theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

A Historical-Conceptual Reinterpretation of Hamartia in Relation to Ethical Entitlement in Aristotle's Poetics

AmirAli Saman[1], **Saeed Reza Khoshshans**[2]

Receive Date: 17 November 2025, Accept Date: 25 February 2026
Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

Abstract
Study aims to provide a classical reinterpretation of the concept of *Hamartia* in relation to ethical entitlement within Aristotle's thought. *Hamartia*, which plays an indispensable role in the realization of Aristotelian tragedy, has gradually drifted away from its original meaning and has often been interpreted as a form of "moral lapse" or "sin." The historical investigation reveals that the root of this deviation lies in Islamic philosophy—particularly in Avicenna—who, by employing the concept of *zalal* (error or slip) as the equivalent of *Hamartia*, introduced an ethical–juridical reading of the tragic fault. This approach was consolidated during the Middle Ages and continued into the Renaissance through interpreters such as Castelvetro.
Conversely, commentators such as Robortello, Sperone, and Minturno sought to revive the cognitive and human dimension of *Hamartia*—an effort that, in the modern era, has been renewed by scholars such as Stinton, Golden, Kim, Vinje, and Sackey, leading once again to the dominance of the cognitive interpretation over the ethical one. However, most of these studies have overlooked the connection between *Hamartia* and the notion of ethical entitlement.
To reconstruct Aristotle's original meaning with interpretive precision, several fundamental presuppositions must be accepted: the internal coherence of texts, the consistency of the philosopher's thought, the stability of the interpreter's standpoint, and the assumption of uncorrupted and unified meaning. Based on these premises, a conceptual analysis of the *Poetics* and the *Nicomachean Ethics* shows that the tragic error arises from ignorance of the particulars of action—an error that becomes truly involuntary only when accompanied by subsequent remorse. Hence, the audience's compassion and, ultimately, *catharsis*, the telos of the Aristotelian tragic system, emerge under these conditions.
Accordingly, *Hamartia* should be understood as a "cognitive error under necessity," a form of constrained ignorance that gives rise to tragedy and *catharsis*. This reading, while remaining faithful to the spirit of Aristotle's thought, rearticulates the relation between tragedy, choice, and ethical responsibility in a renewed philosophical horizon.

Keywords: *Hamartia*, Aristotle, *Poetics*, Ethical Entitlement, *Nicomachean Ethics*

1. Master's Degree in Dramatic Literature, Shiraz Institute of Higher Education of Art, Shiraz, Iran. Email: amiralisaman913@gmail.com
2. PhD Candidate in Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sr.kh@outlook.com

بازخوانی تاریخی-مفهومی هامارتیا در نسبت با استحقاق اخلاقی در فن شعر ارسطو[1]

امیرعلی ثمن[2]، سعیدرضا خوش‌شانس[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۸/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۰۶
صفحهٔ ۵۳ تا ۷۱
Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

چکیده

این پژوهش با هدف بازخوانی مفهوم هامارتیا در نسبت با استحقاق اخلاقی در اندیشهٔ ارسطو انجام شده است. هامارتیا که در تحقق تراژدی ارسطویی نقشی اجتناب‌ناپذیر دارد، در گذر زمان از معنای اصیل خود فاصله گرفته و اغلب در قالب «لغزش اخلاقی» یا «گناه» تفسیر شده است. در پرتو روش توصیفی-تحلیلی و استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای، بررسی تاریخی نشان داد که ریشهٔ این انحراف به فلسفهٔ اسلامی و به‌ویژه ابن‌سینا بازمی‌گردد که با به‌کارگیری مفهوم «زَلَل» به‌جای هامارتیا، زمینهٔ خوانش اخلاقی-قضایی از خطای تراژیک را پدید آورد. این رویکرد در قرون وسطی تثبیت شد و در دورهٔ رنسانس با مفسرانی چون کاستلوترو ادامه یافت. در مقابل، شارحانی مانند روبرتلو، اسپرونی و مینتورنو کوشیدند تا وجه شناختی و انسانی هامارتیا را احیا کنند؛ تلاشی که در قرن اخیر در آثار استینتن، گولدن، کیم، وینیه و ساکی ادامه یافته و سبب غلبهٔ دوبارهٔ تفسیر شناختی بر تفسیر اخلاقی شده است. بااین‌حال، بیشتر این پژوهش‌ها از پیوند هامارتیا با مسئلهٔ *استحقاق* غفلت کرده‌اند. برای ارائه تفسیری همچون شارحان پیشین که سعی در بازتولید دقیق و قطعی اندیشه اندیشمند دارند، باید مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌های بنیادین را پذیرفت. ازجمله انسجام درونی متون، ثبات فکری اندیشمند، ثبات فکری مفسر، عدم تحریف و پراکنش معنا. با مفروض دانستن پیش‌فرض‌های مذکور، تحلیل ارتباط مفهومی بوطیقا و اخلاق نیکوماخوس نشان می‌دهد که خطای تراژیک نزد ارسطو، ناشی از ناآگاهی نسبت به جزئیات عمل است؛ خطایی که تنها در صورتی غیراختیاری محسوب می‌شود که با پشیمانی پسینی همراه باشد. از همین رو، احساس شفقت مخاطب در مواجهه با قهرمان تراژیک و درنهایت کاتارسیس که غایت سیستم تراژدی ارسطویی است، در این حالت اتفاق می‌افتد. چنین خوانشی، ضمن وفاداری به روح اندیشهٔ ارسطو، می‌کوشد پیوند میان تراژدی، اختیار و مسئولیت اخلاقی را در افق تازه‌ای بازنمایی کند.

واژگان کلیدی: هامارتیا، ارسطو، بوطیقا، استحقاق، اخلاق نیکوماخوس

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد آقای امیرعلی ثمن، با عنوان «واسازی مفهوم هامارتیا در نسبت با استحقاق اخلاقی» در رشتهٔ ادبیات نمایشی دانشکدهٔ هنرهای نمایشی مؤسسه آموزش عالی هنر شیراز است که با راهنمایی سعیدرضا خوش‌شانس در تاریخ ۱۴۰۴/۷/۲۳ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد رشته ادبیات نمایشی، موسسه آموزش عالی هنر شیراز، شیراز، ایران. Email: amiralisaman913@gmail.com
۳. دانشجوی دکتری تخصصی رشته فلسفه هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: sr.kh@outlook.com

Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

درآمد و بیان مسئله

ارسطو در فصل سیزدهم از *فن شعر* خصوصیات تراژدی ایدئال را برمی‌شمرد که در این بین به مسئله هامارتیا[1] اشاره می‌کند. او از بین تمام حالات ممکن پی‌رنگ فقط یک حالت را برای تراژدی ایدئال مناسب می‌داند: قهرمانی که در کل شخصیت پسندیده‌ای دارد بختش از خوش‌بختی به شوربختی دگرگون گردد. این دگرگونی باید به وسیلهٔ نوعی خطا از طرف قهرمان اتفاق بیافتد که این خطا را هامارتیا می‌نامد (ارسطو، ۱۴۰۱: ۱۵۰) که با تفاسیر متعددی از سوی شارحین امر مواجه شده است. ازجمله تعاریف ذیل این عبارت می‌توان به: خطا، گناه، نقص، اشتباه، نخوت، جهل، عدم بازشناخت، عدم اصابت نظر، خروج از محدوده حد وسط اخلاقی، جانب‌گیری افراطی، طغیان علیه تقدیر، طغیان علیه ضرورت، خروج از خانه امن و... اشاره کرد که یک سری از این تعاریف طبعاً با غرض‌ورزی شارح همراه است. مفهوم هامارتیا سال‌ها پیش ارزش معنایی اولیه و مدنظر ارسطو را از دست داده و امروز یک میدان نبرد برای جولان اندیشه‌های اندیشمندان می‌باشد. پس بیش از اینکه این کلمه واقعاً چه منظوری دارد، مهم‌تر این است که کسی بتواند تعریفی از آن ارائه دهد که برای تعداد زیادی تراژدی قابل بسط باشد. اگر این‌چنین نبود حداقل در مورد ادیپ[2] و آنتیگونه[3] صادق باشد. خود ارسطو نیز در این کژفهمی‌ها بی‌تقصیر نیست. ازآن‌رو که به‌طور مثال، معانی پراکنده‌ای در فصل سیزدهم و چهاردهم از تراژدی ایدئال ارائه می‌دهد که حتی با هم در تناقض هستند (Kaufmann, 1992: 63) (برای توجیه این امر تراژدی ایدئال او را به دو بخش: تراژدی مرجح و بهترین تراژدی تقسیم کرده‌اند (هاشمی، مازیار، ۱۴۰۰: ۷۸)) پس امکان دارد منظورش از هامارتیا برای ادیپ یک چیز باشد و برای آنتیگونه چیزی دیگر.

مسئله‌ای که هامارتیا را بحث‌برانگیزتر می‌کند مفهوم «استحقاق» است. چنان‌که ارسطو اذعان دارد کاتارسیس[4] در مورد شخصیتی اتفاق می‌افتد که «مستحق» آن بدبختی نبوده است (ارسطو, ۱۴۰۱: ۱۵۰). مناقشه بر سر استحقاق، هامارتیا را با فلسفهٔ اخلاق نیز پیوند می‌زند. جایی که چارچوب اصلی اخلاق او در سپهر افراط، تفریط و حد وسط معنا می‌شود. اگر تمام شاخ و برگ تراژدی را کنار بزنیم، گل وسط آن هامارتیا است. به این معنی که این عنصر مرموز است که تمام آرامش‌ها را به هم می‌زند و با ایجاد یک نوع خائوس[5] در خود قهرمان و زندگی اطرافش، پی‌رنگ را پیش می‌برد. در این صورت تا کلمه «مستحق»، تفهیم نشود، برداشت نظری و عملی از هامارتیا و از پسِ آن تراژدی دقیق نخواهد بود.

درنتیجه، بازخوانی هامارتیا مستلزم آن است که نخست، لایه‌های تفسیری و تاریخی این واژه از منظر شناختی و اخلاقی روشن شود، و سپس نسبت آن با استحقاق در نظام اخلاقی ارسطو بازسنجی گردد. مقالهٔ حاضر با تمرکز بر این هدف، می‌کوشد ضمن مرور و نقد تفاسیر کلاسیک از هامارتیا، تعریفی محدود اما کارآمد از آن ارائه دهد که بتواند با منطق درونی بوطیقا سازگار باشد.

پیشینهٔ تحقیق

از قرن نوزدهم تاکنون، مفهوم هامارتیا یکی از مناقشه‌برانگیزترین مباحث در پژوهش‌های ارسطوشناسی بوده است. مفسران کوشیده‌اند معنای دقیق این واژه را در فصل سیزدهم فن شعر و نسبت آن را با پی‌رنگ و اخلاق روشن کنند؛ اما اختلاف میان قرائت‌های شناختی، اخلاقی و ترکیبی نشان می‌دهد که هنوز اجماع روشنی در جایگاه آن وجود ندارد.

در میان پژوهش‌های مهم، مقالهٔ استینتن (Stinton, 1975) نقطه‌عطفی در تحلیل‌های معاصر است. او با پیوند بوطیقا و اخلاق نیکوماخوس، نشان داد که نباید این واژه را به یک معنای خاص تقلیل داد، چراکه کاربرد آن نزد ارسطو به نحوی است که می‌تواند هم بر خطای اخلاقی و هم بر لغزش شناختی دلالت کند.

گولدن (Golden, 1978)، در برابر داو (Dawe, 1968) که خطا را با الههٔ فریب (Ate) پیوند می‌داد، بر استقلال عقلانی هامارتیا از تقدیر تأکید کرد.

در پژوهش‌های تازه‌تر، کیم (Kim, 2010) و وینیه (Vinje, 2021) کوشیدند دو بعد شناختی و اخلاقی را بازتاب دادند: کیم آن را «ناتوانی در بازشناخت بستگان» و وینیه آن را «ضعف ارادهٔ مشروط» دانست.

برازو (Brazeau, 2018) مسیر تاریخی انتقال معنای هامارتیا از قرون وسطی تا رنسانس را واکاوید و نشان داد که در ترجمه‌های لاتینی و ایتالیایی سدهٔ شانزدهم، این واژه به peccatum (گناه) ترجمه شد و رنگی الهیاتی یافت. در برابر، ساکی (Sackey, 2010) با رد خوانش مسیحی، آن را «خطای کنش ناشی از نادانی یا شتاب‌زدگی» دانست نه از فساد اخلاقی.

در فضای فارسی نیز پژوهش‌هایی محدود انجام شده است: هاشمی و مازیار (۱۴۰۰) هامارتیا را «خطای اخلاقی در مرز اختیار و اضطرار» دانسته‌اند و حکم‌آبادی و سلمانی (۱۳۹۹) آن را اخلالی در تعادل سعادت عمومی (Isonomia) تفسیر کرده‌اند.

درمجموع، اگرچه مطالعات فراوانی به تحلیل زبانی و اخلاقی هامارتیا پرداخته‌اند، اما کمتر تلاشی در جهت بازسازی منسجم خوانش ارسطویی آن در نسبت با استحقاق اخلاقی صورت گرفته است. این پژوهش بر همین خلأ تکیه دارد تا ضمن طبقه‌بندی دیدگاه‌ها، خوانشی کلاسیک و منظم از هامارتیا ارائه دهد که نسبت خطا، مسئولیت و استحقاق را بازاندیشی کند.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و از نوع کتابخانه‌ای است. داده‌های نظری و تحلیلی با استفاده از منابع مکتوب شامل کتاب‌های تخصصی، مقالات علمی پژوهشی و پایان‌نامه‌های دانشگاهی گردآوری شده‌اند. تمرکز اصلی پژوهش بر تحلیل مفهومی و تطبیقی است که با رجوع به منابع معتبر داخلی و خارجی در حوزه فلسفه، اخلاق و نظریهٔ ادبی صورت می‌گیرد. در این مسیر، استناد دقیق به منابع مستند، بنیان روش‌شناختی پژوهش را تشکیل می‌دهد.

در پژوهش حاضر، *فن شعر* ارسطو به‌عنوان متن محوری و مرجع اصلی انتخاب شده است تا امکان بررسی دقیق مفاهیم در بافت تاریخی و معنایی اصیل آن فراهم شود. اهمیت این متن ازآن‌روست که در اغلب قرائت‌های مدرن و معاصر از تراژدی، برداشت‌ها و تفسیرهایی صورت گرفته که گاه دچار ساده‌سازی یا تحریف معنای اصلی مفاهیم شده‌اند. از این منظر، بازخوانی مستقیم و انتقادی این رساله ضرورتی بنیادی برای درک کارکرد تراژدی دارد.

مبانی نظری

۱. انواع پی‌رنگ

از نظر ارسطو، پی‌رنگ ایدئال تراژدی باید وحدت و انسجام درونی داشته باشد؛ به‌گونه‌ای که هر رویداد بر اساس ضرورت و علیت از دیگری برآید و زمینهٔ شناسایی[۶] و واژگونی بخت[۷] را فراهم کند. چنین ساختاری، که او آن را «پی‌رنگ مرکب» می‌نامد، مایهٔ پیدایش فاجعه و برانگیختن کاتارسیس در مخاطب است (ارسطو، ۱۴۰۱: ۱۴۸-۱۴۷).

تراژدی، چون بر تغییر سرنوشت استوار است، باید ساختاری چندلایه داشته باشد تا از رهگذر دگرگونی، ترس و شفقت را برانگیزد. اما همهٔ انواع دگرگونی به‌یکسان مناسب تراژدی نیستند (ارسطو، ۱۴۰۱: ۱۴۹).

اگر شخصیت نیک‌سیرتی از بدبختی به خوشبختی برسد، تراژیک نیست؛ زیرا رنجی پدید نمی‌آید تا موجب شفقت یا ترس شود و واقعه دردآور[۸] جزء لاینفک تراژدی است. اگر همین شخص از سعادت به شقاوت سقوط کند، به‌جای ترحم، نفرت و احساس بی‌عدالتی در مخاطب برمی‌انگیزد. در مقابل، سرنوشت شروران نیز،

Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

چه به بهروزی انجامد و چه به تباهی، از هدف تراژدی دور است؛ زیرا یا عدالت را مختل می‌کند، یا تنها احساس خرسندی از مجازات را برمی‌انگیزد، نه ترس و شفقت (ارسطو، ۱۴۰۱: ۱۵۰-۱۴۹).

درنهایت پس از رد تمام پی‌رنگ‌های بالا، به پی‌رنگی می‌رسد که مورد تأیید اوست:

باقی می‌ماند، حال آن قهرمانی که وضع حالش در بین این دو وضع است و این حال کسی است که در ذروه‌ی فضیلت و عدالت نیست، اما افتادنش هم بحضیض شقاوت به سبب بی‌بهرگی او از فضیلت و عدالت نیست، بلکه به جهت خطایی است که مرتکب شده. و نیز حال و وضع آن گونه اشخاص است که در بین عامه شهرت و نعمت وافری دارند مثل ادیپوس و تیست و دیگر نام آورانی که از اینگونه دودمان‌ها باشند. پس افسانه برای آنکه خوب به نظر آید، باید ساده باشد نه اینکه آنگونه که بعضی گفته اند دوگانه باشد و همچنین باید که در آن، انتقال از سعادت به شقاوت باشد نه از شقاوت به سعادت و این دگرگونی هم به سبب پستی و فرومایگی طبع و نهاد قهرمان پیش نیامده باشد، بلکه موجبش خطایی عظیم باشد که قهرمان داستان مرتکب آن شده باشد (ارسطو، ۱۴۰۱: ۱۵۰). (جدول ۱)

نکته بسیار مهمی که در این بحث وجود دارد و در این تحقیق نقش محوری بازی می‌کند، مسئلهٔ استحقاق است. بدان معنی که دگرگونی بخت، زمانی باعث ایجاد ترس و شفقت می‌شود که «قهرمان، مستحق آن بدبختی نباشد». در این صورت است که مخاطب دچار حس شفقت می‌شود (ارسطو، ۱۴۰۱: ۱۵۰).

۲. ریشه‌شناسی واژه

کلمه هامارتیا ἁμαρτία، که در یونانی باستان اسم مؤنث است، از ریشهٔ فعل ἁμαρτάνω به معنی لغزیدن و خطا کردن می‌آید. در مقالهٔ استینتون، نویسنده به تحلیل ریشه‌شناسی و تحولات معنایی واژه ἁμαρτία می‌پردازد و در تقابل با دیدگاه غالب مدرن، استدلال می‌کند که ارسطو این واژه را در فن شعر نه به معنای محدود «اشتباه شناختی بی‌تقصیر»، بلکه در طیفی از معانی به کار می‌برد که شامل خطاهای اخلاقی نیز می‌شود. او می‌نویسد این واژه در متون کلاسیک یونان دارای سه معنای عمده است: ۱) به هدف نزدن یا «خطا رفتن» ۲) ناکامی یا اشتباه در عمل، و ۳) خطای اخلاقی یا تخلف. در آثار هومر[۹]، معنای اول غلبه دارد؛ اما تا قرن پنجم پیش از میلاد، در تراژدی‌ها و برخی متون دیگر،

جدول ۱. انواع پی‌رنگ.

	ترس	شفقت	کاتارسیس	انسانیت	توضیح
شخصیت نیک از شقاوت به سعادت	✗	✗	✗	✓	با روح تراژدی همخوانی ندارد؛ فاقد عنصر تنش یا رنج است.
شخصیت نیک از سعادت به شقاوت	✗	✗	✗	✗	باعث نفرت و رمیدگی می‌شود؛ نابهنجار و ناراحت‌کننده است.
شخصیت بدنهاد از شقاوت به سعادت	✗	✗	✗	✗	خلاف طبیعت تراژدی است؛ حس عدالت را مخدوش می‌کند.
شخصیت بدنهاد از سعادت به شقاوت	✗	✗	✗	✓	فقط حس خوشایند اجرای عدالت؛ اما فاقد عناصر تراژیک است.
شخصیت میان مایه از سعادت به شقاوت	✓	✓	✓	✓	حالت مطلوب از نظر ارسطو؛ موجب ترس و شفقت شده و به کاتارسیس می‌انجامد.

معنای اخلاقی نیز رواج پیدا می‌کند. درحالی‌که در آثار خطیبان قرن پنجم معنای «اشتباه» غالب است، در نویسندگان قرن چهارم (غیر از ارسطو) معنای اخلاقی بیشتر به کار می‌رود. در آثار خود ارسطو، معنای واژه با کاربرد متفاوتی همراه است (Stinton, 1975:222-224).

بر اساس آمار اوتو های، تنها شش مورد از کاربرد قطعی معنای اخلاقی برای واژه در آثار ارسطو ثبت شده: یکی در «سیاست»، دو مورد در «قانون اساسی آتنی»، و سه مورد در «اخلاق نیکوماخوسی» (Hey, 1928:1-17 & 137-163) (که برمر دو مورد از آنها را حذف می‌کند و در عوض دو مورد دیگر از «فن خطابه» می‌افزاید). برمر درمجموع ۱۳۹ مورد کاربرد واژه را ثبت کرده (۱۲۶ مورد اگر شکل فعلی آن مانند διαμαρτάνειν را حذف کنیم)، و از این میان فقط ۵ مورد را به معنای اخلاقی می‌پذیرد. برمر دراین‌باره می‌نویسد: «از منظر آماری محض، به‌احتمال‌زیاد، واژهٔ ἁμαρτία در فصل سیزدهم فن شعر به معنای اشتباه است (Bremer, 1969:55-56) اما استینتون با این استدلال آماری مخالفت می‌کند و یادآور می‌شود که چنین رویکردی تنها در مواجهه با کاربردهای منزوی در متون مجهول قابل دفاع است، نه در جایی که ما بافت کامل متن را داریم. او آماری که برمر و های ارائه می‌دهند را گمراه‌کننده می‌داند. این‌گونه، او زمینه را برای ارائهٔ تفسیر وسیع‌تری از هامارتیا در ارسطو فراهم می‌سازد (Stinton, 1975:222).

۳. عدالت توزیعی و استحقاق

در پرتو فلسفه اخلاق ارسطو در اخلاق نیکوماخوس، مشهور است که او فضیلت[۱۰] را حد وسط[۱۱] می‌داند (ارسطو، ۱۴۰۲:۶۴). از طرفی ظلم به معنی نابرابری است و طبیعتاً عدالت[۱۲] به معنی برابری[۱۳]. پس اگر برابر حد وسط باشد، پس عدالت هم حد وسط است. در عمل عادلانه اشیا به تناسب مناسب بین طرفین تقسیم می‌شوند. این نکته ناظر به این است که اگر طرفین برابر نباشند، روشن است که در توزیع عادلانه نیز، به اندازه‌های متفاوت بهره‌مند می‌شوند (ارسطو، ۱۴۰۲: ۱۷۴-۱۷۳). اینجا ارسطو مفهوم استحقاق را به کار می‌گیرد:

مفهوم «استحقاق» نیز مؤید همین نکته است زیرا همه بر این عقیده‌اند که عدالت در توزیع باید مبتنی بر استحقاق باشد (ارسطو، ۱۴۰۲: ۱۷۴).

ارسطو نظریهٔ عدالت توزیعی را بر پایهٔ مفهوم ἀξία یا «استحقاق» بنا می‌نهد و بیان می‌کند که عدالت به معنای «دادن به هر کس آنچه را که شایستهٔ اوست» می‌باشد. از این منظر، بی‌عدالتی اخلاقی زمانی پدید می‌آید که فرد چیزی را بی‌استحقاق دریافت کند یا با وجود استحقاق از آن محروم شود.

قبلاً در بحث انواع پی‌رنگ نیز به این مفهوم اشاره شد که شرط مهم پی‌رنگ ایدئالی که بتواند باعث ترس و شفقت شود مستحق نبودن قهرمان است. واژهٔ یونانی به‌کاررفته در فن شعر ἀνάξιον، به معنای «به‌ناحق» یا «بی‌استحقاق» است. این واژه از ریشه ἄξιος به معنای شایسته و سزاوار مشتق شده و با افزودن پیشوند نفی ἀ-به صورت صفت مفعولی منفی درمی‌آید که دلالت بر نوعی نابه‌حق بودن یا نبود شایستگی دارد. در جملهٔ کلیدی ارسطو: ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα (Aristotle, 1995:70)

این واژه نقش اساسی در تعریف مکانیزم عاطفی تراژدی دارد: ترحم بر کسی که استحقاق رنج ندارد، و ترس از آن‌که ما نیز چون او گرفتار شویم. اینجا، بی‌عدالتی در رنج، محرک کاتارسیس می‌شود.

بنابراین، واژه‌های ἀξία و ἀνάξιον، هرچند یکی در حوزهٔ اخلاق و دیگری در قلمرو هنر به کار می‌روند، از یک بنیان ارزشی مشترک تغذیه می‌کنند و هر دو نوعی داوری دربارهٔ شایستگی و توزیع خیر یا شر را پیش می‌کشند: در اخلاق، عدالت بر مبنای استحقاق سنجیده می‌شود و در

Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

تراژدی، رنج نابه‌حق منبع تجربهٔ زیبایی‌شناختی و اخلاقی است. درنتیجه، پیوندی عمیق میان تحلیل اخلاقی عدالت و نظریهٔ تراژدی در ارسطو برقرار می‌شود، که به‌ویژه برای فهم مفاهیمی چون هامارتیا و کاتارسیس در نسبت با «سزاواری اخلاقی» اهمیت بنیادین دارد. (نمودار ۱)

۴. کنش اختیاری و اضطراری

در کتاب سوم اخلاق نیکوماخوس، ارسطو تمایز بنیادینی میان کنش‌های اختیاری[۱۴] و کنش‌های غیر اختیاری[۱۵] یا اضطراری مطرح می‌کند. کنش اختیاری از نظر او آن است که «مبدأ آن در خود عامل باشد و با آگاهی نسبت به شرایط انجام گیرد (ارسطو، ۱۴۰۲:۷۹). در برابر، کنش اضطراری یا غیر اختیاری زمانی رخ می‌دهد که عامل «از سوی نیرویی خارجی مجبور به عمل شود» یا آنکه «در اثر ناآگاهی نسبت به جزئیات، دست به کنشی بزند که در صورت آگاهی، آن را انجام نمی‌داد (ارسطو، ۱۴۰۲: ۸۳).

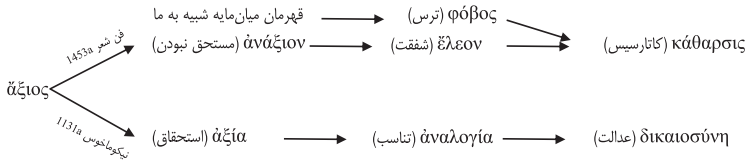
ارسطو در همان آغاز بحث، نشان می‌دهد که تقسیم سادهٔ کنش‌ها به دوگانهٔ اختیار و اجبار، در عمل چندان هم ساده نیست. او به‌عنوان نمونه، داستان ناخدایی را روایت می‌کند که برای نجات جان خدمهٔ کشتی، مجبور به انداختن کالاهای خود در دریا می‌شود. در این مورد، اگرچه ناخدا از نظر فیزیکی آزادی دارد، اما شرایط بیرونی او را چنان مقید می‌سازد که کنش انجام‌شده را نمی‌توان صرفاً در حوزهٔ «اختیاری» قرار داد. این کنش در عین آنکه با قصد انجام می‌گیرد، حاصل فشار محیطی‌ست و ارسطو آن را «قابل‌تحسین» ولی همچنان «اضطراری» می‌خواند (ارسطو، ۱۴۰۲: ۸۰).

در ادامه، ارسطو حالاتی را توصیف می‌کند که نه کاملاً در زمرهٔ کنش‌های اختیاری قرار می‌گیرند و نه تماماً اضطراری‌اند. وی برای این منظور اصطلاح «mixed actions»[۱۶] را به کار نمی‌برد اما وضعیتی را تصویر می‌کند که امروزه در فلسفه اخلاق با همین تعبیر شناخته می‌شود. مثلاً در جایی مثال فردی را می‌آورد که تحت تهدید جان خانواده‌اش به انجام عملی ناروا وادار می‌شود. این کنش، اگرچه بر اساس اجبار انجام می‌گیرد، با تصمیم و تأمل فاعل نیز همراه است؛ چراکه او میان دو گزینهٔ شرّ انتخاب می‌کند. ارسطو به‌صراحت می‌گوید این‌گونه اعمال نزدیک‌تر به اختیاری هستند، زیرا عامل هنوز می‌تواند عمل را ترک کند، هرچند بهای آن گزاف است (ارسطو، ۱۴۰۲: ۸۰).

در بحث کنش اختیاری، آگاهی نسبت به شرایط عمل جایگاه تعیین‌کننده‌ای دارد. در بندهای بعدی، ارسطو انواع جهل[۱۷] را برمی‌شمارد که می‌توانند باعث کاهش مسئولیت اخلاقی فرد شوند. جهل نسبت به:

– عامل عمل (the agent / who) ὁ ποιῶν

– خودِ عمل (the act / what) τὸ πράττεσθαι



نمودار ۱. ارتباط واژه استحقاق در نیکوماخوس و بوطیقا.

– ὃ ἀνθρώπος ἐφ’ ᾧ کسی که عمل بر او وارد می‌شود (the person affected)
– ὁ ἄξων ابزار یا وسیله (the instrument)
– ὁ τρόπος شیوه یا چگونگی (the manner)
– τὸ οὗ ἕνεκα هدف یا قصد (the motive or purpose) (ارسطو،۱۴۰۲: ۸۳)

او تأکید می‌کند تنها در صورتی که این جهل‌ها واقعی باشند و فرد پس از انجام عمل دچار پشیمانی شود، می‌توان کنش را «غیر اختیاری» یا اضطراری به شمار آورد (ارسطو،۱۴۰۲: ۸۲).

۵. تفاسیر هامارتیا

رویکرد غالب در سنت تفسیری به «بوطیقا» بر تثبیت معنای واحدی از «هامارتیا» مبتنی است؛ به‌نحوی‌که گویی متن واجد حقیقتی نهایی و از پیش‌مقرر است، و تحلیل آن باید به صورت قاطع، معنا را در چارچوب مقصود مؤلف بازسازی کند. چنین رویکردی عملاً به حذف پراکنش‌های معنایی می‌انجامد؛ آن رخدادهای زبانی، لغزش‌های مفهومی، و امکان‌های تأویلی‌ای که در فرایند نوشتن و خواندن به وقوع می‌پیوندند و از کنترل مؤلف خارج می‌شوند.

این‌گونه مواجهه، معنای متن را در چارچوب ارادهٔ مؤلف محصور می‌سازد و از پذیرش چندگانگی تأویل‌ها، سکوت‌های مفهومی و شکاف‌های زبانی پرهیز می‌کند. در چنین رویکردی، پرسش از معنای هامارتیا، به‌جای آن‌که به میدان پیچیدگی‌های متنی وارد شود، به بازسازی نیت نویسنده فروکاسته می‌شود.

بااین‌حال، در ادامه، تحلیلی کلاسیک و فروکاسته از هامارتیا ارائه می‌شود؛ تحلیلی که، به قول دریدا، به کارِ «خوانندگان بد» می‌آید. آن‌هایی که در پی وضوح سریع معنا هستند و تعلیق را برنمی‌تابند.

۵.۱. اخلاقی: نقص، گناه، لغزش و ضعف اراده

با آنکه اصطلاح هامارتیا در کاربردهای پیشاارسطویی و به‌ویژه در اثر هومر دلالتی آشکار بر نوعی «به خطا زدن» یا «به هدف نزدن» یا نوعی لغزش شناختی دارد، اما در سیر تفسیری بعدی، به‌ویژه از دورهٔ ابن‌سینا به این‌سو، جهت‌گیری معنایی آن به سوی نوعی برداشت اخلاق‌محور تغییر مسیر داده است.

چنان‌که بر پایهٔ تحلیل ساکی، ابن‌سینا[۱۸] نخستین کسی است که در تفسیر خود از فن شعر، هامارتیا را با واژهٔ «زَلَل» معادل می‌سازد. واژه‌ای که در زبان عربی، بار معناییِ نیرومند اخلاقی دارد و به لغزشی ارادی یا کاستی در عزم و اراده دلالت می‌کند (Avicenna, The Cure؛ نقل در (Sackey, 2010:78)). این تأویل، هرچند در ظاهر با معنای عام «خطا» سازگار است، اما از نظر مفهومی، جهت‌گیری آن را از ناحیهٔ شناخت به سوی منش[۱۹] جابه‌جا می‌کند. چنین برداشتی، با داده‌هایی که شارحانی چون های و برمر از بسامد و بافت زبانی واژهٔ هامارتیا در آثار ارسطو، به دست داده‌اند و به آنها اشاره شد، در تعارض قرار می‌گیرد. هرچند گزارش‌ها از چرخش معنایی این کلمه در قرن چهارم پیش از میلاد خبر می‌دهند و هم‌دوره‌های ارسطو غالباً از کاربرد اخلاقی این کلمه استفاده می‌کرده‌اند اما های و برمر نشان دادند که در مورد آثار ارسطو حداقل آمار، خلاف این امر را ثابت می‌کنند.

در آن متون، هامارتیا غالباً نه به‌عنوان ضعف شخصیت یا خطای اخلاقی، بلکه در مقام رخدادی تراژیک در سطح ناآگاهی، پیش‌بینی‌ناپذیری یا محدودیت انسانی ظاهر می‌شود. اما تفسیر ابن‌سینا که احتمالاً متأثر از سنت اخلاقی اسلامی-افلاطونی است، مبتنی است بر پیوند درونی میان کنش تراژیک و مسئولیت اخلاقی فاعل. از این منظر، تراژدی، همچون مجازات یا نتیجهٔ سقوطِ اخلاقیِ شخصیتِ قهرمان در نظر گرفته می‌شود، نه پیامد نوعی ضرورت یا جهل تراژیک.

همان‌گونه که ساکی در بررسی تبارشناختی تفاسیر مدرسی از هامارتیا نشان داده، قرائت اخلاقی‌گرایانه‌ای که از قرون میانه ریشه گرفت،

Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

در تداوم با تفسیر ابن‌سینا، در دستگاه فکری متألهان اسکولاستیک تثبیت شد و در سده‌های بعدی شکل نظام‌مندتری به خود گرفت. از منظر خود ساکی، هامارتیا «خطا کردن» است نه «خطا بودن» (Sackey, 2010:88).

تلقی اخلاقی، در دوران رنسانس ایتالیا، به‌ویژه در دوران چینکوئچنتو[۲۰]، در آثار کسانی چون لودوویکو کاستلوترو[۲۱] به اوج رسید. کاستلوترو، در تفسیر خود از بوطیقا، به‌صراحت اصطلاح هامارتیا را با peccato معادل می‌گیرد. واژه‌ای که در زبان الهیات مسیحی، به معنای «گناه» است و ناظر به تقصیر ارادی فاعل در برابر قانون الاهی. او در ادامه، کنش تراژیک را مستوجب pena، یا کیفر، می‌داند (Castelvet-ro, 1984:363-370)؛ کیفری که واکنشی عادلانه و قضایی به گناه دانسته می‌شود و صراحتاً بار الهیاتی دارد (Brazeau, 2018:36).

این تأویل، در نسبت با دستگاه ارسطویی، نوعی دگرگونی ماهوی تلقی می‌شود: زیرا اخلاق ارسطویی، که در سطح ethics یا منش‌شناسی قرار دارد، اساساً ناظر به شکل‌گیری فضیلت از دل عادت، اعتدال و زیست‌جهان طبیعی است؛ حال آن‌که در سنت مسیحی، اخلاق به صورت morality، یعنی مجموعه‌ای از بایدها و نبایدهای الاهیاتی، درمی‌آید و مسئولیت اخلاقی به ارادهٔ آزاد و اطاعت از امر متعالی گره می‌خورد.

بدین‌سان، هامارتیا، که نزد ارسطو بیشتر حامل معنایی اگزیستانسیل و انسان‌شناختی است، در بستر مسیحی به امری جرم‌انگارانه و سزاوار کیفر فروکاسته می‌شود. چرخشی که انحرافی ساختاری از دستگاه مفهومی بوطیقا به شمار می‌رود.

تفسیر هگل[۲۲] از هامارتیا را باید نمونه‌ای از «جانبداری افراطی[۲۳]» دانست (He-gel, 1975:1197)؛ جانبداری‌ای برخاسته از ضرورت‌های نظام دیالکتیکی[۲۴] او، نه از اقتضائات متن تراژدی‌های یونان. هگل، در طرح تحقق روح مطلق[۲۵] از راه تعارضات تاریخی، هامارتیا را به خروج آگاهانهٔ قهرمان از «حد وسط» اخلاقی فرومی‌کاهد. این تعبیر، جز در مواردی خاص چون آنتیگونه، با ساختار دراماتیک سازگار نیست؛ و حتی در آنجا نیز به تقلیل تصمیم پیچیدهٔ آنتیگونه به شاهدی برای اثبات تز دیالکتیکی می‌انجامد.

در ادیپ شهریار، جایی که اراده و اختیار خود محل تردید است، این خوانش ناتوان‌تر می‌شود. تفسیر هگل، در چنین مواردی، بیشتر تحمیل بیرونی یک الگوست تا تبیین درون‌متنی؛ تحمیلی که نویسنده را به ابزار دستگاه فلسفی بدل می‌کند. از دید هگل، خطای قهرمان نه لغزش شناختی، بلکه وفاداری کور به اصل اخلاقی است؛ نوعی تعصب خودآگاه که امکان گشودگی اخلاقی را می‌بندد (یانگ، ۱۴۰۳:۷۲-۷۱). این تعصب، از نظر اخلاقی، شکلی از اصرار بر درستی خویش است حتی به بهای فروپاشی نظم انسانی؛ همان نقصی که قرائت‌های مسیحی در قالب گناه می‌فهمیدند، با این تفاوت که در فلسفهٔ هگل عقلانی بازآرایی می‌شود. بدین‌سان، قهرمان با افراط در وفاداری، استحقاق رنج را خود رقم می‌زند.

این تلقی، با مدل اخلاقی کانتی هم‌داستان است که در آن، کنش بر پایهٔ حکم مطلق سنجیده می‌شود (Kant, 1997:31). اما در لحظهٔ تراژیک، وفاداری مطلق به اصل، به انسداد اخلاقی می‌انجامد؛ جایی که کنشگر از امکان دیدن موقعیت در چندگانگی‌اش ناتوان می‌شود. در این معنا، تعصب همان انجماد اخلاقی است.

آلتوسر یادآور می‌شود که سوژه همواره در دل مناسبات ایدئولوژیک احضار می‌شود و انتخاب ظاهری او درواقع بازتاب خطاب ساختاری است (Althusser, 1971:170-174). پس جانب‌گیری قهرمان، نه انتخابی آزاد، بلکه تحقق مکانیسم ایدئولوژیک است. بدیو نیز می‌گوید رخداد[۲۶] در گسست از وضعیت پدید می‌آید، اما وفاداری مطلق می‌تواند به خشونت بینجامد (Badiou, 1988:26). قهرمان تراژیک، در اینجا،

حامل حقیقت نیست بلکه قربانی آن است.

درنتیجه، جانب‌گیری افراطی، چه در لباس فضیلت، چه در هیئت عقل، و چه در صورت وفاداری، همواره امکان تراژدی را در خود حمل می‌کند. آنچه در نگاه نخست بارقه‌ای از عقلانیت یا اخلاق می‌نماید، در تکرار و انحصار، به نقطهٔ سقوط بدل می‌شود و در این معنا، به شکلی عمیق، معادل همان لغزش اخلاقی است که مفسران سنتی در قالب گناه توصیفش کرده بودند، اگرچه اکنون با واژگانی مدرن‌تر و نقاب‌هایی عقلانی‌تر (یانگ، ۱۴۰۳:۱۹۶).

در ادامهٔ سنتی که هامارتیا را به‌مثابهٔ نقص اخلاقی تفسیر کرده‌اند، سورن کیرکگور[۲۷] جایگاهی مشخص دارد. او نیز هامارتیا را نوعی سقوط اخلاقی می‌بیند، اما تفاوت دیدگاهش در این است که منشأ این سقوط را ارادی نمی‌داند. قهرمان تراژیک، از نظر او، سر فشار نوعی اجبار، به سمت لغزش رانده می‌شود. بنابراین، اگرچه این خطا اخلاقی است، اما برآمده از ضعف اراده یا انتخاب آگاهانه نیست (Kierkegaard, 2013:142).

هایدگر[۲۸] تحلیلی هستی‌شناسانه از وضعیت قهرمان تراژیک ارائه می‌دهد. او از وضعیتی سخن می‌گوید که در آن، انسان در جهان چونان غریبه‌ای بی‌قرار و ناآرام ظاهر می‌شود. «در خانه نبودن[۲۹]» یا بیگانگی هستی‌شناختی که هایدگر از آن سخن می‌گوید (Heidegger, 1962:188)، وضعیتی‌ست که در آن، افرادی مثل کرئون با جایگاه خود در جهان بیگانه هستند (Heidegger, 2001:143). البته در این خوانش خود آنتیگونه قدیس می‌شود و کسی که هامارتیا دارد، کرئون است (یانگ، ۱۴۰۳:۳۶۷).

این حالت نیز در نسبت با نقصان قابل فهم است؛ شکلی از ناهماهنگی بنیادین با هستی که قهرمان را از تعادل وجودی‌اش بیرون می‌کشد. نکتهٔ مهم دربارهٔ این رویکرد این است که، هایدگر به‌طور مستقیم درباره هامارتیا صحبتی نکرده است اما برداشتی که می‌توان از نظریاتش حول محور تراژدی استخراج کرد، حامل نکاتی که ذکر شد می‌باشد.

در ادامهٔ این سلسله‌تحلیل‌ها که هامارتیا را نوعی نقصان می‌دانند، آلبر کامو[۳۰] نیز جای می‌گیرد. در نگاه او، آنجا که از «نخوت» یا هوبریس[۳۱] به‌عنوان عنصر بنیادین تراژدی سخن گفته می‌شود (Camus, 1958:302-304)، درواقع هامارتیا به‌عنوان نوعی میل انسانی به ایستادگی تمام‌قد در برابر بی‌معنایی جهان تفسیر می‌شود. این ایستادگی، جلوه‌ای از بزرگ‌پنداری خود است، حالتی که انسان جایگاهی فراتر از ظرفیت هستی برای خود فرض می‌کند، و همین وضع قهرمان را به ورطهٔ سقوط می‌کشاند.

در سوی دیگر، آرتور میلر[۳۲] با رویکردی متفاوت، هامارتیا را در سکوت و انفعال در برابر بی‌عدالتی می‌بیند (Miller, 1978:5). در این خوانش، گاه قهرمان خود دچار چنین سکوتی نیست، بلکه هامارتیا به اطرافیان او نسبت داده می‌شود؛ کسانی که با بی‌تفاوتی‌شان، ساختار ظلم را تقویت می‌کنند. اگر هم برای خود قهرمان خطایی در نظر گرفته شود، اعتراض و ایستادگی‌اش در برابر سلطه است؛ حرکتی که در چارچوب تراژدی، منشأ بحران می‌شود. چنین ایستادگی‌ای، گرچه کنشی مثبت در اخلاق عرفی است، اما در ساختار روایی، همان نقطه‌ای است که آغاز فرایند تراژیک را رقم می‌زند.

هاشمی و مازیار، با ارجاع صریح به اخلاق نیکوماخوسی، هامارتیا را خروج کنشگر از حدِّ میانهٔ اخلاقی تفسیر کرده‌اند (هاشمی و مازیار، ۱۴۰۰:۸۰)؛ حرکتی که تعادل فضیلت را برهم می‌زند و قهرمان را به سوی لغزش می‌کشاند. این صورت‌بندی، بدون ابهام در ردیف همان تبیین‌های «نقص اخلاقی» قرار می‌گیرد و در چارچوب نظری حاضر، زیرشاخه‌ای از خوانش‌های اخلاق‌گرای کلاسیک به‌حساب می‌آید.

حکم‌آبادی نیز با طرح ایدهٔ «ایزونومیا[۳۳]» به‌عنوان اختلالی در سپهر سعادت عمومی، چشم‌اندازی اجتماعی به هامارتیا می‌افزاید:

Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

خطا، تنها انحراف فردی نیست؛ ظرفیتی دارد که عدالت جمعی را مخدوش می‌کند و زیست‌جهان شهروندان را از مسیر رستگاری دور می‌سازد. در این قرائت، نقصان اخلاقی از سطح شخصی فراتر می‌رود و به عیبی ساختاری بدل می‌شود که کل جامعه را درگیر می‌کند (حکم‌آبادی و سلمانی، ۱۳۹۹:۴۳۳).

بااین‌حال، تفسیر حکم‌آبادی با معضلی بنیادی روبه‌روست. اگر قهرمانی که بستر تراژدی را رقم می‌زند، عامل دورشدن مردم از عدالت و سعادت باشد، انگیزهٔ شفقت در مخاطب چه توجیهی خواهد داشت؟ در بوطیقا، کاتارسیس بر آمیزه‌ای از ترحم و هراس استوار است؛ امّا وقتی خطای قهرمان مستقیماً به زیان عمومی می‌انجامد، ترحم جای خود را به حسّ انتقام یا محکومیت می‌دهد و سازوکار پالایش عاطفی از کار می‌افتد. ازاین‌رو، نظریهٔ حکم‌آبادی، با وجود تأکید پررنگ بر بُعد اخلاقی، توضیح قانع‌کننده‌ای برای دوام احساس شفقت در مخاطب ارائه نمی‌کند و درنتیجه، از لحاظ سازگاری با منطق کاتارسیس ارسطویی، همچنان محل پرسش باقی می‌ماند.

در ادامهٔ سنتی که هامارتیا را به‌مثابهٔ نقص اخلاقی فهمیده‌اند، وینیه آن را ناشی از ضعف اراده می‌داند (Vinje, 2021:582). به نظر او، قهرمان در لحظه‌ای حساس و تحت فشار، قادر به کنترل خود نیست و همین ناتوانی موجب بروز کنش تراژیک می‌شود. او منشأ این کنش را نه در شرارت (kakia)، بلکه ضعف اراده (akrasia) می‌بیند. با این‌که ظاهر این تفسیر متفاوت از برداشت‌هایی چون گناه یا لغزش اخلاقی است، اما همچنان درون سنتی اخلاقی قرار دارد، چراکه ضعف اراده نیز به‌وضوح نوعی نقصان اخلاقی تلقی می‌شود. افزون بر این، اگر این تحلیل در مورد ادیپ تطبیق داده شود، دشواری‌های آن آشکار می‌شود: کنش ادیپ، با توجه به وضعیت شناختی و شرایط خاص آن، را نمی‌توان صرفاً نتیجهٔ ضعف اراده دانست.

در کنار تفسیرهایی که کوشیده‌اند برای هامارتیا ظرایف معنایی یا ریشه‌های فلسفی قائل شوند، گروهی از مفسران کلاسیک نیز هستند که بی‌هیچ تردید یا پیچیدگی، آن را مستقیماً معادل با نقص یا ضعف اخلاقی در نظر گرفته‌اند. چهره‌هایی چون برادلی[۳۴] (Bradley, 1904:20-36)، هن (Henn, 1961:24-25)، کیتو (Kitto, 1939:viii) و بوچر[۳۵] (Butcher, 1920:318-319)، با قرائتی تقلیل‌گرا، هامارتیا را مشخصاً ناتوانی یا کاستی شخصیتی‌ای می‌دانند که فاعل را مستحق رنج و سقوط می‌سازد.

۲.۵. شناختی: ناآگاهی، جهل

در سنت تفسیری‌ای که از قرون اولیهٔ پساآرسطویی شکل گرفت، هامارتیا عمدتاً به مثابهٔ ناآگاهی، خطای ذهن، یا جهلِ غیرعمدی درک می‌شد؛ نه به‌عنوان خطای اخلاقی بلکه نوعی خطای شناختی که فاعل را ناآگاه جلوه می‌دهد. این رویکرد، پس از سده‌ها غلبهٔ خوانش‌های اخلاقی، در دوران مدرن بار دیگر احیا شد و اکنون نیز در میان بسیاری از اندیشمندان، رویکردی رایج به شمار می‌رود.

اما آنچه به آن پرداخته شد، نشان می‌دهد که ریشه‌های این تأویل به اوایل دوران رنسانس نیز بازمی‌گردد. فیلسوفانی چون مینتورنو، اسپرونی[۳۶] (Brazeau, 2018:25)، روبرتلو[۳۷] (Weinberg, 1961:131) و سارپی[۳۸] (Sarpi, 1619:161) با تکیه بر آرای مربوط به کنش اختیاری و غیراختیاری متألهانی چون سنت آگوستین (Augustine, 1991, Conf. V.10) و سنت توماس آکویناس (Aquinas, 1947, ST I, q. 6, a. 2) که کنش غیراختیاری را موجب ترحم می‌دانستند، تفسیری را پی گرفتند که در آن ناآگاهی مبنای بی‌گناهی است؛ درواقع قهرمان به دلیل عدم شناخت کامل شرایط، دچار خطا می‌شود (Brazeau, 2018:28). آمار دقیق برمر و های در مورد استفاده کلمه هامارتیا در متون ارسطو که قبلاً به آن اشاره شد نیز از این رویکرد

پشتیبانی می‌کند.

بسیاری از اندیشمندان معاصر که در حوزه ارسطوشناسی پژوهش کرده‌اند، به این نوع خوانش قائل‌اند ازجمله: دادز (Dodds, 1944:xliii)، شرمن (Sherman, 1992:182)، استوالد (Ostwald, 1958:93-108)، هاوس (House, 1956:94)، فریتز (Von Fritz, 1962:7-8)، ناکس (Knox, 1957:194)، گولدن (Golden, 1978:3-4)، فن برام (Braam, 1912:266-272)، هارش (Harsh, 1945:47-58)، گرین (Greene, 1950:39) و هاید (Hyde, 1963:321-322).

افراد دیگری مانند الس[۳۹] و کیم که به این دسته‌بندی تعلق دارند، این خطاکاری را حتی به سطح دیگری برده‌اند و اظهار دارند که هامارتیا به‌طور خاص در مورد جهل و عدم بازشناخت هویت بستگان می‌باشد ((Kim, 2010:41-42; Else, 1967:176)).

و درنهایت نیز رویکرد داو[۴۰] که هامارتیا را ناشی از آته[۴۱] (الهه فریبکار) می‌داند (Dawe, 1968: 91-92)، با وجود تفاوت‌ها و مخالفت‌هایی که با کلیت این رویکرد دارد، به‌طورکلی در همین دسته‌بندی قرار می‌گیرد. زیرا خویش کاری آته همان ایجاد ابر ناآگاهی و جهل بر سر افراد است مثلاً به وسیلهٔ تلقین. پس کسی که تحت تأثیر آته عمل می‌کند، درنهایت قربانی ناآگاهی است.

۳.۵. برداشت‌های متفرقه

استینتون[۴۲] بر این نکته تأکید می‌کند که هر کوشش برای فروکاستن هامارتیا به دو قطب «نقص اخلاقی» یا «جهل شناختی» از بُعد واقعی آن می‌کاهد؛ زیرا واژه در کارکرد تراژیک خود شبکه‌ای از معناهای درهم‌تنیده را در بر می‌گیرد و هیچ تک‌محور تفسیری نمی‌تواند تمامی ابعاد آن را توضیح دهد (Stinton, 1975:225).

کافمن[۴۳] معتقد است که واژهٔ هامارتیا بیش‌ازاندازه موضوع بحث بوده و پرسش‌های مهم‌تری درباره ماهیت تراژدی مغفول مانده است؛ او می‌افزاید که ارسطو در این باب احتمال خطا داشته و تمرکز افراطی بر اصطلاح ممکن است نگاه پژوهشگر را از مسائل اساسی‌تر دور کند (Kaufmann, 1992:59-60).

در امتداد این نگرش‌های متنوع، نوسباوم[۴۴] نیز تفسیری چندوجهی از هامارتیا ارائه می‌دهد که با رویکردهای تقلیل‌گرایانه (اخلاقی یا معرفتی) فاصله دارد. او در اثرش به نام «شکنندگی خوبی[۴۵]» انسان در جهان، تراژدی را حامل دو وضعیت می‌داند: نخست، وضعیت «دوراهی اخلاقی لاینحل» که قهرمان در آن، صرف‌نظر از انتخابش، گرفتار اشتباه و پیامدهای ناگوار خواهد شد همچون آگاممنون که ناگزیر میان نجات کشتی‌ها یا قربانی کردن دخترش ایفی‌ژنی[۴۶] یکی را باید برگزیند. دوم، وضعیتی که قهرمان از سر ناآگاهی یا شناخت ناقص، عملی را انجام می‌دهد که نتیجهٔ فاجعه‌بار آن تنها پس از وقوع روشن می‌شود (Nussbaum, 1986:34).

نوسباوم بر آن است که هر دو حالت، یعنی خطای شناختی و انتخاب در موقعیت اخلاقی تراژیک، در مفهوم هامارتیا حضور دارند. در این دیدگاه، هامارتیا نه صرفاً فقدان فضیلت یا اشتباه نظری، بلکه برآمده از شکنندگی بنیادین زندگی انسانی است؛ وضعیتی که در آن، حتی کنشگری با نیت نیک یا سلوک خردمندانه نیز ممکن است به فاجعه ختم شود (Nussbaum, 1986:25).

در این میان هالیول نیز یک خوانش خاص خودش را دارد. او هامارتیا را نوعی «جایزالخطا» بودن می‌خواند (Aristotle, 1978:128). این تعبیر همان‌طور که واضح است، هیچ‌چیز جدیدی به تراژدی اضافه نمی‌کند زیرا چه قهرمان، چه نویسنده، چه بیننده و چه هر انسان دیگری دچار این مسئله است و یانگ نیز به‌درستی به این نکته اشاره می‌کند که جایزالخطا بودن، چیزی به ما نمی‌آموزد (یانگ، ۱۴۰۳:۷۱). و در این صورت، ارسطو در دعوای ایجاد امکان معرفت‌شناسی تراژدی با افلاطون شکست می‌خورد و هیچ‌گاه کاتارسیس رخ نخواهد داد.

Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

یافته‌ها و بحث

۱. فرض‌های پیشینی برای امکانِ خوانش کلاسیک

برای ارائهٔ یک خوانش «کلاسیک» مطلق دربارهٔ مفهومی که ارسطو قرن چهارم پیش از میلاد آن را به ورطهٔ نوشتار آورده و جسم خودش از صحنهٔ روزگار حذف شده، نیاز به در نظر گرفتن یک سری فرض است. فقط با پیش‌فرض دانستن این فرض‌ها، بازتولید هندسه اندیشه اندیشنده میسر است.

۱. شخصی که به‌طور جوهری ثابت «ارسطو» نامیده می‌شود، نباید در طول نوشتن بوطیقا، کوچک‌ترین تغییری اعم از جسمی و مخصوصاً فکری کرده باشد. به‌عبارت‌دیگر باید یک «ارسطو»ی بالغ در اوج شکوفایی اندیشه‌اش را ثابت در نظر گرفت که بدون هیچ‌گونه تغییری بوطیقا را نوشته است.

۲. پس با فرض گرفتن فرض شمارهٔ یک، خود بوطیقا نیز باید از یک انسجام کامل درونی برخوردار باشد یعنی کوچک‌ترین تعارض و تناقضی در متن آن دیده نشود. همچنین هیچ‌گونه شکافی یا نقصان معنایی. باید کتابی باشد که آن «ارسطوی بالغ» به‌طور پیشینی در ذهنش حاضر داشته باشد و فقط نگارش آن زمان برده باشد. یعنی در حین جمع‌آوری و نگارش، هیچ‌گونه فعالیت فکری اتفاق نیفتاده باشد زیرا این اتفاق باعث به هم خوردن آن انسجام کلی و از پیش حاضر متن می‌شود.

۳. این پیوند منسجم باید در مورد اخلاق نیکوماخوس نیز صادق باشد. یعنی آن لحظه‌ای از حیات ارسطو که «ارسطوی بالغ» فرض شد، باید اخلاق نیکوماخوس را نیز نوشته باشد. به‌عبارت‌دیگر، «ارسطوی بالغ» در یک لحظهٔ به‌خصوص، کل بوطیقا و کل اخلاق نیکوماخوس را همیشه در ذهنش بدون تغییر دارد و گذر زمان هیچ تغییری در اندیشه‌اش ایجاد نمی‌کند.

۴. نگارندهٔ این پژوهش به‌عنوان خواننده و تحلیل‌گر متن «ارسطوی بالغ» نیز باید دارای همان انسجام فکری لحظه‌ای منجمد شده باشد. یعنی برداشتی که نگارنده از مفهوم هامارتیا دارد، در طول زمان انجام این پژوهش و علی‌رغم بارها خواندن خود متن ارسطو و تعداد فراوانی حاشیه و تفسیر، درهرصورت باید به گونه‌ای ثابت بماند که درنهایت بتوان گفت: به عقیدهٔ نگارنده. در این حالت یک نگارندهٔ ثابت، جوهر فرض می‌شود که بدون هیچ تغییری باقی می‌ماند.

۵. عدم اشاعه و پراکنش معنا. وقتی که ارسطو هندسه اندیشه‌اش را به دست نوشتار می‌سپارد، خودش دیگر غایب می‌شود. چیزی که می‌ماند خواننده و متن است. این متن باوجود غیاب مؤلفش باید پس از هر بار تکرار باز هم همان معنای حاضر پیشینی در ذهن «ارسطوی بالغ» را بدهد. درواقع کلماتش با هر بار تکرار دچار پاشیدگی معنایی نشوند. حتی اگر فرض شود که این کلمات در طول زمان تغییر کرده‌اند، باید فرض کرد که بازتولید معنای آنها در یونان سده چهارم پیش از میلاد، به‌طورقطع میسر است.

۶. در طول نگارش، تدوین، جمع‌آوری و نگهداری بوطیقا و اخلاق نیکوماخوس تا امروز، هیچ‌گونه تحریفی رخ نداده باشد.

۲. خوانش کلاسیک نگارنده

با وجود کوشش‌های فراوان در تبیین معنای دقیق واژهٔ هامارتیا در بوطیقا و علی‌رغم اینکه برخی شارحان پیوند این اصطلاح با نظریهٔ کنش اختیاری و غیراختیاری در اخلاق نیکوماخوس را به‌درستی شناسایی کرده‌اند، هنوز جای شگفتی است که در مطالعات کلاسیک، بند ۱۱۱۱a اخلاق نیکوماخوس کمتر مورد توجه قرار گرفته است. در این بند، ارسطو تمایزی دقیق میان انواع نادانی قائل می‌شود که پیامدهای متفاوتی برای اخلاق و مسئولیت به همراه دارند. او می‌نویسد:

نادانی به‌طورکلی سبب اختیاری بودن عمل نیست بلکه نادانی دربارهٔ جزییات، یعنی اوضاع‌واحوال و موضوعات عمل، سبب می‌شود که عمل غیراختیاری باشد و سبب ترحم و اغماض (ارسطو، ۱۴۰۲:۸۳).

نکتهٔ قابل‌توجه در اینجا کاربرد واژهٔ ἔλεος (eleos) است، همان واژه‌ای که در بوطیقا برای بیان یکی از دو مؤلفهٔ اصلی کاتارسیس یعنی ترس و شفقت به کار می‌رود. همین تلاقی واژگانی نشان می‌دهد که از منظر ارسطو، امکان تجربهٔ شفقت تماشاگر نسبت به کنش قهرمان تراژیک، دقیقاً در لحظه‌ای پدید می‌آید که آن کنش از سر نادانی نسبت به جزییات، نه از جهل کلی، نه از نقص اخلاقی، و نه از فساد اراده سر زده باشد. نادانی نسبت به جزییات عمل، قهرمان را در موقعیتی می‌نشاند که کنش از منظر اخلاق ارسطویی غیراختیاری تلقی می‌شود و درنتیجه سزاوار ترحم است.

این پیوند دقیق میان eleos در اخلاق نیکوماخوس و eleos در بوطیقا، نشان می‌دهد که مصالح روانی تراژدی نزد ارسطو، مستقیماً به همان حوزهٔ معرفتی متصل می‌شوند که مرز میان ارادی و غیراختیاری بودن کنش را ترسیم می‌کند.

البته، همان‌گونه که ارسطو به‌صراحت یادآور می‌شود، این‌گونه کنش‌ها تنها در صورتی «غیراختیاری» محسوب می‌شوند که پس‌ازآن، فاعل دچار احساس پشیمانی شود (ارسطو، ۱۴۰۲:۸۲). زیرا اگر نادانی بدون پشیمانی باشد، آن کنش همچنان در قلمرو اختیاری باقی می‌ماند. در اینجاست که بار دیگر چهرهٔ ادیپ، قهرمان تراژدی، نمونه‌ای گویا از انطباق کامل با این تعریف ارسطویی به نظر می‌رسد. او نه‌تنها نسبت به هویت واقعی خود و جزییات موقعیتی که در آن کنش می‌ورزد ناآگاه است، بلکه پس از آگاهی، در حرکتی خشونت‌بار و خودتنبیه‌گر، چشم‌هایش را از حدقه بیرون می‌آورد؛ نشانه‌ای از بالاترین شکل پشیمانی. ازاین‌رو، هم عنصر نادانی نسبت به جزییات در کنش او مشهود است و هم تحقق پشیمانی به معنای کامل آن. این دو مؤلفه دقیقاً همان چیزی است که ارسطو در اخلاق نیکوماخوس به‌عنوان شرط امکان شفقت اخلاقی و در بوطیقا به‌عنوان شرط کاتارسیس زیباشناختی مطرح می‌سازد.

بدیهی است که این نتیجه‌گیری همان‌طور که گفته شد، تنها در صورتی ممکن می‌شود که فرض شود متون بوطیقا و اخلاق نیکوماخوس از انسجام کامل مفهومی و زبانی برخوردارند، و مؤلف آنها نیز در نگارش هر دو متن از نظام فکری ثابتی پیروی کرده است. به‌عبارت‌دیگر، باید فرض کرد که «ارسطو» به‌عنوان مؤلفی واحد، در لحظه‌ای معین از حیات خویش، هر دو متن را در ذهن داشته و میان آنها هیچ نوع تحول، تغییر دیدگاه یا نوسان نظری رخ نداده است؛ فرض‌هایی که مشخص است تا چه اندازه دشوار و مسئله‌دار هستند. بااین‌حال، اگر برای لحظه‌ای این انسجامِ متنی و فکری مفروض گرفته شود، آنگاه می‌توان گفت که در چارچوب اندیشه «ارسطویی»، هامارتیا به معنای ناآگاهی نسبت به جزییات خاص موقعیت است که با پشیمانی پسینی همراه شود.

از طرفی ارسطو در همان بند ۱۳ اذعان دارد:

امروز، خوش‌ترین تراژدی آن‌هاست که در باب سرگذشت عده‌ای اندک از خانواده‌های مشهور باشد و شامل سرگذشت کسانی چون الکمئون[۴۷]، ادیپوس، اورست[۴۸]، ملئاگر[۴۹]، تیست[۵۰]، تلفه[۵۱] و امثال آن‌هاست که بر آنها مصائبی روی داده است یا خود آنها مصائب را سبب بوده‌اند (ارسطو، ۱۴۰۱:۱۵۰).

دو نکتهٔ اساسی در این گزارهٔ نهفته است. نخست آنکه در چشم ارسطو، تعلق شخصیت‌ها به خاندان‌های مشهور و محدود (یعنی همان اشرافیت اسطوره‌ای) از عوامل کلیدی جذابیت و تأثیرگذاری تراژدی است؛ دوم و مهم‌تر، این است که او بین دو نوع مشارکت در مصیبت تمایز قائل می‌شود: یکی جایی که «مصائبی بر آنها روی داده

Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

است» (پسیو و منفعل)، و دیگر جایی که «خود آنها مصائب را سبب بوده‌اند» (اکتیو و فاعلی). ارسطو هر دو وضعیت را به یک اندازه شایستهٔ حضور در خوش‌ترین شکل تراژدی می‌داند، و این امر در حکم رد مستقیم تفسیرهایی است که صرفاً بر خطا یا گناه اخلاقی آگاهانه تأکید دارند.

درواقع، از منظر این جمله، فاعلیت و عاملیت اخلاقی (یعنی کنش آگاهانه یا قصد قبلی برای آسیب رساندن) پیش‌شرط لازم برای وقوع فاجعهٔ تراژدیک نیست. بنابراین، بسیاری از قهرمانان تراژیک ممکن است در شرایطی به مصیبتی دچار شوند که اساساً ناشی از ناآگاهی یا موقعیتی غیراختیاری بوده است. در چنین مواردی، الزام اخلاقی برای نسبت دادن تقصیر یا گناه به شخصیت، از اساس رنگ می‌بازد.

همچنین، این گزاره ظرفیت گسترده‌ای برای گشودن خوانش‌های غیرتقصیری از هامارتیا فراهم می‌آورد. اگر «خوش‌ترین تراژدی»ها می‌توانند از میان داستان‌هایی برخیزند که در آنها قهرمان تنها قربانی حوادث یا سلسله‌ای از ندانستن‌ها و ناتوانی‌ها است، آنگاه تلاش برای بازگرداندن تمام سازوکار تراژدی به ایدهٔ گناه، مسئولیت، یا تصمیم اخلاقی نادرست، شکلی از تقلیل‌گرایی تفسیری به نظر می‌رسد.

این موضوع هنگامی اهمیت بیشتری می‌یابد که به یاد آورده شود بسیاری از شخصیت‌هایی که ارسطو در همین بخش به آنها ارجاع می‌دهد، ازجمله تلفه، ملئاگر، تیستس، و آلکمئون، نمونه‌هایی‌اند که کنش تراژدیک آنها را نه قصد بد یا نیت فاسد، بلکه جهل، اجبار، نادانی نسبت به جزییات موقعیت، یا دخالت عوامل بیرونی رقم زده است. همین وضعیت مبهم، دردناک و متناقض است که زمینهٔ اصلی شفقت و ترس و درنهایت کاتارسیس را فراهم می‌سازد زیرا قهرمان مستحق این رنج نیست.

۱.۲. عدم انطباق آنتیگونه با تراژدی ایدئال ارسطو

یکی از خطاهای متداول در مطالعات مرتبط، این است که مفسران کوشیده‌اند تفسیری از هامارتیا به دست دهند که هم‌زمان بتواند بر مورد ادیپ و نیز آنتیگونه انطباق یابد. این در حالی است که چنین رویکردی، در اساس، خوانش ارسطو را به گونه‌ای تحریف می‌کند که الزاماً باید همه‌چیز را در یک چارچوب واحد توضیح دهد، حتی در مواردی که خود ارسطو چنین جامعیتی را مدنظر قرار نداده است.

پچن مارکل، این خطر را به‌وضوح هشدار داده است:

توسل به بوطیقا در جریان تفسیر آنتیگونه ممکن است رویکردی پرخطر به نظر برسد (Mar-kell, 2003:10).

این هشدار نشان می‌دهد که آنتیگونه الزاماً با معیارهایی که ارسطو برای تراژدیِ ایدئال و به‌ویژه برای کنش مبتنی بر هامارتیا ترسیم می‌کند، انطباق ندارد و اصرار بر دربرگیری او، نه از متن ارسطو که از پیش‌فرض‌های برون‌متنی برخی مفسران برآمده است. درواقع، اگر توصیف‌های منسجم و نظام‌مند ارسطو از عناصر ضروری تراژدی به‌دقت مدنظر قرار گیرد، مشخص می‌شود که آنتیگونه در بخش‌های کلیدی اثر، غایب است؛ به‌ویژه در بخش سیزدهم که مهم‌ترین شرح از مفهوم هامارتیا عرضه شده، هیچ اشاره‌ای به آنتیگونه وجود ندارد. در سوی دیگر، کرئون، پادشاه تازه‌منصوب تبای، در موقعیتی بحرانی تصمیمی می‌گیرد که قصدش حفظ نظم و هیبت دولت‌شهر است. اما او نسبت به لایه‌های عمیق‌تر تصمیمش ناآگاه است: بی‌اعتنایی به پیوندهای خویشاوندی، نادیده‌گرفتن سنت‌های دینی، و تحقیر صدای زنان و خرد جمعی. او در مواجهه با سرپیچی آنتیگونه، واکنشی سخت و لجوجانه نشان می‌دهد که بر زنجیره‌ای از مصائب می‌افزاید. و در پایان، وقتی با مرگ پسرش هائمون و سپس همسرش اوریدیسه مواجه می‌شود، از پا درمی‌آید. پشیمانی، فروپاشی روانی، و سوگ گران‌بار، کرئون را در موقعیتی تراژدیک قرار

می‌دهد که با تفسیر ارائه‌شده مطابق است.

بدین ترتیب، در یک جابه‌جایی، «قهرمان» تراژدی از آنتیگونه به کرئون منتقل می‌شود. نه به این معنا که متن دربارهٔ اوست، بلکه به این معنا که اوست که الگویی کامل‌تری از هامارتیا را در خود متجلی می‌سازد.

در بند ۱۳، ارسطو پس‌ازآنکه تأکید می‌کند قهرمان تراژدی نباید فردی سراسر نیک‌سرشت یا سراسر شریر باشد، بلکه باید شخصیتی باشد که به سبب خطا (δι’ ἁμαρτίαν) به مصیبت دچار می‌شود، مثال‌هایی را نیز برای روشن‌تر شدن این‌گونه از کنش و شخصیت ذکر می‌کند. در این بخش، نام‌هایی چون ادیپ، تیستس، الکمئون، اورستس، ملئاگر و تلفه آورده می‌شوند، اما هیچ اشاره‌ای به آنتیگونه در میان نیست. این غیبت معنای مشخصی دارد: آنتیگونه، دست‌کم در این سطح از تحلیل ارسطو، الگوی مناسب برای مصداق‌سازی از هامارتیا تلقی نشده است.

در ادامه، مثال‌های مشخصی که ارسطو در بند سیزدهم برای تبیین هامارتیا ارائه می‌کند، بررسی خواهند شد تا ارزش تفسیر کلاسیکی که ارائه شد مشخص شود.

۲. ۲. مصادیق هامارتیا در بند ۱۳ بوطیقا از نگاه ارسطو

- آلکمئون، به فرمان پدر، مادر خود را می‌کشد تا عدالت را برقرار کند، اما از پیوند اخلاقیِ ژرف میان قتل مادر و آلودگی زمین ناآگاه است. جنون و تبعید پس از قتل، نشان پشیمانی و درک دیرهنگام او از پیامد کنش است. او می‌پنداشت وظیفه‌ای اخلاقی انجام می‌دهد، ولی از بستر پنهانِ نمادها و تقدیر غافل بود.
- تیستس نیز در دو سطح دچار ناآگاهی است: در میهمانی برادرش آترئوس، از خوردن گوشت فرزندان خود بی‌خبر است، و در همبستری با دخترش پلوپیا نیز هویت او را نمی‌داند. هر دو کنش از جهل نسبت به جزئیات حیاتی سرچشمه می‌گیرند. فروپاشی روانی پس از آشکار شدن حقیقت، پشیمانی او را به‌روشنی بازمی‌تاباند.
- در سرگذشت ملئاگر، ناآگاهی نسبت به عرف و مناسبات خویشاوندی موجب نزاع خونین با دایی‌هایش می‌شود. او نمی‌دانست چوب تقدیر زندگی‌اش به دست مادر است و این اقدام، مادرش آلثئا را چنان خشمگین می‌کند که با سوزاندن چوب، جان او را بگیرد. ملئاگر فرصت پشیمانی را پیدا نمی‌کند زیرا بلافاصله بعد از وقوع فاجعه، کشته می‌شود.
- تلفه، پادشاه میسیا، بدون شناخت از نسب واقعی خود و از ماهیت دشمن، در جنگ با یونانیان زخمی می‌شود. ناآگاهی او نسبت به اینکه درمان زخم در زنگار نیزه آشیل است، او را به آوارگی و زاری می‌کشاند. تغییر موضعش از جنگاور به خواهش‌گر، تصویری از پشیمانی و آگاهی دردناک نسبت به خطای خویش است.
- درنهایت، اورستس، که به فرمان آپولون مادرش کلوتایمنسترا را می‌کشد، از مرز میان وظیفه الهی و گناه اخلاقی بی‌خبر است. پس از قتل، دچار جنون و تعقیب اریني‌ها[۵۲] می‌شود و در آستانه فروپاشی روحی، معنای تراژیک کنش خود را درمی‌یابد.

در تمام این روایت‌ها، خطای تراژیک از ناآگاهی نسبت به جزییات حیاتی برمی‌خیزد و به پشیمانی پسینی می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

در روند بررسی تاریخی تفسیر مفهوم هامارتیا روشن شد که ریشهٔ انحراف از معنای اصیل آن به خوانش‌های اخلاقی فلاسفهٔ مسلمان، به‌ویژه ابن‌سینا، بازمی‌گردد؛ جایی که واژهٔ «زَلَل» به‌عنوان معادل خطای تراژیک مطرح شد و مسیر تأویل الهیاتی و قضاییِ خطا را در قرون میانه گشود. این رویکرد تا دوران رنسانس تداوم یافت و در آراء شارحانی چون کاستلوترو به اوج خود رسید. در برابر، متفکرانی چون روبرتلو، اسپرونی

Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

و مینتورنو کوشیدند با بازگشت به متن یونانی، وجه شناختی و عقلانی هامارتیا را احیا کنند؛ مسیری که در پژوهش‌های سدهٔ اخیر نیز دوباره به رویکرد غالب بدل شده است.

بااین‌حال، در بیشتر این تفاسیر، جای مفهوم «استحقاق اخلاقی» خالی مانده است. تحلیل دقیق نسبت هامارتیا با عدالت توزیعی و مفهوم «عمل مختار و مضطر» در اخلاق نیکوماخوس نشان می‌دهد که خطای تراژیک را باید به‌منزلهٔ «ناآگاهی نسبت به جزئیات عمل» فهمید؛ امری که ارسطو آن را مولد احساس شفقت می‌داند. البته این ناآگاهی تنها هنگامی غیراختیاری است که با پشیمانی پسینی همراه شود، زیرا صرف نادانی بدون توبه یا ندامت، از دید ارسطو عذر کامل به شمار نمی‌آید. در این حالت است که قهرمان مستحق رنجی که متحمل می‌شود نیست.

با تعمیم این تفسیر به نمونه‌هایی که خود ارسطو در فصل سیزدهم بوطیقا ذکر می‌کند، می‌توان دید که نتایج سازگار است. بااین‌همه، باید پذیرفت که هر تلاشی در راستای بازتولید اندیشه‌ای متعلق به دو هزار و پانصد سال پیش همواره با پراکنش معنا همراه است.

پی‌نوشت‌ها

1. Hamartia (ἁμαρτία)

۲. Oedipus (Οἰδίπους)؛ قسمت اول از سه‌گانه «افسانه‌های تبای» نوشته سوفوکل.

۳. Antigone (Ἀντιγόνη)؛ دختر ادیپ، قسمت سوم از سه‌گانه «افسانه‌های تبای» نوشته سوفوکل.

4. Katharsis (κάθαρσις)

۵. Chaos (χάος) ؛ آشفتگی ازلی، نخستین مخلوق در اساطیر یونانی.

۶. Anagnorisis (ἀναγνώρισις)؛ تغییر حالت از ندانستن مسئله ای مهم به دانستن آن.

۷. Peripeteia (περιπέτεια)؛ نقطه‌ای در روایت تراژدی که در آن بخت یا وضعیت قهرمان به‌طور ناگهانی دگرگون می‌شود.

8. Pathos (πάθος)

۹. Homer (Ὅμηρος) ؛ شاعر حماسی یونان باستان (سده ۸ پیش از میلاد)، منسوب به سرایش «ایلیاد» و «اودیسه»، از بنیان‌گذاران سنت ادبیات غربی.

10. Virtue (ἀρετή)

11. Mean (μεσότης)

12. Justice (δικαιοσύνη)

۱۳. البته باید این نکته را مدنظر قرار داد که تلقی امروزی ما از «برابری» با تلقی ارسطویی و به طور عام با تلقی یونان باستان از این مفهوم تفاوت دارد. زمانی که شهروند یونان باستان از برابری صحبت می‌کند، زنان، بردگان و حتی انسان هایی که در خارج از دولت‌شهرهای یونان زندگی می‌کنند را مدنظر ندارد.

14. Hekousia (ἑκούσια)

15. Akousia (ἀκούσια)

16. Synkechymena (συγκεχυμένα)

17. Agnoia (ἄγνοια)

۱۸. ابن‌سینا (۹۸۰ ۱۰۳۷)؛ فیلسوف، پزشک و دانشمند ایرانی، مشهور در جهان لاتین با نام Avicenna، نویسنده «شفا» و «قانون».

۱۹. Ethos (ἦθος) ؛ در بوطیقا به معنای شخصیت یا منش، عنصری از تراژدی که کنش‌های فرد را از درون جهت می‌دهد.

۲۰. Cinquecento؛ اصطلاحی ایتالیایی برای توصیف سدهٔ شانزدهم میلادی (۱۵۰۰ ۱۵۹۹) که دورهٔ اوج رنسانس در هنر، ادبیات و نظریه‌پردازی ایتالیا به‌شمار می‌رود.

۲۱. Ludovico Castelvetro (۱۵۰۵-۱۵۷۱)؛ منتقد و نظریه‌پرداز ایتالیایی، مفسر اثر ارسطو و از نخستین کسانی که «بوطیقا» را به زبان ایتالیایی ترجمه و تفسیر کرد.

۲۲. Georg Wilhelm Friedrich Hegel(۱۷۷۰-۱۸۳۱)؛ فیلسوف بزرگ آلمانی و از پدیدآورندگان ایدئالیسم.

23. One-sidedness

۲۴. Dialectic؛ روش فلسفی هگل: برهم کنش تز و آنتی تز، سنتز را منجر می‌شود.

25. Geist

26. événement

۲۷. Søren Kierkegaard (۱۸۱۳-۱۸۵۵)؛ فیلسوف دانمارکی و پیشگام اگزیستانسیالیسم، مشهور به تأکید بر ایمان، فردیت و اضطراب وجودی.

۲۸. Martin Heidegger (۱۸۸۹-۱۹۷۶)؛ فیلسوف آلمانی و بنیان‌گذار فلسفه اگزیستانسیالیسم و هرمنوتیک مدرن، مشهور به اثر «هستی و زمان».

29. Unheimlich

۳۰. Albert Camus (۱۹۱۳-۱۹۶۰)؛ فیلسوف، رمان نویس و نمایشنامه نویس و برنده جایزه نوبل.

۳۱. Hubris (ὕβρις)؛ به معنای نخوت و سرکشی افراطی انسان که در تراژدی یونانی سبب سقوط و کیفر می‌شود.

۳۲. Arthur Miller (۱۹۱۵-۲۰۰۵)؛ نمایشنامه نویس آمریکایی.

33. Isonomia

۳۴. A. C. Bradley (۱۸۵۱-۱۹۳۵)؛ منتقد ادبی و استاد دانشگاه انگلیسی، مشهور به تحلیل‌های روان‌شناسانه و فلسفی در تراژدی‌های شکسپیر.

۳۵. S. H. Butcher (۱۸۵۰-۱۹۱۰)؛ فیلولوگ و مترجم اسکاتلندی، از مفسران انگلیسی‌زبان بوطیقا.

۳۶. Sperone Speroni (۱۵۰۰-۱۵۸۸)؛ فیلسوف و نویسندهٔ ایتالیایی دوران رنسانس، از مدافعان تراژدی ارسطویی و نظریه‌پرداز در باب شعر و بلاغت.

۳۷. Francesco Robortello (۱۵۱۶-۱۵۶۷)؛ انسان‌گرای ایتالیایی و از نخستین مفسران بوطیقای ارسطو در عصر رنسانس.

۳۸. Paolo Sarpi (۱۵۵۲-۱۶۲۳)؛ تاریخ‌نگار، متأله و حقوقدان ونیزی، منتقد قدرت پاپ و نویسنده روایت انتقادی شورای ترنت.

۳۹. Gerald Frank Else (۱۹۰۸-۱۹۸۲)؛ پژوهشگر کلاسیک آمریکایی و متخصص تراژدی یونان.

۴۰. R. D. Dawe (۱۹۳۰-۲۰۱۳)؛ پژوهشگر کلاسیک بریتانیایی، متخصص در متون تراژدی یونان به‌ویژه ویرایش و تحلیل آثار سوفوکل.

41. Ate (ἄτη)

۴۲. Thomas C. W. Stinton (۱۹۳۸-۱۹۸۷)؛ پژوهشگر کلاسیک بریتانیایی و متخصص تراژدی یونان، به‌ویژه در زمینه نظریه هامارتیا و تفسیر ارسطو.

۴۳. Walter Kaufmann (۱۹۲۰-۱۹۸۰)؛ فیلسوف، مترجم و منتقد آلمانی‌تبار آمریکایی، متخصص در فلسفهٔ اگزیستانس، به‌ویژه آثار نیچه، هایدگر و کی‌یرکگور.

۴۴. Martha Nussbaum (۱۹۴۷-اکنون)؛ فیلسوف معاصر آمریکایی که در حوزه فلسفه اخلاق، فلسفه سیاسی و نظریه ادبیات تخصص دارد.

45. The Fragility of Goodness, 1986

۴۶. Iphigenia (Ἰφιγένεια)؛ شخصیت تراژیک در اسطوره‌های یونان باستان، دختر آگاممنون و کلوتمنسترا، که برای رضایت الهه آرتمیس پیش از جنگ تروا قربانی شد؛ موضوع اصلی چندین تراژدی از جمله آثار اوریپید.

47. Alcmaeon (Ἀλκμαίων)

48. Orestes (Ὀρέστης)

49. Meleager (Μελέαγρος)

50. Thyestes (Θυέστης)

51. Telephus (Τήλεφος)

۵۲. Erinyes (Ἐρινύες)؛ الهه‌های انتقام در اسطوره‌های یونان باستان، که تعقیب‌کنندهٔ گناهکاران، به‌ویژه قاتلان خویشاوند، بودند؛ آن‌ها تجسم خشم الهی و عدالت کیهانی‌اند و در تراژدی‌های یونانی، به‌ویژه در اوریستیای آیسخولوس، نقشی محوری دارند.

فهرست منابع

- ارسطو (۱۴۰۱)، *فن شعر*، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: نشر امیرکبیر.
- ارسطو (۱۴۰۲)، *اخلاق نیکوماخوس*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: نشر طرح نو.
- حکم‌آبادی، نوید؛ سلمانی، علی (۱۳۹۹)، خطای تراژیک و مسئله عدالت در تراژدی‌های سه‌گانه سوفوکلس، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۴ (۳۱)، ۴۳۵-۴۱۲.
- میلر، جی. هیلیس (۱۳۷۷)، *روایت*، ترجمهٔ منصور ابراهیمی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- نوسباوم، مارتا (۱۳۸۹)، *ارسطو*، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: نشر طرح نو.
- هاشمی، محمد؛ مازیار، امیر (۱۴۰۰)، جایگاه هامارتیا در نسبت میان نظریهٔ تراژدی و فلسفهٔ اخلاق نزد ارسطو، *تئاتر*، ۸ (۸۶)، ۹۱-۶۷.
- هالیول، استیون (۱۳۸۸)، *پژوهشی درباره فن شعر ارسطو*، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده، تهران: نشر مینوی خرد.
- هومر (۱۴۰۱)، *ایلیاد و اودیس*، ترجمهٔ سعید نفیسی، تهران: هرمس.
- یانگ، جولیان (۱۴۰۳)، *فلسفه تراژدی*، ترجمهٔ حسن امیری‌آرا، تهران: نشر ققنوس.

- Althusser, Louis. (1971). *Ideology and Ideological State Apparatuses in Lenin and Philosophy and Other Essays*, ed. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press.
- Aquinas, Thomas. (1947). *Summa Theologica* (Fathers of the English Dominican Province, Trans.; Vol. Ia-IIae). Benziger Bros.

Doi: 10.22034/theater.2026.553770.1145

- Aristotle. (1978). *The Poetics of Aristotle* (S. Halliwell, Ed. & Trans.). University of North Carolina Press.
- Aristotle. (1995). *Poetics* (S. Halliwell, Trans.). Harvard University Press.
- Augustine. (1991). *Confessions* (H. Chadwick, Trans.; Vol. 8). Oxford University Press .
- Badiou, Alain. (1988). *L'Être et l'Événement*. Seuil.
- Braam, P. Van. (1912). *Aristotle's Use of 'Αμαρία*. Classical Quarterly, 6 (04), 266-272 .
- Bradley, Andrew. Cecil. (1904). *Shakespearean Tragedy*. St. Martin's Press.
- Brazeau, Bryan. (2018*). "My Own Worst Enemy": Translating Hamartia in Sixteenth-Century Italy*. Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, 41 (4), 9–42 .
- Bremer, Jan. Maarten. (1969). *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Adolf M. Hakkert.
- Butcher, Samuel. Henry. (1920). *The Poetics of Aristotle*. Macmillan.
- Camus, Albert. (1958). *On the Future of Tragedy* (E. Kennedy, Trans.). Knopf.
- Castelvetro, Ludovico. (1984). *Castelvetro on the Art of Poetry* (A. Bongiorno, Trans.). Medieval and Renaissance Texts and Studies.
- Dawe, Roger. D. (1968). *Some Reflections on ate and hamartia*. Harvard studies in classical philology, 72, 89–123.
- Dodds, Eric. Robertson. (1944). *Introduction. In Euripides, The Bacchae*. Clarendon Press.
- Else, Gerald. (1967). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard UP.
- Golden, Leon. (1978). *Hamartia, ate, and Oedipus*. The Classical World, 72 (1), 3–12.
- Greene, William. Cornell. (1950). *The Greek Criticism of Poetry: A Reconsideration*. Harvard Studies in Comparative Literature, 20.
- Harsh, Philip. Whaley. (1945). *Hamartia Again*. Transactions and Proceedings of the American Philological, 76, 58–47.
- Hegel, Georg. Wilhelm. Friedrich. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (T. M. Knox, Trans.). Clarendon Press.
- Hegel, Georg. Wilhelm. Friedrich. (1975b). *Hegel on Tragedy* (A. Paolucci, Ed.). Harper & Row.
- Hegel, Georg. Wilhelm. Friedrich. (1956). *The philosophy of history*, (J. Sibree, Trans.). Dover Publications.
- Heidegger, Martin. (1962). *Being and Time* (M. a. T. Robinson, Trans.). Blackwell.
- Heidegger, Martin. (2001). *Poetry Language Thought*. HarperCollins.
- Henn, Thomas. Rice. (1961). *The Harvest of Tragedy*. Methuen And Co Ltd.
- Hey, Otto. (1928). *HAMARTIA [Greek]*. Philologus, 83, 137.
- House, Humphrey. (1956). *Aristotle's Poetics*. Rupert Hart-Davis.
- Hyde, Isabel. (1963). *The Tragic Flaw: Is It a Tragic Error?* The Modern Language Review, 58 (3), 321–325 .
- Kant, Immanuel. (1997). *Groundwork of the Metaphysics of Morals: A German–English edition* (M. Gregor & J. Timmermann, Eds.). Cambridge University Press .
- Kaufmann, Walter. (1992). *Tragedy and philosophy*. Princeton University Press.
- Kierkegaard, Søren. (1987). *Either/Or, Part II* (H. V. Hong & E. H. Hong, Trans.). Princeton University Press.
- Kim, Ho. (2010). *ARISTOTLE'S "HAMARTIA" RECONSIDERED*. Harvard studies in classical philology, 105, 33–52 .

- Kitto, Humphrey. Davy. Findley. (1939). *Greek Tragedy*. Methuen & Co. Ltd.
- Knox, Brandon. (1957). *Oedipus at Thebes*. Yale University Press.
- Markell, Patchen. (2003). *Tragic Recognition: Action and Identity in Antigone and Aristotle*. Political Theory, 31 (1), 6–38.
- Miller, Arthur. (1949). *Tragedy and the Common Man*. Department of English University of California at Berkeley].
- Nussbaum, Martha. (1986). *The Fragility of Goodness*. Cambridge University Paton.
- Ostwald, Martin. (1958). *Aristotle on Hamartia and Sophocles' Oedipus Tyrannus*. Festschrift Ernst Kapp, 108–193.
- Sackey, Albert. A. (2010). *The Hamartia of Aristotle*. Legon Journal of the Humanities, 21, 77–98.
- Sarpi, Paolo. (1619). *Historia del Concilio tridentino*. Giovanni Billio.
- Sherman, Nancy. (1992). *Hamartia and Virtue*. Essays on Aristotle's Poetic, 177–196.
- Stinton, Thomas. Charles. Warren. (1975). *Hamartia in Aristotle And Greek Tragedy*. The Classical Quarterly, 25 (2), 221–254 .
- Weinberg, Bernard. (1961). *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. University of Chicago Press .
- Vinje, Hilde. (2021). *The Beauty of Failure: Hamartia in Aristotle's Poetics*. The Classical Quarterly, 71 (2), 582–600.
- Von Fritz, Kurt. (1962). *Antike und moderne Tragödie*. Walter de Gruyter.