

一個人的革命劇場 ——王嘯平早期劇著劇論初探

林明發*

摘要

王嘯平（1919-2003）馬來亞新加坡的第三代華僑移民。青年與友共創「星洲業餘話劇社」，受蘇聯戲劇家泰洛夫（Tairov）《演劇論》新寫實主義又革命視野的啟發。1940年返中國參戰，加入新四軍文工隊，開啟革命劇場生涯，創作多部劇作和劇論。1958年，擔任南京軍區話劇團副隊長時提倡「專家治團」，被批評「錯誤文藝思想」，被革除軍級，創作出版戛然終止。王嘯平追隨泰洛夫，後轉向史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski）的「體驗派」反對形式主義的表演體系，正是他力批劇團外行導向「用技術來掩蓋生活與思想空虛」表演模式內核。然「革命的力量無比強大」，王嘯平信守的體系產生裂變，他批判了史氏，孑然獨向劇場。本文先梳理王嘯平劇場起源，以及泰洛夫和史坦尼斯拉夫斯基的思想如發微見於他的劇作和劇論中，進而帶動其一個人的革命劇場。

關鍵詞：王嘯平、革命劇場、泰洛夫、史坦尼斯拉夫斯基、形式主義

* 國立成功大學人文社會科學中心博士後研究員。

A One-man Revolutionary Theater — An Exploration on Wang Xiaoping’s Early Theater Theories and Plays

Lim, Beng Huat

Postdoctoral Research Fellow, Research Center for Humanities and Social Sciences, National Cheng Kung University

Abstract

Wang Xiaoping (1919-2003) was a third-generation Chinese immigrant born in Singapore, British Malaya. He co-founded the “Singapore Amateur Theatre” with friends, inspired by Soviet playwright Tairov’s revolutionary vision of new realism in drama, *About Theater*. In 1940, Wang went to China and joined the New Fourth Army’s Cultural Troupe, embarking on a career in revolutionary theater and creating numerous plays and theatrical theories. Wang was expelled from the CCP in 1958 for advocating “the troupe be governed by specialists” and for “having several erroneous literary notions.” Wang followed Tairov’s lead and later turned to Stanislavsky’s “experientialist” system of performance against formalism as the core of his criticism of the troupe’s amateurish approach to “covering up the emptiness of life and thought.” However, ‘the power of revolution is immense,’ and Wang’s belief in the system crumbled as he criticized Stanislavsky and turned solely to the theatre. This article aims to examine the origins of Wang’s theatre, and how the ideas of Tairov and Stanislavsky found their way into his plays and theatre theory, and then into his own revolutionary theatre.

Keywords: Wang Xiaoping, Revolutionary Theater, Alexander Tairov, Konstantin Stanislavsky, Formalism

一個人的革命劇場

——王嘯平早期劇著劇論初探

林明發

我愛好文藝，我就應該站住一個文藝工作者的崗位，然而，這並不是說一個文藝工作者的任務便只是寫他的東西。生活實踐是更需要的。然而生活實踐並不是只站在臺上唱幾條抗戰歌，或是喊幾句漂亮的抗戰口號。這「生活」兩個字，應該指整個現實，是包含著各樣各式的，我知道這淺顯的道理，寫作決不能離開生活的實踐。¹

王嘯平是1937年至1940年初新華文學界與戲劇界一位活躍的寫作者與評論者，可惜的是我們一向對他的生平活動的情況所知不多。²

一、前言：王嘯平劇場生涯前沿

祖國在戰鬥著，我愛祖國，那當然也應該為祖國而戰鬥，但是，我不能拿槍，沒有力氣去上前線，這就讓我站在一個愛好文藝工作者的崗位吧！³

1919年歲末，祖籍福建同安的移民第三代王嘯平（1919-2003）在馬來亞新加坡出生，及長十七歲，七七抗戰爆發，青年王嘯平抱以戲劇救亡，與友朋朱緒等成立「星洲業餘話劇社」，成員半路出家，屬於「沒什麼戲劇工作經驗和理論研究的門外漢」，⁴一次排練時，中共地下黨員吳天現身劇社，此人早年留學日本東京早稻田大

¹ 王嘯平：〈向朋友們告別〉，《新國民日報·新流副刊》，1940年3月27日。轉引自方修主編：《馬華新文學大系·七》（新加坡：世界書局出版社，1971），頁498-500。

² 楊松年：〈王嘯平與新馬華文文學〉，《話劇》（上海人民藝術劇院院刊）111/112合刊（1992.10-11），頁28。

³ 王嘯平：〈向朋友們告別〉，頁499。

⁴ 王嘯平：〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉，《戲劇藝術》4（1990.12），頁32。根據徐嘯虎

學專攻戲劇，南來政治避難，掌《星中日報》副刊，他的到來，無論對文藝創作還是劇社都是適時的奧援：

吳天除了編副刊，團結培養當地青年文藝工作者外，還寫劇本，散文，報告文學，評論，拍戲，給劇社社友講授戲劇課，他帶領我們到街頭演出，在廣場上台上演講，帶領群眾喊口號。……得到了眾多華僑青年的愛戴。⁵

透過吳天中譯蘇聯戲劇家泰洛夫（Alexander Tairov）《演劇論》，⁶王嘯平得而認知泰洛夫新寫實主義演劇方法論，此方法論，訴求真實生活體驗，吳天十足肯定：「真正愛好演戲的人，一定會走到這一地步的。」⁷也因著《演劇論》，王嘯平接觸到史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski）「內心的體驗」角色論，兩位劇人對角色演出之摹狀外形／內心體驗立論，啟發了王嘯平更全面的演劇認知藍圖：

要求演員必須著重角色內心的體驗，並不是就等於說不要注重角色的外形活動。以為史坦尼斯拉夫斯基提倡內心體驗，反對外形的抄襲，因而就不敢在外形上給以動作，而使內心的深入變成了外形活動的桎梏，這也說明瞭對理論的知識是片面的瞭解。⁸

吳天藉由《演劇論》將戲劇力量與挽救民族危亡詞語互滲，鼓吹星洲愛好戲劇的青年獻身革命：

《王一桃筆下的 100 個文藝家》、吳佩芳〈抗戰戲劇海外傳演之研究——以 1937 至 1945 南洋劇運為例〉都稱為「新加坡業餘話劇社」；方修〈救亡劇運的全面開展〉則名為「星加坡業餘話劇社」；王嘯平〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉、許通元、曾繁靖〈新華作家 50 年〉都稱為「星洲業餘話劇社」。考慮星洲與新加坡同義詞，本文不排除「星洲業餘話劇社」、「新加坡業餘話劇社」、「星加坡業餘話劇社」皆為「星洲業餘話劇社」，唯援引時，會仔細比對。參考吳佩芳：〈抗戰戲劇海外傳演之研究——以 1937 至 1945 南洋劇運為例〉，《復興崗學報》83（2005.6），頁 160。許通元、曾繁靖：〈新華作家 50 年〉，潘國駒策劃：《新加坡華文文學五十年》（新加坡：八方文化創作室，2015），頁 153。方修：〈救亡劇運的全面開展〉，《馬華新文學簡史》（新加坡：萬里書局，1973），頁 209。

⁵ 王嘯平：〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉，頁 34。

⁶ 〔俄〕亞歷山大泰洛夫（Alexander Tairov）著，吳天譯：《演劇論》（上海：潮鋒出版社，1937）。

⁷ 吳天：〈譯序〉，收入《演劇論》，頁 5。

⁸ 王嘯平：《導演與表演諸問題》（上海：正風出版社，1951），頁 80-81。俄人史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Sergeyevich Stanislavski）有不同中譯，本文行文概用史坦尼斯拉夫斯基，引用則從原文。後不贅述。

努力戲劇的朋友們，他們是因為將「挽救民族危亡」這一課題帶到了演劇裡來，貢獻出他所有的力量了，我這本譯注，正是呈獻給他們的。⁹

繼而發表〈論戰時文藝〉登高一呼：

抗戰文藝作品必須成為一種救亡武器。因此，它必須配合抗戰形式，把握每一個必須叫出的口號，具體化於作品中，完成宣傳和鼓勵的任務，……使文藝力量作為一種組織的動力。¹⁰

此戲劇與革命一體訴求，在戰爭的年代，煽動了一代馬華青年原初激情，「星洲業餘話劇社」火速成軍「馬華巡迴劇團」，吳天擔綱巡迴團新加坡辦事處負責人，劇團 1938 年 3 月 15 日展開新馬巡演，¹¹該團的出發宣言無疑是對吳天戲劇救亡說的回應：

……我們這一劇團的組織，就是為要適應當前的需求，配合馬來亞整個救亡運動的開展，負起戲劇工作者戰時的任務，為祖國為中華民族的自衛抗敵而奮鬥。¹²

綜理上述，不難看出吳天引路下的劇社街頭演出或馬華巡演，明顯師法左翼結合革命文學和戲劇運動的國防戲劇發展出的革命劇場街頭劇模式，¹³在這裡，革命劇場概

⁹〔俄〕亞歷山大泰洛夫：《演劇論》，頁 6-7。

¹⁰轉引自吳佩芳：〈抗戰戲劇海外傳演之研究——以 1937 至 1945 南洋劇運為例〉，頁 171。

¹¹「馬華巡迴劇團」1938 年 3 月 15 日出發，8 月 9 號返星，歷時 5 個月。團員 16 位：朱緒、蔡振山、陳燕、王業運、陳少鳴、曾仲賢、王嘯平、韓譽元、陳娟、林麗卿、張碧華、蘇元輝、蘇碧玉、甘荷耕、戴小郎、陳莉。演出地點：永平、馬六甲、居鑾、麻坡、野新、加影、芙蓉、吉隆坡、巴生、新古毛、叻思、布先、怡保、土林河、宋溪、美羅、地摩、安頓、打巴、埔地、木歪、十字路、朱毛、巴里文打、北海、檳城等 63 個城鎮村落。楊松年：〈王嘯平與新馬華文文學〉，頁 28。

¹²巡迴團出發新聞刊《星洲日報·本坡新聞版》，1938 年 3 月 1 日。轉引自楊松年：〈王嘯平與新馬華文文學〉，頁 28、44。

¹³1935 年日本侵華，革命文學和戲劇運動結合，進而在 1936 年喊出國防戲劇口號，是為國防文學影響下發展起來的革命戲劇，洪深《走私》（1936），夏衍《賽金花》（1936）便是那時期作品，起到廣泛團結劇人、戲劇救亡作用，《賽金花》在上海首演，連演 20 餘場不衰，觀眾達 3 萬人次可證。另如七七蘆溝橋事變抗戰爆發，左派劇作家夏衍、于伶等集體創作三幕劇《保衛蘆溝橋》，似「一顆擲向民眾深處的爆烈彈，……沸騰他們的熱血」，帶動了革命劇碼；此外，于伶《省一顆子彈》（1937），凌鶴《火海中的孤軍》（1938），李增援《繁昌之戰》（1939）等，都是常在各地劇場、工廠、學校上演的戲碼，為「革命戲劇」做出實際示範。石曼著，重慶市藝術創作中心編：《周恩來與抗戰戲劇》（重慶：重慶大學出版社，2008），頁 94-95。劉漢俊、何金定、翁淮南、劉文韜、郭慧、馮靜、王仁鋒、王碧薇：〈中國共產黨領導抗戰的十大精神武器〉，《黨建》8（2015.8），頁 36。

念脫胎自蘇聯時期 1917 年十月革命，十月革命後，政府接收、關閉了一些劇場，勞工無產階級成為戲劇的主要觀眾，新的劇場應時而生，1922 年成立的「革命劇院」(The Theater of Revolution) 是為代表。¹⁴而馬華巡演初出發，走的正是勞工階層街頭劇、社會寫實劇本模式，劇團深入市鎮、農村、工廠、礦山……63 處城鎮村落 81 個據點，歷五個月，熱演 145 場，演出劇目包括吳天《大家一條心》、王嘯平與吳天合著《奸商的耳朵》、陳鯉庭著，王為一改編《放下你的鞭子》、葉尼《民族公敵》及《春回來了》(改編自田漢《回春之曲》)、李健吾《十三年》(另名《一個未登記的同志》)、梅英《生死線上》、舒強、何茵、呂復合編《三江好》等劇目。¹⁵其中《三江好》、《放下你的鞭子》和瞿白英《最後一計》，一般被認為是影響深廣的街頭革命劇經典，戲劇界合譽為「好一記鞭子」。馬華巡迴劇團便演出《放下你的鞭子》、《三江好》兩齣。而吳天和王嘯平合著的《奸商的耳朵》每地必演，劇中奸商指的是欺凌在地人、發國難財、和日人合流的商家，最後被割下耳朵大快南洋華人心，統一了抗戰戰線，共振了民族覺醒：

不管是商人店員，廠主工人，老人小孩，嫖客妓女，小偷乞丐，或是三教九流等等，在這家商店門口，彷彿自然而然地結成一條統一戰線，一起觀望，一起嘲笑，一起咒罵，一起拍手稱快。¹⁶

《奸商的耳朵》的演出很是轟動……印度人，馬來人，他們和中國人一樣，

¹⁴ 盧怡蓁：〈俄羅斯劇院之發展〉，《豆瓣小組》網站，2011 年 4 月，<https://www.douban.com/group/topic/18955807/?i=4681309y-6edlp&i=4773797y-6edlp> (2023 年 7 月 10 日上網)。

¹⁵ 「馬華巡迴劇團」演出劇目：《碼頭小景》、《曙光》、《老鄉》、《賣藝者》、《後庭花》、《父與女》、《賣唱者》、《黃昏時候》、《淪亡之後》、《大家一條心》、《一年間》、《被逼害的》、《化子拾黃金》、《我們打衝鋒》、《掃射》、《揚子江暴風雨》、《出發》、《悲慘之夜》、《父子之間》、《子夜》、《賈二爺》、《五月節》、流冰《金門島之一夜》、吳天《大家一條心》、王嘯平、吳天合著《奸商的耳朵》、陳鯉庭著，王為一改編《放下你的鞭子》、吳天《民族公敵》、吳天《春回來了》(改編田漢《回春之曲》)、李健吾《十三年》(另名《一個未登記的同志》)、梅英《生死線上》、舒強、何茵、呂復合編《三江好》等劇目。參考徐嘯虎：《王一桃筆下的 100 個文藝家》(北京：中國人事出版社，2002)，頁 212-214。林明發：《祖國的異鄉人：王嘯平小說研究》(臺南：國立成功大學中國文學系博士論文，2021)，頁 139、190。王嘯平：《南洋悲歌》(北京：作家出版社，1986)，頁 67-68。

¹⁶ 王嘯平：《南洋悲歌》，頁 44。

向台上鼓掌叫好……激動得熱血沸騰……¹⁷

此巡演不僅反映南洋救亡戲劇運動勃興，¹⁸亦可視為王嘯平革命劇場前沿時光。當自我標榜「普羅列塔利亞」(Proletarius)小青年，¹⁹碰上集革命戲劇於一身，「熱烈的、堅貞的愛國者、革命者」，²⁰有經驗的左派吳天，無異撞出最直接的教誨：

在吳天以及其他革命文藝前輩的啟迪下，我愛上文學戲劇，認識到要當藝術家，必須把自己的生命和祖國的命運結合在一起。²¹

1940年3月26日，王嘯平「向朋友們告別」，打著進一步學習的大旗，報考中法戲劇學校，搭輪船赴上海，為其歸僑革命劇場人生揭開序幕：

……對文藝和戲劇抱有莫大的熱情，我不怕嘲笑，我也不怕自己的幼稚，我相信自己永遠會在這部門學習，也可以說，正是這熱情，鼓動著我回國去做進一步的學習！²²

二、新四軍文工隊——上海人藝：愛的折磨與榮耀

革命隊伍果然是溫暖的大家庭。但把你誕生在世上，骨肉之親撫養你長大的家，是生命裡血液融合著的部分，是靈魂裡刻心鏤骨的烙印。人在歡樂、失意、焦慮、勝利、挫折的時候，都會想起它。²³

對藝術太熱愛太專注，父親（王嘯平）始終生活在自己的世界裡，是一個純

¹⁷ 王嘯平：《南洋悲歌》，頁 67-68。

¹⁸ 1937-1945 年抗戰期間南洋地區包括馬來西亞、越南、印尼成立的華僑劇團約 63 個。演出吳天《傷兵醫院》、朱緒《逃難到星洲》等 71 齣劇。見吳佩芳：〈抗戰戲劇海外傳演之研究——以 1937 至 1945 南洋劇運為例〉，頁 157-158、153-154。

¹⁹ 王嘯平：〈五十年風水輪流轉〉，《世紀》2014：1（2014.1），頁 11-12。普羅列塔利亞原指古羅馬社會最下階級，現指無產階級，衍生指涉詞如普羅文學、普羅大眾。

²⁰ 王嘯平：〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉，頁 32。

²¹ 王嘯平：〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉，頁 35。

²² 王嘯平：〈向朋友們告別〉，轉引自方修主編：《馬華新文學大系·七》，頁 499。

²³ 王嘯平：〈生命中的盛大節日〉，《世紀》2014：1（2014.1），頁 9。

粹的理想主義者。²⁴

說來，王嘯平啟程前，在新馬已有自己的文學場，新加坡學者楊松年研究指出，王嘯平 1937 年到 1940 年藝文創作產量驚人，在報刊雜誌發表超過兩百篇作品，以散文、小說、評論，詩歌為主。²⁵若非為了戲劇追求，要放棄之前創作積累並不容易。北返航程繞道香港，王嘯平登滬已是秋天，他的盤算是，上海吳天、黃佐臨、李健吾等名家濟濟，「話劇演出很繁榮」；地理位置進可往蘇區，退可作為轉港返星的跳板。豈知王嘯平人還在海上，中法戲劇學校校長馮執中被懷疑為漢奸，遂慘遭暗殺，學校更被查封，親臨斯地，卻「一時找不到理想的戲劇專科學校」。²⁶吳天趁機勸服了王嘯平投效新四軍，憑藉星洲劇場資歷，王嘯平得以 1940 年 11 月入伍加入蘇北戰地文工隊，正式開啟戲劇服務革命巡演生涯。這才在 1945 年導演《甲申記》結識演長平公主的茹志鵬，之後共組文藝家庭，徹底札根斯土，一場革命戲場追求改變了王嘯平人生，北返初期輾轉新四軍戰地，蘇北根據地牆上到處的標語「反對家鄉觀念」、「想家是可恥的」，基本排除了個別家庭，這些標語對王嘯平的啟發是：「這裡，戲是革命的戲，觀眾是革命的觀眾，天下是革命的天下。」²⁷始終無二心的投身革命劇場，使得他家庭觀念淡薄、以革命劇場是尚，據以檢視其 40 至 50 年代劇著劇論《第二代》（1945）、《永生的人們》（1946）、《回到人民隊伍》（1949）、《繼續為祖國戰鬥》（1951）、《海岸線》（1956，劉川合著）、《表演藝術問題》（1950）、《導演與表演諸問題》（1951），主題便只有一個——革命。王嘯平「文青」²⁸本色，融入革

²⁴ 王安諾：〈茹志鵬，患難與共伉儷情〉，《東方劍》2004：2（2004.2），頁 29。

²⁵ 楊松年：〈王嘯平與新馬華文文學〉，頁 31-36。

²⁶ 王嘯平：〈生命中的盛大節日〉，頁 9。王嘯平初抵上海孤島時期，劇團演出多元，斯時重要的綠寶劇場便標榜演出改良文明戲，知名編導陳秋風、劉一新、王曼君、趙燕士等都是劇團編導骨幹，除了演出戲團劇本，曹禺《雷雨》、《日出》、周貽白《北地王》、魏如晦《葛嫩娘》、于伶《女子公寓》等名劇皆在演出之列，還改編作家巴金《家》、西方名著如莫利哀《正人君子》、《庸人自擾》、王爾德《理想丈夫》、托爾斯泰《慾魔》、托洛夫斯基《大雷雨》等。趕上了上海「話劇化」過程，難怪王嘯平感受「話劇演出很繁榮」。參考徐亞湘：〈小市民的高尚娛樂——孤島時期上海綠寶劇場及其話劇演出（1938-1941）〉，《戲劇學刊》32（2020.7），頁 17。

²⁷ 王嘯平：〈生命中的盛大節日〉，頁 9-10。

²⁸ 王安憶：〈小跋〉，《世紀》2014：1（2014.1），頁 13。

命，作家同業女兒王安憶形容其行事作風：

以他最無方式最無策略的形式去愛國和愛黨，在一些最不合宜的時候說一些最不合宜的話，又因他極易衝動的情緒，將那些話表達得十分極端。²⁹

最不合宜、極端行事，果真惹來禍端，時任南京軍區話劇團副的他，一場內部會議上直諫「外行不能領導內行、領導幹部有加強專業化學習必要」，³⁰力陳「專家治團」必要。斯時整風、反右政治運動成風，王嘯平海外歸僑不知迴避，一言既出，「劇團全體大會批判我四天，說我有各種錯誤文藝思想。」³¹迅速被打成右派，³² 1958年8月25日總政治部批准：「定為反黨反社會主義的右派分子，開除黨籍，開除軍籍，剝奪軍銜，撤鎖職務，降為行政18級，轉交江蘇省文化局下放省級機關農場勞動。」³³ 遠遠趕回來革命，微近中年，一切抱屈落空，劇著、劇論創作與出版也隨著事件同時戛然而止。2006年《茹志鵬日記（1947-1965）》出版，王安憶注記母親1958年日記，是為「灰暗的時期」而有著弦外之音：「美好的世界只能留存於虛擬，一旦著手行動，便卵破雞飛。」³⁴幸而王嘯平被打成右派的那年3月，茹志鵬發表〈百合花〉，6月，茅盾〈談最近的短篇小說〉刊《人民文學》，文中力讚〈百合花〉清新、俊逸、結構謹嚴、富於抒情詩風味：「這是我最近讀過的幾十個短篇中間最使我滿意，也最使我感動的一篇。」³⁵〈百合花〉寫新四軍19歲年輕通訊員與在地過門才三天的新

²⁹ 王安憶：〈話說父親王嘯平〉，《空間在時間裡流淌》（北京：新星出版社，2012），頁188-189。

³⁰ 王安諾：〈茹志鵬，患難與共伉儷情〉，頁29。

³¹ 王嘯平：〈愛的折磨與榮耀〉，《世紀》2014：1（2014.1），頁7。

³² 王嘯平：〈愛的折磨與榮耀〉，頁6。王嘯平把被打成右派的時間點記為1957年，據南京軍區政治部直屬黨委公文，他被開除黨籍、軍籍批准日為1958年8月25日。1957年應是他會議發言之年。不著撰人：〈對王嘯平同志錯劃右派問題的複查結論〉，《中國人民解放軍南京軍區政治部直屬黨委決定》（79）政直黨字第36號，1979年3月21日。

³³ 不著撰人：〈對王嘯平同志錯劃右派問題的複查結論〉。

³⁴ 王安憶：〈遭逢一九五八〉，收入茹志鵬：《茹志鵬日記（1947-1965）》（鄭州：大象出版社，2006），頁108-111。

³⁵ 茅盾：〈談最近的短篇小說〉，刊載於《人民文學》1958年第6期。轉引自林傳祥：〈茅盾的一份文學評論手稿〉，《人民政協網》網站，2017年11月23日，網址：<http://www.rmzxb.com.cn/c/2017-11-23/1879772.shtml>（2023年7月15日上網）。

媳婦「近於聖潔的感情交流」，突出了戰爭中的人性美。³⁶多年後茹志鵑陳述著手寫〈百合花〉，正因王嘯平處於「岌岌可危之時」：

我無法救他，只有每天晚上，待孩子睡後，不無悲涼地思念起戰時的生活，和那時的同志關係。腦子裡像放電影一樣，出現了戰爭時接觸到的種種人。戰爭使人不能有長談的機會，但是戰爭卻能使人深交。有時僅幾十分鐘，幾分鐘，甚至只來得及瞥一眼，便一閃而過，然而人與人之間，就在這個一剎那裡，便能夠肝膽相照，生死與共。³⁷

茹志鵑說得含蓄，³⁸字裡行間卻在在是對亂世情誼的惜重，即使王嘯平一心投身劇場而置外家庭，面臨生死考驗，茹志鵑仍曲意維護王嘯平。在政治高於一切的年代，組織甚至要求「她離婚以劃清界限」，茹志鵑太極拳神回：「我不相信一個共產黨員教育不好一個右派。」³⁹展現了不凡的人格與智慧。茅盾評價的份量適時到來，愛屋及烏，王嘯平從「省級機關農場勞動」轉調江蘇省電影製片廠新聞片編導，至少留在了專業領域，及至 1962 年劇作家黃佐臨出面調王嘯平任上海人民藝術劇院導演，王嘯平終重返劇場。王嘯平能全身而退，王安憶點滴於心：「人藝在這個當口接納父親，並且在專業的崗位，不止是知遇，更還有濟人於危難。所以，我們全家都對人藝懷感恩的心情。」⁴⁰其〈一個人的藝術史〉回憶父親右派之前之後，一一勾描人藝成員對演劇的熱愛，彰顯人藝女演員周諒量歷經文革打擊仍積極重返舞台意志，定義其畢生表演行跡為「一個人的生活可為集體記憶作見證」。對比王嘯平革命劇場一生踽踽獨行，既個人又融入集體，本文擴大「一個人的」詞性發微而為王嘯平「一個人的革命劇場」，據以定調王嘯平戲劇一生，我以為是符合若節的。

³⁶ 陳思和：〈戰爭小說與人性美：〈百合花〉〉，《當代大陸文學史教程（1949-1999）》（臺北：聯合文學出版社，2001），頁 74-75。

³⁷ 茹志鵑：〈我寫《百合花》的日子〉，收入孫露茜、王鳳伯：《茹志鵑研究專輯》（杭州：浙江人民出版社，1982），頁 39。

³⁸ 王嘯平個性倔，曾當著同事劉川對茹志鵑發脾氣，茹志鵑：「算了，分手倒反能少受些氣，為了孩子，我吃苦也吃夠了。」卻是王嘯平真出事了，茹志鵑一逕「肝膽相照，生死與共」。茹志鵑：《茹志鵑日記（1947-1965）》，頁 76。

³⁹ 王安諾：〈茹志鵑，患難與共伉儷情〉，頁 28-29。

⁴⁰ 王安憶：〈一個人的藝術史〉，《世紀》5（2017.9），頁 75。

釐清王嘯平劇場起源與歷程，後文將分從其劇著、劇論展開論述。首先梳理他40、50年代劇著《永生的人們》、《回到人民隊伍》、《繼續為祖國戰鬥》，據以文本探討其如何受教泰洛夫、史坦尼，將藝術／革命內核注入個人劇本追求；接著解析劇論《表演藝術問題》、《導演與表演諸問題》怎麼演繹泰洛夫、史坦尼理論。期透過劇著、劇論表現，明證二者完整形構王嘯平「一個人的革命劇場」。

三、自然主義—形式主義：寫實體驗—寫實以外的特徵

對共產黨，延安，八路軍，新四軍，我是信仰和熱愛，但對那火與血的戰鬥，生與死的考驗，漫長道路與悠久歲月的征程，我這個首次遠離父母家庭故鄉的二十歲青年，不能沒有猶疑，不能沒有顧慮，是吳天再三啟導我，鼓舞我，使我認識到那個光明世界是我青春和生命最有意義的歸宿。——王嘯平⁴¹

我的父親（王嘯平）出生在很遠的地方，……他這一生，只有兩樁事業，一是革命，一是藝術，……錢的面前，這兩樁事業都失了位置，這也是他至今不願回出生地看看的最大原因。——王安憶⁴²

如前述，王嘯平革命劇場人生失路，正因「各種錯誤文藝思想」，什麼錯誤文藝思想？必須溯源自王嘯平的文藝啟蒙者吳天。為了紀念吳天，王嘯平寫〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉，⁴³文中指涉吳天及其中譯的《演劇論》搭建出劇場、革命、泰洛夫、史坦尼斯拉夫斯基、共黨、新四軍組合的藝術世界，「那個光明世界是我青春和生命最有意義的歸宿」，⁴⁴王安憶〈話說父親王嘯平〉亦稱王嘯平畢生「只有兩樁事業，一是革命，一是藝術。」革命不用說，藝術上王嘯平是史坦尼的信徒，「以這體系確立了他的導演藝術，以這藝術導了許多戲。」弔詭的是，何以曾經的

⁴¹ 王嘯平：〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉，頁35。

⁴² 王安憶：〈話說父親王嘯平〉，《空間在時間裡流淌》，頁188-190。

⁴³ 王嘯平：〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉，頁32-35。

⁴⁴ 王嘯平：〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉，頁35。

明燈卻也正形塑了「各種錯誤文藝思想」？整風、反右政治運動是第一道劃清文藝思想源頭的坎，第二是文化大革命：

這體系便無可避免地遭了襲擊。他是又要革命，又要藝術，一方也捨棄不了。而那一個年代，即使像我父親那樣自信的人都要困惑，都要懷疑一切。他面對那樣偉大的時代，革命的力量無比強大，他終於同意批判斯坦尼了。⁴⁵

就此，王嘯平與他信守的藝術加革命體系徹底產生了裂變，批判史坦尼，意味他守的是革命底線。要知道，曾經，泰洛夫的劇論是一個能指，指向了史坦尼藝術性所指，王嘯平怎麼可能批判史坦尼？他批判了，革命與藝術扞格不入，這才是「各種錯誤文藝思想」底蘊，王安憶的潛台詞：「在一個奇怪的時代裡，得了一個奇怪的契機，而有了奇怪的進步。」於是王嘯平「只可能作這樣的批判」。⁴⁶王嘯平劇場一生，得也泰洛夫、史坦尼，失也泰洛夫、史坦尼。第一道坎，體現在王嘯平奉為圭臬的兩位劇人生活體驗的藝術方法論，史坦尼說：

有了演員自己的親身生活體驗，再添加上一些偶發事件，你自然就會真切地理解舞台上該如何表演。以這種方式來完成整個角色，那麼你就塑造出了一個全新的生活。⁴⁷

泰洛夫也說「生活而來的想像」⁴⁸深化了表演，不依從斯時當道的以形式為表徵的自然主義寫實體驗表演方法，他認為寫實「奪去了自體驗而來的一切創造的原理」，泰

⁴⁵ 王安憶：〈話說父親王嘯平〉，《空間在時間裡流淌》，頁 190。

⁴⁶ 王安憶：〈話說父親王嘯平〉，《空間在時間裡流淌》，頁 190。王嘯平初識史坦尼應始於泰洛夫《演劇論》：「泰氏的這本著作實在是現代劇擅奇偉的收穫。與此可堪比擬的只有司坦尼斯拉夫斯基的《我的藝術生涯》*my life in art*，可惜這本書中國還沒有譯本。」見吳天：〈譯序〉，頁 4-5。可哀的是，〈話說父親王嘯平〉王安憶自陳，王嘯平批判史坦尼同時，她開始接觸史坦尼，開始信守史坦尼。史坦尼斯拉夫斯基表演體系引進新中國的是孫維世，孫維世早年入莫斯科戲劇學院習表演和導演。1950 年導演改編蘇聯作家奧斯特洛夫斯基長篇小說《鋼鐵是怎樣煉成的》（1933，*Как закалялась сталь*）的《保爾·柯察金》，是紅色中國規模地用史坦尼體系排演的首部話劇。孫維世 1968 年 3 月文革期間被扣上「蘇修特務」入罪，同年 10 月 14 日被活活打死，足證王安憶稱史坦尼體系文革遭受襲擊之言。

⁴⁷ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Sergeevich Stanislavski）著，劉傑譯：《演員自我修養》（武漢：華中科技大學出版社，2015），頁 46。

⁴⁸ 〔俄〕亞歷山大泰洛夫著，吳天譯：〈演員的「內在技巧」的問題〉，《演劇論》，頁 9。

洛夫舉鬥牛士被牛夾死的瞬間，確是鬥牛最高潮的一幕，但死亡的體驗是表演藝術嗎？答案是否定的，泰洛夫進一步闡釋體驗作為演劇藝術手法，必須追求「寫實性以外的特徵」。⁴⁹泰洛夫、史坦尼作為導引，當王嘯平有了不少導戲經驗，其《表演藝術問題》對自然主義寫實體驗表演提出了批判：「這樣的表演，沒有回味與想像的餘地。」⁵⁰王嘯平的批判基礎來自史坦尼，十月革命後，蘇聯的戲劇生態有了大變化，迎來了對劇院一無所知的工農兵全新觀眾層，史坦尼抗拒著：「完全不同的全新觀眾，我們不知道怎樣去接近他們，而觀眾也不知道怎樣接近我們，怎樣在劇場和我們共同生活。」⁵¹有一種聲音出現了，劇團必須演工農兵小市民熟悉的生活劇目。幾場之後，史坦尼發現這些全新的觀眾進劇場不是來娛樂而是來學習，他們想看看別人的生活，以產生共情。但如何迎合新觀眾把劇場進行下去呢？史達林當政，對非社會主義寫實主義（socialist realism）創作進行掃蕩，審查制度嚴密，當時只有史坦尼的表演體系和他的莫斯科藝術劇院為當局認可，⁵²史坦尼於是偷渡社會主義寫實主義轉向「內心體驗」的「心理寫實主義」（Psychological Realism），濾泡出來角色的「意義和真實」心理，不僅有效地讓演員從日常生活狀態躍入非日常的「創意狀態」（creativestate），在舞台上鮮活了角色的生命、彰顯了藝術的真實，⁵³成功觸動了觀眾內心。

取徑於史坦尼劇場演出的改變，王嘯平私淑泰洛夫、史坦尼，自不耐形式表演，屢屢批評劇團演員倚賴墨守成規的形式主義「技術萬能論」，還自滿於「一切的感情，悲哀呀！愉快呀！痛苦呀！憤怒呀！……都是可以靠技術製造出來」，以「掩蓋生活與思想空虛」，⁵⁴他循循善誘以史坦尼論點：

⁴⁹ 〔俄〕亞歷山大泰洛夫著，吳天譯：《演劇論》，頁 19-20。

⁵⁰ 王嘯平：《表演藝術問題》（上海：新文藝出版社，1955），頁 16-17。

⁵¹ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基著，瞿白音譯：《我的藝術生活》（北京：中國電影出版社，1987），頁 407。

⁵² 列寧曾說：「假如有我們無論如何要援救和保存的劇院，那自然是莫斯科藝術劇院了。」轉引自王嘯平：《表演藝術問題》，頁 57。

⁵³ 這種演出狀態也稱為「出神狀態」，晚近羅納多（Ronaldo）TranceForms（2009）中將葛羅托夫斯基、貝克特、亞陶和史坦尼等都列入出神表演的代表劇人。參考鍾明德：〈這是種出神的技術：史坦尼斯拉夫斯基和葛羅托夫斯基的演員訓練之被遺忘的核心〉，《戲劇學刊》16（2012.7），頁 134-135。

⁵⁴ 王嘯平：《表演藝術問題》，頁 12-15。

在技術之前，必須有才能、靈感、超意識、角色體驗，而且技術就是為這些東西存在的，技術是有意識地用來喚起創作情感的。⁵⁵

王嘯平視角色體驗為最高宗旨，但一齣戲演員都是同志，如何能演地主而擁有地主的人生觀？王嘯平祭出了史坦尼「化身角色」論，假若演員沒有地主的生活經驗，不妨通過「心理寫實」方法和角色結合，通過角色暴露地主真面目即為演劇「最高目的」，達於演劇最高任務。而「化身角色」表演的核心是，當演員和角色產生矛盾，必須回到共同的目標上，才能合體生出完滿的「舞台形象」，而好演員必須強烈地「愛他的角色」，⁵⁶對此泰洛夫《演劇論》有具體的闡述：「演員必須支配他的材料，深知它，愛它，並使它像自由意志那樣運作。」⁵⁷但演劇與革命角色，王嘯平認為，首先「必須是一個時代鬥爭的戰士」，其次才是藝術。弔詭的是，正是他對戲劇角色的要求讓上級否定了他的革命角色，但王嘯平不改初心，面臨革命和劇場衝突，他不能讓革命這個角色垮掉。在這場衝突中，他選擇了革命，留在組織裡。史坦尼表演論間接影響了王嘯平劇場生涯，之前因於史料散佚，較難獲得佐證，然經過多方搜尋，2023年5月終於找到王嘯平自述藝術生涯五十年的〈滄海一粟〉，⁵⁸內文記載1948年王嘯平積極將毛澤東推薦的蘇聯革命劇潮流劇《前線》搬上舞台，⁵⁹並示範了革命軍人如何「化身角色」表演。此劇主要呈顯新舊二代軍人、貴族和農民之間的革命歷程，王嘯平導戲，突出新一代將領奧格涅夫演繹「化身角色」重要性，進而指摘飾演新一代將領的演員只演出了奧格涅夫的外在，無有掌握其內心因政治思想、革命觀導致的幡然覺悟，表演藝術是全面慘敗的。⁶⁰這樣的批評其實單一二元，適證明

⁵⁵ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基著，瞿白音譯：《我的藝術生活》，頁416-417。

⁵⁶ 王嘯平：《表演藝術問題》，頁23-24。

⁵⁷ 〔俄〕亞歷山大泰洛夫著，吳天譯：《演劇論》，頁40。

⁵⁸ 王嘯平：〈滄海一粟——藝術生涯五十載〉，《話劇》71（1989.6），頁13-23。

⁵⁹ 蘇聯劇作家考涅楚克《前線》，劇中形塑新一代蘇聯將領奧格涅夫對墨守成規的將領戈爾洛夫的取代，1942年9月發表於二戰納粹德國圍困蘇聯斯大林格勒城戰役之時，主要教訓紅軍沒有頭等軍備能力，卻又不學習的戈爾洛夫們。毛澤東強推《前線》，甚至當作整風學習主打，奧格涅夫成為共黨領導幹部的形象教材。亦水：〈一部話劇和一個時代的風尚——毛澤東推薦話劇《前線》及其產生的影響〉，《黨的文獻》4（2007.8），頁50-54。王嘯平導演《前線》於1948年由華東野戰軍政治部文工團演出。

⁶⁰ 本段引自王嘯平：《表演藝術問題》，頁19-24、37-39、44-45。

了王嘯平對表演藝術探索有熱情而往往為革命所用的弱點。無怪他的《前線》表述被無視，加上之前「技術萬能論」演劇批評形成的影響，他還是被劃為反革命。更反諷的是，王嘯平論創作、表演決不能離開生活的實踐、生活的體驗，⁶¹偏偏其實毫無生活可言，他一直到晚年才學會洗衣服、煮速食麵，他且願意怎麼生活就怎麼生活的「極保護自己個人的生活」。⁶²幸好王嘯平所重視的革命，有了正名和逆轉，1978年王嘯平向文化部寄出申訴信，文化部於1978年11月23日交付原南京軍區話劇團處理，南京軍區話劇團1978年11月30日便呈報上級單直屬政治處黨委、中共話劇團委員會，軍區政治部團委、政治處黨委覆查王嘯平被視為鳴放的發言，做出三點結論：一，發言強調了藝術的特殊性；二，工作方面的提案是地方做法不適合部隊；三，對黨領導的錯誤看法受社會右派言論影響，但僅在內部發言，發言內容不構成反黨反社會主義罪行。

各級單位的展開調查時程可謂迅速，1979年3月21日有行政權的南京軍區軍事法院宣判：

原認定性質不當，屬於錯劃，應予改正，特判決如下：撤銷本院1958年度第134號對王嘯平的判決。⁶³

兜兜轉轉，王嘯平明明為了平反，而錯劃成反革命份子，卻意外的讓我們看到他對藝術的珍攝，當年的極端發言，翻轉為「強調了藝術的特殊性」。這些出土文件增添了探研王嘯平的複雜度，更讓人欣慰，藝術的烙印即使曾潛蹤隱跡，日後還是浮現。

事實上，革命劇場的年代，身不由人的不止王嘯平，史坦尼「莫斯科藝術劇院」

⁶¹ 王嘯平：〈向朋友們告別〉，《新國民日報·新流副刊》，1940年3月27日。轉引自方修主編：《馬華新文學大系·七》，頁498-500。

⁶² 王安憶：〈話說父親王嘯平〉，《空間在時間裡流淌》，頁188。

⁶³ 自2020年開筆寫博論《祖國的異鄉人：王嘯平小說研究》以來，考慮戲劇出身的王嘯平創作多面向，身世跌宕起伏，時代錯謬，許多資料散佚，當他被劃為右派，劇場生涯產生巨大變化，想參考內部文件根本不可能，隨著電子時代來臨，全球化共享資料的情況下，2023年5月居然在市場上發現王嘯平劃為右派、平反的物件流通，經購得五件：南京軍區話劇團委員會公文、南京軍區政治部話劇團委員會公文、南京軍區政治部直屬黨委複查號公文及恢復黨籍決定、南京軍區軍事法院刑事判決書。

重要成員導演梅耶荷德 (Meyerhold) 是具體對照，十月革命後，相應革命劇場所需，梅耶荷德 1920 年率先提出「戲劇的十月革命」口號，釐定戲劇為政治服務宗旨，1926 年初梅耶荷德劇場演出了具有政治指標由鐵捷克 (Sergei Tretiakov) 編劇的《怒吼吧，中國！》(Roar China)，劇本取材 1924 年 6 月四川萬縣慘案——英軍艦「金蟲號」(Cockchafer) 艦長處決無辜船夫事件——引發群眾共鳴。⁶⁴《怒吼吧，中國！》類似情節和創作模式不時在中國複製，⁶⁵最早的中譯本 1929 年出自中國留學生陳勺水之手，⁶⁶由第一個成立的左翼劇團「上海藝術劇社」⁶⁷籌演。事實上，《怒吼吧，中國！》表述的對象是流動的，主語常被置換，1931 年 11 月現代文學團體「未名社」就把處決者英國海軍改成法國海軍上演；⁶⁸同樣的，1933 年 9 月紀念九一八事變，上海戲劇界推出《怒吼吧，中國》，因涉及英軍，公共租界禁演，最後是在法租界黃金大戲院公演。⁶⁹此劇 1930 至 1937 年間常被中國戲劇界提起，唯斯時王嘯平尚未北返，但 1942 年 12 月 8 日大東亞戰爭開戰周年，南京劇藝社推出《江舟泣血記》正改自《怒吼吧，中國！》，及至 1949 年 5 月上海「解放」，1949 年 9 月上海劇影協會在逸園廣場推出《怒吼的中國》即脫胎自《怒吼吧，中國！》，⁷⁰省略了驚嘆號，強調中國作為主語，意味了左翼戲劇的主導及流變，革命劇場、劇場革命後階段，革命劇在地中國化，王嘯平得以有機會近身觀察。反諷的是，《怒吼吧，中國！》紅

⁶⁴ 1924 年 6 月英艦 Cockchafer 號停靠長江萬縣，美國商人搭小船上岸，因渡資與兩名船夫發生爭執失足落水淹死，艦長限中國官員 24 小時拘捕船夫到案並處以極刑。官府找不到人連夜強讓碼頭工人抽籤赴死，引發眾怒暴動，英艦炮轟縣城，釀成「萬縣慘案」。上海黃浦：〈黃金大戲院上演《怒吼吧，中國》〉，《歷史》網站，2017 年 9 月 18 日，網址：<https://kknews.cc/history/5gbo8x2.html> (2023 年 7 月 18 日上網)。

⁶⁵ 早年星洲巡迴劇團巡演，便不時採碼頭街頭劇演出，其中《逃難到星洲》便反應了英殖民當局干預扣留團長朱緒事件。徐嘯虎：〈曾為馬華藝術界驕子的王嘯平〉，《王一桃筆下的 100 個文藝家》，頁 212-214。

⁶⁶ 〔俄〕托黎卡 (Sergei Tretiakov, 曾譯作鐵捷克) 原作，陳勺水重譯：〈發吼罷，中國〉，《樂群月刊》2：10 (1929.10)，頁 55-142。

⁶⁷ 上海藝術劇社由共產黨員鄭伯奇、夏衍、陶晶孫、馮乃超、沈西苓等發起，1929 年秋在上海成立。

⁶⁸ 邱坤良：〈戲劇的演出、傳播與政治鬥爭——以《怒吼吧，中國！》及其東亞演出史為中心〉，《戲劇研究》7 (2011.1)，頁 134。

⁶⁹ 上海黃浦：〈黃金大戲院上演《怒吼吧，中國》〉。

⁷⁰ 轉引自邱坤良：〈戲劇的演出、傳播與政治鬥爭——以《怒吼吧，中國！》〉，頁 139。

紅火火在各地演出，梅耶荷德仍遭當權羅織反革命罪名逮捕，於 1940 年槍決。⁷¹

本節探究了王嘯平擺盪在自然主義、形式主義文藝思想裂變下的革命／藝術追索如何催化戲劇生涯轉折。下文將探討王嘯平劇本一劇論如何一步步走向「一個人的革命劇場」。

四、劇本一劇論：革命劇場教堂啟示錄

十月革命爆發了，我們劇院的門，專向窮苦人民開放……他們來到劇院，不是興之所至，而是戰戰兢兢期待著某種重要的事情……戲演完，一動不動坐了很久，才無聲無息離開劇場，彷彿祈禱後離開教堂。⁷²

如前文史坦尼所述，十月革命後，馬車夫、看門人、店員、清道夫、汽車司機、售票員、工人、雇工、士兵……全新的非知識層觀眾進入莫斯科藝術劇院，新觀眾不知道怎麼接近劇場，劇場也不知道怎麼和新觀眾建立親密關係，直到拜倫(Byron)《該隱》(*Cain*) 的出現。《該隱》故事出自《聖經》，亞當(Adam)、夏娃(Eve) 有三個兒子：該隱、亞伯(Abel)、塞特(Seth)，該隱種田，亞伯牧羊，一天，奉祭耶和華，該隱供五穀、亞伯獻小羊，耶和華拒絕五穀喜納小羊。該隱怒而燒五穀，也把亞伯殺死，後被耶和華驅逐：

他以為人在世上即罪孽，一切困苦他一人擔當算了。耶和華將該隱逐到曠野，要他永久受人詛咒。該隱就把兒子也殺了，不想讓兒子長大也受罪。

該隱為了一人承擔罪孽，把兒子也殺了。對此，曾受文革迫害流亡的作家木心對該隱處境亦共情：「其實我們在大陸，都是曲曲折折的該隱。」⁷³史坦尼原以為「以戲劇形式表現充滿聖靈的題材」演出，具文學涵養的觀眾才會注意，不想普通的工人

⁷¹ 轉引自盧怡蓁：〈俄羅斯劇院之發展〉。

⁷² 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基著，瞿白音譯：《我的藝術生活》，頁 407-409。

⁷³ 木心：《1989-1994 文學回憶錄：十八——十九世紀之卷》(新北：印刻文學生活雜誌出版公司，2013)，頁 109。

和農民卻格外安靜觀戲，受嚴肅和深刻的題旨情節感染，戲結束後，觀眾「一動不動坐了很久，才無聲無息離開劇場，彷彿祈禱後離開教堂。」⁷⁴由此不難發現，角色牽引了觀眾帶動了內部核心意義，這同時也推動了演員貫穿全劇的表演：

內部傾向引導著演員，並貫穿於演員表演始終。我們把它稱作連續體或者貫穿動作。這條貫穿線刺激著劇本的所有單元及任務，並把它們引向最高任務。從那個時候起，它們全都為一個共同目標而服務。貫穿動作和最高任務在我們的創作過程中具有極其重要的現實意義。⁷⁵

史坦尼是幸運的，「俄國人比任何其他國家的人更喜歡看戲」，且觀眾基本排斥「心靈上一無所獲的通俗喜劇」。⁷⁶反觀王嘯平面對同樣小市民、農民、士兵、共產黨員觀眾和演員，普遍不具戲劇修養，而要一個沒有農民經驗的演員演陝甘寧邊區青年農民，如何靠「內心體驗」達於「農民的眼光看世界」⁷⁷角色要求？王嘯平以泰洛夫、史坦尼體系為師生成屬於他的《表演藝術問題》、《導演與表演諸問題》，唯不似史坦尼，他幾乎忘了觀眾的存在，二書念茲在茲的是導演、演員表演問與答，這也使得他的方法論顯得單一乾涸，例如在編導舊時代醉生夢死主題的曹禺《日出》(1936)，排戲時演員顏一煙飾演沉浸在自我幻想中的顧八奶奶，她說初讀角色「令人想嘔」，突破方法為忘掉自我和角色「共同地生活起來」，顏一煙為了演顧八奶奶角色，「引導我自己過著她全部的生活，劇本有的，在劇本裡找，劇本上沒有的，在生活裡，在書本上，在其他人物中去找」，如此做，無非希望觀眾「為演員所感動」，但這少數提到觀眾的段落，王嘯平注解顏一煙的作為是模擬角色「內在的動作」。⁷⁸頻頻將導劇實作埃進史坦尼「最高任務」、「最高目的」表演論，據以評批演員，造成對立面，日後被批「有各種錯誤文藝思想」也就不令人意外了。

王嘯平批判史坦尼的文字並未存錄，但受教於泰洛夫、史坦尼的痕跡，十足反

⁷⁴ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基著，瞿白音譯：《我的藝術生活》，頁 408-409。

⁷⁵ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基著，劉傑譯：《演員自我修養》，頁 250。

⁷⁶ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基著，瞿白音譯：《我的藝術生活》，頁 405。

⁷⁷ 王嘯平：《表演藝術問題》，頁 27。

⁷⁸ 王嘯平：《表演藝術問題》，頁 42-43。

映在其《表演藝術問題》、《導演與表演諸問題》，⁷⁹兩本劇論結合創作劇本，提供了本文據以分析的文本，組成既理論又創作論述，考量王嘯平北返後首部劇本《第二代》坊間遍尋不得，最晚出版的劇本創作《海岸線》為合著，下面析論將以《永生的人們》、《回到人民隊伍》、《繼續為祖國戰鬥》為主。⁸⁰王嘯平雖言，兩本表演藝術理論書不是很有系統，但我以為透過他劇著的角色塑造，及劇論的表演問題的發現與嘗試解答形成難得的雙重視角，可以搭建出王嘯平革命／藝術信仰裂變以致走向一個人的革命劇場路徑。賡繼上文梳理王嘯平劇論的表演實踐，接下來，將展開分析其劇著，首先由其劇作層層解析劇本角色，如何命名主題，以達到戲劇最高任務；其次探討其劇論反覆傳達劇情單元與角色之間怎麼建立聯繫關係形成貫穿動作，和主題任務一體形成貫穿線。

（一）主題命名——最高任務：以《永生的人們》、《回到人民隊伍》、《繼續為祖國戰鬥》為例

這是在一塊被當權者出賣給敵人的土地上，人民為了生存而起來反抗，鬥爭，這劇裡也只現象寫出一點他們在鬥爭中，怎樣互愛，怎樣血肉相關，相依為命的生活來，當權者和敵人都要送他們去死，但是，靠著自己的團結起來，他們偏偏是不會死的。⁸¹

史坦尼《演員自我修養》開宗明義指主題設定為劇本的「最高任務」，設定是否正確，需要情節支撐。史坦尼舉格里鮑耶陀夫（Грибоедова）《聰明誤》（*Горе от ума*，1824）⁸²為例，劇本以三角愛情為故事線索，但愛情戲中隱含了社會、思想的衝突。

⁷⁹ 王嘯平在《表演藝術問題》、《導演與表演諸問題》後記中皆強調書成主在導演與表演實際工作發現問題的意見提出，質言之，並不涉及劇本討論。見王嘯平：《導演與表演諸問題》，頁 124；王嘯平：《表演藝術問題》，頁 127。

⁸⁰ 王嘯平未出版的 1946 年演出本獨幕劇《一只金戒指》及 1942 年所寫的《同生同死》，相繼出世，加重了王嘯平劇作研究。見王嘯平：〈滄海一粟——藝術生涯五十載〉，頁 13-23。

⁸¹ 王嘯平：《永生的人們》（不詳：拂曉社，1946），頁 3。

⁸² 格里鮑耶陀夫（Aleksandr Sergeevich Griboyedov）是俄國 18 世紀最傑出的戲劇家之一，《聰明誤》為其代表著，是俄羅斯文學史上戲劇經典。劇本以三角愛情為故事線索，通過情感糾葛展現當時社會狀態與矛盾，對後來俄羅斯戲劇創作產生深遠影響。

男主人公恰茨基是具有民主思想的人，他向封建社會和農奴主發起挑戰，他愛的索菲亞，卻接受了保守平庸的地主莫爾恰林，史坦尼指出，如果將這齣劇的最高任務設定為「我要為索菲亞而奮鬥」，從這個維度處理劇本，那麼整齣劇對「社會譴責的主題就淪為次要，主題就顯得鬆散。」但假設最高任務為「我要奮鬥，不過不是為了索菲亞，而是為了我的祖國！」愛和祖國就同居主要位置；而再進一步深化為「我要為自由而奮鬥」，自由無價，主題便更提昇了：

最高任務與索菲亞無關，劇本也不再局限在個人和局部基調上，主人公對社會的揭露也顯得更為嚴厲；主題更不會局限在狹隘的民族主義下，而是具有廣泛的、全人類的意義。⁸³

換言之，通過劇本主題和角色導向劃分單元，才好確定一齣戲的最高任務，總之，一齣戲的成形，「它們全都為一個共同目標而服務」。⁸⁴王嘯平對「最高任務」的有效念茲在心，1979年平反後，1982年久不碰戲劇的王嘯平寫了〈最高任務，貫穿動作，細節〉發表可證。⁸⁵據以最高任務作為劇本靈魂，本節聚焦王嘯平三本劇著《永生的人們》、《回到人民隊伍》、《繼續為祖國戰鬥》檢視王嘯平如何通過主題賦予劇本「最高任務」。

1、《永生的人們》：女性革命意識與愛的覺悟

《永生的人們》為三幕二景戲，故事集中抗日，不似《回到人民隊伍》、《繼續為祖國戰鬥》有國共對峙階級敵人情節。這是王嘯平北返後早期作品。本劇時間背景設在1942年3月，⁸⁶集中七天裡發生，由兩條線索展開，一是農村少女小梅和加入抗戰的農民趙維德結婚；一是上海知青吳覺民農村做群眾工作欲與識字班幹部女友宋娟求愛。王嘯平這時期劇本，主題較多是抗日、出賣群眾，角色偏向知識分子

⁸³ 本段相關《聰明誤》舉例，見〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基：《演員自我修養》，頁248-249。

⁸⁴ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基：《演員自我修養》，頁250-251。這裡的「單元」，王嘯平稱之為「單位」。見王嘯平：〈導演獨幕劇「趙小蘭」的一些體會〉，《文藝報》14（1953.7），頁33。

⁸⁵ 王嘯平：〈最高任務，貫穿動作，細節〉，《戲劇藝術》2（1982.5），頁31-37。

⁸⁶ 劇中指導員指女主角宋娟1940年加入識字班幹部，上海同學吳覺民找來農村，兩人離別兩年，換算劇情時間為1942年。參考王嘯平：《永生的人們》，頁8-9。

／農民二元劃分，我們還注意到女性比男性革命覺悟得早，譬如覺民找到宋娟，就不斷逼問宋娟愛不愛他，宋娟回應道：「我已經不是兩年前的宋娟。」覺民這才意識到，「我是落後了，一個進步女性是不會看上我的，我恨我自己」、「我慢走了一步，就被你拋棄了……」。⁸⁷女性進步還不止宋娟，農村少女小梅亦十足基進，小梅結婚當天，日軍、漢奸找上門要抓宋娟，宋娟穿上新娘服充當小梅逃過一劫，後被拆穿小梅擋敵遭刺傷手，宋娟被勸離，小梅思唯其實正是她要反的小資主義，她一味推崇知識分子宋娟「她的生命才重大啊！」⁸⁸為什麼宋娟的命才重大？突出了階級矛盾。其實王嘯平的男女平等立場模糊，劇裡還有一位不讓丈夫趙堅抗日的女性趙妻，就被左派罵沒出息、寡婦相，女性意識抬頭的宋娟都出面勸趙妻：「拉丈夫回家會給人家笑話的。」⁸⁹在在使意外出現於劇本裡的女性覺醒捉襟見肘。加上主要角色指導員、宋娟、吳覺民都是知識分子，指導員文人話語：「我們就是戰死了，也和活著一樣。」⁹⁰吳覺民對宋娟：「你可知道兩年中我每一秒鐘都在惦記你。」⁹¹皆突出了文青情懷。

甚至一味歌頌教育，宋娟急於說服趙堅妻子去識字班，全因趙妻沒受過教育，死要拉趙堅回家種田。⁹²這裡的教育不僅僅指識字，還是革命立場，《繼續為祖國戰鬥》裡，農民出身的丁澤林也能開口便說：「自從成立了咱人民共和國，進行了教育，大夥都認清了鞏固國防的重要。」⁹³「做群眾工作」就是激起民眾抗日、反漢奸，進步的同義詞是上戰場。明顯的，「反革命」意識斯時還未進入王嘯平劇本主題，直到國共內戰、共和國成立，防堵國民黨、美軍反攻，「反革命」這才在之後的劇本《繼續為祖國戰鬥》出現。⁹⁴綜言之，相較《該隱》引發對罪孽的思考，《永生的人們》

⁸⁷ 王嘯平：《永生的人們》，頁 20、21。

⁸⁸ 王嘯平：《永生的人們》，頁 119。

⁸⁹ 王嘯平：《永生的人們》，頁 24-25。

⁹⁰ 王嘯平：《永生的人們》，頁 11。

⁹¹ 王嘯平：《永生的人們》，頁 18。

⁹² 王嘯平：《永生的人們》，頁 19。

⁹³ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》（上海：正風出版社，1951），頁 128。

⁹⁴ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 113、146。

的「永生」命題，著重的是參加革命得永生，沒有教堂沉思的可能。吳覺民上火線前還問宋娟會不會被打死，宋娟：「我們是不會死的，……就是你打死了，後面還有千千萬萬打不死，不會死的人們。」⁹⁵直接點題「永生」主題。而永生主題帶出什麼最高任務呢？覺民走上火線，留下一冊小本子給宋娟：

我不願落在人家的後頭，為了我們國土上的人民，他們這樣愛我，他們互相這樣相愛，我要跟著歷史前進就要跟他們結合在一起。也為了娟，要使人能愛我，就應該使自己先能愛別人。愛更多的人！⁹⁶

置換《聰明誤》主題設定公式，覺民上抗戰，不僅為了宋娟，也為了國土，為了愛。這就是《永生的人們》的最高任務。

2、《回到人民隊伍》：換換心，革命到底

《回到人民隊伍》，初名《換心》，⁹⁷三幕六場戲，劇情時間點集中 1947 年春 12 天內「蔣匪以六十旅的兵力，團團包圍魯中解放區，所謂『重點進攻』⁹⁸的時期。」全劇 1947 年秋初稿於膠東保衛戰中。定稿於 1949 年春徐州。可見王嘯平文工團任務邊演出邊寫劇本。角色二元設定：解放戰士、解放軍老戰士、解放區農民、解放軍、被俘國軍、蔣軍、反動派。上述詞語與《永生的人們》劃出王嘯平個人政治話語分歧線。時為第二次國共內戰，中共稱「解放戰爭」，由此看，「解放」正是本劇主題。事實上彼時內戰進行式，新中國尚未建政，解放主題的任務成敗全在「換心」，至於為什麼由「換心」改為「回到人民隊伍」？《換心》1949 年 3 月初版時國共內戰進行中，《回到人民隊伍》1949 年 12 月新版，點出了國共內戰結果。過程強烈顯示在劇本人物形象。

14 歲馬小毛母親在二軍交戰過程失聯，馬父隨共軍民共不在家，馬家被蔣軍進

⁹⁵ 王嘯平：《永生的人們》，頁 123。

⁹⁶ 王嘯平：《永生的人們》，頁 115。

⁹⁷ 王嘯平《換心》，1949 年 3 月初版由中國人民解放軍第三野戰軍政治部出版。1949 年 12 月，易名《回到人民隊伍》，上海新華書店出版。

⁹⁸ 重點進攻，是 1947 年第二次國共內戰國軍採取的戰略，重點進攻山東、陝北共軍。1946 年國軍曾布防「全面進攻」戰略，失敗，國軍被迫轉入「重點防禦」。

駐，蔣軍軍紀形象不堪：擾民、穿著破爛、貪饞……，母子尋找彼此過程中，透過小毛未成年的眼中述事：

反動派在這莊上殺了很多老百姓，還抓去了很多女人，娘會不會……俺剛才跟爹爹回來，在路上就看到好幾個死人，死人身上滿是血，還有幾隻狗在啃死人骨頭呢！……⁹⁹

村民遇見蔣軍，眾人要打，解放軍老戰士郭竹明攔道：

民黨的士兵，大都是受苦的老百姓，是被蔣介石抓來當兵打老百姓的，往後他參加了解放軍，換一換心，他就會明白道理，明白應該為人民當兵了。¹⁰⁰

最後馬母死了，「給反動派從山上推下去摔死的」。¹⁰¹而村民歷經蔣軍壓迫、共產黨真正為解放人民，一步步推向「換心」核旨，當由國軍解放為共軍的陳英德要施暴俘虜來的國軍，指導員攔勸道：

指：陳英德，這不是他們的錯，他們本來跟我們一樣是老百姓，是蔣介石逼著他們的，我們要好好的教育他們，使他們覺悟過來，回過槍口對準蔣介石的狗頭。

陳：（對俘虜們）你們別再糊塗了，別再跟蔣介石做害老百姓的壞事了！快快跟我陳英德一樣換換心，堅決幹革命。……我了解放軍以後，明白了我所受的苦，明白了人家受的苦都是蔣介石的罪，也明白了共產黨真正為我自己為人民求解放的，所以，我一定要參加共產黨！革命到底！¹⁰²

如此「解放」宣言，連句疊聲：明白、我所受的苦、蔣介石的罪、共產黨真正為解放人民……劇中那個為求自己解放的陳英德偷了錢才做了國民黨逃兵，這就是他所受的苦？陳英德「換心」說得理直氣壯，反思歸僑王嘯平，由參與抗戰而解放換心，如此切身的仇恨何處而來？虛構與紀實之間，王嘯平也許表現了換心主題執行了革命任務，但會不會卻輸了藝術？

⁹⁹ 王嘯平：《回到人民隊伍》（上海：新華書店，1949），頁9。

¹⁰⁰ 王嘯平：《回到人民隊伍》，頁12。

¹⁰¹ 王嘯平：《回到人民隊伍》，頁89。

¹⁰² 王嘯平：《回到人民隊伍》，頁94。

3、《繼續為祖國戰鬥》：從抗爭到解放到保住它

《繼續為祖國戰鬥》¹⁰³初稿時序來到 1950 年，彼時，新中國甫建政，而《繼續為祖國戰鬥》四幕二場戲時間軸壓在 1946 年解放戰爭開始，到共和國新建及美軍朝鮮戰役的 1950 年。不同於《永生的人們》、《回到人民隊伍》時間壓縮，由時間軸破題，《繼續為祖國戰鬥》旨在「繼續」。

《繼續為祖國戰鬥》主線有二，一是延續《永生的人們》裡，趙堅妻子想拉丈夫回家的角色，本劇一組主角是丁澤林和丁妻。另一條線索則是逃抓丁的李大、張善成投奔解放軍。1946 年解放戰爭剛開始，班副丁澤林妻子逼到部隊，受親中央軍鄉人賈德才壓迫，要離家 2 年多的丁請假回家，班長勸他「家庭觀念要不得」，¹⁰⁴丁起初抵抗，說請假回家看看「算什麼錯誤思想嗎？……給我加上一頂什麼主義的帽子。」¹⁰⁵底下戰士則批他：「放下槍桿回家！……班副，你兩三年的革命歷史扔掉了……」¹⁰⁶丁妻祭出親情：「……我一個婦道人家走了三百里路趕到這兒，我看你在外頭，把我跟柱子都忘得乾乾淨淨了。」丁反駁參加革命背上「家庭觀念」包袱，「像什麼話？我革命也是為了家！」¹⁰⁷丁妻只得獨自離開。相繼登場對照組是老炊事員李明根兒子李大躲中央軍抓夫投奔父親，「中央軍都裝上美國的大砲，美國槍，連軍裝，帽子都是美國鬼子的樣兒。」「我年青力壯，還能上這兒找事做。娘在家可怎麼辦……」李明根：「革命還沒有成功，受苦的不單是你娘……官逼民反，窮人只有一條路，幹革命！你答應我這小子也參軍吧！」¹⁰⁸歷經淮海戰役，國民黨撤退，一師長原打算叛投，又過不了共軍吃小米飯日子，甚至加上政治時態批蔣，師長：「南京的老頭子把我們忘了，給他那位姓宋的婊子迷住了。」¹⁰⁹角色二元公式化。

¹⁰³ 《繼續為祖國戰鬥·前記》：「本劇於 1950 年四月完成初稿，經過三次修改，於 1951 年三月間，由華東軍大文工團上演後定稿。1951 年春記於南京。」由此判斷王嘯平 1951 年已調南京。

¹⁰⁴ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 3。

¹⁰⁵ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 6。

¹⁰⁶ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 7。

¹⁰⁷ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 13。

¹⁰⁸ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 24-25。

¹⁰⁹ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 80。

不同於《回到人民隊伍》的馬妻死亡，輾轉經年，丁妻和兒子活了下來，這才好在 1949 年中共說的解放國民政府說的淪陷後，丁澤林已升連副駐軍某大城市，斯時共和國已建立，美國正侵犯朝鮮，¹¹⁰這時應在 1950 年 6 月後，丁妻又來叫他返鄉，丁選擇繼續上路：「革命還沒有到頭，我可不能讓自個兒的家纏著後腿。」¹¹¹祭出最後任務：「從抗日戰爭守到解放戰爭，從解放戰爭到今天……我腦筋清楚了，全國人民需要解放軍衛國保民。」¹¹²部隊開拔，丁妻對丈夫說：「你去吧！」工人們：「同志們，新中國要靠你們好好的保住它啊！」¹¹³

這裡王嘯平對國家的稱謂，是「它」，一般「它」用在無生命物，不同於現代化稱國家為「她」，也有祖國母親的意涵。

說來王嘯平明明回國抗日，卻上了新四軍的船，半路加入軍隊，對軍事行動必有隔難掌握，劇本跨時空，主線人物圍繞丁澤林、丁妻、李大、張善成、李明根家國私人糾結，寫師長形象主觀浮淺，角色不夠說服力，情節推動、人物塑造、主題設計都顯得十分粗糙、勉強，難以支撐劇情、角色最後任務。

（二）角色聯繫——劇本單位：¹¹⁴《導演與表演諸問題》、《表演藝術問題》演譯，紀實與虛構，以葉爾莫洛娃、茲庫明娜、馬芬姐、趙小蘭為例

我的研究工作的主要對象是那些俄國的和外國的大演員。如果他們是比別人更頻繁地、幾乎經常地用一種創造情感表演，那麼不研究他們，我又該去研究誰呢？我所做的就是這個。這便是我從所看見的事物中學習到的：在杜絲、葉爾莫洛娃、費多托娃、薩溫娜、薩爾維尼、夏里亞賓、羅西，以及我們劇院的演員們身上。¹¹⁵

¹¹⁰ 應指韓戰，韓戰由 1950 年 6 月 25 日到 1953 年 7 月 27 日結束。

¹¹¹ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 102。纏後腿、拉後腿是劇本另一組關鍵詞，另見頁 7、107、131。

¹¹² 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 130。

¹¹³ 王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，頁 151-152。

¹¹⁴ 「單位」為王嘯平語，斯坦尼斯拉夫斯基《演員自我修養》中譯「單元」。王嘯平：〈導演獨幕劇《趙小蘭》的一些體會〉，頁 33。〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基著，劉傑譯：《演員自我修養》，頁 250。

¹¹⁵ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基著，瞿白音譯：〈我的體系的開端〉，《我的藝術生活》，頁 349-350。

演員研究角色，必須先掌握角色的人生觀，理會角色的人生目標，分析出角色在全劇中一切言行的目標是什麼，也就是表演藝術上所說角色的「目的」。¹¹⁶

史坦尼表演體系之重，指出了「正確的演劇路線」，這條路線上，史坦尼、王嘯平都不止一次提到葉爾莫洛娃，正是葉爾莫洛娃等一些傑出演員，成為史坦尼表演體系的開端。1906年，契訶夫逝世，史坦尼陷入了表演黑暗期，意識到重覆扮演相同角色導致的機械性僵化，史坦尼已覺察自己與第一次創造角色的感情分離了，然而「杜絲、葉爾莫洛娃、薩爾維尼表演他們的偉大角色比我表演那些角色多得多，但這並不妨礙他們每一次重演都很完美。」¹¹⁷為了解秘，史坦尼接近狂熱地檢視自己心靈，同時觀察其他演員，一次演出，史坦尼靈光一現，悟到差異是在於角色的創造時，需要一個特殊的條件，「我稱之為創造情感。」¹¹⁸同理，王嘯平讚揚葉爾莫洛娃《鄉村女教師》角色表演藝術，形塑一代「偉大的舞台形象」，¹¹⁹要演好女教師，體驗角色感情，想像角色生活是複雜的階段，直接起到了對角色的「創造」。¹²⁰

王嘯平《表演藝術問題》、《導演與表演諸問題》的導演、表演思考，側重創造情感表演。回到他據以實踐的史坦尼表演體系，此表演動作的終極，是貫穿劇本情節單元，引向最高任務。好的演員為劇本而生，如何劃分單元，怎麼貫穿表演？首要為角色感動、熱愛角色，¹²¹其次，是生活實踐，他在〈演員創造的理論與實踐〉裡論角色創造，以小資演工農兵角色為例：

如果不經過一定的思想上的認識、分析，經過一定對角色生活的考察、研究，只憑著初次印象的感應去創造，那很可能創造出「衣服工農兵，感情小資產階級」的角色來。¹²²

王嘯平自承不會演戲，「常常犯著對角色不準確的看法」，但什麼創造角色是準確的？

¹¹⁶ 王嘯平：〈一位蘇聯演員的經驗談〉，《導演與表演諸問題》，頁 98。

¹¹⁷ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基：〈我的體系的開端〉，《我的藝術生活》，頁 346。

¹¹⁸ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基：《我的藝術生活》，頁 348。

¹¹⁹ 王嘯平：〈一位蘇聯演員的經驗談〉，《導演與表演諸問題》，頁 93。

¹²⁰ 王嘯平：〈一位蘇聯演員的經驗談〉，《導演與表演諸問題》，頁 99。

¹²¹ 王嘯平：《導演與表演諸問題》，頁 97。

¹²² 王嘯平：〈演員創造的理論與實踐〉，《導演與表演諸問題》，頁 86。

他以蘇聯作家西蒙諾夫（Simonov）《俄羅斯問題》¹²³改編同名電影為例，女演員茲庫明娜演傑茜，劇中傑茜因男友史密斯破產而離開，史密斯破產為「美國反動派的罪惡」，王嘯平對讀舞台劇本，覺得傑茜性格正派，拋棄史密斯，是環境壓迫，所以引起人們同情，但搬上影幕，顯得茲庫明娜演得有點「浮」與「俗」：

我再研究了一下劇本，又再看了兩次電影，發現我們的女演員沒有演錯，錯的是我的「感性」。

不錯，史密斯的破產是由於美國反動派的壓迫，但是，傑茜的性格上如果沒有那點拜金主義的俗氣？沒有那種迷戀生活的浮華，……她是不至於非拋棄他不可。……所以傑茜比之史密斯那種威武不能屈，富貴不能淫的高尚品質看起來，她就顯得「俗」與「浮」得多。因此，如果不把這點「浮」與「俗」表演出來，就是不正確的。¹²⁴

表面上的俗與浮，釋放出角色內在的拜金俗氣與迷戀浮華，是史坦尼所形容：「要實現演員和他所扮演的角色間的親密聯繫，就需要增加一些讓劇情更加充實的具體細節。」¹²⁵茲庫明娜擺脫角色的僵固思考創造出全然不同的傑茜，此即表演的創造。王嘯平深受啟發，其〈演員與工農兵角色〉指出「劇本寫的都是工農兵的生活，台下的主要觀眾也都是工農兵」，但演員多半知識份子、小市民、資本家……，所以，如何演工農兵角色？第一，要從思想感情改造出發，他舉例萊蕪戰役¹²⁶後共軍兩位戰士爭吵，他們向百姓借的一匹驢子炸傷了，戰士彼此指責「沒把驢防空好」是「破壞群眾紀律」，這就出現了一種感情，倆戰士沒想到自身安危，「只記起了群眾的利益紀律」，這就是與角色的親密聯繫。第二，從生活實踐做起。生活實踐首重思想感情改造，小資演員演工農兵角色格格不入，這時演員必須思想上認定自己「非能扮演工農兵的角色」，或演戰士卻不能產生共鳴愛這個角色，那就下部隊，「和戰士們

¹²³ 西蒙諾夫（Константи́н Миха́йлович Си́монов）《俄羅斯問題》（1946）揭露美國統治集團發動新戰爭的企圖。1947年茅盾中譯《俄羅斯問題》引薦到中國。1948年 Mikhail Romm 編導電影上市。

¹²⁴ 王嘯平：《導演與表演諸問題》，頁 88-89。

¹²⁵ 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基：《演員自我修養》，頁 46。

¹²⁶ 即 1947 年 2 月期間第二次國共內戰山東萊蕪地區發生的一場戰役。

生活一個時期，……慢慢的從不愛到愛。」說來王嘯平的方法論其實充滿政治語言，奇特的是他的表演方法一再提到「愛」、「感情」，強調沒有對角色的愛、慾求、感情，就沒有創造，「藝術前途是不難想像的」，¹²⁷多少反映了他對愛的思考。¹²⁸凡此建立「正確的演劇路線」的探索與嘗試，若能止於紙上談兵，或能避災，偏偏他還將批評矛頭，指向時任職三野劇團¹²⁹演出的《紅旗歌》：¹³⁰

擔任馬芬姐的演員，她的表演是有她某些成就的地方，有她使觀眾很滿意的成功之處，是值得我們稱讚的。但她比較在著重角色的外形的表演卻是多少可以看出來的。當然，問題不在反對外形的推敲，問題是這個外形卻是我們舊演技的殘餘。這種舊演技的影響，正是演員違背了這新時代的新角——做為工人的馬芬姐——的內心本質的表現。¹³¹

進一步指出舊演技的殘餘，如第一幕中共建政工廠解散馬芬姐向當權同志扔白花，動作「輕手輕腳的，鬼鬼崇崇的」，就因為馬芬姐還未階級覺悟，對現狀會帶著反抗性，所以，「作為具有勇敢，反抗，大方，直爽……的工人特質的馬芬姐，她在做著扔白花的動作時，她的情緒……可以大膽些，甚至可以帶著仇恨。」再是第二幕，馬芬姐和助理員爭吵，王嘯平推翻了馬芬姐角色的表演方式：

演員是拉開嗓子大喊，搖著兩隻手，兩手拍著膝蓋，帶著痛哭流涕式的哭喊，

¹²⁷ 王嘯平：《導演與表演諸問題》，頁 106-110。

¹²⁸ 王嘯平之於愛，王安憶〈話說父親王嘯平〉形容：「他不會勉強自己去愛什麼，可是如他要愛，卻也無法勉強他不愛。」王安憶：〈話說父親王嘯平〉，《空間在時間裡流淌》，頁 191。

¹²⁹ 「三野」指解放軍第三野戰軍，1938 年成立，1950 年 1 月 3 日撤銷。徐嘯虎〈曾為馬華藝術界驕子的王嘯平〉條列王嘯平 1940 年加入新四軍經歷：從一名文工團團員做到導演，從蘇中軍區政治部前線話劇團戲劇指導員做到主任、副團長，從三野政治部文工團副隊長做到華東軍區政治部解放軍劇院戲劇部主任、創作室主任，從江蘇電影製片廠新聞編導做到上海人民藝術劇院導演。王嘯平《換心》（後改名《回到人民隊伍》），1949 年 3 月由第三野戰軍政治部出版。見王振科：〈我只是「滄海一粟」——追憶歸僑藝術家王嘯平先生〉，《上海檔案》2003：3（2003.5），頁 10-11、徐嘯虎：〈曾為馬華藝術界驕子的王嘯平〉，《王一桃筆下的 100 個文藝家》，頁 212-214。

¹³⁰ 《紅旗歌》（1949）為劉滄浪、魯煤、陳懷皚、陳森、牟大明、劉木鐸集體創作，全劇 4 幕，寫中共建政後，某北方紗廠車間舉行紅旗競賽，主角是被稱為「馬蜂窩」的女工馬芬姐，在國民政府時期遭工廠開除生恨，中國成立，她仍怠工和工廠發生激烈衝突，最後在教育下轉為積極分子，取得了紅旗競賽的勝利。

¹³¹ 王嘯平：〈擺脫舊演技的束縛〉，《導演與表演諸問題》，頁 118-119。

近於喊冤，呼救，是「潑婦罵街」似的表演。……這個舊時代的人物的舊演技放在新時代角色的工人身上，放在一個具有工人特質：反抗，勇敢……的馬芬姐身上，也可以說是演員受了舊時代的束縛。工人的勇敢，大膽，對任何壓迫到她的力量的仇恨，絕不同於「潑婦」式的表現。¹³²

不僅於此，王嘯平在其〈演員創造的理論與實踐〉裡，再批第三幕馬芬姐：

導演處理她一個節奏很強的位置變化，讓她用一連貫的動作來表現情緒的突變。但是，演員因為在腦子裡要尋找、體驗角色的內心便慢吞吞的，死沉沉的，哭不出來，動不起來、光張著兩隻沉思什麼的眼睛，真叫導演跟觀眾為她乾著急。¹³³

王嘯平非常清楚的指出演員貫穿動作串起情節單元的作用及重要性。《紅旗歌》四幕劇，王嘯平從第一幕批到第三幕，批評不謂不重。卻對《紅旗歌》另一演金芳的演員非常肯定，主要演金芳的演員初對此角色引不起熱愛，但她親下工廠，實際操作生產線，接觸了金芳般的女工，「漸漸的對她們發生了好感，因此漸漸的對角色發生了愛，引起了創造的慾望。」¹³⁴如此角色針對性與比較，當政治運動成風，被批「有各種錯誤文藝思想」，也就不足為奇了。

上述對馬芬姐、金芳的表演問題檢討，寫於 1950 年，亦收入《導演與表演諸問題》。之後王嘯平 1953 年 7 月發表〈導演獨幕劇「趙小蘭」的一些體會〉，¹³⁵已無緣成書。《趙小蘭》為獨幕劇，金劍編劇，王嘯平導演，由三野劇團 1950 年 9 月演出。劇情時間背景為共和國剛成立之時，寫東北農村生產組長趙小蘭與勞模周永剛爭取婚姻自主反對封建包辦，對比了趙小蘭姐姐趙秀蘭屈從舊制的不同命運。王嘯平自承此劇是「史坦尼斯拉夫斯基演劇體系的知識運用進去」的一次實踐，王嘯平將導戲過程撰文發表，對演劇主題、最高任務、最高目的都做了示範，更具體申論了角色聯繫一劇本單位之間因果，是本小節引申論述角色如何劃分「單元」，貫穿表演的

¹³² 王嘯平：〈擺脫舊演技的束縛〉，《導演與表演諸問題》，頁 119-120。

¹³³ 王嘯平：〈演員創造的理論與實踐〉，《導演與表演諸問題》，頁 76。

¹³⁴ 王嘯平：〈演員與工農兵角色〉，《導演與表演諸問題》，頁 111。

¹³⁵ 王嘯平：〈導演獨幕劇「趙小蘭」的一些體會〉，頁 33-34。「趙小蘭」一詞依發表時之標點符號，不標書名號。金劍：〈趙小蘭〉，《劇本》1（1952.1），頁 5-24。

依據。

王嘯平開宗明義指出，參加演出的演員，有些已有長時間的「農村鬥爭生活和戰爭生活的鍛練，但對演劇體系的理論卻沒有很好學習過。」承接上一小節，我們不難發現自 1949 年《紅旗歌》到 1953 年《趙小蘭》，王嘯平念茲在茲的生活體驗呼籲已有實踐，王嘯平進一步要求演員背誦「史坦尼斯拉夫斯基演劇體系的創造法則」融入表演的機會，他深知遽然改變必使演員倉皇無措，便企圖藉由《趙小蘭》排演，讓演員拋棄之前簡單、直線理解角色情緒的概念化表演，改以較抽象，如勇敢、熱情等複雜情緒表徵，作為角色發展過程的情緒變化指引：

除了了解角色總的性格特徵，我們並要求演員必須依照史坦尼斯拉夫斯基演劇體系的方法，把角色的發展過程劃分為不同的「單位」與「目的」，使角色的性格具體、生動，發展有起伏，有變化，以達到正確表現作品的思想內容的企圖。

王嘯平依經驗，表演藝術上概念化的根源之一，是把人物感情粗分為喜怒哀樂的機械性表演，譬如《趙小蘭》中被包辦婚姻的趙秀蘭終離婚回到家，擺脫枷鎖得到解放，心情輕鬆或是對的，但是，剛離婚的女子，心情必然複雜、矛盾，譬如父親對她離婚的態度、日後如何謀生等等，不該簡單表現：

劇本的「舞台指示」寫著：「高興」兩個字。於是，有的演員一上來就滿臉笑容，當講到離婚前受壓迫的情形，情緒立刻轉為傷心流淚，講到已批准離婚時，臉上立刻又變成高興的笑容。……顯然這些都是膚淺地理解生活的結果。

前述的去概念化表演，已經見出王嘯平對史坦尼斯拉夫斯基體系的藝術手法的消化，他指出簡單、直線的人物性格概念化理解趙小蘭角色，很容易認定「趙小蘭便是正面的代表，趙老頭與媒婆便是被反對的對象。於是，扮演趙小蘭者，便一心一意地表現其『反抗』的情緒。」王嘯平認為如果《趙小蘭》主題的「最高任務」是「反對封建婚姻制度」，那麼趙小蘭這角色的「最高目的」應為：「我愛永剛，他好勞動，人品又好，嫁給他我才能幸福。我非要求父親答應不可。」簡言之，即「嫁給他才幸福」，因此，當媒婆初上場，尚未表明來意，趙小蘭不宜一開始就用上反抗情緒，

讓人誤解她天生就是愛「鬥」，反而「妨礙了人物的思想、情緒的繼續發展和深化」；至於和父親也不該是單純的反抗，反而要愛父親，而當父親要包辦她婚姻把她一生的幸福坑掉，她不得不反抗，這時，「對父親的愛受到衝擊所爆發出來的反抗行為，也不是那些硬蹦蹦的『反抗』臉孔和一般化的『憎恨』情緒所能代替的。」另與周永剛關係，有一場戲趙小蘭為周永剛縫褲子，王嘯平指示角色表演，「不是要為縫褲子而表演縫褲子」，這場戲的作用是要使觀眾感受到趙小蘭和周永剛的確是很好的一對，進而「鼓舞她為爭取婚姻的自由而奮鬥，最後並確定他倆的婚事。」梳理上述其實已見出趙秀蘭／趙小蘭／媒婆／父親／周永剛角色的發展過程劃分為不同的「單位」，但演員卻無法貫穿各單位表演，趙小蘭硬蹦蹦的反抗情緒、周永康缺乏勞動人民氣息、趙父封建殘餘性格不夠突出、趙秀蘭的單一表面、媒婆的刻板形象，原本角色表演該貫穿卻時斷時續：

「動作的貫串」有不夠明確的地方，但形象不完整，思想情緒不飽滿，沒有完滿的完成體現全劇主題的任務。

這篇劇評王嘯平自陳《趙小蘭》導戲，是學習史坦尼斯拉夫斯基表演體系的一些心得和體會，「努力把它貫徹到我們的實踐中去」，文章發表於王嘯平戲論後期，從後來看歷史，有所不知的，當時王嘯平對史坦尼充滿企圖、學習、努力等詞語的告白，都成了日後批判史坦尼的反義詞。光這樣的傾慕之情，便很令人惋嘆，更可惜，就文章論文章，王嘯平對史坦尼的表演體系，即使一路以來照本宣科，但有具體的導演操練和實踐的劇團，以王嘯平對戲劇的熱情，發展出自己的劇論亦未可知。倒是文章結尾，王嘯平留下一個「最後還應該特別說明的」懸念，什麼懸念呢？「以上是我們學習史坦尼斯拉夫斯基表演體系的一些心得和體會，因此有關劇本本身存在的某些問題，在這裡就略而不談。」¹³⁶略而不談的劇本本身存在的問題，隨著王嘯平逐出軍隊劇場、放棄寫劇本、離世，他對劇本的看法多半反映在革命主題和演員表演體會，那略而不談的，就格外像王嘯平一個未完成的文青側面。

王嘯平歷來導演了六十齣戲，1958年因反右分子遭開除軍籍，也就離開了文工

¹³⁶ 本小節對《趙小蘭》的討論，皆出自王嘯平：〈導演獨幕劇「趙小蘭」的一些體會〉，頁33-34。

團。1962年復出上海人藝，擔任導演，未再寫劇本。關於劇著，他在〈滄海一粟〉中自云，從事劇場工作以來，因「屢屢處於政治運動中，因而所有的作品都免不了直接的、或間接的帶著『為政治服務』的烙印」，對自己作品並不抱「傳世佳作」的奢望。¹³⁷梳理上述，比較是將其放在革命劇場的脈絡裡還給他一個該有的位置。

五、小結：未盡的創作，一個人的藝術史

我們總是忽略身邊的歷史，離得越近越是忽略，稔熟往往取消事物的傳奇性質。¹³⁸

晚近王嘯平研究逐漸浮現，星馬方面，上個世紀九〇年代初期新加坡學者楊松年〈王嘯平與新馬華文文學〉（1992）將王嘯平與新馬華文文學做了聯結，重置王嘯平文學身世，九〇年代中葉孫愛玲《論歸僑作家小說》（1996）¹³⁹進一步將王嘯平納入歸僑作家隊伍，馬華學者黃錦樹〈在或不在南方：反思「南洋左翼文學」〉¹⁴⁰觸及王嘯平、賀巾馬來亞時期的左翼書寫。大陸部分，新世紀第一個十年，學者魏艷〈從《南洋悲歌》到《傷心太平洋》：談王嘯平、王安憶父女關於新加坡的歷史書寫〉¹⁴¹著墨王嘯平、王安憶父女寫新加坡歷史；日本學者松村志乃專治王安憶，擴及王嘯平、茹志鵑，相繼發表會議論文〈現代中国的文芸一家——對王嘯平、茹志鵑以及王安憶文學的綜合研討〉、〈文芸之家中的王嘯平——從王安憶和茹志鵑的角度出發〉、〈王一家の百年——王嘯平、茹志鵑、王安憶から見た「社会主義」中国〉，¹⁴²

¹³⁷ 王嘯平：〈滄海一粟——藝術生涯五十載〉，頁13。

¹³⁸ 王安憶：〈一個人的藝術史〉，頁75。

¹³⁹ 孫愛玲：《論歸僑作家小說》（新加坡：雲南園雅舍，1996）。

¹⁴⁰ 黃錦樹：〈在或不在南方：反思「南洋左翼文學」〉，《香港文學》348（2013.12），頁61-68。

¹⁴¹ 魏艷：〈從《南洋悲歌》到《傷心太平洋》：談王嘯平、王安憶父女關於新加坡的歷史書寫〉，發表於「第三屆族群、歷史與文化亞洲聯合論壇：華人族群關係與區域比較研究國際學術研討會」（新加坡：新加坡國立大學，2009.11.14）。

¹⁴² 〔日〕松村志乃：〈現代中国的文芸一家——對王嘯平、茹志鵑以及王安憶文學的綜合研討〉，發表於「理解・曲解・和解——境界線內外的『人』與『文』」（武漢大學、神戶大學共同研究，2018.12.22）。

2022 年更交出〈祖国という異郷に生きる——マラヤ華人王嘯平の自伝小説を読む〉。¹⁴³上述皆為合論綜論，新世紀以降，對王嘯平作出專論的先有臺灣青年學者賴佩暄〈離散與歸返——論王嘯平半自傳體小說中的流動身世與家國情懷〉以小說為探研主軸，¹⁴⁴另星學者張松建〈歸僑作家王嘯平：民族主義、革命與冷戰〉，¹⁴⁵針對王嘯平新加坡時期劇作《救國團》、《忠義之家》展開討論，之前相應王嘯平戲劇探析發表論文的有馬來西亞籍臺灣成大博士生林明發〈激情與不安：馬來亞劇作家王嘯平的戲劇人生〉、〈客自南洋來：論王嘯平的身分認同與在地實踐〉，¹⁴⁶值得一提的是，林明發博論《祖國的異鄉人：王嘯平小說研究》是目前唯一王嘯平研究專書，為其進一步擴大王嘯平戲劇議題打下基石。初步梳理，不難發現王嘯平戲劇研究主在歸僑時期創作，1940 年王嘯平北返中國，因革命、演劇與茹志鵑結緣，革命劇場人生跌宕起伏，其間斷續寫作小說，晚年以十三年時間完成自傳體小說南洋三部曲《南洋悲歌》（1986）、《客自南洋來》（1990）、《和平歲月》（1999）。

一般咸認，王嘯平革命／藝術名位不如妻女茹志鵑、王安憶，¹⁴⁷究其一生追求，他離世前完成而未發表的憶往散文，不意為一生書寫定位做了最後轉折。1998 年茹志鵑去世，兒女王安諾、王安憶、王安桅¹⁴⁸呵前護後，但王嘯平心情依然沉鬱，便嘗試以創作走出低谷，陸續寫了〈五十年風水輪流轉〉、〈我的一位老上級〉、〈生命

〔日〕松村志乃：〈文芸之家中の王嘯平——從王安憶和茹志鵑的角度出發〉，《日本中国当代文学研究会会報》33（2019.12），頁 22-29。〔日〕松村志乃：〈王一家の百年——王嘯平、茹志鵑、王安憶から見た「社会主義」中国〉，《現代中国》96（2022.10），頁 45-60。

¹⁴³ 〔日〕松村志乃：〈祖国という異郷に生きる——マラヤ華人王嘯平の自伝小説を読む〉，《Journal of International Studies》7（2022.6），頁 131-150。

¹⁴⁴ 賴佩暄：〈離散與歸返——論王嘯平半自傳體小說中的流動身世與家國情懷〉，《中國現代文學》24（2013.12），頁 167-188。

¹⁴⁵ 張松建：〈歸僑作家王嘯平：民族主義、革命與冷戰〉，《大文學研究》網站，2021 年 12 月 2 日。網址：<https://mp.weixin.qq.com/s/SRvbPw2OsHKGdNnSXM4OA7w>（2023 年 7 月 21 日上網）。

¹⁴⁶ 林明發：〈激情與不安：馬來亞劇作家王嘯平的戲劇人生〉，發表於「馬來亞華文話劇誕辰 100 週年戲劇國際學術研討會」（吉隆坡：心向太陽劇坊，2019.12.22）。林明發：〈客自南洋來：論王嘯平的身分認同與在地實踐〉，《南洋學報》74（2020.12），頁 43-67。為林明發博士生期間的研究成果。

¹⁴⁷ 茹志鵑曾任上海作協副主席，王安憶現任上海作協主席，當代重要作家、海派文學代言人，上世紀 80 年代末王安憶《小城之戀》、《荒山之戀》、《錦繡穀之戀》「三戀」發表，奠定文學成就。

¹⁴⁸ 王嘯平 1962 年調到上海人民藝術劇院，兒子王安桅 1964 年出生。

中的盛大節日〉、〈愛的折磨與榮耀〉、〈我的朋友李承〉、〈奇遇〉等小品，字裡行間充滿懷人思舊之情，奇異的呈顯一股「人當垂暮，無論事實上還是心理，都缺乏修復的餘裕」自贖氣味。不知情的姊弟仨在 2003 年說服王嘯平去往昔家庭劇場現場南京過春節，兒女盤算，南京「保存著他人生最高峰值，隨即又墜落低谷的記憶，無論高還是低，都是人在壯年，最為豐滿的經驗」，舊地重返，當年戴上右派帽子前居住的大院已經拆除，留在金陵的劇團老戰友們都住進了幹休所，找來老友們共進午餐，世事凋敝寂寥，一趟尋訪故舊行，恍如「命運有心在落幕安排一次返場」，僅僅四周後，王嘯平辭世。日後王安憶著手整理父親遺作，身兼父女、同業，她格外珍惜這束舊稿，仔細展讀，有些筆觸辨不出字形，如回歸混沌，這才愈發有感點滴文字正標識了王嘯平生平「未可盡然卻不得不盡然的寫作」，¹⁴⁹道盡其一個人的革命劇場實踐未完成，誠哉斯言，冥冥之中，為王嘯平革命劇場一生下了最貼切的注腳。

¹⁴⁹ 本段王安憶描述，皆引自王安憶：〈小跋〉，頁 13。

徵引文獻

一、原典文獻

王安憶：〈話說父親王嘯平〉，《空間在時間裡流淌》，北京：新星出版社，2012，頁 187-193。

王嘯平：〈向朋友們告別〉，《新國民日報·新流副刊》，1940年3月27日。

*王嘯平：《永生的人們》，不詳：拂曉社，1946。

*王嘯平：《回到人民隊伍》，上海：新華書店，1949。

*王嘯平：《導演與表演諸問題》，上海：正風出版社，1951。

*王嘯平：《繼續為祖國戰鬥》，上海：正風出版社，1951。

*王嘯平：《表演藝術問題》，上海：新文藝出版社，1955。

王嘯平、劉川：《海岸線》，北京：中國青年出版社，1956。

王嘯平：《南洋悲歌》，北京：作家出版社，1986。

王嘯平：《客自南洋來》，上海：百家出版社，1990。

王嘯平：《和平歲月》，長沙：湖南文藝出版社，1999。

王嘯平：〈愛的折磨與榮耀〉、〈我的朋友李承〉、〈奇遇〉、〈生命中的盛大節日〉、〈五十年風水輪流轉〉、〈我的一位老上級〉，《世紀》2014：1（2014.1），頁 4-13。
茹志鵬著，王安憶整理：《茹志鵬日記（1947-1965）》，鄭州：大象出版社，2006。

二、近人論著

（一）期刊及專書

不著撰人：〈對王嘯平同志錯劃右派問題的複查結論〉，《中國人民解放軍南京軍區政治部直屬黨委決定》（79）政直黨字第 36 號，1979年3月21日。

方修主編：《馬華新文學大系·七》，新加坡：世界書局出版社，1971。

方修：《馬華新文學簡史》，新加坡：萬里書局，1973。

木心：《1989-1994 文學回憶錄：十八——十九世紀之卷》，新北：印刻文學生活雜誌出版公司，2013。

- 王安憶：〈小跋〉，《世紀》2014：1（2014.1），頁13。
- 王安憶：〈一個人的藝術史〉，《世紀》5（2017.9），頁75-76。
- 王安諾：〈茹志鵑，患難與共伉儷情〉，《東方劍》2004：2（2004.2），頁28-29。
- 王振科：〈我只是「滄海一粟」——追憶歸僑藝術家王嘯平先生〉，《上海檔案》2003：3（2003.5），頁10-11。
- 王嘯平：〈導演獨幕劇「趙小蘭」的一些體會〉，《文藝報》14（1953.7），頁33-34。
- 王嘯平：〈最高任務，貫穿動作，細節〉，《戲劇藝術》22（1982.5），頁31-37。
- 王嘯平：〈滄海一粟——藝術生涯五十載〉，《話劇》（上海人民藝術劇院院刊）71（1989.6），頁13-23。
- * 王嘯平：〈為了不該忘卻的紀念——記戲劇家吳天〉，《戲劇藝術》4（1990.12），頁32-35。
- 石曼著，重慶市藝術創作中心編：《周恩來與抗戰戲劇》，重慶：重慶大學出版社，2008。
- 亦水：〈一部話劇和一個時代的風尚——毛澤東推薦話劇《前線》及其產生的影響〉，《黨的文獻》4（2007.8），頁50-54。
- 吳佩芳：〈抗戰戲劇海外傳演之研究——以1937至1945南洋劇運為例〉，《復興崗學報》83（2005.6），頁143-173。
- 林明發：〈激情與不安：馬來亞劇作家王嘯平的戲劇人生〉，發表於「馬來西亞華文話劇誕辰100週年戲劇國際學術研討會」，吉隆坡：心向太陽劇坊，2019.12.22。
- 林明發：〈客自南洋來：論王嘯平的身分認同與在地實踐〉，《南洋學報》74（2020.12），頁43-67。
- 林明發：《祖國的異鄉人：王嘯平小說研究》，臺南：國立成功大學中國文學系博士論文，2021。
- 邱坤良：〈戲劇的演出、傳播與政治鬥爭——以《怒吼吧，中國！》及其東亞演出史為中心〉，《戲劇研究》7（2011.1），頁107-149。

金劍：〈趙小蘭〉，《劇本》1（1952.1），頁 5-24。

孫愛玲：《論歸僑作家小說》，新加坡：雲南園雅舍，1996。

孫露茜、王鳳伯：《茹志鵬研究專輯》，杭州：浙江人民出版社，1982。

徐亞湘：〈小市民的高尚娛樂——孤島時期上海綠寶劇場及其話劇演出（1938-1941）〉，《戲劇學刊》32（2020.7），頁 7-35。

徐嘯虎：《王一桃筆下的 100 個文藝家》，北京：中國人事出版社，2002。

陳思和：〈戰爭小說與人性美：〈百合花〉〉，《當代大陸文學史教程（1949-1999）》，臺北：聯合文學出版社，2001，頁 74-79。

* 黃錦樹：〈在或不在南方：反思「南洋左翼文學」〉，《香港文學》348（2013.12），頁 61-68。

楊松年：〈王嘯平與新馬華文文學〉，《話劇》（上海人民藝術劇院院刊）111/112 合刊（1992.10-11），頁 28-46。

劉漢俊、何金定、翁淮南、劉文韜、郭慧、馮靜、王仁鋒、王碧薇：〈中國共產黨領導抗戰的十大精神武器〉，《黨建》8（2015.8），頁 34-41。

潘國駒策劃：《新加坡華文文學五十年》，新加坡：八方文化創作室，2015。

賴佩暄：〈離散與歸返——論王嘯平半自傳體小說中的流動身世與家國情懷〉，《中國現代文學》24（2013.12），頁 167-188。

鍾明德：〈這是種出神的技術：史坦尼斯拉夫斯基和葛羅托斯基的演員訓練之被遺忘的核心〉，《戲劇學刊》16（2012.7），頁 119-152。

魏艷：〈從《南洋悲歌》到《傷心太平洋》：談王嘯平、王安憶父女關於新加坡的歷史書寫〉，發表於「第三屆族群、歷史與文化亞洲聯合論壇：華人族群關係與區域比較研究國際學術研討會」，新加坡：新加坡國立大學，2009.11.14。

〔日〕松村志乃：〈現代中国的文芸一家——对王嘯平、茹志鵬以及王安憶文学的綜合研討〉，發表於「理解・曲解・和解——境界線内外的『人』與『文』」，武漢大學、神戶大學共同研究，2018.12.22。

〔日〕松村志乃：〈文芸之家中的王嘯平——從王安憶和茹志鵬的角度出發〉，《日

本中国当代文学研究会會報》33 (2019.12), 頁 22-29。

〔日〕松村志乃：〈祖国という異郷に生きる——マラヤ華人王嘯平の自伝小説を読む〉，《Journal of International Studies》7 (2022.6), 頁 131-150。

〔日〕松村志乃：〈王一家の百年——王嘯平、茹志鵬、王安憶から見た「社会主義」中国〉，《現代中国》96 (2022.10), 頁 45-60。

〔俄〕托黎卡 (Sergei Tretiakov, 曾譯作鐵捷克) 原作, 陳勺水重譯：〈發吼罷, 中國〉，《樂群月刊》2: 10 (1929.10), 頁 55-142。

* 〔俄〕亞歷山大泰洛夫 (Alexander Tairov) 著, 吳天譯：《演劇論》，上海：潮鋒出版社，1937。

* 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基 (Konstantin Sergeevich Stanislavski) 著, 瞿白音譯：《我的藝術生活》，北京：中國電影出版社，1987。

* 〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基著, 劉傑譯：《演員自我修養》，武漢：華南科技大學出版社，2015。

(二) 網路資源

上海黃浦：〈黃金大戲院上演《怒吼吧，中國》〉，《歷史》網站，2017年9月18日，網址：<https://kknews.cc/history/5gbo8x2.html> (2023年7月18日上網)。

林傳祥：〈茅盾的一份文學評論手稿〉，《人民政協網》網站，2017年11月23日，網址：<http://www.rmzxb.com.cn/c/2017-11-23/1879772.shtml> (2023年7月15日上網)。

張松建：〈歸僑作家王嘯平：民族主義、革命與冷戰〉，《大文學研究》網站，2021年12月2日，網址：<https://mp.weixin.qq.com/s/SRvbPw2OsHKGDnSXM4OA7w> (2023年7月21日上網)。

盧怡蓁：〈俄羅斯劇院之發展〉，《豆瓣小組》網站，2011年4月，https://www.douban.com/group/topic/18955807/?i=4681309y-6edlp&_i=4773797y-6edlp (2023年7月10日上網)。

(說明：書目前標示*號者，已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Alexander Tairov, *Yan Ju Lun* [About Theater] trans. by Wu Tian (Shanghai: Springtide Publishing, 1937).
- Konstantin Sergeyeovich Stanislavsky, *Wo De Yi Shu Sheng Huo* [My Life in Art] trans. by Qu Bai Yin (Beijing: China Film Press, 1987).
- Konstantin Sergeyeovich Stanislavsky, *Yan Yuan Zi Wo Xiu Yang* [An Actor Prepares] trans. by Liu Jie (Wuhan: Huazhong University Science & Technology Press, 2015).
- Ng Kim Chew, “In or out of the South: Reflections on ‘Left Wing Literature in Nanyang’” in *Hong Kong Literary* 348 (Dec. 2013), pp. 61-68.
- Wang Xiao Ping, *Yong Sheng De Ren Men* [Everlasting People] (Unknown: Sunrise Press, 1946).
- Wang Xiao Ping, *Hui Dao Ren Min Dui Wu* [Return to People’s Procession] (Shanghai: Xinhua Bookstore, 1949).
- Wang Xiao Ping, *Dao Yan Yu Biao Yan Zhu Wen Ti* [Issues in Directing and Performance] (Shanghai: Zhengfeng Publishing House, 1951).
- Wang Xiao Ping, *Ji Xu Wei Zhu Guo Zhan Dou* [Continue to Fight for Our Motherland] (Shanghai: Zhengfeng Publishing House, 1951).
- Wang Xiao Ping, *Biao Yan Yi Shu Wen Ti* [Performance Art Issues] (Shanghai: New Literature and Art Press, 1955).
- Wang Xiao Ping, “For a Remembrance That Should Not Be Forgotten - On Dramatist Wu Tian” in *Theatre Arts* 4 (Dec. 1990), pp. 32-35.

