

# 裏町人生： 台灣日治時期美術與文學中的後街風貌<sup>1</sup>

Back Street Life: The Back Street Scenes in the Artistic and Literature Works during the Japanese Colonial Period

盛鑑 Sheng, Kai / 聯合大學台灣語文與傳播學系助理教授

Assistant Professor, Department of Taiwan Languages and Communication, National United University



## 摘要

日文「裏町」（うらまち）（u ra ma chi）是指不靠大馬路，位於小路裡的街區，大約等於中文的「後街」。「町」在日治時期的城市裡頭代表一個街區，而現今對於房屋位置的標示都是依道路門牌號碼為主，沒有所謂街區，但其實直到現在台北市仍有不少這類小路街區（如溫州街一帶），很明顯是日本人留下來的市街規劃。「裏町」給人的印象就是住宅區，較為安靜的感覺。日治時期的美術作品中，以「裏町」或「裏通」（うらどおり）（u ra do o ri，「巷弄」或「小路」之意）為題，或描繪此類街區或巷弄風貌的作品，為數並不少，在歷屆台展、府展常可以見到。台灣舊式城區也常有曲折蜿蜒之巷弄，此種本土生活空間與人文風貌，以及其間鄰里往來互動場景，也常成為藝術家創作的題材。相對於街道或地標式景觀，作為城市面貌之「裏」的巷弄，大致較具本土特色，且貼近於一般庶民生活。同時期台灣文學，亦有作品描寫後街或巷弄的景象。相關議題的探討以及跨藝術的比較，即為本文討論之主題。

關鍵字：裏町、公共空間、現代性、地方色彩、日治時期

## 一、街道與裏町

詩人波特萊爾（Charles Baudelaire）的《惡之華》（*Les fleurs du mal*）中，有句名言：「城市之容，變得比人心還快」，形容巴黎景觀變遷之速。台灣的城市的變化亦是如此。日治時期的台灣，自1899年於台北開始第一次市街改正計畫後，全台亦陸續推行規模或大或小之都市更新計畫，使各地城市引入現代都市規劃的方式，進行空間的營造。由此至台各城鎮的街道上出現新式建築與交通建設，造就出現代城市的景象。生活在台灣的藝術家對此自然不能視若無睹，因而紛紛以城市景觀、街道、廣場以及公共空間中的人群活動為主題，在作品中展現日常生活現代性的一面。<sup>2</sup>尤其自1927年台灣美術展覽會開辦以來，入選作品即常出現此類之題材，如第1屆台展就有葉火城《豐原一角》（1927）（圖1）與蔭山泰敏《斜道》（1927）（圖2）等畫作：前者是以豐原街道為主題，其中亦有電線桿與洋樓等現代文明事物；後者則以連通台北橋的街道與行人為主題，且出現路燈、汽車以及撐洋

1. 本文為國科會計畫「街景心境：日治時期台灣美術與文學中的街道與人群」（計畫編號：NSC 98-2410-H-239-012，主持人：盛鑑）之部份研究成果，初稿曾於「視覺與文化識讀2010國際學術研討會」（2010.11.19-20，國立中央大學）發表。

2. 現今台灣美術史研究對此方面議題已有開展，如《臺灣美術》季刊之「台灣社會文化圖像與美術發展專輯」中之專文：楊永源，〈日治時期繪畫的日常生活主題：藝術進入公共領域的例子〉；白適銘，〈都市化、現代生活與日治時期台灣美術的當代書寫〉。參見《臺灣美術》81期，2010年7月。





圖1 葉山城 豐原一角 1927  
(圖片來源: [http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp))



圖2 蔭山泰敏 斜道 1927  
(圖片來源: [http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp))

傘、著洋裝女子，而台北橋本身亦為兩年前（1925年）落成之新式鐵橋。<sup>3</sup> 與此同時，除了這些呈現城市現代風貌的畫作，亦有許多雖非以街道、廣場或公共建物為題材，卻同樣描繪出城市大街以外人們生活空間的作品，例如第1屆台展中陳庚金《裏町》（1927）與黃振泰《永樂裏町》（1927），皆以「裏町」此種非大路街道之後街為主題。

在日文裡，所謂「裏町」（うらまち）是指不靠大馬路，位於小路裡的街區，大約等於中文的「後街」。「町」在日治時期的城市裡頭代表一個街區，而現今台灣市鎮，除了偏遠郊區，對於房屋位置的標示都以道路門牌號碼為主，沒有所謂街區這種空間概念。但其實直到現在，台北市仍有不少這類小路街區（如溫州街一帶），很明顯是日本人留下來的市街規劃。裏町給人的印象大體為一般住宅區，較為安靜的感覺，特別是相對於車水馬龍的大馬路。

在《惡之華》中，對於熙來攘往的城市道路，波特萊爾曾如此形容：「震耳欲聾的街道在我身旁喊叫。」日治時期台灣美術作品中的街道，雖未至使人「震耳欲聾」的地步，但有些仍能使人想見交通往來與商業熱絡的情景，如森部謙《驛前街道》（1932）所描繪之台中車站前的景象，以及郭雪湖的名作《南街殷賑》（1930）當中的繁華街景。相對之下，以「裏町」或「裏通」（うらどおり，「巷弄」或「小路」之意）為題或描繪此類街區或巷弄風貌的作品，確實讓人感覺較為

3. 同屆台展中，李石樵亦有《大橋》（1927，現通常改稱為《台北橋》）同樣以台北橋為主題。不過，李石樵畫的是遠景的橋身以及河面、帆船與河岸房舍，和《斜道》的取材角度與呈現樣貌明顯不同。

幽靜。但是，裏町意象除了較靜僻之外，還有其他表現或意涵嗎？相較街道的現代性，在藝術家筆下，裏町是否承載更多「地方色彩」的含蓄意指（connotation）？

此外，台展、府展舉辦期間（1927-1943年），大約也是思想家班雅明（Walter Benjamin）投注心力於巴黎拱廊街研究之時。儘管台灣與歐洲的城市演變歷程不盡相同，但二十世紀初台灣的城市街道在日治當局市街改正後，亦與班雅明所研究的在奧斯曼改建計畫形塑下的十九世紀巴黎，具有相類似之處，即產生一種現代的景觀、城市文化與都會生活的新風貌。然而，日治時期的藝術家是否已明確地意識到自己正面對某種相對恆常不變的古典的「現代性」，即波特萊爾所謂「現代性就是過渡、短暫、偶然，就是藝術的一半，另一半是永恆和不變」<sup>4</sup>的情境？換言之，這些描繪或描寫現代街景的創作者，其觀察眼光以及所抱持的審美態度究竟為何？我們知道，班雅明曾以所謂 flâneur（漫遊者）的概念來比喻指稱生活於都會並以城市街道及人群為創作題材的現代文學家與藝術家。但是，日治時期的台灣藝術家與文學家真的是用 flâneur（漫遊）的目光與心境在看待街道、裏町以及身在其中的人群嗎？如果不是，那麼他們的審美態度究竟如何？其觀看視角與意識形態到底如何呈現於作品中？觀看者是否意識到對象所具有的「過渡、短暫、偶然」的現代性？這些都是值得吾人追問並探索的議題，故以下將以台展、府展入選作品中以裏町、裏通或巷弄為題材之作品為主，討論其中的社會與美學的雙重意涵。

## 二、作為「後台」的裏町

如前文所述，第1屆台展入選作品中，即有一件《裏町》（圖3），為陳庚金所作。關於陳庚金生平，我們了解不多，台灣美術史籍若提到他，多半因為他是知名前輩藝術家劉啟祥就讀於柳營公學校時的美術老師，且對劉啟祥當時的作品表示讚賞，因而引發劉氏對藝術的興趣。歷屆台府展中，陳庚金僅入選過一次（即第1屆），所以他的其它作品也不為今人所知。除此之外，僅知陳庚金1916年畢業於國語學校（1919年改稱為台北師範學校），故有可能為石川欽一郎的學生。巧合的是，石川欽一郎亦有《台南的寺廟》（圖4）一作，描繪的情景與陳庚金的《裏町》極為近似。若以陳庚金生活的地緣因素判斷（執教於柳營），此作的背景應同樣為台南市的街巷，甚且若比對遠景寺廟的屋頂式樣，幾乎可斷定是同一地點。不過，由於現有研究資料皆未指明石川此作的創作年代，因此我們不能確定何者為先，亦無法斷定兩者是否有影響關係。不論如何，這兩件畫作的主题的一致性與取景的相似度都很明顯，且皆有意呈現台南在地的空間景象與文化特色，不論是背景廟宇屋



圖3 陳庚金 裏町 1927  
(圖片來源: [http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp))

4. 見波特萊爾，《現代生活的畫家》，收於郭宏安譯，《1846年的沙龍：波特萊爾美學論文選》，桂林，廣西師範大學出版社，2002年，頁424。





圖4 石川欽一郎 台南的寺廟 創作年代不詳  
(圖片來源：顏娟英，《水彩·紫淵·石川欽一郎》，台北，雄獅，2005年，頁93。)

頂的燕尾或前景房舍的建築式樣，乃至於屋外晾曬的衣物都極具地方色彩，尤其後街（裏町）的蜿蜒空間感（在陳庚金的畫作中，巷道略微向左延伸，更添層次感），本身就富含在地傳統。而且由於此處的「裡」（裏町）與「外」（後方寺廟）之間仍有延展的貫通感，且同屬同源流的傳統文化，因而並未有裡外不一致的強烈對比或斷裂感，「裏町」因此也未顯得有過重懷舊色彩。

對於台灣的裏町與巷弄，石川欽一郎常以之入畫，如《台灣後街》（1907-1912）與《台南後巷》（1907-1912），以及描繪位於大稻埕的知名富商李春生的洋樓宅第《裏町》（約1910）等。其中《台南後巷》（圖5）較為特別，圖中不僅有人行走於巷弄過道之間，雞隻放養於戶外，頗具庶民生活的日常性，且房舍牆面還



圖5 石川欽一郎 台南後巷 1907-1912  
(圖片來源：顏娟英，《水彩·紫淵·石川欽一郎》，台北，雄獅，2005年，頁92。)



圖6 石川欽一郎 裏町 1910  
(圖片來源：顏娟英，《水彩·紫淵·石川欽一郎》，台北，雄獅，2005年，頁59。)

有廣告招貼，增添些許商業氣息，至於描繪李春生住家的《裏町》（圖6），其所在之大稻埕（永樂町），一向是許多藝術家喜好取景之處，不論是其繁華街道，抑或其裏町皆然。石川欽一郎即常於此處裏町尋找畫題：

永樂町的後街小水溝現在已經換上新橋，那時候只是長滿苔蘚的石頭搭成的拱橋，好像古代的美術品。我剛剛走到這裡來時，覺得彷彿踏入夢境般有趣。每次沿著水溝走都可以找到很多好畫題。當時那地方比起今天顯得嚇人，但畫起來卻很有意思。<sup>5</sup>

5. 石川欽一郎，《台灣風光的回想》，《台灣時報》，1935年6月。收錄於顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上冊）》，台北，雄獅，2001年，頁54。





圖7 黃振泰 永樂裏町 1927  
(圖片來源: [http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twartz/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twartz/System/database_TE/04te_search/index.jsp))

只不過，這幅《裏町》裡我們並未見到可成為「好畫題」的那條水溝與石橋，然而，在第1屆台展的黃振泰《永樂裏町》（圖7）當中，即可見到類似主題與情景，而且很可能是改建前的舊橋。

如果不是此畫標題，我們恐怕很想像這就是郭雪湖筆下《南街殷賑》（1930）的永樂町的後街區吧？對於這種街道（表通り）與裏町之表裡有別卻又同時並存的狀況，小說家張文環即曾如此描述：

小巷就像是一個町的後台。如果從大街踏入小巷中一步的話，至少才能夠了解整個町的風格。從大稻埕太平町大街往右轉再向左轉，馬上變得截然不同。大街的喧鬧消失了，白晝的寂靜展開來。夏日陽光的直射使得小巷中十分寂靜。偶爾可以聽見從大街亭仔腳下傳來的小孩嬉鬧聲。只有穿著貼身襯衣的婦女好像影子般地從這一家走到那一家。二樓的陽台上可能還有著袒胸的蒼白女子正將頭髮梳上，就如同躲進石縫中的魚一般，將身影完全地藏起來。<sup>6</sup>

以文學家敏銳的眼光，張文環注意到街道與裏町的不同生活氛圍，他甚至用「喧鬧／寂靜」與「舞台／後台」之對比來形容兩者的差異，以及兩者互為表裡的依存關係，認為唯有踏入裏町小巷才能了解整個町的風格。進而言之，此種既對立卻又互補的狀態，即為現代社會生活習見之「公共／隱私」的相對關係。因此，相對於街道人人相互注視（即使目光未必真正相交）的公共性，裏町是個可以穿著貼

6. 張文環，《露路》，《台灣公論》，1942年9月，頁5。引自邱函妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，台大藝術所碩士論文，1999年，頁100-101。另按，張文環家即在太平町。

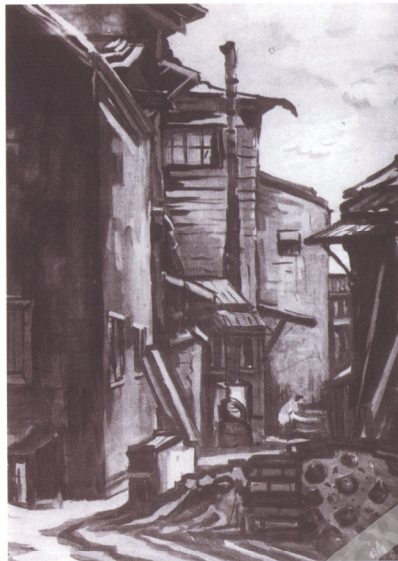
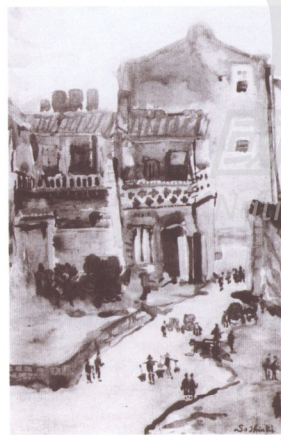


圖9 鄭世璠 裏町 1941  
(圖片來源: [http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twartz/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twartz/System/database_TE/04te_search/index.jsp))

圖8 李宴芳 午後的裏街 1939  
(圖片來源: [http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twartz/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twartz/System/database_TE/04te_search/index.jsp))

圖10 蘇振輝 大稻埕裏町 1929  
(圖片來源: [http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twartz/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twartz/System/database_TE/04te_search/index.jsp))



身襯衣的較私密生活空間，甚至可在窗台邊或陽台上袒胸梳妝。當然，縱使臨向裏町，女子於陽台袒胸應該也極為罕見。但大體而言，至少相對街頭馬路，裏町是較具隱私性的日常生活空間。例如，以下兩幅畫作就是以較私密之生活樣態的裏町為主題：

這兩件作品畫的不僅是後街，甚且應是住家後方：李宴芳<sup>7</sup>《午後的裏街》（1939）（圖8）畫中的人物，似在進行烹煮之類的家務，故更有居家性；鄭世璠<sup>8</sup>《裏町》（1941）（圖9）中的小空地，堆置不少生活用品，略顯雜亂，彷彿住家空間之延伸。就此來看，裏町確實不如街道那般具有公共性，有時甚至像是私人住宅空間的延展外擴，故可像張文環形容的那樣，可穿著貼身衣物就出外串門子。不過，有些較熱鬧的市町，其裏町的人車往來與喧囂程度，與一般馬路比起來，亦不遑多讓。例如圖10當中的大稻埕裏町，相較於廖繼春的《街頭》（1928）（圖11），人車數量幾乎相差無幾。只是仍可看出此路雖不算狹窄，但僅是裏町中的道

7. 李宴芳為新竹市人，1929年與李石樵同級於台北師範學校畢業，曾任新竹高中美術教師至1971年退休。  
8. 鄭世璠亦為新竹人，1915年生，1936年畢業於台北第二師範學校，曾任教職與記者工作，1952年起於彰化銀行研究室任職至退休。他雖非專職畫家，但仍活躍於台灣藝壇，且創作不懈。他的《三等車廂》（1948）與許多街景畫作，都表現出時代氛圍與庶民生活樣貌。





圖11 廖繼春 街頭 1928  
(圖片來源：[http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp))



圖12 森部謙 驛前街道 1932  
(圖片來源：[http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp))

路，並非幹道。且廖繼春的《街頭》不僅出現人力車，還有小廣場與告示板，因而更有開放性與公共性。

因此，儘管大街上的建築與車輛可能更直接明顯地展現現代性的新事物（如圖12的台中車站前市街所示），但是，作為「後台」的裏町相對較私密的庶民生活空間，之所以被看成是較隱蔽的日常生活領域，其表裡之分與「公共／隱私」的區別，這種分際意識或許更具深刻的現代性意義。正是同樣在1920、30年代，台灣畫壇也出現許多以更隱私性的私領域生活為主題的作品，例如李石樵的《編物》（1935）（圖13）。而且，畫中女子所做的並非傳統女紅的刺繡，而是由西方引入的毛線編織，其中座椅、地毯以及她們所穿著的衣物與鞋子亦是現代的。

換言之，公共性與私密性並非對反的兩極，而是互補的，正如舞台的演出，亦須後台的協力支援。因此，甚至可以說，私人主體性的建立正是公共領域成立的前提，正如哈伯瑪斯（Jürgen Habermas）所言：「公共領域在比較廣泛的市民階層中最初出現時是對家庭中私人領域的擴展和補充。」<sup>9</sup> 甚至，

用法律規範的核心範疇加以檢驗的公共領域的自我理解，是以文學公共領域的機制意識為中介的。事實上，這兩種形式的公共領域相互之間已經完全滲透到了一起，因而共同塑造了一種由私人組成的公眾。<sup>10</sup>



圖13 李石樵 編物 1935  
(圖片來源：薛燕玲編，《讓畫說話：李石樵百年紀念展》，台中，國立台灣美術館，2007年，頁46。)



圖14 廖賢 裏通 1934  
(圖片來源：[http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp))



圖15 廖賢 在書齋中 1932  
(圖片來源：[http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp))

類似於此，日治時期台灣美術展覽會活動本身，固然是公共領域的事件，但是其中展示的作品對生活的日常性與私密性的展現，對「後台」的揭示，亦促成了私人主體的自我理解，同時並藉由審美活動的共同參與，「塑造了一種由私人組成的公眾」。然而，裏町的特殊之處亦在於其並非真正的私人空間，不是家庭內部的範疇，只是相對街道或公共建物等公共空間較具私密性而已。借用「舞台／後台」的比喻，台前觀眾固然可能看不到後台，但後台畢竟仍有人進走出動，是後場工作人員互動的處所，甚至可能是演員明星彼此較勁的幕後舞台；因而裏町也可能是另一種意義的舞台，演出非史詩性的庶民戲劇或人生百態，甚或是個人的內心戲，猶如圖14這張帶有表現主義風格的畫作：這名於裏通踽踽獨行的人，他來自何方？他是誰？他要往何處去？（借用高更晚年名作之標題仿作）此情此景彷彿一齣現代主義的荒誕戲劇。兩年前台展，廖賢另有一件《在書齋中》（1932）（圖15）。畫中人物是誰？是畫家自畫像嗎？很遺憾，就像《裏通》（1934）的獨行者及其中充滿疑惑的情境一樣，我們無從查考。<sup>11</sup>

9. 哈伯瑪斯，《公共領域的結構轉型》，上海，學林，1999年，頁54。

10. 同前註，頁58。

11. 關於廖賢生平，僅知他1933年畢業自台北師範學校，1933年至39年任教於台北永樂公學校，入選過五回台展，可能卒於1939年。見網路「台灣美術展覽會資料庫」：[http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/03te\\_artists/tw04te\\_artists\\_tw04.htm](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/03te_artists/tw04te_artists_tw04.htm)



### 三、浮世裏町

暗い浮世の この裏町を 瀟々幽暗浮世の後街、  
覗く冷たい こぼれ陽よ 冷眼窺視般的陽光啊、  
なまじかけるな 薄情け 你那虛應的薄情、不要也罷、  
夢も侘びしい 夜の花 我是夢裡也寂寞的午夜花

——演歌〈裏町人生〉（作詞：島田磐也；作曲：阿部武雄）

這首經常被翻唱的日本演歌〈裏町人生〉，甚至在台灣也有國語版的〈秋詞〉（慎芝填詞）、台語版的〈後街人生〉（文夏主唱）以及其他改編版，足見其流行程度。不過，當初昭和12年（1937年）問世時，可能因為歌詞中所述之歡場女子悲涼心聲，被當局認為過於灰暗且頹廢，遭官方以「思想不健康」的理由禁止發行。<sup>12</sup>在這段歌詞裡，裏町被歸屬於幽暗浮世的世界，在此生活的敘說者亦自況為「午夜花」（夜の花），故不稀罕冷眼窺視般的陽光的虛應薄情。台展、府展中的裏町，雖然較私密，但還不至於如此灰暗堪憐。不過，第3屆台展中有一幅千田正弘《賣春婦》（1929）（圖16），卻直接以帶有表現主義式的筆觸，描繪這些生存



圖16 千田正弘 賣春婦 1929

（圖片來源：[http://ndweb.iiss.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iiss.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp)）

12. 1937年2月，「裏町人生」が「不健全な思想を表すもの」として発禁に。見「日本表現規制史年表」（網路資料，中河伸俊彙編）：<http://homepage2.nifty.com/ripitina/HYOGENCH.html>（2010年11月1日瀏覽）。



圖17 楊三郎 老藝人 1930

（圖片來源：[http://ndweb.iiss.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iiss.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp)）

於幽暗浮世的「午夜花」。大致上，像台府展作為以學院風為主流的官辦沙龍展，這類以浮世幽暗角落裡的中下階層人物為題材的作品十分罕見。即使如第4屆台展亦有楊佐三郎（楊三郎）之《老藝人》（1930）（圖17），但此作基本上仍較近似傳統民俗畫的類型表現（像是畫瞎眼老乞丐等），而無頹廢之感。

因此，當時藝術家儘管可能具有裡外之別的意識去描繪町之裏，像是張文環那樣把裏町、裏通或巷弄當作是城市大舞台的「後台」，然而在他們眼中，這幽靜的庶民生活空間大致仍只是「畫題」，就如同前文所引石川欽一郎的回想那樣，縱使或許「髒得嚇人」，但仍可透過畫家之筆得到審美的昇華，不再「幽暗」。就此而言，誠如研究者所形容的，日治時期台灣美術確實具有相當的「殿堂中的美術」的色彩，因為藝術家多為學院出身並於官方展覽會中成名嶄露頭角，作品的題材與風格亦大半符合既定類型，甚或有明顯師承可尋。相較同一時期歐洲的現代藝術，台灣美術似乎較為保守持重，以致有論者以「保守與權威主義」為前輩藝術家定位。縱然這並不意味著當時的藝術家都未意識到時代的變遷與台灣本土社會之特有風貌，例如郭雪湖的《南街殷賑》就不是以單純風景審美的視角或民俗懷舊的心態呈現當時「南街」（大稻埕永樂町一帶）的景象，此作不僅捕捉到中元節民俗節慶的熱鬧氣氛，更再現出當代繁華街景的商業氣息與人際往來的景觀，並呈現諸多現代事物（如街道上出現的自行車、汽車與商店販售之進口物品）。<sup>13</sup>可見日治時期的藝術作品當中，仍有不少畫作直面社會的「現代性」，將之紀錄再現。但與同時代台灣文學的作品相比，美術界的創作對於現代事物與現代景觀的表現似乎仍較片面，並未思考到台灣社會邁向現代性的過程中，對於一般民眾生活的衝擊。例如呂赫若的小說〈牛車〉（1935）就以當時新式道路的建設為主題，呈現現代交通建設對拉牛車運送營生人家的生計的影響，反映出所謂殖民現代性一方面雖帶來新的較便利的物質文明，另一方面卻也施加給社會底層的一般市井小民更重的生活重擔。相對於日治時期台灣文學的社會關懷傾向，乃至普羅文學的主張，同時期的美術創作相比之下的確較少關注於社會議題，至少較不明顯。這或許也跟官展體制的的作用與學院傾向的審美判準有關。

然而，從另一個角度來說，藝術家以自覺的審美態度觀察並再現眼前作為客體的（自然的或人文的）風景，此種自覺理性的創作態度亦反映出當時台灣社會

13. 關於郭雪湖《南街殷賑》的現代性表現與分析，參見盛錫，〈〈圓山附近〉與《南街殷賑》中的審美意識與空間意涵：郭雪湖畫藝的現代性〉，收於林明賢編，《美麗新世界：台灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會論文集》，台中市，國立台灣美術館，2008年12月，頁7-38。



在文化上與思維層面上的現代性。而個體的自我意識、自覺的主客關係以及理性的態度，亦為構築社會的公共意識與整體現代性的礎石。沒有這種現代的審美意識，不僅藝術家基於寫生而來的創作不可得，將眼前風光或藝術再現當成審美對象的行為亦不可想像。是以，台灣近代美術的先行者黃土水會如此感嘆：

我們台灣島的天然美景如此的豐富，但是可悲的是居住於此處的大部分人，卻對美是何物一點也不了解，所以他們也不能夠在這天賜的美再加上人工的美，美化人們的生活，提倡高尚優美的精神，有意義地渡過人生。本島人完全忽視了美的生活與趣味的生活。在山腰森林的附近，兩三間農舍的炊煙嫋嫋，歸途上的農夫，肩荷著鋤頭走在田埂上，一面望向天空的美麗夕陽。一般人不能欣賞描繪這類自然風情的繪畫，或者是牧童騎牛背愉快地吹著口哨，具有天真無邪的情趣的雕刻，卻常見酒醉，化粧妖異的人以及愚蠢胡鬧的人們，這究竟是為什麼？<sup>14</sup>

究其原因，正是因為當時的台灣社會仍未建立審美式的風景關係之現代文化意識。對於農民來說，大自然是無距離的生活空間，他不會用有距離的觀察者的眼光來欣賞，將之當作審美的「風景」看待。相對地，對藝術家來說，大自然乃是待捕捉再現的對象客體，而非無距離的生活空間。這種有距離的審美風景關係，是需要一定的社會條件作為前提的，就如盧卡奇（Georg Lukács）所言：

如果大自然成了風景——而農民雖生活在大自然當中，卻並沒有意識到這一點——，那末藝術家對風景的直接經歷是以觀察者和風景之間的距離為前提的，當然這種經歷是要經過許多中介才能達到這一直接性的。<sup>15</sup>

是以，風景畫家必得要「站在風景的外邊，否則的話，大自然對他來說，是不可能成為風景的，……他也只有作為空間上被隔開的觀察者才能具有和大自然的風景關係的」<sup>16</sup>。同樣地，面對再現自然「風景」的美術作品，一個未具備風景關係之意識的觀賞者，亦無法由純審美的角度欣賞藝術品，他只能由宗教性或裝飾性，乃至社會功用的角度看待藝術。所以，黃土水會如此抱怨傳統模式化的民間藝術：

看看台灣的家庭何處出現藝術的美與香呢？中等以下的家庭室內的裝飾千篇一律！在壁龕、或對聯的位置張掛著不值三毛錢的觀音關公土地神等印刷畫。而且中等以上家庭也不過是掛著應該被排斥的臨摹作風的水墨畫，或是騙小孩般的色彩艷麗的花鳥，偶而（爾）還會看到頭與身軀同大，活像怪物

14.黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》25-2/3，1922年3月。收錄於顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上冊）》，台北，雄獅，2001年，頁128。

15.見盧卡奇，《歷史與階級意識》，北京，商務，1996年，頁239。字體著重標示為引用時所加。

16.同前註。

的人像雕刻，品味拙惡，極為可笑。隨便大大小小幾十座神廟佛閣看看，都非常枯燥無聊，門上畫門神、金童、玉女、老宦，壁間畫龍虎，欄間有太公望釣魚、文王耕耘，檐下畫魚蝦，都好像是小孩子塗鴉，非常落伍。這是由於因襲傳統惡劣而保守的一面，沒有增加一點新味美趣，反而將前人按舊經驗所建立起來的藝術毀滅了。<sup>17</sup>

本來，將人們目光所及之自然景物或人類的活動看做是審美對象物，原本就需要許多社會的前提存在：除必要的社會生產與生活資源之積累，能使某些人能以悠適的生活態度遊賞自然之外，亦必須輔之以自覺性的審美文化觀，以及能促成文化交流的環境和藝術品流通的市場。儘管黃土水在世之時，台灣藝術市場的機制尚未建立，但隨著官方展覽會與畫會沙龍展的出現，以及地方仕紳的支持（如楊肇嘉與蔡培火對台陽畫會與個別藝術家的贊助），美術界的場域已開始有初步之規模。簡言之，當時台灣大致已有布迪厄（Pierre Bourdieu）定義下的那種「藝術場域」（le champs artistique）的存在（至少已經略具雛形），進而能使以風景關係為前提的審美觀得以產生和再生產。<sup>18</sup> 與此同時，從事寫生創作的藝術家一方面既不再是傳統以畫自娛、陶冶性情的文人雅士，另一方面也不同于工藝師傅般的畫匠、藝師，而是將自己與眼前景物相區隔開來的現代畫家。

因此，用比喻性的說法來說，這些參與台、府展的畫家基本上是沈浸於現代性陽光下的藝術家，當他們走過幽暗浮世的裏町時，感受到的只有幽靜或私密的生活氛圍，而無暇注意甚或無意間忽視身旁的「午夜花」。<sup>19</sup> 這不是要指責當時的藝術家刻意忽略現代性陰暗的一面，而是說風景關係的成立，已經預設了相對於客體世界而獨立存在的審美主體之存在，除非主體對此審美自律性的前提進行反思，甚至需對主體之自足性與內在性加以檢視批判。也因為這樣，多數裏町畫作中的人物，並非如畫家一般的能動主體，而是面目模糊的市井小民（即使李宴芳《午後的裏街》具有相對較清晰的庶民生活樣態，但我們仍無法看清當中人物在做什麼事），甚至只是畫裡的點景般的物體。縱使謎樣般的廖賢《裏通》（圖14），其中的人物亦或許可能只是野獸派圖畫中的色塊堆疊，追求的單純只是形式上的美感，未必是主體內在的反思。不過，由此我們或許可以追問，借用《風景心境》的書名，這些現代性陽光下的藝術家，他們的「心境」究竟如何？他們是否可視為班雅明筆下的flâneur（漫遊者）呢？

17.黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》25-2/3，1922年3月。收錄於顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上冊）》，台北，雄獅，2001年，頁128。

18.Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production*, Cambridge, Polity, 1993.

19.不過，在此我們也要補充，第2回府展中也有洪瑞麟《勞働》（1939）一作，畫的是終日全無陽光之所在：礦坑，以及其中辛勞的礦工。



#### 四、街巷裡的漫遊者

在討論日治時期的台灣藝術家是否具有漫遊心境之前，我們先來看一段小說的引文，出自龍瑛宗的〈植有木瓜樹的小鎮〉（1937）：

走在乾裂的馬路上，汗水熱熱地爬在臉上。

街道污穢而陰暗，亭仔腳的柱子薰得發黑，被白蟻蛀蝕得即將傾倒。為了逃避強烈的日曬，每間屋子都張著上面書寫祖大店號——老合成、金泰和——的布蓬。

走進巷裡，並排的房屋更顯得骯兮兮地，因風雨而剝落的土角牆壁，狹窄地胸向口壓迫過來。大概是陽光照不到的緣故，小路濕濕的；孩子們隨處大小便的臭氣，與蒸發的熱氣，混合而升起。<sup>20</sup>

引用這段小說開頭部份的敘述，不是為了討論已有許多人論述過的所謂殖民現代性議題與殖民地知識份子的認同的問題，而是要分析其中的敘述觀點和巷弄景象。很明顯，這裡的景象描述是透過主人公陳有三的眼睛所見，因而具有很強的主觀性。以敘事學的说法，這是「內聚焦」的敘述方式，且刻意省略主詞，讓讀者忽略掉其主觀化的視象。因此，這裡的視覺意象（乾裂的馬路、污穢而陰暗的街道、發黑的柱子和骯兮兮的巷子）、觸覺感受（熱與溼）以及嗅覺味道（巷內便溺的臭氣）無一不帶有主觀的感受與價值判斷，而非單純的客觀描寫，顯示陳有三對於此一新到小鎮的嫌惡感，甚至預示後來故事裡他對本島社會的疏離和不認同感。就此而言，陳有三可以說是個漫遊者，以漫遊的心境身處於此植有木瓜樹的小鎮，即使他已定居在這裡，他的心仍不屬於後街的幽暗浮世（這也是他的悲劇的緣由之一）。不過縱然他的心境是疏離的，陳有三還不是個現代生活的畫家或文學家；相對地，作家龍瑛宗卻是。不只因為小說裡陳有三沒有實際從事文藝創作，而是僅僅疏離式的漫遊尚非成為描繪現代性的藝術家的必要條件，然而從龍瑛宗這段運用內聚焦手法的敘述，足見他是雙重疏離的：一則疏離於一般生活空間，以近乎陌生化的方式描寫後街景象；二則疏離於故事人物，以後設態度呈現殖民地知識份子所感所感，及其必然之悲劇。

相對之下，徜徉於現代性陽光中的藝術家，描繪的裏町雖然可能像石川欽一郎所說的那般「髒得嚇人」，但是從畫中我們卻無從感受，不像〈植有木瓜樹的小鎮〉裡龍瑛宗所敘述的那樣，幾乎可感受到熱氣蒸騰兼雜臭氣薰人的空氣迎面而來。因此，藝術家們雖然可能漫遊後街尋找畫題，但是畫作中卻無明顯的主觀性（尤其不見去除藝術家身分，單純作為人的主觀感受在其中），亦無以後設的態度



圖18 鄧騰駿 裏道 1942  
（圖片來源：[http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp)）

反思自身的漫遊心境，或剖析裏町中的庶民及其生活環境之間的關係，乃至思索相關的社會問題。他們大致仍是以前述所謂風景關係的審美態度，看待裏町裡的巷弄風光與庶民生活，以未經反思的客觀性描繪眼前景象。因此，這種漫遊心境與單純直觀的審美態度，基本上跟波特萊爾的唯美主義美學觀不大相同。

沙特（Jean-Paul Sartre）在論及波特萊爾的「反自然」美學時，就曾指出其中的思維實屬十九世紀許多思想家所共享之社會理想，即建立一種與自然世界的種種謬誤、不公正和盲目機制直接對抗的人類秩序。<sup>21</sup> 唯美主義者在若干論述中，如王爾德的《謊言的衰朽》等，所表現出對自然的厭惡，或者是意圖在醜惡中尋求美感的藝術表現，亦可見出此種社會理想的潛在影響。唯美主義所一再強調的藝術美勝過自然美或藝術和道德無關的觀點，與其說是來自浪漫主義的影響，如藝術創作主體作為自然立法者的美學觀等，不如說是在尋求審美判斷的自身基礎和藝術表現的各種可能，不論其為真、為善甚或為惡。就此而言，波特萊爾之所以在城市中漫遊，描寫各種非自然的醜怪事物，將之昇華成「惡之花」，並非基於某種獵奇心態或未經反思的直觀表象審美，而是一方面紀錄下相對古典恆常不變的時代性與現代性的變易美感，另一方面更藉此凸顯與自然對立的文化美感，即沙特所云之企求社會理想與人類秩序的唯美主義信念。這種唯美主義乃是學院藝術家所欠缺，甚至是無法意識到的。

所以裏町圖象除了日常性的表現，多半未更深刻地去探索城市文化的意義，或直面社會問題，在形式上也未從印象派走出更多。當然，從1922年黃土水在〈出生於台灣〉中抱怨台灣傳統文化欠缺審美意識，到1927年台灣美術展覽會開辦後，藝術風氣的提昇與普及，以及藝術家走向更多樣題材與表現手法，其間進展亦不可謂不大。且展覽會中的裏町風貌，亦是今日我們認識過往台灣的絕佳通路。況且，也有許多藝術家具有突破性的嘗試，除了廖賢《裏通》（1934）以外，鄧騰駿《裏道》（1942）（圖18）也頗值得玩味。鄧騰駿是著名攝影家鄧南光的弟弟，鄧南光攝有許多街頭快拍照，這幅《裏道》相較卻大相逕庭，甚至帶有些許表現主義式的神秘氣息。常為人所忽視且遺忘的裏町、裏通或裏道，藝術家與文學家以他們的筆將其間景象加以捕捉之紀錄，或許可以帶領我們走進歷史的內裡，更加認識台灣之內蘊。

20. 龍瑛宗，〈植有木瓜樹的小鎮〉，引自遠流版《植有木瓜樹的小鎮》，台北，遠流，1997年，頁5。

21. 沙特，《波德萊爾》，台北，國立編譯館，1997年，頁71。