**«به نام خدا»**

**بازخوانی مفهوم هامارتیا در فن شعر ارسطو**

حمید تلخابی[[1]](#footnote-1)

## **چکیده**

تراژدی یکی از مهم­ترین اجزای اندیشه ارسطو در بخش فلسفه­ی هنر اوست که دارای اجزا و مؤلفه­های متعددی است. از میان اجزای تراژدی *هامارتیا* نقش اساسی در فهم تراژدی در نزد ارسطو داشته است. نگاه غالب در مفهوم هامارتیا آن را معادل با نقص و خطای (اخلاقی یا فکری) قهرمان می­بیند، اما برخی از نو ارسطوئیان و فن شعرپژوهان معاصر معتقدند، *هامارتیا* اصطلاحی متمایز و فنی نیست که دربردارنده‌ی قاعده­ای واحد باشد و صرفاً به قصور و کوتاهی قهرمان تراژیک دلالت کند.

این مقاله با روش تحقیق اسنادی ـ کتابخانه و با تمرکز بر تحلیل و بازخوانی نظرات ارسطوپژوهان، در باب هامارتیا و نسبت آن با هوبریس و آته صورت پذیرفته که نتایج بر آمده از نشان می دهد رهیافتی فراتر از خطای تراژیک را می‌توان از مفهوم هامارتیا دریافت که در پرداختن به شخصیت­های مقدس در ژانر تراژدی راهگشا خواهد بود.

**کلید واژه:** ارسطو، تراژدی، هامارتیا، هوبریس، آته.

**مقدمه**

نام تراژدی و قالب نمایشی آن از یونان باستان سرچشمه می­گیرد. تراژدی را حاصل آیین­ها و مراسم مذهبی و اجتماعی انسان یونانی می­دانند. انسان یونانی سعی داشته برای احاطه­ی بیشتر بر زندگی­اش که گمان می­برده در سیطره خدایان و اساطیر، و دست کم در ارتباط با آنها است، دست به عمل بزند و با دستیابی به یک احساس مشترک گروهی، در ارتباط با عناصر مافوق طبیعی به هدفی غیر مادی دست پیدا کند. این مراسم آیینی شاید بیشتر به عنوان یک ضرورت مذهبی و برای ارضای نیازهای خارج از اراده انسان برگزار می­شده است. اما به هر حال زمینه­ساز شکل­گیری یک حرکت گروهی سازمان یافته­تر به نام نمایش و تراژدی شده است.

آیسخولوس[[2]](#footnote-2) تراژدی نویس بزرگ یونان، برای تراژدی ساختمان و ساختاری منسجم را ترسیم کرد؛ ساختمانی که انسان، خدایان و آثار طبیعی را به عنوان رئوس مهم تراژدی در نمایشنامه و اجرا در خود داشت. یان کات[[3]](#footnote-3) در کتاب تناول خدایان؛ تفسیری بر تراژدی­های یونان باستان، این ساختمان را به عنوان محور عمودی کیهانی در نمایشنامه آشیل مورد بررسی قرار می­دهد: «در نمایشنامه آشیل، کل جهان شرکت دارد؛ خدایان، انسان، آثار طبیعی. این جهان ساختمانی دارد عمودی؛ بالا جایگاه خدایان است و قدرت، زیر جایگاه تنبیه است و مجازات. در میان، دایره مسطح زمین و بشقاب مسطح ارکسترا قرار دارد و در همین­جا، کنش گشوده و آشکار می­شود.» (کات، 1388: 19)

ارسطو تراژدی را تقلید کنش انسان­هایی می­داند که در میانه­ی ساختمانی که کات تصویر کرده؛ دست به عمل می­زنند. آن­ها در چهارراه یک انتخاب قرار می­گیرند. انتخابی که به تمامه وارد آن شده، عامل اصلی­اش هستند. تراژدی افراد را در آستانه تصمیم­گیری و انتخاب بهترین قرار می­دهد. سر و کار تراژدی با حرکت کنش انسانی بین قطب­های موفقیت و شکست است. این انسان است که با کنشی که در پیش می­گیرد سعادت یا شقاوت را برای خود رقم می­زند. «سعادت و شقاوت هر دو به عمل و فعالیت بستگی دارند، و غایت زندگی نیز نوع خاصی از عمل و فعالیت است نه حالت یا روحیه­ای خاص؛ و اگر آدم­ها به دلیل شخصیت خود این طور یا آن طور می­شوند، از طریق کنش­هایشان است که در نیل به سعادت موفق یا ناکام می­شوند.» (هالیول، 1388، ص 206)

آنچه در ظاهر از تراژدی، خواه از تراژدی کلاسیک و یا از اشکال بعدی آن برمی­خیزد این است که انسان باید نتیجه عمل خود را برعهده بگیرد و با تقدیر در افتد. ظاهراً یونانیان می­دانستند که آدمی صرف نظر از هوش و فراست و زورمندی و قدرت ابداع و ابتکارش، در عین حال موجودی است که با اعمال غیر دقیق و ناشایست، می­تواند خود را به فلاکت افکند. لذا حتی در این صورت نیز اگر شهامت مقابله با بدبختی را به شیوه­ای صحیح داشته باشد بازهم قابل تحسین است.

«ارسطو در کتاب اخلاق خود بر این نظر است که سعادت هدف یا غایت همه انسان­هاست، ولی اصرار می­ورزد که این سعادت را نمی­توان به اعتبار تنعم مادی یا ثروت تعریف کرد. زندگی از این لحاظ بسیار نامطمئن است؛ کسی که زندگی­اش را بر این اساس می­گذارد، بسا که روز بعد هر آنچه دارد از دست بدهد.» (هولتن، 1392: 161) به این ترتیب می­توان تراژدی را در رابطه­ای غیرمستقیم با مفهوم سعادت قرار داد. زیرا «ارسطو تراژدی را «محاکاتی از کنش­ها و از زندگی» می­داند که در آن آدمی‌در جستجوی سعادت است.» (هالیول، 1388: 210)

به نظر نگرشی که تراژدی نسبت به آدمی‌و جهان عرضه می­کند جهان را واجد نظمی‌اخلاقی می‌داند که در چارچوب این نظم آدمی‌دارای مسئولیتی اخلاقی است. او باید دست به عمل زده و بین شیوه­های عمل انتخاب کند، بی­آنکه همواره از عواقب تصمیم­های خود باخبر باشد. وانگهی این اعمال و تصمیم­ها عواقبی محتوم دارند. انتخاب غلط، خودداری از تصمیم و شاید انتخاب صحیح، ممکن است هلاکت بار باشد. ما با دیدن یک تراژدی، خود را با قهرمان داستان مشتبه می­کنیم؛ نیابتا با او در رنج­هایش مشارکت می­کنیم و پاک می­شویم. لحظات احتضار را با ایشان تجربه می­کنیم و در عین حال در کمال سلامت جسمانی زنده می­مانیم؛ افسرده اما پاک و مطهر از ابتذالات از جریان به درمی­آییم؛ پاک شده­ایم اما بیشتر به درون و بطن اشیاء نظر داریم. «اریک بنتلی[[4]](#footnote-4) معتقد است که تراژدی ناظر به مسئله عدالت و تلاش آدمی‌برای توجیه خویش در مقابله با عالم وجود است» (هولتن، 1392: 162). در تراژدی آدمی‌خود را به آزمایش می­گذارد و به مناظره با جهان هستی می­نشیند.

موضوع مسئولیت اخلاقی و ضرورت مواجهه شرافتمندانه با بدبختی، مقام قهرمان تراژدی به عنوان پادشاه، ملکه، شاهزاده، عضو یک خاندان ممتاز را چیزی برتر از یک چرخش تاریخی محض می­سازد. مسئولیت­های چنین اشخاصی به برکت موقع و مقامشان بیشتر و آثار تصمیماتشان چشمگیرتر است. بخشی از «خوف و هیبتی» که در فاجعه تراژدی احساس می­کنیم علو روح است. سقوط قهرمان تراژیک متضمن نوعی تجلی و تبدیل حیات است. گویا در این فاجعه نقش و امتیاز وی این بوده است که به نمایندگی از نسل بشر عمل کند و با تجربه­اش قصور و ناتوانی­های ما را جبران کند. هلاکت و تباهی­اش می­تواند (چنان که در رومیو بود) حاصل قصور جوانی یا ناشی از چیزی گناه آلوده باشد، اما رنج­هایش در سقوط، وی را دگرگون می­کنند و در سقوط وی را به قربانی بدل می­کنند که ما به پیشگاه خدایان تقدیم داشته­ایم؛ زیرا کِشته خود را می­درود. و این وظیفه­ای است که تراژدی باید به انجام رساند.

تراژدی هم «رحم» و هم «هیبت» را در بیننده برمی­انگیزد. هیبت، احساسی است که ناشی از درک حقارت آدمی‌در قبال پیچیدگی­هایی چون خدا، طبیعت و جامعه است که باید با آن­ها مقابله کند و با آن در آویزد. و نیز ناشی از علو روح انسانی است که به رغم کوچکی انسان در برابر این پیچیدگی­ها قد علم می­کند.

بنابراین از نظر ارسطو تراژدی قادر است با انگیزش شفقت و ترس در مخاطب، موجب کاتارسیس و پالایش عواطف انسان شود و از طریق ایجاد اعتدال در نفس آدمی‌زمینه کسب فضائل اخلاقی را در انسان فراهم آورد. از این رو ارسطو در فن شعر تراژدی را متعالی­ترین نوع نمایش می­دانسته است. اما فن شعر از گذشته‌های دور بیشتر، به چشم برخی از مسائل و مشکلات نگریسته شده تا یک اثر استدلالی متحد ـ امری که با توجه به شکل کنونی متن باقی مانده بعضاً آسیب دیده، چندان هم تعجب انگیز نیست. مطالعه‌ی دقیق فن شعر، به ویژه هنگامی‌که بررسی بخش‌های مربوط سایر آثار ارسطو ـ مهم تر از همه، رساله‌های فن خطابه (بحث عاطفه و احساس)، سیاست (بحث تعلیم و تربیت موسیقایی)، و اخلاق (بحث روان شناسی اخلاقی) ـ پشتیبان آن باشد، می‌تواند نشانه‌های شالوده‌ی یک زیبایی شناسی بزرگ تر را به دست دهد. از میان مؤلفه‌هایی که در تراژدی وجود دارد، نزد مفسران فن شعر، هامارتیا در کنار کاتارسیس از ابهام بیشتری برخوردار است. «هامارتيا»[[5]](#footnote-5) از اصطلاحاتي است كه نوشته‌هاي انتقادي بسياري دربارة آن وجود دارد، در حالي كه ارسطو در بوطيقاي خود بخش ناچيزي را به آن اختصاص داده است. نگارنده در این مجال به دنبال بازخوانی مفهوم هامارتیا نزد نوارسطوییان است تا تحلیل متفاوت آنها را از این عنصر مهم در تراژدی بازشناسد.

## **هامارتیا از نظر هالیول**

هالیول از فن شعرپژوهانی است که کتاب تحلیلی و جزء کاوانه‌ای به نام *پژوهشی در فن شعر ارسطو* را در تمامیت جنبه‌های صوری، معنایی و تاریخی آن نگاشته است که مورد تأیید بسیاری از ارسطوشناسان زمان ما قرار گرفته است. وی با توجه به درک تحلیلی و بسیار دقیقی که از مفهوم پژوهش در ذهن دارد، از هر گونه تفسیر به رأی و تأویل ذوقی می‌پرهیزد و می‌کوشد، به زعم خود، تصویری وفادارانه و تا حد ممکن دقیق از فن شعر، به عنوان رساله‌ای فلسفی، به دست دهد. هالیول در فصل هفتم این کتاب به صورت مفصل درباره‌ی مفهوم هامارتیا سخن می‌گوید که سعی می‌شود جان کلام وی در اینجا آورده شود.

هالیول معتقد است: «ارسطو در سرتاسر فصل سیزدهم (و مجدداً، در اظهارات پایانی‌اش در فصل چهاردهم) سرگرم بررسی عالی‌ترین نوع تراژدی، و نه همه‌ی طرح‌های تراژیک است (19 و 12 a53، 31 b52)، و در همین جاست که تصریح می‌کند بهترین نوع تراژدی، تراژدی پیچیده در معنای مورد نظر اوست. در اینجا نه گفته می‌شود و نه آشکارا اشاره می‌شود که ‌هارمارتیا یکی از مشخصه‌های تمامی ‌انواع تراژدی هست یا باید باشد ـ امری که به خودی خود بسیاری از «هامارتیاکاوی» هایی را که در تلاش برای تبیین این آموزه‌ی ارسطو صورت گرفته است دچار تردید می‌کند. در فصل سیزدهم رساله‌ی هامارتیا به عنوان علت جدی و مؤثر تغییر بخت در طرح پیچیده‌ای معرفی می‌شود که دیگر عناصر سازنده‌ی آن واژگونی و بازشناسی هستند.» (هالیول، 1388: 217).

به عقیده­ی هالیول، فرض مشترکی که مبنای واژگونی، بازشناسی و هامارتیا را تشکیل می‌دهد جهل انسانی است، و در همین سطح است که معنای بی‌واسطه‌ی ترکیب فوق قابل فهم است. وی بر این باور است که واژگونی متضمّن دگرگونی غیرمترقبه‌ای است که در عین حال قابل تبیین علّی هم هست، رخدادی که باید ناخواسته یا قصدناشده باشد: به همین دلیل، از این که ضرورتاً پای نوعی خطا یا نقص انسانی در میان باشد گزیری نیست. بازشناسی ماهیتاً متضمّن جهل است، امری که مجدداً در آن مقوله‌ی خطای ایجابی، در تقابل با صِرف وضع منفعلانه‌ی باور اشتباه، ملحوظ است؛ و از طرفی، از آنجا که جهل بخشی از کنش است، ضرورتاً به این رویکرد ایجابی از خطا راه برده می‌شود. هالیول می‌گوید: «هر چند هنوز زود است که نحوه‌ی تعلق هامارتیا به این نقشه کلی را دقیقاً بدانیم، دلالت ظاهری آن به نوعی قصور، خطا یا اشتباه آشکارا با استلزامات دیگر طرح پیچیده تنیده است. این بدان معنا نیست که بگوییم عناصر چنین طرحی به سادگی با هم جمع می‌شوند و وحدت می‌یابند، زیرا دست کم یک تمایز آشکار بین آنها وجود دارد و آن این است که ارسطو به ‌هامارتیا همان هویت فرمی ‌یا نقش ساختاری آشکاری را که واژگونی و بازشناسی از آن برخوردارند نمی‌دهد؛ برخلاف این دو عنصر، هامارتیا تعریف شده و مشخص نیست، زیرا خیلی ساده، این واژه در مقایسه با موارد مشابه اصطلاحی فنّی به شمار نمی‌آید. در خصوص جایگاهی که این دو مؤلفه‌ی دیگر باید در الگوی طرح ساخت تراژیک داشته باشند هیچ تردیدی وجود ندارد، حال آن که از کاربردهایی که اصطلاح هامارتیا در فصل سیزدهم رساله یافته است نمی‌توان مستقیماً (اگر اصلا بتوان) استنباط کرد که ‌هامارتیا در چه نقطه یا نقاطی از نمایش نامه، یا بر اساس چه سازکارهایی، قرار است عمل کند. آدمی ‌وسوسه می‌شود این گفته‌ی کلی را از کتاب دوم اخلاق نیکوماخوس در اثبات مدعای خود بیاورد، آنجا که می‌خوانیم، «به طرق بسیار می‌توان اشتباه (hamartanein، هامارتانین) کرد» (b1106. f 28). خواهیم دید که تردید و تزلزلی که در معرفی مفهوم هامارتیای تراژیک وجود دارد بس مهم و معنادار است.» (همان، 217)

هالیول درباره‌ی اینکه ‌هامارتیا عنصری است در نظریه‌ی ارسطو که استلزامات سلبی رهیافت وی آن را ایجاب کرده است، می‌گوید: «گروه واژه‌ای که‌ هامارتیا بدان تعلق دارد نه فقط در زبان یونانی به طور کلی طیف گسترده‌ای از معانی را در برمی‌گیرد، بلکه در خود فلسفه‌ی اخلاقی ارسطو نیز عملاً کل پهنه‌ی قصور و خطای اخلاقی را، که یکسر آن شرارت ارادی و سر دیگرش اشتباهات معصومانه است، در برمی‌گیرد. از این رو، موارد استفاده‌ی گروه واژه‌ی هامارتیا بسیار گسترده و متنوع است، و این عبارت در قطعه‌ی 10a53 رساله، «گونه‌ای از هامارتیا» (hamartian tina)، قویاً حاکی از آن است که‌ هامارتیای مورد اشاره در فصل سیزدهم را نباید لزوماً به نوع خاصی از قصور یا خطا وصل کرد... بر طبق مفادّ نظریه‌ی (تراژدی) ارسطو، دست کم کنش گناه‌کارانه‌ی آشکار و نیز خطاهای کاملاً اتفاقی از فهرست خارج می‌شوند.» (همان، 222) در نظریه‌ی ارسطو می‌توان طیف‌بندی مفهومی چندگانه‌ای از هامارتیا ارائه نمود که عملا ما را از پذیرش معنایی واحد و محدود از این اصطلاح منع می‌کند.

از سخنان هالیول چنین برمی‌آید که هیچ ترجمه‌ی انگلیسی خاصی را نمی‌توان با اطمینان برای این اصطلاح توصیه کرد. ملزم کردن خود به یک معادل واحد به ویژه با توجه به این مطلب دشوار است که گزینه‌های متعدد ممکن برای این اصطلاح ـ نقص، خطا، قصور، کاستی، اشتباه ـ در ارتباط نزدیک با تلاش‌های مختلفی بوده‌اند که برای گره زدن این واژه به یک معنای بسته و محدود انجام شده است. از آنجا که ادامه‌ی مسیر بدون هیچ گونه ترجمه‌ای از این واژه عملی به نظر نمی‌رسد، هالیول می‌گوید: «شاید اصطلاحات «خطاپذیری» و «لغزش» غیرجانبدارانه ترین گزینه‌های ممکن باشند. اما از کل فحوای بحث من این نکته باید معلوم باشد که تصور یافتن معادل دقیقی برای نقش هامارتیا در زمینه‌ی فشرده‌ی نظریه‌ی ارسطو بی‌حاصل و عبث است. این خود جنبه‌ی طعنه آمیز ماجراست که درباره‌ی لزوم پرهیز از دادن ترجمه‌ای یکدست برای این اصطلاح بسیار می‌توان گفت.» (همان، 223)

**کنکاش در مفهوم هامارتیا**

ارسطو در فصل سيزدهم بوطيقا، آن هم به هنگام بحث از انواع باژگوني موقعيت[[6]](#footnote-6) و بهترين نوع آن، كه برانگيزندة ترس و ترحم باشد، به‌ هامارتيا نيز اشاره مي‌كند. پرسش ارسطو اين است كه مناسب‌ترين شخصيتي كه از اين باژگوني موقعيت رنج مي‌برد و به خوبي احساسات تراژيك ما را برمي‌انگيزد كيست. او به روال معمول رساله‌ی خود در جواب روش سلبي در پيش مي‌گيرد؛ يعني نخست از اين بحث مي‌كند كه كدام شخصيت‌ها نامناسب است و آن‌گاه به بحث از مناسب‌ترين شخصيت مي‌پردازد.

ارسطو تحليل خود را نخست با اين بحث آغاز مي‌كند كه «مردان آبرومند» (يا انسان‌هاي خوب و شرافت‌مند) نبايد دست‌خوش چنين تغيير بختي شوند و از نيك‌بختي (يا سعادت) به بدبختي در افتند؛ زيرا اين نوع باژگوني نه ترس‌آور است نه ترحم‌انگيز، بلكه اخلاقاً «مشمئزكننده» (يا نفرت‌انگيز) است. مي‌توان گفت كه اين الگو در گونه‌اي ملودرام استفاده مي‌شود كه تراژيك مي‌نمايد و مي‌توان آن را «ملودرام شكست» ناميد. كامو[[7]](#footnote-7) در نمايش‌نامة سوءتفاهم[[8]](#footnote-8) چنين الگويي را براي مقاصد ابسورديستي[[9]](#footnote-9) به كار مي‌گيرد و تا حد زيادي به تأثيري كه ارسطو مي‌گويد (اشمئزاز يا نفرت) نزديك مي‌شود.

الگوي دوم «انسان شرير»ي است كه از بدبختي به نيك‌بختي برسد. اين الگو از هر لحاظ با تراژدي ناسازگار است؛ زيرا فاقد همة خصوصيات تراژيكي است كه بايد از آن برخوردار باشد و حتي نمي‌تواند موجد همدلي معمولي گردد، چه برسد به ايجاد ترس و ترحم. واقعيت آن است كه اين الگو مي‌تواند ترس را برانگيزد، اما حق با ارسطو است كه مي‌گويد اين ترس تراژيك نيست. طنز تلخ و كناية سرد از اين الگو بهره‌برداري‌هاي هجوآميزي كرده‌اند كه موجد نوعي زهرخند مي‌شود.

الگوي سوم انسان شريري است كه از نيك‌بختي به بدبختي درافتد. اين ساخت احساسات انساني (يا همدلي) ما را بر‌مي‌انگيزد؛ اما موجد ترس و ترحم نمي‌شود، زيرا ما به كساني ترحم مي‌كنيم كه اسير رنجي ناسزاوار شده باشند و از آن رو مي‌ترسيم كه او را مشابه خودمان بيابيم. باز مي‌بينيم كه ملودرام از اين الگو براي مقاصد گوناگون بهره‌برداري كرده است؛ نمونة ممتاز آن ريچارد سوم شكسپير است و نمونه‌هاي امروزي آن را مي‌توان به وفور در فيلم‌هاي معروف به «فيلم نوآر»[[10]](#footnote-10) و برخي فيلم‌هاي گانگستري مشاهده كرد.

آن‌چه باقي مي‌ماند حد وسط ميان اين‌هاست: شخصي كه به لحاظ فضيلت و عدالت چندان برتر از ما يا برجسته و ممتاز نيست و تغيير بخت او نيز به علت شرارت يا شيطان‌صفتي يا گناه و فساد نبوده است؛ بلكه او، كه از حسن شهرت و نيك‌بختي برخوردار است، بر اثر يك اشتباه سقوط مي‌كند، و چنين‌اند شخصيت‌هايي چون اوديپوس و تيستس.[[11]](#footnote-11)

كل اين قطعه بحث‌برانگيز بوده و از آن تفسيرهاي بسيار شده است. زماني هامارتيا را عموماُ نقص اخلاقي قلمداد مي‌كردند و «خطاي تراژيك» مدتي مديد به كليشة مشهور نقد ادبي بدل شده بود. نقد نئوكلاسيك هامارتيا را با مفهوم عدالت شعري[[12]](#footnote-12) يا مكافات درخور پيوند داد و آندره داسيه[[13]](#footnote-13) آن را به سه نوع تقسيم كرد: 1) نقص انساني يا قصور؛ 2) اشتباه بلااراده كه پيامد برخي شهوات و هواهاي نفساني است؛ 3) اشتباهي كه از نظم الهي يا فوق‌ طبيعي ناشي مي‌شود. جنايت اوديپوس. از نوع اول و تا اندازه‌اي مبتني بر نوع دوم است، جنايت تيستس، كه با زن برادر خود روابط عاشقانه برقرار كرد، از نوع دوم است و جنايت اورستيس[[14]](#footnote-14) از نوع سوم.

داسيه اشتباه كرني را ناشي از آن مي‌داند كه وي گمان مي‌كرد اوديپوس در جنايات خود بي‌گناه است،‌ زيرا پدرش را از سر جهل كشت.[[15]](#footnote-15) امروزه ما حق را به كرني مي‌دهيم و تلاش زياد منتقداني از قبيل داسيه را عبث مي‌يابيم كه مي‌كوشند براي مثال‌هاي ارسطو (اوديپوس و تيستس) به هر قيمت شده گناه يا جنايتي بيابند و آن را به نحوي با عدالت شعري توجيه كنند. تفکیک بین عامل سقوط قهرمانان تراژیک موجب روشنی بحث خواهد بود و یک کاسه کردن انواع کنش‌های بشری نادیده انگاشتنِ مناسبات پیچیده‌ی انسانی است. از سوی دیگر مسأله‌ی ارتباط مخاطبان با داستان و شکل همراهی و همذات‌پنداری آنان با قهرمان داستان، در الگوهای ارائه شده تفاوتی اساسی ایجاد می‌کند. امر تراژیک، پالایشی درونی را در قهرمان و به تبع آن مخاطبان ایجاد می‌کند. اما هر خطایی در مواجهه با قهرمان این تصفیه و پالایش درونی را در پی ندارد. تقسیم‌بندی ارسطو و تحلیل نوارسطوییان نیز ناظر به همین موضوع اساسی می‌باشد.

قهرمان ملودراماتيك، چون رومئو يا ژوليت، به هنگام سقوط هيچ نيازي به درون‌بيني و خودشناسي ندارد، عامل يا عوامل سقوط او سراسر بيروني است و او خود را گناه‌كار يا شايستة سرزنش احساس نمي‌كند، فقط خود را قرباني مي‌يابد – قرباني سرنوشت، تصادف، بخت بد و… اما قهرمان تراژيك، در نهايت سقوط، هم به خود نظر مي‌كند و هم به وضع بيروني: از يك طرف خود را قرباني مي‌يابد، اما از طرف ديگر احساس مي‌كند كه خودش نيز شايستة سرزنش است. بنابراين شخصيت تراژيك دچار نوعي گسست و انشقاق است؛ و هامارتيا همين گسست و انشقاق، همين سهم قهرمان است در سقوط خويش. *مارتا نوسباوم* مي‌كوشد اين معناي هامارتيا را با توجه به رساله‌هاي ديگر ارسطو توضيح دهد:

مطابق نظريات اخلاقي ارسطو (در اخلاق نيكوماخوس، دفتر سوم، فصل اول) چند قسم خطا وجود دارد كه نه از بدمنشي سرچشمه مي‌گيرد و نه بخشودني است. يكي از اين اقسام اعمال ناشي از «آكراسيا» ]يعني گزينش راه بدتر با علم به راه بهتر[ است كه در آن‌ها، انفعالات آموزش نديده بر حسن داوري چيره مي‌شوند. همين‌طورند اعمالي كه بدون اطلاع از فلان ويژگي اساسي موقعيت صورت بگيرند و تشخيص دهيم كه فاعل مي‌بايست از ويژگي مورد نظر مطلع باشد، مانند هنگامي كه بي‌اطلاعي معلول تقصيري مانند مستي است. كار بد كاملاً بخشودني است، اگر بدانيم كه اجبار مستقيم جسمي در ميان بوده است يا غافل از سر نوعي بي‌اطلاعي كه تقصير خودش نبوده عمل كرده است. جايي كه اجبار غير مستقيم در ميان باشد، مثلاً هنگامي كه فاعل تهديد شده باشد يا تحت تأثير تعارض اخلاقي قرار گرفته باشد، عمل وي كمتر سزاوار نكوهش است؛ اما كاملاً هم بخشودني نيست. از بحث ارسطو در اخلاق نيكوماخوس راجع به فرق ميان «هامارتما» و ساير اقسام كارهاي بد، به خوبي روشن است كه‌هامارتما از آن گونه خطاكاري‌هايي نيست كه از بدمنشي نشأت بگيرد. اما شرحي كه دربارة تفاوت آن با «آتوخما»، يعني بخت بد محض (بدون تقصير) ، داده شده است به آن روشني نيست. ارسطو دو چيز در فرق بين آن دو مي‌گويد: 1) هامارتما بر خلاف انتظار نيست، هرچند به علت بي‌اطلاعي دربارة اشخاص يا وسايل يا عواقب و غير آن صورت مي‌گيرد؛ آتوخما هم از سر بي‌اطلاعي انجام مي‌شود و هم «بر خلاف انتظار» است. 2) فاعل مرتكب هامارتما مي‌شود «وقتي كه منشأ علت در خود اوست» و دست به آتوخما مي‌زند هنگامي كه علت « از بيرون» است. اشكال در اين است كه اين معيارها به وضوح به ما نمي‌گويند كه كارهايي مانند اعمال اوديپ، كه مثال بارزي است كه ارسطو مي‌زند و به ظاهر از سر بي‌اطلاعي كاملاً بخشودني عمل كرده است، به كدام قسم تعلق دارد. ماهيت واقعي اعمال اوديپ بدون شك «بر خلاف انتظار» بوده است و نه فقط بر خلاف انتظار واقعي خود او، بلكه بر خلاف هر گونه انتظار عقلي در آن اوضاع و احوال؛ ولي (به موجب معيارهاي ظاهري فصل اول دفتر سوم / اخلاق نيكوماخوس) منشأ عمل اوديپ در خود او بوده و نه بيرون از او، زيرا هيچ‌گونه اجبار خارجي وجود نداشته است. پس اشتباه او بنا به معيار اول آتوخما از آب در‌مي‌آيد و، بنا به معيار دوم، هامارتما. شايد گره از اين راه گشوده شود كه «برخلاف انتظار» را نه به معناي «برخلاف انتظار عقلاني فاعلي نيكوكردار در آن اوضاع و احوال»، بلكه «برخلاف انتظار كسي داراي كلية اطلاعات مربوط» بگيریم. مقصود ارسطو اين است كه ما نمي‌خواهيم پاية تراژدي تصادف محض باشد و هيچ‌گونه منطق علت و معلول در طرح داستان ديده نشود و آن‌چه بر قهرمان تراژدي مي‌رسد از بيرون سرچشمه بگيرد، نه از دلايل و تصميم‌هاي خود او.

به سخن ديگر، تراژدي‌هايي مي‌خواهيم كه كردار در آن‌ها «برخلاف انتظار» نباشد. ولي قهرمان ممكن است، به علت موقعيت خاصي كه دارد، از سر بي‌اطلاعي كاملاً بخشودني، مرتكب اشتباه شود؛ همان گونه كه ممكن است به دليل بي‌اطلاعي نكوهيدني خطا كند، البته تا جايي كه خطا از بدمنشي (مثلاً از شهوت‌راني يا بزدلي) نشأت نگيرد. اين تعبير جامع احتمالاً حق هامارتما را، كه ارسطو اين چنين توجهي به آن داشته است، بهتر از تعبيرهاي ديگر ادا مي‌كند. (رک: نوسباوم، 1374: 112-115.)

## **هوبریس و هامارتیا**

واژة يوناني ديگري كه گاه آن را معادل هامارتيا قلمداد كرده‌اند واژة «هوبريس»[[16]](#footnote-16) است و آن به معني عملي است حاكي از تعدي يا توهين، كه نشان مي‌دهد حقوق يا شرافت ديگران رعايت نشده است. در آتن، مجازاتي براي جرم هوبريس وجود داشت و در محافل حقوقي، معمولاً به تعدي مادي يا جسماني اطلاق مي‌شد. اين واژه لزوماً معناي مذهبي نداشت، مگر در مواقعي كه خدايان عمل انساني را در حق انساني ديگر خطا به حساب مي‌آوردند. اما منتقدان امروز اين واژه را به معاني متفاوتي به كار مي‌برند، از جمله به معني گستاخي كفرآميز انساني كه فراموش كرده موجودي فناپذير است و با گفتار و اعمال بي‌پرواي خود در برابر خدايان سركشي مي‌كند و موجب نزول غضب و مجازات آنان مي‌شود. در نتيجه، اين واژه گاه به «غرور نابجا»، «عجب»، «زياده‌روي»، و «نخوت» ترجمه مي‌شود. «هوبریس به معنای غرور است و خصلتی است که وجود آن در قهرمان موجب گستاخی و جسارت وی شده و نیز باعث می‌شود که قهرمان به انذار قلبی و آسمانی توجه نکند و در نتیجه با حوادث و مصائب بی شماری مواجه گردد. هر چند این خصلت نقص به شمار می‌آید ولی از طرفی قهرمان به واسطه‌ی داشتن چنین خصلتی است که مرعوب تقدیر و سرنوشت نشده و به جنگ با آن می‌رود. می‌توان گفت که هوبریس به نوعی موجد خصلت قهرمانی قهرمانان است. (مصطفوی، 1393: 108 - 109)

حال پرسش اين است كه آيا اين نوع گستاخي در زبان يوناني با واژة «هوبريس» ناميده مي‌شد يا خير. كاربرد واژه به اين معني نادر است، اما احتمال مي‌دهند كه موارد معدودي از اين كاربرد در تراژدي‌هاي يوناني سابقه داشته باشد، از جمله در هيپوليت[[17]](#footnote-17) اوريپيدس و ايرانيان[[18]](#footnote-18) اشيل و شاه اوديپوس سوفوكلس.[[19]](#footnote-19) با اين همه، نمي‌توان آن را معادل هامارتيا قلمداد كرد.

در توضيح و تفسير اين اصطلاح، دو تعبير پذيرفتني‌تر به نظر مي‌رسد. عده‌اي به درستي استدلال مي‌كنند كه‌هامارتيا سهيم بودن قهرمان است در سقوط خود. سقوط قهرمان تراژيك همواره ترحم‌ ما را بر‌مي‌انگيزد و ما را به حد اعلاي همدلي سوق مي‌دهد، اما در همان حال احساس مي‌كنيم كه اين سقوط صرفاً از بيرون بر او تحميل نشده و او خود تا اندازه‌اي در اين سقوط سهيم بوده است.[[20]](#footnote-20)این در حالی است که در هوبریس آنچه موجب سقوط قهرمان است جنبه‌ای درونی و فردی دارد و از نیروهای ماورایی و جبر بیرونی به عنوان سبب‌سازِ اولیه نشأت نگرفته است. اگر قهرمان امر ناگوار و تراژیکی را تجربه می‌کند، اولا پیامد نخوت و تکبر خودخواسته‌ی او در برابر خواست و اراده‌ی خدایان است. ثانیا همراهیِ عاطفی چندانی را در مخاطبانش ایجاد نمی‌کند.

## **آته و هامارتیا**

تعبير راهگشای ديگري نيز در ارتباط با هامارتيا وجود دارد كه بيشتر معطوف است به يافتن معنا و مفهوم اين واژه در متن تراژدي‌هاي يونان باستان. طرفداران اين تعبير استدلال مي‌كنند كه ‌هامارتيا با تمام دامنه‌ي معنايي خود به كار رفته و در نتيجه مشابه است با آن‌چه در زبان شعري – مذهبي اشيل و سوفوكلس «آته»‌[[21]](#footnote-21) ناميده مي‌شود. آته در اساطير اوليه‌ي يونان مظهر حماقت كور يا عملي بود كه بدان منجر شود و ممكن بود موجد انحراف و گناه و جنايت شود. در عين حال، آته واژه‌اي شعري است كه تراژدي‌نويس‌ها آن را به دو معناي متفاوت، اما مرتبط به كار برده‌اند. معناي شعري معمول آن «انهدام و نابودي» است كه عموماً خدايان بر آدميان فرو مي‌فرستند. وقتي خدايان عامل قرار مي‌گيرند، آته حكم مكافات جنايت و مكافات هوبريس را پيدا مي‌كند، هر چند ميان اين دو مفهوم رابطه‌ا‌ي ضروري وجود ندارد. سبب نابودي ممكن است نوعي «شيفتگي مهلك» يا «كوري باطن» باشد. اين نوع «شيفتگي» يا «كوري باطن» معناي دوم آته است. اين معناي شعر دوم توجه منتقدان را سخت به خود معطوف داشته است؛ زيرا بسي بيش از اصطلاح بحث‌برانگيز هامارتيا، كه ارسطو علت سقوط قهرمان تراژدي را با آن وصف مي‌كند، راه گشاست.[[22]](#footnote-22) آن گسست يا رخنه، كه شخصيت تراژيك را منقسم مي‌كند و موجب سقوط او مي‌شود، يا «شيفتگي مهلك» است (هم‌چون فدرا‌[[23]](#footnote-23)، مده‌آ‌[[24]](#footnote-24)، آژاكس‌[[25]](#footnote-25)، دكتر فاستوس، و مكبث‌[[26]](#footnote-26) يا «كوري باطن» (هم‌چون اوديپوس، كرئون[[27]](#footnote-27)، ديانيرا‌[[28]](#footnote-28)، شاه‌لير، واتللو).

یان کات درباره‌‌ی هامارتیا معتقد است در این مورد دو تعبیر پذیرفتنی­تر می­نماید: عده­ای به درستی استدلال می­کنند که‌ هامارتیا سهیم بودن قهرمان است در سقوط خود، سقوط قهرمان تراژیک همواره ترحم ما را برمی­انگیزد و ما را به مرحله والایی از همدلی سوق می­دهد، اما در همان حال احساس می­کنیم که این سقوط صرفا از بیرون بر او تحمیل نشد، او خود تا اندازه­ای در این سقوط سهیم بود. عده­ای دیگر استدلال می­کنند که واژه‌‌ی هامارتیا با تمام معنای خود به کار رفته و در نتیجه مشابه است با آنچه در زبان شعری ـ مذهبی اشیل و سوفوکل، آته[[29]](#footnote-29) نامیده می­شود. از نظر یان کات این تعبیر، تعبیر درستی به نظر می‌آید زیرا دو معنای اصلی آته، «کوری باطن» و «شیفتگی مهلک»، به نحوی بر اغلب قهرمانان تراژیکی که می­شناسیم قابل انطباق است. (کات، 1388، ص358)

**خاتمه**

«نقص» یا به تعبیر ارسطو هامارتیا، الزاماً خطاکاری نیست و به طرق اولی، ضعف اخلاقی نیست. هامارتیا، برخلاف پیش فرض بیشتر فن شعرپژوهان، اصطلاحی متمایز و فنی نیست که مشخص کننده‌ی قاعده‌ای واحد و کاملا تعریف شده برای توانمندی تراژیک باشد، بلکه یکی از اصطلاحات منعطف در واژگان اخلاقی یونانیان است.

با توجه به دیدگاه ‌هالیول می‌توان گفت این به معنای حمایت از جدا کردن هامارتیا از قلمروی کلانِ فهم ارسطو از کنش اخلاقی نیست، بلکه صرفاً اشاره به این معناست که نباید انتظار داشت این مفهوم تابع آموزه‌ها یا تعاریف فنی خاص موجود در رساله‌های اخلاقی باشد. خوانش هالیول از فن شعر، خوانش مناسب تری از خوانش‌های حاکم از فن شعر است که با این خوانش دیگر تصور یافتن معادل دقیقی برای نقش هامارتیا در زمینه‌ی فشرده‌ی نظریه‌ی ارسطو بی حاصل و عبث می‌شود. از این رو می‌توان گفت از بین اشتباهات و خطاهای اخلاقی‌ای که ارسطو در نوشته‌های دیگر خود به آنها اشاره می‌کند، هامارتیای تراژیک تنها دربرگیرنده­ی یکی از آنهاست که با خوانشی مانند «شیفتگی مهلک» تراژدیک بودن شخصیت­های مقدس در درام قابل درک می­شود.

## **فهرست منابع**

ارسطو، (1388)، درباره‌ی هنر شعر، ترجمه سهیل محسن افنان، تهران: موسسه انتشارات حکمت.

کات، یان (1388)، تفسیری بر تراژدی­های یونان باستان (تناول خدایان)، ترجمه داود دانشور و منصور براهیمی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه­ها (سمت).

مصطفوی، شمس الملوک (1393)، زیبایی و فلسفه هنر در گفتگو: ارسطو، به کوشش منیره پنج تنی، تهران: فرهنگستان هنر.

نوسباوم، مارتا (1374)، ارسطو، ترجمه‌ي عزت‌الله فولادوند، تهران، طرح نو.

هالیول، استیون (1388)، پژوهشی درباره فن شعر ارسطو، ترجمه مهدی نصراله زاده، تهران: مینوی خرد

هولتن، اورلی. (1392)، ***مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت،*** ترجمه محبوبه مهاجر، تهران: سروش.

Aristotle. Aristotle’s Poetics, transl. James Hutton, New York and London, Norton, 1982.

Brown, Andrew. A New Companion to Greek Tragedy, London and Canberra, Croom Helm , 1983.

Jones, T. B. and B. D. B. Nicol. Neo-Classical Dramatic Criticism (1560-1770(, Cambridge , Cambridge University Press, 1976.

Leech, Clifford. Tragedy, London, Methuen, 1969.

Stinton, T.C. W., Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy, CQ 25 (1975) 221 - 54

1. . دانشجوی دکترای حکمت هنر دانشگاه ادیان و مذاهب (talkhabi64@yahoo.com) [↑](#footnote-ref-1)
2. .Aeschylus [↑](#footnote-ref-2)
3. .Jan kott [↑](#footnote-ref-3)
4. .Eric Bentley [↑](#footnote-ref-4)
5. . hamartia [↑](#footnote-ref-5)
6. . Peripetia [↑](#footnote-ref-6)
7. . Albert Camus 1913-1960 [↑](#footnote-ref-7)
8. . Le malentendu [↑](#footnote-ref-8)
9. . absurdist [↑](#footnote-ref-9)
10. . film noir [↑](#footnote-ref-10)
11. . Thyestes. Aristotle, Aristotle’s Poetics, P. 5 [↑](#footnote-ref-11)
12. . Poetic Justice [↑](#footnote-ref-12)
13. . Andre Dacier [↑](#footnote-ref-13)
14. . Orestes [↑](#footnote-ref-14)
15. . T . B. Jones and B. D. B. Nicol, Neo – Classical Dramatic Criticism (1560-1770) , PP. 90-91 [↑](#footnote-ref-15)
16. . Hippolytus [↑](#footnote-ref-16)
17. . Hippolytus [↑](#footnote-ref-17)
18. . The Persians [↑](#footnote-ref-18)
19. . Andrew Brown, A New Companion to Greek Tragedy, PP. 107-108. [↑](#footnote-ref-19)
20. . Clifford Leech, Tragedy, P. 38. [↑](#footnote-ref-20)
21. . Ate / ate [↑](#footnote-ref-21)
22. . Andrew Brown, A New Companion to Greek Tragedy, P.46 [↑](#footnote-ref-22)
23. . Phaedra [↑](#footnote-ref-23)
24. . Medea [↑](#footnote-ref-24)
25. . Ajax [↑](#footnote-ref-25)
26. . Macbeth [↑](#footnote-ref-26)
27. . Creon [↑](#footnote-ref-27)
28. . Deianira [↑](#footnote-ref-28)
29. .Ate [↑](#footnote-ref-29)