

THE  
TRAGEDIES OF  
AESCHYLUS

AESCHYLUS

埃斯库罗斯悲剧全集

[古希腊] 埃斯库罗斯 著

陈中梅 译



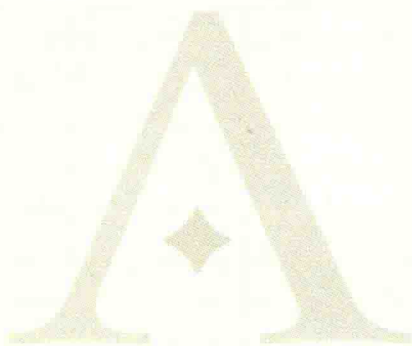
上海译文出版社

THE  
TRAGEDIES OF  
AESCHYLUS  
AESCHYLUS

埃斯库罗斯悲剧全集

[古希腊] 埃斯库罗斯 著

陈中梅 译



上海译文出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

埃斯库罗斯悲剧全集 / (古希腊) 埃斯库罗斯著; 陈中梅译.  
—上海: 上海译文出版社, 2016. 8  
ISBN 978-7-5327-7224-7

I. ①埃… II. ①埃… ②陈… III. ①悲剧—剧本—  
作品集—古希腊 IV. ①I545.32

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 037770 号

Aeschylus

THE TRAGEDIES OF AESCHYLUS

埃斯库罗斯悲剧全集

[古希腊] 埃斯库罗斯 著 陈中梅 译  
责任编辑/冯涛 装帧设计/小阳工作室

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版

网址: [www.yiwen.com.cn](http://www.yiwen.com.cn)

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

200001 上海福建中路 193 号 [www.ewen.co](http://www.ewen.co)

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 14.75 插页 6 字数 164,000

2016 年 8 月第 1 版 2016 年 8 月第 1 次印刷

印数: 0,001—4,000 册

ISBN 978-7-5327-7224-7/I·4394

定价: 65.00 元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有, 非经本社同意不得转载、摘编或复制  
如有质量问题, 请与承印厂质量科联系。T: 0539-2925659



AESCHYLUS

## 悲剧和埃斯库罗斯的悲剧

陈中梅

悲剧，希腊人称之为 *tragoidia*，意思大致为“山羊歌”，由 *tragos*（山羊，或公山羊）和 *oide*（歌）组成。“山羊歌”的得名事出何因现在还难以确切考证，但似乎应与山羊有关。研究者们一般倾向于从以下三个方面寻找解释的线索：（一）悲剧歌队的成员们最初身披山羊毛皮（或扮作山羊的模样，尽管戏剧中的萨图罗斯一般取形于马，而非山羊）；（二）有关的祭祀中可能选用山羊作为祭物；（三）得胜者以山羊作为奖酬。悲剧的山羊歌属性可能得之于其他与山羊有关的原因，亦可能部分地得之于人们对酒神狄俄尼索斯的印象。在厄琉塞莱（Eleutherai）的狄俄尼索斯庆祭活动中，人们称这位神祇为 *melanaigis*，意为“身披黑山羊皮的神明”。

古希腊悲剧可能起源于公元前七世纪前后流行于伯罗奔尼撒北部的合唱。据后人记载，抒情诗人阿里昂（Arion，出生在公元前六二〇年左右）曾长期在科林斯生活，不仅写过多种形式的诗歌，而且还改造了酒神颂（*dithurambos*）的结构，使之成为一种包含连贯情节的文学形式。阿里昂曾首创某种具有悲剧（或山羊歌）风格的合唱（*tragikos tropos*），据说雅典诗人、政治家梭伦曾把他看做是第一位撰写 *drama tes tragoidias*（即具备 *tragoidia* 特色和有情节的作品）的诗人。另据希罗多德记载，出于某种政

治原因，西库昂主政（或僭主）克里斯塞奈斯曾将本地的tragikoi choroi（山羊歌队）的奠祭对象从原来的传奇英雄阿德拉斯托斯（Adrastos）改为酒神狄俄尼索斯<sup>①</sup>。上述记载大致符合亚里士多德关于戏剧起源于伯罗奔尼撒的“转述”：多里斯人称“做”为 dran（由此派生出 drama，“戏剧”），而雅典人则称之为 prattein<sup>②</sup>。无论是从它的名称还是依据上述零星的（古文献）记载推断，悲剧发轫于有领队（exarchon）合唱的可能性极大。作为一种在公元前五世纪臻达巅峰状态的结合说、唱和表演的严肃艺术，悲剧从以唱为主的“歌”（oide）逐渐发展为包含行动（praxis）和以对话（logos）为主的“剧”（drama），尽管它的前身可能并不一定是亚里士多德所说的酒神颂（或狄苏朗勃斯，亦是一种合唱）<sup>③</sup>。悲剧于公元前五三四年正式进入雅典的城市（或大）狄俄尼西亚庆祭节（ta en astei Dionusia, ta megala Dionusia），比赛于每年三月举行。

阿提卡悲剧基本取材于古希腊神话和传说。诗人的涉及面最初较为广泛，以后逐渐“收缩”，倾向于从关于几个家族的故事和遭遇中炼取题材。剧作家们偶尔也取材于发生在当代的重大事件，弗鲁尼科斯和埃斯库罗斯都写过以希波战争为背景的作品。公元前四世纪，阿伽松（Agathon）创编了完全出自虚构的情节<sup>④</sup>。阿提卡悲剧大都具备深广的宗教、历史、神学和人文（甚至心理）“纵深”，可以接受高难度、跨时代和多入点的研究和分析。悲剧探讨形而下的错综复杂，揭示形而上的奥秘深远；它剖析抗争的意义，展示伦理观的终端；它追究生活的意义，把人的生存看做是对他们的智能、意志和适应能力的挑战。

悲剧由对话（logos）和歌唱（melos，“唱段”）组成。对话

① 《希波战争史》5.67。

② 《诗学》，3.1448<sup>b</sup>1-2。

③ 同上，4.1449<sup>a</sup>10-11。

④ 参阅《诗学》9。

通常用三音段（或六音步、三双音步）短长格表述，而唱段则采用众多的抒情格写成。就布局而言，悲剧一般包含以下五个部分：（一）开场白（*prologos*）；（二）入场歌（*parodos*），指歌队上场时的合唱；（三）场（*epeisodion*）；（四）斯泰西蒙（*stasimon*），指场与场之间的唱段；（五）终场（*exodos*），指最后一段斯泰西蒙后全剧的终结部分（包括退场歌）。有的悲剧直接从入场歌开始，如埃斯库罗斯的《祈援女》。

歌队（*choros*）是悲剧的原始成分，在早期的作品里合唱占相当大的比重。歌队可以剧中人的身份介入剧情的发展，亦可代表观众对人物或事态进行评论，有时还可以城邦利益阐述者的身份出现。

歌队的表演在戏场前的舞场（*orchestra*）里进行（如前行、回转），人数先为十二，后来增至十五。最初的悲剧歌队亦可能像酒神颂歌队一样由五十名歌手组成。公元前五世纪末前后，歌队的构合作用明显削弱。在欧里庇得斯的某些作品里，歌队的合唱（*melos chorou*）显得唐突、牵强，游离于人物的行动和剧情之外。继他之后，阿伽松写作了纯粹作为点缀或只能起调节作用的唱段。鉴于它们可被共用的特点，亚里士多德形象地称之为剧中的“插曲”（*embolima*）<sup>①</sup>。

古希腊悲剧宝库中绝大部分作品已在中世纪结束前佚失。我们今天谈论的希腊（即阿提卡）悲剧实际上是指埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯这三位悲剧诗人得以幸存的三十三部作品。悲剧是古希腊主流文学的重要组成部分，与荷马史诗一起为西方严肃文学的发展奠定了厚实和具有典范意义的基础。它是一个西方的同时也是地理小国和文化大国的国家留给全人类的一笔极其宝贵的思想遗产，是一个产生过荷马、埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、柏拉图和亚里士多德的伟大民族的诗情的展

<sup>①</sup> 《诗学》，18. 1456<sup>a</sup>29 - 30。

露和智慧之光的闪现，是一份永远值得我们视为瑰宝的珍爱。

埃斯库罗斯 (Aischulos) 于公元前五二五年出生在厄琉西斯 (Eleusis) 的一个贵族之家，父名欧福里昂 (Euphorion)。厄琉西斯位于雅典西北十二英里处，是以崇祭女神黛墨忒耳为主要内容的“厄琉西斯秘仪”的发源地和活动中心。埃斯库罗斯自幼受过良好的教育，曾亲身参加过希波战争，在马拉松和萨拉米斯 (Salamis) 等地<sup>①</sup>接受了战火的洗礼。他的兄弟库奈古罗斯 (Kunegiros) 在马拉松战役中为国捐躯。喜剧诗人阿里斯托芬曾暗示埃斯库罗斯是一名人会 (即秘仪) 的信徒<sup>②</sup>，亚里士多德则似乎用委婉的语言指称埃氏曾泄露过秘仪中的某项“机密”。<sup>③</sup> 据亚历克山德里亚的克勒门斯 (Klemens, 出生在 150 年) 记述，埃斯库罗斯曾为此进行辩解，表明自己从未正式入会，从而躲过了潜在的惩罚。<sup>④</sup>

埃斯库罗斯具有炽烈的宗教热情，是一位著名的爱国者。此外，他亦是一位多产的悲剧诗人，于公元前五〇〇年左右第一次参赛，公元前四八四年首次荣获第一名 (一生中至少十三次获此殊荣)。作为剧作家，埃氏早期的对手是老资格的弗鲁尼科斯 (Phrunichos)、普拉提纳斯 (Pratinas) 和科厄里洛斯 (Choerilos)，后期的竞争者主要是功底深厚的索福克勒斯，后者于公元前四六八年力克埃氏，在比赛中夺魁。埃氏写过约九十出剧作 (包括萨图罗斯剧)，现存七出 (其中六部出自获奖的三联剧)：《波斯人》、《七勇攻忒拜》、《奥瑞斯提亚》[三联剧，含《阿伽

① 据波桑尼阿斯 (生活在二世纪) 记载，埃斯库罗斯曾在阿提密西安 (Artemision) 参战。另据古文献《埃斯库罗斯生平》记叙，埃氏亦参加过普拉泰 (Plataia) 战役。

② 参见阿里斯托芬《蛙》885-887。

③ 参考亚里士多德《尼各马可伦理学》3.1。亚氏的用语所指较为含糊，不易准确理解。

④ 克勒门斯，《杂录》(Stromateis)，2.461。



门农》、《奠酒人》及《善好者》（或《复仇女神》）]和《祈援女》。和当时的一些诗人一样，埃斯库罗斯亦在自己的作品中扮演角色，同时还可能兼任培训歌队的“导演”。

应苏拉库赛（Surakusai）主政（或僭主）希厄隆（Hieron）的邀请，埃斯库罗斯曾两次远游西西里。在第一次造访中，他写了一出诗剧（公元前四七六年），以示对希厄隆建立新城埃特那的祝贺，此外还专门上演了他的《波斯人》。公元前四五六年，埃斯库罗斯在第二次造访期间卒于西西里的格拉（Gela），享年六十九岁，据说埃斯库罗斯曾为自己撰写墓志，记录了他为国征战的功绩：

这里躺着雅典人埃斯库罗斯，  
欧福里昂之子，在格拉的麦地；  
马拉松神圣的园林会颂说他的勇力，  
长发的波斯人已从那里知悉。

埃斯库罗斯死后，雅典人给了他一项特殊的荣誉：只要上演他的作品，提出申请的悲剧诗人即可获得助演的歌队。<sup>①</sup>埃斯库罗斯的两个儿子——欧福里昂（Euphorion）和欧埃昂（Euaeon），亦是小有成就的悲剧诗人；他的外甥菲洛克勒斯（Philocles）曾击败索福克勒斯，使后者的《俄狄浦斯王》屈居第二的奖次。菲洛克勒斯的后人中有一些继承了祖业，包括公元前四世纪名噪一时的阿斯图达马斯（Astudamas）父子。

埃斯库罗斯亲眼目睹了雅典的“成长”，目睹了她从一个由摄政者统治的无足轻重的城邦发展成为生机勃勃的民主强国，赢得了希波战争的胜利。公元前五一〇年（其时埃斯库罗斯仍是个

① 在公元前四世纪，“授以歌队”是批准上演的同义语。培训歌队所需的费用由富有的公民承担。

孩子），雅典人放逐了裴西斯特拉托斯之子——主政（或僭主）希庇亚斯（Hippias）。其后，克利斯提尼（Kleisthenes）主导了一系列的政治改革，将原先由贵族统治的四个大区划分为十个以村族为单位、由新选的行政官员领导的小区，从而打破了贵族专制的政治格局。他还扩大了人民议会的规模，使之成为有效制导由全体公民参加的民众大会的政治力量。公元前四六二年，厄菲阿尔忒斯（Ephialtes）完成了一项立法，基本上剥夺了“阿琉帕戈斯”（由贵族控制的最高法庭）的司法权力，把它的活动仅限于对预谋杀入案的审理。其后，公民大会每年选举议会成员，拥有了自己的法庭，实现了对政府的一定程度的控制。

雅典的民主进程催发了人们掌握自己命运的主人公精神，调动了他们的积极性。公元前五〇〇年，雅典人支持了小亚细亚的同胞们反抗波斯统治的斗争。公元前四九〇年，波斯人举兵报复，雅典兵民在米提亚德（Miltiades）的领导下在马拉松平原击败了入侵的敌军。公元前四八〇年，大流士之子薛西斯统兵进犯，雅典将领提米斯托克利（Themistocles）疏散了民众，指挥希腊舰队迎战波斯海军，将其诱入不利调度的萨拉米斯海域，一举予以致命打击。尽管波斯军队曾一度攻占雅典，放火神庙，但雅典和斯巴达联军于公元前四七九年在普拉泰亚击败了波斯陆军。像他的同时代人希罗多德一样，厌恶暴政但又对极端民主的破坏力常怀戒心的埃斯库罗斯，把希波战争的结局看做是神力干预的结果，看做是理性优于蛮力的体现，看做是先进的政治制度以及在背后支撑它的积极向上的道德观念的胜利。

然而，希腊人崇尚理性（logos）却不能总是有效和恰如其分地使用理性，他们向往自由却常常不能珍惜自由的可贵和解释它的真谛。从某种意义上来说，一部古希腊史就是一部内部斗争史。希波战争结束后，随之而来的不是雅典人长时期的团结奋斗，而是没完没了的政治和法律内讧，是各种愈演愈烈的内部纠纷。多种不稳定因素始终存在，人的欲望（包括对权力和财富的

追求)始终是阻碍理性主义阔步前进的障碍。在“国际”上,雅典与德利亚盟国的矛盾开始加深,与强国斯巴达的关系亦已出现可能导致危机的裂痕。埃斯库罗斯(像美国人威廉·巴雷特一样)大概不会不知道光束会有黑暗的投影,大概不会不理解只要是航道就存在翻船的危险。即使是置身于伯里克利开创的“黄金时代”,人们也不应忘乎所以,因为居安思危不仅是明智的表现,而且还是出于求生和存在的必然。

埃斯库罗斯继承和发展了荷马的带有浓烈悲剧色彩的世界观。通过对阿特柔斯家族的厄难和悲惨结局的描述,诗人深化了古希腊文学(包括神话、传说等)所一再强调的灾难主题,表述了人的生存始终与痛苦相伴、始终受到“翻船”(即个人和家族的毁灭)的威胁和常常处于身不由己[即受外力(比如神力)控制、掌握]的状态之中的观点。家族中的仇恨具有世代相传的特点,老一辈欠下的孽债将由子孙后代偿还。人有时生活在黑魃魃的“深渊”之中,在灭顶之灾的威逼下苟延残喘。生活的险恶或许超过许多理性主义者们可以想象的程度——血污引发的随同恐怖的仇杀会卷来地府的飏飏阴气,令可怜的凡人头皮发麻,毛骨悚然。然而,如果说神和命运掌控着人生的“归宿”(当然,埃斯库罗斯不是一位简单的宿命论者),但这并不意味着作为“做者”(即亚里士多德所说的当事人)的凡人可以因此推脱应该负责任。波斯国王薛西斯目空一切,骄横跋扈,最终兵败疆场,凄惨而归。在《阿伽门农》里,诗人让阿伽门农以胜利者自居,领着“床伴”回家,在妻子克鲁泰墨斯特拉的唆使下脚踩华贵的织毯,象征性地展示了他的骄奢(hubris,“蛮横”),从而在一个侧面为克鲁泰墨斯特拉对他的报复作了道义上的铺垫。人有与生俱来的弱点,包括各种欲望、智力体力上的局限和言行方面的难以克服的“片面”。对于自己的所作所为(当事者常常有程度不等的选择的权利),人有不可推卸的责任。巨大的成功或极其昌达(koros)的生活会令人产生不可一世的感觉,变得骄

横跋扈 (hubris), 变得蛮不讲理, 这是导致身败名裂的前奏, 最终将把人引向毁灭。《波斯人》表述了希腊人的这一观点, 其他许多悲剧亦然。不错, “智慧来自痛苦的煎熬” (《阿伽门农》177), 但狠毒的命运和乌黑的复仇女神不会给凡人充裕的“学习”时间。“做者”必须负责, 必须为自己的放胆 (或各种僭越) 行为付出血和泪的代价。对人生中黑暗和被阴霾笼罩的一面, 埃斯库罗斯的理解一点也不逊色于莎士比亚的认识, 他的某些具有概括力 (和前瞻性) 的论断甚至超过了尼采和克尔恺郭尔的深刻, 跨出了亚里士多德和笛卡儿哲学所“框统”的范围。

不过, 埃斯库罗斯不是消极悲观的叔本华。这位剧作家的深刻不仅在于对错恶的人木三分的深刻认识, 而且 (难能可贵的是) 还在于对“善好”或“正确”的头脑冷静的思考。“对”与“错” (同样, “公正”与“邪恶”) 并不是孤立和封闭的概念, 因为“对”中往往包含“错”的基因, 而“错”也往往具备一定程度的“对”的理由。生活中不仅有“对”与“错”或“善”与“恶”的抗争, 而且还有“对”与“对” (因而从某种意义上来说也是“错”与“错”) 的“你死我活”的拼搏。生活的险峻或许并非因为凡人难以或无意从善, 而是因为他们常常无法避恶。本身的局限和神力 (包括命运) 的制约, 使得他们尽管可以成为“好人”, 却很难或不可能成为“完人”。“错”的举动自然应该受到惩戒, 但“对”的行为有时也会“莫名其妙”地导致鲜血横流, 家破人亡。作为统帅, 阿伽门农有理由维护全军的利益, 服从宙斯的意志, 杀祭自己的女儿; 而作为女儿的母亲, 克鲁泰墨斯特拉似乎也有理由报复丈夫的“恶行”, 以血还血, 以牙还牙。克鲁泰墨斯特拉声称她之杀夫是实践神的意志, 正义在她一边 (《阿伽门农》1396, 1406), 奸夫埃吉索斯亦认为他的带有复仇性质的举动没错, 也有 dike (正义) 作为凭靠 (1577, 1604—1611)。奥瑞斯忒斯可以 (或被迫) 在两种 (包含“错”的) “对”之间作出选择: 要么替父报仇, 要么让母亲存活。然

而，不管他采取何种“对”的举动，结果都将导向“对”的反面，并因铸下“错恶”而受到惩罚。倘若弑母，他将受到复仇精灵的追捕，而倘若放过母亲，拒绝替父报仇，他又会失去阿波罗的庇护和同情（此外还会得罪父亲的复仇精灵），结果同样糟糕。如果说荷马没有刻意丑化特洛伊人和普里阿摩斯的形象（相反，我们可以在《伊利亚特》里读到赞美普里阿摩斯和赫克托耳的段子），埃斯库罗斯则在沿袭了这一传统的同时（比如，他有意识地拔高了大流士的形象，使其与薛西斯形成对比；对自己亲身参加过的击败大流士军队的马拉松战役，他也只在《波斯人》第244和475行里予以了轻描淡写的提及），突出表现了值得我们深思的“对”与“对”的抗争。在《七勇攻忒拜》里，安提戈涅明确表示，她将站取捍卫亲缘的立场，不惜与代表官方和全民意志的城邦的条律对抗（1032—1047）。在《奠酒人》里，奥瑞斯忒斯决心复仇，不惜进行“战力拼搏战力，‘对’与‘对’的相撞”（461）。在古希腊，是包括埃斯库罗斯在内的文学家，而不是米利都的哲学家们率先提出了这一伦理哲学中的核心问题，突出了古希腊悲剧极其深刻的思想性。两千多年后，黑格尔基本上重复了埃斯库罗斯的观点，认为希腊悲剧的精髓在于戏剧化地凸显了道德力量在一定范围内的“对”与“对”的抗争。人对道德观念的运用，从来不可回避知识背景的问题——苏格拉底正是从这一点入手，开始了他的极有意义的对伦理观念的“普遍定义”的寻求。

凡人需要克制，需要“学习”；同时，神祇需要安抚，需要不断调整相互之间的关系（宙斯还远不是基督教里十全十美的上帝）。无休止的冲突和裂变（包括各种伤害、残杀）会破坏宇宙空间的平衡，会扰乱天体的和谐。埃斯库罗斯熟悉毕达哥拉斯的宇宙论思想，似乎不会把在某种程度上必须坚持的斗争哲学无条件地推向极限。对抗（或者说火并）可以给艺术增添魅力，使悲剧产生震撼人心的力量，但它的极致表现，如果用以规划和“定

位”生活，则会导致灾难性的结局。我们有理由相信，作为道德学家的埃斯库罗斯显然也不会愿意看到人间的生活重复悲剧情节的剧烈。伊娥的苦难毕竟终有尽时，普罗米修斯也毕竟会等来松绑获释的一天。不用说，充满仇恨和凶杀的生活是痛苦的，但对于生活在“后英雄时代”的人们，重要的似乎不是重复剧中人物的行为，而是从他们的厄运和流血中吸取教训。

古希腊人崇尚理性的作用，但同时也承认“必然”（*ananke*）是一种与理性抗衡的、难以彻底战胜的力量。在英雄时代，代表“必然”的“命运”（*moira, aisa*）是一种经常连宙斯也无可奈何的蛮力。萨耳裴冬乃宙斯的亲子，然而在“命运注定”的死亡之日，大神尽管于心不忍，也只能眼睁睁看着他接受命运的摆布，倒毙在帕特罗克洛斯的枪下。<sup>①</sup> 理性“制伏”（应该说“压服”）“必然”可以通过诉诸暴力的方式。比如，阿波罗之力斩巨蟒普松（*Puthon*），皮里苏斯（*Pirithous*）和拉庇赛人（*Lapithai*）之战胜粗蛮的蛮人，赫西俄德也曾讲述过代表正义和智慧的俄林波斯众神战胜象征野蛮与落后的老一辈神祇（即泰坦们）的故事（《神谱》617—721；参考并比较《被绑的普罗米修斯》349—367）。然而，暂时的压服不能从本质上解决问题，暴力一时的胜利也不可能换来持久的和平。“必然”存在于天体之中，存在于社会和政治活动之中，潜伏和伺机活跃在人的心魂之中。埃斯库罗斯似乎倾向于认为，如果说彻底铲除“必然”不是一种切实可行的做法，那么人们就必须用一种更加务实的态度面对生活，学会运用法律程序处理人际（和从某种意义上来说，神际）关系，在意识和行为的终极点上寻找理性与“必然”合作的契机。理性应承认“必然”的存在，正确和恰如其分地估计它的能量，同时也要通过有效的手段对之实施实际上的掌控，进行有益的引导，给它的活动腾出一定的空间。理性应该照顾“必然”的面子，它

① 详见《伊利亚特》16.433—461。

之最终战胜后者最佳手段不是诉诸暴力，而是通过谅解和劝说。荷马大概想过从实质上提高宙斯地位的必要，索福克勒斯大概也曾试图把“命运”降格为宙斯的意志——在这一点上，埃斯库罗斯做得“更绝”，采用了安抚和“收编”（或者说，“招安”）的办法，使宙斯和掌控命运与“必然”的复仇女神成了互补合作的伙伴。《善好者》以大跨度移动的情节，通过雅典娜苦口婆心、恩威并施的劝说，艰难然而却是成功地促成了宙斯（代表神圣的理性）和复仇女神（代表依照血统和“本能”行事的“必然”）的联合：

接受和睦的降临，它会日久天长，

……

无所不见的宙斯和命运联合，结局方能这样。

欢呼吧，市民们，会同我们的歌唱！（1044—1047）

主张“调和”或许并不一定符合悲剧精神，但这里显然有使埃斯库罗斯不同于品达的更多和更新的人文意识，有埃斯库罗斯作为一位顶尖悲剧作家和广义上的诗人哲学家的深邃思考。值得注意的是，埃斯库罗斯的思想中还闪烁着几道用今天的眼光来看颇具现代色彩的光芒。这些被亚里士多德完全忽略而至少是部分地被柏拉图、普罗提诺和奥古斯丁所继承的思想精华，仍然是照耀我们“思辨之路”的星光。西方后现代学者（更不用说现代派诗人）很少提到埃斯库罗斯，尽管他们本该恭谨地道一句：久违了，我的师长。我们显然没有必要同意埃斯库罗斯的每一个观点，也肯定不必违心地赞同他的一些带有偏见或可能“矫枉过正”的提法，但是，我们无疑应该重视这位作家，认真研究他的剧作，体察和品味字里行间所包藏的深刻而丰富的思想意蕴。

埃斯库罗斯的作品多为三联剧〔如果加上萨图罗斯剧（或第四剧），则为四联剧〕，情节的发展一般单向铺开，比较坦直、简

单。剧作较多地保持了早期悲剧的传统，歌唱仍然占有较大的比重。亚里士多德把他的剧作归为“简单剧”的范畴，认为其中没有“突转”（*peripeteia*）和“发现”（*anagnonsis*）的策应。<sup>①</sup>埃斯库罗斯至少是古希腊悲剧实际上的创始人之一（西方不乏称其为“悲剧之父”者）：是他把演员从原来的一名（即歌队领队）增至两名，<sup>②</sup>从而使真正意义上的戏剧对话成为可能。他进行了一系列很可能具有开创意义的尝试，如削减歌队成员，减弱歌队的作用，加大对话所占的比重，对演出场地的多层次利用，以及豪华、富丽和复杂（包括怪诞和山崩地裂、电闪雷鸣等）的大场面的设计等。

尽管埃斯库罗斯也刻画了一些较有性格的人物，如《祈援女》中的裴拉斯戈斯和《被绑的普罗米修斯》中的普罗米修斯（一位反抗暴政的英雄），但总的说来，他的人物大都缺少鲜明的棱角，在场景中的表现常常显得虚浮，较少“扎实”和有铺垫的个性。埃斯库罗斯的强项是擅长设置浪漫和光怪陆离的景观（这也反映了他的戏剧意识）以及谱写粗犷、豪放和重彩浓墨式的唱段。他的文风遒劲、雄奇，用词苍朴、堂皇（却不失典雅），喜用格言、警句，表达方式大刀阔斧、高屋建瓴，文采浓郁、醇厚，表现力极强。

正如中国古代的文人们重视赋、比、兴的使用，古希腊人和罗马人都都喜欢以使用比喻的水平和妥帖与否论文。亚里士多德认为，善用隐喻是“天分高”的标志，“因为若想编出好的隐喻，就必须先看出事物间可资借喻的相似之处”<sup>③</sup>。埃斯库罗斯使用隐喻的技巧似乎不如荷马，但他无疑更擅长编制隐喻（包括转喻、

① 详见《诗学》10, 18。

② 参见《诗学》4. 1449<sup>a</sup>16。

③ 详见《诗学》22。另参考《修辞学》3. 10. 1410<sup>b</sup>32, 11. 1412<sup>a</sup>11 - 12 等处。西塞如和昆第利安也都表述过类似的观点。比较：“谈说之术，分别以喻之，譬称以名之。”“不学博依，不能安诗。”（《荀子》）



提喻等), 用时似无须绞尽脑汁、刻意思索, 给人水到渠成、信手拈来之感。他取材人间社会, 海阔天空, 善用象征的手法, 通过栩栩如生(却不一定总是十分明晰)的形象渲染作品的意境, 配合“行动”<sup>①</sup>的展开, 浓添剧作雄浑粗犷的特色。他有意识地赋予作品以鲜明的主导形象(如瓦格纳的“基调音乐”), 强化文字的象征意义, 促进诗与“画”的结合。《波斯人》以“軛架”的形象提纲挈领, 而《七勇攻忒拜》则以“海船”(代表国家, 柏拉图也用过类似的比喻)的形象开篇, 并在剧中“关键”之处反复提及。一个形象的所指有时可以转换, 借助“受体”的变动, 暗示作品的蕴意在深层次上的通连。在《奠酒人》第248—249行里, “蛇”指克鲁泰墨斯特拉; 在第543及以后的第928行里, 这一形象转指奥瑞斯忒斯; 而在第1047—1050行里, 奥瑞斯忒斯所“看”到的“成团的巨蟒”则又以具体喻指抽象, 象征杀人害命的复仇精灵的可怕。

埃斯库罗斯对隐喻的使用手段灵活, 因需而设。在强调权衡、掂量和斟酌的《祈援女》里, “秤杆”的形象出现达五次之多; 与之相比, 在具有审判背景的《善好者》里, 法律术语和用语的出现频率明显增高。剧作家还经常串用词汇的实意和喻义, 虚虚实实, 真真假假, 给人回味无穷的感受。《阿伽门农》中的网套形象, 与克鲁泰墨斯特拉弑夫时蒙罩他的衫袍形成意味深长的对比。多部作品中出现的“光”的形象, 在《阿》剧中“演变”成具体、透亮的火光。诗人有时叠用比喻(包括明喻、隐喻等), 加之以饰词的辅佐, 制作扑朔迷离的混沌景象, 不在乎规则和逻辑的制约, 直接指对观众的感受(而非理解), 使人产生联翩的遐想(参阅《祈援女》86—103, 466—474; 《七勇攻忒

① praxis。在《诗学》里, “行动”可以是“情节”(muthos)的同义词, 而按照亚里士多德的观点, 情节是悲剧的根本, 是它的灵魂(psyche, 参见《诗学》6. 1450<sup>a</sup>37)。