

第二章 曹禺剧作的悲剧类型

悲剧，作为一个美学范畴，它最强烈地体现了创作主体对人在这个世界上存在价值的关注。从希伯来、古希腊时代开始，西方文学就开始从人与命运抗争的失败中体会到悲剧的精神，但是，“中国文学最缺乏的是悲剧观念”。^[1]讲究“中庸之道”的儒家思想，主张“仁”、“恕”，养育了我们这个民族“温”、“良”、“恭”、“俭”、“让”的中和情调，因而就难以产生西方那种因为人与自然、人与社会、人与人的激烈的矛盾冲突而生成的悲苦与壮烈的情感。故而，中国文学因为自己的文化中缺乏足够而深刻的悲剧理论，总是不能对人类的悲剧性实质有清醒、深刻而精辟的认识，所以中国文学在现代文学史开始之前，世界文学意义上的悲剧一直是缺失的。这一点，在戏剧文学领域的表现尤为明显。

中国古代的戏剧，流传下来的，内容不外乎“一位漂亮贞洁的豪门淑女与一位落魄的穷书生相爱，但珍视门庭的父母绝不容许，终使女子走投无路，以杀身完成终于爱情的形象塑造；双亲过世，孤儿被卖，在残暴的主人家惨受欺凌，出于功利目的，穷困潦倒的父亲不惜将女儿嫁给一个丑陋而年迈的富翁，那女儿于逼婚之中或用利剑抹脖而亡，或弃家出走，最终沦入娼寮；年关将近，财主逼债甚紧，若再无力清债，或下狱，或以爱女作他人玩物；寒窗十年，当年穷书生，一日中举，飞黄腾达，顿改旧颜，竟要遗弃糟糠之妻，另觅新欢，使孤儿寡母陷于孤立无援的凄凉之境；奸夫淫妇酒中下鸩，毒了亲夫；恶妇虐待公婆等等。”^[2]这与西方的戏剧作品，如古希腊三大悲剧家的创作相比，只是在社会、家庭的简单伦理观念上的冲突悲剧来反复展现，悲剧意识是相当肤浅和片面的。

直到五四运动后，中国文学特别是戏剧文学才脱出旧有文学中平庸的悲剧观的窠臼，创造出真正的悲剧文学。曹禺在他的《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》等几部杰出的著作中，创造出—一个充满压抑、反抗、苦闷、恐惧、哀伤的悲剧世界，几乎将中国的戏剧一下子与西方的戏剧扯平了。

^[1] 胡适：《文学的进化观念和戏剧改良》，新青年，1918年9月号。

^[2] 曹文轩：《二十世纪末中国文学现象研究》，作家出版社，2003年1月，第26页。

在他的这几部剧作中，曹禺不仅仅表现人在社会、家庭中的矛盾和冲突，而是从命运、人性、性格、生存的环境等与人的激烈的撞击中关注人的生存状态，塑造了命运悲剧、性格悲剧、生存悲剧、社会悲剧等几种类型的悲剧，全面、深刻地阐述了对人类命运的关注和理解。

第一节 命运悲剧

在古希腊，悲剧的根源被认为是外在于人而又无时不在主宰人的不可知“命运”。这种认识具体地体现在认为人类的一切悲剧都是命运的安排，任何人都绝对无法逃脱，古希腊三大悲剧家之一索福克勒斯，所作的《俄狄浦斯王》被称为一部最典型的命运悲剧。情节上，俄狄浦斯王无论进行怎样的命运抗争，也难以改变他“杀父娶母”的乱伦命运。“神谕”作为命运代名词，扮演着一位令人畏惧的角色。俄狄浦斯王在命运播弄下无可奈何，在上天安排下一步步走罪恶和最后的惩罚。它既表现出作为生命载体的人为摆脱命运的支配所进行的顽强搏斗，又表现了意识形态上存在“命运无法摆脱”的认识和体验。亚里士多德称其为“十全十美的悲剧”。更是悲剧的典范。任何作品都是来源于对生活的反省，希腊悲剧也不是无端地产生的，它来自于对人生的痛苦和恐惧一种敏锐的认识。悲剧就是正视死亡、焦虑、罪行和失望。《雷雨》对人物命运的设计，是曹禺对命运悲剧的思索。

《雷雨》是一个嫡系亲族乱伦相爱的故事：同母亲的兄妹恋爱，继母和继子恋爱，并都发生了灭伦的关系；母亲在自己的儿女身上看到了自己以前的命运，结果是一家人的死亡和疯狂。这个剧作的确是暴露了封建大家庭的罪恶和资产阶级的狠毒，但是在这里，作者所要展现的本意却不在于此。曹禺曾经说过：“《雷雨》对我是个诱惑。与《雷雨》俱来的情绪蕴成我对宇宙间许多神秘的事物一种不可言喻的憧憬。《雷雨》可以说是我的‘蛮性的遗留’，我如原始的祖先们对那些不可理解的现象睁大了惊奇的眼。我不能断定《雷雨》的推动是由于神鬼，起

于命运或源于哪种明显的力量。情感上《雷雨》所象征的对我是一种神秘的吸引，一种抓牢我心灵的魔。”^[1]它所显示的是“天地间的‘残忍’，这种宇宙里斗争的‘残忍’和‘冷酷’，在这斗争的背后或有一个主宰来使用它的管辖。这主宰，希伯来的先知们赞它为‘上帝’，希腊的戏剧家们称它为‘命运’，近代的人撇弃了这些迷离恍惚的观念，直截了当地叫它为‘自然法则’。”^[2]可见，曹禺所要展现的是人在命运主宰下的渺小和无力。《雷雨》中的每个人都如笼中困兽般挣扎，企图摆脱命运的摆弄，却无论如何也挣脱不了，反而陷入到更深的罪恶中。周朴园用几十年的时间悔过自己的遗弃爱人的罪恶，却难逃家破人亡的厄运；侍萍想要躲避自己年轻时的“罪孽”，却想不到自己的儿女重复了自己的命运；周萍想要远离与自己继母的畸形之恋，却陷入了与自己的妹妹的乱伦关系中……他们也感觉到了这个主宰的存在，侍萍、周朴园、四凤、周萍都曾发出“天！”“命！”的感叹，这是对命运的哀呼和指责，但却得不到任何的回应，因为在命运的摆弄下，“宇宙像一口残酷的井，落在里面，怎样呼号也难逃这黑暗的坑。”^[3]

曹禺曾有过这样一番关于人与命运的叙写——“我念起人类是怎样可怜的动物，带着踌躇满志的心情，仿佛是自己来主宰自己的命运，而时常不是自己来主宰着。受着自己——情感的或理解的——捉弄，一种不可知的力量——机遇的，或者环境的——捉弄；生活在狭的笼里而洋洋地骄傲着，一位是徜徉在自由的天地里，称为万物之灵的人物不是做着最愚蠢的事么？”^[4]这段话可以看作是曹禺对人的命运悲剧的高度概括，也可以看出曹禺是怀着一种悲悯的心情来叙写人类的命运的。

第二节 性格悲剧

文艺复兴时期，人文主义主张以人为本，以人为中心，强调和颂扬人的价值，

^[1]且夫选编：《曹禺作品精选》，长江文艺出版社，2004年9月，第5页。

^[2]曹禺：《曹禺文集》，中国戏剧出版社，1988年12月，第211页。

^[3]曹禺：《曹禺文集》，中国戏剧出版社，1988年12月，第212页。

^[4]曹禺：《曹禺文集》，中国戏剧出版社，1988年12月，第53页。

人的尊严和人的力量。提倡人性，人权；反对神性，神权。人的地位大大提高，人开始自己主宰自己，因而悲剧的根源也就转向了人本身。这时，也就出现了所谓的“性格的悲剧”。莎士比亚的《哈姆雷特》就是这种“性格悲剧”的典范之作。恩格斯曾指出，要“稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义”，^[1]因为最根本的就在于《哈姆雷特》创造了一种新的悲剧的类型。《哈姆雷特》的悲剧结局，被许多批评家归结为哈姆性格的软弱和犹豫。他立誓要为父报仇，却一迁延不决。人文主义理想和英国社会现实的矛盾，决定了哈姆雷特的内心矛盾。他抑郁、苦闷、彷徨。他孤军奋战，最终冲向了不可避免的悲剧结局。因而有人说“哈姆雷特的悲剧，也是整个一代人文主义的悲剧”^[2]。

繁漪、仇虎形象的塑造是性格悲剧的典型，剧作《雷雨》对繁漪的一次出场这样的描写道：“她的性格中有一种不可压抑的‘蛮劲’，使她能够做出不顾一切的决定。她爱起人来像一团火那样热烈；恨起人来，也像一把火，把人烧毁。”^[3]这就明确揭示了繁漪殊异的性格特征和情爱复仇的深层潜因。在于周朴园形成的逼迫与挣扎，摧毁和抗争的关系中，繁漪保持着抑制和不可抑制之间的内在张力而使自己最终没有沉沦绝望，在情感的寻求与失望关系中保持一线微弱的希望。她性格中有着真正一定要活下去的韧性。“郁积的火燃烧着她”，使她始终辗转于周朴园的情感冷漠，精神摧残和情爱禁锢中保持抗争的精神状态。她把爱情视为第一生命，执着地把情感的需求和生命的存在推向尖锐的关系冲突中，繁漪的性格如同雷雨一般激烈，不是恨便是爱，不是爱便是恨；一切都在走向极端，要如电如雷地轰轰的烧一场，中间不允许有一条折中的路。她犀利的就像一把刀，越是她爱的人，往往会把人家伤得更深。繁漪的又如一团火的性格，使她暴烈狂热，敢爱敢恨。敢作敢为，执著而偏执，倔强而冲劲，不惜一切代价，甚至付出自己身边人的生命。她性格中的偏执和狂热，使她自己要么在沉默中走向消亡，要么在极度爆发中升腾出巨大破坏力。周家父子两代人欺骗了她，周朴园欺骗了

[1] 马克思·恩格斯：试论“莎士比亚在戏剧发展史上的意义”，《致斐迪南·拉萨尔》学习札记，《河北大学学报（哲学社会科学版）》，1981年03期。

[2] 兰珊：悲剧《哈姆雷特》的叙事学解读，核心期刊社会科学论坛，2004年第24期。

[3] 《曹禺剧本选》，解放军文艺出版社，2000年7月，第21页。

她的婚姻，周萍骗取了她的爱情，一个毁灭了她人生的希望，一个毁灭了她的爱情梦想。她对周萍所说的：“一个女人不能受两代人的欺辱，一个失望的女人是什么事都可以做得出来的。”^[1]这不是她无谓的威胁，而是她偏执性格的体现。因横遭情爱遗弃而使所有的人生之爱的美好目标化为泡影，在哀求无望中必然是忍无可忍的反抗，这种爱与恨，情与仇的矛盾通过毁灭别人和毁灭自己这种极端化的形式表现出来，带来的是整个家庭的毁灭，情人、情敌、亲生儿子在这个复仇的火焰中化为灰烬，自己也在这一复仇火焰中发生精神分裂。爱与恨的极端是繁漪偏执性格的集中体现，她的偏执使她极易从一个极端跳到另一个极端，致使她爱也疯狂恨也疯狂。因此她对爱情的失败而膨胀的极度之恨，压倒了她身上所有作为妻子、作为母亲的责任和作为女人的温柔善良，她的内心没有冲突，没有矛盾，只有无尽的恨，释放出强大的破坏力。

《原野》的主人公仇虎的人生悲剧也是属于性格悲剧的典型。

仇虎是一个复仇者的形象。他丑陋、粗野的外表和强悍的体格，使他看起来像是一个坚定的复仇者。他怀着对“杀父之仇，不共戴天”的坚定意志，对杀死焦阎王抱有绝对的肯定态度。但是仇人的死去，焦阎王已不在人世的事实，使他陷入了矛盾中。

一方面，父债子还的传统观念，使他将焦大星作为了他复仇行动的对象，要报仇就要杀死焦大星；另一方面，焦大星对仇虎的友好和帮助，使他不忍心对焦大星动手。他与花金子偷情，一方面使他觉得给焦大星戴了绿帽子感到开心，一方面又使他感到愧疚。这一切因素使他在杀与不杀之间徘徊、矛盾、痛苦不堪。最终，“父债子还”的想法占了上风，他杀死了焦大星，却不料误害了小黑子的性命。尽管小黑子不是他亲手所杀，却陷入了更巨大的悔恨和矛盾中。复仇意识坚定的他觉得让焦阎王断子绝孙是天经地义的，动摇时又对自己手段的残忍充满悔意。他犹豫不定的性格，导致他意识中出现了两个自我，更进一步造成了他人格的分裂。仇虎犹豫不定的性格还表现在他对焦阎王和焦氏的态度上，他满怀着

^[1] 《曹禺剧本选》，解放军文艺出版社，2000年7月，第80页。

“复仇”的强烈愿望，越狱到焦家复仇，面对焦家剩下的人物：瞎眼的焦氏，懦弱的焦大星和年幼的小黑子，他对自己复仇成功充满信心，但是在看到焦阎王的遗嘱时，他却感到恐慌，似乎时时在焦阎王的监视和控制之下。在出逃的过程中，焦氏的呼喊和鼓声也让仇虎惊悸不已。在极度的恐惧、悔恨、矛盾中，屡屡见到幻想的仇虎痛苦不已，挣扎着走向自己的灭亡。

值得注意的是与哈姆雷特一样，繁漪和仇虎在剧作中都是受到剧作家的称赞的。尽管他们的性格导致了他们的毁灭，他们身上都是寄予了剧作家的某种希冀，也让他们看到了进步的希望。繁漪、仇虎身上所倍受摧残却又时时张扬的顽强生命力正是曹禺所一直探寻和呼唤的。这样，在历史的深度下，展现人物的悲剧性格，便取得了更深刻、更撼人心灵的悲剧效果。

第三节 欲望悲剧

十九世纪以后，叔本华和尼采等开了一个新的哲学时代，世界观和人生观都发生了根本的变化，对悲剧概念也就又提出了许多新的认识和要求。叔本华根据他的唯意志论 表象注意的哲学观，认为悲剧是诗的艺术的最高峰。悲剧的目的是表现人生可怕的一面，暗示着人生的本来性质。他提出了悲剧的三种情形：一种是要人造成的；一种是命运和偶然性造成的；另一种认为悲剧的最后原因是原罪，即是生命本身之罪。“人的最大罪恶就是：他诞生了。”^[1]

生存悲剧在遭遇剧作中体现在他的人物命运创作的原罪意识。曹禺从小便阅读到《圣经》，并被教堂的气氛所吸引，成人后在图书馆里熟读《圣经》，并进行过《圣经》的讲课，所以他对基督教教义中的原罪意识有较为深刻的了解。

《圣经》中上帝将偷食禁果的亚当和夏娃逐出伊甸园，将他们放入一个充满罪恶的现实世界中，让他们连同他们的后代一起接受惩罚与磨难的考验，以使人类为自己的放纵行为进行自省，洗掉他们的罪恶。

^[1] 马奇：《西方美学史资料选编》，上海人民出版社，1987年2月，第393—394页。

人是生来就有罪的，这就注定了人的生存悲剧，因为罪恶是产生悲剧的根源。在曹禺的剧作中，人是充满罪恶的，是作为可怕欲望的产物而存在的，他们在帮自己追求各种欲望的时候，完全忽视了自身之罪的事实，所以他们在罪恶的泥潭中越陷越深，难以自拔。曹禺揭示人的罪恶欲念的最为显著的特征，就是对金钱和物质的永无休止的贪婪。周朴园为了陪嫁而抛弃发妻亲子，为了聚敛钱财可以牺牲几千名无辜者的生命；潘月亭等人把钱财视为生命中最重要东西，为了它而变得冷酷无情；焦阎王不满足自己已经拥有的丰厚产业，极度膨胀的贪欲使他残忍地毁灭了仇虎一家；曾思瑞则把两眼死死地盯在公公深藏于怀中那本虚无的存折上，为了得到财产的控制权，根本不顾什么伦理道德，礼义廉耻。他们在金钱和物质的欲望泥潭里，你争我抢，互相争斗，只能越来越深地陷入进去，桎梏自己的性命。

人类的欲望除了对金钱物质的欲望，还包括对性爱的欲望。人生来便对性爱有着本能的欲望。为了达到性爱欲望的满足，人类不断地互相追逐，经不起诱惑，往往会坠入罪恶的深渊而无法自拔。周朴园与鲁侍萍，繁漪与周朴园，周萍与繁漪，四凤与周萍，甚至还包括鲁贵与侍萍都有过性爱的关系。这些关系纵横交错，每个人为了实现自己的满足，与他人的追求目标必然地发生着直接或间接的矛盾冲突，简直让人感觉到《禁必》中“他人就是地狱”那样的情形。这里繁漪又是一个典型的例子。繁漪嫁给周朴园过了十八年备受冷落的婚姻，周朴园对她的冷漠，使她对性爱的需求得不到满足，虽然她表面上沉默，似乎是一个“无欲无求的木头人”，而实际上在她的内心郁积着性欲不能满足给她带来的苦恼和困惑，而一旦她在周萍那里得到了暂时的满足，她的这种欲望便如开闸之水，一发而不可收拾，这便成了她生命中唯一重要的事情。而当周萍胆怯于她汹涌的爱恋，想到退出这种畸形的情爱后，繁漪的性爱追求受到沉重的创伤，于是她疯狂地报复，丧心病狂一般地反击，企图挽回，丝毫不在乎这欲望之火会给她自己和别人带来多大的伤害。同样在那个长得“明媚动人”、“蓄满魅惑”的花金子身上也可以看到人对性欲的追求。为了与充满野性蛮力、可以满足自己对性欲要求的

仇虎在一起，她毫不计较仇虎杀死了自己的丈夫，离开富足安稳的焦家，与仇虎私奔到茫茫的原野中。

在曹禺的笔下，人人充满了对物质、对爱情、对性的欲望，这种种的欲望使人们陷入了深深的罪恶之中。曹禺的原罪意识，使他清醒地认识到人类作为被动的罪人被无情地抛入到这个罪恶的世界之中，他们自己却一无所知；灵魂苦苦挣扎的“迷途羔羊”，最终却在“永久的寂寞里消失这短短的生存”，只留下一个“鲜血滴滴的印象”。^[1]

曹禺不仅意识到了“人生来有罪”的罪恶意识给人类带来的生存悲剧，而且凭借他对基督教教义的深刻了解，在《雷雨》一剧中指给了人们一条通过灵魂的自省来求得人生有悲剧解脱的途径。他意识到人带着自身的罪恶来到这个世界上，因为自己和别人的罪恶行为造成自己和别人的悲剧，所以人要通过在基督教的精神世界里，与上帝沟通，自省罪恶，忏悔，祷告，一洗脱自己的罪恶，以得到灵魂的救赎。于是在《雷雨》中，他设计了一个序幕和尾声，让周朴园这个罪恶深重的人得到灵魂的救赎和解脱。

周朴园在教会医院里悬挂着耶稣十字架的背景下出场，在弥撒曲肃静、神圣、庄严的乐声中，步履蹒跚地走出。他经历了家破人亡的惨剧后，已经认识到自己所做过的罪恶，放弃了不义之财，在上帝面前深刻忏悔自己的罪行，在无语的精神状态中，以默默祈祷和忏悔的方式，与上帝进行灵魂和肉体的对话，上帝成了他唯一的救世主和肉体的归路。曹禺没有将周朴园推向灵魂和肉体的毁灭，而是让他在痛苦的忏悔中重新走上天国之路。

第四节 社会悲剧

叔本华在分析悲剧的情形时，提到一种情形是由于不同地位和关系造成的彼此之间的损害。不同的地位、不同的价值和利益需求，从而造成了人与人之间不

^[1] 曹禺：《曹禺精选集》，北京燕山出版社，2006年7月，第230页。

同的价值和利益需求，从而造成人与人之间相互斗争，相互压榨。朱光潜在分析易卜生的作品时写道：“悲剧之产生主要正在于个人与社会力量抗争中的无能为力。这种社会力量虽然可以用因果关系去加以解释，但却像昔日盲目的命运一样沉重地压在人的头上。”^[1]社会虽然是由个体的人组成的，但是“人”作为个体在社会面前却是渺小的。于是在社会中，人的个性被社会这个大的整体吞噬泯灭。但却又因为人无论如何也跳不出他们存在的这个社会，也必然导致了人的社会悲剧。

《日出》中的陈白露，她生活在半封建半殖民地时期的中国，为了挣脱封建家庭对人的主体性的束缚，她离家出走，来到繁华的都市，梦想着实现自己的自由和独立的理想，可以自尊地生活。但是她处在那个社会是个充满了拜金主义的铜臭的社会，每个人都为金钱疯狂。金钱像一个紧箍咒，套在每个人的头上，人们在它的驱使下，疯狂着，格斗着，奔跑着，厮杀着，想尽办法赚钱。潘月亭耍尽伎俩，笼络异己又剪除心患，裁员减薪又虚张声势地加入公债投机，企图逃避破产结局。李石清为了钱，压抑着人的自尊，对有钱人阿谀逢迎，以无聊的凑趣去逗人家高兴。油头粉面的胡四为了金钱，甘愿去当粗俗臃肿的顾八奶奶的面首。张乔治因为有钱，随心所欲地抛弃妻儿，朝三暮四地向一个又一个女人求婚，陈白露生活在金钱围起的怪圈中，尽管她内心里仍然有着对自由、纯洁的向往（从她看到玻璃上霜花的一刹那间表现出的“孩子似的”一番惊喜，她欢呼太阳的到来和她保护小东西的热情可以看出她内心对光明自由的向往）却无力反抗。因为春喜和小东西就是她反抗的下场。她厌恶自己的生活，厌恶这个吞灭人性的社会，却越来越深地堕落于其中。她吞食安眠药自杀的结局是她对那个社会的消极抵抗。但她生命的消逝是那样的微不足道，对社会不会有任何改变，人们依旧在为金钱而争夺厮杀。

然而，曹禺作品中对人的社会悲剧的更加全面，更加深刻的揭示表现在他对家庭制度的批判上。家庭是社会中最基本的细胞，与社会有着相当大的同构性，

^[1] 朱光潜：《悲剧心理学》，人民文学出版社，1983年2月，第108页。

一定程度上可以看作是社会的缩影。曹禺笔下的周家、焦家、曾家、高家表面上重视人伦亲情，实际上机长专制的淫威和男尊女卑秩序的压制，是造成家庭成员人生悲剧的罪魁祸首。曹禺剧中的周萍、焦大星、曾文清都有着萎缩、怯懦、无聊、空虚的性格特征，是他们所生活的家庭剥夺了他们生命中的活力。周萍本来并不缺乏年轻人的激情，也不满足父亲的专横，正是这一点使他赢得了繁漪的爱情。然而他“性格上那些粗涩的渣渣经过了教育，提炼成为精细而精美的了”，因此，“在他灰暗的眼睛里，你看见了不定，犹疑，怯弱和矛盾”。^[1] 慑于父亲的家长威严和所谓的社会道德谴责，他疏离繁漪，要维持周家的体面，这表明了他已经臣服了家庭制度的钳制，然而这又造成了他内心无法解决的重要矛盾，最后只能发出“我够了，我是活厌了的人”的哀叹，饮弹而亡。曾文清生活在“中规中矩”的曾家，对家长专制习惯性的服从，使他沉滞、懒散，到了不愿感觉到自己有感觉的地步，他曾试图走出家庭自己闯荡一番，但是已经丧失了生命活力的曾文清，没有些许的生存能力。外面的风浪一下子就把他给吓了回来，就像是养惯了的鸽子，再也飞不动了。觉新作为长房长孙，在家中地位特殊。他必须做弟弟妹妹的榜样，对那样荒唐、淫乱、不学无术的长辈绝对服从。他为了家庭的体面，按照长辈们的安排放弃了自己的所爱，到处作揖，到处赔礼认错。其实他也有过离家出走的念头哦，但却被家庭多禁锢，他只有放弃自己的追求，自己的人格，满足家长专制的需求，但是换来的却是爱自己的人和自己爱的人的毁灭。

在曹禺的笔下，家庭不再是传统叙事的和谐温馨的归宿，而是家长制的压抑、沉闷，是毁灭人性的祭坛。虽然有一些人经过自身的努力抗争，跳出了家庭的桎梏，如觉慧、愫方、觉民等，但更多的人则是物理反抗，任专制的家庭吞没掉自己的主体意识和生命活力。况且那些逃出了家庭的人在社会上的命运依然是茫然不可知的。更进一步说，他们这些人的离家出走，并没有改变家庭制度中家长专制的权威，在整体上，个人仍然是家庭制度下的俘虏。

曹禺作品较多地是表现家庭制度对人性的扭曲和意志的摧残，从家庭这一角

^[1] 曹禺：《曹禺文集》，中国戏剧出版社，1988年12月第53页，

度来映照出社会环境对人形成的巨大压力以及社会的罪恶造成人的悲剧命运，而较少直接从社会这一个大的范围进行叙述。这主要是因为曹禺从小生活在一个宦官家庭中，自小感受到的便是家里那种沉闷得如同坟墓一般的气氛，而且由于曹禺父亲没有实现光宗耀祖的理想，又受到官场上的积压，郁郁不得志，在家中常常发脾气，骂人甚至打人，与曹禺的哥哥关系一直不融洽，甚至将他哥哥的腿打断过。曹禺对父亲有着较多的畏惧。这样的家庭，使他在审视周围这个世界，这个社会的时候，会自然而然地从封建家庭这一角度来思考观察。

社会悲剧是中国文学中，特别是戏剧的创作中所主要涉及到的，但曹禺的剧作从社会和家庭两个角度，多层次地表现人与社会环境的矛盾、冲突所带来的悲剧，是传统社会悲剧内涵的一大进步。