The Sublimity of Fragmented Past: Exploring the Relationship between Ruin and Sublimity in Piranesi's Etchings Based on Kantian Aesthetics

Abstract

There are only a few works you can find in Piranesi's Etching that are not related to the "past". In his work, "ruin" is the most frequent theme. This article targets the ways ruin is depicted in Piranesi's work. Thus, by considering Piranesi's prime and typical works and moving through his varying embodiments of ruin, this article will explain the different aspects of these representations and describes, the visuals of the way ruin is shown in his works. Based on Kant's theory of aesthetics in "The Critique of Judgment" and describing the concept of "sublimity" within that theoretical framework, it's been attempted to provide the ground for answering "why" this type of representation reflects sublimity. The descriptive-analytical findings from this research indicate that fragmentality is the main feature in showing "the past" in Piranesi's work. Some of his works have archaeological approach, and by them, Piranesi tries to give us an "image" from the past. The dominance of the visual aspect and the frequency of the designs and their expansive range, from fireplace details to monuments and urban design, show that, in Piranesi's view, these pictures are beside each other in a sequence to build a complete picture of "the past". Although "phrases" come in to help the visual with accuracy and detail in some of these pictures, the fragmented quality of the contents of these depictions and the distance between the different types of them are not explained, as if this past would always represent itself as "lost". The recurring theme of "ruin" is also confirming of such an approach. Shape-wise, the most prominent manifestation of Piranesi's "ruins" is their enormous dimensions. Such depictions of memorials are recounting of the "mathematically sublime" in Kant's aesthetic system. As if in the face of "the sublimity" of these ruins, imagination fails to comprehend the mounting perceptual apprehensions. Also, ruins, in different ways, bespeak the power of the passing of time as a natural force. The sign of decadence on these ruins, in the forms of distortion of segments and growth of moss and greens, on another level, can intrigue experiencing sublimity in the audience. This experience is reminding of the "dynamically sublime" in Kant's aesthetics, where the subject feels fear when confronted by the power of nature. This fear, existing in Piranesi's memorial, can be especially observed in Piranesi's prison series. Prisons have nested spaces that evoke the impossibility of escaping such powers. In addition, by reviewing the content of the pictures and Piranesi's text, it is apparent that this failure to comprehend is caused by facing the sublimity of the Roman Empire. Piranesi, in his different works, has attempted to depict this lost glory through pictures and words. However, this civilization and its example in Rome are so "sublime" in his view that they are depicted as a "fragmented" matter.

Received: 25 Aug 2023
Received in revised form: 20 Feb 2024
Accepted: 20 Apr 2024

Abdollah Aghaie[1] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran.
E-mail: a.aghaie@yazd.ac.ir

Hemen Heydari[2] iD
Master of Logic, Department of Philosophy, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
E-mail: Philotranslate@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.364323.667171

Keywords
Sublime, Aesthetics of ruin, Romam civilization, Giovanni Battista Piranesi, Immanuel Kant

Citation: Aghaie, Abdollah; Heydari, Hemen (2024). The sublimity of fragmented past: exploring the relationship between ruin and sublimity in piranesi's etchings based on kantian aesthetics, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(3), 7-17. (*in Persian*)

© **The Author(s)**
Publisher: University of Tehran Press

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی • دوره ۲۹ • شماره ۳ • پاییز ۱۴۰۳

والایی قطعات گذشته: تبیین نسبت ویرانی و والایی در چاپ‌های پیرانزی بر مبنای آراء زیباشناختی کانت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۰۱

عبدالله آقائی[1] (نویسنده مسئول): استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران. E-mail: a.aghaie@yazd.ac.ir

هیمن حیدری[2]: کارشناس ارشد منطق، گروه فلسفه، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.
E-mail: Philotranslate@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.364323.667171

چکیده

کمتر اثری را می‌توان در میان چاپ‌های متعدد «پیرانزی» یافت که اساساً مربوط به «گذشته» نباشد. در این مجموعه آثار، ویرانی پرتکرارترین مضمون است. در این مقاله در یک سطح «چگونگی» بازنمائی ویرانه‌ها در آثار پیرانزی محل پرسش است و در سطحی دیگر بر پایهٔ شواهد متنی «چرایی» چنین نمودی با تشریح مفهوم «والایی» در چارچوب زیباشناسی کانت بررسی شده است. یافته‌های توصیفی‌تحلیلی این پژوهش که از طریق مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای به دست آمده است حاکی از آن است که «قطعه‌وارگی» مشخصهٔ اصلی نمایش «گذشته» در آثار پیرانزی است. برجسته‌ترین نمودِ ویرانه‌های پیرانزی ابعاد عظیم آنهاست و از سوی دیگر این عظمت با گذر «زمان»، همچون نمودی از قدرت قاهرهٔ طبیعت، دچار زوال گشته و تنها قطعاتی از آن باقی‌مانده است. چنین نمایشی از یادمان‌ها یادآور «والای ریاضی» و «والای پویا» در دستگاه زیباشناختی کانت است. گویی «متخیله» در مواجهه با «والاییِ» چنین ویرانه‌هایی از «تلفیق» دریافت‌های فزایندهٔ ادراکی باز می‌ماند. این شکست ناشی از مواجهه با ایدهٔ «والایی تمدن روم» است. پیرانزی در آثار مختلف خود به زبان تصویر و کلام کوشش کرده که این شکوه ازدست‌رفته را باز یابد، اما این تمدن و تمثلش در شهر رم چنان «والاست» که لزوماً به‌صورت امری «ناتمام» و «قطعه‌وار» تصویر می‌شود.

واژه‌های کلیدی

والایی، زیباشناسی ویرانی، تمدن روم، جیووانی باتیستا پیرانزی، ایمانوئل کانت

استناد: آقائی، عبدالله؛ حیدری، هیمن (۱۴۰۳)، والایی قطعات گذشته: تبیین نسبت ویرانی و والایی در چاپ‌های پیرانزی بر مبنای آراء زیباشناختی کانت، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۳)، ۷-۱۷.

نگارنده(گان)
ناشر: انتشارات دانشگاه تهران

مقدمه

جیووانی باتیستا پیرانزی[1] (۱۷۸۸-۱۷۲۰) به‌عنوان مشهورترین چاپگر قرن هجدهم شناخته می‌شود (Roncato, 2007, 3). او در طول دورهٔ ۳۵ سالهٔ زندگی خود در رم صدها تصویر درخشان از گذشته و اکنون این شهر ترسیم کرد که به اشکال مختلف مشتاقان بین‌المللی را به خود جلب کرد (Minor, 2012, 323). نماهای پیرانزی از شهر رم تأثیری عمیق بر تخیل فرهنگی قرن هجدهم گذاشت (Wendorf, 2001, 162) به‌گونه‌ای که معاصرانش را افسون کرد و الهام‌بخش جریان نئوکلاسیک و رمانتیک شد. این تأثیر به حوزهٔ تصویر محدود نماند و فضاهای ابداعی‌اش به متون نویسندگان شهیری چون گوته، استاندال، بایرون و کالریج و دکوئینسی نیز راه یافت (Roncato, 2007, 6). برای فهم عمق تأثیر پیرانزی کافی است که اعتراف گوته در کتاب *سفر ایتالیایی* را به یاد آوریم، آنجا که پس از نخستین دیدارش از رم اذعان می‌کند که مشاهداتش از این ویرانه‌ها نتوانسته است به سطح تصاویری برسد که پیرانزی از آن‌ها ترسیم کرده بود (Wendorf, 2001, 162).

پیرانزی در سال ۱۷۴۰ میلادی در ۲۰ سالگی به رم می‌رود و تقریباً تمامِ عمر در «شهر ابدی» باقی می‌ماند (Roncato, 2007, 3). رم در اوج قدرت امپراتوری بین ۵۰۰ هزار تا ۳ میلیون نفر جمعیت داشته است، با مرگ‌ها و جنگ‌ها در قرون میانه جمعیت شهر به ۵۰ هزار نفر کاهش می‌یابد و در زمانهٔ پیرانزی این جمعیت به حدود ۱۵۰ هزار نفر می‌رسد (هو، ۱۳۹۶، ۱۱). ازاین‌رو پیرانزی در شهری می‌زیست که بخش اعظم آن ویران بود، بنابراین طبیعی است که ردپای «ویرانه‌ها» در غالب آثار ماندگار پیرانزی دیده شوند. لذت زیباشناختی از مشاهدهٔ ویرانه‌ها بعد از پیرانزی در جریان نقاشی نئوکلاسیک و رمانتیک بسیار موردتوجه قرار گرفت به شکلی که جداشدن ویرانه‌ها از پس‌زمینه و قرار گرفتنشان در مقام موضوع اصلی آثار تصویری ممکن شد. در این مقاله «چگونگی» بازنمائی ویرانه‌ها در آثار پیرانزی موردتوجه قرار می‌گیرد تا از این طریق راهی برای تبیین بخشی از جریان زیباشناسی ویرانی متداول در آن دوران گشوده شود. ازاین‌رو کوشش می‌شود با نظر به آثار کلیدی و سنخ‌نمای پیرانزی و با حرکت میان تجسم‌های متنوع ویرانی در مجموعه آثار وی وجوه متفاوت این بازنمائی‌ها تبیین شود و توصیفی دقیق از «شکل» نمایش ویرانی در این آثار ارائه گردد. در سطح بعد کوشش می‌شود با ابتناء به نظریهٔ زیباشناسی کانت به ویژهٔ کتاب *نقد قوهٔ حکم* (۱۳۸۶) و تشریح مفهوم «والایی» در این چارچوب نظری زمینه برای پاسخ به «چرایی» چنین شکلی از بازنمائی فراهم شود.

روش پژوهش

در این پژوهش برای توصیف و تحلیل «چگونگی» بازنمائی «ویرانی» در آثار پیرانزی، با مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای به‌صورت هدفمند نمونه‌هایی از آثار پیرانزی به نحوی انتخاب شده‌اند که بتوان وجوه مختلف تجسم این مفهوم را نشان داد. این آثار از سوی دیگر نماینده گرایش‌های کاری مختلف پیرانزی در مقام پژوهشگر، باستان‌شناس و چاپگر هم هستند. این توصیف به‌ویژه بر اساس پیوند موضوع و شکل اثر (ترکیب‌بندی و زاویه دید) استوار است. همچنین در سطح «تحلیلی» بر مبنای مفهوم والایی در زیباشناسی کانت به‌ویژه با شکل تشریح این مفهوم در *نقد قوه حکم* (۱۳۸۶) و با نظر به داده‌های متنی استخراج‌شده از آثار پیرانزی، کوشش می‌شود تحلیلی از این آثار ارائه شود و پیوندهای این وجوه مختلف در ویرانه‌نگاری پیرانزی آشکار شود.

پیشینه پژوهش

علی‌رغم اهمیت و تأثیرگذاری وسیع پیرانزی در تاریخ هنرهای تجسمی تاکنون پژوهشی مستقل دربارهٔ آثار وی به زبان فارسی انجام نگرفته است. در سال ۱۳۹۶ مجموعه *زندانی* از ترسیم‌های پیرانزی که حاوی چاپ‌های نسخهٔ اول و دوم او بود به کوشش پویان روحی منتشر شده است. این مجموعه تصاویر حاوی دیباچه‌ای است از *فیلیپ هو* که به‌صورت عمومی پیرانزی و آثار این مجموعه را معرفی می‌کند. فراتر از موضوع خاص این پژوهش و در سطحی کلی‌تر مفهوم ویرانی موضوع محوری کتابی از بارانه عمادیان با عنوان *تاریخ طبیعی زوال* (۱۳۹۸) بوده است. این کتاب بر مبنای ایده‌هایی که عمدتاً ریشه در نظریهٔ «تاریخ طبیعی» تئودور آدرونو دارد، ویرانگی را به‌مثابه شکلی از صیرورت یا میانجی‌مندشدن در نظر می‌گیرد. از نظر عمادیان نگاهِ مبتنی بر تاریخِ طبیعی، با تأکید بر مفهوم گذرایی و ویرانی، متافیزیک را به تاریخ بدل می‌کند، و بدین‌سان آن را زمینی و دنیوی می‌سازد (عمادیان، ۱۳۹۸، ۱۴). در بخشی از این اثر عمادیان بر مبنای نظر آدورنو گذار از مناظر طبیعی به مناظر فرهنگی و ویرانه‌های انسانی را پیامد جایگزینی طبیعت و مفاهیم طبیعی با انسان و مفاهیم اخلاقی می‌داند که به‌گونه‌ای متناظر با محوری شدن مفهوم آزادی و شأن بشری بوده است (همان، ۳۹-۴۱).

پژوهش‌ها در سطح جهانی در مورد ابعاد مختلف آثار پیرانزی به‌ویژه با تأکید بر متون کمتر خوانده شده دنبال می‌شود. در حوزهٔ مسئلهٔ این پژوهش، کانتور کازوفسکی (۲۰۰۷) در مقالهٔ «پیرانزی و یادمان‌های رم باستان: ناخشنودی از ویرانه‌ها» با نقد برخی تفاسیر پیشین از ویرانه‌نگاری‌های پیرانزی استدلال می‌کند که این آثار قصدی برای برانگیزاندن تأملاتی لذت‌بخش دربارهٔ تأثیرات زمان ندارند، بلکه؛ تصاویر تراژیکی ناظر بر بازی سرنوشت و افول تمدن‌ها هستند. از نظر وی برای پیرانزی ساخت قوی و باصلابت بناها برای نشان‌دادن کمال زیباشناسی آنها کافی است، یا به تعبیری دیگر؛ هارمونی برای پیرانزی نتیجهٔ استحکام مطلق است. سوزان دیکسون (۱۹۹۹) در مقالهٔ خود کوشش می‌کند، آثار پیرانزی را که به نحوی متعلق به ژانر کاپریس[2] (چیدمان ویرانه‌ها) تلقی می‌شوند در حکم گونه‌ای باستان‌شناسی پیشاعلمی تعبیر کند. دیکسون در این مقاله بر مجموعه گروتسکی[3] پیرانزی متمرکز می‌شود و تأثیرپذیری این مجموعه را از محتوای نمادین و تصویری کتاب *تاریخ جهان* (۱۷۲۰) فرانسیسکو بیانچینی[4] (۱۶۶۲-۱۷۲۹)، تاریخ‌نگار و باستان‌شناس آن دوران، نشان می‌دهد. از نظر دیسکون در ژانر کاپریس، چنان‌که در آثار برخی پیشینیان و هم‌دوره‌های پیرانزی مشاهده می‌شود، ترکیب ویرانه‌ها در اثر برانگیزانندهٔ نوستالژی برای گذشته‌اند، حسرتی برای لحظات تاریخی دور. آثار پیرانزی نیز چنین احساساتی را برمی‌انگیزند؛ اما هدف منتقل‌کردن داده‌های باستان‌شناختی است. در واقع دیکسون در این مقاله به دنبال برجسته‌کردن مقاصد معرفت‌شناختی این دسته از تصاویر در آثار پیرانزی است.

در این پژوهش کوشش می‌شود که با بهره‌گیری از غنای نظری مفهوم «والایی» در دستگاه زیباشناسی کانت، ویرانه‌نگاری‌های پیرانزی از دریچه‌ای جدید مورد پژوهش قرار گیرد. در این چارچوب نظری می‌توان از

دوگانهٔ لذت یا رنج ناشی از مشاهدهٔ ویرانه‌های پیرانزی فراتر رفت (مسئلهٔ حاکم بر پژوهش کانتور کازوفسکی) و همچنین در سطحی بالاتر به ادغام وجههٔ شناختی (جهت‌گیری باستان‌شناختی پژوهش دیکسون) و زیباشناسی در آثار پیرانزی پرداخت.

مبانی نظری پژوهش

والایی از منظر کانت

«زیباشناسی هزاران سال زیر سیطرهٔ امر زیبا بود و صرفاً حوالی عصر کانت بالاخره امر والا در کانون توجه قرار گرفت» (برنهام، ۱۳۹۸، ۱۴۰). از میانه‌های قرن هجدهم این مفهومِ «تازه‌تر و ژرف‌تر» در حوزهٔ ذهنیت زیباشناختی به شکلی روشن و مشخص به همان سطح «تحلیل زیبایی» ارتقا می‌یابد (کاسیرر، ۱۳۸۹، ۴۸۸) و در پژوهش‌های فلسفی اهمیت نظام‌مندی پیدا می‌کند (همان، ۴۸۹). در بسیاری از متون زیباشناختی این دوره دوگانه‌ای از امر زیبا و امر والا پیش کشیده می‌شود و بسیاری از اندیشمندان این عصر کوشش کرده‌اند با مقایسه، حدود این موضوعات را مشخص‌تر کنند، چنان که به قول امبرتو اکو «دنیای لذتِ زیباشناختی به دو قلمرو تقسیم شده بود: قلمرو زیبایی و قلمرو امر والا» (اکو، ۱۳۹۰، ۱۳۵).

اگر چه به شکل گسترده‌ای بخش «تحلیل امر والا» از کتاب *نقد قوهٔ حکم* کانت به‌عنوان نخستین پرداخت فلسفی دقیق از امر والا در نظر گرفته شده است (Shaw, 2017, 72)؛ اما در آثار دیگر کانت نیز ردپای این مفهوم دیده می‌شود (Doran, 2015, 173). نخستین اثر کانت که مشخصاً به این موضوع می‌پردازد با عنوان *مشاهداتی دربارهٔ احساس امر زیبا و امر والا*، در سال ۱۷۶۴ منتشر شد. این اثر از آثار دوران موسوم به پیشانقدی در سیر تفکر کانت است و سبک نوشتاری آن، چنان‌که پاتریک فِرسون (یکی از ویراستاران این کتاب به انگلیسی) اشاره می‌کند، «بازیگوشانه و سرگرم‌کننده» است (Frierson, 2011, vii). کانت در ابتدای این جستار به‌روشنی اذعان می‌کند که در این اثر بیشتر از چشم مشاهده‌گر به موضوع می‌نگرد تا آنکه بخواهد تحلیلی فلسفی ارائه دهد (Kant, 2012, 1). در این اثر دو نوع احساس پالوده و ظریف از یکدیگر متمایز می‌شود: والایی و زیبایی. از نظر کانت تأثیر هر کدام از این احساس‌ها خوشایند است؛ اما به شیوه‌هایی بسیار متفاوت. کانت کوشش می‌کند از طریق نمونه‌های متعدد در قالب جملات کوتاه «والایی» را در مقابل «زیبایی» شرح دهد. بسیاری از نمونه‌های کانت در زمینه «والایی» به شکلی تحلیلی و نظام‌مند در چارچوب اهداف «فلسفهٔ نقدی» در کتاب «نقد قوهٔ حکم» نیز مطرح می‌شوند؛ از جمله می‌توان به خصلت «بزرگی» والایی اشاره کرد: «والا همواره باید بزرگ باشد» (Ibid,. 3) که یادآور «والای ریاضی» در نقد سوم است. همچنین نمونه‌ها و توضیحات کانت برای نشان‌دادن «هراس‌انگیزی» امر والا یادآور «والای پویا» در «نقد قوهٔ حکم» است. در این زمینه برخی نمونه‌های کانت در رابطه‌با بحث ویژهٔ این مقاله قابل توجه است: «دیرند[5] مدید[6] والا است، اگر مربوط به زمانِ گذشته باشد، ناب[7] است... عمارتی به‌جامانده از دیرینه‌ترینِ روزگاران باستان در خور تجلیل است... توصیف هالر[8]... از سرمدیت[9] گذشته تحسینی بهت‌آور را بر می‌انگیزاند» (Ibid,. 4).

از سویی دیگر در بخشی از این اثر کانت می‌کوشد تمایز میان انواع احساسات والایی و زیبایی را در نسبت با طبایع انسان رده‌بندی کند. از این منظر کانت قائل به پیوندی میان طبع مالیخولیایی و احساس والایی است: «کسی که احساسش به مالیخولیا تمایل دارد... بیش از همه احساسی نسبت به امر والا دارد» (Ibid, 14-15). چنین فردی از نظر کانت ثابت‌قدم[10] است و احساساتش کمتر تابع بی‌ثباتی و دگرگونی است؛ زیرا که تابع اصول[11] است (.Ibid). اصولی که کانت در اینجا از آن سخن می‌گوید، ریشه در اخلاق دارد. چنین گرایشی به پیوند اخلاق و زیباشناسی در این اثر بازنمائی ترکیب تأثیرات اندیشهٔ بریتانیایی و فرانسوی است (Doran, 2015, 174). کانت در *نقد قوهٔ حکم* نیز چنین گرایشی (اخلاقی) را در چارچوب فلسفه استعلایی خود به شکلی نظام‌مند دنبال می‌کند.

در *نقد قوهٔ حکم* نیز کانت هر دو تجربهٔ والایی و زیبایی را فی‌نفسه خوشایند می‌داند، اما اضافه می‌کند که «رضایت از والا چندان حاوی لذتی مثبت نیست» (کانت، ۱۳۸۶، ۱۵۷). از نظر کانت این لذت «منفی» و «غیرمستقیم» است و «در اثر احساس وقفه‌ای موقت در نیروهای حیاتی و متعاقباً سرریز نیرومندتر آن‌ها ایجاد می‌شود» (همانجا). این عبارات ناظر بر دومرحله‌ای بودن لذت زیباشناختی از امر والاست که اگر چه هم‌زمان روی می‌دهد؛ اما در تحلیل کیفیت لذت زیباشناختی امر والا می‌تواند روشنگر باشد. در این زمینه کانت دو گونهٔ والایی را از یکدیگر متمایز می‌کند: والای ریاضی و والای پویا.

در بخش والای ریاضی کانت والا را چیزی می‌داند که «مطلقاً بزرگ» باشد. «چیزی که در قیاس با آن هر چیز دیگری کوچک است» (همان، ۱۶۴). کانت در تحلیل این‌گونه از والایی به دو عمل قوهٔ متخیله اشاره می‌کند: دریافت[12] و تلفیق[13]. این تجربه در مورد دریافت مشکلی ندارد، زیرا می‌تواند تا بی‌نهایت پیش رود، اما هر چه دریافت پیش‌تر رود تلفیق دشوارتر می‌شود (همان، ۱۶۶). سخن کانت ناظر بر ظرفیت محدود متخیله در تلفیق داده‌های دریافت حسی است. ازاین‌جهت امر والا «متعدی بر نیروی تخیل» است (همان، ۱۵۸) و رضایت ناظر بر حکم زیباشناختی در مورد والایی واجد «لذتی منفی» است (همان، ۱۵۷).

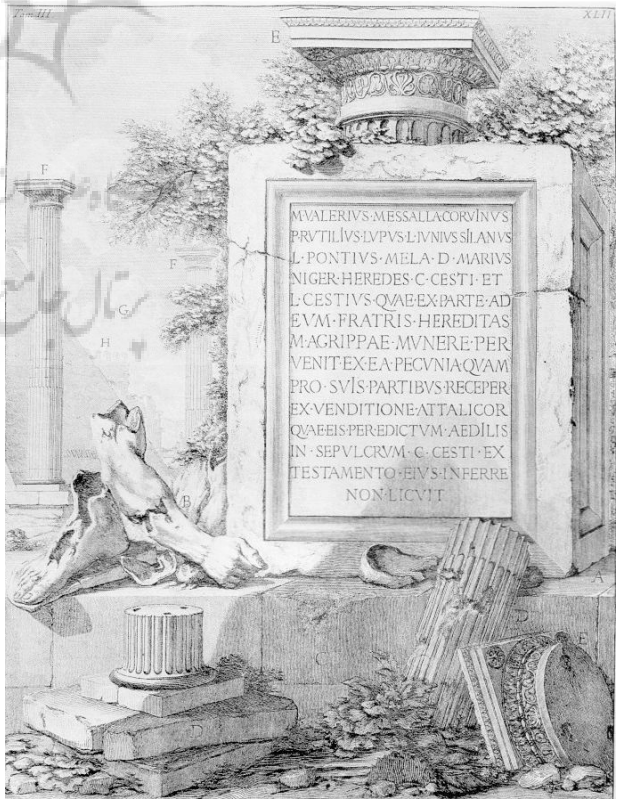
در اینجا کانت از بازی ذهنی قوای متخیله و عقل سخن می‌گوید و لذت نهایی ادراک «والایی» را مربوط به ایده‌های عقل می‌داند: «اما اکنون ذهن در درون خویش به ندای عقل گوش می‌سپارد که برای هر بزرگیِ داده‌شده - حتی بزرگی‌هایی که نمی‌توانند کاملاً دریافت شوند... خواهان تمامیت و در نتیجه تلفیق در شهودی واحد است و می‌خواهد همهٔ اعضای یک سلسلهٔ مدام افزاینده را در نمایشی تلفیق کند و حتی نامتناهی را نیز از این تقاضا معاف نمی‌دارد؛ بلکه به‌عکس واجب می‌کند که نامتناهی را (در حکمی از عقل مشترک) به‌مثابه تماماً داده‌شده (مطابق با تمامیت آن) تعقل کنیم» (همان، ۱۷۰).

در زمینهٔ «والای پویا» کانت به مسئلهٔ هراس اشاره می‌کند. از نظر کانت «اگر طبیعت باید توسط ما به‌مثابه والای پویا داوری شود باید به‌مثابه برانگیزانندهٔ هراس تصور شود» (همان، ۱۷۸)، اما «مقاومت‌ناپذیری نیروی طبیعت که ما را به‌مثابه موجودات طبیعی وادار می‌کند تا ناتوانی خود را تصدیق کنیم در همان حال قوه‌ای را بر ما مکشوف می‌کند» (همان، ۱۸۰). در واقع در این مرحلهٔ دوم است که تبیین لذتِ حکم به والای پویا ممکن می‌شود. این کشف برای والای پویا ایدهٔ عقلی آزادی و توقع تحقق آن در اعمال اراده است (برنهام، ۱۳۹۸، ۱۵۳). ازاین‌رو است

که کانت به تأکید در بخش‌های مختلف این تحلیل اشاره می‌کند که «والای حقیقی در ذهن فاعل داوری است» (کانت، ۱۳۸۶، ۱۷۲) و در واقع «والا نمایش یک مفهوم نامعین عقل است» (همان، ۱۵۷). ازاین‌رو است که در واقع این «شیوه‌ای از اندیشیدن» است که والایی را به تصور طبیعت داخل می‌کند (همان، ۱۵۹).

تحلیل آثار: از ویرانی به والایی

توجه پیرانزی از میانه‌های دههٔ چهل تا اوایل دههٔ شصت قرن هجدهم میلادی به شکل فزاینده‌ای به باستان‌شناسی معطوف شد و ازاین‌جهت او آثارش را برای تعداد بیشتری از پژوهشگران طراحی می‌کرد. در این دوره بود که کتاب چهارجلدی *عتیقه‌های رومی* منتشر شد. تصاویر در این کتاب‌ها راهنمای بینندگان و خوانندگانی بودند که به گردش در رم باستانی و حومهٔ آن می‌رفتند. این تصاویر نشان‌دهندهٔ وسعت نظر پیرانزی در ترکیب شیوه‌های مختلف در طراحی بودند: پلان‌های شمایل‌نگارانه، مقاطع یادمان‌های عظیم، مناظر شهری، جزئیات مربوط به ساخت و تزیین (Dixon, 1999, 184). (تصویر (۱) از جمله آثاری است که در جلد سوم این کتاب آمده است. در پس‌زمینهٔ محوِ این اثر دیواری کهن، یک هرم و دو ستون دیده می‌شود. سطح مفروش با تخته‌سنگ‌های بزرگی که کنار هم چیده شده‌اند، صحنه‌ای را ساخته که بر روی آن برخی قطعاتِ باقی‌مانده از ویرانه‌ای قرار گرفته‌اند. پیرانزی در تصویر، اشیا را شماره‌گذاری کرده است و در پی‌نوشت فهرست دقیقی از آن‌ها را می‌آورد: (A) یکی از دو پایه‌ستون کاملاً مشابه از موزهٔ کاپیتولینه[۱۴]؛ (B) تکه‌پاره‌هایی از تندیس برنزی عظیم‌الجثه؛ (C) آرایش قطعات سنگی



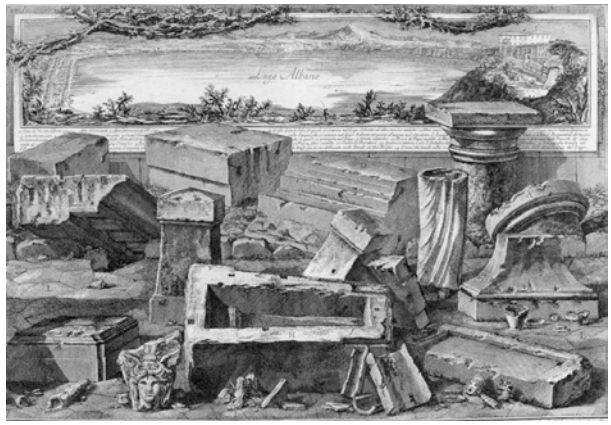
تصویر ۱. تصویر شمارهٔ چهل دو از جلد سوم کتاب *عتیقه‌های رومی*، جیووانی باتیستا پیرانزی، رم، نسخهٔ سال ۱۷۸۴ میلادی. مأخذ: (Ficacci, 1999, 251)

در پایهٔ هرم سستیوس[۱۵]؛ (D) قطعات باقی‌مانده از یک ستون؛ (E) دو سرستون مشابه که به‌گونه‌ای چیده شده‌اند که از زوایایی مناسب دیده شوند؛ (F) ستونی که از تکه‌پاره‌های پخش‌شده در پیش‌زمینه ساخته‌شده است؛ (G) نمایی مبهم از یک هرم و (H) دیواری که رم را دربرگرفته است (Naginski, 2008, 151).

چنین ساختاری که بارها در آثار پیرانزی مورداستفاده قرار گرفته به ژانر «کاپریس» تعلق دارد: «تصویری که مجموعه‌ای از قطعات باستانی را به شکل هنری در چینشی سه‌بعدی قرار می‌دهد» (Dixon, 1999, 184). در این ژانر که در قرن هجدهم گسترش پیدا کرده بود آرایشی تخیلی از ویرانه‌ها و یادمان‌های محبوب انتخاب و اجرا می‌شدند. این بازنمایی‌ها فاصله‌شان از واقعیت را نشان می‌دادند و بینندگان را به شگفتی از نبوغ هنرمندی دعوت می‌کردند که چنین یادمان‌هایی را در کنار یکدیگر جمع آورده است (Augustyn, 2000, 433).

تصویر (۲)که اثری برگرفته از کتاب *عتیقه‌های آلبانو* پیرانزی است شکل دیگری از تکرار این ساختار را در ژانر کاپریس نشان می‌دهد. در این تصویر نیز تکه‌پاره‌ها و ویرانه‌های گذشته با اعداد مشخص شده و به‌دقت دربارهٔ آن‌ها توضیحاتی داده شده است. در قسمت بالای این تصویر نمایی از دید پرنده از مونته کاوو[۱۶] ترسیم شده که بر ارتفاع مشرف به معبد موردنظر قرار گرفته است. پیرانزی برخی قطعات را از تندیس‌ها و باقی‌مانده‌های معماری انتخاب کرده و در پیش‌زمینهٔ اثر در کنار هم چیده است.

از یک سو چنین آثاری را می‌توان در امتداد فرم و مضامینی از هنرمندان باروک مانند جیووانی بندتو کاستیلیونه[۱۷] و سالواتور[۱۸] رُزا قلمداد کرد که در آن دوران آثاری در ژانر موسوم به وَنیتاس[۱۹] خلق کردند. پیکره‌ها در این آثار در حالتی مالیخولیائی به گذرایی و سستی زندگی انسانی می‌نگرند. پیرانزی احتمالاً با این سنت که ریشه‌اش به آلبرشت دورر می‌رسید از طریق آثار تیوپولو[۲۰] در ونیز آشنا شده است (Kantor-Kazovsky, 2007, 2). واژه *vanitas* واژه‌ای لاتین و اصالتاً به معنای بیهوده، بی‌معنا، پوچ و باطل است. در کتاب *جامعه* در عهد عتیق از اصطلاح «باطل اباطیل» برای اشاره به گذرایی و تکرار بیهودهٔ امور زندگی استفاده شده است: «باطل اباطیل... همه چیز باطل است* همه چیز پر از خستگی است... *آنچه بوده است همان است که خواهد بود و آنچه شده است همان است



تصویر ۲. *دریاچهٔ آلبانو*، جیووانی باتیستا پیرانزی، نسخهٔ سال ۱۷۶۴ میلادی. مأخذ: (Ficacci, 1999, 454)

که خواهد شد و زیر آفتاب هیچ‌چیز تازه نیست.» در نقاشی ونیتاس به شکل نمادین اشیاء و پیکره‌ها برای اشاره به بیهودگی زندگی و زوال در یک قاب جمع می‌شدند، از جمله جمجمه‌ها یا اسکلت انسان، کتاب و هر چیزی از طبیعت بی‌جان که بتواند نشانه‌ای از این محتوا باشد. در تصویر ۳ ردپای این تأثیرپذیری آشکار است.

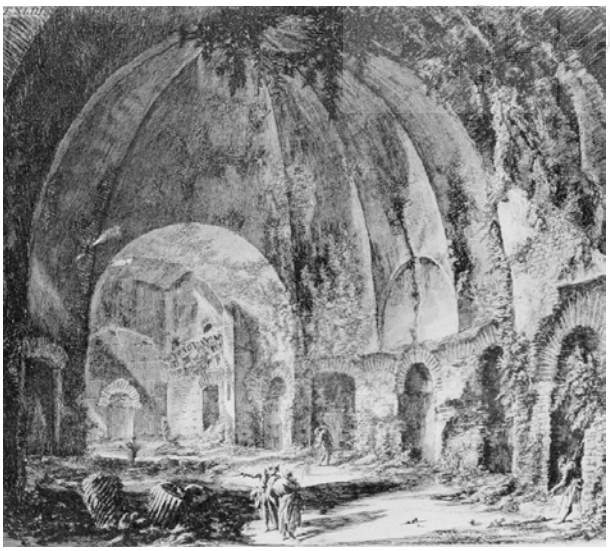
در این اثر (تصویر ۳) ویرانه‌های معماری به شکلی درهم‌تنیده شده‌اند که گذر زمان و زوال طبیعی ناشی از آن را آشکارتر از دو اثر پیشین نشان می‌دهد. کناره‌های تکه‌پاره‌های معبد، فرسوده شده و بقایا همچون کومه‌ای بر هم آوار شده‌اند، گویی که گذشت زمان این قطعات را در سطحی از زوال به همدیگر نزدیک‌تر کرده است. حکاکی سربازان تنومند رومی همچنان در اثر پیداست اما بر روی قطعه‌ای فروافتاده که سبزه‌ها و خزه‌ها بر کناره‌های آن روئیده‌اند. این سبزه‌ها و خزه‌ها در تمام اثر تکه‌پاره‌های باستانی را دربرگرفته‌اند و گویی به آن‌ها وحدتی می‌بخشند. معبد ویران نیز از این زوال در امان نمانده، چنان‌که نه باصلابت در پیش‌زمینه، بلکه به شکلی محو در پس‌زمینه فروافتاده است. در پیش‌زمینه که محل تأکید اثر بوده قطعاتی از همان معبد دیده می‌شود. روی ستون ستبر و حجیمی که اکنون در گوشه‌ای از اثر قرار گرفته جمجمه‌ای دیده می‌شود. تکرار این جمجمه‌ها در میان و روی این قطعات حالتی از مرگ و نابودی را در فضای کلی اثر نمایش می‌دهد. در نزدیک‌ترین قسمت به بیننده کتابی حجیم و بازشده جلوی اسکلتی از انسان دیده می‌شود که شاید اشاره‌ای به بیهودگی حکمت در بخشی از کتاب *جامعهٔ عهد عتیق* باشد.

چنین آثاری از پیرانزی را می‌توان در راستای تجسمی از گفتمان «لذت از ویرانه‌ها» تعبیر کرد که از میانه‌های سدهٔ هجدهم به‌ویژه در فرانسه رایج شده بود. ازاین‌رو ادعا می‌شود که علاقهٔ پیرانزی به ویرانه‌های رومی الهام‌بخش شاخه‌ای از جنبش بین‌المللی است که نگاهی تاریخ‌گرایانه و احساسی به گذشته دارند (Rosenblum, 1967, 113). در نقاشی همچون ادبیات ویرانه‌ها غالباً جای منظره را در پس زمینهٔ یک ترکیب‌بندی می‌گرفتند، تصویری که کارکرد اصلی‌اش گونه‌ای روایت‌پردازی بود؛ اما در ژانر «کاپریس» ویرانه‌ها نه در مقام پس‌زمینه بلکه در مقام موضوع اصلی نقاشی قرار گرفتند (Augustyn, 2000, 433). پیرانزی در کنار نقاشانی مانند جیان - پائولو پانینی[۲۲]، جیان آنتونیو گاردی[۲۳] در ایتالیا و هوبرت رابرت[۲۴] در فرانسه از مهم‌ترین هنرمندان قرن هجدهم بود که در این جریان مشارکت داشتند. در این زمینه دنی دیدرو[۲۵] با شرحی که بر نقاشی‌های هوبرت رابرت، ملقب به «رابرت ویرانه‌ها»، در سالن ۱۷۶۶ نوشت به‌نوعی بوطیقای این ژانر را بنا نهاد (Ibid., 434). در گفتاری جالب توجه دیدرو در این شرح که حاوی توصیه‌هایی به رابرت است چنین می‌نویسد: «اگر می‌خواهی قصری را محل علاقه کنی... ویرانش کن» (Kantor-Kazovsky, 2007, 2).

(تصویر ۴) اثری است از پیرانزی که آشکارا چنین گرایشی را نشان می‌دهد. این ساختار و مضمون بارها در آثار پیرانزی تکرار شده است و آثار متعددی را می‌توان در این زمانه از نقاشان نامبرده یافت که ساختاری مشابه با این اثر دارند: ویرانه‌ای پرشکوه که اثر زمان به شکل زوال بر آن نمایان است. این اثر از یک سو همانند آثار پیشینِ مورد بحث وجهی تاریخی - باستان‌شناختی دارد و از سوی دیگر همانند اثر سوم (تصویر ۳) نشانه‌های ویرانی و زوال طبیعی بر آن آشکار است. آنچه در اینجا مورد تأکید است ابعاد عظیم ویرانه است که در مقابل پیکره‌های خُرد سرگردان در فضای داخلی هرچه بیشتر خود را نمایان کرده است. ابعاد این ویرانه چنان عظیم است که گویی در چارچوب اثر نمی‌گنجد. طاق‌های هلالی متعدد، فضایی تودرتو و بی‌انتها را به ذهن متبادر می‌کند و رویش سبزه‌ها بر بالاترین نقاط این بنا نشانی از تسلط زمان و زوال ناشی از آن دارد.

مقایسهٔ دو تصاویر (۵-۶) می‌تواند رویکرد پیرانزی در نمایش یادمان‌های گذشته را آشکارتر نشان دهد. تصویر (۵) اثری از *جزوپه وازی*[۲۶] است با عنوان *پل سالاریو*[۲۷] (در حوالی رم) و تصویر (۶) اثری از پیرانزی است با همان موضوع. در حالی که اثر وازی کیفیتی خوش‌منظر[۲۸] دارد اثر پیرانزی تأثیری دیگر را القا می‌کند. وازی خط افق اثر خود را تقریباً هم‌ارتفاع با چشم بیننده‌ای که در این سوی رودخانه در حال نگریستن منظره است در نظر گرفته، به شکلی که سر بیننده با سر پیکره‌ها در افق تقریباً در یک ارتفاع به نظر می‌رسد. این خط افق در امتداد پل و پایه‌های ستون ناظر بر آن قرار دارد. چنین پرسپکتیوی ابعادی انسانی به صحنه بخشیده است. از سوی دیگر نمای کلی اثر وازی حالتی همه‌بین[۲۹] دارد (Ipek Ek & Sengel, 2007, 21). موضوع اصلی اثر یعنی پل و برج در

تصویر ۳. *مذبح باستانی*، جیووانی باتیستا پیرانزی، سال ۱۷۵۰ میلادی.
مأخذ: (Ficacci, 1999, 66)



تصویر ۴. *فضای داخلی حمام سالوستیوس*[۲۱]، جیووانی باتیستا پیرانزی، ۱۷۵۶ میلادی. مأخذ: (Ficacci, 1999, 425)

چشم‌اندازی وسیع و خوش‌منظر دیده می‌شوند. قرار دادن پل و برج که موضوع اصلی نقاشی‌اند در مقام جزئی از منظرهٔ وسیع نشانه‌ای از تسلط و قدرت نقاش یا ببیننده است، گویی از این طریق امکان لذت زیباشناختی فراهم می‌شود؛ اما در اثر پیرانزی یادمان معماری به شکل قابل توجهی بالاتر از افق و مکان مفروض بیننده قرار گرفته است به شکلی که بنا بسیار مرتفع‌تر به نظر می‌رسد (Ibid.). کنگره‌های برج بر کادر فوقانی اثر مماس شده است و پل و برج چنان در این قاب جای گرفته‌اند که القاکنندهٔ موقعیتی فرودست برای نقاش یا بیننده است. گویی بیننده یا نقاش به سختی و تنها با افراشتن گردن خود می‌تواند عظمت بنا را بنگرد. از این زاویه بیننده اساساً نمی‌تواند چیز دیگری جز آن را ببیند یا آن را مانند اثر وازی در منظره‌ای وسیع تشخیص دهد.

چنین مواجهه‌ای از سوی پیرانزی با بناها و ویرانه‌های باقی‌مانده از رم باستان بارها در آثار مختلف به‌انحاءمختلف تکرار شده است. نگاهی بر مجموعه آثار پیرانزی می‌تواند آشکارا چنین گرایشی را نشان دهد. در این جا کافی است که به تصویر (۴) (*حمام سالیستیوس*) برگردیم و دوباره در مقایسه با اثر اخیر (پل سالاریو) به آن نگاه کنیم. یادمان‌ها و ویرانه‌های رم برای پیرانزی همواره امری شکوهمند و عظیم بوده است. بنا بر اصطلاحاتی که به‌ویژه از قرن هجدهم در نظریه‌های زیباشناختی مطرح شده بود، میان دوگانهٔ «والا» و «زیبا»، چنین آثاری نشانی از «والایی» بر خود دارند.

بنا به مفاهیم کانت در «نقد قوهٔ حکم» چنین تجسمی می‌تواند قابلیت برانگیختن احساس «والای ریاضی» را داشته باشد. جالب توجه آن است که در «نقد قوهٔ حکم» تنها نمونه‌هایی از «مصنوعات» انسانی که از نظر کانت حالتی از «والایی» را برمی انگیزانند، مربوط به همین قسم از والایی و دو بنای معماری است: اهرام مصر و کلیسای پطرس مقدس (کانت، ۱۳۸۶، ۱۶۷). توضیح کانت درباره والایی اهرام در مورد نماهای پیرانزی از ویرانه‌های عظیم رمی نیز صادق است. از نظر کانت برای دریافت کامل تأثیر عاطفی حاصل از بزرگی اهرام باید از نزدیک‌شدن بیش از حد و نیز از دورشدن بیش از حد اجتناب کرد. در عمل پیرانزی نیز، چنان‌که از جهت شکلی نشان داده شد، تمهیدات متعددی را به کار بسته که این ویرانه‌ها عظیم‌تر به نظر آیند. به عبارتی پیرانزی از نمایش زیبایی این یادمان‌ها گذر کرده و با تأکید بر ابعاد عظیم و بزرگی آن‌ها به سمت نشان‌دادن والایی آن‌ها حرکت کرده است. از سوی دیگر باید به خود ایدهٔ «ویرانی» در این آثار اشاره کرد. ویرانه‌ها اکنون ناتمام‌اند، فروشکسته‌اند. ستون‌های بلندی که اکنون بر زمین تکه‌تکه شده‌اند، روزگاری حتی بلندتر بوده‌اند. طاق‌ها و گنبدهای چنان عظیم، در گذشته عظیم‌تر بوده‌اند. به عبارتی «ویران» و «شکسته» بودن اکنونی این بناها باعث به‌وجودآمدن تصویر ذهنی رفیع‌تری از ابعاد عظمت مکانی آن در گذشتهٔ دور می‌شود.

اما این بناها می‌توانند یادآور و برانگیزانندهٔ خودِ ایدهٔ «گذشتهٔ دور» باشند. چنان‌که در بخش چارچوب نظری توضیح داده شد کانت در کتاب «مشاهداتی دربارهٔ احساس امر زیبا و امر والا» «دیرند مدید» را والا می‌دانست به‌ویژه اگر مربوط به «گذشته» باشد. جالب است که کانت به همین دلیل «عمارتی از دیرینه‌ترین روزگاران باستان» را والا می‌دانست (Kant, 2012, 1). ویرانه‌های پیرانزی هر کدام به اشکال مختلف نشانه‌هایی از چنین «دیرند مدیدی» را مجسم می‌کنند، به‌ویژه آنکه ویرانه‌ها اساساً مربوط به گذشته‌اند و ازاین‌جهت می‌توانند تأثیری «ناب» داشته باشند. ردپای چنین دیدگاهی را می‌توان در *نقد قوهٔ حکم* در مورد تصور نامتناهی از زمان نیز یافت، آنجا که ذهن می‌کوشد «نامتناهی (فضا و زمان گذشته)» را به‌مثابه «تماماً داده شده» تعقل کند (کانت، ۱۳۸۶، ۱۷۰). در واقع همان‌گونه که لارس اسپویبروک[۳۰] اشاره می‌کند: امر والا دربردارندهٔ هر دو جنبهٔ مکانی و زمانی است. چنان‌که تلقی کانت از جایگاه اساسی نامتناهی در امر والا هم شامل بی‌پایانی زمانی است و هم بی‌کرانگی فضایی (Spuybroek, 2015, 6). بحث کانت در این زمینه مربوط به احکام زیباشناختی به‌صورت «محض» است. چنین محض بودنی، چنان‌که برنهام اشاره می‌کند «فی‌نفسه غیر قابل حصول است... اما این بدان معنا نیست که نمی‌توان تمایزات جالبی بین درجات مختلف محض بودن قائل شد» (برنهام، ۱۳۹۸، ۱۴۹).

از سوی دیگر می‌توان این «ویرانی» و «زوال» را به‌عنوان نتیجهٔ قدرت «زمان» در نظر گرفت و ازاین‌رو می‌تواند آن را ناظر بر وجه دیگر والایی یعنی «والای پویا» دانست. چنان‌که پیش‌تر گفته شد این جنبه از والایی مستلزم احساس گونه‌ای «قدرت» و «قهر» است. در ویرانه‌های پیرانزی آثار ناشی از گذر زمان بر یادمان‌ها و ویرانه‌ها خود را به‌مثابه نشانه‌ای از قهری متجلی می‌کند که به شکلی «فراگیر» همه چیز را دربرگرفته است. در این زمینه نگاه به این آثار می‌تواند موجد «ترسی» از گونه‌ای دیگر شود. ترس از اینکه بیننده خودش نیز گرفتار در چرخ زمان و زوال است. در آثار پیرانزی چنین

تصویر ۵. *پل سالاریو*، جزوپه وازی، ۱۷۵۵ میلادی.
مأخذ: (Ipek Ek & Sengel, 2007, 21)

تصویر ۶. *پل سالاریو*، اثر جیووانی باتیستا پیرانزی، ۱۷۵۴ میلادی.
مأخذ: (Ipek Ek & Sengel, 2007, 21)

ترسی بیش از همه‌جا در مجموعهٔ «زندان‌ها» متجلی می‌شود.

تصویر (۷) با عنوان *طاق گوتیک* یکی از صفحات چاپ دوم این مجموعه است. هاکسلی در توصیف معروف خود از این مجموعه با اشاره به «بی‌هدفی» کلی حاکم بر «هر جزئیاتی» از این چاپ‌ها می‌نویسد: «بله بدون هدف، پلکان‌هایی که به هیچ جا ختم نمی‌شوند، طاق‌هایی که جز تحمل بار خود کارکردی ندارند، فضاهایی بسته که به‌سختی می‌توان گفت اتاق هستند... فیگورهایی که مشغول فعالیتی ناشناخته‌اند، به هم توجهی ندارند، پیکره‌های کوچک، بی‌چهره که با سایه‌هایی درآمیخته‌اند» (Huxley, 1949, 22). گویی در این زندان‌ها «آشفتگی به‌خاطر خود آشفتگی» نمایش‌داده‌شده است (Ibid.). از منظری شکل‌گرایانه این زندان‌ها نزدیک‌ترین گرایش قرن هجدهم به هنر انتزاعی است (Ibid., 24).

عناصر و جزئیات *طاق گوتیک* (تصویر ۷) مؤید این توصیف‌ها است. فیگورهای خُرد بر راه پله‌هایی تو در تو سرگردان‌اند، بر بلندای طاق‌ها طناب‌های آویخته است که همچون سوژه‌ها در فضا معلق‌اند. به نظر می‌رسد این طناب‌ها نیز مانند فیگورها «کارکرد» خود را از دست داده‌اند. این فضای درونی عظیم هیچ منفذی به آسمان یا جایی که بتوان آن را تشخیص داد ندارد، از این جهت با افزایش ابهامی هراس‌آور معلوم نیست که این شکوه کجاست. سوژه تنها می‌تواند «درون» این فضایی که گویی تا بی‌کرانه‌ها امتداد دارد محصور باشد. پیرانزی در ترسیم این زندان‌ها از تکنیک‌های طراحی صحنه که در ونیز آموخته بود استفاده کرده است. این امر نشانه‌ای از این واقعیت است که این طراحی‌ها نه رونوشت نعل‌به‌نعل بلکه حاصل ابداعی خلاقانه است. از سوی دیگر او برای القای «بی‌کرانگی فضا» از تکنیک صحنه از گوشه[۳۱] که در آن دوران و در نقاشی باروک متداول شده بود استفاده کرده است. از این طریق برای گریز از مشکلات پرسپکتیو تک نقطه‌ای در بازنمایی بی‌نهایت، با استفاده از دو نقطهٔ گریز خارج از سطح تصویر، می‌توان عمق و فاصله را با تنوع نامحدودی نشان داد (Durand, 1988, 23).

عظمت این بنا یادآور عظمت ویرانه‌های رومی است که در آثار متعددی از چاپ‌های پیرانزی تکرار شده است. نمونه‌هایی از این طاق‌های بلند و پله‌ها را می‌توان در ویرانه‌های یادمان‌های رومی پیرانزی یافت (در اینجا مثلاً تصویر ۴)؛ اما در اینجا سوژه به درون فضا رفته است. گویی اکنون

تصویر ۷. *طاق گوتیک*، اثر جیووانی باتیستا پیرانزی، ۱۷۶۱ میلادی.
مأخذ: (پیرانزی، ۱۳۹۶، ۹۳)

سوژهٔ خُرد برای ادراک «والایی» رم باستان درون آن گرفتار شده است. وجود ابزارهای شکنجه به حالت «ترس» ناشی از «والایی» این یادمان‌ها افزوده است؛ مانند ویرانه‌ها این زندان‌ها نیز کارکرد عملی موحش خود را ازدست‌داده‌اند و بنا بر منطقی که پیش‌تر توضیح داده شد (در مورد تصویر ۴)، بر «والایی» ناشی از تصویر آن می‌افزایند. ازاین‌رو به نظر می‌رسد خط سیر واحدی میان ویرانه‌های رومی و این زندان‌ها وجود دارد، اما پیرانزی در عنوان صفت «خیالی» را به این زندان‌ها نسبت می‌دهد: زندان‌های خیالی[۳۲]. گویی چنان والا بودنی نه در واقعیت بلکه تنها در ذهن پیرانزی می‌توانست وجود داشته باشد. شکوهی که به زبان تصویر قرن هجدهم، در مرزهای بیکرانگی و انتزاع قرار دارد. ازاین‌رو *طاق گوتیک* و آثار مجموعهٔ *زندان‌ها* یادآور این جملهٔ کانت در *نقد قوهٔ حکم* است که: «والا باید در شیئی بی‌صورت یافت شود تا در جایی که در آن یا به سبب آن، بی‌کرانگی تصور شود» (کانت، ۱۳۸۶، ۱۵۷).

از سوی دیگر باید به نکتهٔ قابل‌توجهی اشاره کرد که جان هو[۳۳] در دیباچهٔ مجموعهٔ *زندان‌ها* می‌نویسد:

> *در کار پیرانزی... چشم... در منظره‌ای تکه‌تکه که شاید بزرگ‌ترین انقلاب پیرانزی است حرکت می‌کند، اگر بخواهیم دیوارهای زندان او را لایه‌لایه برداریم، با چشم‌اندازی مواجه می‌شویم که از نظر هندسی یکپارچه و از نظر توالی، تکه‌تکه است. هر تکه از این زندان... به‌عنوان یک روایت ایزوله و متکی‌به‌خود است که نمی‌توان آن‌ها را در قالب یک کلیت تصور کرد.* (هو، ۱۳۹۶، ۱۲)

چنین توصیفی دربارهٔ بسیاری از آثار پیرانزی با گرایش آشکار باستان‌شناختی، مانند تصاویر (۱-۲) نیز صادق است. در چنین آثاری قطعات گذشتهٔ باستانی در حالی که وحدت پیشین خود را ازدست‌داده‌اند، در پیش‌زمینه تابلو به نمایش گذاشته شده‌اند. آن‌ها نیز به واسطه‌ای به یکدیگر پیوند دارند. در سطح مادی این پیوند به‌واسطهٔ کومه‌های خاک یا سبزه‌های روئیده نمایش داده می‌شود؛ اما آنچه که این قطعات را به یکدیگر پیوند می‌زند، در نهایت یک «ایده» است.

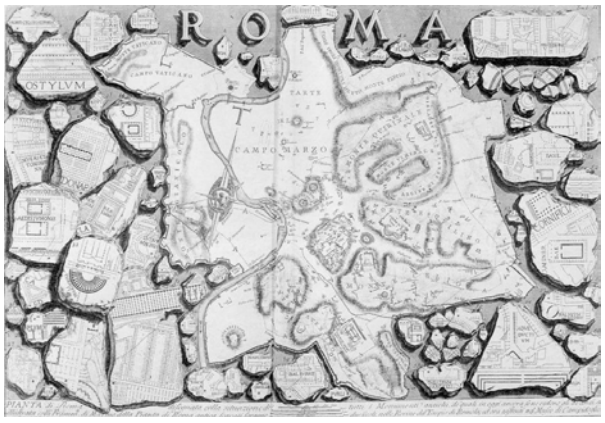
پیرانزی در کتاب *عتیقه‌های آلبانو* که (تصویر ۲) از آن گرفته شده است، می‌نویسد: «از این مجموعه عتیقه‌ها... قصد دارم شماری را منتشر کنم که مطابق نظر من از بقیه شایستگی بیشتری برای تصویر شدن دارند، آن باقی‌مانده‌هایی که مناسب بازسازی [ایدهٔ] کاخ هستند» (Dixon, 1999, 189). در تصویر (۱) نیز این گرایش به‌صورت علمی نشان‌داده‌شده است، در این تصویر پیرانزی کوشش کرده است که با استفاده از قطعات ویرانه‌های ستونی که در پیش‌زمینه تصویر شده است، به صورتی ذهنی ایده‌ای از ستون سالم را در پس‌زمینه، ترسیم کند؛ اما این ستون تنها بخشی از ویرانه‌های رم باستان است. بسیاری از گرایش‌های دقیق باستان‌شناسانهٔ پیرانزی را می‌توان در همین جهت تفسیر کرد. نظم چیزها و دقت پیرانزی در ترسیم جزئیات ویران‌شده، به اعتقاد ناگینسکی، در مقام «نوسان میان تخریب و ساخت، به نقاط اتکای تصویری پیرانزی تبدیل شده است» (Naginski, 2008, 151). «برای او، وسایل نخستین برای رسیدن به بازسازی با آثار هنری و مصنوعات آغاز می‌شد» (Dixon, 1999, 188). البته چنین ساختی نه در همهٔ آثار و نه به‌تمامی انجام‌گرفته است و نه اساساً ممکن بوده است. پیرانزی در تقدیم‌نامهٔ کتاب *معماری‌ها و چشم‌اندازها: بخش نخست*[۳۴] خود به این مسئله اشاره می‌کند: «این

ویرانه‌های ناطق روحم را با تصاویری از طراحی‌های درست پرکرده، همچون آن پالادیوی[۳۵] نامیرا که نمی‌توان هرگز در انتقال آن موفق بود، گرچه آن‌ها را همواره پیش چشم دارم» (Piranesi, 1972, 117)؛ بنابراین از نظر پیرانزی این گذشته که اکنون قطعات آن باقی‌مانده است، ازدست‌رفته است و تنها می‌توان «ایده‌ای» از آن داشت. چنین حالت «از دست‌رفتگی» و تأکید به داشتن «ایده‌ای» ازاین‌گذشته در ادامه نوشتهٔ پیرانزی آشکارتر می‌شود:

بنابراین، ایدهٔ عرضهٔ برخی از این تصاویر به جهان، بدون امید به معماری از این زمانه که به نحو مؤثری آن‌ها را اجرا کند، خواه به‌خاطر قصور خود معماری باشد که اکنون فروافتاده است از بالاترین کمال خود که در دورهٔ بزرگ‌ترین حاکمان جمهوری رم، زمانه‌ای که امپراتوران قَدَر قدرت آن را هدایت می‌کردند، و... در حقیقت در زمانهٔ ما سازه‌ای وجود ندارد که به قدر و منزلت فروم نروا[۳۶] یا آمفی‌تئاتر وسپاسیان[۳۷] (کولوسئوم[۳۸]) یا قصر نِرو[۳۹] باشد. (Ibid.)

شیفتگی نسبت به گذشتهٔ پرافتخار رم در آثار تصویری و مکتوبات پیرانزی فراوان است. پیرانزی در مقابل این شکوه گذشته، وضعیت کنونی در دورهٔ معاصر را حقیر می‌دانست. کافی است به ابعاد فیگورهای پیرانزی در یادمان‌های رم نگاه کنیم. جالب آن است که پیرانزی معماری است که اساساً، به‌جز یک نمونهٔ خاص، چیزی نساخته است (Naginski, 2008, 156). چنین «نساختنی» نشان از فاصلهٔ زیاد میان «ایده» تا «عمل» دارد. گویی در والایی رم ازدست‌رفته، نمی‌توان آن را محقق کرد و تنها می‌توان در آن غرق شد.

تلاش‌های پیرانزی و اندیشمندان فرهیختهٔ آن دوران در طبقه‌بندی یادمان‌ها و آثار باستانی عمیقاً در مجادلهٔ یونانی- رومی آن دوران ریشه داشت. مجادله‌ای مبتنی بر گونه‌ای نظام رده‌بندی و ارزش‌گذاری که کدام یک از دو فرهنگ و هنر رومی یا یونانی برتر است (Minor, 2012, 325). در طیف محققان یونانی‌دوست[۴۰] بارزترین چهره وینکلمان بود. از نظر وینکلمان سادگی ناب و شکوه آرام مشخصهٔ هنر و معماری یونان است (Winckelmann, 2013, 42). وینکلمان هنر یونانی را سبک زیبا[۴۱] می‌خواند و اعتقاد داشت که هنر رومی هرگز نمی‌توانست به چیزی برسد زیرا تلاشی جر تقلید از یونانی‌ها نداشت (Beiser, 2009, 166). به نظر می‌رسد که پیرانزی در مقابل استیلای «زیبایی یونانی» به دنبال یک «دیگری» می‌گشت که می‌توان آن را «والای رومی» نامید. ازاین‌رو حجم



تصویر ۸. پلان رم، جیووانی باتیستا پیرانزی، ۱۷۵۶ میلادی.
مأخذ: (Ficacci, 1999,142)

انبوهی از پژوهش‌های تصویری و نوشتاری پیرانزی به جست‌وجوی خاستگاهی غیریونانی برای هنر و معماری روم اختصاص یافت. وی این خاستگاه را در تمدن اتروسک و در نهایت در مصر دنبال می‌کرد دارد (Ipek Ek & Sengel, 2007, 29). مطالعهٔ اتروسکی‌ها بخشی از پروژهٔ بزرگ‌تر جست‌وجوی خاستگاه‌های ملی در قرن هیجدهم میلادی بود. در واقع از قرن شانزدهم به بعد باستان‌شناسان در توسکانی به دنبال شواهدی حاکی از برتری اتروسکی‌ها بر سایر تمدن‌ها بودند و این ادعا را مطرح می‌کردند که آن‌ها قدیمی‌ترین و فاضل‌ترین تمدن در اروپا هستند. به‌نحوی‌که گونه‌ای اتروسکولوژی[۴۲] در فضای پژوهشی آن زمان پدیدار شد (Minor, 2012, 326). همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد جست‌وجوی این خاستگاه‌های ازدست‌رفته به اشکال متنوعی در متن و تصویر انجام شده است. به‌عنوان نمونه می‌توان وجود هرم عظیم در پس‌زمینهٔ محو تصویر (۱) را توجیه کرد. گویی پیرانزی می‌خواهد به زبان تصویر نشان دهد شکوه ویران شدهٔ کنونی در پیش‌زمینهٔ اثر ریشه در گذشته‌های دور و محو مصر دارد.

تصویر (۸) که صفحه‌ای از تصاویر کتاب *عتیقه‌های رمی* پیرانزی است به‌خوبی تجسم این دیدگاه وی را آشکار می‌کند. در این تصویر مجموعه‌ای از تصاویر «پلان‌های مرمرین رم» که از دوران پرشکوه رم باقی‌مانده بود، در کنار یکدیگر و در کنار نقشه و کلمهٔ «رم» چیده شده است. آثار بسیاری از پیرانزی مشابه این اثر در دست است. تکه پلان‌ها، در یک صفحه در کنار هم یک تصویر را ساخته‌اند. بخش‌هایی از یک پلان که کلیت آن ازدست‌رفته است. بین قطعات فاصله است و برخی روی دیگری افتاده‌اند. به تعبیری این تصاویر را می‌توان ویرانه‌های نقشهٔ رم دانست. رؤیای پیرانزی بازیابی همهٔ قطعات گمشدهٔ رم بود. در این زمینه شباهت ساختاری این پلان‌های مُقَطَّع با سایر آثار نشان‌داده‌شده از پیرانزی در این مقاله و به‌ویژه تصاویر (۱-۲) قابل توجه است. پیرانزی در این آثار قصد دارد «ایدهٔ گذشتهٔ کامل و کلی و به ویژهٔ [ایدهٔ] گذشتهٔ روم را بازیابد» (Dixon, 1999, 184). «پیرانزی گذشتهٔ گریزان را مادیت می‌بخشد، ساخته‌های شکستهٔ دانش گذشته را مرئی می‌کند... همچون آمیزشی ناپیوسته که بقایای کلیت باستان را به شکلی تخیلی بازسازی می‌کند و آرایش مغشوش آن را به سطح می‌آورد» (Stafford,1996, 341). بنابراین به نظر می‌رسد ایدهٔ «ناتمامی» که به شکل نمایش «قطعات» در آثار مختلف پیرانزی تکرار شده است، گرایشی ذهنی و اساسی او نسبت به گذشتهٔ تمدن روم است. گویی این قطعات تنها برخی نشانه‌ها هستند از یک گذشتهٔ پرشکوه. این گذشتهٔ ازدست‌رفته چنان «والا» است که «تمامیت» و «حضورش» ناممکن و اکنون تنها قابل‌اشاره است.

نتیجه

کمتر اثری را می‌توان در مجموعه آثار پیرانزی یافت که اساساً مربوط به «گذشته» نباشد. آثار بررسی‌شده در این مقاله به‌عنوان نمونه‌هایی از این مجموعه، هر کدام به نحوی به «گذشته» مربوط می‌شوند. برخی از این آثار گرایش باستان‌شناسانهٔ آشکاری دارند و پیرانزی از طریق آن‌ها می‌کوشد «تصویری» ازاین‌گذشته به دست دهد. ازاین‌رو چنین آثاری را می‌توان در حکم مشارکت‌های امر تصویری در گرایش‌های آغازین به باستان‌شناسی پیشا-علمی دانست. غلبهٔ وجه تصویری و تعدد طراحی‌ها و گسترهٔ متنوع آن‌ها، از تزیینات شومینه گرفته تا یادمان‌ها و فضاهای شهری، چنین

می‌نماید که نزد پیرانزی این تصاویر در توالی و در کنار یکدیگر قرار است تصویری کامل از «گذشته» را بسازند. گرچه در برخی از این تصاویر به‌دقت و با ذکر جزئیات «کلمات» و «عبارات» به کمک تصویر می‌آیند، اما خصلت قطعه‌وار و تکه‌تکهٔ محتوای این تصاویر و همچنین فاصلهٔ میان انواع متفاوت این تصاویر به این واسطه رفع نمی‌شوند. گویی این گذشته همواره به‌عنوان امری «ناتمام» و «ازدست‌رفته» بازنمایی خواهد شد. تعدد مضمون «ویرانی» در آثار پیرانزی نیز مؤید چنین رویکردی است. از جهت شکلی برجسته‌ترین نمودِ ویرانه‌های پیرانزی ابعاد عظیم آن‌هاست. از طریق بررسی شکلی برخی آثار نشان داده شد که این عظمت از طرق مختلفی از جمله تمرکز بر دید از فاصله نزدیک و پائین و همچنین قرارگرفتن پیکره‌های خرد در فضای بی‌کرانه حاصل‌شده است. چنین نمایشی از یادمان‌ها یادآور «والای ریاضی» در دستگاه زیباشناختی کانت است. گویی «متخیله» در مواجهه با «والایی» چنین ویرانه‌هایی از «تلفیق» دریافت‌های فزایندهٔ ادراکی باز می‌ماند. از سوی دیگر ویرانه‌ها به‌انحاءمختلف نشان از قدرت قاهرهٔ گذر زمان در مقام امری طبیعی را بر خود دارند. نشان زوال بر این ویرانه‌ها به شکل کژدیس شدن قطعات، روئیدن خزه‌ها و سبزه‌ها، به‌گونه‌ای دیگر می‌تواند محرک تجربهٔ والایی در بیننده شود. این تجربه یادآور «والای پویا» در دستگاه زیباشناسی کانت است. آنجا که سوژه در مقابل قدرت فائقهٔ طبیعت دچار ترس می‌شود. چنین ترسی که در غالب یادمان‌های پیرانزی وجود دارد به‌ویژه در مجموعهٔ زندان‌های پیرانزی قابل‌رؤیت است. زندان‌هایی با فضایی تودرتو که گریزناپذیری از چنان قدرتی را به ذهن متبادر می‌کنند. از سوی دیگر از طریق بررسی محتوای تصاویر و همچنین متون پیرانزی مشخص می‌شود که این شکست در فهم ناشی از مواجهه با «والایی تمدن روم» است. پیرانزی در آثار مختلف خود به زبان تصویر و کلام کوشش کرده که این شکوه ازدست‌رفته را نمایش دهد، اما این تمدن و تمثلش در شهر رم چنان «والاست» که همواره به‌صورت «امری ناتمام» و «قطعه‌وار» باقی می‌ماند. چنین شکستی در شناخت تمامیتی ازدست‌رفته خود محرک «لذت» عقلی تجربهٔ والایی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Giovanni Battista Piranesi.
۲. Caprice این شیوهٔ نقاشی در متن مقاله به تفصیل معرفی شده است.
3. Grotteschi.
4. Francesco Bianchini.
5. Dauer.
6. Lang.
7. Edel.
۸. Albrecht von Haller (۱۷۰۸-۱۷۷۷) ادیب و اندیشمند سوئیسی.
9. Ewigkeit.
10. Standhaft.
11. Grundsätze.
12. Auffassung/Apprehension.
13. Zusamenfassung/ Comprehension.
14. Capitoline Museum.
15. Cestius.
16. Monte Cavo.
17. Giovanni Benedetto Castiglione.
18. Salvator Rosa.
19. Vanitas.
20. Giovanni Domenico Tiepolo.
21. Sallustius.
22. Gian-Paolo Panini.
23. Gian antonio Guardi.
24. Hubert Robert.
25. Denis Diderot.
26. Giuseppe Vasi.
27. Ponte Salario.
28. Picturesque.
29. panoramic.
30. Lars Spuybroek.
31. Scena per Angolo.
32. Carceri d'Invenzione.
33. John Howe.
34. Prima Parte di Archtecture e Prospective.
35. Palladio.
36. Forum of Nerva.
37. Vespasian.
38. Colosseum.
39. Nero.
40. Philhelenic.
41. Beautiful Style.
42. Etruscology.

فهرست منابع

اکو، امبرتو (۱۳۹۰)، *تاریخ زیبایی*، ترجمه هما بینا، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

برنهام، داگلاس (۱۳۹۸)، *درآمدی بر نقد قوهٔ حکم کانت*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر نی.

پیرانزی، جیووانی باتیستا (۱۳۹۶)، *زندان‌ها (له کارچری)*، ترجمه پویان روحی، تهران: کتابکدهٔ کسری.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۹)، *فلسفهٔ روشنگری*، ترجمه یدالله موقن، تهران: انتشارات نیلوفر.

کانت، امانوئل (۱۳۸۶)، *نقد قوهٔ حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

هو، جان (۱۳۹۶)، *دیباچه، درکتاب زندان‌ها (له کارچری)*، ترجمه پویان روحی، تهران: کتابکدهٔ کسری، تهران: نشر نی. ۱۴-۹.

Augustyn, J. (2000). Subjectivity in the Fictional Ruin: The Caprice Genre. *The Romanic Review*, 91(4), 433-457. doi: 10.1215/26885220-91.4.433.

Beiser, Frederick C. (2009). *Diotima's children: German aesthetic rationalism from Leibniz to Lessing*. New York: Oxford University Press. doi: 10.1093/acprof:oso/9780199573011.001.0001.

Dixon, S. M. (1999). Piranesi and Francesco Bianchini: "capricci" in the service of pre-scientific archaeology. *Art history*, 22(2), 184- 213. doi: 10.1111/1467-8365.00149.

Doran, Robert (2015), *Theory of the Sublime. Form Longinus to Kant. Cambridge*: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9781316182017.

Durand, Carroll (1988). The Apogee of Perspective in the Theatre: Ferdinando Bibiena's Scena per angolo. *Theatre Research International*, 45(13), 21-29.

Ficacci, Luigi. (1999). Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings. TASCHEN.

Frierson, Patririck (2011). Introduction. In Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings. Ed. P.Frierson & P. Guyer, New York: Cambridge University Press.

Huxley, A. (1949). Prisons. With the 'Carceri' Etchings of G. B. Piranesi. Zeitlin and Ver Brugge: Los Angeles.

Ipek Ek, F., & Sengel, D. (2007). PIRANESI Between Classical And Sublime. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 24(1), 17-34.

Kant, Immanuel. (2012). *Beobachtungen ueber das Gefuehl*

Shaw, Philip (2017). *The Sublime*. London: Routledge.

Spuybroek, Lars (2015). *The Acrobatics of the Figure: Piranesi and Magnificence*. In Dr J. G. Wallis de Vries (ed.), Archescape: The Piranesi Flights, 1001 Publishers, 5-11.

Stafford, Barbara Maria (1996) Bare versus Prismatic Style: Newton, Piranesi and Eighteenth- Century Theories of Abstraction in Art and Science. *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany, Ed. Frederick Burwick and Jürgen Klein*, Amsterdam: Rodopi.

Wendorf, Richard. (2001). Piranesi's Double Ruin. *Eighteenth-Century Studies*, 34(1). 161-180.

Winckelmann, J. Joachim (2013). Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and the Art of Sculpture. In D. Carter (Trans.), *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*, 31–56. doi:10.1515/9781571138460-003.

des Schoenen und Erhabenen. Leipzig: Insel-Verlag.

Kantor-Kazovsky, Lola (2007). Displeasure of Ruins: Piranesi and the Monuments of Ancient Rome. *Apollo*, 546(72), 47–53.

Minor, Heather Hyde (2012). G. B. Piranesi's Diverse Maniere and the Natural History of Ancient Art. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 56(4), 323-351.

Naginski, Erika (2008). Preliminary thoughts on Piranesi and Vico. *Anthropology and Aesthetics*. 53(4), 151-167.

Piranesi, Giovanni, Battista. (1972). Piranesi: Drawings and etchings at the Avery Architectural Library. NewYork: Columbia University Press.

Roncato, Sergio (2007). Piranesi and the infinite prisons. *Spatial vision*, 21(1), 3-18. doi: 10.1163/156856807782753895.

Rosenblum, Robert (1967). *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*. Princeton: Hugh Honour.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی