

酒神仪式和“女性入侵”：解读 《吕西斯忒拉忒》中的“女性赋权”

陈 琳

内容提要 “女性入侵”是古希腊旧喜剧的一个重要主题模式，也是西方喜剧传统中“两性之战”的原型。本文从旧喜剧源头古希腊酒神节上的性别表演入手，论析该主题衍生于酒神节仪式中的性别表演，其中蕴含了用女性气质中和过盛的男性气质以实现两性气质平衡的表演意图。本文通过研究《吕西斯忒拉忒》中的“女性入侵”，揭示剧中“女性赋权”的仪式性内涵及其在当时语境下的社会历史内涵。

关键词 阿里斯多芬 旧喜剧 《吕西斯忒拉忒》 女性入侵

女人“一反常态地侵入了男人的领域”，是古希腊戏剧中经常出现的一个主题模式，迈克尔·肖将之定义为“女性入侵”（female intrusion）^①。在这一主题模式下，剧中的女人通常逾越了她们正常的活动领域（家庭）而入侵到了男人的政治领域（城邦），成了“女性入侵者”（female intruder）。肖认为索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》和欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》也属于“女性入侵”范畴，但是很多学者只指认阿里斯多芬的《吕西斯忒拉忒》、《地母节妇女》和《公民妇女大会》三部旧喜剧为“女性入侵”的题材剧。^② 创作于公元前411年的《吕

① See Michael Shaw, “The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama”, in *Classical Philology*, 70 (1975), p. 256.

② 除迈克尔·肖外，大多数学者对“女性入侵”主题模式的研究都是以阿里斯多芬的旧喜剧作品，特别是其中最著名的《吕西斯忒拉忒》为范例（See also John Vaio, “The Manipulation of Theme and Action in Aristophanes’ *Lysistrata*”, in *Greek Roman and Byzantine Studies* 14 [1973], pp. 369–380; Helene P. Foley, “The ‘Female Intruder’ Reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*”, in *Classical Philology*, 77 [1982], pp. 1–21; James F. McGlew, *Citizens on Stage: Comedy and Political Culture in the Athenian Democracy*, Michigan: University of Michigan, 2002, pp. 143–156）。

西斯忒拉忒》一剧是阿里斯多芬对该题材的首次尝试，也是最成功的一次尝试。该剧讲述了雅典连年征战，男人们有家不归，女主人公吕西斯忒拉忒联合雅典和斯巴达的女人占领了卫城，控制了财物，并用“性罢工”的方式向男人宣战，两国男人最终不得不签署和平协议，终止了战争。

《吕西斯忒拉忒》是“女性入侵”的代表之作，在罗伯特·M.托兰斯看来，剧中“女性解放的范围和程度”是“史无前例”的。^①然而，前人对该剧性别问题的解读往往过于保守，如阿琳·萨克森豪斯认为，这些女人“参与政治，因为她们想保留自己的私人乐趣，尤其是性和家庭的乐趣”^②；海琳·P.福利虽然指出剧中的女性赋权反映了雅典女性重要的宗教职责，但是她总结道：“剧中已婚妇女的性罢工还原了女性在家庭和婚姻中的角色，使男人重新回到了公众的主导地位而没有真正违反社会对女性的定义。”^③杰弗里·亨德森也不无遗憾地指出吕西斯忒拉忒最终把她的超凡能力都用在提升传统“家庭事务”上，她不过是一个“家庭阵线的拥护者”。^④该剧对女性文化和女性知识的大肆渲染，让学者们感到不安，认为剧中的“女性入侵”并没有从真正意义上颠覆雅典社会不公平的性别分工。

以往的研究过于强调女性解放和性别权利话语，而忽略了“女性入侵”作为喜剧体裁的仪式性内涵，也没有回答关于该剧的一些更为深刻的问题：阿里斯多芬关于“女性入侵”的近乎荒诞的喜剧想象到底根源于什么？如果不是为了颠覆性别角色，“女性入侵”又具有怎样的性别内涵？它对当时社会现状和女性生存现状具有什么积极意义和局限性？笔者以为解读该主题必须重返旧喜剧的源头——酒神节，还原“女性入侵”在酒神节仪式上的作用，由此才有可能理解阿里斯多芬创作该剧的意义。

将《吕西斯忒拉忒》中的“女性入侵”与酒神节仪式建立起联系的首要依

① See Robert M. Torrance, *The Comic Hero*, Cambridge: Harvard University, 1978, p. ix.

② Arlene W. Saxonhouse, “Political Woman: Ancient Comedies and Modern Dilemmas,” in Pamela Grande Jensen, ed., *Finding a New Feminism: Rethinking the Woman Question for Liberal Democracy*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 1996, p. 157.

③ Helene P. Foley, “The ‘Female Intruder’ Reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*”, p. 5.

④ See Jeffrey Henderson, “‘*Lysistrata*: The Play and its Themes”, in Jeffrey Henderson, ed., *Aristophanes: Essays in Interpretation*, New York: Cambridge University Press, 1980, p. 170.

据是旧喜剧与酒神节表演的渊源。古希腊戏剧有三种主要体裁——悲剧、萨提尔剧 (satyr-play) 和喜剧,^① 而亚里士多德认为, 这三种体裁皆起源于酒神节庆典^②。公元前五世纪的雅典把酒神节确立为唯一庆祝节日^③。当时雅典的两个主要节日“利纳伊亚” (Lennaia)^④ 和“城市酒神节” (City Dionysia) 都是纪念酒神来到雅典的节日。在冬季举行的“利纳伊亚”通常是规模较小的地方性庆祝, 而春季举行的“城市酒神节”规模更大更壮观^⑤。悲剧、喜剧和萨提尔剧在这两个节日上演, 构成节日庆典仪式的重要组成部分。因此, 希腊戏剧从一开始就具有某种仪式的根基和宗教的功能。亚里士多德显然意识到了这一点, 他指认道, “悲剧和喜剧都发展于临时口占, 悲剧发展于酒神颂, 喜剧则发展于下等的阳物崇拜歌, 直到今天, 这种仪式作为习俗仍然在许多城邦流传。”^⑥ 亚里士多德对喜剧生成的指认已经暗示了喜剧与酒神节性别表演 (阳物崇拜歌) 有着特殊密切的关系。喜剧比悲剧更多地沿袭了神话中酒神的特征, 喜剧的“集体狂欢的精神”以及对“酒神象征性的生殖器的再现”, 都说明了旧喜剧与酒神节的渊源比悲剧更近。^⑦

此外, 酒神仪式上“狂女”的行为与“女性入侵”有着惊人的相似之处。酒神的崇拜者狂女 (maenad) 是酒神仪式最重要的参与者。在酒神节上, 女人们群体性地摆脱了家庭, 离开了织枢机和孩子, 来到山顶为酒神狂欢舞蹈。这种女性在家庭以外世界的突然涌现, 在欧里庇得斯的《酒神的伴侣》中被戏剧化, 女人的逾越行为给男性统治的社会带来了冲击。在《吕西斯忒拉忒》中女人随着酒神的鼓声, 丢弃家庭和孩子去为酒神歌唱跳舞, 去哺育狂野里的羊羔。

狂女主义是女性在酒神仪式上的赋权, 是“女性入侵”的原型。夏维尔·汝认为, “女性入侵者”和酒神神话与酒神节仪式中狂女的形象有很大关系, 因

① See Alan H. Sommerstein, *Greek Drama and Dramatist*, London and New York: Routledge, 2002, p. 1.

② See Kenneth McLeish, *A Guide to Greek Theater and Drama*, London: Methuen Publishing Limited, p. 2.

③ See Iran C. Storey and Arlene Allen, *A Guide to Ancient Greek Drama*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 7.

④ Lennaia 的名字来源于 Dionysos Lennaios, 意思是“癫狂的酒神” (ecstatic Dionysos)。See Kenneth McLeish, *A Guide to Greek Theater and Drama*, p. 3.

⑤ See Kenneth McLeish, *A Guide to Greek Theater and Drama*, p. 3.

⑥ Aristotle, *The Poetics of Aristotle*, trans. Preston H. Epps, The University of North Carolina Press, 1982, p. 5. 本句为笔者根据 Epps 的英译《诗学》并参照 Paul Lauter (*Theories of Comedy*, New York: The Anchor Books, 1964, p. 11) 的版本所译。罗念生对这句话的翻译是: “悲剧是从临时口占发展出来的 (悲剧如此, 喜剧亦然, 前者是从酒神颂的临时口占发展而来, 后者是从下等表演的临时口占发展出来的, 这种表演至今仍在许多城市流行), 后来逐渐发展……” (见亚里士多德《诗学》, 罗念生译, 上海人民出版社, 2005 年, 第 25 页)。罗念生译本与英译本有所出入, 但是在关于这句话的注释中, 他也提到 15 世纪的手抄本认为这种下等表演是“阳物崇拜歌” (见该书第 29 页, 注解 [16])。

⑦ See Alan H. Sommerstein, *Greek Drama and Dramatist*, p. 7.

为她们的行为都涉及了“离开男人，瓦解婚姻，拒绝性行为、繁殖和对孩子的照顾”^①。

酒神仪式上女性的作用是解释喜剧中“女性入侵”主题模式仪式性内涵的关键。值得注意的是，酒神仪式本身就弥漫着一种“女人气”，酒神节中的性别表演似乎有意消解男性的“阳刚”之气。酒神仪式的性别表演主要体现在三个方面：酒神的阴柔形象、男扮女装和狂女主义（Maenadism）。酒神狄俄尼索斯被奉为“阳器”之神，是男性气质和男性生殖能力的象征。在古希腊祭拜仪式上，酒神的偶像通常是“一根柱子或一截树干，或者是一个面具挂在柱子或树干上”^②。树干或柱子都是男性生殖器的象征，但是“酒神的权杖”在酒神仪式上却总是“拿在女人的手里”（“Riding”：255）。酒神在古希腊神话和绘画艺术中总是以女性气的阴柔形象出现，他“总是盛装裹裹”，而“当时少穿和裸露是其他男性神灵的着装标准”（“Riding”：261）。“酒神杯具上刻画的神总是穿着长衬衫和大长袍，有的时候还穿着具有东方色彩的罩袍，他的衣着与他的女信徒的衣着一样”（“Riding”：261）。酒神的长袍在公元前460年后的希腊就只有女人才穿，而且“在希腊核心地区圆形头饰是女人的头饰，但是酒神也佩戴这种头饰”（“Riding”：261）。在希腊神话和文学作品中，酒神也总是以带有女性气质的男性神的形象出现。在欧里庇得斯的剧作《酒神的伴侣》中，酒神被彭透斯称作“带女人相的客人”，因为酒神的“头发长”，不像是摔跤的好手的打扮，还有着“白嫩的皮肤”^③。酒神的装扮在喜剧中更是“毋庸置疑地女性化”（“Riding”：261）。

男性的“女性化”倾向也体现在酒神节的仪式上。酒神节的一个重要仪式是“男扮女装”（female impersonation）。尽管女扮男装也可见于酒神仪式，但是从希腊艺术作品和文学的记录来看，女扮男装远远没有男扮女装那么普遍或者具有同等重要的文化内涵。男扮女装在官方和私下的酒神节仪式上都是被广泛认可和推崇的。在私下的酒神仪式上和雅典的酒宴后，男人们会穿女性化的长袍（cliton）和装饰在街上表演；在官方的仪式上，酒神的同伴萨提尔（Satyr）会穿着酒神侍女的衣服，带着假乳房，而酒神的侍女则带他的阳具（“Riding”：

① Xavier Riu, *Dionysism and Comedy*, Lanham, Maryland; Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1999, p. 181.

② Eric Csapo, “Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction”, in *Phoenix*, 51 (1997), p. 255. 后文出自该作的引文，将随文标出该文名称首词和引文出处页码，不再另注。

③ 欧里庇得斯《酒神的伴侣》，罗念生译，收入《罗念生全集：欧里庇得斯悲剧六种》，上海人民出版社，2004年，第353、453、458页。

262)。从酒神节仪式上“男扮女装”的性别表演，我们已可窥见希腊戏剧，尤其是阿里斯多芬的喜剧中经常出现的“男扮女装”情节的原型。在《酒神的伴侣》中，酒神的敌人彭透斯在酒神的威逼利诱之下穿上了女人的衣服以便混到酒神的女信徒中打探消息。阿里斯多芬的喜剧也涉及了男人装扮成女人的情节：《吕西斯忒拉忒》中来跟吕西斯忒拉忒谈判的警察弗洛布罗斯被强迫套上了女人的衣裳，拿上了女人的织筐；《地母节妇女》中欧里庇得斯得知妇女们要惩治自己，派出了亲戚涅西罗科斯男扮女装前去“卧底”打探。

男性的女性化倾向不仅体现在酒神的偶像化和酒神仪式上的性别表演，酒神节本身就体现了女性化倾向。根据亚伯拉罕·菲尔德曼的研究，酒神崇拜作为一种宗教具有鲜明的“女性化”特征，它可能与印度破坏女神湿婆（Siva）和繁殖女神索马（Soma）有某种关系，而且最早出现在希腊的色雷斯时，它就是“只供女性崇拜”的一种宗教活动，随着酒神崇拜不断传播和流行，最后男人也加入了仪式，并在某种程度上改变了仪式的意义。^① 女性在酒神节仪式中具有重要作用，狂女的涌现消解了男人的“阳刚”之气。《酒神的伴侣》中，尊敬酒神的忒瑞西阿斯和卡德摩斯听到了酒神侍女的鼓声很快加入到了狂女的队伍中。在酒神的哄骗下，拒绝崇拜酒神的彭透斯穿上狂女的衣服，语言也明显表现出女性化倾向。彭透斯一直嘲笑酒神的女人相，认为男人穿上女人的衣服会遭到街上人的耻笑，但是当酒神把他装扮成了狂女模样时，他开始注意自己的姿态，说话时不再有暴烈的男人气，还让酒神帮他修饰长发，整理衣服，^② 从一个暴君变成了一个女人气的男人。狂女的鼓声和弥漫于仪式的女性化气氛具有极强的感染力，狂女的入侵给整个男性社会带来了一阵“女人风”，它使男人们受到了女性气质的影响，有了男扮女装的仪式性行为。虽然女性崇拜者举着象征男性阳物的权杖，但是这并没有改变她们的性别，萨博认为，“狂女们仍然是女性”，只是表现出更多的本能（性欲）和动物性（食生）（“Riding”：264），然而，男人却被女性化了。酒神节仪式充斥的各种形式的性别表演表现出一种女性气质对男性气质的中和，“狂女”入侵是对男权社会的一种狂欢式的净洗。

二

对于酒神神话中大量运用的女性群体形象，学者提出了不同解释。温宁顿·

^① See Abraham Feldman, "The Quintessence of Comedy", in *The Classical Journal*, 43 (1948), p. 390.

^② 详见欧里庇得斯《酒神的伴侣》，第458-460页。

英格拉姆认为酒神崇拜把人从日常生活的任务和责任中解脱出来，因此对受到生活压抑的各年龄段女性来说更具有吸引力。^① 罗斯·S.科莱姆尔也认为酒神节对女性被压迫群体起到补偿的作用。^② 夏维尔·汝质疑了以上两种说法，以为女性社会地位低下并不能解释“雅典城对狂女的敬意”和“整个城市都加入到狂女的队伍当中”。酒神对于希腊人来说代表着“他者”的不同层面，就像“异族和野蛮人”，而作为一种比喻的方式，雅典人要在本土实现祭祀时找到一个最接近野蛮人和外人的本国群体，那就是女人。^③ 女人为雅典人行使一种宗教仪式，她们因此受到尊敬。然而，汝的说法似乎也行不通，因为雅典人没有理由顶礼膜拜异族和野蛮人。那么，为什么酒神节仪式要强调男性的“女性化”呢？在这仪式的表层下，“女性入侵”到底蕴藏着怎样的社会文化内涵呢？

在现实生活中，希腊人对两性畸人趋之若鹜。根据吕·布里松的研究，在古希腊罗马时代，众人眼里生有两种性器官的怪物是诸神派往人间毁灭人类的不祥之兆，因此，在现实生活中，同时有两种性别不是被拒于千里之外，就是勉强存在于社会的边缘地带。^④ 然而，布里松指出，现实生活中虽然如此，但是在神话传说的文化层面，双性别却扮演着重要的角色，如对酒神阴柔气质的崇拜。同时拥有两性是一种典型的原始生物的特征。在柏拉图的《会饮篇》中，阿里斯多芬讲述的神话故事对此曾经有过生动的表述：每对情人，当他们灵与肉的结合一次又一次地达到巅峰状态的时候，无不渴望实现一种遥不可及的永久的融合直到带领他们回到从前人类尚处于两性同体的原始状态。^⑤ 男人“穿女装，像女人那样生活一段时间，似乎是古希腊早期很多城邦青年男子的一节必修课”。希腊神秘主义辩证法认为这是少年的成人礼，“少年必须通过模仿女人，才能了解他自身的本质，”^⑥ 虽然有学者认为这种做法实际上是为了排除少年身上的女性特质，“当他脱下女装洗净铅华，他的勇气便脱颖而出”^⑦，但这种仪式更像体现了在个

① Ingram Winington, *Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge University Press, 1969, p. 156.

② R. S. Kraemer, "Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus", in *The Harvard Theological Review*, 72 (1979), p. 72.

③ See Xavier Riu, *Dionysism and Comedy*, pp. 173 - 179.

④ 详见吕克·布里松《古希腊罗马时期不确定的性别：假两性畸形人与两性畸形人》，侯雪梅译，广西师范大学出版社，2005年，第2页。

⑤ See Plato, *Symposium of Plato*, trans. Tom Griffith, *Berkeley and Los Angeles: University of California Press*, 1989, pp. 191a - b.

⑥ 详见小白《好色的哈姆莱特》，人民文学出版社，2009年，第183页。

⑦ 参见小白《好色的哈姆莱特》，第183页。

体身上平衡两种性别气质的文化诉求和期冀。

在《会饮篇》中，柏拉图选择借喜剧作家阿里斯多芬之口表达个体对两性兼具的渴望并非偶然，因为阿里斯多芬的喜剧往往试图去实现这一特征，特别是他关于“女性入侵”的喜剧。在阿里斯多芬的时代，随着古希腊社会正面临由社会角色分工和性别两极化所带来的各种烦恼，对两性气质平衡的诉求变得越来越重要。迈克尔·肖指出，荷马史诗对男、女的再现有兼具两性的特点。《伊利亚特》中的安德洛玛克，具有一个理想妻子的品质，她依赖丈夫，服从丈夫，但是她并不是“纯粹女子气的”（purely female），因为她说到“她的父亲和丈夫的荣誉，说到了她的母亲和王后，并以她的策略性的建议结束她的谈话，”^①说明她具有一定的“男子气”。而赫克托耳的讲话本质上是男子气的，因为荣誉，他拒绝表现出恐惧；但是他也有许多女子品质，比如同情、爱以及对隐退的渴念。在荷马史诗中，女人有男人的特点，男人也有女人的特点。但是在索福克勒斯的剧中女人和男人成了完全的二元对立，女人被定义为不具有男性气质的人，而男人被定义为不具备女性气质的人。^②文学作品对人物的刻画正反映了古希腊性别观的一种变化，而这一变化有着深刻的社会历史根源。在荷马史诗时期，希腊还处于部族阶段，国和家没有明确的划分，男、女也没有明确的社会分工，因此“男子气”和“女子气”并非二元对立的两个概念。

但在希腊戏剧兴起的公元五六世纪，由于商业和制造业的发展，“新中产阶级虽然仍与土地紧密相连，但是与贵族社会相比，这是一个更大更多样化的群体”。希腊逐渐由贵族和封建社会转向了“更包容”和“更为平等主义的社会”。在这个历史时期，“小家庭逐渐成为社会的生产单位，一家之主（同时也是土地所有者）自然就成了一个国家的公民或成员，”^③国家也成为家庭的总和，随之而来的是家庭的重要作用不断被提升。这种转变重新定义了女性的社会地位，但是并没有改变女性被边缘化的社会境遇。以前，在以土地所有权为核心的贵族社会里，“每一种社会关系都是建立在物物交换，包括女人”^④，女人根本没有被列在社会阶层划分之内，只不过是交换的媒介。在新的历史条件下，随着核心家庭作为社会单位变得越来越重要，女人也成了城邦的必要成员：她生养儿子并管理

① See Michael Shaw, "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", p. 258.

② See Michael Shaw, "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", p. 258.

③ See Marylin Arthur, "Liberated Women: The Classical Era", in Renate Bridenthal and Claudia Koonz, eds., *Becoming Visible: Women in European History*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1977, p. 67.

④ See Marylin Arthur, "Liberated Women: The Classical Era", p. 67.

家庭的日常事物。女人看似地位有所提升，但是由于社会明确分工，导致了城与家、公域与私域的明确划分，男人被规定为唯一能进入社会政治领域的群体，而女人只是家庭的管理者或履行宗教的职责。所谓的平等主义社会和民主社会，只是对男性而言。法律甚至限制女人的自由，以确保女人能服从国家需要，当好妻子和母亲。^①这就促使了“男性气质”和“女性气质”极端对立的形成，而违反了原有的“两性气质”的和谐统一。古希腊城邦社会的两性对立观是“女性入侵”主题在古希腊戏剧，尤其是阿里斯多芬的喜剧中复兴的重要原因之一。在阿里斯多芬看来，“纯”男人的长期统治是造成社会不稳定因素和独裁统治的根源。《吕西斯忒拉忒》上演于公元前411年，当时雅典和斯巴达之间的战争已经持续了二十多年，又在当年春天远征西西里严重受挫，雅典已经疲于战争，城邦和家庭都面临着危机。正是在这样的社会历史背景下，阿里斯多芬搬出该剧以谴责男人对荣誉追求所带来的灾难。

酒神节上的女性赋权是男性社会和男性文化在酒神节期间被反思和规限的象征性表达。酒神节仪式上的性别表演体现了“女性气质”（the female）对“男性气质”（the male）的一次洗礼，从某种程度上来说，既是对阳物的崇拜，又是对阳物的阉割，男人的性别界限因此变得模糊了。男性的“女性化”是通过女性对性别角色的僭越来实现的，这种僭越并非要把男人变成女人，而是表达对两性气质平衡条件下建构稳定社会的夙愿。因此，这种男性女性化的表现只是暂时的，是对“平衡”的两性诗学的一种仪式性的回归。这也恰恰说明了其时希腊现实中两性的不平衡在个体和社会中的体现，尽管社会性别分工把“男人”和“女人”从他们兼具两性的特质中异化出来，但女性身体和女性精神在希腊的酒神文化中依旧占据重要地位。

三

值得注意的是，古希腊悲剧和喜剧对“女性入侵”的主题都有所演绎，只是悲剧脱离了酒神节仪式性的内涵，喜剧则更多地保留了酒神节仪式上女性的象征意义，对女性文化和女性品质给予了更多的肯定。欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》也被迈克尔·肖指认是“女性入侵”，但是该剧从严格意义上说并没有演绎

^① See Marilyn Arthur, "Liberated Women: The Classical Era", p. 67, p. 68.

酒神仪式中的“女性入侵”内涵。美狄亚为了报复背叛她的丈夫伊阿宋，从一个理想、温顺的妻子转变成了谋划者，不仅抛弃了她作为母亲和妻子的角色，而且还杀死了亲生儿子。虽然美狄亚的行为是对女性行为准则的僭越，但是这种僭越是个人英雄主义的一种表达，符合悲剧对个人自我的强调，并非对男性文化的净洗。相反，该剧对美狄亚的刻画有将美狄亚男性化的倾向。如肖所言，当美狄亚决定报复伊阿宋的时候，她从“女人”变成了“男人”，她的“男性化”过程体现在她对名誉、对自我的极端追求。^① 美狄亚把对自我的追求建立在一种对立斗争的基础上，因此她的救赎是一种孤立、痛苦的悲剧救赎。

相反，《吕西斯忒拉忒》忠实地还原了酒神节性别表演的内涵，从三个方面演绎了“女性入侵”的仪式性内涵：城邦的女性化（feminization of city-state），男扮女装的性别表演以及该剧结尾对性别和谐观的赞美。城邦的女性化首先体现在吕西斯忒拉忒率领着她的女性联盟占领了雅典的象征卫城。卫城在阿里斯多芬关于性的意象中象征着女人的阴道，而卫城的大门象征着女性的阴户^②，被吕西斯忒拉忒紧锁起来，男人被挡在外面。男人们包围了卫城，用火攻打卫城。在男、女对抗的闹剧一幕，一系列象征着男性气质和女性气质的意象被对照使用：当男人们企图用“火”把女人们从卫城里赶出来，女性们则用“水”浇灭了“火”；当官员带着四个警卫企图敲开卫城的大门时，女人们用一连串的“蔬菜”战击退了他们。水和蔬菜的意象不仅仅为该剧提供滑稽要素，同时象征着女性气质对男性气质的胜利。《吕西斯忒拉忒》中大量存在的女性意象是“女性入侵”带来城邦女性化的体现。

女性气质对男性气质的净化进一步体现在吕西斯忒拉忒逼迫来和谈的男官员穿上女人的衣裳。吕西斯忒拉忒指出男人们在战争上的失利是因为他们在政治上管理不当。官员带着对女人的蔑视声称：“我情愿死一千次，也不听你们这些戴面纱的！”^③ 吕西斯忒拉忒反驳道：“如果这就是你所有的烦恼，给，这是我的面纱，用它包住你的头，然后给我闭嘴。”（*Lysistrata*: 21）卡罗妮克接着说：“把这个篮子也拿去；佩上腰带，去梳羊毛，嚼豆子。战争得由女人管。”（*Lysistrata*: 21）男官员于是被装扮成女人，去表演一个“静默的女人”的角色，吕西

① See Michael Shaw, "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", p. 259.

② 许多学者指认卫城是女性阴道象征（See J. Henderson, *The Maculate Muse: The Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven: Yale University Press, p. 195; Xavier Riu, *Dionysism and Comedy*, pp. 182-183）。

③ Aristophanes, *Lysistrata*, in Robert W. Corrigan, ed., *Comedy: A Critical Anthology of Comedy*, Houghton Mifflin Harcourt, 1971, p. 21. 后文出自同一作品的引文，将随文标出该作名称首词和引文出处页码，不再另注。

斯忒拉忒获得了话语权。这一幕还原了酒神仪式中的男扮女装的仪式性表演，是该剧中最明显的喜剧倒置。古希腊的舞台上女性角色都由男性扮演，如果将这一点考虑在内，喜剧舞台上更大规模的“男扮女装”——一群已经男扮女装的男人（演女性的演员）正在让另一群男人加入男扮女装的行列，因此，男性的女性化倾向在喜剧舞台上尤其彻底。而在悲剧舞台上，女人虽然也是由男人扮演，但是喜剧对“性”和“性别差异”的自觉性使喜剧中的男扮女装凸显出性别的内涵。苏·阿兰·凯斯认为古典戏剧中的男扮女装是“对真实女性压迫的结果”，是西方文学中“女性虚构化”的表现，^①但是笔者认为至少在古希腊喜剧舞台上，易装具有一定的仪式性内涵。与《美狄亚》不同的是，在《吕西斯忒拉忒》的结尾，男人和女人并没有走上根本的对立，最终男人和女人达成了共识，男人和男人也达成了共识，雅典回到原有的和谐安宁，国与家又重新回到了和谐状态。结尾的庆祝仪式体现出了男性文化被暂时的女性化后形成的一种新的平衡关系。男人们首先唱起雅典和斯巴达如何勇武地联合对敌的故事，接着男人们又对着雅典娜跳着女孩的舞，歌唱男人们爱家园、女人们对社会有贡献，突出了一种和谐盛世的景象。

许多学者对该剧中的“女性赋权”提出质疑，认为女性对男性的胜利在该剧中是暂时的、不彻底的和乌托邦式的。不可否认的是，《吕西斯忒拉忒》的结尾并没有暗示吕西斯忒拉忒领导的女性联盟会真正取代男人治理国家，结尾的大团圆结局似乎消解了剧中的“女性赋权”。这种批判认为喜剧是一种保守的戏剧形式，因为喜剧中的倒置是暂时的和乌托邦式的，而喜剧结尾总是维持现状。西蒙·波伏娃指出，在现实中，《吕西斯忒拉忒》体现的两性之间的互惠关系式是不可能实现的，两性之间的性渴望永远不可能是女性解放自己的方式。^②女性主义学者们对剧中的“女性赋权”感到失望，因为她们期待女性能把革命精神进行到底，摆脱家庭，像男人一样控制政治和经济，彻底实现女性的解放。然而，她们期待的女性赋权是悲剧性的，而非喜剧性的。笔者认为，《吕西斯忒拉忒》不可忽视的价值在于它对女性经历和声音的呈现和对女性价值观的颂扬，而这两点才是真正意义上的喜剧式的女性赋权。它强调的不是对立而是包容，不是革命而是矫正。

也有学者认为，“喜剧是人类反思自身、超越现实的重要方式，美学喜剧性

① See Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York: Routledge, 1988, p. 7.

② See Simon De Beauvoir, *The Second Sex*, Vintage Books, 1989, p. 2.

的核心是喜剧意识”^①。在《吕西斯忒拉忒》中，女性的声音与阿里斯多芬的喜剧意识完美结合，形成了对现实社会的反思。女性声音在该剧中成为一种社会批评力量。首先，女人们真正获得了为自己说话的机会，在公众场合揭示社会的不平等，诉说她们的痛苦。在吕西斯忒拉忒与官员的对峙中，她批判了禁止女人议政和男人对女性话语权的压制。当男官员问道：“战争和和平什么时候成了女人可以谈论的话题了？”（*Lysistrata*: 20）吕西斯忒拉忒反驳道：“在这次漫长的战争期间，我们以谦卑的沉默忍受你们男人的一切所作所为；你们从来不让我们开口。我们对此很不满，因为我们知道事态的发展；我们时常在家里听到你们在商讨，把国家大事弄得乱七八糟。我们虽然心酸，还是强露欢颜，问你们说：今天在大会上他们是否投票选择和平？但那些汉子就咆哮起来：管好你自己的事！不要多嘴多舌！我们只好闭嘴，不敢多言。”（*Lysistrata*: 20）吕西斯忒拉忒指出，“女人没有男人的荣誉”却饱受战争的“双重苦难”，女人生的儿子被送去打仗，丈夫也被送去战场。她们孤枕难眠，因为男人们为了他们所谓的责任而离开她们。年轻的女人没有男人，孤独终老。当官员反驳道，“男人也会变老”时，吕西斯忒拉忒进一步反驳道：“当男人回来，尽管也上了年纪，但是他很快就会娶一个年轻的女人，而女人的青春很快逝去……她们只能坐着空洞地望向未来。”（*Lysistrata*: 23）虽然剧中女人们的搔首弄姿是该剧笑料的一部分，但是她们不是滑稽可笑的，而是让人同情的。吕西斯忒拉忒对女性处境的描述反映了当时社会连年征战给家庭生活带来的困难，她对家庭生活、婚姻生活的强调正是对人性的强调，与战争的非人性形成了对比。

此外，该剧颂扬了女性文化和女性价值观。具有讽刺意味的是，当雅典和斯巴达男人们打破了同盟条约而发动战争，雅典和斯巴达的女人却结成了联盟。女人的合作精神和集体意识超越了一种狭隘的个人主义和英雄主义。吕西斯忒拉忒从一个女性的视角，用女性的语言对城邦管理作出了全新的讲解。她把城邦治理比喻成女人织羊毛，指出交战两国应该互通使者，就像用梭子把两股毛线连接起来，形成一个稳固的三角关系；她建议去掉国内的阴谋者就像去掉毛线上的油垢和秽物，把蜂拥而至的找差事谋高官的“彻底地梳理一番”，把“侨居、盟友和城邦的债务者”都混到一起，就像把羊毛都扔到一个篮子里，然后再找到各自的线头，“把它们拉到一个中心，绕成一个团，把许多束绕城一大束，藉此公众就

① 苏晖《西方喜剧美学的现代发展与变异》，华中师范大学出版社，2005年，第12页。

可以给自己织一件又好又结实的束腰外衣（坚固的城邦）”（*Lysistrata*: 23）。吕西斯忒拉忒的城邦治理理论融入了女性的价值观，她宣扬了一种交流、合作、宽容和团结的治国方案，这也是女人家庭管理经验的总结。阿里斯多芬强调了在男性价值观占主导地位的古希腊社会，文化女性化的必要性以及“女性化”的价值观对于治理民主国家的重要性，因为女性的价值观强调的不是金钱、荣誉、力量和竞争，而是合作、调节和和谐的治理方法。在阿里斯多芬看来，人性的价值和生命的价值要远比荣誉和权力重要。

虽然不少学者认为阿里斯多芬在《吕西斯忒拉忒》中对喜剧女性的再现具有“厌女症”的倾向，但笔者的论证恰恰相反。《吕西斯忒拉忒》表达了阿里斯多芬的反战情绪，但阿里斯多芬的关怀是人性化的，既包括对男性的关怀也包括对女性的关怀。他对社会现状的反思首先来自对女性生活现状的反思，舞台上的女人是他批判社会的代言人，但他也是现实中女人的代言人，正是对女性价值观的认可才使他采用了衍生于酒神节仪式的“女性入侵”主题：这说明他已意识到了男权绝对统治的负面影响和女性特质对这个社会的裨益，并通过酒神的仪式和喜剧的方式把它表达出来。

[作者简介] 陈琳，女，1978年生，博士，南京邮电大学讲师。从事文学作品中的性别研究。近期发表论文《论苏珊·格莱斯佩尔剧作〈琐事〉中的两性交流行为差异》（载《国外文学》2009年第2期）、《论〈我的亲戚，莫里纳上校〉中的“男性气质”问题》（载《外国文学评论》2009年第1期）。

责任编辑：冯季庆