

论曹禺经典在世界舞台上的传播

□曹树钧

剧本的生命在于演出。杰出戏剧家曹禺的剧作之所以有持久的艺术生命力，是与它历演不衰的舞台艺术生命力密不可分的。近80年来，曹禺剧作不仅在国内剧坛上广泛上演，而且它的五大经典：《雷雨》《日出》《原野》《北京人》《家》，在世界舞台上也广泛传播，成为各国人民民心相印的桥梁，产生了深远的影响。从1935年《雷雨》在国外首演算起，迄今为止，曹禺的经典剧作在世界舞台上经历了76年的演出历史，经历了初步发展、逐步拓展、全球关注三个时期。

十年动乱时期，“四人帮”出于篡党夺权的罪恶目的，全盘否定“五四”以来的革命文艺运动，曹禺的处女作《雷雨》横遭厄运，被打成毒草。但是经过历史考验的优秀文化成果是任何人也否定不了的。粉碎“四人帮”之后，曹禺剧作中各地首先上演的便是《雷雨》，随即五大经典先后全部重返舞台。随着改革开放的不断深入，对外文化交流的日益广泛，曹禺剧作新时期在国际上掀起了新的“演出热”、“研究热”。这一时期世界舞台上曹禺经典的传播呈现了以下三个特点：

第一，开始扭转了西方世界对曹禺经典的偏见或不正确的论断。

很长一段时间，由于意识形态的原因，西方一些国家对我国话剧运动自“五四”以来的历程和艺术成就可以说是一无所知。对曹禺的剧作更缺乏正确的认识。在西方颇为流行的最早的一部研究曹禺剧作的学术专著《曹禺论》(英文版，刘绍铭著，香港大学1970年初版，同年香港文艺书屋另行出版，将书名由《曹禺》改为《曹禺论》)，在导论中，作者传达了美籍华人学者林以亮的意见，认为曹禺的作品“浅薄得不能入流派”。刘绍铭一方面承认“曹禺是中国剧作家中最受读者和观众欢迎的剧作家”，但结论却是曹禺剧作“华而无实”，整体上是“失败”的。此书大体上可以代表70年代以及70年代以前，西方汉学界对曹禺剧作的评价。刘绍铭的一些观点理所当然地受到大陆一些曹禺研究学者的驳诘，认为贬乏过甚，“不符合曹禺创作构思的实际情况……失之公允、客观，也不利于我们从比较研究的视角探讨曹禺剧作获得成功的复杂原因。”

不仅如此，台湾的一些学者对这种论述也颇反感，他们认为曹禺“在中国剧坛上曾作出了不可磨灭的贡献”，对“有些数典忘祖的喝洋水的所谓剧作家反而对他来个喝倒彩”(叶龙：《我所认识的贾亦棣先生》，《剧专同学在台湾》)不胜愤慨。

对曹禺剧作究竟应该如何认识，这一时期严肃认真的舞台演出给西方人正确认识曹禺剧作以极大的帮助。

1953年4月《北京人》曾在纽约公演过一次，而1980年3月《北京人》在纽约的演出影响则更为巨大，因为它正值曹禺访问美国期间。这次演出在哥伦比亚大学曼西小剧场进行，肯特·保罗导演，卢·莱斯利翻译，演员多为纽约市当地的职业演员，有美国人，也有韩国人、日本人。美国当代著名剧作家阿瑟·密勒

纵观曹禺的戏剧人生历程，审美焦虑始终是其创作的心理动力和创作源泉，而生命焦虑、身份焦虑、政治焦虑分别是曹禺不同阶段凸显出来的不同性质的主体焦虑。以《雷雨》《北京人》《家》《原野》为代表的家族剧，确证了曹禺在中国现代文学史上作品的经典地位和“戏剧大师”的美誉，是“生命焦虑”成功实现“审美转化”的艺术结晶；以《蜕变》《全民总动员》《艳阳天》为代表的现实剧，留下了社会转型时期作家内心的矛盾而又苦闷的精神印记，是“身份焦虑”接通“大我意识”后无法超越自我的实验文本；《胆剑篇》《王昭君》为代表的历史剧，是审美主体用主流意识形态自觉内化个体意识后所生成的概念化文本，是“政治焦虑”与“个体审美”之间失败投射的见证。焦虑的生成、发展、转换以及最终消解，对应了其创作的高潮、转型失败、重回巅峰、过早跌入艺术低谷以及最终艺术感觉消亡的心路历程。这一发展过程，既隐喻了主体内在审美在历史的长河里消长浮沉的心灵印记，也留下了诸多让人惋惜、反思的文学话题。

创作成败后面的身份焦虑

审美主体聚焦于“小我”的心灵世界，坚持“我是我自己的”戏剧审美理念，从自身切实的生命体验出发省己、观人、察世，因而，《雷雨》《日出》《原野》等作品是曹禺一生戏剧创作生涯中不多见地将自己的命运创伤、心灵苦闷、青春愿景和时代认知，借助“诗化戏剧艺术”游刃有余地进行艺术实践的集中见证。他一生所具有的无可比拟的家族记忆、懵懂的青春体验、火山喷发式的“雷雨”经验在《雷雨》《日出》《北京人》等剧作中发挥到了极致。生命感、神秘感、宇宙臆想、宿命论、唯心主义、虚无主义、“小我”意识、“技巧用的过份”、“食洋不化”、“母亲不像母亲，情妇不像情妇”……这些当年被批评家广为诟病的艺术命题，在今天看来，反而是成就《雷雨》《日出》《北京人》等戏剧作品经典性的重要标尺。

深受周扬、田汉等早期无产阶级文艺理论家批评文章的影响，痛感被疏离于时代潮流之外的苦闷，曹禺主动寻求“小我”向“大我”的转向。当突围出“小我”的世界，试图写出具有时代高度的作品的时候，曹禺却开始陷于四顾茫然的被动际遇里，灵感的动力机制开始趋于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦松三人故事的《三人行》只写了一幕，他觉得“吃力地不得了”，“搞得累死了”；写李白和杜甫友情的《李白和杜甫》，他读了很多史料并亲身到兰州、敦煌一代考察，但依然写不出。在20世纪40年代那股续写历史剧的浪潮中，曹禺的这两次尝试均以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人合作的《全民总动员》一味追求惊险的情节，人物缺乏血肉，讽刺停留在表层，除却抗战的宣传功能之外，几无艺术可言；主要写民族资本家和官僚资本家斗争的《桥》也只写出两幕，艺术上的粗糙一览无余；揭露国民党黑暗统治、渴望新生活的《艳阳天》除了艺术上的粗糙外，还反映出某种认知缺陷。例如，剧作发表的当时就有人指出，对当政者的法律看得太公正了，并幻想在这种体制下实现“把坏人判刑治罪”的美好愿望，是没有正确视现实后的自我欺骗。倒是《蜕变》这一现实剧的创作多少还保留了艺术上的水准，但也绝难和他的“五大经典剧”相提并论。新中国成立后，文艺界所倡导的“社会主义现实主义”就更不容易用“剧本”这种文体来表现，更遑论艺术化地表现经过高度概括、抽象化后的意识形态内容了，所以，我们就看到《明朗的天》《胆剑篇》《王昭君》等剧本中理念压倒形象，政治压倒了艺术的弊端，从而缺乏灵动悠远的艺术质地。

观后大为赞赏，认为这是“一出感人肺腑和引人入胜的悲剧”。连对曹禺剧作批评较苛刻的美国学者夏志清也认为导演与布景设计“很够水准，曾家小客厅的布景尤其出色，看来极具美感。第一幕在舞台上展开，很引人入胜。”(夏志清：《曹禺访哥大纪实》)

演员中毛俊辉扮演的江泰尤为出色。同时演出的还有印第安大学的《日出》，在纽约辣妈妈实验剧团的小剧场公演，也给美国观众留下了很好的印象。

1982年10月，美国密苏里州堪萨斯城表演艺术中心公演英语话剧《家》，大获成功。这次演出由密苏里大学戏剧系学生担任。演出时，不少观众为剧中人瑞珏、鸣凤、觉新、觉慧的命运流下了眼泪。美国评论界认为，“《家》的演出使美国人深刻地理解了20年代的中国社会，这是理解后来发生的伟大的中国革命的钥匙”，此剧是该校“推出的一部舞台力作”(英若诚：《从在美国排《家》想到的》)。

一年半后，该剧导演英若诚还收到美国观众对此剧演出的反映。几位在剧中扮演角色的演员还写信给他，说，“参加《家》的演出是他们毕生难忘的一次经历。他们不但在表演上学到了东西，而且对中国建立了感情，觉得中国离他们近了。”

这一时期，《雷雨》多次在美国上演。1988年11月，南开大学外文系还组织我国第一个用英语演出经典剧目《雷雨》的剧组。在将近一个月的巡回演出中，剧团在美国明尼苏达州的明尼苏达大学、圣克劳德大学等九所大学以及旧金山的斯坦福大学演出了10场英语《雷雨》，获得美国观众很高的评价。诺威那大学校长斯达克教授说：“这次活动远远超出文化交流，它创造了一条新的友谊纽带，这将使我们永远不会忘记你们。”(刘思迅：《继承传统，面向世界》)

这次演出的导演是南开大学外文系美籍专家罗兰·费希尔，他与南开师生们一起创造了一种新的增进中西方文化交流的途径。这次赴美演出《雷雨》的成功随即产生了连锁反应，1988年5月南开大学日语专业学生排出日语《雷雨》，东渡日本，在玉川等6所大学演出两周，在日本也引起了轰动。

上述演出都以无可辩驳的事实向西方世界充分证明了曹禺剧作的魅力和他的独特而又巨大的艺术成就。

第二，加强了东西方文化之间的交流，充分展示了曹禺经典的艺术魅力。

80年代以来，随着我国改革开放的不断扩大、深入，在面向世界、面向现代化、面向未来的方针指引下，中国艺术家与世界艺术家在艺术上的交流远远比前两个时期广泛而又深入，大大加强了中国与外国、东方与西方之间的进一步了解。英若诚在美国排《家》，由于他以客座教授身份结合讲学进行排戏的时间长达三个月。因此，他就可以比较从容地让《家》剧组的演员的表演不停留在形似上，而是要使演员最大限度地接近他们所扮演的人物。为此他专门向演员讲述了中国的历史、文化与传统，使遥远的、古老的中国在美国演员心里逐渐具体化、活起来。导演本人也从中获得崭新的表演教学经验。

《北京人》是曹禺剧作中最难排的一个戏，但著名导演艺术家丁尼知难而进，他在为菲律宾演员排此剧时，力图让他们加深对30年代旧中国的理解，透视当时人与人之间的复杂关系。扮演思懿的维莱斯说得好：“导演虽与我们语言不通，但却能心心相印。他从我们整体表演来把握我们的内心活动，使我们真正进入角色。” 这种排练，明显地提高了菲律宾艺术家的艺术品位。维莱斯是菲律宾文化中心特邀的著名电影演员，1985年曾获全美最佳女主角奖。她曾经追求商业价值，通过菲语版《北京人》的演出，她觉得艺术更重要：“我愿意为艺术而献身。”(陈绥久、石明仪：《为了〈北京人〉的演出》)

艺术的交流是双向的，曹禺剧作这一时期在国外的演出，不仅提高了国外艺术家的水平，而且中国艺术家从外国演员身上也获得了教益。英若诚为美国戏剧系学生排《家》，美国演员的勤奋、用功、执著的事业心给他留下难忘的印象。1985年9月，上海人艺在日本公演《家》，起先几场有一个尾声，后来日本艺术家指出这一加上去的尾声与全剧风格不统一。总导演佐临慨然接受，结果使演出获得了更加完美的艺术效果。

临终之前，瑞珏说了这样一句话：“冬天，也有尽了的时候!”是画龙点睛之笔。一个善良的、富于自我牺牲精神的灵魂硬是被封建制度、封建习俗逼死了。万恶的封建制度吞噬了多少无辜的有价值的生命，酿成了人间无数的悲剧。这样的结尾发人深思、耐人品味，这是种无声的抗议，它启迪人们：真善美终将战胜假恶丑，洒满阳光的春天终将来到人间!

第三，演出风格开始出现多样化。十个导演会排出十个不同的《哈姆雷特》，

主体焦虑下的意义生成

□张元珂

曹禺擅长的审美经验是“发泄被压抑的愤懑”——社会的压抑、人性的压抑、情感的压抑、生理的压抑——并将其外化为一个具有生命质感艺术形象。在这样的生命书写中，灵魂的叹息、内心的煎熬、苦闷的哀号、童真的召唤、宗教的神秘、宿命的体验，才一并如爆发的火山，以不可阻止的力量冲破所有羁绊，形成了“雷雨”式性格，“北京人”式生活，“日出”式理想，“原野”式力量。曹禺只能在“小我”的世界里察己观世，在充分表达自我的基础上，才能拥有社会学意义上的“大我”风景。曹禺可以作为一名

“当众孤独”的旗手，号召人们追求自由、理想的未来，但他绝对不是“广场号召者”，不能站在时代的“角力场”上，担当众生的领袖。这种主观意图与客观表现的悖论，成就了曹禺渴求“大我”身份转型的愿望，却开启了蔓延他一生的无以释怀的“审美焦虑”的闸门。

通过“家族”看社会的创作风格

曹禺主体审美视野中的戏剧素材、精神资源、艺术形式，只有在表现他所熟悉的家族情感和个体认知的时候，才表现出来一个“诗化现实主义”(田本相语)剧作家的经典气质和经典内蕴。23岁就创作出高起点的《雷雨》剧本，使得后来审美观念发生改变的作家主体实在难以实现更高超越。更要命的是，除了熟悉的家族生活、个体的生命情怀之外，他对同期马克思主义文艺理论家所倡导的政治意识、启蒙意识、农工思想等有着天然的隔膜，实在不具备理解时代、政治、革命等宏大思潮的文艺心理学基础。于是，他不得不听命于周扬在《论《雷雨》和《日出》》一文中的批评，以致得在新中国成立后依此重新修改了《雷雨》《日出》和《北京人》，完全更改了最初所设定的悲剧命运观。

在戏剧观念和审美意识上，作家主体主动要求跟随时代发展的节奏，并励志为现实、为政治服务，这本是那一代青年作家共有的神圣使命。而且，作家以什么方式和政治联系，联系什么内容，表现到什么程度，这要看作家自己的能力 and 愿望。比如，郭沫若就可以凭借历史剧《屈原》实现“主体审美”和“时代政治”的完美融合。但是，究竟在政治的限度下要求审美的生成，还是在审美的限度内要求政治的服从，这个在今天很容易就能做出回答的文学命题在曹禺审美视野里似乎是一道颇令他困惑的难题。可是，作家主体究竟没有处理好“审美”和“政治”的关系，在他的剧本里流露出的大都是在政治范畴里“政治要求审美”，而非在审美的限度内“文学要求政治”的主观意图。这种“意图谬误”和“机械观念”先行为主地指导了曹禺的此类创作，究其一生也没有走出过这样的“围城”。他在“自围”与“他围”中，陷入深深的创作上的审美焦虑的循环怪圈里。其实，在改编了巴金的小说《家》之后，他就面临灵感枯竭的窘迫境地。

曹禺戏剧观念在强烈的主体迎合与客体表现的极度矛

盾、错位中，表现出了对于主流意识、现实经验、政治观念的某种陌生感、无序感，他不具备把“政治的内容在艺术中变成元政治的东西”的艺术才能，更不可能艺术化地掌握审美与政治之间的艺术辩证法。在主体审美观念屡屡遭受外部理念的强势侵入——比如《蜕变》《艳阳天》等现实剧的创作，或者在作家主体试图积极迎合、拥抱主流意识时——比如新中国成立后《胆剑篇》《王昭君》等历史剧的创作，他的历史剧或现实剧往往陷入一种严重的类型化、概念化、机械化模式，而难以表现出深远的艺术境地。然而“向内”的诗意表达的“家族剧”已不可再次重复，那么，“向外”必然选择“现实”和“历史”题材，并把这作为保证他戏剧创作路程继续前行的动力点。这又是曹禺必然的选择，他别无出路。作家从《雷雨》接下来的审美感觉和生命认知被肢解得支离破碎，日积月累的结果最终导致了自我审美认知的危机、徘徊、焦虑，终其一生，也没有走出这个无以释怀的循环怪圈。

经典剧作的演出要获得持久的生命力，在二度创作上决不能僵化，一定要有自己的新创造。这一时期，曹禺剧作在国外的演出，在艺术上也开始出现了多样化探索的可喜景象。上海人艺1985年赴日演出《家》时，总导演黄佐临对原作作了大胆的删削，原来演4个小时的四幕戏压缩成只需两个多小时的六场，像戏曲的四个折子戏加上序幕、尾声。各场之间也借鉴戏曲的表现手法，用幕外戏贯穿。既保留原作精华，又使主题更加清楚、明确。在演出处理上，导演将迎亲场面一直扩展到观众席，使观众亲眼看到吹吹打打的迎亲队伍抬着花轿从自己身边走过。这种艺术处理，将舞台与观众之间的空间关系更加有机地融为一体，既提高了观众的参与感，又大大加强了此剧的民族特色。在东京、名古屋、大阪、横滨等地演出，所到之处深受欢迎。

1989年12月，罗马尼亚诺塔拉剧院演出的《雷雨》，在导演处理上更加开放。年轻的导演亚历山德鲁·达比萨构思独特、大胆，令观众耳目一新。他的独特处理主要表现在：开场别具一格。大幕开启，“闹鬼”的客厅中，两个黑影蓦然散开，场灯渐亮，观众一下子进入剧情，展现在他们眼前的是极富东方情调的老式客厅，设计独出新裁。演出没有把繁漪居住的二楼仅仅规定为一段楼梯，而是设计为半面开放式的二楼回廊，繁漪不时出现在那里，向下窥望、倾听；周萍在那里向颖上开枪，将暗场内容明场演出；并形成两个演区层次。演出还增加了一个具有象征性、多义性的不讲话的角色。……如此种种的创造，使演出别具一格，倍受欢迎。

为了发展人类和中国的文化，我们需要学习人类文明创造的优秀传统文化遗产，文化精品。同时，我们也需要进一步向世界人民输送中国的文化精品，让世界人民共享这样的文化财富。曹禺经典除了用话剧这种形式弘扬，我们还可以采用多种多样艺术形式进行介绍。在这方面我们已经有了成功的经验。

1992年1月，根据曹禺同名话剧改编的歌剧《原野》，由美国华盛顿歌剧院隆重推出。演出在美国最负盛名、艺术殿堂之一——肯尼迪表演艺术中心演出，这是西方大剧院首次排演中国作曲家创作的现代歌剧。此剧由曹禺女儿万方编剧，金湘作曲，李稻川艺术顾问，演员以中国艺术家为主，同时也体现了中美艺术家合作的精神，音乐指挥波利特·普蒙特，导演利昂·梅杰都是美国人。首场演出结束，全场爆发

出长达5分钟的掌声和欢呼声。导演梅杰说：“这是一部东西方音乐珠联璧合的杰作。”

1997年7月，上海歌剧院在德国、瑞士演出此剧又一次获得成功。在德国演出时，上海歌剧院与萨尔州歌剧院合唱团和乐队同台演出，在当地引起轰动；在瑞士演出时，瑞士古黄音乐节主席阿尔奇称赞，“《原野》是中国最好的歌剧，没想到中国有这样的歌剧。《原野》征服了瑞士。”通过歌剧艺术这一形式，《原野》的影响进一步扩大到美国、德国和瑞士。观众既欣赏了中国的歌剧艺术，又了解了曹禺精湛的戏剧艺术。

上世纪80年代，根据曹禺同名话剧改编的电影《原野》在国外的首演，对传播曹禺剧作作出了重要的贡献。影片1981年由南海影业公司摄制，凌子、吉忠改编，凌子导演，罗丹摄影。1981年9月在意大利第三十八届威尼斯国际电影节上获“意大利电影艺术联合会最佳影片奖”，并获得“世界最优秀影片推荐”的荣誉。影片中金子穿的红袄黑裙被送到法国博物馆展出，永久供世人观赏。这部影片不仅扩大了曹禺剧作的世界影响，而且在国内引起学术界重新评价《原野》、戏剧界重演《原野》的热潮。

2002年5月，根据话剧《原野》改编的川剧《金子》，应邀在韩国演出，轰动韩国。扮演金子的艺术家沈铁梅的精彩表演使《原野》大放光芒，她的表演那么具有生命力和感染力，让韩国观众不得不为之感动、激昂、兴奋。

电视是当代影响力最大的传媒。这一时期，曹禺的剧作已经通过电视在全世界产生更大的影响。1987年中央电视台与上海戏剧学院联合摄制了大型电视传记片《杰出的戏剧家曹禺》(曹树钧、孙福良撰稿，片中穿插了《雷雨》《日出》《原野》《蜕变》《北京人》《家》《王昭君》7部舞台剧的演出片段，全面地介绍了曹禺剧作的艺术特色。1991年此片在日本东京举办的“中国话剧展览”上向外国朋友播放。第一次通过电视系统地介绍了曹禺的创作道路和艺术成就。

将近80年来，曹禺剧作这一中华民族瑰宝不仅在中国人民中获得盛誉，而且在世界人民中找到了广泛的知音。据不完全的统计，迄今为止，曹禺剧作广泛活跃在日本、韩国、蒙古、越南、新加坡、菲律宾、印度尼西亚、马来西亚、叙利亚、叙利亚、白俄罗斯、阿塞拜疆、乌兹别克、立陶宛、德国、捷克、匈牙利、罗马尼亚、阿尔巴尼亚、瑞士、美国、加拿大、巴西、埃及、澳大利亚等20多个国家的舞台上。随着我国综合国力的提升，弘扬民族文化瑰宝工作的力度进一步加强，迈入新世纪之后，曹禺的杰作将会更加频繁地、以更加多姿多彩的姿态、活跃在世界各国的舞台上。这是中华民族的骄傲，也是人类的骄傲。

今年是曹禺逝世15周年。曹禺作为人的生命已经逝去15年了，但是他的思想和艺术的生命是永生的。中国人民、世界人民将永远听得见他的声音、他的语言，他的激情的火焰将永远在中国人民心头燃烧。

作上的苦闷。尽管他也曾发出“我是真想 在80岁的时候，或80岁之前，写出点像样的东西”的愿景，可是他真正是没有写出什么，这样的悲剧与《雷雨》中那些人物的生命悲剧相比，又能弱到几何呢？

纠于苦闷，消于无望

田本相、廖奔等曹禺研究者早就论述过曹禺的苦闷。前者著有《曹禺传》，成为目前学界最为权威的曹禺研究论著，后者在今年《文学评论》上发表学术论文《曹禺的苦闷——曹禺百年文化反思》继续沿着田本相的研究道路，进行深入阐释，认为“不知是否江郎才尽的寓言永远会刺激中国作家的意识，曹禺摆脱不了这种潜在的精神折磨”，用“江郎才尽”直接解释曹禺晚年的精神苦闷，倒是很有见地的。但这两位学者都忽视了曹禺作为剧作家倍感苦闷的另一个重要原因，即审美苦闷和主体焦虑还来自于曹禺所擅长的戏剧艺术风格和所从事的艺术领域的单一性。他只有“剧本写作”这一擅长的领域，诗歌、小说、文学批评都不是他的强项，散文虽写了不少，但几无精彩可言。我们只要看看他在1958年出版的散文集《迎春集》里的38篇文章，就不难得出这个结论。

曹禺不可谓不勤劳，每写一个剧本，他都要查阅大量的资料，长时间的实地考察。为写《明朗的天》，他深入学校一线，体验学校生活；为写《王昭君》，他跑到内蒙古，不放过每一处古迹、每一个传奇。曹禺受到的鼓励不可谓不大，上至国家领袖，下到巴金、黄永玉等作家朋友，都对他寄予了很大的希望。他主观上不可谓不重视，每写一个剧本都要经过长时间、甚至若干年的酝酿。但是，“文革”中维诺自闭，社会经验相对贫乏，新鲜的素材基本枯竭。另外，灵感由于长时间创作不出作品而陷于凝滞状态，原来的艺术形式已不允许存在于“工农兵文学”时代，这样，单靠图解国家的政治纲领和随时都可能发生变化的时代意识，就绝难写出好作品了。好的作品需要真挚的情感注入，需要融洽的艺术形式辅助，需要新鲜的意义生成，需要主客体交融后的激情燃烧。这些对于新中国成立后的曹禺来说，哪一样也不具备。他别无选择，灵感再也不会光顾这位才力枯竭的老人。

姚雪垠凭着历史小说《李自成》的创作，一举达到了个人文学创作的最高峰，足以消解他那“一事无成惊逝水，半生有梦化飞烟”的自我调侃和感伤。可是，与姚雪垠同庚而同样书写历史人物和历史事件的曹禺则没有那么幸运，他在身份焦虑和政治焦虑的双重压迫中，始终没有实现自我艺术的突围，陪伴他的依然是那无法超越自我的心灵苦闷和审美焦虑。他在苦闷中离开了我们，身后有一个大大的空白，需要后人去填补。但是，曹禺的审美焦虑和心灵的苦闷，同当初《雷雨》带给人们“惊艳”的体验一样，皆是一笔宝贵的精神财富，在多方面对我们当下的文学创作和文学理论研究带来了很多有益的启示。

一是，作家要书写自己熟悉的题材、生活，表达自己“内宇宙”中的意识。忠实于自己感觉到的真理，永远是第一创作要求。外在的意识或理念只能当做参考的背景，客观生活、政治意识和文本实践则不能等闲一。

二是，“旅游”式的“作家体察生活”，传达不出好的文学经验。如今，各种名目的采风不可谓不多，一会儿新疆，一会儿黄山，一会儿西藏，一会儿江南，真热闹！但为什么不 在“艾滋病地区”、大城市的“蚁族”聚居区、拥挤的火车站、破乱不堪的边缘农村设立采风基地呢？采风当然是作家搜集素材、呼唤灵感的一个重要来源，但相比之下，赵树理、柳青、周立波、陈忠实、路遥等作家曾经的“微服私访”式采风，显然更值得提倡与实践。