خلاقیت‌شناسی تطبیقی
مطالعه تطبیقیِ فراتحلیلی نظریات شناخت خلاقیت

چکیده:

خلاقیت، ابداع، نوآوری، آفرینش، شـــهود، الهام، ترکیب و واژگانی از این دســـت، در پژوهش‌های طراحی و هنر بســـیار به کار گرفته می‌شـــوند؛ در حالی است که در پَس هرکدام از این واژگان، افق معنایی و شناختیِ دگرگونه‌ای قرار دارد. شناخت متفاوت از خلاقیت به شـــناخت‌های متفاوت و مختلف از طراحی و هنـــر می‌انجامد؛ در حالی که معمولا منشای اختلاف‌ها به درستی شناخته نشده است. بی‌توجهی به دگرسانی تعاریف خلاقیت، در بُعد عملی و آموزشـــی نیز مشـــکلات زیادی ایجاد می‌کند. همه این‌ها ایجاب می‌کند که، موضوع چیســـتی خلاقیت و چیســـتی تفاوت نظریه‌های خلاقیت مورد پژوهش جدی قرار گیرد. در این راستا، مساله این پژوهش این است که، نقاط هم‌سانی و ناهم‌سانی نظریه‌های خلاقیت چه هستند؟ دامنه این پژوهش محدود شده است به نظریات رایج در فضای علمی و دانشـــگاهی رشته‌های طراحی و هنر در ایران. در این محدوده، یک حجم نمونه انتخاب شده است. با توجه به ماهیت تطبیقی این مســـاله، این پژوهشِ فراتحلیلی، از روش تطبیقی (کیفی مـــوردی) بهره می‌برد. هم‌چنین در این پژوهش، واحدهای تحلیلی با استفاده از روش ترکیبیِ تحلیل محتوا ـ داده بنیاد، استخراج شده‌اند. در مرحلهِ تحلیل، واحدهای مستخرج بر اساس هم‌سانی و ناهم‌سانی نســـبت به معیارهای تطبیق، با یکدیگر مقابله و دسته‌بندی شده‌اند. نتایج این پژوهش نشـــان می‌دهد که، می‌توان نظریات مرتبط با شناخت خلاقیت را در سه شاکله دسته‌بندی کرد: ۱) شاکلهِ الهام یا محاکات؛ ۲) شاکلهِ نبوغ یا ناخودآگاه؛ ۳)شاکلهِ کُنش ذهنی.

واژگان کلیدی: خلاقیت، خلاقیت‌شناسی، مطالعه تطبیقی، فراتحلیلی، طراحی

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۲۴

بابک امرایی
(نویسنده مسئول) استادیار دانشکده طراحی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
Email: b.amraee@tabriziau.ac.ir

حمید رضا عمارلو
مربی دانشکده طراحی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
Email: h.ammarloo@tabriziau.ac.ir

عباسقلی وهابی
مربی دانشکده طراحی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
Email: a.vahabi@tabriziau.ic.ir

مقدمه

امروزه خلاقیت، یک فرامفهوم[۱] است؛ زیرا در حوزه‌های علمی، نظری و کاربردی متنوعی مورد پژوهش است و هم‌چنین، نوع تعریف خلاقیت یا واژگان مترادف آن، تعیین کننده چهارچوبِ استنتاج‌های کلان و جزیی، در موضوعات و مسایل معرفتی و کاربردی است. فرامفهوم خلاقیت یا واژگان مترادف آن، در گفتمان‌های هنر و طراحی از اهمیت دوچندانی برخوردار است، زیرا به هسته ژرف فرایند ذهنی آفرینش یک اثر توسط انسان اشاره دارد. لذا، نوع تعریف خلاقیت، مشخص کننده نوع شناخت از موضوع و روش کار طراح و هنرمند است. این اهمیت مبنایی باعث می‌شود که کار هر منتقد، پژوهشگر و چه بسا هر دانشجوی رشته‌های هنر و طراحی مبتنی بر یک پیش فهم یا ذهنیتی از «چیستی خلاقیت» باشد.

از دوران تفکر اساطیری تا به امروز با رویکردها، گفتمان‌ها، مفاهیم و مبانی نظری متنوعی به پرسشِ چیستی خلاقیت پاسخ داده شده است. نکته این‌جاست که هنوز هم این پرسش به قوت خود باقی است و مهم‌تر آن که هنوز هم پاسخ‌های ارائه شده در هر مکتب و نظریه‌ای، طرفداران خود را دارد. به این ترتیب، با یک پراکندگی در تعریف و فهمِ خلاقیت روبه‌رو هستیم. موضوع، زمانی پیچیده‌تر می‌شود که به این نکته توجه کنیم که نظریه‌های خلاقیت با یکدیگر تعامل دارند و نیز این که، این نظریه‌ها وابسته به شاکله‌های معرفت شناختی دوران خود هستند. پس ما با دو رابطه مواجه هستیم، رابطه عرضی میان نظریه‌ها و رابطهٔ طولی میان نظریه‌ها و شاکله‌ها. در این وضعیت، آن‌چه رحیم‌زاده در مورد فلسفه تطبیقی می‌گوید (رحیم‌زاده، ۱۳۸۹: ۳۴)، در این‌جا نیز درست است، با مطالعه تطبیقی نظریات خلاقیت‌شناسی، می‌توان به یک دانش و شناخت از خلاقیت دست یافت، دانشی که دیگر در حاشیه نظریات نیست؛ بلکه خود یک روش شناخت خلاقیت است. لذا، مساله این مطالعه تطبیقی چیستی هم‌سانی و ناهم‌سانی‌هایِ نظریه‌های شناخت خلاقیت است، بدون در نظر گرفتن جنبه‌های تاریخی و زمینه‌ای آن‌ها. هدف این پژوهش تبیین و توصیف نقاط هم‌سانی و ناهم‌سانی نظریه‌های شناخت خلاقیت و نیز شناسایی معیارهای تطبیق آن هم‌سانی‌ها و ناهم‌سانی‌ها، به عنوان یک هدف مقدماتی، و در پایان، ارائه یک دسته‌بندی از نظریات خلاقیت‌شناسی است.

روش پژوهش

این پژوهش در پی مقایسه و تطبیق نظریات مرتبط با شناخت خلاقیت است، لذا، یک مطالعه فراتحلیلی است. پژوهش‌های فراتحلیلی از جنس مطالعات تطبیقی (کیفی موردی) هستند؛ زیرا موضوع آن‌ها مقایسه و تطبیق نظریات است. در ضمن نظریات مورد بررسی گذشته از روابط تاریخی، به روش هم‌زمانی بررسی می‌شوند. برای تطبیق دو یا چند نظریه در باب یک موضوع باید مفاهیم و احکام آن نظریه‌ها را استخراج نمود؛ لذا، ابتدا، حجم نمونه‌ای از موارد مطالعاتی تعیین شده است؛[۲] سپس، برای تحلیل موارد مطالعاتی، از یک روش ترکیبیِ تحلیل محتوا ـ داده بنیاد، استفاده شده است.[۳] واحدهای تحلیلی (مقولات) مستخرج از متون مورد بررسی (حجم نمونه)، به روش داده بنیاد (برپایه) کدگذاری (باز، محوری و انتخابی) شده‌اند. در پایان، نظریات براساس هم‌سانی و ناهم‌سانی مقولات -هم مقولات محوری و هم مقولات انتخابی ـ کانونی- با یکدیگر تطبیق و دسته‌بندی شده‌اند (تصویر ۱).

پیشینه پژوهش

خلاقیت موضوعی است که با رویکردها و روش‌های متنوعی مورد پژوهش و نظریه‌پردازی است؛ لذا، ادبیات موضوع آن بسیار گسترده است. به‌ویژه این موضوع در روان‌شناسی خلاقیت، یادگیری و حتی مدیریت بسیار مورد پژوهش بوده است. اما این پژوهش به عنوان یک کار فرانظری، به بررسی طیف‌های نظریه‌های خلاقیت رایج در مطالعات هنر و طراحی می‌پردازد، لذا، از این زاویه و به‌ویژه با توجه به مقیاس کلان تطبیق، نمونه مشابهی ندارد. تنها نمونه‌ای که نگارندگان در این رابطه مشاهده کرده‌اند، مقاله سید غلامرضا اسلامی و فریبا شاپوریان (۱۳۹۲)، با عنوان «نظریه‌ها و روش‌های آموزش خلاقیت در روان‌شناسی معاصر غرب» است. اما مقیاس پژوهش آن‌ها محدود به نظریات روان‌شناسی خلاقیت است. در ضمن آن‌ها این کار را با هدف یافتن روش‌های آموزشی انجام می‌دهند. هم‌چنین، روش تحقیق آن‌ها با روش این پژوهش متفاوت است و در نهایت این که، آن پژوهش با توجه به اهداف نتایج متفاوتی دارد.

حجم نمونه و دامنه تطبیق

موضوع خلاقیت در حوزه‌های علمی متنوعی با گفتمان‌ها، مفاهیم و واژگان متفاوتی مورد پژوهش و بررسی است؛ بعضی حوزه‌ها مستقیما به این موضوع می‌پردازند و برخی غیر مستقیم و تقریبا این حوزه‌ها تعاملی با یکدیگر ندارند. درنتیجهِ این تنوع

تصویر ۱- مراحل انجام این پژوهش تطبیقیِ فراتحلیلی (ماخذ: نگارندگان)

و تکثر بسیار زیاد حوزه‌ها و نظریات، تعیین یک حجم نمونه برای یک مطالعه تطبیقی کار بسیار دشواری است. از این رو، دراین پژوهش تلاش نشده است که همه نظریات فهرست شوند و با یکدیگر مقابله و مقایسه شوند، بلکه جهت بهره‌وری بیش‌تر پژوهش، حجم نمونه محدود شده است به نظریات رایج در مجامع علمی و دانشگاهیِ طراحی و هنر در ایران. در این راستا، ابتدا، فهرستی از حوزه‌ها و مکاتب مرتبط -که در فضاهای علمی و دانشگاهی ایران رواج دارند- شناسایی و هدف گذاری شده است؛ که عبارتند از: نمایندگانی از نظریاتِ اسطوره‌شناسی، فلسفی، الاهیات اسلامی، مطالعات فرد محور، مطالعات زمینه محور، نقد ادبی و روان‌شناسی خلاقیت. «دامنهِ تطبیق» این نظریات محدود شده است به «مفاهیم و احکام آن‌ها در باب خلاقیت».

استخراج واحدهای تحلیلی و معیارهای تطبیق

در مرحله بعدی پژوهش طیف وسیعی از متون مربوط به هرکدام از این حوزه‌ها، مورد خوانش قرار گرفت و به طور هم‌زمان استخراج واحدهای تحلیلی و «کدگذاری باز» نیز انجام شد. پس از آن کدگذاری‌های محوری و انتخابی به انجام رسید. در ادامه، مقوله‌های مستخرج از هرکدام از این موارد معرفی می‌شوند. لازم به ذکر است که، در این جا مجالی برای معرفی این مکاتب و نظریات نیست و البته، این نظریات خود معرف حضور پژوهشگرانِ این حوزه هستند؛ لذا، به طور مختصر، در راستای بحث، به تشریح مقولات مستخرج از نظریه‌ها پرداخته می‌شود.

خلاقیت از نگاه تفکر اساطیری

در واقع نخستین پاسخ‌ها به پرسش از چیستی خلاقیت در چهارچوب دانش اسطوره‌ای بیان شده‌اند. «اسطوره بینشی شهودی است. بینش جوامع ابتدایی و تفسیر آن‌ها از جهان به گونهِ اسطوره جلوه‌گر می‌شده است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴). در اساطیر یونان و متاثر از آن در رُم، مجموعه وسیعی از خدایگان هستند که هر کدام منشای برخی چیزها، پدیده‌ها، آموزه‌ها و حتی شهرها در این دنیا هستند (فاطمی، ۱۳۹۰: ۹-۱۰). در اساطیر ایرانی، هندی، مصری و ملل دیگر نیز چنین خدایگان و انسان‌های برگزیده‌ای وجود دارند.

مقوله کانونی در منابع اسطوره‌شناسی خلاقیت «الهام» است. در جهان‌شناسی اساطیری، کردارهای انسانی، از جمله ساختن و آفرینش، از منابع فرا انسانی سرچشمه می‌گیرند. فرایند آفرینش یک رابطهِ دوسویه میان الهه و انسان برگزیده است. واژه الهام از این بن فکری شکل گرفته است؛ در این نگاه، انسان تنها نقش یک واسطه را دارد. تنها ارزش یک انسان خلاق آن است که از سوی الهه یا خدای مربوطه، به او نظر شده است؛ که البته «نظر کرده» بودن مقام کمی نیست. خدایگان به روش‌های مختلفی خویش کاریِ خود را به انجام رسانده یا می‌رسانند. خلاقیت در قالبِ فکر یا تصور به انسان برگزیده الهام می‌شود و یا حتی انسان، در حالت تسخیر و بدون هیچ اراده‌ای به مجرای پیدایی الهام بدل می‌شود.

خلاقیت از نگاه فلسفه متافیزیک: افلاطون و ارسطو

ـ مقولات محوری در اندیشه افلاطون

براساس مستندات، افلاطون نخستین کسی است که با روش عقلی به بررسی چیستی خلاقیت پرداخته است. اهمیت وی تنها در پیشگامی افکارش نیست، بلکه اهمیت وی از آن‌جایی است که، حلقه واسط میان دانش اسطوره‌ای و دانش عقلی است. مهم‌تر آن‌که تحلیل وی از موضوع چنان معقول و مقبول است که در طول تاریخ پیوسته مورد توجه بوده و همواره، در این چهارچوب فکری، اندیشه‌های تازه‌ای زاده شده است. پاسخ افلاطون به چیستی خلاقیت وابسته به جهان‌شناسی و هستی شناسی منسجم وی است. مقولات محوری در این پاسخ عبارتند از: ۱) مُثل (ایده)؛ ۲) تقلید؛ ۳) خیال؛ ۴) تخنه (جدول ۱).[۴]

مُثل: در جهان‌شناسی، افلاطون در مقابل هر یک از این انواع موجودات در جهان مرئی و کثرت، به یک وجود مجرد قایل است. یعنی مجرد زیبا، مجرد نیکو و مجردِ هر چیز دیگر، که در عالم کثرات یافت می‌شود. این‌ها صورِ واحد و وجودِ مطلق آن کثرات هستند. به این صور واحد یا باطن هر نوع از کثرات، «مُثل» گفته می‌شود (افلاطون، ۱۳۸۶: ۳۸۰).

تقلید: افلاطون در رساله «جمهور»، تمثیلی، معروف به «تمثیل خط» دارد (همان: ۳۸۵-۳۸۹). در تمثیل خط همه موجودات به دو دسته تقسیم می‌شوند: دیدنی‌ها (مبصرات) و معقولات. دیدنی‌ها خود دو نوع هستند: نخست، اعیان، مانند موجودات زنده و نباتات و آثار طبیعت و «صنعت» و دوم، تصاویر. معقولات هم دو جز دارند: معقولات قیاسی، مانند هندسه و عدد و معقولات مطلق. اعیانِ جهان دیداری، تقلید و تصویری از موجوداتِ جهانِ معقولات هستند. یعنی اعیان، تصاویری از جهان معقولات هستند و تصاویر -که ساخته‌های انسان هستند، ولی صنعت نیستند، زیرا صنعت تقلید از معقولات است- تقلیدهایی از جهان اعیان هستند. به این ترتیب، مساله نسبت با اصل نیز مطرح می‌شود. مفاهیم «ایده» و «اصالت» از این بن فکری به گفتمان‌های خلاقیت‌شناسی رسوخ کرده‌اند و امروزه، به فراوانی در گفتمان‌های طراحی و هنر به کار می‌روند.

خیال: در شناخت‌شناسی افلاطون میان قوهِ عقل و خیال تفاوت جدی وجود دارد. عقل منشای شناخت امر کلی (ایده)، خیر و سعادت است؛ اما خیال در بهترین حالت، حاصل معرفت موهبت شده است و افلاطون معرفت موهبتی به شاعران را فروتر از معرفت عقلی اکتسابی می‌داند (مددپور، ۱۳۸۷: ۷۳-۷۴). در رساله ایون، افلاطون به نقل از سقراط، شاعران و نقالان را فاقد دانش و شناختِ واقعی می‌داند و معتقد است که ایشان، به نیروی الهام خدایی شعر را خلق می‌کنند، نه بر اساس شناختِ اصول و موازینِ هنر (افلاطون، ۱۳۸۲: ۹۷-۹۸). گذشته از معرفت موهبت شده، به گمان افلاطون، خیال حاصل شور، هیجانات و احساسات جزیی است؛ نه ارزش شناختی دارد و نه به خیر منجر می‌شود. این استدلال مبنای حکمِ نفی هنر از مدینه فاضله است؛ اما نباید آن را حکمی در باب خلاقیت دانست.

تخنه: افلاطون همه کنش‌های خلاقانه را نفی نمی‌کند. ابتدا، باید به یاد داشت که مفهوم هنر، به معنی امروزی یک مفهوم برساخته مدرنیسم است و در زمان افلاطون فعالیت‌های هنری از سایر مشاغل جدا نبوده‌اند. با این وجود، افلاطون میان کنش‌هایی مانند نجاری، پزشکی، فرمان‌دهی و کنش‌هایی چون بلاغت، شعر، نوازندگی و نقاشی تمایز قایل بود. افلاطون گروه نخست را «تخنه» می‌نامید. برخلاف آن که برخی تخنه را معادل هنر امروزی می‌دانند؛ همان گونه که جاناوی استدلال می‌کند، تخنه یا صناعت کاملا متمایز و چه بسا مقابل مراد ما از هنر است (جاناوی، ۱۳۸۴: ۸). تخنه یا صناعت در پی خیر است؛ برخلاف هنرها که در پی لذت هستند. صناعت بر مبنای عقل و شناخت عقلی است. صنعتگر از اصول پیروی می‌کند و بر اثر خبرت، از چیستی و چگونگی کار خود باخبر است (مددپور، ۱۳۸۷: ۷۴). صنعتگر خبره، صورت مطلق را از طریق استدلال عقلانی و با نسبت درست با سرنمونه می‌سازد. این ویژگی‌ها در کنش‌های غیر صناعی وجود ندارد. این نکته بسیار مهمی است که به دلیل یک‌سان پنداری مفهوم امروزی، هنر با صناعت (تخنه) نادیده گرفته شده است. پس باید گفت که، در نگاه افلاطونی خلاقیت عقلی نیز وجود دارد و آن در حوزه صناعات است. خلاقیت صناعی باعث خیر فردی و اجتماعی است و برخلاف هنرها، ارزشمند است. البته نباید فراموش شود که افلاطون به طور ضمنی قوه خیال را نیز به عنوان یک توانش ذهنی آفریننده، پذیرفته است.

جدول ۱. مقولات کدگذاری شده در باب آرای افلاطون (ماخذ: نگارندگان).

کدگذاری باز	کدگذاری محوری	کدگذاری انتخابی - کانونی
جهان‌شناسی - مثل - امثال - باطن - اصل - تصویر - جهان دیداری - صورت مطلق	مثل	تقلید
تقلید - محاکات - بازنمایی - رونوشت دست دوم	تقلید	
قوه خیال - ارزش شناختی - زاویه جزیی - احساسات جزیی	خیال	
تخنه - صناعت - خیر - سرنمونه - نسبت درست (طلایی)	تخنه	صناعت

ـ مقولات محوری در اندیشه ارسطو

در منابع امروزی معمولا بر تفاوتِ نظر ارسطو با افلاطون تاکید می‌شود. اما فارابی در مقایسه تطبیقی میان آن دو بر «الجمع بین رأی الحکیمین» تاکید دارد و تفاوت‌های آن‌ها را ظاهری و کوچک می‌شمارد و در عوض بر مشترکات و استمرار اولی در

دومی تاکید دارد. دست کم در موضوع خلاقیت تفاوت آن دو چندان جدی نیست. با وجود تفاوت‌ها می‌شود گفت که، ارسطو نیز در چهارچوب فکری ـ عقلی سقراطی قرار دارد. آرای ارسطو در باب خلاقیت در سه مقوله محوری کدگذاری شده است: ابداع، منشای خلاقیت و قوه خیال.

غریزه خلق: با استناد به مددپور «به نظر ارسطو دوچیز در وجود شاعر او را به محاکات وامی‌دارد. اول، گرایش و اشتیاق به محاکات و تقلید و تشبیه، و دوم، علاقه به تناسب و آهنگ و وزن» (مددپور، ۱۳۸۷: ۸۹). ارسطو تقلید را یکی از غرایز ذاتی انسان می‌داند. غریزه‌ای که انسان از طریق آن یاد می‌گیرد و اجتماعی می‌شود. بحث ارسطو بیش‌تر متمرکز بر ارزش شناختی تقلید است (پاپاس، ۱۳۸۴: ۱۶). در چهارچوب اندیشه افلاطون این نظر غلط نیست. مشکل افلاطون این نیست که تقلید غریزی است یا نه؛ مشکل ارزش فی نفسهِ آن است. در ضمن افلاطون منکر علاقه به آهنگ و وزن نیست؛ اما اینها را عامل لذت و هیجان می‌داند. مهم‌ترین اختلاف آن دو در موضوع تقلید است. ارسطو در جهان‌شناسی، به مُثل اعتقادی ندارد، در نتیجه، تقلید را تنها در محدوده طبیعت می‌داند.

ابداع: افلاطون کار هنرمند را تقلید[5] از طبیعت می‌دانست اما، ارسطو کار هنرمند را تنها تقلید صرف نمی‌داند و آن را در امتداد و تکمیل کننده کار طبیعت می‌دانست. برای بیان این تفاوت از واژه «ابداع» یا «ساختن»[6] استفاده می‌شود.

قوه خیال: ارسطو «خیال» را یکی از توانش‌های ذهن (نفس) انسان می‌داند. از این نظر نسبت به افلاطون نظر ملایم‌تری به مفهوم خیال دارد؛ اما، همان گونه که مفتونی می‌گوید «وی خیال را مشابه، ولی غیر از اموری مانند تفکر، حکم، رأی، باور، یقین، خرد و معرفت می‌داند» (مفتونی، ۱۳۸۸: ۲۹). در عوضِ این موضعِ ملایم، ارسطو نمی‌پذیرد که خیال با عالم مُثل ارتباط داشته باشد. زیرا اساسا آن عالم را انکار می‌کند. به این ترتیب، اگرچه ارسطو در مقابل مفهومِ خیال نرمش بیش‌تری نشان می‌دهد، اما، همان اندک ارزش‌های معرفت موهبتی را نیز از آن می‌گیرد.

خلاقیت از نگاه الاهیات اسلامی - مشایی

در این پژوهش، ما در پی شناخت مفاهیم «هنر» یا «زیبایی» در آن چه که امروزه به آن «حکمت هنر اسلامی»، یا «زیباشناسی اسلامی» می‌گویند، نیستیم. مساله این پژوهش چیستی تعریف خلاقیت است و این تعریف را مستقل از هنر و زیبایی پی می‌گیریم؛ و چه بسا جستجوی این مفهوم بسیار آسان‌تر از آن مفاهیم دیگر باشد.

در فضای دانشگاهی رشته‌های طراحی و هنر در ایران، این رویکرد پژوهشی بیش‌تر معطوف به الاهیات اسلامی هستند و معمولا به چند چهره شناخته شده از حکمت مشایی و اشراقی بسنده شده است، این پژوهش نیز به تحلیل همان‌ها پرداخته است که عبارتند از: حکمت فارابی، حکمت پورسینا و حکمت اشراقی.

فارابی و پور سینا دو ستیغ اندیشه مشایی هستند. این دو اندیشمندِ پیشگام، در امتداد اندیشه ارسطو، موضوعاتی چون شعر و ابداع را با تمرکز بر دو مفهوم «تقلید» و «خیال» تشریح می‌کنند؛ اما اندیشه آن‌ها بسیار فراتر از مرزهای اندیشه ارسطویی است.

ـ مقولات محوری در اندیشه فارابی

خیال: در اندیشه فارابی، خیال به سطح یکی از قوای باطنی نفس ارتقا می‌یابد. در اندیشه فارابی این قوه هم‌چنان متصل به قوای ظاهری (حواس) است؛ اما منابع دیگری نیز قادر به تحریک قوه خیال برای ساختن هستند. منابعی مانند عقل فعال، کواکب و قوه ناطقه (مفتونی، ۱۳۸۸: ۳۷). کار قوه خیال حفظ، تجزیه، ترکیب و تقلیدِ صور محسوسه است.

تقلید: فارابی تقلید را تنها از طریق خیال می‌داند و طریق استدلالی برای آن قایل نیست. در ضمن به زعم وی تقلید یک غریزه ساده برای بازسازی صور نیست؛ بلکه کنشی است که ساز و کارهایی هم‌چون قیاس، تمثیل و تناسب دارد (همان: ۳۲). ذهن از محسوسات تقلید نمی‌کند، محسوسات تنها ماده اولیه دستگاه تقلید در قوه خیال هستند.

محاکات معقول به محسوس: براساس این توانایی، قوه تخیل قادر است تا اشیا را با استفاده از تخیل سایر واقعیات بازآفرینی نموده و بدین وسیله قدرت بازآفرینی و بازشناسی خود را فراتر از محدودیت‌های حسی توسعه دهد (همان: ۳۵). اندیشه فارابی مقدمات شناسایی قوه صانعه را فراهم کرده است. قوه صانعه قادر است معقولات در مورد یک شی را از طریق صور تحلیلی از قوه خیال بسازد. در این جا محاکات کاملا به معنی ابداع است، نه تقلید. ابداع وابسته به قوه خیال است؛ زیرا برای ساختن به صور فراهم شده در قوه خیال نیاز دارد. پس در ابداع، یک رابطه دوسویه میان معقولات و تخیل وجود دارد.

ـ مقولات محوری در اندیشهٔ پور سینا

خیال: اگرچه امروزه مباحث فراوانی در باب نظریات زیباشناختی پورسینا ارائه شده‌اند، اما به نظر می‌رسد که ایشان چندان دغدغه‌ای در این مسایل نداشته‌اند. از میان دو مفهوم خیال و

تقلید، پور سینا تنها به مفهوم خیال پرداخته است. پورسینا نیز خیال را یکی از قوای باطنی دانسته است؛ ولی بر شاخ و برگ آن افزوده است. پور سینا به «کارکرد ادراکی» قوه خیال توجه دارد، نه به «کارکرد تولیدی» آن. دغدغه او کارکرد قوه خیال در تعامل با «حس مشترک» است؛ نه نقش آن در صناعت شعر و بلاغت.

قوه متصرفه: در اندیشه ادراک شناختی پور سینا به مفهوم تقلید توجهی نمی‌شود؛ اما به کنش ساختن توجه شده است. پورسینا قوه متصرفه را یکی از پنج[۷] قوه باطنی می‌داند. قوه متصرفه قادر است «صوری را که حس دریافت می‌کند و یا معانی جزیی را که وهم ادراک می‌نماید، ترکیب و تفصیل کند» (مفتونی، ۱۳۸۸: ۴۱). پس به جای غریزه تقلید، قوه درونی ساختن و آفرینش مطرح می‌شود که در تعامل با (و تصرفِ در) صور خیال، حس مشترک و معقولات، به ابداع می‌پردازد.

خلاقیت از نگاه الاهیات اسلامی-اشراقی

فهم نظر شیخ اشراق در مورد ابداع نیازمند توجه به جهان‌شناسی و وجودشناسی او است. سهروردی جهان‌شناسی باطنی را -که در اندیشه افلاطون (جهان‌های سه گانه) و اندیشه خسروانی (جهان‌های پنج گانه) وجود داشت- زنده کرد. به باور حکمای اشراقی در مراتب مختلف عوالم، فیض جریان دارد و هر عالم جز حضور، ظهور و تجلی حق تعالی چیزی نیست. در این بخش پنج مقوله محوری وجود دارد:

عالم خیال: سهروردی بحث خیال را از حوزه شناخت‌شناسی به حوزه جهان‌شناسی تعمیم می‌دهد. سهروردی، در حکمه الاشراق، با استناد به تجارب شخصی خود، چهار عالم را نام می‌برد: عالم انوار قاهره (عقول)، عالم انوار مدبره (نفوس)، عالم برزخیان (اجسام) و عالم خیال یا صور معلقه (نورانی یا ظلمانی) (سهروردی، ۱۳۸۰: ۲۳۲). صور معلقه افلاطونی مجرد و به‌دور از ماده و عوارض هستند؛ صور معلقه سهروردی نیز بدون ماده هستند؛ اما دارای صورت و عوارض ماده، یعنی شکل، اندازه و رنگ هستند (نصر، ۱۳۸۲: ۱۰۸).

خیال فعال (منفصل): در حکمت مشایی، به‌ویژه پور سینا، خیال جنبه ادراک شناختی دارد و کاملا متصل به حواس است. سهروردی این نوع خیال را رد نمی‌کند؛ اما معتقد است که خیال به شکل مطلق وابسته به حواس ظاهری نیست. قوه خیال این امکان را نیز دارد که منفصل از حواس ظاهری، به طور فعال، به ادراک حضوری در عالم صور معلقه دست یابد.

ارزش معرفت خیالی: سهروردی خیال متصل به حواس را رد نمی‌کند و حتی تایید می‌کند که ادراکات حاصل از این نوع خیال، نفسانی، هذیابی و بی اصالت هستند. اما وی برای ادراکات و مشاهدات خیال منفصل از حواس ارزش شناختی بالایی قایل است؛ زیرا همان گونه که مددپور می‌گوید، حاصل مشاهده صور خیال در عالم خیال هستند (مددپور، ۱۳۸۷: ۴۶).

الهام: به‌طور کلی می‌شود گفت که، در اندیشه سهروردی و حکمای پس از وی، مفهوم الهام، دوباره زنده می‌شود و حتی با دقت بسیار زیادی تکمیل می‌گردد. اشراقی‌ها با توجه به اهمیت علم نفس، حالات متنوع روحی و ذهنی را شناسایی و با عناوینی چون خیال و خاطر، دسته‌بندی کرده‌اند. افزون بر انواع الهام، منابع الهام (رحمانی، مَلکی، نفسانی و شیطانی) و مراتب (الهام قائم به تزکیه و الهام قائم به القائ) و مراحل آن نیز به طور دقیق تشریح‌شده‌اند.

ابداع: امروزه حکمت انسی از همین چهارچوب نظری اشراقی استفاده کرده و ابداع را پدیدار ساختن صور معلقه تعریف می‌کند. مثلا، مددپور می‌گوید: در تفصیل بحث در باب ابداع باید گفت، هنر نحوی تجلی حقیقی وجود موجود و کشف حجاب است. با هنر و صورت خیالی، وجودی که برای انسان نهان است، به پیدایی می‌آید و بدین معنی کار هنرمند «ابداع» است؛ یعنی پیدا آوردن (همان: ۳۶).

خلاقیت از نگاه فلسفه رمانتیک

کلیت فرهنگی اروپا از دوران رنسانس بر مبنای اقتصاد سرمایه‌داری و فرهنگ انسان محور و فرد محور، شرایطی فراهم کرد که طی آن برخی اصنافِ پیشه وران، به مقام هنرور[۸] و هنرمند ارتقا یابند. از این زمان تعریف جدیدی از ماهیت هنر و هنرمندی رواج می‌یابد. یکی از مفاد مهم این تعریف جدید چیستی خلاقیت است. فلسفه هنر رمانتیک به عنوان اوج اندیشه‌های فرد محور در باب هنر و خلاقیت، در آغاز قرن نوزدهم برای ذهنیت رایج در کلیتِ فرهنگی، یک مبنای نظری مقبول (فلسفه) ایجاد کرد و حتی این فکر را مطرح کرد که ارزش معرفت ناخودآگاه هنرمندان، از حقیقت، بالاتر از معرفت عقلی فلاسفه است.

مقولات محوری در اندیشه رمانتی سیسم به این شرح هستند:

نبوغ: در گفتمان رمانتی سیسم بر خاص بودن و یکتا بودن هنرمند تاکید می‌شود. تاکید بر این است که هنرمند یک انسان معمولی نیست. هنرمند ذاتا و مادر زاد خاص است، روحی (درونی) سرشار از احساسات ناب دارد و از روشی نامعمول در ژرفای روح خود سیر می‌کند. مجموعه سه عنصرِ ذات، غنای روحی و روش خاص،

نبوغ دانسته می‌شود. احمدی معتقد است که، بزرگان اندیشه رمانتیک این پندار سطحی از نبوغ را نداشتند و فرایند خلق را حاصل تکامل روحی هنرمند می‌دانسته‌اند (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۲۶)، اما همین تکامل شخصیت و دگرگونی‌های روحی، چیزی است که تنها در نوابغ رخ می‌دهد.

ناخودآگاهی: تعداد زیاد و پرتکراری از مقولات باز، مانند ناخودآگاهی، روح غنی، ضمیر و احساسات به مفهوم ناخودآگاهی ارجاع می‌دهند. هنرمند در سلوک معنوی خود در حالت جذبه و البته با نوعی آگاهی و توان مکاشفه درونی، به خلق اثر می‌یازد.

معنی نهایی: هر اثری معنایی دارد که حاصل مکاشفه هنرمند از حقیقت درونی اوست و همیشه هست، حتی اگر توسط عوام دیده نشود -البته خواص و فیلسوفان قادر به درک آن هستند- اثر حاصل فوران احساسات یک نابغه است و باید با آن به مثابه سندی از کمال روحی هنرمند برخورد کرد.

نیت مولف: نبوغ موجب پیدایش اثری است که معنایی ژرف در آن نهفته است. وجود معنی نهایی زمانی ممکن می‌شود که نیتی در آفریننده اثر وجود داشته باشد. معنی و نیت دو روی یک سکه هستند و رومانتی‌سیسم به جزمیت آن‌ها باور دارد.

حیات فکری رمانتی‌سیسم، در قالب بررسی معنای اثر و نیت هنرمند ادامه یافت و توسط «شلایرماخر» به مکتب فکری «هرمنوتیک رمانتیک» منجر شد. در قرن بیستم پیروان هنر و طراحی مدرن، از رومانتی‌سیسم پرهیز می‌کردند؛ اما، دقیقا به همان اندیشه‌ها و مبانی فکری در مورد خلاقیت و مولف باور داشتند. در نتیجه، تعاریف رمانتیک، امروزه نیز در مجامع دانشگاهی و حتی عوام رایج هستند و چه بسا بیش‌ترین عمومیت را دارند.

خلاقیت از نگاه زمینه‌گرا: نظریه دنیای هنر

یکی از رویکردهای مهم به موضوعات مربوط به هنر و طراحی، که در مجامع علمی و دانشگاهی ایران نیز رواج دارد، رویکرد «زمینه‌گرا» می‌باشد. منظور از رویکرد زمینه‌گرایانه، مطالعاتی هستند که به بررسی زمینه و بستر اجتماعی فرهنگی پدیده مورد نظر می‌پردازند. مطالعات زمینه‌گرایانه با عناوینی چون «جامعه‌شناسی هنر»، «نقد زمینه‌گرایانه»، «مطالعات فرهنگی»، «مطالعات فرهنگ محور»[۹] و حتی «تاریخ‌نگاری اجتماعی هنر»، با روشها، رویکردها، چهارچوب‌های نظری و راهبردهای متنوعی انجام می‌شوند.

یک نظریه زمینه‌گرایانه که -در چهارچوب گفتمانی خود- به خوبی در مورد خلاقیت بحث می‌کند، نظریه «دنیای هنر»، «هوارد بکر» می‌باشد. این نظریه به واسطه کتاب تاثیرگذار «جامعه‌شناسی‌های هنر» (الکساندر، ۱۳۹۳)، در جامعه علمی و دانشگاهی ایران بسیار اثرگذار بوده است. مقوله کانونی در این نظریات «جمعی بودن خلاقیت» است. در این نظریه بر این مقولات محوری تاکید می‌شود:

ـ کارِ جمعی

خلاقیت یک کار تولیدی است: معمولا در مباحث خلاقیت، بر خاص بودن و متفاوت بودن آثار تاکید می‌شود در حالی که بین فرایندِ خلق اثر و نتیجه آن، تفاوت وجود دارد. بکر به همین دلیل توجه را به سمت فرایند خلق آثار معطوف می‌کند و «هنر به مثابه فعالیت» را مطرح می‌کند. وی به جای واژگانی مانند ابداع یا خلاقیت، از اصطلاح «تولید اثر هنری» استفاده می‌کند. یک اثر هنری به معنی رمانتیک کلمه خلق نمی‌شود، بلکه به مانند یک محصول اجتماعی، تولید می‌شود (Becker, 1982: 2-7).

تقسیم کار: اثر هنری تولید می‌شود و تازه، تولید آن تنها کار یک نفر (هنرمند) نیست. بکر بر این تاکید دارد که «هر کار هنری، مانند هر کار انسانی دیگری، نیازمند همکاری شماری، یا معمولا شمار زیادی، از افراد است» (Ibid: 1). تولید اثر هنری نیازمند تقسیم کار میان چندین نفر است. اجرای یک ارکستر سمفونی، یا هر ایده هنری دیگری، نیازمند تولید ایده، ابزار و مصالح، وقت و منابع، پشتیبانی‌های گوناگون، منطق وجودی، نظم مدنی و درنهایت، بازخورد مخاطب است (بکر، ۱۳۸۷: ۳۵۸). اگر سایر افراد در این فرایند دیده نمی‌شوند، دلیلش این است که نظام فرهنگی (اروپایی) کار سایر افراد را به طور سنتی، طبیعی و بدیهی وانموده است (Ibid: 10).

ـ دربان ارزش گذار

توزیع اثر هنری: بکر بر این تاکید دارد که فرایند تولید اثر هنری در لایه‌های مختلفی انجام می‌شود. افزون بر سازندگانی که به طور مستقیم در تولید اثر نقش دارند، کسان دیگری وظیفه توزیعِ اثر و رساندن آن به مخاطبان را بر دوش دارند. توزیع کنندگان مستقیما بر تولیدکنندگان تاثیر دارند. در ضمن چگونگی توزیع بر چگونگی محصول نهایی -که به دست مخاطب می‌رسد- نیز تاثیر دارد. بکر می‌گوید: کاری که مناسب نیست، توزیع نمی‌شود، البته، اگر اصلا ساخته شود. اغلب هنرمندان، از آن‌جایی که می‌خواهند آثارشان توزیع شود، چیزی که نظامِ توزیع آن را قبول نمی‌کند، نمی‌سازند (Becker, 1982: 94).

نظام ارزش‌گذاری: بازخورد مخاطب در لایه‌های تو در تو، در

سطح جامعه شکل می‌گیرد و می‌تواند به رشد یا حتی نابودی اثر هنری منجر شود. بکر لایه‌های بازخورد مخاطب به اثر هنری را با مفهوم «نظام ارزش‌گذاری» بیان می‌کند. نظام‌های ارزش‌گذاری با نظارت بر توزیع و انتشـــار آثار هنری به مثابه «دربان»[۱۰] رفتار می‌کنند. فرایند تولیـــد و توزیع یک کارِ هنـــری تنها زمانی به سرانجام می‌رسد، که نظام‌های دربان به آن اثر اجازه وجود بدهند.

ـ نفی نبوغ

بکر از دو راه به نفی مولف نابغه می‌رســـد. ابتدا، با تاکید بر طیف گسترده افرادی که در تولید یک اثر هنری مشارکت دارند و دوم، با ارجاع به «مایکل باکسندل»[۱۱] تاکید دارد که اسطوره رمانتیک مولف، یک ذهنیت برساخته فرهنگ اروپایی است. وی در عوض به تاثیر شـــرایط اجتماعی، اقتصادی و فکری بر «نگرش دوران» تاکید می‌کند(Ibid:15).

خلاقیت از نگاه تبارشناسی مولف

نظریه مرگ مولف، که تاثیـــر دگرگون کننده‌ای بـــر پندارها و مفروضات مربوط به مولف و خلاقیت داشـــته اســـت، توسط دو اندیشمند برجسته در گفتمان مطالعات ادبی و پساساختارگرایی، «میشـــل فوکو» و «رولان بارت» مطرح شده است. اگرچه محل طرح و اثرگذاری این نظریه در حوزه‌های هنر و ادبیات بوده است، اما با اختلاف اندکی، در رویکرد «تاریخ نگاریِ زمینه‌گرایانه هنر» نیز دیده می‌شود، به نحوی که می‌شـــود گفت که در حدود سال ۱۹۷۰ میـــلادی، دو رویکرد پساســـاختارگرایی و تاریخ نگاری زمینه‌گرایانه هنر با واکاوی و نقد مفهوم تاریخیِ مولف در فرهنگ اروپایی به «تبارشناســـی مولف» پرداخته‌اند. مقولات محوری و انتخابی این نظریه به این شرح هستند:

ـ پایان اسطوره مولف

فوکو و بارت نشان می‌دهند که «اسطوره مولف» رمانتیک همواره مولفه محوری و تعیین کننده در مطالعات ادبی بوده است (Foucault, 1977: 11). در حالی که ایشـــان نشان می‌دهند مفهوم مولف، یک مفهوم برساخته اجتماعی فرهنگی است و تحول این مفهوم، در راستای تکامل فرهنگ سرمایه‌داری بوده است (Ibid: 125).

رولان بارت اســـتدلال دیگری نیز دارد که نشان می‌دهد مولف یک مفهوم برساخته اســـت و آن «نسب‌شناســـی متن» است. انسان عادت کرده اســـت که برای هر چیزی -حتی پدیده‌های خودســـاخته نیـــز- یک زنجیره نســـبی ترســـیم کنـــد. برای نسب‌شناسی یک متن نیز، وجود یک مولف، واجب است. در حالی که بارت معتقد اســـت که مولف، پدر یا خدای متن نیست. متن منشا ندارد و اگر داشته باشد آن چیزی نیســـت جز زبان، و زبان پیوسته تمام منشاها را به چالش می‌کشـــد (Barthes, 1977: 146).

مقارنِ بـــارت و فوکو، پژوهش‌هـــای تاریخـــی ـ زمینه‌گرایانهِ هنر نیز نشـــانگر نتایج مشابهی هســـتند. پژوهش‌های آرنولد هاوزر نیز نشـــان می‌دهد که، «بالندگی مفهوم نبوغ با اندیشه مالکیت معنوی[۱۲] آغاز می‌شود. در قرون وسطی نه این اندیشه وجود داشـــت و نه میل به نـــوآوری و ابتکار. این دو مســـتقیما رابطه متقابل دارند....» (هـــاوزر، ۱۳۸۷: ۳۲۴). اما وی، به طور بنیادی‌تری، معتقد است که، «اندیشه تولید معنوی و مالکیت معنوی از متلاشی شـــدن فرهنگ مســـیحی مایه می‌گیرد» (همان: ۳۲۴). پژوهش‌های مایکل باکسندل نیز در تبارشناسیِ مولف دستاوردهای مهمی داشته‌اند. باکسندل با بررسی رابطه حامی و هنرمند در دوره رنســـانس، نشـــان می‌دهد که چگونه قرارداد بین کارفرما و کارپرداز، بر شـــکل گیری آثاری که آن‌ها را شاهکار می‌نامیم، موثر بوده است. وی به جای تمرکز بر مولف، به تاثیر شرایط ادراکی، اجتماعی، اقتصادی و فکری بر «نگرش دوران»[۱۳] تاکید دارد (Baxandall, 1972: 29)، نگرش دوران چیزی است که بیش از فردیت مولف در شکل‌گری متن نقش دارد.

ـ بینامتنیت

مرگ مولف اگرچه واژه سنگینی است، اما در واقع پژوهشگرانی که به تبارشناســـی مولف می‌پردازند، در پی نفی مطلق مولف نیستند.[۱۴] بلکه آن‌ها نشان می‌دهند که مفهومِ به ظاهر طبیعیِ مولف، در واقع یک برســـاخته اجتماعی در اروپا اســـت و یک شناخت درســـت از مولف و چگونگی فرایند آفرینش به دست نمی‌دهد. در عوض، مرگ مولف به نظریه سازنده «بینامتنیت» می‌انجامد.

یکی از جنبه‌های ســـازنده این نظریه این اســـت که به خوانش مخاطب اهمیت ویـــژه‌ای می‌دهد. بارت با طـــرح «بینامتنیت خوانشـــی»، «محور پژوهش را از خلق و تکویـــن اثر به دریافت و خوانش آن دگرگون می‌کند» (نامـــور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۸۳). در نتیجه، تمرکز از مولف بـــه مخاطب و حتی به کلیت ذهنیت فرهنگی معطوف می‌شود. اندیشـــمندان بینامتنیت، موضوع آفرینش یک متـــن -نه یک اثر- را در یک فضای کاملا ســـیال و اشـــتراکی میان ذهن‌ها و متن‌ها، پژوهش می‌کنند. ایشان بر این باورند که مولف یا هنرمند اثر را از هیچ خلق نمی‌کند؛ بلکه،

یک متن در تعامل با سایر متون و سایر پیش داشته‌های ذهنی، ساخته و خوانده می‌شود. باید فرایند خلاقیت را در چگونگی تلاقی ذهنی بینامتن‌ها، پیش‌متن‌ها، پیرامتن‌ها، سرمتن‌ها و فرامتن‌ها، در یک جریان شناور زبانی، جستجو کرد (همان: ۸۹-۹۵).

خلاقیت از نگاه روان‌کاوی خلاقیت

روان‌کاوی خلاقیت برخاسته از اندیشه‌ها و کلیدواژه‌های زیگموند فروید به طور ضمنی به بررسی موضوع خلاقیت می‌پردازد و مقولات محوری آن به این شرح هستند:

والایش: به باور فروید کودکان قادر به خلق یک دنیای خیالی هستند. دنیایی که هدایت آن در قالب بازی بسیار لذت‌بخش است. در بزرگ‌سالی این لذت با ارزش‌های اجتماعی هم‌خوانی ندارد، لذا افراد یاد می‌گیرند که آن را سرکوب یا مخفی کنند. این در حالی است که هم‌چنان روان انسان انباشته از خواست‌ها و امیال ارضا نشده است. فروید معتقد است که «رانهِ اصلی خیال‌پردازی، اشتیاق‌ها و خواست‌های ارضا نشده است» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۵۵). انسان‌ها در مسیر رشد می‌آموزند که خیال‌پردازی را مخفی کنند یا در قالب ارزش‌های فرهنگی والا بروز دهند؛ به این فرایند «والایش» گفته می‌شود. به زعم فروید خلاقیت‌های هنری راهی است که در آن رویای روز واپس زده نمی‌شود؛ بلکه در قالب ارزش‌های والا و قابل پذیرش، عرضه می‌شود.

ساز و کار نمادین رویا: در فرایند والایش، ذهن برای پنهان نمودن محتوای رویا -که گویا سویه‌های جنسی دارد- از قابلیت نمادپردازی بهره می‌برد. «فروید برای صورت‌بندی رویا چهار ساز و کار داد: ساز و کارِ بازنمایی پذیری، جابه‌جایی، فشردگی و نمادسازی، که همه آن‌ها برای هیئت مبدل دادن به آرزویی ممنوع به کار می‌روند» (ادمز، ۱۳۹۴: ۲۱۷). از طریق این دو مقوله، ذهن به تعادلی میان غرایز سرخورده گذشته و آرزوی ارضای آن‌ها، دست می‌یابد. پس با این مقدمات می‌شود گفت که منشای خلاقیت، غرایز سرخورده است و کارکرد اصلی خلاقیت تخلیه امیال و رسیدن به تعادل است.

از جمله دستاوردهای روان‌کاوی این است که، موضوع هنر و تاحدی خلاقیت را از زاویه‌ای عینی‌تر می‌بینند (گرچه توضیحات فروید هم‌چنان بیش‌تر گزاره‌های کلامی هستند). هم‌چنین، نشانگر اهمیت بنیادی آفرینش هنری در ذهن و روان انسان است. دیگر این که، نخستین اشاره را به تعامل خودآگاهی و ناخودآگاهی در این فرایند دارد و مهم‌تر از همه این‌ها، نشان دادن ساز و کارهای بازنمایی ذهنی است. اما روان‌کاوی مانند نظریه رمانتیک هم‌چنان، منشای خلاقیت را در عمق ناخودآگاه می‌داند؛ با این تفاوت که رمانتیک‌ها به آن نبوغ می‌گفتند و روان‌کاوی به آن عقده‌هایِ سرخورده ناخودآگاهِ هنرمند می‌گوید. چه بسا این غرایز هم خاص هنرمندان باشند؛ پس گزاره رمانتیک دوباره تکرار می‌شود: هنرمند موجود خاصی است (یک بیمار) که اثر هنری را از عمق ناخودآگاه خود (غریزه سرخورده نه نبوغ) می‌آفریند. در ضمن باوجود آن ساز و کارهای نمادین هم‌چنان ساز و کار خلاقیت روشن نیست. همان گونه که رابرت ویزبرگ می‌گوید: در نظریات خلاقیت که بر اساس مفهوم ناخودآگاه فروید هستند، آفریننده نمی‌تواند به ما بگوید که چرا و چگونه ایده معینی در کار وی متجلی شده است، زیرا پیوند ناخودآگاه ایده‌ها از یکی به دیگری منجر می‌شود. از آن‌جایی که ما از این پیوندهای ناخودآگاه، آگاه نیستیم، آفریننده در حالت آگاهی نمی‌داند که ایده وی از کجا نشات میگیرد (Weisberg, 2006: 93). ویزبرگ اینگونه فرضیات را «ناآگاهی متوالی»[۱۵] مینامد.

خلاقیت از نگاه روان‌شناسی خلاقیت

اگرچه فروید بسیار مورد توجه حوزه‌های نقد هنری و ادبی بوده و هست، اما دست کم در بحث شناخت خلاقیت، چندان مورد توجه روان‌شناسان نبوده است. در عوض پژوهشگرانی چون فرانسیس گالتون[۱۶] و هنری پونکاری[۱۷] با به‌کارگیری روش‌های تجربی و آماری پیشگام مطالعات روان‌شناسی خلاقیت شدند (Guilford, 1967: 3). مقولات محوری در ادبیات روان‌شناسی خلاقیت موارد زیر هستند:

ـ خلاقیت به مثابه تفکری متنوع ولی عادی

تا قرن نوزدهم میلادی، همواره، فرض بر این بود که خلاقیت حاصل جهش یک انگاره ذهنی از ژرفای ناخودآگاهی به سطح آگاهی است. اگرچه فروید به کنترل ناخودآگاهی توسط خود (ایگو) اشاره کرده است اما، روان‌شناسان خلاقیت دریافتند که نقشِ پردازش‌های آگاهانه در خلاقیت تنها داوری و سرکوب نیست، بلکه ذهن در حالت آگاهی نیز بخشی از کار خلاق را انجام می‌دهد. خلاقیت حاصل نوعی تفکر است که با سلسله‌ای از پردازش‌های ذهنی به انجام می‌رسد. به این ترتیب، ایده «پردازش متوالی» پونکاری جای ایده «ناآگاهی متوالی» فروید را می‌گیرد (Weisberg, 2006: 94). با این آگاهی، روان‌شناسان خلاقیت

اصطلاح «تفکر خلاق» را رواج دادند.

شاخه مطالعات خلاقیت و بهره هوشی نشان می‌دهد که خلاقیت به نبوغ، وراثت و بهره هوشی ربطی ندارد (Gomez, 2007: 32). افراد خلاق افرادی عادی هستند و مهم‌تر آن که کنش خلاقیت نیز یک کنش عادی مغز انسان است. اگر چه خلاقیت به نتایج نو و ناآشنا می‌انجامد، اما لزوما یک اتفاق خاص نیست؛ بلکه یک کنش عمومی و عادی ذهن انسان است. آرتور کوستلر این ایده‌ها را تا جایی بسط می‌دهد که معتقد است علم، هنر و شوخی هر سه حوزه‌هایی خلاق هستند (با جو عاطفی متفاوت) (Koestler, 1964: 27).

تغییر بسیار مهم دیگر در شناخت تفکر خلاق این است که این تفکر یک کار یا کنش ذهنی یک‌نواخت نیست. گیلفورد و مکتب روانسنجی نشان می‌دهند که خلاقیت به عنوان یک توانایی ذهنی در جهت آفرینش، هربار، ترکیبی از انواع کارکردهای ذهنی را به کار می‌گیرد (Guilford, 1967: 8). حتی تفکر خلاق بسته به موضوع، راهبردهایی چون تفکر هم‌گرا، یا واگرا، یا ترکیبی از این دو را برمی‌گزینند.

ـ تداعی‌گری

تداعی‌گری به نوعی، خود یک فرا نظریه است با ریشه‌هایی کهن. با استناد به نلر: «تداعی‌گرایی» را می‌توان در این اصل خلاصه کرد که اندیشیدن عبارت است از مرتبط نمودن ایده‌های ناشی از تجربه، بنابر قوانین فراوانی، تازگی و وضوح» (نلر، ۱۳۸۰: ۲۹). اغلب روان‌شناسان خلاقیت برای تشریح چگونگی خلاقیت، از الگوهایی برخاسته از تداعی‌گری بهره می‌برند. مثلا کوستلر با تشبیه فرایند تداعی به ماتریس‌های دو وجهی، الگویی برای چگونگی ترکیب یا هم‌نشینی ماتریس‌های نامرتبط را توضیح می‌دهد. یا تـرزا آمابیل[۱۸] از مفهوم «هم‌آیی انگاره‌ها» استفاده می‌کند.

ـ ارتباط مستقیم خلاقیت و تجربه

تداعی‌گری مستلزم وجود عناصر از پیش تجربه شده (ذخیره شده) در مغز است. طیف وسیعی از مقولات و کدگذاری‌های باز مستخرج از متون روان‌شناسی خلاقیت به عناصر از پیش‌داشته ذهنی و چگونگی به‌کارگیری آن‌ها در کنش خلاقیت می‌پردازند. با استناد به تندی و امرایی در مطالعات حوزه روش‌شناسی طراحی، یک گرایش قوی به مفاهیم پدیدارشناختی وجود دارد. امروزه تمرکز بیش‌تری بر فرایند ادراک و آشناسازی موقعیت مساله وجود دارد و این امکان را میدهد که کنش طراحی و خلاقیت، در تعامل با سایر پیش داشته‌ها و طرح وارههای ذهنی شناسایی شود (تندی و امرایی، ۱۳۹۸: ۱۵۲).

مطالعات روان‌شناسی خلاقیت (به روش خود) به مولفه‌های محیطی نیز توجه دارند و مبین این هستند که چگونه محرک‌های محیطی در کنار مختصات فردی، دانش مبنایی و الگوهای ذهنی بر جریان شناور تداعی و هم‌آیی انگاره‌ها اثر مثبت یا منفی می‌گذارند (Amabile and Pillener, 2012: 7). مطالعات نورو فیزیولوژی خلاقیت، شاخه دیگری از این مطالعات هستند که زیر این مقوله کدگذاری شده‌اند. یکی از کشفیات مهم این مطالعات وجود نورون‌های آینه‌ای[۱۹] است.

جدول ۲. مقولات محوری و کانونی نظریات (ماخذ: نگارندگان).

نظریه	مقوله محوری	مقوله کانونی
اسطوره‌ای	الهام	الهام
افلاطون	مثل - تقلید - خیال - تخنه	تقلید - صناعت
ارسطو	ابداع - غریزه - قوهٔ خیال	ابداع (تقلید در امتداد طبیعت)
فارابی	خیال - تقلید - محاکات معقول به محسوس	قوه صانعه
پورسینا	خیال - قوه متصرفه	قوه متصرفه
اشراقی	عالم خیال - خیال فعال - ارزش معرفت خیالی - منابع الهام - ابداع	ابداع (پدیدارساختن) صور معلقه
رمانتی‌سیسم	نبوغ - ناخودآگاهی - معنی نهایی - نیت مولف	نبوغ ناخودآگاه و معنی نهایی
دنیای هنر	کار بودن خلاقیت - جمعی بودن خلاقیت - شبکه‌ای بودن - دربانی - نفی نبوغ	خلاقیت به مانند کار جمعی
مرگ مولف و بینامتنیت	نظام مالکیت - اسطوره مولف - تبارشناسی مولف - مرگ مولف - بینامتنیت	پایان اسطوره مولف - روابط بینامتنی
روان‌کاوی خلاقیت	رویای روز - ساز و کار نمادین رویا	والایش نمادین
روان‌شناسی خلاقیت	خلاقیت به مثابه تفکر - تداعی گری - خلاقیت و تجربه – مراحل و سطوح خلاقیت	هم‌آیی پیش‌داشته‌ها براساس توابع و محرک‌ها

جدول ۳. تحلیل نظریات بر اساس معیارهای تطبیق (ماخذ: نگارندگان).

نظریه‌معیار	چیستی	منشا	چگونگی
اساطیر	الهام	فراانسانی	منبع فراانسانی
افلاطون	تقلید	خیال - موهبت	موهبت یا خیال هذیانی
	صناعت (تخنه)	عقل	استدلال و خبرگی
ارسطو	ابداع	خیال غریزی	خیال غریزی در امتداد طبیعت
فارابی	قوه صانعه	قوای ذهنی (عقلی و حسی)	تعامل قوای عقلی و حسی
پور سینا	قوه متصرفه	قوای نفسی	تصرف در حس مشترک
اشراقی	ابداع (پدیدارساختن) صور معلقه	انوار عقول	مکاشفه در پرتو انوار اسپهبدی
رمانتی سیسم	نبوغ ناخودآگاه و معنی نهایی	ناخودآگاه	جهش خلاق
دنیای هنر	خلاقیت به مانند کار جمعی	اجتماع	کار جمعی
مرگ مولف و بینامتنیت	پایان اسطوره مولف - روابط بینامتنی	بینامتن (در ذهن مولف و مخاطب)	بینامتنیت
روان‌کاوی خلاقیت	والایش نمادین	غرایز سرخورده ناخودآگاه	والایش با استفاده از توانش نماد پردازی
روان‌شناسی خلاقیت	خلاقیت به مثابه تفکر - تداعی گری - خلاقیت و تجربه - خلاقیت به مثابه یک فرایند	ساز و کارهای ذهنی	پردازش‌های متوالی تا همآیی عناصر تجربی بر اساس توابع و محرک‌ها

در قسمت جلوی قشر خاکستری مغز، گروهی از نورون‌ها قرار دارند که مسئول درکِ اعمال و مقاصد دیگرانند. این نورون‌ها به انسان توانایی یادگیری از طریق مشاهده و تقلید را می‌دهند (نصر آزادانی، قمرائی و یارمحمدیان، ۱۳۹۲: ۴۲). براین اساس می‌شود گفت که، روان‌شناسی خلاقیت یک بازگشت بزرگ به بحث تقلید می‌کند؛ اما تقلید را نه به مانند گذشتگان، بلکه بر اساس یک ساز و کار پیچیده تجربی توضیح می‌دهد.

ـ مراحل و سطوح خلاقیت

وقتی می‌گوییم که خلاقیت یک تفکر است، به طور ضمنی پذیرفته‌ایم که خلاقیت یک فرایند است و طبعا هر فرایندی زمان‌مند است و دارای مراحل و مراتبی است. طیفی از مطالعات در حوزه روان‌شناسی خلاقیت و حتی حوزه‌های بینارشته‌ای که رویکرد و راهبردهای مشابه دارند، مانند روش‌شناسی طراحی و مطالعات حل مسالهٔ تریز، نشانگر همین مراحل و مراتب هستند. مثلا الگوی مراحل پنج گانه خلاقیتِ «گراهام والاس» و نیز الگوی سطوح و مراتب پنج گانه خلاقیت «گنریچ آلتشولر» مورد ارجاع فراوانی هستند (ترنینکو، ۱۳۸۱: ۱۹۹؛ Saw-yer, 2016: 2; Cross, 2008: 54).

تحلیل و شناسایی تشابه‌ها و تفاوت‌ها

در این پژوهش داده بنیاد، معیارهای تطبیق، فرضیه‌های از پیش مشخص، نبوده‌اند، بلکه از تحلیل اولیه مقولات محوری و کانونی

جدول ۴. دسته بندی نظریات براساس موضع آن‌ها در قبال معیارها (ماخذ: نگارندگان).

	نظریه	چیستی	منبع	چگونگی
۱	اساطیر - افلاطون (خیال) - اشراق	شناخت موهبت شده	فراانسانی - خیال یا موهبت - انوار عقول	از طریق موهبت یا خیال (هذیانی یا فعال)
۲	ارسطو - رمانتی‌سیسم - روان‌کاوی خلاقیت	آفرینش بر اثر غرایز ناخودآگاه	خیال غریزی - ناخودآگاه - غرایز سرخورده	غریزه ناخودآگاه
۳	افلاطون (تخنه) - فارابی - پور سینا - دنیای هنر - بینامتنیت - روان‌شناسی خلاقیت	ساختن بر اثر محرک، از طریق تجربه (ادراکات پیشین) و قوای ذهنی	قوای ذهنی - اجتماع - بینامتن - ساز و کارهای ذهنی	پردازش‌های متوالی تا همآیی عناصر تجربی بر اساس توابع ذهنی و محرک‌های درونی و بیرونی

(جدول ۲) حاصل شده‌اند. تحلیل مقولات محوری و کانونی نشان می‌دهد که هر کدام از مقولات، توضیحی درباره یکی از این سه ویژگی هستند: چیستی، منشا و چگونگیِ خلاقیت. این سه مورد به عنوان «معیارهای تطبیق» در نظر گرفته شده‌اند. در گام بعدی تحلیل، هر کدام از نظریات بر اساس این سه معیار تحلیل شده‌اند (جدول ۳).

در مرحله بعد، نظریات بر اساس هم‌سانی و ناهم‌سانی‌های آن‌ها با یکدیگر مقایسه و دسته بندی شده‌اند. این دسته‌بندی جدول ۴ را پر کرده است. برخی از موارد این دسته بندی، با پندارهای پذیرفته شده، هم‌خوانی ندارد؛ زیرا تشابه نمایی و تفاوت نمایی بر آن پندارها غلبه دارد.

نتیجه‌گیری

براساس یافته‌های پژوهش و تحلیل‌های صورت گرفته، سه مولفه چیستی، منشا و چگونگیِ خلاقیت به عنوان معیارهای تطبیق، تعیین شدند. سپس، نظریات مورد بررسی، بر اساس این معیارها، تحلیل و دسته‌بندی شدند. بر اساس این تحلیل به طور کلی می‌توان گفت که نظریات خلاقیت در سه گروه قابل دسته بندی هستند:

نظریات مبتنی بر الهام و محاکات: محور این نظریات «الهام» است، منشای خلاقیت را منابع فراانسانی می‌دانند و چگونگی آن را از طریق ساز و کار الهام یا موهبت توضیح می‌دهند (جدول ۱۴، ردیف ۱).

نظریات مبتنی بر نبوغ و ناخودآگاه: چهارچوب این نظریات حول مفاهیم ناخودآگاهی و غریزه سازمان یافته است. این دسته دو گرایش به ظاهر متفاوت را در بر می‌گیرد، خلاقیت‌شناسی رمانتی‌سیسم و خلاقیت‌شناسی روان‌کاوانه (جدول ۱۴، ردیف ۲).

نظریات مبتنی بر کنش‌های ذهنی: سومین گروه از نظریات، خلاقیت را به مثابه یک فرایند ذهنی معرفی می‌کنند. فرایندی که دارای مراحل و مراتب است. این چهارچوب نظری خلاقیت را چونان آرایشی تازه از پیش‌داشته‌های ذهنی، تحت توابع ذهنی و محرک‌های خارجی، نشان می‌دهد. این نظریات خلاقیت را در امتداد ادراکات پیشین (حس مشترک، پدیدار، متون، تجربیات) و هم‌چنین، محرک‌های زمینه‌ای (فرهنگی، اجتماعی، تاریخی، جغرافیایی و ...) می‌دانند (جدول ۱۴، ردیف ۳).

نظریات گروه نخست، در قالب مکتب سنت‌گرایی و حکمت هنر اسلامی، گروه دوم، در قالب نقد روان‌کاوی و هم‌چنین، پندارهایی عمومی از رمانتی‌سیسم و گروه سوم، بیش‌تر با نظریه بینامتنیت، در فضای علمی و دانشگاهی ایران رواج دارند. این یعنی وجود شناخت‌های کاملا متفاوت در باب فرامفهوم خلاقیت در یک کلیت فرهنگی، تفاوتی مبنایی که کم‌تر مورد توجه است.

پی‌نوشت

1. metaconcept.

۲. نک. حجم نمونه و دامنه تطبیق.

۳. تحلیل محتوا، پژوهشی کیفی و به نوعی، داده بنیاد است؛ اما معمولا، از ابتدا روی استخراج مفاهیم مرتبط با فرضیه تمرکز می‌شود. در این پژوهش تحلیل محتوا بدون تمرکز بر مفاهیم از پیش معین انجام شده است؛ به این صورت که واحدهای محتوایی، از متون استخراج و به روش داده بنیاد کدگذاری شده‌اند.

۴. با توجه به محدودیت‌های حجم مقاله، از ارائه همه جدول‌های مربوط به کدگذاری‌های باز، پرهیز می‌شود و تنها برای آشنایی خواننده گرامی با نحوه مفهوم سازی، این یک مورد درج می‌گردد.

5. mimesis.
6. poiesis.

۷. این امکان وجود دارد که قوه متصرفه به دو قوه متفکره و متخیله هم تجزیه شود.

8. Artisan

۹. در پژوهش‌های طراحی؛ مطالعات زمینه‌گرا با تمرکز بر مفهوم فرهنگ به انجام می‌رسند و فرهنگ ـ محور (Cultural Centered) نامیده می‌شوند.

۱۰. دربان یا دروازه بان، اصطلاحی است که ویکتوریا الکساندر با استناد به هرش، رواج داده است (الکساندر، ۱۳۹۳: ۱۳۲). افراد دربان صافی‌هایی هستند که یک اثر هنری باید در فرایند تولید و توزیع از آن‌ها عبور کند.

۱۱. Michael Baxandall، یکی از پرچم‌داران رویکرد زمینه‌گرایانه در تاریخ نگاری هنر.

12. Intellectual Property.
13. Period Eye.

۱۴. اتفاقی که چه بسا در نظریه‌های «تولید فرهنگی» روی داده است. نک. (الکساندر، ۱۳۹۳: ۱۳۸).

15. Associative Unconscious.
16. Francis Galton, 1822-1911.
17. Henri Poincaré (1854– 1912).
18. Teresa Amabile (born in 1950).

19. Mirror Neuron System or MNS.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸). ***حقیقت و زیبایی***، تهران: مرکز.
- ادمز، لاری اشنایدر (۱۳۹۴). ***درآمدی بر روش شناسی های هنر***، ترجمه شهریار وقفی پور، تهران: مینوی خرد.
- اسلامی، سید غلامرضا و شاپوریان، فریبا (۱۳۹۲). «***نظریه ها و روش هـای آموزش خلاقیت در روان شناسی معاصر غرب***»، ***مطالعات تطبیقی هنر***، سال دوم، شماره ۶، ۱۱۳-۱۲۲.
- اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷). ***اسطوره بیان نمادین***، چ. دوم. تهران: سروش.
- افلاطون (۱۳۸۲). ***پنج رساله***، ترجمه محمود صناعی، تهران: هرمس.
- افلاطون (۱۳۸۶). ***جمهور***، ترجمه فواد روحانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۳). ***جامعه شناسـی هنرها: شرحی بر اشـکال زیبا و مردم پسـند هنر***، ترجمه اعظم راودراد، چ. دوم. تهران: موسسه متن و انتشارات جامعه شناسان.
- بکر، هوارد (۱۳۸۷). «***جامعه هنری و فعالیت های مشترک***» ***در مبانی جامعه شناسی هنر***، ویراستار و ترجمه علی رامین، تهران: نی، ۳۵۷-۴۱۰.
- پاپاس، نیکولاس (۱۳۸۴). «***ارسطو***» ***در دانشنامه زیبایی شناسـی***، ویراستار بریس گات و دومنیک مک آیور لویس، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳-۲۳.
- ترنینکو، جان (۱۳۸۱). ***قدم به قدم آرایش کیفی کار: طراحی تولید مطابق نظر مشتری***، ترجمه محمود معینی، تهران: پیام مولف.
- تندی، احمد و امرایی، بابک (۱۳۹۸). «***بازنگری در نظریه طراحی به مثابه یک نظام: تحلیل محتوای مطالعات روش شناسی معاصر***»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۸، ۱۴۱-۱۵۴.
- جاناوی، کریستوفر (۱۳۸۴). «***افلاطون***» ***در دانشنامه زیبایی شناسی، ویراستار بریس گات و دومنیک مک آیور لوپس***، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، تهران: فرهنگستان هنر، ۳-۱۱.
- رحیم زاده، فریدون (۱۳۸۹). «***تطبیق- گفتگو میان نظام های مختلف فلسفی***»، مجموعه مقالات دانش های تطبیقی، تدوین توسط بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی، تهران: سخن، ۳۳-۴۴.
- سهروردی، شهاب الدین یحیی (۱۳۸۰). ***مجموعه مصنفات شیخ اشراق***، جلد ۲، تدوین هانری کربن، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فاطمی، سعید (۱۳۹۰). ***مبانی فلسفی اساطیر یونان و روم***، تهران: دانشگاه تهران.
- مددپور، محمد (۱۳۸۷). ***حکمت انسی و زیباشناسی عرفانی هنر اسلامی***، تهران: سوره مهر.
- مفتونی، نادیا (۱۳۸۸). ***فارابی، خیال و خلاقیت هنری***، تهران: سوره مهر.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه ها و کاربردها***، تهران: سخن.
- نصر، سید حسین (۱۳۸۲). ***جاودان خرد***، ویراستار حسن حسینی، جلد ۱، تهران: سروش.
- نصر آزادانی، سحر؛ قمرائی، امیر و یارمحمدیان، احمد (۱۳۹۲). «***نورون های آینه ای و نقش آن در تقلید و نظریه ذهن در کودکان طیف اتیسم***»، تعلیم و تربیت استثنایی، شماره ۸، پیاپی ۱۲۱، ۴۲-۴۸.
- نلر، جرج اف. (۱۳۸۰). ***هنر و علم خلاقیت***، ترجمه سید علی اصغر مسدد، شیراز: دانشگاه شیراز.
- هاوزر، آرنولد (۱۳۸۷). «***جایگاه اجتماعی هنرمند در رنسانس***» ***در مبانی جامعه شناسی هنر***، ویراستار و ترجمه علی رامین، تهران: نی، ۳۰۹-۳۲۶.
- Amabile, T.; Pillener, J. (2012). Perspectives on the Social Psychology of Creativity. ***The Journal of Creative Behavior***, *46*(1), 3-15.
- Barthes, R. (1977*). **Image Music Text***. (S. Heath, Trans.) great Britain: Fontana Press.
- Baxandall, M. (1972). ***Painting and Experience in Fifteenth Century Italy***. New York: OXFORD University Press.
- Becker, H. (1982). ***The Art Worlds***. California: University of California Press.
- Cross, N. (2008). ***Engineering Design Methods****: Strategies for Product Design.* Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Foucault, M. (1977). **Language, Counter-Memory, Practice***: Selected Essays and Interviews.* (D. Bouchard, Ed.) United States Of America: Cornell University.
- Gomez, J. (2007). What Do We Know About Creativity. ***The Journal of Effective Teaching***, *7*, 31-43.
- Guilford, J. (1967). Creativity: Yesterday, Today, and Tomorrow**.** ***The Journal of Creative Behavior***, *1(1), 3-14., 1*(1), 3-14.
- Koestler, A. (1964). ***The Act of Creation***. LOndon: Hutchinson & Co.
- Sawyer, R. (2016). How Artists Create: An Empirical Study of MFA Painting Students**.** ***The Journal of Creative Behavior***, *0*(0), 1-19.
- Weisberg, R. W. (2006). ***Creativity****: Understanding Innovation in problem Solving, Sciece, Invention and the Arts.* New Jersy: john Wiley & Sons, Inc.

Comparative creatology: Meta Analytical Comparative Study of Theories of creativity

Abstract:
Creativity, innovation, intuition, inspiration, composition and such terms are widely used in design and art studies, because, in fact, these words deal with the core of the mental process of creation. However, behind each of these words, is a different semantic and cognitive horizon. Different understandings of creativity lead to different understandings of design and art, while the origin of disagreements is not properly understood. Neglecting the differences of the definitions of creativity results in practical and pedagogical implications. The issue becomes more complicated when we consider that Creativity theories have a dialogue with each other, and, these theories depend on the epistemological structures of their time. Therefore, we have two relationships, the transverse relationship between theories and the longitudinal relationship between theories and structures. hence, we can say that creativity is a meta-concept, i.e., a concept that determine and define the other related concepts in design and arts.
The key importance of this meta concept requires these questions to be seriously researched: what is creativity? and what are the differences between the theories of creativity? Therefore, the question of this research is: what are the points of similarity and dissimilarity of theories of creativity? The purpose of this study is to explain and describe the points of similarity and dissimilarity of theories of creativity, identifying the criteria for comparing those points, and finally presenting a classification of creatology theories.
In terms of method, this research seeks to compare and contrast the theories related to the recognition of creativity, hence it is a meta-analytical research. Meta-analytical research is a comparative (qualitative case) study. To compare two or more theories (on a subject), the concepts and claims of those theories must be extracted, therefore analytical units have been extracted, using a combined method of Content Analysis and Grounded Theory Method (GTM). By this method, the analytical units extracted from the studied texts (sample size) have been coded (open, axial and selected). Finally, the theories are compared and categorized based on the homogeneity and heterogeneity of the categories.
Sample size: The subject of creativity is researched and studied in various scientific fields with different discourses, concepts and words (Some domains directly deal with this issue and some indirectly and almost these domains do not reference to each other). As a result of the great diversity of fields and theories, it is very difficult to determine a sample size for a comparative study. Therefore, in this study, no attempt has been made to list all theories and compare and contrast all of them. Instead, (for better research efficiency) the sample size is limited to common theories in scientific and academic societies of design and art in Iran. Each of these theories represents a range of similar theories. These representatives are: theories of mythology, philosophy, Islamic theology, person-centered studies, context-based studies, literary criticism and the psychology of creativity. The domain of comparing for these theories is limited to their concepts about creativity.
Steps of research: Six steps have been taken to answer the questions. First, a sample volume of theories related to creativity is prepared. In the second step, this sample has been studied. In the third step, the analytical units are extracted from the

Document Types:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 12 April 2021
Accept Date: 17 August 2021

Babak Amraee
(Corresponding Author)
Assistant Professor, Design Faculty, Tabriz Islamic Art University.
Email: b.amraee@tabriziau.ac.ir

Hamidreza Ammarlou
Lecturer, Design Faculty, Tabriz Islamic Art University.
Email: h.ammarloo@tabriziau.ac.ir

Abbasgholi Vahabi
Lecturer, Design Faculty, Tabriz Islamic Art University.
Email: a.vahabi@tabriziau.ic.ir
Email: adel@art.ac.ir

targeted sources and open coding is performed. In the fourth step, axial and selective coding is done. In the fifth step, codes of the same categories (from different theories) are compared and contrasted. And finally, based on these findings, the theoretical farms of theories have been determined.

The results of this study show that theories of creativity can be classified into three categories:

1. The category of creativity as inspiration or imitation: The focus of these theories is "inspiration". They consider the source of creativity to be superhuman resources. Therefore, they explain how it works through the mechanism of inspiration or grace. This approach found a philosophical mechanism in the time of Socrates and Plato, and developed around concepts such as idea, imitation, fantasia, and techne. Plato's theories about the imitative arts fall into this category because they also see the source of creativity (the product of imagination) as a superhuman source.

2. The category of creativity as genius or unconsciousness: The framework of these theories is organized around the concepts of unconsciousness and instinct. This category includes two seemingly different tendencies, romanticism and the theories of psychoanalysis. In the romantic view, creativity is something that originates from the rich genius and subconscious of the artist. This happens in a fraction of the time and quite suddenly and involuntarily. These ideas have been prevalent in European culture since the Renaissance. The peak of these ideas was in the early nineteenth century. In the school of Romantic philosophy, an attempt was made to establish acceptable theoretical and philosophical foundations for these theories. This view was quite common in the era of modern art and design. In other words, although modernists rejected the romanticism, they defined the author and the process of creation in the same way. From the late nineteenth century, Freud's theories promoted another definition of creativity, according to which creativity is not the product of genius but the product of frustrated complexities and their sublime process. It seems that This view is fundamentally different from the romantic view, but in fact they are not much different from each other because Both see the source of creativity in the subconscious of the artist and believe that only certain human beings (genius or patient) can perform creative action.

3. The category of creativity as a mental action: In various fields related to the subject of creativity, theories are prevalent that are independent of each other in terms of subject and discourse (Such as the psychology of creativity, the theory of TRIZ, intertextuality, the image family theory, and even cognitive archeology). But they all define creativity with the same approach and framework. They define creativity as a mental and cognitive process. A process that has stages and levels. This theoretical framework shows creativity as a new arrangement of mental precedents, subject to mental functions and external stimuli. These theories consider creativity along previous perceptions (common sense, phenomena, texts, experiences) as well as contextual stimuli (cultural, social, historical, geographical, etc.).

The theories of the first group in the form of the school of traditionalism and Islamic art wisdom, the second group in the form of psychoanalytic criticism as well as general notions of romanticism and the third group, more with the theory of intertextuality, are prevalent in Iran. This research shows that some schools have produced theories in more than one paradigm. The main finding of this research is to identify the new paradigm framework that has been formed by various theories. Theories that are often unaware of each other and they use different Terms, but have a similar description of the subject.

Keywords: Creativity, Creatology, Comparative study, Meta Analytical, Design

References:

- Abolqassem, E. (2008). ***Myths: the symbolic expressions***. Tehran:Sorosh.
- Adams, L. S. (2015). ***The methodologies of art : an introduction.*** (veghfi Por S. Tran.). Tehran: Minoye Kherad.
- Ahmadi, B. (2009). ***Truth and Beauty***. Tehran: Markaz.
- Alexander, V. D. (2014). ***Sociology of the arts : exploring fine and popular forms***. (Aazam Raavad rad Tran.). Tehran: Matn Pub. And Jameae Shenasan Pub.
- Amabile, T.; Pillener, J. (2012). Perspectives on the Social Psychology of Creativity. ***The Journal of Creative Behavior****, 46*(1), 3-15.
- Barthes, R. (1977*).* ***Image Music Text****.* (S. Heath, Trans.) great Britain: Fontana Press.
- Baxandall, M. (1972). ***Painting and Experience in Fifteenth Century Italy****.* New York: OXFORD University Press.
- Becker, H. (1982). ***The Art Worlds****.* California: University of California Press.
- *Christopher, J. (2005).* ***Plato. In: The routledge companion to aesthetics***. Editor: Gaut B.N. (Manoochehr Saneye D. Tran.). Tehran: Matn, 3-11.
- Cross, N. (2008). ***Engineering Design Methods****: Strategies for Product Design.* Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Fatemi, S. (2011). ***Les impacts philosophiques de la mythologie***
- Foucault, M. (1977). **Language, Counter-Memory, Practice***: Selected Essays and Interviews.* (D. Bouchard, Ed.) United States Of America: Cornell University.
- Gomez, J. (2007). What Do We Know About Creativity. ***The Journal of Effective Teaching****, 7*, 31-43.
- Guilford, J. (1967). Creativity: Yesterday, Today, and Tomorrow**.** ***The Journal of Creative Behavior****, 1(1), 3-14., 1*(1), 3-14.
- Hauser, A.(2008). ***The social status of the artist in the Renaissance****. In:* ***The Principals of Art Sociology*** (Raamin A. Tran.).

Tehran: Ney, 309-326.
- Howard, S. B. (2008). ***Art Society and corporate action***. In: The Principals of Art Sociology (Raamin Ali Tran.). Tehran: Ney, 357-410.
- Islami G. R.; SHAPOURIAN, F. (2013). THE THEORIES AND METHODS OF TEACHING CREATIVITY IN CONTEMPORARY WESTERN PSYCHOLOGY**.** ***MOTALEATE TATBIGHI HONAR*****,** Second Year, N.6, 113-122.
- Kneller, G. F. (2001). ***Art and science of creativity***. (Mosadad A. A. tran.). Shiraz: Shiraz Univesity.
- Koestler, A. (1964). ***The Act of Creation***. LOndon: Hutchinson & Co.
- Madadpor, M. (2008). ***Human wisdom and mystical aesthetics of Islamic art***. Tehran: Soreh Mehr.
- Maftoni, N. (2009**).** ***Farabi, Fantasia and the Artistic Creativity***, Tehran: Soreh Mehr.
- Namvar Motlagh, B. (1390). ***An Introduction to Intertextuality: Theories and Applications***. Tehran: Sokhan.
- Nasr, A. S.; Ghamarani, A.; Yar Mohammadian A. (2013) Mirror neurons and role of them in imitation and theory of mind in autism spectrum children. ***Journal of Except Educ***. N 8, (121) :42-48
- Nasr, S. H. (2003). ***Immortal wisdom***. (ed. Hasan Hoseini). Tehran: Sorosh.
- Pappas N. (2005). ***Aristotle. In: The routledge companion to aesthetics***. Editor: Gaut B.N. (Manoochehr Saneye D. Tran.). Tehran: Matn, 13-23.
- Plato.2003)). ***Laches, Lysis, Ion, Protagaras and symposium*****.** (mahmood Sanaie Tran.). Tehran: Hermes.
- Rahimzadeh, F. (2010). Comparison: The Dialouge Between Different philosophical Disiplines. In: ***Procedings of Comparative Studies***. (Ed. Namvar Motlagh B. and Kangarani, M.). Tehran: Sokhan, 33-44.
- Sawyer, R. (2016). How Artists Create: An Empirical Study of MFA Painting Students**.** ***The Journal of Creative Behavior****, 0*(0), 1-19.
- Sohrevardie, S. Y. (2001). ***The Collection of Texts of Sheikh e, Eshragh***. (ed. Corbin, Henry), Tehran: Institue For Humanities And Cultural Studies.
- Terninko, J. (2002). ***Step - by - step QFD: customer- driven product design***. (mahmood moinie Tran.), Tehran: Payam Moalef.
- Tondi, A., Amraee, B. (2019). Revision of the theory of design as a discipline Content analysis of contemporary design methodology**.** ***Journal of Theoretical Principles of Visual Arts***, N. 8, 141-154.
- Weisberg, R. W. (2006). ***Creativity****: Understanding Innovation in problem Solving, Sciece, Invention and the Arts.* New Jersy: john Wiley & Sons, Inc.