Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Philosophy

5-21-2013

尼采早期著作中本原和共同體之思

Wing Sum LAW

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/philo_etd

Part of the [Philosophy Commons](#)

Recommended Citation

羅詠心 (2013)。尼采早期著作中本原和共同體之思 (碩士論文, 香港嶺南大學)。檢自 http://dx.doi.org/10.14793/philo_etd.9

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Philosophy at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Theses & Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

尼采早期著作中本原和共同體之思

羅詠心

此論文為哲學哲學碩士學位課程之部份要求

嶺南大學

二零一三年

論文撮要

尼采早期著作中本原和共同體之思

羅詠心

哲學碩士

本篇論文由朱利安·揚恩對於尼采的詮釋來展開討論，以重新思考尼采思想中本原與共同體的問題。

一般認為尼采哲學是一種反宗教思想，其更明確地宣稱自己為反基督。揚恩則提出尼采的思想是宗教的，此正與一般的理解背道而馳。揚恩理解宗教的其中一重要面向是共同體的建立，其對於共同體的概念有一預設，於統一一意義下思考共同體。並論述此種共同體思考亦見於尼采的思想中，從而論證其是一宗教思想家。

本文主要規範於尼采的早期著作《悲劇的誕生》來進行論述，以考察揚恩的論述能否成立。揚恩理解共同體作為統一整體，統一的整體得以建立有賴於一個基礎，此基礎亦即本原之意。因而本文所針對的問題正是尼采所理解的本原。揚恩論述尼采酒神精神正是此種本原，此亦如同叔本華的原一之意，由此可見其仍於一種形而上學的結構下詮釋尼采，亦顯示出其並沒有對共同體的概念作出反思。筆者認為尼采的思想正有著超出形而上學的面向，酒神作為本原已是自身區分著的。而共同體亦非一整體，而是作為分延。此與揚恩的理解不同，由此得出其所斷定尼采是一宗教思想家是難以成立的。本文以本原和共同體的問題作為切入點，從而開展出一種對於尼采早期著作的重新思考。

聲明

本人謹此聲明，本論文為原創性之研究成果，所有已發表或未發表著作之引用，均已適當註明出處。

SIGNED

羅詠心

二零一三年五月二十日

畢業論文核准頁

尼采早期著作中本原和共同體之思

羅詠心

哲學碩士課程

論文審查委員會:

	(主席)
黃慧英博士	
	(校外考試委員)
文潔華教授	
	(校內考試委員)
鄭宇健博士	
	(校內考試委員)
譚家雄博士	

導師:

譚家雄博士

副導師:

Prof. Paisley Livingston

代教務會核准:

SIGNED

施雅德教授

高級學位課程委員會主席

21/5/2013

日期

目錄

導論.....	1
問題陳述.....	1
回顧理解尼采為宗教思想的論著.....	2
共同體的問題及翻譯.....	4
研究範圍及文本的翻譯選取.....	6
第一部份	
第一章、日神和酒神與形而上學結構.....	9
第二章、揚恩的形而上學假定及其共同體概念的基本預設.....	13
純粹的酒神——本原純粹性的追尋.....	14
懷鄉情結——重新居有本原的可能性.....	16
第二部份	
第三章、悲劇中的戲劇模仿.....	19
歷史上酒神和悲劇的關係.....	19
戲劇的模仿問題——影像的異質性.....	22
第四章、音樂中心主義.....	33
以音樂的本質思考語言.....	35
語言的本質作為隱喻.....	36

聲音與影像的倒置——重思《悲劇的誕生》的模仿結構.....	38
第三部份	
第五章、辯證揚棄——模仿作為重新居有過程的中止.....	43
模仿作為重新居有專屬性的辯證.....	44
模仿作為專屬性的實現.....	47
模仿作為重新居有過程的中止.....	50
第六章、本原與共同體.....	54
結論.....	57
參考書目.....	58

致謝

衷心感謝譚家雄老師和 Professor Livingston 多年來對學生的鼓勵、信任和關心，感激兩位老師對學生的教導及給予本篇論文寶貴的意見。十分感激譚老師對學生的諒解，老師的說話令學生得以成長。

感謝黃慧英老師和盧傑雄老師對學生的關心和支持。

謝謝祖母、父母和家人的愛護和體諒。

感謝三位摯友，李煒琦小姐、蕭潔琳小姐和邱玉瑩小姐一直陪伴在筆者身邊。

感激菩提園的志師兄、朱姑娘、劉師兄和豪師兄於筆者最困難的時候，提點和鼓勵筆者。

謝謝每位曾幫助筆者的人，沒有諸位的支持，此論文著實難以完成。

導論

本文題為「尼采早期著作中本原和共同體之思」。本文以揚恩(Julian Young)對尼采的詮釋為宗教思想來開展討論，所針對的是於尼采最早的著作《悲劇的誕生》(*The Birth of Tragedy*)，其所思考的本原問題。尼采於此著作中雖沒有明言一個共同體(*community*)概念，但由其對本原問題的思考，已能對揚恩所預設的共同體概念給予一個回應。本章將先對研究問題作一陳述，並會簡述於近年詮釋尼采為一宗教思想的論著。以及闡述本文的研究範圍及限制。

問題陳述

一般詮釋尼采為一反宗教的思想，由於他宣稱「上帝之死」，亦明確地稱自己是反基督的。尼采說過：「我譴責基督教，我針對基督教會提出了所有控方口中能夠提出的最令人恐懼的指控。」¹但有另一種詮釋則與此背道而馳，指雖然尼采反對基督教，但其仍未脫離一宗教思想。其中一個提出此詮釋的是揚恩，他表明尼采雖反對基督教但並非就此而為一種世俗主義，而是希望有另一宗教的復興——希臘宗教。

揚恩理解宗教之為宗教必要建立出一個共同體，其更表明貫穿尼采的整個寫作生涯都有著建立出一個統一共同體的思想。因而其得出尼采是一種宗教

---

¹ 尼采著，《敵基督者》(*The Antichrist*)，中譯見於《尼采與基督教思想》，頁 77。

思想的結論。宗教的神都只是追尋最終根據的一個表現，以一個本原統攝萬物為一個整體，或揚恩所說的共同體。因而整個問題都是在於那個能作為統一出一個整體的本原上。下文將以尼采思想中的本原問題開展，從而考察尼采會否依循揚恩的預設來理解共同體這一概念。

尼采提出「上帝之死」，上帝並非只規範於宗教的神，其所針對的正是整個形而上學以本原為奠基的思想模式。按揚恩的理解則尼采仍沒有脫離追尋一個最終根據的思想。只是以另一個本原作為奠基者。如此即尼采仍然落入了其自己所提出的上帝之死所帶來的虛無主義的困局。雖然早期的尼采某意義下仍受著形而上學的制肘，下文的論述正顯示出尼采的思想並非再追尋一個唯一的本原、根據，而是顛覆了整個由本原所建立的結構，有著一超出形而上學的向度。如此亦可說是其面對虛無主義所提出的一個新方向，一個新的思想任務。

回顧理解尼采為宗教思想的論著

自海德格爾詮釋尼采為最後一個形而上學家並指其思想脫離不了存在-神學(onto-theology)，即認為尼采仍以一個最終極的存在者來思存在本身，此是對存在本身的遺忘，因而尼采仍未能超越整個形而上學作為存在-神學的思維。近年亦有詮釋尼采為一宗教思想的討論，本文以下將簡述兩位，分別是 Fraser 及揚恩，後者對尼采的詮釋更是本論文主要的論題。二人都認為雖然尼采宣稱自

己為反基督，但其思想中仍有一宗教的面向。以下將先指出 Fraser 於其著作

*“Redeeming Nietzsche- On the piety of unbelief”*的觀點。

Fraser 論證尼采的整個思維都是一救世論(soteriology)的模式。其理解救世論分別有兩個前設：(一)即假定人已於一疏異(alienated)的狀況或已失去了、疏離於其根基。(二)即基於(一)因而要克服此疏異，而提出一個終極真理(ultimate truth)作為拯救，拯救即人與此真理融合為一。任何救世論的模式都已對於人之為人有一個預設，此亦可理解為人的理想狀態，並且理解人的現狀已是一疏異的狀況或人已失去了其理想的存在，因而才有需要拯救人的現狀。對於理想存在的追尋，同時亦是對現狀的否定。Fraser 認為基督教及柏拉圖的哲學都是此種模式，分別只是在於二者所指的作為拯救的終極真理有所不同，前者指的是上帝，後者則是理型。其論述尼采一方面反對此種救世論，但另一方面仍脫離不了作為一種救世論。「尼采的反神學或許是對基督教救世論的拒絕，但其有很多東西仍然由此借用過來。」²其指尼采仍有(一)的前設，對於人的現況有一消極的評價，與上述兩種救世論之所以不同只是在於尼采對真理的理解，即真理並非為可取的，亦無助於拯救。真理即《悲劇的誕生》中所說的林神真理(Silenic truth)，是一矛盾痛苦的真理，因而與真理的融合不可能是一拯救。Fraser 理解：雖然與基督教或柏拉圖的救世論不同，但尼采最終仍提出以藝術作為拯救以致

---

² 原文為“Nietzsche’s atheology may reject Christian soteriology, but it borrows substantially from it nonetheless.” Fraser Giles, *Redeeming Nietzsche On the piety of unbelief*, P. 2.

予人不會屈服於林神的真理下。因而乃是一審美救世論(Aesthetic soteriology)。

以上是 Fraser 詮釋尼采為一虔誠的、宗教思想的論點，亦可見其對《悲劇的誕生》的理解為一審美救世論。

本文主要以揚恩的著作“*Nietzsche's Philosophy of Religion*”來開展對尼采的論述。因而此章將暫不討論揚恩的觀點，第二章將進入論文的主題，並會闡述揚恩對《悲劇的誕生》討論。揚恩以共同體的問題為思考尼采的切入點，詮釋尼采為建立同一性共同體的思想，而共同體的建立又是界定其為一宗教思想家的準則。這裡我們先陳述一般對共同體概念的理解及翻譯。

共同體的問題及翻譯

於日常的應用上，「共同體」這個詞的指涉對象甚為廣泛。一般可以指一個民族、一個宗教團體、一個睦鄰關係、一個家庭，甚至是網絡上的虛擬共同體等等。我們向來都理解共同體作為一個整體。整體以成員資格來給予次級事物(個體或個殊事物)一個身份，次級事物作為一個成員，以整體來界定自身，是整體之下的部份。共同體使得分離的個體融合為一體。此種由整體來思考共同體的預設正根植於形而上學。形而上學理解所有事物都有一個本原，由一個本原來界定事物，因而事物都被統攝於這一個本原之下作為一整體。

社會學亦有一對於共同體的界定，德國的社會學家騰尼斯(Ferdinand Tönnies)提出了兩種人類組織的區分，社會(Gesellschaft)對立於共同體(Gemeinschaft)。共同體是一天然的如血緣般的連結。社會則是建立於共同體的瓦解上，是一異化了、衰落的狀態，只是單純的力量與需要的組織和分佈。³此區分顯示了一種思考共同體的重要面向——失落共同體的懷鄉意識，懷念有一預先在場的共同體，渴望恢復此共同體來克服社會此種異化的狀況。此種懷鄉意識亦即形而上學對本原的追尋，有一早先在場的本原，並渴望能恢復、重新居有此失去了的本原的在場性。此種懷鄉式或重返本原的渴望對共同體的思考影響深遠，亦可見共同體一直都難以脫離形而上學的界定。

此共同體思維如此根深蒂固，以致我們從未對此置以懷疑，亦從無追問共同體作為整體的預設如何可能？整體是否可能成立得到？有否超出共同體作為整體的可能性？以上所理解的共同體都離不開一本原的預設，以本原來建立一個整體。因而共同體的問題正是整體如何可能的問題。對共同體的思考亦同時是對整個形而上學的重思，以求重新追問形而上學的本原觀的基本預設。⁴

揚恩的“community”一字，中譯為「共同體」，「共同」(common)，一般指有一東西是兩個或以上的事物所共同的或共有的。此即由一個本原或基礎出發思

---

³ 讓-呂克·南希(Jean-Luc Nancy)著；夏可君編校，《解構的共同體》，頁 23。

⁴ 於南希《非功效共同體》(*The Inoperative Community*)的著作中，其提出對共同體概念的反思，欲展示共同體概念一直遭受著形而上學所制肘，任何以整體出發思考共同體，包括極權主義、法西斯主義、共產主義，其以內在主義名之，都有著一追尋本原的渴望。甚至個人主義都是以一主體作為基礎，追尋一絕對內在性。這些都是其欲解構的對象。南希的著作提供了一個重思共同體的新方向。

考，本原給予事物界定，賦予事物一自身同一性(identity)，致使他們可以宣稱自身之為某一物。此本原凌駕於事物之上，同時統攝事物作為一個整體，整體之內的事物為之共同，大家有著共同屬性(shared property)或同一個本原。此本原可以是神、國家、民族、本性、語言等等。這個由本原所統一的整體，有著一封閉性。所有整體之內的事物都必先被認同(identification)進整體之中，並且排斥他者(不能被認同者)於整體之外，為的是保持著自身的同一性或本原的純粹性，本原正是此認同或排斥的根據。由此可見，「共同體」此翻譯有著本原的形而上學基本預設。“community”的另一翻譯為「共通體」⁵，此所強調的是「共通」而非「共同」，「通」有通道(passage)之意，通道一方面指回溯的本原已是自身區分著的本原，另一方面指終點亦延遲著到場。所展示的正是一純粹的、自身同一的本原的不可能性。⁶「共通體」的翻譯顯示了一超出形而上學同一性共同體的預設，是對同一性的解構，以揭示同一性共同體根本不可能成立得到。

研究範圍及文本的翻譯選取

本文將主要討論尼采最早的著作《悲劇的誕生》，亦包括尼采於 1886 年對前者所寫的序言及於《瞧！這個人》(*Ecco Homo*)中對此著作的兩篇反思。並輔以部份早期的文章和筆記，如尼采於 1873 年所寫的“真理和謊言之非道德論”和

---

⁵ 此「共通體」的翻譯是夏可君於翻譯南希的《非功效共同體》時所採用的。南希於此書的中譯本序亦有討論此翻譯問題。詳見《解構的共同體》，頁 2。

⁶ 同上

“酒神世界觀”。⁷本文針對揚恩對於尼采的詮釋展開，並首先由揚恩的詮釋中理出兩個重點來開始對尼采的討論。由於揚恩有一很強的宣稱，其認為尼采整個思想生涯都有復興一個統一共同體的希望，經過揚恩的詮釋後尼采真的沒有脫離形而上學，或可說如海德格爾所言尼采是一形而上學家。向來理解尼采早期的著作仍有著一墮進了形而上學的曖昧性，筆者試由其最早的著作來看尼采的思想是否已有一超出形而上學結構的向度。此處可先簡述下文論述所依循的兩個重點。一是本原的純粹性的問題。此所針對的是統一的整體(揚恩的共同體概念正是一個整體的建立)如何可能的問題。第二個問題將針對的是揚恩對尼采作為一懷鄉式本原追尋的預設展開討論。揚恩如何預設尼采所思的模仿或藝術為一重新居有專屬性的辯證模式。此問題所探討的正是通過辯證過程專屬性能否達到。專屬性正是共同體作為整體得以統一的那個基礎。

雖然於尼采的思想中並沒有明言一個共同體的概念，但我們可以理解任何統一的共同體的預設都植根於一個本原。此本原問題即尼采對酒神精神之思。因此由尼采對本原的理解，正可給予共同體的問題一個回應。

一般都視尼采為晦澀的思想家，由於其有多部著作都以格言的形式寫成，以致對其理解造成一定的困難，亦難以找出一個系統來統一其思想。尼采自己亦明言無意要求讀者以一個系統來統一其思想。其所欲打破者正是著作之為作

---

⁷ 詳見參考書目。

品的限制。⁸如德里達所言「閱讀、寫作、文本在尼采看來乃是對某種意義的原始創造，但這些創造活動並不首先具有這種意義以供記錄或發現。」⁹任何閱讀都必然是一開放而非封閉的過程。以下將看到尼采文本所開放出的思考。

尼采原文為德文，筆者不懂德語，故只能透過各英文及中文的譯本互作參照來研讀尼采著作。筆者中譯引文多用周國平先生的譯本，“真理和謊言之非道德論”一文則按田立年的譯本。若譯文與英譯有出入的地方，亦另於註腳交待。此文所用部份引文並無中譯本，翻譯皆出自筆者，此會另於註腳標明並加上原文。

以下主要依據揚恩對《悲劇的誕生》的詮釋展開討論，及闡述其指尼采是一宗教思想家的論證。本部份首先將探討日神與酒神的二元對立與形而上學結構的關係。繼而將論述揚恩如何受制於一形而上學結構來思考尼采，及其對共同體作為統一性的預設，從而開展尼采是否一宗教思想的討論。將先由兩個主題來探討酒神是否一純粹的本原，它們分別是悲劇中的影像的異質性及音樂中心論。此兩個主題針對的正是揚恩理解尼采的酒神有著純粹性的問題。接著，將會論述尼采是否一懷鄉式的本原追尋。

---

⁸ 筆者將不會於此處處理尼采的寫作方式與及其對作品的解構問題。此可參考拉庫一拉巴特(Philippe Lacoue-Labarthe)於“The Detour”所提出的觀點。

⁹ 德里達(Jacques Derrida)著；汪堂家譯，《論文字學》(*Of Grammatology*)，頁 25。譯文按朱剛著，《本原與延異德里達對本原形而上學的解構》。

第一部份

第一章、日神和酒神與形而上學結構

尼采最早的著作題為《從音樂精神而產生的悲劇的誕生》¹⁰，誕生一字有本原之意。¹¹海德格爾曾給予其對本原的理解，「一個事物從何而來，通過什麼它是其所是並且如其所是。某個東西如其所是地是什麼，我們稱之為它的本質。某個東西的本原就是它的本質之源。」¹²即用海德格爾的語言，本原即存在者之所以存在的根據。因此悲劇的誕生其實是對於悲劇的本原的追問，以音樂作為悲劇的本原。

傳統西方哲學作為形而上學，由泰勒斯所言「水是萬物的本原(*arche*)」¹³開始，一直都離不開對於本原的追尋。由存在者出發追溯其根源，本原之思即思考存在者如何作為其自身出場。所尋求的都是一統攝所有事物的最高原則或最終根據或最高的存在者(第一因)來為存在者奠基。各個哲學家作為形而上學家的分別只是在於最終根據的不同而已，如：理型、神、主體性等，事物都被統攝於這一根據之下，因而才會作為一個存在者的整體。整體之所以能構成，實來自於一個本原的預設。自以本原作為形而上學的基本問題開始，同時亦生起一

---

¹⁰ 尼采後來於《瞧！這個人》中對此反思，認為「希臘精神與悲觀主義」是一較不含混的題目。

¹¹ 福柯於其著作「尼采、譜系學、歷史學」中，亦指出尼采的本原(*Ursprung*)一字會與以下四字替換使用，出現(*Entstehung*)、出身(*Herkunft*)、來源(*Abkunft*)、誕生(*Geburt*)。追問悲劇的誕生即追問悲劇的本原。

¹² 海德格爾著；孫周興譯，「藝術作品的本源」於《林中路》，頁 1。

¹³ 希臘文 *arche* 一字，中譯一般可譯為本原、根據、原理、原則、基礎，此字亦有開始、發端和目的之意。形而上學理解一方面於開端處有一個本原，另一方面亦指於終點處可以達到這個本原，作為某個終極目的。因而本原有終點、目的之意。

等級結構，及一系列的二元對立，如真實與虛假、智性與感性、本原與模仿、必然與偶然等。於此等級結構中，一直都是高舉前者而貶抑後者。事物(存在者)一直都被視為第二序或派生性的，其背後的根據或本原才是真實。自始兩個領域便截然區分，一是形而上領域作為事物之所以可能的本原，一是具體事物作為本原的再現或摹本。若此結構放於康德的哲學中，可說是本體界和現象界。或叔本華所說的意志(will)和表象(representation)的二元區分。

叔本華理解的表象世界即是受時空形式所加諸的對象所構成的世界，是依循因果關係的。而此只是一形而上之物即意志的表象，而意志才是世界背後的真實、本原。可見叔本華的哲學都離不開此本原學的結構，並含藏二元對立的等級制。一般都以叔本華的形而上學二元結構為思考悲劇的誕生的背景，而認為尼采以叔本華的意志和表象來理解酒神和日神的對立。以下將先指出尼采對二者的描述，及說明二者如何被理解為二元對立結構。

尼采對於古希臘悲劇的起源的追問，提出悲劇由兩種藝術沖動的結合而產生，此兩種完全異質(heterogeneous)的沖動相互鬥爭，最終達至和解而產生悲劇作為希臘藝術的頂峰。尼采以兩個神的形象一日神阿波羅和酒神戴奧尼索斯來象徵此二元藝術沖動或狀態。日神阿波羅是發光者(der Scheinende)¹⁴，其使事物

---

¹⁴ Sallis 於 *Crossings Nietzsche and the Space of Tragedy* 一書中曾提及 Schein 此字有光亮(shine)、外觀(appearance)、假像(semblance)多個意思，而此字的動詞 scheinen 亦有照耀之意。任何事物有一外觀，其必要顯現自身，讓自身照耀出來，而作為某物的外觀一方面可呈現事物作為是其所是，另一方面亦可呈現事物是其所不是，因而亦有假像之意。詳見下，第三章戲劇影像的部份。

呈現美的外觀，夢是日神的自然表現。日神製造出美的影像如夢中的影像一般，人們會停留於觀賞美的影像而獲得沉思的快樂。即人們知道此外觀同時是一假象，假象即只是一遮蔽的層面¹⁵，因而人會停於自身的界限、個體性(individuality)之內，與影像保持距離而不會融入於影像中，因此阿波羅作為德行之神其劃出界限同時保持界限，教導人適度(moderation)不超越及要「認識自己」(self-knowledge)即是對自身界限的認識。尼采理解希臘藝術中的造型藝術，如史詩、繪畫、雕塑正是日神藝術的典型。¹⁶酒神戴奧尼索斯與日神的藝術沖動有著極大的對立。酒神體現於醉(intoxication)此自然生理現象，是一迷狂(ecstasy)狀態¹⁷，是一情緒的釋放，並且是一痛苦與狂喜交織著的狀態。酒神是越界(transgression)、界限的瓦解(disruption of limit)、溶解個體(dissolution of individual)、過度(excess)的表現。個體之為個體在於其於一界限之內，能與其他事物區分開來，於迷狂狀態下，人作為個體會走出自身(being outside oneself)，但非進入另一個個體中，因此越界的同時亦瓦解了界限本身。音樂作為非造型藝術是酒神的藝術形式，音樂與舞蹈正有一溶解個體的力量。¹⁸由此可見，二者是完全對立及不可能協調的。

日神與酒神看似仍停留於形而上學的對立中，尼采似乎仍有一本原的預設，

---

¹⁵ 日神影像的複雜性詳見下文。

¹⁶ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章一、二、四，頁 88-95，99-102。

¹⁷ 德文中 Ekstase(中譯為迷狂/綻出)一字，形容詞為 ekstatisch，由 ek「走出去」與 statish「靜止狀態的」組成，有走出自身以外(being outside oneself)，越界的意思。

¹⁸ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章一、二、四，頁 88-95，99-102。

以酒神作為本原，其客體化自身而成為現象。此好像完全對應於叔本華原一與現象的區分。尼采亦說悲劇的本質是歌隊/音樂。此亦好像理解悲劇以酒神作為本原，悲劇是一酒神的重生/再現。若以另一方式表述，可說尼采仍殘留著一音樂中心論¹⁹(詳見第四章)，此亦是一形而上學結構的表現。無可否認尼采此文仍有著墮入形而上學的曖昧性。因而揚恩對尼采採取形而上學的閱讀亦並非全無道理。問題是尼采會否全盤接受此模式，其終究是形而上學的繼承還是克服？下文將以多個問題展開以說明日神與酒神結構的複雜性根本不能放於二元對立的模式中。酒神亦不會是一純粹的本原，而是一深淵(*abyss*)。²⁰

---

¹⁹ Lacoue-Labarthe, "The Detour", in *The Subject of Philosophy*, P. 14-36.

²⁰ Sallis, "The Truth of Tragedy", in *Double Truth*, P. 161.

第二章、揚恩的形而上學假定及其共同體概念的基本預設

揚恩於其著作“*Nietzsche's Philosophy of Religion*”²¹中論證尼采是一宗教思想家，其理解宗教有兩個前提。一、是能回答人的生存問題即死亡和痛苦的問題。二、能建構一共同體。揚恩論證此二者都見於尼采的思想中，因而得出尼采是一宗教思想的結論。揚恩幾乎對尼采的所有著作都有一闡述，其相信尼采由寫作《悲劇的誕生》開始一直到最後都有著此宗教共同體的思想。本文將只規範於尼采最早期的著作來作探討。揚恩以共同體的建構作為宗教的本質性前提，其對共同體概念亦有著一預設。承上文，向來共同體的概念都沒脫離形而上學的同一性前設。揚恩亦依循著此共同體的概念來詮釋尼采。揚恩曾指出一種文化、一個民族、一個國家的建構都有賴於一「最終的統一者」(ultimate unifier)。其亦說由一基本精神(fundamental ethos)來統一一個文化，給予成員一共同體、根性、同一性之感和意義。²²這裡所說的最終的統一者和基本精神都是本原之意。以一本原來統一一個共同體。由此可見揚恩所理解的共同體亦於同一性的前提下。

以下分別以兩個重點來考察揚恩對尼采的詮釋，指出揚恩的詮釋仍含藏著形而上學的預設，下文將就著此兩個重點來展開對尼采的討論。

---

²¹ Young, J., *Nietzsche's Philosophy of Religion*, United Kingdom: Cambridge University Press, 2006.

²² Young, *Nietzsche's Philosophy of Religion*, p. 27.

純粹的酒神(**pure Dionysian**)——本原純粹性的追尋

如上述對酒神的闡述指出，尼采的酒神似乎可放置於一形而上學的二元結構中，即原一與現象的對立中。酒神作為原一即一使得現象之所以可能的本原。按照揚恩的理解，其當然會同意酒神即是原一，但單純以二元對立結構是否足以掌握尼采對酒神之思？

尼采區分了兩種酒神的狀態，一是純酒神狀態，二是希臘人的酒神或稱為改造了的酒神(**modified Dionysian**)。如以上所述酒神於醉的自然現象中體現，是一種越界的表現。尼采描述的純酒神是一野蠻人的節日，是一種完全的界限的消解，人與整個自然融合為一。人復歸獸性的狀態，家庭、倫理，一般以界定人的界限都打破了，是一種完全的越界。希臘人的酒神節則是於藝術的層面，通過音樂、舞蹈、悲劇來模仿純酒神的醉的狀態，是一受文化支配的活動而非一種完全的越界。此種改造了的酒神可於悲劇中體現即已是一日神與酒神的結合的表現，而與純粹的酒神不同。

若理解純酒神即原一或本原，那麼悲劇或改造了的酒神會否都是返回原一之意？揚恩雖然都指出純酒神與悲劇有分別，但按照其理解悲劇都是返回原一/本原之意。因而其仍可將悲劇放於二元對立結構中來理解。

尼采曾表明「悲劇的本質只能被解釋為酒神狀態的顯露和形象化，音樂的

象徵表現，酒神陶醉的夢境。」²³悲劇之為日神與酒神的結合，即有一透過日神的影像再現(representation)酒神的模仿結構。悲劇的本質正是於酒神的再現上。若根據揚恩的詮釋，透過日神的再現，酒神本身作為本原能如其自身的再次成為在場。再現意為讓不在場的本原，能於當前再次成為在場。正因為揚恩理解透過日神再現能返回本原，其才會說悲劇神話(日神影像)如同一般神話一樣有建構出同一性的共同體的功能。因為同一性的共同體必先預設了一本原。若酒神能透過再現而重返回來，即有一本原能統一出一個整體，亦即共同體的建構。此亦是純粹的意思，即酒神作為其本身(as such)的意思。若於揚恩的理解下悲劇或改造了的酒神都仍是一對於純粹的、不受污染(contaminate)²⁴的本原的追尋。

悲劇中的戲劇現象(即日神影像部份)是對於酒神(本原)的再現，我們要思考的是透過戲劇的再現本原能否再次成為在場。若理解其能再次在場，會否如其自身或已是一有著距離(spacing)的本原²⁵、污染了的在場？問題是有否一個不受日神污染的酒神？若酒神必然受到日神的污染，二元對立結構是否還可能？此思維會否更能掌握尼采所說的日神和酒神的結合？這些都是我們需重新思考的問題。此處只是先點出由揚恩的詮釋引發的思考，於下文再作詳細討論。(詳見悲劇的戲劇模仿及音樂中心論的問題)以下先說明揚恩對尼采的詮釋的另一重點。

---

²³ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章十四，頁 142。

²⁴ Lacoue-Labarthe, "The Detour" in *The Subject of Philosophy*, P. 16.

²⁵ Sallis, *Crossings Nietzsche and the Space of Tragedy*.

懷鄉情結——重新居有本原的可能性

揚恩的詮釋的另一重點在於其理解尼采仍有一對本原追尋的懷鄉情結。尼采於《悲劇的誕生》中指出悲劇發展為希臘藝術的頂峰後，出現了悲劇的衰落及死亡。此歸咎於蘇格拉底和歐里庇得斯。由於蘇氏的希臘樂天借歐里庇得斯之手將酒神因素排除到悲劇之外，而主張以「可理解的才是美」的標準來評判悲劇。蘇氏的理性與酒神精神形成一對立，因而主張排除後者。悲劇因此而衰亡，此同時亦是神話之死。尼采對立了悲劇的希臘(tragic Greece)與沒落的希臘(declining Greece)。

同時尼采指現代文化正是此種蘇格拉底主義，是一失去酒神精神的文化、沒落的文化。揚恩因此理解尼采有一恢復前蘇格拉底的悲劇時代的渴望，以悲劇希臘作為一模型/本原，以求重新恢復此失去了的本原。揚恩如此理解似乎合理，尼采文本中好像亦有此種對失落的本原的追尋(懷念希臘的情結)，此亦可說是一種浪漫主義的思想。但為何其於 1886 年所寫的《自我批判的嘗試》(An Attempt at Self-Criticism)中作出以下一段言論強調自己不是此種浪漫主義，我們能否就此詮釋他為一種懷鄉式的本原追尋？「在這期間我已懂得完全不抱希望和毫不憐惜地看待『德國精神』，也同樣如此看待德國音樂，把它看作徹頭徹尾的浪漫主義，一切可能的藝術形式中最非希臘的形式……除了對於當代懷抱輕率的希望並且作過不正確的應用，因而有損於我的處女作之外，書中卻也始終

堅持提出偉大的酒神問題，包括在音樂方面：一種音樂必須具有怎樣的特性，它不再是浪漫主義的音樂，也不再是德國音樂，——而是酒神音樂？……」²⁶酒神精神所指的是否有別於此種浪漫主義的旨趣？此將於下文討論，以下將先指出揚恩此種詮釋受制於何種預設，以及引申出的問題。

揚恩所說的此種對本原的懷鄉病，正是形而上學的慾望。即追尋一已經失去了、衰落前的本原的預先在場，並且要恢復、重新居有這個本原。作為本原必定是一個純粹的、自身同一的本原。正如揚恩所說的悲劇希臘(tragic Greece)作為共同體的理想，其有一自身同一的根基/本原以建立一統一共同體。即其理解悲劇希臘有自身的本原/專屬性。德國如何能恢復此專屬於自身的本原以克服自身作為本原的衰落的狀況，即只能透過模仿。即德國要復興自己的專屬性(proper-being)(共同體/民族性)要透過模仿希臘。因而此同時是一模仿的問題。我們要思考的是模仿是否尋求一種認同的意思？形而上學所理解的重新居有(reappropriation)是否可能，模仿能否重返本原，恢復本原的在場？若按揚恩的理解則是模仿能使德國重新居有自身專屬性。或是模仿所能給予我們的只有一痕跡，本原消失留下來的痕跡。此模仿問題極為重要，是詮釋尼采的一個關鍵。尼采究竟有否一返回前蘇本原的希望？是否仍於此形而上學的本原觀之下的思維？

---

²⁶尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，“自我批判的嘗試”，章六，頁 369。

揚恩提出的這個模仿問題同時亦是古今之爭的問題(Debate of Ancient and Modern)。古今之爭即認為有一古希臘與現代的對立，同時認為古代優於現代，解決對立的方法只可能透過一辯證式的解決(dialectical resolution)，即透過模仿古代，通過揚棄(sublation)以求於更高層面重返、再生這個本原。²⁷下文將通過思考尼采的悲劇，以論證模仿並非一種尋求認同的運作，辯證的解決亦不可能。透過模仿所能給予的已是本原的消失，沒有一曾在的、純粹的、自身同一的本原，以此來重思整個形而上學的模仿結構。

此是思考本原或共同體問題的另一個面向，即由德國如何建立自身的專屬性的問題來切入尼采對本原及共同體之思。

---

²⁷ Lacoue-Labarthe, "Holderlin and the Greeks" in *Typography Mimesis Philosophy Politics*.

第二部份

第三章、悲劇中的戲劇模仿

歷史上酒神和悲劇的關係

由歷史證據指出，悲劇於古希臘是一宗教活動，是古希臘的大酒神節中的活動，是城邦的宗教活動，是一場比賽。悲劇於酒神節中連續演出三天，是此節日中重要的環節。另外，悲劇劇場亦設立於酒神神廟中，而於歌隊所處的位置正中央有一個酒神的祭台，而且預留了一位置予酒神的祭師。於此節日除了悲劇的比賽，還有酒神頌的比賽。此證明悲劇確實與酒神有著緊密的關係。

韋爾南(Jean-Pierre Vernant)依據上述的歷史證據而對悲劇與酒神的關係給予了一見解，其理解二者的真正關連在於戲劇的本質。悲劇的本質正是戲劇的本質。其指出悲劇是於五世紀的希臘的一種創新的文學類型即戲劇，因此而不同於當時流傳的文學類型——詩。戲劇的創新在於它會於觀眾眼前製造出一個視角(theoria)，將不在場的神話的事物呈現為有血有肉的在場。戲劇不同於史詩，史詩詩人永不會消失於人物的背後，同時史詩所呈現出的影像只是在觀眾的想像之中而非於現實中呈現。戲劇則是將人物直接呈現於觀眾眼前。一方面觀眾會有一種「虛構的意識」，即他們會認識到舞台上的人物實際上是不在場的，並非現實的存在，是一種虛構。但是我們能否單從虛構的意識便可以理解戲劇的現象？一方面觀眾們作為一個於自身界限中的個體、有公民身份的人，雖然有

虛構的意識，即將虛構作為虛構。但另一方面，他們於戲劇正經驗到「另一個」(the other)的問題，並將虛構作為現實，此即戲劇的本質。²⁸此種戲劇的現象正是我們要思考的問題，亦是戲劇與酒神的內在關連。「酒神是主管戲劇的神，使虛構在舞台上看起來就如真實一般……就以他的威望攪亂真實與幻覺的界限」²⁹。

酒神節雖然是城邦的節日，但其所體現的正是希臘宗教的另一面，與希臘的正統宗教不同。於希臘宗教中，酒神戴奧尼索斯於希臘眾神之中是一特殊的神，其所體現的不是適度、對自身界限的認識的，而是一種「神聖的瘋狂」(divine madness)³⁰。此所表現的正是「另一個」的維度。酒神此種與眾神相異的面向可見於希臘人對神的象徵方式，如日神便會以人神同形的形像出場，其正是通過形像而現身在場，通過形像呈現出神明的在場性。酒神的象徵方式與這類奧林匹斯神不同，其是以一個面具來象徵的。韋爾南理解酒神透過面具顯現，不可能如其自身的出場，是一個不在場的神。酒神沒有明確身份，是一個不能被界定的神。酒神只能透過面具來呈現，亦可說酒神的呈現即只是那個面具，因而是一種不在場的呈現。

酒神的特殊之處亦見於另一神明的呈現方式。其他奧林匹斯神都能以側面呈現，即作為一客觀場景或第三身的方式；酒神作為「另一個」的神³¹，則是以

---

²⁸ Vernant, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, p. 187.

²⁹ 韋爾南著；余中先譯，《神話與政治之間》，頁 270。

³⁰ Vernant, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, p. 204.

³¹ 希臘眾神中，還有戈耳工(Gorgo)及阿耳忒彌斯(Artemis)都是以面具來呈現的，這些神所表現的正是希臘宗教中「他者」的面向。

正面來呈現的。正面即是一面對面的運作，人若不落入酒神的眼光中，是無法與他接觸的。「如果他不首先看見你，你便不可能進入到與戴奧尼索斯的交往中……進入與他的接觸中，就是落入到他誘惑的控制之中，就是著魔。」³²著魔即被酒神所迷惑，此時作為個體的人會走出自身，而與「他者」相遇。酒神與戲劇的關連正可於此面對面的現象上說明，戲劇正是此種變成他者的方式。觀眾只有落入酒神的迷惑中，於酒神的迷狂狀態中，走出自身而變成他者，才會看到舞台上的人物現身在場，即他們所見的人物並非作為虛構而是作為現實的在場，並非看見演員而是神話中的人物、英雄、神。此即將現實與假像混淆，將虛構作為現實。酒神所體現的正是此種界限的混淆，不單止是虛構與現實，還有「男人與女人、希臘人與野蠻人、神明、凡人與動物之間的界線，人們本以為豎立得如此堅實的那些界線便徹底動搖了。」³³但同時值得注意的一點是，此種界限的動搖並非等同於界限的完全抹消，而是人「體驗與日常生活、與標準規範不同的某些東西，卻又依然停留在自身的身體中，而不至於完全類同禽獸。」³⁴韋氏亦一再重申戲劇的經驗並非將人作為個體的界限的完全瓦解，而只是讓人一方面停於自身的個體性中(人以日常規範來界定出個體)；同時有一超出日常規範的經驗。³⁵以上所述的是酒神與悲劇作為戲劇的本質的內在關係。韋氏

---

³² 韋爾南著；余中先譯，《神話與政治之間》，頁 420。

³³ 同上，頁 425。

³⁴ 同上

³⁵ 同上

理解悲劇之所以是一種創新正是在於戲劇的呈現方式。以此歷史觀點所提供的線索，以下將進入尼采對悲劇的理解，及給予戲劇的模仿問題一更深入的闡述。

戲劇的模仿問題——影像的異質性

本部份透過討論尼采所理解的影像複雜性，從而探討於戲劇的模仿結構中，作為酒神的再現的日神影像如何是一異質的影像(heterogeneity of image)³⁶。一向都理解影像作為某物的影像(image of something)即其必然蘊涵了一背後之物。若理解影像作為模仿，便會由背後的被模仿者的在場性來界定影像。甚至於即使理解影像作為假像(如日神影像單純為一種對現實的遮蓋)，都必然由背後之物來思考。假像之為假都是建基於一個判別對錯、真假、認同驅逐的基礎，此即那個背後的本原。尼采於悲劇的分析對影像的思考超出了此種由本原為根基的理解，影像³⁷正有著異質性。因而對於影像的探討同時亦即思考影像與本原的關係，能否理解二者之間的關係是一內在性？此所針對的正是純粹的酒神/本原是否可能的問題。尼采是否如揚恩所言脫離不了一種本原的純粹性的追尋？

---

³⁶ Sallis 於“The Truth of Tragedy”一文中曾提及悲劇的影像是異質的，但其並沒有再深入說明何謂一異質的影像，當然他理解尼采的悲劇都強調了日神影像於結合中的重要性，酒神只能透過日神影像的空間(space of tragedy)才可能呈現到，因此呈現的同時亦是酒神的消失(亦可參考 Sallis, *Crossings Nietzsche and the Space of Tragedy*)。筆者試由此為切入點討論尼采悲劇中的影像問題，戲劇如何是一異質的影像，從而解構了「某物的影像」的概念，以看出沒有一先在的本原。尼采所思的酒神正非此種先在的本原。

³⁷ 若理解影像一方面作為本原的再現，同時本原能絲毫不損地被再現出來，即必要承認本原的同一性、純粹性。此亦是形而上學一般對影像的預設，此說正正制止了影像的異質性。尼采對戲劇影像的思考所動搖的正是此種本原和影像的同一性關係，重思於戲劇之中此種本原和再現的二分等級結構，如此亦可說是戲劇影像的獨特性之所在。

若說要探討尼采所思的影像，我們想必要由其所提出的日神藝術精神開始，但其對於日神/影像之思亦不是只規範於《悲劇的誕生》，於寫作此部著作後尼采所討論的歷史問題中(見於《不合時宜的沉思》*Untimely Meditations*)，亦見其一再思考造型力量及形像的問題。甚至於其與瓦格納(Wagner)決裂，都與形像(Gestalt/figure)的問題有關。³⁸依著下文的論述將會見到影像/形像於尼采哲學中有何重要性，及此與酒神/本原的關係為何。

「Bild(image/影像)」一詞最先見於尼采對日神精神的描述中，「在希臘世界裡，按照根源和目標來說，造型者(Bildner)的日神藝術和酒神的非造型的音樂藝術之間存在極大的對立。」³⁹其亦說日神是一「造型力量(image-making power/plastic power)之神」⁴⁰。

於其對夢像的描述中，又用上一系列的詞來言說此種日神影像，「每個人在創造夢境方面都是完全的藝術家，而夢境的美麗外觀(Schein)是一切造型藝術的前提，當然，正如我們要看到的，也是一大部份詩歌的前提。我們通過對形像(Gestalt/figures)的直接領會而獲得享受，一切模型(forms)都向我們說話，沒有什麼不重要的、多餘的東西。」德文 Schein 一字有光亮(shine)、外觀(appearance)、

---

³⁸ Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta: Figures of Wagner*, P. 85-116.

³⁹ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章一，頁 88-89。英譯如下“‘Their two deities of art, Apollo and Dionysos, provide the starting-point for our recognition that there exists in the world of the Greeks an enormous opposition, both in origin and goals, between the Apolline art of image-maker or sculptor(Bildner) and the imageless art of music, which is that of Dionysos.’”見於 Nietzsche, edited by Raymond Geuss and Ronald Speirs, translated by Ronald Speirs, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, P. 14.

⁴⁰ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章一，頁 88-89。

假像(semblance)的意思，而作為動詞 *scheinen* 則有照耀(to shine)之意。外觀即任何事物若其要顯現自身，必要讓自身照耀出來成為可見，外觀意為呈現事物作為是其所是。若呈現事物作為其所不是，此即假像之意。⁴¹因此不論理解影像作為外觀或假像，我們好像都無可避免要思考先有一背後之物。以下將先闡述尼采對日神藝術中的影像的理解，引文如下：

「夢像所不可違背的那種柔和輪廓——以免引起病理作用，否則我們會把外觀誤認作粗糙的現實」⁴²，「(日神式的希臘人)的整個生存及其全部美和適度，都建立在某種隱蔽的痛苦和知識之根基上，酒神沖動向他揭露了這種根基。」一方面尼采指出日神影像所展現的不是真實，而只停留於一遮蔽的層面上。此亦即理解假像之為假之意，永遠有一沒有顯現自身者於背後。另一方面，若希臘人清楚意識到日神影像只是一假像，為何會樂於逗留假像上，而不去尋求真實？尼采表明日神的底層其實是酒神作為太一的直接展現(pure exposure of Dionysian)，此亦即林神的智慧，它是一種悲觀感，揭露了存在的可怖，它指出最好是不出生，次好是快些死去。希臘人正是有需要創造出整個奧林匹斯神的世界作為一層起著遮蔽作用的紗，用一美的假像將人與世界的底蘊分隔開來。日神影像正劃出一界限，保持著一距離，令人會停於自身的界限之中而不會理解影像作為真實。並且面對此毀滅性的真實(酒神精神正是一溶解個體的力量)，

---

⁴¹ Sallis, *Crossings Nietzsche and the Space of Tragedy*, P. 25.

⁴² 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章一，頁 91。

正是要有此片紗的阻擋，人才能作為一個體。⁴³

尼采對此種純日神影像的闡述並未進入模仿的問題，假像單純為覆蓋背後之物而非作為一模仿。但影像的背後仍有著一沒有被顯現的本原，只是製造出日神藝術的希臘人寧可只追求假像而不追求本原。以下將探討悲劇的模仿中的影像問題，此已超出了此種單純為遮蔽本原的影像，而是如何透過影像呈現出本原的問題，是酒神的呈現的問題。

尼采的整個著作所思考的問題正是悲劇的本質⁴⁴，其指悲劇是日神與酒神藝術沖動的二元性結合而產生的。承上文，此二元區分某意義下仍墮入了形而上學結構中。因而揚恩說尼采此二元性建基於叔本華的意志——現象的區分，故而依循著形而上學的預設來詮釋尼采，此說其實並非全無道理。但尼采自己亦表明此著作中其只是以形而上學的語言來表達一種「精神和趣味截然相反的異樣而新穎的價值重估」。⁴⁵筆者認為雖然尼采此文仍有著曖昧性，但其對悲劇之思開出了一超出此種二分邏輯的向度，正令得揚恩那種形而上學的閱讀不再可能。此正可見於戲劇的模仿問題上。

如何思考尼采所謂的日神與酒神的結合？尼采理解整個悲劇的問題其實都落在日神影像對酒神的再現上，即整個舞台上的戲劇作為酒神的模仿的問題。

---

⁴³ 日神的面紗保護之下，希臘人才會作為一個體。即使於悲劇中，個體亦不會完全消解。下文將說明尼采非如揚恩所言理解日神影像的完全抹去。

⁴⁴ 「……(某物)的本質」所指的是那個使得此物成其自身的根據，使得其能如其所是的出場，如上文所述是本原之意。尼采所說悲劇的本質正是無法界定的，是一不可能性，正是對「本質」此詞的抹消。

⁴⁵ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，「自我批判的嘗試」，章六，頁 369。

「悲劇的本質只能被解釋為酒神狀態的顯露和形象化，音樂的象徵表現，酒神陶醉的夢境。」⁴⁶「戲劇是酒神認識和酒神作用的日神式的感性化」。⁴⁷此亦可由一組二元對立，酒神(原一)-日神(現象)、音樂-影像、歌隊-悲劇神話/戲劇來表達此種本原-再現/影像模仿結構。悲劇如同抒情詩都有著一模仿的固定方向，都理解由歌隊/音樂產生出戲劇/影像，因此酒神/本原始終有著一最高地位，日神必要依賴於酒神，由酒神所衍生。揚恩正是將整個悲劇的模仿置於形而上學二元對立中來理解。其實整個問題都是在於悲劇的結合中酒神能否有著一絕對地位，以及結合會否撤消二元性的任何一方的問題上。日神/影像究竟如何會是一異質性？

揚恩於解釋悲劇作為改造了的酒神(modified Dionysian)狀態的表現時，都是理解酒神/本原透過日神影像的再現能如其自身的在場。正是建基於酒神能重返回來，揚恩才會說悲劇神話/日神影像能建立起統一共同體。若我們由本原與影像的關係來表述，即在對本原的模仿/再現中，影像都是處於一次等、衍生、後來的位置。一方面，本原永遠有著一原初性、預先在場性。另一方面，影像的任務則單純為使本原達到現身在場。因而影像作為本原的再現同時抹去了自身，以維持著本原的純粹性。如此即可看出整個模仿結構有著一絕對的內在性，

---

⁴⁶ 同上，章十四，頁 142。

⁴⁷ 同上，章十四，頁 142。英譯為“the essence of tragedy which can only be interpreted as a manifestation and transformation into images of Dionysiac states, as the visible symbolization of music, as the dream-world of Dionysiac intoxication.”見於 Nietzsche, edited by Raymond Geuss and Ronald Speirs, translated by Ronald Speirs, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, P. 70.

排拒了任何外在性及間距。本原內在於影像，因此影像才能由本原的在場來界定自身。此結構所強調的正是影像為了恢復本原的在場的同時消除了自身。故此於二元性的結合中，於對本原的模仿中，本原能於再現層面中重新成為在場，而影像則被完全撤消了，還原為本原，為了讓純粹的本原呈現出來。由此之故即我們能說酒神在結合中保持著絕對、主導的位置，日神影像則完全被消除。如此說來悲劇的本質的問題好像得到了一個完滿的解答，可以說那個本質是酒神/歌隊(音樂)。⁴⁸故而可說日神-酒神的二元性仍沒脫離形而上學由本原所建立的結構。但當我們再深思尼采對日神影像的理解，便會發現影像的異質性正令到此種對立於結合中消解的方式(於模仿層面中，取消了影像，確保本原的純粹性)不再可能。日神影像根本沒有被還原及消解。

一方面我們可說於悲劇的模仿中，是以日神影像的破滅來呈現酒神，尼采說過：「必須加上一個極其重要的補充：在最關鍵的時刻，這種日神幻景就會遭到破滅。」但其所指的與上文的理解有何分別？是否日神影像的完全消解？以下一段引文正是一關鍵之處，清楚闡明了尼采所思的日神影像/戲劇：「我們觀賞戲劇，以洞察的目光深入到它內部動蕩的動機世界中去——在我們看來，仿佛只是一種譬喻畫面掠過我們眼前，我們深信猜中了它至深的含義，而只想把它當作一層帷幕扯去，以求一瞥幕後的真相。最明朗清晰的畫面也不能使我

---

⁴⁸ 下文所述的日神影像的異質性正顯示了本原的複雜性，透過再現得到的只是一自身區分著、延遲著到場的本原。根本沒有一純粹的本原/酒神作為悲劇的本質。因而尼采於“自我批判的嘗試”一文中，指出悲劇的本質的追問是不可能的。

們滿足，因為它好像既顯露(reveal)了什麼，也遮蔽(conceal)了什麼。正當它好像用它的譬喻式的啟示催促我們去扯碎帷幕，揭露神秘的背景之時，這輝煌鮮明的畫面重又迷住我們的眼睛，阻止它們更深入地觀看。誰沒有同時既要觀看又想超越於觀看之上這種情形，他就很難想像，在觀賞悲劇神話時，這兩個過程如何確然分明地同時並存，且同時被感覺到。」⁴⁹問題正是能否完全扯去帷幕(日神影像)，要求酒神如其自身的揭露出來？尼采此處已明確地指出日神影像不可能完全地消除到。影像一方面顯露出本原(真實)/酒神，另一方面又遮蔽著本原。其更明言顯露與遮蔽是同時並存的。此種同時呈現同時消失有如悖論般的雙重性已展示出不可達到本原的完全在場。根據尼采此處的說明，我們還能如何再考慮本原與影像的關係？酒神的絕對地位是否已失去了？在此文同一節中，「在音樂悲劇所特有的藝術效果中，我們要強調日神幻景，凭借它，我們可以得免於直接同酒神音樂成為一體，而我們的音樂興奮則能夠在日神領域中，依靠移動於其間的一個可見的中間世界得到宣洩(a visible intermediary world that had been interposed)。」⁵⁰尼采又以「間隔開來(interpose)」⁵¹來表述日神影像，同時亦說音樂/酒神的呈現都必要在此距離/中間世界之中才可能。我們可理解間隔所指的是日神影像將酒神/本原置於一距離之外，同時即若沒有距離的可能性便不可能有酒神的在場。

---

⁴⁹ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章二十四，頁 180。

⁵⁰ 同上，章二十四，頁 180。

⁵¹ Sallis, *Crossings Nietzsche and the Space of Tragedy*, P. 97.

由上述的引文給予了一重新思考尼采所理解的本原與影像的關係的方向，不再作為可還原為本原的影像而是一異質的影像。日神影像於悲劇二元性的結合中，並沒有完全抹消自身來呈現出純粹的酒神。如此正打破了上述所言本原與影像的絕對內在性，破壞了本原的直接在場。由於影像將本原置於一距離，並且此距離是不可能被克服的，因而正是此種距離/間距入侵了絕對內在的結構，使之不再可能。或可說必要有此距離的可能性，酒神方可能呈現，同時表明了酒神的在場永不可能完全達到。即沒有一獨立於影像而出現得到的本原。一方面本原無法呈現自身，只有借助於影像才可能「返回」本原，但本原並非真的如其所是的呈現，而只是區分著自身，不再是一自身同一的本原。若沒有影像，本原的在場根本不可能。可見本原不再是原初性的。本原的在場反而要訴諸於影像。由此而倒置了由本原衍生影像的結構。影像亦不是一可還原的、次級的後來者。因此才會說此種影像是一異質的影像⁵²。我們可理解異質之意為沒有一本質能預先界定影像。凡能由本質界定之物都已是一有著自身同一性(自同性)之物。但於上述的論述中，正是說沒有一自同性的本原來規定影像，所以影像亦不會有自同性，沒有影像本身(image in itself)，是一不能界定其本質的影像。或可說異質者即一脫離於本質與衍生物(同質者)的絕對內在性的外在者，若沒有本質與其層級，便只會有此異質的影像，一開始已是影像。

---

⁵² Sallis, "The Truth of Tragedy", P. 158.

還有一點是值得注意的，一向影像於模仿中都是一再現(re-presentation)中「再次」的結構。再現即對某一預先呈現(presentation)之物的再現，使之於當前再次在場。因而已設置了一先在者。異質的影像之先正沒有此種先在者或曾在者。可說只有此異質的影像留下來，同時指向著本原的消失。所以我們寧可說是「本原的呈現」(同時是本原的消失)而不說是「再現」。但再重申「呈現」並非指本原如其自身的在場。此正是當我們以「呈現」或「再現」來言說時必須深思的問題。同時亦顯示了此二字背後所含藏著的思維。

戲劇的影像正是一異質的影像。此異質影像顯示了酒神不會完全的消失(disappearance of Dionysus)——純日神藝術對酒神的遮蔽；亦不會完全的重現(reappearance of Dionysus)——純粹酒神如其所是的呈現。酒神非在場也非缺場。影像背後再沒有一如其所是的純粹本原/酒神。能抓得到的只是那個指向於酒神的消失的影像，永不能說有一背後之物。所以當我們說酒神(本原)既呈現又隱退時，倒不如說影像既呈現又消失。不能再由本原出發思考及界定影像，而只能由影像的消失來理解酒神。所以酒神不可能再是一個本原，而只是影像的瓦解。正是依靠日神影像才有酒神呈現的可能，其正是一「悲劇的空間」⁵³使得酒神親身在場。只有一自身區分著、延遲著到場的酒神/本原。⁵⁴

此思想已超出了形而上學那種若非在場就是缺場的二分模式。形而上學所

---

⁵³ Sallis, *Crossings Nietzsche and the Space of Tragedy*, P. 100.

⁵⁴ 德里達著；汪堂家譯，《論文字學》。

冀求的正是酒神的純粹性，即酒神始終都能如其自身的顯現、自我等同於自身。此即將模仿/再現的任何外在性、距離、異質者都排拒，尋求一絕對的接近及無中介性。戲劇作為異質的影像所打破的正是先在的、永遠能於當前成為在場的本原。強調了距離無論如何也不能被消除(日神影像永不會完全消解/還原)，所以所謂有純粹本原根本上都只是一種強行化約，或如尼采所言是一種作假(*art of dissimulation*)⁵⁵。

由此可見，悲劇的二元結合中酒神並未處於主導地位，結合並沒有消解了對立項的任何一方，影像沒有抹去自身、距離沒有被約化，所以從來沒一無日神污染的純粹酒神⁵⁶。於悲劇的思考中，正是日神及酒神都不能再維持自身的純粹性，正是尼采所說的「悲劇中日神因素和酒神因素的複雜關係可以用兩位神靈的兄弟聯盟來象徵：酒神說著日神的語言，而日神最終說起酒神的語言來。」由影像的異質性一方面解構了傳統所想的影像本身(*image in itself*)的概念，使「影像」一詞及上述尼采用來言說日神影像的一系列的詞的形而上學結構自行脫位。另一方面由論述尼采所思考影像的異質性正顯示了純粹酒神的不可能。由此正可看出《悲劇的誕生》已有著一超出形而上學的方向。

若說沒有一純粹的酒神於影像的背後，只有一有著距離的影像作為酒神的

---

⁵⁵ 尼采著；田立年譯，「真理和謊言的非道德論」《哲學與真理—尼采 1872-1876 年筆記選》，頁 100。英譯本 Nietzsche, edited by Raymond Geuss and Ronald Speirs, translated by Ronald Speirs, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, P. 142.

⁵⁶ Lacoue-Labarthe, "The Detour" in *The Subject of Philosophy*, P. 16.

呈現，只有此影像的層面，即悲劇的本原不是音樂或歌隊。於下一部份將會討論尼采如何由語言的思考解構此以音樂為本原/中心的結構，從而得出悲劇的本原不是音樂的結論。

第四章、音樂中心主義(Melocentrism)

以下將通過拉庫一拉巴特(Philippe Lacoue-Labarthe)所提出的音樂中心論⁵⁷來討論尼采文中的日神與酒神的二元對立結構。音樂中心論是形而上學結構的另一表述方式。「……對於音樂的分析都受著對貼近性(proximity)、直接性(immediacy)、在場(presence)，甚至是神性(the divine)的夢想、渴望和懷念所支配，如同於整個形而上學的傳統中(包括了海德格爾)音樂專屬地是神學。」⁵⁸音樂如同一透明的中介，是一對於本原的直接呈現。尼采於《悲劇的誕生》中曾引用了叔本華對音樂的理解，叔本華理解音樂相較於其他藝術有著一特殊的地位，引文如下：「音樂不同於其他一切藝術，它不是現象的摹本，或者更確切的說，不是意志的相應客體化，而是意志的直接寫照，所以它體現的不是世界的任何物理性質而是其形而上性質，不是任何現象而是自在之物。因此，可以把世界稱作具體化的音樂，正如把它稱作具體化的意志一樣。」⁵⁹叔本華區分了兩類藝術——音樂與造型藝術，並且二者有著不同的地位。其理解音樂是意志的直接寫照(directly a copy of the will itself)。於與本原(意志)的關係上，音樂優於造型藝術，音樂處於中心位置。音樂與意志之間有一直接性，是一絕對的貼近。即只有透過音樂，意志才能直接地呈現。由此可見，通過音樂所尋求的直接性

---

⁵⁷ Sallis 亦有提及此問題，其認為尼采《悲劇的誕生》的思想並不會如此簡單地是一種音樂中心論的結構，音樂作為一呈現亦不可能還原為在場，因而音樂不會如同邏各斯一樣作為一個中心。此見解可見於其著作 *Crossings Nietzsche and the Space of Tragedy*, P. 75.

⁵⁸ 原文無中譯本，此段由筆者翻譯。Lacoue-Labarthe, "The Detour" in *The Subject of Philosophy*, P. 29.

⁵⁹ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章十六，頁 149。

即音樂能克服再現的間距(representational gap/ écart)，使得本原如其自身的出場。此必先設置了一個預先在場、先於再現的本原，並且可通過另一中介/再現而重新恢復/還原其在場性。本原即任何第一序的東西作為最終根基/真理，是自身同一的、永遠在場的。此種以本原為前設的思想正是形而上學的表現，都是於一種本原與摹本/再現的結構下運作，尋求二者之間的貼近性、直接性，以求化約再現的間距。此形而上學結構於處理音樂與本原的關係時，便以音樂中心論來名之。叔本華正有著此音樂中心結構。正是意志作為本原如其自身地透過音樂呈現，才會理解音樂作為中介有著直接性。

拉庫—拉巴特於“The Detour”一文中指出尼采於完成《悲劇的誕生》後，轉而思考語言問題。拉氏指出尼采於《悲劇的誕生》仍未完全脫離音樂中心論，與之處於一曖昧關係。曖昧性正在於本原(酒神)是否可能重生的問題上。尼采對語言之思，整個問題其實是理解再現的間距能否被化約，本原是否可能還原到？尼采於“真理和謊言的非道德論”一文中則以修辭作為語言的本質，拉氏認為此正顯示了其如何打破音樂中心論的結構，同時於語言的分析上，如何倒置了日神和酒神的等級關係，以致於消解了此二元對立。所謂二元對立——本原與再現的對立其實都是同一性的關係，夢想著再現能認同到本原上。因此對尼采的語言觀的討論，實質上是對於整個二元對立(日神——酒神)結構的思考。

以音樂的本質來思考語言

拉氏通過象徵概念討論尼采的語言觀都正是思考能否還原本原的問題。我們一直要求著語言作為意義(亦可說是意志或事物的本質)的象徵。象徵與被象徵之物(本原)有著適當性。亦即透過象徵能適當地表達被象徵之物，將之展現出來，達至在場(充份在場)。如此語言若作為象徵即理解意義永遠於語言之先，語言純粹作為呈現出意義的工具，其單純為意義服務，為恢復意義的完全在場。拉氏認為釐清尼采的象徵概念是理解其語言觀的關鍵。其說尼采所用的象徵一詞有著含混性，指出尼采沒有區別開 **Symbol** 和 **Gleichnis** 二字來使用⁶⁰，拉氏強調後者是一多義的詞，除了象徵之意外，更可指比較、比喻，甚至隱喻等。若理解 **Gleichnis** 有比喻或隱喻之意，即已和與本原有著適當關係的象徵不盡相同。尼采於思考語言的隱喻性時，更明確地表明語言與本原有一不可還原的間距，不再可能是一適當的表達。

以下先闡述尼采如何以音樂的象徵(**musical symbolism**)思語言。尼采理解有不同的語言象徵(**linguistic symbol**)，形成了一再現的等級秩序以對應於音樂的不同部份(分別是節奏、旋律和和聲)，即不同的語言象徵與本原的關係亦有不同，但無論如何都是由適當性出發理解語言，著眼於再現間距的還原上。尼采區分出三種用以表達情感的語言象徵，藉由此來理解語言象徵與意志有否適當關係，

---

⁶⁰ 尼采對語言的思考正是要抹去 **Symbol** 與 **Gleichnis** 的區分，其提出語言作為修辭正顯示象徵所追求化約再現間距的不可能性。因而任何自信能還原本原的在場性的語言都受到修辭的制約。

分別是語言作為聲音、姿勢和概念。聲音一直被高舉，由於其能表達音樂中的旋律。意志的本質則只於和聲之中，是不能被象徵化的，因而聲音的語言作為象徵亦無法表達之。姿勢⁶¹作為影像，相應於音樂的節奏，只能表達意志作為一斷斷續續的形式。概念因為失去了聲音，只是一被保留於記憶之物，已失去了象徵意志的能力。⁶²三者依據與本原的相似性而有著高低之分，構成了一再現的等級。等級的建立之所以可能，其實要有一判定的根基，此即本原作為認同的根據。可見等級所植根的是同一性的思維。⁶³

音樂若如上述所言，是一對於本原的在場性或直接性的追求。若以音樂為語言的本質，建立出一象徵的等級(即於意志的表達上聲音優於影像)，即其仍依據再現間距的可化約性來理解語言，仍設置了一先於表達的本原(意志)，相信語言能重新恢復那個本原。

語言的本質作為隱喻

承上文，拉氏認為尼采所用的象徵一詞有含混性，其於思考修辭學時，理

---

⁶¹ 尼采理解語言中的子音和母音而不包括聲調和重音，都屬於影像，作為音樂中的節奏。聲調和重音等都必要透過聲音才可能，因此作為文字(影像)都未能表達之。若要求語言表達意志，才會解釋說隱喻不能完全取代音樂作為語言本質，即語言的隱喻性與事物本身的不適當性純粹指那些非聲音的語言象徵。從而區分了語言為兩個部份，修辭(隱喻)和音樂的部份。但尼采提出修辭正欲動搖語言受制於本原/意義而衍生的此種同一性關係。

⁶² 尼采若依循叔本華對情感的理解即有一意志的部份，再加上輔助的再現而構成情感。意志外在化自身於快樂與不快的區別上，因而只有量的變化；而輔助的再現(accompany representation)則構成質的變化。概念只能表達能某些能化約到思想的輔助再現部份，不能表達意志。正文於“The Dionysiac World View” in *The Birth of Tragedy and Other Writings*, P. 135-138. 及拉庫—拉巴特 “The Detour” in *The Subject of Philosophy*, P. 28-29.

⁶³ Lacoue-Labarthe, “The Detour” in *The Subject of Philosophy*, P. 28-29.

解象徵有隱喻之意，是一不完整的、片斷化了的影像，隱喻的意義更要依賴於協定(*agreement*)才得以可能。我們向來認為影像必為某物的影像，即由影像背後之物的在場性來界定影像本身，可見隱喻正是對「……的影像」(*image of something*)提出了重新思考的要求。尼采於“真理和謊言的非道德論”一文中，表明以隱喻作為語言的本質：「『物自身』對語言創造者來說是完全不可理解的東西，而且一點也不值得追求。語言創造者所命名的只是事物與人的關係，為了表達這些關係，他動用了最大膽的隱喻。首先是神經刺激轉變為視覺形象，這是第一個隱喻，而視覺形象又在聲音中被摹寫，這是第二個隱喻。」⁶⁴隱喻所強調的是事物本身與語言之間有一不可還原的間距，因而二者不會是一適當關係，亦不會是一專屬地表達(*express properly*)的關係。語言正是此種穿越而不會化約間距的模仿力量，亦即轉義(*transpose*)之意。由事物本身到語言已經歷了三個斷裂，三次通過(通道)完全異質的領域。⁶⁵通道(*passage*)即回溯不到一先在的開端，亦無終點。即不再可能由終點的預設思考間距的可還原性，能達到終點(本原的在場)。因此透過語言的隱喻亦即事物本身(本原)的消失，而由一記號取代了其位置。

如此理解語言已與“酒神世界觀”中以音樂本質為根據的語言觀不同。因而拉氏說當修辭出場時便取代了音樂的位置，轉而由隱喻思語言。語言的隱喻性

---

⁶⁴ 尼采著；田立年譯，“真理和謊言的非道德論”《哲學與真理—尼采 1872-1876 年筆記選》，頁 104。

⁶⁵ Lacoue-Labarthe, “The Detour” in *The Subject of Philosophy*, P. 23-24.

說明了不可能充份表達本原(事物的本質)，強調再現的距離不可能被化約。但為何拉氏再指出此種以再現間距為依據之思，仍未能擾亂《悲劇的誕生》的模仿結構？⁶⁶我們可理解拉氏之意為間距(*écart*)仍可以是現成的、已建構好了的間距，是兩個有自同性的東西(語言與事物本身)之間的差距。語言的自同性即由本原所給予，因而整個結構仍是一固定的方向，由本原派生出再現，並且界定再現。但當我們著眼於修辭所提出的整個模仿結構，便會發現其正是對本原與再現的倒置，並且沒有一自身同一的本原，展示了解構二元對立的思想方向。

聲音與影像的倒置——重思悲劇的誕生中的模仿結構

整個語言的討論實際上都是對模仿結構的思考，即思考本原與再現、表達(語言)與意義的關係。向來理解模仿都是先有一個原型，再用模仿達至與原型的一致。因而都是由原型開始，有一模仿的固定的方向。同時亦可理解此為一衍生關係，由父生子的關係，由於子能同一到父從而能界定他們歸屬於同一宗系(*lineage*)⁶⁷。拉氏指出《悲劇的誕生》所闡述的抒情詩的模仿，仍有著理解音樂作為意志的透明介質的曖昧性，並且音樂是先於影像(詩/語言)的，影像(日神)再現音樂(酒神)：「首先作為酒神藝術家，他完全同太一及其痛苦和沖突打成一片，制作太一的摹本即音樂，倘若音樂有權被稱作世界的複製和再造的話；可

---

⁶⁶ Lacoue-Labarthe, "The Detour" in *The Subject of Philosophy*, P. 32.

⁶⁷ Deleuze, "The Simulacrum and Ancient Philosophy" in *The Logic of Sense*, P.254.

是現在，在日神的召夢作用下，音樂在譬喻性的夢像中，對於他重新變得可以看見了。原始的痛苦在音樂中的無形象無概念的再現，現在靠著它在外觀中的解脫，產生一個第二影像，成為了別的譬喻或例證(a single symbolic likeness/exemplum)。」⁶⁸此種形而上學的模仿設置了一始終在場的本原，冀求用模仿能使得本原重生。即模仿都是以摹本對本原的依賴為依據，由本原所衍生，都是同一性的運作。並且都始終以酒神作為本原，以音樂為中心。我們必要追問的正正是酒神—日神會否是此種模仿結構。修辭如何提供了一重思《悲劇的誕生》的契機？

修辭正倒置了影像與聲音(音樂)的關係。首先是神經刺激轉義為影像，再由影像轉義為聲音。需要注意的是，影像先於聲音，再現先於在場，日神先於酒神，子先於父，因而拉氏說語言的模仿是一不可能的、陰森可怖的結構。此並非一簡單的倒置，即純粹是日神取代了酒神的位置而作為第一性的、原初的東西，作為本原或根據，而是根本沒有本原，亦無再現，是對整個二元對立結構的質疑。所謂的對立實質上是同一性的關係，都必先由一個基礎建立出來，根本就是形而上學的。語言作為修辭欲展示此由本原建立的結構根本不可能，從來都沒有一不受形式(影像)污染的音樂，沒有一不受日神污染的酒神⁶⁹，二者都不可能再作為其自身。不可能有純日神與純酒神的對立。酒神永遠不會呈現自

---

⁶⁸ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章五，頁 103。

⁶⁹ Lacoue-Labarthe, "The Detour" in *The Subject of Philosophy*, P. 16.

己本身，不可能有獨立於再現的先在本原。即酒神非一種完全的在場(由於日神作為再現已不是恢復酒神如其自身的在場，而是自身區分著的)，亦非完全的不在場(日神仍指示著酒神的消失)，而是一種「出沒」(haunting)。⁷⁰此已是超出了在場—缺席的二分模式所能掌握的。故此修辭使得音樂都不再是旋律或和聲二者用以界定音樂本身的東西，而音樂只是作為節奏，是音樂的同時亦有影像性。如日神音樂正是此種雙重性的、界乎於音樂與影像的東西。如此即打破了音樂能呈現本原的直接性，一開始已是間接的，亦可說從來就無純粹的本原。

由此可見，修辭正是對傳統象徵或模仿概念的顛覆，揭示了自身同一、不受污染的本原的不可能性，抹消了二元對立。若本原不再可能，即形而上學所追尋的只是一幻象。亦可見拉氏透過探討尼采的語言觀得出了如上部份對悲劇的分析一致的結論，拉氏指出日神和酒神不再是自身而只留下了悲劇英雄，是酒神的面具。⁷¹一方面是日神影像，同時亦是酒神的呈現(出沒)。可見思考悲劇的整個問題其實都落在悲劇的戲劇模仿(悲劇英雄)或可說是那個面具上。問題正是在日神與酒神的結合上，即日神對酒神的呈現上。拉氏說悲劇神話(影像)的本原不是音樂，而是修辭。⁷²修辭意為音樂/酒神都不是其自身，而由修辭所揭露的不是在場或缺席，而只是本原作為一種出沒。

---

⁷⁰ 拉庫拉巴特以“Haunting”來說明酒神呈現的同時亦是其消失。此文無中譯，故此字由筆者翻譯。Lacoue-Labarthe, “The Detour” in *The Subject of Philosophy*, P. 33.

⁷¹ 同上 P.35.

⁷² 同上 P.34.

但拉氏認為尼采一方面用修辭解構形而上學，但另一方面仍會跌入形而上學之中。由於整個修辭學所追尋的是一完全外在於哲學文本的對立面，用以顛覆哲學。哲學自信已超出了語言的隱喻性，而與語言的藝術使用區分開來。尼采想表明沒有非修辭的語言本質作為先在的，因而哲學都受制於修辭/隱喻性。⁷³但外與內的區分此種二分模式已是形而上學的。故而拉氏說尼采未能走出形而上學。對於尼采此修辭繞道(detour)，我們應能以另一方式表述之，即根本不可能有一個哲學與修辭的對立(或可說 symbol 與 Gleichnis 的對立)，而是二者的界線的模糊化，亦可說界線不停的抹消自身，即不會有一個外在的可能性，而是整個二分結構的脫位。筆者相信即使尼采如拉氏所言未能完全脫離形而上學，依據尼采的這些思想傾向，仍可推至一超出形而上學的深刻影響，足以顯示日神—酒神的複雜性不可能置於形而上學的結構中。

此部份以尼采的語言觀開展，其實是其對音樂的絕對地位的重思，展示出二元對立的消解自身及對傳統模仿結構的顛覆，以及形而上學所追求純粹的、先在的本原(音樂/酒神)的不可能性。尼采對修辭的分析正正解構了音樂中心論，顯示出《悲劇的誕生》的整個形而上學結構的脫位。

尼采於寫作《悲劇的誕生》後才思考語言問題，雖然其於“酒神世界觀(1870)”一文中都有討論語言，但於其 1873 年所寫作的“真理和謊言的非道德論”一文才

---

⁷³ 同上 P.34.

清晰地提出此種倒置音樂-影像的等級地位的思維，非再如“酒神世界觀”一文中以音樂的本質來處理語言問題，此正可見尼采的思想發展有著一脫離形而上學的向度。所以此文亦是詮釋尼采的一個重要資源。揚恩雖然沒有處理尼采的語言問題，但語言的討論根本上針對的正是日神和酒神的二元對立，及純粹的本原的不可能性，正是揚恩的詮釋所不能不面對的一個困難。

第三部份

第五章、辯證揚棄——模仿作為重新居有過程的中止

此部份將進入探討尼采是否如揚恩所言有一懷鄉式的本原追尋。尼采是否有一恢復先蘇的悲劇希臘的渴望？此種對已失去了的本原的懷念所植根的正是浪漫主義的思想。必先設置了一先於衰落、異化的本原，此種本原的設置同時蘊涵了對現在狀況的否定，並且冀求能尋回、重返這個本原。揚恩認為此種重建前蘇悲劇希臘的希望正見於尼采的文本中。揚恩正正論述此思想一直貫穿了尼采的寫作生涯。筆者認為尼采非但沒有此種懷鄉式的追尋，並且其後期的著作更對此作出了猛烈的否定。如上文所述此正可見於其對《悲劇的誕生》所寫的「自我批判」中。⁷⁴問題是於其最早的著作中，是否已見到其對浪漫主義的否定？此種失去-尋回的思維正是一辯證揚棄(*dialectical sublation*)的運作，即通過辯證的模式來居有自身的專屬性。因此對尼采是否懷鄉式的本原追尋，正可從尼采所理解的模仿是否作為辯證揚棄的完成的問題來作出探討。即理解透過模仿來居有自身的過程最終是否可能完成？異化是否最終可能被克服？專屬性最終能否尋獲？以下將先闡述何謂一重新居有自身專屬性的辯證。接著會討論揚恩對尼采的詮釋如何有著此種辯證模式的預設。尼采理解模仿如何作為辯證過

---

⁷⁴ 尼采對浪漫主義的批判同時亦是其對瓦格納的批判，此問題可參看《瓦格納事件》、《快樂的科學》等著作。周國平先生於翻譯《悲劇的誕生》的序言中亦有提及此問題，請參看《悲劇的誕生—尼采美學文選》頁 80-81。尼采對《悲劇的誕生》的自我批判於 1886 年寫成，已是其後期對此著作的反思，其明言自己非浪漫主義。

程的中止。最後會論述專屬性如何作為共同體的建構的關鍵。

模仿作為重新居有專屬性的辯證

懷鄉式的本原追尋如何會是一辯證的揚棄(dialectical sublation)? 辯證的揚棄⁷⁵是一居有自身專屬性的過程。凡要建立自身者都必要經過異化,再克服異化而向自身的回復的過程。並且只有於更高層面中、模仿的重新居有中,才獲得專屬性、自我等同性。專屬性並不預先存在,本質的理想性並未達到,只有通過辯證的揚棄,通過模仿才能居有自身、等同於自身、實現出來成其所是。即沒有辯證的過程便不能達到自身等同。必要再次居有而非直接居有才能達到自身等同。所謂懷鄉式的本原追尋都必先設置了一個有待完成的本質/理想性,並且通過對自身否定(作為本原的失落)同時將自身提升到、保存於理想性之中,達到本質的完成(尋回本原)。凡作為異化了或是被否定者都只有借助模仿來重新居有自身的專屬性。此種失去-尋回的渴望正是一辯證的揚棄模式,正預設了任何本原的失去最終必然得到尋回,任何犧牲最終必然被救贖。同時亦即異化最終必然被克服並且回復自身。

---

⁷⁵ 黑格爾於《精神現象學》中提出揚棄即「展示出我們在否定中已看見的雙重意義:它同時是否定與保存。」黑格爾所提出的絕對精神經過辯證的過程(異化——異化的克服),克服異化同時是向自身的回復、自身的完成。此辯證的模式亦可見於馬克斯對人的本質的理解即通過辯證的運作來實現人的本質理想。拉庫拉巴特於“Holderlin and the Greeks”一文中提出了德國浪漫主義以一辯證的模式來解決自然與技藝的對立關係。此亦是一失去——尋回的懷鄉式追尋。拉氏亦理解此種辯證的運作是來自於席勒對亞里士多德的模仿論的詮釋。由於自然必要借助於模仿才能完成自身,才能確立模仿/技藝的地位,技藝作為自然的完成而非單純為次級的衍生物。筆者認為揚恩對尼采的詮釋正是預設了此種辯證的模式。

席勒作為一浪漫主義者，其正以此種辯證的模式來理解自然與技藝的關係。其詮釋亞里士多德的模仿論作為一辯證模式。亞氏理解技藝/藝術一方面模仿自然、另一方面完成自然所不能完成的。⁷⁶席勒如何理解技藝對自然的模仿為一辯證的揚棄運作？揚棄即對立的解決，於更高層面中統攝對立，使對立矛盾重新歸於統一。此處的理解即自然與技藝的對立的消解，於技藝/模仿之中重新恢復自然。因而揚棄正是重新居有自身過程的終點或目的。其理解自然並未達至自身，只有借助於技藝來模仿自然才可能使得自然達到等同於自身、專屬於自身。即必要透過模仿的重新居有才獲得專屬性。只有此種理解模仿作為辯證的揚棄才能確立模仿/技藝的價值。於傳統所區分的自然與技藝的對立中，自然作為一自身湧現，而技藝作為對自然的模仿，必要依賴於自然而衍生，因而永遠相較於自然是次等的後來者。若理解模仿作為辯證的揚棄則能重新確立技藝的地位，技藝不再處於一後來者的位置。技藝不再是對自然的單純再現，而是只有於技藝(模仿層面中)自然才能自身呈現，是其所是。所以如此才能說技藝凌駕於自然(未達到自身完成的自然)。或可以說自然並未先於模仿而存在，有待完成的自然只有於技藝的模仿中重新居有才自身等同。因而於辯證的過程中，技藝/模仿正作為自然居有自身、變成專屬(becoming-proper)於自身的運作。

席勒將此自然與技藝的對立及其辯證的解決置於歷史層面中，理解成古代

---

⁷⁶ Lacoue-Labarthe, "Holderlin and the Greeks" in *Typography Mimesis Philosophy Politics*, P. 238-239.

(希臘)與現代(德國)的對立，此亦即所謂古今之爭的解決。希臘人作為自然存在者相對立於德國人作為文化的存在者。文化的存在者已失去了自然。辯證模仿的解決即理解只有於文化、模仿層面中，自然才獲得自身完成。由於希臘人已是自然，因而沒有一對於自身的重新居有，而現代人則是對自然的辯證的重新居有，作為自然的完成。正是於辯證的模式中，現代人才能確立其地位，不再是一後來者的身份。⁷⁷雖然席勒所思考的是歷史層面上的自然與技藝的關係，但此所針對的仍是模仿的問題，即仍見其理解模仿為一辯證的模式。

尼采理解此自然與技藝的對立其實早已見於希臘文化之中，以下一段引文正可見尼采對此問題的思考：「較晚的人類(modern man)如此殷切盼望的人與自然的和諧統一，即席勒用『素朴(naïve)』⁷⁸這個術語所表達的狀態，從來不是一個如此簡單的、自發產生的、似乎不可避免的狀態，好像我們必定會在每種文化的入口處遇到這種人間天堂似的。只有一個時代才會相信這種狀態，這個時代試圖把盧梭的愛彌兒想像成藝術家，妄想在荷馬身上發現一個在大自然懷抱中受教育的藝術家愛彌兒。只要我們在藝術中遇到『素朴』，我們就應該知道這是日神文化的最高效果，這種文化必定首先推翻一個提坦王國，殺死巨怪，然後憑借有力的幻覺和快樂的幻想戰勝世界靜觀的可怕深淵和多愁善感的脆弱

---

⁷⁷ 席勒的理解正是德國浪漫主義所提出對古今之爭的解決。對於古今之爭的問題，德國浪漫主義都未能給予一滿意的解答。關鍵之處正是在於模仿能否作為本質的實現的問題。尼采如同荷爾德林都理解模仿只是重新居有專屬性的中止。此即辯證的過程不可能完成，亦未能達成專屬於自身。

⁷⁸ 席勒理解希臘人作為素朴或可稱為自然存在者。

天性。」⁷⁹此處明顯看到尼采理解席勒所說的自然的存在者(希臘人)都已是文化(日神文化)，而提坦式的精神才是希臘人的自然/專屬性，即希臘人已是通過技藝來模仿自然。⁸⁰即亦希臘文化之中已有自然與藝術相對立的問題。問題是尼采是否理解文化/模仿作為一種辯證的揚棄？重新居有專屬性的過程是否能達至完成？以下將先闡述揚恩對尼采的詮釋，其如何理解模仿/文化作為希臘人的專屬性的重新居有，於藝術中完成自身。

模仿作為專屬性的實現⁸¹

如上文所述，辯證的運作即先設置了一有待完成的本質/理想，並且於模仿(更高層面中)將此實現出來，達至完成。就自然與技藝的關係上，技藝乃是作為自然的實現、完成。以下將闡述揚恩預設了尼采所理解的希臘文化/藝術與希臘人的自然是一辯證模式的模仿。揚恩理解尼采所述的神話是一真正共同體的基礎。並且悲劇藝術的日神部份(悲劇神話)正能賦予一共同精神來建立起統一的共

---

⁷⁹ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章三，頁 98-99。

⁸⁰ 拉庫拉巴特理解荷爾德林對於古今之爭的解決最終都非如席勒理解希臘人作為一自然的存在者，其理解希臘文化已是以模仿來重新居有希臘人的專屬性。藝術已是異化，若要達到自我等同即只有於模仿中克服異化、恢復自然(或說作為自然的完成)。問題正於重新居有的過程是否能達至完成。荷氏正理解模仿作為專屬性的重新居有的中止。雖然拉庫拉巴特只是就著荷爾德林來討論，論述了荷氏對模仿非作為辯證模式的理解。筆者認為於希臘人能否居有自身/專屬性的問題上，尼采正與荷爾德林不謀而合。

⁸¹ 辯證過程最終是否可能完成的問題，可見於德國思辨觀念論及浪漫主義的思考。思辨觀念論認為對立不可能被完全消解，理想性亦未能達到。但其仍理解此是一有待完成、趨向於完成的漸近過程，作為一本質實現的籌劃。而浪漫主義則理解現代人的理想本質於具體形式中實現成為作品，作品正是現代人的專屬性或本質的完成。即於作品中現代人才達至自身等同、自身呈現。此問題詳細請參看拉庫拉巴特“Holderlin and the Greeks” P. 240-241 一文。浪漫主義所提出的作品概念正是下文所討論的問題，藝術(模仿)如何作為一完成了的、建構好了的作品。

同體。揚恩亦說尼采理解的神話是文化與民族的統一。⁸²

任何共同體、民族作為一個統一的整體都必要由一基礎建立出來。希臘人的專屬性即使得希臘人如其所是的基礎，由此來界定希臘人之為其自身，亦可稱為希臘人的自然。正是由此基礎出發，給予希臘人自身等同性，而同時區別開他者，才能維持一個統一的整體。此整體亦即是揚恩所理解的共同體之意。若揚恩理解悲劇神話能建立統一共同體，作為統一共同體必要依賴於希臘人的專屬性。而以揚恩的理解透過悲劇正能獲得希臘人的專屬性。此處可見揚恩正是依循著浪漫主義的辯證模式來理解尼采所述的自然與技藝/藝術的關係，理解藝術作為模仿為重新居有自身的專屬性、達至希臘人等同於自身的運作。即希臘人於其(悲劇神話)藝術中能建立出自身。

以辯證模式來建立自身即要先異化再克服異化，或可說要先剝奪自身(disappropriation)再重新居有自身。希臘人的文化或其藝術都已是一剝奪自身的過程，作為自然/專屬性的異化。希臘人必要克服異化，即於藝術中再次居有自身，恢復自然。問題是異化能否被克服？重新居有的過程最終能否達到完成？依循揚恩以辯證模式來理解藝術，最終透過模仿都能達至揚棄，重新居有的過程都能達到終點或其目的。希臘人的藝術作為模仿正是其自然/專屬性的完成，

---

⁸² 原文為“The second thing wrong with our Socratic culture, according to Nietzsche, is that it kills myth, destroy the foundation on which authentic community depends.” “This is what Greek art(Apollonian art- or the Apollonian side of art which combines the Apollonian with the Dionysian) does: it selects those figures which embody communal ethos...” “For him(Nietzsche) a myth is something that can constitute the unity of Volk and culture...” 請參看 Young Julian, *Nietzsche's Philosophy of Religion*, P. 26-31.

並且實現於具體形式中成為作品。⁸³希臘人的專屬性並非只是有待實現的籌劃，而是作為一完成或實現。即揚棄並不單止是一理論的解決而是一具體的實現。藝術正是此一完成希臘人專屬性的具體形式。此即作品之意。希臘人於作品中認識自身，並將自身呈現予自身，達到自我等同。藝術或說模仿正是此完成了、建構好了的作品。

整個問題正是辯證的過程有否終點？揚棄能否達到？若由終點出發思考即理解任何具體的形式已是作品。作品意為希臘人本質的實現，揚棄或居有過程的終點。如尼采說日神文化是推翻提坦王國而生起的，即希臘人的自然作為提坦式的精神，此即純酒神的精神。正是一超越自身有限性、毀滅自身、與自然融合為一的傾向。而日神沖動或說製造形式的力量都已是一異化，是希臘人對其自身/自然的剝奪。而揚恩正理解於藝術中能克服異化，而恢復自然。如此即其理解悲劇一方面作為藝術而其同時是希臘人重新居有自身的運作。亦即說悲劇是一實現或說一作品，希臘人能於悲劇藝術中(作品中)擁有自身專屬性。而專屬於希臘人的正是一完全的越界的沖動。問題正是悲劇是否達至界限的完全瓦解？以下將於悲劇的問題中，探討尼采是否理解模仿/藝術最終都能達到辯證過程的終點。

---

⁸³ 同註 71。

模仿作為重新居有過程的中止

如上述引文中，尼采理解日神精神或如席勒所說的素朴，已是希臘人的文化/藝術的表現，而專屬於他們的正是提坦式的，或說酒神的沖動。「在日神的希臘人看來，酒神沖動的作用也是『提坦的』和『蠻夷的』；同時他又不能不承認，他自己同那些被推翻了的提坦諸神和英雄畢竟有著內在的血親關係。」⁸⁴

「個人帶著他的全部界限和適度，進入酒神的陶然忘我之境，忘掉了日神的清規戒律。過度顯現為真理，矛盾、生於痛苦的歡樂從大自然的心靈中現身說法。」⁸⁵「在酒神的魔力之下，不但人與人重新團結了，而且疏遠、敵對、被奴役的大自然也重新慶祝她同她的浪子人類和解的節日。……在人與人之間樹立的僵硬敵對的樊籬土崩瓦解了。此刻，在世界大同的福音中，每個人感到自己同鄰人團結、和解、款洽，甚至融為一體了。」⁸⁶酒神沖動即一種超越個體界限，與自然融合為一體的沖動，此即尼采所說的過度之意。⁸⁷專屬於希臘人的正是此瓦解自身界限的傾向。若按揚恩所預設了辯證模式，則悲劇作為藝術正是重新居有希臘人的自然的運作，並且作為具體形式已是作品，或說是自然的實現。

以下一段引文可見尼采並非理解於悲劇中達至完全的越界：「在我們最高的音樂與奮和音樂之間，插入了悲劇神話和悲劇英雄，它們實質上不過是惟有

---

⁸⁴ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章四，頁 101。

⁸⁵ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章四，頁 101。

⁸⁶ 同上，章一，頁 92。

⁸⁷ 此處所指的過度正是一完全的越界之意，作為純酒神的過度。悲劇中所出現的越界正非此種界限的完全瓦解。

音樂才能直接表達的那最普遍事實的譬喻。但是，倘若我們作為純酒神式的生靈來感受，神話作為譬喻就完全不知不覺地停留在我們身旁，一刻也不會妨礙我們傾聽先於事物的普遍性的回響。但這裡終究爆發了日神的力量，用幸福幻景的靈藥使幾乎崩潰的個人得到復原。」⁸⁸此處值得我們注意的是，個體並非完全的毀滅，非一種完全的超出自身有限性。正是悲劇神話或說日神的力量，使完全的越界不可能發生。因而可說希臘人的專屬性作為界限的超越並沒有於悲劇中達到。如此應如何再思考悲劇與希臘人的自然的關係？模仿究竟作為自身的建立還是自身的剝奪？剝奪之意為異化過程的不可能克服。

整個問題其實都在於居有自身的過程能否達至終點的問題上。揚恩會說悲劇或是模仿是希臘人建立自身的方法，他們於悲劇達至自身等同。但尼采所思考的正是專屬性不可能達至，正是居有自身的過程達不到終點。悲劇作為藝術正中止了重新居有的過程。⁸⁹尼采說悲劇神話復原了個體性，使完全的越界不可能。如上一部份所述悲劇神話是對於酒神的再現，或可說模仿。由此即悲劇神話作為模仿正干擾了重新居有自身、變成專屬的運作。

揚恩對尼采的詮釋所預設了的辯證模式，理解辯證運作最終達到終點，於模仿中完成自身。辯證過程是一本質/專屬性實現的籌劃，作為籌劃一方面即未達到完成，另一方面即為有待完成或說是趨向於終點的。因而都是由終點出發

---

⁸⁸ 尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，章二十一，頁 170。

⁸⁹ 拉庫拉巴特表明荷爾德林正是理解悲劇之為悲劇正是希臘人重新居有自身的中止藝術或模仿都只是有著距離的居有自身。此即異化(剝奪自身)的過程永遠不能克服。揚棄亦不可能發生。

思考，作品正是此居有過程的目的。因而其會說任何具體形式出現的都是作品或實現，於模仿層面中的已是專屬性。

尼采理解模仿正不能達到自身居有的終點。這並非指有待完成而是永不可能完成。對立不會被揚棄。異化不能被克服。因而模仿只是自身剝奪而不會回復向自身。故而不會由達成了的終點來理解模仿。可說此重新居有自身的過程是一「通道」，一方面尋回不到本原，終點亦永遠延遲著到場。由於作為重新居有運作的中止，模仿所能達到的都只是非專屬性(non-proper)⁹⁰，只是一有著距離的居有自身(appropriating itself in its very distance)⁹¹。此即模仿或藝術正與專屬性、理想的本質有著距離。因此不可能通過模仿來達到自身等同。亦即透過模仿而成的任何具體形式都不是作品、實現或說建立好了的自身。藝術/模仿都不可能成為作品。若說要於作品中才獲得自身專屬性，但模仿只能作為有著距離的居有，是專屬性的消失。

按揚恩的理解即神話正是希臘人以模仿來建立自身。但尼采所理解的悲劇神話正顯示了重新居有自身的不可能性。模仿不是專屬性的完成而是專屬性的消失。專屬性不可能作為籌劃，亦非作為作品。因而透過模仿希臘人不能給予自身一界定，即希臘人從來沒有居有自專屬性，其存在不能被恢復。⁹²

德里達曾說「分延(Differance)從動搖異化開始，以打破重新居有而告終。」

---

⁹⁰ Lacoue-Labarthe, "Holderlin and the Greeks" in *Typography Mimesis Philosophy Politics*, P. 243.

⁹¹ Lacoue-Labarthe, "Holderlin and the Greeks" in *Typography Mimesis Philosophy Politics*, P. 245.

⁹² 同上 P. 246

⁹³以上所述的無作品性、無專屬性正可以分延來名之。分延一方面非指一完全地異化，另一方面亦非完全的達成自身。而只是自身區分著、自身延遲著的居有自身。分延正超出存在或缺席的二元區分。同時作為有著距離的居有，並非指先設置了一個有自身同一的理想本質，而理解模仿達不到此本質，而是距離正非現成的、建構好的，應由模仿出發來理解，理想性只是於分延之中，而非先在的。分延先於同一性。由此正可見尼采對模仿的理解正顛覆了揚恩所預設的辯證模式。

---

⁹³ 德里達著；汪堂家譯，《論文字學》，頁 209。

第六章、本原與共同體

由柏拉圖的哲學開始都由一個本原或其名為理型來區分出不同的事物，由不同的屬歸到不同的類之中。問題是當一再深思橫面的區分如何可能時，便會發現事物正是以本原作為區分出它自身的依據。本原正是縱貫地給予事物一個宗系⁹⁴，令得他們可以作為某一物，所作的正是區別出是此一物或不是此一物的區分。因而這個本原正是判斷真假、對錯、認同驅逐的基礎，分有本原之物與本原形成一個等級，本原亦將他者、外在性都排拒到等級之外，如此亦即構成一有著絕對內在性的整體。認同到本原上的次級事物都內在於整體之內。

作為整體之內的事物都由本原賦予其自身等同性，都能界定出自身，他們正是於整體處得到了自身的認同。因而都是有著自身性的、專屬於自身的事物。此亦可說此整體是廣義之下來理解的共同體之意。若將此本原的理解置於政治的層面來說明，即尋求一政治上的統一性，如上一部份所言，尋求希臘人的專屬性，依希臘人的內在本質來建構出一個共同體。但無論如何凡對事物的本質的界定，其實都預設了整體(共同體)的實現。

一直以來對共同體的理解無論是所謂自然的共同體或說血與土的共同體所追求的都是以一內在本質來達成的整體。此亦即是形而上學對本原追尋的渴望，永遠思考開端處有一本原，或有一有待實現的終點。揚恩的共同體概念正是此

---

⁹⁴ Deleuze, "The Simulacrum and Ancient Philosophy" in *The Logic of Sense*, P. 254.

種形而上學的預設。

有否超出此種共同體的概念？尼采上一部份所說的正是希臘人的無專屬性，無專屬性如何能建立出一共同體？作為無專屬性者正是等級或整體所排斥在外的他者、異質者。其不擁有自身。如此即是南希所說的獨一的存在者而非作為個體。獨一的存在者正沒有自身同一性，是一綻出所來臨的「存在者」。作為存在者必然會是有自身性、在場的之物。綻出正同時抹去了自身性，因而此只是一自身區分著的，分延中的存在者。所展示的正是本原的消失。

如此還如何再能思考共同體的概念？南希說：「共同體很久以來都沒有成其為問題的：一旦人們給予它或者為它預設了一個基礎，或者人們預設了一個「共與」之前的本原：一個上帝，一個自然本性，一個天分，一個帝國統治權，一個天國，一個民族，一個國家，所有這些「東西」都是其本身預設了——每一個都是為了「一」，統一和堅固，都是在實體化，能夠對次級事物進行規定的（規定那些個體啊，「特殊」的東西啊，等等）。但是如果這個預設消失了——而且這在根本上即是人們命名為「民主」或「共同體」的東西，就必須給那些還在堅持接受神話、模式和傳統的思想的人施加一個更加緊迫的思想任務了。」⁹⁵

南希提出了共與(Being-with)來思考此種共同體，一方面共同體非由一個本原來奠基。另一方面獨一存在者所共通(Being-in-common)的正是本原的脫離或消

---

⁹⁵ 南希著；夏可君校，《解構的共同體》，頁 6。

失。若以德里達的語言來說共同體正作為分延。即不可能再由終點出發來思考共同體能達成一統一的整體，不要再設想於終點處獲得自身的完成，而共同體只是作為個體的消失，專屬性的消失。南希因而說只有一過路者(passby)留下來，作為本原消失的痕跡。

由尼采對本原的理解，正正可見其不可能有著揚恩對共同體的預設。

結論

本文由揚恩對尼采的詮釋來論述，由戲劇的模仿及音樂中心論的問題可見尼采的酒神並非如揚恩所言有著純粹性，而是已被日神所污染了的酒神或本原。及後由討論尼采所理解的模仿正是一非辯證的重新居有，亦可見於終點處亦達不到本原。並且理解希臘人有否專屬性的問題正明顯地顯示出尼采不會是揚恩的統一共同體的思考。

若尼采思想中沒有此統一的概念，而共同體又是揚恩理解宗教思想的要素。故此揚恩所論證尼采為一宗教思想家並不成立。由此文的論述正可見尼采對本原及共同體的思考已超出了形而上學的向度。因此同時亦可說尼采非一形而上學家。

參考書目：

尼采原典

尼采著；周國平譯，《悲劇的誕生》，上海：上海人民出版社，2009。

尼采著；田立年譯，《哲學與真理—尼采 1872-1876 年筆記精選》，上海：上海社會科學院出版社，1995。

尼采著；劉小楓編；李秋零譯，《不合時宜的沉思》，上海：華東師範大學出版社，2007。

尼采著；劉崎譯，《瞧！這個人》，台北：志文出版社，1994。

尼采、洛維特、沃格林等著；劉小楓選編，《尼采與基督教思想》，香港：道風書社，2001。

Nietzsche. F.; translated by Geuss, R. & Speirs, R., *The Birth of Tragedy and Other Writings*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.

Nietzsche. F.; translated by Hollingdale R. J., *Untimely Meditations*. London: Cambridge University Press, 1983.

Nietzsche. F.; translated by Hollingdale R. J., *Ecco Homo*, England: Penguin Books, 1991.

Nietzsche. F.; ed. by Geuss, R. & Nehamas, A.; translated by Lob, L., *Writings from the Early Notebooks*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2009.

中文部份

周國平著，《尼采與形而上學》，北京：新世界出版社，2008。

朱剛著，《本原與延異德里達對本原形而上學的解構》，上海：上海人民出版社，2006。

吉爾·德勒茲著；周穎、劉玉宇譯，《尼采與哲學》，北京：社會科學文獻出版社，

2001。

吉爾.德勒茲著；陳永國編、譯，《游牧思想——吉爾.德勒茲、費利克斯.瓜塔里讀本》，長春：吉林人民出版社，2003。

雅克.德里達著；汪堂家譯，《論文字學》，上海：上海譯文出版社，2005。

馬丁.海德格爾著；孫周興譯，《林中路》，上海：上海譯文出版社，2005。

馬丁.海德格爾著；陳嘉映、王慶節譯，《存在與時間》，北京：三聯書店，2006。

馬丁.海德格爾著；孫周興譯，《尼采上卷》，北京：商務印書館，2002。

馬丁.海德格爾著；孫周興譯，《尼采下卷》，北京：商務印書館，2002。

馬克.里拉著；鄧曉菁、王笑紅譯《當知識分子遇到政治》，北京：新星出版社，2005。

讓-呂克.南希著；夏可君編校，《解構的共通體》，上海：上海世紀出版集團，2007。

湯淺博雄著；趙漢英譯，《巴塔耶——消盡》，石家庄：河北教育出版社，2001。

讓-皮埃爾.韋爾南著；余中先譯，《神話與政治之間》，北京：三聯書店，2005。

外文部份

Bataille, G., ed. by Kastenbaum, R., *The Literature of Death and Dying*, New York: Walker, 1977.

Bataille, G., translated by Robert Hurley, *Theory of Religion*, New York: Zone Books, 1989.

Deleuze, G., translated by Hugh Tomlinson, forward by Michael Hardt, *Nietzsche and Philosophy*, New York: Columbia University Press, 2006.

Deleuze, G., translated by Mark Lester & Charles Stivale, ed. by Constantin V. Boundas, *The Logic of Sense*, New York: Columbia University Press, 1990.

Derrida, J., translated by Gayatri Chakravorty Spivak, *Of Grammatology*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.

Fraser, G., *Redeeming Nietzsche On the piety of unbelief*, London and New York: Routledge, 2002.

Haar, M., translated & ed. by Michael Gendre, *Nietzsche and Metaphysics*, Albany: State University of New York Press, 1996.

Heidegger, M., translated by John Macquarrie & Edward Robinson, *Being and Time*, New York: Harper, 1962.

Heidegger, M., translated by David Farrell Krell, *Nietzsche*, San Francisco: Harper & Row, 1979-1984.

Heidegger, M., ed. & translated by Julian Young & Kenneth Haynes, *Off the Beaten Track*, Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2002.

Lacoue-Labarthe, P., translated by Felicia McCarren, *Musica Ficta: Figures of Wagner*, Stanford, Calif: Stanford University Press, 1994.

Lacoue-Labarthe, P., ed. by Thomas Trezise, *The Subject of Philosophy*, London: University of Minnesota Press, 1993.

Lacoue-Labarthe, P., ed. by Christopher Fynsk, *Typography Mimesis, Philosophy, Politics*, London: Harvard University Press, 1989.

Nancy, J. L., ed. by Peter Connor, *The Inoperative Community*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Nehamas, A., *Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Rickels, L. A., *Looking After Nietzsche*, New York: State University of New York Press, 1990.

Sallis, J., *Crossings Nietzsche and the Space of Tragedy*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

Sallis, J., *Double Truth*, Albany: State University of New York Press, 1995.

Sallis, J., "Dionysus- In excess of Metaphysics" in ed. by David Farrell Krell & David Wood, *Exceedingly Nietzsche: aspects of Contemporary Nietzsche-interpretation*, London; New York: Routledge, 1988.

Sallis, J., "Apollo's Mimesis", *Journal of the British Society for Phenomenology* 15, P. 16-21, 1984.

Schopenhauer. A., selected and translated by Hollingdale, R. J., *Essays and Aphorisms*, London: Penguin Books, 1970.

Vernant, J.P., translated by Janet Lloyd, *Myth and Society in Ancient Greece*, London: Methuen, 1982.

Vernant, J.P., translated by Janet Lloyd & Jeff Fort, *Myth and Thought among the Greeks*, New York: Zone Books, 2006.

Vernant, J.P., Vidal-Naquet, P., translated by Janet Lloyd, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York: Zone Books, 1988.

Young, J., *Nietzsche's Philosophy of Religion*, United Kingdom: Cambridge University Press, 2006.