

## جایگاه نقاشی در پدیدارشناسی میشل آنری

فاطمه بنویدی\*

استادیار فرهنگستان هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۷/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۹/۲۴)

### چکیده

مسئله پژوهش این است که «زندگی» چگونه در هنر نمود پیدا می‌کند. به این منظور این مقاله به بحث‌های میشل آنری، پدیدارشناس قرن بیستم می‌پردازد. مفهوم زندگی برای آنری از اهمیت زیادی برخوردار است. او سعی دارد معنای حقیقی زندگی را که نامرئی و درونی است و به‌زعم او در جهان بینی مدرن فراموش شده، احیا کند. هنر نیز نقشی مرکزی در پدیدارشناسی آنری بازی می‌کند. به این منظور او از هنر انتزاعی به‌ویژه از نقاشی‌های کاندینسکی کمک می‌گیرد. برای آنری از میان هنرها، نقاشی مهم است، زیرا می‌تواند ذات زندگی را آشکار کند. ایده اصلی او این است که در تفکر و آثار کاندینسکی انتزاع بیش از یک جنبش خاص در نقاشی است. زیرا هنر را از جهان بیرونی و مرئی رها می‌کند و حقیقت عمیق همه هنر را نشان می‌دهد: این را که همه هنر «انتزاعی» است. همچنین این مقاله با روش توصیفی و تحلیلی و با استفاده از چارچوب نظریات آنری به این نتیجه می‌رسد که در دنیای مدرن هنر می‌تواند مناسب‌ترین جایگاه برای آشکار کردن ارزش‌های زیبایی‌شناختی باشد؛ نقاشی انتزاعی ما را به سمت امکان‌پذیری همه نقاشی‌ها سوق می‌دهد و می‌تواند ما را به ذات زندگی نزدیک کند.

### واژه‌های کلیدی

نامرئی، مرئی، زندگی، هنر انتزاعی، میشل آنری، کاندینسکی.

\* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۰۲۱-۶۶۹۵۴۲۰۰، شماره: ۰۲۱-۶۶۴۹۳۴۱۸، E-mail: benvidi@honar.ac.ir.

## مقدمه

یکی از پدیدارشناسان فرانسوی که اهمیت ویژه‌ای برای نقاشی قائل است، میشل آنری<sup>۱</sup> (۱۹۲۲-۲۰۰۲) است. پدیدارشناسی او رنگ‌وبوی انسانی دارد. آنری جهان‌بینی مدرن را نقد می‌کند، زیرا به عقیده او این جهان‌بینی با تقلیل تمام واقعیت به جهان بیرونی ارزش زندگی را به دست فراموشی سپرده است. همچنین مفهوم «زندگی» برای آنری از اهمیت زیادی برخوردار است. تا جایی که پدیدارشناسی خود را «پدیدارشناسی زندگی» می‌نامد و معتقد است «زندگی در معنی حقیقی‌اش، هیچ ربطی به جهان بیرونی یا فرم‌های مطالعه شده زندگی در زیست‌شناسی ندارد؛ به جای آن، معنی حقیقی در تجربه ذهنی (سوزکتیو) به‌عنوان پاتوس<sup>۲</sup> و آگاهی بی‌واسطه از زندگی خود ساکن می‌شود.» (Henry, 2009: ix) از نظر او چنین مفهومی از زندگی در هنر نمود می‌یابد و هنر را راه نجات می‌داند. به هنر قبل از قرن هجدهم و همچنین هنر انتزاعی قرن بیستم علاقمند است. کتابی در این زمینه با عنوان «دیدن/امرنامرئی»<sup>۳</sup> (۱۹۸۸) نوشته و در این اثر از آثار کاندینسکی الهام گرفته است. هدف صریح آنری در نوشتن این کتاب روشن ساختن اهمیت کشف نقاشی انتزاعی کاندینسکی است. علاوه بر این کتاب، مصاحبه‌ای با عنوان «هنر و پدیدارشناسی زندگی»<sup>۴</sup> (۱۹۹۶) منتشر شده است، که دیدگاه آنری را درباره زیبایی‌شناسی و فلسفه 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. ما در این مقاله به نظر او درباره نقاشی می‌پردازیم.

هدف آنری در تمام نوشته‌هایش این بود که درون‌بودگی<sup>۵</sup> را از بیرون‌بودگی<sup>۶</sup> جدا کند، برای او این قطب‌ها دو حالت کاملاً متفاوت از تجلی هستند. اولی به‌عنوان نامرئی<sup>۷</sup> و دومی به‌عنوان مرئی<sup>۸</sup>. ادعای آنری این است که هر چند آنچه تجلی می‌یابد (مرئی/ بیرونی) متعالی است، اما ذات آن تجلی نه در تعالی بلکه در فضای درونی رادیکال (نامرئی/ درونی) به‌وجود می‌آید (Farrugia, 2018, 55-56). این دو وجه جداگانه

کانت اشاره می‌کند، «جایگاه کاندینسکی در نزاع میان صورت و محتوا» شیوه‌های گوناگون نقد انتزاع در هنر را بررسی می‌کند و به دو دیدگاه زیبایی‌شناسی فرمالیستی و دیدگاه زیبایی‌شناسی محتواگری ذاتی اشاره می‌کند. به‌عبارتی، به آراء کانت و هگل اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که کاندینسکی به کدام دسته تعلق دارد، «گذری بر زندگی و برخی آثار یک هنرمند «واسیلی کاندینسکی» همان‌طور که از عنوان مشخص است یک نگاه تاریخ هنری و زندگی‌نامه‌ای به آثار کاندینسکی دارد.

همچنین به دو پایان‌نامه در مقطع کارشناسی ارشد اشاره می‌شود. رساله اول با عنوان «حیث مادی و معنوی هنر از دیدگاه واسیلی کاندینسکی» می‌خواهد نشان دهد که نقاشی انتزاعی ریشه در نظریه‌های زیبایی‌شناسی دارد و از این طریق به آثار و آراء کاندینسکی پل می‌زند و سعی می‌کند نقطه نظرات و نقاشی‌های کاندینسکی را بر پایه سنت‌های فلسفی از جمله مکتب نوافلاطونی و ایدئالیسم آلمانی از یک‌سو و سنت آخرالزمانی روسی و مسیحی از سوی دیگر تبیین کند. در پایان رساله

## پیشینه پژوهش

علاوه بر دو اثر مهم کاندینسکی [نقطه. خط. سطح و معنویت در هنر] که به فارسی ترجمه شده است، مقالات و پایان‌نامه‌های زیادی در مورد هنر انتزاعی و کاندینسکی به زبان فارسی نوشته شده است که در ادامه صرفاً به برخی از آنها اشاره خواهد شد: «تحلیل و بررسی هنرآبستره بر نقاشی واسیلی کاندینسکی» این مقاله با نگاه تاریخ هنری، هنر آبستره و به‌ویژه آثار کاندینسکی را مورد بررسی قرار می‌دهد، «کاندینسکی و روش او در نقاشی» این مقاله بیشتر گزارشی از کتاب «معنویت در هنر» کاندینسکی است، «فرم از دیدگاه کاندینسکی»: این مقاله براساس دو کتاب کاندینسکی که به فارسی ترجمه شده است به تعریف فرم پرداخته است. اینکه فرم بیان بیرونی محتوا درونی است، «مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن» مفهوم فرم و فرمالیسم و بازتاب آن را در هنرهای تجسمی بررسی می‌کند. از روش نقادی کلمنت گرینبرگ استفاده می‌کند و تعریف او از فرمالیسم را ارائه می‌دهد. همچنین به برداشت گرینبرگ از نقد قوه حکم

انضمامی را شامل نمی‌شود و خود لغت از *abstractuse* لاتین اخذ شده بود. به معنی دورشدن، فاصله‌گرفتن، پیشی گرفتن. در فلسفه معنایش از نیمه قرن ۱۵ این‌گونه تعریف شده است: جدا شده از ابژه‌ها یا مواد عملی و دقیقاً در معنایی متضاد با «انضمامی». از ۱۹۱۴ در هنرهای زیبا استفاده شده است و به معنای نداشتن ویژگی‌های بازنمایی به کار می‌رود. در موسیقی بعد از سال ۱۸۷۷ به کار می‌رفته است. همچنین از ۱۹۵۲ اکسپرسیونیسم انتزاعی از طرف جکسون پولاک به‌عنوان یک رویکرد به هنر مطرح شد. اما خود این اصطلاح در دهه ۱۹۲۰ توسط کاندینسکی و دیگران استفاده شده بود. همچنین اسوالد هرزورگ، هنرمند و نقاش آلمانی در مقاله خود با عنوان «اکسپرسیونیسم انتزاعی» اشاره می‌کند: «اکسپرسیونیسم انتزاعی، یک اکسپرسیونیسم کامل است.» «یک آفرینش محض که روند معنوی را به قالب فیزیکی درمی‌آورد. یعنی، ابژه‌ها را از جهان واقعی نمی‌گیرد، بلکه ابژه‌های خود را می‌سازد. انتزاعی اراده هنرمند را نشان می‌دهد» (www.etymonline.com).

### اما منظور آتری از انتزاعی چیست؟

از نظر آتری، زمانی شیء ای «انتزاعی» نامیده می‌شود که از واقعیتی که به آن تعلق دارد، جدا شده باشد و در فرایند جدانشدن تنها برخی از خصوصیات شیء حفظ شود تا بتوان آن را به‌طور جداگانه بررسی کرد (Henry, 2009, 12). دقت کنیم، انتزاع چون خصوصیتی را جدا می‌کند خود یک فرایند ذهنی است و در واقعیت اتفاق نمی‌افتد. در نقاشی انتزاعی واقعیت محو نمی‌شود، بلکه جدا می‌شود و به‌عنوان پایه باقی می‌ماند. لازم به ذکر است؛ مفهوم «نقاشی انتزاعی»، به شکلی که امروز در نقد هنر مورد استفاده قرار می‌گیرد، از همین مفهوم انتزاع نشأت می‌گیرد. اما از نظر آتری، انتزاعی که در آثار خلاقانه کاندینسکی ظهور پیدا کرده، هیچ‌گونه ارتباطی با این نوع انتزاع که مختص تاریخ هنر از دهه دوم قرن بیستم است ندارد، زیرا برای آنها حقیقت همان واقعیت بود. به‌طور کلی آتری می‌خواهد نشان دهد که کاندینسکی جزء مکاتب گذشته به‌شمار نمی‌آید و با آنها فرق دارد. زیرا در انتزاع کاندینسکی با شیء و جهان بیرونی سروکار نداریم، بلکه با یک چیزی درونی‌تر و پیشینی‌تر، با مسئله درونی و نامرئی در اثر هنری سروکار داریم. در حالی که مکاتب قبلی همچنان با اشیاء سروکار داشتند. کاندینسکی مسأله‌اش شیء و جهان بیرونی نیست، بلکه چیزی ما قبل شیء است که زندگی روی آن سوار است و آن انرژی زندگی است. لازم به ذکر است؛ آتری می‌داند که قبل از کاندینسکی تاریخ هنر و تاریخ علم به این مسأله پرداخته بودند، اما بر این تفاوت تأکید دارد که مسئله کاندینسکی، زیرساختی است که در زندگی جریان دارد، که خود زندگی است.

با این توضیحات در ادامه ابتدا به تعریف محتوا و بعد فرم می‌پردازیم. برای کاندینسکی «محتوای» نقاشی، بازنمایی جهان مرئی یا بیرون نیست، بلکه محتوا انتزاعی است. از نظر آتری، این محتوای انتزاعی، زندگی نامرئی در ورود بی‌وقفه به خود است. به‌عبارتی، محتوای نقاشی را «ظهور پیوسته زندگی و ذات زندگی ابدی آن، فراهم می‌کند و در عین حال، زندگی یک طرح بر هنرمند تحمیل می‌کند» (ibid., 24). در این صورت، «انتزاع» دیگر به آنچه که قبل از جهان وجود داشت اشاره ندارد و اصلاً برای وجود نیازی به جهان ندارد، بلکه به زندگی اشاره دارد که در آن هیچ

به این موضوع می‌پردازد که سنت‌های فکری مزبور چگونه در شناخت و تبیین نظریه خاص کاندینسکی در باب هنر انتزاعی تأثیرگذار بودند و برخلاف نظریه‌های موجود، هنر انتزاعی حاصل سنت‌های عرفانی نبوده است، رساله دوم با عنوان «بررسی تأثیر موسیقی و ریاضی در نقاشی‌های واسیلی کاندینسکی» ریاضیات را واسطه‌ای برای تصویرکردن موسیقی در نقاشی‌های کاندینسکی می‌داند و تأثیری را که کاندینسکی از ریاضیات و موسیقی آرنولد شوئنبرگ گرفته است نشان می‌دهد. در نهایت لازم به ذکر است که پس از جستجوهای که نگارنده در پایگاه‌های اسنادی به زبان فارسی انجام داد، به این نتیجه رسید که با رویکرد پدیدارشناختی به آثار کاندینسکی در زبان فارسی پرداخته نشده و یا دست‌کم تا زمان نگارش این مقاله، نتیجه‌ای از این توجه به انتشار عمومی نرسیده است.

### ۱- تعامل بین محتوا و فرم در پدیدارشناسی زندگی آتری

آتری معتقد است کاندینسکی انقلاب در نقاشی انتزاعی را با این بحث در کتاب *نقطه، خط، سطح* آغاز می‌کند:

«هر پدیده می‌تواند در دو روش تجربه شود. این دو روش تصادفی نیستند، بلکه بسته به پدیده - آنها از ماهیت پدیده، از دو ویژگی یکسان: بیرونی/ درونی به‌دست می‌آیند» (Kandinsky, 1947, 15).

نمود بیرونی یک پدیده اشاره دارد به اینکه چگونه پدیده دیده می‌شود، نمود درونی اشاره به توانایی نامرئی از یک پدیده دارد، یا چگونه آن احساس می‌شود.

ابزار و محتوا نقاشی از این قاعده مستثنا نیستند و جنبه بیرونی و درونی دارند. ابزار نقاشی، یعنی فرم‌ها و رنگ‌های گرافیک، خودشان نامرئی هستند، اما ما همیشه جنبه مرئی آنها را می‌بینیم و جنبه نامرئی آنها که ضروری است فراموش می‌شود. برای مثال، وقتی هنرمند یک رنگ را انتخاب می‌کند ما فکر می‌کنیم این انتخاب تقلیدی است در حالی که این‌گونه نیست، زیرا خیلی از چیزهایی که کشیده می‌شود هنرمند آنها را ندیده است. این انتخاب رنگ منشأ دیگری دارد که کاندینسکی منشأ آن را جنبه نامرئی رنگ می‌داند. به عقیده او «جنبه نامرئی رنگ به قدرت دینامیک و عاطفی آن» اشاره دارد (Henry, 2009, 75). کاندینسکی برای اینکه به جنبه نامرئی دست یابد، قوانین ترکیب‌بندی را به دور از جهان ابژکتیو تکه تکه می‌کند و آنها را در وضعیت تجربه ذهنی قرار می‌دهد. در این صورت، رنگ‌ها دیگر نه براساس شباهت‌شان به جهان بیرون، بلکه براساس قدرت عاطفی درونی‌شان انتخاب می‌شوند. کاندینسکی همین تحلیل را برای فرم‌های گرافیکی هم استفاده می‌کند. از نظر آتری، نبوغ هنری کاندینسکی از فهمش از جنبه نامرئی فرم‌ها و رنگ‌ها و نیز ترکیب‌های مختلف‌شان ناشی می‌شود و هنر انتزاعی او چون به‌دنبال جنبه درونی پدیده‌ها است مفاهیم ما درباره نقاشی و هنر را به‌طور کلی تغییر می‌دهد. قبل از اینکه به این بپردازیم که چگونه کاندینسکی ثابت می‌کند علاوه بر محتوا، ابزار نقاشی هم انتزاعی است. لازم است مفهوم انتزاعی تعریف شود.

### ۲- انتزاعی چیست؟

در لغت‌نامه اتمولوژی، کلمه *abstract* صفت و *abstraction* به‌عنوان اسم این‌گونه تعریف شده است؛ این کلمه در اواخر قرن ۱۴ ابتدا در دستور زبان استفاده می‌شد و اشاره داشت به اسامی خاصی که چیزهای

جهانی وجود ندارد و ما به‌طور ذهنی و درونی آن را تجربه می‌کنیم. به اعتقاد آنری، «هیچ راه دیگری به زندگی منجر نمی‌شود، مگر خودش؛ زندگی پایان و مسیر است» (Henry, 1973, 52). به عبارتی، برای دستیابی به آن زندگی باید در زندگی ایستاده باشید؛ باید از زندگی شروع کرد. به عقیده او، کاندینسکی احساساتش را نقاشی می‌کرد و محتوای تمام نقاشی‌های او، وفور زندگی در خود و تشدید و ارتقای زندگی است. کاندینسکی نقطه عزیمت برای نقاشی را به ما نشان می‌دهد، این نقطه احساس، یا حالت شدیدتری از زندگی است و محتوای هنر این احساسات است. هدف هنر این است که این احساس را به دیگران انتقال دهد. بنابراین، دانش هنر به‌طور کامل در زندگی در حال توسعه است؛ هنر حرکت مناسب زندگی است، به تعبیر خود آنری، «هنر رستاخیز زندگی ابدی است» (Henry, 2009, 122). زیرا هنر همیشه اشکال متعالی از زندگی را بیان می‌کند. بنابراین، هنر دیگر یک تقلید نیست. آنری به این نتیجه می‌رسد؛ از آنجا که محتوایاتی که نقاشی به دنبال بیان آن است زندگی است، بنابراین «هنر در زندگی، خودش در حال صیوروت و شدن است و این شدن منطبق با نیاز به وجود<sup>۱۱</sup> در ماست» (ibid.). به عقیده آنری، کسانی که به مسیر هنر وارد می‌شوند، هرگز به سوی یک حقیقت بیرون از خود نمی‌روند، بلکه به سوی آن می‌روند که بتوانند به‌عنوان یک موجود پایدار و مستقل عمل کنند. نتیجه دیگر؛ «از آنجا که حقیقت هنر یک تحول در زندگی فرد است، تجربه زیبایی‌شناختی یک پیوند غیرقابل گسستن با اخلاق دارد. یک «شیوه» زندگی واقعی است» (Henry, 2016). این ارتباط درونی میان زندگی زیبایی‌شناسی نامرئی و زندگی اخلاقی، همان چیزی است که کاندینسکی «معنویت» می‌نامد.

می‌دانیم که یکی از آثار کاندینسکی کتابی با عنوان معنویت در هنر است. او در این اثر به حقیقت واقعی اشیاء توجه می‌کند و نسبت به پدیده‌های بیرونی و دنیای مادی بی‌تفاوت است. جهان‌بینی مدرن را نقد می‌کند و معتقد است؛ طبیعت‌گرایی و عینیت‌گرایی ما را به ماتریالیسم و نهیلیسم رسانده است. از این جهت، برنامه‌ای را برای احیا هنر و به‌ویژه نقاشی می‌دهد. از نظر او هنر در نفس وجود خود، نمایش زندگی نامرئی است که حق مسلم آن باید شناخته و بازسازی شود. هدف کاندینسکی این است که نشان دهد ما نمی‌توانیم ماهیت کلی اثر هنری را نادیده بگیریم و معتقد است نقاشی انتزاعی این ماهیت را به‌خوبی نشان می‌دهد (کاندینسکی، ۱۳۸۱).

آنری با کاندینسکی موافق است؛ که هنر آشکارسازی واقعیت نامرئی است و می‌تواند دوباره ارزش زندگی را که در جهان‌بینی مدرن فراموش شده بود، احیا کند. این واقعیت تنها محتوای هنر است و این هنر به دنبال بیان این محتوای انتزاعی است. این را که این بیان از کجا نشأت می‌گیرد و ابزار آن چیست و این ابزار مرئی چگونه می‌تواند نامرئی باشد؟ در ادامه توضیح می‌دهیم.

کاندینسکی ابزار نقاشی را «فرم» می‌نامد. واژه فرم تنها به معنای فرم‌های خطی نیست، بلکه رنگ‌ها را نیز دربرمی‌گیرد. او در مقاله‌ای با عنوان «نقاشی به‌عنوان یک هنر ناب» به عبارات «فرم نقاشانه»<sup>۱۲</sup> و «فرم تصویری»<sup>۱۳</sup> اشاره می‌کند. با توجه به اینکه فرم، ابزار نقاشی و نقاشی ابزار انتقال مفاهیم و روشی برای نمایش احساسات است در همین مقاله آمده است که: «فرم یک بیان مادی از یک محتوای انتزاعی است»

اگر محتوا نامرئی باشد، هنر نقاشی با بیان این محتوا آن را به قلمرو پدیده‌های مرئی می‌کشاند. این پدیده‌های نامرئی از میان خطوط و رنگ‌هایی که ما مشاهده می‌کنیم خود را در معرض دید می‌گذارند. بنابراین، محتوای «درونی» اثر از طریق خطوط و تصاویر، جلوه مرئی پیدا می‌کند و به نمایش گذاشته می‌شود. در این مورد کاندینسکی چنین می‌نویسد: «برای اینکه محتوا، که در وهله اول «به شکل انتزاعی» وجود دارد، به یک اثر هنری تبدیل شود، به عنصر دیگری، یعنی عنصر بیرونی، نیاز است که به آن تجسم ببخشد. بنابراین، محتوا به یک ابزار بیان نیاز دارد که «فرم مادی» به آن بدهد» (ibid., 349-350).

بر این اساس، کاندینسکی «اثر هنری» را به معنای بیرون آوردن و تجلی مفاهیم انتزاعی و محتوای نامرئی می‌داند. به عبارتی، «اثر هنری به معنای پیوند همیشگی و ناگسستنی میان عناصر درونی و بیرونی، محتوا و فرم است» (ibid.). با توجه به اینکه اگر فرم وجود نداشته باشد اثر هنری وجود ندارد و اثر هنری متشکل از فرم است، در این صورت می‌توان گفت که اگر ما فرم را در نظر نگیریم نقاشی معنای همیشگی‌اش را که یک چیز درونی را مرئی می‌سازد، از دست خواهد داد. اینجاست که آنری نتیجه می‌گیرد که، «انتزاع ما را آزاد می‌سازد و تمام آثار عملی و نظری کاندینسکی تلاشی برای توضیح این حقیقت آشکار است» (Henry, 2009, 19).

مسئله دیگر اینکه؛ اگر اثر هنری عامل «پیوند» «درون» و «بیرون» است، کدام یک اولویت دارد؟ کاندینسکی معتقد است آنچه واقعیت دارد درونی است و بیرونی یک چیز غیرواقعی است. این گونه نیست که درونی تا بیرونی نشود وجود نداشته باشد، بلکه برعکس است، وجود بیرونی مدیون درونی<sup>۱۴</sup> است. بنابراین، «عنصر تعیین‌کننده محتوا/است» (Kandinsky, 1982, 350). آثار هنری محتوای خود را فقط می‌توانند از ذهنیت زندگی بگیرند و روی نقطه‌ای از واقعیت متمرکز شوند. کاندینسکی این ذهنیت را «روح» می‌خواند و خصوصیات تأثیرگذار یا عواطف ملموس آن را «ارتعاشات روح» می‌نامد. به همین دلیل است که او چنین می‌نویسد: «محتوای اثر هنری یک عنصر درونی است که با ارتعاشات روح ایجاد می‌شود. بدون محتوای درونی هیچ یک از آثار هنری نمی‌توانند وجود داشته باشند» (ibid., 349).

آنری با کاندینسکی موافق است که، عنصر درونی از اهمیت بسیاری برخوردار است و به ما کمک می‌کند ذات حقیقی نقاشی انتزاعی را دریابیم. این اهمیت تا جایی است که، کاندینسکی زیبایی‌شناسی خود را بر پایه همین درونی قرار می‌دهد و به اعتقاد آنری تحول عظیمی در عرصه هنر اتفاق افتاده که کاندینسکی آن را درک کرده است.

ذکر یک نکته ضروری است اینکه برای آنری، فرم چیزی نسیت که مرئی می‌کند، بلکه فرم مربوط به یک امر نامرئی است و این حرف آنری تا حدی تازگی دارد. یعنی، فرم نباید با مرئی و مشخص شدن یکی دانسته شود، فرم بیان یک چیز درونی است. از نظر آنری، این تغییر نگرش ما به فرم و رابطه درونی و بیرونی برای ما آزاد کننده است. یعنی، حرکت به سوی مفاهیم انتزاعی موجب تکامل روند آزادسازی هنر نقاشی می‌شود. زیرا از یک جهت، ما دیگر وابسته به روابط عینی طبیعت نیستیم، یعنی ما را از وابستگی به بیرون رها می‌کند و از طرف دیگر وقتی ما رها شویم از ضرورت‌ها و باید‌ها و نبایدهای زندگی هم رها می‌شویم. بنابراین، عناصر بیرونی ما را محدود می‌کنند و سازنده زندگی نیستند، در حالی که ما فکر

به جز زندگی ندارد» (Henry, 2009, 24).

در نتیجه، فرم برگرفته از همان محتوای انتزاعی است که اثر هنری سعی دارد آن را عنوان کند. اصل ضرورت درونی که تمام نقاشی‌های اصیل باید بر مبنای آن استوار باشند و از ابتدا نیز بر آن استوار بوده‌اند تعیین فرم از طریق محتوا است. اما آنری به مسأله‌ای اشاره می‌کند؛ اگر فرم وابسته به بیرون نباشد، باید با پاتوس و ارتعاشات هنرمند سازگار باشد. اما از کجا تشخیص دهیم فرم با پاتوس هنرمند سازگار است؟ ما دسترسی به درون هنرمند نداریم. در نگاه ما قبل انتزاعی یکسری معیار داشتیم، اما در انتزاعی این معیار را نداریم و گفتیم فرم از درونیات و پاتوس هنرمند آمده است. بنابراین آنری به این نتیجه می‌رسد، باید به یک «فرم تصویری محض» دست پیدا کنیم.

بحث را با تفاوت بین ادراک معمولی از اشیاء و ادراک اثر هنری شروع می‌کنیم. در ادراک معمولی با اشیایی سروکار داریم که دارای هدف کاربردی می‌باشند، ما باید این هدف کاربردی را کنار بگذاریم. زیرا همیشه هدف کاربردی ابژه مانع دیدن فرم تصویری محض می‌شود. در درک اثر هنری هم باید پس‌زمینه کاربردی رنگ‌ها و فرم‌ها را کنار بگذاریم. به عقیده کاندینسکی، نقاشی «یک مفهوم ضد ادراک<sup>۱۵</sup> است (ibid.). یعنی زنجیره نشانه‌های ارجاعی که واقعیت عادی جهان را تشکیل می‌دهند با توجه کردن هنرمند به آنها هم گسیخته می‌گردند. به عبارتی، با کنار گذاشتن این پس‌زمینه کاربردی، رنگ‌ها و فرم‌ها دیگر ابژه را به تصویر نکشیده و در آن محو نمی‌شوند، بلکه آنها دارای ارزش‌های خود هستند و تبدیل به فرم‌های خالص تصویری می‌گردند. کاندینسکی برای اینکه نابودی دنیای عینی ادراک و آزادی فرم‌های تصویری را نشان دهد به توصیف رنگ‌ها می‌پردازد. از نظر او «این نابودی قبل از اینکه رنگ از تیوپ خارج شود و روی پالت نقاش قرار بگیرد، اتفاق می‌افتد. به عبارتی، رنگ‌ها بر روی یک سطح خالی بدون بیان چیزی جز خودشان پخش می‌شوند و لحن و آهنگ خیره‌کننده‌ای را برای ما به ارمغان می‌آورند» (Kandinsky, 1982, 371-372). این‌گونه کاندینسکی به رنگ‌ها یک زندگی مستقل می‌دهد و دیگر آنها را به‌عنوان جنبه‌های یک ابژه در نظر نمی‌گیرد. در نتیجه، دنیای جدید تصویری محض، بدون هیچ ارتباطی با یک معنای پیشین از جهانی که حالا نابود و انکار گشته است متولد می‌گردد. کاندینسکی می‌گوید: «دنیای عجیبی در میان پالت وجود دارد» (ibid.). این دنیای عجیب «زندگی» است. رنگ‌ها و عناصر دیگر، مواد زندگی هستند و از این‌رو، نیروهای تازه و جوان رنگ‌ها در حال حاضر ما را به زندگی خودمان به‌عنوان جایی که هر نیرویی در آن ریشه دارد بازگردانده‌اند. بنابراین، توجه کاندینسکی به رنگ‌های خالص جایگزین توجه به طبیعت می‌شود و از رنگ‌ها یک استفاده غیرواقعی می‌کند. تا جایی که کاربرد غیرفیگوراتیو رنگ تبدیل به یکی از کشفیات مهم کاندینسکی می‌شود. در نتیجه، آزادی رنگ از واقعیت بیرونی، اشاره به رهایی آن از فرم ابژه‌ها و به‌طور کلی از تمامی گرافیک‌ها دارد و به عقیده آنری «این نشانه از راه رسیدن یک زندگی جدید است، زندگی رنگی که به‌خود بازگردانده شده و این‌گونه تبدیل به یک فرم تصویری خالص شده است» (Henry, 2009, 30).

لازم به ذکر است؛ همین شرایط در مورد طرح کلی و فرم‌های گرافیکی وجود دارد. یعنی همان‌طور که قراردادهای جهان ادراکی واقعی، رنگ را

می‌کنیم آنها هستند که زندگی را می‌سازند. آنری نتیجه می‌گیرد؛ رهایی ما از بیرونی نوعی زندگی است و زندگی برای ما اصل فرم است. به بیان دیگر، اگر ما بیرونی را رها کنیم به زندگی نزدیک می‌شویم. پس «فرم» اصل زندگی است. اگر اصل «درونی» است، اگر فرم نباید وابسته به بیرون باشد، بنابراین «درونی» است. اگر زندگی اصل است، در نتیجه زندگی فرم است. این مسأله تفاوت نقاشی انتزاعی را با نقاشی‌های رئالیستی، ناتورالیسم، امپرسیونیسم و نئوامپرسیونیسم نشان می‌دهد. زیرا این نقاشی‌ها به جهان عینی نزدیک می‌شوند و معتقدند که ذات هنر روشی است که ما توانیم جهان بیرون را نشان دهیم. در این نقاشی‌ها واقعیات بیرونی خصوصیات فرم را کنترل می‌کنند و چنان‌که کاندینسکی معتقد است موجب می‌شوند «انتخاب فرم آزاد نباشد و به اشیاء وابسته باشد» (ibid., 352). در حالی که در نقاشی انتزاعی دیگر فرم وابسته به دنیای عینی نیست و دیگر جهان عینی نقشی ندارد. در نتیجه، تنها همین تغییرات بنیادین و جدایی فرم از دنیای عینی در نقاشی انتزاعی است که می‌تواند موجب شود فرم به آزادی غایی خود دست پیدا کند. بنابراین، فرم از زندگی نامرئی برمی‌آید و به تنهایی قوانین ساختاری و اصول معنایی خود را بازی می‌یابد. به این ترتیب از نظر کاندینسکی، فرم تازه‌ای زاده می‌شود، «یک فرم خالص هنرمندانه که می‌تواند به هنر نقاشی نیرویی برای زندگی مستقل اعطا کند و این قدرت را دارد که تصاویر را آن قدر اوج ببخشد که تا سطح یک موضوع (سوژه) معنوی پیش برون» (ibid., 353).

از نظر آنری، این آزادی فرم خالص هنری مشابه همان چیزی است که کاندینسکی آن را به تمام نقاشی‌های حقیقی نسبت می‌دهد: «اصل ضرورت درونی». در تفکر کاندینسکی «ضرورت درونی... تنها قانون تغییرناپذیر هنر است» (ibid., 350). ضرورت درونی به‌معنای ضرورت فرم است و این ضرورت تا جایی ادامه دارد که تنها از طریق زندگی نامرئی، یعنی عنصر درونی تعیین شود و نه با دنیای بیرون. در نتیجه، عنصر «مادی» در یک واقعیت معنوی خالص ریشه دارد، اصل ساخت عنصر بیرونی در درون بشر نهفته است.

به این ترتیب، تعیین فرم از مسیر درون یک روند ریشه‌ای است و براساس یک ضرورت مطلق انجام می‌شود؛ این ضرورت درونی به معنای اصلی است که فرم آزادی خود را به آن محدود می‌کند. زیرا ضرورت درونی معیارهای موشکافانه و دشواری را فراهم می‌کند که با آن می‌توان آثار هنری را قضاوت کرد. به اعتقاد آنری، ساختارهای هنری خالص که دارای انسجام هستند از ضرورت درونی ناشی می‌شود، ضرورتی که این ساختارها را ایجاد می‌کند روی انتخاب فرم آنها تأثیر می‌گذارد، فرمی که دیگر به پشتیبانی بیرونی نیازی ندارد و همین انسجام موجب استمرار و دوام آنها شده است، این در حالی‌ست که نقاشی‌های فیگوراتیو تنها روی واقعیت بیرونی تأکید می‌کنند و زمانی که این واقعیت بیرونی محو شود رنگ‌های محو و کم‌جلا و فرم‌های بی‌قاعده آنها به دلیل «فقدان فرم» از هم فرومی‌پاشد. این اتفاق برای تمام نقاشی‌های ناتورالیستی و همین‌طور امپرسیونیستی روی می‌دهد. به عقیده آنری، وقتی این نقاشی‌ها را بچرخانیم و برعکس نگاه کنیم یا از جوانب مختلف آنها را ببینیم می‌توانیم فروپاشی آنها را مشاهده کنیم، زیرا دیگر به دنیای عینی ما تعلق ندارند. این آزمایش ساده ثابت می‌کند که «فرم قدرت و دقت خود را از ضرورت درونی دریافت می‌کند و برخلاف آنچه ظاهر امر نشان می‌دهد هیچ محتوایی

می‌کنیم این تغییر کشف‌ناشدنی را تجربه می‌کنیم، یعنی تغییر از تونالیته به نسبت ناآگاهانه‌ای که با علائم زبانی تجربه کرده‌ایم به تجربه آگاهانه‌تر و گاه عمیقی که این علائم در ما ایجاد می‌کنند، احساسی که ما در مورد آن سخن می‌گوییم همان حسی است که افراد هنگام مشاهده یک معبد مصری تجربه می‌کنند که بخش عظیمی از نمای آن با خطوط ناشناخته و پُر رمزروازی پوشیده شده است و البته بیننده می‌داند که آنچه که در پیش رو دارد یک متن است و این کاراکترها معانی و مفاهیم مذهبی دارند، به‌علاوه ذهن او تحت تأثیر ماهیت مقدس مکان قرار گرفته است و با دیدی سرشار از احترام به حروف می‌نگرد. اما کسی که از زاویه دانش به خطوط بنگرد هرگز نمی‌تواند عمق و جاذبه این احساس را تجربه کند. این تنها یک تجربه مذهبی نیست، زیرا محتوای خاص این خطوط دینی شناخته شده نیست. به عقیده آنری، «این حس حاصل تجربه زیبایی‌شناختی است که محتوای نامرئی و البته مقدس آن، تونالیته تأثیرپذیر<sup>۱۶</sup> است و از درک فرم‌های ناشناخته به‌خودی خود حاصل می‌شود و از طریق تونالیته به بازدیدکننده نشان داده می‌شود» (Henry, 2009).

لازم به ذکر است؛ میان فرمی که تنها به شکل یک فرم خالص، خالی از هرگونه معنای زبانی یا مفهومی شناخته می‌شود با محتوای انتزاعی، نامرئی و تأثیرپذیر ارتباط قراردادی یا متغیری وجود ندارد که از یک پیوند بیرونی نشأت گرفته باشد، بلکه این یک ارتباط درونی، ضروری و دائمی است و مستقل از ذهنیت افرادی است که آن را تجربه می‌کنند. به عبارتی، کسی که فرم خالص را مشاهده می‌کند تونالیته‌ای کم‌وبیش قدرتمند را در خود احساس می‌کند و شدت و ضعف این تونالیته به این بستگی دارد که آیا فرد عادت دارد به دنیای فرم‌ها توجه کند یا خیر، و آیا او یک نقاش ماهر یا تازه‌کار است. هر یک از این موارد باهم ارتباط دارند. وقتی درک این رابطه عمیق‌تر شود برای مثال، از طریق علم و آموزش، تونالیته‌ای که فرد حس می‌کند تونالیته خاصی خواهد بود. بنابراین از دید آنری، «شدت تونالیته‌ای که هرکس حس می‌کند به فرهنگ بیننده، نحوه توجه او، یا میزان خستگی‌اش بستگی دارد» (ibid.).

در نتیجه، ما تنها در صورتی می‌توانیم نامرئی بودن محتوا و فرم را درک کنیم که معانی کاربردی آنها را کنار بگذاریم و آنها را از طریق تجربه نشان دهیم. در این صورت، تنها یک عنصر تصویری باقی می‌ماند، یک فرم که واقعیت آن در آوای درونی‌اش نهفته است و به‌خودی خود درک می‌شود. از این طریق، می‌توانیم دوباره تونالیته عمیق، ناپیدا و غیرقابل لمس عنصر تصویری را بشنویم. از نظر آنری، «این تجربه خود حالتی از زندگی است؛ تحول آهسته از خودمان که نقاشی در خود، یعنی در آن موجود نامرئی به ارمغان می‌آورد» (ibid.). در این صورت نقاشی نقش و عملکرد صحیح خود را به انجام می‌رساند: یعنی «افشا»، این افشا ما را به ذات زندگی می‌رساند (ibid., 38).

از نظر آنری این افشا لازم و ضروری است، زیرا تونالیته اشیاء همیشه مخفی باقی می‌ماند. تونالیته از این جهت مخفی است، زیرا ما تنها معانی کلیشه‌ای زندگی عادی را درمی‌یابیم و همان‌طور که گفته شد، تونالیته این‌گونه فهم و ادراک ضعیف است. تونالیته ضعیف همیشه تونالیته عمیق را پنهان می‌سازد چرا که از آن مجزا است. بنابراین، یک تأثیر خنثی در درون ما جایگزین عواطف و احساسات قدرتمند عالم می‌گردد. از این رو، نقاشی باعث باز یابی وجود حقیقی عالم می‌گردد. بنابراین، افشا به معنای «افشای

محدود می‌کند، فرم هم محدود می‌کند. به‌عنوان مثال، اگر ما یک نقاش کلاسیک داشته باشیم او موظف است که فرم‌هایی بکشد که قابل تشخیص باشد. صرفاً به این دلیل فرم‌های تکراری می‌کشد که وابسته به بیرون است. در حالی که اگر از این وابستگی بیرون بیابیم، فرم‌ها بی‌نهایتی خود را به ما نشان می‌دهند. به این دلیل آنری معتقد است، نقاشی کلاسیک یک پتانسیل بی‌نهایت را محدود کرده و نقاشی انتزاعی آن را بیدار می‌کند. به عبارتی، نقاشی انتزاعی با جداکردن خود از این جهان باعث بازگشایی یک دنیای کاملاً جدید گشته و ابزارهای ساختار گرافیکی را تکثیر می‌کند. توجه داشته باشیم که آنری و کاندینسکی نمی‌خواهند بگویند هر فرمی را که وابسته به بیرون نباشد، می‌توان انتزاعی و تصویری محض نامید. زیرا گاهی اوقات فرم دارای یک نقش بیرونی است، اما چون ضرورت درونی در آن رعایت نشده است به مرور زمان از بین می‌رود و گاهی هم فرم‌ها صرفاً تزئینی هستند و چیزی را بازنمایی نمی‌کنند. انتزاع واقعی این‌گونه فرم‌ها نیست، تنها به شرطی فرم، انتزاعی است که از ضرورت درونی بیان یک محتوای انتزاعی نشأت بگیرد. به عبارتی، باید محتوا انتزاعی باشد که فرم را انتزاعی بکشیم. اینکه فرم خوب است یا نه. به دو مسأله برمی‌گردد: (۱) شناسایی نهایی فرم با محتوا است. (۲) محتوا، فرم را تعیین می‌کند.

کاندینسکی برای اینکه نشان دهد، هر فرمی، فرم انتزاعی نیست، بین «صدای درونی» و «نیاز درونی» فرم تفاوت می‌گذارد. «هر فرمی یک صدای درونی دارد که از روی اشتباه یک نیاز درونی را شبیه‌سازی می‌کند» (Kandinsky, 1982, 399).

به‌طور خلاصه، اگر در نقاشی کاندینسکی ما یک مثلث یا دایره ببینیم این اشتباه است که فکر کنیم این مثلث به‌طور مستقل یک چیزی را بیان می‌کند. هیچ کدام از این فرم‌ها بیانگر یک چیز مستقل نیستند. از نظر کاندینسکی، هر فرم خودش به تنهایی یک صدایی را بیان نمی‌کند. بلکه هر فرمی یک صدای درونی دارد، اما این یک نیاز درونی نیست. به بیان دیگر، درست است که هر هنرمند یک نیاز درونی به بیان دارد، اما به این معنی نیست که هر فرم به‌طور مجزا دارد آن را بیان می‌کند. هر فرم یک صدای درونی دارد، اما لزوماً نیاز درونی اثر نیست. به عقیده آنری، «نیاز درونی اثر پاتوسی است که ترکیب‌بندی بیان می‌کند. پاتوس کلی همان درون‌مایه اثر هنری است» (Welten, 2010). به عبارتی، نیاز درونی هنرمند یک پاتوس کلی است که لزوماً منجر به این نمی‌شود که ما فکر کنیم هر فرم یک نیازی را بیان می‌کند، بلکه هنرمند مجموعه‌ای را بیان می‌کند اگرچه هر کدام از فرم‌ها یک صدای درونی دارد.

کاندینسکی به این نتیجه می‌رسد که هر فرم یک تونالیته درونی دارد. با این تفاوت که، در فرم خالص، با یک تونالیته درونی سروکار داریم شبیه آنچه در مورد ویژگی‌های ناشناخته تجربه می‌کنیم. اما در فرمی که همراه با یک هدف کاربردی باشد تونالیته درونی ضعیف داریم که با جریانی آرام وارد مسیر زندگی ما شده و بدون اینکه تغییر قابل ملاحظه‌ای در آن ایجاد کند باعث بی‌تفاوتی ما می‌گردد. تأثیر این فرم، قراردادی است و اگر کسی مفهوم کاربردی فرم را نداند، فرم روی آن تأثیری ندارد. بنابراین، برای درک فرم‌های تصویری خالص و تونالیته آنها باید معانی کاربردی‌شان را درک کنیم، زیرا مواجهه با یک فرم ناشناخته تأثیرات خاصی را در افراد ایجاد می‌کند و می‌تواند منجر به حس «شادی» یا «غم»، رنجش یا غرور شود. همه ما این تجربه را داشته‌ایم زمانی که ما به حروف زبانی که نمی‌شناسیم نگاه

نظر آنری، در ابتدا تمام هنر مقدس، و تنها دغدغه آن ماوراءالطبیعه بوده است، یعنی با زندگی و با آنچه نامرئی است مرتبط بوده است. به عبارتی، زندگی مقدس است، زیرا آن را در خودمان تجربه می‌کنیم، به‌عنوان چیزی که خودمان در تمنایش نبوده‌ایم، بلکه به‌عنوان چیزی که از درونمان گذرمی‌کند، بدون اینکه دخل‌وتصرفی در آن داشته باشیم (Welten, 2010). در حالی که جهان‌بینی مدرن باعث شده امروزه این ذات مقدس زندگی از ما دور شود.

بنابراین، آنچه نقاشی به نمایش می‌گذارد؛ تونالیته نیروی زندگی یعنی شادی، عشق، بخشش، پاکیزگی و هدیه و تأیید زندگی علیه مرگ، ایمان، اطمینان و اعتمادبه‌نفس و حتی تأثیرات «مخالفت»، مانند ترس، تردید، حسادت، خستگی، غرور، ظلم و ستم، غفلت، تجمل‌گرایی، ناراحتی و درد و رنج است. اما ما این احساسات را مستقیماً و در خود نمی‌پذیریم، زیرا احساس نامرئی است.

آنری سؤالی را مطرح می‌کند؛ چگونه این زندگی - خواه [زندگی] خود ما، یا خدا یا هر دو در یک زمان به صورت یک نقاشی معنوی به ما اعطا می‌شود؟ آیا این زندگی واقعاً، پیش از قرارگیری ما به‌عنوان یک موضوع [تم]، با موضوعات [تم‌های] خاص خودش مانند، سرخوشی تولد، اندوه مرگ و خوشحالی ناشی از دریافت یک هدیه بازنمایی نشده است؟

از نظر آنری، نقاشی‌های بزرگ، مانند نقاشی رنسانس یا پیش رنسانس، هرگز «بازنمایی» را ارائه نمی‌دهند. قطعاً باید ارتباطی با تولد مریم باکره، فرار از مصر، گفت‌وگوی پل قدیس و ... وجود داشته باشد. واقعیت این است که هر یک از این صحنه‌های تکثیر شده که توسط آنچه که نمایان می‌شوند تعیین می‌شود فقط می‌تواند تماشاگر را برای یک لحظه همراه کنند. اما هیچ کدام از این نقاشی‌های بزرگ را نمی‌توان براساس یک مدل در جهان تعریف کرد و توضیح داد. زیرا هیچ‌کس آثار هنری که محتوای آنها یک موضوع مقدس است را ندیده است. آنری قیام مسیح را مثال می‌زند که هیچ‌کس واقعاً این رویداد را شاهد نبوده است. حتی تصاویر پادشاهان و لباس‌های فوق‌العاده با چیزهای عجیب که می‌پوشند. هیچ‌کس این لحن و آهنگ‌ها، این رنگ‌های شگفت‌آور را در واقعیت بیرونی‌شان ندیده است. آنها از دنیای بیرونی نمی‌آیند، آنها رنگ‌هایی واقعی نیستند که متعلق به اشیای واقعی باشند. رنگ‌ها به اقتضای خودشان انتخاب می‌شوند، بدون اینکه ارتباطی با لباس داشته باشند. در واقع، هر دو، رنگ‌ها و فرم‌ها به‌خاطر لحن و آهنگ و تناسب پاتوششان که از ترکیب‌بندی ذهنی آنها ایجاد می‌شود، انتخاب می‌شوند.

در نتیجه، از نظری آنری همه این نقاشی‌ها «برگرفته از تولیدات خیالی هنرمند است» (Henry, 2009). زیرا هنگامی که هنرمند از طرف بعضی شاهزادگان یا اسقف اعظم سفارش می‌گرفت و شروع به کار می‌کرد، مشکلات ترکیب‌بندی بلافاصله مطرح می‌شد و همه این مشکلات به‌زعم کاندینسکی انتزاعی هستند و همین مسئله نقاشی فیگوراتیو را به ناب‌ترین انتزاعیات هدایت می‌کند. حتی اگر اندازه، جایگاه و ترتیب کلی نقاشی نیز به هنرمند تحمیل شود، مانند نقاشی‌های محراب‌گونه بزرگ. با این حال، تمام نقاشی‌های کلاسیک بزرگ تصویری انتزاعی است. از نظر آنری، نقاش «فرم‌هایی را انتخاب می‌کند که اشکال اساسی یا پایه ترکیب‌بندی هستند. این اشکال به هیچ‌وجه تحمیل نمی‌شوند و توسط هیچ نوع کهن‌الگو تجویز نمی‌شوند. این اشکال هیچ انگیزه دیگری جز لحن و آهنگ خود ندارند؛

زندگی» است (Henry, 1973). به‌عقیده آنری، از آنجایی که زندگی همین فاش ساختن است و این افشا، افشای فرد در درون‌بودگی پاتوش زندگی است، بنابراین نقش نقاشی در بازگشت به زندگی اجتناب‌ناپذیر است. به‌عبارتی، نقاشی «تجلیل و تمجید زندگی» است (Henry, 2009).

به‌طور خلاصه، آنری از تحلیل عناصر کاندینسکی به این نتیجه می‌رسد؛ برای اینکه بتوانیم معنای زندگی را از طریق هنر آشکار کنیم، باید از عناصر درونی استفاده کنیم. زیرا اگر از عناصر بیرونی چیزی اضافه کنیم ممکن است اضافه به نظر برسد. مسأله این نیست که یک عنصری را از زندگی واقعی گرفته باشیم یا نه، مسأله این است که آن از دل اثر هنری بیرون آمده باشد. به‌عنوان مثال، آثاری مثل کوبیسم یا سوررئالیسم یک حس زیبایی‌شناختی ایجاد نمی‌کند. زیرا به جای اینکه آثار آنها یک صدایی از درون اشیاء باشد از طریق قراردادن یک چیز بیرونی در کنار یک چیز بیرونی دیگر می‌خواهند تماشاگر را شوکه کنند. تنها راهی که محتوا و فرم می‌توانند حس زیبایی‌شناختی ایجاد کنند و ما بتوانیم صدای درونی و تونالیته آنها را بشنویم، این است که آنها را از بازنمایی جهان خارج کنیم و هدف کاربردی آنها را کنار بگذاریم تا صدای درون آنها دوباره شنیده شود. از نظر آنری این کاری است که کاندینسکی انجام می‌دهد. او ویژگی‌های خارج از ذات هنر را به‌منظور درک خلوص هنر پالایش می‌کند و با حذف بازنمایی عینی، ذات خالص نقاشی را نمایان می‌کند.

به‌عقیده آنری، مفهوم انتزاعی کاندینسکی تحلیلی است که توسعه و گسترش آن به شکلی که توضیح داده شد صورت می‌پذیرد. فرمول‌بندی آن به شرح زیر است: «حذف ابژه به معنای عینی و عملی آن شرطی برای افشای عناصر تصویری در شکل خاصشان و بنابراین افشای ذات نقاشی است» (ibid., 42).

### ۳. نمود زندگی در هنر

آنری به سخنرانی کاندینسکی در پایان سخنرانی کلن، اشاره می‌کند: «من نمی‌خواهم شاهکارهای گذشته را تغییر داده، با آن به رقابت بنشینم یا تغییری را در هارمونی آنها ایجاد نمایم. من نمی‌خواهم مسیر آینده‌ام را نشان دهم» (Kandinsky, 1982, 400). به اعتقاد آنری، با این کلمات کاندینسکی هدف تأمل نظری خود را در خارج از تاریخ قرار می‌دهد: «ذات ابدی زندگی، اصلی است که در پشت هنر و نقاشی نهفته است» (Henry, 2009). زیرا این ذات، ابدی است و نسبت به تاریخ بی‌تفاوت است و اینکه کار هنری‌ای که از آن نشأت می‌گیرد از مقولات تاریخی و عادات ذهنی‌ای که از طریق آنها بدان تقرب می‌جوید، فراتر رفته است.

خلاصه نظر آنری این است که؛ امروز ما نقاشی را درک نمی‌کنیم، در درک آن دچار ضعفیم، بخشی از آن به این دلیل است که ما نقاشی را براساس زمان تاریخی خودمان می‌سنجیم که تاریخ را به‌عنوان راهی برای دسترسی به معنی حقیقی آثار هنری ارزشمند می‌داند و بخشی دیگر به این دلیل است که این تاریخ یک ترتیب خاص از توسعه نقاشی ارائه می‌دهد که از اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم به‌واسطه رئالیسم گسترش یافته است و تأثیر نادرستی از ابزار و اهداف هنر به ما می‌دهد. زیرا در تمام شکل‌های به‌ظاهر متفاوتش، تنها یک مرجع واحد به هنر می‌دهد: واقعیت بیرونی. در حالی که، اگر هنرمند واقعاً بر هنر تأثیر بگذارد، به ندرت با واقعیت بیرونی درگیر خواهد شد. در این صورت، جهان تبدیل به هدف فعالیت می‌شود که خلاقانه است و با بازنمایی و تقلید از بین می‌رود. از

جز طنین درونی‌شان.» (Seyler, 2016). در نتیجه، همه این نقاشی‌ها، نقاشی انتزاعی هستند و به عبارتی، کل نقاشی انتزاعی است.

به این ترتیب، ما می‌توانیم معنای حقیقی زندگی را در حالی که نامرئی است، ببینیم. زیرا بر طبق اصول انتزاع، دیدن یعنی تجربه پاتوس از رنگ‌هایی که دیده می‌شوند، به معنای واقعیت این پاتوس و به منزله زندگی است (Henry, 2009). آنری نقاشی محرابی این‌ها را مثال می‌زند. از نظر او این نقاشی زندگی را باز نمی‌نماید؛ بلکه باعث می‌شود که زندگی در خود احساس شود، زندگی همیشه در درون ما می‌ماند. اما در نقاشی فیگوراتیو، زندگی به عنوان یک ابژه بازنمایی و یک مانع مؤثر برای هنر در جهان عینی است. به عبارتی، زندگی دیگر زندگی نیست، بلکه برعکس مرگ است؛ چیزی است مانند چیزهای دیگر که جهان را اشغال کرده‌اند. در حالی که ما باید به این واقعیت برگردیم که تنها هنر می‌تواند وجود داشته باشد، به این دلیل که زندگی هرگز به عنوان یک ابژه هنری ارائه نمی‌شود. به اعتقاد آنری این شهود اساسی کاندینسکی است: «که زندگی هرگز یک ابژه نیست بلکه تنها محتوای هنر و نقاشی است و از آنجایی که این محتوا انتزاعی است، نامرئی هم است» (ibid.).

اکنون به سؤال اصلی مقاله برمی‌گردیم؛ «زندگی چگونه در هنر نمود می‌یابد؟» پاسخ انتزاعی به این سؤال این است؛ «زندگی هرگز به معنای آنچه در نقاشی می‌بینیم یا آنچه که به نظر می‌رسد در حال مشاهده آن هستیم نیست، بلکه به معنی آن چیزی است که در درونمان حس می‌کنیم. وقتی که این شهود اتفاق می‌افتد، ما ترکیب‌بندی نقاشی از لحن و آهنگ و تونالیته رنگ‌ها و فرم‌ها را می‌بینیم» (Seyler, 2016). ترکیب‌بندی، همان ترکیب‌بندی این لحن و آهنگ‌ها و تونالیته‌ها است که وحدت نامرئی‌شان پاتوس و موضوع اثر است. موضوع یک اثر در واقع پاتوس است، اما این پاتوس متعلق به رنگ‌ها و اشکال است؛ این پاتوس در خودشان [رنگ‌ها و اشکال] است، توسط رنگ‌ها و اشکال یا توسط خود نقاشی ایجاد می‌شود. در اینجا این اشکال و رنگ‌ها از طریق معنایی بیرون از خودشان درک نمی‌شوند، بلکه در ذهنیت بی‌واسطه خود درک می‌شوند. از نظر آنری، موضوع هیچ وقت قبل از اثر قرار نمی‌گیرد و البته از اثر نیز نتیجه نمی‌شود. این هرگز از تصویرگرایی ناب اثر هنری جدا نمی‌شود، بلکه بیشتر در آن ادغام می‌شود. نکته نهایی دیدگاه افراطی کاندینسکی این است؛ علاوه بر اینکه محتوا انتزاعی است، فرم هم انتزاعی است. نقاشی در شکل، یعنی گرافیک‌ها و رنگ‌ها جذب نمی‌شود، بلکه شکل در زندگی جذب شده است. به این دلیل که هیچ احساسی از شکل یا رنگ بدون تأثیر خودکار یا احساسی خودکار<sup>۱۹</sup>، یا بدون زندگی، امکان‌پذیر نیست.

از دیدگاه آنری، هنر نمی‌تواند در یک طرف و زندگی در طرف دیگر باشد. هنر نوعی زندگی است و به همین دلیل یک شیوه زندگی است. او هنر را یکی از بالاترین فعالیت‌های انسانی می‌داند و بیان می‌کند: «ذات خود زندگی در هنر است» (Henry, 2009).

ذات زندگی نه تنها تجربه ماست، بلکه باعث رشد ما می‌شود. به عبارتی، برای تجربه کردن خود، باید مانند زندگی به درون توجه کنیم. به عقیده

آنری «زندگی حرکت ابدی گذر از رنج به شادی است. تجربه زندگی، به خودی خود بدو رنج آور است. اما درک آن از آنجا که موجب درک زندگی می‌شود، لذت‌بخش است و باعث می‌شود فرد برای خود به عنوان کسی که زندگی را در درون خودش تجربه می‌کند احترام قائل شود» (Henry, 1973). بنابراین، هنر انجام این حرکت ابدی است. زیرا زندگی همان‌طور که کاندینسکی به ما یادآوری می‌کند یک وضعیت نیست، [به تعبیر کاندینسکی]: «من نمی‌خواهم وضعیت‌های ذهن را نقاشی کنم» بلکه از طریق روند خستگی‌ناپذیر حرکت به سمت خود، هنر هنر می‌شود (Kandinsky, 1982, 400). هنر در حال تبدیل شدن به زندگی است، شیوه‌ای است که این تبدیل شدن به آن انجام می‌شود. از آنجا که هنر زنده است و خواستار زندگی و رشد است هر چشم می‌خواهد بیشتر ببیند و در نقاشی، این میل ارضا می‌شود. نقاشی هرگز چیزی را که فرد قبلاً ندیده است نشان نمی‌دهد، بلکه هنر چیزها را از طریق مشاهده درونی‌شان نشان می‌دهد و این باعث افزایش قدرت مشاهده می‌شود.

همچنین، آنری «هنر» را به منزله حقیقتی از فرهنگ می‌داند، «فرهنگ فرایندی است که از طریق آن زندگی به درک ذات ابدی خود می‌رسد» (Henry, 2009). ذات زندگی این است که رشد کرده و هریک از نیروهای خود را به سرانجام برساند. از نظر آنری، تمامی آثار هنری بزرگ در طی تاریخ این مطلب را به ما خاطر نشان کرده‌اند، در تمام آنها شاهد نیروهایی هستیم که به بالاترین درجه شدت و نیرویشان رسیده‌اند. به دنبال آن، احساس زیبایی‌شناسی، یعنی پاتوس این نیروها، در نقطه اوج خودش است. از نظر آنری، کاندینسکی بیش از هر فرد دیگری، قادر به درک این احساسات است. زیرا او واقعیات پویا و تأثیررنگیز<sup>۲۰</sup> هر یک از این ارتباطات بی‌شمار بین ترکیبات پیچیده و تصویری را می‌شناسد. به همین دلیل قادر است تا زندگی واقعی را به بیشترین شکل ممکن وارد دنیای متحرک کند. از نظر آنری، تخیل منبع این حرکت کلی وجودی ماست. به عبارتی، منبع خلق اشکال با تکرار بی‌پایان آنهاست. همچنین، منبع کشف رنگ‌هاست. تخیل پیش از آنکه با جهان‌های ناموجود مرتبط باشد با تاریخ ذهنیت نسبت دارد. به عبارتی، تخیل گسترش پاتوس است؛ حرکتی که هر لحن و آهنگ، در هر لحظه لحن و آهنگ دیگری را بیدار می‌کند و سپس آن لحن و آهنگ نیز به نوبه خود لحن و آهنگ دیگری را در درون خود بیدار می‌کند. بنابراین، «تخیل فرایند فرهنگی را به وجود می‌آورد تا تمام توانایی‌هایی که در روح انسانی ذخیره می‌شود به نتیجه برسد» (Henry, 2012).

به اعتقاد آنری، این فرایند در تمام زمان‌ها و مکان‌ها به تمام هنرها، به‌ویژه نقاشی، متعلق است. زیرا ذات ابدی زندگی، ضرورت درونی آن است. این فرایند به راحتی در نقاشی قابل تشخیص است، زمانی که دیگر با ویژگی‌های شخصیت هنرمند یا ویژگی‌های این دوره پنهان نمی‌شود. به همین دلیل است که ما می‌توانیم آثار هنری را از فاصله و حتی از دوره‌های ناشناخته گذشته درک کنیم جایی که قدرتی که آنها را ایجاد کرده است برتر از ملاحظاتی است که از تحول در علوم انسانی نشأت می‌گیرد.

## نتیجه

با در پرانتز گذاشتن بازنمایی جهان مرئی یک نوع تقلیل‌پدیدارشناختی انجام داده است، که این تقلیل ما را به برداشت محض از عناصر نقاشی

آنری در خوانش پدیدارشناختی‌اش در نوشته‌های کاندینسکی یک نوع پدیدارشناسی مادی را کشف می‌کند، زیرا معتقد است او [کاندینسکی]



ذات پدیدارشناختی زندگی را بیان می‌کند و آنچه این نقاشی‌ها واقعاً ارائه می‌کنند چیزی نیست که در نقاشی‌ها می‌بینیم، بلکه چیزی است که احساس می‌کنیم. آنری نشان می‌دهد که چگونه انرژی‌های زندگی در میان آثار کاندینسکی قرار می‌گیرند، انرژی‌هایی که توسط خطوط بازنمایی نمی‌شوند، بلکه درون این خطوط موج می‌زنند و جزئی از آنها هستند. از نظر او هنرمندی که بر تحلیل این فرم‌های خطی تسلط داشته باشد و بداند که دنیای فرم‌های خطی همان دنیای نیروهای زندگی است، در موقعیتی قرار می‌گیرد که بتواند نیروهای زندگی را به‌درستی بیان کرده و به تصویر بکشد. به‌طور کلی، آنری هدف از نقاشی انتزاعی را در انتقال حسی می‌داند که فرد در درون خود احساس کرده و انتقال تجربه‌ای که خود هنرمند با آن مواجه شده است. از نظر او تمام نیروهای درون یک اثر در واقع همان نیروهای موجود در جهان هستند. بنابراین لزومی ندارد که هنر حقیقی خود را به بازتولید حقایق یا حوادث معمولی و مشخصه‌های آنها محدود کند.

می‌رساند. از نظر آنری، نظریه کاندینسکی درباره رنگ‌ها و فرم‌ها یک توضیح پدیدارشناختی از تنوع توانالیه‌ها و نیروهای تولید شده توسط تأثیرات خالص رنگ‌ها و فرم‌ها ارائه می‌دهد و از آنجایی که این توانالیه‌ها از طریق جهان مرئی نمایان نمی‌شود، این پدیدارشناسی ضمنی به‌درستی می‌تواند به‌عنوان یک پدیدارشناسی نامرئی توصیف شود. البته آنری با توجه بیشتر به عناصر تصویری مانند نقطه، خط، سطح، فرم‌ها و رنگ‌ها، از امکان تجربه نامرئی دفاع می‌کند. از دید او نبوغ کاندینسکی تنها در این نیست که از توانایی خود برای به تصویر کشیدن مفاهیم نامرئی استفاده می‌کند، بلکه او قادر بوده است این توانایی خارق‌العاده را توصیف و تشریح کند. همچنین به‌زعم آنری کاندینسکی با تحلیل عناصر و کنار گذاشتن جهان مرئی حقیقت همه هنر را نشان می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که کل نقاشی انتزاعی است. به‌طور کلی، از نظر آنری کار کاندینسکی یک تحلیل پدیدارشناختی است و توصیفات او خارج از چارچوب نظریه‌ها و فرضیه‌ها قرار دارد و به ما فرصتی می‌دهد تا «ذات» نقاشی را ببینیم و زندگی را بی‌واسطه درک کنیم. به عقیده آنری نقاشی‌های کاندینسکی

## پی‌نوشت‌ها

است، اشاره کند.

3. Seeing the Invisible.
4. Art and Phenomenology of Life.
5. Interiority.
6. Exteriority.
7. Manifestation.
8. Invisible.
9. Visible.

۱۰. این کتاب با عنوان *نقطه، خط، سطح* به فارسی ترجمه شده است که به‌دلیل کیفیت ترجمه قابل استفاده نیست (کاندینسکی، ۱۳۹۵).

11. Being.
12. Painterly Form.
13. Pictorial Form.

۱۴. در این زمینه هگل معتقد بود که هنر یک چیزی را بیرونی می‌کند، نه فقط به این دلیل که یک چیز درونی است، بلکه برای اینکه چیز درونی بی‌نهایت است و باید محدود شود که مرئی شود. به‌عبارتی، از نظر هگل درونی نامحدود است و باید بیرون بیاید تا بتواند وجود داشته باشد و تا بیرونی نشود، درونی مبهم است. اما کاندینسکی با این دیدگاه مخالف است. (Fitzgerald, 2017, 25-43).

15. Counter-Perception.
16. Affective.
17. Disclosure.

۱۸. *The Isenheim Altar*: مشهور به ماتیس گوتهارت (نقاش، معمار، و مهندس آلمانی. نقاشی محرابی آیزنهایم در جنوب آلزاس (۱۵۱۵؛ موزه اونت‌لیندن، کولمار، فرانسه)، با پیکر زجرکشیده و از شکل افتاده مسیح، و رستاخیز تابناک آن، مهم‌ترین اثر اوست. در نقاشی محرابی آیزنهایم، صحنه تسلیم مسیح بر پشت دولته جانبی تصویر شده است، که با بسته‌شدن لته‌ها دیده می‌شوند؛ مضامین لته‌های دیگر عبارتند از: *زاری بر پیکر مسیح، تولد مسیح و نوازندگی فرشتگان، عید بشارت و رستاخیز*. هنگامی که تمام لته‌ها باز باشند، تصویر قدیس آنتونیوس و صحنه وسوسه او و دیدار او با پولس حواری در بیابان، آشکار می‌شود. گرچه گرونولد در این مجموعه به بسیاری از ویژگی‌های هنر قرون وسطا وفادار است، طیف عاطفی نوینی را به هنر آلمان می‌بخشد. آثار پراکنده دیگری نیز، علاوه بر

۱. میشل آنری (۱۹۲۲-۲۰۰۲) فیلسوف برجسته فرانسوی در نیمه دوم قرن بیستم، در سال ۱۹۲۲ در هایفونگ (ویتنام) متولد شد، پدرش افسر نظامی بود و هنگامی که آنری تنها ۱۷ روزه بود در یک تصادف اتومبیل کشته شد. مادرش که یک پیانیست بود در مدت کوتاهی پس از مرگ همسر مجبور شد به فرانسه برود و در پاریس مستقر شود. مطالعات فلسفی آنری در پاریس آغاز شد و به دانشگاه سوربن رفت. پایان‌نامه کارشناسی‌اش در فلسفه (شادی اسپینوزا)، را در زمستان سال ۱۹۴۳ تحت راهنمایی ژان گرنیر تکمیل کرد. اگرچه آنری بعدها از تأملات متافیزیکی اسپینوزا فاصله گرفت، اما تأثیر اسپینوزا در گسترش بعدی فلسفه آنری باقی‌ماند و خودش را در تعهد آنری به یک فلسفه درونی نشان داد. تعهد او به فلسفه درونی در دیدگاهش در این ایده قابل مشاهده است که همه پدیده‌ها تجلی یک منبع واحد، یعنی، زندگی هستند. در تابستان سال ۱۹۴۳، آنری عضو گروه مقاومت علیه آلمان نازی شد که به‌نظر می‌رسد این تجربه تأثیری عمیق بر فلسفه‌اش گذاشته است. از طریق مشارکتش در مقاومت، آنری شناختی از ابعاد پنهانی زندگی را به‌دست آورد. در این مرحله متوجه شد که زندگی حقیقی نامرئی است و معنی مخفی زندگی، به‌عنوان پاتوسی که تنها می‌تواند در درون خود تجربه شود، به‌عنوان یک دغدغه ثابت در تمام نوشته‌های هنری باقی ماند. آنری پس از دفاع از رساله دکتری‌اش پیشنهادات مکرر دانشگاه سوربن برای تدریس را نپذیرفت و در سال ۱۹۶۰، پستی را در دانشگاه مونپلیه پذیرفت و آنجا با شریک زندگی‌اش *Anne* که یک پژوهشگر معروف پروست بود، آشنا شد و در سال ۱۹۵۸ با او ازدواج کرد. آنری در مونپلیه تا بازنشستگی‌اش در سال ۱۹۸۲ باقی‌ماند. دوران بازنشستگی‌اش دوره پرکاری برای آنری بود، از جمله این کارها می‌توان اشاره کرد به انتشار کتاب‌های *شجره‌نامه رواتکوی* (۱۹۸۵)، *بربریسم* (۱۹۸۷)، *دین‌انزایی نامرئی* (۱۹۸۸)، فلسفه و پدیدارشناسی بدن (۱۹۷۵) و ...

۲. *Pathos*: پاتوس، از آن دست کلید واژه‌هایی است که در طول تاریخ فلسفه یونان باستان کاربردهای متنوعی داشته است. در واژه‌نامه *اصطلاحات فلسفی یونان* برای پاتوس معانی: ۱. رویداد، ۲. تجربه، ۳. مصیبت، ۴. شور و احساس و ۵. نسبت‌دادن ذکر شده است (F.E. Peters, 1967:152). همچنین، 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. استفاده آنری از اصطلاح مفهوم یونانی «پاتوس» اخذ شده است، که می‌تواند به یک احساس، شور و شوق، یا به‌طور گسترده، به هر چیزی که تحت تأثیر قرار گرفته

Farrugia, Robert. (2018), Michel Henry's Phenomenology of Life and World: Encountering the Invisible through Art, *Booklet of Abstracts, Conference: Engaging the Contemporary: Reconfiguring The Aesthetic*, University of Malta (Valletta Campus), pp. 55-56.

Fitzgerald, Martin. (2017), The Fructifying Ray: Considering Kandinskian Artistic Creation through the Hegelian Alienated Consciousness. "Dianoia: The Undergraduate Philosophy Journal of Boston College". Issu IV. 25-43

Henry, Michel. (1973), *The Essence of Manifestation*, Trans by, Girard Etkorn, Publish Springer, Netherlands.

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

Henry, Michel. (2012), *Barbarism*. Trans by. S.Davidson, London, New York, Continuum.

Kandinsky, wassily. (1947), *Point and Line to Plane*. By the Solomon R. Guggenheim Foundation for the Museum of Non-Objective Painting in New York Kandinsky, wassily, (1982), *Kandinsky: complete writings on Art*, eds. Kenneth C.Lindsay and Peter Vergo., New York: Da Capo Press.

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

Seyler, Frédéric. (2016), "Michel Henry", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/michel-henry/>, (1398/2/5)

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

www.etymonline.com.

نقاشی محرابی آیزنهایم، از گرونوالد باقی است که از جمله عبارتند از: *استهزای مسیح؛ تصلیب؛ ملاقات قدیس اراسموس و قدیس موریس* که از آخرین آثار برجسته اوست.

19. Auto-Impression.

20. Pathetic.

## فهرست منابع

پرهام، شیوا (۱۳۸۹)، بررسی تأثیر موسیقی و ریاضی در نقاشی‌های واسیلی کاندینسکی، *پایان‌نامه/رشد پژوهش هنر*، استاد راهنما فاطمه هنری مهر، دانشگاه الزهراء، دانشکده هنر.

جمالی، مریم (۱۳۹۴)، مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن، نشریه جستارهای فلسفی، شماره ۲۸، صص ۵-۳۳.

شمخالی، مریم (۱۳۹۰)، گذری بر زندگی و برخی آثار یک هنرمند «واسیلی کاندینسکی»، فصلنامه هنر، شماره ۸۳ و ۸۴، صص ۲۳۷-۲۵۲.

عالی کلوگانی، مرضیه (۱۳۹۱)، حیث مادی و معنوی هنر از دیدگاه واسیلی کاندینسکی، *کارشناسی/رشد فلسفه هنر*، استاد راهنما امیر نصری، دانشگاه علامه طباطبایی.

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

کاندینسکی، واسیلی (۱۳۹۵)، *نقطه. خط. سطح*، ترجمه پریسا محقق‌زاده، مارلیک، تهران.

کیانی، فرزانه (۱۳۹۴)، تحلیل و بررسی هنرآبستره بر نقاشی واسیلی کاندینسکی، *هفتمین کنفرانس بین‌المللی اقتصاد و مدیریت*، صص ۱-۲۴.

مهاجر، فیروز؛ سجادیان، سحر (۱۳۷۹)، فرم از دیدگاه کاندینسکی، *هنرنامه*، شماره ۶، صص ۴-۲۲.

مهدیان، حسین (۱۳۷۹)، کاندینسکی و روش او در نقاشی، *هنرنامه*، شماره ۶، صص ۶۴-۷۳.

نصری، امیر و مرضیه عالی (۱۳۹۲)، جایگاه کاندینسکی در نزاع میان صورت و محتوا، *نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، شماره ۲، صص ۱-۱۳.

---

## The State Art of Painting in the Phenomenology of Michel Henry

---

**Fatemeh Benvidi\***

Assistant Professor, Academy of Arts, Tehran, Iran.

(Received 18 Oct 2019, Accepted 15 Dec 2019)

The question of research is what the essence of life is and how life manifests in art. This article addresses the arguments of Michel Henry, a 20th century phenomenologist. The concept of life is very important to Henry because life is a spontaneous manifestation, as a phenomenological life itself, which constantly presents itself as what Henry calls *Pathos*. He seeks to restore the true meaning of life, which is invisible and internalized in a forgotten modern worldview. Because modern worldview has reduced the value of life to the outer world by oblivion of all realities. Art plays a central role in Henry's phenomenology. He was interested in art before the eighteenth century as well as in the abstract art of the twentieth century. He has written a book on this subject, *Seeing the Invisible* (1988) and draws on Kandinsky's work in this work. Henry's explicit purpose in writing this book is to clarify the importance of discovering Kandinsky's abstract painting. In Kandinsky's writings, Henry discovers a kind of material phenomenology, for he believes that he [Kandinsky] has made a phenomenological reduction in the representation of the visible world, which reduces us to a mere conception of the elements of painting. Henry admires abstract art, which art that seeks to fundamentally guide the artist and audience. He argues here that after Kandinsky, art no longer seeks to represent the world and its objects, and thus ceases its focus on the visible, and instead focuses on the invisible concept, or what Kandinsky and Henry call "inner", it changes. Thus, Henry is one of the phenomenologists who advocate the possibility of invisible experience with more attention to visual elements such as dots, lines, surfaces, shapes and colors. Henry's phenomenology of abstract painting, therefore, takes us one step further from Husserl and Merleau-Ponty. Henry's purpose in all his writings was to separate the inside from the outside. For him, painting is important because it can reveal the essence of life. According to Henry, Kandinsky's paintings express the phenomenological essence of life. What really stands out is not what we see in paintings, but what we feel. He sees the primary purpose of the art

of painting as the expression of "invisible" forces, not the "irony of the visible world." Also his main idea is that in Kandinsky abstraction is more than a specific movement in painting, and Kandinsky shows the profound truth of all art, that all art is "abstract". In addition, an interview has been published entitled "The Art and Phenomenology of Life" (1996), which illustrates Henry's view of the aesthetics and philosophy of art. Our aim in this article is to show from Henry's perspective - how art can be the most appropriate place in the modern world for the manifestation of aesthetic values; how abstract painting leads us to all paintings; In short, how life manifests in art. In this short article, we will deal with these issues and the importance of painting from Henry's perspective in a descriptive and analytical way.

### Key Words

Invisible, Visible, Life, Art Abstract, Michel Henry, Kandinsky.

---

\*Corresponding Author: Tel: (+98-21) 66954200, Fax: (+98-21) 66493418, E-mail: benvidi@honar.ac.ir