

主題 | 《前衛詩歌的現代與當代》

時間 | 2019年5月28日(週二)15:00~17:00

地點 | 國立成功大學 台文講堂

講者 | 印卡、黃崇凱

共同主辦單位 | 國立台灣文學館、成大藝術中心、成大人文社會科學中心、成功大學文學院、成大多元文化研究中心、成大台灣文學系

主辦單位：我們活動正式開始。今天非常感謝大家特地來參加我們這場活動，這是2019年台積心築藝術季的系列講座之一，是「共時的星叢」系列講座第二場，今天很高興邀請到印卡老師和黃崇凱老師來為我們談談詩歌的現代與當代。我想在座的朋友應該有不少是台文系學生，或許大家都還對2015年一部特別的紀錄片《日曜日式散步者》有些印象，這是黃亞歷的作品。大家可能會覺得很驚奇，因為這部電影其實真的是用一種既藝術又超現實手式，把一個過去在台南在地的一個超現實主義詩人團體風車詩社，以特別的方式重現觀眾面前。可能大家在座的人對這件事情都還記憶猶新。這幾年黃導演也不斷嘗試新的突破，他自己結合了一些朋友，在今年六月底即將於台中國立台灣美術館要推出一場展覽，這個展覽將會結合影音及當代科技藝術，做成一個新型態的展覽。今天黃導演也特別準備了一段影片，我們把時間交給黃導演，先來看看今年這場展覽的相關影片。

謝謝導演，謝謝大家。關於這個展覽與活動系列講座的相關訊息，歡迎索取現場活動酷卡，上面有qr code可以連結活動網頁，也歡迎大家持續關心這場展覽。今天也很榮幸台積電基金會的執行長許峻郎先生來到現場，我們請許先生來為大家說幾句話。

許峻郎：歡迎大家來這場特別的講座，稍微講一下為什麼有這場講座。主要是每一年台積心築藝術季都會舉辦一系列的藝文展演，今年的主題是叫做文學性，我想在座有很多都是文學系所的同學，應該知道最近有許多詩人過世。有沒有人知道去年有誰過世？或是前年。對呀，洛夫，還有誰，余光中。還好還有人知道，嚇一跳，好像做這個活動沒有共鳴。我想有幾位詩人陸續過世，包含更早的商禽、周夢蝶、洛夫、余光中，這些詩人都過世了。我想雖然這些詩人過世，但是他們美麗的思維，有一種永恆的力量，所以以現代詩作為主題來籌辦這一系列展覽，內容包含今天共時的星叢的系列講座。我想很開心我在去年時候看了亞歷的紀錄片，我覺得這個風格非常特別，因此我們想或許可以策展，然後變成一系列講座變成推廣活動。在座所有同學，可以更瞭解風車詩社，非常隱密神秘的一個存在，今天當然很開心，這個場地也令人感到特別的親切，希望大家能透過今天講座，對那個時代及時代的氛圍的展現，能更深入了解，謝謝大家，我現在就把麥克風交給亞歷。

黃亞歷：我是日曜日式散步者的導演，因為剛才峻郎執行長提到說，有幾位詩人過世，這個部分我不知道在這場講座裡面我們是不是該抱著最大的期許說同學要有一半以上的人知道這件事。因為全台灣關心文學的人還有多少，我們現在快沒有把握。當一個，我們不要講國家，當一個居住在同一塊土地上的人們，如果他對自己她土地上的文學、文化、藝術都漠不關心的時候，我不知道這塊土地上的人未來要往哪裡去？因為他可能根本不在意他的根在哪裡，根本不在意他在什麼樣的土地上，有過什麼樣的歷史記憶，這些可能漸漸都不在。文學跟藝術只是其中文化的一部分，這部分重不重要？我不知道大家覺得重不重要，當我們每次出國去看羅浮宮，去某某歌劇院，某某博物館，世界所謂頂級的這些藝術的空間的時候，大家是怎麼看待的？當我們在仰望別人的時候，我們有沒有想過，自己土地上有沒有非常值得我們仰望的，其他的人的存在？而這些人留下來的點點滴滴，可能都是台灣自己土地上很重要的文化的養分，只是我們教科書真的很少著墨這些。所以我每場都忍不住要問同學說，我

現在取幾個人名哦，認識陳澄波的聽過的舉手，陳澄波每一場都有七八成以上的認識率。那陳植其有聽過的？馬上降下來。鄧南光？稍稍多一點。劉啟祥，也不太多。李火增，好。

所以我們今天可以發現，幾乎每一場都感覺得到，就是我們平均來說，以文學系來說，應該相當比例要關心文學、文化、藝術，會比一般大眾來得多一點。如果連在文學系都是這樣的比例的時候，我們其實真要問自己，到底我的教育有沒有出了些什麼問題？如果不要依賴教育、教科書上面的東西，我們回到民間，像例如說我們今天有這個機會，在這邊交會，像企業跟基金會的幫助，來幫當地的人，或者是說在地的、各地的，人民、群眾，來認識自己土地上的文學藝術，這變得非常關鍵，就是民間怎麼樣自己去捕捉，或者是去尋找，支持自己的文化。這件事情其實我們在做策展的時候，包含在線上做募資，我們都可以感覺到，資訊越來越爆炸的時代，你要花更多的時間，去看每一則訊息，他好像都會為難你，你都會希望在 0.5 秒內就讀完一則訊息，更何況是一個細細地要去描述一個展覽的文字。所以我們在推廣這個展覽的想法上，我們自己也是透過辦更多的活動，來跟民間做更多的對談。

過去一兩年，我們都有在台南辦很多場對話，我都有感覺到年輕一點的族群，其實是非常關心，例如風車詩社這樣的主題。為什麼？上一場跟廖淑芳老師的對談裡面，我覺得同學的眼神是有在聽話的，也就是說我們開始很好奇，當年那個時代的人在關心什麼事情？他在討論什麼？他們會為甚麼事情而爭論？這些事情你以為八十幾年前好遠，其實沒有，當代也一直在發生。所以這些東西都跟我們現在息息相關，只是說，我們要用什麼跟他們對話，這也是我們這次共時的星叢展覽延伸出來的，也就是說它把電影帶進美術館之後，他會開始產生新的變化，而且它會有新的觀點跟視角出現。那今天邀請的兩位講者，其中一位是詩人印卡，跟作家黃崇凱，他們就會試著用跨領域的觀點來豐富這個主題。就是當你們在唸文學的時候，你會知道這些作家，風車詩社這群人，他們的視角絕對不止在文學，他們一定受過藝術其他領域，作品也好、論述也好，一定是受到巨大的衝擊，這些東西都交會在那個時空上面，他怎麼樣發出他特殊的光芒？這是當代的人可以去更細細咀嚼他。那我先講到這邊，是不是再請主持人介紹一下？

主辦單位：謝謝亞歷導演。那我們接下來就要隆重地請我們的印卡老師跟黃崇凱老師，我先對兩位講師做簡單的介紹。印卡老師，不知道大家有沒有注意到，2013 年好像有一個很特別的文藝雜誌，叫做《秘密讀者》。印卡老師現在是《秘密讀者》的編委，印卡老師不只是詩人，他的藝術評論非常特別，如果可以仔細閱讀，他其實裡面有非常多文化脈絡，他會從文化脈絡找到一些結構性問題，我覺得這一點他的功力是很讓人印象深刻的。

另一位講師黃崇凱老師，他去年有一部小說《文藝春秋》獲得 2018 年台灣國際書展的大獎以及吳濁流小說獎的正獎。還有老師去年也有去愛荷華的寫作班，現在定居台南，所以大家可能在路上有機會碰到黃老師。老師這本小說對在座的人來說有非常多的關鍵字是熟悉的，可是就是不管是作家或歷史事件，老師用一個紀實跟虛構的手法交錯，有一點文藝的角度來回視以及去擴問「台灣是什麼」的問題的特點。

印卡：大家不要太嚴肅，我今天投影片準備蠻倉促，所以專業程度說不定比大家不足。今天題目有點大，又要當代、現代、前衛、詩歌，這對任何一個即使是文學專業的人，這些關鍵字的複雜程度是蠻讓人困擾的。日治在這幾年，因為包括台灣的藝術家、寫作者都不斷回看殖民時代給了哪些東西，如何重複他的影響力的時候。我就想，我很久以前曾講過林獻堂，大家可能沒想過他如何跟前衛有關係？沒有人想過。這裡有台文系的同學，大家可能想到文化協會，不知道它與當時的「前衛」有什麼關係？

黃崇凱：每次聽到別人介紹我，我就會很想咳嗽，非常抱歉。今天我跟印卡，他準備的投影片很豐富，他要從林獻堂的《環球遊記》開始談起，講到他去東京看到的那個展，那我們就請印卡接著講。

印卡：旁邊這個是我覺得等一下可以再回來看的圖，這個是日本文學裡面，他們對真的超現實主義是有不同講法的，最後有討論的話，可以再回來看到底上個世紀上半葉，東亞的前衛文學、詩歌有怎樣的複雜層次，前面我會試著幫大家打破一些概念。我們在文學史上都已經看到一些結論了，但結論在產生前會歷經很多論戰、時空限制下的選擇。上一次演講，台灣歷史學的一些研究結果，台南的吳新榮日常生活史，讓你知道吳新榮會為了看一齣電影到市中心，逃離家裡、跟朋友相聚。林獻堂的日記也告訴我們很多，現在的例子是，他在昭和12年，1937年他去日本看了二科展的一個展覽。這時的身體感會有點緊張，1937是東亞重要的一年，日本已經決定對中國軍事手段更加強硬，盧溝橋事變發生，日本文學體制也因戰爭，使言論審查越來越高漲。在1937年之後，帝國文學、宣傳文學的現象，還有大家所熟悉的「大東亞文學會議」這些細節，因為日本的國家政治大有轉向，之後整個東亞就不一樣了。我覺得這剛好很巧合，在這個巧合之際，林獻堂去看了日本二科展，這個展其實是日本藝術活動很重要的展覽，剛開始是為了推行西洋畫的組織，現在還存活著，是重要的西洋畫大型的組織。假設我們今天讀日記時，他到底讀了什麼？他去的時候，關心的是他「來源」的事情，就是林獻堂家裡的英文文獻，他很在乎他自己的房子怎麼被介紹。同時他也想說，找朋友去上野看個二科展好了，因為當時看畫展也蠻時髦的。

大家如果對林獻堂熟悉，他是一個日治時代，除了是文化協會重要成員之外，他也是很多藝術家的贊助者。除了可以買畫，也可以譬如說找郭柏川來家裡聊點藝術的事情，他在日記上寫了很多新藝術的細節。他也早在1934年的時候，在日記寫說，他讀了達文西怎麼談藝術。即使是討論文化協會，我們會發現文化協會有自己的藝術觀點，假設你知道林獻堂當時的品味是怎樣，當他跑去看好好像很時髦的二科展時，他一進去就說，「天啊是理想派、未來派的作品欸！那些畫怎麼人不像人。」，也就是他不知道為什麼會畫成這樣。我這段話用了很多年，也看到很多當代藝術研究也多有引用，昨天突然想到，我好像從來沒仔細研究過他這次二科展到底看了什麼作品？有時候日記就寫得很簡單，不用寫細節，頂多寫昨天吃了便當，但不會寫吃了什麼便當。所以我就想說，我還是去查一下1937年的二科展有什麼，查了之後嚇了一跳。我覺得比較有趣的是，藤田嗣治因為近幾年日本電影，大家應該蠻熟悉的。林獻堂看了藤田嗣治的，但他可能不喜歡，所以沒寫得太多，但你會發現，原來文化協會跟前幾年拍的電影也可以那麼相近。藤田嗣治是1936年回日本的，1937年應邀參加二科展，把他在日本曾經畫的《千人針》作品，直接展出。這還蠻值得挖掘的，林獻堂看了一百多幅。有時候讀日記很有趣的是，林獻堂直接跟你講他不喜歡理想派跟未來派，但看日記時會覺得他好像不是那麼理解這個畫風，但我們可以拉一下，到底生存在那個時代的人，是真的不懂，還是只是不喜歡，大家等一下可以判斷。我也看了一下當時在二科展展出的畫作有什麼。當時有東鄉青兒的《帶著青色手套的女人》這幅畫，也有北川民次《墨西哥，悲傷的一天》，也有吉原治良比較像構成主義、抽象畫的作品《圖說》。我當時在想，林獻堂的「不喜歡」是來自哪裡。

黃崇凱：我打斷一下，大家有沒有發現《墨西哥，悲傷的一天》很像陳澄波一幅畫的構圖？那幅畫是畫他的家人圍在餐桌的前面，那個構圖的狀態是跟這幅畫有點像。所以我想要問印卡一些，你覺得林獻堂會不會喜歡陳澄波的畫？

印卡：你是說他會不會喜歡嗎？以畫風來說的話，印象派畫作在台灣基本上是接受、流行的，基本上是接受的。我覺得大家也可以問同樣的問題，當我們回到戰前日治的藝術家跟作

家的時候，當他們都清楚對方敵營的立場時，都知道怎麼攻打對方的時候，在五六十年後的我們都知道他們的打法跟日本的打法那麼接近，他們真的對於對方的文藝觀點是毫不熟悉的嗎？那他們如果是熟悉的話，顯然在當時的文藝狀態下，即使看似有日本帝國的審查制度，或有社會狀態的緊迫，但顯然他們做了很多不同選擇，這選擇是他們知道很多事情之後的選擇。那我的回答是，他不討厭，他日記上都可以找郭柏川去他家聊聊天喝酒這件事情。至於他為什麼會討「畫」，我剛才講說這是 1937 年，這很微妙。

1937 年，今天我沒有講詩的例子，但實際上水蔭萍也寫了詩，還寫了中國戰地的詩。所以，這個要反過來看的是，1937 年這些人站在那個時空背景如何反映時代？為什麼做出來這個畫他不喜歡，這可能是有些在那個時機點的意識形態的選擇。譬如說，林獻堂也有追過星，李香蘭到台灣來，他整個人是很瘋狂的。假設你把文學人物都想得很嚴肅，沒有日常、娛樂生活……但你回去看，一群人原本都是站著社會寫實立場的人，平常在批判的一群，當李香蘭來到台灣，他們還是很高興的。那個現象怎麼解讀？或時代的複雜程度，這是我們站在這個時空回頭過去看要理解的，這才是重新想像文學作品或藝術作品帶給你的可能性。原來那時候根本沒那麼扁平，說不定林獻堂回去之後，被老婆罵說，為什麼沒有買那個--大家知道那個東鄉青兒是誰嗎？他是專門跟明星雜誌、資生堂合作的畫家。說不定他老婆就說，你只會在日記抱怨，為什麼沒有幫我帶化妝品回來？雖然日記可以講很多事情，但你必須回到那個時代。所以到底林獻堂的「驚嚇」是什麼東西？大家可以開始想像說，我花了錢看展，五角，以前公車上面的車掌薪水是十五元，林獻堂在炫富耶！炫富完還說這些作品不喜歡。我們可以把這個人拉回他的身份狀況，知道這很貴呀，這就很有趣了。

黃崇凱：剛才講到資生堂，我蠻想要推薦大家去讀一本最近這一兩年出的，叫做《資生堂的文化裝置》這本書。為什麼資生堂與文化很重要，如果大家以台灣企業的市值來講的話，資生堂的市值大概就跟台灣鴻海集團差不多。那你想鴻海集團在幹嘛？跟資生堂這樣一個公司，它是在差不多一二十年前，就影響著日本文明開化以及現代化進程這樣非常重要的文化機構，支持了非常多文學家跟藝術家。大家知道西門路跟中山路有新光三越，但三越百貨公司在當年成立的時候也是一個非常重要的贊助文化機構的單位。所以我們日後會看到很多時尚雜誌、藝術品展覽，支持這些藝術家、文學作品等這些，背後都有很深遠的像是三越、資生堂在支持。

我們再回頭想想，他只會造成很多人去跳樓而已，現在也不知道為什麼要選總統，回頭想想這些事情，歷史在一個發展過程裡，當他還不是我們現在所認知的歷史，就像印卡剛才講的，我們現在這些都還不是結論，可是在發展過程是有很多可能性的。當時林獻堂在 1937 年的二科展，他所接觸到的可能性，就可以連結到這些東西。

印卡：我今天不會講太多畫作的東西，很快地講一下《千人針》的重點。首先我第一次看到這幅畫，不知道大家對台灣的膠彩畫家林之助熟不熟？假設熟的話，我看到藤田嗣治這幅畫，林獻堂應該不會太 shocked，他不覺得太特殊，或有任何太過的驚嚇感。1937 年對於日本藝術家而言，是很悲慘的一年開始。大多數的藝術家，不管你在日本帝國或被攻打的國家、殖民地，一但進入備戰狀態，你的思想是被侷限的。這幅畫其實算是藤田嗣治回國之後，他只畫女生，在街上做女工的事情，這是很隱微的批判，就是說：家裡的男丁都去打仗了，後來更多在描述戰爭情景。大家之後看一些台灣藝術展，近幾年有許多策展在處理台灣戰爭畫以及日本殖民史的關係，提醒大家原來 1937 年是那麼特殊，是日本藝術家悲劇的開始，不只台灣，也是他們藝術的悲劇。

那我要回來講，林獻堂的驚嚇是什麼。林獻堂的文學品味是在當時藝文場域是比較保守的，他也在日記寫說，這些未來派、理想派風格（儘管他也沒那麼前衛）的東西，我看不懂。這個驚嚇是，一個當時生存在台灣的人接觸到當時的藝術品產生的驚嚇感，這個驚嚇感是台灣人當代藝術的某個起點。我們現在在講當代藝術通常會給你一個感知上面的驚嚇感，你會感到陌生、不知所措。林獻堂的日記給予我們一個，原來台灣人當代性經驗，在這個有錢人的身上，你感覺到了。順道一提，吉原治良這幅畫出來之後，1937年的日本畫壇，開始了抽象畫的討論。這是很矛盾的一件事，明明要進入備戰，但所有藝文體制在喘最後一口氣的時候，日本在喘，風車詩社也在喘，因為可能很快就要進入戰時狀態。即使我想要做前衛文學的創作，但這群人都感受到在最後的可能性中，還是要嘗試新可能，這有兩個面向，原來當代藝術的那份驚嚇感是這樣。

坂本繁二郎是標準的理想派畫家，這是一批高出水面的馬的畫，他的主題非常古典。假設你有讀過莎詩的話，莎士比亞會用馬的跑步來形容河流的湍急，這就是典型的西方意象。你們現在看《魔戒》，為什麼精靈族的馬那麼愛跑在河上，鏡頭都不 focus 在馬路上，他都跑在河上，這是古典意象。你會覺得很弔詭，你所有熟悉的文學細節，他用的意象方式不斷在影響當代生活。這幅畫他也嚇到了，怎麼會這樣子呢？那這個是野間仁根的《夏的淡水魚》，原來幾百幅畫裡面有各種不同畫風格在裡面。

我先給大家在討論何謂前衛這件事情做一個小結。除了我們事後來看林獻堂看完二科展的 shock 之外，還有什麼可以來理解為什麼他會對於未來派，連理想派，以作為文化協會的成員身份會有不對勁的感覺？我直接講結論。日本明治以後的藝術史有一個很關鍵的狀態，當時的東亞為了追英趕美，或脫亞入歐的時候，他必須要接受很多西方的文藝思潮。他們首先介紹一個關鍵的概念是，以前畫不用畫的那麼像，是東方（中國、日本、韓國）藝術把求真當作一個不是太關鍵的事情。求真這件事，可以很嚴肅地講，這叫做同一性。同一性就是我講的什麼東西，就應該要只剩那個東西；我畫的東西，就應該是要那個東西長得很像。所以在那個時期，我看明治後期，寫實畫作被引進了，大家就會覺得那是很重要的。那如果之後再看報紙，發現攝影技術還沒有普遍被流傳時，報紙怎麼讓大家眼見為憑，他是找畫家找素描。大家若熟悉，台灣美術史的寫生課也是日治所帶出來的。原來，這個同一性的制度是為了符應了所謂現代性的要求，被發明、被接受、被成為認識現代性背後的一個意識形態。這很有趣，有些人在講殖民現代性的時候，到底殖民現代性為什麼同時又展開了一個那麼像日本同樣發生的文藝爭辯或論戰時，我只提供一個解答，顯然林獻堂對這同一性的衝突，是他的品味無法接受的，我現在解釋的是這一個。

黃崇凱：我接著印卡所講的東西。不知道大家有沒有聽過一個日本的思想家，現在還活著，叫做柄谷行人。我想給大家一個簡單的概念，因為在日文詞彙的使用裡面，「近代」跟「現代」的使用方法跟台灣是有點不一樣的。所以柄谷行人那本很有名的書《日本近代文學的起源》，台灣的中文版不應該是「近代」文學的起源，因為它翻譯成中文應該叫做「現代」文學的起源。這就是一個很基本的概念，日本只要講到「近代」，就是中文「現代」的意思。日本只要講到「現代」，就是台灣「當代」的意思。像柄谷行人在講日本現代文學的起源，他講的主要就是夏目漱石，二十世紀開始，尤其是有夏目漱石為主那時候他出的一本《我是貓》的現代小說，他改變了日本「小說」在社會裡的意義。

與此同時，我們也稍微被影響到。1905年的時候，梁啟超也寫了關於小說作為一種啟蒙與社會啟迪民智的工具的這種概念。還有一個1905年的時候，是愛因斯坦寫的相對論。總之就是說，剛才印卡講到，關於求真、繪畫裡面求真這件事，是從明治時期開始，日本人開始學習怎麼樣畫得逼真，這其實是要靠大家都知道、很簡單的透視法。透視法這個東西正是柄

谷行人在講日本現代文學起源一個相當重要的起點，就是說那個時候的作家是使用類似透視法的角度去寫小說，所以他寫出來的角色跟過去日本古典小說是很不一樣的，這個技法是從西方進來的。透過這個遠近法，或者是說透視法這樣的技法，呈現在繪畫裡，她已經開始影響日本繪畫的人去求真。一直到 1930 年代，印卡講的這些，他們開始有些轉變，這個東西是跟當時世界的潮流非常接近的，他們很快地學到大概 1860-70 年代開始的印象派的這些西方藝術，然後一路到 1910 年代開始出現未來派，開始出現稍早之前的立體派、超現實等這些東西。台灣作為日本的一個殖民地，也是在這個脈絡底下不斷受到影響。

所以柄谷行人的這個，現代文學的興起，講起來好像跟印卡講的這些沒有直接關係，但他卻透過一個繪畫裡面的透視法產生了連結，這就跟我們今天談的前衛詩歌的現代、當代也是息息相關的。就是到底前衛是什麼東西？一直到現在我們在談論「前衛」這個詞的時候，我們常常還是非常模糊的狀態，也沒有明確的定義。我們說某種東西是前衛詩歌、藝術的時候，這個前衛沒有時間的期限，他一出來是前衛的姿態，難道就可以一直前衛下去嗎？這個我覺得很值得我們再去思考一下，尤其是我們現在回頭看 1930 年代初期的風車詩社以及他們的作品。那時候這個東西對當時的人非常前衛，那現在對我們是否依然前衛呢？那我們請印卡接著跟我們講一下什麼叫做「前衛」。

印卡：我剛講了很多例子。有很多台文系的同學應該會更熟悉我講的同一性，事實上是一個重要的事件：言文一致這件事。所以我剛剛說的，前面舉的例子是，林獻堂在 1937 年看了展覽，突然對藝術作品「驚嚇」的這個瞬間，反映了很多在二十世紀上葉東方國家正在面臨的很多事情，言文一致是大家都知道的，還有中國白話文運動跟新文學同樣有面對現代性，尤其是這個歐洲已經發明的現代性，我有所謂拼音文字跟口說文字進來，可以同一表達，我講的跟我語言符號呈現出來同樣、很相似的狀態，不只藝術界有同一性的現象，文學也正面臨這個狀況。可是當這個同一性達成之後，你知道那時候的西方還在追趕，並沒有讓人警覺到原來我可以有自己獨立的主體性，我可以不用跟西方人問同樣的問題，他不勉開始捲入西方人的史觀，所以我們開始來講前衛了。

前衛這件事，台灣在使用「前衛」這個詞是比較扁平、單薄，或他已經滲入我們的日常語言時，我們就不知道「前衛」這個詞本來就是具有開放性，又同時是左右翼在實踐的一件事情。在台灣的前衛很容易滑入為藝術而藝術的審美裡面，就忽略了前衛的藝術手法在很多社會實踐上是有其可能性的。這是 1920 年代的歐洲地圖，我標出了巴黎與俄羅斯的聖彼得堡，但俄羅斯的文藝復興最重要的地點其實是在喬治亞，那裡聚集很多作家。無論如何，前衛的實踐，在整個 20 世紀初期，從 1909 年「未來主義宣言」開始以後，歐洲遍地有了所謂的我們該有一個新的藝術，要做一個創作者時，必須要比前輩作家開拓一個新的疆域這種概念。那時前衛的概念就開始被使用，前衛本來是軍事用語，軍人跑在前面。這些創作者認為，沙龍進不去怎麼辦？那我就搞一個新的沙龍。雜誌沒辦法發表，就創一個新的雜誌。老人家放一邊，開拓新的社會空間，我就有所謂的藝文區位產生。那是一個當時歐洲逐漸發展出來的線性藝文史的想像，你在那邊，我就把你幹掉就換我了。這個概念其實在台灣藝文史概念還是有，就是要把誰取代掉的想法。

可是，東亞很特殊，假設我們以日本帝國為範例，維新之後才開始有能力大量吸收、翻譯西方的藝術文學，那這樣有件事情就必然發生。當我們認識新的對象時，你是同時認識他，並非從他出生開始認識他，你交一個女朋友不會去想像他出生長什麼樣子，你就是認識當時的他。在文化交流的時候，日本認識的歐洲是，他可以拿到的歐洲的東西，他都同時翻譯進來了，因此他有一個同時性的認識之外，原本歐洲自身的時差，在東亞就被壓縮了。這壓縮的現象也很有趣，大家有所選擇的這件事情也跟壓縮有關。以前歐洲藝術家很簡單，假設我是

重要的藝術家，當時的文藝市場我一定要做新的東西。但在一個被接受新思潮的地區，因為都新的，寫實、耽美都是新的，並沒有誰高誰低，這個看似在歐洲的藝文史是有線性關係。剛才還有沒講到的，我剛剛所講的都是以巴黎為主的現代文學史的想像。可是在二十世紀初期，東方所看的不只有巴黎而已，而且當 10 年代開始，大家將關注的焦點轉移到俄羅斯。那時候是大正風潮，所有新的思潮、民族自決、社會主義、共產主義，同時都來了，最重要的是俄羅斯開始鬥爭了。

所以很有趣的是，東亞的前衛看似只有巴黎、西歐的事情，但在上半葉大家很清楚俄羅斯也有未來派詩人、藝術家、至上主義的藝術家，他一樣也有前衛藝術，這兩個大脈絡（編按：巴黎與俄羅斯）構成了東亞實質的前衛，雖然很複雜，不過我這前衛就是日本漢字的前衛。當你身處在台灣，你懂日語的話，你是日本帝國內部的人，你的前衛意涵會混雜著兩個成分。中國有沒有呢？我今天不想說中國，大家應該很熟悉中國。有興趣的話，大家可以去讀像是郭沫若的日記，他們都知道，都有在日記討論去東京、福岡都是未來主義的藝術作品，也讀過那些詩人的作品，好像有哪些可以用，但我偏不用。但你在他的創作看到一些端倪，某些手法是當時前衛詩人的手法，但他基於意識形態，他覺得自己是左派，因為中國的左派是不前衛的。這很有趣的就是，假設你覺得二十世紀上半葉為什麼每個國家的藝文史那麼不一樣，為什麼中文會把「前衛」放在某一個位置，那正是我剛開始講的，林獻堂的選擇不只是發生在林獻堂身上，是當時所有文學創作者跟畫家都有自己的選擇，與美學、政治信仰是合的。

黃崇凱：剛才我沒記錯，愛因斯坦是在 1905 年的時候發表了狹義相對論，所以這一年真的發生很多有趣的事情。然後剛才說到未來主義這件事，正好我今天有帶資料，「日曜日式散步者」周邊相關的書，他有出兩冊非常推薦，因為他做得很精美，裡面有非常多有趣的材料。第一冊叫做《暝想的火災》，就是這些風車詩社詩人的作品，第二冊叫做《發自世界的電波》，裡面打開第一篇就是印卡講的〈未來派宣言〉，1909 年的時候。大家有沒有想過〈未來派宣言〉，馬里內蒂他是一個義大利人，他是刊登在哪？義大利嗎？他其實刊登在法國的《費加洛報》，而且刊登在頭版。他的宣言就是講一些，我們現在看起來很中二的屁話，我們要破壞一切、告別舊世界，而且還列十一條未來派宣言，好像是馬里內蒂對十一這個數字有特別的理念。我隨便念幾條給大家感受一下，這篇所收錄的〈未來派宣言書〉是我們台文界的老前輩葉笛翻譯的：

- (1) 我們要歌唱對危險的愛或活力和感到無稽的習慣。
- (2) 我們的詩的本質的要素將是勇氣和反抗。
- (3) 從來文學是尊重沈著的不動之靜或靜我之眠的，可是我們要讚揚攻擊的動作，熱狂的不眠、跑步或翻筋斗，吃耳光和鐵拳。
- (4) 我們宣言，世界的榮耀將由一種新的美及由快速的美而更豐富。好像吐著爆發的氣息的車，以粗管被裝飾的車急驅的汽車，宛如乘坐著散彈奔馳若魂的汽車，是比薩奴斯列斯的勝利更美麗的。

從我剛剛唸得幾條可以感受到，他就是一直在宣告、呼喊，希望大家可以做什麼，而且他要充滿速度感的，當時一百年前現代科技剛開始發展，那時候的現代科技最具象的就是汽車。所以他要去讚揚汽車這個物質的存在，然後他要去搗毀當時的美術館、博物館這些東西，這是一個非常豪放的宣言。當時剛出來也的確在法國引起了軒然大波，為什麼他要去法國最大的報紙《費加洛報》上面刊登這樣子頭版的〈未來派宣言〉？因為他知道這樣有效，這個叫我們現在都知道的「負面行銷」，他開始做這件事情後，問句就從「馬里內蒂是誰？」變成了「他媽的他以為他是誰」。大家看完這個宣言的感覺就馬上被他扭轉，這非常有效，因為

事實上，未來派作品在這個宣言出來之前都還沒蹦出來。這是一個非常弔詭的事情，等到他開始講出這個宣言，才開始有未來派作品，有義大利藝術家、他的朋友去開始做一些符合這個東西的作品。這些作品在外人看起來，看起來好像某種比如說是畢卡索前面一點，在法國這個巴黎世界文化核心的地帶的人所發展出來的立體派。他好像就只是一些立體派的結合，加上了某種速度感。未來派有一幅很有名的畫，就是有一隻臘腸狗，跑得很快。我們現在漫畫、動畫看多了，就知道他用跑得很快畫面是什麼呢？就是把很多隻腳移動的殘影都畫上去，看起來就好像他一直在奔跑。

所以這個東西就是在當時經過設想、設計才產生出來的一個藝術運動，剛剛印卡講的，這個東西開始在各地逐漸爆發，尤其是一戰之後更為興奮，為什麼？因為所有活下來的年輕人都會想說，天啊我的世界天翻地覆，被那些老人搞爛了，我們為什麼不去創造新世界？從那時候開始，尤其 1910 年代，一戰之後，開始有很多的歐洲跟未來派相關的，後來開始出現超現實主義的這些作品，逐漸又出現。等一下印卡還會講一下，俄國的脈絡。

印卡：我剛有講到，前衛一開始這個詞本來是很寬鬆的。它事實上是指在藝文領域作為像是軍事前線的那些創作者，如何開疆闢土，如何衝鋒陷陣的第一人，他就有「新」。這在當代很少人用，這個詞比較接近的就是，這些人在做實驗文學，你會發現這個詞為什麼逐漸消磨，大家還是要用別的詞來描述時，戰後多使用「實驗」的。基本上，二十世紀上半葉的前衛藝術就包括了俄羅斯、義大利的未來主義，包括了立體主義，立體主義很複雜，它雖然是畫，但在美國有變成詩歌的運作。漩渦派是主要以畫作為主，結構主義或至上派（絕對主義），還有我們熟悉的達達主義、超現實主義、表現主義，甚至到戰後的行動繪畫、極簡藝術、法國字母主義、概念藝術，基本上你要說他前衛都可以，這個詞在說這些藝術家似乎作為在一個線性藝術史的想像裡面，可以說是第一批的那群人，這個詞通常是這樣想的。

然後下面這個可能是日本當時的左翼刊物他就叫做前衛，所以我才說前衛的這個和製漢字，在當時的東亞地區，他的內涵不僅僅是以法國文學史為核心發展出來文學史，也正包括了當時大家都會想說革命到底會不會成功、左翼鬥爭是否可以完成的這件事。台文館特展曾經展過中間這幅畫，前衛這個詞彙還有他的藝術手法，他從來沒有放棄過前衛手法對於人的改造的可能性，所以左翼也是可以前衛的。這在我們後來習慣台灣文學史跟中國文學史之後，會比較難理解，前衛是有改造社會的可能性的。C K U

我今天一直強調二戰前的前衛實踐，其實遠比我們想像的複雜，並不是剛開始就一分为二，也不是討厭前衛作品就不看，還是會看，會如同林獻堂一樣寫在日記裡：我看了，但是我討厭。這很有趣吧？剛好林獻堂的例子是 1937 年日本帝國開始，在那之後，那個時間點大家的自由選擇要被限制了，被限制之後會發生什麼事情？就是蔡英文跟賴清德那樣，大家要選邊站。那時的前衛團體本來就做作品是要服務農民、工人，可以去地方做小戲、讀劇，那問題來了，我要照著國家的看法走？還是我要堅持我的作品嗎？我堅持我的作品勢必就不能跟著所謂宣傳文學走。所以那時候日本文壇的前衛團體開始分裂了，這分裂很重要，我們現在在看任何藝術作品都是事後才看，看他表現出來的結果跟他那段時間的意識形態結合的時候，可能就會誤會他放棄了什麼，而這個放棄是選擇的結果。所以我們去看那些選擇會發現說，原來時代告訴你，某些藝術手法是受現在時空背景下限制的成果，那現在能不能再討論、使用而有不同的可能性呢？一定是有的，因為我們時空背景不一樣。提醒大家，不要看到前衛就開槍，覺得那就是審美主義，因為歷史很複雜，所以才需要各種文學讀法去介入他才知道時代的複雜性。或者說，要是你，你當時會怎麼選擇？你是要放棄你的品味去服務日本帝國的整個侵略政策嗎？還是你乾脆就躲起來了？這很有趣，這是前衛的兩大源頭，在某個瞬間又分裂了。

這在德國也發生過，二戰時希特勒崛起，他的作法就是前衛藝術就撲殺。納粹的名稱是國家社會路線，這很弔詭，國家社會路線的藝術在後來的建構是不該有這種東西的。希特勒他把前衛的內涵開始撕裂，實驗性的、表現主義的作品他都覺得這不該在國家出現。在很強大的國家力量介入之前，前衛的內涵是非常簡單，是一群人想要反抗原本的藝文場域的邏輯，開始發展出新的宣言、概念企圖去實踐他。

黃崇凱：所以我們現在已經開始從前衛、現代與當代慢慢要講到跟詩歌有關的。剛剛印卡講到說，前衛藝術出現的年代，不管是 1909 年的未來派宣言，還是在一戰之後出現的達達主義、超現實主義等這些風潮，其實都好像帶給大家某一種脫離現實的感覺，這些人的創作是與現實無關的。類似這樣的感嘆，我們其實可以直接地從風車詩社的同仁李張瑞，他寫給水蔭萍的信，或他自己寫的文章所提到的。他有一段說：「我們並不是沒有那邊的人寫的不平或反抗性，只是刻意不寫，這是好事還是壞事，現在的我也不清楚。從更大的文學建立來思考，我想我們的文學態度也能被接納才是。小說也許不能脫離現實的存在，但詩越是脫離現實，越是純粹。」我覺得這個是他真正感受到的那種心情，就是說 1933-34 年短暫存在的風車詩社的這群同仁們，他們寫的看起來好像詩歌裡的意象，有點像是電影蒙太奇畫面的拼貼，然後帶出奇異的感受。他不直接指涉到具體的事件或人或歷史，他好像是只有想像的東西。可是他們這樣的創作者難道是完全沒有在面對現實嗎？他可以沒有受到現實的反映非常巨大的重力的吸引去寫那些東西。好比說，2014 年有三一八太陽花運動，我們就會看到有些詩人用太陽花作意象在寫詩，寫關注當下現實的詩歌。可是這東西，是不是有藝術價值呢？常常在這個運動過去之後，一起連著出來的這些詩歌，好像也一起被丟棄了。因為可能他自己本身的藝術價值，只要脫離了這個事件、現實的脈絡，他其實就無法獨立存在了。

我們今天回去看這些風車詩社的人，在 1930 年代即將邁入戰爭的這個時期，以及他們在經歷過戰爭後，像是李張瑞這個人，他是二二八事件後，很早期的白色恐怖受難者之一。像這樣的作者，他們不斷感受到現實，就是各式各樣的緊縮或催逼，他能夠抗拒現實的重力而能夠去寫他自己的創作，去做自己的藝術，我覺得這可能是更了不起的。你要去各個現實寫東西，太容易了，你可以對現實說幾句話，發表個幾句議論。我覺得他跟水蔭萍的通信裡，或他寫的文章裡，他自己不斷在思考，作為日本殖民地的台灣創作者，我們用的還是日文，那我們到底要如何深刻呈現自己？我覺得這是他們不斷思考的事情。這東西要感謝黃亞歷幾年前完成這個紀錄片，之後一般社會大眾、更多的讀者去關注到原來過去在台灣文學裡面曾經有這樣子一條可能性，他們曾留存在那個地方，等到 7、80 年之後才有人可以去檢視他，這個東西對後來的我們來講，不管是在語言或歷史上，他都是一個意圖。這些人大部分的作品都是日本寫的，對我們來說跟外國作家沒兩樣，我們現在如何去深刻地了解他們？我們不會日文的話，就無法進入他們所面臨的文化裡面究竟是怎麼一回事，我們現在能夠讀到的是葉笛、陳千武、陳允元的翻譯，我們讀的是被翻譯過的版本。這某種程度來說，就跟我們現在還在讀夏目漱石、太宰治、川端康成，意思是一樣的，可是我們要帶著什麼樣子的心情去閱讀它們？這很值得我們再好好地想像。

印卡：我覺得對風車詩社不需要太多的辯護是因為，我前幾年寫的評論，一直強調的是選擇而不是反抗任何機制跟可能性。他看起來，不管是現實或是審美，你怎麼反抗，那個機制都是相似的。所以反過來說，同一性是一個很關鍵的概念，當現代性某些思潮，亞洲也開始學起西方的那一套，我講出來的話要跟寫出來的一樣，我這個人的狀態必須要透過語言呈現來表達我的時候……假設這東西在台灣因為國民教育普及、作為標準語日本語實驗地的首先開始實驗的地點，假設你又熟悉日本文學的制度、熟悉日本文當時的資源的時候，當時所有作家應該都是面臨，我之所以作為作家、作為創者的我，又該怎麼說？我比較溫和啦。但這件

事情也蠻關鍵，李張瑞他之所以那麼受到法國文學思潮影響，試著問說除了我之外、作為作家外，我們能否作為一個文壇的問題？他的關鍵就不在於說，我反抗日本內地就必然有文壇。文壇的關鍵是我的文學生成是否是一個自主的狀態。這很矛盾、有趣，李張瑞看到的問題完全不一樣，所謂為藝術而藝術的問題不在自我實踐的可能，而是能夠為藝術而藝術的社會可能是什麼？就是真的有一群人在乎文學，他們知道文學在社會空間裡面有一個位置是，暫時不要討論文學是否一定要服膺於社會現況？你不用寫說買個玉蘭花的阿姨怎麼樣出了事情，我就要馬上回應他？這件事情可能之於你有另外的可能性，為何不把他開展出來？這就是很當代思潮，法國文學虛構就是這樣。當一個讀者進入文本，他經歷一個看似像現在的世界，但又不太一樣的世界，你去重新理解你是誰，這很有趣。

我們在當代思潮都看到這個東西，沒想到當台灣作為帝國邊緣的小島，突然有一個小小的同人團體在問，他們現在不在乎是否能成為一個創作者，而是關注台灣是否有自己的文壇，他們不是反抗機制。當時的社會氛圍是，民族自決來了，愛爾蘭在反抗，我們殖民地不做嗎？但有些人看到為什麼法國的文壇有可以獨立運作的空間，為什麼我們沒有？我覺得風車詩社之所以現在值得回顧，是因為他隱含了一個法國思潮的起點，如果硬要講，你回去看文藝自主性的這件事，中國有談但他們談不起來，因為他的文學發生地點發生在北京、發生在租界區的上海，接下來後退到四川重慶，他的時空背景讓他們不能談這件事情。中國有超現實主義詩人嗎？中國有未來派詩人嗎？勉強有，發生在上海租界區，很詭異，另外香港早期也有些未來派作品。嚴謹去評論，那就是一個時代氛圍下，即使有這些思潮，但有些地方可以容許思考這些問題，有些地方即使思考了，像是日本帝國，要開始打仗了，要不跟著國家走，要不就來查你。那時候查的狀況是怎樣呢？當時有寫左翼的刊物是在上海印，已經查禁到他只能把他的刊物送到上海印完，再偷偷送回日本。東亞史是很複雜的，去理解那些面貌就會覺得天啊好多故事哦，這很有趣的過程。

我現在舉一個日本未來派詩人的作品，大家都覺得前衛作品很難表達社會現實，我昨天想說我還是翻一下例子。剛好荻原恭次郎《死刑宣告》這本書，他是很典型的未來派詩人，你看到他作品會想到林亨泰的作品。你看關鍵字時，就會警覺到他是一個政治現象，國外的一個皇太子被槍殺了，對世界史有敏感的人就會覺得，皇太子被槍傷這件事，就會馬上聯想到第一次世界大戰的奧匈帝國分裂，他被槍殺了。我突然發現他的表達手法是用未來派手法，炸彈過來後，汽車突然間驚嘆號停了一下，他用漢字的視覺性來表達，還在走還在走是一個行動，未來派要呈現速度感的狀態。然後事情發生了，看到有人在哭，原來皇太子被槍殺，這是未來派的詩。傳統在認識未來派會以為，他強調急切、都市的未來性、語言的速度感，可是我們很少看他寫什麼，他其實就是在寫社會事件，他可以寫。剛好這個例子就拉進來說，台灣現在認識的前衛，是比較窄的。假設你把他放開，是有助於認識日治時的藝術實踐，台南也有越來越多的藝術場域，你會覺得這首詩看起來怎麼覺得那麼陌生？覺得陌生你難道就不進去嗎？平常修文學理論應該都會講文學要陌生化啊，陌生或就要逃走嗎？可是文學的陌生化是它使得一件事變陌生，讓你有機會再進去一次。像是這件事，如果寫成新聞，看起來就只是新聞而已，但用藝術手法寫出來之後，好像又用文字的方式重新經歷了現場。你有要講什麼嗎？

黃崇凱：今天我們講到現代性，只剩下 13 分鐘，其實講了很多關於藝術的東西，以及藝術史的脈絡，到剛剛詩歌的部分。所以大家如果聽下來腦袋還清楚的話，就可以知道前衛詩歌這個事情是跟藝術非常緊密相關的，裡面有些概念上面是互通的，很多人可能你讀到很多 1960 年代以後現代派的詩，你會覺得他在寫什麼？他其實帶給你的就跟林獻堂看到未來派、理想派時覺得驚嚇、不安的感覺是一樣的，就是似懂非懂、似人非人，你完全沒有辦法理解他在講什麼，這種陌生化帶給你的那種衝擊感，你沒辦法馬上去找到我到底應該如何理

解他，這件事情。前衛藝術既然是所謂前衛，以線性時間來講，他就是發展到現在那個最新的階段，叫做前衛。所以那麼最新的階段，前衛是不斷浮動的，每段時間是不斷改變的，但他造成的效果是一樣的，他永遠要帶給陌生化的感覺、帶給你驚嚇、不安。可是這個東西可能在我們現代來講，也許就是越來越不容易了。你看從未來派宣言到現在，我們經歷超過一百年的時間，這一百年種種思潮、藝術、文學運動，不斷地在改寫，就算我們是二十一世紀的人，如果我們沒有去理解這個脈絡的話，那些東西永遠都是陌生的，永遠都會帶給我們一種不知道拿他如何是好的感覺。

印卡：我要講今天一定講的，因為標題訂太大，造成我自己個人的困擾，因為在當代文學藝術裡面很少人會講錢為這件事。前衛這個詞彙內部已經有隱含一個緊張的線性時間的認知，這個認知也常出現在一般我們在講，早期二十世紀初期的前衛文學被含納在現代文學裡面。所謂現代文學的現代性，大家應該很熟悉，那個現代性是比較特殊的概念，現代主義的現代或西方脈絡裡的現代，是指說我是現代必然的前現代的概念，是二元對立的，像艾略特他們的意向派的宣稱，把別人指稱為舊的，前衛藝術本來就有這特徵。

我們不會同時講當代跟前衛，因為當代性不會試圖去區分時間的前跟後，他是正在那個瞬間，沒有所謂前進後退，只有我處於同時代時感知到的東西。當代藝術為什麼很多人不講前衛，這是因為它內部隱含的時間感跟他要做的藝術是完全不一樣的。簡單來說，什麼是台灣的當代文學？是一個問號，因為台灣的當代跟當代性並沒有被定義過。甚至剛才蝗蟲（編按：黃崇凱）在講的所謂的日本的近代詩、現代詩的分類，是否就是台灣的現代詩跟當代詩，這也是大問號，因為台灣學界沒有筆戰、商榷、討論過，雖然做了很多什麼是現代性的討論，但台灣文學的現代性在於哪一種文藝思潮的構造我們不知道。有很多的細節，日本近代詩的完成一般會講萩原朔太郎〈吠月的狗〉的作品，他完成了自由口語詩的成熟，是講出來的。所以在那時間點，是日本現代詩的成立。我們現在台灣文學還無法在文學內部討論出來說，我們的現代性、當代性時間是什麼，這很重要，如果不做，創作者無法問題化他的創作路徑。我不能問文學史的問題，我總不能說我說自己的作品是當代文學的突破，這是空的，這是很值得討論的細節。

當代性，是我們自身的時代裡面感受到的時空感，但好像還是可以用視覺的意象，隱約看到遠方的光線的話，似乎就有所謂的超脫--超克是不好的詞，他的哲學系統就是彌賽雅，我就是有可能會被解救，但沒有被解決，我敢知道了，這個概念跟前衛是不一樣的。台南市一個當代很重要的藝術重鎮，這些作品看起來還是有前衛特徵，但通常策展人跟藝術家不會用當代這個詞。

黃崇凱：我不是講近代詩跟現代詩，我是講「近代」跟「現代」這個詞在日本漢字的意思，等於我們在台灣，尤其是在歷史學界，是怎樣做分期的。就是日本漢字的近代是在台灣中文使用等於是「現代」的意思。所以我剛並沒有講到，所謂現代到底是什麼時間，當代又是什麼時間。印卡剛才在投影片，字有點小，總之，何謂當代的這篇文章裡提到關於現代或是當代的概念，我覺得非常值得參考。我們在講現代藝術的時候，常常是從 1860 年代的印象派這些沙龍開始講，一直到一戰左右。當代常常在藝術史上面說，只要這個藝術家還活著，他就算當代，算法是寬鬆的。印卡講的，台灣文學的當代性與現代性其實沒有經過一個論戰的好好定義，所以講到台灣文學的當代的時候，自己也非常困惑，因為這工作應該是有些人要去討論一下才對。我想今天就講到這裡。

主辦單位：謝謝兩位老師精采的講座，現場開放提問，有沒有人想要問在場的老師？

觀眾：黃崇凱老師你好，你會覺得現代的台灣文學會有前衛的作品嗎？或你覺得我們應該有前衛作品嗎？因為我覺得，像前衛的宣告什麼的，他是強調有效性的，現在而言有效性這件事其實沒有結束，因為我們都在做表態或被迫做表態。我們台灣文學需要前衛的嗎？因為我之前有看到你跟童偉格老師、賴香吟老師的三人對談。有提到說我們現代性應該要回去看看台灣文學曾經有什麼，到達什麼高度？我們可能不夠認識自己，不知道自己有什麼樣的能量。你會不會覺得說，現在的台灣文學需要一個前衛的提問或形式，他是不是能夠提供一個我們作為一個導演可能性的解答。

黃崇凱：我覺得這是一個非常難回答的問題，我知道印卡他有準備台灣的，在他看來，可以列為實驗的一些創作的例子，等一下他會給大家看一下。就我自己來講的話，我當然覺得，比如黃亞歷導演以及很多人策劃了共時的星叢這個展，其實他就是在做我非常期待的，怎麼樣去適時介紹過去台灣藝文領域裡面曾出現的非常棒的作品與創作者，我們怎樣去理解它們，這很重要。如果你沒辦法去理解曾在某一時代，在做前衛藝術創作，或叫實驗的創作，那你就很難理解或很難發現在你現在生存的這個當下，誰在做這些事情。因為你沒有誰在做實驗，誰在做不一樣的東西的感受力的話，你就不容易發現。

剛才一直講到柄谷行人，他是日本現代文學的起源，其實他後來在 2000 年初期寫過一篇文章，叫做日本現代文學的終結，為什麼他要寫這篇文章呢？因為他在 1970 年代寫日本現代文學起源的時候，他就已經察覺日本現代文學正在走向終結。終結不是不好，對他來說，終結這件事才是讓他回頭審視日本現代文學起源的狀態。他自己說，是寫成一個夏目漱石論的概念，日本現代文學的終結在他看到的是，80 年代以村上春樹為首的作者。他開始呈現與過去形成民主國家的過程裡面，小說、文學作為一種很重要的社會地位或社會存在以及影響力，已經逐漸消散了。在 80 年代以後，作家已經再也沒有影響整個社會的發展、風氣，或引領整個社會的方向的能力與影響力，基本已經終結了，作家、文學家逐漸在這個社會邊緣化、商品化的現象。這個是他對日本現代文學的一種診斷，是不是適用於台灣呢？我也不知道。你可以想一想，寫得好的作家，他們對這個社會的影響力是多少？他們自己的生活是不是過得下去？我們請印卡講一下實驗詩歌的部分。

印卡：快速瀏覽過去，亞歷導演說多講風車，但不知道是多還少，因為沒有明講。先補充一下「歷史終結」，歷史性的終結跟當代其實有關，他寫那篇文章的時間點剛好就是，當代這個詞彙是為了解決後現代的不明確性。7、80 年代後期，整個歐洲藝文世界都在講後現代，台灣、日本都有，但後現代是什麼？一般來講，哲學講歷史結束之後那是什麼？所以回來用當代指涉這些藝術作品。這次要講現代跟當代時間實在太長，我們就快速講一下。1909 年其實未來主義早就被介紹，我原本預設日本帝國跟歐洲的時差是兩年內，但可能同年就知道這消息。一個人知道不是全部都知道，日本最早前衛的詩歌是很快的，會一直強調俄羅斯的影響是因為，日本第一次的俄羅斯畫展 1920 年的同時，他們的未來派那群創作者同時也參與其中。所以為什麼我想說左翼在東亞的前衛意識裡面重要是因為那時代是一起來的。1920 年是達達主義在日本被介紹，1923 年應慶大學講義出現了超現實主義，日本超現實主義有兩個詞，一個是用漢字，一個是用片假名。一個指的是法國發生的、外來語的超現實主義，我們現在在台灣討論的超現實主義，事實上是一個超越論的論述，日本可以用書寫體反映出同意義。為什麼把新感覺、新興藝術拉進來，新感覺在這一波前衛薰陶出來裡，大家都熟悉的共同前衛文學運動。新興藝術是在 1920 年代出現的，作為培育這群很有趣的人的養分。俄國未來派是 1912 年出來的，代表人物當然就是馬雅可夫斯基，階梯體的詩歌是他的特徵，台灣的老詩人還有誰用？唐捐嘛。日本首次外來派展覽是發生在俄羅斯的畫展，所以我才說我們去回顧歷史真相的時候，去對比這個詞彙所反映的社會現實時，遠比我們書上看到跟想像的還要複雜。台灣相關的書太少了，這本書可以看一下，因為是間接資料，我們在翻

譯詩歌現況理論的書太少了，這本是可以參考的，當是為什麼會有這些人會去設計詩集，他們是符應了新興美術的風潮，因為台灣沒翻譯，但是南藝蔣伯欣老師指導的好幾位學生，指定的讀物就是新美術運動相關的書，大量學習西方各種藝術可能性，所以構成主義、未來主義就都出現了。村山知義是跟台灣愛爾蘭戲劇運動有關係的人物，他的藝術形式，他的舞台設計……，剛才看到影片未來派、構成主義像高塔的建築物裝置，尤其部分新劇，假設你有錢，他們會把舞台設計很時髦，他反應的就是當時的構成主義。村山她在討論如何將愛爾蘭戲劇運動傳到台灣，他的美學養成是很現代的。大家有空可以去《文訊》看一下，張耀堂在1927年已經很詳細地介紹當時的未來派詩。台灣詩歌前期到底要怎麼去認識日本的口語自由詩的意思，或者在當時怎麼去理解那個詩，原來口語自由詩很早期就被知識份子廣泛而知，這文章是在一個教育相關相當重要刊物上，所以他反映到當時的教師們要認識這些事情。所以讀刊物有時候很有趣，到底那時候教堂發生的詩觀是什麼？跟中國人有沒有不一樣？那未來派，我今天介紹的是《死刑宣告》，他其實設計感很強烈，富含構成主義，就是二零年代的新式美術運動的影響。

摩登在日本學界，這個詞是很中國的，在日本語境下是因為上海摩登所發明的。當你們去看不同地區的歷史，有些詞彙的力量會突然出現，為什麼摩登一直跟上海連在一起？為什麼日本人稱上海摩登，不稱東京摩登？他有一個很複雜的脈絡。例如新感覺為什麼一定得在上海發生？假設你越了解當時的情況、思潮、日本帝國……很多東西就出來了。世界大戰發生，大家都要做選擇，等戰爭結束，50年代開始詩歌覺醒，那是當代藝術重新崛起，以前有達達，後來有新達達。以前有象徵詩，中國一群來台灣的人還是談象徵詩，我覺得這很弔詭，我們所謂強調的象徵詩、象徵主義，到底是不是現代主義這件事，還可以討論，還有斟酌的空間。

林亨泰因為後來終於被繼弦挑過去又開始重新創作，他的這個〈防風林〉就風景很顯然他的系譜是來自日本的，我剛才有講過，中國沒前衛詩歌的這件事，台灣、中國的現代漢語下，被潛藏的日本文學的影響是什麼？他為什麼寫這東西？假設你知道越多細節，就很有趣，很多東西都反覆出現。劇場雜誌黃華成事實上彌補了台灣在60年代前衛詩歌實踐的空缺，那時候日本來也繼續在做前衛運動，但黃華成合辦的現代詩社有些實踐，這大概是台灣戰後初期……就是有些實踐是能發生的，但台灣可能沒有具備同樣歷史重量，不是漂亮就是當代藝術。

在1963年，一些報章也不是說不知道新的詩歌的實踐，媒介在發生了。最有名的是夏宇，我還漏到了一個人，可以回去看錦連的詩，亞歷拍的《日曜日式的散步者》，有一幕是折花倒敘的小片段，錦連電影詩的概念是來自那，跟亞歷在講的是有關係的。我之前會把夏宇的東西拉到達達的封面設計。所有我們看到大多數的文學史，是大家最為熟悉的現代主義，這是美國版本。剛剛有講到有法國版本跟俄國版本，如果回去看德國，他們不講超現實主義，德國浪漫主義裡面會講法國的超現實主義詩歌就是我們的浪漫主義。當你在不同的文學傳統下，理論上會有自己的史觀，這個史官是必要的，但不在於是前衛，是在於你在這個文學傳統裡，作為一個創作者是否有緊迫的問題要回答。這是台灣90年代……現在比較著重於BBS，早期的flash的多媒體的實踐，在台灣很可惜的是，這個實踐沒有太長，後來多媒體詩歌的全世界的轉型，現在還是有人在做，是視覺詩其中一種類型。

這是我自己蠻喜歡的法國詩人，他是做行動詩，他會直接利用唸詩、投影到那邊做互動，所以當代詩歌的可能性還在發生，所有文學運動還在進行式。這是二十一世紀初期，美國發生了一個文學運動叫做Flarf，他的廣義跟前衛詩歌一樣非常寬鬆，你可以用搜尋引擎去寫作，就會歸類在這裡。另外一個是，你要是夠厲害，有辦法寫一樣的詩，也被歸類在這邊。

在一個搜尋引擎出來後，東西都可以被搜索到、重組、模仿的概念，在二十一世紀初期很多，這是現在國外MFA 標準課程，一定會講 90 年代後所謂的概念書寫。文學運動到底有沒有停呢？從來沒有停。因為人活著總有新的慾望想要去表達你的同時間的當代感覺結構是什麼。這很弔詭，是否要做為前衛不重要，但即使作為一個當代創作者都夠你去探索、發展出新的文學主義。這個是一個比較有趣的，在科幻之前的 Transrealism，以現在的浪潮來說，文學作家有時會想說要不要想像一個新世界，不同科幻小說的可能性。這個詞通常是常常被用在艾特魯的小說，他的小說被科幻小說攻擊，有的人就會把它納入這個新的類型。

文學實驗到現在還在發生的，所以重點是要不要前衛。前衛、當代這些沒有實踐問到任何問題時他就是空的詞語，重點是這個創作者有沒有問新的問題，或他觀察到的新的語言現象，你觀察到就來寫，你看到就要寫，就只有你看到。剛講到當代的時候就是，看似看到，看到這件事情是不可溝通的，我們看到的是不一樣的，你看到為什麼不寫？假如是寫作者我就鼓勵大家真的不要害怕寫，如果是要得文學獎就另外一件事情，那是要賺錢的。所以如果你知道會文學有些很有趣的問題的話，可以放手去做。我要補充一個，這我自己觀察到的，90 年代的理論已死嗎？到 20 世紀初期我們就發現你們這些西方哲學家在騙我們，怎麼講理論已死？90 年代有一本書叫做《理論之後的理論》，然後突然間大家就談新唯物主義等。所以重點不是理論重不重要，而是人活著就有新的理論，大家活著就有問題，作為創作者怎麼會沒有問題。

黃崇凱：我最後要講的一件事情是最近印卡出的詩集叫做《一座星系的幾何》，他正在實踐他剛才講的你看到什麼就要把它寫下來，寫下來後可以得到怎樣的藝術呈現跟表現？就請大家去看看，我們今天就講到這裡，謝謝大家。

(朱英韶整理；顏瑋洋審閱)

