

试析“剧场政体”问题

王柯平

内容提要 柏拉图所关注的“剧场政体”，既是一个诗乐翻新的艺术问题，也是一个制度腐败的政治问题。从历史角度看，这一问题的双重性在深层意义上涉及雅典剧场文化的蜕变、民主政体的衰败与公民德行的堕落等因素。因为，这些因素不仅是滋生“剧场政体”乱象的客观条件，也是引发柏拉图忧患意识的主要根由。

关键词 柏拉图 雅典剧场文化 剧场政体 过分自由

在《法礼篇》^①第三卷里，柏拉图在论及“剧场政体”（theatrokratia）的过

① 柏拉图的这部对话，原名为 *Nomoi*，英译名为 *Laws*，德译名为 *Gesetze*，法译名为 *Les Lois*，意译名为 *Le Leggi*，汉译名为《法律篇》或《法篇》，近年来也有学者将其汉译为《法义》。通常，希腊语 *nomoi*（*νομοι*）一词被用来表示公元前6世纪雅典立法者梭伦（Solon, 630-560 BC）的法规，以此与 *thesmoi*（*θεσμοι*）一词形成对比，后者被用来表示公元前7世纪雅典立法者德拉古（Draco）的法规。在古希腊语中，*nomoi* 是名词 *nomos*（*νομος*）的复数形式，源自动词 *nemo*（*νεμω*），主要表示“分派、布置、摇动、处理、拥有、行使、管理、控制”等意；*nomos* 起初表示“被分派或被布置的东西”，随后发生转义，表示“法规、条例、指示、训令、惯例、习俗、民风、音乐旋律”等。事实上，柏拉图自己言明，此书包括“成文法”（*nomoi*）与“不成文法”（*nommia*）两部分，前者指涉法规律令，后者代表“祖传习俗”。此外，*nomoi* 一词还表示歌曲曲调或音乐旋律，柏拉图有时将其用作双关语。R. G. Bury 与 Werner Jaeger 等人认为，柏拉图所使用的 *nomos* 一词具有双重意义，不仅以其表示法（*laws*）与歌（*song*），而且有意将两者合而为一（Cf. R. G. Bury, “Introduction” to Plato, *Laws*, Cambridge & London: Harvard University Press, 1994, p. xiii; Werner Jaeger, *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, trans. Gilbert Highet, Oxford: Oxford University Press, 1971, Vol. III, p. 252.）。总体而言，柏拉图笔下的立法过程，也是教育过程。在此过程中，法律与习俗并重且并用。从 *Nomoi* 这部对话所呈现的具体内容来看，习俗内容多种多样，包括传统节庆、会饮、聚餐、婚配、生育、蒙养、游戏、宗教、祭祀、诗乐、舞蹈、体操、军训等，其主要职能等于规定社会活动、文化教育与生活方式的各种礼仪。有鉴于此，我尝试将此部对话的名称译为《法礼篇》，借以涵盖法规律令（法）与习俗惯例（礼）两大部分。这一译名一方面显得比较恰切和包容，另一方面也较少《法律篇》或《法篇》等译名所给人的那种单一刻板的印象。事实上，R. G. Bury 也认为从该书的内容描述来看，其标题 *Laws* 虽然不能说是“误导性的”（*misleading*），但确是“非常不充分的”（*very insufficient*）。因为，实际意义上的“法律”仅占全书内容的三分之一，其余大部分篇幅所讨论的是习俗惯例的作用与人作为“政治动物”（*political animal*）的生活以及人性之类主题（Cf. G. Bury, “Introduction” to Plato, *Laws*, p. xii-xiii.）。

程中，表露出深沉的家国情怀或忧患意识。^① 历史地看，“剧场政体”问题具有双重性，一方面涉及诗乐翻新的消极影响，另一方面关乎制度腐败的政治走向。因此，要探究这一问题，就需要从滋生“剧场政体”的相关条件谈起。在这些条件中，雅典剧场文化的背景与民主政体的状况颇为关键。因为，“剧场政体”的乱象与弊端虽说是艺术上追求标新立异和政治上追求“过分自由”所致，但在深层意义上则与剧场文化的蜕变、民主政体的衰败与公民德行的堕落密切相关。这一切实际上也是柏拉图深感担忧的主要根由。

一、雅典剧场文化的成因

古希腊戏剧是古希腊艺术的典范，特别是古雅典人引以为豪的成就。但要看到，对于现代人来讲，现存的古希腊剧作是不易理解和欣赏的，这不仅涉及其内容与形式，而且涉及其历史条件与情境。诚如黑格（A. E. Haigh）所言，现代人要想理解和欣赏古希腊戏剧，就需要了解它们得以创作和演出的氛围与限制，需要了解其组织管理过程中的诸多细节，因为“阿提卡剧场在本质上是一社会公共机构（public institution），由此造就了希腊民族生活中最值得关注的要素之一”，同时也形成了“古雅典人的习惯、感受和鉴赏品位”等等。^②

历史上的雅典城邦所辖地区是阿提卡（Attica），雅典为首府，下设 10 部落。雅典人也称阿提卡人，所用语言为阿提卡方言。现如今，每谈及雅典剧场，人们首先想到的是可以容纳近 20000 观众的狄俄尼索斯剧场，^③ 其规模、作用与影响堪称阿提卡剧场的典型代表。每谈及希腊戏剧，人们首先想到的是埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇德斯和阿里斯托芬等诗人，他们的创作数量与艺术水平堪称众多雅典诗人的成功典范；每谈及雅典公民的娱乐生活，人们也会自然而然地想到雅典剧场的戏剧比赛和热情观众，那委实是城邦节庆活动的高潮，是雅典人炫耀自己艺术成就的舞台，同时也是雅典人展示民主政治的橱窗。这一切无疑构成

① See Plato, *Laws*, trans. R. G. Bury, Cambridge and London: Harvard University Press, 1994, 700 - 701. 后文出自同一著作的引文，将随文在括号内标出该著名首词和引文出处页码，不另作注。

② See A. E. Haigh, *The Attic Theatre*, Oxford: The Clarendon Press, 1952, p. iii. 后文出自同一著作的引文，将随文在括号内标出该著名首词和引文出处页码，不另作注。

③ 据 A. E. Haigh 所言，位于雅典卫城的狄俄尼索斯剧场可容纳 20,000 观众（See A. E. Haigh, *The Attic Theatre*, p. 343）。但据现行的百科资料，此剧场大约可容纳 15,000 ~ 17,000 观众。据我个人现场考察，该剧场依山坡而建，舞台在下方，座位在上方，除了座位数字之外，站在剧场边座四周也可以观看演出，周边站上几千观众似乎不成问题，估计总体可容纳近 20,000 观众。

试析“剧场政体”问题

了雅典剧场文化的基本内容与特质。在这种文化的熏陶下，戏剧创作繁荣昌盛，剧场观众络绎不绝，一位诗人名下可列出百余部剧作名录，每位公民可登记入场或申请补助观看演出，这在人类历史上确属空前绝后的文化景观。对此，人们或许会问，形成这一景观的原因何在呢？其原因很多。仅从政治与文化社会学角度看，至少涉及如下五个方面：

首先是制度化。制度化主要是指雅典城邦对每年一度的节庆活动的规定，对戏剧比赛日程与相关仪式的确立，对组织此类活动的重视，对公民参与剧场活动与观看表演的资助等等。在三大传统祭祀节庆活动中，莱纳亚节（the Lenaea）比较古老，乡村狄奥尼西亚节（the Rural Dionysia）遍布乡村，城市狄奥尼西亚节（the City Dionysia）规模最大。通常，莱纳亚节的组织直接由城邦首位执政官督导，城市狄奥尼西亚节的组织者是每年任命的9位执政官中的一位资深成员，其专用称呼为the Eponymous。要知道，组织一届城邦节庆所花的气力，几乎等于准备一场城邦战争所花的气力。相关的财力人力，都务必精打细算，配备齐全。为此，节庆组织者要挑选和任命6位执行副官，专门负责实施三位悲剧诗人和三位喜剧人所需歌队的组织与费用。在节庆期间，狄俄尼索斯剧场备受关注，所有活动都不遗余力，从始至终不得松懈，意在给来自雅典或异邦的观众留下深刻印象。这时，雅典俨然成为一个充满仪式表演的城邦。在戏剧开演之前，各种祭祀活动、宗教仪式以及政治仪式都逐一在剧场上演。因此，这些节庆活动不仅具有政治背景，而且已然成为政治前景，旨在展开一场“对全希腊的教育活动”（an education for all Hellas）。^①为此，城邦每年还设立了“剧场基金”（the Theatric Fund），意在接济或补贴那些手头拮据的公民，让他们买票到剧场观看和参与相关的节庆活动，由此进一步扩大了观众的参与度。

其二是参与度。柏拉图曾言，许多人到剧场看戏，如同许多人聚集到一起开会一样，他们在这种场合大呼小叫，鼓掌哄闹，互助声势，致使从众心理增长。^②若从一方面看，这会形成日后柏拉图所批评的那种“剧场政体”（Law: 701b），此政体实属政治腐败或民主政体蜕变的结果。但从另一方面看，这恰恰表明剧场文化的兴盛与观众的热情。在雅典施行民主制度时期，雅典公民参与剧

^① See Paul Cartledge, “‘Deep plays’: theatre as process in Greek civic life”, in P. E. Easterling, ed., *Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 18-19.

^② See Plato, *Republic*, trans. Paul Shorey, Cambridge and London: Harvard University Press, 1994, 492 b-c. 后文出自同一著作的引文，将随文在括号内标出该著名称首词和引文出处页码，不另作注。

场活动或充当观众，首先等于扮演民主制度下的公民角色，或者说，是在展示雅典民主的特性，是在恪尽城邦公民的义务。实际上，能够参与节庆活动本身，就意味着参与者享有的公民身份。^① 这种身份在当时的雅典或其他城邦都是参政议政的前提条件，也是经济与文化生活的重要保障。当然，出席城邦议会在重大内容上有别于参与剧场活动。但从参与度比较，公元前400年在同时补贴两者的情况下，出席雅典城邦议会的人数约为公民总数的25%，而观看城市狄奥尼西娅节悲剧表演的人数约占公民总数的50%。另外，城邦议会聚集的“主动参与者”不过10位，而每年城市狄奥尼西娅节的主动参与者不下1200人，这其中包括10个部落的参赛歌队与10个酒神赞歌男童合唱团。^② 如此看来，在这个特定场合，观众几乎等于城邦，城邦也几乎等于观众了。

其三是竞争意识。古希腊语词 *agonia* 意指竞争性，而源自 *agonia* 的英文词 *agony* 则表示挣扎或创痛。对古希腊人来说，毁灭性的斗争或你死我活的战争，如同奥林匹克大赛上的各类项目一样，实际上都是一种得失所系的竞争或比赛。基于这一观念，古希腊人对待竞赛的态度，如同他们对待斗鸡（cock-fight）的态度，^③ 自然而然地被引入到戏剧比赛之中。在我看来，他们在剧场里观看和参与了四重竞争：舞台上剧中人物之间的竞争，演员与歌队之间的竞争，台前台后参赛诗人的竞争，临场观众在推选优秀剧目时的竞争。他们习惯于参与竞争，习惯于从中获得甄别胜负的能力与机缘，同时也习惯于从中得到自己的乐趣，此乃希腊方式（the Greek way）的一大特点。究其本质，在这种多重竞争的背后，潜藏着一种追求和体验荣誉的渴望。在古希腊人心目中，荣誉是一种内在价值的外在表象。此价值的根源不是别的，而是具有追求杰出、卓越或拔萃意味（significance of excellence）的德行观念（*aretē*）。德行作为古希腊文化的核心理想，不仅体现在体力与心智上，而且体现在道德与行动中。而竞争与荣誉，无疑与这些方面具有连带关系。

其四是城邦生活。城邦民主生活方式无疑是希腊方式的重要组成部分，其中涉及宗教、政治、经济、社会与文化等诸多要素，观看戏剧表演在很大程度上就关系到这些方面。首先，戏剧表演开幕前有宗教仪式与政治仪式，譬如酒神狄俄

① See Simon Goldhill, "The audience of Athenian tragedy", in P. E. Easterling, ed., *Greek Tragedy*, pp. 54 - 55.

② See Paul Cartledge, "'Deep plays': theatre as process in Greek civic life", in P. E. Easterling, ed., *Greek Tragedy*, p. 17.

③ See Paul Cartledge, "'Deep plays': theatre as process in Greek civic life", in P. E. Easterling, ed., *Greek Tragedy*, pp. 11 - 13.

尼索斯雕像的出场与入庙；参赛诗人与公众见面和宣布戏剧内容主题；用公牛牺牲祭祀酒神；出身高贵的女童手捧金篮献祭，列队进行祈祷，敬献相关祭品；军政要人祭酒，举行庆祝欢宴，宣布新公民名单，表彰城邦英雄，奖励杰出公民，展示各地贡品，祭奠城邦烈士等等。^①所有这些仪式化的表演，都与城邦的宗教信仰与政治习俗密切相关。随后，在演出过程中，相关的作品会反映公民的生活情境、城邦的社会问题、个体的道德伦理，甚至还会利用舞台来演练公民行使权利的方式、对待奴隶的适当策略、处理民事的法律程序、判别正误的不同角度、揭露和讽刺现实政治与生活中诸多现象及其人物等等。这一切已然成为城邦民主生活的重要内容，同时也是公民教育活动的组成部分。因为，代表雅典戏剧艺术的悲剧，“不仅是一种艺术形式，还是一种社会建制。这种建制是城邦通过各种悲剧中形成各种竞争、与其政治和法制建制相平行地建立起来的。城邦在祖名相同的执政官的权威下，于同一个城邦内按照公民大会或法庭相同的制度规范，建立起一种面向所有公民的公开表演，其导演、演员、裁判都由希腊不同部落具备资格的代表来担任。这样，城邦就把自己变成了剧院，在某种意义上，它的主题成了它自身，在公众面前它已将自己戏剧化了”^②。

其五是教育场所。戏剧表演具有多重效应，其中包括教育功能。节庆期间的剧场，如同雅典的集市广场（*agora*），在广义上已成为教育场所，即教育雅典公民的场所。其实在当时，“雅典的大部分公民并非接受过多少正规的学校教育，他们在童年时期也只是学到一些识字、算数与音乐欣赏的基本知识而已。对于一般的公民来讲，悲剧表演剧场是他们通过群众集会和公开论辩如何学会积极参与自治的重要部分”^③。尤其是戏剧里的人物与歌队，在重大问题上总要展开问答与辩驳，这样自然会吸引观众参与评判，从而有助于提高自己的识别能力与行使公民权利的能力。有鉴于此，公民观看戏剧如果说是展示其公民身份与公民素养的话，那么，“雅典悲剧能够激发、质疑和探讨公民意识与城邦意识这一事实，正好证明雅典民主制度所具有的非凡力量与开放性”^④。因为，悲剧诗人以其特有的敏感性和洞察力，对生命的意义、人生的真谛、命运的无常、社会的问题与

① See Simon Goldhill, “The audience of Athenian tragedy”, in P. E. Easterling, ed., *Greek Tragedy*, pp. 55 - 56.

② Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, trans. J. Lloyd, New York: Zone Books, 1988, pp. 32 - 33. 转引自奈丁格尔《柏拉图对雅典悲剧的运用和批评》，见张文涛选编《戏剧诗人柏拉图》，华东师范大学出版社，2007年，第401 - 402页。

③ Paul Cartledge, “ ‘Deep plays’ : theatre as process in Greek civic life”, in P. E. Easterling, ed., *Greek Tragedy*, p. 19.

④ Simon Goldhill, “The audience of Athenian tragedy”, in P. E. Easterling, ed., *Greek Tragedy*, p. 67.

道德的准则等领域，皆有深入而广泛的理解与认识，这一切都会自然而然地表现在剧作及其演出中。当然，悲剧的艺术感染力与娱乐性，也是雅典公民接受审美教育以及道德教育的重要环节。悲剧借助神话传奇，以象征的手法对世间百态及不幸遭遇的揭示与再现，譬如描写命运多舛的《俄狄浦斯》、表现家族冲突的《安提戈涅》、赞美舍己为人的《普罗米修斯》、凸显傲慢性格的《阿伽门农》、反映情仇杀戮的《美狄亚》等等，它们所传达给观众的不只是动人的情节故事，更是深刻的人生哲理。这一切尽管是通过舞台表演呈现出来，却具有令人惊心动魄的直接魅力，同时还具有跨越时空的普遍意味。因此，经过百余年的传播，雅典悲剧在公元前300年前后，已经遍布全希腊各个城邦，其突出地位随后在古希腊-罗马历史上雄霸了600余载。据此，我们可以肯定地说，在雅典城邦的黄金时期，从受众面、影响力、艺术性以及历史地位来看，这一时期的最高艺术成就不是雕刻、绘画、颂诗或黑红陶瓶，而是戏剧，尤其是悲剧，尽管雕刻也被视为艺术史上不可企及的范本。

然而，月盈则亏，水满则溢。曾几何时，繁荣的雅典剧场文化，如同强盛的雅典帝国一样，均未逃脱“盛极而衰”的历史宿命。最终，雅典帝国崩塌，在政治军事上沦为二流城邦；雅典剧场文化蜕变，在吵吵闹闹中酿成“剧场政体”。但这一切并不遮蔽雅典曾有的辉煌，也不折损雅典戏剧自身的成就，自然也不会影响这份留给世人的伟大艺术遗产了。

二、“剧场政体”的乱象

从蜕变的雅典剧场文化中所滋生的“剧场政体”，不仅是一个文化艺术问题，而且是一个城邦政治问题，均涉及一个逐步演变的历史过程。那么，柏拉图又是如何看待这一历史过程的呢？又是如何描述这种“剧场政体”的呢？在《法礼篇》第三卷里，柏拉图对此进行了批评反思。他从该时期的诗乐艺术流变入手，继而描述了城邦生活逐步失控的过程，最后揭露了“剧场政体”的种种乱象与弊端。如他所述：

如果追溯生活中过分自由（*eleutherou lian*）的发展根源或开端（*archēs*），那就要从关于诗乐的法律（*nomois peri tēn mousikēn*）谈起，这里所说的诗乐是指从前的诗乐。从前，在我们雅典人中间，诗乐分为若干种类

试析“剧场政体”问题

和风格，一种是对神的祷祝，叫做颂歌（*hymnos*）；另一种与此对立，叫做哀歌（*thrēnos*）；此外一种叫做阿波罗颂歌或派安赞歌（*Paiōnes*）；还有一种是庆祝狄俄尼索斯诞生的颂歌，叫做酒神颂歌（*Dithyrambos*）；从前还有另外一种歌，叫做牧歌（*nomous*），配上里拉琴的调子，也叫做弦歌（*kitharōdikous*）。这一切都与其他歌调区分得很清楚，不准演奏者把这种诗乐风格与另一种诗乐风格混淆起来。至于作决定的权力，也就是进行裁判和惩处不服从者的那种权力，并非像现在这样用群众的嘶吼、极嘈杂的叫喊或鼓掌叫好等方式表现出来。公众教育的掌管者们坚决要求听众从头至尾屏息静听，男孩们和他们的导师们乃至一般群众都只能静听，否则就要挨棍棒。这是很好的秩序，听众也乐于服从，从来不敢用叫喊来表示他们的意见。不过，随着时代的推移，诗人们自己却引入庸俗的漫无法纪的革新。他们诚然是些天才，却没有鉴别力，认不出在诗乐中什么才是正当的合法的。于是就像酒神的信徒们一样如醉如痴，听任毫无节制的狂欢支配，不分皂白地把哀歌与颂歌混在一起，把阿波罗颂歌与酒神颂歌混在一起，还在竖琴上摹仿笛音，把一种乐调与另一种乐调杂糅起来，弄得一团糟；他们还狂妄无知地说，诗乐里没有真理，是好是坏，都只能凭听者的快感来判定。他们创造出一些淫靡的作品，又加上一些淫靡的歌词，这样就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诗乐与歌曲的好坏。这样一来，剧场的听众就由静默变成多言，好品头论足，仿佛他们都有了鉴别诗乐好坏的能力。于是，一种卑劣的剧场政体（*theatrokratias tis ponēra*）就生长起来，代替了管理诗乐的贵族政体（*aristokratias*）。如果掌握裁判权的民主政体（*dēmokratia*）所包括的成员都是些有教养的人，这种习气倒还不至于产生多大害处；但是在诗乐里，就会产生一种谁都无所不知、漫无法纪的普遍妄想；——自由就接踵而来，人们都自以为知道他们其实并不知道的东西，因此就不再有什么恐惧（*aphoboi gar egnōnto ōs eidotes*）；随着恐惧的消失，无耻也就跟着来了（*ē de adeia anaischuntian eneteke*）。人们凭一种大胆过分的自由（*eleuthepias lian apotetolmēmēnēs*），鲁莽地拒绝尊重那些比他们高明的人们的意见，这就是卑劣无耻！（*Law: 700a - 701b*）^①

① 另参阅柏拉图《文艺对话集》朱光潜中译本，人民文学出版社，1980年，第310-311页。

从这段话里我们似乎可以推论出柏拉图的思想逻辑，其中有三点值得注意：

其一，“过分自由”源自诗乐法律的败坏。所谓“过分自由”，是指当时雅典人的生活特征；所谓“诗乐法律”，就是“关于诗乐的法律”（*nomois peri tēn mousikēn*），是指诗乐的曲调旋律或风格特征，柏拉图有意在此使用了既表示法律也表示旋律的双关语 *nomois*。乍一看来，“过分自由”是城邦政治问题，“诗乐法律”是艺术规则问题，两者似乎没有直接的因果关系。但凡知道雅典民主政体与雅典剧场文化之间特殊关系的人，只要稍加思索，就可看出其中的端倪。“自由”（*eleutherou*）本是好东西，既可保障人格尊严，又可激发人的创造力，但若“过分”（*lian*），有悖于“中道”（*mesos*），那就变成了坏东西。一般说来，“过分自由”（*eleutherou lian*）不是意味着城邦法律过于松弛，就是意味着民主政体过于腐化，结果导致了城邦生活的失控，公民德行的堕落。究其根由，柏拉图将其归咎于诗乐法律或旋律的混乱与败坏。因为在他看来，将颂歌与哀歌的调式相杂糅，将阿波罗颂歌与酒神颂歌的旋律相混淆，将竖琴与笛子的乐音相同化，就等于破坏了“诗乐的法律”，破坏了诗乐的原有风格及其特定功能，同时也等于混淆了人们的视听，败坏了人们的鉴别力。如此一来，与先前的境况相比，如今的剧场不再那么井然有序了，观众不再那么屏息静听了，评判不再那么有序可循了，取而代之的则是吵闹嘶吼的剧场，鼓掌叫好的观众，随波逐流的评判，一切几乎都无一例外地乱套了。这对于城邦等乎于观众或观众等乎于城邦的雅典来说，还有比这更糟糕的局面吗？如果说先前的诗乐与剧场是有序的，现在的诗乐与剧场是混乱的，那么，柏拉图是否通过诗乐与剧场的蜕变来提醒和告诫人们：先前的民主制度和雅典城邦是有序的，如今的民主制度与雅典城邦是混乱的呢？显然如此。柏拉图之所以要构建“美好城邦”，在一定程度上就是为了比照和匡正雅典社会现存的种种弊端。

也许有人会问，雅典剧场观众的品行到底如何呢？他们在剧场的表现到底达到什么程度呢？现有的研究成果表明，雅典观众非常活跃，表达自己的感受从来不失时机。在那座狄俄尼索斯剧场，一次能容纳近 20000 观众，他们发出的掌声、叫声、吼声、争吵声等等，足以汇成震耳欲聋、八方回荡的巨响。这从柏拉图的描述中可见一斑。实际上，雅典观众对于自己满意的演员与诗人，会报以热烈的掌声和叫好声；而对于自己不满意的演员或诗人，他们不是嘶叫就是哼哼，或用鞋底敲打前面的石座，会不留情面地将其赶下舞台。偶尔，也有一些愤怒的观众，会把石头扔向舞台。据说，诗人艾斯基尼（*Aeschines*）曾被嘶叫声赶下舞

台，有一次险些被观众扔来的石头砸死。而另一位演技二流的乐师，曾从朋友那里借来一堆石头盖房，许诺自己会用翌年上台表演时“赢得”的石头相还。最可怕的是，如果某一剧作所表现的内容，涉及异教情感或冒犯了雅典人的宗教信仰，那将会招致一场灾难性的骚乱。有一次，埃斯库勒斯试图在自己的悲剧中揭示某些神秘的东西，结果招来观众的攻击，几乎当场丧命，幸好跑得快，躲在狄俄尼索斯神龛后面才逃过此劫。可以说，雅典人对戏剧的热情是没有限度的，是其他任何剧场都无法相比的。诚如一位历史学家所述：他们把公共财政用于节庆活动，他们对舞台的熟悉胜过对军营的熟悉，他们对戏剧诗人的尊敬胜过对将军的尊敬。他们热衷于戏剧比赛的胜利，他们喜欢给获胜者树碑立传。（See *Attic*: 343 - 347）不过，在公元前5世纪，雅典人对于艺术、诗乐和戏剧的热情，依然与其品格精神保持协调一致。这一时期不仅是阿提卡戏剧最辉煌的时期，也是雅典政治最强盛的时期。但到了公元前4世纪中叶，诸如此类倾注于各种娱乐的活动，已然演变成一种十足的社会性恶习，消耗掉了他们应有的行军作战能力，结果在伯罗奔尼撒战争中的惨败给斯巴达，把希腊联盟的领导权拱手出让给对方。

其二，无知无畏的诗人滋养出无法无天的观众。“过分自由”导致随意混淆或改动“诗乐的法律”，这在一定程度上等于取消了“诗乐的法律”，由此便给滥竽充数者以可乘之机，于是便涌现出一些无知无畏的诗人。他们自我膨胀，追名逐利，参赛表演的欲望远远大于实际的创作能力，用一些淫靡之作败坏了公众的趣味，助长了他们“无法无天、胆大妄为的习气”。古希腊人所信奉的格言是“认识自己”（gnōthi sauton），其目的在于告诫人们应有自知之明和节制之德。举凡像苏格拉底那样自称“我知道自己无知”（*ha mē oida oud' oiomai eidenai*）的人，实为有知，等于明智；而那些本来无知但却认为自己有知的人，实属无知，近乎恶习。雅典剧场内的一些观众属于后者。他们胆大妄为，洋相百出——有的不懂装懂，喜好起哄，别人鼓掌就跟着鼓掌，别人叫好就跟着叫好，别人哼哼就跟着哼哼，一句话，别人干什么就跟着干什么；有的自鸣得意，好出风头，别人沉默时他们鼓掌叫好，别人鼓掌时他们不屑一顾，别人哼哼时他却大吹口哨，和着演唱的节拍自得其乐；有的哗众取宠，好走极端，为了满足自己病态的快感，从演出一开始就嘶叫不停，唯一目的就是要把演员赶下舞台；有的甚至自带干粮，无论剧场上演悲剧还是喜剧，他们不看演出，只顾吃喝，饱后犯困，想睡就睡，演出结束后观众退场的嘈杂声也不会把他们从睡梦中惊醒。（See *Attic*: 345）凡此种种，不一而足，但都显得堂而皇之，大言不惭地打着“公民自由”的名

号。就是这些人，喜欢在剧场里吵吵闹闹，品头论足，自以为有能力“鉴别诗乐的好坏”，结果组成了“卑劣的剧场政体（theatrokratia）”，“代替了管理诗乐的英才政体（aristokratias）”。

其三，“剧场政体”意味着群氓式民主。按照柏拉图的描述，“剧场政体”事关诗乐的表演、比赛与评判等活动，其发生的根源是“过分自由”，其生长的土壤是无知无畏或无法无天的观众，其背后的推手是“无所不知，漫无法纪的普遍妄想”，其直接的后果是自以为知（egignonto）与卑劣羞耻（ponēra anaischyn-tia），其习惯的做法是“鲁莽地拒绝尊重那些比他们高明的人的意见（tou beltionos doxan）”。可见，“剧场政体”在其兴起之日，便是“大胆而过分的自由”猖獗之时，这便使剧场失去了应有的秩序，使评判失去了应有的标准，使比赛失去了应有的意义。据相关史料所示，有的参加比赛的诗人与演员，会出资雇佣捧场的职业观众或“拉拉队”（employment of the claque）。有一位名叫 Philaporus 的寄生虫，在开始从事演员职业不久，为了急于出名，写信让他的朋友带来一大批支持者，借用他们热烈的掌声来压倒批评一方发出的嘘声。还有一位喜剧诗人，虽然才华平平，但却从著名喜剧诗人米南德（Menander）手里屡屡获奖，这正是雇佣“拉拉队”大力捧场、左右评判所致。（See *Attic*: 345）

那么，雅典剧场的观众是否就像柏拉图所描写的那样呢？雅典的戏剧比赛是否经常缺乏公正的评判呢？事实并非如此。在《政治学》（*Politika*）里，亚里士多德曾把观众分为两类：“一类为自由而夙有教化的人们，另一类为工匠、佣工等普通的俚俗听众。竞赛和观摩演奏不但应让第一类听众入场，也应对第二类听众开放，他们正需要息劳解倦。这类听众的灵魂因困于劳作而丧失自然，他们就欢喜倾听偏异的乐调和缓急失常而着色过度的音节。人们凡是趣味相投，但觉兴致洋溢，以为无上快乐；所以，当艺人献技于低级听众之前，就应当允许他们演奏性质较低而合于俚俗的词曲。”^① 另外，在《诗学》（*Peri Poiētikēs*）里，亚里士多德继而指出：“有些人把二等的悲剧列入一等。之所以被认为是最好的，是因为观众的弱点所致；诗人被观众的喜恶所左右，为迎合观众的意愿而写作，如此获得的快感并非是真正的悲剧快感。”^② 从以上引述中可以看出如下几点：（1）观众因受教育程度和职业出身不同而被分为雅俗两类。（2）剧场向所有公民开

① 亚里士多德《政治学》，吴寿彭译，商务印书馆，1997年，VIII 7 1342a 20-28。

② Aristotle, *Poetics (Peri Poiētikēs)*, VIII 1453a 7-8, in S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: With a Critical Text and Translation of The Poetics*, London: Macmillan and Co., 1911, pp. 47-49.

放。(3) 俚俗听众的审美偏好影响创作。(4) 因观赏趣味相投而感受审美快乐。(5) 诗人与演员有意照顾或迎合观众的品位与意愿。(6) 评判作品时会受到观众好恶的影响。从语气上看, 亚里士多德趋于和缓平实, 远不像柏拉图那样激烈刻薄。要知道, 瑕不掩瑜, 雅典剧场毕竟成就卓著, 雅典观众毕竟非同寻常, 两者联手孕育了那么多伟大的戏剧诗人和经典作品。对此, A. E. Haigh 的研究结果很值得关注, 他认为:

就理智水平和识别能力而言, 雅典观众或许胜过其他任何聚集在一起的数量相同的观众。他们思想敏捷, 经常得到古人的赞扬, 这是受阿提卡气候那种令人精神焕发的影响所致。他们擅长文学艺术, 具有独特精微的鉴赏能力, 具有清醒而严肃的判断能力, 因此会摒弃任何华而不实的表现方式。他们对形式美的魅力感受敏锐, 对简洁朴实的风格情有独钟, 正因为如此, 索福克勒斯才成为最成功的悲剧诗人, 一生获得最多的比赛胜利……在舞台上称雄 50 多年。这一令人信服的证据表明: 无论怎么说, 公元前 5 世纪雅典人的戏剧鉴赏力, 总体上要高于一般通俗观众的鉴赏力。(Attic: 347 - 348)

相形之下, 柏拉图为什么要夸大雅典剧场的负面现象呢? 为什么要把“剧场政体”与“民主政体”相提并论呢? 这其中的部分原因固然与剧场存在的乱象与弊端有关, 但其更大的原因是柏拉图借此来影射雅典民主政体的蜕变, 批评雅典公民德行的堕落。剧场的无序状态、观众的无知表现、比赛评判受制于吵吵闹闹的作秀, 会使人联想到城邦议会的自由辩论、投票选举、抓阄表决等等“民主”做法。在那里, 这一切看起来都似乎照章办事, 但若有权有势者在背后操纵议题、选举或表决, 也像演员或诗人花钱雇佣捧场的职业“拉拉队”那样, 议会便与剧场在运作性质上没有什么两样了。此时此际, 议会变成了群氓式民主的表演平台, 剧场变成了拉拉队主导的娱乐场所。双方只要互换议题予以表决, 其结果都是可想而知的, 即: 公正被不公正所颠覆, 民主被假民主所代替, 高明被无知所抛弃, 遵纪被违法所蔑视, 正因为如此, 柏拉图痛斥其为“卑劣无耻”!

所以说, “剧场政体”问题本质上属于城邦政治问题。柏拉图谈论诗乐法律的蜕变, 实际上也是在谈论民主政体的蜕变; 谈论剧场观众的道德, 实际上也是在谈论城邦公民的道德; 谈论剧场政体的弊端, 实际上也是在谈论城邦政治的弊端。看得出, 柏拉图念兹在兹的不是别的, 而是城邦的问题, 公民的德行及其可

能的后果。以下论述可进而证实这一点。

三、柏拉图的忧患意识

从对“剧场政体”的描述来看，柏拉图至少担心两件事：一是混淆“诗乐法律”，二是追求“过分自由”，而且在他看来，前者是后者的“发展根源或开端”（archēs）。（*Law*: 700a）

所谓混淆“诗乐法律”，也就是为了标新立异或刺激娱乐，采用一些新花样对诗乐或歌曲的调式、风格进行翻新。这种情况在现代娱乐界司空见惯，在现代人看来也已习以为常，但对生活在古雅典的柏拉图而言则非同寻常。早在《理想国》里，他就指陈了这个问题的危害，认为“让诗乐与体育翻新”，那就等于“违犯了固有的秩序”，会在“不知不觉中败坏”城邦的秩序，会将整个城邦置于莫大的危险之中，因此“应该预先防止。若非城邦根本大法有所变动，诗乐风貌是无论如何也不应改变的。”（*Republic*: 624b - c）^①

为什么呢？“千立之堤，毁于蚁穴”。柏拉图深谙此理，更清楚从量变到质变的规律。在城邦一般人看来，诗乐歌曲只不过是一种游戏，变变花样也构不成什么危害，但他认为这是一种悄然潜入的“非法行为”（*paranomia*），它会“一点一点地渗透，悄悄地流入人的性格和习惯，再以逐渐壮大的力量由此流入人与人之间的关系，再由人与人之间的关系肆无忌惮地流向法律和政治制度，最终破坏了公私方面的一切”（*Republic*: 424d - e）。因此之故，他要求城邦里的“孩子务必参加符合法律精神的游戏”，借此“养成遵守法律的精神”，养成以“守法精神处处支配自己行为的”习惯，从而打下“健康成长”的基础，一旦日后“城邦发生什么变革，他们就会起而恢复固有的秩序”。反之，如果人们从小就参加“不符合法律的游戏”，那他们就会成为“违反法律的孩子”，日后也不可能成为“品行端正的守法公民了”。（*Republic*: 424e - 425a）

对于这一点，柏拉图在《法礼篇》里强调过不止一次。譬如，除了在抨击“剧场政体”的乱象之前，在谈到“舞蹈和其他诗乐形式”（*orchēseis kai peri tēn allēn mousikēn*）时，他严厉批评了那种“道德败坏”（*ponōra*）的表演，“追新猎奇”（*kaina*）的疯狂与“无序无法的品位”（*ataktōn hēdonōn*），并一再推举古埃

^① 另参阅柏拉图《理想国》郭斌和、张竹明中译本，商务印书馆，1995年，624b - c。

及维护趣味和法则持久稳定的传统做法 (See *Law*: 656 - 657; 659 - 660)。因为, 他所担心的那些翻新与违法现象, 都是追求“过分自由”的开始和结果, 这一切均与公民德行有关, 与守法意识有关, 同时也与城邦安危有关。由此可见, 柏拉图心目中的艺术总是包含着政治, 而他心目中的政治也总是包含着艺术。

因此之故, 当柏拉图的代言人(雅典人)讲述了“剧场政体”之后, 随即又描述了“自由”的其他表现形态, 接着以自问自答的形式道破了这番言说的目的: 为了城邦立法, 为了阐明“自由”(eleutheran)、“理智”(noun)和“团结友爱”(philē eautē)三要素的重要意义。(See *Law*: 701d) 其实, 这三个要素先前已经提及, 只不过用词稍有不同, 即以 *emprona* 和 *phronēsis* 表示“智慧”, 用 *philian* 表示“团结友爱”(See *Law*: 693b)。

柏拉图深知, “自由”是民主制度的允诺, 也是民主制度的保障。但是, “过分自由”则会导致混乱, 影响团结, 摒弃智慧, 败坏德行, 最终伤及国本。“剧场政体”生成的过程, 也是“自由”泛滥的过程。上述那些无知无畏的诗人, 无法无天的观众, 吵闹无序的剧场, 排斥贤达的心态, 卑劣无耻的鲁莽行为等等, 便是“过分自由”带来的恶果。故此, 柏拉图对于“过分自由”问题十分关注, 深感担忧, 他在抨击了“剧场政体”的乱象与弊端之后, 随即指出“过分自由”的下述症候:

这种自由将会表现为其他形态。人们起先不想服从权威人士; 随后就拒绝听从父母和长辈的告诫; 在下一阶段, 他们就试图无视法律的权威; 在最后阶段, 他们就不再尊重誓言、承诺和神明。他们显示出古代故事中提坦巨神的本性或性格 (*Titanikēn physin*), 幸亏他们也像众巨神那样归宿相同, 都过着苦难无边的可怕生活。(Law: 701b - d)

在这里, “过分自由”已经蔓延和危及到家庭、法律、道德与宗教等领域。看得出, 因“过分自由”而无限膨胀的人, 已经无所顾忌, 妄自尊大, 不仅藐视贤达、父母与长辈, 而且藐视法律、誓言、承诺与神明了。结果, 他们就像提坦巨神那样受到了惩罚, “过着苦难无边的可怕生活”, 实可谓天不藏奸, 更不佑恶的佐证。柏拉图的这一描述, 其口吻既像是庆幸, 也像是诅咒, 但其用意则无疑是批评与告诫。当然, 隐含在字里行间的则是深沉的家国情怀或忧患意识。

柏拉图对“过分自由”的批评与担忧，由来已久。早在《理想国》里，在谈及民主政体的蜕变与后果时，他就俨然抨击过类似现象。时隔多年，他在行将辞世的最后日子里，再次集中而深入地揭示了“这种自由”在社会、道德与精神方面的危害性。说到底，他担心雅典的政治体制会把“诸多事情”推向极端，这其中就包括“自由”。要知道，柏拉图不是反对“自由”本身，而是反对“过分自由”（*eleutherias lian*），赞同“适度自由”（*eleutherias metriotēta*）。（*See Law*: 701e）因为，在柏拉图看来，“过分自由”会引发“无政府状态”（*anarchian*），而“无政府状态”这种“花哨的管理形式”正是民主制度的特征之一，它“以轻薄浮躁的态度践踏所有理想”，“会不加区别地把一种平等给予一切人，却不管他们是不是平等者”（*Republic*: 558b - c）^①。不仅如此，“无政府状态”往往得寸进尺，“不顾一切地过分追求自由”，结果“破坏了民主社会的基础，导致了集权政治的需要”，“成为僭主政治所有发生的一个健壮有力的好根”（*Republic*: 562c - 563e）^②。

更有甚者，“过分自由”与“无政府状态”还会导致公民德行的堕落，毁掉年轻的一代，使其变得游手好闲、懒惰玩忽、没有节制，反以为自己快乐幸福、自由自在、特立独行。到头来，他们心灵中不但没有理想，没有学问，没有事业心，还会把自制、行己有耻、适可而止等等美德除空扫净：“当他们在一个灿烂辉煌的花冠游行队伍中走在前头，率领着傲慢、放纵、奢侈、无耻行进时，他们赞不绝口，称傲慢为有礼，放纵为自由，奢侈为慷慨，无耻为勇敢……就是这样蜕化变质为肆无忌惮的小人，沉迷于不必要的无益欲望之中。”^③

此外，在一个自由走向极端的民主城邦，一些坏分子可能趁机而入，当上领导人，他们为了欺骗公众，会投其所好，放任纵容，让其开怀畅饮，烂醉如泥。如果正派的领导人想要稍加约束，整个社会就会指控他们，要求把他们当作寡头分子予以惩办。结果，人事颠倒，角色混乱，当权的不像当权的，老百姓不像老百姓，社会管理一塌糊涂，致使无政府主义泛滥成灾，不仅渗透到家庭生活里面，而且还渗透到动物身上。在家庭里，父亲惧怕儿子，儿子不敬父亲，儿子要与父亲平起平坐，似乎这样他才算是一个自由人。在学校里，教师惧怕学生，学生蔑视教师，年轻人都要充当老资格，喜好分庭抗礼、夸夸其谈。在城邦里，连

① 另参阅《理想国》郭斌和、张竹明中译本。

② 另参阅《理想国》郭斌和、张竹明中译本。

③ 另参阅《理想国》郭斌和、张竹明中译本。

试析“剧场政体”问题

人畜养的动物也比在其他地方自由许多倍，狗也完全像谚语里所说的那样，“变得像其女主人了”。在大街上，如果你碰上驴马而不让道，这些家伙也习惯于十分自由地到处撞人踢人了。“所有这一切使得这里的公民灵魂变得非常敏感，只要有谁建议要稍加约束，他们就会觉得受不了，就会大发雷霆。最后，他们真地不要任何人管了，连法律也不放在心上，不管成文的还是不成文的。”（*Republic*: 562b – 563e）

这样的公民，显然不是合格的公民，也不是有德行的公民，而是蛮横无礼、恣意妄为的刁民了。这样的官员，显然不是合格的官员，更不是有作为的官员，而是随波逐流、钻营讨巧的昏官了。这样的城邦，显然不是有序的城邦，更不是幸福的城邦，而是法礼弛废、不宜居住的乱邦了。至此地步，民已非民，官已非官，邦已非邦，一盘散沙，天厌敌伐，势必败亡。这正是柏拉图最担心的后果，也是他竭力救赎的动因，同时也是他在《法礼篇》里构想那座“玛格尼西亚城邦”（*Magneton polis*）或“次好城邦”（*the Second Best City*）时，试图折衷民主政体与君主政体的重要理由。

[作者简介] 王柯平，1955年生，博士，北京第二外国语学院跨文化研究院教授，中国社会科学院哲学研究所研究员。新近发表的中英文论文主要有《厄洛斯神话的哲学启示》（载《哲学研究》2011年第1期）、《墨荀乐辩》（载《哲学动态》2011年第6期）、《柏拉图的模仿论与中国模写说辨析》（in *IAA International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 14, 2010）、《早期道家的反战哲学》（in *Philosophy after Hiroshima*, Cambridge Scholars Publishing, 2009）等。

责任编辑：张 锦