متافیزیک (مجله علمی ـ پژوهشی)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
دورهٔ جدید، سال چهارم، شماره ۱۴، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۱۰-۱

ساختار روایی و دراماتیک در رساله‌های افلاطون

مهرداد پورعلم* – مرضیه پیراوی ونک**

چکیده

افلاطون دسته‌ای از هنرمندان (به ویژه شاعران) را به دلیل تاثیرگذاری منفی بر جوانان، از آرمانشهر خویش بیرون افکند ولی پیش از بیرون راندن آنان، داستانگویی و روایتگری را از ایشان گرفت و در زیر ردای فلسفه خود پنهان کرد. به یمن این شیوه‌های هنری است که تاثیرگذاری اندیشه‌های افلاطون در رساله‌هایش دو چندان گشت و همچنین کیفیتی زیبایی‌شناختی و هنری به خود گرفت که در تاریخ اندیشه و هنر بشری پیوسته مورد تامل قرار گرفته است. رساله‌های افلاطون به دلیل داستانگویی و گفتگوی میان شخصیت‌ها، نمونه‌ای مناسب در بررسی این ادعاست که روایت می‌تواند شیوه‌ای برای دستیابی به شناخت باشد.

در این مقاله، ساختار کلاسیک روایت به ویژه درام در یکی از شاخص‌ترین رساله‌های افلاطون به نام تئای‌تتوس به روش توصیفی – تطبیقی بررسی می‌شود تا روشن شود که این رساله نمونه‌ای از هنر افلاطون در کاربرد ساختار روایی برای انتقال معنا و اندیشه است و همچنین توان سنجیده شدن در چارچوب‌های دیگر از نگره‌های روایی را دارد.

واژه‌های کلیدی

افلاطون، تئای‌تتوس، روایت، ساختار روایی، شناخت

* دانشجوی دکتری دانشگاه هنر اصفهان(نویسنده‌ی مسئول) m.pourelm@aui.ac.ir

** عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان m.piravivanak@aui.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۳۹۱/۶/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۲/۱

Archive of SID

www.SID.ir

"آنجا تفکرخانه سقراط است. نامش تفکرخانه است و خانه ارواح خردمند است. آنجا ثابت می‌کنند که ما زغال‌هایی هستیم که زیر انفیه‌دانی عظیم به نام آسمان گیر افتاده‌ایم. اگر جیبشان را پر کنیم، روش پیروزی در مرافعات را به ما هم یاد می‌دهند. عادلانه یا غیرعادلانه بودنش اهمیتی ندارد!" (آریستوفان، ۱۳۸۸: ۲۱).

مقدمه

امروز از روایت در بیشتر حوزه‌های دانش و هنر گفتگو می‌شود و نگره‌های هیجان‌انگیز فراوانی درباره آن آمده است. برخی از نگره‌پردازان، روایت را شیوه‌ای ارزشمند برای دستیابی به شناخت می‌بینند و برخی دیگر بیشترِ گونه‌های گفتمان در حوزه‌های گوناگون را روایت می‌شمرند. آشکارترین عنصر روایت که بیشتر نگره‌پردازان در مورد روایت در تعریف آن همداستانند، داستانگویی است. «روایت بیانگر داستان یا حامل آن است» (لیوینگستون، ۱۳۸٤: ۲۰۰).

پل ریکور در کتاب زمان و روایت (*Time and Narrative*)، روایت را شکلی از نوآوری معناشناختی می‌داند، شیوه‌ای که در آن چیزی ناگفته و نانوشته فوران می‌کند. وی نقش روایت را محدود به چهارچوب زیبایی‌شناسی و ادبیات نمی‌داند و بر این باور است که روایت می‌تواند حقیقت‌های ژرفی را درباره جهان بر ما آشکار کند. (فرهادپور، ۲۸:۱۳۷۵). اگرچه باستانی‌ترین و منسجم‌ترین نگره ادبی که به ساختار و گونه‌های ادبی می‌پردازد، پوئتیکای ارسطو است ولی با توجه به شیوه ارسطو در بررسی نوشته‌ها و آثار پیشین می‌توان گفت که این ساختار پیش از او نیز بوده است و دیگران نیز کم و بیش از آن آگاهی داشته‌اند. افلاطون در جایگاه استاد و آموزگار ارسطو و هم در جامه نویسنده‌ای توانا و چیره‌دست، بی‌گمان از عناصر روایی و شیوه‌های روایت بی‌خبر نبوده است. سقراط در کتاب سوم جمهوری، به گونه‌ای گذرا از شیوه‌های روایت یا داستان‌گویی نزد شاعران سخن می‌گوید و یا در گفتگوی مهمانی، ویژگی‌های تراژدی‌نویس و کمدی‌نویس را برمی‌شمرد. ولی همواره این پرسش بر جای است که چرا افلاطون بر شاعران خرده گرفت؟ فیلسوفان و اندیشمندان پس از افلاطون و شاگرد وی، ارسطو کوشیدند تا پاسخی به این پرسش دهند و یا نظر افلاطون را نادرست بنمایند.

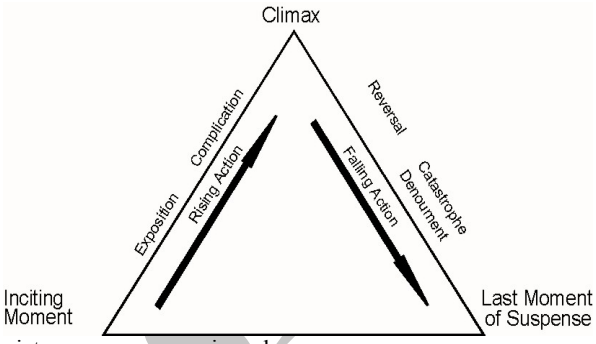
آوازه شاعری و نمایشنامه‌نویسی افلاطون در جوانی و کوشش او در کنار نهادن شاعران و تراژدی‌نویسان از آرمانشهر فلسفه، این گمان را پدید می‌آورد که شاید این نادیده گرفتن هنر شاعری، برای افلاطون تنها پیامد منطقی اندیشه‌های او و بیشتر به ناگزیر بوده است تا دلخواهانه. افلاطون تا پایان زندگی خویش، مِهر خود به شعر و نمایش را در دل نهان کرد ولی ساختار گفتگوهایش و چگونگی چینش شخصیت‌ها در آنها، نشان از این دارد که او به خوبی از ساختار روایت شاعرانه و به ویژه نمایشی آگاه بوده و آن را به کار برده است.

اندیشه درام و ساختار آن پیش از ارسطو وجود داشته و به اجرا در می‌آمده است. اما ارسطو بود که به گونه‌ای یکپارچه به ساختار درام نگریست و کوشید عناصر آن را روشن سازد. ارسطو درام را چون بیشتر چیزهای کامل دیگر این جهان، در سه گام برشمرد: آغاز (protasis)، میانه (epitasis) و پایان (catastrophe) (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۲۵). این بخش‌بندی، پایه بنیادین پژوهش‌ها و ریتوریک‌ها درباره روایت و درام شد و گرچه بارها در زمان‌های گوناگون تا کنون به پرسش کشیده شد، هنوز از پایه‌های استوار در هنر درام و داستان‌گویی است. برای

Archive of SID

www.SID.ir

نمونه می‌توان بـه بررسـی گوسـتاو فرایتـاگ[1] (Gustav Freytag) از ساختار دراماتیـک نمـایش‌هـا اشـاره کـرد. فرایتاگ با کندوکاو در تراژدی‌ها و به ویـژه تـراژدی‌هـای یونـانی، عنصـرهای اساسـی در یـک درام را برشـمرد (شکل ۱).



picture source: www.isu.edu

شکل ۱

هرم یا مثلث فرایتاگ از ساختار درام، پنج گام دارد: ۱) مقدمه و انگیزش ۲) سیر صعودی وقـایع ۳) نقطـهٔ اوج ٤) سـیر نزولـی وقـایع ۵) گـره‌گشـایی (Freytag, 1900: 115). با توجه به اینکه دو گام دوم و چهارم، فرآیندهای پیوند میان گام‌های نخست و سوم و پـنجم هستند، می‌توان هرم فرایتاگ را به سـاختاری سـه‌گانـه کاهش داد: ۱) وضعیت نخست ۲) فرایند تبدیل یا گذر ۳) وضعیت پایانی. این گام‌های سه‌گانـه بـه خـوبی بـا همان ساختار سـه مرحلـه‌ای درام نـزد ارسـطو منطبـق مـی‌گردنـد. وضـعیت نخسـت (در سـاختار ارسـطو) هنگامی است که انگیزش برای ایجاد تغییر در موقعیت پدید می‌آید. این انگیزه‌ها می‌توانند با تقابل اندیشه‌ها و یا رد و نفی و اعتراض به یک اندیشـه، تفکـر یـا بـاور برانگیخته شوند. گام دوم که فرآیند گذر از اعتـراض و نفی (فرآیند جستجوی حقیقت در نزد ارسطو) به یافتن موقعیتی باثبات است، بر گام سوم درام کلاسیک یونانی منطبق است. در نهایت نیز، این فرآیند به پایان می‌رسد و درام به موضع ثابت می‌رسد اگرچه این نقطه می‌تواند خود آغازی بر فرآیند دراماتیک دیگری باشد. چگونگی انطباق این دو ساختار، ساختار درام کلاسیک و ساختار درام افلاطونی، پس از تعریـف مفهـوم درام افلاطـونی تشریح خواهد شد.

درام افلاطونی

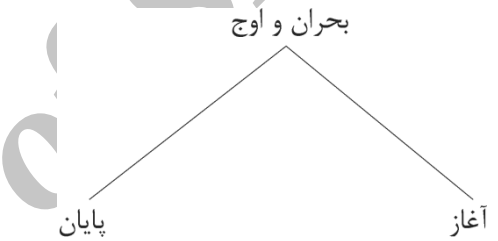
«رساله افلاطونی» عبارتی است که معنای ویژه‌ای دارد. هر رساله را می‌توان در دو لایه بررسی کرد: فلسـفی و زیبایی‌شناختی. شیوه‌ای که افلاطون بـه کـار مـی‌بنـدد، استفاده از درام یا شگرد نمایشی برای سـاخت بسـتری برای بیان اندیشه‌های فلسفی است ولی همان گونه کـه ساختار روایی یا زیبـایی‌شـناختی یـک مـتن هنـری را نمی‌توان از محتوای آن جدا کرد، در بررسی رساله‌های افلاطون نیز نادیده گرفتن تـاثیر شـگردهای روایـی بـر فلسفه بیان‌شده توسط این شیوه‌ها نادرست خواهد بود. شـاید بتـوان گفـت کـه اندیشـه‌هـای افلاطـون در رساله‌هایش در آنجا نیرومندتر و اثرگذارتر هسـتند کـه کیفیـت زیبـایی‌شـناختی و هنـری در آنجـا بیشـتر و نیرومندتر است (Austin, 1922: 245).

پایه رساله‌های افلاطون بر شگرد سقراطی ریخته شـده است. به باور سقراط (و افلاطون)، خواستِ همه آدمیان نیکی (یا خیر) است که همان زندگی شادمانه و خوش یا هر چیزی است که به این زنـدگی راهبـر مـی‌شـود. پرسش اساسی در اندیشه اخلاقی سـقراط و افلاطـون، «یافتن بهترین شیوه زندگی» است. آنان بالاترین خـوبی برای انسان را eudaimonia (نیکبختی[2]) می‌نامیدنـد. شیوه سقراطی در رساله‌ها و گفتگوها بر همین ویژگـی آدمی یعنی جستجوی نیکبختی بـر پـا شـده اسـت. بـه سخنی دقیق‌تر می‌توان شیوه سقراطی را در سـه شـگرد دانست: ۱) برانگیختن حس شرم و شک و یـا aporia ۲) توجه و دقت به واژه‌ها و مفهوم آنها ۳) جهت دادن

Archive of SID

www.SID.ir

یا راهبری کردن از ابهام به روشنی در گفتار و اندیشه. به زبانی دیگر می‌توان سه پایه شیوه سقراطی را ابطال‌گری (refutation)، حقیقت‌جویی (truth-seeking) و برانگیختن (persuasion) دانست (Cain, 2007: 3). در واقع، این فرآیند روان‌شناختی و زبان‌بنیاد، کم و بیش در هر موضوع یا مسئله‌ای به کار می‌رود و می‌تواند شالوده‌های هر باور را از هم بدراند. این سه‌گانه یا سه گام سقراطی / افلاطونی را می‌توان با سه مرحله اساسی در ساختار روایت دراماتیک یا سه پرده یک نمایش کلاسیک سنجید (شکل ٢).



شکل ٢

داستان رساله تئای‌تتوس

ترپسیون که به شهر مگارا آمده است، به دوستش اوکلئیدس بر می‌خورد. اوکلئیدس از دیدار تئای‌تتوس باز آمده است که او را بیمار و زخمی از میدان جنگ برگردانده‌اند و به شهر خود می‌برند. ترپسیون اظهار تاسف می‌کند. اوکلئیدس می‌گوید سقراط روزی تئای‌تتوس را در جوانی دید و با او گفتگو کرد و برایش آینده درخشانی پیش‌بینی کرد. ترپسیون از اوکلئیدس می‌خواهد که آن گفتگو را بازگو کند. اوکلئیدس به همراه ترپسیون به خانه می‌روند تا برده‌ای، متنی را که اوکلئیدس از روی آن گفتگو نوشته است برایشان بخواند. در این نوشته، گفتگوی سقراط و تئای‌تتوس و تئودوروس درباره شناسایی و دانش و چیستی و چگونگی آن آمده است. در پایان نیز چون به نتیجه همه‌پذیری نمی‌رسند، پیمان می‌بندند تا روزی دیگر گرد آیند و گفتگو را به پایان برسانند (افلاطون: ١٣٨٩، چهار رساله، ١٥٤).

آغاز / ابطال‌گری

«سقراط: پس اینک راست و بی‌پرده بگو ببینم به عقیده تو شناسایی چیست؟» (افلاطون، ١٣٨٠، تئای‌تتوس: ١٤٦)

سقراط در گفتگو با هماوردان خود همواره می‌کوشد تا نخستین کسی نباشد که ایده یا اندیشه و نگرش خود را درباره موضوع بیان می‌کند. این از هوشیارانه‌ترین شگردهای سقراطی است. او کاری می‌کند تا هماوردش در گفتگو نخستین کسی باشد که ایده یا اندیشه‌ای را به زبان می‌آورد. این تاکتیک دفاعی و شطرنج‌گونه سقراط، به او این امکان را می‌دهد که در آغاز و به آسانی، با آوردن نمونه‌های خلاف یا پادنمونه‌ها دیگران را به بن بست (aporia) در گفته‌هایشان بکشاند.

«ولی سوال من این نبود که شناسایی کدام چیزها وجود دارد و شناسایی بر چند نوع است و مقصود ما برشمردن شناسایی‌ها نبود بلکه می‌خواستیم بدانیم که خود شناسایی چیست؟ مگر سؤال جز این بود؟» (افلاطون، ١٣٨٠، تئای‌تتوس: ١٤٦).

این ویژگی یا شگرد سقراطی را elenchus[٣] می‌نامند. "النخوس" به زبانی ساده، آزمودن اندیشه و باور یا دانش هماوردان از منظر سازواری یا یکدستی یک فرضیه است. در آغاز، هماورد به تشویق سقراط فرضیه‌ای را پیش می‌نهد. سپس سقراط به میانجی مقدمات همان فرضیه، به نفی یا سوی دیگر آن می‌رسد.

Archive of SID

www.SID.ir

بن‌بست تنها از آنِ هماوردان سقراط در متن رساله یا گفتگو نیست. در برخی از رساله‌های افلاطونی مانند رساله تئای‌تتوس، خواننده رساله در پایان به همین بن‌بست می‌رسد. سقراط که تا پایان رساله اندیشه‌های دیگران را «مامایی» کرده است، خود هیچ اندیشه‌ای نمی‌زاید. او همه بینش‌ها و اندیشه‌ها و فرضیه‌ها را رد می‌کند و یا در دستگاه شک‌اندیش خود از کار می‌اندازد ولی آنچه در پایان به دست می‌آید، تنها همین شک و حس شرم و درماندگی است. گویی افلاطون چون شهرزاد قصه‌گوی هزار و یک شب، همه پاسخ‌ها را به یک باره رو نمی‌کند و خواننده را در یک برنامه‌ریزی از پیش ریخته‌شده، به رساله یا گفتگوی بعدی راه می‌نماید.

«سقراط: و آیا هنر مامایی من چنین حکم کرد که هر چه زاییدی باد و هوا بود و ارزش پروردن نداشت؟

تئای‌تتوس: آری، چنین است» (افلاطون، ۱۳۸۰، تئای‌تتوس: ۲۱۰).

بحران و اوج / حقیقت‌جویی

«سقراط: پس آیا کسی که نمی‌داند خودِ شناسایی چیست، هرگز خواهد دانست که شناسایی راجع به کفشدوزی چیست؟» (افلاطون، ۱۳۸۰، تئای‌تتوس: ۱٤۷)

افلاطون و در پی آن سقراط، هر گفته‌ای را ریزبینانه می‌نگرند و گوینده را وا می‌دارند تا هر آن چه می‌گوید، دقیقاً همانی باشد که می‌اندیشد. دقت در گفته‌ها و اندیشه‌ها، پیامدی شگرف دارد. هر کس می‌باید برای آغاز گفتگو، به درستی و روشنی موضوع گفتگو را تعریف کند. در رساله‌های افلاطون، سقراط همواره چشم به آن دارد تا کمترین انحراف از سوی هماوردان را گوشزد کند. هر گفتگوکننده باید بداند که هر آنچه بر زبان می‌آورد، بی‌درنگ پیامدهایی دارد و راهی یک سویه به روی گوینده می‌گشاید تا آن را پی بگیرد. گوینده نمی‌تواند از پیامد گفته‌هایش بگریزد مگر آنکه آن را رد کند و یا زبان به تناقض بگشاید.

در واقع شگرد حقیقت‌جویی و پافشاری سقراط بر آن، در گفتگو شگردی کارا و ضربه‌ای پایانی بر هماوردان است. سقراط با این شگرد، طرف مقابل را به خاک می‌افکند و او را بی‌سلاح بر جای می‌نهد. اکنون نوبت سقراط است که این هماورد بی‌سلاح و خسته را به هر جای می‌خواهد بکشاند. افلاطونِ نویسنده این شگرد را بر هر هماوردی می‌آزماید و همواره پیروز از میدان به در می‌آید. این گام از شیوه سقراطی را می‌توان با مرحلهٔ اوج در نمایش برابر دانست.

«تئای‌تتوس: سقراط، به خدا سوگند نمی‌دانم چه باید گفت.

چاره ندارم جز اینکه سخنت را تصدیق کنم.» (افلاطون، ۱۳۸۰، تئای‌تتوس: ۲۰۰)

نتیجه‌گیری و پایان / برانگیزی

برانگیزی، مرحله پایانی شیوه سقراطی است. در اینجا سقراط که همه هماوردان را بر خاک زده است، میدان‌دار می‌شود ولی او که فیلسوفی «نیک» است، از این پیروزی برای نشان دادن برتری خود سود نمی‌جوید. سقراط همگان را وا می‌دارد تا در مرحله پیشین باز نمانند و به همراه او به جستجو برآیند. افلاطون در برخی از رساله‌ها این جستجو را به رساله یا گفتگویی دیگر و در زمانی دیگر حواله می‌دهد و در برخی از رساله‌ها نیز سخن پایانی را می‌گوید. از این رو و از دیدگاه برانگیزی، این دو دسته رساله‌های افلاطونی را می‌توان چون متون نمایشی با پایان باز و بسته دانست.

Archive of SID

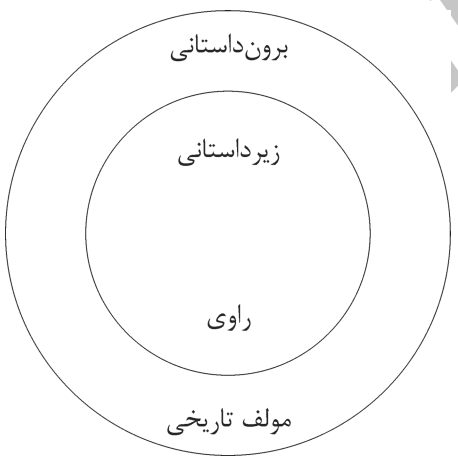
www.SID.ir

«سقراط: فردا بامدادان بیایید تا باز یکدیگر را در این جا ببینیم» (افلاطون، ١٣٨٠، تئای‌تتوس: ٢١٠)

افلاطون در دوره‌های نویسندگی خود، از شگردهای گوناگون در دراماتیزه کردن گفتگوها سود می‌جوید[٤]. او در برخی از رساله‌ها بی‌واسطه به متن ماجرا وارد می‌شود (رساله‌های خارمیدس و پروتاگوراس) و در برخی دیگر، پیش‌درآمدهایی را می‌آفریند (رساله پارمنیدس). شگرد دیگر افلاطون گفتگو در گفتگو است. افلاطون در رساله تئای‌تتوس، گفتگوی اصلی را از نوشته اوکلئیدس از گفتگوی سقراط می‌آغازد. در همین رساله تئای‌تتوس است که افلاطون گوشه‌ای از شگرد خویش را شرح می‌دهد. او از زبان اوکلئیدس می‌گوید که برای پرهیز از تکرار، واژه‌های «گفتم» و «پاسخ دادم» را کنار خواهد گذاشت. افلاطون در رساله پارمنیدس، دیگر این هشدار آغازین را هم نمی‌دهد و از این شگرد سود می‌جوید. همه این شگردها را می‌توان کوشش افلاطون در واقعیت‌نمایی (verisimilitude) و تاثیر بیشتر بر خوانندگان و شنوندگان دانست. سنجش این شگرد افلاطونی با راست‌نمایی در هنر فیلم می‌تواند پیامدهایی سودمند داشته باشد[٥].

در بررسی ساختار روایی یک متن، همواره میان مؤلف (پدیدآورنده) تاریخی متن و راوی متن تمایز نهاده می‌شود. (لوته، ١٣٨٦: ٣٠). مؤلف تاریخی کسی است که متن را در تاریخ مشخصی نوشته است (شکل ٣). افلاطون در یک زمان، مؤلف تاریخی رساله تئای‌تتوس است و ما در این زمان، خواننده تاریخی آن. ولی هر متنی یک راوی دارد که درون چهارچوب روایی آن، به روایت می‌پردازد. راوی در این معنا، جزیی از روایت است و درون جهان روایی جای می‌گیرد. درواقع می‌توان دو لایه برای هر روایتی برشمرد: لایه برون‌داستانی (extradiegetic) و لایه زیرداستانی (hypodiegetic). در لایه برون‌داستانی است که مؤلف تاریخی متن ظاهر می‌شود و برتری و تسلط خود را بر متن به نمایش می‌گذارد. راوی متن همواره در لایه زیر داستانی قرار دارد. او می‌تواند اندکی از نیروی مؤلف تاریخی را به همراه داشته باشد یا آنکه خود نیز چون قهرمانان دیگر متن، تنها بخشی از روایت باشد.

ساختار روایی بیشتر گفتگوها یا رساله‌های افلاطونی هم بر این دو لایه پی ریخته شده است و از این رو می‌توان دو روایت را در دو لایه بررسید. نخستین راوی، سقراط یا قهرمان «نمایش» است که می‌توان از شیوهٔ گفتگوی او با حریفان و هماوردانش سخن گفت. در واقع آن چه در بالا به عنوان سه پایهٔ شیوهٔ سقراطی آمد، در همین لایهٔ روایی می‌گنجد. افلاطون با جدا کردن سقراط و هماوردانش از جمع شنوندگان و نهادن آن‌ها در فضا یا مکانی نمایشی، چهره‌ای ادبی به متن می‌بخشد.

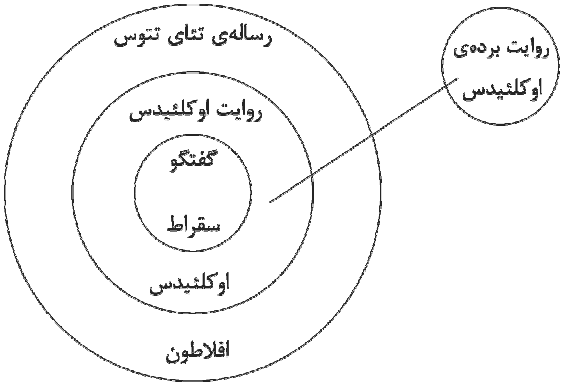


شکل ٣

لایه دوم، لایه روایتی است که افلاطون به عنوان مؤلف این رساله‌ها در آن جای می‌گیرد. افلاطون که به خوبی با شگرد روایی در تراژدی و کمدی باستان آشناست از این شگردهای نمایشی برای آفرینش فاصله‌ای میان تماشاگر

www.SID.ir

(در اینجا خواننده) و صحنه سود می‌جوید. افلاطون از سقراط همچون مهره‌ای در دستان خود سود می‌جوید. در واقع بررسی رساله‌ها از این دید، بررسی لایه بیرونی متن و واکاوی پیوند متن با خواننده است. آنچه در لایه نخست غایب است (حضور شنوندگان) در لایه دوم (خوانندگان رساله) حاضر می‌شود. همین حضور، بسیار ارزشمند است و آن چنان اهمیتی در درک و فهم و یا برداشت از رساله دارد که گویی خود افلاطون هم چندان به آن آگاه نبوده است. در لایه دوم، یعنی برخورد با متن رساله‌ها در جایگاه خواننده، خواننده می‌تواند دیدگاهی فراگیر (به نسبت لایه نخست) از اندیشه‌ها و بینش های سقراط و هماوردانش داشته باشد. سقراط در لایه نخست روایت، چنان قهرمان نیرومندی است که به آسانی با هماوردانش بازی می‌کند، آنها را به ریشخند می‌گیرد و مجبورشان می‌کند تا به تناقض‌گویی و پشیمانی در گفتار و اندیشه برسند. ولی در لایه دوم روایت، نیروی سقراط کاهش می‌یابد. تغییر جایگاه یا لایه از شنونده به خواننده، دست خواننده را برای نگاه فراگیرتر به موضوع باز می‌کند. خواننده می‌تواند با استدلال‌ها و نمونه‌های استدلالی سقراط همراه نباشد و آنها را نپذیرد. ویژگی‌ای که شنونده در لایه نخست، از آن برخوردار نیست. البته این ویژگی از متن، چندان دور از نگاه افلاطون نیست. افلاطون آگاهانه این شیوه از دراماتیزه کردن فلسفه را برگزیده است. او می‌داند که خواننده رساله او همزمان شنونده سقراط در رساله نیز هست. شاید به همین خاطر است که برخی مفسران، ما را به خوانش و یافتن اندیشه‌های افلاطون در سخنان هماوردان سقراط نیز گوشزد می‌کنند. به باور آنها، سقراط اگرچه شخصیت نمایشی و برترین قهرمان نمایش‌های فلسفی افلاطون است، تنها نمایندهٔ اندیشه‌های او نیست.



شکل ٤

رساله تئای‌تتوس تنها رساله افلاطون است که علاوه بر دو لایه پیش گفته، لایه‌ای نو نیز می‌گشاید (شکل ٤). افلاطون تنها در این رساله است که خود را نویسنده یا بازگوکننده گفتگوی سقراط و هماوردانش نمی‌داند. او در این رساله میان لایه نخست و لایه دوم، راوی دیگری را جای می‌دهد که شرح ماجرا را به نگارش درآورده است. اوکلئیدس برای به یاد ماندن گفتگوی سقراط و تئای‌تتوس آن را بازنویسی می‌کند ولی به گفته خودش، بارها از سقراط می‌خواهد تا نوشته او را تصحیح کند. او از سقراط نکته‌هایی را می‌پرسد تا تنها بر حافظه خویش متکی نباشد.

«اوکلئیدس: ...همان روز چون به خانه بازگشتم هر چه شنیده بودم نوشتم و پس از آن نیز هر گاه فراغتی دست می‌داد جزئیات را به یاد می‌آوردم و نوشته را مرتب می‌ساختم و هر بار که به آتن می‌رفتم، نکته‌هایی را که فراموش کرده بودم از سقراط می‌پرسیدم و چون به خانه می‌آمدم بر آن نوشته می‌افزودم چنان که اکنون تقریباً همه بحث را به صورت نوشته دارم» (افلاطون، ۱۳۸۰: تئای‌تتوس، ۱٤۳).

از نمایان‌ترین شگردهای روایی چند لایه در همین رساله آنجاست که اوکلئیدس آن چه را می‌گوید که سقراط از گفته‌های پیشین خود بازگو می‌کند. آدمی با خواندن رساله تئای‌تتوس وسوسه می‌شود که جایگاه

Archive of SID

www.SID.ir

راوی در این رساله را با جایگاه راوی در رمان چندآوایی (polyphonic) همچون *دُن کیخوت* نوشته سروانتس بسنجد. در این گونه رمان‌ها نیز نویسنده از نویسنده‌ای می‌گوید که ماجراها را شرح می‌دهد.

آیا تئای‌تتوس یک رمان است؟

شاید بررسی و سنجش ساختار رساله‌های افلاطون با ساختار نمایشنامه، چندان دشوار نباشد ولی آیا می‌توان از آن هم فراتر رفت و ساختار آنها را با ساختار داستان یا رمان سنجید؟ پژوهشگران از دیدگاه‌های گوناگون، تعریف‌های گوناگونی برای داستان پیش نهاده‌اند. ادوارد مورگان فورستر (Edward Morgan Forster) یکی از ساده‌ترین تعریف‌ها از داستان را چنین می‌داند: «داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان... داستانی که واقعاً داستان باشد باید واجد یک خصیصه باشد: شنونده را بر آن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهد آمد» (فورستر، ۱۳۵۷: ۳٦).

با این تعریف، رساله تئای‌تتوس را می‌توان داستانی موفق دانست. افلاطون در لایه‌های گوناگون رساله، همه شنوندگان یا مخاطبان را برمی‌انگیزد تا دنباله گفتگوها را پی بگیرند. در لایه نخست، سقراط شنوندگان خود را با شیوه خویش میخکوب و بی‌سلاح می‌کند و بدین گونه آتش اشتیاق آنان را برای رسیدن به پاسخ تیزتر می‌کند. هر گاه که گویی سقراط و دوستانش به پایان راه می‌رسند، بار دیگر سقراط با یک پرسش دیگر، آنان را به دنبال کردن و پیمودن راه وا می‌دارد. در لایه دوم، اوکلئیدس است که ترپسیون را ترغیب می‌کند تا با او بیاید و داستان گفتگوی سقراط و تئای‌تتوس را دنبال کند.

«اوکلئیدس: پس بیا به خانه من برویم تا هم بیاساییم و هم به خادم دستور بدهیم که آن را بر ما بخواند» (افلاطون، ۱۳۸۰: تئای‌تتوس، ۱٤۳).

افلاطون در بیرونی‌ترین لایه نیز، ما روایت‌نیوشان را تا پایان رساله با خود می‌کشد. ویژگی چندآوایی و داستان در داستان رساله‌های افلاطون (به ویژه رساله تئای‌تتوس) چنان تأثیرگذار است که اندیشمندی چون میخاییل باختین، (Mikhail Bakhtin) را بر آن داشت تا پیدایی رمان را به زمان نوشته‌های افلاطون بازگرداند. به باور باختین مکالمات سقراطی «نظام نسبتاً پیچیده‌ای از سبک‌ها و گویش‌هایی است که در قالب نمونه‌های کم و بیش تقلیدی تمسخرآمیز زبان‌ها و سبک‌های دیگر» ساخته شده است و از این رو می‌توان آن را مانند یک رمان اصیل، چندسبکی و چندآوایی دانست (باختین، ۱۳۸۷: ٦۰-۵۹).

نتیجه

پیوند و هماهنگی مضمون و ریخت در رساله تئای‌تتوس چنان است که آن را یکی از بهترین و دراماتیک‌ترین رساله‌های افلاطون ساخته است. افلاطون شناخت (و به تبع آن دانش) را یادآوری می‌داند و بر این باور است که ذهن (روح) آدمی پیش از این با ایده‌ها آشنایی داشته است و تنها در برخورد با نمودهای جهان مادی، آن ایده‌ها را باز می‌شناسد. از این رو درونمایه شناخت و چگونگی آن، به خوبی با ساختار یادآوری در یادآوری روایت رساله تئای‌تتوس هماهنگی دارد. اگر افلاطون در رساله و به میانجی گفتگوها، اندیشه شناخت و چگونگی شناخت را پیش می‌نهد، با روایت چندلایه و آفرینش ساختاری پیچیده و کارا، این مضمون فلسفی را جامه زیبایی‌شناختی می‌پوشاند. پرسش‌هایی که در لایه روایی این رساله پیش می‌آیند، همگی نماینده این هماهنگی ریخت و

Archive of SID

www.SID.ir

مضمون هستند: آیا روایت سقراط از گفتگو با روایت اوکلئیدس از آن یکی است؟ آیا بازنویسی اوکلئیدس از گفتگو بر روایت شفاهی سقراط برتری دارد؟ آیا دستکاری یا تصحیح سقراط به شناخت درست از اندیشه‌های به میان آمده در گفتگوی نخستین می‌انجامد؟ آیا روایت شفاهی برده اوکلئیدس با متن نوشتاری گفتگو همخوان است؟ آیا روایت افلاطون از همه این روایت‌ها برتر است؟ آیا هیچ یک از راویان این گفتگو، شناختشان بیشتر یا درست‌تر از دیگری است؟ آیا روایت از شناخت یک چیز، می‌تواند به اندازه شناخت رو در رو از آن چیز سودمند باشد؟

بررسی ساختار روایی در رساله افلاطون، نمایانگر توانمندی‌های نهفته متن‌های افلاطونی و در دایره‌ای بزرگ‌تر، امکان کاربست نگره‌های روایی بر آنها است. افلاطون به خلاف آوازه‌اش در نادیده گرفتن و بیرون راندن هنرمندان از آرمانشهر، به خوبی از شگردهای ادبی و دراماتیک در کشاندن شنونده/خواننده به دام فلسفی خود سود می‌جوید. رساله‌های افلاطون را می‌توان روی دیگری از درام‌های یونان باستان دانست که همانا بیش از آنها قابلیت بررسی‌ها و واکاوی‌های ساختارگرایانه و روایت‌شناسانه امروزی را دارد. شاید آنچه امروز خوانندگان نافیلسوف را به سوی رساله‌های افلاطون می‌کشاند، همین نیروی زیبایی‌شناختی و داستانگویی آنهاست که پس از گذشت سال‌ها، همچنان کارآمد و گیراست.

پی‌نوشت‌ها

۱- نویسنده و نمایشنامه‌نویس آلمانی(۱۸۹۵-۱۸۱۶).

۲- واژه برابر در انگلیسی happiness است که به گفتهٔ انگلیسی‌زبان‌ها برابری بسنده برای واژه یونانی نیست. ولی خوشبختانه واژه "نیکبختی" فارسی (اوروَختی، هوروَختی در فارسی کهن) این کاستی را ندارد.

۳- ردیه، بازجویی.

٤- برای مطالعه بیشتر در باره شیوه‌های افلاطون در سه دوره نویسندگی بنگرید به :

Dyer, Louis. (1901),"Plato as a Playwright", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 12, Goodwin Volume, pp. 165-180.

۵- بسنجید با عبارت‌های :«این داستان واقعی است» یا «بر اساس یک داستان واقعی» در فیلم‌ها.

منابع

-ارسطو (۱۳۸۲) **ارسطو و فن شعر**، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.

-افلاطون (۱۳۸۰) **دوره کامل آثار افلاطون**، ترجمه محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران: خوارزمی.

-افلاطون (۱۳۸۹) **چهار رساله**، ترجمه محمود صناعی، تهران: هرمس.

-آریستوفان (۱۳۸۸) **ابرها**، ترجمه رضا شیرمرز، تهران: قطره.

-باختین، میخاییل (۱۳۸۷) **تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی در باره رمان**، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نی.

- سبزیان، سعید و کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۸) ***فرهنگ نظریه و نقد ادبی***، تهران: مروارید.

-فرهادپور، مراد (۱۳۷۵) «یادداشتی درباره زمان و روایت»، **فصلنامه *ارغنون***، ش ۹و ۱۰.

-فورستر، ادوارد مورگان (۲۵۳۷) **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

-لوته، یاکوب (۱۳۸٦) **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

-لیوینگستن، پیزلی (۱۳۸٤) **دانشنامه زیبایی‌شناسی**، «روایت»، گروه مترجمان، تهران: فرهنگستان هنر.

Archive of SID

www.SID.ir

-Austin, M.J (1922) "Plato as a Writer of Imaginary Conversations", **The Classical Journal**, Vol. 17, No. 5, pp. 243-255.

-Cain, R. B. (2007) **The Socratic Method: Plato's Use of Philosophical Drama**, Continuum, New York.

-Freytag, G (1900) **Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art**, Scott, Foresman and Company, Chicago.

Archive of SID

www.SID.ir