

演員與作者：從演出預備反觀作文構思

—資料取材自〈牯嶺街小劇場文化報〉

吳邱銘

壹、前言

常言道：「臺上一分鐘，臺下十年功。」實感嘆藝事修為之難能也！然則，究竟這十年、甚或一生中，所學何事，才能讓演員在舞臺上發光發熱，短暫享受忘我的淋漓盡致？筆者管窺之見，竊以為真正的「演員」畢生修鍊的，不外乎兩件事：一是直覺，一為自覺。

凡為演員，無論其資歷深淺、成就尊卑，都只是「藝術」之僕傭，唯「心靈房間」之充實華美是尚，故須不斷地鍛鍊體能，使身心能量保持在巔峰，以便在每個演出當下心無旁騖、應付裕如，並鏗而不捨地精進人生觀察的敏銳度。如是，數十年如一日誠其意、正其心，唯進入角色是務；又為了達到此一卑微的心期，他，一位真誠的僕人，甚至可以瘋狂到以野生動物為師，反璞以歸真，求取演出質地之精純無滓：「就像一張白紙！」，侯孝賢曾如是稱讚一名日本資深演員。而這，或許也正是「變色龍」李安在浸淫電影藝術三十多年後，依舊念茲在茲、時刻自警的「純真」之境吧。

「直覺」近乎感性，是天賦，也靠後天持續養成，避免文明的旦旦伐之，因之，演員對「自覺」的需求應運而生了。自覺之為物，提供了客觀無盲點的角度，針對演員成長的各個階段，積極進行昇華與自清：不誘於名，不淫於利，「沒有小角色，只有小演員」，盡心力完成舞臺「工作」，謙卑清整「房間」每個角落，畢生獻身於藝事，為其所信仰的至真極善純美，鞠躬而盡瘁之。

十年？縱彈指即逝，何足道哉？

演員如是，作者亦然。直覺，方能寫情沁人心肺、寫景如在目前，王國維所謂「不隔」是也。自覺，乃可朝乾夕惕，繁華擺落，文心日臻，縱使當代知音稀落，退而藏諸名山，默默求諸其人……即或有，已是寂寞百年身後事，又有何不可！

殊塗而同歸，演員與作者。究竟，在他們各自奮鬥過程中，真否存在著「照花前後鏡，花、面交相映」的擦肩與火花呢？筆者不揣菲薄，曾以李安影像經

營的技法，嘗試一一比對作文的慣技，諸如：〈推手〉片頭之字形、字色點題；〈色 | 戒〉與〈赤壁賦〉主要意象的三段蛻變；〈理性與感性〉人物刻畫與主旨的正反面相叩應……希冀學生在耳濡目染之中，加強文字流轉的直覺「攝影機化」（「攝影機鋼筆論」的反思）。

本文嘗試將寫作重點轉移至創作現場，在「演 / 文」的雙重明鏡中，依循演員慘淡建構的舞臺書寫，對映到寫作者的構思心路，企圖尋覓後者更寬廣的方法論，及條件化。古人言「轉益多師」，今人何其有幸，得以親炙影像、戲劇繽紛的藝術綜合體，如能多加體察「見賢思齊 / 見不賢而內省」的它山攻錯處，必能踵事增華，使文心突破精進。

貳、見賢思齊篇

好萊塢演技訓練班教師 Ivana Chubbuck 談「演員功課」：

1. 找出角色最終目標（如：羅蜜歐與茱麗葉印證「真愛無敵」，深仇大恨亦為之望風披靡；〈王者之聲〉的喬治六世，艱辛地證明了「勇者不懼，為尊嚴為家國，愈挫愈奮，方可成為名實相副的王者」）

文章審題：文章主題往往包蘊極廣，故須選定切入角度，「大題小寫」，才不致浮泛，缺乏聚焦的深度。

例 1 〈師說〉主題是：以「從師問學」開啟傳承道統之門。不由此門，則無法修身成聖、無從齊家為父、無專業可治國。

例 2 〈岳陽樓記〉旨在自勉勉人「先憂後樂」。以感性的情寫理性之志，最具鼓舞興發的效果。

例 3 〈赤壁賦〉以「不變應萬變」，超脫外物種種的無情擺佈（貶謫失格、生死無常），乃能心如清風明月，得大自在。

綜合解讀：

演員仔細研讀劇本，找出自己在劇中任務，是理所當然的，但還須賦予個人對角色的新穎見解，才能在演出稱職不失外，塑造與眾不同的「自己」。比如〈羅〉劇膾炙人口，若仍一逕強調兩人多麼純真無辜、多勇於相愛，千人一腔，恐無新義；倘若剖析劇理，特別強調羅、茱的年輕躁進，導致了悲劇釀成，將更足以激發觀眾感同身受的悲憫。吾人須知：越正面，越容易流於平板無趣。缺陷，才預告美的方向！

寫作者審題時，也須要尋求「獨特觀點」。歷來大考作文題目不外乎「智、仁、勇」三達德的變奏，如：〈應變〉智勇必須雙全，〈學生和學校的關係〉須運用理性之智、人際互動的仁、爭取權益的勇。不過，如要在千萬人中卓然出眾，唯有當下，反覆審視，去蕪、去俗、去近，敏銳地攫取不俗有見地的角度，藉由布局經營，層次井然地切入核心，方能彰顯題意、出人意表（因不俗）又在情理當中（不離題）。比如：〈應變〉範文的「母重病住院須看護」應變之道——

不痛斥、不指責、不卸責，無論是怎樣的變故，任何人的行程皆不為我而耽擱（知）——>（行）趁空閒去買母親的餐點 / 一路上以手機處理社團事務 / 撐傘以免感冒，為母親自我保重（懂得運用時間和愛惜自己）

此例作者持其誠意以正其心，知之又能行之，依此，文章遂深具啟發性、教育性，不枉讀者用心閱覽。底下再以「三達德變奏」再次檢視上述名篇：

〈師說〉（智→勇）——作者深知「行遠必自邇」的道理，不唱高調，只從最基本「解惑」需求，強調「從師問學」的必然也必要，鼓勵士大夫知恥近乎勇。

〈岳陽樓記〉（仁→智）——以登樓望「遠」，比較出遷客騷人／古仁人的「眼界」高低，供值得關懷的好友作出智慧的選擇。

〈赤壁賦〉（智）——藉夜訪古戰場，透析無人能豁免的李白「千古愁」——用世與無常——故能超越一般貶謫文學的自苦怨艾，成就其高絕之意境。歸有光曾說作文須「高處立」，信然！

2.各場景目標（〈羅〉劇以仇恨與愛情場面交替發展：街頭血拼→樓臺會、私定終身→解紛益焚→放逐、逼婚→假死、自戕→悼亡、和解——兩條主線原各自發展，堆疊到最高點，急轉直下，讓仇恨毀了愛情，連帶著把親情也葬送）

文章布局：每段主旨（子題）如何藉著人事物的互動，被引導出來？如何排序串聯，合成完整的文章母題。

例 1.〈師說〉將不能從師問學的盲點，一一點破、駁斥，質疑語氣越來越強烈（能破）；再以能夠「從師問學」的古聖賢事例、言例證明「聖人之所以為聖」（能立），文末以嘉勉同道，回歸文章主旨。〈師說〉先設定討論範圍與主張（誠其意，智），再端正其心，不隨俗（智→勇），

章法最足以仿效。(※善用語氣，製造波瀾)

例 2. <岳陽樓記> 由古今事引出貶謫情，走過悲喜回歸正心。作者基於故人之情，先感性地同情了解，再盡「諍友」之責，理性地鼓舞勸導（仁→智）。

「樓」在本文中，既是孤獨自處、逃避現實的心理寄託，又兼有高瞻遠矚、超拔凡近的象徵作用。(※善用地景，境隨心轉，襯顯主題)

例 3. <赤壁賦> 觀赤壁景而當下即樂，由赤壁事興無常之悲，又從當下景悟出天理循環之可喜（智）。水、月在每段被賦予不同意涵。秋夜既是良辰，又是悲愁蒙昧的象徵，更是豁然開朗的黎明前夕。(※善用自然之景、時段，從寫實面建立象徵意義，自然無痕)

3. 尋找障礙（戲劇性就是層層考驗帶來的衝突，它包含外在紛擾和內心的阻滯，通過衝撞而仍屹立不動搖者，方屬難能，而這也就是人生經驗中彌足珍貴之處。如<羅>劇的愛情之路，先受阻於家族對立，後又一受放逐、一被逼婚，備受空間、時間嚴厲的強勢挑戰，角色性格的莽動真純便因上述情節，而一一剖露顯現。又如：哈姆雷特過於倚賴理性思考，或懷疑鬼魂之真假、或擔憂罪證不足，遲遲不能找到動力，手刃父仇。王子的好思辨、善良、潛藏的陰暗性格，一層層被挖掘，人性的複雜令人訝嘆！）

作文動機

心中鬱結，如：屈原的忠而被謗、元、白的牽攀乖隔。

※作文動機原本就該像<王者之聲>裡的王者吶喊：「我有話要說！」有真情實意，方能理氣壯，言之有物。為文者平日便應像演員儲備「情緒抽屜」，以備不時之需。李白事前若無人生無常的觀照感慨，如何能把應酬文章<春夜宴從弟桃花園序>裡的「及時行樂」，說得情理兼備，免於承受耽溺享樂之譏？

發揮空間

抒情議論轉折點，恰如戲曲演唱時機。<梁祝>樓臺會，梁山伯驚聞祝英臺已有婚配，兩人輪唱，激切對談，無奈之餘，伊人僅能舉酒致歉，梁山伯乃悲嘆曰：「想不到我特來叨擾、酒一杯」。

例 1. <背影> 作者自恃「聰明、不世故」不能了解父親的用心良苦（因為叛逆而曲解？）。因此，當父親的「誠意」，因買橘之舉表達無遺，作

者恍然大悟，最初的心理障礙破除（正心），第一次主動出手協助父親，心、手終於相連，構成父子和解的畫面。

例 2. <陳情表> 作者若赴朝廷徵召，則對祖母不能終養盡孝；若違抗君命奉養，則又有「亡國賤俘」心念前朝、不肯效忠新朝的重罪——盡忠抑或盡孝？左右為難。本文感人落淚的哭點即在於「進退維谷的狼狽」。

例 3. <出師表> 孔明身為庸主劉禪之臣，卻又受先帝劉備臨終前託孤，孔明在「國師直言教導／人臣恭謹盡忠」的分寸上，如何拿捏得宜？（與<諫逐客書> 同樣表示忠誠，語氣實迥異，試比較之，以體會文品與人品相關處）

例 4. <登樓賦> 作者極度思鄉卻因時局動亂不得返；懷高才卻為了異鄉為異客，無人援引提拔，鬱鬱不得志。此情搭配上樓景，此一孤立空間，恰恰可營造為心理獨白的舞臺。

4. 利用個人經驗（儲存「情緒抽屜」，以便於在相似情境時，迅速「神入」，才可有真誠的演出，正所謂「戲假而情意極真」，不過，情境條件是可以依需要稍加更動的。比如<那些年，我們一起追的女孩> 雨中的互責，原本九把刀依據其親身經歷，劇本設定為電話交談，但就戲劇效果和戲劇關鍵而言，自然以大雨滂沱為佳，方可把情感煽動得更強烈）

親身經驗

經由事過境遷後的細細回味，印證詮釋主題，更能鮮活地把抽象概念具體化，讓局外人跟著重回現場，「親身」經歷一遍。但務必注意情境的營造（請參考 3. 尋找障礙、8. 具體化空間）

例 1. <背影> 敘「車站送行」一事（情境），鉅細靡遺，充分說明父愛的無私無我，自然教人銘感（主旨），此後，作者對父親看法開始改觀（障礙解除）：他會注意父親布置座席的細微動作（橘紅、衣紫，顏色是細節的重點），不再嫌他囉唆；讀家書讀到熱淚盈眶，感慨父老而身為人子竟未能奉養。張愛玲自言對真人真事已到了迷信的地步（《赤地之戀》自序），可見真實的魅力之大了。

例 2. <陳情表> 詳述身世淒涼（父早亡、母改嫁），讓晉武帝完全了解祖孫倆數十年來的相依為命（六歲不行、門衰祚薄、茕茕獨立），祖母劉氏（姓名也算細節）對李密恩情之重，有如山高海深，何忍一朝為富貴棄之不

顧？李密回憶往事，激使皇帝憐憫，再提出緩召，較能被後者所接受（主旨）。

例 3. <出師表> 提及當年自己「不求聞達於諸侯」，因先帝「三顧茅廬」（標明次數使先帝的誠意被彰顯），「由是感激」，故今日鞠躬盡瘁，死而後已（主旨）。為了報答知遇之恩，如今在奏表中過於直言「不知所云」處，實非大膽犯上，望後主明白他的苦衷，多多海涵。（障礙解除）

※「親身經驗」由於有當事人作見證，提供許多不足為外人道的細節，處處閃爍著動人的光澤，顯得真誠無虛飾，最容易讓觀眾讀者的防衛心解除，從成見中跳脫出來，再度衡情量理，做成新的判斷。在表演中也是如此，演員如果能讓觀眾感同身受，傾心無異議地認同角色，演出便大大的成功了。比如：<王者之聲>裡的男主角痛苦塞著滿嘴彈珠練咬字、對著妻子哭訴聖誕演說失敗的預感，直陳不諱，最能引發觀眾同情與共鳴。

但仍須注意，事件的選擇務必具「象徵性、代表性」，以收言簡意賅之效。比如「三顧茅廬」一事最足以彰顯劉備「親賢」，渴求「漢室興隆」的莫大決心。因此平時閱讀名作就要仔細觀摩「作者如何選材和安排」。

5. 挖掘內在感觸（將情緒暗流掌握住，演員才能一直在角色中，而非斷斷續續，夾雜演員個人的部份，令觀眾莫所適從，無法入戲）

作者以其「長時間念茲在茲」的誠意感動人心。比如回憶（十年生死兩茫茫）、徘徊不去（孤帆遠影碧空盡），已具有情感的潛能，適時地誘導，即可順利引人入作者心境中。

例 1. <祭十二郎文> 韓愈把對十二郎之死的哀慟，藉由回憶「兩世一身」情同兄弟，到自責不知十二郎的忌日、天意的不可測知、承諾對後嗣的撫養，一件一件向逝者哀苦道來，自怨自責，如泣如訴，因此打動人心。十二郎死之日的自疑自問，恍惚如癡，是抒情的最高境，充分發揮散體祭文的屬性優點。

※從現在、過去到未來的三個時間點細膩抒發，時間點不同，引發的情感跌宕，層次由此建立，情思的線條也得以連綿婉曲而柔韌不斷絕。

例 2. 琦君的<髻>把年幼時無感於母親失歡，到漸漸察覺、同情與憎惡，直到人事滄桑後，了悟無常進而諒解、釋懷。本文依循「見山是山、見山不是山、見山又是山」的啟發三步驟，藉由「髻」的單一意象作敘事串聯，

極經濟、又很有傳統情味地闡發主旨，知感兼備，避免煽情，既古典又現代。

※請參考 4. 利用個人經驗。經歷後，必須儘快自律地進行察驗省思，才不會事過了無痕，「抽屜」毫無腹稿累積。

※5. 挖掘內在感觸，並非僅限一時一事的當下反應，更應該拉長時間，像國畫長幅〈富春山居圖〉一樣，隨著卷軸舒展，細膩不間斷地呈現有如四季興衰的感情曲線。

6. 分析節拍與動作 → 流暢感、蘊蓄高潮。

※藉強弱輕重對比以強調重點——如〈背影〉對父親言行描述的詳略（祖母之喪只寫言行，不寫容貌表情，可見不能上體親心）；〈登樓賦〉以黃昏風疾、鳥獸失群相呼、行人趕路，緊湊的意象、節奏，改變之前觀景的典麗氛圍，更凸顯了他徬徨無依之情；〈春夜宴從弟桃花園序〉敘及熱鬧歡宴，打破前面慣用的四字一句，改以六字句，並一句二重點，一花間開宴，一月下勸飲，句式與內容明白顯示高潮所在，而且「開、飛」的動感，「瓊、花、醉、月」的美感，「傳耳杯 → 飛羽觴」的詩想，「群季俊秀 → 花間；高談轉清 → 醉月」的寫實兼象徵，有如花團錦簇，美不勝收，令讀者流連反覆而不能去。

※動作隱喻心緒

如〈赤壁賦〉：樂便直接表現在「扣舷而歌」。「正襟危坐」將文章由寫景抒情引領至嚴肅議題。喜而笑則樂得當下享用，「洗盞更酌、肴核既盡」。心境豁達自然可以「相枕以臥」，以示隨遇而安。

又如：〈登樓賦〉登樓希冀銷憂，下樓則心無奈已降至谷底，徹夜輾轉猶餘波盪漾。

7. 思考進場前的角色狀態（「我」從哪兒來？帶戲上場，讓「前因」在翼幕外的臺上開花結果，戲在「今 ↔ 昔」間往復交流，觀眾才看得有滋有味）——> 演戲就是創造角色，也是一種創作，上場前角色的設定必須胸有成竹，正如同文章首段就應該隱含下筆前的定論定調，而後，文章中段（正如臺上演出）的發展，皆被此一狀態（定論定調）所完全涵蓋住，全劇（文章）一氣呵成。簡言之，要一開始就「是」那角色（切題）了，切勿在臺上「暖身」，令觀眾無所適從。「三秒鐘沒有變化，抓住觀眾注意，演

員就在臺上消失了。」作者亦宜持此自我警惕！！

例 1 < 背影 > 不斷地思父自憐，首段綜述其情緒，之後，再把前因娓娓道來。

第一段其實是下筆前的最後感受，而非事件的源頭，故一下筆即情思沉鬱，吸睛十足。

例 2 < 登樓賦 > 首段寫佳景後，即以名句「雖信美而非吾土」，推翻美景賞心的定見，道出登樓前的「懷鄉」鬱結——掀起第一個高潮。

※劇場如戰場，分秒必爭。觀眾排除萬難，穿戴整齊地來看戲，演員沒有理由演出攙水不認真。故一上場亮相（正如同作文的首段氛圍）即應該以其自信光芒緊緊抓住觀眾（讀者）目光，引逗眾人的好奇心，聚精會神看下去。

※作文者亦然。首段即要灌注以情感，提示出觀點，萬勿漠不經心、老生常談。

※首句絕對要乾脆俐落，除非特殊效果（如表現忙碌的情境），否則切勿冗長跨行，文法累贅難懂，讓讀者搔首皺眉，就無意細看下去了。

※作者「寶貴的第一印象」（猶如好演員登場亮相）極其重要，不可不慎！

8. 具體化空間與第四道牆（病床、病患、點滴架，點出醫院空間的屬性；

在翼幕外高喊「我來了！」，暗示舞臺外仍有空間存在。「第四牆」是指演員「封閉」於自己的演出，使觀眾建立「偷窺現場」的幻覺，逐漸入戲）

——> 作者抒情或議論務須情境化，才能將情感、論點依附其上，並利用此特定時空的人事物，撞擊互動，進而層層剖露主旨和情思。

※歸有光說：「平處坐」坐方能靜觀，觀景也觀心，乍看寫景，其實在介紹作者資料，也可藉此抒情。

例 1 歸有光 < 項脊軒志 > 對項脊軒環境充分描繪：不論晴雨晨昏、花鳥聲音、牆影月色，種種生活細節的捕捉，或以視覺或憑聽覺，都充分顯示他對此間的熟悉度，準確有味地傳達作者對於項脊軒的感情深厚。從老舊滲漏到整修安居，「死守不棄」間接透露了作者隨遇而安、好讀書的沉靜個性。又項脊軒的破舊，為後文的家道中落、「家中久不效（無人中舉）」，已預作了伏筆。故知：空間的描繪即空間主人的心理狀態、性格特徵。

※《紅樓夢》對林黛玉「瀟湘館」的描寫即為佳例。「鳳尾森森，龍吟細細」寫其世外仙姝氣質；「兩邊翠竹夾路，土地下蒼苔佈滿」，中間

「羊腸一條石子砌的甬路」寫其孤僻小性。

∴利用對空間細節的熟悉度，傳達情感。《紅樓夢》前八十回氛圍迷人，正在於對細節的講究，緬懷的情味不著一字卻濃醇醉人，後四十回不此之圖，即索然令人幾欲掩卷了。

例 2 <項脊軒志> 的叔伯以籬圍區隔，雞犬擾攘，是把家事糾紛「視覺化」，點到為止，留白交由讀者自己判斷。

∴**空間分割**，象徵人與人之間的不睦和疏遠。

<逆境> 範文：「把自己鎖在房中，鎖住我，也鎖住自己的靈魂，深怕從門縫間會爬入（爸爸）那濃濃的酒味」。

∴**離開此空間**，可以是揮別過往、迎向未來，也可以是逃避，不想觸景傷情。

揮別過往——> <逆境> 範文：「我們搬家了，搬到一個（爸爸）他不會醉的地方。」

逃避不面對——> 歸有光 <項脊軒志> 「室壞不修」亦不肯居，即屬此心態。

例 3 <岳陽樓記> 用登樓望遠的**視角來俯瞰**古今貶謫情，從「淫雨霏霏」到「濁浪排空」，從「櫓傾楫摧」到「虎嘯猿啼」，建立了文字 3D 化的**空間實感**；從「岸芷汀蘭，郁郁青青」到「浮光躍金，靜影沉璧」，嗅覺視覺等感官摹寫，自然又豐美地把勝景和心情，同時呈現，也**讓空間和心理緊密地互動**，「芷、蘭」是香草美人之隱喻，「錦鱗游泳」引人聯想「如魚得水」之君臣相得。

例 4 <登樓賦> 傍晚的昏暗風瑟、鳥獸孤獨失侶、征人兼程趕路，在在以景物暗喻王粲心境。

例 5 <前、後赤壁賦> 善用赤壁的秋冬之景、水月之色，替儒道佛三家的交互辯證，蘇子的清明與內在執念，赤壁為他架構了天造地設的好舞臺：事功、虛無輪迴、生命當下。

9. 善使用道具——> 依此界定時空、身分、情思「轉運港」（<哈利波特的火盃的考驗> 意象）。

※<王者之聲> 善用**電梯**乘客的自助操作，降至地下層，暗寫治療師的社經地位；皇后的自行操作，不以為異，已說明她的雍容大氣，為夫君不在意紆

尊之辱。門是空間也是心靈的入口，治療師求見被拒，走出府邸，也象徵男主角對治療的峻拒。開場時，男主角即將出場演說，停滯數秒的發白窗戶正是內心的惶惑寫照。

例 1. 李商隱〈錦瑟〉，從「一絃一柱」的現實界，開始細數華年，遁入回憶的心靈界，一如〈琵琶行〉的「絃絃掩抑」，似訴其平生不得志，「琴絃即心絃」，樂聲中彷彿追問著：「知音」世上能有幾人？

例 2. 〈項脊軒志〉的愧對先人朝笏、悼念亡妻手植枇杷，二物彷彿物件主人的化身，蘊蓄極多情感。

例 3. 〈岳陽樓記〉藉「櫓傾楫摧」寫貶謫困頓、暗指人生挫敗和心的摧折。

例 4. 〈赤壁賦〉藉「桂櫂兮蘭槳」以桂蘭木細緻質地自喻高潔、簫聲「如怨如慕」代為泣說遷謫意「望美人兮天一方」。

10. 內在獨白（潛臺詞或舞臺上的停頓，幫助演員演出的情緒連貫，增強戲劇張力，引逗觀眾聯想而更有參與感，一如國畫「嶺斷雲連」的概念）

——>將前文的情境刺激、動作和道具使用的意涵，委婉曲折處詳加剖白。張愛玲善用心理分析，剖露小說人物難以言傳的哀曲，最可作為借鏡。

例 1. 〈金鎖記〉寫情侶即將分手：「她隔得遠遠的站定了，只是垂著頭。世舫微微鞠了一躬，轉身就走了。長安覺得（內在獨白）她是隔了相當的距離看這太陽裏的庭院，從高樓上望下來，明晰，親切，然而沒有能力干涉，天井，樹，曳著蕭條的影子的兩個人，沒有話——不多的一點回憶，將來是要裝在水晶瓶裏雙手捧著看的——她的最初也是最後的愛。」

∴兩人區位的分隔、場景的一明一暗都富於象徵性，結句將當時情緒定調成「此情可待成追憶」。

※在文章中，場景、動作或道具屬「實」的部份；內在獨白為「虛」，乃對前文的所見所聞發表感想，這才是作者內心直言不諱的「我」，也就是真正「真實」的存在。作者若沒有趁每個恰當時機及時發表，則文章必流於平鋪直敘，木直無文采，空洞乏情思。（5.挖掘內在感觸正是為內在獨白儲備子彈）

例 2. 〈赤壁賦〉中，蘇軾見赤壁夜景之美，當下即暢快抒發：「浩浩乎如馮虛御風，而不知其所止；飄飄乎如遺世獨立，羽化而登仙。」緊接引出

後文「飲酒樂甚」，也為最後的議論：「取之無禁，用之不竭。是造物者之無盡藏也，而吾與子之所共適。」預作伏筆，首尾相呼應。

例 3. 柳宗元〈始得西山宴遊記〉先以「悠悠乎與灑氣俱，而莫得其涯！洋洋乎與造物者遊，而不知其所窮！」極寫登覽西山之大震撼，後以日暮無所見而仍然「不欲歸。心凝形釋」寫遊西山之心境大突破。這兩次心靈獨白 (O.S.)，彰顯了此次遊山之難能可貴，只因它超越了之前放縱自我、純粹逃匿的「宴飲」耽溺，將層次提昇至心靈「晏安」的自在逍遙遊。蔣勳說：「孤獨並不可怕，孤獨是學習和自己相處。」因此，柳氏的心靈獨白，是通過西山和他人格中的「超我」對話，正心後誠意的熱情又復燃，乃有後來的〈永州八記〉。

例 4. 〈荷塘月色〉言作者好「獨處」：「像今晚上，一個人在這蒼茫的月下，什麼都可以想，什麼都可以不想，便覺得是個自由的人，白天裡一定要做的事，一定要說的話，現在都可不理，這是獨處的妙處。」為緊接著的「荷香月色」的獨享，鋪墊了靜觀自得的心理狀態。無此段落，則後文僅止於純寫景。〈春夜宴從弟桃花園序〉亦可作對照組，沒有感慨「浮生若夢，為歡幾何？」必須及時行樂，則當天的宴飲也只是富家子弟的俗事一椿。

例 5. 琦君〈髻〉描述姨娘的年老色衰，作者在她叨叨絮說時，「對她不禁起了無限憐憫。因為她不像我母親是個自甘淡泊的女性，她隨著父親享受了近二十年的富貴榮華，一朝失去了依傍，她的空虛落寞之感，將更甚於我母親吧。」不說出來可見作者的溫柔敦厚，也合情合理傳達主題「世事無常」。

11. 建構角色過去（角色自傳）——>文學、藝術都在為「自我介紹」而服務，作品／演出僅僅露出冰山一角，便足以暗示、折射出作者／演員內在心靈風景的華采、對人世際遇的體悟冥想。

「所以，演員必須從『自己』出發去生活，角色（題目）提供的只是規定情境罷了。」

——「現代演技體系開山之祖」史坦尼·斯拉夫斯基如是說

※ <哈姆雷特> 主角深感今時的人事物，樣樣不如往昔，一旦發現明君暴斃、慈母姘叔、淑媛作餌，深感世界逐次崩毀，乃一錯再錯，一步步走入「沒有光的所在」。沒有過往美好的相較，王子不會如此進退失據。

※ 須知：沒有角色自傳的支撐，王子的佯狂很容易流於耍寶胡鬧，只因對角色的過去不清楚，浮泛無根。

例 1 <前赤壁賦> 中的蘇子與客對話，正是作者被貶黃州的心路歷程。驚魂甫定後的強自遣懷、無人可訴只可內在對話，幾經周折，終於重獲心理平衡。<後赤壁賦> 寫蘇子獨自冒險登覽，到後來夢見道士的若幻若真，彷彿將作者前半生的積極奮進，貶謫幻滅後的虛無自嘲，加以隱喻變形，委婉呈現。詞作<念奴嬌>「多情應笑我早生華髮——人生如夢」不正和<赤壁賦> 吹簫客質疑曹孟德「固一世之雄也，而今安在哉？」賢愚同歸？

英雄名士，到頭來莫非塵土、階囚，造物主（或蘇軾自己）白忙一場，所為何來？

烏臺瀕死、黃州困居，讓四十年來一路順遂、心想事成的天之驕子，對人生意義重新評估，並在心中畫下大大的一個問號，這「大哉問」恐怕連<前赤壁賦> 中曠達玄妙的滔滔之論，都難以完全「自圓」其說，因而有<後赤壁賦> 的道士調侃，似在暗暗質詢：「人生如遊亦如夢？曾來？或未曾來？」

※ 每篇作文都在為下一篇作準備，唯有不斷自省，才能為下一篇渥注更豐饒的養份。

12. 演出時，丟掉前面所說的一切

「得魚忘筌，得意忘言。」

「行於所當行，止於所不可不止。」

「此中有真意，欲辨已忘言。」

作文（臺詞）是作者／角色的生活體驗後，不吐不快的情意流露。大作家屈原、陶潛莫不如是。

作文原是人生經歷的淘沙煉金，怎可不珍惜每次的執筆良機？

參、小結語：

英國旅法導演 Peter Brook 說：「劇場或許是最困難的藝術之一，因為三種連結必須在完美的和諧中同時完成：演員與自己內在生命的連結（作文時引用親身經驗、平日不斷實踐自省、課內外的學思精進）、與對手演員的連結（文字修辭錘煉、解題選角度、謀篇謀句、務使用筆如舌）、與觀眾的連結（關切讀者，尋求共鳴共識，進而感染讀者，使其認同）」

舞臺表演分秒必爭，而上臺前的規畫也同樣攸關最後演出成敗。本文意在提醒同學：在掛心作文的限時壓力外，上述演員三處「連結」，下筆行文時務須念茲在茲，自我提醒：「三句一扣題、善用情境當著力點」。

方向正確，自能日就月將，揮灑自如，有如神助了。

後錄：為免篇幅過於冗長，茲將原先「見不賢而內自省」篇的大綱節錄於下，讀者諸君不妨從中找出「演／文」對映時，不太美麗的異曲同「拙」之處。

※美國導演 Jon Jory 談「演員常犯的關鍵錯誤」：

- 1.他沒有演出「行動」（沒有完整的行動曲線，會打亂整齣劇的布局，連帶讓其他角色不知所措，從而削弱戲劇效果）
- 2.他有行動但沒有充份的阻礙，以致演出缺乏張力（沒有「好戲」可看）
- 3.他「對」（at）其他演員而不是「跟」（with）其他演員說話（戲劇是團隊合作，講求互動，互相丟感覺給對手，不能只是忙於背臺詞、聽自己說話，以自我為中心）
- 4.他忘了角色的最高目的（沒有小角色，只有小演員，角色是為詮釋戲而存在的，只顧著展現演技、個人魅力，全然誤解表演的真諦）
- 5.他從頭到尾的演出調子都一樣（缺乏「三分清醒，七分投入」的自覺）

- 6.他有行動卻沒有變化策略（缺少特殊性、層次感和說服力）
- 7.演員沒有喚起觀眾好奇
- 8.不知道自己要做什麼
- 9.演出中沒有運用到身體（運用肢體與空間的互動，才能豐潤演出）
- 10.他在某件事上磨菇過久（拖沓情節進展）
- 11.他對他演的角色沒興趣（可能不認同、不熟悉角色）
- 12.沒有為臺詞灌入意義（背臺詞；未建立次文本，只表達臺詞字面上的意思）
- 13.他沒有加入自己的特色。