

尋找能聞到味道的語言

— 嗅覺表象與近代詩等 —

著者：坪井秀人

名古屋大學大學院文學研究科教授

譯者：李文茹

慈濟大學東方語文學系助理教授

中文摘要

在十九世紀西歐感覺論中，嗅覺在視覺優位的感覺階級中被貶低到下層，但類似狀況在日本也能看見，且西歐近代退化論（degeneration）的說辭，也深刻地反映在自然主義與象徵主義文學的嗅覺表象當中。日語裡頭，味道（smell）與香味（scent）的感覺被差異化，前者普遍地被賦與負面價值。除此之外，前者被解釋為帶有公共意涵，而後者有時會被賦予私人、隱私文脈。關於前者的「味道」，在明治初期都市公共衛生中與惡臭有關的問題裡面，被焦點、言論化。當然的，私與公的分節系統，在文藝領域裡頭出現了動搖。視覺中心主義的感覺排列中，被下層化的嗅覺如何能透過文學賦予它的語言，來挑戰支配言論空間的視覺規範呢？本論文將從二十世紀初以來種種日本近代詩的實驗表現中，摸索探討這項課題的線索。

關鍵詞：感覺、感受、味道、嗅覺、表象、日本近代詩

Toward the Smelling Words: Representations of Smell and Scent in Modern Japanese Poetry

Tsuboi, Hideto

Professor

Graduate School of Letters,

Nagoya University

Translator: Lee Wen-Ju

Assistant Professor,

Department of Oriental Languages and Cultures,

TzuChi University

Abstract

In the 19th century European discourse of sensibility, the sense of smell was degraded in the order of visualism. Similar phenomenon could be seen in Japan. Besides, the discourse of degeneration in modern Europe was deeply reflected in the smell representation of naturalism and symbolism literature. In Japanese, the sense of smell and of scent was differenced. The former was regarded negative generally. Besides, it was explained with a public meaning, and the later was read in a personal, private context. “Smell” was focused, and discoursed in the stench problem of metropolitan public health in the beginning of Meiji period. Inevitably,

the frame that differentiate between private and public was loosed in literature and art field. In the order of visualism, how did smell challenge the predominated visual disipline through literary language? This is what I try to answer in the thesis by researching the variable experiment of Japanese modern poetry after 20th century.

Key words: sense, sensibility, smell, scent, representation, modern Japanese poetry

尋找能聞到味道的語言

— 嗅覺表象與近代詩等 —

一、近代視覺中心主義與嗅覺

柳田國男的《明治大正史 世相篇》(1931)是朝日新聞社發行六冊《明治大正史》系列中的一冊。這套書就像是成全円本(譯註:1926年由改造社以一本一円所發行的《現代日本文學全集》叢書為開端)潮流般,隨著總括、回顧明治大正時代的風氣中出現¹。這套系列其他的部分,例如美土路昌一的《言論篇》(1930)或土岐善磨的《藝術篇》(1931)等,都將一九三〇年的現代與明治大正期間進行劃分後,以線性、階段性發展的方式來描寫歷史。相較之下,柳田國男敘述的特色,是在「近代」這個大略的範圍中,將明治大正六十年間的變化緩緩地融入進去;美土路或土岐,到頭來都是在邊討論明治大正時邊批判昭和當代,相對之下,柳田故意採用省略固有名詞或年代等資料的記述方式,把近代當作是一段連續沒斷層的時間,並將焦點放在批判近代平面整體上。此視點,特別在書中前半段的近代感性史素描上,應該是必要的吧!

聲音和色彩不顧及我們的疲勞,永無止盡地持續變化,唯獨現代東西的香味,不可思議地有逐漸被整頓的趨勢。鄉鎮居民的五感中,好像只有鼻子總是被允許過度的休息。有人說,這是因為必須要聞的東西數量越來越少的結

¹ 從春陽堂以円本全集為噱頭所刊行的《明治大正文學全集》也可看得出。之後,文學史方面的出版有:岩城準太郎,《明治文學史》(1927)、木村毅,《明治文學展望》(1928)、《明治大正詩史》(1929)等相繼出現。在概括性的刊物當中要特別提到的是從1927年開始,明治文化研究會編撰刊行跨多領域的資料集《明治文化全集》。

果；也有人認為，因為有聞不完的香味，所以嗅覺本身倒退限制其能力。鼻醫或鼻病會突然變得很多，或許與這點也有關係。無論如何，只有鼻子的形狀普遍逐漸地變得好看，但說到其內部的功能，反倒一直往下降。就猶如人們唯獨對於鼻子的敏銳度，不會像眼耳般地去自滿；或有人認為那僅是未開化者才有的特徵一樣，因為有人會不服輸，所以逐漸地在這方面，既沒相關研究也沒任何進步，就僅是去聞既有的味道，很多人都輕視嗅覺經驗。²

柳田國男在第一章「眼見的世相」記述當中，特別以服裝色彩為中心，在視覺方面花了許多篇幅，而第二章是以上題為「村の香・祭の香」（村之香・祭典之香）為開頭。但這章節也與題為「食べ物の個人自由」（食物的個人自由）一樣，完全將話題放在飲食生活或味覺，而到了第三章以後，因為話題移到住屋或風景等，嗅覺方面很可惜地，就不再有深入探討。而即使在談論近代「色音論」構想的第一章裡面，雖然提到聲音問題的部份也非常少，但有部分³提到，近代新的聲響放逐了舊聲音並使其被忘卻，而且不允許人們的感覺停滯於遲鈍。因此，從這部份來看我們可以認為，在近代流行變化諸相當中，聽覺被放置在與視覺並列的位置。

關於近代西歐的看（geze）、視覺表象，透過賀爾·福斯特（Foster Hal）、馬丁·杰（Martin Jay）、強納森·格拉瑞（Jonathan Cray）、米克·巴爾（Mieke Bal）等人被熱烈地討論。例如格拉瑞先將十九世紀近代的視覺定位在暗箱知覺模型（Camera Obscura）衰退的過程當中，再從視覺的身體性與視覺經驗的抽象化（不表象不參照任何東西）兩個方向進行雙重解釋⁴。對於視覺的身體性（corporeality of vision）的認知，以泰納（Joseph Mallord William Turner）或費希納（Gustav Theodor Fechner）等人的作品為例，視覺被賦與的價值是在於量而不在於質，且被引導到與其他感覺（交換可能範圍內）並列的構圖，這當中

² 《柳田國男全集》第5卷（日本：筑摩書房，1998年），頁367。

³ 若要了解柳田國男對於近代聲音問題的見解，可以參考被整理收錄在《民謡の今と昔》（1929年）、《民謡覚書》（1940年）中的民謡論。

⁴ Jonathan Cray, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1922, pp.137-141。中譯本：蔡佩君譯，《觀察者的技術 十九世紀的視覺與現代性》（台北：行人出版社，2007年）。

被提出的卓越見解是，近代化備妥了視覺的去領土化，也就是視覺的（從其他感覺來的／去的）自律與專制⁵。

格拉瑞也曾提出，在眾多古典視覺論言論當中，關於視覺問題探討的方向，經常都被放在與觸覺之間的彌補關係。十八世紀啟蒙主義時代，以「Molyneux problem」（「知覺之迷」。探討的問題是，盲人眼明後，在不透過觸覺之下，能獲得甚麼樣的視覺影像）為契機，以帕克萊（George Berkeley）、孔狄·亞克（Condillac）等人為中心，曾有過如是的現象⁶：在與視覺的互補關係下，觸覺存在會稍微前景化。這就是關於所謂的「純粹視覺」的評價問題。阿尼克·勒蓋爾（Annick Le Guere）曾以孔狄·亞克、德尼·狄德羅（Denis Diderot）為例，概觀說明在這時代，既有的感覺順序排列起了變動，而觸覺較視覺更被優勢化。一般認為，藉由這些變動，長期被壓抑的嗅覺等的感覺，也暫時地復權了⁷。

就視覺與觸覺在階層排列上的特權水平來看，嗅覺依舊處於非常低的位置，這也是事實吧！孔狄·亞克《感覺論》（1754）的結構，是先假設只具一種感覺的立像，來作為極端模型，之後再一一比較與其他感覺結合後的情形，這當中嗅覺被選為最初條件的原因，是因為被認為「在所有官能當中，嗅覺賦予人類在精神上的認識效果是最少的」⁸。與《感覺論》在同時期刊行的艾德蒙·柏克《崇高美與秀麗美來源的哲學探討》（1757）也是如此，當在討論崇高與美的感覺問題時，以光、色彩等，也就是以視覺為基軸來展開論點，這是很自然的做法吧！因為嗅覺或味覺對柏克說：「純粹是痛苦的來源，而且完全不會伴隨著任何的喜悅」⁹。產生崇高的條件是空間的擴張或是「無限」，且最重要的是必須確保與對象間的距離。也就是說，嗅覺或味覺與對象的距離最近，因此必須從浪漫主義式的崇高規範當中被排除掉。當西歐逐漸傾向視覺中心主義之時，嗅覺更加被貶低，且在階級（貧富）、地區差異或性別差異等各項規範當中，

⁵ Crary, Ibid., P.149-150。

⁶ 關於 Condillac 的 Berkeley 批判，請參考古茂田宏〈魂とその外部—コンディヤックの視覚・触覚論によせて〉（日本：《一橋大學研究年報 人文科學研究》34 期，1997 年）。

⁷ Annick Le Guere 日譯：《匂いの魔力 香りと臭いの文化誌》（原著改版 1998 年，今泉敦子譯；日本：工作舎，2000 年），頁 195-198。

⁸ Eienne de Condillac 《感覺論》上，日譯：加藤周一、三宅德嘉譯（日本：創元社，1948 年）。

⁹ Edmund Burke，中野好之譯，《崇高と美の觀念の起源》（日本：みすず書房，1999 年），頁 96。

都成為表象負面的記號。長期研究感覺表象史的拉克森 (Constance Classen)，對於這樣的過程，特別用性別 (gender) 觀點，做了以下明確的要約。據拉克森的說法，到十八世紀末期為止，西歐男女會在身上塗抹相同的香味，但十九世紀後，香水文化與嗅覺成為到女性特權，「香味的性別」也就此確定。

到了十九世紀，不僅是香水，連嗅覺也成為女性專有的領域。啟蒙主義興盛之後，以做為傳達真理本質、或是發現真理本質的味道方法價值降低，而所謂神聖香味的概念失去影響力後，味道的治療力量也早就不再被採信。取代而之的，是作為發現或知識的強力方法、比喻的視覺開始登場，也就是說，視覺成了科學感覺。視覺與世界的探險家、科學家、政治家、事業家等用銳利視線發現支配世界的人，也就是被與男性們結合起來；而嗅覺與本能、感傷、家庭、誘惑等，全都是與女性有關的東西結合。一邊有地圖、顯微鏡、錢等，而另一邊則有香味袋、食物、香水。嗅覺在當時的西方文化之中，和女性一樣被貶低，而且也是被剝削奴隸或動物的感覺。¹⁰

視覺結合了知識或權力，在與嗅覺相較之下更是被極端地優勢化，像這樣的結構圖，與格拉瑞將視覺量化並賦予價值的理論傾向謀合，克拉森把這點拿來與「嗅覺的質性」進行互相對照¹¹。像上面關於西歐近代視覺中心主義下的嗅覺命運，我們在日本近代化過程中，也可找到類似狀況。日本也仿造西歐，在無論是正統或通俗的知識言論中，都建構起感覺的金字塔階級排列，當中嗅覺的位置在視覺中心主義之下被迫下降，這點與歐洲情況相同。就日本學術界的心理學創辦人元良勇次郎的感覺論來看，柏克萊對於「Molyneux problem」(「知覺之迷」)的見解依舊被採用，視聽覺(有趣的是，聽覺位居高位)在分類，也就是誤差能力當中位居優位，而嗅覺與味覺是在「表象的不完全性」當中，被評為未來不會發

¹⁰ Constance Classen、David Howes、Anthony Synnott 日譯，《アローマ 匂いの文化史》(原著：1994、石田正博譯；日本：筑摩書房，1997年)，頁128(引用部分的執筆者為Classen)。Classen 在其他著作也有同樣的考察，如陽美保子譯，《感覺の力》(日本：工作舎，1998年)、*The Color of Angels: Cosmology, gender and the aesthetic imagination*, Routledge, 1998.

¹¹ Classen Ibid., 《感覺の力》，頁48-49。

達的感覺¹²。通俗心理學領域當中，加藤咄堂的論點可做為最典型的例子。他將與對象之間的距離作為基準，認為視聽二覺視為「高級感官」，而「低級感官」則以味覺／嗅覺／觸覺的順序被排列著¹³。先前提到柳田國男在《明治大正史 世相篇》中的嗅覺相關記載，與這些系譜應當也有所連接。

為換取帶給現代人的興奮與疲憊，顏色或聲音逐漸地被刷新「進化」，在這過程中被遺留下來的的是嗅覺「退化」，對於這點柳田國男並未忽略。雖然在當中，像克拉森研究中的近代感覺階層化問題，並未有更深入的探討，但我們也要注意，在與視、聽覺對照下所敘述的：「鼻子的敏銳……就像是僅是未開化人才有的特徵」，也就是將嗅覺視為野蠻的偏見。柳田國男以失去視力又重見光明的人所描述的視覺印象（類似前面提到的，以「知覺之迷」為先前條件）為基礎，將近代色彩的豐富、數量的進步視為「近代解放」之一，但他也同時透過嗅覺退化論來暗示，與解放（進化）比鄰的是喪失（退化）。

柳田設想的（日本的）味道典範，是連繫村落或同輩等共同體意識的食物味道，也就是同一個灶、同一個鍋所傳出來的食物味道。在論及近代嗅覺退化理由時，雖然柳田曾舉出抽菸習慣，但他對於感覺所抱持的既有態度，更明顯地表現在：惋惜村莊味道的共同性，因分灶、鍋而喪失，最後「彼此變成不同的個體」、「只剩一種廚房香味」之上。由共同體所共有的東西，才是柳田思考的標準感覺形態，這是在共同體分化變異成以家或個人為單位的過程中，被發現的近代解放＝喪失的樣相。與思想、習慣或法律不同，一般認為所謂的感覺，原本是被限定在個人身體的固有性，極端地無法與他人共有。但從其他方面來看，事實上，身體意識、五官等的感覺方式，都被困在與他者或共同體之間所張圍起來的共感線條當中，或是依存在那裡且絕非自由。詩人荻原朔太郎在詩集《吠月》（日文：《月に吠える》，1917年）的序中，使用「狂犬病患」的比喻談到，至少要透過語言來描述無法與他人共有的個人痛苦感覺、孤獨，而所謂的詩作，是要能超越語言、傳達固有情感的「語言之上的語言」。

¹² 元良勇次郎，《心理学綱要》（日本：弘道館，1907年），頁107-145。元良感覺論的雛形在他最第一本著作《心理学》（日本：金港堂，1890年）中早已出現，當中聽覺被置於視覺的下位，嗅覺味覺未被提及。

¹³ 加藤咄堂，《心の研究》（日本：森江書店，1908年），頁30-40。

我的這個肉體與這個感覺，當然是要在全世界裡頭，只我有才能共有。……這是極為極為具有特異性質的東西。但也同時必須是與世界上的任何人都能共通的東西。在雖特異但又共通的個別情感焦點上，存在著詩歌真正的「愉悅」與「神秘性」。

個人感覺或情感當中，包含著「雖特異但又共通」的兩極性。而不也正就是在「特異」與「共通」的微小夾縫中，詩的、文學的表象從中吸收滋養，且當中也潛伏著能讓之發酵成快樂或優美的酵素嗎¹⁴？

二、明治東京的惡臭

最近即使在銀座末廣軒裡頭賣的除臭劑，也無法防備的惡臭有「臭流行氣息的少女」、「娼妓臭的藝妓」、「賣淫臭的賣茶女」……「狼狽臭的人力車夫」、「小便氣臭的妾」、「敗氣臭味的鹿兒島暴徒」，若繼續寫還有很多……希望這些臭味，不要被報社嗅出來。¹⁵

柳田國男將前面的嗅覺論，題為「春之香 祭之香」，並將空間對象限定在村落，但從明治初期紀錄中，可以回溯出來的嗅覺話題，看起來大多聚集在都市的公共衛生，具體來說是惡臭問題（雖然也有關於香水或花香的話題，但相較之下是屬於非常例外的吧）。當然也有像下一章節會提到的正宗白鳥《牛屋的臭味》（1916）的例子一樣，從地方村落也能挖掘相同問題吧。但關於這問題，我們必須以在都市與村落之間，被無意識地建構起的階層化做為前提來思考。因此，所謂現代味道的问题，無論如何，都要先以都市居民的感受與道德問題做為出發點來探討吧！

從《讀賣新聞》創刊不久後的一八七五年到一八七七年左右的夏季部分來看，會發現與惡臭相關的投書或記事明顯的多。水溝水的舖灑、魚販的魚內臟、屠宰場、瓢取屎尿、火葬的煙霧等，都是問題原因，從當中也可看出，嗅覺附

¹⁴ 《萩原朔太郎全集》第一集（日本：筑摩書房，1975年），頁12-13。

¹⁵ 淺草南松丁町 志婆田，《讀賣新聞》（1877年5月19日）。

帶著所謂的生活衛生指標的意味，所以在前面的報紙投書當中，也有將味道作為諷刺社會現象的道具¹⁶。這可說是暗示臭味在東京已成為被廣泛共同的話題吧。「希望這些臭味，不要被報社嗅出來」這句話，原本是帶有要小心不要被報紙刊登出來的意思，但就字面意思來看，我們也可以說，是新聞媒體監視惡臭的外延記號功能。事實上，在此投書的前年，同家報紙上就有提到，若出現不遵守布告，將水溝髒水灑到道路的人，「要將這家人的住址到名字，要通告給日就社知道」¹⁷。

早在這些投書的前幾年一八七二年，在東京公佈了「違式註違條例」(違規注意條例)，當中第三十六條罪名是：「將禽獸屍體或骯髒物丟到道路者」(其他還有禁止「腐敗食物」、「病牛死牛或其他禽獸等」的販賣、搬運「無蓋糞桶」等)¹⁸。在投書中可看得到的嫌惡、監視惡臭的社會情感裡頭，運作著引導公共衛生道德方向的法律規範力，但在此同時我們必須思考的是，在這背景裡頭有著，以一八七七、一八七九年霍亂大肆流行為開端的對於傳染病的警戒心，還有對於社會底層生活者的賤視與歧視意識。當然就像很多都市論研究成果所表示的，日本首都東京也和產業革命之後的西歐都市一樣，下水道或道路整治都明顯落後，而衛生問題也是恆久的課題，這些都是無法與社會情感被分別探討的吧。三橋修在分析櫻田文吾或松原岩五郎等發表於一八八〇年後期到一八九〇年間的，所謂「貧民窟」寫實報導中關於臭氣描寫的共通點時，對於近代惡臭問題的起源，提出以下尖銳的意見。

在這〔鹿島萬兵衛的江戶回想¹⁹——引用者〕裡頭如實地提到，江戶時期大家都生活在惡臭當中，因為很習慣，所以沒有人會關心到特別將這問題提出來講。惡臭是到了明治時期後才成為大家的話題。稍微誇張點說，惡臭是在明治時期被發現的。

¹⁶ 最後會出現《負け臭い鹿兒島暴徒》，是因為背景處於政府軍在田原坂之戰獲勝後的西南戰爭局勢。

¹⁷ 1867年8月1日；「日就社」是明治時期《讀賣新聞》的報社名。

¹⁸ 關於「違式註違條例」請參考《東京市史稿 市街篇》53(1963年)。

¹⁹ 鹿島萬兵衛，《江戶の夕栄》(首刊：1922年；日本：中公文庫，1977年)。

但是惡臭要如何引起人們的關心呢？最大的關鍵還是在「惡性傳染病」上。²⁰

三橋對於惡臭嫌惡模式被建構的過程，提出以上的見解後，又表示臭氣會危害衛生、健康的想法，就從關於霍亂的非接觸傳染一說（瘴氣說）來看，這是從西歐輸入的，他也表示，即使發現霍亂弧菌（1883年）後，這觀念還是無法被拂拭掉。我們可以說這個過程，是被以科學知識作為基礎的法律性（違式誑違條例當然也會意識到傳染病）強迫約束著，而這當中的知識也同時動搖了科學明證性，因此，科學言論與偏見言論在未被分節的情況下，後者逐漸被通俗科學化。明治時期之後，惡臭被認為是傳染病病源的瘴氣（miasma）徵兆，而在此之前，不被意識到的味道，演變成為帶著負面危險的價值。而被逐漸通俗化且散布在街坊間的「科學」，反倒演變成長期培育嗅覺偏見的因素。

對於有印象吸過戰後一九六〇年代到一九七〇年代的「列島公害」空氣的人來說，惡臭問題絕非只是遙遠的明治時期的問題而已。就筆者身邊知道的土地例子來說，在四日市公害所產生出來的臭氣等，很明顯地成了左右健康與生命的指標（一九七一年公佈了惡臭防止法）。在這裡頭對於嗅覺，沒有參雜偏見等的餘地。即使如此，這與覆蓋在明治時期東京街頭的下水道與道路排水整治落後的惡臭，幾乎是屬於不同層次，而且與在今日都市可以聞到的臭氣，是無法相比的，這些也都是事實吧。明治時期水溝污水或道路上排泄物的臭氣問題嚴重到無法容易地改善，這些都可以清楚地從發表在四分之一世紀後的幸田露伴著名的東京論《一國的首都》（1899）中，很固執地告發東京嚴重污水、垃圾、糞尿的不潔等的記述當中看得出來。例如《在本所深川下古淺草寺等區內的低濕之地的不愉快的光景》當中提到：

……溝渠混濁的水即將溢出來，且散發著厭惡的臭氣，沒有一片土地是乾燥的，就好像形成降雨季節的景觀，一看就應該知道是不適合健康的土地。這些土地經常連突然下起雨來時，水溝就會立刻沒辦法進行排泄

²⁰ 三橋修，《明治のセクシュアリティ 差別の心性史》（日本：日本エディタースクール出版部，1999年），頁145-146。

功能，而污穢不潔的水在街上氾濫，且垃圾聚集處的垃圾，也伴隨著住家的糞便流動。²¹

從引用中也可看得出，幸田露伴不斷檢舉的都市中的不清潔、不愉快，是來自因溝渠（排水）的不完備所帶來的濕潤環境，但在有實行對策的區域（日本橋區等）則維持乾燥，而「乾燥／濕潤」的差異，也老老實實地反映出土地繁榮程度的差距，這是以上引用文的主旨。這也反映在「乾淨」、「低濕」等用語的選用上。前田愛在論及《一國的首都》時，對於沒將貧民窟問題，或是松原岩五郎或橫山源之助等所記錄的庶民生活放入視野的這點打上問號²²，但僅有一小部份，有從以上的「排水設計」來談論，下谷淺草中的一部份之所以成為貧民區的必然性。雖然如此我們可以說，幸田文本想將「下層社會」與污水或污穢等，全都從一國首都的風景中隔離、排除。幸田對於近世以來，將人糞作為肥料來運用的環保系統（在明治時期當時，糞尿是農家或業者都會買的很好的資源）也同時給予否定，從這我們可以看出，他把「乾燥」理想化的潔癖想法。當然，味道也是從「乾燥」裡頭被排除的對象。但反過來說，在不愉快、不清潔的狀態中，土地的濕潤與惡臭有著連帶關係。若將先前的貧民區報導文學作為補助線，就會浮現出「濕潤——惡臭——不潔——貧困」與「乾燥——無臭——清潔——繁榮」的模式吧²³。安東尼·西諾（Anthony Synnott）對於嗅覺政治學所帶來的階級化，作了以下論述²⁴。

²¹ 《露伴全集》第 27 卷（日本：岩波書店，1954 年），頁 80。

²² 前田愛，《都市空間のなかの文学》（1982 年）。引用自《前田愛著作集》第五卷（日本：岩波書店，1989 年），頁 98。關於《一國の首都》也參考了〈帝都の「水」が変わるとき——「水道」言説の形成〉（《メディア・表象・イデオロギー——明治三十年代の文化研究》（日本：小沢書店，1997 年）、柳瀬善治，〈衛生・身体・首都——『一國の首都』を中心に〉（日本：《近代文学試論》35，1997 年 12 月）。

²³ 「惡臭——貧困」模式之後再看貧民窟的視線中逐漸增強，這點從 1910 年以後貧民窟報導文學中也看得出來。賀川豐彦，《貧民心理の研究》（日本：警醒社，1915 年）中提到的理論是，貧民窟住戶們觸、視、聽覺與嗅覺「全都已退化」，因為沒有嗅覺才有辦法住在惡臭中。村島歸之，《ドン底の生活》（日本：文雅堂、弘學館，1918 年）也表示相同的見解。也就是將環境的惡劣理由轉嫁到住在那的居民的感覺麻鈍、缺陷。賀川著作被收錄在基督教新聞社刊行的賀川全集後，以內容觸及歧視為理由而遭受批評。事件經過，請參考『賀川豐彦全集』與部落歧視》。

²⁴ Anthony Synnott，高橋勇夫譯，《ボディ・ソシアル・身体と感覚の社会学》（原著：1993 年，日本：筑摩書房，1997 年），頁 337。

因此，味道不論是現實的東西或是想像的東西，都能使得將階級與民族的不平等正當化有所奉獻，甚至於會是一種確信，被用來推給特定的人類集團在道德上否定自我認同之時。（強調標記為原文附加）

上面引用中的相對範例，雖然和上節概觀的近代感覺階級化沒有直接連續關係，但是因為味道這個感覺在衛生或經濟層面上扮演著負面價值，所以嗅覺也逐漸地被貶低，像這樣的展開模式，該是理所當然的吧。

當然，近代嗅覺聞到的，並不只有要被嫌棄的惡臭。例如：與貧民窟惡臭正好在階級上呈現極為相對的，是香水文化的發達。西歐香水文化的發達，幾乎也是以惡臭的侵蝕為背景。這令我們想到，德國科隆製造用來預防黑死病的古龍水（eau de cologne 即科隆之水）被引進日本時，據說是被期待預防霍亂的功效而普及（因此又稱為「霍亂之水」）。而在個人身上塗抹的人工香水香味，在私人場合中，會喚起性愛感，所以才借助通俗性慾學或自然主義文學的表象，來讓肉（身體）的香味覺醒。

個別感覺的「香味」與公共感覺的「味道」（惡臭），以這對範疇為基礎，近代嗅覺在視覺中心主義體制下，確認自己的位置後又發展得更成熟。在邁向成熟的過程中，私（香味）與公（味道）的界線變得更模糊的局面也就此來臨。在文藝領域裡頭，以私／公在感覺界線的動搖為土壤，退化論等的世紀末思潮或自然主義、象徵主義等的文學表象，也出現成果。

三、世紀末退化論與嗅覺

如同法國詩人波特·萊爾（Charles Baudelaire）極為謳歌人工美一樣，我們也讓東京徹底呈現物質美觀吧。想看美的東西、聞刺激的味道，是現代人的慾望。在國家也富裕之下、我等期待看見世間極樂。²⁵

詩人兒玉花外留下來的《東京印象記》（1911），即使在眾多明治大正時期東京論述當中，就都市感覺論觀點來看，是相當出色的作品。他透過自己的感覺，

²⁵ 兒玉花外，《東京印象記》（日本：金尾文淵堂，1911年），頁3。

共時性地擷取東京在一九一一年的時點，這與柳田國男算是透過通時性洞察所寫的《明治大正史 世相篇》，成為互補關係。兒玉首先將彩繪東京街道的油漆看板或廣告柱子，歌頌為「裝飾街景之花」，並提到象徵現代東京的色彩是紅色。

前面引用，可說是對於剎那主義式的物質美、感覺美的支持表現，這也是
在視覺中心主義記號（code）下所展開的。引用文後面寫著：「我們比揮舞著十字鎬的金礦礦夫還更努力地在大都會中尋找詩。剝開近代詩後，會發覺裡頭都帶著紅色。」兒玉讚不絕口的「紅」色，被認為像「大都會進步的生命活動力」的表象，就像是在都會身體中，流動著沸騰血液一般。

就像謳歌充滿刺激生命力一樣的紅色，但不會喚起蘊含著莫名不安的不祥之感嗎？例如，早在《東京印象記》前一年所刊行的夏目漱石《之後》（1910）結尾中，主角代助出門尋找職業時，從電車上看到的風景是紅色的東京風景。紅色信箱、紅色蝙蝠傘、紅色車、紅色垂簾與旗子、紅色電線桿，還有「紅色油漆的看板」……「最後世界都變成紅色了」。紅色的連鎖，直到後來，在芥川龍之介《齒輪》（1927）時，變成用來表現威脅主角的聯想與巧合的妄想（紅色光線、短歌集《赤光》、紅色連身裙的女孩）。兒玉將柳田透過色彩革新所發現的「近代的解放」，以驗證現場當事人的身分，將其描述地更加生動，而先前提到柳田時所說的「解放」（進化）比鄰著「退化」的這部分，在透過《之後》等所呈現出的一種世紀末感覺表象的意境為媒介，被呈現得更加清楚。

「觀看進化內部時，是無時無刻的退化，這是古往今應要悲傷的現象」——這是《之後》中，「太過都市化……而達到 *nil admirari* 境界」的助介，對於「進化」的說明。像這樣將認為進化內含退化的想法，是出自於夏目漱石熱心閱讀的書、也是《倫敦塔》（1905）中曾提及的馬克思·諾德（Max Nordau）的《退化論》（*Degeneration*）²⁶。本身也是醫師的諾德，對於遵循著醫學模式所指出的各種世紀末頹廢病理的症狀也下了診斷。他先從現代人的服裝、居住開始，再到美術、音樂等，順著視覺、聽覺順序進行分析，有趣的是，當中關於文學的部份，是透過以下的嗅覺表象來進行分析。

²⁶ 原著：1892年；英文版：1895年。

然而，臭氣就像是紛紛地從水溝發散出來般，撲向我的鼻子。佐拉以及舀取佐拉派下水道的穢物，雖然現在已經被疏浚，但也因此，反倒讓現代人心糜爛，事實上像這些例子不知有多少。²⁷

諾德這本著作的用意，是要批判興起於同時代的世紀末文藝「近代主義」，但是將自然主義文學殘渣用下水道（sewage）與惡臭（exhalation）的字面意思來比喻的批判，真的很難聽。對諾德來說，「一個有機體的人，是無法將自己的內面成長與環境切分掉。在這文脈上，認識自然、觀察事實經常必須是最重要的」，因此在「想像力更勝於觀察力的依據」之下，佐拉必須要被批判²⁸（George Mosse）。在諾德以包含中產階級性倫理的道德原理中，很多現代文藝想像力或表象只不過是病理、退化的東西。

在該書後半段「寫實主義」的章節中，對於被比喻成「下水道穢物」所發出的臭味的佐拉的嗅覺表象，有詳細論述。但在這裡也是將嗅覺作為以腦中樞結構等作為根據的感覺，只是相對於視聽覺，嗅覺則是徹底地被貶低，甚至還說到「聞的人」是原始時代之前，也就是退化到人類之前＝動物的時代²⁹。相同的，兒玉花外對於成為表象都市美的中心顏色——紅色提出結論認為，那具有誘發興奮的促發性（dynamogeneou）性質，所以是歇斯底里患者所偏愛的顏色³⁰。也就是說，即使佐拉一派的自然主義將「感覺」再怎麼有技巧地表現，還是與更高（近化）的道德或精神性無緣。

在省略歷史脈絡之下被引介到日本的這些退化論論述對於現代性的詛咒，反倒像《之後》結局所呈現一樣，成為證明現代人存在的頹廢感浪漫化（劇化）的橋樑。這裡的浪漫化，指的是將個別感覺的退化普遍化，成為例如「世界苦」（Weltschmerz）般的普遍感覺，像這類扭曲的翻譯效果，這些在強烈意識諾德所寫下的世紀末文藝代表啟蒙書、廚川白村《近代文學十講》（1912）等當中都

²⁷ Max Simon Nordau, 桐生政次〔悠悠〕譯，《現代文明之批判》（日本：隆文館，1907年），頁73。

²⁸ George L. Mosse 英文復刻版《退化論》（1968）的序。George L. Mosse, Introduction to Degeneration, University of Nebraska Press, 1993, p. xvii。

²⁹ Max Nordau, Degeneration, University of Nebraska Press, 1993, p.503.

³⁰ Ibid., p.28-29.

很明顯。廚川將諾德指名為病理或退化的症候群，一一逆轉成敏銳的「近代人感受性 sensibility」³¹表象。兒玉、廚川與諾德，對於神經、感覺（官能感覺）的稱讚與嫌惡，顯示了摩登所投射的模型的兩義性。對諾德來說，正是表象世紀末西歐退化的嗅覺。「degeneration」的翻譯，無論是「退化」或「頹廢」，嗅覺將柳田國男從視覺擴張中所看到的「近代的解放」，從背後給予支持，並將之動搖。

《退化（論）》Degeneration 德文題目為 Entartung（兩者都是「變異」、「轉化」等醫學用語），在一九三七年以慕尼黑開端，之後在德國各地巡迴展示的藝術作品展覽會中，也使用了「頹廢藝術」（Entartete Kunst）這詞。雖然諾德（他自己也是猶太人）與「頹廢藝術展」，也就是展示從納粹之美的規範脫節、變異而被沒收的美術作品（「頹廢音樂」也被另外選定彈壓）、從印象派到達達主義、表現主義的繪畫或造型等的展覽會，沒有直接責任關係，但退化論批判「近代主義」的理論方式，卻與希特勒演說很自然地連結起來，那是批判與「民族發展」逆行的原始性，並責罵其為「身體畸形的殘障」、「比人們更接近動物」的演說³²。若要為這場極為特例的嘲笑被汙辱者的展覽會大爆滿的原因，急性做結論的話，必須要謹慎，但可以確認的是，「頹廢」（degeneration）在這當中堅持著不穩定能量吧。諾德的《退化論》毫無疑慮地反映出，收斂到「頹廢藝術展」的世紀末頹廢藝術與退化論言論中都具有的不穩定能量。這裡的不穩定指的是會出現在，當藉由水溝惡臭而被共有的可怕污穢，從個人皮膚感覺領域境界中滲透出來的時候。諾德在嗅覺論中論及的自然主義與象徵主義的文學，在這裡被呼喚到證人席了。

四、尋找能聞到味道的語言

日本近代詩是如何地與嗅覺相遇？改良自長歌的新體詩，是以傳統詩修辭法為資本源所出發，但兩者何時在感覺表象方面出現了斷層？雖然無法單單特

³¹ 《厨川白村全集》第1卷（日本：改造社，1929年），頁427。

³² 関楠生，〈ヒトラートと退廢芸術——退廢芸術展と大ドイツ芸術展〉（日本：河出書房新社，1992年），頁106-107。

定在嗅覺，但我們可以說，北村透谷的詩算是製造斷層的開端吧！同時代中，能與那突出的先驅性並肩而比的，只有中西梅花的《新體梅花詩集》(1891)吧。北村透過苛求詩文本當中需要有特異空間的條件，再將想像力與感覺提升到新的次元。

《楚囚之詩》(1889)是描寫獄囚，在比喻成為自己內心世界（或是《悲哀的 Limit》的身體³³）的監獄封閉空間裡，接二連三地讓多彩的想像力或感覺飛躍起來。監獄同時也可被看成是「墳墓」，唱著面對死亡的覺悟，而這種技巧也被運用在，唱著死後在墳墓裡的感觸的特異作品《骸骨舞》(1894)的結構當中。這部作品描寫的是，生前令很多男性苦惱的「今小町」的骸骨頭翩翩起舞的異樣風景（與西歐中世時期「死亡舞蹈」(Danse Macabre)記號相通）。在作品前面寫道：「構想是來自某日在地學協會時看到的幻燈片」，從這裡可看出，想像力的開端，是由幻燈片的視覺媒體介入所開啟，但是「無肉之身」的描寫是與嗅覺表象無緣的。只是在《楚囚之詩》「第八章」當中有提到，當想到留在家中庭院的菊花時，就會聞到菊花的味道的部分，這是嗅覺幻想的描寫。就像是「啊、懷念我的朋友啊！／可恨的是這香味／我的手無法觸及」所提到的，菊花香味是不具對象（花）的實體，而這表現出，嗅覺特有的無法碰觸的無奈。或是也可以反過來說，在監獄這個內心世界中所孕育出來的超現實觀念世界裡頭，嗅覺是處於比較接近的位置吧。

對北村透谷而言，超越現實觀念世界的美的指標，是存在前面柏克所頌揚的「崇高」當中³⁴，就如「所謂的真美，並非是形狀的判斷，而是想的領域」³⁵，對於感覺的態度本身，也包含著形而上學式的超越指向。「看到形狀的美醜後立刻決定是美是醜的話，那還不算是判斷美的最後」³⁶，與這相同的美意識中，所引導出來的認知是，「眼眸」和「鼓膜」皆不可能是判斷美醜的器官。最後，

³³ 北村透谷，〈人生に相渉るとは何の謂ぞ〉(1893年)，《透谷全集》第2卷（日本：岩波書店，1950年），頁124。

³⁴ 關於北村透谷與「崇高」請參考尾西康充，〈北村透谷の「崇高」概念〉（日本：《広島大学教育学部紀要》第2部，41號，1992年2月）。當中對於北村透谷所批判的山路愛山的人格「崇高」論，進行了詳細的比較考證。

³⁵ 〈人生に相渉るとは何の謂ぞ〉，前掲書《透谷全集》第2卷，頁123。

³⁶ 參考北村透谷，〈万物の声と詩人〉(1893年)。前掲書《透谷全集》第2卷，頁313。

北村的主張，成為盡力擺脫身體「Limit」而追求單一「道德」的精神主義，但我們要注意的是，在試圖超越與對象形體間的距離時，我們可以看到，試圖超越視覺中心主義的道德，露出了臉孔。

在視覺優勢的人類感覺世界裡，對於所聞到的味道，只能無奈地滿足於對象的屬性，也就是呈現對象物的視覺形象屬性。只要以視覺為基礎，薔薇的香味即使是表象薔薇，但也並非薔薇本身。在語言意思喚起的概念（signifié）領域裡頭，嗅覺味道在與視覺形象相較之下，會分配到多少程度？這答案會因對象而異（例如「大蒜」與「石頭」的差異一樣），但是無論是薔薇或大蒜，在語言意思內容當中，嗅覺勝過視覺的情況極為稀少吧。味道是與概念（signifié）保有最遠距離的感覺記號，因此，嗅覺很難從附屬於視覺的排列順序當中脫離，但相反的，透過微薄的實體性與對象（意思）的距離限制，嗅覺表象在呈現對象與自己間的「距離」、當中的空氣、氣氛或氣息等時，一直發揮著效果。就像是氣氛、氣息等詞中都有「氣」一樣，味道本身就是灑在空中的香水或香煙一樣，是氣體的東西（科學上，氣味是「味道物質」的蒸氣），結合了超越物象或身體輪廓的「印象」。當然，這在呈現性愛（場面的）時是很適合的，而圍繞在自己而非他人身體的味道，有時候也會與自我陶醉結合。但是當味道脫離了私人成對的關係或自我陶醉的身體領域，而被廣泛共有（公有）時，就會變成被嫌棄的可怕惡臭，或是開始發揮作為劃分階級或性別差異的權力記號機能。日本的自然主義與象徵主義文學在相互逕庭之下發現了嗅覺，並對其有所執著的理由，也是拜嗅覺所帶來的「印象」所賜。

阿蘭·柯爾本（Alain Corbin）《味道的歷史》，也灑脫地為我們道盡十九世紀西歐味道美學的歷史。當中所介紹的巴爾·札克（Balzac）、波特萊爾、佐拉、福婁拜、于斯曼（Huysmans）等近代法國作家們的嗅覺美學，其豐碩的程度實在令人無話可說。柯爾本對於波特·萊爾嗅覺表象中的性愛主義，做了很好的解說。「引發性慾的，並非是從拘謹身體所傳來的微香，而是裸體的香味，是結合了臥床的濕氣與熱氣的更濃郁的香味。連視覺隱喻也逐漸消失。女性早已不

是百合花，而是香袋……、芬芳的花束」³⁷。上田敏或蒲原有明等日本詩人，開始引進波特·萊爾等西歐象徵主義詩的是在一九〇〇年代，這與自然主義思潮以小說為中心，主導文壇的時代重疊，而在那之後，在詩裡頭也出現了將言文一致和自然主義一起提出討論的情況。我們必須要認為，這是象徵主義的概念，也被捲進某種混亂的情況當中。波特萊爾的「夜之和諧」（日文為「薄暮の曲」，也就是「夜曲」，Harmonie du Soir）透過上田敏《海潮音》（1905）的古風翻譯被介紹而出，也是在這種狀況之下。

時こそ今は水枝^{みずえ}さす、こぬれに花の顫ふ頃。
 （樹枝茂出新芽、枝頭的花在顫抖時）
 花は薰じて追風に、不断の香の爐に似たり。
 （花香追著風、像一直芳香的香爐）
 匂いも音も夕空に、とうとうたらし、とうたらし、
 （味道與聲音在黃昏的天空裡、toutoutarari toutarari 地旋轉著）
 ワルツの舞の哀れさよ、疲れ倦みたる眩暈よ、
 （華爾芝舞的悲傷啊、憔悴的昏眩啊）
 花は薰じて追風に、不断の香の炉に似たり。
 （花香像追風 像一直芳香的香爐）
 瘡に悩める胸もどき、キ"オロン樂の清搔^{すががき}や、
 （煩惱傷口心情、小提琴的顫抖啣）
 ワルツの舞の哀れさよ、疲れ倦みたる眩暈^{くるめき}よ、
 （華爾芝舞的悲傷啊、疲倦的昏眩啊）
 神輿の台をさながらの雲悲みて艶だちぬ。
 （像神轎檯子的雲悲傷地艷雅）

措辭太過古風，除了將標題取為「曲」之外，「とうとうたらし、とうたらし」（譯註：toutoutarari toutarari。能劇「翁」開頭唱的沒有意思的咒語）、「哀

³⁷ Alain Corbin，山田登世子、鹿島茂譯，《においの歴史 嗅覚と社会的想像力（新版）》（原著 1982 年；藤原書店，1990 年），頁 278。

れさよ」(悲傷啊)等，也都被轉成與原詩不同的意思，這些都是《海潮音》常常被舉出的部分，與其說是翻譯，內容反倒更接近翻案。因此，原詩中的性愛暗示或音樂的押韻=階調(harmonie)，也都失去原味。這當中，與觸覺或嗅覺戲玩著的嗅覺表象效果、柯爾本所說的性愛等，也都變得微薄。但這一句又如何呢？

時雄打開了抽屜。裡頭放著滲著髮油的緞帶。時雄拿起來聞了一下。不久之後站起來打開門。大行李箱用三條繩子捆起來像是即將要寄出，在那後方的是芳子慣用的棉被——鵝黃唐草花色的墊被與相同花樣的棉襖睡衣疊在一起。時雄將棉被抽了出來。思念的女人的油味與汗味，無可言喻地讓時雄胸口跳躍了起來。他在睡衣鵝絨領子最髒之處將臉壓上去，嗅著心裡深處思念的女人的味道。性慾與悲哀與絕望突然湧上時雄的胸口。時雄鋪好棉被，蓋上睡衣，將臉埋在冷冷的鵝絨領口哭泣。

這是晚《海潮音》兩年出版的田山花袋《棉被》(1907)著名的結尾。無須贅言，作品主角時雄聞的是女弟子芳子身上的油、汗味，這正是柯爾本所說的，她「裸體香味」的餘韻。從緞帶到墊被、睡衣等，時雄的嗅覺逐漸地從芳子的外部侵入到其內部(裸體)。「性慾與悲哀與絕望突然湧上時雄的胸口」的描述，幾乎完全說明了時雄的感覺與心情，但從將「性慾」與「悲哀與絕望」並列的這點來看，可以確認田山本人的浪漫主義意匠。如果性慾是對應「非常骯髒」的醜樣表象的話，那反覆提及的「思念」一詞當中，也對應著「悲哀與絕望」的哀愁吧。《棉被》是在性愛關係未遂之下結束，所以必須要有嗅覺味道的表象，而也正因為未遂，所以才醞釀出與滑稽並鄰的哀愁。無論如何，「醜的美化」表象指出了，動搖美醜界線的嗅覺表象的方向性。

《棉被》發表三個月後，在雜誌《帝國文學》中，以筆名「無極」發表的「肉慾與藝術」評論中，對「當下流行的性欲派」進行批評，並主張肉慾要成為藝術的話，需要「美衣」，也就是說技巧是不可欠缺的³⁸。無論如何，就《棉

³⁸ 無極，〈肉欲と芸術〉(日本：《帝國文學》156，1907年12月)。

被》來看，「聞」指的是術語層次的表象，而語言本身並未描寫味道。開始懷疑嗅覺表象方法的，應該是在詩的領域吧。

視聽諸感官，必須經常是鮮明與生氣昂然的。

視聽等互相交錯，參雜近代人的情念，這當中有銀光的聲音，嘹亮的顏色。

雖說心眼、心耳，但我們也是用各種嗅覺感官來感受靈魂的香味。會稱嗅味為卑官的，是那些不懂得深刻感受官能的人吧。

這是與《海潮音》同年，並較其更早刊行的蒲原有明的詩集《春鳥集》(1905)自序中的一節。這項宣言中，主張波德·萊爾式的共感覺或感覺的照應 (correspondence)、感覺的「近代解放」，而最重要的是將被視為「卑官」的嗅覺大肆提拔，因此，這項宣言本身應該被評價為紀念里程碑吧。但問題是，當中的「卑官」在蒲原實踐創作時，是如何地穿上「美衣」？關於這點，可以從同詩集所收錄的〈早晨〉來看。

朝なり、やがて濁川	進入早晨，不久後濁川
ぬるくにほひて、夜の ^え 胞を	發出微溫的氣味、像夜晚的胎
ながすに似たり。白壁に——	被放水裡漂流著。白色牆壁上——
いちばの河岸の並み蔵の——	市場河岸旁並排倉庫的——
朝なり、湿める川の霧。	早晨，濕潤河川的霧氣。
流るるよ、ああ、瓜の皮	流動吧、啊，瓜類的皮。
^{さなご} 核子、塵わら。——さかみづき	種子、垃圾。——浸在酒裡頭
いきふきむすか、霧はまた	像把酒氣悶著般，霧氣也
をりをりふかき香をとぎし、	有時蓋掉濃郁的香味，
消えては青く朽ちゆけり。	消失不見後化為藍色腐朽掉。

以上是蘊含嗅覺表象的第一聯與第三聯。這首詩順著時間的推移，描寫以日本橋附近為樣本的河岸旁混濁河川的風景。或許是微臭濁流的緣故吧，象徵夜晚的「胞」(胎盤，曾有分娩後將其丟到河川的習俗)、流在河川裡頭的「瓜

類的皮」等其他的廚餘、醉漢酒氣味（由於霧（靄）作為象徵）等等。光是引用部份，就不缺少發出可怕惡臭的材料。我們可以解讀這部分為，在第二節中提到的，將東京水溝污水發出的惡臭寫實地描述出來。即使是同時代，當中也有像河井醉茗等人一樣，並不認為這首以都市醜陋風景為主題的詩是象徵詩，而是將之評價為，詩壇中可以與小說《棉被》相較逕庭的「自然主義先驅者」³⁹。

關於這首詩，在《明星》雜誌所策畫的共同評論會中⁴⁰，上田敏或與謝野鐵幹都將焦點集中在詩作技巧的巧妙，並高度讚賞是傑作，但馬場孤蝶卻是批評這首詩的「難解」、措詞與修辭的艱澀等，也就是說，評論會都將焦點放在詩意橫跨行與行之間、也就是「跨句技巧」，對於醜惡東西感覺（嗅覺）的表象，完全不被理會。例如在第一連的前半段，將「進入早晨／不久後濁川發出微溫的氣味／像夜晚的胎被放水裡漂流著」（「朝なり、／やがて濁川ぬるくにほひて、／夜の胞をながすに似たり」）改行後，變成七五調定型音律，因而產生跨行「技巧」⁴¹。第一行「48」音律等，也是在閱讀時，要先將詩意分割成「435」後，再組成「75」定型韻，因此需要有複雜的閱讀過程。

矢野峰人的〈早晨〉評論，是將這首詩作為敘景詩，因此贊成前面河井的評價，在此同時也介紹了對於這些評論作者蒲原親自寫給矢野的私信（1943年）中曾進行反論說，原本的企圖是在表現「作為被心鏡照映出來的一個人生片段，是從無意識狀態，轉移到有意識的世界過程中的煩惱與徬徨」⁴²。

也就是說，作者的企圖是希望這首詩被看成象徵詩，而非自然主義詩。這點和前面提到的，在韻律上的精緻複雜技巧有密切關係。但作者蒲原在這方面的執著，還有其他意思。這就是蒲原在《春鳥集》之後所刊行的《有明集》（1908），也正是因為受到自然主義年輕詩人在共同評論中⁴³的殘酷評論，於是決定停筆

³⁹ 河井醉茗，〈詩の評釈〉（日本：《文章世界》4卷5號，1904年4月）。

⁴⁰ 上田敏、馬場孤蝶、與謝野寬，〈春鳥集合評〉（日本：《明星》，1905年9月）。

⁴¹ 須註明的是「跨句」本身在日本和歌修辭技巧中早已發展成熟，這點從蒲原的詩也能得知。我們必須想起《春鳥集》在序裡頭，曾贊許清少納言或芭蕉的感覺表象技巧。這點也關連到，我們對於上田敏翻譯詩《海潮音》中的古典主義，是無法單從今日的角度來判斷說那是時代錯誤。

⁴² 矢野峰人，《蒲原有明研究（增訂版）》（日本：刀江書院，1959年），頁148。

⁴³ 松原至文、藪白明、福田夕咲、加藤介春、人見東明，〈『有明集』合評〉（日本：《文庫》，1908年2月）。

的事實。「矯情的我、美化的我、裝飾虛偽的我」、「貴族式的空想、貴族式的經驗的詩」、「這首詩欠缺的是活力、生動、深度，更進一步說，就是沒新鮮感」等等。這些批評對於努力主張「經常必須要有新鮮感」的蒲原來說，應該是從未預料過的攻擊與不理解。

《有明集》更大膽的進行音律配置實驗，也因此文本的難澀度也為提升，但在〈茉莉花〉等的作品裡頭，呈現的是象徵詩的一個完形，而且也實現了成熟非常高的嗅覺表象。面對打碎自己自負的自然主義暴力，為何蒲原有明的象徵主義，會如此的無力呢？這是很難回答的問題，但我們有必須要確認的是，蒲原象徵詩在技巧（美）上的實驗精神與想要將感覺解放到「新鮮」（fresh）的野心，最後無法相容。即使描寫惡臭、即使素材再怎麼醜陋，感覺還是被封鎖在雕琢的語言牆壁裡頭，而語言也無法散發味道。因此，讓諾德焦躁「頹廢」的不穩力量，在未發揮之前就退到後場了。

隣の家の穀蔵の裏手に	隔壁家穀倉的後頭
臭い塵溜が蒸されたにほひ	垃圾悶出惡臭味
塵溜のうちのわななく	垃圾堆當中隱藏的顫動
いろへの芥の臭み、	各種廢棄物的臭味，
梅雨晴れての夕をながれ	飄盪在梅雨轉晴的黃昏
漂つて、空はかつかと爛れている。	飄盪著，天空激烈地腐爛了。

這作品發行在《春鳥集》與《有明集》兩本詩集之間。川路柳紅的〈垃圾〉（1907）在近代詩通論當中，頂著最早的口語自由詩的榮耀。也就是說，近代詩的紀念之作，就是這種沾滿惡臭的自然主義詩。從被悶發臭到的垃圾堆中，傳來蟲蠖們「憂苦」、「悲哀」的哭泣聲。若說這些「憂苦」、「悲哀」也和《棉被》結尾中的「悲哀與絕望」是相同性質的哀愁的話，那就沒得討論了，但是這樣處理的嗅覺表象，將蒲原有明的象徵詩所趕到的邊緣之處，也有著一處近代詩的陷阱。在藉由口語這個統合國民裝置的國語同等於國民語裡頭，惡臭又發展成被共有的東西。為了對抗語言與表象的均質化，必須要找到一個方法，來將釋放惡臭的垃圾堆踢走，讓醜陋東西的表象連接到個別感受的性愛

(eros)。對於這個課題，嘗試用敏銳嗅覺來回應的也就是——如在第一節最後所提到的荻原朔太郎的詩吧。將荻原所說的「特異且共通的個別情感」(他經常喜好使用「感情」這個字)，重新理解成是對於「感覺」的評語，是件有意義的事。

さうしてさびしげなる亡霊

(如此孤獨的靈魂)

貴女のさまよふからだの影から

(從她漂泊的身影子當中傳來)

まづしい漁村の裏通りで 魚のくさった臭ひがする。

(貧窮漁村後巷裡 發出魚的魚腥味。)

その腸はたわらは日にとけてどろどろと生臭く

(那是內臟在太陽底下融化的臭味)

かなしく せつなく ほんとにたべがたい哀傷のほひである。

(哀愁 痛心 實在是令人無法入口的哀傷味。)

荻原在「鮮亮的墳場」(1922)以及之後的文本中，將腐臭塑造成一種美，更進一步說，就是將嗅覺表象洗鍊到日本詩的最高境界⁴⁴。這恐怕是在超越蒲原有明的挫折之後，詩的文本才首次得到「能聞到味道的語言」。但是在邁向一九二〇年實驗現場之前，我們還是必須將感覺表象的各種苦鬥痕跡，從二十世紀初期中探索吧。

譯註 1：論文中的相關作品引用，皆由本論文譯者翻譯。

譯註 2：論文中的強調標記皆為原文所附加。

⁴⁴ 關於荻原的嗅覺表象與「腐爛」的主題化，論者曾以《青貓》為中心進行論述。請參考坪井秀人，《荻原朔太郎論《詩》をひらく》(日本：和泉書院，1989年)。