

以《日曜日式散步者》之影片形式 思索台灣 1930 年代的前衛藝術經驗

國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班藝術理論與評論組 楊蟬萍

摘要

成立於 1930 年代的風車詩社，是台灣第一個以超現實主義為創作理念的文學團體。風車詩社的詩作和詩論，在當時的台灣文壇是為異數，除了沒有獲得太多共鳴，台灣的文學活動也受到日治後期逐漸加強的皇民化運動所限制，因此，詩社成員的創作和活動時間並不算長。但是至今仍有不少對於此現象的相關探討。而黃亞歷的《日曜日式散步者》¹ 透過特殊的紀錄片形式來呈現這段歷史，於近年再次引起人們對於風車詩社及其時代的關注。本文試圖從《日》當中的風車詩社，分析影像創作者的拍攝觀點，並且思考風車詩社的文學發展與時代背景之間的關係。此外，影片中呈現了詩人們對於西方前衛運動輾轉認知的過程，筆者也嘗試釐清兩者超現實主義在內涵上的差異。透過對於《日》片及其相關文獻的研究，本文發現歷史檔案資料在轉換到不同媒介的過程中，可能帶出一些新的觀看或討論方式；而此現象同樣也指出，這些形式或觀點的形成與當下時代背景的關聯。

關鍵字

《日曜日式散步者》、風車詩社、超現實主義

¹ 黃亞歷（生年未知），《日曜日式散步者》（2015），彩色，162 分鐘。

前言

1930 年代，台灣出現了第一個以超現實主義為創作理念的詩社。由台籍詩人楊熾昌（1908-1994）、李張瑞（1911-1952）、林修二（1914-1944）、張良典（1915-2014），以及日籍的戶田房子（1914-）、岸麗子（生卒年不詳）、島元鐵平（生卒年不詳）等人所組成的風車詩社，曾短暫活動於 1933 到 35 年間。² 由於他們發表的詩作和詩論，對於當時的台灣文壇來說，過於獨特且不易理解，為此引發不少議論，於是在發行了四期詩刊之後，即宣告結束。但是，至今仍有不少對於此現象的相關探討。而黃亞歷的紀錄片《日曜日式散步者》，則是近年風車詩社及其時代再次受到關注的一個契機。

獨立製片工作者黃亞歷，曾拍攝過《物的追尋》、《待以名之的事物》等實驗短片。這些影片的主要特色在於，拍攝對象幾乎是客體事物，或是襯托主體的背景或場景。而影片除了藉此探討事物存在之本質，也透過影像與聲音分離等技術，傳達出對於電影本身的思考。以形式上來看，《日》的影像表現與上述影片有類似之處。但是，若以導演個人經歷來說，本片也許還不只是對於風車詩社的回溯。1930 年代左右，正是實驗電影的發軔期；而實驗電影與超現實運動，也有著密切的關係。導演透過這部影片，去呈現同樣成立於此時的風車詩社，或也是導演對於自身技術與生存之土地兩者之間的關係，進行的一種探源。但不同於其先前的作品，本片首先涉及的將是「現實」如何呈現的問題。

一、主觀現實的呈現

我為了看靜物閉上眼睛……
夢中誕生的奇蹟
轉動的桃色的甘美……
春天驚慌的頭腦如夢似地——
央求著破碎的記憶。³

不同於寫實主義對於外在世界的關注，風車詩人們的創作靈感來源，是以內在世界的「現實」為基礎。例如上述詩文的創作者，即表達出這樣的一種狀態：

² 《風車》四輯的出刊時間分別為 1933 年 10 月、1934 年 1 月、1934 年 3 月、1934 年 12 月。前三輯主編為楊熾昌，第四輯為李張瑞。目前學界僅見第三輯，第一、二、四輯未見。《日》在此也以第三輯的印行，作為本片的開始。其他風車詩社活動的相關資料，詳見黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》（臺南市：台南市立圖書館，2005），頁 86-98。

³ 節錄自楊熾昌，〈日曜日式的散步者——把這些夢送給朋友 S 君〉（1933），收錄於黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁 248。

他閉著雙眼，正在「注視」自己內在世界。如此說來，當觀眾看著影片裡的畫面，又聽著旁白以日語念出這首詩作時，我們所看見的影像，究竟是現實世界？或是詩人的想像？這樣的呈現方式，其實正透露出本片的概念，是以詩社成員的「主觀角度」和「內在寫實」為主要呈現的對象。

關於片中的主觀角度，在此以旁白和畫面兩部分來觀察。首先，旁白並非輔助影片敘事的說明，而是詩人們的詩作、文章，或當時文壇對於詩社成員們的評論等。因此，聽來像是意識流或獨白一般的旁白，有時是純粹陳述，有時又是相互對立的看法。此形式的運用，反映出當時台灣文壇的現實環境，是由哪些不同的文學立場與觀點所構成。其次是關於畫面。當中許多影像或拍攝角度，其實是詩人們各自觀點的模擬再現。通常，紀錄片以「模擬情境」，將現實中無法重現或不在場的對象給表現出來，或是作為未來發展的預測說明。而本片不在場的對象，並不只是當時的人、事、物，還包括詩人們的感受，有其不可見或難以確知的成分。但是，在此可以看到，導演黃亞歷以龐大史料為基礎，並且以自身的影像美學，展現出對於詩人們的秉性及其作品的領會和詮釋。因此，本片的主觀角度，同時也蘊含了導演的個人認知在其中。

然而，影片的非敘事形式，也為其帶來多變、神秘而不易理解的樣貌。由於敘事不時轉換，影像也以每位作家的觀點來展現，綜觀這些因素，可能會讓不知道這段歷史或詩人風格的觀者，在理解本片或人物的辨識上，帶來許多困難。尤其重演片段，演出者的臉部又被排除在畫面之外。關於這個現象，陳允元(1981-)曾於〈前衛的回聲〉一文提及，認為片中將人物頭部放在景框外，代之以書寫或翻書的手和詩人們的作品，置於畫面中最醒目的位置，原因在於，只有作品可以為觀者所共有，也是文學家存在之價值與證據。⁴ 由此可以發現，我們通常以觀看作為理解的前提，並且透過對於事物的觀看來確知彼此的存在。

而筆者針對這個現象，則是從看不見的角度來思考，有以下幾種推測。

第一、這種「不露面」，可將個人的固定性開放出來，以此展現出詩社是由詩人彼此之間的相似與差異綜合而成。因此，導演傾向帶給觀眾的是，從綜合感官的體驗當中，去感受詩社成員們各色的詩風，以及當時文壇上各異其趣的藝術實踐。

第二、作為主體用來確知外在環境的「頭部」或「眼睛」，總是帶有理性或判斷的意味。若從法國初期的超現實主義理念來思考，他們以非理性或偶然的片段為創作，為的是取消主體對外在世界強加的各種意義和秩序，以此對於工具理性所建立的社會體制進行批判。而《日》片裡，也有引用超現實主義的代表性電

⁴ 陳允元、黃亞歷主編，《日曜日散步者：風車詩社及其時代》（台北：行人，2016），頁 21。

影《安達魯之犬》（*Un Chien Andalou*, 1929），當中將女人的眼睛劃瞎的片段。由此推測，《日》將重演人物的樣貌截去，是企圖降低觀看和認知的對應關係。其目的可能類似於超現實主義對於想像力的釋放，以開啟更多觀看與討論的空間。但本片又與當時的超現實主義作品有所不同，其創作過程必然是經過理性的編排，才能將當時複雜的局勢和個人心境，轉化成影片中特定的畫面與段落。

第三、觀眾看不到人物的臉部與眼睛，可能指出主體對於世事的認知，受到個人生命經驗的影響，有著不可避免的有限性。例如影片中也曾以擲骰子、牌局等畫面，象徵著詩人們對於未來發展的無法預見。而《日》以主觀個體所能感受到的社會景觀與產業轉變，以及背後無法明確看見與掌握的政治局勢，指出超現實主義的觀念，並不只是純粹藝術理論或技法層面的問題。若最初法國的超現實主義企圖以主體無法掌控的各種矛盾或偶然事件，指出現實與歷史發展的非線性與不可預期，《日》在此則以風車詩社的命運，直接呈現了超現實主義的這項核心命題。

二、理想與現實的拉鋸

1930 年代，國際上正面臨著經濟大恐慌所引發的社會動盪。此時，作為日本殖民地的台灣，並沒有遭受此局勢之影響；除了正從幾波高壓治理來到施壓相對趨緩的階段，也逐步邁入現代化發展。風車詩社的成立，反映在二戰之前，台灣社會發展得最為穩定的一段時期。

《日》的前半段，即呈現出這種現象。影片在此透過許多社會紀實影像，展示日本在這個階段的都市景觀和藝文活動；旁白配上的是楊熾昌、李張瑞等人，分別於日本留學時期的所見所聞與感想。這時的詩人們，透露出對日本現代化及藝文發展的欣羨之情。但是，在這種可見的社會發展中，也包含著殖民地詩人們的隱憂。當時台灣人到日本留學深造，雖然成為擴展現代化視野的一種經歷，實際上，卻是日本擔心殖民地民智快速開化，將對殖民政府產生反抗意識，因而對台灣本島的升學管道所採取的一種限制。⁵ 關於統治者的防範與恐懼，台灣的知識份子自然並非全然不知。《日》也透過重演片段，指出楊熾昌曾在私下提醒同僚，要留心政治上對藝文活動看似開明的鼓勵，其實是捕捉反抗思想的陷阱。而這樣的提醒，在二戰之後也曾出現。

若以上是從詩人們可感知的層面來作鋪陳，《日》的另一條主線，是以他們無法得知的政治局勢來開展。這個階段的台灣社會，表面上看似穩定朝向現代工

⁵ 陳培豐，《同化的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》（台北市：麥田，2006），頁 64、298-299。

業化發展，背後實則有日本為調節國內經濟，以及為戰備需求所展開的軍事佈局。⁶ 當《日》來到後半段，我們可以看到詩人們陸續改成日本名字以及漢文報章被停刊，最終顯現皇民化運動同步在 1930 到 40 年代逐漸加強起來的事實。

此時，導演也透過對於台籍成員各自的選擇和命運的刻劃，帶出了風車詩社及其時代的關係。例如林修二（1914-1944）在影片中的觀點，可能作為這個時代的一種注解。由於二戰爆發前，林修二即因病殞落，就此不見戰後的風聲鶴唳，因此，他的說法看似停留在這段對於文學滿懷憧憬的時期當中。然而，影片於此也開始以零碎、繁複的歷史資料影片、廣播、各國的繪畫藝術作品等，呈現二戰前的國際局勢和台灣內部的氛圍。至於跨過二戰迎來光復的李張瑞與楊熾昌，初時雖持續寫作，但不久之後，李張瑞（1911-1952）遭白色恐怖迫害，楊熾昌也因此封筆。片末則戲劇性的以電唱機在空蕩的書房裡播放著日本民謠〈荒城之月〉，勾勒出風車詩社的文學願景轉眼成空的喟嘆。

藉由《日》所呈現的這些面向，可以思考超現實主義在西方與傳播到台灣後的社會差異。最初西方的超現實主義者以非理性、夢境和潛意識等概念，指出在理性視野當中無法看見的部分，背後有著更為真實的人性狀態；他們藉此藝術運動，批判著從啟蒙時代發展起來的理性思維模式，並且也有改革社會意識之意圖。然而，超現實主義在此時傳播到台灣，對應到的是二戰前後，對於思想和語言箝制最為嚴厲的政治治理階段。以此推測，風車詩社的「超現實」，隱含著對統治當局思想監控的一種逃離。他們也許希望藉由這種藝術形式超越政治現實，讓更真實的部分得以顯露出來。於是，本片在此所呈現的風車詩社，看似並不只是說明他們所開拓出的藝術視野，同時也是對於這個時代的一種隱喻。

三、歷史前衛運動的轉譯與轉化

透過影片中詩人們的境遇，得知時代轉變的不可預期；但藉由他們的視野，也看到工業和傳播技術發展所帶來的資訊流通，開啟了西方文化向全世界擴展的現象。這也成為風車詩社追求藝術自治性的背景。但是，現代藝術和文學的多元發展，也反映出不同的社會文化條件或各個群體的需求，對這些文學、繪畫、電影等藝術形式或作品所進行的轉譯，或者對這些藝文理論的內涵所做出的轉化。

若以詩人們所追求的藝術自治性來看，最初是從西方的現代主義背景中發展出來。彼得·蓋伊（Peter Gay, 1923-2015）曾對西方現代主義的出現，歸結出下列幾項條件：十九世紀末到二十世紀的現代都市興起、社會財富累積、政治風氣

⁶ 張宗漢，《光復前台灣之工業化》（台北：聯經，1980），頁 31-35。

相對開放、藝術家地位上升等。⁷ 雖然，超現實主義出現於這個時段，但是以歐洲的藝術研究來說，超現實主義運動的性質屬於歷史前衛運動，而非現代主義。關於現代主義與前衛運動兩者在內容和目的上的差異，培德·布爾格（Peter Bürger, 1936-）的《前衛藝術理論》（*Theorie der Avantgarde*, 1974）曾指出，歷史前衛並非是對於藝術風格的革新，而是一種對於自身的藝術體制所進行的批判。⁸ 安德里亞斯·胡伊森（Andreas Huyssen, 1942-）也提到，這個現代主義的藝術機制，是資產階級需要以文化來將自身價值合法化，才因此確立起來。這個機制以高雅文化自居，與大眾文化之間有著對立的關係。⁹ 以此得知，歐洲的歷史前衛派和現代派之間，有其特定的文化歷史背景所產生的辯證張力。

但是，若純粹以創作形式來看，可發現歷史前衛和現代主義，皆對於視覺化與速度感有特別敏銳的覺察。風車詩社的詩作，也有這些傾向。此現象除了反映現代社會的面貌，另一方面也說明十九世紀末以來，隨著視覺技術的發展，各領域對於視覺性更加重視的現象。而這種新的觀看技術和方式，也對西方藝術的發展產生極大影響。前衛藝術尤其擅長透過當時的技術，像是攝影、電影，或者新的繪畫形式，來批判或反思現代化技術所帶來的社會問題。這些前衛作品，除了批判資產階級的藝術體制，也通常具有一種介入社會的政治性格，其目的在於重新彌合藝術與生活之間的分裂。¹⁰

反觀此時的台灣，和已經進入工業化的歐洲社會所發展出來的資產階級與大眾文化，有著截然不同的社會結構；甚至在文化背景、技術和藝術條件上有所差異。以這種角度觀察風車詩社所追求的藝術發展，明顯看出超現實主義作為歷史前衛運動的政治性，經過日本轉譯後已被大幅減低。例如在《日》裡，詩人們傳閱著日本前衛派的《詩與詩論》、《椎之木》等雜誌，當中的超現實主義已經由日本的「理性」、「主知」等精神轉化，作為藝術自身的進步論，批判著當時日本文壇主流的象徵主義。¹¹ 這些觀點也決定了風車詩社對於超現實主義的理解，主要目的不在批判社會與藝術體制，也不以非理性的角度出發，而是與日本文壇一樣，將其作為文學邁向現代化的一環。因此，對日本和台灣而言，歷史前衛運動似乎出現了朝向現代主義趨近的一種變異。

⁷ 彼得·蓋伊（Peter Gay）著，《現代主義——異端的誘惑》（*Modernism: The Lure of Heresy From Baudelaire to Beckett and Beyond*），梁永安譯（台北市：立緒，2009），頁 36-47。

⁸ 培德·布爾格（Peter Bürger）著，《前衛藝術理論》（*Theorie der Avantgarde*），蔡佩君譯（台北市：時報，1998），頁 24-29。

⁹ 安德里亞斯·胡伊森（Andreas Huyssen）著，《大分裂之後：現代主義、大眾文化與後現代主義》（*After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*），王曉珏、宋偉杰譯（台北市：麥田，2010），頁 28-46。

¹⁰ 安德里亞斯·胡伊森著，《大分裂之後：現代主義、大眾文化與後現代主義》，王曉珏、宋偉杰譯，頁 28-46。

¹¹ 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，《台灣文學學報》15 期（2009，12），頁 86-92。

但是，當時的台灣和日本各自的情況，對於超現實主義的理解和運用，在內涵上仍有所不同。以日本來說，對於西方文化的學習，或掌握西方世界發展的先機，是為了避免受到西方控制或淪為殖民地，以確立自身能擠身國際列強的地位。而這個階段的日本文壇，已經在長期吸收現代化技術與思想的基礎上，出現各種不同的文學流派。¹² 在此情況下，日本前衛派對於超現實主義的理解，可能會傾向於藝術形式的演進，而態度上則屬於對傳統形式的批判，以此作為更新內部體制的一種策略，來化解自身文明進展後發於西方世界的焦慮。

至於風車詩社又如何理解這種前衛藝術？影片中引用了楊熾昌的文章說道：「現代二十世紀的文學恆常要求強烈的色彩和角度。這一點，台灣是文學的溫床。」¹³ 這樣的想法，源自將超現實主義引介到日本的學者西脇順三郎（1894-1982）；其思想對於當時留學日本的楊熾昌，帶來很大的影響。西脇曾在著作中提到，歐陸南方的氣候引發出一種如繪畫般的思考；楊熾昌為此受到啟發，認為位於南方的台灣，同樣可能產生出這樣一種新的思考。¹⁴ 因此，《日》中許多關於台灣風土民情的畫面，即是楊熾昌尋找靈感來源的一種視角。而影片以特殊的拍攝角度、色調對比以及簡約的畫面呈現，也營造出如同靜物畫一般的效果。透過本片的這些影像，讓原本生活中熟悉的事物，也染上了一種異質氛圍。

關於《日》中的異質視角，除了還原詩人們的文學觀點，還有其他意義。但在此先思考楊熾昌對自身文化的「異國情調」目光，可能反映哪些問題。陳允元曾論及，日本在發展為現代國家時，透過發掘自身內部的野蠻性，與藉由這種對「他者」的觀看，來確保自我的主體位置。他認為楊熾昌的視角也有這種帝國視線の延伸，但反映出來的是自己在面臨帝國整併時，自我界定的一種焦慮。¹⁵

但是，詩人們對於同化政策是否有其他的思考方式？在此從楊熾昌和李張瑞對於藝文的熱忱，令其跨越不同觀點和族群立場之現象作為觀察。當時台灣的寫實主義陣營普遍認為，西川滿（1908-1999）的純藝術風格過於耽美而脫離現實；這當然反映出兩種不同的藝術再現觀點和政治立場上的分歧。西川滿是從日本帝國的位置來觀看台灣，而台灣的寫實主義普羅文學是從底層人民的角度出發。然而，影片中可以看到楊、李兩人認為，西川滿透過藝術手法將民俗活動轉化，或是對藝術品質的追求，這對於藝文的貢獻與發展有其價值。關於這個現象，筆者以陳培豐（1954-）對於日治時期教育和語言的研究作為另一種理解。他曾指出

¹² 黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁 130。當中提到此時日本文壇主要有三個流派，一是注重形式開發的前衛派、一是改變社會意識的寫實主義普羅文學，以及中產階級的個人自由抒情派。

¹³ 黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁 124。

¹⁴ 黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁 138-139。

¹⁵ 陳允元，〈台灣風土、異國情調與現代主義——以楊熾昌的詩與詩論為中心〉，《台灣文學學報》19 期（2011，12），頁 151-159。

當時台灣許多知識分子在面對日本的「同化教育」，其實是選擇「同化於文明」，也就是藉由日本教育來學習現代文明，而後對統治者的不當政策進行批判，或藉此超越民族認同的問題。¹⁶ 以此推測，風車詩社視現代主義和現代文明發展為世界整體的趨勢，應該與這種超越或轉化日本同化政策的心理有關。

此外，風車詩社或許也藉由超現實主義，重新認識自身存在的現實環境。從《日》的許多片段會發現，詩人們當時也試圖觸碰台灣內部一些政治或社會禁忌。例如民間宗教或漢人傳統價值，為社會發展或女性自主所帶來的限制，以及殖民政府對於原住民與漢人的種族隔離政策等。¹⁷ 這些說明當時的台灣，在現實中仍有許多面向無法被看見。當然，這種可見或不可見的分別，在此或許是經由西方文明的發展作為一種對照。然而，詩人們企圖透過現代主義的理性，以及超現實主義對於想像力的解放來進行藝術實踐，應該也是對於內部與外部現實世界的未知所展開的探索。

透過上述得知，在被殖民的條件下，台灣內部產生各種複雜的態度或心境，致使這些藝文理論或形式被傳播到台灣之後產生轉變。比如詩人們所追求的藝術自治性，其發展條件不同於西方相對開化的社會環境，是在殖民統治對主體帶來的限制，以及威權政治對言行監控等條件下發展。但是他們將具有政治性的前衛運動，認知成藝術自主的演變或風格的更迭，也許讓此藝術形式或自身藝術生命，在這種政治條件當中得以持續發展。至於這時具有明確政治性格，並且企圖以藝術介入社會的創作形式，反而是普羅文學；這種寫實的文學形式，主要反映台灣當時的社會發展與產業條件。但是，台灣的普羅文學，是否為工人或農民階級自身的文學？李張瑞於文章所提出的這項疑問，也在《日》的旁白出現。

當時台灣受到四十年左右的殖民統治，教育程度、日語使用或文學發展皆逐漸成熟。此時的藝文創作者幾乎皆為知識份子，不只具備理解和創作這些藝術形式的能力，也多半透過日本來獲知世界發展的趨勢。因此，《日》透過風車詩社和寫實陣營的對立所反映的問題，自然並非純粹藝術形式上的爭論。李張瑞在這篇文章提到，台灣在文學路上最初的難關，是作為一個沒有文字、沒有文學傳統的民族的悲哀。¹⁸ 由此看到李張瑞對於文學及其語言的使用，究竟如何反映自身所在的現實，較之寫實主義者有更為本質的思考。此外，楊熾昌認為透過超現實主義能捕捉「比現實還要現實」的東西，進而發現「超越現實的現實」，¹⁹ 或許也對於新的藝術形式，寄予了超越上述這些現實條件的期望。以此思考，風車

¹⁶ 陳培豐，《同化的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》，頁 221-224。

¹⁷ 陳允元，〈台灣風土、異國情調與現代主義——以楊熾昌的詩與詩論為中心〉，頁 153。

¹⁸ 節錄自李張瑞，〈詩人的貧血——這個島上的文學〉（1935）一文。收錄於陳允元、黃亞歷主編，《日曜日式散步者：風車詩社及其時代》，頁 101。

¹⁹ 引號文句節錄自楊熾昌，〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉（1936）一文。收錄於陳允元、黃亞歷主編，《日曜日式散步者：風車詩社及其時代》，頁 62。

詩社對於前衛藝術的認知與實踐，也有著詩人們對於自身認同和語言的反思。

四、小結

最後是關於《日》當中斷裂、錯位和陌生化等美學形式的思考。若以當代的角度來觀察，可能反映一些現象：

一、影片形式呈現出「現代社會」的樣貌。《日》以檔案資料的拼貼，指出現代文化以殖民主義或資訊傳播，為各地文化或人們的認知帶來各種非線性或跳接的發展。通過這些頻繁交流相互影響，彼此原初的狀態也因而發生變化。例如政權轉換或西方文化的引進，導致價值觀和語言的移轉或斷裂；又好比藝術理論的內涵，隨著不同的歷史文化條件產生變異等。而對於這些急遽的社會轉變，人們通常在感官上的接收快過於認知上的理解。因此，本片似乎也透過降低認知上的理解，反映當初現代社會為人們所帶來的目不暇給的感受。

二、本片也是對於「影片呈現出來的現實」所進行的思考。若過往超現實主義者透過影像蒙太奇，將相似但毫不相關的形象或各種矛盾的片段拼組在一起，以此挖掘現實的另一種面貌，或藉此批判歷史主義的「線性思維」是一種想像；則本片以拼接與斷裂的手法，指出影片的連貫或敘事性，以及紀錄片所謂「眼見為憑」、「客觀性」等概念，當中實有極高的主觀或想像的成分。因此，本片使用的大量檔案資料，並非是用來說明歷史的配件，而是作為還原詩人觀點的主要內容。這些資料之間，有許多個人經驗上的差異。例如主體生命和記憶的有限，以及個別創作者的主觀差異所產生的不連貫等問題。

除了以影像呈現風車詩社走過的歷史軌跡，《日》也以實驗紀錄片的體裁，指出影片本身不可能消解諸如文化背景、語言或主觀認知等，這些原本即存在於現實中的差距；斷裂或陌生化在此或許有這樣的意義。但是，當客觀與主觀、可見與不可見的現實同時並存於影片中，究竟哪一種形式是「對於現實的想像」？哪一種才是「現實本身」？對於秉持不同信念的人來說，答案可能不同。而這樣的影片形式，或許在模糊兩者界線之際，也同時反映出兩者之間的距離。因為關於歷史本身或主觀差異，總有很多未能釐清之處。但本片這些斷裂所造成的空白，或許將讓我們仔細思索歷史或主體的發展，是透過哪些需求或角度所建構而來。

參考資料

書籍

1. 安德里亞斯·胡伊森 (Andreas Huyssen) 著,《大分裂之後：現代主義、大眾文化與後現代主義》(*After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*), 王曉珏、宋偉杰譯, 台北市：麥田, 2010。
2. 彼得·蓋伊 (Peter Gay) 著,《現代主義——異端的誘惑》(*Modernism: The Lure of Heresy From Baudelaire to Beckett and Beyond*), 梁永安譯, 台北市：立緒, 2009。
3. 培德·布爾格 (Peter Burger) 著,《前衛藝術理論》(*Theorie der Avantgarde*), 蔡佩君譯, 台北市：時報, 1998。
4. 張宗漢,《光復前台灣之工業化》, 台北市：聯經, 1980。
5. 陳允元、黃亞歷主編,《日曜日式散步者：風車詩社及其時代》, 台北：行人, 2016。
6. 陳培豐,《同化的同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》, 台北市：麥田, 2006。
7. 黃建銘,《日治時期楊熾昌及其文學研究》, 臺南市：台南市立圖書館, 2005。

期刊文章

1. 林巾力,〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉,《台灣文學學報》15 期 (2009, 12), 頁 79-110。
2. 陳允元,〈台灣風土、異國情調與現代主義——以楊熾昌的詩與詩論為中心〉,《台灣文學學報》19 期 (2011, 12), 頁 133-162。