

第三篇

導演篇



當舞台燈光亮起，我們看到演員精湛動人的演出，以及演出中各個元素的完美配合。但是導演，這個「演故事之人」，卻消失了。他不存於舞台上，然而其實觀眾從未離開他的集體創作範圍。

「導演藝術，就是戲劇行動的構思佈局。是所有動作、姿勢、儀態、表情的一致和諧，聲音與寂靜的總體，是這所有一切的聯繫。」

——法國演員、導演柯波J. Copeau

「導演藝術是一種投射在空間的藝術，劇作家只能投射於時間」

——瑞士籍導演、舞台設計家兼理論家阿匹亞A.Appia

第一章 導演藝術

I. 劇場導演之形成

在古典戲劇時期，導演的工作主要在「組織」演出上面，也就是指一般的演出行政、排景、指導群眾場面和幫助演員的參與情形等等；但還不在劇本的詮釋方向和演員表演形式的決定上。

像古希臘戲劇中的合唱教師，他的職責是在固定的劇場裡排戲，和合唱隊一起練習朗誦與歌舞。同時也擔任舞台裝置、合唱指揮、舞蹈指導等等。他的工作基本上已形同今日的導演了。例如：索福克勒斯，他既是劇作家，也是「合唱教師」及導演。

中世紀時期的戲劇從廣場搬到室內，這就使得劇本和舞台形式有新的改變，這情形分為兩種，一種是宮廷戲劇，後來形成歌劇，演出要求富麗堂皇的舞台裝置，華麗的服裝和佈景，複雜而富變化的燈光效果，導演從合唱教師、舞蹈指揮的手裡轉移至藝術家的手中，例如文藝復興時期的利奧那多·達·芬奇。

另一種是職業戲劇，也就是今日的話劇／舞台劇，此種戲劇與人民生活貼近，富民間性，劇作家就

是導演，演出也較富時代思想與當代風格。例如英國的莎士比亞，西班牙的賽萬提斯，法國的莫里哀，義大利的高多尼等。這個時期導演的工作跨越了行政組織者的範疇，進而成為思想領導者與舞台指導者。這時期也出現了有關導演藝術和舞台技術方面的專業書籍，奠定了戲劇美學之基礎。像莫里哀的《凡爾賽即興》(Impromptu de Versailles)，這是他作為一個導演的美學宣言。

十八世紀啟蒙時期，也是職業戲劇全盛時期，劇作家漸成職業作家，劇院由一些見聞廣博、藝術修養高、有權威的演員來領導。

十九世紀德國的歌德強調演出藝術指導和導演理念才是導演的真正任務，重視構思、色彩、節奏、角色造型上的統一。而理查·華格納則將導演的現代意義與理論建立出來，並確立導演的實務工作與方法。俄國的費道爾·沃爾科夫和吉米特列夫斯基則不同於一般的把注意力放在演員身上。此外，勞貝本來是一位劇作家，他也是第一位將台詞的分析作為整個排練工作之基礎，並確立了和演員一起進行工作的傳統，而此一傳統牢不可破地流傳至今日劇場導演的例行工

作中。

二十世紀導演工作範圍與職責在「領導」戲劇整體的呈現方式，以及在表演與舞台其他元素的整合表現上，他的角色與定位也愈來愈清楚。他既不是劇作家，也不是演員的兼職，亦不再只是音響效果、色彩、生產技術過程的組織者，更不只是個別演員個性的塑造者，而應是思想的詮釋者、藝術形式的創造者。

II. 導演的角色與任務

(1) 領導者／決策者

自劇本分析到表演排練以及設計製作，直至公開演出。導演領導觀點(Concept)的建立與具體實現，決定以何種架構方式、表現形式，來詮釋劇本(Text)的總體意義。他是統合戲劇作品的內在質素與外在形式的關鍵人物，一齣戲完整呈現的幕後推手。

導演藝術終於在二十世紀成為戲劇領域中的專業，與表演、劇作同等重要，甚至更重要。我們看身兼戲劇理論家、美學家的英國導演戈登·克雷(E. G. Craig)的一段話：「一部藝術作品，如果沒有一個獨

立思想之領導者，是無法被創作出來的」(註15) 這段話標示著導演在現代戲劇的特殊定位。

(2) 中間媒介／協調溝通者

作為具有想像力的觀眾與富文學性的劇本之間的橋樑，二十世紀的導演扮演著無比吃重的角色，他必須結合……

a. 其他舞台藝術創作工作者

用材料以及所有的舞台可能表現方式(舞台設計、燈光、服裝等)、演出的方式(演員的表演技法、肢體、動作)，來凸顯劇本深度的思想與含義。

b. 演出與觀眾

導演必須與其他劇場工作者之間溝通(觀念與作法)、協調(進度、整合、困難、誤解)。觀眾方面，導演是無法像演員與觀眾之間，面對面的產生內在情緒或外在感受的互動，但身為導演者，卻得儘可能的預知，甚至預設這種互動的可能性，因此，導演是在平時與演出當下對觀眾進行觀察。

(3) 詮釋者／創作者

在過去導演被視為一個詮釋劇本者。由於時代、

生活與人的內心活動日趨繁複，戲劇表現的型態必須有所改變，導演在創作方式和工作形態上，亦跟著調整。「指導演戲方向」、「理念構思」與「形式表現」三方面，是他的工作中最主要也最重要的部份。

(4) 教導者

導演必須負擔起教育及訓練演員的職責，導演與演員之間存在著類似「師」與「生」之間的關係。

(5) 組織者

導演不僅是舞台元素的組織者，更是一個思想的組織者。

III. 導演藝術與其他藝術的關係

導演藝術是組織戲劇行動（action）的工作，以舞台表現形式來體現戲劇中心思想。此處表現形式，指的是所有舞台要素的表演：佈景、燈光、技術、音樂、服裝以及演員的表演。

因此，為了達到戲劇演出的豐富性與完整性，導演藝術也成為一種善於組織運用其他各種藝術媒介的藝術。例如音樂、舞蹈、雜技、誦唱等。隨著科學的發達，科技媒介也被戲劇領域所用，來呈現創作靈感

中無法以文字表現，或文字表現有所不足的抽象部份，像是影像、幻燈、電視、電腦動畫等，在演出的特殊效果與精確度上，更令人滿意。而導演具有決定其他藝術參與的性質，以及是否保有該藝術的獨立性的權力。

這些舞台要素與其他藝術的運用，都必須在有限的舞台空間上被安排與發揮。這是導演工作中最重要的一環，因此我們也說，導演藝術是一種投射在空間的藝術，透過演員與舞台空間，將屬於時間性的戲劇劇本，具體轉化為空間的舞台演出。因此導演藝術也稱為「場面調度」（源自法文 *Mise en Scène*）。空間的處理包括演員的走位，佈景、道具的擺設與移換，燈光在空間引發的氛圍與效果等等。

導演工作可以說是極個人化的工作，它要求身為導演者做各種理念的吸收與嘗試，訓練與實踐，但卻又是個只能在集體工作的方式下才能完成的藝術。而不同的導演有著不同的藝術見解、不同的表現風格，甚至不同的實務工作方式。這使得導演的工作充滿著挑戰與權威及創造的魅力和自我的要求。

(註15)《Dictionnaire du Theatre》 Patrice Pavis P.245。

第二章 導演的準備

I. 觀察、記錄、想像思考與組織

這似乎是每個從事藝術創作者的基本條件，只不過一個戲劇導演要實現他零散片段的舞台想像，所受到的限制較其他藝術更多。首先，他必須在一個有限的時間空間中去實現，其次，得透過劇場中各個舞台要素通力配合演出，再者，要顧及不同質素演員的表演。因之，他的組織能力就非常重要了，想像可以憑空而來，但若有觀察與思考做背景，那麼組織這些思緒的工作就不至飄渺零亂了。

II. 文學的涉獵

文學的涉獵有助導演對文字、語詞的精確性，字裡行間的想像空間，以及對主題上的影射意義有更敏感的感受力。

III. 空間的概念與運用

前面說過「場面調度」是導演藝術很重要、很基礎之一環。空間的概念和運用可以多加強了解繪畫、

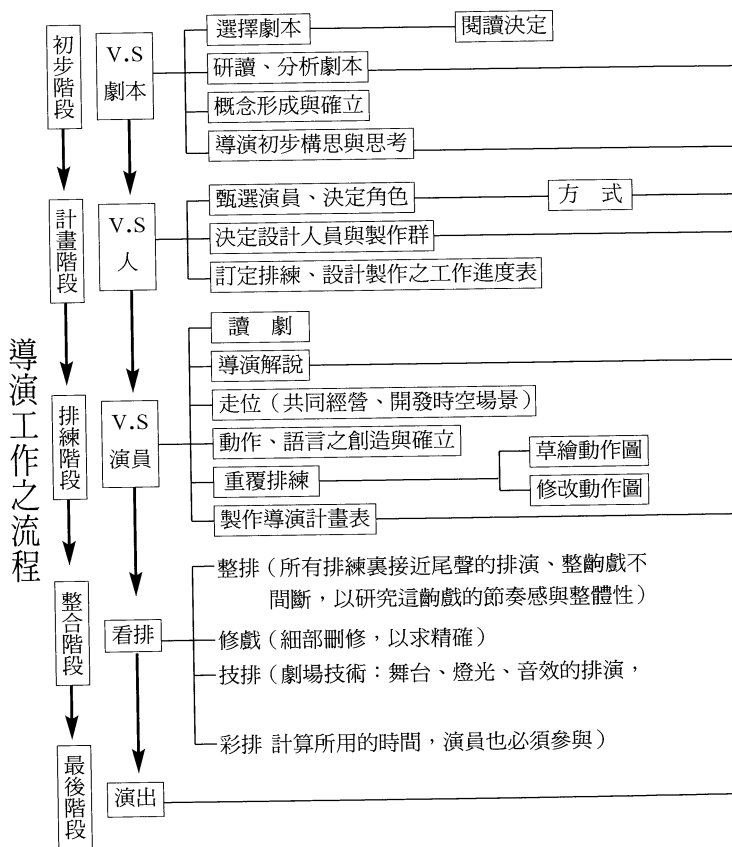
雕塑、建築中所講究的色彩、線條、構圖、組合、節奏性、平衡感等方面的學習，閱讀相關書籍畫冊，以及觀賞展覽與演出，都是培養空間處理能力的訓練。

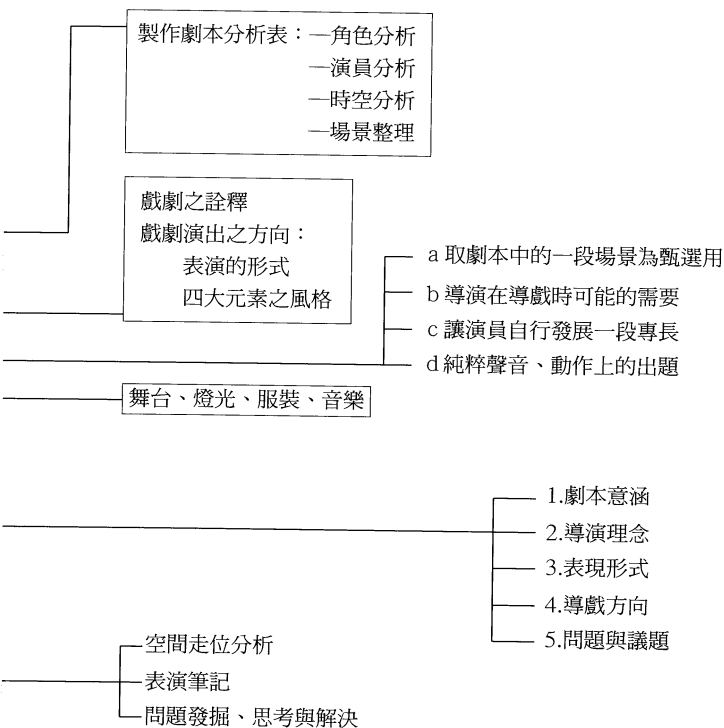
IV. 表演的認識與經驗

前面提到，導演對演員具有引導、啟發、規範等責任，而對演員，他同時是教育者和藝術領導者的角色，同樣地演員對導演應具有學習、接受指導的態度。如果導演對表演理論（心理與美學）有深刻的認識，甚至有表演的經驗，將更能勝任他的職務，導、演的「師、生」關係將更和諧，對演技上的創新更有幫助。

第三章 導演的實務工作

為使導演的實務工作清晰易懂，將以下面的流程圖來表示。





當燈光亮起，導演就消失了

導演的最後指揮工作也落在舞台監督的身上。此時，導演可以是個觀眾，一個懷有不同情感與經驗的觀眾

附註：

- 1.隨時檢視導戲方向是否保持在原軌上，如有變動，找出原因去考量各種因素，決定繼續原來的決定，或是新的方向。
- 2.導演應該在整個工作流程中，不厭其煩地做筆記，以補充記憶，幫助思考以及記錄工作中不斷出現的創意。
- 3.如果在排演中有錄影，將有利於對導演、演員以及設計、製作人員做整體的檢視，可以幫助修戲的精確性。
- 4.此流程圖表並非完全不可變動，它常常因導演的工作方式而有部份增減或順序的調置，惟對初學者而言，循序漸進是最好的方式。
- 5.此流程圖表並不合適即興戲劇的演出，因為後者的工作過程，較不同於根據一個寫好的劇本展開工作的方式。

第四章 導演手法的分類示例與分析

由於戲劇演出不像文學，因出版而得到更多的被閱讀的機會，也不像電影本身是一種剪輯的藝術，可以不斷的重現電影作品的原貌，戲劇演出的現場性與觀賞的當下感受，同時註定了它的「暫時」命運。在過去戲劇依賴導介、分析與批評，以及平面的畫片、拓片，輔助性的達到了解戲劇的過去歷程與演出概況，當影像記錄出現後，雖然，它的記錄性質與主觀剪輯，均無法將戲劇現場演出的原貌錄製下來，但也許是到目前為止戲劇演出唯一的保存方式了。

本章只能透過平面照片的對照分析，就「舞台空間的處理」、「表演處理」、「服裝與造型」三方面（尤其是舞台空間方面），來談談下面幾齣戲中不同的導演手法：《小王子》、《紅堡親王》、《等待果陀》、《夜長夢多》、《都是當兵惹的禍》。

I. 舞台空間的處理

演員、群眾戲的走位、人物上下場的位置與方式、舞台元素的安排以及運用機械的動機與必然性及

多元化利用劇場空間，都是舞台空間處理上的最重要的幾個部份。

戲劇中的環境，表現在舞台上的方式很多，如寫實的舞台(接近現實情況)或非寫實的方式(以象徵的方式)。而舞台上可利用的部份也不少，如舞台底部的大幕，又稱為「天幕」，舞台左右兩邊的「翼幕」，舞台板可上可下的機關(通常在中、大型劇院才有)，舞台上空懸吊的景片、大道具等。

在1996年台灣版的《小王子》(註16)一戲中，宇宙行星所構成的寬闊深邃之感，和小王子旅行停留最久的星球——地球上的非洲沙漠，這兩個環境是戲中最主要的空間。我們在天幕繪上宇宙太空中星雲圖像，藍色為底，間夾著紅、橘、紫色的曲線條，布幕上剪了許多小洞，洞後的小燈，開關開關之間，就像星星閃爍耀眼，小王子的第一次出場便是仰望著偌大的星空出現的。

我們也在舞台上，置放五個切割成幾何圖形的平台，平台有高低，但差距不大，分別象徵著小王子所旅行過的不同星球(圖一，二)。當小王子到了地球時，便用整塊漆成土黃色的帆布將平台覆蓋起來，高高

照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖一《小王子》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖二《小王子》劇照

低低中，沙漠的景觀就出現了。小王子與蛇和狐狸的相遇、對話，就配合著鼓聲與小喇叭的音效在沙漠前開始了（圖三）。

照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖三《小王子》劇照

在《紅堡親王》（註17）一戲中，舞台的象徵性就更強了，整個舞台分為三區來看，最後的一區（我們稱上舞台）有一架高臺，高臺上有六把椅子（圖四），在劇中，部份的演員會上去坐著俯視舞台上的表演，與真實的觀眾席相對坐，使得觀眾不再只是一個在黑暗中的旁觀者。中間一區（我們稱中舞台）有一座拳擊轉檯（圖五，六），在某些場次裏它會出現，成為主要

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬



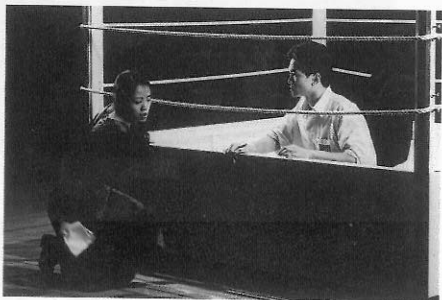
■ 圖四《紅堡親王》劇照

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

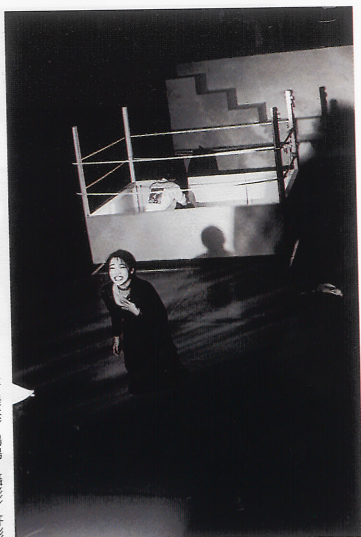


■ 圖五《紅堡親王》劇照

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

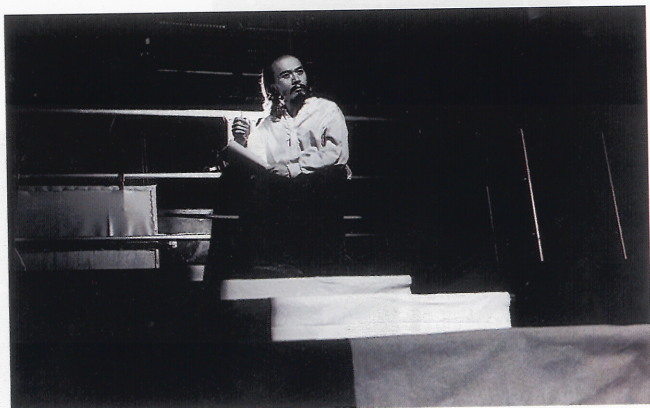


■ 圖六《紅堡親王》劇照



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖七《紅堡親王》劇照



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖八《紅堡親王》劇照

的表演區。最靠觀眾的一區（我們稱下舞台）的空曠區域，是演員有大的走位與特殊含意的動作時，被使用的（圖七）。此外，這齣戲的舞台空間也延展至觀眾席上（圖八），戲裏與戲外的分野不見了，觀眾與戲的互動情況也更明顯。這種層疊式的空間利用——戲劇空間、舞台空間、觀眾空間，在小劇場裏常見。我們可以稱這種空間處理為一種「多層次時空與意境的空間」。

將演員的表演重新回到演出的重點上去，是二十世紀中葉以後戲劇的重心。如何簡化舞台上的佈景道具，而不減舞台視覺效果，就要靠導演的舞台概念清晰，時空處理的手法靈活而明確了。《夜長夢多》（註18）的場景繁複，幾乎不是小劇場可以勝任的，但在同前一位導演的手中（註19），仍令人驚見以簡馭繁的處理方式：整個舞台只有幾把椅子、一張長桌、一座壁鏡來象徵特定的戲劇時空，並且因為這些道具的機動性強，易於搬上與撤離舞台，以及在極短的時間內、在觀眾的面前，轉換成另一個時空；加上，超過本身的功能與意義的表現手法，大膽而細緻地完成了劇本中

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬



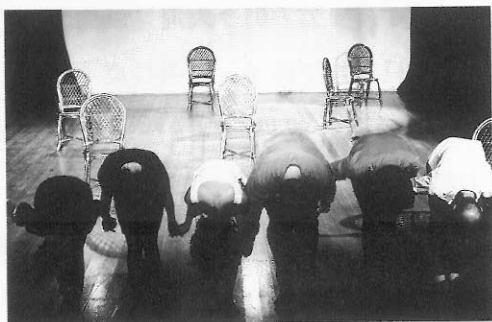
■ 圖九《夜長夢多》劇照

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬



■ 圖一〇《夜長夢多》劇照

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬



■ 圖一一《夜長夢多》劇照

多幕複雜的寫實場景（圖九～圖一一）。

再舉《等待果陀》（註20）一劇為例，由於劇作家在劇本中所提示的時間和地點都很模糊：「村路上，一棵樹」、「黃昏」，那也似乎象徵著任何時間，以及任何一個荒蕪的所在。一種不確定的性質油然而生。而故事中的二個人物都自始至終沒有離開過那同一個時空，他們做了許多事，卻又好像什麼也沒做，與無奈的人生際遇竟有不少契合之處，「有」與「無」的矛盾張力充滿戲劇的細微處。

《等待果陀》一劇台灣版的演出（註21）便以空與有、靜與動來建構戲劇意涵中的相對性。舞台上除了一塊大石頭和一棵枯槁的細樹幹之外，空無它物。導演另外在觀眾席與舞台之間鋪了一圈黃沙乾草，一方面是導演利用細沙的流動感與不固定性，與乾草的荒蕪來表達他對「等」劇中時間引喻的感受與領悟；另一方面，是為了刻意營造舞台整體視覺上的疏離，以便與皇冠小劇場本身帶給觀眾的親密性形成一種矛盾，因為矛盾正是此劇所要傳達的幾個主題之一。

在整個長達三小時的演出中，不同色度的橙黃色是燈光的主色，它與枯樹、石頭烘托出一幅宇宙恆久

的虛無景象（圖一二），人們在生活中，各種無盡等待背後的無常現象，以及反映戲劇旨趣與人物情境的荒謬特質（圖一三）。舞台、燈光、表演三大要素的一致性，也因而被凸顯出來（圖一四）。

在這樣一齣以「意象空間，語詞造境」為導演手法之主軸的戲劇作品裡，導演個人的詮釋與再創造，都源自於對該戲的內在動機（人類生存根本動機）與動力（人類會繼續生存的啟示）的把握上。



照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲

■ 圖一二 《等待果陀》劇照



照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲

■ 圖一三 《等待果陀》劇照



照片提供／陸愛玲
攝影／鄧惠恩

■ 圖一四 《等待果陀》劇照

近幾年裏，傳統戲曲中舞台時空與表演形式上的虛擬用法，經常在現今的舞台劇中被使用，而古劇今演的例子也不少，當然大多為配合現今時代需要之改編作品，《都是大兵惹的禍》(註22)便是其中可看性很高的例子。在空間處理上，也是以簡單、富象徵性為原則，色彩的選用強烈，像是黑襯紅、黃配金等等，活動的大道具和景片十分方便場景的變化(圖一五)。

II. 表演上的處理

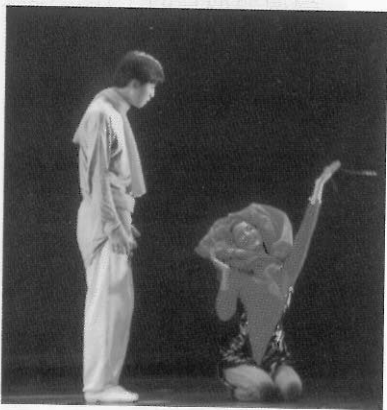
導演與演員的工作是排練過程中最吃重的一段，有幾個部份應特別注意的是：肢體動作、聲音、表情、節奏、美感。

《小王子》是一個適合兒童與成人的故事，導演採取成人劇場中的表現形式來表現，但在個別角色的表演上，則揉合了成人與兒童劇中的表達方式。例如，表演《玫瑰花》的演員，就以玫瑰所代表的愛情含意(圖一六)，來揣摩戀人的模樣與聲情，以及花的柔態做為說話姿態的依據(圖一七)。表演老人者，聲音與身體就是一副老態龍鍾的模樣(圖一八)，表情要更喜感一些。商人就有一些誇張的手勢(圖一九)，來



照片提供／綠光劇團
攝影／李俊賢

■ 圖一五《都是當兵惹的禍》劇照



照片提供／陸曼玲
攝影／李銘訓

■ 圖一六《小王子》劇照



照片提供／陸曼玲
攝影／李銘訓

■ 圖一七《小王子》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖一八《小王子》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖一九《小王子》劇照

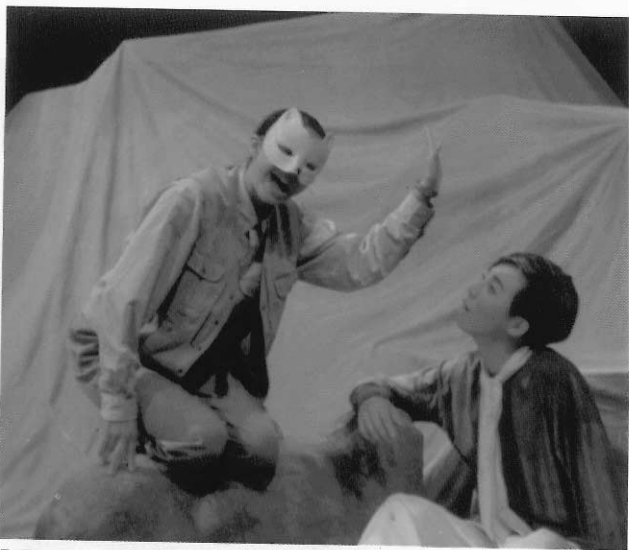
照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖二〇《小王子》劇照

表現他們的基本性格。而表演動物者，如蛇（圖二〇）、狐狸（圖二一），則特別研究、模仿了動物習性與動作特徵，以肢體動作來表現他們的角色特徵。

在《洪堡親王》裡，大臣們橫列一排，恭讀奏章，局勢緊張。王子卻在其中如夢境般的倘佯於自我的內心世界裡，是理性場面裡的感性樂章。演員的表演自然而清楚，舞台美感交錯而生。



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖二一《小王子》劇照

戲劇的張力有時來自情緒的張力，它和動作的誇張又有很重要的關聯（圖二二）。戲劇的張力有時也來自靜謐的場景。在靜謐中，和緩簡單的身體姿態，反而將祕密訊息傳達得有如九雷轟頂（圖二三～二五）。

在《等待果陀》裡，往往同一場戲裡只有兩個人，演員與空間的關係變得很敏感，易流於單調與空洞，因此演員的空間走位，及其利用動作與道具的各



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖二二 《紅堡親王》劇照



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖二三《紅堡親王》劇照



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖二四《紅堡親王》劇照



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖二五《紅堡親王》劇照

種形式，具有決定性的作用，例如：Gogo的靴子、Didi的帽子、Pozho的鞭子、Lucky的繩子和行李箱（圖二六）。

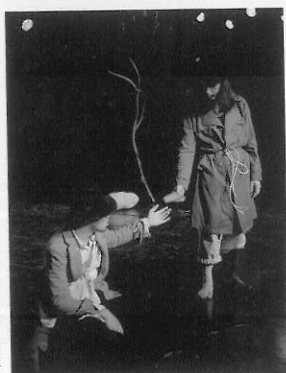
也因為人物不多，常常是兩人的對手戲，或者兩人呈現靜默狀態（圖二七、二八），因此在演員的姿勢

照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲



■ 圖二六《等待果陀》劇照

照片提供／陸愛玲



■ 圖二七《等待果陀》劇照

照片提供／陸愛玲



■ 圖二八《等待果陀》劇照

動作上，也常在第三者出現時，改變表演的方式（圖二九），以掌握節奏，調節視覺感受。

《都是大兵惹的禍》在整體架構上仍是現代舞台劇的形式，中間適度地揉合了傳統戲曲裡的部份身段與走位方式，精準度也許不足，但增添主題的現代意義與視聽的效果極為強大。導演實驗的意圖與手法十分明顯，非常值得觀賞與鼓勵（圖三〇）。



照片提供／綠光劇團
攝影／李俊賢

■ 圖三〇《都是當兵惹的禍》劇照



照片提供／陸曼玲
攝影／鄧惠恩

■ 圖二九《等待果陀》劇照

III. 服裝與造型的效用

服裝與造型都可以表示一個人物的性格與心理，所以我們可以人物的性格或戲中的舉止為造型之本，也可以人物內在潛藏的心理為設計方向。在製作上，可依寫實的方式製作，也可依象徵的方式去做。導演有時視劇本而做決定，有時則不論劇本的內容與指示為何，依自己一貫的或擅長的方式去導戲。當然，這與導演要將戲劇帶領到什麼樣的方向有關。

若說《小王子》的空間是非寫實的空間，那麼在服裝、造型和道具上就顯得寫實多了。像是皇后的雍容富麗，花兒的可愛清純與玫瑰的美麗傲氣，自負者的絢麗與可笑、狐狸的面具表演，蛇的黏滑彎曲和陰險，以及小王子的純潔、重感情與求知慾等等，基本上都從他們的性格本質和故事中所扮演的角色上，去思考色彩、剪裁、裝飾和面具方面的設計，決定最後的造型（圖三一～三四）。

服裝與造型設計，通常也與動作有很大的關係。例如狐狸一角有許多爬行跳躍的動作，而蛇的身子總在地上挪移蜿蜒匍匐前行，因此在服裝的材質彈性上，必須顧慮到演員表演時的動作大小，以免因不適



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖三一《小王子》劇照



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖三二《小王子》劇照



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖三三《小王子》劇照



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖三四《小王子》劇照

宜而阻礙表演，反而減低人物的張力與表演的效果。

《紅堡親王》、《夜長夢多》是西方古典戲劇，但在鴻鴻導演的版本裡，演員一律著現代服裝，這種形式在西方舞台上常見，國內較少，除了減少時代與地域和文化上的隔閡，凸顯現代感之外，也替服裝的裁製與歷史的徵引問題上省了不少麻煩。

相反的，《都是當兵惹的禍》在服裝造型上較重古意與滑稽的感覺，裁法上古今揉合，其重點在於幫助戲劇情境的渲染，也有助觀眾忽略時空背景，把焦點放在表演與主題上（圖三五、三六）。



照片提供／絳光劇團
攝影／李俊賢

■ 圖三五《都是當兵惹的禍》劇照

《等待果陀》中兩組人物(Gogo, Didi, 小孩是一組, Pozho, Lucky為另一組)都分別以寫實(圖三七)

照片提供／綠光劇團
攝影／李俊賢



■ 圖三六 《都是當兵惹的禍》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／陸愛玲



■ 圖三七 《等待果陀》劇照

與象徵的方式出現（圖三八、三九），來表示導演對這兩組人物所代表的不同內在意義。

照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲



■ 圖三八《等待果陀》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲



■ 圖三八《等待果陀》劇照

- (註16)《小王子》是由法國 Antoine de Saint—Exupery 所寫的小說，世界各地都有劇團搬上舞台演出。台灣版的演出於1996年由當時的國光藝校劇場藝術科製作演出。陸愛玲導演，國光藝校演藝廳、幼獅藝文中心演出。
- (註17)《紅堡親王》(Der Prinz Von Homburg)，德國劇作家克萊斯特 (H.V. Kleist 1777—1811) 所作。台灣版的演出於1995年由密獵者劇團，鴻鴻導演，皇冠劇場演出。
- (註18)《夜長夢多》(Calderòn)，義大利詩人、電影導演、劇作家、評論家帕索里尼 (P.P Pasolini 1912—1975) 所作。
- (註19)《夜長夢多》台灣版的演出由密獵者劇團，鴻鴻導演，1996年皇冠劇場演出。
- (註20)《等待果陀》(En Attendant Godot)，愛爾蘭籍劇作家貝克特(S. Beckett 1906—1989) 的得獎劇作。
- (註21)《等待果陀》台灣版的演出於1995年由密獵者劇團，陸愛玲導演，皇冠劇場演出。

(註22)《都是當兵惹的禍》綠光劇團製作，羅北安、
李小平導演，1995年國家劇院實驗劇場演出。