

1988年李海浪¹⁾执导的《雷雨》研究

朴云锡* · 刘珂**

目 录

1. 绪论
2. 接受美学的意义
3. 1988年韩国用分析创造型接受方法演出的《雷雨》
4. 结论

1. 序论

《雷雨》是中国最具代表性的话剧作品之一，在中国的话剧史上有着深远的影响。1950年，《雷雨》作为韩国国立剧场设立后的第二场演出隆重地登上了韩国的话剧舞台。自1946年始至2009年的六十多年间，《雷雨》在韩国多次公演。其中，1950年新协剧团演出的《雷雨》获得了巨大成功。原定于1950年6月6日至15日的演出，应观众的要求一直加演到19日。甚至在6.25朝鲜战争爆发以后，《雷雨》仍在各地的避难所不断上演。

朝鲜战争以后，韩半岛从此以三八线为界，一分为二。三八线以南的韩国在得知曹禺加入中国共产党的消息之后，不再上演他的作品，直到1988年，随着首尔奥运会的举办，《雷雨》作为中韩文化交流的代表作，时隔38年，又一次

* 岭南大学校中语中文学科教授 wspark@yumail.ac.kr

** 岭南大学校中语中文学科博士研究生nikki0926@msn.com

1) 李海浪：剧演员兼导演。现代剧场的创始人之一。曾活跃于韩国话剧界，历任大韩民国艺术院会长，韩国戏剧研究所剧场长等职务。1988年，李海浪作为导演指导了韩国国立剧场第134回定期公演《雷雨》。

登上了韩国的舞台。这次演出由李海浪执导，1988年10月在韩国国立剧场小剧场进行了公演²⁾。这次演出的剧本在1950年的演出剧本上进行了删减和润色³⁾。

纵观韩国对《雷雨》演出的研究，中文学界的研究着重于《雷雨》原作的研究，却忽视了作品的演出价值。而韩国的国文学界则仅将着眼点置于《雷雨》的剧本之上，对于接受中国原作的过程研究基本属于空白。因此，本论文将以导演李海浪改编的《雷雨》为研究对象，论述《雷雨》原作被韩国接受的具体过程及被改编成剧本后两者间产生的差异。

2. 接受美学的意义

《雷雨》虽然是中国的话剧作品，但是韩国导演在改编这部作品的时候，一定会根据自己的生活背景、学历或者知识等把它改编成与韩国的期待视野相符合的作品。导演也会依据自身的视野对《雷雨》的视野进行否定或重新认识。由此可知，导演的期待视野在和《雷雨》的视野互相碰撞、再构成并形成了新的视野以后，才转达给了观众。

可见，导演对作品的接受和视野的转换通过剧本是可以体现出来的。演出剧本的人物、矛盾、开头、结尾以及演出方法等，与原作产生差别的部分就是导演的视野与作品的视野的不同点。在舞台上演出的内容，也可以看作是导演的视野和原作的视野相融合而产生的新视野。同一部作品，由于不同导演具有不同新视野的缘故，使得舞台上呈现的演出和原作都会有一定的差异。

由此可知，想要考察一部作品被接受的具体过程，话剧是最合适的艺术形式之一。因为一般的读者在作品与自己的视野碰撞之后，新视野往往不会显著地呈现出来。再者，观众在观赏结束以后，虽然可以马上知道他们的反应，但

2) 此次演出从10月16日开始，到10月25日结束。主要演员有金东元（饰周朴园），白成姬（饰侍萍），孙 淑（饰繁漪），全国焕（饰周萍），周振茂（饰周冲），金在建（饰鲁贵），权福顺（饰鲁四凤）。

3) 尹日守，「中国话剧『雷雨』的韩国公演研究」，韩国语言学会，2005。

是想要透过这种反应考察观众观看演出之后形成了怎样的新视野是很困难的。因为观众作为众多个体不可能产生统一的视野，而且他们转换视野的具体过程也是无从考证的。

但是导演与观众及读者不同。在接受的过程中，导演可能比观众更早地接触到作品，也比读者更深入地考察过作品。他们在对作品的选择、表现与改编上，首先会基于自己的世界观与社会生活之上。导演将自己接受的作品通过视野的转换与融合再次呈现给观众，那么观众所接受的就是导演根据自己的视野所改编的作品，这时剧本与原作之间所产生的不同就是导演期待视野转换的具体证据。

1950年由柳致真执导的《雷雨》已经在韩国引起过不小的轰动，1988年李海浪执导这部作品时，曾试图与柳致真和曹禺的立场都保持一定的距离。也就是说，他要将剧中默默支配人物的悲剧力量呈现在观众面前，旨在强调《雷雨》不是某个人的悲剧，而是整个人类的悲剧⁴⁾。李海浪想要将像幽灵一样的一种非现实的存在植入观众的心中⁵⁾。原作者曹禺和导演李海浪都认为在话剧之外，还存在着一个支配者。曹禺曾提起过这个支配者是看不见的神，而李海浪与曹禺的理解有所不同，他认为是一个幽灵。曹禺认为剧中呈现出的命运的不可抗拒来自于神力，但是李海浪则认为这是人物自己曾经犯下的罪孽变成了一个幽灵折磨着他们现在的人生。之所以产生这样的差别，不得不说是由两者不同的期待视野所造成的。李海浪虽然和柳致真一样，也不支持左翼理念⁶⁾，但是，李海浪执导《雷雨》的1988年与柳致真执导《雷雨》时的1950年相比，已经有了一个相当开放的氛围，反封建问题已经不再是社会问题了。由此，李海浪必须要在《雷雨》中发现其他的、新的意义。

再次展现反封建或是曝露资本家罪恶的主题，与1988年奥运会开幕前夕的氛围并不相符，所以，李海浪将资本主义社会中，过分追求个人利益的现象和《雷雨》的内容结合了起来。李海浪想要通过《雷雨》把个人因利己主义而

4) 柳敏荣, 『李海浪评传』, 太学社, 1999.4, p.456。

5) 李海浪, 『话剧的真髓……』, 国立剧团第134回定期公演『雷雨』宣传册, 1988.10。

6) 柳敏荣, 同上, p.415~420。

犯下的过错而遭受痛苦的内容展现出来。为了表现这个全新的主题，他对《雷雨》进行了比柳致真更加大胆的改编。但是，随着80年代多媒体的发展，话剧的人气已经大不如前，在这种情况下，比起改编，更需要一种创新的演出，但是在这一点上，李海浪并没有意识到，他执导的演出并不比1950年柳致真执导的演出新颖，甚至在舞台布置上还不如1950年新潮，所以在当时并没有聚集多少人气。

本论文将通过导演李海浪改编的剧本与中国原著的人物、开头和结尾以及演出技法三个方面进行比较，通过考察两者之间的差异具体地分析1988年《雷雨》公演所具有的意义。

这样看来，导演自己的理解和转换、融合了原作的视野以后产生的新视野都与原作者有一定的距离。接受者接受作品的方式并不是只有固定的一种，即使是同一部作品，随着接受者和时期的不同，也会通过各种不同的方式对作品进行接受。就如车凤禧在《受容美学》一书中把接受分为了单纯型、分析型、分析生产型和生产型四种⁷⁾，它们各具特点。一般说来，单纯型接受多是按照原作的内容直接翻译并传达给他人，但是这种单纯型接受是属于不改变原作的内容和中心直接借用的情况，所以这种方式并不适合需要登上舞台的戏剧作品。分析型接受在这里我们定义为把原作的故事用新方式演出的方法。这种方法虽然在情节或构造上或多或少与原作有些不同，但是两者的中心思想还是基本一致的。因此，想要判断话剧中是不是使用了分析型接受方法，就要先着重考察导演在改编作品时是不是照搬了原作者的中心思想。另外，分析生产型接受方法可以定义为虽然尊重原作品的中心思想和内容，但是又从中发现了新的意义⁸⁾。创造型接受是将原作品的故事作为一个主题，创造一个新的作品来演出，

7) 车凤禧，《受容美学》，文学与知性社，1987（此书是以姚斯的接受美学理论为中心的著作）。

8) 这里所说的实际意义就是作品所具有的、作家原来的中心思想。现实意义则是导演在作品里发现的与社会相符合的意义。（参照汉斯·罗伯特·姚斯著，周宁 金元浦译《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社，1987。1950年柳致真导演的『雷雨』作为国立剧场的创立公演，继『元述郎』演出之后，作为第二部纪念作品登上了国立剧场的舞台。此次

也就是将原作的中心思想和现实区分开来的接受方法⁹⁾，其结果就是作品的实际意义不断丧失，被改编成话剧的作品完全就是一部全新的作品。

《雷雨》虽然在韩国演出过很多次，但是本论文只考察由李海浪导演的、1988年第二次登上韩国国立剧场舞台的《雷雨》¹⁰⁾。

《雷雨》和一般的中国话剧作品不同的是设定了序幕和尾声，曹禺想通过这一设定维持和观众的距离感¹¹⁾，而大多数导演却为了要消除和观众之间的距离感删除了序幕和尾声。话剧的结局本是解开戏剧纠葛，强调主题和抒发感情的部分。由此可见，结局的差异也是因导演和作家的视野的差异而产生的，也是因导演所选择的接受类型的不同而产生的结果。戏剧还要通过舞台效果和演出方式来实现。此时所说的舞台，就是在一定的空间里展现作品的方式，也是导演对作品理解的具体表现。音响、照明、服装和道具的使用能更直白、更具体地再现剧中环境，更好地体现作品的特征。但是如果导演和原作的描述做不一样的舞台布置，也许是考虑为了要和演出当时的社会和地区背景一致。戏曲和其他文学样式不同的是因为有舞台化过程为前提，所以在考察接受方式的时候一定要对演出方式进行研究，在考察导演的视野的时候当然也要重视他的演出方式。

这篇论文以1988年韩国导演李海浪所接受的《雷雨》为对象，通过发掘一部作品在不同时代和不同国家被接受时形成的新视野和美学意义来发现《雷雨》的新价值。

演出原定从6月6日到6月15日，但是因观众的要求自6月19日到23日又进行了加演。主要演员有金东元（饰周朴园），刘继先、白成姬（饰繁漪），李海浪（饰周萍），申泰民（饰周冲），金先英（饰侍萍），权相宜、权庆珠（饰鲁贵），黄正纯（饰鲁四风）。

9) 曹禺，「『雷雨』的写作」，『质文』，1935年第2号。

10) 柳敏荣，同上，p.454。

11) 曹禺，同上。

3. 1988年韩国用分析创造型接受方法演出的《雷雨》

3.1. 受害者型人物到利己主义型人物的转变

李海浪曾表示非常愿意执导《雷雨》¹²⁾，但是自曹禺加入中国共产党以后，他的作品已经很难在韩国演出。1988年，当《雷雨》再次登上在韩国国立剧场的舞台时，李海浪试图在其上赋予一种自己独有的观点。

1988年的演出和其他《雷雨》的演出一样，删去了序幕和尾声。其原因可以通过比较国立剧场收藏的1988年和1950年的《雷雨》演出剧本发现，1988年的演出剧本是在柳致真1950年改编剧本的基础上再次进行加工的。也就是说，李海浪对曾经的剧本进行了修改，导致与原作的距离拉得更远。因此，这次演出比起在国立剧场首演的《雷雨》删减掉了更多的内容，因此其演出时间也相应缩短，只有2小时左右¹³⁾。李海浪与曹禺将焦点集中在繁漪身上的表现方法不同，他并没有把焦点集中在某一个角色身上，而是对所有人物进行了比较均衡、客观的描写。

但是，这种表现手法并没有成功，特别是对周冲和鲁大海的描写有很大的不足。因为剧本大幅删减了有关这两个人物的内容，与描写其他人物的内容相比，分量较少，并不能完整、生动地体现出人物的性格。再就是对序幕和尾声的删减都和1950年的剧本有相似之处，但是其中的意义却有所不同。另外，演出技法上并没有使用新设施，只是尽可能地还原了舞台提示中所描写的场景。

原作中一直生活在幻想世界里的周冲在李海浪执导的《雷雨》中失去了原来的个性。原作中的周冲虽然生活在自己的幻想之中，但是他还有明确的信念和价值观。但是，在1988年的剧本里，不仅对他的描写不够，而且完全把他塑造

12) 柳敏荣, 同上, p.454.

13) 『雷雨』, 李海浪执导, 国立剧团第134次定期公演录像资料, 国立剧场资料室收藏, 1988年(以下简称为1988年『雷雨』录像资料)。

成了一个不懂事的孩子。周冲虽然不是一个理性的人，但也不是一个感性的人。原作中的周冲是一个多少有些判断力的青年¹⁴⁾，但1988年的剧本里塑造了一个没有判断力、没有思考能力，只会随声附和的感性周冲。

曹禺描写的所有人物中，最重要的是繁漪，接着就是周冲。周冲生活在幻想之中，所以对现实没有彻底的了解，在剧的最后，与四凤一起触电而死。曹禺描写的周冲虽然不符合现实，但是一个怀抱着理想与憧憬的青年，总体来看，他带着一种正面的理想，与他父亲周朴园的立场是完全不同的。

1988年的演出舞台上，虽然周冲仍然是一个有梦想的青年，但是与原作相比却被描写得非常幼稚。原作第一幕中周冲和繁漪相见的场面中，有周冲一边安慰繁漪，一边向她诉说自己有心上人的部分。从这部分可以看出，周冲既有天真烂漫的一面，又有坚持自己主张，恪守自己原则的一面。1988年的剧本里却只留下了周冲快乐的一面，而要实现自己梦想的固执和意志却都消失不见了。特别是繁漪问周冲如果周朴园不答应帮助四凤的话怎么办时，周冲坚决地表示那也要将实情告诉自己的父亲。从这里可以看出，周冲很坚定，甚至有点固执¹⁵⁾。但是1988年的剧本里，这部分都被删掉了，周冲成了只会撒娇，不懂事又幼稚的孩子了。原作中的周冲虽然生活在梦想的世界里，但他并不是对周围发生的事情一无所知，仅仅由于他没有在现实中碰过壁，所以只是过于乐观地面对一切。而且，在原作第一幕中，周冲就发现了繁漪和周萍之间关系的变化，并告诉繁漪周萍已经与以往完全不同了，由此也看出周冲对他人的关心。但是在1988年的剧本中，这些内容全部被删减掉了，在周冲固执己见的时候，却安排了周萍登场。原作本想用琐碎的生活细节和台词让观众了解周冲的性格，可是李海浪导演为了降低观众对剧中不正当关系的注意力，减少了对周冲细致的描写。与此同时，周冲性格中的善良和关心他人的一面也被降低了，却强化了他一切只顾自己的利己主义的一面¹⁶⁾。虽然导演的确要删除一些与时代不相

14) 曹禺，同上，p.11~12。

15) 曹禺，同上，p.76~79。

李海浪执导，《雷雨》剧本，韩国国立剧团第134回定期公演，韩国国立剧场小剧场，1988.10，p.22~25。（以下简称为：李海浪执导，《雷雨》剧本。）

符的内容，但是对人物具体性格的描写部分过度删减以后也没有进行补充描写，这就导致了人物性格的不鲜明。

关于周冲的性格，与原作相比，首先是他积极反抗的性格特质有所减弱。原作第一幕周冲劝说繁漪服药的场面中，可以看到周冲与周朴园的对立¹⁶⁾。周冲用自己所了解的知识挑战了周朴园的权威。他常常主动地展示自己的梦想，叙说自己的理想，如果他对父亲周朴园的行动有所不满，那么他会立刻提出反抗。周冲虽然对周朴园有所惧怕，却又坚持自己的主张。他的性格可以被比作一颗“玻璃球”，他的梦想就储存在这样一个外表看起来无比坚硬，实际上却又十分易碎的容器当中。曹禺就曾这样描写周冲的性格：周冲为了自己的信念偶尔会向父亲表示反抗，但是他的固执就好比玻璃球的表面一样，硬梆梆地使他的梦想不能与外界沟通，从而形成了一道界限。而他的父亲周朴园则时常想要将这坚硬的玻璃面打个粉碎。如果经历一次失败，那么周冲坚硬的表面就会被打开一个洞，将他的梦完全击得粉碎。当周冲坚硬的表面被全部击碎的时候，保护他的玻璃层就会消失，他的人生也会随之失去目标，只剩下妥协。一旦周冲的幻想消失，他也必然会走向死亡。所以，曹禺描写的周冲虽然纯真，但其结局也必定是一个悲剧。这些都是由周冲的性格因素所决定的。

但是，1988年的剧本里，第一幕周冲劝说繁漪服药的场面中删除了一些对话，虽然仅是一些小小的删减，却可以看出周冲虽然不满父亲的强权，却又不反抗，只是一味按照父亲的指令行事。周冲虽然不愿劝母亲服药，却又不肯违抗周朴园的命令，只能劝说母亲服药。另外，周冲向周朴园提起鲁大海时，也没有像原作一样表明自己的立场，讲出一些庇护鲁大海的话¹⁸⁾。

与原作相比，周冲的台词变短了，周冲的立场也随之弱化了。原作中显示出了周冲的固执和进步性，但在李海浪的剧本里，在周朴园嚣张的气焰下，周冲却不得不收敛起自己的固执。而且，原作第三幕中有周冲和四风谈话的一段

16) 曹禺，同上，p.81~82。
李海浪执导，『雷雨』剧本，p.25。
17) 曹禺，同上，p.91~92。
18) 李海浪执导，『雷雨』剧本，p.34~35。

内容，这一场面显现出周冲纯真却不切实际的特点。他对四凤讲述了社会的不公平和他的幻想，他虽然没有详细的计划，却带着对未来世界的遐想¹⁹⁾。

通过原作我们能够发现周冲力图冲破不合理社会的信念，他所构想的理想世界是一个没有争吵，没有虚伪，以及没有不平等的社会。周冲虽然比一般人要纯真，但是他有自己的思想。只是他的思想过于理想化，觉得人人都很善良。周冲在认识到父亲强权的同时也认识到父亲和鲁大海之间的矛盾是不可调和的。在母亲繁漪的真实面目一点点显露出来的时候，他也渐渐陷入了绝望，他的梦想也一点点破碎了。最后，周冲虽然没能破坏丑恶的世界，但却是一个即使陷入悲剧世界也能给人带来希望的人物。特别是周冲向四凤描写幻想世界的部分就可以让我们清楚地看到他不切实际的一面。

1988年的剧本中删除了这一部分内容，周冲仍然是一个不切实际的人，但是曾经抱有梦想的他被改编成了一个连梦想都没有的人。这样一来，周冲所特有的极其微小的理性一面也被抹掉了，完全变成了一个屈服于父亲的强权、撒娇任性的感性人物。也可以说，这部作品里唯一可以给人带来希望的人物也一并消失了²⁰⁾。原作中周冲对未来世界的详细描画本是为了体现出他的性格，但是在1988年的剧本里，这一段台词被删减的只剩下不到两行，因而使得对周冲的描画不够到位。

第二个与原作的描写有差异的人物是鲁大海。1950年柳致真导演执导《雷雨》时，已经对鲁大海这个人物进行了删减，意在模糊他的政治立场。1988年的剧本比1950年删除了更多有关鲁大海的描写，鲁大海的性格也从理性变成了感性。原作中的鲁大海既豪放又不失机智，但是1988年的剧本中，却给人一种凶狠蛮横的印象。

对鲁大海的描写主要集中在第三幕。周冲找到鲁家，正与四凤交谈当中碰到了回家的鲁大海，他与周冲的对话中可以看出他的无产阶级立场，以及他对

19) 曹禺，同上，p.215~217。

20) 参看1988年『雷雨』演出录像。

现实的正确认识。原作里的鲁大海认识到了与周冲地位的差异，非常理性地拒绝了周冲的帮助，他虽然豪放但不轻率，作为一个在社会的磨练中成长起来的人物，比生活在幻想里的周冲更实际，更理性。

1988年的剧本则在1950年改编剧本的基础上删减了更多鲁大海的台词，他的性格里没有了对社会清晰的认识，性格也被描画得急躁草率。鲁大海在原作里被描写成一个条理清晰，与周冲对话的时候也是非常理智的。但是公演的时候，鲁大海却只有一些违背人之常情的、感性冲动的台词²¹⁾。鲁大海对社会的一些理性认识也被置换成了感性的。

例如，原作中鲁大海与周冲描述两人关系的时候，非常客观地分析了两人的阶级差异，但是1988年的剧本里就把这些内容全部删掉了，把鲁大海描写成了一个既不会用客观原因说服周冲，又只会用“打断你的腿”、“我警告你”等一些胁迫性的语言和感情用事的方式来处理事情的人物。

1988年剧本里的每个人物与三十年代创作出的中国原作中所赋予人物的意义已经完全不同了，我们可以通过演出剧本内容的删减了解这些意义变迁的过程。

首先，1988年的韩国结束了政治独裁的时代，已经走向了民主化的道路。这一时期的韩国社会追求人权、民主主义，开始强调“个人”的重要性²²⁾。个性的强化也使自由主义和利己主义的思想不断涌现出来。利己主义是个人主义的极端表现，它认为人类的利己性是人的天性，利己主义也是指个人的利益高于一切的生活态度和行为规范。它的特征就是以自我为中心，把个人利益看作高于一切的生活态度和行为准则。从极端自私的个人目的出发，不择手段地追逐名利、地位和享受。追逐个人名利。追求个人的名誉和利益可以说是利己主义者的人生目标，所以利己主义者常为了自己的利益而牺牲集体的目标。

1988年李海浪执导的《雷雨》很好地揭示出了这种利己型人物的性格。这次演出的剧本是在柳致真1950年改编剧本的基础上为了突出自己的立场而重新进

21) 参看1988年『雷雨』录像资料。

22) 沈贞顺, 『全球化时代的韩国演剧公演及文化Ⅱ』, 青葱世界, 2002, p.236.

行改编的。柳致真试图在环境中探索命运的悲剧性，而李海浪则集中在人物的过去上。

与今天的世界所隔绝的已流逝的岁月当中，已经被忘却的世界，那些被遗忘的岁月里曾有的过去，今天又重新复苏过来给剧中的人物带来了意想不到的冲击。剧中人物三十年以来的首次邂逅所造成的悲剧让人心痛，并将这些悲剧的原因全都怪罪在命运的头上。但是，这既不是神开的玩笑，也不是命运所教给我们的，是他们自己犯下的罪，他们自己一手造成的²³⁾。

通过上文可以清楚地看出李海浪的执导思想。他虽然也认同《雷雨》是一出命运悲剧，但是他更觉得人类自己在过去犯下的罪才是造成悲剧的根本原因。正是人类为了自我满足而犯下的罪，在30年后支配着人物走向灭亡。所以，个人主义作为最重要的价值观念被应用在这次公演当中。

从剧中人物周朴园开始每个人都带有个人主义的倾向。他为了满足私欲和侍女侍萍发生关系并生下了两个儿子。但是，当侍萍威胁到他的利益时，就残酷的将她赶出了家门。侍萍也有着个人欲望，她不顾地位和条件的不允许，一意追求自己的爱情而遭遇挫折。而且，嫁给周朴园的繁漪为了追求自己的自由，向周朴园报复，从而选择和自己的继子周萍进行一段不伦之恋。剧中的繁漪不停地翻出过去的事情提醒周萍，像这样不惜牺牲别人的幸福来追求自己的自由，正是利己的明显表现。周萍也是个人主义的代表人物，他畏惧父亲的威严，试图从与繁漪的不伦恋之中抽身出来。他为了达成自己的目的，使出浑身解数，甚至利用不谙世事的四凤来刺激繁漪。但是，四凤也有自己的目标。她正是鲁大海说的“想要穿丝袜、坐汽车”的普通女性。四凤也有着嫁入豪门的梦，才会和周萍陷入情网。四凤的父亲鲁贵也是典型的利己主义者。他为了摆脱贫苦的生活不惜利用自己的亲生女儿。鲁贵明知四凤和周萍的关系，非但不加以阻止，反而加以利用以赚取更多利益。

另外，1988年的演出剧本中，一句“想要忘记过去，只活在当下”暗示存

23) 李海浪, 同上, 笔者译

在着不能轻易抹掉过去²⁴⁾。过去的力量再次出现，慢慢将周朴园、侍萍、他们的子女，以及繁漪都推向了悲剧的深渊。为了一己私欲而犯下的罪，经过了30年，仍然回来向他们复仇。因此，周朴园失去了两个儿子，侍萍也失去了所有的子女，繁漪不但失去了儿子，自己也住进了精神病院。周萍和四凤也因经受不住打击而选择了自杀。原作中的鲁贵最终也死了，但是这次的演出中却没有过多地给出有关鲁贵的信息，但我们可以判断，他的境况也并不好，他失去了夫人侍萍、女儿四凤和继子鲁大海，只剩下一个人孤苦伶仃。

犯下罪行的人们都是一样的，他们当中谁更坏并不重要，只要犯下罪行，它就会像一个幽灵一样追随之来，一定会有因果报应。所以，在罪恶面前他们都是平等的。表面看来，每个人都有各自的故事，但实际上他们之间都有着密切的联系，如果过度地强调某个人物，就会忽略另一个人物，所以，导演李海浪想要平均描写每个人物。但是，与其他人物不同的是，周冲和鲁大海并没有犯下什么罪行，如果硬要把这两个人物和其他犯下罪行的角色一起描写，就无法体现罪恶面前人人平等的关系，就有可能丧失这两个人物的特点。正是因为这个理由，李海浪又试图在一定程度上弱化这两个角色。

原作中周冲和鲁大海所带有的进步性主要通过对话表现出来，这些对话不管是在中国还是在韩国，都能引起观众的共鸣，因为它带有一定的时代性，都是一些抨击家长制、要求平等和人权的内容。但这些内容都不是80年代的韩国民众所关心的问题，所以，作品弱化了周冲与父亲周朴园的冲突，修改成了符合当时社会氛围的内容。同样，原作中的鲁大海是一个偏向马克思主义者的形象，在中国公演的时候，他作为左翼思想的代表者，总是以重要人物的身份出场，并详细刻画。但是朝鲜战争以后，韩国选择的是资本主义体制，在这种情况下，再把鲁大海设定为左翼人物的代表似乎就有些不合适了，因此，李海浪把鲁大海设定为一般的劳动者代表。这和为了劳动者的利益而斗争的一般公司职员毫无差别。再者，李海浪一直带有反对将艺术作为意识形态的宣传手段的古典艺术观，他与把戏剧作为宣传手段的马克思主义者是完全对立的²⁵⁾。由此

24) 李海浪, 同上。

可见，李海浪想要避免将《雷雨》作为某种意识形态的宣传手段。

李海浪为了平均描写每个人物，大量删减了有关鲁大海的描写，随之也改变了鲁大海的形象，把有思想、有人性的鲁大海描写成了一个肤浅的、暴力的人物。李海浪不想通过鲁大海来体现什么思想，他所带有的艺术观认为包括戏剧在内的艺术都只应带有其纯粹性。在1988年奥林匹克运动会开始之前，韩国与朝鲜都处在一种和解的氛围之中，左右翼的对立已不能成为文学作品的主题了。

原作中，曹禺为了表现宇宙的“残忍”和“冷酷”，即使毫无罪过的周冲和鲁大海也被推向了悲剧的结局，这也说明不管是好人还是坏人都可能会因为其命运而走向灭亡。所以，曹禺展示了周冲的死，他将周冲的梦描写的淋漓尽致，又让这个梦随着剧情的发展一步步走向破灭。曹禺所说的“残忍”，并不去分析人的本性，而是通过将美好的东西毁灭给人看来表现。至此，就可以解释周冲的死。周冲虽然没有罪，却触电而死，想要在周冲的行动里寻找原因是很难的，但是从宿命论的角度来看，这个结局对他来说或许是最恰当的。因为从周冲的梦和理想被击碎的那一刻起，他已经死了。对于他来说，精神上的绝望比肉体的死亡更为致命，所以曹禺设定了周冲的死亡，因此他的死也是体现作家价值观的重要部分。

相反地，1988年的剧本当中，删除了描写周冲梦想的部分，这里不仅删除了与时代不符的部分，而且剧中只是告诉我们他有一个这样的梦想，并未细致描写，这对了解周冲的性格是不够的。所以，连接公演意图来看，周冲的死缺乏必然性，整个人物也被弱化了。另外，对于鲁大海的描写也是这样，正如前文所说，在删除与时代不符内容的同时，并没能给人物赋予新的、鲜明的性格，就算有，除了暴力的语言外再无其他特点。鲁大海这个人物在1988年的演出中，到了即使不登场也并不会影响全剧进程的程度，整个人物毫无存在的意义可言。李海浪导演如若按照自己想要平均描写各个人物的执导意图，就有必要赋予这两个人物更鲜明的性格。文学作品要站在作品的社会效果之上，用一种

25) 李海浪, 同上, p.416~417。

潜在的力量，影响人们的感觉、意识和判断以至行为，并最终起到创造历史的作用。文学促使人们对传统的观念、道德、价值和现实存在的合理性提出疑问²⁶⁾。

由此看来，文学作品要对读者产生影响，让读者接受作品所传达的中心思想。但是，1988年的《雷雨》演出中，只追求人物的均衡，却忽落了周冲和鲁大海所带有的正面意义，并没能深度发掘作品的中心思想。利己型人物经历了幽灵的支配和现实的悲剧后，在精神和肉体上都受到了惩罚，这些人物作为罪人，虽然能维持李海浪导演追求的一致，但是周冲和鲁大海没有一味利己的过去和罪孽，最后却以死告终的结局反而破坏了李海浪所追求的均衡。也就是说，李海浪本想要平均描写各个人物并体现出他们各自的特点，但是在追求平衡的同时，对某些人物形象的弱化，使得他的方法并没有实现，也没有达到预期效果。

如果仅仅是为了客观展示这部作品里的利己主义者的悲剧而平均分配各个人物的比重的话，是无可厚非的，但是如果想要转达某种观念或意识的话，这种表现方法并不合适。李海浪只顾追求均衡一致，却忽略了中心思想。1988年的公演既想表现人类自己招致的悲剧，又设定了被悲剧笼罩的周冲和鲁大海两个人物，从这个角度来看，主题并没能很好的被表现。

《雷雨》原作中把悲剧的原因归结到宇宙当中，而李海浪则想要归结到人物的内心当中。李海浪认为反应剧中人物之间的问题和关系的话，没有描写其他人物的必要。但是倘若只是单纯地描写与导演的执导思想相符的人物会导致中心思想的单纯化和表面化，如果更加细致地描写周冲和鲁大海的对话及活动的话，就可以达到与利己主义者对立的效果，能将利己主义者的罪孽波及到周边无辜人们的事实一起呈现，这比只将重点集中在利己主义者身上效果更好，中心思想也将会更好地被呈现出来。

26) 姚斯著，葛峰译，『文学史作为文学科学的挑战』—赵宪章主编『20世纪外国美学文艺学名著精义』，北京大学出版社，2008，p.367。

3.2. 为了维持距离感而删除的序幕和尾声

《雷雨》原作和1988年演出的结尾部分也有差异。序幕和尾声被删掉以后的结尾部分，侍萍代替繁漪直接目睹了三个年轻人的死亡。这个结尾虽然和1950年柳致真改编执导的《雷雨》结局相同²⁷⁾，但是其带有的意义却是不同的。

首先，在序幕和尾声的删减上，李海浪与柳致真有着相同的态度²⁸⁾，曹禺想要维持的距离感在现实主义作家们看来是不需要的，那么在李海浪看来，删除序幕和尾声也是理所应当的。他在解释《雷雨》时非常重视支配人们的幽灵的力量，这个幽灵就代表着过去。

李海浪在作品中发现了与曹禺所说的“神”相同的角色。他把这种潜在的力量定义为“幽灵”。“神”或是“幽灵”都是看不见的力量，都影响着人类。那么，也可以说李海浪也把《雷雨》看作是一出命运剧。

李海浪认为戏剧应该揭示人生的真实，正如莎士比亚所说的戏剧掌握着“宇宙的秩序”²⁹⁾。曹禺呈现了宇宙的残忍和人类的无力，李海浪则告诉我们人类的悲剧都是自己造成的，强调了人类自身犯下的罪恶。

曹禺把焦点放在了繁漪身上，通过作品让读者意识到人类的弱小。李海浪的焦点与曹禺虽有所不同，但也有相似之处。李海浪并没有可以描写哪个人物，他客观地、平均地描写了所有人物，每个人过去犯下的罪就像命运一样必然地、不可抗拒地报复在他们身上。另外，存在于人类所不能控制的命运之上的“幽灵”眼中，只要有罪的人都是一样的。曹禺也将神放在了注视着人类的高处，在神的眼中，人人都是平等的。如果说曹禺把人力所不能左右的神，也就是命运设定为了剧的主宰者，那么，李海浪执导的《雷雨》里，就把过去描写成了一个幽灵，支配着这部剧。但是，剧中存在的不管是神还是幽灵，都告诉我们剧中单独存在着一个支配者。

27) 朴云锡, 刘珂, 「在韩国演出的「雷雨」--1950年柳致真执导」, 『中国与韩国学』第14号, 2011.

28) 朴云锡, 刘珂, 同上.

29) 柳敏英, 同上, p.416~419.

李海浪把曹禺所说的“神”换成了“幽灵”，乍看之下，李海浪对《雷雨》的理解与曹禺似乎非常相似，但是曹禺认为《雷雨》里所表现的既不是因果，也不是报应，是天地之间的一种“残忍”³⁰⁾。曹禺所说的残忍类似于命运，命运的残忍又与这个世界和宇宙的残忍相似。李海浪并没有这样理解曹禺所说的“残忍”，他理解为“因果”、“报应”。虽然李海浪没有明确地指出他用“因果报应”的思想接受了《雷雨》，但是他却极其重视“过去”的作用。曹禺虽然明确指出过并非因果报应，但是李海浪却将“命运”这一单词延伸到了因果关系上来诠释。

曹禺所说的命运是事先注定的、不为人们的意志而转移。好人也不能摆脱命运的制裁，由于命运是注定的，所以个人的生死、贫富等所有的一切都不能通过努力而得来。“因果”、“报应”原是佛教用语，从佛教的观点来看，万物皆有因，有因必有果，就好像种瓜得瓜的原理一样。这个观念作用到人的身上就是说，人的幸或不幸都有原因。由此看来，所有事情的开始都是非常重要的，做好事就有好结果，做坏事就要受到惩罚。那么，“因果”、“报应”也能按照这个规则的话，就可以将事情的结果引向一个好的方向。也就是说，自己的行动可以决定所有事情的结局，这种观念和命运一样都可以看做是迷信的一种，但是两者所招致的结果却大不相同。

在剧中人物听到幽灵的呼吸声之前，他们的心中就已经笼罩上了一层黑色的阴影。但是，幽灵和神一样，不想让你看到他们的面孔，我们看到他们面孔的可能性从一开始就被切断了，无论发生任何事情，幽灵也不会摘掉它的面纱。所以，我们为一睹它的容颜，会走向更远的地方。那地方是不允许进入的神的领地。即使这样，话剧也不会停下脚步，为了确认幽灵的存在绝不会放弃努力³¹⁾。

曹禺曾说为了把观众置于神的位置才设置了序幕和尾声，因为剧中的故事发生在中国，其背景就是中国，中国的观众在看剧的同时，很容易就会置入自己的

30) 曹禺，同上，p. 5。

31) 李海浪，同上，笔者译。

感情。而且，还可能在自己周围寻找与剧情类似的故事，这就会导致观众将剧情与现实时间结合起来进行判断。那么，观众就很难像神一样客观地做出判断，而是依据自己的喜好对剧中人物进行判断。因此，利用序幕和尾声拉开了观众和剧中角色的距离，尽量让观众站在观察者的立场上欣赏话剧。实际上，观众只需要成为神，默默地注视着角色的行动和剧情的变化即可，不用做出任何判断或者决定。这样一来，曹禺只是讲了一个故事，即使是不会在现实生活中发生也无所谓。

过度重视现实导致了曾经不必过分重视现实就只通过演员的演技呈现出真实场面的戏剧，正在丧失可以生产出许多优秀文学作品的能力。把现实矛盾直接呈现在剧中的剧本却大量出现³²⁾。

从李海浪对于“幽灵”的解释来看，他和曹禺有着相似之处。幽灵支配着人类，却又不愿在人前显露自己的容貌。从这一点来看，李海浪和曹禺是一样的。但是，在这一点的表现方法上，两人又是不同的。曹禺用序幕和尾声保持观众和角色的距离，李海浪也把握住了“宇宙的秩序”这个概念，而且也认为集中于现实并不是构成优秀剧作的要素之一。但是他仍然删除了保持距离的序幕和尾声部分，其中的最主要的理由也应该是韩国观众本身比中国观众更能客观地欣赏《雷雨》。《雷雨》的背景是中国，对于韩国观众来说，韩国观众观赏一个发生在别的国家的故事，能站在一个更客观的观察者立场上，因此，想要在剧中加入自己的感情也是很难的。所以，李海浪认为即使删除了序幕和尾声也同样可以维持距离感。另外，李海浪还想要探寻幽灵的身影，那么越接近剧中的人物也越容易发现，所以他想把观众拉进中国的环境之中进行一番探险。

第二，原作中周萍开枪自杀时，站在舞台上的是周朴园和繁漪，但1988年的公演中，周朴园则和侍萍一起听到了枪声。这个安排和1950年演出的结局一样，但是却带有完全不同的意义。1950年的演出是为了通过旧式女性的不幸来表现封建家庭的不合理，而1988年李海浪想要表现的是悲剧都是自己造成的，自己

32) 李海浪, 同上, 笔者译。

犯下的罪，永远不会随着时间的推移而消逝，最终都会回来复仇。因此，李海浪以不同的理由将侍萍放在了演出的结局部分。

李海浪认为侍萍最能展现出悲剧是自己造成的这个道理。因为侍萍是推动剧情发展的关键人物，她的出现破坏了周家原有的秩序，这种虚伪的家庭秩序尚在维持的时候，各种矛盾深深隐藏在其中没有浮出表面，但是，从侍萍出现的那一刻开始，所有的矛盾都暴露出来：繁漪、周萍和四凤的三角恋爱关系、周朴园和侍萍的过去、周朴园与鲁大海的关系以及侍萍和周萍的关系等一一出现。虽然如此，决定了最后悲剧结局的是周萍刚刚从一段乱伦的恋爱关系里脱身，立刻又掉入了近亲相奸的尴尬境地。而从根本上造成这种关系的人正是侍萍及周朴园。这些关系随着侍萍的登场渐渐明了，周萍在听说了周朴园对这一切的解释之后最终陷入了绝望的深渊。

如果不是周朴园和侍萍的关系，周萍和繁漪的关系虽然是令人厌恶的，但是周萍始终在安慰自己，他认为只要躲开繁漪就可以活下去，他们的关系也只是因为年少无知，这种心理上的安定绝不会把周萍引上绝路，这段关系不过是他自杀的众多原因之一。但是，周朴园和侍萍的关系被揭穿以后，对周萍造成了致命的打击，他意识到过去的一切并不是失误，他陷入畸恋的原因是因为自己的丑恶。人类的羞耻心不断吞噬着他，最终导致他羞愧自杀。由此可见，侍萍与周朴园是周萍自杀的最直接的，也是最根本的原因，侍萍对周萍的刺激远远大过繁漪，反之，侍萍犯下的罪孽要比繁漪深重，付出的代价也要比繁漪更大。侍萍和周萍、四凤有着切不断的血缘关系，她犯下了等同于杀死两名子女的罪孽，而且一个母亲看着自己的骨肉自杀，比起繁漪看着自己的情人自杀更不易落入痴情剧的俗套，另外，还更具有冲击力。这就是“过去”带来的效果，由此把“过去”的恐怖力量表现的更为彻底。

1988年《雷雨》在韩国演出的时候与这部作品的创作时期已经隔了50多年，1988年的社会背景和生活方式与1930年的中国完全不同，所以，导演李海浪修改了与时代和民族理念不同的部分，在八十年代的韩国，家长制的不合理性已经不再是社会焦点，因此这一部分内容也随之被弱化。

李海浪弱化了带有自由和平等梦想的周冲，带有左翼思想倾向的鲁大海的台词也被大量删减，但是，这种弱化和删减不只是减少了台词量，甚至导致了人物性格的转变。也就是说，李海浪通过分析生产的接受方法，并考虑了时代背景，对这部话剧进行了改编并执导。这种接受方法使《雷雨》反封建主义的主题变成了对利己主义者的批判，作品的梗概虽然大致相同，其中心思想却与曹禺完全不同，从而从同一部作品里生产出了新的意义。

3.3. 对新协剧团演出技法的承袭

1988年《雷雨》的演出舞台和作品中所描述的没有太大差异。1988年的舞台最大限度地再现了曹禺原作中所描写的场景，将中国化的家庭背景直接搬上了舞台，尽管如此，这次的舞台布景还是有一些不足。

特别是第三幕的布景出现了一个不小的问题。作品第三幕的背景是鲁贵的家，1988年公演时把鲁家的室内情景呈现地非常完整，但是却忽略了鲁家外部的环境。原作中通过鲁家的窗户对周家的周边环境进行了描写，其中还有一幕繁漪透过鲁家的窗户窥视室内周萍和四凤的场面。由此可见，第三幕的舞台布景中，窗户是一个非常重要的媒介。舞台的中间要有一扇窗户，并且它的大小要足以让观众清晰地看到窗外繁漪的面孔。

第三幕的舞台有别于其他三幕，因为舞台中间设有窗户，所以整个舞台可以设为开放式。第一、二、四幕的舞台也设有很大的窗户，除此之外还有与外部相连接的门，观众可以通过这些设置掌握房子外部的状况，而且第一、二、四幕中几乎没有在窗外发生的故事，但是第三幕中窗户作为重要的舞台布景，可以随着剧情的发展呈现出天气的变化，此外，窗外的景色也要通过窗户来展示。最重要的是原作中描写繁漪站在鲁家窗外的场景时，还细致地写了她身上滴落的水珠，如果让观众看到原作中描写的这个场面，那么透过窗户至少能看到站在窗前的繁漪的上半身，那么，如果没有窗户，或者窗户的面积过小，这些场面就不可能被很好地呈现出来。

事实上，1988年公演的时候，第三幕的舞台中央虽然设置了窗户，但是面积却过于窄小。正因为这样，第三幕没能很好地把窗外的情景转达给观众。第三幕中要让观众透过窗户看到窗外雷电交加、混乱无序的场面简直是不可能的。如果把窗户的尺寸放大一些，可以看到窗外天空和气候的变化，那么对观众的内心会有更有震撼力。另外，这次公演时，第三幕中繁漪从窗外窥视屋内的时候，她的身影很难被看清，特别是闪电划过的一瞬间，光线照在繁漪的脸上，可以看到她痛苦扭曲的表情，倘若没了这个场面也就不能很好的表现出她内心的绝望了。至于原作中所描写的雨中的繁漪，雨水顺着发梢流下来的样子，观众们就更看不到了。总之，1988年的舞台布景虽然尊重了原作，但仍有一些令人遗憾的部分。

李海浪在分析《雷雨》的过程中，试图用“声音”来诠释只有在戏剧中才存在的幻想世界³³⁾。但是通过演出资料来看，李海浪并没有凸显出“声音”这个要素。而且，下雨的场面也没能很好的呈现出来。1950年《雷雨》第一次在韩国上演的时候就是用了人工降雨装置，舞台技术上比1950年发展了很多的1988年不仅没有超越第一次演出，比起三十多年前的舞台，技术上甚至还存在着很大的不足。从《雷雨》这个题目我们就可以知道，雨在剧中有着举足轻重的意义，因此，演出中“雨”的登场常常是每次演出的焦点。但是，1988年的《雷雨》公演中，对窗外的电闪雷鸣声的表现却超过了雨声。这与以前的公演相比，不仅仅是没能真实地重现暴雨场面，甚至还出现了很多不足。比如，听到四凤和周冲触电而死的消息时，众人都冲到了院子里，后来周朴园独自一人又回到了房里，即舞台中央。这时候外面是下着暴雨的，周朴园应该又被雨水淋过的痕迹，但是这次公演中周朴园浑身没有一点被雨淋过的痕迹，不但衣服没有湿，连头发上也没有水滴。

进入八十年代，大众媒体的发展让观众有了全新的视觉体验，画面通过影像而带来的现实感超过了现场性极强的话剧，但是话剧的现场性展示给观众的是现在、正在发生的事件，这和通过屏幕所看到的画面是不可相提并论的。如

33) 柳敏荣, 同上, p.450页。

果能很好的运用演出技术，就会给观众带来比影像更强的视觉冲击力。但是李海浪没有把握住这种媒体间的差异，没能发挥出《雷雨》的长处。

李海浪赋予了作品新的思想，接受了原作中所描写的舞台，他试图在既不破坏中国文化的基础上，又能很好地转达自己的思想。首先，舞台按照中国家庭的风格来布置，这对介绍中国文化能够起到一定的作用。《雷雨》作为左翼戏剧作品，38年间没能公演，观众也随之会对中国文化和背景感到生疏，对中国人的居住环境和生活环境进行细致地描写会给观众带来新鲜感。李海浪正是想要通过话剧向观众传达有关中国的信息。那么他为何不将作品的背景直接改为韩国呢？因为原作的故事本身情节十分详细，而且十分巧妙地交织在一起，如果将演出的背景设定为韩国的话，很难给观众带来共鸣，反而不如向观众讲述一个发生在中国的故事更有说服力。这让话剧与观众的现实生活之间保持了一定的距离，让观众有更客观的体验。

导演对作品的分析都建立在对原作尊重的基础上。李海浪沿用了原作中的布景，通过分析原作发现了作品新的意义。原作仍然是改编的基础，但是这部作品的新意义在大众媒体快速发展的八十年代，要通过话剧演出来表现的时候，李海浪导演并没有找到正确的演出手法。

4. 结论

综合上面的内容来看，1988年的《雷雨》试图运用分析生产型的接受方法将其公演。这种接受方式一般可以分为两个部分：第一，是对原作的分析。第二，是具有生产意义的解释。但是，综上所述，李海浪虽然对作品进行了全新的分析，却没有进行有生产意义的表现。这一点也是1988年的公演没能聚集起人气的的原因之一。

另外，进入八十年代以后，大众媒体的快速发展也对剧场造成了威胁，在家中看电视已经成为了一种新的流行，纵然通过影像来再现现实远远没有话剧

的现场来的真切，但是却能通过编辑技巧将画面剪辑的更华丽、更有质感。这也是1988年的《雷雨》不如之前更有人气的另一原因。

正因为这些原因，1988年《雷雨》在公演之时本就已经面临了比以往更多的困难，再加上1988年的公演也没有多少新意，使得这次演出并不算成功。在人物描写上，能够体现导演思想的人物被细致描画的同时，没能明确体现导演思想的人物就被过分地删减了。这样一来，人物的性格变得不鲜明，人物的必要性也被损害了。虽然对人物描写的处理上有些欠妥，但是导演在对序幕和尾声的处理上还是相对恰当的，作品即使没有了序幕和尾声，也仍旧保持了观众和作品之间的距离感。因为《雷雨》的背景是1920年代初的中国，舞台布景也按照1920年代的中国家庭来布置，这种布景本身就能让观众感受到异国风情，所以即使去掉序幕和尾声也并不影响观众和作品之间的距离感。

公演时，剧场如果不使用新技术或是新配置，就很难吸引观众的注意力。但是1988年的《雷雨》公演，在演出技术的使用上不但没有超越1950年，甚至比那时的技术还要落后。大众媒体盛行的八十年代，《雷雨》的演出面临着很多挑战。例如，音响的现实感、色彩的多样化都威胁着舞台艺术的现场性。像1988年这样没有使用新装置的平凡舞台是吸引不了观众的好奇心的，对于追求新鲜感的观众来说，也许这次的演出并没有什么看头。

1988年的公演中，李海浪分析原作并从中发掘出了与时代相符的意义，并将之搬上舞台，这都是非常了不起的。但是在吸引观众的方法上却非常欠缺，对人物的描写不彻底，演出技术也没有看点等，使李海浪导演的《雷雨》即使在接受方法上有各种优点，也没能使这次演出产生巨大反响。

參考文獻

- 尹日守, <中国话剧《雷雨》的韩国公演研究>, 韩国语言学会, 2005。
- 柳敏荣, 《李海浪评传》, 太学社, 1999.4, p.456。
- 李海浪, 《话剧的真髓……》, 国立剧团第134回定期公演《雷雨》宣传册, 1988.10。
- 车凤禧, 《受容美学》, 文学与知性社, 1987。
- 汉斯·罗伯特·姚斯著, 周宁 金元浦译《接受美学与接受理论》, 辽宁人民出版社, 1987。
- 曹禺, <《雷雨》的序作>, 《质文》, 1935年第2号。
- 《雷雨》, 李海浪执导, 国立剧团第134次定期公演录像资料, 国立剧场资料室收藏, 1988年。
- 李海浪执导, 《雷雨》剧本, 韩国国立剧团第134回定期公演, 韩国国立剧场小剧场, 1988.10。
- 沈贞顺,《全球化时代的韩国演剧公演及文化Ⅱ》, 青葱世界, 2002。
- 姚斯著, 葛峰译, 《文学史作为文学科学的挑战》—赵宪章主编《20世纪外国美学文艺学名著精义》, 北京大学出版社, 2008。
- 朴云锡, 刘珂, <在韩国演出的《雷雨》--1950年柳致真执导>, 《中国与国学》第14号, 2011。

<Abstract>

Staged in 1988, “Thunderstorm” research by Haerang Lee

Park, Woonseok · Liu, Ke

CaoYu’s work, <Thunderstorm> is very famous in Korea. <Thunderstorm> was first staged in the National Theater of Korea in 1950. Thirty eight years later, the actor-turned-director HaerangLee rearranged the show and it was once again enacted upon the stage of the National Theater.

The adaptation directed by HaerangLee did not follow the original manuscript. Still, CijinYu cut and embellished Lee’s adaptation. However, Yu’s adaptation is not considered a successful adaptation the personalities of some of the characters were not emphasized while others’ were completely altered. Also, the stage sets and application of technology did not have any new breakthroughs. The popularity of the drama was significantly decreased. The lack of technological improvements is also another factor to the films’ mediocrity. The film would not attract a large audience either --especially during the 80’s where mass media flourished.

CaoYu wrote in a prologue and epilogue to maintain the distance of the audience with the characters. Most of the involved directors, including HaerangLee, decided to completely cut out these parts. In fact, there were already issues between the culture and society of China and Korea as he was directing <Thunderstorm>. Distance could be kept even without the prologue and epilogue and this part of the processing was possibly the best of the show for HaerangLee.

From a general point of view, the performance of 1988 was a performance without originality with an average stage set and sound system that imitated the 1950 show. However, the show in 1950 had produced an artificial thunderstorm to attract large numbers, and the 1988 performance did not reproduce the shocking and exhilarating thunderstorm. The performance, with the multitude of aforementioned reasons, can be stated as a failure of a work of theater.

Key Words : Yu Cao, Haerang Lee, 《Thunderstorm》, The National Theater of Korea,
Receptive aesthetics

투 고 일 : 2012. 5. 10. / 심 사 일 : 2012. 5. 20. ~ 2012. 6. 10. / 게재확정일 : 2012. 6. 15.