربارهٔ شکسپیر، به‌عنوان شاعر ملی انگلیسی، به قلم مورخی که آلمانی تحصیل کرده، ظاهر می‌شود؛ در حالی که تحقیق خود من شواهد قدیمی‌تر را در آثار تاریخیِ متأثر از تفسیر

غالبِ ملی‌گرایانه/ نژادپرستانه از هِردِر می‌یابد. از این زهدانِ فرهنگیِ متراکم است که مفهوم خلاقیت به‌واقع پدیدار می‌شود. این وضع حملی عجیب و جالب توجه است - موردی که یک سنت دوهزارسالهٔ هنر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد - و در عصری اتفاق می‌افتد که به روحیهٔ علمی خود می‌بالید، اما مناسب می‌دید که به عملِ نوشتن روی کاغذ، یا نقاشی روی بوم، صفات مرموز اعطا کند.

از این رو، شِلی در جمله‌ای که قرن‌ها تفکر اروپایی را وارونه می‌کند، نوشته است که: «نسبت عقل با تخیل مثل نسبت ابزار است به عامل، جسم به روح، سایه به ماده».[۷۱] از نظر وُردزورث، ذهن «هم‌زمان سازنده و گیرنده» است و تخیل انسان «چیزی نیست جز نام دیگری برای قدرت مطلق/ و روشن‌ترین بینش، وسعت ذهن،/ و عقل در متعالی‌ترین حالت او».[۷۲] جان راسکین خود را مخاطب اعیانی قرار می‌داد که تأثیر «عالی‌ترین حیات خلاق را که همان ذهن آدمی باشد» دربردارند.[۷۳] ویلیام هَزلِت «این انگیزهٔ خلاق، این قدرت شکل‌پذیر» را در آثار هنری از چاوسر تا شکسپیر یافت.[۷۴] توماس کارلایل این اصطلاح را به دیگر حرفه‌ها بسط داد و یک «قدرت فعال»، «غریزهٔ خلاق» یا نیروی پویا را در همهٔ انواع تولیدات انسانی یافت،[۷۵] و روزنامه‌های پرمخاطب در آن دوره به همان اندازه که به «قوهٔ خلاق» شاعر توسل می‌جستند، به قوای خلاق صنعت نیز اشاره داشتند. هم‌چنین در این دوره است که اظهاراتی با نظم کیفی متفاوتی می‌توان یافت، از جمله ادعای بنجامین دیزرائیلی مبنی بر اینکه «انسان خلق شده تا بیافریند»،[۷۶] استدلال مارکس مبنی بر اینکه سعادت انسان در «فعالیت مثبت و خلاقانه» نهفته است،[۷۷] ادعای متیو آرنولد که «فعالیت خلاقانهٔ آزاد کارکرد حقیقی انسان است»،[۷۸] و استدلال فریدریش نیچه مبنی بر اینکه این «اختیارِ مطلقِ خلاق» است که *اَبرمرد* را از بقیهٔ بشریت جدا می‌سازد.[۷۹] آثار چنین نویسندگانی مصداق فاصله گرفتن از ایدهٔ قرن هجدهمی از عالم ثابت و لایتغیر (چنان‌که مثالش در فیزیک ریاضیاتی نیوتن آمده) را نشان می‌دهد، به سوی عالمی که به عنوان یک فرایند پیوسته از ابداعِ اندام‌وار فهم می‌شود؛ یعنی عالمی که در یک ساختار مابعدالطبیعی آشکار می‌گردد که آن‌قدر انعطاف‌پذیر است که معنای جدیدی از آزادی در جدّ و جهد انسانی را نصیب می‌برد.

این تحول شاخص‌ترین بیان خود را در نظریهٔ تکامل داروین به دست می‌آورد؛ و در اثری به همان شهرت، با عنوان *تبار انسان*، که در آن داروین تخیل انسان را با روایتی از بداعت یا ابداع مداوم، شکل‌گیری و دگرگونی همسو می‌سازد و ادعا می‌کند: «تخیل یکی از برترین امتیازات مخصوص به آدمی است. او با این قوه، مستقل از اراده، تصاویر و ایده‌های پیشین را متحد می‌سازد و بدین ترتیب نتایج مشعشع و بدیع خلق می‌کند».[۸۰] بدین معنا، حتی ممکن است گفتمان خلاقیت از هنر، یا از گفتمان تخیل، آن‌طور که باور رایج است، سرچشمه نگرفته باشد؛ بلکه اَشکال جدیدی از تفکر را نمایندگی کند که از علوم نوظهور زیست‌شناختی و حیاتی به هنر نقل مکان می‌کنند[۸۱] - و شاید در کارهایی مانند آثار آلفرد نورث وایتهد، فیلسوف و ریاضی‌دان، به بیان کامل می‌رسد که خلاقیت را فرایندی تعریف کرده «که به لطف آن، عالم واقع دارای مشخصهٔ گذرگاه گذرای خود به سوی تازگی است».[۸۲] یا مؤکدتر از آن: «خلاقیتِ عالمْ احساس تپنده از گذشته است که راه خود را به درون یک واقعیتِ متعالِ نو می‌گشاید».[۸۳]

به‌رغم تأکید این گفتمان بر امر جدید، آنچه برای عملی‌شدن آن در زمان شکوفایی‌اش بسیار مهم به نظر می‌رسد آن است که «خلاقیت» قدیمی جلوه می‌کند، اینکه تاریخی اساطیری به ما ارائه می‌دهد که پیشینهٔ آن به نخستین باری برمی‌گردد که انسان بر روی دیوارهٔ غار رنگ گذاشت. این توهم از ظهور دایرهٔ لغات انتقادی جدیدی مدد می‌گیرد که با آن می‌توان کل تاریخ هنر اروپایی را، توأم با وسایل و فرصت‌ها، هم‌زمان با شکوفایی برنامه‌های درسی هنر و ادبیات در راهروی دانشگاه، بررسی کرد. در واقعیت، گفتمان خلاقیت حتی دویست سال هم قدمت ندارد. احتمالاً از این هم کمتر است؛ چرا که فقط زمانی که خلاقیت جان بگیرد و نام‌گذاری شود خود را به عنوان ابژه‌ای برای مطالعهٔ علمی در دسترس می‌گذارد. به محض اینکه نام‌گذاری شود، می‌تواند از سوی روان‌شناسان اندازه‌گیری، و به دست جراحان مغز کالبدشکافی شود، و نهادهای سیاسی و آموزشی می‌توانند سیاست‌هایی را برای پرورش آن ایجاد کنند. از این نظر، دورهٔ مهم برای شکل‌گیری این گفتمان حتی شاید قرن بیستم باشد؛ یعنی دوره‌ای که گفتمان در آن مدوّن می‌شود.

در این رابطه، تحقیقات مقدماتی خود من نشان می‌دهد که اسم معنیِ خلاقیت بین سال‌های ۱۹۲۶ و ۱۹۵۳ در ایالات متحده به استفادهٔ رایج درآمد، یعنی جایی که از کاربرد کمینهٔ آن زمانش در بریتانیا بسیار پیشی گرفت. محبوبیت روزافزون این اصطلاح با تحولی چشم‌گیر در محتوای گفتمان توأم شد، به طوری که خلاقیت دیگر به عنوان پاسداشت نابغه شناخته نمی‌شود، بلکه در همه نوع فرد و جدّ و جهد انسانی جای می‌گیرد. آرمان آمریکایی در کار الکس آزبورنِ تبلیغاتچی و اثر پرفروش فوق‌العاده موفق او، *تخیل کاربردی*، مصداق می‌یابد؛ اثری که به شخصیت خاص آمریکایی آغشته شده و ایده‌های «تعالی‌بخشی» را با ایده‌های سهل‌الوصول بودن و مفهوم «آدم معمولی» تلفیق می‌کند. از این نظر، اثر آزبورن به طور پنهان و پیدا بر آرای جان دیویی، فیلسوف پراگماتیست، استوار است، که آثارش بر فعالیت‌های فرهنگی در برنامهٔ فدرال هنرها در اطرح

ملی] «معاملات نوین» (New Deal) در دورهٔ روزولت، نهضت مترقی آموزش (که جنبش نویسندگی خلاق یکی از میراث‌های ماندگار آن است)، و کار دیگران از جمله هیوز میرنز، روان‌شناس تربیتی در مدرسهٔ آزمایشی [دانشگاه] شیکاگو، تأثیر گذاشت. اهمیت آزبورن این است که او این ایده‌ها را به طور بنیادی دگرگون می‌کند تا آنها را با تبیین ملی‌گرای خاصی از سرمایهٔ کارآفرین سازگار کند.

دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ شاهد شیوع بی‌سابقهٔ نهادها و بنیادهای مختص به پرورش خلاقیت در ایالات متحده بود، پدیده‌ای که جِی. پی. گیلفورد، مشهور به «پدر» مطالعات خلاقیت در روان‌شناسی، از قراری به بازتخصیص عظیمِ بودجهٔ دفاعی ایالات متحده در پی «شوکِ اسپوتنیک [شوروی]» نسبت داده است: بیم آن می‌رفت که ایالات متحده در شُرف شکست در رقابت فضایی باشد، زیرا دانشمندانش به قدر کافی «خلاق» نبودند. اندکی پس از آن، پل تورنس آزمونِ تورنس (معادلِ «خلاقه» برای آزمون ضریب هوشی) را برای سنجش خلاقیت در کودکان آمریکایی ابداع کرد؛ تخمین زده می‌شود که یک تریلیون دلار از طریق قانون آموزش دفاع ملی به مؤسسات آموزش عالی سرازیر شد، بنیاد آموزش خلاق آزبورن قراردادهایی از طرف نیروی هوایی ایالات متحده دریافت کرد و تحقیقات گیلفورد در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی از طرف نیروی دریایی ایالات متحده تأمین مالی شد. این ابتکارات تحت حمایت دولت یک بار دیگر تمرکز گفتمان را تغییر داد؛ این بار به سوی شناسایی و مطالعهٔ افراد و خصایص فردی به عنوان ابزاری برای مبارزه با تمامیت‌خواهی شوروی، و در عین حال بسیج آن خصیصه‌ها در چارچوبی که تأکید را بر بهینه‌سازی سازمانی و ساختاری گذاشت. این محتمل‌ترین پیشینه برای نظریه‌های خلاقیت در مطالعات سازمانی و تجاری امروزی است. جالب توجه اینکه هم‌چنین در دههٔ ۱۹۵۰ است که کلمهٔ انگلیسی-آمریکایی «خلاقیت» وارد زبان‌های اروپایی، مانند فرانسوی و آلمانی می‌شود.[۸۴]

به طور خلاصه...

مسئلهٔ واقعی که باید در هر مطالعه‌ای دربارهٔ خلاقیت روشن شود، تاریخ کمال فزایندهٔ این مفهوم، یا تحول فرهنگی از عدم بصیرت به شناخت نیست، بلکه شرایط امکان‌پذیری آن است. خلاقیت یک ابداع است که با ترتیبِ خاصی در معرفت به بار نشسته است؛ و چنان‌که فوکو، با توجه به ترتیبِ معرفتی‌ای که تولد سوژهٔ اومانیستی را شاهد بود، استدلال کرده:

> اگر قرار بود آن ترتیبات همان‌طور که پدید آمدند ناپدید شوند، اگر قرار بود اتفاقی که ما در حال حاضر فقط می‌توانیم احتمالش را حس کنیم - بی‌آنکه بدانیم به چه شکل خواهد بود یا چه نویدی می‌دهد - موجب شود که آن ترتیبات متلاشی شوند، همان‌طور که بنیان تفکر کلاسیک در پایان قرن هجدهم فرو ریخت، آن‌گاه قطعاً می‌توان شرط بست که انسان، مثل صورتی که بر شن‌وماسهٔ کنار دریا کشیده شده، محو می‌شد.[۸۵]

این شاید نامحتمل باشد که اصطلاح خلاقیت به این زودی «محو» شود. با این حال، با بدیهیت‌زدایی از این گفتمان - با زیر سؤال بردن جذابیت‌های گفتار صنایع خلاق برای «عقل سلیم»، و جذابیت‌های رمانتیک هنرهای خلاق - می‌توانیم شروع به فهم روش‌های متعدد و متناقضی کنیم که در آنها از ایدهٔ خلاقیت در حال حاضر بهره برده می‌شود. برای مثال، روشی که با آن خلاقیت می‌تواند تمرکز بر نوآوری اجتماعی را، مثلاً در فلوریدا، و ابراز وجودِ شخصی را، مثل کتاب‌های محبوبِ خودیاری اثر جولیا کامرون، قوام دهد؛ روشی که با آن می‌توان خلاقیت را، آن‌طور که سایمنتون پیشنهاد می‌کند، به سمت پرورش «رهبران بزرگ»، یا آن‌طور که لیدبیتر ادعا می‌کند، به سوی «قدرت» و «آزادی» در «خلاقیت توده‌ای»، سوق داد[۸۶] - و در عین حال، گزارش هیئت [تحقیق] ۱۱ سپتامبر می‌تواند بیان کند که «یافتن راهی برای ایجاد روال، و حتی دیوان‌سالاری، در به‌کارگیری تخیل بسیار مبرم است» و کارگروه منتخب اطلاعات در مجلس نمایندگان آمریکا می‌تواند جلسات استماع را برای بحث در مورد «لازمهٔ تخیل و خلاقیت» در هیئت سرویس اطلاعاتی ایالات متحده برگزار کند.[۸۷]

یادداشت‌ها

1. The references are to John Howkins, The Creative Economy: How People Make Money from Ideas, Penguin, London, 2001, p. vii; Richard Florida, The Rise of the Creative Class, Basic Books, New York, 2002, p. 5 and John Hartley, Creative Industries, Oxford Blackwell, Malden, Mass., 2005, p. 4.
2. Terry Flew, ‘Creativity, the ‘New Humanism’ and Cultural Studies’, Continuum, vol. 18, no. 2, 2004, pp. 161–78.

3. For an introduction to the field, see Robert Sternberg and Todd Lubart, 'The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms' in Robert Sternberg (ed.), Handbook of Creativity, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 3–15, and Robert Albert and Mark Runco, 'A History of Research on Creativity,' in Sternberg (ed.), pp. 16–34.
4. Paul Oskar Kristeller, 'Creativity and Tradition', Journal of the History of Ideas, vol. 44, no. 1, 1983, pp. 105–13.
5. Raymond Williams, The Long Revolution, Chatto & Windus, London, 1961; Raymond Williams, Keywords, Fontana, London, 1976.
6. Samuel Johnson, 'The Rambler No. 125', in The Works of Samuel Johnson, Talboys and Wheeler, London, [1751] 1825, p. 93, Google Books, <http://books.google.com.au>.
7. Williams, The Long Revolution, p. 3.
8. The words are taken from a discussion of Coleridge. Williams, The Long Revolution, p. 21.
9. Keith Negus and Nigel Pickering, Creativity, Communication and Cultural Value, Sage, London, 2004, p.
10. Rob Pope, Creativity: History, Theory, Practice, Routledge, London, 2005.
11. Williams, Keywords, p. 83.
12. Pope, p. 38.
13. Pope, pp. 38, 39.
14. Pope, p. 35.
15. Hartley, Creative Industries, p. 6–9. See also, John Hartley, A Short History of Cultural Studies, London, Sage, 2003, pp. 69–77, for a longer version of the same argument.
16. John Barrell, The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt, Yale University Press, New Haven, 1986.
17. Hartley, Creative Industries, p. 8.
18. Hartley, Creative Industries, p. 6.
19. Hartley, Creative Industries, p. 8.
20. Nikolas Rose, Powers of Freedom: Reframing Political Thought, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 169.
21. Flew, p. 167.
22. Hayden White, 'Afterword: Manifesto Time', in Alun Munslow et al. (eds), Manifestos for History, Routledge, London and New York, p. 225.
23. Logan Pearsall Smith, 'Four Romantic Words' in Words and Idioms: Studies in the English Language, Constable, London, 1925; Wladislaw Tatarkiewicz, A History of Six Ideas, Springer, London, 1980 and Paul Oskar Kristeller, 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics, Part I', Journal of the History of Ideas, vol. 12, no. 4, 1951, pp. 496–527.
24. Wladislaw Tatarkiewicz, History of Aesthetics, Mouton, The Hague, Mouton, 1976, p. 254.
25. Thomas Aquinas, On Human Nature, Hackett Publishing, Indianapolis, [c.1265] 1999, p. 95.
26. Umberto Eco, Art and Beauty in the Middle Ages, trans. Umberto Eco and Hugh Bredin, Yale University Press, New Haven and London, 1986, pp.105, 107.
27. James Engell, Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981; Paul Dawson, 'From Imagination to Creativity' in Creative Writing and the New Humanities, Routledge, London, 2005, pp. 21–47; and Pope, pp. 171–2.
28. Quoted in Richard Kearney, The Wake of Imagination, Routledge, London, 1988, p. 130.
29. Francis Bacon, Francis Bacon: The Major Works, Oxford University Press, Oxford, [c.1605] 2002, p. 217.
30. Bacon, p. 187.
31. Pope, p. 169–71.

32. Michel Foucault, The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences, Vintage, New York, 1994, p. 51.
33. Thomas Sprat, The History of the Royal Society of London: for the Improving of Natural Knowledge, J. Knapton, J. Walthoe, D. Midwinter, J. Tonson, A. Bettesworth and C. Hitch [and 6 others in London], [1667] 1734, p. 110. Google Books, <http://books.google.com>.
34. Foucault, p. 52.
35. Thomas Hobbes, Leviathan, Penguin, London, [1651] 1985, p. 149.
36. Hobbes, p. 88.
37. Hobbes, p. 89.
38. Quoted in Quentin Skinner, Reason and Rhetoric in the Philosophy of Thomas Hobbes, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 365.
39. Quoted in Roger Lund, 'Wit, Judgement and the Misprisions of Similitude', Journal of the History of Ideas, 65, 1, 2004, p. 54–5.
40. Quoted in Lund, p. 54.
41. Quoted in Joel Elias Spingarn, Critical Essays of the Seventeenth Century, Oxford University Press, London, 1908, p. 59–60.
42. Quoted in Smith, p. 75.
43. Quoted in Smith, p. 75.
44. Samuel Johnson, p. 93.
45. John Locke, Essay Concerning Human Understanding, Pomona Press, Yorkshire, [1690] 2006, p. 340.
46. Quoted in Smith, p. 97.
47. Johnson, 'The Rambler No. 154', p. 230.
48. Quoted in Smith, p. 100.
49. Quoted in Smith, p. 97.
50. Foucault, p. 52.
51. Williams, The Long Revolution, p. 9.
52. Pope, p. 38.
53. Williams, Keywords, p. 73; Williams, The Long Revolution, p. 9; Negus and Pickering, p. 3; Dawson, p. 27; and Pope, p. 38.
54. Quoted in Dawson, p. 27.
55. David Mallet, The Excursion, J. Walthoe, 1728 (2007), pp. 5–6, Google Books <http://books.google.com.au>.
56. David Mallet, 'The Excursion', in Samuel Johnson (ed.), The Works of the English Poets, from Chaucer to Cowper, J. Johnson, London, [1743] 1810, p. 17, Google Books, <http://books.google.com.au>.
57. M.H. Abrams, The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition, Oxford University Press, New York, 1971, p. 304.
58. Mallet, 'The Excursion', in Johnson (ed.), The Works of the English Poets, p. 61.
59. Pope, p. 38; Engell, p. 36–8 and Dawson, p. 27.
60. Joseph Addison, 'The Pleasures of Imagination', Spectator, no. 411, 1712, Project Gutenberg <www.gutenberg.org/etext/12030>.
61. Addison, 'The Pleasures of the Imagination', Spectator, no. 412.
62. Abrams, p. 58.
63. Immanuel Kant, ([1787] 2003), Critique of Pure Reason, trans. J.M.D. Meiklejohn, [1787] 1855, Project Gutenberg, <www.gutenberg.org/etext/4280>.

64. The idea that the brain is the location of mental activity is actually very modern. Aristotle, for example, believed that the brain was the organ that supplied heat to the body.
65. Quoted in John Shawcross, 'Introduction', Biographia Literaria, The Clarendon Press, [1817] 1907, p. xxxi, Google Books, <http://books.google.com.au>.
66. Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria, The Clarendon Press, [1817] 1907, p. 202, Google Books, <http://books.google.com.au>.
67. Williams, Keywords, p. 72.
68. E.N. Tigerstedt, 'The Poet as Creator: Origins of a Metaphor,' Comparative Literature Studies, 5, 1968, pp. 455–88.
69. For an excellent account of this development see Paul Oskar Kristeller, 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II', Journal of the History of Ideas, vol. 13, no. 1, 1952, pp. 17–46.
70. Karl Marx, The German Ideology, Progress Publishers, Moscow, [1845] 1976, p. 151.
71. Percy Bysshe Shelley, A Defence of Poetry, Read Books, Cookhill, [1821] 2007, p. 12.
72. William Wordsworth, 'The Prelude', in Selected Poems, Penguin, London, [1850] 1994, p. 426.
73. John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, Wiley, London, 1865, p. 123.
74. William Hazlitt, 'Sir Walter Scott', The Miscellaneous Works, vol. 2, H.C. Baird, London, 1854, p. 83.
75. Thomas Carlyle, Sartor Resartus, Oxford, 1987, p. 149.
76. Benjamin Disraeli, Contarini Fleming: A Psychological Autobiography, vol 2, Harper, London, 1832, p. 170. Google Books <http://books.google.com.au>.
77. Karl Marx, Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy, Penguin, London, 1993, p. 614.
78. Matthew Arnold, 'The Function of Criticism at the Present Time' in Essays In Criticism, Macmillan, London, 1865, p. 4. Google Books <http://books.google.com.au>.
79. Friedrich Nietzsche, Beyond Good and Evil, trans. Helen Zimmerman, Oxford, Clarendon Press, 1909–13, p. 212. Project Gutenberg <www.gutenberg.org/etext/4363>.
80. Charles Darwin, The Descent of Man, Penguin, London, [1871] 2004, p. 95.
81. My own preliminary research has also located a sizable discourse emerging in the fields of technology and commerce, which requires further investigation.
82. Alfred North Whitehead, Religion in the Making, Fordham University Press, New York, [1926] 1996, p. 174.
83. Alfred North Whitehead, Adventures of Ideas, Free Press, New York, [1933] 1967, p. 227.
84. See Paul Imbs et al., Trésor de la Langue Francaise, Paris Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1971–94 and Joachim Ritter et al., Historisches Worterbuch der Philosophie, Swarbe, Basel, 1971–1998.
85. Foucault, p. 387.
86. The references are to Richard Florida's Rise of the Creative Class; Julia Cameron's The Artist's Way: A Spiritual Path to Higher Creativity, J.P. Tarcher/Putnam, New York, 2002; Dean Keith Simonton's Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity, Oxford University Press, New York, 1999 p. 1 and Charles Leadbeater's Wethink: The Power of Mass Creativity, Profile Books, London, 2004, p. 1.
87. The 9/11 Commission Report: Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States, Norton, New York, 2004, p. 344.