

პოეტიკა

§ 1

ბუნების თანახმად, დავიწყოთ, უწინარეს ყოვლისა, ძირითად პრინციპებიდან და ვთქვათ პოეზიის არსზე და მის სახეებზე - თუ როგორი მნიშვნელობა (δύναμιν) აქვს თითოეულ სახეს, როგორ უნდა იქნას შედგენილი ფაბულები (τὸν δὲ μῦθον), რათა პოეტური ქმნილება იყოს კარგი, შემდეგ - რამდენი და როგორი ნაწილებისაგან შედგება იგი ვთქვათ აგრეთვე სხვა რამეებზე, რაც მეთოდით წყდება.

ეპოპეა და ტრაგედია, აგრეთვე კომედია, დითირამბული პოეზია და ავლექტიკისა და კითარისტისა მომეტებული ნაწილი - ყველა ესენი, საზოგადოდ, მიბაძვები (μυμήσει) არიან. განირჩევიან კი ისინი ერთმანეთისგან სამი რამით: სხვადასხვა საშუალებებით ბაძავენ, სხვადასხვა საგანს ბაძავენ და სხვადასხვანაირად ბაძავენ. როგორც ზოგიერთნი ასახავენ მრავალს რასმე, ჰქმნიან რა ფერებისა და ფიგურების საშუალებით მსგავს სახეებს ან ოსტატობის (τέχνη) ან ჩვევის (συνήθεια), ან ბუნებრივი ნიჭის (φύσις) მეოხებით - სწორედ ასევე არის ხელოვნების ხსენებულ დარგებშიც. ყველა ესენი ბაძავენ რიტმით, სიტყვით და ჰარმონიით და რიტმით სარგებლობენ ავლექტიკა, კითარისტისა და შეიძლება სალამურზე დაკვრის ხელოვნება. მხოლოდ რიტმით და ჰარმონიის დაუხმარებლად ბაძავს მოცეკვავეთა ხელოვნება, ვინაიდან ისინი (მიმსგავსებულ) რიტმულ მოძრაობათა საშუალებით ასახავენ ხასიათსაც (ῥήθη), განცდასაც (πάθη) და ქცევასაც (πράξεις). სიტყვიერი ხელოვნება (ἐπιποιία) ბაძავს მხოლოდ ან პროზაული მეტყველებით, ან ლექსით, ხოლო ამ უკანასკნელით სარგებლობს ისე, რომ ერთს ზომას აერთებს მეორე ზომასთან, ან ზომათა მარტო ერთ სახეს ხმარობს, რის გამო დღევანდლამდე რჩება უსახელოდ (ἀνώματος). ჩვენ ხომ ვერ მივცემდით საერთო სახელს არც სოფრონისა და ქსენარქეს მიმებს და სოკრატისკულ დიალოგებს (λόγους), არც იმ თხზულებებს, რომლებიც ვისიმე მიერ დაწერილი იქნებოდნენ ან ტრიმეტრებით, ან ელეგიებით, ან სხვა რომელიმე ზომით. თუმცადა ადამიანები ზომის აღმნიშვნელ სიტყვას უმატებენ რა სიტყვას `თხზვა~, - ზოგს ეძახიან ელეგიათა მთხზველს, ზოგს კი - ეპოსის და ამრიგად, აძლევენ პოეტებს საერთო სახელს არა ბაძვის, არამედ ლექსის ზომის მიხედვით. რომ ვინმემ სამკურნალო ან საბუნებისმეტყველო ხასიათის მიხედვით აძლევენ ხოლმე სახელს, თუმცა კი ამ ლექსის მიხედვით აძლევენ ხოლმე სახელს, თუმცა ჰომეროსსა და ემპედოკლეს შორის არაფერია საერთო, გარდა ლექსის ზომისა. ამიტომ, სწორი იქნება, რომ პირველს სახელად ვუწოდოთ პოეტი, ხოლო მეორეს - უმაღლეს ბუნებისმეტყველი (φυσιολόγος), ვიდრე პოეტი. ამის მსგავსად, რომ ვისმე მიბაძვა გაეკეთებინა ლექსის ყველა ზომის შეერთების საშუალებით, როგორც ხაირემონმა შეთხზა `კენტავრის~ სახით ყველა მეტრისაგან ნარევი რაფსოდია, ისიც უნდა პოეტად ყოფილიყო

გამოცხადებული. ამ საკითხების შესახებ მე განვისაზღვრები ნათქვამით. მაგრამ არის ზოგიერთი დარგი, რომელიც სარგებლობს ყველა ზემოხსენებული საშუალებით _რიტმით (ρυθμός), მელოდიით (μέλος) და მეტრით (μέτρον). ასეთებია, დითირამბული პოეზია და ნომების პოეზია აგრეთვე ტრაგედია და კომედია. განსხვავდებიან კი ესენი ერთმანეთისაგან იმით, რომ პირველი ორი სარგებლობს ყველა საშუალებით ერთდროულად (άμα), უკანასკნელი ორი კი _ ნაწილ-ნაწილად (κατά μέρος). აი, რა განსხვავებას ვამჩნევ მე ხელოვნებათა შორის. როდესაც ვეხები იმ საშუალებებს, რომლებითაც ისინი ახორციელებენ ბადვას.

§ 2

ვინაიდან ხელოვანი ასახავს მოქმედ პირებს, ესენი კი აუცილებლად ან კარგები, ან ავები უნდა იყვნენ (ხასიათებს ყოველთვის თითქმის მარტო ეს თვისებები ახლავს თან, ვინაიდან ყველა ადამიანი განსხვავდება სიავით და სათნოებით), ამიტომაც ხელოვანი წარმოადგენს მათ უკეთესებს, უარესებს, ან ისეთებს, როგორც ვართ ჩვენ, _ე. ი. წარმოადგენს ისე, როგორც მხატვრები: პოლიგნოტე ხატავდა ადამიანებს უკეთესად, პავსონი უარესებად, დიონისი კი ისეთებად, როგორც ისინი არიან. ცხადია, რომ მიბაძვის ზემოხსენებულ სახეობათა შორის თითოეულს ექნება განმასხვავებელი ნიშანი და იგი, ამრიგად, იმით განსხვავდებოდეს იქნება სხვებისაგან, რომ სხვა საგანს ასახავს. ეს განსხვავება შეიძლება იყოს ცეკვაშიც, ფლეიტაზე და კითარაზე დაკვრაშიც, აგრეთვე პროზაში და წმინდა ლექსებში. მაგალითად, ჰომეროსი ხატავდა თავის გმირებს უკეთესებად, კლეოფონი . _ მსგავსებად, ხოლო ჰეგემონ თაზოსელი, რომელმაც პირველად შექმნა პაროდიები, და ნიკოხარი, რომელმაც დაწერა `დელიადა~, ხატავდნენ გმირებს უარესებად. მსგავსი რამე შეიძლება ითქვას დითირამბებისა და ნომების შესახებ, მაგალითად, როგორცაა `სპარსნი~1და `კიკლოპები~ ტიმოთესი და ფილოქსენისა. ამავე განსხვავებით შორდება ტრაგედია კომედიას, ვინაიდან ერთს სურს ადამიანები წარმოადგინოს უარესებად, ვიდრე დროის ადამიანებია, მეორეს სურს წარმოადგინოს ისინი უკეთესებად.

§ 3

არის კიდევ მესამე განსხვავება ამ დარგში, სახელდობრ: რა ხერხით ბაძავს ვინმე ამა თუ იმ საგანს. ხომ შესაძლებელია ერთი და იგივე აისახოს ერთი და იმავე საშუალებით, მაგრამ სხვადასხვა ხერხით ხან მოთხრობის ხერხით, როდესაც ან სხვის შესახებ გვიამბობენ და არა სხვის შესახებ ხან კი იმ ხერხით,

როდესაც ყველა ასახული გმირი გამოდის მოქმედად და ენერჯის გამომჟღავნებლად აი, ამ სამი ნიშნით _ მიბაძვის საშუალებით (έν οίς), მისაბაზი საგნით (ά) და მიბაძვის ხერხით (ώς) _ განსხვავდებიან შემოქმედების სახეები, როგორც ვთქვით თავიდანვე. ამიტომ სოფოკლე, როგორც პოეტი, ერთი თვალსაზრისით შეიძლება მივამსგავსოთ ჰომეროსს, ვინაიდან ორივენი გამოსახავენ კარგ კაცებს, ხოლო მეორე თვალსაზრისით შეიძლება მივამსგავსოთ არისტოფანეს, ვინაიდან ორივენი ასახავენ რაიმე ქცევის ჩამდენს და მოქმედ პირებს. ამის გამო, როგორც ზოგიერთები ამბობენ, მიეკუთვნება ამ თხზულებებს `მოქმედებათა~ (δράματα) სახელწოდება, ვინაიდან ისინი ბაძავენ მოქმედებას. ამიტომაც დორიელები თავის გამოგონებად თვლიან ტრაგედიას და კომედიას: კომედიას თავის გამოგონებად თვლიან მეგარელები (აქაური მეგარელები _ იმ საბუთით, რომ კომედია გაჩნდა მათ წრეში დემოკრატიის დროს ხოლო სიცილიელები იმ საბუთით, რომ სიცილიიდან იყო ეპიქარმე პოეტი, რომელიც დიდ ხნით უსწრებდა წინ ხიონიდსა და მაგნესს) ტრაგედიას კი თავის გამოგონებად თვლის პელოპონესის ზოგიერთი მცხოვრებთაგანი, ამის საბუთად მოყავთ რა თვით სახელწოდებები, ამბობენ, რომ ქალაქის გარშემო მდებარე სოფლებს ისინი ეძახიან `კომებს~, ათენელები კი ეძახიან `დემებს~. ხოლო მსახიობებს ეწოდათ კომიკოსები არა κωμῆδες სიტყვიდან არამედ იმიტომ, რომ ისინი დაეხეტებოდნენ კომებში, როდესაც მათ პატივაცარილად ერეკებოდნენ ხოლმე ქალაქიდან, აგრეთვე მოქმედებას დორიელები აღნიშნავენ სიტყვით δῆρα, ათენელები კი _ სიტყვით πῖράττειν მიბაძვის განსხვავებათა შესახებ, თუ რა რამდენი და როგორი არიან ისინი, დავჯერდეთ ნათქვამით.

§ 4

როგორც ჩანს პოეზია შექმნა, საზოგადოდ, ორმა მიზეზმა, ორივე _ ბუნებრივი მიზეზია. ჯერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი (σύνφυτον) აქვს ადამიანს ბავშობიდანვე, და და ადამიანი იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან, რომ იგი ყველაზე უფრო წამბაძვია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვის შედეგი ყოველ ადამიანს ახარებს. ამის საბუთია ყოველდღიური ჩვენი გამოცდილება. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნოდ შევხედავდით, იმის ძალიან ზუსტად გაკეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუცქერით _ აი, მაგალითად, უსამაგლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს. ამის მიზეზია ის, რომ სწავლის მიღება ძალიან საამოა არა მხოლოდ ფილოსოფოსთათვის, არამედ აგრეთვე სხვებისთვისაც, ოღონდ სხვები ამას ცორა დროს ანდომებენ. ამიტომ ადამიანს უხარია, როდესაც იგი ხედავს სურათებს, ვინაიდან, უცქერის რა სურათებს, ადამიანს უხდება სწავლის შეძენა და დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა არის თითოეული სურათი, მაგალითად, `აი ეს არის ის~. და თუ ადრე არ გვექონია შემთხვევა

გვენახა საგანი, მაშინ სურათი სიამოვნებას ჰქმნის არა საგანთან მსგავსებით, არამედ ნაკეთობით (ἀπεργας), ფერადობით ან სხვა რომელიმე ამდაგვარი მიზეზით.

ვინაიდან ჩვენს ბუნებრივ თვისებას შეადგენს ბაძვა, აგრეთვე ჰარმონია და რიტმი – ლექსის ზომები ხომ, როგორც ეს ნათელია, რიტმის ნაწილებია, – ამიტომ იმათ, ვისაც თავიდანვე ჩანერგილი ჰქონდა ამისკენ განსაკუთრებული მიდრეკილება, ცოტად განავითარეს რა იმპროვიზაციული ხასიათის ცდები, შექმნეს პოეზია. პოეზია კი განაწილდა იმის მიხედვით, თუ როგორი ზნე ჰქონდათ მთხზველებს (κατά τὰ οἴκια ἢθι). უფრო მაღალი მიმართულების პოეტებმა (σὺμστέριοι) იწყეს კარგი საქმეებისა და ასეთების ჩამდენ ადამიანთა ასახვა; იმათ კი, ვინც უფრო სადა მიმართულების იყო (εὐτελέστεριοι), იწყეს მდარე ადამიანთა საქმეების ასახვა, ვინაიდან უკანასკნელი მიმართულების პოეტები ჰქმნიდნენ უწინარესად სატირებს (ψύξις), პირველები კი ჰქმნიდნენ ჰიმნებისა და სახოტბო ლექსებს (ἐγκώμια). ჩვენ ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ სატირიკულ ნაწარმოებს ჰომეროსზე უფრო ადრე, თუმცა ბევრი იყო, ალბათ, ასეთები; ჰომეროსის დროიდან დაწყებული კი შეგვიძლია დავასახელოთ: მაგალითად, ჰომეროსის `მარგარიტე~ და სხვა მისი მსგავსი ქმნილებები. მათთან ერთად გაჩნდა შესაფერისად იამბიკური ზომა (ἰαμβεῖον μέτρον). სწორედ ამის გამო ეწოდება მას ამჟამად იამბიკური, ვინაიდან ამ ზომით დაწერილი ლექსებით დასცინოდნენ (ἰαμψίζον) ერთმანეთს. ამრიგად, ძველ პოეტთაგან ზოგიერთი იქცა საგმირო თხზულებათა (ἱρσικων) პოეტად, ზოგი კი – იამბების პოეტად. ჰომეროსი კი მაღალი მიმართულების თხზულებათა უდიდესი შემოქმედი იყო, ვინაიდან მან, ერთადერთმა, შექმნა სახეები არა მარტო მშვენიერი, არამედ დრამატულიც. ამნაირადვე მან პირველად მოხაზა კომედიის ფორმები. წარმოადგნა რა მოქმედებაში არა სამარცხვინო, არამედ სასაცილო საქმეები. როგორი მიმართებაც აქვთ `მარგარეტს~ კომედიებისადმი. როდესაც ტრაგედია და კომედია ფეხი მოიკიდეს, მაშინ იმის მიხედვით, ორიდან თუ რომელი პოეზიისაკენ ჰქონდათ ბუნებრივი მიდრეკილება, ზოგიერთი იქცა, იამბების ნაცვლად, კომედიის პოეტად, ვინაიდან პოეზიის ამ უკანასკნელ სახეებს მეტი მნიშვნელობა აქვთ, ვიდრე პირველებს, და ისინი უფრო მეტს პატივში იმყოფებიან.

სხვა საკითხია იმის განხილვა, კმარა თუ არა ტრაგედიის არსებული სახეები, თუ ამის შესახებ ვიმსჯელებთ თავისთავად და თეატრთან მიმართებით. თავიდან კი ისიც და კომედიაც გაჩნდნენ იმპროვიზაციიდან (ἀπὸσχηδίαστικῆ) ერთი წარმოიშვა დათირამბის წამომწყებთაგან, მეორე კი წარმოიშვა იმ ფალიკურ სიმღერათა წამომწყებთაგან, რომლებსაც ამჟამადაც მრავალ ქალაქში მღერიან. გაიზარდა რა თანდათან, ვინაიდან პოეტებმა განავითარეს ის, რაც მას ებადა, ტრაგედია გაჩერდა, რადგანაც მიაღწია თავის ბუნებას. ესქილემ პირველმა აიყვანა მსახიობთა (ὑποκριτής) რიცხვი ერთიდან ორამდე, შეკვეცა ხოროსათვის (χορός) მიჩენილი ნაწილები და განავითარა მთავარი მსახიობის სათქმელი. სოფოკლემ შემოიყვანა სამი მსახიობი და შემოიღო

სცენის მხატვრობა (σκηνογραφία). შემდეგ, პატარ-პატარა ამბავიდან (μύθος) წარმოიშვნენ დიდი თხზულებები და სასაცილო სიტყვიდან წარმოიშვა დიალოგი (λόγος) ვინაიდან იგი განვითარდა სატირიკული დრამიდან და იქცა გვიან მაღალი შინაარსის მქონედ. ტეტრამეტრის ნაცვლად გაჩნდა იამბაკური მეტრი . (τό μέτρον ἐκ τετραμέτρων ἰαμβεισῶν ἐγένετο). ტრაგედიაში სარგებლობდნენ ჯერ ტეტრამეტრით, ვინაიდან პოეზიის ამ ფორმას ჰქონდა სატირიკული ხასიათი და ემსგავსებოდა იგი ცეკვას. როდესაც დიალოგი წარმოიშვა, მაშინ უკვე მისმა ბუნებამ თავისათვის შესაფერისი მეტრი მონახა, იამბაკური მეტრი ხომ ყველა სხვა მეტრზე უფრო შესაფერისია საუბრისათვის; ამის ნიშანია ის, რომ ჩვენ ურთიერთშორის საუბარში ძალიან ხშირად ვლაპარაკობთ იამბებით, ხოლო ჰეგზამეტრით ვლაპარაკობთ იშვიათად და სასაუბრო ენისათვის ჩვეული კილოს დარღვევით. შემდეგ, გადიდებულ იქნა ეპიზოდების რაოდენობა და ტრაგედიის სხვა ნაწილებს მიეცათ მწყობრი სახე. მაგრამ ყველა ამის მსგავს საკითხის შესახებ ჩვენთვის საკმარისი იყოს ნათქვამი, ვინაიდან ძალიან გრძელი იქნებოდა, ვფიქრობ, განგვებილა ყოველი წვრილმანი.

§ 5

როგორც ვთქვით, კომედია არის ასახვა მდარე ადამიანებისა, მაგრამ არა მთელი იმათი სიავის მიხედვით, არამედ სასაცილო მხარეების მიხედვით: სასაცილო კი არის სამარცხვინოს ნაწილი. სასაცილოა რაიმე შეცდომა ან სამარცხვინო საქმე, რომელიც ტანჯვასა და ზიანს არ შეიცავს; ასეთია, მაგალითად, კომიკური ნიღაბი, რომელიც არის რაღაც სამარცხვინო და დაღრანჯული, მაგრამ ტანჯვას არ გამოხატავს. ტრაგედიის (ისტორიული) ცვლილებანი და ისინი, ვის მეოხებითაც ეს ცვლილებანი წარმოიშვნენ, კარგად არიან ცნობილი; კომედიის შესახებ კი ეს არ არის ნათელი, ვინაიდან მას თავიდანვე არ აქცევდნენ დიდ ყურადღებას. ხოროს მოცემაც კი კომედიებისათვის არქონტმა გვიან იწყო. პირველად კი ხორვატებად მოხალისეები იყვნენ. კომედიის შემთხზველი პოეტები იხსენიებიან მხოლოდ იმ დროიდან, როდესაც კომედიას ჰქონდა უკვე რაღაც გარკვეული ფორმები. ის კი უცნობია, თუ ვინ შემოიღო ან ნიღბები ან პროლოგი, ან მსახიობთა სრული რიცხვი და სხვა ასეთები. კომიკურ თქმულებათა შეთხზვა იწყეს ეპიქარმემ და ფორმისმა. სიცილიიდან კომედია, ჩანასახის ფორმით, გადმოვიდა ათენში, ათენელთა შორის კი პირველად კრატესმა, მიატოვა რა კერძო ხასიათის (ιδίωσ) იამბაკური ლექსები, იწყო ზოგადი ხასიათის (καθόλου) დიალოგებისა და ფაბულების შეთხზვა. ეპოპეა ემსგავსება ტრაგედიას, გარდა დიადი მეტრისა იმიტაც, რომ იგი არის დიადი საქმეების მიბაძვა, ხოლო განირჩევა მისგან იმით, რომ მას აქვს სადა მეტრი (τό μέτρον απλόν) და არის მოთხრობა. კიდევ განირჩევიან ისინი დროის

მანძილით: _ ტრაგედია ცდილობს, რამდენადაც შეიძლება, მზის ერთი შემოტრიალების (περίοδος) ფარგლებში ჩაეტიოს, ან რაც შეიძლება ნაკლები რაოდენობით გადააცილოს ამ ზღვარს, ეპოპეა კი განუსაზღვრელია დროის მხრივ. მაგრამ თავდაპირველად ეს განუსაზღვრელობა თანასწორად დაშვებული იყო ტრაგედიაშიც და ეპოსშიც. ნაწილები კი ზოგი ერთი და იგივეა ორივესათვის, ზოგი კი საკუთარია ტრაგედიისათვის. ამიტომ ვინც ტრაგედიის მიმართ იცის, თუ რა არის კარგი და რა არის ცუდი, მან იცის ეს ეპოსის მიმართაც, ვინაიდან ის, რაც აქვს ეპიკურ პოეზიას, მოცემულია ტრაგედიაშიც; ის კი, რაც ტრაგედიაშია, ყველა არ არის ეპოსში.

§ 6

ჰეგზამეტრებისაგან შემდგარ პოეზიაზე და კომედიაზე ჩვენ ვიტყვით შემდეგში, ტრაგედიაზე კი ახლა ვთქვათ, რისთვისაც მისი არსის განსაზღვრა გამოვიყვანოთ უკვე ნათქვამიდან. მაშ, ტრაგედია არის ასახვა დიადი (σπουδαία) და დასრულებული (τελεία) მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, _ ასახვა შემკობილი ენით (ηδυσμένω λόγῳ) სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში, სახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა, რომელიც შეცოდებისა (έλιος) და შიშის (φόβος) აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან (παθήματα) გაწმენდას (κάθαρσις) აღწევს. `შემკობილ~ ენას მე ვეძახი ისეთ ენას, რომელსაც აქვს რიტმი, ჰარმონია და მეტრი, ხოლო `მისი სხვადასხვა სახეების~ ქვეშ ვგულისხმობ იმას, რომ ტრაგედიის ზოგიერთი ნაწილი სრულდება მხოლოდ მეტრებით, სხვა ნაწილი კი აგრეთვე გალობით...

ვინაიდან ასახვა ხდება მოქმედების საშუალებით, ამიტომ უპირველესად აუცილებელია, რომ ერთი რაღაც მცირე ნაწილი ტრაგედიისა იყოს თვალთასამზერის (όψις) მორთულობა (κόσμος), შემდეგ _ საგალობელი (μελοποιία) და სათქმელი (λέξις). ამათი საშუალებით ხდება ხომ ასახვა. `სათქმელს~ მე ვეძახი თვით სიტყვათა სისტემას, ხოლო `საგალობლის~ მნიშვნელობა ყველასთვის ნათელია. ვინაიდან ტრაგედია არის მოქმედების ასახვა, მოქმედება კი წარმოებს ისეთ მოქმედთა საშუალებით, რომელთაც აუცილებლად უნდა ჰქონდეთ გარკვეული ბუნება ხასიათისა (ηθός) და განსჯის (διανοία) მიხედვით (ხომ ამის გამო ვამბობთ, რომ მოქმედებებს აქვთ რაღაც გარკვეული თვისება), ამიტომ მოქმედებათა ბუნებრივი მიზეზებია ორი რამ _ განსჯა ხასიათი. და აი, ამ ორი მიზეზისაგან დამოკიდებით ყველანი ან იმარჯვებენ (τυγχάνουσι) ან მარცხდებიან (αποτυγχάνουσι). მოქმედების (πράξις) ასახვა არის ამბავი (ό μῦθος). ამბავს მე ვეძახი მოქმედებათა სისტემას (σύστημα τῶν πραγμάτων). ხასიათს კი მე ვეძახი იმას, რის გამო, როგორც ჩვენ

ვამბობთ, მოქმედი არის ასეთი. განსჯას მე ვეძახი იმას, რითაც მოლაპარაკენი ამტკიცებენ რასმე ან თავის შეხედულებას გამოავლენენ.

მაშ, აუცილებელია, რომ მთელი ტრაგედიის ნაწილები იყოს ექვსი, რის მიხედვითაც ტრაგედიას აქვს რაიმე გარკვეული ბუნება. ეს ნაწილებია ამბავი, ხასიათი, განსჯა, სამზერი სათქმელი და საგალობელი. რითაც ბაძავენ ის ორი ნაწილია; როგორ ბაძავენ, ის ერთი ნაწილია; რასაც ბაძავენ ის სამი ნაწილია. ამაზე მეტი კი არავითარი ნაწილი, არ არის. ტრაგედიის პოეტთა შორის ამ სახეებით სარგებლობენ არა ზოგიერთნი, არამედ, შეიძლება ითქვას, ყველანი. და ამიტომ ყოველ ტრაგედიას აქვს სამზერიც, ხასიათებიც, ამბავიც, სათქმელიც, საგალობელიც (μέλος) და განსჯაც. ამათ შორის ყველაზე უმნიშვნელოვანესია მოქმედებათა სისტემა. ტრაგედია ხომ არის ასახვა არა ადამიანთა, არამედ მოქმედებისა და ცხოვრებისა ბედნიერებაში და უბედურებაში (κακιδαιμονία), ხოლო ბედნიერება და უბედურება მოქმედებაშია მოცემული, და ჩვენი მიზანიც არის რაიმე მოქმედება და არა უქმი თვისება (ποιότης). ადამიანები ამა თუ იმ თვისების მქონენი არიან თავიანთი ხასიათის გამო; მოქმედებათა გამო კი ისინი ან ბედნიერი არიან, ან მის საწინააღმდეგო. ამიტომ, პოეტები ცდილობენ არა ხასიათების ასახვას, არამედ ისინი მოქმედებათა ასახვის საშუალებით თან ხასიათსაც იჭერენ ხოლმე. ასე რომ, მოქმედებები და ამბავი — აი რა არის მიზანი ტრაგედიისა, მიზანი კი ყველაფერზე უფრო დიდია. გარდა ამისა, მოქმედების გარეშე ტრაგედია ვერ შეიქმნებოდა, ხასიათების გარეშე კი შეიქმნებოდა. ახალგაზრდა პოეტთა უმრავლესობის ტრაგედიები უხასიათო ტრაგედიებია, და, საზოგადოდ, ბევრი პოეტია ასეთი, მსგავსი რამ შეინიშნება მხატვართა შორისაც, თუ შევადარებთ ზევქსისა და პოლიგნოტეს: პოლიგნოტე არის ხასიათების კარგი მხატვარი (ήθογράφος) ზევქსის ნახატს კი არავითარი ხასიათი არა აქვს გარდა ამისა, რომ ვინმემ მწყობრად დაალაგოს ზნეობრივი სენტეციები და კარგად ჩამოქნილი სიტყვები და აზრები, იგი ამით ვერ შექმნის ჭეშმარიტ ტრაგედიას, არამედ ამაზე ბევრად უკეთესი იქნება ის ტრაგედია, რომელსაც ყველაფერი ეს აკლია, მაგრამ აქვს ამბავი და მოქმედებათა სისტემა. მსგავსი რამ ხდება ფერწერაშიც. რომ ვინმემ საუკეთესო საღებავები უწესრიგოდ მიუსვ-მოუსვას (αναλείψει), იგი იმდენად არ გაგვახარებს, რამდენადაც ის, რომელმაც თეთრით მოხაზა სურათი. გარდა ამისა, ყველაზე უმთავრესი, რითაც ტრაგედია იზიდავს სულს, ეს არის ამბავის ნაწილები — პერიპეტეები (περιπέτεια) და გამოცნობები (αναγνώρισις) ზემონათქვამს კიდევ ისიც ამტკიცებს, რომ პოეტები, რომლებიც მხოლოდ იწყებენ წერას, აღწევენ ოსტატობას უმაღლეს სიტყვებსა და ხასიათებში, ვიდრე მოქმედებათა აწყობაში; ასეთია, მაგალითად, უძველესი დროის თითქმის ყველა პოეტი.

მაშ, ტრაგედიის საწყისი (ἀρχή) და, ასე ვთქვათ, მისი სული არის ამბავი, მერე კი — ხასიათები. ტრაგედია ხომ არის ასახვა მოქმედებისა, ხოლო ამის საშუალებით, უმთავრეს ყოვლისა, ასახვა მოქმედებათა. მესამეა კი განსჯა. იგი არის უნარი თქვა ის, რაც საქმის შინაარსშია, რაც საქმის შინაარსშია, რაც მას

ეთანხმება. სიტყვებში ეს არის პოლიტიკისა და რიტორიკის გამოცანა: ძველი პოეტები თავის გმირებს წარმოადგენდნენ პოლიტიკოსის მსგავსად (*πολιτικωδ*) მოლაპარაკებებს, თანამედროვე პოეტები კი წარმოადგენდნენ მათ, ორატორის მსგავსად (*ροτορικωδ*) მოლაპარაკებებს. ხასიათი არის ის, რაც განსაზღვრავს, თუ როგორია გადწყვეტილება. ამის გამო არ გამოხატავენ ხასიათს ის სიტყვები, საიდანაც არ ხდება ცხადი, თუ რას ირჩევს ვინმე, ან რას გაურბის იგი, ან ისეთები, სადაც სრულიად არ არის მოცემული, თუ რას ირჩევს, ან რას გაურბის მთქმელი. ხოლო განსჯა არის ის უნარი, რითაც ამტკიცებენ, რომ რამე არის ან არ არის, ან რითაც საზოგადოდ გამოსთქვამენ რასმე. მეოთხე ნაწილია სათქმელი (*λέξις*), როგორც ზემოთ ითქვა, სათქმელი არის ახსნა _განმარტება (*ερμηνεία*) სიტყვების საშუალებით. და ამ დებულებას ერთნაირი ძალა აქვს როგორც ლექსის, ისე პროზის მიმართ. დანარჩენ ნაწილებს შორის საგალობელი არის ტრაგედიის უმნიშვნელოვანესი სამკაული ... სამზერი კი (*ὄψις*) თუმცა იგი სულს იტაცებს, ყველაზე უფრო ნაკლებ არის ოსტატობის შემცველი (*ἀτεχνώτατον*) და პოეტიკასთან მას ძალიან მცირე კავშირი აქვს ტრაგედიის ძალა მაინც არის, არავითარი შეჯიბრი (*αγών*) და არავითარი მსახიობიც (*σπουδαίη*) რომ არ იყოს. გარდა ამისა, სამზერის მოწყობის საქმეში ბუტაფორის (*σθεσιποιός*) ოსტატობას მეტი ადგილი უჭირავს, ვიდრე პოეტებისას.

§ 7

განვსაზღვრეთ რა ესენი, ამის შემდეგ ვთქვათ, როგორიღა უნდა იყოს მოქმედებათა შედგენილობა, ვინაიდან ტრაგედიაში ეს არის პირველი და უმთავრესი. ჩვენთვის ურყევია ის აზრი, რომ ტრაგედია არის ასახვა დასრულებული და მთელი მოქმედებისა, რომელსაც აქვს რაღაც სიდიდე: ხომ არის ისეთი მთელი, რომელსაც არავითარი სიდიდე არა აქვს. მთელი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო. დასაწყისი არის არა ის, რაც აუცილებლობის გამო თვითონ სხვის შემდეგ არის, არამედ ის, რის შემდეგ სხვა არის და ჩნდება. ბოლო კი, ამის საწინააღმდეგოდ, არის ის, რაც სხვის შემდეგ არის ხოლმე ან აუცილებლად, ან მრავალ შემთხვევაში, ხოლო მის შემდეგ სხვა არაფერია; შუა ნაწილი კი არის, ის რაც თვითონ არის სხვის შემდეგ და რის შემდეგ სხვაც არის. ამიტომ სავალდებულოა, რათა კარგად შედგენილი ფაბულა იწყებოდეს არა იქიდან, საიდანაც მოგვეპოიანება, და თავდებოდეს არა იქ, სადაც მოგვეპოიანება, არამედ იგი უნდა ეთანხმებოდეს ზემოთაღნიშნულ ცნებებს. შედეგ, ვინაიდან მშვენიერი ცხოველი და ყოველი საქმე შედგენილია რაღაც ნაწილებისაგან, მას არა მარტო ესენი უნდა ჰქონდეს

მწყობრად დალაგებული, არამედ სიდიდეც უნდა ჰქონდეს არაშემთხვევითი. სიმშვენიერე ხომ სიდიდეში და წყობაშია, რის გამო მშვენიერი ცხოველი ვერ იქნებოდა ძალიან მცირე საგანი, ვინაიდან მისი ჭვრეტა ძალიან დაუახლოვდებოდა გრძნობათა შეუმჩნეველ (ἀναισθήτου) სივრცის ჭვრეტას, იმ სმენის მსგავსად, რომელიც ძალიან ახლო წარმოებს უგრძნობელ დროსთან. ძალიან დიდი საგანიც აგრეთვე ვერ იქნებოდა მშვენიერი, ვინაიდან მისი ჭვრეტა ერთბაშად ვერ განხორციელდებოდა და მჭვრეტელებს ჭვრეტის გარეშე დაურჩებოდათ ასეთი საგნის ერთობა და მთლიანობა, როგორც ეს მოხდებოდა, მაგალითად, რომ ცხოველს ათი ათასი სტადიონის სიდიდე ჰქონდა. ამრიგად, როგორც უსულო სხეულსა და ცხოველებს უნდა ჰქონდეთ გარკვეული სიდიდე, ხოლო ეს სიდიდე ადვილად განსაჭვრეტი უნდა იყოს, სწორედ ასე ამბავებსაც უნდა ჰქონდეს გარკვეული სიგრძე, ხოლო ეს სიგრძე ადვილად დასამახსოვრებელი უნდა იყოს. ამ სიგრძის საზღვარი, შეჯიბრებითა და მათ მაყურებელთა აღქმის მიხედვით, ხელოვნების საგანს არ შეადგენს ვინაიდან ასი ტრაგედია რომ ყოფილიყო წარმოსადგენი შეჯიბრისას, ჯიბრი ჩატარდებოდა კლეპსიდრის საშუალებით, როგორც ეს მართლაც მომხდარა ზოგჯერ, ზოგიერთის გადმოცემით. თვით საგნის ბუნების მიხედვით კი საზღვარი ასეთია, რომ სიდიდის მხრივ უკეთესია უფრო გრძელი ამბავი, თუ ამით არ ზიანდება თვალსაჩინოება. უფრო მარტივად რომ ითქვას, ტრაგედიის ფაბულის სიდიდის საკმარისი საზღვარია ის სიდიდე, რომლის ფარგლებშიც, თუ შემთხვევები ერთმანეთს ბუნებისამებრ ან აუცილებლობისამებრ მისდევენ, შესაძლებელია უბედურებიდან ბედნიერებაში ან ბედნიერებიდან უბედურებაში გადასვლა

§8

ამბავი (ფაბულა) არის ერთობლივი არა იმის გამო. რომ იგი, როგორც ფოქრობენ ზოგიერთები, ერთის შესახებ არის მოთხრობილი. ერთის შესახებ შესაძლებელია ხომ მრავალი და ურიცხვი რამ, რომელთაგანაც ზოგჯერ არ შეიქმნება ერთი. სწორედ ამგვარად არის ერთის მიერ გაკეთებული მრავალი საქმე, რომელთაგანაც არცერთი არ იქცევა საქმედ. ამის გამო საფიქრებელია, რომ შემცდარია ყველა პოეტი, რომლებსაც შეთხზული აქვთ ჰერაკლეიდა, თეზეიდა ან მათი მსგავსი პოემები. ისინი ფიქრობდნენ, რომ, რაკი ჰერაკლე იყო ერთი, ამბავიც მის შესახებ აუცილებლად იქნება ერთობლივი. ჰომეროსი

კი, რომელიც სხვა საკითხებშიც გამოირჩევა, ამ საკითხში, როგორც ჩანს, კარგად ერკვეოდა ან რაიმე თეორიის, ან ბუნებრივი ნიჭის გამო. როდესაც ჰომეროსი თხზავდა ოდისეას, მას ამბავში (ფაბულაში) არ შეუტანია ყველაფერი, რაც ოდისევსს შეემთხვა. მაგალითად, არ შეუტანია ის, თუ როგორ დაიჭრა ოდისევსი პარნასზე, თუ როგორ მოიგონა მან შემლილობა ყრილობის დროს, ვინაიდან არც აუცილებლობა, არც ალბათობა არ მოითხოვდა იმას, რომ ერთი ამ შემთხვევათაგანი გაჩენილიყო მეორე შემთხვევის გაჩენის შემდეგ. ოდისეას ყველა შემთხვევა ჰომეროსმა შეკრიბა ერთი საქმის გარშემო იმ აზრით, რომელითაც ჩვენ ვლპარაკობთ. ასევე მოიქცა იგი ილიადაში. ამრიგად, როგორც სხვა მიმბაძველ ხელოვნებებში ერთი მიბაძვა არის ერთის მიბაძვა, ისე ფაბულაც, რამდენადაც იგი მოქმედების მიბაძვაა, არის ერთისა და იმავე მთელის ასახვა, ხოლო საქციელთა ნაწილები ისე არიან ურთიერთ შორის შეწყობილი, რომ, თუ ერთი ნაწილი ან გადასმული ან ამოღებულ იქნა, მაშინ მთელიც გამოიცვლება და წაბორძიკდება. ხოლო ის, რის მიმატებას ან გამოკლებას არავითარი სინათლე არ შეაქვს ნაწარმოებში, მთელის არავითარ ნაწილს არ შეადგენს.

§ 9

ნათქვამიდან ცხადია, რომ პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი. ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განირჩევიან არა იმით, ლაპარაკობენ ისინი ლექსით თუ პროზით, ვინაიდან ჰეროდოტეს ნაწარმოები შეიძლებოდა გალექსილიყო და ის მაინც ლექსად გამოთქმული ისტორიული ნაწარმოები იქნებოდა არა ნაკლებ, ვიდრე პროზით დაწერილი: ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო. ამის გამო პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი (τά καθόλου), ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული (καθέκαστον).

ზოგადი, რომელიც პოეზიას თავისი გამირებისათვის სახელების მიცემის დროსაც კი უკვე მიზნად აქვს, ის არის, რომ წარმოიდგინოს, თუ რომელ კაცს როგორი სიტყვა ან ქცევა შეეფერება ალბათობისა ან აუცილებლობის კანონის მიხედვით. ცალკეული კი, რომელიც ისტორიის საგანს შეადგენს, ისაა, თუ რა ქნა ან რა განიცადა (მაგალითად) ალკიბიადემ. კომედიის შესახებ ეს უკვე ნათელია, ვინაიდან მას შემდეგ, რაც შედგენილია ფაბულა ალბათობის მიხედვით, კომედიის ავტორებს შეაქვთ ფაბულაში შემთხვევითი სახელები და, იამბოგრაფებისაგან განსხვავებით, ისინი არ აძლევენ გამირებს სახელებს ნამდვილ პიროვნებათა მიხედვით ტრაგედიაში კი ეტანებიან ნამდვილ პირთა სახელებს. ამის მიზეზია ის, რომ შესაძლებელი აგრეთვე დამაჯერებელიც არის: ჩვენ არ გვჯერა, რომ ის, რაც არ მომხდარა, შესაძლებელი იყოს; ხოლო

ის, რაც მომხდარა, ცხადია, შესაძლებელია, ვინაიდან შეუძლებელი რომ ყოფილიყო, არც მოხდებოდა. მაგრამ ზოგიერთ ტრაგედიაში ერთი ან ორი სახელი თუ არის ცნობილ გმირთა სახელი, დანარჩენი სახელები კი გამოგონებულია. ზოგიერთ ტრაგედიაში კი ერთი სახელიც არ არის ცნობილი – ასეა, მაგალითად, აგათონის `ყვავილში~ . როგორც შემთხვევები, ისე სახელებიც ამ ტრაგედიაში გამოგონებულია; მიუხედავად ამისა, იგი ნაკლებად მოსაწონი არ არის. ასე რომ, სრულიად არ არის საჭირო, რათა ტრაგედიები მისდევდნენ ძველს . გადმოცემებს იმ ამბავის შესახებ, რაზედაც აგებულია ტრაგედია. სასაცილოც კი იქნებოდა ასეთი რამ, ვინაიდან ცნობილიც კი მხოლოდ მცირე რიცხვისათვის არის ცნობილი, ხოლო მოსაწონი არის იგი ყველასათვის. აქედან ცხადია, რომ საჭიროა პოეტი იყოს უფრო მეტად ამბავის შემთხვეველი, ვიდრე ლექსების, რამდენადაც იგი ასახვის გამო არის პოეტი, ხოლო ასახავს იგი მოქმედებებს, და რომ მას შეხვედროდა აესახა ის, რაც ხდება, იგი მაინც არანაკლები უფლებით პოეტი იქნებოდა: არაფერი არ უშლის ხომ ხელს, რათა ზოგი რამ იმისაგან, რაც ხდება, ისეთი იყოს, როგორც დასაჯერებელია და შესაძლებელია რომ ხდებოდეს, რის მიხედვითაც ასეთი მწერალი ამ მომხდარის პოეტი იქნება.

მარტივი ფაბულებიდან და მოქმედებებიდან ეპიზოდურები არიან ყველაზე უცუდესი: ეპიზოდურს მე ვეძახი ისეთს ფაბულას, სადაც შემთხვევების თანმიმდევრობა არც დამაჯერებელია და არც აუცილებელი. ასეთ ფაბულებს ცუდი პოეტები თხზავენ თავისი სისუსტის გამო, ხოლო კარგი პოეტები თხზავენ თავისი სისუსტის გამო, ხოლო კარგი პოეტები თხზავენ მსახიობთა გამო ქმნიან რა (თავის ტრაგედიებს) შეჯიბრებათათვის და ძალზე მეტად აჭიანურებენ რა ფაბულებს, პოეტები ხშირად იძულებული არიან დაარღვიონ მოქმედების თანმიმდევრობა

ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენებისა, ხოლო ეს გრძნობები ძალიან ადვილად იბადებიან მაშინ, როდესაც მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან, უფრო ადვილად კი მაშინ, როდესაც ეს მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან ერთმანეთის გამო (δίακλιτα).

ამნაირად მომხდარი უფრო საკვირველი იქნება, ვიდრე ისეთი, რომელიც ხდება თავისთავად და უცაბედად (τύχη), ვინაიდან უცაბედად მომხდარ მოვლენათა შორის ყველაზე უფრო საკვირველი არიან ისინი, რომლებიც თითქო განზრახ მოხდნენ, როგორც, მაგალითად, არგოსში მიტუს ქანდაკებამ მოჰკლა მიტუს მკვლელი, დაეცა რა მის იმ დროს, როდესაც ეს მკვლელი ათვალთქვებდა ამ ქანდაკებას: ასე გვეჩვენება, რომ ასეთი რამ არ ხდება შემთხვევით (εἰκη). ამრიგად, აუცილებელია, რომ ასეთი ფაბულები (ამბები) იყვნენ უკეთესები.

§10

ზოგიერთი ფაბულა მარტივია, ზოგიერთი კი დახლართულია. ის მოქმედებებიც, რომლების ასახვას წარმოადგენენ ეს ფაბულები, ხომ ასეთებია. მარტივ მოქმედებას მე ვეძახი ისეთს, რომელიც ხდება, როგორც ნათქვამია, განუწყვეტლივ და ერთობლივად, და სადაც გადასვლა (μεταβασις) ხდება პერიპეტეებისა და გამოცნობის საშუალებათა (απαυσιτισμοι) გარეშე. რთული კი არის ის მოქმედება, სადაც გადასვლა ხდება ან გამოცნობის, ან პერიპეტეების, ან ორთავეს საშუალებით. თვით ფაბულის აგებულებიდან უნდა გამომდინარეობდეს ეს გადასვლა, _ ასე რომ იმისაგან, რაც უწინ მოხდა, იგი ჩნდებოდეს ან აუცილებლობის, ან ალბათობის მიხედვით: დიდი განსხვავებაა ხომ, ჩნდება ერთი მოვლენა მეორის გამო, თუ მეორის შემდეგ.

§11

პერიპეტია არის, როგორც ითქვა, მოქმედების გადასვლა საწინააღმდეგოში, ხოლო ეს გადასვლა, როგორც ვთქვით, უნდა მოხდეს ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით. მაგალითად, ოიდიპოსში~ შიკრიკმა, რომელიც მოვიდა იმისათვის, რათა გაეხარებინა ოიდიპოსი და განეთავისუფლებინა იგი დედის შიშისაგან, აუხსნა რა ოიდიპოსს, თუ ვინ იყო იგი, საწინააღმდეგო გააკეთა. აგრეთვე ოინკევსში~ ერთი კაცი მიჰყავთ დასაკლავად, დანაოსი კი მიჰყვება მას, რათა მოკლას იგი. მაგრამ მოქმედების განვითარებიდან გამოვიდა, რომ კვდება უკანასკნელი, პირველი კი გადარჩება. გამოცნობა (απαυσιτισις), როგორც ამას თვით სახელწოდება აღნიშნავს, არის იმათი გადასვლა უცოდინარობიდან ცოდნაში, ან მეგობრობაში და მტრობაში, ვისაც ბედნიერება ან უბედურება უწერია. საუკეთესო გამოცნობაა ის, რომელიც ხდება პერიპეტეისთან ერთად, აი როგორც ეს არის ოიდიპოსში~. არის სხვაგვარი გამოცნობაც: იგი შეიძლება მოხდეს, როგორც ითქვა, უსულო და შემთხვევითი საგნის მიხედვით; გამოცნობა ხდება იმის საშუალებითაც, გააკეთა ვინმემ რამე თუ არ გააკეთა. მაგრამ ფაბულისათვის საუკეთესო და მოქმედებისათვის საუკეთესო არის ზემოაღნიშნული გამოცნობა. ასეთს გამოცნობას და პერიპეტეის შედეგად ექნებათ ან სიბრალოე, ან შიში, ე. ი. ის გრძნობები, რომლების აღმძვრელი საქმეების ასახვაც არის ტრაგედია. გარდა ამისა, ასეთი გამოცნობის შემდეგ აუცილებელი იქნება ბედნიერების განცდაც და უბედურების განცდაც. ვინაიდან ყოველი გამოცნობა არის რამდენიმეს გამოცნობა, ზოგიერთ გამოცნობაში მხოლოდ ერთი მხარე გამოიკნობს მეორეს, თუ კი ცხადია, ვინ არის მეორე; ზოგიერთ გამოცნობაში კი ორივე მხარე უნდა იქნას გამოცნობილი პრესტეს მიერ გამოგზავნილი ბარათის გამო, ხოლო ორესტეს გამოსაცნობად იფიგენიას მიერ საჭირო შეიქმნა სხვა საშუალება.

მაშასადამე, ამ მხრივ ფაბულას აქვს ორი ნაწილი. სულ კი ფაბულის ნაწილი ოთხია. მათ შორის ორია პერიპეტია და გამოცნობა, მესამეა განცდა (πάθος). ამათგან პერიპეტებისა და გამოცნობის შესახებ უკვე ითქვა. რაც შეეხება განცდას, იგია რის დამღუპველი ან დამტანჯავი მოქმედება, როგორცაა, მაგალითად, სცენაზე წარმოდგენილი სიკვდილი, ძალიან ძლიერი მწუხარება, ჭრილობის მიყენება და სხვა ასეთები

§12

ჩვენ უკვე ვთქვით ტრაგედიის იმ ნაწილების შესახებ, რომლებიც უნდა ტრაგედიის ჟანრის დამახასიათებელ ნაწილებად მივიჩნიოთ. ხოლო მოცულობის მიხედვით და იმის მიხედვით, თუ რა ნაწილებად განიყოფება ტრაგედია, ეს ნაწილები ასეთებია: პროლოგი, ეპიზოდიანი, ექსოდოსი და ხოროს სამღერი, ხოლო ამ უკანასკნელს აქვს თავისი ნაწილები _პაროდოსი და სტასიმონი. ეს ნაწილები საერთოა ყველა ტრაგედიისათვის, ხოლო კომოსები და სიმღერები სცენიდან (τά από τῆς σκηνῆς) ზოგიერთი ტრაგედიის თავისებურებაა. პროლოგი არის ტრაგედიის მთლიანი ნაწილი, რომელიც უსწრებს წინ ხოროს გამოსვლას. ეპიზოდიანი არის ტრაგედიის მთლიანი ნაწილი, რომელიც მოთავსებულია სახორო სიმღერათა მთლიან ნაწილებს შორის. ექსოდოსი არის ტრაგედიის ის მთლიანი ნაწილი, რომლის შემდეგ ხორო არ მღერის. ხოროს პაროდოსი არის ხოროს პირველი მთლიანი საგალობელი. სტასიმონი არის ხოროს სიმღერა ანაპესტისა და ტროქეს გამოკლებით. კომოსი არის ხოროსა და მსახიობთა საერთო გოდება, ხოლო სიმღერა სცენიდან არის მსახიობთა კერძო სიმღერა.

ჩვენ უკვე ვთქვით ტრაგედიის იმ ნაწილების შესახებ, რომლებიც ტრაგედიის ჟანრის დამახასიათებელ ნაწილებად უნდა მივიჩნიოთ. ხოლო მოცულობის მიხედვით და ამის მიხედვით, თუ რა ნაწილებად განიყოფება ტრაგედია, ეს ნაწილები ასეთებია.

§13

ნათქვამის შემდეგ ეხლავე უნდა უშუალოდ აღინიშნოს, რას უნდა ეწაფებოდნენ და რას უნდა ერიდებოდნენ ფაბულების შედგენილნი და როგორ გაკეთდება ტრაგედიის დაწერის საქმე. რაკი საუკეთესო ტრაგედიის შედგენილობა (σύνθεσις) უნდა იყოს არა მარტივი, არამედ რთული, ხოლო ტრაგედიის ეს რთული შედგენილობა უნდა იყოს შიშისა და სიბრაღის აღმძვრელ საქმეთა ასახვა (ეს არის ხომ ამგვარი მხატვრული ნაწარმოების თავისებურება), ამიტომ, უწინარეს ყოვლისა, ცხადია, რომ არც კარგი კაცი

უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი ბედნიერებიდან უბედურებისაკენ გადადიოდეს (ვინაიდან ეს არც შიშის აღმძვრელია), არც ცუდი კაცი უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი უბედურებიდან ბედნიერებისაკენ გადადიოდეს (ეს ხომ ტრაგედიისათვის ყველაზე მეტად შეუფერებელი რამ იქნებოდა): ასეთს ტრაგედიას არ ექნებოდა არაფერი, რაც საჭიროა _იგი არ იქნებოდა არც კაცთმოყვარული, არც სიბრალულის აღმძვრელი, არც შიშის გამომწვევი. აგრეთვე არც ძალიან ცუდი კაცი უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი ბედნიერებიდან უბედურებაში ვარდებოდეს, ვინაიდან ფაბულის ასეთი შედგენილობა გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს და ვერც შიშის: სიბრალული ხომ არის გრძნობა დაუმსახურებლად უბედურთა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ. ასე რომ ზემოაღნიშნული სახის კაცი არც სიბრალულის გამომწვევი იქნებოდა და არც შიშის გამომწვევი. ამრიგად, რჩება ისეთი კაცი, რომელსაც უჭირავს საშუალო ადგილი მათ შორის. ასეთი კაცია ის, ვინც დიდს პატივისცემაში და ბედნიერებაში მყოფთაგან განირჩევა არა სათნოებითა და სიმართლით. და ვინც უბედურებაში ვარდება არა სიავისა და სიმდაბლისათვის, არამედ რაღაც შეცდომის გამო, როგორც, მაგალითად, ოიდიპოსო და თიესტესი და ამდაგვარი გამოჩენილი მამაკაცები. მაშასადამე, აუცილებელია, რომ კარგად გაკეთებული ფაბულა უმალ ერთგული (*ἀπλοῦν*) იყოს, ვიდრე ორგული (*διπλοῦν*) როგორც ამას ზოგიერთები ამბობენ, და გადადიოდეს არა უბედურებიდან ბედნიერებისაკენ, არამედ, წინააღმდეგ ამისა, ბედნიერებიდან უბედურებისაკენ _გადადიოდეს არა სიავის გამო, არამედ დიდი შეცდომის გამო, რომელიც ჩაუდენია ან ისეთს კაცს, როგორც ჩვენ ვახსენეთ, ან უმალ უკეთესს, ვიდრე უარესს, ამის დამამტკიცებელი კი არის ის, რაც ხდება. უპირველესად პოეტები ითვლიდნენ შემთხვევითი ხასიათის ფაბულებს, ახლა კი საუკეთესო ტრაგედიები იწერება მცირეოდენ ოჯახთა შესახებ, როგორც არის ალკმეონის, ოიდიპოსის, ორესტეს, მელაგრეს, თიესტესის, ტელეფეს და ყველა იმათი ოჯახი, რომლებსაც მოუხდათ ან განეცადათ, ან ჩაედინათ საშინელი რამ.

მაშ, ხელოვნების მიხედვით საუკეთესო ტრაგედიას ასეთი შედგენილობა აქვს. ამიტომ ცდება ის, ვინც ევრიპიდეს იმას უჩივის, რომ ევრიპიდე ასე იქცევა თავის ტრაგედიებში და მისი მრავალი ტრაგედია უბედურებით თავდება. მაგრამ ეს სწორია, როგორც უკვე ითქვა. ხოლო ამის უმთავრესი საბუთია შემდეგი (მოსაზრება); შეჯიბრებათა დროს, სცენაზე, აი ასეთი თხზულებები ყველაზე უფრო ტრაგიკულ თხზულებებად მოჩანან, თუ კი ისინი წესიერად არიან შესრულებული, და ევრიპიდეც ყველაზე უფრო ტრაგიკულ პოეტად გვევლინება, კიდევაც რომ კარგად არ ჰქონდეს მას დანარჩენი მხარეები მოწესრიგებული. მეორე სახის, ან ზოგიერთების მიერ პირველი სახისად წოდებული, ფაბულა არის ის, რომელსაც ორგული შედგენილობა აქვს, როგორც მაგალითად, ოდისეას~, და რომელიც თავდება საწინააღმდეგოდ უკეთესთათვის და უარესთათვის. ფაბულის ეს სახე პირველ სახედ ითვლება

მაყურებელი საზოგადოების (vαθηατων) სისუსტის გამო: პოეტები ხომ ეგუებიან თავის შემოქმედებაში მაყურებელთა სურვილებს. მაგრამ ამგვარი სიამოვნება არის არა ტრაგედიის, არამედ უმაღლესი კომედიის შესაფერისი ცთვისება. იქ ხომ ასეთი უკიდურესი მტრები, მითოსის მიხედვით, როგორც ორესტე და ეგისტეა, დასასრულს გადიან მეგობრებად ქცეულნი და არცერთი არ კვდება მეორისაგან.

§ 14

შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი (ძალა) შეიძლება სამზერისაგან (όψαδ) გაჩნდეს. მაგრამ იგი ჩნდება აგრეთვე თვით ფაბულის შედგენილობიდან, რაც უპირველესია და უკეთესი პოეტის ნიშანი. ვინაიდან საჭიროა, რათა ფაბულა ისე იყოს შედგენილი, რომ ის, ვინც ისმენს მომხდარ ამბავს, შემთხვევების დაუნახავადაც ცახცახებდეს და სიბრალულით ივსებოდეს: აი, როგორც ამას განიცდის ის, ვინც მოისმენს ოიდიპოსის ამბავს. ხოლო ასეთი განცდის გამოწვევა სამზერის საშუალებით პოეტური ოსტატობისათვის სრულიად შეუფერებელი რამ არის და იგი ხორეგოსის ნაამაგარია (χορηγία δέσμενον). იმას კი ვინც სანახავის საშუალებით წარმოადგენს არა საშიშარს, არამედ მხოლოდ გასაოცარ მოვლენას, არაფერი აქვს ტრაგედიასთან საერთო: ტრაგედიაში საჭიროა ვეძიოთ არა ყოველგვარი, არამედ მისთვის შესაფერისი სიამოვნება. ხოლო ვინაიდან პოეტი ვალდებულია მიზანმიმართულ საშუალებით გამოიწვიოს სიამოვნება, რომელიც სიბრალულისა და შიშისაგან გამომდინარეობს, ამიტომ, ცხადია, რომ ეს უნდა იყოს ჩანერგილი თვით ფაბულაში. შევხვით, თანდამთხვეულ მოვლენათა შორის, თუ როგორი მოვლენები არიან საშინელი და რომლები არიან საწყენი. აუცილებელია, რომ ამგვარი მოქმედებები ეკუთვნოდნენ ან ურთიერთ მიმართ მეგობრებს, ან მტრებს, ან ისეთებს, რომლებიც არც მეგობრები, არც მტრები არიან ერთმანეთის. თუ მტერი აკეთებს მტრულ საქმეს ან აპირებს ასეთის გაკეთებას, მაშინ არაფერია სიბრალულის აღმძვრელი, გარდა ამ მტრული განცდისა თავისთავად. არაფერია სიბრალულის გამომწვევი იმათ მოქმედებაშიც, ვინც ურთიერთის არც მეგობრებია და არც მტრები. საძიებელია, მამასადაძმე, ისეთი შემთხვევები, როდესაც ვნებანი (τά πάθη) ჩნდებიან მოყვარეთა შორის: მაგალითად, როდესაც ან ძმა ძმას, ან შვილი მამას, ან დედა შვილს, შვილი

დედას ჰკლავს, ან აპირებს მოკვლას, ან აკეთებს ამის მსგავსს სხვა რამეს. მაგრამ გადმოცემული მითების გასწორება არ არის საჭირო. მე ნაგულისხმევი მაქვს, მაგალითად, კლიტემნესტრა, რომელიც კვდება ორესტესაგან, და ერიფილე, რომელიც კვდება ალკმეონისაგან, _არამედ საჭიროა, რომ პოეტი თვითონ აღმოაჩენდეს და გადმოცემებით კარგად სარგებლობდეს. რას ვეძახით ჩვენ `კარგად~_ს, ამის შესახებ ვთქვათ უფრო ნათლად. მოქმედება შეიძლება ისე ხდებოდეს, როგორც ძველ პოეტებს ჰყავთ წარმოდგენილი მცოდნე და გაგებული პირები ასე წარმოადგინა, მაგალითად, ევრიპიდემ მედეა, რომელიც ჰკლავს თავის ბავშვებს . მაგრამ მოქმედება შეიძლება ხდებოდეს მეორენაირადაც: შეიძლება, რომ საშინელ მოქმედებას ჩადიოდნენ უცოდინარები და მხოლოდ შემდეგ იგებდნენ, რომ ეს საშინელი საქმე მათ უქნეს მოყვრებს _როგორც დაემართა ეს სოფოკლეს ოიდიპოსს. მაგრამ უკანასკნელი ამბავი მოხდა დრამის ფარგლების გარეშე, თვით ტრაგედიაში კი ასე ემართება, მაგალითად, `ასტიდამასის~ ალკმეონს და აგრეთვე ტელეგონეს `დაჭრილ ოდისევში~ . არის კიდევ მესამენაირი მოქმედებაც ამათ გარეშე: როდესაც ვინმე უცოდინარობის გამო აპირებს მოიმოქმედოს რაღაც საშინელი, მაგრამ ვიდრე ჩადენდეს ამას, გაიგებს (თუ რის გაკეთებას აპირებდა). ამათ გარდა სხვანაირი მოქმედება არ არის, ვინაიდან აუცილებელია, რომ იყოს მოქმედება ან არა, ან მცოდნე მოქმედებდეს, ან უცოდინარი. ამ მოქმედებათა შორის ყველაზე უარესია ის, როდესაც ვინმე შეგნებულად აპირებს რამე ცუდი მოიმოქმედოს, მაგრამ არ აკეთებს: ეს საძაგელია, და არა ტრაგიკული, ვინაიდან აქ არ არის ვნება. ამიტომაც, არავინ არ წარმოადგენს ასეთს მოქმედებას, თუ არა იშვიათად, როგორიცაა, მაგალითად, `ანტიგონეში~ ჰაიმონის მოქმედება კრეონის მიმართ. მეორე შემთხვევაა, როდესაც ვინმე აკეთებს ამას უცოდინარად, გაიგებს კი იმის შემდეგ, როცა გააკეთებს: ვინაიდან საძაგელი აქ არაფერია და გამოცნობა (შეტყობა) საშინელია. მაგრამ საუკეთესოა უკანასკნელი შემთხვევა: მხედველობაში გვაქვს, მაგალითად, ისეთი შემთხვევები, როდესაც `კრესფონტში~ მეროპე აპირებს მოჰკლას შვილი, მაგრამ არ ჰკლავს, არამედ გამოიცნობს; აგრეთვე როდესაც `იფიგენიაში~ და გამოიცნობს მმას, `ჰელეში~ შვილი გამოიცნობს დედას, რომლის გაცემასაც აპირებდა. ამის გამო, როგორც უწინ იყო ნათქვამი, არა მრავალ გვართა შესახებ არსებობენ ტრაგედიები, არა მეცნიერების, არამედ შემთხვევის მეოხებით აღმოაჩინეს მაძიებელმა პოეტებმა, რომ ასეთი რამ მზამზარეულად იპოვება მითებში. ამიტომ ისინი იძულებული არიან შეხვდნენ ერთმანეთს ისეთი ოჯახების წარმოდგენაში, რომლებსაც ასეთი განცდები (πᾶσι) შეემთხვათ.

იმის შესახებ, თუ მოქმედებათა როგორი შედეგნილობა უნდა ჰქონდეთ და როგორი უნდა იყვნენ ფაბულები, საკმაოდ არის ნათქვამი. რაც შეეხება ხასიათებს, არის ოთხი რამ, რასაც უნდა ვეწაფებოდეთ.

პირველი და მთავარია ხასიათები იყვნენ პატიოსანი (χρηστα), კაცს ექნება ხასიათი, როგორც ითქვა, მაშინ, თუ მისი სიტყვა ან საქციელი ცხადყოფს, რომ იგი რაღაცას ირჩევს. ხოლო პატიოსანი ხასიათი ექნება მაშინ, თუ მისი სიტყვა და საქციელი ცხადყოფენ, რომ იგი ირჩევს პატიოსანს. უკანასკნელი შესაძლებელია ყოველს მდგომარეობაში: თვით დედაკაციც და მონაც კი შესაძლებელია იყვნენ პატიოსანი, თუმცა პირველი ამათ შორის უარესია (ვიდრე მამაკაცი), ხოლო მეორე სრულიად გლახა არის.

მეორეა, რომ ხასიათები იყვნენ შესაფერისი: ატლანტეს ხასიათი არის ვაჟკაცური, მაგრამ დედაკაცისათვის შეუფერებელია, რომ იგი იყოს ვაჟკაცური ან საშინელი.

მესამეა, რომ ხასიათი იყოს მსგავსი: ეს სხვა არის ვიდრე პატიოსანი და შესაფერისი ხასიათის შექმნა, როგორც ეს ნათქვამი იყო.

მეოთხეა, რომ ხასიათი იყოს სწორი (ομαλόν) ამ შემთხვევაშიც, რომ ის კაცი, რომელიც ასახვის საგანს წარმოადგენს, იყოს უსწორმასწორო (ανώμαλος) და ხასიათიც მას ასეთი ჰქონდეს, იგი მაინც სწორად უნდა იყოს უსწორმასწორო. ხასიათის ისეთი სიგლახის მაგალითი, რომელიც არ არის აუცილებლობით გამოწვეული, არის მენელაოსი `ორესტეში~ უხამსი (απεισιος) და ხასიათთან შეუფერებელი საქციელის მაგალითია ოდისევსის ტირილი `სკილაში~ და მელანიპეს სიტყვა... უსწორმასწორო ხასიათის მაგალითია იფიგენია ავლისში, ვინაიდან მომუდარე იფიგენია სრულიად არ ჰგავს მერმინდელ იფიგენიას.

ხასიათებში, ისე როგორც მოქმედებათა შედეგნილობაში, საჭიროა ყოველთვის ვეძიოთ ან აუცილებელი ან შესაძლებელი (τὸ εἰκόσ), რათა ის, რასაც ესა თუ ის პირი ლაპარაკობს ან აკეთებს, ან აუცილებელი იყოს, ან დასაჯერებელი (εἰκόσ) და ერთი რამ ხდებოდეს მეორის შემდეგ ან აუცილებლობის, ან ალბათობის გამო.

მამასადამე, ცხადია, რომ ფაბულების გახსნა თვით ფაბულიდან უნდა გამომდინარეობდეს და მანქანის საშუალებით არ უნდა ხდებოდეს, როგორც ეს არის `მედეაში~ და აგრეთვე `ილიადაში~, ზღვით უკან გამომგზავრების (ἀποπλυσ) სურათში. მანქანით სჭიროა სარგებლობა იმის ასასახავად, რაც დრამის გარეშეა: ან იმის, რაც უწინ მოხდა და რაც კაცს არ შეუძლია იცოდეს, ან იმის, რაც მერე მოხდება და საჭიროებს წინასწარმეტყველებას ან ღვთაებრივ უწყებას: ჩვენ ხომ მივაწერთ ღმერთებს, რომ ისინი ყველაფერს ხედავენ.

მოქმედებებში არაფერი უნდა იყოს ულოგიკო, თუ არა და იგი უნდა იყოს ტრაგედიის გარეშე, როგორც ეს არის სოფოკლეს `ოიდიპოსში~, ვინაიდან ტრაგედია არის უკეთესთა ასახვა, ვიდრე ჩვენ ვართ, ამიტომ საჭიროა სახეთა კარგი მხატვრებისადმი (εἰκοῦργαφους) მიბაძვა. ისინი ხომ, აძლევენ რა თითოეულს მის კერძო ფორმას და აქცევენ რა (სურათს ორიგინალის) მსგავსად, (ამავე დროს) უკეთესებად ხატავენ სახეებს. სწორედ ასე, პოეტიც,

ასახავს რა ფიცხებს, ქარაფშუტებს და სხვა. ასეთი ნაკლიანი ხასიათის პატრონებს, წარმოადგენს ამგვარ ადამიანებს კარგებად, როგორც, მაგალითად, წარმოადგინეს აგათონმა და ჰომეროსმა მკაცრი აქილევსი . აი, ეს უნდა გვქონდეს მუდამ მხედველობაში და აგრეთვე ის გრძნობები, რომლებიც თან სდევნენ აუცილებლად პოეტურ ქმნილებებს: ამათ შესახებაც ხომ ხშირია შეცდომა. მაგრამ მათ შესახებ საკმაოდ ითქვა ჩემს ადრინდელ ნაწერებში.

§16

რა არის გამოცნობა (ἀναγνώρισις), ეს ითქვა უკვე. გამოცნობის სხვადასხვა სახეებს შორის, პირველი სახის გამოცნობა, რომელიც ყველაზე უფრო ნაკლებს ოსტატობას მოითხოვს და რომლითაც ყველაზე უფრო ხშირად სარგებლობენ სიმძნელებიდან თავის დასაღწევად, არის გამოცნობა გარეგნული ნიშნების საშუალებით. მათ შორის ზოგიერთი არის დაბადებიდან თანდაყოლილი, როგორც, მაგალითად, `შუბი, რომელსაც ატარებენ მიწათმობილნი,~ ან ვარსკლავები, როგორც არის ეს კარკინეს `თიესტეში~, ზოგიერთი კი შენაძენია; ხოლო ამ უკანასკნელთა შორის ზოგი ტანის შიგნით, როგორც, მაგალითად, ჭრილობიდან დარჩენილი ნიშანი, ზოგი კი არის ტანის გარეთ, როგორც მაგალითად, გულქანდა (περιδέρσιον) ან გობი, რომლის საშუალებით ხდება გამოცნობა ტრაგედიაში `ტირო~. ამ ნიშნებით შესაძლებელია ან უკეთესად სარგებლობა, ან უარესად, როგორც, მაგალითად, ოდისევსი ჭრილობიასგან დარჩენილი ნიშნის მიხედვით სხვადასხვანაირად იქნა გამოცნობილი ძიძის მიერ და მელორეთა მიერ. ნაკლებ ოსტატურად არიან გაკეთებული ის გამოცნობები, რომლებიც რწმენას მოითხოვენ, და ყველა ამათი მსგავსი; ხოლო უკეთესებია ისინი, რომლებიც პერიპეტეებიდან გამომდინარეობდნენ, როგორც მაგალითად, `საბან წყლებში~ მეორე სახის გამოცნობებია ისეთები, რომლებიც პოეტის მიერ არიან შეთხზული და ამის გამო უხერხულებია (ἀτεχνον) როგორც, მაგალითად, ორესტემ აღიარა `იფიგენიაში~, რომ იგი ორესტეა. იფიგენიამ გამომამყლავნა თავისი ვინაობა წერილით, ხოლო ორესტე თვითონ ლაპარაკობს, რაც პოეტს სურს და არა სიუჟეტს: ამიტომ ასეთი გამოცნობა ახლოა ნახსენებ შეცდომასთან. ხომ შესაძლებელი იყო, რომ მას თან რაიმე (საბუთი) მოეტანა. ასეთივეა ნაქსოვის ხმაც სოფოკლეს `ტერევსში~ მესამე სახის გამოცნობა არის გამოცნობა მოგონების საშუალებით, როდესაც ამა თუ იმ საგნის დანახვისას ჩნდება რაიმე გრძნობა. მაგალითად, დიკაიოგენის `კიპრებში~ გმირმა დაინახა ნახატი (γραφῆς) და იტირა; `ალკინოესთან მოთხრობაში~ გმირმა გაიგონა კითარაზე დამკვრელის ხმა და, მოაგონდა რა წარსული, მორთო ტირილი. ასე იქნენ ორივენი გამოცნობილი.

მეოთხე სახის გამოცნობა არის გამოცნობა დასკვნის საშუალებით (ἐκ
 τῆς ἀποδείξεως), როგორც, მაგალითად, არის ეს `ხოფორებში~ , აქ (გამოცნობა
 ასეთი დასკვნის საშუალებით წარმოებს): მოსულა ვიღაც მსგავსი, მაგრამ
 მსგავსი არავინ არის, გარდა ორესტესი; მაშასადამე, ორესტე მოსულა. ასეთივე
 გამოცნობაა მოცემული სოფისტ პოლიეიდეს თხზულებებში იფიგენიას
 შესახებ: ორესტე იქ სწორად დაასკვნის, რომ მასაც მოელის მსხვერპლად იქნას
 შეწირული, რაკი მისი და მსხვერპლად შეწირეს. აგრეთვე თეოდექტეს
 `ტიდევსში~ გმირი დაასკვნის, რომ იგი დაიღუპება, რადგანაც მოვიდა შვილის
 საპოვნელად. ასეთივე შემთხვევა გვაქვს `ფინეიდებში~: როდესაც ქალებმა
 დაინახეს ადგილი, მათ დაასკვნეს, თუ რა ბედი მოელით: (სახელდობრ) რომ ამ
 ადგილზე უწერიათ მათ სიკვდილი, რადგანაც ისინი აქ იყვნენ გადმოსმული.
 არის რთული გამოცნობაც, რომელიც მაყურებელთა მცდარ დასკვნასთან
 (παρὰ ἀποδείξεως) არის შეერთებული, როგორც არის ეს `ცრუ მახარობელ
 ოდისევში~ აქ გმირი ამბობს, რომ იგი გამოიცნობს, აკეთებენ მცდარ დასკვნას.
 ყველა გამოცნობას შორის საუკეთესოა ის გამოცნობა, რომელიც
 გამომდინარეობს თვით მოქმედებათაგან, როდესაც მაყურებლები გაოცებული
 არიან ბუნებრივობით (δι' εὐκρίτων). ასეა, მაგალითად, სოფოკლეს `ოიდიპოსში~
 და `იფიგენიაში~: მართლაც, ბუნებრივია, რომ იფიგენიას სურს წერილის
 გადაცემა. მხოლოდ ასეთი გამოცნობები (ხდება) ხელოვნურად ნაკეთები
 ნიშნებისა და გულქანდების მოუშველელად. მეორე ადგილი კი უჭირავთ
 გამოცნობებს დასკვნის საშუალებით.

§17

საჭიროა ფაბულები ისე იქნან შედგენილი და სათქმელიც ისე იქნას
 დამუშავებული, რომ ყველაფერი რაც შეიძლება მეტად თვალსაჩინო იყოს,
 ვინაიდან პოეტი, რომელიც ძალიან ცხადად ხედავს მომხდარ საქმეებს,
 თითქოს ის ამ საქმეთა თანადამსწრე ყოფილიყო, მონახავს იმას, რაც
 შესაფერისია, და მას ძალიან ნაკლებად თუ დაურჩება შეუმჩნეველად
 წინააღმდეგობანი. ამის საბუთია ის, რასაც უწუნებდნენ კარკინეს, (მისი გმირი)
 ამფიარაოსი გამოდიოდა ტაძრიდან, ამას კი ვერ ხედავდა და ვერ ამჩნევდა
 მაყურებელი, და ვინაიდან მაყურებლები ამით უკმაყოფილო იყვნენ,
 ტრაგედიაც ჩავარდა სცენაზე. რამდენადაც კი შესაძლებელია, მოქმედება უნდა
 იყოს თან გარეგნულადაც კარგად გამოკვეთილი. ყველაზე უფრო
 დამაჯერებელი არიან ის პოეტები, რომლებიც ვნებათა დარგში იმავე ბუნების
 არიან: აღელვებს ის, ვინც თვითონ აღელვებულია, და რისხვას იწვევს ის, ვინც
 უჭემმარტესად გამრისხებულია. ამიტომაც პოეტური შემოქმედება (ποιητικὴ
) არის ან ბუნებისგან კარგად დაჯილდოვებული კაცის (εὐφύστος) საქმე , ან

გადარეულის (μ ανικου), ხოლო ამათგან პირველებს აქვთ უნარი სხვადასხვა ფორმა მიიღონ (υπλαστοι), ხოლო მეორენი ექსტატიკოსები არიან .
ეს მოთხრობები და აგრეთვე პოეტის მიერ შეთხზულებიც საჭიროა პოეტმა, როდესაც იგი ქმნის, ჯერ ზოგადად მოხაზოს და შემდეგ შემოიტანოს კერძო შემთხვევები (επεισοδιου) და განავრცოს (ამბავი). მე ვფიქრობ, რომ ზოგადი სქემა, მაგალითად, `იფიგენიისა~ ასე შეიძლებოდა ყოფილიყო წარმოდგენილი: როდესაც მსხვერპლად წირავდნენ ვიღაც ქალიშვილს, იგი მსხვერპლის შემწირავთათვის შეუმჩნევლად გაიპარა და გადაიხვეწა სხვა ქვეყანაში, სადაც კანონად იყო დაწესებული, რათა ქალღმერთისათვის მსხვერპლად შეეწირათ უცხოელები. მან მიიღო ეს საღმრთო თანამდებობა. რამოდენიმე ხნის შემდეგ ამ ქურუმი _ქალის ძმას მოუხდა იქ ჩასვლა. ის კი რომ ღმერთმა უბრძანა (რა მიზეზის გამო უბრძანა, ეს არ შედის ზოგადის სქემაში) იქ ჩასვლა და რა მიზნისათვის უბრძანა, ფაბულის გარეშე რჩება.
ჩამოსვლისთანვე შეპყრობილი და სამსხვერპლოდ განმზადებული, იგი იქნა გამოცნობილი _ან ისე როგორც ევრიპიდემ წარმოადგინა, ან ისე როგორც პოლიეიდემ წარმოადგინა_ ვინაიდან ბუნებრივად წარმსოთქვა, რომ არა მარტო მის დას, არამედ მასაც თურმე ის ბედი ჰქონია რომ მსხვერპლად ყოფილიყო შეწირული. და აი აქედან (გაჩნდა) ხსნა.
ამის შემდეგ კი საჭიროა, როდესაც სახელები უკვე მიცემულია, შემოტანილ იქნას ეპიზოდები, მაგრამ ისე, რომ ეპიზოდები იყვნენ შესაფერისი, როგორცაა, მაგალითად, `ორესტეში~ (მისი) გადარევა, რომლის გამო იგი შეპყრობილ იქნა, და (მისი) ხსნა განწმენდის გამო. დრამაში ეპიზოდები შემოკლებულია, ეპოპეა კი გრძელდება ეპიზოდების საშუალებით. `ოდისეას~ შინაარსი (λῳγος) ხომ მოკლეა: ერთი კაცი მრავალი წლის განმავლობაში მოგზაურობს; მას არ ასვენებს პოსეიდონი; იგი მარტოხელაა; გარდა ამისა, სახლშიაც მის საქმე ისეა, რომ სასიძეები ანიავებენ მის ქონებას დაცულ საქმეს უპირებენ მის შვილს . მრავალი უბედურების გადატანის შემდეგ იგი ჩამოდის, გამოიცნობს ზოგიერთებს და, შეუტევს რა (სასიძეებს), თვით გადარჩება, მტრებს კი გაანადგურებს. აი, ეს არის `ოდისეას~ შინაარსი, დანარჩენი კი ეპიზოდებია.

§18

ყოველი ტრაგედიის ერთი ნაწილია შესკვნა (მῆσις), ხოლო მეორე ნაწილი გახსნა (λῳσις). შესკვნას ხშირად სეადგენს ის, რაც დრამის გარეშეა. და ზოგი რამ იქიდან, რაც დრამაშია. დანარჩენები კი არის გახსნა. შესკვნას ვუწოდებ მე იმას, რაც დრამის დასაწყისიდან მოდის იმ უკიდურეს ნაწილამდე, საიდანაც ხდება გადასვლა ბედნიერებაში უბედურებიდან ან უბედურებაში ბედნიერებიდან. ხოლო გახსნას ვუწოდებ იმ ნაწილს, რომელიც ამ გადასვლის დასაწყისიდან გრძელდება დასასრულამდე. მაგალითად, თეოდექტეს

`ლინკევესში~ შესკვნას შეადგენენ უწინ მომხდარი საქმეები და ბავშვის მოტაცება და კიდევ მტაცებელთა გამომჟავნება. ხოლო გახსნა მოდის მკვლელობაში ბრალდების წაყენებიდან დასასრულამდე. არის ტრაგედიის ოთხი სახე. როგორც ითქვა, ამდენივეა ხომ ფაბულის ნაწილიც. ერთი სახეა დახლართული ტრაგედია, რომელიც მხოლოდ პერიპეტეიასა და გამოცნობისაგან შედგება; მეორეა პათეტიკური ტრაგედია.. როგორც `აიასები~ და `იქსიონები ~, მესამეა ხასიათის (ηθική) ტრაგედია, როგორც `ფთიოტიდები~ და `პელევსი~ . მეოთხეა ფანტასტიკური (τερατώδης) ტრაგედია, როგორც `ფორკიდები~ , `პრომეთევსი ~ და ყველა ისეთები, რომელთა მოქმედება ჯოჯოხეთში წარმოებს.

საჭიროა, პოეტები შეძლებისამებრ ცდილობდნენ, რომ მათ ჰქონდეთ ტრაგედიის ყველა ეს სახე; თუ კი ეს შეუძლებელია, ჰქონდეთ უმთავრესები და უმრავლესები: განსაკუთრებით იმიტომ, რომ ახლა ცილისწამებით ილაშქრებენ ხოლმე (σκηνοφαιτισσιν) პოეტების წინააღმდეგ: იმ დროს როდესაც არის კარგი პოეტები ტრაგედიის თითოეულ დარგში, მაინც საჭიროდ სთვლიან, რომ ერთი პოეტი სჯობნიდეს სხვას ამ უკანასკნელის სპეციალურ დარგში.

სამართლიანია ეგებ, რომ ფაბულისმიხედვით კი არ ითქვას, განსხვავებულია თუ მსგავსია ტრაგედია, არამედ იმის მიხედვით, თუ რანაირია შეკვანძვა, (πλοκή) ან გახსნა. ბევრი პოეტი, რომელიც კარგად აკეთებს შეკვანძვას, ცუდად აწარმოებს გახსნას. საჭიროა კი ყოველთვის ორივეს უკრავდნენ ტაშს.

საჭიროა გვახსოვდეს ის, რაც ხშირად ითქვა, და ტრაგედია არ იქნას დაწერილი ეპოსის ყაიდაზე. ეპოსის ყაიდაზე დაწერილს ტრაგედიას ვუწოდებ მე უხვ-ფაბულიან ტრაგედიას, რომ მაგალითად, ვინმეს შეეთხზა ტრაგედიის ფაბულა მთელი `ილიადიდან~. იქ ხომ ნაწარმოების სივრცის გამო შესაფერის სიდიდეს იღებენ ნაწილები, დრამებში კი ასეთი რამ მოლოდინს ძალიან დაშორდებოდა. ამის დასამტკიცებელი საბუთია შემდეგი: ის ტრაგიკოსები, რომლებმაც ასახეს ილიონის დანგრევა, მთლიანად და არა ნაწილ-ნაწილად, როგორც ეს გააკეთა ევრიპიდე, ან წარმოადგინეს ნიობეს თავგადასავალი მთლიანად და არა ისე, როგორც ესქილემ წარმოადგინა, ან ჩავარდნენ, ან სუსტები აღმოჩნდნენ შეჯიბრში. აგათონიც დაამარცხა მხოლოდ ამ მიზეზის გამო. რაც შეეხება პერიპეტეიებისა და მარტივ მოქმედებებს, აქ იგი საკვირველად აღწევდა იმას, რა სურთ.

მაგალითად, როდესაც ბოროტი ბრძენი მოტყუებულია, როგორც სიზიფე , ხოლო უსამართლო ვაჟკაცი დაძლეულია: ეს ხომ ტრაგიკულია და კაცთმოყვარეობის მაუწყებელი. მაგრამ ეს ბუნებრივიც არის: როგორც ამბობს აგათონი, ბუნებრივია ისიც, რომ ბევრი რამ ხდება არაბუნებრივი.

ხოროც უნდა იქნეს აღებული როგორც ერთ-ერთი მსახიობთაგანი. იგი უნდა იყოს მთელის ნაწილი და მონაწილეობდეს მის განვითარებაში _არა ისე, როგორც ეს არის ევრიპიდესთან, არამედ ისე, როგორც ეს არის სოფოკლესთან დანარჩენ პოეტთა თხზულებებში კი ხოროს სიმღერები თავის ფაბულასთან

დაკავშირებული არიან არა უფრო ძლიერად, ვიდრე სხვა ტრაგედიასთან. ამიტომ (ამ პოეტებთან) ხორო მღერის ეროვნულად ჩასმულ სიმღერებს (εμψάλμα). აგათონი კი იყო პირველი, რომელმაც შემოიღო ასეთები. ამასობაში კი, რა განსხვავებაა, მღერიან ჩასმულ სიმღერებს, თუ, როდესაც ეს ასე თუ ისე შესაფერისია, გადააქვთ ერთი ტრაგედიიდან მეორეში ტექსტის ნაწილი (ρησις) ანდა მთელი ეპიზოდი?

§19

სხვა საკითხების შესახებ უკვე ითქვა. დაგვრჩა განსახილველად `სათქმელი~ (λέξις) და `განსჯა~. მაგრამ განსჯის (δίκαια) განხილვა უნდა მოთავსდეს რიტორიკის შესახებ დაწერილ თხზულებებში, ვინაიდან იგი უფრო ამ დარგის მეთოდს ექვემდებარება. განსჯისეულია, ის რაც სიტყვის საშუალებით უნდა იქნას გამოთქმული. მისი ნაწილებია _დამტკიცება, გაბათილება, ვნებათა გამოწვევა (παρασκευάξις), მაგალითად, სიბრალოლის, შიშის, რისხვის და სხვა ასეთების, აგრეთვე სიდიდისა და სიმცირის. ცხადია, რომ მოქმედებათა ასახვაშიც იმავე პრინციპებით უნდა ვისარგებლოთ, როდესაც საჭიროა წარმოვადგინოთ ან საბრალო, ან საშინელი, ან დიადი, ან მსგავსი რამ. ოღონდ განსხვავება ის არის, რომ დრამატულ მოქმედებაში ყველაფერი ეს უნდა მოვლინდეს ახსნა-განმარტების დაუხმარებლად, ორატორულ სიტყვაში კი იგივე მოცემულ უნდა იქნას ორატორის მიერ და ვითარდებოდეს მისი სიტყვის შესაფერისად. რა საქმე ექნებოდა ორატორს. ორატორს, თუ სასიამოვნო და საშინელი თავისით მოვლინდებოდა, და არა მისი სიტყვის საშუალებით?

იმ დარგში, რომელიც სათქმელს ეხება, განხილვის ერთი საგანია სიტყვის გარეგნული ფორმა. ამის ცოდნა არის სამსხიობო ხელოვნებისა და იმ პირის საქმე, რომელსაც ეკუთვნის წარმოდგენის მოწყობა. მაგალითად, ცოდნა იმისა, თუ როგორი ჰქონდეს ვედრებას, ამბავის მოყოლას, დამუქრებას, შეკითხვასა და პასუხის გაცემას დასხვა ასეთებს. ამის ცოდნისა თუ არცოდნის გამო პოეტური ხელოვნების წინააღმდეგ არ მიიტანება არავითარი ისეთი გაკიცხვა, რომელიც ღირსი იყოს ყურადღებისა. მართლაც, რა გაკიცხვა იქნებოდა ის, რომ ვინმეს ეფიქრა, თითქოს (ჰომეროსი), როგორც მას პროტაგორი უწუნებდა ამას, ცდება, როდესაც ფიქრობს, თითქო ვედრებას გამოთქვამს ასეთი სიტყვებით _ `რისხვის შესახებ ამღერდი, ქალღმერთო (პროტაგორი) ამბობდა, რომ ამა თუ იმ საქმის გაკეთებასა ან არგაკეთების ბრძანება არის ბრძანება (და არა ვედრებაO). ამრიგად, საჭიროა განზე იქნას დატოვებული ეს საკითხი, როგორც ისეთი, რომელიც განსახილველია სხვაგან და არა პოეტიკაში

ყოველ სათქმელს შემდეგი ნაწილები აქვს: ასო (στοίχεον), მარცვალი (συλλαβή) კავშირი (συνδεδεστος), სახელი (ὄνομα), ზმნა (ῥημα), სახსარი (სადრეკი, ἀρθρον) მთხვევა (πρωσις) და დებულება (λόγιος), ასო არის განუყოფელი ბგერა, მაგრამ არა ყოველი, არამედ ისეთი, რომლისგანაც ბუნებრივად ჩნდება გონიერი ხმა (συνετή φωνή). მხეცებსაც კი აქვთ განუყოფელი ბგერები, რომელთაგანაც არც ერთს მე არ ვაძლევ ასოს სახელს. ამ უკანასკნელის სახეებია ხმოვანი, ნახევრად ხმოვანი და უხმო. ხმოვანია (ის ასო), რომელიც გასაგონად ბგერს (ენის) შეხების შემდეგ; როგორც, მაგალითად, ს და რ; უხმოა (ის ასო), რომელსაც (ენის) შეხების შემდეგაც თავისთავად არავითარი ბგერა არ აქვს, ხოლო გასაგონი ხდება იმ ასოებთან, რომლებსაც აქვთ რაიმე ბგერა. ასეთებია, მაგალითად, გ და დ. ეს ასოები განსხვავდებიან იმისაგან დამოკიდებულად, თუ როგორია პირის გარეგნული ფორმა (ამ ასოების წარმოთქმის დროს), რომელია ის ადგილი (სადაც ხდება ბგერათა წარმოშობა), როგორია ასოების სისქე (δασύτης), სიშიშვლე (φιλότης), სიგრძე და სიმოკლე. აგრეთვე სიმახვილე (οξύτης), სიმძიმე (βαρύτης) და საშუალობა (τό μέτρον). ამათგან თითოეული საჭიროა მეტრიკის შესახებ დაწერილ წიგნში იქნას განხილული.

მარცვალი (συλλαβή) არის მნიშვნელობას მოკლებული (ἀσημιος) ბგერა, რომელიც შედგენილია უხმო და ხმოვანი ბგერისაგან, ან ხმოვანი და რომელიმე უხმო ბგერისაგან. მაგალითად, `გა~ მარცვალია, `რ~ ასოს გარეშე. იგი მარცვალია `რ~ ასოიანადაც, აი ასეთ შემთხვევაში _`გრა~ მაგრამ მარცვლების განსხვავებათა განხილვაც მეტრიკის საქმეა. კავშირი არის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვა (φωνή ἀσημιος), რომელსაც ათავსებენ ხოლმე წინადადების კიდურშიც და შუა ნაწილშიც და რომლის დასმა წინადადების დასაწყისში შეუფერებელია თავისთავად. ასეთებია, მაგალითად, (μέν, ἤτοι δέ). ანდა კავშირი არის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვა, რომელიც ჰქმნის ერთს აზრიან წინადადებას რამდენიმე სიტყვიდან, რომლებსაც თავისი მნიშვნელობა აქვთ. სახსარი (ἀρθρον) არის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვა, რომელიც ამჟღავნებს წინადადების ან დასაწყისს, ან ბოლოს, ან განაწილებას; ასეთებია, მაგალითად: (αμφί, περί) და სხვა ასეთები.

[ან ეს არის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვა, რომელიც არც აზრკოლებს და არც ხელს უწყობს მრავალ სიტყვათაგან ერთი აზრიანი წინადადების წარმოქმნას, და რომელსაც ათავსებენ წინადადების კიდურებში და შუა ნაწილშიც].

სახელი (ὄνομα) არის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის შემცველი რთული სიტყვა, რომელსაც არ აქვს დრო, და რომლის ნაწილებს თავისთავად არ აქვთ მნიშვნელობა: ორმაგ სახელებში თითოეულ ნაწილს ჩვენ ხომ არ ვაძლევთ თავისთავად მნიშვნელობას: მაგალითად, `თეოდორე~ სიტყვაში `დორე~_ს არ

აქვს თავისთავადი მნიშვნელობა . ზმნა (ρημα) არის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის შემცველი რთული სიტყვა, რომელსაც აქვს დრო და რომლის არც ერთ ნაწილს თავისთავადი მნიშვნელობა არა აქვს, ისე როგორც ეს არის სახელებში. მაგალითად, სიტყვა `კაცი~ ან `თეთრი~ არ აღნიშნავენ ოდესობას (τó πότε) , მაგრამ სიტყვა `მიდის~ ან სიტყვა `მივიდა~ აღნიშავენ თან დროსაც: პირველი სიტყვა აღნიშნავს აწყობ დროს, ხოლო მეორე _ნამყო დროს. მთხვევა (παισις) აქვს სახელს და ზმნას: სახელში მთხვევა აღნიშნავს ან ისეთს მიმართებას, როგორიცაა `ამისა~, `ამას~ და სხვა მსგავსი რამ, ან მხოლობისა და მრავლობის მიმართებას, როგორიცაა `კაცები და `კაცი~, ზმნაში კი მთხვევა აღნიშნავს თქმის მოდალობას, მაგალითად, შეკითხვას ან ბრძანებას (áp, εβιδισεν) (განა გაიარა?~ ან (βáδιζε) (`იარე~) არის თქმის ფორმების მიხედვით ზმნის მთხვევა.

დებულება (λόγις) არის მნიშვნელობის შემცველი რთული ბგერა (φωνή), რომლის ცალკეული ნაწილები თავისთავად რამეს ნიშნავს. არა ყოველი დებულება შედგება ზმნებისა და სახელებისაგან, არამედ შესაძლებელია დებულება უზმნოდ, მაგალითად, კაცის განსაზღვრება მაგრამ დებულებას მაინც ყოველთვის ექნება მნიშვნელობის მატარებელი რაიმე ნაწილი [ასეთია, მაგალითად, `კლეონი~ დებულებაში `კლეონი მიდის~].

დებულება (λόγις) კი ერთობლივია ორი აზრით: ან იმ აზრით, რომ იგი ერთს საგანს აღნიშნავს, ან იმ აზრით, რომ იგი აღნიშნავს მრავალთა კავშირის შედეგს. მაგალითად, `ილიადა~ კავშირით არის ერთი ხოლო კაცის განსაზღვრება ერთია იმ აზრით, რომ იგი ერთ საგანს აღნიშნავს

§ 21

სახელთა ზოგი სახე მარტივია (απλοσν) ზოგი კი ორმაგი (δδπιλοσν). მარტივს ვუწოდებ მე იმ სახელს, რომელიც არ არის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე სიტყვებისაგან შემდგარი. ასეთია, მაგალითად (γη) (`მიწა~). ორმაგი სახელებიდან ზოგი შედგება ერთი მნიშვნელოვან (და უმნიშვნელო) ნაწილისაგან _ოღონდ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს მას არა თვით სახელში _ და ერთი უმნიშვნელო ნაწილისაგან, ზოგი კი შედგება მრავალ მნიშვნელოვან ნაწილებისაგან. არის კიდევ სამმაგი, ოთხმაგი და მრავალმაგი სახელები, როგორცაა ბევრი გაპრანჭული (μεγαλεια) სახელი; მაგალითად, ჰერმოკაიკოქსანთოსი ; ყოველი სახელი არის ან მთავარი (κύριον), ან უცხო (γλωττα) ან მეტაფორა, ან სამკაული (κόσμος), ან ნაკეთები (πεποιημένον), ან გაგრძელებული (έπεκτεταμένον) ან შეცვლილი (εξέλλαγμένον). მთავარს მე ვუწოდებ იმ სახელს, რომლითაც სარგებლობენ სხვები. ამრიგად, ცხადია, რომ შესაძლებელია ერთი და იგივე სიტყვა უცხოც იყოს და მთავარიც, მაგრამ არა ერთი და იმავეთა შორის. მაგალითად, სიტყვა (σίτυον) კვიპროსის მცხოვრებთა შორის არის მთავარი, ჩვენთან კი იგი არის უცხო. მეტაფორა არის სახელის გადატანა ან გვარიდან სახეობაზე, ან სახეობიდან გვარზე, ან ერთი სახეობიდან

მეორე სახეობაზე, ან ამის მსგავსად. მე ვამბობ გვარიდან სახეობაზე გადატანის შესახებ იმ აზრით, რომელიც მოცემულია, მაგალითად, წინადადებაში `ჩემი გემი კი უკვე დგას~ (ἐστὶν κειν), ვინაიდან ლუზაზე დგომა (οἰκισίον) არის რაღაც დგომა (εἰσταναι τι). სახეობიდან გვარზე სიტყვის გადატანის მაგალითია წინადადება: `დიახ, ოდისევესმა გააკეთა ათი ათასი კეთილშობილი საქმე~ _ვინაიდან ათი ათასი არის რაღაც მრავალი, და ეს რაღაც მრავალი ხმარებულია აქ ზოგადად მრავალის ნაცვლად. სახეობიდან სახეობაზე სიტყვის გადატანის შემთხვევა გვაქვს შემდეგ მაგალითებში: `სპილენძით სული ამოართვა~ და `მაგარი სპილენძით მოკვეთა~, ვინაიდან აქ `ამოართვა~ ითქვა `მოკვეთა~-ს ნაცვლად: და `მოკვეთა~ ითქვა `ამოართვას~ ნაცვლად: ორივე სიტყვა ხომ რაღაც წართმევას ნიშნავს. ანალოგიას მე ვეძახი იმას, როდესაც მეორეს მიმართება პირველთან ემსგავსება მეოთხეს მიმართებას მესამესთან. ამიტომ მეორეს ნაცვლად ითქმის მეოთხე ან მეოთხეს ნაცვლად ითქმის მეორე, და ზოგჯერ ამატებენ, თუ რის მიმართ არის ის, რომლის მაგივრად ითქვა სხვა. მაგალითად, მე ვამბობ, რომ თასი დიონისესათვის ისეთივეა, რაც ფარი არესისათვის: მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ თასი არის დიონისეს ფარი და ფარი არის არესის თასი. ანდა, სიბერე სიცოცხლის მიმართ ისეთივეა, როგორც საღამო დღის მიმართ: მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ საღამო არის დღის სიბერე, სიბერე არის სიცოცხლის საღამო ან, როგორც ემპედოკლემ თქვა, სიცოცხლის ჩასვლა. ზოგიერთი ცნებისათვის არ არის ენაში შესაფერი სიტყვა, მაგრამ მაინც შეიძლება მოინახოს მსგავსი გამოთქმა. მაგალითად, თესლის მიმოზნევას ეწოდება თესვა. მზის მიერ სხივების მიმოზნევას კი არ აქვს საკუთარი სახელი. მაგრამ მისი მიმართება მზისადმი და თესვის მიმართება თესლისადმი მსგავსნი არიან. ამიტომ ითქვა მზის შესახებ: `ღვთიური სინათლის მთესველი~. ამგვარი მეტაფორის გამოყენება შეიძლება სხვანაირადაც: სიტყვის გადმოტანის დროს შეიძლება დამახასიათებელი რომელიმე ნიშნის უარყოფა. მაგალითად, რომ ვისმე ფარისათვის ეწოდებინა თასი არა არესის, არამედ უღვინო. ნაკეთები სიტყვა არის ის, რომელიც სრულიად არ ყოფილა არავის მიერ წარმოთქმული და თვითონ პოეტმა დაადგინა; ვგონებ, არის რამდენიმე ასეთი სიტყვა. მაგალითად, (ερύχθε) `რქების~ (τα κέραια) მნიშვნელობით და (αριτήδ) `ქურუმის~ (αρεύς) მნიშვნელობით. არის სიტყვა გაგრძელებული და შემოკლებული. გაგრძელებულია სიტყვა, თუ მის ხმოვანს მიეცა ჩვეულებრივზე მეტი სიგრძე ან თუ ჩამატებულია მარცვალი. შემოკლებულია კი მაშინ, თუ სიტყვას წაერთვა რამე. გაგრძელებული სიტყვის მაგალითია (πύλιος) სიტყვა (πύλαος) –ის ნაცვლად და შემოკლებული სიტყვების, მაგალითად, (κρη) და (φθω) და (μία γίνεται αμφοτέρων ὄφ) შეცვლილი სიტყვაა, როდესაც დასასახელებიდან ზოგს რასმე ტოვებენ, ზოგს კი ამატებენ. მაგალითად, ამბობენ (δεδίερόν καταμαζόν) ნაცვლად იმისა რომ იქვან (δεδίόν)

თვით სახელებიდან ზოგი არის მამრობითი, ზოგი მდედრობითი, ზოგი არის საშუალო. მამრობითია სახელები, რომლებიც ბოლოვდებიან (ν, ρ, σ) ასოზე და ისეთებზე, რომლებიც ამ უკანასკნელ ასოსაგან შედგებიან: ასეთებია კი ორი – (ψ) და (ξ). მდედრობითია ის სახელები, რომლებიც ბოლოვდებიან მუდამ გრძელ ხმოვანებზე, როგორც არიან (η) და (ω) და აგრეთვე გაგრძელებულ (αα)-ზე. ასე რომ ის ასოები, რომლებითაც ბოლოვდებიან მამრობითი სიტყვები და მდედრობითი სიტყვები, რიცხობრივად თანასწორი არიან, ვინაიდან (ψ) და (ξ) იგივენი არიან., რაც (σθ) უხმოზე კი არც ერთი სახელი არ ბოლოვდება, არც მოკლე (σ) ხმოვანზე. (ι)-ზე ბოლოვდება მხოლოდ სამი სიტყვა – (μέλι,) (κίμμι) და (πέπερι) (υ)-ზე ბოლოვდება ხუთი სიტყვა იმავე ასოებზე და აგრეთვე (ν) და (σθ) –ზე ბოლოვდებიან საშუალო სიტყვები.

§ 22

სათქმელის (ἀνέξει) ღირსებაა, რომ იგი იყოს ნათელი (σάφης), მაგრამ არა ტლანქი (μη ταπεινή). ყველაზე უფრო ნათელია ის სათქმელი, რომელიც მთავარი სახელებისაგან შედგება, მაგრამ იგი ტლანქია. ამის ნიმუშია კლეოფონის და სთენელეს შემოქმედება. საზეიმო და სიტლანქისაგან თავისუფალი სათქმელია ის, რომელიც სარგებლობს უჩვეულო სიტყვებით. უჩვეულო სიტყვას ვეძახი მე უცხო სიტყვას, მეტაფორას, გაგრძელებას (ἐπέκτασις) და ყველაფერს, რაც მთავარი სიტყვის გარეშეა. მაგრამ ვისმე რომ ყველა ასეთი სიტყვა ერთად მოექცია, ან გამოცანა იქნებოდა, ან ბარბარიზმი: თუ სათქმელი შედგება მხოლოდ მეტაფორებისაგან, იგი გამოცანაა; თუ იგი შედგება უცხო სიტყვებისაგან – ბარბარიზმია. გამოცანის ცნება (ιδέα) ხომ ეს არის: ლაპარაკობენ რაღაც შეუძლებელს თან კი გულისხმობენ ისეთ რამეს, რაც არსებობს. ამის გაკეთება არ შეიძლება მთავარი სიტყვების შეერთებით, მეტაფორის საშუალებით კი შესაძლებელია. მაგალითად, `ვნახე კაცი, რომელმაც ცეცხლის საშუალებით კაცს სპილენძი მიაწება~ და სხვა ასეთები... ბარბარიზმი წარმოიშვება სხვა უცხო სიტყვებისაგან. მაშასადამე, საჭიროა, რომ ეს სიტყვები სათქმელში იყვნენ ზომიერად შერეული, ვინაიდან უცხო სიტყვა, მეტაფორა, სამკაული და სიტყვის სხვა ზემოხსენებული სახე აქცევენ სათქმელს არა ტლანქ (μη ιδιαιτέον) და არა უხემ (μη ταπειόν) ნათქვამად, ხოლო მთავარი სიტყვა ჰქმნის სინათლეს. ნათქვამის სინათლეს და ამავე მისგან სიტლანქის მოცილებას არამცირედენად ეხმარებიან სახელების გაგრძელება (ἐπέκτασις), შეკვეცა და შეცვლა, ვინაიდან განსხვავება გაბატონებული ლაპარაკის ჩვეულებრივი ფორმისაგან მოაშორებს ნათქვამს სიტლანქეს, ხოლო მსგავსება ჩვეულებრივ ლაპარაკთან მისცემს მას სინათლეს.

ასე რომ, უმართებულოდ ილანძღებიან ამგვარი ენის გამკიცხველები და მგოსნის დამცინავეები, როგორც არის, მაგალითად, ძველი ევკლიდი, თითქოს ადვილი იყოს პოეტური შემოქმედება, თუ კაცს მიეცა უფლება გააგრძელოს (სიტყვა) რამდენიც მოესურვება. ევკლიდმა გასცინა ასეთს ენას თვითონ თავისი ლექსის ფორმით:

Επιχαρῖν εἶδον Μαραθωναδὲ βαδίζοντα

ან კიდევ

Ὅτι αὐ γ' εραμένος τόν εκείνου ελλέβορον .

მართლაც ასეთი გამოთქმების შეუფერებლად ხმარება სასაცილოა: სათქმელის ყველა სახისათვის საერთო პირობაა ზომა. ვინაიდან ის, ვინც მეტაფორებით, უცხო სიტყვებით და უჩვეულო სიტყვის სხვა სახეებით სარგებლობს შეუფერებლად და სიცილის გამოწვევის განზრახვით, იგი იმასვე მიაღწევდა. რამდენად საჭიროა, რომ ყოველივე შესაფერისი იყოს, ეს შეიძლება დავინახოთ ეპიკურ თხზულებათა მაგალითზე, როდესაც მეტრში შეტანილია მთავარი სიტყვები, და აგრეთვე უცხო სიტყვების, მეტაფორების და სხვა ასეთების მაგალითზედაც. რომ ვინმეს მათ ადგილზე ჩაესვა მთავარი სიტყვები, იგი დაინახავდა, რომ ჩვენ ჭეშმარიტებას ვლაპარაკობთ. მაგალითად როდესაც ესქილემ და ევრიპიდემ შეადგინეს ერთი და იგივე იამბიკური ლექსი, მარტო ერთი სიტყვის შეცვლის გამო და ჩვეულებრივი მთავარი სიტყვის ადგილზე უცხო სიტყვის ჩასმით, ერთის ლექსი გამოჩნდა მშვენიერი, მეორის ლექსი კი – უფერული. ესქილემ `ფილოქტეტში~ დასწერა:

φαγέδαινα δῖή μου σάρκα εσθίει ποδός

ევრიპიდემ კი სიტყვა (εσθίει) (ჭამს~) შესცვალა სიტყვით (θιναίται) (თავისთავს უმასპინძლებს~). ან კიდევ, მაგალითად, ნაცვლად ამ ლექსისა

νυν δέ μ' εὖν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός καὶ νειδής

ვინმეს რომ ეხმარა მთავარი სიტყვები და ეთქვა:
νυν δέ με ὀλίγος τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής

ან კიდევ, მაგალითად:

δίφρον ταεικέλιον καταθείς ὀλαγην τε τράπεζαν

შეეცვალათ ასე:

Δίφρον μοχθηρόν καταθείς μικράν τε ἀράπεζαν

ან კიდევ `ზღვის ნაპირები ბლავიან~ რომ შეეცვალათ ასე: `ზღვის ნაპირები ყვირიან~, _ არ ივარგებდა. უკვე არიფრადი დასცინოდა ტრაგედიათა მწერლებს იმისათვის, რომ ისინი სარგებლობდნენ ისეთი გამოთქმებით,

რომლებსაც არავინ იტყოდა ჩვეულებრივი საუბრის დროს. მაგალითად, ამბობენ, (δωμάτων από) და არა (από δωμαίων) ამბობენ (Αχιλλεός πέρι) და არა περί Αχιλλεός ამბობენ (σέθεν, γὰ δὲ νῦν) და სხვა ასეთებს. ყველა ასეთი გამოთქმა იმის გამო, რომ ისინი არ შედგებიან მთავარი სიტყვებისაგან, ჰქმნიან იმას, რომ ენას შორდება სიტყვანქვე: არიფრადმა კი ეს არ იცოდა. დიდი საქმეა შესაფერისად ისარგებლო სიტყვათა ზემოხსენებული თითოეული სახეობით, ორმაგი სიტყვებით და უცხო სიტყვებით. მაგრამ უდიდესი საქმეა მეტაფორების ოსტატურად გამოყენება. ვინაიდან მხოლოდ ეს არ შეიძლება სხვისაგან იქნას გადმოღებული და იგი არის ბუნებრივ ნიჭის (εφευρία) ნიშანი. კარგი მეტაფორის შექმნა იგივეა, რაც მსგავსების ხილვა.

სახელთა შორის ორმაგი სახელები საუკეთესოდ შეეფერებიან სახოტბო ლექსებს (διθυράμβοις), უცხო სიტყვები _ საგმირო ლექსებს (ηραικοις). საგმირო ლექსებში სიტყვის ყველა ზემოაღნიშნული გვარი გამოიყენება. იამბაკურ ლექსში კი იმის გამო, რომ იგი ყველაზე მეტად ბაძავს ჩვეულებრივ ლაპარაკს (λείξις), სახელთა შორის ისეთებია შესფერისი, რომლებსაც ჩვეულებრივ საუბარშიც იხმარებდა კაცი. ასეთებია მთავარი სიტყვა, მეტაფორა და სამკაული.

§ 23

დავკმაყოფილდეთ იმით, რაც ითქვა ტრაგედიისა და მოქმედებით ასახვის შესახებ. ხოლო მომთხრობი და საგმირო მეტრით დაწერილი პოეზიის შესახებ ცხადია, რომ ამბავი (ფაბულა) აქაც ისე, როგორც ტრაგედიაში, უნდა იყოს დრამატულად შედგენილი, კონცენტრირებული ერთი მთლიანი და დასრულებული მოქმედების გარშემო, რომელსაც აქვს დასაწისი, შუა ნაწილი და ბოლო, რათა ასეთმა პოეზიამ, როგორც ერთმა მთლიანმა ორგანიზმმა, გამოიწვიოს მისთვის შესაფერი სიამოვნება. კომპოზიციის მიხედვით (ταξυσυμθεσις) იგი არ უნდა ემსგავსებოდეს ისტორიას, სადაც არა ერთ მოქმედების, არამედ დროის ერთი მონაკვეთის გაშუქება წარმოებს, ვინაიდან იქ წარმოიდგინება ისეთი ამბები, რომლებიც შეემთხვევა ერთს თუ მრავალს და რომელთა შორის თითოეულს აქვს შემთხვევითი დამოკიდებულება მეორესთან მაგალითად, ერთსა და იმავე დროს მოხდა საზღვაო ბრძოლა სალამინთან და (ბრძოლა) კართაგენელებთან სიცილიაში, რომლებიც არ იყვნენ ერთი და იმავე მიზნისაკენ მიმართული. აი ასე, ჟამთა თანმიმდევრობაში ზოგჯერ ერთი რამ ხდება მეორის შემდეგ, ერთი ბოლო კი ამათგან არასოდეს არ წარმოიშობა ხოლმე. მაგრამ თითქმის ამნაირად მოქმედებს ბევრი პოეტი. ამიტომაც, როგორც ზემოთ ვთქვით უკვე, ჰომეროსი ამ მხრივაც ღვთაებრივ მგოსნად მოჩანს სხვებთან შედარებით: ამას არ უცდია

თავის პოემაში წარმოედგინა ტროიას მთელი ომი, თუმცაღა ამ ომს ჰქონდა დასაწყისი და ბოლო: ასეთი პოემა იქნებოდა უზომოდ დიდი რაღაც, რის ერთბაშად განხილვა ვერ მოხდებოდა, ანდა იგი იქნებოდა, სიდიდის თვალსაზრისით ზომიერი, მაგრამ, მოქმედებათა სიჭრელის გამო, დახლართული. და აი, აიღო რა ერთი ნაწილი (ომისა), მან შეიტანა შიგ მრავალი ეპიზოდი, მაგალითად, გემების სია და სხვა ეპიზოდები, რომელთა საშუალებით იგი იჭერს პოემის მთლიანობას (διαλαμβαιει) სხვები კი ერთი მოვლენის, ერთი დროის და ერთი მოქმედების შესახებ ჰქმნიან მრავალნაწილიან თხზულებას. როგორც მოიქცა, მაგალითად, `კიპრიების~ შემთხვევი ან `მცირე ილიადის~ ავტორი. აი, ამიტომ ილიადა და ოდისეადან შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ ორი ტრაგედია _ თითოეული პოემიდან თითო ტრაგედია, `კიპრიებიდან~ კი შეიძლება შეიქმნას მრავალი ტრაგედია, ხოლო `მცირე ილიადიდან~ _ რვაზე მეტი ტრაგედია: მაგალითად, `დავა იარაღის შესახებ~, `ფილოქტეტი~, `ნეოპტოლომე~, `ევრიპიდე~, `მათხოვრობა~, `ლაკონიის ქალები~, `ილიონის დამხობა~ და `უკან გამომგზავრება~ [სინონი~ და `ტროიას ქალები~]

§ 24

გარდა ამისა, ეპოპეის ჟანრს იგივე სახეები უნდა ჰქონდეს, როგორც ტრაგედიას _ ან მარტივი ან რთული, ან საყოფაცხოვრებო, ან პათეტიკური _ და იგი უნდა შეიცავდეს იმავე ნაწილებს, გარდა საგალობელისა (μελοποιία) და სამზერისა (ῥαψωδ) მასაც ხომ უნდა ჰქონდეს პერიპეტეები, გამოცნობები, ხასაითები და ვნებები, გარდა ამისა _ განსჯა და ლამაზი სათქმელი (λέξις). ყველაფერი ეს გამოიყენა პირველად და საკმაოდ ჰომეროსმა. მისი პოემებიდან `ილიადა~ არის მარტივი თავისი შედგენილობის მიხედვით და პათეტიკური, `ოდისეა~ კი არის რთული (ვინაიდან მთელი პოემის მანძილზე გაბნეულია გამოცნობები) და ზნე_ ჩვეულების აღმწერი (ἠθική) გარდა ამისა, ენით და განსჯით ჰომეროსი სჯობნის ყველას.

ეპოპეა განირჩევა კიდევ თავისი შედგენილობის (συστάσε) სიგრძით და მეტრით. სიგრძის საზღვრის შესახებ საკმარისია, რაც ითქვა: ე. ი. აუცილებელია, რათა შესაძლებელი იყოს დასაწყისისა და დაბოლოების ერთბაშად განჭვრეტა. ეს კი იქნება იმ შემთხვევაში, თუ პოემის შედგენილობა ძველი პოემების შედგენილობაზე უფრო მცირე იქნება და თუ იგი მიუახლოვდება იმ ტრაგედიების ჯამის სიდიდეს, რომლებიც ერთი მოსმენისათვის იდგებიან. სიდიდის განგრძობის თვალსაზრისით, ეპოპეას ბევრი რამ აქვს თავისებური, და აი რატომ: ტრაგედიაში არ შეიძლება მრავალი ნაწილი აისახოს როგორც ერთდროულად წარმოებულს, არამედ შესაძლებელია აისახოს მხოლოდ ის ნაწილი, რომელიც სცენაზე არის

მსახიობთა მიერ წარმოდგენილი. ეპოპეაში კი, იმის გამო, რომ იგი მოთხრობაა, შესაძლებელია მრავალი ნაწილი იქნას წარმოდგენილი, როგორც ერთად წარმოებული. ამ ნაწილებისაგან, რომლებიც პოემის არსებას შეადგენენ. იზრდება პოემის მოცულობა. ამრიგად, ამ გარემოებას ის აქვს კარგი, რომ იგი ხელს უწყობს პოემის სიდიადეს (μεγαλοπρέπεια) და აძლევს მას საშუალებას მსმენელის განცდა გამოცვალოს და ეპიზოდები მიუმატოს არამსგავს ეპიზოდებს Lმსაგავსება კი მალე აბეზრებს თავს და იწვევს ტრაგედიების ჩავარდნას.

საგმირო მეტრი, როგორც ცდა ამტკიცებს, შესაფერსია ეპოპეისათვის. რომ ვისმე სხვა რომელიმე მეტრით ან მრავალი მეტრით დაეწერა მოთხრობითი ხასიათის თხზულება., ეს შეუფერებლად მოგვეჩვენებოდა, ვინაიდან საგმირო მეტრი არის ყველა მეტრზე უფრო მყარი (στασιμάτατον) და უფრო მძიმე (οικωδέστατον). ამიტომაც ღებულობს იგი ყველაზე მეტად უცხო სიტყვებსა და მეტაფორებს: მოთხრობითი ხასიათის შემოქმედებაში ესენი ხომ უფრო უხვად არიან, ვიდრე სხვებში. რაც შეეხება იამბიკურსა და ტეტრამეტულ ზომებს, ისინი მოძრავი არიან: ერთი შესაფერისია ცეკვისათვის, მეორე კი მოქმედებისათვის. კიდევ უფრო საკვირველი იქნებოდა, რომ ვინმეს მოეხდინა ეპოსში ამ ზომების შერევა, როგორც ჰქნა ეს ხაირემონმა. ამის გამო დიდ ლექს არავინ არ წერს სხვა ზომით, თუ არა საგმიროთი, არამედ, როგორც ვთქვით, თვით ბუნება გვასწავლის, რომ დიდი ლექსისათვის შესაფერი ზომა იქნას არჩეული.

ჰომეროსი მრავალ სხვა საკითხშიც ღირსია ხოტბისა, მაგრამ განსაკუთრებით იმიტომ, რომ სხვა პოეტებს შორის მარტო მან იცის, თუ რა უნდა (პოემაში) გააკეთოს: საჭიროა, რომ თავისი ასხელით პოეტი რაც შეიძლება ცოტას ლაპარაკობდეს, ვინაიდან ამის მიხედვით როდი არის იგი შემოქმედი. სხვა პოეტები თვითონ გამოდიან მთელი თავისი ნაწარმოების მანძილზე, ამავე დროს კი ასახვენ ცოტას და იშვიათად; იგი კი დაიწყებს თუ არა (თხზულებას), მაშინვე შემოჰყავს ან კაცი, ან ქალი, ან სხვა ვინმე, და არც ერთი მისი გმირი არ არის ხასიათის გარეშე, არამედ ყველას აქვს ხასიათი ეპოსშიც, და ტრაგედიებშიც საჭიროა გასაოცარის (θαυμαστόν) ასახვა, მაგრამ გასაოცარის უმთავრესი მიზეზია ულოგიკო (άλογον), რომელიც ეპოპეაში უფრო ადვილად შეიზლება იქნას შემოტანილი. იმიტომ რომ აქ მოქმედ პირებს არ უცქერიან. მართლაც, ჰექტრისთვის გამოკიდება, რომ სცენაზე ყოფილიყო წარმოდგენილი, სასაცილოდ გამოჩნდებოდა: ყველა ბერძენი დგას და არ მისდევს ჰექტორს, აქილევსი კი თავს აქნევს უარყოფის ნიშნით . ეპოსში კი შეუმჩნეველია. გასაოცარი სასიამოვნოა: ამის ამის საბუთია ის, რომ ყველანი ისე ყვებიან ხოლმე რაიმე ამბავს, რომ თან რაღაც ამატებენ, თითქო ამით სურთ გაახარონ მსმენელი.

ჰომეროსმა აგრეთვე ძალიან კარგად ასწავლა სხვებს, თუ როგორ უნდა ყტუილის თქმა (ψευδή λέγειν), მაგრამ ეს მცდარი დასკვნაა. კაცები ფიქრობენ: თუ რაღაც არის, როდესაც რამე სხვა არის, ან რაღაცა ჩნდება, როდესაც რამე

სხვა ჩნდება _ მაშინ, თუ უკანასკნელი არის, პირველიც არის ან ჩნდება. მაგრამ ეს შეცდომაა. ამიტომ საჭიროა დაემატოს: თუ პირველი ჭეშმარიტად არა რის, მაშინ ტყუილია ისც, რომ აუცილებელია იყოს იგი, როდესაც არის მეორე. იმის ცოდნის გამო, რომ ეს მეორე ჭეშმარიტად არის, ჩვენი სული მცდარ დასკვნას აკეთებს, რომ პირველიც თითქოს იყოს . ამის მაგალითი იპოვება `საბან წყლებში~.

საჭიროა, რათა შეუძლებელი დასაჯერებელი (ἀδύνατα εικάτα) უმაღლ ვარჩიოთ შესაძლებელ დაუჯერებელს (δυνατά ἀπίθανα). მოთხრობები არ უნდა იყოს ულოგიკო ნაწილებისაგან შედგენილი, არამედ საჭიროა, რომ მათ შემდეგისამებრ სრულიად არ ჰქონდეთ რაიმე ულოგიკო. თუ ეს არ ხერხდება, ულოგიკო უნდა იქნას ფაბულის გარეშე მოქცეული (როგორც, მაგალითად, ის, რომ ოიდიპოსმა არ იცის, თუ როგორ მოკვდა ლაოსი), და არა თვით დრამაში, როგორც `ელექტრაში~ მოქცეულია ცნობა პითიას თამაშობათა შესახებ, ან როგორც `მიზიელეებში~ კაცი მიაღწევს ტეგეიდან მიზიამდე ხმის ამოუღებლად . ამრიგად, იმის თქმა, თითქო ფაბულა ამის გარეშე იშლებოდეს, სასაცილოა; ვინაიდან საჭიროა, რომ თავიდანვე ასეთები არ შედიოდეს. თუ არის და, მაშინ უფრო გონიერად უნდა მოჩანდეს უცნაურის მიღებაც. ასე, მაგალითად, ცხადია, რომ ნაპირზე გამოსვლის შესახებ `ოდისეას~ მოთხრობაში ულოგიკობანი აუტანელი იქნებოდნენ, რომ ისინი ცუდს პოეტს გაეკეთებინა. მაგრამ აი ჭეშმარიტმა პოეტმა სხვა რამეების საშუალებით საამოდ აქცია ისინი და გააუჩინარა უცნაურობა.

§ 25

საკითხი კრიტიკული შენიშვნებისა და მათი გაბათილების შესახებ, თუ რამდენი და როგორი სახეებისა არიან ისინი, ნათელი იქნება იმათთვის, ვინც მას შემდეგნაირად განიხილავს. ვინაიდან პოეტი არის მიმბამველი, ისე როგორც მხატვარი ან რომელიმე სხვა ამსახველი (εἰκονοποιός), ამიტომ აუცილებელია, რომ ასახვის სამი შესაძლებლობიდან იგი ყოველთვის ასახავდეს საგანს ერთ-ერთ რომელიმენაირად: ან ისე, როგორც იგი იყო თუ არის, ან ისე, როგორც ამბობენ და როგორც იგი გვეჩვენება, ან ისე, როგორც იგი უნდა იყოს. ეს კი გამოითქმება სათქმელში ან მთავარი სახელებით, ან კიდევ უცხო სიტყვებით და მეტაფორებით. არის კიდევ სათქმელის მრავალი განცდა , ვინაიდან ჩვენ ვაძლევთ პოეტებს უფლებას გამოიყენონ ისინი. გარდა ამისა, ერთი და იგივე არ არის სისწორე პოლიტიკაში და პოეტურ ხელოვნებაში. თვით პოეტურ ხელოვნებაში შესაძლებელია ორნაირი მარცხი: ერთი _ ხელოვნების არსების გამო, მეორე _ შემთხვევითი. რომ ვისმე განეზრახა იმის გამო შეუძლებელის ასახვა, რომ ეს ხელოვნებას არ შეუძლია, ეს იქნებოდა

თვით ხელოვნების არსების გამო მარცხი. მაგრამ, თუ უმართებულო არჩევნის გამო, ცხენი ასახული იქნება ისე, რომ მას ორივე მარჯვენა ფეხი ერთბაშად ჰქონდეს წინ გაწეული, ან თუ დაშვებული იქნება შეცდომა რაიმე ხელოვნებაში, მაგალითად, მედიცინაში, ან ისეთი რამ წარმოადგინეს სხვა რომელიმე ხელოვნებაში, რაც შეუძლებელია, _აი ეს არ იქნებოდა მარცხი ხელოვნების არსების გამო. ამრიგად, ამ თვალსაზრისის გამოყენებით უნდა იქნან გაბათილებული (ἀπειν) ის საყვედურები, რომლებსაც აქვს ადგილი კრიტიკულ განხილვებში (πρὸς βλάστησιν) მიზანი მიღწეულია. მიზანი მიღწეულია, თუ ამ გზით იგი უპირველეს ყოვლისა _საყვედურები თვით ხელოვნების შესახებ. ვთქვათ, ასახულია ისეთი რამ, რაც შეუძლებელია. ეს შეცდომაა, მაგრამ ხელოვნება მართალია, თუ მისი მიზანი მიღწეულია. თუ ამ გზით იგი უფრო შთამბეჭდავად აქცევს ამა თუ იმ ნაწილს. ამის მაგალითია ჰექატორისადმი გამოდევნება. მაგრამ თუ შესაძლებელი იყო მიზნის განხორციელება თანახმად სათანადო ხელოვნებისა ან უკეთესად, ან არა უარესად მაინც, მაშინ შეცდომა არ იქნებოდა გამართლებული. ვინაიდან საჭიროა, თუ ეს შესაძლებელია, რომ არავითარი შეცდომა არ იყოს სრულიად. შემდეგ საკითხავია, როგორია შეცდომა _არის იგი შეცდომა თვით ხელოვნების არსების მიმართ, თუ სხვა შემთხვევითი მოვლენის მიმართ. ნაკლებია შეცდომა, თუ ხელოვანმა არ იცის, რომ ფურ-ირემს არ აქვს რქები, ვიდრე ის, თუ მან მოახერხა დაეხატა იგი შესტყვისად. გარდა ამისა, თუ ხელოვანს უსაყვედურებენ, რომ მან ჭეშმარიტად არ ასახა საგანი, შესაზღვრებულია გაიცეს პასუხი, რომ ასედაც უნდა აესახა. მაგალითად, თვითონ სოფოკლემ სთქვა, რომ იგი წარმოადგენს საგნებს ისე, როგორც უნდა ისინი იყვნენ, ხოლო ევრიპიდე _ისე, როგორც არიან. აი, ასე უნდა გაბათილდეს ასეთი სყვედური. თუ კი არც ერთი ითქმის, არც მეორე, მაშინ ითქვას, რომ ასე ლაპარაკობენ. აი, მაგალითად, თქმულებები ღმერთების შესახებ: შესაძლებელია, რომ არც სინამდვილეზე უკეთესი იყოს და არც ჭეშმარიტი მათ შესახებ ასე ლაპარაკი. არამედ მართალი იყოს ქსენოფანე; მაგრამ ხომ მაინც ლაპარაკობენ. ზოგი რამ, შესაძლებელია სინამდვილეზე უკეთესი კი არა, სწორედ მისი შესტყვისი იყოს; მაგალითად, ის, რაც ნათქვამია (ჰომეროსთან) იარაღის შესახებ:

ἔγχεα δὲ σφίβ' Ὀρδ' ἐπὶ σαυρατηριος.

ასეთი იყო წესი იმ დროს, როგორც აქვთ ამჟამად ილირიელებს. იმის შესახებ, ლამაზი არის თუ არა ვინმეს მიერ ნათქვამი ან გაკეთებული, საჭიროა ვიმსჯელოთ არა მხოლოდ გაკეთებულის ან ნათქვამის მიხედვით, _კარგია თუ ცუდი, _ არამედ აგრეთვე მაკეთებლისა და მთქმელის მიხედვითაც: ვის მიმართ, ან როდის, ან როგორ, ან რისთვის? მაგალითად, მეტი სიკეთისათვის, რათა იგი გაჩნდეს, მეტი სიავისათვის, რათა იგი შეწყდეს? საყვედურები სათქმელის მიმართ უნდა თვალხილულად გავაბათილოთ. აი, მაგალითად, უცხო სიტყვა: (οὐρα μὲν πατων) . ხომ შესაძლებელია, რომ ჰომეროსი ლაპარაკობდეს აქ არა ნახევრად ვირებზე (ημῶσιν) არამედ

დარაჯებზე (φύλακας). აგრეთვე ლექსში დოლონის შესახებ (ὄς ρ, η τοι εἰδοίμεν ἔην κακός) შესძლებელია იგულისხმებოდეს არა სიმეტრიას მოკლებული ტანი, არამედ სამარცხვინო პირისახე: კრეტელები ხომ ლამაზ პირსახიანს ეძახიან კეთილსანახავს (εὐειδής), აგრეთვე (ζοριότερον δὲ κέραιε) ნიშნავს არა წინადადებას `მოგვაწოდე გაურეველი~ (ακρατον) როგორც ლოთებს შეფერის, არამედ `მოგვაწოდე უფრო ჩქარა~

ზოგი რამ სხვა აიხსნება მეტაფორით. მაგალითად: (πάντες μὲν ρα θεοί τε καὶ ἀνέρες ἰπποκορυσταὶ Εὐδὸν παννύχιοι) ამასთან ერთად ჰომეროსი ლაპარაკობს: (η τοσ δτ,εξ πεδίων τό Τρωικόν ἀθρησεῖεν, Αὐλων συρίγγων θ'δμαδον) ყველა (πάντες) აქ ნათქვამია მეტაფორულად, ნაცვლად სიტყვისა `მრავალნი~, ვინაიდან `ყველა~ არის რაღაც მრავალი. აგრეთვე (οἱ δ'αμ μοις) ნათქვამია მეტაფორულად, ნაცვლად სიტყვისა `მრავალნი~, ვინაიდან `ყველა~ არის რაღაც მრავალი, აგრეთვე (οἱ δ'αμ μοις) ნათქვამია მეტაფორულად, ვინაიდან ის, რაც ყველაზე ცნობილია, არის ერთი. ზოგჯერ შეიძლება საყვედურის გაბათილება მახვილის შეცვლით, როგორც გააკეთა ეს ჰიპიას თაზოსელმა შემდგს მაგალითებში: (δίδοιμεν δὲ οἱ) ნაცვლად (δίδοιμεν) და (τό μὲν οὐ καταπύθεται ὀμφρα) ზოგიერთი საყვედური ბათილდება შესვენების ნიშანთა დასმით, მაგალითად, ემპედოკლეს ნათქვამში: (αἰψα δὲ θνήτ,εφύοντο τά πρὶν μάθον ἄθιαναι εἶναιε, ζῶρά τε πρὶν κέκριτο)

ზოგი რამ ორაზროვანია. მაგალითად, _ (παρᾶχῃκευ δὲ ἀπλέων νύξ,) აქ (πλέω) (`უმეტესი~) ორაზროვნობას შეიცავს.

ზოგი საყვედური ბათილდება სიტყვის ჩვეულებრივ ხმარებაზე მითითებით: ჩვეულებრივ ამბობენ, რომ ღვინო არის დასავლეთელთა ნარევი; ამის გამო იტყვიან, რომ განიმედი ზევსს უსხამს ღვინოსო, თუმცა ღმერთები ღვინოს არ სვამენ. იმათ, ვინც რკინას ამუშავებს, ჩვეულებრივ ეძახიან მესპილენძეებს (χαλκῆς); ამის გამო ლექსში ნათქვამია (κνη ἰς νεοτεύκτου κασοιτέπιοιο) .

შესაძლებელია ეს მეტაფორულადაც იყოს ნათქვამი. როდესაც კი ისე ჩანს, თითქო რომელიმე სახელი რაღაც წინაღმდეგობას შეიცავს, საჭიროა გაისინჯოს, რამდენი მნიშვნელობა შეიძლება მას ჰქონდეს ნათქვამში.

მაგალითად, წინადადებაში (τη ρ,έσχετο χαλκῆς ἔγχος) საჭიროა გაისინჯოს, რამდენი მნიშვნელობით შეიძლება მიღებული ის, რომ იგი იმით იქნა დაბრკოლებული: ასეთით:, თუ თუ სხვა რომელიმე ისეთით, რომელსაც ვინმე საუკეთესოდ ჩასთვლიდა. ე. ი. საჭიროა, სწორედ იმის საწინააღმდეგოდ (κατά δε τήν κατανοικρῶ) მოქცევა, ვიდრე იტყვიან ზოგიერთი კრიტიკოსები, რომლებიც როგორც ამას გლავკონი მბობს, გამოდიან რა წინასწარ უგნურად მიღებულ შეხედულებებიდან, იმ რწმენით, თითქო პოეტს ეთქვას ის, რაც მათ ეჩვენებათ, იწყებენ კიცხვას, თუ ეს ნათქვამი ეწინააღმდეგება მათ შეხედულებას. ასე დაემართა მოთხრობას იკაროსის შესახებ `ოდისეაში~. ფიქრობენ, როო იგი იყო ლაკონიელი. ამიტომ გასაოცრად მიაჩნიათ, რომ ტელემაქე, როდესაც იგი ჩავიდა ლაკედემონში, არ შეხვედრია მას. მაგრამ შესაძლებელია საქმე ისე იყოს, როგორც ამბობენ კეფალონელები: ისინი

მოგვითხრობენ, რომ ოდისევსმა ცოლი შეირთო მათ ქვეყანაში და (მისი სიმამრი) იყო იკადიოსი და არა იკაროსი. ცხადია, რომ ეს საყვედური წამოყენებულია შეცდომის გამო.

საერთოდ კი, შეუძლებელი უნდა გამართლებულ იქნას თხზულების საფუძვლებით: ან უკეთესის, ან მიღებულ შეხედულებასთან შეგუების სურვილით. პოეზიისათვის უკეთესია დასაჯერებელი შეუძლებელი, ვიდრე დაუჯერებელი შესაძლებელი. არ შეიძლება, რომ ათლეტები ისეთები იყვნენ, როგორც ზევქსისმა დახატა; მაგრამ მაინც ასე სჯობს ვინაიდან ნიმუში (*παρὰδειγμα*) უნდა უკეთესი იყოს (ვიდრე ის, რასაც ულოგიკოს უწოდებენ, უნდა ითქვას ისე, როგორც ვთქვით: აგრეთვე ისიც, რომ იგი ზოგჯერ არ არის ულოგიკო, ვინაიდან დასაჯერებელია, რომ დაუჯერებლადაც ხდება. წინააღმდეგობები ან არამსგავსად ნათქვამი ისე უნდა იქნას განხილული, როგორც თეორიულ გამოკვლევებში განიხილებიან ხოლმე გაბათილებანი (*ελέγχοι*) – ე. ი. არის თუ არა ნათქვამი იგივე იმავეს მიმართ და იმავენაირად. ასე რომ, მათი მოხსნისას საჭიროა გათვალისწინებულ იქნას ის, რასაც ამბობს თვითონ პოეტი, ან ის, თუ რა შეეძლო ეგულისხმა გონიერ კაცს. მაგრამ საყვედური ულოგიკობისა და სიმდაბლეში სწორია, თუ პოეტი ყოველი აუცილებლობის გარეშე სარგებლობს ან ულოგიკობით, როგორც ჩადის ამას ევრიპიდე `ეგევსში~, ან სიმდაბლით, როგორც არის მენელაოსის სიმდაბლე `ორესტეში~.

მაშასადამე, საყვედურები პოეტურ ქმნილებათა წინააღმდეგ ხუთი სახისაა, ისინი მდგომარეობენ შემდეგში: წარმოდგენილია ან შეუძლებელია, ან ულოგიკოა, ან ზნეობრივად მავნებელია, ან წინააღმდეგობის შემცველია, ან ხელოვნების წესების გარეშე მდებარეა. ხოლო გაბათილებანი უნდა იქნას განხილული აღნიშნულ რიცხვთა თვალსაზრისით: ისინი თორმეტს უდრიან.

§ 26

ვისმე შეეძლო დაეყენებინა საკითხი: რა სჯობს ეპოსი თუ ტრაგედია? თუ ნაკლებ ტლანქი პოეზია უკეთესია _ასეთია კი ყოველთვის უკეთეს მაყურებელთადმი მიმართული პოეზია, _მაშინ ცხადია, რომ ის, რაც ფიქრობს ყველაფერი ასახოს, ტლანქია. მსგავსად იმ ცუდი ფლეიტისტებისა, რომლებიც ტრიალებენ, თუ საჭიროა დისკოს ასახვა, და მიათრევენ კორიფეოსს, თუ სკილას უკრავენ ფლეიტაზე, მსახიობები აკეთებენ მრავალ მოძრაობას, თითქო მაყურებლები ვერ შენიშნავდნენ იმას, რაც საჭიროა, თუ შემსრულებელი რამეს არ წაამატებდა. მაშასადამე, ტრაგედია ისეთია, როგორც უფროსი თაობის მსახიობები ფიქრობდნენ უმცროსთა შესახებ: კალიპიდეს, რომელიც თამაშში

აჭარბებდა, მინისკე ეძახოდა მაიმუნს. ასეთივე ხმა იყო აგრეთვე პინდარეს შესახებ. რა მიმართებაშიც ისინი იმყოფებიან ამათთან, ასეთსავე მიმართებაში მთელი ხელოვნება ეპოსთან. ამბობენ, რომ იგი დანიშნულია კარგი ხარისხის მაყურებლებისათვის, ვინაიდან ამათ არ სჭირდებათ არავითარი ფიგურები, ტრაგედია კი დანიშნულია მდარე ხარისხის მაყურებლებისათვის. მაშასადამე, რაკი ტრაგედია ტლანქია, ცხადია, რომ ის ეპოსზე უარესი იქნება. მაგრამ ეს არის უპირველესად არა პოეტური ხელოვნების, არამედ მსახიობთა ხელოვნების წინააღმდეგ მიმართული ბრალდება, ვინაიდან შესაძლებელია, რომ ჟესტიკულაციის გადაჭარბება მოხდეს დეკლამაციის დროსაც, რის მაგალითია სოსიტრატე და გალობის დროსაც, როგორც ამას აკეთებდა მნასითეოს ოპუნტიელი. შემდეგ ამისა, არ შეიძლება ყოველი მოძრაობის დაწუნება, თუ არ გვსურს ცეკვაც დავიწუნოთ, არამედ დაიწუნება მდაბალი მოძრაობა, როგორც ამას უწუნებდნენ კალიპიდეს და ამ ჟამად სხვებსაც, რომ ისინი ბაძავენ არათავისუფალ ქალებს. მერე, მოძრაობის გარეშედაც ტრაგედია აკეთებს თავის საქმეს არანაკლებ, ვიდრე ეპოსი, ვინაიდან მისი კითხვის დროს უკვე ჩანს, როგორია იგი, მაშასადამე, თუ იგი უკეთესია სხვა მხრივ, არ არის აუცილებელი, რომ ეს მას ჰქონდეს. შემდეგ, მას აქვს ყველაფერი, რაც აქვს ეპოპეას, _მეტრითაც კი შეუძლია ისარგებლოს; აქვს აგრეთვე არა მცირეოდენ ნაწილში მუსიკა და სამზერი, რომლის მეოხებითაც სიამოვნებანი მეტადრე ცხადი ხდებიან.

შემდეგ, ტრაგედია ცხადი არის კითხვის დროსაც და წარმოდგენის დროსაც. გარდა ამისა, უფრო მცირე მოცულობის ნაწარმოებით მიღწეულია ხელოვნების მიზანი. ის, რაც უფრო კონცენტრირებულია, უფრო სასიამოვნოა, ვიდრე ის, რაც მრავალი დროით არის ნარევი. მე მხედველობაში მაქვს, მაგალითად, რომ ვისმე სოფოკლეს `ოიდიპოსი~ გადმოეცა იმდენსავე ლექსში, რამდენიც აქვს `ილიადას~. შემდეგ, ეპოსში მოცემული ასახვა უფრო ნაკლებ არის ერთობლივი. ამის საბუთია ის, რომ, ვისმე სოფოკლეს `ოიდიპოსი~ გადმოეცა იმდენსავე ლექსში, რამდენიც აქვს `ილიადას~ შემდეგ, ეპოსში მოცემული ასახვა უფრო ნაკლებ არის ერთობლივი. ამის საბუთია ის, რომ, რომელი ეპოპეაც გინდ აილოთ, მისგან მრავალი ტრაგედია გაკეთდება. ასე რომ, როდესაც ეპიკოსები ჰქმნიან ერთს ფაბულას, იგი მოჩანს ან უკუდოდ (μύστρον) თუ მოკლედ არის გადმოცემული, ან წყალწყალად, თუ პოემას ახლავს თან მეტრის განიერობა. მე მხედველობაში მაქვს, მაგალითად... თუ კი იგი შედგება მრავალ მოქმედებათაგან, როგორც `ილიადა~ და `ოდისეა~, მაშინ მას აქვს მრავალი ასეთივე ნაწილი, რომლებსაც თავისთავადაც აქვთ სიდიდე. თუმცა ეს პოემები რაც შეიძლება უკეთესად არიან შედგენილი და უაღრესად ერთი მთლიანი საქმის ასახვა არიან. მაშ, თუ ყველა ამით და აგრეთვე ხელოვნების მოქმედებით განირჩევა ეპოსისაგან ტრაგედია _ესენი ხომ უნდა ჰქმნიდნენ არა ყოველგვარ შემთხვევით სიამოვნებას, არამედ ისეთს, რომლის შესახებაც ითქვა _ მაშინ, ცხადია, რომ ტრაგედია ეპოპეაზე უკეთესი იქნება, რადგანაც იგი მიზნს უფრო აღწევს.

აი, ამდენი ითქვა შესახებ ტრაგედიისა და ეპოპეისა, მათი არსებისა, სახეებისა და დანაწილებისა, თუ რამდენი არიან ისინი და რით განსხვავდებიან, აგრეთვე რა მიზეზებია, რომ ზოგი ნაწარმოები კარგია, ზოგი არა, და როგორია საყვედურები და მათი გაბათილებები.