蔣渭水文化研究中心第一本博士論文成果

郭基泰《日治時期大稻埕政經文化研究》，佛光大學博士論文

中華民國 108 年 6 月

摘 要

清領與日治時期的大稻埕曾為台北的經濟中心，以政治、經濟及文化而言，在台灣歷史都佔有一席之地。咸豐十年（1860），淡水開港後，大稻埕成為台北最繁華的物資集散中心，茶葉與布料等的貿易，不僅造就驚人的財富與繁榮，當時的菁英人士與特殊文化亦影響台灣日後發展至為深遠;蔣渭水催生的「台灣文化協會」和王井泉催生的「山水亭」也在大稻埕推動了台灣的文藝復興運動。本文要特別探討的，是在當時臨淡水各河港，大稻埕何以能特別凸出?探究其天時、地利與人文特色，是撰寫本文最主要的動機。

透過文獻的爬梳，探討「大稻埕」。第一章「緒論」，旨在闡明論文的研究動機與目的，同時也規劃出研究方法、文獻探討及章節安排。第二章「淵源發展：從清領到日治時期的大稻埕」，本章以大稻埕地理位置與行政區劃、台灣人意識覺醒和文化重建，進行分析。第三章，「經濟面向：世界物質文明匯集的市集」，分述經濟財富開啟文明智識、大稻埕的茶香歲月及迪化街是百年前的台灣「華爾街」。第四章，「文化催生：大稻埕推動台灣文藝復興的夢想」，以大稻埕文人與地方菁英、大稻埕之各種文化和戲劇萌芽生根、大稻埕推動「台灣文藝復興」的夢想為區塊，探討在大稻埕蔣渭水催生的「台灣文化協會」與王井泉催生的「山水亭」，對大稻埕與台灣的影響。第五章，「日臻繁榮：台灣區域政經文化的黃金時代」，主要討論台灣區域政經文化的黃金時代，強調大稻埕是台灣實體經濟產業文化縮影區域發展的典範及大稻埕是「本島人的市街」，政經文化菁英的搖籃的看法。第六章「結語」，由於大稻埕「包容性」的典範特色，在「故本」與「固

本」的聯結，讓台灣的發展更有未來性。

關鍵字：大稻埕、茶葉、蔣渭水、台灣文化協會、王井泉

目次

摘要…… i

目次…… ii

圖目次…… iv

表目次…… vii

第一章緒論…… 1

第一節研究動機與目的…… 8

第二節研究方法…… 10

第三節文獻探討…… 11

第四節章節安排…… 14

第二章淵源發展：從清領到日治時期的大稻埕…… 15

第一節大稻埕的地理位置與行政區劃…… 22

第二節台灣人意識覺醒和文化重建…… 37

第三章經濟面向：世界物質文明匯集的市集…… 39

第一節經濟財富開啟文明智識…… 43

第二節大稻埕的茶香歲月…… 54

一、台灣茶飲的光榮時代…… 66

二、「台灣茶」與大稻埕的「茶市文化」…… 76

三、全台最大的茶葉集散中心…… 78

第三節迪化街是百年前的台灣「華爾街」…… 82

第四章文化催生：大稻埕推動「台灣文藝復興」的夢想…… 85

第一節大稻埕的文人與地方菁英…… 87

第二節大稻埕各種文化及戲劇的萌芽生根…… 107

第三節蔣渭水催生的「台灣文化協會」…… 108

第四節王井泉催生的「山水亭」…… 145

第五章日臻繁榮：台灣區域政經文化的黃金時代…… 155

第一節大稻埕是台灣實體經濟產業文化縮影區域發展的典範…… 157

第二節大稻埕是「本島人的市街」，政經文化菁英的搖籃…… 160

第六章結論…… 167

附錄…… 169

附錄一李春生先生著作…… 169

附錄二大稻埕大事紀…… 170

附錄三大稻埕新舊街道對照表…… 175

參考文獻…… 178

謹摘錄第四章以饗讀者

第四章 文化催生：大稻埕推動「台灣文藝復興」的夢想

大稻埕不僅是傳統漢人文化的重要保存區，也是台灣現代化思潮的主發源地。日治時期的大稻埕經濟繁榮，間接地帶動了娛樂生活的蓬勃發展，戲曲演出從未停歇，除了有眾多館閣、戲曲班社聚集，現代化的商業劇場，淡水戲館(附圖 4-1，4-2)、永樂座、第一劇場也陸續啟用。當時蔣渭水、林獻堂等知識份子以大稻埕為發起地的「新文化運動」，使台灣政治、社會發展產生突破性進展。凡此以大稻埕為首的引發的經濟、藝文及社會風潮，構成了被譽為「台灣文藝復興時期」

的人文盛景。[1]日本統治台灣五十年中，對台灣文化運動、台灣文化提昇，最有貢獻的是活動在台北大稻埕，由蔣渭水於一九二一年十月十七日催生的「台灣文化協會」和王井泉於一九三九年催生的「山水亭」。蔣渭水和王井泉都夢想台灣文化能趕上日本，期待在台北大稻埕推動台灣的「文藝復興運動」，能與西方文藝復興接軌，達到西方現代文明國家的水準。「台灣文化協會」讓台灣人開始意識覺醒和文化重建，為了共同助長台灣文化的發達，不分意識形態，不分政治上的左右派別，第一次大團結，也是台灣精英接受近代思潮之後的第一次自覺運動。有計劃地到台灣各地，舉辦演講會、座談會、文化劇、夏季學校、通俗講習會、放映電影、創刊雜誌、創辦文化書局，以及創刊《台灣民報》，推動改革理念，喚起民心、關懷社會，開闊了人民視野，使台灣人認識世界思潮的趨勢，產生了近代國民意識。

文化使城市偉大，大稻埕的人文歷史、藝術文化，配合大稻埕經濟的繁榮，帶來各種文化藝術的蓬勃發展。大稻埕聚集了很多南、北館的館閣，各種地方戲曲、陣頭、廟宇、歌曲藝術等。大稻埕不僅是日治時代台灣人的經濟中心，也是文化、政治中心。面對西潮的直接衝擊，台灣文化協會、台灣民眾黨，以及話劇、美術、音樂、文學、電影、歌謠等，也隨之昂揚。集聚優秀人才的大稻埕，為台灣現代化思潮的起始點。「台北永樂座」興建於大正十二年(1923)，當時以表演京劇、歌仔戲、福州戲為主。昭和六年(1931)，蔣渭水的告別式在此舉行，一九四八年冬，顧正秋京劇在此公演五年。

[1]葉肅科，《日落台北城（1895-1945）-日治時代台北都市發展與台人日常生活》(台北：自立晚報社出版，1993 年)，頁 73。

圖 4-1 淡水戲館是全台首座專門演出中國漢戲的新式劇場。
資料來源：台灣大觀(1912)

圖 4-2 淡水戲館座落於大稻埕的下奎府聚街。
資料來源：圖片採用 Public Domain 授權，完全開放使用

第一節　大稻埕的文人與地方菁英

日治時期大稻埕富人雲集、人才輩出，富商李春生(1838～1924)寫出台灣史上第一部哲學著作《東西哲衡》(附錄一)，在大稻埕留下美崙美奐的長老教會教

堂；第一位獲得日本帝展的雕刻大師黃土水(1895-1930)，和亞洲第一位獲得奧運作曲特別獎的江文也(1910-1983)，都是出生於大稻埕；鄧雨賢、李臨秋創作的黃金時代，也是在落腳大稻埕的古倫美亞唱片公司時期；膠彩畫大師郭雪湖(1908-2012)更是土生土長的迪化街人，是大稻埕盛世代表性畫家。呂赫若、王昶雄、呂泉生(1916-2008)、張文環和陳夏雨(1917-2000)等人，他們都把「山水亭」視為精神上的家，在此度過他們人生的黃金歲月。

因「台灣茶」的享譽國際，大稻埕的「茶市文化」興起，成為全台灣最富裕的商業區，洋房店舖不斷興建，闢外僑區，鐵路建造的起點，水陸兩便，萬商雲集，西風東漸，造就大稻埕凌越艋舺的茶香歲月，成為台灣新思維和新文化黃金歲月的源頭。而「永樂座劇院」和「第一劇場」也是領先全台的表演場所。蔣渭水的「春風得意樓」、王井泉的「山水亭」及台式的「江山樓」、「蓬萊閣」也曾聞名全台；廖水來的「波麗路」對日治時代美術的推展做出貢獻。

大正十年（1921）十月二十三日，在稻江春風得意樓旗亭召開第一屆全島詩人聯吟會，全台北、中、南部詩社均有代表出席。決議每年在台北召開一次，成為一常態性活動；自第一屆全島詩人聯吟會後，現任總督必宴與會者於官邸，優禮文人。將台灣詩社發展帶入高峰，會中連雅堂有聯合全臺詩社之議，但因經費問題而作罷。直到大正十三年（1924）台灣全島詩人於「大稻埕江山樓」聚會吟詩，才正式宣佈成立全臺詩社擊缽吟會。詩詞吟唱的「天籟調」其實是「天籟吟社」吟唱詩詞的調子。「天籟吟社」創於大正十年(1921)，當時林述三(1881-1913)先生於台北大稻埕中街主持「礪心齋書房」，「天籟吟社」即由林述三先生與礪心齋門下合組而成。林述三先生栽培桃李不遺餘力，門人多成為極富盛名之詩人，故有稻江詩界通天教主之雅譽。先生精研國學，不惟長於詩作，也精通音韻，其吟詩曲調至今仍廣為流傳。「天籟吟社」的特色在於作詩與吟詩並重，以「天籟調」吟唱的「春江花月夜」（張若虛）、「滿江紅」（薩都剌）、「落花」（袁枚）……

等詩詞，尤其膾炙人口。[2]

大稻埕「洪儒堂」(附圖4-1-1～4-1-2)為洪氏先人於明治四十年(1907)所建。七七事變導致中日戰爭爆發，台灣總督府推動皇民化運動。日本殖民政府開始採取嚴厲的語言與統治政策，於昭和十二年(1937)，修改公學校規則，廢止學校教授的漢文科目。同年六月一日，廢止各報漢文版。推行「國語常用運動」，勅令全台官公衙署職員無論公私場合，均使用日語。洪清標先生格外覺得維護中華文化傳承的重要性，聘請老師到家中教育小孩讀中國古文學，漢學老師也收了其他學員，大家稱此屋舍為「洪儒堂」。其後更邀集了臺北府名儒在「洪儒堂」成立「詩社」，在殖民統治下，仍能堅守傳承傳統文化。李騰嶽（1895-1970）十二歲隨兄卜居大稻埕，從劍樓夫子趙一山(1856-1927)讀書，是位亦醫亦儒的人物。他執醫大稻埕三十餘載，醫名遠播，且為當代傑出文士，早年參加，擊缽吟詩，是為「星社」中堅；他對台灣歷史、民謠、民俗、諺語，亦深有研究，曾賦《乙亥蒲月臺北竹枝詞》詩:

建昌街廢南街微，代謝何曾有是非？

今日太平最殷盛，霓虹明滅耀珠璣。

萬華稍遜稻江優，城內居然占上頭；

融協每成疏隔憾，三分誰使劃鴻溝。[3]

[2]梁明雄，《日據時期台灣新文學運動研究》(台北：文史哲出版，1996 年)，頁 56~58。
[3]莊永明，《台灣紀事》(台北：時報文化，1989 年)，頁 51。

圖 4-1-1 洪清標先生，在日本殖民統治下仍能堅守傳承中華文化。
資料來源：李亦園，《文化的圖像》

圖 4-1-2 洪儒堂，取諧音「談笑有鴻儒，往來無白丁__劉禹錫陋室銘」。
資料來源：李亦園，《文化的圖像》

日本統治台灣五十年間，第四任總督兒玉源太郎(182-1906)，關心台灣的文化政策，許多在台任職的官員都對漢詩文有相當素養。後藤新平(1857-1929)為當時民政長官，他和兒玉總督共同倡導漢詩的寫作，籌辦了「饗老典」、「揚文會」，積極鼓勵詩社的成立和吟詩活動，藉以拉攏漢詩人，也就是藉由漢詩的寫作來促進雙方的交誼。後來三大詩社(櫟社、南社、瀛社)的成立，多少都有日本執政者刻意的鼓勵意味。但是某方面，這些漢語文人的創作還是保留了台灣人的發聲管道，譬如「櫟社」和「台灣文化協會」成員多重疊，並影響其創作，也在古典詩中寄寓了對漢人民族的關懷和國家時事的關切。當時舊文人心中其實埋藏了一股幽怨之情，在殖民體制下，有時不得不選擇和官方保持一定友好，即便心中有反抗之情。

(1)連橫，是臺灣歷史中重要的文學家和史學家，也是當時知識份子的代表，是舊文學的代表人物之一。其一首對古代詩人的呼喚:

如此江山亦足雄，眼前鯤鹿擁南東。

百年王氣消磨盡，一代人才侹傺空。

醉把酒杯看浩劫，獨攜詩卷對秋風。

登樓儘有無窮感，萬木蕭蕭落照中。[4]

從「秋風」、「登樓」、「萬木蕭蕭」這些字眼，連橫對話古代詩人，並感嘆今昔變遷，對於台灣的命運感到徬徨，也暗喻著身處殖民統治的無奈。

(2)李春生，「茶業元勳、稻江首富」，福建廈門人，曾任職英商怡記洋行，從事茶葉及洋貨進出口貿易。一八六六年擔任英商杜德的寶順洋行買辦，經營茶業，教導村民種茶、製茶，使「北台茶業」得以掘起，世人尊稱「台灣茶業之父」。

[4]連橫〈大稻埕江山樓題壁〉。日治時期，除江山樓以外，還有蓬萊閣、東薈芳、山水亭、春風得意樓等。

日後自行創業，除外銷茶葉外，並以煤、樟腦、米、糖為大宗，且進口煤油、布匹、洋貨，因經營得法，迅速累積財富，彼時僅次於板橋林家。也評論時事、著書，是實業家，也是思想家。現在仍留有大稻埕長老教會禮拜堂與李春生紀念館。1884年劉銘傳在台時期，李春生與台北的首富林維源共同合作，建設大稻埕，開發了千秋與建昌兩條以洋樓的方式而建的街道，外商逐漸聚集在這一帶。劉銘傳因見台北商務發達而興建鐵路，這兩位商人是出資最多的人。除此之外，劉銘傳在台灣的許多建設，很多都是由他的出資、出力幫助而成功的。因為建設台北城的成功，清朝給李春生五品同知的官位，賜給他能帶藍色花翎的榮譽。

李春生是一位哲學家，他的學術標準是「聖經」。李春生也用心廣讀當時流行的著作，並且起而評論當時的學術思想，例如康德(1724-1804)的道德哲學、進化論、馬克思(1818-1883)的共產主義等。他是華人第一個反對共產主義的，理由是人的天賦各有不同，對工作的投入與付出也不同，如果得到的待遇相同，就是不公平；能按各人的付出和成就而得公平的報酬，才是正道。他也反對進化論所主張的物競天擇：優者、強者生存，劣者、弱者淘汰。他所認定的道理，「聖經」說萬物是上帝所造，各按其類而發展，人類的祖先不是猴子；如果人類的祖先是早時的猴子演變的，為甚麼現在的猴子不會演變成人？「聖經」所認定的生存法則不是物競天擇，優者、強者生存，劣者、弱者淘汰。「聖經」所認定的，最好的生存法則是，仁愛和互助；愛上帝又愛人如己。他會排斥康德，那種經由人類的經驗與理性規範出來的道德哲學，可能是基於「聖經」和長老會加爾文(1509-1564)的信念，人的本質上有罪性，是很容易犯罪的。道德的來源與標準是根據上帝的屬性，也就是上帝的聖潔、仁愛和公義。

一八九五年甲午戰爭，清政府敗戰，台灣割讓給日本。無政府後的散兵在台北城做亂、搶劫。李春生應台北士紳的要求，一位美國記者（禮密臣），一位英商及另一位德商，他們推派辜顯榮為代表，到宜蘭北方在澳底登陸的日軍接洽，叫他們免動刀兵，入城维持治安。統帥樺山資紀(1837-1922)帶軍入城後不久，便親自登門拜訪李春生，請他出來幫忙治理台灣。但李春生要求一個條件，就是要

以紳士的態度治理台灣，樺山答應。樺山資紀成為日本在台的首任總督，一八九六年回日本時，邀請李春生到日本作六十四日(2月24日—4月26日)的考察。日治初期代表台灣人接受日本首任總督的邀請，赴日進行了明治維新成果的深度考察，留下了歷史見證。去的同時，他帶六名十來歲的少年去留學。當中有一個是他自己的孫子李延禧(1883-1959)，這些人後來成為台灣財經的重要人士。他在日本時看到日本人的品格、勤勞，工作效率和敬業精神；就連在賓館服侍他起居的婦女，都舉止優雅有禮，非常的敬業，這一切使他非常感動。便在接待他的賓館剪去長髮，改穿西裝，決心向日本人學習，以日本人的優點改革台灣文化。

日軍剛到時，有些軍人和官員很粗暴，李春生用他的影響力，把品格不良的軍官調回日本，改派基督徒官員來。把台灣列為非軍政統治區，是以文官為主體而治理的地區。台北有四間教會（濟南、中山、和平、東門），台南有兩間教會（南門、民族路），專供日本來的基督徒作禮拜用。濟南街教會幾乎百分之九十五是李春生出資蓋的。日本人來台的最有貢獻的基督徒官員，算是後藤新平。硬體方面建鐵路、道路，建發電廠、糖廠，建高雄港和基隆港作為國際商港。軟體方面確立內政：法務，戶政，地政，都市規劃，市政，興辦學校，立兵役制度。社會生活方面，立即禁鴉片，禁婦女纏腳；設自來水道，以斷瘧疾傳染，短期內使台灣成為一個有現代化制度與社會的地區。日治時代的日本人給台灣人印象最深刻的是：官員不貪污，做事專業、認真而有效率。軍警的行為都嚴格的約束，不但不欺民，不擾民，還表現出軍警的風度。雖然如此，但其中也不乏作威作福，欺壓台民者。但影響民間最深的，是派來的學校教師，他們絕大多數是品學兼優的教育者。以上都是深受日本浩恩的李春生的片面觀感，不能代表日本統治的實際情況。

李春生崛起於台北大稻埕，是大稻埕第一紳商，參與台灣茶葉貿易發展，促使台北成為台灣的經濟重心，與清朝官吏共同建設台灣邁入近代化。他的成功，有很大部分是與日本合作而得來的。日治時期李春生與總督府官員合作，在台灣從近代化到現代化的過程中，因種茶葉成功而成致富的鉅子。他不僅是貨殖的行

動家，也是擅於寫作的思想家。

(3)林清月(1883～1960)，筆名林怒濤、林不老、訴心難（素心蘭諧音），日治時期醫師，大正八年(1919)在大稻埕建昌街開設宏濟醫院。除獻身醫療界之外，也採集民間歌謠，在大稻埕素有「歌人醫師」之稱。他對台灣歌謠領域的收集採錄，乃至於詞曲創作，都有重大貢獻。林清月「凡歌必記，有聞必錄」，保存、推行民謠不虞餘力，曾在診所前張貼歌曲廣告單，更自行印製歌仔簿販賣，也協助台北帝國大學（今台灣大學）日人教授稻田尹，貢獻其所蒐藏的民謠。一九三五年任「台灣歌人協會」理事，所採歌謠多所散佚，僅見一九五二年出版的《仿詞體支流行歌》、一九五四年《歌謠集粹》，所錄歌謠近一千首。三〇年代台語流行歌謠風行，林也投身於流行歌曲創作。曾與鄧雨賢合作，為〈老青春〉作詞。一九三五年張福興(1888-1954)擔任勝利唱片文藝部長時期，也為唱片公司進行選詞工作，當時知名作詞人李臨秋、陳達儒(1917-1992)皆視他為師。[5]與當時的知名作曲者多有合作，作品有〈嗄也通（豈可如此）〉（周添旺曲）、〈清閒快樂〉（王雲峰曲）等。

(4)洪長庚（1893～1966），父親為淡江詩人洪以南(1871-1927)。其師長岡本要八郎(1876-1960)（礦物學家、北投石發現人）建議他出國留學，於明治四十年（1907）前往日本，大正九年（1920）畢業於大阪醫學大學。其後除前往東京帝國大學擔任講師外，也繼續深造，主修科目為眼科醫學。昭和二年（1927），洪長庚以「日本人脈絡膜及網膜色素胎生組織學」研究論文取得博士，成為台灣醫學博士，也是台灣首位眼科醫學博士。

昭和四年（1929），於「台灣人居住的社區」大稻埕創立達觀眼科醫院，是台灣第一座專門診治眼疾的私人醫院。[6]洪長庚除了挽救不少差點失明的病患外，也經由岡本要八郎之啟蒙，對礦物產生興趣，曾發表不少有關台灣礦石研究與晶體結構的書籍，更專文詳細介紹過北投石。

---

[5]石光生，《台灣傳統戲曲劇場文化：儀式、演變、創新》(台北：五南出版社，2013 年)，頁 33。
[6]莊永明，《台北市文化人物略傳》(台北：台北市文獻會出版，1997 年)，頁 30。

⑸黃土水(1895～1930)，在短暫的三十六歲生涯中，正式研習西洋雕塑僅十五年，卻在雕塑藝術上達到非凡的成就，被公認為近代台灣第一位不可多得的天才型雕塑家。黃土水到了十二歲才到大稻埕公學校，有次隨著舅父到大稻埕的街上逛神雕店舖，接觸福州系神雕，醞釀了對雕刻藝術莫大的興趣。

一九一一年，黃土水自大稻埕公學校畢業，並順利考上國語學校師範部乙科，全部公費，是最佳求學機會。黃土水的「圖畫」、「手工」成績優異，畢業展木雕作品更得到師長的讚賞。一九一五年，黃土水得到台灣總督府民政長官的推薦，進入東京美術學校雕刻科木雕部，開始接受西洋式雕刻教育，朝向自己追尋的風格發展。

黃土水的雕刻在自然主義的寫實性中，表達了自己內涵與對鄉土的關懷。黃土水一生真正應驗了「生命雖短暫，藝術卻永恆」這句話，他說:

> **我們台灣島的天然美景如此豐富，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，有意義地度過人生。**[7]

(6)陳君玉(1906～1963)，出生於台北大稻埕，台灣新文學運動的健將、台語流行音樂作詞者。[8]善於運用傳統民間歌謠，「山歌」、「相褒」、「採茶歌」等風格，塑造台語流行歌曲詞意，活躍於日治時期流行歌壇，堪稱閱歷最深、參與面最廣。陳君玉在就讀小學時，即輟學，並開始工作，當過小販、檢字工人、布袋戲班學徒，曾到山東省及中國東北地區謀生，因曾在日人開設之報社工作而奠定漢語寫作能力基礎。一九二六年發表新詩與小說，活躍台灣文藝協會。

一九三三年，古倫美亞公司負責人栢野正次郎聘請他掌理文藝部事務，投身

[7]莊永明，《台北市文化人物略傳》(台北：台北市文獻會，1997 年)，頁 46
[8]台灣流行音樂名人堂，研究日治時期台灣歌謠與台灣新文學。

流行歌壇，創作「單思調」、「毛斷相褒」、「大橋行進曲」、「閨女嘆」等歌詞，時值台語流行歌曲的萌芽期。在陳君玉籌策下，延攬將畢業於台北師範學校的鄧雨賢。鄧雨賢曾任「日新公學校」音樂老師，在文聲唱片以一曲〈大稻埕行進曲〉（日文歌詞），引人注目；又說服唸過台灣神學院、離開牧師神職的姚讚福，兩人一起擔任專屬作曲與訓練歌手演唱;以及延攬彈得一手好揚琴的民間樂人蘇桐。作詞方面，也是人才濟濟，如李臨秋、陳君玉、周添旺、林清月、周若夢、吳得貴、廖文瀾（漢臣）、蔡德音等人。

一九三四年，陳君玉轉入郭博容創立博友樂唱片公司，致力推動台語流行歌曲，將台語流行歌曲帶入最高峰。理念相近友人推出《先發部隊雜誌》。一九三五年與廖漢臣等人創辦臺灣歌人協會，提高台灣流行歌曲製作水準，是台灣第一次流行歌壇結社活動。

一九三六年轉入由豪華唱片公司，與蘇桐、陳秋霖等人組織「台灣新東洋樂研究會」，為台灣第一次漢樂改良運動，以「西洋樂器之長」與「固有樂器之短」改良「漢樂」，其漢樂改良的成果對民族文化有重要的貢獻。[9]日治末期創建「燕京語同好會北京語講習所」與「呢喃巢讀書會國語補習班」，期間教授國語，培養翻譯人員，為推行國語運動先驅人物。晚年任教於樹林與鶯歌中學。一九三七年擔任日東唱片公司文藝部長。曾與王詩琅擔任《學友》、《新學友》兒童雜誌的編輯，親自翻譯童話、小說等作品。

他是一位善於運用傳統民間歌謠塑造台語流行歌曲詞意，在日治時期流行歌壇上留下「台語歌樂諍友」的美稱。台灣史學家王詩琅(1908-1984)，曾這麼描述陳君玉的為人：

處世嚴謹不苟且，對人生抱持嚴肅的態度，決不是個無行的文人或行為浪漫的作家，從陳君玉作品看來，他是位愛情的歌詠者，但實則他卻是位獨身主義

[9]張炎憲、李筱峰、莊永明編，《台灣近代名人誌》（第一冊）(台北：自立晚報，1987 年)，頁 57。

者。……要談日據時期流行歌曲，而不知陳君玉其人，則說了半天，也是枉費。[10]

〈望春風〉、〈補破網〉作詞人李臨秋也說：

陳君玉是我們當年投效流行歌壇年輕人中，最有真才實學的一位。[11]

(7)鄧雨賢(1906～1944)，為客家子弟，生於有「一門三秀才」的漢學之家，祖父鄧逢熙、七叔公鄧賡熙、九叔公鄧博鳳(1851-1926)三人高中秀才。鄧雨賢自小即遷居至大稻埕，開啟了他接觸閩南語，創作無數台語名曲的契機。一九三二年第一首福佬語創作歌曲〈桃花泣血記〉風靡全台，唱片公司老闆對福佬語創作歌曲產生高度投資興趣。鄧雨賢應文聲唱片之邀請，寫了〈大稻埕進行曲〉，雖是初試啼聲，卻獲得多方賞識。古倫美亞唱片公司禮聘他為專屬作曲家。

〈大稻埕進行曲〉：

大船碼頭世界行，茶行鹽館淡水岸，

藝旦美麗的形影，江山樓頂拼輸贏，

波麗露啊山水亭，自由的思想尚時興，

文學歌謠美術和電影，無論啥麼阮是攏莫驚，

汝是台北城外～繁華的現代大稻埕！

[10]《台灣紀事》上，莊永明未刊稿，《1930 年代絕版台語流行歌》序文〈日治時代的台語流行歌謠初探〉。

[11]莊永明，《台北市文化人物略傳》(台北：台北市文獻會出版，1997 年)，頁 184。

攏莫驚，攏莫驚，文明的腳步就愛踏乎定，

汝是台北城外～繁華的現代大稻埕！

二十世紀向前行，文明走入台北城，

美麗花都的形影，要和東京拼輸贏，

黑貓姊啊黑狗兄，跳舞的腳步就愛踏乎定，

自由開化爬山又過嶺，無論啥麼阮是攏莫驚！

攏莫驚，攏莫驚，跳舞的腳步就愛踏乎定，

阮是台北城內，文明的黑貓黑狗兄！

攏莫驚，攏莫驚，跳舞的腳步就愛踏乎定，

阮是世界一等～摩登的黑貓黑狗兄！[12]

歌詞每一段的頭就是春夏秋冬，描述大稻埕四季，還有當時著名酒家江山樓，流行的爵士。

一九三三年出產〈望春風〉、〈月夜愁〉、〈跳舞時代〉作品，一九四四年又推出〈雨夜花〉、〈春宵吟〉、〈青春讚〉動人歌曲，人人傳唱，當時的鄧雨賢與當代流行歌曲作曲家們攜手將福佬語歌曲，帶入令人耳目一新、百花爭綻美好新境界。之後又有〈滿面春風〉、《南風謠〉、〈碎心花〉、〈琴韻〉、〈想欲彈同調〉、〈四季紅〉

[12]莊永明，《台北市文化人物略傳》(台北：台北市文獻會，1997 年)，頁 211。

動聽旋律。

〈望春風〉:

獨夜無伴守燈下，春風對面吹。

十七八歲未出嫁，看著少年家。

果然漂緻面肉白，誰家人子弟。

想要問伊驚呆勢，心內彈琵琶。

想要郎君做尪婿，意愛在心內。

等待何時君來採，青春花當開。

聽見外面有人來，開門甲看覓。

月娘笑阮憨大呆，被風騙不知。

這首歌的名字「望春風」，其中「望」就是指「期盼」的意思；「春風」表面上是指春天的風，但在歌裡的意思卻是指「女主角對愛情的渴望」。這首歌雖然很短，但卻有很深的涵意，將男女之間曖昧不明的愛情，表達得淋漓盡致。

鄧雨賢創作的靈感與題材，得自採集民間傳統的戲曲與民謠，如六孔興調、七字背、山歌、客家調，被編寫成鋼琴伴奏譜。台灣總督府為了在台灣推行「皇民化運動」，頒佈實施「新台灣音樂」，台灣曲調必須用日語歌詞，他被迫寫些「應時之作」，如〈鄉土部隊的來信〉、〈月昇鼓浪嶼〉、〈南海的花嫁〉、〈望鄉之歌〉。〈望春風〉、〈月夜愁〉、〈雨夜花〉則被填成日語歌詞。鄧雨賢巧妙運用西方音樂理論

及技法，創作帶有誠摯而樸質的台灣民謠風味，中西融合的特有情味。經過時間的淬鍊，將「流行性」歌曲，蛻變成「時代性」歌謠，成為台灣人的共同記憶。鄧雨賢是歌詠鄉土音樂永垂不朽的藝術家，他以客家子弟為福佬語歌曲譜下世代傳唱的作品，尤其意外。

(8)李臨秋(1909～1979)，出生雙連牛埔仔，幼時延請漢文老師授課，包括漢文、音韻、詩詞，奠下深厚漢學基礎，對於日後創作影響鉅大，舉凡藉物擬人、平仄押韻等，皆與受漢文教育關係密不可分。一九三二年進入「永樂座」，工作中接觸「辯士」[13]，「辯士」前輩認其有深厚漢文，鼓勵歌詞創作、書寫、編劇電影。後爲上海聯華電影公司「懺悔」、「一個紅蛋」等默片電影寫主題歌，編寫劇本供「辯士」演出之用。一九三三年創作「望春風」歌詞，由鄧雨賢譜曲，推出後，造成全台轟動。接著「對花」、「無醉不歸」、「自由船」、「四季紅」一系列作品相繼問世，成為當年台灣歌謠界耀眼之星。

「望春風」的創作與李臨秋由少年成長至青年的生活環境、社會文化有關連，正值台灣社會文化劇烈變動時代。一次世界大戰後，全世界充滿「自由、民主、平等」思潮。在中國胡適(1891-1962)等人倡導「五四運動」，提倡白話文、打倒孔家店；在台灣蔣渭水、林獻堂等成立「台灣文化協會」，從事台灣新文化運動，整個社會瀰漫著「自由、民主、平等」的前衛思潮。李臨秋感受到前衛思潮脈動，加上居家環境的情趣感染，淡水河河面晚霞日落美景，觀音山倒影，河邊青年男女「人行黃昏後」，攜手河畔散步美景，催生了「望春風」。此外，「西廂記」描述的「隔牆花~~~」是封建社會女權不受尊重情境的描述，不等同「望春風」描繪女性在感情生活的取捨，擁有自我追求的主權。兩者創作背景截然不同，僅可歸類為「偶然的巧合」。

一九四八年李臨秋三度進入「永樂座」擔任經理職務，時值二二八事件剛過，創作「補破網」，以影射、隱喻手法，將台灣社會的殘破，金融、經濟崩潰，人心惶惶不安的狀況，比喻為破了洞的魚網，見了就令人「目眶紅」，內心滴血、

[13]默片時代，代替劇中演員發聲並解說劇情之人。

欲哭無淚。唯恐被執政當局怪罪，以隱喻方式表達內心感受；以知識份子的良知及社會責任，必須將當時的社會狀況，反映於作品中，讓後人了解二二八後的情況，不讓真相淹沒。但除了感傷之外，破碎的社會更需齊集眾人之力重建，認清「今日若將這來放，是永遠無希望」，失落的人是沒有悲傷的權力，必須面對現實，收起悲痛的心情「為著前途穿活板，找傢司補破網」，奉獻力量為社會重建而努力，以盡知識份子應有的社會責任。第三段歌詞「魚入網，好年年，詩歌滿漁歌；今日團圓心花香，從今免破網」，內容違反作者本意，與前二段歌詞所要表達的意境完全相反。是政治黑手加諸於作品的迫害，藝文創作者只能採取無言的抗議。「補破網」歌詞:

見著網，目眶紅，破甲這大孔。

想要補，無半項，誰人知阮苦痛。

今日若將這來放，永遠無希望。

為著前途穿活板，找傢司補破網。

手拿網，頭就重，悽慘阮一人。

意中人，走叼藏，針線來鬥幫忙。

姑不二終罔震動，拿長針接西東。

天河用線作橋板，全精神補破網。[14]

李臨秋創作歌謠〈望春風〉是日治時期昭和八年（1933）創作出的。〈望春風〉

[14]「補破網」，1948 年王雲峰作曲、李臨秋填詞的臺語歌曲，是指當時社會宛如一張「破網」，需要一針一線地縫補起來。

傳唱了七十幾年了，至今仍被大家接受喜愛。歌詞內容大多來自於自己生活的體驗感受，所產生的情感共鳴，該歌曲還被廣泛引伸為被殖民的台灣人民盼望春風的一種心理象徵。其中有些語彙也間接記錄了創作的日治時期的庶民生活語言與樣貌，讓李臨秋的歌詞在市場的認同度很高，隨後開始參與臺語歌曲的流行年代，出版過的作品有八十多首，包括〈四季紅〉、〈補破網〉、〈相思海〉等經典歌曲，加上未出版的作品，總共有一百八十多首臺語詞作。

李臨秋對於人、事、物皆觀察入微，以「四季紅」與「對花」為例，前者以四季代表性的事物，例如「春天的花」、「夏天的風」、「秋天的月」、「冬天的風」描述男女愛情曲折起伏及內心因季節而呈現不同的變化；夏天的風在傍晚時分，淡水河畔最是宜人，冬天的風則寒風刺骨，須以愛情的熱度相互取暖。以四季代表性的花卉，如「春梅、夏蓮、秋菊、冬竹」為主題，述說男女在不同季節對感情表達各有不同方式。春梅代表春天降臨大地，百物復甦，人的感情隨著春天來臨，也活潑起來。好花需要有人欣賞，才華不必太謙讓。歌詞中有「做你來、糖甘蜜甜的世界」，喻有意者可以放膽嘗試。

他以社會現況為題材，如「四季譜」是描寫人們在春天時以觀花、看蝶為代表；夏天則以戲水為樂，「一兼二顧，捉魚兼洗褲」；秋天賞月慶團圓，猜燈謎對唐詩；冬天飲酒作樂，南北名菜「紅燒五柳羹、清涼白木耳」都是下酒好菜餚。

其創作涵蓋社會各層面，他為眾多中下階層寫歌，不為達官貴人賦詞錦上添花阿諛。台語歌像路邊攤上的拿手菜，貨真價實，童叟無欺；不像廟堂上典雅之作，曲高和寡，演員比觀眾多。他的作品以「三分雅、七分俗」為主體，既能表達台語之美感，又能兼顧一般社會大眾的接受程度，是典型常民文學。

李臨秋的作品可概分如下：一九三三年之前，為「懺悔」、「倡門賢母」默片寫劇本。此時台灣為日治時期的嚴緊時期，一九二〇年代台灣文化協會軟性抗爭新文化社會運動略見成效。創作以展現漢文功力為主。一九三三年創作「望春風」，從女性主義的觀點、細膩描述少女思春的情懷，欲語還休，卻怕錯失良機的自我矛盾，引起社會大眾的共鳴。一九三八年創作之「送君曲」是透露著被殖民者的

無奈，婦人向所信奉的神佛、媽祖祈求丈夫平安歸來，是對「皇民化運動」無言的抗議。與一九三三「送君詞」意境不同，一九三三年是日治時期社會較為寬裕時代，「送君曲」是妻子送丈夫出外謀事的叮嚀之語，告以放心打拼，家中老小全會照顧好，不可以功成名就，忘了家中妻小。一九四八年「補破網」描述二二八事件後台灣社會的慘況，民生凋零，政治動盪不安，白色/紅色恐怖肆虐整個社會，道出社會大家的心聲，獲得廣大人民的迴響。

(9)吳文秀(1873～1929)，大稻埕人，原籍福建廈門，他的先人於嘉慶年間渡海來台，從事兩岸貿易。他父親吳良驥時於大稻埕經營茶行，將台灣毛茶轉銷廈門精製。吳文秀就讀美國教會學校廈門學海學院，英文程度不錯。畢業後，進入美商美時洋行服務，了解如何經營國際貿易後，返回台灣，創設良德茶行。光緒二十年(1894)中日甲午戰爭，孫中山(1866-1925)先生創立了興中會，籌設興中會臺灣支會，陳少白(1869-1934)來臺，吳文秀及廣東大商趙滿朝、容祺年。三人加入興中會臺灣支會，吳文秀成為台灣第一位興中會員。[15]

晚清政府向茶葉課稅，包括茶葉的釐金和出口的關稅，關稅增加 63%之中，茶的出口稅就佔了 1/3。日治時期，總督府公布律令第九號「製茶稅則」，與明治二十八年(1895)公佈之「清國人上陸條例」，對原本大量依賴清國茶工的台灣製茶業而言，成本提高及缺工，產生了雙重的衝擊。因大稻埕製茶業者要求，明治三十年(1897)台灣總督乃木希典(1849-1912)頒佈「製茶職工清國人本島上陸特許」，准許清國茶工渡航來台，但「製茶稅則」依舊不變。吳文秀擔任臺北市茶商公會的會長後，與台灣茶商公會會長陳天來，反映降稅，石塚英藏(1866-1942)總督任內，一九三〇年正式宣告撤廢「製茶稅則」與「製茶稅規則施行細則」。[16]明治三十三年(1900)，「巴黎萬國博覽會」，吳文秀和日本茶商共同成立「喫茶店」，與陳朝駿(1886-1923)、郭春秧(1860-1935)赴巴黎萬國博覽會，一同推廣臺茶進入歐洲市場，以台灣烏龍茶參展，獲得大會最高賞獎項。吳文秀在研究製茶技術改

[15]楊雲萍，《台灣史上的人物》(台北：成文出版社，1981 年)，頁 46。
[16]陳慈玉，《台北縣茶業發展史》(台北：台北縣文化中心，1994 年)，頁 67。

良方法及包裝技術方面，對於台灣茶葉後續行銷，多有助益。吳文秀也經濟支援蔣渭水所領導的新台灣同盟的抗日民族運動，可見他對日本虐台的統治有多麼不滿。

(10)江文也(1910～1983)，出生於日治期的台北大稻埕，是二十世紀傑出的作曲家。祖父自福建永定到台北三芝開墾，父經商，母鄭閨喜愛南管音樂，幼時就讀「旭瀛書院」，書院課程豐富、師資良好，帶來很好的聲譽；與宗教音樂的接觸，不僅對聲樂影響，也對以後宗教音樂的創作，產生極大影響。一九二三年前往日本讀中學，進修聲樂及作曲。受教於橋本國彥(1904-1949)、齊爾品(1899-1977)、山田耕筰(1886-1965)等大師。一九三四年以管絃樂《白鷺鷥的幻想》獲全日本音樂比賽作曲組第二名，且連續四年蟬聯日本作曲比賽獎項，奠定他在日本作曲界的地位，也成為台灣旅居日本音樂家中最能大放光彩的一位。一名台灣人，在日本獲得如此之成功，天時、地利、人和皆發揮了功能。一九三〇年代的日本，國力強盛，從德國學習音樂的日本專家、學者，在努力培養教育日本的莘莘學子，江文也適逢其會，師從有學之士的作曲家、指揮家，高水準的樂團演出，唱片、樂譜和論著隨手可得，加上勤奮和天份，江文也的聲樂與作曲達到的水準，絕不是偶然的。

江文也受中國文化的吸引，對孔子和唐詩宋詞所育含的意境，十分著迷。〈孔廟大成樂章〉和大量為唐詩宋詞所譜寫的藝術歌曲充分說明了他的這種情懷，顯示他對祖國古代音樂文化的熱愛。作曲家與詩人、畫家、作家都是文化藝術的沉澱。江文也能創作素質既好、數量較多的樂隊作品，是學習條件與環境的關係。創作〈白鷺鷥的幻想〉、〈台灣舞曲〉、鋼琴曲〈斷章小品集〉、〈孔廟大成樂章〉，作品中有著濃厚的東方、台灣元素，受國際肯定。[17]晚年創作〈阿里山的歌聲〉，是以台灣為想像所作的最後未完成的交響曲。一九三〇年代台灣新音樂仍處於啟蒙期，台灣本土還沒有一位作曲家能夠譜寫管弦樂，留學日本的江文也已在日本、乃至國際樂壇顯露傑出的作曲才華。他是台灣作曲家中最早採用民族音樂素材而

[17]莊永明，《台北市文化人物略傳》(台北：台北市文獻會，1997 年)，頁 50。

揚名國際的。生於台灣、長於日本、死於中國的江文也，流轉於東亞國境之間，他的音樂作品與歌聲，從台灣出發、躍上國際音樂舞臺的巔峰。[18]陶亞兵說：

> **江文也音樂思想中的現代意識，是在世界現代音樂思想影響下啟蒙，在中國傳統文化的儒家音樂思想和民族民間音樂美學觀念的影響下發展成形的，體現了中與西、古與今音樂思想的相互交織。**[19]

所言甚是。

(11)西川滿(1908～1999)，是日治時期的在臺日本人，具有詩人、文學家、圖書裝幀家與藏書票的播種者等身份。幼時居住深富地域色彩的台北大稻埕，於西川滿心中，不啻一座脈礦，只要能去發掘、耕耘，即有汩汩不盡的素材。於大稻埕外，西川滿亦曾居過淡水河畔，平日就於漢學下過功夫的他，相當鍾情與留意台灣的民俗人情以及俚語傳說，也涉足原住民軼事，撰有:《台灣風土記》、《七爺八爺》、《七娘媽生》、《元宵記》、《赤崁記》、《蕃歌》、《高砂族之雕刻》……。《赤崁記》尚獲總督府所頒的台灣文化賞。昭和八年(1933)，26 歲的西川滿自早稻田大學畢業，其恩師吉江喬松(1880-1940)告語：「南方是根，是光之源……其內有序，有歡喜，有華麗。」且予留筆:「回台灣吧！建立台灣獨特的文學風格，是你的使命。」[20]諄勵其要以地方文學抗衡彼時以日本為主的中央文學。西川滿聆聞悅從，一如農夫犁地一般，勤予耕耘，篤志闡揚曾經長居，有別日本的台灣文化，發展出獨特的美學藝術。

昭和十五年(1940)，西川滿創辦「文藝台灣」(附圖 4-1-3，4-1-4)，搭配以台灣民俗版畫。在皇民化運動之下，他十分活躍於日治時期的台灣愛書會，也是在台推廣藏書票的播種者;先後創立媽祖書房和日孝山房;書籍多爲裝幀的限定本，

---

[18]吳玲宜，《江文也的音樂世界》(中國民族音樂學會， 1991 年)，頁 23。
[19]陶亞兵，＜江文也音樂思想中的現代意識＞，梁茂春、江小韻主編《論江文也—江文也紀念研討會論文集》，(北京：中央音樂學院學報社，2000 年)，頁 161。
[20]卞鳳奎，《日治時期日人在台灣移民之研究》(台北：博揚出版社，2017 年)，頁 25。

日本國內有「好書來自台灣」之說。《文藝台灣》獲得日本中央文壇重視，遺憾的是，配合日本殖民推行的皇民化運動，出現奴化台灣文學。其詩歌所承擔的民趣消閑或抒發情志的閱讀性，被民族主義影響，後人影射為替日本當局歌功頌德，其文學價值成批評之矢。西川滿《龍脈記》，是刻畫劉銘傳開拓台灣鐵路的小說。《台灣縱貫鐵道》，描寫北白川宮(1847-1895)能久親王如何帶領日軍接收台灣。西川滿書寫脈絡是否隱含了帝國想像？是否有「皇民化」的影子？他晚年將畢生心血全然運回台灣的這份情感，「愛台灣」已然存於生命的層次。鑑賞其作品，可找尋到台灣人文變遷的軌跡，知古鑑今，讓後人對台灣風土，有深刻的關懷和反思，為民俗學家提供了研究素材，呈現其歷史位置。台灣作家要寫出台灣的特殊性，才能在國際文壇凸顯出台灣文學，從西川滿文章中，很容易找到這種特殊性，台灣的民間信仰和民俗，這些特殊點也是鄉土最真實書寫，西川滿以他獨特眼光，觀察台灣所具有的民俗，回頭找尋台灣文學最現實的書寫。葉石濤說：

> **有了七○年代的文學論爭，才使台灣作家越來越明白，鄉土文學必須有所超越，應走向接近文學本質的，注重個人資質、自由、多元、寬容的表現。台灣文學必須透過描學台灣特殊現實的鄉土文學更上一層樓，描寫普遍的人性，尋求更哲理性的境界，使台灣文學脫離狹窄的視野，成為具有寬廣視野巨視性文學，才足以躋身於世界文學之廣大森林。**[21]

西川滿在台的文學活動，是日治最後皇民化文學期，重疊於軍國主義、台灣空間領域內，作品流露時代的痕跡，美好事物都是虛構幻想，戰後文本中，都藏著這些故事情節。西川滿作品充滿對於日本戰敗，軍國主義的瓦解，整個日本人民信心的低落與無力感。回到日本，用他認知的台灣文化與民俗，創造強烈自覺作品，

[21]葉石濤，《台灣文學史綱》（高雄：春暉出版社，1987 年），頁 140。

他的使命感樹立起他獨具一格的文學風格，在日本文壇製造一個專屬的文學世界。書寫出屬於台灣民俗文學，幻化出美麗的文章，滿足日本讀者對於異地的憧憬，創造出異地文學，增加日本文學另一種風貌。

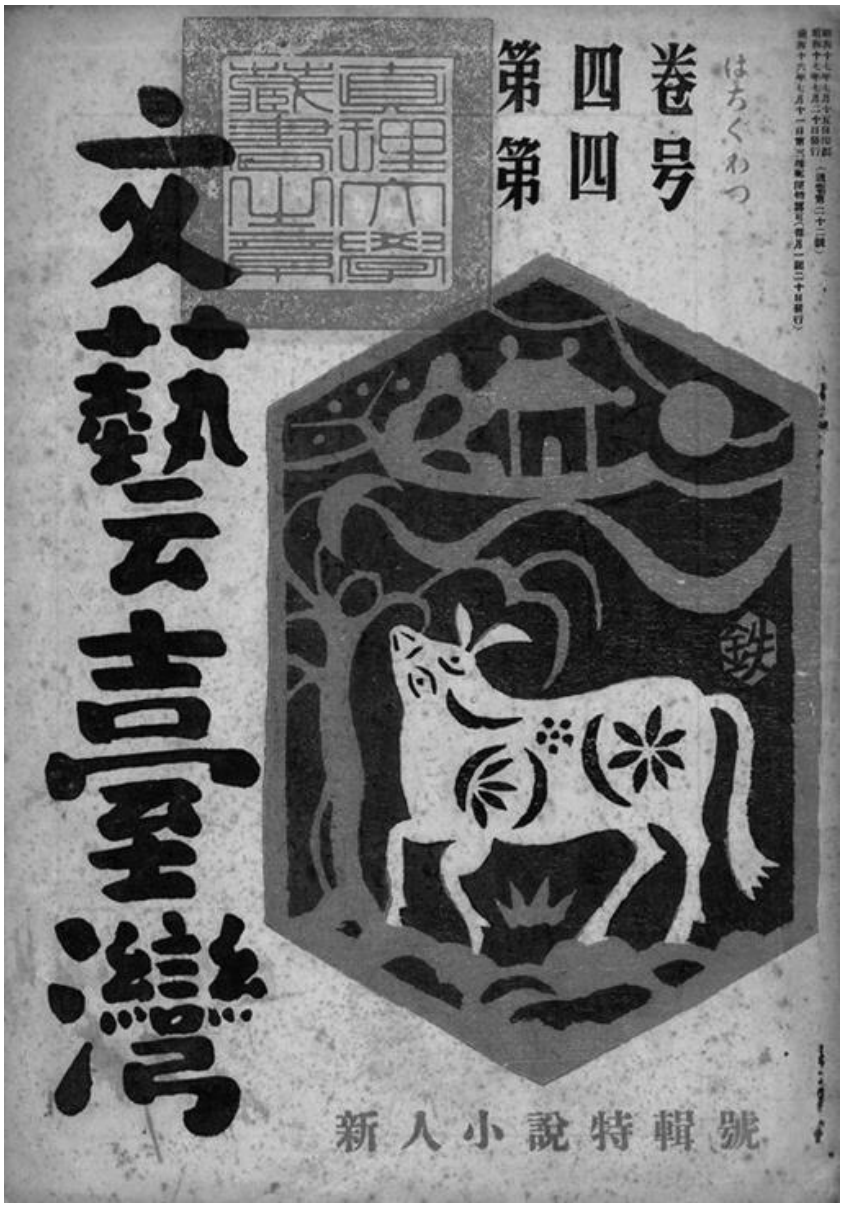

圖 4-1-31940 年西川滿創辦的《文藝台灣》雜誌。
資料來源：梁明雄，《日據時期台灣新文學運動研究》

圖 4-1-4 1941 年張文環等人成立之《台灣文學》。
資料來源：梁明雄，《日據時期台灣新文學運動研究》

第二節　大稻埕各種文化及戲劇的萌芽生根

大稻埕是台灣新文化的啟蒙地，但在通俗文化方面也有傲人的成績，各處總是有京劇、話劇、歌仔戲、布袋戲等上演。在一九二〇年代，大稻埕巨賈富商、雅士文人精緻的文化品味，呈現出美麗的年代。日治時期，大稻埕除了是商業活動繁華的經濟中心外，也是台灣新文化的啟蒙地，例如「淡水戲館」、「永樂座」、「港町文化講座」等，均是當時盛極一時的文化活動地點。「永樂座」在大稻埕最負盛名，除了傳統戲曲以外，也是現代化話劇上演的舞台。過去，艋舺、大橋頭及大稻埕一帶，被稱為台北的「戲巢」、「戲窟」，從布袋戲、歌仔戲、話戲到京劇，戲劇種類多元，為傳統戲曲發展蓬勃的寶地。日治時期大稻埕的民俗娛樂與藝術繁華的歲月生活，從不同角度深刻影響台灣現代文化。大稻埕人文薈萃，促進了台灣美術的發展，也為大稻埕留下深刻的寫照，從藝術層面來說，大稻埕獨特的風韻，吸引許多墨客騷人駐足，包括書畫家朱少敬、郭雪湖、蔡雪溪等，以及西畫家如倪蔣懷、陳德旺、洪瑞麟、陳植棋、張萬傳、藍蔭鼎，甚至連日本人立石鐵臣、石川欽一郎等，都曾以大稻埕為據點，開辦畫會、設立畫室等，從事推廣美術活動與創作。

大稻埕繁榮的商業活動，也自然連結帶動了蓬勃發展的民俗娛樂，戲曲領域，在商業化的宣傳之下，當時「淡水戲館」、「永樂座」等最流行的劇場，日日上演著京劇、布袋戲、歌仔戲等多元化劇碼，戲曲不再是上流人士的專屬，融合本土風格與外來文化，形成戲曲在地化，造就前所未有台灣劇場的新風潮。

與大稻埕生活息息相關的宗教信仰，也是人文大稻埕廣為眾知的一大特色，大稻埕的三大廟宇：霞海城隍廟、法主公廟、慈聖宮，每年的祭典活動總是造成萬人空巷，如藝閣[22]、八家將、獅陣等，延伸出特殊的祭典文化。

昭和九年（1934），喜好古典音樂的廖水來於大稻埕開設波麗路西餐廳，店

[22]藝閣，又名臺閣，源自中國傳統民俗技藝，常見於迎神賽會。一般由小孩子裝扮成各種歷史人物，坐在製作精美的閣子裡，由人抬著或搭載於車子上遊行街頭。又稱「詩意閣」，是一種古色古香的傳統式花車，藉此呈現民間傳說或小說戲曲之故事。行香、迎神廟會慶典活動，常見藝閣參與遊行。

名取自法國作曲家莫里斯·拉威爾的同名圓舞曲。當時知名畫家郭雪湖、張萬傳與楊三郎等，作家張文環與呂赫若等皆是波麗路的常客，使西餐廳成為台灣美術史上的重要場所。

昭和十四年（1939），王井泉創辦山水亭，參與星光演劇研究社，昭和十六年（1941），支持張文環等人創辦《台灣文學》雜誌。張文環、呂泉生與黃得時等文人，與日本學者金關丈夫、池田敏雄等，皆是山水亭的座上賓。

圖 4-2-1 山水亭開業二周年合影(前排中座者為王井泉及其妻魏妛)。
資料來源：莊永明，〈「山水亭」的「古井」王井泉〉

圖 4-2-2 山水亭一景(1940 年 3 月)。
資料來源：莊永明，〈「山水亭」的「古井」王井泉〉

圖 4-2-3 在山水亭舉辦畫展(1941 年)。
資料來源：莊永明，〈「山水亭」的「古井」王井泉〉

昭和十六年(1941)，張文環、中山侑、黃得時等人脫離西川滿主持的《文藝台灣》，另組「啟文社」，發行《台灣文學》雜誌。《台灣文學》可說是對主導台灣文壇的《文學台灣》，甚至是西川滿的一種反制行動。《台灣文學》提倡寫實主義的重要，同時反對島田謹二強調的台灣文學在日本帝國中的特殊性。他們認為台灣文學雖然存在特殊性，但是這是由於台灣長期以來在種族、環境和歷史各方面的特殊發展所致，並不僅止於在日本帝國中的特殊性。展現台灣文學的特殊性，必須在反映現實的基準上。

《台灣文學》集團關心的是台灣本土文壇的建設。張文環認為「沒有方針的分針」是《台灣文學》的經營方針，目的在使《台灣文學》成為「建設台灣文學界的基礎工事」。在《台灣文學》的創刊號中，呂赫若的〈願如所想〉指出《台灣文學》集團的走向，未成立之前的台灣文化，乃「趣味性文化」，因此將「趣味性文化」轉變成「熱情誠實的台灣文化」，是《台灣文學》的目的。

《台灣文學》對新人作家的提攜不遺餘力，因此設立「台灣文學獎」，積極促進台灣島內的文學發展。同時《台灣文學》的成員多元，尚有事變後隱居的楊逵和具有左翼色彩遭逮捕的藤野雄士的加入，其他如《民俗台灣》的金關丈夫、池田敏雄、稻田尹，台北帝大的工藤好美、中村哲，廣播局的中山侑，話劇界和音樂界的林摶秋、王井泉和呂泉生，美術界的陳澄波、李梅樹、李石樵等。《台灣文學》網羅台灣藝術界的各個層面，是台灣文化人的大集合，並爭取不少日籍文化人士的認同與支持。同時，《台灣文學》的成員認為台灣的文學者應該以建設台灣本地的文壇為主要目的，藉此提高台灣的文化水準，因此積極網羅島內作家，接續台灣新文學的任務與責任。

大稻埕之文化、美術與政治運動，當時持有共同空間。人稱大稻埕為「文化發祥之地」，各種娛樂活動、大眾文化百花齊放。以太平通為軸心，酒樓、戲院、書局、餐館林立，形成特別的文化沙龍與歌謠戲曲文化。日治時期，許多臺籍畫家或在此居住，或在此結社交遊，更以畫筆將其眼中所見之街景，繪入畫布。傳統文化、寺廟建築、書法與繪畫，「大稻埕」就是這種台北都市裡台人文化之一

大中心。在大稻埕有兩家名氣的裱畫店：「藝文社」和「糊塗齋」，由「台展」獲得特選、入選在畫壇上登場的郭雪湖、任瑞堯、呂鐵州，少年時代都是在這幾家裱畫店長大的。

李學樵(1908-2012)，為台灣北部的知名文人、吟詩作畫，參與北台灣的大詩社「瀛社」、「鷺洲詩社」。是「舊大稻埕畫壇」畫家朱長之高徒。他「專意於八大山人、石濤，尤以畫蟹菊聞名」。善畫螃蟹，畫作受到台灣總督，還有皇太子(後來的昭和天皇)的賞識，兩度獻上「百蟹圖」，作品數度於日本、中國展出。

蔡雪溪是台北大稻埕人。從日本畫家川田墨鳳學習「彩色法」，重視「寫生」等近代畫法，在大稻埕開過個展。郭雪湖是他的弟子，第一次「台展」入選的「台展三少年」，可說青出於藍。第一次「台展」中，傳統名師紛紛落選，這事件是台灣近代繪畫史上之最大革新。[23]日本殖民勢力成功控制台灣民眾文化成為「台灣新美術運動」。蔡雪溪要郭雪湖學「近代畫」，終獲得五次入選「台、府展」。

大稻埕是台灣美術之淵藪。日治時期，台灣/台北畫家當中，有兩種集團，台人畫家與畫會及日人畫家與畫會。除了「台陽美術協會」日人畫家立石鐵臣，或石川欽一郎指導之「台灣水彩畫會」與其接班團體「一蘆會」之外，彼此交流是罕見的。大稻埕，「台人之都」可謂生氣勃勃，「台灣新美術運動」從這空間出來。「大稻埕是台北文化發祥之地」，這「文化」涉及商業、政治運動、新美術、新文學、電影館與其他廣泛之大眾文化。愛美術人士，匯聚在大稻埕「江山樓」(附圖 4-2-4)、「蓬萊閣」(附圖 4-2-5)、「春風得意樓」(附圖 4-2-6)、「東薈芳」舉行畫會喜事、繪畫展覽會、畫家出國歡送會、歸國歡迎會或是文人志士暢談時事，這種文化在此開花，當時流傳「未看見藝旦，免講大稻埕」的俗話。或愛好畫家之美術迷，或報導畫家之美術與生活活動之報紙記者，或餐廳、咖啡店老闆，沒有拘泥階層差別，聚集咖啡廳談論藝術事情的「文化沙龍」。有的支持「前衛」畫家們直接畫畫（「美術運動」），有的從幕後援助畫家之生計「後衛」。他們是畫家前衛活動之地基。在台北大稻埕開了摩登美術活動之花。大家稱石川欽一郎為

[23]謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》(台北:藝術家出版社，1995 年)，頁 69。

「台灣繪畫之父」，一九二七年在石川指導下，他的弟子倪蔣懷提供資金，在大稻埕之圓環附近，設立「大稻埕洋畫研究所（台灣美術研究所）」。倪蔣懷邀請石川欽一郎、楊三郎、陳植棋與藍蔭鼎等人共同指導。學生有洪瑞麟、陳德旺、張萬傳與陳英聲等。台灣第一代的美術家如黃水土、李學樵、蔡雪溪、呂鐵州、陳清汾、郭雪湖、蔡雪巖、陳德旺、張萬傳、洪瑞麟等，都曾在「大稻埕」居住。一些藝術家也都從此地延伸至各地，「大稻埕」可以說是文藝界的大舞台。

圖 4-2-4 1921 年 11 月江山樓舉行披露宴（開幕酒會）。
資料來源：莊永明，《大稻埕逍遙遊》

圖 4-2-5 蓬萊閣於 1927 年 2 月 16 日開業。
資料來源：莊永明，《大稻埕逍遙遊》

圖 4-2-61917 年，蔣渭水在大稻埕太平衡街開設的春風得意樓有限公司。
資料來源：莊永明，《大稻埕逍遙遊》

郭雪湖(1908-2012)，生於台北大稻埕，九歲在日新公學校就讀，被導師發現具有繪畫方面的才華，指導他學習藝術。十六歲，母親帶引拜蔡雪溪為師，入雪溪館習藝。蔡師為郭氏取名「雪湖」，教授描繪觀音、帝君等神像及裱褙的技藝，開啟郭雪湖走向藝術大門。第一屆「台展」東洋畫部入選的是默默無名的三個年輕人林玉山、陳進與郭雪湖，是才華、努力與機運。日籍畫家鄉原古統影響郭雪湖很大，鄉原曾力勸郭雪湖要做一位職業畫家，郭氏也記取此話，一生獻身藝術。由於鄉原古統的邀請，郭雪湖加入東洋畫會「麗光會」、「栴檀社」，成立東、西洋繪畫兼容的「六硯會」及「雪湖畫室」，舉辦展覽，共研藝事、講習，提攜後進。[24]任評委「台陽美術協會」東洋畫部多年，與楊三郎等人籌組「台灣全省美術展覽會」，對台灣美術文化的傳承與發展，貢獻卓越。

郭雪湖在膠彩畫的創作上，創新求變，融合中國傳統水墨畫與東洋畫的理念，將膠彩畫風格帶向更多元、更寬廣的境界。推動膠彩畫現代化及正名運動，樹立典範，是台灣膠彩畫的先軀與推手。作品展現出的內涵，見其寬廣的藝術視野。從日治時期台、府展與民間畫會的參與，見到了他已立立人的心志。一生對畫品與畫格的追求中，發現他鍥而不捨的創作精神。郭雪湖旅居日本，潛心專研當代國際藝術，足跡遍及東南亞、美國、中國、歐洲，完成《中國名勝五十景》、《北美洲風景五十景》及歐洲各國藝術創作。多元文化豐富其創作作品，表現由繁入簡，從婉約秀麗轉為豁達豪放。

《南街殷賑》(附圖 4-2-7)是郭雪湖入選台展的作品，以城市生活為題材的風俗畫，描繪大稻埕中元普渡，霞海城隍廟一帶繁華景象。林立的招牌與飛舞的旗幟，擁擠人群與高聳洋樓，令人感受廟街熱鬧喧騰的氣氛。洋樓與城隍廟、洋樓與人物比例被誇張處理，呈現現代文明與傳統民俗之間的融合。「蓬萊名產」、「蕃產」招牌與攤販叫賣鳳梨、香蕉水果，構築富足盛產景象。以大稻埕迪化街霞海城隍廟口熱鬧繁榮的節慶景象為主體，紅、藍、黃色為主調，描繪的作品，畫面安排縱直方向，表現氣勢，原本二層樓的迪化街商店拉高成三層，將城隍廟搬入

[24]余鶴清，《日本美術發展史》(台北：台灣商務印書館，2004 年)，頁 38。

畫面右下方，招牌旗幟錯落有致，與人群輝映，難得的韻律。將觀眾帶入懷舊的氛圍，觀賞者自由遊走人群、高樓之間，俯視、平視，豐富了作品的敘事性。街道左右平行而立的建築物，因取景角度，使得景深拉長，增添不少變化。交錯的招牌是著名商家招牌，包括好友任雪涯父親和叔父經營的四益廣東雜貨店，作品呈現了台灣文化多元的生命力。

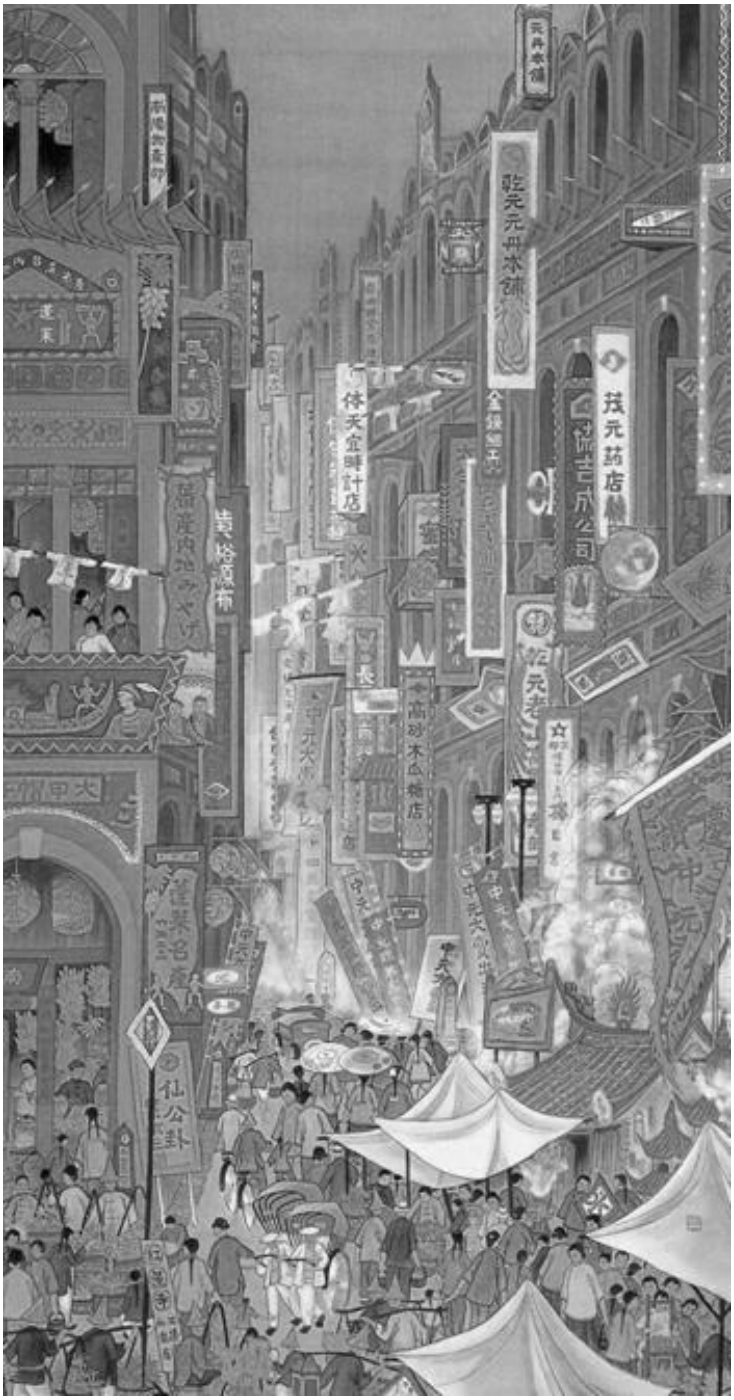

圖 4-2-7《南街殷賑》為郭雪湖描寫迪化街霞海城隍廟口節慶熱鬧景象。
資料來源：台北市立美術館典藏

寫台灣美術運動史的謝里法先生，表示：「郭雪湖的創作源自台灣的真實經驗，於台灣近代美術發展過程中可謂畫出台灣精神的第一人。他是結實而有力地從本土的歷史中踏步走過的一位畫家。」[25]是最早以台灣風情民俗納入創作的前輩藝術家，極具本土特色，也是以繪畫展現民族情感的代表藝術家，對台灣這塊土地流露濃厚的鄉土情懷。

陳德旺(1910-1984)，出生台北市大稻埕永樂町，曾到大陸天津同文書院就讀，一九二七年回台，於石川欽一郎旗下學畫。倪蔣懷創辦「大稻埕洋畫研究所」，石川在此任教，陳德旺進入學畫，與洪瑞麟、張萬傳同窗學習。後去東京習畫於安井曾太郎。十二年後，陳德旺後悔赴日追求西洋美術，認為應該直驅巴黎才對！陳德旺追逐油畫，猶如沒有終點的漫漫長路，也沒有一張畫自認為可以完成。在日本期間，陳德旺決定自由學習，遊走各大私人畫塾之間。

「二科會」在一九一四年成立，是日本在野的藝術團體，追求新的表現藝術，作品風格前衛新穎。[26]「二科會」是日本畫壇最有份量的新人舞台，陳德旺從小生活在富裕家庭，熱愛自由，不受拘束，「二科會」這種求新求變、大膽前衛的創作表現，正符合他藝術的立場與期待。留日期間，陳德旺與同好創立「MOUVE 洋畫集團」，[27]後改名「台灣造型美術協會」，這個前衛團體的創作理念接近當時日本的在野團體二科會，提出一個新的態度，希望以自由的展覽形式來突破規律性的時間限制，以開放的態度，不拘泥於形式與次數的規範，強調活潑明朗的互相切磋。

戰後與同好創立的「紀元美術會」，對抗當時保守權威。他深鎖在思畫、論畫和繪畫的無我天地，執著、純粹、耿介，永遠學習成了他作品的特徵。陳德旺說：「基礎是一種造形的認識，以純粹造形就可畫畫，不一定非畫出人、

[25]藝術家出版社編，《台灣美術全集 12，洪瑞麟》(台北：藝術家出版社，1993 年)，頁 80。
[26]洪文慶，《中國巨匠美術周刊陳德旺》(台北：錦繡出版公司，1997 年)，頁 26。
[27]MOUVE 法語原意為「行動」或「動向」，將以「動」的藝術，代替從來都是「靜」的藝術。

物等等。」[28]打基礎就是要知道究竟在學甚麼？在研究甚麼？「畫石膏像是為了探求原理，求取統一、調和等等，日後畫畫，也是這個原理的延續，不是為了畫一個現象。」[29]基礎訓練要到甚麼程度呢？他說：「要做得很堅強，很有力量。首先，炭筆要畫到熟透，隨心所欲。」[30]每一個筆觸都來自背後修養，每一線條都涵蓋訓練精神，在作品中可以找到創作的印證，作品散發出獨特的藝術之光。

在臺日籍教師鹽月桃甫(1886-1954)、石川欽一郎(1871-1945)、鄉原古統(1887-1965)、木下靜涯(1889-1988)，鼓勵台灣學生留日研習美術，接觸西洋藝術，使臺灣美術創作趕上先進國家，也是培養台灣藝術家的途徑。

陳清汾(1910-1987)，出生台北大稻埕，台灣茶葉大王富商陳天來四子。畢業於琦玉縣大宮市的私立日本美術學校，師事遊歐返日的有島生馬（1882-1974），有島生馬是最早向日本人介紹賽尚的畫家。有島氏與一群青年作家群，合組「二科會」。陳清汾也在老師的鼓勵下，昭和三年(1928)前往巴黎，接受畫壇新風潮的洗禮。昭和五年(1930)，他以《夜的印象》入選巴黎沙龍展，受到極大的肯定。昭和六年(1931)，陳清汾取道西伯利亞鐵路，轉接南滿州鐵道，經朝鮮半島至下關，再乘船輾轉回到台灣。陳清汾在畫壇發展，除昭和八年(1933)，開過首次個展，曾旅遊世界各地，出版「萬星孤行」，其作品曾入選「二科會」、「台展」[31]、「府展」、「秋季沙龍」，亦曾參與「一水會」等畫會組織，並為「台陽美術協會」創始人之一[32]。曾以《茶園》、《巴黎的屋頂》、《拂曉上海》等作品多次在台灣美術展覽會獲得肯定。

陳清汾早期的作品偏向暗褐色調，講求實體表現，筆觸線條放縱，時有塊面化情形，常用象徵表現手法，具幽遠感，屬於較詩情的基調。在構圖、調子與氛

[28]王偉光，《陳德旺畫談》(台北：藝術家出版社，1995 年)，頁 48。
[29]台北市立美術館編，《台灣早期畫家陳德旺紀念展》(台北：台北市立美術館，1985 年)，頁 35。
[30]王偉光，《陳德旺畫談》(台北：藝術家出版社，1995 年)，頁 49。
[31]出品「台展」連年特選。「台展」是台灣的官辦美展，「特選」是入選作品中挑出的佳作。
[32]創始會員有陳澄波、廖繼春、陳清汾、顏水龍、李梅樹、李石樵、楊三郎、立石鐵臣等。

圍上，皆有別於其他的台灣畫家。二十世紀後，常出國遠遊，風格轉為明快，用色清爽，筆觸自由。陳清汾也與其他幾位台展常勝軍楊三郎、李梅樹等人，共同發起「台陽美展」。

皇民化時期（1937～1945），由張文環等人組織的「厚生演劇研究會」是當時最重要的劇團，他們演出的《閹雞》(附圖 4-2-8)、《高砂館》等，都具有濃厚的藝術性、民族色彩，非常受歡迎。台語舞台劇《閹雞》在臺北大稻埕永樂座首演，由張文環刊載於《台灣文學》雜誌的小說改編。當時正處日本「皇民化運動」的高壓統治，在演出時，劇院中途斷電，演出幾乎被迫停止，然而觀眾自動自發跑上舞台兩側，以手電筒的照明代替舞台燈光，讓全劇得以順利演完。演出後，劇中曲目甚至被日本當局禁唱。這是以台灣民謠作為配樂的舞台劇作品，「丟丟銅仔」、「六月田水」台灣民謠以合唱形式呈現。

圖 4-2-81943 年「鬮雞」於「永樂座」公演。
資料來源：莊永明，〈台灣文化界的園丁〉

從事演劇運動的各地方劇團，可分為兩類，其一以台北星光劇團為代表，追求藝術的熱情從事有組織、有理想的運動。另一類以宣傳諷刺為中心，劇情含有諷刺社會制度或激發民族意識的作用，各地文協排演的多屬此類。[33]

大稻埕擁有河運的地理優勢，也由於港口貿易帶來了經濟繁榮，於是娛樂業發展也隨之興起。在日治時期更有商業劇場的建立。在這樣的環境之下，大稻埕擁有深厚的戲曲文化。此外，從人文背景來說，大稻埕廟宇矗立眾多，祭祀活動如繞境、軒社、陣頭及酬神戲等，當中尤以酬神獻戲的野台演出與戲曲有著密切相關的儀式性格。大稻埕戲苑就坐落於台北最古老的三市街之一，是繼艋舺之後，

[33]邱坤良，《舊劇與新劇 ： 日治時期台灣戲劇之研究(1895-1945)》(台北：自立晚報，1964 年)，頁 44。

北部最繁華的地方。

中國傳統戲曲演出場所有三種類型:開放性廣場、專業性劇場、封閉性廳堂。「劇場」是固態的戲劇文化表現，在大稻埕這一地區就有開放性廣場與專業性劇場兩種，一方面是信仰文化的酬神獻戲活動，多於廟宇前的廣場搭建舞台演出，如:慈聖宮、城隍廟與普願宮的酬神戲，都是在廟前廣場搭台演出，頻繁的戲曲演出，遂有現今歸綏戲曲公園的成立。另一方面自日治初期開始，台灣商業劇場的興起刺激了此區戲劇的發展，在大稻埕地區就有三座代表性的劇場，分別是淡水戲館、永樂座、第一劇場。傳統戲曲的發生是起自於宗教信仰的祭祀活動，發展出融合歌、舞，以演譯故事的表演形式，故又可說是宗教儀式與戲劇活動交融的「儀式劇場」，也是屬於劇場文化的範疇之一。因此，大稻埕地區內幾座重要信仰文化的廟宇，其演劇活動就顯得非常重要。軒社、戲曲、陣頭演出，無形之中吸引了愛好戲曲的觀眾。劇場作為一個載體，其體現的正是屬於台灣社會的文化現象，而商業劇場的興起也反映了台灣戲曲文化的發展狀態。[34]邱坤良說:

> **戲院的存在除了空間的文化意義，它的經營形態與票房基礎更反映大衆文化的流行趨勢，戲曲、新劇與電影發展的社會條件及互動關係，而其地緣關係、空間、設備、觀衆層也代表不同的文化屬性與民衆基礎。**[35]

日治時期之「淡水館」，是原來清領時期之「登瀛書院」。1896 年修建登瀛書院為淡水館。同一時期中，大稻埕興建的「淡水戲館」，是台人戲館。

大稻埕的「淡水戲館」成立於明治四十二年(1909)，日治時期台北沒有供傳統戲劇演出的劇院，上海、福州等地戲班多租借日人劇院榮座、台北座。因此明治三

[34]邱坤良，《舊劇與新劇 ： 日治時期台灣戲劇之研究(1895-1945)》(台北：自立晚報，1964)，頁 60。

[35]邱坤良，〈台灣近代戲劇／電影發展及其互動關係——以台北永樂座為中心〉，頁 161。

十九年(1906) 提議:「如許台北，無一戲館，實所遺憾，務須新建一大戲館。」明治四十一年(1908)，高石忠慥、荒井泰治、金子圭介、土橋仙三郎等日人擬議興建專門上演中國傳統戲曲的劇場「支那劇場」。座落台北廳，大稻埕的下奎府聚街(台北州，台北市建成町二丁目)，是「淡水戲館」的前身，有言是台北第一、台灣第一個專演中國戲曲的劇院。[36]大正四年(1915)，鹿港富紳辜顯榮買下淡水戲館，仿效上海新舞臺，更名「台灣新舞台」。昭和六年(1931)，新舞台內的京班，改名「新舞社歌劇團」，演出歌仔戲，使歌仔戲由鄉村的草台，進入了城市的戲院，淡水戲館充滿閩南在地風格。

永樂座是台灣人的劇院，為日治時期台北大稻埕第二座現代劇場，由茶商陳天來等人於大正十年(1921)，募股集資，選定大稻埕市場（今永樂市場）對面興建。永樂座是大稻埕首屈一指的劇院，仿造法國劇院，精美絕倫，地坪大小為 1491 平方公尺，約 451 坪！整個永樂座方位為坐西向東、1400 個座位。是台灣人市街裡的藝術高度、是知識份子聚集反抗戰前日本人、戰後陳儀腐敗政權的地方。永樂座就如公會堂(中山堂)建築樣式的縮小版，當年顧正秋剛到台北時，要求到永樂座唱，因永樂座舞台後方五層樓建築相連，可提供上百人住宿;永樂座完全為了舞台設計，是開放式空間。在永樂座辯士(電影解說員)講的都是台語，大稻埕作為台灣人市街,都講臺語。永樂座在日治時期是北台灣的藝術文化重鎮，二〇年代台北最先進的戲劇表演場地，大正十四年(1925)，劉喜陽等多位台籍人士組成台灣第一個電影研究會「台灣映畫研究會」,出資並身兼編導演「誰之過」，大正十四年(1925)九月，在永樂座上演。昭和六年(1931)，領導台灣人以政治結社抗日，有「台灣孫中山」之稱的蔣渭水，其告別式在永樂座舉行，當時，台灣各地五千多名群眾，趕來參加這一次「台灣大眾葬葬儀」。[37]「台灣新劇第一人」張維賢在大正十三年(1924)，組織「星光戲劇研究會」，推展新劇，四處公演，也曾在永樂座演出。日治末戰爭時期，皇民化運動鋪天蓋地，新劇的「最後一幕」

[36]石光生，《台灣傳統戲曲劇場文化：儀式、演變、創新》(台北：五南出版社，2013 年)，頁 83。
[37]台灣文化協進會，《台灣文化》(台北：台灣文化協進會出版，1947-1950 年)，頁 45。

也是在永樂座落下。昭和十八年(1943)九月三日，厚生演劇研究會在永樂座首演「閹雞」、「高砂館」、「地熱」、「從山上俯瞰都市的燈火」等四齣劇。

因碼頭河航之利，經濟、文化活動發展，「永樂座」是大稻埕最重要的戲院，劇場設備新穎，成為來台中國戲班及本地戲班重要的演出場所，也是一九二〇年代大稻埕繁華的象徵。初名「台北大舞臺」劇場，大正十二年(1923)更名為「永樂座」，演出節目，包括電影、新劇、白字戲、京劇、潮州戲、歌仔戲、戲曲、歌舞、廣東外江戲、福州戲、文明戲、七子戲、改良文明戲等十三種類型。由於大稻埕地區人口的增加，中國戲班來台演出日益繁盛，僅有新舞臺一處娛樂機關，已經無法滿足當地民眾的需求。永樂座是台灣人的劇院，在當時是台北最先擁有完善設備的中型劇場。永樂座不僅提供京戲及其他戲曲更多的表演空間，也讓歌仔戲、台灣新劇有觀摩與演出的機會。[38]顧正秋劇團則在此長期演出京劇，長達五年之久，影響台灣戰後的京劇發展。

永樂座在地理位置上更接近大稻埕商業的中心點，設備更好，在電影逐漸興起的年代，永樂座擔任了電影萌芽的重要角色，讓當年永樂座奠定的觀戲風氣，綿延至今。

對大稻埕也有著重要影響的第三座劇場是「第一劇場」，昭和十年(1935)，陳天來等人為配合日治四十周年紀念的台灣博覽會而建造。是台灣人建造最大的劇場，為四層樓的建築設計，可容納一六三二席的觀眾，舞台可以旋轉，是一新型且為當時最豪華的娛樂場所。由於地點接近江山樓，演出節目除了電影外，也有新劇、京戲、歌仔戲等，是一典型豪華的混合劇場。

自日治初期商業劇場文化，使大稻埕躍升為當時戲劇演藝中心，因商業發達，劇場鄰近，從劇場經營方向可以看出當時社會經濟狀況的繁榮，喜愛觀賞對岸戲班的風氣。這些劇場的演出活動頻繁，影響大稻埕地區觀賞戲曲的風氣。[39]辯士不受拘束，不僅在電影院解說電影，在台灣甫出現流行文化機制中，發揮長才，

[38]徐亞湘，《日治時期中國戲班在台灣》(台北：南天出版社，2000 年)，頁 51。
[39]徐亞湘，《日治時期臺灣戲曲史論》(台北：南天出版社，2006 年)，頁 77。

所寫的歌詞是對電影的詮釋。昭和七年(1932)，為了宣傳上海電影《桃花泣血記》，大稻埕的兩位著名辯士——詹天馬與王雲峰合作編詞曲，寫出由古倫美亞唱片發行的臺灣早期流行歌曲《桃花泣血記》，是台灣目前已知最早的現代商業性流行歌曲。上海聯華影業公司出品黑白默片，電影宣傳曲風靡全台，開啓台語流行音樂創作的風氣。《桃花泣血記》於大稻埕「第一劇場」上映，曲式上，歌詞共十段，運用歌仔戲四句聯，每段四句、每句七字:

人生就像桃花枝，有時開花有時死，花有春天再開期，人若死去無活時。

戀愛無分階級性，第一要緊是真情，琳姑出世歹環境，親像桃花彼薄命。

禮教束縛非現代，最好自由的世界，德恩老母無理解，雖然有錢也真害。

德恩無想是富戶，專心實意愛琳姑，免驚日後來相誤，我是男子無糊塗。

琳姑本正也愛伊，信用德恩無懷疑，每日作陣真歡喜，望要作伊的妻兒。

愛情愈好事愈濟，頑固老母真囉嗦，富男貧女蓋不好，強制平地起風波。

紅顏自本多薄命，拆散兩人的真情，運命作孽真僥倖，失意斷送過一生。

離別愛人蓋艱苦，親像鈍刀割腸肚，心啼哭病倒鋪，悽慘生意行無路。

壓迫子兒過無理，家庭革命隨時起，德恩走去欲見伊，可憐見面已經死。

文明社會新時代，戀愛自由才應該，階級約束是有害，婚姻制度著大改。

做人父母愛注意，舊式禮教著拋棄，結果發生啥代誌，請看桃花泣血記。

1932 年，上海聯華影業公司製作的黑白無聲影片「桃花泣血記」來台放映，為黑白且無聲的默片。當時電影業者為了廣為宣傳以招徠觀眾，特別商請擔任電影旁白士的詹天馬，依照電影劇情寫下這首《桃花泣血記》的歌詞，再交由當時共

樂軒西樂隊指揮王雲峰譜曲，並率領數名樂師編隊在街上演奏宣傳。成為第一首創造銷售佳績的台語流行歌。劇情是描述在封建禮教壓迫下，一位受高等教育的青年意圖突破門楣之見，執意娶心愛女子為妻，然而在「吃人的禮教」下，悲傷的結局引人深省也感動不少青年男女。作詞者詹天馬，早期投效話劇，因擔任「辯士」而名噪一時，在「辯士」一行還很吃香的時候，詹天馬曾在大稻埕今延平北路二段附近開設「天馬茶房」，是相當高級的咖啡店，也是「二二八」事件的原爆點。

大稻埕地區的發展，與大稻埕霞海城隍廟之城隍信仰有很深的聯結，可說大稻埕霞海城隍信仰與地方歷史發展關係緊密。「台北大稻埕霞海城隍廟」又稱「臺台北稻江霞海城隍廟」。城隍信仰原指天子蠟祭中的祭水庸(都城與濠水)，再與道教思想結合，成幽冥界司法的神。福建省泉州府同安縣后溪霞城，明武宗曾賜臨海門匾，霞海城隍為臨海門分廟，明末建廟於同安縣下店鄉海邊厝，故稱霞海城隍。[40]原稱「臨海門城隍廟」，該地有「霞城」之說，故臨海門城隍又稱「霞海城隍」，為大稻埕霞海城隍廟之祖廟。〈台北霞海城隍廟沿革誌〉記載:

> **我霞海城隍爺，明朝武宗正德間賜以臨海門匾額，霞海則臨海門分廟，初因臨海門人有志,於明末清初,建廟於福建省泉州府同安縣下店鄉海邊厝,為五鄉庄庄民之鎮守神，故改曰霞海城隍。**[41]

日治時期，大稻埕迎城隍與北港迎媽祖並稱台灣兩大廟會。「五月十三，人看人」是一句形容大稻埕迎城隍盛況的諺語，與艋舺青山宮迎青山王、大龍峒迎保生大帝合稱「台北三大廟會」。日治時期，參與霞海城隍祭典的人眾多，巨商富賈熱衷,凝聚地方資源與向心力,乃大稻埕各界最為重視之大事。大稻埕因商業繁榮、

[40]謝宗榮、李秀娥編撰，《台北霞海城隍廟》(台北：台北霞海城隍廟，2006 年)，頁 78。
[41]陳乃渠，《台北霞海城隍廟沿革誌》，(1934 年)，頁 62。

地方有資源，得以舉行酬神慶典。首次迎城隍在光緒五年（1879）。霞海城隍信仰慶典的壯大，因地方商賈大力支持，使地方社會、經濟活動呈現同步發展的現象。原以酬神答謝為目的的迎神慶典，日本政府藉此宣揚對台建設成果，大稻埕商家迎神慶典時，利用旗幟、詩意閣，作為替自家商號的廣告，利用慶典帶來的人潮，宣傳銷售。歷史際會造就了大稻埕商業鼎盛，讓霞海城隍慶典名聞遐邇、規模壯盛，並發展出大稻埕豐富的子弟文化，不論軒社、將團、獅陣，百花齊放，是台灣地方驕傲，也是民俗資產的寶地。林會承說:

> **文化資產具有物質價值，但主要以無形方式回饋至個人、社會、國家及國際，從歷史角度，文化資產有助見證人類文明的發展，並認知及傳承歷史文化及科學文明，理解歷史脈絡以供省思；政治上則有助文化主體性的建構、民族自信心及強化認同感；社會文化面有利各人及社會品質涵養的提升、進而省思歷史文化及生命的價值。**[42]

大稻埕「獅館巷」自清代以來，即是北台灣布袋戲的三大戲窟之一，大稻埕地區有所謂北管「八大軒社」，其中有七間在日治時期或更早以前即相當活躍。涼州街，北管布袋戲風靡時，請戲班要到這條街，布袋戲團的聯絡處都設在這條街，如李天祿的「亦宛然」、王炎的「哈哈笑」。獅館巷、大橋頭、柴寮仔在大稻埕的北區，這一帶歌仔戲從賣藥「歌仔」到舞台「歌戲」，只有武館林立、經濟繁榮、南北管戲曲館社匯集、藥商密佈的大稻埕，才可能提供這種完整的演化背景條件，農村社會的宜蘭是不可能提供這種條件。[43]歌仔戲最初是由漳州人與同安人相容的地區發展出來的，只有大稻埕符合這種條件。賣藥「歌仔」誕生在台

[42]林會承，《台灣文化資產保存史綱》，(2011 年)，頁 21。
[43]徐亞湘，《日治時期中國戲班在台灣》(台北：南天出版社，2000 年)，頁 59。

北，又在台北演化成「歌戲」(歌仔戲)，有同地緣承接關係。

歌仔戲在台北演化，陳三儀是開山始祖，陳三儀為宜蘭人，當「歌戲」演化出來以後，陳三儀將「歌戲」和「歌仔陣」帶回宜蘭，宜蘭「老歌仔」僅是台北早期形式而已。李天祿說歌仔戲是大正十二年(1923)，由嘉走仙在大稻埕演化出來的，時間並不是最早的，但地點完全正確。李天祿與王炎兩位布袋戲大師，都以大稻埕獅館巷為據點，台北與淡水河流域的演化地點是可信的。獅館巷北邊的大橋頭是台北歌仔戲最主要的匯集地，各戲班經常在此交換信息。從獅館巷、南北街（賣藥「歌仔」）→柴寮仔（陳三儀到台北）→媽祖宮（演戲地點）→大橋頭（台北歌仔戲匯集地），具有地緣鄰近與前後承接的關係，大稻埕作為演化的核心地帶是確定的。

「稻江八大軒社」是陣頭社團八大軒社，分為靈安社、平樂社、共樂軒、新樂社、保安社、雙連社、明光樂社、清心樂社。1.靈安社是大稻埕最早成立的軒社。大稻埕商人為霞海城隍廟聖誕遶境而成立，五月十三日迎城隍壓陣隊伍。主神是霞海城隍老爺，神將有范、謝將軍、文武判官。2.平樂社，是廈門人來台創立，依附大稻埕慈聖宮，天上聖母聖誕遶境即由平樂社來擔負壓陣。主神是天上聖母，神將有范、謝將軍。3.共樂軒，由大稻埕茶葉商人陳清秀所創，每年台灣光復節暨法主聖君聖誕遶境時，擔任壓陣。主神是法主聖君(法主公)，神將有范、謝將軍、法主聖君(法主公)。4.新樂社，一九二二年成立，軒慶為三月十二日，曾取謝必安之安字稱「新安樂社」。主神是福德正神，神將有范、謝將軍、千里眼、順風耳。5.保安社，成立於日治時期，早年見長於演歌仔戲，目前出陣則以北管帶神將為主。主神是福德正神，神將有范、謝將軍。6.雙連社，成立於日據時期昭和年間，早年是歌仔戲，後改為北管，是八大軒社中擁有各類神將數量最多的。神將有范、謝將軍、文武判官、陰陽司神將。明光樂社與清心樂社是台灣光復後成立。[44]

[44]中央研究院歷史語言研究所編，《日據時期大稻埕宗教活動編年記》(台北：中央研究院歷史語言研究所，1989 年)，頁 68。

大稻埕臺北霞海城隍廟落成於清咸豐九年（1859），光緒五年（1879）以來，每逢農曆五月十三日的聖誕遶境前後，舉辦盛大的暗訪與遶境活動，吸引附近商家支持，出動詩藝閣，招攬商機，輔以廣告，其他陣頭、八大軒社熱心參與，吸引無數人潮。大稻埕迎城隍的熱鬧，明治三十四年（1901）六月十日《台灣日日新報》曾記載：「大稻埕擇於舊曆四月二十四日、二十五日，迎瞿真人、太上感應、霞海城隍遶境，以逐黑疫。」大稻埕信眾迎城隍等神尊遶境，有驅逐黑疫傳染病的意涵。[45]

大稻埕迪化街的建築物具有傳統建築與歷史保存之特色，大正時期（1912-1926）樣式建築盛行，大稻埕出現仿巴洛克式店屋，以紅磚、洗石子為建材，使用面磚。頂部以花草、動物或渦卷紋飾山牆，中央嵌有姓氏、壁龕飾、勳章飾，兩側收頭有獎杯形、圓球形形狀。窗前設有曲線凸出花台，增添休閒的氣氛。與洋樓式店屋相同，嵌有店號的匾額框。到一九三〇年，大稻埕許多店屋改建為現代主義型式，普遍使用鋼筋與混凝土，大量使用面磚，高度也多增至三層樓。立面裝飾簡潔，但變化多樣，使用流行的幾何線條，每一棟店屋皆有其獨特的形式。大稻埕連棟式店舖住宅稱為街屋，街屋代表集中商業模式及地區人口密度增加所形成的。傳統閩南三合院到街屋的形成，象徵農業社會進入商業社會時代。[46]大稻埕百餘年繁華發展歷程中，有不同建築風格、不同年代歲月逐漸堆疊，不同於單一時期集中發展，因此形成大稻埕豐富的建築語彙，如此層次豐富，保存完整街屋的聚落，更屬難能可貴。

大稻程初期建築以傳統閩南式街屋為主，淡水開埠，外國洋行紛紛進駐，大稻埕開始有洋樓式建築及傳統街屋仿洋樓式立面。日治初期，總督府公布了「家屋建築規則」，街屋格局有了規定，建築立面隨著明治維新西化的影響，引進仿巴洛克風潮，使建築立面有多變的風貌，裝飾材料出現以砌磚、洗石子、磁磚、

[45]宋光宇，霞海城隍祭典與台北大稻埕商業發展的關係》(台北：中央研究院歷史語言研究所，1994年)，頁 95。
[46]李乾朗，《19 世紀台灣建築》(台北：玉山社出版社，2005 年)，頁 19。

水泥等作為立面的材料。紅磚、女兒牆、磚柱、中西合璧的立面裝飾，是這時期的建築特色。之後道路拓寬，更豐富大稻埕的建築景觀。

大稻埕建築外觀可分四類。1.閩南式：清廷巡撫劉銘傳將大稻埕規劃為商業活動地區。發達的內陸河運和離出海口不遠的地理位置，從漳泉、福建來的移民湧入。店屋住家合一，前門做商品買賣，後門則為住家或儲藏之用。此外，整棟建築很少使用浮雕裝飾牆面，而是以簡樸見長。2.仿巴洛克式:「巴洛克（Baroque）」原意是指形狀不圓的珍珠。西元十七世紀到十八世紀中葉、在歐洲盛行繪畫和建築藝術風格。承接自文藝復興主義後期的矯飾主義，著重表達強烈的情感。呈現立體的外觀、雕刻、繁複花草紋飾。日本明治維新以後，極力吸收歐洲文化，在日治期間，經由匠師的仿效，興起仿巴洛克式建築熱潮。3.洋樓式：清政府主意經營逐漸形成大稻埕的商業中心。大陸移民及外商紛至台灣貿易，淡水開港，大稻埕設立了外僑居留區，洋樓式的建築帶入大稻埕與迪化街。仿南洋「殖民地式」洋樓，多為兩層式建築，不同處是加入中國建築特色，用中式花鳥裝飾和匾額框。有拱形迴廊、紅磚洋樓和花瓶欄杆。4.現代主義式：工業革命後，現代主義的建築風潮興起，取代巴洛克風格。是目前迪化街的建築現存最多的。追求秩序和理性，講究圖案的均衡和線條的比例。平直女兒牆取代繁複山牆、簡化柱式、大量的洗石子取代紅磚。日本傳入台灣，以水平線條取代彎曲線條。

.

第三節 蔣渭水催生的「台灣文化協會」

被譽為「台灣新文化運動之父」的蔣渭水，於大正十年(1921)在大稻埕成立台灣文化協會。台灣新文化運動讓人民在殖民統治下，對「殖民者－被殖民者」的關係，有了更深一層的思考，展開了一連串喚醒台灣人民意識的運動，也為台灣歷史留下精采的篇章。台灣文化協會致力喚醒民族意識、啟迪民智，推廣台灣文化。台灣文化發展史自發性的文化啟蒙運動，台灣快速由啟蒙建立屬於自己的文化，形成自身的民族精神。革新社會風俗、爭取自身尊嚴與權利，前仆後繼，此自動自發的精神與行動，奠定了近代台灣文化深厚基礎。

蔣渭水對台灣人民的貢獻，在創建了台灣文化協會、成立「文化書店」以及扮演當時台灣人民唯一言論機關《台灣民報》的襁母；創建「台灣民眾黨」是日治時期台灣第一個「民主政黨」，組成全島總工會「台灣工友總聯盟」，統一勞工運動的陣線，對台灣社會有深遠的影響。[47]在民族解放與文化啟蒙二者，以自我教育、啟發式，理性激揚民族意識、促進工農覺醒、帶動新文學運動與揚昇思想文化。蔣渭水＜我的主張＞說:

我參加社會運動的目的有二：其一是我的理想－台灣人的使命。另一個是，因為我是醫生，所以能知悉台灣人的實情，他們如何苦惱，如何詛咒現在的政治。[48]

蔣渭水字雪谷，台灣宜蘭人。是大稻埕極為重要的歷史人物之一。「台灣文化協會」與「台灣民眾黨」的創立者; 日治時期最重要的反殖民運動領導領袖之一，台灣日治時期醫師、民族運動者。「台灣文化協會」創立會上明列以「助長台灣文化之發展為目的」，發行文化會報、舉辦文化講演團、辦理文化義塾、開辦各類知識講習會、設立文化書局與夏季講習會等各類文化活動，為一九二〇年代台

[47]黃頌顯，《台灣文化協會的思想與運動.1921-1931》(台北：海峽出版社，2008 年)，頁 45~47。
[48]蔣渭水，《蔣渭水全集》，頁 270。

灣啟蒙運動之濫觴，更可視為二十世紀台灣「世界文明」與「本土文化」接軌的領先成就。

早先林獻堂將重心放在議會請願運動，本應由林獻堂一派承接的文化協會，無力二心情況下，將在台灣運籌帷幄的大權轉至蔣渭水身上。＜文化協會專任理事就任之辭＞言:

僕之身既鬻於文化協會矣，自此日立字過名之後，僕之身既非僕之所有，是協會之所有也，故此身宜與協會相終始焉。協會如汽船也，總理如船長也，專任理事則機關手也，會員乘組員也，僕惟遵守船長之命，忠實服務運轉機關耳，其風也雨也波浪也低氣壓也暗礁也，此乃航海中應用之現象，毋驚，毋畏，毋落膽，毋失志，毋惶愴，毋狼狽，不動如泰山，堅固如鐵石，以全能力而防備之、忍耐之、抵抗之、排解之、迂迴之、排除萬難、勇往邁進、直到目的而後已。[49]

蔣渭水並非主帥，＜文化協會專任理事就任之辭＞也申明自身定位乃是擔負執行者的任務，而非決策者角色。但林獻堂一派初未能全面承接，而文化協會又急需指揮者，蔣渭水此番交轉中，成為文協實際領航者。台灣文化協會不受日人青睞，創立大會上，只有幾位具份量日籍人士獲邀，一位是報業新聞界的記者木村八生，另一位是台灣總督府醫學校的前任校長高木友枝博士。二人均發表談話。

中外通信社的木村八生曰：

[49]蔣渭水，《蔣渭水全集》，頁 380。

在政治上，林獻堂與我相反的，離了政治，對文化運動是贊成的。我祇想會員都是與實際生活有關係的人們，但是卻以學生諸君佔大部分，我的意思多少錯了。本來文化的意思不是別的，就是從來無論誰都說的文明開化這句話，現在已經陳腐而縮少為二字，合適於文明之語，用為物質文明，而文化則用為精神文明。喧鬧的說甚麼文化運動，我說文化主義只是一種排架子，應該建設台灣特殊的新文化才是，就是要盡量吸集消化日本文化與中國文化，所以台灣人不可故步自封，固陋是文化的敵人。[50]

高木友枝博士曰：

我因為多年從事本島青年教育的關係，對於本島青年有特殊的親愛，願以這舒心的交情，告訴本日來會之青年，世上凡所謂「會」這類的東西，是很難永續的，這只看「會」之形，頭大下窄就知道。假定我對文化協會設立，被徵求意見的話，我就要提議，不要集聚千人，或千二人百人之多數，只消以二三十人之熱心家，堅實地維持一定時期便成。又有本協會雖標榜絕不與政治問題接觸，但是本協會之理想，若與日本政府之外交手段衝突時，本協會應取怎樣的態度，雖有說明在先，但是亦與政治運動難不無適應，只是規定既與政治全無關係自應避免到底，那雖然不能獲得世界平和，台

[50]連溫卿，＜台灣文化協會的發軔＞，《台北文物》第 2 卷第 3 期，頁 68。

灣之事亦要弄好，只有說得漂亮，尚若沒有實行亦屬可笑。[51]

木村八生不期待文化協會，但因文協組織份子只是一些學生，故以訓辭方式，暢言台灣人不夠資格來談文化改革運動。「精神文明」，不合宜「故步自封、固陋」的台灣人，只要好好學習、吸收才是真正的向上之道，全盤否定文化協會的價值。高木友枝較溫情，以理、以情，提點台灣青年。解析「會」的意涵，直言頭大下窄「會」很難永續，不宜把餅畫滿，規勸大家按部就班、穩紮穩打定在文化，勿惹事、誤途。

日人對別族價值不信賴、否定，流竄著種族主義，力阻文化協會與政治運動連結，專以文化研究為本的聚會，如何避免文化協會聚集坐大、熄事寧人乃殖民者立場。日方戒心重重，充滿帝國思想及殖民主義，也看出在台日人對文化協會的認知與解讀。

以「文化」可避免意識紛爭、制約，從消極到積極，從不滿、隱忍到對外發聲。吸收外來訊息，亦覺察面臨殖民政府的壓制力與困頓，但文協聚合的熱情並未被澆熄。＜台灣文化協會趣意書＞說:

> 方今之文明，物質文明也。現在之思想，混沌險惡之狀態也。近時之機運，建設改造之秋也。而我台灣位在帝國南端，因孤懸海外，常與世界之進運脫節。回顧島內，今也新道德之建設未成，而舊道德早已次第衰頹，緣此社會之制度墜地，人心澆漓，唯利是爭，……於茲吾人大有所感，因即糾合同志，組織台灣文化協會，謀台灣文化之向上。切言之即互相切磋道德之真髓，圖教育之振興，獎勵

[51]同上注，頁 69。

體育涵養藝術趣味，以其穩健之發達，其歸結務在實行。[52]

要邁向新時代之能量，文化協會聚眾力，應時而生，有計劃及穩健為後盾，突顯文明教育、文化運動的重要性。訴求重點，台內「社會之制度墜地，人心澆漓，唯利是爭」，乃因文明、思想的不足。西方到亞細亞相繼躍進，正是大展鴻圖、彌補衰頹氣息的好時機。無法再生、改革，造成殖民地種種不平等，是因官方政策、扭曲事實、壓迫制度施於被殖民者，精神上的改革更為重要。首要志業以文化為本、向下紮根，培養自己的文化。日本思想家賀川豐彥牧師說：

你們現在還不配談獨立，一個獨立的國家必須具有獨自的文化。譬如文藝美術、音樂、演劇、歌謠等等，不能夠養成自己的文化，縱使表面具有獨立的形式，文化上也是他人的殖民。現在培養自己的文化，才是你們當務之急，你們一旦獲得自己的文化，水到渠成，獨立的問題自然就會解決，現在侈談獨立，只有百害而無一利云云。[53]

日本內地是提供新訊息、新式教條、主義的來源，有些思維的啟發，是日人來台宣傳生根延展。將心中情感形成具體語詞，用新觀念為懵懂群眾開一文明的窗口，卻忽略以眾為本的原意，將己捲入知識進步陷阱。權力與腐敗要小心翼翼，才能維持初衷。《台灣民報》專欄－晨鐘暮鼓：

這文化協會，是提攜台灣要到極自由、極平等、極文明底地為去的工作。

[52]王詩琅，《台灣社會運動史》，頁 250。
[53]葉榮鐘，《日據下台灣政治社會運動史》，(台北: 晨星出版社，2000 年)，頁 331。

文化協會，不是文化協會人的文化協會，乃是台灣人的文化協會。所以，若是台灣人，就有入台灣文化協會的必要。……文化協會是為台灣的，而為台灣人呢，就有這種的任務了。泰山不嫌微塵，大海不棄細流，不拘多少，都宜出來幫助，以期集腋成裘，使我們所計劃的文化新事業得早實現，而台灣文化的提高，可就指日可望了。[54]

人們如果以為今天進步來了，明天一切都沒問題，那麼就大錯特錯了，它不過是一個開始，並非完美無暇，只是湊巧在此刻誕生。

台灣文化協會是由林獻堂所號召推動、蔣渭水策劃執行，但理念還是服膺於林獻堂。＜文化協會會歌＞歌詞：

（一）　我等都是　亞細亞　黃色的人種
　　介在漢族　一血脈　日本的百姓
　　所以天降　大使命　囑咱緊實行
　　發達文化　振道德　造就此才能
（二）　欲謀東洋　永和平　中日要親善
　　我等須當　作連鎖　和睦此弟兄
　　糾合東亞　諸民族　締結大同盟
　　啟發文明　比西洋　兩兩得並行
（三）　可免黃白　起戰爭　世界就和平

[54]蔣渭水，＜晨鐘暮鼓＞，《台灣民報》第 2 卷第 1 號，1925 年 1 月 1 日

我等一舉　　天下利　豈可自暴棄

但願最後　　完使命　樂為世界人

世界人類　　萬萬歲　台灣名譽馨[55]

人稱「文化頭」，自比為「文協機關手」、「文化鐘鼓手」的蔣渭水，引領台灣文化啟蒙。「台灣文化協會」是集合台灣島內知識菁英，以促進民族運動、文化啟蒙為目的的社會團體，吹起當時台灣島內非武裝抗日運動號角。關鍵的人物是蔣渭水，在大稻埕開立「大安醫院」、成立「文化公司」，經營海外書籍及雜誌推廣，介紹戰後的新思想。東京台灣留學生也創辦《台灣青年》雜誌。蔣渭水積極推銷這份雜誌、鼓勵青年學生閱讀。大正十年(1921)，東京地區台灣留學生及由林獻堂領導的「台灣議會設置請願團」，向日本帝國議會提出請願書，要求設立「台灣議會」，引發島內知識份子的迴響。蔣渭水認為應在島內建立一個為思想啟蒙、民族運動的機構，於是同年七月拜訪林獻堂，獲得支持，蔣渭水便以自己的醫院為籌備處，結合同志，籌組「台灣文化協會」。

「台灣文化協會」在台北市靜修女學校成立，與會的知識菁英及學生共三百多人，推舉林獻堂為總理，蔣渭水為專務理事，楊吉臣為協理，會員共一〇三二人。台灣文化協會成立後，以從事文化啟蒙運動為主，希望醫治台灣人「知識的營養不良症」，設置閱報處，透過發行刊物，舉辦各種電影欣賞會、演講會、戲劇活動，以宣揚民族問題及介紹世界思潮、自由民主等新知，促進民眾政治覺醒，也宣導改善風俗，如迷信、吸食鴉片及鋪張浪費的婚葬、建醮酬神社會陋習。

台灣文化協會舉辦的各種活動中，以「文化演講會」最具影響力，初期只在城市舉行，後開始巡迴各鄉鎮。一年超過 300 場的演講，影響所及，對一九二〇年代後期社會運動走向大眾化，奠定了思想的基礎工作。大正十四年(1925)「二林蔗農組合」的成立，即是受到文化協會至彰化二林地區巡迴演講，促使蔗農政

[55]葉榮鐘，《日據下台灣政治社會運動史》，頁 333。

治覺醒。為「二林蔗農組合」成立而努力奔走協調的李應章，即是文化協會的會員。

巡迴演講，引起台灣總督府的注意及監視，總督府頒布《學術講習會取締規則》，派出警察在演講會場監聽。違規輕微者，命令中止演講；情況嚴重者，命令集會解散。文化協會的巡迴講對群眾的影響愈大，又有宣傳「台灣議會設置請願運動」的舉動，總督府向林獻堂施壓，揚言以《治安警察法》法辦文化協會。逼使林獻堂提出《台灣文化協會不干與政治誓約書》，保證文化協會不從事政治活動。[56]文化協會的活動內部始有路線的辯論。此時台灣社會運動，從初期文化啟蒙進入實際政治社會運動。

大正十四年(1925)發生的「二林蔗農事件」，促成全島性「台灣農民組合」的成立，農民運動蓬勃發展，引發文化協會內部對於路線的反省，左派菁英認為文化協會不應自囿於「文化運動」，應轉型為「政治運動」，積極介入、支援農民運動。右派則反對這種路線。路線紛爭愈演愈烈，導致昭和二年(1927)，台灣文化協會分裂。台灣文化協會在台中召開的臨時大會，會員表決通過由社會主義派連溫卿、王敏川等人提出的協會組織規則修正案，蔣渭水、蔡培火的提案表決落敗，由左派取得文協的領導權。這樣的結果，促使黨內右派林獻堂、蔣渭水、蔡培火等人出走，同年另組「台灣民眾黨」。

大正元年（1912），蔣渭水與蘇樵山、林錦生、黃調清、杜聰明、曾慶福、翁俊明、李根盛等人相繼加入中國同盟會臺灣分會，致電國際聯盟控訴日本妨礙中華民國之統一。大正二年（1913），與同為醫學院學生的杜聰明、翁俊明密謀至北京暗殺袁世凱，未能成功。大正五年（1916）在台北市大稻埕太平町（今延平北路）開設大安醫院，經常邀集醫師、學生與社會人士討論台灣社會弊病與興革方法。結識林獻堂，提倡民權之啟蒙運動的組織，發表《臨床講義》，從醫師的角度針貶台灣的各種「疾病」。蔣渭水開始參與台灣議會設置請願運動，並從日本進口《台灣青年》雜誌給青年學子，啟蒙其自主意識。蔣渭水議會請願運動

[56]黃煌雄，《蔣渭水傳》(臺北:前衛出版社，2000 年)，頁 69。

後，漸漸成為一個本土運動者。總督府當局視蔣渭水為台灣政治社會運動「煽動民族反感」、「第一指導者」的強烈民族運動者。平日派有二名特務坐鎮文化書局監視，到民眾黨被禁止後，增派四名特務。蔣渭水的大眾葬時，更派出八十名警吏。

大正十二年（1923），因治警事件被判刑四個月。以台灣議會期成同盟會名義，持旗向日本太子請願，為台灣人因政治請願被拘禁的第一人。大正十四年（1925）因反抗總督政令，被囚禁四個月。兩次入獄被監禁一四四天。蔣渭水一生受日本囚禁、拘捕達十餘次之多。[57]

昭和二年（1927），蔣渭水成立「台灣民眾黨」，主張提倡言論自由、爭取地方自治，是台灣第一個現代化性質的政黨。昭和三年（1928），籌組「台灣工友總聯盟」，與台灣農民組合聯合進行階級鬥爭。昭和五年（1930），林獻堂、葉榮鍾、蔡培火等人退黨，並籌組「台灣地方自治聯盟」。「台灣民眾黨」多次向國際聯盟指控日本在台灣販賣鴉片特許制與製造霧社事件，逼使日本採取醫療措施，讓國際注意到台灣的情況。蔣渭水深受孫文學說影響，孫文領導時期的國民黨聯俄納共、扶助工農的主張，也影響了台灣民眾黨的走向，在謝春木、蔣渭水等人主導之下，逐漸往農工運動邁進，所以在昭和六年（1931）被台灣總督府勒令解散。總督府當局對台灣政治社會運動的「第一指導者」蔣渭水，指他具有能「煽動民族反感」的強烈民族運動者，視其為眼中釘，用孤立與分化來對付。

明治四年(1907)台灣民主議會之父林獻堂巧遇中國和平主義革命家梁啓超，透過筆談，成為知己。梁啓超告訴林獻堂說：「中國正在內亂，三十年內無法幫助台灣人，台灣人應該仿效愛爾蘭對抗英國的方式，成立自己的議會，厚結日本的高官貴族，得到他們的同情與支持，放棄武力革命，爭取自己的權利才是上策。」[58]林獻堂因為受到梁啓超的啓示，發起「台灣議會請願運動」，採取和平非武力方式爭取台灣人的自治。林獻堂同時也是位詩人文學家，具崇高聲望，以漢民族

[57]涂照彥，《日本帝國主義下的臺灣》(台北：人間出版社，2003 年)，頁 45。
[58]黃富三，《林獻堂傳》(南投：國史館臺灣文獻館，2004 年)，頁 71。

的傳統生活方式，從事對日本大和民族的抗爭，是日治時期推動台灣民族運動的自然領袖，是深負使命感與道德勇氣的民族運動領袖，因此被美國歷史學者麥斯基爾（Johanna M.Meskill）[59]譽為「台灣第一公民、台灣自治運動的領袖及文化的保姆」。

日治時期台北大稻埕的活動，對台灣人的文化運動以及台灣文化的提升，最有貢獻的是大正十年(1921)十月十七日催生台灣文化協會的蔣渭水和昭和十四(1939)催生「山水亭」的王井泉先生。蔣渭水和王井泉都希望台灣文化能夠超越統治者的日本文化，期待在台北大稻埕推動台灣的文藝復興運動，並希望能與西方的文藝復興接軌，達到西方現代文明國家的文化水平，最後雖然無法實現「台灣文藝復興」的夢想，他們二人還是開啓了台灣人文化自覺與使台灣邁進現代化文明國度的運動。

大正八年(1919)，中國的「五四運動」是中國邁向現代文明國家的開始，中國的智識份子開始把西方的「德先生」（democracy）和「賽先生」（science）引進中國，但從歷史經驗的角度看來，正如余英時說的：「五四運動，不是中國的文藝復興運動，也不是啓蒙運動。」[60]因為五四運動並沒有提升中國人的人文精神，也沒有改變中國人的人文氣質。一九二〇年代，台灣風起雲湧的社會運動，大稻埕成為台灣知識菁英匯聚之地。蔣渭水創組「台灣文化協會」，領導「台灣民眾黨」，以口舌、行動、紙筆為台灣人爭權利。《台灣民報》，這份報紙是「台灣人的言論機關」、「台灣唯一的喉舌」。蔣渭水不僅是「主事」之一，也是「主筆」之一，不少的「社說」（社論），是由他執筆，對啟迪民智，貢獻匪淺。「文化書局」，銷售書籍以思想叢書為主。[61]

大正十年(1921)，由林獻堂、蔣渭水人領導組織的「台灣文化協會」成立，並在港町設置講堂，每週六舉辦文化講座，藉演講來提倡民族主義，以思想言論

[59]哥倫比亞大學東亞研究中心學者 Meskill, Johanna M.在其著作《一個中國的先驅家族：1729-1895 台灣霧峰林家》〈A Chinese Pioneer Family : The Lins of Wu-feng, Taiwan, 1729-1895〉。
[60]余英時、包遵信等著，《從五四到新五四》(台北：聯經出版事業公司，1989 年) ，頁 46。
[61]林柏維，《文化協會的年代》(台中：台中市文化中心，1996 年)，頁 32。

進行非武裝抗日活動。以宣揚文化之名，行抗日運動，寫下了非武裝抗日運動的新頁。當年能組織此啟迪民智、激奮民心、爭取民權的「政治結社」，實為台灣民族運動跨出了一大步。呂泉生也曾在此擔任音樂教學的工作。

一九二〇年代，台灣的留學生受到一次大戰後，美國總統威爾遜所提出的「民族自決」主張所鼓舞，先後成立啟發會、新民會等組織，並創辦了《台灣青年》、《台灣》等刊物。日本「大正民主運動」以吉野作造提出的「民本主義」影響最深。正值西方民主自由思想在一戰後的民族自決思潮，吉野作造(1878-1933)的民本主義即憲法政治的民主主義，其政治精神在於表現「人民權利之保障、三權分立主義與民選議員等三原則」。主張主權在民的民主主義，以一般民眾為中心，行使主權為目的的主義。吉野作造主張殖民地自治論，反對同化主義。吉野作造與福田德三組織黎明會，倡導民本主義。台灣留學生受到啟發，先後組織成立了「聲應會」、「啟發會」及「新民會」。新民會定位為研究團體，對外活動由「東京台灣青年會」負責。林獻堂被推選為新民會會長。該會成立後，做出三項決議：(一)為增進台灣人的幸福，開始實行台灣政治改革運動；(二)為擴大宣傳，主張聯絡台灣同胞之聲氣，發刊機關雜誌；(三)尋求與中國同志多接觸之途逕。

蔣渭水結識從事議會請願運動的林獻堂，並認為議會請願運動是當時「台灣人唯一無二的活路」，遂決定投入台灣政治社會運動。「台灣文化協會」作為提倡民權之啟蒙運動組織，以大安醫院成為台灣民族文化運動的重要據點。當時台灣人唯一言論機關的《台灣民報》總批發處及編輯部就位於大安醫院旁。一九二一年「台灣文化協會」成立後，在港町（貴德街）設置講堂，每週六舉辦文化講座，藉演講來提倡民族主義，以思想言論進行非武裝抗日活動。「文化協會」成立最主要的目的，是「助長台灣文化之發達」、「謀台灣文化之向上」，希望以各種社會教育的方式，來彌補學校教育的不足，舉辦各種活動，例如：發行《台灣民報》、在各地成立讀報社、設立書局、推行白話文、開辦夏季學校、促成各式青年團體和婦女團體、舉辦文化演講、組織電影巡迴放映隊—美台團，到台灣各地放映電影等。

台灣文化協會促使民族意識覺醒，在殖民當局「大日本帝國」同化政治下，一群社會菁英以創新傳佈的方式，「打造」出一個有別於日本的「台灣文化」。[62]〈臨床講義，「台灣的病人」〉是文化協會第一期《會報》。〈臨床講義〉將台灣比喻為患者，醫生對當時台灣社會提出診斷:明鄭時代，原是他身體強壯、品行高尚，但自清代以來，卻受政策毒害，身體逐漸衰落、意志消沉，成為「世界文化的低能兒」。因此，他給台灣開出正規學校教育、補習教育、幼稚園、圖書館、讀報社等五味藥方。〈臨床講義〉的內容:

姓名：台灣島

性別：男

年齡：移籍至現地已 27 歲（暗指已被日本統治 27 年）

原籍：中華民國福建省台灣道

現住：大日本帝國台灣總督府

位址：東經 120~122，北緯 22~25

職業：世界和平第一關大門守衛

遺傳：有黃帝、周公、孔子、孟子等之血統，遺傳性顯著。

素質：如前條所記，乃聖賢後裔，因此素質強健天資聰穎。

過去病歷：幼年期即鄭成功時代，身體頗為強壯，頭腦明晰，意志堅強，品行高尚，身手矯健。清代後，因政策中毒，身 體日漸衰弱，意志逐漸薄弱，品行漸趨卑劣，節操日益 低下。遷移至日本

[62]林柏維，《台灣文化協會滄桑》(台北：台原出版社，1993 年)，頁 87。

帝國後，接受不健全的治療法，雖稍 有起色，然而，大約二百年之久的慢性中毒症，不易收 到藥到病除之效。

目前症狀：道德頹廢，人心澆漓，物質慾望極強，精神生活貧瘠，風俗醜陋，迷信深沉，頑冥不化，衛生全然欠缺，智慮 淺薄，不知著眼永久大計，只顧爭奪眼前小利，墮落怠 惰，腐敗、卑屈、怠慢、虛榮、寡廉鮮恥、四肢倦怠、惰性十足、意氣消沉，毫無生氣可言。

病人陳述：頭痛、眩暈、腹內飢餓感。

大致上有這麼一個人，診察時發現按其身材比例，應該算是一個大頭，想必有很強的思考力，問了二、三個常識問題，其回答皆不得要領，這病人也許是愚蠢或低能兒吧，其頭骨雖大，而內容空虛，腦髓不足，問他稍微困難的哲 學問題、數學問題、科學問題，或是世界局勢，他一聽了就目眩頭昏。但他的四肢卻很發達，或許是操勞過度的緣故吧。再診察他的腹部，細小而凹陷，一如剛生育過的產婦，腹壁發皺，留有白線。這想必是由於大正五年以來託歐洲大戰之福，一時僥倖腹部脹飽，但去年夏天，和議之風引起了腸部感冒，嚴重下痢，使原本極為擴張的腹壁急劇縮小所引起。

診斷：世界文化的低能兒。

原因：智識之營養不良。

經過：長期慢性疾病。

療後病況：因素質優良，若加以適當的治療，必能早日痊癒。反之，如果治療錯誤或拖延時間，有病入膏肓死亡之虞。

療法：原因療法，也就是根本治療。

處方：正規學校教育-最大量 補習教育-最大量 幼稚園-最大量 圖書館-最大量 讀報社-最大量

若能調和上述各劑，立即服用，可於二十年內痊癒。尚有其他特效藥品，此處從略。

大正十年十一月三十日

主治醫師蔣渭水[63]

診斷社會的病症，以免不能接軌世界文明。〈臨床講義〉是一寫作策略與文化抵抗，為台灣指示方向。漢民族居多的台灣，從帝制掙脫出來，隨著革命風潮與自由民主、對未來的期望而產生了亞洲第一個民主共和國：「中華民國」。主權在民的理想撼動了日本天皇統治的基礎。為喚起台灣對民族自決的覺醒以接軌世界，必須訂出療法與處方，先診斷自身的弊病與帝國主義殖民政策的失當。文化協會成立時，所言：

試看，全島的生活狀況到底顯現出何種現象？道德殘缺、社會制裁低落、

[63]蔣朝根，《蔣渭水留真集》（台北：台北市文獻委員會，2006 年），頁 43。

人人唯利是圖、迷信嚴重、風俗卑劣且甚為缺乏衛生觀念。而所謂有識階級者，多數意志薄弱，並無堅定的信念亦無高遠的理想，只管埋首於物質生活而無餘念。[64]

蔣渭水在「患者」自我省察：

而所謂有識階級者，多數意志薄弱，並無堅定的信念亦無高遠的理想，只管埋首於物質生活而無餘念。總之，我們墮落，並深陷於無底深淵之中，因而在我們的社會裡，充斥著墮落、腐敗怠慢、卑屈、寡廉鮮恥等難以收拾的缺點。[65]

此文涵蓋同志、知識份子，應該擔起現在責任與既往的道德文化。蔣渭水觀清朝、日本帝國治理台灣的病態說：

我們台灣是有幾種很敗俗傷風、勞神費財的惡俗，是我諸同胞要從消極方面去破除的，如：燒金紙、吸阿片、祈安請醮、補運謝神，以及聘金婚葬之奢靡……等，這種種的陋風惡習，應該要迅速去破除節省。須知，祈安請醮、補運謝神、燒金紙之事，是古時野蠻人的習慣，是無意識的人的迷信，在這科學文明的世界，那種的事情，斷沒有存在的餘地了。[66]

[64]王曉波編，《蔣渭水全集・下冊》，頁 697。
[65]王曉波編，《蔣渭水全集・下冊》，頁 698。
[66]蔣渭水，〈晨鐘暮皷〉，《台灣民報》第 3 卷第 3 號，1925 年 1 月 1 日。

歐戰結束，激盪許多民族自身的文化與思想。而台灣卻停滯不前，無法獲得世界文明的活力，面臨競爭的淘汰。〈台灣文化協會主旨書〉描述:

> 蓋現今的文明乃物質萬能的文明。現在的思想則呈混沌、險惡的情勢。且近時的機運則為建設改造之秋矣。而我們台灣，位於帝國之南端，孤懸海外，因此，時常不能跟隨世界的進步。然而有如林子平所說的「日本的海水通達歐美」之言，台灣海峽實在不但為東西南北之船舶所往來的關口，而同時又是世界思潮遲早將匯合之處也。[67]

清朝「政策毒害」、日本帝國「不完全治療」，致使「鄭成功時代」原本健康的體質，逐漸惡化。台灣因「智識的營養不良」，導致病變，更加嚴重。由民族的文化核心，推動民族認同，展現出意識覺醒從而建構台灣的民族歷史。故〈台灣通史序〉:

> 夫史者，民族之精神，而人羣之龜鑑也。代之盛衰、俗之文野、政之得失、物之盈虛，均於是乎在。故凡文化之國，未有不重其史者也。[68]

蔣渭水不以作家自居，但其文采還是能鋪陳發揮與展現。林瑞明＜感慨悲歌皆為鯤島＞說：

---

[67]林書揚、王乃信譯，《台灣社會運動史‧第一冊》(台北：海峽學術出版社，2006 年)，頁 188。
[68]連雅堂，《台灣通史》(修訂校正版)，頁 15。

當然,蔣渭水不是為文學而文學的,從另一個角度來說,文學並非文學家的專利，舞文弄墨的人可能「幫忙與幫閒」的居多，其文章顯現的力量，反而沒有蔣渭水這樣的散文、隨筆強烈了。[69]

從病人的醫生到台灣人的醫生，日治時期的台灣社會運動，非武裝抗日。葉榮鐘認為：

台灣議會設置運動、台灣文化協會與台灣青年雜誌是台灣非武力抗日運動的三大主力。若用戰爭的形式來比喻，台灣議會設置運動是外交攻勢，台灣青年雜誌（包括以後的《台灣》雜誌，《台灣民報》以至於日刊《台灣新民報》）是宣傳戰，而文化協會則是短兵相接的陣地戰。[70]

沒有雕像，沒有基金會，沒有紀念館，沒有紀念碑。至今辦過的紀念會：1931 年，當時社會運動者曾經寫下許多哀悼的文章，《台灣民報》有刊載。1951 年蔣渭水逝世二十週年紀念會。1979 年，蔣渭水逝世四十八年紀念。1991 年，蔣渭水逝世六十週年舉辦「蔣渭水逝世六十週年，暨台灣史學術研討會」。蔣渭水不以文學家自居，文化啟蒙時期，他是「台灣文化協會」中的核心人物，人稱「文化頭的蔣渭水」，他對台灣新文學起了促進的作用，他的大力推動，台灣文化協會不論是在文化或政治、社會運動，皆有出色表現。台灣文化協會全力經營《台灣民報》，充分發揮輿論的力量。1925 年，《台灣民報》由初期發行的三千五百份，增加至一萬份，躍居全台灣第三大報，[71]蔣渭水也自稱是「民報的褓

[69]林瑞明，＜感慨悲歌皆為鯤島＞，《台灣文學的歷史考察》(1991 年)，頁 203。
[70]葉榮鐘，《台灣民族運動史》，頁 53。
[71]當時台灣三大報為：《台灣日日新報》、《台南新報》、《台灣民報》。大正十三年（1924）調查，

姆」。[72]擴大政治、社會運動影響，台灣新文學質與量亦隨之茁壯、提升。「通俗衛生講習會」啟發民眾的衛生知識，「通俗文學講座」則在發揮啟蒙。[73]「台灣文化協會」對台灣民眾的影響，陳永興在《台灣醫療發展史》說：

> 台灣文化協會從一九二一年成立到一九二七年分裂為止，在台灣全島掀起轟轟烈烈的文化啟蒙運動，把非武力的抗爭效果發揮淋漓盡致，使台灣人民的思想觀念得到世界進步思潮的衝擊，對整個台灣民族運動 政治運動 社會運動帶來積極改造的影響。這方面的努力和參與可以說是由當時的台灣醫生扮演重要的推動角色，尤其是台灣文化協會的創立以及各地文化協會分會的重要幹部，幾乎都由當時社會上備受尊敬的醫生來擔任主催的工作。[74]

藉著各種活動提升同胞智識水準，瞭解世界思潮，追求台灣獨立自主。醫治台灣同胞「智識的營養不良症」。蔣渭水既是時代的先知先覺，也是知行合一的醫師作家。〈臨床講義〉意涵深刻，具振聾發聵的作用。林瑞明在〈感慨悲歌皆為鯤島—蔣渭水與台灣文學〉稱許：

> 〈臨床講義〉是台灣的政治文獻，亦是獨一無二、絕妙的文學作品。蔣渭

《台灣日日新報》發行量一八九七０部、《台南新報》發行量一五０二六部、《台灣新聞》發行量九九六一部。

[72]蔣渭水：〈五個年中的我（五）做了民報的褓姆〉，收錄於《蔣渭水全集》（上）。

[73]林柏維：《台灣文化協會之研究（ 1921-1927 ）》(中國文化大學史學研究所碩士論文，1984 年)，頁 117。

[74]陳永興：《台灣醫療發展史》〈醫師在台灣社會所居之地位〉，頁 103。

水君以〈臨床講義〉一文，就足以在台灣新文學使上佔有一席之地。[75]

蔣渭水雖是日治時期政治界的精神領袖，更應肯定他在台灣新文學啟蒙的貢獻與〈臨床講義〉的藝術價值。其內容與魯迅的〈狂人日記〉、[76]〈阿 Q 正傳〉、[77]〈立論〉，[78]有異曲同工之妙。〈狂人日記〉揭露禮教吃人的本質，〈阿 Q 正傳〉挖掘中華民族的思想痼疾與精神癌瘤，〈立論〉揭發「哈哈論」惡瘡。這些作品針對國家民族的病根，提出真知灼見，是醫師作家改造民族靈魂的藝術實踐。他以社會、文化運動的路線，積極為台灣人爭取平等對待，開辦文化書局、創立台灣文化協會、台灣民眾黨等。以政治與文化相互融合的方式，活躍於非武力抗日時期，是「台灣革命的先驅」、「台灣孫中山」。可稱是日治時期北部醫師文化人的代表。

[75]余陳月瑛，《蔣渭水逝世六十週年暨台灣史學術研討會論文集要》(高雄：高雄縣政府)，1991 年)，頁 47。
[76]魯迅，〈狂人日記〉《魯迅小說集》(台北：洪範書店，1994 年)，頁 61。
[77]魯迅，〈阿 Q 正傳〉《魯迅小說集》(台北：洪範書店，1994 年)，頁 42。
[78]魯迅，〈立論〉，《魯迅散文集》(台北：洪範書店，1995 年)，頁 74。

第四節 王井泉催生的「山水亭」

山水亭（1939-1955）有「台北文化沙龍」之稱，對台北文化影響最大，是厚生演劇研究會活動的主要據點、是大稻埕著名的臺灣料理店、也是一九四〇年代台灣文化界「台灣島都的梁山泊」。在當時日漸高壓、緊迫的城市生活中，少數幾家仍然營業的餐館彷彿沙漠中的綠洲，不僅是市民們可以打牙祭、偶爾尋求飽腹的地方，也是他們聊天聚會，獲得精神舒緩的場所。住居台北的知識分子、文化人，甚至學生，經常光顧山水亭，像是作家張文環、律師陳逸松、法國返台的畫家楊三郎、女記者楊千鶴(1921-2011)、日本文化人池田敏雄(1923-1974)和國分直一(1908-2005)，從台南北上的醫生作家吳新榮、海外台獨運動領導人王育德，都是常客，作家呂赫若亦寄宿在山水亭。[79]山水亭「無論是吃飯或喝茶，隨時都可以欣賞唱機播放的樂曲」，雖然沒有寬敞的宴會空間，也沒有其他附帶消費服務，素樸的山水亭卻贏得當時許多台北人的欣賞，許多寓居的日本人甚至認為，比起江山樓、蓬萊閣，山水亭更是其心目中最具有聲譽的台灣料理店。原因與山水亭可以在困頓的時局與嚴厲的物資管制下，持續提供消費者各種餐食有關，而這得歸功於王井泉及其妻魏妛的經營長才與豪氣。

王井泉曾參與大稻埕第一家台灣人開設的喫茶店——維特（ヱルテル）喫茶店的經營，且在其主導下，業務蒸蒸日上。王井泉離開維特後，不僅協助好友廖水來創設波麗路西餐館，自己也在今延平北路上，開設山水亭菜館。雖然開設不久，台灣即進入戰時動員體制，物資流通受到嚴格約束，但王井泉仍能透過廣大的人脈，多方搜羅食材，以應付客人需求。王井泉的妻子魏妛的娘家是北投一帶

[79]莊永明，〈台灣文化界的園丁〉，《台灣紀事》(台北：時報文化，1989 年)，頁 17~18。

的大農家，在魏家的協助下，取得當地盛產的米糧、蔬菜和雞鴨魚肉，也因此可以比起其他的餐館獲得更多食材。王井泉特別強調「純台灣菜」，應對殖民政府推行皇民化運動對台灣本土文化的迫害，王井泉特別以「純台灣菜」為號召，致力於保存、推展台灣人的飲食生活傳統，在餐館裡推出原來不受重視的各種鄉土菜餚或小吃等。這個取向使得山水亭有了鮮明的標記，充分運用各種鄉土食材，烹調適合台灣人口味的簡單、廉價菜餚。比蓬萊閣、江山樓，價格更低廉，不受物資管制影響。東坡刈包膾炙人口，簡單定食美味，取價低廉，服務親切，生意鼎盛。價格低廉、內容簡單，富含台灣人生活經驗與情感的鄉土小吃，成了山水亭最具號召力的特色。

王井泉對文藝界的熱情與贊助，使山水亭獲得當時台北文化人與知識份子的廣泛支持。王井泉熱愛音樂、文學、戲劇，把山水亭當作文化人的發展基地，舉辦各種音樂演奏會、畫展。1941 年成立的《台灣文學》雜誌發行所——啟文社，1943 年成立、以演出「閹雞」聞名的厚生演劇會，都把社址或會址設於此處，山水亭成了本土文化的大本營。[80]文化人與劇團演員，成了王井泉的食客。當年空襲越頻繁，轟炸威脅日益加劇，許多人從城市疏開到鄉村地區，包括江山樓、蓬萊閣紛紛被迫關門，山水亭仍如往常持續營業，供人們聚會、歇息、用餐，成了烽火城市裡的一處清涼地，使他們安穩度過煙硝瀰漫的戰爭時期，在混亂的世局中持續各種文化活動。山水亭因此贏得「島都文化界的梁山泊」的稱號。

一九三〇年代的大稻埕，有兩家揚名台灣藝術界的餐廳，一是西餐的波麗路，一是台菜的山水亭。山水亭老闆王井泉並不是藝術創作者，但在日治時期西洋藝術運動、台灣新文學狂飆的時期，他是幕後英雄人物。他畢業於台灣商工學校，是台灣文化的「甘草人物」，人稱「古井兄」。大稻埕文化風氣鼎盛，山水亭和波麗路同樣被認為是重要的文藝沙龍，是全島藝文人士的聯絡基地。王井泉於一九三九年開始，使「山水亭」台菜館有「台北文化沙龍」的美名。他喜好文藝，扶

[80]莊永明，〈「山水亭」的「古井」王井泉〉，《台灣近代名人誌》第 3 冊(台北：自立晚報社，1987 年)，頁 56。

助文人，吸引許多文青的光臨，有的人甚至一坐就是一整天，跟同好暢談文藝。當時山水亭的常客，從作家、畫家到音樂家、學者，應有盡有，如張文環（1909～1978）、巫永福（1913～2008）、呂赫若（1914～1951）等人，同時也吸引了部分不滿「日本至上」的日本文人，如臺北帝大文學部長矢野峰人（1893～1988）、考古學者金關丈夫（1897～1983）等人光臨，這些文人雅士暱稱山水亭是文壇的梁山泊。在王井泉主持「山水亭」餐廳兼文藝沙龍，與王昶雄、張文環、陳逸松、吳新榮、呂赫若、陳夏雨、呂泉生等日治時期的人文才子，在此吟詩品酒、高談闊論，促成近代台灣第一次小型文藝復興的浪潮。

王昶雄在這時期創作了四部中篇小說：《淡水河的漣漪》、《梨園之歌》、《奔流》和《鏡子》，都是嘔心瀝血之作，題材各有不同，同樣彰顯他的思想脈絡；短篇小說，創作出：〈流放荒島〉、〈阿緞做新娘〉、〈小丑的嘆息〉、〈當緋櫻開放的時候〉、〈濱千鳥〉十二篇力作；現代詩十八首，他的詩作以抒情見長，結構完整，富有一種韻律感；文藝評論二十五篇，都是非常有獨立思考之作。《奔流》是王昶雄反日的意識和感情的作品，採直截了當的手法。陳逸松在〈大稻埕二〇年小史〉中寫道：「台灣人作家的作品，我都讀過很多，特別是王昶雄的《奔流》、吳新榮的《亡妻記》及張文環的諸作，我是不能忘掉的。」[81]

一九四三年，「台灣文學」雜誌舉行的台灣文學賞，呂赫若以《財子壽》得正獎，坂口褁子的《燈》和王昶雄的《奔流》獲候補獎。有「演技派第一人」之稱的宋非我，曾反覆讀過三遍，稱它是一部經典之作。張文環說：「王昶雄的《奔流》，是皇民化時代寫的唯一的一篇站在被殖民者的立場，冷靜地去揭露皇民化運動對於台灣人心靈的摧殘與迫害。」[82]在《奔流》中，王昶雄能夠讓純真的抗日青年林柏年粉墨登場，已經算是「勇冠三軍」的作家了。文評大師葉石濤也說：「王昶雄所要表現的是台灣民眾抵抗皇民化的意志。」[83]「山水亭」時代的老友呂泉生，邀請王昶雄合作譜寫台灣本土的歌曲。王昶雄本來就對蘇格蘭民謠《懷

[81]王昶雄，《阮若打開心內的門窗》(台北：草根出版社，1996 年)，頁 55。
[82]王昶雄，《驛站風情》(台北：台北縣立文化中心，1993 年) ，頁 71。
[83]徐麗霞，《清治到日治時期之台灣文學研究》(台北：文津出版社，1994 年)，頁 65~67。

舊》和日本一代詩宗西條八十充滿喜愛與敬佩，以「通俗歌曲藝術化，藝術歌曲通俗化」為原則：「阮若打開心內的門窗。」頭一次塔配而產生的就是台語歌曲，此曲歌詞的靈感，可遇而不可求，每一個離鄉背井的遊子，總會眷念自己家鄉的種種。發表此曲後，立刻在校園與民間流行起來，也成為呂泉生一生最重要的二首代表作之一。王井泉以藝術界諍友身分，出錢、出力，無怨無悔的付出。

王井泉將山水亭充當《台灣文學》雜誌的編輯部，參與了民族戲劇《閹雞》的經費籌措，默默資助貧困的藝術創作者；王井泉是一位彬彬有禮的紳士，不是油膩膩的餐廳老闆。王井泉直接參與「星光演劇研究社」，挑演《終身大事》、《火裡蓮花》等劇，擔任要角。

《閹雞》是一九四二年張文環發表於《台灣文學》的中篇小說。刻畫主角月里從嫁入鄭家到投湖殉情的短暫人生。小說最後以湖面兩具分不開的屍體，對比家門前緊抱柴閹雞流涎癡獃的阿勇，一邊是勇於追求自己所愛者的意志實現，一邊是老舊社會窮途末路、抱殘守缺的縮影。參與《民俗台灣》創辦的台北帝國大學教授金關丈夫表示：「這種土俗民謠經過改編，能夠上了音樂舞台，的確是台灣音樂的一大進步。」[84]首演場結束後，警察立即下令禁止兩首民謠〈丟丟銅仔〉與〈六月田水〉繼續演唱。《台灣日日新報》、《興南新聞》皆報導了觀眾對《閹雞》熱烈迴響。《台灣文學》雜誌社策劃「演劇對談」，瀧田貞治的專訪，表示：

> **像《閹雞》這類內容的作品，今後的上演節目還是應該不要擺進去。這是只要直視嚴厲的現實面就可以了解的事情。我並不單只是因為其懷舊性而說不行。溫故而知新、傳統即創造，也可以從這樣的觀點來談懷舊。我的意思是《閹雞》帶來的影響力與現實方向逆行，這樣令人擔心的東西在這**

[84]林至潔，〈回憶《閹雞》演出往事〉，《文學台灣》第 9 期，(高雄：文學台灣雜誌社，1994 年)，頁 226。

種時候不要提出才好。[85]

「厚生」的公演，在山水亭召開製作會議，茶行倉庫劇團的臨時排練場，永樂座演出場地都位於「大稻埕」。《閹雞》以家族興衰取代原著女性命運作為情節主軸，調整人物性格，成為一齣主題思想淺顯易懂，又兼具社會反省的人情悲喜劇。林摶秋編導不僅通過語言動作，還包括人物造型、佈景裝置與舞台音樂視聽覺元素的運用，凸顯民俗氛圍，生動傳達了跟鄉土、民族文化有關的訊息。「搬演民俗」是通俗化改編策略的核心。以「民俗」入戲，在《閹雞》演出中，尚獲得場所意涵的支持：演出戲院選擇在新劇運動歷史基地的永樂座，具有承繼新劇運動的象徵意義；戲院所在地大稻埕的民俗氛圍，也強化演出效果，是劇團選擇製作《閹雞》的重要理由。《閹雞》的演出實踐，厚生的通俗化策略調整，推進了它的繼承對象—民烽劇團的劇運路線。《閹雞》是本土原創的現實主義作品，王井泉歷經一九二〇年代的文化劇與一九三〇年代的民烽劇團，主張好的戲劇必須植基於民眾的生活與情感，為觀眾在現實生活與理想之間，搭起橋樑，無非是從深刻的劇場實踐經驗中獲致的體認。

張文環也對皇民化運動下仍具有頑強生命力的歌仔戲，提出過觀察，他說：「如果有資本，我想可以活用那些形式做出優秀的歌劇。」[86]《閹雞》具體回應「新劇本土化」這個課題，藝術形式便是在戲劇中對民族音樂與民謠的創新運用，這也是新劇大眾化的重要一步。厚生在「大東亞共榮圈」、「國民演劇」時代浪潮沖刷下，站穩本土優先、大眾優先的立場，明確地宣示對新劇運動現實主義道路的繼承與闡揚，終而在通俗化改編策略的成功運用下，創造出屬於台灣土地與人民的本土原創「新劇」；這便是一九四三年《閹雞》公演的價值與意義，也是留給後人的啟示。

---

[85][26] 瀧田貞治，〈演劇對談—厚生劇團公演細目評〉，《台灣文學》第 4 卷第 1 號（1943 年 12 月），頁 72。

[86]張文環，〈台灣の演劇問題に就いて〉（上、下），《台灣日日新報》，1939 年。

餐飲經營外，王井泉也是業餘曼陀林演奏者，一九三〇年代參加由臺日人共組的「克拉爾底」曼陀林樂團，定期在播音室裡演奏。昭和十八（1943）三月由呂泉生擔任總指揮的「厚生音樂會」成立，王井泉任曼陀林部門指揮。從「星光演劇研究會」（1924～1927）到「民烽劇團」（1930～1934）——台灣新劇運動最重要的代表團體——他都是主要的參與者。昭和十六年(1941)，間由中山侑所主導的台北州下青年劇運動，亦可見他的身影。《台灣文學》集團的兩度戲劇結社，王井泉正是核心成員。張文環曾經提到，王井泉以「非比尋常的努力」，促成厚生演劇研究會的成立。其實，王井泉在劇團中所扮演的，不只是一個製作人的角色，更是一九二〇、三〇年代新劇運動的傳薪者。厚生公演前夕，王井泉發表了〈一粒麥子不死——從「民烽」到「厚生」的回憶〉一文，他在文中自述與演劇的關係。對於早年參加星光演劇研究會的經驗，王井泉自省：「當時只是通過演劇提倡風俗的改良，對演劇並未持有明確的理念。」[87]他自謂真正產生從事新劇運動的自覺，是在昭和八年(1933)參與民烽演劇研究會的時候，才開始對演劇有「理論性的把握」。在這篇文章中，王井泉同時披露他再披「戰袍」的心聲：

> **從民烽演劇研究會到厚生演劇研究會十年的時間，這十年間，歷史彷彿穿梭了幾百年之久。時代的生活條件改變了，為此演劇也必然地必須推移前進。民烽演劇研究會時代所播下的演劇改革種籽，今天，在厚生演劇研究會吹出新芽來了。一粒麥子不死呀。一個開始代表一個結束，一個結束代表一個開始，就在這開始與結束之間，不正是一個潮流嗎？**[88]

[87]莊永明，〈台灣文化界的園丁〉，《台灣紀事》(台北：時報文化，1989 年)，頁 47。
[88]莊永明，〈台灣文化界的園丁〉，《台灣紀事》(台北：時報文化，1989 年)，頁 21~22。

抱持戲劇必須反映時代，王井泉才會有「時代的生活條件改變了，為此演劇也必然地必須推移前進」的迫切感。將厚生演劇研究會比擬為人的話，那麼，王井泉扮演的應該是「心」的部分；那是提供源源不絕血液之「心」，作為湧現汩汩熱情感染眾人之「心」。由《台灣文藝》刊載的「悼王井泉專輯」，可知王井泉的好人緣，他為人真摯，令人動容。王井泉富有極大熱情，身邊多有知識青年圍繞，山水亭呈現一片「談笑有鴻儒，往來無白丁」景況。王井泉被尊稱為「文化仙」、「文化先覺」，雖未受到高等教育，耳濡目染間，亦汲取不少知識份子習氣，就他所展現的文化敏銳度與參與度，以知識份子身份來看待他，他可說是不遑多讓。王井泉曾為星光劇團表演兩次：一次是一九二四年《終身大事》，另一次是《火裡蓮花》。張維賢於《台灣文藝》〈悼古井兄〉寫道：

> 四十年前，我們創立星光劇團而從事話劇工作的時候，記得有一次利用年假（因那時，團員都有職業）到宜蘭公演四天。在《火裡蓮花》一劇中，你飾演一個欺凌少女的少爺，由於你演得太逼真的原故，終於惹起了一鄉下佬的不滿，這位觀眾竟忘記了這是在做戲，立即走上舞台要打你。這個可笑的插曲，可以證明你的演技確實不錯。當時，星光劇團沒有導演，只憑團員互勉，以力求做到逼真的境地。後來，你因事東渡日本，那時我便向你說：「乘此機會，請你到東京築地小劇場觀摩一下，看看水準較高的話劇。」你所看到的是世界名劇「櫻花園」，你歸來時，坦白說：「看不懂啊！」這真是「知之為知之，不知為不知，是知也」，你的老實做人，由此可見一班。[89]

[89]莊永明，《台北市文化人物略傳》(台北：台北市文獻會，1997 年)，頁 44。

王井泉因與張維賢相識，對演劇產生興趣，啟發自身的戲劇潛能，與文藝結下不解之緣。王井泉不僅參與實務演出，對台灣演劇事業貢獻也很多。屢次參與官方、私人性質的組織，從星光演劇研究會到民烽劇團、厚生演劇研究會、聖烽演劇研究會等日治時期重要演劇組織，都未曾缺席。王井泉為各劇團出力、出錢，並出名，踏實奉獻。一九四三年，他以代表人身份為厚生演劇研究會演出劇目《閹雞》，申請演出執照。《閹雞》一劇在台灣新劇史上被賦與重大意義，若沒有王井泉這雙推手，恐將難以具體實踐。王井泉與官方有穩定良好關係，他曾主動或非自願地接受官方的安排，或擔任台灣鄉土演劇研究會常務理事，或參與皇民奉公會台北州支部「健全娛樂指導班」舉辦的「青年演劇講習會」活動。王井泉的妻子魏妥也相當支持他的作為，夫婦倆經營的山水亭被稱為台灣藝壇的「麥加」，知識青年總不免到此朝聖一番，接受王井泉夫婦給予的心靈安慰。王井泉對文藝的熱愛，資助了許多窮困潦倒的藝術家、留學生，還贊助、推動日本時代晚期許多重要藝文活動。[90]《台灣文學》雜誌的創刊發行與厚生演劇研究會的結社公演，即為其中之一。《台灣文藝》，超過三十位在一九三〇、四〇年代成名的音樂家、文學家、戲劇家、畫家共同執筆製作「悼念王井泉特輯」，表達對這位日本時代晚期的重要文化推手追思。

一九三八年開業的山水亭，位於大稻埕太平町三丁目，為台菜餐館（開業初期，當時報刊介紹，亦有北京料理），麵點、小酌，「東坡刈包」廣為人知。一九四〇年代的山水亭廣告，打喫茶、台灣料理，自詡「味覺サロン（沙龍）」。「往來無白丁」，出入山水亭多是文人雅士。畫家林之助（1917～2008）曾寫一首題為〈半樓〉的日本小詩來歌詠山水亭，道盡王井泉的一生（王昶雄譯）：

山水亭的又窄又陋的半樓裡，

[90]莊永明，《台北市文化人物略傳》(台北：台北市文獻會，1997 年)，頁 49。

曾蠢動過台灣文藝復興的氣流；

有喜氣洋洋的景象，

也有訴不盡的哀愁。[91]

1947 年在山水亭召開第一次「台灣省藝術建設協會」籌備會，結合了美術、文學、音樂、戲劇等各方人士，王井泉為章則起草委員之一，山水亭見證了台灣文化的推展。「為了台灣的藝術界，畢生只做了無名的英雄，一點也沒有慾望」的「古井兄」為台灣文藝界人士及呂泉生所讚揚，高拜石的輓聯，足做「古井兄」的墓誌銘。：

為善不求名，舉凡文化藝術靡皆多方策勵；

一生惟秉直，最是正氣剛腸足資後輩楷模。[92]

[91]婁子匡撰，〈王井亭與山水亭〉，《台北文獻》第 678 期合刊(1969 年)，頁 51。
[92]婁子匡撰，〈王井亭與山水亭〉，《台北文獻》第 678 期合刊(1969 年)，頁 67。