



Expectation Horizon: The Esthetic Acceptance of Ibsen's Theater from Hu Shi's *Lifetime Affairs* to Cao Yu's *Thunderstorm*

Hu Zhiyi

Abstract: The expectation horizon, also called the horizon of expectations, is one of the important concepts in receptional esthetic. Although Mandelco casts doubts about the practicality of this concept, he divides expectations on the horizon of historical synchronicity into three different subgroups: expectation of the background (i.e., expectation of the era), expectation of the works and expectation of the author. Making observations in these three aspects, we can find that to meet the expectation of the era, Ibsen's *A Doll's House* was accepted by the Chinese theater during the May Fourth Times. Modeled after Ibsen's *Nora*, Hu Shi's *The Lifelong Affairs* can be considered a combination of the "form of expression" and "form of content." Through his work, Hu put forth his understanding of the so-called New Drama, which became the theater later on. Hu's understanding was "discussion" by Ibsen's style, and such Ibsen-styled discussion influenced the Chinese academia, which soon became fond of discussions. In Hu's *The Lifelong Affairs*, he followed up on Ibsen's tackling of the complexity of marriage and love, an issue in the spotlight in China during the May Fourth period. Therefore, it met the expectation of the era. It is not until the 1930s that such expectations brought forth such classics as Cao Yu's *Thunderstorms* and such playwrights as Cao Yu. Cao accepted not only the realist theater in Ibsen's prime years but also the symbolist theater in his late years. That is, the birth of the classic resulted from the acceptance of both traditions. For instance, Cao's *Thunderstorm* has traces of imitating Ibsen's *Ghosts*, yet the success of *Thunderstorm* was achieved after the playwright overcame the "influence anxiety" often found in classic playwrights and classic plays. Once the expectation of the work was met with Cao's *Thunderstorm*, the expectation of the author came up with Cao. His *Thunderstorm* became his obstacle, a roadblock in his lifelong journey of creative writings. When the play "worldly famous," the audiences could no longer "accept other, different products." He wrote such plays as *Sunrise*, *Wilderness*, *Pekingese* and so on, which raised the audiences' "horizon of expectations," but he also wrote *The Moult* during the War of Resistance to Japan and *A Bright and Clear Sky*. *The hegemony between Wu and Yue State*, *Wang Zhaojun* and so on after 1949, For these plays, the audiences' horizon of expectations were constantly readjusted or destroyed. This makes it difficult to divide the horizons of expectations with regard to Cao in different periods of time.

Keywords: expectation horizon, Henrik Johan Ibsen, esthetic acceptance, Hu Shi's *Lifetime Affairs*, Cao Yu's *Thunderstorm*

Author: **Hu Zhiyi** graduated from the Communication University of China in 1985 and obtained his master's in literature from the Central Academy of Drama. He has since been teaching at Zhejiang University. He served as director of the university's Institute of Esthetics and Critical Theory (2002 – 2012), director of its Department of Film and Television Arts and New Media (2007-2011) and a vice dean of its School of Media and International Culture (2012-2017). Currently, he is a professor and doctoral supervisor at the School of Media and International Culture and also president of the Chinese Drama Theory and History Research Institute. His research interests lie in the study of dramatic esthetics and film and television esthetics. His major publications include *The Modern Art of Communication: A Ceremony of Daily Life, Myths and Rituals: Prototype Interpretation of Drama, Mystery, Symbols and Ceremonies: Drama Collections, and National Ceremonies: Cultural Perspectives of the Chinese Revolutionary Theater*.

“期待視野”：易卜生戲劇的美學接受

——從胡適的《終身大事》到曹禺的《雷雨》

胡志毅



[摘要] 接受美學中的一個重要概念是“期待視野”，又稱之為“期待地平線”。曼德爾考懷疑這一概念的實用性，在歷史同時性的地平線上又劃分出三種不同的“期待背景”，即“時代期待”“作品期待”“作者期待”。從這三個方面做一觀察，可以發現，作為“時代期待”的五四時期接受了易卜生的《娜拉》，胡適模擬創作的《終身大事》是一個“表達形式”與“內容形式”的結合，即對新劇、後來稱之為話劇的一種理解。這種理解，是易卜生式的“討論”（受易卜生式“討論”的影響，中國學術界後來也變得特別喜歡討論）。在《終身大事》中，有易卜生式的婚姻愛情問題。這個問題是五四時期的中國最值得關注的問題，因此也是“時代期待”的問題。直至20世紀30年代，“期待”出了曹禺《雷雨》這樣的經典作品和曹禺這樣的經典劇作家的誕生。曹禺不僅接受了易卜生的中期寫實主義戲劇，對易卜生的後期象徵主義戲劇也同樣予以吸收。也就是說，經典的生成，是一種雙重接受的結果。例如，《雷雨》中就有明顯模仿《群鬼》的痕迹。而《雷雨》之所以成功，又在於是克服了經典作家、經典劇作“影響的焦慮”後創作出來的劇作。在曹禺《雷雨》的“作品期待”得到滿足之後，就遇到了對曹禺的“作者期待”的問題。曹禺的《雷雨》成為從他“身後名”看來的障礙，“是作者一生的障礙”。當《雷雨》“打上了舉世聞名成就的印記”之後，“讀者就不再能够不偏不倚地接受完全兩樣的其他產品了”。他創作的《日出》《原野》《北京人》等作品，使讀者的“期待地平線不斷上升”。但是，他在抗日戰爭時期創作的《蛻變》《黑字二十八》、在1949年後創作的《明朗的天》《膽劍篇》《王昭君》等作品，則使讀者對其作品的“地平線在不斷重新形成或毀掉”，而對其“各個階段的期待地平線進行區分”就變得更加困難了。

[關鍵詞] 期待視野 易卜生 美學接受 《終身大事》 《雷雨》

[作者簡介] 胡志毅，1985年在北京廣播學院研究生畢業，獲中央戲劇學院文學碩士學位，之後一直任教於浙江大學，曾任美學與批評理論研究所所長（2002—2012）、影視藝術與新媒體系主任（2007—2011）、傳媒與國際文化學院副院長（2012—2017），現為傳媒與國際文化學院教授、博士生導師，兼任中國話劇理論與歷史研究會會長；主要從事戲劇美學、影視美學研究，代表性著作有《現代傳播藝術——一種日常生活的儀式》《神話與儀式：戲劇的原型闡釋》《神秘·象徵·儀式：戲劇論文集》《國家的儀式：中國革命戲劇的文化透視》等。

接受美學中的一個重要概念是“期待視野”。漢斯·羅伯特·堯斯(H. R. Jauss, 1921—1997)認為，“文學史的重建要求，排除歷史客觀主義的偏見，變以傳統的創作與再現美學為基礎，為以接受和效果的美學為基礎”，並且提出了“期待視野”概念。^①“期待視野”又稱為“期待地平線”，曼德爾考(K. R. Mandelkow, 1926—2008)懷疑這一概念的實用性，因此在歷史同時性的地平線上劃分出三種不同的“期待背景”：時代期待、作品期待、作者期待。^②本文試圖從“期待視野”中的“期待背景”，來闡釋易卜生(H. Ibsen, 1828—1906)的《娜拉》在中國接受的“時代期待”，分析從胡適《終身大事》到20世紀30年代曹禺《雷雨》的“作品期待”，並從曹禺對易卜生的接受來看“作者期待”。

一 “時代期待”: 易卜生《娜拉》的接受

由於接受美學中的“期待視野”又稱“期待地平線”，因此，可用於“文學史萌芽”或者“接受史萌芽”；而五四時期是一個什麼時代呢？胡適認為是中國的文藝復興，李長之認為是中國的啟蒙運動，其突出特點是，各種主義、思潮、作家、作品都被介紹進來，因此，可看作是“文學史萌芽”或者“接受史萌芽”。凱澤(G. Kaiser, 1878—1945)發現，“在接受史萌芽中，包含片面對待藝術作品的危險”。從這一視角觀察五四時期最有影響的一部作品——易卜生的《娜拉》(又譯《玩偶之家》)，它就充滿被“片面對待”的“藝術作品”的“危險”，而且是被放大到了一部作品所能期待的極限。這也可以說是一個“時代期待”。

《娜拉》發表於1918年6月15日出版的《新青年》^③四卷六期。該刊為“易卜生專號”，其中有胡適的《易卜生主義》，袁振英的《易卜生傳》，羅家倫、胡適合譯《娜拉》三幕，陶履恭譯《國民公敵》第一幕，吳弱男譯《小艾友夫》第一幕。作為現代戲劇之父，雖然易卜生的《娜拉》《國民公敵》《小艾友夫》都是現代戲劇經典，但唯獨《娜拉》在中國影響最大。

漢斯·羅伯特·堯斯認為，藝術作品也能够作為傳遞知識的媒介，但這種知識並不符合柏拉圖的圖式，特別是如果它預卜着未來經驗的路線，想象着尚未嘗試過知覺和行為的模型，或者包括着對新提出問題的回答。^④觀察《娜拉》，它不僅“傳播知識”，而且傳播思想。這種知識並不符合柏拉圖的圖式，但符合“易卜生主義”的圖式，它“預卜着未來經驗的路線”即“寫實主義”，“想象着尚未嘗試過知覺和行為模式”或者“包括着對新提出問題的回答”，這就是“社會問題劇”提出的問題。

在易卜生《娜拉》的影響下，出現了一批模仿《娜拉》的劇作，胡適創作的《終身大事》可視為代表。

《終身大事》是一個“表達形式”與“內容形式”的結合，即對新劇、後來稱之為話劇的一種理解，這種理解是易卜生式的“討論”——受易卜生式“討論”的影響，之後的中國學術界也變得特別喜歡討論。在《終身大事》中，有易卜生式的婚姻愛情問題。這個問題是五四時期的中國最值得關注的問題，因此也是“時代期待”的問題。

胡適說：“我開篇便說過，一部易卜生的人生觀，祇是一個寫實主義。易卜生把家庭社會的實在情形都寫了出來，叫人看了動心，叫人看了覺得我們的家庭社會原來如此黑暗腐敗，叫人看了

^{①④} [德]漢斯·羅伯特·堯斯：《文學史向文學理論的挑戰》，收入蔣孔陽主編：《二十世紀美學名著選》（上海：復旦大學出版社，1988），朱立元譯，下冊，第477頁。朱立元將“期待視野”翻譯成“期待視界”，本文在引用朱立元譯文時，採用“期待視野”，第489頁。

^② [德]岡特·格里姆：《接受美學概念》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989），羅悌倫譯，第104頁。

^③ 五四運動是新文化運動的一個節點，一個標志性事件，而《新青年》則是一個中介，一個媒介。這一時期，是靠雜誌、期刊獲得思想的傳播。在這裏，首先有一個傳播/接受的問題。

覺得家庭社會真正不得不維新革命。——這就是‘易卜生主義’。”^①第二年，胡適又說：“我們的宗旨在於藉戲劇輸入這些戲劇裏的思想，足下試看我們那本《易卜生號》便知道我們注意的易卜生並不是藝術家的易卜生，乃是社會改革家的易卜生。”^②在這裏，胡適強調的是易卜生的“寫實主義”，是“社會改革家的易卜生”。

洪深認為：“胡適的教人去學習西洋戲劇的方法，寫作白話劇，改良中國原有的戲劇，他底目的，是想要把戲劇做傳播思想，組織社會，改善人生的工具。……他底重視易卜生這件事實，完全可以看出他底用意了。”“胡適的這樣推崇易卜生主義，對於後來的中國話劇的發展影響是非常大的。易卜生的戲劇，很快地有許多被譯成中文，而在創作方面，有若干的作家，不僅是把易卜生劇中的思想，甚而連故事講出的形式一齊都模仿了。”^③由此說來，五四的先驅者，是借用易卜生作為“傳播思想，組織社會，改善人生的工具”。這是一種工具理性在起作用，可以看作是啓蒙的現代性。

在當時，新劇還沒有真正發展起來；從《新青年》的論爭來看，也是雷聲大、雨點小。像胡適倡導新劇，自己創作《終身大事》，也祇是對於易卜生的拙劣模仿而已。在易卜生的影響下，產生一批社會問題劇，但在藝術上乏善可陳。因此，遠在海外的幾位戲劇家，如余上沅、趙太侔等，要借鑒愛爾蘭文藝復興運動來反對易卜生式的問題劇，從而倡導復古的“國劇運動”。

魯迅說道：“但何以大家偏要選出Ibsen來呢？如青木教授在後文所說，因為要建設西洋式的新劇，要高揚戲劇到真的文學底地位，要以白話來興散文劇……但我想，也還因為Ibsen敢於攻擊社會，敢於獨戰多數，那時的紹介者，恐怕是頗有以孤軍而被包圍於舊壘中之感的罷，現在細看墓碣，還可以覺到悲涼，然而意氣是壯盛的。”^④在這裏，魯迅認為“要建設西洋式的新劇”，要高揚戲劇到“真的文學的地位”，有一個“敢於攻擊社會，敢於獨戰多數”的問題。這是一個“時代期待”。

二 “作品期待”：從《終身大事》到《雷雨》

曼德爾考把“作品期待”理解為作者對一個作品的“凝注”。這一作品“被視為衡量他後來作品的標準”。^⑤五四時期，在易卜生《娜拉》的影響下，讀者/觀眾對“作品”有一種“期待”，於是，倡導“易卜生主義”的胡適創作《終身大事》就成了讀者/觀眾的“期待”。

易卜生的《娜拉》在中國的美學接受是一個典型案例。主人公“娜拉”的出走成為一種“期待”，成為“五四”初期的編劇的一種“作品期待”。

《終身大事》是套用易卜生《娜拉》的情節寫就的。胡適在劇名下特意標明，是“遊戲的喜劇”。他把反對封建勢力、爭取婚姻自主這一複雜、嚴肅的鬥爭處理得平和、隨意，似在耍嬉，所以，向培良尖銳地指出：“《終身大事》不過是娜拉底一個極笨拙的仿本罷了。作者想要把田女士造成中國的娜拉，但田女士不過是一個極笨拙的沒有生命的傀儡，她逃避了這個使命。”^⑥

歐陽予倩的《瀕婦》，寫“五四”後的一個新女性——于素心與丈夫納妾行為進行鬥爭的故事。對被封建勢力稱為“瀕婦”的女主角予以同情，贊揚她憤然離家出走的反抗精神。而他的《回

^① 胡適：“易卜生主義”，《新青年》6（1918）。在易卜生的“社會問題劇”影響下，“五四”現代話劇創作一開始就比較廣泛地接觸到封建主義婚姻問題、家長專制問題以及傳統的倫理道德和習俗。當時的青年作者們，對這些社會問題有着特殊的敏感和深切的體驗。但問題不在於表現什麼，而在於怎麼表現。

^② 胡適：“答T·F·C《論譯戲劇》”，《新青年》3（1919）。

^③ 洪深：“現代戲劇導論”，《中國新文學大系·導論集》（上海：良友復興圖書公司，1940），第248頁。

^④ 魯迅：“集外集·《奔流》編校後記（三）”，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981），第7卷，第163頁。魯迅還敏感地意識到娜拉的問題，撰寫了《娜拉走後怎樣》一文，認為在當時的中國，娜拉或者也實在祇有兩條路：不是墮落，就是回來（魯迅：“娜拉走後怎樣”，《魯迅全集》，第1卷，第159頁）。

^⑤ [德]岡特·格里姆：《接受美學概念》，第104頁

^⑥ 向培良：《中國戲劇概評》（上海：泰東書局，1923）。

二〇一九年 第三期

家之後》，則是表現留美學生陸治平拋棄結髮之妻與女留學生戀愛的不道德行為。洪深說：“這齣戲，演得輕重稍有不合，就會弄成一個崇揚舊道德譏罵留學生的淺薄的東西。”^①熊佛西的《青春的悲哀》等劇，貫串了對自由戀愛的肯定，對婦女人格的尊重。侯曜的《復活的玫瑰》，反對“強不愛以爲愛”的封建婚姻制度。今人不能抹殺五四時期的“社會問題劇”在反封建的鬥爭中所起的進步作用，但也不能不指出他們在藝術上是缺少創新精神的。正像向培良所指出的，社會問題劇作家“祇知道社會問題，忘記了劇”。^②余上沅也指出：“新文化運動期的黎明，易卜生給旗鼓喧鬧的介紹到中國來了。固然，西洋戲劇的復興，最得力處仍是易卜生的介紹；可是在中國又迷入了歧途。……他們不知道探討人心的深邃、表現生活的原力，却要利用藝術去糾正人生、改善生活，結果是生活愈變愈複雜、戲劇愈變愈繁瑣，問題不存在了，戲劇也就隨之而不存在；通性既失，這些戲劇便不成其爲藝術。”^③這些批評是不無道理的。面對“社會問題劇”所出現的“時過境遷”的弱點，余上沅、趙太侔等人開始提倡“國劇運動”。他們推崇愛爾蘭文藝復興運動中的約翰·沁孤（J. M. Synge, 1871—1909）。余上沅認爲，約翰·沁孤是“情感文學”的代表，“國劇運動”要的不是易卜生，“我們所希望的是愛爾蘭文藝運動中的沁孤”。^④但是，由於“國劇運動”過分強調了藝術的純粹性，而忽視了藝術的思想性，所以，在“五四”時期並沒有產生什麼影響。

在洪深看來：“詛咒現代的社會組織，表同情於孤苦無告的被虐階級。高倡博愛同胞的人道主義，帶有革命的、民主的色彩的，就是近代劇所共有的精神。不過作者對此，也有如易卜生、蕭伯納等一樣，取理智的諷刺的態度的，也有如斯曲林堡、托爾斯泰等一樣，取感覺的、直接的、現實暴露的態度，更有如好泊脫曼等一樣，取殉情的、情調的態度的不同罷了。”^⑤洪深在此指出了三種創作態度，第一種是“取理智的、諷刺的態度”，第二種是“取感覺的、直接的、顯示暴露的態度”，第三種是“取殉情的、情調的態度”。如果說胡適的《終身大事》、歐陽子倩的《潑婦》是取第一、第二種態度的話，那麼，郭沫若的《三個叛逆的女性》則是取第三種態度的。

在《三個叛逆的女性》中，由於受到易卜生《娜拉》的影響，郭沫若不僅把王昭君寫成了一個娜拉式的人物，而且還準備把蔡文姬寫成“一個古代的娜拉”。這是一個德勒茲（G. L. R. Deleuze, 1925—1995）式的“生成女人”的問題。從胡適《終身大事》中娜拉式女性人物，到郭沫若《三個叛逆的女性》中娜拉式女性人物，可以看出，“五四”的女性解放，是通過《娜拉》來想象的；同時，之所以是男性劇作家來創作這些女性解放的作品，用李小江的話說來解釋，是男性通過女性的解放來解放自己。田漢的《咖啡館之一夜》也受到了易卜生《娜拉》的女性解放的影響。因此，洪深評價道：“自從田、郭等寫出了他們底那樣富有詩意的詞句美麗的戲劇，即不在舞臺演出，也可供人們當作小說詩歌一樣捧在書房裏面誦讀，而後戲劇在文學上的地位，纔算是固定建立了。”^⑥

中國話劇在文學上的真正成熟，要到1933年，曹禺的《雷雨》問世。

三 “作者期待”: 曹禺對易卜生的接受

在接受美學中，還有一個“視野轉變”（Horizontwandel）的概念。漢斯·羅伯特·堯斯說道：“一部文學作品在誕生的那一歷史時刻以某種方式滿足、超越、辜負或駁斥它最初讀者的期待，這種方式顯然爲確定其審美價值提供了一種標準。根據接受美學，在期待視野與作品、對先

^① 洪深：“現代戲劇導論”，《中國新文學大系·導論集》，第308—309頁。

^② 向培良：《中國戲劇概評》。

^{③④} 余上沅：“《國劇運動》序”，《余上沅戲劇論文集》（武漢：長江文藝出版社，1986），第197頁。

^{⑤⑥} 洪深：“現代戲劇導論”，《中國新文學大系·導論集》，第281、283頁。

前審美經驗的熟知與接受新作品所需要的‘期待視野之改變’之間的距離，決定着一部文學作品的藝術特性。……如果一部作品的藝術特性是由造成作品同它最初讀者的期待相對立的審美距離來測定的話，那麼，這種開始時體驗作為令人愉快的或疏遠的新角度的距離，則可能在以後的讀者中消失，以至達到這樣的程度，即作品最初的否定變得不言自明，它自己進入未來的審美經驗視野中，成為一種自此以後為人熟知的期待。”^①在五四時期，易卜生《娜拉》的影響固然最大，但易卜生中期的其他作品和後期作品也同時介紹進來了——中期劇作除了《娜拉》之外，還有《社會支柱》《國民公敵》，後期劇作有《小艾友夫》《海上夫人》等。

胡適在《新青年》四卷六期發表的《易卜生主義》，一開始就從易卜生後期最後一個劇本《我們死人醒來時》談起，在引用這個劇中的美術家的話後說道：“這是易卜生的根本方法，那不帶一毫人世間罪惡的少女像，是指理想派的文學。那無數模糊不清的人身獸面的男男女女，是指寫實派的文學。”在這裏，胡適是看到了易卜生的理想派和寫實派兩個方面的。但是，胡適祇強調易卜生的寫實一面，認為“易卜生的文學、易卜生的人生觀，祇是一個寫實主義”；於是，他又以易卜生的《娜拉》《群鬼》《社會支柱》《國民公敵》為例，並從法律、宗教、道德來說明寫實主義。其實，他還通過《娜拉》《野鴨》《海上夫人》等來談個人和自由。這又回到易卜生的中期和後期的戲劇中去了，也就是回到易卜生的理想主義和寫實主義中去了。

從時間段來看，對易卜生戲劇的前期、後期劇作的接受，一直要到20世紀80年代纔有真正的“視野轉變”。1984年，中央戲劇學院上演了徐曉鐘導演的《培爾·金特》，當時就有人說，重新發現了易卜生，這就是一種“過晚的理解”。而1990年代以後上演的易卜生後期戲劇，如林兆華導演的《大建築師》、上海真漢咖啡館演出的《我們死人醒來時》以及進入21世紀德國柏林劇團在上海演出的《博克曼》等，也可以作如是觀。

在五四時期，“作品期待”之後，還有一個“作者期待”的問題。

五四時期對於外國戲劇的“期待”，是通過像《新青年》這樣的期刊和書籍得到的，新青年所受的外國影響主要是美、北歐、俄、日的文學。^②但在“期待”外國戲劇作品的同時，也開始“期待”外國劇作家，包括德國的歌德（J. W. v. Goethe, 1749—1832）、挪威的易卜生、英國的蕭伯納（G. B. Shaw, 1856—1950）等。

洪深認為：“戲劇家負有重大的使命，就是將他觀察與閱歷人生的結果，採取有意義有關係的一片段，編成一節有趣味的故事，用日常人生的動作（不外乎衣食住）搬演出來，使觀眾看時受重大的激刺，欣然愉快，過後留有深刻的印象。幽然深思，於不知不覺中，增加了智慧，美化了情感，直接造成觀眾的偉大的人格，間接便改善了人生，德國之歌德、挪威之易卜生，現時英國的蕭伯納，都能不辜負這個使命的。”^③五四時期的戲劇先驅者，就是受到這種偉大使命的“期待”。例如，田漢就想做中國的易卜生。他在《給郭沫若的信》中說：“我除熱心做文藝批評家外，第一熱心做Dramatist。我嘗自署為A Budding Ibsen in China。”^④這一時期的戲劇先驅者正是有了偉大使命的“期待”，纔能夠誕生偉大的劇作家。這種“期待”也影響到“五四”之後的一代人。

曹禺就是這種“作者期待”中應運而生的劇作家。在曼德爾考看來，作者期待可能是從作者“身後名”看來的障礙，至少可能是作者一生的障礙。因為，一旦打上舉世聞名成就的印記，讀者就不再能夠不偏不倚地接受完全兩樣的其他產品了。在“全部效果史的時間進程”中，期待地平線不斷上升；並且，由於受傳統習慣限定的地平線在不斷重新形成或毀掉，要對各個階段的

^① [德]漢斯·羅伯特·堯斯：《文學史向文學理論的挑戰》，第482頁。

^② 王厚錦：《五四新文學與外國文學》（成都：四川大學出版社，1996），第10頁。

^③ 洪深：“現代戲劇導論”，《中國新文學大系·導論集》，第304頁。

^④ 田漢：“給郭沫若的信”，《田漢專集》（南京：江蘇人民出版社，1984），第15頁。

期待地平線進行區分，就變得更加困難。^①

在曹禺《雷雨》的“作品期待”得到滿足以後，就遇到了對曹禺的“作者期待”的問題。《雷雨》成爲從曹禺“身後名”看來的障礙，“是作者一生的障礙”。當《雷雨》“打上了舉世聞名成就的印記”之後，“讀者就不再能够不偏不倚地接受完全兩樣的其他產品了”。他創作的《日出》《原野》《北京人》等作品，使得“期待地平線不斷上升”。但是，他在抗日戰爭時期創作的《蛻變》《黑字二十八》，在1949年後創作的《明朗的天》《膽劍篇》《王昭君》等，使讀者對其作品的“地平線在不斷重新形成或毀掉”，而對其“各個階段的期待地平線進行區分”，就變得更加困難。

《新青年》的“易卜生專號”指向了一種經典觀念，即易卜生不僅是西方現代戲劇之父，也是中國現代戲劇的“他者”。^②曹禺受易卜生的影響，是一個公認的事實。他不僅在南開大學、清華大學扮演過易卜生《玩偶之家》中的娜拉，而且也閱讀過易卜生的《群鬼》等。

曹禺不僅接受了易卜生的中期寫實主義戲劇，對易卜生的後期象徵主義戲劇也同樣予以吸收。也就是說。經典的生成，是一種雙重接受的結果。例如，《雷雨》中有明顯模仿《群鬼》的痕迹。這種痕迹，可以用布魯姆（Harold Bloom）的“影響的焦慮”理論來解釋。

佛克馬（D. W. Fokkema, 1931—2011）說：“經典不能祇是一組文本，它的空間、時間的社會的維度也一定要被說明。它們在何種地域、語言和文化空間裏有效？它在什麼時間內有效以及它的效用是否會隨着時間而改變？”^③考察曹禺對外國戲劇的閱讀，他是在南開大學、清華大學完成的。在清華大學圖書館，他閱讀了博馬舍（P.-A. C. d. Beaumarchais, 1732—1799）、莫里哀（Molière, 1622—1673）、雨果（V. Hugo, 1802—1885）、大仲馬（A. Dumas, 1802—1870）、小仲馬（A. Dumas fils, 1824—1895）、羅曼·羅蘭（R. Rolland, 1866—1944）、萊辛（G. E. Lessing, 1729—1781）、歌德、席勒（E. Schiele, 1890—1918）、王爾德（O. Wilde, 1854—1900）、蕭伯納、高爾斯華綏（J. Galsworthy, 1867—1933）、斯特林堡（A. Strindberg, 1849—1912）、霍普特曼（G. J. R. Hauptmann, 1862—1946）、梅特林克（M. Maeterlinck, 1862—1949）等人的幾百部中外劇作，尤其是埃斯庫羅斯（Αισχύλος，前525—前456）、莎士比亞（W. Shakespeare, 1564—1616）、易卜生、契訶夫（А. П. Чехов, 1860—1904）、奧尼爾（E. O'Neill, 1888—1953）等人的劇作。^④曹禺的《雷雨》之所以成功，就在於是克服了布魯姆所說的這些經典作家、經典劇作的“影響的焦慮”後創作出來的劇作。

作為經典劇作家，曹禺又是一個“作者期待”的過程，經典化劇作家則是“作者期待”的結果。

總之，從以上“時代期待”“作品期待”“作者期待”三個方面可以看出，作為“時代期待”的五四時期接受易卜生的《娜拉》，“期待”出了胡適的《終身大事》等作品；直至20世紀30年代，“期待”出了曹禺《雷雨》這樣的經典和曹禺這樣的經典劇作家的誕生。

[編者註：此文是中國國家社會科學基金重大項目“中國話劇接受史”(18ZDA260)子課題“中國話劇接受美學研究”的階段性成果。]

① [德]岡特·格里姆：《接受美學概念》，第104頁

② 魯迅雖然沒有創作過真正的話劇（祇是在《野草》中收錄了《過客》。富有意味的是，《過客》成了高行健上演《車站》的鋪墊，依然在新時期戲劇中發揮作用），但是，其“靈魂的深”是直接進入曹禺血脉的。《雷雨》既有《終身大事》的社會問題意識，更注入了魯迅的“靈魂的深”。

③ [荷]杜威·佛克馬：“所有的經典都是平等的，但有一些比其他更平等”，《文學經典的建構、解構與重構》（北京：北京大學出版社，2007），第17頁。

④ 田本相：《曹禺傳》（北京：十月文藝出版社，1988），第119、122頁。