

# 曹禺戏剧人物的美学意义

柯 可 著



7.34

曹禺戏剧人物的美学意义

柯 可

\*

花城出版社出版发行

(广州市大沙头四马路)

广东省新华书店经销

广东新华印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 6印张 1插页 120,000字

1989年12月第1版 1989年12月第1次印刷

印数1—1,000册

ISBN 7-5360-0461-3/I·424

定价: 2.70元

---

## 序

田本相

本书的作者柯可同志来信约我为他的书作序，委实使我踌躇，而他的诚意和热忱，又使我难以拒绝，于是，就写下一点感想，权作为序吧！

曹禺从1934年发表《雷雨》之后，便卓然屹立在中国剧坛上，经历半个世纪的风风雨雨，他的戏，主要是建国前的戏，不但未曾减色，反而更熠熠生辉。历史是最严峻也是最公正的批评家。优秀的作品不是自封的，更不是吹捧起来的。

一千八百二十六年，歌德曾写过一篇文章题名《说不尽的莎士比亚》，我以为可以套用一下，在中国，就是说不尽的曹禺了。

进入新时期以来，的确出现了一种“曹禺热”。他的戏，一个又一个地被再次搬上舞台，一个又一个地被搬上银幕，甚至被改编为芭蕾舞剧和歌剧。在国外，美国、日本、新加坡等地，不断演出他的戏。数百篇的评论，单是专著就有数部。这些，都是在近五六年间发生的事情。十分有趣的，是他的一度遭到贬评的戏《原野》，被热烈地探索着再评价着，而他建国后的戏却被冷淡着。这是一个颇为诱人深思的艺术现象。

说不尽的曹禺，的确是未被说尽的。

我们扫除了“左”的思潮蒙上的灰尘，给予它正确的评价，肯定了它在中国话剧史乃至中国现代文学史上的地位，无论是对剧本的研究还是综合的研究都深化了，前进了。

我们的研究角度也多样化了，对曹禺剧作的比较研究正在兴起，从艺术心理学角度来探究其剧作的论评逐渐增多。柯可同志的这本书，努力从美学角度来研究曹禺剧作，这种尝试是值得肯定的。

我以为从新时期剧本创作的现状出发，来研究曹禺的创作经验，仍然是一个薄弱的方面。曹禺的创作道路，既有不断奋进不断攀登的辉煌时期，也有他思想苦闷，艺术才华仍在，但却不得自由发挥的阶段。话剧作为一种舶来品，经过他的蒸腾消融吸取而创造性地转为一种为中国百姓所欣然接受的剧品。他创作出中国话剧的精品，中国话剧在他手中成熟。在这种创造性的转化中，曹禺的剧作凝结着十分宝贵的经验，是很值得深入开拓的。新时期的话剧创作，正面临着一种十分紧张的探索和极为惶惑踟蹰的时刻，倘能认真的研究和吸取他的历史经验，我以为会少走许多弯路。而他的教训同他的经验是同样的宝贵。这些，正是目前曹禺研究中最迫切的、最具有现实价值的课题。

历史是既可超越又不可超越的。如果不超越历史，就不能前进；如果不顾历史而空想超越，则又是不可能的。新时期的话剧创作，既应勇敢呼吸外边涌进的戏剧大潮，同时，又不该轻视和忽视中国话剧历史发展所提供的丰富的历史经验教训。对历史闭上眼睛，就会受到历史的惩罚。这点，是足以唤起人们注意的。研究曹禺，就是为了推动新时期话剧创作的发展。

以上谈了一些感想。对柯可同志的书，我想广大读者是会给予这个青年学子的劳动以尊重和客观评价的。

1987年12月30日于北京东郊定福庄

## 目 录

|                       |     |     |
|-----------------------|-----|-----|
| 序 .....               | 田本相 | 1   |
| 一 曹禺各类剧作中的中心人物 .....  |     | 1   |
| (一) 社会问题剧 .....       |     | 1   |
| (二) 时事剧 .....         |     | 9   |
| (三) 历史剧 .....         |     | 14  |
| 二 曹禺剧作中心人物的美学特征 ..... |     | 20  |
| 三 曹禺剧作中心人物的美学作用 ..... |     | 39  |
| 四 曹禺剧作中心人物的美学意义 ..... |     | 55  |
| 五 狡仆形象的美学意义 .....     |     | 75  |
| (一) 狡仆画廊的佼佼者 .....    |     | 76  |
| (二) 戏剧主题的深化者 .....    |     | 80  |
| (三) 戏剧冲突的激化者 .....    |     | 85  |
| (四) 戏剧诸角的牵线人 .....    |     | 87  |
| (五) 二丑艺术的升华者 .....    |     | 90  |
| 六 交际花形象的美学意义 .....    |     | 95  |
| (一) 枯树上的鲜花 .....      |     | 95  |
| (二) 深隽的美学意义 .....     |     | 101 |
| 七 资产者形象的美学意义 .....    |     | 111 |
| (一) 人物塑造的美学原则 .....   |     | 111 |

|                        |     |
|------------------------|-----|
| (二) 从历史高度去审视.....      | 114 |
| (三) 从美学高度去观照.....      | 121 |
| (四) 在资产者画廊里.....       | 127 |
| 八 知识分子形象的美学意义.....     | 135 |
| (一) 职业性审美特征.....       | 136 |
| (二) 年龄线审美特征.....       | 147 |
| (三) 酒神倾向与日神倾向.....     | 152 |
| 九 美的追寻 美的锤炼.....       | 162 |
| (一) 雨过天青丽日红.....       | 163 |
| ——曹禺怎样修改《雷雨》、《日出》      |     |
| (二) 拂尘掸土现真金.....       | 167 |
| ——曹禺怎样修改《原野》           |     |
| (三) “巨灵”隐退与“诗魂”升腾..... | 171 |
| ——曹禺怎样修改《北京人》          |     |
| 附录 曹禺重观《原野》记.....      | 177 |
| 后记 .....               | 185 |

## 一 曹禺各类剧作中的中心人物

所谓曹禺剧作中的中心人物，系指其剧作里所有戏剧人物中，那些相对来说具有最丰富最动人的美学特征，寄寓了作家的美学理想，在戏剧布局中处于某种枢纽地位，从而对完成戏剧美学目的起到了突出美学作用的戏剧典型人物。

在本章里，我们将根据上述曹禺剧作中心人物的定义，结合中国现代戏剧和曹禺各类剧作的特点，确定本书前四章研究的美学对象，为下面的深入探讨打下基础。

### （一）社会问题剧

曹禺曾说：“写社会问题剧不是今天的发明创造，并不是什么新东西。这样的戏很早就有，一直就有。”<sup>①</sup>中国戏剧史上第一个话剧团体“春柳社”演出的首场话剧，是小仲马的社会问题剧《茶花女》。该团最早由中国作家创作的剧本，是陆镜若的社会问题剧《家庭恩怨记》。《中国新文学大系·戏剧集》一书，总结了我国新文学运动第一个十年的话剧成果，其中社会问题剧占了大半。曹禺的社会问题剧，正是在中国话剧史上社会问题剧的第一个繁荣时期之后出世的。

概括地说，曹禺社会问题剧有如下特点：1. 往往抓住一些发人深思的社会普遍关心的问题来写剧；2. 其悲剧性或带

悲剧色彩的中心人物受压深重，反抗最烈，戏剧冲突尖锐激烈；3.剧作往往以一个家庭为黑暗现实的观察点；4.戏剧体裁上往往采用相应的悲剧或带悲剧色彩的正剧样式，其优秀作品有隽永的魅力；5.其中心人物往往是与观众心通性近的凡人形象。

《雷雨》就是奠定了曹禺在中国戏剧史上地位的典型社会问题剧。肖伯纳有句名言：“只有在问题剧中才含有真正的戏剧。”<sup>②</sup>从曹禺的创作来看并不言过其实。在剧中，曹禺通过周鲁两家成员前后三十年错综复杂的纠葛和悲剧结局，暴露了封建性资产阶级大家庭的罪恶。在《雷雨》创作的炎夏的苦热郁闷的氛围里，激成了一朵艳丽的火花，最“雷雨的”性格——周繁漪。正如钱谷融先生在《雷雨人物谈》中所揭示的那样，“她本人简直就是‘雷雨’的化身，她操纵着全剧，她是整个剧本的动力。”<sup>③</sup>的确，繁漪是曹禺构思《雷雨》时最早想到的深觉亲切的中心人物。从她对周朴园进行的四次越来越顽强的交锋，从她对周萍进行的交织着最残酷的爱和最不忍的恨的纠缠，我们看到了一个经受五四精神洗礼的，敢于为争取自身合理的爱情与幸福而作殊死斗争的资产阶级新女性。曹禺这一以赞美、尊敬、怜悯的热忱态度塑造出来的惊世骇俗的新角色，满蓄着“尖锐性”和“魅惑性”，从崭新角度揭示了中国知识女性的屈辱和反抗。目前，有两种对立的观点根本否定繁漪是中心人物。一种观点认为《雷雨》的中心人物是周朴园，另一种观点则认为是侍萍。前一种观点的着眼点是：周朴园是鲁大海、侍萍、繁漪三条矛盾斗争线的纠结点。然而，只要我们还承认悲剧主人公必须是有崇高品格的正面人物，就不会坚持这种说法的。后一种观点理由似乎较

多些，值得逐一辨析：（一）《雷雨》的戏剧冲突是以侍萍的命运悲剧作为贯串线索组织起来的。”④这首先就陷入了《雷雨》是命运悲剧的窠臼。不错，剧中人鲁妈是有悲叹命运不公的表现，但是，用两千年前希腊命运悲剧的陈旧框子，来硬套充溢着近代社会问题剧蓬勃生命力的《雷雨》，毕竟有违时代精神。（二）谁暴露大家庭的罪恶最有力？“这直接取决于人物所受的迫害以及由此而激起的反抗。”⑤此言有理，那么到底谁在《雷雨》中受的迫害最深而又反抗最烈呢？诚然，鲁妈的遭遇是凄惨的，但在剧中这是作为幕外戏处理的，在舞台上我们所目睹的，是周朴园如何想用金钱来“弥补”自己的过错，是鲁妈如何想尽早远避这是非之地。当然，曹禺不是不想将鲁妈和鲁大海改作中心人物，但这种尝试并没有成功。而繁漪则大不一样，她含泪咽下的苦药，她在四风窗下妒火中烧的苦脸，撕裂着观众的心，而在反抗周家两代人的欺侮时的烈火般的举动，又是那样的义无反顾。可以说，即使她与鲁妈一样都无法根本摧毁以周公馆为代表的罪恶世界，但她作为《雷雨》的中心人物对这一世界的动摇，却是无可否认的。

曹禺的《日出》，出色地剖露出包括上层和下层的复杂社会的横切面，但它的落刀处，它暴露这“损不足以奉有余”的罪恶社会的主要着眼点，依然是上层社会各类人物会聚的地方——惠中饭店里交际花陈白露的大客厅。《日出》中的八个人物，实际上形成了一个以陈白露为中心人物的“大家庭”，这种“家庭”，确如美国编剧理论家L·赫尔曼所说的：“无需用血缘联系”，而他们的故事，“事实上可以是各种被环境驱赶在一起的人的生活，被同一环境推向了戏剧性的表现。”⑥

持不同意见的观点有三种：第一种是曹禺早期的意见，以为：“《日出》里没有绝对的主要动作，也没有绝对主要人物”<sup>⑦</sup>。第二种亦见于曹禺早期的想法，觉得幕后未出场的工人们才是《日出》真正的主角<sup>⑧</sup>。第三种则断定《日出》的主人公是方达生<sup>⑨</sup>。也许和后二种观点的影响不无关系吧，曹禺确曾一度想抬高方达生和工人（起名田振洪、郭玉山）形象的地位。当然，后来他毅然纠正了这一错误。其实，被人称为“曹禺先生自己化装成的堂·吉珂德”的方达生，虽被称颂为“积极追求光明的使者，又是招喊人们去迎接太阳的探路人”<sup>⑩</sup>，但他在剧中除了陈白露与小东西，不屑也没有和《日出》中的其他人物进行实质性交往，他既非这出悲剧的牺牲者亦非它的赞助者，基本上是冷眼旁观者，他对小东西的救助比陈白露更无力。看来，“《日出》里陈白露是个关键人物，有了它，才有戏里的一切”<sup>⑪</sup>。这个曾被曹禺怀疑而终于受他认可的结论，才是比较符合实际的。当我们眼见陈白露作为该剧“有价值的”美好形象被无情毁灭而造成了悲剧高潮的时候，难道还会怀疑只有她才是全剧真正的中心人物吗？

《原野》是农民仇虎复仇之后被迫自杀的悲剧。故事的典型环境主要是焦家的深宅大院及附近的黑林子，中心人物是仇虎；他以焦家故主焦阎王的死敌、焦母的干儿、焦大星的把兄弟、全剧另一个中心人物——焦家媳妇金子的情人的多重身份闯入焦家，构成了曹禺社会问题剧又一特殊类型的“大家庭”。有人认为仇虎不过是“一个原野的人（具有着原始感情和原始力量的人）的空幻的形体。”<sup>⑫</sup>这显然有损于仇虎作为全剧中心人物的地位，有损于《原野》独特珍奇的艺术价值。或多或少地持这种观点的人，主要理由在于，仇虎违背

农民本真杀害了无辜的大星，又陷于抽象的道德谴责而自杀，是脱离了社会根源和阶级观点的产物。这真能成为否定仇虎的理由吗？应该看到，仇虎的复仇，固然出于雪洗二代冤仇的目的，有着农民阶级与地主阶级生死搏斗的深刻社会根源，而他杀死大星，也不是变态心理恶性膨胀的罪行，自有其复仇与自卫的现实根据。我们不妨引证一段常常被论者所忽略然而却是一段洞察人物心理活动的极为重要的对话，这段对话发生在大星软硬兼施，企图迫使金子回心转意而终于失败之后：

花：（在黑暗里，急促地）事情更紧了。

仇：（森严地）我知道，他们报了侦缉队。

花：哦，（痛恨地）那么，大星说的话是真的。

仇：哦，大星他也在内。

花：他说过，他说过。

仇：这么说，连他也完了。

花：我怕我们逃不了，他说他死也不肯放了我们。

仇：（警悟地）那么时候到了。

由此可见，尽管仇虎有过父债子还的念头，有过如何更重地惩罚焦母的疑虑，但他最后的下手，却是基于除掉告密者顺利出逃的现实需要，在当时的紧迫情境中他无法详察自己的误信（大星实际上不是告密者），也是应予原有的。

曹禺作于抗战期间的《北京人》与《家》，把故事背景从农村移回了都市，但仍然保持了《原野》反封建的主题。那么，两剧中的两对恋人，愫方与文清、瑞珏与觉新，是否与仇虎

和金子那样，是该剧的中心人物呢？看来很难一概而论。金子是原野上土生土长，野性未驯的少妇，她与恶婆婆焦母誓不两立，丝毫不为焦大星的威逼利诱所动，毅然抛弃舒适的安乐窝，勇敢地追随仇虎奔向那没有剥削的“黄金世界”，不愧是仇虎同生共死的战斗情侣，所以她才与仇虎一样，是剧中贯串始终并寄托了作家美学理想的中心人物。明确这一点，对我们估量曾文清与高觉新的美学价值意义极大。

我们知道，对于《北京人》的体裁归属，目前已有喜剧、悲剧、正剧三种说法。其实，只要我们确定了该剧的中心人物，问题就迎刃而解了。持喜剧论的田本相先生一方面正确地指出：“愫方，这是作家继繁漪、陈白露之后贡献给新文学史的第三个杰出的典型形象。”<sup>⑬</sup> 另一方面又无视其作为全剧中心人物的美学价值，以曹禺关于“《北京人》可能是喜剧，不是悲剧”<sup>⑭</sup> 的看法为依据，把《北京人》当做喜剧。传统的观点则认为“《北京人》所写的是时代的悲剧——新与旧的矛盾。”<sup>⑮</sup> 美国剧作家阿瑟·米勒更是极力推崇它是“感人肺腑和引人入胜的悲剧。”<sup>⑯</sup> 持正剧论的辛宪锡同志认为《北京人》中“塑造得最成功的一个形象，当推曾思懿。”而“曾公馆经济破落、封建阶级的精神统治破产、新一代冲破牢笼这三条线索组成的戏剧冲突，矛头主要冲曾老太爷而去”<sup>⑰</sup>，这实际上是把喜剧人物曾皓误作中心人物，与田本相的喜剧论异途而同归，不但难以自圆其正剧说，而且重复了别人把周朴园当《雷雨》的中心人物的错误。这种错误关键还在于否定愫方在全剧的中心人物的地位，如果确如辛宪锡同志所说：“愫方在《北京人》的戏剧冲突中，并不处于中心地位，所以她只能给戏剧带来一定的悲剧色彩，而不可能改变整个戏剧的正剧基

调”<sup>⑧</sup>的话。那么，《北京人》的正剧基调从何而来？显然不可能从喜剧人物曾皓、曾思懿、江泰身上来，因为他们是垂死的朽腐，作家绝不可能在他们身上寄寓自己的美学理想，他们在剧中添加了喜剧色彩，却不可能改变正剧基调；其次也不会从悲剧性人物曾文清、曾霆身上来，这两父子只是一对小可怜虫而已，令人怜悯而不能催人振奋，如果说从正剧人物袁任敢父女，瑞贞、陈奶妈身上来，言似成理，但远远不够，因为他们并不处于全剧戏剧冲突的中心；只有愫方，也只有她，她那在魔窟里备受摧残而终于闪耀出时代曙光的诗意光辉的美丽性格，她那催人泪下的不幸命运和令人鼓舞的出走的结局，才给《北京人》全剧带来了浓郁的悲剧气氛和正剧的基调！

《家》是曹禺根据巴金同名小说创造性地改编的剧本。对于它的悲剧格调无人争议，对于它的中心人物，也往往沿袭曹禺关于“剧本《家》着重突出反抗封建婚姻这一方面，描写觉新、瑞珏和梅小姐这三个善良的青年在婚姻上的不幸”<sup>⑨</sup>的说法，其实并不很准确。我们知道，觉新与文清一样，都是随遇而安，徒赋空形的封建大家庭的殉葬品。诚然，觉新还没有像文清那样去自杀，甚至还有过独挡兵乱的“勇敢”行为。但这一表象早由作家通过觉慧之口作了剖析：“只是不怕死，并不够叫做勇敢。勇敢的人是有冷静的理智，正确地下了判断，长久地支持他的行动的。”统观全剧，觉慧的批评绝非无的放矢。在觉慧动员觉新逃婚时，他说：“我不能够随便一个人大胆的。”种下了悲剧的根苗；高克明责怪其弟的进步时，他附和说：“三爸，您放心，我一会就说他们。”对二弟的娶亲，妻子的生产，他都取一种敷衍了事的态度，终于铸成

大错。瑞珏临终前哀凄的遗言：“你不能得罪家里的那些人哪。”看似对他优柔寡断，不顾病妻死活去看“新坟”的乖谬行为的谅解，其实这是积蓄了多少年的难言之痛！在临危之际瑞珏还不敢也不愿找觉新前来救助，这固然显示了做妻子的体贴丈夫的苦心，又何尝不是对觉新一贯的自私敷衍、怯懦坏事的沉痛谴责呢？如果说，觉新的哀叹：“不幸仿佛永远是跟着不幸的人走。”不过是无可奈何的自我解嘲，那么，觉慧说他：“你只知道跟恶势力妥协屈服，一天一天走上庸俗昏聩的路。……看看你自己的手吧，难道这双手没有沾上一点杀人的血？”就是一语中的的定评了。总之，这种人是够不上悲剧的中心人物的。至于梅小姐，也只是个出场时间很短的次要人物而已。要说《家》中真正表现了反封建主题的中心人物，除了爱如春阳般温暖、情如白雪般晶莹的瑞珏，还可以举出觉慧。这一提法，对于认为剧本《家》削弱了巴金原作中有关觉慧的奋斗、反抵和革命热情的描写的评论者，对于机械理解剧本《家》以觉新、瑞珏、梅等三人的爱情纠葛为主线的人来说，是隔膜难解的。但是，我们不应闭眼不见觉慧在剧中首屈一指的进步作用，在封建婚姻这个樊笼里，他既是受害者更是无畏的反抗者：动员大哥逃婚的，是他；帮助二哥拒婚的，是他；被冯乐山夺去情人性命又从冯乐山手中救助婉儿的，是他；点醒大哥要厚待嫂子的，是他；最终率先冲出封建大家庭的，还是他。从剧本演出效果看，曹禺笔下的觉慧，在参加革命工作这一点较原著模糊，而在团结、帮助家人反封建（包括支持淑贞放脚等）方面，却较原著突出。所以，我们完全有理由列其为全剧中心人物之一。

## (二) 时 事 剧

曹禺在五十年代末热情洋溢地呼吁说：“今天我们的剧作家为直接服务于政治，单刀直入地宣传政治，写出了以‘时事’为题材的成功的剧本，这是大可以高兴的事。”<sup>②①</sup>他在这篇题名为《推荐“时事”戏》的文章中还回顾了包括了他本人创作在内的我国时事剧的战斗历史。他指出：“它的重要还不只在于它是一个冲锋陷阵的戏剧武器，而更在于它继续了我国剧作家多年来为了革命斗争，对当前现实，对时事，采取迅速、强烈的手段来反映的光荣传统。”

早在1889年，上海教会学校圣约翰书院的进步学生就演出了新剧《官场丑史》。1900年，上海南洋公学上演了时事新剧《六君子》、《经国美谈》、《义和团》等剧目。风气所及，连旧剧的堡垒——京剧，也开始上演由夏月润、潘月樵等根据当时时事编成的京戏，被称为时事新戏或时装京戏。时装戏时事戏的发展，逐渐使戏剧跟人们的政治和日常生活发生密切联系，必然招致了反动当局的非难和压制，一直处于艰难生长几乎夭折的地位。只是到了七·七事变之后，以话剧《保卫芦沟桥》的诞生为标志，才迎来了戏剧史上由中华民族同仇敌忾的抗日热情鼓舞而兴起的空前的时事剧创作热潮。而曹禺的大部分时事剧与其中心人物，正是产生于这一时期。

时事剧最显著的特点，就是以重大时事题材为背景，及时地反映现实，宣传当时特定的主张、口号、政策等等。其次，是它的群众性：往往有群众场面，人物众多，创造时集思广益，或者集体创作。由于要赶任务不能精雕细琢，剧中

的中心人物语言、行动表现多，内心活动少，性格较单纯，多数是正剧人物，或喜剧人物，悲剧人物少。在体裁方面，“时事剧可长可短，可以讴歌，可以讽刺，可以写成喜剧，或写成闹剧，还可以采用其他种种不同、便宜行事的形式。”<sup>②1</sup>如正剧、活报剧、街头剧等等。总之，“它可以因时因地，千变万化，善于运用的人就能体会它的妙处。”<sup>②2</sup>这些特点在曹禺时事剧中均有所反映。

《黑字廿八》，是曹禺根据宋之的等人的剧本《总动员》和宋之的合作创编的。它以保卫大武汉的紧张情势为时代背景，表现了“肃清汉奸，变敌人的后方为前线，动员全民服役抗战”的主题。改编本远胜原作之处，是增加了新的中心人物——邓疯子。在原作里，这是一位台词极少的无名无姓的次要人物；经改编后他成为全剧举足轻重的主角。是他，不慕虚名，长期隐蔽，默默无闻地做了大量工作；他机警果敢，勇排炸弹，智擒敌酋“黑字廿八”，最后率领抗日青年深入敌后，给抗日民众很大的鼓舞和教育。原作中的时代女性韦明（原名彭朗）继续保持了中心人物的地位。韦明是个表里如一，有正义感的爱国青年，她既反对别人拿团体的机密换取爱情，也不轻易冤枉好人，更不让爱情迷住双眼，始终以民族利益为准则划清敌我友界限，赢得了同志们的爱戴。嫉妒韦明的交际花玛丽则不同，虽然她在剧中也起到某种类似陈白露的贯串作用，且有相当抗战热情，却缺乏艰苦工作的准备。她更热衷于修饰打扮，夸夸其谈，争出风头，结果泄露机密，几酿大祸。作家在善意嘲讽她爱慕虚荣的一面时，并不全盘否定她的抗战热情，使之成为活跃舞台气氛，渲染时代气息的主要人物；当然，她是有别于我们所说的中

心人物的。

《蜕变》与《黑字廿八》一样，同被称为抗战剧。其所要表现的主题是“我们民族在抗战中一种‘蜕’旧‘变’新的气象。”<sup>②③</sup>在一定意义上，这一主题可以说是深刻表现了毛泽东同志关于“革命战争是一种抗毒素，它不但将排除敌人的毒焰，也将清洗自己的污浊”<sup>②④</sup>的伟大思想。这说明曹禺已经能够在抗战热潮中冷静地观察，已经把他敏锐的现实主义目光投向那司空见惯的却又为一些人熟视无睹的阴暗角落。并发出了理想主义的疗救的呼唤，这是他胜于同时期许多抗战剧作家的地方。《蜕变》的巨大成功和感人力量在丁大夫和梁专员这两个中心人物的身上充分体现出来。丁大夫是英雄母亲，是抗战赖以取胜的千百万祖国优秀儿女的典型代表，在她身上集中体现了中华民族那种疾恶如仇，公而忘私，舍亲报国的传统美德。梁专员同样具有这些美德，他是作家根据徐特立同志的原型塑造出来的抗日新官吏形象，是丁大夫们大展报国鸿图的坚强支柱。曹禺认为：在当时国共合作组成抗日统一战线的特殊情势下，在全国人民抗日热情极为高涨的时候，有许许多多像丁大夫这样的先进知识分子的支持和帮助，像梁专员这样的共产党员，是可以在一定程度上改造这所旧医院的，至少有这个可能性；但改革政府则是不可能的，因为那是假联合的政府<sup>②⑤</sup>。曹禺的说明启示我们，梁专员的改造旧医院并非改造旧政府，而是一种在特殊情势下具有可能性的“蜕旧变新”，它是在对现实的大致清楚的认识的基础上，一种曲折反映了人民不满现状、改革现状的要求的理想主义的表现。因此，我们在明了作者当时的难言苦衷后，就不应该再重复过去的错误，把梁专员当作缺乏现实基