

古希臘

THE THREE TRAGEDIANS
OF ANCIENT GREECE

三大悲劇家

杨慧 著

云南出版集团公司
云南科技出版社

古希臘

THE THREE TRAGEDY
OF ANCIENT GREECE

三大悲劇家

楊憲 著

云南出版集團公司
云南科技出版社
昆明

图书在版编目(CIP)数据

古希腊三大悲剧家 / 杨慧著. -- 昆明 : 云南科技出版社, 2016.8

ISBN 978-7-5587-0003-3

I. ①古… II. ①杨… III. ①希腊悲剧—文学研究
IV. ①I545.073

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第213650号

责任编辑:叶佳林

封面设计:候湘泉

责任印制:翟苑

责任校对:叶水金

云南出版集团公司

云南科技出版社出版发行

(昆明市环城西路609号云南新闻出版大楼 邮政编码:650034)

云南灵彩印务包装有限公司印刷 全国新华书店经销

开本:889mm×1194mm 1/16 印张:18.5 字数:427千字

2016年9月第1版 2016年9月第1次印刷

定价:56.00元

序言

古代“四大文明古国”之一的古希腊，距今约有四千余年的历史。智慧的古希腊人创造了永世不衰的希腊文明。在这片文明的星空中，一颗璀璨的恒星至今仍闪耀着耀眼的光辉，这便是古希腊的戏剧。

众所周知，在人类的文化史上，称得上古老戏剧的大约有这么几种：一种是印度的梵剧，一种是中国的戏曲，一种是古希腊的戏剧。

很可惜，梵剧早在公元前8世纪就有了记载，但是任何作品都没有留下来，现在可以看到的梵剧最早的剧本是公元一世纪、二世纪的。中国的戏曲，起源于南宋，也就是公元10世纪到11世纪，而古希腊的戏剧现在存下来的剧本是公元前5世纪的。所以我们可以说，有历史记载的、我们能够看到的、有完整剧本的、人类最早的戏剧就是古希腊戏剧。

一般来说，古希腊戏剧是指大致繁荣于公元前6世纪末至公元前4世纪初之间的古希腊世界的戏剧。当时，古希腊的政治和军事中心雅典城，同时也是古希腊戏剧（即文化）的中心。古希腊的剧场和剧作对西方戏剧和文化的发展产生了持续而深远的影响。

两千多年以来，古希腊的戏剧以其独特的文学品位，特殊的政治意味，特别是它深刻的哲学含义，备受西方思想家们的重视——文学家从中汲取创作的灵感，政治家从中寻找最适合人类的社会政治制度，哲学家则从中思考人性、神性的问题。因此，直到今天，古希腊戏剧仍然在指引着人类奋斗的方向，就像天边的北斗星，永远耀眼、永远闪亮。

雅典最早的戏剧传统起源于祭奠酒神狄俄尼索斯(Dionysus, 与罗马人信奉的巴克科斯Bacchus 是同一位神邸，他是古代希腊色雷斯人信奉的葡萄酒之神，他不仅掌握着酿造葡萄酒的技术，而且具有葡萄酒醉人的力量，还布施以欢乐和慈爱，在当时成为极具感召力的神)的宗教活动。这一起源经过考证被证实是准确的，因为雅典最早的戏剧表演便出现在一年一度的酒神节上。¹

古希腊的戏剧包括悲剧、喜剧、萨提洛斯剧，(一译“羊人剧”(satyr play))和拟剧(一译“摹拟剧”)等，其中成就最高的是悲剧和喜剧。萨提洛斯剧是一种笑剧，剧中的歌队由羊人或马人组成。萨提洛斯是“羊人”，羊人年轻，是人形而具有羊耳和羊尾。此外还有塞洛诺斯(Seilenos)，意即“马人”，马人年长，是人形而具有马耳和马尾(与通常所说的马身人头的马人肯陶洛斯有所区别)。羊人和马人都是酒神狄俄尼索斯的伴侣。最初的萨提洛斯剧是“羊人剧”，公元前5世纪，雅典的萨提洛斯剧还包括“马人剧”在内。因为当时的雅典剧作家把“羊人”和“马人”混在一起使用，因此“马人剧”也称为萨提洛斯剧。²

关于悲剧的起源，学术界颇多争论，虽然一般认为悲剧起源于酒神颂，但是亚里士多德在他的《诗学》中又说：“由于悲剧是从萨提洛斯剧中发展出来的，所以经过许久，它才获得庄严的风格。”不过有人怀疑这段话是伪作，因为亚里士多德还说过，“悲剧是从酒神颂发展出来的”。

1 P. E. Easterling: *A Show for Dionysus*, adapted from *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 上海：上海外语教育出版社，2000年，36—37页。

2 亚里士多德：《诗学》，《罗念生全集》，第1卷，上海：上海人民出版社，2004年，第32页。

亚历山大里亚的学者们曾否认悲剧是从萨提洛斯剧发展出来的。¹

不论有怎样的争论，学界普遍认为，希腊悲剧的诞生要早于萨提洛斯剧和喜剧，也就是说，悲剧由颂扬狄俄尼索斯的酒神赞美诗演变而来。这些赞美诗都是人们在酣醉的时候即兴创作的。公元前600年，诗人阿利翁将酒神赞美诗发展成了一种由歌队吟唱、具有叙事性特征的新的艺术样式。

在公元前534年，一个名叫泰斯庇斯的人成为最早在这种叙事剧中扮演主要角色的人物。他通过背诵台词和切身表演，试图完全融入角色；同时他还使自己的表演和歌队结合。在这种戏剧的雏形中，歌队扮演的是叙事者和评论者的角色。泰斯庇斯被认为是古希腊最早的演员。

古希腊戏剧大都采用说、唱、演、舞、化妆和置景等多种艺术相结合的形式。从公元前543年以后，演出以比赛的形式进行。演员配戴面具，以三人串演为定型阵容，由男性演员串演所有的角色。参赛的诗人须在事先提出申请，获准后可得到分配的歌队，演出在露天剧场举行。

古希腊剧场起源很早，基本造型是利用山坡地势，观众席逐排升高，呈半圆形，并有放射形的通道。表演区是位于剧场中心一块圆形平地，后面有化妆及存放道具用的建筑物。剧场不仅是娱乐场所，也是自由民集会的地方，因此规模巨大。

古希腊的剧场一般都是露天的，包括三个部分：乐池（或主厅、舞池）、景屋以及观众席。乐池往往位于建筑的中央，通常也作为舞台，是一个周长为一百五十米的圆形区域。乐池是演员表演和歌队吟唱的地方，也是举行宗教仪式的场所。在乐池中央往往有个祭坛。在雅典，这座祭坛通常是祭奠狄俄尼索斯而建造的。

在乐池后面是一个名为“景屋”（scene）的矩形建筑，意为“帐篷”或“棚屋”。景屋的功能相当于是古希腊剧场的后台，在这里演员可以换服装和面具。通常景屋外有三扇门通往乐池。在有些剧场的景屋前方有一个凸出地面的表演区域，这便是现代剧场中舞台前部的雏形。最早的景屋往往如其本义，就是一个帐篷类的结构，为宗教庆典活动而建，在庆典结束之后便被拆除。后来，随着戏剧成为一种主流的艺术样式，剧场也成了一种永久性的建筑。有的时候人们还在景屋的外表上绘制图案作为舞台背景。这也是英文中“scenery”一词的起源。

环绕在乐池周围的坡形结构就是观众席。观众席通常依小山坡的坡度建造，观众们坐在整齐排列的长椅上观赏表演。古希腊的剧场通常只能建造在形状适宜的山坡上。古希腊剧院的规模通常很大，能够容纳一万五千余名观众。这些剧场通常是开放式的，观众可以清楚地看到周围的其他人，包括演员和歌队，以及剧场四旁的风光。

埃普道鲁斯是位于伯罗奔尼撒东北部沿海的一个城邦，而建于公元前4世纪的埃普道鲁斯露天剧场是希腊保存得最好的古剧场与古典建筑之一。埃普道鲁斯于公元前4世纪中期兴建了以最崇敬的医神阿斯枯拉庇乌斯神庙为中心的建筑群，其中最著名的就是这个露天大剧场。它的设计者是著名雕刻家波里克里托斯的儿子小波里克里托斯。埃普道鲁斯剧场坐落在一座山坡上，中心的舞台直径20.4米。歌坛前的三十四排大理石座位依地势建在环形的山坡上，次第升高，像一把展开的巨大折扇，全场能容纳一万五千余名观众。这个巨大露天剧场是希腊古典后期建筑艺术的最大成就之一。剧场也以其极佳的声效而闻名于世，舞台上的声音能传到剧场的每个角落。这个古剧场的音响效果非常好：演员站在露天的舞台表演，坐在六十米之外的后排观众也能清楚地听见他们的声音。1988年，联合国教科文组织将埃普道鲁斯古迹作为文化遗产，列入《世界遗产名录》。

1 亚里士多德：《诗学》，《罗念生全集》，第1卷，上海：上海人民出版社，2004年，第32页。



自1881年人们在希腊南部的伯罗奔尼撒半岛的地下发现埃普道鲁斯剧场并将之发掘以来，一个让建筑学家和考古学家困惑不已的问题是：为什么古剧场里声音传播的效果会这样好？

美国佐治亚理工学院的研究人员发现，埃普道鲁斯剧场音响效果的秘密在于阶梯形的座位安排。他们通过计算发现，这种以半圆形状展开的阶梯形结构实际上是一种完美的声音过滤器，它在传播表演者高频率声音的同时抑制了低频率的声音，而绝大多数背景噪音都是低频率声音。

研究人员目前还不清楚这种独特的结构究竟是得之偶然还是专门设计的，但无论如何，古希腊人和古罗马人因为欣赏埃普道鲁斯剧场如此独特的音响效果，于是他们在各处的建筑中复制了这种结构。

公元前1世纪，罗马建筑权威马库斯·维特鲁维曾经暗示，他的前辈十分清楚如何在剧场的设计中突出人的声音。他说，根据数学法则和音乐方法，他们努力尝试让舞台中央的声音能够更加清晰和美妙地传送到观众的耳中……在剧场设计中根据和谐科学原理，先辈们增强了声音的力量。

后来，也有专家推测埃普道鲁斯剧场卓越的音响效果主要是由于从舞台到观众席的良好风向，或者是古希腊剧的典型效果，即演员们富有韵律的讲话或以面具当作扩音器。但这些解释不能说明为什么在今天无风的日子，各个角落的观众也能清晰地听见站在这个古老舞台中央的演员的声音。

研究人员推测，问题的答案可能与声音在波纹曲面上的反射有关。几年前，科学家们已经知道波纹曲面能过滤掉某些声波，从而强化某种频率的声音，正如蝴蝶翅膀上的微小皱纹能反射特别的光波。用泡沫做成的褶皱声音抑制垫涂在噪声大的房间的墙壁上，采用的也是这种原理。

有研究发现，墨西哥玛雅的金字塔形神庙的阶梯形表面能将掌声或脚步声变成小鸟般的啾啾声或雨滴声。科学家们通过计算发现，埃普道鲁斯剧场的石阶座位也会影响声音的反射，其中频率低于500赫兹的声音会被更高频率的声音抑制。研究人员认为，在剧场周围和剧场中产生的绝大多数噪音可能都是低频噪音，如风吹树动的瑟瑟声或人在剧场中走动的沙沙声，因此，过滤低频率的噪音就能提高表演者高频率声音的能听度。

过滤低频噪音也意味着演讲者的有些话像噪音一样不能听见，但这并不是一个问题，因为人类的听觉系统能够在高频率声音中消失的低频率声音“归于原处”。其中一位研究者认为，尽管现代有更高级的音响技术，但在露天体育场或剧场的设计中，阶梯形的座位设计也是一个值得考虑的重要因素。

古希腊剧院的庞大规模决定了演员们的表演必须要比较夸张。他们要大声地背诵台词，大幅度地做出各种各样的手势，因为只有这样才能保证全场的观众都能看到和听到他们的表演。也正是出于同样的原因，在戏剧表演中，往往不能使用尺寸比较小的道具，演员们要通过打手势来喻指某些物体。

古希腊的戏剧通常只有两至三个演员，因此一个演员往往要同时饰演几个不同的角色。而往往剧中的一个角色也可以同时被几个演员饰演。在最早的祭拜酒神狄俄尼索斯的歌舞表演中，出现了“羊人”这一角色。“羊人”是扮演载歌载舞的人们——头戴羊角，身披羊皮，还弄个羊尾巴，在古希腊语里，“羊人”叫作萨堤洛斯——因为“羊人”在酒神的颂歌中扮演人物，于是产生了戏剧。

到了第一个悲剧诗人埃斯库罗斯的时候，他又增加了第二个演员，有了两个演员就可以对话了，因此表现内容就更加丰富了。因为埃斯库罗斯的革新使戏剧更加完整，所以，我们都习惯称

埃斯库罗斯为“悲剧之父”。到了第二个悲剧诗人索福克勒斯的时候，他又增加了一个演员，变成了三个演员，三个演员轮流扮演剧中的人物，因此戏剧的冲突就可以更加广泛了。

由于演员和观众的距离非常之远，因此演员必须频繁更换服装和面具来吸引观众的注意。演员们利用厚底的靴子以使自己显得高一些，有时还要带上颜色艳丽的手套以使观众能够辨认自己的手势。面具是戏剧中最具古希腊特色的象征。在一部戏剧中，每个演员都有自己独特的面具。这些面具通常用亚麻或软木制成，所以没有一个能够保留到今天；但是从以古希腊演员为主题的绘画和雕塑作品中，我们可以得知那些面具的形状和样式。悲剧中使用的面具往往是痛苦或哀悼的表情，而喜剧中使用的面具则通常是微笑的表情，或带有点邪恶的意味。演员在表演的时候用面具遮住整个面孔，包括头发在内。经证明，这些面具的形状有利于演员声音的扩散，使他们的声音更有穿透力，更加容易让观众听清楚。

说到古希腊戏剧的创作特点，亚里士多德将古希腊戏剧的特点归纳于“三一律”，即时间的一致，地点的一致和表演的一致。古希腊戏剧的情节通常只发生在一天之内，地点也不变换。在情节上也往往只有一条主线，不允许其他支线情节的存在。本来，亚里士多德提出“三一律”理论的初衷在于描述一种客观的形式，而非规定一种理想的状态，只可惜后来模式化了。其实，并非所有的古希腊戏剧都遵循刻板的“三一律”，但这一理论适用于绝大多数的情况。

亚里士多德在《诗学》中提到剧场的六大元素，分别为情节（plot）、角色（character）、思想（thought）、语言（language）、音乐（music）与景观（spectacle）。当时认为悲剧和喜剧是两种截然不同的戏剧样式，而且没有任何一部古希腊戏剧能够同时涵盖两者的特点。而羊人剧在题材上虽然和悲剧一样，以神祇或贵族为主角，但是羊人剧却可以透过戏谑的精神与粗鄙的言语讽刺、嘲笑剧中的主角，具备喜剧的风格。

古希腊戏剧多半包含音乐和舞蹈的元素。歌队和角色朗诵、吟唱的韵文都附加伴奏。古希腊的戏剧起源于民间歌舞和宗教仪式——我们中国的戏曲也是起源于民间歌舞的，后来慢慢就演变成了戏剧，希腊的戏剧也是这样的。因为古希腊的戏剧起源于民间歌舞和宗教仪式——在古希腊，当葡萄熟了的时候，要举行盛大的节日，在这个节日上，要祭奠酒神狄俄尼索斯——所以古希腊的戏剧与音乐、舞蹈有着密切的关系（音乐之教化功能，孔子颇多论及；与此相似，亚里士多德的“卡塔西斯”功能，即悲剧的净化功能，除了与悲剧的内容相关，当然也与悲剧的音乐效果有关）；此外，因为古希腊的戏剧起源于民间歌舞和宗教仪式——所以古希腊的戏剧除了与音乐、舞蹈有着密切的关系之外，也与古希腊的宗教、古希腊人的宗教观密切相关。

除了民间歌舞，戏剧的起源和宗教活动也密不可分。因为酒神节本身就是一个宗教活动，而酒神节上唱酒神的颂歌，这是一种宗教的仪式，因此，古希腊戏剧的产生，一是来自民间的歌舞，二是来自宗教的仪式。

古希腊的戏剧不仅与古希腊的宗教密切相关，也与古希腊的政治密切相关。至于古希腊戏剧与古希腊宗教的关系，我们看看悲剧、喜剧的内容就知道——其中绝大多数取材于古希腊的神话故事；至于古希腊戏剧与古希腊政治的密切关系，看看古希腊的戏剧文化、剧场文化便可知道。

到了公元前5世纪，戏剧已经正式成为雅典文化和市民生活中的重要组成部分。一年一度在酒神剧场举行的酒神节，其中有一项重要的内容，那便是盛大的戏剧比赛。每个参赛的剧作家都要提交一个悲剧三联剧和一个内容相关的羊人剧作为参赛作品，后者的风格往往要比前者轻松和愉悦。戏剧发展到这个时期，剧中的人物由一个增至两个，而歌队扮演的角色则更像是一个独立的人物，而非一个简单的叙事者。剧作的主题也不再仅仅局限于对狄俄尼索斯的颂扬，而是开始



在整个古希腊神话中取材。

这一时期当属古希腊戏剧的繁荣时期。雅典民主制度的健全和经济的繁荣直接导致了古希腊戏剧的繁荣。也正是在这个时期，戏剧的影响传至雅典以外的地方。雅典的酒神节仍然是一年之中最重要的戏剧活动，而每个古希腊城邦都建造了自己的剧院。每个古希腊剧院都和宗教庆典活动以及神话传说有一定的关联。

不过在这一时期，只有四位戏剧作家有作品传世，这四个人都是雅典人。他们分别是悲剧作家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯，以及喜剧作家阿里斯托芬。他们的创作，以及亚里士多德的理论著述，构成了人们对古希腊戏剧的全部了解。

伯罗奔尼撒战争之后，雅典的势力大大削弱，其戏剧的发展似乎也逐渐失去了活力。然而，戏剧却在希腊化时代得到了持续的发展，尤其是在公元前4世纪亚历山大大帝的一系列扩张战争之后。希腊化时代最主要的戏剧形式是“新喜剧”。这个时代唯一有影响力的剧作家是米南德。新喜剧对后世重要的贡献是它影响了其后的古罗马喜剧，尤其体现在对古罗马重要剧作家普劳图斯和泰伦斯的影响上。

因为古希腊的戏剧直接反映了古希腊的民主精神，因此古希腊的民主精神最鼎盛的时候，即伯利克里时代，也是古希腊戏剧发展的高峰时代。古希腊的戏剧不仅体现了古希腊的民主制度、古希腊的民众对于古希腊民主制度的态度，包括赞赏和批判，还体现了剧作家们对于哲学、对于政治，对于社会问题的种种看法，所以我们今天读起古希腊戏剧来，仍然觉得对现实有很深的指导意义。

古希腊戏剧大都取材于神话、英雄传说和史诗，所以题材通常都很严肃。亚里士多德曾在《诗学》中专门探讨悲剧的含义。他认为悲剧的目的是要引起观众对剧中人物的怜悯和对变幻无常之命运的恐惧，由此使感情得到净化。因为古希腊的悲剧中描写的冲突往往是难以调和的，所以极具宿命论色彩。悲剧中的主人公往往具有坚强不屈的性格和英雄气概，却总是在与命运抗争的过程中遭遇失败。

古希腊最早的悲剧作家包括忒斯庇斯、最先在戏剧中引入面具的科里洛斯等。但成就最高的、人们所熟知的悲剧作家则是埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯三人。

埃斯库罗斯（前525年—前456年）对古希腊悲剧最大的贡献是在表演中引入了第二个演员，改变了过去古希腊悲剧中只有一个演员和歌队共同演出的传统模式，为戏剧情节的发展和戏剧道白的丰富多彩提供了可能和便利条件。埃斯库罗斯已知剧名的作品共80部，其中只有7部传世，包括《俄瑞斯忒斯》三联剧（《阿伽门农》《奠酒人》和《复仇女神》）、《乞援人》《波斯人》《七将攻忒拜》和《普罗米修斯》。埃斯库罗斯是整个古希腊戏剧的第一位大师，对整个西方戏剧艺术的发展产生了深远的影响。

索福克勒斯（前496年—前406年）是雅典民主全盛时期的悲剧作家。他在27岁首次参加悲剧竞赛时就战胜了埃斯库罗斯。阿里斯托芬称赞他“生前完满，身后无憾”。索福克勒斯一生共写过100余部戏剧，却只有7部传世，成就最高的是《安提戈涅》和《俄狄浦斯王》。其中《俄狄浦斯王》被认为是古希腊悲剧的典范。

欧里庇得斯（前485年—前406年）是雅典奴隶制民主国家危机时代的悲剧作家。他一生从未参与过任何的政治活动，而是醉心于哲学思考。他在自己的作品中提出了许多问题，包括神性与人性、战争与和平、民主、妇女问题等等。他一生共创作了80余部悲剧，有18部传世。其中最优秀的包括《美狄亚》《特洛伊妇女》等。《美狄亚》被认为是古希腊最动人的悲剧之一，也是西

方文学中第一次把妇女作为主要角色来塑造的作品。由于欧里庇得斯的戏剧风格和传统的悲剧风格不同，因此他生前并不出名，但是欧里庇得斯死后名声却很大，他的戏剧对西方戏剧史有很大影响。

古希腊喜剧起源于祭祀酒神的狂欢歌舞和民间的滑稽戏。公元前487年，雅典正式确定在春季酒神节庆中增加喜剧竞赛项目。古希腊喜剧大半是政治讽刺剧和社会讽刺剧，产生于言论比较自由的民主政治繁荣时期。这一时期的喜剧具有较强的批判性，尤其擅长讽刺当权人物。这时的喜剧被称为“旧喜剧”。公元前5世纪，雅典曾产生过三大喜剧诗人，分别是克拉提诺斯、欧波利斯和阿里斯托芬，不过可惜的是，只有阿里斯托芬有作品传世。

阿里斯托芬（前446年—前358年）生活于伯罗奔尼撒战争时期，雅典的城邦文明正在衰落之中，雅典社会出现了贫富分化等现象，政治斗争剧烈，这些都成为剧作家创作的素材。阿里斯托芬一生共写过44个喜剧剧本，但完整流传下来的只有11部，比较著名的包括《巴比伦人》《云》《鸟》《骑士》《阿卡奈人》等。其中《鸟》是最优秀的作品，也是古希腊现存的结构最完整的寓言喜剧，是乌托邦喜剧的滥觞。阿里斯托芬是整个欧洲的喜剧之父，正是他奠定了西方文学中喜剧以滑稽形式表现严肃主题的传统。

我们不能以现代人对悲剧的概念去理解古希腊的悲剧，否则就会出现偏差。在古希腊的悲剧中，它着意的是严肃，而不是悲惨，更不是悲切，所以亚里士多德在《诗学》的第六章中间对于悲剧下了一个定义：悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿。¹

古希腊的悲剧重在严肃，这与中国的悲剧（假如中国有悲剧的话）很不相同。古希腊的悲剧重在严肃，它的动人之处在于对人有一种强烈的震撼力，而不在于哭哭啼啼。和中国的《钗头凤》《窦娥冤》《红楼梦》不一样，看古希腊悲剧你不一定带手绢、不一定哭，但是看了以后，你会感觉到一种强大的震撼力。这在亚里士多德的总结中被称为悲剧的“卡塔西斯”功能。

卡塔西斯是一个医学名词，有进化、陶冶、宣泄的意思，其功能是悲剧所独有的，也就是说，人们在看悲剧的时候，由于对主人公的悲惨命运产生了一种同情，就联想到自己，因此就可以把自己的一些不好的感情加以宣泄，加以陶冶，加以进化，也因此，古希腊悲剧着意在严肃而不是悲惨。

古希腊的悲剧之所以具有独特的震撼力，不仅与古希腊独特的地理环境、历史条件、社会习俗密不可分，与演出的场地、演员的基本功、作品的内容也息息相关。下面我们分别从古希腊的地理环境、历史条件——民主制度的繁荣、社会习俗——祭神仪式、剧场、演员的素质和社会地位、悲剧的取材这几个方面论述一下古希腊悲剧之所以独特、震撼的原因。

说起希腊的地理环境，对于戏剧的演出是极为有利的。希腊有三宝，阳光、海水和石头，其中阳光对于戏剧的演出是必不可少的：365天里，有300天是不下雨的——假如阴雨连绵，露天的剧场怎么能坐人呢？希腊位于地中海的东北部，地中海气候使得戏剧的演出具有得天独厚的条件。希腊的阳光总是明媚，天总是湛蓝，而海天一色的景观，更是让人心旷神怡。

古希腊的民主制度，是古希腊戏剧繁荣的保证。古希腊悲剧的发展和古希腊的民主运动是不可分的。古希腊的民主运动，始于雅典的梭伦（Solon，约公元前638年—前559年，生于雅典，出身是没落的贵族，不过也有人认为他出身于中产阶级，是古希腊雅典的政治家、立法者、诗人），在伯利克里时代达到顶峰。

梭伦改革是雅典城邦历史发展中的重要里程碑，奠定了雅典民主政治的基础，有助于工商业

¹ 亚里士多德：《诗学》，《罗念生全集》，第1卷，上海：上海人民出版社，2004年，第36页。

的发展，调整了公民集体内不同阶层之间的利益关系，使自身从事劳动的中、小所有者公民在经济、政治和社会上的地位得以保证。

公元前594年，梭伦以其威望和功绩当选为雅典城邦的“执政兼仲裁”，开始进行具有宪政意义的一系列的、经济、政治和社会改革运动。雅典当时的战神山议事会是国家权力结构的中枢，贵族借助这个机构操纵了立法、行政、司法大权。梭伦执政后，恢复了公民大会，使它成为最高权力机关，决定城邦大事，选举行政官，一切公民，不管是穷是富，都有权参加公民大会。此外，梭伦设立了新的政府机关——四百人会议——由雅典的四个部落各选一百人组成，除第四等级外，其他各级公民都可当选。梭伦还设立了陪审法庭，每个公民都可被选为陪审员，参与案件的审理，陪审法庭成为雅典的最高司法机关。这一切，为雅典政治制度的民主化开辟了道路。

在梭伦进行改革前，雅典农民的境况是极其艰苦的，借了财主的债若还不清，财主就在借债者的土地上竖起债务碑石，借债者就会沦为“六一农”，他们为财主做工，收成的六分之五给财主，自己只有六分之一。如果收成不够缴纳利息，财主便有权在一年后把欠债的农民及其妻子和儿女变卖为奴。公元前594年，雅典人找到梭伦，希望他来担任首席执政官，调解已经白热化的穷人和富人之间的冲突。当时贫富悬殊，还不起债的人们有一些按契约成了“债务奴隶”，有一些则被迫逃亡异地，于是民怨沸腾。愤怒的穷人希望平分富人的土地和财富；而富人却不愿意放弃自己已经得到的任何利益，一部分甚至骄奢傲慢，贪得无厌。激烈的冲突已经不可避免，而一旦陷入内战，则可能城邦倾覆。梭伦改革后，广大平民摆脱了沦为奴隶的厄运，那些因欠债而被卖到异邦的人由国家出资赎回了。正如梭伦在诗中所写的，他拔掉了竖在被抵押的土地上的债权碑。梭伦自然因此受到了广大平民的爱戴。

在梭伦改革之前，雅典行使的德拉古法以严酷著称——对偷窃水果等错误以及懒惰等行为都要判处死刑。对于这一法典，人们指责它不是用墨水写成的，而是用血写成的。是梭伦改革了这一酷刑。除了杀人罪等要受到严厉的惩罚，梭伦新制定的雅典法律多了些人道主义的色彩。

梭伦还采取了许多鼓励手工业和商业发展的措施，如除自给有余的橄榄油外，禁止任何农副产品出口；凡雅典公民，必须让儿子学会一种手艺；奖励有技术的手工业者移居雅典，给予其公民权；改革币制；确定私有财产继承自由的原则等。梭伦制定的这一系列法律条文均刻在木板或石板上，镶在可转动的长方形框子里，公诸于众。

虽然梭伦改革并不彻底——梭伦既不迁就贵族，也不偏袒平民，收入最少的第四等级不享有担任政府官职和参选“四百人会议”的权利，这种中立政策未能彻底化解社会矛盾——但是他的改革毕竟在一定程度上改变了贵族专权的局面，促进了雅典民主政治和商品经济的发展。

梭伦改革是雅典城邦乃至整个古希腊历史上最重要的社会政治改革之一，它为雅典城邦的振兴与富强开辟了道路。梭伦改革一方面为雅典民主政治奠定了社会基础，另一方面完善了国家制度，促进了雅典社会生活多元化格局的形成，创立了适合民主制发展的社会管理机制，为普通公民参与国家政治活动提供了制度上的保证。梭伦的价值观以及改革中创造的有利于公民行使职权的各种制度，对雅典民主政治具有重要的意义。梭伦改革奠定了雅典民主政治，乃至西方民主政治的基础。

作为梭伦的后继者，伯利克里进一步完善了雅典的民主制度。伯利克里时代，是古希腊政治、经济、文化的最高峰。伯利克里（Pericles）生活在约公元前495年—前429年，古希腊奴隶主民主政治的杰出代表者，是古希腊著名的政治家之一。公元前443年—前429年，他是雅典的实际统治者。伯利克里继续梭伦的政治主张，主张扩大平民阶层的权利，而他的政治主张就是古希腊

的民族精神。

伯利克里连任十将军委员会的首席将军十五年，在那些日子里，伯利克里成为雅典的最高统治者。伯利克里执政期间，主张扩大雅典海上的势力和平民的权利；他大兴土木，修建雅典卫城和比雷埃夫斯港，建成了雅典和比雷埃夫斯港之间的长墙，巩固了陆地防御力量，确保了雅典与海外的交通；他十分重视加强海军的力量，扩建三层桨座舰达400艘；他鼓励戏剧的发展，因此雅典一时人才辈出，文化昌盛。具体来说，伯利克里的改革内容包括以下几点：

首先，他扩大了公民参政的范围；除了十将军外，一切官职向所有等级的男性公民开放，执政官用抽签法产生；其次，他改革了公民大会；公民大会是国家的最高权力机关，负责内政外交等重大问题。公民大会十天召开一次，决定内政、外交、战争、和平等重大问题，年满二十岁的男性公民都可以参加，并有发言权和表决权；而且，他扩大了十将军委员会的权力：最高的政府官员十将军由公民大会推选出，十将军委员会统率军队，参与政治，首席将军执掌国家军政大权；再次，改革五百人会议的成员构成和权限；五百人会议的成员通过抽签从十个部落中各选五十人参加，分组轮流执政，负责召集公民大会等事务；他制定了“公职津贴”制度；为参政公民发放工资和津贴；此外，他提高了陪审法庭的权力和地位；陪审法庭是国家最高司法和监察机关，由十个部落从三十岁以上的男性公民中选举组成，每部落各选六百人；最后，他鼓励公民接受政治教育和文化熏陶，向公民发放“观剧津贴”等等。

与梭伦的改革相比，伯利克里的改革进一步发展了雅典的奴隶主民主制度，把古代希腊奴隶制民主政治推向了顶峰。伯利克里本人特别重视文化，而且特别爱好戏剧，他把戏剧作为宣传他的政治主张、宣传他的民族精神的一个工具，所以戏剧到了伯利克里时代，发展到了顶峰。

在伯利克里时代，每一个公民会得到政府发放的看戏津贴——看戏的观众越来越多，戏院就要卖票，可是穷人买不起票，于是伯利克里就给每一个公民发放看戏津贴——本来看戏就是一种政治行为；雅典当局通过戏剧来宣扬用以维系社会秩序的伦理道德思想、政治法律思想。在古希腊，每年都要举行几次戏剧节，到了戏剧节的期间，所有的政府都停止办公去看戏，甚至监狱的犯人也得被押着去看戏，究其原因，是因为伯利克里很明白，在古希腊，读书是贵族的事，大多数的人还是文盲——当时古希腊文写在羊皮上，很多人因此读不起书，没有文化，但是看戏不同——它不管你有没有文化，只要有眼睛、有耳朵就行，看戏是最大众化的艺术，不管你有没有文化都能接受——于是伯利克里通过组织大家看戏来宣传他的统治思想，进行他的统治。

由于伯利克里重视戏剧，所以他和很多剧作家是非常好的朋友，比如索福克勒斯。为了奖励索福克勒斯对戏剧的贡献，伯利克里给他授予“雅典十大将军”一职——其实索福克勒斯从来没打过仗，但是将其放在雅典十大将军之列，伯利克里是有其用意的；因为伯利克里知道，一出戏剧比打一个胜仗还起作用。

古希腊的戏剧和古希腊的民主精神是分不开的，古希腊的民主制度是戏剧繁荣的基础，正因为古希腊的民主精神和民主运动，古希腊的戏剧蓬勃发展。

古希腊的民主制度是古希腊戏剧繁荣的历史条件。而古希腊戏剧的繁荣，还离不开古希腊的社会风俗。实际上，古希腊自古就流行的祭神仪式，也是古希腊戏剧得以产生、发展、繁荣的基本前提。

世界上有很多古老的文明，但不是每一种文明都能产生悲剧这种文学形式，而且如此独特、悲壮的悲剧，也只有古希腊得以产生和发展，这是为什么呢？此外，尽管戏剧艺术在后来的发展中随着人类文明的进步日臻丰富完善，但为什么时至今日没有哪个时期、哪个民族的戏剧能企

及古希腊悲剧在戏剧史上创造的奇迹？假如我们仔细研究古希腊戏剧的起源，或许能从中发现某种端倪。

古希腊悲剧从它诞生之日起就和祭神仪式结下了不解之缘，特殊时期的历史文化环境注定了古希腊悲剧在形成过程中带有异常强烈的野性色彩，这是它超出其他民族戏剧甚远的关键，也决定了悲剧只可能首先古希腊诞生且只能在古希腊繁荣壮大。如此灿烂辉煌的戏剧史，如此悲壮崇高的戏剧只属于古希腊，它是独一无二且不可重复的。悲剧所具有的种种独特魅力都可以从发生学的角度来追溯其形成原因。¹

祭拜酒神狄俄尼索斯的仪式与古希腊的神话交互作用，酝酿出古希腊悲剧特有的命运感、神秘性和悲剧性。这些体验带有强烈的原始思维和原始激情的显著特征，也正是这种独特之处促使古希腊悲剧孕育出光辉灿烂的艺术成果，在戏剧史上占有举世无双的地位。

在古希腊的神话故事里，总是有无尽的想象，这些想象与对神灵的顶礼膜拜互相渗透、互相感染，从而催生了与悲剧相对应的命运感、神秘性和悲剧性。

在原始的祭神仪式中，有一个环节不能忽视，那就是献祭——用人，用牲畜。用牲畜献祭的例子比比皆是，最著名的当属普罗米修斯为宙斯准备的礼物——宙斯登上奥林匹斯的王位，掌管起了陆地和天空的全部事务。宙斯规定，人们必须宰杀牲畜向他祭祀，而且条件十分苛刻。普罗米修斯义愤填膺，决定把人类从这种沉重的负担中解救出来。一天，普罗米修斯宰杀了一头牛。他把内脏、肉和肥膘放在一起，用兽皮裹上；把骨头放在一起，用板油盖上。然后请宙斯从两份祭品中选择一份，以表明他希望人们向他奉献什么。宙斯笑着选择了骨头。从此之后，给神祇的祭礼就是骨头。宙斯明白自己受了愚弄，于是立即给人类送来了潘多拉和她那著名的木匣，世界从此充满了灾难（是普罗米修斯的愚蠢的兄弟厄庇米修斯接受的）。

用活人献祭的最著名的例子，莫过于伊菲格纳亚（Ἰφίγεια，阿伽门农和克吕泰涅斯特拉之长女）——全希腊的国王与英雄决定进攻特洛伊后，将军队和给养聚集在海港奥利斯。舰队即将出发前夕，阿伽门农猎到一头公鹿，还吹嘘自己的枪法堪比狩猎女神阿耳忒弥斯。此举引起阿耳忒弥斯的不满，于是女神让海港风平浪静，海船无法航行，军队空耗给养。随军牧师卡尔卡斯（Calchas）预言，只有献祭阿伽门农的长女伊菲格纳亚，才能平息女神的愤怒。于是阿伽门农在家信中谎称要将伊菲格纳亚许配给阿喀琉斯，让伊菲格纳亚立刻前往奥利斯。伊菲格纳亚在母亲克吕泰涅斯特拉与幼弟俄瑞斯忒斯的陪同下来到阿伽门农的营帐，并在该处得知要将她献祭的事实。在最初的震惊过去后，伊菲格纳亚表现出可敬的镇定，表示愿意为了民族的利益牺牲自己。祭坛上，卡尔卡斯挥刀斩向伊菲格纳亚的颈项，但她却在那一瞬间消失无踪，因为阿耳忒弥斯用一头公鹿取代了她的位置。此后的大约二十年，伊菲格纳亚处于失踪状态。即便如此，克吕泰涅斯特拉怨恨轻易舍弃女儿性命的阿伽门农，为十年后的刺杀埋下了伏笔。

由于仪式中的法则和条例是神圣不可违抗的，所以被当作祭品的人必须遵从神的旨意奉献自己。于是，在原始的献祭仪式中，悲怆的命运感、神秘感交织在一起。命运，即被献祭的命运或者说主动献身的命运，不仅是神秘的，而且是悲壮的。

其实，在悲剧的胚胎里早就打上了神秘性的烙印。可以说，神秘性是西方悲剧的一种特色。在莎士比亚的悲剧中，每每显现出神秘性的特色。在《哈姆雷特》中，关于国王的鬼魂，充满着神秘性——是鬼魂向王子哈姆雷特确认了克劳迪斯杀兄娶嫂和篡夺王位的阴谋；在《麦克白》中，女巫预示了麦克白对皇权的欲念；在《李尔王》中，暴风雨象征了他的悲惨命运。悲剧中的这些

1 袁瑾：《祭神仪式与原始情结》，《河南科技大学学报（社会科学版）》，2003年3月。

情节，充满了神秘的悬念。诚然，神秘性不是在任何悲剧中都有，但它显然是产生优秀悲剧作品不可忽视的因素。

追溯悲剧中的神秘性因素，我们就不得不回到原始的献祭仪式——巫师口中喃喃的咒语，巫师布道时徐徐升腾的烟火、弥漫的火光，巫师跳舞的姿态，这所有的一切都散发着野性的虔诚。在原始的祭神仪式中，处处透露出原始蒙昧的神秘气息，而原始人对神秘的体验正源自古代人对自然认识的狭隘性、有限性和对命运无常的恐惧。

悲剧中的神秘因素与古代祭神仪式中的神秘因素有相通之处：在古代的祭神仪式中，人对于神或者说不可知的自然力量感到恐惧，而在悲剧中，人会对悲剧中主人公的毁灭感到恐惧，恐惧产生神秘，因此，悲剧里的神秘性与原始祭神仪式中的神秘性有种天然的渊源关系。

祭神仪式是宗教祭祀的中心，而悲剧的核心就是牺牲的祭典。古希腊神话中的献祭、“活人献祭”的风俗习惯，起源于原始人类对灾难（水灾、旱灾、瘟疫、战争）的反应。因此，将祭品——牺牲——人献给神，这是神的旨意，也是祭司乃至全体族人的意愿，可是对于牺牲者来说，这是无可逃脱的命运。我们完全能够猜想出古代献祭，尤其是活人献祭场面的血腥——那撕心裂肺的哭喊，在观者的脑海里自然会留下刻骨铭心的记忆，即使没有亲眼看见，恐怕也不难想象，而悲剧，就是从这样的献祭仪式中诞生——为酒神狄俄尼索斯举行的盛典，并不仅仅充满着欢笑，也充满着眼泪、哭喊和恐惧。

根据荣格（Jung，1875年—1961年，瑞士心理学家，分析心理学的创始人）的集体无意识，我们会更清楚地发现悲剧与原始祭神仪式之间的某种神秘的关联。集体无意识，荣格的分析心理学用语，指由遗传保留的无数同类型经验在心理最深层积淀的人类普遍性精神。1922年，荣格在《论分析心理学与诗的关系》一文中提出了集体无意识的概念。荣格认为，人的无意识有个体的和非个体（或超个体）的两个层面。前者只到达婴儿最早记忆的程度，是由冲动、愿望、模糊的知觉以及经验组成的无意识；后者则包括婴儿实际开始以前的全部时间，即包括祖先生命的残留，它的内容能在一切人的心中找到，带有普遍性。简单地说，集体无意识就是一种代代相传的无数同类经验在某一种族全体成员心理上的沉淀物，而集体无意识之所以能代代相传，因为有相应的社会结构作为这种集体无意识的支柱。

集体无意识的内容是原始的，包括本能和原型。它只是一种可能，以一种不明确的记忆形式积淀在人的大脑组织结构之中，在一定条件下能被唤醒、激活。荣格认为，“集体无意识”中积淀着的原始意象是艺术创作的源泉。一个象征性的作品，其根源只能在“集体无意识”领域中找到，它使人们看到或听到人类原始意识的原始意象或遥远回声，并形成顿悟，产生美感。

古希腊的悲剧诞生于对酒神狄俄尼索斯的崇拜。在为酒神举行的盛大节日仪式中，悲剧慢慢从祭坛走向剧坛，而在这一过程中，集体无意识扮演着至关重要的角色。人类远祖对于惨烈的献祭、活人献祭仪式记忆深刻，而且这种记忆非但没有随着时间的流逝而消弭，相反它积淀于每个人的意识深处，渗透到每一个悲壮的故事、每一支高亢的乐曲里。

于是，我们看到了普罗米修斯的自我献祭——他被缚于高加索山，被鹰啄食肝脏，遭受着种种的摧残；于是，我们看到了阿伽门农的活人献祭——他为了自己的统帅地位，为了希腊人能顺利侵略特洛伊，将女儿杀死献给阿耳忒弥斯；于是，我们看到了俄狄浦斯的自残——他得知自己弑父娶母的真相后，戳瞎了自己的双眼、自我流放；于是，我们看到了安提戈涅的自杀式死亡——为埋葬哥哥而不惜触犯国王的命令；于是，我们看到了美狄亚的杀子复仇的疯狂——为了报复抛弃妻弃子的伊阿宋，美狄亚设计杀害了情敌，然后杀死了两个儿子；于是，我们看到了爱神将狂傲



的希波吕托斯送上了死亡之路。

在古代祭神仪式中，尤其是在以人为牺牲、以人作祭品的丰产祭仪中所反映出来的人类的心理意识，比如爱、惋惜、怜悯、恐惧、悲哀、痛苦、惨烈、激愤、崇高和壮烈等等，与悲剧所洋溢的悲剧精神完全同构对应。悲剧从创生之日起就和人类原始的祭神仪式同生同息，这使得古希腊悲剧有一种深厚的原始情结。正是这种情结使得古希腊悲剧充满了命运的色彩、神秘的色彩和悲壮的色彩。

然而，仅仅凭借原始祭神仪式中对神灵的敬重、恐惧这类情感，还不足以解释悲剧何以崇高和悲壮。对神灵的敬重和恐惧，可以使悲剧具有神秘感、命运感，但是如果没有人类对命运的反抗，尤其是英雄们对命运的抗争，悲剧是不称其为悲剧的。

在公元前5世纪的古希腊，虽然原始的神秘主义信仰、原始的思维方式和原始的情感还广泛存在于古希腊社会生活的各个方面——有关祭神仪典的例子即为例证，但是处于这个过渡阶段的古希腊人，已经有了理性思维的意识 and 能力。可以说，这一时期的古希腊人既有理性思维的自觉，又有原始习惯和原始情感的遗留。

就人类的原始情感而论，恐惧、怜悯、爱、恨都是它的基本因素，这些原始情感都是单一的情感。原始人类往往以简单的方式来表示单一的情感，所以他们（她们）率真、直露、质朴、强烈、偏激。古希腊悲剧中的人物几乎都具有原始的单一情感及其表现方式，如自私贪婪、阴险狡诈的阿伽门农，勇敢鲁莽、善良单纯的阿喀琉斯，敢爱敢恨、勇于抗争的美狄亚等等。这种原始情感的耿直、率性、偏执、蛮狂，反过来又更加激化了人与人之间意识与情感的对立冲突。所以，我们在古希腊悲剧里，往往看到主人公面对比自己强大的力量或根本无法战胜的命运时，能表现出一种义无反顾的大无畏精神和永不言败的抗争勇气。因此，希腊悲剧有着一种崇高之美，而且也必然是崇高之美。

“被当作牺牲的人大多是氏族的首领（巫师兼国王），或者是子女，或者是美貌的女人，这些都是部落中受人尊敬、爱戴的人。献祭他们，人们心中不免有一种反抗。”¹这些作为主角的贵族阶级总是表现出庄严、崇高、优美、壮烈等高贵品质。为了与人物的身份、地位相符，他们（她们）必然比普通人反抗得更英勇、更神圣，因此，他们（她们）更能激发起我们灵魂的震撼和心灵的共鸣，这种反抗实质上就是悲剧里的悲剧精神。这精神是呐喊，是不屈，是痛苦的哀号，更是倔强的抗争，它作为人认识自我价值的转折点，是思想认识上的伟大飞跃。它怀疑命运的绝对性，怀疑神的权威，公然挑战神谕、挑战命运，是人类人格意识的提升和自我意识的发展，是悲剧精神的凝聚。因此，悲剧必然具有一种崇高的、悲壮的色彩。

古希腊悲剧的诞生与繁荣，有其深刻的心理背景和社会背景——古希腊悲剧的诞生，与原始社会祭神仪式关系密切；古希腊悲剧的繁荣，与古希腊的民主制度、民主运动密不可分。可是这些，仍然不足以说明古希腊的悲剧为何在中西方的戏剧史上独具特色、独树一帜、独占鳌头、独显辉煌。

实际上，古希腊的剧场文化、演员的素质和古希腊悲剧的取材，均影响着古希腊悲剧的独特品质。首先来看看古希腊的剧场文化。由于悲剧起源于酒神崇拜，加之古希腊人的多神崇拜，因此演出悲剧的剧场就被视为圣地。这是互为因果关系的：因为古希腊的悲剧有着浓厚的宗教意味和仪式性，因此剧场作为演出的场所就更加神圣。古希腊的剧场具有一种先天的神圣性，这是其他民族的戏剧舞台以及西方后世的戏剧舞台都无法比拟的。这当然与古希腊人的信仰有关。

1 孙文辉：《戏剧哲学——人类的群体艺术》，长沙：湖南大学出版社，1998年，第94页。

此外，古希腊的剧场之重要性，更体现在其政治意味上。古典悲剧的发展与兴盛，与公元前5世纪雅典的民主运动有着密切的关联——戏剧演出既是城邦公民喜闻乐见的娱乐项目，又是政府大力提倡和支持的公共项目，如伯利克里时代甚至给贫困公民发放看戏津贴，因此悲剧舞台不仅是娱乐的场所，更是雅典各派政治势力宣传其政策、政治理想、批判其政治对手的重要场合，“剧场成为政治讲坛，诗人是人民的教师”¹。古希腊悲剧的主题是极其严肃的，不像后来西方的悲剧那样涉及爱情，而且不能违背当时社会的主流价值倾向——如过于淫秽、暴力、血腥的主题都在禁止之列，因此古希腊的剧场文化也是严肃的。

古希腊剧场之重要性，还在于其大众意味，即它是民主政治的集中体现。悲剧作为面向全民的公共艺术形式，在倚山而建的半圆形露天剧场表演。剧场一般能容纳一万四千人左右，恰恰相当于伯利克里时代雅典的男性公民数量，²也就是说，古希腊的剧场文化迥异于后世西方戏剧或歌剧一度精英化的倾向。在后世西方的戏剧文化中，剧场明显体现出社会的阶层——首先是演出室内化特征，这与古希腊的露天剧场所展现的文化精神背道而驰；其次是剧场内的等级化倾向：楼上是雅座，楼下是普通座位，这是阶级社会的突出表现。

因为古希腊戏剧大众化的特征，所以简洁明了、通俗易懂是必须的。这不仅要求剧本要简洁易懂，演员的表演也要简洁易懂——因为一旦剧辞费解或表演滞涩，观众就会唏嘘，有的甚至抛掷食物，直至把演员哄下舞台而使演出中止。

此外，古希腊的剧场文化集中体现了民主政治的意味——如果在悲剧评比中舞弊或在剧场争斗、挤压则会面临死刑的严惩。³古希腊每年要举行三次戏剧节。在雅典，每次戏剧节都要选出三个悲剧诗人的作品来进行比赛，比赛分头等奖、二等奖、三等奖，因为只有三个人比赛，所以得三等奖就等于说失败了。

雅典当时一共分十个区，每个区选出若干个候选人来，然后由政府决定十名，一个区一名，由这十个评委打分，这十个评委打完分以后，抽出五个人，随便抽出五个人，把这五个人的分一平均，来评定你这个是不是获奖。有法律规定，凡是评委不能徇私舞弊，如果徇私舞弊，是要受法律制裁的，而且观众可以提出质疑，最高法律如果发现某个评委严重地徇私舞弊，就会将这个评委处以死刑。

为了保证比赛的公平，政府有所作为，剧作家也会迎合大众的趣味，这也造就了古典悲剧的基本风格特点：“布局简单而完美，人物少，性格鲜明，语言质朴简洁，风格雅致优美，富于抒情意味。”⁴不过这也反映出大众文化的弊端——媚俗性。大众文化的媚俗性在古希腊悲剧时代就已经显示出其端倪，只是不甚明显，因为政府的干预在其中占了很大的比例，可是在现代、后现代的文化领域，大众文化的媚俗性已经发展到了登峰造极的地步。

古希腊悲剧的独特品格，注定了它对演员的要求很高。演员在念台词上面，必须表现出很强的语言基本功。当然，演员在当时也是非常受尊重的职业。这是为什么呢？因为古希腊人认为，演员是神的代言人，所以演员的财产是不容侵犯的，就是两国交战，演员也可以自由来往。到了公元前4世纪的时候，雅典还成立了演员同业会，哪个演员生活困难了，就给他发津贴。这足以

1 罗念生：《论古希腊戏剧》，见《论古典文学》，上海：上海人民出版社，2007年，第9页。

2 罗念生：《论古希腊戏剧》，见《论古典文学》，上海：上海人民出版社，2007年，第8—9页。

3 罗念生：《论古希腊戏剧》，见《论古典文学》，上海：上海人民出版社，2007年，第11—12页。

4 罗念生：《论古希腊罗马文学作品》，见《论古典文学》，上海：上海人民出版社，2007年，第223页。

说明古希腊人对戏剧的重视：因为观众爱看戏，所以特别尊重演员。

在古希腊悲剧的演出中，歌队在剧中的作用十分重要。歌队的出场形式包含：歌队长、单独的歌队队员、歌队全体、歌队分组等多种类型。歌队长是悲剧中不可或缺的重要演员，并起到了联系舞台和观众的作用。而歌队成员则承担了群众演员和合唱队员的双重任务，他们以全体、分组或个别的方式参与到戏剧对话和戏剧配乐中。穿插在悲剧各场之间的合唱歌，对于抒发感情、暗示剧情和塑造形象极为重要；而各场之中由歌队自身或者歌队和演员（有时也由一位或几位演员）共同表演的抒情歌与哀歌，则是戏剧动作与对话的有机组成部分。歌队及其合唱歌能否与戏剧整体融会贯通，是衡量一出悲剧成败的重要标准之一。亚里士多德说：“应该把歌队看作是演员中的一分子。歌队应是整体的一部分，并在演出中发挥建设性的作用，像在索福克勒斯，而不是像在欧里庇得斯的作品里那样。在其他诗人的作品里，合唱部分与情节的关系就如它们与别的悲剧一样不相干。”¹

音乐有陶冶人情操的作用，有教化的功能，这一点不仅柏拉图、亚里士多德注意到了，其实同一时代中国的孔子也注意到了。不过，音乐如果想要起到教化的作用，也不能太花哨，因此，柏拉图在《理想国》中借苏格拉底之口说道：

“我但愿有一种曲调可以适当地模仿勇敢的人，模仿他们沉着应战，奋不顾身，经风雨，冒万难，履险如夷，视死如归。我还愿再有一种曲调，模仿在平时工作的人，模仿他们出乎自愿，不受强迫或者正在尽力劝说、祈求别人——对方要是神的话，则是通过祈祷，要是人的话，则是通过劝说或教导——或者正在听取别人的祈求、劝告或批评，只要是好话，就从善如流，毫不骄傲，谦虚谨慎，顺受其正。就让我们有这两种曲调吧。它们一刚一柔，能恰当地模仿人们成功与失败、节制与勇敢的声音。”²

在柏拉图看来，只需要多利亚调式和弗里吉亚调式就足够了，至于乐器，只需保留阿波罗的里拉琴足矣，并且“不应该追求复杂的节奏与多种多样的韵律，”凡是可能模仿“卑鄙、凶暴、疯狂或其他邪恶”的素材都应在禁止之列。³

柏拉图对悲剧的观点其实完全秉承了一种艺术为政治服务的“工具论”，在《法律篇》中，他认为悲剧演出必须在“公众教育的掌管者”的棍棒挟持下，使听众“屏息静听到底”。否则，如果听任听众的感官需求，用动人的音乐素材加上挑逗的歌词，就会在“群众中养成一种无法无天胆大妄为的习气，使他们自以为有能力去评判乐曲和歌的好坏”，这样，“一种邪恶的剧场政体就生长起来，代替了贵族政体。”⁴这种功利主义的文艺观念一直影响到希腊化时代，并且最终在作为新柏拉图主义者的早期基督教教父的音乐神学观念中扎根下来。中世纪的教仪剧可以看作是遵循柏拉图音乐观念的典范。

不过同为哲学家、伦理学家的亚里士多德，对于悲剧、悲剧中的音乐的评价，或许更为中肯。亚里士多德《政治学》中的一段话很具有代表性：

“怜悯、恐惧、热忱这类情感对有些人的心灵感应特别敏锐的，对一般人也必有同感，只是或强或弱，程度不等而已。其中某些人尤其易于激起宗教灵感。我们可以看到这些人每每被祭颂音节所激动，当他们倾听兴奋神魂的歌咏时，就如醉似狂，不能自己，几而苏醒，回复安静，好

1 亚里士多德：《诗学》，第18章，陈中梅译注，北京：商务印书馆，1996年，第132页。

2 柏拉图：《理想国》，郭斌和、张竹明译，北京：商务印书馆，1986年，第104页。

3 柏拉图：《理想国》，郭斌和、张竹明译，北京：商务印书馆，1986年，第105页。

4 柏拉图：《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1959年，第245—246页。

像服了一帖药剂，顿然消除了他的病患。（用相应的乐调）也可以在另一些特别容易感受恐惧和怜悯情绪或其他任何情绪的人们，引致同样的效果；而对其余的人，依各人感应程度的强弱，实际上也一定发生相符的影响：于是，所有的人们全都由音乐激发情感，在某种程度上祛除了沉郁而继以普遍的怡悦。所以这些意在消释积悃的祭颂音节实际上给予我们大家以纯正无邪的快乐。”¹

“卡塔西斯”，是拉丁文 *katharsis* 的音译，作宗教术语是“净化”（“净罪”）的意思；作医学术语是“宣泄”的意思。关于悲剧的“卡塔西斯”功能，最早见于亚里士多德，不过自文艺复兴以来，许多学者对卡塔西斯又有不同的理解。我国学者朱光潜先生主张“净化说”，认为卡塔西斯的要义在于通过音乐或其他艺术，使某种过分强烈的情绪因宣泄而达到平静，因此恢复和保持住心理的健康；罗念生先生则把“卡塔西斯”译为“陶冶”，主张具有东方诗教色彩的“陶冶说”。各种解释，大致可以分为两大类。

第一类是净化说，这中间又分为三派：其一，净化怜悯与恐惧中的痛苦的坏因素；其二，净化怜悯与恐惧中的利己的因素；其三，净化剧中人物的凶杀行为的罪孽。关于净化说，亚里士多德有两个极为重要的关于悲剧的理论：其一是悲剧主角的“过失说”，其二是“哀怜癖”。

我们先来看看“净化”说。亚里士多德在《诗学》第六章定义悲剧时的最后一句话是“激起哀怜和恐惧，从而导致这些情绪的净化”。这里所提到的“净化”（*katharsis*）是历来研究亚里士多德的学者们长久争辩不休的一个问题。他们提出了各种不同的解释。有人说，“净化”是借重复激发一些情绪而减轻这些情绪的力量，从而导致内心的平静；有人说，“净化”是消除这些情绪中的坏的因素，好像把它们清洗干净，从而发生健康的道德影响；也有人说，“净化”是以毒攻毒，以假想的情节所引起的哀怜和恐惧来医疗心理上常有的哀怜和恐惧。不管孰是孰非，这些观点都有一个共同点——都认为悲剧的净化作用可以对观众的心理健康发生影响。

在《政治学》卷八里，亚里士多德再次提到了“净化”。柏拉图也提到过古代希腊人用宗教的音乐来医疗精神上的狂热症，并且拿这种治疗来比保姆把婴儿抱在怀里摇荡来使他入睡的办法。从亚里士多德和柏拉图所举的例子来看，“净化”的要义在于通过音乐或其他艺术，使某种过分强烈的情绪因宣泄而达到平静，以此来恢复和保持住心理的健康。在《诗学》里，亚里士多德提到的是悲剧的净化功能，在《政治学》里，亚里士多德提到的是宗教的音乐净化功能，也就是说，艺术的种类、性质不同，所激发的情绪不同，所生的“净化”也就不同。

第二类是宣泄说，也可以分为三派：其一，“卡塔西斯”的作用在于以毒攻毒，这类观点认为怜悯与恐惧是病态的情感。此派以亚里士多德《政治学》第八卷第七章中的一段话为据：“有些人容易受宗教狂支配，我们可以看见他们听了那种使灵魂激动的音调，在神圣的乐调的影响之下恢复正常状态，仿佛受到了一种医疗，即“卡塔西斯”作用。至于那些易受怜悯、恐惧及其他情感支配的人也应当受到类似的医疗。”其二，“卡塔西斯”的作用在于使人们强烈的怜悯与恐惧的欲望得到满足，然后在发泄的过程中得到快感，最后趋于平静。其三，“卡塔西斯”的功能在于通过重复激发怜悯与恐惧，可以减轻这两种情感的力量，然后得到平静。

总之，人受到净化之后，就会“感到一种舒畅的松弛”，得到一种“无害的快感”。亚里士多德的这种净化说针对着的是柏拉图对诗人的控诉。柏拉图说，情绪以及附带的快感都是人性中“卑劣的部分”，本应压抑下去而诗却“滋养”着它们，所以不应该留在理想国里。亚里士多德替诗人申辩说：诗对情绪起净化作用，有益于听众的心理健康，也就有益于社会，净化所产生的快感

1 亚里士多德：《政治学》，吴寿彭译，北京：商务印书馆，1965年，第431页。

