مدیریت شهری
شماره ۴۷ تابستان ۹۶
No.47 Summer 2017
۴۴۷-۴۷۴
زمان دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۴/۷ زمان پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۱/۵

بررسی مفهوم آفرینشگری در هنر و معماری با تاکید بر آرای ارسطو

منیره نادری* – عضو هیئت علمی گروه گرافیک ، واحد فارسان، دانشگاه آزاد اسلامی ، فارسان ، ایران
حسین اردلانی – دانش یار و عضو هیئت علمی گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان ، ایران

چکیده

هنر در طول تاریخ، همواره با مفهوم «آفرینشگری و خلّاقیّت» همراه بوده است، چنانچه بیشتر اندیشمندان و صاحبنظران، هنر را همان «خلاقیت و آفرینش بدیع» ترجمان کرده‌اند. از سویی دیگر، هنر و معماری همخوانی نزدیکی با آفرینشگری و ابداع داشته و این مهم اثربخش ترین مفهوم در آفرینش معماری و هنر بوده و هست که ضرورت مساله نیز این موضوع نشات می گیرد. بر این اساس، مقاله حاضر به بررسی مفهومی و قلمروی شناختی مفهوم فلسفی آفرینگشری در هنر و خاصه معماری پرداخته و در طی دوره های تاریخی گوناگون، این مفهوم را واکاوی و بررسی می کند. در واقع سوال اصلی این است که «در طول تاریخ، مفهوم ابداع و خلاقیت در هنر و معماری در آرا و اندیشه های فلاسفه و دوره های مختلف تاریخی چه ابعاد نظری و مفهومی داشته است؟»؛ لذا در این مقاله با روش «توصیفی- تحلیلی» و «روش اسنادی»، مفهوم آفرینشگری در هنر و خاصه معماری در طول تاریخ از نظر فلاسفه و دوره های تاریخی مختلف، مورد بررسی قرارگرفته و از ابزار گردآوری داده مشتمل بر: «مطالعات کتابخانه ای و اسنادی» بهره برده است. یافته های تحقیق نیز به بررسی مفهوم خلاقیت در تاریخ هنر از دیدگاه فلاسفه با تاکید بر ارسطو منطبق شده و با بررسی تطبیقی مفهوم خلاقیت در ادوار گوناگون مورد بررسی و بازبینی قرار می گیرد. در پایان نیز مفهوم خلاقیت و آفرینشگری در تمام دوره های تاریخی به اختصار شرح داده شده و تلاش می شود تا جمعبندی نهایی و مقایسه ای بین این دوره ها و فلاسفه در باب واکاوی مفهوم افرینشگری در تاریخ انجام گیرد.

واژگان کلیدی: آفرینشگری، فلسفه آفرینشگری، هنر و معماری، بررسی تاریخی، ارسطو.

The concept of creativity in art and architecture with emphasis on the ideas of Aristotle

Abstract

Art historically, has always been associated with the concept of creativity and innovation, as more scholars and experts, the creativity and the creation of art have an interpreter. On the other hand, art and architecture fits in closely with creativity and innovation and the creation of this important concept in architecture and art and is most effective when it is necessary, it is originated. Accordingly, the present paper examines the concept and scope of philosophical concept in art and especially architecture during various historical periods, this concept is explored and investigated. The main question is that historically, the concept of innovation and creativity in art and architecture in the opinions and thoughts of philosophers and different historical periods have what are theoretical and conceptual dimensions? In this paper, the method of analytical and documents, the concept of creativity in art and especially architecture in the history of philosophy and different historical periods, have been studied. And data collection tools', including the library studies and documents is used. The finding also examines the concept of creativity in art history from the perspective of the philosophers Aristotle coincides with an emphasis on. And a comparative analysis of the concept of creativity in different periods studied is reviewed. Finally, the concept of creativity in all historical periods described briefly; And attempts to conclusion and comparision between this period and philosophers of the analysis done on the concept of creativity.

Key words: creativity, creativity, philosophy, art and architecture of history, Aristotle.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-01-28]

* نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۰۹۱۳۳۸۲۴۵۳۱ رایانامه: Monire.naderi@gmail.com

۱- مقدمه

در تعامل فلسفه و زیبایی شناسی هُنری، «کارل تئُودرُ درایر» از «هاینریش هاینه» نقل می کند که هرجا کلام نتواند پیش رود، هُنر و موسیقی آغاز می شود. این مفهوم چنین می نماید که هرگاه با مفهوم سازی فلسفی، منطقی یا علمی نتوان واقعیت یا رویدادی را بیان کرد، هُنر ابزاری کارآمد می گردد که که تبیین حقایق و خاصه احساسات را ممکن می گرداند. این امر از این جهت مهم می-نماید که «آفرینشگری هُنری» به وادی هایی گام می نهد که با پای چوبین خردورزی و منطق استدلالی نمی توان آن را پیمایش کرد و شاید هُنر را در مراتبی والاتر از اخلاق، منطق و فلسفه قرار می دهد. مداقه در این امر که هُنر و خاصه زیبایی شناسی هُنری در ساحت فلسفه هُنر، در چه مراتبی با فلسفه قرار می گیرد، از این لحاظ مهم می نماید که در تاریخ فلسفه، فراتری یا فروتری در تعامل با مضامین هُنری مشُهود است، حال آنکه در فلسفه جدید حتی در مراتب نشانه شناسی و معناشناسی هُنری و بیانی، رویکردهایی نوین رخ می نماید، چنانچه «پیرس» تاویل نشانه را در رسیدن به حقیقت امور ناکارآمد می انگارد و «دریدا» بر آن است که معنای متن همواره به تاخیر می افتد و «گادامر» بر این باور است که هرگز نمی توان واژگانی یافت که چیزی را به قطع بیان کند. از سویی دیگر، در باب پرداختن به مقوله ریشه های فلسفی شکل گیری معماری و آفرینشگری، باید گفت که می توان در رویکردی تحلیلی سه دیدگاه عمده به این مفهوم داشت:

۱. «بررسی تطبیقی روشهای شناخت شناسی»]از خلّاقیّت و آفرینشگری هنر و معماری[؛

۲. «بررسی تطبیقی حکمت های نظری»]از خلّاقیّت و آفرینشگری هنر و معماری[؛

۳. «بررسی تطبیقی حکمت های عملی»]از خلّاقیّت و آفرینشگری هنر و معماری[؛

در این مقاله با روش «توصیفی- تحلیلی» و «روش تطبیقی» مفهوم آفرینشگری در هنر و خاصه معماری مورد بررسی قرارگرفته و از ابزار گردآوری داده مشتمل بر: مطالعات کتابخانه ای و اسنادی بهره برده است. بر این اساس، در ادامه مفهوم افرینشگری در هنر و معماری با تاکید بر آرای فلاسفه در دروه های مختلف تاریخی مورد اشاره قرار می گیرد و در پایان به صورت تطبیقی مفهوم خلاقیت در این دوره ها مورد ارزیابی و تحلیل قرار می گیرد.

۲ - مبانی نظری

برای تشریح بحث به علل چهارگانه اَرسطویی در حدوث هر پدیده و بالاخص معماری، پرداخته می شود. در مقوله مراتب شناخت و خلّاقیّت در معماری، «نقره کار» ضمن اشاره به «بی پایانی خلّاقیّت» می آورد:

«شناخت و خلّاقیّت دو حالت دارای مراتب هستند که هیچ گاه پایان نمی یابند، در حالی که بسیاری از مکاتب آن را در ظاهری ترین لایه محدود کرده اند، آنچه غالب مکاتب و نظریه پردازان هُنر و معماری مطرح می کنند، یک سلسله مراتب طولی و تاریخی است. به راستی آیا بشر امروز بیشتر از دیروز می شناسد؟ آیا انسانهای بزرگ بیشتر از کودکان می شناسند؟ به نظر می رسد این هم یکی از گمانهای انسان مدرن است؛ او غافل است که در بسیاری از ساحت ها، شناخت او بسیار کمتر از پیشینیان است، بشر امروز راهی به علم حضوری ندارد، چراکه اصلا در حضور نیست و به همین دلیل کودکان نسبت به بزرگترها شناخت عمیق تری دارند. علت این امر آزاد گذاشتن هوسها و امیال است و هیچ شکی نیست که این عامل سبب انسداد اِدراکات درونی می شود، به این ترتیب هیچ حکم مطلقی در مورد شناخت تاریخی نمی توان داد و تنها می توان گفت ابزار شناخت بشر در طول تاریخ تا حدودی کامل تر شده است.» (نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۳۴).

نقره کار در ادامه به بررسی ماهوی مراتب آفرینشگری و معماری می پردازد که در جدول ۱ به آنها اشاره شده است.

امروزه آثار معمارانی چون «لوییس سُولیوان»، «فرانک لُوید رایت»، «لُوکُوربُوزیه»، «الیل سارینن»، «گُونار آسپلوند» و «آلوار آلتُو» به ما اطمینان می بخشد که

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

جدول ۱. انواع و مراتب شناخت و آفرینشگری هنری؛ ماخذ: نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۳۴

انواع و مراتب شناخت	انواع و مراتب جهان بینی	انواع و مراتب آفرینشگری هُنری
احساس	جهان احساسی (گیاهی)	تخیُّل حسی
خیال، وهم و گمان	جهان انگاری (حیوانی)	تخیُّل وهمی
علم، دانش و حکمت	جهان شناسی علمی یا فلسفی (انسانی)	تعقل حسی
شُهود	جهان شُهودی (انسان و ملکوت)	تعقل شُهودی

رُمانتیک بودن در معنای غیرارتجاعی آن، بیانگر هیچ گونه فریب یا ضعفی نیست؛ بر عکس، این نوع رُمانتی سیسم، معماری را غنا می‌بخشد و آن را سرشار از احساس و انگیزش می کند. ما چنین دریافتی از طبیعت را حالتی از «رویکرد درست رمانتیک» می نامیم، و در مقابل نگرش اِکسپرسیونیست های فُرم گرای اِرتجاعی را به مثابه «رویکرد نادرست» می شناسیم. اولین نشانه انگیزش های رُمانتیک با «رویکرد درست»، این است که طراح به جستجوی محیط های طبیعی اِستثنایی به عنوان سکونتگاه خود بپردازد. شاید بتوان گفت تمام افراد خلّاق، زندگی در طبیعت را به عنوان عاملی برای اِلهام بخشی، موثر بر می شمرند. معمارن و شاعران از جمله مصادیقِ این حکم هستند. آنانی هم که به دلایلی خاص نتوانستند برای خود مأوایی شخصی در دل طبیعت فراهم کنند، برای کشف اسرار طبیعت و راز یگانگی آن، به تکاپو پرداختند؛ در این مورد «والت ویتمن» و «جان اشتاین بک» مصادیقی مناسب هستند. «اعوانی» معتقد است که انسان موجودی است که هم دانا است و هم سازنده. یک صفت انسان یا انسانی که بر صورت خداوند خلق شده است- دانایی، و صفت دیگر او سازندگی یا به تعبیر یونانیان «پُوئیزیس» است و صفت سوم او زیبایی است، زیرا خداوند او را زیبا آفریده است و او (انسان) زیبایی را دوست دارد چون خالق او زیبایی را دوست دارد. پس هُنر با دانایی (معرفت به حقیقت هستی)، سازندگی (هُنر و خلّاقیّت) و زیبایی (متعالی و روحانی) که هر سه صفات خداوند هستند، همراه است؛ به عبارت دیگر؛ هُنر مظهر آفرینندگی، خلّاقیّت و توام با زیبایی است (اکرمی، ۱۳۸۲، ص ۳۶).

۳ مفهوم فلسفی آفرینشگری در هنر و معماری

«اَفلاطون» در «سوفیست»، در عین شناخت دو نوع «۱. هُنر الهی» و «۲. هُنر انسانی»، هُنری را معرفی می کند که آفرینشگری ایزدی- انسانی دارد. در این نوع هُنر، تقلید صورت می پذیرد. اَرسطو نیز هُنر را محاکات ماهوی امر محسوس می داند (ریخته گران، ۱۳۸۰، ص ۱۲۷)؛ گو اینکه مقوله «میمسیس» در میان حُکمای یونان خود مراتب متعددی دارد. برای مثال اَفلاطون، میمسیس را به مفهوم «تقلید» و «روگرفت» به کار برده است. لذا این تعبیر از میمسیس بیانگر محدودیت آفرینشگری هُنرمند در بازنمایی است. در عوض، اَرسطو «میمسیس» را به عنوان «بازنمایی متخیّل» بیان می دارد؛ یعنی هُنرمند از نظر او، نه از «جُزئیات» بلکه از «ماهیات»، بازنمایی می کند. این بازنمایی نیز به مفهوم «روگرفت محض» نیست، بلکه هُنرمند می تواند فقط عناصری را از واقعیت بگیرد؛ به همین جهت، هُنرمند می تواند وقایع و اُمور و اَشیاء را بهتر یا بدتر از آن چه هستند، نشان دهد (ر.ک: ریخته-گران،۱۳۸۰، ص ۱۲۳). با این وجود، تفاوت تلقی بین «اَرسطو» و «اَفلاطون»، در ترجمه واژه یونانی «میمسیس»، لحاظ نشده است و میمسیس اَرسطویی، مترادف «تقلید» و «روگرفت تام و مطلق»، انگاریده می شود. تنها «اِبن رُشد» این واژه را بدرستی، تشبیه و ترجمه نموده است. امروز واژه تخیّل یا متمثل ساختن زندگی، به عنوان ترجمه میمسیس اَرسطویی به کار می رود (شفیعی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

کدکنـی، ۱۳۶۶، ص۳۰). در ادامـه به دوره های تاریخی و مفهوم فلسـفی آفرینشـگری اشـاره می شود.

۳-۱ دوران ماقبـل سُـقراط و مفهـوم فلسـفی آفرینشـگری

اساسـاً تلقـی قدسـی شـرقیان از هُنـر، در غـرب کهـن و «اسـاطیری» (عصـر هُومـر و هُسـیودُس) نیـز اسـتمرار یافـت در سـال ۱۵۰۰ قبـل از میـلاد در «کـرت»، مبـدأ آفرینشـگری هُنر، قـوای ملکوتی، آسـمانی و ایزدی تلقی می شـد (مددپـور، ۱۳۸۳ الـف، ص ۱۲۵). یونانیان کهن، هُنرمنـد را بـه «آفریننـده» (دِمیـورژ) ماننـد می کردنـد. «فیثاغـورث»، هُنـر (به خصـوص موسـیقی) را «محاکات نغمـات آسـمانی» می دانـد. از نظـر او «هُنـر ابـداع» و «پوئزیـس» نیسـت، بلکـه تقلیـدی اسـت از «ایـده های سـماوی». «هِراکلیتُـوس» نیز همه «معرفتهـای جهان» را چـون «اِلهـام» مـی داند. لذا هُنر نیز از نظر او خاسـتگاه اِلهـی دارد. بـه تعبیـر او، هـر آنچه متجّلی می شـود (اعم از طبیعـت یـا هُنر) اَشـیاء و «کشـف حجـاب از لُوگوس» (عقـل جهانی یا آتـش در کلام او) اسـت (مددپور، همان، ص ۸۷).

«پارمنیـدس»، هُنرمنـد را واسـطه میـان «خدایـان» و «مـردم» می دانـد. «موزهـا» هُنرمند را تصـرف می کنند و بـه او «احـوالات الهی» می بخشـند؛ لذا مولد هُنر از نظر او نیـز، اِلهـام قدسـی و قدرت خدایی اسـت. «امپدکلس» نیـز هُنـر را تقلید و محاکات می داند؛ گو اینکـه او عالم را مخلـوق هُنرمنـدی خالق مـی داند. خالقـی که «طبیعت زیبـا» را در سـایه تخته خویش مصور می کنـد (مددپور، همـان، ص ۹۹). در ایـن میـان، «دِموکریتُوس» اعتقاد به «اِلهـام خدایی» در شـعر شـاعران دارد؛ امـا در عین حال، رسـیدن بـه هُنـر و دانایـی را بدون آموختـن ممکن نمی دانـد. دِموکریتُـوس اندیشـه درباره چیز زیبا را نیز نشـانی از اِلهـام خدایـی مـی دانـد (مددپـور، همـان، ص ۱۰۳). «پینـداروس» نیـز نظـری مشـابه «دِموکریتُـوس» دارد؛ بدیـن معنـی کـه او نیز منشـأ ابـداع هُنـری را بـه ایزدان نسـبت مـی دهـد امـا در کنـار آن، اعتقـاد دارد هُنرمنـد خـود نیـز می توانـد نُبوغ خویـش را پرورش دهـد. در هر حال، آنچه مسـلم اسـت، حُکمای آن دوره، قبل از تبدیل اِلهامـات قدسـی به متافیزیک مفهومی و بشـر مـدار (که آغـاز آن بـا «پرومتئه» اسـاطیر بـود) نیروی مولـد هُنر را «اِلهامات و فرآیند خلق هُنری» را انتقال «حقایق سـماوی به عالم محسوسـات» می دانسـتند. لذا موسـیقی و شـعر دوره هـای آغازیـن تمـدن یونانـی نیز نوعی بیـان حقایق دینی و سـتایش ایزدان بود. در عین حال، در هُنر اسلامی نیـز فرآینـد تفکّـر و خلّاقیّت امری بوده اسـت کـه دارای مراحـل دگردیسـی متمایـزی اسـت؛ چنان کـه در بـاب معقـولات اولیـه و معقولات ثانیه می تـوان گفت که انتزاع مفاهیـم کلی منطبق بر محسوسـات اسـت. مانند مفهوم انسـان، درخت، اسـب و امثال آنها. این دسـته مستقیماً از راه تجرید و تعمیم جزئیات محسوسـه برای عقل حاصل شـده اند. این دسـته عیناً همان صور محسوسـه هسـتند کـه از راه یکـی از حـواس وارد ذهـن شـده انـد و سـپس عقـل بـا قُوّه تجریدی کـه دارد از آن صور محسوسـه یک معنای کلی سـاخته اسـت. آن دسـته را «معقولات اولیه» می نامنـد. انتـزاع بدیهیـات اولیه و مفاهیم عامـه از قبیل مفهـوم وجـود و عـدم و وحدت در کثرت کـه از طریق دسـته اول بـه نحـو دیگـری انتزاع شـده اند. این دسـته مسـتقیماً از راه حـواس وارد ذهـن نشـده انـد. بلکه ذهن پـس از واجـد شـدن صـور حسـیه بـا یـک نـوع فعالیت خاصـی و با یـک ترتیب خاصی این مفاهیـم را از آن صور حسـیه انتـزاع می کنـد. این دسـته کـه متکی به دسـته دوم هسـتند، «مقولات ثانیـه» می نامند. همین معقولات ثانیـه فلسـفی اسـت کـه بدیهیـات منطـق و موضوعـات غالب مسـائل فلسـفه اولی را تشـکیل می دهند. در ادامه اسـتاد مطهـری اظهـار مـی کنـد چـه معقـولات اولیه و چـه معقـولات ثانویه مسـبوق بـه اِدراکات جزئیه حسـیه انـد. در فلسـفه ماقبل سُـقراطی، هُنر متـرادف «اِبـداع»، «پوئزیـس» و «تِخنـه» و «فُوزیس» بـود؛ بدین معنی که هُنـر نیز به مانند «طبیعـت (فُوزیس)»، «حقیقـت» را به نظـر می-آورد (ر.ک: هایدگـر، ۱۳۸۲، ص ۴۲). لذا در نظر آنـان، هُنرمنـد فقط باعث «کشـفِ حجاب» اسـت و همه هُنرمنـدان از ایـن جهـت برابرنـد. فرجام اینکـه حُکمای باسـتانی یونـان، خاسـتگاه هُنـر را فـوق بشـری و تولیـد هُنری را «کشـفِ حجاب از حقایقِ وجود» می-دانسـتند،

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

بـه همین جهت در آراء ایشـان، نشـانی از توجه صریح به اسـتعداد فردی و تأثیر پذیری اکتسابی هُنرمند از محیط دیده نمی شـود.

۳-۲ سُقراط و مفهوم فلسفی آفرینشگری

دوران «سُـقراط» سـرآغاز علـم متافیزیـک و تفصیل علم حُصولـی یونـان بود. در نظـر او، «دیـن» و «ایزدان» مبهم بـود. او انسـان را جزئـی از «روح جهـان» فـرض می کـرد و همـه چیـز را بـرای بشـر می پنداشـت و لـذا بـه نوعـی از متقدمیـن فلسـفه های سـودگرایانه بـود. پایـان عصـر اسـاطیر و تراژدی هـا را نیز «ائورپیدس» و «اِریسـتوفان» قطعیت بخشـیدند. ایشـان ایـزدان بـزرگ را در حد عامه تنـزل دادنـد و ربُّ النوع هـا را مخلـوق شـاعران قلمـداد نمودنـد. در نظـر سُـقراط نیز شـعر، هنـوز غلبـه و جذبه اسـت و نـه صنعـت. سُـقراط، مهـارتِ «سـخنگویان و راویان» اسـاطیر را، دارای «اپیسـتمه» (دانش حصولی) و آنهـا را مقابـل «شـاعران» که با «دانش حضوری و اشـراق الهـی» سـخن می راننـد، قـرار می دهـد. از دیـد او، آنچه «شـاعر» دارد، فقـط «خَلسِـه» اسـت. پـس شـاعر بنا به اصـول دانایـی نمـی سـراید. شـاعر او، مجـذوب و ملهم از سـموات اسـت؛ به تعبیر او، شـاعر آلتِ بی اراده سـخنانِ آن ایـزدی اسـت کـه در او سُـکنا مـی گزینـد (مددپـور، ۱۴۲-۱۳۷)؛ پـس آنچه در نظر سُـقراط مولـد آثار هُنری اسـت، الِهـام و جَذبه اسـت.

۳-۳ اَفلاطون و مفهوم فلسفی آفرینشگری

«اَفلاطـون» چندین تلقی از خاسـتگاه و چگونگی تکوینِ هُنـر دارد: نخسـت «اَفلاطـون سُـقراطی» (در حـدود سـالهای ۳۸۷ تـا ۳۴۷ ق.م). در ایـن دوره، اَفلاطـون پیرو نظرات «سُـقراط»، نیروی مولد و خاسـتگاه هُنر را اِلهام و جذبه قلمداد می کند. به بیان خود او: «شـاعران، شـعر را از روی فن و تخنه نمی سـرایند بلکه اشـعار را ایزدان هُنر جـذب نمـوده و انتقـال می دهنـد». (هِنفلینـگ، ۱۳۸۱، ص ۹؛ و مددپـور، همـان، ص ۱۳۹). بعدهـا در قـرن ۱۸ نیـز گوتـه، پیرو نظـر اَفلاطون، «شـعر» را نه «هُنـر» و نه «علـم» و آن را حاصـل «اِلهـام» و «جذبـه» می داند.

به تدریج با جایگزینـی «لوگوس»، «نوس» و «میمزیس» به جای «میتوس» و «پوئزیـس»، اَفلاطون نیز آغاز دوران عقـل مـداری را اعـلام و پایـان دوره اسـاطیری را تأییدی دوبـاره نمود. پس از تسـجیل «عقـل مـداری»، اَفلاطون، هُنـر را در مرتبـه ظن و هُنرمنـد را در درجه نهم از مراتب روح انسـانی (پاییـن تـر از رده حُکمـا) قـرار مـی دهد. به نظـر او هُنرمنـدان مثـل و ایده هـا را متجلـی نمی کنند بلکـه، اهل هُنـر فقط مقلـدان روگرفت مثل ها هسـتند؛ خیـال و صـور حسـی بنیاد هُنر اسـت لذا هُنرمنـد کاری بـه جز تقلید صـرف محسوسـات نمی کند.

وی بـار دیگر در «سوفیسـت»، از هُنرهایی نام می برد که هـم ایـزدان و هم انسـان در آن شـریک انـد. اَفلاطون در همانجـا بـه ارزیابی انـواع «محاکات» می پـردازد؛ چنانکه از دیدگاه وی، سـاختن هُنری دو نوع اسـت:

۱- در نـوع اول، تقلیـد و تصویـر بـا اسـتفاده از «ابـزار» صـورت می گیـرد و محصول هُنری نیز «شـبیه سـازی» اسـت از «واقعیت»؛

۲- ولـی در نـوع دیگـر سـاختن «تصویـر هُنـری»، خود فـرد آلـت و ابـزار قـرار می گیـرد و با بـه کارگیـری اندام خویـش، حـالات جزئـی را تقلیـد می کند. محصـول این هُنر ظاهرسـازی اسـت که از حقیقت کاملاً به دور اسـت. «اَفلاطـون»[1] در جایـی دیگـر، سرچشـمه و مبـدأ هُنر را در غریـزه طبیعـی و بیـان احساسـات انسـانی جسـتجو مـی کنـد. او هُنـر را از حالاتی عاطفی و لجام گسـیخته و

۱. اَفلاطـون در آتـن در سـال ۴۲۷ قبـل از میـلاد در یـک خانواده متشـخص آتنـی متولد شـد. او دو برادر و یک خواهر تنی داشـت و دو بـرادر ناتنـی کـه یکـی از ازدواج اول شـوهر دوم مـادرش بود و دیگـری حاصل این ازدواج بود. وی در بیسـت سـالگی برای تکمیل معـارف خـود شـاگرد سُـقراط شـد. ایـن مصاحبت و شـاگردی به مدت ده سـال ادامه یافـت. پس از اعـدام سُـقراط در ۳۹۹، اَفلاطون آتـن را تـرک کـرد. او بـرای چندیـن سـال در شـهرهای یونان و کشـورهای بیگانه به گـردش پرداخت. پس از سـفری به سیسـیل در سـال ۳۸۸ به آتن بازگشـت و مکتبی فلسـفی ایجاد کرد که به نام آکادمی مشـهور اسـت. تعلیمات وی در آن‌جا بر اثر دو بار سـفری کـه در سـال ۳۶۶ و ۳۶۱ بـه سیسـیل داشـت بـه تعویق افتـاد. اَفلاطون در سـال ۳۴۷ درگذشـت و رهبـری آکادمی را بـه خواهرزاده خـود که شـاگردش نیز بود، واگذاشـت.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

برخاسته از قُوّه شهوت و غضب می انگارد. خیال نیز، از نظر او قُوّه‌ای انسانی – حیوانی است. آنچه روشن است، اَفلاطون به مبدأ انسانی هُنر، توجه ویژه‌ای مبذول نمود و بدین ترتیب به تفکیک هر چه بیشتر «پوئزیس» و «میمسیس» دامن زد (مددپور، همان، ص ۱۹۵). مدتها قبل از او هُنر، پوئزیس بود و پوئزیس به مفهوم از نهان در آمدن و آشکارگی. هُنرمند در رتبه پوئزیس، حقایق را از عالم خیال خود به محسوسات انتقال می داد. اما در مرتبه میمسیس و تقلید، تنها جلوه ای محسوس، بازنمایی می شود. بدین معنی، هُنرمند در ساحت محاکات، به مدد خیال خود، امری طبیعی و محسوس را تقلید می کند. در انگاره اَفلاطون حرکتهای «مافوق طبیعی و عقلی» بر مبنای مکتب «غیر عقلانی»، ذات و منشأ هُنر بحساب می‌آمد، چنانچه اِدراک زیبایی معضلی کلیدی می نمود که در صورت گشوده شدن این راز، امکان تفاهم نکته های بیشماری در گستره «آفرینندگی» فراهم می آید (احمدی، ۱۳۷۵، ص۵۵).

«محمد ضیمران» در کتاب «زیبایی و فلسفه هُنر در گفتگو: اَفلاطون» به صراحت اشاره دارد که:

«اصلاً در دنیایِ اَفلاطونی، هُنرمند خالق نیست، هُنرمند همیشه از اصل سه درجه فاصله می گیرد و سایه ای مبهم از آن را در اثر خویش بازتاب می دهد» (ضیمران، ۱۳۸۶، ص ۱۳۶).

«نقره کار» در رابطه با مفهوم «آفرینشگری» از دیدگاه اَفلاطون چنین اشاره می کند:

«یکی از مهمترین اشکالاتی که اَفلاطون به همه هُنرمندان می گیرد، همان دور شدن از اصل حقیقت یا ایده های مثالین است که بر اثر تقلید ایجاد شده است. اَفلاطون تنها اولین مرحله تقلید از خود مثال را هُنری پسندیده و نیکو می داند که در این تقلید نوعی صانعیت و سازندگی هم وجود دارد که اَفلاطون آنرا با صفت «دِمیورژ» بیان کرده است. دمیورژ، تنها مقید به مثل است و بر اساس آنها صناعت می کند (سلیمانی، ۱۳۷۹، ص ۱۳۸؛ بنقل از نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۷).

۳-۴ اَرسطو و مفهوم فلسفی آفرینشگری

در نظر اَرسطو ابداع شاعرانه، نقاشی و رقص همه از انواع تقلید متخیّل اند؛ یعنی در همه آنها از خوبی ها و بدی های زندگی تقلید می شود، اما در این تقلید هُنرمند به طبیعت اکتفا نمی کند، بلکه با قُوّه خیال به عناصر مدرک از واقعیت، مایه می دهد، به طوریکه محصول هُنری با واقعیت تفاوت دارد و در آن حضور متخیّل هُنرمند، عیان است (ریخته گران، ۱۳۸۰، ص ۲). ارسطو، هُنر را با واژه «کاتارسیس» یعنی پالایش و تطهیر بیان می کرد و در کتاب «پُوئتیک» که به‌زعم نویسندگانی همچون «اُومبرتو اِکو» و «تِزوتان تودُورف»، نخستین تحلیل ساختاری از متن ادبی است، زیبایی و جمال را در داشتن اندازه معین و همچنین نظم می داند. اَرسطو می گوید «سیر خیال» با اخذ عناصری از عالم واقعیت صورت می گیرد. لذا حضور و خیال هُنرمند ابداعی است و نه وهمی و بدین ترتیب «هُنر از خیال پردازی جداست»؛ در نظر وی، ابداع و پوئزیس از اقسام فن آزمودگی و تِخنِه است، یعنی هُنرمند در اِبداع، مهارت دارد. اَرسطو نیز هُنر را در حوزه شناخت می داند. اما این شناخت به جزئیات صرف و محسوسات محدود نمی شود، بلکه به سوی امر کلی است. لذا تقلید از نظر او تقلیدی ماهوی از امور و اشیاء است (عبادیان، ۱۳۸۱، ص ۶۶). در تقلید می توان امور به صورت آرمانی به هجو و یا واقعی تصویر شوند. اَرسطو در فن شعر، ابداع را به دو مفهوم به کار می برد که البته هر دو به معنای محاکات و تخیّل است:

۱. «هُنر تخیّل ظواهر به واسطه رنگ و نقاشی»،

۲. «هُنر تخیّل اعمال انسانی از طریق شعر، آواز و رقص»؛ تخنه نیز در نظر او معرفت ابداعی است، یعنی هُنرمند اهل تخنه می داند چگونه به ابداع برسد (ریخته گران، ۱۳۸۰، ص ۲۲).

نظریه محاکات اَرسطو خود ملهم از «فیثاغورث»[1] و «دِموکریتُوس» و «اَفلاطون» بود، اما محاکات نزد او، از آزادی و پویایی بسیار بیشتری نسبت به محاکات حُکمای متقدم، برخوردار است. به همین دلیل او اعتقاد

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

دارد: «هُنرمنـد، طبیعـت را آن طـور کـه هسـت، یـا باید باشـد و یـا خواهد بود، تقلیـد می کند» (مددپـور، ۱۳۸۳ الـف، ص۲۳۲).

«اَرسطو» بر خلاف «اَفلاطون»، محاکات را دارای خصلتی خـلّاق و متصرفـه می دانسـت و به مانند اسـتادش، صرفاً جنبـه طبیعی و غریـزی به فرایند تقلید نمـی داد. تقلید اَرسـطویی بـه آفرینشـگری فـردی و توانایـی ایجـاد اثـر اشـاره دارد؛ در حالیکـه تقلیـد «اَفلاطونـی- فیثاغورثی»، «بازنمایـی منفعل و ایسـتا» از محسوسـات و یـا از افلاک اسـت. بـه بیانـی دیگـر، اَرسـطو تقلیـد را خلّاقانـه و فارغ از گرتـه بـرداری محض محسوسـات ارزیابی مـی کند. او هُنرمنـد را مقلـد خلّاقی از ماهیت جهان می دانسـت که روی به سـوی جنبـه کمال و امور کلی دارد. اَرسـطو، هُنر را شـیدایی لاهوتی و قدسـی نمـی داند و از سـویی بنیاد ابـداع و ایجـاد را درون هُنرمنـد مـی داند و نـه اثر هُنری. اجمالاً می توان نتیجه گرفت مبحث نُبوغ و آفرینشـگری فـردی بـه طـور بالقُـوّه در نظریـات اَرسـطو عنوان شـده اسـت؛ اما تخیّل اَرسـطویی را نباید مطابق نُبوغ آزاد و بی محدودیت کانت پنداشـت. شـباهت این دو در خاسـتگاه بشـری و غریـزی این دو اسـت. بـا این تفاوت که اَرسـطو، هُنـر را محصـول حالت و غریـزه ای درونی به نام محاکات می دانسـته و نه آفرینشـگری بی محدودیت و تخیّل آزاد از طبیعـت، چنانچـه در آراء تجربـه گریـان و ایده آلیسـم کانـت مشـاهده می کنیـم. فرجام اینکـه، تقلیـد او نه به ایسـتایی تقلید فیثاغورثـی- اَفلاطونی اسـت و نه به لگام گسـیختگی تخیّل تجربه گرایان و هُنرمنـدان رومانتیک. درسـت بـه همیـن علت اسـت کـه او هُنـر را سـودمند و عقلانـی می دانـد، امـا در عیـن حـال از تخیّـل انسـان مدارانـه نیـز غافل نمی شـود.

۳-۵ دوران انحطـاط فلسـفه یونانـی و مفهـوم فلسـفی آفرینشـگری

اساسـاً رومیـان در مبانـی نظـری هُنـر پیـرو اَفلاطـون و اَرسـطو بودنـد. از طرفـی «رواقیـون» و «اپیکوریـان»، وارثان فلسـفه کلاسـیک یونان نیز در عین تفـاوت، هدف مشـابهی را دنبـال مـی کردند و آن بی نیـازی دنیوی بود. فلسـفه هُنـر ایـن دو نحلـه نیـز شـباهات فراوانـی به هم دارد. همچنیـن اصحـاب هـر دو تفکّر، هُنر را وسـیله ای آموزشـی، تربیتـی و اخلاقی برای «سـعادت معنوی» می داننـد. در ایـن دوران مـی توان بـه موارد عمده زیر اشـاره داشت:

۱. «فیثاغـورث» در جزیـره سـاموس، نزدیـک «کرانه‌های ایونی»، زاده شـد. او در عهد قبل از «ارشـمیدوس»، «زنـون»، و «اودوکس» (۵۶۹ تـا ۵۰۰ پیـش از میـلاد) می‌زیسـت. او در جوانـی بـه سـفرهای زیـادی رفـت و ایـن امـکان را پیدا کرد تـا با مصر، بابـل و مغان ایرانـی آشـنا شـود و دانـش آن‌هـا را بیامـوزد. بـه طـوری که معـروف اسـت «فیثاغـورث»، دانش مغـان را آموخـت. او روی هـم رفته، ۲۲ سـال در سـرزمین‌های بیـرون از یونـان بـود و چـون از سـوی «پولوکراتـوس»، شـاه یونـان، بـه «آمازیـس»، فرعون مصر سـفارش شـده بـود، توانسـت بـه سـادگی بـه رازهـای کاهنـان مصری دسـت یابـد. او مدتها در این کشـور به سـر بـرد و در خدمـت کاهنان و روحانیـان مصـری بـه شـاگردی پرداخـت و آگاهی‌ها و باورهای بسـیار کسـب کـرد واز آنجـا روانه بابل شـد و دوران شـاگردی را از نو آغـاز کـرد. وقتـی او در حـدود سـال ۵۳۰، از مصـر بازگشـت، در زادگاه خـود مکتـب اخوتـی (که امروزه برچسـب مکتـب فیثاغورس بـر آن خورده‌است) را بنیـان گذاشـت کـه طـرز فکر اشـرافی داشـت. هـدف او از بنیان نهـادن این مکتب ایـن بود کـه بتواند مطالب عالـی ریاضیـات و مطالبـی را تحـت عنـوان نظریه‌هـای فیزیکـی و اخلاقـی تدریـس کنـد و پیشـرفت دهد. فیثاغـورس نیز بـه مانند سُـقراط جانـب احتیـاط را نـگاه داشـت و چیزی ننوشـت. آموزه‌های وی از طریق شـاگردانش به دسـت ما رسیده‌اسـت. اکنون روشـن شده‌اسـت کـه کـه شـاگردان فیثاغـورس، باعـث و بانـی بخـش اعظمی از لبـاس چهل‌تکـه تفکّـر، آداب و رسـوم، ریاضیات، فلسـفه و اندیشـه‌های عجیـب و غریبـی هسـتند کـه در مکتب فیثاغورس موجود اسـت. شـیوه تفکّـر این مکتب با سُـنّت قدیمی دموکراسـی، کـه در آن زمـان بـر سـاموس حاکـم بـود، متضـاد بـود. و چون این مشـرب فلسـفی با مذاق مردم سـاموس خـوش نیامـد، فیثاغورس بـه ناچـار، زادگاهـش را تـرک گفـت و به سـمت شـبه جزیره آپتین (از سـرزمینهای وابسـته بـه یونان) رفـت و در کراتون مقیم شـد. در افسـانه‌ها چنیـن آمده‌اسـت کـه متعصبـان مذهبـی و سیاسـی، توده‌هـای مـردم را علیـه او شـوراندند و بـه ازای نـور هدایتـی که وی راهنمـای ایشـان کـرده بـود مکتـب و معبـد او را آتـش زدنـد و وی در میـان شـعله‌های آتـش جان سـپرد. این جمله معـروف را دوسـتدارانش در رثـای او گفته‌انـد: «افتخـارات جهـان چنیـن می‌گذرند».

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

۱- «رواقیون»، هُنر را زاده تخیّل هُنرمند می دانستند و «تخیّل» را چونان هُنرمندی چیره دست می شمردند که از تقلید عادی و محاکات حسی، فاصله می گیرد. «سیسرون رواقی» نیز هُنر را تقلید و محاکات ماهوی جهان می دانست، اما بیش آن به عنصر «قریحه و اِلهام» توجه داشت (مددپور، ۱۳۸۳ الف، ص ۲۷۹-۲۷۷). به نظر او استعداد شناخت زیبایی در هر انسان نهفته است، ولی انسان هُنرمند به این نیرو دست می یابد و ابداع می کند.

۲- تأکید رواقیون بر عناصر «استعداد» و «قریحه» و «تخیّل»، گواه آن است که متفکّران این نحله هُنر را بیشتر محصول ذوق و نُبوغ فردی هُنرمند می دانستند تا نیروی طبیعی و غریزی محاکات.

۳- می توان نتیجه گرفت، در «نگرش حصولی و زمینی» اَرسطو، مفهوم غیر منعطف و ایستای تقلید اَفلاطونی به مفهوم محاکات تخییلی و ماهوی تبدیل شد و سپس رواقیون با تکیه بر عنصر تخیّل بشری و ذوق و استعداد فردی، به جدایی هرچه بیشتر دو مفهوم تقلید و آفرینشگری (به معنای کانتی- مترادف با نوآوری بی سابقه) همت گماردند.

۴- اجمالاً، از نظر «رواقیان»، هُنرمند با «ذوق و اِلهام سماوی»، محاکات می کند.

۵- «اپیکوریان»[1] نیز نخست به دنبال لذت و آرامش معنوی و سپس لذت مادی بودند. با اینکه این غایت به ظاهر، متضاد هدف رواقیون است، می دانیم «تفکّر رواقی» و «تفکّر اپیکوری» شباهات فراوانی به یکدیگر دارند، لذا شاید بتوان فلسفه و تلقی «رواقیون» در باب هُنر را به «اپیکوریان» نیز تعمیم داد (مددپور، همان، ۲۸۳).

۳-۶ افلوطین و و مفهوم فلسفی آفرینشگری

مراتب وجود از نظر «افلوطین»، عبارتست از «سیر یکتا» یا «اقنوم (ذات) اول» به سوی «اقنوم سوم» (نفس مطلق یا پسوخه). او زیبایی را نه تنها در هُنر بلکه در قوانین، علوم و فضایل اخلاقی نیز، متجلی می دانست (پورجوادی، ۱۳۵۸، ص ۹۱-۸۱). او نیز هُنرها را محصول توانایی تقلید و محاکات می انگارد؛ اما برای این هُنر تقلیدی ارزش قائل است. او احتجاج می کند: «هُنرها، محاکات اند، اما نباید مورد غفلت واقع شوند. زیرا هم نقاشی و هم شیئی که از روی آن تقلید می شود، در نهایت صورت مثالی اند و لذا نقاش ممکن است قادر باشد صورت را به مراتب دقیق تقلید کند و در آنجا که طبیعت فاقد چیزی است، آن را اضافه و الحاق نماید» (ر.ک: مددپور، همان، ص ۲۹۱).

فلوطین نیز در کتاب «انئادها» زیبایی را همان زندگی راستین روح می داند و بیان می دارد که زیبایی و نیکی عین یکدیگرند (فلوطین،۱۳۶۶، ص۱۱۷). نظر «فلوطین» در باب «محاکات»، به نظریه «تقلید و تخیل ماهوی اَرسطو» شباهتهایی پیدا می کند؛ گو اینکه نظریات وی در باب زیبایی و هُنر از سویی بیانگر تأثیر فراوان وی از فلسفه اَفلاطونی نیز می باشد. (نقیب زاده، ۱۳۸۲، ص ۱۴۶). «افلوطین»[1]، در جایی دیگر، صراحتاً از ذوق و استعداد شخصی هُنرمند، در سیر مراتب عالم و

۱. اپیکور یا «ابیقور» فیلسوف یونانی در ۳۴۱ پیش از میلاد در «ساموس» واقع در دریای اژه زاده شد. پدر و مادرش از خانواده‌های فقیر و بینوای این شهر بودند. ولی اپیکور با اینهمه در زادگاه خود به تحصیل مشغول گشت. در ۱۲ سالگی شیفته فلسفه شد و در شهر تئوس نزد «نوزیفانوس» شاگردی کرد و با «حکمت دموکریت» آشنا شد. در ۱۹ سالگی به آتن رفت و در «آکادمی اَفلاطون» به مدت یک سال به فراگرفتن فلسفه اشتغال داشت پس از آن در شهرهای «کولوفن» و «موتیلنه» و «لامپساکوس» به تدریس پرداخت. تا آن که خود مکتبی را پایه‌ریزی کرد به نام «اپیکوریسم» یا طرفداران زیبایی و لذت. او را از اولین فیلسوفان مادی شمرده‌اند. بعد از چندی باغی را در حومه آتن مرکز نشر عقاید خود قرار داده و برای همیشه همانجا ماند و کم کم طرفداران زیاد پیدا نموده و خود شهرت فوق‌العاده‌ای کسب کرد و بعد از مرگش نیز مکتب فلسفی او مورد توجه عده زیادی قرار گرفت. اپیکور رساله‌ها و طومارهای زیادی برشته تحریر درآورده که به جز چند نامه از آنها اثری باقی نمانده است. اپیکور با سیاست چندان میانه‌ای نداشت و نمی‌توان او را مانند اَرسطو یک فیلسوف قانون گذار خواند اپیکور به سال ۲۷۱ پیش از میلاد قبل از میلاد در ۷۱ سالگی بدرود حیات گفت.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

تجلی شـبح از مبدأ نخسـتین در عالم محسوسات سخن مـی گویـد (ر.ک: مددپـور، ۱۳۸۳ الـف، ۲۹۳) پـس ابداع هُنـری از نظر او، توانایی و اسـتعداد فـردی در محاکات از مثل ها و تجلی آنها در محسوسـات به شـکل «صورتهای مثالی» است.

۴ بیان یافته های تحقیق

۴-۱ فلسـفه آفرینشـگری و هنر و معمـاری (علل چهارگانه اَرسـطویی)

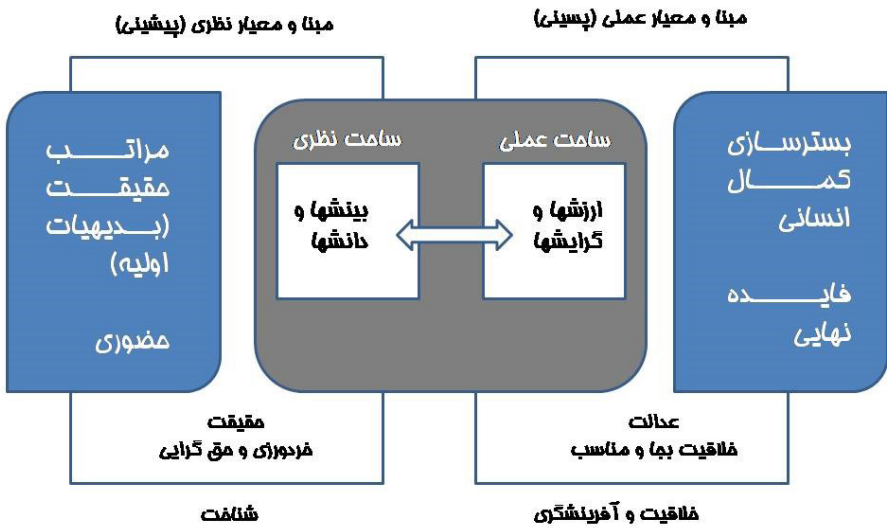
«هُنـر» بـا یک «اِلهـام» آغاز می شـود. آنگاه ایـن اِلهام در یـک فرآینـد به نام «خلّاقیّت» (آفرینش) شـکل زیبا پیدا مـی کنـد و اَثـر هُنـری پدیدار می شـود و ایـن پدیداری، بـی گمان هـدف و آرمانی را دنبال مـی کند. در حقیقت، هُنـر یـک چیـز بیـش نیسـت و ایـن چهـار گام در یـک ارتبـاط سـامانمند با هـم از پی هم رخ می دهنـد و به هم وابسـته هسـتند؛ به گونه ای که هر یک از این گامها سـه گام دیگـر را تعریـف می کننـد. در نتیجه این گامها تنها برای روشـن سـاختن چیسـتی هُنر و فرآیند آفرینش آن و زمینه سـازی برای مقایسـه رویکردهای گوناگون درباره هُنـر اسـت. «هـادی ندیمـی» در مقالـه «اُمیـد رهایـی نیسـت، وقتی همـه دیواریم» می نویسـد:

«اندیشه رساننده مفاهیم اسـت، معماری رساننده معانی. در زبـان می شـود فریاد زد من این نیسـتم، ولـی در هُنر آنچـه هسـتی، نشـان داده می شـوی؛ پس هیـچ اتفاق یا عملـی و هیـچ گُفتـاری از انسـان صـادر نمی شـود، مگر اینکـه پشـتوانه ای اندیشـه ای داشـته باشـد» (ندیمـی، ۱۳۸۵، ص ۳).

در ایـن رابطـه و مفهـوم «خلّاقیّـت و پیشـینه تجربی»، اَرشـیا محمودی در نشـریه آبادی ذیل عنـوان مقاله‌ای با نـام «خلّاقیّت و پیشـینه تجربـی» چنین اشـاره دارد که: «معمـاری بـا کالبـد سـروکار دارد، بـا شـرایط فیزیکـی، و در واقـع فراگیـری در ایـن عرصـه فراگیـری تکنیـک و تکنولوژی اسـت و من احسـاس می کنم تکنولوژی امروز، فرآینـد تجربـه را مـورد تردید قرار داده اسـت. ژیـل دلُوز می گوید فیلسـوف کسی نیست که فلسـفه خوانده باشد یا مدارج فلسـفی طی کرده باشـد، فیلسوف خالق مفهوم اسـت و کسـی کـه نتوانـد مفهـوم خلق کنـد نمـی تواند بـر خـود نام فیلسـوف بگـذارد. امـا خلق مفهوم فلسـفی هـم باید بر اسـاس شـرایط اینجـا و اکنون صـورت گیرد، بازگشـت بـه مبـدا، بـه گذشـته در یانجـا محـل اعرابـی نـدارد، مفهـوم را بایـد در شـرایط فعلـی به وجـود آورد؛ مثل آلبرت اینشـتین که گفت: من بیشـتر بر دوش خود ایسـتاده ام تا بر دوش گذشـتگان» (محمودی، ۱۳۷۵، در

۱. در یونـان پایـه گـذار نـو اَفلاطونـی، «افلوطیـن» یـا «پلوتینـوس» اسـت. شـاگرد او، «فرفوریـوس»، صـوری تحـت عنـوان زندگانی افلوطیـن در سـال ۳۰۱ میـلادی در حـدود سـی سـال پـس از فـوت اسـتاد خـود نوشـته و آن را مقدمـهٔ آثـار او قـرار داده اسـت. «فرفوریـوس» مـی نویسـد: «افلوطیـن هرگـز بـه کسـی چیـزی دربارهٔ مـاه یـا روز تولد خود نگفـت. چه نمی خواسـت برایـش قربانی کننـد یـا جشـن بگیرنـد، هرچند کـه در روزهای تولد اَفلاطون و سُـقراط قربانـی می کرد و از دوسـتان پذیرائی می کـرد»؛ ولی گفته شـده کـه تولـد او در اواخـر سـال ۲۰۴ یـا اوائـل ۲۰۵ م بـوده اسـت و پـاره ای از مورخـان بیـان کردند کـه وی در شـهر لوکوپولیس در مصـر علیـا چشـم بـه جهـان گشـود. در اواخر سـال ۲۳۲ به دیـدن آمونیوس سـاکاس توفیق حاصل کـرد و یازده سـال در محضر وی درس فلسـفه فـرا گرفـت. در میـان فلاسـفهٔ پیشـین اَفلاطـون بیـش از هـر کـس مـورد علاقـه افلوطین بـود. به طـوری که حتی زمانـی کـه در رم بـه سـر مـی بـرد نقشـه ای طرح کـرده که یـک اَفلاطون شـهر بر ویرانـه های شـهر کامپانیا واقـع در ایتالیـا بنا نهد و باقـی عمـر خویـش را بـا مریدانـش در آنجـا مطابق قوانین سـپری کنـد. ولی ایـن آرزو هرگز جامعـهٔ عمل نپوشـید. افلوطین علومی کـه اَفلاطـون لازم مـی دانسـت از قبیـل هندسـه و حسـاب و علم الحیل و علـم مناظر و موسـیقی فرا گرفتـه بود. ظاهـراً یک موضوع بـود کـه افلوطیـن بـر خـلاف اَفلاطون چندان علاقه ای بدان نداشـت و آن سیاسـت و فلسـفهٔ سیاسـت بود. تعالیـم وی همه در جهت تـرک دنیـا و علایـق دنیـوی بـود. از ایـن نظـر نمی توانسـت زیـاد به دنیـا و امور دنیـوی بیندیشـد. افلوطین بـا وجود بـی علاقه گی بـه امـور دنیـوی ، مـردی بـود اجتماعـی ، با مـردم مهربان و به دوسـتان خود وفـادار بود. ظاهـراً افلوطیـن دچار نوعی بیمـاری جذام شـده بـود و پـس از اینکـه او را بـه کامپانیـا بردنـد و مدتـی در آنجـا در تنهایـی به سـر برد. و بـه همین دلیل مـرض مـرد. آورده اند کـه پیـش از مـرگ آخریـن جملـه ای کـه بـر زبـان آورد این بـود که «مـن برآنم تـا آن لطیفهٔ ربانـی را کـه در وجود من اسـت به آن حقیقـت الهـی در عالم بـاز گردانم.»

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]



نمودار ۱. مبنا و معیار عملی و نظری در آفرینشگری؛ ماخذ: نگارندگان بر اساس نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۳۴

مقالـه «خلّاقیّت و پیشـینه تجربـی»، ص ۲۹).

ایـن دیدگاه هـا و مکاتـب را در مقایسـه پاسـخ هایی کـه بـه پرسـش های گوناگون دربـاره هُنـر داده انـد، می توان دسـته بندی کـرد. متناظـر ایـن پرسشـها را در علـل چهارگانـه اَرسـطویی نیـز می تـوان یافـت:

از سـویی دیگر، در تطابق با «علل چهارگانه اَرسـطویی» می تـوان به تقسـیم بنـدی زیر اشـاره کـرد که ذکـر آن، لازم بنظر می رسـد:

۱. «اِلهـام» (سرچشـمه اِلهـام): از جهـت «محتـوی» که از کجـا برگرفتـه می شـود؟ از درون خود «اِلهام نفسـی»، واقعیتی بیـرون از خود «اِلهام آفاقـی»، یا رویدادی اتفاقی «اِلهـام آزاد». از جهـت «گسـتره» آن کـه آیـا محـدود بـه زمـان و مـکان اسـت یـا نـه؟ اِلهـام نسـبی یـا عصری «اِلهـام پسـینی»، در برابر اِلهـام مطلق و فرا زمـان «اِلهام پیشـینی»، مطرح هستند.

۲. «خلّاقیّـت»: بـه معنـای «فرآینـد دسـتیابی به شـکل هُنـری» اسـت: «خلّاقیّـت وهمی» که در گزینش شـکل هُنـری، هُنرمنـد رهـا از هـر نـوع واقعیت خارجـی، اثری را خلـق می کنـد و ارتبـاط ذاتـی میـان شـکل و محتوی وجـود نـدارد؛ و «خلّاقیّـت آیـه ای» که صورتها به شـکل نمادین و نسـبی با محتـوای (واقعیت های برتـر وجودی) رابطـه برقرار مـی نمایند.

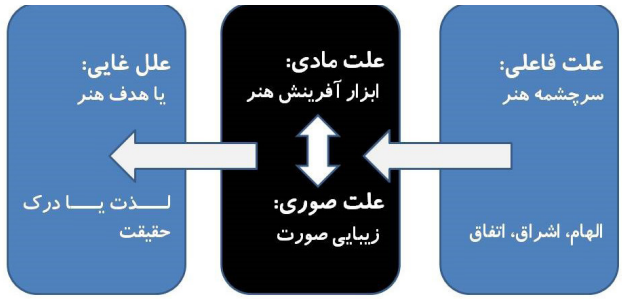
۳. «زیبایی شکلی»؛ و

۴. «آرمـان» (غایـت): از جهـت «محتـوا» آن، بـه کجـا می رسـد؟ بـه هدفـی درونـی (هُنرمنـد)، یـا بـه هـدف بیرونـی یـا بدون هـدف؟ که به ترتیـب «آرمان انفسـی»، «آرمـان آفاقـی» و «بی آرمانـی» نامیـده می شـوند. از جهـت «پیـرو بـودن» نیـز «آرمـان پسـینی»، یا پیشـرو بـودن «آرمـان پیشـینی» نامیـده می شـوند (نقـره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۵).

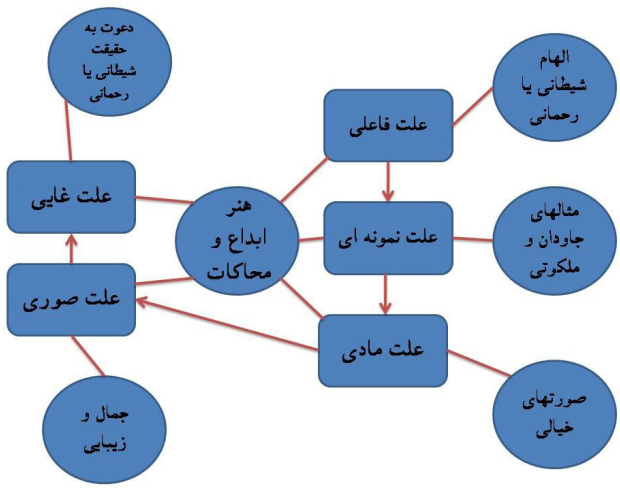
در هـر حـال، مـی تـوان بـه اضافه کـردن علـت نمونه ای بـه چرخه فـوق الذکر، بـه نمودار تحلیل زیر دسـت یافت کـه نشـانگر ارتباط رویـه اِلهام و فرآیند اِلهـام گیری که از آن با تسـمیه «آفرینشـگری معماری» یاد می شـود، می باشـد. این نمودار عبارت اسـت از:

بایـد گفـت که؛ هـر نوع سـازندگی هُنر نیسـت بلکه هُنر آن نـوع سـازندگی اسـت که با زیبایـی توام بـوده و غایت ان زیبایـی و بیـان زیبایـی باشـد. و ایـن انسـان مخلـوق خداونـد اسـت کـه دارای قُـوّه آفرینندگـی اسـت، چـون روح او از جوهـری الهـی اسـت و بـر مبنـای آن بـه خلـق و آفرینـش مـی پـردازد و بهتریـن نمونه خلّاقیّـت او هُنر اسـت (اکرمـی، ۱۳۸۲، ص ۳۶). در رابطـه بـا علل صوری و مـادی در افرینشـگری معماری هم می توان اشـاره کرد که :

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]



نمودار ۲. علل چهارگانه اَرسطویی و آفرینشگری معماری؛ ماخذ: نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۵.



نمودار ۳. افزودن علل پنجم بر علل چهارگانه اَرسطویی از دیدگاه مددپور؛ ماخذ: نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۶.

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۷ تابستان ۹۶
No.47 Summer 2017

الـف- «علـت صـوری معمـاری»: ظاهـری رکـن شـکل دهنـده بـه معمـاری معیارهـای زیبایی شناسـی صورت آن اسـت کـه هیچ هُنـری نمی توانـد بـدون آن به ظهور برسـد. در تمـدن معاصـر هُنر غالبـا در همین شـان خود فروکاسـته شـده است.

ب- «علـت مـادی» (خلّاقیّـت از معنـا بـه مـاده): مـاده هُنـر معمـاری مربوط بـه فرآیندی اسـت که سرچشـمه هُنـر را بـه صـورت آن مـی رسـاند و آن هـم خلّاقیّـت، با تخیُّـل و یا عقل. بنظر می رسـد معنای صحیح خلّاقیّت آفرینشـگری متناسـب کالبد با محتوی و معنی اسـت؛ و واسـطه رسـیدن از محتـوی بـه کالبـد را ایده مـی نامند. ایـده آن شـکل مثالیـن و نمادینـی اسـت که بـا آن معنا متناسـب است.

«بهمـن نامورمطلق» در مقاله «تخیُّـل و خلّاقیّت هُنری: گونه شناسـی تخیُّـل بـا توجـه به موضـوع خلّاقیّـت» در رابطـه بـا انـواع تخیُّل هـا و ارتبـاط انها با مقولـه خلّاقیّت مـی آورد: «تخیُّـل مهمتریـن عنصر خلق و نوآوری اسـت و هیـچ نـوآوری ای بـدون تخیُّـل امکان پذیـر اسـت. بـه همیـن دلیـل میـان تخیُّـل و خلّاقیّت ارتبـاط تنگاتنگی اسـت. ایـن ارتباط در حـوزه ادبیات و هُنر که اسـاس آنها تخیُّل اسـت، بیشـتر می شـود زیـرا هُنر و ادبیـت همواره هـز هنجارهـای عمومی بـه دورند و کوشـش می کنند تا صورتهای نـو بیافرینند.»

وی در ادامـه بـه انـواع تخیُّـل هـا و تخیُّـل خـلّاق چنین اشـاره داد: «بـرای تخیُّـل مـی تـوان انواعـی را در نظـر گرفت:

۱. «تخیُّـل بازنمایـی و اِلهامـی»: کـه مشـتمل اسـت بر: الـف- تقلیـد و محـاکات؛ و ب- تخیُّـل اِلهامـی.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

۲. «تخیُّـل فعـال»: کـه مشـتمل اسـت بـر: الـف- تخیُّل ترکیب گر؛ ب- تخیُّل جسـتجوگر؛ و ج- تخیُّل اکتشـافی و شُهودی.
۳. «تخیُّـل خـلّاق»: تخیُّـل خـلّاق دارای کارکردهـای دیگری نسـبت بـه تخیُّـل بازتولیدی اسـت. تخیُّل خلّاق بـه غیر واقعیت تعلـق می گیرد و از نظر روان شناسـی به انـدازه واقعیـت اهمیـت دارد (نامور مطلـق، ۱۳۸۶، صص ۱۹۳-۲۱۰).

عـلاوه بـر آنچه گفته شـد؛ بر اسـاس تقسـیم بندی مورد اشـاره «انصـاری و معظمـی» در مقالـه «آفرینـش اثـر معمـاری: بنیـان هـا و سـویه هـا»، می تـوان بـه بررسـی مسـاله آفرینـش در محورهـای زیـر پرداخـت:

۱. «موضـع تئولوژیک: دوران تاریخی با سـیطره ربانیت و معنویـت»: ایـن موضـع را می توان دوره سـیطره و اصالت دادن بـه حکمـت نیز دانسـت. در ایـن دوره، تفکُّـر از نوع حضـوری و شُـهودی اسـت، و تفکُّـر حصولـی و منطقـی در آن جایـی ندارنـد. بـا ظهـور فلاسـفه یونان، ایـن دوره جـای خویش را به دوره متافیزیک داد؛ لیکن سـیر تحول مشـرق زمیـن همانند مغـرب زمین نبـود، بلکه همچنان نـوع نـگاه ربانـی به عالم در این سـرزمین ها تـداوم یافت. ایـن تـداوم تا زمـان حال نیـز ادامه داشـته و هنـوز تفکُّر هنـدی، ژاپنـی و اسـلامی از حقایق باطنـی خویش تهی نگردیـده انـد و به همین لحاظ اسـت کـه چنین فرهنگ هایـی در مقابـل تفکُّـر غربی مقاومـت می کنند.

۲. «موضـع متافیزیـک: دوران تاریخـی معنویت مآبـی و فلسـفه یونان»: دوره متافیزیک با پیدایش فلاسـفه یونان شـکل مـی یابـد. در ایـن دوره، تفکُّری که تا ایـن زمان به صـورت یکپارچـه و حضوری بود، شـروع به تجزیه شـدن می نمایـد. خدایـان جای خویـش را به نیروهـای انتزاعی و ایدوس هـا می دهنـد. ایـن ایدوس هـا، مجموعـه ای از الگوهای بی زمان می باشـند که طبیعت سـعی در تقلید آنهـا دارد و ایـن تقلیـد یا محـاکات چندان کامـل و عین بـه عین نمی باشـد و در نتیجـه صور و نتایـج مختلفی را در بر دارد.

۳. «موضـع پوزیتیویسـم: علمی، حسـیت و دوره جدید»: اغلـب متفکّران، آغاز این دوره را با اندیشـه دکارت مرتبط مـی داننـد. مهم ترین اصـل دکارتی کـه موجب پیدایش ایـن حرکـت عظیم و این شـکاف ژرف بین عالـم پیش از خـود و عالـم جدیـد گردید، اصـل بنیادینی اسـت که به سوبژکتیسـم، معروف شـده اسـت. طرح او برای تاسـیس علـوم جدید مسـتلزم ایجاد شـکاف عجیبی بیـن آگاهی انسـان و جهـان خـارج بـود. ذهن بـرای وصول بـه هدف هـای کمی؛ یعنی به منظور اندازه گیری و محاسـبه برای دسـتکاری در طبیعـت و تصرف آن، طـرح های اجمالی و کلـی از طبیعـت تهیـه مـی کنـد، و در همـان حالـی که آگاهی انسـان مشـغول این کار اسـت، فاعل یا شناسـنده ای انسـانی در مقابـل طبیعت قـرار می گیرد.

۴-۲ گونه شناسی اِلهام ها در هنر و معماری

در بـاب گونـه شناسـی محتوایـی اِلهام ها، که نخسـتین گام در فرآیند آفرینشـگری تصور می شـوند، می توان به چهـار نوع تقسـیم بندی اشـاره کرد:

۱. «نظریـه اِلهـام هـای انتزاعـی و تصادفـی» (هُنـر برای هُنـر): گروهـی از جریـان هـای هُنری منکر سرچشـمه و غایتی خارج از هُنر، برای هُنرند و سرچشـمه هُنر و حتی غایـت آن را هـم درون صورت و ماده آن یعنی شـکل و یا خلّاقیّت و بازی با هندسـه ها و اشـکال تعریف می کنند. ایـن همـان دیـدگاه «هُنـر بـرای هُنر» اسـت کـه هُنر را چیزی جز خلّاقیّت شـکلی و ظاهری نمـی داند. در اینجا یـک جعـل و ایجـاد جدید اسـت و هُنر تنها بـه این معنا حقیقـت دارد. این تئوری را در بسـیاری نظریات همچون نظریه نهـادی می تـوان دید.

۲. «نظریه اِلهام های آفاقی»؛

۳. «نظریه اِلهام های انفسی»؛ و

۴. «نظریـه تجلی حقیقت» (نقـره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۶).

در ادامـه بـه اختصـار بـه شـرح هر یـک از ایـن نظریه ها پرداختـه می شـود.

۴-۳ سرچشمه های آفاقی اِلهام در معماری

در ایـن رابطـه می تـوان به نظریه های زیر اشـاره داشـت کـه در تاریـخ بـا رویکردی فلسـفی همـواره مـورد توجه اهـل نظـر بـوده و هسـتند. ایـن نظریـه هـای در حـول «سرچشـمه های آفاقـی» اِلهـام عبارتنـد از:

۱. «نظریـه بازنمایـی» (تقلیـد): کهن ترین تعریـف هُنر،

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۷ تابستان ۹۶
No.47 Summer 2017

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

بر اساس بازنمایی]یا نسخه‌برداری از طبیعت[شکل گرفته است. بنابراین نظر: «هُنر، عبارت از تقلید یا نسخه‌برداری از طبیعت است که به دست ادمی انجام می شود. این تعریف منسوب به «اَفلاطون» و «اَرسطو» است که آغازگر تاملات فلسفی درباره آثار هُنری اند. بر اساس این نظر، ارزش هُنری هر اثر به دقت و ظرافت و ریزبینی هُنرمند در امر بازنمایی بستگی دارد (رامین، ۱۳۷۷، ص ۹).

در رابطه با نقدهایی که جریان های تفکُّری بر این نظریه وارد کرده اند، می توان به دو نظریه زیر اشاره داشت:

۱. «انتقاد تفکُّر هُنری آزاد (لیبرالیسم)»: «ژیل دلوز» اساس نظریه اَفلاطون را در تفکیک دو ساحت ظاهر و باطن می داند و تاکید می کند که در عصر امروز، از کانت گرفته تا هگل و نیچه، این دوگانگی ظاهرها و باطن ها را باطل اعلام کرده اند و به این دلیل به هیچ وجه نمی توان ریشه و علت فاعلی ظاهر را در باطن دانست (دلوز، ۱۳۷۸، ص ۶۴).

۲. «انتقاد تفکُّر هُنری وجودگرا (اگزیستانسیالیسم)»: «مددپور» در مورد نگرش اَفلاطون به شاعران می گوید که انها از روی عقل و دانش سخن نمی گویند و شاعران را آشفته و پریشان می خواند. وی در سلسله مراتب ارواح و عقول انسانی، برای روح شاعر جایی در مرتبه نهم، بین مرتبه اهل رموز و اعل صنعت معین می کند و صدر مراتب را بلافاصله بعد از مرتبه خدایان، به فلاسفه و حکما وامی گذارد. همچنین «داوری» موضع اَفلاطون در بیان هُنر را ذات هُنر ندانسته است، بلکه منظور او را نفی و نقد هُنر موجود می داند. در عین حال تاکید دارد که از نظر اَفلاطون هُنر با حقیقت سروکاری ندارد. حقیقت عالم غیب و مثال است و فارق از اشیای محسوس. هُنرمند تصویر این عالم و اشیای آن را به ما نشان می دهد؛ بنابراین اثر و کار او نه فقط حقیقت نیست، بلکه سایه حقیقت است؛ یعنی نسبت به حقیقت در مرتبتی سوم قرار دارد (نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۹).

۴-۴ سرچشمه های انفسی اِلهام در معماری

در رابطه با نظریه های مرتبط با سرچشمه های انفسی اِلهام می توان اشاره کرد که:

۱. «نظریه فرانمایی هُنر»: دسته‌ای از نظریه ها و تعاریف هُنر، منشا اصلی هُنر را درونی می دانند. اینان یکی از غرائز و عواطف و حالات انسانی را به عنوان منشاء هُنر در نظر می گیرند. ریشه های چنین تعریفی را از یک طرف در نظریه های روانشناسی ناخودآگاه و از طرف دیگر در نظریه های بیان گرا می توان یافت. علی رامین در خصوص این نظریه می گوید: «تعریف دیگر که بر نظر «کروچه و کالینگوود» تکیه می کند، هُنر را بیان گویای احساسات و عواطف آدمی با استفاده واسطه های مختلف هُنری تعریف می کند؛ بدین صورت که هُنرمند وقتی دستخوش عواطف و احساسات می شود، تلاش می کند تا تصوری روشن از احساساتش داشته باشد و این احساس را در قالب کلام، رنگ، صوت و یا هر واسطه دیگر هُنری به گونه ای گویا و شفاف ابراز کند»؛ چنان که به گفته «تولستوی»: «کار هُنر این است، آنچه را که ممکن است در قالب استدلال و تعقل، نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم سازد و در دسترس همی مردم قرار دهد (تولستوی، ۱۳۶۰، ص ۱۱۵).

۲. «نظریه روانشناسی هُنر»: از مهمترین اِلهام های انفسی باید به روانشناسی اشاره نمود که در سبکهایی همچون سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم اهمیت یافته اند. روان شناسان از احساس های لحظه ای فراتر می روند و به احساسات ناخودآگاه اعماق وجود می رسند که در هُنر ظهور می کند؛ اگرچه واضع بزرگ روانشناسی فروید، هم مانند اَفلاطون، هُنرمندان را بیمارانی می دانست که بیماریشان آنها را به چنین اِدراکی رسانده است. «فروید» از دیدگاهی روان شناختی زیبایی را تسکین بخشی بر آلام درونی می دانست و بر این باور بود که هُنر می تواند کاربردی التیام بخش در هنگام زایش هُنری، چه برای هُنرمند و چه برای مخاطب هُنری داشته باشد. «امیر حسین آریان پور» اصلی ترین رویکردهای آنان را در سه گرایش تنظیم کرده است: «الف): هُنر ناشی از غریزه بازی است؛ که خود اینان دو

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

غایت را برای این غریزه تنظیم می کنند: الف-۱): بازی تنها برای یک احساس خوشی و دفع مازاد نیروهای انسانی و عدم وجو هدفی بیرونی (اسپنسر، لانگه و شیلر)؛ و الف-۲): بازی، مقدمه ای برای آموختن اعمال حیات (کارل گروس)؛ ب): هُنر ناشی از غریزه جنسی و تناسلی؛ هُنر وسیله ایجاد جاذبه برای جلب جفت و یا ارضاء نیروی درونی جنسی و لذت بردن (فروید و داروین)؛ و ج): هُنر ناشی از غریزه جمال دوستی و زینت خواهی؛ جالب آنکه آریان پور هر سه نظریه فوق را نیز رد می کند.» (آریان پور، ۱۳۵۴، ص ۴).

۴-۵ سرچشمه های فراگیر اِلهام در معماری

در این ارتباط می توان به نظریه زیر اشاره داشت که:

«نظریه تجلی و ظهور حقیقت»: بهترین تبیین این تئوری از هایدگر ارائه شده و به نظر می رسد اساس آن را در «فلسفه صدرایی» بتوان یافت. اصلی ترین مقاله هایدگر در رابطه با هُنر، تحت عنوان «سرچشمه اثر هُنری» یا به تعبیری علت فاعلی هُنر است. او سرچشمه هُنر را حقیقت می داند، اما حقیقتی که مربوط به وجود ذاتی شئی است و «در اثر هُنری به قرار آورده شدن شیئی» را هُنر می داند.

در این رابطه می توان به نظریات غزالی اشاره داشت، چنان که غزالی نیز در کیمیای سعادت به مراتب زیبایی و آفرینشگری همراه آن، اشاراتی می کند و آن را در سه مرتبه قرار می دهد و متعالی ترین گونه زیبایی را زیبایی روحانی می داند، زیرا به قادر متعال پیوند می خورد و با وجد و شوق به دست می آید: «بدان که ایزد تعالی را سری است در دل آدمی که آن در وی همچنان پوشیده است که آتش در آهن و چنان که به زخم سنگ بر آن، آن سر آتش آشکارا شود به صحرا افتد، همچنین سماع خوش و آواز موزون آن گوهر دل را بجنباند و در وی چیزی پیدا آورد، بی آنکه آدمی را اندر آن اختیاری باشد و سبب آن مناسبتی است که گوهر آدمی را با عالم علوی است و عالم علوی عالم حسن و جمال است و اصل حسن و جمال تناسب است و هر چه متناسب است نمودگاری است از جمال آن عالم و هر چه جمال و حسن که در این عالم محسوس است همه ثمره حسن و جمال و تناسب آن عالم است.»

در تقابل با همه موارد گفته شده در رابطه با ارتباط سنت و ابداع، «شریعت زاده» در مقاله ای با عنوان «اعتدال میان سنت و نوآوری» می نویسد: «این فکر باطلی است که خیال کنیم خلّاقیّت جوشان از تخیُّل بدون نفوذ گذشته می تواند وجود داشته باشد، آینده هم نمی تواند انچه را در این ۵۰ سال تسلط معماری مدرن یا پست مدرن حادث شده، کنار بگذارد. تخیُّلات رمانیتک نمی تواند خاطره های گذشته را به احکام مسلط تبدیل کند. معماری هم مانند زبان، جزو فرهنگ اقوام است، اما همه پایه های فرهنگی یکسان نیستند. زبان و مذهب از طفولیت در ذهن جایگیر می شوند، و در آنها نوآوری و تغییر چندان مطرح نیست، یا کمتر مطرح است و تداوم انها از همین روست. اما معماری حرفه ای است که با ذهن بالغ و نقاد فراگرفته می شود. در تغییر به روی آن باز است. تداوم و نواوری هر دو در آن ممکن است و یکی اگر نباشد آن دیگری معنای خود را از دست می دهد. با تداوم معماری است که معماری چین را از معماری اروپا تمیز می دهیم و با نوآوری است که معماری یک دوره را از دوره های دیگر. در این مورد که چه چیز لازم نیست، تداوم یابد، نمی توان حکم قبلی صادر کرد. زمان آن را دیکته می کند. تداوم که مایه قوام و استحکام معماری است و خلّاقیّت و نوآوری که از فضایل معماری است، وقتی می توانند باهم باشند که بر متن آزاد اندیشی باهم ترکیب شوند؛ صرف تعهد به شرق یا غرب یا سنت نمی تواند ملاک قرار گیرد» (شریعت زاده، ۱۳۷۴، ص ۶۶).

۴-۶ گستره اِلهام ها در هنر و معماری

در رابطه با گستره اِلهام می توان اشاره داشت که سرچشمه اصلی هُنر، اِلهام و کشفی است که توسط عقل یا خیال تا مرحله شکل و صورت مادی نازل می شود. در این راستا سه نظریه از هم قابل تفکیک است:

۱. «اِلهام های پسینی: نسبی، اعتباری و عصری» (اِلهام تکامل پذیر انسان از جامعه، تاریخ، طبیعت و انسان): این دیدگاه اگرچه لازمه یک فرهنگ و تمدن است

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

امـا امـروز همه سـاحات هُنـر را دربر گرفتـه و جایی برای هُنـر فرازمان باقی نگذاشـته اسـت؛ چراکه دسـت یابی به ایـن سرچشـمه ها آسـان تـر و امـکان پذیر تر اسـت؛ در حالیکـه بـرای رسـیدن به سرچشـمه های بی زمـان باید از رنـگ زمانـه فاصلـه گرفـت و از افقـی فرازیـن بـه زمانه نگریسـت. «عبدالکریم سـروش» بر این عقیده اسـت که تمدن انسـان بر پایه اعتبارسـازی اسـت و اعتبارسازی در حـوزه هـای گوناگونـی اتفاق مـی افتد کـه مهمترین این حـوزه هـا هُنر اسـت. در یـان حوزه هـم، شـالوده فرآیند اعتبارسـازی، و در نتیجـه تمـدن سـازی خیـال اسـت. بدیـن گونـه می تـوان علت فاعلـی دیگری هم بـرای هُنر برشـمرد و آن خیال اعتبارسـاز و مجازسـاز اسـت. از آنجا کـه که به گفته او انسـان و جامعـه هُنرمندتر، متمدن تر اسـت؛ پس مـی توان انگیزشـی نهان بـرای فرآیند تمدن سـازی را در عالم هُنر موثر دانسـت (سـروش، ۱۳۷۷، ص ۲۴).

۲. «اِلهام‌هـای پیشـینی: مطلـق و فـرا زمـان» (اِلهـام فرازمـان بشـر از معبـود، روحـف ملکوت و طبیعـت): این دیـگاه حالتـی پیشـرو و غیـر مردمـی دارد و در برخـی مکاتـب آوانـگارد و خـط شـکن وجـود دارد. بسـیاری از دیـدگاه های شـرقی و دینی هم به ایـن دیدگاه نزدیکند. در یانجا تکامل فرهنگ و تمدن وابسـته به تکامل انسـان اسـت و از آنجا که در تعاریف دینی روح انسـان موجودی مجرد تبعید شـده به عالم ماده اسـت، درد غربت اسـارت روح در ایـن عالـم و شـوق ارتبـاط و انـس با حـوزه مجرد وجـود، اِلهامـات و مکاشـفاتی را فراهـم می کنـد که مایه و سرچشـمه اصلـی هُنر را می سـازد. «محمـد مددپور» در کتـاب «تجلیـات حکمـت معنـوی در هُنر اسـلامی» مـی گویـد: «علـت مـادی هُنر تخیُّـل و محاکات اسـتف امـا علـت فاعلی غیـر از محاکات اسـت. در اینجـا آدمی با معرفـت و اِلهـام و جذبه که مبداء معرفت اسـت سـروکار دارد، جذبه حالتی اسـت که در آن شـعور و وجدان فردی انسـان تحـت تاثیـر و اسـتیلای القائاتی قـوی و عالی فرو ریخته، و وجود خود را در وجودی متعالی مسـتغرق بیابد و احسـاس بهجـت و سـعادت مـی کنـد. در واقـع غلبه و اسـتیلای حالـت انفعالـی مخصوصـی اسـت کـه در آن شـخصیت و تعین هویت انسـان به کلی محو می گردد و جـای خـود را به حالت یا احـوال روحانی غیر متعینی که بـر وجود انسـان تسـلط یافتـه اسـت، وا می گـذارد؛ بنابر شـدت و ضعـف جذبه، اثـر هُنری هویت هُنرمنـد را کم و بیش نشـان می دهـد (مددپـور، ۱۳۷۴، ص ۲۴). «مهدی حجـت» نیـز مایـه اصلـی آفرینـش هُنـری را درد درونی هُنرمنـد می داند (حجـت، ۱۳۶۲، ص ۵۲)؛ و فاصله میان واقعیـت و حقیقـت را محرک انسـان در خلق و تغییر می دانـد؛ و «شـهید مرتضـی آوینی» نیز هُنر را یاد بهشـت و نوحـه انسـان در فراق می دانـد (آوینـی، ۱۳۷۷، ص ۱۳).

۳. «سرچشـمه فراگیـر» (دانـش فرازمـان و تکامـل پذیر برخاسـته از وحی و سـنت نبوی): گسـترده ترین مباحث در ایـن زمینـه را بایـد در میـان برخـی سـنت گرایان به ویـژه بورکهارت، شـوان و نصر یافت. نصر سرچشـمه هُنر اسـلامی را در خود اسـلام دنبال می کند و ریشـه هُنر در ابعـاد باطنـی دین اسـلام جسـتجو می کند.

۵ خلّاقیّت (آفرینشگری) در هنر و معماری

سـخن را بـا ذکر مطلبـی از زنـده یاد «منوچهـر مزینی» در بـاب «ارزش و جایـگاه خلّاقیّـت و آفرینشـگری» در هُنـر و معمـاری آغاز می کنیـم؛ آنجا که در مقالـه «هُنر، معمـاری و شهرسـازی» در رابطـه بـا نوآوری مـی آورد: «نـوآوری از ویژگیهـای اصلـی آثـار هُنری خواه نقاشـی و یـا معمـاری اسـت، امـا یـادآور می شـویم که نـوآوری در عرصـه هُنرهـای بصـری آسـانتر صـورت می گیـرد تا در عرصه معماری و شهرسـازی.» (مزینـی، ۱۳۷۹، ص ۲۲). زنـده یـاد «سـید هـادی میرمیـران» در مقالـه «مسـجد سپهسـالار» در ذیل مفهومـی «خلّاقیّت؛ لازمـه وجودی مفهـوم معماری» به این نکته اشـارت دارد کـه: «دوم این کـه در تمامـی آثـار معمـاری یـک وجـه مشـترک وجود دارد و آن خلّاقیّـت اسـت. ایـن خلّاقیّـت به دو شـکل در اثـر معمـاری بـروز می کند:

۱. یکـی «خلّاقیّـت نظـری»، یعنی آن مبنـای فکری که اثـر معماری بر اسـاس آن اسـتوار می شـود؛ و

۲. دیگـر «خلّاقیّت فضایی» اسـت کـه «بخش معمارانه» آن اثـر را تشـکیل می دهـد. هـر اثـر معمـاری کـه فاقـد خلّاقیّـت باشـد، نمـی تواند در سلسـله عظیم آثـار تاریخ

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

معمـاری جهـان جایی داشـته باشـد. اگر آثار معمـاری را از زاویـه فضایی بررسـی کنیم، معمـاری دوره قاجار ارزش بالایـی پیـدا می کند و در جایـگاه برتر و تکامل یافته تری نسـبت بـه معمـاری دوره‌هـای خـود قـرار مـی گیـرد» (میرمیـران، ۱۳۷۵، ص ۵۶).

«داراب دیبـا» نیـز در مقاله «حصـول زبانی برای معماری امـروز ایـران»، «خلّاقیّت را لازمه معمـاری می داند:

«طراحـی در ایـران، نیـاز بـه پژوهـش، عشـق، اصالـت وجـوی، هوش و نـواوری و خلّاقیّت دارد. برای دسترسـی بـه این زبـان و بیان معماری جدید به برقراری سـاختاری مفهومـی نیـاز اسـت کـه در آن عناصـر و کلمـات بیانی، همـان سـطوح و احجامـی اند کـه این کلیـت ترکیبی را انتقـال می دهنـد» (دیبـا، ۱۳۷۸، ص ۳۱).

«هاشـم هاشـم نـژاد»، خلّاقیّـت و آفرینشـگری را از ویژگیهـای معمـاری ایـران مـی دانـد؛ آنجا کـه در مقاله «جسـت و جـوی ضرایـب نهفتـه در میـراث کهـن» می نویسد:

«معمـاری ایرانـی دارای ویژگـی هایـی اسـت کـه در مقایسـه بـا معمـاری کشـورهای جهـان از ارزش و رمـز و رازی مختـص به خود برخوردار اسـت...طراحی متناسـب، هندسـه ای بدیع، تناسـباتی موزون، سـازه هایی دقیق و خلّاقیّـت هایی نو و بالاخره تزییناتی گوناگون...» (هاشـم نـژاد، ۱۳۷۴، ص ۴۵).

«لوکوربوزیـه» در کتـاب «معمـاری نویـن: نگرشـی نو به معمـاری» در رابطـه بـا مقولـه «آفرینش نـاب ذهن» می نویسد:

«طـرح و پروفیـل، معیار معمار هسـتند. در ایجاسـت که معمـار خـود را بعنوان یک هُنرمند ظاهـر می کند و یا در قالـب یک مهندس محـض، طراح بایـد آزادانه ارائه شـود و نـه در اضطـرار؛ دیگـر در اینجـا، هیچ چـون و چرایی از سـنت ها و رسـوم و نه از سـاختمان و انطبـاق احتیاجات تجملـی وجـود نـدارد. طـرح و پروفیلـف آفرینـش نـاب ذهـن هسـتند، آنهـا به دنبـال یـک هُنرمند خیـال پرداز تجسـمی هسـتند... هرگاه هارمونـی و هماهنگی خاصی وجـود داشـته باشـد، کار مـا را شـیفته خـود مـی کنـد، معمـاری یعنی آفرینش نـاب روح» (لوکوربوزیـه، ۱۳۸۶، ص ۳-۱۲).

«سـید حسـین نصر» نیز در رابطه با «رد سرچشـمه های تاریخـی و عصـری» در مقولـه «آفرینشـگری معمـاری ایـران» چنین اشـاره مـی کند:

«سـبک سـنتی معمـاری ایرانـف محصـول «دوره» یـا «زمانـه» نیسـت، بلکـه از مواجهه شـیوه روحانی مذهبی خاص با ذوق و قریحه پیروان آن مذهب نتیجه می شـود. از ایـن رو، مـادام کـه آن مذهـب و قوم خاص برخـوردار از هسـتی اسـت، این سـبک نیز تـداوم مـی یابـد. معماری اسـلامی ایـران نمونه بـارزی از این واقعیت اسـت. نیاکان ایرانـی مـا بـه خلـق هُنری «بـی زمـان» پرداختنـد که با ابدیت پیوند داشـت و به موجب همین پیوسـتگی، ارزش و اعتبـاری جاودانه یافت. کسـانی کـه در پی ایجاد تحول در شـیوه و سـبک هُنر قدسـی، خصوصا مسجد، هستند؛ بهتـر اسـت بداننـد کـه انگیـزه ایجـاد تحـول در سـبک معمـاری زاییـده به اصطـلاح «مقتضیات زمانه» نیسـت، بلکـه از ایـن واقعیـت نتیجه می شـود که طرفـداران این گونـه تحـولات، خـود از سـنت اسـلامی، دور مانـده اند و حتـی نسـبت به نبـوغ قومی ایرانیـان بیگانه گشـته اند و صـورت و معنـای مذهبـی را که مادر این سـبک معماری اسـت، در نیافتـه اند و حتی ریشـه های فرهنگی عمیقتر مـردم خـود را، که این معماری را در طـی اعصار در دامان خـود پرورش داده و شـکوفا سـاخته اند، نمی شناسـند» (نصـر، ۱۳۷۳، ص ۵۳).

بایـد گفت که؛ ریشـه زبانی مفهـوم «خلّاقیّـت»، در واقع بـه خلـق یا آفرینـش یک چیز برمـی گردد. خلـق کردن بـا دو چیـز همراه اسـت. خلق چیزی که تا بـه حال وجود خارجی نداشـته اسـت و خلق بر اسـاس ترکیبات از پیش موجـود. در تـورات داسـتان آفرینـش اینگونه نقل شـده: «و در آغـاز خداونـد آسـمانها و زمیـن را آفریـد. زمین بی شـکل بـود و تهـی و تاریکـی بر روی عمـق اسـتوار بود و روح خداونـد بـر سـطح آب در حـال حرکـت بـود و بعـد از جدایـی زمیـن و دریاسـت که زمین شایسـتگی شـکل پذیـری را مـی یابـد. ایجـاد دو مـکان دریا و زمیـن.»[1] در بـاب همیـن مفهوم، نصـر بـا رد «نظریه سرچشـمه های روانی ناخوداگاه در اِلهام و آفرینشـگری»، و مطابق با نص

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

قـرآن کریم، اشـاره دارد:

«هُنـر [و معمـاری] سـنتی محملـی بـرای یـک شُـهود تعقلـی و یـک پیـام ذوقی اسـت که هـم از فـرد هُنرمند و هـم از روان جمعـی ملتـی کـه هُنرمنـد متعلـق به آن اسـت، فراتـر مـی رود. بعکـس هُنر انسـان گرا فقـط قادر اسـت الهـام های فـردی و یا اگر بخت یـاری کند، چیزی از آن روان جمعـی را کـه فرد هُنرمند متعلق به آن اسـت، ولـی هرگز یـک پیام تعقلـی یهنی همان حکمـت ذوقی مـورد بحث ما نیسـت، را منتقـل کند. این هُنـر، به دلیل جدایـی اش از آن قوانیـن کیهانـی و حضـور معنـوی کـه وصـف بـارز هُنر سـنتی انـد، هرگز نمی تواند سرچشـمه معرفـت و یا رحمـت شـود (نصـر، ۱۳۸۰، ص ۴۳۱).

«علـی اکبر صارمـی» در مقاله «جایگاه معمـاری ایران در جهـان امروز» در رابطـه با چگونگی و التزام تحقق پذیری خلّاقیّـت در اثـر معماری معماران، چنین اشـاره می کند:

«یکـی از آگاهی هـای اساسـی معمـار امـروز، داشـتن حساسـیت بـه ایـن امـر اسـت که چـه چیزی بـه صورت مـد روز مطـرح شـده و عمـری کوتـاه دارد و چـه چیزی ماندگارتـر و بـادوام تر از کلیشـه های رایج اسـت؛ مواردی کـه نمونـه هـای آن در همـه جا پراکنـده اند و مـی تواند بـا کمی دقت آنها را شـناخت. سـوال بعـدی که بلافاصله مطـرح مـی شـود این اسـت که گام بعـدی معمـاران اگر بخواهنـد در دام کلیشـه ها (اعم کلیشـه هـای تاریخی و یـا امروزیـن) نیفتند، چیسـت؟ در این جا تنهـا راهی که ظاهـرا باقـی مـی مانـد، خلـق فضاها و فـرم هـای جدید اسـت، ولـی آیـا چنیـن چیـزی امـکان پذیـر اسـت کـه هربـار و در هـر اقـدام طراحـی، اعـم از پروژه مدرسـه ای و یـا کار حرفـه ای، دسـت به خلّاقیّـت جدیـد زد؟ ایا در جهـان کنونـی زمینـه ای وجـود دارد کـه هـر معمـار به تنهایـی بتواند نظریه خود را خلق کنـد و معماری خود را بسـازد؟» (صارمـی، ۱۳۷۷، ص ۱۳-۱۹).

«اتـو واگنر» در باب اهمیت «خلّاقیّت» و «آفرینشـگری» هُنرمند و معمـار می گوید:

«هُنرمنـد قبـل از هرچیز دارای طبیعتی خلّاق اسـت که باید مسـتقلا تجلی کند، و خلّاقیّت صفت نیکوی اوسـت. در هُنـر اصـل «حمایـت» نمی تواند وجود داشـته باشـد، زیـرا حمایـت از یـک هُنـر ضعیـف آن را بـه پسـتی مـی کشـاند. در زمینـه هـای هُنری تنهـا باید قوی را تشـویق کرد زیرا که تنها آثار او هسـتند کـه برای دیگران بصورت سرمشـق هـای ایـده آل یا بهتر بگوییم، به صـورت انگیزه هـای هُنـری در می آیند. شـخصی می گویـد: در هُنر به متوسـط نبایـد ترحـم کـرد. بنابرایـن فرهنگ هُنـری ما، یعنی پیشـرفت هُنر، بدسـت کسـانی سپرده شـده است که دارای شـخصیتی بی نظیر و ابتکاری و اصیل باشـند» (لئونـادرو بنه ولـو، ۱۳۸۶، ص ۴۶۲).

در دیـدگاه میتولوژیـک (اسـطوره شناسـی)، آفرینـش

۱. در قـرآن کریـم، در رابطـه بـا فرآینـد آفرینش و خلق جهان آمده اسـت: وَهُـوَ الَّذِی خَلَـقَ السَّـمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَیَـوْمَ یَقُولُ کُنْ فَیَکُـونُ قَوْلُـهُ الْحَـقُّ وَلَـهُ الْمُلْـکُ یَـوْمَ یُنْفَخُ فِـی الصُّورِ عَالِـمُ الْغَیْبِ وَالشَّـهَادَةِ وَهُوَ الْحَکِیمُ الْخَبِیرُ (اوسـت که آسـمانها و زمین را بحق آفریـد؛ و آن روز کـه (بـه هـر چیـز) می‌گویـد: «موجـود بـاش!» موجـود می‌شـود؛ سـخن او، حـق اسـت؛ و در آن روز کـه در «صور» دمیـده می‌شـود، حکومـت مخصوص اوسـت، از پنهان و آشـکار با خبر اسـت، و اوسـت حکیم و آگاه.) (سـوره الأنعام، آیـه ۷۳، جزء ۷) إِنَّ رَبَّکُـمُ اللَّهُ الَّـذِی خَلَـقَ السَّـمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِـی سِـتَّةِ أَیَّامٍ ثُمَّ اسْـتَوَی عَلَی الْعَرْشِ یُغْشِـی اللَّیْلَ النَّهَـارَ یَطْلُبُهُ حَثِیثًا وَالشَّـمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُـومَ مُسَـخَّرَاتٍ بِأَمْـرِهِ أَلَا لَـهُ الْخَلْـقُ وَالْأَمْـرُ تَبَـارَکَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِیـنَ (پروردگار شـما، خداوندی اسـت که آسـمانها و زمین را در شـش روز [= شـش دوران] آفریـد؛ سـپس بـه تدبیـر جهـان هسـتی پرداخـت؛ بـا (پـرده تاریک) شـب، روز را می پوشـاند؛ و شـب به دنبال روز، به سـرعت در حرکت اسـت؛ و خورشـید و ماه و سـتارگان را آفرید، که مسـخّر فرمان او هسـتند. آگاه باشـید که آفرینش و تدبیـر (جهـان)، از آن او (و بـه فرمـان او)سـت! پـر برکت (و زوال‌ناپذیر) اسـت خداوندی که پروردگار جهانیان اسـت!) (سـوره الأعراف، آیـه ۵۴، جـزء ۸) وَهُـوَ الَّـذِی خَلَـقَ السَّـمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِـی سِـتَّةِ أَیَّامٍ وَکَانَ عَرْشُـهُ عَلَـی الْمَـاءِ لِیَبْلُوَکُمْ أَیُّکُمْ أَحْسَـنُ عَمَـلًا وَلَئِنْ قُلْتَ إِنَّکُـمْ مَبْعُوثُـونَ مِـنْ بَعْـدِ الْمَـوْتِ لَیَقُولَـنَّ الَّذِیـنَ کَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا سِـحْرٌ مُبِینٌ (او کسـی اسـت که آسـمانها و زمین را در شـش روز [= شـش دوران] آفریـد؛ و عـرش (حکومـت) او، بـر آب قـرار داشـت؛ (بخاطـر این آفریـد) تا شـما را بیازماید کـه کدامیـک عملتان بهتر اسـت! و اگـر (بـه آنهـا) بگویی: «شـما بعد از مرگ، برانگیخته می‌شـوید! «، مسـلّماً» کافران می‌گویند: «این سـحری آشـکار اسـت!») (سـوره هود، آیـه ۷، جزء ۱۲)

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

با خلق دو مکان است که آغاز می شود و سپس فرایند جداسازی آغاز می شود: روز از شب، تاریکی از روشنایی و آب دریاها. بنابراین آفرینش مکان از نامکان آغاز نمی شود. آفرینش نه از خلا آغاز می شود و نه به عنوان خلاء. در نگاه اَفلاطون جهان توسط «دمیورگ» آفریده شد اما تفاوت این آفریننده با آفریدگار حکمت «ارتودوکس مسیحی» در این است که وی جهان را از «نیستی» نیافریده بلکه به آشفتگی ماده سازنده جهان نظم بخشیده است.

اما آیا لزوما هر نوآوری، خلّاقیّت است یا آیا هر چیزی که خلق می شود، باید نو باشد؟ مفهوم خلّاقیّت و مفهوم نوآوری یا چیز جدید آوردن بسیار با هم قرین اما یکسان نیستند. شاید بهتر باشد به جای نوآوری از واژه آشنایی زدایی استفاده کنیم، چراکه در واقع مثل کلمه پست مدرنیسم که مدرن را در بطن خود دارد؛ آشنایی زدایی نیز مفهوم گذشته، تکراری و از پیش موجود را در خود نهفته دارد:

۱. نخست اینکه، این امر در واقع کمک می کند که در مواجهه با یک بنا با مقایسه کدهای ناآشنا و با رجوع به حافظه بصری بیشتر با بنا درگیر شویم و از دیدن رگه های آشنا در آن لذت ببریم تا اینکه با بنایی روبرو شویم که هیچ ارتباط یا سابقه بصری در ما بر نمی انگیزد؛ و

۲. نکته دوم میزان و درجه و تفاوت خلّاقیّت در هُنرهای سنتی و هُنر مدرن است.

«برنارد چومی» در «شش مفهوم در معماری معاصر» با اشاره به فنون آشنایی زدایی، می آورد:

«اگر آرمان رایج، آرمان شناخت است- شناختی که با انگاره های معلوم که از مدرنیسم دهه بیست یا کلاسی سیسم قرن هیجدهم ناشی می شود- چه بسا نقش انسان این است که آشنایی زدایی کند. اگر این شناخت جدید، جهان را واسطه قرار دهد، و واقعیت اوراق شده ما را بازگو و تقویت کند، چه بسا و چه بسا دقیقا انسان باید از این گونه اوراق شدن سود جوید، و فروپاشی را با ستایش فرهنگ تمایزها، با ستایش و تشدید عدم قطعیت و مرکز و تاریخ، پاس بدارد...به ویژه در معماری، تصور آشنایی زدایی همواره وسیله مشخصی است. گرچه طراحی پنجره ها تنها سطحی بودن تزئین پوسته را منعکس می کند، اما ما به خوبی می توانستیم جست و جوی راهی را که بی پنجره باشد در پیش بگیریم. گرچه طراحی ستون ها، جنبه اسکلت باربر را منعکس می سازد، اما چه بسا می توانستیم به کلی خود را از شر ستون ها خلاص کنیم» (چومی، ۱۳۷۸، ص ۲۰؛ بنقل و ترجمه جودت و همکاران).

در باب مفهوم آشنایی زدایی، و در تفاهم با آن و البته نا تایید مستقیم، «حسینی» در مقاله «آثار طراحی میرزا ابوتراب غفاری در روزنامه شرق» می نویسد:

«هُنرمندان]و معماران[ما، باید از واکنشهایی که در بین مردم و در میان جامعه وجود دارد، نترسند و به آن چیزی که اعتقاد دارند، عمل کنند؛ اگر قادر و دارای خلّاقیّت باشند و حرفشان نو باشد، در دراز مدت جای خود را پیدا می کنند» (حسینی، ۱۳۷۷، ص ۶).

در رابطه با مقوله «رابطه سنت و نوآوری»، شیخ زین الدین چنین اشاره می کند:

«نوآوری و آزادی و خلّاقیّت که در جهت تعالی اثر کار کرده اند، قصدشان یکسره برهم زدن نبوده است. بلکه گشودن راهی دگر را که نظری هم به گذشته داشته باشد، وجهه همت خویش قرار داده اند (مانند خلّاقیّتی که در اثری مانند مسجد سید اصفهان دیده می شود به خصوص در نماهای اطراف حیاط خود و یا مسجد و مدرسه آقا بزرگ در کاشان» (شیخ زین الدین، ۱۳۷۸، ص ۱۶۹).

همچنین در مقوله «خلّاقیّت در معماری ایران»، «هاشم هاشم نژاد» به این نکته اشارت دارد که:

«هُنرمندان و معماران هندسه را به عنوان تصویری انتزاعی از ترکیباتی که در ماورای جهان مادی گام برمی دارد و به نوعی به سوی نیروی الهی کشیده می شود، به کار گرفته اند. در این ترکیبات مفاهیم هماهنگی، میزان و وحدت به صورت قوانین اصل خلّاقیّت و طراحی متجلی می شود و هندسه گسترش خود را در یان اشکال می یابد...» (هاشم نژاد، ۱۳۷۴، ص ۴۶).

بر این اساس بنظر می رسد که هُنرمند]و معمار[

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

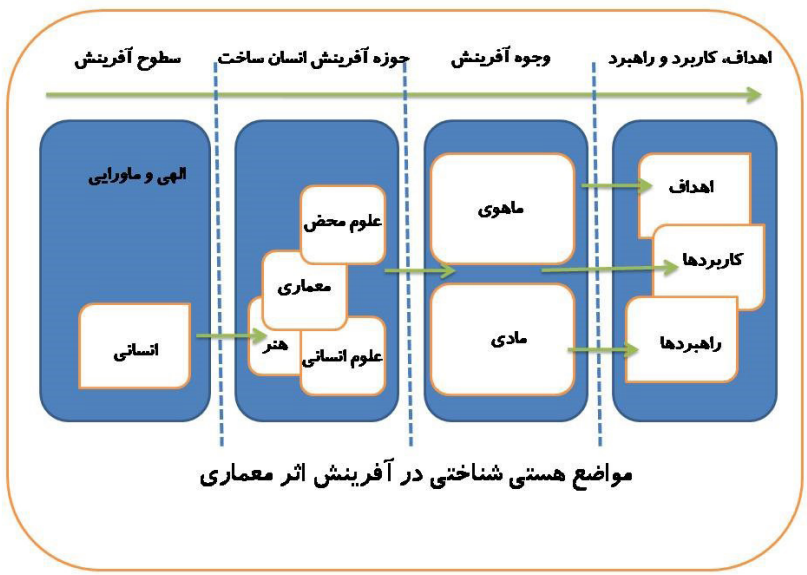
ایرانـی بایـد هُنـر معاصر کشـورهای مختلف را بشناسـد و در صـورت تـوان و امـکان سـیر تاریخـی آن را نیـز تـا حـدودی بدانـد، بـرای بیان هُنری خـود از زبانـی مدرن و جهانی اسـتفاده کند؛ لزومی ندارد به تمام اصول فلسـفی مدرنیسـم اعتقاد داشـته باشـد، روح معنویـت گرایی غیر کلیشـه ای و بـی ریـا و برگرفتـه از درون او در اثرش وجو داشـته باشـد، بـه معیارهـای عامـه پسـند یا سـلیقه روز جامعـه اعـم از روشـنفکر و غیـر آن اعتنایـی نکنـد؛ زیـرا هُنرمنـد آزاد اسـت و هُنـر زاییده اندیشـه خلّاق اسـت و نباید آن را کانالیزه کرد (افشـار مهاجر، ۱۳۸۴، ص ۲۷۲).

۶نتیجه گیری و جمعبندی

بایـد گفـت که: فقـط در حوزه محیطـی و طبیعی بود که امـور متافیزیکـی معمـاری می توانسـت موجودیـت یابد. چـون تنهـا این حـوزه با تمـام امکانـات درونی خـود بود کـه مـی توانسـت به ایـده- حقیقت سـر و سـامان دهد و آن را بـاز نمایـد. حـوزه محیطـی هم به عنوان بسـتر ارائه حقیقـت مـی توانسـت خودنمایـی کنـد و هم بـه عنوان منشـاء «نیروی مولدی» باشـد که توان به فرم درآمدن را با توجه به ارائه دقیق هندسـی و تناسـباتی داشـته باشد. ازایـن طریق معماری در شـیوه کلاسـیک بـرای معماری شـدن مـی بایسـت خـود را در تابعیت نیروهـای طبیعی قـرار مـی داد و همزمـان مقوله های متافیزیـک نظری را دریافـت کنـد. پـر واضح اسـت که آهنگ تغییـرات فرمی و الگـو واره هـا در معمـاری گذشـته بسـیار آرام تـر بـوده و در یـک دوره طولانـی دسـت خـوش تغییـرات اندکـی مـی شـدند حال آنکه امروزه سـبکها با سـرعت و شـتاب بیشـتری عـوض مـی شـوند و بـا اتـکا بـه تکنولـوژی و مصالـح جدید دسـت معمـاران بـرای واقعیت بخشـیدن بـه ایـده هایشـان باز تـر اسـت. امـا در همان معمـاری با ضـرب آهنـگ آرام معمـاران دسـت بـه خلّاقیّتهایی می زدنـد کـه تنها با بررسـی متوالی و مقایسـه با سـایر دوره هـا مـی تـوان بـه این نـوآوری هـا، یـا بهتر اسـت بگوییم آشـنایی زدایـی ها، پـی برد؛ نمونـه اش مسـجد آقابزرگ کاشـان اسـت که معمار در این بنا مجموعـه ای از عناصر آشـنای گذشـته نظیر حیاط، بادگیـر، وارد کـردن احجام سـه بعـدی در نمـای دو بعـدی، اختلاف سـطح و غیره را خلّاقانـه همچون سـمفونی زیبـا ترکیب کرده اسـت.

در رابطـه بـا دیـدگاه اَفلاطـون در رابطه با آفرینشـگری می تـوان بـه رسـاله های وی اشـاره داشـت کـه در ادامـه آورده شـده است:

۱. رسـاله «تیمائُـوس»: بـه ایـن دلیـل و چنیـن بـود که آن گـروه از سـتارگانی کـه در آسـمان سـیر می کننـد و



نمودار ۴. مواضع هستی شناختی در آفرینش معماری و تعامل همزمان کشف و خلق در آفرینشگری معماری؛ ماخذ: ترسیم نگارندگان.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

ایجـاد شـدند، یعنـی برای اینکه کیهـان تا بشـود به زنده معقـول و کامـل ماننـد باشـند و بـرای تقلیـد از طبیعت زمان جاودان. پس سـازنده جهان، سـیارات را به «تقلید» از زمـان جاویـد آفرید.

۲. رساله «کِراتیلُوس»: در این رساله نیز، واژه «میمسیس» چندبـار بـه کار رفتـه اسـت؛ بـرای مثـال این مـوارد ذکر مـی شـود: در تعریـف اسـم، هِرمُـوژن شـنونده سُـقراط، چنیـن می گویـد: «سُـقراط، اسـم چگونه تقلیدی اسـت. بنابرایـن، نام، گونه ای تقلید اسـت، ولـی تقلید به معنای پسـندیده آن و نـه معنـای ناپسـند آن». کمـی پایین تر، چنیـن مـی گویـد: «ولـی چگونه تمیـز دهیم کـه تقلید کننـده از کجـا به تقلید مـی پردازد؟ آیا به وسـیله هجاها و حروف نیسـت که تقلید، تقلید ذات اسـت.» در بند هُنر موسـیقی و صورتگـری، تقلید به معنای پسـندیده آن به شـمار می رود.

در ادامـه در ایـن فصل به برخی از تعابیر و مفاهیم کلیدی از بررسـی سیر فلسـفی آفرینشـگری در جهان و ایران به تفصیل اشـاره می شـود. اهم این مـوارد عبارتند از:

۱- «آفرینشـگری هُنـری» (بـه مفهـوم کلـی بـه معنای نیـروی مولـد هُنـر، خاسـتگاه هُنر و یـا فرآینـد تکوین و تولید هُنر) چنانچه اشـاره شد، در دوران ماقبل «سُقراط» بـه «اِلهـام الهـی و جذبـه هُنرمند» تعبیر می‌شـد.

۲- در زمـان «سُـقراط»، «انکشـاف حقایـق» بـه «میمسـیس» تغییـر یافـت.

۳- «اَفلاطـون» کـه به هُنر حسـن اعتقاد نداشـت، تولید هُنر را محاکات و خاسـتگاه آن را غریزه انسـان دانسـت.

۴- «اَرسـطو»، با تعلیق «خاسـتگاه سماوی هُنر»، و توجه برجسـته بـه عنصـر «تخیّـل»، آفرینشـگری هُنرمنـد را آزادانه‌تـر از قبـل تلقـی کرد.

۵- سـپس «رواقیـون» و بعـد از آن «فلوطیـن»، در عین تکیـه بر مفهـوم محاکات متخیّل، به عنـوان حوزه فعلیت یافتن آفرینشـگری، به نقش اسـتعداد و نُبوغ انسـانی نیز توجـه کردند.

۶- در «دوران قُـرون وسـطی»، مبـدأ هُنـر «اِلهـام» تلقی می‌شـد، ولـی نقـش نُبـوغ فـردی را نیـز در تکویـن هُنر، منکـر نمی‌شـدند.

۷- در «عهـد رُنسـانس»، «محاکات متخیّـل از طبیعت» بـه همراه اسـتعداد ذاتی، مفهوم «آفرینشـگری» و «ابداع هُنـری» را شـکل می‌دادند.

۸- در هُنـر رمز آلود «بارُوک»، نیروی مولد هُنر، «تخیّل» بـا «خاسـتگاه عقلانـی» و موضوعـات بـروز آفرینشـگری هُنـری، «تفسـیر و تأویل واقعیت» عنوان شـد.

۹- در «دوره کلاسـیک فرانسـه» نیز در پیـروی از «تفکُّر بارُوکـی»، ابداع و آفرینشـگری هُنـری در حوزه «محاکات ماهـوی جهان» تعریف می شـد.

۱۰- «تجربه‌گرایـان» نیـز متوجـه عنصـر تخیّـل در آفرینشـگری بودنـد؛ امـا تخیّـل در نظـر آنـان، از آنجـا کـه مرحلـه و بخشـی از عقـل تلقـی نمی‌شـد، آزاد و بی‌محدودیـت بـود و تقیـدی در فـراآوری نداشـت. بـه همیـن علـت، بـی شـک آغـاز تفکیـک دو مفهـوم آفرینشـگری و تقلیـد را باید در این دوران جسـتجو کرد.

۱۱- پـس از آن، «کانـت» آفرینشـگری را اسـتعدادی غریـزی، طبیعـی و معـادل نُبـوغ عنـوان نمـود. از نظر او آفرینشـگری و نُبـوغ، «قائـم بـه ذات» اسـت و فراتـر از هرگونـه محدودیـت در تولیـد.

۱۲- وارثان کانت نیز با بکارگیری مفهوم آفرینشـگری در مقابـل «تقلید از طبیعت»، بر ثبات تفکُّر او تأثیر بسـزایی گذاشـتند و بـه تدریج «هِگِل» و «مارکـس» نه تنها نُبوغ فـردی، بلکـه تأثیـرات اجتماع و اقتصـاد و به طـور کامل اکتسـابات را در آفرینشـگری هُنری گوشزد کردند.

۱۳- در «دوره رومانتیـک»، تخیّـل آزادانـه و فراتر از عقل مطـرح شـد. ابـداع هُنـری از نظـر آنـان توسـط نیـروی غریـزی نُبـوغ و بیـان متخیّـل احساسـات و عواطـف بود. در این دوره کسـانی چون «فیخته»، آفرینشـگری هُنری را فـردی و قائـم بـه ذات و بـه دور از تأثیرپذیری‌هـای اجتماعـی، اقتصـادی و تاریخـی می‌دانسـتند.

۱۴- «شـیلر» و «اسپنسر» نیز به تأسـی از «کانت»، نُبوغ را نیرویـی مازاد بر نیروهای مصرفی در جهت سـودمندی و تأمیـن زندگی، تلقـی می‌نمودند.

۱۵- پـس از این دوره، آفرینشـگری نه در سـاحت خیال، نـه عقـل و نـه اِلهام، بلکـه در حـوزه «زیست‌شناسـی» و «روانشناسـی» مطرح شد. «شـوپنهاور»، «هانس فریش»

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

و «نیچـه»، هـر یـک بـه نوعـی، اراده (بـه مفهـوم کل) را «جوهـر غریزی طبیعت و انسـان» می‌دانسـتند.

۱۶- «شـوپنهاور»، نُبوغ را برتری عقل بر اراده معطوف به زندگـی و «نیچـه»، ابداع هُنری را وجهـی از اراده معطوف بـه قدرت- کـه انسـان را در یافتن حقیقت هسـتی یاری می‌دهـد- مـراد می‌کرد.

۱۷- «برگسـون» و «کروچـه» نیـز هُنـر را «شـهود احساسـات» می‌دانسـتند و نسـبت بـه نحوه بیـان و بروز ابـداع، کـم توجـه بودنـد.

۱۸- «تولسـتوی»، هُنـر را وسـیله ارتبـاط انسـانها و آن را بـرای سـیر بـه سـوی سـیادت فـرد و جامعـه انسـانی موضوعـی ضـروری مـی داند و معتقد اسـت افراد بشـر را احساساتی یکسـان بهم پیوند می دهد. منظور از سعادت یعنـی راه رسـتگاری یعنـی در راه خدا و به سـوی خداوند گام برداشـتن یعنـی بهـوه یـا نیروانـا یـا اهورامـزدا یا پدر آسـمانی و یـا بـه الله رسـیدن. «تولسـتوی» هـم هُنـر را نـه بـرای لـذت و زیبایـی، بلکـه بـرای رسـالت اخلاقـی و اجتماعـی و مهمتـر از همـه انتقـال احسـاس خالـق به مخاطـب می‌سـتود. خـلّاق از نظـر او، نیز هُنرمنـدی بود کـه احساسـی والا، اخلاقـی و اجتماعـی را، به روشـنی به مخاطبـان انتقـال دهد.

۱۹- در «قـرن نوزدهـم»، «طبیعت گرایـی» رواج یافت و آفرینشـگری به مفهوم «بازنمایـی» دقیق وقایع اجتماعی و انسـانی، به کار رفت.

۲۰- «پوزیتیویسـتها» نیـز در این دوره، هُنـر را محصول قواعد علمی و در نتیجه آفرینشگری را، محصول تحصیل و اکتسـاب علمی و فنی و در نتیجه نسـبی می‌پنداشتند.

۲۱- در حوزه‌هـای «روان شـناختی»، «فرویـد» آفرینشـگری هُنـری را نتیجـه غلبـه تمام و کمـال غریزه جنسـی بـر عقـل مـی دانسـت.

۲۲- «یونـگ»، منشـأء بسـیاری از نوآوری‌هـای هُنری را یکسـان و از یک «آرخـه تیپ» با خاسـتگاه «ناخودآگاه» معرفـی کردند.

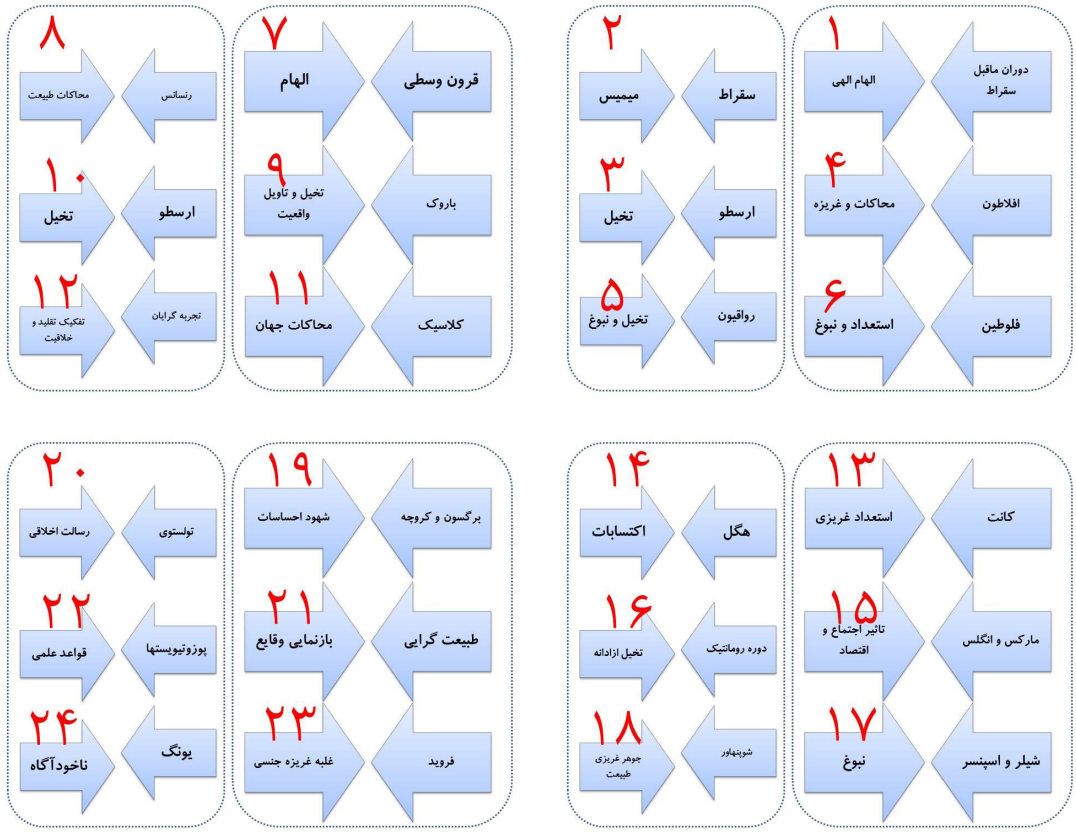
۲۳- روح غالـب بـر تفکُّـرات قرن بیسـتم، همانـا توجه و تدقیـق آثـار هُنری و رابطه هُنر و مخاطبـان، بنا به جهان بینـی هر اندیشـمند، بـود لذا چگونگی بروز آفرینشـگری از کانـون توجـه متفکّران کنـار رفت «نظریه‌هـای نهادی پدیدارگرایـی»، «مذهـب اصالـت وجـود»، «هرمنوتیـک معاصـر»، «نظریه‌هـای صـوری» و «زبانـی هُنـر»، «تفکُّر نشـانه شناسـانه»، همـه و همـه نحله‌هایـی بودنـد که از طـرق گوناگـون به بررسـی هُنر و اثر هُنری و یـا رابطه آن بـا مخاطـب پرداختند.

۲۴- در ایـن میان متفکُّران «مکتب فرانکفـورت»، در راه احیای قداسـت هُنـر اصیـل و دوری از هُنرهـای مصرفی و تکنولوژیـک، تلویحـاً بـه نقـش خالـق و پیـروان عنصر آفرینشـگری، نظـر افکندنـد. یکـی از معـدود تفکُّرهـای رایـج در قـرن بیسـتم کـه بـه تبییـن حکمی-فلسـفی آفرینشـگری هُنـری پرداخته اسـت، تفکُّر سُـنّت گرایانه اسـت. آفرینشـگری هُنری در نظر آنان، نه در تخیّل لگام گسـیخته و وهمـی، بلکه در تقـرر در سـاحت معنویت و تمثیـل حقایـق الهـی و ازلـی- به شـکل نمادیـن- در اثر هُنری اسـت. آنچه از مقایسـه آراء متفکُّران مدرن و پست مـدرن قابـل درک اسـت، توجـه دوبـاره اندیشـمندان به تمدنهـای کهـن و سُـنّتهای معنـوی و الهی اسـت.

آنچـه ارائه شـده پـاره‌ای از مهمتریـن تعابیـر و تلقیات از مفهـوم آفرینشـگری بیـن دوره تاریخی ماقل سُـقراطی و دوران معاصـر بـود؛ چـرا کـه هـر شـخص در هر زمـان و مـکان، بنـا بـه فردیت یا اکتسـاب از محیـط، جهان بینی خـاص و منحصـر بـه فـرد دارد. از ایـن جهـت، بررسـی تمامی تعابیر آفرینشـگری و سـیر دقیق تاریخی آن حتی در یک دوره زمانی بسـیار محدود، امکان پذیر نمی‌باشـد. نمایـه کلی برخی از مهمتریـن و راج‌ترین تعابیر از مفهوم آفرینشـگری و ابـداع هُنـری (بـه مفهـوم کل) در فاصلـه زمانـی دوران ماقبـل سُـقراط تـا دوران مـدرن و پسـت مـدرن اروپا، ارائه شـده اسـت:

۱. «اِلهـام و جذبـه الهـی و قدسـی»: در فلسـفه سُـقراط،

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]



اَفلاطـون سُـقراطی و تریدسیونالیسـم معاصر.

۲. «غریزه تقلید از محسوسات و طبیعت»: اَفلاطون

۳. «تقلیـد از آسـمان و افـلاک» (بالاخـص در ابـداع موسـیقایی): فیثاغـورث

۴. «تقلیـد ماهـوی و تخییـل عقل مدارانه محسوسـات» (بازنمایـی پویـا) به عنوان عامل اولیه و اسـتعداد فردی به عنوان عامل ثانویه: اَرسـطو

۵. «اِلهـام (عامـل اولیـه) و اکتسـاب فنـی هُنرمنـد»: دِموکریتُـوس

۶. «اِلهـام (عامل اولیه) اکتسـاب فنی هُنرمند و اسـتعداد فـردی»: پینداروس

۷. «اِلهـام و اسـتعداد فـردی (عوامـل اولیـه)، محـاکات ماهـوی محسوسـات»: رواقیـان

۸. «نیـروی عقلانـی نُبـوغ، تقلیـد از طبیعـت و اِلهـام ماهـوی»: قُـرون وسـطی

۹. «اسـتعداد فردی و طبیعی (عامل اولیه)، بیان احساس و محاکات محسوسات»: تفکّر غالب در دوره رُنسانس

۱۰. «اسـتعداد فـردی (طبیعی) و اکتسـاب علمی و فنی هُنرمند»: آلبرتـی – داوینچی

۱۱. «تمرکز درونی و وارستگی از محسوسات»: فچینو

۱۲. «تخیّل با خاستگاه عقلانی»: بیکن، دلامبر

۱۳. «تخیّـل بـا خاسـتگاه عقلانـی در تقلیـد ماهـوی محسوسـات»: دکارت

۱۴. «تخیّـل آزادانـه، مسـتقل و قائـم بـه ذات و تجربـه و اکتسـاب هُنرمنـد»: هابز، هیـوم، لاک

۱۵. «نیـروی طبیعـی نُبـوغ در نوآوری بی پیشـینه و آزاد از واقعیـات (عامـل اولیه)، اکتسـاب فنـی هُنرمند»: کانت

۱۶. نیـروی طبیعـی نُبـوغ بـا تأسـی از روح زمانـه (تاثیر پذیـری از اجتمـاع): هِگل

۱۷. اسـتعداد غریـزی و طبیعـی در تجلـی عالیه ذهنیت فـردی و انانیت مطلـق: فیخته

۱۸. نیرویی فارغ از سودمندی حیاتی و مازاد از فعالیتهای حیاتی و معطوف به تأمین زندگی: هربرت اسپنسـر

۱۹. «نیرویـی طبیعـی بـرای رهایـی از احسـاس، فکـر و هرگونـه تعلق»: شـیلر

۲۰. «ذوق و نُبـوغ فـردی طبیعـی، محـاکات ماهـوی

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۷ تابستان ۹۶
No.47 Summer 2017

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

جدول ۲. مفهوم فلسفی آفرینشگری در طول تاریخ؛ ماخذ: یافته های تحقیق.

۱. «اِلهام و جذبه الهی و قدسی»: در فلسفه سُقراط، اَفلاطون سُقراطی و تریدسیونالیسم معاصر.
۲. «غریزه تقلید از محسوسات و طبیعت»: اَفلاطون
۳. «تقلید از آسمان و افلاک» (بالاخص در ابداع موسیقایی): فیثاغورث
۴. «تقلید ماهوی و تخییل عقل مدارانه محسوسات» (بازنمایی پویا) به عنوان عامل اولیه و استعداد فردی به عنوان عامل ثانویه: اَرسطو
۵. «اِلهام (عامل اولیه) و اکتساب فنی هُنرمند»: دِموکریتُوس
۶. «اِلهام (عامل اولیه) اکتساب فنی هُنرمند و استعداد فردی»: پینداروس
۷. «اِلهام و استعداد فردی (عوامل اولیه)، محاکات ماهوی محسوسات»: رواقیان
۸. «نیروی عقلانی نُبوغ، تقلید از طبیعت و اِلهام ماهوی»: قُرون وسطی
۹. «استعداد فردی و طبیعی (عامل اولیه)، بیان احساس و محاکات محسوسات»: تفکُّر غالب در دوره رُنسانس
۱۰. «استعداد فردی (طبیعی) و اکتساب علمی و فنی هُنرمند»: آلبرتی – داوینچی
۱۱. «تمرکز درونی و وارستگی از محسوسات»: فچینو
۱۲. «تخیّل با خاستگاه عقلانی»: بیکن، دلامبر
۱۳. «تخیّل با خاستگاه عقلانی در تقلید ماهوی محسوسات»: دکارت
۱۴. «تخیّل آزادانه، مستقل و قائم به ذات و تجربه و اکتساب هُنرمند»: هابز، هیوم، لاک
۱۵. «نیروی طبیعی نُبوغ در نوآوری بی پیشینه و آزاد از واقعیات (عامل اولیه)، اکتساب فنی هُنرمند»: کانت
۱۶. نیروی طبیعی نُبوغ با تأسی از روح زمانه (تاثیر پذیری از اجتماع): هِگِل
۱۷. استعداد غریزی و طبیعی در تجلی عالیه ذهنیت فردی و انانیت مطلق: فیخته
۱۸. نیرویی فارغ از سودمندی حیاتی و مازاد از فعالیتهای حیاتی و معطوف به تأمین زندگی: هربرت اسپنسر
۱۹. «نیرویی طبیعی برای رهایی از احساس، فکر و هرگونه تعلق»: شیلر

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

۲۰. «ذوق و نُبوغ فردی طبیعی، محاکات ماهوی طبیعت، تقلید از قدما و فرمهای رایج و بیانی عقلانی»: دوره کلاسیک قرن هیجدهم

۲۱. «نیروی تقلید عالیه زیبایی‌های طبیعت»: مندلسون

۲۲. «نیروی طبیعی و غریزی متأثر از اجتماع»: ادموندبرک

۲۳. «غلبه هوش براراده معطوف به زندگی (عامل اولیه)، محاکات ماهوی و ایده و جهان»: شوپنهاور

۲۴. «استعداد طبیعی با خاستگاه غریزی در جهت میل به قدرت (تجلی اراده به قدرت) و متأثر از اجتماع و اکتساب فردی هُنرمند (عامل ثانویه)»: نیچه

۲۵. «نقطه وحدت و تلاقی خود آگاه و ناخودآگاه روان»: شلینگ

۲۶. «غلبه غریزه جنسی (ناخودآگاه درون) بر حوزه خود آگاه عقل»: فروید

۲۷. «شهود متعالی احساسات با خاستگاه عقلانی»: کروچه

۲۸. «نیرویی برخاسته از ناخودآگاه جمعی و مشترک روان انسانها»: یونگ

۲۹. «توانایی بیان متعالی و انتقال کامل احساسات اخلّاقی – اجتماعی به مخاطب»: تولستوی

۳۰. «آفرینشگری به مثابه امری کاملاً نسبی و متأثر از وضع اقتصادی – اجتماعی»: مارکس

۳۱. «توانایی بازآفرینی عالی واقعیت بالفعل اجتماعی – انسانی»: طبیعت گرایان قرن نوزده

۳۲. «استعداد طبیعی (عامل ثانویه) و اکتساب علمی (عامل اولیه)»: هیپولیت تن، تحصل گرایان

۳۳. «نیروی ساده و طبیعی مغز بدون تخیّل»: وونت

۳۴. «نیرویی غیر ذهنی برای برقراری نسبت بی‌واسطه با جهان، موجد وحدت شیئیت و غیریت در اثر هُنری»: هایدگر.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

طبیعت، تقلید از قدما و فرمهای رایج و بیانی عقلانی»: دوره کلاسیک قرن هیجدهم

۲۱. «نیروی تقلید عالیه زیبایی‌های طبیعت»: مند لسون

۲۲. «نیروی طبیعی و غریزی متأثر از اجتماع»: اد موند برک

۲۳. «غلبه هوش براراده معطوف به زندگی (عامل اولیه)، محاکات ماهوی و ایده و جهان»: شوپنهاور

۲۴. «استعداد طبیعی با خاستگاه غریزی در جهت میل به قدرت (تجلی اراده به قدرت) و متأثر از اجتماع و اکتساب فردی هُنرمند (عامل ثانویه)»: نیچه

۲۵. «نقطه وحدت و تلاقی خود آگاه و ناخودآگاه روان»: شلینگ

۲۶. «غلبه غریزه جنسی (ناخودآگاه درون) بر حوزه خود آگاه عقل»: فروید

۲۷. «شهود متعالی احساسات با خاستگاه عقلانی»: کروچه

۲۸. «نیرویی برخاسته از ناخودآگاه جمعی و مشترک روان انسانها»: یونگ

۲۹. «توانایی بیان متعالی و انتقال کامل احساسات اخلاقی – اجتماعی به مخاطب»: تولستوی

۳۰. «آفرینشگری به مثابه امری کاملاً نسبی و متأثر از وضع اقتصادی – اجتماعی»: مارکس

۳۱. «توانایی بازآفرینی عالی واقعیت بالفعل اجتماعی – انسانی»: طبیعت گرایان قرن نوزده

۳۲. «استعداد طبیعی (عامل ثانویه) و اکتساب علمی (عامل اولیه)»: هیپولیت تن، تحصل گرایان

۳۳. «نیروی ساده و طبیعی مغز بدون تخیّل»: وونت

۳۴. «نیرویی غیر ذهنی برای برقراری نسبت بی‌واسطه با جهان، موجد وحدت شیئیت و غیریت در اثر هُنری»: هایدگر.

منابع و ماخذ

۱. آریانپور، عباس (۱۳۵۸) فرهنگ کامل انگلیسی، فارسی، جلد ۲.

۲. آریان پور، امیرحسین (۱۳۵۴) جامعه شناسی هنر، تهران، انجمن کتاب دانشجویان.

۳. آریان پور، امیرحسین (۱۳۸۳) مقدمه کتاب (سیر فلسفه در ایران) تألیف اقبال لاهوری و ترجمه امیرحسین آریان پور، تهران، چ پنجم، امیر کبیر.

۴. اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵) حکمت و هنر معنوی (مجموعه مقالات)، تهران، گروس.

۵. اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵) مبادی مابعد الطبیعی هنر، حکمت و هنر معنوی، تهران، انتشارات گروس.

۶. افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴) هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران، انتشارات دانشگاه هنر.

۷. افشار نادری، کامران (۱۳۷۴) نقد، آبادی، سال پنجم، شماره هفدهم.

۸. افشار نادری، کامران (۱۳۷۴) همنشینی اضداد در معماری ایرانی، آبادی، سال پنجم، شماره نوزدهم.

۹. افلاطون (۱۳۶۲) دوره آثار، ترجمه محمد حسن لطفی، تهران، خوارزمی.

۱۰. اکرمی، میرعلی (۱۳۷۷) اصالت ساختار در معماری، مجله معماری و شهر سازی شماره ۴۲.

۱۱. اکرمی، میرعلی (۱۳۷۷) اصالت ساختار در معماری، مجله معماری و شهر سازی شماره ۴۲.

۱۲. اکرمی، غلامرضا (۱۳۸۲) تعریف معماری، گام اول آموزش، هنرهای زیبا، شماره ۱۶.

۱۳. اکرمی، موسی (۱۳۷۶) آینده شناسی و آینده نگری، فصلنامه رهیافت، شماره ۱۶.

۱۴. بنه ولو، لئوناردو (۱۳۷۷) تاریخ معماری مدرن، جنبش مدرن تا پایان جنگ جهانی دوم، ترجمه حسن نیر احمدی، تهران، نشر مهندسین مشاور نیرسان.

۱۵. بنه ولو، لئوناردو (۱۳۸۰) تاریخ معماری مدرن، ترجمه دکتر سیروس باور، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ چهارم.

۱۶. بنه ولو، لئوناردو (۱۳۸۶) تاریخ معماری مدرن، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ ششم.

۱۷. بینای مطلق، سعید (۱۳۸۶) هنر در نظر افلاطون، تهران، فرهنگستان هنر، چ ۲.

۱۸. پورجوادی، نصرالله (۱۳۵۸) درآمدی بر فلسفه افلوطین، تهران، انجمن فلسفه ایران.

۱۹. تولستوی، لئون (۱۳۵۶) هنر چیست؟، ترجمه کاوه

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

دهـگان، تهران، امیرکبیر.
۲۰. حسـینی، افضل السـادات (۱۳۷۸) ماهیت خلاقیت و شـیوه های پرورش آن، چاپ اول، انتشـارات آستان قدس رضوی.
۲۱. حسـینی، افضـل السـادات (۱۳۸۵) الگـوی رشـد خلاقیـت و کارایی آن در یاجاد مهـارت تدریس خلاق در معلمـان ابتدایی، فصلنامه نوآوری های آموزشـی، شـماره ۱۵، سـال پنجم.
۲۲. حسـینی، مهدی (۱۳۷۷) آثـار طراحی میرزا ابوتراب غفاری در روزنامه شـرق، هنرنامه، شـماره صفر، سال اول، تهران.
۲۳. دیبـا، داراب (۱۳۷۳) مسـابقه معماری فرهنگسـتان هـا، آبادی، سـال چهـارم، شـماره ۱۳.
۲۴. دیبـا، داراب (۱۳۷۸) الهـام و برداشـت از مفاهیـم بنیـادی معمـاری ایـران، معمـاری و فرهنـگ، سـال اول، شـماره اول.
۲۵. دیبـا، داراب (۱۳۷۸) حصـول زبانـی بـرای معمـاری امـروز ایـران، معمـاری و شهرسـازی، شـماره ۵۰ و ۵۱.
۲۶. دیبـا، داراب و مجتبـی انصـاری (۱۳۷۴) چگونگـی شـکل گیـری ارتبـاط انسـان بـا محیـط مصنـوع، اولین مجموعـه مقـالات کنگـره تاریخ معمـاری و شهرسـازی، تهـران، سـازمان میـراث فرهنگـی کشـور.
۲۷. رامیـن، علـی (۱۳۸۶) فلسـفه تحلیلـی هنـر، تهران، انتشـارات فرهنگسـتان هنر، چ ۲.
۲۸. ریختـه گـران، محمدرضـا (۱۳۷۸) هایدگـر و تلقـی هندویـی از مـکان مقدس، نشـریه رواق، شـماره ۳.
۲۹. ریختـه گـران، محمدرضـا (۱۳۸۰) تأملـی در مبانی نظـر هنـر و زیبایـی، تفکر، تهران، سـاقی.
۳۰. سـلیمانی، افشین (۱۳۸۱) کلاس خلاقیت، انتشارات انجمـن اولیا و مربیان.
۳۱. سـلیمانی، افشین (۱۳۸۵) سیب خلاقیت: شناخت و پـرورش مهارتهای تفکر خلاق، تهران، انتشـارات فراروان.
۳۲. شـریعت زاده، یوسـف (۱۳۷۴) اعتدال میان سـنت و نـوآوری، آبـادی، سـال پنجم، شـماره نوزدهم.
۳۳. شـفیعی کدکنی، محمدرضـا (۱۳۶۶) صور خیال در شعر فارسـی، تهران، سوم، آگاه.
۳۴. شـیخ زین الدین، حسـین (۱۳۷۸) فـرم در معماری، معماری و فرهنگ، سـال اول، شـماره ۱، تابستان ۱۳۷۸.
۳۵. شـیخ زیـن الدیـن، حسـین (۱۳۸۱) گفـت و گویـی دربـاره زبـان و تکنیـک، معمار، شـماره ۱۷.
۳۶. صارمـی، علی اکبـر (۱۳۷۷) جایگاه معماری ایران در جهـان امروز، آبادی، سـال هفتم، شـماره هـای ۲۷ و ۲۸، زمسـتان ۱۳۷۶ و بهار ۱۳۷۷.
۳۷. ضیمـران، محمـد (۱۳۸۶) زیبایـی و فلسـفه هنر در گفتگـو: افلاطـون، به همـت و مصاحبه: منیـره پنج تنی، تهران، انتشـارات فرهنگسـتان هنر.
۳۸. عبادیان، محمود (۱۳۸۱) زیباشناسـی به زبان سـاده، تهـران، دوم، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
۳۹. عبادیـان، محمود (۱۳۸۶) گزیده زیباشناسـی هگل، تهرانف انتشـارات فرهنگستان هنر، چ ۲.
۴۰. لوکوربوزیـه (۱۳۸۶) معمـاری نویـن: نگرشـی نـو به معمـاری، ترجمـه مجتبـی دولتخـواه، تهـران، انتشـارات ملائک.
۴۱. مددپـور، محمـد (۱۳۷۱) حمـت معنـوی و سـاحت هنر: تاملاتی در زمینه سـیر هنـر در ادوار تاریخی، تهران، انتشـارات حوزه هنری.
۴۲. مددپـور، محمـد (۱۳۸۳ الـف) هنـر و زیبایی در نظر متفکران یونـان و روم، تهران، سـوره مهر.
۴۳. مددپـور، محمـد (۱۳۸۳ ب) هنـر و زیبایـی در نظـر متفکـران مسـیحی و مسـلمان، تهران، سـوره مهر.
۴۴. مددپور، محمد (۱۳۸۴ الف) حکمت انسـی و زیبایی شناسـی عرفانی هنر اسـلامی، تهران، سوره مهر.
۴۵. مددپـور، محمـد (۱۳۸۴ ب) آراء و متفکـران جدیـد مـدرن و پسـت مـدرن، تهران، سـوره مهر.
۴۶. مزینی، منوچهر (۱۳۷۹) هنر، معماری و شهرسـازی، شهرداریها، سـال دوم، شماره ۲۰.
۴۷. میرمیـران، هـادی (۱۳۷۵) جریـان تـازه در سـنت معماری ایران، معماری و شهرسـازی، دوره ۶، شـماره ۳۱ و ۳۲.
۴۸. میرمیـران، هـادی (۱۳۷۸) نقطـه گرهـی طـرح، معمـاری و شهرسـازی، دوره ۹، شـماره هـای ۵۴ و ۵۵.
۴۹. میرمیـران، هادی (بی تا) مسـجد سپهسـالار، معمار،

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

شماره ۸.
۵۰. نامـور مطلق، بهمن (۱۳۸۶) تخیل و خلاقیت هنری: گونه شناسـی تخیل بـا توجه به موضوع خلاقیـت، اولین همایـش هم اندیشـی تخیل هنـری (مجموعه مقـالات)، تهران، انتشـارات فرهنگستان هنر.
۵۱. نقـره کار، حمیـد (۱۳۸۵) جـزوه درس حکمـت هنر اسـلامی، دانشـکده معماری و شهرسـازی، دانشگاه علم و صنعت.
۵۲. نصـر، حسـین (۱۳۵۹) نظر متفکران اسـلامی درباره طبیعـت، تهران، انتشـارات خوارزمی، چ ۳.
۵۳. نصـر، حسـین (۱۳۵۹) نظر متفکران اسـلامی درباره طبیعت، نشـر خوارزمی، تهران.
۵۴. نصـر، حسـین (۱۳۶۶) علم در اسـلام، ترجمه احمد آرام، تهران، انتشـارات سروش.
۵۵. نصـر، حسـین (۱۳۷۳) هنـر قدسـی در فرهنـگ ایرانـی، تهـران، انتشـارات بـرگ.
۵۶. نصـر، حسـین (۱۳۷۵) هنـر و معنویـت اسـلامی، فصلنامـه هنـر، شـماره ۲۸.
۵۷. نصر، حسـین (۱۳۷۹) انسـان و طبیعت، تهران، دفتر نشـر فرهنگ اسلامی.
۵۸. نصـر، حسـین (۱۳۷۹) نیـاز بـه علم مقـدس، تهران، نشـر طه.
۵۹. نصر، سـید حسین (۱۳۷۹) انسان و طبیعت، ترجمه عبدارحیم گواهی، انتشـارات دفتر نشـر فرهنگ اسلامی.
۶۰. نصـر، سـید حسـین (۱۳۸۴) دیـن و نظـام طبیعت، ترجمه محمد حسـن فغفـوری، انتشـارات حکمت، چاپ اول.
۶۱. نصـر، سـید حسـین (۱۳۷۷) نظر متفکران اسـلامی دربـاره طبیعت، تهـران، انتشـارات خوارزمی.
۶۲. نصـر، سـید حسـین (۱۳۷۹) نیـاز بـه علـم مقدس، ترجمـه حمیـد میانـداری، قـم، موسسـه فرهنگـی طه.
۶۳. نصر، سـید حسـین (۱۳۸۳) هنر و معنویت: مجموعه مقالاتـی در زمینه حکمـت هنر، تدوین انشـاءا... رحمتی، تهران، فرهنگستان هنر.
۶۴. نقیـب زاده، محمـد (۱۳۸۷) درآمـدی بـه فلسـفه، تهـران، انتشـارات طهـوری.
۶۵. نقیـب زاده، میرعبدالحسـین (۱۳۸۲) درآمـدی بـر فلسـفه، تهـران، هفتـم، طهوری.
۶۶. هاشـم نژاد، هاشـم (۱۳۷۴) جسـت و جـوی ضرایب نهفته در میراث کهن، کنگره تاریخ معماری و شهرسـازی ایران، ج ۲، تهران، سـازمان میراث فرهنگی کشـور.
۶۷. هاشـم نـژاد، هاشـم (۱۳۷۸) سـاختار فضایـی طرح، معمـاری و شهرسـازی، دوره ۹، شـماره ۵۴ و ۵۵.
۶۸. هاشـم نژاد، هاشم (۱۳۸۰) تاثیر و بازتاب معماری در تبـادل فرهنـگ و تمدن، معماری و فرهنگ، سـال سـوم، شـماره یازدهم.
۶۹. هایدگـر، مارتین (۱۳۸۲) سـرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شـهابی، تهـران، دوم، هرمس.
۷۰. هنفلینـگ، اسـوالد (۱۳۸۱) چیسـتی هنـر، ترجمـه علـی رامیـن، تهـران، دوم، هرمـس.
۷۱. ---- (۱۳۷۵) خلاقیـت و پیشـینه تجربـی، آبـادی، سـال ششـم، شـماره بیسـت و یکم.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-26]