

成语故事

大谷 琳

增订版

格林童话精选

欧·亨利短篇小说精选

呐喊

小兵张嘎

西泽

二十世纪中国戏剧精选

伊索寓言精选

城南旧事

雷雨

邹红 / 选编 背诗文 40 篇

文学名著导读 (高中版)

水浒传

格列佛游记

庄子选译

红楼梦

繁星·春水

骆驼祥子

钢铁是怎样炼成的

教育部《普通高中语文课程标准》推荐书目

高中部分

野也妮·葛朗台

朱自清散文精选

海底两万里

安徒生童话精选

初中生必背古诗文 50 篇

论语通译 莫泊桑短篇小说精选

哈姆莱特

小学生必背古诗 70 篇

茶馆

鲁迅杂文精选

克雷洛夫寓言精选

人民文学出版社

契诃夫短篇小说精选

● ● ● ● 语文新课标必读丛书

增订版

二十世纪中国戏剧精选

邹红 / 选编

教育部《全日制义务教育语文课程标准》推荐书目

高中部分

海底两万里

安徒生童话精选

初中生必背古诗文 50 篇

论语通译 莫泊桑短篇小说精选

哈姆莱特

小学生必背古诗 70 篇

茶馆

鲁迅杂文精选

克雷洛夫寓言精选

契诃夫短篇小说精选

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪中国戏剧精选/邹红 选编. - 北京: 人民文学出版社

(语文新课标必读丛书: 增订版)

ISBN 978-7-02-007069-5

I. 二… II. 邹… III. ①戏剧文学-剧本-作品
综合集-中国-现代②戏剧文学-剧本-作品综合集-
中国-当代 IV. I230

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 057722 号

责任编辑: 李明生 装帧设计: 刘 静
责任校对: 郑南勋 责任印制: 李 博

二十世纪中国戏剧精选

Er Shi Shi Ji Zhong Guo Xi Ju Jing Xuan

邹 红 选编

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编: 100705

北京龙之冉印务有限公司印刷 新华书店经销

字数 288 千字 开本 850 × 1168 毫米 1/32 印张 11.25 插页 1

2005 年 6 月北京第 1 版 2008 年 6 月第 1 次印刷

印数 1-20000

ISBN 978-7-02-007069-5

定价 19.00 元

如有印装质量问题, 请与本社图书销售中心调换。电话: 01065233595

增订版说明

为了全面提高中小学生的语文素质,增强语文课程的现代意识,大力推进新型的学习方式,国家教育部分别于2001年和2003年颁布了作为基础教育课程改革核心内容的《全日制义务教育语文课程标准》和《普通高中语文课程标准》(以下简称“新课标”)。“新课标”对原有《语文教学大纲》中关于语文课外读物的具体篇目作了较大的改动,并规定了不同阶段学生的阅读总量,要求广大中小学生阅读。为此,我们于2003年5月编辑出版了一套“语文新课标必读丛书”50种,丛书的书目均为“新课标”所推荐。

2006年,在广泛听取教育界专家和广大中小学师生的意见和建议之后,我们又推出了“语文新课标必读丛书(修订版)”60种,书目上增加了若干中国当代文学的佳作和中外文学优质选本,内容上增加了介绍文学常识、提示学习思考的“知识链接”。两年后的信息反馈显示,这次修订受到了广大中小学师生的肯定和欢迎,但对入选书目仍有不足之憾。为此,我们慎重地继续扩充了丛书选目,再推这套“语文新课标必读丛书(增订版)”70种。增订版除继续增加部分中外文学名著外,同时还新组织编写了“新课标”中推荐阅读的中外民间故事、中外童话故事、中外

历史故事等选本。我们希望,这次增订后的“语文新课标必读丛书”内容更广泛,知识更实用,针对性更强。它一定能够成为中小学生的良师益友和家庭的必备藏书。

人民文学出版社编辑部

二〇〇八年四月

导 读 \

1907年初,由李叔同、欧阳予倩等中国留学生组成的春柳社,在日本东京用汉语公演了法国小仲马的佳构剧《茶花女》中的两幕,不久后又有李春阳等组织的春阳社在上海公演了《黑奴吁天录》,这标志着中国话剧的正式诞生。迄今,中国话剧已经走过了近百年的风雨历程。经过几代话剧艺术家的拼搏奋斗,话剧已经从一种舶来的西洋艺术,转变成了现代中国的民族戏剧。话剧是现代中国民族戏剧的代表,现代中国戏剧首先应该说是话剧。

《二十世纪中国戏剧精选》选择了最具代表性的八个戏,希望同学们不用很多时间,就能对中国话剧有个大致的了解。

这八个戏,有两个独幕剧,六个多幕剧。数量虽然不多,但大体上反映了中国话剧从简单到复杂,从幼稚到成熟的发展过程和独特的思想艺术风貌。

话剧创作在20年代有了较大发展。全国各大中城市里以学生和职员为主体的业余演剧活动,大大刺激了独幕剧特别是喜剧的创作,其中就有《压迫》和《获虎之夜》这样被反复搬演的好戏。30年代中期以后,话剧再次走向职业化,大剧场演出渐成主流,观众数量激增,多幕剧创作日益繁荣,舞台艺术长足发展,中国话剧终于迎来一个成熟和收获的季节。

中国话剧的成熟主要表现在三个方面:一是涌现出一大批优秀的作家作品。如曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》,

夏衍的《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、《芳草天涯》，陈白尘的《结婚进行曲》、《岁寒图》、《升官图》，李健吾的《这不过是春天》、《梁允达》、《青春》，于伶的《长夜行》、《杏花春雨江南》，宋之的的《雾重庆》，吴祖光的《风雪夜归人》，郭沫若的《屈原》，阿英的《碧血花》，阳翰笙的《天国春秋》，舒湮的《董小宛》，周贻白的《花木兰》，顾仲彝的《八仙外传》等等。二是艺术形态本土化了。即经过跟中国社会人文环境的反复碰撞磨合，话剧终于找到了适合本土生活和观众情趣的艺术表现方式，形成了鲜明的民族风格。从《压迫》、《获虎之夜》到曹禺的作品，可以明显地感受到这种发展。《压迫》写的是20年代北京的人和事，但两个房客的言谈举止，却带着几分英国绅士淑女们的俏皮、机智与风雅。而《雷雨》和《北京人》，尽管在构思上深受《俄狄浦斯王》、《群鬼》以及奥尼尔、契诃夫的影响，但人物的音容笑貌却深得现代中国人之形象特点，戏的穿插铺排亦与中国戏剧传统相通。曹禺是中国话剧走向成熟的里程碑，也是中国话剧的代表作家。他打通古今，融合中西，把中国话剧提升到一个新的境界，在话剧史上占有突出的地位，所以本书选了他的两个戏。三是观众的普遍接受和认可。受《雷雨》等优秀剧目的吸引，1935年以后上海话剧观众激增。到1944年，无论上海还是重庆，话剧创作、演出、接受的活跃程度，都远远地超过了传统戏。话剧已经成为现代市民文化生活的重要组成部分。这是中国话剧的“黄金时代”，其繁荣景象和实际取得的成就，大概只有元代杂剧可以比美。

解放后的话剧创作，大致可以划为“文革”前后两个时段。“文革”前的话剧在舞台形式上，大多采取近代剧模式：厢式舞台，写实布景，观演分离。相应地，就要求戏剧结构非常紧凑：地点高度集中，时间必须连贯，动作要指向一个核心事件，冲突得紧张有力，不能有幕外戏。《茶馆》把近代剧的这些特点发挥得

淋漓尽致。不过,需要指出的是,它不是用一个事件(如《压迫》里的“租房”)或“秘密”(如《雷雨》中的“闹鬼”)把各种人集中到一起,形成戏剧冲突,而是以一个“茶馆”为舞台,轮流展览各色人生,映现世态变迁。

新时期以来的话剧创作获得了长足发展,突出表现在:一、现实主义深化;二、先锋戏剧崛起;三、技术手段突飞猛进,表现手法不断创新,表现能力大为提高。存在的问题主要是,剧本创作有思想萎缩甚至倒退的倾向。从《于无声处》、《权与法》、《假如我是真的》、《飞天》、《在社会档案里》、《救救她》等社会问题剧,到表现市井生活的《小井胡同》、《红白喜事》、《左邻右舍》,再到反思民族文化及其心理积淀的《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》、《李白》、《天下第一楼》等,作家对生活的观察与思考,大体经历了一个由表及里,由浅入深,由统一到分化的过程。

先锋戏剧,80年代多称“新潮戏剧”或“实验戏剧”,其兴起大致可以追溯到80年代初高行健创作的《车站》、《绝对信号》等作品。先锋戏剧既不是一个戏剧流派,也不是一种艺术风格或艺术模式,而是由各种艺术创新混合而成的艺术潮流。从80年代的《绝对信号》、《野人》、《wm(我们)》、《魔方》、《挂在墙上的老B》到90年代的《三姐妹·等待戈多》、《思凡》、《庄周戏妻》、《零档案》、《一个无政府主义者的死亡》、《恋爱的犀牛》、《切·格瓦拉》等,都可以称之为先锋戏剧。无论艺术理念还是创作实践,剧作家过士行跟高行健都大不相同,导演孟京辉与林兆华亦相去甚远,但他们有一个共同的特点,那就是叛逆。叛逆是先锋戏剧的本质特征。这种叛逆,既有对现行思想观念及生存方式的亵渎和嘲弄,也有对传统艺术规范的无情颠覆与破坏。

你可以看出来,从《压迫》到《棋人》,剧作的主题、风格、手法几经变化,但关注人生,探索人性,维护人权,提倡个性解放的思

想却始终未变。《压迫》的主题是反压迫,作家对男房客在斗争中所表现出来的固执和机智,显然是赞赏的。《获虎之夜》则以浓墨重彩的浪漫主义笔法,揭露了封建家长的冷酷无情,歌颂了青年人忠贞不渝的爱情。反压迫,争自由,求解放是这两部戏的共同主题。由于这两部戏都是独幕剧,容量较小,作家无法充分展现主人公的个性,而只能刻画其一两个特点,所以人物显得比较简单,外部冲突较多,思想也不够深入。这是20年代独幕剧创作普遍存在的问题。30年代中期以后,以曹禺的出现和夏衍的“转向”为标志,中国话剧对人的认识,对个性的理解,对现实的态度,都前进了一大步。简单地说,就是对人的观察和思考,从生活表层向心灵深处推进,人的精神存在和精神解放成为构思的焦点。所以,我们才看到了蘩漪和愫方这样一些心理非常复杂,充满矛盾而又极具个性魅力的戏剧人物。他们的外部动作并不多,但心灵却异常丰富而活跃。特别是愫方的创造,更使话剧对人的探索深入到文化心理和“超我”的层面,把人物个性的魅力与文化批判的力量一起释放出来,标志着话剧对人的认识和表现能力达到了一个新的高度。

经过“文革”的磨难以后,人们对历史和文化有了新的认识,对人也有了新的发现。《狗儿爷涅槃》就是这样一部反思历史,反思文化的作品。作家发现,农民狗儿爷跟地主祁永年,表面看起来势不两立,但精神上却是相通的,都是土地和财富的奴隶。狗儿爷的情感、欲望与追求,既反映了中国农民要求解放的朴素意愿,也包含着很多落后、保守甚至反动的东西。政治变革颠倒了他们的社会地位,却没有改变他们的精神本性,农民意识仍在束缚着中华民族前进的步伐。通过狗儿爷,剧作家让人们强烈地感受到精神解放对于农民解放的重要性与紧迫性。历史剧《李白》则为我们塑造了一个在出世与入世,文学与政治的两难

选择中,企图坚贞自守,却难免被人利用的诗人形象。《李白》是历史与现实的会通,它不仅表现了一个古代诗人的精神和命运,也透露出当代作家对自我的认识。

如果说《狗儿爷涅槃》和《李白》主要是对某一类人的拷问和探求,那么过士行的《棋人》就进一步上升到对人本身的质问:生命的价值和意义是什么?生与死、成和败、雅和俗、智和愚的界限在哪里?什么才是真正的自由和解放?人在追求自由的时候是否掉进了自我设定的陷阱?这样的问题好像又回到了古代。因为古代戏剧表现的也是人类的本质,但古代戏剧只表现而不质疑,结果只是一个大团圆——因果报应,善恶昭彰。只有在遭受过各种政治灾难,经历过无数的憧憬与失望以后,人们才能提出这样深刻的问题,才能创造出何云清、司炎之类充满了悖论和玄机的人物。

人是什么?也许这是一个需要我们所有人来求解,而永远也找不到终极答案的问题,也许它的答案就蕴含在过去戏剧对人的探索 and 发现中。

人民文学出版社编辑部

二〇〇六年三月

知识链接

【文学常识】

一、部分作家评价

田汉是一位紧跟时代前进的剧作家,他一生创作了近百部剧本(包括话剧、歌剧、戏曲、电影,其中话剧有六十多部),是现代剧作家中最多产的作家。他不是关在书斋和学院里研究剧艺,而是在紧张的现实斗争中撰写剧本。因此,尽管其中有不少是“急就章”和即兴之作,难免有粗疏之嫌,但总的说来,他的作品跃动着时代的脉搏,反映着人民的心声,并且形成了独特的艺术风格。

他的戏剧是“诗”与“剧”的统一,有强烈的诗化倾向。……他通过自己创造的符号系统,表现自己发现的“灵的世界”。强烈的主观抒情性压倒客观叙事性;对诗一般优美意境的追求胜过了对戏剧剧情的真实描绘。他不求生活实相之逼真的摹写,但求真实感情之畅快的抒发,也就是所谓不求形似,但求神似。……这使他的剧作带有很大的写意性,其表现的功力不在“实”而在“虚”。他往往把“事”(引起剧情的具体冲突、具体事件)隐在幕后,而把“情”(冲突、事件在人的“灵的世界”中引起的反响和感应)突现在观众面前。

——董健:《田汉 20 年代话剧创作简论》,《文学与历史》,江苏文艺出版社 1992 年版

曹禺,是继田汉之后又一位对中国现代戏剧发展做出杰出贡献的剧作家。《雷雨》、《日出》、《北京人》的出现,标志着中国话剧文学的成熟。

——陈白尘、董健主编:《中国现代戏剧史》,中国戏剧出版社 1989 年版

曹禺戏剧一贯地抨击封建主义、揭露旧社会的黑暗与罪恶,追求自由与光明,探索人生,为被压迫、受摧残的人们特别是妇女发出深重激越的控诉。反封建与个性解放的主题,形成于《雷雨》,并成为他以后创作的一贯主题。

写戏就是写人,戏剧人物就是戏剧的主题。文学无论塑造人物还是评价人物,关键在于把握人物独特的灵魂。而戏剧人物的塑造主要依赖戏剧冲突。什么是真正的戏剧冲突?曹禺剧作的成功经验说明,一是戏剧人物之间的心灵交锋,一是戏剧人物自身的内心自我交战,两种冲突的融合是戏剧冲突的最佳境界。

在 30 年代,曹禺戏剧显示了话剧这一新生文学形式的蓬勃生命和摄人魂魄的艺术魅力。它使许多同行惊奇地看到,丢开政治口号而用生动的形象反映生活,才是艺术的真正出路。这对于纠正当时将戏剧作为政治宣传工作和公式化概念化创作倾向,起了很大作用,为话剧艺术打开了新的生路,并促进了后来话剧运动、话剧文学创作的繁荣。……曹禺戏剧的演出,征服了习惯于欣赏中国传统戏剧的广大观众,给现代话剧赢得了巨大的声誉,占领了中国剧场,并且训练与成就了一大批优秀演员。

——朱栋霖:《论曹禺的戏剧创作》,人民文学出版社 1986 年版

二、部分作品评价

丁西林的喜剧艺术

丁西林是一位自觉而成熟的喜剧家,他独具慧眼,最善于从生活中发现喜剧因素。他关注的不是具体的人和事,而是现象后面概念之间的复杂关系。他善于从貌似“公例”中发现例外,并以这种例外去质疑“公例”。脍炙人口的代表作《压迫》,是他由一位朋友“可爱的特性”得到的“暗示”而写出的。他“觉得这个题目很有趣味”——没有结婚,只好租房(尚无自己的家庭和住宅);没有家眷,又租不到房(租房必须满足有铺保和家眷两项条件)。正是这两个互相矛盾抵触的条件,使人物陷入“两难选择”的境地,丁西林以为这里有“戏”。

依靠悬念造成观众的观剧期待,这本是戏剧创作中的“常识”。观众往往按照“惯例”也即“公例”去理解剧本中的“暗示”,而丁西林结构戏剧的诀窍,恰恰在于打破这种“惯例”,独辟蹊径找到另外一个与“惯例”相反的“出口”,得出一个非此非彼,又亦此亦彼的结果——《一只马蜂》中“不结婚的结婚”,《压迫》中“两个单身又都有家眷的房客”,都是对喜剧开头两难式战略悬念(吉、余既要结婚又不结婚,男女房客都是单身又要租房)的解答和翻转。巧妙的结构,打破观众非此即彼的惯例思维的误区,造成“柳暗花明又一村”的效果,这样,丁西林的戏剧就达到了结构和哲理意蕴的巧妙结合。

——朱伟华:《丁西林早期戏剧研究》,《文学评论》1993年2期

《雷雨》的“闭锁式”戏剧结构

在《雷雨》这场失败了的突围表演中,现在的冲突是在过去的故事的浓荫下展开的,历史纠缠、干扰着现实,现实又重演和

发现了历史。最终历史抓住了现实,把所有企图突围的人都封锁在“命运”的“苦井”中。作家成功地把周鲁两家30年期间在血亲两性关系上积累起来的亲仇恩怨,浓缩到一昼夜的短暂光景里,只写危机到来时的一个紧张的片断,同时穿插交代了过去的秘密。用过去的故事刺激、推进现在的行动,并说明、解释现在的行动,以现在的行动引发、揭露过去的隐秘,明暗线互相发明,编织成一张无法逃逸的天网。《雷雨》的成功充分说明曹禺极善于在有限的舞台时空中,展现更加错综复杂,源远流长的人生世相的卓越戏剧天才。在曹禺之前,还未见有哪位中国现代剧作家能在如此短暂的时间和高度集中的地点里,容纳进这样丰厚的生活内容。

——马俊山:《曹禺:历史的突进与回旋》,中国工人出版社1993年版

老舍谈《茶馆》的人物设置

(一)主要人物自壮到老,贯穿全剧。这样故事虽然松散,而中心人物有些着落,就不至于说来说去,离题太远,不知所云了。此剧的写法是以人物带动故事,近似活报剧,又不是活报剧。此剧以人为主,而一般的活报剧往往以事为主。(二)次要的人物父子相承,父子都由同一演员扮演。这样会帮助故事的连续。这是一种手法,不是在理论上有何根据。在生活中,儿子不必继承父业;可是在舞台上,父子由同一演员扮演,就容易使观众看出故事是连贯下来的,虽然一幕与一幕之间相隔许多年。(三)我设法使每个角色都说他们自己的事,可是又与时代发生关系。这么一来厨子就像厨子,说书的就像说书的了,因为他们说的是自己的事。同时,把他们自己的事又和时代结合起来,像名厨落得去包办监狱的伙食,顺口说出这年月就是监狱里人多;说书的先生抱怨生意不好,也顺口说出这年头就是邪年头,真玩艺儿要

失传……因此,人物虽各说各的,可是又都能帮助反映时代,就使观众既看见了各色的人,也顺带着看见了一点儿那个时代的面貌。这样的人物虽然也许只说了三五句话,可是的确交代了他们的命运。(四)无关紧要的人物一律招之即来,挥之即去,毫不客气。

——老舍:《答复有关〈茶馆〉的几个问题》,《老舍的话剧艺术》,文化艺术出版社 1982 年版

《棋人》对人生悖论和生命异化问题的思考

过士行对人生的悖论式困境特别关注,……他的“闲人三部曲”(即《鱼人》、《鸟人》、《棋人》)写的是一群“闲人”。按道理说,既然是“闲人”,就应该优哉游哉、舒舒服服地过日子。但是,这群“闲人”却整日“闲”得很“忙”:忙于捕鱼,忙于下棋,忙于养鸟。这就出现了悖论:不闲即忙,闲也是忙;人是“忙”的主人,同时也成了“忙”的奴隶。

与悖论相关的是异化。所谓异化,是指把自己的素质或力量转化为跟自己对立并支配自己的东西,自我变成了非我。过士行剧作中异化的主要模式是:“闲人”一旦从事某种爱好,就进入了疯狂入迷的境界,使自己变得面目全非。这种行为不能用人们常说的玩物丧志来概括,只能说他们情不自禁地陷入了难以摆脱的困境,被某种爱好所异化。……《棋人》中的何云清整整 50 年没有离开过棋盘,这期间,他的妻子离他而去。而今,他“从棋盘上猛一抬头,才看见你们这些人背也驼了,头发也白了,耳朵也聋了”。于是顿感寂寞,他对老友们说:“是啊,你们都是有妻室的人,昨晚夫妻恩爱,今早围棋赌局,日子过得多么惬意。”为此,他与司炎的女友媛媛发生了暧昧关系,司慧嘲笑他“老了还浪漫一下”。至此,何云清给人的感觉是似乎已经觉醒,

并没有被异化。其实不然,一个很明显的事实是他用围棋摧毁了司炎年轻的生命。司炎被异化的更厉害,即使后来到了阴间,仍然回到人间找何云清复棋。他对何云清说的话很有意味:“我终于到了一个自由的世界,我可以下我的棋了。”在由“棋人”到“棋鬼”的道路上,司炎比何云清走得更远。

——陈吉德:《中国先锋戏剧,1979——2000》,中国戏剧出版社 2004 年版

三、“话剧”概说

汉语中的“话剧”一词有两重意思:一是指由古希腊发源,后来流行于全世界,而以动作为主要表现手段的戏剧形态(英语称作 drama)。二是指上个世纪初这种戏剧形态由日本传入我国后,一方面大量接受了欧美近现代戏剧的影响,一方面消化吸收了中国戏曲艺术的精华,经过跟本土社会生活反复碰撞磨合,逐渐生成的一种新兴的中国现代市民戏剧。二者的表现手段和表现方式大致相同,但文化内涵却有很大差异。

话剧艺术引进中国后,为了跟旧戏划清界限,先是称作“新剧”或“文明戏”,五四时期又有“爱美剧”诞生,直到 1928 年以后才统一称作“话剧”。中国话剧采取了西方近代剧的舞台模式和生活化的表演方式,摒弃了戏曲艺术程式化、脸谱化的表现方法,消化吸收了它的虚拟性和抒情性特长,形成了自己的风格与传统。但是,中国话剧是一个不断积累而成的艺术体系。在其发展演变过程中,始终存在着各种风格、流派之间的冲撞竞争与互动互补。它们从各个方面充实着中国话剧的文化内涵,提高了话剧的艺术表现能力,使话剧发展充满了活力。

四、20 世纪中国话剧思潮流派简介

问题剧

问题剧是近代剧的一种,以易卜生、肖伯纳为代表,1918 年由胡适等人介绍到中国,深深地影响着中国话剧的品质与走向。问题剧的特点是大胆揭露社会问题,打破偶像,批判现实。中国的问题剧,多产生于新文化运动时期,触及到婚姻恋爱(胡适《终身大事》)、家庭伦理(汪仲贤《好儿子》)、婆媳关系(袁昌英《孔雀东南飞》)、道德操守(欧阳予倩《屏风后》)、学校教育(叶圣陶《恳亲会》)、妇女解放(濮舜卿《黎明》)、下层生活(熊佛西《醉了》)等诸多现实问题。问题剧重视戏剧的启蒙功能,人物好发议论,情节大起大落,有公式化概念化倾向。

趣味派喜剧

20 年代话剧创作流派之一,代表作家有汪仲贤、陈大悲、蒲伯英、欧阳予倩、熊佛西、丁西林等。他们认为戏剧应该寓教于乐,以“趣味”吸引人:人物必须单纯,动作不妨夸张,语言得诙谐幽默,情节要出奇制胜。但是,由于创作个性不同,这几个剧作家所追求的“趣味”,其实还是有高下之别的。陈大悲、熊佛西等比较俗气,好玩些插科打诨式的“噱头”,而丁西林则要典雅精致得多,艺术成就也更高一些。

浪漫主义戏剧

中国话剧史上的浪漫主义思潮,出现于 20 年代,以郭沫若、田汉、白薇、王独清等为代表,40 年代吴祖光的创作也有浓厚的浪漫主义倾向。浪漫主义戏剧喜欢采用历史和神话、传说题材,偏爱传奇性故事和特立独行的人物,多情重义,张扬自我,想象