دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۸۳-۱۰۰»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۸۲/۱
بهار و تابستان ۱۳۹۹، *Knowledge, No.*82/1.

خوانش پدیدارشناختی میشل آنری از پاتوس

فاطمه بنویدی[۱]

چکیده: سؤال اصلی مقاله این است که پاتوس (pathos) چیست و با هنر چه ارتباطی می‌تواند داشته باشد؟ پاتوس یکی از مفاهیمی‌ست که در اندیشهٔ ارسطو اهمیت زیادی دارد. تا جایی‌که در پژوهش‌های معاصر بر اهمیت پاتوس و نقش بنیادین آن در خوانش اندیشهٔ ارسطو بسیار تأکید می‌شود. یکی از نخستین اندیشمندانی که در دوران معاصر به پاتوس توجه کرده هیدگر بوده است. پس از آن میشل آنری پدیدارشناس فرانسوی در نسبتی انتقادی با هیدگر متوجه پاتوس شده است و خاستگاه نظری این مقاله نیز ریشه در اندیشه‌های آنری دربارهٔ پاتوس دارد. میشل آنری، خوانشی انتقادی از هایدگر و هوسرل دارد و پدیدارشناسی خود را «پدیدارشناسی زندگی» می‌نامد. او معتقد است زندگیِ حقیقی نامرئی‌ست و معنی مخفی زندگی، به‌عنوان پاتوسی‌ست که تنها می‌تواند در درون «خود» تجربه شود. به عقیدهٔ آنری، هنر به‌ویژه هنر انتزاعی توانسته این معنای نامرئی را نشان دهد. او وظیفهٔ هنر را نه افشای جهان بیرونی، بلکه بیان درونی پاتوس‌های زندگی می‌داند. از رهگذر بازخوانی آرای آنری از مفهوم پاتوس، به این نتیجه می‌رسیم که ازآن‌جا که هستهٔ پاتوس در مرکزیت زندگی قرار دارد و این هستهٔ هم با «تغییر» و هم با «تأثیر» همبسته است، می‌تواند منجر به رهایی و ارتقا برای انسان شود. به این ترتیب که هنر، انسان را از طریق آشکارسازی این مرکزیت نامرئی و حاوی تغییرات و تأثرات بطنی زندگی، از سطح جهان‌بینی مدرن که بیرونی و مرئی‌ست ارتقا می‌دهد و در نهایت او را از سیطرهٔ بیرون رهایی می‌بخشد.

واژگان کلیدی: پاتوس، تأثیرگذاری، تأثیرپذیری، میشل آنری، ارسطو، هیدگر، هوسرل

Michel Henry's Phenomenological Reading of Pathos

Fateme Benvidi

Abstract: The main question is what is pathos and what can it have to do with art? Pathos is one of the concepts that are very important in Aristotle's thought. To the extent that contemporary researches emphasize the importance of the pathos and its fundamental role in the reading of Aristotle's thought. Heidegger was one of the first scholars to pay attention to Pathos in contemporary times. Subsequently, the French phenomenologist Michel Henry has been critical of Heidegger in his relation to Aristotle, and the theoretical origins of this article are rooted in Henry's ideas about Pathos. Michelle Henry has a critical reading of Heidegger and Husserl and calls his phenomenology "Phenomenology of life". He believes that real life is invisible and the secret meaning of life is as a pathos that can only be experienced within. According to Henry, art, especially abstract art, has been able to show this invisible meaning. Unlike Heidegger, he places the essence of art in life, not in the world. Henry traces the origins of "Pathos" to Greece, but the meaning he derives from it differs from its conventional historical view. In Henry's reading of Pathos, the pain and suffering that comes with Aristotle's work becomes the idea of liberation and pleasure. In the end, he views Pathos as a pain and pleasure that liberates and promotes it and places it at the center of human life, believing that some works of art can best represent it. For this reason, for an artist like Kandinsky, Henry is someone who looks at the world and phenomena more deeply than other artists and can reflect on the inner experience in his work.

Keywords: Pathos, Paschein, Poiein, Michel Henry, Aristotle, Heidegger, Husserl

---

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۸/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۳۰

۱. استادیار فرهنگستان هنر، آدرس الکترونیک: fateme_benvidi@yahoo.com

مقدمه

بحث را با سؤالاتی از گیگر[1] شروع می‌کنیم که اگرچه این سؤالات را منحصراً ناظر به نقاشی طرح کرده است، اما قابل‌تسری به کلّ مفهوم هنر است: موضوعیت فلسفه برای هنر چیست؟ به‌عبارتی فلسفه چه می‌تواند دربارهٔ هنر بگوید و چرا باید هنر را موضوعی مناسب برای پژوهش فلسفی تلقی کنیم.[2] آیا فلسفه می‌تواند نکاتی دربارهٔ هنر برملا کند که اگر فلسفه نمی‌بود پنهان یا مبهم می‌ماندند. فلسفه به کدام طریق فهم ما را عمق می‌بخشد و چه تفاوتی با دیگر شیوه‌های نوشتن و اندیشیدن دربارهٔ هنر، مثل تاریخ هنر یا نقد هنری، دارد؟ چرا فیلسوفان باید به هنر علاقمند باشند. آیا هنر مجموعه مسائل خاصی را در زیبایی‌شناسی برمی‌انگیزد که در دیگر حوزه‌های فلسفی بررسی نمی‌شوند؟

اگر قبول کنیم که هنر و فلسفه دو ابزار کاملاً متمایز برای ارتباط و بیانگری هستند، شاید بتوان علت علاقه‌مندی فیلسوفان به هنر را فهمید. زیرا هنری مثل نقاشی سروکارش با زبان نیست و یک هنر غیرکلامی‌ست و از طریق چیدمان شکل‌ها و رنگ‌ها که بر بوم یا دیوار قرار دارند تأثیرمی‌گذارد. از طرفی تفاوت این دو ابزار [هنر و فلسفه] باعث شده که فیلسوفان رویکردهای مختلفی برای درک تصویر داشته باشند. از جملهٔ این رویکردها ادراک‌گرایی[3]، نمادگرایی[4] و تاریخی‌نگری[5] است.

اما علی‌رغم ارزش بالای زیبایی‌شناختی که از گذشته به برخی آثار داده شده، پیچیدگی آن‌ها در مقام هنر و کارکردهای متنوع‌شان باعث می‌شود تا نتوان آن‌ها را به آسانی در یک چارچوب منفرد نظری جای داد. گیگر معتقد است: «هر چه اثر هنری غامض‌تر و اصیل‌تر باشد و هر چه از دغدغه‌های معاصر دورتر باشد، احتمال این‌که به تحلیل فلسفی تن دهد کم‌تر خواهد بود»[6].

مسئلهٔ دیگری که همیشه بین فیلسوفان و هنرمندان مطرح بوده است این است که آیا هنر به فلسفه و فلسفه به هنر نیاز دارد؟ به این سؤال پاسخ‌های مختلفی داده شده است؛ عده‌ای از هنرمندان فلسفه را طرد می‌کنند و برخی از فیلسوفان مانند آدورنو اصرار بر حضور فلسفه دارند.[7] اما باید گفت فلسفه به هنر نیاز دارد، زیرا هنر چیزی را بیان می‌کند که استدلال عقلی نمی‌تواند آن را کاملاً فراچنگ آورد. ولی هنر نیز بدون تفسیر فلسفی، یعنی اگر تأمل انتقادی دربارهٔ معنا و دلالت هنر نباشد، ناکامل خواهد

---

1. Jason Gaiger

۲. گیگر، ۱۳۹۶: ۱۸

3. perceptualism

4. symbolism

5. historicism

۶. گیگر، ۱۳۹۶: ۲۰

7. Adorno, 2002

بنویایی

ماند. بنابراین هر دو در نسبتی متقابل قرار دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. البته فلسفه و هنر دو نوع فعالیت کاملاً متفاوت‌اند و بهتر است آن‌ها را دو شیوهٔ پژوهشی جداگانه بدانیم.

یکی از فیلسوفانی که به این مسئله توجه کرده میشل آنری فیلسوف و پدیدارشناس فرانسوی‌ست. در پدیدارشناسی او هنر نقشی مرکزی بازی می‌کند. او معتقد است هنر می‌تواند در غلبه بر جهان‌بینی مدرن نقش داشته باشد. در این راستا، آنری از مفهوم یونانی پاتوس استفاده کرده و بر آن است که ارتباطی بین پاتوس، زندگی و هنر ایجاد کند. او پدیدارشناسی خود را «پدیدارشناسی زندگی» می‌نامد و جوهر هنر را در خودِ زندگی قرارمی‌دهد. از نظر او پدیدارشناسی هنر، آن‌گونه که تئوری‌های تقلیدی[1] آموزش می‌دهند، فقط در مورد چیزهای مشخصی در جهان نیست. هنر پدیده‌ها را بازنمایی نمی‌کند. به‌عبارتی همان‌طور که ولتن تصریح می‌کند، آن‌چه هنر نشان می‌دهد فرم پدیده‌ها نیست، بلکه تجلی ظهور آن‌ها به همان شکلی‌ست که هستند. «تجلی[2]» هستهٔ پدیدارشناسی آنری است[3]. وی در این راستا به نقد هیدگر می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه برخلاف دیدگاه هیدگر جوهرِ هنر نه در «جهان» بلکه در «زندگی» قرار دارد. به بیان دیگر آنری می‌خواهد نشان دهد که برخلاف هیدگر وظیفهٔ هنر را بیان درونی پاتوس‌های زندگی می‌داند و نه افشای جهان بیرونی. بنابراین در این مقاله به این دو سوال خواهیم پرداخت: «پاتوس چیست» و «چگونه آنری خاستگاه هنر را زندگی می‌داند؟» در مسیر مقالهٔ پیشِ رو ابتدا به ریشهٔ مفهوم پاتوس که به یونان و ارسطو بازمی‌گردد، می‌پردازیم و سپس بُعد نظری و تطور مفهومی آن را تا زمان آنری تشریح می‌کنیم و در نهایت با استعانت از این مفهومْ خوانش پدیدارشناختی آنری از پاتوس و جایگاه آن را در هنر مورد بحث قرار می‌دهیم.

۱. پاتوس: ریشه‌های تاریخی و خوانش ارسطو

پاتوس از آن دست کلیدواژه‌هایی‌ست که در طول تاریخ فلسفهٔ یونان باستان کاربردهای متنوعی داشته است. در مدخل پاتوس در واژه‌نامهٔ *اصطلاحات فلسفی یونان* برای پاتوس معانی: ۱- رویداد، ۲- تجربه، ۳- مصیبت، ٤- شور و احساس، ۵- نسبت‌دادن ذکر شده است[4]. سپس می‌افزاید:

> pathos در عام‌ترین کاربرد به‌معنای «واقعه‌ای که روی داده است» به‌کار رفته است و مرجع آن هم‌زمان به «اتفاق روی داده» و همچنین شخصی که از آن رویداد متأثر گشته اشاره دارد. کاربرد دوم این واژه (ارجاع به شخص متأثر از رویدادی خاص) دامنهٔ پاتوس را به حوزهٔ اخلاقیات تسّری می‌دهد. به‌لحاظ اندیشهٔ فلسفی، کاربرد

1. mimesis
2. manifestation
3. Welten, 2010
۴. یونسی به نقل از واژه‌نامه پیترز، ۱۳۹۶: ۱۱۵-۱۳۲؛ F.E. Peters, 1967: 152

> اخیر مفهوم پاتوس بر رویدادی که بر «تن» تأثیر می‌گذارد و همچنین رویدادی که «نفس» را متأثر می‌کند، دلالت دارد .. بررسی پاتوس به‌عنوان رویدادی که بر «بدن» واقع می‌شود با افلاطون شروع می‌شود .. آن‌چه در این‌جا به وضوح مطرح می‌شود تمایز مابین نیروی ذاتی فعال اجسام که قادر به تأثیرگذاشتن است poiein و تأثیرپذیری تن که از اجسام dynamis متأثر می‌شود paschein است .. نکتهٔ جالب توجه در مورد کاربرد پاتوس در نزد افلاطون به‌کارگیری این مفهوم به‌عنوان کیفیتی فیزیکی [که به بخش جسمانی نفس اشاره دارد] و همچنین پدیده‌های اخلاقی‌ست .. ارسطو هنگامی که پاتوس را مبتنی بر درد و لذت می‌داند بر همین بعد جسمانی پاتوس نظر دارد .. زنون، پاتوس را تحت عنوان «تحریکات» برمی‌شمارد و بر این باور است که بر بعد غیرعقلانی نفس دلالت دارند و این در حالی‌ست که خروسیپوس، پاتوس را بعد عقلانی قوهٔ ذهن در نظر می‌گیرد[۱].

همان‌طورکه می‌بینیم، دامنهٔ استفادهٔ پاتوس بسیار وسیع است و طیف گسترده‌ای شامل تحریکات فیزیکی و تغییرات نفس را دربرمی‌گیرد. پاتوس با مفاهیم دیگری همچون poiein و paschein نسبت دارد. ارتباطی که پاتوس با هر یک از این مفاهیم یاد شده دارد موجب می‌شود در هنگام بررسی هر کدام از آن‌ها مدخلی به پاتوس اختصاص داده شود.

paschein فعل است و به‌معنای تأثیر پذیرفتن و متحمل رنج شدن. به‌عنوان یکی از ده مقولهٔ ارسطویی، بر وجه مجهول افعال دلالت دارد. لازم به ذکر است، اسم pathos از فعل paschein گرفته شده است[۲]. اما poiein مصدر و به‌معنای ساختن، انجام دادن و تأثیر گذاردن است. کلمات poiesis به‌معنای ساختن و تولیدکردن و poietike به‌معنای سازنده از این کلمه ساخته شده است. poiein درمقابل paschein قرار می‌گیرد و تمایز مابین فعال و منفعل را نشان می‌دهد. به‌عبارتی این دو جزء مقولات ارسطویی و اساساً جزء وجوه نشان‌دهندهٔ حالت فعل می‌باشند[۳]. در معنای فلسفی می‌توان این دو مفهوم را حرکت از قوه به فعل در نظر گرفت، که در چارچوب آن چیزی به چیز دیگر مبدل می‌شود. می‌توان حوزهٔ پاتوس را گسترده‌تر کرد و به هنر نسبت داد. با توجه به‌معنای این دو کلمه و رابطهٔ دیالکتیکی بین آن‌ها می‌توان گفت رابطهٔ اثر هنری با مخاطب، رابطه‌ای انفعالی نخواهد بود بلکه این دو وجه (اثر هنری و مخاطب) متعاملاً بر یکدیگر اثر خواهند گذارد. به‌عبارتی اثر هنری باید بر مخاطب عرضه شود و این فرایند را بدون توجه به پاتوس، نمی‌توان تحلیل کرد.

---

۱. همان؛ Ibid: 154-155
۲. یونسی به نقل از فرهنگ لغت پریوس،۱۳۹۶: ۱۱۵-۱۳۲؛ Preus, 2007: 196
۳. همان؛ Ibid: 214

بنویایی

همچنین ارسطو در رسالهٔ *دربارهٔ نفس* و بحث مربوط به تأثیرپذیرفتن (paschein) می‌گوید:

.. پس لفظ «انفعال[1]» لفظی نیست که دارای معنی واحدی باشد (اصل جمله چنین است: لفظ انفعال لفظ بسیطی نیست). بلکه به یک معنی، نوعی از فساد است که تحت تأثیر شیء متضاد حاصل می‌شود و به معنی دیگر، عبارت از حفظ وجود بالقوه به‌واسطهٔ وجود بالفعلی‌ست که مشابهت آن دو با یکدیگر مانند نسبت قوه به فعل است .. باید گفت که دو قسم انفعال وجود دارد: یکی از آن دو تغَیری به سوی حالت سلبی‌ست و دیگری به سوی حالات ایجابی و در جهت طبیعت خود موضوع.[2]

در واقع پاتوس یکی از مفاهیم محوری در خوانش متون به‌جای مانده از ارسطوست. ارسطو در کتاب‌های *طبیعیات*، *متافیزیک*، *فن خطابه (ریطوریقا)*، *دربارهٔ نفس* و *اخلاق نیکوماخوس* به مفهوم پاتوس اشاره کرده است. در این آثار پاتوس معانی گسترده‌ای دارد، مانند: کیفیت متغیر، بیماری، عواطف، درد و رنج. اسم pathos از فعل pascho مشتق شده است که در مقولات ارسطو ذیل عنوان «انفعالات» طبقه‌بندی شده است و از این‌رو دارای همان «وجه انفعالی» خواهد بود. در این‌جا ابتدا به دنبال معانی متفاوت پاتوس در آثار ارسطو می‌گردیم و آن‌گاه ارتباط و تمایز هر یک از آن معانی را بررسی خواهیم کرد. برای شروع از تعریفی که ارسطو برای پاتوس در رسالهٔ *فن خطابه* آورده است، شروع می‌کنیم:

خطابه، به‌عنوان فن ایجاد ارتباط است و قوت اقناعی آن بستگی به سه چیز دارد: حقیقت و اعتبار منطقی چیزی که محل استدلال است؛ توفیق گوینده در این‌که بتواند این اندیشه را در مخاطبان ایجاد کند که می‌توان به او اعتماد کرد؛ و احساساتی که گوینده می‌تواند در مخاطبان برانگیزد به قصد آن‌که آن‌ها نظریاتی را که او ارائه می‌کند بپذیرند و مطابق آن‌ها عمل کنند.[3]

خطابه‌دانان امروز اصطلاحاتی برای این سه وسیلهٔ اقناعیِ ارسطو به‌کار می‌برند، هرچند گاه به آن‌ها توسع معنایی بخشیده‌اند: استدلال منطقی را logos، تأثیری را که خصایص اخلاقی گوینده در مخاطبان او به‌جای می‌گذارد ethos و برانگیختن احساسات مخاطبان را pathos خوانده‌اند.

در کتاب پنجم (دلتا) و فصل بیست‌ویکم از *متافیزیک* ذیل عنوان «انفعالات» این معانی آمده است:

۱. به کیفیتی گفته می‌شود که بر طبق آن دگرگونی امکان‌پذیر است؛ مانند سفیدی و سیاهی، شیرینی و تلخی، سنگینی و سبکی و همهٔ چیزهای دیگر از این گونه.

۲. به‌معنای دیگر، فعلیت‌های این کیفیات و تغییراتِ از قبل انجام‌یافتهٔ آن‌ها.

---

1. pathe

۲. ارسطو، ۱۳۷۸: ۱۰-۵ a ۴۱۷

۳. ارسطو، ۱۳۹۲: ۳۳-۲۱

۳. همچنین تغییرات و حرکت‌های گزندآمیز و به‌ویژه و بیش از همه آسیب‌های دردآور.

٤. فاجعه‌های بزرگ دردناک غم‌انگیز نیز انفعالات نامیده می‌شوند.[۱]

مهم‌ترین نکته در این تعاریف مفهوم «تغییر[۲]» است. با این تفاوت که در تعریف اول، به این مسئله به‌صورت ضمنی اشاره شده؛ به این معنا که «در این تعریف پاتوس محملی برای تغییر خواهد بود و در زمینهٔ آن است که تغییر معنا خواهد یافت»[۳]، اما در تعریف دوم و سوم به‌صورت صریح بیان شده است. اما در تعریف چهارم، نمی‌توان از «تغییر» سخنی به میان آورد. ازاین‌رو باب بحث در مورد ارتباط پاتوس با «تغییر» گشوده می‌شود. لازم به ذکر است که؛ هیدگر یکی از نخستین اندیشمندانی بود که به این رابطه و نقش بنیادین پاتوس به‌عنوان مفهومی وجودی، جهت تبیین «تغییر» پرداخت.

هرمان بونتیز[٤] یکی از مفسران آثار ارسطو در کتاب خود با عنوان *فهرست ارسطو*[٥] بر اساس تعاریف چهارگانهٔ ارسطو، پاتوس را به پنج معنی تقسیم می‌کند.[٦]

۱. پاتوس به‌عنوان فرایند تأثیرگذاشتن بر چیزی، که نشان می‌دهد چه کاری انجام شده و چه چیزی در حال انجام است. او معتقد است این معنی، پاتوس را با paschein مرتبط می‌کند.[۷] همان‌طور که اشاره کردیم در لغت‌نامهٔ *پریوس* هم paschein یکی از مقولاتی‌ست که حرکت منفعل را نشان می‌دهد. ضد paschein مفهوم poiein است، که حرکتی فعال یا عمل کردن را نشان می‌دهد. در این معنی، پاتوس محصولی را نشان می‌دهد که در آن فرایند عمل به اتمام می‌رسد. بنابراین براساس اولین تعریف ارسطو، وجود «تغییر» منوط به پاتوس است. در این معنا، دلالت پاتوس «تأثیرپذیری paschein» خواهد بود، به‌طوری که نشان می‌دهد چگونه تأثیر پذیرفتنِ یک چیز از چیز دیگر، منجر به «تغییر» در حالت اولیهٔ شیء اول خواهد شد. ارسطو در کتاب *طبیعیات* فرایند تدریس را به‌عنوان مثالی برای این موضوع مطرح می‌کند.[۸]

۲. پاتوس با مفهوم متافیزیکی hypokeinmenon یعنی «فعلیت داشتن» مرتبط است. در این‌جا پاتوس به معنی نسبت‌دادن[۹] است.[۱۰] ارسطو در کتاب *متافیزیک* ماهیتِ نفس و

---

۱. ارسطو، ۱۳۶۶: ۱۷۳

2. kinesis

۳. یونسی و شیلان آباد، ۱۳۹۶: ۱۱۵-۱۳۲

4. H. Bontiz

5. Index Aristotelicus

6. Oele, 2012

7. Ibid

۸. ارسطو، کتاب سوم، بخش سوم، ۱۳۶۳: ۱۰۹-۱۰۷

9. Attribute

10. Oele, 2012

بنویایی

جوهر (اوسیا) را از نسبت‌های تصادفی یا احساسات (انفعالات) متمایز می‌کند.[۱]

در این تعریف بر اساس مفهوم فعلیت داشتن، تغییر وجود دارد. زیرا تبدیل شدن از حالتی‌ست که حالت بعدی‌اش را به‌صورت بالقوه در خود دارد. «در این معنا نیز «تغییر» و پاتوس مترادف‌اند و اگر دوگانهٔ قوه–فعل را دوگانه‌ای سلبی نپنداریم، بلکه رابطهٔ مابین آن دو را ارتباطی از نوع دیالکتیکی بدانیم، آن‌گاه پاتوس با هر دو طرفِ درگیر در این رابطهْ ارتباط وثیق می‌یابد. بالقوگی به‌عنوان چیزی که هنوز وجود ندارد، جهت بروز، متضمن پاتوس است و از سوی دیگر، بالفعل بودن به‌عنوان مقوله‌ای که بالقوه نیست هم بی‌نیاز از پاتوس نخواهد بود»[۲].

۱. پاتوس به کیفیت و به‌ویژه تغییر کیفی برمی‌گردد. به‌عبارتی این‌جا پاتوس کیفیتی که قابل‌تغییر است را نشان می‌دهد.[۳] برای مثال، سردی سنگ یک پاتوس است، زیرا قادر است به ضد خود یعنی گرما تغییر کند.

۲. پاتوس به بدبختی‌ها و دردهای بزرگ که احساسات (انفعالات) نامیده می‌شود، برمی‌گردد.[۴] در این‌جا تغییرات زیان‌آورِ پاتوس، در رابطه با بدبختی و درد و رنج‌هایی که اتفاق می‌افتد اشاره دارد.

در این تعریف، انسان در اثر به وقوع پیوستن فاجعه‌ای دردناک و یا هر واقعهٔ ناگوار دیگری از آن اتفاق متأثر می‌شود. در این زمینه ارسطو به حالت اندوه و تغیّری اشاره می‌کند که در اثر فقدان فرزند بر یکی از والدین مستولی می‌شود. در خلال این فقدان، شخص درمی‌یابد که «به‌عنوان موجودی آسیب‌پذیر از عالم متأثر است و این تأثیرپذیری موجب تغییر وضعیت وجودی او می‌شود».[۵]

۱. پاتوس به‌عنوان تأثر[۶] یا تحول[۷] نفس است. در این تعریف پاتوس باید به‌عنوان اثر یا احساسات دردناک و لذت‌بخشِ نفس درک شود.[۸] در این معنا ارسطو در کتاب *فن خطابه* احساسات (انفعالات) را به‌عنوان «منشأ تفاوت در قضاوت‌های مردم بیان کرده است.[۹] به‌عبارتی تفاوت قضاوت‌ها در تغییر احساسات یا انفعالات انسانی منشأ دارد.

با این توضیحات به جایگاه پاتوس در پدیدارشناسی میشل آنری می‌پردازیم.

---

۱. ارسطو، کتاب نهم، بخش هفتم: ۲۹۶-۲۹۵

۲. یونسی و شیلان آباد، ۱۳۹۶: ۱۳۲-۱۱۵

3. Oele, 2012

4. ibid

۵. یونسی و شیلان آباد، ۱۳۹۶: ۱۱۵-۱۳۲

6. affection

7. upheaval

8. Oele, 2012

۹. ارسطو، کتاب دو، ۱۳۹۲: ۱۵۱

۲.پاتوس: عصرجدید و خوانش میشل آنری (۲۰۰۲-۱۹۲۲)

از دیدگاه آنری یکی از ویژگی‌های قابل‌توجه جهان‌بینی مدرن، حذف ویژگی معقول از جهان بیرونی و تقلیل بُعدی از واقعیت به آن‌چیزی‌ست که می‌تواند ارزیابی و اندازه‌گیری شود. به‌عبارتی از طریق تقلیلِ تمام واقعیت به جهان بیرونی، جهان‌بینی مدرن ارزش زندگی را به دستِ فراموشی سپرده است. به دید آنری زندگی در معنی حقیقی‌اش، هیچ ربطی به جهان بیرونی یا فرم‌های مطالعه‌شدهٔ زندگی در زیست‌شناسی ندارد؛ به‌جای آن، «معنی حقیقی در تجربهٔ ذهنی (سوبژکتیو) به‌عنوان پاتوس و آگاهی بی‌واسطه از زندگی خود ساکن شده است».[1] از این‌رو فلسفهٔ آنری از طریق احیاکردن معنای حقیقی زندگی و ارزش آن، خواستار یک بررسی مجدد انتقادی و بسط عمیق نتیجهٔ این بررسی در همهٔ حوزه‌های تحقیق است. یکی از دغدغه‌های ثابت در تمام نوشته‌های آنری این است که «زندگی حقیقی نامرئی‌ست و معنی مخفی زندگی، به‌عنوان پاتوسی‌ست که تنها می‌تواند در درون خود تجربه شود».[2] علاوه بر این، آنری از سنت پدیدارشناسی به‌ویژه هوسرل و هیدگر خوانشی انتقادی دارد و رویکرد خود را به پدیدارشناسی، «پدیدارشناسی زندگی» می‌نامد، و پاتوس را در مرکز زندگی انسان قرار می‌دهد که در ادامه به توضیح آن خواهیم پرداخت. آنری سعی دارد معنای حقیقی زندگی را از طریق هنر حل کند. کتاب آنری در این زمینه باعنوان *دیدن امرنامرئی*[3] نگاشته شده است. علاوه بر این کتاب، مصاحبه‌ای با عنوان *هنر و پدیدارشناسی زندگی*[4] منتشر شده است، که دیدگاه آنری را دربارهٔ زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر نشان می‌دهد. این مصاحبه نه تنها نشان می‌دهد که چگونه آنری اصول پدیدارشناسی زندگی خود را در هنر و زیبایی‌شناسی به‌کار می‌برد، بلکه کاربرد آن را در حوزه‌های نقاشی، موسیقی، معماری و ادبیات نشان می‌دهد. در ادامه ابتدا نقد آنری به هوسرل و هیدگر را بیان می‌کنیم و سپس به نقش پاتوس در هنر از منظر آنری خواهیم پرداخت.

۳.پدیدارشناسی زندگی

آنری رویکرد خود به پدیدارشناسی را «پدیدارشناسی زندگی» می‌نامد. لازم به ذکر است که منظور او از «زندگی» معنای بیولوژیکی آن نیست، بلکه کاملاً پدیدارشناختی‌ست. بحث‌برانگیزترین ویژگی پدیدارشناسی «زندگی» آنری این است که مفهوم «قصدیت» هوسرل را نقد می‌کند. او «قصدیت» را بر مبنای شکل پیشاقصدیِ[5] پدیدارها قرارمی‌دهد، یعنی بر مبنای پدیدارشناسی خودِ زندگی یا آن‌چه

1. Henry, 2009: vii
2. ibid
3. Voir l'invisible, sur Kandinsky (Seeing the Invisible) (1988)
4. Art and Phenomenology of Life (1996)
5. pre-intentional

بنویایی

آن را تأثرپذیری درون‌ماندگار[1] نامیده است. به‌عبارتی اصل پدیدارشناسی آنری بر این واقعیت استوار است که قصدیت تنها یکی از دو حالت توجه به پدیده است. در پدیدارشناسی آنری برخلاف پدیدارشناسی کلاسیک، پدیدار صرفاً در شکل «آگاهی از چیزی» بودن بر ما ظاهر نمی‌شود، بلکه خودِ «آگاهی قصدی» بر چیزی بنیادی‌تر بنا شده است که می‌توان آن را غیرقصدی یا حتی ماقبل‌قصدی نامید که کاملاً از قصدیت متمایز است. آنری این حالت بنیادی ظاهرشدن را «تأثرپذیری[2]، پاتوس یا زندگی» می‌نامد.[3]

در پدیدارشناسی استعلایی هوسرل، دیدنْ همیشه دیدنِ چیزی و آگاهی، آگاهی *از* چیزی‌ست. اما در این زمینه آنری معتقد است که به علتِ این اولویتِ قصدیت، هوسرل در توصیف این‌که چگونه ظاهر[4] پدیدار می‌شود موفق نیست. ظاهر در هوسرل از طریق چیزی غیر از خودش توضیح داده می‌شود، یعنی توجه پدیدارشناسی هوسرل معطوف به آن چیزی‌ست که پدیدار می‌شود نه خودِ پدیدار شدن.[5] درحالی‌که حوزهٔ علاقهٔ آنری چیزی نیست که پدیدار می‌شود، بلکه این است که چگونه چنین ظاهری امکان‌پذیر و قابل‌توصیف است.

از نظر آنری، ظاهر تنها به این دلیل امکان‌پذیر است که خودش را نشان می‌دهد. این تجلیِ ظاهر نمی‌تواند از طریق قصدیت توضیح داده شود، چراکه ظاهر دقیقاً یک تجلی *از* چیزی نیست. این ظاهر در افقِ آگاهیِ خودآگاه، نامرئی باقی می‌ماند. به عقیدهٔ آنری «این کاملاً یک تجربهٔ درونی‌ست و چیزی جز تجربهٔ زندگی نیست، زندگی‌ای که همراه با لذت و رنج است».[6] ازاین‌رو برای آنری زندگی یک مفهوم نیست، بلکه تجلی خودبه‌خود است. او خودِ زندگی را پدیدارشناختی می‌داند، که خودش را دائماً نشان می‌دهد، به‌عنوان آن‌چه که آنری آن را *پاتوس* می‌نامد. شارحان آنری معتقدند که این تجلیِ خودبه‌خودی را نمی‌توان در قالب پدیدارشناسی استعلایی هوسرل و سارتر و یا در قالب تفاوت دریدایی توصیف کرد. بلکه پدیدارشناسی آنری را می‌توان از طریق «حساسیتِ[7] غیرقصدی[8] و تأثرپذیری تعریف کرد».[9] بنابراین برای آنری زندگی از ماهیت بیرون‌ایستای[10] قصدیت کاملاً متمایز است. به‌عبارتی زندگی چیزی گشوده برای دیگران نیست، بلکه چیزی در خود محصور است و

1. immanent affectivity
2. affectivity
3. Seyler, 2016
۴. Appearance: برای یک‌دست شدنِ متن در تمام مقاله از واژهٔ «ظاهر» به‌عنوان معادل برای این واژه استفاده شده است. با این‌حال ممکن است برای خوانندهٔ فارسی‌زبان این معادل در بعضی جملات نامفهوم به نظر برسد. در این شرایط لازم است خواننده مفهوم واژه را مدنظر قرار داده و براساس آن جمله را بازفهم کند.
5. Welten, 2010
6. Henry, 1973
7. sensuality
8 non-intentional
9. Welten, 2010
10. Ek-static

نمی‌تواند از خود فرار کند. زندگی خود را در معرض خودتجربگی قرار می‌دهد که دقیقاً شرایط امکان هر تجربه‌ای از دیگران و تأثر از دیگری‌ست. آنری از اصطلاح «تأثر استعلایی[1]» استفاده می‌کند تا این خودظاهری را با مفهوم پدیدارشناختی‌اش از زندگی توصیف کند. منظور او از «استعلایی» شرط امکان هر پدیدهٔ احتمالی‌ست و منظور از «تأثرپذیری» خودتجربگی‌ست که زندگی را توصیف می‌کند و شکلی از رنج ابتدایی یا پاتوس است.[2]

در نتیجه، نزد آنری «پاتوس» به این واقعیت اشاره می‌کند که [زندگی] به‌خاطر ماهیت خودمحصورش نمی‌تواند ارجاع به خود را متوقف کند یا از خودش بگریزد. این خودارجاعی شرط بزرگترین شادی‌است: شادی زندگی.[3] طیف شادی و رنج هر دو بیان این واقعیت‌اند که زندگی نمی‌تواند از خود بگریزد، زندگی به‌طور ناگزیری به خودش وابسته است. به همین دلیل است که تجربهٔ انضمامی از رنج می‌تواند غیرقابل‌تحمل باشد. تحلیل آنری از ظاهر شدن، به‌عنوان چیزی که می‌توان آن را دید، مرتبط است با ذهنی که در آن چیزها ظاهر می‌شود: پدیده تنها برای ذهن وجود دارد و ذهنیت دقیقاً به‌عنوان زندگی، به‌عنوان ذات و منشأ هر پدیدهٔ احتمالی در نظر گرفته می‌شود. به علت ماهیت خودمتأثرش، ذهنیت از طیف‌های بنیادی شادی و رنج تأثیر می‌پذیرد.[4] به بیان دیگر، آن چیزی که ما رنج یا شادی می‌بینیم، منشأ بیرونی ندارد؛ این کاملاً در ذهنیت اتفاق می‌افتد و چون رنج و شادی خودش در واقع زندگی یا پاتوس است، پس ذهنیت جدا از زندگی نیست و زندگی و ذهنیت تفکیک‌پذیر نیستند.

٤.نقد پدیدارشناسی آنری به هیدگر

هیدگر در سال ۱۹۲٤ در ماربورگ سخنرانی‌ای با عنوان *مفاهیم پایه‌ای فلسفهٔ ارسطو*[5] ارائه کرده و به مفهوم‌پردازی ارسطو از پاتوس اشاره کرده است. می‌توان گفت این مفهوم بر دیگر مفاهیم منظومهٔ فکری هیدگر تأثیرگذار بوده است. از جمله بر «حال‌وهواداری[6]» که در کتاب *هستی و زمان* به آن اشاره شده است. همچنین هیدگر در سال ۱۹۲۹ سخنرانی با عنوان *متافیزیک* چیست؟ در دانشگاه فرایبورگ ایراد می‌کند که بعدها آن را به تفصیل در *هستی و زمان* مطرح کرده است. یکی از نکات مهم این سخنرانی این است که راه‌هایی جز راه عقلانی برای به تصور درآوردن چیزها وجود دارد. هیدگر مدعی‌ست که پیش از انکشاف نظری چیزها، انکشافی عاطفی یا احساسی وجود دارد که به

1. transcendental affectivity
2. ibid: 70
3. Henry, 2015:129
4. ibid
5. *Basic Concepts of Aristotelian Philosophy*
6. Befindlichkeit

بنویایی

تعبیر او در «احوال» رخ می‌دهد؛[۱] «احوال» ترجمهٔ هایدگر از پاتوس ارسطوست. بنابراین هر شخصی در هر زمان در «حالی» است، چه افسرده‌حالی باشد، چه سرحالی، چه صرفاً بی‌اعتنایی و نگاه هر شخصی به هر چیزی را این «حال» معنی می‌کند. در نظر هایدگر چنین «احوالی» را نمی‌توان صرفاً احساسات دانست. احوال هستند که مشخص می‌کنند انسان‌ها چگونه و به چه ترتیبی زندگی‌شان را در این جهان به تجربه درمی‌آورند. او این مسئله را با دازاین مرتبط می‌کند. ازآن‌جا که هدفِ مقاله توضیح این مسئله نیست، علاقه‌مندان می‌توانند به سخنرانی خود هیدگر و کتاب *هستی و زمان* رجوع کنند

چنان‌که در تعاریف ارسطو دیدیم، تغییر کیفیات یکی از تعاریف پایه‌ای او برای پاتوس است. اما هیدگر تعریف بسیار وسیع‌تری برای پاتوس می‌آورد و آن را به‌معنای متأثر شدن و در-عالم- بودن به‌کار می‌برد. «ازآن‌جا که هیچ عملی در خلأ رخ نمی‌دهد، می‌توان گفت علت‌های تصادفی‌ای که ارسطو در کتاب *طبیعیات* برمی‌شمارد به‌دنبال اثبات این معنا هستند که اعمال و وقایع، نشأت گرفته از برخی از علت‌ها هستند که وقوع یا عدم وقوع آن‌ها از توانایی ما خارج است و این را می‌توان منتج از در–عالم–بودن دانست. ازاین‌رو هیدگر علت‌های تصادفی را از تبعات در–عالم–بودن انسان دانست و این یکی از تعاریفی‌ست که او برای «پاتوس» ذکر کرده است و آن را در–عالم–بودن دانسته است»[۲]. ما در ادامه به نقد آنری به هیدگر در این زمینه می‌پردازیم.

مطابق با مضمون پدیدارشناختی‌ای که آنری آن را تا هوسرل و هیدگر ردگیری می‌کند، جهان به هیچ جهان موجودی محدود نمی‌شود، بلکه درون خودش امکان خلق حوزه‌هایی تازه از تجربه را برای انسان فراهم می‌کند. در این میان هنر یک «امکان» خواهد بود، تا جایی‌که هنرمند از «واقعیت عادی» پیشی می‌گیرد و از طریق اثر هنری بُعدی از هستی ایجاد می‌کند که «کاملاً ویژه» و «اصیل» است. مهم‌تر این‌که هنر به‌واسطهٔ توانایی‌اش برای خلق یک بُعد هستی‌شناختی جدید، واقعیت بنیادی‌تری را نسبت به خودِ جهان نشان می‌دهد؛ واقعیتِ «امکان‌مندی جهان». به عقیدهٔ آنری هنر چیزی را نشان می‌دهد که معمولاً پنهان شده است: «پدیداریِ محضی که مرئی‌کنندهٔ چیزها است»[۳]. به‌عبارتی وقتی بی‌واسطه با چیزها مواجه می‌شویم، مثل وقتی که بدن خودمان را درک می‌کنیم، چنین مواجههٔ موضوعی‌ای صرفاً به این دلیل ممکن است که فضا [از قبل] به‌نحوی غیرموضوعی در ما بوده است. بنابراین فضا چیزی نیست که ما درک می‌کنیم، بلکه آن چیزی‌ست که به ما اجازهٔ درک کردن می‌دهد. از نظر آنری، این از جنس نقشی‌ست که هیدگر برای «جهان» قائل است. در نگاه هیدگر دیگر

---

۱. کریچلی، ۱۳۸۶ ۲. یونسی و شیلان آباد، ۱۳۹۶: ۱۱۵-۱۳۲

3. Henry, 2016

جهان مجموعه‌ای از موجودات نیست، بلکه شرط آشکار شدن‌شان است. بنابراین با ایجاد «جهان»، هنر دقیقاً این شکل از ظهور اصیل را نشان می‌دهد. به اعتقاد آنری، فراتر از چیزهای درک‌شده، «هنر ما را آماده می‌کند ظهوری را ببینیم که خود را پنهان می‌کند و در آن، چیزها خود را آشکار می‌کنند»[1].

آنری با هیدگر، تا آن‌جا که می‌گوید هنرْ ظهور اصیل را نشان می‌دهد، موافق است. اما در دو نکتهٔ اساسی با هیدگر مخالف است: ۱- این ایده که جهان هنر یک جهان جدا از تجربهٔ معمولی‌ست ۲- این ایده که ظهورِ اصیلْ ظهور جهان است.[2]

در باب اولین نکته، آنری می‌گوید تفکیک هنر، به‌عنوان یک حوزهٔ مجزا، برآمده از مدرنیته است. زیرا هنگامی‌که بزرگ‌ترین آثار هنری بشریت خلق می‌شد چنین تفکیکی وجود نداشت؛ به‌عنوان مثال، معابد یونان باستان یا کلیساهای قرون وسطی. کارکرد این ساختمان‌ها این بود که مکانی باشند برای پرستش خداوند و نه زیبایی، بلکه خدا دغدغهٔ اصلی سازندگان‌شان بود. از نظر آنری، تنها از طریق نگاه گذشته‌نگرانه و از طریق الصاق فهم قرن بیستمی‌مان از مفهوم هنر به این آثار است که ما آن‌ها را به‌عنوان زیبا درک می‌کنیم و زیبایی تنها چیزی‌ست که ما قادریم در این آثار بیابیم؛ «از وقتی که ما مقصود اصلی این آثار را از دست داده‌ایم» یعنی «از وقتی که ما دیگر معبد را نه به‌عنوان معبری به ذات مقدس چیزها، بلکه به‌عنوان اثری هنری می‌بینیم».[3]

تأکید آنری بر منشأ مذهبیِ هنر به مسئلهٔ ظهور اصیلی که از طریق هنر آشکار می‌شود نیز گره خورده است. با توجه به دومین نکته، آنری در نقدش به هیدگر، بین *هستی و زمان* و متون بعدی هیدگر که متأثر از هولدرلین و نیچه نگاشته شده، تمایز قائل می‌شود. در مورد *هستی و زمان*، مخالفت آنری به وضوح مشخص است: «ظهور اصیل آن چیزی نیست که هیدگر فکر می‌کرد: [ظهور اصیل] این جهان نیست»، به این معنا که «ظهور اصیل بیرون‌ایستا نیست [..] بنابراین، یک افق بیرونی نیست، بلکه آن‌چه زندگی می‌نامیم، شهودی نه از بیرون بلکه به درون است. گشایشی‌ست به خود»[4].

آنری معتقد است «ظهور اصیلی که هنر به آن اشاره دارد خودپدیداریِ درونی زندگی‌ست که از خلال خودتأثری یا پاتوس دریافت شده است»[5]. در اصل برای آنری، چنین ظهور تأثری‌ای از رنج و شادی که دو طیف اصلی محسوب می‌شوند به‌دست‌آمدنی‌ست.

رجوع [هیدگر به] هولدرلین و نیچه به خدایان یونان، بدان معنی‌ست که دیونیسوس باید به‌عنوان «اولین خدا» در نظر گرفته شود. زیرا او خدای میل است و خدای زندگی، و زندگی‌ست که رنج و

1. Henry, 2009: 14
2. Henry, 2016
3. ibid
4. ibid
5. Henry, 1973

شادی به آن گره خورده است. علاوه بر این، دیونیسوس «جهانی ندارد»، اما از سنگینی پاتوس خود رنج می‌برد و سعی می‌کند از طریق آپولو ــ به‌عنوان خدای نور ــ از [این سنگینی] بگریزد، و به این ترتیب، امیدوار می‌شود که فاصله‌اش را با پاتوس خود حفظ کند. در این‌جا هنر به منبعی از نور تبدیل می‌شود، شکلی که از طریق آن دیونیسوس تلاش می‌کند تا از رنج فرار کند. اما مفهوم هنر نزد آنری این نیست، بلکه آنری تحت تأثیر نوشته‌های کاندینسکی، «هنر را به‌عنوان یک «تشدیدکنندهٔ زندگی[1]» درک می‌کند، جایی‌که زندگی به‌عنوان خودتأثری و ظهور اصیل فهمیده می‌شود»[2].

بنابراین توجه آنری به شکل‌های متفاوت هنر از قبیل نقاشی، موسیقی و ادبیات است. از نظر او هدف هنر یا جایی‌که هنر باید برود، این است که زندگی را به‌عنوان پاتوسی درونی شدت ببخشد. به‌عبارتی زندگی می‌تواند از یاد برود یا نیروی‌اش تحلیل برود؛ در این حالت به تعبیر آنری، هنر «برافراشتن اساسی‌ترین بخش زندگی‌ست که در درون هر کدام از ما تحلیل رفته است» و به این ترتیب است که هنر تعهد اخلاقی‌اش را ایفا می‌کند.[3]

۵. پاتوس در هنر

از آن‌چه تاکنون گفته شد برمی‌آید که هنر در پدیدارشناسی آنری نقشی مرکزی بازی می‌کند. ازآن‌جایی‌که هر فرمی از هنر چیزی را آشکار می‌کند، هنر همیشه یک پدیدارشناسی را پیش‌فرض می‌گیرد. پدیدارشناسیِ هنرِ آنری، مانند پدیدارشناسیِ هیدگر و مرلوپونتی، هنر را به‌عنوان یک ابژهٔ تجربی در اختیاراتِ خودش موضوع‌بندی نمی‌کند، بلکه کیفیت پدیدارشناختی هنر را افشا می‌کند. «هنر» یک حوزهٔ خیلی خاص از ابژه‌ها یا فعالیت خاصی از جانب فرد نیست، بلکه نوعی نگرش است. از نظر او پدیدارشناسی هنر، آن‌گونه که تئوری‌های تقلیدی آموزش می‌دهند، فقط در مورد چیزهای مشخصی در جهان نیست. هنر پدیده‌ها را بازنمایی نمی‌کند، آن‌چه هنر عیان می‌کند صرفاً فرم پدیده‌ها نیست، بلکه دقیقاً تجلی ظهور آن‌هاست به همان شکلی که هستند. «تجلیْ» هستهٔ پدیدارشناسی آنری‌ست. از دید او فلسفهٔ غربی فقط بر ظاهر بصری ابژه‌ها تأکید دارد و در کشفِ امکانِ این تجلی شکست می‌خورد.[4] آنری علاوه بر جهان‌بینی مدرن، هنر بازنمایانه را هم نقد می‌کند.

همان‌طور که در صفحات پیش گفتیم، دغدغهٔ آنری معنای حقیقی زندگی‌ست که نامرئی‌ست. او سعی دارد معنای حقیقی زندگی را از طریق هنر حل کند. زیرا هنر را راه نجات می‌دانست و معتقد است زندگی در هنر تجلی پیدا می‌کند. او به هنرِ قبل از قرن هجدهم و همچنین هنر انتزاعی قرن بیستم

1. intensification of life
2. Henry, 2009
3. Henry, 2016
4. Henry, 1973

علاقه‌مند بود. کتابی در این زمینه با عنوانِ *دیدن امرنامرئی* نوشته و در این اثر از آثار کاندینسکی الهام گرفته است. هدف صریحِ آنری در نوشتن این کتاب روشن ساختن اهمیت کشف نقاشی انتزاعی کاندینسکی‌ست. همچنین تز اصلی او در *دیدن امرنامرئی* این است که نزد کاندینسکی انتزاع بیش از یک جنبش خاص در نقاشی‌ست؛ از نظر او کاندینسکی حقیقت عمیق همهٔ هنر را نشان می‌دهد، این‌که همهٔ هنر «انتزاعی» است، زیرا در این نظریهٔ کاندینسکی، هنر از هر گونه پایبندی به جهان بیرونی و مرئی رها شده است[1].

طبق نظر آنری، کاندینسکی اولین هنرمندی‌ست که نظریهٔ هنرش را از این وجه که ریشهٔ هنر در وجه استعلایی زندگی‌ست، تعریف کرده است. اما هنر و به‌طور خاص نقاشی چگونه قادر است زندگی نامرئی و عاطفی را از طریق عناصری مرئی از قبیل شکل و رنگ «تشدید» کند؟

آنری معتقد است که برای کاندینسکی رنگ اولین و مهم‌ترین «تأثیر ذهنی[2]» و «طنین درونی[3]» است.[4] از نظر او در مواجههٔ ما با رنگ یک دوگانگی پنهانی وجود دارد؛ از یک طرف، یک رنگ نئوماتیک[5] وجود دارد، رنگ قرمز به‌عنوان یک آن[6] از یک چیز خاص، که صرفاً از طریق تأثیر (امپرسیون) اولیه از قرمزی که هست ممکن می‌شود، از طرف دیگر، [قرمز به‌عنوان چیزی] مطلقاً ذهنی، ذهنی و درونی‌ست. آن‌طور که آنری می‌نویسد: «در جهان قرمزی نیست. قرمز یک احساس است، احساسی که کاملاً ذهنی‌ست و اصالتاً نامرئی‌ست. اصلیت رنگ‌ها نامرئی‌ست، به این ترتیب رنگ‌ها از طریق یک فرایند افکنش[7] بر روی چیزها قرارمی‌گیرند»[8].

بنابراین برای نقاش انتخاب رنگ با نیروی عاطفی‌اش صورت می‌گیرد. این جهان نیست که نقاشی می‌شود، بلکه به‌نوعی خودِ عواطف نقاشی می‌شوند. این [دیدگاه] نه فقط در مورد نقاشی انتزاعی، که آشکارا هیچ چیزی را در جهان بازنمایی نمی‌کند، بلکه برای هر شکل دیگری از نقاشی نیز کاربرد دارد. به‌عنوان مثال در نقاشی فیگوراتیو، انتخاب رنگ‌ها نه براساس بازنمایی «واقعیت»، بلکه براساس نیروی عاطفی‌شان صورت گرفته است. در نتیجه، آنری مبنای نظریِ کاندینسکی در مورد نقاشی انتزاعی را برای کل نقاشی در نظر می‌گیرد. لازم به ذکر است که در این نظریه، فرم‌ها شبیه به رنگ‌ها هستند نه شبیه موجودات جهان خارج. به‌عبارتی هر دو [فرم‌ها و رنگ‌ها] بیانی از نیرو هستند. بنابراین نظریهٔ کاندینسکی در باب فرم‌ها با اشاره به نقطه، خط و سطح به‌عنوان عناصر مبنایی فرم، به نظریهٔ

1. Henry, 2009: 12-21
2. subjective impression
3. inner resonance
4. ibid: 67-70
۵. تحلیل نوئتیکی، تحلیل نوئسیس یا عمل قصدیت و صورت‌بخشی ادراک است. تحلیل نوئماتیکی تحلیل متعلَّق یا نوئمای ادراک به‌عنوان ابژهٔ خاص پدیدارشناختی‌ست نه ابژه به معنی متعارف فلسفه. - رشیدیان، ۱۳۹۴: ۲۸۷
6. moment
7. projection
8. ibid: 76

نیروهایی می‌انجامد که نه در جهان، بلکه در بدن ما به‌عنوان چیزی ذهنیتاً زنده، قرار دارند. در نتیجه، اساس نظریهٔ نقاشی کاندینسکی این است: «برای رسیدن به یک ترکیب‌بندی مرئی باید آن چیز درونیِ زنده را هم لمس و هم بیان کرد»[1].

بنابراین، آنری معتقد است کاندینسکی در آثارش در قامت یک پدیدارشناس کامل به بطن پدیدار نفوذ می‌کند. از نظر او کاندینسکی در تجربهٔ فردی به ماهیت روانشناختی اشاره نمی‌کند، بلکه به خود در تجلی خودبه‌خود اشاره می‌کند و این توسط کاندینسکی به‌عنوان یک «ضربان درونی» توصیف شده است.[2] کاندینسکی چیزهای بیرونی‌ای که در جهان خارج وجود دارند را نمی‌کِشد، بلکه تپش‌های درونی را نقاشی می‌کند. «رنگ‌ها و فرم‌های انتزاعی در نقاشی، تپش‌های درونیِ خودِ اثر هستند»[3]. به اعتقاد آنری، او بر حالتِ ذاتاً درونی تجلی، یعنی زندگی تأکید می‌کند. نقاشی‌های کاندینسکی بر روی فرم‌های بیرون متمرکز نیستند، بلکه همان‌طور که آنری می‌گوید «نامرئی را ظاهر می‌سازند»[4]. از این جهت، نقاشی کاندینسکی پاتوسِ درونیِ خودِ زندگی را، که در ذات خود نامرئی‌ست، جذب می‌کند. آنری به این نتیجه می‌رسد که هنر اساساً بازنمایی نیست، بلکه افشای ضربان درونی آن چیزی‌ست که در نهایت خودِ زندگی‌ست. بنابراین هنر «تشدیدکنندهٔ زندگی» است.

٦. نتیجه‌گیری

چنان‌که گفته شد، پاتوس جایگاه ویژه‌ای در فلسفهٔ ارسطو دارد و ارسطو نه در یک اثر بلکه در چندین اثر خود از این مفهوم استفاده کرده است. اما با این‌که استفادهٔ آنری از اصطلاح «پاتوس» از مفهوم یونانی آن اخذ شده است، اما دیدگاه او با ارسطو متفاوت است. برخلاف ارسطو برای آنری و هیدگر پاتوس یک مفهوم عرَضی یا یک دستاورد فرعی نیست. همچنین آنری مفهوم پاتوس را از مفاهیم روان‌شناختی و حتی تغییرات کیفی آزاد می‌کند. آنری و هیدگر هر دو سعی کردند پاتوس را از معنی سنتی‌اش رها کنند. هیدگر ارتباط پیچیدهٔ پاتوس را با مفاهیم وجود، حرکت، وضعیت، تجسم و لوگوس نشان می‌دهد و آنری ارتباط آن را با زندگی و هنر. همچنین در طبقه‌بندی ارسطو در کتاب *اخلاق نیکوماخوس* و در *متافیزیک*، پاتوس شامل درد و لذت است، یعنی احساسات همراه با درد و لذت هستند. اما در خوانش آنری از پاتوس، درد و رنجی که در آثار ارسطو همراه با پاتوس می‌آید، مبدل به ایدهٔ رهایی و لذت می‌شود. به‌عبارتی برخلاف تلقی رایج که بر تأثیر مخرب پاتوس و همچنین «رنج» دلالت دارد، برای آنری پاتوس الزاماً تأثیر مخرب ندارد و می‌تواند موجب رهایی

1. ibid: 82
2. Welten, 2010
۳. کاندینسکی، ۱۳۸۱
4. Henry, 2009: 76

شود. یعنی پاتوس باعث تحقق یافتن و کامل شدنِ چیزی می‌شود. برخلاف هیدگر که معتقد بود لذتی که پاتوس می‌آورد شامل گشودگی وجودِ در–جهان–بودن است، آنری معتقد است که ظهور اصیلْ آن چیزی نیست که هیدگر فکر می‌کرد؛ ظهورِ اصیل، این جهان نیست؛ بلکه ظهورِ اصیلْ معنای حقیقی زندگی‌ست که نامرئی و مخفی‌ست و ما نمی‌توانیم معنای‌اش را در جهان مرئی آشکار کنیم. از نظر آنری معنای پنهان زندگی، به‌عنوان پاتوسی‌ست که تنها می‌تواند در درون خود تجربه شود. او پاتوس را به‌عنوان ذاتی برای زندگی در نظر می‌گیرد و آن را به‌طور مستقیم در مرکز زندگی انسان قرار می‌دهد. آنری به ما یادآوری می‌کند که خاستگاه اثرِ هنریْ زندگی‌ست و نه جهان. به بیان دیگر برای آنری، وظیفهٔ هنرْ بیان درونی پاتوس‌های زندگی‌ست و نه آن‌گونه که هیدگر می‌پنداشت «افشای جهان بیرونی». به همین دلیل برای آنری، هنرمندی نظیر کاندینسکی کسی‌ست که با نگاه عمیق‌تری نسبت به دیگر هنرمندان هم‌دوره، به جهان و پدیده‌ها توجه می‌کند و می‌تواند تجربهٔ درونی را در آثارش منعکس کند.

در پایان می‌توان گفت ویژگی برجستهٔ خوانش آنری از مفهوم «پاتوس» این است که می‌تواند قدرت اثر هنری را نشان بدهد. زیرا طبق این خوانش، اثر هنری آن‌چه را که در جهان مرئی نهفته است، آشکار می‌کند و مخاطب را مجبور می‌کند نگاه عمیق‌تری به جهان داشته باشد. به‌عبارتی پاتوس پلی بین اثر هنری و مخاطب ایجاد می‌کند. زیرا در هنر، نقشِ انفعالیِ پاتوس تبدیل به نقش کنش‌گر و فعال می‌شود. یعنی تأثیر پذیرفتن تبدیل به تأثیرگذاری می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ارسطو (۱۳٦۳)، *طبیعیات*، ترجمهٔ مهدی فرشاد، تهران، امیرکبیر، ۱۳٦۳.

ـــــ (۱۳٦٦)، *متافیزیک*، ترجمهٔ شرف‌الدین خراسانی – شرف، تهران، نشر گفتار، ۱۳٦٦.

ـــــ (۱۳۷۸)، *دربارهٔ نفس*، ترجمهٔ علیمراد داوودی، تهران، حکمت، ۱۳۷۸.

ـــــ (۱۳۹۲)، *فن خطابه*، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، تهران، نشر هرمس، ۱۳۹۲.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹٤)، *هوسرل در متن آثارش*، تهران، نشر نی، ۱۳۹٤.

کاندینسکی، واسیلی (۱۳۸۱)، *معنویت در هنر*، ترجمهٔ هوشنگ وزیری، تهران، انتشارات سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.

گیگر، جیسون (۱۳۹٦)، *زیباشناسی و نقاشی*، ترجمهٔ عبدالله سالاروند، تهران، انتشارات نقش جهان، ۱۳۹٦.

یونسی، مصطفی. خالندی شیلان آبادی (۱۳۹٦)، «تبیین پاتوس جهت شناخت حیث‌التفاتیِ پوئتیک» در *مجله علمی و پژوهشی حکمت و فلسفه*، سال سیزدهم، شماره چهارم، ۱۱۵-۱۳۲، ۱۳۹٦.

کریچلی، سایمون (۱۳۸٦)، *فلسفهٔ قاره‌ای*، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸٦.

Adorno, Theodor2002)), *Aesthetic Theory*, translated by Robert Hullot-Kentor, London & New York: Continuum, 2002.

Henry, Michel (1973), *The Essence of Manifestation*, Trans, Girard Etzkorn, The Hague, Martinus Nijhoff, 1973.

___ (2009), *Seeing the Invisible on Kandinsky*, Trans. by Scott Davidson, Publish, London, continuum, 2009.

___ (2015), *Incarnation: A Philosophy of Flesh*, Northwestern University Press, 2015.

___ (2012), *Barbarism*, translation by. S. Davidson, London, New York, Continuum, 2012.

Oele, M. (2012), "Heidegger's Reading of Aristoles' Concept of Pathos", Epoche: *A Journal for the History of Philosophy*, 16(2), 389-406, 2012.

Peters, FE. (1967), *Greek Philosophical Terms A Historical Lexicon*, New York University Press, 1967.

Preus, Anthony (2007), *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*,

New York, Scarecrow Press, 2007.

Seyler, Frédéric (2016), "Michel Henry", *the Stanford Encyclopedia of Philosophy.* https://plato.stanford.edu/entries/michel-henry; 1/6/1399

Welten, Ruud (2010), "Michel Henry" in *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, springer, ed. Hans Rainer Sepp, Florida Atlantic University, FL, USA, pp 141-143, 2010.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی