



**A Comparative Study of Hamartia in the Tragic Narrative
from the Point of View of Aristotle and J. Heilis Miller
Focusing on Sophocles' Play *Oedipus the King***

Mohammad Hashemi¹, Amir Maziar*²

Abstract

This article compares Aristotle's classical view of Hamartia in the tragic narrative with that of the contemporary theorist of Narrative theory, Joseph Hillis Miller. Considering that both of these theorists have chosen the tragedy of Sophocles's *Oedipus the King* as a model tragedy for their study, so the case study of the present article is dedicated to the same play.

The questions of this research are as follows: firstly, What are the differences and similarities in Aristotle's and Miller's views about hamartia in the tragic narrative? Secondly, Based on the comparison of Aristotle's and Miller's views, what narratives are useful for? In order to answer its comparative questions, this study first examines the function of narrative in general from Miller's point of view and then examines this function in the subject of Hamartia in the narrative of *Oedipus the King*. Second, it explores Hamartia in connection with Aristotle's broader philosophical theory, and especially his moral theory. Third, as a result of the above two studies, it studies the

Received: 17/03/2021
Accepted: 21/07/2021

* Corresponding Author's E-mail:
maziar1356@gmail.com

1. PhD of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0002-7123-2234>

2. Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art Theories and Studies, Art University, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0002-3108-760X>



similarities and differences between Aristotle and Miller's views on Hamartia in the tragic narrative. Finally, considering the results of the above studies, the question has been answered that from the different point of view of these two ancient and contemporary theorists, What is the use of narrations?

The main achievement of this article is that it shows that according to the classical theory, narratives can provide clear and definite answers to the fundamental human questions about how to solve problems in life to present the work of the world, while in poststructuralist theory, narratives can not give such clear and definite answers, and they always owe human beings the repetition of narratives in the course of these answers.

Keywords: tragic narrative, Aristotle, J. Hillis Miller, hamartia, poetics, *Oedipus the King*.

1. Introduction

This article deals with the issue of how two classical and contemporary narrative theorists, through the study of an important structural element of the narrative in a dramatic text, achieve the design of two conflicting functions of the narrative. This article shows that in the mentioned classical theory, the work of narratives is to solve the contradictions in the essence of life, while in the contemporary theory, the work of narratives is to reveal that those contradictions are unsolvable.

Research background

Miller, 1998:3-45 shows that Aristotle offers a logocentric interpretation of the tragic narrative in *Oedipus the King* in the *Poetics*, while this narrative in *Oedipus the King* itself is not logocentric. Halliwell, 2009: 202-237, is an important research that



specifically deals with the subject of Hamartia in the tragic narrative from Aristotle's view in a chapter of his own.

Research questions

1. What are the differences and similarities in Aristotle's and Miller's views about hamartia in the tragic narrative?
2. Based on the comparison of Aristotle's and Miller's views, what narratives are useful for?

Research hypotheses

1. Aristotle and Miller agree that there is a moral and rational contradiction in the concept of hamartia. Aristotle thinks that this contradiction can be resolved, but Miller believes that it cannot be resolved.
2. Aristotle believes that the work of narratives is that they can provide a clear understanding of the fundamental questions of life, while from Miller's view, narratives cannot do this.

2. Research literature

According to Miller in the article "Narrative", we always need more stories, because stories do not satisfy us by themselves. Every story and every kind of repetition contains a free ending that leaves its effect unfinished. Therefore, we need other stories without quenching the thirst that the story is created to satisfy. According to Miller, the purpose of the narrative is to explain the origin of mankind, and the play *Oedipus the King* considers the problem of Oedipus's guilt or innocence to be unsolvable, and when we cannot solve something in a way to put it logically, we tell a story about it. According to Aristotle, in *Poetics*, in the play of *Oedipus the king*, a kind of wrongful action occurs outside the limits of moderation (hamartia) in which there is also a degree of innocence. According to his broader philosophical



مركز تحقيقات زبان و ادبيات فارسي



view, Aristotle tries to resolve this contradiction with an implicit link he creates between his theory of tragedy and his ethics. In his opinion, Oedipus' mistake occurs in an atmosphere of deprivation of external good and as a result, there is a kind of urgency in doing his wrongful act, which can return the action of the tragic character to the rule of moral middle ground.

3. Research method

The present article is a qualitative article that investigates its subject in a descriptive and analytical way based on library data.

4. Result

1. From Aristotle's classical view, the complete design of a tragedy should present a clear view of philosophical truth while imitating the moral and rational model that governs the world. From Miller's post-structuralist point of view, since a complete design is not possible in the tragic narrative, it is also not possible to present some kind of clear philosophical truth through the tragic narrative.

2. According to Aristotle, narratives are used to resolve the contradictions in them through imitation of actions and life. But from Miller's view, because the narratives cannot resolve these contradictions, they keep repeating themselves.

Refrence

- Aristotle.(1991).*Nicomachean Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
Aristotle.(1991). *Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
Halliwel, Stephen.(2009). *Aristotle's Poetics*. London: Gerald Dockworth & Co. Ltd.
Miller,J.H.(1998). *Reading Narrative*. Oklahama: The University of Oklahama Press.
Miller, J.H(1995). *Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۵۵۵-۵۳۱

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.12.18.2

مطالعه تطبیقی هامارتیا در روایت تراژیک از دیدگاه ارسطو و جی. هیلیس میلر با تمرکز بر نمایش‌نامه/اودیپ‌شاه اثر سوفوکل

محمد هاشمی^۱، امیر مازیار^۲*

(دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۴ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۹)

چکیده

در این مقاله، دیدگاه کلاسیک ارسطو در خصوص هامارتیا در روایت تراژیک با دیدگاه نظریه‌پرداز معاصر روایت، جوزف هیلیس میلر، در همین مورد تطبیق داده شده است. از آنجا که هر دوی این نظریه‌پردازان/اودیپ‌شاه اثر سوفوکل را به‌عنوان تراژدی نمونه در بررسی خود برگزیده‌اند، مطالعه موردی مقاله حاضر نیز به همین نمایش‌نامه اختصاص یافته است. پرسش‌های پژوهش به این شرح است: در دیدگاه‌های ارسطو و میلر، چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی درباره هامارتیا در روایت تراژیک و در نمایش‌نامه/اودیپ‌شاه وجود دارد؟ در دیدگاه ارسطو و میلر، روایت به چه کار می‌آید؟ به‌منظور پاسخ به پرسش تطبیقی پژوهش، اولاً کارکرد روایت به‌طور کلی از دیدگاه میلر و سپس این کارکرد در موضوع هامارتیا در روایت تراژدی/اودیپ‌شاه واکاوی شد، ثانیاً هامارتیا در پیوند با نظریه فلسفی وسیع‌تر ارسطو و به‌خصوص نظریه اخلاقی‌اش مورد بررسی قرار گرفت و ثالثاً شباهت‌ها و تفاوت‌های دیدگاه‌های ارسطو و میلر درباره هامارتیا در روایت تراژیک مطالعه شد. دستاورد اصلی تحقیق

۱. دکترای تخصصی فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

<http://orcid.org/0000-0002-7123-2234>

۲. استادیار، گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران. (نویسنده مسئول).

* maziar1356@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3108-760X>

این است که بنا به نظریه کلاسیک، روایت‌ها می‌توانند با حل کردن تناقض‌های موجود در زندگی، به پرسش‌های بنیادین همیشگی آدمی درباره نحوه کردوکار جهان پاسخ‌هایی روشن و قطعی بدهند؛ درحالی که در نظریه پساساختارگرا روایت‌ها نمی‌توانند چنان پاسخ‌های شفاف و مسلّم بدهند و همیشه انسان را در مسیر این پاسخ‌ها، به تکرار روایت‌ها وامی‌دارند.

واژه‌های کلیدی: روایت تراژیک، ارسطو، جی. هیلپس میلر، هامارتیا، فن شعر، اودیپ‌شاه.

۱. مقدمه^۱

مسئله تحقیق این است که چگونه دو نظریه‌پرداز روایت کلاسیک و معاصر با مطالعه یک عنصر مهم ساختاری روایت در متن دراماتیک، به طرح دو کارکرد متعارض از روایت دست می‌یابند. در این مقاله نشان داده می‌شود که در نظریه کلاسیک مذکور، کار روایت حل و فصل تناقض‌ها و ابهام‌های موجود در ذات زندگی است؛ در حالی که در نظریه معاصر، کار روایت آشکارسازی این نکته است که آن تناقض‌ها و ابهام‌ها اساساً حل و فصل‌ناپذیر است.

این پژوهش مبتنی بر بررسی دیدگاه‌های دو نظریه کلاسیک و معاصر درباره کارکردهای روایت تراژیک و مطالعه این کارکردها در متن روایی کلاسیک انجام شده است. نظریه‌پرداز کلاسیک مورد نظر در این مقاله ارسطو^۲، فیلسوف یونان باستانی است که در رساله فن شعر^۳ حین طرح دیدگاه‌های خود درباره چگونگی کار روایت در درام تراژیک، بخشی از نظرگاه‌های فلسفی و اخلاقی‌اش را مطرح می‌کند. نظریه‌پرداز معاصر نیز جوزف هیلپس میلر^۴ آمریکایی است که در مقاله «روایت» توضیح می‌دهد که انسان اساساً به چه دلیل روایت را می‌سازد. هر دو نظریه‌پرداز برای رسیدن به اهداف نظری‌شان، مؤلفه‌ای بسیار مهم از روایت را در تراژدی اودیپ‌شاه^۵ اثر سوفوکل^۶، نمایش‌نامه‌نویس یونان باستانی، مطالعه کرده‌اند. این مؤلفه هامارتیا^۷ نام دارد که نوعی خطای اخلاقی است که قهرمان روایت تراژیک مرتکب می‌شود. مقاله حاضر از نوع کیفی است و به روش تحقیق توصیفی - تحلیلی انجام شده و روش گردآوری داده‌ها هم کتابخانه‌ای است.

رویکرد مقاله از وجهی فلسفی است و از وجه دیگر با نظریه روایت پیوند دارد و دستاورد اصلی‌اش از طریق بررسی تطبیقی پیوند میان این دو وجه مختلف، از دو

دیدگاه متعارض به دست می‌آید. همچنین در مقاله حاضر، در هر دو وجه رویکرد فلسفی و روایت‌شناختی، دو دیدگاه کلاسیک و پساساختارگرایانه با یکدیگر تطبیق داده شده است.

پرسش‌های پژوهش به شرح زیر هستند:

۱. در دیدگاه‌های ارسطو و میلر، چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی درباره همارتیا در روایت تراژیک و در نمایش‌نامه *اودیپ‌شاه* وجود دارد؟
 ۲. در دیدگاه ارسطو و میلر، روایت به چه کار می‌آید؟
- فرضیه‌های این پژوهش بدین شرح هستند:

۱. ارسطو و میلر، هر دو، در این موضوع اتفاق نظر دارند که در مفهوم همارتیا نوعی ابهام و تناقض اخلاقی و عقلانی وجود دارد. ارسطو گمان می‌کند که این تناقض و تضاد قابل رفع است؛ اما میلر معتقد است این تناقض رفع‌شدنی نیست.
۲. به‌باور ارسطو، کار روایت این است که می‌تواند درباره پرسش‌های بنیادین زندگی فهمی روشن، قطعی و منطقی به دست دهد و بنابراین امکان دسترسی به حقیقت فلسفی تام‌وتمام را برای انسان مهیا کند؛ درحالی که از دیدگاه میلر، روایت نمی‌تواند این کار را انجام دهد؛ با این حال، انسان همواره به امید دسترسی به چنان حقیقت قطعی و یقینی، روایت را تکرار می‌کند.

۲. پیشینه تحقیق

درباره همارتیا در روایت تراژیک از منظر جی. هیلیس میلر، منبع این پژوهش نسخه‌های انگلیسی و فارسی مقاله «روایت» از وی است که مشخصات آن در فهرست منابع موجود است. اما میلر (1998: 3-45) در منبعی دیگر به بحثی پرداخته که به موضوع مقاله حاضر بسیار نزدیک است. او در مقاله «روایت» کوشیده است تا نشان دهد که چگونه ارسطو در فن شعر تفسیری سنتی و لوگوس^۸ محور (کلام - خردمحور) از روایت تراژیک در *اودیپ‌شاه* به دست می‌دهد؛ در حالی که این روایت در خود اودیپ، آن‌چنان‌که مثلاً دریدا^۹ اذعان می‌کند، لوگوس‌ستریک^{۱۰} نیست. میلر در مقاله‌اش، دیدگاه پساساختارگرایش درباره روایت تراژیک در *اودیپ‌شاه* را در برابر دیدگاه

ساختارگرای ارسطویی در این مورد قرار می‌دهد. در مقاله حاضر، دیدگاه ارسطو در خصوص هامارتیا در روایت تراژیک/اودیپ‌شاه در پیوند با کل فلسفه ارسطو و به‌خصوص فلسفه اخلاق وی که ماهیت هامارتیا با آن قابل تدقیق است، بررسی و حاصل بررسی این پیوند، با هامارتیا در روایت/اودیپ‌شاه از منظر میلر تطبیق داده شده است.

اما در زمینه موضوع هامارتیا در روایت تراژیک از نظر ارسطو، پژوهش‌های زیر انجام شده است:

راس (1995: 301-302) رویدادهایی را که در روایت تراژیک ارسطویی موجب ترس و شفقت می‌شود، برشمرده که در بطن آن مفهوم هامارتیا نیز مستتر است؛ اما از خود اصطلاح هامارتیا سخنی به‌میان نیاورده است. وجه متفاوت کار راس این است که به‌جز مثال‌های درام یونان باستان، از درام شکسپیری همچون *اتللو*^{۱۱} نیز مثال آورده است که البته با موضوع و زمینه مقاله حاضر ارتباطی ندارد.

بارنز^{۱۲} (۱۳۹۲: ۱۷۷-۱۷۸) هامارتیا را از دیدگاه ارسطو، همسو با مقاله حاضر، معرفی کرده است. وی کشف‌ها و بداقبالی‌ها^{۱۳} (Barnes, 2000: 133) را اجزای طرحی دانسته که حول محور چهره اصلی تراژدی یعنی قهرمان آن می‌گردد که شامل همان ویژگی‌هاست و همان کنش مشتمل بر خطایی را انجام می‌دهد که بارنز به‌طور گذرا به آن‌ها پرداخته و در مقاله حاضر، مفصل از آن‌ها یاد شده است. اما بارنز معتقد است نمی‌توان روایت‌های تراژیک شکسپیری را به‌شیوه ارسطویی خواند و بنابراین از این نظر، با دیدگاه راس مخالف است.

نوسباوم^{۱۴} (۱۳۸۹: ۱۱۱-۱۱۶) نیز هامارتیا را در فن شعر در نسبت با دگرگونی‌های بنخت مطالعه کرده که با رویکرد مقاله حاضر همسوست.

یانگ^{۱۵} (۱۳۹۵: ۷۱) اصرار دارد که اگر هامارتیا به‌معنای جایزالخطا بودن باشد، درمورد همه انسان‌ها صادق است و چیزی درباره تیپ‌های مختلف شخصیت تراژدی به ما نمی‌آموزاند؛ بنابراین با رویکرد هگلی به حد وسط روایت تراژیک ارسطویی می‌نگرد که مورد نظر پژوهش حاضر نیست. به‌گفته داور^{۱۶}: «همه خطاها جرم یا گناه نیست، اما هر جرم یا گناهی را می‌توان به زبان یونانی هامارتیا (خطا) خواند» (1974:

152). بر این مبنای، در این مقاله، همارتیای ارسطویی خطایی دانسته شده که با توجه به شرایط رخ دادنش، جرم یا گناه نیست. استیتون^{۱۷} (1975: 226) همارتیا در روایت تراژیک ارسطویی در فن شعر را نوع خاصی از انواع همارتیاهای اخلاق نیکوماخوس دانسته که در مقاله حاضر با آن موافقت می‌شود؛ اما از سوی دیگر در همارتیا با مفهوم مذهبی آته (تقصیر) همساز دانسته (اینکه قهرمان تراژدی تصمیم ندارد مرتکب خطا شود؛ اما در انتهای کنش، شوربختی‌ای برایش رخ می‌دهد که به نظر می‌رسد از تقصیرکاری‌اش است و این، مربوط به دخالت خدایان است) (Ibid: 244-245) که در مقاله پیش‌رو با این همسازی مخالفت می‌شود.

اما مهم‌ترین پژوهش در زمینه موضوع مقاله را هالیول (2009: 202-237) در کتاب فن شعر ارسطو انجام داده است. استدلال‌های هالیول با مقاله حاضر همسوست و نویسندگان مقاله به‌طور عمده بر استدلال‌های هالیول در اثر مذکور تمرکز کرده‌اند. هالیول در فصل ششم این کتاب به شرح جایگاه همارتیا در روایت تراژیک از نظر ارسطو پرداخته و رفع تناقض در تراژدی آرمانی وی را در فصل سیزدهم فن شعر و در نمایش‌نامه اودیپ‌شاه از این طریق تشریح کرده است.

۳. چارچوب نظری

۳-۱. کارکرد روایت از منظر میلر

جی. هیلپس میلر در مقاله «روایت» معتقد است که ما به روایت‌هایی یگانه، یکسان و جهانی نیاز داریم که در عین حال، با یکدیگر تفاوت دارد. این گزاره دلالتی ضمنی دارد به این شرح که این کارکرد روایت نه توسط شخصیت‌ها به اجرا درمی‌آید، نه توسط مکان موقعی شبیه به زندگی و نه حتی توسط مضمون، پیام یا نکات اخلاقی؛ بلکه توسط یک ساختار متوالی وقایع، یعنی طرح به سرانجام می‌رسد. چنین می‌نماید که با ساختار طرح، یک روایت مفروض را می‌توان به شخصیت‌ها و مکان‌های موقعی بسیار متفاوت با یک داستان به داستان دیگر منتقل کرد. میلر ذیل همین بحث نوشته که ارسطو در فن شعر، پیش از ظهور ساختارگرایی تقریباً یک ساختارگرا بود، نه فقط

به دلیل برتری بخشیدن به طرح، بلکه به سبب اعتقاد او به اینکه می‌توان وجوه ذاتی ساختی را که تراژدی را تراژدی می‌کند، تشخیص داد و شناخت.

به عقیده میلر، اگر از چشم‌انداز ساختارگرایی و نشانه‌شناسی نظر کنیم، روایت عبارت است از فرایند نظم‌بخشی یا نظم‌بخشی دوباره، تعریف دوباره و نقل دوباره آنچه روی داده یا گمان می‌رود که روی داده است. میلر در ادامه مقاله‌اش می‌پرسد: چرا نیاز ما به داستان‌ها هیچ‌گاه مرتفع نمی‌شود؟ او بر این باور است که ما همیشه به داستان‌های بیشتر نیاز داریم؛ زیرا داستان‌ها به نحوی ما را از خودشان راضی نمی‌کنند. به گفته وی، طبق قانونی انعطاف‌ناپذیر که بیشتر زبان‌شناسان است، هر داستان و هر نوع تکرار آن یا هر نوع شکل دگرگونه آن چیزی نامعلوم از خود باقی می‌گذارد یا اینکه حاوی پایانی آزاد است که تأثیر آن را ناتمام می‌گذارد. این ناکامل بودن الزامی بدان معناست که هیچ داستانی، یک بار و برای همیشه، کارکردهای خود را مبنی بر نظم‌بخشی و تأییدکنندگی به طور کامل انجام نمی‌دهد. بنابراین بی‌آنکه عطشی را که داستان به منظور ارضای آن پدید می‌آید، تسکین بخشیم، به داستانی دیگر و بازهم داستانی دیگر نیاز داریم (میلر، ۱۳۷۷: ۷۷-۸۰؛ Miller, 1995: 70-74).

به نظر میلر، شکل روایت که تقریباً همیشه در اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌های تمام فرهنگ‌ها وجود دارد، قصد و هدفش تبیین سرمنشأ بشر است و اینکه بشر از کجا آمده است. میلر به منظور تبیین همین موضوع، به بررسی هامارتیا در روایت تراژیک نمایش‌نامه *اودیپ‌شاه* می‌پردازد.

۲-۳. هامارتیا در نسبت میان فلسفه اخلاق و نظریه روایت تراژیک ارسطویی

۱-۲-۳. سعادت در اخلاق نیکوماخوس

ارسطو در کتاب اول *اخلاق نیکوماخوس*، غایت^{۱۸} هر دانش و فن و هر عمل و انتخاب را یک خیر^{۱۹} می‌داند. غایت دانش سیاست نیز که حاوی همه غایات دیگر است، خیر آدمیان است (ارسطو، ۱۳۹۸: ۱۳-۱۴). اما خیری که غایت دانش سیاست به شمار می‌آید، زندگی نیک و رفتار نیک است که برابر است با سعادت.^{۲۰} پس سعادت خیر اعلا^{۲۱} است

و خیر اعلا خیر فی نفسه^{۲۲} است و خیر فی نفسه در عین اینکه خودش علت خودش است، علت همه خیرهای دیگر هم هست (همان: ۱۷). ارسطو (همان: ۳۸) وظیفه خاص آدمی را «فعالیت نفس در توافق با عقل» می‌داند. عقل جزئی از نفس است که «نفس به وسیله آن می‌شناسد و می‌فهمد» (ارسطو، ۱۳۹۸: ۲۱۲) و نفس معادل واژه یونانی پسوخه^{۲۳} و «لفظی عام است دال بر هر چیزی که موجودات زنده از برکت آن زنده باشند» (نوسبوم، ۱۳۸۹: ۷۶-۷۷). به گمان ارسطو، وظیفه خاص آدمی فعالیت نفس در تطابق با عقل و وظیفه ویژه انسان نیک همین فعالیت به عالی‌ترین نحو است. عملی عالی است که مطابق فضیلت^{۲۴} انجام شود؛ پس سعادت آدمی فعالیت نفس در انطباق با فضیلت است و اگر فضیلت‌های مختلف وجود دارد، در انطباق با کامل‌ترین فضیلت است، طی یک زندگی تمام و کامل (ارسطو، ۱۳۹۸: ۳۱).

۲-۲-۳. رابطه سعادت با خیرهای بیرونی از نظر ارسطو

در تراژدی، بنا به عقیده ارسطو در فن شعر: «شبییه‌سازان^{۲۵} از صاحبان افعال شبییه‌سازند^{۲۶}» (ارسطو، ۱۳۹۲: ۹۴)؛ پس همچون اخلاق نیکوماخوس که به خود «کردار و زندگی» برای جلب سعادت توجه می‌کند، در فن شعر نیز که تراژدی را شبییه^{۲۷} «کردار و زندگی» می‌داند، بر همین موضوع تأکید می‌کند. در عین حال، ارسطو در فن شعر نیز، همچون اخلاق نیکوماخوس، خاطرنشان می‌کند که هرچند سعادت با کنش ارادی مربوط است، خیر و منزلت بیرونی هم بر سعادت تأثیر می‌گذارد. ارسطو در فن شعر، منزلت بیرونی شخصیت را در تراژدی با دو واژه اوتوخیا^{۲۸} (بخت خوب ناشی از همراهی خیرهای بیرونی) و دوستوخیا^{۲۹} (بخت بد ناشی از سلب خیرهای بیرونی) بیان و یادآوری کرده که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های طرح‌ساخت^{۳۰} تراژیک، متاباسیس^{۳۱} یا دگرگونی‌های بخت، بین دو قطب اوتوخیا و دوستوخیا است. ارسطو افزون بر اخلاق نیکوماخوس، در چند اثر دیگر خود نیز تأکید می‌کند که اوتوخیا را نباید با اودایمونیا^{۳۲} (واژه یونانی سعادت) همسان دانست؛ مثلاً در رساله سیاست، قطعه a ۱۳۳۲ به همین موضوع نظر کرده است (رک. ارسطو، ۱۳۹۳ الف: ۳۱۰) یا در قطعه a ۱۲۱۴/اخلاق

اُئودموس^{۳۳}، آنجا که به این نکته توجه می‌کند که زندگی خوب نیازمند خوشبختی‌ای است که افزون بر آموزش و عادت یا تأثیرات خدایان، به طبیعت وابسته باشد؛ مثلاً اینکه ما قدکوتاه یا قدبلند به دنیا می‌آییم (Aristotle, 1991 a: 2). از دیدگاه ارسطو، اوتوخیا امر تصادفی محض نیست؛ بلکه امری است مربوط به خیرهای بیرونی که انسان و کنش‌هایش چندان تسلط اخلاقی‌ای بر آن ندارد. در عین حال، انسان فضیلت‌مند می‌داند چگونه شوربختی ناشی از سلب خیر بیرونی (دوستوخیا) را تاب آورد و بازهم به مسیر سعادت بازگردد؛ هرچند آن تیره‌روزی به هر حال، با متزلزل کردن مسیر سعادت، به فرد فضیلت‌مند لطمه می‌زند (رک. ارسطو، ۱۳۹۸: ۴۲).

۳-۲-۳. جایگاه تصادف در نظام فلسفی ارسطو

در بخش‌هایی از نظریه تراژدی ارسطو، در اوتوخیا افزون بر عامل تصادفی، عامل انسانی نیز دخیل است. اکنون قصد داریم نشان دهیم که لازمه نظریه تراژدی ارسطو اصلاً این است که بخشی از مفهوم اوتوخیا را که مربوط به تصادف است، از نظریه‌اش کنار بگذارد. ارسطو در کتاب نخست فن خطابه، در قطعه ۴-۳۲ ۱۳۶۹a می‌نویسد: «افعالی که ناشی از اتفاق‌اند آن‌هایی‌اند که علت مشخصی ندارند و برای وصول به غایتی واقع نمی‌شوند؛ یعنی افعالی که نه همیشه واقع می‌شوند و نه غالباً و نه به‌طور منظم^{۳۴}» (ارسطو، ۱۳۹۶: ۱۰۲). همچنین ارسطو در فصل دوم از کتاب ششم (اپسیلون) مابعدالطبیعه^{۳۵}، اصطلاح «موجود» به معنای مطلق را در دو نوع دانسته است: ۱. موجود صادق (لاوجود به چیزی کاذب و غیرصادق)^{۳۶}؛ ۲. موجود بالعرض^{۳۷}. به عقیده ارسطو، موجود بالعرض موضوع هیچ علمی نیست. برخی اشیا همیشه هستند و ضروری‌اند. این ضرورت، ضرورتی است که به شیء نسبت می‌دهیم، از این جهت که آن شیء غیر از آن‌گونه که هست، نمی‌تواند بود. بعضی دیگر از اشیا نه ضروری‌اند و نه همیشه هستند و این اشیا مبدأ و علت هستی عرض هستند. به چیزی که نه همیشه هست و نه علی‌القاعده هست، می‌گوییم وجودش عرضی است؛ مثلاً اگر در وسط تابستان سرمای زمستانی پیش آید، این سرما عرضی و تصادفی است. از نظر ارسطو، هیچ دانشی از امر تصادفی و عرضی ممکن نیست و هر دانشی، دانشی باید باشد از چیزی که «یا همیشه

یا به طور معمول» وجود دارد و این یعنی موجود بودنش علت مدار باشد. موجود «الف» (یا همیشه یا به طور معمول» وجود دارد، اگر «ب» روی دهد و «ب» روی خواهد داد، اگر «ج» روی دهد؛ مثلاً این مرد گشته خواهد شد، اگر از خانه بیرون برود و بیرون خواهد رفت، اگر تشنه شود و تشنه خواهد شد، اگر امری دیگر روی دهد (ارسطو، ۱۳۹۰: ۲۴۳-۲۴۹).

در فن شعر نیز، همچون رساله‌های دیگر ارسطو، تصادف نفی می‌شود و تصادف مغایر با تأکید مدام ارسطو در فن شعر بر وحدت علی رویدادهاست که به خصوص در طرح ساخت که روح تراژدی است، وجود دارد و مبتنی بر پیوندی عقلانی میان رویدادهاست و فهم‌پذیر بودن تراژدی دراصل ناشی از آن است. بنابراین از نظر ارسطو، اتوخیایی که مبتنی بر تصادف باشد، موجب ناپیکارچگی، فقدان کلیت، غیرعقلانی شدن و ازهم پاشیدن وحدت طرح تراژدی و درنهایت غیرفلسفی شدن آن می‌شود. پس هرچند طبق نظریه تراژدی ارسطو، دگرگونی‌های اتوخیا - دوستوخیا (دگرگونی‌های بخت) دست‌مایه اصلی تراژدی است، دگرگونی‌های بخت در تراژدی نباید مبتنی بر تصادف باشد. بنابراین اگر در مسیر سعادت برای شخصیت فضیلت‌مند تراژدی اختلال ایجاد می‌شود، دراصل به سبب دگرگونی اتوخیا به دوستوخیا یا سلب منزلت یا خیر بیرونی از شخصیت است که به صورت غیرتصادفی و با مبنایی عقلانی و علی رخ می‌دهد. بنابراین نوعی الگو و نظم فلسفی می‌توان در دگرگونی‌های بخت تراژدی یافت که البته خواهیم دید با جنبه‌های اخلاقی کنش تراژیک نیز پیوندهای بسیار مهمی دارد.

۴-۲-۳. هامارتیا در نسبت روایت تراژیک و فلسفه اخلاق از دیدگاه ارسطو

الف. هامارتیا در روایت تراژیک ارسطویی

ارسطو در فصل سیزدهم فن شعر که عالی‌ترین نوع تراژدی را مطرح می‌کند و /وردیپ‌شاه را نمونه‌ای از این عالی‌ترین نوع می‌شناساند، به هامارتیا به عنوان عاملی که موجب «تغییر بخت از خوب به بد» می‌شود، توجه می‌کند: «داستان برای اینکه خوب باشد، می‌بایست بیشتر یگانه باشد نه دوگانه؛ چنان‌که برخی گویند و گردش که در آن

روی می‌دهد نه از بدبختی به نیک‌بختی ولی به عکس از نیک‌بختی به بدبختی، نه به علت زشت‌خویی ولی اشتباه‌کاری بزرگِ مردی»^{۳۸} (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۱۵).
 به تغییر بخت که توسط هامارتیا (اشتباه‌کاری بزرگ) رخ می‌دهد، در سراسر فن شعر، به عنوان یکی از ملزومات بدیهی تراژدی نگریسته می‌شود. ارسطو در فصل سیزدهم فن شعر اظهار می‌کند که شخصیتی برای تراژدی مناسب است که اخلاقاً خوب با بخت خوب باشد که بخت خوش را از دست می‌دهد؛ اما مستحق این دگرگونی بخت نیست. پس باید این تغییر بخت یک عامل علی فهم‌پذیر داشته باشد تا بتوان ناشایستگی‌اش در این دگرگونی بخت را باور کرد؛ یعنی شخصیت به دلیل کنشی که از او سر زده، دچار نگون‌بختی شده و نگون‌بختی‌اش ناشی از تضاد غیرعقلانی نبوده؛ اما در عین حال، کنش او حدی از معصومیت را در خود داشته است. در همین جاست که با هامارتیا مواجه می‌شویم. با هامارتیا، شخصیت دچار ناسازه‌ای است که در طرح شکل می‌گیرد: شخصیت از سویی از نظر اخلاقی بی‌گناه است و از سوی دیگر دخالت فعالانه و علت‌مدارانه‌ای در شوربختی‌ای دارد که کنش خودش موجب آن شده است.

ب. هامارتیا در فلسفه اخلاق ارسطویی

ارسطو در قطعۀ a ۱۱۱۰ / اخلاق نیکوماخوس، ستایش و نکوهش را فقط با اعمالی مرتبط می‌داند که آزادانه و اختیاری^{۳۹} به‌جا آورده شود و اعمالی را که از روی اضطرار انجام شود، شایسته اغماض و ترحم می‌داند.^{۴۰} عمل اضطراری^{۴۱} عملی تلقی می‌شود که منشأ آن اجبار بیرونی یا نادانی است و مبدأ آن در بیرون از عامل است و کسی که عمل را به‌جا می‌آورد، هیچ سهمی در آن ندارد؛ مثلاً اگر طوفان فردی را از جایی به جایی ببرد یا کسی که در اسارت است، به جایی منتقل شود، عمل اضطراری صورت گرفته است. اما اضطرار و آزادی در عمل پیچیدگی‌های زیادی دارد؛ مثلاً هیچ‌کس آزادانه تصمیم نمی‌گیرد که کالاهایش را در دریا بریزد؛ اما هنگام طوفانی بودند دریا، اگر فرد برای نجات جاننش دست به این کار می‌زند، کار قبیحی انجام نداده است (ارسطو، ۱۳۹۸: ۷۹-۸۰). چنین می‌نماید منظور ارسطو این است که باید برای تشخیص صحت و سقم اخلاقی اعمال، به زمینه و بافت انجام شدن آن‌ها و در نتیجه به غایت و

هدف اعمال توجه کرد و اختیاری یا اضطراری بودن آن‌ها را تشخیص داد. وقتی هامارتیای تراژدی در فضایی از دگرگونی بخت از اوتوخیا به دوستوخیا روی می‌دهد، به‌نظر می‌رسد عملی از سر اضطرار است؛ با این حال، هامارتیا در حالی انجام می‌شود که قهرمان تراژدی اختیار انجام دادن یا ندادن عمل را دارد. بنابراین در تراژدی نیز، حسب زمینه و بافت و غایت عمل، باید دربارهٔ عملی که حامل هامارتیاست، به ارزش‌گذاری اخلاقی دست زد.

ارسطو در قطعهٔ a ۱۱۰۶/اخلاق نیکوماخوس، ماهیت کنش فضیلت‌مندانه را بدین ترتیب شرح می‌دهد:

در هر مقدار تقسیم‌پذیر بیشتر و کمتر وجود دارد، هم فی‌نفسه و هم برای ما. برابر، حد وسط میان بیشتر و کمتر است. من حد وسط یک شیء، نقطه‌ای را می‌نامم که از هر دو طرف شیء فاصلهٔ برابر دارد؛ و این نقطه (= حد وسط عینی) برای همهٔ آدمیان یک و همان است. ولی حد وسط درست برای ما آن است که نه زیاد است و نه کم، و این برای همهٔ آدمیان یک و همان نیست. مثلاً آنجا که ۱۰ زیاد است و ۲ کم، ۶ حد وسط است، چون فاصله‌اش با هر دو طرف برابر است [...]. ولی حد وسط درست برای ما را نباید چنین حساب کرد؛ زیرا که اگر برای کسی غذا به مقدار ده مینه کم است، استاد ورزش به‌سادگی غذا به مقدار شش مینه را برای او تعیین نمی‌کند؛ چون این مقدار ممکن است هنوز هم برای آن کس کم یا زیاد باشد. برای میلیون^{۴۲} ورزشکار کم است و برای کسی که تازه شروع به ورزش کرده است زیاد [...]. استاد هر هنر از افراط و تفریط پرهیز می‌کند و حد وسط را می‌جوید و می‌گزیند، ولی نه حد وسط فی‌نفسه را، بلکه حد وسط درست را (ارسطو، ۱۳۹۸: ۶۳-۶۴).

ارسطو در حوزهٔ فضیلت اخلاقی عمل‌عاری از افراط و تفریط را به این ترتیب تجویز می‌کند که لذت و دردی که از هر عمل حاصل می‌شود، اگر زیاد و کم (حاوی افراط و تفریط) احساس شود، به‌نحو نادرست (غیراخلاقی) احساس شده است و احساس آن‌ها به‌هنگام درست و درمورد موضوعات درست و در برابر اشخاص درست و به‌نحو درست، هم حد وسط است و هم بهترین^{۴۳} (ارسطو، ۱۳۹۸: ۶۴-۶۵). از نظر ارسطو، باید کنشی که «فی‌نفسه» اخلاقی است و کنشی که «برای ما» اخلاقی است، از

هم متمایز شود. با این الفاظ نیز، ارسطو در موضوع حد وسط دانستن کنش فضیلت‌مندانه و افراط و تفریط کنش رذیلت‌مندانه، بافت و زمینه و غایت عمل را از نظر دور نمی‌کند (همان: ۶۵).

از آنجا که از دید ارسطو در فن شعر، هامارتیای تراژدی در فضایی از دگرگونی بخت، از اوتوخیا به دوستوخیا روی می‌دهد، به نظر می‌رسد عملی از سر اضطراری است که ارسطو در اخلاق نیکوماخوس، با تعریف‌های پیش‌گفته از آن یاد کرده است؛ با این حال، هامارتیا در حالی انجام می‌شود که قهرمان تراژدی اختیار انجام دادن یا ندادن عمل را دارد. بنابراین در تراژدی نیز، حسب زمینه و بافت و غایت عمل، باید عملی را که حامل هامارتیاست، ارزش‌گذاری اخلاقی کرد.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. هامارتیا در روایت تراژیک / اودیپ‌شاه از منظر میلر

جی. هیلیس میلر با تکیه بر دیدگاه انسان‌شناسانه کلود لوی - استروس^{۴۴} استدلال می‌کند که تحریم ازدواج‌های خاص از نوع ازدواج اودیپ بر نام‌های خویشاوندی یا به عبارت دیگر، بر دارایی متمایزکننده انسان که همانا زبان است، مبتنی است. اودیپوس به دلیل جهل خود نمی‌تواند مادرش را مادر بنامد و بنابراین نمی‌توان گفت وی به گناه ازدواج نامشروع آلوده است. بعد از اینکه او می‌تواند یوکاستا^{۴۵} را مادر بنامد، آن‌گاه می‌داند که مرتکب گناه ازدواج نامشروع شده است. از طرف دیگر اودیپ واقعاً مرتکب جنایت‌های هولناکی شده و مهم نیست که در آن وقت، این را می‌دانست یا نه. پس بی‌خبری از قانون، عذر موجهی برای ارتکابات اودیپ نیست. اما هنوز این پرسش بر جای خود باقی است که چگونه اودیپ مسئول اعمالی است که قصد انجام آن‌ها را نداشت.

در ابتدای نمایش نامه / اودیپ‌شاه، مردم دور کاخ اودیپ - پادشاه عادل و هوشمندی که بزرگ‌ترین دشمن مردم شهر، یعنی اسفینکس را شکست داده است - جمع شده‌اند و از او برای رفع مشکل طاعون چاره می‌جویند. اودیپ به مردم قول می‌دهد که هرآنچه در توان دارد به‌کار گیرد تا بفهمد چه کسی با کنش خطاکارانه‌اش موجب این

مصیبت برای مردم شهر شده است. پس اودیپ از ابتدا نمی‌داند که خودش موجب چنین مصیبت‌هایی است؛ حتی پس از این، مسلم نیست که کسی که لایوس شاه^{۴۶} را کشته، اودیپ و لایوس شاه پدر اودیپ است. اودیپ با کنار هم گذاشتن مدارکی تقریباً دوپهلوی به نحوی که خود را محکوم کند، باعث لعنت خود می‌شود. او در این نخستین داستان جنایی، هم نقش کارآگاه و هم نقش قاتل را بازی می‌کند.

به عقیده میلر، اما شاید خود عمل روایت است که جنایت را می‌آفریند و اودیپ را گناهکار نشان می‌دهد. میلر از قول سیتتیا چیس^{۴۷} می‌نویسد که می‌توان گفت جنایت در اصل اعمال وجود ندارد که در واقع عاری از گناه بود؛ به این معنا که اودیپ نمی‌دانست که ازدواج نامشروع و قتل را مرتکب می‌شود و در زمان حال نمایش‌نامه هم که در آن، اودیپ کم‌کم سوابقی را که به او ارائه شده، جمع‌وجور می‌کند و از درون آن‌ها داستانی پدید می‌آورد، جنایت وجود ندارد. جنایت در جایی میان این دو، یعنی در رابطه میان وقایع گذشته و بازیافت آن‌ها در زمان حال و نیز نظم‌بخشی قویاً انگیزه‌مند آن‌ها وجود دارد.

میلر نتیجه می‌گیرد که نمایش‌نامه در نهایت مسئله خاستگاه انسان را لاینحل می‌داند؛ همچنان که قبل از این، به‌طور ضمنی مسئله گناهکار یا بی‌گناه بودن اودیپ را ناگشودنی ذکر کرده بود. بنابراین به عقیده میلر، وقتی نمی‌توانیم چیزی را به گونه‌ای منطقی بیان کنیم، درباره آن داستان می‌گوییم. او می‌نویسد که موفقیت دائمی داستان اودیپ عمدتاً در عرضه‌داشتن روایی قدرتمند آن از مسئله روایت نهفته است تا در پاسخی که به سرمنشأ و طبیعت انسان می‌دهد. پایان آزاد داستان در *اودیپ‌شاه* روایت را از دستیابی به وضوح نهایی دور نگاه می‌دارد و در پایان بازم این چیستان اساسی گشوده نمی‌شود که چرا اودیپ باید برای جنایاتی که آگاهانه مرتکب نشد، مجازات شود. به همین دلیل به روایت دیگری نیاز داریم که بکوشد این روایت را به‌طریقی متفاوت فیصله دهد؛ مثلاً به هملت^{۴۸} شکسپیر، بدون اینکه نیاز ما به داستان‌های بیشتر پایان‌پذیرد (میلر، ۱۳۷۷: ۸۰-۸۳، Miller, 1995: 72-74).

۲-۴. هامارتیا در روایت تراژیک *اودیپ‌شاه* از منظر ارسطو

ارسطو در فصل سیزدهم فن شعر، هامارتیای تراژیک را «گونه‌ای از هامارتیا» (یک گونه اشتباه‌کاری)^{۴۹} دانسته است که یک نوع از میان گستره هامارتیایی است که در فصول مختلف اخلاق نیکوماخوس برشمرده است. این «گونه‌ای از هامارتیا» که هامارتیای تراژیک در فن شعر است، البته ویژگی مشترکی با هامارتیاهای فراوان اخلاق نیکوماخوس دارد و آن، خارج شدن قهرمان تراژدی از مدار تعادل و انجام دادن رفتار ناشی از افراط یا تفریط است که در نمونه اودیپ‌شاه نیز، به‌عنوان تراژدی آرمانی ارسطو در این فصل فن شعر رخ می‌نماید. یانگ این دیدگاه ارسطو را درخصوص هامارتیای تراژیک در اودیپ‌شاه به صورت زیر شرح می‌دهد:

در نمونه اودیپ، این افراط را می‌توان غرور معرفت‌شناسانه^{۵۰} دانست. با اینکه اودیپ همان مرد باهوشی است که معمای ابوالهول^{۵۱} را حل کرد، اما همسرایان نشان می‌دهند که در هوشمندی او «تکبری فاجعه‌بار» وجود دارد که همدست «تقدیر مصیبت‌بار» اوست [...] می‌توان گفت که اودیپ «بیش از حد به هوش خود می‌نازید» و این موضوع او را به کوری معرفت‌شناسانه مبتلا کرده بود که خبر از کوری واقعی او می‌داد؛ زخمی که سرانجام بر خود وارد کرد (یانگ، ۱۳۹۵: ۷۲).

در تراژدی آرمانی ارسطو در فصل سیزدهم فن شعر، نوعی کنش خارج از محدوده اعتدال رخ می‌دهد که هرچند کنشی خطاکارانه است، در آن حدی از معصومیت نیز وجود دارد. ارسطو مطابق دیدگاه وسیع‌تر فلسفی‌اش در فن شعر می‌کوشد با ایجاد پیوندی ضمنی میان نظریه تراژدی و فلسفه اخلاق، این تناقض را رفع کند؛ بدین ترتیب که از نظر وی، خطاکاری شخصیت اودیپ در فضایی از سلب خیرهای بیرونی رخ می‌دهد و در نتیجه نوعی اجبار و اضطرار در انجام برخی اعمال اشتباه‌کارانه در اینجا وجود دارد که می‌تواند کنش شخصیت تراژدی را به قاعده حد وسط بازگرداند. در اینجا به سبب اینکه خطا از سوی یک «فضیلت‌مند متوسط» (یعنی فرد فضیلت‌مند جایز الخطا) و در فضایی از دوستوخیا رخ می‌دهد، شاید این خطا «فی‌نفسه» کنش غیراخلاقی باشد؛ اما می‌تواند «برای ما» (یعنی در شرایطی که بافت و زمینه‌اش را فضای دوستوخیایی کنش و کنشگرش را فضیلت‌مند متوسط شکل می‌دهد) غیراخلاقی نباشد؛ هرچند که قهرمان تراژدی در بافت اضطرار و اجبار، اما همچنین به اختیار و آزادی کنش خویش را انجام می‌دهد.

۳-۴. نسبت میان نظریه ارسطو و میلر درباره همارتیای تراژیک

میلر، همچون ارسطو، معتقد است که روح روایت تراژیک و مهم‌ترین جزء آن طرح‌ساخت است. همچنین ارسطو، همچون میلر، وقتی تراژدی را تقلیدی از کنش‌ها و زندگی می‌داند، تلویحاً به نظم‌بخشی مجدد کنش‌ها و رویدادها در روایت تراژیک توجه می‌کند. در واقع از نظر ارسطو، در روایت تراژیک کنش‌هایی از زندگی عینی تقلید می‌شود که یک نوع وحدت علی و عقلانی را در تراژدی موجب گردد و این به معنای نوعی نظم‌دهی مجدد به کنش‌ها و رویدادهای زندگی است با هدف اینکه الگویی فلسفی از کنش‌ها و زندگی، به‌شیوه خاصی که روایت تراژیک در پیش می‌گیرد، به‌دست آید. در عین حال، ارسطو در فصل سیزدهم فن شعر، در تبیینی که از اودیپ‌شاه به‌عنوان بهترین تراژدی ارائه داده است، به این نکته مهم میلر توجه چندانی نکرده که در روایت تراژیک/ اودیپ‌شاه، این نظم‌دهی مجدد به کنش‌های زندگی از طریق بازیافت وقایع زمان گذشته در زمان حال رخ می‌دهد. همچنین از نظر میلر، همارتیای اودیپ در این است که وی در بستر طرح‌ساخت این روایت تراژیک می‌کوشد حقیقت را کشف کند و این کشف حقیقت از طریق کامل کردن روایتی با آغاز و میانه و پایان صریح رخ می‌دهد. برخلاف میلر، از نظر ارسطو: «تراژدی تشبیه کرداری است کامل و تام [...] تام است آنکه آغاز و میانه و پایان دارد» (۱۳۹۲: ۱۰۶). از دید ارسطو، روایت تراژیک باید تام و کامل باشد؛ زیرا هدف روایت در تراژدی دستیابی به الگویی از حقیقت است و حقیقت، تام و کامل است؛ پس از نظر ارسطو، هدف روایت تراژیک رسیدن به کلیت فلسفی در روایت از طریق ساخت طرح وحدت‌یافته برمبنای ویژگی‌های تمامیت و کمال است.

ارسطو در فن شعر با محوریت همارتیا، پیوندی میان نظریه تراژدی و فلسفه اخلاق خود برقرار می‌کند؛ زیرا در فن شعر بر آن است که تراژدی الگوی محاکاتی از قواعد اخلاقی حاکم بر جهان نیز ارائه می‌دهد. بنابراین از نظر وی، همارتیا نه در آنچه میلر اذعان می‌کند، بلکه در کنشی از شخصیت است که حاوی تعادل اخلاقی نیست و در آن

افراط و تفریط وجود دارد؛ حال آنکه از نظر میلر، ساخت روایت‌های یگه و جهان‌شمول که به آن نیاز داریم، از طریق مضمون اخلاقی یا تشبیه کنش شخصیت رخ نمی‌دهد، بلکه به‌وسیله طرح‌ساخت روی می‌دهد.

از نظر میلر، روایت تراژیک / اودیپ‌شاه نمی‌تواند به پرسش خود درباره سرمنشأ بشر پاسخ دهد؛ چون نمی‌تواند تناقضی را حل کند که در آن، اودیپ در آن واحد گناهکار و بی‌گناه است؛ در حالی که ارسطو وضوح را یکی از شرط‌های اصلی عقلانیت می‌داند و به همین سبب وجود تناقض‌های لاینحل را مجاز نمی‌شمارد. وی در فن شعر هم بر آن است تا تناقضی را که در طرح‌ساخت روایت تراژیک / اودیپ‌شاه به‌عنوان تراژدی آرمانی‌اش وجود دارد، با محوریت هامارتیا رفع کند. به‌نظر ارسطو، قهرمان آرمانی تراژدی، همچون اودیپ، یک فضیلت‌مند متوسط است؛ یعنی ممکن است فردی باشد که خطایی ناشی از عدم اعتدال اخلاقی از وی سر بزند؛ اما اولاً این خطا او را برای همیشه از مسیر سعادت دور نمی‌کند و ثانیاً خطایی که اودیپ مرتکب شده، برخاسته از اضطرار و اجبار سلب خیرهای بیرونی بوده و بنابراین خطایی است که می‌تواند «برای ما» و با توجه به بافت و زمینه و غایت عمل خطایی معصومانه در نظر گرفته شود. به این ترتیب، ناسازگاری مذکور در / اودیپ‌شاه از نظر ارسطو رفع می‌شود و طرح‌ساخت روایت تراژیک آرمانی وی به صراحت مطلوب می‌رسد. پس تفسیر ارسطو از فن شعر می‌تواند حاوی پاسخی صریح به سرآغاز بشر باشد.

اما میلر پرسش دیگری را نیز در مقاله‌اش مطرح می‌کند: چرا ما نیاز داریم داستان‌ها را دوباره تعریف کنیم؟ میلر چنین پاسخ می‌دهد که با روایت‌های ناتمام این داستان‌ها نمی‌توانیم به آن پرسش‌ها پاسخ دهیم و بنابراین مدام از روایتی به روایت دیگر می‌رویم تا بلکه بتوانیم در روایت جدید به پایان و در نتیجه به پاسخ برسیم. دیدگاه ارسطو تلویحاً می‌تواند این باشد که هر تراژدی خوب، روایتی است تام که می‌تواند با حل تناقض پیش‌گفته به پاسخ خود برسد.

اما همچنان این پرسش باقی است که ارسطو به سؤال میلر درباره اینکه چرا مدام داستان‌ها را تکرار می‌کنیم، چه پاسخی می‌توانست بدهد. به‌نظر ارسطو در فصل چهارم فن شعر (۱۳۹۲: ۹۶-۹۷)، هنر شعر دو دلیل ذاتی دارد: تقلید در ذات و نهاد

انسان‌هاست؛ تقلید سرچشمه لذت است. به نظر ارسطو، ما از تقلید چیزهای بسیار دقیق و چیزهایی که در زندگی عادی دیدنشان ما را به درد می‌آورد، لذت می‌بریم. به نظر می‌رسد لذت ناشی از دیدن چیزهای دقیق ناشی از به‌کار گرفتن قوای عقلانی و خردورزانه ما باشد و دیدن چیزهای دردآوری مثل مردار جانوران در شعر لذت‌بخش است، از آن روی که به نظر ارسطو در بخش‌های دیگری از فن شعر، هنر به‌طور کلی نوعی ارتقا را در ابژه مورد محاکات خود پدید می‌آورد (و در طرح‌ساخت روایت تراژیک هم این‌گونه اعتلا را مثلاً در موضوع این مقاله که هامارتیاست، در رفع تناقض عقلانی و اخلاقی می‌توانیم ببینیم):

و چون ترگودیا تشبیه مردمان بهتر از ماست، باید از صورتگران خوب سرمشق گرفت؛ چه این‌ها در نقاشی از شکل به‌خصوص هرکس شبیه ساخته، در عین حال بهتر از اصل می‌کشند. همان‌طور نیز شاعر در تشبیه مردمان تندخو یا بی‌غیرت یا دارای نواقص اخلاقی دیگری از این قبیل، باید آنان را آن‌چنان که هستند و در عین حال مردان شایسته جلوه دهد^{۵۲} (همان: ۱۲۱).

همچنین از نظر ارسطو، ما از استدلال‌ورزی درباره‌ این‌که هر ابژه هنری (از جمله شعر تراژیک) شبیه به چه چیزی است، لذت می‌بریم یا اگر ابژه مورد تقلید در جهان بیرونی در دسترسمان نباشد، از شکل نگارش یا رنگ‌آمیزی اثر حظ می‌بریم (در موضوع ما، از حاصل مهارتی که تراژدی‌نویس در ساخت طرح روایت تراژیک به‌کار برده است، لذت می‌بریم) که می‌تواند لذت‌هایی ناشی از فعالیت عقلانی یا زیبایی‌شناختی ما دانسته شود. بنابراین پاسخ احتمالی ارسطو به این پرسش میلر که چرا دوباره و دوباره داستان را تعریف می‌کنیم، این خواهد بود که اولاً تقلید از طریق داستان‌گویی و روایت‌پردازی ذاتی و طبیعی انسان است و ثانیاً به‌دلایل مختلف که از قول ارسطو آوردیم، این تقلید روایت‌پردازانه منشأ لذت‌هایی عقلانی، اخلاقی یا زیبایی‌شناختی است.

برایند بررسی تطبیقی هامارتیا در روایت تراژیک از دیدگاه ارسطو و میلر با تکیه بر نمایش‌نامه /ودپ‌شاه در جدول زیر مشاهده می‌شود.

ارسطو	میلر	
مشابه دیدگاه میلر	طرح‌ساخت روح روایت تراژیک و مهم‌ترین جزء آن است.	۱
مشابه دیدگاه میلر	طرح‌ساخت در روایت تراژیک شامل نظم‌بخشی مجدد به رویدادهایی است که رخ داده یا احتمال رخ دادنش وجود دارد.	۲
روایت تراژیک آرمانی تناقض ناشی از کنش خطاکارانه شخصیت را رفع می‌کند و به وحدت علی و عقلانی دست می‌یابد.	روایت تراژیک به علت تناقض ناشی از کنش خطاکارانه شخصیت وحدت علی و عقلانی را به چالش می‌کشد.	۳
هامارتیای اودیپ ناشی از رفتار به دور از اعتدال قهرمان طی طرح‌ساخت روایت تراژیک است.	هامارتیا در اودیپ جایی میان رویدادهای زمان گذشته و نظم‌بخشی مجدد آن‌ها در زمان حال، طی طرح‌ساخت روایت تراژیک قرار دارد.	۴
هدف راستین تراژدی آرمانی کشف حقیقت است.	هامارتیای اودیپ تلاش او برای کشف حقیقت است.	۵
یکی از ویژگی‌های طرح‌ساخت خوب برای تراژدی تمام و کامل بودن آن است.	هامارتیای اودیپ تلاش او برای کامل و تمام کردن طرح‌ساخت روایت تراژیک است.	۶
مشابه دیدگاه میلر	ما به روایت‌هایی یگانه و جهان‌شمول نیاز داریم.	۷
روایت‌های جهان‌شمول در تراژدی در درجه اول از طریق طرح‌ساخت رخ می‌دهد؛ اما تقلید کنش شخصیت‌هاست که طرح‌ساخت تراژدی را می‌سازد و مضمون اخلاقی نیز پیوند مهمی با طرح‌ساخت تراژدی دارد.	روایت‌های جهان‌شمول در تراژدی از طریق مضمون اخلاقی یا تشبیه کنش‌های شخصیت‌ها اتفاق نمی‌افتد، بلکه از طریق طرح‌ساخت رخ می‌دهد.	۸
تناقض موجود در کنش خطاکارانه اودیپ حل‌شدنی است؛ چون اولاً او طی طرح‌ساخت روایت تراژیک به مسیر سعادت بازمی‌گردد و ثانیاً کنش خطاکارانه او در	تناقض موجود در کنش خطاکارانه اودیپ حل‌ناشدنی است.	۹

		فضایی از اضطراب ناشی از سلب خیرهای بیرونی رخ می‌دهد.
۱۰	تناقض موجود در طرح‌ساخت تراژیک در /اودیپ‌شاه اجازه نمی‌دهد که روایت این تراژدی به پرسش دربارهٔ سرآغاز انسان پاسخ دهد.	روایت تراژیک در /اودیپ‌شاه می‌تواند به پرسش دربارهٔ سرآغاز انسان پاسخ دهد؛ چون تناقض موجود در طرح‌ساخت تراژیک را با محوریت هامارتیا رفع می‌کند.
۱۱	ما روایت‌ها را تکرار می‌کنیم؛ چون از طریق این روایت‌های ناتمام نمی‌توانیم به پرسش‌هایی دربارهٔ خاستگاه بشر پاسخ دهیم و تکرار روایت‌ها به دلیل تلاش مدام برای پاسخ به این قبیل پرسش‌هاست.	روایت‌های کامل و تامی در تراژدی‌های خوب وجود دارد که می‌تواند به پرسش‌های ما پاسخ‌های صریح بدهد. با این حال، بازهم روایت‌ها را تکرار می‌کنیم؛ چون اولاً روایت اساساً تقلید است، ثانیاً روایت‌های تقلیدی ذاتی انسان است و ثالثاً روایت‌های تقلیدی لذت‌های عقلانی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی به انسان می‌بخشد.
۱۲	وقتی نمی‌توانیم چیزی را به شکل منطقی بیان کنیم، دربارهٔ آن داستان می‌گوییم؛ اما داستان هم ما را به بیان منطقی چیزها نمی‌رساند و بنابراین مجبور به تعریف دوباره و چندبارهٔ داستان‌ها می‌شویم.	ما با تعریف داستان تقلیدی از الگوی منطقی که در طبیعت جهان وجود دارد، ارائه می‌کنیم و به این ترتیب، به بیان منطقی چیزها دست می‌یابیم.

۵. نتیجه

در این مقاله، تلاش شد با مطالعهٔ موردی نمایش‌نامهٔ /اودیپ‌شاه اثر سوفوکل، هامارتیا در روایت تراژیک از دیدگاه میلر و ارسطو تطبیق داده شود. پاسخ‌های پرسش‌های پژوهش در ادامه بیان شده است.

۱. از دیدگاه کلاسیک ارسطو در فن شعر، روایت تراژیک زنجیره‌ای علت‌مدار و عقلانی از امور زندگی را با عنوان طرح‌ساخت ایجاد می‌کند تا به شکلی روایی، محاکاتی از الگوی عقلانی حاکم بر جهان را ارائه دهد. این الگوی عقلانی بر مبنای نظام

فلسفی که ارسطو در دیدگاه‌های وسیع‌ترش در رساله‌های دیگر خود، به‌خصوص در *اخلاق نیکوماخوس پی می‌ریزد*، ویژگی‌های مهم اخلاقی دارد. در *اخلاق نیکوماخوس*، ارسطو کنشی را اخلاقی می‌داند که در آن، قاعده حد وسط رعایت شده باشد و کنش معتدل و عاری از افراط و تفریط باشد. در بهترین نوع تراژدی که ارسطو عمدتاً در فصل سیزدهم *فن شعر* به آن می‌پردازد و نمونه مثالی‌اش را *اودیپ‌شاه* می‌داند، قهرمان به‌دنبال مرتکب شدن خطای اخلاقی (که با اصطلاح *هامارتیا* آن را بیان می‌کند) از مسیر سعادت دور می‌شود که البته جبران خطا و بازگشت به مسیر تعادل برایش ممکن است. بنا بر نظر ارسطو، طرح‌ساخت تام‌وتمام تراژدی باید حین تقلید تراژدی از الگوی عقلانی و اخلاقی حاکم بر جهان، شکلی از دید روشن و صریح از حقیقت فلسفی را ارائه دهد.

از دیدگاه پساساختارگرای میلر در مقاله «روایت»، برخلاف دیدگاه کلاسیک ارسطو، الگویی وحدتمند، علی، عقلانی و اخلاقی بر جهان حاکم نیست که روایت تراژیک، محاکاتی از آن را ارائه دهد. بنابراین در تراژدی *اودیپ‌شاه* هم اصلاً همین تلاش اودیپ برای اینکه از طریق طرح ساختن برای وقایع بخواهد چنان الگویی از کنش‌ها و زندگی‌اش ارائه دهد، *هامارتیای* وی محسوب می‌شود. همچنین از آنجا که طرح‌ساختی تمام و کامل در روایت تراژیک ممکن نیست، امکان بیان نوعی از حقیقت فلسفی روشن و واضح از طریق روایت تراژیک هم امکان‌پذیر نیست.

۲. از نظر ارسطو در *فن شعر*، روایت‌ها به‌کار می‌آیند تا از طریق تقلید از کنش‌ها و زندگی، تناقض‌ها و ابهام‌های موجود در آن‌ها را حل‌وفصل کنند. وی در تراژدی *اودیپ‌شاه*، این مهم را به این ترتیب تشریح می‌کند: ارسطو *هامارتیای* شخصیت تراژدی را — هرچند کنش خطاکارانه خارج از اعتدالی می‌داند که آگاهانه انجام شده است — خطای معصومانه نیز می‌یابد؛ چون شخصیت این خطا را در فضای اضطرار ناشی از سلب خیرهای بیرونی نیز انجام داده است. از آنجا که ارسطو در *اخلاق نیکوماخوس* نیز یادآور شده که کنش را باید در زمینه و بافت عمل بررسی کرد و بر این مبنا به قضاوت اخلاقی آن پرداخت، زمینه و بافت اضطرار مذکور در کنش اودیپ نیز خطای او را که خطای یک قهرمان متوسط *جایزالخطاست*، درنهایت شایسته این نمی‌داند که

اودیپ برای همیشه از مسیر سعادت منحرف بماند و به بدبختی کشیده شود؛ بلکه برای وی بازگشت به مسیر سعادت را همچنان میسر می‌داند. بنابراین ارسطو در فن شعر تلاش می‌کند با طرح ساخت روایت تراژیک، از نظر فلسفی نوعی از حقیقت عقلانی و اخلاقی واضح و روشن را از طریق رفع ابهام و تناقض درون مفهوم همارتیا ارائه دهد. با این حال، آدمی در عین رسیدن به این صراحت و قطعیت، روایت‌ها را تکرار می‌کند؛ چون اولاً به‌طور ذاتی موجودی روایتگر است و از طریق روایت‌ها کار خود را در جهان پیش می‌برد و ثانیاً از طریق تکرار روایت‌ها، با اعتلابخشی به امور زندگی، به نوعی لذت عقلانی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی دست می‌یابد.

اما از دید میلر در مقاله «روایت»، داستان‌ها تعریف می‌شود تا پاسخ‌گوی پرسش‌های همیشگی انسان باشد؛ ولی چون این داستان‌ها همواره ناتمام می‌ماند و نمی‌تواند به پاسخ‌های نهایی و منطقی دست یابد، دوباره در قالب روایت‌هایی دیگر تکرار می‌شود. از دید وی، تناقض موجود در روایت تراژیک/اودیپ‌شاه حل‌ناشدنی است؛ زیرا اودیپ به‌شکلی همواره متناقض، هم گناهکار و هم بی‌گناه است. تلاش اودیپ هم در حین طرح ساخت تراژدی برای رفع این تناقض، اساساً به همارتیای وی می‌انجامد؛ چون موجب می‌شود که خودش کارآگاه جنایت خودش شود. با این حال، همچون اودیپ که بدون توجه به اخطارهایی که به وی داده می‌شود، همچنان به دنبال علت جنایت رخ داده در گذشته این نمایش‌نامه و در نتیجه در پی کامل کردن داستان ناتمام زندگی خود می‌رود، همه انسان‌ها نیز بارها و بارها همان داستان‌های ناتمام را تکرار می‌کنند به امید روزی که بالاخره بتوانند برای پرسش‌های بنیادین فلسفی زندگی‌شان پاسخ‌هایی منطقی بیابند.

دستاورد نوآورانه مقاله حاضر در پیوند دو وجه روایی و فلسفی‌اش عبارت است از: فلسفه با توسل به روایت می‌تواند در راه فهم سازکارهای حاکم بر جهان تلاش کند؛ اما حاصل این تلاش روایی برای چنان فهمی، در فلسفه کلاسیک به ایضاح و رفع تناقض‌های حاکم بر کاروبار جهان و در نتیجه فهم روشنی از زندگی و جهان می‌انجامد؛ حال آنکه فلسفه پساساختارگرا معتقد است این تلاش‌های روایی نمی‌توانند چنان تناقض‌هایی را رفع کنند و به فهم روشن و قطعی از زندگی دست یابند. با این حال، از

دیدگاه پساساختارگرا، آدمی به جهت علاقه و تمایل ذاتی‌اش به یافتن پاسخ‌های قطعی و نهایی به پرسش‌های بنیادین همیشگی‌اش، همواره به چنان کوشش روایی ادامه می‌دهد و حتی می‌توان گفت همین تلاش‌های روایی آدمی که هیچ‌گاه به نتیجه محتوم و روشن نمی‌رسند، در فلسفه پساساختارگرا معنای همواره ناتمام زندگی را می‌سازند.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان نسبت میان نظریه تراژدی و فلسفه اخلاق نزد ارسطو است.

2. Aristotle (384-322 BC)
3. *Poetics*
4. Joseph Hillis Miller (1928-2021)
5. Oedipus the King (around 429 BC)
6. Sophocles (497-406 BC)
7. Hamartia
8. Logos
9. Jacques Derrida
10. Logocentric
11. Otello
12. Janathan Barnes
13. Discovery and reversals
14. Martha Nussbaum
15. Julian Young
16. Dover
17. Stinton
18. End, Aim
19. Good
20. Happiness (Eudaimonia)
21. Chief good
22. Good in itself
23. Psyche
24. Excellence
25. Imitator
26. Represent

۲۷. *mimesis* به یونانی و *imitation* به انگلیسی.

28. Autuchia
29. Dustuchia

۳۰. *Muthos* معادل *plot* انگلیسی، اولین جزء از اجزای شش‌گانه تراژدی در فن شعر ارسطو است که ارسطو آن را روح تراژدی می‌داند و مهم‌ترین جزء آن می‌شمارد؛ چون از طریق پیوندهای علی و عقلانی وقایع تراژدی، ذات فلسفی آن‌ها را به‌نمایش درمی‌آورد. زرین کوب معادل افسانه مضمون را برای آن

به کار برده است: «پس به حکم ضرورت در تراژدی شش جزء وجود دارد که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارت‌اند از: افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز» (ارسطو، ۱۳۹۳ ب: ۱۲۲). افنان معادل «داستان» را در ترجمه‌اش از فن شعر آورده است (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۰۳). در مقاله حاضر، معادل «طرح‌ساخت» از ترجمه مهدی نصرالله‌زاده از کتاب هالیول (پژوهشی در فن شعر/ارسطو) استفاده شده که به نظر می‌رسد معادل فارسی دقیق‌تری برای این اصطلاح است. این عبارت در بسیاری جاها به پی‌رنگ نیز ترجمه شده است.

31. Metabasis

32. Eudimonia

33. Eudemin ethics

34. “Neither always nor for the most part nor in any fixed way” (Aristotle, 1991d: 35).

35. *Metaphysics*

36. “The true (non-being being the false)” (Aristotle, 1991d: 85).

37. Accidental

38. “The change in the subject’s fortunes must be not from bad fortune to good, but on the contrary from good to bad; and The cause of it must lie not in any depravity, but in some great fault on his part” (Aristotle, 1991 a: 13).

39. Voluntary

۴۰. به‌نوشته کریستوفر وارن (۱۳۹۷: ۱۰۱-۱۰۲)، واژگان «اختیاری» و «غیراختیاری» ترجمه واژگان یونانی «hekousion» و «akousion» است و کاربرد کلی آن‌ها متضمن معنای میل و بی‌میلی (willingness and unwillingness) است. ارسطو عمل اختیاری را به‌نحو سلبی تعریف می‌کند: هر عملی اختیاری است، مشروط بر اینکه غیراختیاری نباشد؛ پس عمل را غیراختیاری می‌داند اگر و فقط اگر «زورکی» یا «از روی جهل» رخ داده باشد.

41. Involuntary

42. Milon

۴۳. ارسطو در فصول مختلف/اخلاق نیکوماخوس مثال‌های فراوانی از حد وسط اخلاقی می‌زند؛ مثلاً می‌نویسد اگر در موضوع ترس، افراط را در بی‌باکی بدانیم و تفریط را در بزدلی، حد وسط این دو و در نتیجه کنش اخلاقی، شجاعت است.

44. Claude Lévi-Strauss

45. Jocasta

46. Laius the King

47. Cynthia Chase

48. Hamlet

49. Some fault : hamartian tina. به یونانی:

50. Epistemological

51. Sphnix

52. “As tragedy is an imitation of personages better than the ordinary man, we should follow the example of good portrait-painters, who reproduce

the distinctive features of a man, and at the same time, without losing the likeness, make him handsomer than he is. The poet in like manner, in portraying men quick or slow to anger, or with similar infirmities of character, must know how to represent them as such, and at the same time as good men” (Aristotle, 1991 a: 16).

منابع

- ارسطو (۱۳۹۰). *مابعدالطبیعه (متافیزیک)*. ترجمه محمدحسن لطفی تبریزی. چ ۳. تهران: طرح نو.
- _____ (۱۳۹۲). *دریاره هنر شعر*. ترجمه سهیل افنان. چ ۲. تهران: نشر حکمت.
- _____ (۱۳۹۳ الف). *سیاست*. ترجمه حمید عنایت. چ ۷. تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۹۳ ب). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. چ ۹. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۹۶). *خطابه*. ترجمه اسماعیل سعادت. چ ۲. تهران: هرمس.
- _____ (۱۳۹۸). *اخلاق نیکوماخوس*. ترجمه محمدحسن لطفی تبریزی. چ ۳. تهران: طرح نو.
- بارنز، جانانان (۱۳۹۲). *ارسطو*. ترجمه محمد فیروزکوهی. چ ۲. تهران: بصیرت.
- سوفوکلس (۱۳۹۹). *اودیپوس شهریار*. ترجمه شاهرخ مسکوب. در *افسانه‌های تنبای*. چ ۸. تهران: خوارزمی.
- میلر، جی. هیلیس (۱۳۷۷). «روایت». ترجمه منصور براهیمی. در *ویژانه‌نامه روایت و ضدروایت*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- نوساوم، مارتا (۱۳۸۹). *ارسطو*. ترجمه عزت‌الله فولادوند. چ ۴. تهران: طرح نو.
- وارن، کریستوفر (۱۳۹۷). *راهنمای خواندن اخلاق نیکوماخوسی ارسطو*. ترجمه ایمان خدافرد. تهران: ترجمان.
- هالیول، استیون (۱۳۸۸). *پژوهشی دریاره فن شعر ارسطو*. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده تهران: مینوی خرد.
- یانگ، جولیان (۱۳۹۵). *فلسفه تراژدی؛ از افلاطون تا ژنرک*. ترجمه حسن امیری‌آرا. تهران: ققنوس.
- Aristotle (1991a). *Eudemian Ethics*. in Jonathan Barns (Ed.). *The Complete Works of Aristotle*. 5th Ed. Princeton University Press.
- _____ (1991b). *Nicomachean Ethics*. in Jonathan Barns (Ed.). *The Complete Works of Aristotle*. 5th Ed. Princeton University Press.
- _____ (1991c). *Poetics*. in Jonathan Barns (Ed.). *The Complete Works of Aristotle*. 5th Ed. Princeton University Press.
- _____ (1991d). *Metaphysics*. in Jonathan Barns (Ed.). *The Complete Works of Aristotle*. 5th Ed. Princeton University Press.

- _____ (1991e). *Rhetorics*. in Jonathan Barns (Ed.). *The Complete Works of Aristotle*. 5th Ed. Princeton University Press.
- _____ (2010). *Metaphysics* (in Farsi). Tehran: Tarhe No.
- _____ (2012). *Nicomachus ethics* (in Farsi). Tehran: Tarhe No.
- _____ (2012). *Poetics* (in Farsi). Tehran: Hekmat.
- _____ (2013a). *Politics* (in Farsi). Tehran: Scientific and Cultural Publications.
- _____ (2013b). *Poetics* (in Farsi). Tehran: Amir Kabir.
- _____ (2016). *Rhetorics* (in Farsi). Tehran: Hermes.
- Barnes, J. (2000). *Aristotle: A very short introduction*. 3rd Ed. Oxford University Press.
- _____ (2012). *Aristotle* (in Farsi). Tehran: Basirt.
- Dover, K. J. (1974). *Greek Popular Molarity*. Oxford Publication.
- Halliwel, S. (2009). *Aristotle's Poetics*. 3rd Ed. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- _____ (2008). *A research about Aristotle's poetics* (in Farsi). Tehran: Minoie Kherad.
- Miller, J. H. (1995). *Narrative*. in Frank Lentriccha and Thomas Mclauahlin. *Critical Terms for Literery Study*. 2nd Ed. The University of Chicago Press.
- _____ (1998). "Narrative" (in Farsi). *Narrative and counter-narrative special issue*. Tehran: Farabi.
- _____ (1998). *Reading Narrativ*. The University of Oklahama Press.
- Nussbaum, M. (2009). *Aristotle* (in Farsi). Tehran: Tarhe No.
- Ross, D. (1995). *Aristotle*. 6th Ed. London and New York: Rotledge (Talor and Francis Group).
- Stinton, T. C. W. (1975). "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy". *The Classical Quaterly*. Vol. 25. No. 02. pp. 221-254.
- Warren, Ch. (2017). *Guide to reading Nicomachean Ethics of Aristotle* (in Farsi). Tehran: Turjoman.
- Young, J. (2015). *The philosophy of tragedy; From Plato to Žižek* (in Farsi). Tehran: Ghoghnoos.