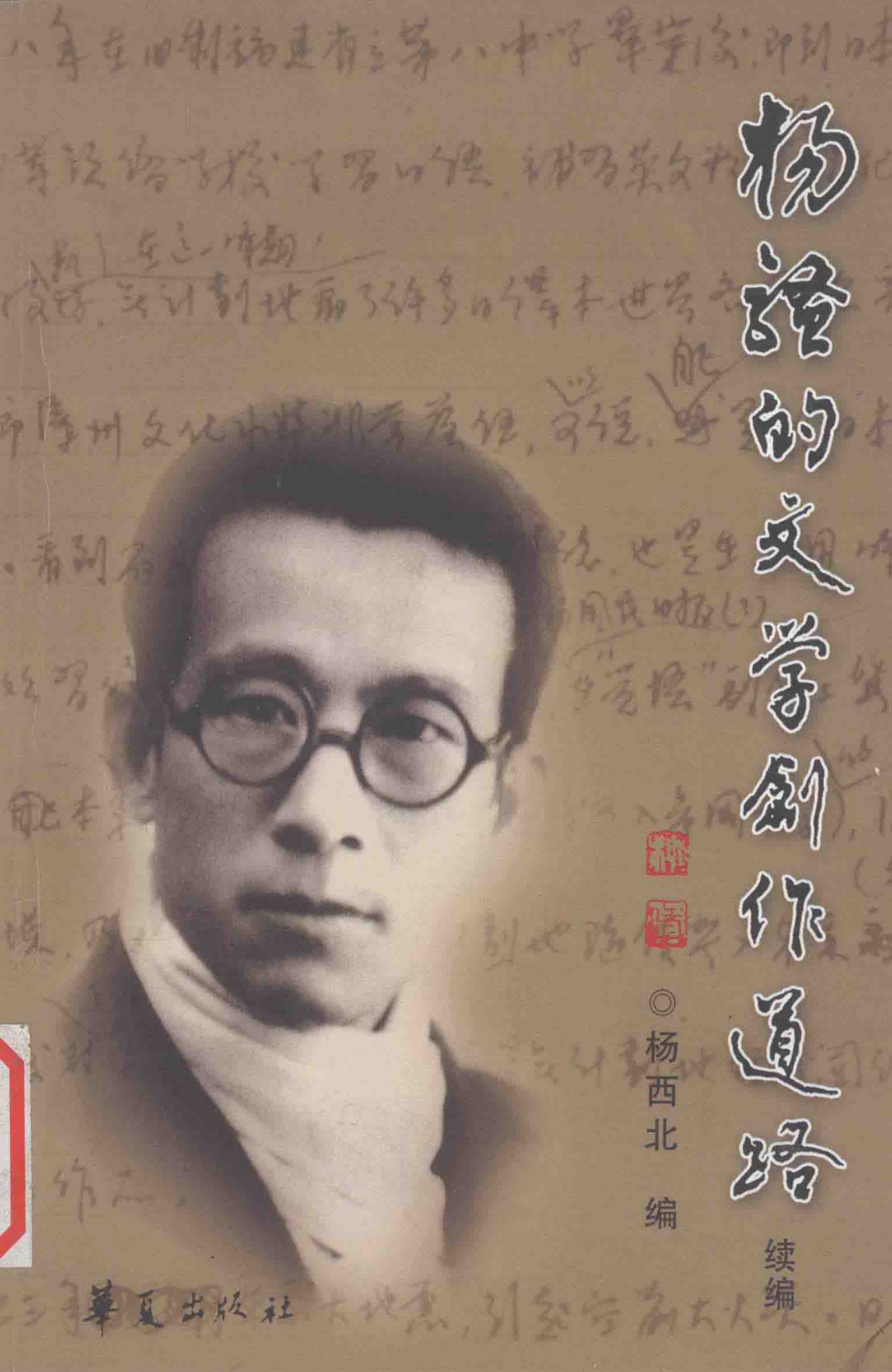


杨澄的文学创作道路

续编

◎杨西北 编



华夏出版社

杨骚的文学创作道路

续编

杨西北编

图书在版编目 (CIP) 数据

杨骚的文学创作道路(续编)/杨西北 编著. —北京:
华夏出版社, 2008.9

ISBN 978-7-5086-4300-7

I. 杨… II. 杨… III. 理论-作品集-中国-当代
IV. 125

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 076268 号

华夏出版社出版发行

(北京市东直门外香河园北里4号 邮编: 100028)

新华书店经销

北京图文印刷印刷

850×1168 1/32 开本 12 印张 280 千字

2008年9月北京第1版 2008年9月北京第1次印刷

定价: 32.00 元

本版图书凡印刷装订错误可及时向我社发行部调换



杨骚之墓

2008 年 4 月摄于广州银河公墓

杨骚逝世五十周年之际，家乡举办纪念活动。图为福建漳州师范学院梦涛剧社演出杨骚诗剧《记忆之都》。



目 录

生命形式的符号与投影

- 杨骚对中国现代话剧的独特贡献 庄浩然(1)

诗骚性情漂泊魂

- 杨骚心解 李晓宁(15)

- 白薇和杨骚:话剧的性别比较研究 陈 敏(27)

青涩人生青色魂

- 杨骚诗歌创作论 高 云(71)

长篇叙事诗《乡曲》的文学意义

- 杨骚诗歌创作论 程贤章(138)

- 鲁迅与杨骚 李 丹 赵 鹏(146)

漂泊者“真心真血的流露”

- 杨骚二十年代漂泊南洋的创作浅谈 李小平(154)

- 论漳州籍现代作家杨骚三十年代创作 李小平(161)

- 杨骚与外国文学作品翻译 邵雪萍(170)

昨夜星辰昨夜风

- 浅析影响中国现代文学史关注杨骚的原因

- 张静容(180)

- 杨骚话剧创作的闽地特色 何小海(194)

- 浅析杨骚话剧的人文关怀 张静容(206)

感情性、形象性、讽刺性

- 杨骚在雅加达《生活报》的政论评述 杨西北(217)

- 杨骚戏剧创作浅见 陈 远(222)

评杨骚早期的两部象征主义诗剧《心曲》和《记忆之都》

- 林志凯(229)

《蚊市》:杨骚戏剧创作的一个重大突破	郑晨寅(239)
杨骚剧作与他的“国防意识”	谢小斌(245)
试论杨骚戏剧人物的塑造	邱宏河(251)
契合、偏差、放弃	
——杨骚戏剧创作浅谈	江海慧(255)
杨骚的文学思想及其戏剧创作	张发德(263)
自我意识在杨骚戏剧的艺术表现	刘荣东(268)
从生命本身的人格力量看杨骚的剧作	邹赣华(272)

附录一:

杨骚的诗	蒲 风(279)
两种曲	
——杨骚与王文川	赵景深(292)

附录二:

百年风雨识杨骚	
——读杨西北《流云奔水话杨骚》	苏 予(295)
真实展示杨骚的诗路心雨	
——评杨西北《流云奔水话杨骚》	潘颂德(320)
流云奔水 别具一格	
——评杨西北《流云奔水话杨骚》	游友基(327)
诗人真实的心灵轨迹	
——评杨西北《流云奔水话杨骚》	柯文溥(334)
他们那一代人的事	傅天岩(339)
我写父亲	
——《流云奔水话杨骚》创作谈	杨西北(344)

附录三：

杨骚简谱 杨西北(349)

走近杨骚 纪念本土文化名人 陈 慧(364)

编后记 杨西北(366)

生命形式的符号与投影

——杨骚对中国现代话剧的独特贡献

庄浩然

杨骚 (1900—1957) 是 20 年代中国话剧界迅猛崛起的一颗新星。他不仅以“诗剧三部曲”首创了话剧史上大型系列剧的创作,而且以人类生命形式的艺术观照,发展了浪漫主义的诗剧创作,为写实剧开辟了新的题材、主题及审美视角;在冲突建构、戏剧意象、舞台时空等方面也有独特的艺术建树。但这位 20 年代后期著作最丰、卓有成就的剧作家之一,长期以来却湮没无闻。本文试图探讨杨骚在中国现代话剧从发展走向成熟的历程中的独特贡献。

杨骚是热情盈溢、才华独具的现代诗人。1923 年,这位带有流汉气质的闽籍青年,在东京结识了湘籍女留学生白薇,两人沉浸于古典主义、浪漫主义的生活情调与艺术氛围中,成了“柏拉图式恋爱的崇拜者”^①。翌年,他精心结撰了长近两万行的浪漫主义爱情诗剧《心曲》。1925—1927 年杨骚一度赴新加坡任教。嗣后,陆续出版了二幕诗剧《迷雏》,独幕诗剧《记忆之都》(以上 1928)^②、《心曲》(1929),独幕剧集《他的天使》(1928)及译剧集《洗衣老板及诗人》(1929)等。其时,杨骚深受无产阶级革命和文学思潮的熏陶,思想与创作发生了深刻的变化;其话剧创作也从浪漫主义诗剧逐渐向现实主义话剧位移。30、40 年代,杨骚除了重版诗剧的合集《记忆之都》(1937)外,还刊发了五篇话剧及一组译剧,但因无大型的话剧精品问世而显得逊色。综观杨骚前后期的剧作,其艺术方法、审美体式及风格特征,虽存在着明显差异,但于变迁中也呈现出一贯性的特征。它们都将话剧视为人类生命形式的符号或投影,以爱情与两性关系及人的生存矛盾为创作母题,致力于表现转型时代人类的

生命运动与人性特征。在艺术上既注重汲取西方近现代戏剧流派的审美因素和表现手段,又力求借鉴传统戏剧的有益成分。

以主观表现和浓烈的抒情性书写现代青年追求爱情的不同生命形态,翼护、拓展“五四”和 20 年代的浪漫主义诗剧创作,是杨骚对于中国现代话剧的一大贡献。杨骚将郭沫若始创的现代诗剧,从神话传说及历史人物的闾域引向现实生活领域;他以爱情为题材的“诗剧三部曲”,不仅是特定时代的精神生活的直观映象,而且是主体生命运动的符号、投影。诚如胡愈之指出,“恋爱是生命之花,是人生活动的源泉”,但在封建礼教与婚姻制度的束缚下,“中国的青年,除了肉欲之外,更没有什么恋爱生活,纯洁的灵魂恋爱,是不用说了,便是广义的性的恋爱,也不是中国人梦想得到的。”^③“五四”辟出了中国青年恋爱的新时代。杨骚曾谦称三部诗剧是“自己年青时做过的傻梦的记录”,但它们毕竟“真实可爱”^④。“诗剧三部曲”在中西文化交汇的生存时空中,言说了现代青年从柏拉图式恋爱及基督教的泛爱、博爱,逐渐转向现代的社会伦理之爱的心灵历程与生命图式,凝聚着主体对于爱的本性、人性及人类生存价值的深入探索与思考。它不仅以“纯正的恋爱文学”取代了旧时代“色情主义的文学”^⑤,也为现代话剧开辟了新的题材和表现领域,并以三部曲的体式始创了话剧史上大型系列剧的创作。

处女剧《心曲》与白薇的《琳丽》(1925)可称 20 年代中期爱情诗剧的姐妹篇。前者的审美观照超离了后者及同题材话剧的社会伦理视角,纯从爱的哲学和生命哲学的镜角叙说爱情生活。杨骚、白薇虽都虔信柏拉图式的恋爱,但对柏氏爱的哲学之取向却有着明显歧异。柏氏认为人类的本性是作为两匹长有羽翼的马和御车人而表现出来的。黑马属于欲望世界,拖着御者拼命地向肉体快乐奔去,白马却想向上翱翔,达到灵魂所期望的理想境界。而御车人的理智可以制驭这两匹马并驾齐驱,以获得真正的爱情。在欲望与灵魂的冲突中,柏氏并不要求取缔黑马,因为肉体冲动毕竟是人性的

要素,它至少应得到满足;只要人类的欲望受高尚志向所支配,为理智所驾驭,它就不致误入歧途^⑥。但另一方面,柏拉图又断言:爱是“彻悟美的本体”;美“不是凡人皮肉色泽之类凡俗的美,而是神圣的纯然一体的美”^⑦;“真正的爱是纯属精神上的,超出了一切性感”。这既为他的精神恋爱提供了哲学依据,但也与他强调“和谐的灵魂不会藐视对性快乐的自然意向”^⑧构成了二律背反。白薇秉执女性的独立自主意识,摒弃了柏氏的爱“源于男性客体”的伦理偏见,汲取了柏氏由理智所统驭的灵魂与肉体的统一的爱;尽管她的精神恋爱亦不无“爱和性感之间的分离”^⑨的因素,可随着主体对灵肉结合的爱的日臻倾重,这种分离的因素也相形减弱以至消弭,呈现出追求纯挚的现代性爱的生命图式。杨骚却倾重接纳柏氏的爱与性感之间分离的观念^⑩,虽然他的潜意识渴求着灵肉一致的爱,但为柏氏二律背反的爱的哲学所拘牵,却人为地肢解灵的爱与肉的爱,终于蹈入类乎弗洛伊德所说的爱与欲悖离的误区:“哪些人有爱,他们就没有欲望;如果有欲望,他们就不能爱。他们为了防止自己的欲望与他们爱的对象接触,他们寻找着无需爱的对象”^⑪。

人们不难发现,由于主体对爱与性的融合或分离的不同的生命追求,《琳丽》演绎的是女主人公迷狂、虚无、幻灭的爱的悲剧,《心曲》却言说男主角的悲喜剧的爱的话语。杨骚将他和白薇热恋时灵肉分裂的畸形心迹与生命律动,幻化为一场充溢着浪漫神奇色彩,从悲怆到欣忭的恋情。剧中漂泊的旅人,在清冷幽洁的月光下,迷离于深浓寂静的森林里;林中的灵精森姬被一缕微妙的音韵所诱引,也离开长年孤居的孤寂的古井,追寻着银鞭一闪的可爱的流星,仙袂飘拂地降临于林中的草坪。森姬误将倦睡的可爱的旅人,视为被玉帝谪降的流星之化身,旅人也为“无形之形弥漫在全宇宙间”的美姬而失魄丧魂。双方神秘的超自然的热恋,书写了杨骚对柏拉图式恋爱的追求、迷狂与顿悟。当晨曦透过夜的薄霭时,看不得黎明微光的森姬消逝了;林外传来了细妹子追扑鸟儿的娇

脆动人的歌声。迷离、哀怨的旅人也奔出密林,追赶裙裾飘动、短袖轻拂的细妹子。

《心曲》通过一系列情感意象的符号创造,剖露了旅人追求灵魂之爱却又无法摆脱肉体欲望的复杂的二重情感。森姬是灵魂之爱的符号,细妹子是肉体快乐的符号,旅人系动摇于二者之间的柏拉图式恋人的符号。诗剧的艺术符号与人的生命形式的同构对应关系,向观众展示出受柏拉图式恋爱所网罟的现代青年的复杂的生命运动:先是追求灵的爱,待到意悟灵爱可望而不可即,又为感官所刺激,寻找可以满足肉欲的对象。它堪称剧诗人的主体心灵与生命图式的投影。杨骚曾说,对于所爱的人,他决不想“经由肉的接触以互相抱合所谓的灵……总觉得那种行为是侮辱女性”^⑩。而柏拉图的“男女之间的杂交则属于性解放的一种手段”^⑪的观念,又导致“我的恋情的抑郁,总想在我不很喜欢的轻佻而快乐的女性身上发散”,甚至以为“如我的自制力抗不过自然的性的蠢动欲,娼家有时是我的坐卧处”^⑫。杨骚及其主人公被欧西文化所异化的灵肉悖离,显然迥异于田汉等人剧中人物受传统文化所扭曲的灵肉分离;它埋下杨骚与白薇的爱情悲剧的根瘤,遗憾的是杨骚当年对此并未意悟。诗剧虽欠缺《琳丽》抉发丑恶现实与封建礼教的社会意蕴,但它毕竟以充溢着异域情愫与文化氛围的独特的生命图式,丰富了中国话剧对于现代青年的灵肉冲突的浪漫主义的审美观照。

继出的《迷维》言说了杨骚对于精神恋爱及泛爱、博爱的质疑、否定,也蕴含着主体对于人类之爱、人性、人生的思考、探索。诗剧描写诗人柳湘、留学生钟琪为争夺年轻貌美的莺能而酿成惨剧的生命模式。男女主人公于兵匪浩劫、家园荒毁的1923年晚秋,避居湖光山色的西子湖畔,诗酒自娱,谈情说爱,折射出“五四”退潮期一些现代青年回避现实的罗曼蒂克的生存方式。柳湘倜傥豪放,才华横溢,是柏拉图式恋爱及泛爱主义的信徒。他喜爱美男子碧芜,“变态地恋慕了他”,同时爱恋着碧芜的妹妹莺能,这就给钟琪的心

灵划上“无数的伤痕”。钟琪一年前就热恋着莺能,将她奉为自己的“天使”、“女神”。他对爱情真挚热烈,为人却忌刻猜疑。柳湘的强行闯入使他陷入极度的痛苦中。诚如恩格斯指出,“性爱按其本性来说就是排他的”^⑤。钟琪执著追求专一的爱,既体现了个体性价值的现代性爱意识,也蕴涵着对爱情伦理的道德评价。纯真幼稚、充满幻想的莺能,也虔信精神恋爱与泛爱主义。她同时爱恋钟琪、柳湘,虽说情感上不免倾重后者,于理智上却不愿厚此薄彼,这便进一步激化了两个情敌的矛盾。

杨骚生动地展示三人之间及其自身的心理情感及伦理冲突。柳湘虽声称愿意让莺能专爱钟琪,可情感上却不能“驾驭他奔放无轨的情”,“压抑他爆发的飞跃的心”,终于突破了爱与性感之间的篱栅,向着灵肉一致的性爱演进。他决心“捣碎耶稣伪的赤心”,“撕破托尔斯泰丑的脸皮”,也叫钟琪“不要忍痛着左颊,还要献上右颊任我打”。正如埃·弗洛姆所说:“爱本质上应是一种意志行为,用自己的生命完全承诺另一个生命的决心。”显然,柳湘对莺能的爱,已从精神恋爱发展为“一种排他的意愿与承诺的行为”^⑥。而钟琪先前自认为能够“牺牲”、“让予”、“忍受”,并愿意“受了耶稣的教训,爱了我的凶敌”,如今也像柳湘一样,无法克制“强烈的欲求”,压服“无理的情热”,在柳湘狂热地强吻莺能使她惊怖之际,将嫉恨、愤怒的匕首刺向情敌的心窝。这出爱情悲剧昭示:杨骚已走出柏拉图式恋爱之迷宫,开始追寻灵肉结合的现代性爱的生命模式;虽然他尚未把捉住现代性爱“以所爱者的互爱为前提”^⑦的真髓,但情敌仇杀的行为毕竟触动了性爱排他性的血脉。主人公们的生命运动在冲突中以互补的方式,既演绎了剧诗人复杂矛盾的心灵世界,也表达了他对现代性爱与友爱、同情、舍己精神的呼唤。在杨骚看来,不论奉行鲁莽的复仇行为的钟琪,违拗爱之排他性的柳湘,抑或耽迷于精神恋爱的莺能,都是生命歧路上的“迷雏”。主人公生命运动的脱辐、撞击、伤毁,兆示着柏拉图式恋爱已非现代青年爱的福音,而

是窒息爱的本性之毒氛；基督式的泛爱、博爱，亦只是剥夺人的本性的虚伪说教。诗剧以其艺术符号凝聚的爱的情感与哲理而启人思迪。

杨骚诗剧的压轴之作《记忆之都》以诗化的心灵孕育出一个诡谲绮丽的仙幻境界，书写了人类执著追求真的爱、美与人生的生命运动，也体现了主体对于爱、美与人生的情感、伦理、宗教、社会、历史的综合审视。诗剧叙说天上的姐妹星向往人间的现实生活，同时爱恋着地上的诗人。姐星因将诗人潜引上天而被谪降人间，妹星也为偷仙桃款请诗人而被绑在桃树下。然而，玉帝的严刑苛罚却无法制伏追求爱情和自由幸福的仙女。姐星欣喜地和诗人回转人间，妹星亦决心三年后下凡寻找新的人。诗剧不仅抨击了天庭、人间的专制统治与礼教禁律，也表现了诗人和姐星以互爱为前提的现代性爱意识，颂扬了主人公们的姐妹之情、同情心与舍己精神。但这只是诗剧的表层言说，其深层意蕴还在于：它否弃了天国的爱与美的幻梦，肯定了植根现实斗争生活的爱与人生。诗人原先憧憬着Blake(布莱克)诗中所描绘的神秘园林，遥望天心，寻觅着神秘的美、爱、热……但他上天后，却看到天庭“不准爱欲”，空气虚薄飘浮，玉帝的苛律“比人间还要残酷”，他的天国梦破灭了。人间虽然“肮脏”、“受难”，却有真实的爱与热，他和姐星决心返回人间，投身于苦闷、呻吟的东方民众抗击西方恐怖统治的斗争。男女主人公上下求索，从幻想到现实的生命途程，揭示了天国的神秘的爱、美是虚幻的，爱与美不能超越特定的社会历史条件的真谛，也凝聚着主体对人类的幻想、对爱与美的追求、对人生价值的了悟与情思。杨骚对于爱、人性、人生的认知与观照，循着自身的曲折路径终于上擢到时代的审美思维的高度。

开辟新的题材、主题，拓展写实剧的审美视角，是杨骚对中国现代话剧的又一贡献。杨骚20年代后期创作的10部独幕话剧，部分剧目仍以爱情为题材，如《他的天使》(1928)、《多情女》(1929)等，

其题旨近似诗剧。多数剧作则描写知识分子、都市市民及底层民众的日常生活,致力于表现各色人物不同的生命形式。作者将观照视角投向当年剧界乏人问津的生活领域。首次刊发的独幕剧《yellow》(1927)以主体的生命之光,映照 20 年代马来亚社会金字塔式的等级关系,种族压迫与民族歧视的血泪斑驳的生存方式。在新加坡市郊开垦的椰园里,呈现出一幅交织着罪恶与黑暗、血腥与屈辱的生命图景,白人警长、黄人工头、黑姑娘及马来工人迥异的生命模式,不仅激起了观众对西方野蛮的殖民统治的愤恨,对民主、人道、正义的呼唤,也表达了主体对各族自由平等、和睦相处的马来亚新社会的憧憬。该剧作为话剧史上描绘马新社会生活的奠基之作,对于马宁等人嗣后同题材的剧作自不无启示。

1928—1929 年相继推出的《空舞台》、《大梦一场》,同样有开拓新的审美领域、填补空白的意义。前者对 20 年代末左倾思潮浸淫下的普罗话剧的弊病加以识辨、抉择、提炼,以主体的心智之光烛照并最终框定出一个“空舞台”的艺术世界。剧中的普罗话剧虽为工人、学生、市民等提供了免费的剧场,但舞台是个空架子,剧作内容不伦不类,表演拙劣不堪。观众席上丰富多彩的现实人生与舞台上空洞乏味的戏剧话语,构成了鲜明的对照与反差。“空舞台”的艺术符号,向观众呈现出一种徒具名目却没有内容的戏剧形态。剧末普罗一的言说,蕴涵着作者对于创建普罗列塔利亚戏剧的积极构想与期望。后者借取西方表现派的梦剧形式,以先验的思维整合出“革命”与“爱情”尖锐冲突的生命图式,堪称率先将左翼文坛流行的“革命加恋爱”的模式批判地移置到话剧舞台。剧中罗曼蒂克的诗人处在革命与恋爱的三岔路口,他既钦慕俄国革命家哥尔斯基,又迷恋着蓝教授的太太。杨骚凭借梦境中的美人及其幻出的玉手、群众的不断的喊声及一系列显象词语的交相呈现,演绎了诗人心灵世界中革命与爱情的轮番肉搏……最后诗人冲破了一切阻拦,来到十字街头,置身于斗争的群众之中。主人公内心情感的冲撞、

奔突、内溃、转换,诚为当年带有罗曼蒂克倾向的革命者生命形态的投影;而以俯视角度描述主人公的左倾盲动的思想特征与行为方式,也透露了主体对“革命加恋爱”的生命模式的喜剧性嘲讽。

杨骚写实剧的桂冠之作《蚊市》(1929),是20年代后期描绘都市社会世态人情的悲喜剧佳构。它以大革命烈士的年轻遗孀珊君的人际交往为叙事线索,从一个侧面展现了上海中下层知识分子和市民阶层阴暗灰色的生存方式。珊君深深怀念“年轻能干,身居要职”的革命家丈夫,一年前她单身寓居上海,却遭到了一伙市侩、鬼蜮的骚扰、谣诼、中伤。大腹便便的编辑兼书贾章盛昌天天抵寓追求她,一面盯住她丈夫的一笔遗产。矮小、秃头的嫖夫白教授亦每日诣门,以她丈夫的朋友的身份硬逼她嫁给自己。……这伙吃人精像蚊虫一样,吮血之前,先要嗡嗡地发一通“人血应该给它充饥”^⑧的大议论。罹受其害的还有亭子间的穷留学生汤化时。剧末汤先生悲愤地服毒,珊君慌忙延医抢救,章、白二人却置友人生命于不顾。全剧不仅剥露了旧中国都市社会的冷酷自私、利欲熏心的世态人情,也率先在话剧舞台上披露了1927年国民党清党时“杀鸡”、“割草”般的血腥杀戮。该剧曾获得鲁迅的赞赏,并为之题写剧名^⑨。可见,早在夏衍之前,杨骚已敲开了小市民戏剧的大门。

30、40年代,杨骚写作了一组问题剧、国防剧,但仍葆有前期开辟新的审美视角的锐气、力度。集体创作、由他执笔的《本地货》(1936),是一篇内蕴深厚、色香独具的国防话剧。它以闽南漳州市郊农村为地域空间,描述了抗战前夕土豪汉奸与爱国民众迥异的生存方式。土豪张俊卿以反抗北方人统治为幌子,扯起“闽南自治”、“福建自治”的旗帜,妄图维持吮血食肉、蝇营狗苟的无耻生活。而手工业者阿根阿玲兄妹、失业教员陈彪,虽被国民党的专制统治驱入苟延残喘的生存绝境,却仍然表现出郁勃的民族意识。他们自觉抵制张俊卿的卖国行径,阿玲为怒斥张某“本地货”(即汉奸)的狞恶面目而献出生命。全剧严重的民族矛盾的言说与阶级矛盾的话语的融

合,显示了比当年一些国防剧深邃的识见;其意象符号辐射出中国的一份与全部,黑暗与光明,过去与未来。另一剧作《钉子》(1939)从策略矛盾的独特镜角,观照侵华日寇困兽犹斗的凶残本性与惶遽的生命状态。沦陷区的日军遭遇中国民众和游击队顽强抗击的“大钉子”,黑山队长奉行“铁血主义”,宣抚班长高桥鼓吹“怀柔”政策。剧本的叙事结构昭示:无论“铁血”或“怀柔”,都无法改变日寇陷入中国民众的汪洋大海中的战略困境。“钉子”与“铁血”、“怀柔”的符号对峙,已不单是两个民族军事斗争与政治文化的对垒,而是被奴役者与压迫者的阶级抗衡。比起一般描述日军的血腥暴虐或贪生怕死,该剧新颖的审美视角令人刮目。

杨骚从表现人类的生命形态出发,在意象、冲突、舞台时空等方面进行了独特的艺术创造。诚如他说,世上没有“永远的神,永远的美,永远的爱……一切生自瞬间,生于瞬间,死于瞬间。”他像英国诗人布莱克一样,企求开辟一个不可思议的神秘园林,“把他特有的瞬间的美,爱,热,苦恼,悲哀……等等各色的花,用神秘的篱栅围在这园林里……给人家以无限的希望、憧憬。”^②这种凭借艺术磨搓理想与现实的参差,希图在诗剧的园林里培育“真的人生,美”^③,乃是一种主情的唯美的戏剧观,也是他的浪漫主义诗剧赖以发皇滋长的根基。杨骚后出的白话剧虽撤去“神秘的篱栅”,由倾重主观表现转向致力观照人生,但在剧艺的苑囿里,仍执著于描述瞬间的生命形态及情感意欲,给人以“希望,憧憬”。

爱与性及人类的生存矛盾是杨骚剧作的基本母题。这既与作者自身经历及对“五四”后现代青年的生活体验有关,也与他对人类的生命运动、人的本性的深入理解分不开。欧文·辛格指出,“如果没有戏剧艺术、绘画艺术、文学艺术或者音乐艺术,人类也能够生存;然而,要是没有相互之间爱的艺术,人就不成其为人。”杨骚不仅将爱视为“建立在人类关系基础之上的,使每个人都感兴趣的唯一主题”^④,而且把爱与两性的情感纠葛作为建构戏剧冲突的