

古希腊戏剧史

〔苏〕谢·伊·拉齐克

俞久洪 臧传真 译校



南开大学出版社



责任编辑：丁福原

ISBN7 310 00202 4/1·23 定价：1.60 元

古 希 腊 戏 剧 史

〔苏〕 谢·伊·拉齐克 著

俞久洪 臧传真 译校

南开大学出版社

新平知覺

PDG

古希腊戏剧史

[苏]谢·伊·拉齐克 著
俞久洪 臧传真 译校

南开大学出版社出版
(天津八里台南开大学校内)
新华书店天津发行所发行
天津牛家牌印刷厂印刷

1989年7月第1版 1989年7月第1次印刷
开本: 850×1168 1/32 印张: 7.25
字数: 177千 印数: 650
ISBN7-310-00202-4/I·23 定价: 1.60元

序

古希腊的戏剧繁荣，是人类戏剧艺术史上第一个黄金时代，是世界文化史上一大奇观。古希腊人在戏剧艺术发展的历程中，为后来各民族提供了丰富的经验。

希腊神话曾是希腊文艺的武库和土壤。由于希腊神话得到了充分发展，并为后人保留下人类童年时代的文化精华，使希腊的史诗、雕塑和戏剧艺术很早就达到难以企及的地步。不仅西方近代史诗诗人、雕塑家和戏剧艺术家要向古希腊学习，把它做为主要的必修课，就是东方各国也是如此。

我国古代也曾产生过美丽、雄壮的神话传说，也曾以神话传说为题材产生过戏剧的雏形，象华夏的《大武》、楚的《九歌》都粗具大型歌舞剧的规模，具有古希腊那样发展戏剧的好条件；可惜我们的神话过早地转移为历史了，被保留下来的不多了。因此，我们的戏剧也就缺乏肥沃的土壤，中止了进一步的发展，直到宋元之际才重新兴起真正的戏剧艺术，从“温州杂剧”开始，南北的戏文和杂剧得到蓬勃发展。到了“五·四”前后，从“春柳社”开始，接受了西方戏剧的影响，我们才有了新剧——话剧的崛起。几十年来，我国话剧的成就虽然还不够理想；但在“五·四”、“一二·九”、抗日战争和解放战争中，起了其他剧种所未能起的重要作用，也产生了欧阳予倩、田汉、洪深、曹禺、郭沫若、夏衍、老舍、焦菊隐、黄佐临等优秀的剧作家和导演，影响远及国外。

话剧作为一个剧种，永远有它的特点和魅力。要使一个剧种有进一步的发展，向前人学习是必要的，而人类第一个戏剧黄

金时代的经验，更是我们学习的必修课。我们的话剧界和其他兄弟剧种的同志都应当虚心研究古希腊戏剧发生、发展和繁荣的经验而吸取其精华。有关古希腊戏剧的知识又是研究西方后来各族各时代戏剧的基础知识，因为他们谈论到新的戏剧理论时，往往要引证古希腊和莎士比亚的戏剧为例证。一方面是因为他们数典不忘祖，一方面也因为古剧中有说不完的东西，有挖掘不尽的丰富宝藏。

我国目前还缺少关于希腊古剧研究的好书，还只能移译外国的名著。莫斯科大学希腊文学史专家拉齐克教授的辉煌著作——《古希腊文学史》是这方面最好的参考书之一。本书是拉齐克《文学史》中重要的部分，也是精采的部分，对古希腊的悲剧、喜剧和新喜剧作了系统而详实的考察和叙述，对三大悲剧作家和两大喜剧作家的时代背景、作者生平、剧作分析，以及他们的哲学思想、宗教思想的特点，都作了详尽而细致的考查，对于每个作品都作了精辟的论述。尤其可贵的是书中详述一些新发现的材料，例如最后一章中关于新喜剧作家米南德的许多新的材料，使我们扩大了眼界，也使剧作家和批评家的文化素质得以提高。

朱维之

1987·7·1

目 录

序	朱维之
第一章 戏剧和剧场的起源	(1)
一、戏剧体裁的主要特征	(1)
二、希腊戏剧的起源和它的种类	(2)
三、早期悲剧诗人和希腊悲剧的一般特征	(8)
四、戏剧演出的组织	(13)
五、希腊剧场的构造、设备、演员与观众	(14)
第二章 埃斯库罗斯	(23)
一、埃斯库罗斯——“悲剧之父”和他的时代	(23)
二、埃斯库罗斯的生平	(27)
三、埃斯库罗斯的作品	(28)
四、埃斯库罗斯的社会政治观点和爱国主义 观点	(38)
五、埃斯库罗斯的宗教观和道德观	(42)
六、关于人的命运与个性问题，悲剧的讽喻	(46)
七、埃斯库罗斯悲剧中的合唱队与演员，悲剧 的结构	(48)
八、埃斯库罗斯悲剧中的人物形象	(51)
九、埃斯库罗斯的语言	(57)
十、古代对埃斯库罗斯的评价和他的世界意义	(59)
第三章 索福克勒斯和欧里庇得斯的时代	(61)
一、伯里克利时代雅典国家和民主政治的繁荣	(61)

二、建筑和艺术	(63)
三、伯里克利时代的社会与艺术理想	(65)
四、伯罗奔尼撒战争时期的社会变化	(67)
五、科学领域与社会思想领域的主要派别	(69)
六、政治方面的著作	(77)
七、演说艺术的开端	(79)
第四章 索福克勒斯	(85)
一、索福克勒斯的生平	(85)
二、索福克勒斯的作品	(87)
三、索福克勒斯的社会政治观	(92)
四、索福克勒斯的宗教道德观	(96)
五、索福克勒斯作品中的命运与人物个性问题	(98)
六、索福克勒斯创作的一般特征	(104)
七、索福克勒斯悲剧中的人物形象	(107)
八、索福克勒斯的语言	(114)
九、索福克勒斯的民族意义与世界意义	(117)
第五章 欧里庇得斯	(119)
一、欧里庇得斯的生平	(119)
二、欧里庇得斯的作品	(120)
三、“舞台上的哲学家”。欧里庇得斯的社会政 治观	(131)
四、欧里庇得斯的宗教道德观	(137)
五、欧里庇得斯创作的一般特征	(141)
六、欧里庇得斯悲剧的人物形象	(149)
七、欧里庇得斯剧中登场人物的对话及其悲剧的叙 述语言	(155)
八、欧里庇得斯的民族意义和世界意义	(157)
九、第二流的悲剧诗人。悲剧《瑞索斯》	(159)

第六章 古希腊喜剧与阿里斯托芬	(161)
一、最初的喜剧上演形式	(161)
二、喜剧在伯罗奔尼撒和西西里。埃庇卡摩斯小 型喜剧体裁：民间歌舞剧和民间趣剧	(163)
三、阿提刻“旧”喜剧的产生，它的特征和社会 基础	(166)
四、“喜剧之父”阿里斯托芬和他的作品	(170)
五、阿里斯托芬的社会政治观和宗教观	(177)
六、阿里斯托芬的文学观点	(185)
七、阿里斯托芬的剧作艺术	(190)
八、阿里斯托芬喜剧中的人物	(194)
九、阿里斯托芬喜剧的语言	(201)
十、阿里斯托芬在世界文学中的意义	(203)
第七章 阿提刻“新”喜剧	(206)
一、阿提刻“新”喜剧的产生和它的主要代表作家	(206)
二、米南德和他的作品	(210)
三、米南德在罗马文学和欧洲新文学中的地位	(219)
后记	(221)

第一章 戏剧和剧场的起源

一 戏剧体裁的主要特征

“戏剧”这个词在希腊文中是“动作”的意思，这是由它整体的主要特性所决定的。亚里斯多德早就指出戏剧和史诗的不同：史诗须经作者本人的叙述；“戏剧则是用动作来摹仿，而不是用叙述。”^①别林斯基曾给戏剧下了这样的定义：“戏剧是把过去的事当作现在正在进行的事呈现在读者或者观众的面前。”

所有戏剧的主要特征是动作和对话，也就是带有面部表情的表演和剧中人物之间的谈话。合唱队是它必要的成分。合唱队在音乐的伴奏下唱歌，并跳起带有面部表情的舞蹈，这证明戏剧是由庄重的抒情诗发展而来的。因此，在希腊戏剧中，抒情诗成分同史诗成分结合在一起（史诗成份体现在剧中人物的话，特别是所谓的“报信人”的叙述之中）。而与此息息相关的是用动作来摹仿的直观性。所有这些都使戏剧不同于抒情诗和史诗。

这种新体裁具有复杂的结构并非偶然，而是符合社会生活的迫切需要的。它们到公元前6世纪末和公元前5世纪期间，才在雅典得到最充分的发展，因为这时期雅典在诸希腊城邦中已具领导地位。正是在这一时期，在各个社会集团之间的激烈斗争中，雅典的奴隶主民主制得到了巩固和发展，起初还带有旧的氏族贵族的残余影响；之后，温和民主派的代表（伯里克利）执

^① 参阅《诗学·诗艺》，人民文学出版社1982年版，第9页。

政；而最后，政权才集中到急进民主派的手中（伯罗奔尼撒战争时期）。

由于戏剧体裁基本上经常包含某些敌对力量之间的冲突，所以，它恰恰比所有其它体裁更能反映出社会关系中的这种剑拔弩张的气氛。

二 希腊戏剧的起源和它的种类

戏剧的起源问题由于缺乏它开始形成时期的第一手资料，因而是一个特别有争议的问题。人们着手解决这一问题的方法唯赖推测和类比而已。资产阶级极端派的代表们往往从悲观主义，从音乐的特性（尼采），从宗教感情和对死者的祭祀仪式（里德热韦伊），以及从情欲（温特尔希捷因）等方面去探索其根源，可是所有这些解释都脱离了实际生活。唯一可靠的方法是：细心研究那些保留下来的作品中的材料和有关当时戏剧演出的历史材料。其中很多东西有条件的限制，也包括下边我们遇到的一些术语。它们已失去了自己的原意，而只是作为“残迹”保存下来。但是，依据这类残迹予以探究，却可想象出它们的原始意义。人类学学派学者（维谢洛夫斯基、弗雷泽尔、季捷里赫、列伊纳克、尼尔松等人）在这方面做了许多工作。

肯定地说，戏剧的萌芽早已蕴含在民间创作中，以及带有面部表情的表演和对话的抒情诗中。发掘梯林夫和斯巴达的城市遗址时，发现那里有克里特—迈锡尼文化时期使用过的假面具。婚礼歌曲常常由两个合唱队表演，轮流咏唱。戏剧的真正因素还包含在殡葬仪式和送殡的歌曲中。在多数情况下，领唱人站在合唱队外边。他还同合唱队用道白对答。甚至在荷马史诗中，也有不少地方描写了动作和对白。例如在《伊利亚特》第1卷中写了国君之间的争吵，第9卷中写使节寻访阿喀琉斯，第6卷和第

42卷分别写了赫克托耳同安德洛玛刻和普里阿摩斯同阿喀琉斯的会晤。但是所有这些场面都是作者本人的叙述，而不是被描写的人物的动作。希腊人自己也认为，悲剧按其产生的时间来说，远比它被国家确认之时要古老得多（柏拉图《美诺》）。

戏剧作为一种独立的体裁得以定形，从许多迹象看来，是同对酒神狄俄尼索斯的祭祀仪式有联系。据我们所知，戏剧在古希腊只是在公元前5世纪至4世纪的酒神节上演出——特别是在3月份的大酒神节和1月底的勒奈亚节上，偶而也在12月份的小酒神节（在乡村）上演出，并且成为这个酒神祭祀的一部分。亚里斯多德（公元前4世纪）斩钉截铁地说：“悲剧是从酒神颂的临时口占发展出来的，而喜剧是从法罗斯歌的临时口占发展出来的。”^①某些学者倾向认为这一观点只是亚里斯多德的推测。可是这一观点在最新的考古发现中得到证实。

赞颂酒神之歌，是一种为了对酒神狄俄尼索斯表示崇敬的赞美歌，由50人组成的合唱队演唱。从带有半神话性质的阿里翁（公元前7至前6世纪）起，某些诗人从吟咏民间的即兴歌曲逐步演变吟咏初具文艺形式的酒神颂歌。酒神颂歌的特点是在演唱的时候，领唱者从合唱队中离队而出，歌词由合唱队和领唱者交替轮唱。这显然是对白的滥觞。而对白则是戏剧的必要因素。后来，这些特点又被移植到纪念英雄们的祭祀歌曲中去，此中情况可以从保存下来的巴克希利德^②的酒神颂歌中窥见一斑。当然，亚里斯多德指的并非这种后来的酒神颂歌的形式，而不过是它的最原始的民间的形式。

据亚里斯多德说，当他在世时法罗斯歌还在许多地方演唱，

① 参阅《诗学·诗艺》中译本，第14页。

② 巴克希利德——公元前5世纪的古希腊诗人，他的酒神颂歌《捷谢伊》是用诗体对话形式写成的，是现存唯一的一首酒神颂歌，对研究古希腊悲剧的起源有重要价值。

这种歌是赞颂能使土地肥沃的冥冥造化者的。此乃一种仪式，具有娱乐、戏谑、嘲讽甚至诲淫的特征。所有这一切都成为喜剧情节的依据。

可见，这两类均属于祭祀酒神狄俄尼索斯的赞美歌。必须注意的是，无论是此种仪式，还是与之相关的一类歌曲，堪称是人民观点与民间创作的表现形式。

狄俄尼索斯或者巴克科斯（更确切些是巴克赫，进而演变为巴胡斯），其主旨是指葡萄之神，同时，根据希腊彩绘中的某些图画来看，亦表示葡萄藤之神。作为葡萄藤之神，希腊人称之为“杰恩德里特”，也就是树木之神。狄俄尼索斯这一名称作为葡萄神，同时也指酒神和酣醉之神、快乐之神，最后甚至一般地说是自然界植物之神。具有如此之类的意义表明他是希腊的葡萄种植者之神。总之是泛称稼穡之神。在这方面，可以看到他的平民性的基础。因为葡萄的种植在希腊出现得比较迟，所以酒神狄俄尼索斯本身也是一种新神：在荷马的神话中，他还没有扮演任何角色。对狄俄尼索斯的祭祀具有令人心醉神迷的特点。它给人以广阔的想象余地。欧里庇得斯的悲剧《酒神的伴侣》，生动地再现了这些感觉。希腊人认为对狄俄尼索斯的祭祀是从色雷斯传播来的，而它好象是从小亚细亚——从弗里季亚传到那里的。在阿提刻，对狄俄尼索斯—埃列夫费列伊的祭祀享有盛名，而这些祭祀则来自穷乡僻壤埃列夫费尔。

阿提刻的这种祭祀流行于僭主庇士特拉妥（公元前560—前570年）统治雅典时期，他依靠农民和手工业者的支持，开展了反对强大的氏族贵族势力的斗争。他把农民敬神的祭祀仪式引进城里，作为他的一个政策。而公元前6世纪科任托斯的僭主佩利安德尔和西西里的僭主克利斯提尼也实行了这样的政策。他们同样使对狄俄尼索斯的祭祀服务于自己的目的。

对狄俄尼索斯的祭祀按其性质来说属于祭祀“受苦难的神祇”

的范畴。与这样的祭祀息息相关的故事和神话，再现于生动的“情节”中，从而提供了丰富的素材。在3月的大酒神节上，当所有的植物在冬天“死亡”之后又苏醒过来进而百花盛开的时候，在盛大的游行队伍中表演了狄俄尼索斯从东方国家游学归来的情景。扮演他的是一个祭司，手持常春藤和一杯酒，端坐在装有车轮的大船上。这类情景有时还可在阿提刻花瓶的彩绘上看到。其形象逼真，使人想起西欧的“狂欢节”（来自拉丁名称carrus navalis也就是“船形的大车”）。

古罗马诗人贺拉斯依据亚历山大城学者们的诠释说：“悲剧最初是廉价山羊进行争夺的竞赛。”^①这一点也被另外的一些说法所证实，说明悲剧表演起初是祭祀的仪式；在祭祀的时候把山羊作为祭品。由此，狄俄尼索斯宗教的别的因素：善男信女们“进圣餐”时食山羊肉就变得可以理解了。

神话中通常把狄俄尼索斯的伙伴们说成是猴神和半羊半仙（萨提洛斯），正如保存下的古代文献所表明的，早在公元前6世纪的古代艺术中，它们被描绘成裹着山羊皮，有角和蹄，但又有马尾巴的怪物。在文学作品中，萨提洛斯往往被称为“羊人们”。“悲剧”这个词，希腊语意思是“山羊之歌”（“Τραγῆς”即山羊和“οἶα”的歌），证明它（按：指“悲剧”这个词）起初正是同祭祀酒神的颂歌有关的，在这个仪式上参加者们化妆披上了山羊皮。这种仪式进行中的表演，后来多少有点变化地保存在“萨提洛斯剧”中了。亚里斯多德在阐明自己对悲剧起源的见解时说：“它从萨提洛斯剧发展出来，而且一开始就有戏谑的性质。”^②可是，自然这并不意味着，他在这里指的是在公元前5至4世纪时的那种萨提洛斯剧，亦即与其最初的形式大相径庭的独特体裁。亚里斯多德还补充说，悲剧在其发轫之始乃是即兴表演，但却具有庄严

① 参阅《诗学·诗艺》中译本，第148—149页。

② 参阅《诗学·诗艺》中译本，第15页。

的风格，而其在这方面则与史诗相近^①。

“喜剧”的名称也与此类似，它出自“κομος”一词。这个词的意思是“酒徒们的游行”，另，“οδὲ”一词，意思是“歌”。总之，这是指喧闹、欢乐人群的歌词。他们嘻笑戏谑地在街上游荡，用嘲笑激怒过路人，并同他们对骂。我们还知道许多这类的歌。应该考虑到，在演唱“法罗斯歌”的时候，也出现了某种类似的情况。也还有别的说法，根据这种说法，喜剧是从农民的带讥讽意味的歌发展而来的，这些歌嘲笑农民自身，嘲笑某种使他们苦恼的东西。这证明了喜剧的民主的源头。

祭祀酒神的活动同某些其他祭祀活动有类似之处，因此它在自己的历史发展过程中从它们中间吸收不少成分，这是十分自然的。后世的研究者们臆测，在祭祀酒神的活动中反映了大厄琉西斯宗教圣礼“仪式”的影响，后者和祭祀酒神的活动是类似的，这种情况同样显示出了祭祀英雄的影响。例如，历史家希罗多德说，公元前6世纪西库翁城（伯罗奔尼撒的北部）的居民们用“悲剧式的合唱队”（“羊人合唱队”）来祭祀当地的英雄阿德拉斯托斯，但是僭主克利斯提尼出于同贵族政体斗争的政治需要，把这种祭祀活动转变为祭祀酒神。先是在祭祀活动中，而后在有关酒神的神话里加进了祭祀英雄们的某些特点，这就丰富了祭祀酒神活动的内容，而同时使它接近于人类世俗境界。

尽管从阿里昂的时代起已经开始了酒神颂进行文学加工的尝试，但是它依然停留在抒情和赞美歌的阶段，因为在这些歌里面没有戏剧的情节和真正的表演。在这方面，决定性的转折是第一个演员的出场。希腊人用来称呼演员们的那个术语揭示了它的原始实质。hypokrites（演员）这个词字面的意思是“对答”^②。这表明，演员的作用开始仅仅是与合唱队“对答”。可是，

① 参阅《诗学·诗艺》中译本，第12—15页。

② 原注：“演员”这个词起源于拉丁文的actor，意思是“登场人物”。

完全可以理解，这种职能是很容易变化和扩大的。人们认为古希腊戏剧中引进第一个演员的是诗人忒斯庇斯，他于公元前534年，当僭主庇士特拉妥统治雅典时，上演了第一部悲剧。从这时候起，方可认为戏剧体裁正式产生。亚里斯多德说：“悲剧……后来逐渐发展，每出现一个新的成分，诗人们就加以促进；经过许多演变，悲剧才具有了它自身的性质^①。”

后来，在忒斯庇斯最初的继承者们那里，悲剧摆脱了同酒神相联系的狭窄的范围，而不受限制地利用各种各样的希腊传说故事。同时它转而描写人们的生活。羊人合唱队已经没有必要了，代之以表演真人的合唱队。可是，去掉了有趣表演和滑稽可笑的萨提洛斯歌唱以后，古希腊的悲剧有了过于严肃的特点，这就引起了某些居民层的不满。在农民中也有这样一些人，他们抱怨说，这样的悲剧“同酒神没有任何关系”。因此，在循环演出中加进了必须有羊人合唱队在内的剧情，尽管剧中已经没有酒神了。这不是恢复原始的酒神颂，而是创造了一种崭新的体裁，叫做“萨提洛斯剧”——某种处在悲剧和喜剧中间的剧种。这种新的体裁的创始人是诗人布拉金，他写作于公元前6世纪末和前5世纪初。他写的50个剧本中有32个是萨提洛斯剧。这些剧本仅保存下来一个片断，然而它足以证明跑进歌舞场的羊人合唱队的热闹场面。

这样，在希腊就形成了三种主要的戏剧体裁：悲剧、喜剧和萨提洛斯剧。但是通常萨提洛斯剧不是单独演出的，而是作为最后的一部分同悲剧三部曲连接在一起。所有这些四个一组的作品——三个悲剧和一个萨提洛斯剧组成了“四部曲”。由于悲剧严肃的剧情而造成的沉痛印象被带有戏谑的对话、歌曲和滑稽可笑的舞蹈的萨提洛斯剧用快乐的玩笑变得轻松了。

^① 《诗学·诗艺》中译本，第14页。

三 早期悲剧诗人和希腊悲剧的一般特征

希腊人认为忒斯庇斯是第一个悲剧诗人。他的历史作用在于，从合唱队的全体人员中挑出了一个剧中人物作为演员，这个演员必须扮演几个角色，穿戴不同的戏装和假面具。忒斯庇斯的作品没有完整地保存下来，只传下来四个片断，其中有一个是悲剧《彭透斯》的片断。忒斯庇斯写的剧本中的所有角色都由一个人来演。贺拉斯根据亚历山大城学者们的传统，在《诗艺》中写道：“据说，忒斯庇斯，他的悲剧在大车上演出”^①。看来应该这样理解这句话，忒斯庇斯用大车把简单的道具运到了广场上，在那儿可以支起帐篷演出。

当悲剧开始成形之后，忒斯庇斯有了仿效者。古代的人们说出了他的同时代的八个人的名字。其中最有名的是赫里尔、弗里尼霍斯和前面已经提到过的布拉金。可是，我们只是对弗里尼霍斯多少还有些概念。他第一次在竞赛中获胜大约是在公元前510年。阿里斯托芬后来不止一次地提到他的“甜蜜”之歌。他的悲剧《米利都城的陷落》曾经轰动一时，因为它是以不久前发生的事件为基础的。它给观众造成了如此强烈的印象，使他们感动得热泪盈眶，为此作者被罚了款。他的另一部悲剧《腓尼基妇女》以波斯宦官对公元前480年萨拉密斯海战的叙述为基础。在他之后，这一情节很快地被埃斯库罗斯精心加工成《波斯人》。

不久前，发现了一些不知姓名的作家的悲剧片断，看来也是这个时期的。这些片断是以吕底亚国王坎道列斯的遭遇为题材的。他的史料可以从希罗多德的著作中看到。

^① 参阅《诗学·诗艺》中译本，第151—152页。

戏剧在它的这一发展阶段还是很简单的。在观众面前经常出场的只有一个人物。在这种情况下，不可能有真正的戏剧冲突。引人注目的是，埃斯库罗斯加进了第二个演员，在这方面引起了多么重大的改革。亚里斯多德说：“埃斯库罗斯首先把演员的数目由一个增至两个，并减削了合唱歌，使对话成为主要部分”^①。随后索福克勒斯加进了第三个演员。至此，戏剧发展长时期停滞不前。所有角色全靠三个演员来扮演，在演出过程中需几次更换服装和假面具。女角同样由男演员扮演。除了这三个演员之外，还要加上“一些不说话的角”，即毋需说话的配角，他们的数量不限。

戏剧的形成过程也决定了它的结构。合唱队的歌曲把它分为几个段落。在合唱队进场之前的开始部分称为开场；合唱队唱着歌进入歌舞场的广场，——进场歌（字面意思是“通道”）——根据剧场的那部分的名称，合唱队由这里进入歌舞场；接下来的对白部分称为插曲，插曲也就是“附带的”意思，——明显地表明，它们是插入在合唱队的歌曲之间的，起初没有被看做是主要成分，而被看做一种附加成分；合唱队在两个插曲之间唱的歌叫做斯塔西玛，也就是静止之歌，因为合唱队表演的时候在歌舞场上处在静止不动的状态；最后，在末尾的静止的歌之后乃是该剧的结尾部分，称为终曲，也就是退场，因为在末了，合唱队唱着短歌离开歌舞场地。

因为希腊戏剧渊源于合唱队的歌曲，合唱队起初是它的主要和必要的组成部分，甚至当合唱队已经失去了同它的有机联系的时候，还长久地保留在里面。例如，在埃斯库罗斯的作品中，合唱队起了重要的作用，而且还往往是剧中的主要人物。到索福克勒斯手中，合唱队尽管还同剧情保持着联系，但已经只有次要的

① 《诗学·诗艺》中译本，第14页。

意义了。到欧里庇得斯的时候，合唱队常常失去了这种联系，而合唱队的歌曲变成了戏剧的各个场次之间的音乐余兴表演。亚里斯多德甚至干脆把阿伽同这个较欧里庇得斯稍为年轻的同时代人（公元前5世纪最后25年）的悲剧中的歌曲称为“借来的”^①。这一过程是这样结束的：从公元前4世纪末起，某些诗人开始不用合唱队以从事悲剧和喜剧的写作。于是，随着合唱队作用的逐渐削弱，演员的作用加强了，剧中人物的个性也深化了。

因为戏剧由抒情的赞美歌发展而来，它保持了原来合唱队演出时那部分咏唱诗具有各种复杂节奏的歌曲形式。由于承继了这些部分的抒情诗，因而戏剧语言保存了多利斯方言的色彩——即矫揉造作的情调。这种语言的形式特别是它的语尾颇能反映该方言的印象（把多利斯方言的“啊”这个音突出出来了）。对话部分的语言同合唱队的语言大相径庭。起初，它们按照剧情中出现舞蹈的特点，用四双音步长短格的诗（八音节的诗）韵写成；我们可以在早期的一些为我们所熟知的悲剧中看到它的某些痕迹。随着戏剧技巧的发展，在对话部分之后，终于确立了三双音步短长格的形式（六音节的诗），作为一种诗的格律，它琅琅上口，是最合辙不过的。亚里斯多德说：悲剧作家“起初是采用四双音步长短格，因为那种诗体跟萨提洛斯剧相似，并且和舞蹈更容易配合；但加进了对话之后，悲剧的性质就表现为自然节奏，因为在各种格律里，短长格最合乎谈话的腔调”^②。而这些部分的语言也同样接近口语。但是悲剧体裁本身的特点始终使它的语言不可能同日常的口语相等同。在喜剧《蛙》中，阿里斯托芬通过剧中人埃斯库罗斯之口这样说明了这种风格的特点：“那些半神采用更有力的言辞也是很自然的，既然他们穿的衣服比我们冠冕堂

① 参阅《诗学、诗艺》中译本，第65页。

② 参阅《诗学、诗艺》中译本，第15页。

皇。”

确实，悲剧的阿提刻方言中掺杂了许多古语和伊奥尼亚语^①，除此之外，在特别打动人的地方，剧中人物的语言转换为带有音乐伴奏的朗诵或者甚至是真正的歌，变成歌唱的抒情调。有时会遇到剧中人物的动人的带有悦耳歌声的对话——这被称之为“小音程”^②。有些地方，特别是合唱队进场或是它在剧本结束退场的时候，都伴随有短短长格的进行曲式的节奏。

希腊戏剧里面兼有朗诵、歌唱、舞蹈和音乐，多少使我们想起歌剧演出，但是布景和道具，服装和演员们的表演，剧中人物的富有艺术形象的庄重语言等等，都使整个演出具有独特的、与众不同的性质。所有这一切都使演出具有使人精神振作的特征。这就是希腊悲剧的共同风格。

喜剧的演出则相反，充满了插科打诨、荒诞内容和滑稽拟声，并把观众带进了神话和故意夸张的稀奇古怪的玩笑的世界之中。

按照别林斯基的定义：“在每个悲剧的内容里都有美学上所允许的道德问题。”正如我们已经看到的，悲剧的内容通常取材于神话。可是这并不妨碍诗人在神话的英雄形象中反映当代现实的特征，把符合当代人情绪的神话借鉴过来，在里面增添上新的特点，甚至还按照自己的艺术构思局部地加以改动。因此，我们可以在埃斯库罗斯的《报仇神》中找到对雅典最高法院的改革、同阿耳戈斯的联盟等敏感的社会问题的直接暗示；在欧里庇得斯的《请愿的妇女》中有关于最好的社会制度的辩论等等。甚至对公元前5世纪经济方面的许多特点也有所反映。马克思早已指出，在索福克勒斯的《安提戈涅》中有对当时金钱关系的反映。旧的家庭关系的瓦解，在欧里庇得斯的《美狄亚》、《阿尔刻提斯》等悲剧的一些场面中得到反映。在米南德的喜剧中，一个常

① 伊奥尼亚语，系古希腊主要部族之一伊奥尼亚人的通用语言。

② 小音程，音乐术语。

见的现象是因为经济困难而遗弃孩子，这可以由某些悲剧的情节（索福克勒斯的《季罗》、欧里庇得斯的《阿弗加》和《安提俄珀》）加以说明。这表明，神话情节是从现实生活方面加以理解的。而在欧里庇得斯的萨提洛斯剧《圆目巨人》中，吃人的怪物波吕斐摩斯的形象以极其夸张的手法表现了在伯罗奔尼撒战争期间某些智者派学者的极端利己主义理论的丑恶本质。可见，希腊悲剧在神话的外衣下以其普通人的本质而使我们激动。

希腊戏剧最喜欢用的题材取材于特洛亚和忒拜系列的史诗传说。早在荷马的史诗中就已经有关于最高力量的概念，甚至连天神也要听命于它——这就是命运，或者定数。在荷马以后时代的革命运动时期中，当旧的贵族氏族势力崩溃的时候，其中某些氏族的可怕的灾难性毁灭的故事广为流传，说明这样的结局乃是由于有无上权威的定数所致。这就提供了丰富的和充满特别紧张情节的素材。关于这一点，别林斯基发表了很有趣的看法。他说：“高贵的自由的希腊人没有低头屈服，没有跌倒在这可怕的幻影前面，却通过对命运进行英勇而骄傲的斗争找到了出路，用这斗争的悲剧的壮伟照亮了生活的阴沉的一面；命运可以剥夺他的幸福和生命，却不能贬低他的精神，可以把他打倒，却不能把他征服。这个概念在《伊利亚特》里还是若隐若现，而在一些悲剧中，却已经发出全部壮伟的光辉”^①。可见，如果希腊的悲剧作家们写的是关于定数力量的作用的情节，那么这也并不意味着他们在自己的悲剧中提出了这种观点。相反，从艺术的角度看，主人公们是定数力量掌上的玩物，他们是没有个人的意志和个性的，而读者和观众对此也是缺乏兴趣的。但与此同时，这些主人公仍以其生命力和深刻的人性打动我们。

^① 《别林斯基选集》第2卷，上海译文出版社1979年版，第87页。

四 戏剧演出的组织

希腊戏剧是从城邦的祭祀活动发展而来的，戏剧演出是这种祭祀活动的一部分。因此，城邦自然要积极参与演出的组织工作。演出秩序的主要特点在公元前5世纪初就已经确立了。著名的剧作家埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯和阿里斯托芬参与了确立这种秩序的工作。

在“大酒神节”（3月）主要演出悲剧，这些悲剧都是一些四部曲，被分别安排在三天里演出。看来，这些日子演出四部曲之后，还上演喜剧——在伯罗奔尼撒战争前演出五次，而在战争当中演出三次。^①在“勒奈亚节”（1月底）则主要演出喜剧。在农村的“小酒神节”（12月）重演以前在城市上演过的剧本。

“大酒神节”的戏剧演出以及许多宗教性的活动都由第一执政官主持，他是由九个执政官所组成的委员会的主席；“勒奈亚节”的活动由第二执政官主持。诗人们必须向他们提出请求，希望准许他们参加戏剧比赛。这种申请当时在公文中的说法是“恳准合唱队”。由此可见，合唱队被看作是戏剧的一个主要组成部分。悲剧诗人必须提交三部悲剧和一部萨提洛斯剧，一起组成四部曲；喜剧诗人则演出单个的剧本。执政官独自或者在内行的顾问帮助下，根据自己的裁决为相应的节日选定三个四部曲和三部喜剧，并给作者“提供合唱队”。在这以后，执政官给每个诗人分派一个“合唱队筹款人”。这样来称呼那些富裕的公民，他们作为一种社会义务，被指派用自己的钱财来资助演出。他有义务雇用合唱队、“合唱队的教师”并安排合唱队演出歌舞的处所。随后，执政官指定一个演员，即所谓“主角”——去担任首要的角色。而这个演员随

^① 亚里斯多德：《雅典的政治》。

身带来两个演员——即“二主角”和“三主角，”也就是第二个和第三个角色，通常是同自己共同排练过的好朋友。所有的角色都由这三个角色担任，只是在非常特殊的情况下，并且仅仅在合唱队筹款人愿意承担超支部分的情况下，才允许加进第四个演员；这种使用额外演员的情况被称之为“合唱队筹款人的配角”。

从公元前508年起，全部戏剧演出依照竞赛——“比赛”的方式进行。戏剧演出开始了，这叫“前奏赛”，即前竞赛，在这个仪式上，隆重祭祀酒神活动之后才向每一个被指派演出的诗人依次宣布“把自己的合唱队领过来”。于是，观众这才明白参加者的姓名和他们所要演出的戏剧的名称。

竞赛在三位诗人、三个合唱队筹款人和三个第一演员之间进行。一个特别的评判组——大约由十人（他们在竞赛开始前由公民们推选出来）组成的委员会被授权审定演出质量高低的标准等问题。所有竞赛的参加者都可获得与其成绩相应的奖赏。但是只有获得一等奖才意味着胜利；得三等奖等于完全失败。评判委员会的决定（记录）以铭文的形式刻在大理石板上。这些记录被称为“宣谕碑”，其上标出年代（这是用第一执政官的名义来标明的）、诗人们的姓名和他们演出作品的名称，合唱队筹款人和第一演员的名字，还有他们所得到的奖励。

真正的宣谕碑大多是公元前4世纪的，保存下来的相当多。它们对研究希腊戏剧史具有很大的价值。亚里斯多德首先把它们编纂成集，但是该书没有保存下来。然而，由于其他学者在他们的著作中曾援引该书，所以，我们还是知道书中的某些材料。

五 希腊剧场的构造、设备、演员与观众

古代著作家对于古希腊剧场的构造和历史知识是很贫乏的、不完全的，在某些地方甚至是互相矛盾的。公元前24年，在罗马

学者维特鲁维·波尔利翁的《论建筑学》中包含有对这些资料的最系统的记载。可是，作者的论断是以对自己时代的观察为根据的，而没有涉及五个世纪以来在剧场的历史上发生的重大变化。在对古剧场的旧址进行大量的发掘之后，特别是在19世纪末，才搞清楚了这个问题。这种研究一直持续到今天，已经考察了150多个剧场，也包括雅典的剧场在内。对这些剧场遗址的研究表明，在许多世纪内（到公元前4世纪止），剧场的形式和规模随着不同时代的要求而有重大变化——从最初的木结构到大理石结构等等。最出色的建筑是公元前330年在杰出的政治活动家利库尔格领导下对雅典剧场的改建，公元前3世纪末的希腊化时期发生了重大的变化，而后是在公元67年左右的尼禄统治的时代，最后，是在公元4世纪第一执政官费德尔当政时期。

希腊剧场的构造取决于戏剧演出的条件。它有三个主要部分：即歌舞场，按“剧场”这个词的狭义所指的观众席，以及舞台。

歌舞场——这是一个圆形的中间带有祭坛的广场，合唱队就安排在那儿。“歌舞场”这个名称指的是合唱队的主要职能之一——*orcheisthai*，也就是跳舞，或者做带有面部表情的动作。观众席被称为“剧场”，该词来源于*theasthai*——即“看”。直到公元5世纪，这个名称才引申为剧场的全部建筑物。观众席多半象马蹄形似地围绕着歌舞场的广场。最初，观众只是站在歌舞场的周围；尔后为他们安放了木板凳，并把它们固定下来成为阶梯式的看台，为的是前排观众不致于挡住歌舞场的表演。在这之后，有一次，大约在公元前500—前496年演出埃斯库罗斯悲剧的时候，由于人数过多，观众的看台被挤塌了，于是看台又被改为石头结构的了。为了在建造时省工，观众的看台座落在雅典卫城小山的斜坡（东南面）上，歌舞场也深深地嵌入小山的底部，而斜坡则被削平并砌上了大理石。舞台（*сцена*）这个词，字面的

意思是“帐篷”，这说明起初该物确实是帐篷。帐篷里面放着演戏用的道具，早期的一些剧作家兼演员，穿上戏装从这儿走到歌舞场的广场去扮演各自的角色。后来，当戏剧演出经常化了之后，这种临时的帐篷被坚固的建筑物代替了——起初是木结构的，后来是石头的、大理石的。但是这种建筑物却永久地保持了“сцена”这一最初的名称，并由此引申出现在的“舞台”这个词（这是该词晚期拉丁文的发音形式），词意是指演员在其上表演的高台或戏台来说的。可是在希腊古典时期的剧场，没有这样的高台，至少没有保存下来它的任何遗迹（据焦尔普费利德、弗利金格尔、比别尔等人的说法）。据推测，这是一个不大高的平台，充其量不过二至三级，横在舞台建筑物前面（别捷、赫依、纳瓦尔、普赫捷尔等人的意见）。无论如何，保存下来的剧本是这样演出的，在演员和合唱队之间保持着密切的联系和相互关系，演员可以轻而易举地从歌舞场走进舞台的建筑，也可以从舞台走上歌舞场；如果演员演出的地点是高高的平台，那就不大可能了。

可是在希腊化时期，大约公元前3世纪末的时候，戏剧演出发生了实质性的变化。合唱队失去了同剧情的联系，而合唱队的歌有时还保存着，只是作为非必要的余兴。这时，由于演员失掉了同歌舞场的联系，因此有必要把演员们的落脚处提高到更显眼的地方。与此相适应的，在舞台的建筑物前面建造了高而窄的比歌舞场高出三米的戏台。显而易见，维特鲁维在自己的著作中指的正是这样的结构。稍后，罗马人将希腊的剧场加以改造，使之适合于自己的要求，建成低低的，约一米半高、而且很深的戏台，它占了歌舞场的一半。从尼禄执政时期改建过的雅典剧场可以清楚地看到这一点。

由于希腊剧场的观众席建筑同舞台的建筑并不连在一起，因此，两边都留下了相当宽的通道，称之为“出场入场口”，观众在演出前经过此通道进入剧场。而在演出的时候供合唱队和剧中

上演角色进入。舞台建筑物的两侧，向歌舞场前方突出的是戏台侧翼，它好象是环绕演出主要场所的厢房。这样一来，唱腔的音响不致飘散。

古代的剧场没有房顶，全场戏都是在露天表演的，因而唱腔道白很难听清。剧场的演员，同在公民大会上的演说家一样，必须具备一副好嗓子。同时，根据对保存得最好的公元前4世纪的埃皮达夫尔剧场遗址的观察来看，剧场建筑设计是非常好地考虑到了音响效果的。某些剧场里还使用了聚音瓶。

去剧场看戏在希腊城市文化生活中已成为司空见惯的现象，致使每一个稍有点名气的城镇都设有自己的剧场，有时有好几个。在阿提刻，剧场不下11个。例如，在阿提刻的南部福里克保存下来了一些剧场遗址（公元前5世纪末），在比雷埃夫斯和其他地方也是如此。

希腊的戏剧甚至在它的繁荣时期，同我们现代的技艺相比，显然也是简陋和幼稚的。在许多情况下，作者必须寄希望于观众们的想象力。例如在《奠酒人》中，埃斯库罗斯起初需要在阿伽门农的墓前展开剧情，然后在王宫前；《波斯人》一剧，先是在会议厅前，后是在达勒俄斯的坟前；在《报仇神》中，悲剧的情节先在得尔福的阿波罗神庙中展开，然后在雅典卫城的神庙前；索福克勒斯的《埃阿斯》，剧情开始发生在主人公的帐篷前，结束在某个荒漠的岸边。在喜剧中，喜剧的演出地点变换起来更加容易些，例如在阿里斯托芬的作品中，它一会儿在室内进行，一会儿在大街上，一会儿又在某处另一个家里；一会儿在城市，一会儿在农村；一会儿在人间，一会儿在冥府；一会儿在奥林匹亚，一会儿在天空和大地之间的鸟国等等。由此可见，17世纪法国古典主义关于“地点一致”的理论完全不能适用于希腊戏剧。

舞台之外发生的事情，往往干脆用叙述表达。在某些情况下，发生在舞台之外的，屋子里的情节，借助于特殊机械装置——

展览台加以表现。这是个不大的平板车，从舞台的建筑中推出来，在上面表演应该在室内发生的情节。

因为在全剧演出的过程中，需要合唱队经常在场，所以要求它的全部演出不超出一天的时限。由此法国古典主义的理论家们引出了“时间一致”的学说。可是不难看出，在古代戏剧中，这样的时间限制纯粹是象征性的，因为很经常地在一个合唱歌的期间内，事件得以发生了，这事件或多或少要求相当长的期限，例如，在埃斯库罗斯的《阿伽门农》中，主人公在攻占了特洛亚之后的次日回到了阿耳戈斯，当时从特洛亚航行到阿耳戈斯要走不少于三天的路程；在索福克勒斯的《特刺喀斯少女》中，利卡斯受到伊阿涅拉之托，从特刺喀斯到欧玻亚岛，把致命的礼物送给他；赫刺克勒斯做完了祭祀，一下子被毒药给毁灭了，而他的同伴们又把他送回家——所有这一切也只有一天的时间；在阿里斯托芬的《财神》中，喜剧的第一部分和第二部分之间经过了一夜，在这段时间内财神的眼睛治好了。

“古典主义”的第三个法则是要求“情节一致”。亚里斯多德曾经提到过这个要求。可是在亚里斯多德那里，它绝没有象在新时期人们所赋予它的那样绝对化的特点。亚里斯多德指的是不离开主要线索的情节，并认为这样的剧本是比较好的，可是他还许有另一种可能性——有“穿插意味的情节”的剧本^①，也就是说，由某些独立的事件组成的剧本。这并不妨碍古代批评家们承认这类“穿插意味的情节”的悲剧的高质量，如欧里庇得斯的《腓尼基妇女》和索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯在科罗诺斯》。

希腊戏剧演出的技术在其极简陋的条件下，拥有一整套的机械装置，在这些机械装置的帮助下，可以做上升、坍塌和空中飞行之类的表演。阿里斯托芬在喜剧《和平》中表演了农民特律该俄斯

^① 参阅《诗学·诗艺》中译本，第31页。

骑在屎壳螂身上飞上天空，用以进行这种飞行的机械，称为“起重机”。欧里庇得斯的许多悲剧只在特殊的机器帮助下天神的出现为结束（用神仙来凑戏）。幽灵从地下出现是靠称之为“卡隆的梯子”这种机器（卡隆——渡亡灵去冥府的神）完成的，它在地下室里操作。

最初的演出不得不在没有任何舞台装置的情况下进行，这可以在埃斯库罗斯的悲剧《乞援人》中看到。该剧的全部情节集聚在歌舞场中央部分的祭坛旁边进行。但是，后来在悲剧中，剧情更经常在某个王宫、神庙或者干脆在一个什么建筑物前进行。与此相适应的是舞台的建筑物具有王宫正面的形状。但是在需要的时候可以借助舞台装置使整个布景成为另一种样子。这是一些带有彩绘的木板，它们从所谓“戏台侧翼”的侧面的厢房拉出来。此外，也为了这个目的安放了转动的三面柱体——三棱形旋转侧景，上面每一面都画着一个什么地形、森林、海边风景之类。亚里斯多德把舞台装置的发明归功于索福克勒斯。希腊戏剧的舞台上没有幕，也许只是在某些剧本的某些部分，在舞台附近临时用幕布同观众隔开。演出只在白天进行，几乎没有任何灯光效果的装置。

最初，剧中主要的剧中人物是合唱队（后来合唱队逐步被剧中人物——演员们的表演所取代）。在悲剧中，合唱队起初由12人组成，而从索福克勒斯的时候起则变为通常15人了。演出者都是男人。合唱队装扮成剧情发生的那个地方的男女居民。它的歌常常表达作者所赞同的社会各界的观点。按照史雷格尔的定义，合唱队是“理想的观众”。可是，毫无疑问，这个剧中人物所表现的乃是中层人物的观点。在喜剧中，合唱队由24人组成，不仅扮演成各种各样地位的人，而且还有形形色色的动物，甚至还有稀奇古怪的东西——如云彩、鸟类、马蜂、青蛙、群岛、阿提刻的原始村社等等。合唱队的别具一格的歌词——插曲，向观众们吐露了喜剧的意义。正如前面已经指出的，到了公元前4世纪的时候，

合唱队的作用降低了,以致剧作家们没有它也能行。

演员的服装按照体裁——悲剧、喜剧和萨提洛斯剧严格地区分开来。在悲剧中,处处要考虑产生庄重和远古的印象。这种服装使人们想起“吉耶罗凡特”,也就是厄琉西斯密仪中的祭司。因此对主人公的扮演者,力求使他们具有高大的身材。这借助于所谓厚底靴——即有很高鞋掌的长筒靴子,有时甚至借助高跷,头上则饰有蓬松、浓密、高耸的发髻,以及衣服的厚实衬垫等。所有的角色,无论是男的、还是女的,都由男人扮演。演员的脸上戴假面具,所以表情只能是一种模式,当然,造成了完全呆板的印象。不过,这在一定程度上把观众同演员的距离掩盖起来。此外,在不同的时刻,假面具也要更换的。例如,俄狄浦斯在刺瞎了眼睛以后戴上了新的假面具。所有的假面具口部都是打开的,便于表演者的声音能自如地传送出来。因为喜剧和萨提洛斯剧中的服装和假面具旨在引起观众发笑,所以特意突出为畸形和丑陋形状,以强调剧中人物的反面特征。

因为希腊人把上演戏剧视作城邦祭祀的一部分,所以参加戏剧演出并不被看作是有失体面或有损人格,何况表演者都是城市市民。开初由作者本人任演员,当演员的数目增加到两个,后来又加到三个的时候,必须有另外一些人参加。有时候作者(例如索福克勒斯)因为嗓子不好,本人不得不退出演出。阿里斯托芬在自己早期的一些喜剧中,由于年轻,本人不能演出。起初,业余爱好者当演员去演戏,随着戏剧艺术的发展,便出现了经过技巧训练和有个人表演风格等特长的职业演员。如,早在公元前5世纪,扮演埃斯库罗斯的悲剧的演员明尼斯科斯的有分寸的表演就同扮演索福克勒斯悲剧的演员卡利庇得斯的更加热情的表演之间有所不同。在公元前4世纪,戏剧事业发展到了这种程度,以致成立了职业的组织——“狄俄尼索斯行家”(这样来称呼演员们)协会。这些协会,为了保护自己职业的利益,安排自己的成

员参加各种场合的节日演出——不仅有戏曲性质的，而且还有抒情诗性质的，以及其他之类。演员的职业是受尊敬的，往往有这样的例子，他们竟然有机遇担任重要的政治角色。例如，在公元前4世纪中叶，埃斯客涅斯从一个普通的演员成为一个大政治活动家，雅典的马其顿派的领袖。著名演员受到这样的尊敬，认为他们是不可侵犯的，甚至在战争期间可以从一个城邦到另一个城邦自由巡回演出。如公元前346年，马其顿的腓力普利用其时居住在自己宫廷中的著名雅典演员涅奥普托列姆和阿里斯托杰姆和雅典进行谈判。这些谈判的结果导致被称之为“菲罗克拉提和约”的签订。

演员表演的技巧在许多方面是演说家效仿的榜样。例如，狄摩斯提尼从同时代的演员萨基尔那儿学到了许多东西。因此，演说艺术的理论即演讲术乃是根据演员表演的经验建立的关于演说的自身学科。

戏剧表演作为祭祀的一部分，本应是全体公民都可以来享受的东西。但是，随着时间的推移，城邦在演出方面的开支激增，为了弥补开销，不得不收少量的入场费——两个俄波罗斯（大约12戈比）的门票。然而，民主政治和民主观点的日益发展要求甚至让最贫穷的公民也能够看上戏剧演出。早在公元前5世纪末，这种情况就导致建立特别的，所谓“供观众欣赏的”基金，把钱分发给最贫困的居民作为他们支付各种演出场所的座位钱，这类费用有时候靠军事经费来开支，因而削弱了城邦的防御能力。而同时，作为一种慈善事业，这类费用促进了寄生倾向的发展，那些倾向即使没有上述情况已经在奴隶社会发展得够厉害了。

古代剧场的容量是十分可观的，在雅典卫城小山东南面斜坡上的剧场，可以容纳1.4万到1.7万观众，还被认为小剧场。在阿尔卡季亚和梅加洛波利城的剧场可以容纳4万多观众。在叙拉古，在塔夫罗梅尼亚（位于西西里），在佩尔加姆等地的剧场都是

很大的。

观众凭票入场，但这些票没有标出各自的位子，却标明一种“楔形物体”，剧场通过它们被辐射状的楼梯分开，并按照地区在上面安排观众（阿提刻在它的境域方面分为10个地区单位的位置）。前面几排是荣誉席，这些席位专门供高级官员、委员会的成员、使节和那些对城邦有重大功勋的人坐，其中包括“杀死暴君者”的后代——加尔莫季和阿里斯托吉通（公元前514年杀死了庇士特拉妥的儿子希帕卡斯），而在第一排的中间是酒神祭司的专席。在观众中不仅有男人和女人，而且还有儿童，但是妇女和儿童观看喜剧表演被认为是不体面的，因为其中有时允许讲一些淫秽的笑话。外邦的客人，特别是“同盟者们”常常到剧场观看演出，后者通常在春天大酒神节的时候到雅典来交纳自己的贡赋。大概还有些奴隶也来观看演出，因为其中某些奴隶从衣着来看同自由人没有什么差别，他们往往是必须陪伴自己的主人来观看的。

观众以极大的兴趣观看演出，并用闹嚷嚷的叫喊声来表达自己的对演员们的表演或者剧本内容的赞许或者反感，阿里斯托芬的喜剧中对当时文学、哲学和社会生活记录的许多暗示和讽刺性的摹拟证实了雅典观众很高的欣赏能力和细致入微的鉴别水平。

第二章 埃斯库罗斯

一 埃斯库罗斯——“悲剧之父”和他的时代

在埃斯库罗斯之前，悲剧只含有极少的戏剧成分，并且同抒情诗有紧密联系，原来它渊源于抒情诗。在悲剧中，合唱队的歌唱占着优势，但这时的悲剧还不能再现真正的戏剧冲突。所有的角色由一个演员扮演，因而任何时候都不能出现两个剧中人物相见的场面。只是在引进了第二个演员之后，才有可能加强剧情的紧张气氛。这一重要的变动是由埃斯库罗斯进行的。这就是他通常被称为悲剧体裁的创始人的原因。别林斯基称他为“希腊悲剧的创造者”，而恩格斯称他为“悲剧之父”。同时，恩格斯称他是“有强烈倾向的诗人”，但是不能从狭义上来看这句话，而在于，他以自己的全部力量和热情，用自己的艺术天才来说明自己时代的重要问题。埃斯库罗斯的创作是这样贯穿着他对当代现实的反映，以致不熟悉这个现实就不可能充分地理解和评价它们。

埃斯库罗斯生活的时代（公元前525—前456年）是同雅典和全希腊历史上的一个非常重要的时期相吻合的。在公元前6世纪期间，奴隶制度在希腊城邦中形成并得到确立，与此同时，手工业和商业得到发展。但是，农业是经济生活的基础，其中占优势的是自由生产者的劳动，而“奴隶制还没有来得及真正支配生产”^①。在雅典，民主运动得到加强，而这一运动导致了公元前

^① 马克思：《资本论》第1卷，人民出版社1975年版，第371页，注24。

510年希庇亚斯·庇斯特拉妥的暴政被推翻和公元前508年由克利斯提尼以民主精神进行的对国家制度的重大改革。这些改革的方针是：从根本上摧毁强大的贵族势力的基础。雅典的奴隶主民主制乃发轫于此。这一制度，后来在公元前5世纪期间，其基础得以进一步巩固和发展。然而，起初政权实际上还是掌握在贵族的手里，他们中间，进步的商业贵族和保守的土地贵族这两个集团互相倾轧。恩格斯写道：“旧氏族时代的道德影响、因袭的观点和思想方式，还保存很久，只是逐渐才消亡下去。”^①旧的生活方式和旧的世界观的残余依然根深蒂固，顽强地对抗新的思潮。

其时，在东方正酝酿着重大的事件。公元前6世纪，在亚洲建立了一个幅员辽阔、国势雄厚的波斯帝国。它为了扩充自己的疆域，夺取小亚细亚的希腊城市置于自己的版图之中。但是，早在公元前6世纪末，由于这些城市早已达到了高度的经济发展和文化的繁荣，因而对外国人的羁绊深感痛苦，于是在公元前500年发动了反抗波斯统治的起义。最后起义以失败而告终。波斯人残酷地镇压起义者，尤其对起义的发祥地米利都城大肆破坏，它的居民一部分被杀，另一部分则被掠为奴隶（公元前494年）。这一富裕繁华的城市被毁坏的消息在希腊造成极强烈的反响。弗里尼霍斯利用对这一事件的印象，上演了悲剧《米利都城的陷落》，引起观众伤心流泪，并因此被当权者科以巨额罚金，并且禁止再次上演他的剧本。这表明，在某些集团看来，希腊这一最繁荣的城市之被毁，乃是雅典政策失败的结果；既然如此，在剧场里再现这一事件则被认为是尖锐的政治批评。可见这时候剧场已经成为政治宣传的工具。

波斯国王大流士在征服了小亚细亚之后，还想占领希腊本土。公元前492年的第一次远征，是毫无结果的，因为波斯的军队遇风

^① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社1972年版，第114页。

暴覆没。在公元前490年第二次远征的时候，波斯军队破坏了优卑亚的厄利特里亚城，并且在阿提刻靠近马拉松的地方登陆，但是在这里，由弥提阿狄斯率领的雅典军队使他们遭到了惨重的失败。但是弥提阿狄斯在帕罗斯岛上的失利妨碍了雅典土地贵族进一步扩大自己战果的打算。其时，在雅典，由于在劳里翁镇开采新的银矿而促成了经济的高涨，忒弥斯托克利顺利地得到开矿所获的钱财，用来建造大量新的舰只。当公元前480年和前479年波斯军队重新入侵的时候，这些舰只拯救了希腊。

阶级矛盾和内部斗争造成这样一种情况，即在波斯军队入侵的情况下，一部分希腊城邦，如忒拜、得尔福、特萨利亚的一些城市和某些别的城市竟然降服于敌人，而希腊的大部分地区却英勇地抵抗和打退了侵略。他们以自己在公元前480年在温泉关（德摩比利）、阿忒弥西亚和萨拉密斯，公元前479年在普拉泰亚和米卡尔的功勋而留在后辈人的记忆里。特别是雅典人表现了高度的爱国主义精神。诚然，起初波斯人入侵阿提刻，在居民中间引起了很大的恐慌，也使当权者束手无策。可是，雅典的最高法院权位极高，它是古老的贵族机关，是氏族制度时代元老院的继承者。它筹集款项，用以供给居民并组织防卫。这样一来，雅典的最高法院在近二十年内保证自己在国家中的领导作用和在政治方面的保守倾向。

为祖国的自由而战促使了爱国热情的高涨，因此，所有关于这些事件的回忆都充满了英勇精神的激情，充满了英雄们的功勋的故事，甚而有天神下凡赐助的传说。例如，连希罗多德在他的《历史》中对希波战争史的叙述，特别是该节的六至九卷也是如此。在这种情况下，弗里尼霍斯于公元前476年创作了他的第二部历史悲剧《腓尼基妇女》，而埃斯库罗斯在公元前472年创作了悲剧《波斯人》。两部悲剧都是用来颂扬萨拉密斯的胜利。可以想象，它们对观众造成多么深刻的印象啊，因为大多数观众是这一

战役的参加者。埃斯库罗斯不仅是自己时代的重大事件的见证人，而且还是积极的参与者。因此，显而易见，他的整个世界观和充满诗意的激情的形成，乃是由这些事件所决定的。

埃斯库罗斯在垂暮之年看到了对外政策和国家内政的重大变化。雅典曾一度是当时所谓“提洛海上联盟”的盟主，这一联盟是公元前477年在亚立斯泰提的积极参与下缔结的。该舰队达到了很大的规模。舰队的扩大提高了那些在舰只上服役的贫穷的公民们在政治生活中的地位。民主因素的加强使奴隶主民主派的领袖厄非阿尔忒斯得以进行改革，他剥夺了雅典最高法院的领导性的政治作用，把它贬低到只是宗教事务审判机关的地位。党派斗争是如此的残酷，以致改革的发起人厄非阿尔忒斯被政敌杀害了。埃斯库罗斯站在雅典最高法院一边，他在新作《报仇神》中，对这些事件作出了反映。与此同时，雅典对外政策的方针也发生了变化。雅典在同贵族派掌权的斯巴达的关系中，开始出现摩擦，终于导致同它的联盟完全破裂，而与阿尔戈斯在公元前461年订立了同盟。上述这些情况也同样在埃斯库罗斯的悲剧中得到反映。雅典的政策原先属抵抗波斯人的防御性质，现在却改弦更张，变成进攻的甚至是侵略的了。在公元前459年，雅典组织了对埃及的大规模的远征，以支持那里开始的反抗波斯统治的起义。看来，埃斯库罗斯不赞成这种冒险的行动，但是他没有活到雅典遭到惨重失败的结局之日（约公元前454年）。

埃斯库罗斯所描绘的时代是阿提刻文化开始繁荣的时代；它反映了各种不同形式生产发展的过程，反映了工艺的发展过程——从它的低级形式直到建筑艺术和雕塑艺术以及科学和诗歌的发展。埃斯库罗斯通过普罗米修斯的形象赞美了劳动，因为普罗米修斯给人类带来了火，并被后人尊奉为陶器业的保护神。我们知道，这个时期的彩绘依照画在花瓶上的风格，称之为“黑像”技法；而依照早期的模式，则被称之为“红像”技法。青铜的群雕像

《刺杀暴君者》，即安特诺尔制作的哈尔莫迪与亚里斯托吉顿群像，使我们了解到这个时期的雕像情况，群雕像作于公元前508年，但在公元前480年被波斯人抢走了，因此在公元前478年由克里提亚斯和尼修达制作了新的青铜群雕像来替代它。在雅典的卫城的“波斯人的垃圾”中找到了在波斯人的大破坏中幸存下来的大批的雕像的残片，这些东西正是“波斯入侵以前”时期的艺术文物。雅典人为了颂扬对波斯人的辉煌胜利，在埃吉纳岛上修建了奉祀雅典娜神的庙宇。凡此种种，均为希腊艺术中古代文物之瑰宝。这同样适用于对埃斯库罗斯艺术形象的评价。

二 埃斯库罗斯的生平

埃斯库罗斯是欧福里翁的儿子，公元前525年左右诞生于雅典附近的厄琉西斯小镇。他出生于一个贵族家庭，这个家庭看来与厄琉西斯的宗教秘密仪式有关系。在少年时代，他看到希庇亚斯·庇斯特拉妥的暴政被推翻。埃斯库罗斯的家庭积极参加了反对波斯入侵的战争。他的兄弟库涅该罗斯在马拉松战役中因为试图夺取敌人的战舰受伤而死。他的另一个兄弟阿美尼亚斯在萨拉密斯战役中曾率领会战开始时的战船进行作战。埃斯库罗斯本人也参加了马拉松战役、萨拉密斯战役和普拉泰亚战役。他很早就开始写戏剧作品并留下遗作72部，更确切地说是90个剧本。他在戏剧比赛中曾13次获胜（第一次在公元前484年）。在创作活动的中期，他遇到了索福克勒斯这个幸运的对手（公元前468年）。埃斯库罗斯应僭主希厄戎之邀，从雅典动身到西西里岛去了一个短暂时期，在那里的叙拉古宫殿里再次演出了他的悲剧《波斯人》。他以西西里的乡土题材写了悲剧《埃特纳女人》，但该剧没有流传下来。他临终前，在公元前458年成功地演出了《俄瑞斯忒亚》四部曲之后，迁居西西里岛。公元前456年他逝世于该

岛的革拉城，并安葬在那里。他的墓志铭或许是出自他本人的手笔，至少是他当时的人撰写的。铭文写道：

雅典人埃斯库罗斯，欧福里翁之子的灵柩，
盛着他的骸骨，掩埋在革拉的谷物茂密的田地里，
马拉松丛林圣地和披长发的米太人^①是见证，
可以向人们讲述他光辉的武勇豪举。

这个墓志铭引人注目的是，作者没有一句话提到埃斯库罗斯的文学活动。可见。在战场上履行爱国主义的义务压倒了人们的所有其余的功绩——这一特点显示了那个时代的社会情绪的特征。由此也确定了埃斯库罗斯的世界观。

关于埃斯库罗斯在临死前不久迁居西西里岛这件事，古代的传记作家有各种解释。但是不论其中哪一种解释都是不能令人信服的。而真正的原因多半应该从当时的政局中去寻找。作为改革之前的旧的雅典最高法院的拥护者，他不能容忍已经确立的新秩序。在阿里斯托芬的喜剧《蛙》之中，对此有朦胧的暗示，里面谈到了诗人同雅典人的某些分歧。

三 埃斯库罗斯的作品

埃斯库罗斯丰富的文学遗产，只有七部作品保存下来。能知道准确年代的有三部：《波斯人》在公元前472年演出；《七将攻忒拜》演出于公元前476年；而由《阿伽门农》、《奠酒人》、《报仇神》三部悲剧组成的《俄瑞斯忒亚》则演出于公元前458年。

除了《波斯人》之外，所有这些悲剧都是用神话的情节写成的。这些神话情节大都取材于“系列”长诗，它们常常被牵强附会

^① 希腊人常把波斯人与其毗邻的米太人混为一谈。

地当成荷马的作品。按照古人的说法，埃斯库罗斯把自己的作品称作“荷马的丰盛宴席上的残羹剩饭”。

悲剧《乞援人》是四部曲的第一部。它的情节取材于关于达那伊德们——达那俄斯的50个女儿的神话。悲剧中叙述了埃古普托斯（达那俄斯的弟弟）的50个儿子，即达那伊德们的堂兄弟想要她们为妻；她们为了摆脱他们的追逐，来到了阿耳戈斯，栖身于祭坛，央求提供保护。当地的国王珀拉斯戈斯建议她们向他的人民求援，因为只有得到人民的同意，他才能对她们进行保护。当国王刚刚对她们作出承诺，这时便从高处看到追踪者的船只逼近了。埃古普托斯的儿子们的使臣来到了，并企图强行把她们带走。于是，国王把她们置于自己的庇护之下。可是，戏到这里却留下了令人惶惶不安的悬念，这就为四部曲的下一部——未流传下来的悲剧《埃古普基扬》作了准备。该悲剧描写了强迫的婚姻和达那伊德们的复仇。她们在新婚之夜杀死了各自的丈夫，只有许珀耳涅斯特拉除外。第三部《达那伊德》的内容是写对许珀耳涅斯特拉的审判和她由于阿佛洛狄忒的保护而被宣告无罪。阿佛洛狄忒说，如果所有的妇女都杀死自己的丈夫，那么人类就要绝种了。许珀耳涅斯特拉成为阿耳戈斯王族的始祖。萨堤洛斯剧《阿米蒙娜》也没有保存下来，其内容是关于达那伊德姐妹们中一个女子的命运，剧本也是以她的名字命名的。

做为这个四部曲的基础的神话，反映了关于家庭这类概念的发展的新阶段。这时，以近亲结合为基础的血缘家庭让位于与混血家庭观念相关的新形式。诗人越出了神话的范围，在悲剧中树立了理想君王珀拉斯戈斯的形象。

悲剧《波斯人》使用了与埃斯库罗斯同时代的情节，按其内容来说同四部曲的其他几部没有什么联系。剧情发生在波斯的都城——苏萨城。合唱队由被称为“忠实可靠”的城市元老们组成，他们聚集在宫殿前，并且回忆波斯大军是怎样出发去远征希腊

的。国王薛西斯的母亲阿托萨当时是摄政王，她告诉合唱队，她做了一个不祥的梦。合唱队建议她向她已故的丈夫大流士的亡灵祈求帮助并顺便给她介绍了希腊的国家和人民的情况。这时候信使来了，他报告了波斯舰队在萨拉密斯全军覆没的情况。这一段叙述是作品的中心部分。在这以后，王太后到大流士王的坟墓前举行祭祀仪式并呼唤他的亡灵。大流士解释说波斯人的失败是天神对极度傲慢的薛西斯的惩罚，他还预言了波斯军队在普拉泰亚的新的失败。接着，薛西斯本人出现在舞台上并为自己的不幸而痛哭。合唱队同他接应，而悲剧则以一场大家合伙痛哭告终。诗人绝妙地表现了一场灾难的逐渐临近，起初是朦朦胧胧的预感，然后是确实的消息，而最后才是薛西斯的出现。

这个悲剧具有深刻的爱国主义性质。正好与波斯相反，在那里“除了一人之外，全民都是奴隶”，而希腊人却具有自由的特征：“他们不屈从于任何人，更不是任何人的奴隶”。信使讲，尽管希腊人力量弱小，还是取得了胜利，他说：“天神保全了雅典娜这个智神之城”。王太后问：“雅典城不能摧毁吗？”信使回答说：“不，只要他的人民存在，就有了巩固的防御”。剧场中观众大都是这些事件的亲身参加者，可以想象，当他们听到这些话的时候，他们的情绪是怎样的。每一句类似的话都有可能唤起观众的爱国主义自豪感。整个悲剧简直是欢庆胜利的盛典。后来，阿里斯托芬在喜剧《蛙》里指出了这个悲剧的爱国主义性质。

悲剧《七将攻忒拜》是以关于俄狄浦斯的神话为题材的四部曲中的第三部。这些悲剧是《拉伊俄斯》、《俄狄浦斯》和《七将攻忒拜》，而最后是萨堤洛斯剧《斯芬克斯》。

拉伊俄斯王得到一个预言，说他将来会死于自己的儿子之手，因此他命令弄死新生的婴儿。可是，他的命令没有被执行。俄狄浦斯被当作科任托斯王的儿子加以抚养，他听到预言说他将杀父娶母。在极度的惊恐之中，他离开科任托斯，从自己养父的

家里逃走。在路上，他因偶然的冲突而杀死了拉伊俄斯，过了一些时候他来到忒拜，并把这一城市从女妖斯芬克司的魔爪下解救出来。为此，他被推举为王并娶了已故国王的遗孀伊俄卡斯忒为妻。不久，真相大白了，原来拉伊俄斯是他的父亲，而伊俄卡斯忒正是他的生身母亲；于是，伊俄卡斯忒上吊自尽，而俄狄浦斯则刺瞎了自己的双眼。后来，俄狄浦斯由于受到儿子厄忒俄克勒斯和波吕涅刻斯的侮辱，狠狠地诅咒他们。父亲死后，厄忒俄克勒斯夺取了政权并赶走了弟弟。波吕涅刻斯在放逐中召来了六个朋友连同他们的军队包围了故乡的城市。悲剧《七将攻忒拜》从这一序幕开场，描述了厄忒俄克勒斯怎么样指挥城市的防务，同时他还派侦察员去探明敌人军队的动向，由当地妇女组成的合唱队，在惊慌中团团乱转，但是厄忒俄克勒斯用严厉的手段制止了这场慌乱。悲剧的中心部分是厄忒俄克勒斯同侦察员的谈话，当时侦察员向他报告了敌军的动态：敌人七位将领率各自的队伍向七座城门逼近，当厄忒俄克勒斯听了这七人中每一个人的情况介绍之后，立刻委派自己方面的与之旗鼓相当的将军前去抵御。当他得知他的弟弟波吕涅刻斯来到第七座城门的时候，他宣布决意由他本人去迎战。合唱队的妇女试图劝阻他，但却无济于事。他的决定是不能改变的，而且他知道这是兄弟之间互相残杀，他们中间必有一人死于另一人之手。他虽然意识到了这一残酷可怕的事实，但他依然不肯放弃自己的打算。合唱队怀着深切的忧伤唱起了关于俄狄浦斯家庭不幸的悲歌。歌声刚刚停息，信使就来到了，他报告了敌人的失败和两兄弟战死的消息。在最后一场中，公告员宣布，城市元老会议决定为厄忒俄克勒斯的遗体举行光荣隆重的葬仪，而把波吕涅刻斯的遗体弃置不葬。死者的妹妹安提戈涅说，她将不顾禁令，一定要埋葬哥哥的遗体。合唱队分成两部分：一部分队员同妹妹伊斯墨涅去参加厄忒俄克勒斯的葬礼，另一部分与安提戈涅会合，为波吕涅刻斯举哀。但是，某些学者推测说，这个

结尾是后加的，有一部分是根据索福克勒斯的《安提戈涅》写成的，在这里特意发挥了这一主题；另一部分是根据欧里庇得斯的《腓尼基妇女》写成的。

埃斯库罗斯最著名的作品是《被缚的普罗米修斯》。这部悲剧同《解放了的普罗米修斯》、《带火的普罗米修斯》以及不为世人所知的萨提洛斯剧组成四部曲。学者中间有一种意见认为悲剧《带火的普罗米修斯》是四部曲的第一部。这是以假定他的内容是把火带给人类为根据的。可是，“带火者”这个命名毋宁说带有偶像崇拜的性质，因此，这个名称同在阿提刻中对普罗米修斯的偶像崇拜有关，故而成为收尾部分。看来，这个四部曲大约在公元前469年演出，因为索福克勒斯的悲剧《特里普托勒摩斯》上演于公元前468年，我们从这个悲剧保存下来的片断中看到了它对这个四部曲的反应。《普罗米修斯》的情节取材于古代神话，在这里，可以看到阿提刻对普罗米修斯的崇拜，他被描绘成火神。在赫西俄德的长诗中，第一次提到关于普罗米修斯的神话。在长诗中，他竟然被描写成一个狡黠之徒，在举行第一次祭祀的时候，他伺机欺骗了宙斯并从天上盗取了火种，为此受到了惩罚。后来的传说是这样的：说他赋予粘土捏成的人形以生命，从而创造了人类。

埃斯库罗斯赋予普罗米修斯的形象以全新的意义。在他的笔下，普罗米修斯是地神忒弥斯儿子，泰坦族的巨神之一。当宙斯即位自封为神中帝王的时候，泰坦诸神起来反对他，然而普罗米修斯帮助了他。当天神们打算毁灭人类的时候，普罗米修斯拯救了人类，并把窃自天宫祭坛上的火种带给他们，因此，他激起了宙斯的愤怒。

悲剧《被缚的普罗米修斯》的开场描写了普罗米修斯受酷刑的情况：暴力神和威力神奉宙斯之命行刑，把普罗米修斯带到世界边缘——斯库提亚，而赫淮斯托斯把他钉在悬崖峭壁上。普罗米

修斯这个泰坦巨神默默无言地承受惩罚。当只剩下他一个人的时候，他倾诉自己的悲苦，大洋神的女儿们，即女神俄刻阿尼得斯们，乘着飞轮快车闻声赶来。用她们的话说，仿佛整个自然界都对这位受难者深表同情。普罗米修斯讲了他对宙斯进行了什么援助，又不知为何触怒了宙斯。年老的大洋神俄刻阿诺斯本人也乘着长翅膀的飞马格里丰飞奔而来，对普罗米修斯表白同情之心，同时他又劝告普罗米修斯同世界的主宰和解。普罗米修斯对这样的建议断然拒绝，大洋神败兴飞去。普罗米修斯给大洋神的女儿们详细地叙述了自己给人们带来的福祉：他教会人们使用火，建造家园房舍，以避严寒酷暑，联合起来组成邦国，教人们学会计数的高深学问和读写的本领，还教他们驯养牲畜，安装船上的风帆，教他们学会各种手艺，又为他们打开大地深处的宝藏等等。下一场伊俄出现了，她不幸地激起了宙斯的爱情，于是被赫拉变成一头母牛。普罗米修斯作为一个预言家，讲述了她过去的漂泊生活和今后等待着她的命运：从这时起，她将成为那个伟大的英雄的始祖，这个英雄也将把他自己从痛苦中解脱出来——暗指赫拉克勒斯。这样一来，该剧同四部曲往后部分的联系就略见端倪了。普罗米修斯接着讲述了，对于宙斯灭亡的内情原委，他是一清二楚的，而且只他一人有能力拯救宙斯。当随后赫耳墨斯从天而降，并受宙斯的委托要求他吐露这一秘密的时候，他不顾赫耳墨斯的可怕威胁而断然拒绝了。悲剧结尾，狂风暴雨铺天盖地而来，宙斯用雷电猛击悬崖，于是普罗米修斯同悬崖一起坠入深渊。可见，这个悲剧的主要内容所表现的是：专制暴君的化身宙斯同作为拯救与造福人类的斗士和受难者的普罗米修斯的冲突。

普罗米修斯的解放是另一部悲剧里的情节，这部名为《解放了的普罗米修斯》的悲剧没有流传下来。其中保存下来的只是一些无关紧要的片断，而我们知道的内容极其泛泛一般。普罗米修斯经过许多世纪之后，又遭受了新的刑罚。他被钉在高加索的悬崖

上，而宙斯的秃鹰飞来啄食他的肝脏，但肝脏过了一夜又重新长好。他的被监禁在深渊里的袍泽哥儿们泰坦诸神被解放出来以后，以合唱队的队形聚拢到他那里，这时他便向他们诉说自己的苦难。最后，赫刺克勒斯来到了，他用箭射杀了秃鹰，解放了普罗米修斯。如今，在《带火的普罗米修斯》里，这大概已经是第三部悲剧了，普罗米修斯向宙斯表白心迹，说明他同忒提斯拟议中的婚事对他来说将是致命的，于是，天神们决定把忒提斯嫁给凡人。他们为她挑选了珀琉斯这个新郎，而为了向普罗米修斯表示尊敬，在阿提刻为他建立了神庙，以享祭祀。

《俄瑞斯忒亚》三部曲是埃斯库罗斯最成功的作品。它由《阿伽门农》、《奠酒人》和《报仇神》这三部分组成，紧接在它们后面的是未曾流传下来的萨提洛斯剧《普洛透斯》。这些作品的情节取材于特洛亚系列长诗，也就是关于阿伽门农之死的传说。据《奥德修纪》最早抄本的说法可知，是阿伽门农的堂兄弟埃癸斯托斯借助其妻克吕泰墨斯特拉之力将他杀害的。但是埃斯库罗斯采用了后来的斯捷西霍尔的说法，把这一谋杀行为说成完全是克吕泰墨斯特拉一个人干的。事件发生的地点原先说是在迈锡尼，他加以改动移至阿耳戈斯。

《阿伽门农》描写的是阿伽门农王从特洛亚归来以及他被阴谋杀害的情节。剧情发生在阿耳戈斯的阿特里斯王宫前。在王宫屋顶放哨的卫兵，夜间看见放火的信号，因此得知特洛亚已被占领。当地长老组成的合唱队聚集到王宫前。他们回忆起远征开始的情景，心中满怀不祥的预感。虽然征兆预示了胜利的结局，但是也预报会有许多灾祸。而骇人听闻的是，阿伽门农王为了祈求一路顺风，竟然一意孤行，将自己的亲生女儿伊菲戈涅亚供奉阿耳忒弥斯女神作为牺牲祭品。合唱队怀着惊恐的心情想起此事时，便祷告天神，赐给一个幸福顺妥的结局。王后克吕泰墨斯特拉给合唱队讲述了她所听到的消息。不久，信使来到，报告了希

希腊人取得完全胜利的喜讯。尽管听到令人欣慰的消息，合唱队在这个时候却想到了海伦给战争两方人民所带来的灾难。下一场描写阿伽门农在一名女俘虏（普里阿摩斯的女儿）即先知卡珊德拉的伴随下，乘着马车到达了。阿伽门农在马车上宣布自己的胜利并对合唱队的欢迎词致答词，允诺要整顿国家的事务。克吕泰墨斯特拉用浮夸、谄媚的言辞奉承他，命令女奴隶在他面前铺上红地毯。阿伽门农起初害怕引起天神们的嫉妒，不愿踏上这样豪华的地毯，但是在克吕泰墨斯特拉一再坚持下，后来才勉强同意了：他脱了鞋，踩着地毯走进王宫。卡珊德拉灵机一动，卜算到了在这个家庭里先前所犯的罪行，最后她预言阿伽门农和自己不久将被杀死。当她进入王宫以后，合唱队陷入忧伤的沉思之中，这时他们突然听到了阿伽门农王死前的哀号声。当合唱队的长老们决心正要走进王宫的时候，王宫的大门打开了。这时，观众看到了被杀害的阿伽门农和卡珊德拉的尸体，那双手沾满鲜血的克吕泰墨斯特拉拿着长柄斧正站在尸体的前面。克吕泰墨斯特拉盛气凌人地宣布这场仇杀是她干的，并解释说，她此举是为了开始远征时被杀害的女儿伊菲革涅亚复仇。合唱队对这一残暴行为大为震惊，并谴责克吕泰墨斯特拉的罪行。这之后，她的情夫埃癸斯托斯由侍卫们簇拥而来，合唱队深表愤慨，于是埃癸斯托斯拔剑正要向他们冲去，这时，克吕泰墨斯特拉出面干预，从而防止了流血事件的发生。合唱队认识到自己软弱无力，只好怀着一线希望：只要俄瑞斯忒斯还活在此世，他长大成人之后，是会为父亲报仇的。

该三部曲的第二部悲剧用《奠酒人》的名称，它的意思是“墓前奠酒的妇女们”。克吕泰墨斯特拉指派这些妇女在阿伽门农的墓上完成祭奠仪式。剧情发生的时间同前一部悲剧相隔十年。阿伽门农的儿子俄瑞斯忒斯在福喀斯得到友好的斯特洛菲俄斯国王的照料，与他的儿子皮拉得斯一起受栽培教育，于是，他们二

人成了形影不离的知心朋友。俄瑞斯忒斯成年之后，意识到摆在他面前的为父亲报仇的义务，但是一想到为此他必须杀死自己的母亲，他又不寒而慄。为了解决自己的疑虑，他求阿波罗降示神谕。阿波罗警告他，如果他不能尽到自己的义务，那么残酷的惩罚就在等待着他。悲剧的情节从这里开始，即俄瑞斯忒斯在皮拉得斯的伴随下来到了阿伽门农的墓前并举行了追悼仪式，祈求自己父亲亡灵的帮助。他的姐姐厄勒克特拉和合唱队的妇女们也到了那里。从合唱队的歌里，我们得知，克吕泰墨斯特拉在这一夜里做了一个恶梦，她害怕这个梦会预示着被她杀害的丈夫的亡灵将给她带来某种灾祸，于是她就派厄勒克特拉同合唱队的妇女们一道去祭奠，慰藉亡魂。到了父亲的墓地时，厄勒克特拉看到刚刚举行过祭祀仪式的痕迹，便猜出她弟弟已经来过。俄瑞斯忒斯认出姐姐之后，他也向她坦率地说明了真情，他们一起制定复仇的计划。俄瑞斯忒斯走到母亲面前，而母亲并不认得他，他告诉她一个消息，说俄瑞斯忒斯大概死了。她派照看过俄瑞斯忒斯的老保姆快点把埃癸斯托斯叫来，以便分享这一喜讯。可是，当埃癸斯托斯没有带侍卫，匆忙赶来的时候，俄瑞斯忒斯同皮拉得斯杀死了他。此时此刻，克吕泰墨斯特拉才知道自己上当受骗了，她跪在儿子脚下，央求他宽恕自己。俄瑞斯忒斯犹豫了一阵，但是当皮拉得斯向他提醒阿波罗的嘱托之后，他鼓起勇气杀死了母亲。然而，他刚杀完人，就看到了复仇女神厄里倪厄斯们追踪而来的骇人形象。他拔腿便跑，以便到阿波罗神庙里寻找生路。

《报仇神》是这部悲剧的继续。俄瑞斯忒斯为复仇女神们所追赶，跑到了得尔福的阿波罗神庙里。复仇女神们也紧跟在他后面来到这里，她们在这部悲剧里组成了合唱队。阿波罗吩咐俄瑞斯忒斯到雅典去，而在那里，他将会在雅典娜女神的面前被宣告无罪。剧情转到了雅典的卫城里。雅典娜为了审判俄瑞斯忒斯一案，设立了特别法庭，开庭审理这桩案件。复仇女神们提出了控

告,并要求严厉地制裁这一前所未有的罪行——杀死母亲的行为。俄瑞斯忒斯承认自己有罪,但是他把罪过推到阿波罗身上,因为这个犯罪行为是阿波罗指使的。阿波罗证实了这一点并论证了这种复仇的正义性,因为象被害的阿伽门农这样的父亲,对家庭来说比母亲有更大的作用。雅典娜在听取了两方面的述说之后,要求法官们投票表决。她自己投了认为无罪的票。两边的票数相等,俄瑞斯忒斯被宣告无罪。俄瑞斯忒斯十分高兴,为了酬报对自己宣告无罪这一判决,他以自己的国家阿耳戈斯的名义发誓,任何时候都不会拿起武器来反对雅典——这一段话包含着对当时政治关系的明显暗示,因为写作这一悲剧之际,正是不久前雅典同阿耳戈斯结成同盟之时。这一判决,削弱了复仇女神的权势,为此她们极端愤慨,但是雅典娜极力安抚她们,许诺在雅典,她们的权力的神圣性将得到更大的尊重,并且为了对她们表示崇敬,将要在雅典最高法院所在的山坡下建立一座神庙,在庙里,她们将以“仁慈”的女神——欧墨尼得斯的名义受到崇敬。悲剧的名称乃由此而来。①

恩格斯对俄瑞斯忒斯杀死母亲被判无罪这一传说的意义作了精辟的阐述。他指出,这是描写灭亡中的母权制跟正在取得胜利的父权制之间的斗争。恩格斯说:“整个争论点集中地表现在奥列斯特与依理逆司神的辩论中。奥列斯特的理由是克丽达妮斯特拉既杀了自己的丈夫,同时又杀了他的父亲,犯了两重罪。为什么依理逆斯神要追究他,而不追究罪行严重得多的她呢?回答是令人吃惊的:‘她跟她所杀的男人没有血缘亲属关系’”②。

但是,俄瑞斯忒斯是根据阿波罗的命令实行复仇的,而为此他

① 此剧应译为《欧墨尼得斯》,但国内一般译为《报仇神》。

② 恩格斯:《家庭、私有制和国家的起源》,《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1972年版,第6—7页。其中奥列斯特即俄瑞斯忒斯,依理逆斯神即报仇女神,克丽达妮斯特拉即克吕泰墨斯特拉。

得到无罪的判决，这属于民族社会的观念范畴。阿波罗神作为“父神”，也就是“父系”民族的庇护者而被崇敬。这就是在悲剧中强调克吕泰墨斯特拉杀害了俄瑞斯忒斯的父亲同时也就杀害了伟大的统帅的原因。因此，克吕泰墨斯特拉犯下了反对“民族的”父系社会的罪行，而这一社会已起而代替从前的母系氏族社会。她的罪行应该受到血统的、家族复仇的处置，这种复仇成为俄瑞斯忒斯的义务，而在《奠酒人》的最后一个合唱歌中指出了它对于整个民族命运的作用。

就这样，埃斯库罗斯在这部悲剧中对古老的神话给以精心加工，反映了没落的母权制同获得胜利的父权制之间的斗争。当然，这并不意味着，诗人本人站在父系氏族制度的立场上，对他来说这仅仅是他的创作技巧中的一种手法而已。

不久之前，人们发现了埃斯库罗斯的萨提洛斯剧《渔夫》手抄本的数量可观的片断。它的情节取材于达那厄和珀耳修斯的神话：渔夫用渔网捞到了一只箱子，装的是被抛入海中的达那厄和婴儿珀耳修斯，半人半仙的合唱队伴演着救命恩人的角色，而年老的西勒诺斯照料了达那厄。保存下来的萨提洛斯剧的断简残片说明，埃斯库罗斯在这种体裁方面具有高超技艺，其造诣不亚于悲剧。

四 埃斯库罗斯的社会政治观点 和爱国主义观点

正如前面所指出的，埃斯库罗斯是出生于厄琉西斯的贵族，而厄琉西斯是土地贵族的中心，他们在反抗波斯军队入侵的战争中表现了高度的爱国主义情绪。埃斯库罗斯同自己的兄弟们积极地参加了希波战争同波斯人作战的一些主要战役。在悲剧《波斯人》中，他描写了祝捷的喜庆大典，这并非他个人独出心

裁，而是代表了全体人民的心声。这是爱祖国和爱自由的热情。悲剧《七将攻忒拜》中也贯穿着这样的精神。悲剧的主人公厄忒俄克勒斯被描写成爱国的统治者的榜样，他为拯救国家而献出了生命。合唱歌中间也贯穿了这样的思想。难怪阿里斯托芬在喜剧《蛙》当中通过埃斯库罗斯自己之口表明这些悲剧“充满战斗精神的戏剧”特色。在《七将攻忒拜》中，埃斯库罗斯在描写派遣将领之际，以理想化的形式表现了会议讨论过程：即讨论雅典十位将军候选人的情况并以笃信宗教的安菲阿刺俄斯的名义表现了一位高风亮节的将军形象。这个将军的功德就如同当时的弥提阿狄斯和亚立斯泰提那样完美无暇。但是，在《波斯人》中，关于战胜波斯人的叙述是非常好的，诗人没有说出这个事件中任何领导人的名字——不管是用自己的诡秘书信促使薛西斯急忙开始交战的奴隶主民主派的领袖忒弥斯托克利，还是在普叙塔列阿岛上歼灭了波斯的登陆部队的贵族派的亚立斯泰提，这样一来，胜利被表现为人民的事业，而不是一些个别人的事业。

作为一个真正的爱国者，埃斯库罗斯极其痛恨一切背叛行为，与此相反，在《普罗米修斯》中描绘了大洋神的女儿们的合唱队的自我牺牲精神的榜样，她们在回答赫耳墨斯的恐吓时声明自己对普罗米修斯的忠诚：“我们愿意和他一起忍受任何注定的苦难；我们学会了憎恨叛徒，再也没有什么恶行比出卖朋友更使我们恶心”。在宙斯的雷电的打击下，她们同普罗米修斯一起陷入深渊。

埃斯库罗斯回想起不久前推翻庇士特拉妥的儿子希庇亚斯的暴政并看到他企图借助波斯的兵力实现复辟的情况，埃斯库罗斯在《被缚的普罗米修斯》中，以宙斯作为代表，描写了具有无限权力的专制暴君的丑恶典型。马克思指出了普罗米修斯反对一切

天上的和地下的神灵的精神。①

在《报仇神》中，埃斯库罗斯的思想倾向最详尽地表现出来，剧本以理想的形式描写雅典最高法院。诗人利用了神话，根据这个神话，在古时候，这个机关是雅典娜女神为审判俄瑞斯忒斯而创立的。这部悲剧上演于公元前458年，当时厄非阿尔忒斯的改革进行还不到四年，这一改革剥夺了雅典最高法院的政治影响。在剧中，雅典娜建议法官们投票的那段发言，颇引人注目。其中特别强调了雅典最高法院的重要作用。它被形容成可以成为国家的堡垒和救星的圣地。雅典娜说：“我要为你们建立一个不谋私利的、仁慈的和威严的议院，当你们昏睡的时候，作为警戒巡逻队。”她同时还强调这样的机关是任何地方都没有的——不论是在以公正著称的西徐亚人那里，还是在珀罗普斯也就是在斯巴达的国家里。这种对雅典最高法院的评价，可能只涉及到改革前的雅典最高法院，那时它是国家的领导机关。雅典娜的讲话包含着这样的警告，即要求公民们“警惕不要歪曲法律，把水搅浑”。诗人用这些话明显地暗示不久以前的厄非阿尔忒斯的改革。而雅典娜接着又补充说：“我劝告公民们谨防暴政，就象提防无政府状态一样。”可见，她提议的是某种折中的、有节制的制度。而复仇女神们，她们由为母系制民族的权力而斗争的复仇者变成了“仁慈的”女神——欧墨尼得斯，成为国家的法律制度和秩序的维护者，并且决不允许任何内讧和流血事件的发生。

埃斯库罗斯的悲剧里包含有对当代事件的许多暗示。在《报仇神》中，由俄瑞斯忒斯以阿耳戈斯国家和人民的名义说出了在任何时候都做雅典的忠实同盟者的诺言，甚至发誓即使在全军覆没的威胁下也永远不拿起武器反对他们。从这些议论中不难看出，这是对刚刚在同斯巴达破裂之后，于公元前461年和阿耳戈斯订立

① 参阅马克思：《〈博士论文〉序》。

同盟的预言式的反应。用同样的方法，我们在《阿伽门农》中看到对公元前459年仓促远征埃及的谴责。在神话故事中，作者运用了类似的经历：军队到了遥远的异国；长期得不到有关它的任何消息，而只是时而有阵亡者的骨灰罐被带回祖国，这激起了反对这种毫无意义的远征的祸首的狂怒的感情。远征引起了来自社会各方面的谴责，因为进行远征不是为了国家的利益，而是为了私人的、王朝的目的——由于不忠实的妻子而受到的屈辱。长老组成的合唱队谈到了人民的愤怒的份量，甚至当着阿伽门农的面说出了自己的不满。

与某些政治家的侵略计划相对立，埃斯库罗斯提出了过和平与安定生活的理想。诗人不希望有任何的征服，但是也不能容忍在敌人的统治下生活的想法。在《七将攻忒拜》中，埃斯库罗斯在赞扬了厄忒俄克勒斯的爱国主义和勇敢精神的同时，对象卡帕纽斯、堤丢斯甚至连波吕涅刻斯这些英雄的侵略意图表示坚决谴责，笃信宗教的安菲阿刺俄斯也归罪于波吕涅刻斯，说他竟然反叛祖国。不难设想，埃斯库罗斯大概在这些神话的形象中反映了自己的某些同时代人的沽名钓誉的意图，他们试图紧紧跟随从前的氏族时代的领袖们，尽管后者的势力早已被克利斯提尼的改革摧毁了。正如合唱队唱词中所指出的那样，阿伽门农也具有此类特点；但是，在可怕的灾难落到他身上之后，关于这方面的回忆，印象就淡薄了。而与他相对照的是埃癸斯托斯这个卑鄙的懦夫——“躺在高贵狮子的卧榻上的狼”，是最令人厌恶的暴君的典型。波斯国王专横霸道的特点是，他对谁都不解释自己的行动。在《乞援人》中，通过帕拉斯戈斯的形象表现了理想统治者的典型，他使自己的决定与人民的意见协调一致，而对国王的最高审判权属于人民；《阿伽门农》中的合唱队以此来警告克吕泰墨斯特拉和埃癸斯托斯。

贵族出身的天才诗人，适逢民主制度刚刚建立之际，通过对

当代重大的政治问题的探讨，创造了具有高度艺术性的人物形象；他在人民身上看到了政治力量的基础，但是他还没有解决自己的一些观点的矛盾。

因为埃斯库罗斯是连年战争的见证人，所以他不会看不到战争造成的可怕后果——城市被破坏，居民遭蹂躏，以及他们所经受过的各种各样的残暴行为。因此在《七将攻忒拜》的合唱歌中贯穿了这样深刻的现实主义精神；在那里，妇女们想象出被敌军占领的城市的可怕情景。克吕泰墨斯特拉在把攻占特洛亚的消息告诉合唱队之后，也描绘了类似的情景。

作为自己时代的儿子，埃斯库罗斯赞同自己的同时代人的观点，并且在任何地方都未曾对奴隶占有制本身表示过抗议。可是作为一个敏感的艺术家的艺术家，他不能对这种制度的可怕实质不闻不问，因而他再现了奴隶们的苦难遭遇，并且指出奴隶的主要来源是战争。可以拿卡珊德拉的命运作为例证：昨天她还是国王的女儿，今天成了奴婢，并且请求家里的女主人不要答应给她任何安慰，而只有由于生活的经历而变得老练睿智的长老们组成的合唱队，试图用自己的同情来安抚等待着她的遭遇。在《七将攻忒拜》中的妇女合唱队也胆战心寒地想象在城市被攻占的情况下的这种可能性。而在《波斯人》中，埃斯库罗斯表达了希腊人不能忍受奴隶的命运的思想，而对波斯人来说，他们承认奴役是完全自然的事情，作为“野蛮人”，那里除了一个人，也就是国王之外，所有的人都是奴隶。

五 埃斯库罗斯的宗教观和道德观

埃斯库罗斯和他的许多同时代人一样，宗教观念在他的世界观中占有很重要的地位；可是他的观点与大多数人的观点迥然不同，因为，只靠剧中人物的口吻说出他的观点，往往并不能准确

地予以鉴别。《乞援人》中的达那伊德合唱队，《七将攻忒拜》中的妇女合唱队以及《奠酒人》和《报仇神》中的俄瑞斯忒斯表达了中等水平的人们的宗教观念。但是在埃斯库罗斯的作品中除了这种朴实的宗教观念外，还可以看到对流行观点持批判态度的特点。埃斯库罗斯象比他年长的同时代人色诺芬和赫拉克利特一样，对粗糙的神话故事表示怀疑，并且批判地对待神的行动。例如，在《报仇神》中描写了阿波罗和复仇女神这些天神们之间的争论，而且阿波罗甚至还把后者从自己的神庙里赶出去；在《奠酒人》中强调全部可怕之处在于，阿波罗神命令俄瑞斯忒斯杀死自己的生母，而俄瑞斯忒斯似乎觉得这样的想法是不能容许的；在《阿伽门农》中，卡珊德拉讲述阿波罗之所以给她降下灾难，是因为她拒绝了他的爱情。《普罗米修斯》中的伊俄也是这样的无辜的受难者，她是宙斯的色欲和赫拉的迫害的牺牲品。在《阿伽门农》中，以伊菲革涅亚为牺牲祭品的那段描写令人毛骨悚然。《报仇神》中复仇女神们的合唱队指责宙斯给自己的父亲克洛诺斯上了手铐。这种批判在《普罗米修斯》中显得特别有力。普罗米修斯被描绘成人类的救星和恩人，是宙斯的残暴统治的无辜受难者；赫耳墨斯在这里被写成下贱的奴仆，甘愿执行主子的可憎的命令。威力神和暴力神也具有这样的特征。赫淮斯托斯虽然同情普罗米修斯，但是他仍然是宙斯的意志的忠诚执行者。大洋神是狡猾的御前大臣，准备采取一切妥协的办法。所有这一切使马克思有理由断言，在埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》里，希腊诸神已经悲剧式地受到一次致命伤。由于这个原因，某些现代学者，其中包括《希腊文学史》一书的著者施米特在内，都全然否认这部悲剧的作者是埃斯库罗斯。可是，完全可以认为，这样的意见被证明是站不住脚的。因为我们已经指出，在埃斯库罗斯的这部作品中以及他的其他作品里可以察觉到他对宗教传统持有批判态度。这些批评家关于他的语言和戏剧技巧方面

的见解也是同样站不住脚的。

尽管埃斯库罗斯否定并批判了民众的宗教信仰和神话观念，但是他毕竟未敢轻易否定宗教。与他同时代的哲学家们一样，他创造了神的普遍概念，使神祇兼备各种高尚属性。他在神的总体概念中保留了宙斯的传统名称；尽管他曾附带地说，宙斯这一名称亦可用别的名字称呼。在《阿伽门农》的合唱队中极好地表现了这种思想：“宙斯，不管他是谁——只要叫他这个名字向他呼吁，很使他喜欢，我就这样呼唤他。经过多方思索，我认为除了宙斯自己，再也没有别的神可以和他相比，如果我应该把那个无益的想法从我的深沉的思想里挖掉的话。”

我们还可以在《乞援人》中找到类似的话：“宙斯所谋划的一切都实现了。他心灵的一切道路都是漆黑一片，一个人很难理解，这些道路通向何方，其使命如何。从凌空神圣宝座的高处，宙斯小施计谋便完成了全部业绩。”而在一个没有流传下来的悲剧片断中有这样的议论：“宙斯是以太，宙斯是大地、宙斯是天空，宙斯——这是一切，这是高于一切的东西。”诗人在这些议论中接近于泛神论的理解。由此可见，埃斯库罗斯的观点比他同时代人的宗教观念要高出很多。这已经是对希腊人通常的宗教和他们的多神教的一种破坏。我们应该从这个意义上来理解前面所引用的马克思的话。

埃斯库罗斯在道德观念中寻找自己观点的基础。真理必须是高于一切的。它保证人们在事业中取得成功。不论哪一个罪犯都逃脱不了应得的惩罚。亚历山大·帕里斯，还有同他在一起的全体特洛伊人，为了自己的罪行而遭到报复。因为他们践踏了正义之神的伟大的祭坛。不论是暴力，还是财富，都不能拯救罪犯。正义之神最喜欢俭朴、贫寒的茅舍，而对豪华的宫殿却不屑一顾。这个思想极好地体现在《阿伽门农》的合唱队之中。正义之神有时候过了很长时间才能战胜残暴邪恶——《奠酒人》中的合

唱队所唱的正是这样。这个正义之神不仅是道德力量，而且也是人之感情的尺度。她的敌手是“盛气凌人”。这与“粗鲁”和“欺侮”简直是同义语。人们的一切严重罪行都是由于傲慢的态度造成的。当人们失去了健全的理智或者按照埃斯库罗斯的借喻说法，“象儿童追逐飞鸟”的时候，他就对真正的现实丧失了理解力，他的精神陷入迷惘惶惑之中，——到那时候他就下决心做不能容许的事情。如果天神们某一段时间内容忍了这些人的话，那么他们最后终归是要残酷地惩罚罪犯的，要消灭他本人和他的全族。埃斯库罗斯的悲剧大都描写了这一类人。埃古普托斯的儿子们想用暴力占有达那俄斯的女儿们，波吕涅刻斯前来攻打他的哥哥，克吕泰墨斯特拉杀死了阿伽门农——结果他们全都受到惩罚。这一思想也通过波斯国王薛西斯的例子意味深长地表现出来了。老王大流士的亡灵这样谈到薛西斯：“我那年幼儿子的所作所为，都是出自他的无知无识。他本是一个凡人，却妄想超越众神，甚至想胜过海神波塞冬。这样看来，我这儿子岂不是神志不清的糊涂虫吗？”

严酷的生活经验做出了可悲的结论：知识是从痛苦经历中得来的。刑律要严格而不可动摇地起着作用：“既然做了坏事，就要处以极刑：法律应该是这样的”。因此犯事者必须承担法律责任。一切凶杀行为都是最大的罪孽：血一旦流到地上，谁也不能把它收回再赋予生命，而惩罚迟早会降到有罪的人的头上。

作者有时候借剧中人物的之口说出纯属民间流传的有关天神心怀嫉妒的议论，而天神们被描写成敌对的力量。他们力图制服所有高居于中等以上水平的人们。薛西斯意识到自己实力强大而得意忘形，他不了解“天神怀有嫉妒之心”，因此他从高处跌落下来，摔了跟头。阿伽门农也出了这种事。诗人在描写克吕泰墨斯特拉吩咐仆人为他在脚下铺上红地毯这一场时，鲜明地表现了这一点；阿伽门农害怕踏上了红地毯，会使天神们大怒。他

说，“只有对天神我们才应当用这样的仪式表示敬意”。可是，克吕泰墨斯特拉的狡诈的奉承促使他放弃了原先的决定，并大概因此招致了天神对他的愤怒。诚然，埃斯库罗斯还是力求表明，天神愤怒的主要原因不仅仅是人们因有财富和力量而表现得盛气凌人，而且是由于人们自身陷于欺诈不义的缘故。

六、关于人的命运与个性 问题，悲剧的讽喻

关于人的命运与使命的观点是同宗教和道德问题紧密相连的。前面（第一章）我们谈到过这个问题在希腊悲剧中有何等重要的意义。现在我们来考察埃斯库罗斯是怎样对待这个问题的。当然，他势必要注意到通行的意见并利用有传统内容的神话情节，但是值得注意的是，他描写了巨人般的个人，把注意力集中在他们的独立自主的决定上，而这样一来，就强调了他们的自由意志的作用。这一点最明显地表现在厄忒俄克勒斯、克吕泰墨斯特拉这些形象上面，薛西斯也是如此。

不管恶运怎样重压在拉伊俄斯整个家族的头上，厄忒俄克勒斯甚至不顾父亲的诅咒，选择了在他看来似乎是最合适的决定：合唱队提出，如果能找到其他人的话，或许会派他们去抵抗波吕涅刻斯。但是，厄忒俄克勒斯拒绝了这种意见，并且毅然决然地走向死亡。他说，死并不可耻。他肩负着全部责任，他知道自己的命运，并且完全自觉地行动着。可见，命运与自由意志起着作用，但是它们是互相独立的。而薛西斯似乎同样是被最高的力量引入迷途的；但是诗人又指出，薛西斯之所以惨败，不是由于恶魔，也不是由于天神的嫉妒心，而是由于他的个人品质——缺乏理智与态度傲慢：“他少年气盛，象年轻人那样思考问题”。但是更坏的是他的军队的渎神行为。大流士的亡灵谈到这一点时这样

说：“他们无耻地抢走了神像，焚烧了天神的庙宇，拆毁了祭坛，并且横七竖八地把神像从座位上推倒在地。他们这样造孽，他们自己也要遭受恶报，而他们注定还要受更多的罪。”

在这一点上，希腊人攻占特洛亚显然也是有罪的。阿伽门农为此受到了惩罚。

埃斯库罗斯借克吕泰墨斯特拉之口发表了这样的议论，说她之所以杀死丈夫，是由于她作了恶魔的工具，而这个恶魔支配着阿伽门农家里的一切事务。可以看出，这样的观点在希腊社会的某些圈子里是很流行的。但是，合唱队坚决地揭露了她的解释：“你对这杀人的事可告无罪——但是谁给你作证呢？”这样一来，埃斯库罗斯就从束缚人们意志的信念中解脱出来了。

在埃斯库罗斯运用的诗歌手段的武库中，诗人的这种观点起到了异乎寻常的作用。所谓“悲剧的讽喻”就植根于此：剧中人物力求达到自己的目的，而实际上正好走向反面，因为潜在的力量使他走向毁灭。这类特点在《阿伽门农》中特别多。阿伽门农知道，如果他踏上红地毯的话，就会因此而激起天神们的嫉妒；但是由于克吕泰墨斯特拉的坚持，他终究还是踏上了红地毯，为稳便起见，他脱下了鞋。传令官带着攻克特洛亚的喜讯来到王宫，他不想讲述已经发生的灾祸，因为他似乎预感到，这可能会招来不幸。但是他还是忍不住说了，因此仿佛非常不幸的结局临近了。

这种剧中人物地位的矛盾性造成了双关的看法：剧中人物说的是这一面，而观众们按另一面来理解它。克吕泰墨斯特拉向宙斯祈求使她的愿望得以实现。在场的观众认为这句话是对阿伽门农的幸福关心，但是她指的是凶杀行为的顺利完成。卡珊德拉的幻觉和预兆也有同样的作用。面对着阿波罗的神像，她问道：“你把我带到什么地方了？”合唱队回答说：“带到阿特里得斯家里了”。但她想说，她被带到了冥府了，也就是说被带向死亡了。

她从王宫里闻到了坟墓的气味，而合唱队却天真地解释说这是神坛上的牺牲的气味等等。克吕泰墨斯特拉在极力描述攻占特洛亚的情景之后，也说出了自己的担心：胜利者在欢庆胜利的时候千万不要纵容自己做出极端的行为，因为它们将会在他们当前的归途中，对他们的命运产生有害的影响。而后来事情果真象传令官所说的那样。但是，这里还有一种看法：认为这是对克吕泰墨斯特拉后来的行为的指责，也是对她因犯罪而遭受惩罚的辩白。接着，在《奠酒人》中，在听到了俄瑞斯忒斯不真实的死讯以后，克吕泰墨斯特拉假装表示惋惜，说她失去了一位挚友。而对观众来说听起来象是一种痛苦的讽刺。

这类的结合在悲剧中造成了一种特殊的情绪，它使观众对全部剧情的可怕结局有了思想准备。这一点也造成了悲剧的那种热情，埃斯库罗斯在这方面也显示了自己卓越的技巧。

七 埃斯库罗斯悲剧中的合唱队 与演员，悲剧的结构

埃斯库罗斯开始进行创作活动的时候，戏剧表演艺术还处在发展的初级阶段。悲剧的结构形成，来源于合唱队的歌曲，而在埃斯库罗斯的作品里，合唱队却已经逐渐丧失了自己的主导地位。在《乞援人》中，达那伊德的合唱队是主要的剧中人物。在《报仇神》中，复仇女神们的合唱队表现的是搏斗的双方中的一方。在《奠酒人》中，合唱队经常促使俄瑞斯忒斯行动。在《阿伽门农》中，合唱队起了非常特殊的作用。虽然合唱队在这里已经不是剧中人物了，但是合唱队的歌曲构成了主要的背景，整个悲剧表演就是在这个背景上展开的。虽然在表面上看到的是平安的征兆（关于报告胜利的信号、传令官的到达和阿伽门农王的归来），但是对即将来临的灾祸的模糊的预感也在逐场增强，使观

众预感到大难将临。群众的心情、他们的朦胧的本能的感觉、纯朴的信仰、遇事犹豫、对是不是尽快走进王宫去帮助阿伽门农王这个问题有分歧——所有这一切都以这样的艺术力量再现出来，而这种艺术力量在莎士比亚之前的文学中是没有遇到过的。

我们已经说过，戏剧中增添了第二个演员之后，戏剧的特征有了实质性的变化，即有可能为观众直接表现戏剧中的冲突。当埃斯库罗斯运用了索福克勒斯的新手法，特别是吸收了第三个演员之后，情况有了更大的变化。与此同时，在戏剧表演时观众的注意力也从合唱队转向剧中人，亦即转到演员身上了。

尽管埃斯库罗斯的作品保存下来的很少，但是我们今天见到的七个剧本，还是为某些研究和推论提供了材料。其中四个剧本归纳为一组，可以把它看做是早期的，因为包括在这一组里的悲剧具有技巧极其简单、原始的特点；另一组收在《俄瑞斯忒亚》三部曲之中的悲剧，按其时间来说，就稍后了。早期悲剧只要求两个演员出场演出^①，而《俄瑞斯忒亚》三部曲则需要三个演员。根据这一点，我们可以看到，在悲剧的结构、剧情的发展和对剧中人物的表演等方面的实质性的变化过程。除此之外，最早的两个剧本——《波斯人》和《乞援人》没有开场，并直接从合唱歌开始。

早期悲剧的结构是极其简单的。剧情发展几乎只是表面的。一部悲剧分许多场，它们相互之间的联系是微弱的。剧中人物一个接一个地出现，形成了一些各别的场。甚至在《普罗米修斯》中，大洋神的女儿们、大洋神和伊俄的先后出现都没有把剧情推向前

^① 在悲剧《七将攻忒拜》中，只是在退场中需要三个演员，而在《普罗米修斯》中，只是在开场中这样要求。当关于只用两个演员的规则还在起作用的时候，在任何情况下，这个角色都可以借助于“巴拉赫列格姆”，也就是附加的演员来充当。某些人说出了这样的想法：在《普罗米修斯》的开场中，普罗米修斯什么也没有说，他是用傀儡代替的。在以后的几场里，演员也是从他被绑的悬崖后面替他说话的。可是，要是为了使人信服的话，这种配合是过于造作了。

进，而只是为赫耳墨斯的恫吓结局作好了准备。但是，悲剧《阿伽门农》却是戏剧性逐步增强的剧本样板。早在开场中，守望人就已经指出悲剧结局的可能性，说在家里并不是一切都那么好，而接着一场接一场是克吕泰墨斯特拉、传令官和阿伽门农本人的双关的话，最后是卡珊德拉的令人震惊的幻象和预言，可见惨变逐渐临近了。这里，诗人的艺术技巧达到了他自己发展的顶点。

在埃斯库罗斯的每一部悲剧里，“报信人”的讲述占相当大的分量。独白明显地多于对话。这一点显示出那个时期戏剧发展的顶点，这是因为当时演员只是“回答”合唱队提出的问题。甚至在《乞援人》、《波斯人》和《阿伽门农》开头的合唱歌中也带有叙事的特点。《波斯人》中，报信人的叙述是剧本的中心部分，《七将攻忒拜》中也有三次这样的叙述。在《普罗米修斯》中叙述部分也占优势。可见，情节主要是在场外发生的。这是在这些悲剧中单纯的戏剧因素发展缓慢的明显标志。因此，埃斯库罗斯在《阿伽门农》中所使用的那种手法是特别出色的：卡珊德拉的精神错乱的幻视所预先展现在观众面前的事情，很快就在场外的王宫里兑现了。此外，这一场还打算引起观众对阿伽门农的注意和同情，而以他先前的行为而论，他似乎本来不应该得到这样的对待的。

埃斯库罗斯通常演出的不是一些各自独立的作品，而是四部作品在一起，组成了连贯的整体——相互联系的四部曲，其中每一部都好像是一部大的剧本中的一幕。关于这一点，唯一被保存下来的三部曲《俄瑞斯忒亚》以及与它连在一起的未流传下来的萨提洛斯剧《普洛透斯》，提供了明确的概念。关于忒拜的四部曲也是如此，这个四部曲包括悲剧《拉伊俄斯》、《俄狄浦斯》、《七将攻忒拜》和萨提洛斯剧《斯芬克司》。关于普罗米修斯的四部曲也是这样构成的。各个部分之间的联系是这样的：即在后面剧本的描写中对于前面剧本中的暗示或预言已经充分表

达出来——在《阿伽门农》中期待着来自俄瑞斯忒斯方面的复仇；在《被缚的普罗米修斯》中不仅预言普罗米修斯要经受新的痛苦，而且也预言赫拉克勒斯将会来解放他。在某些情况下，剧作者有可能在四部曲中描写整个家族的命运——即《俄瑞斯忒亚》中的珀罗普斯家族，忒拜四部曲中的拉布达科斯家族，总之是根据传说，恶运或者是不吉祥的诅咒重压在他们头上的那些家族。如此看来，某些个别的悲剧中的情节好象并没有完成似的。很明显，要充分理解这样个别的悲剧，就必须知道包括在四部曲中的其他剧本的情况，而当我们掌握的只是这个大的整体中的一部分的时候，我们便处在困难的境地之中。因此，要理解《普罗米修斯》的基本思想，就发生了很大的困难。

可是，某些四部曲中各部作品之间彼此并没有联系，并且是由完全独立的作品组成的。由《菲纽斯》、《波斯人》、《格拉夫克·波特涅斯基》以及萨堤洛斯剧《普罗米修斯——放火者》组成的四部曲可以看出，该书是由不同的单篇汇集而成的。从索福克勒斯的时代起，悲剧的这种自由的组合已经变得经常了，而诗人的每一部作品都是作为完全独立的和完成了的整体而精心创作的。

八 埃斯库罗斯悲剧中的人物形象

剧作家埃斯库罗斯的典型特点是他特别重视情节，而不重视性格，只是随着戏剧艺术技巧的逐步提高，描写剧中人物的可塑性才逐步增强。《乞援人》中的达那俄斯与珀拉斯戈斯、《波斯人》中的阿托萨与薛西斯，尤其是大流士的亡灵，这些全都是抽象的形象，是没有个性的王权的普遍概念的体现者，这一点对古代艺术来说是典型的。悲剧《七将攻忒拜》、《普罗米修斯》和《俄瑞斯忒亚》三部曲代表埃斯库罗斯创作的另一个阶段。这些

悲剧的特点在于，在这些作品中，诗人的全部注意力只是在主要的人物形象身上，而次要的人物形象起的纯粹是辅助的作用，并且仅仅是用来更鲜明地表现和突出主要人物。

埃斯库罗斯笔下的人物形象的明显特点就是这些人物具有某种概括性，而同时还具有一种完美无缺的特点。他们身上没有动摇和矛盾。埃斯库罗斯通常塑造的是强大的、宏伟的、超人的形象，他们没有内心的矛盾。天神们的形象往往也是这样塑造的（《普罗米修斯》中的赫淮斯托斯、赫尔墨斯、大洋神、普罗米修斯本人，《报仇神》中的阿波罗、雅典娜、复仇女神合唱队等等）。主人公出场时怀着充分的决心，直到终场始终不渝。旁人施加的任何影响都不能使他动摇。他一旦下定了决心，即使牺牲也在所不辞。这样进行性格描写，显然看不出性格的发展。厄忒俄克勒斯可以作为这方面的例子。他把政权夺到手之后，就坚决地行使权力，为了保卫祖国，采取了果敢措施，并派出了侦察员准确地了解敌人的行动；他制止了妇女组成的合唱队在言谈中流露出来的惊慌情绪；当侦察员报告了敌军的动向和他们的指挥官的情况之后，他根据他们每个人的特点，委派了自己方面的相应的官长；他把军事计划的全部线索都掌握到自己的手里，他能预见一切；这是一个理想的统帅形象。

毫无疑问，这样的形象塑造，出自不平凡的战争经历。瞧，厄忒俄克勒斯仿佛听到他弟弟正在进攻第七座城门；他把他的弟弟视为死敌，仅此一点已足以使他下定决心了。合唱队试图阻止他。但是什么都不能迫使他改变自己的决定。这鲜明的体现了他的个性。他意识到这件事的全部可怕之处，至于会出现什么完满结局，他已不抱任何希望。然而他决不后退，尽管已经命中注定他在决斗中必死无疑。他本来可以任意选择自己的行动方式，但他还是根据个人的意志，按照既定的目的，投入战斗。他的形象还具有爱国主义热情的巨大力量：他自己牺牲了，可是却拯救了自己。

的祖国。

从普罗米修斯的形象来看，埃斯库罗斯的笔力更加劲健。如果把悲剧中的这个形象同他的神话原型加以比较，就可以清楚地看到这一点。例如在赫西俄德的长诗中，普罗米修斯纯粹是一个狡猾的骗子，而在埃斯库罗斯的笔下，他是泰坦族的巨神，他拯救了人类。虽然他明知将会受到残酷的惩罚，还是从天神那里窃取了火种给人们；他教会他们过共同的团体生活，使他们能够聚集在部落中；他发明和创造了各种科学；他是为真理而奋斗的勇敢的战士，反对所有的暴行和专制，绝不妥协；他痛恨一切天神；他是反抗天神的斗士，他又是探索新的道路的革新家；为了自己崇高的理想，他甘愿承受最无情的刑罚，并且自觉自愿地去完成自己的伟大事业。这里所表现的不是原始社会的人的思想，而是只有到公元前5世纪人们的崇高意识才能孕育出这样的形象来。正是埃斯库罗斯的天才创造了这样的形象，而我们现在把有这类性格的人称之为巨人，

普罗米修斯是马克思所喜爱的英雄，马克思在自己的博士论文的序言中，引用了普罗米修斯蔑视天神的话作为给同时代人的训言：“我憎恨所有的神”。接着他又援引了普罗米修斯回答赫耳墨斯的恫吓时所说的话，以表明真正的哲学家的坚定性：“你要相信，我不肯拿我这不幸的命运来换你的贱役”，“我认为你伺候这石头，比作父亲宙斯的亲信使者强得多。”^①

马克思用这样的话来结束了自己的议论：“普罗米修斯是哲学的日历中最高尚的圣者和殉道者”^②

《阿伽门农》中的主要人物不是阿伽门农，而是克吕泰墨斯特拉。阿伽门农只在一场中露过面，虽然整个情节都集中围绕着他的名字。阿伽门农的形象只是作为背景，在这一背景中，突出了

① 前一句是普罗米修斯的话，后一句是赫耳墨斯的话。

② 马克思：《〈博士论文〉序》，第3页。

杀害他的凶手克吕泰墨斯特拉的罪行和形象，阿伽门农这个国王是一头“雄狮”，被旷日持久的战争的苦难弄得疲惫不堪，但他还是强有力的，为自己的忠实臣民所敬爱的统治者，虽然他过去留下许多令人不满的口实，尤其是为了那个有罪的妻子而发动了战争。特别值得一提的是：在远征开始之前，先知就警告说，他将面临沉重的伤亡。但是，阿伽门农受到了痛苦的经验的教育，他知道他不在国内期间所发生的许多事情，许多人应该为此得到报应。他的形象由于同他的继任者埃癸斯托斯相对照而变得更加伟大。埃癸斯托斯是个懦夫，他没有勇气亲手杀人，而是让女人去干这种事。合唱队这样评价他说：埃癸斯托斯只会自吹自擂，“象公鸡在母鸡跟前似的。”合唱队当面毫不客气地把他称作女人。俄瑞斯忒斯在《奠酒人》中也称他是只会玷污丈夫床榻的懦夫。

为了理解克吕泰墨斯特拉的形象，就应该记得，在史诗中，阿伽门农被害这件事被写成完全另一种样子。在《奥德修纪》中，埃癸斯托斯被称为主要的肇事者，而克吕泰墨斯特拉只是他的同谋者。而在埃斯库罗斯的笔下，埃癸斯托斯只是在凶杀完成之后才出现的，而罪行完全归于克吕泰墨斯特拉一个人身上。因此，她的形象被赋予了特殊的力量。这是一个聪明的女人，她象男子汉一样坚强果敢，开场中的守望人和后来的合唱队的长老们都这样评价她。对一个女人来说，她必须要有非凡的坚韧意志，以平息国王不在时由战场上传来的令人惊慌的风闻在国内所引起的骚动。她必须具备背信弃义、假仁假义和弄虚作假等特点，以不招致别人的猜疑。她以冗长的奉承的言辞来欢迎阿伽门农，以打消他的怀疑。而他是有可能怀疑家里有问题的。他嘲讽地指出：他妻子的话太长了，和他不在的时间的长短正相当。她说服阿伽门农走上红地毯，并力图消除他的朦胧的预感和迷信的恐惧的那一场戏，是埃斯库罗斯创作的出色的范例之一。于是，她终于达到了目的。她嘴里说出的对宙斯的语意双关的祈祷听起来是不祥的东西。

“啊，宙斯，全能的宙斯，使我的祈祷实现吧，愿你多多注意你所要实现的事”。当后来她又出来叫卡珊德拉进宫的时候，她的话里充满了恶意和威胁，于是，凶杀行为终于发生了，她出现在观众面前（大概，在可以移动的平台——“陈尸台”上），手里拿着一把斧子，浑身溅满了鲜血，脸上带着血迹，站在阿伽门农和卡珊德拉的尸体前面。现在没有必要再弄虚作假了，于是她粗暴而又直言不讳地宣布，她已经做完了蓄谋已久的事。诚然，她企图将她的谋杀行为说成是为自己的女儿伊菲革涅亚复仇，同时是为了报复丈夫勾搭克律塞伊斯和卡珊德拉的背弃行为，以便减轻自己的罪恶所引起的惶恐。但是很明显，事情并不是象她所说的那样。合唱队的长老们为所发生的事情而震惊。在他们看来，克吕斯墨斯特拉的行为是残暴不仁的；他们觉得，她似乎是喝了某种有毒的药水而昏了头：这时候在她身上看到了某种险恶的力量，但是她已经对流血事件感到厌烦了，并且宣称她下决心今后不再杀人，果不其然，后来埃癸斯托斯带着自己的侍卫想要迫害合唱队的不顺从的长老们的时候，她用自己的干预防止了流血事件的发生，并把埃癸斯托斯带进王宫去。从退场可以看出，掌权的是她，而不是他。

在悲剧中，女先知卡珊德拉的形象也是很出色的，就是她从阿波罗那里得到了预言的才能，但是她欺骗了阿波罗，拒绝了他的爱情，因而被惩罚，使任何人都不信她的预言。按照神的意志，她过着被人唾弃的乞丐般的痛苦生活，最后她成了一名俘虏，流落到阿伽门农家中，想要在那里找到自己死亡的归宿。这个形象之所以造成一种特殊的悲剧气氛，乃是因为她自己知道等待她的命运是什么，因此，这便引起了合唱队的更大同情。《普罗米修斯》中的伊俄同她有某些类似之处，前者是宙斯的情欲和赫拉的迫害的不幸的牺牲品。

在《俄瑞斯忒亚》三部曲的另外两部悲剧中，剧中人物形象

不能令读者一望而产生兴趣。克吕泰墨斯特拉在《奠酒人》中已经不是先前那个强有力的和高傲的女人了；她预料到俄瑞斯忒斯会来复仇，因而长期惴惴不安，痛苦不堪。儿子的死讯在她内心里唤起了两种对立的感情——既为之惋惜，又因摆脱了长久缠身的恐惧心理而高兴。可是，她突然发现，不是俄瑞斯忒斯死了，而是埃癸斯托斯被杀死了。严厉而可怕的复仇者正站在她的面前。在一瞬间，从前的精神又在她的身上苏醒了。于是，她大声喊叫，让人尽快把斧子给她拿来。俄瑞斯忒斯在《奠酒人》和《报仇神》中，是作为神的工具出现的，因此在一定程度上失去了他的个性特征。可是，当他看到母亲伸开双臂跪倒在他面前，并袒露出哺育过他的乳房的时候，他浑身颤抖，并且自己的决心也动摇了。他问自己的忠实的朋友和同伴皮拉得斯说：“皮拉得斯，我该怎么办呢？饶恕我的母亲吗？”皮拉得斯向他提起阿波罗的命令，吩咐他必须执行阿波罗的旨意。根据宗教的教规，他作为一个身上带有血污的杀人犯，必须远离本国到某个地方去洗刷罪恶。他为自己的行为所震惊，便吩咐拿出那件衣服来让人看。克吕泰墨斯特拉在进行刺杀的一瞬间，用那件衣服象网一样套住了阿伽门农，而在衣服上面还可以看到打击的痕迹。这时他觉得他的头脑开始糊涂起来。他想为自己的行为找到辩护的理由，以平息良心的不安……却看到了复仇女神们的形象。在下一部悲剧《报仇神》中，当他还没有在雅典最高法院的审判中被宣告无罪之前，他也怀着这样的情绪。这样就显示出主人公的内心世界。

在次要人物中，只有为数不多的几个被赋予了个性特征。例如在《普罗米修斯》中，大洋神的精神上的卑下和胆怯是描写得很有趣的。当俄瑞斯忒斯的老保姆听到关于他的编造出来的死讯的时候，她那充满痛苦的率真性格便很有真实生活的气息。

总的说来，正如我们所看到的，埃斯库罗斯通常描写强有力的、雄伟的、超人的形象，他们是没有内心矛盾的。他描写众神

的形象，屡见不鲜，如在《普罗米修斯》中描写赫淮斯托斯、赫耳墨斯、大洋神和普罗米修斯自身；在《报仇神》中描写了阿波罗、雅典娜、复仇女神的合唱队等等。即使在其它情况下，埃斯库罗斯描写了凡人，他们也具有不同于通常人的罕见的品质。

阿里斯托芬指出埃斯库罗斯有一种习惯：在描写人物的时候，他使这些人物在整整一场戏中神情悒郁，默默无言，从而达到特殊的艺术效果。例如，《普罗米修斯》的第一场，《阿伽门农》中的卡珊德拉那一场，不久前发现的名为《尼俄柏》的悲剧片断中的尼俄伯那一场，均属此类。

九 埃斯库罗斯的语言

埃斯库罗斯创造了非常出色、宏伟超群的形象，为表现这些形象、就需要有气势磅礴的语言。戏剧是在史诗和抒情诗的基础上形成的，作为戏剧体裁的奠基人，他自然而然地体味到了这类体裁的风格传统。如果说悲剧一般都具有严肃的特点，并以其雄伟庄严见称，那么，埃斯库罗斯的语言则富有此种特色。这一点在合唱队的歌词中特别明显。这类歌词运用的是虚拟的多利斯方言，从而表现了形形色色的音乐旋律，对话部分继承了伊奥尼亚—阿提刻的抑扬格诗的传统。为了保留古老风格的庄严性，作者大量运用了伊奥尼亚方言和各种古词语。从平静的问答转向细腻入微、情意绵绵的对话（即剧中人物同合唱队之间的抒情的对答），把悲剧气氛巧妙地增强了。如《阿伽门农》中的卡珊德拉的那一场和《波斯人》与《七将攻忒拜》中的哭泣的场面即是。当对话的语流特别快起来之际，抑扬格的诗体变成了八音节的长短格——四音步的诗律。

埃斯库罗斯的语言具有惊人的丰富性和多样性。其中有许多词是罕见的和不常用的，甚至在其他作家那里是完全没有遇到过

的。引人注目的是他的合成词很丰富，这些合成词是由几个词根组成的，或者前面加二至三个词冠。这些词同时包含着几个形象。在某些情况下，埃斯库罗斯甚至力求使自己人物的语言个性化。为了更清楚地说明达那伊德的外国出身，他借她们之口，同时也借埃及的传令官之口说出了外国词。而在《波斯人》中，外国词更是特别多。

埃斯库罗斯的语言很有感情色彩，具有丰富的各类形象和比喻。其中一些形象和比喻，俨然是贯穿整个悲剧的主旋律。例如，在《七将攻忒拜》中的飘浮在波涛汹涌的大海中船只的旋律，《波斯人》中的牛轭的旋律，《阿伽门农》中陷入罗网中的野兽的旋律等等。希腊人攻占特洛亚是以马的飞跃为主旋律加以描写的——原来那匹木马里面隐藏着希腊的将士。描写海伦到达特洛亚，用的是一个比喻，仿佛一个人喂养了一头小狮子，等它长大之后，便大肆捕杀主人的羊群。克吕泰墨斯特拉被描绘成跟胆怯的狼结盟的双足母狮。利用近似音的变化所构成的文字游戏同样是很有趣的，如海伦的发音与抢劫船只、男人、城市的女匪的发音很近似，卡珊德拉称阿波罗为“毁灭者”（因为“毁灭者”一词的发音与阿波罗很相近）。

从悲剧的整个风格来看，以上指出的这些特点都是典型的例子。不久以前发现的埃斯库罗斯的萨提洛斯剧的片断表明，埃斯库罗斯的语言接近于口语。某些研究工作者根据《普罗米修斯》这个悲剧在语言上的某些特点，否认它是埃斯库罗斯的作品。可是，这些不同特点并没有超出在埃斯库罗斯的萨提洛斯剧中所见到的用语范围。也许他是受到了埃皮哈尔姆的喜剧的影响，埃斯库罗斯是在公元前470年前后到西西里去的时候同其相识的。但是，阿里斯托芬曾经以开玩笑的方式指出过埃斯库罗斯语言艰涩难懂，例如他用一些“蠢牛一般的语汇”，并指出对观众来说他的语言也是难以理解的，例如用一些象塔一样的臃肿笨拙的语汇。

十 古代对埃斯库罗斯 的评价和他的世界意义

埃斯库罗斯在戏剧技巧方面所进行的变革以及他的天才的力量确保了他在希腊民族诗人中间的杰出地位。在公元前5世纪至前4世纪的整个过程中，他保持着杰出诗人的地位。他的作品在重新演出方面享有特殊的权利。阿里斯托芬在喜剧《蛙》中推崇他为著名悲剧作家们中间的巨擘，称颂他是人民的教育者和当代马拉松战士的真正代表。公元前330年左右，根据演说家和政治活动家利库尔格的提议，在改建后的剧场里给埃斯库罗斯和其他著名的戏剧作家竖立了纪念像。当时，人们还根据详细考订过的国家抄本对他的作品进行了整理。埃斯库罗斯不仅对希腊文学，而且也对罗马文学产生了强有力的影响：恩尼乌斯，阿克齐乌斯和塞内加等都加工改写过他的作品。

在许多诗人，如卡尔德隆、弥尔顿、伏尔泰、歌德、席勒、雪莱、拜伦、利奥帕尔德等人身上，都可以看到埃斯库罗斯对文学的影响。大家知道，据拉法格的回忆，埃斯库罗斯是马克思喜爱的诗人之一。歌德在致弗·洪堡特的信中称《阿伽门农》为“高超作品中的精妙之作”。特别是《普罗米修斯》对西方和我国的文学显示了强有力的影响，普罗米修斯的形象称雄于世界诗坛，吸引了不同时代和流派的人们。米开朗基罗使他的形象在西斯廷教堂里永垂不朽。卡尔德隆写了剧本《普罗米修斯的塑像》（1679年），伏尔泰写了剧本《潘多拉》（1748），赫尔德写了《解放了的普罗米修斯》中的几场戏，而在此基础上，李斯特创作了同名交响诗。我们还可以想起歌德的《普罗米修斯》的戏剧片断，拜伦也以这个题目写了抒情诗，同样，雪莱也写了《解放了的普罗米修斯》。

1752年，罗蒙诺索夫在一封《关于玻璃用途的通信》的函件中撷取了一些有关普罗米修斯的情节；他在信中写道：“有些人虽然知道谁从天上能弄来火，这些人却在自己的想象中敷衍出了普罗米修斯。”

1807年，拉季谢夫在《历史之歌》中谈到了赫拉克勒斯的功绩，说他“非常大胆地支持从天上窃火的普罗米修斯，杀死了啄食他的胸脯的秃鹰，把他从凶险的刑罚中解救出来。”舍甫琴柯把被压迫人民同普罗米修斯相比，深信“真理会获胜，愿望会实现”，并在永生的普罗米修斯身上看到了不朽的人民的典型。奥加辽夫写了抒情诗《普罗米修斯》，里面痛斥了沙皇尼古拉一世的暴政。卡罗利娜·帕夫洛娃翻译了《普罗米修斯》的片断。韦涅维季诺夫也试图翻译它。别林斯基和赫尔岑高度评价了这一形象。高尔基赋予普罗米修斯的神话以重大的意义。可以说，普罗米修斯是各国人民最喜爱的形象。

此外，俄罗斯文学中，梅尔兹利亚科维翻译的埃斯库罗斯几个剧本的部分场景，是值得称道的。迈科夫和列夏·乌克兰卡在《阿伽门农》的基础上创作了定名为《卡珊德拉》的一个剧本和一首长诗。

埃斯库罗斯的诗歌形象对瓦格纳产生了巨大的影响。俄罗斯作曲家塔涅耶夫创作了歌剧《俄瑞斯忒斯》。斯克里亚宾谱写了交响乐《普罗米修斯》等等。

埃斯库罗斯的雄伟的众多形象，经历了整个世界历史的进程，至今仍然充满了生命力和毫无矫揉造作的纯真。在苏联的造型艺术和文学中，这些形象继续发挥它们的影响。谢列布尼科娃把自己描写马克思生平的三部曲命名为《普罗米修斯》。

第三章 索福克勒斯 和欧里庇得斯的时代

一 伯里克利时代雅典国家和 民主政治的繁荣

希腊悲剧在埃斯库罗斯的创作中已臻于全面成熟并成为主要的文学体裁。它的进一步发展是同索福克勒斯与欧里庇得斯的名字联系在一起。他们的活动占据了公元前5世纪中期和几乎整个后半叶，反映了这一时期文化的普遍高涨。喜剧诗人阿里斯托芬是他们的年青的同时代人，他在公元前4世纪初继续写作。在这一期间内，社会生活发生了重大变化，而上面提及的几位诗人则是当时各个不同流派——从倾心于冷静地再现生气勃勃的现实到傲游在幻想世界之中——的代表。这个时期本身就包含着两个不同的阶段：雅典国家在伯里克利领导的年代里（公元前445—前430年）和在伯罗奔尼撒战争期间（公元前431—前404年），奴隶主民主制开始出现危机。索福克勒斯是温和的民主集团的利益的体现者，欧里庇得斯则是“舞台上的哲学家”，是进步思潮的代表，而阿里斯托芬用滑稽漫画的手法勾画了一幅幅形象，用以嘲笑当时生活实际中的丑恶现象。

可以认为，在公元前5世纪中叶，奴隶主民主制在雅典已经完全建立起来。雅典成为希腊各城邦中最富有和最强大的一个，成为庞大的海洋同盟的领袖，这一同盟总计有150个以上各自为政

的城邦。雅典一开始从这些同盟者那里得到总数达到460塔兰的交纳款项，也就是在一年内得到将近100万金卢布的款项，而在伯罗奔尼撒战争开始的时候，交纳款项增加到600塔兰，也就是150万金卢布。在公元前421年缔结尼细阿斯和约之后，增加到1200塔兰，而后又增加到1300塔兰。到战争开始的时候，该同盟已经变成一个真正的强权组织。同时雅典俨然以盟主自居，高踞于其他盟国之上。这自然成为同盟者不满意和同盟自身不巩固的原因。关于这一点，后来在公元前4世纪初，色诺芬这样写道：“我们雅典人同斯巴达人以及他们的同盟者作战之际，我们当时在海上和船库里有不下于300艘三舷战舰，同时我们在卫城里有许多现钱并且每年从国内土地上征收很多赋税，还从国外得到不少于1000塔兰的贡品。尽管我们统辖着附近的所有岛屿和欧洲的许多城镇……，可是我们终究象你们所知道的那样战败了。”

因为雅典在一些国家中确立了经济霸权，并同另一些国家保持贸易关系，所以它在公元前5世纪后半叶的前25年中，物质上达到了高度繁荣，并成为全希腊主要的文化中心之一，从各地把富有朝气的创造活力吸引到自己这里来。这种文化的高涨是同伯里克利领导雅典国家事务这一时期相吻合的，所以这一时期往往被称为“伯里克利时代”。但是很明显，他仅仅是温和的民主集团的思想代表。这一集团是同进步的贵族政治联系在一起的。马克思写道：“希腊内部的极盛时期是伯里克利时代。”^①

伯里克利（约公元前500—前429年）是进步贵族，在当时是一个很有学问的人，是一个好统帅和精明的政治家，善于协调当代生活的矛盾，他持续执行了他的朋友厄非阿尔忒斯在60年代所开始的那个民主方针。在同客蒙和墨勒西亚斯的儿子修昔底德的贵族集团的斗争取得胜利之后，他在15年（公元前445—前430年）

① 马克思：《第一七九号〈科伦日报〉社论》，《马克思恩格斯全集》第1卷，第113—114页。

内，每年选出十将军委员会，实际上他是雅典政治上的领导人，并且显示了卓越的组织才能，善于从希腊各地吸收杰出的科学家和艺术家。历史学家修昔底德谈到他的时代时说：“在名义上是民主政治，但事实上权力却握在英雄——杰出的人物手中”。只是在伯里克利生活的晚年，他在政治事务上的影响才有所动摇，这是同新的社会力量的崛起相联系着的。

二 建筑和艺术

在公元前5世纪中叶，雅典国家物质上的繁荣，使它有可能会以这样的计划来开始改建整个城市，以与它在这个时期的政治地位相适应。根据伯里克利的倡议成立了由菲迪亚斯担任主席的专门委员会，它制订了改建全城的计划，并且把主要注意力放在内城——卫城上。原定的建筑计划大部分在伯里克利当政时期就完成了，只有一小部分在他死后于伯罗奔尼撒战争时期完工。热火朝天的建设浪潮持续了将近五十年时间。碑文指出，参加这一工作的不仅有奴隶，而且还有公民和异邦人。自然，这些工程把希腊各地的工程师、建筑师、艺术家和其他专家吸引到雅典来了。

特别值得称道的是下列杰出的建设工程：建筑师卡理克拉提斯建造的号为“长城”的工程，把雅典城和比雷埃斯夫斯港连接在一起了；米利都人希波达摩斯改建了比雷埃夫斯港。公元前447年至前432年，伊克提诺斯和卡理克拉提斯建造了雅典娜·帕提侬神庙（处女神庙），它是谨严的多利亚柱式建筑的楷模。公元前437至前432年，姆涅西克尔在雅典的卫城建造了带有美术装璜的柱廊式入口，在战争期间又造了附属的建筑物。公元前421年在卫城入口处附近建造了无翼胜利女神尼卡的神庙，是更精致的伊奥尼亚柱式建筑的范例，而厄勒忒奥神庙，也就是奉祀当地英雄厄勒

忒奥的庙，是由建筑师菲洛克尔和阿尔希洛赫在公元前443年奠基，公元前407年完工的。它同雅典娜·波利阿达（城市守卫者）和海神波塞冬的殿堂连在一起，神庙里有工艺精美的柱廊，代替圆柱树立着的是六个雅典少女的雕像，这就叫做“女像支柱”。

这个时期最有名的艺术家是菲迪亚斯（约公元前500—前430年）。他是伯里克利时期建设工作的领导人，而他自己又是卓越的雕刻家。他最出名的雕像有雅典娜女神庙中的雅典娜·帕提依雕像和奥林匹亚的宙斯雕像——二者都是镶以黄金和象牙的。还有在卫城广场上的雅典娜·普罗马霍斯（保卫者）的巨型青铜雕像。他还积极参加了雅典娜女神庙的装璜工作，在三角墙的图案和墙壁饰带的浮雕创作中，有大雅典节的游行队伍等等形象的画面。在他的作品里可以看到一种特殊的风格——他塑造的神像是庄严、宁静和完美、俊秀的人。

他的同时代人中的长者想必是米隆，他是著名雕塑《掷铁饼者》也就是“铁饼投掷运动员”的作者。比菲迪亚斯年轻的是波里克利托斯，他是阿耳戈斯—西库翁派的艺术家。他以结实有力的大力士们的雕像，如《执矛者》（矛兵）和《结胜利带者》（头上结着胜利丝带的青年）而著称。在《执矛者》中，波里克利托斯表现了自己关于“典范”的看法，也就是理想的体型，在身体的各个部分之间定出相应的比例。他在一座稍重的墩实的雕像上划出了比例——这是斯巴达勇士气质的力量化身的像。

公元前5世纪的画家中最有名的是塔索斯岛上的波利格诺特。他对同时代人显示了强有力的影响。我们根据文学作品中的描述和部分地根据陶瓶上的彩绘，知道他的《希腊人同亚马孙女人们的战斗》、《阴间》、《马拉松战役》等画。它们是由四种颜色画出来的，并且有与英雄性的情节相应的象征性的特点，而在这一方面又使人们想起埃斯库罗斯悲剧的风格。

！ 在公元前5世纪的最后10年，当时的风尚明显地趋于更大程度

的纯真和自然，也表现出一种偏爱雅致甚至精美的倾向。这明显地体现在奥林匹亚的胜利女神尼卡·佩奥妮亚的雕像和雅典的胜利女神尼卡神庙柱形栏杆的浮雕上等等，也同样体现在来自意大利南部的赫拉克利亚人宙克西斯和以弗所人帕拉西这两个艺术家身上，他们已经努力去追求自然主义。欧里庇得斯的某些悲剧所表现的痛苦的激情，直到公元前4世纪初才在斯科帕斯的雕塑艺术中得到反映。

艺术发展的进程反映了意识形态方面的变化并帮助我们理解这个时期文学的各种流派。

三 伯里克利时代的社会与艺术理想

在伯里克利时代，雅典成为全希腊的经济、政治和文化的中心。比雷埃夫斯是“全希腊的市场”（伊索克拉底语）。伯里克利本人称雅典是“全希腊的学校”。其他人也发表了类似的意见：有人称它为“圣坛”——即最高神圣会议，也有人称之为“埃拉多斯中的埃拉多斯”^①等等之类。公民们亲眼看到了自己国家的力量和光彩，对自己的祖国满怀爱国的自豪感，这是不足为奇的。这些情况确定了他们的社会理想和艺术理想，这些理想在许多诗人的作品中得到鲜明的体现。在欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》中，歌队美妙的合唱歌曲，渗透了这样振奋人心的爱国精神。这个悲剧是在公元前431年伯罗奔尼撒战争开始之前演出的，而同样在索福克勒斯的最后一个悲剧《俄狄浦斯在科罗诺斯》的合唱歌中也是如此。这两个合唱歌中，阿提刻都被当作倍受天神们恩惠的极美好的国度加以赞颂。而在雅典娜女神庙西边的三角墙上表现了雅典娜与波塞冬为占有阿提刻所展开的争论：这就是说，阿提

^① 埃拉多斯，古代最初指帖萨里亚地区一小块土地，后来指整个希腊，现在它是希腊国家的正式名称。

刻是这样美好的国家，就连天神们也要为了它而发生争执。某些悲剧的情节取材于神话故事，通过这些故事显示了雅典人民作为被压迫者们的保卫者之威武精神和崇高作用，例如在欧里庇得斯的《请愿的妇女》和《赫刺克勒斯的儿女》中，在索福克勒斯的《俄狄浦斯在科罗诺斯》中就是如此。而且，阿里斯托芬在自己的喜剧中也常常赞颂雅典人民的英勇和天神们给予他们的庇护等等。

公元前430年，也就是在伯罗奔尼撒战争第一年结束之后，伯里克利发表了著名的“临葬悼词”，我们可以从中找到雅典人对自己国家的崇高信念的理论基础。这个悼词由于修昔底德的转述而为我们所熟知。全篇悼词是那个时代政治思想的极好文献。雅典的公民们知道，伯里克利说过，他们为祖国而战，保卫自己的自由与独立，自己的民主制度和幸福生活。同时，他的悼词包含了艺术和科学活动的完整纲领，指出了艺术的明确方向。“我们喜欢美，喜欢那种与纯朴相联系的美，我们也喜欢智慧，这种智慧没有精神上的缺陷”。这样把美与纯朴结合起来，在伯里克利时代是很典型的。雅典娜女神庙的建筑以其质朴和各部分的严格匀称而使人们入迷，它摆脱了某种过分奇巧或非常讲究的东西，是建筑学中这种风格的光辉榜样。菲迪亚斯和索福克勒斯是这种风格在雕刻和文学方面的最典型的代表。

然而，除了这些特色之外，在雕塑艺术和文学上开始出现一些新的特点——崇尚秣丽华贵，过分精雕细刻与多余的点缀。例如，前面提到过的在厄勒忒奥庙的“女像支柱”的柱廊就是这样；这样的特点，我们还可以在欧里庇得斯的创作中，在当时的抒情诗中，在音乐中遇到。这证明带着另外一些审美力的社会集团兴起了。

四 伯罗奔尼撒战争时期的社会变化

当伯罗奔尼撒战争（公元前431—前404年）开始的时候，雅典民主政治正处在自己发展的顶峰。雅典的财政状况是极好的。它的舰队在海上称霸，它的收入与需要相抵还有剩余。然而，雅典由于没有足够的粮食，必须随时把达达尼尔海峡和博斯普罗斯海峡处于自己的监督之下，因为供给国家粮食的主要通道乃是由黑海北岸经过这两个海峡的。为了保证能从西西里那儿运送粮食，雅典企图把它置于自己的管辖之下（公元前415—前413年），这一企图以惨重的失败而告终。

伯罗奔尼撒战争是在希腊最大的国家集团之间经济竞争的基础上爆发的。全希腊分为两大阵营，其中归附雅典的国家，实行民主制或倾向于它，而归附斯巴达的则是一些寡头政体的国家。而雅典自身也还有不少现行制度的反对者，但是他们没有可能公开活动，就通过秘密帮会——“秘密联盟”活动，等候适当时机来推翻民主制度。由于公元前411年远征西西里失败而造成了这样的时机。政权落到了四百人议事会的手里。但是它的寿命很短。公元前404年，在雅典投降以后，民主制遭到更加沉重的打击，在斯巴达人威逼之下，在雅典建立了三十暴君的统治。但是，民主制很快就找到了推翻敌对秩序的力量。

在其他希腊国家中也发生了类似现象。历史学家修昔底德在叙述公元前427年科西拉岛上的阶级斗争的时候，描绘了这种斗争所表现出来的那种残酷的令人震惊的画面。同时他指出了这种斗争的普遍意义并引起了深刻的道德上的震动。

对雅典的另一种危险来自它与同盟者的关系，那些同盟者从平等的同盟成员变成了进贡者，他们寻找机会以摆脱自己的附属地位。在战争之前，他们就不止一次地爆发过起义，而在战争期

间起义更加频繁了。雅典在公元前404年的失败导致了海洋同盟的解散。

在这个时期，奴隶制度的消极方面非常突出地暴露出来了。国家的经济繁荣是建立在奴隶制发展的基础上的。但是，随着奴隶数量的增加，他们的处境恶化了。他们成为活的商品，成为“会说话的工具”或“有灵性的物品”。在伯罗奔尼撒战争期间，奴隶大规模地从主人那里逃跑，这是他们消极抵抗的最初尝试。然而，这个制度最坏的情况表现在自身的道德沦丧方面。恩格斯写道：“随着商业和工业的发展，发生了财富积累和集中于少数人手中以及大批自由公民贫困化的现象，摆在自由公民面前的又有两条道路：或者从事手工业去跟奴隶劳动竞争，而这被认为是可耻的、卑贱的职业，并且不会有什么成功，或者变成穷光蛋。他们在当时条件下必不可免地走上了后一条道路；由于他们数量很大，于是就把整个雅典国家引向了灭亡。所以，使雅典灭亡的并不是民主制，象欧洲那些讨好君主的学究们所断言的那样，而是排斥自由公民劳动的奴隶制。”^① 奴隶占有制的这些自然的后果，由于在伯罗奔尼撒战争过程中许多农村经济的破产和公元前430到前429年爆发的可怕的瘟疫而加深了。

所有这些从道德败坏方面影响到了居民，居民中大部分变成了游手好闲的穷光蛋——“游民层”，亦即古代形式的流氓无产者。这是一伙无原则性的和轻信别人的群氓，对一切新奇事物趋之若鹜，可就是这些人却在人民议会中的各种会议上组成了多数。于是，在这样的情况下，便出现了所谓蛊惑分子的特殊类型的政治活动家们，他们狡猾地投合听众的口味和情绪，迎合听众的癖好和低级情感，力图用不能实现的空洞承诺来博得信任，并在此基础上开拓自己的事业。所有这些为我们所熟知的伯罗奔尼

^① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第115页。

撒战争时期的蛊惑家都属于大的企业家集团并且是大的奴隶作坊的主人。他们靠供应军需和各种同战争相连的投机事业而发财。蛊惑家们答应贫民们：在占领地区分给他们份地，毫不吝惜地把缴获的钱财和这一类好处分给他们，以此吸引贫民层参加战争冒险。这就是雅典的主战派。它的最主要的领袖之一是富有的皮革作坊主克瑞翁；他于公元前422年在安菲波利斯城附近的战斗中被打死，他刚一死，尼细阿斯在公元前421年就同斯巴达签订了名为尼细阿斯的和约。大家知道，鲁莽的政治冒险家亚尔西巴德是怎样在公元前415年引诱雅典人远征西西里的，公元前413年，这场战争以他们军队全面崩溃而结束。

阿提刻的所有地主，不管是大地主还是小地主，都深受战争之害，特别是农民（第三等级）受害尤烈，而军队的主要兵员由他们组成，他们的田园庄院遭到破坏，荡然无存。当战争开始阶段，阿提刻先后五次遭到斯巴达军队的入侵，而从公元前411年到战争结束，阿提刻的大部分地区被敌人占领了，于是大多数居民躲避在城区和比雷埃夫斯港的围墙外面。农民是和平的主要捍卫者，他们组成了主和派。

自然，所有这一切都栩栩如生地反映在当时的文学作品中。政治问题，特别是和平题材，在欧里庇得斯和阿里斯托芬的作品中占有大量篇幅。

五 科学领域与社会思想领域的主要派别

随着物质与政治的发展，雅典的科学也发展起来了。同其他国家的交往开阔了希腊人的眼界，丰富了他们对地理的认识，也丰富了对其他民族的生活情况及其在各个知识领域的经验的认识。伯里克利热情好客地邀请那些他认为有用的人到雅典来。例如，演说家利西的父亲克法尔从叙拉古迁居到雅典来，历史学家

希罗多德、哲学家阿那克萨哥拉、智者派学者普罗塔哥拉和许多其他人长住在雅典。这种情况持续到伯里克利去世之后。公元前427年，智者派学者高尔吉亚来到雅典。唯物主义哲学家德谟克利特等人大概也到过雅典。大家知道，希罗多德曾以他的朗诵和宣讲引起雅典人的极大兴趣。例如，我们可以在索福克勒斯和欧里庇得斯的悲剧中找到他的影响痕迹。公元前5世纪，学术活动遍及希腊的许多地区。

与爱利亚学派的最后一些代表人物的唯心主义派别相反，西西里人恩培多克勒在他的长诗《论自然》中，把自己的关于物质的四种元素的学说同伊奥尼亚早期一些哲学家的学说结合起来，然而与此种学说结合时却引用了赫拉克利特关于事物因对立的因素的斗争而不断变化的概念，并把这种对立的因素体现在爱与恨的形象中。在另一首长诗《论净化》中，他用奥菲士教派和毕达哥拉斯派的精神来宣传道德净化的主张。他是个非常多才多艺的学者，既是物理学家，又是建筑师，还是医生和诗人，而同时代的人们甚至还认为他是个预言家，并且围绕着他的名字还有各种各样的传说。亚里斯多德把恩培多克勒看作是演说术的鼻祖，还指出在他的著作中有大量的借喻说法。

恩培多克勒把世界想象为各种因素和谐混合的结果，有时被爱的力量连接起来，有时被恨的力量所分开。他描绘的世界象艺术家的图画一样。他说：如果艺术家要画献给众神的画，那么人们在研究自己的艺术的时候要具备深刻的思想，手里拿着五彩缤纷的颜料，把它们调和得十分匀称——有些多放点，有些少放点，这样一来就可以创作出维妙维肖的各种各样的风物，画出树木和男人女人，飞禽走兽和水里的游鱼，以至长生不死受所有人尊崇的天神！这样也不致于受骗，好象在某处有不可胜数的有生有死的万物的源泉。但是，你心里要放明白，因为这些话你是从神那儿聆听来的。

恩培多克勒关于物质微粒的学说为后来的哲学家——阿那克萨哥拉，其中也包括原子论者伊壁鸠鲁和卢克莱修等广泛地运用。

我们可以把小亚细亚克拉左门奈城的阿那克萨哥拉（公元前500—前428年）当作一个机械唯物主义者。按照他的学说，世界是由无数个物质的微粒——“物种”组成的，他们被宇宙的“灵光”所统一、所推动，并且成为世界上能够看见的物体（“同素体”）的雏形。但是，对当时的纯理性主义的思想流派有代表性的这个“灵光”本身，阿那克萨哥拉说成是物质本身的力量（与某些资产阶级研究者的见解正好相反）。

阿那克萨哥拉给自然以唯物主义的解释，他勇敢地投入了同根深蒂固的宗教观念的斗争。因此，他坚决主张，太阳和月亮完全不象人们通常所想象的那样是神（太阳神赫利俄斯和月神谢琳娜），而是烧红了的大石头：太阳比伯罗奔尼撒要大一些，而月亮则从太阳那儿借来了光。他还找到了关于日食的自然解释。阿那克萨哥拉在古代世界中的影响是巨大的。欧里庇得斯是他的学生之一，在欧里庇得斯的悲剧中找到他的许多思想的反映，阿那克萨哥拉关于同素体的学说被卢克莱修在长诗《物性论》中加以运用。可是他的著作只有一些片断流传下来。

尽管在雅典思想自由的风气十分盛行，反动势力仍然极力挑动蒙昧无知的群众起来反对阿那克萨哥拉，指控他不信神，并逼使他在公元前432年离开了雅典。后来在公元前417年和这一年前后，对智者派学者普罗塔哥拉和弥罗斯岛的诗人季阿戈尔也提出了类似的指控。一些作家时常提到求神降示的乱坛和占卜来证明人民中迷信盛行。

阿那克萨哥拉的学说后来经米利都的阿刻劳斯进一步发展，后者还把前者的学说同阿那克西墨涅斯的学说结合起来，并且认为在空气中存在着宇宙的理性。阿波罗尼亚的第欧根尼也赞同

他。阿里斯托芬在《云》中对这些学说作了滑稽可笑的戏谑摹拟。

公元前5世纪末，机械唯物主义又出现了新的流派，即留基波和德谟克利特的原子学说，他们提出这样的假设：物质本身是永恒不变的，是由无数个原子组成的，并且因其组合方式不同而形成各种不同的形式。公元前4世纪，伊壁鸠鲁发展并补充了这一学说。

这样的唯物主义观点当然会促使人们对自然界的研究。德谟克利特是真正的自然科学家，他的著作《论种子、植物及果实的发生》和《论动物的组织》，为植物学和动物学奠定了基础。

医学科学也在这时候创立了。它的奠基人是出生于科斯岛上的希波克拉特（公元前460—前377年）。现在对病症的精细观察和对人体构造的认真研究代替了从前建立在巫术、圆梦和各种巫医基础上的宗教行医。希波克拉特写道：“所有疾病都有自己本身的自然原因，而没有这样的原因，什么病也不可能发生”（《论气候及水陆关系》）。这一论断说明了对周围世界的看法的真正转变，也给从前的神话观点以坚决打击。他的启蒙观点特别明显地表现在《论神秘的病》一文中。古代把羊癫风和其它似乎莫名其妙的精神病称之为“神秘的病”。希波克拉特证明，这些病并没有什么神秘的地方，而且都能用自然的原因来加以解释。他还准确地定出了它们的症候。根据这些症状，欧里庇得斯在自己的悲剧里描写了神话英雄的疯狂，表现了这种病的典型特征。

为人类活动的各个领域寻找理论基础的这种企图表现于已经问世的学科之中。这样就创立了语法学（普罗塔哥拉和普罗谛克）、演说术，也就是雄辩的艺术（高尔吉亚）、讲比例的人体美术解剖学（波吕克利托斯）及烹调技术等等的基础。这些需要决定了进一步探求社会生活和政治生活的新的原则，写作关于国家的论文和制订改造人类生活的计划，还有文学批评和诗学问

题。开奥斯人希波克拉特是《几何学原理》一书的作者，希比亚、德谟克利特和安提封则研究各种数学问题。历史学在修昔底德的关于伯罗奔尼撒战争的著作中走上了新路。修昔底德抛开了所有在希罗多德著作中占有许多篇幅的奇异的东西，开始寻找对历史事件的合理解释并着手对实际资料做严格的查实工作；他在人们自身的行动中看到了历史的动力，而不理睬任何关于神参与的思想。

由于人们对社会生活和科学的兴趣大大地增强了，因而在希腊各地出现了职业学者，他们以脑力劳动为生，在一定程度上失去了同故乡城邦的联系，他们到各个城市旅行，并且在私下的座谈或者公开的演说中普及新的科学原则。这些学者介绍自己是“智慧的导师”，并称自己为智者。在他们中间应该区别开两种不同的派别：一种是进步的，对人们进行启发、教育，揭露旧的偏见并捍卫民主制度；另一种是反动的、个人主义的、支持寡头政治的。由于某些智者派学者为自己的谈话和讲演从听众那儿得到很多报酬（例如，普罗塔哥拉得到了100米那，即相当于4千多金卢布的报酬），所以他们的学术知识只有富人才能得到。而在广大群众中却激起了敌对情绪，更何况他们常常以自己的唯理主义刺痛了人们的宗教感情。

智者派学者中最有名的是阿布德拉城的普罗塔哥拉、克奥斯岛的普罗谛克、埃利达的希比亚、莱昂提利城（在西西里）的高尔吉亚等等。

普罗塔哥拉（公元前480—前411年）的主要论点是：“人是万物的准绳，亦即现存的事物所赖以存在的尺度，也是不存在的事物不存在的尺度。”这就是认为所有存在的事物都有相对性（相对主义），但相对性只是对意识而言的，因为它并不否定客观世界。当然，这一点包含着随意阐释的很大危险：“在每个人看来，某个东西只有对他来说才是真正存在的”（柏拉图语）。然而更

重要的是，人被摆在了全部事件的中心，而不是什么天上的或冥府的力量（神仙们），并且坦率地指出人类自己是全部生活的建设者。普罗塔哥拉的哲学的革命意义就在于此。

普罗塔哥拉的怀疑论观点是针对宗教的。他写道：“至于神，我既不知道他们是否存在，也不知道他们象什么东西。有许多东西是我们认识不了的，问题是晦涩的，人生是短促的。”公元前411年，普罗塔哥拉因为这样的论断而被寡头政治执政者们指控为不信神，并且大概被驱逐出了雅典。

普罗塔哥拉的第三个论点是：“关于任何事物都可以说出两种完全相反的意见。”这一原则的危险之处在于，它给那班狡猾和无耻之徒提供了可能性，使他们得以随意歪曲真实思想和科学的原貌，用以掩盖自己的卑鄙和自私的目的。在欧里庇得斯和阿里斯托芬的作品（特别是《云》）中，不止一次地揭露了这类手法的消极作用。这一论点为各种主观推断，同时也为从两种对立的观点考察问题开辟了广阔的天地。

智者派学者们所发扬光大的天赋人权理论，有着十分良好的作用，这一理论宣扬自然是所有生存的事物和所有东西的最高准则，根据特征来评价制度和概念，就是说它们要么就是生来就存在，要么是根据人类的安排而产生。如柏拉图和亚里斯多德根据这一点证明国家的永恒性和牢不可破性。普罗塔哥拉推论出，国家的存在乃是由于人类天性所固有的那种“羞耻心与正义感”。同时，他认为对国家来说，合法的不是个别人的意见，而是全社会的决定。在这一方面也可以看到他的民主倾向。

另一些智者派学者，如吕科法隆把国家说成是人们之间订立“社会契约”的结果并且以此为据不承认国家是某种必要的和永恒的东西，而认为只是个别人们意志的产物。智者派学者希比亚根据这一点断言，所有的人都是兄弟，都是大自然这同一个母亲的孩子。因此，在自由人和奴隶之间是没有什么区别的。这一观点为

智者派学者安提丰和阿尔基达马所接受，后来又成为昔尼克和斯多噶哲学¹学派的学说的基础。这一观点在欧里庇得斯的悲剧中得到了鲜明反映，而在阿里斯托芬的《云》中却受到苛刻的批评。在天赋人权理论的基础上还谈到了男女平等问题。欧里庇得斯发挥了这个思想，色诺芬、柏拉图等人后来也阐释了这一思想；阿里斯托芬却嘲笑这种思想。

智者派学者安提丰（不要与同名的演说家相混），在他的著作《论和谐》和《真理》中，得出了无政府主义的结论，既否定国家和奴隶制度，也否定宗教和民族的区别等等。智者派学者高尔吉亚走上了十足的怀疑主义的道路，否认所有客观存在的真实性和认识他们的可能性。他的三个论点是人们所熟知的：一是“什么也不存在”；二是“如果有某个东西存在的话，它也是不可认识的”，三是“如果某个东西被认识了，它也是不能向别人传达和说明的。”

创立最初的语法理论基础也应归功于智者派学者。当时的语法学是指事物和行动的区分，词的类别，关于词的真正涵义的学说（“词源学”）和语言的规律性（“正音学”）。这些问题引起了普罗塔哥拉和普罗谛克的兴趣。此外，高尔吉亚和弗拉西马赫还着重研究了语言的风格，研究了修辞格和语言的节奏。唯物主义哲学家德谟克利特断言，语言“根据安排”而存在，最早的一些词是事物本身的反映而且是自然而然产生的；许多原子组成了物体，他把词中的字母与此相比。智者派学者们还大量地从事文学作品的注释工作。

在伯罗奔尼撒战争时期，阶级斗争的尖锐化促进了个人主义思潮的发展。反动的思想赋予某些智者派学者的学说以宣扬利己主义和强权的乖戾特性，极力把个人放在社会与国家之上。这就是“超人”思想。如高尔吉亚，在他之后的波尔、卡利克尔、弗拉西马赫等等，就是如此。他们断言：“法律就是霸主”，因而它限

制自由个性的充分流露。在实践中，这一点被当作用残酷手段对待敌人甚至同盟者的辩解的理由。如公元前428年，镇压了列斯博斯岛上的米基林那城。公元前416年，由于克瑞翁一意孤行，镇压了墨罗斯岛上的居民。在公元前411年和前404年，这一点也被用作论证寡头政治的阴谋和推翻民主制度的企图的理由。智者派学者比较年轻的一伙的代表克里提亚斯，在公元前404年甚至成为寡头政府的首领，并且以特别残酷而著称。在文学上，他因文章《论国家》、哀歌和悲剧而为人们所知。他的萨提洛斯剧《西绪福斯》有片断保存下来，里面表现了这样的思想：聪明人虚构出天神的目的是为了为了使人民服从他们。

这样的宗教自由思想在贵族当中是很流行的。它特别明显地表现在公元前415年雅典军队出征西西里之前的一事件中。有一天晚上，发现全城各处的“赫耳墨斯”，也就是深受人民景仰的赫耳墨斯神像被破坏了。这种渎神行为激起了广大居民的强烈愤怒。他们认为在这个事件中，有包括亚尔西巴德在内的贵族青年插手，甚至谈到了反对民主制度的阴谋。他们还把这件事同侮辱宗教秘密仪式的许多步骤联系起来。这些事件在当时的文学中得到广泛的反映。

苏格拉底（公元前469—前399年）是整个唯心主义哲学流派的创始人，用他的学说来反对智者派学者们。按其教育和方法来看，他同智者派学者没有多少差别。但是，同傲慢的自命不凡的智者派学者相反，他声称，他简直什么也不知道，他拒绝教任何人，而只是在简单的“谈话”中叙述自己的思想；用那些问题来开导叫做“对话人”的听众们（这类问题在他看来是正确无误的）；这样的方式后来得到了“苏格拉底式的”称呼。他同人们座谈不收分文，因而生活极其贫困。他把全部注意力集中在道德自我完善上。他的原则是：“要认识自己，你应该有自知之明”。在德行中，他看重知识，并这样推论：如果人们懂得了正义，那么他什

么时候也不会做不公正的事。他的所有问题都是以概念的正确定义为出发点的。他对当时的民主制度持否定态度，认为他的领导人是一帮不学无术的人，而在公元前404年、他又坚决谴责寡头政治的执政者的专横。苏格拉底揭露了当代许多活动家的自命不凡，不仅引起了民主制度方面的不满，而且也引起了寡头政治集团的不满。民主派人士诋过于他，说他的学生中竟有亚尔西巴德和克里提亚斯。结果他被指控为毒害青年，不承认国教所信奉的神而宣传新的神，即苏格拉底的“恶魔”，并被判处死刑。

从根本上考查，苏格拉底没有写过什么东西，而只是靠他的学生的转述，他的学说才为我们所知道。在这些转述中，色诺芬的《回忆》把他的学说简单化了并过于概括了。而柏拉图把他的形象理想化了，并用自己的观点来发展了他的学说，只有他的早期著作同真正的苏格拉底比较接近。但是苏格拉底的个性在后代人们的记忆中留下了深刻的印象。他的奇特的外表和古怪的举止，为喜剧作家发挥幽默机智的才能提供了丰富素材。阿里斯托芬在《云》中把他写成招摇撞骗，宣传阿那克萨哥拉和智者派学者的新学说的人。

六 政治方面的著作

在伯罗奔尼撒战争时期残酷的阶级斗争和政治变革中，自然有许多人对国家的本质和起源问题，同时也对国家和社会的改造方案发生兴趣。普罗塔哥拉说出了关于国家自然起源的想法，于公元前443年为富尔乌斯在意大利南部建立的殖民地制定了法律。米利都的建筑师希波达摩斯在公元前5世纪中叶，以贵族的情致提出了理想社会政治体制的计划。大约在公元前4世纪初，来自赫尔克东的法列伊写下了财产均等的方案。从亚里斯多德的《雅典政体论》这一著作中可以看到许多方案的提出，是与公元

前411年的政变息息相关的。克里提亚斯和费拉梅恩的方案是人們所熟知的。

把过去当作美妙的“祖先的制度”加以理想化的倾向广为流行，以此与当时令人不满的现实状况相对立。但是对这种“祖先的制度”，不同的社会集团有各自不同的看法——一种意见是把它当作梭伦的制度，另一种意见是把它当作德拉孔的制度，第三种意见是当作某种“不成文法”等等之类。公元前409年公民大会和人民议会关于新公布的德拉孔的决议保存在碑文中这一事实，可以给我们提供这类思潮的生动证据。

在公元前5世纪后半叶的文学中，对这些政治论争有许多反映，特别是在欧里庇得斯的作品中，例如在他的悲剧《请愿的妇女》和希罗多德的《历史》中。阿里斯托芬在公元前411年的喜剧《鸟》中，嘲讽了那种社会政治结构的计划，而在公元前5世纪到前4世纪之交，他又在喜剧《公民大会妇女》中挖苦了某种这样的设想。

在这个时代的大量政治性文章中，只有不知名的作者的不长的论文《雅典政体论》（《雅典的国家体制》）流传下来，被误放在色诺芬的作品集之中了：作者被假定称为伪色诺芬。这篇文章不知是哪个贵族在公元前425年写的，他公开地表明自己对寡头政体的好感，同时仍然承认雅典民主制度的合理性和耐久性。

伪色诺芬的文章提供了雅典社会状况的很生动的画面。雅典作为一个海洋国家，它有可能从地中海区域各地得到必需的商品。船队成为它强大的基础，而普通人（“自由贫民”），他们在舰只上服役，同时根据这一点认为自己有权管理一切。作者承认，这些人构成了多数，而他们渴望“保障自己的利益”是十分自然的。这种利益同贵族们强加给他们的“仁慈的法律”是不一致的。国家的经济发展提示他，自由民的劳动效率可以比奴隶的更高些，所以他主张给奴隶以某种行动自由的权利，并让奴隶们交租。

尽管这篇文章的叙述存在着一些混乱，但是这一点为有关这篇文章产生的各种推测提供了根据。文章中对历史情况的评述以其准确性而见长。它具有很大的历史价值。它清楚地指出这时候发生在雅典和其他许多希腊国家的各种政治力量和派别之间的斗争。同时，伪色诺芬的《雅典政体论》作为阿提刻散文的最早范例也是很有意义的。

七 演说艺术的开端

由于在当众发言中证明或者解释某种事物的自然需要，演说术从远古时代早就存在着。这种自然而然发生的艺术的开始阶段早在《伊利亚特》的涅斯托耳这个“光荣的皮罗斯雄辩家”（也就是演说家）的形象中鲜明地表现出来了。在《伊利亚特》中还描写了两种演说家的典型，一个是说得很少的，但其演说又很富有表达力的“言简意赅的”——即斯巴达人墨涅拉俄斯；另一个是发表比较冗长的情绪激昂讲话的奥德修。但是，长时期内，这种艺术只被看作是天生的才能，而谁也没有想到制订这类演说的理论规则并让其留在后辈的记忆里。

在雅典，费米斯托克和伯里克利以他们的演说才能出名，但是，因为害怕被当代人看成是职业的手工业者，他们自己的演说没有写下来。我们根据修昔底德在《伯罗奔尼撒战争史》中的转述（当然，这种转述或多或少带有随意性），同时也根据喜剧诗人们和其他作者们的回忆，了解到伯里克利演说的出色之处。

只有在保证言论自由的这种制度下，演说艺术的发展才有可能。在民主制度建立以后，这样的条件已经具备了。无论是在公民大会上，在会议上，还是在法庭上都必需仰仗于演说家的令人信服的讲话，事情才能成功。对当时实践的观察为理论概括提供了可能性。这样就产生了演说艺术的理论——“演说术”。“善于

言辞的人”这个词原先本来指的是“演说家”，但是它逐渐地用来专门称呼传授演说术的教师了。

演说术首先产生于西西里。公元前5世纪后半叶，那里由于赶走了暴君并建立了民主制统治，为演说家的活动开辟了广阔天地，特别是在法庭上，由于前政权的经常发生的舞弊行为，不论在公共事务，还是在私人事务中都遗留下很大混乱。古代习惯于认为卡拉克和季西是演说术的创始人；可是关于他们的情况是不大可信的。哲学家恩培多克勒致力于演说艺术问题的研究。20世纪初出土的埃及莎草纸的手抄本上，发现了一些零星的教科书片断，它是用多利斯方言写成的，并且显然是属于那个时代的。书里建议说，演说者在开场白中要赢得听众的信任，在叙述事情的时候要给人以良好的印象，同时要细心地把自己的学习素养隐蔽起来，并且从诗歌作品中引用例子。

在古代世界的条件下，演说家的生动讲话起着非常重要的作用，我们可以直接谈论关于语言的崇拜。在雅典，演说术找到了特别适宜的土壤：诉讼的程序要求，公民本人必须亲自到庭。因此在公元前5世纪末，需要一些有经验的人出来，他们能够用自己的主意来帮助人们或者甚至为出席法庭的人写相应的发言。这样就产生了一种执特殊职业的人——“讼师”，他们为给当事人写发言稿而索取酬金。此外，演说家、公众舆论的领袖或者政治派别的代表也开始在会议和公民大会上出头露面，他们同样得掌握辩论的技能。

某些智者派学者对待演说术，是把它放在科学基础上进行研究的，前面已经提到，普罗塔哥拉说，关于所有事物都可以说出两种对立的意见。突出事物提供的有利方面，掩盖其他的不利方面或者默不作声，可以给予必要的说明或者按照普罗塔哥拉的说法是把“软弱的语言变为有力”。从这个观点出发，演说家的艺术不仅在于揭示和证明某个真理，而且主要的是说服听众。“演说术

是使人信服的技艺”——当时就是这样给演说术的性质下断语的。

（柏拉图，《高尔吉亚》）。演说家的实际任务是选择“可能”或者“近乎情理”的意念并且使人对已知的论点心悦诚服。

演说艺术发展的第一步是把已发表的演说记录下来，因为它们可以作为学生们习仿的范本。准备好了的演说提纲可以作为辅助手段并被称之为“通用说法”，也就是“流行的”论断和题目，它们在任何时候都可以通用。最初的演说术教师们已经考虑到演说需要有一定步骤和结构，并且还分出它的几个部分：开场白、主要部分（由叙述或者说明事情的原委和证据组成）和结论。

根据演说对象的性质，演说可分为三类，一是协商类的或者政治类的，指的是商讨某些措施时的实际建议；二是诉讼类，包括起诉词和辩护词在内；三是华丽词藻类，也就是装璜门面的，或者是赞颂的内容，其目的是颂扬某一事物、事件、节日、人物等等。而这就给演说家提供了显示自己的才能和机会。

希腊化时期的希腊学者们从大量有名的演说家中特别提出了10个最出色的演说家“典范”，他们是安提丰、安多基德、利西、伊谢、伊索克拉底、狄摩斯提尼、吉佩里德、利库尔格、埃斯克涅斯和季纳尔赫。

最早的演说术教师是智者派学者高尔吉亚（约公元前483—前376年），关于这一点我们有十分明确的认识。公元前427年，他作为西西里岛莱昂提利城的使者来到雅典，请求雅典帮助他们反对叙拉古。他的演说在雅典青年中产生了极为强烈的印象。

高尔吉亚流传下来的两篇演说词名为《帕拉墨得斯》和《海伦》。它们的情节取材于神话，但是出于实用的目的而用当时的格调予以加工修改了。神话说，奥德修为了报仇，诬告帕拉墨得斯叛变了，在他的帐篷里偷偷放上了黄金，并断言，这些黄金好象是帕拉墨得斯从普里摩阿斯那里得来的。帕拉墨得斯被乱石打死了。高尔吉亚就这个题目为辩护词提供了范例。帕拉墨得斯根

据以下两点看法证明自己无罪：一、即使他想要犯罪的话，他也不会做这件事，因为他不懂敌人的话，因此既不可能同他们谈话，也不会由于自己叛变而得到钱。二，即使他真的叛变了，这种叛变也是没有什么作用的，因为这既不会给他带来权力，也不会给他带来金钱。高尔吉亚也确实是这样地为海伦辩护说：她的犯罪是由于命运的摆布，再不然就是天神的意志，或者是由于暴力、信念或爱情的影响，在所有这些情况下，她是无能为力的，所以也就不应该定罪。上述这两件事具有纯粹一般的特征，这种特征并不受特定环境的限制。作者把论题分成许多具体的条件并逐一对每个论点予以驳斥。这样，当需要驳倒所提出的控告的时候，根据这种程式就可以草拟出任何辩护词来。

高尔吉亚也同样提供了昂扬的、词藻华丽的演说术的范例。他在奥林匹亚全希腊大会上的演说——《奥林匹亚演说》是很有名的。在这篇演说里，他号召希腊人停止内讧并转而反对共同的敌人——波斯人。但是这篇演说没有流传下来。他的《临葬悼词》的片断被保存下来了。作者以庄重的、讲究词藻的语句赞扬为祖国而阵亡的战士们的勇敢精神。这篇演说的题目使人们想起伯里克利的著名的《临葬悼词》。但是前者的矫揉造作是同后者绝然不同的。高尔吉亚大量地运用了各种各样的外在的、形式化的修饰手段，后来被称为“高尔吉亚式的修辞”。他把演说建立在对比即“对照”的基础上，以强调作者的思想并赋予它以特有的明确性，每一句话划分为一些成分或者长短相同的一些小段，并常常用相同的词尾——韵脚来渲染它们的对称。这样一来，在希腊文学中，韵脚首先在散文中出现，而直到公元1世纪才在诗歌中出现。

在上述这些演说中，高尔吉亚为自己的艺术提供了具体的范例。他讲述自己演说艺术理论的专著没有流传下来。高尔吉亚有许多学生和继承者，他的文学影响是很大的，这可以在安提丰、

利西和伊索克拉底的演说中明显看到，在修昔底德的《伯罗奔尼撒战争史》中也有所表现。但是因为高尔吉亚往往象玩智力游戏一样滥用自己的艺术手段，所以他的继承者们必须从譬喻效果的运用中寻找艺术标准。迥乎寻常的是，他是西西里人，出生于伊奥尼亚的莱昂提利城，可是在这些著作中，他用的不是他家乡的语言，而是阿提刻方言。

安提丰（公元前480—前411年）是年纪最大的阿提刻演说家，寡头派的大政治家，曾经是公元前411年政变的主脑，同年他被指控谋叛并被处决。不久以前发现了他在最后一次出庭时的辩护词的片断。修昔底德认为这篇演说是那个时代的著名演说中最好的一篇。古代曾有他的雄辩指南演说范例和演讲“结语”等书传世。他第一个记录并公布自己的演说，并认为每一篇根据这种或那种具体情况发表的演说，可以成为其他类似的事情的榜样。他的有关杀人问题的诉讼词完整地流传下来的有15篇。

安提丰演说艺术的范例是他的关于格罗德被杀问题的演说。格罗德旅行经商时遭到暗杀，被指控为杀人凶手的，是陪伴他旅行的人。辩护词是以指控的证据不足信为根据加以辩护的。除了三篇这一类在法庭上发表的具体的演说之外，安提丰还有三个四部曲，也就是三个四篇一组的示意性的、纯属虚构程序的演说词。根据雅典的法律，原告和被告可以利用此等程式轮流地发表两次辩护演说。

安提丰的这些四部曲里有趣地收集了诉讼事务中某些种“赞成”或者“反对”的论据。其中各种各样的诉讼论点只限于示意性的形式。律师必需在每一个别情况下用该程序的具体材料来填写这些示意提要。这里全部注意力集中在“发现”或者“找到”证据（罪证和有利于辩护或者指控的推测）上，但是演说的计划和外在的润色仍然是不大完善的。

安多基德（约公元前440—前390年）是前面提到的10个“典

范”演说家中最逊色的一个。与其说他对演说艺术感兴趣，倒不如说是由于环境的凑合。他意外地身处那种境遇，使他成为演说家。公元前415年，他被牵连到侮辱宗教秘密仪式和关于“推倒赫耳墨斯像”的复杂事件中，他得到密告而逃脱了死刑，但是也可能是被放逐了。公元前411年和前407年，他两次想回到祖国。他的演说《关于回来》与此有关。公元前403年，在实行普遍的大赦之后，他打算参加社会事务，但是反对他的人又再次根据“关于宗教秘密仪式”问题提出了指控，他的长篇演说就是针对此事而发的，而我们对这篇演说的主要兴趣是在它的文学遗产方面。它以生动的叙述，描绘了阴谋、告密、诉讼程序和形形色色的同“推倒赫耳墨斯像”（公元前415年）与寡头派政变（公元前411年）有关的政治阴谋的惊心动魄的画面。另一些演说——《论和平》和《反对亚尔西巴德》，也被说成是安多基德写的，但显然不是他作的。

上述演说家的活动说明了演说艺术开始阶段的情况，显示了演说术的基本手段和方法，这种艺术到了公元前4世纪已进入高度繁荣阶段。

第四章 索福克勒斯

一 索福克勒斯的生平

索福克勒斯是伯里克利时代艺术风格的最典型代表。

索福克勒斯是第二位著名的希腊戏剧家，于公元前496年诞生在阿提刻的科罗诺斯乡。他在自己的最后一部作品《俄狄浦斯在科罗诺斯》的美妙的合唱队歌曲中赞颂过它。他是富有的兵器制造作坊主索菲罗斯的儿子，显然是属于当地显赫的名门望族。索福克勒斯受到很好的教育并很早就开始写作悲剧。公元前468年，他的包括悲剧《特里普托勒摩斯》在内的四部曲，获得了（对埃斯库罗斯的）第一次胜利。在这个悲剧里，他再现了阿提刻的关于得墨忒耳女神把耕作方法赐予当地居民的传说——而剧本的爱国意义也就在于此。在早年时期，索福克勒斯同贵族派领袖客蒙是很接近的。但是，他的创作活动的繁荣时期是同伯里克利时代相吻合的，他本人也曾依附于伯里克利一派。

索福克勒斯积极参加社会活动。作为一个富人，他在公元前443年担任了希腊的，即同盟的金库的税务委员会主席的重要职务。他的职责是向同盟国征收摊派给它们的贡税；而在公元前441年，他担任雅典十统领之一的职务，曾同伯里克利一起参加了旨在镇压萨摩斯岛的远征。传说认为他被选为雅典十统领之一是由于悲剧《安提戈涅》的非凡成功。可是从这个故事中，我们能够认可的仅仅是这两个事实的先后次序，并得出结论，《安提戈涅》大概是在公元前442年上演的。

索福克勒斯被选担任税务委员会主席和雅典十统领之一的职务，证明他过着富裕的物质生活，因为只有最富有的有产阶级的公民(国民富户)才能当选担任这些职务。此外，显然他在公民中拥有巨大影响，因为选举最高财政和军事职务不象别的选举那样是抽签产生的，而是举手产生的。可见，这里面有政治的理由。可是，他没有显露出政治才干。据某些材料说，他曾败于萨摩斯的统帅、哲学家梅利斯之手。在远征萨摩斯期间，索福克勒斯和他的同时代人，希沃斯岛的悲剧和抒情诗诗人伊翁曾经见过面。此人曾有回忆录行世，其中流传下来的部分篇章涉及了索福克勒斯的情况。伊翁描述他是一位非常活跃的和好与人交谈的天才诗人，但又是一个平庸的政治家和军事家。

在伯罗奔尼撒战争时期，此时正值民主政治高度发展和阶级矛盾尖锐化之际，索福克勒斯显然于这时加入了贵族集团，在公元前411年被选为十人委员会的委员，并被委以重任以制定新的国家体制计划。垂暮之年，他担任同崇拜医神阿斯克勒庇俄斯有关的祭司职务，而他死后，人们以英雄德克祥的名义奉祀他。有这样一个未必可信的故事，似乎他的儿子当中有一个名叫伊俄丰的，抱怨索福克勒斯对他的孙子(第二次结婚所生的)小索福克勒斯有所偏爱，便把索福克勒斯告到法庭，要求对他作为一个昏聩痴呆的人进行监护，可是诗人正好给法官们朗读了他刚写的《俄狄浦斯在科罗诺斯》的片断，并博得了他们的高度赞赏，于是他们驳回了控告。

索福克勒斯一生都居住在自己祖国并受到同胞们的普遍热爱。同时代人谈论他个人的优雅的仪表和魅力并称他为幸福的宠儿。在剧场里，他获得了特殊的成功，在大酒神节上获胜18次，在勒奈亚节上获胜6次。他于公元前406年秋天去世，那时斯巴达人已经占领了阿提刻相当大的一部分地区，而雅典人正集中自己的最后力量同其进行斗争。

二 索福克勒斯的作品

根据现有的材料，索福克勒斯共写过123个剧本，但是流传下来的只有7个，它们按照时间先后顺序排列，大概是：《埃阿斯》、《特刺喀斯少女》、《安提戈涅》、《俄狄浦斯王》、《厄勒克特拉》、《菲罗克忒忒斯》和《俄狄浦斯在科罗诺斯》。剧本上演的日期并没有准确地核对出来。只知道《菲罗克忒忒斯》于公元前409年演出，《俄狄浦斯在科罗诺斯》则在公元前401年演出，已经是诗人去世之后了；《安提戈涅》演出大概是在公元前442年左右；有理由认为《俄狄浦斯王》演出于前428年左右，因为对忒拜的流行病的描写似乎是对公元前430年和前429年雅典所经历过的瘟疫的一种反映。《埃阿斯》中含有对斯巴达人的讽刺，显然，是在公元前445年同斯巴达人缔结三十年和约之前演出的。1911年，在埃及发现了萨堤洛斯剧《追捕野兽的猎人》不少片断，可以看出，这是他的早期作品。

所有这些作品的内容分别取材于三个神话系统：《埃阿斯》、《厄勒克特拉》和《菲罗克忒忒斯》取材于特洛亚系统；《俄狄浦斯王》、《俄狄浦斯在科罗诺斯》和《安提戈涅》取材于忒拜系统；《特刺喀斯少女》的情节取材于赫拉克勒斯的传说。下面按照神话传说的系统来看一看它们的内容。

《埃阿斯》的情节系借用《小伊利亚特》中的一篇系列长诗。阿喀琉斯死后，埃阿斯作为在他之后的最英勇的战士，自认为能得到他的盔甲。但是这些东西被送给奥德修了。这时候，埃阿斯看出这一阴谋出自阿伽门农和墨涅拉俄斯之手，他想要杀死他们。可是雅典娜女神搅乱了他的神智，他把羊群和牛群当作自己的敌人，把它们都宰杀了。等到清醒过来并看到自己所做的事情之后，埃阿斯意识到自己的耻辱并决定结束自己的生命。他的

妻子忒克墨萨和由忠诚的战士们组成的合唱队为他担心，关切地注视着他的行动。但是他使他们放松了警惕，走到荒无人烟的岸边并拔剑自尽。阿伽门农和墨涅拉俄斯还想对死去的仇敌进行报复，留下他的遗体不让埋葬。可是，他的兄弟透克洛斯出来维护死者的权利。而他还得到了崇尚道义的敌手奥德修的协助。就这样，事情以埃阿斯的道义上的胜利而结束。

《厄勒克特拉》的情节同埃斯库罗斯的相类似。但是这里的主要人物不是俄瑞斯忒斯，而是他的姐姐厄勒克特拉。俄瑞斯忒斯在忠实的老仆人和朋友皮拉得斯伴随下来到了阿耳戈斯，听到了厄勒克特拉的哭泣声，但是神命令他用巧计来完成复仇，因此不论是谁都不应该知道他到来的消息。厄勒克特拉向合唱队的女子们诉说自己在家中的困难处境，因为她不能忍受这帮凶手们嘲笑人们对她父亲的祭奠，并提醒他们，俄瑞斯忒斯将对他们进行复仇。厄勒克特拉的妹妹克律索忒弥斯被母亲派遣到父亲的坟前作安魂的祭祀，带来了一个消息，说母亲和埃癸斯托斯决定要把厄勒克特拉监禁在地洞里。接着，克吕泰墨斯特拉出现并向阿波罗祈求预防灾难。这时候，俄瑞斯忒斯的老仆人以友邦国王的报信人的身份出现并通报了俄瑞斯忒斯的死讯。这一消息使厄勒克特拉陷于绝望之中，而克吕泰墨斯特拉却庆幸自己摆脱了复仇的恐惧。但是，克律索忒弥斯从父亲的坟上祭祀回来了，对厄勒克特拉说，她在那儿见到了坟上的祭品，除了俄瑞斯忒斯之外，没有别人会带来这样的东西。厄勒克特拉反驳了她的猜测，把自己听到的俄瑞斯忒斯的死讯转告给她，并提议同心协力来实现复仇。由于克律索忒弥斯拒绝了，所以厄勒克特拉宣称，要独自一个人来干。俄瑞斯忒斯以福喀斯使者的名义带来了死者的骨灰罐，并认出那个心忧如焚的妇女就是自己的姐姐，向她坦白承认了一切。在这以后，他杀死了母亲和埃癸斯托斯。索福克勒斯的剧本不同于埃斯库罗斯的悲剧，俄瑞斯忒斯没有感受到任何痛

苦，悲剧以欢庆胜利而结束。

《菲罗克忒忒斯》以《小伊利亚特》中的情节为基础。菲罗克忒忒斯同其他希腊英雄一起出发远征特洛亚，但是途中在利姆诺斯岛上他被蛇咬伤了，留下了不能治愈的伤口，发出极难闻的恶臭。菲罗克忒忒斯成了军队的包袱，为了摆脱他，希腊人按照奥德修所出的主意，把他一个人留在岛上。病痛缠身的菲罗克忒忒斯只是靠赫刺克勒斯馈赠的弓和箭，才得以生存。正当此时，希腊人听到一个预言说，没有赫刺克勒斯的箭，就不能攻占特洛亚。奥德修设法去弄到这些箭。他同阿喀琉斯的儿子，年轻的涅俄普托勒摩斯一起到利姆诺斯岛去，他迫使涅俄普托勒摩斯走到菲罗克忒忒斯那儿去，谄媚菲罗克忒忒斯，以骗取他的信任，去攫取他的武器。涅俄普托勒摩斯也照样去做了，但是后来，当他看到轻信他的这个人处于孤立无援的境地之时，他对自己的欺骗行为感到悔恨并把武器归还给菲罗克忒忒斯，希望说服他自愿地前去帮助希腊人。但是，菲罗克忒忒斯知道这是奥德修的新的欺骗，所以断然拒绝了。可是，根据神话，他还是参加了攻占特洛亚的战斗。索福克勒斯借助于特殊的方法来解决这个矛盾，欧里庇得斯常常运用这种方法：正当菲罗克忒忒斯在涅俄普托勒摩斯的帮助下准备动身回国的时候，在他们面前高处出现了被崇为神祇的赫刺克勒斯（即所谓“机械之神”——用神仙演戏）并向菲罗克忒忒斯传达众天神的旨意，命他到特洛亚去，并且答应治好他的病来作为酬劳。本情节在此之前曾被埃斯库罗斯和欧里庇得斯加工写作过。

悲剧《特刺喀斯少女》的情节取材于关于赫刺克勒斯的一系列的神话故事。这个悲剧以特刺喀斯城的妇女合唱队命名。赫刺克勒斯的妻子伊阿涅拉就住在这座城里，赫刺克勒斯离开她已经15个月了，这个期限本是他给她约定好叫她等待的。她派儿子许罗斯去寻找他，但是就在这时候从赫刺克勒斯那儿来了一个传令

官，带来了他不久即将归来的消息并且给他们送来了战利品，其中就有一个名叫伊俄勒的女俘虏。伊阿涅拉偶然听说，伊俄勒是一位国王的女儿而赫刺克勒斯专为她才出兵远征，并且把欧律托律的城夷为平地。伊阿涅拉希望从丈夫那儿挽回已经失去了的爱情，她给他送去了一件衬衫，上面浸满了马人涅索斯的血：许多年前，马人涅索斯中了赫刺克勒斯的箭而死，临死前对她说，他的血有这种恢复爱情的力量。但是，她突然得到消息说赫刺克勒斯死了，因为衬衫粘住了他的身体并烧焦了他的皮肉。她在绝望中结束了自己的生命。当后来把肉体上受尽痛苦的赫刺克勒斯送回来的时候，他想要杀死妻子这个凶手，但是他得知：她已经死了，而他的死则是被他在过去某个时候杀死的马人对他的报复。于是，他嘱咐人们把他抬到俄忒山的山顶上，并在那儿把他烧掉。这样看来，该悲剧是以受命运摆布的误会为基础的。

忒拜那一组悲剧是最出名的。按情节发展的顺序应该把《俄狄浦斯王》放在首位。俄狄浦斯本来没有料到，他竟然会犯下滔天罪行——杀死了父亲拉伊俄斯并娶了母亲伊俄卡斯忒为妻。逐步揭示这些罪行就构成了这部悲剧的内容。俄狄浦斯当上忒拜国王以后，多年来顺利地治理着国家。但是，突然在国内发生了传染病，而神谕说，这是因为杀害前王拉伊俄斯的凶手还留在国内。俄狄浦斯着手寻找凶手并弄清楚了凶杀案的唯一证人是一个奴隶，现在他正在山上放牧国王的羊群。俄狄浦斯吩咐把他传来。而先知忒瑞西阿斯却告诉俄狄浦斯——凶手就是他本人。但是这在俄狄浦斯看来，是这样的不可思议，以致他认为这是来自他内兄方面的阴谋。伊俄卡斯忒想叫俄狄浦斯放心并证明预言的不可靠，对俄狄浦斯说，她同拉伊俄斯生了一个儿子，因为担心可怕的预言成为事实，他们决定弄死他，而当过了许多年之后，父亲拉伊俄斯在三岔路口被某一伙强盗杀害了。听了这些话，俄狄浦斯回想起，有一次，他自己也在这样的地点打死过某个令人

敬重的人。他不由地产生了怀疑，被他打死的人是不是忒拜的国王。但是，伊俄卡斯忒安慰他，引用那个牧人的话说强盗是好几个人。这时候，来自科任托斯的报信人通报了波吕玻斯王去世的消息，俄狄浦斯原以为他是自己的生父，这时候才弄清楚，自己只是他的养子。而接着，由于询问忒拜的那个牧人而真相大白，原来俄狄浦斯就是那个拉伊俄斯下令害死的婴儿。同时，由此可知，他，俄狄浦斯正是杀父的凶手，而且还娶亲母为妻。伊俄卡斯忒在绝望中自杀，而俄狄浦斯刺割了自己的双眼并宣告放逐自己。

在《俄狄浦斯在科罗诺斯》中，写了双目失明的俄狄浦斯如何在自己的女儿安提戈涅的陪伴下到处流浪。当他来到了科罗诺斯的时候才在那里得到了雅典王忒修斯的庇护。这期间，忒拜国王听到一种预言说，俄狄浦斯死后将成为他找到归宿的那个国家的庇护神，因此企图强迫他返回忒拜。然而，忒修斯不能容忍这样的暴行。随后，他的儿子波吕涅刻斯来到俄狄浦斯那里。在出发前去攻打自己的弟弟厄忒俄克勒斯之际，他想要得到父亲的赞许。可是，做父亲的把他们二人都咒骂一通。在儿子离开以后，俄狄浦斯听到了天神们的召唤并在忒修斯的陪同下走进复仇女神们的圣林里，在那儿得到了解脱，被天神们带到了地下。这里，索福克勒斯运用了科罗诺斯的传说。

《安提戈涅》的情节在埃斯库罗斯的悲剧《七将攻忒拜》的退场部分中已经初具雏形。当两兄弟——厄忒俄克勒斯和波吕涅刻斯——在单独决斗中都战死以后，克瑞翁出来管理国家，他禁止埋葬波吕涅刻斯的遗体，并要对违犯者处以死刑。可是他的妹妹安提戈涅不顾这一禁令，却办理了安葬仪式。在回答对她的审问时说，她是为了最高的不成文法做这件事的。克瑞翁宣布判处她死刑。他的儿子，安提戈涅的未婚夫海蒙徒劳地试图阻止他。她被禁闭在地下的墓穴里。先知忒瑞西阿斯也试图开导克瑞翁，

并预言说由于他的顽固不化，他将失去最亲近的人，作为对他的惩罚。惊恐不安的克瑞翁回心转意了，决定释放安提戈涅，但是走到地下墓穴里，没有碰到活着的安提戈涅，而在她的遗体旁边，海蒙也自刎而死。克瑞翁的妻子欧律狄刻听到儿子的死讯以后，也自杀身亡。克瑞翁剩下孤身一人，精神上也崩溃了，他痛恨自己昏聩糊涂，诅咒他所面临的毫无人生乐趣的残生。

萨提洛斯剧《追捕野兽的猎人》取材于荷马对赫耳墨斯的赞美歌，写的是赫耳墨斯偷走了阿波罗的神牛。阿波罗在寻找的过程中请求羊人合唱队的帮助，而他们被赫耳墨斯所发明的七弦琴发出的声响所吸引，猜出谁是偷牛贼，并在山洞里找到了失窃的牛群。

三 索福克勒斯的社会政治观

索福克勒斯不是哲学家，在他那里找不到对他的观点的系统叙述。可是，那些学者想把他看成是远离现实的“纯艺术家”，那就弄错了。从他的生平可以看出，索福克勒斯积极参与了自己时代的社会生活，因此这个社会生活的许多方面在他的作品中得到反映也是十分自然的。同时，他又是一位非常客观的作家。在通过人物形象表达自己的思想时，他很少使用作者主观上的插叙。狄摩斯提尼引用过《安提戈涅》中的一段话，作为正直的爱国公民的观点的范例。

在他的悲剧里可以找到许多对当代现实事件的反映。下面的推测可能性是很大的，即《俄狄浦斯王》中所描写的瘟疫，正是反映了公元前430年和前429年在雅典一带流行的传染病，而“清除恶行”也就是驱逐因本人的到来而玷污了城邦的凶手。同样，在那个悲剧里，明显地提到了斯巴达人反对伯里克利的要求，伯里克利这个人按其母系来说同阿克墨奥尼德有氏族关系。这个氏

族在梭伦变革之前就已定居于这个城邦；梭伦的这种改革是用对基隆的信徒的“卑劣”杀戮来进行的，其企图是在雅典夺取残暴的权力。在《埃阿斯》中，用完全否定的、指责的手法来描写阿伽门农和墨涅拉俄斯，这不能不看做是同斯巴达敌对关系的反映。在《俄狄浦斯在科罗诺斯》中可以明显地看到爱国主义的倾向——指出了自己国家作为正义捍卫者的崇高作用，而美妙的合唱队的歌曲直接表达了诗人自己的思想感情。埃阿斯临终前的思想转向祖国的萨拉密斯和雅典。俄狄浦斯预言说，他死了，他的遗体将在科罗诺斯附近打败忒拜人的进犯。这就是他对当时事态发展的暗示。事实不出所料，公元前407年，果然在该地打败了忒拜人的队伍。索福克勒斯通过忒修斯体现了执政者的理想。诚然，这个形象由于带有矫揉造作的倾向，不符合生活实际。在悲剧《俄狄浦斯王》中，通过俄狄浦斯表现英明的统治者，他慈父般地对待臣民；但是作者在这里也指出，他也会滥用权力，根据单方面的猜疑，指责不论在哪方面都没有罪过的克瑞翁。作者在《俄狄浦斯王》和《安提戈涅》中分别通过祭司和海蒙的话，表达了统治者关心国家兴亡盛衰的正面理想。

可以明确地说，索福克勒斯仇视暴政。他在《埃阿斯》中通过阿特里特斯兄弟俩^①，在《俄狄浦斯在科罗诺斯》和《安提戈涅》中通过克瑞翁，以极其令人厌恶的方式描写了暴君们的典型。关于《安提戈涅》，在文学界是有争议的。如黑格尔发表了这样的意见：在《安提戈涅》中表现了两种原则之间的冲突——以克瑞翁为代表的国家的原则和以安提戈涅为代表的家庭的原则的冲突。但是，按照他的意见，因为他们俩只承认自己的观点，妨害了对立的一方，所以他们俩都是有罪的。综合这一冲突，结果是意识到了发生过的一切事情的绝对合理性和由此而产生的精

① 阿特里特斯，即阿特柔斯儿子们，指阿伽门农和墨涅拉俄斯。

神上的满足。黑格尔的观点被他的继承者们从各种不同角度加以发展。别林斯基在《诗歌的分类和分科》、《论迈科夫的诗》和《论普希金的作品》中重复了这一观点。车尔尼雪夫斯基的观点亦与之相近，他认为悲剧所表现的是“道德规范的两种要求之斗争”。某些学者则发表了这样的意见，即把安提戈涅处死是公正的，因为她胆敢违抗国家原则，而这一原则应该高于家庭原则之上。诚然，也有些人试图为这两个主人公辩解。

可是，所有不抱成见的读者会自然而然地对安提戈涅，对她的自我牺牲精神产生同情，而对克瑞翁则持否定态度。如果我们注意整个悲剧的实质，克瑞翁的形象的内在涵义会变得更加容易明白。在克瑞翁身上，他的专制独裁的明显特点引起我们的反感。正当公元前5世纪民主政治繁荣的时候，雅典人会不会把“杀死暴君的人”当作英雄来加以颂扬，把克瑞翁当作国家组织的思想的体现者呢？正好相反。诚如忒瑞西阿斯所指出的那样，克瑞翁对神的法则和人间法律之践踏，他对女犯人之嘲弄，他威胁要对卫兵惩处，他对人民的意见之蔑视，由于多疑，他处处看到的只是造反和阴谋——所有这一切为我们描画出一个暴君的形象。他的“法律”正如他盛气凌人地谈到的那样，实际上不过是暴君的胡作非为的工具。诗人的艺术技巧善于把他表现为一个活生生的人。

那末，安提戈涅这个形象的本质是什么呢？当克瑞翁质问她，敢不敢违抗他的法令，她回答说：“我敢，因为向我宣布这法令的不是宙斯，那和下界神祇同住的正义之神也没有为凡人下一道命令就能废除天神制定的永恒不变的不成文律条，它的存在不限于今日和昨日，而是永久的，也没有人知道它是什么时候出现的。我不会因为害怕别人皱眉头而违背天条，以致在神面前受到惩罚。”就这样，她依照最高的不成文法采取了行动，这些不成文法就是正义之神所颁赐的，它们活在人们的心里并且高

于人间的所有成文法。关于这些不成文法，索福克勒斯的同时代人，不管是在民主派还是贵族派的范围里都曾经多次谈到过，而且双方都力求从中找到为自己的行动辩解的理由。关于“先辈的制度”的概念，也同这些不成文法相联系，作为一种政治理想，应该回到“先辈的制度”那儿去。伯里克利在《临葬悼词》中称颂雅典人的功绩是：他们不仅遵从成文法，而且还恪守那些虽未写成文字，“但是违犯者会使大家招致公认的耻辱的法律。”在《俄狄浦斯王》的美妙的合唱歌中，对不成文法也有不少优美的赞颂之词。《安提戈涅》中提到的不成文法所指的是埋葬兄弟——按其亲属关系来说是一种神圣义务。宗教赋予一切人的责任是必须安葬遗体，这个责任对兄弟来说尤为重要。这一点在安提戈涅临死前的话里更明白地表达出来。而克瑞翁却破坏了这个古代的法律。

在物质资料迅速增长时期，财富问题在社会生活中显得十分重要。索福克勒斯主要是从否定的方面描写它，在财富中看到了各种欺诈阴险的手段，特别是贿赂、收买的手段。马克思从《安提戈涅》中引用了一段评述那个时代的经济情况的话：“这样，社会权力就成为私人的私有权力。因此，古代社会咒骂货币是换走了自己的经济秩序和道德秩序的辅币。”^①

索福克勒斯还把自己的注意力放在战争与和平的问题上。如在《埃阿斯》中，主人公的战友们看到他们认为是自己希望支柱的埃阿斯的死亡，在哀悼的歌中，他们完全陷入了沉思之中：战争还将延长到什么时候，战争使他们离开了故乡的土地并剥夺了他们生活的欢乐，并从他们的嘴里冒出对发动战争的人的诅咒。尽管这里所说的是特洛亚战争所引起的痛苦，但观众在剧场里会把这些话当作对于不断地同斯巴达和其他一些城邦发生冲突的个

① 马克思：《资本论》第1卷，第152页，人民出版社，1975年版。

人体验的表达来加以领会。诗人利用这个机会，通过合唱队“向神圣的雅典致敬”。这样，诗人在合唱歌中说出自己个人的关于和平幸福的想法，并流露出自己的爱国主义感情。

四 索福克勒斯的宗教道德观

索福克勒斯不可能不知道新的哲学学说，但是他对它们持审慎的甚至是否定的态度，特别是在宗教问题上。这可以在他的所有悲剧中，但主要是在他的早期悲剧中看到。在这些剧本中，他强调天神的主导作用。在《埃阿斯》中，雅典娜女神亲自登场，而主人公的不幸是她的愤怒的结果。悲剧《特刺喀斯少女》用笃信宗教的思考来结束，说“没有宙斯的意志就什么也不会有”。不幸的伊阿涅拉也不想奋起反抗最高的意志。在后来的悲剧中，天神退居次要地位。在《安提戈涅》中，最高意志被当作不成文法加以描述而注意力转到人们自己身上，天神则是合乎道德的思想的体现者。合唱队在这个悲剧中感叹道：“啊，宙斯，哪一个凡人能侵犯你，能阻挠你的权力？”

对俄瑞斯忒斯这个形象的处理可以当作索福克勒斯的宗教世界观的标志来看。在埃斯库罗斯的《奠酒人》中，表现的是俄瑞斯忒斯精神上的震撼。他看到追踪他的复仇女神们的可怕的形象。在索福克勒斯的作品里，俄瑞斯忒斯没有感受到任何震惊：他是按照阿波罗的命令完成自己的复仇行动的，而神的命令是神圣的。在一个没有流传下来的悲剧的残存的片断中，我们看到了如下的议论：只有接受神明赐予荣誉的人才是睿智的。瞧着神明的眼色行事吧！虽然他命令去做的事并不全对，可仍然要照办不误——因为神明的命令中没有羞辱。

从这个角度上看，真正的明智是对天神的绝对服从。在所有事情里都可以看到天神插手，人们应该毫无怨言地忍受给他们安

排下的命运。索福克勒斯的全部道德观念都是建立在这样的宗教原则的基础上的。《安提戈涅》中的合唱队这样唱道：“没有尝过患难的人是有福的。一个人的家若是被上天推倒，什么灾难都会落到他头上，还会冲向他的子孙”。索福克勒斯族埃斯库罗斯一样，认为人们的最大罪过是“胆敢用脚践踏正义之神的宝座的那种粗暴举动”。在这一方面，《安提戈涅》中的合唱歌是有代表性的，在那里，合唱队一开始似乎是赞颂人的威力，人们用自己的威权征服了自然界的所有力量，而只是不能战胜死亡（这种思想在智者派学者的学说中得到体现），而在合唱队结尾的时候，却揭露了那种破坏城邦秩序的力量，并警告说，它会导致人们的毁灭，甚至同这一类人交往也是危险的。由此可见，索福克勒斯知道新的学说，但是并没有接受它们。

他的正面理想是合乎理智、掌握分寸的，而这种理智使人们恪守神所定的规矩。越出了这个界限是人们一切不幸的根源，而笃信宗教则什么时候都不会灭亡。埃阿斯因为傲慢，认为自己比天神高明——“他没有象人那样去思考问题”，所以受到了惩罚。在《安提戈涅》中，克瑞翁不幸的原因在于缺乏理智。忒瑞西阿斯给他指出了这一点，他自己最后也承认了这一点，这就促使观众对世人的软弱无力进行悲观的沉思。忒修斯说：“我知道，我是人，而往后的日子对我来说，并不比你多一些。”《俄狄浦斯在科罗诺斯》中的合唱歌使人感到特别悲观：对人们来说，最好的是根本没有生下来，而如果已经生下来了，那么还是快点死去才好。

在揭示俄狄浦斯的罪过和谈到他的悲惨结局的时候，合唱队得出了这样的结论：人们想要预见命运的变幻莫测是徒劳的，因为命运可以使人们迅速地上升到幸福的顶点，同样也可以迅速地把他们降到卑微的地步。《安提戈涅》中的报信人在报告关于安提戈涅和海蒙的死讯的时候，也表达了这样的思想，而《特刺

喀斯少女》中的伊阿涅拉在一开始谈到自己的时候也是这样说的。

在悲剧《俄狄浦斯在科罗诺斯》中，俄狄浦斯是顺从神的力量榜样。为了奖励他的恭顺，他从天神那儿得到了最高的恩惠——头脑清醒和神的力气。赫刺克勒斯的命运同样说明了这一点：他由于功绩卓著和历经苦难，得以荣登神座。但是有罪的人也逃脱不了天神的惩罚，这种惩罚或迟或早会降临到他头上。这种惩罚体现在复仇女神的形象身上。而索福克勒斯的主人公们仍然赞成正义之神最终必胜的思想。关于这一点，《厄勒克特拉》中的妇女合唱队唱道：“在天空中还有伟大的宙斯，他看到一切，支配一切”，“有预见性的正义之神来了，手中带着公正的权力”。而在《埃阿斯》中，雅典娜在开场戏中作为埃阿斯的压迫者出场；但是继续演下去，后来埃阿斯便由于他的前衍——高傲不可一世——而受到惩罚，他只是在死后才赎了罪，得到平反。

在《菲罗克忒忒斯》中，索福克勒斯为了给悲剧收场，采用了从欧里庇得斯那儿借用过的手法——神仙借机械的作用在舞台上出现（用神仙来凑戏）。可是，索福克勒斯的这种利用机械的手法不大有效，这是由于：在这里作为天神出现的赫刺克勒斯在人间的时候，曾是菲罗克忒忒斯的朋友，所以他的话毋宁说是友好的劝导，而并非是不容置辩的命令；而他的出现，还给贯穿整个悲剧始终的神的意志的作用做了总结。

五 索福克勒斯作品中的 命运与人物个性问题

在希腊人的宗教世界观中，命运是神的天意的结果，它常常同命运、同天命和必然性等量齐观。我们已经指出，希腊人很早就对命运问题发生兴趣（见第一章），而埃斯库罗斯运用了同命

运观念相联系的神话。在保存下来的索福克勒斯的悲剧中，悲剧《特刺喀斯少女》和《俄狄浦斯王》是以这种情节为基础的。命运的权能使非常悲观的想法有了根据。奥德修在看到埃阿斯的变化无常的命运之后，甚至说：“对，我明白，我们所有活在这个世界上的人，不过是幻影或者是无谓的影子。”在《特刺喀斯少女》中，内容涉及了不祥的误会。由于误会，伊阿涅拉希望能挽回赫刺克勒斯的失去了的爱情，用一种“巫术”的方法，她给他送去一件衬衫，上面浸透了马人涅索斯的血，而这就成为他致命的原因。赫刺克勒斯本人知道：他注定要死于马人涅索斯之手。但是他在杀死了涅索斯之后，却不曾预料到自己会死在已死的涅索斯之手。伊阿涅拉原先对此一无所知，也不能同命运相抗争，而当她知道了这一点以后，她就自杀而死。

在《俄狄浦斯王》中，我们看到的完全是另一种情况。不论是拉伊俄斯，还是俄狄浦斯，他们都知道等待着他们的命运并极力防止事件的发生。可是正是由于他们采取措施来逃脱命运的摆布，命运之神才降临到他们身上。结果好象是对人类的徒劳的努力的嘲弄。这意味着什么呢？诗人是不是要证明人类的软弱无力和微不足道？这对弄清诗人的世界观是头等重要的问题。

索福克勒斯为了写自己的悲剧，曾利用过古老的神话，这个神话为“俄狄浦斯家族系统”的系列长诗提供了情节。这部长诗本身没有流传下来，但是它的某些特点可以根据《奥德修记》第11卷中提到的情节来加以判断。奥德修在阴曹冥府遇见了埃皮卡斯塔的鬼魂（不难看出，这个名字是伊俄卡斯忒的古老形式），当埃皮卡斯塔得知她已成为亲生儿子俄狄浦斯的妻子并发现他原来是杀害自己父亲的凶手时，她经受不住，便悬梁自尽了。同时这段情节还提到，天神们立即公布了她的罪行，而俄狄浦斯尽管非常痛苦，但仍然继续统治着忒拜。在《伊利亚特》中说，俄狄浦斯在一次战役中被打死，而从另一个来源可以知道，他同另一个

妻子埃夫里加涅伊生了四个孩子。这样，在早期的一些不同的传说中，并没有提到城市被玷污，没有提到俄狄浦斯刺瞎自己的双眼，也没有提到他被放逐。很明显，所有这一切都是后加的。总之，有关道德的这类情节，在远古时代不是人们容易理解的。俄狄浦斯刺瞎自己的眼睛这一情节在埃斯库罗斯的没有流传下来的悲剧《俄狄浦斯》中起了某种作用，而在他的悲剧《七将攻忒拜》中也顺便提到了这一点。但是，在索福克勒斯的作品里，这一情节得到了充分的发展。这里指出这一点是很重要的，那就是不管是拉伊俄斯还是俄狄浦斯，都没有屈服于命运并表现了自己独立的意志。当罪过被揭露以后，俄狄浦斯刺瞎了自己的双眼，并说不能看被他的罪过玷污了的周围世界。这已经是道德方式的情节了。

关于这一点，我们在悲剧《俄狄浦斯在科罗诺斯》中找到了有趣的说明。合唱队要求俄狄浦斯快些离开他的国家，因为他待在这个国度里就是对国家的侮辱。作为答复，他作证说，自己的罪过是无意中犯下的，因为自己是最高权力的盲目工具，而他本人曾竭尽全力来逃避他所预知的罪过，但是一切情况仍违背他的意愿照样发生了。俄狄浦斯很后悔刺瞎了自己的双眼，并解释说这是由于自己的急躁和强烈的精神震惊所造成的。他在回答克瑞翁的指责时，更充分地发挥了这一思想。对人们在这一类的情况下所犯下的罪过能不能定罪呢？忒修斯挺身而出，来处理这个问题。他认为俄狄浦斯是无罪的，并允许他留在阿提刻。这里我们应该注意，良好的立法（例如，德拉孔的法令）早已对有意犯罪和无意犯罪有所区别了。

但是，如果说俄狄浦斯为自己找到了辩解的理由的话，那么我们就要产生一个疑问：为什么他还要那样残酷地惩罚自己呢？在对话《高尔吉亚》中，柏拉图通过苏格拉底之口发了一通议论来回答这个问题：“对一个人来说，如果他犯了罪，没有为此而

受到惩罚，难道不是一桩不幸的事吗？”显而易见，甚至无意犯罪的人，即令人们认为他无罪，也不能从他所作所为的过失中解脱出来，于是他为了想减轻自己的痛苦，便不惜惩罚自己。当伊阿涅拉看到，尽管自己没有恶意，却使赫刺克勒斯断送了生命的时候，她也正是这样来惩罚自己的。就这样，在悲剧中，道德责任的因素起着主导作用；诗人从古代神话中撷取的天命主题便退居次要地位。

《俄狄浦斯王》作为世界文学中最优秀的作品之一引起了许多模仿，这些模仿作品反映了对这部悲剧的基本思想的不正确的理解。在19世纪初，甚至还出现了被称为“命运悲剧”的整个派别。它渊源于席勒的《墨西拿的新娘》，并且在克莱斯特（《彭忒西勒亚》）、《施罗芬施泰因一家》）、格里尔帕策（《太祖母》）、韦尔纳（《二月二十四号》）等人的作品中得到体现。可是，所有这些剧本与其原型——索福克勒斯的悲剧存在着重大差别。这些剧作一般说来贯穿着注定毁灭和意志消沉的压抑感，即贯穿着接近于疯狂的感情。在这样的情况下，剧中人物丧失了自己的个性，没有个人的意志，并变成抽象的形象。与此相反，索福克勒斯的作品中，宿命的思想只是构成了悲剧剧情在上面扩展起来的背景而已；而悲剧当中主要的东西乃是剧中人物的精神面貌，他们是按照自己的想法来行事的。诗人以卓越的艺术技巧描述俄狄浦斯的个性，安提戈涅、厄勒克特拉和俄瑞斯忒斯也是这样，根据传说，祖传的诅咒束缚着这些人物形象。尽管诗人在某些地方还想起神话的传统特征，可是在他的描写中却摆脱了注定灭亡的意念。通过这些例子，可以最清楚地看到索福克勒斯所描写的形象的深刻的全人类意义。前面我们已经提到，别林斯基曾指出了这一点。

正如我们在埃斯库罗斯创作的例子中所看到的，关于命运反复无常和人们无法了解众神不可思议的意志的这类想法导致了

人类地位的两重性，并不可思议地使之为之发生的种种事件所制约；人们力求办成某件事，可是天神却把他引向完全相反的方面去；拉伊俄斯和俄狄浦斯知道了他们已经注定的命运，于是极力逃避它，但是正因为这样而发生了他们害怕发生的事。假如拉伊俄斯把婴儿留在自己家里，那么儿子就会认识父亲，后来也可能不会杀死他；再假如俄狄浦斯不从自己的养父那儿逃出来，那么他也不会杀死他的生父。这正是一种悲剧性的讽喻。索福克勒斯以卓越的艺术技巧来运用这种悲剧性的讽喻手法。悲剧《俄狄浦斯王》提供了这方面的许多例子。俄狄浦斯在找寻杀害拉伊俄斯的凶手的时候，宣布他要认真办理这桩案子，就象办自己个人的案件一样，因为杀害拉伊俄斯的凶手也可能杀死他本人。他号召公民们供出凶手，原来凶手竟是他本人。他咒凶手，可他没有料到，他咒的正是他自己。他要为被害者作战，就象为自己的父亲作战一样，而结果受害者真的是他的父亲。他以这样的信心约见忒瑞西阿斯，希望从忒瑞西阿斯那里知道凶手的名字，当忒瑞西阿斯沉默的时候，他是何等的愤怒，而当忒瑞西阿斯向他说出了真相的时候，他更加愤怒。真相对他正好产生了相反的印象。他说忒瑞西阿斯是瞎子，其实正是他自己是瞎子，因为尽管他有视力，却看不见自己个人的境况。

这一类情节也见于其他悲剧之中。埃阿斯庆贺胜利，自以为已经消灭了敌人。但是当他清醒过来的时候，他才深信不疑，原来杀死的不是敌人而是羊群，这时他又是多么的震惊。我们此处还看到，当主人公决定要自杀的时候，极力安慰自己亲近的人们，说他要出去准备掩埋使他早已厌恶的剑，这把剑原是赫克托耳赠送的不祥之物。其实，他是要用这把剑来自尽。他请妻子祈祷众神使他的愿望——也就是他自杀的愿望得以圆满实现，“他要到他命该去的那个地方去”，也就是去阴曹地府。在《厄勒克特拉》中，克吕泰墨斯特拉听到俄瑞斯忒斯的死讯以后，感到高

兴，但是观众们看到，俄瑞斯忒斯已经来了，并且准备完成复仇。而在悲剧的结尾，当埃癸斯托斯看到假的俄瑞斯忒斯的尸体的时候，他也感到高兴，可是突然之间摆在他面前的是克吕泰墨斯特拉的尸体。在《安提戈涅》中，克瑞翁宣布，谁违反了他的命令，谁就要被判处死刑，而最后他自己埋葬了波吕涅刻斯的尸体。在《特刺喀斯少女》中，伊阿涅拉出于对赫刺克勒斯的爱而给他送去了自己的礼品，但是发现这正是他致命的原因。这样一些对比加强了对所发生的事件的印象。

所谓的“突转”有类似的作用。亚里斯多德给这种手法下了这样一个定义：“‘突转’指行动按照我们所说的原则转向相反的方面”^①。例如，俄狄浦斯被忒瑞西阿斯的预言弄得心神不安并且因为同克瑞翁争论而十分烦躁，伊俄卡斯忒想叫他放心；但是，为了证明预言的不可靠，她讲述拉伊俄斯死在三岔路口，却因此唤起了他在这个地方杀过人的回忆，使他陷入更大的惊慌不安之中。随后，科任托斯的报信人，想把俄狄浦斯从预言可能会应验的恐惧中解脱出来，对他解释说，是怎样把他带到波吕玻斯的家中的。就这样，突转使所有情况完全弄清楚了，而后造成了惨剧。

在处理最重要的演出时机——“悲剧转折”的时刻，索福克勒斯运用的方法是独具匠心、颇有新意的。俄狄浦斯听科任托斯的报信人说，他是后者从忒拜牧人那儿接过来的之后，沉醉于自己的想象之中，并且认为他是某个神的儿子或者是幸运的宠儿，他的兴奋情绪也感染了周围的人们，而合唱队也唱起了欢乐的歌，赞颂自己的国王。在普遍的欢乐情绪之后，更可怕的是随后发生的“发现”和惨变。在《安提戈涅》中也正是这样，当克瑞翁意识到自己的错误，希望有一个令人满意的结局的时候，在合唱队的

^① 《诗学·诗艺》中译本，第33页。

快乐的歌中也表达了这一愿望，而在这之后，惨祸一下子就临头了。而在《特刺喀斯少女》中，伊阿涅拉满怀喜悦的情绪，寄希望于涅索斯的血的神奇作用，并用自己的情绪感染了合唱队的妇女们，但是很快就发现了错误——随之而来的就是“悲剧转折”。

六 索福克勒斯创作的一般特征

索福克勒斯的创作活动长达60余年，在这期间内，希腊的社会生活发生了不少非常重要的变化，这些变化也反映在他的创作中。根据他的保存下来的作品，我们可以观察到他的剧作艺术中某些这样的变化。

我们已经在前面（第一章）指出，他把演员数目从两个增加到三个，合唱队的人员也从12人增加到15人，索福克勒斯因为嗓音微弱，在演出几次之后，就不再参加自己剧本的演出了。从这时候起，作者上台表演就不再是必不可少的了。他还发明了一些舞台装置。而后还完全不接受他的前辈们所采用的相互联系的四部曲的体系。在索福克勒斯那里，每一部悲剧都是十分完整的独立的作品，因此明显地胜过埃斯库罗斯的某些悲剧，后者的悲剧如果从四部曲中单独抽出来，就不能给人以完整的印象。索福克勒斯的悲剧完全符合亚里斯多德的定义。他认为悲剧是“对于一个完整而具有一定长度的行动的摹仿”。^①索福克勒斯的悲剧接近于现实生活，并且用“平凡的人的”特点来代替“巨人的”特点。

在索福克勒斯的作品里，注意中心转到了剧中人物身上，合唱队只起次要的作用，而他的合唱歌所占的篇幅比埃斯库罗斯少得多，但是合唱队还没有象欧里庇得斯的剧本中所常有的那样失掉同剧情的联系。在索福克勒斯的剧本里，合唱队多半是一群公

^① 《诗学·诗艺》中译本，第25页。

民，他们体现了对发生的事情的公众舆论。合唱队的想法几乎经常表达人民的伦理道德观念，而只是在某些情况下反映作者本人的观点。

索福克勒斯主要是从系列长诗中汲取自己悲剧的情节的，但是他对这些情节进行加工改造，作出重大变动，使之适合于自己的艺术任务。同时，从他的流传下来的剧本可以看出，在开始时期，他的剧本令人感到有埃斯库罗斯的影响，而后期则受欧里庇得斯的影响。在保存下来的早期剧本中，索福勒克斯遵循埃斯库罗斯的传统，按外在的顺序安排场景，在紧接着的两场之间没有深刻的内在联系。这个时期的三部悲剧，每一部都可以分成两个部分。在《埃阿斯》中，一开始表现主人公精神上的痛苦，这种痛苦导致他自杀身亡，然后是因为他的埋葬问题而引起的斗争；在《特刺喀斯少女》中，第一部分是描写伊阿涅拉的戏，第二部分则是表现赫刺克勒斯的痛苦；《安提戈涅》中，在写女主人公的功绩和被处死之后接着是克瑞翁的悲剧。《俄狄浦斯王》属于索福克勒斯创作中期的作品。这是一部在表演时具有严格整齐划一的典范悲剧。它的全部剧情集中围绕着一个主线，这条主线在一开始早已拟就；为了对神谕作出答复——去寻找杀害拉伊俄斯的凶手，不论什么地方，观众的注意力都不会离开这个主题。就在这里，索福克勒斯表现了他的最突出的独创性天才。其后的两部悲剧——《厄勒克特拉》和《菲罗克忒忒斯》是以错综繁复的情节为基础的。在这两个剧本里，特别是在《菲罗克忒忒斯》的结尾部分，借助机械以表现神威，可以看出欧里庇得斯的肯定无疑的影响。《俄狄浦斯在科罗诺斯》其结构全是建立在主人公道德自省及其无罪平反的基础上的，卓越地表现了完整性和统一性，而按其爱国主义倾向和某些个别的特点来看，它同欧里庇得斯的《赫刺克勒斯的儿女》和《请愿的妇女》这样的悲剧相类似。

引进第三个演员同只有两个演员的时候相比，为诗人开辟了

广阔的天地，使他能够更充分地表现剧中人物的性格。索福克勒斯把主要的注意力转向主人公的内心世界，而这使他有可能不单是本着叙事诗的特性发展剧情：在索福克勒斯那里，剧情不是由外在的事件所决定的，而是由剧中人物的性格和他们的内心感受所决定的，这一点可以在《俄狄浦斯王》中特别清楚地看到。诗人没有用他的主观意念来转移观众对剧情的注意，而只是把自己的主观意念同剧中人物的思想进展情况结合在一起，使它们成为剧中人物思想的自然而然的不可分割的一部分。这就为索福克勒斯确立了不同于欧里庇得斯的客观艺术家的高度声誉。

巧妙地安排“发现”的场面是索福克勒斯的功劳。悲剧《俄狄浦斯王》几乎完全把力量用在逐步揭示过去所犯的罪过上。“发现”这一链条的最后一个环节是由忒拜牧羊人的证词组成的。最终揭开俄狄浦斯的全部罪过导致了惨剧的发生：伊俄卡斯忒用自杀结束了生命，而俄狄浦斯则刺瞎了自己的双眼。亚里斯多德指出：“‘发现’如与‘突转’同时出现，例如《俄狄浦斯王》剧中的‘发现’，为最好的‘发现’”^①。在《厄勒克特拉》中，以很高的艺术技巧描写了“发现”的场面。当老仆人带来了虚假的消息，编造说俄瑞斯忒斯似乎在皮托的竞赛中死去了，这时候，厄勒克特拉陷入绝望之中，想方设法如何由她自己来履行为父亲复仇的职责。甚至当俄瑞斯忒斯和皮拉得斯竟然带来俄瑞斯忒斯的假骨灰罐的时候，厄勒克特拉也没有认出自己的弟弟，求他把骨灰罐留给她；这时候她失去了自己通常的坚强，并痛哭她的弟弟和自己破灭了的希望。俄瑞斯忒斯根据姑娘的出自内心的绝望猜想，在他眼前的就是厄勒克特拉；他听姐姐诉说她同杀人凶手住在一起的艰难生活，终于决定不再伪装和欺骗，向她坦白了真情，并拿出父亲的戒指作为证据。如果把这一发现的场面同埃斯库罗斯的

^① 《诗学·诗艺》中译本，第34页。

《奠酒人》中的类似场面加以比较，不难证实索福克勒斯的长处：在埃斯库罗斯那里，发现是按外来的标志进行的，而在索福克勒斯那里，起主要作用的是精神上的感受和内心的同情，戒指只不过是把事情作完罢了。

七 索福克勒斯悲剧中的人物形象

在索福克勒斯的悲剧中，我们看到许多卓越的艺术形象，他们是以巨大的力量和鲜明性描写出来的。正如我们已经知道的，在索福克勒斯的时代，人的个人特性和才能的作用得到了足够的评价。在这样的条件下，诗歌对自己主人公的个性表现了特殊的兴趣。索福克勒斯的主人公，把观众带到过去的神话世界，把英雄时代的伟大、庄严同当代人的自然和生动结合起来，这些主人公没有抽象典型的虚假性。按索福克勒斯自己的说法是，“他按照人应当有的样子来描写”^①。这就是说，他把人们加以理想化；但这样的理想化并不妨碍他们的生命力和真实性。

索福克勒斯的主要人物的突出特点是鲜明地表现出他们的个性化。这是些意志坚强的人物。埃阿斯、菲罗克忒忒斯、俄狄浦斯（在两个以他的名字命名的悲剧中）是这样；伊阿涅拉、安提戈涅、厄特克特拉等妇女形象也是这样。

埃阿斯一经发现他的疯狂行为永远玷污了自己的名声，就决定自杀。他懂得做人的原则：“高尚的人应当活得光明正大或者死得光明磊落”。想到等待着他的妻子和幼小的儿子的不幸命运，他十分悲伤，但是他寄希望于出征的弟弟透克洛斯，希望他照顾自己的家庭。他用满怀深情的话来安慰妻子，安慰关心他的忠诚的战友们。他离开他们，悄悄地来到了荒无人烟的岸边。他说了一

^① 《诗学·诗艺》中译本，第94页。

段精彩的临终独白，在独白中，他向赫克托耳的致命的礼物——剑——说话，祈求天神让他死得轻松些，并向祖国告别。埃阿斯的死产生了更加令人震惊的印象，因为正好在这个时候听到了卡尔卡斯的预言，说雅典娜女神对埃阿斯的自命不凡的气愤已趋平息了。他激起众神愤怒的那种高傲自负，它的特征表现在：埃阿斯的形象颇与薛西斯、厄忒俄克勒斯相像，甚至部分地同埃斯库罗斯作品中的普罗米修斯的形象接近。埃阿斯死后被宣告无罪是借他的幸运的对手奥德修之口说出来的，奥德修称他为阿喀琉斯之后最勇敢的希腊人，并要求以正义之神的名义为他举行隆重的葬礼。

从心理描写的观点来看，在索福克勒斯那里，俄狄浦斯王的形象是最完美的。俄狄浦斯是英明的君王，他曾把陷于可怕的灾难中的国家拯救出来，理所当然应受到人民拥戴。因此，当新的灾难——瘟疫突然出现的时候，公民们向他提出希望，就象向自己的父亲一样。但是，他已经采取措施，派克瑞翁到得尔福神庙去，并吩咐把忒瑞西阿斯请来。他非常热情地着手寻找凶手。他诅咒凶手并诅咒和凶手交往的人，而且也不排除他自己。尤其使他感到奇怪的是忒瑞西阿斯的沉默：忒瑞西阿斯只要说一句话就足可以拯救国家，但是他不想说出来。这一点从心理上使观众对俄狄浦斯大发雷霆有了思想准备。但是，在这种情况下，他发现忒瑞西阿斯的话里只有恶意和诽谤，因此忒瑞西阿斯所说的真话，不为俄狄浦斯所理解。他对所有的祭司和先知都发泄出渎神的指责。他怒气冲天，不相信克瑞翁的解释，把克瑞翁看作自己的秘密政敌，并准备定他死罪。但是这时候伊俄卡斯忒使两个人平静下来。俄狄浦斯的火气渐渐平息。他听妻子讲述王宫的秘密，这似乎同他没有任何关系。但是突然他听到拉伊俄斯是在三岔路口被打死的，于是一下子回忆起他在这个地方杀人的情景。如果这正是忒拜国王拉伊俄斯的话，那该怎么办呢？外部的特征——国王的外表和时间——是一致的。这样一来，剧情就急速地转向结局。科任托斯

的报信人，而后是忒拜牧人的到来解开了所有的疑团。伊俄卡斯忒已经从科任托斯的报信人的话里明白了这是怎么回事，徒然地试图阻止俄狄浦斯。但是他——而这一点正好说明了他的性格特征——要知道事情的全部真相，不管真相是什么。接着，他现在又以当初寻找凶手的那种强烈感情来惩罚自己，刺瞎了自己的眼睛。诗人是把这一行动当作俄狄浦斯的心理状态的结果来表现的。

伊俄卡斯忒的形象是用极其有趣的笔触来描写的。作为俄狄浦斯的母亲与妻子，她在年龄和经验上都胜过他很多。她得经受多少艰难的考验啊！她必须亲手把自己的儿子交出去让人除掉，以把丈夫从别人预言他即将死亡的厄运中解救出来。但是，尽管做出了这一牺牲，她还得忍受丈夫死亡的痛苦。后来，在经历了艰苦的磨难之后，在女妖斯芬克司威胁下，她又应允嫁给一个素昧平生的胜利者。于是终于出现了新的令人震惊的事：国家由于瘟疫而濒临灭亡的边缘，而统治者却为了一些莫名其妙的预言而争吵！从她的丈夫和兄弟都绝对听从她的话来看，她享有多么大的威望。但是，可怕地发现使她的生活变得无法忍受。

在第二部悲剧里，俄狄浦斯同菲罗克忒忒斯在以下诸方面均有类似之处，即起初他们俩都是无辜的受难者，非常可怜和不幸；可是后来都名扬天下，并受到神的最高恩赐。这时候俄狄浦斯已经不再是一个罪人，而是一个引起人们同情的不幸的受难者。作者用十分真实的笔法描绘了菲罗克忒忒斯的境况，他身患痼疾，在病痛发作的时候孤苦伶仃、无人照顾，他有将近十年的时间为世人所遗弃。自然，他对造成他的痛苦的罪祸魁祸首奥德修满怀愤恨。他单纯、老实，轻易地受到涅俄普托勒摩斯的欺骗，当后者给他讲起似乎是奥德修对自己进行多次侮辱时，他竟然把自己最珍贵的东西——弓和箭托付给后者。当涅俄普托勒摩斯对自己的欺骗感到后悔之后，就对他公开了事情的真相。他断然拒绝去特洛

亚，而为了迫使菲罗克忒忒斯改变自己的决定，需要天神的旨意的参与。

妇女形象当中，最引人注目的是厄勒克特拉和安提戈涅。在神话里，这两个女主人公只是被偶然提到，可见，她们的形象是诗人自己的创造。如果说，在索福克勒斯的作品里，俄瑞斯忒斯多少次退居次要地位，仅仅是神的工具，并因而失去了独立的意义的话，那么，厄勒克特拉在自己的力量方面却屡屡得胜，诗人为了从心理方面说明这一点，他运用了各种处理手法。她因为经常碰到杀害父亲的凶手们而义愤填膺。她看到，埃癸斯托斯穿着她父亲的衣服高踞在父亲的宝座上，这个人不过是只能同妇女们打仗的可怜的懦夫。她也恨她的母亲，因为她母亲在祭奠阿伽门农的日子里举行庆祝仪式并经常挖苦她。合唱队的慰藉唱词更加激动了她。可是她妹妹克律索忒弥斯告诉她，埃癸斯托斯同克吕泰墨斯特拉决定要把她关在地洞里。作为对母亲的威吓的回答，她再次提醒母亲，俄瑞斯忒斯会来替父亲报仇。但是，这时候传来了关于俄瑞斯忒斯已经死了的消息。这样一来，她寄托在俄瑞斯忒斯身上的希望破灭了。可是，她并没有灰心丧气，而是建议她妹妹同她一起来完成复仇。但是这些话，在克律索忒弥斯这个平常的姑娘看来好象是发疯了。她对厄勒克特拉说：“你是女人，而不是男人，在力量上不如敌手。”厄勒克特拉回答说：“好吧，那么我一定独自亲手完成这件事。”这些话显示出厄勒克特拉的全部性格。她的感情的逐步增强也有趣地表现出来了。

在性格方面，安提戈涅同厄勒克特拉颇为接近。但是，厄勒克特拉身上只有一种复仇感情，而安提戈涅则献身于爱。她说：“我的天性不喜欢跟着人恨，而喜欢跟着人爱。”早在破晓之前，她就把自己的妹妹伊斯墨涅叫出来，她对妹妹说，克瑞翁命令丢弃波吕涅刻斯的尸体不许埋葬。她还说，尽管如此，作为他的妹妹，她们的责任是把他埋葬好。伊斯墨涅反对说：“但是，我们

得记住我们生来是女人，斗不过男子。”这话激怒了安提戈涅，她说：“你打算作什么人就作什么人吧，我要埋葬哥哥。”她不放弃自己的决定，尽管她知道，她会为此而丧命。合唱队指出了她的倔强性格。在审问的精彩场面中，她说出了自己行为的准则，为了“天神制定的永恒不变的不成文律条”，她准备献出自己的生命。临刑之际，她同许诺给她那么多快乐的生命之神告别。真诚和朴实，承认生命的价值——这些正是这个形象特别迷人的地方，虽然她捍卫的是旧的世界观的基础，但是，她对暴政的抗议却包含有革命的特征。

和安提戈涅相对立的是克瑞翁。在困难的时刻取得政权之后，他怀着坚定的意志挺身而出，尽力恢复已经摇摇欲坠的国家政体，而且为此不惜采取任何手段。他只是醉心于到手了的权力，他引起公民们的恐怖，以惩治来威胁守兵，冷酷地嘲弄安提戈涅，声称，不让她流血，而是把她关在石窟里，让她在那儿自然而然地死掉。他还准备把没有一点罪过的伊斯墨涅同安提戈涅一起处死，而只是由于合唱队的审慎的干预才制止了他。他以出自原则的考虑来掩盖自己的独断专行，他教导儿子海蒙如何日理万机、治理国事。但是，只是在克瑞翁同另一种力量冲突之前，他才保持着这种坚定性和原则性。在同忒瑞西阿斯谈话的时候，他再次试图搬出他的治国原则：他仿佛看到了叛乱、阴谋和收买。但是，忒瑞西阿斯警告他惩罚迫在眉睫，使他不得不回心转意并忘记自己的伟大和原则：他急忙要埋葬波吕涅刻斯的遗体并释放安提戈涅。但是已经晚了。打击一个接一个地落在他的头上——先是儿子的死，然后是妻子欧律狄刻的死。克瑞翁由于自己的不幸成为一个心力交瘁者和孤独者。他的虚幻的伟大形象破灭了，成为一个软弱无力、孤立无援的人。而精神上的胜利属于安提戈涅。

不能不注意到的是，在埃斯库罗斯的《七将攻忒拜》的退场部分中，不准埋葬波吕涅刻斯的决定不是由克瑞翁作出的，而是

由公民大会作出的，而这样一来，某某个人的责任问题就不存在了。而索福克勒斯把这一决定写成是克瑞翁作出的，从而把全部责任归到他一个人身上。这就使索福克勒斯有可能充分地表现作为一个普通人的个人悲剧，这一点对他的创作来说是有代表性的。

在《俄狄浦斯王在科罗诺斯》中，克瑞翁已经被描写为具有最丑恶特征的粗鲁的暴君。可是，在《俄狄浦斯王》中，他充当的是一个无辜的被怀疑的角色，而且在最后不计较自己所受的委屈并宽厚地极力减轻不幸的俄狄浦斯的痛苦。可是，他身上的某些严峻的特点使人们想起《安提戈涅》中的克瑞翁。

《特刺喀斯少女》中的伊阿涅拉引起人们的深切同情。她真心实意地对待赫刺克勒斯，而且在得知他变心之后还继续爱他。她没有报复的念头。她只是想恢复失去了的爱情，难道能够因为她把一切都弄颠倒了而责备她吗？她是一个弱小的、幽居深闺的女子，生活在回忆和周围环境的狭隘视野之中，因为相信“巫术的”方法，所以在困难的时刻就求助于它。我们几乎看不到她的内心感受，但是，可怕的结局使我们能够揣度这种感受的底蕴。

《安提戈涅》中的伊斯墨涅是一个非常可爱的少女的形象。她文雅、温柔和美丽。如果说她没有姐姐那样的力量和果断精神的话，那么，当她为了安提戈涅的功劳而承担罪责的时候，她达到了道德的顶峰。在《安提戈涅》中，女主人公的未婚夫海蒙尽管只在一场中出现过，但是他的形象却使人们想起真正的雅典的艾费勃^①的典型，希腊的艺术家们是多么喜欢描绘这样的典型啊。他经常与人民交往，因而了解父亲的言论的全部虚伪性。他还以他的年纪应有的纯真，试图提醒父亲去考虑正确的决定，但是他父亲却认为这一切是受了妇女的影响。只有合唱队的歌词谈到了爱情：索

① 艾费勃，指古希腊受军训并在哲学学校学习的，18岁至20岁的青年人。

福克勒斯还没有把这类题材发挥出来。但是，海蒙在未婚妻的遗体前，用死来证明自己的没有表白过的爱情。

在《厄勒克特拉》的次要人物的形象当中，要着重提到克吕泰墨斯特拉的形象，她甚至还嘲弄对被她杀死的阿伽门农所进行的悼念，但是，被俄瑞斯忒斯的复仇在等待着她的想法所折磨，她对厄勒克特拉发泄自己的仇恨。险恶的梦景使她失去了原有的坚强性格。她为自己的杀夫行为辩解，说这是为了替被当作祭品的伊菲革涅亚报仇，这一点遭到厄勒克特拉的坚决批驳，她找不到任何更好的办法，只有诉诸埃癸斯托斯的力量。但是，就在这个时候，她听到了俄瑞斯忒斯的死讯。在这一瞬间，母亲的感情唤起了她内心的某种怜悯心，但是霎时间那种从复仇的恐惧中解脱出来的欢快情绪立刻压倒了悲伤。这样一来，观众对她的悲惨结局便不至于感到突兀了。埃癸斯托斯则被描写成一个最卑鄙的歹徒。

《埃阿斯》中奥德修的形象具有两重性：起初他被描写成为一个狡猾的人，他跟踪盯梢对手的行动，而到最后他变成了一个高尚的人，他不计个人的旧嫌，能够对埃阿斯的高尚情操给以高度评价。与此相反，在《菲罗克忒忒斯》中，他被赋予了狡诈的阴谋家的性格特征，他利用涅普托勒摩斯的没有经验和心地忠厚，并使他成为自己反对菲罗克忒忒斯的阴谋的工具；可是奥德修最终还是遭到了失败，因为涅俄普托勒摩斯的正直没有让他对菲罗克忒忒斯的这种卑鄙行径得逞。

在评价索福克勒斯作品中的人物时，引人注目的是，诗人力图借助对比和对照的方法赋予他们以特殊的鲜明性：意志力和妇女的软弱——安提戈涅与伊斯墨涅，厄勒克特拉与克律索忒弥斯；狡诈和忠厚——奥德修与涅俄普托勒摩斯；统治者和臣民，法官和被告——克瑞翁与安提戈涅。通过这样对比，每个人物形象的性格特征更清晰地表现出来了。诗人能够在感情色彩上和故事细节上截然分明地指出其间的差别。伊斯墨涅象安提戈

涅，懂得自己对哥哥的责任，但是她不具备足够的勇气和坚强意志，而克律索忒弥斯甚至屈服于统治者。在一个人物同另一个人物的这种对比之下，确定了每个人物的个人特性，而这些人物本身也就具有了更大的生命力和力量，获得了更多的形形色色的特点。

最后，必须指出，索福克勒斯试图在作品中引进某些日常生活的特点，并且还使普通人这一阶层具有某种典型的心理状态。

《厄勒克特拉》中的老仆人就是这样的人，他是俄瑞斯忒斯的行动的指导者和警觉的卫士；在一定程度上，《特刺喀斯少女》中伊阿涅拉的保姆与他相接近。《安提戈涅》中的守兵接近于风俗喜剧中的形象，他天真坦率地说出自己对人身安全的担心。《特刺喀斯少女》中的报信人也是如此，他想要巴结女主人，急忙第一个给她带来关于赫刺克勒斯归来的消息，然后，利卡斯的通报揭穿了他的谎言。在这一点上，《俄狄浦斯王》中科任托斯的报信人也是很有趣的：他想要奉承俄狄浦斯，虽然谁也没有授权给他，他却向俄狄浦斯报告了立他为科任托斯国王的消息。他指望得到奖赏并且后来又强调指出正是他把俄狄浦斯从死亡中拯救出来，带到了波吕玻斯家里。

这样，这些神话人物栩栩如生地出现在我们面前，没有任何矫揉造作和公式化的毛病；这些人物形象鲜明、富有生命力，他们以自己的生活的真实与豪爽朴实为我们所理解。他们能够引起一切人们的同情。他们的永久的魅力和永不磨灭的意义就在这里。

八 索福克勒斯的语言

索福克勒斯的语言具有高雅的特点，本来，这正是希腊悲剧的特点，但是他的语言同埃斯库罗斯的语言相比，却要朴素得多。他的语言更接近于口语，所含方言成分并不太多——例如伊奥利亚话、伊奥尼亚话、古语和荷马等语言形式；在合唱部分中，照旧

是经过加工的多利斯方言占很大比重。索福克勒斯不象埃斯库罗斯那样，大胆地运用构词法和词的搭配语法手段。然而，悲剧体裁的特点不允许把语言降低到一般日常口语的水平。普鲁塔克称他的文体非常富有表达力或者是别具一格，从而很好地表现了人们内心的特殊气质。

索福克勒斯的语言表现方法具有十分丰富的形象性和譬喻性。例如，他把国家的动乱比作大风暴：“我们城邦这艘船遭到惊涛骇浪之后，又由众神使它平安地纳入正轨航道”；他还用风暴比喻埃阿斯的精神错乱；在谈到家庭事务的失常特别是国家的动乱的时候常常出现疾病的形象：“因为你的意见不对，城邦才有了污染。”俄狄浦斯对聚集到一起的请愿的人们说：“我了解你们大家的疾苦；可是你们虽然痛苦，我的痛苦却远远超过你们大家”。最后的比喻的有趣之处还在于，其中含有两重意思——即肉体的传染病与国家的混乱状态。而正是在忒瑞西阿斯的诡秘莫测的预言中，一些形象结合在一起：“等你发觉了你的婚姻——在平安的航行之后，你在家驶进了险恶的港口——那时候，哪一个收容所没有你的哭声？喀泰戎山上哪一处没有你的回音？”这里所说的是，在喀泰戎山上，忒拜牧人把婴儿俄狄浦斯转交给科任托斯牧人，而俄狄浦斯在经历了许多艰难困苦（自己和别人遭受的苦难）之后平安地来到忒拜，并在那里办理自己结局悲惨的婚事。语言的这种形象性生动地再现了讲话人说话时的感情色彩。

索福克勒斯的成就在于，他已经使自己的主人公们的语言个性化并赋予语言以广泛的多样性。安提戈涅的语言的特点是简洁、尖锐和果断。轻易不大说话的埃阿斯，当情绪消沉的时候，却滔滔不绝地说个没完。当克瑞翁意识到自己的力量和优越地位的时候，他的话里妙语连珠，满篇哲理，但是当他感到失去立论的根据的时候，他的话就变得急促而不连贯了。在《埃阿斯》中阿伽门农和墨涅拉俄斯的话，还有《俄狄浦斯王》中俄狄浦斯的有些话

完全是老生常谈。普通人的话，如《安提戈涅》中的守兵，《俄狄浦斯王》中的科任托斯报信人，《特刺喀斯少女》中的报信人等等，充满了这个圈子里的人们所固有的那种幽默、狡黠和天真的机智。

由于增加了演员的数目并且把主要的注意力转移到人物性格的描写上，对话部分的分量也应该扩大。可是，尽管这样，三个人之间的对话仍然是少见的。而充分意义上的独白则很受合唱队在场的限制，并且有时采用向天神祈求的形式，如克吕泰墨斯特拉向阿波罗祈求或者向无生命的物体请求，如埃阿斯向剑请求和厄勒克特拉向俄瑞斯忒斯的假骨灰罐的请求。在任何情况下，索福克勒斯悲剧中的对话都具有很大的生动性、灵活性，同剧中人物的性格相适应。口语的天然的生动性，有时通过剧中人物交替使用的个别诗句的迅速更替表现出来。这就是所谓的“轮流对诗”。在某些情况下，当对话特别紧张，需要急速和简捷了当地对答的时候，索福克勒斯在对话人之间把诗句分开，这样，一个人的话便被另一个人的话所打断，这种情况，除了《安提戈涅》之外，在索福克勒斯的所有剧本中都可以看到，而在埃斯库罗斯的作品中是根本没有的。

随着对话部分分量的增加，索福克勒斯作品合唱队的歌词相应地减少了；与埃斯库罗斯相比，它们在作品中所占的篇幅也大大减少；但是它们的韵律结构却更复杂了，并且富有更加纷繁的多样性。一些个别的合唱队歌唱具有强烈的抒情性质。前面已经提到过的《俄狄浦斯在科罗诺斯》中对雅典的赞颂就是如此，《安提戈涅》中对厄洛斯^①的力量的赞颂和同剧中对狄俄倪索斯的赞颂，《特刺喀斯少女》中对阿佛洛狄忒的赞颂等等也都是如此。

① 厄洛斯，即丘必特，希腊罗马神话中的小爱神。

九 索福克勒斯的民族意义与世界意义

索福克勒斯崇高的艺术意义在于，他比任何一个别的诗人都更善于用形象来表达自己的思想。在他的作品里，看不到哲学家的徬徨反思与生编硬造的东西。他的剧中人物是按其自然的内在激情自行其事的，而不论什么地方也看不到导演似乎在推动剧中人物的指挥棒。这些人物生活充实，他们的生活反映了诗化了的真正的现实。因此可以说他的创作是现实主义的，尽管这些创作具有神话的形式。索福克勒斯的主人公是富有深厚的人性的，而且他们对所有时代的人们来说都是亲近的和容易明白的。他把自己的主人公们理想化，在观众心里激起昂扬的情绪。

索福克勒斯在世时为雅典观众所爱戴。阿里斯托芬和阿提刻旧喜剧的其他代表作家都承认他的崇高作用。苏格拉底认为他是最卓越的悲剧诗人。他甚至被人们认为“悲剧方面的荷马”。亚里斯多德多次援引他作为榜样。在公元前4世纪末，他同埃斯库罗斯和欧里庇得斯一起被列为全民族的典范诗人，而且，根据利库尔的提议，在雅典剧场为他建起了纪念像。他的剧本被多次演出。作家们经常引证他的话。诚然，在希腊化时期，欧里庇得斯跃居首位。但这只是说明，索福克勒斯与自己的时代紧密相连，忠实地反映了希腊古典时期的人们的趣味和对世界的认识。后来的“雅典风格派”从美学角度给他以很高的评价。他还得到了古罗马作家——西塞罗、维吉尔、贺拉斯和奥维德的高度评价。

早在文艺复兴时期，新的欧洲就已经对索福克勒斯发生了兴趣。所有古典主义时期的诗人，从高乃依到伏尔泰，都感受到他的影响。布瓦洛高度评价过他，而拉辛则称自己是索福克勒斯的学生。在意大利，阿尔菲耶里模仿他，在德国，莱辛写了一部专门著作献给他，以示景仰。歌德在同爱克曼的谈话中发表了许多

关于索福克勒斯的悲剧的有趣议论。席勒在《墨西拿的新娘》的前言中表达了自己对索福克勒斯的钦佩，他的《墨西拿的新娘》的创作以《俄狄浦斯王》为榜样，带有合唱队。荷尔德林和黑格尔也高度评价他。在俄罗斯文学中，苏玛尔科夫，奥泽罗夫，卡捷宁等人都仿效他。在19世纪，索福克勒斯的作品多次被翻译和改写，其中包括法国的勒孔特·德·李勒和奥地利的霍夫曼斯塔尔。

在所有的欧洲剧院的舞台，至今还继续上演着他的悲剧，特别是《俄狄浦斯王》和《安提戈涅》。门德尔松为这些悲剧谱了曲。在我们这里，它们不止一次地演出过。索福克勒斯的主人公的纯朴刚毅的性格至今仍对我们这一代人很有吸引力。

第五章 欧里庇得斯

一 欧里庇得斯的生平

欧里庇得斯是古希腊许多伟大的悲剧诗人之中的最后一位。

一些关于欧里庇得斯的古代传记断言，他于公元前480年萨拉密斯大捷的那一天诞生在萨拉密斯岛上，在波斯人入侵期间，有许多雅典居民迁居到那里。可是，这样的日期引起了怀疑，因为这证明有人力图把三大悲剧作家全都与萨拉密斯的胜利联系起来。更可靠的日期看来是公元前484年。这个时期记载在《帕罗斯编年史》上。

根据传记的记载，欧里庇得斯是一个普通的小店主姆涅萨尔赫（或者姆涅萨尔希德）与卖蔬菜的女人克利托的儿子。但是，因为这些材料出自喜剧，所以是不可信的。根据另一些更可信的材料，他出生于贵族家庭并且还在阿波罗·佐斯捷里的神庙里服务过。他受过非常好的教育，是哲学家阿那克萨哥拉、阿刻劳斯，智者派学者普罗塔哥拉、普罗蒂克的朋友，并且拥有就他的时代来说最丰富的藏书，他的悲剧中的大量很有学识的议论证实了这一点。看来，欧里庇得斯不参加任何社会活动。传记把他描写成袖手旁观者，性格忧郁、孤僻的人，厌恶女人的人。在保存下来的肖像里，他被表现成这种袖手旁观者的典型。可是，这并不妨碍他生动地呼应当代敏感的问题——同斯巴达的关系，对西西里的远征等等。由于他同自己时代的杰出的学者们关系密切，因而能够表达出社会思想的进步潮流，为此他受到温和民主派的狠毒攻击，

他们把当时所谓的阿提刻“旧”喜剧作为自己观点的体现者。阿里斯托芬对欧里庇得斯抨击最凶，肆意讥讽并嘲笑他的悲剧，甚至伤及他的私生活。例如，在公元前411年演出的喜剧《地母节妇女》中，阿里斯托芬描写妇女密谋决定把欧里庇得斯撕成碎块，因为他诽谤妇女们，并在自己的悲剧中以完全否定的形式表现她们；在另一些喜剧中，他暗示欧里庇得斯由卖菜女人所生的低微出身，暗示他妻子的不贞等等。

所有这些材料表明，欧里庇得斯于伯罗奔尼撒战争时期在雅典处在何等不利的情况下。这个情况，大概应该用那个事实来说明，即在公元前408年他暮年的时候，欧里庇得斯接受了马其顿国王阿刻劳斯的邀请并且在特萨利亚的马格涅西亚作了短暂停留后迁居马其顿。在那里，他为了对庇护人的神话中的始祖表示尊敬，写了悲剧《阿刻劳斯》。他还根据当地祭祀狄俄倪索斯仪式的印象写了自己的《酒神的伴侣》。公元前406年年初，他于马其顿逝世。传记中对诗人之死散布了许多无中生有的言辞：一种说法是，他似乎是被狗撕成碎块的；另一种说法是，他是被女人裂尸的（阿里斯托芬喜剧的明显影响）。

欧里庇得斯第一次“得到合唱队”配合演出悲剧《珀利阿斯的女儿们》，时在公元前455年，而直到公元前441年他才第一次获胜。他的作品在他的同代人中并不很受重视，只不过得过三次一等奖以及死后得过两次一等奖（《酒神的伴侣》、《伊菲革涅亚在奥利斯》）。

二 欧里庇得斯的作品

尽管欧里庇得斯没有得到他的同代人的充分评价，但是他死后却成了世世代代人们喜爱的诗人。这一点可以用这样的—一个事实来说明，那就是他的文学遗产被保存下来的要远比他的的前辈

们多。从他写的约90个剧本中流传给我们的有18个（关于第十九个悲剧《瑞索斯》，它被误收进他的作品集之中了，我们还将专门谈到它）；在这些剧本之中有一个是萨提洛斯剧《圆目巨人》。在这18个剧本中，只有为数不多的几个能够准确地注明日期。它们的演出时间可以大致确定如下：《阿尔刻提斯》，公元前438年；《美狄亚》，公元前431年；《赫刺克勒斯的儿女》，公元前430年左右；《希波吕托斯》，约公元前428年；《圆目巨人》、《赫卡柏》、《疯狂的赫刺克勒斯》、《请愿的妇女》，约公元前424年到418年；《特洛亚妇女》，公元前415年；《厄勒克特拉》，约公元前413年；《伊翁》、《伊菲革涅亚在陶洛人里》、《海伦》，约公元前412年；《安德洛玛刻》和《腓尼基妇女》，约公元前411年；《俄瑞斯忒斯》，公元前408年；《酒神的伴侣》和《伊菲革涅亚在奥利斯》，公元前405年。这些剧本的情节取材于各个神话系列，其中有9个剧本的情节取材于特洛亚系列。

我们尽可能地按时间先后顺序来看这些剧本的内容。

《阿尔刻提斯》是保存下来的剧本中最早的一个。阿波罗为了奖励特萨利亚国王阿德墨托斯的虔诚，使他可以延缓死亡，如果在死期到来的时候，他能找到替代自己的人的话。但是当死神一旦降临，尽管阿德墨托斯向人们乞求，然而不论哪一个人甚至连他年迈的双亲都不愿意替他去死。只有他的年轻的妻子阿尔刻提斯决心这样做。在为她进行葬礼准备工作的时候，赫刺克勒斯来了。阿德墨托斯出于好客之情，没有立即对他说出自己的痛苦，而赫刺克勒斯却快活地大吃大喝起来。但是，突然间，他偶然地从一个仆人那里打听到所发生的事情。他立刻赶到墓地，在那里等候着死神的到来，并且同他进行单独决斗，从他那里夺回了死者并且交还给她的丈夫。这个剧本以一连串的喜剧场面和贪食者赫刺克勒斯的令人发笑的形象代替了萨提洛斯剧。

在《美狄亚》里，诗人采用了阿耳戈英雄们远征的神话情节。伊阿宋在科尔喀斯借助于当地国王埃厄忒斯的会巫术的女儿美狄亚得到了金羊毛。她把从许多险境中拯救出来。最后，她为了使伊阿宋在他故乡伊俄尔科斯城得到王位，她借助当地国王珀利阿斯（伊阿宋的叔叔）的几个女儿之手杀死了珀利阿斯（这就是他的第一部悲剧《珀利阿斯的女儿们》的情节）。但是，在犯下了这一罪行之后，伊阿宋与美狄亚不得不逃离伊俄尔科斯，并迁居于科任托斯。伊阿宋对美狄亚变了心并决定娶科任托斯国王克瑞翁的女儿格劳刻为妻。忠心的仆人们因为了解美狄亚的性格，预感到一种不祥之兆。国王亲自来向美狄亚宣布，她必须马上离开这个城市。她意识到，在这样的条件下，她已不可能为自己报仇，这时美狄亚假装听从他的话，只是央求他宽限她一日。她在同来到这里的雅典国王埃勾斯谈话时，发现这位国王因为自己没有孩子而深感苦恼，她这才相信，对丈夫来说，孩子该有多么重要。当她在雅典的避难所有保证之后，得到伊阿宋同意把结婚礼物送给新娘。在后面的场次里，传报人报告了公主和国王由于美狄亚的招致灾难的礼物而惨死的消息。但是她的复仇行动并没有到此为止：她想更狠地打击伊阿宋本人——从他手里夺走他的两个儿子，并杀死他们。但是，要知道，这也是她疼爱的孩子；她的手臂无力地垂下了。可是，她又鼓足了勇气，去完成她深思熟虑的事情。伊阿宋跑来，想从被国王之死所激怒的国王亲属中救出两个儿子，但是已经晚了，美狄亚甚至连尸体也没有给他留下来埋葬。她带着他们的尸体，乘上了她祖父太阳神派来的龙车飞走了。

《希波吕托斯》的情节取材于同忒修斯有关的传说。希波吕托斯是忒修斯和阿玛宗女人希波吕忒或安提俄柏（悲剧中没有说出她的名字）的儿子。但是，阿玛宗女人很早就去世了，而希波吕托斯在特洛曾（即阿尔戈利德）自己的外祖父庇透斯那儿受教

育。这是一个纯洁的青年、猎人，敬重女神阿耳忒弥斯，并且躲避由阿佛罗狄忒所体现的肉欲的情爱。因此，他招致了阿佛罗狄忒的愤怒，她使忒修斯的第二个妻子淮德拉对丈夫的前妻的儿子发生了罪恶的情欲。因为没有力量抑制住自己的情欲，所以淮德拉决心一死了之。她的奶妈得知她的这种炽烈的感情之后，想按自己的意愿促成此事，并把这一切都讲给希波吕托斯听，因此激起了他的愤怒。希波吕托斯怒不可遏，大肆咒骂所有的女性。所发生的事情使淮德拉受到很大的震动，她用自杀结束了自己的生命。忒修斯在长期外出之后归来了，他在淮德拉的尸体上找到一封短信，在信里，她解释说自己的死似乎是由于希波吕托斯对她的凌辱所造成的。怒气冲冲的父亲放逐了儿子并且用海神波塞冬的咒语诅咒他。很快就得到了因果报应：希波吕托斯被狂奔的马匹踏得全身是伤，当他被带到父亲那里的时候，已经奄奄一息了。忒修斯对此高兴万分，可是这时候阿耳忒弥斯（借用“机械的神力”）对他宣布由于阿佛罗狄忒的愤怒而丧生的儿子是无辜的，忒修斯为自己的缺乏理智而懊丧万分。

萨提洛斯剧《圆目巨人》，是这种体裁的唯一被完整保存下来的样本，它是以《奥德修纪》第9卷中圆目巨人波吕斐摩斯被刺瞎眼睛的情节为基础的。羊人们的合唱队及其父亲——醉汉西勒诺斯的表演使整个剧情带有滑稽意味。圆目巨人的吃人的天性在他的某些和智者派的极端个人主义和利己主义的理论不谋而合的议论中显露出来。羊人们因为依附于波吕斐摩斯而感到苦恼，但是他们又不敢帮助奥德修；当奥德修惩治圆目巨人的时候，他们却夸耀自己的勇敢。

《赫卡柏》是取材于刚刚攻克特洛亚之后发生的一段情节。希腊军队驻扎在色雷斯的达达尼尔海峡的海岸上。赫卡柏王后现在成了阿伽门农的俘虏。她的女儿波吕克塞娜被人们从她身边夺走了，为的是拿她做阿喀琉斯的亡灵的祭品。同时，赫卡柏也得

知她的小儿子波吕多洛斯被色雷斯东部半岛的国王波吕墨斯托耳背信弃义地杀害了，她把波吕多洛斯藏匿在后者那里原是为了使免遭战争的危险。赫卡柏在得到阿伽门农的同意之后把波吕墨斯托耳诱骗到营帐里，并在其他女俘虏的帮助下，刺瞎了他的眼睛。眼睛被刺瞎了的波吕墨斯托耳预言了她以后的命运。

《赫刺克勒斯的儿女们》描写了赫刺克勒斯的子女们的命运。在父亲死后，暴君欧律斯透斯到处追踪迫害他们，他们在赫刺克勒斯的母亲阿尔克墨涅和他的旧友伊俄拉俄斯的伴同下，请求雅典国王得摩丰帮助他们，得摩丰把他们置于自己的庇护之下。为了拯救全家，赫刺克勒斯的一个女儿，名叫玛卡利亚，在战斗之前，自愿献身给天神们当祭品，并因此保证了战斗的胜利。欧律斯透斯被捕成了俘虏，阿尔克墨涅把他带走，以便处死他。

悲剧《赫刺克勒斯》，在希腊的演员们那里得到了《疯狂的赫刺克勒斯》的名称。它发展了关于赫刺克勒斯的不同说法，写赫刺克勒斯在完成了丰功伟绩之后回来的时候，正赶上自己的家庭（他的妻子墨伽拉同两个孩子以及老父亲安菲特律翁）处在灾难深重的境地，因为暴君吕科斯夺取了城邦的政权，他还想要消灭赫刺克勒斯整个家族。赫刺克勒斯解救了亲人们并杀死了暴君。但是在全家的短暂的快乐之后，女神赫拉使赫刺克勒斯发了疯，他误认为杀死了迫害自己的欧律斯透斯，而实际上却杀害了全家人（他父亲除外），并破坏了家里的所有东西。等到他清醒过来，明白了他的所作所为之后，赫刺克勒斯准备自杀，而这时只有忒修斯以自己的同情来使他振作起来。

《请愿的妇女》是七将征忒拜的历史故事的续篇。克瑞翁命令不准在忒拜城下丧生的英雄们的亲属埋葬他们的尸体。妇女们——死者的妻子们和母亲们，对这种破坏全希腊法规的行为提出了抗议。她们到雅典哀求忒修斯帮助。忒修斯把她们置于自己的保护之下并且在战胜了敌人之后，为死者举行了隆重的安葬仪式。

欧阿德涅是七将领之一卡帕纽斯的妻子，她在绝望中跳进了进行火葬的火堆中。悲剧以雅典娜女神的出现（借助“机械上的神”的力量）而结束，她吩咐建立对阵亡英雄们的祭祀仪式，并且要求阿耳戈斯的居民们发誓永远也不拿起武器来反对雅典（这是对雅典和阿耳戈斯之间的政治关系的暗示），还预言了所谓的“后辈英雄们”，即阵亡的英雄们的儿子们将对忒拜作一次必胜的进军。

《特洛亚妇女》是由于特洛亚妇女们的合唱队而得名的。悲剧描写了在攻占特洛亚城之后的早晨，发生在希腊军营里的一些情景。一些贵族身分的女俘虏分给了希腊的首领们。出现在我们面前的有赫卡柏、精神错乱的卡珊德拉、安德洛玛刻，人们从后者那里夺走了她的儿子阿斯提阿那克斯，并把他从城楼上扔下去，最后，战争的祸首海伦也出场了。墨涅拉俄斯想要杀死她，但是她的美貌解除了他的武装，他住手了。

在《厄勒克特拉》中，欧里庇得斯加工改写了关于克吕泰墨斯特拉被杀的一段情节。母亲为了摆脱经常结系在心的复仇念头，竟把厄勒克特拉嫁给了一个普通的农民。当俄瑞斯忒斯来到厄勒克特拉的农舍的时候，在那里一个老奴仆认出了他。俄瑞斯忒斯考虑到所处的环境之后，在城外祭祀的时候杀死埃癸斯托斯。厄勒克特拉借口说她生了个孩子，把克吕泰墨斯特拉骗到她家里来，而俄瑞斯忒斯在那里杀死了克吕泰墨斯特拉。厄勒克特拉和俄瑞斯忒斯由于精神上受到很大震动，好象是犯了精神病。狄俄斯库里^①（借用“机械上的神”的力量）奇妙地出现了，并对他们今后的行动给予指示。

悲剧《伊翁》再现了阿提刻当地的传说，根据这个传说，伊翁是阿波罗与雅典女王克瑞乌萨所生的儿子。被神玷污的克瑞乌

^① 狄俄斯库里，即宙斯的儿子们，这里指卡斯托耳和波吕丢刻斯。

萨遗弃了新生的婴儿。孩子被送到得尔福，在那里被发现并在神庙里受到祭司们的养育，成为神庙里的仆人——“涅奥科尔”。在这期间，克苏托斯娶了克瑞乌萨，他是因为战功而被推举为雅典国王的。由于在很长一段时间内没有儿女，克苏托斯为此到得尔福求神赐福。克瑞乌萨也同时来到了这里，她想要瞒着丈夫打听自己儿子的命运。神示答复克苏托斯说，他从神庙里出来后遇见的第一个人，就是他的儿子。他碰到了伊翁，就把他当作儿子来欢迎。当克瑞乌萨听说她的亲生儿子不知下落，却要把一个外人接进家里时，她就怒气冲天。她决定害死伊翁并秘密派遣忠实的仆人带着毒药行事。但是，阴谋败露了，伊翁想要杀死肇事者。可是，这时候，女祭司拿出了篮子和襁褓，伊翁是在这些东西里被找到的。克瑞乌萨认出了它们是自己儿子的东西。这样，伊翁出身的秘密被发现了。为了回答他的疑问：神是否容许这种行为？雅典娜（借用“机械上的神”的力量）肯定了这一事实并且预言伊翁将成为整个伊翁家族的始祖。

悲剧《伊菲革涅亚在陶洛人里》以女主人公在奥利斯举行祭祀仪式以后的命运遭际为基础。阿耳忒弥斯把她带到了空中并让她当了自己在陶里刻（克雷姆）的祭司。在那里，她必须完成既定的仪式，即把在陶里刻提到的外邦人统统献给阿耳忒弥斯女神作祭品。而俄瑞斯忒斯甚至在雅典最高法院宣告他无罪之后也没有逃脱复仇女神们的迫害。根据阿波罗的指示，他和皮拉得斯一起前往陶里刻，为的是从那里盗走显灵的女神的神像，使自己得到解救。但是，他们被抓住了并被带到伊菲革涅亚那里，难免成为祭品。在相认的精彩场面之后，她借口要把俘虏们带到海岸边进行清洗仪式，他们弄到一条小船藏在那里。当一切准备就绪正要去追赶逃亡者的时候，雅典娜女神（借用“机械上的神”的力量）阻止了追捕，同时宣布了神的旨意和伊菲革涅亚姐弟等人今后的命运。

在《海伦》里，欧里庇得斯发展了斯捷西霍尔在《推翻前言的诗》里所描写的那个海伦的神话情节：帕里斯拐走的不是真正的神伦，而只是她的幻影，真正的神伦被天神们带到了埃及。在攻占特洛亚之后，暴风把墨涅拉俄斯的船刮到了埃及。在海岸上，神伦的幻影消失了，而墨涅拉俄斯，在寻找它的时候，却碰见了自己真正的神子，她为了躲避当地国王忒俄克墨诺斯逼婚，跑到了已故国王普洛透斯的坟墓前。在遇见丈夫之后，她欺骗国王，说好象听到了关于墨涅拉俄斯死难的消息，并答应嫁给他，还得到他的许可坐上一只船似乎是要同化装了的墨涅拉俄斯一起举行悼念亡夫的仪式。忒俄克墨诺斯知道这是骗局之后，想追捕逃亡者，但是，狄俄斯库里出现（借用“机械上的神”的力量）制止了他，宣称这一切都是按照神的意志发生的。

《安德洛玛刻》的情节是写赫克托耳的寡妻的命运。她被交给阿喀琉斯的儿子涅俄普托勒摩斯，做他的奴隶。由于她的温顺的性格，涅俄普托勒摩斯认为她要比自己的发妻赫耳弥俄涅（墨涅拉俄斯的女儿）好。安德洛玛刻为他生了儿子摩罗索斯。赫耳弥俄涅利用丈夫不在的机会，向女俘虏发泄自己的愤恨并威胁说要杀死她同她的儿子。墨涅拉俄斯不顾道义支持自己的女儿。年老的珀琉斯到来帮助安德洛玛刻并揭露了墨涅拉俄斯。赫耳弥俄涅意识到自己行为的卑鄙并且害怕丈夫的报复，准备自杀。她从前夫的未婚夫俄瑞斯忒斯救了她，把她带到斯巴达去。接着从得尔福来的报信人报告说，涅俄普托勒摩斯到得尔福去是为了平息阿波罗的愤怒，由于俄瑞斯忒斯的教唆，他被当地居民杀死了。最后，女神忒提斯（借用“机械上的神”的力量），预言了安德洛玛刻、摩罗索斯和珀琉斯的命运。在这部悲剧里反斯巴达的倾向是引人注目的。

悲剧《腓尼基妇女》取材于忒拜神话的一段情节，由于腓尼基妇女的合唱队而得名，这些腓尼基妇女被打发到得尔福去，在途

中被阻在忒拜。悲剧描写了在忒拜城被波吕涅刻斯的军队围攻的时刻，安提戈涅从屋顶上看到了逼近的敌人。母亲伊俄卡斯忒还活着，而为了使两个儿子和解，她把波吕涅刻斯叫进城里来谈判。可是，厄忒俄克勒斯不同意作出任何让步，战争开始了。克瑞翁的儿子墨诺叩斯为了祖国而把自己当祭品，并因此保证了战争的胜利。伊俄卡斯忒同安提戈涅急忙阻止兄弟之间的决斗也是枉然：他们互相杀死了对方。那时候伊俄卡斯忒在他们的尸体面前，用剑刺死了自己。克瑞翁赶走了瞎眼的俄狄浦斯并禁止埋葬波吕涅刻斯，而他的儿子海蒙却打算娶安提戈涅为妻。

《俄瑞斯忒斯》描写的是杀母者犯罪之后的精神错乱情形。阿耳戈斯的居民们想要审讯凶手并用乱石打死他们。俄瑞斯忒斯和厄勒克特拉只好把希望寄托在刚刚回来的墨涅拉俄斯的保护上。可是，他回避给他们以帮助的问题。在公民大会上，他们姐弟俩被判处死刑。这时候，他们同皮拉得斯一起抓住了海伦和她的女儿赫耳弥俄涅，作为人质，威胁说要杀死他们，并要放火烧王宫。冲突由于阿波罗的出现（借用“机械上的神”的力量）而得到解决，他一语道破众神拯救他们的旨意。

悲剧《酒神的伴侣》以忒拜的关于在当地确立对狄俄倪索斯的崇拜的神话为基础。狄俄倪索斯是宙斯和忒拜公主塞墨勒所生的儿子。但是，塞墨勒因为禁不住宙斯神形的出现，遂被宙斯的雷电击死。宙斯从火里抢出了不足月的婴儿狄俄倪索斯，把他放进自己的胯股里带走，送他到尼萨的山林女神那里受教育。狄俄倪索斯（巴克科斯）长大成人后，回到了祖国。但是狄俄倪索斯的表兄弟，阿高厄（即塞墨勒的姐姐）的儿子，年轻的忒拜国王彭透斯不接受这种新的宗教仪式；他认为所谓的酒神奉祀不过是一种粗暴欺诈和淫荡行为，因之他严厉取缔这种祭祀的侍役。只有他的年事已高的外祖父卡德摩斯和先知忒瑞西阿接受了这种新神的宗教。当时狄俄倪索斯降旨使所有的忒拜妇女都患了酒神

节癫狂症，她们在阿高厄的带领下跑到了山上，去过狂欢节。她们身上穿着鹿皮，手里拿着神杖（酒神的权杖），并在提姆班（板鼓）的伴奏下尽情欢乐。彭透斯下令抓捕她们。但是，为此而去的卫兵们却讲述着在酒神伴侣们中间发生过的异乎寻常的奇迹。最终，狄俄倪索斯以新宗教鼓吹者的罪名被抓起来，激发了彭透斯热切的愿望要亲眼看看狂欢节的情景；他甚至同意穿上妇女的衣服，以便到酒神的伴侣们那里去一遭。但是，她们发现了彭透斯，而以阿高厄和她的两个姐妹为首的酒神的伴侣们抓住了他。她们以为自己面前是一头雄狮，于是就把他撕成碎块。阿高厄把彭透斯的头穿在神杖的尖端，站在整个人群的面前向王宫走去，并唱起了出色的狩猎赞歌。卡德摩斯收敛起外孙支离破碎的尸体碎块，把它们带到王宫里去。在这时候，阿高厄醒悟过来，她发现是自己亲手把心爱的儿子撕成了碎块。结局不大完整，但很明显，阿高厄被宣判放逐，而对卡德摩斯也预言他将变成一条奇异的龙等等。

最后一部悲剧《伊菲革涅亚在奥利斯》，以从系列长诗《基普里》借用来的情节为基础。希腊军队准备远征特洛亚，他们集中在奥利斯港口。这时候，阿伽门农触怒了女神阿耳忒弥斯，她驱走了顺风。先知卡尔卡斯解释说，为了使阿耳忒弥斯女神的心软下来，阿伽门农必须把自己的女儿伊菲革涅亚献给她作祭品。阿伽门农听了奥德修的劝告之后，给克吕泰墨斯特拉写了一封信，请她把伊菲革涅亚送到军营里，因为似乎是如果不把伊菲革涅亚嫁给阿喀琉斯的话，他就拒绝参加远征。发出这封信之后，阿伽门农陷入沉思之中并想收回成命。但是，他发出的第二封信被墨涅拉俄斯截获了。伊菲革涅亚在母亲的陪同下到达了。当阿伽门农的欺骗被揭穿之后，阿喀琉斯为阿伽门农如此滥用他的名义所激怒，他答应克吕泰墨斯特拉，即使用武力也要营救伊菲革涅亚。阿伽门农不得不承认自己的欺骗行为，但又解释说，好象是祖

国的利益需要这样的牺牲。当阿喀琉斯准备履行自己的诺言的时候，伊菲革涅亚声明，她不想成为内讧的原因，并甘愿为全希腊的利益而献出自己的生命。她自愿地走向祭坛。而在结束的时候，报信人报告了关于出现奇迹的消息：姑娘不见了，而发现在祭坛上替代她的是一头被宰杀了的鹿。

除了这18个作品被完整地保存下来以外，欧里庇得斯的其他作品的许多零散的片断曾被后世作家在作品里作为引文加以援引。希腊化时期，人们对他的研究兴趣在古代手抄本中留下了可观的遗迹。其中某些片断使我们对一些剧本有一个大体的概念。尤其是《安提俄珀》和《吉普西皮拉》的片断就是如此。

安提俄珀是比奥西亚国王尼克透斯的女儿。她被宙斯所诱惑，从父亲那里逃跑了，在漫游当中，她生了一对孪生子，便把他们留给山上的牧人，自己到了西库翁。暴君吕科斯占据了这座城市并使她成为奴隶。为了免遭他的妻子狄耳刻的迫害，她逃进深山，但是在那里又被抓住了，狄耳刻想要害死她，把她绑在野蛮的公牛的角上。但是，当两个年轻的牧人——仄忒斯和安菲翁把牛引走的时候，才弄清楚，他们是安提俄珀的儿子。在这种情况下，他们用狄耳刻替代安提俄珀系在公牛的角上。而后，他们按照赫耳墨斯的命令把狄耳刻的尸体扔进泉水里面，这一泉水后来以她的名字命名，而国内的王权也转到了安菲翁的手里。

吉普西皮拉是利姆诺斯岛上的阿玛宗女王。当伊阿宋动身去科尔喀斯取金羊毛，在利姆诺斯岛上停留的时候，曾经娶她为妻。她同他生了一对双生子。随着时间的推移，情况发生了变化，她被出卖当了奴隶。作为女奴，她侍候涅墨亚国王利库尔格的儿子奥费利特。有一次，以波吕涅刻斯为首的七将领路过此地，他们要动身去进攻忒拜。为了给英雄们指明水源的所在，她丢下婴儿不管，而正当她不在的时候，婴儿被蛇咬死了。为此判处她死刑，但是由于安菲阿剌俄斯为她辩护，她得到了宽恕。在

集合着的战士中，她偶然地找到了自己的两个儿子。

三 “舞台上的哲学家”。欧里庇得斯 的社会政治观

古代的批评家们把欧里庇得斯描述成“舞台上的哲学家”。别林斯基称他为“最好幻想的有浪漫主义激情的希腊诗人”，“热情的，深思熟虑的”哲学家。确实，他不仅是一位杰出的诗人，而且还是一位卓越的思想家。诚然，他没有形成自己的哲学体系，但是他掌握了自己时代的优秀思想成果并用自己诗歌的艺术手段把它们输送到各方面人士的意识中。

一个湮没无闻的悲剧片断最精辟地表达了欧里庇得斯对科学的向往，在这悲剧中诗人通过合唱队之口赞颂了科学的作用：“谁懂得科学，谁就有福分，他既不会使科学危害同胞，也不会用于非正义的事业，但是懂得科学的人能够洞察永生的自然的不受时间制约的秩序——不管这个秩序如何，何时或从哪里出现。这样的人，任何时候也不会产生做坏事的念头。”但是，根据他自己的经验，他不得不承认，这样的人往往为他的同代人所不理解。欧里庇得斯的主人公，如美狄亚、希波吕托斯、伊翁等往往都有这样的心境。

晚近的某些研究者有时试图主观地、片面地来解释欧里庇得斯的思想方式，他们时而把他说成是唯理主义者，时而又把他说成是非理性主义者；时而把他说成是现实主义者，时而又把他说成是理想主义者，但是常常忽略了他本人是一个诗人兼艺术家。这位诗人通过自己主人公的形象去反映他当时的各种思想倾向。

毫无疑问，欧里庇得斯具有锐敏的灵感并痛苦地经历了人世沧桑和个人坎坷。这就说明为什么在使他醉心的主题中，他借剧

中人之口加进了一段一段的插话。欧里庇得斯的作品好象是他那个时代的百科全书；它们使我们认识了那个时代的社会情绪。当然，在剧中人物说出的许多互相矛盾的意见中，往往不容易分辨出哪些是作者本人的意见。但是有些学者因此而得出结论说他的观点是变化无常的，他们是大错特错了。

人们有理由推测说，欧里庇得斯的悲剧中的某些个别情节是对他的时代的政治事件的反应。悲剧《安德洛玛刻》有明显的政治意义，它以最丑陋的面目描写斯巴达人墨涅拉俄斯、赫耳弥俄涅与俄瑞斯忒斯。《俄瑞斯忒斯》中不止一次地指出斯巴达人的粗暴行为，而在《请愿的妇女》中也曾简略提过一笔。公元前424年，忒拜人在第力安附近战胜雅典人之后，拒绝交出战死者的尸体供埋葬，这种粗暴的行为，在《请愿的妇女》中被描写成对公认的道德法规的践踏。伊俄拉俄斯代表赫刺克勒斯的儿女们声明，他们任何时候都不会拿起武器反对自己的救星雅典人，不能不认为这是在伯罗奔尼撒战争的最初年代里对斯巴达和阿耳戈斯的行为的非难。

欧里庇得斯在悲剧中表露出爱国主义的情操并歌颂故乡雅典。例如在《美狄亚》中，他用合唱队的长段歌词表现这种情愫，而在《特洛亚妇女》中，女俘虏们表示希望归属雅典人，而不希望落到斯巴达人手里。在某些悲剧中，欧里庇得斯在过去神话故事的外衣下表现了雅典国家的崇高事业，雅典时刻准备奋起保卫被践踏了的正义。例如，从前某个时候，它奋起保护赫刺克勒斯的儿女们——这构成了《赫刺克勒斯的儿女》的情节；它努力使七雄攻忒拜的战争中的阵亡将士得到隆重的葬仪——这构成了《请愿的妇女》的情节。而在未流传下来的《埃勾斯》、《忒修斯》、《厄勒忒奥》等悲剧中也使用了类似的情节。《腓尼基妇女》中的伊俄卡斯忒说：“对于人们来说，祖国是最可贵的。而失掉了祖国，是极大的不幸。”

在某些悲剧中，欧里庇得斯提供了为祖国的幸福而自我牺牲的卓越范例。这构成了《伊菲革涅亚在奥利斯》的主要内容，剧中女主人公为了希腊的利益而献身作祭品。在《腓尼基妇女》中，克瑞翁的儿子墨诺叩斯得知，为了自己城邦的胜利需要把他作祭品，他毫不犹豫地瞒着父亲献出了自己的生命。在《赫刺克勒斯的儿女》中，赫刺克勒斯女儿中的一个名叫玛卡里亚的，也作了自我牺牲。在未流传下来的悲剧《厄勒忒奥》中，为了拯救雅典，母亲献出了自己的女儿作牺牲。

诗人正处在战争几乎不停息的时期，他当然不能回避非常紧迫的战争与和平问题。表现这类主题的神话情节使人感到象是当代的事。这一点可以在《赫刺克勒斯的儿女》、《腓尼基妇女》，特别是在《特洛亚妇女》中看到。这些悲剧的情节在大火熊熊燃烧的特洛亚城的背景上展开；在另一些悲剧中，我们看到了战争的准备（《伊菲革涅亚在奥利斯》）或者是战争的直接后果（《赫卡柏》、《请愿的妇女》等等。在《伊菲革涅亚在陶洛人里》中，希腊妇女们组成的合唱队怀着恐惧的心理回忆，当自己的城邦被毁灭之后，她们怎样被带到了外国。在《请愿的妇女》和《腓尼基妇女》中，欧里庇得斯指出战争是那些存心不良的领袖们出于功名心或者是因为轻举妄动而发动起来危害人民的。甚至连公元前415年演出的《特洛亚妇女》也可能是用来警告亚尔西巴德所发动的对西西里的远征的。

由于欧里庇得斯痛恨战争并认为它是某些政治家的欺诈活动的结果，所以他很自然地成为和平的坚决捍卫者，并且在他的许多悲剧里表达了这一思想。在未流传下来的悲剧《克列斯丰德》的合唱歌的片断中赞颂了和平女神伊琳娜，表现出对公元前430年到前427年的伯罗奔尼撒战争事件的直接反映：“哦，伊琳娜，你是拥有无数珍宝的女王，你比所有的幸福的天神都美丽！我早已想你想得心神恍惚，但是，我怕的，与其说是劳动的重担或老

年病痛的折磨，倒不如说是看到你的年轻美貌的动人面庞，或听到美妙的轮舞曲和加冕人群的欢呼。哦，来吧，女王，快来吧！把令人痛恨的骚乱从我们的城邦带走吧，让疯狂的纷争从我们这里滚开吧，因为只有利剑才使他们得到愉悦。”

欧里庇得斯只是在作为防御和捍卫正义的手段的情况下，才认可战争。《请愿的妇女》中的忒修斯真是写得好极了，他是诗人观点的体现者，他进行反对忒拜人的战争直到战胜他们，而当他的军队正要冲进对方城内的时候，他命令军队停止行动。而在《赫刺克勒斯的儿女》中，雅典人与体现斯巴达人残酷性的阿尔克墨涅相反，坚决主张释放被俘的欧律斯透斯。应该知道，诗人说过，胜利不会带来持久的幸福。海神波塞冬在《特洛亚妇女》的开头发出了这样的警告：“你们这凡间的人真愚蠢，你们毁了别人的都城，神的庙宇和死者安眠的坟墓；你们种下了荒凉，日后收获的也就是毁灭啊！”

欧里庇得斯往往提到社会关系问题。在《请愿的妇女》的一场中可以最清楚地看到他的政治同情。当忒修斯把忒拜阵亡的将士们的妻子和母亲置于自己的保护之下以后，忒拜城派使者到雅典来谈判。诗人把关于什么样的国家制度更好的问题的争论带进了悲剧里。这时候悲剧的情节完全停顿下来。这在欧里庇得斯的创作方法上是颇具特色的。忒拜使者竭力证明民主政体的不中用，因为在这种情况下，政权似乎是属于一般的人们的，而狡诈之徒却操纵它来满足自己的利益。忒修斯为了回答这种观点，他揭露了暴政的丑恶并颂扬了民主国家里占优势的自由与平等的精神。在《伊翁》里，对君主政权的专横暴虐也作了类似的揭露。

上述议论是对这时候各个集团之间进行的政治论争和文学论战的反应。欧里庇得斯旗帜鲜明地表示了他对民主制度的同情，但是他也对别有用心的蛊惑家们加以痛斥。古人们臆测：那个在《俄瑞斯忒斯》中报信人叙述中所描写的粗野喊叫的发言人的形

象，就是影射当代的蛊惑家们的，可能指的是克列奥丰特。欧里庇得斯不止一次地把奥得修描写成和蛊惑家们一样的人。他同时还指出，在蛊惑宣传的基础上有时会出现暴政。

对希腊悲剧来说，典型的时代错误甚至内在矛盾是，民主的理解有时体现在国王的形象之中，如《请愿的妇女》中的忒修斯和《赫刺克勒斯的儿女》中的得摩丰。

欧里庇得斯同样不能不对大家所关心的财富和贫困的问题作出回答。在这个问题上，他持中间立场：某些个别的人的过度的财富导致了他们的傲慢态度，也不会给社会带来好处，而极端的贫困使人变得卑贱并且使之产生怨恨；最好的是中等状况的人们。这一点在《伊翁》中说到过。而《请愿的妇女》中忒修斯的一番话是特别意味深长的：“市民中间就是这三部分，其一是无用的富人，他们只想要更多的钱。其次是无所有的生活困穷，是很可怕的，怀着过分的妒忌，对于富有的人放出恶毒的刺，受着坏的首领的口舌的欺骗。在中间的第三部分是救助城邦的，他们维持着城邦所定的秩序。”

伊翁在同名的悲剧里想望这种中等状况。这一类公民的典型通过一个质朴的、才能出众的发言人的形象表现出来，他在阿耳戈斯的公民大会上坚决主张保护俄瑞斯忒斯。在悲剧《俄瑞斯忒斯》中，诗人用如下的话来介绍他：“他外表上并不好看，却是个有丈夫气的男子，在城市和市场圈子里很少碰到的，一个农夫，是唯一保护我们土地的人。”

那个自食其力的人是第三等级中的一个农民。原来第三等级居民是希腊军队的主要成员并一度是国家的最可靠的支柱。这类人的典型在厄勒克特拉的名义上的丈夫身上具体描写出来。厄勒克特拉本人注意到了他的高尚品德。俄瑞斯忒斯同他相识之后，思考自己所观察到的人的天性不相一致的问题：出身高贵的父亲所生的儿子竟然是无用之辈，而出身贫寒低微的人都是高尚的。

这意味着，首先人应该珍视人们的道德品质，而不是他们的出身。表面地位并不能改变人们的道德品质：那坏的始终还是坏的；而不管什么样的不幸都不能把好的引入歧途。而教养在这方面有不小的作用。欧里庇得斯的议论支持当时流行的关于有必要研究美德的说法。

一些类似的议论帮助我们了解欧里庇得斯对奴隶问题的新的态度。“奴隶们用劳动养活了自由人”，欧里庇得斯的一个未流传下来的悲剧中的某个人物说出了这样的想法。希腊的神话故事中包含有许多关于战争事件和甚至是最高地位的人们命运的非常惊人的变化的叙述，而这就为悲剧诗人提供了丰富的素材。欧里庇得斯描写了赫卡柏、安德洛玛刻、卡珊德拉、波吕克塞娜和其他贵族妇女的遭遇，她们被俘并成为奴隶。阿马宗女王吉普西皮拉原是伊阿宋的妻子，结果却被卖为奴隶，而且还有被处死的危险。这意味着，任何人都不能认为自己不受这变幻无常的命运的影响。在这种情况下，奴隶同自由人又有什么区别呢？欧里庇得斯表达了这样的想法：奴隶制度是非正义和暴力。好的奴隶同自由人的区别只在于名称，所有的人的本性都是一样的。《伊翁》中的克瑞乌萨说，她象父亲似地敬重自己的年老和忠心的仆人。这些议论同公元前5世纪的进步思想家，如希比亚等人的观点是一致的。

友谊的主题在欧里庇得斯的创作中占有不小的地位。在《厄勒克特拉》、《俄瑞斯忒斯》和《伊菲革涅亚在奥利斯》中，俄瑞斯忒斯和皮拉得斯的关系被描写为真正的和忘我的友谊的榜样。在这些悲剧的最后一个悲剧中描写了高尚的竞争，当他们中的每一个人都表示准备为了拯救另一个而去死之后，就赢得了伊菲革涅亚的赞扬。而在《疯狂的赫刺克勒斯》中，在赫刺克勒斯的疯狂造成可怕的后果之后，忒修斯用友爱的同情态度把他从完全绝望中挽救出来。悲剧以这样的结论作为结束：“有谁想要财富和权力，

过于忠实的朋友的，那人才是神识错乱了。”

四 欧里庇得斯的宗教道德观

希腊悲剧起源的特点很自然地为了在悲剧中引入宗教的内容开辟了广阔的天地。由于他采用神话情节来表现他的科学的世界观，因而就在里面掺进了一些违背自己信仰的内容。例如，他想起了那个神话，说的是阿特柔斯怎样用堤厄斯忒斯亲生儿子的肉来招待待他，而宙斯看到了这件事以后又怎样改变了太阳和星星的运行轨道，随后诗人补充说：“故事是这么说，可是这在我总是不大觉得可信。”

欧里庇得斯在《伊菲革涅亚在陶洛人里》中叙述牧人们怎样把俄瑞斯忒斯和皮拉得斯当作了天神——宙斯的儿子们，表现了普通人的天真纯朴的信仰。但是马上就出现了一些人，他们以嘲讽的态度点破了牧人们的轻信。

欧里庇得斯一如阿那克萨哥拉，在一个悲剧中表达了这样的想法，认为太阳是一个“金块”。他根据他那个时代的科学理论关于整个宇宙的本质的说法，把这类见解一一写进他的作品中。下面的议论看来是很有代表性的：“要知道我们中的每一个人都有神一样的智慧。”在一个悲剧中剧中人物议论说：“宙斯，不管他是谁，我只是根据故事才知道的。”

可以看出，宗教问题引起欧里庇得斯同时代人的极大兴趣，而他本人在自己的几乎所有的作品中，在一定程度上回答了这些问题。继承了赫拉克利特和色诺芬的想法，优秀的思想家们在天神中寻找道德的基础。欧里庇得斯的作品在此基础上同传统的信仰发生了断然的冲突。

某些剧中人物谈到了上天诸神的万能：这当然是宗教信徒的主张。在《请愿的妇女》中，通过忒修斯之口说了一段话，里面

解释说人们的不幸是由于他们缺乏理智并妄图使自己超越神祇。但是怎么能够设想，如果上天诸神存在的话，他们为什么竟然容许暴力和不义在世上横行无阻？《赫卡柏》中的传令官塔尔堤比俄斯抱怨说：“宙斯，我将怎么说呢？是你看守着人间呢，还是我们徒然怀着这错误的意见，仿佛以为有神明的一族，其实只是机缘在管领一切的世事呢？”欧里庇得斯与此相反，他是一个勇敢的思想家，他想要十分准确地查明一切并用自己的双眼证实天神是不是存在。在以英雄柏勒洛丰命名的悲剧（公元前425年前上演）中，主人公飞到了天上，为的是想了解那里到底有没有天神。他想，谁要是看到人世就是谎言和暴力的王国，那个人就会明白，根本就没有什么天神，而有关天神的各种传说都不过是虚构的神话。

欧里庇得斯在许多悲剧里把天神们的行为描写成完全是对道德准则的违背。例如，阿佛罗狄忒因为微不足道的个人恩怨而毁灭了希波吕托斯和淮德拉；赫拉由于自己的专横而使赫刺克勒斯发狂。她的迫害使赫刺克勒斯的名义上的父亲安菲特律翁有理由指责宙斯，说他没有阻止住赫拉的阴险行为，致使自己儿子全家惨遭毁灭。阿波罗诱骗了克瑞乌萨公主并迫使她遗弃了自己新生的婴儿，后来又耻于在儿子面前承认自己的罪过。

欧里庇得斯再三强调，神一点也不比人好，而有时比人还坏些。赫刺克勒斯在意识到自己不由自主地成为杀害全家的罪人之后，在回答忒修斯对他的安慰时说：“我并不相信神们喜欢搞不法的婚姻，那把手铐加在神的手上的事情，我一直以为不可信，将来也未必相信，又说什么一个人生下来是别人的主君。因为那神，如果他真正是神，并不需要什么。那些都只是歌人的无聊的说话罢了。”

伊菲革涅亚作为祭司，她必须把希腊俘虏给阿耳忒弥斯作祭品，她为阿耳忒弥斯女神竟然会需要这样的牺牲而感到愤慨，并

且认为这是人们自己编造的谎言。欧里庇得斯通过自己痛苦的思索得出结论，他在一个未流传下来的悲剧中说：“如果神作出可耻的事情来，那么他们就不是神。”

必须明确指出欧里庇得斯对祭司的无情抨击，这些祭司们高踞在先知的宝座上，并且好象是在宣布神的旨意，而实际上却是在欺骗人们。祭司们的狡诈和欺骗在《伊翁》中被赤裸裸地加以描绘，剧中有一个人物是神庙的女仆，她从前来求神问卜的人们那儿探明了真相，而《伊菲革涅亚在陶洛人里》的女主人公利用了自己的祭司地位，用关于女神雕像的虚构的奇迹来欺骗国王并且就此组织了逃跑事宜。

但是，也许这些急进的意见需要同公认的宗教传统决裂，同童年时代就形成的信仰决裂，因而使诗人觉得心情沉重并经历了长久的和痛苦的体验。在《希波吕托斯》的合唱歌中听到了他的受尽创伤的心灵的这样的埋怨声：“神们照顾着人们，这意思在我的心里的时候，大大地解除了我的忧患。可是我虽然希望那里藏有神意，但这就离开了我，在我看着凡人的时运与行为的时候，因为一件跟着一件的变化，人的生涯便是永久的飘荡。”

产生这样一个问题：在悲剧《酒神的伴侣》里，他以美妙的形式，把狄俄倪索斯的宗教当作某种奇异的和神圣的东西加以描写，应该怎样理解这个悲剧呢？某些学者有一种意见认为在这个悲剧里，诗人已经放弃了他从前的急进的观点。可是，应当肯定这样的看法是错误的。不必说同时演出的悲剧《伊菲革涅亚在陶洛人里》没有包含任何的放弃急进观点的迹象，就说在《酒神的伴侣》中，狄俄倪索斯自己使发狂的妇女们闹到犯下可怕的罪行的地步，他一点也不比其他悲剧中所描写的神好，而作者通过卡德摩斯^①之口说出了这样的批评意见：“神和人不同，不应该有

^① 原文为报信人，经查核应为卡德摩斯。

七情六欲”。如果向善男信女揭示大自然万能的奇妙景象，一旦与崇拜的理想化相结合，那么它就与传统的宗教仪式没有任何共同之处，而是当代哲学中流行的赞颂自然的反应。在合唱歌中反复地赞颂心灵的纯朴，以此与人们的傲慢和空想相对照也具有同样的作用。而忒瑞西阿斯的话，把狄俄倪索斯的宗教当作某种自然的基础来赞颂，这是与传统的神话尖锐对立的。根据这种传统的神话，狄俄倪索斯是新神中的一个。在这一切当中最重要的是应该看到来自当时的社会意向的浪漫主义基调。

但是，如果我们在欧里庇得斯的创作中看到他对宗教传统的无情批评的话，就有可能误认为他是无神论者。他不承认民族宗教的公认地位，并在自己哲学观点的基础上创立了新的宗教概念范围。在这方面，《特洛亚妇女》中借赫卡柏之口所作的祈祷是很有趣的：“宙斯呀！你支撑着大地，你的宝座又是在地面上，你到底是什么，我很难猜测；但是，不论你是自然界的神律或人间的心灵，我都崇拜你，因为你循着那无声的轨道把世间万事引到正义上面去。”很明显，这样的态度同民族宗教没有任何共同之点，并且是哲学思想的产物。

人们往往发现欧里庇得斯世界观中的悲观主义和“人生是苦海”的特点。《美狄亚》中的合唱队说：“如今那神圣的河水向上逆流，一切秩序和宇宙都颠倒了”，而这就说明了道德的普遍堕落。理想与现实之间的矛盾往往激起诗人的到某个更好的地方去的幻想，幻想改造整个世界，消灭虚伪和谎言，幻想不要妇女，而用别的办法繁殖孩子，幻想着两种不同的声音（一种是真诚的，一种是虚伪的）的必要性等等。人们甚至还碰到了这类的议论，即对人们来说最好是根本没有降生到人世或者说生即是死等等。可是，他还是相信个人自由的力量并且通过自己的英雄人物的形象描写了自由意志的效应，英雄们的自我牺牲的榜样是非常典型的。阿尔刻提斯自愿去死，她说：“任何事物都没有生命

宝贵”，因为她懂得生命的价值，所以她的自我牺牲具有更大的意义。伊菲革涅亚、玛卡里亚、波吕克塞娜、墨诺叩斯等人在去死的时候也完全意识到了这一点。

五 欧里庇得斯创作的一般特征

欧里庇得斯作为希腊著名悲剧作家中最年轻的一员，在自己创作活动开始的时候正赶上戏剧和舞台的技巧已经完全定型了。各种必要的方式已经制定，而国家也不允许对既定的程式作哪怕是些微的实质性的变动。这样，一方面是简单化了，但是，另一方面，又使工作复杂化了，因为在重复已经被前辈们使用过的题材和形式的时候，继承者还必须带进某些新的和独创性的东西。欧里庇得斯的创作特征在相当大的程度上是由这样一些历史条件决定的。

合唱队是戏剧的固有的和必不可少的成分；但是，由于人们的兴趣越来越从抒情部分转向戏剧部分，所以合唱队的作用开始减少了。在欧里庇得斯的作品里，合唱队常常只是按照传统保留下来，仅仅同剧情保持着疏远的关系，并且象亚里斯多德所早已正确指出的那样，它几乎不再是剧中人物了。合唱队在场有时甚至成为剧情发展的障碍，因为它成为不必要的目击者。合唱队在知道了人物的行为或者意愿之后，必须隐瞒这一切或者由于它的在场而限制了剧中人物之间的直言不讳的谈话。这种可能性通常被诗人忽略了。作为例外，我们注意到在《伊菲革涅亚在陶洛人里》中，国王托阿斯威吓说要惩治合唱队的妇女们，因为她们用自己的沉默掩饰了伊菲革涅亚的诡计。美狄亚请求合唱队保持沉默并且不论她做什么都不要妨碍她。确实，当她杀死自己儿子的时候，合唱队没有采取任何措施。在《希波吕托斯》里，合唱队没有干扰淮德拉自杀，也没有揭穿她对前妻儿子的诬陷。在《厄勒

克特拉》和《海伦》里，合唱队用沉默掩护了反对统治者的密谋。往往合唱队的歌词的作用只不过是表演时剧情的总的背景或者是对剧情的阐释而已，有时候好象是变成音乐过场了。《美狄亚》中对雅典娜的赞颂，《海伦》中对离开埃及的海伦的送别的话，《厄勒克特拉》中关于金毛绵羊的神话等等都是如此。在《疯狂的赫刺克勒斯》中，诗人以自己深沉的抒情手法绝妙地抒发了对已经消逝了的青春和即将到来的老年凄凉情景的忧伤：“青春对于我是亲爱的，可是老年永久压在我的头上，象是比埃特那山峰更沉重的重担，把昏黑的面巾盖住了我的眼睛……”。接着又说：“我将使美惠女神和文艺女神长久结合在一起，成为最甜美的一群。愿我的一生离开没文化的人，而永远是在戴花冠的队伍里”。最后的几句话显然不是指合唱队的老人而言，而是指诗人自己，这样合唱队往往成为作者思想的体现者。

后来，在公元前4世纪和更往后一些，当根据物质方面的理由使用合唱队已经变得困难的时候，合唱队同悲剧剧情的隔离获得了特殊的意义。欧里庇得斯的悲剧具有在演出时可以用合唱队的优点。与此同时，这种与剧情分开的歌曲有助于诗人说出自己个人的想法和心情。但是，如果合唱队丧失了自己的作用的话，那么对剧中人物的注意则进一步加强了，而欧里庇得斯就是第一个描写人们的七情六欲、强烈的心理感受、病态和精神沮丧等等的剧作家。同自己的前辈一样，他也使用了神话题材，但是他很随意地运用它们并常常加以改动。例如，在《厄勒克特拉》中可以看到这一点，里面加进了女主人公同农民名义上的婚姻的完全独创情节。在《美狄亚》中，女主人公亲手杀死了自己的孩子，而按照神话，则是科任托斯的居民们为了报复美狄亚谋杀国王和公主而杀死孩子们的。

就欧里庇得斯悲剧的结构来说，是多种多样的。其中某些悲剧，如《美狄亚》、《希波吕托斯》以剧情的整一而见长；在另

一些悲剧中，剧情因为加进了一些不相干的内容而变得复杂了。在《疯狂的赫刺克勒斯》中，剧情分为三部分：起初是表现主人公一家的不幸处境，然后是他的归来和拯救家庭，最后是他的疯狂和妻子、孩子的死以及随之而来的绝望的场面。在《酒神的伴侣》中，首先描写了对新的宗教崇拜的迫害，然后随着彭透斯的丧失理智和惨死而出现转折；与此相连的是，当阿高厄意识到自己杀死了亲生儿子的时候，她受到了道义上的无情的惩罚。在《赫卡柏》中，主要是揭示女主人公的儿子被谋害和为此而复仇，但是在主要情节之中也插入了波吕克塞娜作祭品的内容。从母亲的悲痛转变到为儿子报仇，这是一部完整的心理悲剧。有些悲剧，其中全部剧情是由一些个别场景组成的，如《特洛亚妇女》和《腓尼基妇女》。古代批评家们称这一类悲剧为“插叙式的”悲剧。《安德洛玛刻》也有错综复杂的结构，剧中女主人公的悲惨遭遇同涅俄普托勒摩斯、俄瑞斯忒斯和赫耳弥俄涅的遭遇交织在一起。可是，在所有这些情况下，外在的划分并不影响剧情和人物心理发展的内在的一致。

欧里庇得斯剧作艺术的最重要的特点就是处处扣人心弦。亚里斯多德称他为“最能产生悲剧效果的诗人”^①。欧里庇得斯善于表现那些能够抓住观众的心理冲突。美狄亚杀死自己心爱的孩子是完全有意的；在她身上，复仇的渴望与母爱的感情互相斗争着。诗人表现了她的不由自主的颤栗和支配她的天生的软弱以及她内心的犹豫。于是就出现了心理悲剧。赫刺克勒斯在正当他的家庭面临着死亡威胁的时候回到了家里。但是，在经过解救自己一家的短暂欢乐之后，赫刺克勒斯陷入了疯狂，并杀死了自己的亲人们，而他以为是在惩治欧律斯透斯。不难理解，当他清醒过来之后，他由于内心的震惊而准备结束自己的生命。《酒神的伴

① 《诗学·诗艺》中译本，第41页。

侣》中的阿高厄也同样在疯狂的情况下杀死了儿子彭透斯；由于悲剧性的嘲弄，她以为在狩猎中捕获了一头不同寻常的狮子。以一时的错觉开始，最终却以胆颤心惊的“发现”结束。早在欧里庇得斯的第一部未流传下来的作品——《珀利阿斯的女儿们》中，也是以类似的悲剧情节为基础的。珀利阿斯的女儿，想用巫术使父亲恢复青春，但由于美狄亚的诱骗而杀死了父亲，并马上证明是受骗了。在《特洛亚妇女》中，在从熊熊燃烧的特洛亚城的背景上，当希腊军营正在分配女俘虏的时候，疯狂的卡珊德拉突然手持婚礼的火把跑进来并唱着快乐的婚礼曲——喜歌，这一情景产生了震撼人心的力量。

当最亲近的人们由于不了解情况准备互相残杀的时候，这种情景在《伊菲革涅亚在陶洛人里》中得到了出色的表现。伊菲革涅亚做了一个似乎是不祥的梦，在这个梦的影响之下，她变得残忍了，准备毫不留情地把带到她那里的俘虏杀了做祭品，但是在最后时刻，她知道其中有一个俘虏是她的弟弟俄瑞斯忒斯。在《伊翁》中母亲克瑞乌萨差一点毒死自己的儿子，而儿子为了报复这个未遂的谋害，又差一点杀死自己的母亲。未流传下来的悲剧《克列斯丰德》也是以这样的内容为基础的：墨洛珀想要杀死来到她家里的陌生人，因为她认定他是凶手；但是在最后的一瞬间，忠心的仆人制止了她，说明在她面前的就是她的儿子，而她认为他早已被杀害了。

在欧里庇得斯的悲剧中，再现纯粹的日常生活现象占有重要地位。阿里斯托芬早就非难他描写了“日常生活，大家所熟悉，所经历过的东西”。家庭关系问题具有重要的意义。在《美狄亚》的开场中，老保姆说：“妻子不同丈夫争吵，家庭最是相安”。而往后的伊阿宋同美狄亚的见面把我们带到家庭争吵的情景中去了。《安德洛玛刻》中，安德洛玛刻和赫耳弥俄涅之间的那一场描写了两个情敌的冲突。《阿尔刻提斯》接近于描写日常

生活的体裁。两个利己主义者(阿德墨托斯和他的父亲斐瑞斯)在女主人公棺材旁边的争吵以及贪吃的赫刺克勒斯的出场都产生了可笑的印象。剧本的这一特性说明把它放在四部曲的第四部来代替萨堤洛斯剧是正确的。这个剧本里女仆关于阿尔刻提斯同住所和全家人告别的叙述产生了令人感动的印象。《俄瑞斯忒斯》中有一些可笑的场面,例如,吓破了胆的弗利季亚奴隶从窗口跳出去的情形。欧里庇得斯的某些剧本如《阿尔刻提斯》、《伊翁》、《伊菲革涅亚在陶洛人里》和《海伦》都是大团圆结局。欧里庇得斯的悲剧失去了英雄剧的性质,而接近于新时期人所共知的所谓“小市民剧”那种类型。

因为欧里庇得斯很注意描写日常的生活现象,所以他往往着笔于被遗弃的或者由于某些原因而被丢失的孩子的题材上。他赋予古代的神话题材以当代日常生活的含义。在《亚历山大》、《阿洛珀》、《阿芙加》、《绝顶聪明的梅拉尼珀》、《吉普西皮拉》等悲剧中,这类题材起了重要的作用。从母亲那里夺走了刚刚生下的婴儿,或者是她本人为隐瞒自己的母亲身份而被迫遗弃他们,而后来又找到了他们。神话有时还包含着原始观念的一些残余,似乎孩子们是由野兽养育大的。在《绝顶聪明的梅拉尼珀》中,诗人利用一个机会,通过自己的女主人公之口证明了婴儿由野兽所生这种怪事是不可能的。在欧里庇得斯的流传下来的作品中,母亲找到自己的儿子这样的情节,在《伊翁》中起了重要的作用。后来,这一类题材为所谓的阿提刻“新”喜剧提供了丰富的素材。

日常生活因素的出现在悲剧中掺进了一些爱情的情节。索福克勒斯在《安提戈涅》中涉及这个问题的时候,仅仅限于对海蒙的爱情作一些暗示。欧里庇得斯在一些剧本中,例如在《斯忒涅博亚》中,把强烈的爱情作为主要内容。但是这类剧本只有《希波吕托斯》保存下来了。《希波吕托斯》有一个副标题:《戴桂

冠的人》，它是原先名为《闭门索居的希波吕托斯》的悲剧稿的改写本，悲剧的原脚本在演出时失败了。根据古代目击者的叙述，原来这个剧本所描绘的淮德拉，其形象极其荒淫无耻。她亲自向希波吕托斯倾诉了自己强烈的爱情，使这个老实的青年由于害羞而不得不躲起来，这个悲剧也由此而得名。它引起了雅典社会的不满。索福克勒斯把它改写成自己的《淮德拉》，里面把女主人公写得很高尚，把她写成不幸的情欲的牺牲品，而且显然是掩盖了那些看来不够检点的成分。在他之后，欧里庇得斯写了我们现在所有的那个稿本，而它在竞赛中获得了一等奖。这里，淮德拉的表白是由奶妈转达的，而这样一来人们不再指责淮德拉无耻了。在描写她的强烈的情欲和内心斗争方面，欧里庇得斯表现了无与伦比的技巧。这也使阿里斯托芬有理由指责欧里庇得斯，说他“教青年人谈情说爱”。

其次，必须指出欧里庇得斯在描写“发现”场面时，具有精细的艺术技巧。这里首先应该提到的是《伊菲革涅亚在陶洛人里》中的那一场。伊菲革涅亚看到希腊俘虏们站在自己面前之后，想通过其中的某一个人，把关于自己的消息转告给她的弟弟，但是当她说出他的名字的时候，发现他本人就站在她的面前。更妙的是，我们往后所看到的，《厄勒克特拉》中描写的“发现”。在《伊翁》中，克瑞乌萨看到了篮子和襁褓，祭司们曾经在这些东西里发现了伊翁，她认出这些都是自己孩子的东西并根据这些东西证实伊翁就是她的儿子。在前面的两种情况下，发现是根据内在的征象进行的，并且造成特别强烈的印象；后一种情况，是根据外在的迹象进行的，正如亚里斯多德所指出的，好像是偶然的，因此在印象的效果方面也比较逊色。

欧里庇得斯在戏剧技巧上的重要革新是采用计谋或者诡计以摆脱窘困的处境。他在《厄勒克特拉》、《俄瑞斯忒斯》、《伊菲革涅亚在陶洛人里》、《海伦》、《伊翁》和失传的《帕拉墨

得斯》等剧本中运用了这种方法。这一新办法也马上被索福克勒斯在《厄勒克特拉》和《菲罗克忒忒斯》中采用了。

作为著名剧作家中最年轻的一个，欧里庇得斯处在困难的情况下，因为最吸引人的题材，他的前辈们已经利用过了。为了不重复这些题材，他力求作出新的说明，加进新的内容等等。在许多场合，他能够看出甚至批评自己的前辈们的缺点。这对他的剧作艺术来说是很典型的。例如，当海伦为了要从埃及逃走，就向还没有被人们认出来的墨涅拉俄斯建议，向当地国王谎报墨涅拉俄斯的死讯，他反对说：“这计划有点儿陈腐了”。它之所以陈腐了，是因为这类情节，索福克勒斯已经在《厄勒克特拉》中采用过了。

在分析三大悲剧作家对俄瑞斯忒斯的形象的处理时，我们能够特别清楚地考查他们在方法上的区别。这是我们能看到这三个悲剧作家的作品都写同一个题材的唯一机会：埃斯库罗斯的《奠酒人》、索福克勒斯的《厄勒克特拉》和欧里庇得斯的《厄勒克特拉》。

在埃斯库罗斯的作品里，主要人物是俄瑞斯忒斯，在索福克勒斯和欧里庇得斯的作品里则是厄勒克特拉。在埃斯库罗斯那里，他们的形象只是被粗略地描写，相认一场写得也过于简单粗糙，注意力集中在实现复仇上。索福克勒斯更详尽地发展了俄瑞斯忒斯借助巧计潜入王宫的场景，但却使厄勒克特拉的心理活动处于主要的地位。在这两个悲剧作家那里，俄瑞斯忒斯都在适当的时机出场，轻松地出现在观众面前。在欧里庇得斯那里，剧情移至农村，俄瑞斯忒斯能够容易地并且通行无阻地到达那里，用不着采取不论哪一种计谋。但是，起初他没有说出自己的姓名，而是冒充为俄瑞斯忒斯的使者。老仆人走到阿伽门农的坟墓上，在那里看到了不久前举行祭奠仪式的迹象，发现了一绺头发和脚印，并且由于它们同厄勒克特拉的头发和脚印相似，而推测俄瑞

斯忒斯已经来了。（在埃斯库罗斯那里，厄勒克特拉正是根据这些迹象得知她的弟弟的到来。但是，在欧里庇得斯那里，厄勒克特拉拒绝承认它们是真的，这种写法是对埃斯库罗斯的手法明显的批评。）后来老仆人仔细察看了客人中的一个，在他身上发现了熟悉的特征，并且就这样认出了俄瑞斯忒斯。而在俄瑞斯忒斯和厄勒克特拉杀人之后，根据希波克特拉的医学理论，他们被描写成患有精神病的人。这样，整个悲剧都是根据自然和逼真的原则写成的。这就说明了他的创作方法的特征。

为了不重复他的前辈曾经使用过的情节，欧里庇得斯只是粗略地提到它们，然而却详细地发展新创、他自己添进去的内容。例如，在《俄瑞斯忒斯》中，只稍微提到雅典最高法院的审判，接着就详细地叙述了公民大会上对俄瑞斯忒斯的审判，这段描写在其他悲剧作家笔下是根本没有的。

从欧里庇得斯创作的特有的手法中应当注意开场和结局的独特运用。

在不受约束的四部曲里，其中每一个剧本都是十分完整的和独立的整体，这样的剧本自然要受到一定的长短的限制。诗人为了节省篇幅，更鲜明地描写主要的东西，应当尽可能在不很重要的部分少用笔墨。此外，对他说来重要的是使观众从一开始就了解全部剧情，尤其是，他还常常采用神话的一些罕见的不同说法，如在《厄勒克特拉》、《海伦》、《腓尼基妇女》等剧本中。这就促使他这样写开场，以在里面说明剧情的大致轮廓。在某些悲剧里，开场是由某个神来讲话，这就有可能大体上交待出整部悲剧的内容。这种手法带来某些机械的特点并被阿里斯托芬在《蛙》中加以嘲笑。

他的结尾的形式具有更加机械的特点，因为当所有主要的内容刚向观众表演出来之后，诗人却中断了剧情发展，让某一个神坐在一种奇特的机械车出场（借用“机械上的神”的力量），来摆

脱已经造成的局面并且预言主人公今后的命运。他在8个悲剧里运用了这种手法。

六、欧里庇得斯悲剧的人物形象

由于希腊悲剧完全囿于神话题材，所以作家们常常犯时代错误。当作家写作的时候，过去的神话中的英雄给加上了作者的同时代人的思想和感情。而无论在哪个作家那里，这个矛盾都没有象在欧里庇得斯那里这样尖锐。因此他的悲剧中的人物形象具有双重性格：一方面他们是有史诗气质的英雄人物；另一方面又是他同时代的普通人。

正如我们已经看到的，索福克勒斯把自己同欧里庇得斯相对照，说他按照人们应该有的样子来描写他们，而欧里庇得斯则按照人们的本来面目来描写他们。希腊悲剧本身的特点以及它的整个风格的前提必须是一种理想化，使主人公们超出普通人的水平。但是，欧里庇得斯极力在主人公身上表现纯粹是人的，有时甚至是很低下的特性。这种使主人公们降低和平民化的倾向，在希腊文学中是一种革新，而且好象是对已经形成的传统的粗暴的践踏。阿里斯托芬在《蛙》中，对欧里庇得斯把主人公写成无聊的饶舌者、乞丐和衣衫褴褛的人表示愤慨。

欧里庇得斯的一系列的人物形象是十分丰富多姿的。正面人物中，最能表现诗人好感的，应当首推与悲剧同名的希波吕托斯。他是个猎人，生活在大自然的怀抱之中。他崇拜处女神阿耳忒弥斯，因为她不仅是狩猎之神，而且还是自然界女神。而当代的哲学家们在大自然中看到了自己的最高理想。显而易见，这个形象的基本概念是由当代哲学给诗人提示的。只有希波吕托斯一个人能和女神来往，显然看不见她，却能聆听到她的声音。他经常在女神的那块珍秘的人迹不到的草地上消磨时光；他用鲜花

为女神编结花冠。此外，他耽溺于厄琉西斯和俄耳甫斯的宗教秘密仪式，不吃肉食，潜心苦修，很自然。在这样的条件下，从不沾染肉欲。他憎恨妇女和那种同他的理想相对立的情欲，而这种情欲是以阿佛罗狄忒为代表的（阿耳忒弥斯把阿佛罗狄忒看做自己最凶恶的敌人）。害羞是他天生的弱点。此外，他对待一切象是一个道貌岸然的学究。他在人数不多的场合比在公众面前更能侃侃而谈。而希波吕托斯是学者，是这样的哲学家，无论是权势、高官厚禄，还是荣誉，都不能吸引他。与此同时，还应该提到他在信守誓言方面表现出来的坚定不移的精神，尽管他作的誓言不够谨慎，他为此而付出了自己的生命。在狂怒中，他说出了这样的话：“我的嘴立了誓，可是我的心没有立誓”。但是他还是忠于自己的誓言。而阿里斯托芬把这些话解释成两面手法的典型的话，这显然是不公正的。他的性格总的说来是严厉的，这表现在他对淮德拉的态度及他对妇女的严厉指责的话语和对她们的诅咒。

所有这一切，为我们创造了一个完整的、突出的哲学家—观察者的形象，一个在某些智者派学者的学说中所描绘的这样的“哲人”的典型，按其气质来说是与诗人本人相接近的。这种典型不只一次地在他的其他作品中出现，尽管没有这样鲜明地表现出来，如以伊翁的名字命名的悲剧的开始部分中的伊翁的形象，

《伊菲革涅亚在奥利斯》中的阿喀琉斯的形象，未流传下来的悲剧《安提俄珀》中的安菲翁的形象等等，而后来这种典型又在斯多噶学派的学说中得以复活。

与希波吕托斯相对立的人是具有强烈个性的形象，他把“自我”摆在高于一切的位置上，践踏所有通行的法律并且想要使其余的人听命于自己。高尔吉亚、弗拉西马赫、卡利克尔和某些其他人在自己的著作中提出了这样的“超人”理想并且宣扬利己主义。欧里庇得斯描写了这一类人，但是却赋予他们以明显的反面特征。《腓尼基妇女》中的厄忒俄克勒斯的形象特别富有魅力。

他在自己的谈话中恬不知耻地公开声明自己对权力的渴望：“母亲，我现在什么都不隐藏的说来：我愿意上到空中星星上升的地方，下到地底下去，若是我能够这么做的话，去获得那神中最伟大的君权。这宝贵的东西，母亲呵，我决不愿意交给别人，只是留给我自己。这不是男子汉做的事，如果他丢掉多的，都去抓着少的。”

这些极端利己主义、贪得无厌、自以为是和残酷无情的特点，以漫画式的夸张集中表现在荷马的食人者波吕斐摩斯的形象身上，他把个人的肚子和财宝宣布为自己的上帝，并且不承认一切公认的神明。

《美狄亚》中的伊阿宋也属于利己主义者和沽名钓誉者的范畴，但是他更加卑鄙。他自己是微不足道的，又是一个追逐个人名利地位的典型。他赖妻子之力才完成了功业并死里逃生，而当他一旦发现依靠妻子再也不能得到更多的东西时，为了娶国王的女儿，他就轻率地把她抛弃了。同时，他还对美狄亚假仁假义，力图证明他再婚是为了她和孩子们，作为一个粗俗意义上的诡辩者，他信誓旦旦地说，似乎是他给了前妻恩惠，把她从野蛮的地方带到了希腊这个文明的国度。他的软弱之处，是对孩子的爱。但在这方面，他仍然是一个利己主义者，因为他想到的只是传宗接代，而不是孩子的命运。美狄亚击中了他这个敏感的地方。结果他成为一个无地自容的、孤独的和对前途不抱任何希望的人。

在《伊菲革涅亚在奥利斯》中，阿伽门农的形象描写得非常生动。这个功名心重的国王，为了获得最高的权力，甚至准备牺牲他最亲近的人，墨涅拉俄斯曾经对他指出过，他的所作所为有时候象一个真正的蛊惑家。他很羡慕普通的奴隶，因为奴隶没有经受过虚荣的痛苦并对自己低下的地位感到满意。诗人很细致地描写了阿伽门农的犹豫和感受。他必须为了自己的计划而牺牲亲生女儿的时候，他的沽名钓誉的计划同作为父亲的天性发生了

冲突。他放弃自己原来的打算，并且又给家里写了一封信；但是，墨涅拉俄斯把全部事情弄坏了。报信人报告说伊菲革涅亚同她母亲已经来了，而且全军都听说了这件事并且等待着祭祀。在这种情况下，他的处境是极其可怕的。墨涅拉俄斯本人也放弃了自己的要求。但是，阿伽门农终于意识到自己的绝望处境，因为所有的人都迫使他献出女儿。他对妻子和女儿心口不一，他虽然想扮演慈父的角色，但是他扮演得很不成功，忍不住流下了眼泪。他终究被揭穿了。在这以后，他已经没有什么可以隐瞒的了；他坦白地说出自己所作的决定，但是又试图用崇高的爱国主义情感来为之辩解并用真正的自我牺牲精神来打动伊菲革涅亚年轻的心。这样，这个神话的英雄以伯罗奔尼撒战争时期的政治活动家的“人”的面貌出现。

《阿尔刻提斯》中的阿得墨托斯是一个好心肠的利己主义者的典型。他以自己的笃信神明而博得了阿波罗的欢心，而阿波罗在从前某个时候，根据天神们的意志受惩罚，在他那里当雇农。阿波罗使他有可能延缓死期，如果他能找到不管什么人同意替他去死的话。而只有他的妻子阿尔刻提斯同意这样做。待在空荡荡的家里，他感到深切的悲痛并为接受了这一牺牲而感到悔恨。阿得墨托斯多少用对客人的款待补偿了自己的利己主义；当赫刺克勒斯到来的时候，他对赫刺克勒斯只字未提自己的痛苦，为的是不致使他的快乐情绪扫兴。而当赫刺克勒斯知道这一切以后，为此而报答他，把拯救出来的阿尔刻提斯又带还给他。

在欧里庇得斯的悲剧中应该特别提到妇女们的形象。阿里斯托芬给他安上了厌恶女人者的坏名声，指责他描写了象淮德拉和斯忒涅博亚这类荡妇的典型。可是说句公道话，除了这些有罪过的妇女之外，在他的作品里还有一些非常完美的妇女形象。一般说来，他在描写妇女心理方面显示出自己的惊人匠心。特别重要的是，在描写这些形象的时候，他提出了产生这类形象的社会条

件问题。在这方面，美狄亚的话是非常精彩的：“在一切有理智，有灵性的生物当中，我们女人算是最不幸的。首先，我们得用重金争购一个丈夫，他反会变成我们的主人；但是，如果不去购买丈夫，那又是更可悲的事。而最重要的后果还要看我们得到的，是一个好丈夫，还是一个坏家伙。因为离婚对于我们女人是不名誉的事，我们又不能把我们的丈夫轰出去。”欧里庇得斯很尖锐地强调希腊妇女们日常生活地位的不正常。妇女出嫁后，到了别人家里，而她在父母那里什么习惯也没有养成，而对自己的丈夫又一无所知。妇女的生活受许多社会习俗的限制，丈夫的情况完全两样，因为，他的大部分时间是在家庭外面度过的；而美狄亚议论说，生孩子是比打仗更艰苦的事情。在《希波吕托斯》中的淮德拉身上表现了这种女人的心理。她说：“人生的快乐有许多。长的谈话和闲散，都是愉快的坏事”等等。尽管她天性真诚，但是在强烈的情欲面前，她发现自己无力抵制。她想要无言地死去，不对任何人泄露自己内心的秘密。但是，环境断送了她。在悲剧里很生动地表现了她的心情。我们看到，当她用饥饿来折磨自己，并且使自己陷入沉思之中的时候，就不由自主地泄露了自己深藏在心底的爱情；有时候，她想要喝山上的泉水，有时候纵使猎狗去追捕野鹿或者向它投掷标枪。在所有这些奇怪感情冲动之下，出现了她想同心爱的人更亲近一层的秘密愿望。当她觉察到自己所说的话是多么荒诞无稽时，她感到羞耻。诗人极力提高这种感情的地位。他说：“爱神会教人成为诗人，即使他从前不是诗人”。淮德拉把自己内心的秘密泄露给奶妈，而奶妈对这样的事情是很有经验的，她没有得到淮德拉的同意，就着手帮助她。奶妈是无知的，但是从街头的智者派学者那里学会为所有的卑鄙行为找到辩解的理由，她以自己的决断解除了变得软弱无力的淮德拉的武装。难怪希波吕托斯在这一类心腹身上看到了极大的罪恶：必须让她们远离女人们。奶妈以

自己的干预而致使惨祸发生。希波吕托斯对奶妈的无耻的提议感到愤怒。而淮德拉感到自己受到了侮辱以后，变成了凶狠的复仇者，她既不顾惜自己，也更不饶恕知道她的内心秘密的仇敌。阿佛罗狄忒的极其有害的干预激起了人们对她的这个牺牲品的同情。淮德拉是一个天性软弱的女人，而只是由于强烈的爱情的影响才不惜犯罪。美狄亚与她不同，她象过去的智者派学者一样，是个“很有才识的”，个性很强的女人；她有鲜明的、独特的个性，把“自我”摆在高于一切的位置上，她认为一切都是可疑的，她可以毫无顾忌而不怕任何障碍。她活着只是为了伊阿宋；为了他，她才犯了罪；为了他，她使自己的生活会变得难以忍受。她认为自己理应要求他忠于自己。在她看来，对爱情的亵渎是最大的过错，而对他复仇应该是最无情的。而她的忠心的仆人们早在悲剧一开始就已经预见到她在最可怕的事情面前是决不会住手的。她是在自由的环境中，即野蛮人的国度里长大的。在强烈的情感的影响下，她养成了凶悍的个性。为了达到自己的目的，她不惜采取阴险、奸诈的手段，不惜低声下气地谄媚别人。在美狄亚身上，嫉妒与复仇都达到了顶点。诗人抛开了神话中关于科任托斯人杀死她的孩子们的传统说法，以便充分显示出母亲残暴行为的可怕之处。

虽然按其鲜明程度和表达力看来要比美狄亚逊色一些，但是看来可以归入和她一类的妇女的，有刺瞎波吕墨托斯眼睛的赫卡柏和杀死了欧律斯透斯的阿尔克墨涅。《安德洛玛刻》中的赫耳弥俄涅是毒辣的妻子的真正典型，她傲慢、器量狭小和好嫉妒，但是怎么也抓不住自己丈夫的心。

我们在欧里庇得斯那里发现许多有魅力的、美丽的妇女的忠诚和自我牺牲的榜样，如阿尔刻提斯、波吕克塞娜（在《赫卡柏》中，玛卡里亚在《赫刺克勒斯的儿女们》中），伊菲革涅亚（在《伊菲革涅亚在奥利斯》中），欧里庇得斯在未流传下来的

悲剧《绝顶聪明的梅拉尼珀》中通过梅拉尼珀体现了高度智慧的理想。

欧里庇得斯在使自己的人物具有现实的特性并细致地再现他们的内心感受的时候，他率先试图揭示心理上的偏颇和疯狂等现象。他把赫刺克勒斯、阿高厄的疯狂，俄瑞斯忒斯良心的痛苦等等都当作精神病来加以描写，并根据自己的著名的同时代人、医生希波克拉特的观察（《论神秘的病》）描写了这种病的症状。

七 欧里庇得斯剧中登场人物 的对话及其悲剧的叙述语言

欧里庇得斯不但对当时的科学很熟悉，而且同时还精通演说术，这种演说术引起了某些智者派学者的注意。欧里庇得斯广泛地运用了他们的经验，并且常常借剧中人物之口说出那些符合演说术技巧规则的话。这一点往往在争论的场面中特别明显，这种争论有时转化为真正的语言竞赛。

在欧里庇得斯的作品里，互相争论的台词通常是排列得十分匀称的并且包括三个基本的部分：开场白、主要部分和结论。证明是按照严格的顺序安排的。有时候，对手们的话甚至有同样数量的诗句，而回答也应该是逐项进行的。美狄亚和伊阿宋的对话可以作为范例——一个作为原告，另一个作为被告。伊阿宋在反驳美狄亚的指控的时候，使用的纯粹是诡辩的方法。他证明，第一，拯救他的不是美狄亚，而是阿佛洛狄忒；第二，他给美狄亚的，要比从她那儿得到的多——他把她带到希腊并使她有了名声；第三，他证明自己再婚是有远见的，因为这会给她和孩子们带来好处。

《特洛亚妇女》中的一场可以作为另一个例子，海伦在墨涅拉俄斯面前为自己辩护的时候证明，对她的过错，赫卡柏也是有

责任的，是她生下了帕里斯，其次是普里墨阿斯，尽管有不祥的预兆，他也没有杀死帕里斯，最后是阿佛罗狄忒把她许诺给了帕里斯等等。赫卡柏用自己的话批驳了海伦的全部论据和把罪责推诿给天神的借口，并且劝说墨涅拉俄斯，只有杀了海伦，他才能使因其而饱经灾难的希腊人满意。可以看出，这种对海伦的罪责的讨论，是对流行的演说术演习目的的一种反应，这些题目由于高尔吉亚虚构的典范的演说词而流传至今。

这样，演说术的成果逐渐进入文学艺术领域，与此同时，不同形式的文字修饰，语言和思维的修辞格也发展起来了。

在欧里庇得斯所作出的改进中，应当指出其对“轮流对诗”也就是诗句的交替对答有很大的发展——多达五十行甚至更多。欧里庇得斯喜欢把报信人的消息作为详尽的和生动如画的叙述加以处理。例如，关于希波吕托斯遭惨祸的叙述，关于《伊菲革涅亚在奥利斯》中的伊菲革涅亚和《赫卡柏》中的波吕克塞娜作祭品的叙述都是如此。这些详尽的叙述把事物描绘得十分生动，而且有时还提供了完整的画面。

在欧里庇得斯的作品里，随着戏剧技巧的变化，他的语言也相应地发生变化。正如亚里斯多德所指出的，他的语言变得大为朴素了，而且更接近于口语了。但是，他毕竟还是保持了悲剧风格的典型特点。尽管阿里斯托芬本人是欧里庇得斯的坚决反对者，但他也不得不承认其高超之处。欧里庇得斯的语言富有奥妙的和意义深刻的格言，它们后来受到高度重视，被爱好者收集起来并成为谚语。诚然，由于某些用语的带有学究气的风雅，以致引起了他的反对者们的讥讽。阿里斯托芬曾挖苦嘲笑他的表现赫拉克利特气质的用语：“谁知道，生命是不是等于死亡，而在那个世界里死亡是不是叫做生命？”

在阿里斯托芬的作品中有一处，狄开俄波利斯问欧里庇得斯在不在家里，欧里庇得斯的奴隶回答说：“如果你能听懂的话，

他在家也不在家。”

在欧里庇得斯所利用的音响效果中，我们只指出他对哑音字母“C”的滥用，一行诗里往往几次遇见这个哑音。他的同时代人柏拉图（不是哲学家！）的喜剧中的某个人物指出：“你把我从欧里庇得斯的‘西格马’^①中拯救出来吧。”

欧里庇得斯对音乐下过很多功夫，在他那里，悲剧的音乐部分得到了很大的发展；他常常引入剧中人物的抒情调。有时候音乐成分比歌词略胜一筹，即词语的组合不是为了表达词义而是为了这些词带有音节的音乐拖长音调和一些个别词语的重复的悦耳的音响效果。欧里庇得斯广泛地采用了民歌的曲调。阿里斯托芬为此而指责他粗俗。我们有关于他的未流传下来的悲剧《安德洛墨达》的特殊的音乐效果的记载，剧中女主人公被绑在悬崖上，并且注定要受海怪任意欺凌，当珀修斯还没有出来解救她的时候，她唱着诉苦的歌，并和“哎呀”的喊声互相呼应着。阿里斯托芬在喜剧《公民大会妇女》的结尾部分戏谑地模拟了这个悲剧。

八 欧里庇得斯的民族意义和世界意义

欧里庇得斯没有得到自己同时代人的充分理解和足够评价，只有西西里是例外。那里对欧里庇得斯的兴趣是如此之强烈，以致当一些雅典军人在那次失败的西西里远征中被俘以后，由于他们能够凭记忆写下一些欧里庇得斯悲剧的片断，因而得以恢复自由。在公元前4世纪末，他的作品开始取得更大的成功。当时，他的作品是最合乎时代潮流的和最明白易懂的，而埃斯库罗斯甚至索福克勒斯的作品却开始失去了自己的观众。甚至还有阿克西奥尼克和菲利皮德写的标题为《欧里庇得斯的爱好者》的喜剧。

① 西格马，是希腊字母，其读音带有哑音。

在菲拉蒙的一部喜剧中，某个欧里庇得斯的崇拜者声称：“假如死人也有知觉的话，那么我就把自己吊死，以便见到欧里庇得斯”。公元前4世纪末，同其他著名戏剧作家一样，也为他在雅典剧场里竖立了纪念像。在希腊化时期，他最受欢迎，当时简直是统治了希腊剧场。欧里庇得斯以其对人们心灵的理解和对再现日常生活现象的爱好，以其情节的独创性和巧使计谋、“发现”及其他方法，以其朴实的语言和优美的口语，为描写日常生活的喜剧的出现做好了准备。古代的传记作家萨基尔（公元前3世纪）早就指出，在他的作品里发现有这样一些日常生活的题材，如“夫妻、父子、主仆之间的争吵，或者是在突变中，被强奸的姑娘和被她遗弃的婴儿通过戒指和项链等证物而相认。这构成了新喜剧的内容，而它们在欧里庇得斯手中已臻于完善”。一些碑铭和花瓶上的彩绘也证明了公元前4世纪欧里庇得斯受欢迎的情况。他的作品许多片断还保存在古埃及的手抄本中。

欧里庇得斯在罗马早斯的剧作家那里也具有很高的声望。后来的罗马剧作家常常改写他的悲剧并借用他的戏剧情节。恩尼乌斯的《伊菲革涅亚》（在奥利斯）就是如此。恩尼乌斯、奥维德和塞内加改写了《美狄亚》。塞内加以《淮德拉》为标题改写了《希波吕托斯》，并且利用了悲剧的两种稿本。在他的其他悲剧中也可以看到欧里庇得斯的影响。

在经过中世纪的暂时空白之后，在文艺复兴时代（例如，鲁切拉伊的《伊菲革涅亚》），特别是在古典主义时期，对欧里庇得斯的兴趣又增加了。欧里庇得斯的影响可以在高乃依的作品（《美狄亚》）里，尤其在拉辛的作品（《淮德拉》、《安德洛玛刻》、《伊菲革涅亚》、《忒拜依德或者兄弟讎仇》）里，随后在伏尔泰的作品（《墨洛珀》和《俄瑞斯忒斯》）里可以看到。歌德高度评价他，并且在两部关于伊菲革涅亚的悲剧的基础上创作了自己的《伊菲革涅亚》，席勒则翻译了《伊菲革涅亚在

奥利斯》和《腓尼基妇女》，并利用后一个剧本的情节创作了《墨西哥的新娘》。德国的浪漫主义者，其中包括蒂克和后来的奥地利诗人格里尔帕策都为欧里庇得斯所吸引。欧里庇得斯还受到英国诗人拜伦、雪莱和丁尼生，法国诗人列古韦、德拉文纳、勒孔特·德·李勒、卡丘利·曼德斯和许多其他诗人的敬重。在俄国，也早就对欧里庇得斯产生了兴趣（例如，卡捷宁的《安德洛玛刻》）并表现在一些个别作品的多次翻译上。安年斯基（1855—1909）在这方面成绩最大。此外，他还写了一些模仿作品，发展了欧里庇得斯的一些未流传下来的悲剧。

九 第二流的悲剧诗人。悲剧《瑞索斯》

三位著名的悲剧作家，由于他们保存下来的作品而为我们所熟知，但是他们在自己的艺术领域内并不是孤立的。在他们周围还有许多别的剧作家，而且毫无疑问，在这些剧作家之中还有不少很有才能的诗人，因为他们中的某些诗人有时曾经战胜过这三位著名的对手。我们知道他们许多人的名字和他们的作品的片断。这里有：埃斯库罗斯的儿子欧福里翁，索福克勒斯的儿子伊俄丰和孙子小索福克勒斯，欧里庇得斯的儿子小欧里庇得斯，同时还有希沃斯岛的伊翁、阿开俄斯、涅俄佛戎（《美狄亚》的作者）、阿伽同（他试图写当代情节的悲剧《花》）、克里提亚斯等人。

从这丰富的创作中留存下来的唯一样本是不知姓名的作者写的悲剧《瑞索斯》，它被误归入欧里庇得斯的作品集之中了。但是，按其特征来说同欧里庇得斯的所有其他作品相比是如此绝然不同，因此现代的批评家几乎都异口同声地不承认它是欧里庇得斯的作品。《瑞索斯》的情节借用于《伊利亚特》第10卷。剧情发生在夜晚靠近希腊军营的野外。根据许多迹象来看，应该认为

这个作品可能是公元前4世纪的。它是为我们留下的希腊悲剧的最后一个样本。悲剧虽然继续存在，但是已经不能提供这样一类优秀的作品了，而它们是可以同公元前5世纪的伟大的悲剧诗人的创作相比拟的。埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯成为最完美的民族诗人。他们的作品常常在剧场里重新演出；它们超越了古代的时代范畴并成为世界文化中的瑰宝。

第六章 古希腊喜剧与阿里斯托芬

一 最初的喜剧上演形式

关于喜剧的起源，古代本身没有一致的意见。多利斯人认为喜剧的名称源出于“科姆”一词，意即“乡村”，由此推论说，它的基础是含讥讽意味的农民歌曲，农民用这些歌曲嘲笑自己的老乡，并以此使他们苦恼。但是，应当认为亚里斯多德的解释是更有根据的，他认为喜剧的名称源于“科姆斯”（意为带有醉意的放荡汉们的快乐游行）这个词，而喜剧的开端是他那时候（公元前4世纪）还在表演的祭祀酒神狄俄倪索斯的“法罗斯”仪式歌引申而来的。这些仪式歌里包含有笑话、开玩笑甚至淫词秽语等因素。阿里斯托芬在他的喜剧《阿卡奈人》里用一个小小的场面再现了唱着这类歌的乡村游行的情景。

我们知道在希腊各地还有类似的仪式：阿菲涅依曾谈到在西库翁和提洛岛上的阳物崇拜者的游行；希罗多德叙述过在埃披道洛斯城和埃吉纳岛上奉祀丰收神达米亚和奥克塞西亚的歌。而狄摩斯提尼也提到了这类诙谐的活动：坐在大车上行进的队伍不断用戏言和开玩笑逗弄过路的人。在斯巴达称为“季克利斯特”的表演也具有类似的特点。柏拉图在《会饮篇》中描写的场面表明“科姆斯”是以喝醉了酒的亚尔西巴德为首的放荡汉们唱着歌闯进了诗人阿伽同的家。最早的时期，在这类仪式的表演中，最重要的是辩论。当一方同另一方开玩笑，而另一方也回敬的时候，事情有时候不仅发展到互相对骂，而且还打起群架来。我们知道俄

罗斯民间环舞曲中就具有这样的特点。

所有这些因素都是喜剧组成部分。如阿里斯托芬的喜剧《吕西斯特刺忒》表现了两个合唱队——妇女们和老头们之间的争论，而在《阿卡索人》和《骑士》中，合唱队分成两部分，并且每一部分都支持一个剧中人物去反对另一个。在这类仪式表演中，从开始就可以发现解释全部争论的意义的必要性。有一种专门的歌子，应该说是为此而设的。这样的歌子到后来形成了所谓“插曲”——即合唱队直接面向观众的歌。

从远古的时候起，喜剧表演的一个必要因素就是表演者的化妆。关于这一点，公元前6世纪末到前5世纪初花瓶上的画提供了直观的认识。在那上面我们看到演员扮成各种鸟或者坐着骑士的马（马头和马尾）。显然，阿里斯托芬同他的前辈一样，当他描写鸟、马蜂、蛙、云、骑士合唱队的时候，仿效的是很流行的方法。

在酒神节里，有一种快乐的气氛吸引着参加者们，同时把他们的想象力带到童话世界中去，带到神奇及不平凡的惊险中去了，而这就为喜剧提供了情节的基础。例如，在阿里斯托芬的喜剧中，我们往往遇到，人物或者飞上天空，或者堕入冥府，或者进入天与地之间的王国，或者是老头奇异地返老还童（在《骑士》中），或者是穷人变富，或者是建立了妇女的统治等等。喜剧惯用婚礼游行和宴会的情节收场。例如，阿里斯托芬的喜剧《鸟》与《和平》就是以这样的场面结束的。这就是“科姆斯”的新形式。

与喜剧体裁的本质相应的是，它必须要有合适的主角，他能以自己的胡言乱语巧妙地掩盖着的诡诈来逗乐观众们。丑角的典型以学者、诗人、政治家等等各种形象出现在喜剧中。这种典型在文学中有很长的历史——从《奥德修纪》中的乞丐阿奈奥和与长诗同名的马尔吉特，到公元前4世纪至前3世纪之间的喜剧《吃白

食者》中不要脸的食客等。喜剧有时描写了丑角们争论或者比赛的场面。比如在阿里斯托芬的《云》中，就有正直的逻辑和歪曲的逻辑的争论。既然喜剧演出的目的是为了使观众开心，所以每个剧中人物在一定程度上都具有丑角的特点。他们的外表——服装、假面具、身体各个部位的故意夸大和不成样子都与此相适应。

在文学喜剧产生的情况下，上面提到的民间的基础同文学传统（阿尔希洛赫、希波纳克特等人在“抑扬格诗”中的讽刺和对个人的抨击）的影响汇合在一起了。

二 喜剧在伯罗奔尼撒和西西里。

埃庇卡摩斯 小型喜剧体裁：

民间歌舞剧和民间趣剧

由上述可见，喜剧文学发源于希腊各地。尤其是墨伽拉人和西西里人自认为首创了这种体裁。墨伽拉人把喜剧的起源同公元前6世纪初在推翻僭主忒阿革涅斯之后建立的民主政体联系起来，当时好象是给予了崇拜阳物的笑话以自由。有传说提到，苏萨里翁把喜剧演出从墨伽拉带到了阿提刻。可是关于这一点我们没有更翔实的资料，而埃庇卡摩斯这个西西里诗人倒确有其人。

埃庇卡摩斯于公元前550年左右诞生在科斯岛上，但是后来迁居到吉布莱依的墨伽拉（在西西里）并长期住在叙拉古的格隆和希厄戎的宫廷里。直到西塞罗的时代（公元前1世纪），西西里人还以他们的快活、平易近人、活泼和机敏的性格而驰名遐迩。这些都为喜剧的产生创造了良好的环境。埃庇卡摩斯使杂乱无章的笑话第一次得以整理，成为一种体例，接着，又合情合理地将这些笑话的情节加以发展并有所创新，使之具有移植自童话或神话中的主题和情节。

埃庇卡摩斯在古代写了35到52部喜剧，但是只保存下来一些片断。他的喜剧大多数是对神话的戏谑摹拟。如喜剧《布西里斯》讲的是一次赫刺克勒斯来到埃及，在那里，当地的布里西斯王想要把他作为供献的祭品，但是赫刺克勒斯捣毁了宫殿并杀死了国王。赫刺克勒斯在这里是被当作暴食者的典型加以描写的（比较第五章中欧里庇得斯的《阿尔刻提斯》）。有四句诗保存下来，里面描写了某个人看到他的吃相而不胜惊讶的情景：“当你看到他怎样吃东西，你会吓得半死；喉咙里发出的声音犹如雷鸣，上顎里也轰隆隆地响；还能听到牙根的吱吱声和犬牙咬食的破裂声；鼻孔发出呼啸声，耳朵还不住地抖动”。有一出喜剧写火神赫淮斯托斯在王后赫拉想要诡计反对赫刺克勒斯的时候给她戴上了镣铐。在喜剧《赫柏的婚礼》中描写了赫柏同赫刺克勒斯在婚礼上的宴会。埃庇卡摩斯写了一些神话情节的喜剧，除此之外，他还写了不少纯粹是日常生活的喜剧，例如《农民》、《朝圣者们》、《希望》等等。在《希望》中描写了一个暴食的不要脸的食客的典型，剧中食客的独白保存下来了，很有趣地说明了这一类人的特点。在后来的日常喜剧，即大家都知道的新喜剧中，这种典型占有重要地位。

看来，在埃庇卡摩斯的喜剧中，合唱队没有起任何作用。同标准的阿提刻“旧”喜剧相比，他的喜剧没有对个人的抨击，而这一点使他的喜剧同后来的“中期”和“新”喜剧相接近。埃庇卡摩斯的喜剧以其巨大的生动性著称，并且后来成为罗马民间喜剧“即兴剧”和普劳图斯的作品榜样。他的喜剧包含有许多格言和精确的用语，后来成为谚语并被编进专门的集子里，埃庇卡摩斯因此作为哲学家而闻名。他用多利斯方言写作。亚里斯多德和柏拉图给他以高度评价。后者认为他按其地位来说可与荷马媲美。

在日常生活的环境中，除喜剧之外，还产生了小型喜剧表演——民间歌舞剧和民间趣剧。

民间歌舞剧（字面意思是“模仿”）——这是短小的场面、独白或者对话，演员们在家里或者在大街上，在酒宴上或者在竞技中间休息的时候演出。民间歌舞剧的内容是自然主义的并且是远离幻想的。公元前5世纪西西里作家索福龙首先使这种体裁具有文学的形式。他用多利斯方言的散文写作，我们几乎只是知道这些作品的名称，但是这些名称也使我们对它们的内容有一定的认识，例如：《老头》、《渔夫》、《渔夫与农民》、《织补女工》等等。不久以前发现了古代手抄本的片断，内有女神赫卡忒的念咒。民间歌舞剧有男演员和女演员之分。

公元前4世纪，索福龙的儿子克谢纳尔赫继承了他的事业。索福龙的民间歌舞剧朴实、富有表现力，对许多作家如普劳图斯、费奥克里特、格龙德、琉善等等都有深刻的影响。

在公元前5世纪末还出现了特殊变种的演出——“哑剧”。这是一种类似舞剧的东西。哑剧的内容是模拟面部表情、动作和打手势。色诺芬记载，在有钱人家里的宴会上，在音乐的伴奏下演出了以阿里安德和狄俄倪索斯为题目的短剧。在罗马帝国时代，当戏剧创作走向衰落的时候，在剧院里上演哑剧获得非凡的成功。

公元前4世纪到前3世纪，在西西里和意大利南部，一种有喜剧成分的短剧——民间趣剧广泛流行。从文学的文献资料看，我们仅仅知道这种体裁的一般概念。而我们也只是根据陶瓶上的彩绘才知道这些小剧的情节，在陶瓶上，它们经常被再现出来。例如，在一只陶瓶上画出小偷们钻进房间里，而主人却没有找到别的办法来保护自己的财产。当小偷们托起箱子的时候，他躺在上面。在另一个陶瓶上，我们看到一个小老头架好了梯子，为的是从窗户里偷偷地钻过去同自己的美人相会，后者正从窗里往外看。细看仆人的外表，他头上戴着帽子，手里拿着权标“卡杜茨”，我们知道他是赫耳墨斯神，而这意味着所描画的小老

头就是宙斯。戏是在入口有小扶梯的舞台上演出的。所有这一切都表明，这里再现的是剧场表演的场景。

在所有这些创作中，可以看到精细的观察力，善于抓住现实的可笑方面及其所固有的深刻的幽默感，看到取之不尽的喜剧主题、情节和形象的宝藏。这些小的场景能够成为公元前5世纪在阿提刻产生的大型喜剧的材料。这些没有合唱队的多利斯喜剧的样本引人注目，而在阿提刻喜剧中合唱队是起非常重要的作用的。

三 阿提刻“旧”喜剧的产生， 它的特征和社会基础

在公元前5世纪，随着国家的社会和经济生活的变化，那些在希腊其他地方也可以看到的主要的喜剧形式，在阿提刻得到了进一步发展。古代的传统意见断言，阿提刻的农民，利用酒神狄俄倪索斯节的自由，来到城里，并在贵族和富裕公民的家门前高唱含讥笑意味的歌曲，引起他们的某种不满。因为有时这类的表演能促使风气的改善，所以雅典当局允许公开演唱这些歌，仅仅有这样的限制，以使其没有个人谩骂的性质。如果并非全都如此，那么毕竟从这个叙述中可以看到喜剧的人民和民主的源泉。

喜剧同悲剧相比，在国家竞赛中占有自己的位置要迟得多，因为长时期内它不具有严肃的性质，而且还保持着即兴的特征。关于喜剧合唱队在大酒神节上第一次获胜，是在公元前487到前486年间，当时希奥尼德取得了胜利。但是不论是关于他，还是他的作品，我们都一无所知。而很可能，他的作品没有笔录下来。我们还知道他的一些同时代人的名字，但是只有阿里斯托芬最近的前辈们——马格涅特、克拉提诺斯和欧波利斯的一些可信的材料，尽管他们的作品几乎什么也没有保存下来。

马格涅特从公元前427年起在喜剧竞赛中11次获胜。我们还可以根据他的剧本的名称判断它们的内容的性质：《巴尔比琴师》（即《弹奏巴尔比琴的乐师》）、《鸟》、《吕底亚女人》、《没食子蜂》、《蛙》等等。在晚年他的作品不受欢迎了，后起的名流们取而代之。阿里斯托芬在《骑士》中回忆过他，谈到了喜剧诗人这一工作的艰辛。

在阿里斯托芬的前辈中，最富有天才的显然是克拉提诺斯，他约死于公元前420年，那时他已经很老了。他写过21部喜剧，并且不止一次地成为阿里斯托芬的竞争者。已经知道他获胜不下9次。他的喜剧的情节取材于当代生活，在剧中对包括伯里克利在内的政治活动家加以抨击。这一类的抨击在当时成为喜剧诗人们经常的主题。阿里斯托芬指出了克拉提诺斯的引人入胜的风格，这种风格以其迅猛之势恍如波涛汹涌的激流，在另一个地方，他称克拉提诺斯为“吞食公牛的人”。克拉提诺斯本人这样谈到自己：“阿波罗王呀！这是多么迷人的妙语连珠的词句！好似那口中涌出串串泉水，好似那急流频频发出轰鸣，是伊利斯河在喉中奔腾吧？！还能说些什么美好的言词呢？只要没有堵住他的嘴，那么他就会把激流般的诗句倾泻而出。”

他的喜剧《奥德修》有一些片断保存下来了，里面以富有幽默意味的笔触表现波吕斐摩斯怎样准备把烤熟了的奥德修的同伴们当作饭吃。他的喜剧《瓶子》特别有趣，它使诗人获得了一等奖。尽管剧本没传下来，但我们还是知道它的内容。它的主要部分是描写“喜剧”和“梅法”即“狂饮”之间的争论。“喜剧”作为法定的妻子，向朋友们埋怨说，她由于“狂饮”而被克拉提诺斯所离弃。结果由于朋友们的从中调解，夫妻和好了。

古代的批评家们指出克拉提诺斯有很强的讽刺才能，并认为他在这方面是阿尔希洛赫的继承者。

喜剧的第三个杰出的大师是欧波利斯（公元前446——前411

年)。他在自己的喜剧中无情地抨击阿斯帕西、克瑞翁、吉佩尔博尔、亚尔巴西德、智者派的学者们、苏格拉底和其他许多人。有一段时间，他同阿里斯托芬关系密切，甚至帮助他写作喜剧《骑士》，但是后来他们因为某个文学问题发生争吵，并以各自的作品互相攻讦。

欧波利斯大约写过14个喜剧，并7次获得一等奖。他最享有盛名的喜剧有两个，一个是《城市》，它赞颂了城市同雅典的忠诚联盟并嘲笑了背约者；另一个是《德玛》，剧本为了与当代的蛊惑家们相对抗，以把人们从战争的灾祸中拯救出来，把过去时代的杰出政治家们——梭伦、弥提阿狄斯、亚立斯泰提等人从地府中召唤出来。不久以前在手抄本中发现了一些不长的片断。其中一个著名的片断中含有对已故的伯里克利的有趣的回忆：他是多么会讲话呀——谁也比不上他！常常，他一出来向人民发表演说，就象是矫健的斗士在赛跑，他向前迈进十步，就能击败任何演说家，你管他叫行动敏捷的人。可就在这迅速机灵当中，他口中跳出一个坚定信念的“精灵”，他用言语迷住听众，象蜜蜂的刺一样，他的话儿紧紧抓着了大伙儿的心灵。

不那么出名的诗人还有克刺忒斯和斐瑞克拉特。克刺忒斯，按照亚里斯多德的话，首先从事对话和情节的加工。他写的七个喜剧中特别有名的是《野兽》。这是一个奇妙的故事。剧中幻想实现了，动物甚至非生物都为人们服务。斐瑞克拉特的喜剧《野人》是对当时哲学家把原始社会人们生活加以理想化的回答。有一些人，他们厌恶文明社会的生活，到大自然的怀抱中和野人们生活在一起。可是，当他们差点被野人们吃掉的时候，很快感到失望了。捷列克利德在《安菲克梯翁》中也同样描写了黄金时代的幸福生活，在那时候人们获得食物不需要从事劳动，因为面包、酒、全部野味和鱼都准备好了，为的是送到人们的嘴里。最后，必须提到弗里尼霍斯。他的喜剧《莫诺特罗普》（《孤僻的

人》)描写了恨世者的典型。还有《缪斯》，它比阿里斯托芬的《蛙》先采用这样的情节，即把著名的悲剧作家们加以批评比较。阿提刻旧喜剧的最后一位代表作家是柏拉图，不要把他同著名的哲学家混为一谈。

综观上述喜剧诗人的创作，可以得到十分完整的类型，即文学史上有名的称之为阿提刻“旧”喜剧的剧种，它同后来的剧种“中期”喜剧和“新”喜剧是相对立的，尽管不十分确切，阿提刻旧喜剧通常具有政治喜剧的特征，但这不是狭义的，而是广义的，因为它不仅对政治问题很感兴趣，而且一般地说还关心社会生活的所有问题——文学、教育、科学、社会关系、宗教、司法制度、妇女地位等等。

阿提刻旧喜剧是在民间创作的基础上发展起来的，并且在自己的繁荣时期保持了民间创作的某些特点。它以某种论题作为基础，该论题在全部情节的进程中得到证明。这种论题成为争论的对象（“对驳”），我们已经指出，对驳是喜剧情节的主要因素之一。“插曲”组成了喜剧的中心部分，当剧中人物退场以后，合唱队就直接面向观众。诗人自己往往通过合唱队之口来说话，说明自己喜剧的实质。有时候他讲述喜剧的上演情况，向观众进行种种说教。在阿里斯托芬的作品如《阿卡奈人》、《骑士》、《云》、《马蜂》、《和平》、《鸟》中往往遇到第二个插曲。剧情被这些插曲分为几场。当喜剧已经具备了情节并顺序发展为剧情后，它具备了悲剧的主要的结构形式——开场、合唱队的进场歌和退场歌、对驳场和终曲。

阿提刻旧喜剧从狂欢节有趣的滑稽短剧逐步过渡到反映社会生活的情节并积极参加自己时代的激烈的阶级斗争。当雅典民主制度开始暴露出它的缺点的时候，自然也就产生了揭露这些缺点的要求。具有讽刺特性的喜剧就成为批评现存秩序和它的领导人的缺点的适当手段。酒神节提供的自由，为公开说出凝聚在内心

的感受提供了合适的机会。这类批评的尖锐说明了公民们对政治问题的浓厚兴趣。这种喜剧的繁荣是同公元前5世纪后半叶社会生活水平的高度增长相吻合的。在伯罗奔尼撒战争结束之时，雅典实力的崩溃使社会经济要求有明显降低，因此自然会引起喜剧性质的深刻变化：它失去了政治性质的内容并转向另外的题目。阿提刻“旧”喜剧在公元前4世纪初变为“中期”喜剧，出现了由政治题材转向日常生活题材的中间环节：它包含有对神话的戏谑性摹拟，道德上的训诫，讽喻，部分男女私情的情节并且再现了人们的个性等等。在公元前4世纪末形成了各种各样的“新”的日常生活喜剧的流派——道德喜剧、性格喜剧和情节喜剧。公元前4世纪前2世纪是它的繁荣时期。

四 “喜剧之父”阿里斯托芬和 他的作品

阿里斯托芬的创作是阿提刻“旧”喜剧所达到的最高成就。对我们来说，他是这类诗歌作品的唯一代表和世界文学中喜剧诗的所有派别的创始人。恩格斯和果戈理称他为“喜剧之父”。

关于阿里斯托芬的生平，我们知道得很少。他大约在公元前445年，出生于雅典的库达忒奈翁区，根据他自己在《阿卡奈人》中的说法，人们推测，他是克勒鲁赫人，即移居埃吉纳岛的雅典移民。一个现存的公元前4世纪初的碑文，提到他的名字，说他是潘狄俄尼斯地区菲拉部落担任卫戍任务的五百人大会的成员。

阿里斯托芬说，还在很年轻的时候他就开始写作了。他的最初的一些作品《宴会》、《巴比伦人》和《阿卡奈人》写于公元前427到前425年，其中只有最后一部流传下来了——它是以演员卡利斯特刺托斯的名字演出的。阿里斯托芬有时也作为演员登台表

演。例如，他自己在《骑士》中扮演帕佛拉工·克瑞翁的角色。他的最后一个传世作品是公元前388年上演的喜剧《财神》。在这之后，他还写了《科卡洛斯》和《埃奥洛西孔》，这两个喜剧，可能是在作者死了之后，由他的儿子阿贝尔演出的，但它们没有流传下来。阿里斯托芬逝世的时间可以认为是公元前385年左右。

阿里斯托芬写了40多部喜剧，但流传下来的只有11部。按照时间的顺序排列如下：《阿卡奈人》（前425年），《骑士》（前424年），《云》的第一稿是前423年；《马蜂》（前422年），《和平》（前421年），《鸟》（前414年），《吕西斯特刺忒》（前411年），《地母节妇女》，（约前411年），《蛙》（前405年），《公民大会妇女》（前392年或389年），《财神》（前388年）。

这些喜剧中的第一部《阿卡奈人》，描写农民狄开俄波利斯，由于经受了战争的苦难，因而来到公民大会上，要求签订和约。但他看到自己的希望落空了，就独自一人签订了和约。喜剧合唱队由他的阿提刻大区的阿卡奈乡的老乡们组成，喜剧因这个合唱队而得名。他们把他当作卖国贼，想要打死他。阿卡奈人在战争的最初年代里受尽苦难，而狄开俄波利斯证明战争只是对拉马科斯这一类的蛊惑家和军人有利。狄开俄波利斯准备过节，自得其乐，大吃大喝，而那时其他人却因战争而受苦。异邦的人们来到他的自由市场，饥饿的墨伽拉人把自己的女儿卖给了他。甚至统帅拉马科斯本人也派人来向他要鹌鹑和鳗鱼，为的是在节日大吃大喝，但是狄开俄波利斯认为他是战争的祸首，所以什么也不给他。拉马科斯在节庆的时候，不得不急急忙忙地奔赴边界，以打退敌人的进攻，而当他回来的时候，是一副狼狈相，因为他被打败了，从壕沟里跳了过来。

喜剧《骑士》是因在剧中出场的雅典骑士的合唱队而得名的，它于前424年上演。它是对不久以前（前425年）雅典人在斯

法克忒里亚战胜斯巴达人的反响。蛊惑家克瑞翁是富有的皮革作坊主，他担负起了统率雅典军队的责任，在斯法克忒里亚岛上俘获了120个斯巴达人并把他们带到雅典，这些人是斯巴达贵族中的精英。在这次胜利之后，克瑞翁在人民中有了很大声誉并变得极其自信。其实很明显，这一胜利主要是由于军事家得摩斯忒涅斯的精心准备和对岛屿的长期围困而取得的。就这样，克瑞翁把本来应该和别人分享的荣誉据为己有了。由于人民的弱点和缺乏远见，这样自高自大的暴发户竟然排挤了那些干练的和忠于人民的人们。阿里斯托芬在自己的喜剧中表现的正是这一思想。

他在剧本中表现了年老体衰的爱唠叨的主人德谟斯（德谟斯，按希腊文的字面意义是“人民”），他是普倪克斯（小山的名称，公民大会的定期会议在这儿召开）乡人的儿子，喜欢豆子（有时用豆子进行表决）。老头买了一个新的奴隶——厚颜无耻和蛮横无礼的帕佛拉工人，来自帕佛拉工尼亚（小亚细亚的西北部）的奴隶是因其寡廉鲜耻而著称的。这个狡猾的家伙可以马上使人想到克瑞翁，他能够很快地骗取主人的信任并使忠实可靠的奴隶，也就是尼细阿斯和得摩斯忒涅斯处于难以忍受的境地。他们为了同帕佛拉工相对抗也找了一个更不要脸和不学无术的人——腊肠贩阿戈拉克里托斯，他以自己的恬不知耻的阿谀奉承和溜须拍马得到了德谟斯的好感，以致把自己的全部家业托付他经管。事情神话般地结束了：腊肠贩使德谟斯恢复了青春，并从此开始了幸福的生活，不再有从前的过错了。

喜剧《云》是用来嘲笑新起的科学和哲学理论的。剧本从老实的农民斯瑞西阿得斯的观点出发，指出新的和独出心裁的学说破坏了旧的传统。因为他的儿子斐狄庇得斯是贵族出身的妻子生的，所以同贵族青年结交，并迷恋于赛马。他拖累父亲欠了债，硬让父亲为自己买走马。斯瑞西阿得斯不知道怎样还清债务，他到了苏格拉底的“思想所”，为的是从那儿学习赖债的学问。苏

格拉底请来了新神——云神，作为新的科学的庇护者，其脑袋被胡说八道的烟雾遮蔽起来，而云神们以合唱队的形式出现，喜剧也因此而得名。喜剧中有许多场面是表现斯瑞西阿得斯的学习的，同时漫画般地把当时的物理学家、自然科学家、宗教思想家、智者派学者等等的理论都附会到苏格拉底身上。他被描写为一个真正的骗子手。但是，苏格拉底发现斯瑞西阿得斯过于笨拙了，他掌握不了这样的学问，因此把他赶走了。在这种情况下，斯瑞西阿得斯又打发他的儿子斐狄庇得斯接替自己。他面临抉择：把“正直的逻辑”还是“歪曲的逻辑”作为指导方针。斐狄庇得斯喜欢后者并进了苏格拉底的“思想所”。同时，债主们也来向斯瑞西阿得斯要债。但是，他利用自己从苏格拉底那儿学来的一知半解的骗人的诡辩，使他们一无所得就被轰走了。斐狄庇得斯很快地学完课程回来了，他父亲趁此机会举行了酒宴，但就在这时候父子之间发生了口角，斐狄庇得斯殴打他父亲，还证明，按照当代科学的观点是理该如此的。只是到这时斯瑞西阿得斯才明白了新学说的欺骗性，看到了苏格拉底是罪恶的根子，并放火烧了他的“思想所”。

《云》在公元前423年上演，遭到失败。后来阿里斯托芬又几次改写了原稿并在插曲中增添了抱怨观众不公正的话，加了正直的逻辑和歪曲的逻辑之间争论的场面和斯瑞西阿得斯放火烧“思想所”的退场。我们现在看到的只是《云》的第二稿。

在《马蜂》中，阿里斯托芬嘲笑了雅典人对诉讼案的癖好，这种癖好是由于蛊惑家特别是克瑞翁玩弄手腕造成的，他把“陪审津贴”提高到三个俄玻罗斯（约18个戈比），并以此竭力为自己博得声誉，喜剧正是在这之后上演的。剧中出现了一个老头，“有癖好的”陪审员菲罗克瑞翁，意思是“喜爱克瑞翁的人”，他的全部时间都在法庭上度过，而这已经成为他的真正癖好。他的儿子叫布得吕克瑞翁，意思是“憎恨克瑞翁的人”，为了去掉他父亲的

有害癖好，就把他关在家里。年老的陪审员，即克瑞翁的好朋友，以马蜂（喜剧即由此而得名）合唱队的形式集合在他家里，为的是同他一起去法庭。布得吕克瑞翁向父亲证明，由于他热衷于法庭诉讼，所以变成了蛊惑家们的奴隶。菲罗克瑞翁则赞扬陪审员们的才能和威力。布得吕克瑞翁解释说，陪审员们的全部长处只是做精巧的诱饵，蛊惑家们用它来愚弄穷苦的人们，而这种诱饵对他们料理自己本人事务是必需的，但是这都成为压在国家头上的沉重财政负担。菲罗克瑞翁不得不承认这些见解的正确性。但是他的癖好已经到了这种地步，以致他的儿子为了满足他的癖好，给他机会来审判家人们和偷吃了一片干酪的狗等等。在结尾中描写了这个老者从此将要过快乐生活的情景。

在《和平》中描写农民特律该俄斯由屎壳螂背着升到空中，想从宙斯那里达到停止战争的目的。但是他在那里只碰见赫耳墨斯，并且从后者那里得知从和平女神伊琳娜被战神关在山洞里之后，各种不幸都降临了。于是他呼吁所有的劳动者来援助并解救她。丰收女神俄波拉同和平女神一起来到大地上，喜剧以特律该俄斯同俄波拉婚礼上的快乐宴会为结束。

《鸟》的情节是空想的。两个雅典公民珀斯忒泰洛斯和欧厄尔庇得斯，对当代生活的阴谋倾轧和造谣中伤感到失望，他们跑到鸟那儿，并同它们在天与地之间建立了一个新的国家“云中鹑鹄国”，珀斯忒泰洛斯在那里当了国王，开始过着幸福的生活。可是地上的人们很快知道存在着这样一个美好的国家，于是各种幸福的探求者——诗人、算命者、骗子手、好造谣中伤的人等等都集中到那儿去。但是珀斯忒泰洛斯全都回绝了他们。天神们也被触犯了，因为这个国家建立在天地之间，截断了供奉天神香火的通道，天神们因此而断炊了。天神们经过商议，派海神波塞冬、赫刺克勒斯和色雷斯的天雷报罗斯神，同鸟国签订条约，同时他们还必须把体现对世界的统治权的巴西勒亚女神嫁给珀斯忒泰洛

斯。喜剧以婚礼的宴会场面告终。

喜剧《吕西斯特刺忒》是因剧中一个雅典女子的名字而得名，她组织了希腊所有城邦的妇女们串通起来以结束战争。她们因战争时期的经济破坏而吃苦，并且由于思念经常出征的丈夫而苦恼，她们迫使男人们缔结了和约。

喜剧《地母节妇女》写于公元前411年寡头派政变的前夜，完全避开了政治问题并对诗人阿伽同和欧里庇得斯加以嘲笑。欧里庇得斯得知，妇女们因受到他的攻击而痛恨他，商定要打死他。于是他就找以为人温柔而闻名的诗人阿伽同，请阿伽同保护他。阿伽同拒绝了，但是从自己的衣柜中拿出女人衣服给了欧里庇得斯的亲戚穿，而这个亲戚穿上了妇女的衣服混进了欢庆地母节（祭祀得墨忒耳和珀耳塞福涅）的妇女集会，那里是不让男人进去的。为了回答妇女们的指控，他试图为欧里庇得斯辩护，并说事实上有许多妇女比欧里庇得斯所写的要坏得多。由此，他引起了妇女们的猜疑并被揭穿了。欧里庇得斯亲自去搭救他，向妇女们做出许诺不再羞辱她们。在这之后，他机智地把亲戚从那个当警察的西叙亚人手中解救出来。

喜剧《蛙》具有巨大的历史文学价值。正当人们对欧里庇得斯和索福克勒斯的去世还记忆犹新的时候，它于公元前405年1月上演了。酒神狄俄倪索斯被看作是经管戏剧事务的，他很不安的是，自从这两个诗人去世和年轻的悲剧诗人阿伽同出走马其顿之后，剧场萧条了。因此他决定到冥府去，让欧里庇得斯回到人间来。因为，根据神话，有一次赫拉克勒斯曾经到过冥府，还从那里带走了恶狗刻耳柏洛斯，狄俄倪索斯象他一样，披上狮子皮，拿着一根棍棒，并由奴隶珊提阿斯伴随着，挑着行李出发了。他必须经过冥湖，在那儿传来蛙（喜剧因此而得名）的合唱队的鸣叫声，狄俄倪索斯遇到了许多意外的事，他被当作赫拉克勒斯并因为后者偷了恶狗刻耳柏洛斯而打他或者想要把他当作奴隶拷问等等。

最后，他到了冥王普路托的宫殿里。这时在那里，埃斯库罗斯和欧里庇得斯之间正在为谁是一位而发生争执，埃斯库罗斯在长时期内占着第一位。但是当欧里庇得斯来到冥府以后，他把一帮强盗、骗子、弑父者等恶棍纠集在一起，竟然要求占第一位。狄俄倪索斯发现这是一个好机会；他想就此确认他们当中到底谁是最好的诗人。埃斯库罗斯提出要求，说诗人应该是民众的导师，并以自己的作品《波斯人》和《七将攻忒拜》为例，说他们唤起了公民们的朝气和勇敢，而欧里庇得斯则按生活的本来面貌对它加以描写，如此只能使青年堕落淫逸。狄俄倪索斯对埃斯库罗斯特别优待并把他带到了人间，而索福克勒斯则成为埃斯库罗斯的替代者。

喜剧《公民大会妇女》，是对某些社会改造计划的模似的作品，在公元前5世纪末到前4世纪初，这一类计划曾多次提出过。性格刚毅的普刺萨戈拉怂恿雅典的妇女们把管理国家的大权掌握在自己手里。这时候参加公民大会的公民们已经付过出席费用了，想参加会议的人是如此之多，以致得规定一定的名额来限制参加的人数。因此，妇女们早在天亮之前，就穿上了男人衣服，并戴上了假胡须，来到公民大会并在那里占了位子。而去得晚的一些男人们已经没有位子了。普刺萨戈拉提出建议——由于男人统治显得软弱无力，因此他们应该把所有的事务交给妇女们，她们会象料理家务一样，显示出管理的才能。由于多数人赞成，大权转交给了妇女们。接着普刺萨戈拉又提出了新的建议：取消私有财产和一切东西公有。在这之后，具体表现了新的秩序：一部分人诚心诚意地将自己的财产献出归公，另一些人等候着，看看情况再说。在两个妇女——年老的和年轻的之间发生了喜剧性的争执，她们为占有一个年轻的男子而吵了起来。喜剧以宴会上的快乐的游行收场。

阿里斯托芬的最后一部喜剧《财神》，除了草草地提到蛊惑

家阿古里俄斯、将军潘菲罗斯和坏心肠的债务人菲罗尼得斯以外，以其主题和没有个人攻击的远离现实的特点而与他以前的所有剧本迥然不同。合唱队几乎没有起任何作用。这个喜剧在公元前408年首次演出，而在公元前388年，阿里斯托芬再次上演了它的改写本。这个改写本被保存下来了。贫苦的老汉克瑞密罗斯按照神的指示在街上碰到了一个小瞎子并把他引到自己家里。原来，这就是财神普路托斯。因为他是瞎子，他来到首先碰到的一批人当中，分不清他们是诚实的还是不诚实的。克瑞密罗斯把他带到神医阿斯克莱比的庙里并极力设法使他恢复视力。克瑞密罗斯和他的好朋友们都变成了富翁。穷神徒劳无益地证明自己道德上的长处。老实人感谢财神，而坏蛋们由于失去危害别人的机会，便心怀不满，甚至认为这种变化有可能使民主制度被推翻。宙斯也生克瑞密罗斯的气，因为发了财的人们已经不需要他了。喜剧以游行的场面告终，游行队伍来到雅典卫城，要在那里创立对财神的祭祀仪式。

这个寓意剧成为阿提刻“中期”喜剧一系列新型喜剧的开端。

五 阿里斯托芬的社会政治观和宗教观

恩格斯称阿里斯托芬为有强烈倾向的诗人。这种倾向在他的作品中一眼就可以看到。但是要准确地判定阿里斯托芬的世界观是相当困难的，因为他是以戏谑的形式表现周围的一切现象的，他常常使我们摸不着他的真正观点。他在插曲中说明自己作品的总倾向，有许多具体问题只好靠读者、研究者自己去认识和理解。因此，关于对阿里斯托芬的看法在学者中间存在严重分歧。

阿里斯托芬不止一次地指出了摆在他面前的崇高社会使命。例如，在《蛙》中，表现冥王普路托让埃斯库罗斯回到人间正是

出于这样的目的，即他要“用好的主意拯救国家并教育无知的人”。阿里斯托芬还在《骑士》中向当地的保护神雅典娜和波塞冬致敬，赞颂自己祖国的雄伟和强大。他满怀爱国热情通过合唱队之口赞美自己的祖先们：“我们要赞美我们的祖先，他们是英雄，无愧于祖国，他们在陆上和海上的战役里处处胜利，为城邦增光。他们看见敌人军队，从不估计来者的数目，他们斗志昂扬，充满勇敢精神。”

阿里斯托芬在《马蜂》中也以这样的精神歌颂对波斯人的胜利。他的理想人物是“马拉松战士”这一代人，他回忆高尚的米罗尼德统率军队时的丰功伟绩和大公无私的精神。但是，他这样赞颂过去的时代，并不是要以此否定当前，而只是想纠正它的缺点。

他对农民、小土地所有者和第三等级公民怀有极大的同情，他们承受了战争的全部重担，成为军队的核心力量。阿卡奈贩卖木炭者的合唱队就是这一类人——“他们是马拉松的老战士、顽强货、硬炭一样的老家伙、橡树那样结实、枫树那样壮”。他们对他们的热爱劳动、强劲的力量、坚定有为的性格以及不喜欢沽名钓誉的计划和冒险事业等等十分赞赏。克瑞密罗斯把他们请来，以同他们分享财富。

阿里斯托芬站在这些人的立场上，憎恶战争，因为战争破坏了和平幸福的生活，他也敌视那些发动战争的活动家们。他有三个喜剧——《阿卡奈人》、《和平》与《吕西斯特刺武》是专以和平为主题的。在《和平》这个喜剧中，赫耳墨斯提到包括伯里克利在内的某些活动家，特别是斯巴达和一些岛上的活动家，指出他们贪财与利己主义是战争爆发的原因。所有这一切成为落在农民头上的极其沉重的负担。阿里斯托芬谴责战争所造成的灾难，并归罪于蛊惑家们，而在雅典首先是克瑞翁，他们是他们当中最突出的一个。作者在《骑士》中对他进行了最猛烈的抨击。骑

士们属于富人阶级。可是他们象大地主一样，对和平感兴趣，并组成了同盟感家们相对抗的反对派。于是这些骑士们组成了喜剧的合唱队，起来反对帕佛拉工·克瑞翁。决不能由此得出结论，认为诗人的观点同该集团是一致的，诗人同他们的联盟是暂时的。阿里斯托芬在《和平》的美妙的合唱歌中以田园诗的笔调描写普通农民的幸福就在于他们能够返回自己的家园并忘却战争的痛苦。在这部喜剧里，阿里斯托芬还谈到了蛊惑家们的极有害影响的不断增长，他说：“当老乡们聚集到这里（也就是城里）的时候，并没有发觉他们被这样地（也就是出自贪婪的想法）出卖了，可是由于他们没有葡萄的酵母，同时又喜爱干无花果，所以他们开始注视演说家们，而演说家们懂得穷人们身体逐渐衰弱了，而且没有粮食吃，便用刺鲀般的嘶叫声驱逐这位女神（即和平女神），她由于对我们祖国的爱而多次出现在我们面前，而在同盟者那里人们使那些肥胖的人和有钱人不寒而慄，其借口是那些人似乎是同情布刺西达斯（斯巴达的统帅）的”。就这样，由于诗人的留心，社会集团之间的矛盾才没有被漏掉。他还直率地指出，蛊惑家们唆使城市贫民去反对有钱人。在《和平》中，他形象地描写了拥有巨大研钵的战神，战神在研钵中研磨人们，而且战争的恶毒挑唆者和鼓动者们（雅典的克瑞翁和斯巴达的布刺西达斯）是它的杵，特律该俄斯满意地获悉，这两人都战死了，而这一点给他预示了和平的希望。

但是用什么来区分交战各方呢？难道分歧不能通过谈判来解决吗？喜剧《吕西斯特刺忒》中的女主人公向与会的各希腊城邦的妇女代表发出呼吁：“我把你们召集在一起，我想把你们大家伙儿一块好好痛骂一顿：因为你们都洒出祭坛上同一器皿的水，你们都是血缘相同的人，在奥林匹亚，在皮拉赫，在皮托，我还可以举出许多地方的名字，你们并没有消灭敌人——那些带着他们军队的野人们，可你们杀害了希腊人并且摧毁了他们的城镇。”

这里象在喜剧《和平》里一样，已经表现出那种泛希腊的观点，后来演说家伊索克拉底也宣扬了这种观点。吕西斯特刺忒在精彩的演说中以异乎寻常的力量和表达力阐述了和平的思想。虽然如此，作者反对的当然只是进攻性和侵略性的战争，但是又完全赞同并颂扬自卫战争，在战争中功绩卓著的先辈们从他那里获得了“马拉松战士”的荣誉称号。

阿里斯芬托认为蛊惑家们的罪恶活动对战争负有责任，他们是“游民层”即古代流氓无产者的领袖，而这些流氓无产者是公民大会会议的主要群众。他在喜剧《骑士》中对奴隶主民主制度的活动作了尖锐讽刺。在剧中，他以最可笑的样子把雅典人民描写成衰老的、昏聩的老头德谟斯，狡猾的蛊惑家们操纵了他。阿里斯托芬用蓄意的讽刺夸张手法来大事渲染，揭露蛊惑家们为谋利益所干的不光采的勾当。帕佛拉工也就是克瑞翁，他告那些正直的人们的密，而他的对手腊肠贩，正如在五百人会议那一场的无与伦比的描写中所表现的那样，用小鳐鱼跌价的消息博得了欢心。这里极其滑稽可笑的是，仅仅因为这样一个消息，腊肠贩就被当作人民的恩人，并把花冠奖给他。他还以举行规模盛大的祭祀的建议彻底战胜了对手，因为他答应把吃食白送给人民；此后，尽管通报说斯巴达派使者谈判来了，但是谁也不想听关于和平的谈论了。

当招呼腊肠贩开会的时候，他的批评是很有趣的：“啊，我这个不幸的人哪！老头儿在家里最精明不过，可是等他坐在这块石头上，他就傻张着嘴，象接干无花果的孩子一样。”可耻的蛊惑家们利用了人民群众的这种无所作为和优柔寡断的态度。

然而，尽管阿里斯托芬这样严厉地抨击了当代民主制的缺点，可是，如果认为他是民主制的坚决反对者，那就错了。因为他同样地（如果说不是更尖锐的话）谴责寡头政治的代表，特别是公元前411年政变的参加者，例如《吕西斯特刺忒》中冒充咨议官

的皮萨尔德，《蛙》中的弗拉梅恩和弗里尼霍斯；他还常常重现他们反对民主制的阴谋，而对斯巴达及其制度持否定态度，并尖刻地嘲笑雅典的某些贵族为“拉孔尼亚人”。

阿里斯托芬本人的观点可以从《鸟》中欧厄尔庇得斯的说明中看到：“我们迈开大步，远离家乡，并不是讨厌这个国家，它又强大，又富足，谁都能随便花钱。”原来，欧厄尔庇得斯和珀斯忒泰洛斯讨厌的只是雅典人热心从事的无休止的诉讼。主人公狄开俄波利斯得到了阿里斯托芬的好感，他的话使作者感到亲切：“请你们千万记住，我说的这一点（原作者按：即战争及其灾祸的原因）并不是指城邦，——而是说一些坏小子、假铜钱、没有公权的流氓、冒牌货、半外国人，他们经常告发人私卖了墨伽拉小外套”。在这里，阿里斯托芬把自私自利的政客同城邦区分开来了。

法院陪审官的特殊作用正是雅典民主制体制的非同一般的特点。由于蛊惑家们特别是克瑞翁（他把陪审员的日津贴提高到三个俄玻罗斯）所执行的政策，它具有怪诞的形式。它把雅典贫民吸收到人数众多的审判委员会中来。阿里斯托芬甚至这样称呼陪审员：“陪审老人啊，领取三个俄玻罗斯银币的胞族”。一无所有的贫民，本来在社会生活中什么都不能管，现在，他们在法庭上感觉到了自己的权势和力量，能够满足自己的虚荣心，并且发泄对有钱有势的人的积怨、仇恨。审判制常常成为缺席判刑的一种手段，因为在审理这一类案件时要处理判定有罪者的被没收财产。阿里斯托芬在《马蜂》中辛辣地嘲笑了对诉讼案的嗜好，并借助主人公菲罗克瑞翁和布得吕克瑞翁揭露（即喜爱克瑞翁的人和憎恨克瑞翁的人）克瑞翁的政策。

阿里斯托芬站在普通农民的立场上，表现了这些人对科学、艺术、宗教等等中所有难以理解的新事物的怀疑态度，并把它们看成是有害的和对社会公众危险的骗人把戏。他主要通过对欧里庇得斯的嘲笑而嘲笑新的文学派别，而在哲学方面，则把苏格拉

底的形象作为那个时代特别古怪的和大家所熟知的人加以嘲笑。

诗人意识到，借助合乎实际要求的教育会在公民中造就好的和有用的人才，这促使诗人指出青年倾向新派教师的危险性。他把自己时代各种学说的代表，特别是智者派学者的特点集中到苏格拉底这一形象身上。

与此相反，我们知道苏格拉底作为一个哲学家，他第一个把哲学家们的注意力集中在道德问题上，“把哲学从天空带到了大地上”，阿里斯托芬把他当作自然科学家和自然哲学家。例如，当他悬挂在吊筐里，在喜剧里声称：“我在空中行走，在逼视太阳”，使人回忆起阿那克萨哥拉有关太阳的学说。斯瑞西阿德按自己的意思理解苏格拉底的话，把太阳当作神来敬仰并提出问题：“那么，你鄙视神是从吊筐里，而不是从地上了”。苏格拉底回答说：“如果我不把我的心思悬在空中，不把我的轻巧的思想混进这同样轻巧的空气里，我便不能正确地窥视这天堂的物体，如果我站在地下寻找天上的神奇，便寻不着什么，因为土地会用力吸去我们的思想的精液”。这种解释是对阿波罗尼亚的第欧根尼的学说，而不是对苏格拉底的学说的可笑的模拟。诗人同样地把一些可笑的解释硬加到苏格拉底的头上，似乎蚊子嗡嗡叫的声音是由于通过象笛子一样的肠管而发生的，雷声是由于乌云相撞，认为天空象炉灶一样，人们象煤炭一样住在里面等等。这种见解颇为可笑，即认为并没有什么天神，不是宙斯而是“旋风神”驾驭宇宙。最后一部分是对智者派学者安提丰的学说的一种讽刺。阿里斯托芬也是这样可笑地表现苏格拉底的“要认识自己”的原则：斯瑞西阿德可笑地教导斐狄庇得斯，劝说他到苏格拉底那里去学习：“你可以学得一切人世间的聪明才智，还可以明白你自己多么愚蠢无知。”

阿里斯托芬还把智者派学说的典型学说加在苏格拉底头上，例如，斐狄庇得斯在苏格拉底那里学习之后，对父亲证明，有打

他的权利，因为在自然界动物中有这种现象，而法律是人们想出来的，也可以轻易地废除掉。他继续说：“动物和人有什么分别呢？只不过它们不能够制定法律罢了”。在这些话里不能不看到对天赋人权理论的讽刺。普罗塔哥拉的名言“人是万物的尺度”，也通过苏格拉底的门徒的叙述加以嘲笑，说苏格拉底用跳蚤的脚丈量跳蚤所跳的距离：在人们的日常生活中是用人的脚步（所谓脚步即脚的长短距离）来丈量距离的；这意思是说，当事情涉及到跳蚤的时候，必须用跳蚤的尺度。在“歪曲的逻辑”的教训中关于概念的相对性的学说得到了歪曲的涵义：“这世上并没有什么可耻的事情”。

阿里斯托芬同时还把苏格拉底说成是演说术的教师。普罗塔哥拉的话“每一样东西都可以有两种完全相反的说法”，被阿里斯托芬赋予了单纯诈骗的意义：“不论有理无理，你都可以把官司打赢”，而苏格拉底的全部学问被说成是“不用还债的学问”。在喜剧中，出现了寓意性的人物——正直的逻辑和歪曲的逻辑，他们在智者派学者普罗蒂克的含有道德说教的故事中作为“美德”和“恶德”的形象出现，都力求把年青人吸引到自己这方面来；但是赫拉克勒斯选择了“美德”的道路，而斐狄庇得斯却宁愿挑选歪曲的逻辑。斯瑞西阿得斯天真直爽地请求传授给他“逻辑，好利用来同人家赖债。”

诗人在一场滑稽可笑的戏中，对普罗塔哥拉和普罗蒂克的文法研究作了戏谑性摹拟表演，剧中苏格拉底以学究式的严厉态度叱责斯瑞西阿得斯，因为他用“阿列克特里翁”这同一个词来通称公鸡和母鸡（指的是共性词）。苏格拉底还滑稽而郑重其事地说应该把“和面盆”叫成“面罐”，而不能叫成“面盆”。在《蛙》当中，对埃斯库罗斯和欧里庇得斯的作品语言的分析在许多方面也是这种讽刺画的典范。

阿里斯托芬在自己早期的未流传下来的喜剧《宴会》中就十

分关心教育的问题。《云》同《宴会》一样，对新旧教育作了有趣的对比。在《云》中，正直的逻辑赞扬旧的秩序，那时候要求男孩子们严守纪律和态度谦恭。他们循规蹈矩地走进学校，不喊叫，甚至在寒冷的天气里也不穿得很暖，唱着有和谐的音乐曲调的严肃的歌，不允许讲粗鲁的笑话，在学校体面地做事，在饮食上注意适度和单纯。他们不在广场上散步，不在澡堂里消磨时光，一被人们嘲骂马上就会冒火，把座位让给长辈们，不同舞女们来往等等。这样培养了一代马拉松战士，而只有这样的教育可以给国家培养出坚强的和忠诚的公民，他们将会得到奖赏。阿里斯托芬的理想就是这样。

歪曲的逻辑则相反，把这些观点称作是陈腐的，并且从自己方面提出了看来是招人喜欢的，但阿里斯托芬认为是有害的和道德的观点，即流行的智者派教育的特点——粗俗的利己主义哲学：生活在自我满足之中，享受一切快乐，不克制自己的强烈情感而且绝不约束自己。既不讲究谦虚，也不顾及正义。苏格拉底被描写成这种教育制度的活的化身，而这种制度终于被揭露了。

在古代人的世界观中，宗教问题占有重要的地位，由于阿里斯托芬是站在普通人的立场上，他不能回避宗教界里的自由思想，这种思想在他的时代广为传播，并且在欧里庇得斯的作品里已经可以看到。某些社会集团极力利用群众的宗教情绪来达到自己的政治目的。例如，开始对阿那克萨哥拉（他的原告是克瑞翁）、普罗塔哥拉、季阿戈尔而后对苏格拉底进行迫害。在《云》中，阿里斯托芬提出，苏格拉底引进了新的神——旋风、云、空气、以太等等。在《地母节妇女》中，他也把欧里庇得斯描写成不信神的人：一个妇女，她是卖花冠给参加祭祀的人们的，她说，由于欧里庇得斯使人们相信，似乎没有什么天神，因此她的收入减少一半还要多。

尽管阿里斯托芬不遗余力地抨击“不信神的人们”，然而，他

本人并没有摆脱他们的影响，甚至比传统信仰还要倒退许多。他诚心崇敬的只是雅典娜、阿波罗和阿耳忒弥斯这几个神，而在他的喜剧中连宙斯本人也不免被嘲弄。在《鸟》中，珀斯忒泰洛斯为了保卫鸟国，准备同天神们决一死战；他警告天神们，不许他们到人间去，象从前那样，搞那些爱情的勾当，并要求往后人们先给鸟类奉供祭品，然后才给天神们；他甚至威吓说要用火烧毁宙斯和安菲翁的宫殿。结果天神们没有力量同他相抗衡，只好派使者去同他谈判。在《和平》中，奴隶说出了十分渎神的思想：“如果天神们象我们凡人一样私通的话，我不愿意为他们掏三个俄玻罗斯的钱。”在《财神》中描写了一个可笑的场面，当财神来到人间并且恢复视力后，所有的人准备敬奉的只有一神，而宙斯的祭祀，在这之后无事可做，转而为新的神服务了。宙斯之所以有力量是因为他有钱。奴隶卡里翁叙述了财神普路托斯在神医阿斯克莱比的神庙里奇迹般地痊愈的经过，讲述了祭师们的欺骗和狡诈。在《蛙》中，狄俄倪索斯被写成真正的丑角。

这一切说明，尽管阿里斯托芬嘲笑新的学说，但作为自己时代的真正的儿子，他本人也从新的学说中分享了许多益处，并且在对贫贱的自由劳动者的看法上，同自己的敌手欧里庇得斯颇为接近。

六 阿里斯托芬的文学观点

在研究阿里斯托芬所运用的艺术手段之前，重要的是要谈到他本人怎样设想自己的任务、方法和文学手法。关于这一点，他常常在自己的剧本中，特别是在剧本的插叙中谈到。早在公元前422年上演的《马蜂》中，他就谈到了自己“已经获得很大的成就，在雅典享受到前人没有享受的荣誉”。考虑到喜剧具有严肃

和戏谑的双重本质，他在喜剧《公民大会妇女》中向竞赛的评判员作了这样的说明：让智者记取我们的聪明事，进行评判；谁个爱笑，那么就让他评评笑的分量吧！他的文学观点在喜剧《蛙》中埃斯库罗斯同欧里庇得斯争论的场面充分地表达出来了。按照他的理解，两个诗人都承认同样的原则，这个原则在埃斯库罗斯的话中得以阐明：“教训孩子的是教师，而教训成人的则是诗人”。针对埃斯库罗斯的“人们为什么称赞诗人？”的问题，欧里庇得斯回答说：“这归功于他的艺术和他的教导，归功于我们（即诗人）把国民培养成为最优秀的人。”在这个喜剧的另一个地方，合唱队唱道：“神圣的合唱队根据正义应该给国民以善意的劝告和教谕”。于是，道德观点就这样在艺术中确立下来了，——演剧被认为是培养成年人的学校。阿里斯托芬通过埃斯库罗斯之口表达自己的艺术观点，在他看来诗歌应该把锐气和尚武精神传给公民们，而埃斯库罗斯诗歌的主人公是帕特洛克罗斯和狮子般凶猛的透克洛斯。他援引悲剧《七将攻忒拜》和《波斯人》作为榜样。他从崇高的观念出发说：“诗人应该把这种不道德的事隐瞒起来，而不应该拿出来上演。我们必须说有益的话。”

他把欧里庇得斯说成是粗鲁的自然主义者，并通过他之口作了这样的说明：“我曾介绍日常事物，这是大家所熟悉的，生活中必不可少的，人们可以就这些生活方面批评我，因为他们一目了然，可以评论我的艺术”。阿里斯托芬认为这种自然主义是有害的，会导致道德败坏。埃斯库罗斯谈到欧里庇得斯时说：“哪一样坏事不应该由他负责呢？”他对欧里庇得斯大肆攻击是因为后者第一个描写了肉欲。“难道他没有介绍一些拉皮条的老太婆，在庙里生孩子的女人，跟自己弟兄发生关系的姑娘，叫她们说，‘活在上世等于死了’吗？因此我们的城邦充满了一贯欺骗人民的刀笔小吏、要把戏的丑角儿、国民养的猴儿。如今因为缺少锻

炼，再也没有人能拿着火把赛跑”。阿里斯托芬的这些议论，反映了在他的同时代人中间进行的关于艺术中现实主义问题的论争。显然，欧里庇得斯和阿里斯托芬是两个不同阵营的代表。阿里斯托芬在埃斯库罗斯身上找到了自己的理想，他诋毁欧里庇得斯的名声，因为他在欧里庇得斯身上看到了社会上的危险因素，甚至在他死后也让他不得安宁，对他作品的内容和形式都加以抨击。他提到欧里庇得斯的33部悲剧，并千方百计攻击他，甚而涉及他的私生活，提到他的低贱的出身等等。在《地母节妇女》中，阿里斯托芬讥笑他是虚伪的厌恶女色的人。在几部不同的喜剧中，阿里斯托芬嘲笑欧里庇得斯极力用微不足道的和丑陋的东西再现现实生活。阿里斯托芬称欧里庇得斯为“闲言碎语的话篓子制造乞丐的专家，缝补破衣烂衫的织工。”在《阿卡奈人》中，狄开俄波利斯向欧里庇得斯请求把他悲剧衣柜里的那些破烂儿供他使用。在批评欧里庇得斯的时候，阿里斯托芬同时指出他具有理性的优点，在嘲笑他大量使用费解的、咬文嚼字的语汇的时候，也发现了其中的鄙俚庸俗。合唱队在《蛙》中说：“就要出现圆滑的妙语，雕琢的言辞，当这人抵敌那位富于创造力的诗人的雄壮词句的时候。”

阿里斯托芬认为埃斯库罗斯在诗歌作品中占第一位，把第二位给了索福克勒斯。为了表明这一点，埃斯库罗斯离开冥府后，让他做自己的替代者。但是，对埃斯库罗斯的高度评价并不妨碍阿里斯托芬精巧地指出他的某些缺点。他指出剧中人物在整整一场内不自然的沉默，例如在《被缚的普罗米修斯》中的开场，失传了的《厄俄伯》等，并指出他过分夸张和累赘的语言，癖好骇人听闻的和怪诞的形象和词语等等。他的合唱队这样评论说：埃斯库罗斯是“第一个堆砌庄严的词句并在悲剧的语言中带进了好听的叫嚷的希腊人”。欧里庇得斯谈到埃斯库罗斯时说：“他从来没有说过一个容易懂的字”。他的累赘难懂的语句的分量也一下子把

欧里庇得斯的明白易懂的语句压下去了。埃斯库罗斯对他的批评提不出任何反驳意见。而阿里斯托芬尽管攻击欧里庇得斯，但也还从他那儿汲取了许多东西。

阿里斯托芬无情地嘲笑与自己同时代的另外一些悲剧诗人，如年轻的诗人阿伽同。在《地母节妇女》中，把他描写成娇嫩的、女人气的男人典型。他还不止一次地攻击卡尔金、希沃斯岛的伊翁、伊俄丰、索福克勒斯的儿子等等。

阿里斯托芬早就意识到自己喜剧的崇高社会作用，并在《马蜂》中称自己为“扫除邦国邪恶祸害的清道夫”。他认为喜剧作家所担负的任务是最困难和最重要的。在《阿卡奈人》的插曲中，他认为自己的功绩是坦率地说出了真理并警告要反对那种往往使雅典人入迷的阿谀奉承。他认为把严肃同戏谑结合起来是影响当代人的一种手段。例如，在《蛙》的合唱队中，向女神得墨忒耳祈祷，请她使合唱队有可能“讲出许多可笑的和许多严肃的事情，既表演，又说几句笑话，获得胜利，并得到有绶带的奖品”。在《马蜂》中，他声称自从他第一次进入剧场，他攻击的不是平常的凡人，而是权势特别煊赫的人。

阿里斯托芬不止一次地指出雅典观众的聪明、机灵，他们善于敏锐地了解戏剧作品和懂得作品中含有的暗示。他说，即使演员没有合适的假面具，观众们也会明白，《骑士》中帕佛拉工这个人物指的是谁。阿里斯托芬了解观众们的这种敏锐的感觉，他把自己心爱的作品——《云》的失败铭记在心。

阿里斯托芬的喜剧中对各种各样的当代人的许多暗示，处处可见。看来，他在《骑士》中就暗示了尼细阿斯的迷信、犹豫不决和迟钝，得摩斯忒涅斯对酒的嗜好。可是，由于我们缺乏有关的历史资料，因此对其中的许多暗示始终是难以看出或不可理解的。

对喜剧《鸟》的解释引起了严重分歧。许多人仿照歌德认为

剧本纯粹是快活的笑料、幻想的仙境，另一些人把它当作寓意来接受。可是它的内容有许多地方是对雅典活生生的现实的暗示，这同上述的那些解释无论如何也不能协调一致。幻想的国家的计划使人们想起某些思想家关于社会的政治改革的幻想，如米利都的希波达摩斯的方案。同时，创建能够统辖天地的宇宙国家，——如果抛开喜剧性的夸张，——使人回想起象亚尔西巴德一类政治家的宣传，他们发动对西西里的远征，并向雅典人预言不仅要征服西西里，而且要封锁伯罗奔尼撒和占领西部，包括迦太基在内。除此之外，在喜剧中还嘲讽了许多当代的活动家。所有这一切表明，没有任何理由把这个喜剧同阿里斯托芬的其他喜剧分隔开来。

阿里斯托芬认为自己的创作同前辈和当代作家的根本区别在于，他在语言表达方面剔除了所有的多半是以淫词秽语为基础的粗野的和表面上纯粹是滑稽可笑的手法。在《和平》中，合唱队这样规定了诗人的活动方式：首先，他是所有对手中的第一个出来制止他们的习俗：嘲笑那些穿着褴褛衣衫和只会同虱子搏斗的人们，他驱除揉面的赫刺克勒斯的儿女们，还有这些老是吃不饱的贪食者，驱赶逃跑的招摇撞骗、存心忍受毒打的奴隶——他首先认为这一切不值得一写，他不会像别人一样，流着眼泪，领出奴隶。他反对庸俗，并预先警告，“谁想要在我的笑中找到可笑的东西，那么他决不会得到满足”。阿里斯托芬不止一次地谈到自己喜剧的体面端庄。他拒绝用那种不成体统的东西来博得观众的好感，不把吃食扔到人群中去。

在《和平》中，他通过合唱队之口说明了自己赞同的任务：
“抛弃类似的庸俗行为和胡言乱语，诸如此类的淫秽笑话，他在我们中间推崇艺术，用庄严的语言、深邃的思想和体面的笑话，建筑并加固艺术的大厦；他在喜剧中加以嘲笑的不是普通人，不是妇女，但是他已经以某种赫刺克勒斯般的热情抨击最有势力的

人。怪物散发出极难闻的马皮的气味，并用带来的大粪进行威胁，而我首先起来同凶恶的、口舌锋利的怪物作战。”阿里斯托芬所说的这个“怪物”指的是克瑞翁。在《骑士》中，他把克瑞翁同神话中的怪物堤丰相比。在另外一些喜剧（《云》、《马蜂》）中，他不止一次地谈到要和他斗争。由此可见，他赋予自己的喜剧以怎样的政治意义。

诚然，必须承认，从理论上指责鄙俗的笑话的时候，他自己有时也容许它们，这可以在《吕西斯特刺忒》、《地母节妇女》、《和平》开场部分等等中看到。旧喜剧起源于狂欢节的不文明的笑话，而他不由地对旧喜剧流行的手法作出了让步。

七 阿里斯托芬的剧作艺术

在喜剧中灌输某种明确的思想，主要是有道德内容的思想，阿里斯托芬就这样在某种程度上预先决定了它的外在结构。他提出了某种与流行观点相抵触的新论题。一开始，这种论题被采纳并得以展开，然后显示出由这个论题而产生的全部荒诞后果，正如我们在《云》中所看到的那样；或者，与之相反，作者的意见与现存的有害制度相对立，并显示出在作者意见得以实现的情况下所产生的美满结果，如象我们在《阿卡奈人》、《和平》等剧中所看到的。可见，一开始是戏剧情节的高涨，接着是剧情间歇，使之得以有可能描绘已经出现的境况，最后是问题的解决，得出结论。

诗人力求做到直观和具体，他在某些个别的场面中发挥自己的论点和论据。因此，插叙片段和一些个别场景的贯串乃是他的喜剧情节的特征。在《云》中，一开始以可笑的形式表现新学问，在情节的最关键时刻则出现了这样的场面，斯瑞西阿得斯抓住了这种新学问的一点皮毛，用来教儿子并赶走了自己的债主

们；而在结尾，当他的儿子斐狄庇得斯以学来的知识为根据打他并证明其正确的时候，喜剧形象地描写了他的失望。《马蜂》的前半部是用来揭露好打官司的人，后半部以滑稽的形式表现去掉这种恶习之后的怡然自得生活。喜剧《和平》的结构也是如此，起初是写为了营救和平女神准备飞到天上去，而在结尾写她在人间安居之后宴饮的快乐。在《地母节妇女》的情节中有许多可笑的场面：先是欧里庇得斯的狡猾和请求阿伽同的帮助，接着是妇女大会，欧里庇得斯的亲戚在会上发言并被揭穿，而在第二部分中，欧里庇得斯出现并把亲戚从当警察的西叙亚人手中解救出来。在《财神》中有如下的场面：财神被发现，他的恢复视力，同穷神的争论，接着是发了财的穷人们的幸福，赫耳墨斯带来了宙斯的抗议和祭司的改变信念。在《吕西斯特刺忒》中，剧情进展最完整而且连贯，起初是写妇女们的密谋，接着是男人们同她们的斗争，而最后是男人们束手无策，不得不签订了和约。

作为喜剧诗人，笑是阿里斯托芬的强有力的武器。别林斯基认为喜剧的本质乃是：“带有实质性的生活现象与人生的使命之间的矛盾。”这种矛盾导致笑的出现。果戈理这位“含泪的笑”的伟大巨匠指出了在轻松的、浅薄的笑同那种“完全发自人的快乐本性的笑”之间的细微差别。关于后一种笑的情况，他指出：“一个对什么都毫不恐惧的人，他却害怕嘲笑。”阿里斯托芬正是以无限制的自由和聪明才智来运用这种笑，不放过任何一个机会和任何一种情况，为的是指出荒谬可笑的方面。剧中人物穿上他们的古怪服装并戴上极难看的假面具，一出现在观众面前，就应该马上引起观众齐声大笑。情节本身，某些场和剧中人物也有这样的夸张的漫画般的特征。其中我们可以找到现实生活的特点，包括对当代活动家的抨击。

阿里斯托芬作为一个真正的诗人，善于形象地表达自己的思想。冒充内行、欺骗、扑朔迷离，这些假学者用以骗人的手段，

都具体表现在云神的有趣的形象中——她们被描绘成长鼻子的妇女，穿着曳长的、飘洒的女装。用判决书刺伤人的老陪审员们，惹人厌烦地纠缠不放，这种情景是用马蜂合唱队的形式表现出来的。“和平”在《阿卡奈人》中被表现为某种饮料，它有不同的品种并放在器皿里出售。他还通过女神和财神的形象具体地表现和平的思想。财神还是个瞎子，这具有象征意义；《财神》中的穷神也是如此。在《阿卡奈人》中，出现了被称之为“大王的眼睛”（脸上有两只大眼睛）的波斯使者的形象，以表示其有敏锐的观察力。

文学作品的质量好坏不象市场上出售的商品那样，根据其分量来衡量。埃斯库罗斯和欧里庇得斯都把自己的诗放在天平上衡量一下，那么埃斯库罗斯的堆砌词藻的和艰深难懂的语句要比欧里庇得斯的朴素、易懂的话分量重得多。在《云》中，正义和非正义形象地以正直的逻辑和歪曲的逻辑这两个寓意人物的形式出现。鸟在以它命名的喜剧中是雅典人自身寓意的形象。

诗人没有把自己局限于自然和逼真的框框里，而他的描写越是不可思议，就越是产生出滑稽可笑的印象。诗人运用民间故事的形式描写各种各样的摇身一变的神态变化并用笑的形式极其尖锐地揭示了赤裸裸的真理。剧中把现实的同虚幻的甚至简直是前所未闻的东西可笑地结合在一起。全部情节的神奇性被那种灵活性加以补充，剧情就这样从一个地方转到另一个地方。

这种不按演剧常规的作法构成了喜剧诗人的独特手法——典型的滑稽表演。它在《骑士》中特别引人注目，那里老头德谟斯的形象——人民的寓意性的再现——把出席会议的真正公民同得到三个俄波罗斯津贴的审判委员会的成员混在一起了。在幻想的结局中，德谟斯这个爱唠叨的老人，变成了年轻小伙子，准备享受生活的全部幸福。在《蛙》中，狄俄倪索斯被冥府的惨状所吓倒，他向在演出的时候坐在观众席第一排的祭师请求：“哦，祭

师，请保护我，因为我是你的狂饮的酒友！”他被当作奴隶挨了打，欧里庇得斯则因为他拒绝把自己带回人间而十分愤恨，称他是最卑鄙的人。在《骑士》中的帕佛拉工，被合唱队紧逼着，向观众请求：“陪审老人啊，领三个俄波罗斯的族人啊，你们是多亏我大声疾呼才好歹养活着的，快来救呀，这些叛徒正在打我呢！”

在《和平》中特别有趣的地方是描写特律该俄斯骑在屎壳螂身上飞上了天空；在飞的时候，他再次出现在观众面前，突然向机械师发出请求：“哦，我多么害怕，这不是说着玩的。机械师啊，小心点！风已经在我肚子里刮起来了，如果你不小心点，我就要使屎壳螂吃饱了”。在喜剧中常常有这样的情况，剧中人物向观众们提出请求，使他们感觉到，在他们面前的只是演戏而已。这想必会引起观众发笑。而在《阿卡奈人》中，通过狄开俄波利斯之口说出了关于阿里斯托芬在喜剧《巴比伦》中因嘲笑克瑞翁而遭受迫害的议论：“我也没有忘记去年我那出喜剧叫我本人在克瑞翁手里吃过什么苦头”。就这样，剧中人把自己和诗人等同起来了。

这样的方法也在合唱队的唱词中广泛运用。在喜剧的开始部分，他作为一个剧中人物出场，具有相应的标志，但是后来这个特性被忘在脑后。云、马蜂、鸟等仅仅在剧的开始有一定的譬喻意义，而到结尾的时候只具备纯粹是人所有的特征，成为剧中人物之间进行争论的证人或者中间人，甚至还常常说出了作者本人的思想。

在阿里斯托芬的作品中，喜剧情节的一些最强有力的手段是夸张讽刺的描写，夸张的手法和可笑的模拟，也就是借助于有意的和单方面的夸张把现实生活中的一些个别特点弄到可笑甚至于荒诞的地步。由于用这样的方法，全部生活在阿里斯托芬笔下具有奇异的和荒诞的特征，而剧中人物同样也是荒诞的、非现实

的，他们也不受通常的逻辑定理的约束。参加公民大会的原来是一群自私自利的人：腊肠贩所以被奖给花冠，是因为他第一个报告了关于鲑鱼便宜的消息，而人们非常高兴地采纳了关于大规模祭祀的建议，并盘算能不花钱饱吃一顿。诗人敌视蛊惑家帕佛拉工的巨大影响，并搬出比他更粗野和更不学无术的蛊惑家腊肠贩来同他对抗，后者取得了胜利。全部学问看起来好象是接连不断的招摇撞骗和欺诈行为，并被归结为不还债的本领，归结为取代宙斯的旋风神的学说等等。流行的谣言提供了笑料，诗人本人也不惜去杜撰关于一些个别人物和社会政治生活事件的故事。按照他的解释，伯罗奔尼撒战争好象是由于墨伽拉人偷了两个女奴隶而开始的，其中一个是伯里克利的妻子阿斯帕西亚，《阿卡奈人》是从这样的角度来看那个时代的全部政策的。诗人还根据流行的谎言塑造了苏格拉底、欧里庇得斯、克瑞翁等人的形象。

在阿里斯托芬的作品中，另一个重要的讽刺手段是文学的戏谑性摹拟。他在《地母节妇女》中摹拟欧里庇得斯的文学革新，起初欧里庇得斯为了解救他的被揭穿和被拘捕的亲戚，装扮成《海伦》中的墨涅拉俄斯，而后又扮演《安德洛墨达》中珀耳修斯的角色，而这个亲戚一开始还扮演可怜的帕拉墨得斯的角色，而当这一点不起作用的时候，又扮演绑在悬崖上的角色安德洛墨达，她注定要受海怪的随意支配。在《和平》中，阿里斯托芬利用了从欧里庇得斯的悲剧《柏勒洛丰》承袭来的飞上天空的情节，但是为了增加笑料，他让自己的主人公骑上屎壳螂代替富有诗意的有双翼的神马珀伽索斯。

八 阿里斯托芬喜剧中的人物

阿里斯托芬剧中人物的独特性质是由喜剧体裁的特点所决定的。阿提刻旧喜剧的宗旨不在于单纯反映周围的现实，而是要嘲

笑它的丑陋和畸形。所以，剧中人物不是真实的、活生生的人，而是用单方面的、漫画式的笔调表现他们，使他们成为某种特性、某种情欲的体现者。在他们中间，往往能发现著名的社会活动家，这些人为观众们所熟知，这一点使戏剧表演具有深刻的活灵活现的表现力。诗人常常用杜撰的名字朴实地写出自己时代特有的典型；有时候只是标出人物的职业：军火商、镰刀匠、庄稼汉等等。他还写了“告密者”也就是好造谣中伤的人和骗子手的有趣典型，他们想要享用狄开俄波利斯得到的和平的好处，或者是过鸟国的幸福生活等等。他们在财神恢复视力后意识到了自己的毁灭。

在作者描写得最生动并且最使人中意的形象中，农民的形象应当摆在第一位。他们是《阿卡奈人》中的狄开俄波利斯，《云》中的斯瑞西阿得斯和《和平》中的特律该俄斯等小奴隶主。这些带有小私有者的思想的人把心思全部放在生产上。由于他们的生产受到战争的破坏，所以都坚决反对战争，因此产生了对挑起战争的蛊惑家们的憎恨。这些人很懂得艰苦劳动挣得的金钱的价值，因而显得吝啬，并处处精打细算。阿里斯托芬指出他们是国家和自己的政治理想的主要支柱。

《阿卡奈人》中的狄开俄波利斯，他完全靠农村的收益为生。他不喜欢城市，因为那里买卖都要用钱，只有在迫不得已时才去走走。他熟悉自己的农业经营，而别的任何东西都不想听。后来他来到公民大会上，为和平来吵闹、打岔、痛骂。单独缔结和约之后，他很幸福并狠狠地嘲弄反对和平的人们。同他类似的有《和平》中的特律该俄斯，后者在和平女神被解救出来之后说：“现在来回忆从前某个时候她（即和平女神）给我们带来了多么美好的生活：有晒干的和新鲜的无花果，有桃金娘、甜美的葡萄干、井边的莴菜，还有橄榄树，我们怀念这些东西，为了这些好处，我们感谢这位女神！”这些话极其有力地表达了在长期的战

争中与土地割断了联系的农民们的愿望。合唱队的美妙歌曲描绘了农村和平生活的迷人景象，使这些幻想得到进一步的补充。

斯瑞西阿得斯是另一种典型。他是没受过教育的、朴实的农民，身上“发出酒渣的味儿”。他仰慕贵族并娶了一个没落贵族的姑娘为妻，她既要穿漂亮的衣服，还要参加社交活动。他们的儿子也同母亲一样。因而斯瑞西阿得斯欠了债。在无可奈何的情况下，这个讲求实际的人昧了良心去学习新的学问——“赖债的学问”。可是他很快不得不对此感到后悔并承认自己的错误。这个渐近老年和没有文化的人写得是很典型的，当他刚刚学到新学问的一鳞半爪之后，就一本正经地开始教训儿子和债主。“你看有了学问多么好！斐狄庇得斯，根本就没有宙斯。”儿子惊奇地问道：“那又有谁呢？”斯瑞西阿得斯回答说：“旋风神出来赶走了宙斯，统治一切”。

在《马蜂》中通过菲罗克瑞翁的形象有趣地表现了一个普通雅典公民的典型。他脱离了正常的生活，堕入从胞族中得到三个俄波罗斯的半乞丐境地。表现了他的某种病态，表现了他对法院审理工作的热心。他意识到自己工作的重要性，严肃地、郑重其事地对儿子解释审判员职责的作用。审判员的权力——这仿佛是一种王权，因为所有的人，甚至最显贵和富有的人，也要来到法庭上，深感到自己依赖审判员并且奉承他们，他们带来了亲属和小孩，以求得审判员们的怜悯，而穷人作为审判员可以挖苦有权有势的人。最主要的是，这三个俄波罗斯的低微津贴，他可以拿来养家糊口。把三个俄波罗斯含在嘴里回家（穷人们没有钱包，而把钱含在嘴里），他觉得自己成了大老爷，全家的人都得侍候他。布得吕克勒翁向父亲解释了这种狂热的危害性，表达了诗人的观点（担任了发表议论的角色）。

在《骑士》中，阿里斯托芬塑造了帕佛拉工这个出色的形象。他用这个名字暗指蛊惑家克瑞翁。他想给扮演这个角色的演员

的假面具上，画上克瑞翁的面孔。可是在演出的时候，克瑞翁的势力又是这样大，无论哪一个匠人都不同意做这样的假面具，而这个角色也只好由阿里斯托芬自己来扮演。

阿里斯托芬把克瑞翁描写成一个最不知羞耻的骗子、盗用公款者、敲诈勒索者，他骗取了人民的信任，引起有钱人的惊慌，他利用告密，指控正直的公民阴谋反对民主制度或者和敌人相串通。帕佛拉工利用主人德谟斯的弱点，排挤忠实的奴隶（这里指的是尼细阿斯和得摩斯忒涅斯），在主人面前低三下四和拍马奉迎、浑水摸鱼。当他的欺骗伎俩暴露后，他给自己藏了一大块干酪饼，却只给了德谟斯一小块。他还诡说是为了城邦的利益而偷窃。人们要他退出偷盗的东西。可是他还根据神示相信自己是无法战胜的并一再询问自己的对手：他是谁，在哪儿学习过，干过些什么。原来，腊肠贩在烧净猪毛的地方受过教育，学会了偷东西、赌假咒和眼睛直盯着对方，而干的是在城门口贩卖腊肠的行当。喜剧中的“发现”以对悲剧的戏谑性模拟的形式出现。此后，帕佛拉工看到，针对他的预言应验了，感觉到自己彻底完蛋了。就这样，阿里斯托芬表明是什么样的人统治着雅典城邦。

在《鸟》中，通过鸟国的创建者珀斯忒泰洛斯的形象描写了另一种政治活动家的典型。他精明强干、聪明伶俐，集政治领袖、为新秩序而奋斗的战士的品质于一身，使人想起亚尔西巴德的某些特点，还带有某些智者派学者的超人作风和不少可笑的小丑行为。当他回绝告密者、卖法令的人和其他来者的时候，在舞台上，他非常有气派地出现在观众面前。他以温和的讽刺打发走了可怜的诗人们，以轻慢倨傲的态度对待前来找他谈判的天神们，并且终于从他们那里得到女神巴西勒亚（王权）为妻。

《云》中苏格拉底的形象最负盛名。这个形象的成分是很复杂的。他主要是以历史上的苏格拉底的某些外在的特征为根据，但是加进了他的同时代人的许多特征，而所有这一切同时还按照

民间巡回演出的关于招摇撞骗的假学者（类似意大利民间喜剧中的假博士）的情节为蓝本予以加工，并且还用可笑的小丑的特点来加以渲染。

从柏拉图的《苏格拉底的申辩》中可以知道，当时在广大居民中间逐渐形成了对苏格拉底的敌对态度，而所有这些歪曲的言论不仅为阿里斯托芬，也为其他诗人的喜剧提供了丰富的素材。陷入哲学沉思之中的苏格拉底，不注意自己的外表——衣着肮脏、不穿鞋。还用极难看的脸（象西勒诺斯）和秃顶的头使其更加滑稽可笑。为从事令人怀疑的工作，他有专门的住处——“思想所”。他周围的学生象他一样——衣着肮脏、蓬头散发、脸色苍白和体质瘦弱，引起象斐狄庇得斯之流来自上等社会的青年们的厌恶。从事这样的工作要忍受多种磨难，节制一切享乐。苏格拉底所研究的学问，象他的为人那样，也带有同样令人迷惑不解的意味。这是个狡猾的骗子，他不惜采取卑鄙的欺诈行为。当斯瑞西阿得斯来到他的“思想所”的时候，正看见他悬吊在吊筐里。这些真正的小丑的特点同深奥莫测的祭司性格可笑地结合在一起。按照合唱队的说法，他是“最会说巧妙的无聊话的祭司”。而作为祭司或者预言家，他庄重地召来新的神——云，并认真地根据某种秘密的仪式，举行新学生斯瑞西阿得斯的入学典礼。他根据教授法的最新成就，按照直观的方法进行教学。苏格拉底解释说，雷声是由于云互相撞击而发生的。苏格拉底把它比作在雅典娜节上，喝饱了菜汤之后，肚子发出的咕噜声……。他教学生要有自知之明，还教他们认识神祇和宇宙，教他们天文学、几何学、地理学、诗学、韵律学、文法学和演说术，——总而言之，一切当代人们通晓的学问。时髦的论证原则——就是援引这一句话：事物运行，乃须应自然之势。斯瑞西阿得斯据此拒绝还债，而斐狄庇得斯据此打他父亲。这个穷凶极恶的骗子形象后来在给苏格拉底定罪的时候起了一定作用。

阿里斯托芬对苏格拉底形象这样的处理同《地母节妇女》中欧里庇得斯这个人物相接近。应该处死的厌恶女人者、不信神的人、滑头和骗子手，再加上是一个真正的小丑——他以这样的面目出现在我们面前。除了名字以外，他与历史上的欧里庇得斯几乎没有任何共同之处。

喜剧中除了想象的和故意使其畸形的主人公以外，我们还碰到不少次要的、日常生活中十分常见的人物。主人和奴隶的典型就是如此。在《骑士》中老德谟斯的家务是对现行制度的讽喻。德谟斯被赋予了很现实的特征。这个年老的主人，信任作为管家的狡猾的奴隶帕佛拉工所办的事，后者会欺骗他并操纵他。主人不论做什么事都逃不脱这个狡猾奴隶的眼睛。别的奴隶们处境更坏，因为这个管家对待他们比主人还凶，有一个奴隶说：“他中伤、诬告家里的所有仆人，于是我们就要挨皮鞭。这个帕佛拉工跑到仆人们里边要挟、威胁、索贿，还这样说：‘你们瞧，许拉斯不是因为我的主意挨了皮鞭吗？你们要是不听我的话，今天就活不成！’我们只好送他钱。”

在大多数喜剧中，奴隶们作为剧中人物出现；但是他们扮演的只是次要的角色——这一点有别于阿提刻新喜剧中的奴隶，在那里他们往往扮演主要的角色。在阿里斯托芬处理奴隶形象的时候，可以看到他的奴隶主观点。《财神》中描写的卡里翁尽管是一个狡猾的奴隶，但同时又是一个忠实的奴仆典型，他完全根据主人的利益来行动。但是，描写得最生动的还是《蛙》中的珊提阿提斯。这是一个机灵、狡猾的奴隶、懒汉，欺骗主人并常常为此受到惩罚。他往往敢于对主人说傲慢无礼的话，甚至直接奚落他们。冥府那一场戏是无与伦比的，珊提阿提在那里遇见了冥主的奴隶，他们谈论起他们的生活和同主人们的关系，说主人如何责骂他们并偷听他们的谈话；同时他们还傲慢无礼地吹牛等等。

诗人以这样的幽默描写奴隶生活的时候，他不能不指出在战

争期间奴隶社会生活发生的严重危机。《骑士》中的奴隶们看不到摆脱残酷的管家帕佛拉工的方法，想要逃跑。而大家都知道，在伯罗奔尼撒战争期间，有2万以上的奴隶从自己主人那里逃出来。斯瑞西阿得斯抱怨说，奴隶们变得很懒。他说：“我早就听见鸡叫了，可我的仆人还在那儿打呼噜呢！先前可不是这样的。该死的战争，你害得我连自己的仆人都不能够惩罚了。”我们从阿里斯托芬本人的话中得知，解救奴隶的场面在当时的喜剧中是常见的，而他自己还列举了一整套惩罚奴隶的办法。象这一类的场面，在剧本中有附带的作用，帮助读者更明晰地想象阿里斯托芬时代日常生活中的状况。

阿里斯托芬的喜剧中，妇女的形象一般只有比较小的作用。她们仅仅在三部喜剧——《吕西斯特刺忒》、《地母节妇女》和《公民大会妇女》中起非常重要的作用。两个妇女领导人——吕西斯特刺忒和普刺萨戈拉特别出众，她们中一个和另一个十分相象。这是聪明和机警并善于组织密谋的鼓动家，老练的主妇，能使丈夫唯命是从的意志坚强的妇女。《吕西斯特刺忒》剧名本身有明显的象征意义——“把军队遣散”。——这就是她要搞的和解的象征。

同时，这些喜剧以诙谐的形式描写了妇女们的痛苦处境，她们的丈夫由于战争而长期不在家。喜剧《地母节妇女》旨在反对厌恶女人的欧里庇得斯，他实际上以极其不招人喜欢的样子描写了妇女们：这是“淫妇、男人迷、酒鬼、叛徒、长舌妇、废物、丈夫的大祸害”。在喜剧《公民大会妇女》中，普刺萨戈拉领导的妇女群众，起的仅仅是外在力量的作用，借助这种外在力量确立了废除私有制的新秩序。在《财神》中，克瑞密罗斯的妻子只出现了一会儿，但是在她身上就已经看到了普通的家庭主妇的特点，是新喜剧中妇女的原形。

阿里斯托芬的人物形象，部分取之于生动的现实，部分是漫

画式的甚至是童话式地虚构的，并以其新颖和风趣而引人入胜。这些形象概括了诗人对当代生活的观察，成为表达诗人思想的极好手段。他们似乎不受日常生活条件的限制，过着自己的特殊生活，并象酒神节举行的那种快乐的游行队列那样，在我们面前经过。但是在他们中间已经包含着后来描写日常生活的喜剧的形象胚胎。

阿里斯托芬晚期的作品《蛙》和《公民大会妇女》，按其性质来说同他早期作品大不相同。这特别明显地表现在他传世的最后一部喜剧《财神》中。在剧中表现的是全人类的主题。喜剧没有对个人的抨击，剧中主要写的是同穷神的争论。所有讽刺的辛辣和斗争的热情都消失了，同时也没有了从前喜剧的那种快乐的滑稽表演。在具有新倾向的喜剧中，道德教训和寓意占了优势，大大地超过了描写日常生活的因素。

这样，鲜明地表现政治倾向的阿提刻旧喜剧不再存在了，让位于新的派别。阿里斯托芬的《财神》以及他最后的没有传世的喜剧《科卡洛斯》、《埃奥洛西孔》，已经属于新类型的喜剧了。这类喜剧就是所谓阿提刻“中期”喜剧——过渡类型的喜剧。

九 阿里斯托芬喜剧的语言

阿里斯托芬喜剧的语言的特点是极其生动、富有表达力、丰富和多样性的。根据喜剧风格的性质来说，他的语言富有形象性和俏皮意味，有滑稽、双关和使人意想不到的妙境。作者在许多场合极力使剧中人物的语言个性化。苏格拉底的学究气语言和斯瑞西阿得斯的粗犷、质朴的语言之间的差别是很引人注目的。当后者按自己的意思曲解了苏格拉底的话的时候，便出现了滑稽可笑的意义含混。例如，苏格拉底说，我们学者中间是不兴敬神的，而斯瑞西阿得斯认为，这话是指钱说的。苏格拉底问到做诗

的诗格的时候，斯瑞西阿得斯回答的却是度量衡的容量。当苏格拉底说他在“逼视”太阳的时候，斯瑞西阿得斯很奇怪，为什么他“鄙视”太阳等等。

阿里斯托芬掌握了法院辩论和演说家在公民大会上讲演的方法并写了许多剧中人物之间（如帕佛拉工和腊肠贩之间、布得吕克瑞翁和菲罗克瑞翁之间，正直的逻辑和歪曲的逻辑之间等等）的整段整段的口角场面。在《财神》中穷神的赞许是真正的诡辩艺术。

阿里斯托芬的喜剧充满了不少戏谑性的摹拟，再现了相应的史诗、悲剧的典型风格。例如，《鸟》中当代的过分赞扬别人的诗人就是如此。他用各种方法并且很巧妙地对欧里庇得斯的语言作戏谑性的摹拟，而当欧里庇得斯为自己作品中的语言辩护，并说自己悲剧的语言具有民主性的时候，阿里斯托芬却声称凭这句话就得判他死刑。可是，这并不妨碍阿里斯托芬在许多方面仿效欧里庇得斯，以致他的同时代的喜剧诗人克拉提诺斯这样说，好象他是“把欧里庇得斯的方法阿里斯托芬化了”。在他的作品里，往往同样有对于神示和城邦法令的戏谑摹仿，并且保持独特的风格。

如果阿里斯托芬描写外邦人，那么他就把“野蛮人”的语言表现成滑稽可笑的样子，例如在《阿卡奈人》中——波斯使者的语言，《地母节妇女》中西叙亚人的语言，在《鸟》中天雷报罗斯神的色雷斯人的语言。他还同样地再现了希腊方言的特点——在《吕西斯特刺忒》中斯巴达女人的多利斯方言，《阿卡奈人》中比奥西亚人的语言和墨伽拉人的语言。

有时候，诗人为了使人感到滑稽可笑，他凭空想出一些怪词或者把活的语言中的词加以歪曲，从而赋予它以新的令人意想不到的意义。当《公民大会妇女》中由24部分组成的话语（见该剧1169—1175行），说得很快的时候，可以想象这会造成

多么大的喜剧效果！而斯瑞西阿得斯谈到遗留在苏格拉底的“思想所”里的破外衣时说：“是我‘想烂’了的”。许多笑话都来源于臆造的词与词之间的对比。例如，在《马蜂》中，老奴隶抱怨说他常常被毒打，而合唱队对此表示异议说：“孩子，怎么回事？一个人虽然上了年纪，可是挨了打，还是可以管他叫孩子”。这个笑话建立在几个词“小伙子”、“男孩子”和“毒打”的相互比较的基础上^①。

还要补充的是，在阿里斯托芬的喜剧中，合唱队的歌曲起了不小的作用。他的合唱队同悲剧作家的相比，一般说来更多地参与了剧情。其中某些歌曲充满了细腻的抒情性和音乐性。例如在《马蜂》中老汉们对青年时代的回忆，因苏格拉底的召唤而来到阿提刻的云神们的歌曲，或者在《和平》中的真正乡村生活的田园诗。这些合唱歌是以抒情诗和悲剧中合唱歌词为模式写成的。诗人为了适应自己的特殊意图，还摹拟出来鸟的啁啾声和蛙的鸣叫声等等。

总之，除了上面提到的一些偏颇之外，阿里斯托芬的语言被认为是纯粹的阿提刻语言的典范。在未流传下来的喜剧中有一个剧中人物的话是很适合于阿里斯托芬的：“他的语言是适中的，既没有城里人的装腔作势，也没有乡下人低劣的粗鲁话。”

十 阿里斯托芬在世界文学中的意义

阿里斯托芬的创作是同他当时的现实紧密联系在一起的。他的创作充满了对当代活动家的抨击，充满了对当代秩序和一些个别事件的暗示，他的创作引起了人们的兴趣并提到了这些事件的见证人和参加者。但是在晚些时候，当许多暗示失去了意义并使后人难以理解的时候，这种情况也就成为理解他的作品巨大障碍。

^① 在希腊文中，“小伙子”、“男孩子”和“毒打”这几个词的拼写方法和读音均相近。

因此，在阿里斯托芬去世之后，观众很快就失去了对他的兴趣，他的作品很少重演，它们被描写日常生活的喜剧所取代，而只有亚历山大城一些学者的求知精神能够恢复对他的兴趣。在公元2世纪，琉善继承了他的讽刺传统。但是普劳图斯却更喜欢米南德。在罗马文学中，阿里斯托芬的影响难以感受到。贺拉斯遵循亚历山大城学者的传统，承认他为讽刺抨击的榜样，但是在他自己的作品中却一点看不到阿里斯托芬的影响。

他的年岁较小的同时代人，哲学家柏拉图为他写过墓志铭，上面写着：

秀丽之神想要寻找一所不朽的宫殿，

毕竟在阿里斯托芬的灵府里找到了。

柏拉图还让他成为自己的对话《会饮篇》的参加者，使他永远为人们所纪念。在他之后的拜占庭时代，尽管基督教学者一般对他的创作持否定态度，但终究承认他在喜剧体裁方面占第一位。

阿里斯托芬诗歌的特点严重妨碍他在新时代得到承认。在文艺复兴时期和往后紧接着的时期，他的喜剧《财神》最享盛名——正是这个喜剧，里面对他当时的政治斗争反映得最少——此剧写得有声有色，但同时却使人对他的其他剧作理解造成困难。在为数不多的作家中，真正能够感受到阿里斯托芬的力量的，是法兰西的人文主义者拉伯雷。

17世纪的德国和法国对阿里斯托芬产生了浓厚的兴趣。拉辛在他的《马蜂》的影响下写了喜剧《爱打官司的人》。到18世纪，人们对阿里斯托芬的兴趣特别强烈。他激励了英国的斯威夫特和菲尔丁。在德国，歌德试图改写他的《鸟》；维兰德翻译了他的四部喜剧；蒂克被阿里斯托芬的幻想的赛马所吸引；伊默尔曼给他以高度评价；布伦坦诺模仿他。在海涅、霍夫曼和其他作家身上也可以看到阿里斯托芬的影响。在19世纪，阿里斯托芬的名

字直接变成了标志社会讽刺作家的普通名词。马克思主义的经典作家在这样的意义上引用他的名字。

在俄罗斯文学中，阿里斯托芬作为讽刺诗人的榜样，在果戈理、别林斯基、车尔尼雪夫斯基等等的著作中得到崇高评价。他的一些喜剧多次被翻译成俄语，特别是《吕西斯特刺忒》，19世纪初，经柴可夫斯基精心加工后尤其有名。但是直到苏维埃时代，他的作品才全部翻译过来。

1954年，根据世界和平理事会的提议，全体进步人类纪念阿里斯托芬诞生2400周年。

第七章 阿提刻“新”喜剧

一 阿提刻“新”喜剧的产生 和它的主要代表作家

有一个短暂的时期，人们对旧喜剧和它的政治倾向已不感兴趣，而新的派别尚未确立，这时候，阿提刻喜剧在对神话的模拟和日常生活的场景中间摇摆不定。这就是所谓阿提刻“中期”喜剧。它的主要代表是安提丰和阿莱克西斯。但是这些诗人的作品，只有一些不重要的片断保存下来。罗马诗人普劳图斯（公元前250—前164年）的喜剧——《安菲特律翁》和《波斯人》这两部作品乃是他们作品的改作，此事只不过是臆测而已。

阿提刻“新”喜剧似乎是贯穿着希腊戏剧的发展历程——从悲剧中的英雄式的内容和从阿提刻“旧”喜剧中的有意漫画式的滑稽特点到平凡的、日常的、典型的东西，即时时刻刻在周围环境中可以遇到的东西。罗马喜剧诗人泰伦斯从希腊的样本改写的喜剧《自寻烦恼的人》中一个剧中人物这样谈论说：“我是人，凡人所具备的东西我都不缺”。这段议论确定了阿提刻“新”喜剧的描写日常生活的基本性质。

公元前4世纪的后半叶和以后两个世纪的社会现实，政治上的独立地位的丧失以及个人利益至上——这些情况都为描写日常生活的喜剧奠定了基础。这类喜剧具有三种主要倾向：即道德的，性格的，情节的。不难看到，在“旧”喜剧里尽管存在着故意夸张的描写，但里面已局部地包含有这些描写日常生活的成分。在欧

里庇得斯创作的悲剧中已表现出这种情况，他十分注意日常的生活现象，诸如家庭关系问题、爱情与妒忌因素、阴谋诡计内容，关于抛弃婴儿后又找到的情节以及受苦受难的妇女、奴隶、乞丐、农民等等。所有这些内容都搜罗在新喜剧之中。同时还增添了当时的现实社会孕育出来的厚脸皮的食客和爱吹牛的武夫的形象；自然，其语言采用了日常口语。阿提刻“新”喜剧以其具有全体人民的性质在希腊剧场中长久盛演不衰，并对罗马喜剧发生极大的影响，还通过它影响到莎士比亚、莫里哀、莱辛和其他许多人的欧洲新喜剧。

阿提刻新喜剧的繁荣时期是公元前4世纪末到前3世纪。虽然我们已经知道它的60多个代表作家的名字，但是他们的作品我们知道的几乎都是一些片断。诚然，这个空白部分地由罗马诗人普劳图斯（约公元前250—前184年）和泰伦斯（约公元前190—前159年）的改作来填补了。因此，我们不能逐个地介绍每一个诗人，而只能介绍这种喜剧流派的一般特征。只有米南德一个人，我们对于他的诗作的特性或多或少有一些明确的概念，因为在19世纪末和20世纪初于埃及发现了他的一个完整的喜剧剧本和五个喜剧的大部分片断。

菲拉蒙（约公元前361—前263年）通常被认为是阿提刻新喜剧的创始人。据我们所见的资料，他写了97个喜剧。其中有《商人》、《埋藏的宝物》、《三枚制钱》、《幽灵》。这几个剧本成为普劳图斯的喜剧《商人》、《幽灵》的蓝本。公元前327年，他第一次在比赛中取胜，并获得很大成功，甚至胜过了米南德。可是，这一成功并不持久，后人更喜欢米南德，而把他放在第二位。这说明，他过于迷恋外在的滑稽场面和剧场效果，因为他把更多的精力集中在打诨插科方面，而不大注意剧中人的心理描写。

狄菲罗斯（约公元前350—前263年），西诺巴城人，侨居雅

典，写了近100个喜剧。普劳图斯往往从他的这些喜剧中汲取情节，例如剧本《抽签》即取材于他的《卡西纳》；看来，喜剧《木筏》取材于《提箱》；泰伦斯的《两兄弟》则是从他的剧本《死在一起的人》中借用了同撮合男女私通的人斗殴的场面。狄罗菲斯是表现有趣情节的能手；但是他的幽默却是俗不可耐的。

阿波洛多尔（公元前3世纪）的作品《遗产之争》和《婆母》由于泰伦斯的改作《佛尔缪》和《婆母》而为人所知。波西季普（公元前3世纪）的喜剧《相象的人》成为普劳图斯的《孪生兄弟》的样本，而后来又成为莎士比亚的《错误的喜剧》的样本。还要补充说明的是，普劳图斯的许多喜剧的蓝本多是我们不知名的剧本。从他的《驴的喜剧》开场白中可以知道，它是狄摩菲尔的某个喜剧的改写本。所有这一切都表明，在希腊喜剧史上有许许多多的东西是我们一无所知的。

新喜剧同旧喜剧的外在的区别是没有合唱队，因为合唱队对新喜剧内容上要求更多的含蓄性来说，是不相宜的。有时，在作品的正文中涉及合唱队的歌词，但这只是作为幕间休息的余兴，同剧情没有关系。在演出这些喜剧的时候，演员的数目不限于三个。新喜剧另一个特点是有一个专人来做“开场白”，其任务是讲解剧情，欧里庇得斯的悲剧中常常出现这类情况。

喜剧的中心内容多半是爱情。但是，正如恩格斯所指出的，“现代意义上的爱情关系，在古代只是在官方社会以外才有”^①，而爱情的联系大都是同所谓的高等艺妓进行的，而婚约的缔结主要不是根据年轻人的爱情，而是按照父母的意愿。因此，“合法的”妻子在喜剧中通常是作为爱吃醋的和爱争吵的妇女的典型出现，并且常常发现，被公认为是艺妓的妇女，实际上出生于朴实公民的家庭。喜剧只是开始赋予爱情题材以一定地位。在所有这些喜剧中，

^① 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第73页。

主要的剧中人物是一些富有个性特征的形象，并且根据年龄、地位、性格等项的不同为这些形象配备了适合于他们的形形色色的不同的演戏的假面具。

每一个出身富家的年轻人、纨绔浮浪子弟和挥霍无度的花花公子，对陷入撮合山和“人口贩子”魔掌中的那个少女一见钟情。为了赎出姑娘，需要很多钱，可年轻人手头没有钱。但是他的狡黠的奴隶帮助了他，机敏地欺骗了严厉吝啬的主人并愚弄了撮合人。往往发现，落在撮合人之手的姑娘是贵族人家的女儿，而这样一来，就排除了年轻人结婚的障碍。有时候描写一些狡猾的高等艺妓，她们使年轻人迷恋她们，以骗取钱财。常常有这样的事，那就是她们设下圈套哄骗年老的父辈们，而事后发现他们原来是自己的儿子们的情敌。年轻人身边常常有一个食客，也就是拍马逢迎的吃白食者、贪吃的人、骗子，这种人硬要人家请他吃饭，以卑微的效劳和粗俗的谄媚来骗取信任。小姐的丫环女仆或者伴娘起了非同小可的作用，经办她的事情。爱吹牛的武士也是这些喜剧中典型人物——这是希腊化时期无休止的战争所产生多典型，也是雇佣制度所产生的典型。

这些靠战争发财致富、也许从来也没有打过仗的人，喜欢吹嘘自己捏造出来的战功，把自己想象成美男子和妇女所特别喜爱的人，但往往因此弄得狼狈不堪。还常常遇到有姑娘被强奸、抛弃生下的婴儿的情节，而后再根据某些标记找到双亲之类的内容。

家庭、婚姻、教育、子女和父母之间的关系，妇女的地位，奴隶的处境等等之类的问题——这就是这些作品中时常涉及的题材。这些题材一般是用进步的、人道的观点加以阐明的。

二 米南德和他的作品

米南德（公元前343—前292年）是阿提刻新喜剧的主要代表作家。他生在雅典，著名的中期喜剧诗人阿莱克西斯是他的叔父和文学上的启蒙导师。米南德受到良好的演说术和哲学的教育，同亚里斯多德的学生泰奥弗拉斯托斯，以及唯物主义哲学家伊壁鸠鲁和法列安的演说家德米特里过从甚密。在众多作家中，米南德最倾服欧里庇得斯，这一点从他的作品内容和形式中都充分表现出来了。有一种说法是，他的女朋友格利克拉对他有很大影响。埃及国王托勒密一世索特曾恳切邀请他到亚历山大城去，可是诗人直到去世前却一直呆在比雷埃夫斯自己家里。

公元前323年，米南德的剧本在剧场首次上演。前315年，他的喜剧《愤怒》获得头奖。菲拉蒙是他的幸运的对手。流传着这样一个笑话，似乎米南德在街上碰到了菲拉蒙，问道：“你夺得了本应属于我的胜利，难道你不脸红吗？”米南德认为象菲拉蒙那样靠廉价的效果取得成功简直是不可想象的。米南德获奖只有8次。只是在去世后，他才得到高度评价，成为希腊最受欢迎的诗人之一，一致公认他在阿提刻新喜剧的诗人中独占鳌头。

米南德写了105部或者110部喜剧。其中完整地保存下来的只有一部——不久前在埃及发现的古代手抄本、并且于1958年首次发表的——《喋喋不休的人或恨世者（即厌恶人世的人）》。米南德的一些喜剧今天为我们所知，只不过是凭借其数量可观的断简残篇而已，另外，有一部分则是凭借公元前3世纪至前2世纪的罗马诗人普劳图斯和泰伦斯的改写本和仿作。

公元前316年，喜剧《恨世者》在雅典剧场上演。剧情是：开幕后，牧神潘先出场，对主人公作了评述，说这个贫穷的老头名叫克涅蒙，是一个粗鲁的厌恶人世的人。妻子不堪忍受他的怪戾的

脾气，离家出走，到她与前夫的成年儿子戈耳癸阿斯那里去了。克涅蒙身边只剩下一个女儿和年老的女奴。富有的邻居的儿子索斯特刺托斯有一次见到了克涅蒙的女儿并爱上了她。因为他同她的异父兄弟戈耳癸阿斯是好朋友，他断定，她的父亲决不会答应自己的女儿同有钱人的儿子结婚。为了博得他的欢心，索斯特刺托斯便去帮助戈耳癸阿斯从事田间劳动。而克涅蒙自己却出了一件不幸的事情，他为了使劲捞起掉到水井里的水桶，结果自己也落井了。戈耳癸阿斯为了救他，把索斯特刺托斯叫来帮忙。这样一来克涅蒙的心软了，他同意了女儿同索斯特刺托斯的婚事。与此同时，戈耳癸阿斯也决定娶索斯特刺托斯的妹妹。喜剧以婚礼前的喜筵游乐而结束。尽管克涅蒙变得和善了，但他仍处在悒郁寡欢的孤独寂寞之中。

有一些片断中保存了近三千行诗，据此足以得到关于六个喜剧的明确概念，这六个喜剧是《公断》、《割发》、《西库翁人》、《农夫》、《海洛依》和《萨摩斯女子》。如果说《恨世者》作为米南德早期创作的样本还缺乏明确的场景的话，那么在《公断》中，米南德的天才非常出色地显露出来，尽管这部喜剧只有2/3保存下来。这个剧本表现的是：一个名叫卡里西奥斯的青年，不久前娶了富有而吝啬的斯弥克里斯的女儿潘菲勒为妻，在外出旅行回家后，从他忠实的奴隶奥尼西姆那里得知，他不在家的时候，潘菲勒生下了一个孩子，为了对丈夫隐瞒自己的罪过，她吩咐把孩子扔掉了。卡里西奥斯十分钟爱妻子，由于痛苦便同朋友们和竖琴女哈布托农酗酒胡闹起来。喜剧开始时是斯弥克里涅斯试图开导女婿，但是徒然。他从女婿那里回来的时候，被两个奴隶留住，请他们在他们之间做公断人。原来，其中的达奥斯发现了被遗弃的婴儿，但是又不想抚养他，把他转交给另一个奴隶叙里斯科斯了。后者知道，孩子身上原有一些贵重的物品，而这些东西被达奥斯拿去了。叙里斯科斯执意要达奥斯把这些本

是孩子的东西拿出来，并且提出根据这些东西可以找到孩子的双亲。斯弥克里涅斯认为这个要求是正当的，并吩咐达奥斯把这些东西转交给叙里斯科斯。正在这时候，奴隶奥尼西姆来了，并且在这些东西中认出了自己主人的戒指。高等艺妓哈布托农凭奥尼西姆所认出的那只戒指，回想起有一次在一个节日的夜晚，一个年轻人在漆黑中把一个姑娘强奸了。在见到了潘菲勒的保姆之后，她才弄清楚那个姑娘正是潘菲勒，而强奸她的人原来就是卡里西奥斯本人。结果家庭的幸福得以恢复，而哈布托农也因为慷慨助人得到恢复自由的报偿。

同这部喜剧内容相近的是喜剧《割发》。军人波勒蒙与女郎格利克拉同居。有一次回家的时候，他看见格利克拉拥抱邻家的青年摩斯基昂。波勒蒙出于嫉妒而割了女郎的头发，以此在公众面前羞辱她，而他自己离家到乡下去，在那里纵酒浇愁。格利克拉找见自己的邻居、老妇人米里娜申诉，向她说明原委，说一心想追求她的米里娜的养子——摩斯基昂，就是她的哥哥，原来他们两人都被父亲遗弃了。与此同时，波勒蒙由于对格利克拉怀念不已，想要用武力强迫她回到自己身边去。他的朋友帕泰科斯老汉制止了他。帕泰科斯和格利克拉谈话以后，知道了她的身世命运，后又根据她随身保存下来的物品证实，她和摩斯基昂都是他所遗弃的孩子，他之所以遗弃他们，是因为妻子在生下他们之后不久就死去了，家计十分艰难。在帕泰科斯的调停下，波勒蒙得到了格利克拉的宽恕并同她正式结婚。

《西库翁人》的情节可以很好地描画出来。西库翁城的军人斯特拉托芬在远征东方的时候，在奴隶市场上买了一个名叫菲鲁丽娜的少女和一个名叫德罗蒙的奴隶，他爱上了这个少女，而从他们的谈话中，他才明白，她是自由民出生的雅典人基赫西的女儿。因此，他把她带到阿提刻，希望在那里证明少女的出身。果然，他遇见了她的父亲基赫西，接着又发现自己也出身于雅典公

民，这是这个老头证实的。于是，雅典公民之间“合法”婚姻的一切障碍都消除了。

要恢复其余三部喜剧的内容是更困难一些。《萨摩基女子》的内容大致是这样的：有钱人得摩阿斯同他的情妇萨摩斯女人克律西斯生了一个儿子，但是当他不在的时候，这个孩子死了。克律西斯又领了一个婴儿抚养，这个婴儿是刚刚由尼克拉托斯的女儿佛兰贡同他们的养子摩斯基昂所生的。不久，摩斯基昂的双亲便同意了他同佛兰贡结婚。得摩阿斯偶然偷听到的一个妇女的谈话，这才知道——领养的婴儿是摩斯基昂的孩子，并认为养子同他的养母有不正当的关系，于是把克律西斯连同婴儿一起赶出家门。摩斯基昂在得知这些都是出于误会之后，便觉得有责任说明事实真相。得摩阿斯对尼克拉托斯在家庭中的地位的暗示，使后者忍无可忍，准备把克律西斯杀死。最后，当得摩阿斯来安慰他的时候，摩斯基昂被激怒了，愤懑地说出了他的猜疑。看来，喜剧以主人公们的和解，真相大白而结束。

喜剧《海洛依》是根据家庭的保护神的名字命名的。一开场便说明了剧情的内容。这是一出关于强奸少女、弃婴以及多年之后这些孩子终于被他们的父母找回来的故事。《农夫》的情节同样也是以一个少女被有钱的青年诱惑为基础的，这个青年终于娶她为妻。剧本的名字表明农夫克列耶涅特的插手促使剧情以大团圆收场。

我们根据罗马剧作家的仿作，得以了解到某些喜剧的一般内容。如普劳图斯改写了米南德的喜剧《双重欺骗》，把自己的喜剧命名为《瓦克西德》，剧中狡猾的荡妇不仅使青年为之销魂，而且也使他们的父辈神魂飞荡。大概喜剧《迦太基妇女》也是他改写的，取名为《布匿人》。但是，普劳图斯的改作带有很大的随意性。而泰伦斯的改作比较接近原著，关于这一点，他本人在开场中曾加以声明：在这里，他运用综合（融合）的方法，把两

个或者更多的喜剧蓝本的情节融合成一个完整的剧本。如他的《宦官》，就是由米南德的《宦官》和《谄媚者》组合而成的，《安德洛斯少女》（来自安德洛斯岛的少女），是根据《安德洛斯少女》和《别林芬女子》的情节写成的。《自寻烦恼的人》和《两兄弟》尤为接近原作，甚至保留了原作的剧名。这些改作中无庸讳言保存了许多希腊日常生活的典型特征，当然，改作中也显示了罗马诗人们的独创天才。

米南德的喜剧同其他喜剧诗人的大多数作品有重大区别，这些喜剧诗人为了得到观众的好评常常诉诸表面的效果和采用人为的手段。而米南德处处保持布局、结构的严密一贯性和情节发展的合乎逻辑的连贯性。与此同时，他细心地避免一切粗野村俗的东西，因此他的创作可以看作是阿提刻优雅风格的典范。他的作品几乎完全没有普劳图斯喜剧中显示的插科打诨之类的噱头。他把注意力凝聚在剧中人物内心感受的描写上，在个别情况下他才让演员面向观众说话。

米南德的作品里可以看到欧里庇得斯的巨大影响。《公断》中甚至引用了欧里庇得斯的悲剧《阿弗加》中的原话。他以欧里庇得斯的开场白为范例，在某些场合用寓意性的人物来解释剧情的发展过程：如《割发》中的“无知”，《海洛伊》剧中的“海洛伊”，喜剧《恨世者》中的“潘”等等。

米南德广泛运用了独白的形式，他的喜剧中的独白比起悲剧中的独白更加自然，在悲剧里由于合唱队在场致使独白变得程式化了。《公断》中的卡里西奥斯和《萨摩斯女子》中的得摩阿斯两人的忏悔语言就是这种独白的例子。

在喜剧《公断》中，作者通过奴隶奥尼西姆之口所发的议论，足以表明米南德创作方法的特征。“他们（天神）让监督神把道德灌输到每个人的脑子里。他是我们的忠实的卫兵，谁对他不好，他就叫谁毁灭，其余的人他都宽恕……他也算是我们的神

祇。幸运也好，不幸也好，都是由他造成。”

性格喜剧的创造是米南德的功绩。诗人的主要兴趣是在剧中人物身上。并非表面上的舞台有趣场景，亦非个别的舞台效果和可笑的插科打诨，而是渗透到剧中人物内心的东西——这种东西对他来说才是至关重要的，而剧情的全部过程也是由这种东西所决定的。因此，他的喜剧在第一次演出的时候，和他的较幸运而又肤浅的对手菲拉蒙的剧本相比，他的喜剧并未能立刻抓住观众。但是，后来这些喜剧却给人们留下了深刻的永不磨灭的印象，我们引用过的那些片断的材料也充分地证明了这一点。例如，在《公断》一剧中，卡里西奥斯忏悔的精采场面就是这样的，他在指责妻子犯了莫须有的罪过的时候，就在那个罪过中看到了自己的犯罪行为，如同奥尼西姆所说的那样，他完全丧失了理智，在独白中他抱怨自己道：“正是他——无罪的人，寻求好的名声的人，是善是恶都由智慧来决定，他——白璧无瑕的、无可指责的人。”

米南德有时候离开了喜剧性的调子，转用悲剧的口吻。《割发》中武士波勒蒙的绝望情绪的描写就是如此，他因嫉妒发作羞辱了自己的情人，把她的发辫割掉了，后来又想用暴力逼她回到自己那里去。他说：“我要说的只有一句话：我要上吊！格利克拉离开了我、抛弃了我……”而后他又真心实意地后悔不迭：“……而我，是个恶棍，爱吃醋的人，错认为她对我变心了，便胡作非为起来，差一点上吊寻死！自作自受！”在这之后，当事情还没有顺利解决的时候，他从绝望转为希望，又转为绝望。

米南德以巨大的艺术力量描写相爱着的年轻人的心理。卡里西奥斯和波勒蒙极力在狂饮中摆脱自己的痛苦。潘菲勒被丈夫遗弃后，父亲想把她带走，他不顾父亲的恫吓，依然保持对丈夫的爱。作者出色地描写了吝啬的老人斯弥克里涅斯的典型。他与其说是为女儿担心，倒不如说是为女儿的嫁妆操心，他生怕女婿卡

里西奥斯会挥霍掉。在《萨摩斯女子》的片断中，塑造了一些脾气古怪的老头的有趣形象。帕泰科斯在谈到朋友波勒蒙时指出，在他身上表现了带有真正的军人气质的年轻人的典型。喜剧《恨世者》中刻画的厌恶人类的老汉克涅蒙的典型也是很有趣的。他生活在贫困之中。仅仅靠女儿的帮助，才得以在自己的地段里，耕种那块多石的田地。他惯于把别的人看作敌人，他见到人都投以石块，不让任何人进自己的家门。可是，由于遇上了灾难，他确信完全生活在与世隔绝当中是不行的，最后，他把自己的一些微薄的财产全部转交给戈耳癸阿斯支配。他求后者，让他象他所希望的那样生活就行了。《恨世者》中的克涅蒙的形象已经成为世界文学中“厌恶人世者”的典型。这种典型被琉善进一步发展（《季蒙》）。在这部喜剧和《西库翁人》中，他不止一次地涉及到贫富问题和其他社会日常生活的主题，而这说明诗人同周围现实社会有着密切的关系。

在妇女形象中，特别出色的是《割发》中的格利克拉。这是一个坚强的、聪明和自尊的女性，她关心的是使自己轻浮浪荡的兄弟的处境不致恶化，因为他的物质条件太优裕了。在这个喜剧里，米里娜是令人敬重的母亲的典型，她抚养摩斯基昂并在格利克拉困难的时刻把她收留到自己的身边。看来，克律西斯在《萨摩斯女子》一剧中的地位是令人瞩目的，根据是，剧名就是因这个角色而取的。她极力为被摩斯基昂勾引的佛兰贡的名誉剖白，她自己也由于与此相关而招致了非难，而当事情解释清楚后，佛兰贡的父亲指责她中伤自己的女儿，并在狂怒之下准备杀死她。高等艺妓哈布托农的形象是很有趣的，她承担了寻找婴儿双亲的任务，希望因此而获得自由。保姆的作用也是不同寻常的，她参与女主人的事务，并且掩盖女主人的堕落（《公断》）。《割发》中的多里达的形象是真正的心腹的典型。

米南德在《公断》中出色地塑造了奴隶们的典型。奥尼西姆

是个有点蠢笨的奴隶，不善于巴结主人，尽管他一心想服侍好主人。他说：“喂，老是告密呀告密的，怎么不叫人后悔呢？……我怕他同他妻子和好以后，会把我这个告密的人弄死，因为我知道一切内情呀（作者按：“他”指的是主人）”。在同一个喜剧中，达奥斯和叙里斯科斯的性格描写是米南德的艺术技巧的范例。当时达奥斯脑子里想的只有私利，因此他拒绝抚养捡来的婴儿，但又想要占有其贵重物品，叙里斯科斯却心甘情愿地承担起抚养婴儿和维护他的利益的责任。同时，在同达奥斯的争论中，他显示出了不同寻常的辩护人的才能，他甚至对戏剧也很熟悉。断案的场面，在喜剧中具有双重的含义，它写得如此出色和富有生气，这就为整部喜剧根据它而命名提供了基础。在描写主人残酷地对待奴隶的时候，他指出，奴隶中的许多人以其机敏和才智胜过了自己的主人。在《海洛依》中的奴隶达奥斯，米南德所描写的高等艺妓和女奴隶在道德方面都高于自己的主人们。他的全部创作贯注着人道主义的情操。

古代的批评家们早就给予米南德在再现生活方面的精湛艺术技巧以高度评价。拜占庭的阿里斯托芬（公元前3世纪）对他的评述是很有名的：“米南德啊，人生啊，你们俩究竟是谁摹仿谁？”但是米南德不是简单地照搬生活，而是创造性地再现生活，他的所有形象都是以其典型性和艺术力量而使人们惊奇万分。因此有充分的理由说他的创作是现实主义的。米南德的作品贯串着很大的哲学深度并反映了当时的进步思想。在他的作品里，生动地表现了他对婚姻、教育、妇女和奴隶的地位等方面的新观点。

米南德按照自己时代的哲学观点，通过剧中人物之口表现关于宗教的自由见解。《公断》中奴隶奥尼西姆就是这样议论的：“斯弥克里涅斯，难道说天上众神真的有这么多的时间，为的是每天给每个人，一个一个地时而赐予幸福，时而降下灾祸？”在这一段议论中可以明显地看到伊壁鸠鲁的观点，米南德同他友情

甚笃。他常常对他同时代的人们的迷信和满脑子的东方崇拜观念进行冷嘲热讽。

米南德的主人公在否认天神参与人的生活的时候，不厌其烦地谈到命运之神和幸运之神的作用，这也是可以理解的，因为公元前4世纪末和希腊化时期是私人经济破产和各种得势的人崛起的时期。

普遍的颓废情绪和漠不关心正好说明乍看起来好象是奇怪的现象，米南德对科学与哲学的新潮流作出了生动的反响，但几乎没有涉及到自己时代的政治事件。只是在《割发》中顺便提到了在亚历山大的继承者们卡珊德和德米特里·波里奥尔克雷特之间战争期间科任托斯城所遭受的灾难。但是，他不止一次地谈到了雇佣兵制度的危害，这种制度使其队伍里聚集着成群的形形色色的落魄的人和穷光蛋。作者在这个喜剧中用讥讽的手法表现了主人公——武士波勒蒙（吹牛的武士）的形象，这个人生性粗野、强暴恣肆，他准备带领奴隶们去冲击那个藏匿着他凌辱的格利克拉的住所。在《萨摩斯女子》中，年轻人摩斯基昂为了逃脱严厉父亲的管教，打算当雇佣兵出去打仗。

米南德研究过演说术和法庭审判的理论，所以他在叙里斯科斯和达奥斯的辩论中巧妙地运用了辩护人的手腕。在他的作品中，有很多地方采用了“发现”的手法。在《割发》中，当老帕泰科斯根据格利克拉给他看的东西认出她和摩斯基昂是自己遗弃的孩子的时候，这种“发现”的手法具有与众不同的深刻的戏剧性。作品中提出的问题令人毛骨悚然：“作为父亲怎么能忍心抛弃他们，你这是为什么？”作品中往往还遇到偷听别人谈话的情节。卡里西奥斯偷听了斯弥克里涅斯同潘菲勒的谈话并证实她纯洁高尚之后，便诅咒起自己来。在《割发》中，摩斯基昂后来知道了他想追求的那个姑娘竟然是他的妹妹。在《萨摩斯女子》中，这些情节显得特别曲折复杂：得摩阿斯听到了自己养子谈到一个婴

儿的那段话后，由于那个婴儿是他妻子收养的，便认为自己的妻子同养子有暧昧关系之类。

米南德善于巧妙地使语言个性化，使之符合剧中每个人物的精神面貌；他把上层阶级人们语言的精炼、庄重与普通人语言的朴实无华之差别分辨得非常清楚。例如《公断》中的保姆索夫龙娜或者在《萨摩斯女子》中的厨师的语言就是如此。

米南德的语言是最纯正的阿提刻语言的典范。他的语言接近于口语并且包含有正在形成中的全希腊通用语言的特征。米南德继承并发展了欧里庇得斯确定下来的倾向。他既不能容忍粗鲁的语言，也摒弃庸俗的语言。这使得后世的批评家们不得不认为他超越阿里斯托芬，更上一层楼。他善于赋予自己的思想以这样的明确性和生动的形式，以致他的许多语句变成谚语，而且后来还被收到专门的集子，并一直保存到现在。

三 米南德在罗马文学和欧洲 新文学中的地位

米南德死后不久很快就闻名于世了。他成为希腊戏剧的观众的最喜爱的诗人。批评家们公认他是第一位喜剧诗人。著名评论文章《论喜剧》一文的作者尊他为“新喜剧之星”。不久之前在列斯勃斯岛的考古发掘中，发现了画有米南德和他的喜剧场景的镶嵌图案。

罗马诗人全都在不同程度上摹仿过米南德。这一点在普劳图斯和泰伦斯的作品中尤为明显。尤利斯·凯撒甚至称泰伦斯为“半个米南德”。齐采利·斯塔提乌斯和卢斯齐·拉努温也摹仿米南德。西塞罗和昆提利安给他以高度评价。后者一再建议给初学演说的人们讲授米南德的演说艺术，他写道：“他以什么样的艺术再现

了全部生活啊；他的作品里有多么丰富的想象力啊；他的语言是多么精彩多么绝啊；他是多么细致地描绘了周围的环境、人们的形象和人们的情感啊。”

普鲁塔克在《阿里斯托芬和米南德之比较》论文中谈到公元前2世纪米南德在希腊的声望时，私意推重米南德，认为他远在阿里斯托芬以上。公元2世纪那些自命“雅典风格派”的人对他推崇备至。他的影响还可以在琉善的讽刺作品中看到。罗马诗人奥维德写道：“只要哪里有骗子手——奴隶、冷酷严峻的父亲、无耻的拉皮条的人和善于谄媚的高等艺妓的存在，哪里就有米南德”。而欧洲新文学派则刻意摹仿米南德的“吹牛的武士”、“吝啬鬼”、“厌恶人世的人”和其他典型形象。

后 记

本书作者苏联学者谢·伊·拉齐克（1882—1968），是研究古希腊文学的专家，曾任莫斯科大学语文系教授。他对古希腊戏剧、文学有精湛的造诣，著述甚多，蜚声世界。他所著《古希腊文学史》一书尤为著名。

拉齐克的《古希腊文学史》中有关戏剧的各章，自成体系。我们翻译的即是这一部分。该书先后出过五版，作过多次修订。如其中关于古希腊新喜剧和米南德部分，第一、二版与四、五版有很大不同，这是因为在本世纪50年代末发现了米南德的喜剧《恨世者》的手抄本，作者对这一部分作了重大修改。因此书中各章，我们全是据1982年出的第五版翻译的。

拉齐克对古希腊戏剧的发展史和五大戏剧作家作了全面、系统、深刻的分析，引证了丰富的材料，其中有一些在我国是从未见到过的。我们希望此书问世后，能对从事外国文学教学 and 研究的同志，对外国文学爱好者有一些帮助。

此书中援引了不少作品的片断，还引用了许多人的论述。凡有中译本的，我们基本上用了中译本中的译文，但其中与原文有出入的或译文艰涩难懂的，我们便作了改动，个别地方是全部重译的。为了便于阅读，我们加了些注解，有的还在注中说明中译本的版本、页码。

承蒙朱维之教授大力协助，亲自撰写序言，深为感荷。

限于水平，本书译文不当及谬误之处在所难免，殷切期待同志们批评指正。

译者 俞久洪 臧传真

1988.10.1