بررسیِ «شکل» در رسالهٔ مهمانیِ افلاطون

سهندِ خیرآبادی[۱]

دانشجویِ دکتریِ فلسفهٔ هنر ، واحد تهران شمال ، دانشگاه ازاد اسلامی ، تهران ، ایران

(تاریخ دریافت:۹۶/۵/۱۳تاریخ پذیرش۹۷/۲/۲)

چکیده

شکل ، ظاهرِ بیرونیِ هرگونه اثری است که به هر نحوی به وجود می‌آید. ما اثری بی شکل نداریم. یکی از راه‌های شناخت هر اثری، می‌تواند پراخت به شکلِ آن اثر باشد.

در این مقاله پرداختِ شکلِ ظاهری و نوعِ چیدمانِ مهمانان، قبل از ورودِ الکیبیادس و بعد از ورودِ او، موردِ بررسی قرار گرفته است. سوالی که بدان پاسخ داده خواهد شد، این است که آیا این تغییرِ شکل، می‌تواند خود مسببِ زیبایی شود یا خیر؟ و آیا افلاطون در رسالهٔ مهمانی نشانه‌هایی مبنی بر پاسخگویی بدین دست پرسش‌ها برایِ رمزگشایی قرار داده است؟

بعد از آنکه الکیبیادس به مهمانی پا می‌گذارد، نوعی هراس در دلِ مهمانان به وجود می‌آید. این هراس با توجّه به شخصیّتِ خودِ الکیبیادس قابلِ بررسی است. پس برایِ ثابت کردنِ آن، نیاز به بازنگری در شخصیّتِ این فرماندهٔ یونانی احساس می‌شد. در این مقاله، این مهم نیز به طور اجمالی پرداخت شده است.

واژگان کلیدی: افلاطون، الکیبیادس، هراس، شکل، مهمانی.

۱.Sahandkh۸@gmai.com

مقدّمه

چیدمانِ آثارِ افلاطون به شکلی است که او ابتدا از دیگری حرکت کرده و در نهایت بـه خـود می‌رسد. افلاطون در زندگیِ خویش یک سیر و سلوکِ معرفتی دارد. او در ابتدا افلاطـونِ سـقراط است و در انتها، سقراطِ او، افلاطونِ گویاست. چیزی کـه افلاطـون را بسـیار جـذّاب مـی‌کنـد، پیوستگی‌اش با همهٔ هنرهاست. می‌گویند افلاطون یک شاعرِ متوسط بوده است که به دیگر شاعران حسادت می‌کرده؛ حرفی که زیاد نمی‌توان بدان اعتماد کرد. دلیلش‌اش هم خطابه‌هـایِ بـی‌نقصـی است که او در لابه‌لایِ مکالماتِ خود نگارش کرده. افلاطون، به راستی نویسندهٔ چیره‌دستی‌سـت. آن‌چه در این‌جا پژوهش می‌شود، بحثی دیگر از نویسنده‌گـیِ افلاطـون اسـت. بخشـی کـه بـدان هیچ‌گاه توجهی عمیق نشده است. در این پژوهش معلوم می‌شود که افلاطـون، بـه جـز دقّـت در نگارشِ جملات، وصفِ صحنه را نیز بسیار جدی گرفته است.

بیانِ مسأله

بدونِ شک یکی از دلایلِ اصلی‌ای که یک اثر را جاودانه می‌کند، «پیوستگیِ مکالمهٔ آن اثر بـا مخاطب در طی زمان‌های بسیار است». اگر «نی» مکالمه‌اش با مخاطـبِ خـود را ادامـه نمـی‌داد، هیچ‌گاه این شعرِ شروعِ مثنویِ معنوی تا این حد موردِ توجّه نبـود، یـا اگـر مکالمـهٔ نمـایش‌نامـهٔ هملت[۱] با مخاطب آن‌قدر پیچ و خم نداشت، هملت این‌چنین نوشتاری یگانه نمی‌مانـد. همچنـین اگر ویلیام شکسپیر[۲] در نمایش‌نامهٔ مکبث[۳]، آن خنجرِ بر زمین افتاده را که قبل از کشـتنِ دانکـن[۴] توسطِ مکبث، بر زمین نمی‌گذاشت -تا رمزآلودگی را مبنی بر حضورِ «دیگری» قبل از مکبـث در اتاقِ دانکن نشان دهد- این اثر نیز به چنین جاودانگی نمی‌رسید. چه بسا که هنوز در شـکلِ فـیلمِ «همشهر کین[۵]» مکالماتی پر دلیل با مخاطب باقی مانده باشد. یـا همچنـین رمـانِ Finnegans

۱. Hamlet

۲. William Shakespeare

۳. Macbeth

۴. Duncan

۵. Citizen Kane

Wake نوشتهٔ جیمز جوس[۱] و یا رمانِ در جستجویِ زمانِ از دست رفته، نوشتهٔ مارسل پروست[۲]. اگر رمانِ پروست شرایطِ دریافت‌اش جزءِ صنعت فرهنگ به دیدگاهِ آدورنو[۳] بود، هیچ‌گاه آن میزِ گردِ معروف شکل نمی‌گرفت[۴]. در بُعدِ دیگر هنر نیز، می‌توان به سه نقاشیِ لئوناردو داوینچی[۵] یعنی مونالیزا، شامِ آخر و پرنسس زیبا اشاره کرد. همین چندی پیش بود که روزنامهٔ ایندیپندنت[۶] در بیست و یکم ژانویه سالِ دوهزار و دوازده، خبر از پیدا شدنِ اسکلتی را داد، که پژوهشگران، آن را متعلق به لیزا ژرداردینی[۷]، یا همان سوژهٔ نقاشیِ مونالیزای داوینچی دانستند. در هرحال اگر سالیانه این‌چنین مخاطبی برایِ رودررو قرار گرفتن با مونالیزا (نود و شش درصد مخاطبین موزهٔ لوور، برایِ دیدنِ مونالیزا بدان‌جا می‌روند) به لوور نمی‌رفتند، کشفِ جسدِ سوژهٔ نقاشیِ داوینچی، حتّی اگر اشتباهی صورت می‌گرفت، تا این حد نمی‌توانست جذّاب باشد.

بدونِ شک اثری که بیش از آثارِ دیگر مکالمهٔ خود را با مخاطب ادامه دهد و گفتاری را در طیِ سال‌هایِ پس از نگارش و یا به طورِ کلی پس از خلق‌اش با خود به همراه داشته باشد، همیشه موردِ توجّه محقّقین و انسان‌های پس از دورهٔ خود، قرار خواهد گرفت. رسالهٔ مهمانی افلاطون[۸] نیز، از این دست آثار است. یک رسالهٔ کاملاً رمز آلود، که بسیاری از خصایص را چه از نظرِ شکل و چه از نظرِ محتوا، با خود به همراه دارد.

---

۱. James Joyce

۲. Marcel Proust

۳. Theodor W. Adorno

۴. منظور میز گردی است که به وسیلهٔ افرادی چون ژیل دلوز، رولان بارت، ژرار ژنت، سرژ دوبروسکی، ژان پیر ریشار و ژان ریکاردو شکل گرفت و در آن به بحث دربارهٔ شکل و مفهومِ رمانِ در جستجویِ زمانِ از دست رفتهٔ مارسل پروست پرداختند. این میز گرد، توسط انتشارات نیلوفر به نامِ «میز گرد پروست» به چاپ رسیده است.

۵. Leonardo da Vinci

۶. The Independent

۷. Lisa Gherardini

۸. Plato

کاری که در اینجا پیشِ رو است، از یک جهت، مکالمه و طرحِ پرسش از پایان‌بندیِ رسالهٔ مهمانی است و در جهتی دیگر مکالمه با شخصیّتی است که با آمدنِ یک‌بارهٔ خود، همه‌چیز را بر هم ریخت، سر و صدایِ بسیاری راه انداخت، قولِ «باده‌کم‌گُساریِ» جمع را بر هم شکست، و بر دستِ همه باده گذارد، با صدایی بلندتر از بقیه فریاد زد؛ او چیزهایی روایت کرد که کسی جرأتِ این شیوهٔ گفتار را نداشت و او بود که سقراطِ[۱] افلاطون را که عموماً خوب گوش نمی‌دهد – سقراط عمدتاً وقتی گوش می‌دهد، مدام به این می‌اندیشد که چه پاسخ دهد؛ یعنی گوش نمی‌دهد که فرا بگیرد، گوش می‌دهد تا پاسخ دهد– مجبور کرد که سر تا پا گوش شود.

پیشینهٔ تحقیق

می‌توان به جرات گفت که افلاطون، پُر بحث‌ترین فیلسوفِ عالم است. در موردِ فلسفهٔ او آثارِ بسیار یافت می‌شود که هر کدام‌شان به نوعی می‌توانند برایِ مخاطب راه‌گشا باشند. می‌توان از خودِ ارسطو[۲] این بررسی را آغاز کرد. ارسطو در خلالِ فلسفهٔ خود مدام به بررسیِ فلسفهٔ افلاطون می‌پردازد؛ این موضوع با فلوطین[۳] نیز ادامه می‌یابد و ما در تاریخ، مدام رجوع به فلسفهٔ افلاطون را شاهد هستیم. حتی در همین اواخر نیز نمایش‌نامه‌ای به نامِ «دومین محاکمهٔ سقراط»[۴] [۵] نوشتهٔ آلن بدیو[۶] موجود است که به صورتِ تئاریکال و در قالبِ نمایش‌نامه به بررسیِ جدیدتری از فلسفهٔ افلاطون پرداخته است؛ امّا بررسیِ شکل در یکی از رساله‌هایِ افلاطون، برایِ راقمِ این سطور جایی یافت نشده است. این بحث، یعنی بحثِ پیشِ رو، بحثی تازه است. در رساله‌هایِ افلاطون، همیشه جایگاهِ افراد مشخص است و افلاطون علاقه‌ای بسیار به توضیحِ صحنه داشته است که این موضع در رسالهٔ مهمانی به صورتِ مضاعف نمایان است. اینکه در جایی بررسی شود که شکل آثارِ افلاطون، می‌تواند چه ره‌یاقتی به فلسفهٔ وی داشته باشد، پژوهشی جدید است.

---

۱. Socrates

۲. Aristotle

۳. Plotinus

۴. این نمایش‌نامه، توسطِ دکتر محمدرضا خاکی به فارسی برگردانده و توسطِ انتشاراتِ روزبهان به چاپ رسیده است.

۵. Le second procès de Socrate

۶. Alain Badiou

ضرورتِ انجامِ تحقیق

از طرفی، این دست پژوهش‌ها، به پژوهش‌هایِ بینامتنی نزدیک است. پژوهش‌هایِ بینامتنی، وظیفه‌اش در وهلهٔ اول، نزدیک کردنِ رشته‌ها به یک‌دیگر است. روزگاری، و پس از تکملهٔ فکرِ مدرن، به آرامی رشته‌هایِ درسی و فکری از یک‌دیگر جدا شدند و حال جهان دوباره به سمتی می‌رود که در آن، جهانِ فکری قصد دارد تا با یک‌دیگر، نزدیکیِ فزونی داشته باشد. از طرفی دیگر، مسألهٔ افلاطون، مسألهٔ تمامِ هستی است. گروهی چون نیچه او را به بادِ نقد می‌گیرند و گروهی دیگر چنان دریدا از تفکراتِ او، نگاهی جدید به جهان می‌اندازند، امّا هرچه هست، برگشت به افلاطون، برگشت به گذشته نیست؛ بلکه بررسیِ امروز است. هرگاه که با دیدگاهی جدید به سراغِ افلاطون برویم، سویه‌هایی جدید در نگاهِ امروز خلق می‌شود. پژوهشِ پیش‌رو نیز چنین سویه‌ای را در پیش گرفته است. سویه‌ای که می‌تواند پژوهش‌هایی از این دست بر رویِ دیگر رساله‌هایِ افلاطون را در پی داشته باشد.

سؤالهای تحقیق

۱- چرا افلاطون از توضیحِ صحنه در آثارش بهره می‌برد؟

۲- آیا افلاطون به توضیحِ صحنه، همان نگاهِ امروزی را دارد؟

۳- شکل چه جایگاهی در رسالهٔ مهمانی دارد؟

۴- آیا جایگاهِ نشستنِ افراد در رسالهٔ مهمانی دارایِ بارِ معنایی است؟

۵- آیا حضور و خطابهٔ الکیبیادس رازی را در رسالهٔ مهمانی با خود به همراه دارد؟

اهدافِ تحقیق

۱- تبیینِ این‌که توضیحِ صحنه چیست و جایگاه‌اش در رسالهٔ مهمانی چه می‌تواند باشد.

۲- بررسیِ چگونگیِ کارکردِ توضیح صحنه در تئاترِ امروز و قیاسِ آن با شکلِ استفادهٔ افلاطون در رسالهٔ مهمانی.

۳- بررسیِ جایگاهِ شکل در رسالهٔ مهمانی.

۴- تبیین و بررسی جایگاهِ افراد در رسالهٔ مهمانی.

۵- بررسیِ جایگاهِ الکیبیادس در رسالهٔ مهمانی.

شیوهٔ تحقیق

این تحقیق کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از تکنیک‌ها (ابزار) کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر علمی، تهیه، تنظیم و تدوین می‌شود.

بدنهٔ تحقیق

توضیح صحنه و دستورِ صحنه

نکتهٔ مهم برایِ ورود به بحثِ اصلی در این پژوهش را می‌توان دقّت در دستور صحنه‌هایی دانست، که افلاطون آن را به نگارش در آورده است و این می‌تواند نگاهی دراماتیک را نیز با خود به همراه داشته باشد.

در فَنِ نمایش‌نامه‌نویسی یک توضیح صحنه وجود دارد و یک دستور صحنه. توضیح صحنه به آن مقدماتِ ابتداییِ نمایش‌نامه نویس گفته می‌شود که در ابتدای هر پرده یا صحنه و یا تابلو می‌نویسد و در آن، تاریخِ وقوعِ نمایش، محلِ صحنه، چیدمانِ صحنه، لباس‌های تنِ بازیگران و چیزهایی از این دست را مشخص می‌کند. حال، خواه نویسنده کامل بخواهد اینان را مشخص کند، خواه نخواهد و یا کمتر.

صحنه: سال ۱۹۵۳ است.

در دفتر «نمایش مکس پرینس»، یک شوی واریتهٔ تلویزیونی هستیم. دفتر در طبقهٔ بیست‌وسوم یک ساختمان در خیابان پنجاه‌وهفتم، بین خیابان پنجاه‌وششم قرار دارد. اینجا اتاق نویسندگان است که در حقیقت دو اتاق بوده که با برداشتن دیوار بین آن‌ها تبدیل به اتاقی بزرگ شده است. هنوز هم جای دیوار میانی دو اتاق قابل دیدن است. (سایمون، ۱۳۹۴: ۹)

در نمایش نامهٔ در انتظارِ گودو نیز توضیحِ صحنه بدین گونه است:

«جاده‌ای بیرون شهر، با یک درخت.

شامگاه.» (بکت، ۲۵۳۶: ۱)

دستورِ صحنه امّا به توضیحِ کنش‌های کاراکتر گفته می‌شود. آن چیزهایی است که به بیانِ حالت‌ها، حرکت‌ها، نوعِ لحن و هرچه از این دست، در نمایش‌نامه یاری می‌رساند.

«لوکاس نه، ممنون‌ام.

میلت [بِرِه را به‌دستش می‌دهد] بگیرش. مال تو. [یک بِرِه‌ی قرمز از یک جیب و یک بِرِهٔ سبز از جیب دیگرش بیرون می‌آورد] بِرِه‌بارون شدم.

لوکاس [لبخند می‌زند] بعد فکر می‌کنی با مزه نیستی؟

میلت [بِرِهٔ سبز و قرمز را کناری می‌اندازد] سطحی! طنز من سطحیه! این آدما مثل مشتریای فروشگاه تیفانی‌ان، ولی من مثل عمده‌فروش‌هام. [به سمت میز نان‌شیرینی می‌رود] چیزی که اونا تو کیفیّت دارن، من تو کمیّت دارم.

حال فردی همچون بکت[۱]، استفاده‌ای مکتبی نیز از همین دستور صحنه می‌کند.

«(دنبال کلمه مقابل نجات می‌گردد)... ملعون شد.

استراگون: از چی نجات پیدا کرد؟

ولادیمیر: از جهنم.

استراگون: من رفتم.

از جایش جنب نمی‌خورد.» (بکت، ۲۵۳۶: ۶)

می‌توان به سادگی دید که بکت در این دستورِ صحنه، یکی از مهم‌ترین قواعد را بر تئاترِ ابسورد گذاشته شد. اینکه انسان بعد از جنگ دیگر چیزی نیست جز حالتی بالقوه. این استفادهٔ کاربردی در توضیح صحنه هم افتاده است. استفاده‌ای که اوژن یونسکو[۲] نویسندهٔ فرانسوی در نمایش نامهٔ آواز خوانِ طاس، برایِ تأکید بر عنصر تکرار و الیناسیون، از آن بهره برده است.

---

۱. Samuel Beckett

۲. Eugène Ionesco

«[داخل خانه‌ئی به سبک بورژواییِ انگلیسی، شام‌گاهی انگلیسی است. آقای اسمیت انگلیسی در مبل انگلیسی و با دم‌پایی راحتی انگلیسی کنار آتش انگلیسی پیپ انگلیسی‌اش را می‌کشد و روزنامه‌ئی انگلیسی می‌خواند. عینکی و سبیل کوچک جوگندمیِ انگلیسی دارد. کنار او، در مبل انگلیسی دیگر، خانم اسمیت انگلیسی جوراب‌هائی انگلیسی وصله می‌زند.

لحظه‌ئی سکوت طولانیِ انگلیسی.

ساعت دیواری انگلیسی هفده ضربهٔ انگلیسی می‌زند.] (یونسکو، ۱۳۸۱: ۹)

پس شاهد هستیم که ارزشِ توضیحِ صحنه و دستورِ صحنه در ادبیّاتِ دراماتیک بسیار بالا است. این ارزش، به اندازه‌ای بسیار کمتر، و فقط برایِ رساندنِ منظوری سطحی‌تر، از شواهدی که به دستِ ما رسیده، در ادبیّاتِ دراماتیکِ یونانِ باستان نیز، وجود داشته است.

در شروعِ نمایش نامهٔ هلن، اثر اوریپید[۱] توضیح صحنه این‌گونه است.

«صحنه نمایش در مصر است: در مقابل کاخ پادشاهی نزدیک دریا ، در یک سمت صحنه بارگاهی است که بر سنگ مقدّس ساخته شده و هلن در آنجا پناهنده است.

هلن- این است سرزمین مصر و اینست رودخانه زیبا و دست نخورده نیل...»

(اوریپید، ۱۳۵۹: ۹۳)

و همینطور استفاده از توضیح صحنه در نمایش‌نامهٔ هیپولیت، نوشتهٔ اوریپید.

«(تزه و گروه زنان در برابر مجسمه آفرودیت ایستاده‌اند. آرتمیس در طرف دیگر صحنه در برابر مجسمه خود نمایان می‌شود و چون لب به سخن می‌گشاید، همه متوجه او می‌شوند.

آرتمیس- ای تزه، ای پسر «اژه» شاه، بتو فرمان می‌دهم، سخن مرا بشنو ! اینکه سخن میگوید آرتمیس ، دختر لتواست.» (اوریپید، ۱۳۵۹: ۷۹)

---

۱. Euripides

همانطور که شاهد هستیم، استفاده از توضیح صحنه و دستورِ صحنه در ادبیّاتِ دراماتیک، با حرکتِ رو به جلویِ زمان، شکلی مهم‌تر و کاربردی‌تر به خودش گرفته است. به طوری که افرادی چون ساموئل بکت و اوژن یونسکو، مفاهیمِ کارهای‌شان را در بدنه و شکلِ توضیح و دستور صحنه قرار می‌دادند.

حال وقتی که به توضیحِ صحنه‌ها و بخصوص به دستوراتِ صحنهٔ نگارش شده توسطِ افلاطون با نگاهی دقیق‌تر نظر می‌اندازیم، متوجّه قدرتِ او در استفاده از این عاملِ تئاتریکال می‌شویم. شاید در هیچ یک از رساله‌های افلاطون به اندازهٔ رسالهٔ مهمانی، چنین دقّتی در دستور صحنه و چیدمانِ دقیقِ کاراکترها سراغ نداشته باشیم. کاری که افلاطون بسیار با وسواس انجام داده است. می‌توان حتّی یکی از دلایلِ مهمِ این تاکید بر رویِ چنین مسألهٔ تئاتریکالی را، حضورِ آریستوفانِ نمایش‌نامه‌نویس در این اثر دانست.

چیزی که تا اینجا آورده شد، می‌تواند دلیلِ قانع کننده‌ای برایِ شروعِ یک کنکاش در هنگامِ ورودِ الکیبیادس[۱] به مجلسِ مهمانی باشد. ورودی که قاعدهٔ مهمانی را در ابتدا از نظرِ «شکل» و در ادامه از نظرِ فلسفی بر هم زد و این شکل می‌تواند برای امروزِ ما بسیار مورد توجّه باشد؛ در هرحال به قول گئورگ گادامر[۲] در کتاب حقیقت و روش، «هر اثر کلاسیک ادبی برای زمانهٔ ما پرسش‌هایی خاص مطرح می‌کند و پاسخ‌هایی دقیق به آن‌ها می‌دهد. انگار که یکسر برای این زمان نوشته شده است.» (احمدی، ۱۳۹۲: ۵۷۲)

بررسیِ «شکل» در مهمانی با ورود الکیبیادس

الکیبیادس، شخصیّتی رمز آلود دارد. مردی که همیشه «روی خوب و جاذبه شخصی وی، همه طرحهایش را بر هم می‌ریخت.» (ص ۳۱۵ ج۵) او با آنکه انگار از دنیایی که در آن زندگی می‌کرد، خوش گذرانی و راحتی را طلب‌کار بود، امّا همیشه میل و شوقِ بزرگی و فراگیریِ یونان

۱. Alcibiades

۲. Hans-Georg Gadamer

را بر سر داشت. به همان طریق که می‌توان او را از بانیانِ استراتژیِ جنگی دانست، می‌توان او را جزو اوّلین طراحانِ مُد نیز لقب داد.

«وی برای خود کفشی ساخته بود، و دیری نگذشت که همه نوجوانان شهر «کفش الکیبیادسی» بر پای کردند.» (دورانت، ۱۳۴۹: ۳۱۱)

الکیبیادس، انسانی بود که هیچ‌گاه از دست دادن را تحمل نداشت، امّا به دست آوردن را می‌پرستید. بارها از یونان گریخت و مجدد به فرماندهیِ سپاه در آمد. او به هیچ پیشنهادی مبنی بر داشتنِ چیزی دستِ پس نمی‌زد. زمانی که سیلی‌ای بر صورتِ هیپونیکوس[۱] که جزو متمولینِ آتن محسوب می‌شد، نواخت، فردایِ همان روز، دخترش را با پولی بیش از آنچه هیپونیکوس در نظر داشت، به زنی گرفت. می‌توان با دیدِ اکنون گفت، به دست آورد. امّا همین زن، یعنی هیپارته[۲]، وقتی دیگر تاب و تحملِ خوش گذرانی‌ها و خیانت‌هایِ الکیبیادس را نداشت، به خانهٔ پدرش هیپونیکوس بازگشت، امّا الکیبیادس از ترسِ از دست دادن او و شاید هم «عشق»اش، تصویری را خلق کرد که شاید در رمانتیک‌ترین فیلم‌هایِ سینمایِ امروزی بتوان سراغ‌اش را گرفت.

«الکیبیادس او را در آغوش گرفته از میان کوچه و بازار، بخانه خود برد، و کسی را یارای آن نبود که وی را از این کار باز دارد.» (دورانت، ۱۳۴۹: ۳۱۱)

این مرد، بدونِ شک نارسیسیم بود. مدام برای زیباییِ خود ارزش قائل بود و البتّه از آن بسیار مراقبت می‌کرد؛ مراقبتی که در او اعتماد به نفسی بسیار به وجود می‌آورد.

همواره به بدنش سخت توجّه داشت، و به دلربایی‌اش می‌بالید. زیبایی‌اش را «خوش اقبالی شگفت‌انگیز» و «عطیه‌ای از سوی خدایان» می‌خواند.» (نوسباورم، ۱۳۹۰: ۲۶)

این اعتماد به نفس بسیار را می‌توان از شکلِ ورودش به مجلسِ مهمانی، در رسالهٔ مهمانی نیز دریافت.

---

۱. Hipponicus

۲. Hiparte

«چیزی نگذشت که صدای آلکیبیادس از حیاط بلند شد. ظاهراً بسیار مست بود. فریاد می‌کشید و می‌گفت آگاتون کجاست؟ مرا نزد او ببرید. سرانجام در حالی که به دو دختر نی‌زن تکیه کرده بود با گروهی از همراهانش از در درآمد.»

(افلاطون، ۱۳۵۷: ۴۶۶)

این ورود بدون هیچ تردیدی می‌بایست از آنِ کسی باشد که اعتماد به نفسی فراوان دارد. در آن مجلس بزرگانِ بسیاری نشسته‌اند و کسی که بخواهد این گونه «شکلِ» آن مجلس را بر هم زند، اعتماد به نفسی شایان می‌خواهد. می‌توان ثابت کرد که مهمانی افلاطون، از نظرِ «شکل» به دو دسته تقسیم می‌شود. قبل از ورودِ الکیبیادس و بعد از ورودِ الکیبیادس. قبل از ورودِ او همه‌چیز بسیار آرام، به ترتیب، با نظم و با دقّت دنبال می‌شود. فایدروس[۱] سخن می‌گوید، پس از آن پوزانیاس[۲]، سپس اروکسی ماخوس[۳]، آریستوفان[۴]، آگاتون[۵]، سقراط، و به ناگاه شکل تغییر می‌کند. زیرا الکیبیادس می‌آید. نکته‌ای در اینجا نهفته است. بدونِ شک وقتی الکیبیادس می‌آید، به نوعی مهمانیِ افلاطون «هراس آور» می‌شود. زیرا انسان هرگاه با چیزی ناآشنا برخورد می‌کندکه شبیه به هیچ یک از قراردادهای پیشین‌اش نیست، ابتدا از آن می‌هراسد. در مهمانی، همه بر یک قرارداد پایبند بودند و آن هم قراردادِ نظم و ترتیبی بود که پیشنهادِ ابتدای‌اش از فایدروس و قاعده‌مندی‌اش هم از آنِ اروکسی ماخوس بود.

«پس پیشنهاد می‌کنم هریک از ما، از چپ به راست، خطابه‌ای شیوا در ستایش اروس بپردازد و سخن با خطابه فایدروس آغاز شود زیرا او در صدر مجلس نشسته و این پیشنهاد زاده اندیشه اوست.» (افلاطون، ۱۳۵۷: ۴۲۵)

---

۱. Phaidros

۲. Pausanias

۳. Eryximachus

۴. Aristophanes

۵. Agathon

همین طور هم می‌توان قراردادِ دیگری هم که در این مهمانی بسته شد را از نظر بگذرانیم. قرار دادی که طبقِ آن هیچ کس در می‌گساری زیاده روی نخواهد کرد. در ابتدا پوزانیاس این پیشنهاد را داد، سپس اروکسی ماخوس آن را تأیید کرد و همین طور آگاتون و فایدروس. اروکسی ماخوس نیز بسطی پزشکی به ضررِ زیاده‌خواری اضافه کرد و در نهایت آنان راضی شدند که این قرارداد را هم به این شبِ «خاص» اضافه کنند.

«در این هنگام همه حاضران مجلس بر این متفّق شدند که تا سر حد مستی نروند بلکه کم‌کم بنوشند و هیچ‌کس را به زیاده روی وادار نسازند.» (افلاطون، ۱۳۵۷: ۴۲۴)

حال، این جمع، با همه‌چیز آشنا هستند. با قواعد، دستورات، نظم و ترتیب چپ به راست. آنها از اینجا به بعد طبقِ همین نظم است که خطابه‌های‌شان را ایراد می‌کنند. شاید بی جهت هم نباشد که اوّلین جملهٔ فایدروس، به نقل از هزیود[۱]، دربارهٔ نظمِ جهان باشد:

نخست هستی بی‌نظم و درهم بود، سپس زمین گسترده که گاهواره همه موجودات است، و آنگاه عشق پیدا شد...» (افلاطون، ۱۳۵۷: ۴۲۵)

و این نظم ادامه پیدا می‌کند تا زمانی که «شکل» مجلسِ مهمانی «ناگهان» بر هم می‌خورد.

«در این هنگام ناگهان در خانه کوبیده شد و همهمه‌ای از کوچه به گوش رسید. چنان می‌نمود که جمعی مست از مهمانی شبانه‌ای بر می‌گردند و در میان آن همهمه آواز نی دختری نی‌زن شنیده می‌شد.» (افلاطون، ۱۳۵۷: ۴۶۵)

این ورودِ شگفت آور و ناگهانیِ الکیبیادس، ناگهان ما را به یادِ جملهٔ معروفِ بودلر[۲] می‌اندازد: «زیبایی شگفت آور است.»[۳] می‌توان گفت که ورودِ این چنینیِ الکیبیادس، این مردِ «زیبارو» به مهمانی‌ای که نوشتارِ آن هم از آن افلاطون است، اصلاً بی دلیل نیست. دلیلِ اصلی‌اش آن است

۱. Hesiod

۲. Charles Baudelaire

۳. "Le beau est toujour bizarre"

که این هراس از تغییرِ شکلی که الکیبیادس به وجود می‌آورد، «اگر دقیق انجام شود»، خود منجر به «زیبایی» خواهد شد.

البته نکته‌ای در اینجا نهفته است. الکیبیادس از صدایِ نی بدش می‌آمد.

«... دیگر چه؟ از نواختن نی و از مارسواس، ساتیر نی نواز، بیزار بود.»

(نوسباوم، ۱۳۹۱: ۲۶)

پس چرا باید افلاطون او را در حالی که دو دختر در حالِ زدنِ نی هستند، با او همراه کند؟ چیزی که هست، در روزگارِ اکنون بدان بیگانه‌سازی، یا آشنایی زدایی می‌گویند. شاید افلاطون اگر این پرسش را می‌شنید، پاسخ می‌گفت: نمی‌خواستم در ورودِ الکیبیادس چیزی شبیه به واقعیتِ روزمرهٔ زندگی باشد.

به تصویرِ افلاطون از ورودِ الکیبیادس باز گردیم. تصویر بسیار هراس آور است. به ناگاه کسی بر در می‌کوبد و همهمه‌ای از کوچه به گوش می‌رسد. افلاطون بدرستی، نتیجهٔ تغییر «شکلِ ظاهر» را در هراسیدن می‌دید. و این نمی‌تواند ناخودآگاه باشد، زیرا دلایلِ آگاهی داشتن‌اش از آن، بیش از ناآگاه بودن‌اش است.

نکته را در همین نقطه نگه می‌داریم و به روزگارِ اکنون می‌آییم. بهترین تجلیِ هراسیدن از چیزِ ناآشنا را می‌توانیم در هنر مدرن ببینیم. ما به قطع، وقتی می‌خواهیم از شکل سخن بگوییم، می‌بایست مسیر فکریِ خود را به سویِ فرمالیست‌های روسی ببریم. آنان نکته‌ای را به خوبی روشن کردند.

«... کار درست آن است که از شکل آغاز کنیم، و به یک معنا به حکم کانت برگردیم که می‌گفت هنر و ادبیّات ماهیّت غیر مفهومی دارند و نمی‌توان پیچیدگی اثری هنری را به گزاره‌های منطقی تقلیل داد. به بیان دیگر چشم پوشی از زیبایی ممکن نیست... به نظر فرمالیست‌ها، به جایِ جستجوی «مفهوم اثر»، باید در پی کشف شگردها بود.»

(احمدی: ۱۳۹۳، ۳۰۷)

منظور از شگردها، همان شکل‌هاست. و هم اینان هستند که در موردِ آشنایی زدایی سخن می‌رانند. در آشنایی زدایی، شما شکل را نسبت به آنچه در قبل‌تر به صورتِ قرارداد چیدمان شده است، دگرگون می‌کنید. همه‌چیز را باید عوض کرد. هنگامی که این تغییر به وجود می‌آید، همان لحظهٔ هراس آور است. لحظه‌ای که هیچ چیز دیگر شبیه به سابق نیست. تمامِ قراردادها زیرِ پا گذاشته شده‌اند. لحظه‌ای است که یا مخاطب از تغییر شکل روی بر می‌گرداند، یا آن را با سختی می‌پذیرد.

«ساحل نشینان صدای امواج دریا را نمی‌شنوند؛ زیرا به آن عادت کرده‌اند، امّا مسافری تازه وارد به بندر آن صدا را می‌شنود، و نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد. یا از صدا خوابش نمی‌برد، یا آن را سخت زیبا می‌یابد.» (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۸)

این صدا را تمامیِ افرادِ درونِ مهمانیِ افلاطون می‌شنوند و به جان‌شان هراس می‌اندازد. هراسی که نه تنها از این صدا، بلکه بیشتر از خودِ الکیبیادس است. او آمده است به مهمانی که تمامِ قراردادهای پیش از خودش را بشکند و مهمانی بعد از الکیبیادس است که تغییر شکل می‌یابد.

حال الکیبیادس وارد می‌شود. افلاطون این تصاویر را این گونه روایت می‌کند:

«چیزی نگذشت که صدایِ آلکیبیادس از حیاط بلند شد. ظاهراً بسیار مست بود. فریاد می‌کشید و می‌گفت آگاتون کجاست؟ مرا به نزد او ببرید. سرانجام در حالی که به دو دختر نی‌زن تکیه کرده بود با گروهی از همراهانش از در درآمد. حلقه‌ای از برگ و گل بنفشه که با نوارهای رنگارنگ آراسته بود بسر داشت. نخست بر در ایستاد و گفت: ای مردان، درود بر شما. میل دارید با مستی لایعقل هم پیاله شوید، یا این حلقه گل را بر سر آگاتون بگذارم و باز گردم؟ بدین‌جا به همین قصد آمده‌ام. چون دیروز نتوانستم تاج گلی بر سرش بهنم امروز آمده‌ام این تاج را از سر خود بردارم و بر سر این مرد که، اگر اجازه دهید می‌گویم زیباترین مردان است، بگذارم. چون مستم به سخنم می‌خندید؟ ولی هر قدر هم بخندید می‌دانم که آنچه می‌گویم راست است.پس زود

پاسخ بدهید. اگر شرط مرا می‌پذیرید و با من شراب بخورید می‌آیم وگرنه برمی‌گردم. همه با فریاد شادی از او خواستند که در آید و بنشیند.» (افلاطون، ۱۳۵۷: ۴۶۶)

به دستور صحنهٔ افلاطون، وقتی با دقّت بیشتری می‌نگریم، به نکتهٔ دیگری می‌رسیم. با ورودِ الکیبیادس، همه می‌خندند. این خنده بابتِ چیست؟ آیا از سرمستی می‌خندند؟ خیر. بدونِ شک، در این محیط منضبط، شوریده‌سری، جزء احوالاتِ آنان نیست. الکیبیادس کمی بعد از ورودِ خود به مهمانی به آنان می‌گوید:

«ای مردان، می‌بینم که هنوز هشیارید.» (افلاطون، ۱۳۵۹: ۴۶۷)

پس این خنده می‌تواند دلیلِ دیگری هم داشته باشد. به نوعی احتمال دارد این خنده از ترس و «هراس» باشد.

«می‌شود گفت که خنده واکنش فیزیولوژیکی بدن در برابر ترس است، به گفته فروید خنده نوعی واکنش در برابر ناکامی است. او می‌گوید وقتی سگی نمی‌تواند از دری بیرون برود، با پنجول کشیدن و کندن زمین و حرکات نامفهوم یا مثلاً با غریدن و این جور چیزها می‌خواهد یک جوری با عجز و شگفتی یا ترس خود کنار بیاید.»

(ونه گوت، ۱۳۸۹: ۱۹)

پس می‌توان دلیلِ این خنده را، نوعی خندهٔ دفاعی، در برابرِ هراسی دانست که هر یک از افرادِ آنجا در هنگامِ ورودِ الکیبیادس از خود بروز داده‌اند. الکیبیادس با پیشینه‌ای که از او داده شد، فردی بی پروا و بدونِ ملاحظات است. کافی است که بخواهد از کسی یا چیزی سخن بگوید، آن وقت، آن فرد موردِ تمسخرِ عام و خاص قرار خواهد گرفت.

یکی از نکاتی که در دستورِ صحنه افلاطون بدان توجه کرده است، تاجِ گلی است که بر موهایِ الکیبیادس نقش دارد؛ «حلقه‌ای از برگِ گل و بنفشه.»

«بنفشه» نمادی از آفردویت است:

«آفردویت خود را با جامگانی از الاهگانِ رحمت و رب النوع‌های فصول که با گل‌های بهاری رنگ شده‌اند، می‌پوشاند. این گل‌ها که اغلب از زعفران و سنبل‌اند، با

شکوفه‌های عشق بنفشه و گل رز تزئین گریده‌اند. از همین رو، این غنچه‌های آسمانی که شیرین هستند و دلپذیر، منجر به خود دوست‌داریِ آفرودیت می‌شوند.

براستی که آفرودیت را این جامگان معطر، در تمامِ فصول پوشانیده‌اند.»

حال سوال این است که چرا الکیبیادس می‌بایست خود را با گلی از خدایانِ مونث، که سرچشمهٔ شهوت است، آرایش کند. آن هم مردی که یکی از بهترین فرماندهانِ جنگیِ یونان می‌باشد. این خود یک تناقضِ آشکار در الکیبیادس است. مردی با سمبلی زنانه. این همان تناقضِ تغییرِ شکل است. و براستی هراس آور.

«علاوه بر آن، تاج گل بنفشه تاجی است که موزها بر سر می‌گذارند.»

(نوستباوم، ۱۳۹۱: ۷۹)

و نکتهٔ جالب‌تر آنکه او این دستهٔ گل را می‌برد و بر رویِ سرِ آگاتون می‌گذارد. مردی که او هم خود زیباست. می‌توان به سادگی و طبقِ فرمولِ زیبایی در داستانِ دیوتیما[۱] –این زنِ تخیلی– بدین سوال پاسخ گفت. اینکه زیبایی را اگر هم به حد داشته باشی، باز هم در پی‌اش خواهی بود. اما این بابِ مقاله، مجالی برایِ این بحث نیست، چرا که دربارهٔ نظراتِ دیوتیما و سقراط همه جا بحث شده است؛ انگار که افلاطون فقط نویسندهٔ آن بخش از رسالهٔ مهمانی بوده و باقیِ بخش‌ها خود به خود به وجود آمده است.

اولین تغییرِ شکل مجلس، با نشستنِ الکیبیادس در میانِ آگاتونِ زیبارو و سقراطِ زشت رو است.

«الکیبیادس به یاری کسانی که بازوانش را گرفته بودند پیش آمد و حلقهٔ گل را از سر خویش برداشت و بر سر آگاتون نهاد ولی سقراط را با اینکه در برابر چشمش بود ندید و در میان سقراط و آگاتون نشست. سقراط کمی کنار رفت تا آلکیبیادس بتواند راحت بنشیند. آلکیبیادس دست در گردن آگاتون افکند و با نوارهای رنگارنگی که همراه داشت سر و دوش او را آراست.» (افلاطون، ۱۳۵۹: ۴۶۶)

---

۱. Diotima

براحتی تغییر در مجلس محسوس است. بافتِ مجلس عوض می‌شود. چه، نظامِ نشستن‌ها، چه سکوتی که در مجلس حاکم شده و همه میخ‌کوب، چشم‌هایشان به دنبالِ الکیبیادس است. الکیبیادس خوب می‌داند که چطور هراسی را به جمع وارد کرده است. و حال او با سوال دانش‌شناسیک می‌پرسد:

«... آلکیبیادس گفت: بسیار به جاست. ولی هم پیاله سوم کیست؟ در این هنگام برگشت و همینکه چشمش به سقراط افتاد از جای جست و فریاد بر آورد: خدایا این چیست؟ سقراط اینجا هم حاضری؟ اینجا هم مثل همه‌جا که انتظار دیدنت را ندارم در کمین من نشسته‌ای؟ به اینجا چرا آمده‌ای و چرا درست در همین‌جا لمیده‌ای و چرا در کنار آریستوفانس یا مردان دیگری که در مجلس حاضر هستند ننشسته‌ای؟ چرا باز نقشه خود را چنان کشیده‌ای که در کنار آنکه از همه زیباتر است جای بگیری؟

سقراط گفت: آگاتون به دادم برس.» (افلاطون، ۱۳۵۹: ۴۶۷-۴۶۶)

افلاطون دیالوگِ بسیار مناسبی برایِ سقراط گذاشته است. «آگاتون به دادم برس.» او متوجّه این هراس شده است. هراسِ سقراط نه فقط بابتِ آن است که این شخص، علیه خطابهٔ او سخن خواهد گفت، بلکه برایِ این تغییر شکلِ مجلس است؛ نه هراسِ سقراط، بلکه هراسِ همه از این است. حال، اولین دیالکتیکِ در بحثِ سقراط پیش می‌آید. سقراط دربارهٔ الکیبیادس به آگاتون مطالبی می‌گوید و الکیبیادس دقیقاً مغایر با نظرِ سقراط، نظری دیگر می‌دهد.

«سقراط گفت: عشق این جوان مایه دردسر من شده است. از روزی که به او دل باخته‌ام حق ندارم به نوجوانی زیبا بنگرم تا چه رسد که گفت و گویی کنم وگرنه زود به رشک می‌آید و کارهایی می‌کند که باور کردنی نیست. حتی گاه می‌خواهد مرا بزند. اکنون نیز بهوش باش که ناسازگاری آغاز نکند...

الکیبیادس گفت: ... آگاتون چندتا از آن نوارها را به من پس بده تا کله حیرت انگیز این مرد را هم بیارایم وگرنه آزرده خاطر خواهد شد که چرا حلقه گل را بر سر تو نهادم...

در این هنگام چند نوار از آگاتون گرفت و به سر سقراط بست و آنگاه روی نیمکت آرمید.» (افلاطون، ۱۳۵۹: ۴۶۷)

می‌بینید که روبرویِ گفتارِ سقراط که علیه او بود، عینِ گفتاری را استفاده می‌کند که علیه سقراط باشد. سپس اروکسی‌ماخوس می‌خواهد که به الکیبیادس یادآور شود که قانون و قراردادی که آنجا گذاشته بودند چگونه است. امّا الکیبیادس به این نظم تن خواهد داد؟ او برایِ بی نظمی و شکلی دیگر به میانِ آنان آمده است، نه پی‌روی از شکلِ سابق.

«الکیبیادس گفت: اریکسیماخوس، اطاعت می‌کنم. ولی رواست که مستی در میان هشیاران سخن بگوید؟ از این گذشته سقراط را باور کردی؟ اگر من در حضور او خدا یا انسانی را بستایم آتش رشکش زبانه می‌کشد و در پی آزار من برمی‌آید.

سقراط گفت: یاوه مگو.» (افلاطون: ۱۳۵۹، ۴۶۸)

نه تنها اطاعتی از اروکسی ماخوس نیست، که به صورتی آشکار، هراس و ناراحتیِ سقراط نیز در اینجا نشان داده می‌شود. این شروعِ یک تراژدی‌کمدی است. الکیبیادس، همچون ظاهرِ ابتداییِ خودش، که تناقضی آشکار به همراه داشت، قصد دارد خطابه‌ای را بی‌آغازد که تناقض سراسرِ آن را فرا خواهد گرفت. این گفتارِ «دِگرشکل» دقیقاً هم شکل مهمانی را به هم ریخته است، هم نظریاتِ پیشینِ سقراط را.

«... ولی اگر از شاخی به شاخ دیگر بپرم و مطالب را بی‌نظم و ترتیب همان‌گونه که به‌ذهنم می‌آیند بیان کنم عجب مدار. زیرا در این حالی که من دارم برشمردن صفات کارهای شگفت‌انگیز تو از روی نظم آسان نیست.» (افلاطون، ۱۳۵۹: ۴۶۹)

و اگر جمع بتواند این تغییرِ شکل و این بی‌نظمی را تحمل کند و با زجری که می‌کشد، آن را در نهایت بپذیرد، طبقِ مکالمهٔ برقرار شده با اثر، مهمانیِ افلاطون به «زیبایی» خواهد رسید. شاید همین زجر است که الکیبیادس نیز از آن به نوعی یاد می‌کند.

«عبارت پایانی خطابه او این عبارت مثل‌گونه است **pathona gnōnai**، «شناختن از طریق تجربه» یا «رنج بردن»» (نوسباوم: ۱۳۹۱: ۵۹)

این تغییرِ شکل، نه تنها در شکلِ ظاهری و عینیِ مجلس، که در شکلِ گفتاری نیز به وجود می‌آید. الکیبیادس در شکلِ گفتار نیز قصدِ تغییرِ شکل دارد، اگر سقراط اجازهٔ این کار را بدهد.

«الکیبیادس گفت: راستی را خواهم گفت. اجازه می‌دهی بگویم؟

سقراط گفت: راستی را اجازه می‌دهم بگوئی. امّا جز راستی نباید سخنی به زبان بیاوری.» (افلاطون، ۱۳۵۹: ۴۶۸)

چرا باید سقراط اجازهٔ این کار را ندهد؟ شکلِ گفتاریِ الکیبیادس چیست؟

«ای دوستان، برای اینکه از عهده ستایش سقراط برآیم ناچارم به تشبیه و کنایه توسل جویم. شاید او گمان کند که می‌خواهم ریشخندش کنم ولی تشبیهی که می‌آورم تنها برای نمایان کردن حقیقت است و قصد استهزا در میان نیست.» (افلاطون، ۱۳۵۹: ۴۶۹)

الکیبیادسِ افلاطون در رسالهٔ مهمانی، دقیقاً می‌خواهد از اصولی استفاده کند، که موردِ نقدِ خودِ افلاطون در رسالهٔ جمهوری است. یعنی استفاده از تشبیه و کنایه، برایِ بیانِ حقیقت. این شکلِ گفتارِ الکیبیادس را مشخص می‌کند. شکلی که با آن، برایِ رسیدن به زیبایی، نه از طریقِ شناختِ خاندانِ اروس و نه از طریقِ خلق موجودی به اسمِ دیوتیما، بلکه از طریقِ تجربه‌های زندگی شخصی و از طریقِ رنج و زجر انتخاب می‌شود.

این روند، همان روندی است که می‌تواند الکیبیادس و سقراط را در هم، تبدیل به یک شخص کند. جیکوب جیسرا[۱] محقّقِ اهلِ چک، در مقاله‌ای با عنوانِ سخنانِ الکیبیادس در مهمانی و خاستگاهِ آنها[۲] معتقد است که الکیبیادس، رویِ ظاهریِ سقراط، و سقراط، روحِ الکیبیادس است و این دو تکمیل کنندهٔ یکدیگر می‌باشند.

سقراط به هنر نگهداری **X** در یک دست و نگهداریِ متعلّقاتِ **X** در یک دست دیگر اشاره می‌کرد. در همان حالی که کفشِ پایِ ما از متعلّقاتِ بدنِ ما نگهداری می‌کند، این ژیمناستیک است که از خودِ بدن محافظت می‌کند. (**Jisra:** ۲۰۰۷،۵)

---

۱. Jakob Jisra

۲. Alcibiades Speech in the Symposium and its Origins

جیسرا هم چنین اثبات می‌کند که در نظرِ سقراط، شناختِ هر انسان، مستلزمِ آن است که دیگری را نیز دریافته باشد. کاری سقراط در تمامِ زندگی درگیرِ آن بود.

سقراط برایِ نشان دادنِ «شناخت فردِ دیگر» دیدگاهِ ساده‌ای داشت. او می‌گفت یک چشم نه فقط در آینه، که در چشمِ دیگر هم خود را خواهد دید. او نتیجه می‌گرفت که هر چیزی نه تنها خودش است بلکه درعینِ تفاوت باز هم خودش است؛ به مثابه همان چشم. پس روح با نگاه در روحِ دیگر می‌تواند خودش را ببیند. به خصوص باید به نقاطی از روح نگاه کرد که پرهیزگاری، خرد و مقاومت موجود است. اگر روح بخواهد دقیق خود را بشناسد باید به روحِ دیگر خیره شود. (همان، ۶)

الکیبیادس در خطابهٔ خود مدام ظاهرِ سقراط را با سلیوسِ یونانی تشبیه می‌کند که ظاهری بسیار بدشکل است. امّا خود الکیبیادس نیز مدعی است که این برایِ شناختِ وی کافی نیست.

الگویِ اصلیِ قاعده در نوشتارهایِ افلاطونی بر اساسِ رابطه بینِ درون و برون است. بینِ حقیقتِ درون و نمادِ بیرونی یا خودِ درونی و چیزی از آن که در بیرونِ آدمی نمایان می‌شود. ویژگی‌هایِ نادیدنیِ سقراط در درونِ الکیبیادس نمایان می‌شوند، ویژگی‌هایی که در تعادل با ویژگی‌هایِ درونی و زیبایی‌ای که از تمثال‌های خداییِ روح هستند. (همان، ۷)

این می‌تواند شاهد مثالِ خوبی برایِ انتهایِ این مقال باشد. اینکه در طولِ سخنانِ الکیبیادس، و پس از زجرِ مخاطبانِ آن مهمانی، در پسِ تغییرِ شکل، یک زیبایی وجود دارد. شاید بی‌راه نباشد که پس از بیداریِ آریستودموس دیگر الکیبیادس را در مهمانی نمی‌بینیم و فقط سقراط را شاهد هستیم. الکیبیادس نیز می‌تواند یکی دیگر از دلایلِ وجودِ زیبایی در رسالهٔ مهمانی شود.

نتیجه

حال، جمع در حالِ پذیرشِ این شکلِ جدید است. در حالِ رسیدن به زیبایی، پس از زجر. به این گفتارِ الکیبیادس توجّه کنیم:

«... از این گذشته حال من چون حال مار گزیده است. می‌گویند حال مار گزیده را جز مار گزیده نمی‌تواند گفت بی‌آنکه از بیان گفتار و کرداری که هنگام نیش‌خوردن از او سر زده است شرمساری برد. میشی که من خوردم بر دل‌وجانم کارگر شده است و آن نیش فلسفه است که اگر به‌جوانی مستعد دست یابد بسی دردناکتر از نیش افعی اثر می‌بخشد و او را به‌هر گفتار و کرداری برمی‌انگیزد.

اکنون چون چشمم به‌همدردانی چون فایدروس و آگاتون می‌افتد و اریکسیماخوس و پوزانیاس و آریستودموس و آریستوفانس را در این جمع می‌بینم و حتی خود سقراط را در کنار خود می‌یابم که همه مانند من نیش فلسفه را بر جان خویش احساس کرده‌اند فرصت را غنیمت می‌شمارم و درد خود را با شما در میان می‌گذارم.»

(افلاطون، ۱۳۵۹: ۴۷۲)

الکیبیادس، حالا جمع را در مسیرِ خود می‌یابد. حتی خودِ سقراط را. او از نیشی به اسمِ فلسفه یاد می‌کند. چیزی که افلاطون آن را مقدم بر هر چیزی می‌دانست. تا آنجا که پادشاه را نیز شاه‌فیلسوف می‌نامد. پس الکیبیادس، گفتارِ زجر آورِ خود را با بیانی بی نظم، به سخن راند.

می‌توان گفت که وجود هراس در جمع، به نوعی شبیه به برخوردِ یک مخاطب با امر والا دارد، با این تفاوت که به جایِ امر والا، ما در اینجا امری زیبا را شاهدش بودیم.

«ما در برابر امر والا با حقیقتی روبرو می‌شویم که توانایی درک آن را نداریم. احساس خود باختگی، هراس ، و حقارت ما در برابر امر والا خبر از ناتوانی ما از درک آن حقیقت می‌دهد. تفاوت والایی با زیبایی اینجاست که والایی خبر از حقیقت می‌دهد که ما قادر به درک آن نیستیم، در حالی که زیبایی خود حقیقتی می‌آفریند.»

(احمدی، ۱۳۹۳: ۲۳۰)

مخاطبِ الکیبیادس، رویِ خود را نسبت به این تغییرِ شکل برنگرداند. مخاطبِ او در این مهمانی بسیار آگاه بود و تا انتهایِ این هراس را ایستاد.

الکیبیادس در گفتارِ کمدی‌تراژیکِ خود تناقض را بوضوح نشان می‌دهد. او چه در زندگی و چه در این رساله، نمادی کامل است از تناقضات در عقل نظری و عقلِ عملی؛ در گفتارش نیز این رویه را بوضوح نشان می‌دهد. حال اگر این گفتارِ کمدی‌تراژیک نبود، افلاطون می‌توانست آن پایان بندیِ براستی تفکر برانگیز را در پایانِ این رساله قرار دهد؟

«سحرگاه به‌آواز خروس بیدار شد و دید که بیشتر مهمانان رفته‌اند و چند تنی هم در خوابند و تنها آگاتون و آریستوفانس و سقراط هنوز بیدارند و گرد هم نشسته و از جامی بزرگ به نوبت از راست به چپ شراب می‌نوشند و سقراط با آن دو سرگرم گفت و گوست.

آریستودموس چون خواب آلود بود و آغاز بحث را نشنیده بود نمی‌دانست سخن درباره چیست. همین قدر به یاد داشت که سقراط می‌کوشید بر آن دو ثابت کند که شاعر کمدی نویس باید بتواند تراژدی هم بیافریند و هنرمند راستین کسی است که از عهده هر دو کار برآید.»
(افلاطون، ۱۳۵۹: ۴۷۸)

به راستی که الکیبیادس کارِ خود را کرده است. نظم کاملاً عوض شده است. حال ترتیب نشستن‌ها که از چپ به راست بود، از راست به چپ شده، و بحث کاملاً پیرامونِ تراژدی و کمدی است. دقیقاً همان درون‌مایهٔ ژانرِ سخنوریِ الکیبیادس. یعنی تاثیر پذیری از شکل، به محتوا.

کتابنامه

۱- **احمدی، بابک (۱۳۹۳)**، حقیقت و زیبایی، **تهران، انتشارات مرکز، چاپ سیزدهم**

۲- **احمدی، بابک (۱۳۹۲)**، ساختار و تاویل متن، **تهران، انتشارات مرکز، چاپ پانزدهم**

۳- **اوریپید (۱۳۵۹)**، هلن، هیپولیت، آلسست و ایون، **محمّد سعیدی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ نخست**

۴- **افلاطون (۱۳۷۵)، دورهٔ آثار، محمد حسین لطفی، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ نخست**

۵- **بکت، ساموئل (۲۵۳۶)، در انتظار گودو و آخر بازی، نجف دریابندری، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ نخست**

۶- **دورانت، ویل (۱۳۴۹)**، تاریخ تمدن، **فتح الله مجتبایی، تهران، انتشارات اقبال، چاپ نخست**

۷- **نراقی، آرش (۱۳۹۱)، دربارهٔ عشق (مجموعه مقالات)، تهران، نشر نی، چاپ سوم**

۸- **نقیب‌زاده، میرعبدالحسین (۱۳۹۲)**، درآمدی به فلسفه، **تهران، انتشارات طهوری، چاپ سوم**

۹- **یونسکو، اوژن (۱۳۸۱)، آوازخوان طاس و صندلی‌ها، سحر داوری، نسل قلم، چاپ نخست**

۱- **Plutarch's Lives with an English translator by Bernadotte Perin,(۱۹۱۶) (in Ten Volumes) Stanford Univercity Library**

۲- **Jisra, Jakob (۲۰۰۷) Alcibiades' speech in the Symposium and its origins, v: Havlíček, A., Karfík, F. (eds), Plato's Symposium, Praha: Oikoymenh, ۲۷۹-۲۹۲**