Deconstructing Aristotle's Ideal Plot in Chapter 13 of the Poetics: The Relationship Between Hamartia and Desert[1]

Amir Ali Saman[2], Saeed Reza Khoshshans[3]

Receive Date: 22 October 2025, Accept Date: 28 November 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2075534.1194

Abstract

This study undertakes a deconstructive examination of Aristotle's concept of the ideal tragic plot as formulated in Chapter 13 of the *Poetics*, focusing on the intricate relationship between *hamartia* (ἁμαρτία) and what may be termed *ethical desert*. While Aristotle's formulation seeks to establish an ethical and aesthetic balance between the hero's character, his action, and the resulting suffering, this balance conceals an unresolved tension at the very core of his ethical and poetic system. The present research exposes this tension through a Derridean reading that reveals the instability of the concepts of moral responsibility, awareness, and desert (*ἀξία*), showing how the notion of *hamartia* functions not as a clarifying principle of moral causality but as a site of aporia within the Aristotelian framework. Aristotle's theory of tragedy rests upon a series of ethical presuppositions derived from his *Nicomachean Ethics*. The tragic protagonist, according to *Poetics* 13 (1453a7–13), must not be a person of complete virtue or utter vice, but one who falls into misfortune through *hamartia*. This term, often translated as "error" or "mistake," carries a crucial moral ambiguity: it implies both ignorance and responsibility, both innocence and guilt. The ethical foundation of the ideal plot therefore depends upon a delicate mediation between moral accountability and moral exemption. Aristotle insists that the tragic effect—pity (*ἔλεος*) and fear (*φόβος*)—emerges only when the hero's suffering is undeserved in the strict sense; yet he simultaneously demands that the hero's downfall be self-caused, arising from his own action. This dual demand

1. This article is derived from the MA thesis project of Mr. Amir Ali Saman, entitled "A Deconstructive Analysis of the Concept of Hamartia in Relation to Moral Desert," in the field of Dramatic Literature at Shiraz Art Institute of Higher Education, supervised by Saeed Reza Khoshshans, which was defended on 23/07/1404.

2. MA in Dramatic Literature, Shiraz Art Institute of Higher Education, Shiraz, Iran. Email:amiralisaman913@gmail.com
3. PhD Candidate in Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: sr.kh@outlook.com

generates an inner contradiction: the hero must be both the author and the victim of his fate, both responsible and not responsible, both ethically entitled to compassion and ethically implicated in his suffering. The notion of *ethical desert*—the question of who deserves pain, pity, or punishment—becomes central to unpacking Aristotle's tragic model. If ethical desert presupposes the agent's freedom and awareness, then *hamartia*, by introducing a form of ignorance or involuntary action, destabilizes this foundation. Aristotle's own moral theory claims that virtue and vice are acquired habits formed through voluntary actions (EN II.1, 1103a15–25). However, since habit itself arises through training and social conditioning, the boundaries of voluntariness become blurred. The ethical subject, shaped by formative experiences beyond his control, can neither be fully responsible for his disposition nor entirely exempt from accountability. Consequently, when applied to tragedy, the concept of moral desert (*deservingness*) collapses into indeterminacy. This indeterminacy becomes more visible when one considers Aristotle's discussion of *beast-like* (θηριώδης) and *mad* individuals. For those whose moral formation has been impaired from childhood or corrupted by culture, ethical judgment loses its ground. As Nussbaum observes, Aristotle effectively excludes such figures from "the circle of moral judgment," recognizing that without the possibility of moral education there can be no genuine responsibility. Yet the tragic hero, unlike the beast or the madman, occupies an intermediary position: he is neither wholly ignorant nor fully virtuous, neither innocent nor guilty. In this liminal condition, *hamartia* emerges as a trace of moral undecidability—an instance where the very criteria of judgment dissolve. Derrida's critique of naming and categorization illuminates this mechanism. Naming—such as calling one "mad", "irrational", or "wicked"—functions as a performative act of power that stabilizes meaning by excluding what threatens it. In Aristotle's system, the exclusion of the "non-rational" serves to preserve the coherence of his ethical teleology. The tragic hero, however, reintroduces what the system excludes: a rational being whose suffering cannot be ethically justified yet cannot be detached from his own agency. *Hamartia*, thus, is not a mere moral lapse but a structural disturbance within the logic of moral desert. It exposes the impossibility of maintaining a stable boundary between voluntary and involuntary action, between the just and the unjust, between deserving and undeserving suffering. In *Poetics* 13, Aristotle constructs an "ideal plot" wherein the protagonist's misfortune arises from his own *hamartia*, not from vice or chance. Yet this very prescription betrays a philosophical impasse. If the action is voluntary, the suffering is deserved; if it is involuntary, the hero cannot be blamed. The synthesis Aristotle proposes—a mixed condition of partial ignorance and partial responsibility—does not resolve the aporia but displaces it. The ideal plot becomes the site where moral causality is both affirmed and deferred. The cathartic effect, rather than purging the emotions of pity and fear, continually reactivates the ethical uncertainty that

gives rise to them. From a deconstructive standpoint, the relation between *hamartia* and *ethical desert* marks the point where Aristotelian ethics and poetics intersect yet undermine one another. The moral logic that grounds ethical desert depends on the clear attribution of agency, intention, and responsibility. The aesthetic logic of tragedy, by contrast, demands the suspension of such clarity to evoke pity and fear. In the tragic scene, ethical judgement becomes impossible precisely because the conditions of responsibility are indeterminate. Thus, the "ideal plot" Aristotle envisions cannot be a structure of moral coherence; it is rather a space of perpetual oscillation between justice and compassion, knowledge and ignorance, action and passion. Furthermore, if one follows Aristotle's ethical psychology, in which *hexis* (ἕξις, moral disposition) is formed through habituation, the tragic crisis reveals a deeper paradox: the very formation of moral character entails a loss of freedom. What begins as voluntary action solidifies into involuntary structure. By the time the hero acts, he acts from a settled disposition whose origins lie beyond his control. Hence, responsibility and ethical desert are undermined from within. The tragic event does not merely dramatize moral error—it dramatizes the collapse of the notion that moral error can be cleanly distinguished from moral innocence. In this light, *hamartia* becomes a philosophical metaphor for the instability of ethical categories. It resists translation into "error", "flaw", or "sin", because each of these assumes a determinate relation between intention and consequence. Instead, *hamartia* signifies a spacing—a differential gap—between knowing and doing, between moral agency and moral effect. This gap is precisely what makes pity and fear possible: we pity the hero because he does not fully know, and we fear because we sense that the same gap structures our own ethical life. The deconstructive reading thus reorients Aristotle's *Poetics* away from a prescriptive theory of plot towards a meditation on the undecidability of moral experience. The tragic effect is not the resolution of ethical conflict through catharsis but the perpetual exposure of its irresolvable character. *Hamartia* ceases to be a cause of downfall and becomes a symptom of the impossibility of assigning clear ethical deserts. The hero's suffering is neither just nor unjust—it occupies a space of suspended judgement where meaning, morality, and affect continually defer one another. In conclusion, this study argues that Aristotle's "ideal plot" in *Poetics* 13 contains within itself the seeds of its own deconstruction. The relation between *hamartia* and *ethical desert* destabilizes the very moral distinctions upon which Aristotelian tragedy depends. By reading *hamartia* as a site of aporia rather than as an explanatory concept, we uncover an unacknowledged instability at the heart of classical poetics: a tension between the desire for moral order and the aesthetic necessity of indeterminacy. This tension, once brought to light, invites a reconsideration of the ethical foundations of tragedy in both ancient and modern contexts, suggesting that the enduring power of tragedy lies not in the affirmation of justice but in the exposure of its perpetual deferral. In this

suspended field of *ethical desert*, even the wicked—those whom Aristotle explicitly excludes from the sphere of the tragic—begin to reenter through a faint shimmer of shared humanity. When the boundaries of responsibility and awareness blur, the moral distance between the virtuous and the vicious collapses. The "evil" character, no longer fully accountable nor entirely alien, becomes recognizable as one of us—a being entangled in the same network of desire, ignorance, and necessity. In this moment, tragedy ceases to be a courtroom for ethical judgement and transforms into a stage of empathy. The spectator no longer weighs guilt but feels kinship, no longer seeks justice but glimpses vulnerability. *Hamartia*, in this sense, opens the tragic world to an ethics beyond desert—an ethics grounded not in the measure of blame, but in the fragile recognition of our shared fallibility.

Keywords: Hamartia, Aristotle, Poetics, Ethical Desert, Deconstruction, Derrida

واسازی پیرنگ ایدئال ارسطو در بند ۱۳ بوطیقا: رابطهٔ هامارتیا و استحقاق[۱]

امیرعلی ثمن[۲]، سعیدرضا خوش‌شانس[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۹/۰۷

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075534.1194

چکیده

پژوهش حاضر با هدف بازخوانی و بازاندیشی در مفهوم بنیادین هامارتیا در *فن شعر* ارسطو، در نسبت با مسئلهٔ استحقاق اخلاقی، می‌کوشد افق‌های تازه‌ای برای فهم تراژدی و اخلاق در سنت اندیشه یونانی بگشاید. مسئلهٔ اصلی پژوهش آن است که چگونه می‌توان مفهوم هامارتیا و در پی آن ساختار تراژدی ارسطویی را، با توجه به تحولات فلسفه اخلاق معاصر، برای مخاطب امروز قابل‌فهم کرد. در این راستا، نگارنده با بهره‌گیری از رویکرد واسازانه ژاک دریدا، پیوند سنتی میان «خطا» و «سزا» را مورد بازاندیشی قرار می‌دهد و می‌کوشد ساختار قضایی حاکم بر تراژدی را از یک نظام بسته و مبتنی بر داوری اخلاقی به پرسشی گشوده درباره نسبت انسان، مسئولیت و عدالت تبدیل کند. پژوهش حاضر از نظر روش‌شناسی، توصیفی، تحلیلی و مبتنی بر مطالعهٔ کتابخانه‌ای است. متن *فن شعر* به عنوان مرجع اصلی پژوهش انتخاب شده و در کنار آن، دیدگاه‌های مفسران و فیلسوفان کلاسیک و معاصر، از جمله مارتا نوسباوم، جوزف هیلیس میلر، والتر کافمن و ژاک دریدا، به صورت تطبیقی بررسی شده‌اند تا امکان فهمی نو از نسبت میان هامارتیا، آگاهی، اختیار، مسئولیت و استحقاق اخلاقی فراهم شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که هرچند در نظام اخلاقی ارسطو استحقاق اخلاقی با میزان آگاهی و اختیار فاعل نسبت مستقیم دارد، اما در تجربه تراژیک این نسبت هرگز به شکلی قطعی و محاسبه‌پذیر برای مخاطب آشکار نمی‌شود. ازهمین‌رو، واسازی مفهوم هامارتیا انسجام ظاهری اخلاق ارسطویی را به چالش می‌کشد و نشان می‌دهد که داوری اخلاقی درباره قهرمان تراژیک همواره در وضعیتی تعلیقی و ناتمام قرار دارد. بر این اساس، هدف این خوانش نفی اختیار یا مسئولیت قضایی نیست، بلکه تأکید بر محاسبه‌ناپذیر بودن اختیار

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد آقای امیرعلی ثمن، با عنوان «واسازی مفهوم هامارتیا در نسبت با استحقاق اخلاقی» در رشتهٔ ادبیات نمایشی موسسهٔ آموزش عالی هنر شیراز است که با راهنمایی سعیدرضا خوش‌شانس در تاریخ ۱۴۰۴/۰۷/۲۳ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد رشته ادبیات نمایشی، مؤسسه 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 (نویسندهٔ مسئول).
Email: sr.kh@outlook.com

از منظر بینندهٔ عمل و در نتیجه بینندهٔ تراژدی است؛ وضعیتی که امکان صدور حکم نهایی را به تعویق می‌اندازد. در چنین افقی، تراژدی از عرصه صدور حکم اخلاقی به میدانی برای تجربه همدلی، تعلیق داوری و رویارویی با شکنندگی وضعیت انسانی تبدیل می‌شود. تماشاگر با شخصیتی مواجه است که می‌تواند هم‌زمان خطاکار و بی‌گناه تلقی شود و حتی شخصیت‌های شرور نیز از خلال روزنه‌ای از انسانیت، ضعف یا آسیب‌پذیری، در قلمرو همدلی قرار گیرند. در نتیجه، تراژدی دیگر بازنمایی استحقاق یا سزا نیست، بلکه عرصه‌ای برای تجربه خطا، رنج، مسئولیت و امکان بخشایش است؛ خوانشی که افزون بر بازتعریف نسبت اخلاق و تراژدی، ظرفیت شکل‌گیری پیرنگ‌های تازه‌ای را نیز، با حفظ غایت بنیادین تراژدی ارسطویی یعنی کاتارسیس، در پرتو فلسفه اخلاق معاصر فراهم می‌آورد.

واژگان کلیدی: هامارتیا، ارسطو، فن شعر، استحقاق اخلاقی واسازی، دریدا

مقدمه و بیان مسئله

ارسطو در فصل سیزدهم از *فن‌شعر* خصوصیات تراژدی ایدئال را برمی‌شمرد که در این بین به مسئلهٔ 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 خوش بختی به شوربختی دگرگون گردد. این دگرگونی باید به وسیلهٔ نوعی خطا از طرف قهرمان اتفاق بیوفتد که این خطا را هامارتیا می‌نامد (ارسطو، ۱۴۰۱: ۱۵۰).

مسئله‌ای که در باب تفسیر هامارتیا کمتر به آن توجه شده و به‌نوعی خلأ تحقیقات به حساب می‌آید، مفهوم «استحقاق» است چنان که ارسطو اذعان دارد کاتارسیس[2] در مورد شخصیتی اتفاق می‌افتد که «مستحق» آن بدبختی نبوده است (ارسطو، ۱۴۰۱: ۱۵۰). مناقشه بر سر استحقاق، هامارتیا را با فلسفهٔ اخلاق ارسطو نیز پیوند می‌زند. جایی که چارچوب اصلی اخلاق او در سپهر افراط، تفریط و حد وسط معنا می‌شود. اما استحقاق در نظر همه یکی نیست (ارسطو، ۱۴۰۲: ۱۷۴) و بررسی اخلاق جهان ارسطویی و تطبیق آن با فلسفه‌های اخلاق متاخرتر که همخوانی بیشتری با زیست امروزی بشر دارند را می‌طلبد.

این پژوهش با بهره‌گیری از رویکرد واسازانه ژاک دریدا[3]، بر آن است تا مفهوم هامارتیا را از جایگاه کلاسیک خود گسسته، و آن را در دل پرسش‌های فلسفهٔ اخلاق مدرن بازنویسی کند. در واقع با واسازی[4] سیستم تراژدی کلاسیک، می‌توان به ساختمانی جدید دست یافت که با کلیتِ همان فرمول اما عناصر برساخته شده، تماشاگران امروز را با صحنهٔ تئاتر آشتی دهد.

در این مسیر، دوگانه‌های بنیادینی چون جبر/اختیار و فضیلت/شرارت به چالش کشیده خواهند شد. همچنین نشان داده خواهد شد که همدلی با شخصیت‌های شریر، که گاه تنها از رهگذر یک نقطه سفید در تاریکی ممکن می‌شود، همان‌قدر واجد قدرت کاتارتیک است که شفقت نسبت به قهرمانان لغزیده. بدین‌سان، هدف نهایی پژوهش، ارائهٔ خوانشی نو از تراژدی، کاتارسیس، و اخلاق است؛ خوانشی که به جای صدور حکم، ما را به فهم، همدلی و تعویق قضاوت فرامی‌خواند.

در واقع پرسش اصلی پژوهش اینگونه مطرح می‌شود: با توجه به تحولات معاصر در نظام‌های اخلاقی، چگونه می‌توان رابطه هامارتیای مطرح شده در فن شعر ارسطو را در نسبت با استحقاق اخلاقی واسازی کرد؟

روش تحقیق

در این پژوهش از روش توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد کتابخانه‌ای بهره گرفته شده است. داده‌های نظری و تحلیلی از میان منابع مکتوب ـ شامل کتاب‌های مرجع، مقالات علمی‌پژوهشی و پایان‌نامه‌های دانشگاهی ـ استخراج شده‌اند. تمرکز اصلی تحقیق بر بررسی مفهومی و تطبیقی است که با اتکا بر منابع معتبر فارسی و غیرفارسی در زمینه‌های فلسفه، اخلاق و نظریه ادبی سامان یافته است.

در این میان، اثر *فن‌شعر* ارسطو به عنوان متن مرکزی و مبنای اصلی تحلیل در نظر گرفته شده است. این تحقیق در دو لایهٔ ادبی و فلسفی پیش می‌رود: در سطح نخست، ساختار و کارکرد ادبی هامارتیا در چارچوب متن ارسطویی واکاوی می‌شود، و در سطح دوم، نسبت آن با مفهوم استحقاق اخلاقی در پرتو خوانش‌های فلسفی و رویکرد واسازانه مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

واژهٔ «روش» همواره دلالتی بر انتظام، رویه‌مندی و قابلیت بازتولید دارد؛ حال آنکه واسازی، به تعبیر دقیق‌تر،

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075534.1194

بر امکان‌ناپذیری تثبیت معنا و گریز دلالت‌ها تأکید می‌کند.

حادترین واسازی هرگز ادعای امکان پذیری نداشته است. و معتقدم که واسازی با تأکید بر اینکه ناممکن است چیزی از دست نمی‌دهد... برای عمل واسازانه، امکان پذیری خطر به حساب می‌آید. خطر تبدیل شدن به مجموعه‌ای قابل دسترس از فرایندها، روش‌ها و نگرش‌های قاعده‌مند (فرهادپور، ۱۳۸۹:۳۰۳).

این خوانش، خود را مقید به وفاداری ساده‌انگارانه به معنا نمی‌داند. برعکس، به امکان چند گونگی، تناقض و تردید مجال می‌دهد تا در متن ظاهر شود. کوتاه سخن اینکه: واسازی به هیچ وجه روش نیست.

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.

مقالهٔ استینتن[۵] (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[۶] (Golden, 1978)، در برابر داو[۷] (Dawe, 1968) که خطا را با الههٔ فریب (Ate) پیوند می‌داد، بر استقلال عقلانی هامارتیا از اضطرار تأکید کرد.

در پژوهش‌های تازه‌تر، کیم[۸] (Kim, 2010) و وینیه (Vinje, 2021) [۹] 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[۱۰] (Brazeau, 2018) مسیر تاریخی انتقال معنای هامارتیا از قرون وسطی تا رنسانس را واکاوید و نشان داد که در ترجمه‌های لاتینی و دوران چینکوئچنتو[۱۱]، این واژه به peccatum (گناه) ترجمه شد و رنگی الهیاتی یافت. در برابر، ساکی[۱۲] (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 (Isono-mia) تفسیر کرده‌اند.

در مجموع، اگرچه مطالعات فراوانی به تحلیل زبانی و اخلاقی هامارتیا پرداخته‌اند، اما کمتر تلاشی در جهت بازاندیشی دربارهٔ رابطهٔ آن با استحقاق اخلاقی صورت گرفته است.

مبانی نظری

۱. مبانی نظری بوطیقا

۱. 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[۱۳] و واژگونی بخت[۱۴] ا 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 واقعهٔ دردآور[۱۵] جزءلاینفک 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، 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).

در نهایت 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 ذروهٔ

فضیلت و عدالت نیست، اما افتادنش هم به حضیض شقاوت به سبب بی‌بهرگی او از فضیلت و عدالت نیست، بلکه به جهت خطایی است که مرتکب شده. و نیز حال و وضع آنگونه اشخاص است که در بین عامهٔ شهرت و نعمت وافری دارند مثل ادیپوس[۱۶] و تیست[۱۷] و دیگر نام‌آورانی که از اینگونه دودمان‌ها باشند. پس افسانه برای آنکه خوب به نظر آید، باید ساده باشد نه اینکه آنگونه که بعضی گفته‌اند 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. انواع پیرنگ (تدوین: نویسندگان).

	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.

نکتهٔ 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. مبانی نظری نیکوماخوس

۱. ۲. سیرت

در نظام اخلاقی ارسطو، مفهوم سیرت[۱۸] بنیاد نظری فضیلت اخلاقی را شکل می‌دهد. سیرت نزد ارسطو کیفیتی پایدار در نفس است که فرد را نسبت به عواطف و کنش‌ها در وضعیتی معین قرار می‌دهد. این واژه در زبان یونانی، از ریشهٔ فعل ἔχειν (echein) به‌معنای «داشتن» می‌آید و دلالت دارد بر یک «داشتن تثبیت‌شده» که از تمرین و استمرار حاصل می‌شود (ارسطو، ۱۴۰۲: ۶۲). ارسطو در بند 1105b تصریح می‌کند که ἕξις نوعی «داشتنِ پایدار» است که برخلاف استعداد یا فعالیت‌های گذرا، نوعی تعین شخصیتی در فرد پدید می‌آورد. این مفهوم به ملکه نفسانی یا سجیت در فلسفهٔ اسلامی شبیه است.

از منظر ارسطو، فضیلت اخلاقی نه فطری است، نه صرفاً نتیجهٔ آموزش نظری. در آغاز کتاب دوم، او به‌صراحت می‌گوید که هیچ‌کدام از فضایل اخلاقی در ما از آغاز وجود ندارند، بلکه از راه عادت در ما پدید می‌آیند؛ زیرا از آن‌چه طبیعت ماست، نمی‌توانیم به عادتی مخالف برسیم (ارسطو، ۱۴۰۱: ۵۳). در واقع، واژهٔ ἠθική (اخلاق) خود برگرفته از ἔθος (ethos) به‌معنای «عادت» است، و همین ریشه‌شناسی به‌وضوح نشان می‌دهد که اخلاق در فلسفهٔ ارسطو مبتنی بر تکرار و خو گرفتن است.

۲. ۲. اضطرار و اختیار

در کتاب سوم اخلاق نیکوماخوس، ارسطو تمایز بنیادینی میان کنش‌های اختیاری[۱۹] و کنش‌های غیر اختیاری[۲۰] 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). 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 به‌شمار آورد (ارسطو، ۱۴۰۲: ۸۲).

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075534.1194

۳. ۲. تربیت

تربیت اخلاقی نزد ارسطو فرایندی است که انسان از رهگذر تکرار اعمال اختیاری، الگوهای رفتاری پایدار در خود پدید می‌آورد. آنچه در آغاز بر اثر انتخاب شکل می‌گیرد، به‌تدریج به سیرت بدل می‌شود و اعمال بعدی از سر ملکه صادر می‌شوند (ارسطو، ۱۴۰۲: ۶۲).

اما از دل همین تعریف، پرسشی بنیادین پدید می‌آید: اگر سیرت محصول تربیت است، و تربیت در آغاز در اختیار فرد نیست، مسئولیت اخلاقی از کجا برمی‌خیزد؟ ارسطو در کتاب سوم توضیح می‌دهد که منش اگرچه به‌تدریج شکل می‌گیرد، اما چون از خلال اعمال اختیاری ساخته می‌شود، عامل نسبت به آن مسئول است: «اگر کسی با تکرار اعمال نادرست، منش نادرستی در خود پدید آورد، هرچند اصلاح آن دشوار شود، باز مسئول است (ارسطو، ۱۴۰۲: ۹۶).

به باور او، هرچند منش در آغاز حاصل محیط و خانواده است، از زمانی که فرد توان تشخیص می‌یابد، در استمرار یا تغییر آن دخالت دارد. از این‌رو، ساختار اخلاق ارسطویی بر رابطهٔ دوطرفهٔ میان کنش و سیرت استوار است: فضیلت نتیجهٔ نهادینه‌سازی عادتی از کنش‌های درست است و مسئولیت آن، به‌تدریج، بر عهدهٔ خود فاعل قرار می‌گیرد.

۴. ۲. عدالت توزیعی و استحقاق

در پرتو فلسفه اخلاق ارسطو در اخلاق نیکوماخوس، مشهور است که او فضیلت[۲۱] را حد وسط[۲۲] می‌داند (ارسطو، ۱۴۰۲: ۶۴). از طرفی ظلم به معنی نابرابری است و طبیعتاً عدالت[۲۳] به معنی برابری. 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 بهره مند می‌شوند (ارسطو، ۱۴۰۱: ۱۷۴-۱۷۳). اینجا ارسطو مفهوم استحقاق را به کار می‌گیرد:

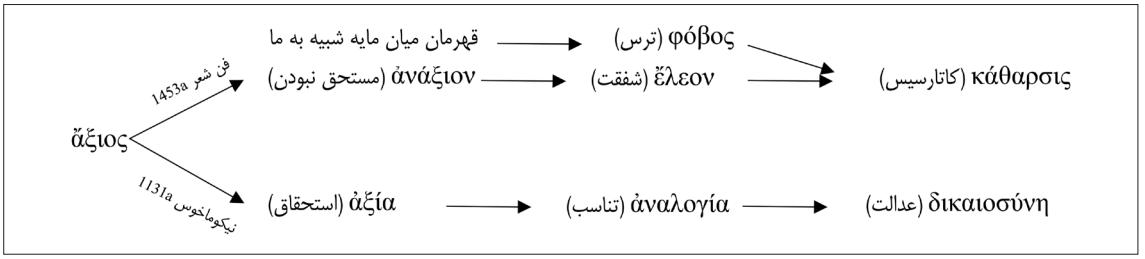
مفهوم «استحقاق» نیز موید همین نکته است زیرا همه بر این عقیده‌اند که عدالت در توزیع باید مبتنی بر استحقاق باشد (ارسطو، ۱۴۰۲: ۱۷۴).

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.

قبلا 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، به‌معنای «به‌ناحق» یا «بی‌استحقاق» است. این واژه از ریشه ἄξιος به‌معنای 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.

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 به‌کار 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 تراژدی، رنج نابه‌حق منبع تجربهٔ زیبایی‌شناختی و اخلاقی است. (نمودار ۱)



نمودار ۱. ارتباط واژه استحقاق در نیکوماخوس و بوطیقا (تدوین: نویسندگان).

۵. ۲. رذیلت بهیمی

در فصل هفتم از کتاب هفتم اخلاق نیکوماخوس، ارسطو به بررسی گونه‌ای خاص و نادر از رذیلت می‌پردازد که آن را «رذیلت بهیمی[۲۴]» یا «رذیلت درنده‌خویانه» می‌نامد. این نوع رذیلت نه در قالب سیرت انسانی، بلکه به عنوان حالتی فراتر از فساد اخلاقی معمول و شبیه به حالت حیوانات وحشی یا بیماری‌های روانی معرفی می‌شود. ارسطو این وضعیت را از رذیلت اخلاقی (κακία) و بی‌خویشتنی (ἀκρασία) متمایز می‌سازد و آن را در پایین‌ترین نقطهٔ پیوستار اخلاقی قرار می‌دهد.

در بند 1145a، ارسطو صراحتاً این تمایز را بیان می‌کند که برخی انسان‌ها دچار رذیلت نیستند، بلکه در هیئت بهیمگان یا دیوانگان به سر می‌برند؛ چنان‌که در مورد برخی بربرها گفته‌اند. اینان از حد انسانی خارج‌اند (ارسطو، ۱۴۰۲:۲۴۲).

پیوند این وضعیت با تربیت در استدلال ارسطو روشن است: فضیلت از عادت برمی‌خیزد، اما نه هر عادتی به فضیلت می‌انجامد. خوگیری نادرست، به‌ویژه در کودکی، می‌تواند منش را در مسیر رذیلت تثبیت کند. در رذیلت بهیمی، مسئله از این نیز بنیادی‌تر است؛ زیرا در این‌جا خودِ منش غایب است. ارسطو می‌گوید کسانی که در کودکی یا در جوامع بدوی پرورش یافته‌اند، ممکن است به چنان سطحی از زوال برسند که تربیت اخلاقی در آنها دیگر اثر نکند (ارسطو، ۱۴۰۲:۲۶۰).

او این حالت را از بیماری روانی جدا می‌کند: دیوانه عقلش را از دست داده، اما فرد بهیمه‌خو اساساً با طبیعتی غیرعقلانی زیسته است. ازهمین‌روست که ارسطو تصریح می‌کند سرزنش اخلاقی در مورد آنان روا نیست، زیرا «چون جانوران‌اند، نه انسان‌های بد (ارسطو، ۱۴۰۲:۲۶۱).» به بیان دیگر، ملامت تنها زمانی معنا دارد که منش و عقل حاضر باشند؛ در غیاب آن، اخلاق از داوری بازمی‌ماند و قضاوت اخلاقی دربارهٔ این افراد ناممکن می‌شود (نوسباوم، ۱۳۸۹:۹۸).

۳. واسازی

به تعبیر دریدا، تاریخ اندیشهٔ غرب همواره بر پایهٔ آن چیزی استوار بوده که او «تاریخ مراکز» می‌نامد: جوهر[۲۵]، منشا[۲۶]، حقیقت[۲۷]، انرژی[۲۸]، غایت[۲۹]، آگاهی، خدا، انسان و دیگر مفاهیمی که در ادوار مختلف، نقش مرکز معنا را ایفا کرده‌اند (سالمون، ۱۴۰۲: ۳۱). واسازی تلاشی است برای آشکار کردن واژه‌ها و ساختارهایی که این مرکزیت کاذب را ممکن می‌سازند. به‌گفتهٔ نیال لوسی، واسازی از مواجهه با «معضل‌هایی» آغاز می‌شود که باید نادیده گرفته شوند تا حضور و انسجام متن بدیهی به نظر رسد (Lucy, 2004:1-2). نادیده‌گرفتن همین شکاف‌هاست که توهم «حضور ناب» را پدید می‌آورد و واسازی با برجسته‌کردن آن‌ها، این توهم را برهم می‌زند (مصلح و پارساخانقاه، ۱۳۹۰: ۶۱).

در منطق متافیزیک غربی، تضادهای بنیادینی مانند گفتار/نوشتار یا حضور/غیاب، همواره سلسله‌مراتبی خشن ایجاد کرده‌اند که در آن یک قطب بر دیگری برتری دارد. دریدا این تقابل‌ها را ناپایدار می‌داند و هدف واسازی را برهم‌زدن این سلسله‌مراتب معرفی می‌کند:

> در تضاد فلسفی با سلسله‌مراتبی خشن طرفیم... واسازی، براندازی این سلسله‌مراتب در لحظه‌ای خاص است (Derrida, 1982:77).

این لحظه همان نقطه‌ای است که ثبات مفاهیم فرو می‌ریزد و امکان اندیشیدن دیگری پدید می‌آید. دریدا نشان می‌دهد که هر متن در دل خود تضادها و ردپا[۳۰] هایی دارد که مانع از حضور کامل معنا می‌شوند. مفاهیمی چون تفاوط[۳۱] و ردپا، بیانگر همین ناپایداری و وابستگی معنا به غیاب‌اند. واسازی نه تخریب، بلکه نوعی «سکونت تازه در ساختار» است؛ همان‌گونه که گلندینینگ می‌گوید، واسازی «انگلی» است که درون متن زندگی می‌کند و از مواد خود آن تغذیه می‌کند (گلندینینگ، ۱۳۹۸: ۸۸؛ سالمون، ۱۴۰۲: ۲۷۰). این فرایند با دو حرکت همراه است: نخست وارونه‌سازی ارزش‌های تثبیت‌شده، سپس آفرینش امکانی تازه در دل همان ساختار (گلندینینگ، ۱۳۹۸: ۸۹).

دریدا واسازی را نه نفی حقیقت بلکه تصدیق دیگری می‌داند؛ گشودگی به‌سوی آن‌چه هنوز نیامده است. او از «امر واسازی‌ناپذیر» سخن می‌گوید؛ امری که همهٔ ساختارهای واسازی‌پذیر حول آن می‌چرخند (Caputo, 1997:41). از این منظر، واسازی نوعی تصدیق نامحدود دیگری است، تصدیقی که هرگز به حضور کامل نمی‌انجامد (مصلح و پارساخانقاه، ۱۳۹۰: ۷۰).

در برابر اتهام نیهیلیسم، دریدا تأکید می‌کند که واسازی نقد تصور از حقیقت به‌عنوان حضور مطلق

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075534.1194

است. واسازی منفی یا مخرب نیست، بلکه تأیید تفاوتی مصادره‌ناپذیر است (Wortham, 2010:32). او همچنین مفهوم «هانتولوژی[۳۲]» را مطرح می‌کند تا نشان دهد هیچ هژمونی‌ای بدون اشباح و ردپاهای سرکوب‌شده‌اش وجود ندارد؛ اشباحی که بازمی‌گردند و نظم‌های تثبیت‌شده را به چالش می‌کشند (Derrida, 2006:106).

در نهایت، واسازی یادآور این حقیقت است که هیچ ساختار و مفهومی نمی‌تواند خود را کاملاً تثبیت کند. هر مرکز، هر حضور و هر نظام معنایی در دل خود شبحی از غیاب را حمل می‌کند؛ همان چیزی که دریدا از آن به عنوان «تاریخ اشباح» یاد می‌کند. واسازی، گشودگی به همین اشباح است؛ تلاشی برای شنیدن صداهای خاموش و برهم‌زدن آرامش مفاهیم تثبیت‌شده (سالمون، ۱۴۰۲: ۳۵۵).

یافته‌ها و بحث

۱. پیش‌بینی ارسطو درباب عدم قطعیت آرای خود

متن *فن شعر*، با آنکه در ظاهر کوشیده است نظامی برای تراژدی بنیان نهد، در ژرف‌ترین لایه‌های خود گشودگی‌هایی را حفظ می‌کند که آن را در برابر هرگونه «بستن» و قاعده‌مندسازی نهایی مقاومت‌ناپذیر می‌سازد. این گشودگی، بیش از آنکه از بیرون بر متن تحمیل شده باشد، از درون خود اثر و از فلسفه ی عملی مؤلف آن ریشه گرفته است. چنان‌که ارسطو در اخلاق نیکوماخوس، کتاب پنجم، بند 1137b، قاعده ی اخلاقی را به «خط‌کشی سخت و راست» تشبیه نمی‌کند، بلکه آن را با خط‌کش لِسبوسی[۳۳] می‌سنجد، ابزاری از جنس فلزِ قابل انعطاف که خود را با انحنای ستون‌ها وفق می‌دهد:

همهٔ امور به وسیلهٔ قانون منظم نمی‌گردد چون وضع قانون دربارهٔ بعضی امور ممکن نیست: در اینگونه موارد به تصمیم‌های خاص احتیاج هست، زیرا در مورد امور نامعین قاعده نیز نامعین است درست مانند مسطرهٔ سربی که مردمان جزیرهٔ لسبوس در معماری به کار می‌برند: این مسطرهٔ سربی سفت نمی‌ماند بلکه خود را با اشکال سنگ‌ها سازگار می‌سازد. به همین سان مقررات باید با اموری که پیش می‌آیند تطابق یابند (ارسطو، ۱۴۰۲: ۲۰۰).

مارتا نوسباوم[۳۴] نیز در تفسیر خود از اخلاق و تراژدی ارسطویی، تأکید می‌کند که قاعده، در نزد ارسطو، خلاصه‌ای از داوری‌های متعینِ افرادِ دارای فرزانگی عملی است. هنگامی که قاعده در برابر داوری شخصِ روشن‌بین قرار گیرد، باید کناره گیرد، چراکه پای عواطف، موقعیت‌های پیچیده، و ضرورت‌های خاص در میان است. پس قاعده بر داور روشن بین مقدم نیست (نوسباوم، ۱۳۸۹: ۹۰).

نوسباوم در تحلیل خود از تعریف تراژدی در آثار ارسطو نیز بر همین نکته تأکید می‌کند که این تعریف بیش از آنکه قید و بند برای شاعران و متفکران بعدی باشد، چارچوبی انعطاف‌پذیر فراهم کرده که امکان گفت‌وگو و بحث‌های انتقادی را میسر می‌سازد نوسباوم، ۱۳۸۹: ۱۰۶). به این ترتیب، خود ارسطو نیز به ناپایداری و سیال بودن مصداق‌ها و برداشت‌های مختلف آگاه بوده و قصد نداشته قواعدی قطعی و غیرقابل تغییر وضع کند.

۲. نقطهٔ تزلزل در پیرنگ ایدئال

همان‌طور که نشان داده شد، نظام پیرنگ ایدئال در بند سیزدهم بوطیقا بر الگویی خاص از نسبت میان کنش، شخصیت و پیامد متکی است. این الگو، بر مبنای پدید آمدن ترس و شفقت، مخاطب را به تجربهٔ کاتارسیس سوق می‌دهد. اما تحقق چنین اثری مشروط به شرایطی خاص است: از جمله اینکه شخصیت اصلی، در عین خطا یا لغزش، مستحق رنجی که می‌کشد نباشد. ارسطو در ادامهٔ همین بند، نمونه‌هایی از شخصیت‌های تراژیک را برمی‌شمارد (ادیپ، اورست[۳۵]، الکمئون[۳۶]، تلف[۳۷]، تیست، مِلئاگر[۳۸]) و می‌گوید اینان یا مسبب بدبختی خویش‌اند، یا این وضعیت برای‌شان رخ داده است.

همین تمایز ظاهراً ساده، در بنیاد نظام پیشنهادی او شکاف می‌افکند. اگر بدبختی صرفاً «بر سر» این افراد آمده باشد، یعنی در وضعیت‌های اضطراری و بیرون از اختیار فاعل حادث شده باشد، دیگر نمی‌توان دربارهٔ خطا یا لغزش آنها سخن گفت، چه رسد به امکان سرزنش اخلاقی یا داوری نسبت به کردارشان. این حالت، بیش از آنکه به مفهومی چون خطاکاری اشاره داشته باشد، به ایده فروپاشی اختیار انسانی در برابر سرنوشت دلالت دارد و دقیقاً از همین‌جاست که دوگانگی مفهومی آغاز می‌شود.

از سوی دیگر، اگر آن‌گونه که در بخش‌هایی از همین بند آمده، قهرمانان تراژیک «مسبب» وضعیت خود باشند، آنگاه باید کنش آنها را نوعی خطا یا لغزش قلمداد کرد و

در این صورت، تنها در صورتی می‌توان گفت مستحق رنج نیستند که این خطا را از سر ناآگاهی انجام داده باشند، نه از سر فساد اخلاقی یا شرارت. اما در این‌جا نیز تضادی پدیدار می‌شود: اگر آن خطا ناشی از ناآگاهی باشد، آنگاه نمی‌توان عامل را به‌طور کامل مسئول دانست، چون ناآگاهی اختیار را لغو می‌کند؛ و اگر ناشی از تصمیم اخلاقاً مخدوش نباشد و صرفاً برخاسته از یک ناآگاهی نسبت به جزییات عمل باشد، آنگاه دیگر نمی‌توان گفت که شخصی مستحق رنج «هست» و دیگری «نیست».

مفسرانی چون استینتون، هالیول[۳۹] و نوسباوم، که هر دو وجه یعنی هم ناآگاهی و هم نقص اخلاقی غیرعمدی را با هم در نظر می‌گیرند، بی‌راه نمی‌گویند و حق دارند که چنین برداشت‌هایی چندپاره از این بند به دست دهند (Nuss-baum, 1986:34) (Stinton, 1975:225). حتی تفسیر تندتری مانند نظر کافمن[۴۰] که می‌گوید ارسطو در فصل‌های سیزده و چهارده دچار اشتباه است و در تبیین بنیاد تراژدی دچار لغزش مفهومی شده، در چنین زمینه‌ای قابل تأمل است (Kaufmann, 1992:60). به طوری که فراوانی تفسیرهای مختلف از مفهوم هامارتیا در تاریخ نشان دهندهٔ مشکل اندیشمندان بزرگ در ارائهٔ تفسیری صحیح است اما انگار هیچ‌کدام از آنها (البته به جز کافمن) جرئت این را نداشته‌اند که به اشتباه نامدارترین فیلسوف تاریخ اذعان کنند. در همین راستا هالیول نیز این موضوع را مطرح می‌کند که با توجه به شواهد و قرائن موجود، هامارتیا نمی‌تواند صرفاً متعلق به لغزش اخلاقی یا خطای شناختی باشد، بلکه طیف گسترده‌ای از هرگونه کج رفتنی که باعث سقوط قهرمان شود را در بر می‌گیرد. هم اخلاقی و هم شناختی (Halliwell, 1995:16). حتی اگر هیچ‌گونه سیالیت زبانی، اشاعهٔ معنا، یا لغزش اصطلاحات در کار نیاید، متنِ بوطیقا باز هم در خود دچار شکافی ساختاری است؛ شکافی که با پذیرش گشودگی یا حتی خطا در دستگاه نظری قابل توضیح است.

در هر حال، در آن قسمتی از بند سیزدهم که می‌گوید این وقایع صرفاً «بر سرشان آمده» (ارسطو، ۱۴۰۰:۱۵۰)، نوعی جبرمطلق درکار است، که در آن، نقش اراده و اختیار به‌کلی منتفی است و عامل انسانی صرفاً دستخوش سرنوشت می‌شود. تکلیف این قسمت مشخص است و جای بحثی نمی‌ماند.

اما در بخش‌هایی دیگر، همان افراد به عنوان مسبب وضعیتی که برای‌شان پیش آمده معرفی می‌شوند (ارسطو، ۱۴۰۰:۱۵۰). این‌جاست که مسئله پیچیده می‌شود: از یک‌سو، اگر فرد مسبب است، باید تا حدی دارای اختیار باشد و در نتیجه مسئول؛ اما از سوی دیگر، چون این افراد شرور یا فاسد نیستند، نمی‌توان آنها را سزاوار رنجی دانست که متحمل می‌شوند. به این ترتیب، دستگاه ارسطویی در تلاش است هم اختیار و مسئولیت را حفظ کند، و هم عدم‌استحقاق رنج را. و این جمع متناقض، بستر همان گسستی است که در بخش‌های بعد، به‌ویژه در تحلیل نسبت تربیت، اختیار، و خطا، به آن رجوع خواهد شد.

۳. استحقاق و عدم استحقاق

حال، پرسش اصلی این بخش از پژوهش چنین است: چه کسی مستحق رنج است و چه کسی نیست؟

ارسطو تصریح می‌کند که فرد مستحق رنج، قهرمان تراژدی ایدئال نیست؛ زیرا در غیاب اختیار، داوری اخلاقی ناممکن می‌شود. تنها هنگامی مسئله‌ای پدید می‌آید که مصیبت، حاصل کنش خود فرد باشد؛ خواه از ناآگاهی، خواه از نقص اخلاقی. در این‌جا باید پرسید: ارسطو چگونه، با مبانی اخلاقی خود، می‌تواند رنج را عادلانه بداند بی‌آنکه شفقت مخاطب را از میان ببرد؟

اگر قهرمان تراژدی چنان‌که خود ارسطو تأکید دارد در مجموع فردی شریف و فاقد شرارت باشد، آنگاه اگر خودش مسبب وضعیت دردناک خویش باشد، چگونه همچنان مستحق آن رنج نخواهد بود؟ او هم فاعل است و هم فاقد استحقاق رنج. اما همین ترکیب، مفهوم استحقاق را به نقطهٔ بحران بدل می‌کند؛ زیرا اگر خطا ناشی از ناآگاهی است، داوری اخلاقی منتفی است، و اگر ناشی از ضعف اخلاقی باشد، استحقاق تقویت می‌شود.

ارسطو می‌کوشد با تکیه بر نمونه‌هایی چون ادیپ یا اورست، میان این دو حالت تعادل برقرار کند، اما نتیجه نه رفع تناقض بلکه پوشاندن آن است. تراژدی به داوری نیاز دارد، اما هم‌زمان بر شفقت تکیه می‌کند: داوری مستلزم استحقاق است، شفقت مستلزم بی‌استحقاقی. از این‌رو، قهرمان تراژدی در وضعیتی معلق میان مسئولیت و بی‌اختیاری قرار می‌گیرد.

تحلیل این تنش، نشان می‌دهد که مسئلهٔ استحقاق در بوطیقا خود به گسستی درونی در نظام اخلاقی ارسطو

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075534.1194

بدل می‌شود. این گسست، امکان داوری اخلاقی و در نتیجه، کارکرد کاتارسیس را به تعویق می‌افکند. اگر اختیار، همچون مفهومی تثبیت‌ناشده، در حالت تعلیق قرار گیرد، آنگاه نسبت قهرمان با خطا و استحقاق نیز از بنیاد دگرگون می‌شود. در این صورت، «هامارتیا» دیگر خطایی اخلاقی از فاعلی آگاه نیست، بلکه لحظه‌ای است از ناپایداری میان آگاهی و جبر؛ نقطه‌ای که در آن، مسئولیت و سزاواری به‌یک‌سان فرو می‌پاشند.

۴. ارتباط تربیت و خیرهای بیرونی با مسئلهٔ اختیار

در فلسفهٔ اخلاق ارسطو، با وجود تأکید بر نقش عادت در شکل‌گیری منش، تفکیک روشنی میان فضیلت و طبیعت وجود دارد. فضایل نه ذاتی، بلکه اکتسابی و حاصل خوگیری تدریجی‌اند. ازاین‌رو، منش اخلاقی بیشتر محصول زنجیره‌ای از تأثیرات ساختاری است تا تصمیمی آزاد؛ و همین امر، اختیار فرد را کم‌رنگ می‌سازد. بدین‌سان، اخلاق ارسطویی بر تعلیقی درونی استوار است: فضیلت، انتخابِ مداوم خیر است، اما این انتخاب در بستر آموزش و عادت‌هایی رخ می‌دهد که پیش از آگاهی فرد عمل می‌کنند. فضیلت در خلأ شکل نمی‌گیرد، بلکه در شبکه‌ای از روابط و امکاناتی پدید می‌آید که فرد در انتخابشان دخیل نیست. ارسطو این امکانات را «خیرهای بیرونی (اتوخیا[۴۱])» و سلب آنها (دوستوخیا[۴۲]) می‌نامد و اذعان دارد که نیکبختی بدون برخورداری از این مواهب، ممکن نیست (ارسطو، ۱۴۰۲:۳۷). پس اگر سعادت و کنش فضیلت‌مندانه وابسته به عوامل بیرونی‌اند، فضیلت نیز نمی‌تواند صرفاً حاصل تصمیم فردی باشد.

نوسباوم یادآور می‌شود که ارسطو آموزش و عادت را عامل پرورش برتری‌ها می‌داند، اما بخت و طبیعت را نیز مؤثر می‌خواند (نوسباوم، ۱۳۸۹:۹۷). بدین‌ترتیب، ارزش‌های اخلاقی پیش از آگاهی در فرد رسوب می‌کنند و فضیلت به‌صورت پیکربندی تاریخی میل و عادت درمی‌آید. ارسطو خود می‌پرسد:

چگونه ممکن است که دارا بودن فضیلت بیشتر در اختیار ما باشد تا آلودگی به رذیلت؟ (ارسطو، ۱۴۰۲:۹۸).

اما مسئله این پژوهش هم دربارهٔ معلق شدن رذیلت اختیاری و همچنین فضیلت اختیاری می‌باشد و برای هیچ کدارم از آنها امتیاز خاصی قائل نیست.

از همین منظر است که نوسباوم اشاره می‌کند که ارسطو بیش از بسیاری از نظریه‌پردازان مدرن، حاضر است نقش عوامل نیمه‌اختیاری و غیرارادی را در شکل‌گیری منش بپذیرد. او از امکانی سخن می‌گوید که فرد بر مبنای تصوری از خیر رشد یافته باشد که در محیطش رایج بوده است و بنابراین احساسات و تصمیم‌هایش، حاصل مستقیم الگویی از جامعه‌پذیری و فرهنگ‌پذیری باشد. با این‌حال، از منظر ارسطو، همین کنش‌ها و واکنش‌ها را نیز می‌توان مورد ستایش یا نکوهش قرار داد صرفاً به این دلیل که از لحاظ نتیجه اخلاقی، خیر یا شر بوده‌اند (نوسباوم، ۱۳۸۹:۹۸).

اما نکته دقیقاً همین‌جاست: آنچه نزد ارسطو ستایش یا نکوهش می‌شود، همیشه محصول اراده آزاد نیست، بلکه گاه تنها از روی «ضرورت اجتماعی» چنین حکمی صادر می‌شود. ما ناگزیر از ارزیابی کنش‌ها هستیم تا نظم اجتماعی حفظ شود، نه لزوماً به این دلیل که فاعل آنها کاملاً آگاه و مختار بوده است.

تمایز میان داوری اخلاقی و شناخت اختیار فاعل، به‌صراحت شکاف برمی‌دارد. ارسطو در عین حال که اراده و اختیار را شرط لازم برای داوری اخلاقی می‌داند، تصریح می‌کند که حتی در مواردی که آگاهی یا اختیار کامل در کار نبوده، باز هم ممکن است نکوهش اجتماعی ضروری باشد. این همان‌جایی‌ست که داوری، از یک ارزیابی اخلاقیِ مبتنی بر مسئولیت فردی، به یک ابزار تنظیم اجتماعی بدل می‌شود.

او حتی می‌پذیرد که تربیت‌های ناقص می‌توانند سیرت‌هایی پدید آورند که اساساً «شایستهٔ هیچ ارزیابی اخلاقی نباشند».

همان‌طور که در مبانی نظری ارائه شد، ارسطو در دفتر هفتم اخلاق نیکوماخوس به مقوله‌ای اشاره می‌کند که مرزهای قضاوت اخلاقی را به‌کلی درهم می‌شکند: «رذیلت بهیمی». آنها در وضعیتی مرزی هستند، جایی میان اخلاق، تربیت، و طبیعت. بهیمی معنای حیوانی یا جانوری می‌دهد و جالب است که جوزف هیلیس میلر[۴۳]، پساساختارگرایی که آرایش از منظر واسازانه قابل توجه است در مقالهٔ «روایت[۴۴]» خود می‌نویسد:

او (ادیپ) همچون یک حیوان بی‌گناه است. چون نمی‌داند چه می‌کند. یک حیوان نمی‌تواند مرتکب زنای با محارم شود زیرا او نمی‌تواند تحریم زنای با محارم را درک

کند (میلر، ۸۱:۱۳۷۷).

مشخصا به این مسئله اشاره دارد که ناآگاهی نسبت به پیامدها، تابوها، هنجارها و باید و نبایدها، باعث ایجاد نوعی بی‌مسئولیتی اخلاقی/قضایی می‌شود. این مسائل نیز از طریق تربیت کافی قابل انتقال‌اند.

نوسباوم می‌نویسد که ارسطو برخی افراد را به سبب فقدان تربیت درست یا ناتوانی شناختی از «دایرهٔ داوری اخلاقی» بیرون می‌گذارد (نوسباوم، ۹۸:۱۳۸۹). در چنین حالتی، پرسش اساسی پدید می‌آید: اگر کسی در شرایطی زیسته که امکان تصور خیر برایش غایب بوده، آیا می‌توان او را بر پایهٔ معیارهای اخلاقی داوری کرد؟ در جهانی که منش به‌شدت به تربیت و عوامل بیرونی وابسته است، مرز میان «قابل داوری» و «غیرداوری‌پذیر» چگونه تعیین می‌شود؟

دریدا نام‌گذاری‌هایی چون «دیوانه» یا «زن» را شکل‌هایی از اعمال قدرت می‌داند که امکان سلطه را فراهم می‌کنند (سالمون، ۱۲۱:۱۴۰۲). ارسطو نیز با نسبت دادن برچسب‌هایی مانند مجنون یا تربیت‌نیافته، این افراد را از قلمرو قضاوت اخلاقی حذف می‌کند تا انسجام نظام اخلاقی خود را حفظ کند.

اگر تمایز میان کنش اختیاری و اضطراری فروبپاشد، بنیان استحقاق اخلاقی نیز متزلزل می‌شود؛ زیرا داوری بر مبنای اختیار، هنگامی که اختیار به‌درستی قابل احراز نباشد، بی‌اعتبار می‌گردد. تصمیم قهرمان تراژدی هرچند در ظاهر آگاهانه است، اما همواره از نیروهای تربیتی، روانی و ساختاری تأثیر می‌پذیرد.

مسئله این نیست که اختیار وجود ندارد، بلکه مسئله در آن است که اختیار و میزان دقیق آن، هرگز به‌طور قطعی و شفاف در اختیار تماشاگر یا مفسر قرار نمی‌گیرد. این تعلیق، مرکز مفهوم استحقاق را می‌لرزاند و به‌تبع آن، معنای هامارتیا را نیز دگرگون می‌کند؛ زیرا هامارتیا در پیوندی ناگسستنی با آگاهی، مسئولیت و استحقاق قرار دارد.

۵. عدالتِ معلق

در همایش «واسازی و امکان عدالت» (۱۹۸۹)، دریدا توجه خود را نه بر عدالت، بلکه بر حرف ربط «و» در عنوان متمرکز کرد؛ زیرا این پیوند، دو واژه را که از یک سنخ نیستند کنار هم می‌نشاند (Derrida, 2002:231). از نظر او، همین اتصال، خود نشانهٔ گسستی بنیادین است: اگر واسازی و عدالت هم‌جنس بودند، نیازی به این واسطه نبود. از همین‌جا، پرسش‌های او آغاز می‌شود: آیا واسازی عدالت را ممکن می‌کند یا آن را متزلزل می‌سازد؟ آیا عدالت بیرون از حوزهٔ واسازی است یا در دل آن شکل می‌گیرد؟

دریدا قانون را بر پایهٔ نوعی «انجام‌گری» می‌فهمد: لحظه‌ای که قانون وضع می‌شود، نه از مشروعیتی پیشین، بلکه از تصمیمی بدون پشتوانه پدید می‌آید. او این لحظه را «خشونت نخستین» می‌نامد؛ لحظه‌ای که قانون در عین ایجاد مشروعیت، آن را نقض نیز می‌کند (سالمون، ۱۴۰۲: ۳۲۵). از همین‌جا نتیجه می‌گیرد که قانون بر هیچ استوار است، و چون برساخته است، همواره قابل واسازی می‌ماند.

در ادامهٔ این مسیر، دریدا گامی رادیکال‌تر برمی‌دارد:

عدالت فی نفسه؛ اگر چنین چیزی، فرای قانون وجود داشته باشد، واسازی پذیر نیست. نه بیشتر از خود واسازی، اگر چنین چیزی وجود داشته باشد. واسازی، عدالت است (Derrida, 2002:231).

واسازی را نه‌فقط امری مرتبط با نقد قانون، بلکه هم‌ارز با خود عدالت می‌داند. این بیان جسورانه، چرخشی اساسی را رقم می‌زند؛ چراکه دیگر واسازی صرفاً کنشی تحلیلی یا روش‌شناختی نیست، بلکه نوعی عدالت‌ورزی است که از دل ساختارهای قانونی، فلسفی، یا ادبیات حقوقی سر برمی‌آورد یعنی قانون ادبیات، قانون فلسفه یا قانون قانون. در واقع همان قانون مقدم بر قانون (سالمون، ۳۲۶:۱۴۰۲).

این همانی، عدالت را از قاعده‌مندی بیرون می‌کشد و آن را به تجربه‌ای از امر ناممکن بدل می‌کند. هیچ قانونی عادلانه نیست، زیرا عدالت با محاسبه سازگار نمی‌شود. قانون ضروری است، اما عادل نیست؛ چون تکرارپذیر است. عدالت، تنها در نسبت با امر یگانه و استثنایی معنا می‌یابد، نه در قالب قاعده‌ای کلی.

دریدا از این منظر، عدالت را همچون مفاهیمی چون بخشش و مهمان‌نوازی، در قلمرو ناممکن جای می‌دهد. مهمان‌نوازیِ بی‌قید، همانند عدالت، در اصل ناممکن است، اما همین ناممکنی امکان اندیشیدن به آن را پدید می‌آورد (گلندینینگ، ۱۳۹۸: ۹۰). عدالت در وضعیت تعلیق دائمی است، همیشه «در راه» (à venir)است، بی‌آنکه تحقق یابد.

در چنین چشم‌اندازی، استحقاق نیز دیگر معنای مطلق ندارد. هر داوری دربارهٔ سزاواری یا عدم سزاواری، تابع همان محاسبه‌هایی است که عدالت را از دسترس دور

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075534.1194

می‌کند. مخاطب اثر تراژیک، دیگر نمی‌تواند با اطمینان بگوید قهرمان «مستحق رنج» است یا نه، زیرا عدالت در تعلیق است و داوری نهایی ممکن نیست.

در این نوع خوانش، برخورد مخاطبی که یک قهرمان را مستحق با نامستحق رنج می‌بیند، مانند گفتمان‌هایی خواهد بود که با اعتماد به نفس، به خود اجازهٔ سلطه بر زندگی و مرگ یک شخص می‌دهند. مخاطب با مستحق رنج دانستن یک شخصیت، به عبارت دریدایی/فوکویی، بر او نوعی اعمالِ قدرتِ خشنِ قضایی می‌کند.

پیشنهادات

۱. هامارتیای شریران

در تحلیل کلاسیک ارسطویی، تحقق کاتارسیس مشروط به دو پیش‌فرض است:

۱. کاراکتر باید در رنجی که می‌برد مستحق نباشد تا شفقت برانگیزد؛

۲. کاراکتر باید از ما بهتر نباشد تا ترس برانگیزد، یعنی به ما شبیه باشد.

شرط نخست به مسئلهٔ استحقاق گره خورده و شرط دوم با ایدهٔ شباهت و «میان‌مایگی اخلاقی» نسبت دارد.

۱. ۱ بررسی شرط اول: استحقاق و شفقت

ارسطو در *فن شعر* تصریح می‌کند که قهرمان تراژدی نباید انسانی «تماماً شرور» باشد، چراکه در آن صورت، فاجعه‌ای که بر او می‌رود موجب شفقت نمی‌شود. شفقت، تنها نسبت به کسی برانگیخته می‌شود که در اصل، مستحق رنج خود نباشد؛ کسی که «بی‌آنکه سزاوار باشد، سقوط می‌کند». بر همین اساس، یکی از شرایط بنیادین در فرایند کاتارسیس آن است که قهرمان تراژدی باید در موضعی میان‌مرزی از تقصیر قرار گیرد؛ نه آن‌قدر بی‌گناه که حادثه بر او کاملاً نابه‌جا باشد، و نه آن‌قدر گناهکار که سزاوار کیفر تلقی شود.

اما همان‌طور که بررسی شد، در پرتو خوانشی واسازانه، این تمایز کلاسیک میان مستحق و نامستحق، خود دچار تزلزل می‌شود. از منظر دریدا، عدالت مفهومی است ناممکن؛ نه بدان معنا که وجود ندارد، بلکه بدان معنا که هرگز به‌طور کامل محقق نمی‌شود و همواره «در راه» است. این عدالت «در راه» (à venir) در افقی رخ می‌دهد که نه قابل محاسبه است، نه قابل پیش‌بینی، و نه تابع نظام قواعد حقوقی و بنابراین، نمی‌توان آن را همچون قانون یا قاعده‌ای کلی سنجید یا صادر کرد.

در نتیجه، اگر عدالت محاسبه‌ناپذیر باشد، مفهومی چون «استحقاق» نیز به‌صورت بنیادین، از جایگاه ثابتی برخوردار نیست. دیگر نمی‌توان با اطمینان حکم داد که قهرمانی، مستحق یا نامستحق رنج خویش است. پیش‌داوری در این‌باره، خود شکلی از سلطهٔ معرفتی است که به مخاطب امکان می‌دهد نسبت به جایگاه اخلاقی قهرمان داوری کند؛ در حالی‌که واسازی، این امکان داوری را به تعلیق درمی‌آورد.

بدین‌سان، مخاطب دیگر نمی‌تواند از موضع دانای کل، جایگاه استحقاق را به قهرمان نسبت دهد و در پی آن، شفقت را تنها به کسانی اختصاص دهد که در چارچوبی معین، بی‌تقصیرند. در نگاه واسازانه، هر کاراکتری می‌تواند بالقوه موضوع شفقت باشد، چراکه هیچ سازوکار قطعی برای تشخیص میزان اختیار و در نتیجه مسئولیت وجود ندارد. ناآگاهی، شرایط اجتماعی، تاریخچهٔ عمل، یا حتی فهم‌ناپذیری کنش قهرمان، همگی در فهم مخاطب از استحقاق اختلال ایجاد می‌کنند.

۲. ۱. بررسی شرط دوم: ترس، شباهت و امکان هم‌دلی

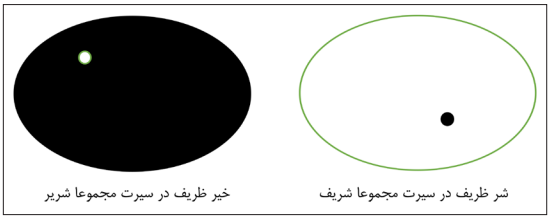
در منطق سنتی ارسطویی، ترس زمانی برانگیخته می‌شود که مخاطب، قهرمان را «شبیه به خود» بیابد. این شباهت، نه صرفاً در وضعیت بیرونی، بلکه در خویشکاری اخلاقی معنا می‌یابد: مخاطب باید باور کند که قهرمان، مانند خودش، نه کاملاً نیک است و نه کاملاً شر، بلکه در جایی میانه قرار دارد. به تعبیر کلاسیک، قهرمان «در مجموع نیک» است، اما دچار هامارتیا می‌شود. این خصلت «خاکستری» قهرمان، بذر ترس را در دل مخاطب می‌کارد: این می‌توانست من باشم.

اما، واسازیِ این ساختارِ دوتاییِ خیر/شر، نقطه‌ای تازه در درک کاتارسیس می‌گشاید. اگر مبنای ترس، شباهت است و این شباهت بر پایهٔ اختلاطِ نیکی و بدی شکل می‌گیرد، آنگاه چرا فقط قهرمانِ «در مجموع خوب» با لغزشی جزئی می‌تواند موجب ترس شود؟ واسازی نشان می‌دهد که خود این تقسیم‌بندی، محصول ساختاری تقابلی و سلسله‌مراتبی است که خیر را در جایگاه معیار، و شر را به مثابه انحراف از آن می‌سنجد. اما اگر این ساختار تقلیل یابد، اگر مرزهای

میان خیر و شر درهم شکند، آن‌گاه «ترس» می‌تواند از دل مواجهه با کاراکتری برانگیخته شود که در مجموع شر است، اما در لحظه‌ای، امکانی از خیر را نشان می‌دهد؛ گسستی در شر مطلق، روزنه‌ای که شبح شباهت را احضار می‌کند.

در این وضعیت، مخاطب دیگر فقط از کاراکتری نمی‌هراسد که به او شباهت دارد چون «خوب» است، بلکه از آن دیگری هم، که ممکن است در نگاه نخست بیگانه، بد، خشن یا نفرت‌انگیز باشد، هراس دارد. هراسی از آن جهت که می‌بیند، حتی در او نیز امکانی برای هم‌دلی وجود دارد؛ لحظه‌ای انسانی، نشانه‌ای از رنج، سکوتی شکننده، یا ضعفی قابل درک. همین لحظهٔ جزئی، همین اختلال در تصویر سیاه قهرمان، چنان روزنه‌ای در مخاطب می‌گشاید که همدلی و ترس، هم‌زمان بر او فرود می‌آید.

در این خوانش، کاراکترهای به‌ظاهر شر نیز واجد همان نیروی تراژیک‌اند. اگر در روایت ارسطویی، مخاطب باید با قهرمانی خوب و شبیه خویش مواجه شود، واسازی امکانی دیگر می‌گشاید: ترس از بیگانگی‌ای که در درون ماست؛ از شباهتی که در چهرهٔ شر تجلی می‌یابد.



نمودار۲. لوح شخصیت قهرمان (تدوین: نویسندگان).

۳. ۱. جمع‌بندی

بررسی دو شرط اصلی ارسطو برای تحقق کاتارسیس، یعنی عدم استحقاق برای شفقت و شباهت برای ترس با نگاه واسازانه، امکان‌های ناگفتهٔ متن ارسطو، از دل خود متن، از دل مصالح خود نظام، را می‌گشاید. صداهای سرکوب‌شده‌ای که از درون منطق نظام سر برمی‌آورند.

از همین منظر، مفهوم هامارتیا نیز دستخوش بازخوانی می‌شود. اگر تاکنون هامارتیا به عنوان لغزش نیکی در دل یک شخصیت نیک‌خو فهمیده شده، بازخوانی دو شرط اصلی کاتارسیس نشان می‌دهد که می‌توان از هامارتیای شریران نیز سخن گفت: آن‌جایی که شخصیتی در کلیت خود شر است، اما در یک لحظه، در یک نگاه یا تزلزل، شکافی در سیاهی مطلق او پدید می‌آید شکافی که ردّی از سپیدی را با خود دارد. این‌جا، کارکرد هامارتیا وارونه می‌شود: نه لغزش از نیکی به خطا، بلکه جرقه‌ای از خیر در دل شر، که همچنان نیروی کاتارتیک را در مخاطب برمی‌انگیزد.

در واقع، آن‌چه امکان‌ناپذیر به نظر می‌رسید یعنی شفقت و ترس نسبت به کاراکتری شریر در منطق واسازانه، نه‌تنها ممکن، بلکه ضروری جلوه می‌کند. این‌جاست که امکان‌های ناگفته ی متن ارسطو، از دل خود متن، از دل مصالح خود نظام، سر برمی‌آورند.

نکتهٔ بسیار مهم دربارهٔ این خوانش این است که دغدغه اش، تصدیق شر، از بین بردن مسئولیت جرم، برخورد با ظالم و در نهایت مرگ اخلاق نیست. این مسئله با یک مثال بهتر می‌تواند تشریح شود: زمانی که یک قاضی می‌داند که متهم به قتل، حاصل تربیت بد، شرایط اجتماعی نامناسب، شور خشم لحظه‌ای و خیلی مسائل غیرقابل محاسبه ی دیگر است اما در حال گریه کردن به حال قاتل، برای حفظ آرامش نظام جامعه، حکم اعدام او را صادر می‌کند.

۴. ۱. شخصیت‌های شرور واجد امکان همدلی

ویس در مقاله‌ای دربارهٔ تراژدی سنکا[۴۵] یی، بررسی می‌کند که سنکا چگونه رواقیون[۴۶] را با تراژدی آشتی می‌دهد. در این مقاله، او نشان می‌دهد که سنکا تضاد موجود در مرکز تراژدی کلاسیک را تغییر می‌دهد تا قهرمانان نمایشنامه‌هایش دیگر درگیر تضادی بین علل درونی که آنها را از درون به پیش می‌راند و علل بیرونی که آنها را از بیرون وادار به انجام کاری می‌کند، نباشند، که در نهایت دومی بر اولی غلبه می‌کند. او با به‌کارگیری استراتژی‌های مختلف برای کم‌اهمیت جلوه دادن نقش علل بیرونی در برانگیختن تضادهای درونی قهرمانان و اعمال ناشی از آن‌ها، تراژدی را حول یک تضاد درونی فرد شکل می‌دهد. انجام این کار به او اجازه می‌دهد تا دو مورد از مهم‌ترین مشکلاتی را که رواقیون با شعر شناسایی کرده بودند، حل کند: یکی همذات‌پنداری مخاطب با قهرمانان شرور و دیگری ترکیب فضایل و رذایل در یک قهرمان واحد. به این ترتیب، سنکا قادر است تراژدی‌هایی خلق کند که بیشتر با حساسیت‌های رواقیون مطابقت داشته باشد، یا حداقل، آنها را آشکارا نرنجاند (Weiss, 2021:51).

این تحقیق و البته دغدغهٔ رواقیون، نشان‌دهندهٔ این نکته

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075534.1194

می‌باشد که شخصیت‌های شرور نیز در شرایطی که ترکیب فضایل و رذائل در آنها به هم خورده باشد، واجد امکان همدلی برای مخاطب هستند. در واقع اینکه سنکا درصدد حل کردن مشکلِ «همدلی یا شریران» برمی‌آید، خود نشان‌دهندهٔ امکانِ وجود این مسئله است. مثلاً تیستس، با انگیزه‌های شهوانی خود، اعمال زشتی را مرتکب می‌شود اما هنوز مخاطب می‌تواند در مورد نزدیکی با دخترش یا خوردن گوشت فرزندانش با او همذات‌پنداری کند و از خود بپرسد: «آیا عدالت به دقت محاسبه شده است؟»

در همین راستا در ادامه تعدادی شخصیت‌های تاریخ ادبیات نمایشی و در نهایت نیز یک مورد، نمونه ادبیات فارسی کلاسیک می‌آیند که با وجود اعمال شرارت بارشان، مخاطب هنوز نمی‌تواند نسبت به رنجشان بی‌تفاوت باشد.

برخلاف هامارتیای ارسطویی، این افراد، با نشان دادن کورسویی از انسانیت و خیرخواهی، راه خود را به درون قلب‌های مخاطب پیدا می‌کنند. این بار نقص، گناه یا ناآگاهی یا هرگونه تعریفی با بار منفی در کار نیست. اعمال با خویش کاری مثبت، ترس و شفقت ما را برمی‌انگیزند. ترس به این دلیل که از سیاه مطلق به خاکستری یا همان شبیه خودمان تبدیل می‌شوند و شفقت نیز به دلیل معلق شدن استحقاق رنج. در نتیجه همان نتیجهٔ غایی دستگاه تراژدی حاصل می‌شود: کاتارسیس. اما با پیرنگی متفاوت و مطابق با فلسفه اخلاق معاصر.

الف. نمونه‌های نمایشنامه‌ای

۱. **مکبث** (Macbeth): مکبث در تراژدی شکسپیر، شخصیتی است که میل به قدرت او را به جنایت سوق می‌دهد، اما در سراسر نمایش، بارها دچار تردید، عذاب وجدان و کابوس‌های روانی می‌شود. این لحظه‌های انسانی، مثل صحنه‌ای که می‌گوید: «این دست‌ها، هر دریا را سرخ می‌کند»، باعث می‌شود او برای مخاطب صرفاً یک قاتل نباشد، بلکه انسانی گرفتار در وسوسه و هراس تلقی شود. مسیری که باعث شفقت و همزادپنداری می‌شود.

۲. **کلودیا** (Claudius) ـ *هملت*: کلودیا در *هملت* قاتل برادر خود و غاصب تاج‌وتخت است، اما در صحنهٔ عبادت، وقتی اعتراف می‌کند که «قادر نیست دعا کند» چون نمی‌تواند دل از جنایتش بکند، او را به انسانی شکننده تبدیل می‌کند. همین ناتوانی در توبه، نقطه‌ای از همزادپنداری و شاید ترس از وضعیت مشابه انسانی را پدید می‌آورد.

۳. **مدئا** (Medea): مدئا، قاتل فرزندان خود در نمایش اوریپید، پیش از قتل، درگیر تردیدی عمیق و نبرد درونی است. او به‌روشنی می‌داند چه می‌کند اما از وسوسه انتقام نمی‌تواند بگذرد. لحظه‌ای که می‌گوید: «می‌دانم که چه می‌کنم و نمی‌توانم نکنم» نشان‌دهندهٔ فاجعه‌ای انسانی است که شفقت تماشاگر را، ولو در وحشت، برمی‌انگیزد.

۴. **ریچارد سوم** (Richard III): ریچارد سوم در تراژدی شکسپیر، شخصیتی است سرشار از طمع و جنایت، اما خودآگاه به زشتی خویش و سرنوشت شوم خود است. مونولوگ آغازین او «من برای عشق ساخته نشده‌ام» نه‌فقط توجیهی برای شرارت او، بلکه تابلویی از انسان مغلوب فشارهای بیرونی است و این، جایی برای همزادپنداری باز می‌کند.

ب. نمونه‌های سینمایی

۵. **تونی مونتانا** ـ *Scarface*: تونی مونتانا در *صورت زخمی*، نماد جنایتکار جاه‌طلب است، اما پایبندی‌اش به خانواده (مثلاً وقتی از خواهرش دفاع می‌کند) و خودویرانگری‌اش در مواجهه با فساد درونی خود، او را به تصویری از یک انسان شکست‌خورده و ترحم‌برانگیز بدل می‌کند.

۶. تونی سوپرانو ـ *The Sopranos*: تونی سوپرانو، *رهبر مافیا*، در سریال، با روان‌درمانی و تعارضات خانوادگی‌اش روبه‌رو می‌شود. او در لحظات جلسات درمان، چهره‌ای انسانی، پر از ضعف و رنج نشان می‌دهد. همین امر باعث شده است تماشاگر بتواند از پس جنایت‌های او، انسانی شبیه خود ببیند.

۷. جوکر ـ *The Dark Knight*: جوکر در *شوالیه تاریکی* تجسم آنارشی و شر است، اما لحظه‌هایی که منطق معیوب ولی انسانی خودش را در گفت‌وگوها (مثل صحنهٔ قایق‌ها) شرح می‌دهد، ترسی اخلاقی و انسانی از شباهت خود با او در دل تماشاگر می‌کارد ـ این همان جایی است که تماشاگر همدلی می‌کند اما در وحشت.

۸. سرسی لنیستر ـ *Game of Thrones*: سرسی، مادر جاه‌طلب و بی‌رحم، در برابر فرزندانش، تصویری از مادری فداکار و عاشق است. وقتی در فصل ۶ شاهد مرگ تامن است و آن لحظه‌های سکوت و درهم‌شکستگی‌اش، او را از قالب «ملکه شریر» خارج می‌کند و تماشاگر را به شفقت وامی‌دارد.

۹. تئودور بگ‌ول (T-Bag) ـ *Prison Break*: تئودور در

بیشتر سریال، نماد شر و پلیدی است، اما در لحظه‌هایی خاص، مثل زمانی که گذشته ی کودکی‌اش فاش می‌شود یا در صحنه‌هایی که تلاش می‌کند اعتماد کسی را به دست بیاورد، بُعد انسانی و زخم‌خورده‌اش نمایان می‌شود. این باعث می‌شود تماشاگر، با ترس و شفقت، به او بنگرد.

پ. نمونهٔ ادبی

۱۰. ضحاک ـ *شاهنامه*: ضحاک در شاهنامهٔ فردوسی، مظهر اهریمن است، اما در داستان کاوه، زمانی که آخرین فرزند کاوه را نمی‌کشد، لحظه‌ای از او تصویری انسانی و تحت تأثیر دل‌رحمی نشان داده می‌شود. همین کافی است که تضاد میان شر مطلق و شر خاکستری را نشان دهد. جایی برای قضاوت معلق.

نتیجه‌گیری

در پایان این پژوهش، روشن می‌شود که «هامارتیا» در نظام تراژدی ارسطویی، نقطه‌ای از گسست و تنش میان اخلاق و زیبایی‌شناسی است. در ظاهر، ارسطو می‌کوشد میان سه اصلِ کنش، شخصیت و پیامد توازن برقرار کند؛ اما همین تلاش، در بطن خود، تناقضی بنیادین می‌زاید: چگونه ممکن است قهرمان در عین مسئولیت، مستحق رنج نباشد؟ بررسی این تناقض در پرتو فلسفهٔ اخلاق ارسطو- به‌ویژه مفاهیم سیرت، اختیار و استحقاق در *نیکوماخوس*- نشان داد که مبنای داوری اخلاقی، بر بستری از عادت، تربیت و خیرهای بیرونی استوار است؛ عناصری که اختیار را از درون متزلزل می‌کنند. از این منظر، هرگونه قضاوت درباره استحقاق یا عدم استحقاق، به تعلیق درمی‌آید.

با تکیه بر رویکرد واسازانه دریدا، امکان تازه‌ای برای اندیشیدن به عدالت است. اگر عدالت-به تعبیر دریدا- «همواره در راه» است و هرگز به تحقق نهایی نمی‌رسد، پس استحقاق نیز مفهومی محاسبه‌ناپذیر است. در نتیجه، مخاطب تراژدی دیگر نمی‌تواند از موضعی مطمئن درباره سزاواری رنج قهرمان داوری کند. این تعلیق، نقطه عزیمت بازخوانی مفهوم هامارتیا است: از لغزش نیکی در دل خیر، به جرقه‌ای از خیر در دل شر.

بدین‌سان، قهرمانان شریر نیز می‌توانند واجد نیروی کاتارتیک باشند، چراکه در آنان هم امکانی برای همدلی، ترس و شفقت نهفته است. این پژوهش نشان داد که واسازی، پذیرش عدالت است به مثابه افقی گشوده و ناممکن. بدین ترتیب، مفهوم هامارتیا از یک خطای فردی به رخدادی فلسفی بدل می‌شود که در آن، قضاوت تعلیق می‌گردد و تماشاگر، در مواجهه با رنج، میان شفقت و داوری سرگردان می‌ماند؛ جایی که تراژدی، به‌جای حکم، دعوتی است به فهم، همدلی و گشودگی.

پی‌نوشت‌ها

1. Hamartia (ἁμαρτία)
2. Catharsis (κάθαρσις)
3. Jacques Derrida
4. Deconstruction

۵. Thomas C. W. Stinton(1938-1987)؛ پژوهشگر کلاسیک بریتانیایی و متخصص تراژدی یونان، به‌ویژه در زمینهٔ نظریه هامارتیا و تفسیر ارسطو.

6. Leon Golden
7. R. D Dawe
8. Ho Kim
9. Hilde Vinje
10. Bryan Brazeau

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

12. Albert Sackey

۱۳. Anagnorisis (ἀναγνώρισις)؛ تغییر حالت از ندانستن مسئله‌ای مهم به دانستن آن.

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

15. Pathos (πάθος)

۱۶. Oedipus (Οἰδίπους)؛ قسمت اول از سه‌گانه «افسانه‌های تبای» نوشتهٔ سوفوکل.

17. Thyestes (Θυέστης)
18. Hexis (ἕξις)
19. Hekousia (ἑκούσια)
20. Akousia (ἀκούσια)
21. Virtue (ἀρετή)
22. Mean (μεσότης)
23. Justice (δικαιοσύνη)
24. Thēriotēs (θηριότης)
25. Ousia
26. Arche
27. Aletheia
28. Energia
29. Telos
30. Trace

۳۱. Différance؛ دریدا در ابداع این کلمه، «a» را به جای «e» به کار می‌برد به طرزی که فقط تفاوت نوشتاری داشته باشد ولی از لحاظ شنیداری یکی باشد. به همین دلیل بعضی، این عبارت را به درستی «تفاوط» ترجمه کرده‌اند که همان خصوصیات را داراست زیرا فرق «ط» و «ت» فقط در نوشتار است.

32. Hauntology (hantologie)

Doi: 10.22034/rpa.2025.2075534.1194

۳۳. Lesbian rule (κανών Λέσβιος)؛ ابزار معماریِ خم‌شونده‌ای که در جزیره ی لسبوس برای اندازه‌گیری سطوح منحنی به کار می‌رفت.

۳۴. Martha Nussbaum (۱۹۴۷–اکنون)؛ فیلسوف معاصر آمریکایی که در حوزهٔ فلسفهٔ اخلاق، فلسفهٔ سیاسی و نظریهٔ ادبیات تخصص دارد.

35. Orestes (Ὀρέστης) 36. Alcmaeon (Ἀλκμαίων) 37. Telephus (Τήλεφος)
38. Meleager (Μελέαγρος) 39. Stephen Halliwell

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

41. Eutychia (εὐτυχία) 42. Dustychia (δυστυχία) 43. J. Hillis Miller
44. Narrative

۴۵. Lucius Annaeus Seneca (۴–۶۵ پیش از میلاد)؛ فیلسوف رواقی و نمایشنامه‌نویس رومی.

46. Stoicistists

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 مساله عدالت در تراژدی‌های سه‌گانه سوفوکلس، *پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز*، ۱۴(۳۱)، ۴۱۲-۴۳۵.

سالمون، پیتر (۱۴۰۲)، *احتمالاً یک رخداد*، ترجمهٔ هانیه یاسری، تهران: نشر نیماژ.

فرهادپور، مراد (۱۳۸۹)، *قانون و خشونت*، تهران: نشر رخدادنو.

گلندینینگ، سایمون (۱۳۹۸)، *درآمدی بر ژاک دریدا*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: نشر شوند.

مصلح، علی اصغر؛ پارساخانقاه، مهدی (۱۳۹۰)، واسازی به منزله یک استراتژی، *متافیزیک*، ۱۱-۱۲(۳)، ۵۹-۷۲.

میلر، جی. هیلیس (۱۳۷۷)، *روایت*، ترجمهٔ منصور ابراهیمی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

نوسباوم، مارتا (۱۳۸۹)، *ارسطو*، ترجمهٔ عزت الله فولادوند، تهران: نشر طرح نو.

هاشمی، محمد؛ مازیار، امیر (۱۴۰۰)، جایگاه هامارتیا در نسبت میان نظریه ی تراژدی و فلسفه ی اخلاق نزد ارسطو، *نشریه تئاتر*، ۸(۸۶)، ۹۱-۶۷.

هاشمی، محمد؛ مازیار، امیر (۱۴۰۱)، مطالعه ی تطبیقی هامارتیا در روایت تراژیک از دیدگاه ارسطو و جی. هیلیس میلر با تمرکز بر نمایشنامهٔ اودیپ شاه اثر سوفوکل، *روایت‌شناسی*، ۱۲(۶)، ۵۵۵-۵۳۱.

یانگ، جولیان (۱۴۰۳)، *فلسفه تراژدی*، ترجمهٔ حسن امیری‌آرا، تهران: نشر ققنوس.

Aristotle. (1978). *The Poetics of Aristotle* (Stephen Halliwell, Ed. & Trans.). University of North Carolina Press.

Aristotle. (1995). *Poetics* (Stephen Halliwell, Trans.). Harvard University Press.

Brazeau, Bryan. (2018). "My Own Worst Enemy": Translating *Hamartia* in Sixteenth-Century Italy. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 41(4), 9–42.

Caputo, John David. (1997). *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press.

Dawe, Roger David. (1968). Some Reflections on *Ate* and *Hamartia*. *Harvard Studies in Classical Philology*, 72, 89–123.

Derrida, Jacques. (1973). *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (David Allison, Trans.). Northwestern University Press.

Derrida, Jacques. (1981). *Dissemination*. University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. (1982). *Positions* (Alan Bass, Trans.). University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. (1985). *The Ear of the Other*. University of Nebraska Press.

Derrida, Jacques. (1989). *Memories*. Columbia University Press.

Derrida, Jacques. (1997). *Of Grammatology* (Gayatri Chakravorty Spivak, Trans.). Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jacques. (2000). *Of Hospitality* (Rachel Bowlby, Trans.). Stanford University Press.

Derrida, Jacques. (2002). *Acts of Religion*. Routledge.

Derrida, Jacques. (2002b). *Force of Law: The "Mystical Foundation of Authority"*. Routledge.

Derrida, Jacques. (2006). *Specters of Marx*. Routledge.

Derrida, Jacques. (2011). *Taking Liberties*. Routledge.

Derrida, Jacques. (2014). *The Death Penalty*. University of Chicago Press.

Else, Gerald Frank. (1967). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard University Press.

Golden, Leon. (1978). Hamartia, *Ate*, and Oedipus. *The Classical World*, 72(1), 3–12.

Kaufmann, Walter. (1992). *Tragedy and Philosophy*. Princeton University Press.

Kim, Ho. (2010). Aristotle's *Hamartia* Reconsidered. *Harvard Studies in Classical Philology*, 105, 33–52.

Lucy, Niall. (2004). *A Derrida Dictionary*. Blackwell Publishing.
Miller, Joseph Hillis. (1995). *Narrative*. University of Chicago Press.
Nussbaum, Martha. (1986). *The Fragility of Goodness*. Cambridge University Press.
Sackey, Albert A. (2010). The Hamartia of Aristotle. *Legon Journal of the Humanities*, 21, 77–98.
Stinton, Timothy Charles William. (1975). Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy. *The Classical Quarterly*, 25(2), 221–254.
Vinje, Hilde. (2021). The Beauty of Failure: Hamartia in Aristotle's *Poetics*. *The Classical Quarterly*, 71(2), 582–600.
Weiss, Robin Leah. (2021). Senecan Tragedy as Response to Stoic Critique. *Interface*, 15, 21–54.
Wortham, Simon. (2010). *The Derrida Dictionary*. Continuum.