

# 帝國城邊風景：日治時期大稻埕裡的「後巷」風景畫探析

陳美靜

The City Edge Scenery of the Empire: A Study on the “Backstreet” Landscape Paintings in Dadaocheng during the Japanese Colonial Period / Chen, Mei-Ching

## 摘要

日治時期的城市景觀中，「後巷」風景畫作為一個結合空間、地方，以及風景三位一體並置的圖像主題，展陳於美術展覽會平臺中，成為一個述說日治時期美術發展中現代性的重要表徵。日治時期，大稻埕逐漸發展為北臺灣商業活動的聚居地，在 1920 年代官方施行市區改正計畫過程中，相對於城內以政治為核心的城市景觀，它儼然成為一個居於城市外緣的「地方」，並且具體展現臺灣常民生活風景的特殊化「空間」。<sup>1</sup>在這空間場域中，「後巷」的所在位置，在當時足以標記出城市邊緣空間在政治、社會和文化發展層理上的特有紋理。而相較於城市街區的正面性觀看與發展而言，「後巷」風景確實產生一個歧出於既有觀看模式下，形塑理解和認識城市生活真實樣貌的一個重要節點和場域。本文試以霍米·巴巴 (Homi Bhabha, 1949- ) 「夾縫性空間」探討不同文化觸接面上各種混雜、差異，疊合和並存的種種元素，從而一個並非二元對立的思維底下，解讀「後巷」風景畫作為一種文化實踐，其如何起作用？再者，藉由凱文·林區 (Kevin Lynch, 1918-1984) 對於城市意象元素「邊界」概念的確立，梳理城市邊緣節點的風景意象。最後，以後巷空間的邊緣性城市意象所產生政治、社會與文化意識的聚攏，析理後巷空間在該時期的風景畫內涵。

關鍵字：風景畫、後巷、夾縫性空間

<sup>1</sup> 江寶釵在〈論臺北城的殖民現代性——以市區改正與新興建築為觀察核心〉一文中，討論日治時期「市區改正」此一具體實踐的都市計畫運動：「市區改正，改造舊街道，構建新建築，設計新地景等等，經由新興的空間意象，步步為營，逐漸地演化出臺灣生活機能與過去的差異，進而由視覺與『身在其中』的浸染，內化為意識形態的控制，對於本文而言，『都市的本身是一種非文字書寫的正文 (text)，它以各種存在物與事件作為符徵 (signifier)』，指向這一個時代變異中的權力結構和生產方式，同時也延展出人類的知覺型態和心靈結構。」江寶釵以「市區改正」此一都市現代化建構的具體運動，觀察臺北城的現代性內涵，在城市新舊建築興起與殞落的建構和改製之下，我們得以在視覺的觀看與實際城市的變異過程中，重新理解並形塑出屬於當時代臺北城市的時代意識。甚至，對於美術的發展而言，官展系統中的地方色彩，亦可由此等城市空間的改變，加以審視畫家再現地方風景的創作內涵。請參見江寶釵，〈論臺北城的殖民現代性——以市區改正與新興建築為觀察核心〉，《文與哲》第 20 期，2012 年，頁 411。

本文以探究風景畫中大稻埕「後巷」為主題的作品，作為觀看日殖時期一個地方 (place) 的文化與社會交互關係的特定場域。從展覽會入選的相關作品中，分析臺、日籍畫家筆下後巷風景畫再現視角之別，從而進一步梳理「外來者」(outsider) 與「內在者」(insider) 在同一空間場域視覺觀看表現上的差異，以及其創作選材上的諸般考量，並且含納創作者對於其自身文化的思維與判斷。再者，「後巷」空間在生活場域的被理解、使用及其觀看，無論在社會日常性的生活動線上，或是處於兩個不同文化的交互理解上，都存在著一個「夾縫性」的空間意涵。本文試從後殖民理論學者霍米·巴巴 (Homi Bhabha, 1949-) 探究處於不同文化交相觸接時所產生的一種混雜、差異，疊合和並存的種種元素，以「夾縫性空間」(in-between space)<sup>2</sup> 做為文化互為作用和生成的接觸空間，同時保有各自文化的內在性與延展性。

## 壹、帝國城邊風景

邊界不是事物停止的地方，

如希臘人所承認的，邊界是事物開始展現自身之處。

——海德格，《築、居、思》<sup>3</sup>

1930 年主持大稻埕「雪溪畫室」的蔡雪溪以一幅膠彩畫作《扒龍船》(圖 1) 入選第 4 屆臺展，畫中描繪熱鬧的端午時節，身穿西裝、日本浴衣的歐吉桑、閩南服、客家藍衫、客家翹頭鞋的小姐，還有和服著裝的女性，一起圍聚在臺北橋南段的淡水河岸邊，觀賞節慶裡的龍舟賽事活動。是年，曾拜師蔡雪溪門下的郭雪湖則以《南街殷賑》參展(圖 2)，獲得臺展賞的殊榮。在郭雪湖筆下，迪化街南街上慶讚中元的節慶，以霞海城隍廟為核心向著街道遠方擴延的熱鬧街景，

<sup>2</sup> Bhabha, Homi K.. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1995, pp. 2-5.

<sup>3</sup> 同上註。頁 1。轉引自巴巴引用海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 於《築、居、思》(*Building, Dwelling, Thinking*) 論著中的論點。原引文為“A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something begins its presenting.”在此，‘boundary’ 的邊界意涵隸屬於林區城市意象元素中所被理解的邊界 (edge) 範疇之中，但它更具體的指涉諸如圍牆、海岸線，或是開發用地的邊界等接縫性空間。而「邊界」(edge) 在空間中的意涵所具備的擴延性質，足使殖民時期的邊界概念得以形構出一個不同文化具體觸接的理性空間，從而成為一個相對多元而混雜的文化作用地帶。因此，巴巴所提出的「夾縫性空間」，其中的「間性」是處在一種相當活潑的文化互動狀態，也由於這個「在……之間」的建構，所有介乎文化差異性的衝突與攻擊，得有一個可以掙扎、緩和，甚或是喘息的空間。

伴隨著各式物產商品的招牌，以及熱鬧往來街道上的人們，擊畫出大稻埕表街上的歡愉且繁榮的景象。

由上述兩件臺展的膠彩作品中，可以看見 1930 年代大稻埕表街上的繁華光景，亦可在淡水河邊探見現代化的建設，以及不同文化背景下的人們，共同欣賞節日慶典活動的圖繪表現。在此，大稻埕究竟呈現何等的文化樣貌，得以讓畫家筆下的「它」呈現如此豐富且多元的文化面貌？而就在介於熱鬧的表街與商業活動繁盛的淡水河岸之間的內側裏街，又是以何等的時空光景展開它的地方(地域)風景圖像？這些展示在畫家筆下的大稻埕裏街，是否以一種混雜的文化狀態，開啟它自身的地方風景論述呢？作為一個日治時期相對於城內空間堪稱邊緣地方的大稻埕，其又如何在這個以邊緣為核心的地方意識中，讓畫家的彩筆緩緩且真實的描刻下它的內裡狀態？誠然，後街巷弄作為一個地方風景的再現，應有如日治時期小說家張文環在其短文《露路》中描寫街道表裏的空間狀態，給出一個文學上的圖像參照文本：「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，白晝的寂靜擴展開來……。」<sup>4</sup>於是乎，在裏町的巷弄中存在著相當活潑的生活景象，「它」充滿活力的風景就成為畫家樂於採集、探求的風景畫主題。<sup>5</sup>

日治時期，大稻埕是一個顯富漢人慣習與族群生活文化的地方 (place)，其作為一個城市邊緣的空間，實已產生與城內日人現代化建築生活場域上的差異與疏離。<sup>6</sup>在此政治治理、社會與文化互為殊異的都市空間中，大稻埕的後街巷弄空間即成為該時期藝術家眼力所及、畫筆描繪的好所在。於是，藉由一雙雙建構在不同文化背景與視野底下的目光，再現大稻埕巷弄的風景，究竟產生了何等以「後巷」為題的風景畫，並且成為臺灣美術展覽會中被推舉而出足以表徵都市風景意象的作品？再者，在這新美術發展的階段中，大稻埕「後巷」風景畫，對於地方色彩的表現與城市空間的風景再現產生了什麼樣的時代思想與意識，經由不同文化背景的畫家，大稻埕的後巷風景畫是否隨之發展出互異的創作觀？

<sup>4</sup> 張文環，〈露路〉，《台灣公論》，1942 年 9 月，頁 5。轉引自邱函妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1999 年，頁 100-101。

<sup>5</sup> 邱函妮以「裏町的活力」為小標，梳理大稻埕裏町的熱鬧、充滿活力的生活圖像。參見邱函妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1999 年，頁 98-102。

<sup>6</sup> 此處以城市邊緣界定大稻埕的都市空間位置，對應城內日人為主的現代化建築活動空間場域，並且在畫家探求畫題的過程中，表現地方特色的思維作為一個探討的起點。再者，以大稻埕的後巷風景作為一個觀看臺灣地方特色的焦點，應能具體表徵該區域文化多元的特質，而這個交會的點，在畫家的圖像中，可以逐一梳理出它特有的核心內涵。

1935 年石川欽一郎即在《臺灣時報》發表一篇名為〈臺灣風光的回想〉的文章，他漫遊在大稻埕裡的永樂町後街巷弄，回憶著第一次來臺時期所見的永樂町光景：<sup>7</sup>

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髒得嚇人，但畫起來卻很有意思。<sup>8</sup>

這個位於臺北城市邊緣地方的永樂町後街，從石川欽一郎的記憶中，原是個充滿好畫題的空間，那記憶中的小橋佈滿苔蘚，宛若藝術品般的存在，是藝術家眼裡至為迷人的光景。而這裡所指「後街」的所在位置，在當時卻足以標記出城市邊緣空間在政治、社會和文化肌理上的紋理。美國城市規劃師凱文·林區（Kevin Lynch, 1918-84）在探究城市的可意象性（imageability）時，即明確的定義可意象性的內涵：「可意象性的定義，是指一個實際物體具有某種特質，能高度引發觀察者強烈的意象。它可能是形狀、顏色、或排列方式，促使觀察者在心中建構出一幅鮮明可辨、結構強而有力、十分有用的環境意象。可以向性也成為可辨讀性（legibility），或在更高認知層次上，稱為可見度，亦即物體不僅僅被看見，還能被鮮活、強烈的感知到。」<sup>9</sup>位處城市邊緣的大稻埕空間所形構的城市意象，可由石川的文字記述中察覺出，它帶有一股濃濃的現代進行式夾雜其中，因為一個不可見的意象圖示，在他的文字裡被再次的翻攪而出，文字中故去的永樂町後街圖像，已然成為記憶中的一隅，那個已逝的回憶和可被稱之為意象的所在，實則在一個新興的都市計畫中，好整以暇的、從容的改變了它原有的城市「意象」，其中所隱含的可意象性在石川欽一郎的作品中具體可見。石川曾寫下他對於臺北城的直接感受：「我一直住在台北，所以覺得台北附近的景色最為親切。」<sup>10</sup>他

<sup>7</sup> 當時的永樂町所在位址約莫在今天的甘谷街到迪化街一段附近區域。

<sup>8</sup> 摘錄石川欽一郎，〈台灣風光的回想〉，收錄於顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001（1935）年，頁 55。

<sup>9</sup> 摘錄自凱文·林區（Kevin Lynch）著，胡家璇譯，《城市的意象》（*The Image of the City*），臺北，遠流出版社，2014 年，頁 23。

<sup>10</sup> 同註 8，頁 55。石川欽一郎於 1935 年發表於《臺灣時報》的文章〈台灣風光的回想〉，以具有臺灣在地特色的景物作為其回想臺灣風景的懷念之物（如大稻埕後街），該文中同時也指出其個人對於臺灣風景在現代化建構中所產生地方景物特色上的變異和存在狀態。而在這些臺灣地方景物再現的圖像中，石川除了個人對於臺灣風景趣味的探索之外，也包含介紹臺灣風景給內地日本人作為了解殖民地臺灣之用。

以文字描摹傳寫自己最熟悉的臺北景致，同時記錄著對於一個城市的「記憶」在時間的更迭中漸次產生變化的樣貌。甚且，他更進一步的在行文中，明白地指出個人在臺灣旅行最頻繁的時候是明治末到大正初期，那是個臺灣尚未進入近代化的階段，所以觸目所及的風光景致，多是較為純粹的臺灣風貌！當然，石川筆下永樂町後街舊有的「城市意象」，所帶給人的近乎頹廢的、陳舊的，並帶有些許髒亂感的空間，著實是一個描繪地方風景時不可多得的「好畫題」。來自石川的城市「意象」則揭露一個城市漫遊者的眼光，及其所觸及的情感狀態，從而可以在這個具有鮮活力量的畫題上提取風景的意象。

石川於 1910 年的作品《後街》（臺北迪化街李春生宅）（圖 3），以大稻埕商人李春生位於迪化街上（永樂町）的住家為題，石川選定一個屋宇背後的巷弄空間來作為其描繪的主題。而在另一幅同樣以大稻埕後街裏巷為主題的作品《小流》（圖 4），石川描繪汨汨流淌在民宅後面的小河，靜置在河中的小舟，與荷著扁擔重物的人物，為靜謐的風景興起一股靜謐氛圍中的動感。如此日常的後巷光景，與表街充滿活力的商業活動形成強烈的對比。這個風景的存在，是臺灣開始實行市區改正前，大稻埕較為原始狀態的時空光景。石川欽一郎在此時期所描繪的大稻埕後巷風景，為城市空間圖像的認識與理解拋擲出一個具有時間差的光譜，並且進一步地在城市的風景層次中，梳理出對於城市邊界的風景視角。

在此，更進一步論及「邊界」（edge）在城市地景中的圖像表現，它並非僅是單純的呈顯一個城市邊緣位置上的地方，更多的是透過一個邊界的概念來詮釋一個地方座落在城市邊界上的意象（image）。<sup>11</sup>

邊界是線性的元素，它不會被觀察者視為或當做通道。邊界指的是兩個部份的分界、連續的線性中斷處，像是海岸線、鐵路隧道、開發用地的邊界、圍牆，而且是一種側向的參照而非座標軸。這樣的邊界是可以穿越過去的屏障，將一區與另一區隔開來；邊界也可以是接縫，沿線的兩個區域彼此相關且相連在一起。這些邊界元素雖然不像通道那麼突出，對許多人來說卻是重要的特徵，尤其可以把幾個一般性的地區組織在一起，例如城市周邊有水域或牆面的輪廓。<sup>12</sup>

<sup>11</sup> 城市的「意象」，此意象 / image，在此應可對應到風景畫中的「圖像」。

<sup>12</sup> 凱文·林區（Kevin Lynch）著，胡家璇譯，《城市的意象》（*The Image of the City*），臺北，遠流出版社，2014 年，頁 77-78。

上述引自林區「邊界」的定義，具體化邊界在城市空間中的位階，作為一個位處邊緣的空間、地方，其所具現的風景內涵相對豐富。從文化觸接的面向上來看，邊界可以是一個具有貫穿性的位置，透過這個穿越的動作，不同的文化可以有彼此互動、交流和並存的可能。日治時期的臺北城，受到階段性市區改正計畫的影響，使原本熱鬧、人口聚居的大稻埕，逐漸成為一個相對於城內空間之外的城市邊界。因此，大稻埕位居邊界空間的風景形構，則可透過一幀幀畫家筆下的大稻埕的後街風景畫，進一步討論其作為邊界的空間意象。後殖民理論學者巴巴提出「夾縫性空間」以消彌諸般二元對立的認同思維，重新在理性規劃的空間之中，梳理不同文化間碰觸時的混雜、差異、疊合與並存的元素。在此，單一國族、共同體的主體價值與想像得以被鬆動。<sup>13</sup>

在城市邊界的空間意象確立之後，這個位於線性元素上的節點<sup>14</sup>如何成為一個好的畫題，就屬石川對於大稻埕後巷的文字描繪和彩筆揮灑，適可貼切的形塑一個可供參照的風景，並可被視為表現城邊風景的最佳註腳。但「風景」僅只是一個外來者漫遊城市空間中對於邊緣地方的一種偏好，一種頹圯、髒亂，甚至近乎落後狀態的喜愛，進而成為一個畫家眼中的繪畫題材？風景，它涵納著一個觀者，一個創作者，對於一個空間，一個地方的綿長的情感狀態。它是一個視覺再現的圖像，延伸至其（圖像）後的思想意識，沒有一處是以無意識的、無覺知的狀態，來進行畫面的鋪陳與表述。當代美國藝術史學者米契爾（W. T. J. Mitchell, 1942-）將「風景」一詞的詞性從名詞轉為動詞，重新給定風景一個新的詮釋架構。他認為：「我們不是把風景看成一個供觀看的物體或只供閱讀的文本，而是一個過程，社會和主體性身份（分）通過這個過程形成。」<sup>15</sup>因此，在這裡「風景」處於一個動態的理解和辨識一個視覺再現的狀態，它不是一個已經完全徵顯一地、一空間或是一風景的確立文本，它的動態呈顯存在於給予詮釋和進行梳理之閱讀者的主體之中。

---

<sup>13</sup> 蘇碩斌，〈第一章 空間治理與地方夾縫：日本近代帝國統治下的台北社會演變〉，收錄於李承機、李育霖主編，《「帝國」在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2015年，頁41。

<sup>14</sup> 「節點是觀察者可以進入的重要焦點，通常是通道交匯點或某種特徵的匯集處。雖然概念上，節點只是城市意象裡的一小點，但在真實世界裡可能是很大的廣場或延伸成長條形，或者當以一個很大的範圍來看待城市時，可能整個市中心區域都是一個節點。」摘錄自凱文·林區（Kevin Lynch）著，胡家璇譯，《城市的意象》（*The Image of the City*），臺北，遠流出版社，2014年，頁116。

<sup>15</sup> 米契爾（W. T. J. Mitchell）編，楊麗、萬信瓊譯，《風景與權力》（*Landscape and Power*），南京，譯林出版社，2014年，頁1。

再者，一個城市發展的過程中，正面街道的一種觀看模式，其井然有序的立面建築、熱鬧非凡的人潮景象，顯與其內（背）面的風景有相當程度的差異。相對於表街的鮮明、活潑的正面性特徵，「後巷」所顯現出來的樣貌多是較為頹圯、負面、黑暗，甚至是較不文明的現代性徵象。日治時期有一首自 1937 年即已傳唱至今的演歌曲目《裏街人生》（後街人生），<sup>16</sup>該曲歌詞內容描寫暗黑冰冷的後街，對於充滿陽光的冰冷期待……，其中人們所企及的希望已遙不可及，此等裏街中的人生狀態顯得相當悲涼！盛鎧在〈試探日治時期與 1970 年代鄉土運動的巷弄美學〉一文中，提出「裏町」簡要的定義：「『裏町』（うらまち）一詞，泛指不靠大馬路的街區，以及意指小路或小巷的『裏通』（うらと・おり）等詞彙，皆有巷弄之意。」<sup>17</sup>此大馬路周邊街區的小路、小巷所形成的在地風情，以及一般市井小民的真實生活場景所建構的風土景致，當已成為城市漫遊者駐足流連、目光定睛之所在。

綜上所述，筆者試圖在如上的城市空間風景的基礎上，以畫家視覺再現的大稻埕「後巷」風景畫作品作為主要的討論對象，<sup>18</sup>探問臺北城市空間中的城邊風景如何對應一個都市計畫的節奏，從此一「邊界」城市節點的概念出發，發展出一個具有巷弄內裡層面的所在，而這個城邊地方所形構的空間內涵，足以回應日治時期一個新地景的建構。

## 貳、大稻埕裡的新地景：後巷風景

大稻埕的城市空間，從 1907 年以來市區改正計畫施行的過程中，地方風景即產生相當程度的變異，畫家以視覺化表述逐漸形成的「新地景」概念。在這個空間變異中所堆砌出來的、畸零的、具有私領域性質的後巷空間，就成為理解近代城市生活一個圖像書寫的所在。白適銘論及大稻埕位處於「臺北三市街」的地理位置上，在市區改正的都市計畫中，其地方性的屬性由原有的地方社會的一環，轉變為一個具有現代化氛圍的城市空間。<sup>19</sup>石川欽一郎對於大稻埕的圖像描繪以及文字的書寫，足以見證大稻埕城市意象近代化的過程。相對於城內現代建築為

<sup>16</sup> 《裏街人生》（後街人生）於 1937 年 8 月發行，島田磐野作詞，阿部武雄作曲，原唱者為上原敏和結城道子。該曲在臺灣翻唱有臺語版的《後街人生》，以及國語版的《秋詞》。  
（[http://blog.xuite.net/gogo7637/twblog/102535427-樂曲介紹-裏町人生\(日\)%EF%BC%8F後街人生\(臺\)%EF%BC%8F秋詞\(國\)](http://blog.xuite.net/gogo7637/twblog/102535427-樂曲介紹-裏町人生(日)%EF%BC%8F後街人生(臺)%EF%BC%8F秋詞(國))）。瀏覽日期：2017 年 6 月 28 日

<sup>17</sup> 盛鎧，〈試探日治時期與 1970 年代鄉土運動的巷弄美學〉，《藝術學研究》第 9 期，2011 年，頁 132。

<sup>18</sup> 作品的選取來自臺府展中以大稻埕「後巷」為繪畫題材的風景畫。

<sup>19</sup> 白適銘，〈都市化、現代生活與日治時期臺灣美術的當代書寫〉，《臺灣美術》第 81 期，2010 年 7 月，頁 21。

主的政治中心位置，城市邊緣位置上的大稻埕所展現的是一個較為緩慢的自然變化的過程。

約莫在 1910 年，石川欽一郎《後街》一作，描繪隱身在熱鬧迪化大街上的後巷空間，該作已具體而微表現臺灣地方性社會的風景。回到 1908 年石川在〈水彩畫與台灣風光〉中大膽的提出「日本第一的臺灣風景」一說，他認為：「領台十餘年後的今天，日本還有很多人一直不知道台灣，我希望至少讓這些不幸福的人們知道日本第一的台灣風景……。」<sup>20</sup>臺灣風景對於石川而言，非單指是一個殖民地的風光，它所涵納的是相對於日本本地的風景相較之下的差異性景致。於是，石川在文中更進一步地以臺北和京都作為彼此的參照，其淡水河可比鴨川，且是足以媲美比叡愛宕的大屯、觀音等群山環繞的城市。<sup>21</sup>臺北城在石川目光的注視之下，成為一個繪畫題材提取的好地方，出於介紹臺灣風光與體現臺灣地方社會的企圖，石川除了描寫、繪製臺北城裡外的城市景致，還以水彩做為創作媒材的基底，為臺灣空氣中漫滿水氣的風光框架出特有的景框！<sup>22</sup>其實，從石川的言談中，我們可以隱隱的感覺到他對於讓內地（日本）人認識臺灣的強烈意圖。所以，透過風景圖像表現臺灣風景就成為畫家行旅臺灣時重要的工作。

1927 年，黃振泰以《永樂の裏町》（永樂町後巷）（圖 5）入選第 1 屆臺灣美術展覽會，此作可以看見石川欽一郎文字裡對於永樂町後街在 1910 年代的光景較為貼切的呈現。盛鎧認為黃振泰作品中的石橋可能就是石川記述裡的那座橋吧！<sup>23</sup>顯得老舊的屋舍，尚未整建的泥土河堤，映著視點遠處的山陵線，石橋上來往的人們為這片風景所添加的人氣，是這幅風景中靜謐甚乎寂寥的「私人」境地的痕跡。這個私人的風景是盛鎧在討論後巷空間質性的一個立基點，對應當時社會變遷的發展歷程，後巷所區辨出來的公共和私人空間的分際，形成兩種殊異的風景，而這兩種風景與整體城市的變遷環環相扣。<sup>24</sup>在時隔兩年後的臺展入選

<sup>20</sup> 石川欽一郎，〈水彩畫與台灣風光〉，收錄於顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001（1908）年，頁 30。

<sup>21</sup> 石川欽一郎，〈水彩畫與台灣風光〉，收錄於顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001（1908）年，頁 30。

<sup>22</sup> 1935 年，石川欽一郎漫遊在歷經都市計畫的臺北城裡，在回憶第一次來臺時的臺北光景，時隔 20 多年，這城內外的景致產生了許多的改變。他回憶多年前所見的大稻埕小火車站周邊或近或遠的自然風光，那歷歷在目的北門、車站前的水塘、紅瓦屋頂的房子以及大屯山姿影，那刻記在他腦海裡的鮮明的綠、澄澈的青空，在當時即已被他收入畫框中，成為一幅後來從未曾再見過的風景。參見石川欽一郎，〈台灣風光的回想〉，收錄於顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001（1935）年，頁 54。

<sup>23</sup> 盛鎧，〈試探日治時期與 1970 年代鄉土運動的巷弄美學〉，《藝術學研究》第 9 期，2011 年，頁 135-136。

<sup>24</sup> 盛鎧，〈裏町人生：臺灣日治時期美術與文學中的後街風貌〉，《臺灣美術季刊》第 85 期，2011 年 7 月，頁 4-19。

作品中，可以看見同為一廬會成員的兩位臺籍畫家倪蔣懷和陳英聲同以後巷風景為表現主題的畫作。

倪蔣懷在作品《李春生紀念館》中（圖 6），將畫面的前景留給蜿蜒流水的河道和左側的泥土道路，河道右側的擋土牆上佈滿繁盛樹木與漫草，在走向前景的撐傘婦女攜著孩童緩緩前行的步履中，一個由中景開展出來的屋宇居家群落，向著畫面的遠景的方向延伸，節比鱗次地座落在河堤道路之後，裡頭有李春生紀念館坐落其中，這個紀念館也同樣出現在陳英聲《街ノ裏》（後巷）（圖 7）的作品中。兩件同樣描繪大稻埕後巷空間的作品，無論是否明確指出所繪對象的名稱和空間，它們都以一種由外而內的視角，展開一個繁盛空間內裡巷弄中的城市景觀。相較於倪蔣懷《李春生紀念館》，陳英聲的視角好似站在沙洲上的一隅，由此望向李春生紀念館的位置，這個鮮明的印記可由畫面前景線條相對明晰清楚的擋土牆面，以及沙洲上狀似繁盛的樹木草叢略知一二；而由沙洲和屋宇交疊所構成的中景處，有一種漸層的效果從沙洲的鮮明筆觸到屋宇的淡彩描繪緩緩呈現，並由此處向遠景延伸至悠淡的天空，中間還有一幢隱隱呈現在畫面中的李春生紀念館。在倪蔣懷的作品中以一種詩意的調性表現淡水河邊的城邊景致，在此我們無法清楚的看見歷經市區改正計畫後的清朗街區，倒是有一種靜謐的氛圍縈繞在整個畫面的空間中，似乎有種城市的改變，與其何相擾的感觸？！後巷空間在大街町區的都市變革中，往往有一種緩慢書寫改變狀態的能量，我們可由此《李春生紀念館》一畫作中閱讀之。

再者，有別於前述兩件作品由外緣的觀看視角切入後巷的表象描繪，蘇振輝於 1929 年《大稻埕ノ裏町》（大稻埕後街）（圖 8）和 1930 年《大稻埕の一角》（大稻埕一角）（圖 9）兩件入選臺展的作品，則更進而深入後巷空間，以人物的行進活動和街道上建物景致的鋪陳，益加具體的表述後巷空間中的生活情態。甚至，在這兩件作品中，一幢同樣設定在畫面主體位置上的樓宇，是畫家視角切換的立基點。在 1929 年的入選作品《大稻埕ノ裏町》（大稻埕後街），其熙來攘往的行人由畫面的前景向中景處漫行，在多數行人都背對著觀者的直視下，他們行走的方向使得畫面中景裡一幢幢接連相伴的房屋，顯出與前景狀似空無般的空間相抗衡的量體感，較遠處的一幢甚為高大的房子，在線條的粗筆描繪下，著上水彩暈染的色面，使它就像隱身般的存在於中景的房屋後，這是蘇振輝置身於俯視位置上的視點。而在這群聚的樓宇的另一側，畫家宛若站在拖著板車的行人的背後。1930 年《大稻埕の一角》（大稻埕一角）畫面中間的房屋外觀則有更

多細節的表現，在前景右側的棚架下站著數名仿若在交談般的人，對街堆疊著近乎與棚架齊高的層板，正在行進中的行人往前邁進看似遇見一個死巷，但對應 1929 年蘇振輝同樣主題作品的畫面，可以發現畫家以同一叢屋群作為表現的核心，從兩個不同的側面，梳理在大稻埕巷弄裡的生活情狀。雖然，畫家以俯視的視角表現後巷的景觀，但是這個視角的採取卻與倪蔣懷和陳英聲有別，蘇振輝的畫作再現的是一個更加親近巷弄自然環境的表現手法，此等的視覺延伸性透過行人行進的方向以及房屋和道路所圈圍出來的空間，使得後巷光景益加生動，使觀者有若置身巷弄之中。

位在大稻埕的天水路（舊稱得勝街）上，有一座供奉道教瞿公真人的廟宇（現已無存），陳植棋獲第 4 屆臺展特選無鑑查的《真人廟》（圖 10）即是以此為題，描繪位於現今延平北路後巷中民間信仰的廟宇。真人廟曾是陳植棋參與文化協會和臺灣民眾黨呼喊改革的所在地，對他而言此處存在著相對複雜的情感。在陳植棋的畫作中，有一種不規整的凌亂感鋪陳在真人廟的正面建築上，當時這破舊廟宇的周邊已被違章建築所包圍，畫家揮執筆著大膽的筆觸，似乎已不再只是表現真人廟的現況，更多的是以一種創作者的關懷，表現眼前所見的凌亂之餘，甚至是對於城市現況的一種觀察，卻也是向著畫家個人內裡爬擊著。位在圓環附近的真人廟，計數著大稻埕人的一種信仰狀態，在陳植棋筆下則成為一個城市意象的鑿痕，它刻記著一個城市在表街背裡空間中貼近真實生活，以及歷經時空變遷信仰所在的真實狀態，同時為城市在現代建設過程中，加註相對頹圮、衰老的印記。此外，倪蔣懷在 1933 年以懷念故友陳植棋的情懷，同樣以得勝街上的真人廟為題，<sup>25</sup>描繪立廟已有 40 多年餘，且在褪舊中屹立在大稻埕巷弄中的廟宇（圖 11）。倪蔣懷採取同樣的視角，然相較於陳植棋的大膽筆觸，倪氏採取較為明晰的構圖，表現街區上樓宇和真人廟在空間上的相對關係，廟前寥寥或坐或立數人使得廟宇的存在與空無行人的街巷，顯出一種寂寥的空寂之感。若說這是對一位故去好友的懷念，這中間對於人物的描繪，確實有種特殊情感狀態的表述。

從 1935 年石川欽一郎對於臺灣風光的描述中，可知其於 1910 年代所見永樂町後街的景象猶若歷歷在目，然而當下眼目所及的是一個經過都市計畫後的後巷空間。在 1931 年林添輝的作品《大稻埕裏町》（大稻埕後街）（圖 12）中，有

<sup>25</sup> 此真人廟原為供奉道教民間信仰瞿公真人，清朝劉銘傳領臺時期因軍中爆發瘟疫，受瞿公真人託夢藥方，而使士兵痊癒，從此劉銘傳即於軍中供奉瞿公真人。1887 年板橋林家獻銀建廟於稻江得勝街，俗稱「瞿公真人廟」或「真人廟」。（參見維基百科 <https://zh.wikipedia.org/wiki/瞿公真人>，瀏覽日期：2017 年 6 月 28 日）根據莊永明《台北老街》所載，該廟現已無存。（參見莊永明，《台北老街》，臺北，時報出版，2012 年，頁 100。）

一股匍匐存在於都市變革中後街巷弄的現實光景，但這個如牧歌般的風景，在大稻埕繁華街道背後愈加顯出它的靜謐氛圍。林添輝將後巷的風景鋪設在一個具有高低起伏變化的小河道堤防周邊，位在畫面左側的樹木繁盛的映照著似石川欽一郎眼前所呈現的新橋，接連著橋面的道路由中景處緩緩落到前景的漫草邊，那道路還是泥土地，而循著兩岸河堤邊的老舊房舍緩慢綿延，遠處就是繁華熱鬧的洋樓街屋區。在這個渺無人煙的自然風景中，一切的事物都像是靜止一般，以一種可被稱為第一自然狀態的風景，回應在城市變遷中第二自然的存在。<sup>26</sup>1930 年代臺北城的都市計畫已然進入「市區計畫」期，該期是以大都會的整體市街計畫為主軸，原有臺北三市街的都市景觀，也在這個都市計畫展開期的都更過程中，展現出一個新穎的城市空間樣態。成富禮正於 1932 年的臺展入選作品《大稻埕の裏町》（大稻埕的後街）（圖 13）與林添輝的《大稻埕裏町》一作，有著相類似的後街觀看視角。從畫面前景的泥土道路，到位於右側擋土牆上的樹木，成富禮正以一座位於中景處的石橋聯繫小河道兩側的空間，形成一個在後巷空間中甚為自然的景觀。而電線桿所在的小土丘包覆著一條稍顯陡坡的道路，與樓宇相連的溝渠土牆急促而下，降落在渠道邊，由溝渠的走向望向深處，則有一幢不甚明晰的房屋。在林添輝和成富禮正接連入選的《大稻埕裏町》和《大稻埕の裏町》作品中，應可有一個彼此互相看向對方巷弄風景的交錯點，它就位在那座已經過都市計畫改建的石橋上。由石橋兩側，林添輝視點的座落處是位在石橋邊的泥土道路前，而成富禮正則像是將雙腳置放在溝渠的河道邊一般，他們皆以一種側寫式的觀點，描繪記錄著臺北城市中，一種更新和變異過程裡邊緣空間的風景。此等的城市風景，像是要梳理一個人的內在狀態，其私密的程度不容以一種過度緊張或是快速的方式，甚至是熱鬧的氛圍加以框架，而像是成富禮正以一堵電線桿的存在回應臺北城裡近代化景觀形構的過程一般，猶若有股充滿文化內蘊的力量，劃開城市風景的另一面貌——城市意象——其所指陳的不是單純的風景之自然轉化的過程，卻是一個風景生成的具體之所在。

臺展初期有數位日籍西洋畫家，他們多以風景為畫題，實則描繪大稻埕後街巷弄中的風景。並川定雄以《風景》（圖 14）一作入選 1927 年臺展，畫面中西式的洋樓建築佔據了近半的尺幅，左側的拱橋流水與高大的樓宇近乎失衡的視覺感，卻在數株聳立於橋面旁的植物中，取得畫面的和諧。數個隱若穿梭在洋樓裡的人們，與小河裡的流水，就是這個後巷風景中最為熱鬧的聲響。同一年，大枝

<sup>26</sup> 原真的自然，可謂第一自然；第二自然即是指文化的自然，即是風景或是風景畫稱之。

千秋也有類似的取景。在《風景》（圖 15）的畫面中，他像是站在小河堤邊，凝望著近乎靜止的流水和渺無人聲的洋樓屋群。而另一位以《橋のある風景》（有橋的風景）（圖 16）從後巷的小橋邊坡旁，伴著潺潺的流水，將視線由近景的傳統矮小屋宇的側寫，延伸到中景裡的規整洋屋建築，並在畫面的左側中景處，以同樣是舊式民宅的建物，框畫出後巷裡尋常寧靜中，建物新舊交雜所帶來的活潑感。上述的三位日籍畫家，或也因為本身就居住在大稻埕的城邊空間中，所以他們採取觀看大稻埕的視角，就自然的延伸到嘈雜熱鬧街道的裡側，將日常生活中的居住空間，以一種更親近式的情懷進行取景。

從 1910 年代來自石川欽一郎的「後街」畫題的展現，以至臺展期間陸續出現以大稻埕後巷為題的作品，使得藝術家們對於城市空間改變的過程，可由一個城市漫遊者的觀點，紀錄臺北城在近代化的生命狀態中的內在特質。入選臺展的畫家們的作品，對於後巷題材的表現，從一個新舊交雜景物的風景書寫，從喧囂熱鬧的街道公共領域到進入靜謐且充滿私人情感表述的後巷，臺、日籍畫家都以個人對於大稻埕後巷風景的認知，展開對於這個充滿混雜文化肌理空間的表述。

### 叁、後巷的地方性社會內涵

大稻埕原有的地方社會是建立在舊有的仕紳治理的基礎之上，在面臨無形的政治統治與有形的都市計畫的挑戰，它展現出文化上的多樣性與社會氛圍的兼容並蓄感。大稻埕的表街和淡水河岸邊的節慶活動，甚至是介於兩者間的裏街巷弄，無處不在展現大稻埕舊有地方社會，在遭遇殖民統治現代社會的衝擊時各種文化的混雜與衝突景觀。<sup>27</sup>大稻埕後巷位處城市邊緣空間的質性，匯聚臺、日籍畫家的目光，再現後巷景觀的風景畫作品。無論是從日籍畫家的地方風景採集的觀點，或是臺籍畫家表現鄉土情懷的自然光景，「後巷」風景畫的再現，已然承載著如後殖民理論學者巴巴「夾縫性空間」的內涵。大稻埕「後巷」風景畫具現的文化混雜性，遞變汰換自各不同文化背景的畫家之手，使得我們在析理後巷風景的再現意義上，產生有別於既有城市空間意象的認知。從城市空間意象再現的角度來看，風景畫的媒介特質，誠如米契爾在〈帝國的風景〉中所指：「風景是人與自然，自我與他者之間交換的媒介。如同金錢一般，風景不具備任何價值，卻表現

<sup>27</sup> 蘇碩斌指出：「李春生由清末過渡到日治時期，初始一直努力維繫地方社會體制，但一旦地方社會遭破壞，李春生其實很快就認識到新的空間觀，因此務實地與總督府展開折衝、因應。」摘引自蘇碩斌，〈第一章 空間治理與地方夾縫：日本近代帝國統治下的台北社會演變〉，收錄於李承機、李育霖主編，《「帝國」在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2015 年，頁 43。

出某種可能存在的價值儲存。」<sup>28</sup>「風景」在此成為一個價值存有的載體，而儲存本身已具備一種思想的質地與社會性的肌理。

1935年，石川欽一郎重回大稻埕永樂町的街町裏地，在細密的探巡曾是舊地重遊的風景時，他不斷的在翻找並且重構數十年前的自然風景，相較於彼時的原真自然狀態，此時他需要一雙真切並能辨識城市都市計畫後的眼睛，再次更新並記錄下眼前所見的一切光景。<sup>29</sup>米契爾提出一個關於風景命題的論述，相當貼合這個對於記憶中有時序差異存在的自然風景。「風景是以文化為媒介的自然景色。它既是再現的又是呈現的空間，既是能指（signifier）又是所指（signified），既是框架又是內含，既是真實的地方又是擬境，既是包裝又是（被）包裝的商品。」<sup>30</sup>這個風景即是「自身」的概念，在此被以反覆套套邏輯的思考串連，形成一個文化體現的堅實對應體，於是，城邊風景闡釋的自然景色所隱含的內在文化特質，不單只是一個景色變遷過程中的圖像紀錄，它還同時擴延一地的風景對應該地方（空間）在文化系統中的相對位置；再者，後巷在風景畫中再現空間負面、黑暗、原始、落後的景觀，相較於城市表街上繁華的、現代性的空間氛圍，後巷空間訴說的是城市邊緣、節點上的另一個地標式的風景。

## 肆、結論

綜觀本文所探究的後巷風景畫作品，黃振泰的視角細細地搜羅城市景觀中一個相對內裡的、私密的、具體而微的景象。這件作品中的新橋，是石川在徜徉遊大稻埕後巷時對於臺北城外風景特色的感嘆：現代城市的建設讓原有的臺灣特色逐漸化約在新的城市光景之中。倪蔣懷和陳英聲以具體可辨識的李春生紀念館一帶淡水河沿岸河堤的自然風景作為取材的地方，從一個城市外緣河堤邊的位置向城市的內側望去，形構一個城市空間中既是內裡卻又像外部介入式觀察的風景。蘇振輝的兩件大稻埕後巷主題的作品，採取由大稻埕裏町街道旁的樓房中俯瞰的視角，表現俯視眼光下的大稻埕後巷景觀。從陳植棋鮮明筆觸下的《真人廟》和倪蔣懷追憶故友所繪的《真人廟》，兩者對於後街巷弄的表現，除了描寫一個民間廟宇祭祀的所在，所傳達的空間內涵是包裹著對於鄰近圓環地方以及熱鬧大稻

<sup>28</sup> 米契爾（W. T. J. Mitchell）編，楊麗、萬信瓊譯，《風景與權力》（*Landscape and Power*），南京，譯林出版社，2014年，頁5。

<sup>29</sup> 石川欽一郎，〈台灣風光的回想〉，收錄於顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001（1935）年，頁54-55。

<sup>30</sup> 米契爾（W. T. J. Mitchell）編，楊麗、萬信瓊譯，《風景與權力》（*Landscape and Power*），南京，譯林出版社，2014年，頁5。

埤埤化街上那種寂寥與落寞的寧靜之感。林添輝《大稻埤裏町》和成富禮正《大稻埤の裏町》從畫面的構圖以及橋的設置位置，應可判斷他們是在同一處大稻埤的後巷取景，林添輝由後巷外緣的緩坡下望向遠處連接涼臺殖民建築樣式屋宇<sup>31</sup>的地方，而成富禮正就是置身在溝渠渠道內向著兩側的樓宇背裡及土丘上看去！大枝千秋、並川定雄、小川勇等數位日籍畫家，在後巷風景的取舍上有較為相近的景物表現，描繪新舊參差林立的屋宇，以近似樣板的構圖處理大稻埤後巷的景觀，在渺無人跡的風景中，畫家自身就成為體現該處風景的唯一觀者。

盱衡臺、日籍畫家對於後巷風景的處理手法，在視角的設定上有一個共同點，即是每一雙觀看的眼晴都像是直接置身在後巷中，隨著都市風景的遞變，或直接或是隱微的表現大稻埤後巷景觀。大稻埤後巷位處臺北城外的邊緣地方，而後巷空間的意象，即是具有接縫性質的節點，通過這個節點不同區域的文化間性足以產生流動。同樣的，大稻埤後巷作為一個殖民時期的「夾縫性空間」，它吸引外來者(日人)的目光駐足，以探求在地特色的視角，表現屬於臺灣的地方色風景，而相較於石川欽一郎以真摯的情感踏查大稻埤後巷光景，大枝千秋、定川並雄、小川勇和成富禮正等人對於同一後巷空間所做的描繪，則顯得相對缺乏生氣，且畫面中的景物多以畫者即為第一觀者，以及單一視點的構圖來再現大稻埤的後巷空間。前述畫家的作品中持續存在的涼臺殖民建築樣式的屋宇，就是大稻埤後巷風景中的核心景觀。從內在者視角所表現的後巷空間，除了殖民建築樣式的屋宇之外，人跡的出現，以及視點上的變化，使得大稻埤後巷的日常性足以被閱讀出來。後巷的節點質性與夾縫性空間內涵，再以大稻埤作為一個風景再現的所在時，確實可由文中討論的各作品觀察出米契爾對於風景畫即是結合「空間」、「地方」和「風景」之三位一體的概念。大稻埤後巷風景畫成為意識承載的媒介，對於外來者的地方認識與採集而言，它既已服膺於殖民統治的視覺文化建構；對於內在者的鄉土紀實與踏查而言，它的日常性景觀卻能夠析理出地方社會的時代性。

在此，進一步從當代風景詮釋的觀點探究大稻埤後巷之所以可以成為繪畫的好題材，可由觀光行腳的角度切入，觀看一個城市風景的建構。卡特琳·古特（Catherine Grout）以地景乃藝術家思考世界的表現手法與其周遭形成關係的方式，來解釋觀者由此而受到誘發的視覺活動。她指出西方在藝術史上將風景的表

---

<sup>31</sup> 街屋形式名稱「涼臺殖民式建築樣式」，轉引自邱函妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2000年，頁97。該名稱原始出處為鄭吉鈞，《台灣「涼臺殖民地樣式」建築發展歷程之研究》，中原大學建築研究所碩士論文，1997年，頁9。

現手法與透視法一併研究，此等結合自始即已將地景置放在由語言和幾何所建構出來的關係中，於是被推定的權力位置就自然被置入觀者心中。從古特的論述出發，可以發現理解風景的狀態已非主客體（觀眾 / 作品（風景畫））二元關係可以加以界定，而是從原有的二元性中溢出，不單只是與畫框面對面的範圍。<sup>32</sup>大稻埕的城市空間，在 1920 年代之後，伴隨著文化景觀的植入，諸如永樂座劇場的開展、文化協會所辦《臺灣民報》報刊的流傳，皆載錄下大稻埕風景中那個介乎於實體風景與再現風景間的城市底蘊。而以大稻埕後巷為題的作品，其最初所引發的視覺活動就是從行腳版的觀光曲徑介入，並逐漸建構出環顧大稻埕城市邊緣裏地的空間圖像。

城市風景畫的再現是一個視覺化的結果。而「視覺化」如何產生，就成為進入一個城市觀看模式時的核心命題。這裡有一個饒富意涵的視覺化的開展是從日治時期對於城市空間的「不可見的空間」出發。<sup>33</sup>在蘇碩斌的《看不見與看得見的台北》一書中，他以視覺化的觀點切入，討論使役日本殖民時期城市空間變異的觸媒，原來就是基於一個從視覺出發的認識論，由這個視覺上的體悟，從而逐步建構在不可見的空間中，一個可被看見的城市「地方」之所在。於是，蘇碩斌指出：

人不能幽閉在特定的場所。如同Park（芝加哥學派的領導人Robert E. Park）所述，「都市，不是心靈完全融入的地方，而是無數世界的結合」（[1986]29頁）。生長在都市的人，對於經常和對象保持距離的外來者而言，就像遭遇複合的世界。這些個人的體驗若是編織起來，就構成了一種圖像。<sup>34</sup>

從 1927 年臺展首屆入選作品黃振泰的《永樂の裏町》（永樂町後巷），到 1932 年日人成富禮正的作品《大稻埕の裏町》（大稻埕的後街），由不同畫家與城市聚合的「複合世界」，揉雜著個人對於體驗城市之空間、地方的思想，於是啟動一個圖像的生成。從時代的氛圍來看，大稻埕的後巷之所以成為臺、日人紛然踏查的所在，誠是因為它（大稻埕）所迸發而出的屬於時代的、人文的城市自然景觀的表現力。

<sup>32</sup> 參見卡特琳·古特（Catherine Grout）著，黃金蘭譯，〈畫框中的風景〉，《重返風景：當代藝術的地景再現》（*Représentations et expériences du paysage jusqu'à aujourd'hui*），臺北，遠流出版事業股份有限公司，2009 年，頁 77-78。

<sup>33</sup> 蘇碩斌，《看不見與看得見的台北》，臺北，群學出版有限公司，2010 年，頁 172-173。

<sup>34</sup> 同上註，頁 21。

## 參考書目

### 中文論著

- 石川欽一郎，〈台灣風光的回想〉，顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001（1935）年，頁 54-56。
- 白適銘，〈都市化、現代生活與日治時期臺灣美術的當代書寫〉，《臺灣美術》第 81 期，2010 年 7 月，臺中，頁 18-39。
- 古特·卡特琳（Catherine Grout）著，黃金蘭譯，《重返風景：當代藝術的地景再現》（*Représentations et expériences du paysage jusqu'à aujourd'hui*），臺北，遠流出版事業股份有限公司，2009 年。
- 米契爾（W. T. J. Mitchell）編，楊麗、萬信瓊譯，《風景與權力》（*Landscape and Power*），南京，譯林出版社，2014 年。
- 江寶釵，〈論臺北城的殖民現代性——以市區改正與新興建築為觀察核心〉，《文與哲》第 20 期，2012 年，頁 409-446。
- 邱函妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2000 年。
- 盛鎧，〈試探日治時期與 1970 年代鄉土運動的巷弄美學〉，《藝術學研究》第 9 期，2011 年，頁 129-166。
- 盛鎧，〈裏町人生：臺灣日治時期美術與文學中的後街風貌〉，《臺灣美術》第 85 期，2011 年 7 月，頁 4-19。
- 莊永明，《台北老街》，臺北，時報出版，2012 年。
- 張文環，〈露路〉，《台灣公論》，1942 年 9 月，頁 5。
- 林區·凱文（Kevin Lynch）著，胡家璇譯，《城市的意象》（*The Image of the City*），臺北，遠流出版社，2014 年。
- 鄭吉鈞，《台灣「涼臺殖民地樣式」建築發展歷程之研究》，中原大學建築研究所碩士論文，1997 年。
- 蘇碩斌，《看不見與看得見的台北》，臺北，群學出版有限公司，2010 年。
- 蘇碩斌，〈第一章 空間治理與地方夾縫：日本近代帝國統治下的臺北社會演變〉，李承機、李育霖主編，《「帝國」在台灣：殖民地台灣的時空、知識與情感》，臺北，國立臺灣大學出版中心 2015 年，頁 23-50。

### 外文論著

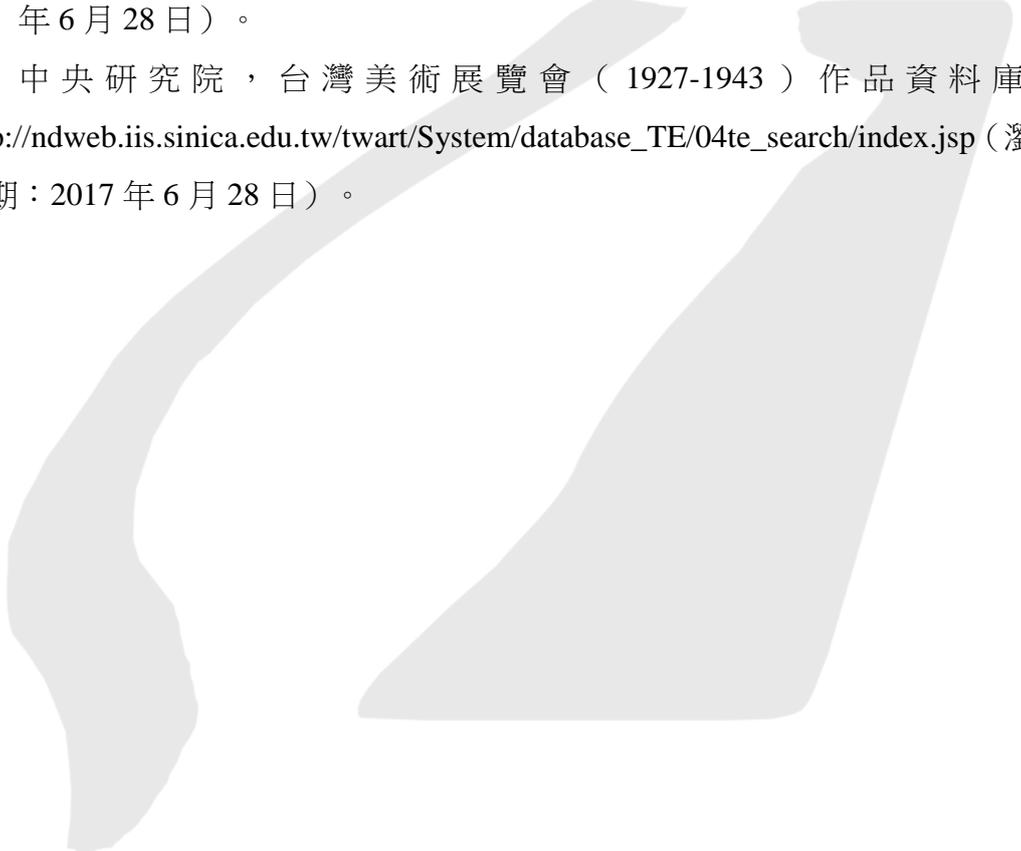
Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1995.

#### 其他（網路資料）

維基百科，<https://zh.wikipedia.org/wiki/瞿公真人>（瀏覽日期：2017年6月28日）。

隨意窩，[http://blog.xuite.net/gogo7637/twblog/102535427-樂曲介紹-裏町人生\(日\)%EF%BC%8F後街人生\(臺\)%EF%BC%8F秋詞\(國\)](http://blog.xuite.net/gogo7637/twblog/102535427-樂曲介紹-裏町人生(日)%EF%BC%8F後街人生(臺)%EF%BC%8F秋詞(國))（瀏覽日期：2017年6月28日）。

中央研究院，台灣美術展覽會（1927-1943）作品資料庫。  
[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)（瀏覽日期：2017年6月28日）。



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts