沒有聲音的語言

訪汪其楣

秋董

——劇場的工作永遠沒有完美的一天，它永遠有待豐富，你必須投入所有已知的條件，在未知中摸索去達到一個新的已知。

你不可能成爲上帝，一下解決所有的問題，你只能選擇你的問題，就像任何一個公平的人生經驗一樣——這也是劇場爲什麼吸引我的原因。——

十四年前，有位個子小小的女孩，在臺大中文系唸了四年，畢業後教完兩年書，她飛過碧波萬頃來到美國俄勒岡大學，開始學演戲學導演。摸索中，努力握住生命裏稍縱即逝的某些東西，希望「感動我的，也會感動你們。」六年過去了，有一天她回來了。

臺大中文夜的一羣學生有次問到中文系對她的影響，她笑一笑毫不猶豫的說：

「影響很深，很深。我剛到國外戲劇系就讀時，老覺得自己是在外文系的戲劇組借讀。中文系訓練我文學創作經驗，使我更能精純地看戲劇作品，可是並沒有使我成爲文人式或文學批評式的戲劇工作者。」

沉吟一下，彷彿有些往事掠過心頭。

「如果我沒有接觸過中國古典文學，我不可能這麼靠近現代藝術——當然，每一個時代的人都有他們了解中國古典文學的辦法。但是，有些可能只是很純情的感動而已，不能感受到洞澈人性的撞擊力。

說穿了，藝術就是處理人的感覺——透過我們對人的了解，加以澄清，再對外溝通。所以……」她揮手笑道：「你如果對人沒有興趣，我勸你還是趁早轉系！」

「在學校時，別人老是提醒我們：你可以翻徧大堆資料，寫下一篇文章，論得教授爲之動容；可是最重要的是：怎樣用更明確的方法和觀衆溝通，而不是和你的教授溝通。要使你的戲劇有骨架，而不是隨風飄動的綺想；要使你的構想和媒介相輔相成，使它結合成精妙的藝術。」

「我們都嚮往言外之意、意外之言的境界，但是你不能靠言外之言，意外之意來表達，你要有媒介！我們羨慕那麼完美的溝通，也羨慕別人的創作所引起的共鳴——沒有斧鑿的痕跡，那麼美好，但是他們背面都隱藏長串的爭執，失敗和挫折。」

「大學時，我曾面臨過幾個風暴；記得大二時，我面臨一個問題：『爲什麼要溝通？溝通有什麼用？溝通了又怎麼樣？別人怎麼能知道？』我不斷自問，不斷討論。對了，有一次還站在總圖書館前面和柯慶明討論到天黑，我仍然覺得此題無解，覺得自己受不了，承擔不住這麼大的使命！一直嚷著要轉系——心理系、社會系都成——至少別人還知道你在做些什麼。

後來也不知道爲什麼沒轉系，或許那個問題解決了，或許沒有，我不知道！」

一聳肩，停住激越的脚步，她面對臺下學生：

「於是風暴過去，有些問題不再成爲問題，另一個風暴又接著漸漸過來。在豪情壯志的時代，我們渴望和每一個人交通，目前我明白了，我們只能和一小部分的人交通。

現在，往往在演出一齣戲以前——或許，幕啓前的剎那，我會想到這些人：他們看了會怎麼想？我是不是離開了那些很可愛、豐富、簡單的原則？

也許你們已經遇到他們，也許還沒有——那麼就去找他們！如果找不到，也要相信他們的存在，就像

古時候有人心懷「藏諸名山，傳諸後世」——總有人會了解，會知道！心中要有一定的傳達對象！」

她撐住厚重的大講臺，微笑地看著像她以前一樣年歲的孩子們。短髮覆額的臉上，自信坦然的笑容，燦然閃耀在雨夜的晚風中。彷彿她又望穿重重風暴，聽到自己心急大喊：我不能，我沒有辦法了！彷彿她又看到了那些人：能和她心領神會，千里相隨不覺遠。

下課鐘響了。

「其實，文學和戲劇在本質上沒有多大差別，只是文學是用文字來寫，戲劇是……」突然，一個悲喜交集的動作，勝過一切言詮，所有的人立刻像被點燃似的拍起手來。

× × ×

數日後，筆者來到她攀滿千重葛的住所，在滿窗綠意盎然的千重葛殷殷注視下，做了一次訪問。

■ 中文系畢業後，你一定面臨過許多選擇，以你對文學的關注，最後爲何選擇了戲劇？

□ 我在中文系是學到不少東西，無論在理論或實際創作方面；小說算學得蠻通的——我本來就寫小說，後來又鑽研宋人話本，其它像詩啦，散文啦也還可以。我讀了不少元明以來的劇本，我看過京戲，但是「它」實在是什麼，却不很清楚。我說過我進戲劇系時總覺得自己是在外文系的戲劇組借讀——我以爲戲劇是文學的一部分，文學只有這一部分我還不了解。還有，我認爲像小說詩散文不論是那一國的，只要掌握住文字，自己在家裏要怎麼看就怎麼看，但是戲劇就不一樣了。還有一點，就是由於對「表演」的不了解所帶來某種程度的貶低。一方面沒有好演出，看不到好作品，不知道它到底能表現什麼；另一方面是所看到的說法或文字都是訛傳——把它說成一種興之所至，只憑才氣或者有點瘋癲的東西——使我看輕表演，因爲我覺得不需要努力的東西沒有意義。

「表演怎麼可能是這樣呢？」——我對自己的否定感到懷疑，倒不是因爲對它的肯定才想去學戲劇……

（歪歪頭，笑了。）

以前在臺灣也沒有做過什麼戲劇方面的工作，一點都沒有。

■ 那你眞是噗通一聲跳下去囉？

□ 對！噗通一聲跳下去！

一開始我的指導教授問我有什麼經驗，我談的多半是創作、辦雜誌的經驗——教書的經驗也有，就是沒有一點和戲劇有關的經驗：沒有導過演，沒有演過戲，學過音樂沒有？沒有！跳過舞沒有？哦，小時候被送去學了一兩年芭蕾舞，後來也沒什麼了。你眞的沒有演過戲？眞的沒有！喜不喜歡？不喜歡！願不願意選這方面的課？我說我不願意！（大笑起來）我眞的很理直氣壯，而且覺得他們應該了解。他們也不理我，只是笑一笑，好像說：這種人我也見過。於是開了我該補修的課程，上面每學期都有演戲的課程。那時我甚至不明白爲什麼要先學演戲——我可以了解學燈光、舞臺設計……就培養導演來說是必須的。不過我還是修偏了學校所有能提供的演戲課。一開始每次上完課我都哭哭啼啼地回去：我不幹了！下次再也不選了！因爲語言能力的問題，也因爲表演本身眞的困難——但是由於它是需要下很多苦功的工作，也使我較認定它了。

□ ■ 漸漸的，教授發現我還相當能演戲，我能很快把握基本理論和技巧，而且發展得比他們要求的還多……

能不能舉例說明一下？

譬如說到利用道具的問題——就像國劇利用鑼鼓點子成爲言語的標點符號一樣。多半的學生都一知半解，不曉得會在節奏上形成什麼情境，我就

比較快能把握到要點：利用釘書機的釘書聲來表達我漸强的怒氣，或用一根香煙要它緊張時緊張，放鬆時放鬆，（看看手上的香煙）所以我常說，所謂演戲的才氣，就是平時的觀察力再加上想像力而已。

■ □ 你大概要到什麼時候才能開始上導演課？

我們一學年有三學期，大概是到了第五學期的時候。一班只有十個人——其它表演班有二十個人，導演課比較嚴格。到了學期中和學期末學生要導一個作品，一次五個人。老師只告訴你導演要做些什麼，他提醒你一下下一下下，然後你就要自己動手……

我們可以借用學校的實驗劇場，但是你要去找助教商量什麼時候有空檔，要問他借道具、燈光……一切過程和校外一樣，你必須經過各種關口使你的戲能順利演出。

我們當初準備公演時說好演獨幕劇，於是大家幾乎動手翻遍天下所有獨幕劇，東挑西撿：這個人太多，那個人太少，那個，唉！沒有意義……。如果我選個近代的劇本（不超過九十九年的），也許需要寫信給版權公司要求演出的權利，如果它要我付錢的話，我邊得付錢或則寫信去說明這是學生的功課並且要求減免，如果你心疼版稅而選了一個古老的劇本，那麼又得頭痛服裝的問題——借又借不到，做也做不像，只好把它改成荒謬的表現，却又沒這種功力——所以我們頭痛的問題不一樣，想避免這個問題就產生另一個問題，你一定要選擇你的問題。

□ ■ 這也是戲劇爲什麼一直吸引我的原因：你不可能成爲上帝，一天解決所有的問題，你只能選擇你的問題——就像任何一個公平的人生經驗。

你要吸引觀衆，訓練舞臺監督和換場人……

舞臺監督的工作是什麼？

如果說導演是作曲家和樂團的老師，舞臺監督就是最後表演時的樂團指揮。只不過他們都不上臺。戲上演時，導演就是最資深的最內行的觀衆，他必須坐在臺下看整個戲的進行，看是否有遺漏的地方？看精彩處是劇本的力量還是表演的效果？與其讓演員去問那些不內行的劇評家或新鮮經驗的觀衆，倒不如由導演做一個負責的保姆，從

頭看到尾。演員常會有評斷上的誤差：第一晚也許演員覺得演得棒極了，實際上可能所有時間的把握都錯，而且的確錯。最後一天通常也是最混亂的時候，一想到多日相處而一切恩怨就在今朝結束（笑），一方面高興它結束一方面又感傷它的結束，這都會造成情緒上的高昂和細節上的非常混亂，當然有時好有時壞——但是這一切都需要你去幫他們驗證。

演出的時候，舞臺監督就把導演的工作接過來，除了演員的表演以外，一切燈光、換場……技術控制方面都由他監督，所以他必須了解整個戲的性質和速度，按照排戲時決定的深淺濃淡，很平緩地把戲帶出去。

■ □

能不能說明一下上演以前導演要做些什麼？

由實際工作來說，首先要選定劇本。選劇本前先了解劇場條件，譬如說：如果你要在一個固定舞臺上導演，就不能造一個需要旋轉舞臺效果的劇本。第二要算好你有多少時間籌備；三個禮拜？一個月？還是五個月？這是導演的第一個工作。劇本選定後，就要招考演員。人家常說一個導演的工作在選定劇本、招考演員後，已經完成百分之七十，剩下的就是把劇本和人放在一起公諸於世了——當然，這是說選劇本和考演員都妥善完成才行，否則，很可能只有負面效果而已。通常考演員就等於導演被考，首先導演要決定透過什麼新聞網：在報上登廣告？貼海報？還是打電話？人來了以後要用什麼測驗法？讓他唸一段劇本？拿些活動讓他做？還是和他個別談話？方法不一樣，效果不一樣，你的能力也不一樣，你最能把握的是什麼？導演的工作，就是在最適當的時間和地點選擇一個決定。天下所有的方法都在那邊，現在你要做什麼呢？你自己要知道。

然後導演要預計工作天的長短，譬如說五月五日要公演，那麼就開始倒回來算：五月五日的前一個禮拜一定是彩排——就是穿上衣服，有燈光的排練。然後再算一下有多少時間要做空間區位劃分的練習，人物個性的揣摩，有多少時間大家聚在一起練習，多少時間是導演和演員「一對一」的個別操練；戲的複雜度和人的多寡決定工作天的長短——這就是導演的工作。

戲劇是時間架構和人的承諾下的產物，這個時間架構不能換也不能中斷，如果有一天無法練習就要設法借一天，否則這一部分的工作就會顯得很粗糙。所以導演也要是個心理學家，他要明白如何激勵演員很勤快地來排練。尤其是表演的困難往往會使演員產生很多藉口，所以首先要使演員絕對是自願來經歷創造的痛苦和枯燥。他有責任努力有責任完成這部戲。若去求人家來演，一有問題就是：你要我來的，不是我自己要來的。還有，假如演員在排戲的過程中每次都可以解決一點兒問題，都有所進，他就會珍惜這工作，願意來排戲，也會明白他是一個有機體的一部分，——戲劇是一個相互成長的有機體。所以，導演做的是對人的工作，他必須了解人能做什麼以及不能做什麼。對劇本的詮釋當然也很重要，但是如果不能解決人的問題，任何詮釋都不可能達到。

我面臨過一個問題：「如何使演員做到我想做到的？」我是要做給他看使他模仿我呢？還是讓他自由發揮？如果模仿我那又有什麼意義？但是讓他自己發揮，那一天才會符合我的構想？後來，我終於了悟：劇場的工作和其他藝術工作一樣，永遠沒有完美的一天，它永遠有待豐富而不能掌握在你的控制下，你必須投入所有已知的條件，在未知中摸索去達到一個新的已知——這個新的已知和原有的已知可能完全不一樣了。如果我不能做到這一點，還想呆在劇場，唯一的工作就是去畫卡通了——所有的眼睛鼻子動作都是我要的。

□

請問您第一次導演的是那一齣戲？

尤金・伊歐涅斯科的「禿頭女高音」。上演前我自己雖然有幾分把握，可是實在沒想到效果那麼好，每個人物一出場，觀衆都認爲是很絕的噱頭，幾乎從頭笑到尾。所以我的第一次導演就成爲一個成功的經驗，也因此使我比較不會只想拘謹地跟著劇本或老是牽掛那些原則。後來我導過許多戲；有成功有失敗的——整個戲變得很沉悶，發展不出來，但是原劇本的力量永遠不會削弱——因爲劇本的力量，所以很多可能使觀衆睡著的驚險場面就「混」過去了，這時候我坐在臺下就慚愧無比（頭低下去、眼睛往上看，很慚愧的

樣子）；心想：爲什麼不多花一點功夫？通常我會知道爲什麼失敗爲什麼成功，有些是我的才氣不能達到，有些雖然事先預想到，可是太忙又太累實在無暇補救。

可是精彩的地方實在令人愉快，就是說：演員眞的照你的話去做，而觀衆也眞的得到預想的反應——他們笑他們哭，甚至你可以感到他們內心的震撼——即使沒有發出一點點聲音。

■ 演完後，您對戲評抱着怎樣的態度？

□ 在國外劇評要怎麼寫就怎麼寫，如果他認爲不好，就老實寫說眞是爛透了，那時就可以領會到，百老滙的戲因爲劇評太壞所以演了三天就關門大吉的滋味了。（大笑）

通常劇評家對劇場藝術比較不了解——對劇場藝術眞正內行的人也比較不會去寫文章。所以有些我認爲應該可以諒解，不必苛刻批評的地方被大大的苛評一番，反而我認爲沒什麼的倒被讚美一番。

我倒不會很放在心上，因爲你要負責的人是觀衆和演員。只是你必須變得很勇敢，使你的演員不致受傷，因爲演員是很容易受傷的——這是導演的另一個工作。

有些劇評家批評的缺點我也考慮過，譬如有人批評我導演的「四川的好女人」這部戲，認爲她是一個對世界宣戰的女人，不該那麼唯美等，其實我也想過，可是爲什麼沒有那樣做？——我也忘了。因爲你參與其事，因爲你唱了這個曲子，對口頭的詮釋就變得比較茫然了。你做了一件事以後就變得比較虛心——不是道德上的謙虛——而是心中比較空，變成一個沒有理論的人。眞的，說什麼好嘛!?

■ 能不能談一下您在臺灣導演過的幾部戲？

□ 第一部戲是姚一葦先生的「一口箱子」，我擔任表演教練的工作。

我一直很緊張地看着他們，不讓演員說出時下油腔滑調的北平腔。……

■ 油腔滑調的意思是？

□ 譬如說「那麼我們就一塊兒去吧」這句話，可以有好幾種說法，但他們很可能說成：（擺出一付做作的正經狀）「那麼，我們——就一塊兒——

去吧！」這種繼承廣播劇時代留下的腔調。

後來我在顧獻樑家演出「臘梅」。這是由十九世紀一位瑞典作家的劇本「强者」改編而成的。全劇只有兩個人和四十五分鐘對話：家妻和情婦。兩人於聖誕節前夕在一家咖啡館會面。家妻滔滔不絕地說了四十五分鐘話，而情婦一句話也沒說，整個過程中，觀衆的心一下問着情婦一下問着太太，最後太太說她要回家和她丈夫在一起了，這兩人到底誰是强者？是那個回家去陪伴丈夫的太太？還是那個獨坐咖啡館的情婦？

因爲演戲需要專業的投注，你要整天心懷這件事，而我實在太忙了，所以非常累，再說，自己又一直告訴學生——我有兩個得意門生導演我——做一個演員應該如何如何，所以心理負擔很大。但是演戲對一個教戲的老師來說等於是營養，雖然演完後累得像被捶打過一樣，可是五筋六脈好像又打通一次了。

同時，我還導演文化學院音樂系歌劇門諾第「老處女與賊」和「電話」。

後來我們辦了一個「現代詩詮釋朗誦會」，還不錯的哦！——我覺得。（笑）可是現代詩到底太冷了一點——懂得現代詩的人可以得到許多樂趣，可是不懂的人，只能覺得：哦——是這樣的，哦——是那樣的。

■ □

今年您導演聾劇團，演出相當成功，能不能談談聾劇團以後的新計劃？

聾劇團是我對聾人的一種感謝，聾人的語言眞的豐富了我的語言和生命。第一次和聾人交談時，我眞是受寵若驚，他們的眼睛從來不離開你。那種對交通的渴望就是藝術家最基本的熱忱。他們全身都在渴望交通，以及他們對肢體語言的信念——常人要很久才會相信可以用身體來表達意思——都使我感到不斷的驚喜。

如果聾劇團要繼續下去，除了工作人員要投入所有的心力以外，還要請幾位教他們節奏、舞蹈、文學的老師還有劇本的問題。不但我自己要寫劇本，還要請別人寫。今年八月我還要到美國聾劇團那裏和他們一起工作，看看有沒有適合我們的劇本。我記得有個由「窈窕淑女」改編的劇本，它是說兩位博士如何將一位聾女孩教得像常人一

樣的正常優雅（笑），最後那位女孩還是不願意，所以她最後還是說了：“Sign Me Alice”（請對我打手語叫我愛麗絲）。

同一個劇本也許可以一晚演兩本一晚演聽本（大笑），就像元曲有旦本末本，男聲獨唱女生獨唱一樣。常常有人問我爲什麼做聾劇團不做別的？答案是沒時間，因爲辦一個劇團要太多的時間，太多的日夜忙碌。

■ 聽說您回國是因爲俞大綱老師要您到國劇組教書，能不能請你談談有關國劇的問題？

□ 平劇可說是民間、文人和表演者共同創造的，文人在平劇中，表演者運用技藝將感覺通達觀衆，加入文學性，使平劇的境界有高有低得以雅俗共賞。平劇最好的是它對人性刻劃得細緻入微，你看三國演義的「羣英會」，蔣幹就是花鼻子眼睛眨呀眨呀，穿一身綠衣弓着頭跑來跑去（雙腕下垂彎在下巴下，弓起脖子東張西望），唯唯諾諾東出皮漏西出皮漏，被曹操罵得半死。周瑜就是武將的來頭：

俊俏、英武、動人（手肘兩側張開，臉上露出威武英挺傲然的神情）——（笑）可是他竟嫉妒那個看起來沒有什麼表現的諸葛亮！如果現在的人拍起電影「羣英會」你想不會把諸葛亮拍成英俊小生型的儒將嗎？

還有「寒窰十八年」，薛平貴試妻被好多人罵個半死，但是你想想這不是很誠實地表現了人性嗎？一個留美學生離開三年，回到臺灣即使不試探試探也會觀察觀察太太是否熱情依舊，何況十八年無音訊，多少人可以做到？更別提男人的尊嚴了。……還有「綵樓配」、「三擊掌」父女之間那種愛恨交加的心情，一個是「好！我不要你這個女兒了！」一個是「我也不要你這父親了。」其實父親的憤怒還不是爲了女兒？女兒如果不是在愛中長大，也不會有這種有個性的表現，所以兩個人在家人的攔阻下憤怒、旋轉、擊掌，擊掌後的驚訝、憤怒、傷心……，一直都在刻劃那種自現於人情的愛恨。

西方的劇場，大家爲了喚回往日劇場的熱鬧，追尋他們過去生動的希臘、莎士比亞，一直追尋到中國來（東方三大古典活劇場：中國、日本、印度），看到平劇，拍一聲說：啊——原來是這麼一回事！

平劇劇場的形式是演員代表角色又介紹角色。一個人出來了，好，亮相（兩手伸前，十指一收，略略睥睨）：我是演代戰公主的顧正秋。然後她開始說了：我們這裏發生了什麼事……漸漸把觀衆引入正題，然後她專心和臺上對談，完全成爲她的角色了。有人說，這不是很假嗎？但是我們不需要僞裝的眞，這種假是可以接受的。你看到的雖然只是一堆泥巴和水彩，可是你明明也看到別的東西啊！

戲劇不是生活的剪影，但是它可以和每個人生活的經驗互相印證。

有人認爲劇作家因爲沒有好的劇場所以怠於創作，劇團因爲沒有好的劇本所以演不出好作品，沒有好作品所以沒有觀衆，沒有觀衆所以——惡性循環下去，你的看法如何？

當然，劇作家也許會想：幹嘛把我的作品給你們這些人來演？讓你們在舞臺上神經兮兮的走來走

去，做出一些肉麻得要死的動作，講出一些肉麻得要死的聲音。我們要就公演，讓他們知道：我們不會糟蹋他的劇本，讓他們知道他們的劇本是可以演的。一旦劇場成爲一個大家熟悉的媒介，自然有人想寫劇本——就像電影看多了，看到什麼腦中就開始拍電影一樣。

再說，沒有好劇本難道就不能演嗎？白先勇筆下的女人文學批評家可以寫成一篇論文，我們難道不可以把它搬上舞臺？還有張愛玲小說選，我們是舞臺式的的張愛玲小說選——這多精彩！

小說還有個優點，就是對話精練。通常劇作家一拿到劇本就拼命寫對話，好像不這樣就不能表達似的——誰在生活中會講那麼多對話的!?

■ 有的人認爲在表演上，舞臺演員的情緒比電影演員的情緒較能連貫，您的看法如何？

□ 不盡然，無論是舞臺上或攝影機前面，表演就不同於從事日常生活的活動。舞臺上雖然看似較一氣呵成，其實也一樣要和燈光、油彩、服裝奮鬪。一般說來，演員都是透明孤單寂寞的，隔離現象很難使他們做到不需要別人的讚美，他們永遠被別人「讀」着，因此反而不被了解，由於渴望被了解，所以往往會强調工作的困苦，盼望用工作的艱苦來換取別人對自己價值的肯定。

■ 其實一個演員演出戲來，應該是相信：那些令我感動的，可能會感動你們。我演是因爲我對你們的在乎，我願意和你們分享。而不是站在那裏說：來愛我吧！

□ 您對「電影可以取代舞臺劇」的看法如何？

■ 電影和舞臺劇這兩種藝術媒介，可以互相吸收，也可完全獨立，互不干擾，但絕對不能互相取代，它們的異同比較起來可以寫一本書了。而我覺得舞臺劇完全是時空架構中的產物，稍縱即逝——時間過去，戲也跟着消逝，什麼都不能留下來，這是戲劇最令我覺得「親切」的地方……

□ 聲光人影一場，到頭來人去樓空？

■ 對！所以戲演完了我一定要演員每一個人都留下來，下燈光、拆佈景、理道具，收拾「善後」。人生有什麼好驕傲的呢？

□ 除了人的因素之外，您現在最希望的是什麼？

■ 有一個固定的劇場，不一定要很大的地方很好的

設備——導演本來就是要在有限的客觀條件下變戲法。

沒有固定的劇場，無法做佈景、燈光、服裝、道具等方面的長久之計，這還算事小，演員不能在演出場地充分排練才嚴重。眞是太可怕了，我想起來就心痛，排練三個月，但是上臺只練一天半天就得演出了。這怎麼可能演得好呢？

■ 一般說來，美國的劇場比臺灣發展得好，回臺兩年中當您遇到一些認爲不該遇到的挫折時，是否覺得失望？

□ 藝術工作者最大的樂趣，就是和一羣眞正受過訓練的高手在一起，而彼此所提示的點又都很「高」，但是人總會想在沒有人開畫展的地方開畫展，沒有人辦舞蹈的地方辦舞團。美國的環境是比較好，我享受他們一流水準的劇場，方便周到的大圖書館、電影……和他們的人也很相處得來，可是到底不是自己的地方，他們的優點可以享受，他們的缺點只覺得事不關己。眞是事不關己——回到臺灣什麼事都可以惹你生一場氣；看到馬路亂七八糟也生氣，看到汽車冒黑煙也生氣，看到房子醜得要命也想生氣……，因爲是自己的地方，覺得什麼都和自己有關係。

藝術工作本來就是一件困難的工作，挫折本是意料中之事，不能爲了一時的困難而放棄，但是也不能因爲困難而增加了工作的什麼價值。即使我忙得形銷骨立，如果沒有價值就是沒有價值；如果有價值即使輕鬆愉快地做還是有價值。

× × ×

結束訪問後，抱着錄音機走在仁愛路上，她熱烈自在無拘無束的談笑，彷彿還在車流人羣聲中，順着她一閃一閃而過的念頭四處迴響，想起她的話：「藝術本來就是困難的工作，挫折應該在預料之內，不能爲了一時的困難而放棄……」覺得有人這麼勇敢，心裏好安慰。