

# 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

# 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

## 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，是世界文化史上的一大奇观。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。

希腊神话曾是希腊艺术的武库和土壤。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
<b>第一章 戏剧和剧场的起源</b>	( 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 )
<b>第二章 埃斯库罗斯</b>	( 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 )
<b>第三章 索福克勒斯和欧里庇得斯的时代</b>	( 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 )
<b>第四章 索福克勒斯</b> .....	( 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 )
<b>第五章 欧里庇得斯</b> .....	( 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 )

<b>第六章 古希腊喜剧与阿里斯托芬</b> .....	(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)
<b>第七章 阿提刻“新”喜剧</b> .....	(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)
<b>后记</b> .....	(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。”<sup>①</sup> 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

<sup>①</sup> 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。”<sup>①</sup>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艺术形式的酒神颂歌。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<sup>②</sup>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、嘲讽甚至海淫的特征。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。总之是泛指稼穡之神。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。”<sup>①</sup>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”（“τραγος”即山羊和“οδὴ”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。”<sup>②</sup>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<sup>①</sup>。

“喜剧”的名称也与此类似，它出自“χομος”一词。这个词的意思是“酒徒们的游行”，另，“οδe”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对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”<sup>②</sup>。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”<sup>①</sup>。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。

<sup>①</sup> 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”<sup>①</sup>。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“一些不说话的角色”，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

---

<sup>①</sup> 《诗学·诗艺》中译本，第14页。