مطالعه تطبیقی ارتباط امر والای کانت با نقاشی‌های مرتبط با تصاویر حضرت مریم و مسیح در دوران بیزانس و گوتیک*

پیمان علیزاده اسکویی[۱]
اسماعیل بنی اردلان**[۲]
کامران افشار مهاجر[۳]
محمد رضا شریف زاده[۴]
محمدجواد صافیان[۵]

چکیده

یکی از مباحث ارزنده‌ای که در فلسفه کانت به آن پرداخته شده، امر «والا در نقد قوه حکم» است. به زعم کانت والا بر تصورات نامحدود و نامتناهی چون زمان، مرگ، فضا و عالم روحانی اشاره دارد، والا اشاره بر عظمتی داردکه برتر از هر مقایسه‌ای و ماورای هر قیاسی است. این عظمت شگفت‌انگیز می‌تواند قابل اطلاق بر عملی اخلاقی، عظمت اندیشه‌ای ناب و یا اشاره بر عظمت اعیان طبیعی مانند طوفانی سهمگین یا اقیانوسی بی‌کران و حتی عظمت اثری هنری باشد. پژوهش مبتنی بر روش توصیفی _ تحلیلی با استدلال استقرایی بوده و شیوه جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که بهترین نمونه امروالا را می‌توان هنر مذهبی کلیسا دانست که والایی

[۱] دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی. peymanalizadehoskuie@gmail.com
[۲] *نویسنده مسئول، دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه هنر تهران. E-mail: bani.ardalan@yahoo.com
[۳] دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه هنر تهران. afshar@art.ac.ir
[۴] دانشیار دانشکده هنر و معماری ، دانشگاه تهران مرکزی. m2_sharifzadeh1@yahoo.com
[۵] دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی ، دانشگاه اصفهان. mjsafian@gmail.com

* این مقاله بر گرفته از رساله دکتری پیمان علیزاده اسکویی با عنوان « سواد بصری در نقاشی دوران گوتیک بر اساس نظام فلسفی کانت (مفهوم امر والا)» به راهنمایی دکتر اسماعیل بنی اردلان و راهنمای دوم دکتر کامران افشار مهاجر ، استاد مشاور اول دکتر محمد رضا شریف زاده و استاد مشاور دوم دکتر محمد جواد صافیان می باشد.

را به بهترین شکل به ظهور می‌رساند و نقاشی دوره گوتیک در مقایسه با نقاشی دوران بیزانس، نمونه‌ای از این هنر است که جایگاه ذهنی امر والای کانت به وضوح در آن دیده می‌شود.

اهداف:

۱) بررسی امر والای کانت و چگونگی ارتباط معرفتی آن با هنر و نقاشی‌های مرتبط با حضرت مریم و مسیح در دوره گوتیک و بیزانس.
۲) بررسی علل بروز امر والای کانت در نقاشی های کلیسایی.
۳) **سوالات:**
۴) امر والای کانت در کدام هنر و چه دوره‌ای ظهور نموده است؟
۵) امر والای کانت در نقاشی های کدام دوره بارزتر است و علل بروز آن چیست؟

کلید واژه‌ها: امر والا، کانت، نقاشی گوتیک، نقاشی بیزانس، هنر مذهبی.

مقدمه

امانوئل کانت[۱] (۱۸۰۴-۱۷۲۴) از بزرگ‌ترین فیلسوفان اروپایی بوده و تاثیر بسیاری بر جریانات فکری پس از خود داشته است. والا[۲] از نظر کانت، امری است نامحدود و به چیزی نه خارج از ما، بلکه به موقعیتی ذهنی باز می گردد. کانت متاثر از لونگینوس[۳]، منتقد ادبی یونان باستان، که معتقد بود والا با برانگیختن احساسات شدید؛ ابهت تفکر را پدید می‌آورد، بر تاثیر تحیر، خلسه و قدرت انتقالی ادراک حسی تاکید می‌کند. برای کانت هر ابراز احساسی که وحشت را برانگیزد منبع والا ست. تحلیل وی از والا بر قدرت عاطفی آن، انرژی بیش از حدش و تاثیرات جسمانی مقاومت ناپذیرش تاکید می‌کند که به صورت منطقی قابل درک نیست اما ظرفیت‌های ذهنی ما را به سوی محدودیت می‌راند. کانت والا را در وهله اول در طبیعت جای می‌دهد و توجه را به نمایشی بودن مواجهه ما با منابع بالقوه آن (کوه‌های سر به فلک کشیده، طوفان‌های ویرانگر یا اقیانوس‌های با عظمت) جلب می‌کند. عمل دیدن، شرط ناظر بودن، در اینجا حیاتی است؛ با وجودی که والا ترسناک و دردناک است، مواجهه با آن غریزه "حفاظت از خود" را بر می‌انگیزد، که با فشار فیزیکی علیه تهدید به نابودی، در مواجه با چیز مقاومت ناپذیر، فعال می‌شود.

کانت بر والا به عنوان مسئله‌ای مفهومی تاکید دارد که حاصل تجربه مقاومت ناپذیر فرد فاعل از طبیعت است. به عقیده وی، والا احساسی است که در مقابل نمایش مقاومت می‌کند. با این وجود چیزی که والای طبیعی

کانت را به تجربه زیبایی‌شناسانه تبدیل می‌کند مشارکت آن در فرایند معنوی کردن است که به واسطه آن فرد فعالیت و کنترل خود را بر طبیعت بیان می‌کند. در نظریه کانت، فوریت حسی پدید آمده در والا با چالش‌های طبیعی مواجه می شود، و فراتر از بیان تخیل[۴] است. وی صخره‌های تهدیدگر، آتشفشان ها، گردبادها، اقیانوس‌های بی حد و مرز و رودخانه‌های عظیم را به عنوان نمونه‌هایی فهرست کرده است. اما این فرایند پریشان کردن، در نهایت کنترل شده است و به همانگونه که قبلاً بود رام می‌شود. واکنش‌های ذهن به عظمت و قدرت طبیعت حاصل برداشت منطقی (مفاهیمی همچون ابدیت، بی‌کرانی، و تمامیت) است و در رویارویی با احساس‌های آشفته و نیروهای پر قدرت خود آگاهی اخلاقی فرد است که تقویت می شود. با این وجود، کار مفهومی که در این فرایند موضوع بحث است، تنها زمانی به خوبی درک می شود که رابطه بین خیال و درک فرو می‌پاشد و توانایی قضاوت کردن به خطر می‌افتد. با رسیدن به نقاط پر مخاطره مرزهای افراطی و بی ثباتی اشکال، فرد لحظات گذرایی از دست دادن استقلال (تعلیق توانایی قضاوت و درک) را تجربه می‌کند که بازتاب چیزی است که برک[۵] و کانت آن را "لذت منفی" می نامند.

لونگینوس درباره والا می‌نویسد: «والایی نغمه‌ای است که از ذهنی بزرگ بر می‌خیزد. از این رو چیزی است که بدون کلام و به گونه مفهومی عریان و بی‌تکیه‌گاه اغلب شگفتی ما را بر می‌انگیزد، زیرا خود همان اندیشه، بزرگ است... کلمات بزرگ فقط می‌توانند از کسانی برخیزد که اندیشه‌هایشان سنگین‌اند. پس کلماتی با عظمت نایاب فقط بر لبان مردانی با روح متعالی یافت می‌شود... روح در اثر والایی حقیقی رفعت می‌یابد، گامی مفتخرانه به بالا بر می‌دارد، آن‌گونه که گویی خود او آنچه را که شنیده است خلق کرده است» (کانت، ۱۳۹۲:۳۰). البته در ادامه اشاره خواهد شد که حس والایی چطور با احساس عظمت و وحشت در هنر مذهبی می‌تواند در جاهایی اشتراکات معنایی پیدا کند.

در زمینه امر والا در فلسفه، فیلسوفانی نظیر لونگینوس، برک وکانت بحث نموده اند و فلاسفه پسامتافیزیکی همچون لیوتار[۶]، دریدا[۷] و آدرنو[۸] نیز بر مواجهه فرد با سایرین در تجربه امر والا متمرکز هستند. مفهوم برک و کانت در مورد والایی در طول تاریخ از ساختاری فلسفی به مفهوم زیبایی شناسی تکامل یافته و در آثار هنرمندان تا پژوهشگران معاصری همچون اوژنی شینکل[۹] نمود پیدا کرده است. اما پژوهش حاضر در جستجوی شاخصه‌های امر والای کانت در نقاشی‌های مرتبط با تصاویر حضرت مریم و مسیح در دوران بیزانس و گوتیک است. و سعی بر تطبیق نشانه های امر والا درنقاشی های مرتبط با تصاویر حضرت مریم و مسیح در دو دوره بیزانس و گوتیک دارد این در حالی است که با توجه به مطالعات صورت گرفته می‌توان گفت تا کنون پژوهش منسجمی در این رابطه صورت نگرفته است.

در این پژوهش، از روش تحقیق توصیفی – تحلیلی، برای بررسی امر والای کانت و چگونگی ارتباط آن با نقاشی‌های مرتبط با تصاویر حضرت مریم و مسیح در دوره گوتیک و مقایسه آن با نقاشی‌های مرتبط با تصاویر حضرت

مریم و مسیح در دوره بیزانس استفاده شده است. شیوه دست‌یابی به اطلاعات پیرامون فلسفه کانت، امر والا و ارتباط آن با هنر گوتیک و مقایسه آن با هنر بیزانس از نوع کتابخانه‌ای با استفاده از منابع مکتوب و دیجیتال است. محقق به تشریح و تبیین دلایل چگونه بودن و چرایی مسئله می پردازد و سپس با روش‌های مختلف استدلال آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار می-دهد تا دست یابی به سوالات پژوهش میسر شود.

امر والا در فلسفه کانت

کانت، شناخت را محصول سه قوه حس، فهم و عقل دانسته و در نوشته‌هایش از سه حوزه «شناخت» (نقد عقل محض- سنجش خرد ناب)، «اخلاق» (نقد عقل عملی- سنجش خرد عملی) و «زیبایی» (نقد زیبایی شناسی- نقد قوه حکم- نقد داوری) نام می‌برد. کانت در حوزه سوم که درباره هنر و زیبایی است، میان امر مطبوع، امر خیر و امر زیبا تفاوت قائل می شود. به زعم کانت امر مطبوع میل، هوس، اشتیاق و شهوت را ارضاء می‌کند و میان انسان و حیوان مشترک است. امر خیر چیزی است که آن را با ارزش می‌شناسند، مانند رفتارهای اخلاقی، این امر ویژه موجودات عاقل (انسان و فرشتگان) است و اما امر زیبا هیچ ربطی به میل و خواست و شهوت ندارد، سرچشمه آن حس است و به همین دلیل ویژه موجودات زنده، خردورز و حساس، یعنی خاص انسان است. در این راستا کانت در نقد قوه حکم از دو نوع سنجش نام می برد: سنجش زیبایی و سنجش والایی (کانت،۱۳۹۲: ۱۱۰).

تعریف والایی طی قرن‌ها در چندین بازگفت متفاوت تفسیر شده و اغلب اوقات با زیبایی اشتباه گرفته شده است، اما در متن اصلی برک تمایز بین این دو را توضیح می‌دهد. برک مشخص می‌کند که مفهوم والایی بر خلاف زیبایی همیشه ریشه در تحسین ندارد، با این وجود قطعاً می‌تواند به زیبایی مرتبط باشد، وی بر ویژگی‌های متمایز والایی که خطر را در بر می‌گیرند، متمرکز شده: «هر چیزی که به نحوی متناسب با القای ایده های درد و خطر باشد، بدین معنی که هر چیزی که به نحوی وحشتناک باشد، یا از چیزهای وحشتناک آگاهی داشته باشد، یا به گونه‌ای عمل کند که شبیه به وحشت باشد، منبع والایی است؛ یعنی، حاصل قدرتمندترین احساسی است که ذهن قادر به درک آن است» (Ware, 2018).

برای کانت والایی از اهمیت معنوی برخوردار است. به زعم وی قضاوت والایی برای موجود معنوی محدودی امکان پذیر است. به واسطه ندای معنوی ماست که ما شیء طبیعی مایوس کننده و تهدید کننده را به عنوان والا قضاوت می‌کنیم. این امر با دوگانگی احساس و یکپارچگی قضاوت متناسب است در عین حال به ادعاهای کانت مبنی بر اینکه شیئی که احساس را بر می‌انگیزد "به غلط" والا نامیده می شود و اینکه "والایی در هیچ چیزی در طبیعت

وجود ندارد"، هم مفهوم می‌بخشد. چیزی که استفاده از واژه والا در قضاوت "این والاست" را متناسب می‌سازد قانون نیست، بلکه رابطه بین شیء و یک فرد است (Deligiorgi , 2018).

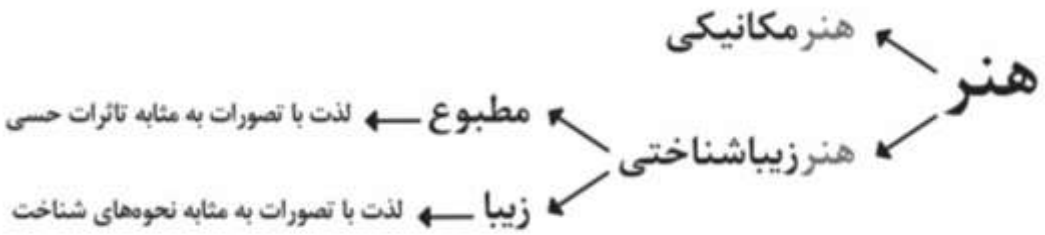
ایده والایی احساسی را توصیف می‌کند که فرد زمانی آن را تجربه می‌نماید که چیزی را با اندازه بسیار بزرگ در جهان پیرامونش مشاهده می‌کند و وحشتی در وی به وجود می‌آید که او احساس می‌کند در مقایسه با آن بسیار کوچک و ناچیز است، اما این احساس در عوض آن‌که تنها احساسی منفی باشد، با بهترین و تاثیرگذارترین شیوه ممکن به وجود می‌آید. برای مثال، زمانی که فرد رشته کوه‌هایی غول پیکر را مشاهده می‌کند و کاملاً احساس می‌کند که در تحسین طبیعت، تحت الشعاع آن‌ها قرار گرفته است. یا اگر فردی به آسمان شب خیره شود و غرق در ستارگان بسیار بالای سر شود و سرگشته آن حجم توصیف ناشدنی گردد (Ware, 2018).

کانت در تحلیل امر والا آن را به دو قسمت امر والای ریاضی و امر والای پویا تقسیم می‌کند که به ترتیب به وسعت و قدرت طبیعت مربوط می‌شوند (کانت،۱۳۹۲،ص۱۵۶). هر دوی آن‌ها در مواجهه با اشیاء طبیعی برانگیخته می‌شوند؛ اولی مربوط به اندازه است و دومی به امکان پذیری ربط دارد. والایی پویا در آن قضاوت‌های زیبایی شناختی تجربه می‌شود که قدرت رعب آور طبیعت همزمان با "[برانگیختن] پایمردی روح"، ترس را بر می‌انگیزد و فرد را وا می‌دارد تا در درون خودش "همتایی برای قدرت به ظاهر مطلق طبیعت پیدا کند". با وجودی که افراد نمی‌توانند امیدوار باشند که توانی برابر با طبیعت داشته باشند، ذهن و ظرفیت آن برای استدلال کردن، آن‌ها را قادر می سازد تا "بر استقلال [شان] از تاثیرات طبیعی تاکید کنند". والایی ریاضی به احساسی ربط دارد که زمانی حاصل می شود که تخیل با چیزی که به طرز غیر قابل درکی بزرگ بوده در طبیعت مواجه می‌شود. بار دیگر در اینجا، مفهوم بی کران یا "کاملا بزرگ"، خصوصیت هیچ یک از اشیاء ملموس نبود، بلکه مفهومی بود که درون ذهن انسان جای داشت. در فلسفه کانت والایی ریاضی و والایی پویا به کشف رسالتی اخلاقی، در درون فرد، مربوط بودند که فاعل انسانی را فراتر و جدا از قلمرو طبیعت حیوانی قرار می‌داد (Shinkle, 2013). اما ایده والایی چیزی نیست که تنها منحصر به فلسفه باشد، چرا که در چندین گذرگاه تفکر دیگر به ویژه در هنر گسترده شده است.

مفهوم امر والا در هنر

کانت در باب هنر می‌گوید اگر هنر با شناخت یک عین ممکن مطابق باشد، صرفاً برای فعلیت بخشیدن به آن، اعمال لازم را انجام دهد هنر مکانیکی است؛ اما اگر مقصود بی واسطه‌اش احساس لذت باشد هنر زیباشناختی نام دارد. که یا مطبوع است یا زیبا. اگر هدفش لذت با تصورات به مثابه تاثرات حسی باشد مانند کلیه جاذبه‌هایی که در سر میز

غذا می‌تواند مجلس مهمانی را شاد کند؛ مثل نقل مطالب جالب، طرز چیدن میز و حتی موسیقی که در هنگام صرف غذا پخش می‌شود مطبوع است. اما زمانی که هدفش لذت با تصورات به مثابه شناخت همراه باشد هنر زیبا است (کانت، ۱۳۹۲: ۲۴۰-۲۴۲).



کانت در باب تقسیم بندی هنرها نیز آن‌ها را به سه گروه اصلی تقسیم می‌کند که عبارتند از :

۱- هنرهای کلامی از جمله شعر و خطابه که البته در خطابه تخیل منجر به فاهمه می‌شود ولی در شعر معکوس است، یعنی فاهمه منجر به تخیل می‌شود.

۲- هنرهای تجسمی از نوع مجسمه‌سازی و پیکرتراشی و معماری که در آن آثاری به وجود می‌آید که تا حدودی معادل نمونه‌های طبیعی خود هستند.

۳- هنرهای نمایشی از نوع نمایش و بیان احساسات.

کانت علاوه بر هنرهایی که نام بردیم، همچنین نوع هنری را پیش‌بینی می‌کند که در آن از همه رشته‌های هنری بتوان استفاده کرد، یعنی نوعی هنر تألیفی و مرکب (کانت،۱۳۹۲: ۲۶۸-۲۶۱).

اگرچه کانت به طور مستقیم به رابطه میان هنر و امر والا نمی‌پردازد اما تبیین این رابطه بر اساس نظریه او امکان پذیر است. پل کراودر[۱۰]، رابطه میان هنر و امر والا را شرح داده و در نهایت با نوعی تقسیم بندی دقیق، چهارگونه از نحوه تجلی امر والا در آثار هنری را بر اساس نظریه کانت ارائه کرده است (صادقی‌پور،۱۳۹۱: ۸۲). این چهار گونه‌ی کانت اعلام می‌دارد که در مواقعی خاص ابژه‌های طبیعی حتی مانند حیوانات نیز می‌توانند والا باشند؛ اگر چنانچه از نظر اندازه بزرگ باشند که به هنگام تلاش برای ادراک عظمت و بزرگی آنها چنان مجذوب‌شان شویم که به نوع و گونه آنها توجه نکنیم. به همین سیاق آثار هنری بسیار بزرگ نیز می‌توانند در حوزه امر والا قرار گیرند چنان که کانت احساس فردی را که وارد کلیسای سنت پیر رم می‌شود چنین توصیف می‌کند: «احساسی از ناتوانی تخیل او در نمایش ایده کلی فضای داخل به نحوی که تخیل حداکثر توان خود را به کار می‌بندد و در این تلاش بی‌ثمر در گستراندن و توسعه بخشیدن به حدود مرزهای خود، به حال خود باز می‌گردد اما به گونه‌ای که به نوعی احساس بهجت منجر می‌شود.»

(همان). در این توصیف کانتی چگونگی فرا رفتن یک اثر هنری از حدود مرزهای احساس انسانی به خوبی آشکار است. البته وجه دیگری نیز در این مثال کانت قابل اشاره است و آن احساس حیرتی است که به فرد تحت تاثیر مهارت و استادی به کار رفته در ساخت معماری بنا دست می‌دهد. در این مورد نیز دریافت حسی ناتوان از ادراک کامل جزئیات معماری بناست اما در اینجا به جای قابلیت عقلانی انسانی، قابلیت استادی، مهارت و توانایی بشری است که جلوه‌گر شده و به چشم می‌آید. در واقع به دلیل اشباع ادراک حسی است که ما در برابر خلاقیت انسانی احساس حیرت می‌کنیم (همان). البته نباید فراموش کرد که قطعاً عملکرد اثر هنری نیز مد نظر است و هر اثر هنری صرف بزرگ بودن آن والا محسوب نمی شود.

کانت تجربه امر والا را، محدود به برخوردهای ما با طبیعت نموده است. از والایی برای توصیف پدیده‌های طبیعی نظیر، قله بلند، دندانه‌دار و نامنظم کوه‌ها، غرش رعد و توفان، اقیانوس بزرگ و ... استفاده کرد. مواردی که، چه بسا بخاطر فرم بودنشان، موضوع درک زیباشناسانه قرار می‌گیرند. کانت عقیده داشت والا در هنر همیشه محدود به هماهنگی با طبیعت است و لذا هنر باید به نمایش امر والای طبیعی منجر شود.

در حقیقت، هنر به مثابه تصویر و توضیحی از امر والا مورد ملاحظه قرار می‌گرفت و این را می‌توان از خصوصیاتی دانست که در قرن ۱۸ بسیار مورد توجه بود. آنها راز پایداری و دوام آثار هنری را در این می‌دانستند که نمایش از طبیعت عام باشد(Allison,2002: 337).

مناظر هراس‌انگیز طبیعت، نظیر صخره‌های عظیم، آتشفشان‌های ویرانگر، توفان‌های سختی که ویرانی در پی دارد و غیره، حقارت نیروی مقاومت انسان را در برابر عظمت و قدرت خود نشان می‌دهند. با تعریفی که کانت از والا ارائه می‌نماید و والا را عینی از طبیعت می‌داند که تصورش ذهن را وادار می‌کند دسترس ناپذیری طبیعت را بعنوان نمایش ایده‌ها در نظر بگیرد، در حقیقت توانایی عقل برای درک زیباشناسانه این وقایع طبیعی را نشان می‌دهد. کانت معتقد است هنر فقط هنگامی زیباست که به هنر بودن آن واقف باشیم و اثر هنری نیز مانند طبیعت بنظر برسد. وی بر این باور است که قصد و هدف معین هنر، همیشه آن است که چیزی را بوجود آورد، اما اگر این محصول، ادراک حسی محض یعنی صرفاً ذهنی توام با لذت باشد، در آن صورت محصول هنری در داوری درباره آن فقط با وساطت ادراک حسی خوشایند می‌بود، چنانکه هدف، تنها تولید یا پدید آوردن یک شی معین باشد و تحقیق آن فقط از طریق هنر حاصل شود، درآن صورت شی فقط بوسیله مفاهیم خوشایند است و در هر دو مورد هنر، هنر مکانیکی نام دارد و نه هنر زیبا (ibid).

بحث و یافته ها

- **تفاوت‌های و شباهت‌های نقاشی‌های دوره بیزانس و گوتیک**

در این بخش از مقاله به مقایسه نقاشی حضرت مریم و مسیح در دو دوره بیزانس و گوتیک و یافته های مبتنی بر بروز امر والا در آنها پرداخته خواهد شد. چنانچه در کتب تاریخ هنر مشهود است عموماً هنر بیزانس را به دو دوره تقسیم می‌کنند. در دوره اول هنر بیزانس تصویرکردن پیکره‌های انسانی و موجودات زنده ممنوع بوده زیرا از نظر آنها تجسم انسان و خاصه قدیسین نوعی بت‌پرستی محسوب می‌شد. اما در دوره دوم این محدودیت‌ها از بین می‌رود و بدین ترتیب کشیدن چهره انسان و قدیسین آزاد می شود. در این میان از آن رو که هدف آغازین هنر بیزانس در واقع تزیین دیوارهای کلیساها بود هنر دوره بیزانس هنری مسیحی و مذهبی است. در مجموع می‌توان گفت هنر بیزانس هنری مسیحی و مذهبی و فاقد رویکرد و شبیه سازی است. هنرمند بیزانسی تلاش دارد تا با نمایش صور ظاهری و دنیوی تغییر یافته، صورت‌هایی با مفاهیم معنوی، دینی و قدسی پدید آورد. هنر بیزانسی با گرایش به تجرید، تصویر انسان را در هنر از بین می‌برد و فرم‌ها را به کیفیات قدسی نمادها بدل می سازد. این جلوه‌ها نه واقع‌گرایانه بلکه آئینی و مذهبی هستند. اما بعد از دوره بیزانس این قراردادها در دوره گوتیک با ایده‌های واقع‌گرایانه و طبیعت‌گرایانه هنرمندانی مانند جوتو[۱۱] و دوجیو[۱۲] به چالش فراخوانده می‌شود (گشایش، ۱۳۷۹: ۶۸). دوره گوتیک در نیمه دوم سده دوازدهم میلادی در شمال اروپا ظهور یافته و تا سده شانزدهم دوام یافت.گوتیک در اصل واژه اهانت آمیزی بود که معماران رنسانس ایتالیایی مانند آلبرتی[۱۳] در توصیف سبک معماری قرون وسطایی متاخر – که آن را اشتباهاً به اقوام بربر [گوت ها] نسبت می‌دادند- به کار می‌بردند. (پاکباز،۱۳۹۴،ج۲: ۱۲۲۷).

در مورد نقاشی و پیکره سازی اصطلاح گوتیک، دوران محدوتری را شامل می شود. گاه برای توصیف نقاشی آلمانی – که دیرتر تحت تاثیر ایده های رنسانس قرار گرفت- عبارت «گوتیک پسین» را به کار می‌برند. تحول پیکره سازی گوتیک از تندیس‌های متصل به معماری در کلیسای رَنس[۱۴] آغاز شد (اواسط سده سیزدهم). وقار کلاسیک و وفاداری به طبیعت، وجه تمایز بارز این پیکره‌ها با پیکره‌های خشک رومانسک است. گاه چنین آثاری را با نمونه‌های پیکرسازی رنسانس آغازین (برای مثال، آثار نیکولا پیزانو[۱۵]) مقایسه می‌کنند. در تحول بعدی، بیان عاطفی مورد تاکید قرار گرفت و جامه پردازی لطیف‌تر شد. به خصوص پیکره‌سازان آلمانی با انتخاب موضوع‌هایی چون پیه‌تا [پیکر مسیح روی دامان مریم عذرا] نهایت اخلاص فردی و تعمق عرفانی را در آثارشان منعکس کردند. در اواخر سده چهاردهم، کلاوس اسلوتر[۱۶] با طبیعت‌گرایی پرتوانش زمینه را برای واپسین مرحله پیکرسازی گوتیک هموار می سازد (همان،ج۳: ۲۱۷۴). در جداول زیر تفاوت‌ها و شباهت‌های بارز در نقاشی دوره بیزانس و گوتیک برای فهم بهتر آورده شده است.

جدول۱- تفاوت‌های نقاشی‌های دوره بیزانس و گوتیک (منبع: نگارندگان)

بیزانس	گوتیک
تجریدی	واقع گرایانه
نقاشی های تخت و بدون سایه	حجم پردازی و ایجاد جسمیت در پیکره‌ها
فاقد بعد و پرسپکتیو	توجه دقیق‌تر به بعد نمایی و پرسپکتیو در پس‌زمینه
عدم وجود عناصر تزیینی	استفاده از عناصر تزئینی و توجه به ریزه-کاری
محدود در استفاده رنگ ها	استفاده بیشتر از رنگ‌های شفاف و درخشان بالاخص رنگ آبی
سطوح تخت و فاقد بافت پارچه	بکارگیری خطوط منحنی و سیال در ایجاد بافت پارچه

جدول۲- شباهت‌های نقاشی های دوره بیزانس و گوتیک (منبع: نگارندگان)

بیزانس / گوتیک
موضوع دینی و مذهبی
استفاده مکرر از سوژه حضرت مریم و مسیح
استفاده از رنگ طلایی برای هاله دور سر
استفاده از چادر در پوشش حضرت مریم
بکارگیری عناصر نمادین مشترک (مانند حلقه دور سر قدیسان)

- **امر والا در نقاشی‌های مرتبط با تصاویر حضرت مریم، دوره بیزانس و گوتیک**

نقاشی روی دیوار در دوره گوتیک تنها در ایتالیا است که شکل می‌گیرد. بزرگترین نقاش این دوره نیز «جوتو» است. جوتو آثار مشهور زیادی دارد از جمله اثر بر تخت نشستن مریم، که حوالی ۱۳۱۰برای کلیسای قدسیان واقع در

فلورانس کشیده بود. جوتو ملکه بهشت - مریم- و پسرش را جلوس کرده در میان فرشتگان و در برابر پس زمینه‌ای طلایی تصویر کرده است. ردای آبی سیر مریم عذرا و ابعاد عظیم او در تصویر چشم بیننده را مستقیم به سمت او و به سمت مسیح کودک در آغوش او می‌کشاند. تمامی دیگر پیکره‌ها به آن دو زل زده‌اند تا نشانه و تشدید کننده اهمیت آنها باشند. خود تخت نیز بر اساس معماری گوتیک ایتالیایی شکل گرفته است، تخت حضرت مریم را از سه جانب در بر گرفته، او را از پس زمینه طلایی رنگ جدا نگاه می‌دارد. پیکره‌های همپوشان، به گونه‌ای که به نظر می‌رسد هر یک در پس دیگری ایستاده به شکل‌گیری فضا کمک می‌کنند (جنسن،۱۳۸۸ : ۴۴۷). در مقایسه صحنه مشابه این اثر را در دوره بیزانس داریم که در آن مریم مقدس و کودکش کشیده شده، در حالی که دو قدیس جنگجو، گمان می‌رود تئودور در سمت چپ و گئورگ (یا دمتیوس) در سمت راست، پیکره‌های خشکی همراهان یوستینان در سن ویتاله را به یاد می‌آورند.

تصویر۱-بر تخت نشستن مریم، اثر جوتو، حدود ۱۳۱۰ میلادی.(جنسن، ۱۳۸۸: ۴۴۵)

تصویر۲- مریم و کودک نشسته بر تخت اواخر سده ششم میلادی (جنسن، ۱۳۸۸ : ۲۶۲)

هدف از قرار دادن چنین نقاشی‌هایی با چنین موضوعیتی در کلیسا به طور واضح روشن هست، جلوه‌ای از بهشت، دین و مذهب، برای یک مسیحی که وارد کلیسا می شود هدف یاد آوری درباره چیزهایی متعالی است. مگر نه این که حضـرت مریم چیزی متعالی در ذهن و تخیل یک مسـیحی اسـت. اما این بزرگ و عظیم جلوه دادن مریم در کدام اثر بیشتر جذب کننده است؟ آیا ابهت چهره مریم بر تخت با شکوه نشسته دوره گوتیک والاتر از چهره عروسک وار دوره بیزانس نیست؟

از نظر کانت والا عبارت از آن چیزی است که از حیث مقدار و قدرت بیرون از ظرفیت قوه خیال بشر است. عظمت چیزی اسـت که آدمی بلافاصـله آن را می‌فهمد و به هیچ وجه منشـا و مصـداق طبیعی ندارد، اما مخلوق عقل اسـت و عقل هم آن را و هم خود را ادراک می‌کند و به همین دلیل به محدودیت خود نیز پی می‌برد و به دنبال این شناخت عقلانی از عظمت است که احساسی در فاعل شناسایی پیدا می شود که باید آنرا در واقع یک حال معنوی و روحانی نامید، این حال یک امر کاملا خالص و بسیط است زیرا صرفا بوسیله عقل خلق شده است. بنابر این این‌طور نیست که هر چیز عظیمی عظمت باشد و یا دارای کیفیت عظمت باشد، بلکه با قطع نظر از هرگونه سوءتفاهم ذهنی در این باره، آن حالی که بر اثر ادراک عظمت در انسـان پیدا می‌شـود اینسـت که خود را به شـدت محدود و حقیر می‌یابد. به قول کانت عظمت عظیم آن چیزی اسـت که هر چیزی در قیاس با آن کوچک و حقیر اسـت. کانت این مطلب را با تعبیر دیگری نیز بیان کرده است او می‌گوید: عظمت عبارت است از صرف توانایی اندیشیدن به نحوی که نشـان می‌دهد ذهن آدمی دارای قدرت و قابلیتی اسـت که نمی‌تواند از موازین حسـی در گذشـته فراتر رود (مارکس، ۱۳۷۸).

بزرگ و عظیم جلوه دادن مریم در نقاشـی دوره گوتیک، اسـتفاده از رنگ با شـکوه طلایی در والا بودن او تاثیرگذار است. حسی که مخاطب با دیدن این اثر پیدا می‌کند یک حس والا است همان حالی که بر اثر ادراک عظمت در مخاطب هنگام تماشـای این اثر پیدا می‌شـود. زیرا همانطور که پیش‌تر اشـاره شـد از نظر کانت والا عبارت از آن چیزی است که از حیث مقدار و قدرت بیرون از ظرفیت قوه خیال بشر است. بهشت و فرشتگان و حتی حضرت مریم و بر تخت نشستن او در بهشت نیز بیرون از ظرفیت قوه خیال انسان است به همین سبب والا است. اما این حس والایی در نقاشی مریم دوره بیزانس وجود ندارد شاید علت آن تجریدی بودن نقاشی و غیر واقعی بودن آن است که ابهتی را که مریم دوره گوتیک دارد در مریم دوره بیزانس نمی‌بینیم. تختی که مریم در نقاشـی جوتو بر آن نشـسـته خود می تواند به شکوه و ابهت آن بی افزاید، تختی که وام گرفته از سبک معماری دوره گوتیک است در معماری سبک گوتیک بیننده با رویت فضاهای ترسناک در سقف‌ها و تصاویر عجیب و غریب و دیدن نورها با سایه روشن‌های مرموز دچار نوعی ترس همراه با احترام می شود به طوری که گویی حضور عنصر مقدس را در آن مکان احساس کرده است. در

واقع سبک گوتیک از نظر روحی، فرد را تا موقعیتی فراتر از خود و فرم فیزیکی کلیسا بالا می‌برد. تا آنجا که وقتی در صحن کلیسای جامع قرار می‌گیرد به حقارت خود پی می‌برد و وادار به اعتراف می شود. عظمت و ارتفاع بنا نیز بیننده را به اوج می‌برد و وی را مجبور می‌کند از مرزهای تخیل خود بیرون رفته و از جسم مادی خارج شده و خود را از سطح زمین به اوج آسمان‌ها برساند. بنابر این میزان ابهت حضرت مریم در نقاشی گوتیک نسبت به بیزانس بیشتر به نظر می‌رسد که در جدول زیر به تفکیک قید شده است.

جدول۳- مقایسه تابلوی بر تخت نشستن مریم دوره گوتیک و مریم و کودک نشسته بر تخت دوره بیزانس (منبع: نگارندگان)

دوره بیزانس	دوره گوتیک
چهره تصنعی و عروسک وار	چهره واقع‌گرایانه و پر ابهت
تخت کوچک	تخت بزرگ با ویژگی معماری گوتیک
هم‌اندازه بودن کارکترها از لحاظ مرتبه	بزرگ‌تر بودن مریم نسبت به دیگر کارکترها
نگاه خنثی دو کارکتر اطراف مریم و نگاه رو به بالای فرشتگان	جهات نگاه تمامی کارکترها به مریم و کودکش

- **امر والا در نقاشی های مرتبط با تصاویر مسیح ، دوره بیزانس و گوتیک**

نمونه دیگر از مقایسه وجود امر والا در نقاشی‌های دوره گوتیک را می‌توان در اثر دیگری از جوتو نقاشی دیواری عظیم «سوگواری مسیح»، در نمازخانه مخصوص کلیسا و نمونه مشابه آن در دوره بیزانس یافت. نقاشی صحنه آخرین وداع مسیح و مادر و دوستانش را نشان می‌دهد، حالت تراژدیک این سوگواری بر پایه‌ی متون مذهبی این عصر بنا شده، این نقاشی سوگواری ایستایی جماعت انسان‌های نوحه‌گر را برابر جنبش دیوانه وار فرشتگان گریان بر فراز ابرها نشان می‌دهد. دور سر مسیح و مریم و یاران‌شان هاله‌ای از نور به رنگ طلایی وجود دارد که به آنها شکوهی خاص بخشیده است. این اثر نیز به مانند اثر بر تخت نشستن مریم جلوه دینی و مذهبی دارد با اینکه فضای نقاشی زمین است نه بهشت اما وجود فرشتگان و هاله نورانی دور سر مسیح و مریم و یارانش فضا را کاملا روحانی نموده است و یاد آور متعالی بودن مسیح و مریم است. اما در مقایسه نقاشی که در دوران بیزانس از به صلیب کشیده شدن مسیح وجود دارد عاری از این فضای روحانی و متعالی است همانگونه که مشاهده می‌شود در اثر موجود از دوره بیزانس

مسیح به شکل تصنعی به تصویر کشیده شده، غیر واقعی بودن جهش خون از بدن مسیح، حضور جمجمه پای صلیب از روحانی بودن تصویر می‌کاهد.

تصویر۳- سوگواری، ۱۳۰۶-۱۳۰۵ میلادی، اثر جوتو، نقاشی دیواری نمازخانه آرنا(اسکرووگنی)،پادوا،ایتالیا.
(جنسن،۱۳۸۸: ۴۴۷)

تصویر۴- تصلیب موزاییک، کلیسای خواب ابدی مریم عذرا، دافنی، یونان (جنسن،۱۳۸۸: ۲۶۸).

جدول۴- مقایسه نقاشی مسیح دوره گوتیک و دوره بیزانس (منبع: نگارندگان)

دوره بیزانس	دوره گوتیک
فاقد فضای روحانی (فضا زمینی است)	فضای روحانی (فضای بهشتی)
فاقد فرشتگان گریان	وجود فرشتگان گریان
تصنعی بودن چهره مسیح	چهره معصومانه و واقع پذیر مسیح
فضای خلوت عاری از نوحه گران	حضور جماعت انسان‌های نوحه‌گر

با توجه به نکاتی که ذکر شـــد می‌توان هدف مهمی برای بیان والا را در هنر گوتیک یافت. کلیســـاها و نقاشی‌های کلیساهای دوره گوتیک فقط به عنوان ابژه‌هایی که بیننده را دچار هراس می‌کنند، ساخته نشده است بلکه بیشـــتر به عنوان یادآوری‌های واقعیتی ماورایی، درباره چیزهایی متعالی اســـت. مهم‌ترین مســـئله درباره کلیســـا برای مسیحیان این است که صورت کلیسا و زیبایی آن به نحوی باشد که بهشت را به خاطر آورد. درباره خدا، درباره روح، پرستش‌گاهی که برای خدا به صورت ناب ساخته شده می‌بایست با هر فضیلتی آراسته شود. چنانکه معماری نوک تیز سبک گوتیک بیان نیایش به سوی آسمان است. آسمان خراش‌های مدرن نیز خیلی بلندتر ساخته شده می‌شوند، اما هرگز چنین چیزی را القاء نمی‌نمایند. زیرا عملکرد شان چیز دیگری است (graham,2006: 246). این در حالی است که عملکرد کلیسا به خاطر آوردن بهشت و یا حتی ترس از جهنم اســـت همانطور که کتاب مقدس نیز هر جا ســـعی نموده خدا را به عنوان پیدار بشناسد، به هر چیز وحشتناکی در طبیعت اشاره نموده تا هیبت تصور خدایی را مطرح کند. برک معتقد اســـت مذاهب واقعی، آمیزه‌ای بســـیاری از ســـودمندی و ترس را به همراه دارد و باید داشـــته باشـــد و مذاهب دروغین چیز دیگری جز ترس به عنوان پشتوانه خویش ندارند (burke,1999:63-64). تا بدین وسیله (به کمک ترس) مردم را مطیع خود ســـازند. شـــمایل‌هایی که در کلیســـاهای دوره گوتیک وجود دارد ما را مجبور می‌کنند تا اشخاص مقدس و وقایع مجسم، واقعیات مذهب مسیحی، در نتیجه شوق اخلاقی و روحانی را به خاطر آوریم.

نتیجه‌گیری

امر والا، در مقابل حکم زیبا که صـــورت زیبا را صـــورت عیان می‌داند، والایی را خصـــلتی از جهان طبیعت نمی‌داند، بلکه احساسی ذهنی است که طی آن، ذهن با احساس برتری بر امور بزرگ، حیاتی و هراس‌انگیز، نه از سر ترس بلکه از روی احترام به این امور می‌نگرد و به عظمت و شرافت انسانی نزدیک می‌شود، شرافتی که به وجود آورنده احساسی ذوقی است و هم طبیعت بشری را با تعالی اخلاقی هم نشین می‌سازد.

احساس عظمت و شرافت انسانی که در جریان احساس والا حاصل می شود، صرفا به لطف عقل (اخلاق) و ایده‌های عقلی میسر می‌شود؛ زیرا جاذبه ایده‌های عقل است که تخیل کننده را به فرارفتن از مرزها و معیارهای حسی تحریک و تشویق می‌کند. بدین ترتیب کانت در امر والا، تامل زیبا شناختی را به تفکر عقلی مرتبط و متصل می‌کند.

امر والا با تامل بر طبیعت محسوس و رفتن به سوی تعالی و نمایش ایده‌های عقل، طبیعت را به اخلاق متصل نموده و بدین ترتیب، شکاف مابین قوای شناخت (فاهمه) و ایمان (عقل)، در فلسفه کانت را پر کرده است. بنابراین نکته، امر والا علاوه بر جنبه زیبا شناختی، هم بدین لحاظ که همچون ابزاری در خدمت عقل است و هم بدین لحاظ که شکاف موجود در نظام فلسفه نقدی را پر می‌کند، جایگاهی بسیار ویژه در فلسفه هنر کانت دارد. چنانچه گفته شد امر والا اشاره بر عظمت و بزرگی دارد که برتر از هر مقایسه‌ای و ماورای هر قیاسی است.

در نتیجه آن هنری را والا می‌دانیم که اثرات والا یعنی ترس و هیبت، بزرگی و عظمت، اقتدار و برتری را به بهترین وجه بروز دهد و مقوله امر والا در هنری حکم فرما می‌شود که بر تصورات بیکرانی چون فضا، زمان، عالم روحانی، مرگ و میرایی اشاره داشته باشد. با این وجود بهترین نماینده امر والا را می‌توان هنر مذهبی کلیساها دانست؛ چرا که اثرات والا را به بهترین شکل به ظهور می‌رساند. بهترین مثال برای آن، نقاشی‌های دیواری نقاشانی نظیر جوتو با مضامین مذهبی در دوره گوتیک است که در واقع به جهت یاد آوری‌های واقعیتی ماورایی، درباره چیزهایی متعالی هستند.

منابع و ماخذ

- پاکباز، رویین (۱۳۹۴)، دایره المعارف هنر، جلد ۲و۳، تهران: فرهنگ معاصر.
- جنسن ،(۱۳۸۸)، تاریخ هنرجنسن، ترجمه‌ی فرزان سجودی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- صادقی پور، محمد صادق (۱۳۹۱)، «تحلیلی بر امر والای کانت بر اساس آرای پل کراودر»، مجله زیبا شناخت، شماره ۲۵، ۸۸-۵۹.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۹۲)، نقد قوه حکم، ترجمه‌ی عبد الکریم رشیدیان ، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.
- گشایش، فرهاد (۱۳۷۹)، تاریخ هنر ایران و جهان، تهران : عفاف.
- مارکس، ولفگانگ (۱۳۷۸)، سخنرانی پروفسور ولفگانگ در موزه هنرهای معاصر تهران: ترجمه همزمان.

منابع لاتین

Allison, Henry (2002) ,Modern European Philosophy. Kants Theory of Taste, A Reading of the critique of Aesthetic judgement: Cambridge.

Burke,Edmund (1999), *A Philosophical Enquiry Into the Origin of the Sublime and Beautiful*, London Oxford University Press.

Duligiorgi, Kateina (2018), How to feel a judgment, cambridgeuniversity prees, New york, p 166-183. https:// doi.org/10.1017/9781316823453.010.

Gogdon, Graham (2006) ,can there be Public Architecture?, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 64:2.

Shinkle ,Eugénie(2013) , ‘Video Games and the Technological Sublime’, in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.),The Art of the Sublime, Tate Research Publication, https://www.tate.org.uk/art/researchpublications.

Ware, Natalie (2018), "The History of British Art and the Burkean Sublime". *Young Historians Conference*. 17. https://pdxscholar.library.pdx.edu/younghistorians/2018/oralpres/17.

پی‌نوشت

[1] Immanuel Kant
[۲] Sublime
[۳] Longinus
[٤] Einbildung
5 Edmond Burke
6Lyotard
7 Derrida
8 Adorno
9 Eugénie Shinkle
10 Paul Croyder
11Giotto
12Duccio
[1]3 Alberti
14 Reims
15 Giovanni Pisano
16 Claus Slobeter

A Comparative Study of the Relationship of Kant's Theory of the Sublimewith Paintings Related to the Images of Mary and Christ in the Byzantine and Gothic Periods*

Peyman Alizadeh Oskuie[1] Esmaiel Baniardalan[2]* Kamran Afshar Mohajer[3]

Mohhamad Reza SHarifZadeh[4] Mohhamadjawad Safian[5]

Abstract

The sublime is at the heart of Kant's aesthetic philosophy. According to Kant it refers to infinite and infinite conceptions such as time, death, space, and the spiritual world; it refers to greatness that is superior to any comparison and beyond any deduction. This marvelous greatness can be attributed to moral action, the grandeur of pure thought, or the greatness of natural lords, such as the enormous storm or ocean of infinity, and even the greatness of a work of art. The research is based on a descriptive-analytical method with inductive reasoning and data is collected via library research. The results of the study demonstrate that the theory of the sublime is best presented in the religious church art; moreover, the paintings of the Gothic period compared to the Byzantine period is a representative of this art that undoubtedly remarks Kant's theory of the sublime.

Research questions:

1. When did Kant's theory of sublime emerge and in what arts was it manifested?

2. In the paintings of which era did the theory of sublime became evident and what triggered it?

[1]. Ph.D. student of philosophy of art at Azad Islamic University of central Tehran.iran. E-mail: peymanalizadehoskuie@gmail.com

[2]. Associate Professor at at the University of Art Tehran. iran.* corresponding Author: E-mail bani.ardalan@yahoo.com

[3]. Associate Professor at at the University of Art Tehran. iran. afshar@art.ac.ir

[4]. Assistant Professor at Azad Islamic University of central Tehran. iran. m2_sharifzadeh1@yahoo.com

[5]. Associate Professor at at the University of Isfahan. iran. mjsafian@gmail.com

***** This article has been taken from the doctoral thesis of the author : "visual literacy in Gothic painting based on Kant's philosophical system (the concept sublime)", azad Islamic university of central Tehran.iran.

Research aims:

1. To examine Kant's theory of sublime and its relation to art and paintings associated with St. Mary and Jesus Christ in the Gothic and Byzantine periods.

2. To investigate the occurrence of the sublime theory in Church art.

Keywords: Sublime theory, Kant, Gothic painting, Byzantine painting, religious art.

Introduction:

Immanuel Kant 1 (1724-1804) was one of the greatest European philosophers and had a great influence on his subsequent thoughts. According to Kant, the sublime is an infinite and revenues not to the exterior but to an inner mental state. Kant, influenced by Lunginus III, a literary critic of ancient Greece, who believed that by provoking intense emotions an intense amount of thought is created that emphasizes the influence of perfection, abstraction, and the transitional power of sensory perception. For Kant, any expression of emotion that provokes fear is a sublime source. His analysis of the sublime emphasizes its emotional power, its excessive energy and its irresistible physical effects, which are not logically understood but push our mental capacities to the limit. Kant highlights nature in the first place and draws attention to the dramatist outlook of our exposure to its potential resources (skyrocketing mountains, devastating storms or magnificent oceans). The act of seeing and the state of being attentive is vital here; though sublime and painful, the encounter with that instinct of "self-protection" raises the physical resistance to the threat of destruction in the face of resistance.

Kant emphasizes the sublime as a conceptual problem that results from the subject's irresistible experience of nature. In his opinion, the sublime is a feeling that resists the play. However, what makes Kant's natural supremacy aesthetic experience is its participation in the spiritual process by which the individual expresses his activity and control over nature. In Kant's theory, the emergent sensory urgency faces natural challenges, and goes beyond the expression of the imagination. He lists examples of threatening cliffs, volcanoes, tornadoes, boundless oceans and huge rivers. But the process of distress has finally been controlled and tamed as it was before. The reactions of the mind to the greatness and power of nature are the result of rational understanding (concepts such as eternity, infinite, and totality), and in the face of the turbulent emotions and self-reinforcing forces of one's moral consciousness that is reinforced. However, the conceptual work that is the subject of the discussion is only well understood when the relationship between imagination and understanding collapses and the ability to judge is compromised. Reaching the perilous points of extreme boundaries and instability of shapes, one experiences the transient moments of loss of independence (suspended judgment and understanding) that reflect what Burke and Kant call "negative pleasure".

Longinus writes of the sublime: "The sublime is a song that arises from a great mind. So it is somewhat without a word, in a bare and meaningless way often arouses our surprise, because the very idea itself is great ... big words can only arise from those who think theirs are heavy; then the words of the glorious majesty can only be found on the lips of men of transcendent spirit ... The soul is lifted up in true

sublimity, lifts up a proud boast, as if he himself had heard what he had heard has created it" (Kant, 2013: 30). The following will, of course, address how the sense of sublimity can be found in religious art with a sense of grandeur and horror and at places have mutual implications.

Philosophy such as Longinus, Burke, and Banckant have been debated in the field of sublime philosophy, and post-metaphysical philosophers such as Lyotard, Derrida, and Adreno have focused on one's encounter with others in the experience of the sublime. Burke and Kant's concept of sublime has evolved throughout history from a philosophical structure to an aesthetic one, and has found its way into the works of artists to contemporary scholars such as Eugene Schinkel. But the present study seeks to characterize Kant's sublime theory in the paintings associated with the depictions of St. Mary and Jesus Christ in the Byzantine and Gothic periods. Moreover, according to the resources in hand, there seems to be no consistent research in this regard. A descriptive and analytic methodology is carried out in this study and data is collected by library and digital research. The researcher describes and explains the reasons for the problem and then analyzes its reasoning in different ways to gain access to research questions.

Conclusion

The sublime, in contrast to the aesthetic judgment that the beautiful face reveals the appearance, the sublime is not a characteristic of the natural world, but a mental feeling in which the mind, with a superior sense of great, vital and fearful, and not out of fear but also out of respect approaches human greatness and dignity; a dignity that creates a sentimental emotion and makes the human nature more ethical and moral.

The sense of human dignity that comes from feeling superior can only be achieved by reason (ethics) and rational ideas, because it is the attraction of ideas of reason that drives the imagination to transcend sensory boundaries and standards. Kant thus relates aesthetic reflection to rational thought in the sublime. Reflecting on the tangible nature and moving towards the transcendence of the ideas of reason, the sublime affirms nature's connection to morality, thereby filling the gap between Kant's philosophy of cognition (trust) and faith (reason). Thus, in addition to the aesthetic aspect of the sublime, the sublime has a very special place in the philosophy of Kant's art, both as it serves as a tool of reason and as it fills the gap in the system of cash philosophy. As mentioned, the sublime refers to the greatness that is superior to any comparison and beyond any deduction.

As a result, we consider it an art that best exemplifies the effects of fear, awe, greatness, authority, and superiority, and the category of the sublime is governed by an art that conceives of infinite notions such as space, time, Spiritual world, death and mortality refer to. However, the best representative of the sublime can be considered the religious art of the churches, as it best exemplifies the sublime effects. The best example of this is the wall paintings of murals in the Gothic period, such as Joto, which are in fact sublime reminiscences about transcendental realities.

References

- Allison, Henry (2002) ,Modern European Philosophy. Kants Theory of Taste, A Reading of the critique of Aesthetic judgement: Cambridge.

- Burke,Edmund (1999), *A Philosophical Enquiry Into the Origin of the Sublime and Beautiful*, London Oxford University Press.

- Duligiorgi, Kateina (2018), How to feel a judgment, cambridgeuniversity prees, New york, p 166-183. https:// doi.org/10.1017/9781316823453.010.

- Gogdon, Graham (2006) ,can there be Public Architecture?, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 64:2.

- Kant, Immanuel (2013), Judgment Criticism, Translated by Abdul Karim Rashidian, Seventh Edition, Tehran: Ney Publishing.

- Jensen, (2009), Art History of Jensen, translated by Farzan Sujoodi, Tehran: Mirdashti Cultural Center.

- Marx, Wolfgang (1999), Professor Wolfgang's Lecture at the Tehran Museum of Contemporary Art: Simultaneous Translation.

- Opening, Farhad (2000), Iranian and World Art History, Tehran: Afaf.

- Pakbaz, Royin (2015), Encyclopedia of Art, Volume 2 and 3, Tehran: Contemporary Culture.

- Sadeghipour, Mohammad Sadegh (2012), "An Analysis of Kant's Highness Based on Paul Crowder's Views", Journal of Beautiful Knowledge, No. 25, 88-59.