غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، ۱۳ – ۲۸

نسبت‌سنجی *تریلوژی* آیسخولوس و *آپولوژی* سقراط از ره‌گذر تراژدی

(جستاری فلسفی ـ سیاسی)

تورج رحمانی*

چکیده

آفرینش تریلوژی به‌مثابهٔ قالبی نمایش‌نامه‌ای و موضوع خلق تراژدی در چهارچوب نخستین اجرای آن، ارتباطی تنگاتنگ با یک‌دیگر دارند و هم‌چنان‌که به آیسخولوس نسبت داده می‌شوند به‌طور منطقی می‌توان از تقارن زمانی آن‌ها سخن گفت. ازسوی‌دیگر، آپولوژی به‌مثابهٔ رویدادی تاریخی یا زیسته‌ای عینی و واقعی که افلاطون، ازقضا، درقالب هم‌پرسه و نمایش‌نامه روایت کرده است عنصر بدیع و فناورانهٔ تریلوژی، یعنی تراژدی، را بازآفرینی می‌کند. در تلاش برای بازتفسیر و رمزگشایی از *آپولوژی* براساس بستر و زمینهٔ متنی و فکری (روش‌شناسی زمینه‌گرا)، تریلوژی رابطهٔ ویژه و ممتازی با آن برقرار می‌سازد. متن حاضر در ادامهٔ «نظریهٔ کلان» اثرپذیری سقراط از تراژدی به تبیین رابطهٔ تریلوژی آیسخولوس و *آپولوژی سقراط* می‌پردازد و بر آن است که تراژدی به‌مثابهٔ درون‌مایهٔ اصلی تریلوژی در شکل‌بخشی به *آپولوژی* و جهت‌دهی به آن نقشی بنیادین و بی‌بدیل ایفا می‌کند. تلاش این متن ارائهٔ تصویری روشن از چنین رابطه‌ای است. نسبت‌سنجی *آپولوژی* و نمایش‌نامه‌های آیسخولوس به قاعدهٔ رویکرد هرمنوتیک زمینه‌گرا به رمزگشایی از آپولوژی و آشکارگی معنای یادشده منجر می‌شود که فرضیهٔ این متن است. این همان معنایی است که بخش عمده‌ای از رویکردهای سیاسی و مدنی سقراط را تبیین می‌کند.

کلیدواژه‌ها: تریلوژی، *آپولوژی*، آیسخولوس، سقراط تاریخی.

---

* استادیار علوم سیاسی، دانشگاه پیام نور مرکز زنجان، tooraj.r57@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۲/۲۰

۱. مقدمه

در نمایش‌نامهٔ «وزغ‌ها»، نوشتهٔ آریستوفانس، هم‌سرایانْ آیسخولوس را نخستین کسی می‌خواندند که کاخ آسمان‌آسای تراژدی را بنا کرد (کوثری: ۹). منابع باستانی هفتاد تا نود نمایش‌نامه را به آیسخولوس نسبت می‌دهند (همان: ۱۱). این نمایش‌نامه‌ها همان ظرفی است که تراژدی از آن بیرون آمده است. اما آیسخولوس متفاوت با کسانی چون سوفوکلس و ائوریپیدس، که نمایش‌نامه‌های سه‌گانه و ساتیری خود را در محتوا و مضمون بی‌ارتباط با هم می‌نوشتند، نمایش‌نامه‌های خود را در پیوست با یک‌دیگر ارائه می‌کرد؛ به‌گونه‌ای‌که دربارهٔ همین سبک از نمایش‌نامه‌هاست که از مفاهیم تریلوژی یا تترالوژی (چهارگانه) استفاده می‌شود (همان: ۱۲). عنصر بدیع تراژدی در این پیوستار نمایش‌نامه‌ای شکل می‌گیرد. اما تراژدی فراتر از یک موضوع معمول اثربخش و زندگی‌ساز جلوه می‌کند؛ چنان‌که زندگی مدنی و کنش سیاسی را به‌شدت متأثر از خود می‌سازد.

ازسوی‌دیگر، *آپولوژی*، یکی از هم‌پرسه‌های به‌جامانده از افلاطون که انطباق حداکثری با متناظر واقعی آن نزد سقراط تاریخی دارد و درواقع رویداد محاکمهٔ این فیلسوف دوران‌ساز به‌شمار می‌رود، از اپیزودهایی با عناصر تراژیک برخوردار است که مؤلفه‌ها و شاخص‌های تراژدی را تشکیل می‌دهند.

ازمیان رساله‌های افلاطون، سقراطی که تقارن حداکثری با سقراط تاریخی نشان می‌دهد در رساله‌هایی چون *آپولوژی* و *کریتون* دیده می‌شود. اگرچه دلایل بسیاری دراین‌باره ارائه شده است که دفاعیهٔ افلاطون تخیلی است، نه کوششی برای گزارش واقعی محاکمه، اما با اندک تحلیلی می‌توان به گواهی افلاطون اعتماد کرد (گاتری، ۱۳۷۷: ۱۲۸). درهرحال، دربارهٔ اصالت دفاعیه آن‌قدر بحث شده است که جایی برای سخن تازه باقی نمی‌ماند. او آن چیزی را که در سقراط می‌بیند به‌طور طبیعی و بی‌تردید به‌صورت نقاشیِ هنرمندانه‌ای ترسیم می‌کند، نه به‌صورت عکسی که با دوربین عکاسی گرفته شود؛ اما این نقاشی را هرچه بیش‌تر به حقیقت نزدیک می‌سازد (همان: ۱۳۹). بنابراین، رسالهٔ *آپولوژی* با چشم‌پوشی از برخی نکات ریز با دفاعیهٔ تاریخی سقراط انطباق دارد. ازاین‌رو، مواجهه با رسالهٔ *آپولوژی* و تفسیر آن به‌نوعی معناکاوی از آپولوژی تاریخی سقراط و کوششی برای فهم این رویداد تاریخی و متعاقباً سقراط تاریخی است.

پایان غیرمعمول زندگی سقراط، به‌گونه‌ای‌که در *آپولوژی* و *کریتون* روایت می‌شود، فرضیهٔ اثرپذیری *آپولوژی* از تراژدی را پیش می‌کشد. ازآن‌جاکه زمینه‌های رهایی از مرگ

چه در جریان محاکمه و چه پس‌از صدور حکم برای سقراط فراهم بود، این دفاعیه و چنین انفعالی در برابر مرگ (مرگ‌پذیری) به‌سیاق تراژدی در تریلوژی آیسخولوس وجهی تراژیک به خود می‌گیرد. مقایسه و تشابه‌سنجی *آپولوژی* و تریلوژی ازمنظر عنصر تراژدی موضوعی است که غالباً موضوع توجه اهل فن نبوده است.

هنگام اجرای آخرین تریلوژی آیسخولوس در سال ۴۵۸ پیش‌از میلاد، سقراط در دوران نوجوانی بود. به‌نظر می‌رسد او سیزده سالش بود که آیسخولوس از دنیا رفت. در این زمان تراژدی در بالاترین جایگاه قرار داشت و اوج زندگی مدنی با تراژدی رقم می‌خورد. تقارن دوران ابتدایی زندگی سقراط با دورهٔ اجرای نمایش‌نامه‌های آیسخولوس و اساساً هم‌زمانی رشد و بلوغ و جاافتادگی وی با دوران بالندگی تراژدی بر وجود ارتباطی تعلیلی میان آپولوژی و تراژدی (خصوصاً تراژدی از نوع تریلوژی آیسخولوس) دلالت می‌کند.

شاید حل این معما مستلزم ارائهٔ تحلیلی تاریخی یا حتی تحلیلی روان‌شناختی باشد. باوجود امکان برقراری رابطه‌ای تاریخی و روان‌شناختی میان *آپولوژی* و تراژدی درمعنای عام آن، این مقاله به چنین رابطه‌ای مبتنی‌بر خوانش *آپولوژی* درپرتو مؤلفه‌های اساسی نمایش‌نامه‌های آیسخولوس نظر دارد. این نوع خوانش به وجود شباهت‌های قابل‌تأملِ متعددی میان آثار آیسخولوس و *آپولوژی* ازمنظر مبانی فکری می‌پردازد. به‌تعبیری متن حاضر به‌طور دقیق این سؤال را مطرح می‌سازد که میان *آپولوژی سقراط* ازیک‌سو و بستر اجتماعی‌ای که این رویداد یا اثر در آن شکل گرفته است چه رابطه‌ای برقرار است و محتوای این اثر تاریخی از چه مصادیقی در این بستر متأثر بوده است.

اما این مقاله به‌طور مشخص فرضیهٔ ذیل را ارائه می‌کند: *آپولوژی (دفاعیهٔ)* سقراط برخلاف سنت متداول که او را منتزَع از زمان نگریسته است کاملاً تحت‌تأثیر بستر اجتماعی دوران حیات خود بوده است و محتوای این اثر مشخصاً از تراژدی، به‌مثابهٔ یکی از مصادیق قابل‌تأمل در این بستر، اثر پذیرفته است. تراژدی آیسخولوس به‌مثابهٔ نقطهٔ اوج زندگی مدنی در آتنِ دورانِ سقراط از عناصر مهمِ *آپولوژی* به‌شمار می‌رود.

سقراط همواره سقراط نوعی (typical) بوده و مستقل از جریانات فکری موجود در زمان حیاتش نگریسته شده است. اما نکتهٔ شایان ذکر این است که وی «به تمام معنی مرد زمان خویش است، هوای تاریخ را استنشاق می‌کند و درپرتو روشنایی تاریخ قرار دارد؛ ازمیان طبقهٔ متوسط جامعهٔ آتنی، آن قشر تغییرناپذیر و باوجدان و خداترس، که در روزگاران گذشته رهبران اشرافی مانند سولون و آیسخولوس مخاطبش قرار داده بودند، برخاسته است» (یگر، ۱۳۷۶: ۶۳۵). در این سطور نکاتی وجود دارد که ساختار و چهارچوب این متن را

شکل می‌دهند. تعلق سقراط به طبقهٔ متوسط و مخاطب قرارگرفتن این طبقه در دوران سقراط توسط اندیشمندانی چون سولون و آیسخولوس اهمیت فراوانی دارد.

۲. تراژدی و سه‌گانه‌های آیسخولوس

تراژدی درابتدا به‌معنای شکلی از آیین قربانی بوده است که با آواز دسته‌جمعی به افتخار «دیونیسیوس»، خدای مزارع و تاکستان‌ها و شراب و نیز هیجان، هم‌راه بوده است. ازنظر لغوی، تراژدی در زبان یونانی به ریشهٔ آواز «بُز» ارجاع داده می‌شود (جمعی از نویسندگان، ۱۳۸۵: ۱۹۷). ارسطو در کتاب *بوطیقا* تراژدی را این‌گونه معرفی می‌کند:

> تراژدی عبارت است از تقلید یک عمل جدی کامل که دارای طول معینی باشد. سخن در هر قسمت آن به‌وسیله‌ای مطبوع و دلنشین شود، تقلید به‌صورت روایت نباشد و در صحنهٔ نمایش به‌عمل درآید و وقایع باید حس رحم و ترحم را برانگیزد تا تزکیهٔ این عواطف را موجب شود (ارسطو، ۱۳۳۷: ۶۷).

به‌نظر می‌رسد تا پایان دورهٔ میانه و حتی دورهٔ رنسانس هیچ بحثی درخصوص تراژدی مستقل از ارسطو نبوده است. برای مثال، «دیومدس» اظهار می‌کند که تراژدی روایتی دربارهٔ بخت و اقبال شخصیت‌های قهرمانانه یا نیمه‌الهی است. «ایزودور» اهل «سویل» اسپانیا اعتقاد دارد که تراژدی دربردارندهٔ داستان‌های غم‌انگیزی دربارهٔ ملت‌ها و پادشاهان است (جمعی از نویسندگان، ۱۳۸۵: ۱۹۸).

ازمیان اندیشمندانی که در دورهٔ مدرن به تراژدی پرداخته‌اند «هگل» و «نیچه» جایگاه ویژه‌ای دارند. هگل مفاهیمی چون «برخورد تراژیک» و «رنج تراژیک حقیقی» را در مبحث تراژدی یونان وارد کرد و بدین نکته اشاره کرد که قهرمانان این آثار به‌نحوی خود مسئول رنج و مرارت خویش‌اند. آنان به‌یک‌معنا مقصرند و گناه خویش را نیز می‌پذیرند (کافمن، ۱۳۸۵: ۱۴۲). ازنظر هگل رنج تراژیک حقیقی فقط بر افراد فعال تحمیل می‌شود، آن هم به‌منزلهٔ نتیجه و عاقبت عملی که از خود آنان سر زده است (همان: ۱۳۸). در مفهوم «برخورد تراژیک»، هگل به برخوردی توجه دارد که در آن هیچ‌یک از دو طرف معرِّفِ خباثت ناب نیست و هر دو طرف در ادعاهای اخلاقی خود تا حدی مُحقّ‌اند. سه‌گانه‌های *اورستیا* و *پرومتئوس* نمونه‌هایی کامل از چنین برخوردی هستند (همان: ۱۳۲).

بحث اساسی نیچه دربارهٔ تراژدی به ترکیبی ویژه از دو عامل مؤثر «آپولون» و دیونیسیوس در فرهنگ یونان باستان اشاره دارد. ازنظر نیچه با معجزهٔ فراطبیعیْ خواست

(ارادهٔ) هلنی این دو نگرش با هم درآمیختند و از این پیوندْ هنری دیونیسیوسی ــ آپولونی زاده شد: تراژدی یونانی (نیچه، ۱۳۸۵: ۶۵). نیچه بر آن بود که میان این دو نگرش ستیزهٔ سختی وجود داشت.

تراژدی، از آغازِ پیدایش تا اوج، تحولات قابل‌توجهی را تجربه کرد. برای مثال، «ثسپیس» با واردکردن اولین بازیگر به نمایش‌نامه‌های تراژیک که قبلاً تنها به‌واسطهٔ راوی و گوینده اجرا می‌شد نوآوری عمده‌ای در این زمینه ایجاد کرد. آیسخولوس و «سوفوکل» عامل دومی را به این اضافه کردند؛ یعنی قهرمان داستان (جمعی از نویسندگان، ۱۳۸۵: ۲۰۲).

بسیاری بر آن‌اند که دورهٔ «پریکلس» دورهٔ طلایی آتن بوده است. این دوره از سنین جوانی سقراط آغاز می‌شود و تا میان‌سالی او ادامه می‌یابد. آیسخولوس تراژدی را به‌مثابهٔ سبک غالب در این دورهٔ تاریخی به اوج خود رساند. او نخستین درام‌پرداز تراژدی کلاسیک در سال ۴۶۰ پیش‌از میلاد در اوج خود به‌سر می‌برد (استراترن، ۱۳۷۹: ۶۷). وی هنگام مرگ پریکلس بزرگ‌ترین شاعر دولت جدید بود (یگر، ۱۳۷۶: ۳۲۱). از زندگی او هیچ اطلاعی نداریم. حتی معاصران وی نیز با همهٔ دلبستگی و احترامی که به او داشتند جز افسانه و داستان چیزی از سرگذشتش نمی‌دانند (همان: ۳۲۲).

آشیل یا آیسخولوس که پدر تراژدی یونان لقب یافته است در ۵۲۴ یا ۵۲۵ پیش‌از میلاد در «الئوس» واقع در «آتیکا» در خانواده‌ای محترم به‌دنیا آمد و در «گلا» واقع در «سیسیلی» در ۴۵۶ بدرود حیات گفت. از هفتاد تا نود اثر او تنها هفت اثر باقی مانده است و اکثر آن‌ها نیز کامل نیستند (Boardman, 1986: 159). دربارهٔ اعتبار یکی از این هفت اثر، یعنی *پرومتئوس*، هم تردید وجود دارد.

برای آیسخولوس و برخی دیگر از شاعران، نمایش‌نامه‌ها می‌بایست به‌هم‌پیوسته می‌بود. و درمورد این‌هاست که ما تریلوژی (سه‌گانه‌ها) و یا تترالوژی (چهارگانه‌ها) را به‌کار می‌بریم. این یکی از نکات اصلی در رویکرد آیسخولوس به نمایش‌نامه است. درخصوص آیسخولوس «شواهد محکمی داریم که وجود چهار تریلوژی (یا با احتساب نمایش‌نامهٔ ساتیری: چهار تترالوژی) را اثبات می‌کند» (آیسخولوس: ۱۲–۱۳). اگرچه سامرستاین از ده تریلوژی محتمل دیگر نیز نام می‌برد که احتمال وجود برخی از آن‌ها بیش‌تر از دیگران است (همان: ۱۲)، اما نظر سامرستاین محل مناقشه است و نکات قابل‌تأملی درباب برخی از اجزای آن وجود دارد.

تریلوژی به شاعر فرصت می‌داد تا رویدادها را در سه نمایش‌نامه به‌تصویر بکشد و شخصیت‌ها را در سه نمایش‌نامه (به‌جای یکی) راه دهد تا ما شاهد تحول شخصی اینان

باشیم و پیامد کرده‌هایشان را در گستره‌ای وسیع‌تر از یک نمایش‌نامه مشاهده کنیم (همان: ۱۳-۱۴). برای مثال، «آیسخولوس در تراژدی‌های *تبای* و *اروستیا* مصائب چند نسل را روایت می‌کند» (همان: ۱۴). این امکانی است که در تریلوژی بیش از پیش فراهم می‌شود.

«ورنر یگر» در *پایدیا*، در بخش مجزایی که به آیسخولوس اختصاص می‌دهد، تلاش می‌کند عناصر و مؤلّفه‌های اساسی نمایش‌نامه‌های این شاعر تراژدی‌پرداز را تجسم بخشد. او، به‌این‌منظور، به موضوعاتی چون «درد و رنج»، «مشیّت الهی یا سرنوشت»، «ارادهٔ الهی»، «امکان هم‌سطحی واقعیت و افسانه»، «نوید روشنی برای دردمندان»، «طرح نهایت معنی و حد و مرز رفتار انسان» و «حق و عدالت به‌عنوان اصل الهی ماندگار زندگی انسان» اشاره دارد. یگر این مؤلفه‌ها را ازیک‌طرف عناصر اساسی تراژدی و ازطرف‌دیگر بنیاد تراژدی‌های آیسخولوس می‌داند.

به‌نظر می‌رسد این عناصر از جهاتی جمع‌بندی دیدگاه‌های اندیشمندانی چون هگل و نیچه و ارسطو و دیگران باشد. دو مفهوم «برخورد تراژیک» و «رنج تراژیک حقیقی» هگل و ترکیب آپولونی ـ دیونیسیوسی نیچه را نیز می‌توان در «تراژدی‌شناسی» یگر به‌وضوح مشاهده کرد. به‌تعبیر نیچه تراژدی نمایان‌کردن مغاک به‌منزلهٔ امر والاست. به‌عبارتی تراژدی ازیک‌سو انسان را با مغاک و تاریکی آن روبه‌رو می‌کند و مغاک را با تقلیدی دوگانه نمایان می‌سازد و ازسوی‌دیگر، هم‌پای نمایان‌کردن مغاک، انسان را از نتایج مخرب این رویارویی مصون می‌دارد و او را نجات و التیام می‌بخشد. ازاین‌رو، تراژدی وسیله‌ای است برای خدمت‌گزاری خوب، در خدمت هدایت فرد برای بازگشت به شهر (رکنی، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

۳. خوانش *آپولوژی* بر بستر تراژدی

۱.۳ مواجهه با *آپولوژی* مبتنی‌بر رویکرد زمینه‌گرا

اگرچه در دوران اخیر برای خوانش اندیشه و متن همواره بر «رویکرد زمینه‌گرا» (contextual approach) درکنار سایر رویکردها تأکید شده است اما هرچه در بستر تاریخ به عقب بازگردیم، خواهیم دید این رویکرد هم کم‌تر مورداقبال واقع می‌شود و هم ابزار لازم برای بازخوانی اندیشه براساس آن کم‌تر فراهم است. در این معنا داده‌هایی که از «زمینه و بستر» حکایت دارد کم‌تر دردسترس است و بنابراین امکان بازخوانی اندیشه با فقدان داده‌های زمینه‌ای دشوارتر خواهد بود. برهمین‌روال، بازخوانی *آپولوژی* با رویکردی زمینه‌ای به‌همین‌ترتیب دشوار خواهد بود. این از آن روست که نه‌تنها داده‌های

مربوط به زمینهٔ شکل‌گیری این اثر بسیار محدود و نارساست، بلکه مطمئن هم نیستیم که تصویری کامل و دقیق از آن به ما منتقل شده باشد. بنابراین، اکنون دربارهٔ زمینه‌ای که این رویداد در آن رخ داده است و دربارهٔ اندیشه‌ای که زمینهٔ تولید آن بوده است منابع کافی در اختیار ما نیست.

باوجود نارسایی‌های ملموس و واضح از نوع بالا، گاه فرصت‌هایی رخ می‌نماید که حاصل آن آشکارشدن نسبت قابل‌تأملی میان زمینه و اندیشه است. نسبت میان *آپولوژی* و زمینهٔ شکل‌گیری آن نیز چنین است. تراژدی همان فرصتی است که به‌نحوی خاص نسبت *آپولوژی* با بستر و زمینهٔ پیدایش آن را برملا می‌سازد. فهم نسبت *آپولوژی* و زمینهٔ فکری آن امکان بازخوانی این اثر تا بازسازی شخصیت سقراط را ممکن می‌سازد.

در این‌جا بستر و زمینه‌ای که *آپولوژی* در آن شکل گرفته است یک بستر فکری و اندیشه‌ای تلقی شده است. ازمنظر یک فیلسوف سیاسی، آن زمان که تراژدی در اوج خود به‌سر می‌بُرد زندگی سیاسی شهروندان را تحقق می‌بخشید. تراژدی به‌مثابهٔ یکی از اپیزودهای اصلی نظام فکری ـ سیاسی آتن درواقع یکی از رشته‌های اصلی زمینه، بستر، و بافتاری است که اندیشه و شخصیت فیلسوفی چون سقراط براساس آن شکل می‌یابد. از همین روست که گفته می‌شود فیلسوف متأثر از نظام فکری ـ سیاسی جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند.

اما ضرورت آشکارساختن این واقعیت چیست که محتوای *آپولوژی* تحت‌تأثیر تراژدی آیسخولوس شکل یافته است؟ باید اظهار داشت که کسب شناخت عمیق از درون‌مایه‌های *آپولوژی* زمینهٔ درک عمیق از شخصیت سقراط را فراهم می‌سازد و این خود به‌معنای شناخت عمیق از فیلسوفی است که جایگاه ویژه‌ای در سپهر فلسفه دارد. هم‌چنین تلاشی است برای نشان‌دادن این واقعیت که اندیشه، دستگاه فلسفی، و شخصیت فیلسوف در زندگی مدنی او شکل می‌گیرد و او در رابطهٔ متقابل با بستری است که در آن زندگی می‌کند.

تجسم‌بخشیدن به زمینه و بستر اجتماعی فیلسوف هرگز به‌شیوهٔ واحدی صورت نگرفته است. چنان‌که جامعه‌شناس برای تجسم‌بخشیدن به این بستر به نهادها و ساختارهای جامعه نظر دارد، زبان‌شناس همین ساختارها را در نظام زبان می‌جوید و این بستر را متشکل از قراردادهای زبانی می‌داند و فیلسوف سیاسی زمینه و بستر موردنظر را نظام فکری و ایدئولوژی حاکم بر سپهر سیاسی ـ مدنی دورهٔ حیات فیلسوف می‌داند.

۲.۳ تراژدی به‌مثابهٔ بستر فکری *آپولوژی*

آریستوفانس (۴۲۳ پ‌م) سقراط را نشان می‌دهد که به فلسفهٔ طبیعی می‌پردازد، در آن‌چه در آسمان و زیر زمین می‌گذرد کاوش می‌کند، منکر خدایان سنتی است و هوا و ابرها را به‌جای آنان می‌نهد و به شاگردان خود می‌آموزد که چگونه می‌توان هر مطلبی را هرچند خلاف حق باشد به‌کرسی نشاند، و دربرابر این درسْ پول می‌گیرد. سقراطی که ما می‌شناسیم ازهرحیث برخلاف این است (یاسپرس، ۱۳۵۸: ۷۴). سقراط هنوز جوانی سی‌ساله بود که پیش‌گوی معبد دلفی از او به‌عنوان داناترین همهٔ مردان آتن یاد کرده بود. این سخن زمانی دربارهٔ سقراط گفته می‌شد که تراژدی از اهمیت بالایی برخوردار بود. شعر یونانی از زمان نخستین دورهٔ عظمتش که دورهٔ حماسه است عامل شکل‌بخشیِ مداوم به نیروهای بزرگ تاریخی محسوب می‌شود (یگر، ۱۳۷۶: ۳۲۷). از همین ره‌گذر می‌توان گفت که، در دورهٔ اوج‌گیری تراژدی، این تراژدی‌پردازان بودند که در جایگاه رهبران روحانی آتنیان قرار داشتند و آتنیان برای آنان مسئولیتی به‌مراتب جدیدتر و بزرگ‌تر از مسئولیت رهبران سیاسی قائل بودند (همان: ۳۳۴). شهروندان آتنی، به‌ویژه در دوران دموکراسی شهر، عمیقاً سرگرم مشاهده، داوری، و بحث درمورد نمایش‌نامه‌های متعددی بودند که در این شهر اجرا می‌شد. درواقع پرداختن به نمایش‌نامه و موضوعات آن بخشی از مشارکت اجتماعی و مدنی به‌شمار می‌آمد (قادری، ۱۳۸۸: ۲۳). شواهد حاکی از آن است که در این دوره کتاب‌های بسیاری از افرادی چون آیسخولوس و اوریپید در اختیار سقراط و علاقه‌مندان به این آثار بوده است (Robert, 1998: 107).

یک نکتهٔ پراهمیت این است که بعداز هومر شعر به‌نحوی روزافزون به تشریح زندگی فردی و اجتماعی واقعی زمان پیدایی خود کفایت کرد. شاعران پس‌از هومر کوشیدند محتوای فکری حماسه را به واقعیت زمان حال منتقل کنند و بدین‌ترتیب شعر را هرچه بیش‌تر مفسر و راهبر زندگی سازند (یگر، ۱۳۷۶: ۳۲۸). با چنین تصویری از شعر و درنظرداشتن این مطلب که جشن تراژدیْ اوج زندگی شهر در دوران موردنظر بود میل به برقرارکردن ارتباط میان سقراط و تراژدی و اثرپذیری او از این تفکر افزایش می‌یابد. چه‌بسا سقراط دوست داشت وضع خود را حماسی‌تر سازد و یا سویهٔ حماسه ـ سوگ‌نامهٔ خود را در نمایش *آپولوژی* فراخ‌تر و عمیق‌تر کند. سقراط در آن با فراخ‌ترکردن صحنه با بسیاری از شخصیت‌های تاریخی ـ اسطوره‌ای هم‌ذات‌پنداری می‌کند و بااین‌حال، روی یکه‌بودن خود هم‌چون سویهٔ حماسی ـ سوگ‌نامه‌ای صحنهٔ دادگاه و نمایش *آپولوژی* مقاومت می‌کند (قادری، ۱۳۸۸: ۳۶).

۳.۳ بازخوانی عناصری از تراژدی در *آپولوژی*

اکنون زمان آن فرا رسیده است که با درنظرداشتن آن‌چه دربالا به‌مثابهٔ مبادی ارائه شد به نخستین جزء از تقارن تراژدی با *آپولوژی* پرداخته شود. به این منظور، انتخاب سرنوشتی دردآور ازسوی سقراط که خود آن را دردآور نمی‌داند و درعین‌حال موازی با ارادهٔ الهی تصور می‌کند صحنه‌هایی از نمایش‌نامه‌ای تراژیک را تداعی می‌کند. او در سخنان پایانی خود می‌گوید:

> می‌دانم صلاح من در این است که بمیرم و از رنج و اندوه آسوده گردم. آن ندای خدایی نیز به همین علت امروز مرا از آن‌چه کردم و گفتم باز نداشت. بدین‌جهت از مدعیان و از کسانی که رأی به کشتن من دادند گله ندارم، هرچند مرادشان این بود که مرا دچار مصیبت کنند (افلاطون، ۱۳۵۶: ۴۰).

در این اظهارات به‌وضوح مشاهده می‌شود که سقراط زندگی خود را هم‌راه با رنج و اندوه می‌داند. چه اگر این‌گونه نبود، او هرگز نمی‌گفت با مرگ از رنج و اندوه آسوده می‌شود.

تراکم سرنوشت جزئی دیگر از تقارن تراژدی و دفاعیهٔ سقراط است. اثر مستقیم نمایش در حواس و درون تماشاگر درعین‌حال مظهر نیرویی عمیق بود که هر جزئی از کل تراژدی را جان می‌بخشید. فشردن تمامی سرنوشت آدمی در رویدادی کوتاه و مؤثر و عرضهٔ آن به گوش تماشاچیان اثری بسیار شدیدتر از سبک روایی شعر حماسی داشت (یگر، ۱۳۷۶: ۳۳۷). ازآن‌جاکه تمامی سرنوشت سقراط، که با پیام پیش‌گوی معبد دلفی رقم خورده بود، در محاکمهٔ او به‌طور کوتاه و مؤثر فشرده شده بود، می‌توان حدس زد که او از تراژدی و تسلط بی‌چون‌وچرای آن در قرن پنجم پیش‌از میلاد برکنار نبوده است.

چنان‌که گفته شد، سرنوشت از دیگر عناصر تراژدی آیسخولوس محسوب می‌شود. بدون مسئلهٔ سرنوشت که به‌واسطهٔ شعر غنایی «ایونیایی» در آگاهی یونانیان راه یافته بود هرگز از سرودهای غنایی که محتوای آن‌ها داستان‌های اساطیری بود تراژدی به‌معنی حقیقی پدید نمی‌آمد. نمایش جدید برای نخستین‌بار با ظهور این اندیشه [اندیشهٔ مشیت الهی] تراژیک به‌معنی واقعی شد. ازطرفی، ملاحظهٔ این نکته خالی از فایده نیست که اصرار بر حضور این مشیت الهی توسط سقراط در محاکمهٔ تراژیک او انکارناپذیر نیست؛ چنان‌که می‌گوید:

> دوستان من کمی درنگ کنید تا شما را از واقعه‌ای شگفت‌انگیز که امروز برای من روی داده است آگاه سازم. آن ندای خدایی که همواره با من بود در چند روز گذشته نیرومندتر از پیش شده بود و بارها هروقت می‌خواستم پای از راه صلاح بیرون نهم مرا

> بیدار می‌ساخت. ولی امروز بااین‌که پیشامدی در انتظارم بود که بیش‌تر مردمان بزرگ‌ترین مصائب می‌شمارند، مرا از هیچ کار ممانعت نکرد ... اگر کاری که امروز کردم به‌جا و به‌صلاح من نبود، امکان نداشت آن ندای الهی مرا از آن باز ندارد (همان: ۳۸).

با مطالعهٔ تراژدی‌های آیسخولوس درمی‌یابیم که در این آثار مسئلهٔ اصلی آدمی نیست، آدمی تنها حامل سرنوشت است و مسئلهٔ اصلی و واقعی همان سرنوشت است. از نخستین سطر هریک از تراژدی‌های آیسخولوس احساس می‌کنیم که محیط طوفانی است و «دمونی» بر تمامی خانه سایه افکنده است (یگر، ۱۳۷۶: ۳۳۴). جریان محاکمهٔ سقراط نیز چنین محیطی را تداعی می‌کند. همواره پیام‌هایی مبنی‌بر این‌که او فقط حامل سرنوشت بوده است بر سرتاسر محاکمه حکم‌فرماست. ازنظر او چیزی نیست که بشود خلاف ارادهٔ الهی از آن تفسیری به‌عمل آورد. اگر بخواهیم از تعبیر قرآنی برای سقراط محاکمه‌شده در آتن سود جوییم، باید بگوییم چه محکومیت و چه تبرئهٔ سقراط ازنظر او «احدی الحسنیین» است. چراکه تقدیر و ارادهٔ الهی پشت سر آن قرار دارد (قادری، ۱۳۸۸: ۹۱).

> آتنیان شما را دوست دارم و محترم می‌شمارم ولی فرمان خدا را محترم‌تر از فرمان شما می‌دانم. ازاین‌رو، تا جان در بدن دارم از جست‌وجوی دانش و آگاه‌ساختن شما به آن‌چه باید بدانید دست برنخواهم داشت ... به شما آتنیان که به من نزدیک‌تر از دیگرانید بیش‌تر خواهم پرداخت، زیرا خدا به من فرمان داده است که چنین کنم و معتقدم هیچ سعادتی برای شهر من بالاتر از خدمتی نیست که من برای پیروی از فرمان خدا به شما می‌کنم (افلاطون، ۱۳۵۶: ۲۶).

خدا و سرنوشت، لاینقطع، در جریان نمایش دخالت دارند و در این دخالت اثر دست شاعر را به‌عیان می‌توان دید. حق و عدالت در تراژدی اصلِ الهیِ ماندگار زندگی انسان است و هر تجاوزی از آن انتقامی گریزناپذیر و مستقل از عدالت انسانی به‌دنبال می‌آورد (یگر، ۱۳۷۶: ۳۴۴). سقراط این اندیشه را به‌طور کامل در این فراز انعکاس می‌دهد:

> ولی بردباری کنید و بدانید که اگر مرا به مرگ محکوم کنید، شما بیش از من زیان خواهید برد. ملتوس و آنیتوس نمی‌توانند به من بدی کنند زیرا نظم جهان اجازه نمی‌دهد که بدان به خوبان زیان برسانند. آنان می‌توانند مرا بکشند یا از کشور خود برانند یا از حقوق اجتماعی محروم سازند و شاید این مورد درنظر دیگران بدبختی بزرگی به‌شمار آید، ولی درنظر من چنین نیست (افلاطون، ۱۳۵۶: ۲۷).

در این کلام به‌روشنی می‌توان دید که سقراط تصویری واضح و روشن از اندیشه و درون‌مایهٔ تراژدی ارائه می‌کند. اعتقاد راسخ سقراط به سرنوشت، عدالت، و حقْ

درون‌مایه‌های اصلی آثار آیسخولوس را به‌یاد می‌آورد. با چنین ایستاری است که وی مرگ را شکست نمی‌داند و معتقد است که هرگز بازندهٔ میدان نیست.

هم‌چنان‌که گفته شد آیسخولوس اوج تراژدی است. او در نمایش‌نامهٔ *ایرانیان* از عنصر اساطیری برخلاف شیوهٔ رایج بهره نمی‌برد، بلکه رویدادی تاریخی را که خود شاهد آن بوده است به‌صورت تراژدی درآورده است. تاریخ در این‌جا اسطوره‌ای تراژیک می‌شود، زیرا هم عظمت اسطوره را دارد و هم در جریان آن بلای فاجعه‌آمیزی که بر سر آدمی فرود می‌آید عظمت قدرت خدا را آشکار می‌کند (یگر، ۱۳۷۶: ۳۴۶). با الهام از این مطالب، باید اظهار داشت که درصورت امکان هم‌سطحی یک واقعهٔ تاریخی با اسطوره چه منعی وجود دارد تا نتوان تحلیلی تراژیک از محاکمهٔ سقراط ارائه داد؛ خصوصاً که بسیاری از عناصر مقوِّم تراژدی هم در آن حضور داشته باشند. سقراط در جریان محاکمه به فاجعه‌ای اشاره دارد که با حکم مرگ او بر سر آتنیان فرود می‌آید. شاید مقایسهٔ چنین نکاتی با عناصر مقوم تراژدی بیش‌تر قابل‌فهم باشد. هرچند همان‌گونه‌که پیش‌تر گفته شد نباید در تحلیل و فهم آن به نظریه‌های روان‌شناختی سطحی روی آورد:

> ای کسانی که مرا محکوم کردید، اکنون دوست دارم سرنوشتی را که پس‌از این واقعه به شما روی خواهد آورد پیش‌گویی کنم، زیرا هر آدمی همین‌که به آستانهٔ مرگ گام بگذارد از آینده باخبر می‌شود. به خدا سوگند، پس‌از مرگ من به کیفری بسیار سخت‌تر از آن‌چه دربارهٔ من روا داشتید دچار خواهید شد (افلاطون، ۱۳۵۶: ۳۷).

سرنوشت «اورستس» در تراژدی *اورستیا* (*Oresteia*) و تقدیر سقراط از جهاتی یادآور یک‌دیگرند. به‌عبارتی سقراط سرنوشتی چون اورستس را برای خود رقم می‌زند. اورستس فرزند بدبختی که وظیفه دارد انتقام خون پدر را بگیرد در لحظه‌ای که گام در سن مردی می‌نهد عملی در انتظارش است که مایهٔ نابودی‌اش خواهد شد و هربار که می‌خواهد از ارتکاب این عمل سر باز زند خدای دلفی مجبورش می‌کند که گام پیش نهد و دشنهٔ انتقام را در سینهٔ مادر فرو برد. بنابراین او فقط حامل سرنوشتی اجتناب‌ناپذیر است (آیسخولوس، ۱۳۸۴: ۱۱۱). درمورد سقراط نیز ازمنظر رسالتی که به‌فرمان خدای دلفی برای خود قائل است مسئله همین‌گونه است: «آن ندای خدایی که همواره با من بود در چند روز گذشته نیرومندتر از پیش شده بود و بارها هروقت می‌خواستم پای از راه صلاح بیرون نهم مرا بیدار می‌ساخت» (افلاطون، ۱۳۵۶: ۳۸).

اما این پایان خوانش *آپولوژی* از ره‌گذر آثار آیسخولوس نیست. انطباق رفتار و گفتار سقراط با نمایش‌نامهٔ *هفت دشمن تبس* نیز آشکار است. در این نمایش‌نامه تمام تکیهٔ

تراژدی بر این واقعیت است که اثرِ علّیِ گریزناپذیرِ گناهِ قدیمْ مردی را بـه نـابودی سـوق می‌دهد که شهریار و پهلوانی بافضیلت اسـت و از لحظـه‌ای کـه گـام در صـحنهٔ نمـایش می‌نهـد تماشـاچیان را مجـذوب خـود مـی‌کنـد و اسـتحقاق سرنوشـت بهتـری را دارد. «اتئوکلس» خواهد مرد، ولی پیش‌از آن‌که در کام مرگ فرو رود شهر خود را از شکست و بندگی نجات می‌دهد و خبر غم‌انگیز مرگش مانع از آن نمـی‌شـود کـه تماشـاچیان فریـاد شادی رهایی شهر را بشنوند (آیسخولوس، ۳۰۳–۳۶۷). بدین‌سان چنین القا مـی‌شـود کـه عظمتی تراژیک وجود دارد که آدمی حتی دم مرگ می‌تواند به آن نائل شود و درحالی‌کـه زندگیِ محکوم به سرنوشت خود را فدای رهایی هم‌نوعان می‌کند مـا را بـا آن‌چـه، حتـی به‌چشمِ مردمان دین‌دار، هم‌چون نـابودی بـی‌معنـی و بیهـودهٔ فضـیلت اصـیل مـی‌نمایـد آشتی دهد (یگر، ۱۳۷۶: ۳۵۳).

باوجود این‌که سقراط تأکید می‌کند که با حکم مرگش سرنوشـت نـامطلوبی در انتظـار آتنیان است، اما بیش‌از هرچیز آن‌ها را به تفکر دربـارهٔ خودشـان ترغیـب مـی‌کنـد و مَثَـل معروف «خودت را بشناس» با او به ارزشی والا دست می‌یابد. تراژدی مسئلهٔ «نهایت معنی» و «حدومرز رفتار انسان» را مطرح می‌کند. بر تارک تراژدی شعار معبـد دلفـی نقـش بسـته است: «خودت را بشناس» (پاتوچکا، ۱۳۷۸: ۲۳). این نکته شدیداً سقراط را تحت‌تأثیر قرار داد و ارمغانی از طرف او برای هم‌وطنانش بود که به‌قیمت جان او تمام شد.

چنان‌که سرنوشت شومی از بیرون بـه اتئـوکلس روی آورد کـه معلـول گنـاه نیاکـان و خانواده‌اش بود، علت مرگ سقراط نیز جهل دامن‌گیر آتنیان بود. این سخن بیان‌گر آن است که سرنوشت شوم سقراط نیز از بیرون به او روی می‌آورَد؛ هرچند این موضـوع از اجـزای ذاتی تراژدی محسوب نمی‌شود و عکس آن را در نمایش‌نامهٔ *پرومتئـوس* مـی‌بینـیم کـه در آن‌جا مصیبت و بدبختی پرومتئوس از طبیعت و عمل او نشئت می‌گیرد (با درنظرگرفتن این نکته که انتساب پرومتئوس به آیسخولوس محل تردید است).

آپولوژی هـم‌چنـین عناصـر دیگـری از *سـه‌گانـهٔ پرومتئـوس* را بـه‌تصـویر مـی‌کشـد. آیسخولوس با نیروی خیالی که هنوز پس‌از سپری‌شدن هزاران سال ما را به‌حیرت می‌اندازد در عملِ پرومتئوس نیروی انسانیّت را یافت: پرومتئوس درنظـر او کسـی اسـت کـه بـرای آدمیان دردکش روشنی می‌آورد؛ و آتش این نیروی خدایی درنظرش نشانهٔ تمدن و فرهنگ است (یگر، ۱۳۷۶: ۳۵۴). آیا غیراز این است کـه سـقراط نیـز در محاکمـه‌اش بـا تأکیـد و اعتراف به جهل خود و ترغیب دیگران درپیِ آوردنِ روشنایی است؟ سقراط رفتار خـود را خدمت می‌داند. او می‌گوید:

> این کار چنان مرا به خود مشغول داشته است که نه به امور سیاسی می‌توانم پرداخت و نه به کارهای خصوصی خود و این خدمت سبب شده است در نهایت تنگ‌دستی روزگار بگذرانم (افلاطون، ۱۳۵۶: ۱۸).

او نیز در جایگاه کسی قرار می‌گیرد که برای آدمیان جاهل روشنایی می‌آورد. رفتار پرومتئوس و دردکشیدن او با مسیح مقایسه شده است: تنها مسیح است که با دردکشیدن خود برای گناه آدمیان از جانی دیگر سر برآورده و توانسته است نماد بشریتِ دیگری با اعتبار ابدی پدید آورد، بی‌آن‌که چیزی از حقیقتِ پرومتئوس بکاهد. اما بی‌ربط نخواهد بود اگر سقراط را نیز به‌استناد فراز فوق، ازنظر تحمل درد و رنجی که درطول دوران زندگی برای حقیقت متحمل شد و درنهایت شربت مرگ را سر کشید، با پرومتئوس مقایسه کنیم. نباید فراموش کرد که احساس باطنی سقراط با ایمان دینی و سازمان سیاسی هم‌وطنانش در تضاد قرار گرفت و از همین رو اعدام شد و او نیز برای حقیقت مرد. بنابراین، می‌توان گفت که سقراط در محاکمهٔ خود عناصری از *سه‌گانهٔ پرومتئوس* را برای ما منعکس می‌کند، البته مهم‌ترین عنصرآن را.

مبتنی‌بر گزاره‌هایی که ارائه شد می‌توان تصویری جامع از نسبت سقراط و تراژدی به‌دست داد. براین‌اساس، سقراط عناصر غالب در تراژدی را که ازسویی هویت‌بخش آن نیز هستند بازتولید می‌کند. نکتهٔ قابل‌تأمل براساس این مطلب آن است که سقراط در جایگاه مؤلف حقیقی تراژدی (که زندگی خود را اسباب این تألیف قرار داده است) فراتر از خالق زندگی خویش نیست. این بدان معناست که سقراط تراژدی را نمی‌سازد، بلکه با تراژدی خود را می‌سازد (یعنی حیات خویش را در جهتی مشخص که تراژدیْ آن را به‌بار می‌آورد رقم می‌زند). بنابراین، تراژدی است که سقراط را می‌سازد و زندگی او را در مسیر محتوا و مضمون خود معنا می‌دهد.

آری، تراژدی برای سقراط چنین جایگاهی دارد. او حاصل تراژدی است و با تراژدی زندگی خود را رقم می‌زند. چنان‌که در فرضیهٔ این متن آمد، سقراط زاییدهٔ بستر و زمینهٔ اجتماعی و مدنی زندگی خویش است و تراژدی عنصر بنیادین و مقوم این بستر به‌شمار می‌رود. او، به‌مثابهٔ عنصری از این جامعه، قطعاً نمی‌تواند از هژمونی این زمینه رها باشد. نه‌تنها این رهایی ممکن نیست، بلکه او واپسین پردهٔ نمایش زندگی خویش را با عاملیتی مبتنی‌بر عناصر و مؤلفه‌هایی از تراژدی به‌اجرا درمی‌آورد. هریک از اپیزودهای صحنهٔ پایانیِ زندگی سقراط معرّف و جلوه‌گر بستری است که خود بر آن مبتنی است.

براساس یک نگاه جامع و فراگیر می‌توان وجوه اشتراک تراژدی آیسخولوس و *دفاعیهٔ سقراط (آپولوژی)* را چنین بیان داشت:

– مشیت الهی به‌علاوهٔ هم‌سویی با ارادهٔ الهی؛

– انتخاب سرنوشت دردآور؛

– تراکم سرنوشت درکنار سرنوشت محتوم؛

– تصویری از انسان که محور اصلی زندگی نیست، بلکه صرفاً حامل سرنوشت است؛

– تصوری از حق و عدالت به‌عنوان اصلِ الهیِ ماندگارِ زندگی انسان؛

– امکان تبدیل تاریخ به تراژدی؛

– بشارت روشنایی و متعاقباً نجات شهر، اما این‌دو نهایتاً با ازبین‌رفتن قهرمان تحقق می‌یابد.

عناصر اشاره‌شده ابزاری برای اثبات و تحلیلِ نسبتِ تراژدی و *آپولوژی* و نهایتاً معیاری برای تبیین اثرپذیری جامعِ سقراط از تراژدی است. چنین نسبتی، بدان‌گونه‌که تلاش شد نشان داده شود، به انکشاف معانی بدیع در بازتفسیر اندیشهٔ سقراط خواهد انجامید.

۴. نتیجه‌گیری

برقراری ارتباطی تعلیلی میان تریلوژی‌های آیسخولوس و *آپولوژی سقراط* به انکشاف عناصری می‌انجامد که براساس آن می‌توان نتیجه گرفت فیلسوفی چون سقراط بنیادهای اندیشهٔ خود را از بستری دارد که آن را زندگی کرده است. به‌عبارتی، فیلسوف عناصری از زیستهٔ مدنی ـ سیاسی خویش را به مبانی‌ای تبدیل می‌کند که به نظام فکری او روح می‌بخشند. اگرچه در خوانشی ازاین‌دست فقدان داده‌های تاریخی که مؤید رابطهٔ تعلیلی میان اندیشه و زمینه‌های فکری آن است کار را دشوار می‌کند و به شکل‌گیری دغدغه‌های متدولوژیک می‌انجامد.

دربارهٔ سقراط، حتی اگر *آپولوژی* به‌صورت کل درنظر گرفته شود و نتوان به فرازهای آن به‌طور خاص استناد کرد، هم‌چنان نمی‌توان دربارهٔ مرگ‌پذیری او تردید کرد. ازجهتی، درباب علل محاکمهٔ او نیز تردیدی وجود ندارد. باوجود این‌که متنِ شکوائیه‌ای که علیه وی تنظیم شده بود به‌دست ما نرسیده است، اتهام گم‌راه‌کردن جوانان و بی‌دینی از عناصر اصلی این شکوائیه به‌شمار می‌رود که مجموعاً مؤیِّد تحلیل این متن مبنی‌بر امکان خوانش *آپولوژی* از ره‌گذر تراژدی است. درباب معنای زندگی آدمی در تراژدی سؤال پیش آمد و

سقراط برای طرح مسئلهٔ هدف از زندگی انسان تلویحاً از انسان تراژدی یاری جست (پاتوچکا، ۱۳۷۸: ۲۳) و سرانجام در آخرین جملات آمده در *دفاعیه* به دوستان و هواداران خود می‌گوید: «من به‌سوی مرگ می‌روم و شما به‌سوی زندگانی، اما خدا داناست که کدام‌یک بهتر است». حماسهٔ تراژیک سقراط چنین است (قادری، ۱۳۸۸: ۱۲۵).

تراژدی نشان می‌دهد که سقراط به‌منظور تثبیت اثرگذاری خود و نیز تحقق منویات خویش از ابزار و امکاناتی که در اختیار دارد به‌بهترین‌نحو بهره می‌برد. خود این امر نبوغ سقراط را نیز نشان می‌دهد. به‌این‌منظور او برای رسیدن به غایتِ اثرگذاری خود از آن‌چه شهر بیش‌ترین اثرپذیری را از آن داشته و دارد بهره می‌برد. تراژدی، به‌مثابهٔ اوج زندگی مدنی، نزد سقراط تبدیل به ابزاری می‌شود که واپسین صحنهٔ زندگی او را ویژه و متفاوت می‌سازد و ازسوی‌دیگر، محتوای اندیشهٔ او را با چشم‌انداز و دیدگاه تازه‌ای ترکیب می‌کند. براین‌اساس، سقراط و اندیشه‌اش با اهمیت دیگری جلوه می‌کند.

باتوجه‌به مطالب گفته‌شده اظهار این مطلب خالی از فایده نیست که بررسی عملکرد سقراط در محاکمه هنوز به‌پایان نرسیده است و ناگفته‌های بسیاری دراین‌باره باقی مانده است که تلاش در تبیین آن‌ها برای شناخت هرچه بیش‌تر وی شایسته و ضروری است. نسبت‌سنجی میان سقراط و تراژدی از نکاتی است که کم‌تر به آن توجه شده است. بررسی عمیق‌ترِ تأثیرِ تراژدی در سقراط خود درآمدی بر فهم اصیل‌تر این شخصیت تاریخی است.

کتاب‌نامه

آیسخولوس (۱۳۸۴). *اورستیا*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، اصفهان: نشر فردا.

آیسخولوس (۱۳۹۰). *مجموعه‌آثار*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نشر نی.

ارسطو (۱۳۳۷). *هنر شاعری*، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران: نشر اندیشه.

استراترن، پل (۱۳۷۹). *آشنایی با سقراط*، ترجمهٔ علی جوادزاده، تهران: نشر مرکز.

افلاطون (۱۳۵۶). *مجموعه‌آثارافلاطون*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

پاتوچکا، یان (۱۳۷۸). *سقراط: آگاهی از جهل*، ترجمهٔ محمود عبادیان، تهران: هرمس.

رکنی، میترا (۱۳۸۵).«*نیچه و تراژدی*»، *در مجموعه‌مقالات، تراژدی*، تهران: سروش.

قادری، حاتم (۱۳۸۸). *سقراط در آیینهٔ آپولوژی*، تهران: نگاه معاصر.

کافمن، والتر (۱۳۸۵). «هگل و تراژدی یونان باستان» در: *مجموعه‌مقالات، تراژدی*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: سروش.

گاتری، کی. سی. (۱۳۷۷). *تاریخ فلسفهٔ یونان*، ترجمهٔ حسن فتحی، ج ۱۳، تهران: فکر روز.

جمعی از نویسندگان (۱۳۸۵). *مجموعه‌مقالات، تراژدی*، تهران: سروش.

نیچه، فریدریش (۱۳۸۵). «زایش تراژدی» در: *مجموعه‌مقالات، تراژدی*، ترجمهٔ فضل‌الله پاکزاد، تهران: سروش.
یاسپرس، کارل (۱۳۵۸). *سقراط*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.
یگر، ورنر (۱۳۷۶). *پایدیا*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، ج ۱ و ۲، تهران: خوارزمی.

Robert, j. w (1998). *City of Sokrates: an introduction to classical Athens*, Routledge.
Boardman, John (ed.) (1986). *the Oxford History of Classical World*, New York: Oxford University Press.