

九鬼周造 著

藤田正勝 原注釋

黃錦容、黃文宏、內田康 譯注

粹的構造

いぎの構造



▶ 國科會經典譯注計畫

聯經

現代名著譯叢

「粹」的構造

「いき」の構造

九鬼周造(Kuki Shuzo) ◎ 著

藤田正勝(Fujita Masakatsu) ◎ 原文注

黃錦容・黃文宏・內田康 ◎ 譯注

國科會經典譯注計畫

譯注者簡介

黃錦容(1954-)

日本筑波大學日本文學碩士，東吳大學日本文化研究所日本文學博士。現為政治大學日本語文學系特聘教授，擔任政治大學98年頂尖計畫「大眾文化與(後)現代性：商品・女性・歷史記憶」研究團隊主持人。專業領域為日本近現代文學、女性文學研究。近年相關著作為〈恋人未滿友達以上——吉本ばなな『キッチン』におけるポスト少女の身体性——〉(2009)、〈コトバの奪還——富岡多恵子『動物の葬礼』における娘の帰宅物語——〉(2009)、〈禁錮與釋放：老藝妓的情慾想像——讀林芙美子《晚菊》與岡本可能子《老妓抄》〉(2007)、〈日本文學研究議題趨勢：以《日本近代文學》為例〉(2006)。日本文學譯著有島崎藤村《新生》(島崎藤村作品集1，麥田出版社，2004)。

黃文宏(1963-)

1998年獲德國弗萊堡大學哲學博士，現為國立清華大學哲

學研究所教授。專長領域為現象學、詮釋學與京都學派哲學。近年來研究京都學派的著作為“The Internal Turn in Nishida Kitarô’s Logic of Place”(2009)、〈西田幾多郎の宗教的世界の論理——新儒家の宗教観との比較を兼ねて——〉(2008)、〈西田幾多郎與熊十力〉(2007)、〈西田幾多郎論「實在」與「經驗」——以《善的研究》為核心〉(2006)。

內田康(1966-)

日本筑波大學博士。現任慈濟大學東方語文學系助理教授。專業領域為《平家物語》等軍記物語之日本中世文學。最近學術著作有《文本的旅程——移動與變容中的文學——》(花書院, 2008)、歷史與文學會所編的《親與子的愛與恨》(勉誠出版, 2008)(皆為共同著作)。論文有〈亡國的怪物——韓國的「不可殺伊」傳說與日本傳說〉(韓國《翰林日本學》第13輯2008年12月)、〈作為偽史的「鶉」(怪鳥)傳說〉(日本《亞細亞遊學》118號、2009年1月)等。

目次

《「粹」的構造》中文版出版推薦序	iii
中国語版《「いき」の構造》への推薦の言葉(日文版)	v
粹：九鬼周造召喚的文化記憶(黃錦容)	vii
一、九鬼周造的「粹」的哀愁：失父記憶與藝妓的心	vii
二、「粹」的構造分析方法	xii
三、藝妓的邊緣詩學：媚態·骨氣·澀女·死心	xix
四、「粹」的二元性緊張：戀愛與性愛的他者性	xxvii
五、「粹」的「差異」與「偶然性」詮釋	xxxv
六、記憶裡「粹」的香氣：九鬼的現代主義抵抗	xl
引用書目	li
「粹」的詮釋學(黃文宏)	lv
一、版本與成書	lv
二、「粹」的詮釋學	lxii
 《「粹」的構造》	
注釋者前言	3
凡例	5

題辭	7
序	9
第一章 前言	11
第二章 「粹」的內涵性構造	29
第三章 「粹」的外延性構造	47
第四章 「粹」的自然性表現	67
第五章 「粹」的藝術性表現	83
第六章 結論	111
解說——關於《「粹」的構造》	127
一、《「粹」的構造》的成立背景	127
二、視為問題的「粹」	129
三、方法論的動搖	131
四、開放性與封閉性間的夾縫	137
五、結語	139
注釋者後記	141
九鬼周造年表	143
索引	149

《「粹」的構造》 中文版出版推薦序

九鬼周造為日本眾多傑出哲學家之一。其思想特徵並非只是書桌前的思考，而是意圖迫近具體的生命或生命的現實。

《「粹」的構造》一書中他所分析的對象，是我們日本人平常掛在嘴邊的「粹」這種具體的唯美意識和價值意識。

「粹」的意識現象雖然與我們日本人切身相關，但它未被明確地概念化，而是長期以來埋沒在直接的經驗裡。為了將它由歷史當中萃取出來並予以明確化，九鬼應用了江戶時代的音曲、小說、圖樣、建築樣貌等各種範例為根據。對生長在異文化世界的人來說，要了解「粹」並非易事。

九鬼所取用的素材雖是切身實例，但是分析方法卻是立足於嚴謹的方法上的自省。《「粹」的構造》此書的思想基礎是九鬼停留在歐洲時所接觸的胡塞爾、海德格等人的哲學。此點也讓翻譯工作變得相當困難。

不過拜讀黃錦容教授翻譯，以及黃錦容教授、黃文宏教授、內田康教授的譯注之後，對於他們能夠成功地克服這些困

難覺得十分感動佩服。衷心希望透過如此絕佳的翻譯，能讓九鬼周造的名著廣為台灣讀者所接受。

藤田正勝

2009年7月17日

日本國立京都大學文學研究科教授

中国語版《「いき」の構造》 への推薦の言葉

九鬼周造は日本のすぐれた哲学者の一人であるが単に机上で思索を重ねたのではなく、具体的な生、あるいは生きた現実に迫ろうとした点にその思想の特徴がある。『「いき」の構造』において彼が分析の対象としたのも、われわれが日常口にする「いき」という具体的な美意識であり、価値意識である。しかし、その翻訳は決して容易ではない。

「いき」という意識現象はわれわれに近いものであるが、しかし、明確に概念化されることなく、むしろ長い間、直接的な経験のなかに埋もれてきたものである。それを歴史の中から取りだし、明確化するために、九鬼は江戸時代の音曲や小説、文様、建築様式など、さまざまなものを手がかりにしている。異なった文化のなかに育った人にとってそれを理解するのは容易ではないであろう。

素材は身近ではあるが、しかし、その分析は、厳密な方法的反省に基づいている。九鬼がヨーロッパ滞在中に接した

フッサールやハイデガーの哲学がその根底にある。この点も翻訳を難しいものになっている。

しかし、私は、この黄錦容氏による翻訳、そして黄錦容・黄文宏・内田康氏の訳注を拝見して、その困難が見事に乗り越えられていることに感銘を受けている。この名訳を通して、九鬼周造の名著が台湾の読者の方々に広く受け入れられることを心から願っている。

二〇〇九年七月十七日

藤田正勝

日本國立京都大學文學研究科教授

粹：九鬼周造召喚的文化 記憶¹

黃 錦 容

一、九鬼周造的「粹」的哀愁：失父記憶與藝妓的心

《「粹」的構造》(1930)是分析日本傳統「粹」之文化現象的經典佳作。許多讀者不解，九鬼周造為何獨鍾於「粹」的日本美學，並以西洋現象學解讀「粹」的企圖。1888年出生於東京的九鬼家世背景極為顯赫。父親九鬼隆一師事於福澤諭吉，曾任文部省官員、駐美公使、帝室博物館館長、貴族院議

1 本文是以國科會經典譯注計畫——「九鬼周造(1888-1941)的《粹的構造》譯注計畫(東京：岩波書店，1930年出版)及(藤田正勝全注釋，東京：講談社，2003)(95-2420-H-004-051)——之導讀書評。本經典譯注成果已經通過國科會審查。

員、樞密顧問官等職務。九鬼誕生時父親為駐美公使。他於1909年(21歲)由第一高等學校畢業進入東京帝國大學文科就讀，1912年畢業後的十年間一直待在東大的研究所。九鬼在1921年(33歲)從東京帝國大學研究所休學，10月受文部省任命與妻子一同前往歐洲留學。1922年10月(34歲)進入海德堡大學，出席李克特(Heinrich Rickert)的課程，並在李克特自宅聽講。1926年12月(38歲)完成〈「粹」的本質〉。1927年4月(39歲)轉至弗萊堡大學師事胡塞爾、奧斯卡·貝克。11月轉至馬堡大學師事海德格。1928年(40歲)秋天至巴黎柏格森宅邸拜訪。12月結束長達七年的歐洲留學，經美國返國。歐洲留學歸國後，於1929年4月(41歲)擔任京都帝國大學文學部講師。1930年11月(42歲)由岩波書店出版《「粹」的構造》。1932年11月9日(44歲)於京都帝國大學提出學位論文〈偶然性〉取得文學博士學位。1935年3月(47歲)被聘為京都帝國大學教授。

世人多以為九鬼是京都人。九鬼是京都大學教授，直到晚年都住在京都。大多數讀者也以為熟悉江戶庶民「粹」之風流美學的九鬼應該是東京人。而九鬼的學術專長領域極易被定位在京都哲學框架中，此想法也助長了這個錯覺。但實際上，在京都哲學領域中九鬼的存在長期被定位在支流旁系。他在京都帝國大學倫理學的好友天野貞祐也曾說：由正統哲學角度看待九鬼是有點偏離倫理系統的。當時也是京都哲學中心的田邊元對九鬼幾乎不予置評；而社會上對九鬼的評價也不如西田幾太郎、田邊元的哲學。九鬼於1929年(41歲)結束歐洲留學之後始在京都生活，在那之前恐怕對京都不甚熟悉。然而這並不表示九鬼家族和京都文化沒有關係。他的父親九鬼隆一男爵是駐美

公使的名人。九鬼家族為九鬼海軍後代系屬名門，到九鬼隆一那一代之前都是兵庫縣三田市的重臣。而且九鬼隆一的妻子——即九鬼的母親星崎初子本來是京都祇園藝妓出身，是九鬼男爵將她從花柳界帶出來成為男爵夫人。岡倉天心²的兒子岡倉一雄書中提及九鬼的母親星崎初子是位極有魅力的女性³。駐美公使的九鬼男爵將懷孕中的妻子委託來訪的學弟天心由華盛頓送回日本東京。初子和天心在船上一同相處三十多天，就此結下一輩子的纏綿情緣。也因兩人的熱戀，男爵終究跟妻子離了婚，天心也因此備受煎熬，與藝妓出身的人妻結下情緣的事件也是研究天心的重要議題之一。明治三十一年(1898)事件沸騰當中，天心在輿論壓力下甚至辭去了帝國博物館的理事兼美術部長職務(九鬼隆一當時擔任帝國博物館館長)，也被迫辭去東京美術學校校長的職位。離婚後初子回復本名星崎初子，仰慕天心並移居至天心家附近的根岸，兩人之後往來頻繁。但沒過多久，初子難耐周遭輿論的壓迫，精神狀況開始不穩，從此被監禁無法出門。之後直到昭和六年(1931)71歲為止的漫長歲月，初子都是在巢鴨及松澤的精神病院度過她與世隔絕的一生。

另根據九鬼執筆的〈岡倉覺三氏的回憶〉及〈根岸〉

-
- 2 岡倉天心(1862-1913)是活躍於明治時期的美術家，本名覺三，橫濱人。曾任東京美術學校(現為東京藝術大學)校長，創立日本美術院。用英語寫下了《東洋的理想》、《日本的覺醒》、《茶之書》等一系列著述。
 - 3 岡倉一雄，《岡倉天心をめぐる人びと》，中央公論美術出版，1998年7月。書中提及：「星崎初子是一位楚楚動人的美麗女子，婚前的她是京都最出色的藝妓之一，伊藤博文等人都曾傾倒於她的美貌。」

(1937)兩篇未發表的隨筆中所載，在九鬼7、8歲時，母親離婚後帶著他與哥哥搬到根岸居住。天心時常黃昏時刻到訪，在昏暗的燈光中與母親一起把杯共餐，九鬼稱他為伯伯，時常就靠在母親膝前聽著天心的朝鮮回憶話題，天心甚至常帶著九鬼去美術學校，與天心之間有過親暱的交流。傳聞他曾懷疑自己說不定是天心的兒子(亦即母親早就背叛父親)，而心存嚮往云云，但他應不是討厭自己的父親，他和天心間只是精神上有著某種熟稔的仰慕之情而已。在上述兩篇未發表的隨筆中也提及：

岡倉氏在日本度過的半年中，在本鄉帝大以講師身分講授東洋美術史。有天我從赤門走往教室時，岡倉氏迎面走來，身穿中國風的服裝。雖是十年未見，但我一眼就看出是他，但只在孩童時代見過我的他不可能認得出現在的我。我臉朝下連行禮都沒有，與他擦身而過。我的個性是容易鑽牛角尖的，但一半原因來自讓母親陷入悲慘命運的人就是他的五味雜陳。

九鬼的成長歷程在「九鬼隆一→初子→天心→周造」四角糾葛下，成為永遠無解亦無法修復的宇宙空間，而其生命崩解的原因來自於本身的存在。即使自己是雙親通姦下的不義之子應該也沒有罪過可言，但其中深刻的罪惡意識由何而生？幼年期嘗受父親不在而與母親相依的九鬼，和母親同樣抱著對父親的罪惡感，一方面又必須與口稱伯伯的男人爭奪母親的愛情，九鬼與天心間有著愛憎感情失衡的「弑父情結」。坂部惠

(1990)分析1911年九鬼在23歲時受洗為天主教徒、晚年對佛教的關心等，他正如和辻哲郎或柳宗悅般，都是「嚮往宗教性事物的詩人」，他身上「失父」的記憶與日後成為無力保護家庭的失格父親際遇，以及他對於「女性」甚或「永遠的女性」的追求與關懷，說明了他人格上「柔和的陰性特質」⁴是來自於成長過程的原生體驗。天心與母親的戀情在一般社會或家庭無法見容或和解，只有獨立於明治時期儒家禁欲倫理的武士風社會主要規範之外，與母親出身相同的花柳界的邊緣世界裡藝妓所呈現的凜然反抗意識——「骨氣」的邏輯概念，深深吸引了他。(坂部惠1990:51-22)九鬼身上所體現的東、西方文化，以一種曲折的形式並存在他的血液與思想中。有人說像是戀人，也有人說是來自藝妓出身的母親影響。特別是母親星崎初子因和天心間戀情的傷痕還在，晚年抑鬱以終。九鬼青年時期有一段時間深受影響，長期苦悶寡歡。在東大研究所的十年間，因為母親的戀情被傳媒吵得沸沸揚揚，促使他離開日本去歐洲留學，在巴黎完成了《「粹」的構造》。江戶和京都、日本和巴黎，這樣複雜的文化複合體相互衝撞著，激起九鬼研究的心，以詮釋學論述文化，便寫成了這篇曠世傑作。這本書不僅呈現

4 所謂「柔和的陰性特質」(手弱女振り；たおやめぶり)是江戶時期國學者本居宣長所提出的日本《古今和歌集》以降的歌風。是指日本女性極微女性化的優雅柔和儀態，也顯現了產生平假名的平安時代的典雅風格。而相對地，「雄壯的陽剛特質」(益荒男振り；ますらおぶり)是同為國學者的加茂真淵針對本居宣長所說的「柔和的陰性特質」，提出《萬葉集》和歌集可見的理想和歌詩風。是指日本古來坦率自然樸質的雄壯精神；「既高且直的心」、來自於「大丈夫」(ますらお)的男性特質的陽剛風格。

出他在東京柳橋與京都的狎妓經驗所得，其中更蘊藏著九鬼周造一生來自於原生家庭與成長經驗所匯集累積的能量，令讀者感受到九鬼不吐不快的「日本的心」——來自於邊緣異界詩學的「藝妓的心」。

二、「粹」的構造分析方法

《「粹」的構造》是分析日本傳統「粹」之文化現象的經典佳作。許多讀者不解，九鬼周造為何獨鍾於「粹」的日本美學，並以西洋現象學解讀「粹」的企圖。安田武與多田道太郎(1979)在《閱讀〈「粹」的構造〉》一書中，以對談形式探討九鬼對世俗美學的興趣、熟悉程度、執著的緣由，以及對「粹」的構思是從何所得等諸般問題。

事實上，既往以來，將日本思想史與日本人特有的美意識結合一起討論的著作不少，例如與千利休的茶、芭蕉的俳諧等結合討論的「寂寥」(wabi)、「閒寂」(sabi)⁵，或「風雅」等問題。也有和觀阿彌、世阿彌的「能」世界結合討論的「幽玄」(yugen)、「花」(hana)⁶等作品。但是，從「粹」(iki)的層面探究日

-
- 5 「寂寥」是集茶道而大成的千利休所追求的境界，即捨棄奢華裝飾，寂靜淡泊之趣。而後芭蕉將此趣轉為俳諧理念。「閒寂」為蕉風俳諧的理想境界，以「古雅」為基調，充滿寂寥之情的藝術情調。
 - 6 世阿彌在其能樂論《風姿花傳》中，追求空寂幽玄之美感。所謂「幽玄」是優美柔和之姿，超越「有」與「無」而達到藝術極致的一種美意識。「花」為世阿彌能樂論的用語，在演技及演奏上能喚起觀眾內

本人的美意識，古往今來可說只有九鬼周造一人。而之後承續《「粹」的構造》的主調進行探討研究者，在九鬼之後就不再出現。(安田武、多田道太郎 1979:8-27)

九鬼周造寫《「粹」的構造》，一方面是他多年來的沉思默想，一方面受海德格詮釋學的啟發。他自己認為，儘管經驗和思考的是日本藝術的東亞本質，他在此書卻嘗試用歐洲柏格森與胡塞爾、海德格《存在與時間》的概念系統，得自於海德格的詮釋學因素啟發，「以某種方式更鮮明的解讀揭示『粹』的意涵」。《「粹」的構造》在日本哲學史中具極大意義。完成這著作的九鬼的座右銘是：「活的哲學必須是能夠理解現實的哲學。」(《「粹」的構造·序》，頁9)「粹」終究是日本大和民族獨有的「生命」(生き, iki)方式之一。「將現實原封不動地掌握，並將應該玩味理解的體驗邏輯性地表達出來」(《「粹」的構造·序》，頁9)，這正是九鬼在此書所追求的課題。《「粹」的構造》不單單引用西洋哲學、文學、藝術為實例，也大量交錯引用江戶的風俗、服裝、「好色文學」文本的實例，使得江戶藝妓與江戶男兒(道地東京人)所謂風流瀟灑的遊樂狎妓理念「色道」得到鞭辟入裡的實證分析。

柄谷行人(1985)曾斷言《「粹」的構造》其方法所在的「粹」，源自流行於1980年代「構造分析」的辯證分析的一種新嘗試。他說：「《「粹」的構造》一書由『語彙』為開端，

(續)

心感動的一種魅力。

以詮釋學的角度下降至『生命』的意涵上進行探討，似乎是海德格模式的詮釋方法。但是『粹』卻不是海德格所認定的重要概念，也不是海德格界定下的日本生活思想準則。《「粹」的構造》所採取的二元對立組合架構方法，是更早於構造主義的先驅。它同時採取『模式』(mord)的構造分析，比羅蘭巴特更為前衛。」但柄谷行人同時認為此書只是「將無力、匱乏、怨恨替換成『洗練』的倒錯概念」而已，無法超越近代與西洋的極限。(柄谷行人1985:263;65)不過眾所一致肯定的是，九鬼周造將「粹」的構造以直六面體來表現，其勇氣令人十分感動。其獨創性在於以立方體表現出相關語彙「高尚、骨氣、土氣、低俗、華麗、甘味、澀味、樸素」的關聯性，並將其各自重疊的意涵與成分予以明確定位。不止用科學方法將「粹」的情緒意象具體表達出來，而且以刻板方式分析江戶時代的通俗好色文學及歌舞伎等，其前衛做法讓不同專業領域的讀者產生一窺異文化的興趣。(国広哲弥1968:78-86)閱讀此經典著作可以具體了解，日本人以批判精神繼承異文化的思想過程中，如何同時嘗試建立自身「活的哲學」的勇氣與掙扎。

《「粹」的構造》之構造主義觀點可概括為「理想的模式化」、「整體制訂了部分的相關構成關係」、「抽象性與具體性的對立」、「針對歷史強調體系優先的假設議題」等數點。而這些觀點又以「表徵分析(語言學的成分分析)」、「表徵之二元對立性質的整理」、「差異性(variant)與不變性(invariant)的意識」、「內涵性構造→外延性構造→自然性表現→藝術性表現的多層架構」等四個構成要素，實踐其構造主義論述。其構成的各個要素彼此維持一貫相互依存的特質，以

「語言本身」及「關乎語言的日本精神」展開的一體兩面論述。(磯谷孝1978:4)

九鬼下意識地以優先於本質的存在論為前提。他說：「在詢問『粹』的『本質』(essentia)之前，我們應該先詢問『粹』的『存在』(existentia)。」九鬼將「粹」視為一個特殊民族個性。他認為：「我們在理解『粹』之時，也必須要有被視為異端分子的覺悟，要將“universalia”的問題推往唯名論的方向去解決。也就是說，我們不能將『粹』單純地視為種概念處理，不可追求的『本質直觀』，它是以觀向出涵蓋種概念的類概念其抽象的普遍性為目的。要理解意義體驗的『粹』，就必須是具體性的、事實性的與特殊的『存在領悟』。」(〈第一章 前言〉，頁21、20)亦即九鬼是由個別民族的存在與體驗為出發點來理解「粹」的意義，使用將體驗賦予理論，且藉著體驗印證理論的詮釋學方法分析「粹」的構造。「粹」這種民族的存在樣態之所以以固定的「意義」呈現，且其固定意義能藉著「語言」開出通路，正因為「粹」的存在樣態是大和民族的核心精神。語言根據其共通性將一切普遍化，但是語言又如何將各民族的個別具體性表露無遺呢？九鬼的觀點如下：

意義的有效性問題並不會讓意義的存在問題變成無用。存在問題往往是更為根本的問題。我們必須先從既予的具體事物為出發點。我們被直接既予的東西，就是「我們」自己，同時也是被視為我們之綜合體的「民族」。民族的存在樣態，倘若對該民族而言是核心事物的情形時，它就會以特定的「意義」出現，並

且這種特定的意義會藉由「語言」而開啓一條通路。因而，一個意義或是一種語言，不外是一個民族的過去與現在的存在樣態之自我表明；是具有歷史的特殊文化之自我開顯。所以意義及語言與民族的意識存在的關係，並不是前者的集合而形成了後者，而是民族之活生生的存在創造了意義與語言。（〈第一章 前言〉，頁11-12）

而實現這種特殊文化的原則是「理解文化之存在的真諦，在於不損害其作為事實的具體性，在其原封不動活生生的形態中掌握之。」（頁19）當然對於此種意識現象中具體存在的文化體會，必須由「粹」的客觀性表現，亦即由「粹」的內涵性構造開始，順序延伸至「粹」的自然性表現、「粹」的藝術性表現等層面分析之。他說：

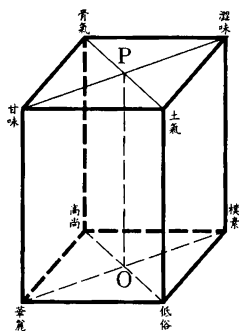
那麼，在意義上以民族性的具體形態被體驗的「粹」具有何種構造呢？首先我們必須要領悟在意識現象名義下成立的存在樣態的「粹」，順便去理解被視為取得客觀表現之存在樣態的「粹」。（〈第一章 前言〉，頁22）

日本人在「粹」的現實生活體驗上可見的「出浴姿態」、「淡妝」、「柳腰」等是自然性表現，縱向的格子圖樣則是「粹」的藝術性表現。這些都是「粹」的象徵符碼。但是這些意義體驗是如何架構完成的？針對這個疑問九鬼思考出「粹」的關聯

語，以及各自間的關係與功能分擔。而這些語彙的組合架構是由整體分布到個別意義，再由個別意義回歸到整體的往返重複過程。他說「粹」的構造有「媚態」、「骨氣」與「死心」這三個契機。第一的「媚態」為思考基調，「媚態是一元性的自己對自己設定異性，以便讓自己與異性間構成的可能關係所採取之二元性態度。」「第二的『骨氣』和第三的『死心』兩者界定了其(媚態)民族性、歷史性的色彩。」而且「骨氣」「它意圖替媚態的二元可能性提供更深一層的緊張和持久力，讓可能性自始至終都能維持其可能性，也就是『骨氣』強調了媚態的存在性、增添其光澤、讓它的角度更尖銳。媚態二元的可能性被『骨氣』所界定，因為它終究要高唱擁護自由。」「媚態」與「死心」的結合，意味著被命運強求下對自由的歸依，以及其可能性的設定也被其必然性所界定。即來自否定的肯定。總之，「粹」的存在樣態裡，「媚態」在其存在完成之前，「是立足於武士道理想主義的『骨氣』，以及以佛教非現實性為背景的『死心』，且被兩者所界定。」（〈第二章「粹」的內涵性構造〉，頁30、37-38）

九鬼接著在第三章的外延性構造中分析與「粹」有關的意思，主要還有「高尚」、「華麗」、「澀味」等各樣的類緣語與關聯語被區隔使用，且被分類為「人性的普遍性存在」與「異性的特殊存在」兩大群類。前者為「高尚」、「華麗」；後者為「粹」和「澀味」。他說：「這些詞彙的意義大致上都有相反的意義：『高尚』的對立詞是『低俗』，『華麗』的對立詞是『樸素』，『粹』的對立詞是『土氣』。可是只有『澀味』沒有很明確的對立詞。」九鬼將「甘味」視為「粹」的曖

味性對立語。在這些關聯語的構造裡「對自性」的語言是有價值的，其意涵不包含對他者的自我主張，重視的是事物本身（也包含人及其行為）在品質上的區別與價值判斷，例如「高尚與低俗的對立立足於人事關係，進而轉化成表明人的品味之性質。所謂高尚是高雅（有價值性的），低俗是卑下（反價值性的）的意思。」（〈第三章 「粹」的外延性構造〉，頁47-50）。而「華麗」——「樸素」是對他性的樣態上的區別，是對他人表達自己主張的強度或有無的差別。所謂華麗是指葉子延伸到外面，是「葉出」的意義。所謂樸素（地味）是指根部品嘗土地味道，是「土地的味道」的意義。前者是出自己身、向他人接近的存在樣態；後者是往自己的素質內部沉潛的存在樣態。（〈第三章 「粹」的外延性構造〉，頁51）因此可以判斷出是積極的或是消極的。人性的普遍性有時候並不會積極地將「粹」這類與異性的關係視為問題，九鬼將這些品味整合為直六面體的架構。並且不厭其煩地再進一步列舉出此八種品味的其他關聯語如「寂寥」（sabi）、「雅」（miyabi）、「味」（aji）、「乙（妙趣）」（otsu）、「裝模作樣」（kiza）、「妖豔」（iropposa），chic, raffiné等在此直六面體的分布位置與函數關係。



以上有關「粹」的構造分析幾乎無所疏漏地將其複雜的內部架構詮釋得淋漓盡致。人性的普遍性—異性的特殊性、對自—對他、價值性的—非價值性的、有價值性的—反價值性的等等二元對立關係予以體系化，這正是將體驗理論化，將理論以體驗印證之的詮釋學的角度觀察。而且

這些體驗與意識以各種意涵被符碼化，追求不同符碼在關聯上的必然性，這也是絕佳符碼論的實踐。要將文化與歷史上感性意識的「粹」以邏輯化的分析語言翻譯是十分困難的，可以說九鬼在此點上做了十分有力有效的突破與成功。接著在第四章「粹的藝術性表現」中九鬼仍延續前三章的日常語言的分析作業，可說《「粹」的構造》通篇正是一本「民族存在的詮釋學」的成功案例。

三、藝妓的邊緣詩學：媚態·骨氣·澀女·死心

由「粹」的關聯語彙意涵的解釋與掌握，可以了解到「粹」是藝妓的邊緣空間特質下的練達灑脫意涵，也表現出了商業活動盛極一時的江戶化政時期的商人驕奢的遊樂哲學。它不僅僅是「色情」一詞可以涵蓋或加以輕視的，它除了是情色世界裡男女雙方極盡能事的風流或裝模作樣、被觀看的外貌，更是被局限於出賣「色」「相」的藝妓化約為淋漓盡致的快意人生的生命態度。「粹」是看似「侵犯」的主體，如狎妓商人或男子，在與複數恩客有肉體關係的藝妓打交道時，要如何保有不被迷惑、不被反制為客體的「被侵犯」的關係，而需具備通曉「色道」、「通曉人情奧妙」的人性極致認知。因此，在看似陰暗無人性的封建體制下的壓迫體制裡，可以產生「妖豔」、「媚態」、「有勁」、「自尊」、「骨氣」、「固執」等反弱為強的風流瀟灑與自由恬淡，也是孕生江戶時期「好色文學」、「歌舞伎」、「浮世繪」、「長歌」等庶民文藝的主調，更是組合成「粹」的生活態度的諸多元素。

九鬼將「粹」分成「媚態」、「骨氣」、「死心」三個契機。他認為「粹」雖然是一種媚態，但更是對異性表示一種反抗的強勢意識。「媚態」的特質容易理解，但是「骨氣」、「死心」的概念則因不具普遍性而難以理解。而「骨氣」和「粹」一樣，都是在江戶地區使用，是地域性極強的概念。他引用江戶歌舞伎中極受歡迎的代表性戲劇《助六》的女主角為例。歌舞伎的劇本是出自於為永春水的人情本《春色辰巳園》、《春色梅曆》。也引用了出處不明的「灑脫清新、歷經滄桑的人」，這句同樣也是出自為永春水的人情本《春告鳥》。「媚態」、「骨氣」、「死心」等詞彙都是引用自描繪藝妓世界的「人情本」。是藝妓遊女的口白台詞，或是對娼妓所使用的形容詞。在《「粹」的構造》裡多次被引用的傲氣藝妓米八，正是為永春水的人情本代表作《春色梅兒譽美》（四編十二冊，1832-1833）中的女主角，她的言談舉止印證了辰巳藝妓的「骨氣」與「豪俠氣概」的絕佳典範。「金銀是卑劣的東西，手絕不去碰。就算不知道東西的價格，也不發牢騷，要像貴族的千金一樣」是對江戶高級妓女的讚美之詞。在「這是五丁町的恥辱，會折損吉原的名聲」的動機下，吉原的妓女對「土氣的大財主會再三地拒絕」。因為「如果徹底墮落，就會敗壞名聲。哪裡的神明會居心不良地幫妓女綁上衣帶呢？」（第二章「粹」的內涵性構造，頁33），所以妓女會堅守愛情到底。理想主義所產生的「骨氣」讓「媚態」精神化是「粹」的特色。

《春色梅兒譽美》是部勸善懲惡的故事。遊女屋唐琴屋的養子丹次郎被工頭的奸計所陷害，但是憑藉著情人藝妓米八和未婚妻阿長的幫助，最後終於證明他是鎌倉的大臣榛澤家的私

生子，故事盡是圍繞在幾組男女間的「色戀」情事的糾葛不清為重點。可說是江戶時期描寫庶民世俗「色戀」的極佳風俗小說文本。其貼近庶民個性與點出江戶時期辰巳深川藝妓之典型，是江戶「浮世草子」(浮世說本)的最佳代表作。其趣味性可舉出兩三例。為永春水的創作態度在第三篇的序文中一語道盡：「身居鬧市中，悠悠然寫出世俗與變換的人情。」而他所說的「人情」一語，指的就是透析戀愛中細膩的心理與人情世故的機微。在初篇的結尾處，丹次郎與阿長正要下樓梯時，剛好不巧為正要上樓來訪的米八撞個正著。丹次郎生怕自己與米八的關係為阿長得知，此處作者加上一句：「嗚呼！在此種情形時連好色男(筆者注：在文本裡的漢字以「好男子」(iro-otoko)名之)也有不為人知的進退兩難」嘲諷之。此著的主角並非純情女阿長，而是典型辰巳藝妓風格的米八。江戶深川是「在當地風俗『骨氣』(意氣)與『情』(色)的根源所在，世俗流行的辰巳華麗衣裳」的場域。米八和旁輩仇吉兩個深川藝妓對丹次郎的戀情爭執，互相較勁、拚骨氣、爭自尊的例子，就發生在第十八齣的精采場景上。地點在丹次郎暫居的深川仲町の屋前，不巧由丹次郎家中走出的仇吉當頭碰上米八。米八：「與有些氣惱的仇吉各自在心中爭執纏打，擦身而過的是兩人的『色』與『情』。」丹次郎當然被米八再三責問，他可是一副事不關己，說只是仇吉在外頭出聲呼叫他而已，米八不肯放過他，再節節逼問為何仇吉的髮簪掉在地上？窘迫十分的丹次郎仍拚命想找藉口打發過去，但咄咄逼人的米八一把推開他，接著拿出仇吉送來給丹次郎的書信。丹次郎終於「至此任何藉口和辦法」都施展不開而作罷，在此米八展現了辰巳藝妓激烈

的氣概與骨氣。就在這節骨眼上，和服店把訂製的和服送上門來，心驚膽跳的丹次郎大呼：「我可沒訂做衣服啊！」一邊被米八辛辣地補上一句：「會不會是仇吉送來的啊？」接著一廂又聽到米八對和服店的人的言語，方知訂製和服的人其實是米八自己。「喔！原來如此。真對不起啊！」

看來可憐兮兮的丹次郎一下子畏縮起來，訕訕地試穿和服。

米八十分高興地盯著他，說：「幹什麼嘛！也不必那麼害怕地穿衣服啊！我又不是(後娘)請人家訂做華麗衣服讓自己的繼子穿！」(《春色梅兒譽美》第十八齣)

這就是辰巳藝妓的氣概與骨氣。同時也顯示了好色男子丹次郎的沒骨氣與軟弱。對於世俗略帶著鄙視眼光的辰巳藝妓擁有的「意氣」、「情」與「豪俠氣概」(俠夫, isami)，作者為永春水從其身上熱情地看透江戶庶民的真性情。而以藝妓的氣概與骨氣為主題的這部小說，文本敘述充滿了「狂言」或「落語」(相聲)般的口白敘事風格，道盡了市井小民的「色戀」悲喜劇中的真情。如此的趣味點正是庶民文學人情本的文學價值所在。(中西進1978:287-293)

「粹」也以「年長者的智慧」與見識為前提。「粹」的擁有者必然是「老練脫俗(拔垢, akanuke)的苦命人」。「老練脫俗」的原詞意義為「去除污垢的清爽模樣」，它為何與「粹」的生活態度產生關聯？大橋紀子認為「老練脫俗」一詞的精神意涵與佛教的「達觀」(諦觀, teikan)有關。在狎妓社

會生存必定會產生複數的男女關係，「老練脫俗」是為保有順暢的人際關係所產生的心理建設，是一種極致的真理。「老練脫俗」等同於「通曉人情世故」、「行事順暢無阻」的灑脫心情。九鬼第二章結尾處也以「有勁」(張りのある)一詞詮釋「骨氣」(意氣地)。「骨氣」就是自尊、固執、逞強。「有勁」的指向是心，「氣」則是指氣概、氣度。「有勁」是自尊的抵抗。是來自於被金錢所束縛的花街柳巷，是籠罩著自尊骨氣的封建社會。「粹」就是昂然挺起胸膛的生活方式。所謂藝妓的固執的廣義解釋，是指精神和肉體都活著、呼吸著，是扎實展開具體行動的生活觀。(大橋紀子1980:625-655)

為永春水另一人情本《春色辰巳園》是前作《春色梅兒譽美》受到好評，再度承繼兩個深川藝妓對男子丹次郎的三角戀情爭執為主題的續篇。從江戶城看來，深川是位於辰巳(東南)的方位，所謂「辰巳園」指的就是深川花街。《春色辰巳園》卷之七裡，因為思慕丹次郎而離家時，阿長遭暴徒襲擊，為小梅的女綁髮師阿由搭救。此處描寫阿由的姿態是：「素顏意氣的半老徐娘。」此外，《春色梅曆》卷之二裡，米八去探視因為工頭的奸計陷害而隱居的丹次郎，為了確認對方近況所說的台詞也提到「素顏、骨氣的半老徐娘」。「因為你說有骨氣的老闆娘在，我覺得是不是搞錯了，仔細一問才知道，老闆娘的年紀似乎還比你大。」也就是說這裡用「粹」來形容的女人年紀都比男人年長。《春色辰巳園》第三編第一條，丹次郎面對因情敵仇吉出現而妒火中燒的米八，為了安撫她說：「想到你以後會變成半老徐娘，我從現在就開始期待了。」在此細細咀嚼「澀女」其中「澀味」意味上的消極的對他性質，並思考

「爲媚態而媚態」的「甘味」態度如何遷移轉變至「粹」而形成「澀味」的過程⁷。爲什麼比起年輕的藝妓，在上了年紀的藝妓身上反而比較容易找出「粹」的特質？九鬼認爲澀味是意味消極的對他性，同時也是甘味的否定，更是「透過否定的肯定」。「澀女」也一定是從甘味經過「粹」然後到達澀味的。《春色梅曆》與《春色辰巳園》兩書當中，提及「粹」和「意氣」的差異性質。「粹」和「意氣」的差異在於一個是意識現象，一個是客觀性表現。客觀性表現就是意識現象的客觀化，因此兩者在根本上具有相同的意義內涵。「粹」經常被拿來形容人名或是人的稱呼，相對地，「意氣」可以簡單地用男、女性別來劃分。因此「粹」是只能通用於上了年紀的人的詞彙。即使「粹」和「意氣」同樣形容相似的客觀表現，但是「粹」具有心情上的動搖，而「意氣」被視爲是感覺上的，是相當近代的表現，這也明顯表現了詞彙的時代差異性。（大橋紀子 1978:63-109）

而所謂「色道」的狎妓哲學，爲什麼藉由江戶商人身上暢快淋漓地被展現出來？「狎妓」行爲發生在和一般社會一線之隔的不良場所，因此商人對於此等場所所投注的活力，絕對不

7 「澀味」——「甘味」是從對他性來看的區別，其本身裡並不包含任何價值判斷。也就是說，它只表示出對他性是積極或是消極的區別而已。澀味意味著消極的對他性。柿子之所以果肉裡藏著澀味，是對烏鴉做自我保護；栗子具有苦澀的嫩皮，則是爲了防禦昆蟲；而人們使用「澀紙」包東西，以防被水浸濕，露出「澀面」避開與他人的瓜葛。甘味則反是表示積極的對他性。撒嬌的人與被撒嬌的人間經常敞開著積極的通路。此外，要討好別人的人會提供甜言蜜語，別有居心的人會進一步讓人喝甜茶。（〈第三章 「粹」的外延性構造〉，頁55-56）

具社會場域內的規範意涵。處於「士農工商」階級之下被階級意識壓抑的江戶商人，與封建制度社會是沒有交集、無法發散之下，只好選擇「狎妓」的場所與行為，以扭曲的形態來追求他們的可能性，這就是商人世界的基本構圖。在「狎妓」妓女和每個客人間，透過金錢來達成極為原始、純粹的「戀情」，但是藉著每個關係的重疊，複數的客人自然就圍繞著一個妓女而產生「戀情」。因此只要遊客為了追求快樂而出入妓女戶，就不得不承認妓女和其他客人之間的關係，以此角度來看，會去思考對方是否只對自己盡忠也是人之常情。所以遊客就開始迷惘。「粹」的理念是遊樂的哲學，在其誕生的歷史具有如上述的性格，另一方面，被視為「色道」的理想境界而確立不搖的「粹」，為什麼又將買妓的男人的風流行徑予以正當化？

「粹」的基本構造的「狎妓」行為是以金錢為媒介而存在，所以「粹」總是和經濟條件相關聯而得以現實化。（矢野公和 1968:26-40）

武藤元昭(1985)則提出「粹」與江戶商人的理想的「當道」的關聯性，以及其字義的演變過程。「粹」的讀音“iki”與「意氣」的讀音完全一樣，但其意涵卻有著微妙的同義性與差距。近世文藝被視為町人(商人)的專屬品，「意氣」、「粹」、「通」的生活哲學則貼切地表現出商人的美感意識。「粹」的遊樂哲學和美感意識只有在男女關係上才具備其意義。江戶文藝的「粹」，被描寫成有志於遊樂的商人所憧憬到達的極致境界。這是近世初期文學裡處處可見的商人理想。商人為了追求此道，即使散盡家財也在所不惜。所謂「當道」，也包含在「粹」的項目裡，指的就是「色道」。通曉「色道」

的人就是「粹」，但同時也必須具備「通曉人情奧妙」條件的人。《西鶴置土産》(1693)⁸文本裡，描寫一生追求「粹」的境界而墮落的人的故事，可以說是近世商人極其自然的生命形態。可是隨著商人的經濟力受到打壓，「粹」失去了「色道」理想上的地位，變成單純的詞彙。(武藤元昭1985:108-109)

歸納〈第二章 「粹」的內涵性構造〉裡的引用，可知九鬼大量引用了江戶時期，尤其是江戶後期所完成的長歌、清元節、河東節等三弦琴樂曲。「洒落本」是描寫客人在遊里時的對話的文學，它被禁止後，接著才有「人情本」——描寫藝妓或遊女戀愛的文學形態出現。此外，九鬼引用了好幾次歌舞伎戲劇《助六》裡的台詞。「歌舞伎」和「吉原」這兩個地方是江戶平民的理想國，其共通的社會性格就是被視為與社會隔離的「惡場所」世界。這兩個世界在表面上靠著封建政治，具有官方許可並得到保護，但其真正用意在於不讓這種「惡場所」向社會散播病菌，所以採用此般形式以方便監控。施政者持續打壓、輕蔑的這種世界，對於平民而言卻是夢中的理想國，是憧憬的極樂世界，甚至認為身為人而不知道「吉原」，且沒去看過「歌舞伎」的話，根本就不能算是人。被世間稱為「通」（「通人」）就是所謂的「吉原通」、「戲劇通」，熟知這些文化而嘗遍甘苦的人被稱為「粹」，是江戶之子視為理想之處。

8 《西鶴置土産》為元祿六年(1693)是井原西鶴的第一遺稿集。為北条園水編。收錄15篇極盡好色放蕩遊興落得家運沒落下場的各色各樣人等的百態。在滑稽中透露悲哀的作品。井原西鶴(1642-1693)。為江戶時代初期浮世草子、人形淨瑠璃作者、俳諧師。

「粹」就是這種特殊社會所孕育出來的美學意識。在「粹」的元素裡，妓女對客人展現個性化堅持的「骨氣」和「張力」是重要的契機。弱者反抗強者的意識，在庶民階層十分盛行。但是，妓女藝妓終究是風塵女子(或是歌舞伎藝人)，是脫離社會的邊緣人。不管再怎麼表現出反抗的態度，也不可能將自己和客人之間的立場顛倒過來。於是就產生了九鬼所說的「死心」。其結果產生了只能在被隔離、封閉的社會裡通用的一種虛幻美學意識，而不具有改變社會結構的能量。(シンチンガ一・エミ1997:51-65)

四、「粹」的二元性緊張：戀愛與性愛的他者性

在第二章中，九鬼對於異性間，尤其是與藝妓或外遇關係的色道「情事」時，如何能維持兩者間「媚態」二元性的動態緊張關係，提出了近松秋江《意氣的事》與永井荷風《歡樂》、菊池寬的《不壞的白珠》中對異性所表現的「媚態」為範例予以解讀。

與異性間不尋常的交往如果沒有任何媚態做前提的話，無法想像兩者關係可以成立，……媚態是一元性的自己對自己設定異性，以便讓自己與異性間構成可能的關係之二元性態度，……媚態是以征服異性為假想的目的，它具備目的實現的同時就會消失的命運。……「沒有比想得到而得到後的女人更淒涼的事了」，這正是意味異性雙方曾經活躍的媚態本身消

減，因而帶來的「倦怠、絕望、嫌惡」的情感。因此，要讓二元性關係持續下去，也就是將可能性視為可能性擁護之，這正是媚態的本領，也是「歡樂」的真諦。雖然如此，媚態的強度並不是隨著與異性間距離的接近而減少，距離的接近反而會增加媚態的強度。……媚態的要訣就是盡可能讓距離更接近，又不讓距離的差距達到極限。可能性的媚態其實是可以把它視為動態的可能性的。（〈第二章 「粹」的內涵性構造〉，頁30-31）

近松秋江《意氣的事》（1993）描寫男主角亘理巧遇年輕時認識的藝妓阿澄，阿澄無厘頭地到他家拜訪，而引起妻子誤解與閒言閒語，他在慌張下逆向操作、無中生有地謊稱自己曾經包養過這個女人，以解開夫妻間的嫌隙。這個短篇故事裡，男主角對妻子的懷疑或「女人」字眼的解釋符碼十分有趣。當被問「你被妻子懷疑應該很困擾吧？」時，他說：「還不到困擾的程度，對不解世事的『女人』真是頭痛啊！我年輕時是四處玩的大玩家，這點小事倒不認為有什麼嚴重。我還想，跟以前就認識的人難得再會可以聊一聊也是有趣，『女人』的『土氣』（野暮）真是拿她沒辦法。」這些場景可見的「意氣」（風流）與「土氣」（野暮）論述，很明確地界定了「意氣」（風流）定義，除了不可跨入日常家庭場域的隔離性格外，同樣地，對於沒有性愛「媚態」特質的藝妓之間的交情有所懷疑緊張的妻子，直接論斷是「土氣」（野暮）——亦即沒見識的「女性」論述，也印證了風流玩家「戀情」的意義，並須定義於「粹」的

「媚態」基礎上方可成立。

永井荷風⁹的《歡樂》收錄在《荷風全集》第六卷(1992)。於明治四十二年(1909)7月發表於《新小說》。年過四十的文壇大老「老師」所敘述的過去的戀愛經驗。他在32歲時與有男人的小妾談戀愛，但是事情敗露後女方投身而來，他卻爲了「藝術」而開始疏遠女方。最後女方回到原本的妾宅。解讀永井荷風在《歡樂》裡所掌握到的「媚態」本質，它是「沒有比想得到而得到後的女人更淒涼的事」，更是「歡樂」的真諦。菊池寬的《不壞的白珠》則收錄在《菊池寬全集》第八卷(1994)，描述淫蕩的玲子如何引誘姊姊俊枝即將下嫁的老社長片山，讓原本傾心於其姊俊枝的新婚丈夫成田大爲氣結的長篇大眾小說。共分爲二十三節。其中以「第十九節 片山與玲子」及「第二十一節 媚態」兩個章節描述周旋玩弄這兩位男人的玲子的肢體語言最爲傳神。即使在新婚丈夫成田面前，玲子對片山赤裸裸地展示她「媚態」的身體語言，讓片山爲她青春的胴體溫熱而熱血沸騰澎湃起來。

9 永井荷風(1879-1959)是活躍於明治時期至昭和時期、以耽美浪漫文風著稱的作家。其成名作〈地獄之花〉(1902)是受左拉影響的作品。以日本公使館及橫濱正金銀行職員身分留居美國、法國後，回國寫了《美國物語》與《法國物語》二作。與谷崎潤一郎及島崎藤村等爲中心的自然主義作家在當時的日本文壇注入了新風。曾寫《珊瑚集》譯詩集介紹波特萊爾、魏倫(Paul Marie Verlaine)等近代法國詩人。1910-1916年間爲上田敏·森鴎外推薦成爲慶應義塾大學教授，主導《三田文學》期刊。在刺殺明治天皇不成的幸德秋水被判刑處決的大逆事件(1910年)之後，永井荷風更是厭惡近代文明，一心憧憬嚮往江戶文化，回歸至在封建制度下沉潛於藝術的江戶時期戲作文學的創作態度寫出大量的「花柳界小說」。

兩個人吃完飯後便來到被夕陽籠罩的銀座街頭。片山氏對於和有些年齡差距的美麗少女走在一起這件事似乎有些不好意思，因此和玲子刻意隔著一定的距離而盡可能快速地走著。可是玲子修長的腿卻也緊跟在片山氏之後走著。片山氏越是走得越開玲子就越靠近。(略)片山氏完全不懂玲子的內心在想些什麼。這樣子拉著我到處跑到底是打算做什麼呢？除了把她解釋為是在引誘我之外實在是沒有其他更合適的答案了，如果是這樣的話她是何其大膽、無法理解的女人呀！(略)

但是片山氏的腦袋裡殘留著某種道德意念。雖然他對於和藝妓間的感情關係是無法抗拒的，但是他從沒有因為家庭的女傭或是公司的女職員而犯下錯誤。更何況因為對方是有夫之婦，這讓他更加緊張因而讓他的左手無法動彈。

而且玲子雖然極盡所能的顯露出媚態的一面，但是卻沒有做出什麼露骨的事。像是「我愛你」或是「愛我吧！」之類的話都沒有說。(〈第二十一節一、三、四 媚態〉)

玲子對片山無所不用其極的「媚態」是十分露骨無恥的程度。但仔細思考，她的誘惑手段總是預留最後一道無法攻破的界線伏筆。讓心猿意馬、春情蕩漾的老先生片山對於昔日自己與各樣女子及娼妓間的女性間的「情事」，有了反省思考的空間。玲子的誘惑「媚態」正是九鬼所說的：「媚態的要訣就是盡可能讓距離更接近，又不讓距離的差距達到極限。具有可能

性的媚態其實就是具有動態可能性的一種可能」的極致展現。

佐伯順子(1998)將近代的「戀愛」觀與女性解放論結合一起，點出文學作品的女主人翁由「內行人」的藝妓與娼妓，轉變為以女學生為代表的「外行人」的事實，使得近代對於藝妓娼妓的蔑視更加激烈。但是為何在明治時期的近代小說中，仍然不乏與藝妓大談「戀愛」的「優質男人」呢？為何進入近代後，延續江戶「色道」的「粹」的戀愛仍然大受作家與讀者的青睞呢？坪內逍遙在《當代書生氣質》(明治十八年；1874)中將娼妓視為違反文明社會的存在，他忠告說如果不得已需買妓的話，即便「為其色所迷」但萬萬不可「為其愛所迷」。與娼妓的關係應限定於肉體的快樂，不可放縱自己的心靈。將「色」視為「禽獸之慾」，稱頌「愛」是「精神」領域的東西。但是這種的被排斥的藝妓娼妓的肉體性愛，在江戶時期井原西鶴的《好色一代男》(1682)或《諸豔大鑑》(1684)¹⁰這類主要描寫與妓女的好色世界的文本中，其實其中暗示的是「以色引導之；用情教誨之；將戀愛視為菩提橋引渡之，是救苦救難的觀音菩薩」(近松門左衛門，《曾根崎心中》，1703年初演)女主人翁阿初的妓女形象。佐伯順子認為賣春如以女性解放論觀點看待，就是女性被當作性愛的商品化，所以買妓的男人其優勢性當然高於被買的女性。但在江戶時期，妓女卻是神聖的性的提供者，她的立場高於凡人的男性之上，是處於優勢

10 《好色一代男》浮世草子，八卷，井原西鶴作，1682年刊。《諸豔大鑑》(好色二代男)浮世草子，八卷八冊，井原西鶴作，1684年刊。

的逆向相對關係上。但是新時代的「愛」的理想，讓她們因為與男客產生肉體關係的事實，變成了體現不平等的男女關係的卑微存在。（佐伯順子1998:9-33）

但上述「好色」的傳統在強調對等人格的現代，是否為無瑕的美學意識不無疑問。如同柄谷行人對於《「粹」的構造》的批評一般，他認為此書只是「將無力、匱乏、怨恨替換成『洗練』的倒錯概念」而已，無法超越近代與西洋的極限。長期被昇華至洗練的藝術與徹悟的虛空境界的「粹」，在思考其對等的人格關係的性愛之「他者性」時，勢必需要檢視兩者在社會架構規範下其供與需的他我關係的兩義性。閔根英二（1993）對於嚴格批判江戶時期「色道」的北村透谷，以及將「粹」的美學定型化的九鬼周造兩人，提出批評與見解：

我對於九鬼論述的前提將兩義性質的性愛卻用單一概括的價值觀去掌握的做法表示反對。因為我認為性關係上的性愛特質的最大特徵應該是在於它無法規格化、規範化、共同化。性愛是個人與個人各自讓異質的「私自性」彼此交錯下所產生的某種東西。性愛應被視為在各自的交會上給予了作為「事件」的個性化的強度。「我」之所以被對象所吸引是因為我能感受到這個特定對象獨特的性魅力。性愛的對象其獨特的氛圍並不是因為其能夠正確地模擬演出有關媚態的規範，反而是因為其能夠表露出由被規範化的性魅力的刻板框架跳脫出來的性魅力所致。要言之，性愛性質的事物包含在關係上的兩個人彼此交換相互的「他者

性」的行為當中。性愛是由一致的原理逃脫而去的東西；更是由被共同化的意涵與價值滑溜出去的事物。
(閔根英二1993:200-201)

而小谷野敦(1997)舉出羅蘭巴特在《戀人絮語》(*Fragments d'un discours amonureux*)中的「他者」定義，看待九鬼的「粹」的美學。羅蘭巴特所說：「在沒有意願敘述的他者(戀愛的對象)面前，自我在內部不斷述說戀情的某個個人的場域，以這種意涵站在對象面前開展自我『戀愛主體』的立場，進行思考『他者』。」小谷野敦認為「戀愛」應該是激烈的「熱情」與「單相思」，也就是「極為根本性質的他者經驗」。他評論九鬼賦予理論架構化的「粹」的美學，是藉著肯定「如白晝般的真實」、「推崇不盲目的行為」，將人限定在共同體內部，卻將「他者」消除掉的一個裝置。「粹」的美學的舞台，在於逛藝妓、妓女戶的空間內，它不過是共同體的一部分。「粹」的美學被設定在強化共同體規則的「異界」中。只要遵從預先被設定的美的規範嬉遊其間，當然在其世界裡，不可能確認出任何的「他者性」或性魅力。「粹」是「戀愛主體」的兩人，彼此連帶一起共同創造出來的共同體的美學。小谷野敦批評上述閔根英二所說：「脫離『戀愛主體』彼此相互地、對稱地述說『性愛』的觀點」，因為如果在「性愛」關係中意圖捕捉「他者性」的話，就必須站在「戀愛主體」的立場上進行才行。「色道」與近代的「相思相愛」的戀愛觀，看似處於兩個極端，但後者其實是吸收了前者的養分，只要以「論述」(discourse)控制的話，兩者都不過是男女關係的兩個意識

形態之產物。在討論「他者論」時，日本近代時期的「相思相愛＝戀愛」的範例，之所以十分適切有效的原因，來自於它反映出一個事實：只要「我」與「他者」應具備的關係，被預先以某種理想的形態事先提示出來的話，那它就是「共同體的意識形態」，在其上當然「他者性」就會消失不見。所以，江戶時期的「色道」與近代的「戀愛」思想都是共同體的意識形態。只要信奉佛洛姆(Erich Fromm, 1900-1980)《愛的藝術》¹¹中「與理想的『他者』間溝通交流的形態預先被顯示出來，我們只要朝著這個形態努力向前即可」的說法的話，「戀愛」關係裡「他者」不會是個問題。而日本近代文學中，夏目漱石與谷崎潤一郎之所以異於其他作家的傑出價值，就在於他們作品文本中，絕對沒有預先以意識形態的觀點對「理想的對他關係」做任何提示，而卻在「對他關係」上，不斷「反覆」地進行尋求「他者」的「運動」的緣故。(小谷野敦1997:181-185)

九鬼爲了充分汲取「粹」在具體的意識現象與客觀性表現的兩個層面，他採用了內涵性構造、外延性構造、自然性表現、藝術性表現等意義上的多重構造。內涵性構造包含媚態、骨氣、死心三個特徵。以「我、你」關係看待異性關係，「粹」是在「我、你」關係上，他人觀看「我」對於本身的態度時所下的肯定性評價，「土氣」則是否定的評價。這種肯定性評價是如何下的？首先在「我、你」關係上有由我到你或反向的相互指向關係存在，在這樣的關係上我如何下出實存性的決斷，其上有著「我」對「你」要主張誇示「我」的獨立的意

11 譯者孟祥森，志文出版社，1989年5月再版。

識。九鬼說「『粹』雖然是一種媚態，但更是對異性表示一種反抗的強勢意識。」但是「我」並不是單單一逕地主張誇示「我」自主獨立的氣概而已，除了承認「你」的價值之外，也感受到由「你」抽身離去的「死心」。九鬼將前者的意識特徵以歷史性與武士道相關的道德性理想主義、後者的意識特徵以佛教的宗教性非現實性定位之。

總之，所謂「粹」，可說是質料因的媚態，藉著賦予我國文化特色的道德理想主義和宗教非現實性的形式因，完成了自我之存在實現後的產物。（〈第二章「粹」的內涵性構造〉，頁42）

任何民族應該都有質料因的媚態存在才是，但武士道的道德性理想主義與佛教的宗教性非現實性則是日本固有的特質，這些形式因加上質料因的媚態才讓「粹」產生。

五、「粹」的「差異」與「偶然性」詮釋

與能、庭園建築、茶、寺院等構成其他文化的本源相比，江戶後期「粹」的文化為民族精神史上的一步。九鬼歸國回到京都帝國大學後，鮮少提起有關「粹」本體的領域，反而回歸至初期時間與偶然性的考察，他意圖定位民族以本身的存在條件為自有之物，為了考察構成有關文化性契機的特殊性，進而建構更寬廣的作業框架。為得到京都帝國大學的博士資格，繼《粹的構造》之後，九鬼出版了有關事件與經驗議題之文本

《偶然性的問題》(1935)。許多證據顯示，九鬼於1920年代，不斷地思考有關時間的問題。而「時間」亦存在他歷史性瞬間的詮釋學分析的核心中。兩項考察說明了九鬼的歷史性文化概念，並有助於理解他對於時間的偶然性問題之強烈關注。其中一項為世界主義的回響。它是第一次世界大戰後，如阿部次郎與左右田喜一郎以及桑木嚴翼等思想家，開始進行哲學的自省傳統時所被引導出的。這些思想家當初所關心的是，文化主義、教養主義及個人主義的問題。真正世界文化的構成要素是朝向普遍性並積極地參與，反映了使部分連接整體關係的方式，期使普遍性在特殊性中被闡明。他期望使日本文化能體現人類的各種價值，進而在真正的世界文化更寬廣的脈絡中再重新構築日本文化。而真正世界文化的構成要素所求的是朝向普遍性並積極地參與。他致力將18世紀後半的文化、美的意識之成熟，宣揚日本民族卓越之表現，反映了使部分(以提喻之方式)連接整體關係的方式，為他初期的主張。而原有之整體透過連接各個部分之方式來掌握，普遍性則即刻在特殊性中被闡明。(Harry Harootunain 2000:44)

九鬼在早期《「粹」的構造》文本中，雖認同日本與東洋間的關係，但是他分析的焦點尚未受到西洋的影響，迎面挑戰文化構造之資本主義欲望，其焦點傾向於過往已成型卻飽受破壞的自我所有文化範疇。九鬼在已成熟的歷史社會界線及現代現實世俗生活中，嘗試再定位過去的日常生活。此詮釋學的目的在於闡述民族起源以來持續的性格。他藉著將文化的經驗並置於現代生活之方式，在《「粹」的構造》文本中清楚描寫出太過熱中於西方的模仿其結果所失去的東西究竟為何。對九鬼

而言，「粹」是抽離理性和實用性，用來理解自我、探求日本人存在真義的字眼。「粹」的代表時代為江戶時代的文化文政期，相較於凡事都模仿他人的1920年代的東京，這時期相當具有獨創性。而兩個不同的年代，卻因為擁有共同的空間，兩者皆能造就出相同的庶民文化。相對於模仿性強、有失真實的1920年代東京，江戶時期商人遊戲於風月場所所練就出來的人情世故便顯得相當有特色。九鬼強調藉以往不同的生活經驗，重新思考審視當代的問題，相較於現代時髦女性，江戶時代風月場所與日本女性的美則別具魅力。九鬼認為，「經驗」是指在當下能夠感受，在事後能回想起來的事。這說明了過去的文化依然能夠藉由反覆的循環和人類的選擇而再次重生。九鬼希望日本人能夠透過彼此共同擁有的經驗，來想起日本民族洗練的獨特文化——「粹」。文化是構成歷史的基礎，是比真實還要崇高的事物，所以文化能一再重複出現並綿延不絕。九鬼利用這個理論來表示「偶然」和「差異」的力量。

《「粹」的構造》的詮釋方法另一為海德格的原始理解及非原始理解，並讓柏格森的形而上學介入其中。九鬼與同時代的許多人一樣，對於將新康德主義的形式主義、絕對的各種價值視為特權之前提，且對於偏離了現實的存在以及經驗的無生命之抽象性，感到極為厭煩。而他於京都帝國大學的夥伴田邊元等人，已然開始強烈地要求哲學之具體性。意即，可以關聯到「物質本身」事物(此已意謂著與日常生活一體化)之哲學。所謂價值之概念和基於「得以所存之經驗」的「現實存在之各種條件」成一體化時，就可避免該價值之抽象化。於此，將解

放妨礙實現「此有」真正使命及命運的各種限制而言，海德格的原始理解及非原始理解的區分十分重要。這種真正使命的選擇明顯被定位於《「粹」的構造》一書中，為九鬼計畫的核心。那是由於此文本極力試著闡明民族歷史化過程中該真正使命為何之原因。九鬼為了表示有關「體驗」之「現實」是如何生成，在文本中注入相當大的心力。若根據班雅明(Walter Benjamin)的說法，即某「事件」正是成為得以生存的一瞬間。掌握瞬間被定義可以為使飄散於氛圍中的契機得以甦醒。(Benjamin, *Charles Boudelaire*, p.117,111)眾所皆知，九鬼以許多與內官(內在經驗)具體性相關的柏格森的自省為後盾，並敘述了柏格森的主要角色功能是賦予我們對於形而上學的興趣。若言柏格森是開示了「內在生活」意義的人，那麼，賦予內在生活歷史化的衝動和手段的人就是海德格了。從恢復民族過去的某種契機，並非為了表明其民族共有遺產本體之龐大。恢復遺產是來自於壓迫現在，並促使尋找新的某種可能。也可說是為了顯現原本之歷史性，以及為了再次暗示存於現在之可能性。倘若「粹」(style)是構成日本人獲得自我存在之構造的話，藉由闡明該課題就能於當下再次地找回自我。因此，民族必須回想自己曾行命運之判斷一事，以及為了將來必須再行毅然的判斷。而被困於具體事物之誘惑迷霧中的九鬼，說明由於「粹」是民族所特有的性格，且是把握「文化存在」的適切手段。

九鬼確信日本與歐洲間存在著巨大的差異。因為他具備了屬於日本完整的「存在」及「魂」，所以冒著被冠上鄉巴佬之名的風險下，將他所認為有關政治、商業、陸軍、海軍等膚淺

問題擱置一旁；反之，希望能深入其問題表面下的深層文化生活，急切渴望向他人高聲讚揚自己的國家，並引以為傲。意即，需談論起有關日本的「魂」以及精神文化。然而，向無知又粗心的歐洲人誇耀存在日本魂中的自尊及感情，與其深度，他不辭辛勞的結果，顯示了日本仍是個落後、尚未現代化的國家。之後的德川後期的文化分析中，鮮明地分為：不能理解江戶遊廓文化和規則、生活形態的「土氣」（「野暮」；粗鄙之人、土包子），以及知曉遊廓習俗與教養的「玩家」亦就是「通人」。而用於這個情形中，所謂的「土氣」暗指西方。原因在於，西方人將日本視為尚未開發、樸素、落後，且是鄉下土氣的。九鬼如此的挖苦並無全然失敗，那是由於身為一個粗鄙鄉下人的他，已然熟稔掌握所謂歐洲文化的遊戲規則。（Harry Harootunain 2000:45-48）

透過將差異以偶然性、同時性及不斷重複定位於此在，九鬼對於西洋文化，才得以開啓了日本文化是具有獨特性且與西洋文化為同時同等的說法。有關於此，九鬼主張藉著自我統一的必然性所被支配的「敘事」之中，來恢復偶然性的優越性。偶然性的實踐內化為：「僅是在於具體的整體中無數的部分與部分之間關係的自覺。」對九鬼來說，偶然性是開啓未來可能性與行動之適切形態的道路。他不斷引用海德格，顯示能實現由共同性觀點所生出的決心的，正是偶然的可能性。而更重要的是在於「偶然邂逅」，意即，所謂現在的一切，構成你，也就是他者和我之間偶然的邂逅。此在為「共同的、相互的存在」，社會亦是以他者為前提。若套用九鬼的說法，即是「必須採取吾之於汝，汝之於吾之某種特

定的方向。」(九鬼周造1935)譬如一群人們，即使仍相信社會的發展為必然，但是所謂的社會就是我和你透過各種偶然而相遇，進而聚集在一起而成的。九鬼認為偶然性往往是「在歷史的一次性之驚奇中所賦予」的中斷。於此九鬼提出警告，偶然性往往存在於現在。原因在於，之所以能夠得知有邂逅之生成，是因為該邂逅就發生在這裡。必然是背負著過去的重擔，相反地，偶然則是在其本質中欠缺著過去。九鬼雖然製造出一個差異的概念，但它並不只是超出例外主義的東西。在他的哲學解說中，顯現出同一性的「帝國主義的」主張——他者對自我的同一化——以及承認必然的特權性這種過去專制的憂慮。相較於東洋「不完全性」文化，在西洋主張已完成的普遍主義的背後，存在著更為具體的分析對象。東洋透過將「你」對「我」的拋棄，而抵達完成。對必然性的攻擊，是對存在的形而上學與自我存在的神話的反叛。(Harry Harootunain 2000:56-60)

六、記憶裡「粹」的香氣：九鬼的現代主義抵抗

九鬼在隨筆裡，提到受到1890年在紐約出版的岡倉天心《茶之書》(*The book of tea*)一書的影響。「在國外居住時我讀了岡倉先生原文版的《茶之書》(『茶の本』)和《東國之理想》(『東邦の理想』)而有極深的感觸。而我也經常將這些書拿來送給外國人。」九鬼停留在巴黎期間創作了許多詩和短歌，裡頭也出現過「粹」。以小森鹿三或是S.K的筆名發表於文藝雜誌《明星》上的以下詩歌。

我的心啊！在春夜的勒奈¹²的身影上，嗅到了和故鄉「粹」相似的香氣。

九鬼受到法國哲學家柏格森強烈的影響。而且在本書第一章中，也從柏格森《論意識的直接所與物》(1889)第三章引用了以下的說法：

一聞到薔薇的香氣，孩提時模糊的回憶會隨即在
我的記憶裡甦醒過來。這回憶絕對不是因為薔薇的
香氣所引起的。是我在香氣本身當中嗅到回憶，
那個香氣對我來說就是一切。

在引用完這個說法後，九鬼記述到「薔薇的香氣這種固定不變的事物，以及千萬人所共通的類概念，並不是作為一個現實而存在，有的只是內容各異的個別香氣而已。」九鬼召喚「粹」的香氣的文化特殊體驗論述，其顯現的是重疊的社會體論述特質。其最大缺陷在於捨棄時間性，創造出空間性印象並賦予特權化及普遍性。這種喚醒文化記憶的論述將過去社會制度下的區分與關係轉變為自然，其目的在於消弭差異，特殊的東西裝扮成普遍性，以空間取代時間，必然形成偶然，企圖形構出文化的均質與整體感，等於「重疊的文化論述」。呼喚闡明昔日知識的存在，宣言失去的統一，去除且隱蔽歧視，將歷史關係自然化且永遠化。(Harry Harootunain 2000:19-20)班雅

12 勒奈，法文René的譯名，是九鬼周造在巴黎所遇見的一個年輕人的名字。

明將「歷史的理解」認為是「死後的生」、「殘像」，日本的哲學家們則以「經驗」為他們真正的理解。小林秀雄、九鬼周造、和辻哲郎等思想家在這殘像中，將現代生活喧囂駭人的媒介切割開，而得到真正的經驗認識。現代主義在所有場域帶來社會性經驗的遺忘，也將歷史壓抑至文化的無意識中。現代主義確實成為將記憶和歷史(敘述)問題化的一個條件。現代主義將記憶和歷史問題化，現代主義在所有場域帶來社會性經驗的遺忘，因為社會經驗的新形式被引進，並不斷將日常生活這個永遠現在的殖民地化，也因震驚而生的持續性中斷產生時間的遺忘。在日本第一次世界大戰後，特別是關東大地震和持續的重建之後，可能經驗和不可能經驗之間的界線開始變得曖昧，經驗對知識的所有權開始主張這知識明顯無法做到的真實性。現代主義無論在日本還是其他地方，都帶來傳統的破壞，經驗傳達陷入危機。嘗試解決這個問題的論述帶來圍繞因記憶而成的溝通形態的鬥爭。他們爭論的包含決定誰想起來，決定什麼被想起來。簡言之，是圍繞在意義上的鬥爭。爭辯何種形式被認為可以傳承重要的經驗。(Harry Harootunain 2000:14-16)

現代主義更可怕的是帶來與統一體之間的裂痕。現代主義是無法掌控、是沒有邊際，是偶發性的，現代主義存在於經常開展新立場的過程中。現代主義把國民的敘事定位在單一故事或是單一記憶的國家企圖產生混亂。在這個過程，論述被視為與語言同樣，無法將社會的接縫順利地完全縫合到統一體的例子。和辻哲郎和九鬼周造等思想家在1920年代後期面對「精神史」，為了由公共記憶中回想起被遺忘的文化契機，努力跳脫

歷史進步發展的制約。召喚文化記憶的舉止與目的意識在於藉由差異經驗拯救自己。現代的日本在近代化競爭下迷失，讓舊的溝通形態和經驗甦醒，如此巨大的回憶的努力，不只是防止內在破壞和維護經驗真理，也利用了其他時間的諸般真理經驗。這個社會所有的事情都被同質化為共同標準的事物，經驗則是以驚人的速度衰頹，被事實與資訊等新形態的知識替換掉。但是，對抗商品形態的殖民主義的權利要求，拚命要回憶差異的這個巨大救贖使命，是立足於人種的特殊性和民族同一性的神話上的假定，逆轉為保持獨特文化同一性的論述。再次重新定位沒有意圖的記憶，挖掘出的經驗被占領，形成公共記憶的僕人之時，就會產生物象化的危險。對抗現代性的日常性，必須喚醒舊記憶和經驗，找到能提供意義的存在。即使物象化是該論述嘗試克服的對象，這些記憶常常形成文化的例外主義和法西斯主義的意識形態之構成要素。

捨棄時間創造舊的歷史經驗的空間，這些文化思想的作為意味著「社會體論述」與「欲望的敘事」。經由對這種歷史經驗的訴說，他們並沒有進行班雅明所說的「針對現象的世俗性的闡明」(Walter Benjamin 1999:209)，而是免除於考察歷史和現代生活的條件。它的提倡者共有的是詮釋學的程序。也就是說，意圖深入事物表面下的欲望，使用廣義的詮釋學方法。與所有詮釋學一樣，其關注點在於發現沒有變動的意義。文化和共同體的理論家捨棄時間性，不得不創造一個空間性的印象，這種位相幾何學(topological)操作。文化與共同體的社會論述提倡者們(訴求與日本過去不同時代的藝術作品、實踐或經驗)，並不是安於將充滿差異的時間並置於國民敘事的同質性

時間。他們將經驗由時間完全抽離，將文化與共同體改變成免於變化腐蝕作用的形象。勒佛(Lefort)(1986)將這種意識形態稱為「社會體的論述」(Claude Lefort 1986:187, 201)。根據這個語彙，他指出「社會性秩序和世界秩序的分離」，即政治性的東西是意味著從社會內部非政治性的東西被剝離的過程。這個論述的目的是混淆了藉由歷史性社會所制度化的區分，將關係改變面貌為自然的決定，安裝「歷史社會之中『沒有歷史』的社會層次」。這樣的論述將「帶有奧祕的東西」作為商品，為了消除根據生產關係與不均等、不平等的發展法則所決定的分工，開始講述被隱藏的現實。在這樣的狀況下是「次要的論述」。是隨著將論述制度化的流程，針對自身且在自身之上的「重疊的社會論述」。是要克服顯現出危險的「內部競爭」的社會分裂光景和都市與鄉村、本國與殖民地、階級和性別間眼睛所能見的不平等。將因為歷史而產生的不平均這樣的否定性，透過重疊戰略的運用，以轉化為均質文化的肯定性為目標。變成藉由本來性與非本來性不同的空間賦予特徵。隨著論述被制度化的流程，再藉由追尋它的跡象，社會體的論述將政治經濟領域的不平均視為一時的現象產物，移轉為文化均質的印象。那也強調了被固定空間裡所產生的真正存在理想狀態，它們比起因歷史變化而引起的生活和流行之非本來風格更為出色。在這部分，文化和共同體的理論家們對逐漸改變且在現實日趨變化的社會關係之中，企圖形構出一體感。那是可以投影出想像的共同體與文化的事物，透過它，「真正」的區分被導入自然的區分裡。特殊的東西裝扮成普遍性，必然形成偶然，歷史在本質的時間性，即無時間性裡被解消。

「社會體的論述」顯示它早於資本主義與近代的存在，與所有痕跡纏繞一起。新國學者折口信夫從1916年起就稱之為「民眾的記憶」。這樣的記憶屢次在文學和習慣的宗教實踐中復活，將「昔日的知識」之存在闡明。「昔日的知識」已潛藏在語彙當中，語彙是透過語源的探求，被認為有可能接近太古意識的本源意涵和意圖。在這意涵中社會體的論述與其他相比都更具備意識形態。它的目的是為了宣言時間之外所失去的統一與首尾一貫性，去除且隱蔽歧視，將歷史關係自然化且永遠化。此戰略的要點是呼喚出因近代分工而失去的統一且加以提示。但是，它的喪失是為恢復超越時間與空間兩方的起源，因延後經驗的敘事欲望而產生出來的。蘇珊·史都華(Susan Stuart)(1995)將它稱之為「欲望的敘事」。為了恢復失去的統一而做的努力是被欲望所驅使，意圖將現代生活的經驗，尤其是特有的時間性和現在性放入括弧中，它也是為了能帶來並恢復過去與未來、開始與終點、完成與結尾的統一敘事的作為。對文化和共同體的訴求，顯示了紀念性的溝通與記憶問題對戰爭期的人們是以多麼緊急的課題呈現。但是古代生活的概念已進入消滅的過程時，為了產生新的建構物而動員近代的記憶是危險的努力。對在時代終結處所產生的總力作戰與大量動員發出呼喊，在某個意涵上只是往更強烈統合、更強烈脫個人化過程中的副產品而已。(Harry Harootunain 2000:19-21)

九鬼在納入《人間與實存》(1939)書內的〈日本式性格〉一文中，出現不少天皇擁護論調或神話的三種神器的哲學性說明，積極肯定當時日本帝國主義的對外侵略行為。呈現了狹隘盲信的日本民族中心的超國家主義性格。對於九鬼而言，現代

日本真正的問題在於西方文化。「對於西方文化的滲透所醞釀成的國民性自覺之衰退來說，我們處於歷史性危機，必須強調日本文化的特色及闡明日本性格之構造，必須為一般國民帶來自覺。」他以修辭學語氣質問：「為何現今須強調日本式性格及日本文化呢？」那是為了喚醒因西洋崇拜而麻痺無自覺的國民，使其覺醒，強調日本式性格及文化是重要的。九鬼上文的主旨在於解明構成日本文化的三個契機——自然、骨氣(意氣)、斷念。而這些思維與日本國學派的思考如出一轍，骨氣(意氣)的契機以武士道精神為其典型的表現。而且可以分布散落至神儒佛三道。九鬼在文中所說的：「用產生的觀點看待之，可以認定神道的自然主義成為質料，且被儒教的理想主義與佛教的非現實主義兩者形相化了。」而對於自然與其他兩個契機的關係，九鬼認為：「『自然』地生活的**生命形態**，也是成為力量的『骨氣』」，而且「將『自然』原封不動地予以明確化、釐清之，就是『斷念』。」對於後面兩個契機的關係，他說：「一般而言，『朝向死亡指向的存在』之類的東西，是『以死心為基礎的骨氣』的形態所清楚呈現出的。」武士道是由「骨氣」朝向「斷念」指向的產物；禪則是由「斷念」朝向「骨氣」指向的結果。九鬼敘述推動這三項辯證法的運動，此「相即融合」象徵三種神器。玉象徵仁；鏡子象徵智；劍則象徵勇。「玉象徵自然；劍象徵骨氣；鏡子象徵斷念。」他主張藉由將三種神器物質化，將日本式性格(與文化)與國體合而為一。但是，之後九鬼中止了這項考察，他朝向日本主義的基礎，即建構統一性的日本式性格與世界性性格之關係的考察。坂部惠認為九鬼將這種「以死心為基礎的骨氣」放置於「朝向

死亡指向的存在」框架中，或者九鬼所說的「出發點與終點都具備的明確自覺，就是『斷念』」一語，其實是與海德格的想法相關聯的。而且，如此的觀點，也與和辻哲郎《風土》¹³所賦予日本國民性格的特徵一樣，其定位相當於「戰鬥性質的恬淡」、「柔弱性質的激情」的意涵。他引用了《茶之書》的一節，說明了《「粹」的構造》與武士道的理想主義之間不可切割的關聯意涵。（坂部惠1990:88-91）

一般西洋人看到茶水，認為它與東洋的奇珍、雅氣的千奇百怪的癖好一般，會躲在袖口下偷笑吧。西洋人當日本人沉浸於和平性質的文藝當中時，卻以野蠻國家視之。因此才稱呼日本為在滿洲展開大量殺戮行為的文明國。近來有關——讓我們的士兵樂於勇敢捨身的死亡方法——被大量評論。但是沒有人注意到茶道。茶道中述說著我們的生命方式。如果我們為了成為文明國家，而必須依賴血腥的戰爭才能得到美譽的話，那我們就一直甘心被叫做野蠻國也罷！我們喜悅地且耐心等待，我國的藝術與其理想被賦予應有尊敬

13 和辻哲郎(1889年3月1日至1960年12月26日)為《古寺巡禮》、《風土》等名著著名的日本哲學家、倫理學者、文化史家、日本思想史家。其倫理學之體系被稱為「和辻倫理學」。和辻哲郎將日本性質的思想與西洋哲學融合，其以哲學思想以「止揚」境界為目標。1927年留德歸來後，寫成代表作《風土》。書中對亞洲和歐洲各地風土特性，及各自地域文化的傳統特質和關係論述周密，言必有據，是日本比較文化研究的集大成者。此外，和辻還歷時三十年獨自編輯《倫理學》(全三卷)；另有重要專著《日本精神史研究》、《原始基督教之文化史的意義》等。

的時期到來吧！

九鬼在《「粹」的構造》結論處說：

面對一位對日本文化一無所知的外國人，我們要說明「粹」的存在為何物時，我們會藉著「粹」的概念性分析，將他放置在一定的位置。他必須利用此機會，以他自身的「內官」來玩味體會「粹」的存在。對於「粹」的存在領悟其概念性分析，從這個意義上，除「機緣」之外別無其他。雖然如此，概念性分析的價值只盡於實際的價值嗎？試圖將所體驗到的意義邏輯性所表述之潛能性，轉化成現實，概念性的努力，是否應該站在實際價值的有無或多寡為準則的功利立場上被評價呢？答案是否定的。知性存在者的所有意義，取決於將意義體驗引導至概念性自覺這點上。（〈第六章 結論〉，頁114）

他所說的「概念性自覺」是指「體驗」意涵的「粹」的「內官」性質的領悟。以西洋人的想法去解釋它、理解它。但是九鬼卻沒有告訴我們，如果無法將西洋知識內在的「概念的理解」化為一種普遍的意義體驗，那麼，其文化理解所到達的終點處，其所奢言的「理解」究竟是何種程度與內涵的東西？事實上，正如海德格所憂慮的一般，一旦回到「概念是必要的嗎？」的原點，九鬼上述的前提就有岌岌可危的危機。九鬼毫無條件地將「概念性分析」與「概念性自覺」視為東洋與西洋

兩者都兼具而共有的普遍性意義體驗，以「概念性」的尺度無止盡地迫近東洋文化，尋求其意義所在。

1920-1930年代年間，九鬼與強力訴求「處於匱乏時代，詩人為何而存在」的海德格針對「粹」的文化論有過對話——《在通向語言的途中》(1953)¹⁴。顯然地，九鬼與經歷過納粹時期的海德格不同，他對於政治採取含蓄的態度，而執著於使用歐洲哲學的概念進行日本美學「粹」的分析。九鬼處於政治與戰爭的時代，可是他長年持續追究探討獨特風格的詩人哲學，顯然九鬼所採的思想姿勢不同於海德格。師事海德格的九鬼在恩師面前披露了他初次成稿的《「粹」的構造》之前稿〈「粹」的本質〉。對於將亞洲之美的意識用西洋的概念與語彙敘述的九鬼，海德格有格格不入的強烈感受。日後海德格在上述論文中提及：「這般做法將使東亞藝術的本質被隱蔽不見，我擔憂其藝術本質是否會脫離被拉到不適合的圈圍之中。」海德格此段發言的意涵，是意識到自己在西洋文化的框架內進行思索西洋哲學，對東洋文化有著尊敬與憧憬之情。海德格在此書中得到「粹」的概念終究是客觀表現的概念性理解，因為由「粹」中抽離出武士道道德性理想主義與佛教宗教性非現實性兩個形式因，這兩個形式因並一定能夠再組合成功。海德格在下節中提及質料因的媚態而略微觸及真正的文化理解。

日：所謂「粹」是藉著優美發揮作用的事物

14 《言葉についての対話——日本人と問う人とのあいだの》海德格，平凡社ライブラリー，2000。《在通向語言的途中》，(德)海德格，孫周興譯，北京商務印書館，2004年。

(das Anmutende)。

.....

日：所謂「粹」是像和風吹過來、明亮閃耀、為之吸引(Entzücken)的靜謐。

日：其中完全沒有「引誘過來的魅力」(Reiz)或「強迫印象」(Impression)的要素。

海：那種吸引就是藉著眨眼或輕微的點頭(Winken)將你帶走，迎接到這邊或讓你往那邊去之類的東西吧。

日：而且那個眨眼及輕微的點頭是明亮的「隱蔽」(das lichtende Verhüllen)的「訊息」。

海：那麼說不定本質實現(Anwesen)的一切其起源就是在於優美。此優美的意涵是藉著呼喊的靜謐而得的純粹吸引。

此處海德格的理解大有脫離掉體驗的「形相性」味道，但此處他確認到「粹」是存在者出現在其存在明亮處、無所隱藏處的真理的事件所致，亦即是民族的樣態。在此海德格等對一向採取否定態度的文化存在做了承認。可是，顯然海德格對九鬼試圖使用西洋的概念與詞彙敘述日本人生活智慧結晶的美意識的做法無法理解，感受到「土氣」吧！

九鬼在《「粹」的構造》之後的偶然性理論主張將分析判斷、表象、同一性(同時性與同質性)的優越視為普遍性前提，漸次發展他強力的批判。但是，他企圖將「分析性判斷」以充滿差異的個別性經驗來更換的目標並沒有達到。偶然性的理論藉著解構必然性對普遍主義與同一性投以質疑。但是，即便不

是他所樂見，他也可能已經墮入必然性之例外主義的危險中。九鬼身上還有著對世界主義的依戀，以及將個別連結到一般的想望。但是，他在否認日本赤裸可見的帝國主義責任上成爲莫大的助力。因爲上述主張包含了自稱站在文化例外主義立場的意涵。在此所談的是1930年代，日本已開始實施的帝國主義的責任問題。九鬼在文本中提到，日本取得滿洲的軍事利益，以及開始在中國發動戰爭等，這些因帝國主義所引發的事件被往下拉到「事變」的層次，只用來顯示日本文化精神的例子而已。九鬼並未提到這個實例就是他試圖排除的文化帝國主義。的確，他在此將帝國主義的過度行使僅停留在對偶然的力量之持續性確信上。他所說的偶然之力，只是以存在爲根基的主體性哲學，將文化的特殊「普遍主義」視爲必然的偽裝假象而已。九鬼爲學之道及其執著之情顯現的，正是日本自明治維新以降，知識分子對於西洋文明，亟欲迎頭趕上的強烈危機意識所驅使下的作爲。更是意圖漸爲同時代日本人所漠然忽視與淡忘的日本傳統文化中，再度重新發掘其美的源泉所在的努力。《「粹」的構造》正是近代日本知識分子身處於西方文化的夾縫中，其潛意識的焦慮感所激發出來，對母國文化的再詮釋與再解讀的產物。

引用書目

一、中文

胡塞爾著，張憲譯、蔡坤鴻校閱，《笛卡兒的沉思》，桂冠，

1992。

黃錦容，〈戀的男人・渴望被愛的男人——「私小説」戀愛觀的問題點〉，《台大日本語文研究》，第5期，2003.12。

二、日文

シンチンガー・エミ，〈《「いき」の構造》の世界〉，《東京医科歯科大学教養部研究紀要》，1997.3。

九鬼周造著、田中久文編集，《九鬼周造エッセンス——戦後日本思想の原点》，こぶし文庫，2001.9。

——，《粹の構造》，第39刷，岩波書店，1999。

——，《九鬼周造全集》，全12卷，岩波書店，1981。

小谷野敦，《男であることの困難 恋愛・日本・ジェンダー》，新曜社，1997.10。

大橋紀子，〈近世の美意識語彙——粹・意気・通をめぐって——〉，《近代語研究》，1980.5。

——，〈語彙の意識現象と客観的表現——粹と意気との場合——〉，《学苑》，1978.1。

大東俊一，〈九鬼周造における「風流」の構造〉，《法政大学教養部紀要》，1994.2。

中西進，《日本人の愛の歴史——古典の主人公たち——》，角川書店，1978.10。

中村眞一郎，《色好みの構造》，岩波新書，1985。

田中久文，《九鬼周造——偶然と自然》，ペリかん社，2001.5。

——，《日本の「哲学」を読み解く——「無」の時代を生き

- ぬくために》，ちくま新書，2000。
- 矢野公和，〈「好色一代男」試論——粹を中心として——〉，
《国語と国文学》，1968.10。
- 多田道太郎，《日本人の美意識》（《多田道太郎著作集》第4
卷），筑摩書房，1994.4。
- 安田武、多田道太郎，《「いき」の構造を読む》，（朝日選
書）朝日新聞社出版局，1979.3。
- 青山忠一，〈粹の発生とその性格について〉，《国文学研
究》，1960.2。
- 坂部恵、藤田正勝、鷺田清一編《九鬼周造の世界》，ミネル
ヴァ書房，2002.10。
- 坂部恵，《不在の歌——九鬼周造の世界》，ティビーエス・
ブリタニカ，1990.12。
- 佐伯順子，《「色」と「愛」の比較文化史》，岩波書店，
1998.1。
- 国広哲弥，〈構造的意味論の先駆者・九鬼周造〉，《言語生
活》，1968.10。
- 近松秋江，〈意氣なこと〉，《近松秋江全集》第5卷，八木
書店，1993。
- 武藤元昭，〈いき・粹・通〉，《国文学》，1985.9。
- 秋山駿，《恋愛の発見》，小沢書店，1987。
- 柄谷行人，《批評とポスト・モダン》，福武書店，1985.4。
——，《近代日本文学の起源》，講談社文芸文庫，1979。
- 野口武彦，《近代日本の恋愛小説》，大阪書籍，1987。
- 厨川白村，《近代の恋愛観》，1922。

菊池寛，《不壞的白珠》（《菊池寛全集》第八卷），文芸春秋，1994。

鈴木貞美編，《近代日本のセクシュアリティ 13 恋愛観の変遷1——思想・文学にみるセクシュアリティ》，ゆまに書房，2007.8。

関根英二，《「他者」の消去——吉行淳之介と近代文学》，勁草書房，1993。

磯谷孝，〈九鬼周造における知性の祝祭——実存と詩学——〉，《思想》，653巻，1978.11。

嶺秀樹著，《ハイデッガーと日本の哲学》，ミネルヴァ書房，2002.10。

Harry Harootunian著、梅崎直之譯，《近代による超克——戦期間日本の歴史・文化・共同体》，岩波書店，2007.6。

三、英文

Claude Lefort, *The Political Forms of Modern Society*, 1986.

Susan Stewart, *On Longing*, Durham: Duke University Press, 1995.

Walter Benjamin, *Selected Works*, vol.2, Cambridge: Harvard University Press, 1999.

「粹」的詮釋學

黃文宏

一、版本與成書

九鬼周造(1888-1942)最早關於「粹」的思考，可以在〈關於「粹」〉(〈「いき」に就て〉)(《九鬼周造全集》〔以下簡寫成KSZ〕別卷：1-49)一文中找到。〈關於「粹」〉並沒有標明書寫的日期，嚴格說也並不是一篇完整的文章，而是一些筆記、草圖檔案的集結，記載著九鬼對「粹」的事物的分類：哪些事物屬於「粹」、哪些不屬於「粹」；哪些事物能夠引起「粹」的感覺、哪些事物不能引起「粹」的感覺……等等，分類的同時，也零星地記下一些對「粹」的現象的初步思考。九鬼分類的範圍很廣，顏色、聲音、味道、藝術、模樣、建築……等(原則上可以大分為「自然現象」與「藝術現象」兩類)，一般來說，《「粹」的構造》第二、三、四、五章所出現的對具體事物的分析，大部分都可以在這裡找到雛形。從哲學的角度來看，〈關於「粹」〉所進行的主

要是一些經驗性的分類，並無完整與系統性的說明，或者說，九鬼尚未完全明白「粹」的原則是什麼。然而，雜散的經驗資料並不會自己形成一個系統，它之所以能夠被統一，總是有個原則貫串其間。對哲學來說，最重要的問題在於：這個原則是什麼？九鬼如何有意識地將其呈現出來？或者說，九鬼能不能為自己尋找到「粹」的「原則」(principia)或「本源」(arché)？筆者的這個想法，也可以在《「粹」的構造》中找到線索。在《「粹」的構造》當中，我們看到九鬼將「粹」區分為「意識現象的粹」與「客觀性表現的粹」，但兩者之間其實有主從關係，在九鬼看來，「粹」主要是意識現象或精神現象，具體的事物只能說是「粹」的精神現象的「客觀性表現」(KSZ 1:14)。筆者認為，既然主要是「精神現象」必然存在著「原則」，藉由原則可以統整這些雜散的資料。這個原則是什麼？如何將這些資料系統化？可以說是理解《「粹」的構造》的重點。對此，我們可以注意九鬼詮釋學思想的發展。一般認為，九鬼留歐的經驗，特別是與海德格哲學的接觸，才讓九鬼得以將這些斷簡統成一成一篇完整的論文。以下筆者即根據〈九鬼周造年表〉的記載(KSZ別卷：289-302)，與其他筆者所知的資料，試著重構《「粹」的構造》之版本與成書的歷史，希望能為有興趣的研究者提供一些有用的資料。

據年表的記載，九鬼周造是在1921年10月17日偕同妻子——縫子——出國，於1928年12月離開歐洲，1929年1月29日抵達日本，離開日本的時間約為七年三個多月。在這七個多年頭的歐洲留學或遊學當中，九鬼輾轉停留於德法之間，直接就學於李克特、胡塞爾、海德格與柏格森，是京都學派的哲學家

當中相當特殊的一位。於歐洲滯留期間，九鬼思想經歷了許多變遷，《「粹」的構造》是其主要成果之一。以九鬼特殊的身世，這中間在他身上究竟發生了什麼，不論從心理分析、文化分析或是哲學的角度，都是一個相當值得研究的題目。

誠如藤田教授所說，「《「粹」的構造》不是一口氣寫好的著作」，它是經過幾個階段才完成的。九鬼於1922年先到德國海德堡大學跟從李克特(Heinrich Rickert, 1863-1936)研究康德先驗哲學。海德堡大學當時是新康德哲學西南學派的重鎮之一。一般來說，新康德學派分為西南學派(以海德堡大學與弗萊堡大學為中心)與馬堡學派(以馬堡大學為中心)。這兩個學派將康德哲學主要理解為一種認識論，其共同的關切在運用康德先驗哲學的方法，探討知識成立的先驗條件。關於知識成立的先驗條件的學問，用康德哲學的術語來說，也可稱為「先驗邏輯學」。換句話說，新康德學派主要將哲學視為一種先驗邏輯學，哲學的工作主要在為學問奠立基礎。在這個學問的奠基工作當中，西南學派主要探尋人文科學(主要是歷史學與文化科學)的先驗邏輯學；馬堡學派則致力於自然科學(主要是數學與自然科學)的先驗邏輯學。在1920年代，日本留德的學生比較感興趣的是西南學派這一支派。海德堡大學自然是首選之地，當時的日本留學生還在海德堡還成立了一個哲學研究會，成員包括天野貞佑、三木清、阿部次郎、大內兵衛、成瀨無極、羽田五郎等，這些人後來對日本哲學都有很大的貢獻。其中天野貞佑(Amano Teiyû, 1884-1980)大概是與九鬼生平關係比較密切的人。天野貞佑是康德《純粹理性批判》的日譯者，也是日本康德學的代表之一。九鬼入京都帝國大學，就是透過

天野的推薦。九鬼死後，天野也參與了《九鬼周造全集》的編輯工作。

1924年九鬼於瑞士短暫停留後，同年秋天轉往巴黎，這是九鬼的第一次巴黎之行，離開德國的時間約為三年左右。在這期間九鬼拜訪了柏格森(Henri Bergson, 1859-1941)。九鬼稱柏格森是「世界僅存的最偉大的哲學家」，大概可以知道柏格森哲學對九鬼的思想有一定的影響力。在法國停留期間，九鬼寫了許多手稿、詩集與短歌，其中有一部分以「小森鹿三」或“S.K”為筆名於1925-1927年間發表於《明星》(收於KSZ 1:109-218)。在這次的巴黎之行當中，九鬼認識了沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)。沙特當時還是巴黎高等師範學院(École Normale)的學生，擔當九鬼法語的家庭老師，據說後來沙特拜訪海德格的時候還帶了九鬼寫的介紹信。比較值得注意的是，〈「粹」的本質〉是在巴黎停留期間完成草稿，第四十一張草稿的最後記載著「1926年，12月，巴黎」(KSZ 1:461)。原則上可以推斷在1926年完成的。〈「粹」的本質〉是兩份出版的《「粹」的構造》的準備稿(藤田教授稱為「思想稿」與「岩波稿」)。這三份文獻，包括前述更早但日期不詳的〈關於「粹」〉的檔案資料，以及九鬼滯歐期間所寫的詩歌與論文，全部都收錄於《九鬼周造全集》的「第一卷」與「別卷」當中。誠如藤田教授所觀察，《「粹」的構造》標題的變遷，本身就是一個相當值得研究的題目，有興趣者可以注意藤田的「解說」，特別是關於「方法論的動搖」部分，藤田在這裡給出了幾個可以進一步探索的線索。可以肯定的是，藉由追溯九鬼在這段期間思想的變遷，可以了解九鬼詮釋學思想的發展。

誠如藤田教授的觀察：「草稿上1926年12月的日期，……並不代表當時就擱了筆。」《「粹」的構造》在1930年底岩波版定稿之前，都還在持續地修改當中。這中間究竟發生了什麼？九鬼思想經歷了什麼樣的轉變？這都還有待進一步的研究。

1927年4月下旬九鬼離開法國返回德國，但這次不是到海德堡大學而是到弗萊堡大學，在胡塞爾(1859-1938)與貝克(Oscar Becker, 1889-1964)的指導下學習現象學。在這裡，我們看到，第一次巴黎之行後，九鬼的思想從新康德哲學轉向現象學，也正是在胡塞爾家裡，九鬼認識了海德格(1889-1976)。海德格在當時就已經認識了幾個日本的留學生，並對九鬼留下相當的印象。這可以從海德格《邁向語言之途》(*Unterwegs zur Sprache*, 1959)一書的記載看出來。海德格於1922-1928年間於馬堡大學擔任教職。1927年11月九鬼轉到馬堡大學參加海德格的課程(九鬼參加的課程名稱，請參閱KSZ別卷：293)，由此也可見海德格的思想對九鬼的影響力。1928年九鬼偕同夫人拜訪了海德格，談到「粹」的問題，也正是在這一年(1928)，胡塞爾退休，由海德格接任胡塞爾在弗萊堡大學的職位。1928年6月，九鬼二度訪問巴黎並再次拜訪了柏格森。1928年8月11日與17日於巴黎近郊，九鬼分別以法文發表了兩篇演講，分別為〈時間觀念與東方世界中時間的反覆〉(“La Notion du Temps et la Reprise sur le Temps en Orient”)與〈日本藝術對無限的表現〉(“L’Expression de L’infini dans L’art Japonais”)。這兩篇講稿集結為《時間論》(*Propos sur le Temps*)一書，1928年於法國出版(法文原文與坂本賢三的日譯皆收錄於《九鬼周造全集》第一卷)。1928年九鬼透過《時間

論》以及天野的推薦為西田幾多郎所注意，西田在一封給田邊元的信中提到：「九鬼君在法蘭西演說的小冊子《時間論》已經送達了。總之他看起來像是很有教養的人(Bildungのある人の様)。給這樣的人來當講師也好。」(KSZ別卷：293f.)同年(1928)西田自京都帝國大學退休。九鬼於1928年12月結束歐洲遊學返國，1929年1月29日抵達日本，4月即上任京都帝國大學文學部哲學科講師。1935年升任為教授，擔任哲學與哲學史講座教授。1941年5月6日，因腹膜炎去世，葬於京都法然院，享年53歲。

九鬼在歐洲停留了七年多的時間，從其遊學經驗來看，他在思想上經歷了新康德哲學、狄爾泰詮釋學、柏格森的生命哲學、胡塞爾現象學、海德格詮釋學，藉由這些思想的資源，九鬼成功地統合了先前所集結的檔案與草圖，以〈關於「粹」〉為底本進行了修改與增補，並於1926年初步匯集成〈「粹」的本質〉。這是往後兩份出版的《「粹」的構造》原稿。《「粹」的構造》第一個版本分兩次出版於1930年1月份與2月份的《思想》期刊(第92、93期)，大致上是九鬼回國後一年的事。最終決定版則在同一年(1930)年底，以單行本的方式於岩波書店出版。「岩波本」是現行《「粹」的構造》的版本，也是本中譯本所依據的版本。從時間上的前後關係，我們可以明白地看到，《「粹」的構造》的成書與九鬼個人在歐洲的經驗有很大的關係。九鬼在德國與法國的經驗，特別是與海德格與柏格森的接觸，讓他成功地將〈關於「粹」〉的檔案統合成一本書。從方法論的角度來看，海德格早期的詮釋學想法更是關鍵所在。這樣來看的話，藉由追蹤九鬼思路的變遷，我們可以了解

九鬼如何從新康德哲學、胡塞爾現象學的影響中脫離，並藉由海德格詮釋學來構想自身詮釋學的過程。這個脫離的過程同時也是從追求普遍原則的思路中脫離、走向體驗式的詮釋學的過程。在這裡，我們也可以看到九鬼詮釋學中重感覺與體驗的一面，而這個側面是重概念理解的台灣詮釋學界所忽略的一面。九鬼如何解讀海德格與柏格森，這是一個相當值得研究的題目。關於海德格的解讀部分，我們要特別注意一篇「田邊元的報導」。

我們知道，九鬼於1926年完成〈「粹」的本質〉的時候，當時仍在巴黎還沒有與胡塞爾或海德格見過面，《存在與時間》(1927)也還未正式出版。誠如藤田教授的推測，九鬼對海德格的理解，很可能主要透過田邊元(1885-1963)的報導。這個推論很合理，因為九鬼自己在1926年〈「粹」的本質〉的導言當中，就引用到了田邊元1924年的論文(KSZ 1:89)(田邊的論文〈現象學中的新轉向——海德格生命的現象學〉(〈現象学に於ける新しき轉向——ハイデーガの生の現象学〉《田邊元全集》第四卷：17-34))。在這篇文章中，田邊元報導了青年海德格的想法，以及青年海德格對胡塞爾現象學的改造草案，並且認為現象學能夠超越新康德哲學而為哲學的主流。在田邊眼中，新康德學派的理論走向，是一種遠離生命實在的學問，新康德學者所投入的工作是形式的規範與抽象的真理，唯有現象學能夠統合理論與生活這兩個側面。田邊在這裡討論了胡塞爾哲學的兩個主要概念：「意向分析」與「構成」，讚揚胡塞爾要求「回歸實事本身」的想法，但他也認為胡塞爾的思想遠離了自己所設定的目標，認為對「意向分析」所進行的理

論化過程，所獲得的仍然是一種形式的本質。要完成現象學的目標、要真正回歸實事本身，田邊對海德格哲學抱以極大的期待。誠如藤田的導論所指出，田邊元的這篇報導，對九鬼的影響相當地大，九鬼方法論上的轉變，很可能就是受到這篇文章的影響。探究九鬼周造、田邊元與另一位深受海德格影響的日本哲學家和辻哲郎，了解他們如何面對、吸收海德格哲學，不僅可以理解日本哲學的一個側面，也可以理解海德格哲學的一個可能的發展方向。九鬼、田邊，和辻所提供的是批判地轉化一個西方思想家的實例。台灣學界所倡言的「創造的轉化」相信也可以在這裡找到一些借鏡。

二、「粹」的詮釋學

九鬼在《「粹」的構造》1930年的「前言」當中，提出一種「生存哲學」(或譯為「生命哲學」、「活的哲學」)(*生きた哲学*)的想法。「活的哲學必須是能夠理解現實的哲學。將現實原封不動地掌握，並將應該玩味理解的體驗，邏輯性地表達出來，正是本書所追求的課題。」(KSZ 1:3)在這裡，我們可以看到，生存哲學的目的在如實地把握現實本身，並將現實的體驗以邏輯的方式表達出來。這樣來看的話，生存哲學作為一種學問應包含著兩個課題：如何如實地把握現實本身？如何將所把握或領會的體驗表達出來？對此，九鬼相信海德格的詮釋學能夠提供這麼一個可能，或者更恰當地說，九鬼希望透過海德格的詮釋學來完成他的想法。相對於理論的學問所把握到的只是普遍性的形相或「本質」，九鬼用「構造」來表示對生

存體驗的分析所獲得的概念環節(這個概念可能是來自海德格的“Verfassung”一詞)。因而，鋪陳「粹」這個體驗的構造環節是本書的主題。「本質」與「構造」的對比，亦標示出九鬼思想的一個轉折。有興趣者可以注意本書的注釋與解說，藤田教授將「粹」的方法論轉折、意義與問題，做了很詳盡的說明，是相當難得的作品；此外，黃錦容教授與內田康教授對日本文化的補注，對具體了解「粹」的客觀化形式更是具有高度的參考價值。本文在這裡，並不是要重複三位教授的說法，而是要跟隨著九鬼的思路與藤田教授所給的線索，試圖鋪陳「粹」的意義，並討論幾個九鬼詮釋學的問題。

首先，就章節的區分來看。《「粹」的構造》分爲六章，這六章可以大致分爲兩個部分：第一部分是關於九鬼詮釋學的方法論，它主要分布在第一章「前言」與第六章「結論」。在這裡，九鬼討論了語言與民族的關係以及「粹」的體驗之如何再現等等的問題，九鬼許多詮釋學的觀點主要表現在這裡。第二部分則是對「粹」的具體分析，分布在第二、三、四、五章，在這裡，九鬼分別透過四個項目(內涵性構造、外延性構造、自然性表現、藝術性表現)來解明「粹」的主觀構造與客觀表現。要了解第二部分這四個章節的安排，我們要先了解九鬼對「粹」的現象的分類。

我們說過，九鬼將「粹」的現象區分爲「主觀性現象」與「客觀性表現」兩項，其中作爲主觀性意識現象或精神現象的「粹」是基礎所在。如果「粹」可以區分爲主觀面與客觀面的話，在方法論上，我們就應該沿著這兩個方向來探討。第二、三、四、五章的安排即是根據「意識現象」與「客觀表現」來

解明「粹」的現象。就意識現象而言，我們首先必須能夠從概念內部標示出共通於「粹」的現象的「內在屬性」，這也是通常所謂「粹」的意義之所在，九鬼稱之為「內涵性構造」（第二章）。其次我們必須要將「粹」的概念，從「外在指涉」的角度，在指涉的內容與對象上與相似的概念區別開，藉由對比來凸顯「粹」，這牽涉到幾個相似的美學概念。九鬼在這裡主要討論了四組概念：高尚—低俗；華麗—樸素；骨氣—土氣；澀味—甘味，並建立了有名的直六面體。九鬼稱之為「外延性構造」（第三章）。就「粹」的客觀性表現來說，九鬼典型地根據亞里斯多德式自然與人為的區分，區別開「粹的自然性表現」（第四章）與「粹的藝術性表現」（第五章），將「粹」的主觀意識，關聯到我們的眼之所見與耳之所聞的客觀世界。解釋什麼樣的自然表現（聽覺上的用字遣詞、視覺上的姿態與身段……等），以及什麼樣的藝術表現（圖樣、建築、音樂……等）最能表現出「粹」的感覺，九鬼在這裡給出大量日本文化的資料與個人的分析結果。但客觀表現相對於主觀意識仍然是從屬的，誠如九鬼所說，要恰當地了解「粹」的全體意義，取決於我們是不是能夠恰當地了解「粹」的意識現象。以下，我們即試著來闡釋「粹」的意義。

《「粹」的構造》開始於語言與民族之關係的討論：究竟是語言形成了民族，還是民族形成了語言。九鬼明白地主張後者，認為「民族之活生生的存在(生きた存在)創造了意義與語言」(KSZ 1:8)。換言之，民族才是構成意義與語言的主體。任何的意義與語言都不可能不帶有民族體驗的特殊色彩，它們都是「民族的過去與現在的存在樣態之自我表明」。在這個觀

點下，「粹」自然也是一個帶有民族性色彩的語詞(KSZ 1:8;10)。換言之，九鬼認為存在的主體是民族，意義與語言是民族的自我表現。這樣的話，就「存在的秩序」(ordo essendi)來看，民族先於意義與語言。因而，我們看到九鬼說：「『粹』的研究，唯有在**民族性存在的詮釋學**當中才能夠成立。」(KSZ 1:78)「粹」並不是普遍的「東洋文化」的表現，而是「大和民族之特殊存在樣態」的一個自我表現(KSZ 1:12)。但什麼是大和民族或日本民族的存在？對此，九鬼認為「語言」會開啓一條通路，通向這個民族的核心事物。換言之，就「認識的秩序」(ordo cognossendi)而言，語言與意義是民族之自我認識的一個通路。民族不僅透過語言與意義來自我表現，更是在民族的語言與意義中來自我認識。意義與語言是民族自我表現與自我認識的媒介。這樣來看的話，藉由「粹」的研究來了解日本民族的民族性，可以說是隱藏在九鬼思想下的一個重點。因為在九鬼的想法裡面，民族才是自我的真正主體、才是最直接的存在。「我們被直接既予的東西，就是『我們』，同時也是被視為我們之綜合體的『民族』。」(KSZ 1:7-8)也就是說，在九鬼「粹」的詮釋學當中，真正主體並不是個別的「我」，而是群體的「我們」，或者更恰當地說是「民族」，這是理解九鬼哲學的一個重點。問題在於九鬼「民族」的意義是什麼？或者說，藉由「民族」這個語詞，九鬼想要表達的是什麼？

如果詮釋的主體是民族的話，「『粹』的核心意義，在其構造被視為我等民族存在的自我開示並被掌握時，就獲得了充分的領悟與理解。」(KSZ 1:81)這是《「粹」的構造》的結

論。「粹」發生於民族深層的結構當中，是大和民族的一個表現。藉由屬於大和民族，九鬼讓「粹」成爲一種民族性的存在，成爲帶有特殊民族性色彩的語詞。但九鬼「民族存在的詮釋學」的意思是什麼？從認識論的層面上來說，九鬼這個主張是建立在不同的語言在語意上的不可共通性。就好像法文的“esprit”與德文的“Sehnsucht”，它們都反映了所屬民族之「國民的性情與歷史全體」（KSZ 1:9f.）。「粹」這個語詞的不可翻譯性，更是一個能夠強烈反映日本民族特殊性的語詞。對於能表現民族特殊性的語詞，我們當然不可能斷裂其所屬的民族性來了解，也不可能將其完全翻譯成另外一種民族的語言。這樣來看的話，藉由「粹」的構造的展示，九鬼所展現出來的並不全然是一個美學上的概念，也是日本民族所特有的民族性，或者更恰當地說，是日本民族所特有的存在樣式。主張「粹」這個語詞帶有民族性的色彩，這一點從現象上看是沒問題的，任何語詞都不存在著完全翻譯的可能性。但是，問題在於九鬼是不是要將「粹」的詮釋學閉鎖在日本特殊的民族性當中，這是我們所要思考的重點之一。或者說，九鬼「民族存在的詮釋學」的意義是什麼？對此，我們必須先了解九鬼對「粹」的構造的 analysis。

對於「粹」的意義構造，九鬼分析出三個結構環節：媚態、骨氣(或譯爲「意氣地」、死心(或譯爲「斷念」、「諦觀」〔諦め〕)。媚態首先表示的是異性間一種不尋常的交往，或者說是一種招惹異性的技巧。我們總是使盡力氣以吸引異性，希望屈服對方乃至得手。這種不尋常的交往，現實上來看是來自於人的生物性欲望，是實存的兩性關係，屬於人之實

存構造上的質料因。但九鬼的分析，並不停留於現實性的描述，而是將其提升到全般性的層次。「媚態是一元性的自己對自己設定異性，以便讓自己與異性間構成的可能關係所採取之二元性態度。」(KSZ 1:17)媚態產生於二元的關係，但是又有朝向一元化而招惹異性的壓力。這種招惹異性的態度，在完全得手之前，或者說在關係仍然處於未定的「可能性」之前，媚態是存在的，對異性所表現出來的「嬌豔」、「豔麗」、「色氣」就是以這種二元的緊張關係為基礎。誠如九鬼所說：「二元的可能性是媚態原本的存在界定。」(KSZ 1:17)因而，「媚態的要訣就是要盡可能讓距離更接近，又不讓距離的差距達到極限」(KSZ 1:17)，讓對方處於得手與不得手之間，讓關係處於未定的緊張之中，就是保持媚態的要訣。這一點讓「媚態」與生物性的「本能」區別開。對人類而言，發生於兩性間的媚態，雖然帶有本能的因素，但它不全是本能性的，它還需要「可能性」的參與。媚態的維持就是讓關係保持在可能性之中，而且是動態的可能性。九鬼在分析「粹」的外延構造時，提到「『粹』被視為是高尚與低俗的中間概念」(KSZ 1:29)；「『粹』是位於由肯定(譯注：甘味)往否定(譯注：澀味)通路的中間。」(KSZ 1:34)在這裡的「中間」應是亞里斯多德意義下的「中間」(中道)(mesotes)，是一種動態的中間性而不是固定的中點。就如九鬼所說，只有永遠追不上烏龜的阿基里斯才知道「真正的媚態」(本當の媚態)為何(KSZ 1:17f.)。唯有如「永遠不斷移動、永遠不會相交的平行線」，才是「粹」在視覺上最純粹的客觀表現(KSZ 1:53)。換言之，只有在永不實現的無限追求當中，才有媚態存在的空間。媚態需要兩性間的

緊張性或可能性的關係，倘若一方完全地屈服或得手，緊張與未定的關係將失去，媚態亦將墮入空虛。因而，要讓基於生物特性而來的媚態保持為媚態，必須透過精神力量的維持，讓二元關係持續地保持二元的可能性，不至於陷入「合同」。九鬼認為「骨氣」與「死心」正是維持住媚態的美所需精神的力量。

「粹」作為江戶時代的美學概念，也「反映出……江戶文化的道德理想」或「江戶人的氣概」(KSZ 1:18)。「骨氣」(或譯為「意氣地」)是一種意志力的表現，表現在反抗尋求合同的誘惑上。在這裡，我們可以看到「粹」的緊張性結構：「粹」一方面要吸引、誘惑對方，但一方面又要「對異性表示一種反抗的強勢意識」(KSZ 1:18)。它是誘惑與骨氣的結合，是在迎拒之間所表現出來的一種美。「美人不是用金錢可以買到的，而是用自尊骨氣來贏取」、「吉原的妓女對『土氣』的大財主會再三地拒絕」(KSZ 1:18)。即使為了生活而出賣肉體的煙花女子，也會堅持愛情的理想，在理想中有骨氣地(意氣地)表現出自己不受限於本能與環境，表現自己不單單只是本能性的存在。這表示「粹」當中必須包含著一個要素，在相互招惹的關係中，不向誘惑的一方屈服；是在「即使引誘，仍然拒絕」中所表現的美。讓可能性保持為可能性，讓緊張性保持為緊張性，這是骨氣的表現，也正是在這種表現中，維持住「粹」的美感。九鬼認為「武士道的理想主義」是這種「意氣地」或「骨氣」的來源之一。「它(骨氣)意圖替媚態的二元可能性提供深一層的緊張和持久力，讓可能性自始至終都能維持其可能性。」(KSZ 1:21)意氣地表現在對一元化壓力的抗拒，

但是如果在這種抗拒當中，仍然存在著掙扎、在意與悔恨，這還不是「粹」的表現。「粹」在不受限於本能之外，還不能糾纏於意氣地之中，它必須包含著一種去除執著後的釋然、輕鬆、沒有留戀，這種心情的獲得，需要對人間世有一深刻的洞見，對此，九鬼借用佛教的語詞稱之為「死心」、「斷念」或「諦觀」（諦め），這構成「粹」的第三個要素。

「粹」的第三個要素是「死心」或「斷念」。它是「立足於對命運的卓見，經脫離執著所表現出來的漠不關心」（KSZ 1:19）。也就是說，即使在永不實現的持續追求當中，也不絕望與氣餒，在抗拒誘惑之時也無掙扎、在意，反而表現出一種超然的「漠不關心」。這是一種無所執著地面對命運的態度，它來自於「對命運的卓見」。換言之，作為媚態之來源的欲望，在卓見中提升為超然的無關心。這種卓見的獲得並不容易，它需要時間與經驗，是長時間在無常的世界打滾後所獲得的釋然。「比起年輕的藝妓，在上了年紀的藝妓身上反而比較容易找出『粹』的特質。」（KSZ 1:20）再者，它也不是消極的，而是「乾脆、暢快、瀟灑的心情」。這種解脫的心情，可能來自於設定出異性之間的通路這樣特殊社會的存在，在有關戀情的實現上，容易給予機會讓人體會到幻滅的苦惱（KSZ 1:19）。但它不局限於男女戀情，而是深刻地體會到合同（執著）所帶來的結果是幻滅，唯有動態地維持二元性才能解脫的心情。戀情之追求合同，是基於人的現實性而產生、它是「必然性的」。然而「粹」的美感卻必須保持「可能性」、永不相交。「媚態與死心的結合，意味著被命運強求下對自由的歸依……。即來自否定的肯定。」（KSZ 1:21f.）「戀的必然性」

與「粹的可能性」是背離的、相互否定的，但在這種相互否定當中，九鬼看到了一種「來自否定的肯定」，看到「遠離對現實獨斷的執著後，瀟灑、沒有留戀、恬淡無礙的心情。」(KSZ 1:20)誠如九鬼所說：「粹」的來源是「苦界」(KSZ 1:20)，它起源對現實世界的觀照，觀照到如飛鳥川(見頁35)般的人間世之底部是無可執著的「無」。我們知道，這種「無」並不是否定一切的虛無，而是常保動態性的無。這讓「粹」的心情與「粹」的美，與消極性的、否定一切的虛無區別開。

我們知道，「粹」的最基本的形式是「媚態」，九鬼借用亞里斯多德的概念稱之為「質料因」，其來源是人在性別上的「生理性質」或生物形態(KSZ 1:82-83, Anm.29)。裝扮自己以吸引對方並不是虛偽，而是兩性相對之時自然而然的表現。但人不是只有生物性的一面，骨氣與死心表示人的一種精神上的特質，九鬼稱之為「形式因」。這種基於本能、擺脫本能、又不糾纏於本能的結合，形成了「粹」的美感。「第一的『媚態』為思考基調，第二的『骨氣』和第三的『死心』兩者界定了其民族性、歷史性的色彩。」(KSZ 1:21)「粹」的質料因來自於人的生物特性，是任何現實上的人皆具有的特性，「粹」的形式因或精神特質則牽涉到人的塑造，塑造總是帶有民族性與歷史性的色彩。就形成「粹」的精神性質而言，意氣地與斷念分別來自兩個影響日本人最重要的精神來源——武士道與佛教。

在日本文化所特有「道德理想主義」與佛教的「非現實性形式因」的制約之下，讓原本作為質料因的媚態獲得了實現

(KSZ 1:23)。這三者的統一形成了「粹」。「粹」的質料因與形式因之關係，表現在穿著明石皺綢的女人的深紅色內衣上。明石皺綢的深紅色內衣擁有雙重的角色，單薄透明的內衣一方面表現出「給異性的開放通路」；另一方面，衣物的覆蓋又是一種障礙，表示「封鎖通路」(KSZ 1:43)。一方面對異性開放一條通路以通向隱蔽的身體，一方面又封鎖這條通路，是引誘也是拒絕；出浴起身姿態(湯上りの姿)，簡單的浴衣不經意地環繞過裸露的身體，這是藉由若隱若現所創造的美感。這種「粹」的美感與西方式裸露的身體以及巴黎紅磨坊歌舞秀(九鬼稱之為「野暮」〔土氣〕)，是兩種截然不同的感覺(KSZ 1:43-44)。其間的差別在於「粹」的美感是藉由「來自否定的肯定」所形成，它發生於媚態、意氣地、斷念所形成的統一體，是本能的、道德理想的與非現實性的統一。但是這樣的統一，並不形成安定常住的一元綜合體，而是永遠在運動、永不合同的二元性動態。藉由矛盾所形成的統一，又必須常保於矛盾之中，這樣的統一是動態的統一。作為「粹」之根柢的事實，並不是安定常住的一元統一體，而是動態的矛盾的自我同一。

在「結論」的地方，九鬼將「粹」理解為一種無法分析、定義的「品味」、「感覺」或「意義體驗」，並期待能對「粹」的意義體驗擁有「具體理解掌握」(KSZ 1:72)。「意義體驗」或在體驗中所獲得的意義，不同於分析「意義構造」時所獲得的概念。意義體驗的內容是更為豐富的，並且是以「領悟的形式」被體會到的。「富含具體性的意義必須以領悟的形態被嚴謹地玩味理解(味會されるのである)。」(KSZ 1:72)九

鬼認為，相對於抽象性的概念，意義體驗的獲得關聯到身體全部感官的參與。某種事物是「有韻味的」（或譯為「有味道」的）（味なもの），不只關聯著味覺，也關聯著嗅覺與觸覺，「此味覺、嗅覺和觸覺形成了原本意義上的『體驗』。」（KSZ 1:72-73）在這裡，味覺、嗅覺與觸覺自然只是舉例，九鬼的意思應是指身體全體的參與，或者說，是身體全部感覺的參與。但九鬼認為，不只人格精神的部分，感覺上的品味也與我們所在的「民族」有關（KSZ 1:73）。換句話說，「粹」的意義體驗也牽涉到民族性的參與。

筆者認為，將「粹」理解為一種體驗、品味或感覺是沒有問題的。品味總是關聯著「精緻與細膩」（nuance），不論是色調、音調、觸感，任何不同的搭配、細微的差別，都決定著品味的差異；而且各個感覺之間也不會是獨立的，感官與感官之間相互支援、補充，相互貫通才能夠形成一個品味。意義體驗牽涉到全部感官的參與，或者說身體全部的參與，是身體或生存全般地參與下所獲得的意義。在這裡，我們看到九鬼站在西田幾多郎與海德格哲學的立場上，肯定一種先於理論的意義體驗，並將這種意義體驗關聯到生存全般的參與。要看出「精緻細膩」之所在，感官必須穿透入各個細微的差別間，穿透入肉眼所無法企及之處，這原本屬於客觀上視覺、味覺、嗅覺、觸覺的差異，九鬼將它推移到主體或人格上的差別，並借用德比朗（Maine de Biran, 1766-1824）的概念，稱之「內部感覺」（sens intime）。「『粹』一定要藉著首義上的sens intime（內部感覺）被玩味體會。」（KSZ 1:73）體驗之最根本的意義在於「內部感覺」。唯有精神的眼睛才能看出肉眼所無法分辨之

物。但是，我們知道，九鬼認為「粹」的意義體驗不只是人格上的，它還有「民族」上的意義。「『粹』終究是民族性質地界定出來的品味」(KSZ 1:73)，它碰觸到民族的特殊性，碰觸到日本民族之獨特的存在根柢。「粹」的真正主體並不是個人而是民族。九鬼所謂「在接觸客觀性表現而探問quid(什麼)之前，要先熱中投入意識現象裡並探問quis(誰)」(KSZ 1:75)。這個「誰」，對九鬼來說，應該就是「民族」。但是在這裡「民族」的意義是什麼？九鬼指的究竟是不是日本民族？是江戶時代的日本人？或者普遍的民族性本身？關於這一部分，學者的討論很多，有興趣者可以注意本譯本〈解說——《關於『粹』的構造》〉當中，藤田教授所引用的坂部惠教授的說法。

對於這個問題，筆者個人認為，我們還是得沿著九鬼的思路來談，其中一個可能線索在九鬼關於語言的移植與越界的討論。九鬼在「前言」中，承認法文的chic, coquet, raffiné這些語詞與「粹」擁有許多相似性，但究極而言，其意義與「粹」之間仍然有細微的差異(KSZ 1:11-12)。九鬼也考慮到語言有跨越國界的事實。他以chic為例，討論了這個語詞在法、德、英之的移植與越界(KSZ 1:11)。但這樣的移植與越界並沒有辦法保證意義的同一性，反而有更多的語詞，在不同的民族間轉移的時候，染上各自民族的色彩。在這裡，九鬼站在語意上找不到「全然同等價值的語詞」的立場上，否定了語言之移植與越界的可能性(KSZ 1:12)。但是，我們可以問，「理解」或「領會」是不是需要建立在語意的「全然等同」上？如果我們的答案是肯定的話，那麼「粹」就只能是一種單屬於日本民族的感覺。作為其他民族的我們來說，就只能理論地理解，沒有辦法

有真實的體驗。這是合於常識的說法，但現實上是不是這樣？如果我們接受這種說法，是不是接著要主張，我們終究不能理解「粹」？只能理論地猜測？這樣的說法，究極而言，是將「理解」建立在「相同的體驗」上。但是筆者認為，這是有困難的。因為「體驗」終究是私人的，但「理解」不是。不然的話，民族與民族間的相互理解就不可能；即使同一民族的個體與個體之間，也不可能擁有相同的體驗，但是，我們能不能據此而主張我們的理解是個個不同的？人與人之間的相互理解是不可能的？「誤解」總是存在，但這並不代表「理解」不可能。或者反過來說，如果人與人之間的相互理解是一個事實的話，理解就不能建立在相同的體驗上，我們所謂的「理解」從來就不是指「相同的體驗」，也不需要相同的體驗。筆者傾向於這種想法，哲學沒有必要在這裡糾正我們的日常用語，反而是要闡釋日常用語的意義：理解從不預設相同的體驗。如果九鬼的意思是要藉由體驗的特殊性，將「粹」的體驗限制在日本民族之中，這在理論上是有困難的。

但是，這是不是九鬼的立場？九鬼是不是要將「粹」封閉在日本民族之中？在《「粹」的構造》當中，我們還可以找到九鬼對這個問題的另一個思考線索：透過柏拉圖的「回想」(anamnēsis)。我們知道，九鬼認為在意義、語言與體驗之間，「體驗」是最根本的。媚態、骨氣、死心這些理論性的構造概念無法替代「粹」的意義體驗。「意義體驗上的『粹』和其概念性分析之間」存在著「背離的關係」(KSZ 1:74)。再者，任何體驗的客觀化形式，不論是自然的或藝術的，也都不能完整地揭示「粹」的全部內涵。因為客觀化活動即使是無意

識的創作，也總是在各種不同條件的限制下成立，沒有辦法在「深度和廣度上」完全具現「粹」的豐富體驗(KSZ 1:75)。簡言之，任何客觀化的意義，不論是理論的、非理論的，都是對意義體驗的窄化。我們知道，生存哲學、活的哲學(生きた哲学)的任務是要深入實在當中，把握活生生的或生動的(生きた)實在。然而，理論所獲得的意義是一種固定的存在，以這樣的存在去把握生動的事物之時，不免將其予以抽象化，這是任何學問的困難，不單單只是生存哲學的。概念無法替代體驗，也無法保證體驗的獲得，這樣的道理九鬼沒有理由不知道。問題只在於，如果理論本身就有這種限制的話，那麼，理論的任務究竟是什麼？或者說，九鬼為什麼還要分析「粹」的感覺？

九鬼說：「知性存在者的所有意義，取決於將意義體驗引導至概念性自覺。」(KSZ 1:75)理論的目的在將體驗導向概念的自覺。但為什麼需要概念的自覺或清楚的概念呢？筆者認為，倘若沒有清楚的、自覺的概念，我們很容易混同相類似的概念，或者以模糊的語詞含混帶過，這樣的結果會連帶地將體驗埋沒於無分別之中，我們可以說這是知性分析的消極任務：防止體驗的混同。但即使如此，概念是普遍性的，體驗是特殊的，這樣的對立仍然存在。就特殊性而言，體驗無法藉由概念傳遞。這樣的話，我們要如何才能獲得「粹」的體驗呢？當我們希望從普遍性的概念獲得特殊性的體驗之時，九鬼要求讀者進行一種柏拉圖式的「回想」，回想起「**我們的精神所曾經看過的東西**」。「這個回想對我們來說，就是讓我們詮釋性地重新認識『粹』是**我們的東西**(我々のもの)的一個視域。」

(KSZ 1:81)這樣來看的話，「粹」的體驗是透過回想，在我們身上所喚起的感覺。這是很有意思的看法。九鬼表明自己在「三位一體」這個問題上，寧可站在唯名論的立場來解決。就像柏格森嗅到薔薇花香並回想起過去，但是，薔薇香氣並不是「固定不變的事物」，也不是「千萬人共通的類概念」，這些都不是現實存在的事實，現實存在的唯有「內容各異的個別香氣」而已(KSZ 1:12-13)。普遍的薔薇香氣並不實在，它是內容各異的個別香氣所構成的「名」，它是「唯名」的存在。但我們之所以能夠說，「這個香氣」是薔薇香氣，是因為它是「薔薇香氣」的一個實例。各個個別的體驗都是帶有特殊性的體驗，但它們作為共相的一個實例，又都是同一共相的不同顯現。這樣的話，理論性的概念除了消極地防止感覺的混同之外，它也積極地扮演著促成「回想」的功能。從個別體驗出發來回答普遍性問題，這並不一定違背胡塞爾的「本質直觀」的理論，藤田教授也從不同的角度指出這個問題。但無論如何，倘若我們從九鬼的這條思路來看的話，我們似乎可以將「粹」的普遍性建立在柏拉圖式的回想之上，然而不同於柏拉圖的，九鬼不是實在論，而是要透過唯名論的方式來解決。但這不是九鬼的想法，或者說，這條思路能不能回答普遍性的問題，還需要我們再進一步研究。

「粹」的意義體驗是一種「實存領會」。「要理解意義體驗的『粹』，就必須是具體性的、事實性的與特殊的『存在領悟』(實存領會)。」(KSZ 1:13)它並不是理論的構造意義(媚態、骨氣、死心)，但「意義的有效性問題並不會讓意義的存在問題變成無用。存在問題往往是更為根本的問題。」(KSZ

1:7)在這裡，我們看到九鬼從新康德學派的「有效性問題」轉移到海德格詮釋學的「存有問題」或「存在問題」，主張先於任何命題陳述的「存在領悟」，並且認為這才是命題陳述的本源所在。但是，這種本源的意義體驗要如何來回想？或者說，「這個意義的回想的可能性要藉著什麼來維繫？」九鬼的回答是「不要在遺忘中葬送我們的精神文化」(KSZ 1:81)。這也是一個很有意思的回答。我們知道，「粹」的實在性不是實在論式的共相，它不是一個可被遺忘的客體。這樣的話，什麼叫做「『粹』的遺忘」？對此，我們可以注意，九鬼也曾經說過「粹」是一種「生存方式」，它是日本人的「生存方式」(「生き」かた)(KSZ 1:3)。如果這是「粹」最本源的意義場所的話，「粹」的構造分析，就不能單純地視為只是一種特殊的美感分析，它也是對我們「世界內存在」(或譯為「在世存有」)(*In-der-Welt-sein*)的一種思考。我們所生存於其中的世界，並不是外於我們的事物，毋寧就是我們本身，屬於我們的生存全體，這是海德格哲學的一個基本想法。九鬼所談的「回想」就發生在這個全體之中。這樣來看的話，不僅體驗是一種回想，理論也是一種回想，早先〈關於「粹」〉的原則也早已內存於九鬼心中，九鬼歐洲的經驗只是在促成這個「回想」而已。因而，「粹」的遺忘其實是「日本生活方式」的遺忘。「粹」雖然屬於日本民族的生存方式，但它不限制於日本民族。也就是說，對一個長年沉浸於江戶文化的外國人來說，「粹」的意義體驗仍然是可能的。但這個想法能不能成立，這一部分的討論，已經越出了本文的範圍。

粹的構造

いぎの構造



注釋者前言

《「粹」的構造》於1930年11月以單行本的形式出版，之後七十幾年來本書不斷被廣泛閱讀。能如此長期被閱讀而且發掘出許多讀者，我想其中有各種理由，但是，這本書極具魅力的理由可以說是九鬼周造貼近了活生生的現實，並且鮮明地將其構造化。

如同九鬼在本書的〈前言〉裡所說的：「活的哲學必須是能理解現實的哲學」，言明了他經由本書之目標所在以及本書的宗旨。他要創造的哲學不是脫離現實，而是將現實本身以活生生的樣態掌握，這是九鬼在本書裡給自己定下的課題。

我必須說，在日本的哲學歷史當中這絕不是一般性的課題，毋寧說是很稀有的。而這個課題在本書裡被完美地達成了，花了相當長的時間被研磨、篩選出來，長期以來所共有的價值意識，從歷史當中鮮明地被汲取出來。

徹底的具體性事物與具體性意識現象，就是本書的出發點。從這點來說本書是相當容易親近的書籍。可是另一方面它的分析是用嚴密的方法性反省所支撐的，並且使用胡塞爾及海德格為首的許多西洋哲學為根據。不可否認的，這也是讓本書

長久被疏遠的原因。而意圖跨越這個隔閡並且讓本書變得能更親近的想法，成為本書以「全注釋」形態出版問世的契機。我希望本書所附的注釋及解說，能讓讀者有所助益。

凡例

- 一、本書講談社日文版本的底本原收錄在《九鬼周造全集》第一卷(岩波書店，1981年)中的《「粹」的構造》。
- 二、底本爲了強調關鍵字詞，會在該字詞上方標記○○或◎◎，本中譯本則不做區別，全部以粗體字表示。
- 三、藤田教授注釋本德文的引文部分，根據德文原文重新譯過，並根據所屬《全集》註明出處。
- 四、本中譯本的注釋部分分三種，分別是九鬼周造原注、講談社版本藤田正勝教授注釋，以及中文譯者的注釋。九鬼周造原注以〔九鬼注〕的形式表示；藤田教授之注釋不特別標出，唯有在〔九鬼注〕底下之注中注，爲了區隔而特別加上〔藤田注〕；中譯本譯者之注釋則以〔中譯注〕的形式附注。
- 五、本書底本計六章。講談社版藤田教授於每章後均附解說，並於全文最後再附一篇總解說。
- 六、本中譯本於底頁附九鬼周造年表，以利讀者對照閱讀。
- 七、本中譯本內文爲黃錦容教授全文翻譯，黃文宏教授則爲哲學方面的說明與修正。而中譯注部分，哲學方面爲黃文宏

教授負責，江戶美學方面為內田康教授負責，其他則為黃錦容教授負責。

題辭

La pensée doit remplir toute l'existence.

Maine de Biran, *Journal intime*. *

* 「思考必須要填滿存在全體」，德比朗《日記》。

序

本書是將刊登於《思想》雜誌第92號及第93號(昭和五年1月號及2月號)上的論文加以修補而成。

活的哲學必須是能理解現實的哲學。我們知道「粹」這個現象的存在，那麼此現象具有何種構造？「粹」難道不是我們民族獨自的「生命」(生き，iki)方式之一嗎？將現實原封不動地掌握，並將應該玩味理解的體驗邏輯性地表達出來，正是本書追求的課題。

九鬼周造

昭和5年10月(1930年10月)

第一章 前言

所謂「粹」的現象具有什麼樣的構造呢？首先，我們能依照怎樣的方法來闡明¹「粹」的構造並掌握「粹」的存有呢？不消贅言，「粹」本身就構成一個意義。此外，「粹」是個成立的語詞，這也是事實。那麼，「粹」這個詞是否具有在各國語言中找得到的普遍性？我們必須先查明此點。而且，如果「粹」這個語詞只單單存在於我們的國語的話，那就代表「粹」具有特殊的民族性意義。但是，對於具有特殊民族性的意義，亦即對於特殊的文化存在，究竟應該用何種方法論性的態度處理之？在闡明「粹」的構造之前，我們必須先回答這些先決問題。

首先，一般所謂的語言與民族有什麼樣的關係呢？語言內容的意義與民族的存在立足於何種關係之上？意義的有效性問題並不會讓意義的存在問題²變成無用。存在問題往往是更爲

1 將到目前爲止隱藏的，或是意義不明白的事物予以釐清。

2 效性問題與存在問題：「有效性」(Gelten, Geltung)特別是在新康德學派中所使用的概念，用來與存在(實存)做對比。當某個命題(比方說「平行線不會相交」此一命題)爲真的時候，這個命題的**意義**，並不

根本的問題。我們必須先從既予的具體事物為出發點。我們被直接既予的東西，就是「我們」自己，同時也是被視為我們之綜合體的「民族」。民族的存在樣態，倘若對該民族而言是核心事物的情形時，它就會以特定的「意義」出現，並且這種特定的意義會藉由「語言」開啓一條通路。因而，一個意義或是一種語言，不外是一個民族的過去與現在的存在樣態之自我表明；是具有歷史的特殊文化之自我開顯。所以意義及語言與民族的意識存在的關係，並不是前者的集合而形成了後者，而是民族之活生生的存在創造了意義與語言。兩者的關係，並不是部分先於全體的機械性構成關係；而是全體界定出部分的有機性構成關係。因此，一個民族具有的某種具體性意義或語言，當作該民族之存在的表明，不可能不帶有民族的體驗的特殊色彩。

屬於自然現象的意義及語言，本來就具有廣大的普遍性，而且這種普遍性絕不是絕對的東西。比方說，法文的“ciel”³或是“bois”⁴這兩個詞，和英文的“sky”，“wood”；德文的“Himmel”，“Wald”比較的話，其意義內容並不是全然同樣的，這是任何曾經在該國居住過的人，都能馬上理解的事。“Le

(續)

像種種事物般是一種現實上的存在，但具有認識上的價值。換言之，真的事物具有對任何人都可以強制要求認可的性質。這個性質與價值就是「有效性」。

新康德學派重視這概念，但九鬼在本章強調，在考察「粹」這個現象的時候，重要的不是種種現象中共通的普遍性意義，而是作為具體體驗的「粹」與作為特殊文化存有的「粹」。

3 中譯為天空、天國、氣候、地方、天體。

4 中譯為森、林、木材、薪材。

ciel est triste et beau”⁵的“ciel”和“*What shapes of sky or plain?*”⁶的“sky”和“*Der bestirnte Himmel über mir*”⁷的“Himmel”，依國土和居民的不同，其內容各自承受著特殊的規定。與自然現象有關的詞彙都如此了，更何況是與社會特殊現象相關的語詞，因此想在他國的語言中找到嚴格的意義對等語詞是不可能的。即使是希臘文的“πόλις”⁸，“εταίρα”⁹，這兩個詞彙也與法文的“ville”¹⁰，“courtesane”¹¹有不同的意義內容。此外，即使語源出處一樣，但是只要成爲一國的國語，其意義內容就會產生差異。拉丁文的“caesar”¹²和德文的“Kaiser”¹³的意義內容絕不是同樣的。

這在無形的意義及語言上也是一樣。不僅如此，某個民族特殊的存在樣態，當作一種核心的事物，會以意義及語言的形

-
- 5 中譯爲「天空悲傷、美麗」。法國詩人波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)的詩〈夜曲〉(Harmonie du soir)的一節。
 - 6 中譯爲「什麼樣的天空、什麼樣的平原？」英國詩人雪萊(Percy Bysshe Shelley, 1792-1822)的詩〈雲雀曲〉(To a skylark)的一節。
 - 7 中譯爲「頭上的星空」。康德在《實踐理性批判》結論的開頭有如下的敘述：「有兩樣東西，我們時常愈反覆地加以思想，它們就會爲人心灌注了時時翻新、有加無已的讚嘆和敬畏：這就是我頭上的星空，與我內心的道德法則。」〔中譯注：引自中文《康德全集》卷五，頁161。〕
 - 8 中譯爲都市、首都、要塞都市、出生的故鄉城鎮、都市居民、國家、共和國。
 - 9 中譯爲同伴(女性)、伴侶、友人、愛人、娼妓、富裕又有教養的妓女。
 - 10 中譯爲都市、都會、市街、市(行政分級)、都會生活、城鎮的人。
 - 11 中譯爲高級妓女、古代希臘富裕又有教養的娼妓。
 - 12 中譯爲元首、皇帝、副帝。
 - 13 中譯爲皇帝。

式開顯自身。但是，其他的民族卻因為沒有當作核心事物的同樣體驗之故，就會有明顯地缺乏這種意義及語言的情況。比方說，“esprit”¹⁴這個字的意思反映了法國國民的性情與歷史全體。這個意義與語詞，其實預想了法國國民的存在，即使在他國的語彙中，也找不到全然相同的字眼。一般在德文將“Geist”¹⁵當成“esprit”的對應語，但是“Geist”既有的意義是借用黑格爾的用語語法來表現的，這與法文“esprit”的意義是不一樣的。而“geistreich”¹⁶這個語詞也還是無法完全擁有“esprit”一詞所帶有的色彩，如果有的話，也只有在有意識地翻譯“esprit”的情況才使用這個語詞。這種情況是在本來的意義內容之外，再被強加附帶其他新色彩的結果嗎？不是的，這是在語言中導入其他新的意義的結果。這樣的話，這種新的意義並不是本國國民有機性地創造出來的東西，只不過是從他國機械性地輸入的產物罷了。英文的“spirit”，“intelligence”，“wit”，這三個語詞也都不同於法文的“esprit”。前兩者在意義上有所不足；而“wit”的意義又過剩。再舉一個例子，“Sehnsucht”¹⁷這個詞是德意志民族所產生的語言，它和德意志民族具備有機性的關聯。它展現了苦惱於陰鬱的氣候風土以及戰亂下的民族，對光明幸福世界的憧憬意識。對綻放檸檬花的國家抱著憧憬，這並不單單是

14 中譯為精神、心、知性、思考力、才華、機智、才能、具有某種精神的人、理念、靈魂、亡靈。

15 中譯為精神、心、智力、才華、具有某種精神的人、風氣、本質的意義、主義、朝氣、靈魂、亡靈、精華。

16 中譯為才華洋溢、富有機智、聰明伶俐。

17 中譯為嚮往、憧憬、鄉愁、渴望。

迷娘的思鄉之情¹⁸而已，也是德意志全體國民對光明的南方的惱人憧憬。一種「帶我到夢所不及的遙遠未來的遠方，帶我到比古時候雕刻家們所夢想的更加溫熱的南方去，在那遠方，諸神裸身舞蹈，羞於穿衣蔽體¹⁹」的憧憬。尼采所謂的“flügelbrausende Sehnsucht”²⁰是德意志國民同樣擁有的情懷。這種苦惱後來又被置定²¹成“noumenon”²²的世界，採取了形上學的情調。英文的“longing”²³或是法文的“langueur”²⁴，“sourir”²⁵，“désir”²⁶等，都不能複寫出德文“Sehnsucht”的整體

- 18 歌德著的《威廉麥斯特的漫遊時代》第三部第一章開頭所歌頌的迷娘曲：「你知道嗎，那檸檬花開的地方，茂密的綠葉中，橙子金黃，藍天上送來宜人的和風，桃金娘靜立，月桂梢頭高展，你可知道那地方？前往，前往，我願跟隨你，愛人啊，隨你前往！」
- 19 [九鬼注] Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* Teil III, “Von alten und neuen Tafeln.”(尼采，《查拉圖斯特拉如是說》第三部〈關於舊石版與新石版〉)
- 20 中譯為讓翅膀沙沙作響的憧憬。尼采的《查拉圖斯特拉如是說》第三部〈關於舊石板與新石板〉第二節。
- 21 一種「定立」。它不是論證的結果，而是設立直接存在的命題，或是設想某對象。
- 22 noumenon(理體)：存在於現象底部之常恆不變的實體。根據康德的說法，我們所認識的事物(或即我們所思想為外在事物的東西)，是藉由存在於我們思想形式的範疇所構成的(現象、phaenomenon)，它並不是在其自身的存在。我們的認識雖然可以思想為是由某種先行存在的超越之物(或即物自身)所觸動，但是，我們無法認識物自身。它是理體，也就是noumenon。參閱康德，《純粹理性批判·先驗分析論》第二篇第三章。
- 23 中譯為嚮往、熱望、渴望。
- 24 中譯為倦怠、悶悶不樂、沒精神。
- 25 中譯為嘆息、憧憬、哀愁。
- 26 中譯為欲望、願望、性欲。

色彩。布特魯²⁷在〈神祕主義的心理〉的論文裡提到神祕主義，他說：「其出發點是精神上難以定義的一種狀態，德文的“Sehnsucht”非常充分地表現出這種狀態。」²⁸也就是說，布特魯承認法文裡沒有詞彙可以表現出“Sehnsucht”的意義。

「粹」這個日語也是具有這種顯著民族色彩的一個詞彙。假設我們試著從歐語裡尋找同樣意義的詞彙。首先，在英文、德文裡與它類似的詞彙幾乎都是根據法文的借用。那麼，是否能在法文裡找到與「粹」相對應的詞彙？第一個會發生問題的是“chic”²⁹這個語詞。這個語詞原封不動地被英文和德文所借用，在日本則經常被翻譯成「粹」。其實關於這個詞彙的詞源有兩種說法，根據其中一種說法是“chicane”³⁰的省略，原本的意義是——精於讓訴訟糾纏不清的「纖巧的詭計」；根據另一種說法，“chic”的原形是“schick”³¹，也就是來自於德文的“schicken”³²。然後和“geschickt”³³一樣，具有任何事情都很

27 布特魯(Emile Boutroux, 1845-1921)法國哲學家。重視自然中的「偶然性」與「目的性」，構思了唯心論的哲學。著有《自然法則的偶然性》(1874)等。九鬼周造在《偶然性的問題》的執筆期間，參考了布特魯的研究。

28 [九鬼注] Boutroux, “La psychologie du mysticisme”, *La nature et l'esprit*, 1926, p.177(布特魯, 〈神祕主義的心理〉《自然與精神》, 1926年, 頁177)。

29 形容詞為瀟灑、風流(粹々)、漂亮；名詞為：瀟灑、風流(粹)、巧妙。

30 中譯為詭詐、(為了拖延訴訟的)司法黃牛。

31 中譯為風流的、洗練的、漂亮的。

32 中譯為(作為及物動詞)派送；(作為反身動詞)順應、進行順利、合乎禮儀、合適的。

33 中譯為靈巧的、巧妙的、適合的、合適的。

「巧妙」的意思。法國引進這個詞彙，逐漸將其轉變成接近興趣意義的“*élégant*”³⁴來使用。而後，具有這種新意義的“*chic*”，被當成法文而反向輸入德國。這個語詞現在具備的意義，不管其內容為何，都絕對不像「粹」那樣受到限定。“*chic*”的外延³⁵是更為寬廣的，它將「粹」與「高尚」³⁶視為元素而平均地概括之，相對於「土氣」（野暮，*yabo*）、「低俗」³⁷，它也表示一種趣味的「纖巧」或「卓越」。接下來是“*coquet*”³⁸這個語詞。它來自於“*coq*”³⁹，是一隻公雞被數隻母雞包圍之條件下所展現出來的光景，意味著「媚態性的」。這個語詞在英文和德文也原封不動地被使用。雖然德國在18世紀針對“*coquetterie*”⁴⁰構思出“*Fängerei*”⁴¹一詞，但是“*Fängerei*”這個語詞還不到一般通用的程度。這個特別有「法國味的」語詞確實構成了「粹」的一個特徵。可是只要不再添加其他特徵的話，那麼它就無法產生「粹」的意義。不僅如此，依照特徵的不同結合，也會變成「低俗」或是「撒嬌作態」⁴²的意義。卡門一邊歌唱著哈巴

34 中譯為優雅的、高尚的、瀟灑的(粹な)、機靈的。

35 「外延」(*extension*)指某個概念的廣度，或即屬於該概念之個體的集合。如果以「人」這個概念來說，全部的人就是其「外延」。「外延」相對於「內涵」(*intension*)，「內涵」是指屬於某個概念之所有事物之共通的性質與屬性。以「人」為例的話，「雙腳步行」、「擁有理性」等就是「人」的「內涵」。

36 [中譯注] 日文為上品，發音為*jouhin*，高雅、文雅高尚的意思。

37 [中譯注] 日文為下品，發音為*gehin*，低級的意思。

38 中譯為漂亮的、乾淨的、嬌媚的。

39 中譯為公雞。

40 中譯為漂亮、瀟灑(粹)、諂媚、裝模作樣。

41 與*coquetterie*同義，但現在已不使用。

42 [中譯注] 日文為甘い，發音為*amai*，氣氛香甜、隨便不嚴謹等多義

奈拉舞曲⁴³，一邊不斷對唐喬塞諂媚的態度是十足的“coquetterie”，但是絕對不是「粹」。此外，在法文裡還有“raffiné”⁴⁴這個詞。它來自於“re-affiner”，亦即「處理得更精細」這個語詞，意味著「洗練」。這個語詞也轉移到英文與德文上面，因而它也形成「粹」的特徵之一。可是要形成「粹」的意義還欠缺一些重要的特徵。而且當與某些特徵結合的情形時，也可以變成在某種意義上和「粹」相對立的「澀味」⁴⁵。總之，「粹」在歐洲的語言裡面只有類似的語詞，卻無法找到全然同等價值⁴⁶的語詞。所以，我們不妨想成所謂的「粹」是東洋文化，甚至可說是大和民族在特殊存在樣態下顯著的自我表明之一。

本來，在西洋文化中探尋與「粹」類似的意義，並藉由形式化的抽象來找出某些共通點，並非不可能。但是，若要理解民族存在樣態的文化，這不是一個合宜的方法論態度。即使自由地變換民族性質、歷史性質的存在下所界定的現象，並且在可能的領域中進行所謂的「觀念化」⁴⁷，我們所能得到的，不

(續)——

詞。

- 43 比才(Georges Bizet, 1838-1875)於1873-1874年間所作的歌劇《卡門》中，卡門一邊向唐喬塞諂媚一邊歌唱的舞曲。由於採用19世紀古巴盛行的舞曲的節奏，所以稱為「哈巴奈拉」。
- 44 中譯為洗練的、精心製造的。
- 45 [中譯注] 日文為渋味，發音為sibumi，沉穩有深刻韻味。
- 46 [中譯注] 指「語意上的同等價值」。英譯為semantic value。
- 47 現象學立場的開創者德國哲學家胡塞爾(Edmund Husserl, 1859-1938)的用語。原文為“Ideation”，有時也翻譯成「理念洞察」[中譯注：在中文世界，Ideation只有「觀念化」這一種翻譯。它是胡塞爾「本質直觀」的前身]。胡塞爾的現象學並不著眼於個別的、經驗的事實，而是看向於這些個別經驗的本質(參照頁20，注55胡塞爾《純粹現象學

過只是包含該現象的抽象性類概念⁴⁸而已。理解文化之存在的真諦，在於不損害其作為事實的具體性，在其原封不動活生生的形態中掌握之。柏格森⁴⁹所說的：「聞到薔薇的香氣而回想起過去，這並不是藉由既予的薔薇香氣而聯想到過去的事，而是在薔薇的香氣中嗅出過去的回憶。」⁵⁰ 薔薇的香氣這種固定不變的事物，以及千萬人所共通的類概念，並不是作為一個現實而存在，有的只是內容各異的個別香氣而已。因而，藉由薔

(續)

與現象學的哲學之觀念》的引文)。這種將目光從個別的事實轉到本質的過程，胡塞爾稱之為「本質還原」。而這個方法就稱為「觀念化」或「本質直觀」。根據胡塞爾的說法，本質並不是一次就能直觀到的。首先，我們要將經驗對象的可變部分依據自由想像予以無限地變更，透過這種自由變更，會殘留下不變動的事物(變中不變者)。透過這種自由變更所浮現的具有同一性的實情就是本質，觀念化就意味著直觀這種本質的歷程全體。

- 48 類概念，也叫做一般性概念、普遍性概念。人具有一般化的能力，或即具有從類似的個別事物當中，取出共通的特徵、予以概括性地掌握的能力。依據這能力所造作出來的概念就是「類概念」。“universalia”(拉丁文)也是相同的意思。
- 49 柏格森(Henri Bergson, 1859-1941)法國哲學家。繼承法國唯心論哲學家德比朗(Maine de Biran)(參照頁113, 注6)及拉維松(Ravaisson)等的傳統，重視直觀及生命創造性，並建構了自身的形上學。著有《論意識的直接所與物》(1889)、《物質與記憶》(1896)、《創造進化論》(1907)、《道德和宗教的兩種起源》(1932)等。九鬼周造在歐洲留學之際，最初在德國最具代表的哲學家海因里希·李克特(Heinrich Rickert)門下學習，但後來跟隨柏格森去了法國，於巴黎大學就讀。在一篇名為〈回憶柏格森〉的文章當中，九鬼提到：「柏格森是20世紀前半，世界僅存的最偉大的哲學家，這點我想應該不會有人有意見的。」
- 50 柏格森在《論意識的直接所與物》第三章裡敘述如下：「一聞到薔薇的香氣，孩提時模糊的回憶會隨即在的記憶裡甦醒過來。這回憶絕對不是因為薔薇的香氣所引起的。是我在香氣本身當中嗅到回憶，那個香氣對我來說就是一切。」

薇的香氣這種一般性的事物，與回憶這種特殊性事物相結合來說明體驗，就好像試圖排列幾個多國語言共通的字母，以發出某國語言特有的聲音一樣⁵¹。對「粹」進行形式化性質的抽象解讀，並試圖尋找存在於西洋文化中類似現象的共通點，也是同類的做法。大致上對有關「粹」的現象的掌握，進行方法論性的考察時，我們會面臨的就是“universalia”⁵²的問題。安瑟姆根據將類概念視為實在的立場⁵³，他擁護正統派信仰，認為三位終究是一體之神。對此，羅瑟林從把類概念視為只是名目的唯名論⁵⁴的立場出發，主張聖父、聖子和聖靈這三位是各自獨立的三個神，甘願承受他人對三神論的非議。我們在理解「粹」之時，也必須要有被視為異端分子的覺悟，要將“universalia”的問題推往唯名論的方向去解決。也就是說，我們不能將「粹」單純地視為種概念處理，不可追求的「本質直觀」⁵⁵，它是以觀向出涵蓋種概念的類概念其抽象的普遍性為

51 [九鬼注] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* 20e éd., 1921, p.124.(柏格森,《論意識的直接所與物》第20版,1921年,頁124)

52 中譯為普遍性[中譯注:或譯為「共相」]。參照頁20,注53。在西洋中古世紀時,曾激烈爭論這「普遍性」是否就是實在,或者只是一種名目。這就是所謂的「共相之爭」。

53 在共相之爭當中,主張「普遍性」或即「類」與「種」是先於個體的存在,「普遍性」就是實在的立場,就稱為「實在論」或「唯實論」。安瑟姆(Anselmus Canterbury, 1033-1109)就是這種立場的代表人物。著有《獨白集》、《論真理》等書。

54 在共相之爭當中,與實在論相對立的立場。主張普遍性不過只是名目,並不是事物也不是實在。羅瑟林(Roscelinus, 1050-1120?)與其弟子阿貝拉德(Petrus Abaelardus, 1079-1142)(法文名為Pierre Abélard)等為其代表者。

55 參照頁18,注47。胡塞爾《純粹現象學和現象學哲學的觀念》第一卷

目的。要理解意義體驗的「粹」，就必須是具體性的、事實性的與特殊的「存在領悟」。在詢問「粹」的「本質」(essentia)之前，我們應該先詢問「粹」的「存在」⁵⁶(existentia)。一言以蔽之，「粹」的研究不能是「形相性的」⁵⁷，而應該是「詮

(續)

(1913)，頁12。〔中譯注：《胡塞爾全集》卷三，頁15〕敘述如下：「『本質直觀』唯有在這麼一種自由的可能性之下才是可能的，即唯有在我們能將目光轉向於與該本質『相應的』個物，並且形成範例意識的這種自由的可能性；反之，『個物直觀』唯有在這麼一種自由的可能性之下才是可能的，即唯有在我們能夠進行觀念化，並且相應於個物，在作為個物而出現的東西當中，將目光指向於這個範例所顯示出來的本質之時。」「觀向」是“Blickrichtung”(「著眼於……，將目光指向於……」之意)的翻譯。

- 56 Essential, existentia: “essentia”是拉丁文的「本質」，而“existentia”是拉丁文的「存在、實存」。「『粹』的本質」是指在各個個別意識現象的「粹」當中所共通的本質，「『粹』的存在」是指「粹」被具體地體驗到部分、是作為特殊文化存在的「粹」。

在頁22，注58九鬼原注裡，提到參考胡塞爾與海德格的著作，胡塞爾的《純粹現象學和現象學哲學的觀念》(1913)有如下的敘述：「純粹的，或超越的現象學，並不是作為事實的學問，而是作為本質的學問(作為『形相』的學問)而被建立。也就是說，它將專注於確立一種『本質知識』的學問，而這門學問完全不牽涉任何對『事實』的認識。」(頁4)〔中譯注：《胡塞爾全集》卷三，頁6〕「這兩個直觀(前注引文中所說的『本質直觀』與『個物直觀』)在本質上的區別，對應於『存在(實存)』(這裡很明白地是意指作為個物而顯現的存在)與『本質』間，或即『事實』與『形相』間的本質性關係。」(頁12)〔中譯注：《胡塞爾全集》卷三，頁16〕

相對於此，海德格在《存在與時間》(1927)當中，做了如下的敘述：「這種存有者(此有)是什麼(essentia〔本質〕)，倘若能夠這麼說的話，必須從它的存有(existentia〔實存〕)來掌握。」(第一部第一篇〈此有的預備性基礎分析〉)〔中譯注：《海德格全集》卷二，頁56〕由此可知海德格認為存在(實存)較本質擁有優先性。

- 57 〔中譯注〕「形相」來自於希臘文的εἶδος，原本是指一個事物看起來的樣子，在柏拉圖哲學中，轉義為事物的理型。在哲學史上，是「本質」另一個表示。

釋性的」⁵⁸。

那麼，在意義上以民族性的具體形態被體驗的「粹」具有何種構造呢？首先我們必須要領悟在**意識現象**名義下成立的存在樣態的「粹」，順便去理解被視為取得**客觀表現**之存在樣態的「粹」。倘若無視於前者，或是將前者與後者的考察順序弄顛倒的話，「粹」的掌握最後只會落入空洞的意圖。而且，當

58 [九鬼注]對於「形相」及「詮釋」的意義，以及「本質」與「存在」的關係，請參考以下書目。

Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, 1913, I, S. 4, S. 12. (正確的標題為“*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*”)(胡塞爾,《純粹現象學與現象學哲學的觀念》第一卷,1913年,頁4、12)Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927, I, S. 37 f.(海德格,《存在與時間》第一部,1927年,頁37之後)Oskar Becker, *Mathematische Existenz*, 1927, S. 1.(奧斯卡·貝克,《數學的存在》,1927年,頁1)

[藤田注]如前一個注釋所引用的《純粹現象學和現象學哲學的觀念》所說,現象學與用其他方法也能得到的個別的、經驗的事實無關,而是關於這些個別經驗之同一性本質的學問。以這樣方式來掌握本質與本質的關係,這個意義下的學問,也可以稱為「形相的」(eidetisch)學問。

相對於此,「詮釋學的」(hermeneutisch)這個語詞則涉入海德格「詮釋學的現象學」的立場。上述九鬼注裡所提到的參照,在海德格的《存在與時間》裡敘述如下:「現象學的描述在方法上的意義就是詮釋。此有現象學的邏各斯(λόγος)具有詮釋(ἐρμηνεύειν)的性格。通過這種詮釋,存有的本然意義,以及此有本身之存有的根本構造,就會向屬於此有自身的存有理解宣告出來。」「詮釋學作為對此有之存有的詮釋……擁有一種對實存的實存性之分析的意義。」(頁37-38)[中譯注:《海德格全集》卷二,頁50]如此所述,對海德格來說,詮釋就是推敲此有的存有理解,向此有告知「存有的本然意義」與「此有之存有的基本構造」。九鬼的「詮釋」一詞,並不是在海德格《存在與時間》文脈的本意來使用,而是對比於「形相性」,用來表達不損害事實之具體性,在事物本來的形態下來掌握的意思。

試著闡明「粹」的時候，大概都會陷入這種謬誤。因為首先把「粹」的客觀性表現當作研究對象，探索其範圍內的一般性特徵，只是一直去研究「粹」相關的客觀性表現的話，要掌握「粹」的民族的特殊性終將失敗。此外，認為藉著客觀性表現的理解，就可以直接領悟意識現象，也將導致視為意識現象的「粹」，在說明上流於抽象性與形相性，而無法將歷史性、民族性所界定的存在樣態，具體性地、詮釋性地加以闡明。與此相反，我們必須從具體性的意識現象出發，展開「粹」的詮釋。

解說

〈第一章 前言〉是由拋出：「所謂『粹』的現象具有什麼樣的構造呢？」（見頁11）的提問一起展開。這個問題不只是序章，跟本書整體都有關係。本書的旨在於確定構成「粹」的種種元素，也就是將「粹」之所以形成「粹」的種種特性，從基本的元素逐漸循序確定，並且將「粹」的意義內容架構化，更進一步將「粹」與「高尚」、「澀味」等類似的詞彙區隔開來，同時將其內容上有關聯的這些詞彙架構化（見頁61的圖），讓「粹」的意義內容更為明確，這正是本書題名為《「粹」的構造》之緣由。

但是，以上的問題之後，九鬼接著又提出了方法上的問題：「首先，我們能依照怎樣的方法來闡明『粹』的構造並掌握『粹』的存有呢？」（見頁11）為了要闡明「粹」的構造，一開始我們會被質問要如何闡明「粹」方法上的問題，而〈第一章 前言〉就是針對這個方法做討論。此章放在闡明「粹」的

內涵性構造和外延性構造的第二章和第三章之前，就是因為如果不先針對方法完整論述，要闡明「粹」的構造的嘗試，終會落得以不完全的面貌收場之故。

而這問題與接下來的問題具有很深的關係：「粹」這個語詞是否本來就具備普遍性？也就是關係著「在別的语言裡是否能找出與『粹』這日語詞彙相對應的詞」的問題。

如果在其他任何語言裡都能找出與「粹」這個日語相對應的詞彙的話，很自然地就會轉而去關注這些詞彙共通的意義，換言之就是轉向去關注「粹」的本質。反之，如果在其他語言裡找不到相對應的詞彙的話，自然就會轉向去關注「粹」的特殊意義內容。

對於這個問題，九鬼拿「粹」與chic, élégant, coquet等法語；或是根據這些法語所製造出的英語或德語做比較，其答案顯示了「粹」的意義內容跟這些詞彙絕對不一樣，且更可說這現象也色彩濃厚地反映了日本獨特的歷史與文化。

同時，「能依照怎樣的方法來闡明『粹』的構造？」這樣的提問，也可換句話說：「具有特殊民族性的意義，亦即對於特殊的文化存在，究竟應該用何種方法論性的態度處理之？」（見頁11）

針對這個問題或許可以做這樣的回答：即使在意義上有落差，但只要有類似詞彙存在，將它們相互比較、取出共通意義內容後，就可以釐清「粹」的本質。但九鬼卻明確地排除掉這樣的方法，因為這種方法會讓「粹」特殊的意義內容脫節掉落。九鬼強調，有必要去掌握使「粹」成為特殊存在的元素，也就是從「不損害其作為事實的具體性，在其原封不動活生生

的形態」來掌握「粹」(見頁19)。

九鬼為何強調將「粹」以「活生生的形態」加以掌握的必要性？這與他對語言的理解有深厚關聯。九鬼將全體語言視為各民族在歷史裡所形成的文化的累積，或當作是其文化開示的場域掌握之，且各民族的語言裡存在著反映其濃厚的民俗文化色彩的語彙，換句話說，就是存在著最完整開示其文化的語彙。九鬼舉出法語的 *esprit* 和德語的 *Sehnsucht* 作為其代表性的例子，而照他的說法，「粹」也是此種文化色彩的語彙之一。由這樣的觀點來關注看待「粹」時，須從其特殊的意義內容原樣地掌握，這是九鬼的想法。

九鬼將以上兩個方法，切割成實在論(唯實論)與唯名論兩者普遍論爭的立場，表明了他採取唯名論的論點。他強調或許重要的並不是本質(*essentia*)直觀，而是存在(*existentia*)的領悟。

九鬼所說的排除「本質直觀」，存在的領悟更是必須追求的目標。他很明顯地不是採用胡塞爾的現象學，九鬼所說的存在的領悟，蘊含著對海德格詮釋學性的現象學所產生的共鳴。他的說法正是根據海德格《存在與時間》裡的一段話：「這個存在者(此有)是什麼(*essentia*)？如果可以論述它的話，那必須要從其存在(*existentia*)來掌握才行。」

但是九鬼在考察「粹」的方法上，並不是一開始就明確地徹底看透。《「粹」的構造》的草稿雖然是他停留於巴黎期間執筆的——那時的標題定為「『粹』的本質」。在草稿中他方法論的立場還未確定，可以說在相關方法上還存在著極大的動搖。關於這點我想在本書卷末解說裡再詳細討論。

此外這一章裡九鬼提及有關方法的另一個問題，即有關**意識現象**的「粹」和**客觀性表現**的「粹」。我們在具體的生活場域裡，透過某種具體性的東西（比方說對方的身體動作或姿態、用字遣詞、服裝的色彩或花樣等）體驗到「粹」（或是自己透過這些東西，表現出「粹」的舉止）。在這種情形下體驗到，或是意識到的「粹」，就是意識現象的「粹」。九鬼認為此處所說的「粹」，是某種具體性的東西，也就是動作或姿態、服裝的色彩或花樣等等；或是在其中作用著的價值判斷採取客觀的形態而呈現的。這就是客觀性表現的「粹」。（本書〈第四章 「粹」的自然性表現〉和〈第五章 「粹」的藝術性表現〉，考察的對象就是這種客觀性表現的「粹」。）

在考察「粹」之時，從前者出發也可，由後者出發也行。實際上，探討「粹」的文獻中，大部分以後者為出發點（或者只有處理後者的文獻）居多。因為用客觀性材料為根據的話，後者是比較容易的。可是九鬼認為，由理解客觀性表現的「粹」為出發點，去理解意識現象的「粹」，是顛倒的嘗試而排除之。因為客觀性表現的「粹」，再怎樣也不過是「**表現**」或是「**呈現**」而已。其背後存在著表現者以及表現這兩者的意志，當中存在的關聯性，是表現者透過某些東西（身體動作、髮型、衣服等等）來表達自我，然後它又被某個人所接受。客觀性表現的「粹」，可以說在這種關聯性當中才具備意義。九鬼之所以強調非得由理解意識現象的「粹」，往理解客觀性表現的「粹」的方向前進，這是因為他將「粹」放在這種關聯性上面，或是以這樣的關聯性去理解「粹」的緣故。

我們並不是根據個人在各個時候的主觀判斷，接受某種東

西是「粹」，或是不把它當成「粹」。它的背後其實有著長久歷史和文化的累積，換言之，它有著長久以來花費長時間研磨出來的價值意識。偏離這種意識，單單靠著身體動作或髮型，或是色彩和花樣，是無法敘述「粹」是何物的。

第二章

「粹」的內涵性構造

要理解在意識現象形式裡所開示的「粹」的意義，首要課題是必須要先**內涵性**¹地識別出形成「粹」的意義內容的特徵，再清楚判斷其意義。接著第二個課題，是必須試圖將類似的各個意義，與「粹」的意義間做出**外延性**的明確區隔，讓其意義更「**清晰**」²。如此一來，藉由平均地闡明「粹」的內涵性構造與外延性構造，我們才能完全領悟到意識現象的「粹」的存在。

從內涵性的觀點來看，「粹」的第一個特徵是對異性的「**媚態**」。與異性間的關係形成了「粹」最原初的存在，從「粹事」一詞的意義等同於「情事」這點來看就可以理解。比方說「粹的話題」意思就是有關與異性交往的話題。而且提到「粹的話題」或是「粹的事物」時，其中通常包含與異性不尋常的交往。近松秋江的《意氣的事》³這篇短篇小說寫的是有

1 內涵性：參照頁17，注35。

2 「明辨」(distinct)、「清晰」(clair)都是以笛卡兒為主的觀念表現。參照笛卡兒，《第一哲學的沉思·第三沉思》等。

3 收錄在《近松秋江全集》第五卷(1993)，八木書店。

關「包養女人」的故事。此外，與異性間不尋常的交往如果沒有任何媚態做前提的話，無法想像兩者關係可以成立，也就是說「粹的事」其必然的制約就是某種意味的媚態。但所謂媚態是什麼？媚態是一元性的自己對自己設定異性，以便讓自己與異性間構成的可能關係所採取之二元性態度。而且，在「粹」裡可見的「嬌豔」、「豔麗」、「色氣」等，全部正是以此二元的可能性為基礎的一種緊張。所謂的「高尚」就顯示欠缺這種二元性，而這二元的可能性是媚態原本的存在界定。在與異性達成完全合一而失去緊張性的情況下，媚態自然就會消失。媚態是以征服異性為假想的目的，它具備目的實現的同時就會消失的命運。永井荷風在《歡樂》⁴裡提到：「沒有比想得到而得到後的女人更淒涼的事了」，這正是意味著異性雙方曾經活躍的媚態本身消滅，因而帶來的「倦怠、絕望、嫌惡」的情感。因此，要讓二元性關係持續下去，也就是將可能性視為可能性擁護之，這正是媚態的本領，也是「歡樂」的真諦。雖然如此，媚態的強度並不會隨著與異性間距離的接近而減少，距離的接近反而會增加媚態的強度。菊池寬的《不壞的白珠》⁵裡，在「媚態」標題下有以下的描寫：「片山氏……爲了要和玲子拉開距離，盡可能地快步行走。但是玲子以那雙修長的腿……片山氏越想離開她就越靠近，緊貼著他走。」媚態的要

4 收錄在《荷風全集》第六卷(1992)，岩波書店。〔中譯注：於明治四十二年(1909)7月發表於《新小說》。年過四十的文壇大老「老師」所敘述的過去的戀愛經驗。他在32歲時與別人的小妾談戀愛，但是事情敗露後女方投身而來，他卻爲了「藝術」而開始疏遠女方。最後女方回到原本的妾宅。〕

5 收錄在《菊池寬全集》第八卷(1994)，高松市菊池寬紀念館。

訣就是盡可能讓距離更接近，又不讓距離的差距達到極限。可能性的媚態其實是可以把它視為動態的可能性。阿基里斯大可以「用那雙修長的腿」無限地朝烏龜逼近，可是我們不可忘記這會讓「齊諾的謬論」⁶因而成立。大抵上，所謂媚態在其完整的形式上，必須是異性間二元性動態的可能性來繼續維持其可能性，而且要被絕對化才行。持續著「被延續的有限性」的流浪漢；喜愛「惡劣的無限性」的放蕩者；「無窮地」追蹤而永不跌倒的阿基里斯，只有這種人才知道真正的媚態。而這樣的媚態就界定了「粹」基本思考的「豔麗」。

「粹」的第二個特徵是「骨氣」，也就是「逞強的骨氣」。意識現象裡的存在樣態的「粹」，當中鮮明地反映出江戶文化的道德理想，其中包含了這些道德理想之契機的江戶人的氣概。土包子和妖怪不住在箱根以東的地方，這是「純粹」的江戶人所引以為傲的。「江戶之花」是連命都不在乎的消防員、建築工，崇尚即使在隆冬裡也只穿著白襪子和一襲短大衣的「男子漢」。「粹」裡不可以沒有「江戶的骨氣固執」⁷和「辰巳的豪俠氣概」⁸。沒有「英勇」、「勇敢」、「豪俠」⁹

6 一般稱為「齊諾的詭論」(Zeno's Paradox)。齊諾是古希臘的哲學家，是伊利亞(Elea)學派始祖巴門尼底斯(Parmenides)的弟子。雖然著作沒有留下來，但是有幾個詭辯經常被提到而聞名。其中之一是「阿基里斯與烏龜」的詭辯，這個謬論是說：跑得很快的阿基里斯從烏龜的後方出發和烏龜賽跑，當阿基里斯到達烏龜的出發地點時，烏龜已經往前移動一些了，不管過了多久阿基里斯都無法追到烏龜。

7 貫徹骨氣到底。

8 「辰巳」是江戶的花街柳巷。從江戶城來看是在東南方，所以叫做「辰巳」。「豪俠氣概」指的是充滿俠義心的性格。

9 英勇、勇敢、豪俠：意義類同，指的都是豪邁瀟灑的個性。

等不容侵犯的共通品行風格是不行的，就像「土氣的人住在圍牆外，三千樓裡爭嬌比豔，比骨氣¹⁰比氣概」¹¹所說的，「粹」雖然是一種媚態，但更是對異性表示一種反抗的強勢意識。〈頭巾之江戶紫〉裡，象徵「嬌媚緣分」的助六大喊：「年輕人，靠近我膜拜我的臉孔吧！」¹²主動挑釁吵架。三浦屋的揚卷被吟唱形容為「羞澀的嬌容，紅色單薄的櫻花」¹³，但也對長鬚鬚的意休說：「雖然很冒昧，但我是揚卷。即使暗處來看，也不會把助六跟你搞錯吧！」¹⁴具有這般乾脆明快的

-
- 10 [中譯注] 骨氣(意氣地, ikiji): 指的是與他人較勁而不服輸的動力、貫徹自己而不退讓的氣概。
- 11 從長歌〈一對斗笠〉裡如下的句子的部分引用: 「好色的人有如威猛的銀製刀鞘, 土氣的人住在圍牆外, 兩萬七百六十餘坪的不夜城, 三千樓裡爭嬌比豔, 比骨氣比氣概。心情有如春霞下兩株柳樹, 街道上的裝飾可說是風情萬種。」 [中譯注: 〈一對斗笠〉是在四世鶴屋南北的歌舞伎《浮世柄比翼稻妻》中所謂「鞘當」(逛妓女戶的武士不小心刀鞘互撞而起爭吵)的場面所吟唱的, 為杵屋勝五郎作曲。描繪遊逛華麗的吉原妓女戶的場景。]
- 12 歌舞伎〈助六宿緣江戶櫻〉裡助六的台詞。 [中譯注: 〈助六宿緣江戶櫻〉是歌舞伎十八番著名的其中之一, 為眾多「助六」劇本中的決定版。寶曆十一年(1761)初演。內容是花川戶助六(實際上是曾我五郎)為了尋找寶刀友切丸而前往吉原, 得到相熟的妓女揚卷的幫助, 從向她求愛的鬚鬚意休那裡奪取友切丸。「助六」劇原本是以在京都發生的萬屋助六與妓女揚卷的殉情為腳本的戲劇, 移到江戶歌舞伎後成為其代表劇。]
- 13 河東節〈助六廓的家櫻〉裡的一節。 [中譯注: 〈助六廓的家櫻〉是早於〈助六宿緣江戶櫻〉的「助六」歌舞伎, 敘述於寬延二年(1749)初演的《男文字曾我物語》。因為吉原在那一年首度種植櫻花而成為歌頌櫻花的歌詞。又河東節是從半太夫節裡分出來的, 極受歡迎, 以十寸見河東為始祖的江戶淨瑠璃的一派。]
- 14 歌舞伎〈助六宿緣江戶櫻〉裡揚卷的台詞。 [中譯注: 揚卷痛罵對自己求愛的客人意休, 吐露對助六的情意。]

氣概。所謂「貫徹好色與骨氣，個性要粹」¹⁵指的就是這個意思。接著高尾和小紫¹⁶也一一出場。「粹」當中也活躍地存在著武士道的理想，「武士即使沒飯吃也要叼根牙籤」的心情，轉化成爲江戶人「不留隔夜錢」的傲氣，更進一步地轉換成鄙視「廉價妓女」和「不挑客妓女」¹⁷的凜然氣勢。所謂「要了解傾城美人不是用金錢可以買到的，而是用自尊骨氣來贏取」，正是花街柳巷的守則。所謂「金銀是卑劣的東西，手絕不去碰。就算不知道東西的價格，也不發牢騷，要像貴族的千金一樣」¹⁸，是對江戶高級妓女的讚美之詞。在「這是五丁町的恥辱，會折損吉原的名聲」¹⁹的動機下，吉原的妓女對「土氣的大財主會再三地拒絕」²⁰。因爲「如果徹底墮落，就會敗壞名聲。哪裡的神明會居心不良地幫妓女綁上衣帶呢？」²¹所

-
- 15 菌八節〈花街色絲〉的一節。〔中譯注：菌八節也叫做宮菌節，是從豐後節裡分出來的宮古路菌八所創立的樂派。〈花街色絲〉通稱爲「植木屋」，作曲爲宮菌鸞鳳軒。描繪在江戶被稱爲吉原萬字屋高崎的遊女，搬到京都後自稱爲「阿靜」，與情夫植木屋文藏在聖護院的森林裡殉情的故事。此句是指這兩人的戀愛關係。〕
- 16 高尾是吉原三浦屋的妓女的名字，和京都島原的吉野太夫齊名的名妓。小紫也是吉原三浦屋的妓女。兩者都經常在歌舞伎和淨瑠璃裡被提及。
- 17 廉價妓女指的是用非常便宜的對價賣身的私娼。不挑客妓女指的是藝妓不管客人是誰都輕易賣身。
- 18 齋藤隆三，《近世日本世相史》（1925），博文館，頁481。
- 19 同上，頁475。
- 20 同上，頁483，引用《諸藝太平記》。
- 21 河東節〈松之內〉的一節。〔中譯注：〈松之內〉是元祖河東從師父江戶半太夫門下分出來後最先表演的作品。〈松之內〉指的是日本在元月以松樹來裝飾的時期，指的就是元月。本曲背後的故事是新吉原三浦屋的名妓在正月參拜的途中繫衣服的帶子脫落。〕

以妓女會堅守愛情到底。藉著理想主義所產生的「骨氣」，媚態被轉化為靈魂層面的意義，這就是「粹」的特色。

「粹」的第三個特徵是「死心」，是立足於對命運的卓見，經脫離執著所表現出來的漠不關心。「粹」必須是「老練脫俗」的狀態才行，必須有乾脆、暢快、瀟灑的心情。這樣的解脫是因何而生的呢？設定出異性之間的通路這樣特殊社會的存在，在有關戀情的實現上，容易給予機會讓人體驗到幻滅的苦惱。「說什麼偶爾碰面就好，我們切掉關係吧！你一副佛祖般的姿態，卻是如同鬼魅啊，清心大人。」²²這般的嘆息不只是十六夜一個人的感嘆吧！投入靈魂的真心數度慘遭背叛，一再嘗到苦惱而鍛鍊出來的心，對於容易偽裝的目的是不放在眼裡的。失去對異性純樸的信賴而乾脆死心的心情，絕非不用代價就會產生的東西，因為「所謂無法盡如人意才是浮世的說法，意思是完全死心了勉強不來的事」。其內面包藏著「冷淡只不過是見異思遷，不管怎樣，男人就是放蕩好色者」²³的煩

22 清元節〈梅柳中宵月〉(十六夜清心)的一節。〔中譯注：〈十六夜清心〉是河竹默阿彌的歌舞伎劇本「小袖曾我薊色縫」裡表演的淨瑠璃。美男子和尚清心與娼妓十六夜親密往來使其懷孕。清心不知情下因犯了寺廟的偷竊事件的嫌疑且又侵犯女人而被鎌倉寺廟逐出。本想往京都重新修行的清心在稻瀨川(隅田川)巧遇逃出妓院的十六夜。那時正是船火通明，賞完梅花回程的船歌喧鬧的早春朦朧夜。本想勸服十六夜的清心聽到十六夜懷了自己孩子就決定一起跳水尋死。但命運的嘲弄卻讓十六夜被救起，而清心也因善泳而求死不得。參照頁107，注89、90。〕

23 長歌〈京鹿子娘道成寺〉的一節。〔中譯注：源於平安時代以來流傳於日本的道成寺傳說，與其後能劇〈道成寺〉為典據的一系列的「道成寺劇」中的代表作，原本是寶曆三年(1753)3月初演的《男伊達初買曾我》的第三場。復興的供養梵鐘之日，舞妓出現於女子止步的場

惱體驗；以及「比線還細的緣分，最後是容易斷裂脫線的」²⁴的萬法的命運。而且在這上面也高揚「人心有如飛鳥川²⁵，會改變也是妓女工作裡的常事」²⁶的懷疑趨向；以及「像我們這種職業的女子，不會有人覺得我們可愛，廣大的世界裡，也沒有一位恩客思念我們」的厭世的結論。比起年輕的藝妓，在上了一年紀的藝妓身上反而比較容易找出「粹」的特質，恐怕也是這個原因吧²⁷。總之，「粹」的起源在於「無法浮出水面，漂

(續)

所拍子，表演怨恨不誠實男人的歌舞，最後從隱藏的鐘裡變成蛇再度現身。]

- 24 清元節〈重綾閨之小夜衣〉的一節。〔中譯注：在歌舞伎《隅田川對高賀紋》的第六幕表演的淨瑠璃。迷戀驛站妓女橋本屋白糸的浪人鈴木主水的妻子阿安，爲了拜託白糸與丈夫分手而女扮男裝與白糸會面的場景的口白。〕
- 25 〔中譯注〕飛鳥川：發源於奈良縣西北部龍門山地，流經明日香地區，注入大河川的河流。古時候河道變動頻繁，在古詩歌裡經常被比喻爲無常的人世。「人世何物爲恆常，飛鳥川昨日爲深淵，今日卻成淺灘。」（《古今和歌集·雜下》）
- 26 義大夫節〈夕霧伊左衛門曲輪文章〉〈揚屋之段〉的一節。〔中譯注：近松門左衛門《夕霧阿波鳴門》的〈吉田屋〉的改寫，約完成於安永九年(1780)。以極受歡迎的病死妓女夕霧爲主角，加上愛人阿波的藤屋伊左衛門，於〈夕霧〉戲劇中獲得好評。引用文爲被流放而漂泊的伊左衛門懷疑夕霧之心的場景。〕
- 27 〔九鬼注〕《春色辰巳園》卷之七裡提到：「想到你以後會變成半老徐娘，我從現在就開始期待了。」另外，《春色梅曆》卷之二裡提到：「素顏、骨氣的半老徐娘。」而同書卷之一裡也提到「因爲你說有骨氣的老闆娘在，我覺得是不是搞錯了，仔細一問才知道，老闆娘的年紀似乎還比你大。」這裡用「粹」來形容的女人年紀都比男人年長。一般來說「粹」是包含智慧見識在裡頭，因此以「年長者的智慧」爲前提，「粹」的擁有者必然是「老練脫俗的苦命人」。
- 〔藤田注〕《春色辰巳園》：江戶後期的戲作者爲永春水(1790-1843)的代表作。以深川的藝妓米八和仇吉爲主角的人情本，由四篇十二冊所構成。〔中譯注：《春色辰巳園》爲天保四年到六年(1833-1835)間

流的憂苦身體」²⁸的「苦界」²⁹思想。因此「粹」裡的「死心」也就是「漠不關心」，是一種經歷過難以生存下去的、薄情的俗世洗禮後的暢快老練脫俗的心情，是遠離對現實獨斷的執著後，瀟灑、沒有留戀、恬淡無礙³⁰的心情。「土氣經過淬（續）——

所發行的人情本。描繪圍繞著遊女屋唐琴屋的養子丹次郎，唐琴屋的內藝妓米八，和其旁輩藝妓仇吉間戀情的自尊。因為前作《春色梅兒譽美》受到好評，以前作沒寫完的兩個深川藝妓對丹次郎這個男子的戀情之間的爭執為主題。又，「辰巳園」指的就是深川花街。]

[藤田注]想到你以後……開始期待了：《春色辰巳園》第三篇第一條。[中譯注：這是丹次郎為了面對因情敵仇吉出現而妒火中燒的米八，為了安撫他所說的話。]

[藤田注]《春色梅曆》：與《春色辰巳園》同為為永春水的人情本代表作。正確的標題是「春色梅兒譽美」，由四篇十二冊構成(1832-1833)。「梅兒譽美」(umegoyomi)這個標題是根據「梅曆」(umegoyomi)這個詞。「梅曆」是指一看到梅花就知道春天的到來，也就是將梅花當成曆法。[中譯注：遊女屋唐琴屋的養子丹次郎被工頭的奸計所陷害，但是憑藉著情人藝妓米八和未婚妻阿長的幫助，最後終於證明他是鎌倉的大臣榛澤家的私生子，是部勸善懲惡的作品。]

[藤田注]素顏、骨氣的半老徐娘：《春色梅兒譽美》初篇第四齣。[中譯注：因為思慕丹次郎而離家的阿長被暴徒襲擊時，被小梅的女鄉髮師阿由所救，這是描寫阿由的姿態。]

[藤田注]因為你說……年紀似乎還比你大：《春色梅兒譽美》初篇第一齣。[中譯注：米八去探視因為工頭的奸計陷害而隱居的丹次郎，為了確認對方近況所說的台詞。]

- 28 長歌〈高尾懺悔之段〉的一節。[中譯注：〈高尾懺悔之段〉是於延享元年(1744)在市村座(「座」指的是劇場)上演的〈七種諾曾我〉的第三幕。因為縱火之罪而被放逐的蔬菜店阿七的面前，出現了以前在隅田川的船中被殺的傾城。高尾的亡靈並懺悔過去。接續引用部分的是「憂愁啊！痛苦啊！都是妓女工作的常事。」]
- 29 原本是佛教用語，表示眾生世界充滿痛苦。引伸為妓女的世界和痛苦遭遇的詞彙。
- 30 「恬淡」是指爽快、不拘泥於事物。「無礙」指不被任何事物阻礙的自由。

鍊會成爲粹」³¹說的就是這個道理。當凝視著婀娜輕快的微笑裡，有著真摯熱淚的細微痕跡時，便開始掌握到「粹」的真相。「粹」的「死心」也許是因爛熟又頹廢下產生的心情，其蘊藏的體驗和批判性的卓見，與其說是個人所獲得，不如說大多是從社會繼承來的。無論何者，「粹」當中對命運的「死心」，和立足於「死心」的恬淡，都顯示出無法否定的事實。此外，佛教的世界觀視流轉、無常爲差別相的形式，視空無、涅槃爲平等相³²的原理；開示了放下惡緣，教導著靜觀命運的宗教人生觀。以這些觀念爲背景，「粹」的構造當中無疑地強調並純化了這些宗教人生觀的契機。

概括以上所述，「粹」的構造有「媚態」、「骨氣」與「死心」這三個契機。第一的「媚態」爲思考基調；第二的「骨氣」和第三的「死心」兩者界定了其民族性、歷史性的色彩。第二及第三個特徵，乍看之下似乎無法與第一個特徵的「媚態」相容，但果真如此？如前述，媚態原初的存在界定是在於二元的可能性，因此第二特徵的「骨氣」是理想主義所帶來的一種強勢心情。它意圖替媚態的二元可能性提供更深一層的緊張和持久力，讓可能性自始至終都能維持其可能性，也就是「骨氣」強調了媚態的存在性、增添其光澤、讓它的角度更尖銳。媚態二元的可能性被「骨氣」所界定，因爲它終究要高

31 長歌〈寫繪雲井弓〉的一節。〔中譯注：〈寫繪雲井弓〉是天明六年（1786）桐座的〈雷伊豆幡揚〉裡第一個出現的舞蹈劇。〕

32 現象界裡各種事象有各種區別，站在法（真理）的立場來看，一切如一，也就是平等無差別的，在佛教裡將各種存在的樣態稱之爲「差別相」和「平等相」。

唱擁護自由。第三個特徵的「死心」，也絕不是無法與媚態相容。媚態在無法達到其假想目的此點上，是對自己忠實的。因此，媚態針對其目的帶有「死心」的念頭，不僅不是不合理，反而還能顯出媚態本身最原初的存在性。媚態與「死心」的結合，意味著被命運強求下對自由的歸依，以及其可能性的設定也被其必然性所界定。即來自否定的肯定。總之，「粹」的存在樣態裡，「媚態」在其存在完成之前，是立足於武士道理想主義的「骨氣」，以及以佛教非現實性為背景的「死心」，且被兩者所界定。因此，「粹」是媚態的「粹」(sui)³³。「粹」

33 [九鬼注] 當我們處在看問題的視域時，將「粹」(iki)和「粹」(sui)當作有同一的意義內容也無妨。式亭三馬的《浮世風呂》第二篇卷之上關於染色的問題，江戶(東京)女人和上方(京都大阪)女人間有以下問答。江戶女人：「淡紫色看起來很『粹』(iki)呢！」上方女人：「真是完全的『粹』(sui)啊！我很喜歡很喜歡江戶紫。」「粹」(iki)和「粹」(sui)在這種情形下意義完全一樣。接著有關染色的問答，三馬讓兩個女人以江戶話和上方話巧妙區隔了不同的用語。不僅如此，對於「鶯」和「丸」、「から」和「さかい」等等江戶話和上方話的差異展開爭論。「粹」(iki)和「粹」(sui)的差異，似乎是江戶話和上方話對於同一內容的差異表現。因此，或許可以用時代性的發展來界定兩種語言(參照《元祿文學辭典》、《近松語彙》)。可是不只是單純因為土地和時代的不同，也有情況會在意識現象裡偏好使用「粹」(sui)這個詞，而在客觀性的表現上主要使用「粹」(iki)。比方說《春色梅曆》卷之七裡出現流行曲：「性情粹(sui)，連動作舉止都充滿『骨氣』。」可是就像同書卷之九裡的「骨氣與人情世故的源頭」，意識現象裡比較常用「粹」(iki)。或是《春色辰巳園》卷之三裡提到「連姿態都很粹(sui)的米八」，客觀表現裡使用「粹」(sui)這詞彙的情形也不少。總而言之，將「粹」(iki)和「粹」(sui)視為相同意義內容的語詞也無妨。此外，即使其中一個專用於意識現象，另一個專用於客觀性的表現，所謂的客觀性的表現也只是意識現象的客觀化，因此兩者結果在其根本上還是具有同一的意義內容。

[藤田注] 《浮世風呂》：江戶後期戲作文學(通俗小說)家式亭三馬

無視於廉價的現實定律，對實際的生活施加大膽的括弧，一邊超然地吸收調和的空氣，同時進行無目的且漠不關心的自律性

(續)

(1776-1822)的「滑稽本」(江戶後期的一種幽默小說)。由四篇九冊構成(1809-1813)。不僅是他的代表作，也是當時「滑稽本」的代表作。

[中譯注：以江戶的澡堂為舞台，分男澡堂和女澡堂，詳細地描寫登場人物隨著一整天時間的經過出場人物間的對話交談，以有趣好笑為目的的作品。]

[中譯注]丸(まる, maru)：源自式亭三馬《浮世風呂》二上「女中湯之卷」。江戶阿山：「丸是什麼？」關西女：「在貴地叫做鰲，你也吃吃看嘛！」江戶阿山：「啊！討厭呀！好可怕。鰲我連看都很討厭。你說要煮丸，我以為是賣飯，原來是鰲呀！好噁心呀！在江戶，時髦的講法，鰲叫做蓋。」關西女：「你說什麼？『蓋』？太蠢了吧！『蓋』是指什麼呀？」江戶阿山：「因為外表看來像蓋子所以叫做蓋呀！京都的『丸』又是什麼呀？」關西女：「鰲的背殼是『丸(圓)』的，所以……。」江戶阿山：「如果是那樣，那我們兩邊都半斤八兩，這些都是牽強附會的說法。」

[中譯注]から(kara)、さかい(sakai)：源自式亭三馬《浮世風呂》二上「阿山是江戶女子、老闆娘是關西(京都大阪)女子」。關西女：「(前略)唉喲，『から(kara)』是什麼呀？」江戶阿山：「『から(kara)』就是『から(kara)』，意思是『原因』呀！那麼京都的『さかい(sakai)』又是什麼東西呀？」關西女：「所謂『さかい(sakai)』就是東西的『境界線(境, sakai)』，因為東西的極限的地方就是『さかい(境, sakai)』的緣故，我說的就是這種境界線的『さかい(境, sakai)』。」

[藤田注]性情粹(sui)，連動作舉止都十分「骨氣」：《春色梅兒譽美》第三篇第十三齣。[中譯注：應該是文政五年(1822)序的歌詞集《浮草·太過著迷》的一章裡，「聽說你個性很好，連外表都氣派、挺拔，喜歡上你這個美男子也不是沒道理的」這段歌的改寫。此處的「粹」和「骨氣」都是用於男性，阿長向未婚夫丹次郎表白戀情時外面傳來這個歌聲，用意在於代替阿常表達心聲。]

[藤田注]骨氣與人情世故的源頭：《春色梅兒譽美》第三篇第十八齣。[中譯注：描寫當時站在流行尖端的深川的色戀風氣。]

[藤田注]連姿態都很粹(sui)的米八：《春色辰巳園》初篇第六回。[中譯注：描寫出浴後打算去探訪丹次郎的米八。]

遊戲。一言以蔽之，它是為媚態而媚態。戀情的認真與虛妄執著，會因為其現實性和非可能性，而與「粹」的存在相悖離。

「粹」必須是超越戀情束縛的一種自由的風流心。「與其月光滿溢不如黑暗更好」，說的就是因戀愛而迷惘的黯淡心情。

「月光真好的說法」對戀人來說是令人生氣的「粹的心」³⁴。當說出「因為戀愛，在粹的人世間必須要土氣地活著的心情」³⁵，戀愛現實的必然性以及「粹」的超越的可能性，兩者間的對峙也被明確顯示出來。「被說是粹且輕浮的兩人」³⁶，「由於一不小心下單相思的輕浮心情」³⁷，而不知何時失去了恬淡灑脫的心情，這種情形只能寄託於「對你的思念變得更深，就像

34 與其月光滿溢不如黑暗更好、月光真好的說法、粹的心：都是長歌〈二人椀久〉的一節。〔中譯注：椀久是江戶時代初期，實際存在於大阪御堂筋的有錢椀商人椀屋久右衛門的簡稱，據說他進貢財物給妓女松山太太最後落的散盡家財而發狂，其生涯是後來產生出井原西鶴的浮世草子《椀久一世之物語》及紀海音的淨瑠璃《椀久末松山》等一系列的「椀久」劇。現在的〈二人椀久〉是基於享保十九年(1734)於市村座初演的〈二人椀久〉，於安永三年(1774)上演，指的是〈其面影二人椀久〉。內容是流浪的椀久在朦朧之中遇到松山的幻影，巧妙地加入源於《伊勢物語》謠曲〈井筒〉的歌詞而群舞。〕

35 歌澤節第二篇一一三。〔中譯注：以下列出全文。「因為戀愛的關係而土氣地活在這人世間也是自作自受，梅花添香的春風裡隔著兩層屏風，朦朧月夜透出微弱曙光，躲躲藏藏地兩人相互迷惑，枕邊互訴愛慕，淚如雨下，你看那池裡青蛙是不是終夜鳴叫不止呀！」又，關於歌澤節請參照頁59，注35。〕

36 長歌〈六歌仙容彩、喜撰〉的一節。〔中譯注：〈六歌仙容彩〉是以《古今和歌集》的序裡出現的平安時代的六個歌人(僧正遍昭、在原業平、文屋康秀、喜撰法師、小野小町、大友黑主為所謂的「六歌仙」)為主題的舞蹈劇，天保二年(1831)初演。〈喜撰〉為其中的第四場，以清元和長歌的組合而極為熱鬧。又，引用的部分為清元的部分。關於清元請參照頁59，注36。〕

37 清元節〈重纏閨之小夜衣〉的一節。〔中譯注：同頁35，注24。〕

鳴子³⁸狂響般的土氣」³⁹。當口說「蓮花的輕浮心情才有點動心愛上對方」⁴⁰時，還處在「粹」的領域裡。而變成「雖然有點土氣，這是比翼紋，你我永不分離」⁴¹這種話時，已經遠離「粹」的境地了。而且要甘於忍受「你是個骨氣的人，但卻不相配地住在土氣的房屋中」⁴²這種嘲諷。之所以「胸中的煙更勝過燒磚瓦的爐灶」⁴³，大概就是因為「不配粹之名的小

38 [中譯注] 鳴子是爲了防止鳥獸破壞田地，在板上用繩子掛著一排竹子來發出聲音的機關，但是這裡指的應該是通知花街柳巷有客人到來。又，「思念變(naru)得更深的『變』(naru)與『鳴子』(naruko)是雙關語」。

39 清元節〈重緜閨之小夜衣〉的一節。[中譯注：同頁35，注24。]

40 清元節〈梅柳中宵月〉(十六夜清心)的一節。[中譯注：同頁34，注22。]

41 長歌〈教草吉原雀〉的一節。「比翼」是指兩隻鳥將翅膀並在一起，「比翼紋」是指相愛的男女將各自的家紋(家徽)組合而做出的家紋。[中譯注：〈教草吉原雀〉通稱爲〈吉原雀〉。明和五年(1768)市村座〈男山弓勢競〉第二幕的舞蹈劇。「吉原雀」本來指的是鳥類的筆雀，但是也包含到吉原遊妓女戶那些只看不消費的客人的意思。]

42 清元節〈貸浴衣汗雷〉的一節。[中譯注：〈貸浴衣汗雷〉是慶應元年(1865)市村座初演的〈處女評判善惡記〉(河竹默阿彌作)第二幕的序幕，真野屋德兵衛和女仕竹川(實際上是女盜賊須走阿熊)兩人因爲打雷而結緣的場景。又，關於清元請參照頁59，注36。]

43 爲永春水《春色梅兒譽美》第二篇第九齣。[中譯注：爲永春水是江戶時代後期的戲作家，生於寬政二年(1790)，卒於天保十四年(1843)，爲人情本的始祖而受歡迎。所謂的人情本是江戶時代的一種小說的格式，自從爲永春水替自己的作品冠上「人情本」的稱號後，其名稱就此被定位。最大特色在於以女性爲主要讀者族群的戀愛小說。關於《春色梅兒譽美》請參照頁35，注27。因爲養父家工頭的奸計而被迫隱居的主角丹次郎而擔心的未婚妻阿長煩惱的場面。阿長寄身於小梅附近的女鄉髮師阿由家，因爲那邊有許多燒磚瓦的，所以用煙來比喻胸中的煩惱。]

梅」⁴⁴。司湯達爾(Stendhal)所謂的amour-passion⁴⁵的陶醉，正是對「粹」的背離。偏袒「粹」的人必須在amour-goût⁴⁶的淡淡空氣裡採摘蕨類，而達到生命的解脫。雖然如此，「粹」不是洛可可(rococo)時代所見的「直到到達影子前，一切都是玫瑰色的畫」⁴⁷，「粹」的色彩恐怕是「長久以來就有的瀟灑模樣，穿著淡茶色苧麻褲」⁴⁸的淡茶色吧！

總之，所謂「粹」，可說是質料因⁴⁹的媚態，藉著賦予我國文化特色的道德理想主義和宗教非現實性的形式因，完成了自我之存在實現後的產物。因此「粹」恣意地以無上的權威發揮其極大的魅力，「一不小心被粹的心所矇騙，明知是謊言也

44 為永春水《春色梅兒譽美》第二篇第九齣。〔中譯注：關於《春色梅兒譽美》請參照頁35，注27。阿長雖然思慕未婚夫丹次郎，但是卻受小梅女綁髮師阿由的照顧。阿長暫居叫做小梅的地方，小梅又等於梅子之意，梅子的「酸(sui)」味引伸為「粹(sui)」。此處表示住在小梅卻不搭調地，一點都不「粹」(瀟灑)的懊惱心情。〕

45 中譯為「熱情戀愛」。無視一切利害的戀愛。參照司湯達爾，《戀愛論》第一卷第一章。

46 中譯為「興趣戀愛」。充滿風度及才氣的洗練式的戀愛。參照司湯達爾，《戀愛論》第一卷第一章。

47 〔九鬼注〕Stendhal, *De l'amour*, livre I, chapitre I.(司湯達爾，《戀愛論》第一卷第一章)

48 長歌〈一對斗笠〉的一節歌詞。「淡茶色」是淡淡的黃褐色。「苧」是用麻或是苧麻的纖維製的衣物。〔中譯注：關於〈一對斗笠〉請參照頁32，注11。〕

49 形式因、質料因：亞里斯多德在《自然學》裡提到，原因有質料因、形式因、動力因、目的因四種原因。事物的材料，以「房子」舉例來說的話，構成「房子」的木材就是質料因。可是為了建好「房子」，我們不只需要材料，還要知道「房子」是什麼，要了解它的本質，這樣才有辦法建出可以充分發揮「房子」功能的東西。就如如此例，這事物到底是什麼，及其本質乃至形態等就是形式因。

甘於承受」⁵⁰ 這句話正是簡明地述說這個訊息。柯勒曼(Kellermann)在其著作《在日本散步》裡，對於某個日本女人提到：「她以歐洲女人從未到達的極致嬌媚，表現出其媚態」⁵¹，恐怕是他感受到「粹」的魅惑吧！最後，我們可以用具有豐富特色的意識現象的「粹」，和藉著理想性和非現實性而實現自我存在的媚態的「粹」，來定義「粹」為「老練脫俗(死心)、有勁(骨氣)、妖豔(媚態)」吧！

解說

〈第二章 「粹」的內涵性構造〉與〈第三章 「粹」的外延性構造〉是成對的章節。而且這兩章針對本書〈第一章前言〉裡提出的：「所謂『粹』的現象具有什麼樣的構造呢？」(見頁11)這個根本問題直接做了回答，可以說是形成本書核心的部分。

「外延」(extension)與「內涵」(intension)都是邏輯學的用詞。「外延」意味著某個概念的擴延，也就是屬於這個概念的個體之集合。相對地，「內涵」意味著屬於某種概念的全體事物共通的性質乃至屬性。以此意義為基礎，九鬼在第二章裡試著闡明構成「粹」的各種元素，也就是讓「粹」之所以成為「粹」的種種特性。而且他不是隨意列舉這些元素，而是從基

50 長歌〈軒端松〉裡的一節歌詞。〔中譯注：〈軒端松〉為弘化二年(1845)第二代杵屋勝三郎作曲。是爲了賣從新川那裡生產的「軒端松」這種酒而作的作品。〕

51 〔九鬼注〕Kellermann, *Ein Spaziergang in Japan*, 1924, S. 256.(柯勒曼,《在日本散步》,1924年,頁256)。

本性元素循序逐一確定，嘗試將「粹」的意義內容視為一個統合的概念將其構造化。

接下來作為構成「粹」的元素，九鬼第一個所舉出的是「媚態」。如他後述，因為「媚態」是構成「粹」「基本思考」的元素。

至於「媚態」為何？九鬼做了以下的論述：「媚態是一元性的自己對自己設定異性，以便讓自己與異性間構成的可能關係所採取之二元性態度。」（見頁30）由此可以清楚讀解出來，所謂媚態就是與異性間所成立的關係。九鬼在巴黎時的草稿〈「粹」的本質〉裡，明確敘述了「粹」是預想男女之性的關係。「『粹』是預想性的關係之意識現象，是一種對異性的媚態以及嬌態。針對自己設定異性，將自己與異性間設定一種關係的二元性立場。」（《九鬼周造全集》第一卷，頁93）

可以說推動媚態的就是(性的)欲望吧！性的欲望形成與異性之間的關係，就是這種二元性關係讓媚態以及「粹」成為可能。這不單單是媚態的條件，也可說是其根本的特性。九鬼說二元性是媚態的「原本的存在界定」（見頁30）。

所謂媚態是與異性間構築出二元性的關係，但只要背後有欲望存在，其中就會經常存在著朝一元化方向前進的壓力，那種一元化是對二元性關係的否定，反而會威脅到媚態的存在。為了要讓媚態繼續保持媚態，一元化終究必須是「假想的目的」。九鬼認為：「要讓二元性關係持續下去，也就是將可能性視為可能性擁護之，這正是媚態的本領，也是『歡樂』的真諦。」（見頁30）

可以說媚態的背後有欲望作為目的，正是將可能性維持其

可能性這點上，讓它從欲望當中被區隔出來。當然，只要在其背後具有欲望，媚態就無法從朝向一元化的壓力中得到自由。換言之，媚態總是蘊藏著變成執著的可能性，但是九鬼將執著本身視為媚態與「粹」之極端的否定。如他所說：「戀情的認真與虛妄執著，會因為其現實性和非可能性，而與『粹』的存在相悖離。」（見頁40）可以說，「粹」的唯美特性會因此而受損吧！

構成「粹」的第二個元素是「骨氣」（意氣地）。這種骨氣可以說抗拒著在媚態中所產生的一元化的壓力，讓二元性得以徹底維持在二元性。九鬼將這第二個特徵稱為「對異性表示一種反抗的強勢意識」（見頁32）。抗拒一元化的壓力而產生的「氣概」，或是不想被欲望支配而自主的「強勢心態」，這就是「骨氣」。眾所皆知，九鬼在江戶的商人及武士的生存態度裡，看出這種尊崇非現實性的理想主義。九鬼還表示，正因為這種骨氣，媚態更加獲得了「緊張」（角度的尖銳）與「光澤」。

如果把這裡提的媚態與骨氣的結合，視為不同元素間偶然的結合，可能會妨礙到對它的理解。因為媚態並不是容易一元化的單純嬌態，只要徹底保持二元性的話，就必然會跟骨氣相結合。可以說，媚態與骨氣的結合，是為了要讓媚態繼續保持媚態所必須的。

但是，單單就以上所見的媚態與骨氣兩種元素，是無法完全道盡「粹」的意義內容。如果「粹」只靠這兩個元素所構成的話，「粹」就無法避免「認真」吧！認真也會損害「粹」唯美的特性。

可以將媚態與骨氣視為是超越「認真」的元素，就是第三個特徵的「死心」。九鬼說明這種「死心」，「是一種經歷過難以生存下去的、薄情的俗世洗禮後的暢快老練脫俗的心情，是遠離對現實獨斷的執著後，瀟灑、沒有留戀、恬淡無礙的心情」（見頁36）。不拘泥於現實，也不緊緊糾纏著氣概，超越之並恬淡處之，「粹」才有可能。就像「『粹』無視於廉價的現實定律，對實際的生活施加大膽的括弧，一邊超然地吸收調和的空氣，同時進行無目的且漠不關心的自律性遊戲」（見頁39-40）所說的，九鬼言明了與「死心」結合後媚態的樣態。用此處的詞彙來說，「自律性遊戲」，也就是為遊戲而遊戲的遊戲，對異性展現的媚態才能成為「粹」。

總而言之，一方面朝向一元化製造二元性的關係，一方面又要抗拒一元化的壓力且維持二元性，遊玩在如此理想主義當中才是「粹」。九鬼將這些全體統合一起，將「粹」定義成「老練脫俗(死心)、有勁(骨氣)、妖豔(媚態)」（見頁43）。

那麼，以上所見的「粹」的三個特徵當中，成為整體根基的當然就是媚態(以及其基礎的欲望)。骨氣與死心在媚態上發揮了某種方向性的功能。九鬼自己也言明構成「粹」的「基本思考」是媚態，骨氣和死心則界定了其「民族性、歷史性的色彩」。可以說骨氣和死心，讓「粹」成為在歐洲各國語言裡找不出與之相對應的獨特詞彙。

第三章

「粹」的外延性構造

在前一節，我們辨別了「粹」所包含的內涵性特徵，驗明「粹」的意義。在這一節，我們必須要考察「粹」，以及和「粹」有關係的其他各個意義間的區別，讓「粹」的外延性意義更清晰。

與「粹」有關的意思主要還有「高尚」¹、「華麗」²、「澀味」³等等。要追溯這些詞彙的成立上的存在界定、探討其區分的原理時，很自然地可以分為兩類：所成立的存在樣態中有「高尚」和「華麗」的公共圈，與所成立的存在樣態中有「粹」或「澀味」的公共圈，這兩者在性質上是不一樣的。在這兩個公共圈當中，我們可以斷定「高尚」及「華麗」所屬的公共圈是人性的**普遍存在**，而「粹」及「澀味」所屬的是**異性的特殊存在**。

這些詞彙的意義大致上都有相反的意義：「高尚」的對立

- 1 〔中譯注〕日文為上品，發音為jouhin。高雅，文雅高尚的意思。
- 2 〔中譯注〕日文為派手，發音為hade。華麗、花稍之意。
- 3 〔中譯注〕日文為澀味，發音為sibumi。雅致之意。

詞是「低俗」，「華麗」的對立詞是「樸素」⁴，「粹」的對立詞是「土氣」⁵。可是，只有「澀味」沒有很明確的對立詞。一般會將「澀味」與「華麗」相對立，但是「華麗」的對立詞是「樸素」，並非「澀味」。「澀味」一詞大概是來自於柿子的味道，然而柿子在「澀味」外又有「甘味」。相對於澀柿，有甘柿的存在。因此，我想如果把「甘味」當成「澀味」的對立詞，是可以成立的。澀茶、甘茶、澀柿糟、甜酒糟⁶、澀皮⁷、甘皮⁸等對立詞的存在，也替這種對立關係做了背書。那麼，這些對立的意義具有怎樣的內容？此外，與「粹」又處於何種關係？

（一）「高尚」——「低俗」是基於價值判斷的對自性區別，也就是事物自身品質上的區別。如字面所表示的，所謂高尚，指的是品質優良的東西；所謂低俗，指的是品質低劣的東西。但是，「品」的意思並非都是一樣的。高尚或低俗可以是物品的區別，這種區別也可以適用在人事方面。當說「上品無寒門，下品無世世族」⁹的時候，上品、下品被視為與人事關

4 [中譯注] 日文為地味，發音為jimi。樸素、樸實之意。

5 [中譯注] 日文為野暮，發音為yabo。土氣、庸俗之意。

6 「澀柿糟」是澀柿去除澀味後所留下的產品；「甜酒糟」是指甜的酒糟，或是濃稠的甜酒。

7 [中譯注] 樹木或果實的内皮。

8 [中譯注] 樹木或果實的嫩皮。

9 「上品無寒門，下品無世族」六朝時代，中國的官吏採用九品官人法（九品中正制度）來挑選，但是在絕大多數的情形下，貴族不論有無才能，均獨占了好地位，貴族和庶民之間造成了決定性的不公平。「上品無寒門，下品無世族」這句話表明了此種情形。為了打破這種狀況，隋唐以後採用「科舉」的考試制度來挑選官吏。

係、特別是社會階級性相關的東西。歌麿的《風俗三段娘》¹⁰ 分為上品之部、中品之部、下品之部三段，描繪當時的婦女風俗分為上流、中流、下流三種。此外，在佛教用語當中有時將「品」用吳音來讀，表達極樂淨土的階級性¹¹，這可視為廣義的人事關係。高尚與低俗的對立立足於人事關係，進而轉化成

- 10 [中譯注] 喜多川歌麿(1753?-1806)為江戶時代的浮世繪師，生於寶曆三年(?)，卒於文化三年，作畫期為安永四年直到歿年。寬政三年(1791)發行的大頭畫(特別凸顯人物上半身的繪畫)，將美女畫家歌麿的名聲推至高峰。歌麿的畫不只描繪衣服及姿態，連心理狀態都描繪出來。「風俗三段娘」是以三幅大尺寸的錦繪所構成，約為寬政六年(1794)左右的作品。浮世繪是江戶時代的一種繪畫種類。以浮世也就是當時的風俗為主題，分為手筆畫及版畫。主題有：描繪在妓女或市井間有名的美人的美女畫、歌舞伎的劇團畫、藝人畫、名勝畫、風景畫、相撲畫、傳說故事畫、花鳥畫、武士畫等等。浮世繪師指的是畫浮世繪的畫家。

歌麿《風俗三段娘》(東京國立博物館所藏)



上品之部

中品之部

下品之部

- 11 淨土三部經之一的《觀無量壽經》裡，生前的功德以及與其相應的往生分為九種類(九品)。其中的上位三者(上品上生、上品中生、上品下生)稱之為上品。反之，下位三者(下品上生、下品中生、下品下生)稱之為下品。

表明人的品味之性質。所謂高尚是高雅，低俗是卑下的意思。

那麼「粹」和這些意思是定位在何種關係上？高尚被認為屬於人性普遍存在的公共圈，與媚態沒有關係。《春色梅曆》裡，關於藤兵衛的母親有如此的形容：「其風采確實高尚」。這個母親不僅是寡婦，而且還是「年逾半百的尼姑」¹²，與藤兵衛的情婦阿由所表現出的媚態更是絕妙的對比。而且基於「粹」的特徵裡有「骨氣」和「死心」兩個元素，我們可以理解「粹」是品味的卓越。因此「粹」和高尚的關係，在品味的卓越意義上一方面具備其有價值性的共通點；另一方面也具有媚態的有無的差異點。此外，低俗本身和媚態沒有任何關係，這點跟高尚一樣，但是它具備的性質，容易被放置在與媚態有一定關係的位置上。因此要思考「粹」和低俗間的關係時，一般的理解是其共通點為媚態的存在，而差異點為品味的上下優劣。相對於「粹」是有價值性的，低俗則是反價值性的。所以這種情形下，可以想成兩者間共通的媚態經常是按照品味的高低，各自採取不同的樣態。例如說，「有骨氣不卑賤」¹³或「有骨氣人品好，一點都沒有卑劣的地方」¹⁴時，就表現出「粹」和低俗間的關係。

12 其風采確實高尚、年逾半百的尼姑：《春色梅兒譽美》第四篇第二十二齣。〔中譯注：這個母親看上了藤兵衛七年前在旅途中訂定終身的女綁髮師阿由，而想把她嫁給兒子。〕

13 《春色梅兒譽美》第三篇序。〔中譯注：此序文為滑稽本代表性作者十返舍一九的門人金鈴舍一實所作。〕

14 式亭三馬，《浮世床》初篇卷之上。〔中譯注：本作品為三馬因《浮世風呂》而成功所以在文化十年(1813)到次年所發表的作品。理髮店和深堂同樣是江戶庶民的社交場所，以理髮店為舞台，幽默地充分描繪他們的生態的戲作文字。此處是描寫讚美低層市街的江戶藝妓。〕

如果把「粹」視為一方面與高尚、另一方面與低俗相接的這種關係的話，就可以理解為何「粹」經常被視為高尚和低俗的中間概念。一般的看法，高尚加入某種東西就會成為「粹」，如果再加到超過某種程度的話就會變成低俗。高尚和「粹」雖然都是有價值性的，但卻因為某種事物的有無而被區分開來。「粹」與反價值性的低俗共有那某種事物，因此才導致「粹」被視為是高尚和低俗的中間概念。雖然如此，直線地看待三者的關係乃是續發性產生的，在存在界定上並不是原本的。

(二)「華麗」——「樸素」是對他性的樣態上的區別，是對他人表達自己主張的強度或有無的差別。所謂華麗是指葉子延伸到外面，是「葉出」¹⁵的意義。所謂樸素(地味)是指根部品嘗土地的味道，是「土地的味道」的意義。前者是出自己身、向他人接近的存在樣態；後者是往自己的素質內部沉潛的存在樣態。出自己身向他人接近，是喜好華麗、花稍地裝飾打扮；往自己內部沉潛則因為沒有可以誇示裝扮的對象而不裝飾。豐太閤甚至面對朝鮮時都要彰顯自己，他基於這種性情而造就了桃山時代豪華燦爛的文化。德川家康的思維則是連「不要看上面」、「清楚自己的斤兩」這些「五字七字」都當成祕傳，所以告誡家臣不可穿華服、命令出巡的鹵簿¹⁶要裝扮樸素。在這裡表現出其品味的不同，也就是說，華麗與樸素的對立本身，是不包含任何價值判斷的非價值性事物，其對立的意

15 [中譯注] 派手與葉出的日文發音相同，發音為hade。

16 警護的行列，多指行軍的隊伍。

義是存在於積極與消極間的差別。

以華麗與「粹」之間的關係來說，華麗跟「粹」一樣，具有可以積極地向他人展現媚態的可能性。從「我很高興自己華麗的虛名」¹⁷這句話來看就可以理解。還有當說「我有點不好意思，會這樣華麗打扮，一切都是因為我腦子想著男人的緣故」¹⁸時，也表示華麗與媚態間的可能關係。但是華麗所具有的燦爛炫耀的特色，與「粹」的「死心」是不相容的。爲了在江戶花樣裙襪¹⁹下面露出加茂川製造的內衣，因而出現「華麗的姑娘在江戶下露出京都」²⁰的句子。但是像這種不顧調和與統一，單純誇耀華麗濃豔的「華麗姑娘」（派手娘〔hade musume〕）的心思；與「樸素的結城五條紋，連花色裡面裡布外露的襖(fuki)也不露出來」²¹這種風流玩家(粹者)的心思，

17 義太夫節〈夕霧伊左衛門曲輪文章〉〈揚屋之段〉裡的一節。〔中譯注：同頁35，注26。〕

18 《春色梅兒譽美》第三篇第十六齣。〔中譯注：小梅的女綁髮師阿由與藤兵衛七年前互許終身之後就沒有變過心，這是他們久別重逢場面的解說。〕

19 江戶花樣裙襪日文爲「江戶襪」。和服的一種穿法，指的是從衣襟到下襬的花樣配法，或是穿著那種和服。據說是從江戶將軍大奧嬪妃內宮開始的。

20 江戶川柳之一。參照齋藤隆三，《近世日本世相史》，頁812。加茂川(鴨川)是流經京都中央的一條河流，因此這邊的京都就是指加茂川製造的內衣。

21 《春色辰巳園》第四篇第十條。「五條紋」(日文爲五ほんて編)原字爲「御本手編」，是指有紅線的橫紋花樣。「花色」是指藍色，是接近深藍的顏色。「襖」(fuki)是指有襯裡或是棉製的衣服的衣襟和下襬從裡面翻出來外面再縫起來的部分。〔中譯注：同樣喜歡丹次郎的情敵仇吉因爲生病而被放高利貸的鬼九郎求愛，米八跑出來救她時服裝的描寫。〕

有著顯著的差距。因此，以「華麗」檢視吟味²²品質之時，往往會暴露出品味的低劣，而被蓋上「低俗」的印記。「樸素」原本是處於消極的對他關係，所以無法具備「粹」所具有的媚態。相對地，質樸的「樸素」表現出一種「寂寥」²³，反而與「粹」裡的「死心」有相通的可能性。「樸素」之所以在檢視吟味後，往往被歸列「高尚」，也是因為其寂寥心情的意境深遠所致。

(三)「骨氣」——「土氣」是在異性特殊性的公共圈裡，基於價值判斷的對自性的區別。本來，只要其成立上之存在界定是異性的特殊性的話，「粹」本身就表現出對異性的設定。可是將「粹」與「土氣」視為成對的意義，來強調客觀性的內容，它的價值判斷並不是關乎對他性的強度或有無，而是對自性的價值判斷。也就是說，在「粹」和「土氣」間的對立上，它被斷定出某種特殊的洗練之有無。「粹」如同前述，字面上的意思是「骨氣」，是「性情」。而除了「性情的精粹」的意義之外，還有「通曉人情世故」、「精通異性的特殊社會事物」、「清新脫俗」的意義。「土氣」是「野夫」(yabu)的轉音。也就是和玩家風流客人相反，是不通世態、不解人情的野人田夫的意思，後來更引伸出「粗鄙」、「庸俗」之意。《春告鳥》²⁴裡提到：「天生野夫一點也不通世故，從來不曾夢見

22 [中譯注] 檢視吟味：日文為檢校，檢視並深刻吟味。

23 [中譯注] 日文為さび，發音為sabi，古趣的閒寂之情。

24 為永春水著的人情本，由五篇十五冊所構成(1836-1837年刊)。在這本書的序裡，春水自稱是「東都人情本的始祖」。而「春告鳥」指的是黃鶯。[中譯注：《春告鳥》是天保七、八年(1836、1837)發行的人情本，平面描繪數對男女的戀愛。本作品是「梅曆」系列的姊妹作，

青樓妓院的事，因而經常被玩家譏笑」²⁵，還有《英對暖語》²⁶裡也提到：「我聽說，如果不是像歌女那樣有骨氣的話他不會喜歡，他怎麼會喜歡像我這種武士家出身土氣的模樣呢。」²⁷

原本當自己說出「我很土氣」時，通常話裡都帶有土氣的自負。對自己沒有經過異性特殊性公共圈的洗練一事，主張著某種驕傲，裡面有著值得自負的某種東西。喜歡「粹」或是選擇「土氣」，這是品味的不同，在客觀上並沒有被賦予絕對的價值判斷。雖然如此，在內容上以文化性質的存在界定而形成相對意義，當其中之一被肯定地表達，另一個冠上否定的語詞之時，就可以斷定其成立上的原本性以及非原本性，而且可以推測得知其意義內容所成立的公共圈裡之相對價值判斷。合

(續)

描繪江戶日本橋德町的富商福富屋之次男烏雅，與妓院玉屋的侍女阿民(後來成為藝妓阿花)之間的戀情。續集有天保九年(1838)出版的《春色籬之梅》。又，春水在天保四年出版的《春色梅兒譽美》第四篇的序裡，開始稱自己為「江戶人情本的始祖」。

- 25 《春告鳥》第四篇第二十一章。「青樓妓院」是指妓院、娼館。齊武帝在其宮殿上塗上青色，然後讓美麗的女人住在裡面，所以稱之為青樓。〔中譯注：這段話是作者狂訓亭為永春水隱諱地敘述自己的粗鄙土氣。〕
- 26 正確地說是《春色英對暖語》。也是為永春水出版的人情本，由五篇十五冊所構成(1838年刊)。《英對暖語》(eitaidango)這個標題是模擬永代橋的名產「永代丸子」(eitaidango)而來。〔中譯注：本作品是屬於「梅曆」系列的〈拾遺別傳〉，同時描寫在《春色辰巳園》裡庇護仇吉的藝妓增吉與宗次郎的戀愛，還有米八雇用的新妓女阿房與峰次郎的戀愛。其續集有《春色梅美婦禰》。〕
- 27 《英對暖語》第二篇第十章。「歌女」指的是江戶深川藝妓。因為穿著羽織(和服短外褂)服侍客人而得名。〔中譯注：阿房的姊姊、以「紅楓」之名在武士之家工作的阿桑，因為在主人家被君主的伯父求愛而逃到峰次郎那裡去。喜歡峰次郎的阿桑，拿來與在武士家工作的自己的土氣樣子比較，覺得自己應該會被疏遠而鬧彗扭。〕

理、不合理這兩個詞，是在以理性為標準的公共圈內成立的；信仰、無信仰則是以宗教性的公共圈為其成立的界定。這些詞在其視為基礎的公共圈裡，明確地承擔著價值判斷。那麼，不管是「骨氣」或是「粹」，都是肯定性地表達。相反地，作為土氣的同義語，有否定性表現的「沒骨氣」和「不粹」。因此我們可以知道「粹」是原本性的，接著才產生「土氣」這個相反意義。在異性的特殊性公共圈裡，可以想像「粹」被判斷為有價值性的，而「土氣」被判斷為反價值性的。從內行人來看，外行人是「不粹」的。與自己接近的「都市風格」就包容之並視之為「粹」；而與自己疏離的「武士家風格」就判斷為「不粹」（不意氣）。純真的戀愛也是「土氣」，醜女的濃妝也是「土氣」，像「你又不是不粹（不識風流）的客人，也不是不知道妓院門道的土氣之人」²⁸這種說法，也是異性的特殊性公共圈裡價值判斷的結果，藉著「不粹」和「土氣」來表示其反價值性。

（四）「澀味」——「甘味」是從對他性來看的區別，其本身裡並不包含任何價值判斷。也就是說，它只表示出對他性是積極或是消極的區別而已。澀味意味著消極的對他性。柿子之所以果肉裡藏著澀味，是對烏鴉做自我保護；栗子具有苦澀的嫩皮，則是為了防禦昆蟲；而人們使用「澀紙」²⁹包東西，以

28 《春色辰巳園》第三篇第三條。〔中譯注：此處是引用在此條開頭的箇八節〈小稻兵衛口舌八景〉的一節。又，〈口舌八景〉與一中節〈唐崎心中〉等等題材相同，都是描寫半兵衛和小稻的拌嘴。半兵衛知道小稻跟客人商量贖身的事而大怒，小稻向他說明這只是花街柳巷做給外面人看的手段。〕

29 〔中譯注〕柿漆紙，日本的一種包裝用紙。

防被水浸濕，露出「澀面」³⁰避開與他人的瓜葛。甘味則反，是表示積極的對他性。撒嬌的人與被撒嬌的人之間經常敞開著積極的通路。此外要討好別人的人會提供甜言蜜語，別有居心的人會進一步讓人喝甜茶。

在對他性上有所區別的澀味和甜味，本身並不擔負任何確實的價值判斷。價值性的意義因不同的情況背景而產生。「澀皮上擦的卻是十分離譜的江戶之水」³¹，所說的澀皮是反價值性的東西。反之，當說出「這鹽漬丁香魚內臟好澀」³²時，正因為「鹽漬丁香魚內臟」就是要品嚐味道的苦澀，所以澀味就表現出其有價值性的意義。至於甘味，比方說茶當中的「玉露茶」有「甘甜優美的品味」，或是有德政才會天降甘露，或是將爽快的承諾稱為「甘諾」等的時候，甘味便具備有價值性的意義。至於「幼稚(甜嫩)」、「甘(甜膩撒嬌)的說話方式」、「甘(不夠嚴謹)的文學」等說法，明顯地以甘味來明確表達其反價值性。

那麼，將澀味和甘味視為對他性上的消極，或是積極性的存在樣態來理解時，兩者在第一要義上，都被認為屬於異性的特殊性公共圈的詞彙。這公共圈內的對他性關係，其常態就是甘味，表現在「撒嬌鬧彆扭」或「撒嬌的姿態情色盪漾」等詞彙上。而澀味是甘味的否定。荷風在《歡樂》裡描述：「在那

30 [中譯注] 愁眉苦臉。

31 「澀皮」指的是人在衣服下的皮膚或是不清爽脫俗的庸俗樣子。「江戶之水」是滑稽本的作家式亭三馬在自己經營的藥店所販賣的化妝水商品的名字。據說是使用當時還很稀奇的玻璃瓶。

32 澀內臟：香魚的內臟或是用其內臟或卵做成的醃漬物。

個地方遇到一個年紀可以叫姊姊的澀女」³³，那女人是十年前跟自己約好要一起尋死的藝妓小菊。在這情形下，那個女人昔日所具有的甘味，已被否定成澀味。澀味經常被當作「華麗」的相反意義使用，可是這樣會妨礙到對澀味存在性的掌握。「華麗」的相反意義是「樸素」。如果將澀味和樸素兩者都當作是華麗的相反意思的話，會造成將澀味和樸素的意義混淆的結果。雖然澀味和樸素同樣具有表現消極的對他性的共通點，但是最重要的不同點在於一個事實：樸素的成立將人性的普遍性視為公共圈，和甘味一開始就沒有任何關係；相反的，澀味將異性的特殊性視為公共圈，藉由否定甘味而形成。因此澀味比樸素有更豐富的過去及現在。澀味是甘味的否定，但是這個否定是隨著忘卻，同時將回想視為可能的一種否定。雖然是矛盾的說法，但其實澀味裡面是存有光澤的。

那麼，澀味以及甘味和「粹」是何種關係？三者都是異性的特殊存在的樣態。如果將甘味視為常態，當它往對他性的消極方向移動時，我們會發覺有條通路是經過「粹」而到達澀味的。從這個意思來說，甘味、「粹」和澀味是同一條直線的關係。而「粹」位於由肯定往否定通路的中間³⁴。

33 [中譯注]關於《歡樂》請參照頁30，注4。主角「老師」32歲時就跟這個藝妓談戀愛，十年後再度出現在他眼前的她已經28歲了。

34 [九鬼注]《船頭部屋》裡有這麼一句話：「這裡是江戶都會的深川(辰巳)，就像是出家的喜撰法師早上喝茶配的梅乾，以及吃的永代橋名產永代麻糬，早已被磨光稜角，我早就能辨別酸甜、通曉人情世故啊！」如此所述，「粹」(iki)也就是「粹」(sui)的滋味在於「酸」(sui)。姑且不論它們在自然界裡的關係為何，在意識的世界裡，酸味是位於甘味和澀味中間。此外，在自然界裡澀味經常是表示未成熟的味道，但在精神界裡卻是表示圓熟的品味。廣義的擬古主義之所以崇

獨斷的「甘」夢破滅後，富於批判性卓見的「粹」就會覺醒，此點在前面「『粹』的內涵性構造」中已經敘述過。此

(續)

尚蒼古樣式的拙樸性，其理由也在於此。關於澀味，也可以認為是採取正、反、合形式的辯證法來進行。「鶯啼生澀而樸實，離巢小野春晚時」的生澀是滯澀的意思，表示「正」的第一階段。相對於此，甘味形成了「反」的第二階段。然後「表面單色、裡面有花樣」的澀味，也就是視為品味的澀味，是揚棄了甘味的味道，顯示出第三個「合」的階段。

〔藤田注〕《船頭部屋》：式亭三馬所著的洒落本《船頭部屋》(辰巳婦言三篇)。雖然沒有記載出版年份，但推測是1807年發行。〔中譯注〕：本作品承接《辰巳婦言》的續集《船頭深話》的內容，以鎌倉古市場(實際上是江戶深川的古石場)為舞台，極力配合當時的風氣而生動地描繪出妓女於筥與她身邊的藤兵衛、喜之助、長五郎等三個客人討價還價的樣子。《辰巳婦言》三部曲對為永春水的人情本《春色梅兒譽美》等等也有很大的影響。〕

〔藤田注〕這裡是江戶都會的深川……通曉人情世故啊！：《船頭部屋》「開端」。〔中譯注〕：「早就能辨別酸甜」是表示透過豐富的人生經驗而洞察人情機微的俗諺。描述造訪花街柳巷的客人們的性格。《古今和歌集》第十八卷裡的詩歌：「我的草庵在京都東南邊野鹿(shika)居住的山中，我是如此(然，shika)怡然地住在此，但是世人卻說我是煩憂(u)世事才隱居於宇治(uji)山。「鹿」(shika)與「然」(shika)；以及「憂」(u)與「宇治」(uji)都是雙關語。為了引出這個俗諺，從深川位於江戶的辰巳(東南)方位這點，將這首詩歌的作者喜撰法師吃酸梅乾的樣子，還有同樣跟深川很有淵源的甜的「永代丸子」組合來表現。又，關於「六歌仙」之一的喜撰法師請參照頁40，注36。」

〔藤田注〕蒼古樣式：帶古色、寂寥風雅的樣式。

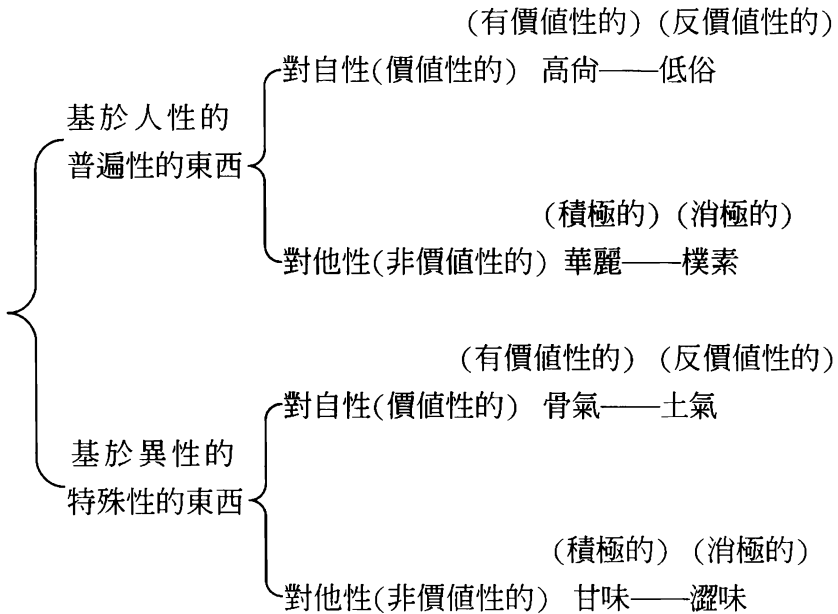
〔藤田注〕鶯啼生澀而樸實，離巢小野春晚時：藤原長方的《按納言集》裡的詩歌。〔中譯注〕：藤原長方(1139-1191)為平安時代末期的歌人。有41首詩歌被收錄在《千載和歌集》等的敕撰和歌集裡。歌集《按納言集》又叫做《長方卿集》。此詩歌除了收錄在《夫木和歌抄》第二卷之外，「澀」這個詞彙的用例也出現在《雅言集覽》和《言海》等字典類書籍。九鬼的引用應該也是依據這些字典。〕

〔中譯注〕揚棄：德語，aufheben。

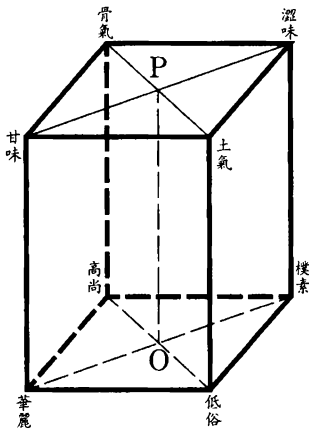
外，之前也說過「粹」之所以採取了「爲媚態而媚態」的形式，或是「自律性遊戲」的形式，其原因是「粹」可以「藉由否定來肯定」。這正說明了從甘味往「粹」的推移。而且當否定占了優勢並接近極限時，「粹」會變成澀味。荷風所說的「澀女」，一定是從甘味經過「粹」然後到達澀味。「歌澤」³⁵的某些東西裡所體會到的澀味，畢竟是存在於「清元」³⁶之類中「粹」的樣態化吧！字典《言海》的「渋し」(shibushi)項目下有「質樸是爲粹」的說明，就是承認澀味是「粹」的樣態化。此外，在這種直線性關係裡，「粹」也有可能逆轉爲甘味。也就是「粹」裡的「骨氣」和「死心」喪失了其存在，只有如砂糖般甘甜的「甘味」以「甘口(甜言蜜語)」的人性特徵的面貌殘留下來。國貞³⁷所描繪的女子從清長³⁸或歌麿畫裡誕生，就是採取這種路徑。

-
- 35 以「端歌」(以三弦琴伴奏的民謠或小調)爲基礎，創作新的三弦琴小調歌曲的日本樂的一個流派。隱居武士笹本彦太郎(1797-1857)爲初代師家。特徵爲素雅纖細的曲風。
- 36 江戸淨瑠璃的一種。由初代清元延壽太夫(1777-1825)從富本節分出去的一個流派。特徵爲反映江戸氣氛的灑脫風流的曲風。擁有淨瑠璃中最華麗瀟灑的口白，藉假音表現出技巧性的高音是其特色。
- 37 歌川國貞(1786-1864)，爲江戸後期的浮世繪師。爲初代歌川豐國的門人，之後繼承豐國的名號。擅長美女畫和演員畫。
- 38 鳥居清長(1752-1815)，爲江戸後期的浮世繪師。入了第三代鳥居清滿的門下，繼承第四代。所畫的美女畫非常明亮流麗。〔中譯注：生於寶曆二年(1752)，卒於文化十二年(1815)。作畫期間爲明和四年(1767)直到歿年。初期他爲當時的小說的一種分類「黃表紙」畫插畫來累積經驗，天明(江戸時代的一個年號)時期開始發揮出他在美女畫上的優異才能，成爲美女畫的第一名家。天明七年(1787)左右，繼承鳥居派第四代，開始專心致力於家業，製作歌舞伎節目表和看板畫。〕

以上，我們大致相信，可以把「粹」的意義從其他主要類似意義中區別開來。而藉著跟這些類似意義相比較，作為意義體驗的「粹」，不僅在意義上具有客觀性，也暗示了它在**品味**上也能形成價值判斷的主體及客體。根據這個結果，我們可以領悟「粹」是某個品味體系的一員，以及它與其他成員的關係。它們的關係就如下表所示。



本來品味就是依不同場合而帶有一些主觀的價值判斷。但是其判斷分為兩種情形，一為客觀明顯地被主張；另一為停留於主觀內只有採取曖昧形態。現在所說的是假設前者為價值性的，後者為非價值性的。



這個關係可以如左圖的直六面體來表現³⁹。在這個圖裡構成正方形的上下兩面，顯示出這裡所提及的品味樣態在成立時所界定的兩個公共圈。底面表示人性的普遍性，頂面表示異性的特殊性。八個品味放置於八個頂點。在頂面以及底面上，品味占在以對角線相連結的頂點位置上，顯示了互相對立的一對。可是要將什麼和什麼當作一對，本來就沒有做出絕對性的決定。在頂面和底面由正方形的各邊來連結的頂點(比方說骨氣和澀味)；在側面的矩形藉對角線連結的頂點(比方說骨氣和華麗)；由直六面體的上下兩個對角連結的頂點(比方說骨氣和高尙)；由直六面體的兩個斜對角連結的頂點(比方說骨氣和低俗)，這些詞總是表示著某種對立。也就是說，所有的頂點彼此間都可以處在對立關係。在頂面和底面，藉正方形的對角線而對立的頂點，是其中對立性最顯著的。我們用這種對立的原理，去思考各公共圈的對自性和對他性。對自性上的對立是基於價值判斷，對立的兩者顯示出有價值性和反價值性的對照。對他性上的對立是與價值無關的對立，對立的兩者分為積極性

39 九鬼周造的〈關於風流的考察〉有如下的敘述：「以前的哲學家認為在地、水、火、風四元素裡，地的微粒子形成正立方體，水的微粒子形成正十二面體，火的微粒子形成正四面體，風的微粒子形成正八面體。正八面體是『風』的微粒子形態，剛好可以表示『風流』的價值體系，雖然是偶然，但是我覺得挺適合。」（《九鬼周造全集》第四卷，頁80）

和消極性。在直六面體裡，對自性上的價值性對立與對他性上的非價值性對立，依上下兩個正方形的兩對對角線垂直截開直六面體，所產生的兩個相互垂直交叉的矩形來表示。也就是說，以高尚、骨氣、土氣、低俗形成頂角的矩形，顯示了對自性上的對立；以華麗、甘味、澀味、樸素形成頂角的矩形，顯示了對他性上的對立。現在以底面正方形的兩條對角線的交點為O，頂面正方形的兩條對角線的交點為P，拉一條法線OP將這兩點連結。這條法線OP就是對自性的矩形與對他性的矩形的相交直線，它意味著存在於這品味體系裡具體性的普遍概念，依其內面的發展而在外圍顯現出特殊的品味。而且此法線OP將對自性的矩形和對他性的矩形，個別垂直平分為兩等分，產生的O、P、骨氣、高尚的矩形表示有價值性；O、P、土氣、低俗的矩形表示反價值性。而O、P、甘味、華麗的矩形表示積極性；O、P、澀味、樸素的矩形表示消極性。

此外我們也可以認為，這個直六面體把其他同系統的種種品味包含在其表面或內部的固定點上。現在就舉一些例子。

所謂「寂寥」(sabi)⁴⁰，是具有O、高尚、樸素所構成的三角形，以及P、骨氣、澀味所構成的三角形，這兩個端面上的三角柱的名稱。我們大和民族在品味上的特色就在於，此三角柱以三角柱的形態現勢性地存在的這點上。

「雅」(miyabi)是應該在以高尚、樸素、澀味所構成的三角形為底面，並以O為頂點的四面體裡尋求得來。

40 關於九鬼周造對於「寂寥」的理解請參照〈關於風流的考察〉第二節。

「味」(aji)指的是甘味、骨氣、澀味所構成的三角形。我們會認為，甘味、骨氣、澀味作為異性的特殊存在之樣態化，且具有直線性關係，是因為我們思考甘味經由骨氣到達澀味的運動，是在這個直角三角形上，並非斜邊的兩個邊上進行的想法所致。

「乙」(otsu)⁴¹則是位於以上述三角形為底面、以低俗為頂點所圍成的四面體中據有其位置。

「裝模作樣」(kiza)是位於連結華麗與低俗的直線上。

「妖豔」(iropposa)，也就是coquet，它成立於頂面的正方形內，但有時候會在底面上投射影子。在頂面的正方形裡，與連結甘味和骨氣的直線相平行並通過P的直線，有兩個點與正方形的兩邊相交。這兩個交點和甘味、骨氣所構成的整個矩形就是「妖豔」。同理，當投射影子到底面上時，與連結華麗和低俗的直線相平行並通過O的直線，有兩個點與正方形的兩邊相交。這兩個交點與華麗、低俗所構成的矩形，表現出「妖豔」。之所以將高尚、骨氣、低俗做直線性思考，就是先假設思考妖豔投影在底面上之後，接著連結高尚、骨氣、低俗三點做出一個三角形，再由高尚出發、經由骨氣到達低俗的運動。影子往往較實物來得陰暗。

所謂chic，模糊地指出連結高尚和骨氣兩個頂點的直線整體。

所謂raffiné，是連結骨氣和澀味的直線，向直六面體的底面垂直運動，而過不久當這運動停止時，其所描繪出的矩形的

41 [中譯注] 妙趣。

即是raffiné。

總而言之，這個直六面體圖式的價值，它與其他同系統的品味可以被配置在這個直六面體的表面及內部的固定點上，具有函數性的關係。

解說

如第二章的解說所述，〈第二章 「粹」的內涵性構造〉與〈第三章 「粹」的外延性構造〉是成對的。在第二章其目標是闡明構成「粹」的各種元素，也就是讓「粹」之所以成為「粹」的種種特性，將「粹」從內側構造化。在第三章則意圖將「粹」和高尚或澀味等類似詞彙區別出來，將這些內容上的關聯構造化，從外側讓「粹」的意義內容明確化。

九鬼首先將這些類似的詞彙分成兩類。一類是關於人之本性普遍的東西；另一類是與異性有關的問題。「高尚」和「華麗」這類屬於前者，相對地，「粹」和「澀味」屬於後者。

在分類與「粹」類似的詞彙時，九鬼所導入的另一個基準是對自性／對他性的基準。所謂對自性，是有關事物本身性質的基準；所謂對他性，是有關事物向他者主張力量之有無(或是其強度)的基準。「高尚」和「低俗」就如同其字面意義是對立的概念。但是這是對自性的觀點，也就是以其本身所具有的價值來區分的。相對於此，「華麗」和「樸素」不是依照其本身的價值，而是依對他者主張力量之大小的層面上區分的。

對照這兩個基準來說，「粹」在與異性的關聯上產生問題，而且可以說「粹」是對自性地，亦即在其本身是有價值性的。「粹」和「高尚」具有許多共通點，但是「粹」與異性的

關聯會產生問題，兩者在這點上明確地被區別出來。此外，九鬼將骨氣／土氣的對立概念，以及甘味／澀味的對立概念，都視為是以異性的關係為前提。但是前者是顯示有無對自性的價值，後者則是表示對他者主張的積極性程度。由這點來看，兩者還是很明確地被區別出來。

考慮以上兩個基準，九鬼將這些類似概念以本書頁61的直六面體表現出來。藉著這個圖表，將「粹」以及與其類似的意義予以構造化。這有數個優點，其一，在其頂面配置與異性相關下成立的品味樣態；另一方面，在底面配置與人之本性普遍相關下成立的品味樣態，其優點是將這些詞彙的區隔明確地區別出來。此圖表以視覺性明瞭地捕捉到，這些詞彙究竟是依據何種基準來分類的。

還有一個優點，除了這裡所舉出的詞彙之外，如「寂寥」或「雅」這些詞彙，也可以配置在此直六面體的某處（其表面乃至內部）。甚至“coquet”或“chic”等日語以外的詞彙也能套用進去。比方說，九鬼所理解的法語“chic”，籠統地指的是連結骨氣和高尚的直線整體。

令人興味盎然的是，九鬼在這章裡將「粹」下了「通曉人情世故」、「精通異性的特殊社會事物」、「老練脫俗」等各種定義。從這些定義裡，可以解讀出「骨氣」並不一定只能在與異性間的關係。可以說比九鬼視為問題的「粹」，它是包含了更廣泛領域的一種概念。可以說九鬼在本書裡，將「異性之特殊的公共圈」裡的「骨氣」視為一個問題，把它的特徵鮮明地形塑出來。

第四章

「粹」的自然性表現

到目前為止，我們考察了意識現象的「粹」。接下來，對於採取客觀性表現形態的「粹」，則必須把它當作應當被理解的存在樣態。要掌握意義的「粹」，取決於我們是否能將後者「粹」的客觀表現，建立在前者「粹」的意識現象之上，同時領悟整體的構造。我們可以將「粹」的客觀性表現區分成兩類：一個是**自然形式**的表現，亦即是自然性表現；另一個是**藝術形式**的表現，亦即藝術性表現。這兩種表現形式是否允許做截然不同的兩個區分¹？是否自然形式終究是個藝術形式？這是很有意思的問題，但是現在我們先不去碰觸。為求方便，單純依照通俗的思考方式，將「粹」分成自然形式和藝術形式兩類。首先，我們試著思考「粹」自然形式的表現。所謂自然形式，是以「象徵的移情作用」的形態，觀看自然界的**自然象徵**，比方說在柳樹與細雨中感受到「粹」。在此，特別將屬於

1 [九鬼注] 關於這個問題請參照 Uitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1914, I, S. 74ff.(烏提茲, 《一般藝術學的基礎》第一卷, 1914年, 頁74之後)及 Volkelt, *System der Aesthetik*, 1925, III, S. 3f.(弗克特, 《美學體系》第三卷, 1925年, 頁3之後)

「本然的移情作用」範圍內**身體的表達**，視為自然形式。

作為身體表達的「粹」的自然形式，在**聽覺**上首先表現出來的就是語彙的使用，也就是事物的說話方式。「對男性的措辭，不撒嬌帶有『色氣』²」³，或是「用詞不『土氣』」⁴等情形，這就是「粹」的自然形式。通常這種「粹」也會在一個語詞的發音方式，以及語尾的高低起伏中展現其特色。例如，將一個單字發音比通常拉長一點，而後又急促地加上高低音並快速停止，這形成了「粹」語詞使用上的基礎。這個時候，拉長發音的部分與快速停止的部分，就存在著語言韻律上的二元性對立，並且這種二元性對立，可以理解為「粹」當中的媚態其二元性的客觀性表現。就音聲而言，與其發出尖銳的最高音，不如加入一種微微枯澀(sabi)的次高音才是「粹」。因而在語言韻律中，二元性對立是藉由次高音而構成的情況下，「粹」的質料因與形式因就完全被客觀化了。然而，作為身體表達的「粹」，在**視覺**上其表現的自然形式可見到最明顯且多

2 [中譯注]發音為iroke，妖豔風韻。

3 為永春水所著的《春告鳥》第三篇第十四章的一句。[中譯注：關於為永春水請參照頁41，注43；《春告鳥》請參照頁53，注24。當藝妓後改名為「阿花」的阿民，投身到阿熊經營的應召站，梅里為了向阿熊表明心意而來訪。「對男性的措辭上，不撒嬌而具有妖豔風韻」這句話是出於男主角(梅里)愛上原本是藝妓的阿熊，在阿熊家對酌的場面。「阿熊對男人的說話方法，沒有那種諂媚異性的撒嬌，而是具有與生俱來的妖豔風韻。」]

4 為永春水所著的《春告鳥》第三篇第十七章的一句。[中譯注：「用詞不土氣」這句是表示男主角(梅里)很佩服阿熊的婢女阿清機靈的說話方式。「(梅里覺得連婢女的)用詞遣字、說話方法都不土氣且時髦。」]

樣的形態⁵。

關於視覺自然形式的表現，指的是姿勢、動作及與包含其他廣義的表情，以及支持這些表情的主體。首先，像全身的微

- 5 [九鬼注] 要理解「粹」的構造時，有關味覺、嗅覺、觸覺的「粹」具有相當大的重要性。有關味覺的「粹」可以有以下的說法。第一，「粹」的味道不是只靠味覺獨立存在的單純東西。米八在《春色惠之花》裡，將「醬燒丸子」貶低為「吃那種沒有情趣的東西」，因為「醬燒丸子」的味覺效果只局限於味覺而已。所謂「粹」的味道，是在味覺上再加上刺激性強又複雜的東西，比方說「樹芽」或柚子的嗅覺、山椒或山葵的觸覺之類的。第二，「粹」的味道不是濃郁的，而是淡泊的。作為味覺的「粹」，應該不是朝著「野味店的山鯨」，而是「永代的白魚」的方向；也不是朝著「星鱈的炸天婦羅」，而是「目川の醬燒串烤」的方向去探索才行。總而言之，「粹」的味道，是除了味覺之外嗅覺或觸覺也都一起作用，對有機體給予強烈刺激的味道，而且是清爽淡泊的滋味。雖然如此，味覺、嗅覺、觸覺等並不是視為身體性表達的「粹」的表現，它們只不過是藉著「象徵性的情感移入」而表現出一種自然象徵。視為身體性表達的「粹」的自然形式，不妨視為是關乎聽覺與視覺的。而關於視覺，就如亞里斯多德在《形上學》開頭所講的話：「這種感覺比起其他感覺更能讓我們認識事物，而且又表現出很多差異」(Aristoteles, *Metaphysica* A 1, 980a)，套用在此也是適當的。

[藤田注] 醬燒丸子、吃那種沒有情趣的東西：為永春水的人情本《春色惠之花》(1836年)初篇第二回。[中譯注：本作品為「梅曆」系列的第三部，因《春色梅兒譽美》、《春色辰巳園》受到好評而描寫米八與丹次郎、阿長與丹治郎、阿由與藤兵衛、此糸與半次郎等四對戀愛的開端。因此在時間上本作品早於《春色梅兒譽美》。又，「惠之花」是花蕾的意思，表示開端。丹次郎和米八到原本在唐琴屋工作的儀助的農家裡幽會，米八對儀助的妻子拿來的醬燒丸子發表感想。]

[藤田注] 山鯨：野豬肉，是一種忌諱的話，因為忌諱吃獸肉，是替代性說法。

[藤田注] 目川の醬燒串烤：近江的草津附近目川茶店裡所販賣的菜飯串烤。

微鬆垮凌亂的姿勢，即是「粹」的表現。鳥居清長⁶的畫作裡，男性姿態、女性姿態、立姿、坐姿、背姿、前傾、側向等等，在一切的意義上，在所有微妙的韻味上，這些表情以令人驚訝的感受性被捕捉住⁷。「粹」的質料因之二元性的媚態，藉著打破肢體上一元性的平衡，表現出迎向異性的主動性，以及能夠迎合異性的被動性。但是，「粹」的形式因之非現實的理想性，卻在破壞一元性的平衡上，添加了壓抑與節制，以妨礙制止放縱的二元性之定立。「在白楊樹枝頭上搖擺身體」的海妖之妖豔姿態⁸，以及「喜歡半人馬朋友」⁹的巴克女祭司之瘋狂姿態¹⁰，那種左右搖晃腰部、在現實中露骨地演出的西洋

6 [中譯注] 鳥居清長：江戸時代の浮世繪師。詳細請參照頁59，注38。又，關於浮世繪請參照頁49，注10。

7 鳥居清長《四条河原夕涼體》(東京國立博物館所藏)。



- 8 海妖(Seiren, 複數為Scirenes)為希臘神話裡的一種海中妖怪，人首鳥身。據說船員會被其歌聲所吸引，登上海妖的島而死去。
- 9 半人馬(Centaurus)是跟隨希臘神話酒神戴奧尼蘇斯(Dionysus, 羅馬名：巴克科司[Bakchos])的山野間的精怪。形態為半人半獸。
- 10 根據希臘神話，酒神戴奧尼蘇斯遊遍世界各地後回到了希臘，從亞洲帶了一群叫做巴克(Bakche)的女人一起回去。據說她們因為戴奧尼蘇斯而陷入恍惚的狀態，彷彿山野都要因其狂氣而浮起一般，瘋狂地跳

式媚態，與「粹」的關係是極為淡薄的。「粹」是隱約暗示朝向異性的方向。當姿勢動作上的對稱性被打破，並且在中央的垂直線往曲線方向推移的時點，自覺到一種非現實的理想主義，作為「粹」的表現這是很重要的。

再者，在身體部分「粹」的表現還有穿著單薄衣物的姿態。有一句話說：「明石製造的微微透明的紅色皺綢」¹¹，就是在說穿著明石皺綢的女人，其深紅色「襦袢」¹²透明可見。單薄衣物的主題之畫作在浮世繪也經常可見。在這種情況，「粹」的質料因和形式因之間的關係，是藉由單薄衣物的透明，表現出給異性的開放通路，並且也藉由單薄衣物的覆蓋，表現出封鎖通路。梅迪奇的維納斯¹³藉著擺放在裸體上的雙手

(續)

著舞。

- 11 [中譯注] 日本最初的官修和歌集《古今和歌集》(平安時代延喜五年(905)?編纂)裡的和歌「夜將明時，明石被早晨的霧所圍繞。這時，一艘小船正要隱沒入島的背面，我充滿感慨地看著。」此首和歌旁有人加注，為奈良時期(701-794)的代表歌人柿本人麻呂所作。「明石製造的微微透明的紅色皺綢」就是以這和歌為依據的江戶時期的川柳。和歌裡提到的「明石」是地名(今兵庫縣明石市)，但這裡的「明石」是指明石皺綢(江戶時代明石所設計的一種皺綢。初期縱線用生絲，橫線用棉絲，後來發展成為雙方向都用生絲的高級品。是高級的夏天薄質紡織品)。川柳是江戶中期發展出的一種以十七音(五·七·五)為準、富於機智的短歌型文學。由於評斷句子好壞的柄井川柳為代表性的存在，所以這種短詩就叫做川柳。
- 12 [中譯注] 發音為jyubann，原文來自葡萄牙語gibão，貼身內衣。
- 13 義大利佛羅倫斯的烏菲茲美術館所收藏的雕刻。〔中譯注：維納斯的誕生(The Birth of Venus)。梅迪奇家族(Medici)是佛羅倫斯一帶的望族，以商業與銀行業發跡，管理佛羅倫斯達兩世紀之久，於其統治時期，在佛羅倫斯興建了許多富麗堂皇的建築物，同時也是極富盛名的收藏家。目前烏菲茲美術館的所在地，就是由梅迪奇家族於1560-1580年間興建。〕

位置，特意地表達出媚態，但是這樣的表達方式太過露骨，不能稱之為「粹」。此外，巴黎的歌舞秀¹⁴所見的裸體，不消說，對「粹」是沒有任何關注的。

還有一種「粹」的姿態，是**出浴起身的姿態**。回想起前一刻的裸體，不做作地披著簡單樸素的「浴衣」¹⁵，完全地表現出「粹」的媚態以及其形式因。「總是在泡澡後順道來訪，她的姿態是如此的粹(sui)啊！」¹⁶這種場景並不只限於《春色辰巳園》¹⁷中的米八而已，在浮世繪的畫面裡有極多「清新除垢」¹⁸後的出浴姿態。鈴木春信¹⁹也描繪了出浴姿態，不僅如此，即便在紅繪時代²⁰的奧村政信²¹及鳥居清滿²²等，也描繪

14 巴黎的歌舞秀，也就是所謂的紅磨坊歌舞秀(revue)。

15 [中譯注] 發音為yukata，浴袍。

16 《春色辰巳園》初篇第六回。[中譯注：同頁38，注33。]

17 [中譯注] 《春色辰巳園》：為天保四年到六年(1833-1835)間所發行的人情本。描繪圍繞著遊女屋唐琴屋的養子丹次郎，唐琴屋的內藝妓米八，和其旁輩藝妓仇吉間戀情的自尊。請參照頁35，注27。

18 [中譯注] 日文為垢拔，發音為akanuke，去除污垢或是髒污等、很清爽乾淨的樣子。

19 [中譯注] 鈴木春信為江戶時期的浮世繪師，生於約享保十年(1725)，卒於明和七年(1770)。作畫其為寶曆十年(1760)左右直到歿年。初期畫鳥居派式的演員畫和美女畫，對明和二年的多色印刷版畫——錦繪的創始有很大的貢獻。奢華夢幻的春信所畫的女性——「春信美人」風靡一時，為美女畫的第一人。參照鈴木春信的出浴美人。

20 [中譯注] 紅繪：是浮世繪版畫的一種筆彩形式。在墨摺上用筆施以數種以紅色花瓣所製成的紅色顏料的畫。享保期(1716)至寶曆期(1764)間風行。此外，之後發行的一種以紅色和綠色為主體的色摺版畫——紅摺繪，有時也叫做紅繪。

21 [中譯注] 奧村政信：為江戶時代的浮世繪師，生於貞享三年(1686)，卒於明和元年(1764)。活躍其為元祿後期(約1700)至寶曆期(約1764)。在他長達六十年的作畫生涯中，畫出了許多從墨繪到紅摺

過這類畫作，其特殊價值可見一斑。歌麿也沒忘記把出浴後的女人視為《婦人相學十體》²³之一而加以描繪。相較於此，西洋的繪畫裡雖然經常出現許多入浴女子的裸體姿態，但幾乎找不到出浴的姿態。

談到有關支持表情的主體，**姿態纖細**的柳腰可以視為「粹」的客觀性表現之一。關於這點，歌麿聲明了他幾近瘋狂的信念。此外，他提及文化文政時期(1804-1830年)的美人典型時，對於元祿美人也特別主張這點。《浮世風呂》裡有句形容詞：「既纖細而美麗且『有骨氣』。」「粹」的形式因是非

(續)

繪等的傑作。他想出採用遠近法的浮世繪或是畫面極為縱長的柱繪等，為奧村派的始祖。參照奧村政信的出浴美人。

- 22 烏居清滿：為江戶時代的浮世繪師，生於享保二十年(1735)，卒於天明五年(1785)。作畫期為寶曆七年(1757)至安永七年(1778)。他身為烏居派的第三代。〔中譯注：在明和二年(1765)多色印刷版畫、錦繪問世前，主導浮世繪的畫界。在用色增加的紅摺繪，他引入了與紅摺繪相符的優美畫風。〕
- 23 喜多川歌麿《婦人相學十體》(東京國立博物館所藏)。



浮氣之相

〔中譯注：關於喜多川歌麿請參照頁49，注10。《婦女相學十體》為歌麿所畫的浮世繪畫集。〕

現實的理想性，一般來說，如果要客觀性地表現非現實性和理想性，會立即採用細長的形態。細長的形狀表示肉體的衰弱，同時也道出了靈的力量。意圖表現精神本身的格雷考²⁴單單只畫細長的繪畫，哥德式的雕刻也以細長為特徵，我們所想像的幽靈也總是具備細長的形體。只要「粹」是靈化後的媚態，「粹」的姿態就必須是細長的姿態才行。

以上是身體部分的「粹」。至於顏面，「粹」也可以表現在當作主體的顏面及顏面的表情這兩方面。作為主體的顏面，也就是從顏面構造上來說，一般而言，**細長臉孔**比圓臉更符合「粹」。如同西鶴所說：「當今流行的臉孔都有點圓。」相對於元祿時期理想的豐麗圓臉，文化文政時期則認為細長臉孔比較瀟灑，就證明了這點。而不消說，其理由也是和姿態整體一樣，立足於同樣的根據上。

顏面的表情爲了要「粹」，在**眼睛、嘴巴和臉頰**上就必須有**弛緩和緊繃**。可以理解這個做法與整體姿勢需要做出輕微地破壞平衡的理由相同。從眼睛來說，眉目傳情(流眇)就是媚態的普通表現。所謂眉目傳情，也就是流動的眼神，是藉著瞳孔的運動向異性釋放媚意，其樣態化有橫眼、上看眼、伏眼。異性在身旁並橫眼送秋波是媚；臉朝下透過往上看的眼睛看位於正面的異性，也是一種媚；伏眼下看也是對異性暗示了妖豔風韻的羞澀，這也被使用在媚的手段上。這些動作的共同點在於爲了顯示迎向異性的運動，而打破眼睛的平衡並推翻常態。但

24 格雷考(El Greco, 1545-1614)出生於希臘卻在西班牙成名，爲西班牙矯飾主義時期畫家。

是只靠「媚眼」還不算「粹」，爲了要「粹」，眼睛還必須帶有一種讓人想起過往的豐潤光澤；瞳孔要無言中強力訴說著輕快的死心和凜然的張力。**嘴巴**具備了作爲與異性間通路的現實性，而且在其運動上具有極大的可能性，基於這兩點，嘴巴能以極爲明瞭的形式，來表達「粹」的弛緩與緊繃。「粹」之沒有目的的目的，被客觀顯現在嘴唇微動的節奏上。口紅在於嘴唇是重要的印記。**臉頰**職掌著微笑的音階，這對表情來說是很重要的。當作是微笑的「粹」，一般不是選擇快活的大調，反而會選擇略帶悲情的小調。西鶴重視臉頰顏色「淡淡的櫻花色」。而「粹」的臉頰就如同吉井勇所言：「雖然是美麗的女子，但小夜子淒絕的豔麗，只能用秋天來形容吧！」²⁵是帶有秋色的傾向。總而言之，「粹」在顏面上表現的所與性，是與遮住單眼、讓嘴巴突出翹起、「以雙頰演奏爵士樂」等西洋式的俗氣完全絕緣的。

而一般臉上的彩妝，**淡妝**被視爲「粹」的表現。江戶時代京都大阪的女人是畫濃豔的濃妝，江戶人認爲土氣而輕視她們。江戶的娼妓或藝妓說的「婀娜」²⁶一詞所崇尚的，也是指淡妝。春水也說：「在洗髮粉打磨過後的臉上，畫上仙女香的淡妝，更添深刻韻味。」²⁷此外，西澤李叟對於江戶的淡妝也

25 收錄在《東京紅燈集》(新潮社, 1916年)吉井勇的詩歌。[中譯注：吉井勇(1886-1960)爲歌人、編劇，原本爲伯爵。以與謝野鐵幹的《明星》、後來又以森歐外主編的《昂》爲據點展開活絡的寫歌活動。歌頌人生美豔的歡樂及哀愁，著有《祇園歌集》等。]

26 嬌媚、豔麗的樣子。

27 《春色梅兒譽美》第三篇第十四齣。「仙女香」是江戶京橋的阪本屋所出售的脂粉。《春告鳥》裡也可以見到如下的表現：「出浴後那花

說：「不像上方(指京都大阪一帶)一般黏答答地塗上白粉，將非常淡不顯眼的妝視為上等，這是因為女人有著像男人的個性所致。」²⁸「粹」的質料因和形式因是表現在理想性的設定上，也就是在化妝上的媚態表達以及將這種化妝止於暗示。

簡略的髮型也表現出「粹」。文化文政時期正式的髮型有圓髻和島田髻。而島田髻幾乎只限於文金高髻²⁹。反之，被視為「粹」的髮型是銀杏髻和樂屋結³⁰等簡略的髮型。不然就算島田髻也好，潰島田或投島田等，它們都是正規髮型鬆垮下來的。此外，特別標榜「粹」的深川辰巳的風俗，喜愛不用髮油

(續)

朵、柳樹也無法比喻的美麗素顏，略施比以前微濃的白粉，也是特製的仙女香，帶有芬芳的蘭花麝香味。」〔中譯注：《春色梅兒譽美》的引用是在向嶋比良岩的一間房裡，米八在橫躺的藤兵衛身旁讀小說，這一節就是出現在小說裡關於花魁的描寫。是春水在作品裡替自己的書打廣告。而《春告鳥》(參照頁53，注24)的引用是同作品初篇第六章裡，映在眼中剛出浴穿著浴衣在化妝的玉屋侍女阿民的姿態。〕

- 28 西澤一鳳(李叟)，《皇都午睡》第三篇下卷。〔中譯注：《皇都午睡》為大阪的歌舞伎作者、隨筆作者西澤李叟(1801-1852)在晚年嘉永三年(1850)所完成的考證隨筆。內容有文學、藝能、風俗、流行、語言、市井事件等相當多元，特色在於許多條目裡比較京阪和江戶這一點。此處的引用是同卷〈婦人之髮〉的一節。〕
- 29 圓髻、島田髻、文金高髻：都是日本髮型的一種。已婚的女性綁圓髻，而未婚的女性則綁島田髻。島田髻中，髮根高高綁起、髮髻綁得厚厚的是高島田。文金是指文金式，也就是淨瑠璃的宮古路豐後掾〔中譯注：「宮古路」指的是淨瑠璃說話人的門派名稱。「掾」是淨瑠璃藝人的階級稱呼，通常前面會伴隨著地名。〕的意思。島田髻原本是男性的髮型。
- 30 銀杏髻、樂屋結：銀杏髻是將島田髻髮後突出的部分弄成銀杏葉的樣子。樂屋結也稱為樂屋銀杏，是銀杏返(左右各梳兩個髮髻)弄很低的樣式。

的水髮³¹。「往後綁的髮髻，後半部往上揚，水髮蓬鬆翹起」的姿態，就是《船頭深話》所說的「即使到了其他地方，光看髮型也知道是辰巳的人」³²。打破正式的平衡讓髮型鬆垮，表現出朝異性移動的二元性「媚態」。而且其鬆垮的方法是輕妙的，表現出「清新脫俗」。「來不及沒綁好的鬆垮頭髮」，或是「昨夜鬆垮下來的鬢髮」，都帶有「粹」的風情，其原因是相同的。然而，梅麗桑將長髮拋向窗外的佩利亞³³，她的行為是一點都不「粹」的。此外，一般來說，比起金頭髮那刺眼的金黃色，烏溜光亮的黑髮在「粹」的表現上更具備合適的特質。

「拉下後衣領」³⁴也被視為是一種「粹」，從江戶時代就在住宅區以外的地方普遍流行。露出後頸的髮髻是其媚態所在。喜田川守貞在《近世風俗志》裡說：「在脖子上擦白粉稱為一本足，使它更顯眼」，特別又提到妓女和藝妓的白粉會「在脖子上畫極濃的妝」³⁵，而脖子的濃妝主要是為了強調

31 [中譯注] 水髮是以水油綁結的頭髮，或只有用水輕拍過的頭髮。

32 「往後綁……蓬鬆翹起」、「即使到了……辰巳的人」：式亭三馬的洒落本(洒落為俏皮之意)《船頭深話》(辰巳婦言後篇)(1806)第一齣。[中譯注：參照頁57，注34《船頭部屋》。本作品為三馬的《辰巳婦言》三部曲的第二部，此處的引用是妓女於筥出現在來到二川屋的長五郎面前的場景。]

33 梅麗桑(Melisande)、佩利亞(Pelleas)：莫理斯·梅特林克(Maurice Maeterlinck)的戲曲《佩利亞與梅麗桑》(1893)的主角。德布西將這部戲曲歌劇化，也一樣叫做《佩利亞與梅麗桑》。

34 拉下後衣領(日文為拔き衣紋)，將後衣領往下拉，露出脖子的一種和服穿法。

35 喜田川守貞……「在脖子上畫極濃的妝」：喜田川守貞，《守貞謄稿》(類聚近世風俗志)卷之十一〈女扮中〉、卷之二十〈妓扮〉。

「拉下後衣領」的媚態。這種「拉下後衣領」之所以能夠表現「粹」的理由，在於它輕微地瓦解掉頸部衣領的平衡，向異性輕微暗示通往肉體的通路。此外，不像西洋的女性正式禮服³⁶，露出肩膀到胸部、背部那樣流於土氣，這點是「拉下後衣領」具有「粹」的味道的原因。

拎著和服左邊裙襞走路³⁷，也是「粹」的表現。「隨著走路的拍子，可以看到紅色絹綢的褲裙和淺黃絹綢的內長褲裙飄動」³⁸，或是「把雪白肌膚與白色浴衣間若隱若現的紅皺綢腰帶踢出來的姿態，是多麼美麗啊！」³⁹這些的確都符合「粹」的條件。《春告鳥》裡說：「進來的婀娜女子」、「拎著左邊

(續)

[中譯注：《守貞謔稿》為幕末商人喜田川守貞(1810-?)所編纂的風俗志，從天保八年(1837)到慶應三年(1867)的增補。廣泛收集自己所見所聞的風俗，分類、插圖並且詳細解說之外，對於江戶和大阪的異同也有注記，為研究近世末期的江戶和大阪風俗的優良資料。]

- 36 女性正式禮服(*robe décolletée*)：是大開襟露出肩膀與背部的女用禮服。
- 37 「裙襞左開」是指和服的左邊裙襞，而妓女拎著和服左邊裙襞行走，而叫「拎著和服左邊裙襞走路」。因此左裙襞也用於指妓女。
- 38 江戶時代的洒落本《大通俗一騎夜行》卷之四裡有如下的敘述：「隨著走路的拍子可以看到紅色絹綢的褲裙和淺黃絹綢的內長褲裙飄動，有如舊衣販冷冷地開店……。」褲裙是指和服褲裙。江戶稱棉製的為褲裙，絹製的為“*pacchi*”。淺黃色是指淡藍色。[中譯注：《大通俗一騎夜行》共五卷，作者志水燕十是以《圖畫百鬼夜行》而相當有名的鳥山石燕的門徒，為洒落本或黃表紙的作者。本書的內容是幽靈和妖怪對於人間界的風俗進行種種批判。此處的引用為第四卷「以藝能為閨閣之草美的姑獲鳥」裡，妖怪「姑獲鳥」所論述的人類藝妓的姿態。]
- 39 《春告鳥》初篇第六章。[中譯注：同頁75，注27，在《春告鳥》裡，映在鳥雅眼中剛出浴的侍女阿民的姿態。]

裙襪，特意露出雪白的腳」⁴⁰。浮世繪畫師也用種種方法讓畫中人露出小腿。而讓穿和服走動時裙襪的處理方法所具有的媚態，用隱晦的形式將其象徵化的做法，就是拎著左邊裙襪走路的姿勢。西洋近來流行將裙襪弄短到露出膝蓋，另一方面再穿上肉色襪子，預期製造錯覺效果。比起「簡單地稍微拉起衣襪」的做法⁴¹，大大地表現出更為纖巧的媚態。

赤腳有時也可以成爲「粹」的表現。雖然口說：「打赤腳時也渴望那土氣的襪子，冷得難受啊！」⁴²但是江戶藝妓即使寒冬也習慣赤腳。因此花柳界的粹者(風流玩家)之間也模仿此種習慣，不穿襪子的人所在多有。相對於全身都包裹在和服裡，只有讓腳露出來這點，確實表示了媚態的二元性。但是這裡和服和赤腳間的關係，和西洋那種全身赤裸，只有在腳上穿襪子或靴子的露骨做法相比，是採取反向的做法。這點是赤腳之所以「粹」的原因。

手和媚態具有很深的關係。裝作漠不關心地用「粹」的把戲來迷惑男人的「詭計」，媚態單單存在於「手勢」的情形絕對不少。「粹」的手勢之微妙，可以在輕輕地將手反轉過來，或是在彎曲的微妙感受上看出來。歌麿的畫裡面，有將整體的重心置於一隻手上的畫。但更進一步來說，手是僅次於臉，表

40 《春告鳥》第四篇第二十一章。〔中譯注：被斷絕關係的烏雅從京阪回來投靠甚五郎，住在甚五郎家附近的「26、27歲的年長女人」阿梁來拜訪甚五郎妻子的場景。〕

41 《春色辰巳園》初篇第二回。〔中譯注：作品的開頭，因爲丹次郎而和仇吉起爭執的米八離開料理茶屋「小池」的場景。〕

42 《春色梅兒譽美》第三篇第十四齣。〔中譯注：描寫關於當藝妓的辛勞，特別是寒冬難耐的痛苦。〕

現了個人的性格並道出其過去的體驗。我們需要嘗試去思考為何羅丹經常只做手的雕塑。靠手來判斷絕對不是無意義的，靠著甚至連指尖都作響的餘韻來判斷其靈魂，並不是不可能的。而手之所以能成為「粹」的表現，其可能性還是在於這一點上。

以上，我們對「粹」的身體性表達⁴³，特別是其視覺性表達，考察了全身、顏面、頭部、頸部、小腿、腳、手這些部分。大致上，作為意識現象的「粹」，它對於異性二元性設定的媚態，是藉著理想主義的非現實性來完成。而闡明其客觀性表現的自然形式，主要是採取輕妙地打破一元性平衡，來暗示二元性的形式。在打破平衡、設定二元性這點上，表現出「粹」的質料因的媚態，而其打破的方法所具有的特性，可以確認形式因之理想主義性的非現實性。

解說

如同第二章與第三章形成一個聚合一般，第四章與接下來

-
- 43 [九鬼注]「粹」的身體性表達會自然地移向舞蹈方面。它的推移完全沒有任何作為或勉強。在成為舞蹈時第一次冠上藝術的名稱，在姿態和舞蹈上設限反而會產生人工作為與勉強。Albert Maybon在其著作《日本的戲劇》裡，認為日本的藝妓「裝飾性及敘述性的身段姿態非常巧妙」，之後又闡述日本的舞蹈：「藉著日本舞蹈的身段姿態來翻譯其思想及感情，日本派具有的知識是無窮盡的。……腳跟小腿將拍子的主調清楚表達，並且扮演著保持這些拍子主調的角色。軀幹、肩膀、頸部、頭部、腕、手、手指是心靈表現的道具」(Albert Maybon, *Le théâtre japonais*, 1925, p.75-76)。我們現在為求方便，將「粹」的身體性表達視為自然形式，將其從舞蹈裡抽離出來探討。可是如果要再加以考證舞蹈裡所表現的「粹」的藝術形式，恐怕最終會反覆考察「粹」的自然形式，或是僅止於在其上加上少許的變更而已。

的第五章也可以構成一個聚合。在第一章的解說裡，闡述了九鬼將**意識現象**的「粹」和**客觀性表現**的「粹」區別出來。我們在具體的生活場域裡，透過某種具體的事物來體驗「粹」（或是自己透過那樣的事物做出「粹」的舉動），但是在此所經驗或是意識到的「粹」，是意識現象的「粹」。此時，可以認為那某種具體的事物，也就是姿態或是動作、衣服花色或是樣式等，是現在所說的「粹」或在這些事物中作用的價值意識採取了客觀性的形態，那就是客觀性表現的「粹」。不只是價值意識，也藉著考察這種客觀性的表現，可以使「粹」的整體構造明朗化。從這個意義上來說，第四章與第五章具有重要的意義。

接下來，九鬼將此客觀性的表現區分成自然性表現和藝術性表現。自然地表現出來的「粹」，是指透過身體而表現於外在的「粹」；藝術性地表現出來的「粹」，是指在繪畫、詩、或音樂等藝術形式裡表現出來的「粹」。

視為自然性表現而被具體討論的，首先是關於聽覺的使用語彙或用字遣詞，其次是關於視覺的姿勢和身段，也就是廣義的表情及作為支持它的主體的身體。

此時重要的問題是，何種姿勢或何種身段才是「粹」。對此，九鬼認為「粹」是設定二元性的媚態（質料因），藉著骨氣與死心這種理想主義的非現實性（形式因）而得以完成。以此為定義九鬼說明如下：姿勢或身段的一元性均衡，被作為質料因的媚態所打破而設定出二元性。可是那種均衡的打破並不徹底，是要藉著抑制和分寸才有可能表達出來「粹」。試舉具體的例子來說，所謂的「拉下後衣領」，也就是輕輕拉低後衣領

的和服穿法，它之所以會「粹」，就是因為在此開出朝向異性的通路，同時其開放僅止於被暗示的事物的緣故。可以說這種雙重性將它的開放性造就成一種洗練的事物。總而言之，當在一元性均衡的打破上，可以看出理想主義的非現實性時，才可能意識到「粹」。

第五章

「粹」的藝術性表現

接著必須轉移到「粹」的藝術形式來考察。「粹」的表現其與藝術的關係，依客觀性藝術和主觀性藝術，在表現的方法上有顯著的差異。大致上，藝術依表現手段不同，可以分為空間藝術與時間藝術。此外，依表現對象不同，又可以分為主觀性藝術與客觀性藝術。之所以說藝術是客觀性的情形，是在藝術的內容被界定成具體性表象上之時。而所謂主觀性藝術，是指不被界定於具體性表象，其藝術的形成原理是自由且抽象地運作之時。繪畫、雕刻、詩屬於前者；而圖樣、建築、音樂屬於後者。有時前者也被稱為模仿藝術；後者被稱為自由藝術。可是在客觀性的藝術這方面，視為意識現象的「粹」，或視為客觀性表現之自然形式的「粹」，照它原本的具體形態，構成藝術的內容。也就是說，繪畫及雕刻可以將「粹」的表現之自然形式的內容，原封不動地表現出來。先前在敘述「粹」的身段或表情時，可以經常舉出浮世繪的例子其原因在此。而廣義的詩，意即整體文學的生產，可以描寫「粹」的表情和身段，還可以描寫意識現象的「粹」。先前在闡明意識現象的「粹」時，可以引據文學上的例子，其理由在此。然而，當客觀性藝

術有可能如此地處理「粹」的內容時，它會妨礙到純粹藝術形式的「粹」之完整成立。因為已經處理了內容上具體的「粹」，所以將「粹」視為藝術形式予以客觀化這點，我們並沒有感受到強烈程度的關切與要求。本來主觀性和客觀性的區別就不能嚴密區分，它只是權宜下的區分。因此即使在所謂客觀性藝術上來說，其形成原理上「粹」的藝術形式並非完全不存在。比方說繪畫方面，以輪廓為本位的線條畫，色彩不濃厚、構圖不繁瑣等，都能成為適合表現出「粹」之形式上的條件。此外，詩——也就是在文學的生產上來說，尤其是狹義的詩當中——不會在韻律的性質中找不出「粹」的藝術形式。對於「粹」的表現，俳句的韻律和都都逸¹的韻律具有何種關係，可以當成一個問題來考察。可是在所謂的客觀性藝術上來說，「粹」的藝術形式不一定是以鮮明、單義性的形式表現出來。相反地，由於主觀性藝術處理具體「粹」的內容的可能性不大，因此將表現的全部責任寄託於抽象性的形式上，結果「粹」的藝術形式反而以鮮明的形態表現出來。故「粹」的表現之藝術形式，主要必須在主觀性藝術當中尋求，也就是在自由藝術的形成原理當中尋求。

圖樣作為自由藝術，首先它與「粹」的表現具有重大的關係。那麼圖樣的「粹」其客觀化是採取何種形態？首先，它必須表現出某些「媚態」的二元性才行，而且其二元性要求「骨氣」與「死心」的客觀化，必須具備一定的特性被表現出來。

1 [中譯注] 都都逸：是用口語以七、七、七、五共二十六音歌頌男女愛情的一種日本俗曲。

在幾何學的圖形當中，沒有比平行線更能完整地表現出二元性的圖形了。永遠不斷移動、永遠不會相交的平行線，是二元性最純粹的視覺性客觀化。作為圖樣的條紋²之所以被視為「粹」，這絕非偶然。根據《昔昔物語》所述，相對於平常女人所穿的金銀線刺繡的窄袖和服，妓女則是穿條紋花紋衣服³。到了天明時期(1781-1788年)，武士穿戴條紋的衣服才為官方許可；而文化文政時期(1804-1830年)風流的狎妓熟客最為喜愛的是橫紋的皺綢。《春告鳥》敘述「客人面對老闆娘時的打扮」，說：「上衣是媚茶色的……條紋的南部皺綢，短外褂是『細條紋的唐棧』……胡麻條紋……您必須知道，除此之外，身上拿的、口袋裝的也都要以此為標準，這樣的打扮才是風流瀟灑」⁴。此外，在《春色梅曆》裡描寫來拜訪丹次郎的米八的衣裳，是「上田太織的灰色棒條紋(粗的直條紋)，黑色的小柳上是紫色的天蠶條紋的皺綢，上面繫著鯨帶」⁵。那麼什麼

-
- 2 [中譯注] 條紋：漢字為「縞」(shima)，以兩色以上的條紋分布為橫直各樣直條狀的織品。
 - 3 財津種英(新見正朝)的《昔昔物語》裡有如下的敘述：「以前平常的女人穿金銀刺繡閃亮的窄袖和服，妓女則是穿素色的條紋類衣服，是為了和平常的女人有所區別。」[中譯注：《昔昔物語》約為享保十八年(1733)左右完成。根據序的說法，作者為了孩子們記下七十年的所見所聞。是寬文到享保(1661-1736)年間世俗風氣的紀錄。]
 - 4 《春告鳥》第三篇第十六章。「媚茶色」是帶黑暈的深茶色。「南部皺綢」是南部地方產的皺綢。「唐棧」是藍底上分布細橫條紋的條紋織布。「胡麻條紋」是模仿胡麻樹莖的條紋。[中譯注：藝妓阿花(以前的阿氏)投身到阿熊經營的應召站，梅里為了向阿熊表明心意而來訪，這是對梅里服裝的描寫。「老闆娘」指的是阿熊、「客人」指的是梅里。關於《春告鳥》請參照頁53，注24；及頁68，注3。]
 - 5 《春色梅兒譽美》初篇第一齣。「上田太織」是上田地方所產的手織的粗線、樸素有風味的紡織品。「鯨帶」亦稱為「晝夜帶」，是女人腰

種類的條紋特別「粹」呢？

我們可以說直條紋比橫條紋「粹」。一直到寶曆時期(1751-1764年)為止，只有橫條紋被視為和服的條紋。條紋叫做「織線條」，織線條就是橫絲的意思。「熨斗目」⁶的腰部上所織出的橫條紋，或是「取染」⁷的橫紋路，都是寶曆時期以前的品味。而寶曆、明和時期(1764-1772年)直條紋開始流行，到了文化文政時期變成只用縱條紋。縱條紋代表文化文政時期「粹」的品味。但是為何直條紋比橫條紋更「粹」？其理由之一，大概是因為有時候直條紋比橫條紋更容易讓人知覺到它是平行的線吧。因為兩眼的位置是左右、水平地並列，所以左右水平兩邊都保有平行關係之基礎的事物，也就是，左右並列、垂直走向的直條紋比較容易被認知到它是平行線。而橫條紋其平行關係的基礎，存在於上下、垂直且水平走向，要認知到它是平行線，則兩眼需要或多或少的努力。換言之，基於兩眼的位置，一般來說水平的認知明瞭地表現出事物的離合關係。因此，直條紋是被清晰(clair)地意識到兩條線的背離性對立；而橫條紋則是可以被明辨(distinct)地意識到一條線的繼起性連續。也就是在二元性的掌握上，縱條紋比較具有合適的性質。此外另一個理由也絕對是因為重力的關係。橫條紋有抵抗

(續)

帶中最具代表性的。裡外是用不同的布(黑與白)所織成，用鯨魚的背部和腹部，或是用晝夜來比喻的。〔中譯注：米八找到因養父家工頭的奸計而被迫隱居的丹次郎的住所，首度出現在讀者面前的場景。關於《春色梅兒譽美》(同《春色梅曆》)請參照頁35，注27。〕

- 6 縱織用生絲，橫織用絲、熟絲的絹織物，為絲綢的一種。或是指用這種絹織品做成的窄袖和服。大多在腰部附近有條紋圖樣。
- 7 橫織部分用絞染法的紡織品。

重力、靜止的地層的重量感；直條紋則具有與重力一同落下的小雨或者是「柳枝」的輕量感。此外與其相關的，就是橫條紋左右延伸，讓場域的幅度看來又寬又厚；縱條紋上下走向，讓場域看來更細長。總而言之，直條紋比起橫條紋更「粹」，是因為它可以更明顯地表現出作為平行線之二元性，表現出更多輕巧精粹的味道。可是話說回來，橫條紋不太有能特別感受到「粹」的情形，它必須在種種特殊的制約下才有可能。第一，它要與直條紋有相對關係的情形下，也就是直條紋綁上細線的時候，特別能感受到橫條紋的「粹」。例如在直條紋的和服上使用橫條紋的腰帶；或者是木屐的木紋或塗漆以直條紋表現時，就用橫條紋的木屐帶等等。第二，是它和整體場景的形狀有相對性關係。比方說，纖細的女子穿橫條紋的衣服時，其橫條紋就特別的「粹」。因為橫條紋通常會讓場域看起來更廣更厚，所以肥胖的女人不堪穿橫條紋的和服；反之，纖細的女人就很適合橫條紋的和服。但那並不表示橫條紋本身比直條紋更「粹」。當主體全身已經具有「粹」的特徵的人，他又提供橫條紋的背景時，橫條紋才會變得特別「粹」。第三，它與感覺和感情的耐時性有關。當直條紋對感覺和感情而言，已經變得太過陳腐時，換言之，也就是感覺和感情對於直條紋神經已經麻木時，橫條紋就有可能帶著清新的味道，感覺特別「粹」。最近流行界裡橫條紋的復興，是因為在橫條紋裡特別能展示出「粹」的性質的傾向，主要也是基於同樣理由。爲了要考察直條紋和橫條紋它們對於「粹」的關係，必須要完全跳脫這種種特殊的制約，對兩者的條紋圖樣之絕對價值做出判斷。再者，直條紋裡像萬條線、千條線那樣極細密的，還有像子持條紋、

矢鱈條紋⁸那樣線條大小寬窄變化太多的，這些都由於明顯欠缺平行線的二元性，而無法完全發揮「粹」的效果。爲了要保持「粹」的風格，最重要的是條紋須具備適宜的粗獷與單純，使其二元性能明晰地被掌握。

垂直的平行線與水平的平行線結合時，就產生了縱橫線條的圖樣。縱橫條紋大致上都不比直條紋或橫條紋來得「粹」，因爲在平行線的掌握上縱橫條紋其容易度減低了的緣故。縱橫條紋裡也有線條粗獷的棋盤條紋，可以形成「粹」的表現。可是因爲如此，我們的眼睛不會因水平平行線的障礙而感到辛苦，必須一心一意地追逐垂直平行線的二元性。當棋盤條紋整個往左右的任一邊迴轉，與垂直線形成45度角而靜止時，也就是垂直平行線和水平平行線失去了垂直性及水平性，都成爲斜的平行線的兩個系統時，棋盤條紋往往就失去了本身具有的「粹」。因爲眼睛已經不能再毫無停滯地去追逐平行線的二元性，只有繼續從正面直視的話，就只會注視系統相異的兩種平行線的交點而已。另外，正方形的棋盤條紋變成矩形時，就成了格子條紋，而由於它的細長，經常比棋盤條紋更爲「粹」。

將條紋某部分拿掉，如果被拿掉的部分本身相對於條紋比較細微時，線條上就會混雜出碎花條紋；而被拿掉的部分如果比較強大時，就會產生碎白花圖樣。這種圖樣對於「粹」的關係，就會回歸到一個問題，就是沒有被拿掉的條紋，它究竟能夠暗示出平行線之無限的二元性到何種程度。

8 子持條紋是沿著粗線有平行並列細線的條紋圖樣。矢鱈條紋是紡織與花色的配置不規則的條紋圖樣。

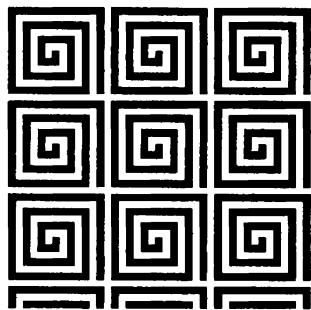
條紋圖樣裡，也有放射狀集中於一點的條紋，這種條紋不是「粹」。例如集中於轆轤⁹的傘骨、朝向扇軸延伸的扇骨、有中心點的蜘蛛網、光線朝四方射出的旭日等等，從這些事物裡得到暗示的條紋圖樣並不能成爲「粹」的表現。爲了要表現出「粹」，在視覺上必須表現出漠不關心性、無目的性。放射狀的條紋只要集中於中心點就達到了目的，因此無法感受到「粹」。如果這種條紋會讓人感受到「粹」，則是在夾雜放射性被遮蓋、被誤以爲是平行線的錯覺下才有可能。

圖樣隨著遠離平行線條紋，也會逐漸遠離「粹」。升斗形、目結形¹⁰、雷、源氏香圖等圖樣被認知爲平行線也未必不可能，特別是縱向連接的情形便是如此。因此它也具備「粹」的可能性。然而，竹籃孔、麻葉¹¹、鱗片等圖樣，由於是三角

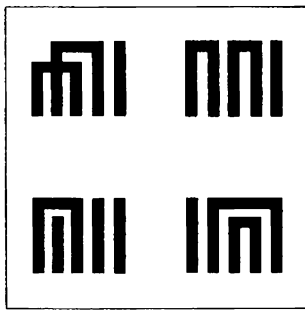
9 中國傘集中傘骨的傘軸部分。

10 方形的中央有小洞的圖形。

11 圖片引用自《日本の文様圖典》(1996)紫紅社。



雷

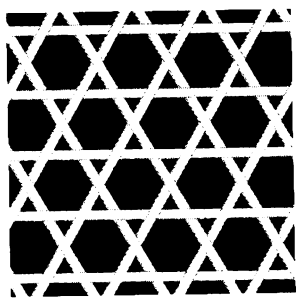


源氏香圖

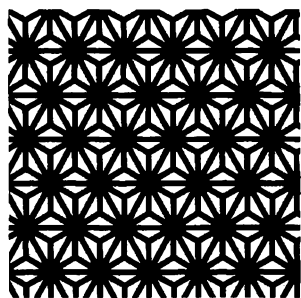
形所成的，所以都離「粹」而去。一般來說，複雜的圖樣並不「粹」。龜殼圖樣是以三對平行線的組合顯示出六角形，但是它要成爲「粹」的話則太過繁瑣。卍字形是垂直線與水平線結合成十字形，十字形尖端又彎曲成直角，給人太複雜的感覺，因此，卍字連串¹²的圖樣不是「粹」。至於亞字圖樣¹³又更複雜了。亞字是中國古代的官服圖樣，據說是「取臣民背惡向善，亦取合離之義、去就之義」¹⁴，勸善懲惡或合離去就都被執著地象徵化了。高達六次直角彎曲、「兩己相背」¹⁵的亞字，早已沒有一絲瀟灑的地方。亞字圖樣代表著中國品味低劣的一面，是和「粹」完全相反的東西。

接著來說，一般具有曲線的圖樣是無法成爲清爽的「粹」的表現。曲線以螺旋狀纏繞於格子條紋上時，格子條紋就失去了大部分的「粹」。當直條紋整體變成波浪狀曲線時，在其中

(續)



竹籃孔



麻葉

12 卍字的連鎖圖樣。

13 以亞字爲底所造出的圖樣。

14 出自於《十三經注疏》、《周禮》第二十一卷。

15 同上注。

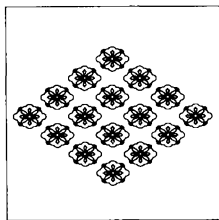
看出「粹」的情形是稀少的。以直線構成的割菱圖樣¹⁶在曲線化後變成花菱圖樣時，它的圖樣雖然會變得「華麗」，但其中的「粹」便蕩然無存了。如果是摺起來的扇子之扇形圖樣，只有在以直線形成的期間仍然能具有「粹」，但如果是開扇描繪出弧形的同時，「粹」就沒辦法留住任何薰香了。再者，奈良時代(710-784年)以前的唐草圖樣¹⁷，因為有蕨類彎曲的線條，而且天平時代(710-794年)可以見到的唐花¹⁸圖樣¹⁹大致上也是曲線所形成之緣故，這兩者都和「粹」是關係淡薄的。藤原時代(969-1185年)的輪違圖樣²⁰，以及從桃山(1568-1603年)到元祿時代(1688-1704年)所流行的丸盡圖樣²¹等，同樣也是曲線的關係，因此不適合「粹」的條件。曲線與視線運動相吻合的緣故，本來被視為可以輕易掌握、會給眼睛帶來快感。而且根據這個理由，也有人提倡波狀線之絕對美。但是曲線並不適合清

16 將菱形分割的文樣。

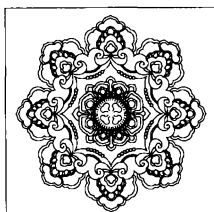
17 [中譯注] 唐草為中國大陸傳入的花樣。藤蔓交纏的圖案。

18 [中譯注] 唐花為文樣的名稱，是起源於中國大陸的花樣。主要將蓮花或牡丹花的圖案化。

19 圖片引用自《日本的文樣圖典》(1996)紫紅社。



花菱圖樣



唐花圖樣

20 接連幾個圖形或是讓其交叉的圖樣。

21 在和服上散落圓形，在裡面點綴文字或是花的圖樣。

爽、有骨氣的「粹」的表現。有人說：「所有溫暖的東西、所有的愛，都具有圓形或橢圓形的形狀，它們會不斷地描繪出螺旋狀及其他形狀的曲線。只有冰冷、漠不關心的東西才是直線有稜邊的。如果不將士兵排列成縱列而組成環狀的話，大概不會戰爭而會跳舞吧！」²²但「粹」裡也有「雖然很冒昧，但我是揚卷」²³這種無法用曲線表達的嚴峻成分，有著冷淡的漠不關心。從這一點來看自然就可以明白，「粹」的藝術形式是朝向與所謂「美的小」²⁴的不同方向移動而去的。

對於幾何學的圖樣，繪畫的圖樣絕對不是「粹」。《春告鳥》裡也寫道：「穿著金銀色繡上蝴蝶的土氣襯領」²⁵；而我曾看過將三條細線垂直地由畫面上方往下描繪，旁邊垂著三條柳枝，線的下方再加上三弦琴的撥子，柳枝上僅交錯著三朵櫻花的圖樣。從被描繪的內容本身以及從平行線的應用來推測，看起來像「粹」的圖樣，但實際的印象卻是沒有絲毫「粹」的成分，而是極為高尚的東西。繪畫的圖樣在性質上不如幾何學

22 [九鬼注] 參照Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1923, S. 361. [迪索沃, 《美學與一般藝術學》(第二版), 1923年, 頁361]

23 [中譯注] 參照頁32, 注14。

24 [九鬼注] 關於「美的小」概念, 請參照Lipps, *Aesthetik*, 1914, I, S. 574. [李普斯, 《美學》(第二版)第一卷, 1914年, 頁574]

[藤田注] 美的小: 李普斯(Theodor Lipps, 1851-1914)《美學》(1903-1906)第一卷第六篇第七章裡有如下的敘述: 「顯示出對崇高事物的完整對立的, 是又美又小的東西; 是簡單能下手的東西; 是能心情輕鬆邊享受讓他們組合在一起的東西。……這種一邊享受進行的動作會讓心靈生活裡產生輕盈的波動。而且這波動不被任何事物妨礙而持續下去時, 便會產生一種輕盈不無聊的愉悅的特殊情感。」

25 《春告鳥》第三篇第十四章。[中譯注: 描寫不當藝妓後改變服裝、經營應召站的的阿熊(27、8歲)的服裝。]

的圖樣，它不具備可以清爽地表現出其二元性之可能性。之所以說繪畫的圖樣不可能是圖樣上的「粹」，其理由即在於此。光琳圖樣、光悅圖樣²⁶等之所以不是「粹」，主要也是因為這個理由。只有在幾何學的圖樣裡「粹」才有可能以圖樣的形態被客觀化，而幾何學的圖樣是真實意義的圖樣，亦即它不被現實界的具體表象所界定，自由地創造形式的自由藝術，其意義只有以圖樣的形態存在於幾何學的圖樣裡。

圖樣的形式除了形狀外還有色彩的層面。棋盤條紋做成市松圖樣²⁷，即是棋盤格由兩種相異色彩交互填充的圖樣。那麼，圖樣的色彩在什麼時候才是「粹」呢？西鶴所謂的「十二色的疊帶」²⁸、段染²⁹、友禪染等，從元祿時代發展出的複雜色彩的圖樣並不是「粹」。形狀與色彩的關係，一個是藉著不同色調的兩色或三色的對比作用，將形狀上的二元性在色彩上說明表現；另一個是單色的濃淡色差或一定飽和度的單色，它

26 「光琳圖樣」是尾形光琳(1658-1716)風格的圖樣。「光琳松」或「光琳水」很有名。「光悅圖樣」是本阿彌光悅(1558-1637)風格的圖樣。

27 [中譯注]市松圖樣指的是兩種類的正方形或矩形交互並排的圖樣。江戶中期歌舞伎演員佐野川市松使用這種圖樣的禪裙而推廣開來。

28 井原西鶴《好色五人女》(1686年)裡登場的阿三所繫的腰帶。「疊帶」是不使用芯而用一塊布摺疊出來的腰帶。[中譯注：《好色五人女》共五卷，以實際的事件為題材，是描寫阿夏、阿千、阿三、阿七、阿萬五個女子雖然被捲入戀愛和通姦事件裡卻拚命活下去的作品。其中第三位登場的美女阿三是京都大經師的妻子，由於幫侍女寫情書而被認為與小管家茂右衛門通姦，雖然假裝成跳入琵琶湖殉情而後逃亡，最終被捕一起被判死罪。此處的引用是尚未結婚，13、4歲左右的阿三正好要出去看藤花的姿態。又，這個故事後來也被近松門左衛門擷取，做成淨瑠璃《大經師昔曆》(1715)。]

29 橫線上染上不同的顏色。

扮演的角色是對形狀上的二元性對立賦予了特殊的情調。那麼，此時所用的色彩要用什麼顏色？要表達「粹」的顏色，絕對不可能是華麗的色彩³⁰。作為「粹」的表現的色彩，必須是低聲主張二元性的顏色。《春色戀白浪》裡有寫道：「鼠色的御召皺綢加上以黃柄茶的細線，繡出細小的棋盤格上衣……綁的腰帶，是古式的本國織上面加上深藍色博多產的金剛杵花紋，及媚茶色的兩條線所織成的裡外不同的腰帶……衣裳的袖口跟上衣及內衣一樣，用心地加上如松葉色般的御納戶色的緞子，真是無懈可擊。」³¹此段描寫出現的色彩分屬於三個系統。第一是鼠色，第二是褐色系統的黃柄茶和媚茶³²，第三是青色系統的靛色和御納戶。此外，《春告鳥》裡敘述：「分別染上御納戶、媚茶和鼠色等不同顏色，挑染五分左右的手網染

30 [九鬼注]美國國旗或理髮店的看板雖然是條紋圖樣，但為何不具有任何「粹」的成分呢？或許也有其他理由吧！但我想主要是因為色彩太華麗。女性用煙斗的吸口和煙斗頭部上的金屬零件，有些會使用銀或紅銅，呈現出銀白色帶青灰色的橫條紋。在形狀上雖然和理髮店的看板幾乎沒什麼兩樣，但因色彩的效果而予人「粹」的印象。

31 為永春水著，《春色戀白浪》（1838年發行），卷之二第三回。「御召皺綢」是不用生絲而用熟絲的皺綢。織成後會放入溫水裡大力搓揉，表面上會有凹凸是其特徵。「黃柄茶」是帶有黃色的淡茶色。「本國織」是相對於中國製品，日本製的女性用的腰帶布料。「金剛杵花紋」是模仿密教用的法器，橫條紋狀的文樣。「御納戶」是帶有綠色的暗藍色。「緞子」是表面上橫線及縱線會凸起的紡織品，多半使用絹製成。〔中譯注：本作品是春水擅長的人情本的編排上加上讀本的傳奇性而設定的「人情讀本」，舞台也是設定在鎌倉末期，故事是在描寫長門的赤間家家臣博多源五郎對東家的忠義，以及與情人藝妓小雛之間的關係，但是到第二篇就半途停筆了。此處引用是將小雛的姿態比喻為如同妖狐化身的玉藻前一般美麗，雖然時代背景採用中世，但是其風俗完全都是近世的東西。〕

32 媚茶，帶黑色的茶色。

肚兜」³³後，又說：「真是骨氣風流的打扮。」因此「粹」的色彩可以先認定為屬於灰色、褐色、青色三個系統其中之一吧！

第一，鼠色就像「深川の鼠色、辰巳風格」³⁴所說，是「粹」的顏色。鼠色亦即是灰色，是由白轉變到黑的無色感覺的階段。而色彩感覺中所有色調減低飽和度到終極時就會變成灰色。灰色是表示飽和度的減少，也就是顏色淡薄的光覺。如果要以色彩表示「粹」當中的「死心」，沒有比灰色更適合的顏色了。因此灰色自江戶時代就有深川鼠、銀鼠、藍鼠、漆鼠、紅掛鼠³⁵等，種種在韻味上被視為「粹」的顏色而備受崇尚。本來抽象性單單思考色彩時，灰色太沒有「魅力」而無法表達出「粹」的媚態。也許就像梅菲斯特所說的，灰色只不過是違背「生命」、「理論」的色彩吧³⁶！但是在具體的圖樣

33 《春告鳥》第三篇第十五章。「手網染」是各色粗橫條紋的挑染。〔中譯注：參照頁85，注4，描寫來表白的梅里造訪時阿熊的服裝。又，「真是骨氣風流的打扮」是作者自己加上的意見。〕

34 比方說歌澤節〈梅曆辰巳園〉裡有如下的一段：「神域種植的園女的山櫻，不變的花讓人回想往時八重花開時，重疊穿的和服加上裙襬邊分散的顯眼圖樣染色，是深川の鼠色，辰巳的風格。」又，「深川鼠」是如鼠色般帶藍色調的深灰色。在江戶時代被當成「粹」的顏色而為大眾所喜愛的顏色之一。

35 「鼠色」在江戶時代非常受歡迎，如「四十八茶百鼠」所說的，有種種的變化。「銀鼠」是讓人感覺有銀色、微微帶著藍色的亮灰色。「藍鼠」是帶有藍色的灰色。「漆鼠」是帶有漆色的灰色。「紅掛鼠」是上面帶有淡淡紅色的灰色。

36 「像梅菲斯特所說的……只不過是……」是引用自哥德(Johann Wolfgang Goethe)，《浮士德》(Faust)〈書齋〉裡的梅菲斯特(Mephistopheles)的口白：「你知道嗎，理論這種東西全部都是灰色的。活的黃金的樹才是綠色的。」

裡，灰色一定伴隨著主張二元性的形狀。而這種情形大多數為，形狀顯示了「粹」質料因的二元性媚態，灰色則顯示形式因的理想主義性質的非現實性。

第二，沒有比褐色也就是茶色更廣受喜愛的「粹」的顏色了，就如同「深深愛戀的，茶色的江戶裙襪³⁷」³⁸這句話所說一般。此外，茶色因應種種的色調，以無數的名稱被稱呼。單舉江戶時代所用的名稱，光是以顏色的抽象性質而命名的，就有白茶、御納戶茶、黃柄茶、燻茶、焦茶、媚茶、千歲茶等等；從具有該種顏色的對象來命名的，有鶯茶、鶉茶、鳶色、煤竹色、銀煤竹、栗色、栗梅、栗皮茶、丁子茶、素海松茶、藍海松茶、帶黑的淡橙茶色；此外也有根據喜好某種固定顏色的演員的名字取名的，如：芝翫茶³⁹、璃寬茶、市紅茶、路考茶、梅幸茶⁴⁰等等。那麼，茶色是何種顏色呢？它是由紅色經過橘色而到達黃色的華麗色調，又帶著黑色而減低其飽和度。也就是因光度減少的結果所產生的顏色。茶色之所以會是

37 [中譯注] 江戶裙襪指的是和服花紋的配置法之一。從裙襪左右兩側道裙襪邊分散配置花紋圖樣。傳說自江戶時代大奧深宮宮女開始，有別於京都的島原花紋。

38 從蘭八節〈花街色絲〉裡的一節引用：「兩手相握，鳥叫一聲，月亮好似也啼叫了，這短夜虛幻的緣分般，淡紅楓葉，深深愛戀的江戶裙襪，男子穿的是越後(今新潟縣)的藍底部分擦染白色的織布。」〔中譯注：參照頁33，注15。〕

39 [中譯注] 芝翫指的是三世中村歌右衛門(1778-1838)的藝名。

40 白茶、御納戶茶……路考茶、梅幸茶：前一段的注35的「四十八茶百鼠」這句話所說的一般，茶色也有種種的變化。主要的色調「白茶」是淡黃褐色；「千歲茶」是暗黃綠色；「鶉茶」是帶有綠色的暗黃色；「丁字茶」(丁子茶)是暗赤黃色；「素海松茶」是帶著紫色的茶色；「芝翫茶」是略微明亮的茶色；「路考茶」是暗黃灰色。

「粹」，一方面是因為色調的華麗的性質，另一方面則是因為飽和度的減少，而表現出知曉死心的媚態，以及老練脫俗(清爽乾淨)的風流魅力的緣故。

第三，青色系統的顏色為什麼是「粹」？首先我們思考看看，一般飽和度沒有減少的鮮豔色調要怎樣的顏色才是「粹」？就某種意義來說，必須是適合黑色的色調才行。適合黑色的顏色是何種顏色呢？依照普金涅現象⁴¹來說，除了適合黃昏的顏色之外別無其他了。紅、橙、黃是不會跟隨附會視網膜暗適應⁴²的顏色。漸漸帶著黑色感覺的心情是漸漸遺失的顏色。反之，綠、青、深紫色則是在靈魂的中介視覺⁴³上殘留的顏色。因此如果單以色調來說，比起紅、黃等所謂異化作用的顏色，可以說綠、藍等同化作用的顏色比較「粹」。再者，比起紅色系統的暖色，不妨說以青色為中心的冷色系比較「粹」。因此，暗紫藍色或黑青色可以是「粹」。在紫色中，比起紅色色調濃的京紫，藍紫色調強烈的江戶紫更是被視為「粹」。因為從青色往綠色方向接近的顏色是「粹」，所以一般它和飽和度是有關係的。「松葉色一般的御納戶色」、木賊色⁴⁴、鶯色，全都是因為飽和度的減少才特別具備「粹」的性

41 普金涅(Jan Evangelista Purkyně, 1787-1869)為捷克的解剖學者、生理學者。他因發現當照明度漸漸減低時，看起來顏色會逐漸往短波長的方向移動的現象而聞名，這個現象就叫做普金涅現象。

42 [中譯注] 暗適應(dark adaptation)：日文為暗順応，發音為anjunnou。從明亮的場所突然移動到黑暗的場所時，剛開始會無法視物，要過一陣子才能看得見。

43 [中譯注] 中介視覺(mesopic vision)：日文為薄明視。眼睛正處於辨色能力將喪失的邊緣，通常為明、暗視覺間的短暫過渡期。

44 帶著黑色的深綠色。

質。

總而言之，所謂「粹」的顏色，就是伴隨著華麗體驗的消極性視覺殘像。「粹」是擁有過去而活在未來的。根據個人性或社會性體驗的冰冷卓見，支配著具有可能性的「粹」。嘗盡暖色興奮的靈魂，以互補色的視覺殘像，在冷色當中汲取沉靜。而且「粹」在妖豔裡潛藏著色盲的灰色。不斷染上顏色又不融合於顏色當中這才是「粹」。「粹」是在色彩豐富的肯定中，隨時隱藏燻著黑色的否定。

概括以上，當「粹」在圖樣上被客觀化，並具備形狀與色彩的兩個契機時，在形狀上爲了表現「粹」質料因的二元性，而使用平行線；在色彩上爲了表現「粹」形式因的非現實性理想性，一般會選擇使用帶著黑色感覺、飽和度低或是冰冷的色調。

接下來，與圖樣同是自由藝術的**建築**中，「粹」是採取了何種藝術形式呢？建築上的「粹」，必須往茶屋建築⁴⁵的方向探索才行。首先試著思考茶屋建築的內部空間，以及外型上合於目的性的形成。大致上異性的特殊性的基礎，是在原本的意義上排除多元的二元。而且是爲了二元，尤其是爲了二元性隔離存在的沉潛，它所形成的內部空間，就必須具體顯現排他的完成性和往中心的緊密性。「四疊⁴⁶半的榻榻米小客房，緣分的紙門」，是斷絕一切其他的緣分，爲二元的超越性的存在

45 茶屋是指提供客人飲食或娛樂的料亭(日式料理店)，或是指風月場所。

46 [中譯注] 疊是計算房間大小的單位，一疊爲一塊榻榻米大。

性，提供了「風流幽會⁴⁷的四疊半」的場所。也就是說，四疊半被認為是茶屋客房的典型，而且還被要求不能離這個典型太遠。此外，只要外形間接地被內部空間的形成原理所界定，茶屋的整體外形就不能超過一定程度大小。茶屋建築以此當作其基礎的所與性，它用何種形式將「粹」的客觀化顯示出來呢？

在「粹」的建築上，沒有內外的區別，藉著以材料的選擇和區隔的方法來表現媚態的二元性。在材料上的二元性以木材和竹材的對照來表現的情形最多。永井荷風在《江戶藝術論》⁴⁸裡觀察如下：「房子以腰板拉高的塗骨紙門⁴⁹為境界，只有房間和廚房兩間，但竹子做的濡緣⁵⁰，外頭看起來像是有個袖珍的小庭院。從洗手台旁的竹子木板上面纏繞常春藤，高高吊著的棚架上面置有盆栽。此外，從外面的外觀⁵¹來看，入口處的

47 一對男女避人耳目地偷偷談情。

48 收錄在《荷風全集》第十四卷，1993，岩波書店。〔中譯注：《江戶藝術論》為大正九年(1920)由春陽堂發行。以鈴木春信、喜多川歌麿、葛飾北齋、一立齋廣重等的浮世繪為首，意識到歐洲美術而意欲追求江戶藝術本質的論集。此處九鬼所引用的「衰頹期的浮世繪」一節，是荷風替為永春水的人情本《春色梅美婦禰》(1841)一個場景的插圖所做的解說。《春色梅美婦禰》是「梅曆」系列全五部的最後一部作品，共五篇十五冊。在峰次郎和新婚妻子阿京，以及阿彙、阿房姊妹間微妙的關係上，同時加上此系和半次郎還有他的新情人阿園之間的糾葛，最後丹次郎與米八、仇吉等等《春色梅兒譽美》以來的登場角色齊聚一堂迎接大團圓。又，「梅美婦禰」(umemibune)是「賞梅船」(umemibune)的意思。此處是本作品第七卷第十三回，半次郎被此系包養，他住在猿寺的住家的樣子，為歌川國直所畫的插圖。〕

49 使用塗漆骨架的紙門。

50 〔中譯注〕濡緣，日式建築房間外側細長的木板窄廊。

51 指的是框架等面向正面的部分。

屋簷、收木板窗的地方、木板接合處等，這些狹小的地方各個全部都別出心裁地使用網代⁵²、船板⁵³、洒竹⁵⁴等等。」而且永井荷風還留意到：「我最有興趣的事，是討論使用竹材的範圍以及其美術價值。」或許如他說的：「竹子的顏色比許由的葫蘆還青」⁵⁵，或「斑竹有如被埋藏的我的眼淚般啊」⁵⁶，竹材本身有著深厚情趣的魅力。然而在「粹」的表現上，竹材之使用所具有的意義，主要在和木材的二元性對立上。除了竹子之外，杉樹皮也被當作形成二元性對立的一項，在「粹」的建築上喜愛使用之。「筆直的柱子附著杉樹皮沒有修繕，但自然地就是符合地方風情的灑脫造工」⁵⁷，這是《春色辰巳園》卷頭的敘述。

室內區隔上展現的二元性，首先在天花板與地板的對立，藉著兩者材料的不同而被強調出來。所謂竹天井，是在天花板

52 將竹子或檜木斜編或橫編的東西。

53 [中譯注] 船板指的是構成船體的材板。

54 [中譯注] 洒竹指的是「晒竹」。去油後漂白的竹材。

55 《五元集》裡榎本其角的句子。承襲中國神話裡的隱者許由的「瓢簞」這句話。參照《徒然草》第十八段。[中譯注：榎本(寶井)其角(1661-1707)是俳人松尾芭蕉的門徒。與其師追求聞寂的境界相比，他華麗的造句相當顯眼。《五元集》三卷四冊包含其角自選的發句集，是百萬坊旨原所編纂。第四冊為《五元集拾遺》，為旨原補上其角的自選。又，《徒然草》為鎌倉時代末期的歌人兼好法師所著的隨筆。第十八段內容為讚頌質樸而勸誡浪費，《蒙求》的〈許由一瓢〉有以下的傳說。「逸士傳。許由隱箕山。無盃器以手捧水飲之。人遺一瓢得以掬飲。飲訖掛於木上。風吹漑漑有聲。由以 煩遂去之。」]

56 《五元集拾遺》裡榎本其角的發句。

57 《春色辰巳園》初篇第一回。[中譯注：為作品裡作為舞台而登場的、實際存在的料理茶屋「小池」店門的模樣。]

上將圓竹並排、橫列平竹⁵⁸，其主要任務在於以這種材料來釐清天花板與地板的二元性。將天花板用黑褐色的杉樹皮貼上，其關注所在也是在於和青色榻榻米的對比關係上。另外，天花板本身意圖表達二元性的情形也很多。比方說，將天花板二分成不均等的兩份，大的部分做成棹緣天井⁵⁹；小的部分則弄成網代天井⁶⁰。或者更加強調其二元性，而一部分使用平天井，其他部分則使用懸入天井⁶¹。此外，地板本身也企圖表現其二元性。壁龕與榻榻米必須清楚顯示二元性對立才行，因此在壁龕框⁶²的內部鋪上榻榻米，或是加邊的藺草席就不是「粹」了。因為對於整體室內的榻榻米，壁龕的二元性會減低其對立的力量。壁龕需要貼上壁龕板來和室內其他部分做出明顯的對立。因此爲了要滿足「粹」的條件，就非得用正式壁龕⁶³不可，也就是必須選擇嵌入壁龕或鋪入壁龕⁶⁴。而且，在「粹」的房間裡，壁龕和框側的隔開架子也必須展現二元性對立。比方說，壁龕板使用黑褐色的隔開架子，其內側就鋪上平竹的白

58 將圓竹切開弄成平板狀。

59 爲了支撐天花板，在與板子直角方向所設的細長木材就是棹緣，在其上鋪設薄板的就是棹緣天井。

60 [中譯注] 網代天井指的是用杉或樵木片，或杉、竹、芝草等編織於網代(竹簾)上裝飾茶屋的天井。

61 平天井是平狀設置的天井，最具代表性的是棹緣天井。懸入天井(掛入天井)是在一個房間內搭配平天井與勾配天井(傾斜天井)的天井組合。

62 在壁龕裡用於隱藏壁龕板的邊緣而使用的橫木。

63 [中譯注] 正式壁龕指的是正式製造的壁龕。柱子用角材，附上板框，用榻榻米，地板邊附設隔開的架子與窄廊邊突出的窗子。

64 嵌入壁龕是不使用壁龕框，在壁龕板與榻榻米間張貼嵌入板的壁龕；鋪入壁龕是壁龕與榻榻米間沒有落差的壁龕。

黃色板子。同時，在壁龕天井和棚架天井上，也要展現出如竹籠編和鏡天井⁶⁵的對立。而且這壁龕邊側的有無，經常會表現出茶屋建築的「粹」與茶室建築的「澀味」⁶⁶兩者之間的差異。此外，壁龕的化妝柱與「橫木」⁶⁷間二元性對立程度的不同，一般也表現出茶屋與茶室構造上的區別。

雖然如此，在「粹」的建築上，這些二元性的主張本來就不能陷於繁雜，而且一般在要求瀟灑這點上，經常展現了和「粹」的圖樣相同的性質。例如它有著盡量避免曲線的傾向。「粹」的建築無法想像圓形的房間或是圓形的天花板。「粹」的建築不喜愛火燈窗和木瓜窗⁶⁸的曲線，「欄間」⁶⁹也會選擇立方形，而不用下部水平上方弧形的梳子形。不過在此點上，「粹」的建築比起獨立的抽象性圖樣，是稍微寬大一點的。「粹」的建築是允許圓窗和半月窗的存在，並且也不排斥壁龕柱立柱的曲線，和纏繞在下地窗⁷⁰的竹子上的彎曲藤蔓。其理由在於，不管任何建築，對於自然伴隨而來的直線強度的剛硬，都會企圖展現緩和的緣故。也就是它與抽象性的圖樣不同，在整體當中有其具體的意義所致。

此外，要將建築形式上所表現的媚態的二元性予以樣態

65 不使用支撐的木材等，將板子如鏡子一般架設的天井。

66 [中譯注] 日文為澀味，發音為sibumi。意指沉穩有深刻韻味。

67 [中譯注] 日文為落掛，發音為otosigake。在壁龕的正面上方橫跨在壁龕立柱之間的橫木。

68 火燈窗與寺院建築一起從中國傳來，是吊鐘形狀的窗子；木瓜窗是以被稱為「木瓜」的家徽(關於其由來有很多說法)為形狀的窗子。

69 [中譯注] 日本房屋內的天井與紙門間裝設採光通風用的鑲格窗或透光板的部分。

70 弄成像是塗在牆壁上的泥土一樣底色的窗子。

化，變成理想主義性質的非現實性意義，有材料的色彩上的方法以及採光照明的方法。建築材料色彩的「粹」，終究和圖樣色彩的「粹」是一樣的。也就是說，灰色、茶色和青色的一切所有的微妙意義支配了「粹」的建築。而且只要一方面的色彩上有這種「寂寥」存在的話，另一方面建築就能以形狀強烈地主張其二元性。如果建築在形狀上強烈地主張二元性對立，並且又愛用華麗的色彩的話，一定就會陷入如同在俄羅斯室內裝飾中所見的那種土氣。採光法和照明法也要和材料的色彩一樣，用同樣的精神來發揮作用。四疊半的採光不應該尋求光線的強烈，而是需要將從外界來的光線，用屋簷、矮籬笆⁷¹或庭院的樹林適當地隔離開來。夜間的照明也不可以使用強烈的燈光，最適合這個條件的就是紙燈籠。機械文明在電燈上使用半透明的玻璃，或是以間接照明法，利用反射光線試圖達到這個目的。所謂「綠燈、紅燈」，不一定適合「粹」的條件。飄盪在「粹」的空間裡的光線，必須是「誰人燈籠」⁷²的淡淡色彩，而且必須沉澱到靈魂底部，嗅著微弱朦朧「誰人衣袖」⁷³的香氣才行。

總而言之，建築上的「粹」，一方面將「粹」質料因的二元性，顯現在材料的差異與區隔的方法上；另一方面主要用材料的色彩與採光照明的方法，來表現其形式因的非現實的理想

71 在建築物或門的旁邊設置的低矮籬笆。

72 吉原地區妓院前所放置的紙燈籠。也寫成「誰哉行灯」。

73 [中譯注]「誰人衣袖」原意源自於《古今和歌集》卷一的一首和歌：「比起顏色其香氣更令人憐愛。是誰人拂袖過啊！我住居的梅花啊！」現今指香袋，此香袋為衣服形狀的細長袋子，在繩子兩端各綁一個，放在和服袖裡。

性。

建築被稱為凝結的音樂⁷⁴，也可以把音樂稱作流動的建築。那麼，自由藝術的音樂的「粹」，在何種形態上表現出來呢？根據田邊尚雄的論文〈日本音樂的理論附粹的研究〉⁷⁵，音樂上的「粹」表現在旋律和韻律兩方面。旋律規範的音階，在我國有都節音階和田舍節音階⁷⁶兩種，前者扮演幾乎支配所有技巧性音樂的律旋法，是主要的音階。然後假設以平調⁷⁷來當宮音⁷⁸，都節音階具有如下的構造。

平調—壹越(或是神仙)—盤涉—黃鐘—雙調(或是勝絕)—平調

在這個音階裡，所謂宮音的平調與徵音⁷⁹的盤涉，作為

74 謝林(F. W. J. Schelling, 1775-1854)《藝術哲學講義》(1802-1803)裡有寫建築是「空間的音樂」、「凝結的音樂」字眼。

75 [九鬼注]刊於《哲學雜誌》，第二十四卷，第264號。〔中譯注：明治四十二年(1909)2月10日發行，頁56-85。〕

76 日本音樂的基本音階或是音階組成方法，分為陰音階和陽音階，前者是都節音階，後者是田舍節音階。〔中譯注：田邊尚雄於〈根據上原六四郎先生的說法〉論文中有以下的敘述：「都節是種幾乎完全支配主要流行於都市的技巧性音樂的一種律旋法，以長歌、端歌為首的淨瑠璃系列的各流派，還有大部分的琴曲都屬於這種。相對於此，田舍節是出現在各地方流行的船歌、插秧歌、盆舞歌等的律旋法。」(第五章 本邦之音階，頁71)〕

77 和下一段裡所提到的「壹越」、「盤涉」等都是十二平均律，也就是在中國、朝鮮及日本所使用的十二音的樂理。日本將基音稱為「壹越」，以下稱為「斷金」、「平調」、「勝絕」、「下無」、「雙調」、「鳧鐘」、「黃鐘」、「鶯鏡」、「盤涉」、「神仙」、「上無」等。

78 中國或日本的傳統音樂裡所說的五音，也就是宮、商、角、徵、羽裡的一音，是其中之主音。

79 五音之一，僅次於宮音的主音。

「粹」的存在之主要契機，兩者總是保持著平整的關係。反之，其他各音實際上和理論不一定是一致的。在理論性關係上顯示出多少的差異，也就是對理想本體帶來一定的變位。而「粹」正是依存於這變位的某種程度上，變位過小就會產生「高尚」的感覺；變位過大則產生「低俗」的感覺。比方說，在音階上行時，從盤涉經由壹越到達平調的旋律，實際的壹越的音高會比理論上的音高略低。而且其變位程度在長歌⁸⁰裡並不太大，在清元⁸¹及歌澤裡，有時會到達四分的三全音，粗野的端歌⁸²等有的會超過一全音。而且，即使同樣針對長歌來說，物語體⁸³部分很少有這種變位，「粹」的地方變位很大，而變位過大時，就會引起低俗的感覺。此外，這種關係也會出現在由勝絕經由黃鐘到達盤涉時的黃鐘上，以及由平調經由雙調到達黃鐘時的雙調裡。另外，由平調經由神仙到達盤涉的旋律的下行運動上，在神仙的位置上也可看到同樣的關係。

以韻律來說，伴奏的樂器能清楚顯示出韻律，歌則藉著它來保有其律動性。但是在我國的音樂裡，很多情況是歌的韻律

80 [中譯注] 長歌為近世邦樂之一。是江戶地區以歌舞伎的伴奏音樂發展成的三弦琴音樂。以初期歌舞伎的舞蹈歌，和元祿(1688-1704)時被傳到江戶地區的上(京都)長歌為基礎，於享保(1716-1736)左右攝取各種音曲成立。

81 [中譯注] 參照頁59，注36。

82 [中譯注] 端歌意指雜亂的歌。是三弦琴音樂之一。江戶中末期在江戶地區大流行的通俗小歌曲。明治時期以後成為花柳界酒席的即興小調而盛行。並藉著唱片收音機推廣及一般大眾。歌澤及小歌都是由此分出的分派。

83 [中譯注] 物語體是淨瑠璃、歌舞伎演出與演技的一個形式。出場的人物將過去的事件或心境交雜著身段動作敘述的場面。

和伴奏樂器的韻律不一致，兩者間存有或多或少的變位。長歌當中，在「歌詞」上加上三弦⁸⁴時，兩者的韻律是一致的。而在其他當兩者韻律一致的情形時，多數會讓人感到單調。「粹」的樂曲裡，變位經常接近一個韻律的四分之一。

以上是田邊氏的說法。總而言之，旋律上的「粹」，存在於打破音階的理想體的一元性平衡，以變位的形態來設定二元性⁸⁵。藉著二元性的設定產生緊張，而這種緊張就變成「粹」質料因的「妖豔」的表現。此外，變位的程度不會過大，大約為四分的三全音左右，當給予自己這種限制時，「粹」的形式因在此就被客觀化。韻律上的「粹」也是一樣，一方面打破歌與三弦的一元性平衡，被設定二元性；另一方面其變位不會超過一定的程度，在此，「粹」的質料因與形式因採取了客觀性表現。

再者，我認為在樂曲的形式上，「粹」以具備一定條件被表現出來。突然以顯著的高音開始，藉著向下行進逐漸向低音移動，這樣的樂節重複數次，這情形多半是「粹」的。例如，歌澤的〈新紫〉裡的〈紫色的緣分〉⁸⁶的地方⁸⁷，就具有這種

84 這裡指的是三弦琴。

85 田邊尚雄在〈日本音樂的理論附粹的研究〉裡提到：「比起跟音階完全一致的旋律，我比較喜歡讓主要的部分一致而其他地方有些許變位的旋律。現在我將其主要部分稱為理想體的主體；其他部分稱為其屬體。如果要以此來創造最能帶給我快感的旋律的話，就應該採用主體完全一致，屬體比理想體有一些變位的旋律。」

86 歌澤節〈新紫〉〈紫色的緣分〉開頭唱的部分。九鬼在巴黎時做了許多詩和短歌，發表在文藝雜誌《明星》，其中有一首歌如下：「故鄉的新紫色節真是懷念啊！就連那歌澤的師傅也是懷念啊！」

87 [中譯注] 源由《古今和歌集》卷十七的一首和歌：「如紫草般的美

形式。也就是分成“murasaki。no。yukari。ni”四小節，各小節會突然從高音開始，然後向下行進，並且「被聲音糾纏住的緣份細線」⁸⁸的地方，也是分成“neniho。da。sare。shi。enno。ito”六小節。又比方說，清元的〈十六夜清心〉⁸⁹裡，「耳中盡是賞完梅花回程的船歌，如果偷偷地偷偷地，就算暗夜我也不管」⁹⁰的地方，也具有同樣的形式。也就是說，我們可以把它看成“umemi。gaerino。funenouta。shinobunara。shinobunara。yamino。yowaokashiyanse”的七節。這樣的樂曲之所以可以成爲「粹」的表現，其可能性一方面在於各節起音的高音相對於先前的低音，表現出顯著的妖豔的二元性；另一方面在於各小節都藉著向下行進，而具有漸漸消失狀態的寂寥所致。另外，起首所顯示的二元性和整節向下行進之間的關係，正有如「粹」的圖樣上，條紋花樣與樸素黯黑的色彩這兩者的關係一樣。

如上所述，視爲意識現象的「粹」，其客觀性表現的藝術形式，在平面的圖樣及立體的建築上形成空間性的表現；在無形的音樂上形成時間性的表現。但不論是何種情形的表現，它

(續)

人的緣故，我邊看著武藏野的花草，深覺得更加憐愛。」轉成愛情轉及有關係的事物。或是因某種緣故而聯繫在一起的事物。

88 同樣是歌澤節〈新紫〉(紫色的緣分)的一節。

89 [中譯注] 在河竹默阿彌「小袖曾我薊色縫」裡表演的淨瑠璃。描繪妓女十六夜與犯了侵犯女人的罪而被流放的鎌倉極樂寺的清心。決意上京修行的清心，得知十六夜懷孕後兩人一起投身稻瀨川的情節。關於清元請參照頁34，注22；與頁59，注36。

90 清元節〈梅柳中宵月〉(十六夜清心)的一節。[中譯注：逃離妓院的十六夜在河畔聽見賞梅歸來的船歌的場景。之後她馬上就再度見到清心。]

都會一方面顯示出二元性的設定，另一方面則伴隨設定方法顯示出一定的特性。更進一步比較此藝術形式和自然形式時，兩者間也存在著無法否定的一致性。而且此藝術形式以及自然形式，經常可以理解為意識現象的「粹」的客觀表現。也就是說，客觀可見的二元性設定，在意識現象的「粹」之質料因的媚態上具有其基礎；另一方面，伴隨設定的方法而來的一定特性，則在形式因的「骨氣」和「死心」上具有其基礎。如此一來，我們將「粹」的客觀性表現還原成意識現象上的「粹」，相信除了明白地釐清了兩個存在樣態的相互關係外，同時也闡明了意義上的「粹」的構造。

解說

相對於前一章論「粹」客觀性表現裡的自然表現，本章是探討藝術性表現的問題。針對此點論述之前，九鬼提到必須先區別在藝術裡的主觀性藝術與客觀性藝術。此區別與要表現什麼有關，也就是與表現的對象相關聯。具體來說，一種是事先就有具體的事物或表象，而將它藝術性地表現的情形；另一種是沒有這種具體的東西，是藉著藝術性的創作力的自由躍動來產生作品。

繪畫或雕刻可說是代表前者，圖樣或音樂等則可說是代表了後者。前者是客觀性藝術(或模仿藝術)，後者是主觀性藝術(或自由藝術)。

他說「粹」雖然與這兩者有關，但是本來「粹」的藝術性表現被視為問題的，並不是客觀性藝術，而是主觀性藝術。會如此說，是因為「粹」的姿態或身段在繪畫上被描繪，或在詩

歌上被吟詠的情形當然所在多有，但是在其中所描繪出來的「粹」，並不是早就存在的東西，也不是其表現本身就具有「粹」的形態。從這個意義來看，九鬼說以完整的形態所成立的「粹」的藝術，是存在主觀性藝術裡。

延續這個理解，在本章主要論述圖樣、建築、音樂裡的「粹」。和前一章論述的自然性表現一樣，在此他說二元性也是構成「粹」的主要元素。以圖樣來說，其二元性並不是在繪畫的圖樣上，而是在幾何學的圖樣上表現，並且不是在曲線上而是在直線上，尤其是在平行線上表現出來。在具有形狀與色彩的圖樣裡，「粹」質料因的二元性，如果藉著像這樣的平行線被表現出來的話，那麼形式因的理想主義的非現實性，就是藉著顏色，即那種華麗體驗的「消極性視覺殘像」的顏色來表現。具體來說，就是藉著微微殘留溫暖又帶著灰色或黑色的顏色，亦即冷色系的色調來表現。

第六章

結論

要理解「粹」的存在並闡明其構造，作為方法論的考察，我期待預先做到在意義體驗上的具體理解掌握。但是，作為所有思維上必然的制約，我們除了藉著概念性的分析之外別無他法。另一方面，與個人的特殊經驗一樣，民族的特殊經驗在以一定的意義成立的情形下，即使藉著概念性的分析，也無法毫無殘餘地完全敘述表現。富含具體性的意義必須以領悟的形態被嚴謹地玩味理解。德比朗(Maine de Biran)認為，就像不可能對天生的盲人說明色彩是什麼一樣，面對沒做過自發性動作的天生殘障者，是沒有方法用語言讓他領悟努力是什麼¹。我們對於品味的意義體驗，恐怕可能會更述語性地說同樣的話。「品味」在體驗上先從「玩味」開始，就如字面上的意思，我們「記住味道」，進而以記住的味道為基礎做價值判斷。但是，味覺單純只是純粹味覺的情形反而是稀少的。所謂「有韻味的」，是除了在味覺本身之外，還暗示了可以藉著嗅覺來分

1 [九鬼注] Maine de Biran, *Essai sur les fondements de la psychologie* (Œuvres inédites, Naville, I, p. 208)。(德比朗，〈心理學的基礎〉，納為爾編，〈未刊行著作集〉第一卷，頁208)

別嗅出的一種味道，預測難以捕捉的朦朧香氣。不僅如此，往往也加上觸覺。味道裡面包含舌頭觸感，而所謂「觸」，是指碰觸了心靈的細線，這是無法言喻的動作。此味覺、嗅覺和觸覺形成了原本意義上的「體驗」。所謂的高等感覺，在遠官²上很發達，將事物與自我分離開來，而讓事物與自我客觀性地對立。因此聽覺很清楚地分辨音的高低。然而部音³則採取音色的形態，意圖違反簡單明瞭的掌握。視覺上亦然，確立色彩的系統，由色調上區分顏色。但是不管再怎麼分割顏色與顏色，它們之間還是會殘留下難以掌握的色調。在聽覺或視覺上難以明瞭掌握而遺漏的音色或色調，把它當作體驗去撿拾，這就是感覺層面的品味。一般說的品味，也和感覺層面的品味一樣，與事物的「色調」有關。也就是說，在道德評價及美的評價當中，可以見到的人格の色調及民族の色調，這就叫做品味。尼采提問道：「對於不愛的東西，是否應該馬上詛咒它？」他回答：「我認為那是低劣的品味。」他也將這叫做「低俗」(Pöbel-Art)⁴。我們不會去懷疑品味在道德領域裡是

-
- 2 人的五感裡有兩種區別，靠著跟給予刺激的事物直接接觸而產生的嗅覺、味覺、觸覺稱為下等感覺(原始感覺)。而不跟給予刺激的事物直接接觸的視覺及聽覺稱為高等感覺。又，後者跟給予刺激的事物間有距離，因此稱為遠官。〔中譯注：遠官就是遠感(telepathy)，精神感應。為超心理學用語，視覺或聽覺沒有藉著一般的感覺手段，直接傳達自己的意志或感情或感知對方的意志與感情。〕
 - 3 部音，音樂用語，現今一般譯為「泛音」，亦稱為「上音」。發出樂器的聲音時，不只是僅發出其音高(基音)而已，亦會同時發出震動數的整數倍的聲音而構成複雜的音色。包含基音，這些聲音就稱為泛音。
 - 4 〔九鬼注〕Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Teil IV, "Vom höheren Menschen." (尼采，《查拉圖斯特拉如是說》第四部〈論更高尚的

具有意義的。即使在藝術的領域裡，我們也和說「不在於追求顏色，在於色調」⁵的魏爾倫(Venlaine)一樣，相信品味的色調之價值。「粹」終究是民族性質地界定出來的品味。因此「粹」一定要藉著首義上的sens intime⁶被玩味體會。分析「粹」之後得到的抽象性概念契機，只不過是指出具體的「粹」的某幾個方面而已。雖然「粹」可以分析成個別的概念契機，但是相反地，並不能以分析出來的個別概念契機，來構成「粹」的存在。「媚態」也好，「骨氣」也好，「死心」也好，這些概念都不是「粹」的部分，只是契機罷了。因此，概念性契機之集合的「粹」與意義體驗上的「粹」，這兩者之間有著無法跨越的空隙。換言之，「粹」的邏輯性表述的潛能性與現實性⁷之間，有著截然不同的區別。我們之所以會認為，結合幾個靠分析得到的抽象性概念契機就可以構成「粹」的存在，那是因為我們已經具有意義體驗上的「粹」了。

意義體驗上的「粹」和其概念性分析之間，如果存在著這種背離的關係的話，要從外部來理解意義體驗之「粹」的構造時，「粹」的概念性分析大概除了在「粹」的存在掌握上提供

(續)——

人))

- 5 [九鬼注] Verlaine, *Art poétique*. (魏爾倫, 《詩法》)
- 6 sens intime, 指內觀、內部感覺。在德比朗的哲學裡視為重要的概念而使用。德比朗(Maine de Biran, 1766-1824)是所謂法國精神主義的始祖, 法國的哲學家。本書的扉頁裡引用了他的話「思考必須要填滿存在全體」。由此點可以得知, 九鬼是對德比朗的思想抱持強烈共鳴的哲學家之一。
- 7 潛能性是指雖然具體地體驗並體會學習與領略, 但並未概念化並沒有語言表現出來的狀態。現實性是指已經概念化並用語言表現出來的狀態。

適當的位置和機會之外，無法具有任何實際的價值吧！例如，面對一位對日本文化一無所知的外國人，我們要說明「粹」的存在為何物時，我們會藉著「粹」的概念性分析，將他放置在一定的位置。他必須利用這個機會，以他自身的「內官」來玩味體會「粹」的存在。對於「粹」的存在領悟其概念性分析，從這個意義上，除「機緣」⁸之外別無其他。雖然如此，概念性分析的價值只盡於實際的價值嗎？試圖將體驗到的意義邏輯性所表述之潛能性，轉化成現實，概念性的努力，是否應該站在實際價值的有無或多寡為準則的功利立場⁹上被評價呢？答案是否定的。知性存在者的所有意義，取決於將意義體驗引導至概念性自覺這點上，實際價值的有無多寡不是什麼問題。而且，我們明確地意識到，意義體驗和概念性認識之間存有不可約分的無盡性，並且是將邏輯性表述的現實性視為「課題」，而「無窮」地去追蹤。學問的意義正在於此。我相信「粹」的構造的理解，在這個意義上是具有意義的。

但是，正如同前面提到的，意圖將「粹」的構造的理解建立在其客觀性表現上，乃是大大的謬誤。「粹」在客觀性表現上，並不一定經常將本身所具有之一切微妙處表達出來。客觀化是在種種制約下成立的。因此，被客觀化的「粹」，很少能將意識現象的「粹」之整體在深度和廣度上具體地表現出來。客觀性表現只不過是「粹」的象徵而已，故「粹」的構造並非由自然形式或藝術形式就能理解。相反地，藉著轉入個人性或

8 機緣(cause occasionnelle)並非是原本原因的起動因(作用因)，只不過是成為某個事件發生的契機而已。

9 以是否具有實際效用來判斷事物的立場。

社會性意義體驗之「粹」的意義，這些客觀性形式才被活用、被領悟。要理解「粹」的構造，其可能性存在於在接觸客觀性表現而探問quid之前，要先熱中投入意識現象裡並探問quis¹⁰。大致上藝術形式如果不是根據普遍的人性或異性的特殊性存在樣態被理解的話，就不是真正的領悟¹¹。體驗的存在樣態被客觀化而成爲圖樣的情形，有個真實的例子：德意志民族所具有的一種內在的不安，是採用了不規則的圖樣形態，這從民族移居時代就已經可以見到，在哥德式以及巴洛克式裝飾上也以顯著的形態表現出來。建築方面也無法否認體驗與藝術形式間的關係。保羅·瓦萊里的《優帕里諾斯或建築師》¹²裡，麥加拉(Megara)出生的建築家優帕里諾斯¹³說道：「我爲了荷梅斯(Hermes)¹⁴建的小神殿，就在那不遠處的神殿，對我而言是怎樣的東西，別人不知道吧！路過的人只看到優美的殿堂而已。——不過是微不足道的東西，四根柱子，極爲單純的樣式——但是我將我一生裡最光明的一天的回憶傾注其中。啊！

10 quid是「什麼」的拉丁文，quis是「誰」的拉丁文。

11 [九鬼注]貝克說：「美的事物的存在學一定要從美的(也就是藝術性地創作，或是美的享樂)現實存在的分析來展開才行。」(Oskar Becker, "Von der Hinfalligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers", *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Ergänzungsband: Husserl-Festschrift*, 1929, S. 40.)(奧斯卡·貝克,〈美的虛無與藝術家的冒險性〉,《哲學與現象學研究年報》補卷,胡塞爾紀念論集,1929年,頁40)

12 此書是1923年發行的瓦萊里(Paul Valery, 1871-1945)的藝術論,是柏拉圖式對話體的作品。

13 優帕里諾斯(Eupalinos)是西元前6世紀的希臘建築師、技術師,因爲蓋了愛琴海的薩摩斯島上的巨大下水道而聞名。

14 希臘神話裡出現的財富與幸運之神,宙斯的么子。

甜美的變身(德文: *Metamorphose*)啊!雖然沒有人知道,但是這個華美的神殿,是我所愛的一個哥林多少女的數學性形象。這個神殿將她獨有的調和,忠實地表現出來。」¹⁵在音樂上凡是傾向於可以用浪漫派或表現派的名稱來總括的,也都是以體驗的形式性客觀化為目標。馬舒¹⁶對戀人貝羅奴傾訴道:「我的所有一切是以妳的感情建造的。」¹⁷另外,蕭邦自己說F小調伴奏樂第二樂章的優美甚緩板¹⁸,是將自己對於康斯坦莎·葛拉科斯卡(*Constantia Gladkowska*)的感情加以旋律化而來的¹⁹。體驗的藝術性之客觀化不一定需要意識性的操作,藝術性衝動有很多情形是無意識運作的。可是這種無意識性創造,也只不過是體驗的客觀化。也就是說,個人性或社會性的體驗是無意識地但自由地選擇其形成原理,以藝術完成自我表現。自然形式的「粹」的構造也是一樣。身段和其他的自然形式經常在無意識中被創造出來。不論哪一方,「粹」的客觀性表現要在意識現象的「粹」之上建立基礎,才能真正被理解。

再者,意圖以客觀性表現為出發點來闡明「粹」的構造的人,幾乎都會陷入一些缺點,就是僅止於「粹」的抽象性、形

15 [九鬼注] Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, 15e éd., p. 104.(保羅·瓦萊里,《優帕里諾斯或建築師》第15版,頁104)

16 馬舒(Guillaume de Machaut, 1300?-1377)為活躍於14世紀時的法國詩人、作曲家。

17 [九鬼注] *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1926, S. 67.(《彼得音樂圖書館年報》,1926年,頁67)

18 甚緩板(*largetto*)是「有點慢」的意思,速度介於最緩板(*largo*)與慢板(*adagio*)之間。或是指用這個速度演奏的曲子。

19 [九鬼注] “Lettre à Titus Woyciechowski”, le 3 octobre 1829.(1829年10月3日,給第多斯·沃契軻夫斯基的信)

式性的理解，而無法達到具體地、詮釋性地掌握「粹」之特異的存在界定。例如，依據「賦予美感的對象」之藝術品的考察，嘗試說明「粹的感覺」²⁰。結果就像「不愉快的夾雜」那樣，除了極為一般性、抽象性的性質之外，無法捕捉到「粹」的感覺。因此「粹」會變成模糊的raffine那樣的意義，一方面無法確立「粹」和「澀味」之間的區別，而另一方面也完全無法掌握「粹」裡的民族性色彩。假設「粹」只有這種模糊意義的話，那麼在西洋藝術裡應該也可以找出來許多「粹」；也就是說，所謂「粹」只不過是「不管在西洋或在日本」，「現代人所喜歡」的某種東西而已。然而像康斯坦丁·基·竇加或是梵唐金²¹的畫裡，真的具有「粹」的微妙之處嗎？又，捕捉到聖桑、馬司奈、德布西或理查·史特勞斯²²等作品裡的某段旋律，是否就能用嚴謹的意義稱呼它是「粹」嗎？這恐怕無法肯定回答吧！如先前所述，藉著形式化的抽象來找出這種現象與「粹」之間的共通點，不一定很困難。但是，採用形式性的方法，並不是一種適合掌握這種文化存在的方法論態度。以客觀性表現為出發點，而意圖要闡明「粹」的人，大多數都會陷入這樣形式性的方法。總而言之，由「粹」的客觀性表現的自然

20 [九鬼注] 高橋穰，《心理學》改訂版，頁327-328。

21 康斯坦丁·基(Constantin Guys, 1805-1892)是法國(生於荷蘭)畫家；竇加(Edgar Degas, 1834-1917)是法國畫家；梵唐金(Kees van Dongen, 1877-1868)是法國(生於荷蘭)畫家。

22 聖桑(Charles Camille Saint-Saëns, 1835-1921)、馬司奈(Jules Emile Frédéric Massenet, 1842-1912)、德布西(Achille Claude Debussy, 1862-1918)皆為法國作曲家。理查·史特勞斯(Richard Strauss, 1864-1949)是德國作曲家。

形式或藝術形式的理解，開始做「粹」的研究，是幾近於徒勞無功的。我們首先要在民族性的具體之中，將意識現象的「粹」的意義詮釋性地掌握，然後再根據這個領悟，才能將自然形式及藝術形式所顯現的客觀性表現適當地理解。一言以蔽之，「粹」的研究只能當作是民族性存在的詮釋學才可能成立。

詮釋民族性存在之「粹」的研究，當釐清「粹」的民族的特殊性時，不可以因為發現在西洋藝術的形式裡湊巧也存在著「粹」而產生迷惑。如果客觀性表現不一定能完全表現出「粹」本身的複雜色彩，那麼在西洋藝術裡，即使發現和「粹」的藝術形式一樣的東西時，也不能馬上就將它看作是體驗的「粹」的客觀性表現，而推斷西洋文化裡有「粹」的存在。再者，假設我們有時候因為那些藝術形式而實際感受到「粹」時，那時也已經被事先預測到我們是帶有民族性色彩的民族性主觀。和其形式本身究竟是否為「粹」的客觀化，是完全不相干的另一個問題。問題終究還是要回歸到意識現象的「粹」是否存在於西洋文化裡。那麼，在西洋文化裡能否找出意識現象的「粹」呢？在考量西洋文化的構成契機時，這個問題只能期待否定的答案。事實上，比方說Dandyism²³的意義，其涵蓋所有具體性意識層的範圍，是否就顯示出和「粹」相同的構造，並且具有同樣的香氣和色調？波特萊爾的《惡之華》第一卷裡，經常表述與「粹」相近的感情。在〈空虛的味道〉

23 中譯為風流。〔中譯注：為19世紀前半英國上流階級青年流行的風流習性。〕

裡有「我的心，該死心吧」、「戀愛早就無味」，或是「值得讚頌的春天已失去香味」等句子，這些句子充分地表現出死心的心情。此外〈秋之歌〉裡所說的：「一邊不斷惋惜明亮炙熱的夏天，但也要一邊享受金黃柔和的秋光啊！」描寫人生之秋的淡黃憂愁；而在〈沉潛〉裡也表現了擁有過去的揚棄感受。根據波特萊爾自己的說明²⁴：「Dandyism是頹廢期英雄主義的最後光芒，……沒有熱力，充滿憂愁，有如夕陽一般壯麗」，而且是「*élégance*²⁵的教義」的「一種宗教」。這樣說來，Dandyism無疑具有和「粹」類似的構造。雖然如此，「凱撒和克提林以及阿爾基比亞德²⁶提供了顯著的典型」，這些幾乎都是只限定適用於男性的意義內容。相反地，「英雄主義」甚至要藉著柔弱的女性，尤其是身體沉浸在「苦界」的女性來呼吸運作，這點有著「粹」的特異光彩。再者，尼采所說的「高貴」或「距離的熱情」等，也正是一種「骨氣」。這些都是出自騎士性格的東西，與出自武士道的「骨氣」具有難以區別的

24 [九鬼注] Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, IX, *Le dandy*. (波特萊爾, 《現代生活的畫家》第九章〈時髦〉)又, 關於“dandyism”請參照下列各書。

Hazlitt, “The dandy school”, *Examiner*, 1828. (哈茲立特, 〈dandy派〉, *Examiner*(文藝雜誌), 1828年)

Sieveling, “Dandysm and Brummell”, *The Contemporary Review*, 1912. (西夫金, 〈花花公子〉, 《現代評論》, 1912年)

Otto Mann, *Der moderne Dandy*, 1925. [奧圖曼, 《現代的風流》, 1925年]

25 中譯為優雅、品味好。

26 克提林(Lucius Sergius Catilina)是西元前1世紀的古代羅馬政治家；阿爾基比亞德(Alkibiades)是活躍於西元前5世紀的古代希臘政治家、軍人。

雷同點²⁷。雖然如此，在獨斷性地詛咒一切肉體的基督教影響下而生成之西洋文化來說，正常交際之外的性關係，早就和唯物主義一起攜手落入地獄了。結果在西洋文化裡幾乎完全看不到事先設定為理想主義的「骨氣」，在它涵蓋延長的全部範圍裡，靈化了媚態並構成特殊的存在樣態的情形。「你要去女人那裡嗎？別忘了帶鞭子啊！」²⁸這是老婆婆給查拉圖斯特拉的勸告。再退一步來說，假設西洋文化裡，破例地有特殊個人體驗的「粹」出現的情形，那它與以民族性意義的形態表現在公共圈的「粹」，是完全不同意義的。具有一定意義的民族性價值的情況，必須要有用語言的形態開出的通路才行。西洋語彙中沒有與「粹」相當的詞彙的事實，證明在西洋文化裡，以一定意義包含在民族性存在之中的「粹」的意識現象，是沒有存在空間的。

如此這般，意義體驗的「粹」，在我國民族的存在界定的特殊性下成立。即便如此，我們也常會遇見墮入抽象性、形式性空虛世界之「粹」的幻影，而且會用嘈雜的饒舌或空洞的贅言，將幻影有如真實存在(實有)般地敘述。可是我們不能被這種藉著「現成」的類概念互換而得的flatus vocis²⁹所迷惑。我們遇見這種幻影時，一定要以具體如實的姿態，回想起「我們

27 [九鬼注] 參照Nietzsche, *Jenseits von Gut and Böse*, IX, "Was ist vornehm?"(尼采,《善惡的彼岸》第九章〈高貴為何〉)

28 [九鬼注] Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Teil I, "Von alten und jungen Weiblein."(尼采,《查拉圖斯特拉如是說》第一部〈關於年老女人和年輕女人〉)

29 在共相論爭裡站在唯名論立場的羅瑟林所使用的概念。羅瑟林將共相視為單純的「聲音的風『流動』」(flatus vocis)。

的精神曾經見到的東西」³⁰。而這個回想對我們來說，就是讓我們詮釋性地重新認識「粹」是我們的東西的一個視域。但應該被回想的，並不是如柏拉圖式實在論³¹所主張的類概念之抽象的一般性，反而必須是唯名論所倡導的個別性特殊中，一種民族的特殊性。在這一點，我們必須勇於將柏拉圖的認識論做出倒逆性的轉換。那麼，這個意義的回想³²的可能性要藉著什麼來維繫？我們只能藉著不要在遺忘中葬送我們的精神文化，只能藉著對我們理想主義的非現實性文化，持續懷抱著熱烈的愛慾。「粹」對於武士道的理想主義與佛教的非現實性，是處於一種不分離的內在關係。藉著命運而獲得「死心」的「媚態」，它活在「骨氣」的自由當中³³，這就是「粹」。如果不

30 [九鬼注] ἄ ποτ εἶδεν ἡμῶν ἡ ψυχὴ (Platon, Phaidros 249c)。強調一定要置於ἡμῶν之上。但ἀνάμνησις在這種情況下，有兩種意義的自我認識。第一個是藉著ἡμῶν極端強調之民族性自我的自覺；第二個是根據ψυχὴ和「粹」之間存在的原本的關係，對自我的理想性做出自我認識。

[藤田注] ἄ ποτ εἶδεν ἡμῶν ἡ ψυχὴ：柏拉圖《費德羅斯》(249c)裡所見的「我們的精神曾經見到的東西」的原文。

[藤田注] ἡμῶν：「我們的」。第一人稱複數的人稱代名詞ἡμεῖς的屬格。

[藤田注] ἀνάμνησις：「回想」。

[藤田注] ψυχὴ：「精神、靈魂」。

31 指柏拉圖的主張。不是感覺性知覺的對象，而是理性認識的對象，這樣的理念才是真實的存在。

32 柏拉圖以理型的回想(ἀνάμνησις)來說明真正知識的獲得。此處是承襲柏拉圖說法的表現。

33 [九鬼注] 「粹」的語源的研究，必須交互著存在學性質，闡明生、息、行、意氣(發音均為「iki」)的關係。「生」，不消說，是基礎的視域。而「活著」(ikiru)有兩個意義。第一個是生理上的「活著」。異性的特殊性便建立在這種基礎上。因此，「粹」的質料因的「媚態」，就是從「活著」這個意義產生。「息」，是為了「活著」的生

(續)

理條件。「在梅本茶屋和秋芒茶屋喝了酒又吵了架，那就瀟灑地換個地方、換個對象繼續喝吧！」這種情形的「粹」與「息」的關係，並不僅是音韻上偶然的關係。「息差」(ikizashi，意思為呼吸、氣息)這個詞彙形態就證明了這點。「她的『風采』(意氣差，ikizashi)看來就像夏天水池的紅荷開始綻放一般」，這種情形的「意氣差，ikizashi」，一定是從「不露氣息地窺視」的「息差」(氣息，ikizashi)來的。另外，「行」和「活著」也具有不可分離的關係。笛卡兒也曾討論過ambulo是否有可能是sum的認識根據。而且“iki”以「意氣方」(ikikata，生活方式)及「心意氣」(kokoroiki，氣質、氣魄之意)的詞彙形態，明確地發音成「行」(iki)的音。「意氣方好」(ikikatayoshi)正是「行方善」(ikikatayoshi)。此外，就像「對喜歡的男人的『心意氣』」、「對阿七的『心意氣』」所說的一樣，「心意氣」具有「對……的『心意氣』」的構造，述說著朝對方而「行」(去，iki)的指向。「息」以「意氣差」的形態；「行」以「意氣方」和「心意氣」的形態，兩者都預知了「活著」(ikiru)的第二種意義，那就是精神上的「活著」。「粹」形式因的「骨氣」和「死心」，就是根源於此種意義的「活著」。而且，當「息」及「行」被提升到「骨氣」的視域時，就會回歸到「生」的原本性質。換言之，「骨氣」在原本的意義裡就是「活著」。

〔藤田注〕「在梅本茶屋和秋芒茶屋喝了酒又吵了架，那就瀟灑地換個地方、換個對象繼續喝吧！」《春色辰巳園》二篇第十四上。〔中譯注：「春梅」、「秋芒」暗示在仲町代表性的料理茶屋梅本和芒屋的酒席上喝酒吵架過後再換個地方喝。女主角之一的仇吉和偏愛她的客人幸三郎在「小池」的二樓對酌的場景。關於《春色辰巳園》請參照頁35，注27。〕

〔藤田注〕她的「風采」(意氣差，ikizashi)看來就像夏天水池的紅荷開始綻放一般：《唐物語》第十八話。《唐物語》是以中國的故事為題材的故事集。可能是在鎌倉時期完成的作品，但作者不詳。又，「風采」(意氣差，ikizashi)是氣息、呼吸的意思。〔中譯注：這裡的「不露氣息地窺視」是近松門左衛門《國性爺後日合戰》第二章裡，描寫誤以為叔父陳芝豹的老婆和媳婦打算殺掉自己的甘輝偷看他們兩個人的樣子。「氣息」也有「樣子」、「風采」等意思，這個《唐物語》的例子正是表明了楊貴妃的美貌。九鬼認為具有「樣子」意思的“ikizashi”是從「呼吸」的“ikizashi”來的。〕

〔藤田注〕笛卡兒也討論過ambulo是否有可能是sum……：ambulo是「行走」，sum是「有」(存在)的意思。笛卡兒《哲學原理》第一部

是對人的命運具有不昏花的雙眼，對靈魂的自由抱持苦惱的憧憬的民族的話，是無法讓他們由媚態讀取出「粹」的樣態的。

「粹」的核心意義，在其構造被視為我等民族存在的自我開示並被掌握時，就獲得了充分的領悟與理解。

解說

在本章，九鬼就有關本書的嘗試與其成果，再度重新加以反省。根據他的說法，本書的目標是具體地理解掌握「粹」的現象或意義體驗，可是實際上他所做的是「粹」的「概念性分析」。九鬼在本章的開頭提到，只要藉著概念性分析的話，意義體驗就不可能完全被掌握。

可是，當九鬼在〈第一章 前言〉裡，當他強調「在其原封不動活生生的形態中掌握」（見頁19）「粹」的現象最為重要時；以及在〈第二章 「粹」的內涵性構造〉裡，寫出「藉由平均地闡明『粹』的內涵性構造與外延性構造，我們才能完全領悟到意識現象的『粹』的存在」（見頁29）時，那時的他應該已經充分確信³⁴掌握到「粹」的意識現象吧。

本書的題辭裡揭示了德比朗所說的“*La pensée doit remplir toute l'existence*”（思考必須要填滿存在全體），之所以揭示這句話為本書的標語，我想與現在所說的並非沒有關聯。而且德比

（續）

第九節敘述如下：「如果說我看、或是我行走，因此我在(存在)的話，如果說這是指藉由身體來看乃至行走的話，那麼這個結論(我存在)就絕對不是正確的。」

34 [中譯注] 充分地指的是adequate，概念或認識與對象事物完全一致吻合。或是將對象追究探討到細節，完全明晰認識釐清。

朗的這句話，與〈序〉中「活的哲學必須是能理解現實的」（見頁9）這句話，是交互共鳴的。我想這些話也表示出，九鬼在考察的出發點上，他是確信自己可以完全掌握意識現象的「粹」的可能性。

然而在本章裡，九鬼反而敘述了到目前為止所進行的作業，亦即憑藉辨明「粹」的內涵性構造和外延性構造，他並沒有用充分的做法釐清「粹」的 *existentia*，也就是意識現象的「粹」。例如他說：「分析『粹』之後得到的抽象性概念契機，只不過是指出具體的『粹』的某幾個方面而已。雖然『粹』可以分析成個別的概念契機，但是相反地，並不能以分析出來的個別概念契機，來構成『粹』的存在。『媚態』也好，『骨氣』也好，『死心』也好，這些概念都不是『粹』的部分，只是契機罷了。」（見頁113）

透過「粹」的內涵性構造分析，九鬼在「粹」裡找出媚態、骨氣和死心這三個本質的特徵，但是，九鬼在此卻認為，這些不論哪一個，都不是將意義體驗的「粹」的某個部分原封不動地取出來的東西，而只是將這些東西解體，透過與類似的東西相比較而獲得的普遍概念而已。因此就算將其互相聯繫一起，也無法重新構成原本的意義體驗。他說反而在兩者之間存有「無法跨越的空隙」，乃至「不可約分的無盡性」。「粹」藉由普遍概念而無法完全掌握「粹」的意義，就像他說必須「以領悟的形態被嚴謹地玩味理解」。九鬼在這〈第六章 結論〉的部分裡，承認了概念性分析的極限。

這個落差意味著什麼？九鬼最初強烈意識到的是，藉著將「粹」與類似的歐洲語言的 *chic*, *refined* 或是 *fesch* 做比較，然後

取出其共通性的做法，這是無法捕捉到「粹」的核心意義的。因此，九鬼所執著的，並不是「粹」的 *essentia*(本質)，而是 *existentia*(存在)。但是我們可以說，取出這些特徵的做法，並不表示與將個別經驗一般化、抽象化的做法沒有關係。即使不是和 *chic*、*refined* 或 *fesch* 做比較而取出的共通性，它不變的還是從各式各樣「粹」的體驗取出共通點所得到的概念。「粹」具有 *chic* 或 *refined* 所沒有的獨特意義，這和「粹」的特徵是以概念性操作為根據所取出的相比，可以說是不同的問題。九鬼在〈第六章 結論〉中明顯地察覺到此點，他說：「作為所有思維上必然的制約，我們除了藉著概念性的分析之外別無他法。」(見頁111)這句話證明了這件事。但是我們可以說他大過於強調「粹」的「民族的特殊性」，以致在《「粹」的構造》的開頭裡針對方法的議論中，無法充分關注在這些點上。

如果再次拿出德比朗的標語，只要根據概念性分析的話，思維就無法填滿(*remplir*)存在的全體。但那並不意味著藉由概念的掌握是沒有意義的。因為體驗本身是被埋沒在無媒介的直接性裡，欠缺明確的知。「粹」的構造化，可說正是將那種無媒介的意義體驗帶往明確的自我掌握吧！針對此點，九鬼在本章說明：「知性存在者的所有意義，取決於將意義體驗引導至概念性自覺這點上。」(見頁114)我們可以說《「粹」的構造》的意義以及其優秀的分析價值，正是存在於這個概念性自覺化上吧！

解說

關於《「粹」的構造》

一、《「粹」的構造》的成立背景

我想九鬼周造這樣的例子在當時幾乎是沒有的吧！他於1921年(大正十年)至1928年(昭和三年)前後，大約有八個年頭，先在德國後又前往法國留學。《「粹」的構造》出版之時，是在他歸國後的1930年，但最初的草稿卻是居留於歐洲期間完成的。《「粹」的構造》的主題正如其標題所示，是「粹」。其中九鬼陳述「粹」這個詞彙以及「粹」的意識現象，是民族性色彩強烈的語彙與意識現象。九鬼這個作品的執筆，是他在歐洲時著手的。為什麼是在這個時期呢？當然有必要尋找其中的緣故，我想先就這個事實做確認。

首先十分有趣的是，居留歐洲期間所執筆的草稿不是《「粹」的構造》，而是題為「『粹』的本質」的草稿。但並非一開始就下如此的標題，依據《九鬼周造全集》(1980-1982年，岩波書店)第一卷的〈解題〉，最初被稱為「『粹』的意義」，之後變為「關於『粹』」，最後改成「『粹』的本質」。標題本身就有一個歷史——我們可以將這個歷史與九鬼

在處理「粹」時本身立場的變化結合一起去思考。

另外這篇草稿結尾記載著「1926年12月，巴黎」。九鬼最初留學的地方是德國的海德堡大學，但在1924年秋天，因仰慕柏格森而轉往巴黎大學。由附註日期可以得知，作品是停留於巴黎期間所寫出來的。只是，草稿上1926年12月的日期，表示草稿當時已經大致完成，但並不代表當時就擱了筆。這個草稿明顯可見經過數次推敲的痕跡，可以想像之後又數次修改過。九鬼於1927年4月到德國的弗萊堡大學(Freiburg im Breisgau)¹，11月移至馬堡大學²，聽胡塞爾或海德格的講課，可以想像在那期間他也曾重複推敲過。

1929年1月，九鬼經由美國返國，於該年4月任職於京都帝國大學文學院。大概在授課之餘，他也將居留歐洲期間所執筆的〈「粹」的本質〉(以下以「巴黎草稿」稱之)進行發表的準備。翌年年初，將這草稿再施加大幅潤筆修正後，發表於《思想》雜誌92、93期(1930年1、2月號)。這篇《思想》版的稿子，由六個章節構成，內容上已被彙整為相當接近單行本的形式。標題也在這時，由原本的「『粹』的本質」改為「『粹』的構造」。

之後，該稿又經過增補後，於同年11月，《「粹」的構造》的單行本由岩波書店發行。在《九鬼周造全集》(別卷)裡收錄了〈關於「粹」〉一文，這大概是九鬼於執筆期間所寫的備忘錄。而這個備忘錄，在追究巴黎草稿及單行本《「粹」的

1 [中譯注] 德國西南部一城市，靠近黑森林，於1457年創立的大學。

2 [中譯注] 德國Hesse的城市，1529年Luther與Zwingli在此地舉行宗教會談。1527年創立全歐洲第一所新教高等學府。

構造》出書的過程上，成爲極寶貴的資料。

二、視爲問題的「粹」

要論述九鬼在哲學上的業績，當然必須提及《偶然性的問題》(1935)一書。但是圍繞在「粹」的各樣思維，也在九鬼的哲學中占有重要的地位。《「粹」的構造》的〈序〉中九鬼提到：「活的哲學必須是能理解現實的哲學。……將現實原封不動地掌握，並將應該玩味理解的體驗邏輯性地表達出來，正是本書追求的課題。」(見頁9)這句話顯示「活的哲學」正是九鬼追求的目標，而且顯示出《「粹」的構造》所承擔的正是將這個課題具體化的意義。由這點來看，《「粹」的構造》可以說在九鬼的思維中占極大的地位。

但是還有一個疑問，就是「將現實原封不動地掌握」的做法爲什麼與將「粹」視爲問題這個想法有關呢？九鬼爲什麼將「粹」視爲問題？而爲什麼「粹」又會是個問題？

這個提問與九鬼對「語言」爲何物的掌握有極深的關聯。九鬼以爲「語言」或意義，是使用這些語言的「民族的過去與現在的存在樣態之自我表明」(見頁12)來掌握的。亦即，根據九鬼的說法，所謂「語言」，正是將累積的民族文化、精神的營爲以凝縮的方式顯現的東西。因此「語言或是意義」與「民族的意識性存在」的關係，並不是前者形成了後者；相反地，可以認爲是後者形成了前者，或是形成前者的根本。也就是說，可以認爲不是先有部分而後才構成全體，而是整體界定出個別的意義內容。我們可以說，九鬼所謂的「將現實原封不動

地掌握」，意味著緊密連接著關聯。

但是，並沒有釐清這件事為什麼就是「粹」的問題。因為他認為，每一個語彙作為使用該語彙的民族存在或文化表明，都含有其特殊的色調。但是，他認為每一個語彙所能反映整體的程度不一定一樣。舉例說，就像除了存在著「上」或「下」這種普遍性強，也就是說在其他語言裡容易找出相對應的語彙；相反地，在他國語言中也存在著特殊性強，也就是在其他語言中不容易找出相對應的語彙，並且強烈顯示該民族的傳統文化特徵的語彙。

這樣的例子，九鬼舉出了以法文的*esprit*(精神、心)，以及德文的*Sehnsucht*(嚮往、憧憬)為例。德文的“*Sehnsucht*”一詞，與德國地理的條件、氣候風土或是歷史所界定下德國人對南國的憧憬，是無法切割開來理解的。同樣地，如果要在日文中尋找足以明白顯示日本的文化或傳統特徵的語彙，可以說，九鬼認為「粹」正是其中最具代表性的例子。

當然，與「粹」意義相近的語彙也存在於其他語言中。法文的“*chic*”(瀟灑、風流)或“*raffiné*”(洗練的)，英文的“*refined*”(幽雅的、高尚的)或“*sophisticated*”(洗練的、高尚的)，德文的*fesch*或“*geschmackvoll*”(充滿興味、韻味十足的)等，應該都是相近的語彙。不過這些都沒有一個能與「粹」嚴密地相對應。「粹」其中存在著無法還原成*chic*或*raffined*的獨特意義內容。以這個「粹」的獨特性為線索，是不是可以讓日本人的意識、文化鮮明地浮現出來？九鬼「粹」論述的便是以此想法為根本基礎。

三、方法論的動搖

正如上述，《「粹」的構造》不是一氣呵成寫好的。即使是像這樣經過幾個階段才完成的著作，還是應該以著作人最終公開刊行的著作當作考察的對象，這樣的想法是成立的。但是此時我們試著將九鬼的準備稿到完成稿排列開來看，相信絕對可以從中看出不少的東西才是。

就《「粹」的構造》的情形來說，藉著追究三份原稿的發展，可以看出一點，就是九鬼在分析「粹」的方法論的立場上有大幅度的動搖現象。簡言之，就是他由原本胡塞爾的「本質直觀」的立場，轉向海德格的詮釋學性質的立場，九鬼的立場是有轉變的。

「也就是說，我們不能將『粹』單純地視為種概念處理，不可追求的『本質直觀』，它是以觀向出涵蓋種概念的類概念其抽象的普遍性為目的。要理解意義體驗的『粹』，就必須是具體性的、事實性的與特殊的『存在領悟』。」（見頁20-21）如果只根據單行本《「粹」的構造》這樣說法來當作對象的話，雖然可以輕易地看出九鬼對胡塞爾的批判以及對海德格的共鳴，卻看不出九鬼本身立場的變化。必須比較三份原稿才能看出其中的變化。

正如我在〈第一章 前言〉的解說所述，單行本中九鬼將「粹」的考察方法視為重大問題來掌握。正如〈第一章 前言〉開頭段落的說法：「對於具有特殊民族性的意義，亦即對於特殊的文化存在，究竟應該用何種方法論性的態度處理

之？」(見頁11)所提示的，在單行本中九鬼強烈意識到**方法**的問題，也就是「先決問題」是應該先討論的課題。

相對地在巴黎草稿中，**方法**的問題並沒有被定位成先決問題。當然在幾個地方提到了**方法**的問題，可是其中九鬼對**方法論**所論及的，卻不是前後一貫的東西。因此可說，我們能在其中看出九鬼極大的動搖。

另一方面，透過九鬼的敘述，我們可以得知，胡塞爾的現象學給予〈「粹」的本質〉**方法論**立場上極大的影響。也可以推測，這篇草稿之所以會被命名為「『粹』的本質」，也與此事有關。

舉例來說，與單行本〈第六章 結論〉相對應的草稿本「四、『粹』與民族性」一章中，九鬼一方面論及胡塞爾的講稿〈現象學的心理學〉：「民族之特殊的體驗……，並不是經由概念的分析就可以完整地捕捉到。能夠經由分析而完全捕捉到的是 *εἶδος*(本質)。如果將體驗的本質視為 *οὐσία*(實體)看待時，它只能藉由直觀才能充分(*adequate*)地被目擊。看來似乎是自相矛盾的話，但我們必須承認，的確只有藉由直觀才能捕捉到本質的概念。〔E. Husserl, *Ideation, aus den Vorlesungen über "Phänomenologische Psychologie"*, 1925, S.23.〕」(《九鬼周造全集》第一卷，頁102-103)

這篇1925年胡塞爾於弗萊堡大學所使用有關現象心理學的講稿，當時並未出版。但是擔任胡塞爾助手的朗格雷伯(Ludwig Landgrebe)，將其中一部分原稿打字，而那份打字稿仍被保存至今。因此我們可以認定九鬼曾經閱讀過這篇原稿。在草稿本「四、『粹』與民族性」雖然九鬼透過對「形相」

(eidos)的理解，摻雜著對胡塞爾的批判，但是，可以認為他所說的體驗的本質需藉由直觀才可以目擊的主張，明顯地是根據胡塞爾「本質直觀」的概念。

不過另一方面，九鬼在與單行本〈第一章 前言〉對應的草稿本「一、文化現象的民族的特殊性」的章節中，對胡塞爾的「本質直觀」做明顯的批判，他說：「在西洋文化中探尋與『粹』類似的意義，並藉由形式化的抽象來找出某些共通點，並非不可能。但是要理解視為民族存在樣態的文化現象，這不是適當的方法論的態度。即使自由地變換帶有民族性色彩的現象，並且在可能的領域中進行所謂的本質直觀，我們所能得到的，不過只是包含該現象的抽象性類概念而已。理解文化現象的真諦，必須不損害其作為事實的具體性，在其原封不動活生生的形態中掌握之。不可以是抽象性的『觀念化』(Ideation)，必須是具體性的、事實性的『存在領悟』。」(《九鬼周造全集》第一卷，頁92)

當然，胡塞爾所說的「本質直觀」在此是否被正確地掌握到？這可以成為另一個問題。根據胡塞爾所說，所有個體性的存在，並不是在此地某個單一的、一次的事物，而是自己本身內部同時蘊藏著本質或形相(eidos)。從個體性的東西出發(一邊以此為範例)，同時一邊直觀地取出和其他事物共通的本質，這就是他所說的「本質直觀」。胡塞爾強調這種本質直觀與經驗的直觀，完全相同地、本源性(originär)地發揮了賦予的功能，也就是他強調在「活生生明顯可見」(leibhaft)的自我本性中掌握本質。亦即是，本質是本源地被賦予的，或是被遇見的，並不是藉由思維作用被製造出來的。

可以說九鬼並未充分注意到這個問題。先前的引文顯示出，他將胡塞爾所說的本質直觀，理解為藉著思維作用，從具體的經驗形成抽象性類概念的一個過程。我認為這樣的理解，其背後存在著海德格於1923年以「存在論——事實性的詮釋學」為題所寫的講稿，以及田邊元有關此講稿的相關報告。對於這點，我想做若干引述。

如同「解說」開頭所述，九鬼於1926年12月大致完成〈巴黎草稿〉。那時九鬼手頭當然還沒有1927年2月出版的海德格《存在與時間》。將有關海德格當時逐漸形成的哲學情報提供給九鬼的人，推測是從1922-1923年期間在德國留學的田邊元。田邊在1923年的夏季學期，在弗萊堡大學上過海德格「存在論——事實性的詮釋學」的課程，並將介紹此課程內容的論文——〈現象學的新轉向〉發表於1924年10月的雜誌《思想》上。這篇被視為最早介紹海德格哲學到日本的論文，因而受到重視。九鬼在〈巴黎草稿〉中也提示了參照田邊的這篇論文。就算這篇論文並不是唯一的情報來源，但毋庸置疑，此論文是《存在與時間》出版前，了解海德格哲學內容的重要線索。

田邊在這篇論文首先提到，比起新康德派的形式主義，胡塞爾的現象學以直觀的明證性為根據，對整體生命領域的闡釋可以展開更廣闊的視野。另一方面，若是要「從個別的事實出發，藉由想像將其自由變更，站在可能的立場，藉由所謂的形式化抽象(formalisierende Abstraktion)，意圖觀看普遍性本質」的話，那麼在此就無法期待充分(adequate)的具體性(Sachlichkeit)。對此田邊做了以下的評論：海德格所構思的詮釋學的現象學，是以現實意識本身的「自我理解」或是「自我

詮釋」為目標，並企圖回應「重視現象學根本精神所在的直接具體性事物，並且不要因為理論性的架構，而損害這些事物之實事性(Sachlichkeit)的要求」。可以說，田邊不是站在本質直觀的立場來做意識構造的分析論述，他的目標是掌握「活生生的具體性意識」，從這點來看，可以說田邊發現了現象學新的方向性。(參照《田邊元全集》第四卷，頁26、29)

先前所引用的「自由地變換帶有民族性色彩的現象，並且在可能的領域中進行所謂的本質直觀，我們所能得到的，不過只是包含該現象的抽象性類概念而已。理解文化現象的真諦，必須在於不損害其作為事實的具體性，在其原封不動活生生的形態中掌握之」等，可以將這些九鬼在〈「粹」的本質〉中所說的內容，視為是他以田邊對海德格的這些評價為背景所做的論述。亦即，基本上在胡塞爾的現象學影響下所構思的〈「粹」的本質〉當中，還放入透過田邊所理解到的海德格的「現實意識的現象學」理論。可以說，這種海德格理論的接受形態，產生〈「粹」的本質〉在方法論上的不統一現象。

對此，如前所述，單行本的《「粹」的構造》中，方法的問題被強烈意識為「先決問題」。可以認為九鬼對自己方法論上的搖擺不定有了更多的反省。也可以推測促使他有這些反省的原因，是因為1927年出版的海德格《存在與時間》其中的詳細探討。九鬼藉由這些檢討，才明確地意識到自己在方法論上的立場。

這個事實也反映在本書的這段話：「我們不能將『粹』單純地視為種概念處理，不可以追求的『本質直觀』，它是以觀向出涵蓋種概念的類概念其抽象的普遍性為目的。要理解意義

體驗的『粹』，就必須是具體性的、事實性的與特殊的『存在領悟』。在詢問『粹』的『本質』(essentia)之前，我們應該先詢問『粹』的『存在』(existentia)。一言以蔽之，『粹』的研究不能是『形相性的』，而應該是『詮釋性的』。」(見頁20-21)在探討「粹」的本質之前，必須要先追究其存在，一般認為這個主張是根據海德格在《存在與時間》第一部第一編「此有之預備性的基礎分析」的開頭所提的：「存有者〔此有〕是什麼(essentia)？如果可以論述它的話，那必須要從其存在(existentia)來掌握才行。」

「粹」的研究不是「形相性的」，而必須是「詮釋性的」。這句話表明了九鬼意圖整理巴黎草稿裡方法論的不統一，將本身的立場更明確化。然而九鬼並沒有將「詮釋」這個詞彙，沿用海德格《存在與時間》文脈中原本的意義——將此預先所擁有的「存有的理解」加以主題化，將其內容分節化，並將它帶到明顯的位置。誠如〈第六章 結論〉所言，「要在民族性的具體之中，將意識現象的『粹』的意義詮釋性地掌握，然後再根據這個領悟，才能將……客觀性表現適當地理解。」(見頁118)在此我們可以讀出九鬼將「詮釋性」一詞，當作「將事實原封不動地掌握」的意義使用。透過田邊元的報告所讀取的海德格的「事實性的詮釋學」，九鬼遵循這個理念，也就是在無損於事實其具體性下，以「在原封不動活生生的形態上掌握之」的意義，來理解「粹」這個語彙。

如此這般，九鬼除了方法論性地明確表明他站在海德格的立場外，他竟然還剷除了〈巴黎草稿〉中所論及的實體的本質。對於「本質直觀」或是「觀念化」的概念，他進行更強烈

的批判；同時把〈巴黎草稿〉中大量使用的「本質」或「直觀」的表現，幾乎都置換成其他的表現。

以上全都是九鬼在巴黎草稿時，有關方法論還未能顯示出統一立場的例子，然而在《「粹」的構造》一書中，清楚地顯示出他已經選擇出一個明確方向。「『粹』的本質」的標題在《思想》稿中被改為「『粹』的構造」一事，也可認為反映了這個事實。

四、開放性與封閉性間的夾縫

九鬼在本書的〈第二章 「粹」的內涵性構造〉中，提出「媚態」、「骨氣」、「死心」三個「粹」的特徵(Merkmal)，並將「粹」定義為「老練脫俗(死心)、有勁(骨氣)、妖豔(媚態)」(見頁43)。在這三個特性中，成為整體基礎的是第一個特徵「媚態」。而「骨氣」與「死心」所發揮的功能是給予「媚態」某個方向性。九鬼說明了構成「粹」的「基本思考」是「媚態」，而「骨氣」和「死心」則界定了「民族性、歷史性的色彩」。他認為「骨氣」和「死心」，是使「粹」成為在歐洲諸國語言裡找不到可以相對應的獨特語彙。

九鬼強調這一點，並說：「我們不妨想成所謂的『粹』是東洋文化，甚至可說是大和民族在特殊存在樣態下顯著的自我表明之一。」(見頁18)儘管九鬼的「粹」的分析極為鮮明，在此明顯地投射出本身文化中心性質的褊狹。但恐怕這個分析不是本質性地屬於九鬼的思維，因為此處的論述，是在單行本的

階段才第一次被提及。在〈「粹」的本質〉中這些語詞並不存在。比較〈巴黎草稿〉和《思想》稿及單行本《「粹」的構造》時，可清楚得知單行本《「粹」的構造》中，增強了封閉性的「內向」傾向。

坂部惠在《不在之歌——九鬼周造的世界》(TBS Britannica, 1990)中指出，九鬼在巴黎草稿的結論部分，敘述了在歐洲諸國語言裡與「粹」相當的字眼並不存在，接著他提及了「粹」被理解的可能性以及移植的可能性。九鬼說：「但是不消說『粹』有可能就帶著我國民族性色彩而被輸入到西洋文化，這點自不待言。……過不久，說不定西洋文化會以某種形式將『粹』移植過去，或者在將來說不定『粹』會有機會被移植過去。」(《九鬼周造全集》第一卷，頁105)同樣的想法在《思想》稿中也被提及，之後他又加上：「在將來說不定『粹』有可能再度反向輸回日本。那時候，我們必須要能重新想起³『粹』是我們的東西，而且再重新認識它。」(《九鬼周造全集》別卷，頁103)在單行本中這部分完全被刪除，雖然因此造成前後論點銜接上的不明確，但九鬼還是將這部分全數刪除，在最後段落大幅地改寫了整體論點的結論。

以上所述，在〈巴黎草稿〉及《思想》稿中，「粹」的獨特性除了被強調外，同時也思考了它在異文化中被理解、被接受的可能性。九鬼雖然沒有記述這件事，但例如在「反映了法國國民的性情與歷史全體」(見頁14)這句話中，他首先舉出

3 [中譯注] 希臘話，*ανάμνησις*。柏拉圖(Platon)的用語。人的靈魂獲得真正知識觀念的過程。說明人的靈魂一直到達真正認識的方法是回想起出生之前看過的觀念。

「精神」(esprit)一詞，可以說九鬼認為這個語彙伴隨著獨特的意義，在日語當中有可能得到空間場域。原本九鬼的思維就沒有排除文化之間開放的可能性，儘管如此，在《「粹」的構造》中，九鬼為什麼呈現出「向封閉性的文化特殊主義，或是文化國家主義傾斜」(坂部惠，《不在之歌——九鬼周造的世界》，頁103)呢？

如同開頭所述，對「粹」的思考，是停留於巴黎期間行程的。「粹」的哲學的出處，可以說是親眼目睹了西洋文化，在其強烈的反射光中，試圖描繪出日本文化的獨特性，也就是在兩個文化的二元性緊張中產生的。當時所編織出來的思考喪失了它所擁有的開放性，可以說是因為那光線的強度，以及被強烈光線所支撐的緊張喪失掉了所致。寫出「失去緊張性的情況下，媚態自然就會消失」(見頁30)的九鬼，可以說他本身內在的二元性緊張，由強烈的光線場域退身而出之同時，他也因此失去了跨越二元性異文化的力量。

五、結語

最後我想指出，儘管存在著這些問題，《「粹」的構造》在日本哲學史中是具有極大意義的著作。正如〈第一章 前言〉所提，貫穿這個著作，九鬼的理念是哲學必須逼近現實的「活的哲學」。他嘗試在邏輯當中，將容易封閉於歷史中的哲學，拉回到活的、具體的經驗，可以說，他因此使日本的哲學獲得了極為豐富的內容與可能性。

視為價值意識的「粹」，不是藉著少數人在短期間內所製

造的，它是獲得許多人的共鳴，經過漫長歲月所洗練出來的。正因如此，反而巧妙地穿過明確的意識化，長久以來隱埋在直接性的經驗裡。藉著概念的力量，將「粹」明確化、構造化。也就是九鬼將「粹」的意識現象鮮明地對自化⁴了。

當然，「粹」只是歷史當中被培植出來的價值意識的一部分。但是可以說九鬼經由他的分析，以典型的方法顯示出哲學是如何地貼近現實，又是如何地能夠豐富自己本身。站在九鬼所開拓出來的視域上，並賦予日本哲學更豐富的內容，這是後代所被託付的課題吧！

4 [中譯注] 德文 für sich。意指存在者將自身予以對象化的自覺性存在。為黑格爾辯證法的一個契機。

注釋者後記

如同〈解說——關於《「粹」的構造》〉裡所述，九鬼周造開始著手於《「粹」的構造》是在巴黎時。它爲什麼不是在日本而是在巴黎所寫的呢？詳細情形我不清楚，我覺得只能說他是在巴黎遇見「粹」的。

我覺得可以表現九鬼的另一面是，九鬼停留在巴黎期間創作了許多詩和短歌，以小森鹿三或是S.K的筆名，發表於與謝野鐵幹等人所發行的文藝雜誌《明星》上。其中有一段詩歌：

「我的心啊！在春夜的勒奈¹身影上，嗅到了和故鄉『粹』相似的香氣。」

那是近似於「粹」的東西，說不定那不是九鬼所想的「粹」本身吧！但是，可以說九鬼在巴黎時才第一次自覺性地遇到「粹」吧！

九鬼受到法國哲學家柏格森強烈的影響。而且在本書中，也引用了柏格森的《論意識的直接所與物》的說法：「一聞到

1 [中譯注] 法文René的譯名，是九鬼周造在巴黎所遇見的一個年輕人的名字。

薔薇的香氣，孩提時模糊的回憶會隨即在在我的記憶裡甦醒過來。這回憶絕對不是因為薔薇的香氣所引起的。是我在香氣本身當中嗅到回憶，那個香氣對我來說就是一切。」

先有所謂客觀性的薔薇的香氣，由那個香氣，人們各自聯想到各樣東西，柏格森在此排除了一般性的詮釋。但並非如此，柏格森想說的，可以說我們在香氣本身中嗅著各自的記憶及感受，這才是嗅薔薇香氣的行為之一切。

在引用完這個說法後，九鬼記述到「薔薇的香氣這種固定不變的事物，以及千萬人所共通的類概念，並不是作為一個現實而存在，有的只是內容各異的個別香氣而已」（見頁19-20）。在勒奈的身影上人們所找到的，也絕不是共通的東西，而九鬼正是在那身影上嗅到了「粹」。如果說他是從那一刻就開始書寫《「粹」的構造》，也不為過吧！

在近代的哲學著作上加上注釋和解說，我做了這個少有前例的嘗試，對講談社學術文庫而言也是個新嘗試。這個嘗試是與編輯部渡部佳延先生談話當中，才逐漸明確成形的。渡部先生的刺激(或是挑釁)是直接的機緣。在本書的書寫過程裡，也幸蒙渡部先生的種種幫助，我由衷地致上感謝。

藤田正勝

2003年10月1日

九鬼周造年表

1888(明治二十一年)年

2月15日生於東京市芝區芝公園，爲父親九鬼隆一與母親波津的四男。父親曾師事於福澤諭吉，曾任文部省官員、駐美公使、帝室博物館館長、貴族院議員、樞密顧問官等職務。周造誕生時爲駐美公使。

1894(明治二十七年)年 6歲

4月，進入東京高等師範學校附設小學就學。

1900(明治三十三年)年 12歲

4月，小學畢業並進入東京高等師範學校附設中學就學。

1905(明治三十八年)年 17歲

3月，中學畢業。

9月，進入第一高等學校德法科就學。

1906(明治三十九年)年 18歲

7月，因歷史不及格而轉至文科。與天野貞祐、岩下壯一相識。

1909(明治四十二年)年 21歲

7月，畢業於第一高等學校文科。

9月，進入東京帝國大學文科大學哲學科就學，師事於凱貝爾(Raphael Koeber)博士。

1911(明治四十四)年 23歲

6月3日，於東京神田聖法蘭西斯·賽維爾教會受洗。

1912(明治四十五、大正元)年 24歲

7月，畢業於東京帝國大學。畢業論文與「物心相互關係」有關。

9月，進入東京帝國大學研究所就學，因成績優異為特選公費生。

1913(大正二)年 25歲

提出大學院研究報告論文(Die geschichtliche Entwicklung des Problems von Glauben und Wissen im Mittelalter)。

1917(大正六)年 29歲

2月20日，次兄一造逝世。

1918(大正七)年 30歲

1月23日，分家。

4月17日，與次兄一造的遺孀九鬼縫子結婚。

1921(大正十)年 33歲

7月，從東京帝國大學研究所休學，受文部省任命。

10月17日，與妻子縫子共同前往歐洲留學，11月底到達法國尼斯(Nice)，之後暫居尼斯。

1922(大正十一)年 34歲

10月起進入海德堡大學。出席李克特(Heinrich Rickert)的課程，並在李克特自宅聽講。

1924(大正十三)年 36歲

5月，旅行於瑞士等地。秋天時遷至巴黎。

1925(大正十四)年 37歲

4月，於《明星》發表短歌〈巴里心景〉。

9月，於《明星》發表短歌〈巴里小曲〉。

12月，於《明星》發表詩集〈巴里之窗〉。

1926(大正十五、昭和元)年 38歲

1月，於《明星》發表詩集〈巴里心景〉。

10月，於《明星》發表詩集〈巴里夢話〉。

12月，完成〈「粹」的本質〉

1927(昭和二)年 39歲

4月，於《明星》發表詩集〈碎片〉。轉至弗萊堡大學，師事於胡塞爾、奧斯卡·貝克。

11月，轉至馬堡大學，師事於海德格。

1928(昭和三)年 40歲

於海德格的著作裡有記載九鬼曾於此時其與夫人共同前往海德格宅邸拜訪，並對「粹」進行討論。

6月，再度遷至巴黎。

8月，於巴黎郊外的邦迪尼發表“La notion du temps et la reprise sur le temps en Orient”及“L’expression de l’infini dans l’art japonais”兩場演說。原稿經過增補校正後由巴黎的Philippe Renouard出版社出版*Propos sur le temps*。

秋天，至巴黎的柏格森宅邸拜訪。

12月，結束歐洲留學經美國返國。

1929(昭和四)年 41歲

1月，返抵日本。

4月，就職於京都帝國大學文學部哲學科講師。

10月，於大谷大學以「偶然性」為主題發表演說。

1930(昭和五年)年 42歲

1、2月，於《思想》發表〈「粹」的構造〉。

3月2日，於關西日法學館發表演說〈法國哲學的特徵〉。

11月，由岩波書店出版《「粹」的構造》

1931(昭和六年)年 43歲

4月，於《朝永博士還曆紀念哲學論文集》發表〈形而上學的時間〉。

8月，父親隆一逝世，享年79歲。

10月，於岩波講座《日本文學》發表〈日本詩的押韻〉。

11月，母親波津逝世，享年71歲。

1932(昭和七年)年 44歲

11月9日，於京都帝國大學提出學問論文〈偶然性〉，取得文學博士學位。

1933(昭和八年)年 45歲

3月，被聘為京都帝國大學助教授。3月底於岩波講座《哲學》發表論文〈實存的哲學〉。

1934(昭和九年)年 46歲

7月，執筆於隨筆〈根岸〉。

10月，於《理想》發表〈吾之人生觀〉。

1935(昭和十年)年 47歲

3月，被聘為京都帝國大學教授。

12月，由岩波書店出版《偶然性的問題》。

1936(昭和十一年)年 48歲

2月，於《改造》發表論文〈偶然之諸相〉；於《文藝春秋》發表〈碧藍海岸之回憶〉。

6月，於《理想》發表論文〈哲學我見〉。

1937(昭和十二年)年 49歲

2月，於《思想》發表論文〈關於日本式性格〉。

4月，於《俳句研究》發表〈關於風流之考察〉。

8月，於京都帝國大學的夏季講習會發表演說〈現代哲學之動向〉。

10月，於《文藝春秋》發表〈時局感想〉。

1938年(昭和十三年)年 50歲

4月，於《短歌研究》發表論文〈藝術與生活之融合〉。

5月，於《中央公論》發表論文〈情緒之系譜〉。

10月，於理想社《人類學講座》發表論文〈人類學為何〉。

1939(昭和十四年)年 51歲

2月，於《哲學研究》發表論文〈驚訝的感情與偶然性〉。

8月15日，前往舊滿洲國及中華民國視察。

9月，由岩波書店出版《人間與實存》。

1940(昭和十五年)年 52歲

11月，於河出書房《新文學論全集》第一卷「文學概論」發表論文〈文學之形而上學〉。

12月3日，摯友岩下壯一逝世，享年51歲。

1941(昭和十六年)年 53歲

3月，於《理想》發表〈柏格森之回想〉。

4月，於《天主教研究》發表〈岩下壯一君之回憶〉。

4月10日，因腹膜炎住院於京都府立醫科大學附設病院。5月6日逝世，享年53歲。葬於京都市法然院。

1942(昭和十七)年

11月，由甲鳥書林出版詩歌集《巴里心景》。

1944(昭和十九)年

11月，由岩波書店出版《西洋近世哲學史稿》(上)。

1948(昭和二十三)年

5月，由岩波書店出版《西洋近世哲學史稿》(下)。

1957(昭和三十二)年

6月，由岩波書店出版《現代法國哲學講義》。

1980(昭和五十五)年

11月，由岩波書店開始出版《九鬼周造全集》全十二卷。

1982(昭和五十七)年

3月，《九鬼周造全集》出版完畢。

參考文獻

1. 九鬼周造，《九鬼周造全集》別卷，岩波書店，1982年3月。

2. 九鬼周造著、田中久文編，《九鬼周造エッセンス》，こぶし書房，2001年9月。

3. 坂部惠、藤田正勝、鷲田清一編，《九鬼周造の世界》，ミネルヴァ書房，2002年10月。

索引

Albert Maybon 80
 chic xviii, lxxiii, 16, 24, 63, 65, 124,
 130
 dandyism 119
 raffiné xviii, lxxiii, 18, 63, 130
 sens intime lxxii, 113

一劃

一元性 xvii, xxvii, lxvii, 30, 44, 70,
 80, 81, 106

一般性概念 19

《一般藝術學的基礎》 67

〈一對斗笠〉 32, 42

乙(乙otsu) xviii, 63

二劃

丁子茶 96

九鬼(九鬼周造) 1, ii, iii, iv, v, vi,
 vii, viii, ix, x, xii, xiii, xiv, xv, xvi,
 xvii, xix, xx, xxiii, xxiv, xxvi,
 xxvii, xxx, xxxii, xxxiii, xxxiv,

xxxv, xxxvi, xxxvii, xxxviii, xxxix,
 xl, xli, xlv, xlvi, xlix, l, lii, liii, liv,
 lv, lvi, lvii, lviii, lix, lx, lxi, lxii,
 lxiii, lxiv, lxvi, lxviii, lxx, lxxi,
 lxxii, lxxiii, lxxiv, lxxv, lxxvii, 3, 5,
 9, 12, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
 25, 26, 35, 38, 42, 43, 44, 45, 46,
 57, 58, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 80,
 81, 92, 94, 99, 104, 106, 108, 109,
 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119,
 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127,
 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
 142, 143, 145, 148
 《九鬼周造全集》 lii, lv, lviii, lix,
 5, 44, 61, 127, 128, 132, 133, 138,
 148

九鬼隆一 vii, viii, x

九鬼縫子 144

〈二人腕久〉 40

二元性 xvii, xxvii, lxvii, lxix, lxxi,

30, 44, 45, 46, 68, 70, 77, 79, 80,
81, 84, 86, 88, 93, 96, 98, 99, 100,
102, 103, 106, 107, 108, 109, 139
人性的普遍存在 47
人情本 xx, xxii, xxiii, xxvi, 35, 36,
41, 53, 54, 58, 69, 72, 94, 99
《人間與實存》 xlv, 147
〈人類學爲何〉 147
《人類學講座》 147
十二色的疊帶 93
十六夜 34, 107
〈十六夜清心〉 34, 41, 107
十返舎一九 50

三劃

三浦屋 32, 33
下地窗 102
上方(京都大阪) 38, 76, 105
上音 112
丸盡圖樣 91
千歲茶 96
土氣(野暮yabo) xiv, xvii, xx,
xxviii, xxxiv, xxxix, l, lxxviii, lxxi,
17, 32, 36, 40, 48, 53, 54, 60, 62,
65, 68, 75, 78, 79, 92, 103
〈夕霧伊左衛門曲輪文章〉 35,
52
《夕霧阿波鳴門》 35
大正 99, 127, 144, 145
《大通俗一騎夜行》 78
女性正式禮服(robe décolletée) 78

子持條紋 87, 88
小紫(故事人物) 33
〈小稻兵衛口舌八景〉 55
川柳 52, 71

四劃

《不壞的白珠》 xxvii, xxix, liv, 30
不變性(invariant) xiv
中介視覺(mesopic vision) 97
《中央公論》 ix, 147
丹次郎(故事人物) xx, xxii, xxiii,
36, 39, 41, 42, 52, 69, 72, 79, 85,
86, 99
井原西鶴 xxvi, xxxi, 40, 93
互補色 98
五丁町 xx, 33
《五元集》 100
《五元集拾遺》 100
五條紋 52
仇吉(故事人物) xxi, xxiii, 36, 52,
54, 72, 79, 99, 122
內向 138
內行人 xxxi, 55
內官 xxxviii, xlvi, 114
內涵(內涵性)(intension) i, xiv,
xvi, xvii, xx, xxiv, xxvi, xxviii,
xxxiv, xxxv, xlvi, lxiii, lxiv, lxxiv,
17, 24, 29, 43, 47, 58, 64, 123, 124,
137
內部感覺 lxxii, 113
內觀 113, 150

〈六歌仙容彩〉 40
 公共圈 47, 50, 53, 54, 56, 61, 65,
 120
 化妝柱 102
 升斗形 89
 友禪染 93
 反價值性的 xviii, 50, 51, 55, 56,
 60, 61
 天主教 xi, 148
 天花板 100, 101, 102
 天野貞祐 viii, 143
 巴克(Bakche) 70
 〈巴里小曲〉 145
 〈巴里之窗〉 145
 〈巴里心景〉 145, 148
 〈巴里夢話〉 145
 巴洛克(式) 115
 巴黎 viii, xi, xl, xli, lviii, lix, lxi,
 lxxi, 19, 25, 44, 72, 106, 128, 139,
 141, 145
 巴黎草稿 128, 132, 134, 136, 137,
 138
 心理學 112, 117, 132
 《心理學的基礎》 111
 手勢 79
 手網染 95
 文化文政(時期) xxxvii, 73, 74, 76,
 85, 86
 文金高髻 76
 〈文學之形而上學〉 147
 《文藝春秋》 147
 《日本文學》 146

《日本的戲劇》 80
 〈日本音樂的理論附粹的研究〉
 104, 106
 〈日本詩的押韻〉 146
 木瓜窗 102
 木材 12, 42, 99, 101, 102
 木賊色 98
 比才(Georges Bizet) 18
 水髮 77
 火燈窗 102

五劃

主觀性藝術 83, 108
 他者 xviii, xxxiii, xxxix, liv, 64, 65
 他者性 xxvii, xxxii, xxxiii
 充分(adequate) lxxv, 16, 42, 119,
 123, 124, 125, 132, 134
 出浴 xvi, lxxi, 39, 72, 73, 75, 78
 加茂川 52
 半人馬(Centaurus) 70
 半太夫節 32
 半月窗 102
 卡門(Carmen) 17, 18
 《古今和歌集》 xi, 35, 40, 58, 71,
 103, 107
 司湯達爾(Stendhal) 42
 史特勞斯(Richard Strauss) 117
 四分的三全音 105, 106
 四疊半 99, 103
 外行人 xxxi, 55
 外延(外延性)(extension) i, xiv,

xvii, xxiv, xxxiv, lxiii, lxiv, lxvii,
17, 24, 29, 43, 47, 64, 123, 124
尼采(Nietzsche) 15, 112, 119, 120
尼斯(Nice) 144
左右田喜一郎 xxxvi
市村座 36, 40, 41
市松圖樣 93
市紅茶 96
《四條河原夕涼體》 70
布西(Achille Claude Debussy) 77,
117
布特魯(Emile Boutroux) 16
平天井 101
平行線 lxvii, 11, 85, 86, 88, 89, 92,
98, 109
平等相 37
平調 104, 105
弗克特(Volkelt) 67
弗萊堡大學(Freiburg im Breisgau)
3, viii, lvii, lix, 128, 134, 145
本源性(originär) 133
本質(essentia) viii, xiii, xv, xxix,
xl, xliv, xlix, l, lviii, lx, lxi, lxii, 14,
18, 21, 22, 24, 25, 42, 44, 99, 124,
125, 127, 128, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 145
本質直觀 xv, lxxvi, 18, 20, 21, 25,
131, 133, 134, 135, 136
本質還原 19
正式壁龕 101
永井荷風 xxvii, xxix, 30, 99
瓦萊里(Paul Valery) 115, 116

甘味(甘味amami) xiv, xvii, xxiv,
lxiv, lxvii, 48, 55, 56, 57, 59, 60,
62, 63, 65
生理上 121
田舍節音階 104
田邊元 viii, xxxvii, lx, lxi, 134,
135, 136
田邊尚雄 104, 106
白茶 96
目的因 42
目結形 89
矢鱗條紋 88

六劃

光悅圖樣 93
光琳圖樣 93
先驗邏輯學 lvii
吉井勇 75
〈吉田屋〉 35
吉原 xx, xxvi, lxviii, 32, 33, 41, 103
〈吉原雀〉 41
吉野太夫 33
同等價值(semantic value) lxxiii,
18
回想 xxxvii, xxxviii, xlii, lxxiv,
lxxv, lxxvii, 19, 57, 72, 95, 120,
121, 138
地板 100, 101
《在日本散步》 43
《在通向語言的途中》 xlix
多色印刷版畫 72, 73

好色(色iro) xxi, xxii, xxvi, xxxi, xxxii, liii, 32, 33, 34, 93
 《好色五人女》 93
 好色文學 xiii, xiv, xix
 存在(existentia) viii, x, xv, xvi, xvii, xix, xxv, xxxi, xxxiv, xxxv, xxxvii, xxxviii, xxxix, xli, xlii, xliv, xlv, xlvi, xlvi, xlvi, xlix, l, li, lvi, lxiv, lxv, lxvii, lxviii, lxix, lxxiii, lxxiv, lxxv, lxxvi, 7, 9, 11, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 29, 33, 34, 37, 40, 42, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 56, 59, 62, 68, 69, 71, 79, 84, 86, 93, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 111, 113, 115, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 138, 139, 140, 142
 存在者 xlvi, l, lxxv, 25, 114, 125, 140
 存在界定 lxvii, 30, 37, 44, 47, 51, 53, 54, 117, 120
 《存在與時間》 xiii, lxi, 21, 22, 25, 134, 135, 136
 存在領悟 xv, xlvi, lxxvi, 21, 114, 131, 133, 136
 存在樣態 xv, xvi, xvii, xviii, lxiv, 12, 13, 18, 22, 31, 38, 47, 51, 67, 108, 115, 120, 129, 133, 137
 〈存在論——事實性的詮釋學〉 134
 《守貞謾稿》 77
 安瑟姆(Anselmus Canterbury) 20

式亭三馬 38, 39, 50, 56, 58, 77
 曲線 71, 90, 102, 109
 有勁(張りのあるharinoaru) xix, xxiii, 43, 46, 137
 有效性(Gelten, Geltung) xv, lxxvi, 11
 有價值性的 xviii, 50, 51, 55, 56, 60, 64
 次高音 68
 此有 xxxviii, 21, 22, 25, 136
 死心(諦めakirame) xvii, xix, xx, xxvii, xxxiv, xlvi, lxvi, lxix, lxx, lxxiv, lxxvi, 34, 37, 43, 46, 50, 52, 59, 75, 81, 84, 95, 97, 108, 113, 119, 121, 122, 124, 137
 江戸 iii, viii, xi, xiii, xix, xx, xxi, xxii, xxiii, xxiv, xxv, xxvi, xxix, xxxi, xxxii, xxxiv, xxxv, xxxvii, xxxix, lxviii, lxxiii, lxxvii, 6, 31, 32, 33, 35, 38, 39, 40, 41, 45, 49, 50, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 93, 95, 96, 97, 99, 105
 江戸之花 31
 江戸紫 38
 《江戸藝術論》 99
 灰色 85, 94, 95, 96, 98, 103, 109
 竹天井 101
 竹材 99, 100
 竹籃孔 89, 90
 竹籠編 102
 米八(故事人物) xx, xxi, xxii,

xxiii, 36, 38, 39, 52, 54, 69, 72, 76,
79, 85, 86, 99

老練脫俗 xxii, 34, 35, 43, 46, 65,
97, 137

自我理解 134

自我詮釋 135

自律性 40, 46, 59

自尊 xix, xxi, xxiii, xxxix, lxviii,
33, 36, 72

自然形式 67, 68, 69, 80, 83, 108,
114, 118

自然性表現 i, xiv, xvi, xxxiv, lxiii,
lxiv, 26, 67, 81, 109

自然象徵 67, 69

《自然學》 42

色氣(色氣iroke) lxvii, 30, 68

色彩 xvii, lxiv, lxvi, lxx, lxxiii, 12,
14, 16, 24, 25, 26, 27, 37, 46, 84,
93, 94, 95, 98, 103, 104, 107, 109,
111, 117, 118, 127, 133, 135, 137,
138

色道 xiii, xix, xxiv, xxv, xxvii,
xxxii, xxxiii

色調 lxxii, 93, 95, 96, 97, 98, 109,
112, 118, 130

色戀 xxi, xxii, 39

西田幾太郎 viii
《西洋近世哲學史稿》 148

西澤一鳳 76

西澤李叟 75, 76
《西鶴置土産》 xxvi

卍字 90

七劃

佛教 xi, xvii, xxii, xxxv, xlvi, xlix,
lxix, lxx, 36, 37, 38, 49, 121

〈沉潛〉 xviii, xxix, 51, 98, 119

低俗(下品gehin)／(Pöbel-Art)
xiv, xvii, lxvii, 17, 48, 50, 51, 53,
60, 61, 63, 64, 105, 112

低音 68, 106

克提林(Lucius Sergius Catilina)
119

冷色 97, 98, 109

助六(故事人物) xx, xxvi, 32

〈助六宿緣江戸櫻〉 32

〈助六廓の家櫻〉 32

〈吾之人生觀〉 146

妖豔(いろつぼさiropposa) xviii,
xix, 43, 46, 63, 68, 70, 74, 98, 106,
107, 137

妓女 xx, xxv, xxvii, xxxi, xxxiii,
lxviii, 13, 32, 33, 35, 36, 40, 41, 49,
54, 58, 77, 78, 85, 107

《形上學》 15, 19, 69

形式化抽象(formalisierende
Abstraktion) 134

形式主義 xxxvii, 134

形式因 xxxv, xlix, lxx, 42, 68, 70,
71, 72, 73, 76, 80, 81, 96, 98, 104,
106, 108, 109, 122

形式性 116, 117, 120

形而上學 xxxvii, xl

〈形而上學的時間〉 146
 形相／形相的／形相性(eidetisch)
 xlvi, 1, lxii, 21, 22, 23, 132, 133,
 136
 志水燕十 78
 投島田 76
 《改造》 lxi, 147
 李克特(Heinrich Rickert) viii, lvi,
 lvii, 144
 李普斯(Lipps) 92
 杉樹皮 100, 101
 狄爾泰(Wilhelm Dilthey) lx
 男子漢 31
 〈男山弓勢競〉 41
 《男文字曾我物語》 32
 《男伊達初買曾我》 34
 赤腳 79
 辰巳 xx, xxi, xxii, xxiii, 31, 35, 57,
 58, 76, 77, 95, 122
 〈辰巳婦言三篇〉 58

八劃

亞字圖樣 90
 亞里斯多德(Aristoteles) lxiv,
 lxvii, lxx, 42, 69
 京都帝國大學 viii, xxxv, xxxvii,
 lvii, lx, 128, 146, 147
 〈京鹿子娘道成寺〉 34
 京紫 97
 《佩利亞與梅麗桑》 77
 具體性(Sachlichkeit) xiv, xv, xvi,

xxxvii, lxxi, lxxvi, 3, 12, 19, 22,
 23, 24, 26, 62, 83, 111, 118, 131,
 133, 134, 135, 136
 卓越 xxxvi, 17, 50
 取染 86
 味道 xviii, 1, lv, lxxii, 48, 51, 56,
 57, 69, 78, 87, 111
 味覺 lxxii, 69, 111, 112
 和辻哲郎 xi, xlii, xlvi, lxii
 岡倉一雄 ix
 岡倉天心 ix, xl
 〈岡倉覺三氏的回憶〉 ix
 岩下壯一 143, 147
 〈岩下壯一君之回憶〉 148
 性愛 xxvii, xxviii, xxxi, xxxii,
 xxxiii
 拉下後衣領(拔き衣紋) 77, 81
 拉維松(Ravaisson) 19
 抽象性 xiv, xxxvii, lxxii, 19, 23,
 84, 95, 96, 102, 113, 116, 120, 124,
 133, 134, 135
 放射狀(條紋) 89
 《昔昔物語》 85
 明石 lxxi
 明辨(distinct) 29, 86
 東京市芝區芝公園 143
 東京帝國大學 viii, 144
 《東京紅燈集》 75
 東京高等師範學校 143
 〈松之內〉 33
 松葉色 94, 97
 杵屋勝五郎 32

武士 xi, xlvi, 32, 33, 45, 49, 54, 55, 59, 85
 武士道 xvii, xxxv, xlvi, xlix, lxxviii, 33, 38, 119, 121
 河竹默阿彌 34, 41, 107
 河東節 xxvi, 32, 33
 波津(はつhatsu) 146
 波浪狀 90
 波特萊爾(Charles Baudelaire) xxix, 13, 118, 119
 法國 xxix, xli, lviii, lix, lx, 13, 14, 16, 17, 19, 113, 116, 117, 127, 138, 141, 144
 〈法國哲學的特徵〉 146
 法然院 lx, 148
 泛音 112
 〈物心相互關係〉 144
 物語體 105
 狎妓 xii, xiii, xix, xxii, xxiv, 85
 玩味 xiii, xlvi, lxii, lxxi, lxxii, 9, 111, 114, 124, 129
 直六面體 xiv, xviii, lxiv, 61, 62, 63, 64, 65
 直接性 125, 140
 社會性 xxvi, xlii, xliv, 98, 115
 〈空虛的味道〉 118
 空間藝術 83
 芝蔴茶 96
 花柳界 ix, xi, xxix, 79, 105
 花菱圖樣 91
 〈花街色絲〉 33, 96
 花街柳巷 xxiii, 31, 33, 41, 55, 58

表徵分析 xiv
 《近世日本世相史》 33, 52
 近松門左衛門 xxxi, 35, 93, 122
 近松秋江 xxvii, xxviii, liii, 29
 金鈴舍一寶 50
 《長方御集》 58
 長歌 xix, xxvi, 32, 34, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 104, 105, 106
 阿民(故事人物) 54, 68, 76, 78, 85
 阿由(故事人物) xxiii, 36, 41, 42, 50, 52, 69
 阿貝拉德(Petrus Abaelardus) 20
 阿長(故事人物) xxi, xxiii, 36, 39, 41, 42, 69
 阿部次郎 xxxvi, lvii
 阿熊(故事人物) 41, 68, 85, 92, 95
 阿爾基比亞德(Alkibiades) 19
 青色 54, 94, 97, 101, 103
 非現實性 xvii, xxxv, xlix, lxx, 38, 42, 45, 74, 80, 81, 96, 98, 103, 121
 非價值性的 60

九劃

勇敢 xlvi, 31
 品味 xviii, lxxi, lxxii, 50, 51, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 86, 90, 111, 119
 哈巴奈拉舞曲 18
 契機 xvii, xx, xxvii, xxxv, xxxviii, xlii, xlvi, 4, 31, 37, 98, 105, 113, 114, 118, 124, 140

- 姿勢 xlix, 69, 74, 79, 81
- 姿態 xvi, xxiii, lxiv, lxxi, 26, 34, 36, 38, 39, 49, 56, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 93, 94, 109, 120
- 《威廉麥斯特的漫遊時代》 15
- 客觀性表現 xvi, xxiv, xxxiv, lvi, lxiii, lxxiii, 23, 26, 67, 68, 73, 80, 81, 83, 106, 107, 108, 114, 116, 118, 136
- 客觀性藝術 83, 108
- 封閉性 ii, 137, 138, 139
- 建築 iii, v, xxxv, lv, lxiv, 31, 71, 83, 98, 99, 102, 103, 104, 107, 109, 115
- 思想 iii, v, xi, xii, xiv, xxxiv, xxxvi, xlii, xliii, xlvi, xlix, lii, liv, lvi, lvii, lviii, lix, lx, lxi, lxiii, lxv, 9, 13, 15, 36, 80, 113, 128, 134, 137, 138, 146, 147
- 恬淡 xix, xlvii, lxx, 36, 40, 46
- 《按納言集》 58
- 《春色辰巳園》 xx, xxiii, 35, 36, 38, 39, 52, 54, 55, 69, 72, 79, 100, 122
- 《春色梅兒譽美》 xx, xxii, xxiii, 36, 39, 41, 42, 50, 52, 54, 58, 69, 75, 79, 85, 99
- 《春色梅曆》 xx, xxiii, 35, 36, 38, 50, 85, 86
- 《春色惠之花》 69
- 《春色戀白浪》 94
- 《春告鳥》 xx, 53, 54, 68, 75, 78, 79, 85, 92, 94, 95
- 昭和 ix, xxix, 9, 127, 145, 146, 147, 148
- 星崎初子 ix, xi
- 柔和的陰性特質(たおやめぶり taoyameburi) xi
- 枯澀(sabi) 68
- 柯勒曼(Kellermann) 43
- 柄谷行人 xiii, xxxii, liii
- 《查拉圖斯特如是說》 15, 112, 120
- 柏拉圖(Platon) lxxiv, lxxv, 21, 115, 121, 138
- 柏格森(Henri Bergson) viii, xiii, xxxvii, xli, lvi, lviii, lix, lx, lxxvi, 19, 20, 128, 141, 142
- 〈柏格森之回想〉 147
- 柳宗悅 xi
- 段染 93
- 洗練 xiv, xxxii, xxxvii, 16, 18, 42, 53, 54, 82, 130, 140
- 活生生明顯可見(leibhaft) 133
- 活的哲學 xiii, xiv, lxii, lxxv, 3, 9, 124, 129, 139
- 活著(ikiru) xxiii, 40, 121
- 洛可可 42
- 爲永春水 xx, xxi, xxii, xxiii, 35, 36, 41, 42, 53, 54, 58, 68, 69, 94, 99
- 甚緩板(larghetto) 116
- 祇園 ix, 75

〈秋之歌〉 119
 紅掛鼠 95
 紅摺繪 73
 紅磨坊歌舞秀(revue) lxxi, 72
 紅繪 72
 紀海音 40
 美女畫 49, 59, 72
 美的小 92
 〈美的虛無與藝術家的冒險性〉
 115
 美學 vii, viii, xii, xxvii, xxxii,
 xxxiii, xlix, lxiv, lxvi, lxviii, 6, 92
 《美學與一般藝術學》 92
 《美學體系》 67
 胡塞爾(Edmund Husserl) iii, viii,
 xiii, li, lvi, lix, lx, lxi, lxxvi, 3, 18,
 20, 21, 22, 25, 115, 128, 131, 132,
 133, 134, 135, 145
 苦界 lxx, 36, 119
 英勇 31
 英雄主義 119
 《英對暖語》 54
 迪索沃(Dessoir) 92
 〈重縷閨之小夜衣〉 35, 40, 41
 音色 112
 音階 75, 104, 105, 106
 音樂 lxiv, 81, 83, 104, 105, 106,
 108, 109, 112, 116
 風土 xlvii, 14, 130
 風月場所 xxxvii, 98
 《風俗三段娘》 49
 飛鳥川 lxx, 35

香氣 xl, xli, lxxvi, 19, 103, 112,
 118, 141, 142
 洒落本 xxvi, 58, 77, 78

十劃

個人性 98, 114
 個物直觀 21
 俳句 84
 《俳句研究》 147
 《唐物語》 122
 唐花圖樣 91
 唐草圖樣 91
 哥德式 74, 115
 哲學 3, viii, xiii, xix, xxiv, xxv,
 xxxvi, xxxvii, xl, xli, xlii, xlv, xlvii,
 xlix, li, lv, lvi, lvii, lviii, lix, lx, lxi,
 lxii, lxv, lxxii, lxxiv, lxxv, lxxvii, 3,
 5, 9, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 29, 31,
 61, 113, 115, 129, 134, 139, 140,
 141, 142, 144, 146
 〈哲學我見〉 147
 《哲學研究》 4, lvii, 147
 《哲學原理》 122
 《哲學雜誌》 104
 宮音 104, 105
 島田髻 76
 島原 33, 96
 差別相 37
 差異性(variant) xiv, xxiv
 息(息iki) 121, 122
 〈時局感想〉 147

- 《時間論》 lix
 時間藝術 83
 朗格雷伯(Ludwig Landgrebe) 132
 〈根岸〉 ix, 146
 栗皮茶 96
 栗色 96
 栗梅 96
 桑木嚴翼 xxxvi
 桐座 37
 格雷考(El Greco) 74
 桃山時代 51
 氣概 xx, xxii, xxiii, xxxv, lxviii, 31, 32, 45, 46
 消極性 lxx, 62, 98, 109
 海因里希·李克特(Heinrich Rickert) 19
 海妖(Seiren) 70
 海德格(Heidegger) iii, viii, xiii, xiv, xxxvii, xxxix, xlvi, xlviii, xlix, l, lvi, lviii, lix, lx, lxi, lxii, lxxii, lxxvii, 3, 21, 22, 25, 128, 131, 134, 135, 136, 145
 海德堡大學 viii, lvii, lix, 128, 144
 《浮士德》 95
 《浮世床》 50
 《浮世柄比翼稻妻》 32
 《浮世風呂》 38, 39, 50, 73
 浮世草子 xxi, xxvi, xxxi, 40
 浮世繪 xix, 49, 70, 71, 72, 73, 79, 83, 99
 浮世繪師 49, 59, 70, 72, 73
 浴衣 lxxi, 41, 72, 76, 78
 烏提茲(Utitz) 67
 特殊民族性 lxvi, 11, 24, 131
 特殊性 xviii, xxxv, xliii, lxvi, lxxiii, lxxiv, lxxv, 20, 23, 53, 54, 56, 60, 61, 98, 115, 118, 120, 121, 125, 130, 133
 特徵(Merkmal) iii, xxxii, xxxiv, xlv, xlvi, 17, 19, 23, 29, 31, 34, 37, 45, 46, 47, 50, 59, 65, 74, 87, 94, 124, 125, 130, 137
 神仙(樂理名稱) 104, 105
 〈神祕主義的心理〉 16
 素海松茶 96
 《純粹現象學與現象學的哲學之觀念》 19
 紙門 99, 102
 草稿 lviii, 25, 44, 127, 128, 132, 133, 134, 137
 茶色 42, 85, 96, 103
 茶室建築 102
 茶屋 79, 98, 100, 101, 102, 122
 財津種莢 85
 〈軒端松〉 43
 迷娘(曲) 15
 馬司奈(Jules Emile Frédéric Massenet) 117
 馬堡大學 viii, lvii, lix, 128, 145
 馬舒(Guillaume de Machaut) 116
 骨氣(意氣iki意氣地ikuji) xiv, xvii, xix, xx, xxi, xxii, xxiii, xxvii, xxxiv, xlvi, lxiv, lxvi, lxviii, lxx, lxxiv, lxxvi, 31, 32, 35, 36, 37, 38,

39, 43, 45, 46, 50, 53, 55, 59, 60,
61, 62, 63, 65, 73, 81, 84, 92, 95,
108, 113, 119, 121, 122, 124, 137
高尾(故事人物) 33, 36
〈高尾懺悔之段〉 36
高尚(上品jouhin) xiv, xvii, lxiv,
lxvii, 17, 23, 30, 47, 48, 50, 51, 53,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 93, 105, 112,
130
高音 59, 68, 106
高等感覺 112
高橋穰 117

十一劃

乾脆 lxix, 32, 34
〈偶然之諸相〉 147
《偶然性的問題》 xxxvi, 16, 129,
146
動力因 42
商人 xix, xxiv, xxv, xxxvii, 40, 45,
78
唯名論 xv, lxxvi, 20, 25, 120, 121
唯實論 20, 25
《國性爺後日合戰》 122
國貞(歌川國貞) 59
基本思考 31, 44, 46, 137
執著 xii, xlix, li, lxix, 34, 40, 45,
46, 90, 125
《婦人相學十體》 73
婀娜 37, 75, 78
寂寥(さびsabi) xii, xviii, 53, 58,

62, 65, 103, 107
康斯坦丁·基(Constantin Guys)
117
康斯坦莎·葛拉科斯卡(Constantia
Gladkowska) 116
康德(Immanuel Kant) xxxvii, lvii,
lix, lx, lxi, 13, 15, 134
庶民 viii, xix, xxi, xxii, xxvii,
xxxvii, 48, 50
張力 xxvii, 64, 75
強勢 xx, xxxv, lxviii, 32, 37, 45
御納戸(色) 94, 96, 97
情色 xix
情事 xxi, xxvii, xxx, 29
〈情緒之系譜〉 147
採光 102, 103, 104
〈教草吉原雀〉 41
旋律 104, 105, 106, 116, 117
梵唐金(Kees van Dongen) 117
梅里(故事人物) 68, 85, 95
梅幸茶 96
〈梅柳中宵月〉 34, 41, 107
梅菲斯特(Mephistopheles) 95
〈梅曆辰巳園〉 95
條紋(縞shima) 85, 86, 88, 89, 90,
94, 107
欲望 xxxvi, xliiii, xlv, lxvi, lxix, 15,
44, 45, 46
淡茶色 42, 94
淡妝 xvi, 75
淡橙茶色 96
清元(節) xxvi, 34, 35, 40, 41, 59,

105, 107
 清心大人(故事人物) 34
 清長(鳥居清長) 59
 清晰(clair) 29, 47, 86
 清新除垢(垢拔akanuke) 72
 清新脫俗 53, 77
 深川 xxi, xxiii, 35, 39, 54, 57, 58,
 76, 95
 深川鼠 95
 深藍色 94
 理念洞察(Ideation) 18
 理想 ix, xi, xii, xiv, xxv, xxvi,
 xxxii, xxxiv, xl, xliv, xlvii, lxviii,
 lxxi, 31, 38, 43, 74, 76, 80, 82, 98,
 104, 105, 106, 121, 146, 147
 理想主義 xvii, xx, xxxv, xlvi, xlix,
 lxviii, lxx, 34, 37, 42, 45, 46, 71,
 80, 81, 96, 103, 120, 121
 理體(noumenon) 15
 《現代生活的畫家》 119
 《現代法國哲學講義》 148
 〈現代哲學之動向〉 147
 現象學 4, vii, xii, lix, lx, lxi, 18, 20,
 21, 22, 25, 115, 132, 134, 135
 〈現象學的心理學〉 132
 〈現象學的新轉向〉 134
 現實性 lxvii, lxix, lxxi, 40, 43, 45,
 75, 80, 82, 109, 113, 114, 121
 甜 xxiv, 17, 48, 56, 57, 58, 59, 116
 異化作用 97
 異性的特殊存在 xvii, 47, 57, 63
 異界 xii, xxxiii

移情作用 67
 笛卡兒(René Descartes) li, 29, 122
 符碼 xvi, xix, xxviii
 細長 74, 87, 88, 99, 101, 103
 《船頭深話》 58, 77
 《船頭部屋》 57, 58, 77
 莫理斯·梅特林克(Maurice
 Maeterlinck) 77
 荷梅斯(Hermes) 115
 〈處女評判善惡記〉 41
 部音 112
 都都逸 84
 都節音階 104
 陰音階 104
 雪萊(Percy Bysshe Shelley) 13
 鳥居派 59, 72, 73
 鳥居清長 59, 70
 鳥居清滿 59, 72, 73
 麻葉(圖樣) 89, 90
 襴(fuki) 52

十二劃

凱貝爾(Raphael Koeber) 144
 割菱圖樣 91
 喜田川守貞 77
 單薄衣物 71
 壹越 104, 105
 媚茶(色) 85, 94, 96
 媚態(媚態bitai) xvii, xix, xx, xxiv,
 xxvii, xxviii, xxix, xxx, xxxii,
 xxxiv, xxxv, xlix, lxvi, lxviii, lxix,

lxx, lxxiv, lxxvi, 17, 29, 32, 37, 42,
44, 45, 46, 50, 52, 59, 68, 70, 72,
74, 76, 77, 79, 80, 81, 84, 95, 97,
99, 103, 108, 113, 120, 121, 124,
137, 139
富本節 59
嵌入壁龕 101
幾何學 xlili, 85, 92, 109
《惡之華》 118
揚卷(故事人物) 32, 92
揚棄(aufheben) 58, 119
《椀久一世之物語》 40
《椀久末松山》 40
普金涅(Jan Evangelista Purkyně)
97
普金涅現象 97
普遍性 xv, xvii, xviii, xx, xxxvi,
xli, xliv, xlix, l, lxii, lxxv, 11, 12,
20, 24, 57, 60, 61, 130, 131, 134,
135
普遍性概念 19
《曾根崎心中》 xxxi
棹緣天井 101
棋盤條紋 88, 93
棚架天井 102
焦茶 96
無媒介 125
無礙 lxx, 36, 46
《短歌研究》 147
結城 52
絕對化 31
《善惡的彼岸》 120

華麗(派手hade) xiv, xvii, xxi, xxii,
lxiv, 32, 47, 48, 51, 52, 57, 59, 60,
61, 63, 64, 91, 94, 96, 98, 100, 103,
109
華麗姑娘(派手娘hademusume) 52
菊池寬 xxvii, xxix, liv, 30
視域 lxxv, 38, 121, 140
視覺 lxiv, lxvii, lxxii, 65, 68, 69,
80, 81, 85, 89, 97, 98, 112
視覺殘像 98, 109
《費德羅斯》 121
〈貸浴衣汗雷〉 41
開放性 ii, 82, 137, 139
陽音階 104
隅田川 34, 36
《隅田川對高賀紋》 35
雅(雅miyabi) xi, xii, xviii, 58, 59,
62, 65
黃表紙 59, 78
黃柄茶 94, 96
黃鐘 104, 105
黑色 85, 94, 96, 97, 98, 109
黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich
Hegel) 14, 140

十三劃
嗅覺 lxxii, 69, 111, 112
圓窗 102
圓髻 76
填滿(remplir) 7, 113, 123, 125
奧村政信 72

奧斯卡·貝克(Oskar Becker) viii,
115, 145
 意休(故事人物) 32
 意氣(意氣iki) xxi, xxii, xxiii, xxv,
xxviii, xlvi, liii, lxvi, lxviii, lxx,
lxxi, 32, 45, 55, 95, 121, 122
 《意氣的事》 xxvii, xxviii, 29
 意義體驗 xv, xvi, xlvi, lxxi, lxxii,
lxxiv, lxxv, lxxvi, 21, 60, 111, 113,
115, 120, 123, 124, 125, 131, 136
 意識現象 iii, v, xvi, xxiv, xxxiv, lii,
lvi, lxiii, lxxiii, 3, 21, 22, 26, 29,
31, 38, 43, 44, 67, 80, 81, 83, 107,
114, 118, 123, 124, 127, 136, 140
 《新小說》 xxix, 30
 《新文學論全集》 147
 新康德學派 lvii, lxi, lxxvii, 11, 12
 〈新紫〉 106, 107
 暗適應(dark adaptation) 97
 暖色 97, 98
 概念性 xlvi, xlix, lxxv, 111, 113,
123, 125
 概念性分析 xlvi, lxxiv, 113, 123,
124, 125
 源氏香圖 89
 滑稽本 39, 50, 56
 煤竹色 96
 照明 97, 103, 104
 〈碎片〉 145
 置定 15
 聖桑(Charles Camille Saint-Saëns)

裙襪 52, 78, 95, 96
 裝模作樣(きざkiza) xviii, xix, 17,
63
 詩 xi, xix, xxix, xl, xlix, liv, lviii,
13, 58, 71, 81, 83, 106, 113, 116,
141, 145
 詩歌 xl, lviii, 35, 58, 75, 109, 141,
148
 詮釋 xiii, xiv, xviii, xxiii, xxxv,
xxxvii, xliii, li, lx, lxii, lxiii, lxv,
22, 23, 118, 135, 136, 142
 詮釋性 lxxv, 22, 23, 117, 121, 136
 詮釋學(hermeneutisch) 4, i, xi,
xiii, xiv, xv, xviii, xxxvi, xliii, lv,
lvi, lviii, lx, lxii, lxiii, lxv, lxvi,
lxxvii, 22, 118, 131, 134, 136
 路考茶 96
 遊女 xx, xxvi, 33, 36, 72
 遊樂 xiii, xix, xxv
 〈道成寺〉 34
 達觀(諦觀teikan) xxii
 鈴木春信 72, 99
 隔開架子 101
 雷(圖樣) 41, 89, 120
 飽和度 94, 95, 96, 97, 98
 鼠色 94, 95

十四劃

圖樣 iii, xvi, lxiv, 83, 84, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
98, 102, 103, 107, 108, 109, 115

實在(existentia) lxi, lxxv, lxxvi,
lxxvii, 20
實在論 lxxvi, lxxvii, 20, 25, 121
實存(實存性) xxxiv, xxxvii, lxvi,
lxxvi, 11, 21, 22, 115, 120
〈實存的哲學〉 146
實有 lvi, 27, 120
實事性(Sachlichkeit) 135
《實踐理性批判》 13
對他性 xviii, xxiii, xxiv, 51, 53, 55,
56, 57, 60, 61, 64
對自化 140
對自性(für sich) xviii, 48, 53, 60,
61, 64
暢快 xxiv, lxix, 34, 46
構造主義 xiv
歌詞 32, 39, 40, 42, 43, 106
歌舞伎 xiv, xix, xx, xxvi, 32, 33,
34, 35, 49, 59, 76, 93, 105
歌德(Johann Wolfgang Goethe) 15
歌澤(節) 40, 59, 95, 105, 106, 107
歌麿(喜多川歌麿) 49, 59, 73, 79
演員畫 59, 72
漠不關心 lxix, 34, 39, 46, 79, 89,
92
漆鼠 95
〈碧藍海岸之回憶〉 147
福澤諭吉 vii, 143
種概念 xv, 20, 43, 65, 131, 135
端歌 59, 104, 105
〈「粹」的本質〉 viii, xlix, lviii,
lx, lxi, 24, 44, 128, 132, 135, 136,

138, 145
〈「粹」的意義〉 xv, lxiii, lxiv,
lxvi, lxxi, lxxiii, lxxiv, lxxvi, 17,
23, 24, 29, 44, 45, 47, 53, 60, 64,
115, 118, 124
粹事 29
精神(esprit) ix, x, xi, xiv, xv, xx,
xxii, xxxi, xxxv, xxxix, xlii, xlvi,
xlvii, li, lvi, lxiii, lxviii, lxx, lxxii,
lxxv, lxxvii, 14, 15, 16, 57, 74, 103,
112, 113, 121, 122, 129, 130, 135,
139
精緻與細膩(nuance) lxxii
緊張 xvii, xxvii, xxviii, xxx, lxvii,
lxviii, 30, 37, 45, 106, 139
網代天井 101
維納斯的誕生(The Birth of Venus)
71
裸體 71, 72
語言 xiv, xv, xvi, xviii, xix, xxix,
xlii, xlix, lix, lxiii, lxiv, lxvi, lxxiii,
lxxiv, 11, 12, 13, 18, 20, 24, 25, 38,
46, 68, 76, 111, 113, 120, 124, 129,
130, 138
認識論 lvii, lxvi, 121
豪俠(氣概) xx, xxii, 31
遠官 112
遠感 112
銀杏髻 76
銀煤竹 96
銀鼠 95
領悟 xvi, xlvi, lxxvii, lxxxi, lxxvii, 22,

25, 29, 60, 67, 111, 115, 118, 123,
124, 136
 鳶色 96
 齊諾的謬論(齊諾的詭論(Zeno's
Paradox)) 31
 榎本其角 100
 榻榻米 98, 101

十五劃

價值判斷 xviii, xxiv, 26, 48, 51, 53,
54, 55, 56, 60, 61, 111
 價值性的 xviii, 50, 56, 60
 嬌豔 lxvii, 30
 〈寫繪雲井弓〉 37
 德川家康 51
 德比朗(Maine de Biran) lxxii, 7,
19, 111, 113, 123, 125
 德國 3, lvii, lviii, lix, lx, 17, 18, 19,
117, 127, 128, 130, 134
 徵音(樂理名稱) 105
 撒嬌 xxiv, 56, 68
 撒嬌作態(甘いあまい) 17
 模仿藝術 83, 108
 樂曲 xxvi, 106
 樂屋結 76
 樂屋銀杏 76
 歐洲 viii, xi, xiii, xxxviii, xlvi,
xlix, lvi, lx, lxxvii, 18, 19, 43, 46,
99, 124, 127, 128, 137, 138, 144,
145
 潛能性 xlvi, 113, 114

濱島田 76
 熨斗目 86
 璃寬茶 96
 盤涉(樂理名稱) 104, 105
 線條 84, 86, 88, 91
 褐色 42, 94, 96, 101
 《諸藝太平記》 33
 《論意識的直接所與物》 xli, 19,
20, 141
 質料因 xxxv, xlix, lxvii, lxx, 42,
68, 70, 71, 76, 80, 81, 96, 98, 103,
106, 108, 109, 121
 輪違圖樣 91
 鋪入壁龕 101
 髮型 26, 27, 76
 髮髻 76, 77
 墨繪 72

十六劃

壁龕 101, 102
 壁龕天井 102
 樸素(地味jimi) xiv, xvii, xxxix,
48, 51, 52, 57, 60, 62, 64, 72, 85,
107
 橫木 101, 102
 橫條紋 85, 86, 88, 94, 95
 機緣(cause occasionnelle) xlvi,
114, 142
 積極性 56, 62, 65
 錦繪 49, 73
 雕刻 15, 71, 74, 83, 108

〈頭巾之江戸紫〉 32

鳴川 52

龜殼圖樣 90

十七劃

優帕里諾斯(Eupalinos) 115

《優帕里諾斯或建築師》 115,
116

戲作 xxix, 35, 38, 41, 50

戴奧尼蘇斯(Dionysus) 70

檢視吟味 53

澀女 xix, xxiii, 57, 59

澀味(渋味shibumi) xiv, xvii, xxiii,
xxiv, lxiv, lxvii, 18, 23, 47, 48, 55,
56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,
102, 117

藷八節 33, 55, 96

燦爛炫耀 52

縱條紋 86

螺旋狀 90

謝林(F. W. J. Schelling,) 104

齋藤隆三 33, 52

十八劃

燻茶 96

藍海松茶 96

藍鼠 95

豐太閤 51

豐後節 33

雙調 104, 105

顏面 74, 80

騎士 119

鬆垮 70, 76

魏爾倫(Venlaine) 113

十九劃

瀟灑 xiii, xix, lxix, 16, 17, 31, 34,
42, 46, 59, 74, 85, 90, 102, 122,
130

繪畫 49, 73, 74, 81, 83, 92, 108,
109

羅丹(Augeuste Rodin) 80

羅瑟林(Roscelinus) 20, 120

藝妓 3, vii, ix, xi, xiii, xix, xx, xxii,
xxiii, xxvi, xxvii, xxviii, xxx, xxxi,
xxxiii, lxix, 33, 35, 36, 50, 54, 57,
68, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 85, 92,
94

藝術形式 67, 80, 81, 83, 92, 98,
107, 114, 118

藝術性表現 i, xiv, xvi, xix, xxxiv,
lxiii, lxiv, 26, 67, 81, 83, 108

《藝術哲學講義》 104

〈藝術與生活之融合〉 147

藤兵衛(故事人物) 50, 58, 76

藤原長方 58

鏡天井 102

〈關於「粹」〉 lv, lviii, lx, lxxvii,
128

〈關於日本式性格〉 147

〈關於風流的考察〉 61, 62

韻味 lxxii, 18, 70, 75, 95, 102, 111,

130

韻律 68, 84, 104, 105, 106

類概念 xv, xli, lxxvi, 19, 120, 131,
133, 134, 135, 142

二十劃

勸善懲惡 xx, 36, 90

懸入天井 101

寶加(Edgar Degas) 117

蘭草席 101

觸覺 lxxii, 69, 112

襦袢 71

二十一劃

欄間 102

鶯色 98

鶯茶 96

鶴屋南北 32

鶉茶 96

二十二劃

《歡樂》 xxvii, xxviii, xxix, 30,
44, 56, 57

聽覺 lxiv, 68, 69, 81, 112

二十三劃

戀愛 xxi, xxvi, xxvii, xxix, xxxi,
xxxiii, lii, 30, 33, 40, 41, 42, 53,
54, 55, 57, 69, 93, 119

《戀愛論》 42

纖細 59, 73, 87

變位 105, 106

邏輯性 xiii, xlvi, lxii, 9, 113, 114,
129

邏輯學 lvii, 43

〈驚訝的感情與偶然性〉 147

體驗 xi, xiii, xv, xvi, xviii, xxxviii,
xli, xlvi, l, lxi, lxii, lxiii, lxiv, lxxi,
lxxii, lxxiv, lxxv, lxxvi, 9, 12, 14,
20, 21, 22, 26, 34, 80, 81, 98, 111,
113, 115, 118, 123, 124, 125, 129,
132, 133, 136

鱗片(圖樣) 89

二十五劃

觀向(Blickrichtung) xv, 20, 21,
131, 135觀念化(Ideation) 18, 21, 133, 136
《觀無量壽經》 49

二十八劃

豔麗 lxvii, 30, 75

現代名著譯叢
「粹」的構造

2009年9月初版
2010年2月初版第二刷
有著作權・翻印必究
Printed in Taiwan.

定價：新臺幣300元

著者 九鬼周造
原注釋者 藤田正勝
譯注者 黃錦容
黃文宏
內田康爵
發行人 林載爵

出版者 聯經出版事業股份有限公司
地址 台北市忠孝東路四段555號
編輯部地址 台北市忠孝東路四段561號4樓
叢書主編電話 (02)87876242轉211
總經理 聯合發行股份有限公司
發行所 台北縣新店市寶橋路235巷6弄6號2F
電話：(02)29178022
台北忠孝門市：台北市忠孝東路四段561號1F
電話：(02)27683708
台北新生門市：台北市新生南路三段94號
電話：(02)23620308
台中分公司：台中市健行路321號
暨門市電話：(04)22371234 ext.5
高雄辦事處：高雄市成功一路363號2F
電話：(07)2211234 ext.5
郵政劃撥帳戶第0100559-3號
郵撥電話：27683708
印刷者 世和印製企業有限公司

叢書主編 簡美玉
校對 吳淑芳

行政院新聞局出版事業登記證局版臺業字第0130號

本書如有缺頁，破損，倒裝請寄回聯經忠孝門市更換。ISBN 978-957-08-3442-0 (平裝)
聯經網址 <http://www.linkingbooks.com.tw>
電子信箱 e-mail: linking@udngroup.com

《「IKI」NO KOUZOU》

© Masakatsu Fujita 2003

All rights reserved.

Original Japanese edition published by KODASHA LTD.

Complex Chinese publishing rights arranged with KODASHA LTD.
through KEIO CULTURAL ENTERPRISE CO., LTD.

本書由日本講談社授權聯經出版事業股份有限公司發行繁體字中文版，版權所有，
未經日本講談社書面同意，不得以任何方式作全面或局部翻印、仿製或轉載。

國家圖書館出版品預行編目資料

「粹」的構造 / 九鬼周造著，黃錦容、

黃文宏、內田康譯注。

--初版。--臺北市：聯經，2009年

256面；含索引19面。14.8×21公分。

（現代名著譯叢）

ISBN 978-957-08-3442-0（平裝）

〔2010年2月初版第二刷〕

1.日本美學 2.審美

183

98011082

《「粹」的構造》是分析日本傳統文化現象——「粹」(iki)的經典佳作。九鬼周造嘗試用柏格森與胡塞爾、海德格《存在與時間》的概念系統，以及用更鮮明、規格化的解讀方式，指出「粹」的意涵為「普遍化的語言精神」，與具體事實性的「民族特殊個性的存在」。《「粹」的構造》的核心為戀愛論。九鬼以江戶末期深川地區的藝妓的特質為基礎，橫跨歌舞伎、清元、浮世繪、文樣等各藝術層面，勾勒出「粹」的理想。在江戶「色道」遊樂哲學中，所謂「粹」的虛幻美學意識的特質有三：對異性的「媚態」、江戶文化道德的理想氣概——「骨氣」、放棄對命運執著所表現出來的漠不關心——「死心」。九鬼強調這是大和民族存在樣態的一種自我主張。

日本明治維新以降，知識分子亟欲迎頭趕上西洋文明，這種強烈的危機意識，同樣顯現在本書作者九鬼周造的身上。《「粹」的構造》同時也是1930年代日本思想家對現代主義的抵抗，即所謂的「近代的超克」。而九鬼的東洋同一性「帝國主義」的主張，也顯現出強烈的「慾望敘事」的特質。書中提到了「粹」周邊的日本文化本質與近代性，這顯然是九鬼意圖匡正當時逐漸被日本人漠然忽視與淡忘的錯誤，進而希望從日本傳統文化中重新發掘「粹」的美學意識之源泉所在。《「粹」的構造》正是近代日本知識分子在面對西方文化所產生的焦慮感下，對母國文化的再詮釋與再解讀的產物。

ISBN 978-957-08-3442-0



9 789570 834420