

情感美学视域下的《诗学》悲剧理论与“非亚里士多德式戏剧”

程梦菲

(湖南大学, 湖南省长沙市, 410000)

摘要: 本文旨在以“情感”为视角及核心阐发对象,从“情感”在《诗学》悲剧理论中的本质性与功能性意义两个方面入手,形成对亚里士多德悲剧情感理论的整体把握。同时对比以布莱希特戏剧理论为典型的“非亚里士多德式戏剧”理论,探究二者在戏剧情感表现与激发问题认识上的差异,从而深化对情感在戏剧理论中的重要地位的认识。

关键词: 《诗学》; 悲剧; 情感; 布莱希特

中图分类号: I0

文献标识码: A

亚里士多德的《诗学》作为西方戏剧理论的发源与奠基之作,尽管在整体上篇幅短小,且存在个别论述上的不尽清晰以及内容的散佚,但这丝毫不影响其在西方戏剧理论史上的重要地位与价值。在时间的长河中,《诗学》关于戏剧理论开创性的洞见、丰富的内涵蕴藏与解读空间使得其始终保持着文本的旺盛生命力,创作者与理论家们也持续对之抱有着不曾衰退的研究与阐释热情,“追溯古希腊”、“回到《诗学》中去”已成为了西方现代戏剧理论话语语言说不二的出发前提,是一种默契的共识乃至信条。

在《诗学》中,亚里士多德对悲剧的探讨着墨最多,占据了最大的篇幅,构成了《诗学》内容的核心部分。在后世对这一部分的研究中,针对“摹仿”、“情节”、“性格”以及“卡塔西斯”等理解亚里士多德悲剧理念的要素的研究,已经产生了大量成果。而“情感”则似乎不太多被作为研究的重心或主要对象予以关注,而实际上,情感要素在其中发挥着不可替代的作用。在不少对亚里士多德的悲剧理论的描摹中,“情感”往往是相对次要的、闪烁的、若隐若现的。当然,这同亚里士多德并没有将“情感”作为其悲剧理论的核心要素予以集中阐释有关,那么在这一背景下,聚焦亚里士多德悲剧理论的情感蕴含与作用逻辑,从亚里士多德论述体系的边缘中提炼出其对于情感问题的认识,尝试还原其悲剧理论的“情感图景”,从而打通进入其悲剧理论的新渠道,具有一定的研究价值。“情感”对于文艺作品的重要性是不言而喻的,实际上,关于文艺作品的情感表现及情感激发问题,完全不是一个新鲜的话题,但在对《诗学》的悲剧理论的讨论中,“情感”理论作为一个重要面向,似乎还有进一步阐发的潜力。

一、《诗学》“情感”理论

(一)“摹仿”、“求知”与“快感”——本质意义上的情感

在古希腊的哲学话语语境下,对艺术的探讨不可回避地首先面临着一种“本质追问”,这是相关讨论能够进展下去的前提。因此,正如亚里士多德提出关于世界本原的“实体说”

以及“人是理性的动物”这一关于人之根本的经典命题一样，亚里士多德以“摹仿”界定艺术的本质，这也是亚里士多德对其老师柏拉图的论断的沿用。而其与柏拉图认识的不同之处在于对于作为“摹仿”的艺术的不同态度——在柏拉图的“理念论”观念模型下，依据著名的“床喻说”我们得出，在柏拉图看来，理念世界是本真的，现实世界是对理念世界的摹仿，而脱胎于现实世界的艺术则是劣等的、虚拟的“摹仿的摹仿”，是一种可能威胁城邦治理的幻影和假象；而相对于柏拉图对艺术的总体消极态度，亚里士多德则更多地肯定了艺术的真实性，认为其在对现实世界的摹仿中，总能向观众揭露些什么，促进人们对现实世界的认识。

①

亚里士多德肯定了艺术作为一种摹仿的价值所在，接着他便需要进一步为他对艺术价值的肯定寻求更坚实的依据与支撑，为悲剧之“属”——诗之合法地位辩护。在《诗学》第四章论及“诗的起源”的问题时，亚里士多德给出的回答是，诗的摹仿本质是人之天性与本能的体现——“人从孩提时候起就有摹仿的本能（人和禽兽的分别之一，就在于人最善于摹仿，他们最初的知识就是从摹仿得来的），人对于摹仿的作品总是感到快感。”^②亚里士多德接着指出，“……我们看见那些图像^③所以感到快感，就因为我们一面在看，一面在求知，断定每一事物是某一事物”^④。在亚里士多德的这段描述中，我们如果尝试予以关键词提取，则不难发现“摹仿”、“求知”以及“快感”三个语词间存在的密切关联。一方面，在亚里士多德看来，“摹仿”是“求知”的途径或凭借，而后者又是前者的目的与动机，二者不可分割。人们要么通过“摹仿”行为作用于直接现实而得到知识，例如生存及劳动技能的掌握；要么通过对本质作为一种“现实世界的摹仿”的产物——艺术作品的欣赏来习得知识。而所谓“习得”，当然最终也是通过一系列“摹仿”行为来实现的。同时，如果说人类的摹仿行为由于缺乏主体意识层面的自觉导向而沦为一种机械的、重复的肌肉记忆，那么人便与一般的动物无异。人区别于禽兽之“最善于摹仿”，就表现在意识领域作为目的与动机的“求知”欲望的理性指引。因此可以说，摹仿作为人之本能，与“求知”作为人之本能是一致的。另一方面，亚里士多德对“摹仿的本能”的解释同样非常值得关注的一点是，“快感”作为一种情感体验，作用于“摹仿——求知”这一相互过程（所谓的“快感”，可能不止局限于快乐、忧愁、伤感、惊奇等单一情绪，它有时是多种复杂、微妙情绪的交织与融合。“快感系统”是一种原发性的生理机能，它潜伏在人的深层意识中，时刻等候外界的触发予以唤醒。但总

^①参考：畅广元，李西建主编.文学理论研读[M].西安：陕西师范大学出版总社有限公司，2013:230-232.

^②亚里士多德.诗学[M].罗念生译.上海：上海人民出版社，2006:24.

^③“那些图像”指亚里士多德在《诗学》第四章原文中所举的摹仿现实世界而作、能带给人快感的艺术作品的例子。前文提到：“经验证明了这样一点，事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感，例如尸首或最可鄙的动物形象。”参见：亚里士多德.诗学[M].罗念生译.上海：上海人民出版社，2006:24.

^④亚里士多德.诗学[M].罗念生译.上海：上海人民出版社，2006:24.

之,“快感”关乎人的内心满足与幸福)。快感能够通过“摹仿——求知”过程予以经历;同时,“快感”引发的精神振奋又进一步刺激着人类的“摹仿——求知”过程。从这里又能够很明显地感觉出亚里士多德和柏拉图认识的分歧与差异。此前已经谈到柏拉图对“摹仿”的鄙弃态度,而关于“求知”与“快感”的问题,在“理念论”世界观的指导下,柏拉图认为,真正的“求知”主体往往只局限于哲学家,他们才有可能把握理念世界的蛛丝马迹,获得内心的平和与超越——一种“理智的快乐”。而“快感”在柏拉图的语境中更多地带有一种贬义色彩,倾向于指代人的品性中低劣的、情绪化的部分,应当予以克制乃至排除。可以说,“求知”与“快感”在柏拉图的认识中更多地表现出一种冲突与不和谐,但亚里士多德则站在维护、尊重人的本性的立场上,将二者统一起来了。换句话说,当柏拉图谈论认识的对象与认识的情感体验时,他实际上作出了内涵与等级上的严格限定,“真正的知识”(诸如数学、理念)才是“知识”,“真正的快乐”(求得真知的愉悦)才是“快乐”;亚里士多德并不否认人的求知能力的高下之别,也未否认知识在难度与层级上存在的客观差异,但从“通过摹仿求知”这一人人都具备的本能与普遍行为出发,知识作为认识对象对一般人而言均是开放的、平等的。进而,与普遍的求知行为相统一的普遍的“快感”体验,从人之本能的意义上来理解,亦具有一种“无差别的共通性”,应当予以承认、顺应与尊重。回到为诗之合法性辩护的问题,“摹仿”连同其牵引出的两个关键词,无外乎都是从人的本性出发来理解诗,这使诗具有了一种人文意义面向。相比于柏拉图为了城邦正义克制人的天性、压抑人的欲望(不含贬义)的倾向,亚里士多德则更多地肯定人的天性、主张顺应人性。人的天性是客观存在的,那么自然本于人的天性的诗也是有其存在意义的。

到这里我们已经能够充分地认识到,“摹仿”、“求知”以及“快感”在亚里士多德的论述语境中的高度一体性。当亚里士多德通过将艺术还原为人的摹仿本能来肯定其合法性时,在其语意的潜流中,“求知”与“快感”亦被赋予了本质性的意义。可以说,摹仿作为一种外化的行动表现,同潜意识中“求知”的理性渴求以及获得“快感”的感性冲动协同构成了人之为人的“本能结构”。其中,“快感”作为一种情感经验,是这一三元结构中的重要组成部分,是不容忽视亦不可替代的。通过对亚里士多德关于悲剧之“属”或者说起源——即“摹仿”的相关论述的研读,我们能够发现“快感”或者说人之原初的情感经验系统在其诗学理论中的基础性地位。而情感之于诗的本质性意义,也决定了悲剧对情感表现与激发的着力。

(二) 作为内容与目的——功能意义上的情感

在亚里士多德对悲剧的定义中,明确了悲剧的属以后,亚里士多德接着对悲剧的种差作出了进一步阐释。亚里士多德认为,悲剧摹仿的是“一个严肃、完整、有一定长度的行动”,具有情节、性格、言词、思想、形象与歌曲六个构成要素。^①从亚里士多德下文的论述可以看出,其中,“人的行动”是情节的核心内容,而情节是摹仿的中心对象。不难发现,仅仅

^①亚里士多德.诗学[M].罗念生译.上海:上海人民出版社,2006:30.

在为悲剧给出完整定义的《诗学》第六章中，亚里士多德便多次强调了情节要素对于悲剧的统领性与决定性作用——诸如“悲剧中没有行动，则不成为悲剧”；“情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂”^①等。那么亚里士多德将“情节”置于如此突出地位的原因何在？在第六章的论述中，亚里士多德实际上已经作出了铺垫。他指出——“悲剧艺术的目的在于组织情节（亦即布局），在一切事物中，目的是最关重要的。”^②这里亚里士多德暗示了“目的”对于客观存在之价值确认的关键标志作用。从世俗普遍意义上来讲，客观物质世界并不存在绝对独立、超然的“纯粹物”或“封闭系统”，事物必然时刻处于同其外部的持续联系与互动中。而所谓的“目的在于组织情节”，实际上依然停留在悲剧艺术自身的内部完善层面，我们能够意识到这一目的逻辑并没有被推演到充分与彻底的位置。进而要处理的问题便是，“组织情节”的目的究竟又是什么？

这便牵扯出了《诗学》中最大程度上激起经久不衰的争议与讨论的重要概念——“卡塔西斯”（*Kathasis*）。关于悲剧的“卡塔西斯”作用，罗念生先生在其《卡塔西斯笺释——亚里士多德论悲剧的作用》一文中进行了考证，考察了传统的净化说与宣泄说两大阐释线索，最终提出倾向于以“陶冶”^③界定“卡塔西斯”的意义内涵。再如美国著名分析美学家诺埃尔·卡罗尔在其2015年12月于上海戏剧学院所作的关于《诗学》的讲座内容中，也指出了净化说与宣泄说的弊病。^④大量研究试图表明，“净化”与“宣泄”不被认为是最接近于卡塔西斯本意的说法。当然，尽管带有神秘主义与意象化色彩，净化与宣泄一定程度上确有其在宗教与医学方面的理论渊源。通过比较能够发现，其意义内涵亦并非完全同“陶冶”对立或相斥。这使得我们在平常意义上理解与运用卡塔西斯这一概念时，有时倾向于默认对其诸种说法的某种微妙融合。在文章这一部分的讨论中，关于卡塔西斯概念的相关说法的区分与辨析亦不是重点，这里想要关注的是，在对于卡塔西斯的言说中相对稳定、常态、共性的所在。

诺埃尔·卡罗尔认为，“卡塔西斯似乎是一个过程——与怜悯和恐惧相关的过程。”^⑤既

^①亚里士多德.诗学[M].罗念生译.上海：上海人民出版社，2006:31.

^②亚里士多德.诗学[M].罗念生译.上海：上海人民出版社，2006:31.

^③罗念生先生参考亚里士多德《政治学》与《尼科马科斯伦理学》（《尼各马可伦理学》）原文表述，结合亚里士多德伦理学核心思想，将“卡塔西斯”作用理解为控制情感达到适度，并“姑且把‘卡塔西斯’译为‘陶冶’”。原文表述为：“观众看一次悲剧，他们的情感受一次锻炼；经过多次锻炼，即能养成一种新的习惯。每次看戏之后，他们的怜悯与恐惧之情恢复潜伏状态；等到他们在实际生活中看见别人遭受苦难或自身遭受苦难时，他们就能有很大的忍耐力，能控制自己的情感，使它们发得恰如其分，或者能激发自己的情感，使它们达到应有的适当的强度。这就是卡塔西斯作用。悲剧使人养成适当的怜悯与恐惧之情，而不是把原有的不纯粹的或过于强烈的怜悯与恐惧之情加以净化或宣泄。”参见：罗念生.卡塔西斯笺释——亚里士多德论悲剧的作用[J].剧本，1961(11):88.

^④参见：诺埃尔·卡罗尔.亚里士多德《诗学》：关于西方戏剧理论的奠基两个讲座（下）[J].倪胜译.中外文论，2018(01):267-271.

^⑤诺埃尔·卡罗尔.亚里士多德《诗学》：关于西方戏剧理论的奠基两个讲座（下）[J].倪胜译.中外文论，

然作为一个过程，必有其所连接的发端与终端。主要产生于悲剧的最核心要素——情节，作用于悲剧的欣赏主体——观众，更具体、精确而言，即观众的怜悯与恐惧的情感，卡塔西斯在其中盘活了这一“发起——接收”系统。那么关于此前提到的之所以情节被看作是悲剧中最为关键的要素的原因就在于，情节的有效组织最能够发挥悲剧的“卡塔西斯”效果——渲染、调动和疏导怜悯与恐惧的情感（这其中实际上包含了两个环节），而这种对情感的“塑造”自然也是作为外部牵引之目的。关于情节有效组织的实现，亚里士多德指出，悲剧情节中的主人公应当介于好人与坏人之间，他们“不十分善良，也不十分公正”^①，但总体而言是“比我们今天的人好的人”^②，“而他之所以陷于厄运，不是由于他为非作恶，而是由于他犯了错误”^③。在一部完整的悲剧中，主人公的命运轨迹或走向通过情节上的突转、发现与苦难来刻画——其中，突转与发现强调主人公所处境况的动态变化，而苦难则是导向的现实后果。^④在亚里士多德对于主人公个人品质的限定中，含有两个层面的意义：一方面，他比普通人的品格要好，观众自然会对好人遭受厄运的打击而感到怜悯；另一方面，他又毕竟是不完美的普通人，他的缺点与错误及其连带后果能够使人联系到自身所可能面临的相似情境，进而产生恐惧心理。这也是悲剧情节的卡塔西斯作用的第一环节——即调动观众情绪，激发出怜悯与恐惧之情感共鸣，使人感同身受。但到这里，理想状态的情感塑造还未真正实现，关键在于卡塔西斯作用的第二环节——即促使生理性、本能性的情感波动趋于知性的平稳与调和。综合关于“卡塔西斯”的主流说法，基本可以在这一点上达成一致。在不断的“卡塔西斯”过程这一沉浸体验中，观众形成了情感反应的惯性，“恐惧与怜悯”便无甚稀奇。在这样的过程中，原初的、紊乱的，接近于某种“婴幼儿形态”的“怜悯与恐惧”被反复训练与打磨，塑造成了更为稳定、成熟的情感形态。倘若回归到现实生活，面临真实的困苦与挫折时，这种达成克制而适度的情感惯性有望作为一种精神支撑，引导主体克服对滥情的沉溺与无望的沉沦，坚韧的承担苦难，甚至能够予以一定程度上的抵抗。这将既能使个人品性得以提升，也有利于维系城邦和谐。到这里，情节组织的目的逻辑真正推演到了完善的地步。在整个卡塔西斯过程中，悲剧通过情节表现情感，激发怜悯与恐惧的情感共鸣，并将这种原初的情感共鸣塑造、规训为合乎社会需求的“理想公民”应有的情感稳定。在其中，情感是悲剧表现的内容，是悲剧作用的目的环节，亦是悲剧在根本上服务于城邦秩序的重要功能的体现。

二、情感理论的扬弃——再论“非亚里士多德式戏剧”

作为西方戏剧理论的开源之作，亚里士多德《诗学》中所阐释的悲剧理论无疑具有崇高

2018(01):268.

^①亚里士多德.诗学[M].罗念生译.上海：上海人民出版社，2006:48.

^②亚里士多德.诗学[M].罗念生译.上海：上海人民出版社，2006:48.

^③亚里士多德.诗学[M].罗念生译.上海：上海人民出版社，2006:20.

^④参考：畅广元，李西建主编.文学理论研读[M].西安：陕西师范大学出版总社有限公司，2013:173-174.

的地位,然而还是有戏剧理论家和创作者提出了质疑或批判,宣称站在“亚里士多德式戏剧”的对立面,其中最为典型的代表便是德国著名戏剧家布莱希特。通过对亚里士多德戏剧模式的反思,他实际上开创了西方戏剧的另一大传统。其沿用亚里士多德《工具篇》题目所作的、集中论述其戏剧理论的《戏剧小工具篇》,亦被称作“新诗学”^①。关于布莱希特同亚里士多德戏剧理论的比较研究,在学界同样有大量理论成果。本文意图在“情感美学”范畴的有限视域下,概括性地论述布莱希特的“非亚里士多德式戏剧”理论对《诗学》情感理论的承继与反叛,从而形成对后者的辩证与深化理解,进而更加充分地认识到情感对于戏剧的形态及方向的关键作用。

布莱希特式戏剧的核心理念在于“陌生化”或者说“间离效果”^②,是在西方现代主义思潮盛行的背景下提出的。在这一时期,涌现出了大量反传统线性叙事、轻情节重形式的文艺作品。“陌生”与“间离”,在很大程度上就是针对依赖于戏剧情节的情感表达与激发的。在亚里士多德式戏剧中,“情感”作为“本能结构”中的一元,在悲剧中具有本质性的意义,因而在戏剧的内容表现中也是外露、显性、丰沛饱满的;而在“陌生”或“间离”原则的指导下,情感不再发挥这样的统领性作用。如果从动作与情感的关系角度来理解戏剧的舞台表现,在亚里士多德式戏剧中,“动作即情感”,二者不可分离,构成戏剧内容的主体;而在布莱希特式戏剧中,演员依然依靠一系列动作推进戏剧进展,只不过情感则显现出了显著的同动作剥离的倾向,呈现出一种零度、潜匿、扁平化特征,具有鲜明的形式性。当然需要明确的是,情感并未被排除于布莱希特式戏剧的表现对象之外,而是以一种更加内敛、隐性的形态呈现。布莱希特对戏剧情感表现的理想设想自然也同其所希望达成的现实目的密不可分。对于亚里士多德式戏剧而言,其着力于连贯、跌宕起伏的情节以及由之生发的丰富情感,希求触发观众怜悯与恐惧的情绪,吸引观众沉醉于戏剧内容之中,同根本上基于统治阶级立场、以教化民众为目的的戏剧共鸣,从而不断壮大对贵族统治的认同基础。在这一过程中,观众完全是陷入戏剧逻辑无法自拔的被动接受者,持续被机械唤醒的“怜悯与恐惧情感”将使得大众沉溺于情节之中,陷入麻木愚钝的状态,难以转化为改变现状的反抗意志——至多带来极为有限的无谓反扑,而这也正如同悲剧主人公无法逃脱的宿命结局一样,他们终将在更为

^①参见:布莱希特《戏剧小工具篇》中译本注释,载贝尔托·布莱希特.《布莱希特论戏剧》[M].丁扬忠等译.北京:中国戏剧出版社,1990:3.

^②“陌生化”或者说“间离效果”旨在使观众同戏剧的情节“拉开一段距离”,避免沉浸其中,可依靠戏剧创作与表现的多方面技巧予以实现。可参考伊格尔顿的理解:“.....剧本本身不是一个有机的整体,不必像催眠似的从头至尾吸引观众,它在形式上是不均衡的,间间断断的.....它还用不同的艺术形式来割裂有机的整体,如电影镜头、背景投影、歌词、舞蹈动作等,它们相互揉合不起来,中断剧情的发展,与剧情构不成一个简洁的整体。他(布莱希特)用这种办法强制观众加倍注意几种对立的表现方式。准确地说,这种‘距离效果’拉开了观众与演出之间的‘距离’,不让观众在感情上与戏剧吻合一致,以免丧失评判的能力.....观众评判演出和剧情,从这一点上讲,观众成了这种散漫的演出的熟练的合作者,而不是一件完整艺术品的观赏者.....”参见:特里·伊格尔顿.马克思主义与文学批评[M].文宝译.北京:人民文学出版社,1980:71.

庞大的力量面前认命地缴械投降——抗争是孱弱的，而忍耐则是恒久的。既然要走向亚里士多德悲剧理论效果的反面，自然应在内容方面打破情节的连续性以及情感传达的显白，这在布莱希特的设计中主要是通过一系列形式手段来实现的——诸如演出中突然的停顿与中断、插入跳脱出剧情的歌舞表演、演员“打破第四堵墙”与观众进行互动等。这样，戏剧中“不合常理”的部分将引起观众的“震惊”与警觉，唤醒观众的反思与批判意识，从而使观众能够同“共鸣”的“麻痹陷阱”拉开距离。同样，正如作为戏剧内容的情感一样，作为观众反应的情感的必然存在也并未被否决。正如布莱希特所言，“对共鸣的排斥不源自对动情的排斥，而且也不会导致对动情的排斥……（不过）非亚里士多德式戏剧应小心检查受它所限制和在它其中所体现的动情”^①。布莱希特式戏剧所要的“动情”，并非基于共鸣恐惧与怜悯，而是对于现实斗争的信念与激情——前者，哪怕是克制的，终究无外乎停留在脆弱的个人伤感层面，而这样的情感使得主体在面对严酷的现实困境时难有坚强的斗争意志；后者则是在间离效果诱发的不断的反思力训练中形成的，有望引发大众的、集体的觉醒，真正树立坚强的行动信念，从而使人们能够以审视、怀疑、批判的态度介入现实社会，投入到革命中去。

三、结语

同样需要指出，布莱希特的戏剧理论有其针对发达资本主义时代的意识形态压迫与控制、面向无产阶级立场而发的时代背景，这使得他致力于发现与挖掘戏剧艺术中所蕴含的推动群众解放、服务无产阶级革命需要的因素与潜质。他是从迫切的现实需要出发，对长期以来被奉作正统、或为以法西斯为典型的反动文艺所利用的戏剧理论传统进行了反思与修正，片面的、武断的理解布莱希特式戏剧的“反亚里士多德性”，乃至捧一踩一，自然脱离了时代语境，有失公允。可以说，亚里士多德与布莱希特分别代表了西方戏剧历史上的两大传统，我们应该清醒理智地认识到，对这两大传统的二分比较并不应该被夸大成为一种两极对立，比较的目的在于对各自的戏剧理论形成更为深刻、清晰的认识，在具体的创作实践中根据需要予以创造性运用，而这也当然不仅仅局限在戏剧领域，其内涵的丰富蕴藏面向整个文艺创作领域开放。回到对戏剧情感表现与调动这一重要问题的认识上，直到今天，这依然是所有的戏剧都要面临和处理的问题，无论是古典戏剧、现代剧，亦或是先锋和实验戏剧等等都不例外。“亚里士多德路线”也好，“布莱希特路线”也罢，只存在倾向与程度上的相对区分，而无是非根本之别，对于今天的戏剧发展，均具有难以替代的指导意义。

参考文献：

[1] 亚里士多德. 诗学[M]. 罗念生译. 上海：上海人民出版社，2006.

[2] 畅广元，李西建主编. 文学理论研读[M]. 西安：陕西师范大学出版总社有限公司，2013.

^① 贝尔托·布莱希特. 理性和动情的立场. 载贝尔托·布莱希特. 布莱希特论戏剧[M]. 丁扬忠等译. 北京：中国戏剧出版社，1990:173.

- [3] 罗念生. 卡塔西斯笈释——亚里斯多德论悲剧的作用[J]. 剧本, 1961(11).
- [4] 诺埃尔·卡罗尔. 亚里士多德《诗学》: 关于西方戏剧理论的奠基两个讲座(下)[J]. 倪胜译. 中外文论, 2018(01).
- [5] 贝尔托·布莱希特. 布莱希特论戏剧[M]. 丁扬忠等译. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [6] 特里·伊格尔顿. 马克思主义与文学批评[M]. 文宝译. 北京: 人民文学出版社, 1980.

The Tragedy Theory of *Poetics* in Perspective of Affection Aesthetics and "Non Aristotelian Drama"

Cheng Mengfei

(Hunan University, Changsha/Hunan, 410000)

Abstract: This article aims to take "affection" as the perspective and core object to elucidate, starting from the essential and functional significance of "affection" in the tragedy theory of *Poetics*, in order to comprehend Aristotle's affection theory of tragedy integrally. At the same time, by comparing the "non Aristotelian drama" theory which takes Brecht's drama theory as the typical example, we can explore the differences in their understanding of the expression and stimulation of drama, in order to deepen our understanding of the important position of affection in drama theory.

Keywords: *Poetics*, tragedy, affection, Brecht