

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，是它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，成为各国人民心心相印的桥梁，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，同年香港文志书屋另行出版，将书名由《曹禺》改为《曹禺论》)，在言论中，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

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珣、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。”(刘思远：《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口语《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。

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、“技巧用的过分”、“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地被动的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

论曹禺经典在世界舞台上的传播

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珣、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。”(刘思远：《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口语《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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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、“技巧用的过分”、“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的境遇里，灵感的动力机制开始陷于停滞。描写岳飞、宋高宗、秦桧三人故事的《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，曹禺的这两次尝试终以失败告终，这大概是他审美焦虑的第一次来潮。与人之合的《全民总动员》一味追求惊悚的情节，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，是没有正确正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”这种文本来表现，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。

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