

# 从《雷雨》的演出史看《雷雨》

孔庆东

一部文学作品的效果才是它的存在。  
——列奥·洛文达尔

《雷雨》在中国大地上一亮相，就有如惊雷瀑布，转瞬之间便征服了观众的心。《雷雨》以它杰出的构造和雄强的艺术魅力，不仅一再显示了自身的存在，更重要的是显示了中国话剧的存在。从哲学角度来讲，“存在”是一个过程，是一种飞逝，是一条历史的射线。《雷雨》就在这条历史的单行道上奔跑了半个多世纪。有多少人演过它，有多少人看过它，已然无法做出准确的统计。但是，它的效果存在着。考察这效果，能够使我们洞悉《雷雨》在这半个多世纪里是怎样存在的。从《雷雨》的怎样存在也许还会使我们稍稍体会到一点这半个多世纪是怎样存在的。

所谓文学作品的效果，即是指它的接受史。作为一部话剧，它的接受史毫无疑问要以它的演出史为主。根据接受美学的观点，纯粹的案头剧本，已经丧失了戏剧的体裁意义，只能看作是一种“戏剧体”的小说。离开了导演和演员，离开了舞台和观众，戏剧就没有存在的价值和意义了。这种观点尽管还可商榷，但是，研究一部话剧的接受史，无疑应该把导演、演员、观众做为主要的接受客体。至于评论家，则应该视为观众中的一

部分，具有一定权威性见解的一部分。曾在《雷雨》中扮演过周冲的董行佶说：“我认为作家的理解，代替不了演员的理解。”<sup>①</sup>其实作家、演员、观众的理解都是不可相互替代的，一部剧作就是在交叉钩连的理解框架上建立起自己的接受史大厦的。在这个接受过程中，演出者成了关键部分。他们一方面直接面对作者、面对剧本原作，对剧本进行“原始接受”，另一方面又直接面对观众，把“原始接受”之后的理解加以再创作，把这再创作的成品呈现给观众。因此可以说，一部话剧的接受史是以它的演出作为里程标记的。

《雷雨》首次登台，是1935年4月，距离它发表在《文学季刊》一卷三期上的1934年7月，已然过了大半年。当时，日本有两位关注中国文坛的青年学者武田泰淳和竹内好，他们读过剧本后，深为感动，便去找到中国留日学生杜宣。在讨论中一致认为《雷雨》“是戏剧创作上的巨大收获”，决定把它搬上舞台。于是，1935年4月27日、28日、29日，《雷雨》以中华话剧同好会的名义，在东京神田一桥讲堂首次与世人见面，导演是吴天、刘汝醴、杜宣。

《雷雨》首演的具体情况，我们所知甚少。但1935年2月号的《杂文》在刊登了曹禺《〈雷雨〉的写作》时有一段编者按很值得注意：“就

这回在东京演出情形上看，观众的印象却似乎完全与作者的本意相距太远了。我们从演出上所感受到的，是对于现实的一个极好的暴露，对于没落者一个极好的讽刺。

作者的本意与观众的印象不一致，这本是寻常之事。但如果“相距太远”，那就必有不寻常之理了。那么，在追踪《雷雨》演出史的第一个驿站，我们不妨先探究一下作者的本意大略是什么。

曹禺本人多次阐述、回答过创作《雷雨》的意图。在不同的时代、不同的场合，他的话是不尽一致的，甚至有时还出现矛盾。我认为最有说服力的、最能保证学术研究科学性的材料应当是作者在当时的解释。

在《雷雨》首演前，吴天、杜宣等人致信曹禺，说由于剧本太长，“把序幕和尾声不得已删去了，真是不得已的事情。”曹禺的回信就是那篇登在《杂文》上的《〈雷雨〉的写作》。在这里，曹禺第一次说明了他写的是什么：

“我写的是一首诗，一首叙事诗，……这诗不一定是美丽的，但是必须给读诗的一个不断的新的感觉。这固然有些实际的东西在内（如罢工……等），但决非一个社会问题剧。……在许多幻想不能叫实际的观众接受的时候，……我的方法乃不能不推测这件事，推，推到非常辽远的时候，叫观众如听神话似的，听故事似的，来看我这个剧，所以我不得已用了《序幕》和《尾声》”。

在此，曹禺十分明确地表示了他写的不是一个社会问题剧，不是陈望道在《文学小辞典》中定义为“以社会上种种问题为题材的戏剧”<sup>②</sup>的那种问题剧。曹禺强调他写的是诗，他要叫观众接受诗的幻想，为此便需要一定的审美距离，所以才用了序幕和尾声，说“不得已”等于说是“必须”，非用不可。可是，在《雷雨》的第一次演出中，序幕和尾声就被删掉了。从那以后，它们就成了不准出生的婴儿，没有一个剧团把它们搬上舞台，

甚至在后来出版的剧本中都不存在了，直到最近的《曹禺文集》才按原来的面貌收进了它们。曹禺对一首一尾的被割弃，在1936年的《雷雨》序中表示了更大的遗憾和惋惜。

“《雷雨》有许多令人疑惑的地方，但最显明的莫如首尾的《序幕》与《尾声》。聪明的批评者多置之不提，这样便省略了多少引不到归结的争执。……在此我只想提出《序幕》和《尾声》的用意，简单地说，是想送看戏的人们回家，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。荡漾在他们的心里应该是水似的悲哀，流不尽的；而不是惶惑的，恐怖的，回念着《雷雨》象一场噩梦，死亡，惨痛如一支钳子似地夹住人的心灵，喘不出一口气来。《雷雨》……有些太紧张……以第四幕为最。我不愿这样戛然而止，我要流浪在人们中间还有诗样的情怀。《序幕》与《尾声》在这种用意下，仿佛有希腊悲剧 Chorus 一部分的功能，导引观众的情绪入于更宽阔的沉思的海。”

可以看出，曹禺是多么深情地眷恋着他那流产的序幕和尾声。他强调序幕和尾声的净化功能，这明显是受朱光潜美学思想的影响，企望由欣赏的距离带来心灵的净化。砍掉头尾等于砍掉了曹禺的美学风格。他对导演们武断地掐头去尾表示了不满，并希望能按原来的样子演出《雷雨》。其次，曹禺希望造成的美学效果是“哀静”，不使观众单独去恨某一个人物。所以，对待周朴园的态度也是衡量演出效果与作者原意差距的重要标志之一。序幕与尾声的存留，是关系到是否体现作者原意，关系到《雷雨》根本性质的问题，而决不是演出时间长短的技术性问题。正象曹禺在《日出》跋中再次埋怨的那样，删去序幕和尾声就仿佛删去了《日出》的第三幕，全剧的性质顿时变化。曹禺说如果要删《日出》的话，他宁肯“砍掉其余的三幕”，也要保存

他最贴心的第三幕。其实，对于《雷雨》的一序一尾，他的心情又何尝不如此呢？可以说，经过导演们买椟还珠式的删去序幕和尾声之后所演出的《雷雨》，已经完全是另外一部《雷雨》了。

首先，戏剧的结构发生了根本变化。原来的结构是回顾式、宝盒式或者简单说是天方夜谭式。四幕主戏盛放在头尾之间，故事的结局已定，只是要人们回顾一下梦境。就好象《枕中记》里主人公在小客栈入睡又在小客栈醒来，虽然故事的主干是回顾他荣华富贵的梦境，但戏剧的主题是超越这个子结构、落实在母结构上的。《雷雨》删去了序幕和尾声也就是删去了母结构，类似于叙事学上把第三人称转变成第一人称。

其次，戏剧的美学效果发生了根本变化。删去头尾后，故事与观众的距离消失了。观众一开幕便置身于周公馆，四幕主戏直接呈现于观众面前，情感的雷电径直倾泄在观众的心头，没有巴赫的吟唱，只有贝多芬的怒吼，使人忘了这是演戏，忘记了生者死者都并不在此，强迫观众身临其境，去认同台上的角色，与剧中人一块痛苦、挣扎、恐怖。净化变成了征服。

最后，由于结构和美学效果的变化，作者的原意就根本无法实现了。曹禺的原意是要写叙事诗，写繁漪的魔力、周冲的憧憬、侍萍的绝望、朴园的忏悔，可观众只看到了叙事，没有诗；曹禺的原意是要给人以辽远的幻想，故事发生在十年以前的又三十年前，可观众偏偏捉住了实际的社会问题而连哭带骂；曹禺的原意是要表现整个宇宙的“残酷”，所有的人都逃不脱罪恶的深渊，观众却说“雷雨”象征了资产阶级的崩溃。<sup>⑥</sup>……

我们不必把作者的原意探究得过于条分缕析，反正它是出自一股原始的艺术冲动，要表现一种隐秘的、复杂的人类对宇宙的情感。重要的不在于这情感究竟如何定义，而

是这情感一开始就遭到了误解并从此慢慢枯萎。

这样的误解并不是演出者有意要跟作者作对，也不会仅仅是由于剧本太长，而是演出者面对剧本所作出的一种本能的选择的结果。从《雷雨》以后的演出实践来看，演出者和观众都接受了这样的选择。

所以，读《雷雨》剧本与看《雷雨》演出有时会得出完全不同的结论。李广田读过《雷雨》后觉得其中的人物“简直没有办法来判决他们的是非，当然这里并不是没有是非的存在，不过我们是被另一种东西给破除了是非观念，于是不论他们是犯罪的，是无罪的，都赢得我们的同情。”他并由此判断《日出》不如《雷雨》。<sup>④</sup>李蕤认为“在《雷雨》里，我们被作者引上一座高塔。……掩上书，适才有血有肉的人都渐小渐远地消失在我们再也望不到的远处……”<sup>⑤</sup>

而郭沫若观后说：“全剧几乎都蒙罩着一片浓厚的旧式道德的氛围气，而缺乏积极性。就是最积极的一个人格如鲁大海，入后也不免要阴消下去。作者如要受人批评，最易被人注意到的怕就是这些地方吧。”<sup>⑥</sup>郭沫若从社会悲剧角度来看《雷雨》，当然是取其所好。但他指出《雷雨》日后要被人从何处批评，是相当准确和富有洞见的。这是一个善于把握时代风云的弄潮儿对《雷雨》的具有代表性的评价。

鲁迅1936年4月向埃德加·斯诺介绍中国作家时说：“最好的戏剧家有郭沫若、田汉、洪深和一个新出现的左翼戏剧家曹禺。”鲁迅把曹禺看成“左翼”，而当时曹禺只发表了一部《雷雨》，可见鲁迅也是从社会问题的角度来看待《雷雨》的。

当时的另几位文坛魁斗如巴金、茅盾、沈从文也都是戴了社会问题的眼镜去看《雷雨》的。<sup>⑦</sup>可见，《雷雨》主题意义的社会化是整个中国社会本能选择的结果，《雷雨》命中

注定就要这样被演、这样被看。这只小船一旦从曹禺手中抛入社会的激流,它怎样漂泊、怎样沉浮,就再也不能完全依据作者的什么本意,而要参考上演它的那个时空的本意了。

《雷雨》在国内的首次演出,据目前公开发表的记载,是1935年8月天津市立师范学校孤松剧团在学校大礼堂进行的。1935年8月31日,天津《大公报》发表刘西渭的《〈雷雨〉》。这篇学术价值较高的文章虽主要是根据剧本写的,但从中也可看出一点对这次演出的评价。刘西渭首先就指出:“在中国,几乎一切是反常的。举个眼前的例,剧本便要先发表,而后——还不见得有人上演。万一上演,十九把好剧本演个稀糟。《雷雨》便是这样一个例。”刘文第一次提出了《雷雨》的“命运”问题,并领会到作者让周朴园活下来是因为“从一个哲学观点来看,活着的人并不是快乐的人;越清醒,越痛苦,倒是死了的人,疯了的人,比较无忧无虑,了却此生债务。”刘西渭深刻体会到了作者的原意是对周朴园有相当的同情,但他同时指出“观众却没有十分亲切地感到”。可见,孤松剧团的演出效果是使观众并不同情周朴园这个活着的清醒者,是使观众产生比较明显的爱憎的。演出次日,《大公报》发表的冯倬《〈雷雨〉的预演》(下)认为:“这剧本不单是告诉你一个家庭的故事,它潜在的有一个问题,‘婚姻制度’的问题,婚姻如何才能成一个健全的形式?……”《大公报》随后发表的白梅《〈雷雨〉批判》认为剧作“对于社会婚姻和伦理制度都表示着不满,而实行反抗。”这些评论充分说明了《雷雨》是以社会问题剧的面目出现在中国舞台上的。

这一时期,上海复旦剧社也演出了《雷雨》。一系列学生剧团的演出,逐渐扩大了《雷雨》的影响。这些演出的水平虽然有限,但为以后高质量的职业演出做了有益的铺垫。

第一个上演《雷雨》的职业剧团是中国旅行剧团。“中旅”成立于1933年11月的上海,后来成为全国一流水平的职业话剧团,这与《雷雨》一剧是有着密切关系的。是“中旅”首排并且首演《雷雨》的,“中旅把《雷雨》带遍大江南北,从三十年代一直演到解放初,到处受宠,使《雷雨》名扬四海。同时,《雷雨》也培养和锻炼了一大批中旅的艺术家,象唐槐秋、唐若青、陶金、赵慧深、章曼萍……《雷雨》成了中旅上座率最高、历演不衰的看家戏。中旅的演出,代表了三、四十年代《雷雨》演出的权威水平,中旅的《雷雨》成为以后全国各剧团演出的蓝本,所以,中旅在《雷雨》演出史上占有十分重要的地位。考察中旅的演出就可以起到纲举目张的作用。

1935年春,中旅征得在清华大学的曹禺的同意,首排《雷雨》。可刚排完第一幕,就下来了禁演令,罪名是“乱伦”。三次请求公演,均被北平当局驳回。据陶金的回忆:“国民党说我们这出戏有伤风化,儿子跟后娘偷情不会有好影响,少爷和丫头恋爱同样很糟,于是这出戏被认为是有害的。一个星期后,警察抓走了八个演员,我是其中之一。我们被戴上手铐脚镣,并遭到拷打,他们逼着我们跪下,打我们,要我们承认是共产党。”<sup>⑥</sup>从这段话可以看出,国民党当局说他们“有伤风化”不过是个借口,怀疑他们有共产党思想才是真的。否则当时有那么多“有伤风化”的剧在上演,何以偏偏要拷打他们。可见,国民党当局作为一个特殊的接受群体,他们也认为《雷雨》首先是一个社会问题剧。后来,抗战期间,国民党中央宣传部向各地下达的文件上说:“曹禺所著《雷雨》剧本,不独思想上背乎时代精神,而情节上尤有碍于社会风化。此种悲剧,自非我抗战时期所需要,即应暂禁上演。”<sup>⑦</sup>这里明显是假装强调情节的毛病,实际上害怕他们所认为的“思想”。统治阶级的看法,尤其是他们的压制必

然从反面激励人们更着重从社会问题角度来演这个剧、来看这个剧。时代一步步把《雷雨》造成了一部真正的社会剧。也许这正符合了戏剧的生存法则。

1935年10月13日，中旅第三次赴天津期间在天津新新影戏院公演了《雷雨》，这是职业剧团第一次上演此剧。观众反应热烈，演员们则觉得借此发泄了郁积在心中的苦闷。<sup>⑩</sup>

1936年2月5日，中旅第四次赴天津的次日，再次公演《雷雨》。《雷雨》在天津的成功给中旅带来巨大声誉，连同其它几出拿手戏，使中旅一跃独执全国话剧界的牛耳，从一个四处流浪、朝不保夕的艺术家团体，变成了一个到处受欢迎、受赞誉的红剧团。

1936年5月，中旅在上海公演《雷雨》，全城轰动，连演了三个月，场场客满，正如茅盾赠曹禺诗中所说“当年海上惊雷雨”。<sup>⑪</sup>观众连夜排队，甚至有人从外地赶来观看。曹聚仁在《文坛五十年续编·戏剧的新阶段》中说《雷雨》与“各阶层小市民发生关联，从老嫗到少女，都在替这群不幸的孩子们流泪。”这里所说的“这群不幸的孩子们”显然是不包括周朴园的，可见《雷雨》在观众中的效果还是使人为死者而痛心疾首，而不是“哀静”。

1936年5、6月份，中旅曾从上海去南京演过《雷雨》，演出的样式与同期在上海应是相同的。当时田汉在《暴风雨中的南京艺坛一瞥》中对《雷雨》提出了批评。他首先认为《雷雨》提出了许多社会问题，如大家庭的罪恶问题，青年男女的性道德问题，劳资纠纷问题等，然后指责作者把这些问题归于“不可抗拒的命运”，而不归于人物性格和时代背景。田汉主张应把《雷雨》修改成社会悲剧，他指责中旅的演出是“无批判的演出”。当时与田汉意见不同的是石三友的《关于〈雷雨〉的杂感》，他同意田汉说的《雷雨》的“积极精神不够”，但强调《雷雨》已完全尽了暴露的能

事。实际上二人都是认为《雷雨》是“暴露文学”。另外则还有人痛斥《雷雨》的怨毒与不平，认为煽动性太厉害了。<sup>⑫</sup>

在中旅离开南京后，曹禺、马彦祥、戴涯等人发起的中国戏剧学会也于1936年秋公演了《雷雨》，曹禺亲自扮演周朴园。从现在的剧照上看，是有着一双明亮而又灼灼逼人的大眼睛，一副精明刚毅又十分内向的表情，薄而轻的眼镜，浓而黑的胡须，脸上同时写着软弱和坚强……大概曹禺自己最能体会这个爱不得、恨不得的周朴园了。

1936年10月，中旅赴汉口演出《雷雨》。到1939年底，中旅共赴汉口三次，使《雷雨》在武汉产生了巨大影响，以至于武汉沦陷后，一批汉奸文人组织的武汉青年剧团也把《雷雨》列为重要剧目。比如1942年4月，中日文化协会第一次代表大会在武汉召开，该团专场演出了《雷雨》，招待大会的代表。<sup>⑬</sup>这个剧团的宗旨是“以艺术的手段，来促进和平建国运动及建设东亚之新秩序”。该团多次获得“宣扬和平”、“和运先导”的奖旗。它把《雷雨》列为重要剧目，起码说明日伪统治当局并未象国民党当局那样害怕《雷雨》。

抗战期间，中旅多次演出《雷雨》，主要是作为一种老字号的保留剧目，由于是在日伪统治环境下演出，并无什么新意。

抗战结束后，1947年的春节，中旅在南京飞龙阁上演过一段《雷雨》。直到1949年9月，北平解放后，唐槐秋召集部分故人，来到北平，以中旅名义在长安大戏院公演《雷雨》，这是全国解放前最后一次演出。

总结中旅的演出，有如下几个特点：

一、结构上没有序幕和尾声。这一点从历次演出的演员表上很容易得到证明。中旅之前的演出都是这样，中旅的做法更成为一种蓝本。

二、在人物与情节的关系上，更重视情节。这是剧团的商业性质所决定。特别是后

来,演员的表演已经程式化,全靠技巧而缺乏激情了。这使观众关注“事”更甚于关注“人”。<sup>④</sup>

三、在人物形象塑造上,既有道德评价,也有社会评价。所以,遭到了批评界的两面夹击。有的攻击它有伤风化,有的则批评它社会意义不够明显。在周朴园的形象上,是以否定为主调,同时含有一定的同情。蘩漪和周萍的形象则以同情为主。<sup>⑤</sup>

这些特点使《雷雨》以社会问题剧的面貌在观众中留下了难以磨灭的印痕。批评界自从周扬的《论〈雷雨〉和〈日出〉》问世以后,认为《雷雨》是反封建的杰作就几乎成了不刊之论。

《雷雨》之所以被画成了这副脸谱,除去社会文化心理这只看不见的铁手外,当然也有它自身的潜在的转化机制。吕荧在1944年《曹禺的道路》一文中作过颇为详细的分析,他说:“由于人物的真实,由于观众的虚渺,悲剧《雷雨》不是作为神秘剧,而是作为社会剧被欢迎了。”吕荧比较清醒地意识到作者的原意并不是“暴露大家庭的罪恶”,而是要显示宇宙主宰的“残忍”。不过吕荧认为剧作可取之处仍在于它社会意义的一面,认为此乃曹禺“向现实踏出的最初的一步。”曹聚仁认为“曹禺在雷雨中的人类,都是有血有肉的活生生的人”,比如“周朴园的专横,蘩漪的苦痛,周萍的软弱,周冲的天真,鲁贵的卑鄙,鲁大海的刚强,鲁妈的悲惨经历,作者都通过了精炼的带动作性的对话,有很细腻真实的描写。观众由爱与死的纠葛中,自然也可以体会到他们的社会性质”。所以,“在演出上,观众却不感觉雷雨的神秘,而是把它当作社会剧来欢迎了的。”<sup>⑥</sup>

确实,《雷雨》在主观创作意图上虽然是要写诗,但一旦进入具体的创作过程,曹禺就不可能摆脱他作为一个“社会人”所具有的种种现实情感和价值判断。曹禺在寂寞的童

年里饱看了封建大家庭的罪恶,所以当他动笔来写“宇宙”的罪恶的时候,就不自觉地把抽象的观念外化为具有社会意义的艺术符号体系了。这个体系正是《雷雨》能够被当作社会问题剧来看待的内在原因。

除了中旅,还有许许多多剧团上演过《雷雨》,其中值得注意的是,1942年初,焦菊隐在桂林为国防艺术社导演了《雷雨》。焦氏认为《雷雨》“从外形上讲,编剧技巧,全属于假古典主义”,而从内容上讲,则“发现它是属于自然主义,尤其是左拉创始的生物体系的自然主义的产品”。焦氏即是“站在自然主义的立场来排《雷雨》的”。他自称是“为了反封建的目的而上演《雷雨》”。他对于全剧的理解和介绍重在两点,一是“要强调社会的遗传性”,企图阐明“封建家庭之应当立予摧毁”,所以,他“不特别加强周朴园的悔悟”,并且“把周萍排成颓废的人物,因为若不那样会使他们得到观众的同情的”。二是尽量减少宿命的色彩,“把宿命的归纳变成封建家庭崩溃的必然性之显示”。可以看出,焦菊隐的导演观是带有明显的社会学气息的,实际上已经举起了反封建的大旗。不过,焦菊隐导演的这次《雷雨》,演出上失败了。<sup>⑦</sup>原因可能是他一心要赶上时代,而此时却未免太超前了。因为反封建并不是1942年的中国的主导时代精神。他的设想在建国以后得到了实现。

国统区演出的《雷雨》基本惟中旅马首是瞻。解放区《雷雨》上演得相对较少,如西北战地服务团、延安青年艺术剧院都在1941年演过《雷雨》。可是在强调文艺大众化的浪潮中,上演中外名剧被认为是脱离大众。<sup>⑧</sup>《雷雨》显然是不适合解放区的一般观众的。《雷雨》的黄金时代是三十年代。到了四十年代,无论在解放区、国统区抑或沦陷区,由于它被人们指定的反封建的意义与时代精神有所脱节,时代要求的是反帝、救亡和民族的独

立、解放。所以，它自然就不大卖座了。

解放前上演的《雷雨》，基本上是依照文化生活出版社1936年的版本。当时曹禺毫不掩饰他的“原意”，并且他的“原意”也不难为评论家们所了解，但正如杨晦在《曹禺论》中指出的：“我们所要求的，正跟曹禺的‘用意’相反。我们不要‘一种哀静的心情’，不要什么‘欣赏的距离’。我们所要求的，是对于现实的认识与了解，是要作者指示给我们：这个悲剧的问题在哪里，这个悲剧在我们现实生活里的意义和影响，并且希望得到作者的指示，我们要怎样才能解决这个悲剧的问题。”杨晦的观点如此鲜明有力，这是一个巨大群体的声音在轰鸣。看来《雷雨》命中注定要被当作社会问题剧来看待、来要求，因为它毕竟诞生在这样一个充满种种社会问题、充满种种现实苦难的国度。无论是人民、政府还是艺术界，都没有雅兴去听它那神圣的巴赫音乐。《雷雨》成功了，但它是作为一部社会剧成功的。说不上这是它的幸还是不幸。

《雷雨》的演出史，以中华人民共和国成立为界碑，分成了鲜明的两个阶段。

《雷雨》在建国后的演出有两点需要把握：

一、演出的范围大大扩展了，演出者以北京人民艺术剧院和上海的几个剧团为主。北京人艺1954年、1959年、1976年、1989年四次排演《雷雨》，《雷雨》成为北京人艺的骨干剧目之一。这与建国前中旅与《雷雨》的关系十分酷似。

二、演出对象象建国前那样具有连续性。五十年代中期，五十年代末至六十年代初期，七十年代末至八十年代初期及最近八十年代末的演出，每次都展现出新的风貌。在整个文革期间及其前后，《雷雨》则从舞台上消失了十几年。

下面以北京人艺的演出为主纲，粗略描

述一下建国后一些较为重要的《雷雨》演出。

第一次是1954年2月19日，上海电影制片厂演员剧团在大众剧院上演的，赵丹导演，基本上沿袭中旅的风格。这是建国后《雷雨》演出的开端，又是建国前《雷雨》演出模式的最后告别。

1953年，全国第二次“文代会”后，北京人艺决定选排一个五四以来的优秀剧目。经过讨论决定首先排演《雷雨》，导演夏淳。从那以后，北京人艺演出的《雷雨》，都是夏淳导演，这使得北京人艺的《雷雨》具有了演出风格上的连续性。夏淳还曾于1988年2月赴新加坡为新加坡实践话剧团担任了《雷雨》导演。<sup>⑨</sup>

夏淳接受导演任务后面临的第一个问题是，当时戏剧界公认中旅的演出是最标准的楷模，而夏淳“不想落入前人窠臼，而且认为现在再演《雷雨》一定不能停留在三十年代的水平上。”<sup>⑩</sup>当时的时代要求也不允许重复中旅的娱乐性为主的演出样式。

夏淳根据自己的生活经历认为繁漪“实在是并没有病的，她也不疯，她不应该是病态的。”周朴园则“虽然去德国留过学，现在是煤矿的董事长，可是他无论如何不是洋场中人，他不是洋奴思想很重的人”。夏淳“甚至觉得他是熟读了《曾文正公家书》，并以之来教诲子孙，且立为庭训以正家风的人。”<sup>⑪</sup>

夏淳还认为“《雷雨》不是一个以阶级斗争为题材的剧本。但是，它鲜明地刻划出以鲁大海为代表的中国工人阶级和以周朴园为代表的民族资产阶级之间的矛盾。阶级斗争虽然或隐或现地影响着剧中的每一个人，但是从全剧看，它只能处在时代背景的位置上，不能成为贯穿全剧的动作线。”<sup>⑫</sup>

应该说，夏淳的这一认识是符合剧本实际的，这是一种很自觉的现实主义态度。但正象焦菊隐所说：“导演没有自己，他生在哪个时代、哪个环境，他就得顺着那一个

时代、那一个环境的要求，给那一时代、那一环境一个满足，一个预示。”<sup>②</sup>

夏淳没能摆脱这个规律。在1954年排戏之初，他们就想在阶级斗争上作文章，突出了反抗与觉悟，并把人物分成左中右三派。假如第一次就这样演出，那么以后真是不可想象。须知，这是建国后第一次正式排演五四以来的重要剧目，这不是一般的艺术演出，而是政治演出。所以，《雷雨》是要听号令的。就在《雷雨》刚开始排演不久，周恩来就十分关心。他说，你们怎么理解这个戏的主题呢？要知道这个戏的主题是反封建。<sup>④</sup>

周恩来高屋建瓴的一句话为《雷雨》定下了调子。周的话与建国前周扬的评价连成一体，决定了《雷雨》在人们心目中的价值和意义。周扬的那篇文章也是这次排演的主要参考资料之一。<sup>⑤</sup>

早年领导过工运的彭真也通过分析鲁大海所处的时代，指出“他们进行的还是经济斗争。”<sup>⑥</sup>这就更加否定了剧组的“阶级斗争”说。在排演中，人艺总导演焦菊隐几次亲临指导，他指出“朴园这个人的感情是有冲突的”，鼓励演员“大胆地演一个资本家的感情”，他要求戏里最主要的东西是“生命，新鲜的、活泼的生命。”<sup>⑦</sup>这与他1941年导演《雷雨》时的思想是一脉相承的，都是为了突出封建制度对生命的残杀。

于是，《雷雨》便以“反封建”的面目出现在新中国的舞台上。由于当时左的干扰并不明显，而主要是剧组成员的“庸人自扰”，所以，经过主题思想的确定，加上剧组演员“生活的基础比较扎实，同时在导、表演方面坚持不违背生活的真实，不违背人的自身的逻辑”<sup>⑧</sup>，这次演出获得了圆满成功。它比中旅的演出突出了主题，从重情节转向了重人物，是严格的现实主义之作。

北京人艺以后几年都是本着这次排练演出的。

1959年，北京人艺第二次排演《雷雨》，这次所排的《雷雨》一直演到60年代初。与上一次相比，《雷雨》发生了较大的变化。郑榕（饰周朴园）在《我认识周朴园的过程》中回忆道：“由于左倾思想的影响，阶级斗争的弦越绷越紧，只想加强表现阶级本质，别的方面全不顾了。”例如周朴园和鲁侍萍相认的一段台词是这样处理的：

“谁指使你来的？”（要怒目相对，似乎要追出其幕后的指使人。）

“我看过去的事不必再提了吧。”（要面孔冰冷，唯恐对方藕断丝连。）

“好，好，好，那么，你现在要什么？”（已经一刀两断，泾渭分明，视同路人了！）

周朴园与鲁大海见面一段的处理，“更是作为两个敌对阶级的代表人物在进行一场你死我活的斗争，丝毫也不能有什么父子之情”，周朴园的形象“剩下来的只不过是一具‘虚伪’加‘残暴’的躯壳而已。”<sup>⑨</sup>

扮演鲁大海的李翔六十年代初应上海《文汇报》之约，以《深题浅探》为题写过一篇表演札记，他认为：“作为当时罢工工人代表的鲁大海，不仅要在一定程度上反映我国工人阶级的某些素质；也要展现其在一定历史条件下和个人经历所形成的时代特征及个性特点。”<sup>⑩</sup>这段话说明在当时的演出的指导思想，鲁大海是被当作一个时代的工人阶级典型来处理的。

这样的处理自有其时代的缘由。

1958年3月8日，《雷雨》在苏联莫斯科中央运输剧院上演。导演阿·柯索夫在致曹禺的信中提出了五点看法，认为剧本的思想是“在资本主义社会里，社会不平等的现象产生了人类关系的悲剧，并且成为青年一代在道德上走上绝路，以致遭到毁灭的原因”。他认为剧本反映的是“对贫困阶级猖獗地剥削和压迫的时期”，《雷雨》象征着“中国剥削阶级不可避免的毁灭”，鲁大海的行动“反映出

一切革命的，进步的事物，它起而代替着正在瓦解，正在毁灭的周朴园的家庭”。对这四观点，曹禺表示完全同意，只在第五点上，曹禺认为周朴园“是一个当时社会上所谓最正直的上层人物，而他自己一点也不知道他内心中是这样可怕的，伪善的。”<sup>⑩</sup>

1959年6月，曹禺再一次修改《雷雨》，<sup>⑪</sup>突出了鲁大海的反抗性。例如第三幕中鲁大海要去拉车一段，增加了这样的台词：“我们要闹出名堂来。妈，不要看他们这么霸道，周家这种人的江山是坐不稳的。”第四幕中周朴园叫人去追鲁大海时说的“我丢了一个儿子，不能再丢第二个了”则被删掉了。

这次修改过的本子由上海人民艺术剧院于1959年8月中旬公演，导演吴仞之。吴仞之把《雷雨》的主题思想“归结为资产阶级与劳动人民的道德观念的矛盾冲突。”他认为“《雷雨》描写的不是家庭悲剧，因为繁漪不能放在主线上，也不能让人同情。”这次演出，引起了一场“不大不小的争鸣”。<sup>⑫</sup>因为导演立志要“解决同情谁、憎恨谁的问题”，“把鲁家四人都理解成为被迫害，引起人们同情的人们”，所以鲁贵被解释成一个“本质上是好的”“值得同情的人物”，周萍被解释成“十足的资本家阔少”<sup>⑬</sup>，而繁漪则被“处理得象一个善于寻衅的‘活鬼’”，“一个十分自私、阴毒的女人”。<sup>⑭</sup>这样的处理在学术界遇到了本能的反弹。不过，在当时的形势下，还是有许多人表示了支持和妥协。有的学者称赞曹禺的修改使“鲁大海和侍萍对周朴园的仇恨愈来愈深，斗争还将继续发展。”<sup>⑮</sup>

曹禺对《雷雨》的几番修改，正应了他自己后来所说：“一个作家总逃不脱时代精神的影响，或者是反映了时代精神，或者是反对时代精神”。曹禺认为“跟着时代前进的就是进步的”。<sup>⑯</sup>这一次京沪两地风格相近的演出使《雷雨》又一次小心翼翼地做了时代的“宠儿”。

历史到了文革，《雷雨》再也睡不住宠儿的摇篮了。曹禺被打成牛鬼蛇神，《雷雨》自然成了他最大的罪状。吴祖光保存下来一份1968年北京师范学院革命委员会《文艺革命》编辑部编辑的“打倒反动作家曹禺”专号。目录中有两篇专批《雷雨》的：

响的什么雷？下的什么雨？

——批判反动剧本《雷雨》……红卫江  
中国赫鲁晓夫与《雷雨》……多奇志

在另一篇《打倒反动作家曹禺》的文章中，《雷雨》被痛斥为“极力宣扬阶级调和、阶级投降，鼓吹资产阶级人性论，大肆诬蔑中国共产党领导的工人运动。”<sup>⑰</sup>

看来，如果硬说《雷雨》表现了阶级斗争，连那些帮派文艺路线的执行者们都是不予承认的。给《雷雨》扣上一顶顶政治帽子尽管荒唐可笑，但一语道破《雷雨》表现的是“人性”，还是很有眼力的！美国接受美学大师R·C·霍拉勃说：“一方面文学可以满足特定社会集团的心理需要，另一方面它却危及社会秩序。”<sup>⑱</sup>也许，一部作品到了真正为社会所不容的时候，才会显露出它最本质的锋芒，也就是它的生命所在。拥有这一生命，《雷雨》虽然从剧坛上消失了十几年，但它不会死去。

粉碎四人帮后，随着思想解放的浪潮，现代文学研究界和戏剧界涌起了一股“曹禺热”。上海戏剧学院推出了朱端钧导演的《雷雨》。朱端钧认为：“《雷雨》是批判现实主义的作品，反映了阶级斗争，写了工人运动，写了劳工与资产者之间的矛盾冲突。”他“力求将命运悲剧与社会悲剧统一起来”。朱端钧导演的《雷雨》无论在上海公演还是在中央电视台转播，都引起了不同的反响和争论。<sup>⑲</sup>这次演出既带着文革前的旧模式，又含着一点突破的努力，可以视作《雷雨》演出史新阶段即将到来一个信号。

1979年2月，北京人艺第三次排演了《雷

雨》。导演夏淳说：“从整体的处理上看自然一如既往，但……我们力求在以下两个问题上有更明确、更深刻的体现：一，还剧本以本来面目（主要指时代气息、对人物的解释和某几段戏的处理）；二，更鲜明、更准确地掌握和表现戏的主题。”<sup>④</sup>这两点中后者是关键。

夏淳又一次抓住了反封建这个主题，不过这一次他把反封建具体到了反家长制上。这既有夏淳本人的深切体会，也与当时的时代精神不谋而合。

夏淳认为：“我们说《雷雨》是一部伟大的现实主义作品，就是因为它通过一个家庭概括了旧中国的一个社会、一个时代。……家长制这个东西直到今天，还相当顽固地影响着我们的家庭、社会，甚至国家。《雷雨》的现实性和深刻性就在这里。”<sup>⑤</sup>

抓住了这个主题，戏中的关键人物自然是周朴园了。夏淳强调他“一家之长”的身份，确定他为“一个出身于封建大家族的资产阶级，是一个封建主义的卫道者，是一个封建家长专制的典型。”<sup>⑥</sup>

在指导思想上突出反对家长制的同时，在具体演出中，仍然坚持了人艺的现实主义传统。如扮演周朴园的郑榕在第一幕中把出场前的心理准备设计为“回家团聚”，而不是“耍威风”。在与周萍、周冲的关系上，强调了父爱的一面，在与侍萍相认时，强调了真诚的一面。其他角色也从各自的角度力图表现出这一反封建的主题。如饰演周萍的苏民认为周萍是一种二十年代的“彷徨型的、苦闷的、软弱的青年”，“当初他对繁漪的同情，不但是真的，而且在他特有的那种感情冲动之下，当时的反封建思想还可能表现得十分激烈”，周萍一方面是个具有“民主思想倾向的知识分子”，另一方面又具有自私、怯懦、不负责任的特性，从这复杂的两重性中，刻划出封建专制制度的吃人本质。<sup>⑦</sup>

79年与54年两次排演的共同点是强化反封建的主题。54年着重于社会学意义上的以至阶级对立意义上的反封建，所以排演初期在阶级斗争上大做文章，并且影响到后来终于出笼了以阶级斗争方式处理的《雷雨》。79年的排演一方面把反封建具体到批判家长制上，另一方面有意无意冲淡了阶级对立意味，强调人物性格之间的对立。由于北京人艺良好的艺术传统，演员们读过原始剧本，参阅了以前历次演出的资料，结合自身的生活体验，并做了大量的案头工作和小品，所以不论主题如何变换，基本上都能做到真实细腻，有血有肉，保证了现实主义的风格和数百场演出的成功。

夏淳执导的《雷雨》，形成了鲜明的“人艺风格”。如果说解放前的《雷雨》演出是中旅的一统天下，那么解放后的几十年间则是北京人艺独步一时。

然而1982年，《雷雨》演出史上出现了一个“异端”。这一年，天津人艺话剧团第四次公演《雷雨》，导演丁小平。

丁小平深入研究了曹禺的《雷雨》序、《日出》跋等资料后，认为《雷雨》的统帅应该是第九个角色，即“雷雨”。“我将第九个角色——号称‘雷雨’的好汉确定为全剧的演出形像，籍它来显示宇宙里斗争的残忍与冷酷，籍它来象征破坏旧世界的威慑力量。”<sup>⑧</sup>

丁小平在承认《雷雨》是现实主义的基础上，着重强调剧本的表现主义、象征主义色彩。他大胆突破传统《雷雨》演法的束缚，果敢运用了现代派戏剧的手法、技巧。在舞台布置上采用斜平台与框架结构，用空黑的背景来象征宇宙象一口残酷的井。在演出中安排了三个梦：鲁妈逝去的梦，四凤的恶梦，繁漪的破碎的梦。并且，为了造成曹禺所期望的“欣赏距离”，在首尾安排了“空镜头”来代替序幕和尾声，用沉寂郁闷的空场开头，以雷雨交加中消失所有布景结尾。“是想送看戏的

人们回家，带着一种哀静的心情……”<sup>⑧</sup>

丁小平是罕见的力图最大限度贴近作者原意的导演。曹禺在《雷雨》序中谈到序幕和尾声的存留与否时说“能与不能总要看有否一位了解的导演精巧地搬到台上”，“这个问题需要一个好的导演用番功夫来解决”。丁小平的现代派技巧充分体现了他用心的精巧，他确实下了一番细致的功夫来烧出《雷雨》的真味儿。然而这次创新的演出并没有获得一致好评。看来《雷雨》注定要背叛主人的原意，真的不是人力所能挽回的。

《雷雨》从国内演到国外，早已数不清演过多少场。1989年10月至11月，为纪念《雷雨》发表五十五周年，北京人艺第四度排演《雷雨》，导演仍是夏淳。他出人意料地更新了全班人马，启用大批年青演员，并且在整个演出面貌上，都让观众感到焕然一新。

周朴园历来都是身穿长袍马褂上台，以显示他浓重的封建色彩，连1984年上影摄制的影片中也是如此。而这次由顾威扮演的周朴园却西装革履。导演显然有意强调他留学德国的经历，有意强调他西化的一面，强调他本身内部与封建色彩对立的一面。他的性格，在阴冷的基调上融入“温情脉脉”的色素。周朴园从未这么富于人情味儿，这么不使人切齿痛恨，从未让人非但不把罪恶归于一身，反而却对他产生一丝怜悯以至同情。

繁漪的形像更强调了她的抑郁和苦闷，而少了些阴鸷和乖戾，这样做的效果是“减弱着观众对繁漪的厌恶感，使人们在同情之中，不由得增添了一丝爱怜。”<sup>⑨</sup>

夏淳充分调动多年导演《雷雨》的艺术积淀，参照了各种学术的非学术的见解，反复琢磨剧本，深思熟虑以后，产生了崭新的独特的诠释。

这次演出更体现出角色之间的共性而不是外在的命运对立，强调出各个角色共同的

痛苦、共同的良心和共同的劣根性，淡化了人物的社会身份和道德评价，更加深掘到内心底层，表现出他们灵魂上的自我搏斗。夏淳说他“力图将人物之间感情最真实和最本质的一面再现出来，使这出戏更具震撼力。”<sup>⑩</sup>他的努力观众普遍感觉到了。这次的《雷雨》虽没有运用什么新式技巧，但以饱经沧桑的体会，用非常精辟的现实主义达到了现代主义尚未达到的效果。除了没有序幕尾声外，在很大程度上与作者的原意有所契合。阶级斗争的气味自是一洗无余，社会悲剧的意味也不是那么绝对和肯定。它基本做到了让人们在一个更其广阔的背景上去思考“谁之罪？”

当然，这次演出也必有时代氛围的光与影，但这就需要历史再前行一段里程，才能回头看清了。

《雷雨》的经久不衰，证明了它是一部伟大的戏剧。焦菊隐说：“每个伟大的剧本都有它的超时间性与超空间性，同时，很矛盾地，它又有它的时间性与空间性。”<sup>⑪</sup>《雷雨》正是这样一部同时具有时空性和超时空性的“伟大剧本”。曹禺创作时，“并没有想到要上演”，“是在写一首诗”，他是从超时空的角度来写的，所以并不关心时代特色、社会环境、阶级成分，甚至细节上还有差错。他写的是宇宙间的残酷，是整个苦闷，这有助于《雷雨》具有永远挖掘不尽的潜力，有助于《雷雨》可以跨越时空，历久弥新。但另一方面，当实际演出时，又必然会体现出它具体的时空性。焦菊隐说：“在时间与空间变易的时候，上演早一时代的剧本，必然发现它的不现实性。……但导演能给剧本一个时代的新生命是现在新剧坛公认的权利。”<sup>⑫</sup>《雷雨》每一次重新粉墨登场，都被导演演员赋予了新的生命，它都按照那个时代的要求，在作者的原意和的剧本框架上有所增减和误读。正是有了时空性，才有了各个时代对《雷雨》

的不同解释。海德格尔在《存在与时间》中写道：“我们之所以将某事解释为某事，其解释基点建立在先有（Vorhade）、先见（Vorsicht）与先概念（Vorgriff）之上，解释决不是一种对显现于我们面前事物的、没有先决因素的领悟。”<sup>①</sup>所谓先决因素，就是社会接受群体对作品的过滤。越是伟大的作品，社会就越要剔除其危害部分，夸大其有益部分。国民党禁演《雷雨》，文革期间批判《雷雨》就证明了这一点。

本文以上沿着《雷雨》的演出史架设了十几处观测点。归纳起来可以看出，严格按照曹禺原意演出的根本没有。在东京首演之前，曾经试图按照原作排演过。从演员表可以看出是排过序幕和尾声的。这是唯一的一次。另一次企图实现作者原意的是1982年天津人艺丁小平导演的《雷雨》。可惜，这样的尝试，在中国社会里并不受欢迎。

第二种不受欢迎的处理方式即是把《雷雨》当作阶级斗争的活教材。譬如1959年京沪两地的演出以及粉碎四人帮后上海戏剧学院的演出。这说明过于违背作品的本意也是不得人心的。

除去这两种不受欢迎的处理方式外，《雷雨》受欢迎的处理方式主要有两种。一种是解放前中旅的“唯艺术”型。它重视情节上的扣人心弦和戏剧冲突的悲剧效果，重视演员个人技能的发挥，也兼顾作品的思想内容，所以，它征服并造就了整整一代中国的话剧观众。西北战地服务团的一次演出，农民冒雪来看。<sup>②</sup>其实《雷雨》的思想内涵农民何曾关心，他们要看的还是“戏”，是情节。

另一种大受欢迎的方式是建国后以北京人艺为代表的“反封建”型。它以1954年首演和1979年重演形成两次高潮。应该注意到，在这两个时期，《雷雨》都是作为第一个传统经典话剧被上演的。上演它起到了“用典”的

效果，而它所担负的意识形态任务都是反封建、解放思想。由此可见反封建是我国社会的一项多么漫长而艰巨的事业。

较具独特意味儿的是1989年北京人艺第四次排演的《雷雨》。这次成功的演出在《雷雨》演出史上的地位须由后人来界定了，但它肯定也是时代发展的产物。这又一次证明了接受美学大师姚斯的论断：“艺术作品的本质建立在其历史性上，亦即建立在从它不断与大众对话产生的效果上；艺术与社会之间的关系只能在问题与答案的辩证关系上加以把握。”<sup>③</sup>

《雷雨》与我们社会的辩证关系已然有了一个相当丰富的历史，这个历史还会开动着自己的铺路机，继续延伸下去。

1990.5.3.14时一稿

1990.5.24.3时改毕

- ① 《一场春梦》，《〈雷雨〉的舞台艺术》。
- ② 《觉悟》1921年。
- ③ 白宁《〈雷雨〉在东京公演》，《杂文》创刊号，1935年5月15日
- ④ 1936年12月27日《大公报》，李广田《我更爱〈雷雨〉》。
- ⑤ 同上，李蕤《从〈雷雨〉到〈日出〉》。
- ⑥ 郭沫若《关于曹禺的〈雷雨〉》，1936年4月1日日本东京《东流》月刊2卷4期。
- ⑦ 参见1936年12月27日《大公报》集体评《日出》的一组文章。
- ⑧ 引自鸟书·克劳特《戏剧家曹禺》，《人物》1981年第四期。
- ⑨ 转自田本相《曹禺传》295页。
- ⑩ 参见洪忠煌《中国旅行剧团史话》，《中国话剧史料集》第一辑153页。
- ⑪ 1979年1月28日《人民日报》。
- ⑫ 石三友《金陵野史》，江苏人民出版社。
- ⑬ 谈燮《武汉话剧史话》，《中国话剧史料集》第一辑240页。
- ⑭ 见黄芝冈《从〈雷雨〉到〈日出〉》，《曹禺研究专集》555页。
- ⑮ 参见洪忠煌《中国旅行剧团史话》。
- ⑯ 曹聚仁《文坛五十年续编》290页，香港新文化出版社。

- ①⑦②③④⑤ 焦菊隐《关于〈雷雨〉》，《焦菊隐文集》第二卷。
- ①⑧ 参见胡可《关于解放区的话剧》，《中国话剧史料集》第一辑。
- ①⑨ 北京人艺1989年《雷雨》演出戏单。
- ②④②①②②④①②④⑤ 夏淳《生活为我释疑》，《〈雷雨〉的舞台艺术》。
- ②⑦ 焦菊隐《看〈雷雨〉二幕连排后的谈话》（一），《焦菊隐文集》第三卷。
- ②⑧ 见《〈雷雨〉的舞台艺术》242、243页。
- ③① 李翔《浅探而已》，《〈雷雨〉的舞台艺术》。
- ③① 《关于〈雷雨〉在苏联上演的通信》，《曹禺论创作》。
- ③② 曹禺曾于1951年对《雷雨》大量修改，但并未上演过这个修改本。
- ③③④④⑤④⑥ 丁小平《第九个角色》，南开大学出版社《曹禺研究集刊》。
- ③④⑤ 《写在〈雷雨〉演出之前》，参见潘克明《曹禺研究五十年》。
- ③⑥ 陈瘦竹、沈蔚德《论〈雷雨〉和〈日出〉的结构艺术》，《文学评论》1960年第5期。
- ③⑦ 《简谈〈雷雨〉》，《收获》1979年2期。
- ③⑧ 见田本相《曹禺传》第三十章。
- ③⑨ 《接受美学与接受理论》327、328页，辽宁人民出版社。
- ④④ 苏民《周萍的“如实我说”》，《〈雷雨〉的舞台艺术》。
- ④⑦ 田珍颖《重排〈雷雨〉有新意》，《北京晚报》1989年11月10日。
- ④⑧ 《北京人艺再演名剧〈雷雨〉》。
- ④⑩ 参见三联书店《存在与时间》184页。
- ④② 田本相、张靖《曹禺年谱》58页。
- ④③ 姚斯《审美经验小辩》，转引自《接受美学与接受理论》355页。

## 〔上接95页〕

严恩图：《评五四时期胡适的文学革命主张和创作实践》（《艺谭》1982年第2期）。

任访秋：《胡适论》（《河南师大学报》1982年第2期）。

魏绍馨：《“整理国故”再评价》（《文学评论》1983年第3期）。

应必诚：《评新红学派》（《复旦学报》1984年第4期）。

戴光宗：《胡适的文学改良论是“形式主义”吗》（《社会科学》1983年第4期）。

张德元：《论五四文学革命运动中的胡适》（《辽宁大学学报》1984年第4期）。

王云光：《鲁迅与胡适》（《南宁师院学报》1985年第1期）。

李鸿然：《鲁迅的小说史研究与胡适的小说考证》（《新文学论丛》1984年第2期）。

严云绶：《论“新红学”的历史地位》（《安徽大学学报》1985年第4期）。

陈文志：《胡适的文学改良理论述略》（《上海师大学报》1986年第1期）。

宋剑华：《论胡适对新文学的贡献》（《徐州师院学报》1987年第1期）。

李庆：《胡适与白话文学运动》（《安徽大学学报》1988年第1期）。