

مطالعات معماری ایران ۱۱

دوفصلنامه علمی پژوهشی دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان

سال ششم، شماره ۱۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶



♦ مطالعه کارکرد سازه آبی حصار سوم محوطه باستانی چغازنبیل با مطالعه میدانی و مدلسازی هیدرولیکی - هیدرولوژیکی

♦ پرتاتی، حیدری

♦ بازخوانی «الگوی فضای میانی» در معماری ایران زمین

♦ رنجبر کرمانی، ملکی

♦ عوامل کالبدی موثر بر ادراک تراکم در محیط های مسکونی

♦ پوردیهیمی، مدنی، موسوی نیا

♦ تأملی در مفهوم و ارزش خلاقیت: ارزش خلاقانه معماری مبتنی بر الگو

♦ ممتحن، حجت، ناری قمی

♦ آفرینش معماری به روش قیاس با طبیعت

♦ فیضی، علیپور، محمد مرادی

♦ گونه شناسی تحلیلی مساجد حوزه فرهنگی کردستان ایران

♦ خادمزاده، معماریان، صلواتی

♦ صورت ایوان در معماری ایرانی، از آغاز تا سده های نخستین اسلامی

♦ رضائی نیا

♦ تحلیل اصول فضایی و الگو گزینی بهینه در معماری الگو گرای معاصر ایران، بررسی ساختمان میراث فرهنگی کشور

♦ حمزه نژاد، رادمهر

♦ حفاظت معماری و نسبت آن با تاریخ معماری، با نگاه به تجربه حفاظت در ایران

♦ نیک زاد، ابونبی

♦ گونه شناسی مساجد بلوچستان ایران، از دوره قاجاریه تا معاصر

♦ باسیان خمیری، رجیعی، رونده

♦ یادداشت فنی: سرمایه های اجتماعی در حفاظت شهری شهر تاریخی نراق

♦ مرادی نراقی

مطالعات معماری ایران

دوفصلنامه علمی پژوهشی دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان

دوران این شماره:
 دکتر اصغر محمد مرادی
 دکتر بهزاد مفیدی
 دکتر حسین سرحدی دادیان
 دکتر حمیدرضا جیحانی
 م. ذات‌الله نیک‌زاد
 دکتر رضا نوری شادمهانی
 دکتر سلمان نقره‌کار
 دکتر علی عمرانی‌پور
 دکتر علی غفاری
 دکتر علی محمد زنجیر کرمانی
 دکتر فاطمه گل‌دار
 دکتر کیوان چوراچگی
 دکتر محمدمهدی عبدالله‌زاده
 دکتر محمدرضا رحیم‌زاده
 دکتر محمدرضا هل‌فروش
 دکتر مرجان نعمتی‌مهر
 دکتر مهدی حمزه‌نژاد
 دکتر هادی پندار
 دکتر وحید صدرام
 دکتر یعقوب محمدی‌فر

سال ششم، شماره ۱۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶
 صاحب امتیاز: دانشگاه کاشان
 مدیر مسئول: دکتر علی عمرانی‌پور
 سردبیر: دکتر غلامحسین معاریان
 مدیر داخلی: دکتر بابک عالمی

هیئت تحریریه (به ترتیب الفبا):
 دکتر ایرج اعتصام، استاد دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات
 دکتر مجتبی انصاری، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
 دکتر امیرحسین چیت‌سازیان، دانشیار دانشگاه کاشان
 دکتر پیروز حناچی، استاد دانشگاه تهران
 دکتر شاهین حیدری، استاد دانشگاه تهران
 دکتر ابوالقاسم دادور، استاد دانشگاه الزهرا (س)
 دکتر حسین زمرشیدی، استاد دانشگاه شهید رجایی
 دکتر علی عمرانی‌پور، استادیار دانشگاه کاشان
 دکتر حسین کلاتری خلیل‌آباد، دانشیار جهاد دانشگاهی
 دکتر اصغر محمد مرادی، استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
 دکتر غلامحسین معاریان، استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
 دکتر محسن نیازی، استاد دانشگاه کاشان

درجه علمی پژوهشی دوفصلنامه مطالعات معماری ایران طی نامه شماره ۱۶۱۶۷۶ مورخ ۱۳۹۰/۰۸/۲۱ دبیرخانه کمیسیون نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ابلاغ گردیده است.

پروانه انتشار این نشریه به شماره ۹۰/۲۳۰۳۰ مورخ ۹۱/۹/۷ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی صادر شده است.

این نشریه حاصل همکاری مشترک علمی دانشگاه کاشان با دانشکده معماری دانشگاه تهران، دانشگاه تربیت مدرس، دانشگاه الزهرا (س)،

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه شهید رجایی و پژوهشکده فرهنگ، هنر و معماری جهاد دانشگاهی است.

نشریه مطالعات معماری ایران در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC)، پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)، پایگاه مجلات

تخصصی نور (noormags.ir)، پرتال جامع علوم انسانی (ensani.ir) و بانک اطلاعات نشریات کشور (magiran.com) نمایه می‌شود.

تصاویر بدون استناد در هر مقاله، متعلق به نویسنده آن مقاله است.

(نسخه الکترونیکی مقاله‌های این مجله، با تصاویر رنگی در تارنمای نشریه قابل دریافت است.)

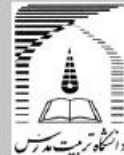
عکس روی جلد: محمد موحدنژاد
 (گنبد مسجد شیخ لطف الله، اصفهان)
 دورنگار: ۰۳۱-۵۵۹۱۳۱۳۲

نشانی دفتر نشریه: کاشان، بلوار قطب راوندی، دانشگاه کاشان، دانشکده معماری و هنر، کدپستی: ۸۷۳۱۷-۵۳۱۵۳
 پایگاه اینترنتی: jias.kashanu.ac.ir

کارشناس اجرایی: مهندس افسانه آخوندزاده
 ویراستار ادبی فارسی: معصومه عدالت‌پور
 ویراستار انگلیسی: مهندس غزل نفیسه تابنده
 نشانی دفتر نشریه: کاشان، بلوار قطب راوندی، دانشگاه کاشان، دانشکده معماری و هنر، کدپستی: ۸۷۳۱۷-۵۳۱۵۳
 رایانامه: j.ir.arch.s@gmail.com

شاپا: ۰۰۶۳۵-۲۲۵۲

بهاء: ۱۰۰۰۰۰ ریال



فهرست

- ۵ مطالعه کارکرد سازه آبی حصار سوم محوطه باستانی چغازنبیل با مطالعه میدانی و مدل‌سازی هیدرولیکی-هیدرولوژیکی
صادق پرتانی / وحید حیدری
- ۲۳ بازخوانی «الگوی فضای میانی» در معماری ایران زمین
علی محمد رنجبر کرمانی / امیر ملکی
- ۴۳ عوامل کالبدی مؤثر بر ادراک تراکم در محیط‌های مسکونی؛ نمونه موردی: محلات مسکونی شهر مشهد
شهرام پوردیهیمی / رامین مدنی / سیده فاطمه موسوی‌نیا
- ۶۳ تأملی در مفهوم و ارزش خلاقیت: ارزش خلاقانه معماری مبتنی بر الگو (مقایسه چارچوب ارزشی سنتی، معاصر و اسلامی)
مهدی ممتحن / عیسی حجت / مسعود ناری قمی
- ۸۵ آفرینش معماری په روش قیاس با طبیعت
محسن فیضی / لیلا علیپور / اصغر محمدمرادی
- ۱۰۳ گونه‌شناسی تحلیلی مساجد تاریخی حوزه فرهنگی کردستان ایران
محمدحسن خادم‌زاده / غلامحسین معماریان / کامیار صلواتی
- ۱۲۵ صورت ایوان در معماری ایرانی، از آغاز تا سده‌های نخستین اسلامی
عباسعلی رضائی‌نیا
- ۱۴۵ تحلیل اصول فضایی و الگوگزینی بهینه در معماری الگوگرای معاصر ایران، بررسی موردی: سازمان میراث فرهنگی کشور، حسین امانت
مهدی حمزه‌نژاد / مهسا رادمهر
- ۱۶۹ حفاظت معماری و نسبت آن با تاریخ معماری، با نگاه به تجربه حفاظت در ایران
رضا ابویی / ذات‌الله نیک‌زاد
- ۱۸۹ گونه‌شناسی مساجد بلوچستان ایران، از دوره قاجاریه تا معاصر
رضا پاسیان خمیری / حسن رجبعلی / محمدرضا رونده
- ۲۰۷ یادداشت فنی: سرمایه‌های اجتماعی در حفاظت شهری شهر تاریخی نراق
راهنمای تدوین و ارسال مقاله
- ۲۱۱ بخش انگلیسی

تأملی در مفهوم و ارزش خلاقیت: ارزش خلاقانه معماری مبتنی بر الگو (مقایسه چارچوب ارزشی سنتی، معاصر و اسلامی)

مهدی ممتحن^{*}

عیسی حجت^{**}

مسعود ناری قمی^{***}

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

چکیده

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

کلیدواژه‌ها:

خلاقیت، ارزش، معماری الگویی، حل مسئله معماری، محاکات، صناعت، حرم حضرت معصومه (س).

* استادیار دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، نویسنده مسئول. mehdimomtachen@gmail.com

** استاد دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

*** استادیار دانشکده پسران قم، دانشگاه فنی و حرفه‌ای

پرسش‌های پژوهش

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

مقدمه

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

یک زمانی پیریوردیو (جامعه‌شناس مارکسیست معاصر) در مقام نقد سرشت هنر، سؤالاتی را به این شرح مطرح کرد که: «چه چیزی اثر هنری را به یک اثر هنری، و نه شیئی معمولی یا ابزاری ساده بدل می‌کند؟ چه چیزی هنرمند را به یک هنرمند، و نه یک صنعتکار یا نقاش آماتور بدل می‌کند؟ چه چیزی یک لگن دستشویی یا یک خمره شراب را که در موزه به نمایش گذارده شده است، به یک اثر هنری بدل می‌کند؟ آیا عامل اصلی این واقعیت است که مارسل دوشان (کسی که قبل و بیش از هر چیز یک هنرمند محسوب می‌شود) آن‌ها را امضا کرده است، نه یک لوله‌کش یا تاجر شراب؟ و اگر پاسخ مثبت باشد، آیا این امر صرفاً بدان معنا نیست که «نام استاد به‌مثابه طلسم» جایگزین «اثر هنری به‌مثابه طلسم» گشته است؟»^۱

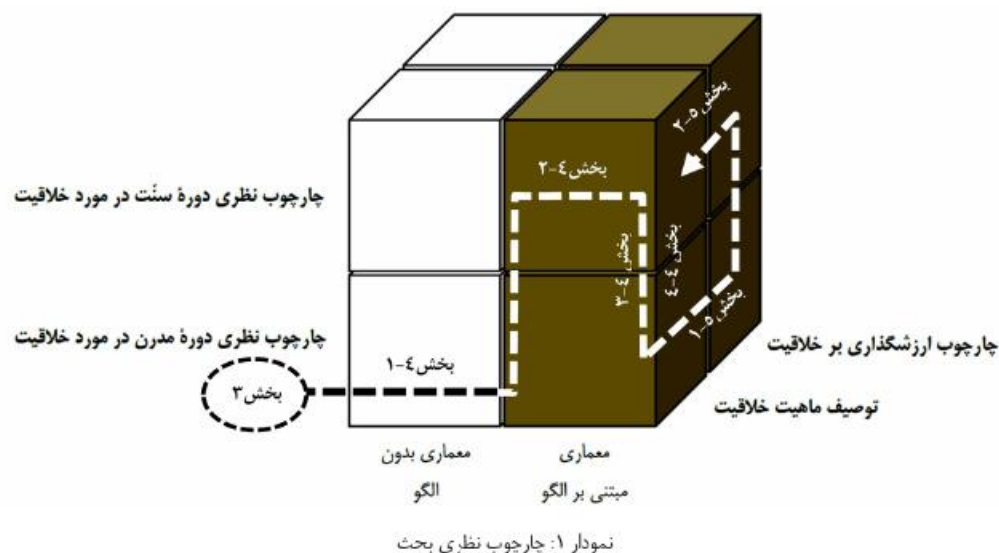
پاسخ این سؤالات منجر به ورود به عرصه تئوری نهادی هنر می‌شود؛ نقش «تهداد تخصصی» در هنر، از منظر ایجاد چارچوب‌های قضاوت و حتی تبیین صورت‌های کلی مسائل، در نظریه نهادی هنر تئوریزه شده است (دیکی ۱۳۸۷): در مورد هنر، عدم غایت‌مندی که از کانت به این سو، در زیبایی‌شناسی، جایگاه مستحکمی یافته است، رسیدن به این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

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

ارزشی مترتب بر کلمه خلاقیت نقد شود.

۱. فرایند تحقیق

از دیدگاه برخی، خلاقیت در دوره سنتی با دوره جدید هیچ وجه مشترکی ندارد (مددیپور، ۱۳۷۸، ۱۹۷)، لذا کار خلاقانه معماران سنتی در امروز، خلاقیت نیست و کار خلاقانه معماران امروز، با ادبیات سنتی توصیف پذیر نیست. این نوشتار این فرضیه را با تطبیق دو حوزه به بحث می گذارد. اگر تطبیق مورد بحث انجام شود و بتواند نوعی همسانی نسبی را بین دو حوزه نشان دهد، می توان معماری سنتی را به معنای امروزی کلمه نیز خلاقانه دانست و به عکس نوآوری های جدید را نیز از زاویه سنت، قابل پیش بینی تلقی کرد. به این صورت، «نوآورانه» بودن رویکرد مدرن و «غیرخلاقانه» بودن رویکرد سنتی، به عنوان دو نگرش بدیهی تضعیف می شود و راه برای بازنگری آزادانه تر به معماری های الگویی در دوران امروز هموارتر می گردد. برای ممکن شدن این تطبیق، باید تمایز واضحی میان امر معمارانه در دوران سنتی و مدرن احصا شود که این خود می تواند موضوع را به درازا بکشد؛ اما جایگزینی موضوع الگویی بودن^۲ یا نبودن طراحی (به عنوان یک ویژگی بارز متمایز کننده دو گونه مورد بحث (نک: ناری قمی ۱۳۹۴، فصل اول و نیز حجت ۱۳۸۹)، راه را برای بررسی هموارتر می کند. در ضمن اینکه مصادیق معاصر معماری را نیز در کنار سنت قابل طرح می کند؛ لذا چارچوب بحث با نمودار ۱ سامان دهی شده است. روش تحقیق این نوشتار، براساس موضوع خود، راهبرد تفسیری همراه با استدلال منطقی است و به کمک مدل سازی مفهومی، ساختارهای نظری را به بحث تطبیقی می گذارد. روند منطقی و سیر طی شده برای دستیابی به پاسخ سؤال، در نمودار ۱ خلاصه شده است.

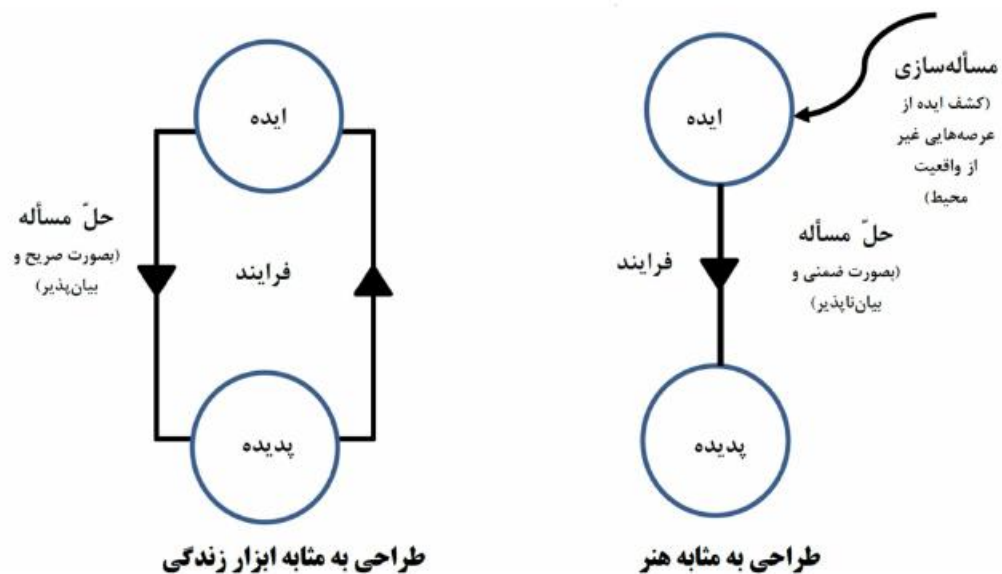


۲. معماری و طرح مسئله: مسئله سازی هنری در مقابل حل مسئله برای زندگی

سؤال خلاقیت در حوزه معماری به واسطه ماهیت دوگانه آن - یعنی چیزی میان فن و هنر - همواره با ابهام مواجه است: آیا باید امر نویی که تاکنون تجربه نشده (تمام آن تجربه نشده یا بخشی از آن) آورده شود تا خلاقیت شمرده شود یا اینکه باید مسئله ای از انسان حل شود؟ آیا پاسخ به یک مسئله موجود خلاقیت است یا ایجاد یک مسئله جدید؟ منظور از وجه هنری معماری در بحث حاضر، آن چیزی نیست که در مباحث فلسفی و تاریخ معماری و هنر به آن پرداخته می شود، بلکه جنبه ای از معماری را مورد اشاره قرار می دهد که در آن، در قیاس با موضوعات الزامی و بدیهی تر برخاسته از زندگی واقعی یا ایدئالی کاربر- یا دست کم مقدم بر آن- موضوعات دیگری طرح می شود. این موضوعات از ایدئال های شخصی یا صنفی طراح نشئت می گیرد. در این حالت، تصویر ذهنی معمار از آینده، زندگی

آینده و آنچه به نظر او «باید» باشد، طرح مسئله معماری و راه حل آن را تعیین می‌کند؛ همان چیزی که در دوران مدرن، کاندینسکی^۲ از آن به عنوان جایگزینی روح رهایی بخش هنرمند به جای خدای مسیحیت یا شمایل حضرت مسیح (ع) در دوران مدرن، یاد کرده است (Whyte 2004) و نوعی تقدس و رازآلودی را در نگرش افرادی چون لوکوربوزیه، رایت و آلتو، نسبت به شخصیت فرد خلاق هنرمند به تصویر کشیده است؛ به بیان دیگر، از آنجاکه (به بیان لیدمان ۱۳۸۷، ۳۸۹) هنر نقش آزادی و جاودانگی را در نمایش مدرنیته به عهده گرفت، معماری هنری امری است بدواً وابسته به «ناخودآگاه» هنرمند و وسیله‌ای است برای بروز این ناخودآگاه؛^۳ این دوگانگی در اکثر مواضع پژوهشگران و نظریه پردازان معاصر، تلویحاً یا صریحاً تأثیر داشته است (نک: مقالات کراس^۴ ۲۰۰۷ و بیوکنن^۵ ۲۰۰۷) و عدم تمیز میان این دو، گاه منجر به اغتشاش معانی و بحث‌ها شده است، مثلاً کریپندورف^۶ (۲۰۰۷) در بحثی تفصیلی اثبات می‌کند که اصولاً Re-Search (با معنای دقیق «بازپژوهی» در آنچه هست) مفهومی است که برای طراحی بی‌معنی است. مبنای استدلال وی با تلقی هنری از طراحی، تا حدی درست در خواهد آمد؛ یعنی موضوع طراحی امری باشد که تاکنون نبوده است که بتوان بازپژوهی روی آن انجام داد. از منظر فلسفی تر و نظری تر، اندرو بالنتاین (Ballantyne 2002b)، با وقوف بر این تمایز، نگرش به معماری را به عنوان ظرف سکونت، فاقد وجه متعالی مورد نظر معماران می‌شمرد؛ از این بابت وی موضع هنری و ایدئال‌گرایی معماری را مورد نظر دارد. به بیان وی، (Ballantyne 2002a) برای یک فیلسوف، امر معماری می‌تواند در خمره دیوژن^۷ خلاصه گردد و آن چیزی که در معماری پیچیدگی و کمال ایجاد می‌کند، نگرش هنری و عدم نگرش «کارکردی» است؛ گیراردو نیز از موضعی، دیگر همین تمایز را مطرح می‌سازد (Ghirardo 2002).

رویکرد معماری به مثابه ابزار زندگی، بر موضوع «طرح مسئله» متمرکز است؛ یعنی اگر ما کل کار طراحی را نوعی مسئله به شمار آوریم، کار طراحی ناچار دارای دو وجه طرح مسئله و حل آن خواهد بود (Heath 1984): می‌توان موضوع را از یک زاویه دیگر طرح کرد: سؤال بنیادی وجه عملی معماری (و به عبارت دیگر چارچوب عمل معماران) عبارت است از «چگونگی طرح مطلوب»؛ در این سؤال، درحالی که «چگونگی» به «فرایند طراحی» و «طرح» به «محصول» عمل طراح اشاره دارد، «مطلوب» چیزی است که غایت و هدف کار طراحی را تعیین می‌کند و لذا بر دو امر دیگر، اولویت دارد. پرسش از مطلوبیت در معماری، پرسشی عمیقاً انسان‌شناسانه و اخلاقی است: مطلوب برای چه کسی؟ برای معمار، برای جامعه، برای کارفرما، برای امروز، برای آینده و...؟ مطلوبیت در معماری که امری است معطوف به وضعیتی که هنوز نیامده است (آینده)، در هر حال حکایت از نوعی کمبود، ضعف، نقصان و... در «وضع موجود» دارد و به این اعتبار همواره حاوی «مسئله» است. بنابراین پیوند معماری و زندگی، در گرو نگاه «مسئله‌محور» به معماری است؛ درحالی که رویکرد هنری، به دنبال «ابداع مسئله» جدید است (نمودار ۲). اما برخی منتقدان، موضوع را معکوس می‌دانند: راجر اسکروتن این نحوه نگرش به معماری را نوعی آورده فلسفه روشنگری به معماری می‌داند و آن را نفی می‌کند (ابتدای فصل دوم 1980 Scruton)؛ دو موضوع در مورد نقد وی درباره نگرش «مسئله‌محور» به معماری، قابل ارائه است: نخستین موضوع برمی‌گردد به نگرش «زیباشناسانه» به معماری (به معنایی که کیرکگور از زیباشناسی افاده می‌کند: لذتی مداوم و نوبه‌نو - MacIntyre 2006, 63)؛ ساختار نهادی معماری هنری، بر این اساس ممکن است نافی رویکرد مسئله- پاسخ به طراحی باشد. اما چنان که هریس به خوبی بحث کرده است، رویکرد زیباشناسانه به هیچ وجه مساوی با ذات اصیل معماری نیست (رجوع به مقدمه کارستن هریس در این باره - Harries 1998). اما امر دوم آن است که اسکروتن در نقد خود، در جست‌وجوی یکپارچگی و وجه متعدد معماری است که به زعم وی، نه تنها در معماری بومی و سنتی، بلکه در نظریات آلبرتی نیز ردپای آن دیده می‌شود؛ اما اینکه «مسئله» تلقی کردن طراحی لزوماً به معنای نفی هم‌پیوندی باشد، جای سؤال است و حتی اگر چنین باشد، باید میان دو موضوع یکپارچگی درون ساختاری معماری و یکپارچگی انسان‌گرایانه معماری تمایز قائل شد؛ اگر اسکروتن با طرح بحث زیباشناسی به دنبال امر اول باشد، بحث حاضر و سوگیری اخلاقی آن، ناظر به یکپارچگی از نوع دوم است؛ یعنی نوعی کل‌نگری در ارتباط با وجود متعدد انسان و نه کل‌نگری در قبال ارزش‌های نهاد هنری.



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

می‌توان این موضوع را با بحث قدیمی، اما همچنان تازه آدولف لوس در باب تمایز هنر (در معنای مدرن) و معماری جمع‌بندی کرد: کاجیاری^۱ در فصلی از کتاب خود که به نگاه «لوس» به سنت می‌پردازد، پروژه «خانه لوس» در وین را مدخلی بر ورود به این بحث انتخاب می‌کند، جایی که به‌زعم لوس، مسائل ترکیب‌بندی «از دید استادکار پیر وینی ما» پاسخ داده می‌شود و با قصر «هوفبورگ» به دیالوگ می‌نشیند؛ وی در مقابل «خودنمایی» نهفته در «زندگی خلاقانه»، معنای سنت و تعلق را مطرح می‌کند و در مقابل معماری «ابداعی»- امر دروغینی که همراه ماست- حقیقت را طرح می‌نماید؛ اگرچه قرن‌ها از عمر آن گذشته باشد. این، نه یک دیدگاه نوستالژیک بلکه نگاهی انتقادی است به مفهوم معمار به‌عنوان حاکم مطلق، کسی که زبانی را می‌آفریند و به همه محیط اطراف با دیدی ابزاری نگاه می‌کند که باید اثر وی را در خود بپذیرد (Cacciary 1993, 150-151). معماری از دید لوس به همان معنی که درباره پیشه‌ور سنتی مطرح است (یعنی موضوعی تعلق‌ی است و نه تصنعی) همواره سنتی است. «سنت، چنان‌که لوس بحث می‌کند، ذات معماری است، اما نباید با جنبه‌های صوری فرم اشتباه شود. سنت به معنی چسبیدن به گذشته به دلیل قدیمی بودن آن نیست ... لوس در محکوم کردن فعالان هنر ملی کشورش رودربایستی نداشت. سنت برای وی باید تضمین‌کننده آن می‌بود که فرهنگ، در حال رشد در مسیر خود به‌سوی تشخیص و کمال بیشتر باشد. این تصور مناسب سنت برای معمار بود» (Heynen 1999, 79)؛ یعنی وی «سنت» و فرهنگ را موجودیت در حال رشد می‌دید، اما مبتنی بر گذشته و نه یک ایدئال مبهم بی‌سابقه. این تعبیر وی از سنتی بودن معماری، در کنار برداشت او از هنر که آن را امری «فرافرهنگی» و جلوتر از زمان می‌شمرد، وی را به ایده انفصال معماری و هنر می‌رساند: «خانه برخلاف کار هنری باید برای هرکس خوشایند باشد. کار هنری موضوعی شخصی برای هنرمند است. خانه این‌طور نیست. ... کار هنری به مردم جهت‌گیری‌ها و افکار آینده را نشان می‌دهد. خانه به حال می‌اندیشد. انسان دوستدار هر آن چیزی است که آسایشش را تأمین کند. او از هر چیزی که بخواهد وی را از داشته‌ها و موقعیت اکتسابی و امن خود خارج کند و آشفته‌اش سازد، متنفر است. پس انسان عاشق خانه و متنفر از هنر است. آیا این نمی‌رساند که خانه وجه مشترکی با هنر ندارد و معماری نباید متعلق به هنرها شمرده شود؟ همین‌طور است. تنها یک بخش بسیار کوچک از معماری به هنر تعلق دارد: مقبره و یادمان. هر چیز دیگری که مقصودی را برآورده سازد، باید از حوزه هنر مستعنا گردد» (ibid) به‌نقل از نوشتار

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

۳. معماری و حل مسئله ماهیت عمل خلاقانه

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

دربارهٔ خلاقیت، دو دیدگاه قدیمی همواره در مقابل هم مطرح شده است، یک نگرش که خلاقیت را مبتنی بر ظهور «امر دیگر» برای مولد آن (هنرمند یا صنعتگر و...) می‌داند و لذا آن را نوعی الهام تلقی می‌کند. خواه این الهام از عالم مثل افلاطونی نشئت گرفته باشد و خواه از «فراخود» فرویدی. و نگاه دیگری که خلاقیت را مبتنی بر تدقیق و تداوم «امر موجود» می‌شمرد؛ یعنی رویکردی خردگرایانه که امر نو را در نهایت امری محاسبه‌پذیر می‌داند و نه خرق عادت. تقابل این دو رویکرد را در نگرش نسبتاً رایج طرح‌شده از سوی مارگارت بودن^{۱۱} در خصوص خلاقیت و نقدهای متقابل وارد بر آن، به‌ویژه از سوی دیوید نوویتز^{۱۲} می‌توان دید (Livingston 2006, 589). تعریف مارگارت بودن از خلاقیت به‌صورت «تغییر شکل یک فضای مفهومی» مقارن نوعی خروج از قالب است؛ درحالی‌که شواهد نوویتز نشان می‌دهد که نه تنها در بسیاری از نمونه‌های مشهور خلاقیت، هیچ خروج از قالبی وجود ندارد، بلکه در گونهٔ خلاقیت علمی، اصولاً موضوع باید درون چارچوب آن علم قرار گیرد تا یک «پیشرفت» به‌سوی مرحلهٔ بهتر ارزیابی شود. این دو گانه را می‌توان در دو قطب خلاقیت هنری و علمی جمع‌بندی کرد که سایر مراتب خلاقیت در میانهٔ این طیف می‌تواند جای گیرد. با اینکه به‌نظر می‌رسد «حل مسئله» طبیعت خلاقیت علمی باشد، اما حتی در این باره نیز همچنان داعیهٔ «الهام» و وقوع موضوع از هیچ وجود دارد. لذا می‌توان خلاقیت مبتنی بر «زمینه» و خلاقیت خارج از «زمینه» را به‌عنوان طیف معنایی دیگر برای شناخت ماهیت خلاقیت مطرح نمود.

۳.۱. الگومندی خلاقیت در نگرش عصر مدرن: خلاقیت هنری در مقابل خلاقیت علمی


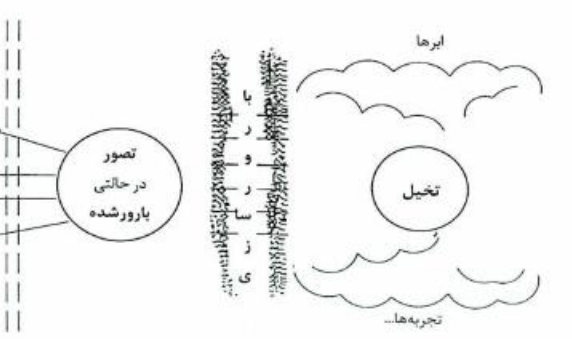
«محصولات تولیدی در هر دو مورد [گرنیکا اثر پیکاسو و کشف ساختار DNA توسط واتسون و کریک] خارق‌العاده است، اما فرایند حاصل‌کنندهٔ آن‌ها، نه» (Weisberg 2006, 52-3). وایسبرگ در پی این مطالعه، خلاقانه‌بودن محصول را علاوه بر نبوغ به تجربه نیز منتسب می‌کند: «ایده‌های خلاقانه، حتی آن‌ها که از بنیان، نو باشند، ریشه مستحکمی در ایده‌هایی دارند که پیش‌تر آمده‌اند. همواره هر ایدهٔ خلاقانه دارای تبار است... [اما] ما به‌عنوان ناظر، گاه بن‌مایهٔ دانشی فرد تولیدکنندهٔ ایدهٔ جدید را نادیده می‌گیریم» (همان). در روند تاریخی، ظهور معنای «آفریدن از هیچ»، (جز برای شعر در یونان باستان و مجدداً در عصر روشنگری) به‌طور عام، پدیده‌ای مدرنیستی است.^{۱۳}

در ادبیات فلسفی روشنگری، نبوغ کانتی برای هنرمند، امری استعلایی و فرارونده است که فراتر از امور فهم‌پذیر است؛ اما به‌هرحال، هیچ نیست، بلکه «استعدادی ذاتی... است که از طریق آن طبیعت به هنر قاعده می‌دهد» (بووی ۱۳۹۱، ۷۵-۷۶)؛ در واقع تمام امور استعلایی کانتی، «هست»هایی فهم‌ناپذیرند، نه اینکه «نیست» باشند. در جنبش رمانتیک، سرچشمهٔ خلاقیت هنری از تاریخ و الگو به «من» تازه کشف‌شدهٔ رمانتیک منتقل می‌شود (احمدی ۱۳۷۴، ۱۲۶-۱۲۸)؛ باین‌حال، اصل موضوع نمی‌تواند متفاوت باشد، همچنان یک سرچشمهٔ غیر تهی برای هنر وجود دارد؛ منتها چون این سرچشمه، «من» (یا «فرمان» فرویدی) است، دیگر برای هیچ‌کس جز خود هنرمند در دسترس نیست؛ لذا اثر هنری برای دیگران، از «هیچ» می‌آید، اما نه برای هنرمند؛ چنان‌که بررسی فرافرویدی یونگی نیز، غیرتاریخی و خودبنیان بودن این «فرمان» را نیز با تردید جدی مواجه کرد و با طرح موضوع «کهن‌الگو» به‌عنوان هستهٔ خاطرهٔ جمعی، عناصر مندرج در فرمان را دارای تبار تجربی تاریخی اجتماعی عمیق و قابل کشف دانست. نقد نیت‌مندی هنرمند در بیان شلاپرماخر^{۱۴} (همان، ۱۳۴) که تا امروز نیز تداوم دارد، ممکن است «آگاهی» به منشأ خلاقیت هنری را نفی کند، اما وجود آن را نفی نمی‌کند. رویکردهای پسا‌ساختارگرایانه در ضمن تلاش برای اصالت‌زدایی از ساختار ارجاعات

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

رویکرد آنتونیادس (۱۳۸۱، ۲۹-۳۶) در این زمینه، یک راه‌حل میانه براساس تفکیک تخیل و تصور و قراردادن تصور به‌عنوان بستر خودبنیان خلاقیت و جایی است که امر نو و برآمده از «هیچ» خیالی در تماس با امر واقعی قرار می‌گیرد و به‌نحوی خلاقانه «صورت‌مند» می‌شود؛ این «صورت» یک فرم کانتی-ارسطویی است که از کاسیرر وام گرفته شده است؛ بنابراین، منشأ خلاقیت در این نگاه، امر واقع است و بازگشت آن نیز از طریق قوه تصور به امر واقع است؛ اما در مرتبه خیال به‌نوعی، متکی بر هیچ (از نوع نبوغ استعلایی کانتی) است.^{۱۴}

جدول ۱: مفاهیم تخیل و تصور، و رابطه آن با واقعیت (به‌منقل از آنتونیادس ۱۳۸۱، ۳۱)

عینیت	ذهنیت	
واقعیت	<p>در ابرها و روپاها وجود دارد.</p>  <p>تأثیر اندکی بر واقعیت دارد.</p>	A
<p>توانایی ذهن برای «دیدن» آنچه که هست؛ مشاهده واقعیت؛ بازآفرینی و تکرار آن؛ که با این حال زایش جدیدی به واقعیت نمی‌بخشد.</p>	<p>تصور در حالت غیربارور</p> <p>می‌تواند بر واقعیت تأثیر گذارد؛ اما در مسیرهای قابل پیش‌بینی.</p>	B
<p>تخیل و تصور توأمان به خلق آثار جدید کمک کرده و باعث ارتقای واقعیت می‌شوند.</p>	<p>تصور بارور شده</p> <p>تجربه‌ها...</p> 	C

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

نکته جالب‌توجه در چارچوب موردبحث شوماخر، به‌ویژه در پیروان معماری دیجیتال-الگوریتمیک آن، این است که به‌زعم آنان، این خودفرمانی درعین‌حال یک علم‌گرایی فارغ از فردگرایی در نگرش هنری است که می‌تواند به عام‌شدن خلاقیت در میان هنرمندان معمار بینجامد و در نتیجه، آن را در تقابل با «جعبه سیاه» خلاقیت معماران نظریه‌پرداز و مفهوم‌گرا می‌بیند (خبازی ۱۳۹۱، ۱۴-۲۰).

۲.۳. الگومندی عمل خلاقانه در فلسفه دوره اسلامی: محاکات، صناعت و پوطیقا

الگویی بودن طراحی معماری دوران سنت با تعبیر «تقلید» و «تکرار» از سوی مدرنیست‌ها بیان شده است. «تقلید» در نگرش فلسفی سنتی یک مفهوم والا و درعین‌حال گسترده‌تر از تصویری است که مدرنیته از آن القا می‌کند. در فلسفه دوران سنتی اسلامی باتوجه‌به ریشه یونانی آن، سه اصطلاح اصلی دال بر مصنوعات انسانی به‌کار می‌رود که در واقع به فعل انسانی ساختن و تولید اشاره دارد: صناعت که معادل تخنه^{۱۷} یونانی است و اجمالاً به معنی فعل تولیدی معطوف به هدف کاربردی است (طوسی ۱۳۶۱، ۴۴۵)؛ «محاکات» که معادل میمیزیس^{۱۸} یونانی است و به معنی کلی تقلید و دقیق‌تر از آن، «بازآفرینی» آمده است و نهایتاً پوطیقا که معادل پوتتیک^{۱۹} یونانی است و در اصل در معنای شعر است، اما به‌نوعی از خلق کردن نیز اشاره دارد که جوشش از درون و خیال نیز علاوه بر صناعت و محاکات در آن مؤثر است. محاکات یکی از چهار نظریه اصلی ذات‌گرایانه در خصوص آفرینش هنری است (بلخاری قهی ۱۳۹۲، ۱) که در فلسفه دوران اسلامی، عمیقاً موردتوجه قرار گرفته و در توجیه مصنوعات انسانی بدان استناد شده است. در بیان مفهوم محاکات در دوران اسلامی، تنها نظر به‌بیان خواجه‌نصیر طوسی در اساس/لاقتباس کافی است تا فراتقلیدی بودن موضوع روشن گردد: «محاکات ایراد مثل چیزی بود بشرط آنکه هو هو نباشد. مانند حیوان مصور طبیعی را. و خیال بحقیقت محاکات نفس است اعیان محسوسات را. ولیکن محاکاتی طبیعی. و سبب محاکات یا طبع بود. چنانکه در بعضی حیوانات که. محاکات آوازی کنند مانند طوطی. یا محاکات شمایی کنند مانند کپی. و سبب یا عادت بود. چنانکه در بهری مردمان. که بادمان بر محاکات قادر شوند موجود باشد. یا صناعت بود مانند تصویر و شعر و غیر آن. و تعلیم هم نوعی از محاکات بود. چه تصویر امری موجود است در نفس. و همچنین تعلم» (۱۳۶۱، ۵۹۳). ابن‌سینا تعمیم ارسطویی محاکات به حیوانات را شرح کرده و تمایز بنیادی آن را غایتمندی محاکات انسانی شمرده است (زرقانی ۱۳۹۰). این اصطلاح در فلسفه مسلمانان تا آنجا بسط یافته است که با تمام کارکردهای ذهن

و مباحث متنوع فلسفی آن پیوند خورده است. بلخاری (۱۳۹۲، ۳۸-۳۹) ظهور مفهوم خلاقیت منفک از محاکات را به اجتماعی شدن هنر و ظهور هنر بورژوازی و به تبع آن، نظریات زیبایی‌شناسانه کانت نسبت می‌دهد که در آن، خلاقیت هنرمند به‌عنوان منبع الهام خودانگیخته و منفصل از صور طبیعی یا عقلانی (نگرش نوافلاطونی) نشان داده شد؛ این امر در نقل وی از ونتوری حتی به دورهٔ رنسانس نیز نسبت داده شده و ونتوری نگرش بنیادی داوینچی را نه تقلید از طبیعت، بلکه نشستن در جایگاه خداوند و خلق طبیعت به‌جای او دانسته است. به بیان بلخاری، کانت نیز قوهٔ خلاقه را نهایتاً متعلق به طبیعت می‌دانست (همان، ۴۱)؛ در عین حال نظریهٔ جایگزین ناشی از کانت در هنر، «بیانگری هنر» به‌جای محاکاتی بودن آن است که فهم مدرن از خلاقیت را ایجاد کرد؛ می‌توان تصور کرد که محاکات افلاطونی، برداشت از عین موضوع است و محاکات ارسطویی، یک تقلید فروکاهنده به مضامین اصلی (براساس ادراک یا مقاصد فاعل اثر یا تغییر در مخاطب اثر و تصفیه‌ای که در روح و جان او ایجاد می‌شود و ارسطو اصطلاح کاتارسیس^{۲۰} را برای آن به کار برده است)؛ در این صورت در نظریهٔ بیانی، نیز هنر اصالتاً یک محاکات است از موضوع که این بار برخلاف مفهوم ارسطویی و افلاطونی، واجد افزوده‌های بیانی متعلق به نبوغ فاعل است و لذا به‌جای فروکاهش، افزایشی و بیشتر از موضوع است و از این «افزوده» به خلاقیت تعبیر می‌شود.

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

در مجموع، در باب «صناعت» از منظر حکمای اسلامی با امری غیرواقع (ناموجود در طبیعت) مواجهیم (نیاز غیرطبیعی) که در عین حال موافق غایت کلی طبیعت است و پاسخ آن نیز در طبیعت است و از ترکیب اجزای پاسخ و تقدیم و تأخیر الگوهای محاکات‌شده از طبیعت و ایجاد یک صورت کلی، به‌صورت نهایی ایجاد می‌شود (نگرش ارسطویی) که در نتیجه، نیاز «از پیشی» است و پاسخ نیز در اجزای «از پیشی» است و تنها در ترکیب است که خلق جدیدی رخ می‌دهد (نک: بلخاری ۱۳۹۲، ۱۱۱-۱۱۴ در نقل از ارسطو و *لوامح/لاشرافی دوانی*)؛ یا اینکه از جمع مسائل جزئی، به تنویر یک امر کلی می‌انجامد که از حاصل جمع جزءها ناشی نمی‌شود، بلکه از تذکر و یادآوری صورتی خیالی در عالم ملکوت یا مثل افلاطونی ایجاد می‌گردد (رویکرد اشراقی)؛ لذا نیاز و پاسخ هر دو موجودیت «از پیشی» دارد.

در بیان ابن سینا (۱۴۰۴، ج ۲، ۱۸۳)، حیوانات نیز دارای صنعتند و تمایز انسانی صنعت در امر قیاسی و استنباطی است و در نتیجه، مبتنی بر مسئله است و حل آن: «و برای حیوانات دیگر و به ویژه پرندگان، نیز صنعت، مفهوم دارد؛ چراکه آنها نیز صنعت خانه می کنند، ویژه زنبور که صنعت لانه سازی دارد. اما این صنعت ناشی از استنباط و قیاس نیست، بلکه از الهام و تسخیر برمی آید و لذا گونه گونی و تنوع نمی پذیرد، و اکثر موارد آن برای بهبود امور آن است و ضرورت آن برای کل گونه است و نه اعضای منفرد آن گونه از حیوان.»^{۲۱} به بیان اللوکرلی از منظر حکمت مشاء، صناعات در تولید محصول متکی بر روش و سیره معتاد هر صنف است و امر نو در صورت ضرورت در آنها، از جایی می آید که وی آن را «حدس قدسی» نامیده است: «و بپاید دانستن که هرگاه که این علوم و صناعات را انقراض و اندراس افتد در دهور طول، به سبب حوادث کبار عظام شیبیه طوفانات و اجتماع کواکب بر انتحال که اقتضای خرابی کلی کند، چنان که مثلاً از نسل و حرث چیزی نماند، یا اگر ماند سخت اندک بود، بعد از آن روست و حق است که کسی دیگر پیدا آید و علوم نظری را و منطقی را و دیگر صناعات را از وی ابتدا باشد، به این طریق حدس قدسی و پیوستن به عقول فعال و اتصال فیض واهب صور به وی، و طریق حق جز این نیست» (اللوکرلی ۱۳۸۲، ۱۴).

در میان این سه رویکرد به ساخته های انسانی، «بوطیقا» بیش از همه به سوژه یا فاعل فعل وابسته است: گذشته از آنکه کسی چون طوسی در اساس/لاقتباس، بوطیقا (شعر) را کلام مخیل دانسته است و تمامی قدما، بر منشئیت خیال در ظهور امر بوطیقایی و نیز عدم الزام قیاس بوطیقایی به مبادی واقعی تأکید کرده اند و اصالت یونانی پوتیک را در همین (و نه در موزون بودن کلام شعری) دانسته اند (شهرزوری ۱۳۸۳، ۴۴۰): این در نگرش مشائی به واسطه اکتفا به خیال متصل، می تواند نوعی «وهم» باشد که مبدأ آن واقعیت حسی است؛ اما در فرایند تخیل، به امر خلاف واقع بدل می شود؛ لذا در بیان ابن سینا، بوطیقا در مقابل صدق طرح می شود و تصدیقی بدون تفکر و اختیار در مخاطب ایجاد می کند (ربیعی ۱۳۹۱). در عین حال تمام این وجوه در ادراک شعر است و در ایجاد آن، هم مشائیون مانند ابن سینا و فارابی قائل به صنایع بودن شعر هستند (فارابی ۱۴۰۸، ج ۱: ۴۹۸؛ ابن سینا ۱۴۰۴، ج ۳: ۵۶) و هم اشراقیون؛ تا جایی که شهرزوری (همان)، شعر را نه یک صنعت، بلکه نتیجه صنعت می شمرد. این امر در اشراقیون و معتقدان به حکمت انسی، به واسطه اصالت والاتر خیال منفصل، و محاکاتی دانستن اثر آن، صنعت شعری را در مرتبه دیگر صناعات از بابت معطوف به هدف بودن قرار می دهد و از باب منشأ محاکات، آن را والاتر از بقیه مطرح می کند (مددپور ۱۳۸۷).

به نظر می رسد که در باب سه گانه یونانی در عالم اسلامی، می توان گفت که از باب منشأ خلق (به معنی امری نو که از پیش نبوده باشد)، در محاکات، امر نوی وجود ندارد و تنها یک «کاهش خلاقانه» ممکن است؛ در بوطیقا، موضوع نوآوری آفریننده، به وجه صنایع (در مشائیون) و وجه محاکاتی (ناشی از مشاهده ملکوت در اشراقیون) احاله شده است و مشمول ویژگی های آن دو می شود؛ در نتیجه، مجموعاً در «محاکات» افزایشی در مسئله و الگوهای از پیش موجود نخواهد داشت و بوطیقا نیز در نگرش اشراقی، منجر به محاکات می شود و همین وضع را خواهد داشت؛ می ماند تنها دو حالت، یکی خود صنعت و دیگری بوطیقا در نگرش مشائی که آن هم با صنعت مرتبط می شود؛ لذا در این میان، تنها در صنعت است که نوآوری افزایشی ممکن می شود (البته در نگرش ارسطویی مشائیون و نه در نگرش افلاطونی یا نوافلاطونی اشراقیون)، آن هم از بابت ترکیب صور جزئی از پیش موجود و مبتنی بر متد (متعلق به صنعت)، به نحوی که نوآوری کلی، تنها با چیزی همچون حدس قدسی قابل توجیه خواهد بود.

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

بنابر آنچه آمد (حتی اگر منکر دیدگاه های توحیدی باشیم) موضوع خلق از هیچ، اساساً از لحاظ فلسفی ممتنع است (حتی در مورد ذهنیات؛ نک: طباطبایی ۱۳۶۷، ج ۲: ۱۶۰-۱۶۷) و تجربه نیز بر آن صحنه می گذارد؛ حتی غیرعادی ترین آثار هنری را می توان به اجزای عادی تجزیه کرد و نمونه های اولیه ای در تاریخ یا محیط آفریننده اثر برای آن یافت و غیرعادی ترین افکار را نفیاً یا اثباتاً به یک ایده یا مجموعه ای از ایده های موجود نسبت داد. لذا معنای خلاقیت، با نظری دقیق تر، به همان موضوع مصطلح «حد وسط» حکمای اسلامی (همان) نزدیک می شود که بیش از هر چیز

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



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

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

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

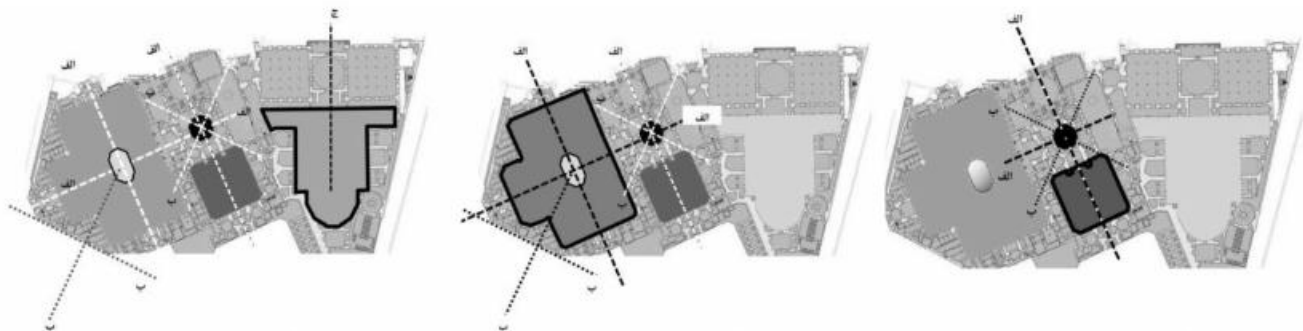
۳. ۴. نمونه موردی: بررسی چارچوب خلاقیت در طرح‌های سنتی و معاصر توسعه حرم حضرت معصومه (س) در قم

گسترش مبتنی بر الگوی حیاط در نمونه‌های سنتی، می‌تواند یک اصل دانسته شود (معماریان ۱۳۸۵)؛ حیاط ایرانی، مبتنی بر دو محور افقی و عمودی و انتظام فضای داخلی حیاط، قابل فهم است. بنابراین در مراحل گسترش حرم حضرت معصومه (س) در قم نیز هر مرحله از توسعه دوران سنت با تطبیق محورهای اصلی موردنظر طراح و انتظام حیاط بر مبنای آن انجام شده است؛ در این روند، «محور» (یعنی جهت‌گیری‌های مهم پلان نسبت به عوامل اقلیمی، مقدس یا...) به عنوان «مسئله» و «حیاط» به مثابه الگوی راه‌حل، بستر «خلاقیت» را شکل می‌دهد. در مرحله ۱ که بقعه هشت ضلعی مزار ایجاد می‌شود، دو دسته محور عمودبرهم یعنی محور اقلیمی جنوب‌شرقی - شمال غربی (محور الف در تصویر ۱ که با رون اصفهانی همخوانی دارد) و محور فرهنگی قبله (دسته محورهای ب، با کمی انحراف نسبت به قبله واقعی که ممکن است ناشی از خطای محاسباتی باشد)، در تطبیق با الگوی هشت وجهی، راه‌حل مسئله را تولید می‌کند؛ در نخستین گسترش حیاط‌دار در دوره صفوی (گسترش الگویی ۱ در تصویر ۱)، حیاط دو ایوانی (که بعداً چهار ایوانی می‌شود)، بر امتداد محور اقلیمی الف منطبق می‌شود و ایوان‌هایی در چهارسوی محور الف بقعه ایجاد می‌شود (حاجی قاسمی ۱۳۸۹، ۱۶۸). در توسعه قاجاری (گسترش الگویی ۲ در تصویر ۱)، مسئله معمار عبارت است از رعایت الزامی محورهای الف، به دلیل آنکه ایوان‌های بزرگ بقعه بر آن منطبق‌اند و رویکردی به محور قبله (دسته محورهای ب) که در طرح صفوی، تأثیر چندانی نداشته است، راه‌حل معمار قاجاری در این زمینه، کاملاً خلاقانه و درعین حال همچنان مبتنی بر صراحت الگوی چهار ایوانی است؛ به این ترتیب که وی محور قبله را در مرز بیرونی پلان و محور اقلیمی را در درون پلان حیاط (به سبب تطابق ضروری با ایوان موجود)، مبنای قرار می‌دهد؛ شکل حاصل، از بیرون، یک پنج‌وجهی است که در درون با ترکیب دو مستطیل برخاسته از محور الف محو شده است، به نحوی که فهم «الگوی چهار ایوانی» در درون حیاط، به سادگی اتفاق می‌افتد و عدم وجود مستطیل واحد، آن را نفی نمی‌کند. در توسعه سنتی سوم (مسجد اعظم که در دوران پهلوی دوم با نظارت آیت‌الله بروجردی و طراحی حسین لرزاده احداث شده است)، صورت مسئله قاجاری در مورد محور قبله، به واسطه انفصال طرح از ایوان‌های بقعه، از مسئله درجه ۲ به اصلی‌ترین مسئله طرح تبدیل می‌شود و به دلیل انحراف نسبی محور ب از قبله، منجر به محور جدیدی در طرح می‌گردد^{۲۴} (محور ج در تصویر ۱). حل نسبت محور و زمین تقریباً مثلثی شکل با الگوی مشابه چهار ایوانی، در قیاس با نمونه قاجاری، ظاهراً خروج بیشتری را از الگو نشان می‌دهد (گسترش الگویی ۳)؛ زیرا نمونه قاجاری، درون شکل را با ترکیب دو مستطیل پایه حل کرده است؛ اما به نظر می‌رسد که تعبیر درست‌تر از نیم‌دایره شمالی در مسجد اعظم، یک «ایوان گسترش یافته» و درواقع ایوان چهارم این حیاط سه‌ایوانی باشد؛ با این تعبیر، طرح لرزاده نیز تماماً الگویی و درعین حال واجد نوآوری‌های خاص خود است.

مطالعه‌های شماره ۱ ایران

دو فصلنامه معماری ایرانی
شماره ۱۱ - بهار و تابستان ۹۶

۷۴



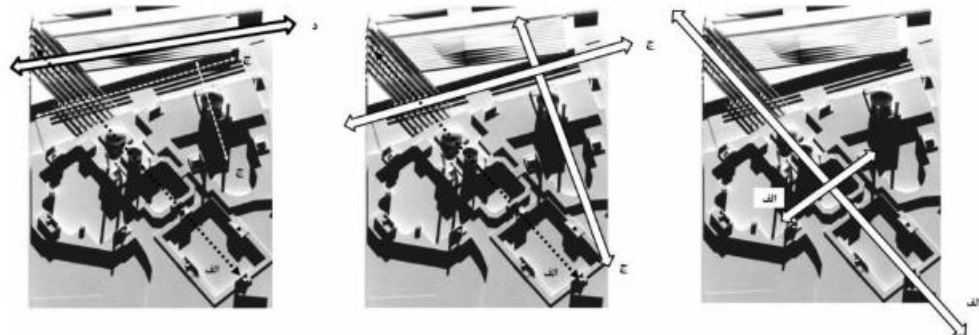
گسترش الگویی ۱. مسأله غربی و الگوی صریح برای راه حل - دوره صفوی گسترش الگویی ۲. مسأله غربی و الگوی صریح برای راه حل - دوره قاجار گسترش الگویی ۳. مسأله غربی و الگوی صریح برای راه حل - دوره پهلوی دوم

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

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

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

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



گسترش الگویی ۴. مسأله غیر عرفی و الگوی غیر صریح برای راه حل آن، در طرح میرمیران

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

۴. بحث درباره یافته‌ها: نقد ارزشی بودن خلاقیت

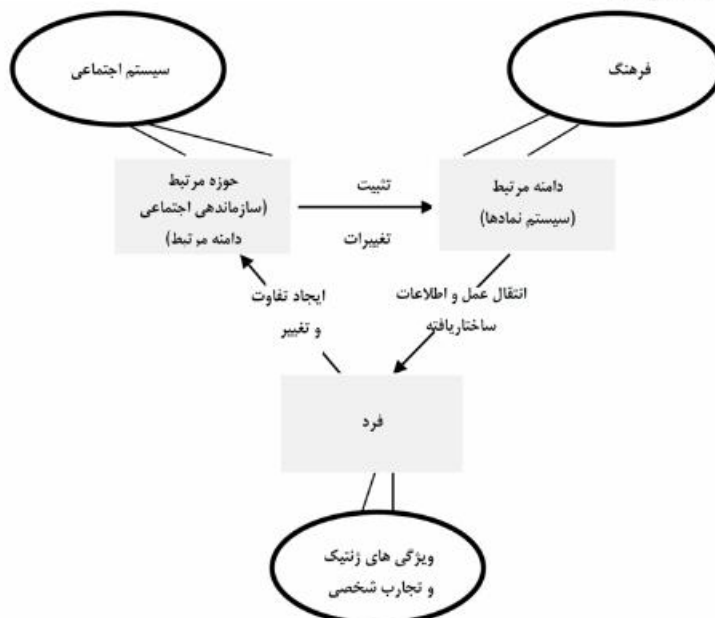
بررسی نمونه موردی در کنار ادبیات فلسفی، در بالا، حاکی از آن است که امر آفریده شده از الگوهایی برمی‌آید و تفاوت اصلی در آشنا بودن یا نبودن الگوها یا زمینه‌گرا بودن یا نبودن آن‌هاست. از این منظر، تمایز بنیادی میان آفرینش سنتی و مدرن از باب فهم‌پذیری هریک از منظر دیگری، کمرنگ‌تر می‌شود و اتفاق مدرن در خلاقیت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

طبقه‌بندی شش‌گانه‌ای از صناعات^{۲۵} است که به خوبی می‌توان نوع ششم وی را با خلاقیت ذهن‌گرای طراح مدرن که مسئله‌آفرین است و نه حل‌کننده مسئله مقارن قرار داد؛ در مقابل، آنچه در تبیین معاصر در زمره خلاقیت علمی در مقابل خلاقیت هنری قرار داده شده است، می‌تواند برای توصیف نحوه خلاقیت در الگوگرایی سنتی به کار گرفته شود. با تعبیت این تمایز میان دو گونه خلاقیت و نه دو دوره (سنت و مدرنیته)، سؤال اصلی نوشتار که رسیدن به یک معیار بنیادی برای ارزش‌گذاری خلاقیت بود، بهتر قابل بحث است، به نحوی که با اتخاذ این تفکیک، موضوع، هم از دید نظریه معاصر قابل طرح خواهد شد و هم از دید چارچوب ارزشی اسلامی.

۴.۱. مقایسه ارزش عمل خلاقه قیاسی و استقرایی از دیدگاه معاصر

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

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



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

در مورد «جامعه مرتبط» (نمودار ۴) می‌توان دید که در خلال گرایش‌های نظری، که قریب به اتفاق آن تنها در مباحث داخلی بین معماران مفهوم پیدا می‌کند، برخی شاخصه‌های محیط دست‌ساز انسان که با ویژگی‌های عمومی فیزیکی و روانی انسان ارتباط می‌یابد، مورد توافق اکثر متخصصان معماری است و به‌عنوان «شروط لازم» برای خوب بودن معماری قابل طرح است: مسائلی چون عملکرد و ارتباط فضاها، تنظیم شرایط محیطی، تناسب با انسان، توجه به محیط و فرهنگ (حتی اگر این توجه به‌صورت تضاد با محیط باشد) و... که در سه گانه «ویتروویوسی» عملکرد، استحکام، زیبایی- و دیگر معیارهای مشابه آن از زبان نظریه‌پردازان خلاصه شده است؛ بنابراین، جامعه مرتبط (متخصص) می‌تواند خود به‌صورت تعریف جامعه‌گرا و انسانی از خلاقیت (به‌عنوان مهم‌ترین ارزش در درون نهاد معماری) واقف باشد: «در دنیای رقابت‌آمیز و گاه، تجارت‌زده طراحی، ممکن است [طرحی] به‌صرف نو بودن و از بن، متفاوت بودن برجسته شود و تنها به‌سبب همین ویژگی مورد تحسین قرار گیرد. اما خلاق بودن در طراحی نه صرفاً و نه حتی ضرورتاً موضوعی منحصر به اولیه‌بودن است. ریچارد سیمور^{۳۷}، طراح صنعتی، طراحی خوب را نتیجه‌ای از پاسخی که به‌نحوه غیرمنتظره به [مسئله] مرتبط است و نه یک خودنمایی بی‌ربط بی‌سابقه می‌داند. ... رابرت ونتوری^{۳۸} گفته است: برای یک طراح بهتر است که خوب باشد تا اینکه بدیع باشد. به نظر می‌رسد... [این صاحب‌نظران] نسبت به گرایش اخیر در ارزش نهادن به طرح‌هایی که ظاهری کاملاً بدیع و بی‌سابقه دارند، بدون بررسی اینکه می‌توانند هدف خواسته‌شده از طرح را برآورده کنند، هشدار می‌دهند» (Lawson 2005, 153-154).

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

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

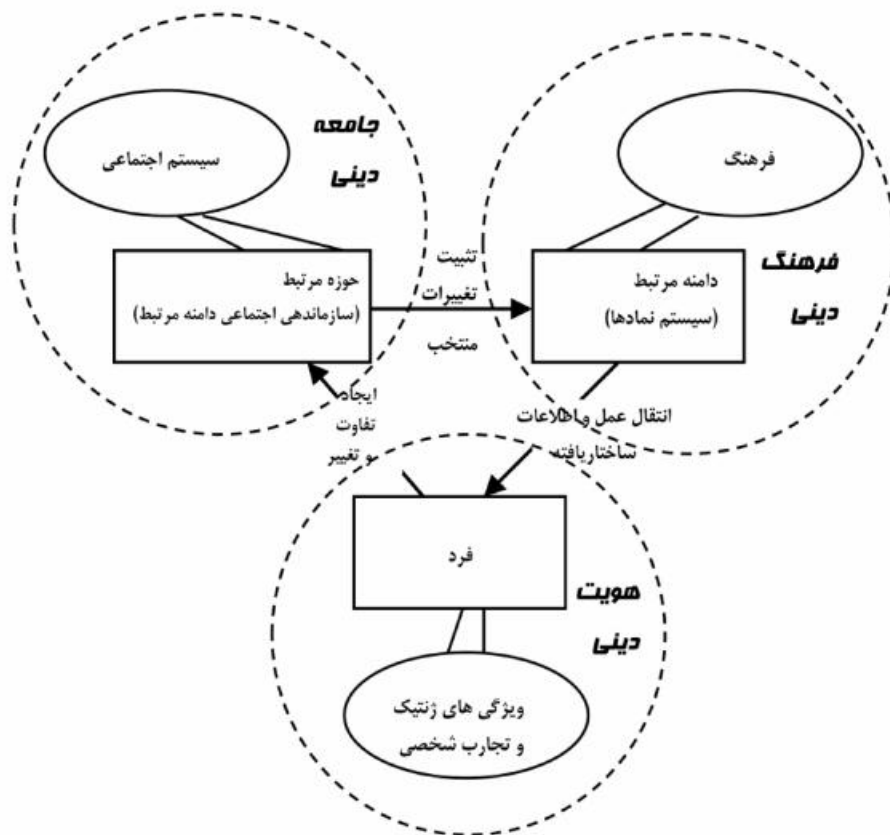
بحث ارزش در خلاقیت قیاسی اصولاً ساده‌تر است؛ چراکه جایگاه محصول خلاقه در حوزه مرتبط و نحوه خلق آن در ارتباط با عوامل درونی حوزه، روشن است و اگر این حوزه دارای نظام ارزشی متقن باشد، می‌تواند به‌راحتی «خوب» یا «بد»، «مضر» یا «مفید» بودن محصول را معین کند؛ اما در همین‌جا نیز دشواری‌های خاص وجود دارد که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

قوانین سخت برای شاعران از سوی افلاطون (احمدی ۱۳۷۴، ۶۰). اگرچه قابل قبول نباشد. و عدم پذیرش بوف کور هدایت از سوی - به زعم وی - آدم‌های پست و عوام (همان، ۴۵) از همین نگرانی نشئت می‌گیرد.^{۲۹}

اما خلاقیت استقرایی، دشواری‌های بنیادی‌تری را پیش می‌کشد؛ اینکه بتوان موضوعی را از یک حوزه در حوزه‌ای دیگر وارد کرد و بر مبنای آن به ایجاد روابط ساختاری یا تغییر آن پرداخت، خود محل اشکال است. آیا معماری ساختاری زبان‌شناسانه دارد که یک استدلال زبان‌شناسانه بتواند مبنای یک حرکت عمده در معماری شود یا مثلاً ساختمان، واقعاً موجودیتی ارگانیک است که برای آن قلب و دست و پا تعریف شود و استفاده از الگوهای جانوری، به عنوان عملی نوآورانه در معماری پذیرفته شود؟ در این گونه خلاقیت، نو بودن موضوع، فوق‌العاده چشمگیر است و ممکن است به راحتی موجب چشم‌پوشی از ضعف‌های استقرای مزبور شود. برای مثال، لینچ در نقد خود از سه استعاره مشهور تاریخ شهرسازی (ماشین، کیهان و استعاره ارگانیک)، استعاره ارگانیک را (به‌رغم آنکه برای بسیاری شهرسازان و حتی خود او جالب و قابل قبول بوده و نتایج جالبی به همراه داشته) با اشکالات فراوانی که به آن وارد می‌کند، رد می‌نماید (لینچ ۱۳۸۱، ۱۱۳-۱۱۷) یا علامه جعفری که ورود عقاید کسانی چون فروید - یک روان‌کاو - یا ادیبان و دیگر حوزه‌ها را به حوزه فلسفه (جعفری ۱۳۷۶، ج. ۱: ۳۲)، از علل ناتوانی فلسفه در اصلاح انسان‌ها شمرده است.

۴.۲. مقایسه ارزش عمل خلاقه قیاسی و استقرایی از دیدگاه اسلامی

در قرآن کریم از نسبت دادن «خلق» به بشر، ابا نشده است: ^{۳۰} «وَ إِذْ تَخَلَّقْنَا مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِأَذْنِي فَتَنفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْرًا بِأَذْنِي»^{۳۱} (مانده: ۱۱۰) با توجه به این مطلب و نیز نکته‌ای که در المیزان در ذیل سه آیه پایانی سوره مبارکه حشر در تفاوت آیه آخر با دو آیه قبل آمده (طباطبایی ۱۳۷۴، ج. ۱۹: ۳۸۳)، ممکن است بتوان گفت: اصولاً پس از مرحله «تکوین» عوالم (آفرینش از هیچ) که خاص خداست، سایر آفرینش‌ها یا با «تغییر بنیادی» در موضوعی است (خلق) یا با «رفع نقص» از آن (بره) یا «تغییر نظام» اجزای آن (صوّر)، و این‌ها در مرتبه‌های بالاتر و در مرتبه دانی، به انسان قابل اطلاق است و به‌ویژه در مورد «خلق»، آنچه ممتنع است، خود «خلق» یا آغاز آن، نیست، بلکه کمال خلق است یعنی به سرانجام رساندن تغییر بنیادی که جز با اذن پروردگار امکان پذیر نیست و امری «تکوینی» است. اما نوع خلاقیت‌های انسانی عمدتاً معطوف به دو قسم دیگر - بره و صوّر - است و این به معنای مطلوبیت ذاتی این افعال نیست، بلکه ممکن است این «تصویر» به امر «شیطان» باشد: «... قَالَ لَأَتَّخِذَنَّ مِنْ عِبَادِكَ نَصِيبًا مَفْرُوضًا وَ لَأُضِلَّنَّهُمْ وَ لَأَمْنِيئُهُمْ وَ لَأَمْرُهُمْ فَلَيتَنَّ أَذَانَ الْأَنْعَامِ وَ لَأَمْرُهُمْ فَلَيتَغَيَّرَنَّ خَلْقُ اللَّهِ...» (نساء: ۱۱۸ و ۱۱۹) و «از آنچه شیطان تو را به دانستن آن وامی‌دارد و کتاب خدا آن را بر تو واجب نمی‌شمارد و در سنت رسول و ائمه هدی نشانی ندارد، دست بدار، و علم او را به خدا واگذار - که دستور دین چنین است - و نهایت حق خدا بر تو این (شریف الرضی ۱۳۷۸، خطبه ۹) یا به «تسویل نفس» (صورت‌سازی فریبنده نفس) در مورد سامری: «فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ» (طه: ۸۸) به این ترتیب، به‌وضوح دیده می‌شود که «نو بودن»، «نوآوردن» یا «تغییر» در دیدگاه دینی واجد ارزش ذاتی نیست (برخلاف رویکرد مدرنیته؛ نک: بخش ۳) و به‌ویژه در عرصه اجتماعی، موضوع کاملاً به‌عکس است؛ یعنی اصل بر بقای حالت موجود است، مگر فساد بر آن مترتب باشد: «بدان که فاضل‌ترین بندگان خدا نزد او امامی است دادگر، هدایت‌شده و راهبر، که سنتی را که شناخته است بر پا دارد و بدعتی را که ناشناخته است بمیراند» (شریف الرضی ۱۳۷۸، خطبه ۱۶۴) و «آیین پسندیده‌ای را بر هم مریز که بزرگان این امت بدان رفتار نموده‌اند و مردم بدان وسیلت به هم پیوسته‌اند و رعیت با یکدیگر سازش کرده‌اند و آیینی را منه که چیزی از سنت‌های نیک گذشته را زیان رساند، تا پاداش از آن نهنده سنت باشد و گناه شکستن آن بر تو ماند» (همان، نامه ۵۳)؛ این به معنی مقاومت در برابر تغییر نیست، بلکه نکته اصلی در «معیار» داوری در پسندیده دانستن تغییر است: «مردم دو دسته‌اند: آنکه پیرو شریعت است و آنکه پدیدآورنده بدعت است، که نه با او از خدای سبحان برهانی از سنت است، و نه - فرا راه او - چراغی روشن از دلیل و حجت» (همان، خطبه ۱۷۶). لفظ به‌کاررفته در نکوهش «نوآوری»، «بدعت» و هم‌ریشه با «ابداع» است که معنای دقیق آن عبارت است از: «همان‌انشاء و آفریدن است که بدون نمونه قبلی ایجاد و انجام شود» (خسروی حسینی ۱۳۷۵، ذیل «ابداع») و این امر در نگرش اسلامی، منحصر به پروردگار است.



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

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

نتیجه

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

وجه خلاقیت (صراحت الگویی یا پنهان کردن الگو) را ترجیح می‌دهند؛ بررسی انتهای مقاله از منظر اسلامی، وجه نخست - صراحت الگویی - را به وضوح واجد ارزش بیشتر نشان می‌دهد. این نتایج در جدول زیر جمع‌بندی شده است. در اینجا موضوع ارزشی بودن صرف خلاقیت، محل تردید واقع می‌شود؛ براین اساس، ارزش عمل خلاقانه در پاسخ‌گویی به مسئله معماری معنا پیدا می‌کند و نه در حیرت‌انگیزی ظاهری آن؛ گرچه پاسخگویی مناسب اثر معماری به مجموعه مسائل و در همه زمینه‌ها، خود می‌تواند موجب شگفتی شود. لذا آنچه خلق را قابل ارزش یا فاقد آن می‌نماید، تبیین درست و کامل دو سوی معادله مسئله - پاسخ است و این در صورت تبیین درست هر دو ممکن می‌شود.

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

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

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

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

پی‌نوشت‌ها

۱. فصلنامه فلسفی /رغنون، شماره ۱۷؛ نقل شده در در پایگاه اینترنتی: <http://www.hawzah.net/fa/articlealphabet>
۲. درباره استادکاران سنتی و در گفتار با خود ایشان، دو موضوع مورد بحث در مورد طرح مسئله در اینجا، یعنی خلاقیت در عین کار مبتنی بر الگو مورد تأکید بوده است. مثلاً در مورد حاج علی‌اکبر آخوند (خرمی)، گفته شده است که «زویوگی‌های استاد، ابتکار عمل و خلاقیت است. از آموخته‌های خود آن‌طور که بوده است، به صورت منجمد و تکراری استفاده نمی‌کند. بلکه متناسب با شرایط خاص زمانی مکانی، چاره‌ای مناسب و نو می‌آفریند» (اولیاء ۱۳۷۲)

3. Kandinskisky

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

5. Cross

6. Buchanan

7. Krippendorff

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

9. Cacciary

10. Margaret A. Boden

11. David Novitz

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

13. Friedrich Schleiermacher

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

15. autopoiesis

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

17. Techne

18. Mimesis

19. Poetica

20. Catharsis

۲۱. «و للحيوانات الأخرى و خصوصا للطير صناعات أيضا، فإنها تصنع بيوتا و مساكن لا سيما النحل. لكن ذلك ليس مما يصدر عن استنباط و قياس، بل عن إلهام و تسخير، و لذلك ليس مما يختلف و يتنوع، و أكثرها لصالح أحوالها و للضرورة النوعية ليست للضرورة الشخصية.»

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

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

۲۴. «در سال ۱۳۷۱، ۱۳۷۲ قمری از طرف حضرت آقای بروجردی برای ساختن مسجدی در جوار حرم مطهر حضرت معصومه شروع به مقدمات و تهیه زمین کردند. روزی به حاج آقا رضا طرخانی فرموده بودند که نظر دارم در قم مسجد بزرگی برای نماز و امور اجتماعی مردم بنا شود. جمعیت روز به روز بیشتر می‌شود و مردم احتیاج دارند. در حضورشان عرض کردم که مسجد حتماً باید مشرف به حرم باشد و الا مورد استفاده واقع نمی‌شود، فرمودند صحیح است. از آن روز با اختیار شروع به نقشه برداری از اراضی مسجد شد و طرح فعلی به عرض رسید و استهلاک انحراف قبله نیز لحاظ گردید و شروع به کار نمودیم. همچنین ایوانی از ما خواسته شد که مقابل خیابان موزه باشد که چنانچه کسی مستعجل باشد، بتواند نماز بخواند و برود» (مفید و رئیس زاده ۱۳۸۵، ۱۰۱-۱۰۳)

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

26. Simon

27. Richard Seymour

28. Robert Ventury

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

۳۰. در ترجمه و تحقیق مفردات و الفاظ قرآن کریم، در ذیل واژه «خلق» سعی زیادی شده تا نمونه‌های نسبتاً زیاد در قرآن از موارد ممکن در انتساب خلقت به غیر خدا، به نحوی توجیه شود و علت آن نیز تعریف این کتاب (و تفاسیر متعدد) از معنای «خلق» - آفریدن از هیچ - است و این در حالی است که در موارد متعدد در قرآن (که همین کتاب ذکر کرده) فعل «خلق» و مشتقات آن با «من» به کار رفته که اشعار بر آفریدن از چیزی دارد؛ به نظر می‌رسد دست کم باید به دو نکته توجه شود: ۱. آفرینش از هیچ در قرآن با «تکوین» قرابت بیشتری دارد تا «خلق»؛ ۲. «خَلَقَ مِنْ» در جاهایی به کار رفته که مخلوق یا ماده اولیه ذکر شده هیچ شباهتی ندارد، بنابراین می‌توان گفت نکته اساسی در معنای «خلق» (علاوه بر آفرینش از هیچ)، دگرگونی بنیادین در اصل یک چیز است. ۳. «زمانی که مجسمه‌ای از گل به صورت مرغی می‌ساختی و در آن می‌دمیدی و به اذن من طیر می‌شد و به پرواز درمی‌آمد» (طباطبایی ۱۳۷۴، ج. ۶: ۳۱۶).

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

منابع

- قرآن کریم.

- ابن سینا، شیخ‌الرئیس. ۱۴۰۴ق. الشفاء (الطبیعیات). تحقیق سعید زاید و دیگران. قم: مکتبه آیت‌الله المرعشی.
- احمدی، بابک. ۱۳۷۴. حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر. تهران: نشر مرکز.
- اولیاء، محمدرضا. ۱۳۷۲. آشنایی با استادکاران معماری سنتی ایران. صفا: نشریه علمی پژوهشی معماری و شهرسازی (۱۱ و ۱۲): ۶۵-۵۹.
- آنتونیادس، آنتونی سی. ۱۳۸۱. بوطیقای معماری (آفرینش در معماری): تئوری طراحی. ترجمه احمدرضا آی. تهران: صدا و - سیمای جمهوری اسلامی ایران، انتشارات سروش.
- آیزنمن، پیتر. ۱۳۸۲. پایان معماری سنتی. ترجمه شهریار وقفی‌پور. زیباشناخت (۹): ۷۹-۶۹.
- بلخاری قهی، حسن. ۱۳۹۲. در باب نظریه محاکات: مفهوم هنر در فلسفه یونانی و حکمت اسلامی. تهران: هرمس.
- بوردیو، پیر. تکوین تاریخی زیباشناسی ناب. ترجمه مراد فرهادپور. فصلنامه فلسفی ارغنون، (۱۷)، نقل شده در در پایگاه اینترنتی <http://www.hawzah.net/fa/articlealphabet>
- بویی، اندرو. ۱۳۹۱. زیبایی‌شناسی و ذهنیت: از کانت تا نیچه. ترجمه فریبرز احمدی. ج. ۴. تهران: فرهنگستان هنر.
- جعفری، محمدتقی. ۱۳۷۶. ترجمه و تفسیر نهج‌البلاغه، ج. ۷. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- جنکز، چارلز. ۱۳۷۶. پست‌مدرنیسم چیست؟. ترجمه فرهاد مرتضایی. گناپاد: نشر مرنیدز.
- حاجی‌قاسمی، کامبیز. ۱۳۸۹. گنجنامه: فرهنگ آثار معماری ایران، دفتر دوازدهم: امامزاده‌ها و مقابر (بخش دوم). تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- حجت، عیسی، و آزاده آقالطیفی. ۱۳۹۰. تأملی در نقش مخاطب در کیفیت معماری امروز ایران. هنرهای زیبا- معماری و -

- شهرسازی، دوره ۲، (۴۲): ۲۵-۳۵.
- حجت، عیسی. ۱۳۸۹. مسبق معماری. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- خیازی، زوبین. ۱۳۹۱. پارادایم معماری الگوریتمیک. مشهد: کتابکده کسری.
- خسروی حسینی، سید غلامرضا. ۱۳۷۵. ترجمه و تحقیق مفردات الفاظ قرآن. تهران: انتشارات مرتضوی.
- دیکلی، جورج. ۱۳۸۷. تاریخ نظریه نهادی هنر. ترجمه ابوالفضل مسلمی. زبایشناخت (۱۸): ۸۱-۱۰۰.
- ربیعی، هادی. ۱۳۹۱. «تأملی در باب فن شعر ابن سینا». فصلنامه‌ی کیمیای هنر. سال اول. پاییز ۱۳۹۱. ۴: ۱۶-۷.
- زرقانی، سید مهدی. ۱۳۹۰. تطوّر مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی اسلامی (با تکیه بر آثار متی، فارابی، ابن سینا، بغدادی، ابن رشد، خواجه نصیر و قرطاجنی). جستارهای ادبی. سال چهل و چهارم. (۱۷۲): ۲۸۱.
- شریف الرضی، محمد بن حسین. ۱۳۷۸. نهج البلاغه. ترجمه سید جعفر شهیدی. ج ۱۴، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- شهرزوری، شمس‌الدین. ۱۳۶۵. نهضة الارواح و روضة الافراح (تاریخ الحكماء). ترجمه مقصودعلی تبریزی. به اهتمام محمدتقی - دانش‌پژوه و محمد سودر مولایی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- _____ . ۱۳۸۳. رسائل الشجرة الالهية في علوم الحقايق الربانية. مقدمه و تصحیح و تحقیق نجف‌قلی حبیبی. تهران: مؤسسه حکمت و فلسفه ایران.
- شیرازی، قطب‌الدین. ۱۳۶۹. درة الناح. اهتمام و تصحیح سید محمد مشکوه. ج ۳. تهران: انتشارات حکمت
- طباطبایی، سید محمدحسین؛ پاورقی به قلم مرتضی مطهری. ۱۳۶۷. اصول فلسفه و روش رئالیسم. تهران: صدرا.
- _____ . ۱۳۷۴. المیزان فی تفسیر القرآن. ج ۶ و ۱۹، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی. ج ۵. دفتر انتشارات اسلامی جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
- طوسی، خواجه نصیرالدین. ۱۳۶۱. اساس الاقتباس. تصحیح مدرس رضوی. ج ۳. تهران: دانشگاه تهران.
- عامری، ابوالحسن. ۱۳۷۵. رسائل ابوالحسن عامری. مقدمه و تصحیح سبحان خلیفا. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- فارابی، ابونصر. ۱۴۰۸ق. المنطقیات للفارابی. تحقیق و مقدمه محمدتقی دانش‌پژوه. قم: مکتبه آیت‌الله المرعشی.
- فندرسکی، میرابوالقاسم. بی‌تا. رساله صنایع. مقدمه، حواشی و تصحیح علی‌اکبر شهبانی. مشهد: انتشارات فرهنگ خراسان.
- اللوکر، ابوالعباس. ۱۳۸۲. شرح قصیده اسرار الحکمة. به کوشش الهه روحی دل. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- لیدمان، سون اریک. ۱۳۸۷. در سایه آینده، تاریخ اندیشه مدرنیته. ترجمه سعید مقدم. تهران: نشر اختران.
- لینچ، کوین. ۱۳۸۱. تئوری شکل شهر. ترجمه سید حسین بحرینی. تهران: دانشگاه تهران.
- مددپور، محمد. ۱۳۷۸. «هنر و تکنیک». چیستی هنر. تدوین سید عباس نبوی. تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی نهاد، قطران: ۱۸۵-۲۱۰.
- مفید، حسین، و مهناز رئیس‌زاده. ۱۳۸۵. خاطرات استاد حسین لرزاده. تهران: مولی.
- معاریان، غلامحسین. ۱۳۸۵. آشنایی با معماری مسکونی ایران، گونه‌شناسی درون‌گرا. سروش دانش. تهران.
- ناری قمی، مسعود. ۱۳۹۴. پارادایم‌های مسئله در معماری: رویکردی به طرح مسئله فرهنگ‌گرا و کاربرد محور در معماری. تهران: علم معمار.
- Ballantyne A. 2002b. Commentary: The Nest & the Pillar of Fire. *What is Architecture*. edited by: A. Ballantyne. London. Routledge: 7-52.
- Ballantyne A. 2002b. introduction. *What is Architecture*. edited by: A. Ballantyne. London. Routledge: 1-6.
- Buchanan, R. 2007. Strategies of Design Research: Productive Science and Rhetorical Inquiry. *Design Research Now - Essays and Selected Projects*. edited by: Ralf Michel. Germany: Birkhäuser.
- Cacciary, Massimo. 1993. Architecture and Nihilism: an the philosophy of Modern Architecture. translated by: Sartarelli. Stephen. New Haven & London: Yale University Press.
- Cross, N. 2007. From a Design Science to a Design Discipline: Understanding Designerly Ways of Knowing and

- Thinking. *Design Research Now Essays and Selected Projects*. edited by: Ralf Michel. Germany: Birkhäuser: 41-54.
- _ Dorst, K. (2010). The Nature of Design Thinking. In: K. Dorst, S. Stewart, I. Staudinger, B. Paton & A. Dong (Eds.), *Proceedings of the 8th Design Thinking Research Symposium (DTRS8)*: 131-139.
- _ Extension to Hazrat Masumeh Shrine. 2007. Courtesy of Architect. Geneva: Aga Khan Award for Architecture.
- _ Ghirardo, D. 2002. The Architecture of Deceit. *What is Architecture*. edited by: A. Ballantyne. London: Routledge: 62-71.
- _ Harries, K., 1998. *The Ethical Function of Architecture*. 3rd printing (2000). USA: MIT Press.
- _ Heath, T., (1984), *Method in Architecture*, Norwich, John Wiley & Sons Ltd.
- _ Heynen, H. 1999. *Architecture and modernity: a critique*. USA: MIT press.
- _ Krippendorff, K. 2007. Design Research: an Oxymoron?. *Design Research Now Essays and Selected Projects*. edited by: Ralf Michel. Germany: Birkhäuser: 67-80.
- _ Lawson, B. 2005. *How Designers think*. Fourth edition. Architectural Press.
- _ Liu, Y. 2000. Creativity or novelty?. in *Design Studies*. Vol.21. No.3. May 2000. pp. 261-276.
- _ Livingston, D. 2006. Creativity. *Encyclopedia of philosophy*. editor in chief: Donald M. Borchert. 2nd ed. USA: Thomson Gale. Vol.2: 589-591.
- _ MacIntyre, A. 2006. Kierkegaard, Søren Aabye (1813-1855). *Encyclopedia of philosophy*. editor in chief: Donald M. Borchert. 2nd ed. USA: Thomson Gale. Vol.5: 61-66.
- _ Mallgrave H. F. & D. Goodman. 2011. *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*. UK: Wiley-Blackwell.
- _ Ottchen, C., (2009), "The Future of Information Modelling and the End of Theory: Less is Limited, More is Different", in *Architectural Design*, Vol. 79, No. 2, March/April 2009, pp.22-27.
- _ Schumacher, P. 2011. *The Auto-poiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*. U: John Wiley & Sons Ltd.
- _ Scruton, R., 1980. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen & Co. Ltd.
- _ Weisberg, Robert W. 2006. *Creativity: understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts*. USA: John Wiley & Sons, Inc.
- _ Whyte, I. B., 2004. "Modernity and architecture". chapter3 in *Tracing modernity: manifestations of the modern in architecture and the city*. edited by: M. Hvattum and C. Hermansen. pp.42-55.
- _ <http://en.wikipedia.org/wiki/Creativity>, modified on 9 November 2010 at 09:41
- _ http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_concept_of_creativity, modified on 25 September 2010 at 21:25.
- _ www.mirmiran-arch.org/fa.1393/5/18