Literary Theory and Criticism
Year 10, Vol. 1, No. 20
Spring & Summer 2025
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2025.29681.2655
Received: 27/01/2025
Accepted: 27/06/2025

The Aesthetics of the Present in Baudelaire: Reversing Platonic Transcendence

Aref Danyali[1]*
Fardin Jamshidi Mehr[2]

Abstract
This article employs a library-based methodology and an interdisciplinary approach to examine the relationship between Plato's and Baudelaire's views on aesthetic works. Plato's belief in "art as representation" has dominated Western thought for centuries. This theory subordinates beauty to truth and its representation. If, for Plato, truth is universal, constant, and eternal, then authentic beauty must also possess these characteristics. Baudelaire was the first thinker to rebel against this longstanding Platonic tradition, advocating, instead, for the fleeting and transient nature of beauty. The Baudelairean artist denies the Platonic divide between the eternal and the temporal, embracing precisely those elements Plato considered mere shadows and illusions. From Baudelaire's perspective, contrary to Plato's view, beauty does not signify transcendence beyond the here and now. On the contrary, the beauty of anything lies in its "being present." Baudelaire replaces Plato's concept of "transcendence as surpassing and superiority" with "transcendence as immanence." In this sense, every tradition has its modernity, and the authentic artist is the one who discovers this modernity. Baudelaire opposes Plato's theory of "art as representation" because the novel—that is, the unique and individual—cannot arise from representation. Baudelaire's negative view concerning photography can also be traced to this opposition to representation. For Baudelaire, the Platonic relationship between philosophy and art is reversed, where philosophy itself assumes an aesthetic dimension.

Keywords: Baudelaire, Plato, Representation, Beauty, Transcendence

*1. Assistant Professor in Islamic Philosophy and Theology, Gonbad Kavous University, Gonbad Kavous, Iran. **(Corresponding Author: Aref_danyali@gonbad.ac.ir)**
2. Assistant Professor in Islamic Philosophy and Theology, Gonbad Kavous University, Gonbad Kavous, Iran. (f-jamshidi@gonbad.ac.ir)

Extended Abstract

1. Introduction

Platonic worldview subordinates beauty to truth and its representation. In this regard, a long tradition has always reduced art to representation. If art is representation, then the matter of representation becomes more important in artistic evaluation. True art, in turn, must be in the service of philosophy and its quest for truth. The value of representation remains in its universality, constancy, and eternality. Baudelaire was the first thinker to rebel against this longstanding Platonic tradition, advocating instead for the fleeting and transient nature of beauty. There has always been a tension between the eternal and the immanent. The present study aims to answer the following questions: How does Baudelaire rebel against the Platonic eternal-temporal dichotomy, and connect the eternal to the temporal in the light of modern aesthetics? And in what ways does Baudelairean transcendence move away from Platonic transcendence?

2. Methodology

This article employs a library-based methodology and an interdisciplinary approach to examine the relationship between Plato's and Baudelaire's views on aesthetic works. The study correlates the traditional and modern discourse on aesthetics. Through this discursive comparison, the present article highlights the Baudelairean philosophy and pinpoints his point of departure from Plato in ontology.

3. Theoretical Framework

The crossroads of philosophy and art have always produced new ideas. Philosophy, as thirst for truth, stands alongside art, as thirst for beauty. Plato's belief in "art as representation" has dominated Western thought for centuries. This theory subordinates beauty to truth and its representation. World history, according to Susan Sontag, is the history of the authority of representation (Sontag, 1996: 4). Just as Plato forced artists to become philosophers, the dominance of representation in art has always caused the work of art to refer to something outside itself. Of note here is Baudelaire's approach to the present and his notion of immanence. When Descartes spoke of the human subject, he was referring to a supratemporal-spatial being; in other words, the artist must transcend the particularity of the present to represent the truth. According to Plato, everything tangible, partial, multiple, and changeable is defective and evil. It follows that in this view, beauty is equivalent to good and ugliness is equivalent to evil.

4. Discussion and Analysis

Unlike Plato, Baudelaire believes that one cannot ignore the partial, tangible, and everyday beauty in favour of the eternal beauty. From Baudelaire's perspective, the ideal presents itself in the form of events, behaviours, places, time, and particular, singular, and everyday objects, and never refers to an abstract, transhistorical, and universal world which is free from the constraints of time and space. On the contrary, it bears the color and appearance of its present time, and it is this "stamp of time" that makes it original and ideal. When we separate things from their essence, they become hallucinations and illusions. In the Baudelairean worldview, opposite poles do not run away from each other, but merge into each other, and something leaks from one into the other; this is a world of contagions, not distances. The reversal of the relationship between time and eternity is the liberation of art from the constraint of "representing eternal truth;" art is not supposed to be a copy of truth. This is also the reason for Baudelaire's hostility to photography. Photography, in his view, is a technology of representation which he claims to be much more efficient than the arts, such as painting, in representing objects.

5. Conclusion

The experience of the present refuses conceptual representation, because the novelty of the present is lost in representation and recognition; in other words, what is represented cannot be novel. Accordingly, in the Platonic world, everything is old, repetitive, and imitative. In a child's world, however, everything seems to bloom in the present, before his eyes. Such was the flâneur, the Parisian wanderer, whom Baudelaire discovered: thirsty for the impulses and shocks and vibrations of the city and the hero of seeing and hearing and touching. Baudelaire is the illustrator of an age that is not afraid of experiencing.

Bibliography

Baudelaire, Ch. 1956. "The Salon of 1846." *The Mirror of Art*. Jonathan, M (ed. trans.). NP: Doubleday Anchor Books. [In English].

Baudelaire, Ch. 1999. "The Painter of Modern Life." *The Essence of Laughter and Other Essays, Journals, and Letters*. Peter Q (ed.). NP: Meridian Books. [In English].

Benjamin, W. 1377 [1998]. "Darbāreh-e Barkhi Mazāmin va Dastmāye-hā-e Sear-e Baudlaire." *Arqanoon*, vol 14. Morad, F (trans.). Markaze Motaleat va Tahqiqat Farhangi Vezarat Farhang va Ershad-e Eslami. [In Persian].

Berman, M. 1392 [2013]. *Tajrobeh-e Moderniteh*. Morad, F (trans.). NP: Tarhe No. [In Persian].

Foucault, M. 1977. "What is Enlightenment?" *ETHICS*. Robert, H (trans.). NP: Penguin Press. [In English].

Plato. 1366 [1987]. "Mehmāni." *Majmooeh āsār-e Aflātoon*. Mohammad Hassan, L (trans.). NP: Kharazmi. [In Persian].

Plato. 1401 [2022]. *Jomhoor*. Foad, R (trans.). NP: Elmi va Farhangi. [In Persian].

Sontag, S. 1966. *Against Interpretation and Other Essays*. NP: Noonday Press. [In English].

How to cite:
Danyali, A. and Jamshidi Mehr, F. 2025. "The Aesthetics of the Present in Baudelaire: Reversing Platonic Transcendence", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 20(1): 201-223. DOI:10.22124/naqd.2025.29681.2655

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2025.29681.2655

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۰۷
صفحات ۲۰۱-۲۲۳

سال (دوره) دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی ۲۰
مقاله پژوهشی

زیباشناسیِ اکنون در جهان بودلر: وارونه‌سازیِ تعالیِ افلاطونی

عارف دانیالی [۱*] فردین جمشیدی مهر [۲]

چکیده

مقالهٔ حاضر با روش کتابخانه‌ای و رویکرد بینارشته‌ای بر رابطهٔ دیدگاه افلاطون و بودلر دربارهٔ اثر زیباشناختی متمرکز است. اعتقاد افلاطون به «هنر همچون بازنمایی» قرون دراز بر تفکر غربی حاکم بوده است. این نظریه، زیبایی را تابع حقیقت و بازنمایی آن می‌سازد. اگر حقیقت نزد افلاطون کلی و ثابت و ابدی است، آنگاه زیبایی اصیل نیز باید همین ویژگی‌ها را داشته باشد. بودلر نخستین متفکری بود که با اعتقاد به جنبهٔ فرّار و گذرایِ زیبایی، علیه سنت طولانی افلاطونی شورید. هنرمندِ بودلری شکاف افلاطونی میان امر ابدی و امر زمانمند را انکار می‌کند، دقیقاً همان چیزهایی را درآغوش می‌کشد که افلاطون سایه و شبح می‌نامید. ابدیت و زمان به آشتی می‌رسند. از دید بودلر، برخلاف نظر افلاطون، زیبایی به معنای تعالی از امر اینجایی و اکنونی نیست. برعکس، زیباییِ هرچیز ریشه در «حال بودن» آن دارد. بودلر مفهوم «تعالی همچون حلول» را دربرابر مفهوم افلاطونی از «تعالی همچون فراروی و تفوق» می‌نهد. بدین‌معنا، هر سنتی مدرنیتهٔ خودش را دارد و هنرمند اصیل کسی است که این مدرنیتهٔ خود را کشف کند. بودلر با نظریهٔ افلاطون دربارهٔ «هنر همچون بازنمایی» مخالفت می‌ورزد، زیرا امر نو یا همان امر خاص و منحصربه‌فرد نمی‌تواند محصول بازنمایی باشد. نظر منفیِ بودلر نسبت به عکاسی را باید در همین مخالفت با بازنمایی دانست. در نگاه بودلر، رابطهٔ افلاطونیِ فلسفه و هنر وارونه می‌شود و این فلسفه است که جنبهٔ زیباشناختی پیدا می‌کند.

واژگان کلیدی: بازنمایی، زیبایی، تعالی، بودلر، افلاطون.

۱. استادیار گروه الهیات، فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه گنبدکاووس، گنبدکاووس، ایران. (نویسنده مسئول) * Aref_danyali@gonbad.ac.ir
۲. استادیار گروه الهیات، فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه گنبدکاووس، گنبدکاووس، ایران f-jamshidi@gonbad.ac.ir

۱- مقدمه

همیشه تلاقیِ فلسفه و هنر به ایده‌های بدیعی منتهی شده است؛ فلسفه به‌عنوان میل به حقیقت در جوارِ هنر به‌عنوان میل به زیبایی قرار می‌گیرد. اما مقولهٔ حقیقت و زیبایی چه نسبتی می‌توانند با یکدیگر ایجاد کنند؟ در نگرش افلاطونی، همیشه زیبایی تابع حقیقت شده است. درنتیجه، یک سنت طولانی از زمان افلاطون تاکنون هنر را همچون بازنمایی تعبیر کرده است؛ اگر هنر بازنمایی است، آنگاه موضوعِ بازنمایی در ارزیابیِ اثر هنری اهمیتِ ویژه می‌یابد؛ پرسش محوری این است که هنر به‌عنوان وسیلهٔ بازنمایی، چقدر توانسته کارکرد حقیقی خود را به نمایش نهد. بدین‌معنا، هنر اصیل باید در خدمت آرمان حقیقت‌جویی فلسفی قرار بگیرد و صفات زیبایی همان صفات حقیقت باشد. اگر موضوعِ بازنمایی امری ثابت و کلی و ابدی باشد، ارزشمند است، در غیر این صورت، امورِ جزئی و گذرا و فانی هرگز ارزش بازنمایی ندارند.

بودلر یکی از هنرمندانی است که دربرابر این گزارهٔ افلاطونی ایستاد و بر زیباییِ امرِ گذرا و روبه‌زوال تأکید نهاد و اساساً مفهوم مدرنیته را براساس چنین چرخشی بنا نهاد. همیشه تنشی میان امر ابدی و امرِ اینجایی و اکنونی وجود داشته است. این تنش خود را در تعارض میان آرای افلاطون و بودلر بازتولید می‌کند. ناگفته پیداست که تمامیِ متفکران بزرگ تاریخ همواره به افلاطون بازگشته‌اند: گاه به شکل سلبی، گاه به طریق ایجابی.

پرسش مقالهٔ حاضر این است: بودلر چگونه بر دوگانگیِ افلاطونیِ امر ابدی / امر گذرا، غلبه می‌کند و دوباره امر نامتناهی و امر متناهی را در زیباشناسی مدرن به هم پیوند می‌زند؟ بدین‌سان، تعالیِ بودلری چگونه از تعالیِ هستی‌شناختیِ افلاطونی فاصله می‌گیرد؟

اهمیت مقالهٔ حاضر در این است که راه برون‌شد از بن‌بست زیباشناختی‌ای را نشان می‌دهد که قرون متمادی با غلبهٔ سنت افلاطونی، جریان‌های هنری را به سیطرهٔ خود درآورده است. در این مقاله، نقاشِ زندگی مدرن (بودلر) درمقابل قهرمانِ عاشق در رسالهٔ *مهمانیِ* افلاطون قرار می‌گیرد تا عیان شود که اثر هنری چیزی بیش از «بازنمایی» است.

نکتهٔ مهمی که باید بدان توجه داشت رویکرد بودلر به مفهوم «زمان حال» است؛ دکارت وقتی از سوژهٔ انسانی سخن می‌گفت به موجودی فرازمانی- فرامکانی یا همان انسان کلی توجه داشت. اولین‌بار فیلسوفی همچون کانت بود که در رسالهٔ *روشنگری چیست؟* به «اینجا و اکنون» همچون مسئله‌ای فلسفی توجه کرد و بر آن چیزهایی متمرکز شد که فلسفه تا آن روز، آنها را

اموری بی‌معنا و ناچیز یا امـوری تصـادفی و گـذرا می‌دانسـت(Habermas,1996, 104). در ایـن میان، بودلر نیز در رویکرد هنری خویش مقولهٔ زیبایی را در پیونـد بـا «اکنـون و اینجـا» بررسـی می‌کند و از مفهوم زیبایی مثالی افلاطونی دور می‌شـود. مقالـهٔ حاضـر بـه تبعـات ایـن چـرخش زیباشناختی می‌پردازد که منجر به نقد مفهوم «تعالی» در افلاطون می‌شود.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در زبان فارسی پژوهشی با موضوع مقایسهٔ زیباشناسی افلاطون و بـودلر انجـام نگرفتـه است و ازاین‌حیث، خلأ پژوهشی در این زمینه محسوس است. مقالـهٔ حاضـر بـا ایـن مقایسـه، سویه‌های فلسفیِ نوشـته‌های بـودلر را برجسـته می‌سـازد؛ اینکـه اخـتلاف بـودلر و افلاطـون، اختلافی هستی‌شناختی است.

در پژوهش‌های انگلیسی‌زبان، الیوپولوس[1] (2013) در مقاله‌ای به رابطهٔ زیبایی در بودلر با مفهوم خیر افلاطونی پرداخته است. نکتهٔ مهم در این مقاله، همجواری مفهوم «سرمستی حواس» در بودلر با جست‌جوی زاهدانهٔ خیر افلاطونی است. نویسنده می‌کوشد رابطهٔ زیباشناسی با اخلاق را در بودلر بررسی کند.

پرونیکیک[2] (2024) در مقالهٔ خود به رابطهٔ شعر و فلسفه در جهان بودلر می‌پردازد؛ در این میان، رابطهٔ زیبایی و شر، مالیخولیا و آفرینش شاعرانه تأکید می‌شود. یکی از نکات برجستهٔ این مقاله، توجه به تأثیر بودلر بر زیباشناسیِ مارکسیسم است.

هنری[3] (1974) در مقالهٔ خود این پرسش را مطرح می‌کند که شناخت بودلر از فلسفهٔ افلاطون به چه میزان بوده است؟ در آثار بودلر، به جز یک‌بار، هیچ اشاره‌ای به افلاطون نشده است، اما انعکاس غیرمستقیم فلسفهٔ افلاطونی را می‌توان در شعرها و مقالات بودلر مشاهده کرد.

۲- افلاطون: مثل یک عاشق

۲-۱- در اشتیاق وحدتِ دوباره

در رسالهٔ *مهمانی* سقراط و دوستانش در خانهٔ آگاتون گرد آمده‌اند تا موفقیـت او را در مسـابقهٔ تراژدی‌نویسی جشن بگیرند؛ اما این ضیافت به بحـث از عشـق می‌انجامـد. تـاکنون همگـان از

1 . Panos Eliopoulos
2 . Andrea Perunicic
3 . Freeman G. Henry

همه‌چیز (از فرومایه‌ترین موضوعات همچون نمک!) بحث کرده‌اند، اما سخنی از عشق نگفته‌اند تا ماهیت آن را روشن سازند. هریک از مهمانان به‌فراخور احوال خود وجهی از عشق را بازمی‌گویند؛ آریستوفانس -کمدی‌نویس یونان باستان- اسطورهٔ مشهور خویش را پیش می‌کشد: در آغاز آدمیان دوجنسیتی بودند با چهار پا و چهار دست و چهار چشم و دو سر. زئوس -خدای خدایان- دانست که این آدمیان قدرتی فزاینده گرفته، هر آن ممکن است کوه المپ -سرزمین خدایان- را به تسخیر خویش درآورند. زئوس نخواست آنها را نابود کند، پس آنها را به «دو نیم» کرد تا هم قدرتشان کمتر شود، هم تعدادشان متکثر شود. ازآن‌پس، هر نیمه‌ای در عطش نیمهٔ گمشدهٔ خویش است و این‌سان، عشق در آدمی شعله می‌کشد در اشتیاقِ وحدت با آن نیمهٔ دیگر. از دید آریستوفانس، عشق همان اشتیاقِ بازگشت به آن وحدتِ نخستین و غلبه بر آن جداافتادگی است: «آدمیان از آن روز به یکدیگر عشق می‌ورزند و می‌خواهند به صورتِ نخستین بازگردند و اروس در این راه به یاری آدمیان می‌شتابد و می‌کوشد تا آنان را به یکدیگر بپیوندد و زخمشان را بهبودی دهد» (افلاطون، ۱۳۶۶: ۴۴۰).

سقراط می‌گوید: اما ما همیشه دنبال آن نیستیم که تکهٔ جداشده از بدن خود را دوباره به تن بخیه بزنیم؛ برعکس، گاه شده به‌سبب بیماری عضوی از بدن را قطع کرده و جدا ساخته‌ایم. بنابراین، وحدت نیمه‌ای از بدن با نیمه‌ای دیگر همیشه خواستنی و مطلوب نیست. سقراط این سخن آریستوفانس را می‌پذیرد که عشق در آرزوی وحدت و یگانگیِ ازدست‌رفته است، اما این به معنای وحدت دو بدن نیست، بلکه اتحاد روح‌ها در حقیقتِ واحد یا همان زیبایی مثالی است. حرکتِ افلاطونی از کثرت به وحدت، از انشقاق به یکپارچگی است. دراین‌مورد میان سقراط و آریستوفانس اتفاقِ نظر وجود دارد: عشق یعنی «دو»، «یک» شود، زیبایی‌های متفاوت به شباهتِ ابدی برسند، از شورشِ جزئیات به ثباتِ کلیّات رسید، از زیبایی‌های پراکنده به زیبایی واحد صعود کرد.

۲-۲- تعالی و فراروی به سوی زیبایی

دیالکتیک افلاطونی گذر از امور جزئی، متغیر، متکثر و ناقص است به جهان مفاهیم کلی، ثابت، واحد و کامل؛ جهانی که آن را عالَم مُثُل می‌نامد. هیچ معرفتی بدون این فراروی هستی‌شناختی، بدون این تعالی و صعود، نمی‌تواند حقیقی باشد، همان‌گون که هیچ عشقی بدون کوشش برای آن زیبایی مثالی، ناتمام و ابتر است. بنابراین، نزد افلاطون هرآنچه که

نشان زمانمندی و جزئیت و تبدل بر سیمای خود دارد، هنوز از خورشیدِ ابدیت محروم است. اگر عاشق، شیفتهٔ زیبایی است، آنگاه ناگزیر به یک حرکت روبه‌بالا یا همان صعود و تعالی است. افلاطون از سلسله‌مراتب زیبایی و حرکت صعودی به‌سوی جوهرِ زیبایی می‌گوید: «بدین معنی که نخست باید به تنی زیبا دل ببندد و از یک تن به دو تن و سپس به همهٔ تن‌های زیبا بپردازد و از تن‌های زیبا به کارهای زیبا و از کارهای زیبا به دانش‌های زیبا روی آورد تا در پایان راه به آن شناساییِ خاص برسد که موضوعش خودِ زیبایی است و بدین‌سان خودِ زیبایی را که یگانه زیباییِ راستین است ببیند و بشناسد. سقراط گرامی، فقط هنگامی‌که آدمی بدین مرحله گام بگذارد و از دیدار زیبایی راستین بهره‌مند گردد زندگی‌اش ارزش راستین پیدا می‌کند» (همان: ۴۶۴). آنچه در سخن افلاطون مهم است توجه به عشق اروتیک به‌عنوان مقدمهٔ وصول به حقیقت یا زیبایی مثالی است، یعنی او عشق به یک بدن را منشأ حرکت و تعالی می‌داند. مسئله اما این است که پیراستن عشق و تنزّه‌طلبی آن، اروس را از جوهرهٔ خویش تهی می‌کند؛ گویی اروس ناگزیر می‌شود از خود فرا رود (همچون پهلوانی که نخست باید بر بدن خویش چیره شود) و از سطح عالم ماده به حقایق مثالی حرکت کند. غایت نهایی، رسیدن به اقیانوسی است که در آن زیباییِ بدون جسم، در ثبات و وحدتِ مطلق نمودار می‌شود. اگر اشیاء و آدم‌ها زیبا هستند، تنها به‌سبب بهره‌مندی و تقلید ناقصی از آن زیباییِ اثیری است. در ثنویت افلاطونی، دوقطبی جهان مادی/ جهان مثالی، ساخته می‌شود و ماده همچون شر و نقصان پنداشته می‌شود که باید از آن فرا رفت.

۲-۳- هنر همچون تقلید و بازنمایی

افلاطون عشق به زیبایی را به میل به معرفت بازمی‌گرداند: عاشقِ زیبایی همان عاشقِ معرفت است. بدین‌معنا، زیبایی را از جنس دانش مفهومی و معرفت می‌داند. هنر تا جایی قدر می‌بیند که خود را به مرتبهٔ فلسفه برساند و هنرمند همچون فیلسوف گردد. در رسالهٔ جمهور، افلاطون هنرمندان را به‌علت این فقدان تعالی و صعود، «سه مرحله از حقیقت» دور می‌داند: تختی که خدا ساخته، نجار به تقلید از آن، تختی محسوس می‌سازد، سرانجام، نقاش (هنرمند) با تقلید از ساختهٔ نجار تصویر خود را می‌سازد. بدین‌سان، عملِ نجار چیزی نیست جز «تقلیدِ تقلید» یا بازنماییِ بازنمایی. براین‌اساس، به اعتقاد افلاطون «تقلید فقط با جزء کوچکی از هرچیز یعنی فقط با شبحِ آن سروکار دارد مثلاً یک نقاش می‌تواند تصویرِ کفش‌دوز

و نجار و همهٔ کارگران دیگر را بسازد بی‌آنکه کوچکترین آشنایی به حرفهٔ آنها داشته باشد» (افلاطون، ۱۴۰۱: ۵۵۹). آنچه را هنرمندان می‌سازند تقلیدِ شبح است نه حقیقت. آنها به جوهرِ اشیاء دسترسی ندارند. شخصِ مقلّد معرفتِ درستی از موضوعِ موردتقلیدش ندارد، او فقط با سایه‌ها و اشباح سروکار دارد. بنابراین، عاشقِ هنرمند، برخلاف عاشقِ فیلسوف، دلباختهٔ تصویری خیالی از معشوق شده است نه خودِ معشوق! عاشقی که «تصویر» را به‌جای «جوهر» اشتباه گرفته است.

بدین‌سان، افلاطون هنر را چیزی جز تقلید و بازنمایی نمی‌داند: بازنماییِ ناقص و جزئی از حقیقت. این نگرش، ازیک‌سو، خودآیینیِ اثر هنری را از بین می‌برد، ازسوی‌دیگر، تأکید فزاینده بر «موضوعِ زیبایی» سبب شده تا افلاطون از مقولهٔ «عاشقیت/ سوژه‌مندی» که مشترک میان فیلسوف و هنرمند است فاصله بگیرد و بر «متعلّقِ عشق (اُبژه) و بازنمایی آن» متمرکز شود؛ اما چند دقیقه پیش، سقراط سخنان آگاتون را رد کرده بود، چون اروس را با معشوق اشتباه گرفته بود، درحالی‌که اروس همان عاشق است. اروس خدا نیست، بل «واسطه‌ای است میان خدایان و آدمیان» (افلاطون، ۱۳۶۶: ۴۵۳).

مهم‌تر از هرچیز، افلاطون الگویی کلی را بر اُبژهٔ زیبایی تحمیل می‌کند و با حذف جزئی بودن و خاص‌بودگیِ، هرگونه تکینگی این مفهوم را منکر می‌شود. کوندرا این افلاطون‌گراییِ زیبایی‌شناسانه را چیزی قاعده‌مند، مطابق عقلانیتِ ریاضی می‌بیند که با اصل فردیت و اتفاق در تعارض است. به زبان کوندرا: «اما از نظر ریاضی، زیبایی چیست؟ زیبایی به این معنی است که یک مورد خاص، بسیار شبیه پیش‌نمونهٔ اصلی باشد [...] زشتی: بوالهوسی شاعرانهٔ اتفاق. درمورد یک شخص زیبا، بازیِ اتفاق در جهت انتخاب میانگین همهٔ ابعاد صورت می‌گیرد. زیبایی: میانگین غیرشاعرانه. زیبایی، بیش از زشتی، عدم فردیت و غیرشخصی بودنِ یک صورت را نشان می‌دهد. یک فرد زیبا در صورت خویش نسخهٔ بدل آن اصل را می‌بینند که طراح پیش‌نمونه ترسیم کرده است، و برایش مشکل است باور کند که آنچه می‌بیند خویشتنِ بی‌مانند است.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۲۷). بعدتر، ارسطو نیز، به تبعیت از افلاطون، شعر و هنر را تقلید دانست؛ اختلاف ارسطو فقط در اینجا بود که برخلاف افلاطون هنر را تقلید از امرکلی می‌دانست نه تقلید امر جزئی. افلاطون و ارسطو در درک زیباشناختی خویش بر یک چیز اتفاق‌نظر داشتند: در مفهوم زیبایی، هیچ‌چیز تکین و پیش‌بینی‌ناپذیر و محاسبه‌ناشدنی وجود

ندارد؛ هنرمند و شاعر نباید ابداع کند، فقط باید آن زیباییِ مثالی را بازنمایی و تکرار کند. این غرابت‌زدایی از اثر هنری، هرگونه تجربهٔ شوک‌آمیز و حیرت‌زایی را از آن می‌ستاند.

۲-۴- عشق همچون در راه بودن

نکتهٔ بنیادین در در رسالهٔ *مهمانی*، یکی دانستنِ فیلسوف و عاشق است: «اروس فیلسوف است» (افلاطون، ۱۳۶۶: ۴۵۵). لوس ایریگاری[1] (Vide. secomb, 2007: 14-15) -فیلسوفِ فمینیست- معتقد است که افلاطون در رسالهٔ *مهمانی* به شکل خلاقانه‌ای نشان می‌دهد که فیلسوف «عاشقِ حقیقت» است نه مالک آن. او چیزی به دست نیاورده (موضوعِ زیبایی) که بحث شود آیا اصل موضوع است یا تصویری رنگ‌ورو رفته از موضوع. مسئلهٔ مهم، میل و تقلا است نه تصاحب. در راه بودن مهم است نه رسیدن. فیلسوف مثل یک عاشق در میانهٔ راه، خانه‌به‌دوش و پرسه‌زن، در اشتیاق و جستجوی امر غایب یا فقدان است: «فیلسوف، میانگینی است میان دانا و نادان» (افلاطون، ۱۳۶۶: ۴۵۵). نه عشق و نه فلسفه هیچ‌یک به زیبایی و حکمت دست نیافته، به پایان راه نرسیده‌اند. همین بی‌قراری و جستجوگری است که فیلسوف را از سوفسطایی جدا می‌کند. اگر هنر و فلسفه از عشق به زیبایی پدید آمده‌اند، این دو همچون عشق، حرکتی شورمندانه و بی‌قراریِ بی‌پایان هستند که تقلیل‌پذیر به یک سیستمِ مفهومیِ ایستا و تمامیت‌یافته نیستند و نمی‌توان آنها را به بازنمایی فروکاست: بازنماییِ یک موضوع خاص. برعکس، «این میانجی (عشق/ فلسفه) هرگز در یک معرفت توصیف‌ناپذیر منحل نمی‌شود. همه‌چیز در حرکت است: در حالتی از شدن» (Secomb, 2007 ,14).

از دید ایریگاری، این تصویر عشق/ فلسفه همچون میانجی بیانگر آن است که عشق/ فلسفه یک «سفر بی‌پایان»، «عطشی دائمی» و «شدنِ همیشگی» است (Ibid: 16). ایریگاری، اما، معتقد است که افلاطون با تعیین غایتی نهایی به نام «جاودانگی ازطریق تولید»، این تصویر سیال و پویا و دایم در حرکتِ عشق را مخدوش می‌کند. زایش‌گری و پویایی را قربانیِ موضوعاتی همچون تولیدات جسمانی (فرزند) یا تولیدات معنوی (آثار هنری) می‌کند. بدین‌سان، سفرِ شورمندانه و ماجراجویانهٔ عشق کنار نهاده می‌شود و تمرکز افلاطون بر روی موضوعِ زیبایی یا محتوای آن است: فرزندان معنوی زیباترند یا فرزندان جسمانی؟ واضح است که افلاطون در میان دو قطبی ماده / روح، بدن/ ذهن، کدام‌یک را برتری می‌بخشد.

---

1 . Luce Irigaray

اما این برتری‌نهادن یک قطب بر قطب دیگر (روحانی بر مادی، ذهن بر بدن) بیانگر نوعی ستیزه و تضاد است نه عشق و آمیزش. همان‌گونه که وندی براون[1] می‌گوید ابتنای معرفت بر میل/ عشق، به معنای کنارگذاشتن تقابل «حسّانیت/ روحانیت» و درنتیجه، لغزیدن یکی در دیگری است. این درحالی است که افلاطون با تأکید افراطی بر تعالی/ صعود که به معنای ترک اروس جسمانی به نفع لذات مجرد روحی است، شکاف‌هایی پُرناشدنی میان جسم و روح می‌افکند: فرارفتن از آنچه که هست، از هرآنچه که ما را در بر گرفته است. فرارفتنی که با دست‌کشیدن از یکی (ماده) و تعالی به‌سوی دیگری (روح) ممکن می‌شود. این حس تعالی‌جویی و فرارفتن، بازگشت به فضیلت یونانیِ مبارزه‌جویی و برتری‌خواهیِ پهلوانی است. افلاطون دوباره تصویر «عاشق» را با تصویر «پهلوان» مخدوش می‌کند: این پهلوان است که می‌خواهد غلبه کند و فرا برود، عاشق، اما، نزدیکی و آمیزش طلب می‌کند و همیشه به‌سوی دیگری در حرکت است. در نوشته‌های افلاطون همواره تنش و نوسانی میان شمایل پهلوان و تمثال عاشق وجود دارد. اگر او به تصویر «فیلسوف همچون عاشق» وفادار می‌ماند، همچنان می‌توانست پویایی عشق را که به معنای حرکت و جنبش میان فواصل و شکاف‌هاست، زنده نگه دارد؛ عشقی که وضعیت بینابینی‌اش، آن را به تکاپو و جنبش می‌اندازد، عشقی که خواهان فایق‌آمدن و فرارفتن نیست، شیفتهٔ دل‌باختن و درآمیختن است (Ibid: 16-17).

افلاطون به نام تعالی، زمان را در ابدیت، حرکت را در ثبات و ایستایی، منحل می‌کند، همان‌گونه که زیبایی‌های پراکنده و متشتتِ عالَمِ محسوسات در «اقیانوسِ زیبایی» (تعبیر افلاطون در رسالهٔ *مهمانی*) ناپدید می‌شوند. این‌گونه بی‌قراری و بی‌ثباتیِ عاشق را از او می‌ستاند. زیباییِ افلاطونی مُهرِ زمان بر چهره ندارد، از نفرینِ ماده و حرکت (بدن و زمان) رها شده، به‌سوی آن زیبایی متعلق به «زنِ ماقبلِ هبوط» (انسان مثالی) صعود می‌کند. عاشقِ افلاطونی از «آنچه هست» (اکنون) جدا می‌شود تا به آن سرزمین مثالی بپیوندد که در گذشتهٔ ازلی همجوار آن بوده و بعد از هبوطِ در بدن از آن دور افتاده است. او برای اینکه به معرفت حقیقی از زیبایی دست یابد، باید دوباره به یاد آورد آنچه را که فراموش کرده است؛ پس زیبایی مثالی یک خاطرهٔ ازلی است که ابداع نمی‌شود، بلکه دوباره کشف می‌گردد: خارج شدن از غارِ اکنون و بازگشت به آن خاستگاه نخستین در جوار خدایان.

1 .Wendy Brown

بودلر روندی معکوس را دنبال می‌کند؛ او به درونِ این غار می‌خزد و زیبایی را ابداع کند، او به زیباییِ اکنون می‌خواهد وفادار بماند، او در حسرتِ آن ابدیت افلاطونی نیست، سیراب از اکنونیت و اینجایی بودن است؛ از «اکنون» و «اینجا» راز ساختن، رسالت اوست. اینجا ابدیت هبوط کرده است. او مانند نیچه حرکت را وارونه می‌سازد؛ نیچه، برخلاف افلاطون، معتقد است نه تقلیل هنر به فلسفه، بلکه فلسفه باید سویهٔ زیباشناختی پیدا کند و فیلسوف به‌سان هنرمندِ آفرینش‌گر شود. زوج فیلسوف-هنرمند در آثار نیچه به همین تبدل اشارت دارد.

۳- بودلر: زیباشناسیِ اکنون

۳-۱- زیبایی شرایط ویژه

بودلر، برخلاف افلاطون، معتقد است که نمی‌توان به نام زیبایی ابدی و مثالی از زیباییِ جزئی و ملموس و روزمره غفلت کرد. برعکس، بودلر معتقد است که «این دوگانگی [...] پیوند همهٔ ما را با یکی از فراگیرترین حقایق زندگی مدرن قطع می‌کند: درآمیختگیِ نیروهای مادی و معنوی این زندگی، و وحدت تنگاتنگ نفس مدرن با محیط مدرن» (برمن، ۱۳۹۲: ۱۵۸). نباید از این نکته غفلت کرد که فرآیند مدرنیزاسیون شهر، فرآیند مدرنیزاسیونِ روح و جان شهروندان را همزمان تشویق و تحمیل می‌کند.

بودلر در آثارش نه از زیباییِ مجرد از ماده، بلکه از «زیبایی خاص، زیبایی شرایط ویژه» می‌گوید که محصول آمیزش «مدرنیزاسیونِ شهر» با «مدرنیزاسیون روح» است: «لذتی که ما از تصویرگریِ زمان حال می‌بریم، فقط معلولِ موضوعِ زیبایی نیست که در این تصویرگری آراسته شده، بلکه از خصیصهٔ ذاتیِ حال‌بودن نیز ناشی می‌شود» (Baudelaire, 1999: 21). در ادامه، او درمورد این لذت زیبایی‌شناسانه این‌گونه توضیح می‌دهد: «چیزی که ذره‌ذره‌اش در آنها برای من مهم است، چیزی که خوشحالم در همهٔ آنها، یا تقریباً در همهٔ آنها می‌یابم، حس اخلاقی و زیبایی‌شناختی زمانهٔ خودشان است. ایدهٔ زیبایی‌ای که انسان برای خود می‌آفریند، مُهر خود را بر پوشاک او می‌زند، بر لباس‌های او چروک می‌اندازد یا آنها را صاف و شقّ‌ورق می‌سازد، به حرکت‌های او حالتی نرم یا خشک می‌بخشد، و در درازمدت حتی در ویژگی‌های چهرهٔ او نفوذ می‌کند. آدم به‌تدریج شکلِ خودِ ایدئالش را به خود می‌گیرد» (Ibid: 21). همان زمان که لباس‌ها و ساختمان‌ها و خیابان‌ها و چشم‌اندازها تغییر می‌کردند، چیزی در نفسِ من داشت تغییر می‌کرد. تغییرات در شهر از تغییرات در نفس تشخیص‌ناپذیر می‌نمود.

یک مسیر معکوس با حرکت افلاطونی: از دید بودلر، «امر آرمانی و ایدئال» خود را در شکل رخدادها و رفتارها و مکان‌ها و زمان‌ها و اشیای جزئی و تکین و روزمره به نمایش می‌نهد و هرگز به جهانی انتزاعی و فراتاریخی و جهان‌شمول اشارتی ندارد که از قید زمان و مکان رهیده است (جهانی که افلاطون به عالَم مُثُل تعبیر می‌کند)؛ برعکس، رنگ و سیمای روزگار خویش را بر جبین دارد و همین «مُهر زمانه» است که آن را اصیل و آرمانی و ایدئال ساخته است. اشیاء را چون از شرایط ویژه‌ای که در برشان گرفته، جدا کنیم تبدیل به اشباح و اوهام می‌شوند، از جوهرهٔ خویش تهی می‌شوند همچون قهوه‌ای که فاقد کافئین است. «جوهر» منتزع از «شرایط» نیست. بودلر، همین «عنصر وابسته به شرایط» را که زیبایی با خود حمل می‌کند به «یک قشر خوشمزه،جذاب و اشتهاآور روی کیکی ساده» تشبیه می‌کند که هضم و خوردنِ آن کیک/ زیبایی را آسان و دلپذیر می‌سازد. همین قشر خوشمزه است که به کیک تعیّن و تفرد ویژه می‌بخشد و آن را از یک «کیکِ کلی و مجرد» متمایز می‌کند و بدان طعم و بویی می‌بخشد که فقط خاص اوست. این لذت به‌صورت مجرد، جداگانه و در ذهن تعریف‌شده، وجود ندارد. به بیان مارسل پروست: «چون عادت از کار می‌افتد و برداشت‌های تجریدی‌مان از چیزها را کناری می‌گذاریم، اصالت و فردیت ویژهٔ مکانی را که در آنیم به‌گونه‌ای ژرف باور می‌کنیم- زن رهگذری که تمنای مرا برمی‌انگیخت به‌نظرم نه نمونه‌ای عادی از یک موجود عام یعنی زن، بلکهٔ فراوردهٔ لازم و طبیعی آن زمین بود» (۱۳۸۶: ۲۴۱).

بودلر معتقد است که همان‌طور که ما عواطف مخصوص خویش را داریم، باید زیباییِ مخصوصِ خویش را هم داشته باشیم: «ازآنجاکه همهٔ قرون و همهٔ مردمان شکل زیبایی خاص خودشان را دارند، ما نیز به‌ناگزیر زیبایی خاص خودمان را داریم. قاعدهٔ چیزها همین است» (Baudelaire, 1956a: 127). آنچه زیبایی امروز را از زیبایی دیروز متمایز و ممتاز می‌سازد، تبدیل زمانِ حال به جوهرهٔ اثر هنری است. به تعبیر دیگر، «زمان حال» در اثر هنری جسم‌دار می‌شود. و این دقیقاً برعکس حرکت افلاطونی است که از زیبایی جسمانی به زیبایی مجرد (زیبایی بدون بدن یا زیباییِ منزه از اینجا و اکنون) فرا می‌رود.

۳-۲- تعالیِ بودلری در برابر تعالیِ افلاطونی

نبوغ و دستاورد شاعری بودلر آمیخته و متصل به واقعیت مادی خاص، به همین زندگیِ روزانه و شبانه در کافه‌ها و خیابان‌هاست: «در آثار بودلر، حتی خیالِ تعالی و عروج نیز در زمان و

مکانی مشخص ریشه دارد [...] رؤیاهای بودلر از آنچه او می‌بیند الهام می‌گیرد» (برمن، ۱۳۹۲: ۱۶۹). بدین‌معنا، تعالیِ بودلری با حلول به معنای «فرودآمدن در محلی خاص» در تعارض قرار نمی‌گیرد. این رویکرد با تعالی و صعود افلاطونی به عالم مجردات هیچ نسبتی ندارد: تعالی همچون ترک‌کردن و انتزاع (افلاطون) درمقابلِ تعالی همچون درآمیختن و ممزوج شدن (بودلر). اگر پهلوانِ افلاطونی از پیرامون خویش متأثر نمی‌شود و خونسردی و فاصلهٔ خود را حفظ می‌کند، هنرمند بودلری از تکانه‌های اطراف خویش به وجد می‌آید و منقلب می‌شود. او درمورد هنرمندِ خویش همیشه از فعل epouser استفاده می‌کند؛ کلمه‌ای که به معنای «ازدواج‌کردن» یا «در آغوش‌گرفتن جسمانی» است. تعالیِ بودلری، نه امتناع، بلکه آمیزش و حلول است. در این کلمات نیچه طنین صدای بودلر شنیده می‌شود: «میانِ پارسایی و حسّانیّت هیچ تضادِ ناگزیر نیست و هر ازدواجِ خوب، هر ماجرایِ عاشقانه‌یِ اصیل، از این تضاد بر می‌گذرد» (۱۳۸۰: ۱۲۷).

در جهان بودلری، قطب‌های متضاد از هم فاصله نمی‌گیرند، بلکه در یکدیگر حلول می‌کنند و چیزی از یکی در دیگری نشت می‌کند؛ این جهانِ سرایت‌هاست نه جهان فاصله‌گذاری‌ها. هنرمند بودلری از شکاف‌اندازی میان امر روحی و امر جسمی امتناع می‌کند، چراکه «همبستگی همیشگی بین آنچه «روح» نامیده می‌شود و آنچه «بدن» خوانده می‌شود، به‌وضوح آشکار می‌سازد که چطور هر چیز مادی/ جسمانی، تعیّن یک چیز روحانی/ معنوی است و همیشه امر مادی/ جسمانی، امر روحانی/ معنوی‌ای را منعکس می‌کند که از آن ناشی شده است» (Baudelaire, 1956a: 33-34). هر درخششی برآمده از اصطکاکِ این دو سطح است: تصادم سطح مادی با سطح معنوی. هیچ امر خالص و منزه و مجردی، هیچ زنِ ماقبلِ هبوطی، وجود ندارد.

سارتر در کتاب خویش، بودلر را دربرابر افلاطون می‌نهد و می‌گوید «او (بودلر) از اینکه به آسمان بالا رود و این چیزها را در زمین زیر پایش باقی بگذارد بیزار است»؛ اگر هم نارضایتی در او دیده می‌شود، این «عدم رضایت به معنای خواست حقیقیِ فراسو نیست، بل نوعی طریقهٔ روشن‌کردن موقعیت جهان است» (۱۳۸۷: ۱۷۸). بنابراین، از دید سارتر، فراروی و تعالیِ بودلری ریشه در هرآنچه که در اطرافش هست، دارد. او مانند افلاطون در اشتیاقِ فراروی به قلمروی ذوات و جواهرِ مثالی، در حسرت پیوستن به «اقیانوس زیبایی» نیست.

در جهان افلاطونی، هرچیزِ محسوس و جزئی و متکثر و تغییرپذیر همچون نقصان و شر تلقی می‌شود. واضح است که در این نگرش، زیبایی معادل خیر است و زشتی مساوی با شر. ماکس وبر به چرخش نیچه‌ای- بودلری و فراروی از افلاطون اشاره می‌کند: «و بعد از نیچه ما متوجه شده‌ایم که چیزی ممکن است زیبا باشد، حتی اگر از جنبه‌ای خوب نباشد، یا درواقع، درست از همان جنبه‌ای که خوب نیست زیبا باشد. این نکته‌ای است که پیش‌تر در *گل‌های شر* بیان شده بود، نامی که بودلر بر دفتر شعرش گذاشت. این دیگر امری پیش‌پاافتاده شده است که مشاهده کنیم چیزی ممکن است حقیقی باشد اما زیبا، مقدس یا خوب نباشد. درواقع ممکن است دقیقاً از همان جنبه‌ها حقیقی باشد» (وبر، ۱۳۸۲: ۱۷۶). بدین‌سان، آیرونی اخلاقیِ بودلر تمامیِ دوقطبی‌های متضادِ اخلاق رسمی را به پرسش می‌کشد: زیبایی و وحشت، پیری و جوانی، رؤیا و واقعیت، روح و جسم، و خیر و شر. در جهان بودلریف این قطب‌های متضاد درهم می‌آمیزند؛ و همین آمیزش و ازدواج، منبع زایش و آفرینش است.

۳-۳- مدرنیته: طغیان علیه آن سنت نخستین و به چنگ‌آوردنِ اشباح (امر گذرا)

فراروی و فاصله‌گیریِ پهلوانانهٔ افلاطونی، فرد را واداشته که از اینجا و اکنون کَنده شود؛ به عقیدهٔ بودلر، ما همیشه «زیباییِ اکنون» را قربانیِ یک گذشتهٔ باشکوه یا سنت بزرگ کرده‌ایم. اما آیا «سنت بزرگ» چیزی جز آرمانی‌سازیِ زندگی روزمره و معمولیِ جهانِ باستان است؟ چیزی بیش از آمیزش شورمندانه با هر آن چیزی بوده که در جلوِ چشم‌اش در حرکت بوده است؟ (Baudelaire,1956a: 127). بودلر همیشه به هنرمندان زمانه اعتراض می‌کند که مقهورِ یک گذشتهٔ دور شده، تلألؤ و سِحرآمیزیِ زمان حال را فراموش کرده‌اند، غافل از آنکه «عصر ما در تولید بُن‌مایه‌های متعالی هرگز کمتر از اعصارِ گذشته حاصلخیز و بارور نبوده است» (Ibid: 127). آدم‌های گذشته لباس‌های روزگار خود را بر تن داشته‌اند و حالات و ادا و اطوارِ عهدِ خویش را به نمایش نهاده‌اند. همین تمرکز بوده که به آثار و زندگی‌اشان وقار و شکوه بخشیده است: چیزی شایستهٔ به یاد آورده شدن. این درحالی است که هنرمندِ امروز سعی دارد لباس‌های عهد گذشته را بر تنِ موضوعات خود بپوشاند. بودلر راهی معکوس با این هنرمندان را طی می‌کند: او اکنون را به «خاطره» تبدیل می‌کند (جنبهٔ مالیخولیایی روح بودلر در همین است)، برای او، خاطره، گذشته (یک عصر طلایی در دوردست) نیست، همین شعرِ جاری در خیابان است. بنابراین، بودلر در توجه به سنت هم به‌دنبالِ مدرنیتهٔ خاص آن می‌گردد؛ نسل‌های

قرون پیشین هم مدرنیتهٔ خاص خودشان را درمورد پوشش و منش داشته‌اند که سپری شده است. ما به مُدهای آنها می‌خندیم، اما مسئله این است که «پدران ما از هرچیز کوچکی چنان به هیجان می‌آمدند که ما امروز به هیجان می‌آییم» .(Raser, 2015: 61). آنچه درمورد آثار هنری اعصار گذشته به وجدمان می‌آورد، هاله‌ای به دورشان می‌کشد، مدرنیته یا همان سرزندگی و نوبودگی[1] و شکفتگی (اکنونیت) است که در جهان آنها یافته‌ایم و در نسل‌های قبل‌تر از آنان بی‌سابقه بوده است. نبوغ و خاص‌بودگیِ آنها در کشف «امر نو»، در گشودگی به شکفتگی‌ها بوده است. آنچه از گذشتگان برای ما امروز امری آشنا و بدیهی است، برای خودِ آنها تازه و غریب بوده است: تفاوت ریشه‌ای با آنچه قبلاً پدیدار شده است. بدین‌معنا، همهٔ استادانِ گذشته «مدرنیتهٔ» خود را داشته‌اند. بدین‌معنا، بودلر معنای مدرنیته را از انحصار به قرون خاص متمایز می‌کند. و به تمامیِ دوران تسری می‌دهد. مردمان هر زمانه‌ای بر پیشینیان خود شوریده‌اند.

این اشتیاق به خلق زیباییِ خاص خویش که متفاوت از زیبایی گذشتگانمان باشد، به مدرنیته شکلی از طغیان علیه سنت می‌بخشد. میشل فوکو می‌گوید: «اغلب مدرنیته برحسب آگاهی از ناپیوستاریِ زمان بازشناسی می‌شود: گسستی از سنت، لمسِ امر نوظهور و سرگیجه از مواجهه با لحظهٔ فرار؛ و این دقیقا آن چیزی است که بودلر می‌گوید، وقتی که مدرنیته را همچون امری «گذرا، فرار و تصادفی» تعریف می‌کند» (Foucault, 1997: 310). این دقیقاً واژگون‌سازیِ حرکت دیالکتیکی افلاطون است که حقیقت و زیبایی و خیر را همچون «یادآوری امر سابق» تصویر می‌کند و بدین‌سان، معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی را به نوعی نوستالژیِ بازگشت به خاستگاه نخستین پیوند می‌زند. به گمان افلاطون، روح با هبوط در بدن، آن زیباییِ نخستین و مثالی را از یاد برده بود. روح هیچ مسیر تازه‌ای را نمی‌گشاید، فقط آنچه را پیش‌تر از دست داده، بازمی‌یابد. وقتی همه‌چیز نوعی «تذکار»[2] یا تکرار باشد، آنگاه هرچیزی در اصل کهنه است. تذکار نوعی بازشناسی[3] است که شناخت امرِ نو و سرزندگی و آنیّتِ آن را ناممکن می‌کند. امر نو مطابق با هیچ گذشته‌ای نیست، بنابراین، فروکاستنی به هیچ‌گونه امر مفهومی نیست (Raser, 2015: 63).

افلاطون از فاعلیت، تحرک و پوییِ سوژهٔ عاشقِ زیبایی می‌گوید، اما همچنان موضوعِ زیبایی را ایستا و ثابت و همچون جوهر بی‌حرکت تصویر می‌کند. بودلر، اما، سیالیت سوژه

1 .newness
2 .recollection
3 .recognition

(فاعل) را به سیالیتِ موضوع (زیبایی) مرتبط می‌سازد؛ در واقع، چون خودِ زیبایی امری سیال و تکین است، سوژه را به وجودیِ منحصربفرد و درحالِ شدنِ دائمی تبدیل می‌کند. بنابراین، «مدرنیته برای بودلر، صرفاً شکلی از رابطه با اکنون نیست، بلکه نحوی از رابطه است که فرد باید با خویشتن برقرار کند» (Foucault, 1997: 311).

در توضیح این رابطهٔ ویژه با خویشتن است که قهرمان بودلری پدیدار می‌شود: دندی[1]. به اعتقاد بودلر، این قهرمانِ مدرنیته (دندی) مدام درحال آفرینشِ خویشتن است همان‌گونه که «اکنون» در زایش و حرکتِ مدام است؛ سیالیتِ بی‌پایان لحظه‌ها، رکود و سکونِ «خود» را ناممکن می‌کند؛ سوژه برای اینکه از زمانهٔ خویش بیرون نیفتد، باید مراقبتی دائمی را بر خویشتن تحمیل کند. اما این مراقبه و خویشتن‌داریِ دندی به معنای فرا رفتن از زمانمندی و دستیابی به روحی آزاد از بدن (تعالیِ افلاطونی) نیست؛ برعکس، در تکاپوست تا «از بدنش، رفتار و احساسات و عواطفش و به‌طورکلی زندگی‌اش، اثری هنری بسازد»(Ibid: 312).

قهرمانِ بودلری مثل یک عاشق با درآمیختن با شعله‌هایی که مایهٔ الهام شاعرانهٔ زندگی‌اش هستند، امر روزمره را به امری حماسی بدل می‌کند. این حماسی‌سازی از کنار هم قرارگرفتنِ قهرمانگری و کراوات حاصل آمده است. این جریان آرمانی‌سازی، حرکت مثالیِ افلاطون به سمت «انسانِ کلی» را واژگون می‌سازد: آرمانی‌شدن به معنای تفردبخشیِ مضاعف. برخلاف افلاطون که شعر را از شهر جدا کرد، قهرمان بودلری دوباره به کشف «شعر در قلب تاریخ» دست می‌یابد (Ibid: 311). او مانند فیلسوف افلاطونی «چشمِ سر» را نمی‌بندد، تا با «چشمِ عقل» به مخزنی از خاطرات و امور جاویدان (حقایق مُثُل) دست یابد؛ او یک پرسه‌زن شهری[2] است که چشمانش را باز نگه می‌دارد، نگاهش را متمرکز می‌کند تا شعرِ محسوسات و مدرنیتهٔ درون آنها را شکار کند. او به همهٔ آن چیزهایی می‌آویزد که افلاطون آنها را «اشباح» می‌نامید و از آنها گریزان بود؛ برعکس افلاطون، نگرانی بزرگ او آن است که نتواند این فوران درخشانِ آنات و اشباح را ثبت و ضبط کند: «هراس از اینکه به‌قدرکافی سریع نباشی و اجازه بدهی که شبح[3] از ما بگریزد پیش از آنکه جوهره‌اش تقطیر شود و به چنگ آید. این همان وحشتی است که همهٔ هنرمندان بزرگ از آن دارند و آنها را برمی‌انگیزد تا به‌نحو پرشور و حرارتی در همهٔ ابزارهای بیان استاد شوند»(Baudelaire, 1999: 37).

1 .dandy
2 . flaneure
3 . Phantom

اما چشمانِ دندی -بودلر- چگونه این شعرِ زنده، این اشباح را شکار می‌کند؟ «او درنگی ممتد می‌کند «هرآنجایی که شعله‌ای نور، لمحه‌ای از شعر، ارتعاشی از زندگی یا زخمه‌ای از موسیقی می‌تواند جاری باشد؛ هرآنجایی که عاطفه‌ای در معرض چشمان ما منتشر می‌شود، هر آنجایی که انسان طبیعی و انسان قراردادی در زیباییِ غریبی خود را به نمایش می‌نهند، جایی که خورشید بر شَعفِ گذرای لاشهٔ گندیدهٔ جانوری نور می‌افکند»»(Foucault, 1997: 311).

افلاطون در رسالهٔ *پارمنیدس* همچنان مردد است که برای فضولات و چیزهای چِرک در جهان مثالی جوهر قایل باشد. بودلر اما مصمم است که زیبایی را در لاشهٔ گندیدهٔ جانوری کشف کند. اگر به گفتهٔ نیچه، افلاطون هیچ علاقه‌ای به جهانِ محسوسات نداشت و زنِ اکنونی را همیشه فدای آن زنِ اثیری می‌کند، بودلر شیفتهٔ زمین است و بدان وفادار می‌ماند.

۳-۴- وارونه‌سازی رابطهٔ زمان و ابدیت

افلاطون زمان را در ابدیت محبوس می‌کند؛ او در تعریف مشهورش، زمان را «تصویر متحرک ابدیت» می‌نامد. این رابطهٔ زمان و ابدیت تعبیر دیگری از رابطهٔ امر ثابت (امر ابدی) و امر متغیر (امر زمانمند) است. بدیهی است که همواره در تاریخ فلسفه، تحت سنت افلاطونی، مقولهٔ ثبات بر تغییر یا بودن بر شدن رجحان نهاده شده است. بودلر، اما، این رابطه را واژگون می‌سازد؛ او می‌خواهد از دودکش تنگ بخاری تکه‌ای از آسمان را قاب بگیرد. گویی بودلر می‌خواهد ابدیت را از سکون و رکود برهاند و چابُکی و تحرکِ زمان را به آن عطا کند، چراکه از دید او، هر بودنی، بودنِ «شَوَند» است. او بیش از آنکه از رخدادها و رفتارها و اشباح و اشیایی که دائم در پیرامون او در آمدوشد هستند فرا رود، آن‌گونه که افلاطون می‌خواست تا از غار بیرون آید و زیبایی مثالی را کشف کند، به‌نحوی ژرفناک در قلب اشیا فرو می‌رود و غرابت و بیگانگی‌اش را در همین سفر به دل اشیاء بازمی‌یابد. هنرمند بودلری با درآمیختن به همین آنات و اشیاء، با انجذاب در این لاشهٔ گندیده، وجه حماسی و قهرمانیِ زندگی مدرن را استخراج می‌کند، زیرا نیک می‌داند که «تو با چشم‌پوشی از این عنصر گذرا به ورطهٔ زیباییِ مجرد و تعین‌ناپذیری می‌افتی، همچون زیباییِ آن زن قبل از ارتکاب گناه نخستین [زیباییِ زنِ ماقبل هبوط]» (Baudelaire, 1999: 32). زیباییِ اکنون (برخلاف آن زیبایی اثیریِ افلاطونی یا زیبایی زنِ ماقبل هبوط) در همین ژست‌ها، لباس‌ها، شیوهٔ راه‌رفتن، نگاه و ادا و اطوار کرشمه‌هایی است که فرد را می‌آفریند و او را یکتا و تکین می‌سازد. افلاطون از ما

می‌خواست که از جهانِ محسوسات رو برگردانیم (به تعبیر نیچه، او از هرچه به این جهان تعلق داشت، بیزار بود). افلاطون در جستجوی اعماق از سطحِ ظواهرِ اشیاء گذشت، غافل از آنکه به تعبیر نیچه «عمق» چیزی جز «چین‌خوردگیِ سطح» نیست؛ به تعبیر سانتاگ، تمایز افلاطونی میان «وجود» و «نمود»کاذب است: «تقریباً در اغلب موارد، شیوهٔ ظهورِ ما همان شیوهٔ وجودِ ماست؛ نقاب همان چهره است» (Sontag, 1966: 18). سانتاگ از اُسکار وایلد نقل می‌کند که نگرش افلاطونی را وارونه می‌سازد: «تنها افراد سطحی از روی ظاهر قضاوت نمی‌کنند. رازِ جهان، در چیزهای دیدنی‌پذیر است نه در امورِ نادیدنی.» (Ibid: 1). ابدیت از دل همین تکه‌های پراکنده و کثرات متشتت سر بیرون می‌کشد، از دلِ شورشِ جزئیات. هنرمند بودلری از «قلمرو لمس‌ناشدنیِ متافیزیسین»[1] اعلام انزجار می‌کند (Baudelaire, 1999: 29). یگانه شکل قهرمانی‌گریِ مدرن همین است؛ قهرمانی که اصالت و خودویژگی‌اش را در تجسد همهٔ آن چیزهایی می‌یابد که در زمانه‌اش کشف می‌کند. بودلر کاشف این حساسیتِ تازه بود؛ توجه به چیزهایی که قرن‌ها جدی گرفته نشده بودند و بودلر نخستین کسی بود که بدانها روی آورده بود.

این آمیزش ابدیت و اکنون نزد دندی هیچ سنخیتی با امحای امر جزیی در امر کلی ندارد؛ برعکس، این امر مطلق است که در سیالیتِ امر جزئی امکان زندگی و حرکت می‌یابد. برای توضیح این مطلب، روایت ژیژک از شلینگ رهگشاست: «اگر چنان‌که شلینگ تلویحاً گفته است، شأن ابدیت فروتر از زمانمندی باشد چه؟ اگر ابدیت قلمرو پُرملال، بی‌توان و سترونی از بالقوگی‌های محض باشد که برای از قوه به فعل‌درآمدن، راهی جز تن‌سپردن به وجود زمانمندِ ناسوتی ندارد، چه؟ اگر نزول خداوند به مرتبهٔ انسانی نه لطف او در حق انسان، بلکه تنها راه وی برای از قوه به فعل درآوردن و رهانیدن خویش از غل و زنجیرِ نفس‌گیرِ ابدیت باشد، چه؟ اگر خدا برای فعلیت‌بخشیدن به قوای خویش راهی جز بازشناخته‌شدن از جانب انسان نداشته باشد، چه؟» (۱۳۸۴: ۵۳۹).

بودلر نیز به‌جای انعکاس زمانمندی در ابدیت راهی معکوس را می‌پیماید؛ ابدیت را در بلورِ شیشه‌ایِ زمانمندی به نمایش می‌نهد. به‌تعبیری دیگر، بودلر نمی‌خواهد انسان را خدایی کند، برعکس، مسلکی‌ست برای انسانی‌سازیِ خداوند. مسیر هنرمند بودلری کاملا با مسیرِ اروس در *مهمانی* افلاطون متفاوت است. به‌قول ژیژک: «باید خود را از بند تعبیر مجازیِ کهنهٔ افلاطون

1. The impalpable realm of the metaphysician

از عشق به‌منزلهٔ اروس رها کنیم که به موجب آن عشق رفته‌رفته راه تعالی را می‌پیماید؛ یعنی نخست به تن زیبای یک فرد دل می‌بندد و سپس به همهٔ تن‌های زیبا و از رهگذر عشق به زیبایی کلِ تن‌ها به مرتبه‌ای می‌رسد که به خودِ صورتِ زیبا عشق می‌ورزد و سپس به مرتبهٔ عشق به خیر برین که بالاتر از همهٔ صورت‌هاست می‌رسد؛ عشق حقیقی اما راهی درست برخلاف این را می‌پیماید که در طی آن برای خاطر فردی ناکامل از خودِ وعدهٔ ابدیت دست برمی‌دارد» (همان: ۵۳۹-۵۴۰).

عمر من و تو در جستجوی آن زن اثیری سپری شد؛ در تمنای آن نیمهٔ گمشده‌ای که هیچ‌گاه وجود نداشته است. با غرق‌شدنِ طولانی در اعصارِ گذشته، رخشندگیِ شرایط خاصی که زمان حال در اختیار ما نهاد، کشفِ آن لحظهٔ شکفته، را از دست دادیم. توما در رمان *بار هستی* با خود می‌گفت که من هرگز آن نیمهٔ گمشده‌ام را نیافته‌ام، در عوض، این دخترِ تنها و آسیب‌پذیر، ترزا در یک سبد همراه با جریان آب به‌سوی من فرستاده شده است: «اما راستی چه می‌شد اگر واقعاً زنی که مقدر اوست -نیمهٔ دیگر خویشتن- را بعدها ملاقات می‌کرد؟ درآن‌صورت یاد کدام‌یک را به دیگری رجحان دهد: آن زنِ یافته در سبد بر آب یا آن زنِ افسانهٔ افلاطون؟» (کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۵۶). توما در این افکار فرو رفته بود که ناگاه ترزا از زیر پنجرهٔ او می‌گذشت؛ درد و رنج این زن را، رعشه‌های عصبی او را در قلب خود احساس می‌کند؛ با خود می‌گوید حاضر است آن زن اثیری، آن نیمهٔ مقدّرِ افلاطونی را رها کند و دستانِ یخ‌زدهٔ این زن (ترزا) را لمس کند. توما آن زنِ ماقبل هبوط را ترک می‌گفت تا به زنی بپیوندد که از پسِ شش اتفاقِ مضحک و غریب، از دلِ رویدادهای تصادفی و حادث، زاده شده بود. توما از افلاطون دور می‌شد و به دندیِ بودلر نزدیک می‌شد: از ابدیت به اکنون. او آن زنی که هاله‌ای رازآمیز در بَرش گرفته بود، ترک کرد تا به ترزا -زنِ بدون هاله‌ای- بپیوندد که او را دچار شوک و رعشه‌های عصبی کرده بود.

۳-۵- شوک علیه بازنمایی و تفسیر

بودلر مهمترین صورتِ مواجهه با اثر هنری را تجربه‌ای شوک‌آمیز ناشی از غافلگیری و پیش‌بینی‌ناپذیری آن می‌داند. به اعتقاد والتر بنیامین «شوک ازجملهٔ آن تجاربی است که برای شخصیت بودلر اهمیتی تعیین‌کننده یافته است» (۱۳۷۷: ۳۶). از دید آگامبن «شوک، ضربه‌ای سنگین ناشی از چیزهایی است که دیگر درون یک ساختار فرهنگیِ معین، انتقال‌ناپذیر و

نامفهوم شده‌اند» (Agamben, 1999: 65). به‌زعم بودلر، تجربهٔ اصیل زیباشناختی حاصل مواجهه با شوک و بازتاب آن در خویشتن است. او حتی مفهوم الهام هنری را مقولهٔ «شوک عصبی» بازمی‌گرداند: «من می‌خواهم پیش‌تر روم و بگویم که الهام شبیه تشنج مغزی است و اینکه هر اندیشهٔ متعالی با نوعی شوک عصبیِ[1] کمابیش شدید همراه است که حتی مغز را درگیر می‌کند» (Baudelaire, 1999: 27). جالب این است که بودلر معتقد است کودک تجربه‌ای شوک‌آمیز از اشیا دارد، کسی که «کیفیت وحشی»[2] اشیاء را لمس کرده است، زیرا «کودک تمام وجودش حساسیت[3] است» (Ibid: 27). کودک فقط احساس کرده است، بزرگسالان اما به شاکله‌های مفهومی مجهز شده‌اند. متخصصان و کارشناسان بزرگسال با ادغام اثر هنری در مفاهیم کلی و الگوهای ابدی، سپری حفاظتی می‌سازند دربرابر این شوکِ بیرون از طاقت. تقلیل آثار هنری به دانشِ مفهومی، به معنای از بین بردنِ تازگی و سرزندگی و برانگیختگیِ تجربهٔ زیباشناختی، بازگرداندنِ آن به ساختارهای موجود، در یک کلمه، امحایِ شوک است. از همین روست که بودلر این نگرش افلاطونی را با این سخن نقض می‌کند که «توجه انحصاری به حقیقت [...] توجه به زیبایی را سرکوب می‌کند» (برمن، ۱۳۹۲: ۱۶۷).

از دید بودلر، هنر تقلید نیست و اساساً «بازنمایی آنچه که هست» چیزی ملال‌آور است. هنر آینه نیست که آنچه دربرابرش ایستاده را بازبنماید، هنر بازنمی‌تاباند، هنر می‌آفریند آن‌هم زیبایی‌هایی که هرچه متفاوت‌تر و غریب‌تر از امر موجود هستند، گل‌هایی خیال‌انگیز که هرگز در طبیعت دیده نمی‌شوند، چون طبیعت ناقص است و معیوب. هنر جبران‌کنندهٔ نقصان طبیعت است نه بازتولید آن. ستایش بودلر از امر مصنوعی دربرابرِ امر طبیعی ازاین‌روست: «ازیک‌سو، امر طبیعی متعلق به امور داده‌شده و ازپیش‌مقدر است که ما در تجربهٔ آن با اخلافمان شریک و سهیم هستیم و چیزی متعلق به همهٔ دوره‌هاست. در این امر طبیعی هیچ چیز شگفت‌انگیز و یگانه‌ای وجود ندارد، اما ازسویی‌دیگر، امر مصنوعی محصول خلاقیت و آفرینشگریِ آدمیان است و در هر دوره‌ای آدمیان به میزان هنرمندی‌شان، مصنوعات ویژهٔ خویش را می‌آفرینند که برآیند ذائقه و منش‌اشان است» (دانیالی، ۱۴۰۲: ۴۱۲). این سخن ربکا وست بیانگر همین نگاه بودلر است: «هنر قرار نیست رونگاشتی از واقعیت باشد. از آن نکبت همان یک نسخه کفایت می‌کند» (مقدمه مترجم به نقل از وایلد، ۱۴۰۳: ۷). علت خصومت بودلر با

1 .a nervous shock
2 . Barbarism
3 . sensibility

عکاسی هم ازاین‌روست: عکاسی،تکنولوژیِ بازنمایی است و مدعی است که در بازنمـاییِ اشـیاء بسیار کارآمدتر از هنرهایی مثل نقاشی است. بودلر، عکاسـی را «خطرنـاک‌ترین خصـم هنـر» می‌نامد؛ صنعتی که نباید به جهان هنر نزدیک شود و بر آن تأثیر نهد. او اظهار تأسـف می‌کنـد نسبت به هنرمندانی که شیفتهٔ صنعتِ نوظهورِ عکاسـی شـده‌اند و مـدام بـه خـود می‌گوینـد: «ازآنجاکه عکاسی بازنماییِ دقیقِ هرآنچه که می‌خواهیم را تضمین می‌کند [...] پس عکاسـی و هنر عین هم‌اند» (Baudelaire, 1956b: 230).

تاریخِ جهان، تاریخِ سلطهٔ مفهوم بازنمایی است: «درواقع، کل آگاهی و تفکـر غـرب دربـارهٔ هنر درون همان محدوده‌هایی باقی می‌ماند که توسط نظریهٔ یونانیِ هنـر بـه‌عنـوان تقلیـد[1] یـا بازنمایی[2] علامت‌گذاری شده است» (Sontag, 1966: 4). سیطرهٔ مقولهٔ بازنمایی در هنر سـبب شده که همواره اثر هنری به چیزی بیرون از خویش ارجاع داده شود و خودآیینی آن از دسـت رود، همان‌گونه که افلاطون هنرمندان را واداشت تا فیلسوف شوند. گویی هنر زمانی بُرّنـدگی و قابلیت خویش را بازمی‌یابد که از خود فـرا رود، از بی‌واسـطه‌گیِ شـوک‌آمیزش فاصـله بگیـرد. فروکاستنِ هنر به بازنماییِ مفهومی همچون حایلی دربرابر شوک عمل می‌کند.

نزد افلاطون، معرفت نوعی بازشناسی/ بازنمایی یا تذکار است؛ افلاطون با ارجاع زیبایی‌های گذرا به آن خاطرهٔ ازلی از زیباییِ مثالی، می‌کوشد آنهـا را معنـادار سـازد یـا بـه بیـان سـوزان سانتاگ، «تفسیرپذیر» سازد. بودلر، اما، همواره میان خـاطره و امـر گـذرا نـوعی تـنش برقـرار می‌کند: «اما به عوض اینکه تجربه‌اش از پاریسِ جدید را به خاطرات قـدیم بازگردانـد و متحـد سازد، این خاطره صرفاً حس دیگری از بیگانگی از شهر را بازتولید می‌کند: همچون آن قـو کـه بیهوده در جستجوی آب است، شاعر نیـز بیهـوده معـانیِ آشـنا را در فضـاهای شـهریِ ناآشـنا جستجو می‌کند [...] بنابراین، خاطره بازشناسی و بازگشت بـه خانـه را ممکـن نمی‌کنـد، بلکـه فرجامش، مالیخولیا و بیگانگی است» (Holland, 2006: 160). بودلر به‌درستی معتقد است کـه «امر واقعی، یعنی پاریس مـدرن، در برابـر هرنـوع بازشناسـی مقاومـت می‌کنـد» (Ibid: 161). مالیخولیای بودلری، نشانه‌ای است از ناممکن‌شدنِ بازگرداندنِ تجربهٔ اکنون به خاطره‌ای از آن.

1 .mimeses
2 . representation

براین‌اساس، بودلر هرگونه تذکار یا بازنمایی و خاطرهٔ افلاطونی را عین فریب می‌داند: «در شرایط مدرن، یک روگرفت یا نشانه‌ای که خاطراتِ چیزی را برمی‌انگیزد، بدون آنکه غیاب ناگزیر آن را تصدیق کند، دروغی بیش نیست» (Ibid: 161).

سوزان سانتاگ در کتاب *علیه تفسیر* معتقد است که «تفسیر» راهی برای تقلیل زیبایی به بازنماییِ حقیقت و در نتیجه، حربه‌ای برای مقابله با شوک اثر هنری و «سست‌کردن انرژی و قابلیت حسّانی»آن است: «هنر واقعی قابلیت آن را دارد که ما را عصبی کند. ما با تقلیل اثر هنری به محتوای آن و سپس تفسیر آن محتوا، اثر هنری را رام می‌کنیم. تفسیر، اثر هنری را کنترل‌پذیر و سر به راه می‌کند» (Sontag, 1966: 8). سانتاگ، اما، معتقد است: «حظُبردنِ ما از کتاب *بهشت گمشده*[1] نه به‌خاطر دیدگاه‌های آن نسبت به خدا و انسان [موضوع و محتوای بازنمایی آن][(1)] بلکه ناشی از انرژی، سرزندگی و بیانگری است که در این شعر جسمانیت یافته است» (Sontag, 1966: 22). راه‌حل سانتاگ برای کشفِ دوبارهٔ «تجربهٔ زیباشناختی همچون شوک»، سرزنده‌کردنِ حواس‌مان است: «ما باید یاد بگیریم که بیشتر ببینیم، بیشتر بشنویم و بیشتر احساس کنیم» (Ibid: 14). او جُستار خود را با این سخن مشهور به پایان می‌رساند: «به‌جای هرمنوتیک، ما نیاز به اروتیک هنر داریم» (Ibid). و چه کسی بیش از دندیِ بودلر در معرضِ شوکِ ناشی از این اروتیک هنر قرار دارد؟ چه کسی بیش از هنرمندِ بودلری می‌بیند، می‌شنود، لمس می‌کند؟ چه کسی بیش از بودلر به این راز پی برده که تأثرات و ادراکات حسی فی‌نفسه واجد شوک هستند؟ مهم‌ترین خصیصهٔ هنرمند بودلری همین است: «وفاداری او به تأثرات و ادراکات حسی» (Baudelaire, 1999: 35).

به عقیدهٔ ریوندی اُسکار وایلد، آن دندی زیباشناس که وارث معنویِ بودلر بود، سعی می‌کند با وارونه‌سازی زیباشناختی، افلاطون جدیدی را به مخاطب معرفی کند: «اگر در نظام فکری افلاطون عالم هنر را جایگزین عالم مثالی کنیم، آنگاه فلسفهٔ نوپدیدی خواهیم داشت که افلاطون را در مقام منتقد زیباشناسی برای ما حفظ خواهد کرد [...] به زبان ساده‌تر، وایلد می‌گوید ما یک عالم مثالیِ کامل و درخور پرستش داریم که هنر نامیده می‌شود و روگرفتی بی‌رنگ و بی‌مزه هم از این عالم در کار است که چیزی نیست جز همین جهان موجود» (به نقل از مقدمه وایلد، ۱۴۰۳: ۴۵). درواقع، اُسکار وایلد با وارونه‌سازیِ متافیزیک افلاطونی، عالمِ واقعیت/ طبیعت را بازنمود و تقلیدِ عالم مثالیِ هنر می‌داند، نه برعکس. بدین‌سان، آنچه حواس

1 .Paradise Lost

شاعر را به‌سوی خود می‌کشد، دقیقاً همین شوک‌هایی است که از مغناطیسِ محسوسات ناشی می‌شود و از قضا، به هیچ ادراک استعلاییِ پیشینی مقید نمی‌ماند.

۴- نتیجه‌گیری

برای بودلر، هبوط از بهشت سقوط نبود، آزاد شدن انسان بود یا زمینی‌کردنِ حقیقت و زیبایی. ابدیت، راکد و صلب و سترون است، زمانمندی، اما، حرکت و پویایی و باروری است. بنابراین، ابدیتِ جداافتاده از زمان (ابدیتِ مثالی افلاطون) عین زندان و فروبستگی است. اگر اثر هنری به سویه‌های زایندهٔ زندگی اشارت دارد، آنگاه با چنین ابدیتی نسبتی نخواهد داشت.

افلاطون هنر را به تقلید و بازنمایی محض فروکاست. اما اثر هنری، نه صرفاً یک بازنمایی، بلکه شیئی در جهان است که مرزهای آن را به ارتعاش درمی‌آورد. بودلر، برخلاف افلاطون، زیبایی را به زیباییِ موضوع تقلیل نداد. بنابراین، یک لاشهٔ گندیده هم می‌تواند چنان شوکی بر ما وارد کند که ارتعاشی زیباشناختی از آن ساطع شود. رفتار قهرمانانهٔ دندی/ فلانور از مواجهه با این شوک یا بی‌واسطه‌گیِ نابِ اثر هنری پدید آمده است. کودک نیز اشیاء را در سرزندگی و بی‌واسطگیِ ناب درمی‌یابد؛ او مسحورِ سطوح و رنگ‌ها و بازیِ نور است و نمی‌خواهد از آن فرا رود. به تعبیر بودلر، کودک همیشه در مواجهه با اشیاء دچار شوک و حیرت می‌شود.

تجربهٔ اکنون از بازنماییِ مفهومی تن می‌زند، زیرا نوبودگیِ اکنون در بازنمایی و بازشناخت از دست می‌رود؛ به تعبیر دیگر، امرِ بازنمایی‌شده نمی‌تواند امرِ نو باشد. براین‌اساس، در جهان افلاطونی همه‌چیز کهنه و تکراری و تقلیدی است. در دنیای کودک، اما، همه‌چیز به‌گونه‌ای است که گویی در این لحظه، در جلوِ چشمانش، شکفته شده‌اند. فلانور، آن پرسه‌زنِ پاریسی که بودلر کاشفش بود، چنین بود: تشنهٔ تکانه‌ها و شوک‌ها و ارتعاش‌های شهر، قهرمانِ دیدن و شنیدن و لمس‌کردن. بودلر تصویرگرِ عصری است که از تجربه‌کردن نمی‌هراسد.

پی‌نوشت

۱- افزوده‌شده توسط نگارندگان برای روشن‌تر شدن مطلب.

منابع

افلاطون. (۱۳۶۶). «مهمانی»، در *مجموعه آثار افلاطون*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی. ج۱. تهران: خوارزمی.

افلاطون. (۱۴۰۱). *جمهور*، ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: علمی و فرهنگی.

برمن، مارشال. (۱۳۹۲). *تجربهٔ مدرنیته*، ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: طرح نو.

بنیامین، والتر. (۱۳۷۷). «دربارهٔ برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر». ترجمهٔ مراد فرهادپور. *ارغنون*، (۱۴)، ۲۷-۴۸.

پروست، مارسل. (۱۳۸۶). *در جستجوی زمان از دست‌رفته؛ طرف خانهٔ سوان*، ج۲. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: مرکز.

دانیالی، عارف. (۱۴۰۲). *میشل فوکو؛ زهد زیبایی‌شناسانه به‌مثابه گفتمان ضد دیداری*، تهران: تیسا.

ژیژک،اسلاوی. (۱۳۸۴). «وقتی شرق و غرب به هم می‌رسند». ترجمهٔ صالح نجفی و شهریار وقفی‌پور. *اسلاوی ژیژک: گزیده مقالات*، تهران: گام نو.

سارتر، ژان‌پل. (۱۳۸۷). *بودلر*، ترجمهٔ دل‌آرا قهرمان. تهران: سخن.

کوندرا، میلان. (۱۳۸۶). *جاودانگی*، ترجمهٔ حشمت کامرانی. تهران: علم.

کوندرا، میلان. (۱۳۸۷). *بار هستی*، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور. تهران: قطره.

نیچه، فردریش. (۱۳۸۰). *تبارشناسی اخلاق*، ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: آگه.

وایلد، اسکار. (۱۴۰۳). *تصویر دُریان گری* ، ترجمهٔ سپاس ریوندی. تهران: مُد.

وبر، مارکس. (۱۳۸۲). «علم به‌مثابه حرفه». *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، سرویراستار انگلیسی: لارنس کهون. سرویراستار فارسی: عبدالکریم رشیدیان. ترجمهٔ محمد اسکندری. تهران: نی.

Agamben, G. (1999). *The Man Without Content*, (Trans.) G. Albert. Stanford University Press.

Baudelaire, Ch .(1956a). “The Salon of 1846”. in *The Mirror of Art*, Trans. and Ed. J. Mayne. Doubleday anchor Books.

Baudelaire, Ch. (1956b). ”The Salon of 1859”. in *The Mirror of Art*, Trans. and Ed. J. Mayne. Doubleday anchor Books.

Baudelaire, Ch. (1999). “The Painter of Modern Life”. in *The Essence of Laughter and other Essays, Journals and Letters*, Ed. and Intro. P. Quennell. Meridian Books.

Eliopoulos, P. (2013). “The Anti-Plato of Charles Baudelaire”. in *Dialogue and University*, 23 (4), 173-180. DOI:10.5840/du201323458

Foucault, M. (1997). “What is Enlightenment?”. (Trans.) R. hurely and others. in *ETHICS*, The Penguin Press.

Habermas, J. (1996). *"Taking Aim at the heart of Present"*. (Trans.) S. Brauner and R. Brown. in: *Foucault: A Critical Reader*, (Ed.) D. C. Hoy. Blackwell.

Henry, F. G. (1974). "Baudelaire: The Plato Controversy". *Romance Notes*, 16 (1), 87-90.

Holland, E.W. (2006). *Baudelaire and Schizoanalysis*, Cambridge University Press.

Perunicic, A. (2024). "The Philosophy of Baudelaire's Poetry". *European Journal of Literary Studies*, 5 (1), 87-97 Doi:10.46827/ ejls.v5i1.505

Raser, T. (2015). *Baudelaire and Photography*, *Finding the Painter of Modern Life*, London and New York: Legenda.

Secomb, L .(2007). *Philosophy and Love: From Plato to Popular Culture*, Edinburgh University Press.

Sontag , S. (1966). *Against Interpretation and Other Essays,* Noonday Press.

روش استناد به این مقاله:

دانیالی، عارف و جمشیدی‌مهر، فردین. (۱۴۰۴). «زیباشناسیِ اکنون در جهان بودلر: وارونه‌سازیِ تعالیِ افلاطونی». *نقد و نظریه ادبی*، ۲۰(۱): ۲۰۱-۲۲۳. DOI: 10.22124/naqd.2025.29681.2655

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.