

· 文學研究 ·

國王與歌隊：希臘悲劇中的王權及其約束

[美] 莫格倫(撰) 汪蘅(譯)

[摘要] 作為一種政治形態、神學準則、心理渴求，王權出現於各個歷史時期，也存在於世界各地。其普遍性得到廣泛印證，但它也深受具體處境和各種社會因素的影響。本文擬探討王權在公元前五世紀的雅典和文藝復興時期的英國的一些形態。在希臘悲劇中，作為個體的國王和作為群體的歌隊之間存在著結構性的對比。這種對比使得希臘悲劇不僅為國王本身，也為每一個人提出個體王權這一問題。戲劇末尾，通常國王已死去，而歌隊總是活著，為他的故事總結教訓：每場悲劇不是結束於某個角色說出的台詞，而是歌隊誦念的詞句，即使這些詞句時常顯得平庸，還經常跟另一出戲裡的詞句完全一樣，但它們還是對剛才幾小時內人們目睹的激情和苦難做出無可指摘的總結性評語。歌隊代表一代又一代綿延生存的庸常世界，在這樣的世界裡，國王的滄桑起伏是龐然但暫時的例外。正是民主的社會價值觀為探索個體王權的欲望和命運提供了語境和終極視野。

[關鍵詞] 王權 希臘悲劇 莎士比亞 國王 歌隊

[中圖分類號] I109.2 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2019)04-0149-08

悲劇與政治歷來密切交織。政治在這裡應當被理解為：超家族多代聚居社區的成員之間有序（或失序）的相互關係的理論與實踐，這些社區成員在生物學上並非皆有關聯，而社區則導向成員的福祉和彼此間互動的正義，並保護他們不受外部威脅。^① 此種情況也許莫過於公元前 5 世紀的雅典，悲劇這種文學體裁的興起同城市中政治制度——尤其是民主——的建立及發展緊密相連；當時，參加上演戲劇的酒神節是一樁宗教事務及市民職責，所有公民都應遵守；那時的悲劇詩人被看作人民的老師，能在諸如愛國主義和市民的審慎等方面指導他們。古希臘政治話語和悲劇間的緊密聯系對希臘人自身而言很明顯，他們因角色的雄辯而崇拜（或批判）悲劇詩人，公共演說家引用並改變戲劇文本及情節以達到特定修辭目的。比如阿里斯托芬曾創作喜劇《蛙》，試圖借此教誨酒神本人連同雅典的觀眾們，教他們拋棄對新鮮而具腐蝕性的歐里庇德斯危險的偏愛，去支持埃斯庫羅斯美好的老派愛國主義和保守價值觀。他指出，僅憑這些就能拯救危難中的城市。

希臘悲劇詩人確實常在劇本裡傳達不同形式的政治教導以完成其說教任務。有時直言建議，如埃斯庫羅斯《復仇女神》中雅典娜的話、《俄瑞斯忒亞》三部曲其他劇目中合唱團的歌，更常見的則是通過上演沖突、引入角色、表現行動來探索關於政治目標的不同觀念以及最好地實現目標的不

同模式。因此，從柏拉圖和亞里士多德到黑格爾及伯納德·威廉斯，以及之後的政治哲學家，從希臘悲劇的檔案中提取例證來闡明典型案例和立場也就不奇怪了。時至今日，希臘戲劇的舞台制作往往對現代政治問題或多或少有明確指涉，亦有一脈學術出版物持續探討古希臘悲劇同各種當代政治理論化的相關性。^②但希臘悲劇同政治的關聯比這一證據暗示的更為深厚。畢竟這兩種話語模式間的根本性相似之處讓人無法不予注意：二者都包含大量發表於公共場所的講演；二者都傾向於將其暴力限於語言形式的濫用和操縱，只能口頭提及發生在其他時空的、往往事關生死的暴力行為，這些行為必須由使者報告給發言人及其聽眾；二者都假設關於善存在著互不兼容的觀點差異，但其目標依然是說服聽眾、獲取其贊同；二者都發生於競爭性語境，與其他競爭者爭奪一場只有一方能獲取的勝利。

誠然，對政治事務議題及其戲劇性實施的反思不是希臘悲劇詩人唯一關注並令我們關注的話題。說到底，幾乎沒有一出希臘悲劇不表現家庭崩壞的諸多方式中的一種；也幾乎沒有一出悲劇不探索希臘多神教世界裡將神和人綁在一起的張力和約束。但也可以說，政治才是希臘悲劇的特別領域，尤其是與神和家庭的成對背景相對立而又互相補充的政治——無疑，部分原因在於巧合的是（這僅僅是巧合嗎？）至少一年一次，緊跟著雅典衛城南坡酒神殿舉辦的城市酒神戲劇節之後，這同一批雅典公民剛看完悲劇，便前去同一場所參加公民大會（*ekklēsia*）政治集會，這是首要的民主集會；部分原因在於——不僅亞里士多德這樣認為——希臘思想家將政治看作具體定義了人類領域的根本因素，與神和動物的世界（都有家庭、但無城邦）形成對比；另外，考慮到公元前5世紀當其悲劇最為繁盛之時，雅典政治多血腥而混亂，也就能理解雅典公民很可能心中想著政治。

無論如何，悲劇作家本人是這樣。首先，他們用悲劇聚焦對兩種意識形態間張力的政治反思：體現於歌隊的民主意識形態，歌隊在每部悲劇中構成根本元素；分配給國王的王權（*sovereignty*）意識形態，國王是每一部悲劇中都發揮作用的角色類型，往往被分派擔任主角。

如本文附錄所示，幾乎所有現存希臘悲劇中，有台詞的角色都包括至少一位執政君主。埃斯庫羅斯的《復仇女神》看似是個例外，但實際該劇終了時，俄瑞斯忒斯被宣布無罪後離開雅典返回阿爾戈斯，接替在那裡等待他的王位（另外，某種意義上，雅典娜被表現為主管她城市的神性君主）。唯一有些例外的是歷來認為是埃斯庫羅斯作品的《普羅米修斯》，其中有台詞的角色僅有普羅米修斯本人、宙斯的心腹兼部屬（威力神、火神、赫爾墨斯）、懷著同情心的旁觀者河神、以及宙斯的情人及犧牲品伊娥。但即使這一例外也只是表面的，因為宙斯在幕後陰沉險惡的存在貫穿全劇，對各角色和觀眾而言全然真實，在《普羅米修斯》所屬三部曲的另外兩部戲裡，宙斯這個有台詞的角色無疑位於中心位置；因此，正是舞台上年輕專橫的君主宙斯的缺席，形成了《普羅米修斯》的主要戲劇效果之一，並令本劇同另外兩部形成鮮明對比。因此沒有一出希臘悲劇沒有國王，而悲劇所言皆為其事。故事往往結局悲傷，但也並非總是如此：希臘悲劇中確有許多國王死去，或有其他糟糕結局，但也有國王則存活甚至興旺發達。國王幾乎總是有名字，有時他的名字便是悲劇的標題。

這些事實提出一個簡單問題：為什麼每部希臘悲劇中都有國王？對此有個同樣簡單的回答立即浮現：所有希臘悲劇（除了埃斯庫羅斯的《波斯人》）展現的應該都是發生於英雄年代的事件，而希臘人相信那個年代所有國家都是王國，因而所有最為重要的英雄、尤其是那些名字和傳奇依然被人銘記的英雄們必然是國王。^③這當然很正確。但另一方面，同樣正確的是希臘悲劇並不是歷史研究的古文物練習。就像莎士比亞的《尤利烏斯·凱撒》和其中臭名昭著的鐘一樣，希臘悲劇也充滿時代錯誤，呈現了所描述的事件當時並不存在、也不可能存在的制度和對象——如民主、集會、雄辯

家、錢、寫作——但又輕易地向觀眾成功傳達了真意，觀眾對於正經歷的當下和遙遠過去的總體差異有獨特的、也許模糊的意識，但他們顯然並不像一些現代學者那樣被某些不符合歷史的細節所困擾。^④這不是說從英雄的國王身份這個角度作出回答是錯的；但它本身肯定不足以解釋這一現象——假如雅典人被錯誤地說服，認為其民主不是相當新近的創新，而是非常古老的制度，那麼其悲劇中遍地國王就應非常怪異了，但其實這個“歷史的”回答只能提供必要但不充分的解釋。

相反，從對於悲劇體裁必不可少的結構對立的角度嘗試解釋悲劇國王的無所不在似乎更有成效。如我方才所言，國王的名字有時和他出現其中的悲劇標題一樣。但實際如附錄所示，這種悲劇標題和國王名字一致的巧合很少發生（33部劇中有4次）。不止2倍（9次）的情況下，悲劇的標題並非來自任何有台詞的角色，而來自歌隊，很明顯，不可能僅僅以國王為基礎理解希臘悲劇，也不能僅以其他有台詞的角色為基礎，除非我們認識到，歌隊對界定這一題材有同樣重要的作用。

歌隊和國王同樣是悲劇不可缺少的元素，正是這兩種元素的系統對立和互補造就了希臘悲劇。沒有國王就沒有劇，沒有歌隊也沒有劇。國王總是個體；歌隊總是統一的群體（在很罕見的、暫時的情況下，才會分為小合唱組）。國王作為個人口若懸河地念出台詞（在強烈的情感時刻他會短暫地演唱）；歌隊總是一起演唱、舞蹈、移動。國王幾乎總是有名字；歌隊成員毫無例外總是無名。國王擁有人類中的最高地位（在他之上惟有神明）；組成歌隊的人地位總是低於國王——其實他們的地位往往不僅低於普通公民，還要比女人、奴隸、異邦人或所有這些人加在一起低得多。國王直接和其他角色互動（但如果他願意，不管出於何等原因，他都可以通過中介間接互動，例如通過日常在身邊的護衛）；歌隊一般通過（總是無名的）歌隊隊長的言語媒介同有台詞的角色口頭互動，隊長被分派了這一中介角色，代表歌隊實現互動。國王行動、評論、籌謀、受難；歌隊對國王的行動及痛苦作出反應，但本身並不行動（有時他們受到誘惑想要捲入舞台行動，在罕見的情況下幾乎是真的、儘管只是微不足道地捲入其中，但是有非常嚴格的隱含規定限制他們可能參與的程度）。總之，有一條規則被每一部希臘悲劇毫無例外地遵循（附帶提一句，也被每一部希臘薩提爾劇和喜劇所遵循）：在悲劇結尾，無論國王是否死去，歌隊總是活著——在極端情況中，它有時還會被暴怒的國王威脅（例如在埃斯庫羅斯《阿伽門農》結尾及其他極少數情況下），但威脅從未實現。在劇的終結處，歌隊和觀眾一樣活蹦亂跳。

確實，至少從柏拉圖和亞里士多德時代開始，對悲劇的理論探討的重點往往置於英雄個體身上，其行動和痛苦決定悲劇的情節；在希臘悲劇的現代制作中，由於我們本身戲劇傳統中沒有歌隊，它在古代文本中的在場對許多觀眾和導演來說就顯得非常麻煩，因此很容易理解歌隊部分通常被縮減，有時直接刪掉。但對於古代文本，國王和歌隊間的互補和彼此依賴的關係似乎必不可少且是根本性的。這一點如何解釋？我的看法在本質上是政治的和道德的：國王代表和王權相關的倫理價值，歌隊代表和民主有關的倫理價值，悲劇這個體裁——不管它還涉及其他什麼內容——意在探索這兩套價值的相互作用和沖突。將近150年前，弗雷德里希·尼采公開表達了類似上述這條線索的看法，——不過又立即被他堅決否認了。在《悲劇的誕生》的第7章，尼采寫道：

古代傳說十分明確地告訴我們：希臘悲劇是從悲劇歌隊產生的，初時不過是歌隊，僅僅是歌隊而已。所以我們有責任去探察這種悲劇歌隊的核心，把它當作真正的原始戲劇。我們無論如何不能滿足於流行的藝術理論，說歌隊是理想的觀眾，或者說歌隊代表人民以對抗劇中的貴族分子。後一種解釋，在許多政治家聽來是使人興奮的，它認為雅典平民把顛撲不破的道德規律體現為人民歌隊，這歌隊常常克服了帝王們的憤怒的暴行與專橫。這一說雖

然可以用亞里士多德的一段話予以有力的闡明,可是對悲劇起源問題卻無甚影響,因為人民與帝王的一切對立,總之,任何社會政治範圍,是在悲劇的純粹宗教根源之外的。^⑤

因為尼采在尋找悲劇的起源,並確定起源恰恰就在歌隊中,他拒絕承認或許歌隊和演員之間的對照才是這個體裁的核心——他提到民主的歌隊和王室角色間政治上的對照,這是他對希臘悲劇的傳統德國闡釋別具一格、有創意的扭轉,這個傳統能追溯到施萊格爾兄弟和黑格爾。^⑥希臘悲劇的究竟起源,可能是我們永遠無法解開的謎,即使真的能解開,對於理解流傳給我們的真正希臘悲劇也幫助甚少。因為到埃斯庫羅斯最早的幸存悲劇(《波斯人》,前 472 年)時,民主的政治形式(由克里斯提尼於前 508 年引入)和悲劇的對話形式已牢牢建立,悲劇已成為徹底政治化的制度。

與其迷失在對古早時代的猜測中,不如從它們明顯設定、闡述並實行的不同價值間衝突的角度,思考一下我們確實擁有的悲劇。^⑦國王往往體現了競爭價值觀,能將他自身及他人轉向極為正面或負面的方向。如果他看重他人超過自己,那麼他就是獨特的典範,能帶來拯救和其他對自身和城市都不可或缺的好處;作為保護人,他關心自己的政治組織;重視他的城市超過其家庭和自身;他保衛公民的正義和對神祇的虔誠;他在戰爭中獲勝。但假如他看重自己超過他人,他的態度和行為就給所有人帶來災難:他屈從於自己的激情,尤其是怒氣;他重視自己和家庭超過其城市;他不公、不敬,貪婪、傲慢;他的錯誤和不虔誠導致軍事敗績。相比之下,對希臘悲劇來說,民主價值觀的本質是且只能是正面的。民主論者認為他的生命必然和他人緊密相連,如要生存繁榮,必須與他們合作,這個想法讓他採取合作的價值觀:節制、自控;尊崇傳統、尊重他人權利;還有最深刻的價值觀:生存的目標。當然,王權的價值觀不僅能由國王,也能由其他有台詞的角色體現(最常見的是國王野心勃勃想當國王的兒子,比如波呂涅克斯和厄特克勒斯);反之,有台詞的角色有時也能代表民主價值觀(例如索福克勒斯《安提戈涅》中的伊斯墨涅和海蒙,或者歐里庇德斯同名戲劇中的伊翁或希波呂托斯)。因此最好稱之為主要、但不僅僅集中在國王手裡的王權價值觀和主要、但不僅僅集中在歌隊之中的民主價值觀。

希臘悲劇中不乏壞國王和王后,他們體現了王權價值觀的負面,不可避免地走向不幸。埃斯庫羅斯《波斯人》中的薛西斯,《七將攻忒拜》中的厄特克勒斯,《阿伽門農》中的克呂泰涅斯特拉、阿伽門農和埃癸斯托斯,他們與被認為也是由埃斯庫羅斯所作的《普羅米修斯》裡的宙斯有同樣的道德特點——傲慢、忽略神、迷戀權力及其派頭、無法接受甚至無法理解他人的忠告——最終全都在劇中或包含該劇的三部曲中遭遇某種形式的不幸。埃斯庫羅斯的《波斯人》設置了和壞國王薛西斯形成鮮明對比的好國王大流士,後者代表與薛西斯的邪惡相對立的所有德行,他被從墳墓中帶回、以便向世人解釋兒子究竟為何毀滅。同樣在索福克勒斯的《俄狄浦斯在克羅諾斯》中,忒拜的壞國王克瑞翁和覬覦王位的波呂涅克斯以其盲目的暴力、野心和奸詐,同雅典的好國王忒修斯形成強烈反差。相反,希臘悲劇的歌隊一般會盡力主張克制、合群、虔敬,並將自己的幸存設為最高目標。《被縛的普羅米修斯》中的一段歌隊頌詞即是混合了虔敬、恐懼和要求生渴望的典型例子:

願宙斯,最高的主宰,不要用暴力打擊我的願望;願我永遠能在我父親俄刻阿諾斯的滔滔河流旁邊殺牛祭神,獻上潔淨的肉;願我不在言語上犯罪:這條規則我要銘刻在心,不要融化了。

假如這一生能常在可靠的希望中度過,這顆心能在歡樂中得到補養,這將是多麼甜蜜啊!但是,看見你忍受這許多痛苦,我渾身戰栗……普羅米修斯,你不怕宙斯,意志堅強,但是你未免太重視人類了。普羅米修斯,我看見你這可怕的命運,懂得了那條規則。^⑧

許多場景中,歌隊和國王進行熱烈的討論:他正要犯下某種可怕的錯誤,他們敦促他接受他們

自己的典型德行——但幾乎總是徒勞，因為他充耳不聞其智慧、無視其德行。⁹

王位和民主當然是政治體制，但若純粹從政治角度解釋希臘悲劇中無所不在的國王和歌隊就流於表面了。畢竟自傳說時代以來，雅典就沒有世襲國王，統治這個城邦的最後一個僭主西庇阿斯（Hippias）也於公元前 510 年被推翻。國王在當代世界司空見慣，但對雅典人來說，作為政治現實的國王，只是從敵人斯巴達和野蠻人波斯那裡才有所了解。而且顯然，公元前 5 世紀時，城中被認為渴望太多權力的人有時會被對手指控為想要成為僭主——但僅有的幾次僭主權力真的被引入雅典時，權力恰好並未指派給個人，而是交給相對較大的人群：公元前 411 年指派給 400 個人，公元前 404 年指派給 30 個人。因此從當時當地的現實來看，希臘悲劇的國王們很可能並不體現純粹政治的選擇，雅典觀眾也許希望或害怕看到這一選擇在自己城邦的政治體制中再次變為事實。

相反，將這些角色在本質上看作道德的或人類學的人而非僅僅是政治的，肯定更為合理。從他們對王權渴望的角度看，國王象徵的不僅是實在的或可能的國王，也是古往今來的全人類：這樣一來，他不僅讓希臘悲劇向公元前 5 世紀的雅典發言，還向不同時代和地方的人發言。悲劇中的國王是有姓名的個體，自認可以自由追求任何欲望而不用屈服於任何約束或限制——不像普通人那樣為了生存和繁榮發展，必須共同生活，彼此適應和協商。在國王看來，他可以無阻礙地追求他認為對自己好的事物，一追到底。這種自由不僅重要，還是他的本質特征，對他而言，這似乎（至少有些時候，幾乎直到最終）比僅僅維持生存重要得多。國王之上再無他人，惟有神能告訴他必須做什麼，他惟需得到神的贊同，但歌隊和國王不同，他們受限於各種現實境況，所期望和所能做的都受到限制。從他們自身安全的角度而言（從他們根本性豁免的角度），歌隊觀看國王一切行動及痛苦時，他們不惜一切代價維持自身生存的承諾，總會讓他們能夠抵禦任何去仿效國王的誘惑。

也就是說，作為個體的國王的角色和歌隊群體之間的根本性對照讓希臘悲劇不僅能為國王本人、也為每個人提出個人主權問題。觀眾全都作為個體來到劇院，但隨著他們變為觀眾，形成了群體的一部分：每人依然擁有自己的姓名，但作為觀眾，他們都是無名的、混雜而成的社會群體中不可分辨的元素。亞里士多德認為觀眾認同的是有台詞的角色，施萊格爾認為認同的是歌隊，二者都是對的，也都是錯的，因為每個觀眾既認同不受制約的個人主義的誘惑、又認同團結一心和幸存的安慰。悲劇是以公共奇觀形式演出的某種社會價值的實驗室試驗，沒有任何直接的實際後果，競爭性價值觀與合作價值觀對立，允許觀眾中的成員——他們在日常生活中必須持續且困惑地卷入這兩種價值觀的利與弊——看到，當兩種價值觀以極端形式體現於行動主體並彼此衝突時會發生什麼。

史詩的敘事者回顧傳奇事跡，從事件結束很久之後的有利角度講述故事；無論他的敘事如何生動、如在目前，過去時態和敘事角度不可避免地在觀眾和事件之間制造了某種距離。相形之下悲劇中的行動在觀眾眾目睽睽下即時發生：即使事件的結局總是事先知曉，因為這是熟悉的神話體系決定了的，但演員未經任何外部敘事者而直接出場，其行動和激情在當下發生，不僅為悲劇事件增加了更多生氣，還有某種程度的開放結局的觀感。希臘悲劇強烈傾向於將全部行動壓縮進一天的狹窄限度內、並清楚而顯著地表明這一限度，亞里士多德提到上述在場性（presentness）的出現被希臘悲劇這種強烈傾向進一步強化。這一天之內，希臘悲劇通常聚焦一個時刻，其時國王做出決定，解決危機、裁決未來。一方面，悲劇中有至高權力的君主竭力做出自由的決定，僅靠其智力和欲望引導，著眼於自己對眼下境況的分析和對未來目標的希冀。另一方面，一次又一次發現，希臘悲劇中，一旦他開始做出關於當下的決定，就會發現某些來自遙遠過去的強大而邪惡的力量——預言、詛咒、罪行——正無可逃避地進入當下，決定他的抉擇及其後果，這種力量的行事方式嘲笑了他作為

人類的自由。埃斯庫羅斯的《七將攻忒拜》裡，國王厄特克勒斯頗具戰略性和理性地一個接一個向他的前六個城門派遣了六位勇士，他們將成功對抗前來攻城的敵軍的六名武士；但是當信使報說立在第七個城門的是他自己的兄弟波呂涅克斯，儘管歌隊合理地抗議，厄特克勒斯卻突然無法想象任何其他行動方式，惟有親自面對兄弟，進入一場致命而違背倫常的決鬥，直至死去——他也在這種必然中認識到父親對兩兄弟詛咒的實現，他們一個都逃不掉。此外，在索福克勒斯的《俄狄浦斯王》中，俄狄浦斯對毀壞他城市的瘟疫不屈不撓地追查，乃是理性與決斷的典範，最後卻發現，由於施加於家族的古老詛咒和他自己在多年前犯下的罪行，瘟疫的原因其實就是他自己。我們也許會說，悲劇揭示出人類的決策絕非全然自主：即使對於國王（更別提我們其他人），也總有過去的事件決定了現在，並限制了任何行為者根據自認的欲望和目標做決策和行動的能力。僅僅因為悲劇的行為者往往是國王，他們被認為擁有無上的決策權力，因此揭示出此種絕對權力之虛幻性的過往情境，都必具有惡魔般無法抵禦的形式。

戲劇末尾，通常國王已死，但歌隊總是活著，要為他的故事總結教訓：每場悲劇不是結束於某個角色說出的台詞，而是歌隊頌念的詞句，就算這些詞句往往頗為平庸，有時還和另一出戲裡的完全一樣，它們也對歌隊和我們剛才那幾小時內目睹的激情和苦難做出了最終的、無可指摘的評論。歌隊代表了一代代延續的適度生存的世界，其中，國王的滄桑起伏是龐然而暫時的例外：是民主的社會價值觀為探索具有無上權力的個體欲望及命運提供了語境和終極視野。當然，到了最後，自然其他所有人都發現、有時候他自己也發現，悲劇國王不僅不再是至高統治者，事實上從來都不是。原來他只是像莎士比亞的理查德二世那樣，後者在他關於失去王位的著名演講結尾如是說：

戴上你們的帽子；不要把嚴肅的敬禮施在一個凡人的身上；丟開傳統的禮貌，儀式的虛文，因為你們一向都把我認錯了；像你們一樣，我也靠著面包生活，我也有欲望，我也懂得悲哀，我也需要朋友；既然如此，你們怎麼能對我說我是一個國王呢？^⑩

身兼詩人和情人的莎士比亞無法阻止自己賦予其想象力的劇中人能夠產生洞見並用動人語言表達，其動人之處來自如此一反常態的簡潔。相反，通常表達此種智慧的並非希臘悲劇裡的國王本人（他們總是在有機會這麼做之前就死去），而是歌隊。例如索福克勒斯的《俄狄浦斯王》：

凡人的子孫啊，我把你們的生命當作一場空！誰的幸福不是表面現象，一會兒就消滅了？不幸的俄狄浦斯，你的命運，你的命運警告我不要說凡是幸福的。

宙斯啊，他比別人射得遠，獲得了莫大的幸福，他弄死了那個出謎語的，長鬚的女妖，挺身做了我邦抵禦死亡的堡壘。從那時候起，俄狄浦斯，我們稱你為王，你統治著強大的忒拜，享受著最高的榮譽。

但如今，有誰的身世聽起來比你的可憐？有誰在凶惡的災禍中，在苦難中遭遇著人生的變遷，比你可憐？

哎呀，聞名的俄狄浦斯！那同一個寬闊的港口夠你使用了，你進那裡作兒子，又扮新郎作父親。不幸的人呀，你父親耕種的土地怎能夠，怎能夠一聲不響，容許你耕種了這麼久？

那無所不見的時光終於出乎你意料之外發現了你，它審判了這不清潔的婚姻，這婚姻使兒子成為了丈夫。

哎呀，拉伊俄斯的兒子啊，願我，願我從沒有見過你！我為你痛哭，像一個哭喪的人！^⑪

這一段最後幾句的古怪性常被忽視。歌隊表示但願從未認識俄狄浦斯且成為他勝利和痛苦的旁觀者——然而同時也哀悼他並為他的敗亡而哀慟。這兩種反應之間難道沒有某種程度的張力？難道前者並未提出批判而後者並未表示同情？當然，我們可以這樣理解：歌隊有點責怪俄狄浦斯的痛苦導致他們在憐憫中也同樣感到痛苦，他們會說只要不曾認識他，就不會體驗到這種悲痛，他們的情感波動雖不合邏輯但非常合乎人性。但也許其中還有比這更深層的、也許隱藏在歌隊背後但無需對我們掩飾的東西：或許在哀悼俄狄浦斯敗亡的同時，歌隊也在哀悼所有人類、包括他們自己都無法體會卻渴求的那種超人勝利的的生活。看到他充滿詩意的真實而典範的敗亡，他們想起故事中所體現的潛在的敗亡危險，適用於他們自己和所有人。他們但願自己沒有見證這些，這不奇怪——希臘悲劇反復迫使他們這麼做。這也理所應當，因為這個教訓怎麼重複都不為過。

附錄：希臘悲劇中的國王

附錄列出了所有完整保存的古希臘悲劇，按照大致年代排列，每部都指出了有台詞的統治者角色，國王或者王后。波浪線表示一位並未親身出現於舞台的國王，但他幕後的行動對劇本意義至關重要。悲劇劇名與劇中出現的國王角色同名的，用粗體表示；劇名來自劇中歌隊的，用下劃線表示。《普羅米修斯》作為埃斯庫羅斯作品流傳，《倪塞士》作為歐里庇德斯作品流傳，但許多現代學者懷疑這兩部的作者身份；《獨眼巨人》是薩提爾劇。

埃斯庫羅斯：《波斯人》（波斯太後、大流士的鬼魂、薛西斯）；《七將攻忒拜》（厄特克勒斯）；《乞援女》（帕拉斯戈斯）；《阿伽門農》（克呂泰涅斯特拉、阿伽門農、埃癸斯托斯）；《奠酒人》（克呂泰涅斯特拉、埃癸斯托斯）；《復仇女神》（克呂泰涅斯特拉的鬼魂；俄羅斯忒斯）；《普羅米修斯》（宙斯）

索福克勒斯：《大埃阿斯》（墨涅拉俄斯、阿伽門農）；《特拉基斯婦女》（赫拉克勒斯）；《俄狄浦斯王》（俄狄浦斯）；《安提戈涅》（克瑞翁）；《厄勒克特拉》（克呂泰涅斯特拉、埃癸斯托斯）；《菲洛克忒忒斯》（奧德修斯、奈奧普托勒姆斯）；《俄狄浦斯在克洛諾斯》（忒修斯、克瑞翁）

歐里庇德斯：《阿爾克斯提斯》（阿德墨托斯）；《美狄亞》（克瑞翁、伊阿宋、埃勾斯）；《赫拉克勒斯的女兒》（得摩豐、歐律斯透斯）；《希波呂托斯》（忒修斯）；《安德洛瑪刻》（墨涅拉俄斯）；《赫庫巴》（阿伽門農、波利米斯托）；《乞援女》（忒修斯、阿德拉斯圖斯）；《厄勒克特拉》（克呂泰涅斯特拉、埃癸斯托斯）；《赫拉克勒斯》（呂科斯、忒修斯）；《特洛伊婦女》（赫庫巴、墨涅拉俄斯）；《伊菲格涅亞在陶里斯》（托阿斯）；《伊翁》（克蘇托斯、伊翁）；《海倫》（墨涅拉俄斯、忒奧克呂墨諾斯）；《腓尼基婦女》（厄特克勒斯、克瑞翁）；《俄羅斯忒斯》（墨涅拉俄斯、廷達瑞斯）；《酒神的女信徒》（彭透斯、卡德摩斯）；《伊菲格涅亞在奧里斯》（阿伽門農、墨涅阿俄斯）；《倪塞士》（倪塞士）

《獨眼巨人》（奧德修斯）

（本文部分內容衍生自作者的兩篇文章：Greek Tragedy and the Discourse of Politics, in Christoph Riedweg, ed., *Philosophie für die Polis*, Beiträge zur Altertumskunde, De Gruyter 2018, pp. 89-94; Sad Stories of the Death of Kings, in Zvi Ben-Dor Benite, Stefanos Geroulanos, and Nicole Jerr, eds., *The Scaffolding of Sovereignty: Global and Aesthetic Perspectives on the History of a Concept*, New York: Columbia University Press, 2017, pp. 57-79)

① Cicero, *De re publica* 6.13: est igitur [...] res publica res populi, populus autem non omnis hominum coetus

quoquo modo congregatus, sed coetus multitudinis iuris consensu et utilitatis communione sociatus.

②例如: Johan Tralau, Vegetarianism, and the Community of Sacrifice: Rediscovering Euripides' *Cretans* and the Beginnings of Political Philosophy, *Classical Philology* 112:4 (October 2017), pp. 435- 55; *Philosophy and Literature* 41: 1A, July 2017 (special issue), *Philosophy in Literature: Tragedy, Shakespeare, Austen, Proust, Woolf Borges* .

③亞里士多德在《政治學》卷三第 14 章中區分了五種王權形式;“第四種形式的君主制度見於英雄時期,它是世襲的、依據法律的王制,並受到其臣民的擁戴。”(中譯文引自亞里士多德《政治學》,顏一、秦典華譯,北京:中國人民大學出版社,2018 年,第 104 頁。——譯者註)。原文英譯引自 Stephen Everson, ed., *Aristotle, The Politics and The Constitution of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 84.

④參見 P. E. Easterling, Anachronism in Greek Tragedy, *Journal of Hellenic Studies*, 105 (1985) .

⑤"Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, dass die *Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden* ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war: woher wir die Verpflichtung nehmen, diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama in's Herz zu sehen, ohne uns an den geläufigen Kunstredensarten - dass er der idealische Zuschauer sei oder das Volk gegenüber der fürstlichen Region der Scene zu vertreten habe-irgendwie genügen zu lassen. Jener zuletzt erwähnte, für manchen Politiker erhaben klingende Erläuterungsgedanke - als ob das unwandelbare Sit-tengesetz von den demokratischen Athenern in dem Volkshore dargestellt sei, der über die leidenschaftlichen Ausschreitungen und Ausschweifungen der Könige hinaus immer Recht behalte - mag noch so sehr durch ein Wort des Aristoteles nahegelegt sein: auf die ursprüngliche Formation der *Tragödie* ist er ohne Einfluss, da von jenen rein religiösen Ursprüngen der ganze Gegensatz von Volk und Fürst, überhaupt jegliche politisch- sociale Sphäre ausgeschlossen ist [...]." Giorgio Colli and Mazzino Montinari, eds., *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe, III.1, Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I- III (1872- 1874)*, Berlin- New York: Walter de Gruyter, 1972, p. 48. 關於亞里士多德的這句話,見 J.A. Smith and W.D. Ross, eds., *The Works of Aristotle Translated into English, vol. 7,*

Problemata, ed. E.S. Forster, Oxford, Clarendon Press 1927, p. 922.(中譯文引自繆朗山:《西方美學經典選譯(現代卷)》,北京:中國人民大學出版社,2011 年。——譯者註)

⑥參見 Barbara von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kapitel 1- 12)*, Stuttgart- Weimar: J.B. Metzler, 1992, pp. 186- 87.

⑦此處假設的競爭價值觀和合作價值觀之間的對照可參見 Arthur W. H. Adkins, *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*, Oxford: Clarendon Press, 1960.

⑧英譯文引自 David Grene in David Grene and Richmond Lattimore, ed., *The Complete Greek Tragedies*, Third edition, ed. by Mark Griffith and Glenn W. Most, I. Aeschylus *The Persians, The Seven against Thebes, The Suppliant Maidens, Prometheus Bound*, Chicago - London: University of Chicago Press, 2013, pp. 194- 95. (中譯文引自《羅念生全集》第 2 卷,上海:上海人民出版社,2004 年,第 111 頁。——譯者註)

⑨諸多例證之一是埃斯庫羅斯《七將攻忒拜》中厄特克勒斯和歌隊間的多次交流,見 *The Complete Greek Tragedies*, pp. 94- 96.

⑩ *King Richard II*, ed. Peter Ure, 5th ed., *Arden Edition of the Works of William Shakespeare*, London: Methuen; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964, p.103. (中譯文引自《莎士比亞歷史劇選》,朱生豪譯,南昌:江西教育出版社,2016 年,第 46~47 頁。——譯者註)

⑪英譯文引自 David Grene in David Grene and Richmond Lattimore, ed., *The Complete Greek Tragedies*, Third edition, ed. by Mark Griffith and Glenn W. Most. Sophocles I. *Antigone, Oedipus the King, Oedipus at Colonus*, Chicago - London: University of Chicago Press, 2013, pp. 173- 74.(中譯文引自《羅念生全集》第 2 卷,第 378~379 頁。——譯者註)

作者簡介:莫格倫(Glenn W. Most),義大利比薩高等師範學院教授,美國芝加哥大學社會思想委員會長期客座教授,博士。

譯者簡介:汪蘅,自由譯者。

[責任編輯 桑海]