

簡國賢與臺灣戲劇

國立臺東大學英美語文學系助理教授 陳淑芬

摘要

一九一七年生於桃園的簡國賢，曾負笈東京大學，在知名的築地小劇場學習編導課程。由於對戲劇的高度興趣，回臺灣後，加入桃園「雙葉會」此一組織——在日治皇民奉公會政策下，學習國語(日語)，兼習戲劇與社會之關係的團體。「雙葉會」排練青年劇，找來在日本東京「紅磨坊」學成歸國的林搏秋來專業指導。「雙葉會」在由林搏秋等人所編導的戲像是《通事吳鳳》、《淚的凱歌》、和《地方色》，在地方巡迴演出，不但達成國民文化政策，由於有專業劇團訓練的編導加入，劇團儼然成為備受文藝界矚目的青年劇團。簡國賢的第一部創作《阿里山》、(《通事吳鳳》)，導演林搏秋，呂赫若也趕來躬逢其盛，觀賞之後深受啟發。

由於世界性民族主義思潮興起，以及中國大陸「五四」新文學運動，臺灣島內也興起「白話文」運動，這股崛起於一九二三年的白話文學風潮，對於時局與社會的省思與反映，隨著日本軍國主義盛行，侵略中國之後，在臺灣推動「皇民化」運動時期，全面禁止中文，公學校停止說臺灣話，禁演傳統戲曲，寺廟、民間信仰的廢止等政策。

本文擬以簡國賢的《壁》劇，探討簡先生承襲日本戲劇(新劇)影響/寫實主義和中國文明戲的風潮，以劇本呈現時代的現實問題，像是當時胡適以《終身大事》一劇，抨擊封建社會下的婚姻制度，鼓勵年輕人自由戀愛，追求幸福。《壁》劇客觀冷靜呈現當時代娶妾的問題、富人窮人生活的對比，最後和寫實主義開山大師易卜生所寫的《玩偶家庭》(*A Doll House*)結局一樣，只提出社會問題並未提供答案的開放性結尾，這樣的戲劇概念在當時都是創新之舉。日本東京築地小劇場的指導者是有「日本新劇之父」之稱的小山內薰(1881-1928)，以演出具有社會主義理想的戲劇為宗旨，在東京掀起演劇革命風潮，簡國賢以《壁》劇反映的「二二八」前夕的社會矛盾，承襲的正是此派所信仰的「希望通過演劇而達到教化社會的目標」。而臺灣戲劇也在簡國賢等人的耕耘下，上演現代劇(話劇)，真正展開臺灣的戲劇運動，開啟臺灣現代戲劇先河。

關鍵字：簡國賢、台灣新劇運動、台灣戲劇、宋非我、築地小劇場

壹、臺灣新劇運動

一九〇六年十二月，中國留日學生成立「春柳社」，演出《茶花女》，一九〇七年，在東

京演出《黑奴籲天錄》，咸被視為中國現代戲劇之始。而一九一一年，日本新演戲劇(新派戲劇)川上音二郎率團抵臺，於台北「朝日座」公演社會悲劇，一般認為是臺灣新演劇(新劇)的開始。

一、張維賢(1905-1977)-- 臺灣新劇第一人

日治時代，臺灣無政府主義者的演劇運動是以張維賢(1905-1977)為中心而開始的。張維賢，台北日新町人，在〈我的演劇回憶〉¹提及自己走上戲劇表演之過程。在張維賢文章所指演劇，指的是自民國十二年(一九二三年)以來，與從前所謂舊戲發生對立的臺灣新演劇—文化戲及新劇。² 上述三類劇種--舊戲、文化戲、新劇正是臺灣當時主要的戲劇型式。舊戲指的是「京戲、四杯(棚)、亂彈、九甲、布袋戲、傀儡戲」或「採茶戲、歌仔戲」，內容與形式都「死板板地毫無變化」，因為「與吾人的實際生活，距離遙遠」；³文化戲及新劇則指如田漢、歐陽予倩等人所創作的劇本，這些新劇運動在中國已經發生了，給張維賢很大的鼓舞。

民國十三年(一九二四年)，張維賢與來自廈門的陳凸⁴交好，常聽陳凸談起廈門文明戲，張維賢等人早就對當時臺灣舊戲失去興趣，覓求替代此陳腐老舊、不合時代潮流之新劇種，因此以「摘星網球會」為基礎，糾集同好，請陳凸為師，組成「星光演劇研究會」，排演胡適的《終身大事》，⁵並在是年冬天在陳奇珍大厝試演「臺灣有史以來第一次新戲」。⁶ 民國十四年(一九二五年)，「星光演劇研究會」，在永樂座新舞台正式公演《終身大事》、《芙蓉劫》、《八幕戲》與《火裡蓮花》等戲，一時之間，新劇在台北開始風靡流行，新劇團像是「博愛協會」、「鐘鳴」、「台北機械工俱樂部」等較具知名度盛極一時。

臺灣無政府主義運動，始於一九二〇年東京留學生因民族意識覺醒而組成的臺灣青年會，此會與東京及大陸各無政府主義組織，互通聲息與聯絡而發展起來。一九二四年嘉義籍的北大旁聽生范本梁，與曾住居過臺灣的燕京大學學生許地山等人所籌組的「新台灣安社」，是臺灣人發起最早的無政府主義運動團體。⁷一九二六年十二月日本無政府主義青年小澤一，整合臺灣全島「文化協會系統的左翼青年」為「臺灣黑色青年聯盟」，從事無政府主義運動在台發展。隔年遭到檢舉，領導人小澤一與王詩琅等四十四名相關人員被補下獄。同年七月，張維賢與日本友人稻垣藤兵衛另組「孤魂聯盟」，繼續推動臺灣無政府主義運動。「星光演劇研究會」以希望透過演劇而達到教化社會的目標，卻因資金不足於一九二七年自動解散了。一九二八年冬，張維賢負笈東瀛「築地小劇場」學習。

二、築地小劇場--臺灣新劇搖籃

1 張維賢，〈我的演劇回憶〉，《台北文物》，第三卷第二期，1954年8月。

2 藍博洲，《宋非我》（台北：文化建設委員會，2006年7月），頁48。

3 藍博洲，《宋非我》，頁48。

4 陳凸，和當時廈門通俗教育社的文明戲團有相當關係，有做戲經驗，稍懂化妝。

5 胡適，《終身大事》，曾刊登於《台灣民報》，創刊號，1923年4月15日。

6 藍博洲，《宋非我》，頁50。

7 藍博洲，《宋非我》，頁55。

「築地小劇場」由土方與志(1898-1959)(Hijikata Yoshi, 出身於顯赫家世的貴族) 和小山內薰(1881-1928)(Osanai Karoru, 是日本新劇運動的主要領導人物)所創。土方與志是小山內薰的學生,自一九二二年十一月始,在歐洲學習西方劇場。聽到一九二三年九月一日所發生的關東大地震後,即刻停止旅行,束裝返日。他想以他旅歐學習所剩經費,在地震倒塌的建築物堆裡建造一座小劇場,因此邀請他的老師小山內薰參與此項計劃,因此在東京的築地區,成立了「築地小劇場」,⁸ 同時也成立了同名的劇團。

「築地小劇場」在一九二四年六月十三日開幕演出後,就成為日本新劇運動的領導者。「築地小劇場」是當時日本新劇團裡唯一有自己專屬劇院,先進技術與最有組織行政系統的劇團,專長技術部門像是製作、演出、導演、道具、特效、燈光、服裝、行政、宣傳、翻譯與文學等。「築地小劇場」不僅提供廣泛的硬體、軟體技術給大眾,更意圖改善戲劇演出水準。此外「築地小劇場」希望成為日本現代劇場的模範,像「排練場」(laboratory)一樣訓練劇場藝術工作者,同時以各門派主義演出現代戲劇。⁹

「築地小劇場」兩位領導者對戲劇演出風格的喜好,深深影響劇團的演出製作。小山內薰偏好「寫實主義」(realism),因此寫實主義劇作家像是高爾基(Gorky)、果戈爾(Gogol)、契可夫(Chekov)、托爾斯泰(Tolstoy)和史特林堡(Strinberg)。而土方與志較喜「非寫實主義」戲劇和風格化、實驗劇場,劇作家像是皮藍德篋(Pirandello)、卡裴克(Capek)和凱若(Kaiser)。小山內薰的「寫實主義」深受史坦尼夫斯基(Stanislavsky)所領導的「莫斯科藝術劇團」(Moscow Arts Theatre)的寫實表演方法所影響。小山內薰曾於一九一二年十二月十五日到一九一三年八月八日止,旅行於蘇聯、法國和英國。¹⁰ 內薰深受「莫斯科藝術劇團」的寫實製作演出啟發,並以札記紀錄他觀劇時的“狂喜”。他不僅觀賞「莫斯科藝術劇團」的戲劇演出,並與他們的演員為友,為求進一步的學習與瞭解。歐遊學習的經驗,內薰帶回史坦尼夫斯基和「莫斯科藝術劇團」的表演方法,作為「築地小劇場」戲劇演出的主要表演與製作方法。

而內薰教導演員(actor)表演的主要訓練方法是「史坦尼夫斯基式」的—亦即演員必須探索角色(character)的心理世界(psychology)。藉由不斷地問問題,像是:「你為什麼來此房間?」、「那本書為何在你手裡?」去探討角色心理層面的動機與目的。而依此表演方法演出的劇本,像是易卜生的《玩偶家庭》(*A Doll's House*)、歐尼爾的《瓊斯皇帝》(*Emperor Jones*)、果戈爾的《欽差大臣》(*The Inspector General*)、契可夫的《櫻桃園》(*The Cherry Orchard*)和皮藍德篋的《六個尋找劇作家的角色》(*Six Characters in Search of an Author*)等。

「築地小劇場」的演出信念是與東京「帝國劇院」(封建制度的王室貴族的劇種像是歌舞伎和能劇)相抗庭的「民眾劇場」(people's theatre)--小劇場是為平民老百姓而演、是普羅階級大眾的戲劇(proletarian drama)。這樣激進的信念,把劇場視為改善社會目的,教育民眾的場所,是德國劇作家布莱希特(Bertholt Brecht, 1898-1956)的劇場理想。結合三〇年代世界風潮盛行的「馬克思主義」(Marxism),後來「築地小劇場」逐漸成為「左翼藝術」(left-wing arts)團體的集眾所

8 Saejoon Oh, *The Implantation of Western Theatre in Korea: Hong Hae-Song (1894-1957), Korea's First Director*, Ph. D.A Dissertation of University of Missouri at Kansas City, 2000, p.97.

9 Saejoon Oh, p.98.

10 Saejoon Oh, p.98

和中心，¹¹這樣的影響在臺灣戲劇幾個主要代表人物身上，都有不可抹滅的痕跡。

三、「民峰演劇研究會」

宜蘭的無政府主義者黃天海因受到張維賢新劇運動的啓發，並在其指導下組織宜蘭「民峰劇團」，¹²排練托爾斯泰的作品及《金色夜叉》、《行屍》等劇本。「民峰劇團」在張維賢、黃天海等人，以合法演劇繼續進行無政府主義運動。後來終因缺乏熱心會員及經費拮据，終告解散。

一九三三年初，張維賢再度赴日學習，半年後返台。他又再度糾集舊日團員，另外招募新進人員，籌組劇團，宋非我正是此時期投入臺灣新劇運動。這一次張維賢以實務替代理論的方式，借用平斯基(David Pinski)的劇本《一弗》作為訓練團員的劇本，以「做中學」的方式，從實際排演過程，理解演劇的真義。這年秋天，張維賢與這批團員以「民峰劇團」名義，於永樂座公演四天，劇碼為：徐公美的〈飛〉、佐佐春雄作，張維賢編劇的《原始人的夢》、平斯基的《一弗》和易卜生作，張維賢譯的《國民公敵》。此次演出，一切新劇演出該有的舞台設施都具備了，被認為是「臺灣初次惟一的新劇公演」。¹³初上舞台的宋非我得到張維賢的賞識，並鼓勵他在未來新劇表演路上，要朝著斯坦尼夫斯基的體系走。王詩琅尊稱張維賢為「臺灣新劇第一人」的歷史定位。

中日事變前臺灣新劇運動最重要的劇團--「民峰劇團」在公演兩次後，終告解散。「民峰劇團」創辦人張維賢在一九三六年底發表〈論臺灣演劇—以臺灣語演劇為主〉一文說明新劇運動困境，¹⁴主要原因有四：一、出資者的野心；二、演員的沒有專業訓練；三、缺乏好劇本，語言問題(臺灣白話字)未解決；四、觀眾看戲水準低。其中的禁用漢語，是戲劇界最難以克服的困境。因此張維賢選擇離開臺灣。而這幾個原因概括性地也具體地終結說明十年來臺灣新劇運動的發展與定論。

四、宋非我

「皇民化劇團」時期的宋非我，先後參加了「星光」和「鐘聲」兩劇團的演劇活動。一九三九年，原「星光演劇研究會」的成員歐劍窗與張清秀組織職業劇團--「星光新劇團」，宋非我等人為演員，巡迴全省，演出《何必情死》、《火裡蓮花》及《金色夜叉》等劇碼。可惜一年後，劇團因財務糾紛而解散。歐劍窗在一九四〇年另組「鐘聲新劇團」，宋非我與妻子月桂都加入演出，全省巡迴公演。後來為求進一步學習劇場表演與理論，宋非我於是年五月遠赴日本演員學校學習。¹⁵宋非我赴日學習的主要目的有二：一是學習斯坦尼夫斯基的戲劇體系；一是到築地

11 Brian Powell, *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*, Amazon. com. p. 70.

12 藍博洲，〈宋非我〉，頁 56。

13 藍博洲，〈宋非我〉，頁 66。

14 石婉舜，〈一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究〉，台北：台大戲劇研究所碩士論文，2006，頁 14。

15 藍博洲，〈宋非我〉，頁 72。

小劇場實地觀摩日本的左翼劇場。¹⁶幾個月後，宋非我因父喪而返台，並且再度投入「鐘聲新劇團」的全省巡迴。根據呂訴上指出，在「皇民化劇團」登場後到一九四一年，「臺灣新劇」或「臺灣歌劇」就沒什麼發展而終告消失。¹⁷

臺灣從一九二〇年代間所產生的新劇運動，乃是臺灣在急遽現代化過程，間接透過日本與中國現代戲劇運動的啓蒙與刺激，反映世界文藝思潮—寫實主義(realism)所產生的一個在地臺灣戲劇的面向。而此寫實主義在一八五〇年代的歐洲文學藝術，逐漸成爲文藝思潮運動主導位置的主流，因此十九、二十世紀的西方戲劇，特別是易卜生(Ibsen)爲代表的寫實主義劇作家所寫的戲劇創作，無不以反映社會現實(social reality)，探索個人與社會之間的複雜關係，以呈現社會問題來反映個人困境，並對社會環境加以批判，是寫實主義戲劇的主要論點。從日本學習戲劇返台的簡國賢，無疑承繼此一寫實主義戲劇的傳統，並且把它帶回臺灣。

貳、臺灣戰後新劇運動

由於世界性民族主義思潮興起，以及中國大陸「五四」新文學運動，臺灣島內也興起「白話文」運動，這股崛起於一九二三年的白話文學風潮，對於時局與社會的省思與反映，隨著日本軍國主義盛行，侵略中國之後，在臺灣推動「皇民化」運動時期，全面禁止中文，公學校停止說臺灣話，禁演傳統戲曲，寺廟、民間信仰的廢止等政策。臺灣戰後，文化界深受語文轉變(從日文到中文)之苦，宋非我發憤苦學漢語，終得以直接用中文編寫劇本。張維賢自一九三四年春潛逃上海後，臺灣戰後戲劇界就由其入室弟子宋非我與青年劇作家簡國賢續承其志。

一、宋非我與簡國賢

宋非我在日據末期，在電台主持放送劇時，與簡國賢相識，當時他剛從日本學習戲劇返台。簡國賢經常編寫一些日文劇本，提供給宋非我放送。主題主要是控訴日本帝國主義的殖民統治，內容控訴日本的帝國殖民統治，以及台灣人如何飽受凌辱與剝削，故事取材於當時社會生活而編寫。就手邊有限資料，宋非我與簡國賢所合作的第一部較具代表性且有社會意義的作品應該是《土地公》。《壁》劇導演宋非我，在廣播電台放送「土地公遊台灣」的講古節目，《土》劇的內容大致如下：¹⁸

做為廣播記者的我(播音員)，目睹了光復以來台灣種種怪現象，心中懷著焦慮與不滿，於是就到觀音山下獅子頭的土地公廟，邀請土地公出巡人間。

他以諧趣而嘲諷的口吻講述著接收專員劉存忠的惡形惡狀。此故事架構有很明顯俄國劇作家果戈爾《欽差大人》(*The Inspector*)的戲劇結構影子，應該是簡國賢留學日本，當時日本文學、戲劇亦受帝俄文學影響之典型例子。因此土地公受到播音員之請託，決定到人間好好視查一番。

16 藍博洲，《宋非我》，頁73。

17 藍博洲，《宋非我》，頁73。

18 藍博洲，《宋非我》，頁88。

從北到南，全臺灣走透透。走遍臺灣各地，盡是貪官污吏的惡行惡狀，臺灣小老百姓民不聊生、困苦度日的慘狀。然而土地公到處揭發貪官惡吏的罪行，卻令土地婆深感不安，怕遭受波及連累。而《土地公》一劇主要在諷刺接收官員花天酒地的廣播連續劇，道盡百姓敢怒不敢言的心聲，因此贏得老百姓「出了一口悶氣」的歡迎與收聽。

二、簡國賢生平

簡國賢出生於一九一七年。台灣桃園人，曾負笈東京大學，在知名的築地小劇場學習編導課程。由於對戲劇的高度興趣，回臺灣後，加入桃園「雙葉會」此一組織——在日治皇民奉公會政策下，學習國語(日語)，兼習戲劇與社會之關係的團體。「雙葉會」排練青年劇，找來在日本東京「紅磨坊」學成歸國的林搏秋來專業指導。「雙葉會」在由林搏秋等人所編導的戲像是《通事吳鳳》、《淚的凱歌》、和《地方色》，在地方巡迴演出，不但達成國民文化政策，由於有專業劇團訓練的編導加入，劇團儼然成爲備受文藝界矚目的青年劇團。大東亞戰爭爆發後，日本積極推行台灣皇民化，簡國賢爲了對抗「皇民奉公會」對戲劇表演的控制與干預，而編《阿里山》一劇，以吳鳳的故事作爲劇情主題。藉劇情控訴日本在台灣的帝國殖民統治，以及台灣如何人飽受凌辱與剝削。一九四三年二月，三幕五場的《阿里山》由桃園「雙葉會」在「台北公會堂」演出，林搏秋擔任導演，呂泉生配樂，上演後大獲好評，受到台北文化界的矚目，被認爲在內容和舞台技術等方面，都優於當時皇民奉公會所屬的農村厚生演劇挺身隊。簡國賢的第一部創作《阿里山》、（《通事吳鳳》），導演林搏秋，呂赫若也趕來躬逢其盛，觀賞之後深受啓發。

「厚生演劇研究會」

一九四三年，「厚生演劇研究會」在王井泉開設的山水亭成立，有呂赫若、呂泉生、林搏秋與王仁德等人參與。「厚生演劇研究會」用閩南語演出高度民族意識的《閩雞》一劇時，宋非我並未缺席。

「聖烽演劇研究會」

一九四六年，宋非我糾集日據時代臺灣原有幾個劇團團員成立了「聖烽演劇研究會」。「聖烽」這個名字，應是原「民烽劇團」的延伸，由宋非我自任會長，簡國賢則是文藝部代表(即劇團編劇)。六月九日，以宋非我和簡國賢爲中心的「聖烽演劇研究會」，於中山堂發表獨幕劇《壁》和三幕劇《羅漢赴會》。¹⁹

台灣爲國民政府接收後，簡國賢與廣播名人宋非我合作組成「聖烽演劇研究會」。一九四六年六月九日三日公演的獨幕劇《壁》，造成熱烈迴響，其內容反應戰後台灣社會「朱門酒肉臭、路有餓死鬼」的情形，批判社會的腐敗與弊病。但受到警察局以「挑動階級鬥爭」的罪名強迫停止，劇團形同解散。

簡國賢也是中國共產黨「台灣省工作委員會」的地下黨人。「二二八事件」發生後，在國民黨逮捕的風聲鶴唳下，一九四九年流亡至桃園、苗栗。最後於一九五三年在臺中縣大里市被特務

19 藍博洲，《宋非我》，頁91。

逮捕。最後簡國賢被以叛亂治罪條例第二條第一項判處死刑。判刑之後，簡國賢仍維持有空就讀書的習慣，他說：「能在死前多用功一點，多瞭解真理一點，比白白的死更有價值。人應該知道生的意義與死的價值，那死就沒什麼可怕的。而死的價值就是為國家、人民做很多事而犧牲不管誰是統治者，國家還是由人民組成的。」被槍決前，簡國賢甚至脫下衣服送給獄友，實踐自己所信奉的人道精神。

二、簡國賢的《壁》劇

《壁》是二戰結束初期台灣最重要的寫實劇作，由簡國賢創作日文及中文版本，再由宋非我編譯成臺語的演出劇本。簡國賢死後，《壁》的劇本多年未被發現，數十年後，才由簡國賢遺孀劉簡里女士交給台灣作家藍博洲，由藍博洲清校的中文劇本《壁》，刊載在一九九四年二月出版的《聯合文學》第十卷第四期。

「聖烽演劇研究會」於一九四六年六月九日至十三日連續五天在臺北中山堂以臺語演出獨幕悲劇《壁》和三幕喜劇《羅漢赴會》，其後因政治社會局勢緊張而被迫停止演出。《壁》劇由簡國賢原作，宋非我編劇和導演，舞臺監督為辛金傳，舞臺裝置為簡煥陽，照明為洪明堯、柯培墻，效果為蘇三郎，布景製作為太陽畫房，男主角許乞食則由宋非我擔綱。

《壁》劇充滿人道主義，對當時剛接收臺灣的國民政府不乏諷刺與批評之意。由於二劇反映了當時的社會現象，演出效果成功。該研究會原預計於一九四六年七月二日加演四天，但卻遭警方查禁。是年八月二十二日，臺灣省行政長官公署便制訂了「臺灣省劇團管理規則」，更加管束全臺戲劇活動。一九四七年二二八事件爆發後，宋非我逃往中國大陸，簡國賢則被誣為共產黨員而遭槍斃，具有批判精神的臺籍知識份子多半銷聲匿跡，日治時期以來富含文化啟蒙思想的新劇運動也就此告一段落。

《壁》在演出時非常轟動，台灣名作家王昶雄、吳濁流、邱媽寅等人，都在媒體上發表文章，他們不僅對《壁》的演出給予好評，在《壁》被禁演之後也給予聲援。台灣詩人王白淵在他當時主編的《新生報》上發表了幾章評論，認為《壁》演出的成功歸功於思想和語言的自由，以及內容帶著大眾性和諷刺性，直至今日這仍是戲劇吸引觀眾的重要條件。

三、《壁》劇中的布萊希特精神

1. 布萊希特的劇場信念

布萊希特的劇場信念，意圖打破寫實主義劇場的「幻覺」(make-believe)效果，強調舞台就是舞台(舞台即演劇空間)，演員就是演員(他在演一齣戲)，他不要觀眾陷入劇中角色的認同，而是用盡劇場元素—像是幻燈片、燈光、音樂(歌曲)、舞蹈等，喚醒/提醒觀眾正在看戲劇的演出，他希望觀眾可以進一步對劇情省思，提出批判，進而行動改善社會現況，或個人處境。基本上布萊希特的劇場是人民劇場，戲劇是改革社會的教育工具和手段。

2. 《壁》劇分析

劇本非常簡單。一層壁隔開兩個不平等的世界：一邊是靠囤積米糧而投機致富的奢靡人生；另一邊是貧病交加的勞動者家庭。在第一句獨白時，錢多利便表達了他的所有性格。他數著錢，

獨自狂笑地說：「錢，像洪水一樣溢進來，做生意真和變把戲一樣。嘻嘻」。圍繞在錢多利身邊的角色，諸如他的妻子、醫生、和尚，都以幾幾乎沒有任何掩飾的姿態置身於利益薰心的環境中。同樣改造世界的劇作家，簡國賢呈現現實社會的景象。

就這樣，劇作家展開了他對社會的犀利批判，此劇在當時是一齣革命者的政治劇場。處在不同時空的簡國賢和布萊希特，同屬革命世代的劇作家。布萊希特的左翼劇場信念主要源自馬克思主義的階級對立。因為資本主義興起，資方為賺取厚利而壓榨、剝削勞工(工人階級)，富者愈富，貧者愈貧，因而造成階級對立、導致階級衝突。

《壁》的主題就是矗立在舞台中間的那一道牆。舞臺從中以一道牆畫分成兩個區域，一邊住著靠囤積米糧發財的商人錢金利一家，一邊則住著貧病交迫的失業工人許乞食一家，當牆壁這一邊正在開著舞會慶祝發財時，牆壁另一端卻貧病交加；當牆壁這頭囤積糧食不虞匱乏時，牆壁那頭卻沒米下鍋。對比出貧富懸殊的兩個世界，也反映當時社會的貧富差距與分配不均。「壁」劇中的資產階級，像是唯利是圖的錢多利、金飾永遠不夠的妻子、中產階級的醫生、被奉養的僧侶是屬於資方社會；而無產階級的許乞食一家，貧窮、病痛、潦倒不堪地活不下去，天堂、地獄只有一「壁」之隔。有錢人家的三餐—珍奇酒菜、蘑菇、干貝、魚子兒，又是紅燒魚、炸肉片、肉絲湯、炒飯等飯菜，吃不下時(想吃醬小菜和稀飯)倒給雞隻吃，甚至吃的過度，導致胃擴張需要看醫生。而窮人家的主食是山芋粥。

一天夜裡，窮人家小孩看見錢家雞舍的雞食是米飯時，因飢餓難耐而潛入偷吃雞食的對比，正是「飢寒起盜心」的寫照。錢金利發現後，根據這一點逼迫許乞食搬家。在走投無路之下，許乞食狠心毒死母親與孩子，同時也仰藥自殺。許乞食瀕死之際，聽到隔壁富豪人家還是一片人聲鼎沸、不時傳出歡樂的喧囂聲，他哭著搥牆吶喊，說出對社會不公的控訴，簡國賢用以下的獨白發抒許乞食和他遭遇的貧苦人心聲：

許乞食：壁啊！壁！，在你這一層壁的那邊，是堆積著和房子一樣高的米，盡其奢侈繁華，像是一處極樂的世界。也是你這一層壁的這一邊，是一個遇不到白飯的餓鬼，非切斷自己生命不可的地獄。只有這一層壁的遮隔，情形是這樣不同。唔！壁是這麼厚，又這麼高——唔——想打破這層壁，可惜我的拳頭太小我的手太細。唔！壁呀！壁，為什麼這層壁不能打破呢？唔！壁呀！壁。(176)

許乞食說完就以頭撞壁而亡。「壁」在這齣戲中的象徵意義：一是本意「牆壁」，代表隔閡、阻礙，從中對比出貧富懸殊的兩個世界；另一作「欺詐」解釋，反映官場的貪污腐敗。《壁》劇反映當時的社會現象，並對腐敗的官僚體系、失當的政經措施，帶有諷刺與批評之意。臺灣戰後初期的政治氛圍嚴肅，本土文化人士伸展空間有限，活躍時間十分短暫，一九四七年二二八事件爆發後，更是紛紛噤聲。《壁》劇在一九四六年富含批判精神的演出，雖是曇花一現，卻別具時代意義。

二二八事件發生前夕，作家楊遠以殖民統治下台灣社會的特殊性，去認識兩岸文學「反帝反封建」性格的普遍性之際，簡國賢現身在劇場的現實辯證中，他以「壁」的另一邊，那個以乞食代表無產階級的勞動者，成了階級壓迫的縮影，已經沒無路可走的絕境。因此三代一家共赴黃泉，對時代、社會的無情，提出最沉默的控訴，力道也最深沉。劇本中乞食最後的獨白。他說：「想打破這層壁，可惜我的拳頭太小，我的手太細。壁阿壁，為什麼這層壁不能打破呢？(悲喊)」。現實的殘酷，總是以出乎意料的方式重複著。

直到一九九九年，洪隆邦及其「國光劇團」才又於簡國賢的故鄉桃園，再次演出這齣被湮滅半世紀的代表作。

參、結論

台灣「新劇」在日治時期開始出現，二戰前後，更散發出耀眼的、展現人性正義的光輝。台灣戲劇在三〇、四〇年代表現，具體說來是緊隨日本、中國腳步，在劇場表現上是當時世界潮流的「寫實主義」呈現，思想和意識型態是布萊希特左翼劇場的目的——教育民眾、反映普羅大眾的人民劇場。簡國賢戲劇藝術的偉大，在於劇作反映時代精神與困境，在戲劇題材上的呈現是人性亙古不變的永恆課題。

「二二八事件」之後，台灣的戲劇活動表面雖暫時沈寂，但有心人的努力從未停歇，歷經一九六〇、七〇年代戲劇界前輩的呵護和培育，到了一九八〇年代，台灣戲劇界創作人才輩出，活動頻繁，各具風貌。在台灣現代戲劇艱辛而漫長的發展過程中，年長一代戲劇家無怨無悔的奉獻精神，年輕一代戲劇家開創新局的前瞻視野，共同譜出台灣戲劇的過去與未來。透過他們的心血結晶，我們可以了解台灣歷史和社會的變遷；感受台灣人面對不同時代的疑惑、困頓與奮鬥；體悟台灣民眾對同胞的歡樂、悲傷、感動與謳歌；以及在此二十一世紀，台灣面對歷史和未來的感懷、超越和奮鬥。

參考書目

中文書目

- 石婉舜，《一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究》，台北：台大戲劇研究所碩士論文，2006。
- 林鶴宜，《臺灣戲劇史》，台北：國立空中大學，2003。
- 鍾喬，《簡國賢》，《壁》劇收錄於其中，台北：文化建設委員會，2006。
- 藍博洲，《宋非我》，台北：文化建設委員會，2006。
- 藍博洲，《幌馬車之歌》，附錄之〈尋找劇作家簡國賢〉，台北：時報事業文化有限公司，1991。

英文書目

- Brian Powell, Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity, Amazon. Com.
- Saejoon oh, The Implantation of Westen Theatre in Korea: Hong Hae-Song(1894-1957),Korea's First Director, Ph.D.A Dissertation of University of Missouri at Kansas City, 2000.