



作家·导演·评论

多维视野中的北京人艺研究

邹红 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House





作家·导演·评论

多维视野中的北京人艺研究

邹红 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



图书在版编目 (CIP) 数据

作家·导演·评论: 多维视野中的北京人艺研究/邹红著. - 北京:
文化艺术出版社, 2008. 8
ISBN 978-7-5039-3562-6

I. 作… II. 邹… III. 舞台艺术-研究-北京市 IV. J81

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 124317 号

作家·导演·评论

著 者 邹 红

责任编辑 潘 艳 郑向前

责任校对 张 莉

责任印制 王敬华

版式设计 玲 子

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 三河市国英印务有限公司

版 次 2008 年 6 月第 1 版

2008 年 6 月第 1 次印刷

开 本 720×960 毫米 1/16

印 张 20.5

字 数 304 千字

书 号 ISBN 978-7-5039-3562-6/I·959

定 价 32.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

目 录

作家篇

一、“家的梦魇”

——曹禺戏剧创作的心理分析····· (003)

(一) 曹禺剧作的总体意象····· (003)

(二) 从《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》的象征意义

看“家的梦魇”····· (010)

(三) 曹禺戏剧创作的心理动因····· (020)

二、曹禺情感生活在其作品中的投射

——以话剧《家》的改编为中心····· (027)

(一) 重心的偏移及其缘由····· (027)

(二) 从话剧《家》与小说《家》的比较看曹禺深层心理····· (031)

(三) 其他作品中的作家身影····· (038)

三、蛮性的遗留与悲剧的生成····· (043)

(一) 蛮性的遗留····· (043)

(二) 因袭的心营····· (046)

(三) 思考与评判·····	(049)
四、曹禺剧作内涵的多解性 ·····	(053)
(一) 说不尽的曹禺·····	(053)
(二) “我写的是一首诗” ·····	(054)
(三) 曹禺剧作的诗化特征·····	(058)
(四) 创作意图与接受心理的错位·····	(062)
五、情境——曹禺剧作的审美追求 ·····	(067)
(一) 情境与曹禺戏剧创作·····	(067)
(二) 情境作为曹禺创作契机与作品氛围·····	(070)
(三) 曹禺戏剧情境之主要特色·····	(075)
六、接受视野中的曹禺剧作 ·····	(081)
(一) 期待视野与文学接受·····	(082)
(二) 对曹禺剧作的“误读” ·····	(084)
(三) 时代的“期待视野” ·····	(090)
(四) “误读”的合理与乖谬 ·····	(093)

导演篇

一、焦菊隐成功的主客观因素 ·····	(101)
(一) 北京人艺风格的创造者·····	(101)
(二) 焦菊隐的戏剧经历·····	(102)
(三) 焦菊隐成功的主客观因素·····	(106)
二、诗性的呈现与导演的二度创造	
——试论焦菊隐的导演美学思想及其实践 ·····	(113)

(一) 诗性的呈现与“最高任务”	(114)
(二) 诗性的呈现与导演的二度创造	(117)
(三) 诗性的呈现与剧作的风格类型	(122)
三、焦菊隐“心象说”所涉及的几个理论问题	(129)
(一) 第一自我与第二自我	(129)
(二) 体验与表现	(132)
(三) 内心与外形	(136)
(四) 意识与下意识	(140)
四、焦菊隐“心象说”与斯氏体系及戏曲关系问题	(144)
(一) “心象说”与斯氏体系	(145)
(二) “心象说”对斯氏体系的发展	(152)
(三) “心象说”对传统戏曲表演理论的借鉴	(155)
(四) “心象说”与中国艺术理论的关系	(157)
五、焦菊隐戏剧 - 诗观念的发展及其意义	(160)
(一) 二十年代到三十年代	(160)
(二) 三十年代末至五十年代初	(163)
(三) 五十年代中叶以后	(167)
(四) 焦菊隐戏剧 - 诗观念与其导演理念归属	(170)
六、民族化与现代化的融合	
——焦菊隐话剧民族化成功的原因之一	(174)
(一) 民族化与现代化之辩证关系	(175)
(二) 否定之否定	(180)
(三) 从舞美看焦菊隐现代化与民族化并举的思路	(184)
七、焦菊隐话剧民族化的基本美学原则	(193)
(一) 创造者与欣赏者: 焦菊隐话剧民族化理论的出发点	(194)

(二) 形与神及其他·····	(199)
(三) 焦菊隐话剧民族化基本美学原则的具体应用·····	(204)
(四) 用话剧之形, 传戏曲之神·····	(209)
八、焦菊隐与于是之 ·····	(213)
(一) 从《龙须沟》到《茶馆》	
——焦菊隐和于是之的成功合作·····	(213)
(二) 从努力尝试到自觉运用	
——于是之对“心象说”的思索·····	(215)
(三) 从生活即表演到融表演于生活	
——于是之对“心象说”的发展·····	(217)
九、焦菊隐、黄佐临与中国当代话剧导演理念 ·····	(221)
(一) 焦、黄二人戏剧经历之比较·····	(221)
(二) 焦、黄二人戏剧思想之比较·····	(226)
(三) 焦、黄地位之消长与中国话剧发展进程·····	(231)
十、后焦菊隐时代的北京人艺	
——兼谈中国大陆话剧演艺所受西方影响·····	(240)
(一) 中国话剧表演的焦菊隐时代·····	(241)
(二) 后焦菊隐时代的北京人艺·····	(246)

评论篇

一、编导的超前意识与观众的审美定势 ·····	(255)
二、话剧《李白》二题 ·····	(264)
(一) 剑与月的悲歌·····	(264)

(二) 雅不避俗, 俗极而雅·····	(267)
三、游移: 在剧本和舞台之间 ·····	(271)
四、《篱笆》与《北京大爷》 ·····	(274)
五、悖论作为一种戏剧冲突	
——兼谈话剧《北京大爷》的冲突构成·····	(277)
六、回归经典的启示	
——话剧如何走出低谷 ·····	(284)
七、新版《茶馆》的意义 ·····	(290)
八、当代话剧观众构成及对话剧的启示 ·····	(293)
九、在历史与现实之间	
——历史剧《赵氏孤儿》的改编策略·····	(304)
十、我看人艺版《榆树下的欲望》 ·····	(315)
后记 ·····	(318)

作家
篇

一、“家的梦魇”

——曹禺戏剧创作的心理分析

(一) 曹禺剧作的总体意象

一般说来，那种促使作家创作并决定其创作走向的内在驱动力或者说心理内涵，总会在作品中以某种方式一再地表现出来，尽管这种表现不一定显著、直接。它或许表现为作家的某种择材倾向，或者是某个以不同面目出现的作品母题，或者是某类十分近似的人物群像，而在不少作家那里，它也可能隐藏在人们争议最多而又不得其解的作品现象后面。如果批评家们肯以此作为一个切入点，深入探究下去，并和对作家情感生活的考察有机地结合起来，那他或许会发现作品的深层意蕴而道人所未道。因为上述种种，往往和作家的深层心理有着最直接的联系，而这种联系有时甚至连作家本人也不曾意识到。所以，在某种意义上，这些现象所包孕的内涵要比作家自述其创作动机更为可靠，也更贴近事实的原始状态。当然，这需要我们的破译，需要我们以心理分析的方法来揭开这创作之谜。这里必须说明的是，心理分析并非万能的法宝，正如 W·L·古尔灵等人在《文学批评方法手册》中所说：“不言而喻，没有任何一种批评方法可以穷尽一部有价值的文学作品的众多阐释可能，每一种批评方法都有其特有的局限。我们已经看到，传统批评方法的局限在于往往忽视文学作品的结构复杂性；而形式主义批评方法则相反，往往忽视能为理解作品意义提供重要线索的历史背景和社会背景。心理学批评方法的根本局限是对审美作用缺乏

认识：心理学角度的阐释对于解开作品主题和象征方面的谜能提供许多深入的线索，但是它很少能解释一首精妙的诗或一部小说杰作为什么具有那种和谐的美。”^①有鉴于此，本书在研究方法上并不以心理分析为限；而且在运用心理分析方法来研究问题时，努力将其置于马克思主义文艺观的指导下，以求扬长避短，既能因其之长索幽探微，又不囿于其短穿凿附会。

本文将从对曹禺剧作的整体把握开始。所谓“总体意象”，是指在曹禺剧作中一再重复出现的、居于中心地位的意象模式。按照韦勒克的解释，“意象”一词并不专指视觉上的呈现，它实际上表示有关过去的感受上、知觉上的经验在心中的重现或回忆，因此它也可以是听觉的、味觉的、嗅觉的甚至联觉的。或如理查兹所说：“使意象具有功用的，不是它作为一个意象的生动性，而是它作为一个心理事件与感觉奇特结合的特征。”^②在曹禺的剧作中，这个总体意象意味着作品的深层意义所赖以显现的感性形式。因此，只有将曹禺的全部重要作品作为一个有机整体来把握，才有可能感受到这个总体意象。

在对曹禺剧作进行整体把握之前，我们还必须对考察对象作正确的选择。这也许只是一个技术性问题，但对我们的把握却有着举足轻重的影响。就目前发现的材料而言，曹禺共创作和改编话剧十二部（不包括半部《桥》），其中多幕剧十部，独幕剧（从外文改编）两部。这些作品大致可以分为两类：一类是带有作家本人更多自主性的，即作家并不是出于某种外在的目的、动机而创作的。曹禺创作这些作品，主要是出自一种内心的要求，或者是一种技巧的尝试。属于这一类的，有《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》、《家》等。另一类则更多地是受某些外在因素的驱使，就是说，作家写作这类作品，在很大程度上是为了满足时局、政治的需要，如《黑字二十八》、《蜕变》、《明朗的天》、《胆剑篇》、《王昭君》等。从创作时间上看，前一类作品属曹禺前期的创作，后一类则多属后期。前一类作品无疑更为成功，几十年来在话剧舞台上盛演不衰，事实上已被公认为曹禺的代表作。前一类作品更贴近剧作家的内心生活，有着真切的情感体验，而后一类作品相比之下似乎更出自理性的思考。可以这样说，前一类作品非曹禺莫属，它们真正体现了剧作家本人的个性特征；而在后一类作品中，这种个性特征要淡泊得多。基于上述，我们对曹禺剧作的整体把握，实际上应该是对前一类作品的整体把握。由于它们是曹禺的代

① W. L. 古尔灵等：《文学批评方法手册》，春风文艺出版社1988年版，第164页。

② 理查兹：《文学批评原理》，见《意象批评》，四川文艺出版社1989年版，第4页。

表之作，充分体现了曹禺剧作的艺术个性，因此作出如此选择并不会导致以偏概全，反倒有助于直趋问题的实质。

那么，从前一类作品，具体些说，从《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》、《家》这五部剧作中，我们可以感受到什么呢？

翻开曹禺的这五部作品，扑面而来的首先是一种压抑、躁动的氛围，一种混合着郁闷、焦虑的复杂的情绪，一种竭力挣扎然而徒劳无功的绝望之感。在《雷雨·序》中，曹禺曾谈到他不能割舍“序幕”和“尾声”的意图：“简单地说，是想送着看戏的人们回家，带着一种哀静的心情。低着头，沉思地，念着这些在情热，在梦想，在计算里煎熬着的人们。荡漾在他们心里的应该是水似的悲哀，流不尽的；而不是惶惑的，恐怖的，回想着《雷雨》像一场噩梦，死亡，惨痛如一只钳子似的夹住人的心灵，喘不出一口气来。”^①曹禺是从戏剧审美效果的角度来考虑的，而“序幕”、“尾声”的设置也的确可以将事件推移到一个过去的年代，从而稍许冲淡一些惨痛和恐惧之感。曹禺显然意识到《雷雨》本身具有一种紧张、压抑、恐惧的悲剧力量，这恰是曹禺的创作初衷。不过，在后来实际的演出中，“序幕”和“尾声”几乎全被导演割弃了。而导演这样做的目的，既是有见于原作篇幅过长，完全搬上舞台会超出一般的演出时间，同时也是为了突出、强化《雷雨》的悲剧效果。所以，观众在走出剧场时，荡漾在心里的并不是似水的悲哀，而恰恰是对一场噩梦的回味。伴随着他们走回家的，是梦醒之后的余悸，在他们的耳畔，似乎仍回响着剧中人物的惨痛呼号。曹禺是编造故事的高手，但曹禺的本意并不是要讲述一个离奇的故事，他要传达的是心灵深处的某种人生体验，剧中人物的活动不过是这种体验的外化形式。

《雷雨》的确可以说是一场噩梦，无论是它那压抑的氛围，还是剧中人物惨痛的结局，都给人以噩梦之感。在曹禺的其他几部剧作中，这种噩梦感也不同程度地存在，只是相比之下，不像《雷雨》这么外在。如果说《雷雨》的噩梦感表现为浓烈、集中，那么《日出》、《北京人》、《家》则采取了较为平和、分散的方式。尽管在烈度上不及《雷雨》，但压抑、沉重、令人窒息的感觉仍然存在，而且更为持久。也许是接受了《雷雨》在结构上的教训，后来的这三部作品，曹禺不凭借序幕、尾声而实现了他的审美追求。与《雷雨》有意突

^① 《曹禺文集》（一），中国戏剧出版1988年版，第220页。

出、强化噩梦感不同，在《日出》等剧作中，这种噩梦感被分散了，淡化了，然而这种分散、淡化又只是表层的、外在的，长期积蓄的郁闷，不是采取瞬间迸发的方式，却转化为汹涌而不露声色的潜流。由于这种转化的前提是承受主体痛苦感的逐渐麻木而非压抑的真正消解，所以在看似平静的外表下面，仍有着巨大的潜在势能。它不是突兀、强烈、一了百了的震撼，而是一种旷日持久却无法躲避的销蚀。

《原野》在这一点上显然更接近《雷雨》，所不同的是增加了心理的力度。悲剧的力量主要不是源于强烈的外部动作或事件的陡转，而是主人公心理人格的分裂，尤其是当这种分裂被赋予某些感性的象征形式，如神秘的黑森林、主人公的幻觉等时，又令人强烈感受到《雷雨》中的噩梦感。

如果试图为这种噩梦感寻找一个感性载体，我们会选择什么呢？也许可以选择冥冥之中某种不可知的力量，抑或“雷雨”、“金八”这样一些观念的象征？不错，就某个特定的剧本而言，我们或许可以作出这种选择；但若将曹禺的几部重要剧作作为一个整体来把握，便会发现上述选择尚不能包容其底蕴。同时，我们不能不对曹禺剧中“家”这一意象怀有特殊的兴趣。不必对曹禺剧作进行细致的分析，即使只凭一个粗浅的观察，也会得出这样的印象，即曹禺最为成功的剧作，几乎毫无例外地选择了“家”作为中心题材。《雷雨》、《北京人》、《家》自不必说，就是《日出》、《原野》，也和“家”有着千丝万缕的联系，即使故事的发生地不在某处高墙大宅之内，血缘、亲情的纠葛、男女性爱的纽结，都在剧中起着主导的作用，占有极大的比重。尤为值得注意的是，曹禺笔下的“家”，不是或主要不是一个温馨、甜蜜、令人心驰神往的所在，而是一个罪恶的渊薮，一个令人窒息的樊笼。在《雷雨》第一幕周萍出场时，曹禺这样介绍道：“于是他（周萍）要离开这个地方——这个能引起人的无边噩梦似的老房子，走到任何地方。而在未打开这个狭的笼之先，四风不能了解也不能安慰他的疾伤的时候，便不自主地纵于酒，于热烈的狂欢，于一切外面的刺激之中。”^①《雷雨》中的另一重要人物繁漪，则总是感到这家里难以忍受的郁闷，渴望能逃出这可以闷死人的家庭。她声称周家十八年来的生活将她“磨成石头样的死人”，为了挣脱这难以忍受的郁闷，她不惜将自己“变成火山”的口，热热烈地冒一次，什么我都烧个干净，那时我就再掉在冰川里，冻成死

^① 《曹禺文集》（一），中国戏剧出版社1988年版，第55页。下文凡引曹禺剧作文字未注明出处者，皆据此书。

灰，一生只热烈地烧一次，也就算够了”。这种作困兽之斗、孤注一掷的心理正是长期遭受压抑的反抗形式。除《雷雨》中的周公馆外，《北京人》中的曾公馆、《家》中的高公馆，“家”都是桎梏和樊笼的象征。生活在这些家中的青年人，也都以挣脱出这樊笼为最大愿望。例如曹禺在《北京人》中这样介绍文清：“士大夫家庭原是个可怕的桎梏，他们的生活一直是郁结不舒，如同古井里的水。”他“屡次决意跳出这狭窄的门槛，离开北平到更广大的人海里与世浮沉，然而从未飞过的小鸟简直失去了勇气再飞翔”。而在瑞贞的感受中，曾公馆是“幽灵似的门庭”，“精神上的樊笼”，“她无时不在极度的压抑中讨生活”，同时渴望有朝一日能冲出“家”的围栏。

不过，对于曹禺笔下的大多数人物来说，“家”是一个永远挣脱不了的桎梏。我们可以粗略地将曹禺剧作中的人物分为三类：第一类以周朴园、曾皓和高老太爷为代表（这里所作的分类只限于《雷雨》、《北京人》、《家》三部，《日出》、《原野》的情况要复杂一些，我将它们放到第二节中再来讨论），他们本身就是这个樊笼的一部分，或者说，是“家”的某种人格化的表现。这类人物的个性特征与“家”的个性特征有着惊人的一致性，他们的衣着形貌、言谈举止在观众心目中产生的效果与其对“家”的感受完全一样。像曾皓、高老太爷等纯粹的封建遗老固然充分体现了封建大家庭代表人物的种种特征，就是周朴园这种留过洋的新派人物，骨子里依然是十分守旧的。这并非指他仍穿着“二十年前的”官纱大褂，手上戴着扳指之类。说实在的，吕宋烟对于他只是—种外在的装饰，而专制、冷漠、自私，容不得一点新的东西，压抑束缚人的个性等一系列特征，才真正使他和曾皓、高老太爷等人在本质上归为一类。他们真正是属于这个“家”的。第二类以周冲、瑞贞、觉慧等人为代表，他们是新生的一代，与“家”水火不相容。他们的朝气、热情和无所畏惧的精神使之最终得以冲出“家”的桎梏，投向广大的人生。他们是昏暗压抑的“家”中的一抹亮色，一丝生气，虽然微弱，却给人以希望。而有了他们的存在，也就愈发显示出“家”的黑暗沉闷。第三类以周萍、繁漪、文清、愫方、觉新、瑞珏为代表，情况较为复杂。从本质上说，他们并不属于这个“家”。“家”的郁闷、窒息，使他们不只一次萌生过冲出牢笼的想法。然而，他们或是始终没有放手一搏的勇气，或是作困兽之斗，最终与“家”同归于尽。而其失败的原因，固然有着封建势力暂时强大的因素，但更重要的，是自身在长期的牢笼生活中已不自觉地成为“家”的奴役，即使打开牢笼，他们也很难振翅飞翔。对

于这个“家”，他们的态度是矛盾的：既有发自内心的厌恶，又有一种不由自主的依恋。就是像蘩漪那样甘愿变成火山，将自己连这牢笼一起烧掉的反抗者，也不得不承认：“这老房子很怪，我很喜欢它，我总觉得这房子有点灵气，它拉着我，不让我走。”因此，他们的悲剧远比第二类人要深沉。也正因为如此，作者不仅对他们付出了最多的同情，而且他们往往就是剧本的第一主角（当然，严格说来，还可以列出第四类人物，即以《雷雨》中的鲁大海、《北京人》中的袁任敢等为代表的一类，但一则失之抽象，而更重要的，是他们并不属于这个“家”，从来就不属于）。

说他们就是剧本的第一主角，也许会有不同的看法；但若说体现在这些人物身上那种无助的挣扎与不可逆转的悲剧性结局就是曹禺剧作的主旨，恐怕更难令人接受。不过，如果注意到下述事实，我们也许能够承认这种说法有它一定的合理性。

不妨将曹禺笔下的人物再作一次分类。比如将蘩漪、瑞珏、愫方，以及陈白露、花金子等人归结为一类。这一类青年女性，尽管彼此的出身、教养、经历、性格都各不相同，但在无力改变自己的命运这一点上却惊人地一致。蘩漪疯了，瑞珏、陈白露死了，无论反抗与否，她们都是一样的悲剧结局。不错，愫方最后终于出走了，花金子也未随仇虎一起死去，但那另有原因。就愫方的性格发展而言，她并不可能真正从“家”中出走。瑞贞的感觉是对的：“她（和）愫姨，是两个时代的妇女。她怀抱着希望，她逐渐看出她的将来不在这狭小的世界里，而愫姨的思想情感却跳不出曾家的围栏。”（着重号为笔者所加）愫方并不比文清更坚强，更勇敢，而只是更能忍受。文清既然飞不出去，她又怎能出得去呢？瑞贞的感受可以说代表了曹禺对愫方性格的理解，也暗示了愫方本来的结局。她最后的出走，也许是由于曹禺的不忍，也许是现实生活使作家对笔下这一人物有了新的认识所致，但这个安排并不是人物性格发展的必然归宿。花金子的情况没这么复杂，这位“野地里生，野地里长，将来也许野地里死”的山野女子根本就不属于这个“家”，她从来就没有这个家族成员所特有的那种心理上的重负。愫方、花金子的结局可以不同于蘩漪、陈白露，但是她们一样无力改变命运的安排。同样，包括周萍、文清、觉新、方达生、仇虎在内的一组男性形象也鲜明地表现出这种软弱、无助的特征。挣扎也罢，忍受也罢，最后的结局都是一样的。周萍与四凤的恋情不但没能将他从与后母私通的负罪感中解脱出来，反倒造成了更不可饶恕的兄妹乱伦之罪，他只有自

杀。发誓永不再回这个家的文清到底还是又回来了，像那只因久居牢笼而变得不会飞的鸽子一样，软弱的翅膀经不住外面世界的风浪，他最终吞鸦片自尽了。还有仇虎，那么强悍的仇虎，竟然终究未能走出那片黑林子，还是只有一死，他才能真正抛开那象征着禁锢、囚笼的铁镣。关于方达生，作者在《日出·跋》中说得很清楚：他不过是一个“心有余而力不足的书生”，一个堂吉珂德似的人物，“空抱着一腔同情和理想，而实际无补于事”。他不是《日出》中的英雄，太阳也不会是他的。

这确实像一场梦魇，置身其中，你本能地会挣扎，然而无论怎样挣扎也是徒劳。恰如曹禺在《雷雨·序》中所说：“在《雷雨》里，宇宙正像一口残酷的井，落在里面，怎样呼号也难逃脱这黑暗的坑。”这种梦魇之感可以说遍布曹禺的几部重要剧作。从《雷雨》开始，直到《家》，它始终伴随着曹禺的戏剧创作，挥之不去，缠绕不休，却又赋予曹禺剧作以莫名的魅力。用曹禺自己的话说：“《雷雨》是一种情感的憧憬，一种无名的恐惧的表征。这种憧憬的吸引恰如童稚时谛听脸上划着经历的皱纹的父老们，在森森的夜半，津津有味地说坟头鬼火、野庙僵尸的故事。皮肤起了恐惧的寒栗，墙角似乎晃动着鬼影。然而奇怪，‘怕’本身就是个诱惑。”^①曹禺成功地传达出了这种“怕”的诱惑，亦即作品所给予我们的梦魇之感。

如前所述，曹禺的这几部剧作都和“家”有着极为密切的联系，这并非偶然。“家”即是曹禺剧作所表现的梦魇感的渊源所在，尽管具体形式不是完全相同，但这种梦魇感与“家”如影随形的特征却是一致的。一旦作者的笔触转到“家”以外，这种梦魇感便消失了，而且同时也就相应地失去了曹禺剧作所特有的灵气与魅力。这显然不是一个艺术技巧问题。在改编话剧《家》之后，曹禺似乎已江郎才尽，《三人行》、《李白与杜甫》两部历史剧的夭折，只完成半部的《桥》，以及《艳阳天》的平泛，此后长达八年的搁笔，意味着什么呢？我们固然可以从不同方面寻找原因，但最重要的，是没有了那种源于内心深处的焦灼、郁闷，没有了一种“情感的迫切的需要”。也许，这一形象可以解释为完成《雷雨》等剧作之后，曹禺那沉重的心理重负得到了某种程度的宣泄？或者，现实生活终于给了曹禺一线光明，驱散了他内心深处的阴影？

总之，对于前期曹禺来说，“家”是一个无法挣脱的梦魇，一个外在的心

^① 《曹禺文集》（一），中国戏剧出版社1988年版，第213页。