

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

منیره نادری* - عضو هیئت علمی گروه گرافیک، واحد فارسان، دانشگاه آزاد اسلامی، فارس، 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 خلاقیت» همراه بوده است، چنانچه بیشتر اندیشمندان و صاحب نظران، هنر را همان «خلاقیت و آفرینش بدیع» ترجمان کرده اند. 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 نشأت می گیرد. بر این اساس، مقاله حاضر به بررسی مفهومی و قلمروی شناختی مفهوم فلسفی آفرینشگری 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 قرار گرفته 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 جمع بندی نهایی و مقایسه ای بین این دوره ها و فلاسفه در باب واکاوی مفهوم آفرینشگری 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 comparison 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.

۱- مقدمه

در تعامل فلسفه و زیبایی‌شناسی هنری، «کارل تئودر درایر» از «هاینریش هاینه» نقل می‌کند که هر جا کلام نتواند پیش رود، هنر و موسیقی آغاز می‌شود. این مفهوم چنین می‌نماید که هرگاه با مفهوم سازی فلسفی، منطقی یا علمی نتوان واقعیت یا رویدادی را بیان کرد، هنر ابزاری کارآمد می‌گردد که که تبیین حقایق و خاصه احساسات را ممکن می‌گرداند. این امر از این جهت مهم می‌نماید که «آفرینشگری هنری» به وادی‌هایی گام می‌نهد که با پای چوبین خردورزی و منطق استدلالی نمی‌توان آن را پیمایش کرد و شاید هنر را در مراتبی والاتر از اخلاق، منطق و فلسفه قرار می‌دهد. مذاقه در این امر که هنر و خاصه زیبایی‌شناسی هنری در ساحت فلسفه هنر، در چه مراتبی با فلسفه قرار می‌گیرد، از این لحاظ مهم می‌نماید که در تاریخ فلسفه، فراتری یا فروتری در تعامل با مضامین هنری مشهود است، حال آنکه در فلسفه جدید حتی در مراتب نشانه‌شناسی و معنانشناسی هنری و بیانی، رویکردهایی نوین رخ می‌نماید، چنانچه «پیرس» تاویل نشانه را در رسیدن به حقیقت امور ناکارآمد می‌انگارد و «دریدا» بر آن است که معنای متن همواره به تاخیر می‌افتد و «گادامر» بر این باور است که هرگز نمی‌توان واژگانی یافت که چیزی را به قطع بیان کند. از سویی دیگر، در باب پرداختن به مقوله ریشه‌های فلسفی شکل‌گیری معماری و آفرینشگری، باید گفت که می‌توان در رویکردی تحلیلی سه دیدگاه عمده به این مفهوم داشت:

۱. «بررسی تطبیقی روش‌های شناخت‌شناسی» از خلاقیت و آفرینشگری هنر و معماری؛
 ۲. «بررسی تطبیقی حکمت‌های نظری» از خلاقیت و آفرینشگری هنر و معماری؛
 ۳. «بررسی تطبیقی حکمت‌های عملی» از خلاقیت و آفرینشگری هنر و معماری؛
- در این مقاله با روش «توصیفی-تحلیلی» و «روش تطبیقی» مفهوم آفرینشگری در هنر و خاصه معماری

مورد بررسی قرار گرفته و از ابزار گردآوری داده مشتمل بر: مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی بهره‌برده است. بر این اساس، در ادامه مفهوم آفرینشگری در هنر و معماری با تاکید بر آرای فلاسفه در دوره‌های مختلف تاریخی مورد اشاره قرار می‌گیرد و در پایان به صورت تطبیقی مفهوم خلاقیت در این دوره‌ها مورد ارزیابی و تحلیل قرار می‌گیرد.

۲- مبانی نظری

برای تشریح بحث به علل چهارگانه ارسطویی در حدوث هر پدیده و بالآخر معماری، پرداخته می‌شود. در مقوله مراتب شناخت و خلاقیت در معماری، «نقره کار» ضمن اشاره به «بی‌پایانی خلاقیت» می‌آورد:

«شناخت و خلاقیت دو حالت دارای مراتب هستند که هیچ‌گاه پایان نمی‌یابند، در حالی که بسیاری از مکاتب آن را در ظاهری‌ترین لایه محدود کرده‌اند، آنچه غالب مکاتب و نظریه‌پردازان هنر و معماری مطرح می‌کنند، یک سلسله مراتب طولی و تاریخی است. به راستی آیا بشر امروز بیشتر از دیروز می‌شناسد؟ آیا انسانهای بزرگ بیشتر از کودکان می‌شناسند؟ به نظر می‌رسد این هم یکی از گمانه‌های انسان مدرن است؛ او غافل است که در بسیاری از ساحت‌ها، شناخت او بسیار کمتر از پیشینیان است، بشر امروز راهی به علم حضوری ندارد، چراکه اصلاً در حضور نیست و به همین دلیل کودکان نسبت به بزرگترها شناخت عمیق‌تری دارند. علت این امر آزاد گذاشتن هوسها و امیال است و هیچ‌شکی نیست که این عامل سبب انسداد ادراکات درونی می‌شود، به این ترتیب هیچ حکم مطلق در مورد شناخت تاریخی نمی‌توان داد و تنها می‌توان 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 می‌پردازد که در جدول ۱ به آنها اشاره شده است.

امروزه آثار معمارانی چون «لوئیس سولیوان»، «فرانک لویدرایت»، «لوکوربوزیه»، «الیل سارینن»، «گونار آسپلوند» و «آلوار آلئو» به ما اطمینان می‌بخشد که

مدیریت شهری

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

۴۴۸

انواع و مراتب شناخت	انواع و مراتب جهان بینی	انواع و مراتب آفرینشگری هنری
احساس	جهان احساسی (گیاهی)	تخیل حسی
خیال، وهم و گمان	جهان انگاری (حیوانی)	تخیل وهمی
علم، دانش و حکمت	جهان شناسی علمی یا فلسفی (انسانی)	تعقل حسی
شهود	جهان شهودی (انسان و ملکوت)	تعقل شهودی

دیگر؛ هنر مظهر آفرینندگی، خلاقیت و توام با زیبایی است (اکرمی، ۱۳۸۲، ص ۳۶).

۳ مفهوم فلسفی آفرینشگری در هنر و معماری

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

رمانتیک بودن در معنای غیرارتجاعی آن، بیانگر هیچ گونه فریب یا ضعفی نیست؛ بر عکس، این نوع رمانتی سیسم، معماری را غنا می بخشد 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 اکسپرسیونیست های فرم گرای ارتجاعی را به مثابه «رویکرد نادرست» می شناسیم. اولین نشانه انگیزش های رمانتیک با «رویکرد درست»، این است که طراح به جستجوی محیط های طبیعی استثنایی به عنوان سکونتگاه خود بپردازد. شاید بتوان گفت تمام افراد خلاق، زندگی در طبیعت را به عنوان عاملی برای الهام بخشی، موثر بر می شمردند. معماران و شاعران از جمله مصادیق 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. «عوانی» 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 «پوئیزیس» 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 هنر با دانایی (معرفت به حقیقت هستی)، سازندگی (هنر و خلاقیت) و زیبایی (متعالی و روحانی) که هر سه صفات خداوند هستند، همراه است؛ به عبارت

مدیریت شهری

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

۴۴۹

کدکنی، ۱۳۶۶، ص ۳۰). در ادامه به دوره های تاریخی و مفهوم فلسفی آفرینشگری اشاره می شود.

۳-۱ دوران ماقبل سُقراط و مفهوم فلسفی آفرینشگری

اساساً تلقی قدسی شرقیان از هنر، در غرب کهن و «اساطیری» (عصر هومر و هسیودس) نیز استمرار یافت در سال ۱۵۰۰ قبل از میلاد در «کرت»، مبدأ آفرینشگری هنر، قوای ملکوتی، آسمانی و ایزدی تلقی می شد (مددپور، ۱۳۸۳ الف، ص ۱۲۵). یونانیان کهن، هنرمند را به «آفریننده» (دمیورژ) مانند می کردند. «فیثاغورث»، هنر (به خصوص موسیقی) را «محاکات نغمات آسمانی» می داند. از نظر او «هنر ابداع» و «پوئزیس» نیست، بلکه تقلیدی است از «ایده های سماوی». «هراکلیتوس» نیز همه «معرفتهای جهان» را چون «الهام» می داند. لذا هنر نیز از نظر او خاستگاه الهی دارد. به تعبیر او، هر آنچه متجلی می شود (اعم از طبیعت یا هنر) اشیاء و «کشف حجاب از لوگوس» (عقل جهانی یا آتش در کلام او) است (مددپور، همان، ص ۸۷).

«پارمنیدس»، هنرمند را واسطه میان «خدایان» و «مردم» می داند. «موزها» هنرمند را تصرف می کنند و به او «حوالات الهی» می بخشند؛ لذا مولد هنر از نظر او نیز، الهام قدسی و قدرت خدایی است. «امپدکلس» نیز هنر را تقلید و محاکات می داند؛ گو اینکه او عالم را مخلوق هنرمندی خالق می داند. خالق که «طبیعت زیبا» را در سایه تخته خویش مصور می کند (مددپور، همان، ص ۹۹). در این میان، «دموکریتوس» اعتقاد به «الهام خدایی» در شعر شاعران دارد؛ اما در عین حال، رسیدن به هنر و دانایی را بدون آموختن ممکن نمی داند. دموکریتوس اندیشه درباره چیز زیبا را نیز نشانی از الهام خدایی می داند (مددپور، همان، ص ۱۰۳). «پینداروس» نیز نظری مشابه «دموکریتوس» دارد؛ بدین معنی که او نیز منشأ ابداع هنری را به ایزدان نسبت می دهد اما در کنار آن، اعتقاد دارد هنرمند خود نیز می تواند نبوغ خویش را پرورش دهد. در هر حال، آنچه مسلم است، حکمای آن دوره، قبل از تبدیل

الهامات قدسی به متافیزیک مفهومی و بشر مدار (که آغاز آن با «پرومته» اساطیر بود) نیروی مولد هنر را «الهامات و فرآیند خلق هنری» را انتقال «حقایق سماوی به عالم محسوسات» می دانستند. لذا موسیقی و شعر دوره های آغازین تمدن یونانی نیز نوعی بیان حقایق دینی و ستایش ایزدان بود. در عین حال، در هنر اسلامی نیز فرآیند تفکر و خلاقیت امری بوده است که دارای مراحل دگردیسی متمایزی است؛ چنان که در باب معقولات اولیه و معقولات ثانیه می توان گفت که انتزاع مفاهیم کلی منطبق بر محسوسات است. مانند مفهوم انسان، درخت، اسب و امثال آنها. این دسته مستقیماً از راه تجرید و تعمیم جزئیات محسوسه برای عقل حاصل شده اند. این دسته عیناً همان صور محسوسه هستند که از راه یکی از حواس وارد ذهن شده اند و سپس عقل با قوه تجریدی که دارد از آن صور محسوسه یک معنای کلی ساخته است. آن دسته را «معقولات اولیه» می نامند. انتزاع بدیهیات اولیه و مفاهیم عامه از قبیل مفهوم وجود و عدم و وحدت در کثرت که از طریق دسته اول به نحو دیگری انتزاع شده اند. این دسته مستقیماً از راه حواس وارد ذهن نشده اند. بلکه ذهن پس از واجد شدن صور حسیه با یک نوع فعالیت خاصی و با یک ترتیب خاصی این مفاهیم را از آن صور حسیه انتزاع می کند. این دسته که متکی به دسته دوم هستند، «مقولات ثانیه» می نامند. همین معقولات ثانیه فلسفی است که بدیهیات منطق و موضوعات غالب مسائل فلسفه اولی را تشکیل می دهند. در ادامه استاد مطهری اظهار می کند چه معقولات اولیه و چه معقولات ثانویه مسبوق به ادراکات جزئی حسیه اند. در فلسفه ماقبل سُقراطی، هنر مترادف «ابداع»، «پوئزیس» و «تخنه» و «فوزیس» بود؛ بدین معنی که هنر نیز به مانند «طبیعت (فوزیس)»، «حقیقت» را به نظر می آورد (ر.ک: هایدگر، ۱۳۸۲، ص ۴۲). لذا در نظر آنان، هنرمند فقط باعث «کشف حجاب» است و همه هنرمندان از این جهت برابرند. فرجام اینکه حکمای باستانی یونان، خاستگاه هنر را فوق بشری و تولید هنری را «کشف حجاب از حقایق وجود» می دانستند،

به همین جهت در آراء ایشان، نشانی از توجه صریح به استعداد فردی و تأثیر پذیری اکتسابی هنرمند از محیط دیده نمی شود.

۳-۲ سقراط و مفهوم فلسفی آفرینشگری

دوران «سقراط» سرآغاز علم متافیزیک و تفصیل علم حصولی یونان بود. در نظر او، «دین» و «ایزدان» مبهم بود. او انسان را جزئی از «روح جهان» فرض می کرد و همه چیز را برای بشر می پنداشت و لذا به نوعی از متقدمین فلسفه های سودگرایانه بود. پایان عصر اساطیر و تراژدی ها را نیز «ئورپیدس» و «اریستوفان» قطعیت بخشیدند. ایشان ایزدان بزرگ را در حد عامه تنزل دادند و رب النوع ها را مخلوق شاعران قلمداد نمودند. در نظر سقراط نیز شعر، هنوز غلبه و جذبه است و نه صنعت. سقراط، مهارت «سخنگویان و راویان» اساطیر را، دارای «پیستمه» (دانش حصولی) و آنها را مقابل «شاعران» که با «دانش حضوری و اشراق الهی» سخن می رانند، قرار می دهد. از دید او، آنچه «شاعر» دارد، فقط «خلسه» است. پس شاعر بنا به اصول دانایی نمی سراید. شاعر او، مجذوب و ملهم از سموات است؛ به تعبیر او، شاعر آلت بی اراده سخنان آن ایزدی است که در او سُکنا می گزیند (مددپور، ۱۴۲-۱۳۷)؛ پس آنچه در نظر سقراط مولد آثار هنری است، الهام و جذبه است.

۳-۳ افلاطون و مفهوم فلسفی آفرینشگری

«افلاطون» چندین تلقی از خاستگاه و چگونگی تکوین هنر دارد: نخست «افلاطون سقراطی» (در حدود سالهای ۳۸۷ تا ۳۴۷ ق.م). در این دوره، افلاطون پیرو نظرات «سقراط»، نیروی مولد و خاستگاه هنر را الهام و جذبه قلمداد می کند. به بیان خود او: «شاعران، شعر را

از روی فن و تخته نمی سرایند بلکه اشعار را ایزدان هنر جذب نموده و انتقال می دهند». (هنفلینگ، ۱۳۸۱، ص ۹؛ و مددپور، همان، ص ۱۳۹). بعدها در قرن ۱۸ نیز گوته، پیرو نظر افلاطون، «شعر» را نه «هنر» و نه «علم» و آن را حاصل «الهام» و «جذبه» می داند.

به تدریج با جایگزینی «لوگوس»، «نوس» و «میمزیس» به جای «میتوس» و «پوئیزیس»، افلاطون نیز آغاز دوران عقل مداری را اعلام و پایان دوره اساطیری را تأییدی دوباره نمود. پس از تسجیل «عقل مداری»، افلاطون، هنر را در مرتبه ظن و هنرمند را در درجه نهم از مراتب روح انسانی (پایین تر از رده حکما) قرار می دهد. به نظر او هنرمندان مثل و ایده ها را متجلی نمی کنند بلکه، اهل هنر فقط مقلدان روگرفت مثل ها هستند؛ خیال و صور حسی بنیاد هنر است لذا هنرمند کاری به جز تقلید صرف محسوسات نمی کند.

وی بار دیگر در «سوفیست»، از هنرهایی نام می برد که هم ایزدان و هم انسان در آن شریک اند. افلاطون در همانجا به ارزیابی انواع «محاکات» می پردازد؛ چنانکه از دیدگاه وی، ساختن هنری دو نوع است:

۱- در نوع اول، تقلید و تصویر با استفاده از «ابزار» صورت می گیرد و محصول هنری نیز «شبیه سازی» است از «واقعیت»

۲- ولی در نوع دیگر ساختن «تصویر هنری»، خود فرد آلت و ابزار قرار می گیرد و با به کارگیری اندام خویش، حالات جزئی را تقلید می کند. محصول این هنر ظاهر سازی است که از حقیقت کاملاً به دور است. «افلاطون»^۱ در جایی دیگر، سرچشمه و مبدأ هنر را در غریزه طبیعی و بیان احساسات انسانی جستجو می کند. او هنر را از حالاتی عاطفی و لجام گسیخته و

۱. افلاطون در آتن در سال ۴۲۷ قبل از میلاد در یک خانواده متشخص آتنی متولد شد. او دو برادر و یک خواهر تنی داشت و دو برادر ناتنی که یکی از ازدواج اول شوهر دوم مادرش بود و دیگری حاصل این ازدواج بود. وی در بیست سالگی برای تکمیل معارف خود شاگرد سقراط شد. این مصاحبت و شاگردی به مدت ده سال ادامه یافت. پس از اعدام سقراط در ۳۹۹، افلاطون آتن را ترک کرد. او برای چندین سال در شهرهای یونان و کشورهای بیگانه به گردش پرداخت. پس از سفری به سیسیل در سال ۳۸۸ به آتن بازگشت و مکتبی فلسفی ایجاد کرد که به نام آکادمی مشهور است. تعلیمات وی در آنجا بر اثر دو بار سفری که در سال ۳۶۶ و ۳۶۱ به سیسیل داشت به تعویق افتاد. افلاطون در سال ۳۴۷ درگذشت و رهبری آکادمی را به خواهرزاده خود که شاگردش نیز بود، واگذاشت.

مدیریت شهری

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

۴۵۱

برخاسته از قوه شهوت و غضب می انگارد. خیال نیز، از نظر او قوه ای انسانی - حیوانی است. آنچه روشن است، افلاطون به مبدأ انسانی هنر، توجه ویژه ای مبذول نمود و بدین ترتیب به تفکیک هر چه بیشتر «پوئزیس» و «میمسیس» دامن زد (مددپور، همان، ص ۱۹۵). مدتها قبل از او هنر، پوئزیس بود و پوئزیس به مفهوم از نهان در آمدن و آشکارگی. هنرمند 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، هنرمند در ساحت محاکات، به مدد خیال خود، امری طبیعی و محسوس را تقلید می کند. در انگاره افلاطون حرکتهای «ما فوق طبیعی و عقلی» بر مبنای مکتب «غیر عقلانی»، ذات و منشأ هنر بحساب می آمد، چنانچه ادراک 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، ص ۵۵). «محمد ضیمران» در کتاب «زیبایی و فلسفه هنر در گفتگو: افلاطون» به صراحت اشاره دارد که: «اصلاً در دنیای افلاطونی، هنرمند خالق نیست، هنرمند 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 افلاطون چنین اشاره می کند: «یکی از مهمترین اشکالاتی که افلاطون به همه هنرمندان می گیرد، همان دور شدن از اصل حقیقت یا ایده های مثالین است که بر اثر تقلید ایجاد شده است. افلاطون تنها اولین مرحله تقلید از خود مثال را هنری پسندیده و نیکو می داند که در این تقلید نوعی صانعیت و سازندگی هم وجود دارد که افلاطون آنرا با صفت «دمیورژ» بیان کرده است. دمیورژ، تنها مقید به مثل است و بر اساس آنها صنعت می کند (سلیمانی، ۱۳۷۹، ص ۱۳۸؛ بنقل از نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۷).

۳-۴ آرسطو و مفهوم فلسفی آفرینشگری

در نظر آرسطو ابداع شاعرانه، نقاشی و رقص همه از انواع

تقلید متخیل اند؛ یعنی در همه آنها از خوبی ها و بدی های زندگی تقلید می شود، اما در این تقلید هنرمند به طبیعت اکتفا نمی کند، بلکه با قوه خیال به عناصر مدرک از واقعیت، مایه می دهد، به طوریکه محصول هنری با واقعیت تفاوت دارد و در آن حضور متخیل هنرمند، عیان است (ریخته گران، ۱۳۸۰، ص ۲). آرسطو، هنر را با واژه «کاتارسیس» یعنی پالایش و تطهیر بیان می کرد و در کتاب «پوئتیک» که به زعم نویسندگانی همچون «اومبرتو اِکو» و «تروتان تودورف»، نخستین تحلیل ساختاری از متن ادبی است، زیبایی و جمال را در داشتن اندازه معین و همچنین نظم می داند. آرسطو می گوید «سیر خیال» با اخذ عناصری از عالم واقعیت صورت می گیرد. لذا حضور و خیال هنرمند ابداعی است و نه وهمی و بدین ترتیب «هنر از خیال پردازی جداست»؛ در نظر وی، ابداع و پوئزیس از اقسام فن آزمودگی و تخیل است، یعنی هنرمند در ابداع، مهارت دارد. آرسطو نیز هنر 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. آرسطو در فن شعر، ابداع را به دو مفهوم به کار می برد که البته هر دو به معنای محاکات و تخیل است:

۱. «هنر تخیل ظواهر به واسطه رنگ و نقاشی».
 ۲. «هنر تخیل اعمال انسانی از طریق شعر، آواز و رقص»؛ تخیل نیز در نظر او معرفت ابداعی است، یعنی هنرمند اهل تخیل می داند چگونه به ابداع برسد (ریخته گران، ۱۳۸۰، ص ۲۲).
- نظریه محاکات آرسطو خود ملهم از «فیثاغورث»^۱ و «دموکریئوس» و «افلاطون» بود، اما محاکات نزد او، از آزادی و پویایی بسیار بیشتری نسبت به محاکات حکمای متقدم، برخوردار است. به همین دلیل او اعتقاد

دارد: «هنرمند، طبیعت را آن طور که هست، یا باید باشد و یا خواهد بود، تقلید می کند» (مددپور، ۱۳۸۳ الف، ص ۲۳۲).

«آرسطو» بر خلاف «افلاطون»، محاکات را دارای خصلتی خلاق و متصرفه می دانست و به مانند استادش، صرفاً جنبه طبیعی و غریزی به فرایند تقلید نمی داد. تقلید آرسطویی به آفرینشگری فردی و توانایی ایجاد اثر اشاره دارد؛ در حالیکه تقلید «افلاطونی- فیثاغورثی»، «بازنمایی منفعل و ایستا» از محسوسات و یا از افلاک است. به بیانی دیگر، آرسطو تقلید را خلاقانه و فارغ از گرته برداری محض محسوسات ارزیابی می کند. او هنرمند را مقلد خلاق از ماهیت جهان می دانست که روی به سوی جنبه کمال و امور کلی دارد. آرسطو، هنر را شیدایی لاهوتی و قدسی نمی داند و از سویی بنیاد ابداع و ایجاد را درون هنرمند می داند و نه اثر هنری. اجمالاً می توان نتیجه گرفت مبحث نبوغ و آفرینشگری فردی به طور بالقوه در نظریات آرسطو عنوان شده است؛ اما تخیل آرسطویی را نباید مطابق نبوغ آزاد و بی محدودیت کانت پنداشت. شباهت این دو در خاستگاه بشری و غریزی این دو است. با این تفاوت که آرسطو،

هنر را محصول حالت و غریزه ای درونی به نام محاکات می دانسته و نه آفرینشگری بی محدودیت و تخیل آزاد از طبیعت، چنانچه در آراء تجربه گریان و ایده آلیسم کانت مشاهده می کنیم. فرجام اینکه، تقلید او نه به ایستایی تقلید فیثاغورثی- افلاطونی است و نه به لگام گسیختگی تخیل تجربه گرایان و هنرمندان رومانتیک. درست به همین علت است که او هنر را سودمند و عقلانی می داند، اما در عین حال از تخیل انسان مدارانه نیز غافل نمی شود.

۳-۵ دوران انحطاط فلسفه یونانی و مفهوم فلسفی آفرینشگری

اساساً رومیان در مبانی نظری هنر پیرو افلاطون و آرسطو بودند. از طرفی «رواقیون» و «اپیکوریان»، وارثان فلسفه کلاسیک یونان نیز در عین تفاوت، هدف مشابهی را دنبال می کردند و آن بی نیازی دنیوی بود. فلسفه هنر این دو نحله نیز شباهات فراوانی به هم دارد. همچنین اصحاب هر دو تفکر، هنر را وسیله ای آموزشی، تربیتی و اخلاقی برای «سعادت معنوی» می دانند. در این دوران می توان به موارد عمده زیر اشاره داشت:

مدیریت شهری

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

۴۵۳

۱. «فیثاغورث» در جزیره ساموس، نزدیک «کرانه های ایونی»، زاده شد. او در عهد قبل از «ارشمیدوس»، «زنون»، و «اودوکس» (۵۶۹ تا ۵۰۰ پیش از میلاد) می زیست. او در جوانی به سفرهای زیادی رفت و این امکان را پیدا کرد تا با مصر، بابل و مغان ایرانی آشنا شود و دانش آن ها را بیاموزد. به طوری که معروف است «فیثاغورث»، دانش مغان را آموخت. او روی هم رفته، ۲۲ سال در سرزمین های بیرون از یونان بود و چون از سوی «پولوکراتوس»، شاه یونان، به «آمازیس»، فرعون مصر سفارش شده بود، توانست به سادگی به رازهای کاهنان مصری دست یابد. او مدتها در این کشور به سر برد و در خدمت کاهنان و روحانیان مصری به شاگردی پرداخت و آگاهی ها و باورهای بسیار کسب کرد واز آنجا روانه بابل شد و دوران شاگردی را از نو آغاز کرد. وقتی او در حدود سال ۵۳۰، از مصر بازگشت، در زادگاه خود مکتب اخوتی (که امروزه برجسب مکتب فیثاغورس بر آن خورده است) را بنیان گذاشت که طرز فکر اشرافی داشت. هدف او از بنیان نهادن این مکتب این بود که بتواند مطالب عالی ریاضیات و مطالبی را تحت عنوان نظریه های فیزیکی و اخلاقی تدریس کند و پیشرفت دهد. فیثاغورس نیز به مانند سقراط جانب احتیاط را نگاه داشت و چیزی ننوشت. آموزه های وی از طریق شاگردانش به دست ما رسیده است. اکنون روشن شده است که که شاگردان فیثاغورس، باعث و بانی بخش اعظمی از لباس چهل تکه تفکر، آداب و رسوم، ریاضیات، فلسفه و اندیشه های عجیب و غریبی هستند که در مکتب فیثاغورس موجود است. شیوه تفکر این مکتب با سنت قدیمی دموکراسی، که در آن زمان بر ساموس حاکم بود، متضاد بود. و چون این مشرب فلسفی با مذاق مردم ساموس خوش نیامد، فیثاغورس به ناچار، زادگاهش را ترک گفت و به سمت شبه جزیره آپتین (از سرزمین های وابسته به یونان) رفت و در کراتون مقیم شد. در افسانه ها چنین آمده است که متعصبان مذهبی و سیاسی، توده های مردم را علیه او شوراندند و به ازای نور هدایتی که وی راهنمای ایشان کرده بود مکتب و معبد او را آتش زدند و وی در میان شعله های آتش جان سپرد. این جمله معروف را دوستدارانش در رئای او گفته اند: «فتخارات جهان چنین می گذرند».

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

۲- تأکید رواقیون بر عناصر «استعداد» و «قریحه» و «تخیل»، گواه آن است که متفکران این نحله هنر را بیشتر محصول ذوق و نبوغ فردی هنرمند می دانستند تا نیروی طبیعی و غریزی محاکات.

۳- می توان نتیجه گرفت، در «تگرش حصولی و زمینی» ارسطو، مفهوم غیر منعطف و ایستای تقلید افلاطونی به مفهوم محاکات تخیلی و ماهوی تبدیل شد و سپس رواقیون با تکیه بر عنصر تخیل 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»، هنرمند با «ذوق و الهام سماوی»، محاکات می کند.

۵- «پیکوریان»^۱ 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 «تفکر رواقی» و «تفکر اپیکوری» شباهات فراوانی به یکدیگر

دارند، لذا شاید بتوان فلسفه و تلقی «رواقیون» در باب هنر را به «پیکوریان» نیز تعمیم داد (مددپور، همان، ۲۸۳).

۳-۶ افلوپین و مفهوم فلسفی آفرینشگری

مراتب وجود از نظر «افلوپین»، عبارتست از «سیر یکتا» یا «اقنوم (ذات) اول» به سوی «اقنوم سوم» (نفس مطلق یا پسوخه). او زیبایی را نه تنها در هنر بلکه در قوانین، علوم و فضایل اخلاقی نیز، متجلی می دانست (پورجوادی، ۱۳۵۸، ص ۹۱-۸۱). او نیز هنرها را محصول توانایی تقلید و محاکات می انگارد؛ اما برای این هنر تقلیدی ارزش قائل است. او احتجاج می کند: «هنرها، 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).

فلوپین نیز در کتاب «نئادها» زیبایی را همان زندگی راستین روح می داند و بیان می دارد که زیبایی و نیکی عین یکدیگرند (فلوپین، ۱۳۶۶، ص ۱۱۷). نظر «فلوپین» در باب «محاکات»، به نظریه «تقلید و تخیل ماهوی ارسطو» شباهتهایی پیدا می کند؛ گو اینکه نظریات وی در باب زیبایی و هنر از سویی بیانگر تأثیر فراوان وی از فلسفه افلاطونی نیز می باشد. (نقیب زاده، ۱۳۸۲، ص ۱۴۶). «افلوپین»^۱، در جایی دیگر، صراحتاً از ذوق و استعداد شخصی هنرمند، در سیر مراتب عالم و

۱. اپیکور یا «ابیکور» فیلسوف یونانی در ۳۴۱ پیش از میلاد در «ساموس» واقع در دریای اژه زاده شد. پدر و مادرش از خانواده های 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 افلاطون» 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 پایه ریزی کرد به نام «اپیکوریسم» یا طرفداران زیبایی و لذت. او را از اولین فیلسوفان مادی شمردند. 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 فوق العاده ای کسب کرد و بعد از مرگش نیز مکتب فلسفی او مورد توجه عده زیادی قرار گرفت. اپیکور رساله ها و طومارهای زیادی برشته تحریر درآورده که به جز چند نامه از آنها اثری باقی نمانده است. اپیکور با سیاست چندان میانه ای نداشت و نمی توان او را مانند ارسطو یک فیلسوف قانون گذار خواند اپیکور به سال ۲۷۱ پیش از میلاد قبل از میلاد در ۷۱ سالگی بدرد حیات گفت.

تجلی شیخ از مبدأ نخستین در عالم محسوسات سخن می گوید (ر.ک: مددپور، ۱۳۸۳ الف، ۲۹۳) پس ابداع هنری از نظر او، توانایی و استعداد فردی در محاکات از مثل ها و تجلی آنها در محسوسات به شکل «صورت‌های مثالی» است.

۴ بیان یافته‌های تحقیق

۴-۱ فلسفه آفرینشگری و هنر و معماری (علل چهارگانه ارسطویی)

«هنر» با یک «لِهام» آغاز می‌شود. آنگاه این لِهام در یک فرآیند به نام «خلاقیت» (آفرینش) شکل زیبا پیدا می‌کند و اثر هنری پدیدار می‌شود و این پدیداری، بی‌گمان هدف و آرمانی را دنبال می‌کند. در حقیقت، هنر یک چیز بیش نیست و این چهار گام در یک ارتباط سامانمند با هم از پی هم رخ می‌دهند و به هم وابسته هستند؛ به گونه‌ای که هر یک از این گامها سه گام دیگر را تعریف می‌کنند. در نتیجه این گامها تنها برای روشن ساختن چیرستی هنر و فرآیند آفرینش آن و زمینه سازی برای مقایسه رویکردهای گوناگون درباره هنر است. «هادی ندیمی» در مقاله «امید رهایی نیست، وقتی همه دیواریم» می‌نویسد:

«اندیشه رساننده مفاهیم است، معماری رساننده معانی.

در زبان می‌شود فریاد زد من این نیستم، ولی در هنر آنچه هستی، نشان داده می‌شوی؛ پس هیچ اتفاق یا عملی و هیچ گفتاری از انسان صادر نمی‌شود، مگر اینکه پشتوانه‌ای اندیشه‌ای داشته باشد» (ندیمی، ۱۳۸۵، ص ۳).

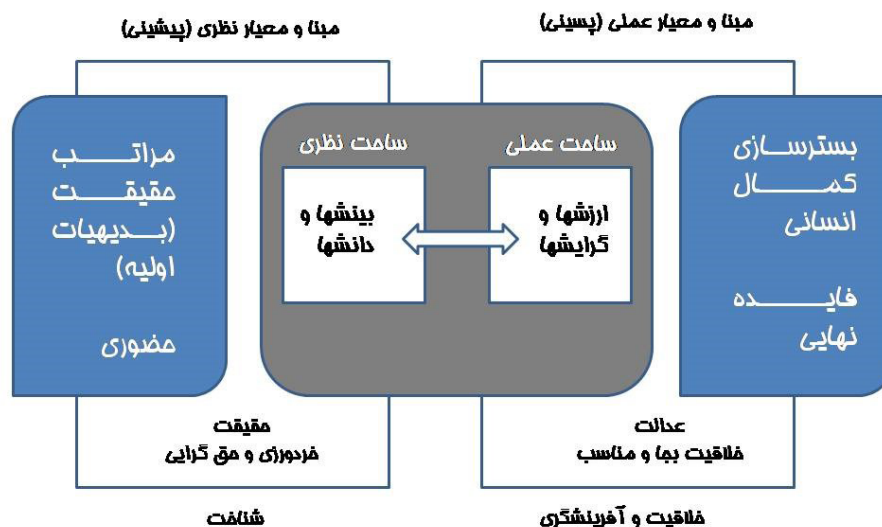
در این رابطه و مفهوم «خلاقیت و پیشینه تجربی»، آرشیوا محمودی در نشریه آبادی ذیل عنوان مقاله‌ای با نام «خلاقیت و پیشینه تجربی» چنین اشاره دارد که: «معماری با کالبد سروکار دارد، با شرایط فیزیکی، و در واقع فراگیری در این عرصه فراگیری تکنیک و تکنولوژی است و من احساس می‌کنم تکنولوژی امروز، فرآیند تجربه را مورد تردید قرار داده است. ژیل دلوز می‌گوید فیلسوف کسی نیست که فلسفه خوانده باشد یا مدارج فلسفی طی کرده باشد، فیلسوف خالق مفهوم است و کسی که نتواند مفهوم خلق کند نمی‌تواند بر خود نام فیلسوف بگذارد. اما خلق مفهوم فلسفی هم باید بر اساس شرایط اینجا و اکنون صورت گیرد، بازگشت به مبدأ، به گذشته در اینجا محل اعرابی ندارد، مفهوم را باید در شرایط فعلی به وجود آورد؛ مثل آلبرت اینشتین که گفت: من بیشتر بر دوش خود ایستاده‌ام تا بر دوش گذشتگان» (محمودی، ۱۳۷۵، در

مدیریت شهری

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

۴۵۵

۱. در یونان پایه گذار نو افلاطونی، «افلوپتین» یا «پلوتینوس» است. شاگرد او، «فرفورئوس»، صوری تحت عنوان زندگانی افلوپتین در سال ۳۰۱ میلادی در حدود سی سال پس از فوت استاد خود نوشته و آن را مقدمه آثار او قرار داده است. «فرفورئوس» می‌نویسد: «افلوپتین هرگز به کسی چیزی درباره ماه یا روز تولد خود نگفت. چه نمی‌خواست برایش قربانی کنند یا جشن بگیرند، هرچند که در روزهای تولد افلاطون و سقراط قربانی می‌کرد و از دوستان پذیرائی می‌کرد»؛ ولی گفته شده که تولد او در اواخر سال ۲۰۴ یا اوائل ۲۰۵ م بوده است و پاره‌ای از مورخان بیان کردند که وی در شهر لوکوپولیس در مصر علیا چشم به جهان گشود. در اواخر سال ۲۳۲ به دیدن آمونیوس ساکاس توفیق حاصل کرد و یازده سال در محضر وی درس فلسفه فرا گرفت. در میان فلاسفه پیشین افلاطون بیش از هر کس مورد علاقه افلوپتین بود. به طوری که حتی زمانی که در رم به سر می‌برد نقشه‌ای طرح کرده که یک افلاطون شهر بر ویرانه‌های شهر کامپانیا واقع در ایتالیا بنا نهد و باقی عمر خویش را با مریدانش در آنجا مطابق قوانین سپری کند. ولی این آرزو هرگز جامعه عمل نپوشید. افلوپتین علمی که افلاطون لازم می‌دانست از قبیل هندسه و حساب و علم الحیل و علم مناظر و موسیقی فرا گرفته بود. ظاهراً یک موضوع بود که افلوپتین بر خلاف افلاطون چندان علاقه‌ای بدان نداشت و آن سیاست و فلسفه سیاست بود. تعالیم وی همه در جهت ترک دنیا و علایق دنیوی بود. از این نظر نمی‌توانست زیاد به دنیا و امور دنیوی بیندیشد. افلوپتین با وجود بی‌علاقه‌گی به امور دنیوی، مردی بود اجتماعی، با مردم مهربان و به دوستان خود وفادار بود. ظاهراً افلوپتین دچار نوعی بیماری جذام شده بود و پس از اینکه او را به کامپانیا بردند و مدتی در آنجا در تنهایی به سر برد. و به همین دلیل مرض مرد. آورده‌اند که پیش از مرگ آخرین جمله‌ای که بر زبان آورد این بود که «من برانم تا آن لطیفه ربانی را که در وجود من است به آن حقیقت الهی در عالم باز گردانم»



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

مقاله «خلاقیت و پیشینه تجربی»، ص ۲۹.

این دیدگاه‌ها و مکاتب را در مقایسه پاسخ‌هایی که به پرسش‌های گوناگون درباره هنر داده‌اند، می‌توان دسته‌بندی کرد. متناظر این پرسشها را در علل چهارگانه ارسطویی نیز می‌توان یافت: از سویی دیگر، در تطابق با «علل چهارگانه ارسطویی» می‌توان به تقسیم‌بندی زیر اشاره کرد که ذکر آن، لازم بنظر می‌رسد:

۱. «الهام» (سرچشمه الهام): از جهت «محتوی» که از کجا برگرفته می‌شود؟ از درون خود «الهام نفسی»، واقعیتی بیرون از خود «الهام آفاقی»، یا رویدادی اتفاقی «الهام آزاد». از جهت «گستره» آن که آیا محدود به زمان و مکان است یا نه؟ الهام نسبی یا عصری «الهام پسینی»، در برابر الهام مطلق و فرا زمان «الهام پیشینی»، مطرح هستند.

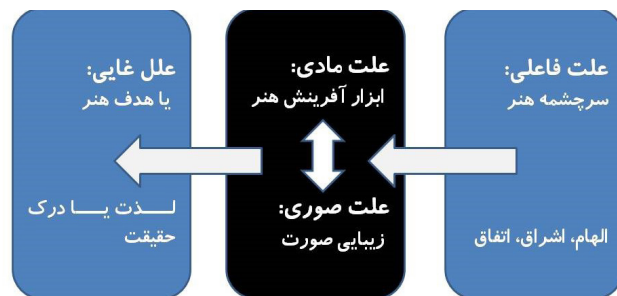
۲. «خلاقیت»: به معنای «فرآیند دستیابی به شکل هنری» است: «خلاقیت وهمی» که در گزینش شکل هنری، هنرمند رها از هر نوع واقعیت خارجی، اثری را خلق می‌کند و ارتباط ذاتی میان شکل و محتوی وجود ندارد؛ و «خلاقیت آیه‌ای» که صورتهای به شکل نمادین و نسبی با محتوای (واقعیت‌های برتر وجودی) رابطه برقرار می‌نمایند.

۳. «زیبایی‌شناسی»؛ و

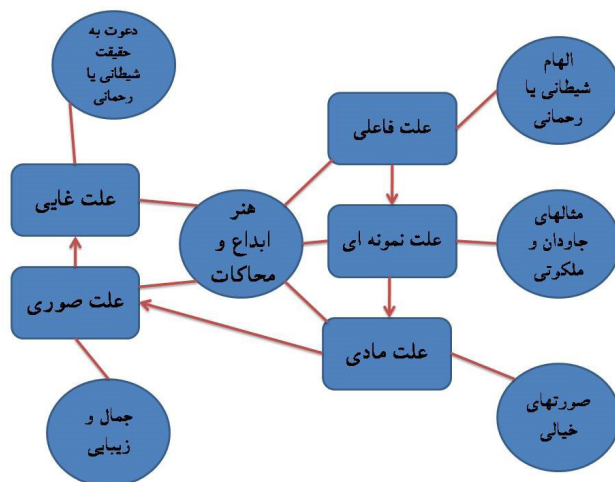
۴. «آرمان» (غایت): از جهت «محتوا» آن، به کجا می‌رسد؟ به هدفی درونی (هنرمند)، یا به هدف بیرونی یا بدون هدف؟ که به ترتیب «آرمان انفسی»، «آرمان آفاقی» و «بی‌آرمانی» نامیده می‌شوند. از جهت «پیرو بودن» نیز «آرمان پسینی»، یا پیشرو بودن «آرمان پیشینی» نامیده می‌شوند (نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۵).

در هر حال، می‌توان به اضافه کردن علت نمونه‌ای به چرخه فوق‌الذکر، به نمودار تحلیل زیر دست یافت که نشانگر ارتباط رویه الهام و فرآیند الهام‌گیری که از آن با تسمیه «آفرینشگری معماری» یاد می‌شود، می‌باشد. این نمودار عبارت است از:

باید گفت که؛ هر نوع سازندگی هنر نیست بلکه هنر آن نوع سازندگی است که با زیبایی توأم بوده و غایت آن زیبایی و بیان زیبایی باشد. و این انسان مخلوق خداوند است که دارای قوه آفرینندگی است، چون روح او از جوهری الهی است و بر مبنای آن به خلق و آفرینش می‌پردازد و بهترین نمونه خلاقیت او هنر است (اکرمی، ۱۳۸۲، ص ۳۶). در رابطه با علل صوری و مادی در آفرینشگری معماری هم می‌توان اشاره کرد که:



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



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

گونه شناسی تخیل با توجه به موضوع خلاقیت» در رابطه با انواع تخیل ها و ارتباط آنها با مقوله خلاقیت می آورد: «تخیل مهمترین عنصر خلق و نوآوری است و هیچ نوآوری ای بدون تخیل امکان پذیر است. به همین دلیل میان تخیل و خلاقیت ارتباط تنگاتنگی است. این ارتباط در حوزه ادبیات و هنر که اساس آنها تخیل است، بیشتر می شود زیرا هنر و ادبیت همواره هز هنجارهای عمومی به دورند و کوشش می کنند تا صورتهای نو بیافرینند.»

وی در ادامه به انواع تخیل ها و تخیل خلاق چنین اشاره داد: «برای تخیل می توان انواعی را در نظر گرفت:

۱. «تخیل بازنمایی و الهامی»: که مشتمل است بر: الف- تقلید و محاکات؛ و ب- تخیل الهامی.

الف- «علت صوری معماری»: ظاهری رکن شکل دهنده به معماری معیارهای زیبایی شناسی صورت آن است که هیچ هنری نمی تواند بدون آن به ظهور برسد. در تمدن معاصر هنر غالباً در همین شان خود فروکاسته شده است.

ب- «علت مادی» (خلاقیت از معنا به ماده): ماده هنر معماری مربوط به فرآیندی است که سرچشمه هنر را به صورت آن می رساند و آن هم خلاقیت، با تخیل و یا عقل. بنظر می رسد معنای صحیح خلاقیت آفرینشگری متناسب کالبد با محتوی و معنی است؛ و واسطه رسیدن از محتوی به کالبد را ایده می نامند. ایده آن شکل مثالین و نمادینی است که با آن معنا متناسب است.

«بهمن نامور مطلق» در مقاله «تخیل و خلاقیت هنری:

۲. «تخیل فعال»: که مشتمل است بر: الف- تخیل ترکیب گر؛ ب- تخیل جستجوگر؛ و ج- تخیل اکتشافی و شهودی.

۳. «تخیل خلاق»: تخیل خلاق دارای کارکردهای دیگری نسبت به تخیل بازتولیدی است. تخیل خلاق به غیر واقعیت تعلق می گیرد و از نظر روان شناسی به اندازه واقعیت اهمیت دارد (نامور مطلق، ۱۳۸۶، صص ۱۹۳-۲۱۰).

علاوه بر آنچه گفته شد؛ بر اساس تقسیم بندی مورد اشاره «نصاری و معظمی» در مقاله «آفرینش اثر معماری: بنیان ها و سویه ها»، می توان به بررسی مساله آفرینش در محورهای زیر پرداخت:

۱. «موضع تئولوژیک: دوران تاریخی با سیطره ربانیت و معنویت»: این موضع را می توان دوره سیطره و اصالت دادن به حکمت نیز دانست. در این دوره، تفکر از نوع حضوری و شهودی است، و تفکر حصولی و منطقی در آن جایی ندارند. با ظهور فلاسفه یونان، این دوره جای خویش را به دوره متافیزیک داد؛ لیکن سیر تحول مشرق زمین همانند مغرب زمین نبود، بلکه همچنان نوع نگاه ربانی به عالم در این سرزمین ها تداوم یافت. این تداوم تا زمان حال نیز ادامه داشته و هنوز تفکر هندی، ژاپنی و اسلامی از حقایق باطنی خویش تهی نگردیده اند و به همین لحاظ است که چنین فرهنگ هایی در مقابل تفکر غربی مقاومت می کنند.

۲. «موضع متافیزیک: دوران تاریخی معنویت مآبی و فلسفه یونان»: دوره متافیزیک با پیدایش فلاسفه یونان شکل می یابد. در این دوره، تفکری که تا این زمان به صورت یکپارچه و حضوری بود، شروع به تجزیه شدن می نماید. خدایان جای خویش را به نیروهای انتزاعی و ایدوس ها می دهند. این ایدوس ها، مجموعه ای از الگوهای بی زمان می باشند که طبیعت سعی در تقلید آنها دارد و این تقلید یا محاکات چندان کامل و عین به عین نمی باشد و در نتیجه صور و نتایج مختلفی را در بر دارد.

۳. «موضع پوزیتیویسم: علمی، حسیت و دوره جدید»: اغلب متفکران، آغاز این دوره را با اندیشه دکارت مرتبط

می دانند. مهم ترین اصل دکارتی که موجب پیدایش این حرکت عظیم و این شکاف ژرف بین عالم پیش از خود و عالم جدید گردید، اصل بنیادینی است که به سوپژکتیسم، معروف شده است. طرح او برای تاسیس علوم جدید مستلزم ایجاد شکاف عجیبی بین آگاهی انسان و جهان خارج بود. ذهن برای وصول به هدف های کمی؛ یعنی به منظور اندازه گیری و محاسبه برای دستکاری در طبیعت و تصرف آن، طرح های اجمالی و کلی از طبیعت تهیه می کند، و در همان حالی که آگاهی انسان مشغول این کار است، فاعل یا شناسنده ای انسانی در مقابل طبیعت قرار می گیرد.

۴-۲ گونه شناسی الهام ها در هنر و معماری

در باب گونه شناسی محتوایی الهام ها، که نخستین گام در فرآیند آفرینشگری تصور می شوند، می توان به چهار نوع تقسیم بندی اشاره کرد:

۱. «نظریه الهام های انتزاعی و تصادفی» (هنر برای هنر): گروهی از جریان های هنری منکر سرچشمه و غایتی خارج از هنر، برای هنرنده و سرچشمه هنر و حتی غایت آن را هم درون صورت و ماده آن یعنی شکل و یا خلاقیت و بازی با هندسه ها و اشکال تعریف می کنند. این همان دیدگاه «هنر برای هنر» است که هنر را چیزی جز خلاقیت شکلی و ظاهری نمی داند. در اینجا یک جعل و ایجاد جدید است و هنر تنها به این معنا حقیقت دارد. این تئوری را در بسیاری نظریات همچون نظریه نهادی می توان دید.

۲. «نظریه الهام های آفاقی»:

۳. «نظریه الهام های انفسی»؛ و

۴. «نظریه تجلی حقیقت» (نقره کار، ۱۳۸۵، صص ۱۰۶). در ادامه به اختصار به شرح هر یک از این نظریه ها پرداخته می شود.

۴-۳ سرچشمه های آفاقی الهام در معماری

در این رابطه می توان به نظریه های زیر اشاره داشت که در تاریخ با رویکردی فلسفی همواره مورد توجه اهل نظر بوده و هستند. این نظریه های در حول «سرچشمه های آفاقی» الهام عبارتند از:

۱. «نظریه بازنمایی» (تقلید): کهن ترین تعریف هنر،

بر اساس بازنمایی آیا نسخه برداری از طبیعت [شکل گرفته است. بنابراین نظر: «هنر، عبارت از تقلید یا نسخه برداری از طبیعت است که به دست آدمی انجام می شود. این تعریف منسوب به «افلاطون» و «ارسطو» است که آغازگر تاملات فلسفی درباره آثار هنری اند. بر اساس این نظر، ارزش هنری هر اثر به دقت و ظرافت و ریزبینی هنرمند در امر بازنمایی بستگی دارد (رامین، ۱۳۷۷، ص ۹).

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

۱. «انتقاد تفکر هنری آزاد (لیبرالیسم)»: «ژیل دلوز» اساس نظریه افلاطون 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 تفکر هنری وجودگرا (اگزیستانسیالیسم)»: «مددپور» در مورد نگرش افلاطون به شاعران می گوید که آنها 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 افلاطون در بیان هنر را ذات هنر ندانسته است، بلکه منظور او را نفی و نقد هنر موجود می داند. در عین حال تاکید دارد که از نظر افلاطون هنر با حقیقت سروکاری ندارد. حقیقت عالم غیب و مثال است و فارق از اشیای محسوس. هنرمند 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 الهام در معماری

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

۱. «نظریه فرانمایی هنر»: دسته ای از نظریه ها و تعاریف هنر، منشأ اصلی هنر را درونی می دانند. اینان یکی از غرائز و عواطف و حالات انسانی را به عنوان منشأ هنر 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، هنر را بیان گویای احساسات و عواطف آدمی با استفاده واسطه های مختلف هنری تعریف می کند؛ بدین صورت که هنرمند وقتی دستخوش عواطف و احساسات می شود، تلاش می کند تا تصویری روشن از احساساتش داشته باشد و این احساس را در قالب کلام، رنگ، صوت و یا هر واسطه دیگر هنری به گونه ای گویا و شفاف ابراز کند؛ چنان که به گفته «تولستوی»: «کار هنر 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 هنر»: از مهمترین الهام های انفسی باید به روانشناسی اشاره نمود که در سبکهای 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 هنر ظهور می کند؛ اگرچه واضع بزرگ روانشناسی فروید، هم مانند افلاطون، هنرمندان را بیمارانی می دانست که بیماریشان آنها را به چنین ادراکی رسانده است. «فروید» از دیدگاهی روان شناختی زیبایی را تسکین بخشی بر آلام درونی می دانست و بر این باور بود که هنر می تواند کاربردی التیام بخش در هنگام زایش هنری، چه برای هنرمند و چه برای مخاطب هنری داشته باشد. «امیر حسین آریان پور» اصلی ترین رویکردهای آنان را در سه گرایش تنظیم کرده است: «الف): هنر ناشی از غریزه بازی است؛ که خود اینان دو

مدیریت شهری

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

۴۵۹

غایت را برای این گزینه 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): هنر ناشی از گزینه جنسی و تناسلی؛ هنر وسیله ایجاد جاذبه برای جلب جفت و یا ارضاء نیروی درونی جنسی و لذت بردن (فروید و داروین)؛ و ج): هنر ناشی از گزینه 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 الهام 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 صدایی» بتوان یافت. اصلی ترین مقاله هایدگر در رابطه با هنر، تحت عنوان «سرچشمه اثر هنری» یا به تعبیری علت فاعلی هنر است. او سرچشمه هنر را حقیقت می داند، اما حقیقتی که مربوط به وجود ذاتی شئی است و «در اثر هنری به قرار آورده شدن شیئی» را هنر 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 خلّاقیت جوشان از تخیل بدون نفوذ گذشته می تواند وجود داشته باشد، آینده هم نمی تواند آنچه را در این ۵۰ سال تسلط معماری مدرن یا پست مدرن حادث شده، کنار بگذارد. تخیلات 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 آنها 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 نوآوری 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 خلّاقیت 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 الهام ها در هنر و معماری

در رابطه با گستره الهام می توان اشاره داشت که سرچشمه اصلی هنر، الهام 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. «الهام های پسینی: نسبی، اعتباری و عصری» (الهام تکامل پذیر انسان از جامعه، تاریخ، طبیعت و انسان): این دیدگاه اگرچه لازمه یک فرهنگ و تمدن است

اما امروز همه ساحات هنر را دربر گرفته و جایی برای هنر فرازمان باقی نگذاشته است؛ چراکه دست یابی به این سرچشمه ها آسان تر و امکان پذیر تر است؛ در حالیکه برای رسیدن به سرچشمه های بی زمان باید از رنگ زمانه فاصله گرفت و از افقی فرازین به زمانه نگریست. «عبدالکریم سروش» بر این عقیده است که تمدن انسان بر پایه اعتبارسازی است و اعتبارسازی در حوزه های گوناگونی اتفاق می افتد که مهمترین این حوزه ها هنر است. در میان حوزه هم، شالوده فرآیند اعتبارسازی، و در نتیجه تمدن سازی خیال است. بدین گونه می توان علت فاعلی دیگری هم برای هنر برشمرد و آن خیال اعتبارساز و مجازساز است. از آنجا که به گفته او انسان و جامعه هنرمندتر، متمدن تر است؛ پس می توان انگیزشی نهان برای فرآیند تمدن سازی را در عالم هنر موثر دانست (سروش، ۱۳۷۷، ص ۲۴).

۲. «الهام های پیشینی: مطلق و فرا زمان» (الهام فرازمان بشر از معبود، روحف ملکوت و طبیعت): این دیدگاه حالتی پیشرو و غیر مردمی دارد و در برخی مکاتب آوانگارد و خط شکن وجود دارد. بسیاری از دیدگاه های شرقی و دینی هم به این دیدگاه نزدیکند. در اینجا تکامل فرهنگ و تمدن وابسته به تکامل انسان است و از آنجا که در تعاریف دینی روح انسان موجودی مجرد تبعید شده به عالم ماده است، درد غربت اسارت روح در این عالم و شوق ارتباط و انس با حوزه مجرد وجود، الهامات و مکاشفاتی را فراهم می کند که مایه و سرچشمه اصلی هنر را می سازد. «محمد مددپور» در کتاب «تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی» می گوید: «علت مادی هنر تخیل و محاکات استف اما علت فاعلی غیر از محاکات است. در اینجا آدمی با معرفت و الهام و جذبه که مبداء معرفت است سروکار دارد، جذبه حالتی است که در آن شعور و وجدان فردی انسان تحت تاثیر و استیلای القائاتی قوی و عالی فرو ریخته، و وجود خود را در وجودی متعالی مستغرق بباید و احساس بهجت و سعادت می کند. در واقع غلبه و استیلای حالت انفعالی مخصوصی است که در آن

شخصیت و تعین هویت انسان به کلی محو می گردد و جای خود را به حالت یا احوال روحانی غیر متعینی که بر وجود انسان تسلط یافته است، و می گذارد؛ بنابر شدت و ضعف جذبه، اثر هنری هویت هنرمند را کم و بیش نشان می دهد (مددپور، ۱۳۷۴، ص ۲۴). «مهدی حجت» نیز مایه اصلی آفرینش هنری را درد درونی هنرمند می داند (حجت، ۱۳۶۲، ص ۵۲)؛ و فاصله میان واقعیت و حقیقت را محرک انسان در خلق و تغییر می داند؛ و «شهید مرتضی آوینی» نیز هنر را یاد بهشت و نوحه انسان در فراق می داند (آوینی، ۱۳۷۷، ص ۱۳). ۳. «سرچشمه فراگیر» (دانش فرازمان و تکامل پذیر برخاسته از وحی و سنت نبوی): گسترده ترین مباحث در این زمینه را باید در میان برخی سنت گرایان به ویژه بورکهارت، شوان و نصر یافت. نصر سرچشمه هنر اسلامی را در خود اسلام دنبال می کند و ریشه هنر در ابعاد باطنی دین اسلام جستجو می کند.

۵. خلاقیت (آفرینشگری) در هنر و معماری

سخن را با ذکر مطلبی از زنده یاد «منوچهر مزینی» در باب «ارزش و جایگاه خلاقیت و آفرینشگری» در هنر و معماری آغاز می کنیم؛ آنجا که در مقاله «هنر، معماری و شهرسازی» در رابطه با نوآوری می آورد: «نوآوری از ویژگیهای اصلی آثار هنری خواه نقاشی و یا معماری است، اما یادآور می شویم که نوآوری در عرصه هنرهای بصری آسانتر صورت می گیرد تا در عرصه معماری و شهرسازی.» (مزینی، ۱۳۷۹، ص ۲۲). زنده یاد «سید هادی میرمیران» در مقاله «مسجد سپهسالار» در ذیل مفهومی «خلاقیت؛ لازمه وجودی مفهوم معماری» به این نکته اشارت دارد که: «دوم این که در تمامی آثار معماری یک وجه مشترک وجود دارد و آن خلاقیت است. این خلاقیت به دو شکل در اثر معماری بروز می کند:

۱. یکی «خلاقیت نظری»، یعنی آن مبنای فکری که اثر معماری بر اساس آن استوار می شود؛ و
۲. دیگر «خلاقیت فضایی» است که «بخش معمارانه» آن اثر را تشکیل می دهد. هر اثر معماری که فاقد خلاقیت باشد، نمی تواند در سلسله عظیم آثار تاریخ



معماری جهان جایی داشته باشد. اگر آثار معماری را از زاویه فضایی بررسی کنیم، معماری دوره قاجار ارزش بالایی پیدا می کند و در جایگاه برتر و تکامل یافته تری نسبت به معماری دوره های خود قرار می گیرد» (میرمیران، ۱۳۷۵، ص ۵۶).

«داراب دیبا» نیز در مقاله «حصول زبانی برای معماری امروز ایران»، «خلاقیت را لازمه معماری می داند: «طراحی در ایران، نیاز به پژوهش، عشق، اصالت و جوی، هوش و نوآوری و خلاقیت دارد. برای دسترسی به این زبان و بیان معماری جدید به برقراری ساختاری مفهومی نیاز است که در آن عناصر و کلمات بیانی، همان سطوح و احجامی اند که این کلیت ترکیبی را انتقال می دهند» (دیبا، ۱۳۷۸، ص ۳۱).

«هاشم هاشم نژاد»، خلاقیت و آفرینشگری را از ویژگی های معماری ایران می داند؛ آنجا که در مقاله «جست و جوی ضرایب نهفته در میراث کهن» می نویسد:

«معماری ایرانی دارای ویژگی هایی است که در مقایسه با معماری کشورهای جهان از ارزش و رمز و رازی مختص به خود برخوردار است... طراحی متناسب، هندسه ای بدیع، تناسباتی موزون، سازه هایی دقیق و خلاقیت هایی نو و بالاخره تزییناتی گوناگون...» (هاشم نژاد، ۱۳۷۴، ص ۴۵).

«لوکوربوزیه» در کتاب «معماری نوین: نگرشی نو به معماری» در رابطه با مقوله «آفرینش ناب ذهن» می نویسد:

«طرح و پروفیل، معیار معمار هستند. در ایجاست که معمار خود را بعنوان یک هنرمند ظاهر می کند و یا در قالب یک مهندس محض، طراح باید آزادانه ارائه شود و نه در اضطرار؛ دیگر در اینجا، هیچ چون و چرایی از سنت ها و رسوم و نه از ساختمان و انطباق احتیاجات تجملی وجود ندارد. طرح و پروفیل آفرینش ناب ذهن هستند، آنها به دنبال یک هنرمند خیال پرداز تجسمی هستند... هرگاه هارمونی و هماهنگی خاصی وجود داشته باشد، کار ما را شیفته خود می کند، معماری یعنی آفرینش ناب روح» (لوکوربوزیه، ۱۳۸۶،

ص ۳-۱۲).

«سید حسین نصر» نیز در رابطه با «رد سرچشمه های تاریخی و عصری» در مقوله «آفرینشگری معماری ایران» چنین اشاره می کند:

«سبک سنتی معماری ایرانف محصول «دوره» یا «زمانه» نیست، بلکه از مواجهه شیوه روحانی مذهبی خاص با ذوق و قریحه پیروان آن مذهب نتیجه می شود. از این رو، مادام که آن مذهب و قوم خاص برخوردار از هستی است، این سبک نیز تداوم می یابد. معماری اسلامی ایران نمونه بارزی از این واقعیت است. نیاکان ایرانی ما به خلق هنری «بی زمان» پرداختند که با ابدیت پیوند داشت و به موجب همین پیوستگی، ارزش و اعتباری جاودانه یافت. کسانی که در پی ایجاد تحول در شیوه و سبک هنر قدسی، خصوصا مسجد، هستند؛ بهتر است بدانند که انگیزه ایجاد تحول در سبک معماری زاینده به اصطلاح «مقتضیات زمانه» نیست، بلکه از این واقعیت نتیجه می شود که طرفداران این گونه تحولات، خود از سنت اسلامی، دور مانده اند و حتی نسبت به نبوغ قومی ایرانیان بیگانه گشته اند و صورت و معنای مذهبی را که مادر این سبک معماری است، در نیافته اند و حتی ریشه های فرهنگی عمیقتر مردم خود را، که این معماری را در طی اعصار در دامان خود پرورش داده و شکوفا ساخته اند، نمی شناسند» (نصر، ۱۳۷۳، ص ۵۳).

باید گفت که، ریشه زبانی مفهوم «خلاقیت»، در واقع به خلق یا آفرینش یک چیز برمی گردد. خلق کردن با دو چیز همراه است. خلق چیزی که تا به حال وجود خارجی نداشته است و خلق بر اساس ترکیبات از پیش موجود. در تورات داستان آفرینش اینگونه نقل شده: «و در آغاز خداوند آسمانها و زمین را آفرید. زمین بی شکل بود و تهی و تاریکی بر روی عمق استوار بود و روح خداوند بر سطح آب در حال حرکت بود و بعد از جدایی زمین و دریا است که زمین شایستگی شکل پذیری را می یابد. ایجاد دو مکان دریا و زمین.»^۱ در باب همین مفهوم، نصر با رد «نظریه سرچشمه های روانی ناخودآگاه در الهام و آفرینشگری»، و مطابق با نص

قرآن کریم، اشاره دارد:

«هنر [و معماری] سنتی محملی برای یک شهود تعقلی و یک پیام ذوقی است که هم از فرد هنرمند و هم از روان جمعی ملتی که هنرمند متعلق به آن است، فراتر می رود. بعکس هنر انسان گرا فقط قادر است الهام های فردی و یا اگر بخت یاری کند، چیزی از آن روان جمعی را که فرد هنرمند متعلق به آن است، ولی هرگز یک پیام تعقلی یهنی همان حکمت ذوقی مورد بحث ما نیست، را منتقل کند. این هنر، به دلیل جدایی اش از آن قوانین کیهانی و حضور معنوی که وصف بارز هنر سنتی اند، هرگز نمی تواند سرچشمه معرفت و یا رحمت شود (نصر، ۱۳۸۰، ص ۴۳۱).

«علی اکبر صارمی» در مقاله «جایگاه معماری ایران در جهان امروز» در رابطه با چگونگی و التزام تحقق پذیری خلاقیت در اثر معماری معماران، چنین اشاره می کند: «یکی از آگاهی های اساسی معمار امروز، داشتن حساسیت به این امر است که چه چیزی به صورت مد روز مطرح شده و عمری کوتاه دارد و چه چیزی ماندگارتر و بادوام تر از کلیشه های رایج است؛ مواردی که نمونه های آن در همه جا پراکنده اند و می تواند با کمی دقت آنها را شناخت. سوال بعدی که بلافاصله مطرح می شود این است که گام بعدی معماران اگر بخواهند در دام کلیشه ها (اعم کلیشه های تاریخی و

یا امروزی) نیفتند، چیست؟ در این جا تنها راهی که ظاهراً باقی می ماند، خلق فضاها و فرم های جدید است، ولی آیا چنین چیزی امکان پذیر است که هربار و در هر اقدام طراحی، اعم از پروژه مدرسه ای و یا کار حرفه ای، دست به خلاقیت جدید زد؟ آیا در جهان کنونی زمینه ای وجود دارد که هر معمار به تنهایی بتواند نظریه خود را خلق کند و معماری خود را بسازد؟» (صارمی، ۱۳۷۷، ص ۱۳-۱۹).

«تو واگنر» در باب اهمیت «خلاقیت» و «آفرینشگری» هنرمند و معمار می گوید:

«هنرمند قبل از هر چیز دارای طبیعتی خلاق است که باید مستقلاً تجلی کند، و خلاقیت صفت نیکوی اوست. در هنر اصل «حمایت» نمی تواند وجود داشته باشد، زیرا حمایت از یک هنر ضعیف آن را به پستی می کشاند. در زمینه های هنری تنها باید قوی را تشویق کرد زیرا که تنها آثار او هستند که برای دیگران بصورت سرمشق های ایده آل یا بهتر بگوییم، به صورت انگیزه های هنری در می آیند. شخصی می گوید: در هنر به متوسط نباید ترحم کرد. بنابراین فرهنگ هنری ما، یعنی پیشرفت هنر، بدست کسانی سپرده شده است که دارای شخصیتی بی نظیر و ابتکاری و اصیل باشند» (لئوناردو بنه ولو، ۱۳۸۶، ص ۴۶۲).

در دیدگاه میتولوژیک (اسطوره شناسی)، آفرینش

۱. در قرآن کریم، در رابطه با فرایند آفرینش و خلق جهان آمده است: وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَيَوْمَ يَقُولُ كُنْ فَيَكُونُ قَوْلُهُ الْحَقُّ وَلَهُ الْمُلْكُ يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرُ (اوست که آسمانها و زمین را بحق آفرید؛ و آن روز که (به هر چیز) می گوید: «موجود باش!» موجود می شود؛ سخن او، حق است؛ و در آن روز که در «صور» دمیده می شود، حکومت مخصوص اوست، از پنهان و آشکار با خبر است، و اوست حکیم و آگاه). (سوره الأنعام، آیه ۷۳، جزء ۷)

إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ يُغْشَى اللَّيْلُ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَالنُّجُومُ مُسَخَّرَاتٌ بِأَمْرِهِ أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ (پروردگار شما، خداوندی است که آسمانها و زمین را در شش روز [= شش دوران] آفرید؛ سپس به تدبیر جهان هستی پرداخت؛ با (پرده تاریک) شب، روز را می پوشاند؛ و شب به دنبال روز، به سرعت در حرکت است؛ و خورشید و ماه و ستارگان را آفرید، که مسخر فرمان او هستند. آگاه باشید که آفرینش و تدبیر (جهان)، از آن او (و به فرمان او) است! پر برکت (و زوال ناپذیر) است خداوندی که پروردگار جهانیان است!) (سوره الأعراف، آیه ۵۴، جزء ۸)

وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَلَئِنْ قُلْتُمْ إِنَّكُمْ مَبْعُوثُونَ مِنْ بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ (او کسی است که آسمانها و زمین را در شش روز [= شش دوران] آفرید؛ و عرش (حکومت) او، بر آب قرار داشت؛ (بخاطر این آفرید) تا شما را بیازماید که کدامیک عملتان بهتر است! و اگر (به آنها) بگوی: «شما بعد از مرگ، برانگیخته می شوید!» «مسلماناً» کافران می گویند: «این سحری آشکار است!» (سوره هود، آیه ۷، جزء ۱۲)

مدیریت شهری

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

۴۶۳

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 افلاطون 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 آشفته گی ماده سازنده جهان نظم بخشیده است.

اما آیا لزوماً هر نوآوری، خلاقیت است یا آیا هر چیزی که خلق می شود، باید نو باشد؟ مفهوم خلاقیت 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 خلاقیت در هنرهای سنتی و هنر 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 کلاسیسیسم 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 دقیقاً 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...»

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:

«هنرمندان [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 خلاقیت 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 خلاقیت 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 خلاقیتی 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 «خلاقیت در معماری ایران»، «هاشم هاشم نژاد» به این نکته اشارت دارد که:

«هنرمندان 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 خلاقیت و طراحی متجلی می شود و هندسه گسترش خود را در بیان اشکال می یابد...» (هاشم نژاد، ۱۳۷۴، ص ۴۶). بر این اساس بنظر می رسد که هنرمند [و معمار]

ایرانی باید هنر معاصر کشورهای مختلف را بشناسد و در صورت توان و امکان سیر تاریخی آن را نیز تا حدودی بداند، برای بیان هنری خود از زبانی مدرن و جهانی استفاده کند؛ لزومی ندارد به تمام اصول فلسفی مدرنیسم اعتقاد داشته باشد، روح معنویت گرایی غیر کلیشه ای و بی ریا و برگرفته از درون او در اثرش وجو داشته باشد، به معیارهای عامه پسند یا سلیقه روز جامعه اعم از روشنفکر و غیر آن اعتنایی نکند؛ زیرا هنرمند آزاد است و هنر زاینده اندیشه خلاق است و نباید آن را کانالیزه کرد (افشار مهاجر، ۱۳۸۴، ص ۲۷۲).

۶ نتیجه گیری و جمع بندی

باید گفت که: فقط در حوزه محیطی و طبیعی بود که امور متافیزیکی معماری می توانست موجودیت یابد. چون تنها این حوزه با تمام امکانات درونی خود بود که می توانست به ایده- حقیقت سر و سامان دهد و آن را باز نماید. حوزه محیطی هم به عنوان بستر ارائه حقیقت می توانست خودنمایی کند و هم به عنوان منشاء «نیروی مولدی» باشد که توان به فرم درآمدن را با توجه به ارائه دقیق هندسی و تناسباتی داشته باشد. ازاین طریق معماری در شیوه کلاسیک برای معماری شدن می بایست خود را در تابعیت نیروهای طبیعی

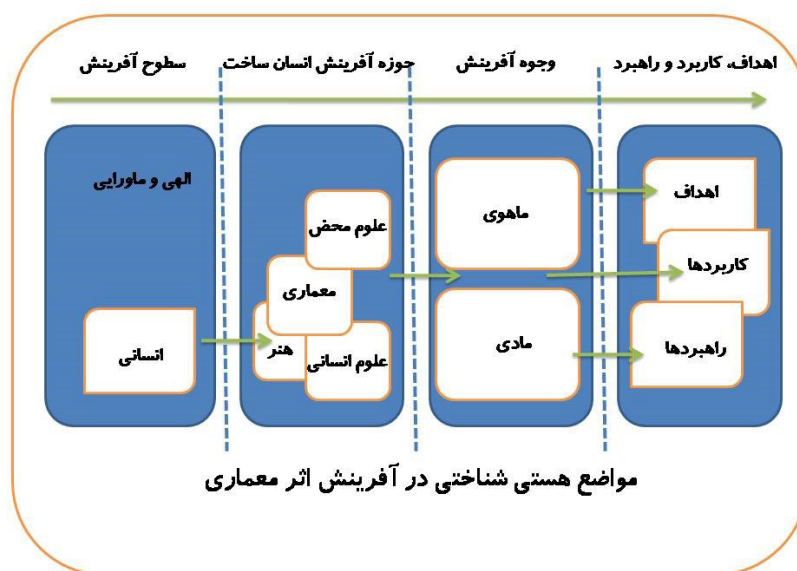
قرار می داد و همزمان مقوله های متافیزیک نظری را دریافت کند. پر واضح است که آهنگ تغییرات فرمی و الگوواره ها در معماری گذشته بسیار آرام تر بوده و در یک دوره طولانی دست خوش تغییرات اندکی می شدند حال آنکه امروزه سبکها با سرعت و شتاب بیشتری عوض می شوند و با اتکا به تکنولوژی و مصالح جدید دست معماران برای واقعیت بخشیدن به ایده هایشان باز تر است. اما در همان معماری با ضرب آهنگ آرام معماران دست به خلاقیتهایی می زدند که تنها با بررسی متوالی و مقایسه با سایر دوره ها می توان به این نوآوری ها، یا بهتر است بگوییم آشنایی زدایی ها، پی برد؛ نمونه اش مسجد آقابزرگ کاشان است که معمار در این بنا مجموعه ای از عناصر آشنای گذشته نظیر حیاط، بادگیر، وارد کردن احجام سه بعدی در نمای دو بعدی، اختلاف سطح و غیره را خلاقانه همچون سمفونی زیبا ترکیب کرده است. در رابطه با دیدگاه افلاطون در رابطه با آفرینشگری می توان به رساله های وی اشاره داشت که در ادامه آورده شده است:

۱. رساله «تیمائوس»: به این دلیل و چنین بود که آن گروه از ستارگانی که در آسمان سیر می کنند و

مدیریت شهری

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

۴۶۵



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

ایجاد شدند، یعنی برای اینکه کیهان تا بشود به زنده معقول و کامل مانند باشند و برای تقلید از طبیعت زمان جاودان. پس سازنده جهان، سیارات را به «تقلید» از زمان جاوید آفرید.

۲. رساله «کراتیلوس»: در این رساله نیز، واژه «میمسیس» چندبار به کار رفته است؛ برای مثال این موارد ذکر می شود: در تعریف اسم، هر مؤن شنونده سُقراط، چنین می گوید: «سُقراط، اسم چگونه تقلیدی است. بنابراین، نام، گونه ای تقلید است، ولی تقلید به معنای پسندیده آن و نه معنای ناپسند آن». کمی پایین تر، چنین می گوید: «ولی چگونه تمیز دهیم که تقلید کننده از کجا به تقلید می پردازد؟ آیا به وسیله هجاها و حروف نیست که تقلید، تقلید ذات است.» در بند هنر موسیقی و صورتگری، تقلید به معنای پسندیده آن به شمار می رود.

در ادامه در این فصل به برخی از تعابیر و مفاهیم کلیدی از بررسی سیر فلسفی آفرینشگری در جهان و ایران به تفصیل اشاره می شود. اهم این موارد عبارتند از:

۱- «آفرینشگری هنری» (به مفهوم کلی به معنای نیروی مولد هنر، خاستگاه هنر و یا فرآیند تکوین و تولید هنر) چنانچه اشاره شد، در دوران ماقبل «سُقراط» به «الهام الهی و جذبه هنرمند» تعبیر می شد.

۲- در زمان «سُقراط»، «انکشاف حقایق» به «میمسیس» تغییر یافت.

۳- «فلاطون» که به هنر حسن اعتقاد نداشت، تولید هنر را محاکات و خاستگاه آن را غریزه انسان دانست.

۴- «أرسطو»، با تعلیق «خاستگاه سماوی هنر»، و توجه برجسته به عنصر «تخیل»، آفرینشگری هنرمند را آزادانه تر از قبل تلقی کرد.

۵- سپس «رواقیون» و بعد از آن «فلوطین»، در عین تکیه بر مفهوم محاکات متخیل، به عنوان حوزه فعلیت یافتن آفرینشگری، به نقش استعداد و نبوغ انسانی نیز توجه کردند.

۶- در «دوران قرون وسطی»، مبدأ هنر «الهام» تلقی می شد، ولی نقش نبوغ فردی را نیز در تکوین هنر، منکر نمی شدند.

۷- در «عهد رُسانس»، «محاکات متخیل از طبیعت» به همراه استعداد ذاتی، مفهوم «آفرینشگری» و «ابداع هنری» را شکل می دادند.

۸- در هنر رمز آلود «باروک»، نیروی مولد هنر، «تخیل» با «خاستگاه عقلانی» و موضوعات بروز آفرینشگری هنری، «تفسیر و تأویل واقعیت» عنوان شد.

۹- در «دوره کلاسیک فرانسه» نیز در پیروی از «تفکر باروکی»، ابداع و آفرینشگری هنری در حوزه «محاکات ماهوی جهان» تعریف می شد.

۱۰- «تجربه گرایان» نیز متوجه عنصر تخیل در آفرینشگری بودند؛ اما تخیل در نظر آنان، از آنجا که مرحله و بخشی از عقل تلقی نمی شد، آزاد و بی محدودیت بود و تقیدی در فرآوری نداشت. به همین علت، بی شک آغاز تفکیک دو مفهوم آفرینشگری و تقلید را باید در این دوران جستجو کرد.

۱۱- پس از آن، «کانت» آفرینشگری را استعدادی غریزی، طبیعی و معادل نبوغ عنوان نمود. از نظر او آفرینشگری و نبوغ، «قائم به ذات» است و فراتر از هرگونه محدودیت در تولید.

۱۲- وارثان کانت نیز با بکارگیری مفهوم آفرینشگری در مقابل «تقلید از طبیعت»، بر ثبات تفکر و تأثیر بسزایی گذاشتند و به تدریج «هگل» و «مارکس» نه تنها نبوغ فردی، بلکه تأثیرات اجتماع و اقتصاد و به طور کامل اکتسابات را در آفرینشگری هنری گوشزد کردند.

۱۳- در «دوره رومانتیک»، تخیل آزادانه و فراتر از عقل مطرح شد. ابداع هنری از نظر آنان توسط نیروی غریزی نبوغ و بیان متخیل احساسات و عواطف بود. در این دوره کسانی چون «فیخته»، آفرینشگری هنری را فردی و قائم به ذات و به دور از تأثیرپذیری های اجتماعی، اقتصادی و تاریخی می دانستند.

۱۴- «شیلر» و «اسپنسر» نیز به تأسی از «کانت»، نبوغ را نیرویی مازاد بر نیروهای مصرفی در جهت سودمندی و تأمین زندگی، تلقی می نمودند.

۱۵- پس از این دوره، آفرینشگری نه در ساحت خیال، نه عقل و نه الهام، بلکه در حوزه «زیست شناسی» و «روانشناسی» مطرح شد. «شوپنهاور»، «هانس فریش»

و «تیچه»، هر یک به نوعی، اراده (به مفهوم کل) را «جوهر غریزی طبیعت و انسان» می‌دانستند.

۱۶- «شوینهاور»، نبوغ را برتری عقل بر اراده معطوف به زندگی و «نیچه»، ابداع هنری را وجهی از اراده معطوف به قدرت- که انسان را در یافتن حقیقت هستی یاری می‌دهد- مراد می‌کرد.

۱۷- «برگسون» و «کروچه» نیز هنر را «شهود احساسات» می‌دانستند و نسبت به نحوه بیان و بروز ابداع، کم توجه بودند.

۱۸- «تولستوی»، هنر را وسیله ارتباط انسانها و آن را برای سیر به سوی سیادت فرد و جامعه انسانی موضوعی ضروری می‌داند و معتقد است افراد بشر را احساساتی یکسان بهم پیوند می‌دهد. منظور از سعادت یعنی راه رستگاری یعنی در راه خدا و به سوی خداوند گام برداشتن یعنی بهوه یا نیروانا یا اهورامزدا یا پدر آسمانی و یا به الله رسیدن. «تولستوی» هم هنر را نه برای لذت و زیبایی، بلکه برای رسالت اخلاقی و اجتماعی و مهمتر از همه انتقال احساس خالق به مخاطب می‌ستود. خلاق از نظر او، نیز هنرمندی بود که احساسی والا، اخلاقی و اجتماعی را، به روشنی به مخاطبان انتقال دهد.

۱۹- در «قرن نوزدهم»، «طبیعت گرایی» رواج یافت و آفرینشگری به مفهوم «بازنمایی» دقیق وقایع اجتماعی و انسانی، به کار رفت.

۲۰- «پوزیتیویستها» نیز در این دوره، هنر را محصول قواعد علمی و در نتیجه آفرینشگری را، محصول تحصیل و اکتساب علمی و فنی و در نتیجه نسبی می‌پنداشتند.

۲۱- در حوزه‌های «روان شناختی»، «فروید» آفرینشگری هنری را نتیجه غلبه تمام و کمال غریزه جنسی بر عقل می‌دانست.

۲۲- «یونگ»، منشأ بسیاری از نوآوری‌های هنری را یکسان و از یک «آرچه تیپ» با خاستگاه «ناخودآگاه» معرفی کردند.

۲۳- روح غالب بر تفکرات قرن بیستم، همانا توجه و تدقیق آثار هنری و رابطه هنر و مخاطبان، بنا به جهان بینی هر اندیشمند، بود لذا چگونگی بروز آفرینشگری

از کانون توجه متفکران کنار رفت «نظریه‌های نهادی پدیدارگرایی»، «مذهب اصالت وجود»، «هرمنوتیک معاصر»، «نظریه‌های صوری» و «زبانی هنر»، «تفکر نشانه شناسانه»، همه و همه نحله‌هایی بودند که از طرق گوناگون به بررسی هنر و اثر هنری و یا رابطه آن با مخاطب پرداختند.

۲۴- در این میان متفکران «مکتب فرانکفورت»، در راه احیای قداست هنر اصیل و دوری از هنرهای مصرفی و تکنولوژیک، تلویحاً به نقش خالق و پیروان عنصر آفرینشگری، نظر افکندند. یکی از معدود تفکرهای رایج در قرن بیستم که به تبیین حکمی-فلسفی آفرینشگری هنری پرداخته است، تفکر سنت گرایانه است. آفرینشگری هنری در نظر آنان، نه در تخیل لگام گسیخته و وهمی، بلکه در تقرر در ساحت معنویت و تمثیل حقایق الهی و ازلی- به شکل نمادین- در اثر هنری است. آنچه از مقایسه آراء متفکران مدرن و پست مدرن قابل درک است، توجه دوباره اندیشمندان به تمدنهای کهن و سنتهای معنوی و الهی است.

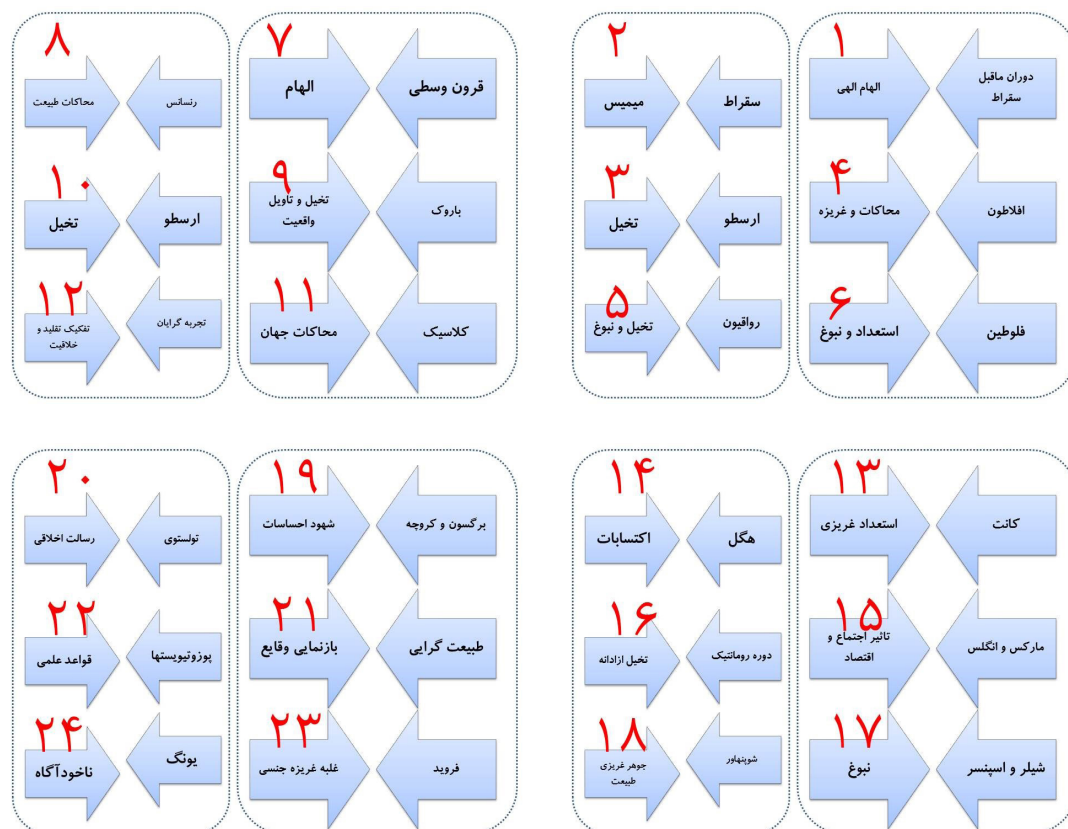
آنچه ارائه شده پاره‌ای از مهمترین تعابیر و تلقیات از مفهوم آفرینشگری بین دوره تاریخی ماقبل سقراطی و دوران معاصر بود؛ چرا که هر شخص در هر زمان و مکان، بنا به فردیت یا اکتساب از محیط، جهان بینی خاص و منحصر به فرد دارد. از این جهت، بررسی تمامی تعابیر آفرینشگری و سیر دقیق تاریخی آن حتی در یک دوره زمانی بسیار محدود، امکان پذیر نمی‌باشد. نمایه کلی برخی از مهمترین و راجح‌ترین تعابیر از مفهوم آفرینشگری و ابداع هنری (به مفهوم کل) در فاصله زمانی دوران ماقبل سقراط تا دوران مدرن و پست مدرن اروپا، ارائه شده است:

۱. «الهام و جذب الهی و قدسی»: در فلسفه سقراط،

مدیریت شهری

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

۴۶۷



هنرمند: آلبرتی - داوینچی

۱۱. «تمرکز درونی و وارستگی از محسوسات»: فچینو
۱۲. «تخیل با خاستگاه عقلانی»: بیکن، دلامبر
۱۳. «تخیل با خاستگاه عقلانی در تقلید ماهوی محسوسات»: دکارت
۱۴. «تخیل آزادانه، مستقل و قائم به ذات و تجربه و اکتساب هنرمند»: هابز، هیوم، لاک
۱۵. «تیروی طبیعی نبوغ در نوآوری بی پیشینه و آزاد از واقعیات (عامل اولیه)، اکتساب فنی هنرمند»: کانت
۱۶. نیروی طبیعی نبوغ با تأسی از روح زمانه (تأثیر پذیری از اجتماع): هگل
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. «تیروی طبیعی برای رهایی از احساس، فکر و هرگونه تعلق»: شیلر
۲۰. «ذوق و نبوغ فردی طبیعی، محاکات ماهوی

افلاطون سقراطی و تریسیونیالیسم معاصر.

۲. «غریزه تقلید از محسوسات و طبیعت»: افلاطون
۳. «تقلید از آسمان و افلاک» (بالاخص در ابداع موسیقایی): فیثاغورث
۴. «تقلید ماهوی و تخیل عقل مدارانه محسوسات» (بازنمایی پویا) به عنوان عامل اولیه و استعداد فردی به عنوان عامل ثانویه: ارسطو
۵. «الهام (عامل اولیه) و اکتساب فنی هنرمند»: دموکریتوس
۶. «الهام (عامل اولیه) اکتساب فنی هنرمند و استعداد فردی»: پینداروس
۷. «الهام و استعداد فردی (عوامل اولیه)، محاکات ماهوی محسوسات»: رواقیان
۸. «تیروی عقلانی نبوغ، تقلید از طبیعت و الهام ماهوی»: قرون وسطی
۹. «استعداد فردی و طبیعی (عامل اولیه)، بیان احساس و محاکات محسوسات»: تفکر غالب در دوره رنسانس
۱۰. «استعداد فردی (طبیعی) و اکتساب علمی و فنی

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

۱. «الهام و جذبه الهی و قدسی»: در فلسفه سقراط، افلاطون سقراطی و تردیسونالیسم معاصر.
۲. «غریزه تقلید از محسوسات و طبیعت»: افلاطون
۳. «تقلید از آسمان و افلاک» (بالاخص در ابداع موسیقایی): فیثاغورث
۴. «تقلید ماهوی و تخیل عقل مدارانه محسوسات» (بازنمایی پویا) به عنوان عامل اولیه و استعداد فردی به عنوان عامل ثانویه: ارسطو
۵. «الهام (عامل اولیه) و اکتساب فنی هنرمند»: دموکریتوس
۶. «الهام (عامل اولیه) اکتساب فنی هنرمند و استعداد فردی»: پینداروس
۷. «الهام و استعداد فردی (عوامل اولیه)، محاکات ماهوی محسوسات»: رواقیان
۸. «نیروی عقلانی نبوغ، تقلید از طبیعت و الهام ماهوی»: قرون وسطی
۹. «استعداد فردی و طبیعی (عامل اولیه)، بیان احساس و محاکات محسوسات»: تفکر غالب در دوره رنسانس
۱۰. «استعداد فردی (طبیعی) و اکتساب علمی و فنی هنرمند»: آلبرتی - داوینچی
۱۱. «تمرکز درونی و وارستگی از محسوسات»: فچینو
۱۲. «تخیل با خاستگاه عقلانی»: بیکن، دلامبر
۱۳. «تخیل با خاستگاه عقلانی در تقلید ماهوی محسوسات»: دکارت
۱۴. «تخیل آزادانه، مستقل و قائم به ذات و تجربه و اکتساب هنرمند»: هابز، هیوم، لاک
۱۵. «نیروی طبیعی نبوغ در نوآوری بی پیشینه و آزاد از واقعیات (عامل اولیه)، اکتساب فنی هنرمند»: کانت
۱۶. «نیروی طبیعی نبوغ با تأسی از روح زمانه (تاثیر پذیری از اجتماع): هگل
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

مدیریت شهری

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

۴۶۹

۲۰. «ذوق و نبوغ 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 هنرمند (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. «نیروی 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، تحصیل گرایان
۳۳. «نیروی ساده و طبیعی مغز بدون تخیل»: وونت
۳۴. «نیروی غیر ذهنی برای برقراری نسبت بی واسطه با جهان، موجد وحدت شیئی و غیریت در اثر هنری»: هایدگر.

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

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

۲۲. «تیروی طبیعی و غریزی متأثر از اجتماع»:
ادموند برک

۲۳. «غلبه هوش بر اراده 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 هنرمند (عامل ثانویه)»: نیچه

۲۵. «قطعه 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. «تیرویی 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، تحصیل گرایان

۳۳. «تیروی ساده و طبیعی مغز بدون تخیل»: وونت

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

منابع و مآخذ

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 مهندسين 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 افلوپین، تهران، انجمن فلسفه ایران.

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

مدیریت شهری

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

۴۷۱

- دهگان، تهران، امیرکبیر.
۲۰. حسینی، افضل السادات (۱۳۷۸) ماهیت خلاقیت و شیوه های پرورش آن، چاپ اول، انتشارات آستان قدس رضوی.
۲۱. حسینی، افضل السادات (۱۳۸۵) الگوی رشد خلاقیت و کارایی آن در یاجاد مهارت تدریس خلاق در معلمان ابتدایی، فصلنامه نوآوری های آموزشی، شماره ۱۵، سال پنجم.
۲۲. حسینی، مهدی (۱۳۷۷) آثار طراحی میرزا ابوتراب غفاری در روزنامه شرق، هنرنامه، شماره صفر، سال اول، تهران.
۲۳. دیبا، داراب (۱۳۷۳) مسابقه معماری فرهنگستان ها، آبادی، سال چهارم، شماره ۱۳.
۲۴. دیبا، داراب (۱۳۷۸) الهام و برداشت از مفاهیم بنیادی معماری ایران، معماری و فرهنگ، سال اول، شماره اول.
۲۵. دیبا، داراب (۱۳۷۸) حصول زبانی برای معماری امروز ایران، معماری و شهرسازی، شماره ۵۰ و ۵۱.
۲۶. دیبا، داراب و مجتبی انصاری (۱۳۷۴) چگونگی شکل گیری ارتباط انسان با محیط مصنوع، اولین مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
۲۷. رامین، علی (۱۳۸۶) فلسفه تحلیلی هنر، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، چ ۲.
۲۸. ریخته گران، محمدرضا (۱۳۷۸) هایدگر و تلقی هندویی از مکان مقدس، نشریه رواق، شماره ۳.
۲۹. ریخته گران، محمدرضا (۱۳۸۰) تأملی در مبانی نظر هنر و زیبایی، تفکر، تهران، ساقی.
۳۰. سلیمانی، افشین (۱۳۸۱) کلاس خلاقیت، انتشارات انجمن اولیا و مربیان.
۳۱. سلیمانی، افشین (۱۳۸۵) سیب خلاقیت: شناخت و پرورش مهارت های تفکر خلاق، تهران، انتشارات فراروان.
۳۲. شریعت زاده، یوسف (۱۳۷۴) اعتدال میان سنت و نوآوری، آبادی، سال پنجم، شماره نوزدهم.
۳۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶) صور خیال در شعر فارسی، تهران، سوم، آگاه.
۳۴. شیخ زین الدین، حسین (۱۳۷۸) فرم در معماری، معماری و فرهنگ، سال اول، شماره ۱، تابستان ۱۳۷۸.
۳۵. شیخ زین الدین، حسین (۱۳۸۱) گفت و گویی درباره زبان و تکنیک، معمار، شماره ۱۷.
۳۶. صارمی، علی اکبر (۱۳۷۷) جایگاه معماری ایران در جهان امروز، آبادی، سال هفتم، شماره های ۲۷ و ۲۸، زمستان ۱۳۷۶ و بهار ۱۳۷۷.
۳۷. ضیمران، محمد (۱۳۸۶) زیبایی و فلسفه هنر در گفتگو: افلاطون، به همت و مصاحبه: منیره پنج تنی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
۳۸. عبادیان، محمود (۱۳۸۱) زیباشناسی به زبان ساده، تهران، دوم، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
۳۹. عبادیان، محمود (۱۳۸۶) گزیده زیباشناسی هگل، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، چ ۲.
۴۰. لوکوربوزیه (۱۳۸۶) معماری نوین: نگرشی نو به معماری، ترجمه مجتبی دولتخواه، تهران، انتشارات ملانک.
۴۱. مددپور، محمد (۱۳۷۱) حمت معنوی و ساحت هنر: تأملاتی در زمینه سیر هنر در ادوار تاریخی، تهران، انتشارات حوزه هنری.
۴۲. مددپور، محمد (۱۳۸۳ الف) هنر و زیبایی در نظر متفکران یونان و روم، تهران، سوره مهر.
۴۳. مددپور، محمد (۱۳۸۳ ب) هنر و زیبایی در نظر متفکران مسیحی و مسلمان، تهران، سوره مهر.
۴۴. مددپور، محمد (۱۳۸۴ الف) حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی هنر اسلامی، تهران، سوره مهر.
۴۵. مددپور، محمد (۱۳۸۴ ب) آراء و متفکران جدید مدرن و پست مدرن، تهران، سوره مهر.
۴۶. مزینی، منوچهر (۱۳۷۹) هنر، معماری و شهرسازی، شهرداریها، سال دوم، شماره ۲۰.
۴۷. میرمیران، هادی (۱۳۷۵) جریان تازه در سنت معماری ایران، معماری و شهرسازی، دوره ۶، شماره ۳۱ و ۳۲.
۴۸. میرمیران، هادی (۱۳۷۸) نقطه گرهی طرح، معماری و شهرسازی، دوره ۹، شماره های ۵۴ و ۵۵.
۴۹. میرمیران، هادی (بی تا) مسجد سپهسالار، معمار،

شماره ۸.

۶۵. نقیب زاده، میرعبدالحسین (۱۳۸۲) درآمدی بر

فلسفه، تهران، هفتم، طهوری.

۶۶. هاشم نژاد، هاشم (۱۳۷۴) جست و جوی ضرایب

نهفته در میراث کهن، کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، ج ۲، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.

۶۷. هاشم نژاد، هاشم (۱۳۷۸) ساختار فضایی طرح، معماری و شهرسازی، دوره ۹، شماره ۵۴ و ۵۵.

۶۸. هاشم نژاد، هاشم (۱۳۸۰) تاثیر و بازتاب معماری در تبادل فرهنگ و تمدن، معماری و فرهنگ، سال سوم، شماره یازدهم.

۶۹. هایدگر، مارتین (۱۳۸۲) سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران، دوم، هرمس.

۷۰. هنفلینگ، اسوالد (۱۳۸۱) چپستی هنر، ترجمه علی رامین، تهران، دوم، هرمس.

۷۱. — (۱۳۷۵) خلاقیت و پیشینه تجربی، آبادی، سال ششم، شماره بیست و یکم.

۵۰. نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶) تخیل و خلاقیت هنری: گونه شناسی تخیل با توجه به موضوع خلاقیت، اولین همایش هم اندیشی تخیل هنری (مجموعه مقالات)، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

۵۱. نقره کار، حمید (۱۳۸۵) جزوه درس حکمت هنر اسلامی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت.

۵۲. نصر، حسین (۱۳۵۹) نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، تهران، انتشارات خوارزمی، چ ۳.

۵۳. نصر، حسین (۱۳۵۹) نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، نشر خوارزمی، تهران.

۵۴. نصر، حسین (۱۳۶۶) علم در اسلام، ترجمه احمد آرام، تهران، انتشارات سروش.

۵۵. نصر، حسین (۱۳۷۳) هنر قدسی در فرهنگ ایرانی، تهران، انتشارات برگ.

۵۶. نصر، حسین (۱۳۷۵) هنر و معنویت اسلامی، فصلنامه هنر، شماره ۲۸.

۵۷. نصر، حسین (۱۳۷۹) انسان و طبیعت، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

۵۸. نصر، حسین (۱۳۷۹) نیاز به علم مقدس، تهران، نشر طه.

۵۹. نصر، سید حسین (۱۳۷۹) انسان و طبیعت، ترجمه عبدالحییم گواهی، انتشارات دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

۶۰. نصر، سید حسین (۱۳۸۴) دین و نظام طبیعت، ترجمه محمد حسن فغفوری، انتشارات حکمت، چاپ اول.

۶۱. نصر، سید حسین (۱۳۷۷) نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، تهران، انتشارات خوارزمی.

۶۲. نصر، سید حسین (۱۳۷۹) نیاز به علم مقدس، ترجمه حمید میاننداری، قم، موسسه فرهنگی طه.

۶۳. نصر، سید حسین (۱۳۸۳) هنر و معنویت: مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر، تدوین انشاء... رحمتی، تهران، فرهنگستان هنر.

۶۴. نقیب زاده، محمد (۱۳۸۷) درآمدی به فلسفه، تهران، انتشارات طهوری.

مدیریت شهری

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

۴۷۳

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری

Urban Management

شماره ۴۷ تابستان ۹۶

No.47 Summer 2017

■ ۴۷۴ ■