نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۱(۱۳۲)، ۵-۱۸ / خرداد ۱۴۰۳
DOI: 10.22034/BAGH.2024.427815.5503

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
A Study of the Sublime Manifestation with Regard to Its Theoretical Foundations in the Works of German and English Painters of the 18th and 19th Centuries
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

مطالعهٔ نمود والایی با توجه به مبانی نظری آن در آثار نقاشان آلمان و انگلیس قرن ۱۸ و ۱۹

فریده آفرین*

دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۳۱ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱

چکیده

بیان مسئله: والایی ریاضی و پویا از نظر اندازه و قدرت توان، قوای انسان را به چالش می‌کشند و به نظر می‌رسد اغلب مصادیق والای متفکران قرن ۱۸ پیش از کانت را در برمی‌گیرد. به نظر می‌رسد نقاشان قرن ۱۸ و ۱۹ آلمان و انگلیس هم بر امر والا به‌عنوان مضمونی برجسته تکیه کرده‌اند. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش این است: وجه مشخص رمانتیک آلمان و انگلیس از حیث والایی چیست؟

هدف پژوهش: مطالعهٔ رابطهٔ والایی در آرای متفکران قرن ۱۸ و آثار نقاشان رمانتیک قرن ۱۸ و ۱۹ آلمان و انگلیس است تا بتواند تمایزهای رمانتیک آلمان و بریتانیا را از حیث والایی بررسی کند.

روش پژوهش: پژوهش از نظر نوع کیفی است. روش مطالعهٔ آثار توصیفی- تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای است.

نتیجه‌گیری: شکوه، ویژگی ذاتی امر والاست و ویژگی‌های برجستهٔ امر والا در نقاشی‌ها به بزرگی، وسعت، بی‌کرانگی، ابهام، بی‌محدودگی و ویرانی نیروهای طبیعت اشاره دارد. مطالعهٔ آثار نقاشان رمانتیک قرن ۱۸ و ۱۹ مانند فردریش، آیخن‌باخ، ترنر، مارتین و دنبی نشان می‌دهد رمانتیک آلمان به وسعت و عظمت طبیعت و جنبه‌های وحشت‌آور آن پرداخته است، اما در کنار آن جنبه‌های معنوی و سمبولیک طبیعت را هم مدنظر داشته است. در رمانتیک انگلیس امر والای پویا، ترس و وحشت نیروهای مخرب و قهار طبیعت با تأکید و شدت بیش‌تری پی گرفته شده است. بنابراین می‌توان آن را جزء مضامین برجسته و وجه مشخص رمانتیک انگلیس دانست.

واژگان کلیدی: *نقاشی رمانتیک، امر والا، ویرانی، بی‌کرانگی، ترس.*

مقدمه

رمانتیسیسم در فرانسه، آلمان و انگلیس هریک به نحوی متفاوت پرورش یافت. در فرانسه، رمانتیسیسم چون عصیان و شورشی مقابل کلاسیسیسم پدید آمد، اما در آلمان به‌دلیل فقدان کلاسیسیسم چون اعتراض و شورشی در برابر روشنگری، پراگماتیسم و ماده‌گرایی دوران جدید ظهور کرد. رمانتیسیسم آلمان بیش‌تر به مکتب یا جنبشی منسجم نزدیک است. رمانتیک انگلیس به جهت فردیت‌گرایی به‌جای یک جریان منسجم دارای تنوع دیدگاه هنرمندان از جمله شاعران و نقاشان است. هم‌چنین رمانتیک‌های انگلیس به انقلاب‌های اجتماعی واکنش نشان می‌دادند و خود آن‌ها هم شعر انقلابی ایجاد کردند. یکی از مؤلفه‌های رقم‌زنندهٔ رمانتیسیسم امر والا است؛ امر والایی که از مباحث پیش از دوران رمانتیک سرچشمه می‌گیرد. امر والا، با وجوه گوناگونش در آثار تعداد زیادی از هنرمندان، زیباشناسان، نویسندگان، شاعران نمود یافته است. ایدهٔ امر والا که از اواخر دههٔ ۱۷۰۰ تا اواسط دههٔ ۱۸۰۰ در هنر و ادبیات رایج بود، اغلب با تصاویر ترسناک یا وحشتناک از طبیعت، همراه بود و وحشت‌های ماوراءالطبیعی گوتیک یا مجازات الهی را بیان می‌کرد. این پژوهش با توجه به بدنهٔ مباحث در پی پاسخ به این پرسش‌ها است:

والایی چه طیف معنایی را در آرای متفکران قرن ۱۸ بریتانیا و آلمان به خود اختصاص می‌دهد؟

چه ارتباطی بین موضوع‌های والایی در آرا و نمود والایی در آثار منتخب وجود دارد؟

وجه مشخص نقاشی رمانتیک آلمان و انگلیس از حیث تمرکز بر والایی دیده می‌شود؟

برای پاسخ به چنین پرسش‌هایی ابتدا دربارهٔ مبانی نظری

* نویسندهٔ مسئول: f.afarin@semnan.ac.ir، ۰۹۱۲۶۵۳۰۷۷۶

امر والا در قرن ۱۸ بحث می‌شود. سپس براساس انواع والایی آثار نقاشان آلمان و انگلیس قرن ۱۸ و ۱۹ چون فردریش، آیخن‌باخ، ترنر، مارتین و دنبی تحلیل می‌شود. در نهایت وجه مشخص رمانتیک آلمان و بریتانیا بیان می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

با جست‌وجو در پیشینه‌ها، عنوان تحقیق مشابهی با پژوهش پیش رو یافت نشد. پیشینه‌ها با توجه به نزدیکی اهداف و عنوان پژوهش حاضر عبارتند از:

همایونی و آفرین در پژوهش «مطالعهٔ نوع طبیعت و نگرش به آن در آثار گوته و نقاشی‌های فردریش و رونگه» به رمانتیسیسم آلمانی و تأثیر نقاشان آلمانی بر گوته در نگاه به طبیعت پرداخته‌اند. در بحث رمانتیک آلمان پژوهش پیش رو از دستاوردهای تحقیق مذکور بهره مند شده است (همایونی و آفرین، ۱۴۰۲).

نورشهرکی، امین خندقی و عرب‌زاده در پژوهش «تحلیل بازنمایی دریا در نقاشی واقع‌گرا مبتنی بر مفهوم امر والا در فلسفهٔ کانت (مورد مطالعاتی: آثار برگزیدهٔ قرن نوزدهم اروپا و امریکا)» بازنمایی طبیعت را یکی از موضوعات مهم در نقاشی به شمار می‌آورند. در این پژوهش به این نکته می‌پردازند که دریا به‌مثابهٔ ابژه‌ای است که می‌تواند نشانی از امر والا باشد، و بر این اساس دریا را در آثار هنرمندان قرن نوزدهم اروپا و آمریکا برمبنای امر والای ریاضی و پویای کانت بررسی می‌کند. پژوهش پیش رو امر والا را در زمینهٔ بزرگ‌تری بررسی کرده و همچنین نقاشان و آثار متفاوتی را مطالعه می‌کند. پژوهش پیش رو مکملی است بر آن (نورشهرکی، امین خندقی و عرب‌زاده، ۱۴۰۲).

باراش در نظریه‌های هنر از وینکلمان تا بودلر به نظریهٔ رمانتیک می‌پردازد. کاروس، فردریش، رونگه، دلاکروا و گوته تعدادی از آن‌ها هستند. فایدهٔ تحقیق مذکور از این روی است که بسیار عمیق و جدی در نظریهٔ نقاشی نقاشان غور و غوص کرده است (باراش، ۱۴۰۰).

بریری در پایان‌نامهٔ «مطالعهٔ امر شکوهمند در منظره‌سازی دورهٔ رمانتیک (مطالعهٔ موردی: آثار کاسپار دیوید فردریش)» دربارهٔ درک ذهنی از والایی و فرافکنی خویشتن بر امر والا در طبیعت بحث می‌کند. هرچند یکی از نمونه‌های مطالعاتی پژوهش پیش رو با این پایان‌نامه اشتراک دارند، اما واضحاً تمرکز نظری و نمونه‌های مطالعاتی خاص نوع و نحوهٔ تحلیل متفاوتی دارد (بریری، ۱۳۹۸).

لیتل‌جونز[1] در کتاب همراه کمبریج با رمانتیسیسم آلمانی به نظریهٔ نقاشان آلمانی در دورهٔ رمانتیک، نامه‌های آن‌ها و مفهوم و مؤلفهٔ بنیادی مشترک بین نویسندگان، شاعران و نقاشان یعنی امر استعلایی می‌پردازد. این تحقیق برای پیش‌برد پژوهش حاضر نافع خواهد بود (Littlejohns, 2009).

در میان منابع غیرفارسی سایت گالری تیت لندن به معرفی خیلی مختصر اصطلاح والایی پرداخته است. مه‌یر (Meyer ,2021) در پژوهشی با عنوان «امر والا از خلال جنبش‌های تاریخ هنر»، به‌رغم شباهت‌ها، انتخاب‌های متفاوتی از تاریخ هنر در معرفی والایی با این تحقیق داشته است.

روش پژوهش

پژوهش از نظر نوع، کیفی است. گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و اسنادی صورت گرفته است. روش مطالعهٔ تصاویر توصیفی- تحلیلی است. معنا و موضوع والایی در آرای چندی از متفکران قرن ۱۸ با تأکید بر کانت واکاوی شده و در آثار منتخب نقاشان قرن ۱۸ و ۱۹ آلمان و بریتانیا به ویژه رمانتیک‌ها بررسی شده است.

مبانی نظری

در این بخش به پیشینهٔ امر والا، امر والا در قرن ۱۸ اروپا و امر والا نزد کانت می‌پردازیم.

• پیشینهٔ امر والا

«کلمهsublime از لاتین sublimis گرفته شده که از دو بخش sub به معنی وابسته به limen و به معنای آستانه یا limes به معنای مرز و محدودهٔ ترکیب‌شده و به معنای تعالی‌یافته و رفیع است. والایی دارای کیفیت بزرگ‌بودگی یا قدرت است ... نکتهٔ اساسی این است که توانایی ما برای دریافت یا درک‌کردن آن موقتاً متوقف شده است» (Morley, 2010, 14). آریستوفانس و افلاطون اصطلاح هوپسوس/والا، را به معنای اعتلای نفس و تزکیه در شعر استفاده کردند (ریتر، گروندر و گابریل، ۱۳۸۹، ۱۹۳-۲۰۴).

اندیشیدن به امر والا با رسالهٔ پری هوپسوس[2] باب شد. آن را به کاسیوس لونگینوس[3] نویسندهٔ رومی نسبت دادند. او در این رساله به معنی در باب شکوه سخن (یا در باب امر والا) به‌طور خاص برای امر والا در کلام پنج سرچشمه در نظر گرفت: «۱- تسلط بر اندیشه‌ای نیرومند و اصیل ۲- داشتن منبع الهامی از عواطف پرشور ۳- ساختار صوری مناسب در شکل‌های ذهنی و بیان ۴- اصالت کلام ۵- اثر عمومی وقار و تعالی» (لونگینوس، ۱۳۷۹، ۲۶). لونگینوس با معرفی فرم‌های بیانی نافذ و شگفت‌آور معترف است صرفاً «حاصل والایی متقاعدکردن شنونده نیست بلکه به شوق آوردن است» (همان، ۱۴). او موفقیت اثر هنری را در گروی کیفیت امر الا می‌دانست. وی اصالت حقیقی زندگی و هنر را رویارویی با ناشناخته‌ها و عوامل تهدیدکننده در نظر می‌گرفت.

• امر والا در قرن ۱۸ اروپا

امر والا در زیباشناسی قرن ۱۸ انگلیس و آلمان طنین خاص خود را می‌یابد. نوشته‌های متفکران آلمانی در قرن هجده در انگلیس بازخوانی می‌شود و مجدد در بازگشت به آلمان تحت خوانش کانت قرار می‌گیرد. از این‌رو اشارهٔ مختصر به ریشه‌های آلمانی و انگلیسی آن خالی از فایده نخواهد بود. موزس مندلسون[۴] در آلمان پژوهش «در باب امر والا و امر بی‌والایش در علوم زیبا» را در سال ۱۷۵۷ منتشر کرد. مندلسون معتقد بود احساسی که از دیدن مقدار ممتد یا نامتد چیزی بسیار بزرگ و قدرتمند پدید آید مرکب است و بدواً ممکن است از طریق ادراک یا اندیشه در عظمت به وجود بیاید. البته این تمایزگذاری پیش‌درآمدی بر امر والای ریاضی و پویای کانت است. مندلسون معتقد است رویارویی با امر والای غیرامتدادی از یکایک بافت‌های هستی ما عبور می‌کند و به تخیل برای حرکت و پیش‌تازی بدون وقفه بال‌هایی می‌دهد. همهٔ این امور را در نفس یا جان به‌هم می‌آمیزد و باعث به‌وجودآمدن پدیده‌ای واجد ترس آمیخته با احترام می‌شود. از این‌رو در برابر عظمت نه فقط ترس همراه احترام که ستایشی هم در برابر کمال برانگیخته می‌شود. این عظمت فراخواننده ممکن است فرآورده‌ای از هنرمندی الهی باشد یا از وجود هنرمندی بشری ناشی شده باشد (گایر، ۱۳۹۴، ۹۹-۱۰۱). آراء ادموند برک[۵] در دوبلین بریتانیا در باب والایی سال بعد از پژوهش مندلسون عرضه شد، اما برک در زمانه و زمینه‌ای نفس می‌کشید که پیش از او مفهوم والایی توسط آنتونی اشلی کوپر، ارل سوم شافتسبری[۶]، جان دنیس[۷] و به‌خصوص در آثار جوزف ادیسون[۸] پرورش یافته بود. دو متفکر اول هماهنگی و در عین حال ترسناکی والایی را که از سفر به اطراف کوه‌های آلپ القا شده، متفاوت از کیفیت زیبایی در نظر می‌گرفتند. به‌طور ویژه شافتسبری والایی را کیفیتی فراتر و بزرگ‌تر از زیبایی می‌دانست. در نهایت ادیسون با تأکید بر تخیل سه ویژگی بزرگی، غیرمعمول‌بودن و زیبایی حاصل از اعیان بیرونی را مرتبط با والایی می‌دانست (جدول ۱) (Shelley, 2014). او به دقت تمایز زیبا و والا را بیان کرد (ریتر و همکاران، ۱۳۸۹، ۱۹۵-۱۹۶).

با توجه به این پس‌زمینه برک «نخستین کسی بود که بین لذت زیباشناختی و پویایی روان‌شناختی خاص امر والا تمایز گذاشت» (گوتر، ۱۳۹۵، ۲۲۲). به نظر برک «منشأ والایی چیزهایی هستند که محرک درد، شگفت‌زدگی و مخاطره و نیز هر چیز وحشتناک و مرعوب است» (Burke,1958,36). به این ترتیب، امر والا بود که در اثر بروز حس‌های متفاوتی به وجود می‌آمد: از حس ترس و غافلگیری گرفته تا حس هراس روبه‌روشدن با فریاد جانوران و شگفتی‌های طبیعی و مصنوع برانگیزندهٔ امور والا به شمار می‌آمدند (احمدی، ۱۳۸۲، ۷۸). ابهام، مرگ و بیماری هم از مواردی است که حس والایی را به وجود می‌آورد. «مرگ ظلمانی، نامطمئن و پیچیده است، پس والاترین چیزهاست، تا بیش‌ترین حد والاست» (همان). برک معتقد بود امر مسلط بر هریک از نمونه‌ها، وحشت و هراس است (جدول ۱). «احساس والا مبتنی است بر غریزهٔ صیانت نفس و ترس یعنی بر المی که چون تا آن‌جا پیش نمی‌رود که موجب ازهم‌پاشیدگی بالفعل اعضای بدن شود حرکاتی ایجاد می‌کند که شریان‌های نازک یا قطور را از انسدادهای خطرناک یا رنج‌آور تصویه می‌کنند و بنابراین قادرند حس‌های مطبوع برانگیزند البته نه لذت بلکه نوعی هراس مطبوع نوعی آرامش آمیخته با ترس را» (برک به نقل از کانت، ۱۳۹۳، ۲۰۲). برمی‌گیرند. لذت و الم به‌هم آمیختهٔ برک، فیزیولوژیکال و روان‌شناختی به نظر می‌رسد.

جدول ۱. آرای متفکران بریتانیا و آلمان در باب امر والا. مأخذ: نگارنده.

متفکران بریتانیا	امر والا	متفکران آلمان	امر والا
۱- آنتونی اشلی کوپر ۲- ارل سوم شافتسبری ۳- ادیسون	۱- هماهنگی و در عین حال ترسناکی که از سفر به اطراف کوه‌های آلپ القا شده، را والا در نظر گرفتند. ۲- شافتسبری والایی را کیفیتی فراتر و بزرگ‌تر از زیبایی ۳- با تأکید بر تخیل سه ویژگی بزرگی، غیرمعمول‌بودن و زیبایی حاصل از اعیان بیرونی را مرتبط با والایی می‌داند.	موزس مندلسون	احساسی که از دیدن مقدار ممتد یا نامتد چیزی بسیار بزرگ و قدرتمند پدید آید مرکب است. بدواً ممکن است از طریق ادراک یا اندیشه در عظمت به وجود بیاید.
ادموند برک	منشأ والایی چیزهایی مانند بیماری و مرگ هستند که محرک درد، شگفت‌زدگی، مخاطره و نیز هر چیز وحشتناک و مرعواند.	امانوئل کانت	امر والای ریاضی و بزرگ‌های نامنتظر امر والای پویا و قدرت، عصیان و ترس

• امر والای ریاضی کانت و بزرگ‌های نامنتظر

این متفکر دو نوع والایی را معرفی کرده است: والای ریاضی و پویا. به نظر می‌رسد این دو نوع والایی، اغلب نمونه‌های متفکران نام‌برده را پوشش می‌دهد. والای ریاضی دربارهٔ عظمت طبیعت و بزرگی ابعاد مکانی یا زمانی است و پویایی در باب قدرت طبیعت و عصیان آن است. والایی ریاضی صرفاً با ازدست‌رفتن معیار اندازه‌گیری اشیاء و اعیان متناسب با حواس و بدن به وجود می‌آید. کانت در مطلب فقرهٔ ۲۸ توضیح می‌دهد که معیار استتیکی و تخمینی در تلفیق استتیکی متناسب با بدن ما برای اندازه‌گیری والایی یافت نمی‌شود و عقل ما بی‌نهایت طبیعت را درون خود به معیاری غیرحسی بدل می‌کند. «آن بی‌نهایت به واحدی (مطلقاً بزرگ) تبدیل می‌شود که در مقیاس آن هر چیزی در طبیعت کوچک است، در نتیجه در ذهن نسبت به بی‌کرانگی طبیعت احساس برتری به وجود می‌آید» (Kant, 1987, 28, 120). عقل این بی‌کرانگی و عظمت جهان محسوس را در یک کل سرهم می‌کند که فرافکنی آن به طبیعت، کار تخیل است. «والای بزرگ می‌تواند به نسبت‌هایی وارد شود که ایدهٔ نامتناهی را به‌منزلهٔ واحدی (مطلقاً بزرگ) تحت کنترل عقل درآورد» (آفرین، ۱۴۰۰، ۲۰۸ و ۲۰۹). امر والای ریاضی از هر معیاری فراتر می‌رود، به همین دلیل عقل را از منظر قوهٔ شناخت وارد چالش می‌کند، «علت این چالش شکست‌هایی است که قوهٔ تخیل از جنبهٔ حسی می‌خورد؛ یک‌بار در تصور واحد اندازه‌گیری و دیگری در تصور ضرب واحد متناسب با عین» (برنهام، ۱۳۹۸، ۱۴۵). امر والای ریاضی، باید مطلقاً بزرگ‌حسی را در برگیرد. ایدهٔ کلیت عقل، در نسبت با هرگونه عین محسوس، مطلقاً بزرگ است (جدول ۱). هنگام تجربهٔ مطلقاً حسی سر برمی‌آورد. بنا به گفتهٔ کانت پس از مطلب فقرهٔ ۲۹، در تذکر کلی این اقدام شکست‌خوردهٔ تصور است که کارکردی غایتمند و در نتیجه لذت‌بخش می‌یابد.

• کانت: امر والای پویا و قدرت، عصیان و ترس

طبیعت به‌مثابهٔ قدرت و در نتیجه به‌مثابهٔ والایی پویا موجب ترس می‌شود. امر والای پویا عقل را از نظرگاه قوهٔ میل به بازی می‌گیرد. ابعاد امر والای پویا از توانایی اراده بدنمند انسان برای ایستادن در برابر آن فراتر می‌رود. طبیعت در وحشی‌ترین و بی‌قاعده‌ترین بی‌نظمی و ویرانگری مانند «صخره‌های جسور و به‌هم‌آمیختهٔ تهدیدگر، ابرهای انبوه در آسمان، برق آذرخش و ضربات رعد در حرکت، آتش‌فشان‌ها، گردبادها با همهٔ قدرت مخربشان، اقیانوس به تلاطم‌افتاده، سقوط آب رودخانه از صخرهٔ آبشار، اموری هستند که احساس ترس را در ما برمی‌انگیزند، زیرا قدرت مقابلهٔ ما با آن‌ها در مقایسه با قدرت آن‌ها ناچیز است و ایده‌های والای پویا را برمی‌انگیزد» (Kant, 1987, 23, 100). والای پویا با فراخواندن قوهٔ میل، ارادهٔ حسی و بدنمند ما را به چالش می‌کشد. اراده‌مان در برابر آن حقارتش را حس می‌کند (جدول ۱).

ذهن در والای پویا به سوی کشف چیزی مثل ایدهٔ عقلی، یعنی آزادی درون خودش گام برمی‌دارد که از هر چیز تعالی می‌یابد و تحقق آن در اعمال اراده انتظار می‌رود. «آزادی حقیقی عبارت است از فرارفتن یا مستقل‌شدن از قانون طبیعی به نحوی که متابعت عقلی با قانون اخلاق میسر شود» (برنهام، ۱۳۹۸، ۱۵۵). ایدهٔ آزادی در والا منفی است، یعنی فعالیتی بدون تعین طبیعی است، مستقیماً با فرافکنی ارتباط دارد. در برابر این والا کاری از دستمان ساخته نیست، اما عقل‌مان با تکیه به ایدهٔ آزادی، با یافتن فعالیتی رها از تمامی تعینات درونی و بیرونی نقشی فوق محسوس می‌یابد. از این‌رو والایی متعلق است به آزادی بشری که بنا به تعریف در برابر نیروهای طبیعت ایمن است. شاید بتوان حین ترجمهٔ مباحث کانت به نقاشی گفت والای هندسی یا ریاضی مربوط به خطوط و والایی پویا مربوط به رنگ‌هاست.[۹] غیاب فرم که کانت از آن سخن می‌گوید توان ممکنی برای امر ارائه‌ناپذیر یا والا است (Harrison & Wood, 2007, 1134). در دورهٔ رمانتیک هنر دیگر به‌عنوان وسیله‌ای برای سرگرمی، ساختن یا حتی ارضای زیباشناختی تصور نمی‌شد (Littlejohns, 2009,227)، بلکه بیانگر تراژدی‌های زادهٔ طبیعت بود که از خشم آن علیه انسان، صحنه‌های دراماتیک ساخته می‌شد. بنابراین در هنر هم می‌توان از ابعاد والایی گفت. نظریه‌پردازان، دربارهٔ امر والا در آثار هنری سخن گفته‌اند. ادیسون می‌گفت آثار هنری می‌توانند خلسهٔ امر والا را نزد بیننده برانگیزند. نظریه‌پردازان دیگر مانند جاناتان ریچاردسن هم والایی را به معنای برتری فکرت، لطافت و منزلت، از معیارهای ارزیابی نقاشی در نظرگرفتند (باراش، ۱۴۰۰، ۱۰۵ -۱۰۶).

تحلیل آثار

در این بخش آثار فردریش، آیخن باخ، ترنر، مارتین و دنبی از منظر والا تحلیل می‌شود.

• والایی پویا و نگرش به طبیعت در آثار فردریش

کاسپار دیوید فردریش[۱۰] نقاش معروف آلمانی دورهٔ رمانتیک است که طبیعت و جنبهٔ خوش‌بینانهٔ آن مثل رشد و حیات، چرخه‌های طبیعت به‌منزلهٔ نیروی مستمر حیات، جنبهٔ رازآمیز، مبهم و ویرانگر آن‌را مدنظر قرار می‌دهد. دوره‌ها و چرخه‌های طبیعت برای او بسیار مهم بود و به نیروی

حیات مستمر و بی‌پایان طبیعت اشاره داشت. این چرخه‌ها در اواخر عمرش حیات انسان را به‌منزلهٔ فصول سال نشان می‌داد. او فصول سال مانند بهار، تابستان، پاییز و زمستان را نقاشی کرده است. زمستان‌ها به آخر عمر او مربوطند. «واضح است که در ذهن او زمستان نماد انرژی و توان رو به زوال خود بود» (سیگل، ریوالد و منراد، ۱۳۹۸، ۱۳۰).

برای بررسی جنبه‌های رازآمیز، مبهم و حتی ترسناک می‌توان به سرگردان در مه، (۱۸۱۸) درخت کلاغ‌ها، (۱۸۲۲) گورستان در برف، (۱۸۲۷) منظرهٔ صخره در کوه‌های ماسه سنگی البه، (۱۸۲۶) جغدی بر گوری، جغد در پنجره قلعه، جغد در کنار ماه (پس از ۱۸۳۰) اشاره کرد. او سرنوشت انسان در چشم‌اندازهای خاص روبه‌روی دریایی نامعین مانند راهبی کنار دریا (۱۸۱۰)، صومعه‌ای ویران در اثر زمستان، در گورستانی در برف (۱۸۲۷) با سکوتی سرد و غم‌انگیز همراه می‌کند. نگرانی فردریش گذر از ایستگاه راه فیزیکی زمین به ساحت معنوی ابدیت است. گاهی هم نیروهای کنترل‌ناپذیر و خشم طبیعت را به تصویر می‌کشد، برای نمونه در آثاری مانند دریای یخ (۱۸۲۱). مناظر او عمدتاً حاکی از وحدت وجود (دیدن حضور خدا در طبیعت) هستند. فردریش تلقی ذهنی، درونی، معنوی و سمبولیستی از طبیعت داشت (همان، ۳۷).

راهبی کنار دریا سال ۱۸۱۰ (تصویر ۱) نقاشی شده و به گفته هاینریش فن کلایست این اثر تصویری است که حقیقتاً تأثیری اوسیانی خواهد داشت (باراش، ۱۴۰۰، ۳۰۸). راهب تنها بر ساحلی ایستاده و به سیاهی ابرها و دریا خیره مانده است. مه تیره‌رنگی، باردار بر بالای دریای سیاه ایستاده و گویی سیاهی خود را درون آب دریا ریخته است. گاهی نیروی هستی چون غیر یا دیگری تصرف‌نشدنی آشکار می‌شود که از جنبهٔ مبهم بودگی‌اش به امر والا پهلو می‌زند «راهب در این اثر پشت به بیننده کرده تا منظره‌ای والا و شگفت‌انگیز را در خود جذب کند» (وایلدر، ۱۳۹۵، ۲۶۱). در این اثر مشابه سرگردان بر فراز مه؛ (تصویر ۲) به نقش بیننده و درک‌کنندهٔ عظمت هستی بی‌محدوده اشاره دارد. سرگردان بر فراز مه هم می‌تواند به‌دلیل تشابه ظاهری خود هنرمند باشد (تصویر ۳) که به مه دخیل در خلقت خدا نگاه می‌کند و هم امر والا را از جنبهٔ پوشانندگی مه درک می‌کند. در اغلب نقاشی‌های فردریش شخصی در مقابل طبیعت ایستاده و گویی درک او از خودش به درک طبیعت روبه‌رویش پیوند خورده است. فردریش می‌گفت نقاش باید چیزهای مقابل دیدگانش و چیزهای درونش را تصویر کند، اگر در درونش هم هیچ ندید باید از چیزهای مقابل دیدگانش هم چشم بپوشد (باراش، ۱۴۰۰، ۳۰۸). در نتیجه این باور، اثر هنری نه از طبیعت که از درون هنرمند می‌جوشد. فرافکنی والا به طبیعت از درون هنرمند سرچشمه می‌گیرد.

تصویر ۱. راهبی کنار دریا، کاسپار دافیت فریدریش، ۱۸۱۰، رنگ روغن، گالری ملی قدیمی. مأخذ: https://smarthistory.org/friedrich-monk-by-the-sea/

تصویر ۲. سرگردان بر فراز دریای مه، کاسپار دیوید فریدریش، سال ۱۸۱۸، رنگ روغن، موزهٔ هنری هامبورگ. مأخذ: https://www.artble.com/artists/caspar_david_friedrich/paintings/wanderer_above_the_sea_of_fog

تصویر ۳. خودنگارهٔ کاسپاردیوید فردریش، ۱۸۱۰ موزهٔ هنر هامبورگ. مأخذ: https://useum.org/artwork/Self-portrait-Caspar-David-Friedrich-1810

به‌صورت دقیق‌تر فقدان و معانی نزدیک آن یعنی تاریکی، عدم شفافیت و ابهام را فرامی‌خواند. خلأیی که بر این تصویر غالب‌شده از پدیده‌ای مبهم خبر می‌دهد. خلأ و غیاب به بیننده فرصت می‌دهد با تصور نقش‌های خود با دریا رویارو شود. او همراه راهب شده تا دریا را درون خود جذب کند یا درون خود را به دریا ریزد. از طرف دیگر احترام حاکی از منظره‌ای والا و شگفت را درک می‌کند. هنرمند قصد کرده به فراسوی تصاویر مألوف و شناخته‌شده از آسمان و اقیانوس گذر کند تا ژرف‌ترین و مبهم‌ترین زوایای قلمرو طبیعت را به چنگ آورد (سیگل، ریوالد و منراد، ۱۳۹۸، ۱۴۶). این امر حاکی از پیوند به‌هم‌پیوستهٔ ذهن و عین است. امر والا چون تیرگی در دریای سیاه و ابرها نفوذ می‌کند و خطوط مرزنمای اثر را در خود می‌کشد و در ابهام مرزها وحشت می‌آفریند. در این اثر بدون محدودگی، راهب را خواه ناخواه در برمی‌گیرد و او هم والایی را از درون به بیرون فرافکنی می‌کند. وی با چیزی بی‌محدوده و کنترل‌نشدنی رویارو شده که توان فعالیت و کنش از او سلب شده است. زیرا که امر والای پویا عقل را از نظرگاه قوهٔ میل به بازی می‌گیرد. در این تصویر علاوه بر ابهامی که منشأ والایی ادموند برک است، می‌توان طبیعت را به‌دلیل نیرویی شگفت، سرکش، وحشی، منفی، کنترل‌ناپذیر و نامتعین آن به‌مثابهٔ برانگیزندهٔ امر والای پویا در نظر گرفت.

دریای یخ (تصویر ۴) با نام خرابهٔ امید نیز شناخته می‌شود. این نقاشی منظره، که در حدود ۱۸۲۳-۱۸۲۴ نقاشی شده یکی از نمادین‌ترین آثار نقاش محسوب می‌شود. این نقاشی لاشهٔ کشتی را به تصویر می‌کشد که با یخ و صخره‌های ساحل برخورد کرده است. این تصویر تاریک در زمان خود غیرعادی بود و علاقهٔ فردریش به قدرت امر والا و پیش‌بینی‌ناپذیربودن نیروهای طبیعت را منعکس می‌کرد. فریدریش با وجود این‌که هرگز از این منطقه بازدید نکرده بود، تا حد زیادی از اکتشافات ویلیام ادوارد پری در قطب شمال الهام گرفت. این گرایش فراگیر والا می‌تواند بیانگر تراژدی‌های جان‌گدازی باشد که فردریش در هفت، سیزده و هفده سالگی هنگام مرگ مادر، برادر و خواهرش تجربه کرده بود (وایلدر، ۱۳۹۵، ۲۶۲). به ویژه که برادرش در کودکی بر اثر شکستن یخ غرق شده بود.[11] در برابر نیروهای سرکش طبیعت تحمل ذهن و روح انسان رشد می‌کند و گویی بیننده می‌تواند با این اثر خلسهٔ امر والا را تجربه کند. امر والا در دریای یخ واجد تهدیدکنندگی، ترس و شبیه امر والای برکی است. هم‌چنین از منظر کانتی امر والای هندسی و ریاضی هم در برمی‌گیرد. امر والای ریاضی به وسعت دریای یخ برمی‌گردد و امر والای پویا به درهم‌شکنندگی آن مربوط است.

• آیخن‌باخ: امر والا و آرامش پس از طوفان

آندرئاس آیخن‌باخ[12] در کاسل به دنیا آمد و آموزش هنر را در سال ۱۸۲۷ م در دوسلدورف زیر نظر فردریش ویلهلم شادو و در آکادمی نقاشی دوسلدورف آغاز کرد.[13] بعد از اثرپذیری از لوییس گرلیت[14] استعداد او به مسیر دیگری هدایت و بنیان‌گذار مکتب واقع‌گرایی آلمانی شد. این هنرمند رمانتیک نیست اما در برخی آثار واقع‌گرایانه‌اش به تصویرسازی رمانتیک نزدیک می‌شود مانند اثر غروب خورشید بعد از طوفان.... .

غروب خورشید بعد از طوفان در ساحل سیسلی (تصویر ۵) نشان می‌دهد بعد از تحمل هراس والا انسان‌ها در ساحل به سلامت قایق خود را به کنار صخره‌ها می‌کشند، اما تلاش سخت‌شان تمام توان آن‌ها را خالی کرده است. آیخن‌باخ نقاشی‌های دیگری از واقعهٔ سیل کار کرده، اما در نهایت یک هنرمند مشهور در ژانر دریا است. امر والا در آثار او شدید و فاجعه‌آفرین است، اما به همان میزان که احتمال خطر هست، احتمال نجات هم وجود دارد. در اثر مورد بررسی هراس و وحشت حاکم بر مردمانی گرفتار در امواج

تصویر ۴. خرابهٔ امید (معروف به دریای یخ)، ۱۸۲۱، کاسپار دیوید فردریش.
مأخذ: https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

تصویر ۵. غروب خورشید بعد از طوفان در ساحل سیسلی آیخن باوم ، ۱۸۵۳.
مأخذ: https://www.britannica.com/biography/Andreas-Achenbach

بی‌رحم و کوبنده، در دریایی بزرگ با دقت واقع‌گرایانه‌ای نشان داده شده است. وسعت و بزرگی دریا نمایش داده می‌شود. در نتیجه، در این آثار بیش‌تر امر والای ریاضی مربوط به وسعت و گستردگی عناصر طبیعتی است که نقاش کار کرده است.

• بریتانیا: ترنر و امر والای پویای وحشی

یکی از هنرمندان بزرگ رمانتیک انگلیسی جوزف مالورد ویلیام ترنر[۱۵] (۱۷۷۵-۱۸۵۱) است. بعد از عضویت آکادمی سلطنتی در سال ۱۸۰۲ ضمن مطالعات گسترده در باب صحنه‌های خاص روستایی در راستای چشم‌اندازنگاری به سوی عظمت و والایی هنری حرکت کرد. ترنر قصد نداشت منظره را بازتولید کند، اگرچه نقاشی‌هایش براساس مطالعاتی صورت گرفت که در مناظر طبیعی انجام می‌داد. از سال ۱۸۳۰ بود که قلم‌زنی این نقاش بسیار آزاد و بیانگر شد، زیرا علاوه بر قلم‌مو، کاردک و پارچه هم به کار می‌گرفت. ترنر ابتدا رنگ‌های روشن و بعد لایه‌های بعدی را روی سطح بوم خود می‌گذاشت (هاج، ۱۴۰۰، ۱۴۵). همگام با تغییرات تکنیکی و فنی از همراه‌کردن والایی با موضوعات تاریخی فاصله می‌گیرد و بیش‌تر روی نمایش امر والا تمرکز می‌کند.

در تابلوی صبح بعد از طوفان (تصویر ۶) جفت «سایه و تاریکی-عصر سیل» روبه‌رو هستیم. این انفجار نور، به طرز درخشانی از سویهٔ گرم طیف رنگی منشور بهره می‌برد. در این تصویر پس از طوفان عهد خدا با انسان جشن گرفته می‌شود. مار در مرکزتصویر به بالا خیز برداشته و مانند عصایی سرکش با سر گره‌دار بر مرکز صفحه سربرافراشته است. این حیوان به ماری اشاره دارد که توسط موسی در بیابان به‌عنوان درمانی برای طاعون بزرگ شد. نماد نجات مسیح از چنبرهٔ آدم در عهد جدید هم هست. آیات ترنر با تأکید بر گذرابودن پدیده‌های طبیعی ناشی از «بازگشت خورشید»، خوش‌بینی پیام دینی را کم‌رنگ می‌کند. ظاهراً تمرکز اصلی نقاش نه بر موضوعی‌ست که دربارهٔ کتابت موسی، مار ضد طاعون، چهره‌ها و فیگورهایی که گویی در حال آفرینش از پس جدایش نور و تاریکی هستند و بر دریای امواج نور خورشید نشسته‌اند، بلکه کانون توجه معطوف به بازی رنگ و نور براساس نظریهٔ رنگ گوته[۱۶] است. به نظر می‌رسد نقاش کلیشه‌های بازنمایی ترسیم موسی در حال کتابت و... را وانهاده و شهامت استفاده از صور غیرصریح و موقعیت‌های نااستوار را بیش‌تر از حد تصور داشته است. در این اثر، نیروی رنگ با نیروی خروشندهٔ عناصر طبیعت همانندسازی شده است. وسعت چشم‌انداز بیش‌تر از هراس و ترس، والای ریاضی یا چیزی فراتر از قدرت اندازه‌گیری حواس را القا می‌کند.

ترنر نیروی مغلوب‌ناپذیر طبیعت را در چرخهٔ رنگ می‌ریخت و هستهٔ تابلو را شکل می‌داد. در فوران احساسات، بخار هستی، بالای آتش‌بازی جهان، هستهٔ اصلی این تابلو شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد موضوع او «فواره‌های بخار و گلوله‌های آتش است به همین دلیل در آثارش تمامیت اشکال حفظ نمی‌شود (Deleuze, 1981). فاجعهٔ شکستن کلیشه‌های بازنمایانه روی تابلوی ترنر شروع شده و به‌جای این‌که او به سمت انتزاع مطلق فرارود، تابلوی خود را از آتش عبور می‌دهد و عناصر فیگوراتیو خاص خود را برآمده از سپنهٔ انتزاع در صبح بعد از آتش‌سوزی نقاشی می‌کند. ظاهراً در آثار این نقاش، هیچ‌گونه تظاهری از واقعیت عینی وجود ندارد، زیرا او ادعا می‌کرد تنها چیزی که می‌بیند، به تصویر می‌کشد. او این‌گونه می‌دید. به عناصر طبیعت نگاه می‌کرد و نیروهای طبیعت را بیرون می‌کشید. امر والا نیرویی است دگرگون‌کننده و به‌هم‌ریزنده. در اغلب آثار هنرمند با همین جنبه امر والا به نمایش در آمده است. امر والا این‌جا ناشی از ابهام مرزهای ابژه‌های درون اثر از پس‌زمینه آن است. امر والا ناشی از بزرگی و وسعت طبیعتی است که از طرف دیگر نیروهای قهار آن انسان را به زانو در می‌آورد. در این‌جا به نظر امر والا حاکی از نیروهایی مانند آفرینش، زایش، تخریب و ویرانی است.

رمانتیک‌ها را ترس از تبدیل‌شدن انسان به ماشین به‌عنوان موجودی فاقد احساس، عشق و آزادی به نقد ماشین‌ها و مکانیکی‌بودن جهانی فاقد معنویت وامی‌داشت. انسان بر طبق اصل مکانیکی به پیچ‌ومهره دستگاه تولیدی، حکومتی

تصویر ۶. نور و رنگ (نظریهٔ گوته)- صبح پس از طوفان ۱۸۴۳- موسی در حال نوشتن کتاب پیدایش: نور و رنگ (نظریهٔ گوته)- رنگ روغن روی بوم، محل نگهداری: گالری تیت لندن. مأخذ : https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-light-and-colour-goethes-theory-the-morning-after-the-deluge-moseswriting-the-book-n۰۰۵۳۲

و نظامی تبدیل می‌گشت (وانسلوف، ۱۳۹۸، ۱۴۰-۱۴۳). ترنر، در اثر باران، بخار و سرعت، ترس از ماشین‌آلات یا نوعی ترس رمانتیک یا گوتیک از دوده‌های ساطع را در اثرش نمایش داد (تصویر ۷). حتی در این اثر به معنای برکی ترس از چشم‌اندازهای صنعتی نمود دارد. حقیقتاً از ابهام مرزها و توصیف‌ناپذیری آثارش در گذر بلعندگی عناصر فیگوراتیو توسط فواره‌های مبهم دود، شگفت‌زده و گرفتار آثارش می‌شویم. نمایش امر والا در آثارش مسحورمان می‌کند.

• جان مارتین و امر والای پویا و توفنده

جان مارتین[۱۷] نقاش و تصویرگر رمانتیک انگلیسی‌زادهٔ ۱۷۸۹ و متوفی ۱۸۵۴م. آثاری خیال‌انگیز و رمزآمیز نقاشی کرده است.[۱۸] او از نقاشان رمانتیک فرانسوی تأثیر پذیرفت. کارهای دنبی هم‌زمان با وی نمایش داده می‌شد. موضوع‌های مذهبی بلندپروازانه‌ای نقاشی می‌کرد که با ژرفانمایی‌های چشم‌گیر، پرتگاه‌های عمیق و تعداد کثیری از افراد (تا صد پیکر)، کیفیتی کابوس‌وار می‌یافتند (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۹۷). مهارت مثال‌زدنی در اجرای معماری و بناهای باستانی داشت، به‌طوری‌که شکوه و عظمت بی‌نظیر مصر و بابل باستان را در آثاری مانند طاعون هفتم در مصر و ضیافت بالشزار در بالاترین درجه آن نمایش داده است.

برگ برندهٔ جان مارتین در اغلب نقاشی‌هایش مهارتی است که در اجرای ژرفانمای تونلی دارد و همین امر موجب پیچیده‌شدن بیش از حد عمق در آثار او و راهی برای نمایش نیروهای قهرآمیز طبیعت می‌شود. خشم طبیعت اغلب موارد برهم‌زنندهٔ نظم طبیعت، ویرانگر زندگی و عصیانگر بر مردمان است. خشم و بلایا آن‌قدر عظیم کار شده که انسان‌های درگیر در برابر آن کاری نمی‌توانند انجام دهند، جزء این‌که بدون چون و چرا زیر آوار آن روند. از این‌روی در برابر آن بیش از حد حقیر، منفعل و قربانی به نظر می‌رسند. در این آثار هم وسعت طبیعت در قالب والای ریاضی و هم خشم و قهر طبیعت به‌منزلهٔ والای پویا ملاحظه می‌شود.

نقاشی بزرگ و دقیق جان مارتین (تصویر ۸) عمق فاجعه‌ای را نشان می‌دهد که در زمان فوران آتش‌فشان کوه وزوویوس در ۲۴ اوت ۷۹ م رخ داد. مطرح است که فوران آتش‌فشان بر سر دو شهر خواهرخواندهٔ پمپئی و هرکولانیوم فرو ریخت. اثر با ایجاد تضادها و کنتراست‌های قوی تمرکز موضوعی را به وجود می‌آورد. به گفتهٔ جوزف ژان پیچو، «نقاش در بازنمایی فوران وزوویوس، به‌تصویرکشیدن ژست‌ها، نگرش‌های وحشتناک و بخشیدن جلوه‌ای دراماتیک به چهره‌هایش تمایل چندانی نداشت، اما در عوض هدفش ایجاد کنتراست‌های قدرتمند با هر انعکاس نور روی گروه‌ها و منظره بود» (Pichot,1825,123) در طرف مقابل خلیج ناپل تصویر، انبوهی از بازماندگان در حال فرار و مبارزه در خشکی هستند. هرکولانیوم در فاصله‌ای به سمت چپ، غرق در گدازه است. پمپئی با جزئیات زیاد طراحی شده است، طوری‌که می‌توان ساختمان‌های خاصی مثل تئاتر دایره‌ای آن را شناسایی کرد. کوه وزوویوس در مراحل اولیهٔ فوران نشان داده شده است، درخشش گدازهٔ کل چشم‌انداز را به رنگ قرمز روشن درآورده، درحالی‌که آسمان توسط ابرهای خاکستری متلاشی شده و توسط رعدوبرق خرد می‌شود. صاعقه چون زخمی بهبودیافته بر بدن اکثر نقاشی‌های جان مارتین نشسته است. تمام موارد مذکور احساس رویارویی با امر تهدیدکننده و غافلگیرکننده را برمی‌انگیزد و گویای امر والا است. رویارویی با چیزی وسیع، موحش و بسیار قدرتمند را به‌واسطهٔ ژرفانمایی تونلی تجربه می‌کنیم. در نتیجه امر والای ریاضی از یک سو و امر والای پویای کانت یعنی ضرب آذرخش و گدازه‌های سیال آتش‌فشان، در این تصویر رنگ‌ها را به رقص درآورده است.

تصویر ۷. باران بخار و سرعت ترنر ۱۸۴۴. مأخذ: https://www.linkedin.com/pulse/art-joseph-mallordwilliam-turner-rain-steam- spead-1

تصویر ۸. نابودی پمپئی و هرکولانیوم (حدود ۱۸۲۱). رنگ روغن روی بوم، تیت بریتانیا، لندن. مأخذ: https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-thedestruction- of-pompeii-and-herculaneum-n00793

در اثر سیل (تصویر ۹)، ژرفانمایی تونلی درهم پیچیده شده و رنگ‌های تیره، قهوه‌ای و خاکستری به‌هم آمیخته شده و در انتهای این تونل و از پس حجم ساختمان‌ها خورشید قرمزرنگی از پشت تودهٔ ضخیم و محوی از هوای فشرده در دوردست در حال درخشیدن است. از درخشندگی آن بر اثر هوای فشرده لبریز از رطوبت، کاسته شده است. روشنایی اندک انتهای تصویر و تاریکی که بر فراز امواج سیلاب رقصان جلوه می‌کند، اجازهٔ جولان‌دادن به کشتی قهوه‌ای رنگ نمی‌دهند؛ کشتی که بر آن انسان‌هایی کوچک سوار و در حال تقلا هستند. در سیل، همه جای تصویر تیره است، مگر در پس‌زمینه که صاعقه‌ای تاخته و آهیخته از غلاف بیرون آمده و ژرفای تونل را روشن و عمق آن را واضح کرده است. هرچه عمق ژرفانمایی تونلی بیش‌تر و ملون‌تر باشد والا مخرب‌تر است. والا در این اثر واجد تهدیدکنندگی، ابهام و ترس است. بنابراین بیش‌تر امر والای برکی را القا می‌کند. در اثر امر والای پویا نیز بیش‌تر از ریاضی نمود دارد، زیرا این سیل آخرالزمانی انسان‌ها را ناتوان از کنش به قهقرای مرگ می‌کشاند.

مارتین چشم‌اندازی مبهم از گزارش عهد عتیق از پیش‌گویی حزقیال در باب هشدار نابودی شهر صور ترسیم می‌کند. موج‌ها می‌کوبند، می‌تازند و برج‌ها و ساختمان‌ها را واژگون می‌سازند (تصویر ۱۰). رعدوبرق؛ غرق‌شدن قایق‌ها؛ زنی تنها آراسته با لباس‌های گرانبها نشسته بر سینهٔ یک قایق با دستانی برافراشته به سوی آسمان، برجسته‌ترین عناصر اثر هستند. در حزقیال ۲۶، صور، بندر دریایی ثروتمندی در سواحل لبنان، توصیف شده که انتقام خدا بر آن فرود آمده است. البته این شهر توسط طوفان‌های فاجعه‌بار، ویران نشد بلکه ارتش‌های پادشاه بابل، نبوکدنصر، آن را نابود کردند. با این حال، آیهٔ ۱۹ الهام‌بخش مارتین شد: «وقتی اعماق را بر تو خواهم آورد و آب‌های بزرگ تو را خواهند پوشاند ...» (تورات، حزقیال، ۷۴۱-۷۴۵) مارتین در آثاری با موضوع نابودی شهرهای مختلف باستان و تاریخی مثل صور، پمپئی و هرکولانئوم باز هم روی نیروهای مخرب طبیعت تأکید می‌کند و ویرانگری آن را در والا مدنظر دارد. هم چرخش عظیم باد و فوران‌های انبوه مذاب‌گونه و ... وسعت و عظمت طبیعت را نشان می‌دهد. صحنهٔ آخرالزمانی جان مارتین که بین چیزهای فراطبیعی و هیجان‌انگیز قرار دارد، مفهوم «وحشت والا» را در خود جای داده است. در نتیجه در این تصویر امر والای برکی حاکی از وحشت و هراسی است که در هر جلوه‌ای از خشم طبیعت و قهر الهی با پیام مرگ نمود می‌یابد.

مارتین هنرمندی بود که آثارش توسط بسیاری از نهادها و منتقدان با توصیفاتی چون«بزرگ، عجیب و غریب» تمسخر

تصویر ۹. سیل، جان مارتین، ۱۸۳۴، رنگ روغن روی بوم، مرکز هنر بریتانیایی ییل، نیوهیون، کانکتیکات. مأخذ: https://interactive.britishart.yale.edu/critique-ofreason/363/the-deluge

تصویر ۱۰. نابودی صور، ۱۸۴۰. جان مارتین، رنگ روغن روی بوم، موزهٔ هنر تولدو، اوهایو. مأخذ: https://www.toledomuseum.org/art/artminute/apr-11-artminute-john-martin-destruction-tyre-0

و رد می‌شد. پس از مرگش، نزدیک به یک قرن، تقریباً نقاش گمنامی بود. اما امروز تئاتری‌بودن و بینش آخرالزمانی جان مارتین جالب به نظر می‌رسد. چرا که نگرانی‌های مدرن را در باب قریب‌الوقوع‌بودن فاجعه‌های جهانی طنین‌انداز می‌کند.

نقاشی جان مارتین، داستان انجیلی نابودی دو شهر سدوم و عموره (تصویر ۱۱) را نشان می‌دهد که به‌دلیل رفتار غیراخلاقی مردم مجازات خداوند شامل حالشان شد. فقط لوط و دخترانش نجات یافتند. همسر لوط از دستور خداوند (مبنی بر این‌که به عقب نگاه نکند) سرپیچی کرد و به ستونی از نمک تبدیل شد. رنگ قرمز آتشین مشخصهٔ صحنه‌های دراماتیک ویرانگر جان مارتین است. در این تصویر گردابه‌ای تونلی در لایهٔ درونی زرد و لایهٔ بیرونی قرمز دیده می‌شود. در اطراف رنگ قرمز، دودهایی سیاه و خاکستری شهر را در چنبرهٔ خود گرفته است. شهر با ساختمان‌هایی نمایش داده شده که در پس‌زمینه در حال ریزش و نابودی است. در پیش‌زمینه صخره‌ای بزرگ چون پنجهٔ ابوالهول در حال خراشیدن زمین است و معبر لوط و دخترانش برای نجات از مهلکه شده است. مارتین گردابهٔ

تصویر ۱۱. نابودی سدوم و عموره،۱۸۵۲، جان مارتین، گالری هنری لینگ. مأخذ: https://artuk.org/discover/artworks/the-destructionof-sodom-and-gomorrah-37049

تونلی مذاب را مابه‌ازای نیروی قهر الهی در طبیعت تصویر کرده است که سودوم و عموره را در برمی‌گیرد. در نتیجه امر والای برکی به‌دلیل ترس و مرگ همراه تصویر غلبه دارد. امر والای ریاضی از یک سو به‌دلیل بزرگی طبیعت و ارکان طبیعت و از سوی دیگر به‌دلیل به‌تسخیردرآوردن نیروهای پنهان طبیعت امر والای پویای کانت هر دو باهم دیده می‌شود.

• فرانسیس دنبی و امر والای ویرانگر

فرانسیس دنبی آی.آر.آی[۱۹](۱۶نوامبر ۱۷۹۳-۹فوریه ۱۸۶۱) نقاش ایرلندی دوران رمانتیک بود (Adams,1973, 4). مناظر تخیلی و دراماتیک او با مناظر جان مارتین مقایسه شده است. دنبی در ابتدا سبک تخیلی خود را توسعه داد. عضو اصلی گروهی از هنرمندان بود که به مکتب بریستول معروف شدند. بزرگ‌ترین موفقیت او در لندن در دهۀ ۱۸۲۰ رقم خورد. بعد از اجرای منظره‌های کوچک اندازه‌ای چون جنگل بلِز کَسِل تحت‌تأثیر ترنر گرفت و گرایش رمانتیک در کارهایش نمود یافت (پاکباز، ۱۳۸۱، ۲۲۷).

از آثار فرانسیس دنبی، طوفان و سیل (۱۸۴۰) (تصویر ۱۲) از جنبۀ نمایش امر والا مثال‌زدنی است. این اثر در همان اتاقی آویخته شد که آثار مارتین در تیت بریتانیا آویزان می‌شدند. دنبی از معاصران مارتین بود، گرچه نسبت به این موضوع چندان علاقمند نبود. با این‌حال، دیدگاه‌های آخرالزمانی او مستقلاً محبوبیت پیدا کردند. پیکره‌های انسانی او باورپذیر هستند چراکه با کنش‌های ملموسی تصویر شده‌اند. تابلوی سیل او (تصویر ۱۲) صحنۀ معروف کتاب مقدس و سیل مربوط به نوح و خانواده‌اش را نشان می‌دهد. کشتی در پس‌زمینه در نور ماه مشاهده می‌شود و امید را نوید می‌دهد. پیش‌زمینه نشان‌دهندۀ ناامیدی مردم، قدرت تحمیل‌کننده، وحشی و دربرگیرندۀ امواج را نشان می‌دهد. طلوع خورشید قرمز در یک‌سوم سمت چپ تصویر در پس‌زمینۀ پشت صخره، درست روی خط افق تقریباً به موازات کشتی قرار داد. رنگ قرمز خورشید به‌سختی پیداست اما چون دقیقاً پشت صخره تیره رنگی (تصویر ۱۳) است که آدم‌ها از آن بالا می‌روند، تضاد رنگی موجب جلوۀ آن شده است. خط افق رفیع هم یکی از ارکانی است که اجازۀ نمایش صحنه‌هایی عمیق را به هنرمند داده است. ارزش رنگ‌سایه یعنی تیرگی و روشنی به‌واسطۀ آب روشن، صخرۀ تیره و رنگ خاکستری ابرها نموده شده است.

جزئیات عجیب این تصویر استثنایی و مبهوت‌کننده است. ترس، وحشت و تهدیدکنندگی حادثه دهشت‌بار را بدن‌های برهنه‌ای تشدید می‌کنند که از روی هم بالا می‌روند (تصویر ۱۳). در گوشۀ پایین سمت راست تصویر، فرشته‌ای در سیل، در کنار پیکر درشت مغروقی قرار گرفته است. فرشته به چهرۀ زنی مغروق می‌نگرد که به‌صورت برعکس روی هیکل درشت قرار دارد (تصویر ۱۴). جزئیات و توضیح آن می‌تواند هر بیننده‌ای را قانع کند که به دیدن امر والا دعوت شده است که فکرت را برمی‌انگیزد. دنبی با این نقاشی و ارتباط پس‌زمینه و پیش‌زمینۀ تصویر، روایت زمانمندی ارائه می‌دهند که

تصویر ۱۲. طوفان و سیل، ۱۸۴۰، فرانسیس دنبی. مأخذ: https://www.tate.org.uk/art/artworks/danby-thedeluge-t01337

تصویر ۱۳. بخشی از سیل، میان تصویر. مأخذ: https://www.johncoulthart.com/feuilleton/2011/09/12/danbys-deluge

تصویر ۱۴. بخشی از اثر پایین سمت راست. مأخذ: https://www.johncoulthart.com/feuilleton/2011/09/12/danbys-deluge/

تصویر ۱۵. بخشی از اثر سیل. مأخذ: https://www.johncoulthart.com/feuilleton/2011/09/12/danbys-deluge/

آیندهٔ بشر در پس‌زمینه در جریان کشتی سفینه‌مانند و گذشته در پیش‌زمینه در سرگذشت مغروقان منکر خدا در جریان است (تصویر ۱۵). امر والا در این اثر پدیده‌ای واجد ترس، غافل‌گیری، تهدیدکنندگی حاصل از ویرانگری طبیعت است که ترس و وحشت بی‌اندازه را به دلیل آیندهٔ روشن امیدواران و ایمان‌آورندگان با احترام توأم می‌کند. در این اثر امر والای برکی دیده می‌شود. تمرکز روی کنش‌ها و جزئیات وحشت و تهدیدکنندگی فراگیر سیل امر والای پویای کانت را نشان می‌دهد که بیش‌تر از امر والای ریاضی نمود دارد.

نتیجه‌گیری

ویژگی‌ها و معانی والا در مبانی نظری قرن ۱۸ با توجه به جدول ۱ عبارتند از پدیده‌ای واجد ترس آمیخته با احترام، احساسی مرکب برآمده از دیدن مقدار ممتد یا نامتد چیزی بسیار بزرگ و قدرتمند، پدیده‌ای رقم‌زنندهٔ حس ترس، وحشت، غافلگیری، ابهام، غیرت، شکوه و احترام. والایی ریاضی و پویای کانت از نظر اندازه و قدرت، طبیعت قوای انسان را به چالش می‌کشد و به نظر می‌رسد مصادیق حواس و عواطف را در آرای متفکران پیشین در می‌نوردد.

در نقاشی‌های قرن ۱۸ و ۱۹ آلمان و انگلیس انسان گرفتار، درگیر و در حال مبارزه با نیروهای وحشی طبیعت است. چه بسا که در برابر عظمت، بزرگی و شکوه امر والا بسیار کوچک بنماید. مطالعهٔ آثار نقاشان منتخب به‌صورت کلی نشان می‌دهد موضوع‌های مربوط به نمود امر والا بیش‌تر نیروهای مخرب و ویرانگر مثل سیل، فوران آتش‌فشان، فرود بهمن، غرش طوفان، عصیان ماشین‌های صنعتی بر طبیعت، نابودی، تخریب یخ‌های دریا، نیروهای طبیعت به‌منزلهٔ قهر الهی و ...را در برمی‌گیرد. این موضوع‌ها حاکی از پدیده‌ای واجد ترس، غافلگیری، ابهام و برانگیزندهٔ احساسی مرکب برآمده از دیدن مقدار ممتد یا نامتد چیزی بسیار بزرگ و قدرتمند است. امر والا احترام را هم برمی‌انگیزد.

با توجه به جدول ۲، مطالعه، به‌صورت دقیق‌تر وحشت و خشم طبیعت را در رمانتیسیسم انگلیس موکدتر نشان داده است. بیش‌تر امر والای برکی یعنی هراس، ترس، ابهام، وحشت و نیز امر والای پویای کانتی به نسبت به امر والای ریاضی به تصویر درآمده است. هم‌چنین خلاقانه‌تر و کلیشه‌زداتر از نقاشی آلمان در جلوه‌نمایی امر والا ظاهر شده است. مقایسهٔ آثار از حیث والایی نشان می‌دهد ترنر از سایرین خلاق‌تر والا را به تصویر کشید، به‌گونه‌ای‌که والایی در آثار او همهٔ واقعیات عینی را به‌هم می‌ریخت و از دل این آشوب چیزی بیرون می‌آمد که سرآغاز آفرینش تازه‌ای می‌شد. جان مارتین در دهه‌های آخر عمرش والای باشکوه‌تری را نقاشی کرد. رمانتیک آلمان به جنبه‌های وحشت‌آور طبیعت پرداخته است، اما در کنار آن جنبه‌های معنوی، رازآمیز و سمبولیک طبیعت را هم مدنظر داشته است. بنابراین امر والا به معنی وسعت، عظمت طبیعت، ترس و وحشت نیروهای مخرب و قهار آن در رمانتیک انگلیس با تأکید و شدت بیش‌تری پی گرفته شده است. بنابراین می‌توان آن را جزء مضامین برجستهٔ رمانتیک انگلیس دانست.

با دیدن آثار نقاشان رمانتیک یا متمایل به مضامین رمانتیک هرچند از شکوه طبیعت یا شِکوِه نقاش از نیروهای مخرب طبیعت به ترس و وحشت می‌افتیم و تهدید می‌شویم، اما به‌دلیل فاصله در نهایت ایمن خواهیم بود. اثر هنری براساس دیدگاه ارسطو، برک، بوالو و کانت قدرت این را دارد که بتوانند ناگواری‌های جنگ، زشتی و بیماری را زیبا نشان دهد[۲۰]. این امر بدین‌معنا است که ضرب و شدت ویرانگری نیروهای طبیعت هم می‌تواند در آثار هنری گرفته شود و هراس مطبوع یا لذت المناک ایجاد کند.

جدول ۲. مقایسهٔ رمانتیک آلمان و انگلیس از خلال آثار منتخب. مأخذ: نگارنده.

رمانتیک انگلیس/ بریتانیا	اثر منتخب	شرح امر والا	نوع والا	رمانتیک آلمان	اثر منتخب	شرح امر والا	نوع والا
	اثر نور و رنگ (نظریهٔ گوته)- صبح پس از طوفان	نیروی رنگ با نیروی خروشندهٔ عناصر طبیعت همانندسازی شده است. وسعت چشم‌انداز بیش‌تر از هراس و ترس، والای ریاضی یا چیزی فراتر از قدرت اندازه‌گیری حواس را القا می‌کند.	امر والای ریاضی		راهبی کنار دریا	در این اثر بدون محدودگی، راهب را خواه ناخواه دربرمی‌گیرد و او هم والایی را از درون به بیرون فرافکنی می‌کند. در این تصویر علاوه بر ابهامی که منشأ والایی ادموند برک است، می‌توان طبیعت را به‌دلیل نیرویی شگفت، سرکش، وحشی، منفی، کنترل‌ناپذیر و نامتعین آن به‌مثابهٔ برانگیزنده امر والای پویا در نظر گرفت.	امر والای برکی امر والای پویای کانت
ویلیام ترنر	اثر باران بخار و سرعت	ترس از ماشین‌آلات یا نوعی ترس رمانتیک یا گوتیک از دوده‌های ساطع نمایش داده شده. حتی در این اثر به معنای برکی ترس از چشم‌اندازهای صنعتی نمود دارد. حقیقتاً از ابهام مرزها، و توصیف‌ناپذیری آثارش در گذر بلعندگی عناصر فیگوراتیو توسط فواره‌های مبهم دود، شگفت‌زده و گرفتار آثارش می‌شویم. نمایش امر والا در آثارش مسحورمان می‌کند.	امر والای برکی و امر والای پویا	کاسپار دیوید فردریش	دریای یخ	امر والا در دریای یخ واجد تهدیدکنندگی و ترس است و شبیه امر والای برکی است. هم‌چنین از منظر کانتی امر والای هندسی و ریاضی هم هست. امر والای ریاضی به وسعت دریای یخ برمی‌گردد و امر والای پویا به درهم‌شکنندگی آن مربوط است.	امر والای برکی، امر والای ریاضی و پویای کانت
	سیل	والا در این اثر واجد تهدیدکنندگی، ابهام و ترس است.	امر والای برکی	آیخنباخ	غروب خورشید بعد از طوفان در ساحل سیسلی	هراس و وحشت حاکم بر مردمانی گرفتار در امواج بی‌رحم و کوبنده، در دریایی بزرگ با دقت واقع‌گرایانه‌ای نشان داده شده است. وسعت و بزرگی دریا نمایش داده می‌شود.	امر والای ریاضی و پویای کانت
جان مارتین	نابودی صور	در این تصویر امر والا حاکی از وحشت و هراسی است که در هر جلوه‌ای از خشم طبیعت و قهر الهی نمود می‌یابد.	امر والای برکی و امر والای پویای کانت	–	–	–	–
	نابودی سودوم و عموره	امر والای ریاضی از یک سو به‌دلیل بزرگی ارکان طبیعت و از سوی دیگر به‌دلیل به‌تسخیردرآوردن نیروهای پنهان طبیعت امر والای پویای کانت هر دو باهم دیده می‌شود.	امر والای ریاضی و امر والای پویا	–	–	–	–
فرانسیس دنبی	طوفان و سیل	وحشت و تهدیدکنندگی فراگیر سیل و امر والای برک و امر والای پویای کانت	امر والای برک و امر پویای کانت	–	–	–	–

پی‌نوشت

۱. Richard Littlejohns

۲. Peri Hupsous

۳. Cassius Longinus

لونگینوس نویسنده‌ای ناشناخته متعلق به دورهٔ رومی بوده. اولین ترجمه به فرانسه رسالهٔ در باب والای او در سال ۱۶۷۴ توسط نیکلاس بوالو صورت‌گرفته و استفادهٔ آن از قرن هفدهم به‌طور گسترده‌ای رواج یافته است. بوالو مترجم فرانسوی این رساله گفت: والایی زمانی اتفاق می‌افتد که بزرگ‌ترین اندیشه به ساده‌ترین زبان بیان شود (کانت، ۱۳۹۳، ۳۰).

۴. Moses Mendelssohn

۵. Edmound Burke

فیلسوف متولد دوبلین (۱۷۲۹-۱۷۹۷) رساله‌ای با عنوان تحقیق دربارهٔ سرچشمهٔ نظریات ما دربارهٔ والایی و زیبایی را در سال ۱۷۵۷ چاپ کرد. رسالهٔ مذکور، در زیباشناسی قرن ۱۸، جایی‌که زیبایی و والایی اغلب باهم می‌آیند، به‌خصوص بر کانت تأثیر بسزایی داشت.

۶. Anthony Ashley-Cooper, third Earl of Shaftesbury

۷. John Dennis

۸. Joseph Addison

۹. ژان فرانسوا لیوتار از فیلسوفان معاصر فرانسوی که امر والای کانت را بسط داده و در آثار نقاش آمریکایی بارنت نیومن تحلیل کرده است.

۱۰. Caspar David Friedrich

۱۱. خط فرضی افق در این نقاشی تا مرز فوقانی تصویر بالا رفته و سطح آسمان را باریک‌تر می‌نمایاند (پاکباز، ۱۳۸۱، ۳۳). علاقهٔ منظرپردازی هم‌چنان او را به سمت مهارت‌های فنی سوق می‌داد. او عنوان شوالیه لوژیون دو نور فرانسوی را دریافت کرد. وی را پدر نقاشی منظرهٔ آلمانی قرن ۱۹ نام نهاده‌اند. در دوسلدورف درگذشت. برادرش هم نقاش بود.

۱۲. Andreas Achenbach

۱۳. او در سن‌پترزبورگ شروع به تحصیل کرد و به ایتالیا، هلند و اسکاندیناوی سفر کرد. وی در آغاز دورهٔ کاری‌اش دنباله‌روی شبه‌ایدئالیسم مکتب رمانتیک آلمانی بود.

۱۴. Louis Gurlitt

۱۵. J. M. W. Turner

۱۶. ترنر نظریهٔ نور و تاریکی گوته را جذب کرد و رابطهٔ آن‌ها را در تعدادی از نقاشی‌های خود به تصویر کشید. براساس این نظریه، ایجاد رنگ به توزیع نور و تاریکی بستگی دارد که از طریق یک جسم شفاف بازتاب می‌یابد.

۱۷. John Martin

۱۸. مارتین در حوالی هکسَماز توابع نورتامبرلند به‌دنیا آمد. کارش را با نقاشی کالسکه‌های تَشریفاتی در نیوکاسل آغاز کرد. او پس از آن‌که در ۱۸۰۶ به لندن رفت، با خلق صحنه‌های خیالی از شهرهای ویران‌شده و بلاهای آسمانی از کتاب مقدس و آثاری مثل بهشت گمشده جان میلتون شهرت یافت (سایت ویکیجو).

۱۹. Francis Danby ARA

او در جنوب شرقی ایرلند به دنیا آمد. پدرش، جیمز دنبی، روی ملک کوچکی که در نزدیکی وکسفورد داشت، کشاورزی می‌کرد، اما مرگ پدر در سال ۱۸۰۷ باعث شد که خانواده به دوبلین نقل مکان کنند. خیلی زود شروع به تمرین طراحی در مدارس انجمن سلطنتی دوبلین کرد و زیر نظر یک هنرمند جوان بی‌نظم به نام جیمز آرتور اوکانر شروع به نقاشی مناظر کرد (Adams,1973, 4). این هنرمند در سال ۱۸۱۳ به همراه اوکانر (استاد منظره‌اش) و پتری به لندن رفت. این سفر که با بودجهٔ ناکافی انجام شد، ناتمام ماند و آن‌ها مجبور شدند دوباره پیاده به خانه برگردند. در بریستول توقف کردند و دنبی که متوجه شد می‌تواند مبالغ ناچیزی از راه آبرنگ به دست آورد، در آن‌جا ماندگار شد و با پشتکار، کار کرد و تصاویر مهمی را برای نمایشگاه‌های لندن ارسال کرد. در آن‌جا نقاشی‌های رنگ روغن بزرگ او به سرعت توجه را به خود جلب کرد (Chisholm, 1911, 794).

۲۰. بنگرید به کانت، ۱۳۹۳، §۴۸، ۲۴۸.

فهرست منابع

• کتاب مقدس عهدعتیق (تورات). سایت جامع پژوهش‌های ادیان و نقد حقوق دینی، www.bjes.ir.

• احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *حقیقت و زیبایی*. مرکز.

• آفرین، فریده. (۱۴۰۰). خوانش دلوز از رابطه امر واقعی و واقعیت در نقد اول و سوم کانت. *پژوهش‌های هستی‌شناختی*، ۱۰(۱۹)، ۱۹۱-۲۱۶. DOI: 10.22061/ORJ.2021.1513

• باراش، موشه. (۱۴۰۰). *نظریه‌های هنر از وینکلمان تا بودلر* (ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی). گیلگمش چشمه.

• برنهام، داگلاس. (۱۳۹۸). *درآمدی بر نقد قوهٔ حکم* (ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی). نی.

• بریری، هدیه. (۱۳۹۸). *مطالعهٔ امر شکوهمند در منظره‌سازی دورهٔ رمانتیک) مطالعهٔ موردی آثارگاسپر دیوید فریدریش)* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ)، دانشگاه هنر.

• پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). *دایره‌المعارف هنر*. فرهنگ معاصر.

• سیگل، لیندا؛ ریوالد، سابابن و منراد، کسپر. (۱۳۹۸). *فردریش و عصر رمانتیسیسم آلمانی* (ترجمهٔ مهدی کرد نوغانی). چشمه.

• ریتر، یوآخیم؛ گروندر، کارلفرید و گابریل، گتفرید. (۱۳۸۹). والا و امر والا، در *فرهنگ‌نامهٔ تاریخی مفاهیم فلسفه* (جلد اول فلسفهٔ هنر). مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و نوارغنون.

• کانت، امانوئل. (۱۳۹۳). *نقد قوهٔ حکم* (ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان). نشر نی.

• گایر، پل. (۱۳۹۴). *زیبایی‌شناسی آلمان در قرن ۱۸* (ترجمهٔ سید مسعود حسینی). ققنوس.

• گوتر، اران. (۱۳۹۵). *فرهنگ زیباشناسی* (ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی). ماهی.

• لونگینوس، کاسیوس. (۱۳۷۹). در *باب شکوه سخن* (ترجمهٔ رضا سیدحسینی). نگاه.

• نورشهرکی، فاطمه؛ امین خندقی، جواد و عرب‌زاده، جمال. (۱۴۰۲). تحلیل بازنمایی دریا در نقاشی واقع‌گرا مبتنی بر مفهوم امر والا در فلسفهٔ کانت (مورد مطالعاتی: آثار برگزیدهٔ قرن نوزدهم اروپا و امریکا). *نشریهٔ هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸(۳)، ۵-۱۵. doi: 10.22059/jfava.2023.355110.667055

• وانسلوف، ویکتور ولادیمیر وویچ. (۱۳۹۸). *استتیک رمانتیسم* (ترجمهٔ بابل دهقان). اشاره.

• وایلدر، جسی برایانت. (۱۳۹۵). *تاریخ هنر* (ترجمهٔ صفورا برومند). آوند دانش.

• هاج، نیکولا. (۱۴۰۰). *تاریخ هنر نقاشی از جیوتو تا زمان حاضر* (ترجمهٔ سعید خاوری‌نژاد). دولتمرد.

• همایونی، فائزه و آفرین، فریده. (۱۴۰۲). *مطالعهٔ نوع طبیعت و نگرش به آن در آثار گوته و نقاشی‌های فردریش و رونگه*. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۱۱(۲)، ۱۵۵-۲۰۴. URL: http://clrj.modares.ac.ir/article-12-71394-fa.html

• Adams, E. (1973). Francis Danby: Varieties of Poetic Landscape. Yale University Press.

• Burke, E. (1958). *The philosophical inquiry into the idea of Sublime and beautiful*. J.T. Boulton (Ed.),

Columbia University Press.
• Chisholm, H. (1911). "*Danby, Francis". Encyclopædia Britannica*. Vol. 7 (11th ed.). Cambridge University Press.
• Deleuze, G. (Cours du 1981/03/31). *Sur la peinture*, Cours Vincennes - St Denis, transcription: Cécile Lathuillère et Szarzynski Eva, available at: https://www.webdeleuze.com/textes/250, Retrieved at: 2022/11/04.
• Harrison, Ch. & Wood, P. (2007). *Art In Theory 1900-2000.* Blackwell Publishing.
• Kant, I. (1987). *Critique of Judgement* (W. S. Pluhar, Trans.). Hackett Publishing Company.
• Littlejohns, R. (2009). German romantic painters. In N. Saul (Ed.), The CambridWge Companion to German Romanticism. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521848916.014
• Morley, S. (2010). *The Sublime, Documents of Contemporary Art.* Whitechapel gallery and MIT Press.
• Meyer, I. (2021). *Sublime Art – The History of the Sublime Art Movement*. Retrieved December 19, 2023, from: https://artincontext.org/sublime-art/
• Pichot, J. J. (1825). *Historical and Literary Tour of a Foreigner in England*. Vol 2, Sounders & Otley.
• Shelley, J. (Fri Jul 18, 2014). *18th Century British Aesthetics.* Retrieved May 10, 2023, from: https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-british/

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
آفرین، فریده. (۱۴۰۳). مطالعهٔ نمود والایی با توجه به مبانی نظری آن در آثار نقاشان آلمان و انگلیس قرن ۱۸ و ۱۹. *باغ نظر*، ۲۱(۱۳۲)، ۵-۱۸.

DOI: 10.22034/BAGH.2024.427815.5503
URL:https://www.bagh-sj.com/article_194784.html?lang=fa