

目 錄

目 錄.....	1
縮 寫 表.....	3
第 一 章 序 論.....	5
第 二 章 尼 采 《 悲 劇 的 誕 生 》	9
一、藝術做為存有的表達方式.....	10
2-1-1 藝術家是存有的再現者.....	10
2-1-2 日神的藝術表現.....	12
2-1-3 酒神的藝術狀態.....	14
2-1-4 結合酒神與日神的悲劇藝術.....	15
二、悲劇沒落 - - 失去存有意義的悲劇.....	17
2-2-1 歐里庇底斯的悲劇.....	17
2-2-2 蘇格拉底與新悲劇.....	19
2-2-3 酒神位置 - - 「相對於」理性.....	20
三、取消酒神式悲劇的新悲劇.....	20
第 三 章 傅 柯 《 古 典 時 代 瘋 狂 史 》	24
一、文藝復興時期 - - 多義的瘋狂、隱蔽的真理.....	27
3-1-1 存在真理的象徵.....	27
3-1-2 錯覺形式的存在.....	30
二、理性言說與真理之關係.....	31
3-2-1 笛卡兒與理性主體.....	32
3-2-2 瘋狂的位置 - - 「相對於」理性.....	33
三、禁閉時期 - - 理性言說下的權力實踐.....	33
四、理性排拒作用.....	35
3-4-1 「瘋狂」的真相.....	35
3-4-2 權力的空間.....	39
3-4-3 瘋人 - - 「瘋狂」客體化，瘋人主體化.....	40
五、小結.....	41
第 四 章 互 為 結 構 的 文 本	44
一、悲劇沒落結構.....	45

4-1-1 否定.....	45
4-1-2 遺忘.....	46
4-1-3 無聲的取消.....	46
二、悲劇沒落結構與真理問題.....	48
4-2-1 理性與真理.....	49
4-2-2 對理性的質疑.....	50
三、解消真理問題的方法學.....	55
第 五 章 存在的自由.....	64
一、存在的虛無性.....	65
5-1-1 真理的解消	66
5-1-2 酒神與瘋狂所揭示的存在面向	71
二、形塑生命的自由.....	72
5-2-1 藝術做為肯定生命的態度 - 尼采的生命美學.....	74
5-2-2 做為藝術品的生活 - 傅柯的倫理主體.....	79
第 六 章 結 論	86
文獻資料.....	94

縮 寫 表		
Nietzsche's writings:		
B T	書名	Die Geburt der Tragodie (1872)
	英譯	The Birth of Tragedy: and The Case of Wagner. Ed. Walter Kaufmann. NY: Vintage Books, 1967.
	中譯	《悲劇的誕生》周國平譯，(台北：城邦，2000)
B G E	書名	Jenseits von Gut und Bose (1884-86)
	英譯	Beyond Good & Evil. Trans. Walter Kaufmann. NY: Vintage, 1989.
	中譯	《善惡之彼岸》，程志民譯（北京：華夏，1999）
E H	書名	Ecce Homo
	英譯	Ecce Homo. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. NY: Vintage, 1989.
	中譯	《瞧！這個人》，劉崎譯（台北：志文，民69）
G M	書名	Zur Genealogie der Moral (1887)
	英譯	On the Genealogy of Morals. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. NY: Vintage, 1989.
	中譯	《道德系譜學》，陳芳郁譯，(台北：水牛，民84)
U O 2	書名	Unzeitgemä ß e Betrachtungen (1873-76)
	英譯	Unmodern Observation. Ed. Willian Arrowsmith. Yale: London,1990. (History in the Service and Disservice of Life)
W P	書名	The Will to Power
	英譯	The Will to Power. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. NY: Vintage, 1968.

縮 寫 表		
Foucault's writings:		
A S	書 名	L'archeologie du savoir (1969)
	英 譯	The Archaeology of Knowledge. Trans. A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 1995.
	中 譯	《知識的考掘》，王德威譯，初版（台北：麥田出版，1995年）
M C	書 名	Folie et déraison: histoire de la folie (1961)
	英 譯	Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. Richard, Howard. New York: Vintage/Random House, 1988.
	中 譯	《瘋癲與文明》，劉北成/楊遠嬰譯，初版（台北：桂冠圖書，1992年）
O T	書 名	Les Mots et les choses: une archeologie des sciences humaines (1966)
	英 譯	The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences. New York: Vintage/Random House, 1994.
	中 譯	《詞與物：人文科學考古學》，莫偉民譯（上海：三聯，2002）
P/ K	書 名	Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings
	英 譯	Power/Knowledge. Ed. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate soper. NY: Pantheon Books, 1980.
U P	書 名	Histoire de la sexualite, Vol. 2, L'Usage des plaisrs (1984)
	英 譯	The History of Sexuality Volume 2: The use of Pleasure. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage/Random House, 1990.
	中 譯	《性經驗史》，余碧平譯（上海：上海人民，2000）

第一章 序 論

這是一本原本要研究傅柯的論文卻不期而遇了尼采，原本只是希望在傅柯的思想中研究人的主體性問題卻在與尼采文本的對照下發展了悲劇沒落結構。探討尼采與傅柯早期文本中的悲劇沒落結構成了本文的主要方向，但是將兩人的比較發展成一本論文是很可疑的。首先，筆者在此便會遇到一個循環論證的質疑。因為傅柯曾經表明自己是個尼采主義者，基於這一點，這篇文章宣稱要「探討一個在兩人文本裏的相同結構」，就好像是已經得到答案(兩人思想的確有一致性)而順著這個答案去找出兩人文本裏相同的地方。基於這個有力的質疑，本文一開始並不是抱著兩人思想一定理所當然有著一致性的態度進行的，相反地，筆者只是看到尼采的早期著作《悲劇的誕生》(1872)與傅柯依博士論文的出版著作《瘋狂與非理性：古典時代的瘋狂史》(1961)裏有一個最初淺的相似點，即：酒神與瘋狂被歷史遺棄。這個問題嚴格說起來其實也沒什麼好大驚小怪的，因為「被歷史遺棄」充其量不過是尼采與傅柯的觀點下提出來的說法，另一種說法是酒神與瘋狂在歷史進程中以一種文明的方式給捨棄或進步的方式被正確的描述。但是這兩種說法是否有所不同，這兩種說法是否陳述了相同的事情，這或許不是一件事表現為一體兩面的簡單回答便可以忘卻的提問，於是筆者決定深入去了解酒神與瘋狂是在什麼意義下，被尼采和傅柯認為是「被歷史遺棄」。然而個別深入了解尼采《悲劇的誕生》和傅柯《瘋狂史》得到對酒神與瘋狂是如何被歷史遺棄的說明，並沒有回答前面一開始提出循環論證的質疑。所以，應該進一步去問，傅柯是以什麼方式來探討瘋狂；也就是說，兩人既然宣稱某種事物被歷史遺棄，而傅柯又是受到尼采思想的影響，那麼傅柯是不是依循著尼采討論酒神沒落的方式來討論瘋狂？筆者在此認為，這是一個值得提出比較的問題。

雖然兩人的思想或許有延續性，但是並不一定是一致性。如果說兩人在探討的方法上是一致的，那我們便可以問：尼采既然已經探討了酒神精神在悲劇藝術中沒落的問題，那麼傅柯為什麼又要以一種相同的方法探討瘋狂。從另一個角度看，如果兩人在方法上是不一致的，那麼如何說明傅柯是尼采主義者。基於上述的理由，筆者認為對兩人思想提出比較是有意義的。

另外一個支持本文進行比較的線索是傅柯在《瘋狂史》第一版序言裏，提到了尼采，並且說明自己的《瘋狂史》即是依據在西方歷史中的悲劇體驗進行探討¹。傅柯在這裡用「否定(rejection)」、「遺忘(forgetting)」、「取消(silent fallout)」

¹ 傅柯在《古典時代瘋狂史》的法文版的序言裏提到以下的一段話，這篇序言在以後的英文節譯本中被刪掉，這篇序言裏，傅柯提到悲劇結構並指出尼采所揭示的悲劇體驗：“At the center of these extremities of experience in Western culture erupts, of course, the experience of tragedy itself - Nietzsche having demonstrated that the tragic structure on which the history of the Western world is based is none other than the rejection and forgetting of tragedy and its silent fallout.” 在此引的

來說明這種悲劇體驗的結構。傅柯這裡的確提出了自己思想承繼尼采的明證，但是從這句簡單的「悲劇結構」，我們仍然不知道是什麼樣的悲劇體驗以一種否定、遺忘、取消的方式消失在西方歷史之中。如果單獨以《瘋狂史》來理解傅柯所說的「悲劇結構」一詞，那麼我們所得到的悲劇體驗將是以結構主義式的分析法，挖掘瘋狂在每個時代的不同意義，進而得出沒有瘋狂真相的結論。但是我們無法理解傅柯若只是要宣稱現代的瘋狂意義並不是瘋狂的真理，何必說明自己思想是承接尼采揭示悲劇體驗的思想。所以這個問題使我們有必要藉由與尼采《悲劇的誕生》文本的比較，以便清楚傅柯所說的「悲劇結構」意指為何。

以上是對本文前半部所要探討重點作一說明。可以說整個「悲劇結構」是貫穿兩人文本的主要討論方向，本文試圖以悲劇結構作為綜軸，找出兩人文本裏有何一致性的態度，何以傅柯可以說自己是承繼尼采思想進行《瘋狂史》的工作；然而另一方面，兩人的相異處也是值得研究的議題。

如果進一步詳細的比較《悲劇的誕生》與《瘋狂史》兩文本，可以發現兩人對「理性」有一個一致性的批判立場，從這個批判，可以看出整個悲劇結構的發展歷程，可以說就是因為理性的擴張而發展出來的。在兩人的文本裏，他們各自標出一個理性代表人物作為批判的對象，尼采提出蘇格拉底而傅柯提出的人物是笛卡兒。這兩個理性代表人物的出現，使得理性與非理性（non-rational）之間的關係，從一種辨證的關係結束進而成為理性與不理性（irrational）的對立關係。整個悲劇結構即是從此一對立關係開始，非理性被理性視為不理性從而形成理性對不理性的否定、接著是遺忘非理性，最後則是使非理性無聲的沈落在歷史之中。從尼采與傅柯同樣都批判理性這點看來，可以看出兩人另一相同點，即：兩人都站在非理性的立場為非理性發言。從此一相同點出發，我們得以瞭解為什麼傅柯用否定、遺忘、取消來說明悲劇結構，因為這要站在非理性的立場，才能看出非理性在西方歷史的進程中的確是在這樣一個悲劇結構下消失、失去發聲的地位。

依上述，可以看出兩人思想的相同態度，而且這個態度也表現在兩人的文本結構之中。但是我們的比較並沒有結束，在尼采的文本中，尼采批判理性的方法是指出理性思維的限制、理性思維是一種二元價值的信仰；而傅柯批判理性的方法是將注意力放在理性是如何取得其合法地位的問題上，傅柯並不直接提出另一種思維方式來說明理性思維的不完善，他透過對社會結構與各種言說²

英譯出自 Didier Eribon. *Michel Foucault*. Trans. Betsy Wing. Massachusetts: Harvard University, 1991, p94. 這段文字是埃里蓬在寫傅柯傳記時，自《瘋狂史》第一版序言裏摘引出來的。本文裏所討論的「悲劇沒落結構」一詞，原指傅柯提到之「悲劇結構」。在此以悲劇沒落結構稱之，主要目的是突顯本文所討論的重點在於悲劇在《悲劇的誕生》中整個沒落過程，而這個過程所形成的某一排斥作用正是尼采和傅柯所要批判的。

² 言說（discourse）指的是建構出一個對象物並將之問題化，問題化之後，接著就是針對對象物做觀察、描述、解釋並提出解決問題的方法，通常這個方法是連

(discourse)的分析發現理性不斷推崇的真理，是如何在社會的網絡中建構起來。在這個比較中，我們從尼采《悲劇的誕生》出發，然後用尼采對於悲劇沒落之研究再回頭解讀傅柯的瘋狂史，在這一去一回的相互參照下，可以看到一個傅柯所說的悲劇沒落結構，這個結構在兩人的文本中互為主軸的貫穿著。在悲劇沒落結構中，兩個文本同時顯出一個批判理性歷史的面向，尼采與傅柯在批判理性的工作中所要處理的是解消理性與真理之間的絕對關係，在他們兩人所發現的悲劇沒落結構中，我們看到理性並不是找到一客觀的無上真理，相反地，我們反而看到真理是如何被理性所言說出來而成為真理，所以尼采和傅柯要消解這樣一種理性與真理的關係。

另一方面，從兩人批判理性的方法來看，會發現兩人在方法上的相異。尼采認為理性思維有其限制，所以當理性宣稱可以認識真理時，這個真理必不一定是真正完全的真理。傅柯並不是直接批判理性思維方式而是從形成真理的事件出發，在傅柯的文本中，我們看不到一個整全真理的提出，每個時代有自己的真理，而這些真理又都從各種言說與實體權力機制的結合中建構出來，於是從傅柯解構真理的努力可以看出理性思維的限制。雖然批判方法不同，但是在這個批判的方法下得出的結論是兩人都批判理性宣稱的真理，所以兩人基本上都是反對有一個永恒、固定不變的客觀真理存在。但是兩人在這個反客觀真理存在立場並不是完全一致，仍有一些不同，這在第四章的部分會做詳細的探討。

論文的後半部分是順著悲劇結構的結論繼續討論。悲劇結構的比較使我們得出尼采與傅柯批判真理存在的結論。這個結論影響了兩人後期思想中的自由概念，也可以說是兩人都相當關切「人」個別具體的生命。筆者認為，悲劇結構既然提示出解消真理的一致性立場，那麼從另一個角度看「解消真理」，即顯示出人這個生命的具體存在的虛無性。沒有最高真理做為生命的目的地，人存在的虛無性便極有可能成為消極的悲觀主義。但是從尼采和傅柯後期思想來看，我們會發現兩人均不採取消極的悲觀主義的態度來詮釋生命的虛無性，相反地，兩人透過

繫著一個實體機構 (institution)。依傅柯的說法：「一個話語運作可以形成話語對象、聲明 (statement)、觀念，或理論選擇之組合。」米歇爾·傅柯著《知識的考掘》，王德威譯，初版（台北：麥田，民82），頁322。更進一步的說明言說這個概念：“that discourses are productive: medical discourses about ‘folly’ and ‘unreason’ produce the mentally ill person, penological discourses produce the criminal, discourses on sex produce sexuality, and so on.” Gavin Kendall and Gary Wickham. *Using Foucault's Methods*. London: Sage, 1999, p34. 這裏所指的產品即是對象，意指言說的對象是言說運作中的產物。而言說同時是由許多的陳述組成的：“The basic unit of discourse is the statement. For Foucault, discourses are made up of statements that set up relationships with other statements: they share a space and establish contexts; they may also disappear and be replaced by other statements.” Geoff Danaher, Tony Schirato and Jen Webb. *Understanding Foucault*. London: Sage, 2000, p35. 以上簡略提出對言說概念的說明，是為了說明關於瘋狂的言說並不是意指說出瘋狂本質真理的語言，而只是依於當時社會表層的諸條件之間的網絡關係所建立。

藝術精神來詮釋生命，生命的虛無性轉而成為自由的生命。這是兩人後期思想延續著前期思想批判真理的一致性態度進而發展出自由生命態度的一致性。在第五章裏，即是對兩人自由概念的一致性做一整理說明。另一方面，兩人對自由態度的不一致則表現在以藝術來詮釋生命的說法上。尼采不斷在前後期的思想裏均提到，做為審美的生命才是值得存在的，在後期思想裏更強調生命應該是如同藝術創作般有著源源不絕創造新生的力量。然而傅柯並不是在不斷創造的力量的意義上用藝術來詮釋生命，他強調用一種藝術家的心情去塑造自己的生命。這是兩人對於自由的不同詮釋與使用。

基本上，本文強調尼采與傅柯在批判的態度與對存在的關懷上是一致的，在這點上傳柯可以說是承繼了尼采的思想；然而在批判的方法上，傅柯有他自己獨到的分析之處，他不堅守尼采的批判方式而提出自己的方法，在這點上，他仍是尼采主義式的，因為尼采精神即是不採取任一僵化的價值觀。

第二章 尼采《悲劇的誕生》

尼采藉著希臘神話中的兩位神祇說明關於藝術的起源。他首先分析作為藝術要素的兩項精神 - 阿波羅 (Apollonian) 與戴奧尼索斯³ (Dionysiac) - 各自的藝術形態，然後說明其結合的因素。在尼采看來，藝術起源於自然向人透露自然本身的藝術衝動，人透過感受到自然的藝術衝動而分別創造了阿波羅與戴奧尼索斯兩位神祇，在這個意義下的藝術，指的不是一般藝術家創造藝術品這種將藝術客觀化的藝術，而是指一種創造、生成的本能衝動或力量，生命是這股力量的呈現方式。這是尼采從希臘人的生活態度及其悲劇藝術中看到的面向。希臘人的生活態度便是表現在這兩種神的藝術形態之下，而此藝術形態所隱喻的便是促使此一藝術形態得以顯出的存有⁴本能，也就是通過這個存有本能才得以結合日神與酒神兩種對立的藝術形態而融合成希臘悲劇。尼采看待悲劇藝術，並不在於悲劇藝術之為藝術品本身是否為美而堪稱為藝術，相反地，悲劇之為藝術是在於表現出對生命的不斷超越的力量及精神。尼采在希臘神話裏意識到希臘人以一種藝術衝動本能去克服生命的無意義，並通過藝術而肯定了對生命的注視。

通過對悲劇的考查，尼采看到悲劇發展到歐里庇底斯的時候，悲劇所表現的酒神精神被另一位尼采稱之為神祇的蘇格拉底給取代了。蘇格拉底提出理性是做

³ 從描述戴奧尼索斯的神話中可以看出戴奧尼索斯所象徵的生命力量，其死亡般的毀滅與重生的象徵意義是尼采重視酒神精神的主要原因。並且將會不斷被尼采用來象徵藝術般的生命。「這位希臘人的酒神叫做狄俄尼索斯 (羅馬人叫做巴科斯)，據信是用葡萄？酒的發明者，是故有了酒神之稱。但狄俄尼索斯是植物之神，像埃及和小亞細亞文明中許多這一類神祇一樣，它象徵了大自然生長和衰謝的交替過程，象徵了這個過程中死亡的痛苦和復活的歡樂。當初民目睹夏日蔥郁逐漸轉入冬令的凋敝，生命的歡欣喜悅為死亡的沮喪憂愁替代，他們滿懷著希望祈禱春季新鮮生命的再生。這祈禱中有狂熱的宗教儀式，有放浪形骸的歌舞，有酩酊如泥的大醉，在想象的熱烈色彩中，渲出死亡的哀愁，神秘幻想的絢麗帷布，遮蓋了冷漠的自然現實。」《中西死亡美學》，陸揚著 (武漢：華中師大，1998)，頁 85。

⁴ 尼采透過希臘人的兩位神祇來說明人的藝術衝動，人透過造型藝術之神 - 阿波羅 - 創作各種造型藝術，而透過酒神 - 戴奧尼索斯 - 使自己沈醉在音樂或舞蹈的生命力感之中。這裡我們或許可以試問：為什麼要透過神來說明人的藝術活動呢？如果我們同尼采將希臘悲劇以歐里庇底斯為分期劃出一條分界線，那麼我們可以看出尼采正想透過產生藝術的不同理由或情境來提出對理性思維的批判。尼采將歐里庇底斯之前的悲劇分析為神與人之間的關係，在阿波羅神之中，人透過阿波羅展示給人的夢境而獲得生命苦難的救贖。於是人透過創作將夢境裏神所披露的美好形象保存下來，使人注視醜陋生命的眼光得以注視在美好的形象上，並因為這美好的形象使得人期待生命的延續以繼續注視它。在這個意義上，我們可以探討出希臘人透過直觀感受力，感覺到一個更高形式的存在，尼采對希臘悲劇的分析正是強調人的直覺能力可以經驗到自然世界的奧秘並得以領受自己存在的真理。尼采在《悲劇的誕生》裏提出自然的藝術衝動是太一 (primary unity) 本身，本文在此將太一借海德格的術語理解為存有 (Being)，並借用「存有」這個詞來探討尼采提到自然界本身強大的藝術衝動。

為生命的最高價值，順此一思維，歐里庇底斯開始思考悲劇做為一種藝術的美在哪裏。美做為創作悲劇的思考標準，悲劇的一切要素均在此一標準下接受檢驗，戴奧尼索斯在此對悲劇的新思維中被否定。悲劇的發展過程在這裏形成一個斷裂，在這一章裏，我們即是要將深刻討論尼采揭示出的斷裂並分析這個斷裂是在一個怎樣的作用下形成的。

一、藝術做為存有的表達方式

如果說藝術是自然本身的一種衝動的力量，那麼自然的力量如何展現給人？人如何將它呈現為可見的形式？存有如何向人訴說它的秘密？尼采在《悲劇的誕生》裏首先解釋了希臘人藝術是如何形成。藝術是自然透過夢境向人訴說神的形象，夢境裏的事物以一種美麗而朦朧的形象展現給人。人便藉著對形象的直接領悟而傾聽到自然的語言。希臘人通過夢境領會自然神秘力量，於是便創造了日神，做為這個夢境體驗的神祇，並且在夢境的幻覺下希臘人有了一種希望將此幻覺外觀延續下去的衝動，他們喊出「這是一個夢！我要把它夢下去！」⁵希臘人在夢境的幻覺中體驗到的衝動使得他們可以通過此繼續下去的力量來克服生命裏的苦難與虛無的痛苦。從另一方面來看，酒神則是以一種衝破形象限制的力量出現在人的內在天性中，可以說酒神象徵的是當人進入忘我的境界裏去時，他便無視於自身存在的形式規則，他在無規則的狀態下恣意地將自己的身形隨意地隨任何力量擺動並樂在其中。這股力量衝破了日神藝術形態裏的個體化原則，這使得人處於一種相當於醉的存有狀態，人擺動肢體，舞出曼妙步伐，呈現一種音樂般的節奏與律動並透過舞蹈表現出來。這是萬物之間無所差別的融合存有，人在此一狀態裏並不是看到神而是忘卻了自身，把自己當成那個在夢境裏看到美好神祇。這是自然的力量通過人所表現出的狂喜狀態，藉由這個呈顯，人即成為大自然創作的藝術品，人不是做為創作這些肢體動作或音樂的思想主體，反而，人是做為呈顯自然力量的客體，而人藉由這種將自己遺忘在自然力量之中的體驗也感受到經由藝術衝動力量所帶來的對生命現實苦難之超越。

2-1-1 藝術家做為存有的再現 (represent) 者

希臘藝術家是通過對自然的模仿而得以成就一件作品，作品是起自於自然的力量而非藝術家的沉思結果，藝術家作為自然創作力量的中介，詮釋那些在他夢境裏所顯示的色彩、輪廓、分類等形象而使作品成形。所以尼采說：

我們可以將作夢的希臘人看做許多荷馬（Homer）又把荷馬看作一個作夢的

⁵ “It is a dream! I want it to go on.”“4” BT, p44.

希臘人。⁶

也就是說荷馬做為一個藝術家，其藝術作品的美並非來自於荷馬的沈思創意而展現作品的偉大，而是他充分領略在他夢境裏為他展開的形象並將之表現出來，所以，任何一個希臘人都可以是藝術家，只要他將他自身的夢境中領悟到的形象將它表現出來。尼采認為，因為希臘人與日神式藝術的這層關係，使得酒神在希臘文化裏與那些相當於希臘人的異邦人裏的酒神慶典所呈現的樣貌有所不同。酒神精神在異邦民族所展現的是一種放縱、任意的原始衝動。這種衝動所反應的是近乎獸性、野蠻人的形象，這裡並沒有所謂的藝術可言。然而在另一種情況下，當酒神衝動自那些具文明素養的希臘人生命底層？動起來時，一種與日神精神互相抵抑的作用使得具酒神精神的藝術作用得以在希臘文化裏形成。所以在希臘的酒神慶典裏，人是作為自然的藝術本身而揮灑他那曼妙肢體。酒神象徵在希臘人那裏並不單只是野蠻的原始本能而是藉以衝破個體化原則的藝術動力，那種獸性般的狂野力量在這個處處要求自制的民族裏剛好做為打破此一自制常規的力量，人們在常規的毀滅下得以忘我的將身形投向自然的力量之中，所以酒神在希臘人這裏發展出來的是音樂與那伴著音樂的舞蹈。做為一個酒神信徒的藝術家，必是在此一體驗下照見自然的力量並且通過它盡情忘我地踩出存有的舞步。從這點，我們可以回溯到體驗日神精神的藝術家那裏並且發現日神藝術裏所訴說的就是自然藉夢境以傳達給希臘人的形象，在這個形象下隱含的是自然本身不斷產生的創造力量，也可說是自然的藝術衝動，只是這股力量在日神那裏是以一種視覺的直接性（夢境裏的形像）傳達給人，相反地，酒神則是將人直接投入自然本身的力裏去，人是用肉身來感受存有本身。也就是如此，人得以體會到自己就是在那夢境裏所看到的美好形象，感到自己便是美好的。如此一來，我們便明白尼采所說：

希臘人的日神信仰也不過是用來遮隔面前這酒神世界的一層面紗罷了。⁷

日神與酒神並不是兩股完全互斥的對反力量，尼采在此要藉自然的力量來調和來自日神與酒神這兩股藝術力量。要說明它們所源自的是同一個自然的力量，使得從希臘人所創造的眾神世界裏來看希臘人是如何看待他們的生命並且如何對待生命這點，來導出日神與酒神之所以被創造出來是源自同一自然的藝術衝動。

⁶ “if a comparison were possible, in designating the dreaming Greeks as Homers and Homer as a dreaming Greek.”“2” BT, p39. 在這裏尼采說明，透過希臘人在造型藝術的高超表現，可以推知他們的夢是如何的美好，因為希臘人正是將夢裏的景像表現在藝術上。

⁷ “in fact, that it was only his Apollinian consciousness which, like a veil, hid this Dionysian world from his vision.”“2” BT, p41.

2-1-2 日神的藝術表現

希臘人藉一則古老故事裏西勒斯⁸ (Silenus) 之口，告訴我們生命本身的匆促與痛苦，然而在另一方面，我們又看到一個輝煌、豐富的奧林匹斯的諸神世界顯現在我們眼前。這說明希臘人是以什麼樣的眼光來看待自己那痛苦且如蜉蝣般生命。尼采說那是「臨刑的殉道者懷著狂喜的幻覺面對自己的苦難」⁹，可以說，諸神的世界是起自於生存本能所產生的一種轉化¹⁰形式。筆者認為希臘人在諸神世界的光耀下，注視生存苦難的目光得以趨向和緩、平靜，並且望向那神聖的美好形象，生存成了一種渴望，人們不再因西勒斯的智語而沮喪。自然界中有某一藝術衝動藉由將衝動客觀化以表現自己，此一衝動即是不斷創造的力量而藝術正是表現了這股力量。藝術是一種存有衝動，奧林匹斯山的諸神世界便是受這同一種衝動本能而從希臘人的意志中經由一種鏡式的形貌轉換作用所投射出來的。希臘人創造了諸神世界並使神經歷著人世間的一切歷練，希臘人藉由注視著神的苦難來注視自己的生命，並且在神克服自身苦難時，希臘人也從那克服中超脫了自身的生命。從此超脫中，他們又覺得生命是值得活下去的。可以說日神藝術是一種肯定生命的精神，這裏所說的肯定是指使生命成為可意願的，讓人願意活下去即使生命是虛無的。

從《悲劇的誕生》可以看到，日神狀態下的沉靜目光，使得一切個體化原則在每一個別事物上分別以各自形象出現，人在此一原理下謹守著個人的界限，遵守著一種勿縱、勿過度¹¹的原則。個體化原則¹²是日神轉化存有藝術衝動的表現方式，自然的藝術衝動在希臘人的清醒意識下表現為可以清楚度量的外觀形像，每件事物的形成都具有其適當的尺度，在這個尺度之外則必然帶來個別事物的毀滅與破壞，為了清楚表達每個具體形像，日神勢必要提出勿過度的原則；然而酒神世界所揭露的存有衝動是直接說出自然的力量本身，所以表現的是一種陶然忘我的狀態，人在酒神頌歌裏所體現的便是這樣的精神。在這兩種強大藝術衝動的不同表現上顯示出日神與酒神的敵對狀態，一種是清楚、規則的形像世界；另一

⁸ 尼采希望讀者能藉由西勒斯的神話來了解希臘人對生命的看法。這則神話如下：“An old legend has it that King Midas hunted a long time in the woods for the wise Silenus, companion of Dionysos, without being able to catch him. When he had finally caught him the king asked him what he considered man’s greatest good. The daemon remained sullen and uncommunicative until finally, forced by the king, he broke into a shrill laugh and spoke: Ephemeral wretch, begotten by accident and toil, why do you force me to tell you what it would be your greatest boon not to hear? What would be best for you is quite beyond your reach: not to have been born, not to be, to be nothing. But the second best is to die soon.”³ BT, p42.

⁹ “It is that of the entranced vision of the martyr to his torment.”³ BT, p42.

¹⁰ “...Olympian realm which acted as a transfiguring mirror to the Hellenic will.”³ BT, p43.

¹¹ “‘Know thyself’, and ‘Nothing in excess.’”³ BT, p46.

¹² “Apollo himself the glorious divine image of the the principium individuationis, through whose gestures and eyes all the joy and wisdom of ‘illusion,’ together with its beauty, speak to us.”¹ BT, p36.

種則是打破了所有規則成為自然本身的世界，然而尼采認為這種敵對狀態可以回溯至一種高於人的存有狀態，那麼這兩種不同藝術表現或許並不是表現出兩個世界的存在而是同一個世界的不同表現罷了。

在此一敵對狀態下，尼采提出一個形上學的假設來溝通日神與酒神精神，並且在此一形上學的假設裏達到統一。此形上學假設指的是真正的存在和太一¹³ (Oneness)，這個所謂的太一指得便是一股不斷產生、創造的力量。在此可藉由海德格的存有 (Being) 概念來理解尼采所謂的太一，太一做為一形上概念指的是一種力量，一種需要藉由不斷客觀化自身形成現象的力量，於是人對現象變化不居的領悟正是對這股力量的領悟。從這點，我們可以發現海德格的存有即是透過人的此在 (Dasein) 才得以領悟存有，在此，本文並打算處理尼采的形上概念 (太一) 與海德格的形上概念 (存有) 之間異同的問題，只是想一個簡單的層次上借用海德格的術語，所以，筆者在此藉存有衝動來說明尼采所謂的太一的強烈藝術衝動。自然世界的所有事物是太一所體現的巨大衝動，此一衝動透過自然界的萬物具體化而得以滿足。這個滿足本身對存有衝動而言即是一種解脫，所以我們可以將自然看作只是存有的藝術衝動的表象。

自然界所表現出的現象是存有本能的具體化，尼采藉此說明阿波羅的造型藝術不過是對此一自然現象做美化的形式。人在自然界的生命中經驗到存在的醜陋，於是藉由日神的造型藝術來美化生命的醜陋，也就是說，希臘人從夢境般的幻覺裏所體驗的形像是一種從人自身升起的生存的藝術衝動，因為在這美好的外觀幻覺下希臘人有一種意欲在此一夢境中不願醒來的感覺，而當下他便是在意欲生存。他希望自己的生命延續以便繼續在他的夢中。所以當希臘人透過日神藝術而得到生命的救贖時，希臘人便是否定了他的現實生活世界。

在尼采看來，整個現實世界包括自然本身都不過是太一從自身的藝術衝動中具體化的救贖，太一在自然界的實現中得到解脫，就像希臘人在日神的夢境外觀中得到生存的渴望一般。尼采所提出的太一是一種不斷要求創造以求解脫的力量，日神的藝術表現可以說是受到同一種力量的驅使；酒神的衝動作用則是直接揭露此一生存衝動。在日神藝術下，生存衝動以一種形象救贖¹⁴的形式體現在希臘人面前，然而當希臘人以一種驚愕的眼光注視酒神狀態時，日神式的希臘人不該忘記那奠基於日神狀態下的是與酒神相的存有衝動。

在尼采說明悲劇誕生之前，所做的一切準備便是要證明日神與酒神同為存有

¹³ "Now, with the gospel of universal harmony, each one feels himself not only united, and fused with his neighbor, but as one with hi, as if the veil of maya had been torn aside and were now merely fluttering in tatters before the mysterious primordial unity." "1" BT, p37. 尼采說明人進入酒神狀態時，即是毀滅個體化原則而進入太一的力量之中，個體化的現象只是一道面紗暫時遮蓋住太一。

¹⁴ 阿波羅本能是「美感現象取代表象：形象的救贖——簡言之，阿波羅（形象本能）會替人類在流動不居的存在實境中證定存在者的地位，也就是“個別化成因的神化”。」陳懷恩，《尼采藝術形上學》（嘉義：南華，1988），頁 154。

衝動並訴說著存在本質的奧秘，但是這兩種精神體現存有本能的方式不同，使得兩者在互相較勁之下，不斷超越自身並在這點上生成希臘的悲劇藝術。

2-1-3 酒神的藝術狀態

酒神藝術家是如何完成其藝術品的創造呢？尼采說明希臘抒情詩人 - 阿爾基洛克斯（Archilochus） - 在酒神精神裏的藝術創作過程，進而得出酒神的藝術作品，即音樂：

首先，做為酒神藝術家，他完全同太一及其痛苦和衝突打成一片，製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；然而，在日神的召夢作用下，音樂在譬喻性的夢象（gleichnissartigen Traumbilde）中，對於他重新變得可以看見了。原始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，產生一第二映象，成為了別的譬喻或例證。¹⁵

從上述文字，我們可以看到抒情詩人 - 做為一個酒神藝術家 - 的藝術作品，是如何誕生的。這個藝術作品的確是自然直接向藝術家傾訴的秘密。如此我們便可瞭解最早的抒情詩人，身邊總是伴隨著樂師一同出現的原因。因為在他們心中最先成形的藝術品是音樂，而酒神藝術家「在日神的召夢作用下」（Traumeinwirkung）使音樂透過詩、詞呈現，這個音樂所撩撥起的各色形象是透過日神藝術裏夢喻的作用才得以形成可見的外觀，也就是詩、詞。所以這便說明了抒情詩的詩、詞與音樂的關係。詩、詞的作用有兩個趨向，一是模仿現象世界，其二是模仿音樂世界。音樂作為世界的摹本，而詩歌又摹仿音樂，這便是民歌（folk）。民歌即是酒神精神下的藝術表現。酒神藝術家的詩、詞表現，無一不是在模仿音樂，所以阿爾基洛克斯所創造的民歌，基本上是在訴說這個世界本身而非世界的表象，在尼采看來：

民歌首先是作為一種映照世界的音樂鏡子、作為一種原始旋律，然後找到可以相互輝映的對應物之後在詩歌裏表現出來。¹⁶

這說明了模仿音樂世界的語言與旋律結合而形成民歌。模仿現象世界的語言，指的是將音樂以世界表象裏的各種形象來解釋它。語言在此，只是做為音樂的譬喻而沒有觸及音樂所摹仿的原本本身，即世界的本質。這是日神藝術家呈現

¹⁵ “In the first place, as a Dionysian artist he has identified himself with the primal unity, its pain and contradiction. Assuming that music has been correctly termed a repetition and a recast of the world, we may say that he produces the copy of this primal unity as music.”“5” BT, p49.

¹⁶ “First of all, however, we must conceive the folk song as the musical mirror of the world, as the original melody, now seeking for itself a parallel dream phenomenon and expressing it in poetry.”“6” BT, p53.

其藝術的方式，他用表象世界裏的形象表達自音樂裏升起的感受。我們可以說他所表達的只是音樂。因此，他得以用一種默觀的距離保持自身的清醒。音樂在酒神與日神兩種不同藝術作用下所呈現出的藝術作品，將使我們以此為基點，更進一步的理解希臘悲劇藝術的形成及其精神。

2-1-4 結合酒神與日神的悲劇藝術

原始希臘悲劇除了歌唱隊外不具備任何其他形式。那麼後來構成舞台上的悲劇是如何形成的呢？悲劇形式的完成主要是酒神與日神兩個藝術表現參與其中。在最初的歌唱隊裏，酒神透過歌唱隊的音樂表現自己，人們在歌唱隊裏體驗的狂喜激情便是酒神精神所透露的存有秘密。在這股激情力量陶醉下，酒神信徒從感受裏看到自己似乎成了那個做為酒神象徵的精靈 - 薩提兒 (Satyr)，他彷彿看見自己成為酒神的可見形象。也就是從這個視覺化出發，悲劇得以發展出舞台上的人物及舞台下的觀眾形式。即使悲劇依上述所說的狂喜力量而發展出舞台形式，但是這並不區分觀眾、演員與歌唱隊分別的感受，確切地說就是，他們全體都是被包圍在酒神世界的感受裏，也就是在酒神音樂裏忘我的狀態。

悲劇裏的另一要素 - 日神精神 - 即表現在人們對舞台上人物的注目。演員們基本上只是一個戴著面具參與演出的平凡人，然而當人們沈浸在酒神狀態時，他的目光通過日神作用而將舞台上扮演的人看做他在酒神狀態下感受到的神。他並沒有看到舞台上那個扮演神的人而是直接看到了神。這便是尼采所說的魔變 (enchantment) 過程：

魔變¹⁷是所有戲劇藝術的先決條件。在這魔變過程中，酒神的沈醉者將自己看作薩提兒，而作為薩提兒，他又把自己看作神。在此一轉變中，他看到一個由於日神作用的完成而形成的新視野。並且在這同一激情下，這個新視野形成了戲劇藝術。¹⁸

這個日神式的完成作用，便是酒神衝動在悲劇中客觀化自身的日神現象，日神現象使沈醉者的目光停駐在一個美好、輝煌的形象上。也就是說日神作用在此是使人們在觀看舞台演員時將他直接看做某一主角，而不是由於演員告訴我們他是扮演某一主角而我們再從理解的角度去看待此一演員。

由於悲劇最先是只有歌隊，而歌隊所表現的便是希臘人在音樂中的縱情狂歡

¹⁷ Verzauberung 依陳懷恩老師的譯法為「著魔、附身」，而不是「魔變」，「魔變」是周國平先生引自英譯本 *The Birth of Tragedy* 的 enchantment 一詞。

¹⁸ "Such magic transformation is the presupposition of all dramatic art. In this magic transformation the Dionysian reveler sees himself as a satyr, and as a satyr, in turn, he sees the god, which means that in his metamorphosis he beholds another vision outside himself, as the Apollinian complement of his own state. With this new vision the drama is complete." "8" BT, p64. 在此引的中文譯文的魔變是從 enchantment 翻譯過來，而譯註中的英文部分是 transformation.

的狀態，所以當悲劇呈現出舞台形式時，其登台的主角就是希臘人在歌隊裏體驗到的酒神。悲劇裏的英雄人物不過是帶上面具的酒神英雄。但是酒神精神是如何表現在悲劇人物身上並透過悲劇詩人的眼光而使其以悲劇形式呈現出來呢？這裏，尼采為我們分析了在索福克勒斯（Sophocles）筆下的悲劇英雄伊底帕斯（Oedipus）和埃斯庫羅斯（Aeschylus）筆下的普羅米修斯（Prometheus），藉以說明這兩個人物背後所隱身的酒神精神。

從伊底帕斯這個人物所顯現的是酒神違反自然秩序的罪行，但是，相對地，這也就是酒神的智慧。酒神那破壞自然現象、秩序及個體化的原則便在伊底帕斯的命運裏顯現：

我從伊底帕斯那三重厄運的命運裏得到這個體認：伊底帕斯，這個解決自然之謎（斯芬克斯 Sphinx），同時也是殺害自己父親迎娶自身母親的人，他打破神聖的自然秩序。¹⁹

伊底帕斯首先破壞了斯芬克斯（Sphinx）象徵的自然之謎，接著他自身命運也遭受著一種反自然秩序力量的衝擊，這個被詛咒的厄運便是透過詩人筆下人物而顯示出來的酒神，詩人將酒神本身創造、破壞的藝術衝動的力量用命運的失序將之表現出來。悲劇詩人關注存有本身的奧秘，所以他並不宣判伊底帕斯亂倫的罪行，相反地，藉由這個消極的命運，詩人看到酒神精神是如何充滿在此一厄運之中並訴說它的力量，尼采在此看到的是詩人將太一的藝術衝動化成悲劇主角的命運，在這個受詛的命運中，悲劇主角打破自然秩序正象徵著酒神那種不斷毀滅與創造的力量之表現。

從另一個角度來看埃斯庫羅斯的普羅米修斯，我們會發現普羅米修斯所表現的一種對人類過度的愛使他遭受永恆痛苦。這份過度的愛所表現的即酒神精神衝破日神原則 - 勿過度 - 的狀態。普羅米修斯因為對人類過度的愛而使他破壞眾神世界的規則因此受到永恆的苦難，然而這勇於破壞的力量正是酒神力量的最佳寫照。

酒神激情的洪波隨時重新沖毀日神「意志」試圖用來片面規束希臘世界的一切小堤壩。²⁰

¹⁹ “It is this insight that I find expressed in that horrible triad of Oedipus’ destinies: the same man who solves the riddle of nature - that Sphinx of two species - also must break the most sacred natural orders by murdering his father and marrying his mother.” “9” BT, p69.

²⁰ “...the high tide of the Dionysian destroyed from time to time all those little circles in which the one-sidedly Apollinian ‘will’ has sought to confine the Hellenic spirit.” “9” BT, p72.

這裏雖顯示了積極的酒神精神，然而在尼采看來，就普羅米修斯身上所具有正義感而言，他又體現了日神個體化和正義界限的原則，所以在此他既是酒神精神又是日神意志的人物。普羅米修斯的行動說明了他那象徵著酒神的力量，然而就他行為的動機來看卻又具有象徵著「日神這個體化和正義界限之神」²¹的意義，所以尼采在普羅米修斯身上看到的是「兼備酒神和日神本性」²²的性格。

由以上對悲劇人物的說明，我們可以理解詩人如何藉悲劇說出酒神的秘密，那些在舞台上看似日神精神下的個體化人物，卻是訴說著酒神精神。尼采是這樣分析希臘悲劇主角形式：

在歐里庇底斯（Euripides）之前，酒神一直是悲劇主角。希臘舞台上一切著名角色，如普羅米修斯、伊底帕斯等，都只是這位最初主角酒神的面具。這唯一真實的酒神以各種性格、戴著戰爭英雄的面具和陷入個別意志的角色出現。他使自己像是一個受到打擊並受苦的個人來到舞台上。酒神之所以能夠以此明晰、精確的形象出現全是由於夢境詮釋者阿波羅的關係，阿波羅從酒神歌隊裏找到相對應的形象。事實上這個英雄就是神話中的酒神。²³

這樣我們便可以清楚地確定悲劇裏的酒神精神的存在並且可以對比沒落之後的悲劇之間的不同。

二、悲劇沒落 - - 失去存有意義的悲劇

2-2-1 歐里庇底斯的悲劇

歐里庇底斯既做為悲劇沒落的終點又是新悲劇形式的起點。這個劃分的意義在哪裏？尼采又是如何在歐里庇底斯的悲劇裏辨識出那種與歐里庇底斯前悲劇的不同處？

歐里庇底斯把觀眾帶上了舞台。²⁴

這意味著什麼？是讚許歐里庇底斯使觀眾與藝術相融的里程碑？或許不然。他為觀眾帶來一種可理解的悲劇形式，而不是一種藝術體驗，這麼說的意思

²¹ “9” BT, p72.

²² “9” BT, p72.

²³ “The tradition is undisputed that Greek tragedy in its earliest form had for its sole theme the sufferings of Dionysus and that for a long time the only stage hero was Dionysus himself. But it may be claimed with equal confidence that until Euripides. Dionysus never ceased to be the tragic hero; that all the celebrated figures of the Greek stage - Prometheus, Oedipus, etc. - are mere masks of this original hero, Dionysus.” “10” BT, p73.

²⁴ “11” BT, p77.

是什麼？尼采是這樣解釋的：

靠了歐里庇德斯，世俗的人從觀眾席躍上舞台，現在，觀眾在歐里庇德斯的舞台上找到自己的化身，並且因為舞台上那動人心弦的人物而感到高興。但是他們不僅僅是高興甚還向歐里庇德斯學說話。歐里庇德斯感到自豪的是他描寫生活如其所是並且人們可以下判斷的真實樣貌。²⁵

可理解的悲劇形式指的是，例如，飾演悲劇主角的演員在歐里庇斯那裏是透過對主角的解說才使觀眾瞭解此一演員的身份，這和之前討論過的酒神與日神作用的魔變過程是不同的。筆者在此認為，這是歐里庇德斯的悲劇，與先前悲劇不同的是他對悲劇體驗以一種理解、批評的目光來看待。在歐里庇德斯這裏，悲劇被視為一完整客觀化了的藝術品，它不再是先前所討論的那種藝術方式，那種透過體驗藝術衝動的力量而完成的藝術作品。這麼一來，歐里庇德斯不得不對前輩們悲劇裏的內容感到困惑不解。那個失序、衝動、違反自然與倫理的世界，究竟是如何創造出來的呢？在這些疑問之下，歐里庇德斯不得不承認自己不瞭解前輩們偉大的悲劇藝術，於是他在這個理性的沉著目光下創作他的新悲劇。

從上述的討論中，可以看出尼采在《悲劇的誕生》裏描述了兩種不同的悲劇形式：一、是藝術之所以產生是由於希臘人對藝術衝動的體會，並且在那股藝術衝動的力量之中透過藝術品的呈現而達到解脫。從這裡我們理解到的藝術是那不斷創發、生產的力量，對這力量的體驗則直接達到存有的真理，即尼采先前提到的形上預設 - 太一。二、是歐里庇德斯的藝術觀，在歐里庇德斯這裏，藝術是個靜止的客觀對象，所以藝術之所以為藝術便表示它有一個設準，即美。順著這個思路下去當然就會對美是什麼提出疑問，然後是提出符合美的規則，最後則是把藝術品放在符合美的規則之下，這樣便成就了一件堪稱為藝術的藝術品。當歐里庇德斯開始思考「何謂悲劇藝術？哪些要素構成悲劇藝術？」時，從這些問題可以看出歐里庇德斯在追問的是「何謂藝術？」這個問題的答案，而這種追問形式可以看出蘇格拉底追問「何謂真理？」的理性思維在他身上重現。蘇格拉底追求真理做為理性思維的判準，而歐里庇德斯則在藝術創作中運用蘇格拉底式的思維方式對藝術做了審慎的考查。他試圖找出悲劇藝術之所以成為悲劇藝術的判準，於是他從各種可以觀察到的悲劇形式一一加以思考，他從阿波羅的形像藝術著手，並以為阿波羅的形式藝術才是真正的悲劇。以此，他找出阿波羅做為藝術的判準，通過這個判準而將酒神排除在他的悲劇藝術之外。

²⁵ “Euripides brought the spectator onto the stage The spectator now actually saw and heard his double on the Euripidean stage, and rejoiced that he could talk so well. But this joy was not all: one could even learn from Euripides how to speak oneself. ...Euripides prides himself on having portrayed the common, familiar, everyday life and activities of the people, about which all are qualified to pass judgment.” “11” BT, p77.

上面討論的是兩種不同的藝術觀點，順著尼采的思路來看，希臘人的藝術是一種存有衝動的力量，並不是一個被置放在理性思維內便可以尋求答案的無生命力的東西。而歐里庇德斯的新悲劇，首要便是驅除悲劇裏的象徵著酒神力量的形像，並建立出符合日神形式的戲劇。很明顯地，正是酒神力量所呈現的悲劇精神使歐里庇德斯陷入苦思的境地，所以當他要創作悲劇時，他考查了先輩們悲劇形式的每一細節 - 修辭、性格、戲劇結構、歌隊音樂 - 以此創作他的悲劇，並且自認為達到日神式的藝術境界。但是，只要我們回想起前面的討論，我們便知道，悲劇裏的日神方式是在酒神歌隊狂喜的魔變下感受到的形象，在此一感受下，日神的夢喻作用才得以使這個形象呈顯在舞台上。所以，歐里庇德斯一旦因無法理解酒神在悲劇裏的作用，那麼日神的夢喻作用也是同樣無法來到他的作品裏。

2-2-2 蘇格拉底²⁶與新悲劇

然而是什麼力量使歐里庇德斯得以驅逐酒神精神於悲劇之外呢？

酒神已被逐出悲劇舞台，縱然是被借歐里彼得斯之口說話的一種魔力所驅逐的。歐里庇德斯在某種意義上也是個面具，借他之口說話的神祇不是酒神，也不是日神，而是一個嶄新的靈物，名叫蘇格拉底。²⁷

正是蘇格拉底的理性精神，使歐里庇德斯對悲劇形式的重新考查成為合理並且是一種美德。新的藝術原則正在成形 - 美成為一種可憑藉理性思維理解的概念。

在此本文要對蘇格拉底與這個新悲劇的關係做一思考，蘇格拉底的理性為何有如此大的作用，得以使悲劇藝術被置放在一個重新思考的位置，並且顛覆它呢？當蘇格拉底從「認識你自己」出發，他發現了一個可怕的真實，即大多數人都是依直覺本能行事，而這個本能並無法向我們說明人與真理的關係。本能基本上是行動的而非言說的，相反地，透過一種有意識的批判，蘇格拉底發現真理可以藉著一種語言方法而趨近，雖然不是直接陳述真理，但在真理之前，思考的語

²⁶ 這裡特別為蘇格拉底做說明是因為蘇格拉底在尼采的作品中有兩個身份：尼采對蘇格拉底的態度，在《悲劇的誕生》是藉蘇格拉底展示一種生命型態，他代表了理性思維的生命型態。蘇格拉底做為一個理性思維的典型正是反悲劇的主要來源，尼采在《悲劇的誕生》裏正是對此一理性思維做一批判。但是這並不表示尼采否定蘇格拉底這個人。另一方面，蘇格拉底展現了以知性思維詮釋自己生命生命類型，在這個意義上，尼采是肯定蘇格拉底的。尼采在其他作品裏有許多地方表現出他對蘇格拉底的傾慕之意。這點在考夫曼〈尼采對蘇格拉底的態度〉一文裏，有清楚的區分。Walter Kaufman. "Nietzsche's Attitude Toward Socrates." *Nietzsche Critical Assessments*. Ed. Daniel W. Conway. NY: Routledge, 1998, p124.

²⁷ "Dionysus had already been scared from the tragic stage, by a demonic power speaking through Euripides. Even Euripides was, in a sense, only a mask: the deity that spoke through him was neither Dionysus nor Apollo, but an altogether newborn demon, called Socrates." "12" BT, p82.

言可以幫我們釐清「何者不是真理？」。就是在理性與真理之間這層關係上，蘇格拉底的力量是如此巨大並足以對抗酒神洪流。

蘇格拉底的理性在於他衡量自己然後承認自己一無所知（know nothing）對於這個由理性判斷得出「一無所知」這個答案出發，蘇格拉底反而得到理性追求真理的確定性。理性所著重的便是探尋真理，即使理性在探尋過程中所發現的不過是自己的無知，但是它至少並沒把錯誤當成真理，相較於本能或直覺的認知，理性多了一層檢驗的工夫，這便使得理性在接近真理的道路上較直覺的知識來得謹慎並具備合法性。直覺的知識，在蘇格拉底看來，便是缺少這個自覺反省的能力，所以不具備訴說真理的能力。

2-2-3 酒神位置 - - 「相對於」理性

當蘇格拉底面對悲劇時，他便是從這層真理關係來檢視悲劇。悲劇對他而言不過是生活的消遣、娛樂，並沒有訴說任何真理。他以一種理性的目光望向悲劇所呈顯出的酒神世界，他並沒有感受到存有衝動正向他展示生存的智慧。相反地，他的理性無法在整個悲劇表現裏找到任何推斷關係，悲劇對他而言只是一個不理性（irrational）的公眾娛樂罷了。在這個意義下，蘇格拉底便掉轉過頭，離開悲劇藝術所含蘊的存有智慧，而朝向他的理性生命。用理性的力量理解生命的真理，從這裏，便突顯了尼采所說的理性樂觀主義，即：理性認為真理一定是可理解的。這個可理解的真理成了理性自身的預設。理性雖然批判以直覺做為認識事物真理的缺失，但是它卻不批判自己的預設，即：它如何證明真理一定是透過理解方式傳達的呢？蘇格拉底並不懷疑這一點，甚至以他的生命證明這個信念。

三、取消酒神式悲劇的新悲劇

現在，讓我們從理性的預設出發，來看它是如何使酒神悲劇瓦解？在前面的篇幅裏，我們已經知道悲劇起源於歌隊，而後來的舞台形式、演員等要素都不過是在體現酒神境界的日神現象。酒神與日神這兩股相抗衡的驅力，使得悲劇的諸多表現形得以愈趨細緻。然而，在這些客觀化形式下仍有一個統合的力量，即：酒神境界的陶喜（intoxication）²⁸狀態。如果我們把上述的情況解釋為「由內向外」出發的悲劇形式，那麼蘇格拉底式的歐里庇德斯悲劇則可以解釋成「由外而內」出發的形式。這裏兩個「內」指得是完全不同的兩個內在引導悲劇意義的力量。蘇格拉式的悲劇，首先要通過的是對悲劇形式的理解出發，也就是說，悲劇的產生不再來自於酒神狀態，它直接對日神現象所呈顯的外觀進行思考，所以它保留了舞台、演員、情節、對白等等客觀化的要素，惟獨歌隊的位置，卻是無法被理解的。一個不能體驗酒神狀態的創作者，他必然無法理解歌隊在整個悲劇裏重要作用，於是歌隊便在一種不被理解的理性作用下給移除了。這麼一來，蘇格

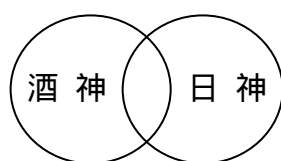
²⁸ “1” BT, p19.

拉底式的悲劇便成了一種對日神狀態下的悲劇的模仿。在此一模仿下，它非但沒有表現出日神狀態下的悲劇，反而是完完全全地被遺棄在酒神悲劇之外了。蘇格拉底式的悲劇完全是一種新的悲劇藝術。

自蘇格拉底開始，理性的生活型態取代人對於存有的藝術衝動的直覺。然而理性真能帶領我們超越生命苦難的現實嗎？理性的力量真如此強大，可以窮究世界的真理，使我們滿足於真理之中而無須藝術的慰藉嗎？答案極可能是消極的。如果真理是一個大圓，而這個圓周上有無數的點，那麼理性將會發現自己遇到了自己所設下的界限。這個理性的界限是這樣的：理性的推斷作用是以一種因果相續的明晰性作為推導方式，所以當理性認為萬事萬物皆可窮究時，它認為此因果關係可以幫助它理解每一事物。也正因為這一預設，萬事萬物將會產生無限後退的因果循環，而由於此一因果循環，所以萬物在理性的預設下成了無限，既然是無限，那麼便是理性所無法窮究的了。理性便是在這點上推翻自己而遭逢自身界限。在這個與自身界限遭遇的境況上來看，理性將會失去給予生命完滿解釋的能力，也就是理性發現無法單由自己的能力來獲得生命的滿足。它需要一種面對生命困境的補償作用，我們從尼采那裏可以將此一補償作用理解為一種悲劇概念，它使困境變得可以忍受。正如希臘人面對生命苦難時所採取的藝術眼光。

依上述兩種形式，本文將之區分為酒神悲劇與蘇格拉底式悲劇，可以發現有兩種不同形式的抵抗力量 - 酒神與日神的對抗與酒神與蘇格拉底理性的對抗 - 筆者在此將其以兩種圖形表現其不同力量，現在我們便從此二者來探討彼此的不同。

酒神與日神的對抗可以以圖一表示：



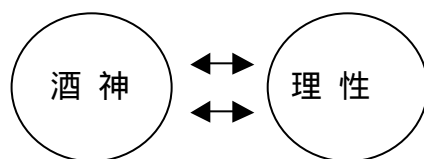
圖一

（酒神與日神之間是一種互為消長的辯證關係）

在前面，我們根據尼采得知酒神與日神是在一種神秘的結合下使得悲劇得以在此結合之中誕生，它們之所以能夠結合是因為其在本質上是做為存有的藝術衝動之不同表現。在分析日神藝術時，尼采藉希臘人創造的奧林匹亞山上的諸神世界來說明希臘人是如何看待生命裏的苦難事實（西勒斯 Selenus 所告誡的智慧之語）。希臘人藉由西勒斯這個古老的民間智慧來表達一種對生命苦難的透徹，也就是生活世界的不美好。在這不美好之下則？發了對生命的辯證精神 - 先是否定

精神：對於生命裏的苦難，以一種藝術的態度、美好的幻覺來裝飾生命。日神藝術便是將這個現象世界用一種夢境般的外觀包裹起來，使得注視生命痛苦的目光成為可能。接著因為對生命採取藝術的態度，使我們得以在這藝術之美裏注視存在的痛苦，在此一美好外觀的裝飾下，生存成了對這美好幻覺的渴望，於是生命在日神藝術狀態下成了可欲的。這樣我們就無需藉由將目光投向非此世的其他美好世界來逃避生存的苦難了，這是對生命否定面的超越進而成為一肯定生命的精神。相反地，酒神藝術狀態則是以一種直探生存意志本身的方式來肯定存有的喜悅。不同於日神美化外觀的方式來肯定生命，酒神是直接搗毀現象世界的個體化原則（*principium individuationis*），使個別的生命忘卻其個別生存意志的矛盾衝突而與存有本身合一，在這個與萬事萬物合一之中達到生命意志原初的喜悅。在酒神狀態下的狂喜來自於個別生命意志的解消，這個解消也就意味著現象界的衝突痛苦也在此一狀態下消除了。酒神藝術是以一種直接的方式來肯定生命意志。所以從兩者均肯定生命意志這個意義出發，我們得以明瞭悲劇如何在這兩股肯定生命意志的不同表達方式裏達到其形式與內容的完成。而酒神與日神做為互為抵抗的兩股力量，也可以在肯定生命意志的同一下被理解為互相提升的對抗。

酒神與理性的對抗可以以圖二表示：



圖二

（酒神與理性是一種互相排斥的兩種力量）

相較於真正悲劇裏的對抗力量，蘇格拉底式的悲劇裏也有一種對抗形式，但是此一對抗卻是互相消解的消極力量：即理性與酒神的對抗力量。理性不能理解酒神，於是將酒神視為與自身截然不同的對立形式，在這種對立之下所衍生出來的將是一種排斥作用，而無法像酒神與日神之間有相互提升的作用。這股對抗力量並不是來自於生命意志裏的矛盾、衝動本身，而是基於理性的思維模式裏的自負本性，這種理性本性在前面討論蘇格拉底的時候便已說明。依照理性思維模式，悲劇的存在形式是令人費解的，因為那起自於酒神狀態的悲劇不是以理性認知的方式呈現，理性所能著手的只能借助日神藝術下的悲劇形式，然而理性發現在此一日神藝術的外觀形式上找不到任何可供理性推斷的基礎，於是理性便否定了悲劇，認為它只是不具有真理的娛樂。這裏便產生了一種理性與酒神（非理性）互斥的對抗，並且是異質性力量的對抗。酒神是肯定一切生命意志的力量，而生命意志的具體化必然會遭遇矛盾，所以說酒神肯定生命意志也就意味著一切的存

在都是合理的；相反，理性則是一否定的力量，它否定一切不是真理的事物，只有真理才是值得追求的而生命的表現也應該是符合於理性方式，這才是具有德性的生活。於是酒神與理性便在兩種截然不同的形式上成為一種對立的狀態。

在尼采看來，表達存有本身的智慧比追尋真理的理性思維更具價值。在此，存有本身是處於主體之外的客觀存在，所以認識這個存在即是認識一客觀真理；而理性追尋真理則相反。理性自認為以自己的方法才是認識客觀知識的正確途徑，然而尼采卻批判理性所謂的追求客觀真理，其實是在自己的預設中得到一個主觀的答案，理性認為追求到的「客觀」真理，只是理性標準下的「客觀」。理性認為自己的思維方法是一客觀方法、一接近真理之正確途徑，然而這正確途徑該通往何處呢？是不是應該有一答案做為此一正確方法的保障呢？於是理性真切的認為雖然不知最終真理為何，但是通過這個方法，一定有個真理做為此一方法的保障。所以我們可從這個「客觀」看到一個來自主體的思維標準。理性追求到的不是一外在於自己的客觀真理或客觀知識，只是一個建立自身思維方法的合法性而已。

本章對《悲劇的誕生》所做的討論，即是要得出尼采文本中的悲劇沒落結構，並看到酒神式悲劇是在怎樣的作用下被忽略在歷史之外。接著在第三章裏將討論《瘋狂史》中的悲劇沒落結構。同樣要觀察瘋狂是否也是在某一種作用下被排斥。

第三章 傅柯的《古典時代瘋狂史》

整部《瘋狂史》即是藉由對瘋狂意象的考查而發現一個模糊的文化界限，不同時期對瘋狂意象的認知並不是一個有效的連續性因果關係。雖然瘋狂意象是不連續的，但是仍在歷史時間裏不停地過渡，於是透過傅柯考古學式的探究這些過渡，我們可以隱約的看到一個文化之所以建立起來的架構。在此，我們希望透過傅柯的研究來看一個文化生成之諸多偶然性因素，並且從而理解傅柯在《瘋癲與文明》裏所欲揭露給我們訊息。

進入《瘋狂史》詳細的分析討論之前，本文在此要先對傅柯的歷史觀與一般的歷史觀做一個簡略的區分說明，以便在下面的章節中順利的進入傅柯寫就《瘋狂史》的策略。為了有別於傳統歷史觀點，傅柯在《知識考掘學》的緒論開頭便先描述傳統歷史的態度：

多年以來，歷史學家們對長期時代的研究趨之若鶩。他們似乎試圖在政治事件的遞變轉換間，顯示「歷史」或為一穩定乃甚而不朽的起承轉合系統，或為一些不可逆轉的過程，或為恆久不斷的興替適應，或為縱橫天下大勢、此起彼落的暗潮，或為蓄劫以待而終底於成的運動，或為由傳統史學堆砌層層事件而形成之靜止的基石。²⁹

傳統歷史將歷史看做穩定而有其目的性的前進過程，歷史事件之間似乎具有某種明確的因果連繫，這些因果連繫形成了一個整體性意義，一個整體性的歷史於焉成形。然而傅柯對於這種整體歷史的因果連繫指出另一種提問方向：

現在已被另一種型態的問題瓜代：如那些歷史層面應與其化層面分離？什麼型態的系列應被建立？對每一層面什麼樣斷代分期的準則應被採用？什麼樣的關係系統（階級制、優勢支配制、層化制、單一決策制、循環因果制）可以建立於其間？什麼系列之系列可以策立？以及在何種大規模的時序下，有待決定的事件系列得以區分？³⁰

整個傳統歷史的強烈因果連繫與進步的目的性都在這些不同歷史觀點的提問下給模糊了。正如傅柯所說「尋求一整體的歷史（total history）的可能性及主題已開始消失了。相對的我們看到一極不相同的史學，在此或可稱為通史（general history）的出現。整體歷史所從事的工作是要全盤重建一個文明的形式、一個社會的物或精神的準則、一個時期所有現象的意義，以及一解釋各現象連結的法律

²⁹ 《知識考掘學》，頁 69。

³⁰ 同上，頁 69。

規則。通史不僅研究單一的系列，而更注意「各系列所形成的系列」。³¹依照傅柯的歷史觀³²，事件的連繫是諸多的偶然性因素所形成，而非必然的因果連繫。傅柯認為「現在」不是過去歷史的沈積，「現在」不是透過歷史對本質意義的挖掘而得出。「現在」純粹是由當前各種關係的交錯形成一個如棋盤規則的偶然性意義。人的主體性在此不再是最重要的，反而是這個棋盤式的關係網絡決定了人的主體意義，同樣地，瘋人的主體在整個瘋狂歷史過程中，其意義及主體性一直是變化著的，並沒有一個固定不變、本質意義的瘋人主體靜靜地等著醫學或法律等去揭開其本質。傅柯提出的關係主體不再是笛卡兒式先驗的主體，主體的意義只在關係之中決定。

如果說自古典時期以來，我們關於瘋狂的論述都只是一部理性的獨白史。那麼傅柯在《瘋癲與文明》裏所要做的是什麼呢？傅柯在瘋狂史第一版序言裡，曾如此揭露他所要做的工作：

應該撰寫另一種歷史 - 由於這種瘋狂，人們在監禁他們鄰人的至高理性的活動中，通過非瘋狂的無情的語言相互交流，相互確認；應該重新經歷這種陰謀在真理王國中被最終確立以及被反抗的激情喚醒之前的時刻。在歷史中努力回到瘋狂歷史的零度，在那兒，它是未被區分的經驗，是尚未分割的分割自身的經驗。³³

對傅柯而言，關於瘋狂，重要的不是我們現在的精神病學對其掌握到什麼程度或關於瘋狂理論進步的歷史，重要的是，「分割瘋狂的行為」。由於分割行為的確立，才使得科學得以在「分割完成後恢復的平靜中建立起來」³⁴。從這個意義上，我們看到與尼采《悲劇的誕生》裏相同的文本結構。同樣經由理性的出現，將非理性排除，並由理性掌握論述非理性的權力。然而，傅柯在此以一種批判理性的態度在重寫瘋狂史，分析出一種由社會各結構所組成的排拒力量，使得瘋狂

³¹ 《知識考掘學》，頁 78。

³² 在此區別傅柯與傳統不同的歷史觀，以便瞭解傅柯在《瘋狂史》提到的主體意義。瘋狂的真理是各個時代言說的產物，瘋人的主體並不是一個本質性的主體而是那些交織瘋狂言說所浮現出的一個對象物。這個主體只是一個被言說生產出來的對象。這是從傅柯的歷史觀或說歷史的方法學所提出的一個不同角度：“The Foucaultian method’s use of history is not a turn to teleology, that is, it does not involve assumptions of progress (or regress). This is why we say it involves histories that never stop: they cannot be said to stop because they cannot be said to be going anywhere. ...Foucaultian histories are histories of the present not because understanding an ideal or complete present is the spur to investigation (this is sometimes called ‘whig history’).”Gavin Kendall and Gary Wickham. *Using Foucault’s Methods*. London: Sage, 1999, p4.

³³ 《瘋狂與非理性：古典時代瘋狂史》第一版序，中譯收錄在杜小真編選，《傅柯集》（上海：遠東，1998），頁 1。

³⁴ 同上。

在此被「異化」³⁵ (alienation) 而至遺忘。於是他探討了各個時代裏各個論述與權力機構之間的關係。

在另一方面，傅柯要回溯到「瘋狂歷史的零度」。在那裏，瘋人與理智的人尚未區分，理性尚未占領完整性的位置，然而就在理性與瘋狂的劃分開始，也就是「瘋狂」歷史的起點，這就是理性論述下的「瘋狂」。傅柯告訴我們，瘋狂的歷史只是一場理性的獨白，瘋狂自身卻是沈默的。因為它在理性對它的劃分之後，失去了發言的地位。也就是這樣的劃分下，傅柯的瘋狂史也是一部理性自我批判的歷史，這涉及了「文化的限度」，這個批判的歷史是：

關於那些模糊的，一經發生必然就被忘卻的事件的歷史。由於這些事件，一種文化拒斥某些東西，使它們成為它的外部；在文化的整個歷史中，被挖掘出來的空洞、孤立它的空白空間確定了它和它的價值。我們文化的每一處疆界上都標有一個限度，它同時指示著一個原初的分割。³⁶

這可以視為傅柯自尼采所揭示的悲劇沒落的結構中，得出關於文化的限度之？發。這個理性限度史，所提供的是理性如何不斷地對瘋狂體驗分割，劃清範圍，限制瘋狂活動的領域、如何使瘋狂噤聲，甚至，最終取消了關於瘋狂的體驗。由此我們得以證明理性論述下的「瘋狂」是片面性的瘋狂體驗，而非關於瘋狂的真理。從這裡出發，我們得以對瘋狂提出探問，並且不再以理性為我們所規劃的科學去尋找瘋狂。關於瘋狂的真相，在傅柯對理性限度的批判下，得以出現。一旦理性的全面性受質疑，真理便在理性的片面性背後顯現。

整個文藝復興時期的瘋狂，代表了未分割前的完整體驗，雖然有一種緩慢的分裂正從文學與繪畫這兩種藝術作品裏出現，但是這仍是不完全的分裂。直到一種哲學話語明白劃分了理性與瘋狂的界限，關於「瘋狂」的歷史便就此展開，並且隨著當時文化機制進入了長期的禁閉時期。

理性劃分瘋狂為非理性之後，往後關於「瘋狂」的論述都呈現一種愈趨精緻的權力鞏固手段。「瘋狂」被劃分的界限愈來愈小，愈來愈清楚，最後，終於被禁錮在內心道德意識的城堡之內，關於「瘋狂」只是一連串的禁閉歷史。透過長期的禁閉與各種理論建構，理性愈是鞏固了自身對「瘋狂」監管的權力。

以下將從文藝復興的瘋狂意象開始，觀察在瘋狂被理性劃分界限之後，是哪些部分沉靜了下來，是哪些成為理性的對立面而存在。並且要探討理性如何精緻化關於「瘋狂」的真理，而終至完完全全取消了瘋狂。

³⁵ 「」成為它者」alienation 異化，在社會之中遭到放逐和進入沈默」。《瘋狂史》，頁 141。

³⁶ 《瘋狂史》第一版序，頁 3。

一、文藝復興時期 - - 多義的瘋狂、隱蔽的真理

文藝復興時期所展現的瘋狂是一個尚未被理性劃分界限的領域，所以瘋狂得以與各種想像聯結展現形色多樣的存有奧秘。瘋狂與其瘋人被放逐的儀式、與收容瘋人的場所有著相關的意象聯結。

以往收容癲瘋病人的收容所，日後將以相同手法關閉瘋人。這些收容所原都是關閉癲瘋病人的地方，在癲瘋病人消失之後，瘋人進去了。這不是個單純監禁的場所，這個場所象徵著某種文化的排拒措施，人們把罪惡與不潔從社會裏抽出，排拒在這一個明顯的區域裏，並且藉由這種罪惡存在的彰顯，使得罪惡得以在自身的痛苦裏獲得上帝的救贖。這個禁閉的場所即象徵著理性對非理性所彰顯的權力。這個場所日後將在古典時期重新恢復它意義，我們將在後文探討。

3-1-1 存在真理的象徵

傅柯的《瘋狂史》首章描述了文藝復興時期剛開始的瘋狂意象。瘋狂與其自身被放逐的形式相結合，而以一种流浪的面目出現。當時人們處理瘋人的方式是將他們隨船出航離開自己的城鎮。他們在某一區域內遊蕩或以被驅逐的方式在城鎮之間流浪。瘋人被交付給出海的水手運往另一個城鎮，某些城鎮裏設有拘留所，這些城鎮象徵一個瘋人的專屬地，於是瘋人便在「朝聖」意味的象徵下被原來的城鎮遺棄了。由於這種驅離瘋人的方式與水域是不可分離的結合，而水域所代表的即是某種巨大不安的象徵³⁷和隱秘的性質，所以瘋狂意象終於在中世紀末的文學作品裏與當時文化裏出現的某種相似的焦慮結合在一起。這就是瘋狂意象誕生的開始，即巨大不安的象徵。

然而就僅止於此嗎？所謂「巨大不安的象徵」意味著什麼呢？為什麼這使得與此意義連結的瘋狂不斷地出現在文學、繪畫作品裏形成多義的描寫呢？因此我們必得深究這個「巨大不安的象徵」究竟意味了什麼？在此我們可以認為這個「巨大不安的象徵」就是對生命本身的不確定所產生的不安。

這個不安的象徵是如何形成的呢？首先是水域的淨化作用，使人們由於地理位置的轉換而對瘋人產生一種半真實半幻想的邊緣地位。因為瘋人被交付給船上的水手就是為了將他從這個世界驅離到另一個世界去，相對地，對另一個世界的人而言，瘋人則意味著另一個世界裏的人。第二則是航行所產生的風險，船進入了一望無際的汪洋大海，就好比進入了不可捉摸的命運裏。每一趟的航行都可能是最後一次，瘋人可能順利到達另一個城鎮也可能在大海反覆的氣候裏喪失生命。由於水域的這兩種性格，瘋人搭了船便意味著面向不確定的命運。即便是順利地通過航行的考驗，對於即將到達的城鎮而言，瘋人意味著另一世界來的人，

³⁷ “Why, from the old union of water and madness, was this ship born one day, and on just that day? Because it symbolized a great disquiet, suddenly dawning on the horizon of European culture at the end of the Middle ages.” MC, p13.

這點便取消了他在這個即將到達的城鎮的現實性。瘋人的生命充滿了一種不確定感，這一不確定感誘發了此一「巨大不安的象徵」，也就是「生存的虛無」³⁸。水域的特質在文學作品裏表現為邪惡、寒冷、潮濕、不穩定或混沌的動亂，瘋人與水域的結合所形成的瘋狂意象來自於水域的象徵意義，於是瘋狂便象徵一個我們所不知的存有狀態。

瘋狂是如何出現在文藝復興的文學與繪畫藝術作品裏呢？傅柯認為瘋狂與水域所形成的瘋狂意象正巧與當時十五世紀末文化裏所產生的焦慮相一致。傅柯並沒有具體說明當時的文化焦慮為何，但是由傅柯提到當時的文學與繪畫所描述的主題看來，可以知道是與真理有關的反省。而瘋狂為何會出現其中呢？前面提到瘋狂意象夾雜著水域的象徵意義，於是形成了一種性格曖昧的角色。這個曖昧的角色在文學作品裏通常將瘋人視為真理的化身，瘋狂揭發真理諷刺理性的盲目，它模仿理性的語言批判理性，真理在瘋人令人發笑的模仿中被揭發。瘋人既是可憐的丑角，又是諷刺理性的真理³⁹。所以瘋狂因其自身那種不確定的意象而開啟了人將之視為真理象徵的想像。

在《瘋狂史》裏，另外一個出現在文學與繪畫作品裏的瘋狂主題是與死亡有關的不安。傅柯觀察到在十五世紀末的藝術作品裏充斥著關於死亡的主題，這些死亡的主題來自於黑死病與戰爭對人類存在的終結。死亡證明人存在的空無並且使人不得不面對它，然而正是從存在的虛無性這裏，過渡到瘋狂。因為瘋狂即是脫離人的現實生活，而死亡則是取消人的現實生活。瘋狂意象裏便包含對存在持有著不確定性與虛無性，所以透過與死亡同樣一種存在的虛無性的意義下，瘋狂便取代了死亡在藝術作品裏的地位。只是它與死亡不同的是，瘋狂是用一種嘲諷的態度來面對這種存在的虛無，它比死亡提早證明存在的虛無性，由此解除了死亡所具有的強大力量而得以用一種嘲弄的態度來面對它。所以把瘋狂與死亡這兩個意象聯繫上的不是別的，即是對存在的虛無所形成的焦慮。

在上述與真理、死亡主題相聯繫的瘋狂意象裏都關係著對存有問題的高度興趣。筆者認為，瘋狂在此可能是一種揭示存有的知識，然而要注意的是，這些啟示著真理與死亡面貌的瘋狂意象緣自於對存有不安的共同想像。傅柯在此所做的工作並不是告訴我們瘋狂是什麼，而是透過這些藝術作品裏的瘋狂表現意義來探究瘋狂是從何時開始沈默、它是如何演變成我們今日口中的「瘋狂」？在這個時

³⁸ 傅柯在《瘋狂史》裏，歸納出在 15 世紀下半葉左右的文學作品所探討的死亡作品，都與瘋狂有著緊密連繫。如：歐斯他希·戴湘（Eustache Deschamps）法國中世紀末歌謠詩人，著有 *Art de diciter*。這些作品裏的瘋狂都表現出一種對生命的不確定性，生命的不確定感透過瘋狂在社會之中的位置表現。

³⁹ 瘋人在文藝作品之中的角色：“He stands center stage as the guardian of truth - playing here a role which is the complement and converse of that taken by madness in the tales and the satires. If folly leads each man into a blindness where he is lost, the madman, on the contrary, reminds each man of his truth; in a comedy where each man deceives the other and dupes himself, the madman is comedy to the second degree.” MC, p14.

期，真理還沒有被理性高舉的旗幟給征服，人們還在探問各種接近真理的方式，一種權力機制下的排斥作用尚未建立起來，瘋狂仍暗指著一種存在樣態甚或是？示真理奧秘的智慧。這將使我們更清楚的從十七世紀以來的理性對瘋狂的排拒作用看出其社會結構關係，並從這關係中看到真理被置放的位置。

接下來在《瘋狂史》裏，我們要注意一個在文藝復興時期漸漸開始的分裂。這個分裂產生自繪畫藝術的圖像與文學藝術的語言。傅柯從哥德風格象徵主義⁴⁰的衰落⁴¹中覺察到，語言和形象的統一已逐漸瓦解，形象世界脫離形式的秩序，而衍生出一種夢幻怪誕無從解釋的形象。這種情況意指著原本圖像與語言是屬於一種緊密聯繫的關係，但是當這種關係鬆散之後，圖像因為失去語言控制其形式秩序而繁衍成多義現象。所以雖然文學作品與造型藝術同樣說著瘋狂這一件事，但是它們的表現的方向已大相徑庭。

在造型藝術的圖像世界裏，在原本具有說教力量的形象中，是以半人半獸做為對人的警誡。即人被慾望驅使而成為野獸的俘虜，其形象是對精神墮落的譴責。野獸的形象被視為人向下沈淪的證據，因為牠們不受人的道德世界所管轄，人要避免自身的墮落。然而當此形象的說教力量逐漸式微，人們不再注視形象背後的道德意義，並且也無此能力去解讀形象所釋放的龐雜意義時，原本是以說教意味輔助道德語言的圖像，因為失去了語言的解釋而使得那些令人驚怖、受難的痛苦面容或半人半獸的形像都成了一種怪異難解的形像。傅柯發現，「人和動物界的關係顛倒過來了」⁴²，野獸不再受困於人的道德世界，牠不再具有道德墮落的意義，相反地，由於牠是人類瘋狂的產物，所以，牠的形象反過來「揭示了隱藏在人心中的無名狂暴和徒勞的瘋狂。」⁴³似乎這些形象揭示的是關於人自身本質的秘密。當野獸的形象自道德世界脫身成為一種誘惑的形象時，牠便引出人內在對道德世界桎梏的不滿，於是人受到半人半獸形象的誘惑，意欲傾聽它那多義

⁴⁰ 意指哥德時期歷時 200 年的藝術風格（羅馬風格時期之後、文藝復興時期以前）。「哥德時期初期，藝術主要是為宗教而存在。許多畫作都是為了讓文盲大眾了解基督教的教具。」引自溫蒂·貝克特修女（Sister Wendy Becket），李惠珍、連惠幸譯，《繪畫的故事》（台北：台灣麥克，1998）。

⁴¹ 傅柯在此所指的「衰落」，即是哥德時期本應形象與宗教語言相結合的藝術風格逐漸式微，兩者不再統一在同一件藝術作品之內，也就是藝術作品的形象不再具有道德勸說的意味。這麼一來，形象便成了多義的隱身處。他指出：「The dawn of madness on the horizon of the Renaissance is first perceptible in the decay of Gothic symbolism; as if that world, whose network of spiritual meanings was so close-knit, had begun to unravel, showing faces whose meaning was no longer clear except in the forms of madness. ...Meaning is no longer read in an immediate perception, the figure no longer speaks for itself; between the knowledge which animates it and the form into which it is transposed, a gap widens.» MC, pp18-19.

⁴² 「In the thought of the Middle Ages, the legions of animals, named once and for all by Adam, symbolically bear the values of humanity. But at the beginning of the Renaissance, the relations with animality are reversed;» MC, p21.

⁴³ 「Animality has escaped domestication by human symbols and values; and it is animality that reveals the dark rage, the sterile madness that lie in men's hearts.» MC, p21.

的形象背後的智慧。人們無法理解這些形像是屬於哪個世界，那些詭譎的形像便掀起了人類對之一探究竟的好奇慾望。瘋狂也就是在這一點上成為誘人的真理的象徵，它似乎說出關於真理的一切事物。

3-1-2 錯覺形式的存在

與造型藝術分離出來的文學藝術則述說了另一種瘋狂。從一些作品主題裏可以看到，文學把從中世紀視為罪惡德行之一的瘋狂提到首位來。瘋狂把人身上所有的缺點集合起來，它表現了人們輕鬆、逸樂的表面。在文字作品裏出現的瘋狂主題主要認為瘋狂是一種強烈的我執所形成的錯誤，瘋狂在此則是對這個自戀的我執的懲罰。而在這個意義下的瘋狂意象則具有濃厚的道德意味，在傅柯提到伊拉斯謨斯（ERASME）的作品裏，便常藉著一種道德諷喻的眼光觀察人們的各種瘋狂。瘋狂被以一種洞悉的眼光注視著，在這層意義下的瘋狂，並不具有圖像世界裏的深刻主題，它有的只是吸引人的節慶氣氛、人生的某一樣貌和人自身的謬誤。

瘋狂回到人的身上，它不再標誌另一個世界的知識與不可捉摸的真理，它只是人自身的一個錯誤、一個幻覺。如此一來理性便得以將之馴服、停止它藉由航行到另一世界去的象徵意義。於是瘋人被留在人世間。這個將瘋狂意象由另一世界的真理移轉到人自身之謬誤的論述有個很重要的影響，即瘋狂成為理性得以監管的對象，這麼一來，對瘋人的禁閉成為可以預見的事實。

在上述的分裂中，我們看到不同藝術形式裏的瘋狂主題是如此的不同。從這裡出發將發現一個事實，分裂的終點將是理性體驗的起點。理性就要吸納瘋狂於自身之中，並藉由理性的劃定來開？理性對瘋狂意義的描述。於是傅柯告訴我們古典的瘋狂經驗誕生：

古典的瘋狂經驗誕生了。15 世紀出現的那種重大威脅消退了。博斯繪畫中那些令人不安的力量失去了昔日的威風。那些形式依然保留著，但是現在變得明晰而溫和，成為理性的隨從和必不可免的儀仗隊。瘋狂不再是處於世界邊緣，人和死亡邊緣的末日審判的形象；瘋狂的目光所凝視的黑暗、產生出不可思議形狀的黑暗已經消散。愚人船上心甘情願的奴隸所航行的世界被人遺忘了。瘋狂不再憑藉奇異的航行從此岸世界的某一點駛向彼岸世界的另一點。它不再是那種捉摸不定的和絕對的界限。注意，它現在停泊下來，牢牢地停在人世間。它留駐了。沒有船了，有的是醫院。在這“醫院”裏，“禁閉”取代了“航行”。⁴⁴

⁴⁴ “The classical experience of madness is born. The great threat that dawned on the horizon of the fifteenth century subsides, the disturbing powers that inhabit Bosch’s painting have lost their violence. Forms remain, now transparent and docile,

這裡意指的是瘋狂所象徵的世界的悲劇體驗 - 即存有的虛無 - 消失了，取而代之的是語言世界所形塑的瘋狂意象，那個無論何時何地總與理性相關的瘋狂。雖然瘋狂在文字作品裏表現為道德諷喻的對象而與造型藝術裏的「示玄秘真理的瘋狂」⁴⁵ 分道揚鑣，但是這個劃分並不是一下子有個清楚的歷史分期。分裂是逐漸進行的，以圖像表現的瘋狂將漸漸沉默，而作為道德主題的瘋狂則逐漸成為理性思考的對象；理性截取了某一段瘋狂的風景，做為自己二元判斷的對立面，那麼理性便由於做為此一段瘋狂的對立面的同時也開始了自身與存有的分裂。

二、理性言說與真理之關係

一旦瘋狂與理性相關，理性便可為它劃分界限，限定其型式並解釋它。瘋狂做為理性的對立面是從理性捕捉到瘋狂開始。理性開始為我們講述關於「瘋狂」⁴⁵ 真理，並且在一連串的歷史進程中為我們演示各種排拒瘋狂的方式，使人能不受瘋狂危害而成為健全的理性主體。瘋狂逐漸沉默、消失，然而在理性世界中，關於「瘋狂」的論述正處於一片沸沸揚揚的「進步」節慶裏。這裡顯然有個瘋狂與「瘋狂」承接上的斷裂。傅柯關心的即是這個斷裂的歷史，理性是自哪裏開始得到關於「瘋狂」真理的論述權力？自那開始之後、直到我們的時代所探討的「瘋狂」是不是完整的瘋狂體驗？

就十六世紀而言，其真相並非徹底的摧毀，反而只是一種掩蓋。瘋狂的宇宙性和悲劇性體驗被批判意識獨享的特權遮蓋住了。這就是為什麼，瘋狂的古典體驗，和由它而來的瘋狂現代體驗並不能被當作具有全體性的形像，認為它們終究可以掌握瘋狂實證上的真相；它其實只是一個片段的形像，卻越權自認擁有全部的真理；這是一個失去平衡的整體，因為它有所欠缺，也就是說，因為它有所隱瞞。在瘋狂的批判性意識之下，以及其哲學的、科學的、道德的或醫學的形式之下，還有一個沉默的悲劇性意識，一直保持警醒。⁴⁶

forming a cortege, the inevitable procession of reason. Madness has ceased to be - at the limits of the world, of man and death - an eschatological figure; the darkness has dispersed on which the eyes of madness were fixed and out of which the forms of the impossible were born. Oblivion falls upon the world navigated by the free slaves of the Ship of Fools. Madness will no longer proceed from a point within the world to a point beyond, on its strange voyage; it will never again be that fugitive and absolute limit. Behold it moored now, made fast among things and men. Retained and maintained No longer a ship but a hospital." MC, p35.

⁴⁵ 這裡提到加引號的「瘋狂」是為了有別於瘋狂，加引號的意義在於區別理性對瘋狂進行意義拆解、觀察與詮釋，而非由瘋狂自己解釋自己。理性為了使瘋狂成為一種可理解的知識，所以用自己的語言來說明瘋狂，並且將瘋狂視為相對於理性的不理性(irrational)而貶低其在社會結構內的位置。所以在此加引號的「瘋狂」均意指理性之話語論述下的瘋狂。

⁴⁶ 米歇爾·傅柯著，《古典時代瘋狂史》(Histoire de la folie: a l'age classique)，

這裡所說的批判性意識即是指人的理性，悲劇性意識則是指關於世界、存有的知識。傅柯在這部瘋狂史所要質疑的便是理性所論述的「瘋狂」並不是一個完整的瘋狂體驗。然而什麼是完整的瘋狂體驗？瘋狂便是？示關於存有本身的奧秘？傅柯並沒有正面回答，因為整部瘋狂史訴說的，其實不是瘋狂的歷史，而是理性話語下的「瘋狂」史。但是，我們可以藉由未被理性言說的瘋狂這一側面來試圖理解完整瘋狂體驗與存有奧秘之間的關係。這將在後文討論。

3-2-1 笛卡兒與理性主體

自文藝復興之後，瘋狂便一直在理性論述下活動，成為理性研究的對象，然而理性是藉由將瘋狂視為不理性排除在理性之外，才將瘋狂視為自身的反面。瘋狂自從成為人自身的一項錯覺 - 即對現實喪失正確判斷能力 - 之後，瘋狂被視為一項錯誤，成為道德上的惡。從這裡開始，理性得以把瘋狂，從那詭譎神秘世界的神遊裏拉回到現世，置於理性的網翼下，將其神秘不可知的身影，安放在理性反面的位置上。人們得以從理性的眼光解剖它並描述它。1656 年，巴黎總醫院成立，對非理性的禁閉於焉開始，本文要討論的正是瘋狂在理性的何種排拒手段下，一點一點地走向「瘋狂」。進入禁閉時期之前，我們先從否定非理性的哲學話語開始，而這個代表人物即是笛卡兒。

笛卡兒的出現，肯定了理性與真理的關係。藉由這層關係，理性得以躍上權力的舞台，掌握言說真理的主權；同時這也截斷了瘋狂在文藝復興時期言說存有奧秘的形象。這是一個重要的關鍵點，這也決定了理性為瘋狂劃分界限的權力。

16 世紀的笛卡兒為 17 世紀的理性清除了瘋狂在其領域內可能出現的危險。也就因為笛卡兒在《沈思錄》⁴⁷裏對瘋狂的沈思，而使得瘋狂被完全排除在理性主體之外，而劃歸於不理性一類。

笛卡兒對事實進行懷疑的過程中提到感官、夢境、瘋狂、惡魔等例子來考驗事實。在懷疑的最初層次上，笛卡兒發現感官、夢境都有可能使我們無法接觸事實的底層。然而在第二層次上，感官和夢境則受到一道基準線的保障。此一基準即是理性主體保障了思考的可能性。感官的確會產生幻象但是它畢竟提供了一個「殘餘的真相」⁴⁸，就像笛卡兒在《沈思錄》裏所舉的例子，「我人就在這身兒，在爐火邊，穿著一襲睡袍。」傅柯用殘餘的真相便說明了懷疑的主體雖然也對感官懷疑，但是這個現在在我眼前（思考主體）的一切則成了最後防線的依據。而夢境呢？它不是常創造出和現實生活不符的形象嗎？然而笛卡兒認為那些夢裏出現的奇幻形象不過是現實生活裏的延伸與重組罷了。這麼一來，由於夢還是可以與生活裏的現實（思考主體的記憶）相對照，便證明了它不是虛假，而是與事

林志明譯，初版（台北：時報，1998），頁 43。

⁴⁷ Descartes. *Meditations on First Philosophy*. Trans. By Laurence J. Lafleur. NY: Macmillan, 1951, pp17-22. 第一沈思中的三個論證。

⁴⁸ 《瘋狂史》，頁 65。

實相符合。那麼瘋狂不也是可以依此程序懷疑嗎？傅柯認為笛卡兒在此是把瘋狂排除在懷疑的主體之外，瘋狂不是思考的主體所以他無法進行懷疑。笛卡兒認為如果他把自己假設為瘋子，那麼他就和那些瘋人一樣精神失常。也就是從這個思想出發，傅柯看到關於事實的問題「重要的不是思想的客體，而是思想的主體 - 這主體不可能瘋狂。」⁴⁹很明顯地，笛卡兒把自己定位為理性主體並將瘋人自可能的懷疑主體排除，因為瘋人在笛卡兒時期意指著喪失法律主體的人，也就是判斷能力，所以笛卡兒不能把自己假設為一精神失常的人來得到瘋狂體驗並以此質疑真相。一旦他這麼做，他便丟失了進行懷疑的能力。

我們可以看到瘋狂在此一哲學思維裏被排除，因為瘋人不是一思維主體，瘋狂並沒有成為理性的客體，而使得理性對瘋狂進行思維。相反地，瘋狂因為瘋人不占據任何社會地位，而被可思維的主體排除。

筆者在此認為，這個懷疑主體的勝利即肯定了主體的理性，即對理性可以認識真理的肯定，即確立了理性認識的合法地位。

3-2-2 瘋狂的位置 - - 「相對於」理性

笛卡兒思考到的瘋狂，直接以瘋人的身份做為拒斥的原因，雖然瘋狂的現象可以用來做懷疑的工具，但是瘋狂卻無法對自己提出懷疑，所以瘋人明顯地不具懷疑主體的地位。在笛卡兒看來，一旦我把「我思」的主體假設為瘋人的瘋狂，那麼我失去的不是真理，而是判斷，即認識真理的能力。這麼一來即使真理在「我」面前，「我」也無法辨識。

在這裏提出笛卡兒是因為他做為一個賦予權力的思想者，開了理性對瘋狂排拒的明確界限。在他之前，理性與瘋狂雖然做為相互關連的辨證關係存在，但至少理性還不具有排斥的權力，因為我們總在理性的極端裏看到瘋狂，在瘋狂的極致裏見到理性；然而自笛卡兒開始他對真理的探求而進行的沉思後，理性得到一個主體性的地位並擁有權力。理性的權力，來自於笛卡兒剔除了那些危害理性的事物，理性得以在認識真理之路上直行無阻。由此看來，理性的權力不是由理性自身築建起來的而是排除那些對理性有可能的危險中，得到穩固的地位。

這個地位似乎既牢固又脆弱，它的脆弱來自於理性並非自給自足的建立起來，而是透過對自身危害的排除而得以鞏固的；相反的，一旦理性排除的危險愈多，它的堡壘愈是堅固。從這個意義上看來，理性勢必要排除瘋狂，因為瘋狂是對理性認識真理最大危害，另一方面，理性藉由排除瘋狂得到自身牢靠地位，因此它得以擁有論述「瘋狂」的權力。

三、禁閉時期 - - 理性言說下的權力實踐

大禁閉時期（古典時期至 18 世紀），瘋人並不是因其自身的狀態而被監禁起

⁴⁹ 《瘋狂史》，頁 67。

來的。它是在一個更大的論述之下，即杜絕城市亂源的憂慮下而被監禁的。據傅柯收集的文獻資料上看來，在 17 世紀產生了大量的禁閉所，這些禁閉所多是由醫院來行使收容窮人的義務。同時傅柯也告訴我們禁閉是權力行使的形式：

就其功能或目標而言，總醫院與醫療毫無關係。它是該時期法國正在形成的君主制和資產階級聯合的秩序的一個實例。它與王權有直接聯繫。正是王權將它完全置於市政權力之下。這種結構專屬於法國的君主制和資產階級聯合的秩序，與其各種絕對專制主義組織形式相吻合，因此很快便擴展到全國。⁵⁰

從不斷增加教養院、慈善院、醫院和勞動院的現象看來，這便標示出一個“禁閉”的時期。禁閉的意義來自於一種對「游手好閒的譴責」。在禁閉的最初時期，「禁閉機構的任務便是要制止一切混亂根源的行乞和游手好閒。」⁵¹這麼一來，我們便可以回想傅柯在一開始回溯痲瘋病院史時的狀況，消滅痲瘋病人和消除社會亂源的概念如出一轍。禁閉似乎是一種完全的方法可以使得痲瘋病消失、使導致社會亂源的原因消失。傅柯告訴我們，禁閉在最初即是為了應付 17 世紀波及整個西方世界的經濟危機所採取的措施中的一項。首先，他分析了科爾伯（Colbert）對禁閉的解釋，即科爾伯認為禁閉可以生產廉價的勞動力，但是傅柯卻認為禁閉的道德意義是強過其經濟意義的。在一連串的文獻資料的分析後，傅柯想要得到的即是古典時期對禁閉的要求。他結論道：

正是在某種勞動體驗中，形成了這種經濟和道德交融的禁閉要求。在古典世界裏，勞動和游手好閒之間劃出了一條分界線。這種劃分取代了對痲瘋病的排斥。不論是在地理分佈圖上還是在道德領域中，貧民收容院取代了痲瘋病院。正是在這些必然產生和蔑視游手好閒的地方，在從勞動法則中提取出道德昇華的社會所發明的空間。⁵²

這裡似乎隱約可以看到論述可以形成某一種權力或說是使權力行使的正當性。由於人們相信罪惡的來源是貧窮，於是便產生一個消滅罪惡的具體行動，即

⁵⁰ MC, p40.

⁵¹ MC, p46.

⁵² “It was in a certain experience of labor that the indissociably economic and moral demand for confinement was formulated. Between labor and idleness in the classical world ran a line of demarcation that replaced the exclusion of leprosy. The asylum was substituted for the lazar housed, in the geography of haunted places as in the landscape of the moral universe. ...It was in these places of doomed and despised idleness, in this space invented by a society which had derived and ethical transcendence from the law of work, that madness would appear and soon expand until it had annexed them.” MC, p57.

把窮人送入收容所使他們不會因為不得溫飽而犯罪。然而正如傅柯所說，窮人並不是自願成為窮人而是在這樣的社會結構下之「必然產生」的結果。於是權力便自行產生出一個空間，做為消滅罪惡的空間。另一方面，由於論述的結果使得權力有其實行的合法性，使得勞動的道德意義成為禁閉另一個合理實行的理由。

巴黎總醫院的成立，揭示一個由各紛雜體系建構而成的權力機關。這個紛雜體系分別來自政治、經濟、宗教、社會等各層面。十七世紀開始，一項對社會秩序的要求，使得收容所開始圍捕窮人、失業者、乞丐等，這項要求並得到社會各層面的話語論述支持，使得窮人與秩序成為一組對立概念，並且更合法化理性要求禁閉窮人的地位。古典時期的理性代表即是勞動，瘋狂只是做為那些各式遊手好閒的人群下，被理性劃分在非理性的範圍內，受其管轄。這個排斥空間所形塑的瘋狂樣貌就是理性藉以鞏固自身的手段。

瘋狂在此一禁閉時期並沒有被賦予發言權，它被視為違反社會秩序的一員，並同那些遊手好閒的人成為一倫理主體，為自身的罪行在收容所內贖罪。所以瘋狂並沒有得到理解，它被排斥在各種機制之下。

四、理性排拒作用 - - 瘋狂的真相、權力的空間、瘋人

接著，我們應該來探討一下理性是以何種方式來行使它的排拒作用，也就是傅柯揭露這個方式，才使這部探討瘋狂的歷史得以成為理性的自我批判史。讓我們回到一開始，傅柯以痲瘋病人的消失暗示一項理性標示一個不理性空間的機制，以做為理性控制不理性的手法。這個機制的意義在於社會把痲瘋病框圍在一個範圍內使理性得以對痲瘋病保持一定距離以進行觀察從而用理性話語解釋「痲瘋病」。距離即是此一機制的關鍵，痲瘋病在這個可視的距離下得以成為理性研究的對象，由於痲瘋病成為理性可觀察的對象，這同時也賦予了理性代痲瘋病發言的合法地位。而由於此一合法地位，理性便擁有了權力，所以理性勢必需要一個對不理性的排拒作用而得以鞏固自身權限與完整性的合法位置。

3-4-1 「瘋狂」的真相

禁閉時期與文藝復興時期最大的不同即是瘋狂在此一距離內被靠近了。誠如傅柯所言「監禁使非理性明顯浮現，不再因為混入過去一片風景之中而面目模糊。」⁵³

收容所的設立來自於社會對其自身秩序的要求，相對應這個秩序的要求，便產生一個監禁無秩序的權力機構。文藝復興時期與十七世紀對待瘋狂的態度最大的不同便是十七世紀多了收容所，行使監禁權力的機構。這項實體權力與當時的宗教對道德要求的論述相結合，互為補充，而形成對不理性監禁的合法權力。文藝復興時期的瘋狂尚處於與理性相互爭辯的眩目風景裏，非理性在神秘的世界遊

⁵³ 《瘋狂史》，頁 140。

蕩著它的身軀，它既是現世的愚蠢、又是存有的奧秘，令人無法捕捉它真實面貌。直到禁閉開始，將非理性框限在一個居留地，使其停駐於現世、使其身影不再矇矓？昧，理性便藉此監禁的力量進行對瘋狂異化的程序。這個異化程序即：

把非理性由它自己的真理之中撕裂出來並將它關入社會世界的唯一空間中。然而非理性首先就是在這個社會之中，被當作陌生人「異化」；它就是在這個社會之中，遭到放逐和進入沉默。⁵⁴

這裡的「撕裂出來」指的是瘋狂從文藝復興時期豐富的藝術形象裏給提取出來成為一個單義的非理性形象，而這個單義形象遠離自身的瘋狂體驗，將「被當作陌生人「異化」。「異化」指的是理性對瘋狂進行的論述。也就是此異化的程序，瘋狂將會在不斷增加的話語論述與生產話語論述的機構裏被遺忘而至取消。

從這個異化程序開始，社會開始展開關於「瘋狂」的論述，當然這是理性之下的論述。十七世紀的「瘋狂」論述自禁閉體系出發，為十八世紀的瘋狂體驗劃定論述區域，這個區域是在此一禁閉形式中逐漸發展源於十七世紀裏的醫院形式。醫院在十七世紀時並無發揮太大成效，收容所禁閉的是瘋人的非理性言語舉動，瘋狂仍在瘋人自己的世界裏，這些可以從當時數量稀少的醫院病床中見出端倪。仍而十八世紀的情形是瘋人不但被禁閉而且人們也開始在醫學上分類瘋狂。與其說是人們開始瞭解瘋狂倒不如說是人們開始對瘋人所表現的非理性言行中展開一套使其瘋狂的原因論述。十八世紀的瘋狂體驗是從對瘋狂的提問開始 - 「瘋狂是什麼？」 - 這是一個以醫學的眼光檢視瘋狂的問題。傅柯在這裏看到理性在瘋狂被化約為疾病的領域裏所做的推衍論述，他說：

十八世紀感知瘋人，推衍瘋狂。它在瘋人身上感知的東西並不是瘋狂，而是理性和非理性結成一團的存在。它並不由多重的瘋人體驗出發去重構瘋狂，而是由疾病自然而邏輯的領域出發，這是一個理性推衍的場域。⁵⁵

瘋人從流浪的放逐到禁閉的隔離不斷地被一層又一層地圈劃其自身的空間，同時也被化約在創造出這個空間的論述之中，十七世紀的瘋人被囚於收容所裏，被視為違擾社會秩序的一員；而在十八世紀，醫院開始改變其論述疾病的方式，這也使得它們對發生在瘋人身上的瘋狂產生新的提問方式，並且發展了借自植物學的分類法來分類疾病，瘋狂也在此一論述之下以一種疾病的身分被分類。在這個分類的論述之下，理性也愈益彰顯其細緻的權力，因為「疾病依照理性秩

⁵⁴ 《瘋狂史》，頁 141。

⁵⁵ 《瘋狂史》，頁 238。

序分列於理性空間之中。」⁵⁶被劃分的瘋狂也意指著某種與之相對的治療方式，而治療便暗示著以理性做為標準的目的地。由此可以看出瘋狂言說自身的地位不斷地被縮小並由理性代言。

植物學原理的疾病分類將瘋狂用理性的語言加以劃分⁵⁷，於是區別出瘋狂的心理因素及生理因素，但是這些不斷細緻化的分析之中只是理性感知下的瘋狂，我們愈是想瞭解瘋狂，卻愈是掉進理性的牢籠並且離瘋狂愈遠，因為理性早已將之排拒在更遠的遺忘裏。另一方面，「瘋狂」的論述結果是瘋人和他的「瘋狂」之間產生了陌生性。瘋人感到陌生的是「瘋狂」，那種在理性言說之間不斷被說出的「瘋狂」，瘋人體驗著瘋狂但是卻被限制在理性語言下的「瘋狂」裏接受禁閉、醫學的分類及治療。

在十八世紀的醫學論述裏，有許多關於瘋狂的解釋，這使得瘋狂得以在理性範域內為理性所感知。這裏值得注意的是，這些醫學論述是如何產生？根據傅柯自大量文獻、檔案資料得出的觀察看來，此時的醫學論述並不是臨床觀察所得出一個疾病的形象，相反的，它是依據疾病本身的古老形象來建立一套理性推衍的解釋系統。就舉《瘋狂史》裏提到憂鬱症的例子來說：憂鬱症的典型形象在於它的陰暗、濕冷的性格以及一種無發燒的譫妄，根據這樣的形象而得來的醫學解釋是：血氣流動產生的錯亂，憂鬱症是一種緩慢沉重的血氣流動，這使得它不具有發熱、狂怒的特質，而具有陰影、昏暗的特質。然後隨著威里斯（Willis）的血氣說消褪之後，羅利（Lorry）則以固態和液態來解釋憂鬱症，固態部分指的是神經纖維受到強烈震撼而緊張，於是神經纖維便僵硬且持續其高度震動；液態部分指的是體液受黑膽汁浸透而厚重，於是血流變得沉重、緩慢，滯留在腦內而壓縮到神經系統的主要器官⁵⁸。

在上述關於憂鬱症的解釋中，我們關心的不是醫學理論的演進而是這些解釋是如何的符合憂鬱症的典型象徵。傅柯對些醫學解釋的解讀是：

解釋的過程像是把由病人外表、行為、言語中察覺到的性質，朝向有機體作轉移。由性質上的理解前進到假設中的解釋。⁵⁹

這些關於憂鬱症的說明只是盡量使自己的推論符合憂鬱症的典型象徵，憂鬱症的形象成為這些醫學論述的前題。在此一前題之下，醫學提出人體內的有機體運作與憂鬱症形象的相近性質來做解釋。例如：血氣的沉重、神經纖維僵硬等，

⁵⁶ 《瘋狂史》，頁 242。

⁵⁷ 「這個主題便發展出它充分的意義；植物學家的分類法變成整個病理學世界的組織者，疾病依照理性秩序分列於理性空間之中。物種園計劃 - 既是病理學的也是植物學中的物種 - 乃是神聖智慧所預見之事。」《瘋狂史》，頁 242。

⁵⁸ 《瘋狂史》，頁 333-334。

⁵⁹ 《瘋狂史》，頁 335。

這些解釋並不是忠實的臨床觀察，而是將體內有機體在體內運轉的過程做一番近似於憂鬱症形象的推斷，進而做為一套可以回答「瘋狂是什麼？」的理性論述。同樣地，我們可以在治療「瘋狂」的體系裏看到相似的狀況 - 以性質相近的想像做為醫學診斷「瘋狂」的語言。在治療「瘋狂」的藥物或方式裏，重點不在藥物本身效果良好的實證性質，而是一種性質相近的聯想所形成的解釋。例如：水因其自身的特質而相符於「瘋狂」病理學上的特徵，進而有互相影響的正面效用。這就是古典時代的醫學所掌握的「瘋狂」。

從上述的內容可以看出一個不同於十七世紀的瘋狂體驗，與十七世紀將「瘋狂」擺在社會秩序領域不同的是十八世紀的瘋狂體驗應該可以視為肉體經驗。但是不久我們就會看出這兩者只是論述的內容不同，實際上兩者都處於理性排拒非理性的空間之內。關於這項肉體經驗的說法的意思是，瘋狂被視為器官的疾病，而瘋狂所顯現的心智上的失序，使得人們將瘋狂與腦之間的關係聯結起來。「瘋狂」是因為身體內的有機體 - 如血氣、神經纖維、體液等 - 產生混亂並失去其正常運作而產生虛妄。這個虛妄指的是一種對幻覺的信仰、對真實的錯誤判斷，瘋人將這些自感官所產生的幻覺當真，於是造成異於常人的非理性狀態。在整個病理學與生理學的發展中，身體自身的敏感性與體內有機體混亂所形成的譫妄兩者共同論述了瘋狂是什麼以及瘋狂的原因。而容易受刺激的生理特質所形成的幻覺則延伸出一種與自身慾望相關的道德意識。這個道德意識使瘋狂成為受遣責的對象，另一方面，這也使得關於治療瘋人的論述便是奠基在使瘋人回到真實秩序的世界裏，然而這個回返的動作不再是依靠主體自主性的回返⁶⁰，而是由醫生從「瘋狂」的外部插手，以一種理性權威的強制性將瘋人從「瘋狂」的虛幻裏帶出。這個理性權威形象的合法性來自於瘋狂被視為是失去真相、信仰幻覺，而理性站在一個真理的立場則有責任提供瘋狂真實判準。理性因為可以掌握真實而擁有批判「瘋狂」的權力。

十八世紀的瘋狂體驗中，似乎正歷經另一場近似於十七世紀禁閉初始的瘋狂體驗。這是傅柯對我們發出一種肯定提問，他說：

它（非理性）在社會結構中所涵蓋的領域，不也正相同於非理性在知識結構裏所涵蓋的領域嗎？⁶¹

這裡的「社會結構」即是禁閉開始時，一項因為社會秩序所發出的禁閉令。傅柯在此意指的「相同領域」是指理性如何在瘋狂沉默處建構一套「瘋狂」論述，並將瘋狂隔離在此一領域之外，在社會結構面與知識結構面相同的是同樣具有理

⁶⁰ 這裏指的是笛卡兒在《沈思錄》所用的懷疑方法，即主體在懷疑一切之後仍留下一個清晰、明白的理性，而「我」就在這個思考的理性下證明了自身的存在。

⁶¹ 《瘋狂史》，頁 262。

性論述、同樣是一塊隔離非理性的空間，瘋狂從反秩序的面目轉而為疾病的面目。

在這個「瘋狂」論述下，正說明了一個理性的排拒作用。理性在塑造自身地位時最重要的是將異質的事物界定界限並對它進行言說，以使理性得以藉理性的語言來瞭解這原本不在理性範圍內的事物，所以使這個異質事物突顯出來成為理性的對象是很重要的。十七世紀，瘋人被監禁，此時尚無對瘋狂的一般性論述，但是瘋人做為一個理性團體的他者是可以被輕易指認的，所以理性把瘋人放在一個隔離區域。十八世紀，由於瘋人已經固定為理性的對立面，所以一種關於瘋狂的論述便得以開始，並建構一套可以指認瘋狂的「瘋狂」論述。漸漸地，我們將在這個排拒作用下看到關於瘋狂體驗逐漸地消失，而終至取消，然而屬於理性的「瘋狂」則在十九世紀取得它完整的論述權力，在那裏，「瘋狂」將在一個更完整的醫療體系下被言說與矯治。我們看到瘋狂正不斷地被區分細割成愈來愈小的區域，關於「瘋狂」的論述將愈益完整，直到十九世紀，瘋狂將會被約束在純粹理性道德論述裏，瘋人將被告知自己是什麼並被迫不斷地遠離瘋狂的力量。瘋人將依附在理性秩序下，回到社會裏。理性關心的不再是「瘋狂是什麼？」而是要如何使瘋人回到規範下的日常生活裏去。

3-4-2 權力的空間

監禁體制從十七世紀開始發展以來，禁閉一直有著它固定的對象，只是到了十八世紀後期，那些模糊的囚禁人口在社會、經濟結構轉變下大部分都被整合在另一項經濟學說的論述下。那些可勞動的人口被視為社會資源，而患病人口則在另一個論述下被移置到家庭關係之中，這些改變同樣在變動著監禁的體制，原來在收容所裏的窮人、病人、遊民等不斷地在新的社會結構下被移置到社會不同空間裏去，漸漸地，在監禁體制內只剩下犯下重案的罪犯和失去理智的瘋人。

從監禁體制的內部看來，瘋人終於脫離那些與他含糊不清的囚禁人口，這麼一來，瘋狂便清楚揭示它自身的異質性。在傅柯看來，這是一個新的距離、一個看待瘋狂的新視點。雖然瘋狂得以被標誌自身與那些原來一同囚禁的人口之間的差異性，但這並不代表瘋狂可以自監禁體制下脫離出來；相反地，一種更深刻的、近乎本質性的聯結卻正要延伸。在前面的段落裏我們曾討論過禁閉的意義在於它是理性運作的實體權力，而這個剛從眾聲喧嘩的禁閉裏突現出來的瘋狂，恰是理性要捕捉的對象。監禁是限定一觀察距離的良好運用，也就是在個意義下，瘋狂並沒有在十八世紀末解放窮人運動中被解放出來，反而形成一種介於訓誡所與療養院之間的模糊形式，新的禁閉空間考慮的是在社會安全的範圍內去重新認識瘋狂。傅柯在檔案資中看到此種對新空間的要求，基本上這個空間不再有圍欄、？與對瘋人進行肉體上的自由限制，相反地，這個空間給予瘋人的是某種限度的自由，這個自由可以讓瘋狂適度得到發洩以獲得平靜的調息。這個觀點結合了治療瘋狂的預設，於是這個新的禁閉空間所展現出來的便是一個具有治療意味的空間結構。由此一角度看來，我們是不是便可以相信瘋狂得到發言主體的位置呢？

是不是可以由瘋狂來告訴我們關於它自身的秘密呢？在傅柯縝密的觀察下，所得到的答案其實不然。他說：

瘋狂被監禁展露了真相，在編年和歷史時間中居留，也被剝除了一切會使非理性深沉存在顯得無法化約的事物，如此一來，瘋狂可說是被解除了武裝，它便可毫無危害地進入交換之中。它變得可以溝通，但是卻是以一種展現在眼前的客觀中性的形式出現。⁶²

在這裏被觀察的「瘋狂」已經不是理性想探勘非理性奧秘的瘋狂，「瘋狂」的目的是要回返理性，這個新的禁閉空間是要讓「瘋狂」盡情發散它虛幻的想像並在某種限度的身體自由之下與真實相遇。理性在此扮演一個高高在上的觀察者，觀察「瘋狂」然後論述關於它的真相，這是整個禁閉時期以來，理性如此接近瘋狂，也就是這份接近使得原來被想像成獸性的瘋狂被淡化成一種溫馴的衝動，「瘋狂」成了人自身最無法控制的軟弱。

3-4-3 瘋人 - - 「瘋狂」客體化、瘋人主體化

在十八世紀末這個過渡時期之後，迎接瘋狂的是象徵著人道精神的突克（Tuke）和皮奈（Pinel）的精神療養院。在突克與皮奈兩人創立的療養院裏有兩點是一致的，一是解除了加於瘋人肉體上的束縛，二是要求一個與理性世界道德一致性的空間。解除枷鎖並沒有真正解放瘋狂，相反地，身體自由的瘋人是在第二點的基礎上才獲得其有限度的自由，瘋人在理性的道德要求下成為一道德主體。

突克的療養院是以一套宗教道德來架設其拘禁空間，瘋人的行為必須在這項道德要求下受到控制，而這項道德秩序正是延續自理性的社會秩序，這使得瘋人得以在「痊癒」後回歸社會秩序所期望的角色。道德要求在此成為瘋人內在的監禁，在此監禁下，他必須小心自己一舉一動，以免呈現瘋狂的舉動而成為理性目光的焦點。另一方面，皮奈則是褪去所有道德的宗教色彩純粹結合一個社會、司法和秩序的道德結構置於其療養院之內。皮奈對瘋狂所採取的方式是靜默、鏡中承認和不斷的審判。這三種方式都只是要瘋人承認自身瘋狂的荒謬與錯誤的不同手段。瘋人在他人的靜默之中、在其他瘋人的瘋狂舉動中得以客觀化瘋狂並見到瘋狂的虛妄。在療養院裏，瘋人的身體是自由的。這是相較於收容所裏的各種刑具而言。然而他們所要付出的代價是接受一種審判形式的約束，也就是說，瘋人要看顧自己的言行舉止，失常的行為是一種恥辱，同時也會受到懲罰。於是對人的禁閉由外在進而轉到內在層面來，瘋人的道德意識時時刻刻在審判自己。而所謂的治癒不過就是要瘋人能在行為舉止上符合正常的道德規範，而不在乎瘋人腦

⁶² 《瘋狂史》，頁 535。

袋裏的瘋狂意識。也就是在個意義上，我們可說瘋人仍被禁閉在精神病院裏的道德意識之中。

五、小結

這個新的監禁形式使瘋人不斷地遠離瘋狂體驗，瘋狂的虛妄性不是由外在的指認而是瘋人自身對其指認，這是瘋人在整個道德秩序要求中異化自身的結果。瘋人成了自身瘋狂的陌生人。瘋狂的幻相在此不被承認，理性只是在一旁默默觀察瘋人，瘋狂的舞台不再是面向世界，反而是瘋人自身，那無處映射的瘋狂將被瘋人自己吸收、化於道德律令之中。這麼一來，一種被異化了的共同語言得以產生，瘋人與理性的對話得以開始。但是這場對話，既不是文藝復興時期也不是古典時代那些對話方式，十九世紀開啟的對話是取消瘋狂所言說的內容。我們將看到瘋狂的謔語只是一個證明自己有罪的形式，至於內容則是一個不必被關注的不真實罷了。在一連串的檔案、資料收集的過程中，傅柯一直關注著瘋狂與理性交會的模式。因為這些交會將體現出一種尼采式的悲劇沒落結構，理性最後總會以其語言完整地論述瘋狂。在這件工作之前要做的便是將瘋狂涵攝在理性的語言之下，這個涵攝的運作可以說是經歷了一場緩慢的歷史運動。

在文藝復興時期，瘋狂和理性之間曾進行不斷的對話，與此相較，古典監禁可說是一種置入沉默的措施。然而，這並不是完全的沉默：語言在此並沒有真正地被人消除，反而比較像是涉入事物之中。監禁、牢獄、地牢，甚至苦刑，都在理性和非理性之間交結出一種沉默的對話，那便是鬥爭。現在，這種對話本身又受到拆解；沉默是絕對的；在瘋狂和理性之間，再也沒有共同語言；針對妄想的語言，只能以語言的缺席來回應，因為，妄想並不是一個和理性對話的片段，它根本就不是語言；在那終於沉默無言的意識裡，它只能指涉過失。只有從這裡出發，一個共同語言才能再度成為可能，其條件是這個語言要演變為承認有罪的語言。⁶³

這個要求「共同語言」即是對瘋狂進行取消的動作。瘋狂不能再如其所是的呈顯自己，療養院的道德空間使得瘋人在道德意識的要求下批判自身的瘋狂，瘋狂被客觀化，瘋人在瘋狂的客觀化之下得以恢復被瘋狂遮蔽的理性。傅柯認為瘋人就是在這個異化為理性主體之中，使得瘋狂被取消於十九世紀的體驗中。筆者在此以下列三種圖示來顯示不同時期的瘋狂與理性之間的關係。

⁶³ 《瘋狂史》，頁 596~597。

第一個是文藝復興時期，瘋狂與理性是處於一種辯證的關係：

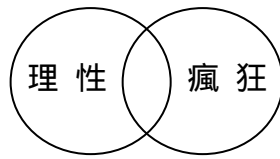


圖 三

第二個是十七世紀至十八世紀的禁閉時期，瘋狂與理性是處於一種對立互斥的關係：

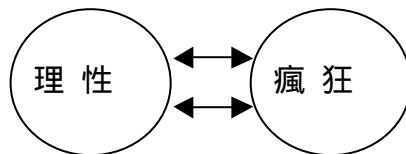


圖 四

第三個是十八世紀至十九世紀的人道主義心理學開始，瘋狂被收編在理性的言說之內：

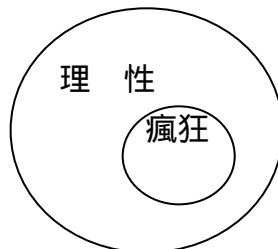


圖 五

這三個圖可以用來表達傅柯上面那段話，也是說明理性與瘋狂之間的對話關係。文藝復興時期由於理性與瘋狂都還處於一種互相對話的氣氛中，所以真理時而表現在理性之中、時而表現在瘋狂之中，所以它們所彰顯的關係是一種辯證的形式。隨著十七世紀而來的各種禁閉瘋人的理由，瘋狂於是被埋沒在收容所的遺忘之中，並隨著笛卡兒提出理性為追求真理的確定方法之後，瘋狂成了理性所無法理解的不理性(irrational)，更是被排斥在收容所之內。這時瘋狂與理性的關係正是一種對立互斥，然而這種對立是理性對瘋狂展開的排斥而不是瘋狂與理性兩個對等力量的互抗。順著這個排斥的力量，理性發展了一套言說方式來收納瘋狂，理性用語言(醫學的語言)描述瘋狂，使瘋狂成為可接近、可理解的(以理性方式理解，所以用理性的語言)進而瘋狂被理性收編為自身的對立面，這個對立不再是單純如圖四那樣排斥的對立，而是將理性對於瘋狂言說放在理性的標準下來診斷，判斷瘋狂為何是不理性，並試圖使其恢復或具有理性。從圖四可以看出，理性已形成一種關於瘋狂的論述，這個論述一旦形成，瘋狂在理性內的位置便會

被標誌出來，這個位置標誌的是，瘋狂被框限在理性的標準內，瘋狂無法自己言說瘋狂，而理性為瘋狂標誌的則是一個無法接近真理的地位，只有恢復理性或學習理性才能接近真理。

當我們在寫瘋人史的同時我們其實寫出了使得心理學得以出現的歷史。⁶⁴

這是傅柯在瘋狂史的尾聲提出的看法，從這裏可以看到傅柯在瘋狂史第一版序言裏聲稱要從事的工作，得到了相反的結果 - 要撰寫的是以瘋狂為主體的歷史 - 雖然這是傅柯所預料到的結果。但我們仍不免要問「瘋狂是什麼？」或許更準確的問句是「是否存在著不被理性言說的瘋狂？」要認識這個未被理性言說的瘋狂必得具有如尼采般辨識悲劇精神的目光才得以認出那巨大且沉默的領域。這是一種策略性的目光，首先我們得建構一套悲劇沒落的體驗，這種體驗是理性排拒非理性的歷史。我們跟隨理性分割非理性的腳步，來到一個全權由理性論述「瘋狂」的時代。由於這個辨識悲劇沒落結構的目光，我們得以確認一個沉默著的瘋狂在理性之外沉睡著，此一確認是透過一種批判理性的眼光而得以推斷出表述瘋狂的可能性。在此，我們得出一個肯定瘋狂其他知識的結論，然而這個結論是無法以一種表詮的言說方式來直接證明的，我們只有藉由傅柯瘋狂史對理性的批判 - 也就是透過傅柯的理性對理性作用的批判 - 才能得出此證。

所以要回答「是否存在著不被理性言說的瘋狂？」這個問題，必得是以一種反向的表述方式來答覆。我們無法藉語言說出瘋狂的內容，語言只是對瘋狂的遮蔽，要由理性去瞭解非理性，只能藉由理性否定自身理性的動作才得以成功。這便是傅柯的瘋狂史所做的努力，在這個努力下，傅柯為我們證明了理性言說外的瘋狂知識之可能。但是這個知識只是局部的、邊緣的，《瘋狂史》正是要證明這局部的知識的存在，透過這樣一種確認，瘋狂得以從理性言說中釋放出來，而擁有其他不同面貌。然而在此要注意的是，確立局部瘋狂知識存在並不意味著我們要追本溯源地回到瘋狂在歷史中的起點，去探求瘋狂的真相。傅柯要做的不是去證明誰關於瘋狂的知識較正確，較接近真相，相反的，應該是有更多關於瘋狂的言說可以產生，而不只是單一自稱為「真理」的言說。

⁶⁴ 《瘋狂史》，頁 634。

第四章 互為結構的文本

我們可以從《悲劇的誕生》裏抽出兩條思路做為與《瘋狂史》互讀的基本線索；一是戴奧尼索斯（Dionysos）與瘋狂（Madness）在各自文本裏的位置，這個位置將帶出兩文本裏所共同具有的悲劇沒落結構，從這個悲劇沒落結構裏看出尼采與傅柯對理性的批判；另一個則是將戴奧尼索斯與瘋狂視為一肯定現世生命之表現。

一、悲劇沒落結構

在《悲劇的誕生》裏，我們會發現酒神悲劇在歐里庇底斯之後有一個轉折點，使得悲劇被蘇格拉底式的新悲劇給替代。這個轉折便是蘇格拉底做為理性的代表而出現，這使得酒神悲劇在理性的排拒力量下給扼殺，取而代之的是理性建構的新悲劇上場。悲劇在西方文化歷史中所歷經的轉折，傅柯認為這即是尼采所揭示予我們的悲劇沒落結構（tragic structure），什麼是悲劇沒落結構？根據傅柯：

從一種體驗到另一種體驗的轉變，卻由一個沒有意象、沒有正面人物的世界在一種寧靜的透明狀態中完成的。這種寧靜的透明狀態作為一種無聲的機制，一種不加評注的行動，一種當下的知識，揭示了一個龐大靜止的結構。這個結構既非一種戲劇，也不是一種知識，而是一個使歷史陷入既得以成立又受？責的悲劇範疇的地方。⁶⁵

傅柯在《瘋狂史》裏，提供了自文藝復興至十九世紀初各不同時期的瘋狂體驗。自 1657 年（Hopital General）法國總醫院設立以來，瘋狂體驗便漸漸沈默了下來，這個沈默便是傅柯指的「一種寧靜的透明狀態」，因為瘋狂自身的沈默，使得？述瘋狂的知識得以在一種無抗力的洞察中，建立其對瘋狂的論述。所以在這個知識得以建立的地方正靜止著一個「龐大的結構」，必定是某些什麼壓制了某些反抗的力量，使得整個西方歷史對於某一體驗得以在一種清楚、固定的樣態下成立，悲劇沒落結構所揭示的便是在這個歷史成立之中所隱去的事物。

4-1-1 否定（rejection）

從《悲劇的誕生》裏，我們可以看到，尼采所要說明的是悲劇是如何在蘇格拉底的理性之中被扼殺。歐里庇底斯在蘇格拉底理性的光照下無法理解酒神式的

⁶⁵ "But from one of these experiences to the other, the shift has been made by a world without images, without positive character, in a kind of silent transparency which reveals - knowledge - a great motionless structure; this structure is one of neither drama nor knowledge; it is the point where history is immobilized in the tragic category which both establishes and impugns it." MC, pxii.

悲劇體驗，尼采提到蘇格拉底認為由理性出發的才是知識，而知識即德行，據此，歐里庇德斯認為美，是在理解之下達成，酒神便在這個意義下自悲劇藝術裏給否定掉。這是悲劇沒落結構的最初層，傅柯提到尼采所揭示的西方歷史所產生的悲劇沒落結構是「對悲劇的拒絕（rejection）遺忘（forgetting）和無聲的沉落（silent fallout）」⁶⁶在前面討論歐里庇德斯時，已經說明他在創作悲劇時是以悲劇的日神式外觀為模仿對象，然而在悲劇裏的日神藝術作用隨著酒神體驗的消失便失去其所要美化的形象，這個形象即是在酒神衝動之中產生的。於是，我們得以明白，否定了酒神要素的歐里庇德斯即使仿倣日神所呈現的悲劇形式仍不是酒神式悲劇，他以為抓著日神的尾巴便可以得到日神眷顧的目光，然而在尼采的分析中卻洞悉了歐里庇德斯的悲劇不過是蘇格拉底式的新悲劇，尼采在此取消了歐里庇德斯與酒神式悲劇之間的承繼關係。歐里庇德斯的觀眾在新悲劇裏漸漸遺忘了酒神，而酒神則在整個西方文化歷史中無聲的沉落，這使得整個西方歷史得以在這沉落中取消酒神的存在。

從悲劇沒落結構出發來看傅柯的《瘋狂史》便會發現，在《瘋狂史》裏也有一個同悲劇被拒絕、遺忘和無聲沉落的相同結構。瘋狂出現在文藝復興的舞台上時，是展現其多義性面目的自由狀態。對瘋狂最初的否定應該是笛卡兒肯定理性追求真理的地位開始。前面我們也討論過笛卡兒如何透過懷疑方法建立了理性與真理之間的連繫關係，也就是在這個確認之下，當理性肯定一種生活方式時，其他生活方式便被視為不理性(irrational)而予以排斥。十七世紀開始，巴黎總醫院（或總收容所）的設立，瘋狂被收編在當時不理性論述裏，當時不從事勞動者即被視為不理性，因為理性的生活便是從事勞動，而那無所事事的人便相對於理性勞動者被劃分為不理性一類。從笛卡兒這裏回到《悲劇的誕生》似乎讓我們想起了蘇格拉底在悲劇沒落結構裏所扮演的角色。

4-1-2 遺忘（forgetting）

接著，是人們如何遺忘瘋狂？在《瘋狂史》裏，人們透過監禁遺忘瘋狂。這個遺忘歷經了十七世紀到十八世紀，同時也歷經了兩種主要不同禁閉論述。十七世紀，瘋狂被視為不從事勞動者而送入收容所；十八世紀，當那些同被監禁的人口被視為勞動力而被釋放時，瘋狂反而因為不被視為勞動力而留在收容所之中。這使得瘋狂有了被注視的機會而不被混雜在十七世紀時那群不理性的人口之中，但是這並不表示瘋狂得以回到未進收容所之前的文藝復興時的自由狀態。監

⁶⁶ 此句話原出自傅柯《瘋狂史》法文版第一版的序言，在此引埃里蓬所寫的《傅柯》內提到這句話的英譯。傅柯提到悲劇結構時是直接指尼采所揭示悲劇體驗，傅柯：“At the center of these extremities of experience in Western culture erupts, of course, the experience of tragedy itself - Nietzsche having demonstrated that the tragic structure on which the history of the Western world is based is none other than the rejection and forgetting of tragedy and its silent fallout.” Didier Eribon, *Michel Foucault*, Trans. Betsy Wing. Cambridge: Harvard, 1991, p94.

禁正提供了一個最好的觀察距離，這個距離得以使瘋狂成為一個具體的對象物 - 客體，好讓理性主體可以窮究客體的真理。這個觀察距離的出現正好解決主體（理性）與瘋狂一直以來的問題。自文藝復興以來，瘋狂一直以其神秘之姿呈顯，即便是在古典時期的禁閉之中，它所顯露的各種狂暴行徑仍令人視之為獸性的顯出，瘋狂仍在其無邊界的國度裏漫遊。但是，注視瘋狂的距離一旦出現，亦即表示框限瘋狂的範圍已然成形，瘋狂不再是玄奧的世界秘密，它成了理性可以將之掌握的對象物，那麼關於建構瘋狂論述的積極力量便在這裏成形了。瘋狂的歷史正由理性為它梳理出一個歷史的位置，理性藉由解釋瘋狂而得到定位瘋狂的力量。然而透過傅柯的工作，我們得以觀察理性是如何把瘋狂隔絕在外，但是另一方面又開始建構「瘋狂」。在此我們發現理性的作用在歷史的過程中具有兩種力量：一方面是消極的挑斥作用，另一方面是積極的建構作用。在悲劇結構裏，從遺忘瘋狂開始，也同時發現理性在此所產生的雙重力量，理性一方面排斥瘋狂，一方面卻又接納它自己所建構的「瘋狂」，所以瘋狂在這個「瘋狂」的阻隔下愈是被遺忘。

4-1-3 無聲的取消（silent fallout）

十九世紀，皮奈以提倡「人道精神」建立的療養院成了建構瘋狂知識的積極場所。從這裏開始，文藝復興時期所展現的多義性的瘋狂被取消並代之以新的關於「瘋狂」的知識。關於「瘋狂」的知識在療養院裏以多種形式的關係下被建構，如場域所確立的觀察客體、如醫生與瘋人之間確立的權威關係、如社會秩序要求的排斥空間（療養院）等等。瘋狂在這多重網絡下被確立與認知，形成傅柯所說的，我們現在所熟知的「瘋狂」。這就是悲劇在歐里庇底斯之後的情形，瘋狂也是歷經了這樣一個被重新表述的情形。對傅柯而言，這股力量便是理性建構論述的力量，而瘋狂的歷史便是在這股力量下形成的。

以下便將此一悲劇沒落結構用圖表示兩文本的平行關係：

悲劇沒落結構		尼采《悲劇的誕生》	傅柯《古典時代瘋狂史》	
	否定	被否定的存在	酒神式悲劇的酒神（Dionysos）	文藝復興以來的各種瘋狂樣貌
		被否定的歷史經驗	酒神與日神相互提升的對抗，成為悲劇。	瘋狂與理性之間的交流表現在文藝復興時期的藝術作品中。

		否定力量代表時點	希臘劇作家歐里庇德斯 (Euripides)	1657 年法國總醫院 (Hopital General) 設立
		確立否定力量的思維	蘇格拉底肯定理性與真理之間的關係	笛卡兒透過懷疑方法確認理性主體可以到達真理
	遺忘	被遺忘方式	歐里庇德斯的觀眾無法在他的作品裏感受到酒神體驗	十七世紀至十八世紀瘋狂在收容所的禁閉之中被忘卻 消極的排斥 (監獄、收容所) 積極的建構 (言說)
	取消	被取消方式	歐里庇德斯根據理性原則自創可理解的悲劇，新悲劇的形成即取消了酒神式悲劇。	十九世紀的療養院成立，確立瘋狂的醫療知識在此開端。知識的形成即代表理性代替瘋狂發言，理性不再與瘋狂對話，瘋狂即在理性的喃喃自語之中被取消。

(本圖表由筆者整理)

這個圖表可以說明為什麼我們認為《悲劇的誕生》與《古典時代瘋狂史》是平行結構的文本，我們也可以將此二文本視為用同一個結構來看不同的歷史，也可以將傅柯的《瘋狂史》視為借用了尼采文本裏的結構來描述瘋狂的歷史，不管我們是如何看待這個結構與兩文本的關係，我們不得不承認一個事實，就是這個悲劇沒落結構突顯了戴奧尼索斯與瘋狂這兩個概念。

筆者認為這兩個概念涉及了兩個層面的問題：一個是它們與理性同真理之間的問題，理性預設真理存在並且是最高價值，並且認為自身具有尋求真理的合法性，理性認為只有理性才是找到真理的正確方法，然而悲劇沒落結構正是要質疑理性是否為尋求真理的惟一途徑，並且質疑真理存在的預設。所以悲劇沒落結構藉由對戴奧尼索斯和瘋狂兩個歷史細節的回溯發現，理性並沒有找到關於悲劇的真理與瘋狂的真理，反而是透過悲劇沒落結看出理性建構出關於「悲劇」的論述和「瘋狂」論述，並且在它自身建構的論述中合法化了尋求「悲劇」與「瘋狂」

真理的預設。所以在第一個問題中所要討論的是理性雖然口口聲聲說要尋求真理，但是它其實是在自己預設「有真理存在」的議題下建構真理，這正是悲劇沒落結構所要批判的理性/真理的關係，藉由批判這組關係，戴奧尼索斯和瘋狂才得以從理性的排斥下解脫其不理性的地位。在下文裏我們將再一次透過蘇格拉底、笛卡兒做為理性言說的代表來討論第一個問題。

另一個是自上一個問題衍生而來的，即：戴奧尼索斯和瘋狂它們自身是否為存有真理的表現？這個問題起自於尼采在《悲劇的誕生》裏將戴奧尼索斯認定為一存有的力量，然而這股力量無法透過理性思維去認識它，但是卻可以透過悲劇藝術去體驗，在這裏似乎就形成一個對真理認識的問題。也就是尼采並不認為沒有真理而是理性在尋求真理的方法上太獨斷，以致使它喪失其他認識真理的方法而終致與真理錯身。而瘋狂呢？傅柯在《瘋狂史》裏批判了理性建構「瘋狂」論述而至抹殺了瘋狂表現自身的空間，現在透過悲劇沒落結構已經可以撥開理性論述的迷霧，這樣就可以清楚看到一個屬於瘋狂的知識嗎？瘋狂真的如文藝復興時期的文學作品裏談的，是象徵著生命的智慧、存有的真理嗎？詢問戴奧尼索斯與瘋狂是否為存有真理，是繼悲劇沒落結構所發現的理性排斥作用後所一定要提出的疑問，因為在兩人的著作裏似乎都顯露著這樣的關係，即掃除了理性對戴奧尼索斯與瘋狂的排斥作用之後，我們便得以看到何謂瘋狂、何謂戴奧尼索斯。這個是否為存有真理的問題將會顯示出兩人在形上學這個部分的分歧點，也可以說是尼采對存有這個問題持有一個曖昧的立場，從尼采的觀點發展，戴奧尼索斯做為一永恒變化的存有力量，那麼它即是這個形上學的真理，但是若從變化的觀點來看其實並沒有一個永恒存在的實體，那麼形上真理便不存在。如果從傅柯的脈絡來看尼采的形上學，那麼傅柯原則上是不會承認有一個形上學本體存在的事實。所以要回答第二個問題便要從接下來本文對兩人的系譜學方法的討論才得以釐清。傅柯從尼采的系譜學中延伸尼采提到的「起源」概念的詳細區別，在這個區別中，傅柯說明系譜學的歷史態度並不是在歷史之中找到一個真相或起始的真理，也就是在這個觀點中，我們才能解釋戴奧尼索斯和瘋狂即使卸下了理性包裹它們的論述之後也不存在一個真相或存有真理在那之中。順著此一脈絡，傅柯從解消真理的工作中找到一條使生命走向自由的路，而這個自由也是尼采所關心的，但是否能說尼采與傅柯所提的自由概念是同一的，這關涉到尼采是否承認形上學的真理存在。然而本論文在此並不是要討論尼采的形上學問題，所以在此本文找出另一條脈絡來比較兩人晚期關於自由的思想。這條脈絡是順著悲劇沒落結構而來，即解消理性真理的存在預設，從這個脈絡而來便可說明兩人在自由概念的一致性。

二、悲劇沒落結構與真理問題

從悲劇沒落結構來看兩個文本，基本上，悲劇沒落結構為我們框畫了一個排

斥作用所形成的歷史，另一方面也可說是遺忘的歷史。這裡排斥作用與遺忘分指理性與戴奧尼索斯、理性與瘋狂。理性主導了一個排斥力量，然而是什麼賦予理性這樣合法排拒地位呢？簡單地說就是真理。在《悲劇的誕生》裏，蘇格拉底做為歐里庇德斯新悲劇幕後的神靈啟示歐里庇德斯關於悲劇裏的理性形式，歐里庇德斯在此理性本能下尋找一個可以理解的「美」，這個「美」可以做為衡定藝術的標準。首先，我們已在歐里庇德斯與「美」的關係中發現了一個這樣的問題，即，「美」是歐里庇德斯悲劇形式的標準，這個標準保證了「美」的存在，從這個存在出發，歐里庇德斯便可把悲劇裏可理解的部分都解釋為「美」而不可理解的部分則視為「不美」。我們可以從這個「美」的公式中瞭解到，為什麼悲劇中的酒神因素會被歐里庇德斯移除，很明顯地，體驗酒神藝術作用與認知「美」是屬於兩種不同知覺形態，用尼采的話說就是，直覺本能與理性本能，「不美」對於歐里庇德斯而言就是不可理解的。這裡，我們要追問的是，歐里庇德斯何以有此權力將「不美」的部分自悲劇裏移除？這個問題透顯了兩個層面互涉的關係：「不美」與存在與否的關係，也就是說，一個是價值判斷的問題而一個是此一價值的存在問題。這個問題基本上是要問，我們有什麼特權決定一個在我們標準範圍下認定是「不好」的事物之存在權利？這就要讓我們回到蘇格拉底與真理的關係上來，才得以看清楚這個問題。

4-2-1 理性與真理

在前面我們曾討論過蘇格拉底與真理的關係，蘇格拉底是用理性思維來面對世界，理性面對世界的方式是向世界提出疑問，另一方面，世界也回應予答案。然而蘇格拉底的理性是如何與真理構上關係？他是如何開始他的預設？首先，他並不是以宣稱「何為真理」而來，他只是透過不斷地與當時各行各業自稱專家的人對話，進而發現那些自稱專家的人其實對自己自稱了解的事物似乎一點也不了解，蘇格拉底對此情形感到訝異，他想，他們怎能宣稱他們知道他們不知道的事？於是，蘇格拉底提出了一個檢驗自己知道什麼的方法，也就是在這個方法下，他承認自己是「一無所知」的人，然而這個「一無所知」本身即是一個真理，是蘇格拉底從那些專家那裏發現的一個事實，即：他們其實不知道他們知道的事。在此，蘇格拉底做為一個理性思維者，他替那些人看到自己所沒看到的盲點。所以，承認「一無所知」這個行為本身，也就意味著他「知道」自己「一無所知」，而他之所以能夠「知道」是因為他的理性思維。所以現在理性做為一道辨識真理的方法現身，從上述的討論，我們的確可以發現那些依本能宣稱知道某事的人都是依直覺本能宣稱對某事的瞭解，然而，他們不知道自己知道的究竟是對是錯，而理性則出來為對、錯劃上一條標準線。在這裡，重要的不是蘇格拉底是否宣稱了什麼真理，而是他把理性地位拉抬至真理的光照之下，他的方法向我們顯示，惟有透過理性，我們才得以認識真理；換句話說，理性是保障真理得以顯現的途徑，不經過理性檢驗的只是依憑直覺認識的事物而談不上真理與否。從這個意義看

來，蘇格拉底便是透過真理來提高了理性位置，另一方面，蘇格拉底也使理性作為認識真理的唯一方法，在這兩層意義上，理性與真理因為一種共謀關係而得以形成對不理性的排拒作用。

讓我們先把焦點放在理性與真理的關係上，同樣的來看，在傅柯《瘋狂史》裏提到的笛卡兒與理性主體的問題。笛卡兒同樣是在處理理性與真理之間的關係，這一點是和蘇格拉底相同；然而笛卡兒所使用的方式不再是以否定自身，承認自己一無所知的方式，而是以一種肯定的方式來確認理性方法是獲得真理的唯一途徑。笛卡兒提出三種方式做為檢查主體與認識實在性之間的關係。笛卡兒要找一個確實性的事物做為認識真理的基礎點。於是，他先提出對感官質疑，笛卡兒認為從經驗證明，我們的感官時常會欺騙我們，然而感官有時的確提出清楚、確實的知識予我們；接著，他便提出夢境做為確實性的考驗，夢境有時的確是提供清楚、真實的感覺給我們，使我們分不清楚是夢或是清醒，但是，夢畢竟是只是反映現實世界裏事物，所以我們會做夢，主要還是有一個現實世界做為我們認識的材料，我們才得以將它們反映、組合在夢裏，所以夢的例子還不足以做為懷疑真實性的強烈例子；最後，他乾脆提出有一個惡魔在欺騙我們，這時笛卡兒已將一切認識的確定都給掃蕩一空，然而，在這番反覆質疑之下，笛卡兒發現一個確定性的東西，即：做為被惡魔欺騙的對象 - 我。從「我思，故我在」這裏，他的論證過程中，背後蘊涵笛卡兒透過理性主體做為出發點，探尋以理性做為認識真理的方法。笛卡兒也的確藉由他所謂的懷疑方法，確立了理性與真理之間的關係，理性是可以直接認識真理的，只要他從事物那裏認識到的是一個「清楚、明白」的觀念。

從上述蘇格拉底與笛卡兒與真理之間的討論看來，整個悲劇沒落結構所產生的否定、遺忘與取消就是來自於理性自真理那裏取得判斷的合法性，通過這個合法性，理性得以對「相對於」自己的事物下價值判斷，然後藉真理的立場取消對立面事物的存在性。

4-2-2 對理性的質疑

戴奧尼索斯與瘋狂便是這個悲劇沒落結構裏所謂與理性相對立的事物。從理性的立場來看戴奧尼索斯或瘋狂，理性當然會將它們視為自己的對立物，即不理性看待；然而從另一個跳脫理性標準的角度來看，那麼戴奧尼索斯和瘋狂便只是某一種不是理性的價值或事物，即非理性。在悲劇沒落結構裏所探討的是理性將戴奧尼索斯和瘋狂納入理性自身評判標準的過程，也就是當瘋狂與戴奧尼索斯原本只是做為不同於理性的非理性事物或價值時，它們又是在什麼機制下被理性評判為不理性的？整個悲劇沒落結構的討論就是要將被劃入理性評判標準的不理性給釋放出來，還原它做為非理性的原初位置。這個原初位置便是戴奧尼索斯與瘋狂尚未被理性評斷為不理性的位置。整部尼采《悲劇的誕生》和傅柯《瘋狂史》都是在揭露戴奧尼索斯和瘋狂是如何一點一點地被納入理性為它們設定的標準

之內，而透過此揭露過程也同樣的顯示了尼采與傅柯對理性真理的質疑。

我們分別都看到了在歐里庇底斯創作的悲劇中，象徵戴奧尼索斯的歌隊，因為不被理解其在悲劇之中的意圖而被移除其位置。在歐里庇底斯那裏，理解已經做為「美」的要素而置於悲劇創作中，理解之所以可以做為「美」之要素是因為蘇格拉底已經把理解置於真理的脈絡之下，所以凡一切與最高善有關的事物皆可通過理性來認識。同時也在禁閉瘋狂的總醫院時期看到理性借真理之名，將瘋狂排斥在不理性之列。這兩種排斥方式都表現出同一種態度：我是真理，你們不是，相對於真理的即是虛假，所以不是真實的存在。只有真理或符合真理的，才是真實、才是存在、才值得存在。這裏顯示了一個二元價值觀的問題。

所以，我們會發現理性在這裏的確是有它的問題，理性其實並不是做為一個發現真理的工具，而是它創造了真理，它提出了一個名之為「真理」的最高價值，在這個價值下，理性是通往這最高價值的唯一進路。這就是為什麼尼采說蘇格拉底的本能與一般希臘人相反的原因，他說：

在一切創造者那裡，直覺都是創造和肯定的力量，而知覺則起批判和勸阻的作用；在蘇格拉底，卻是直覺從事批判，知覺從事創造。⁶⁷

從尼采在《超善惡》(*Beyond Good and Evil*) 探討哲學家的偏見裏的觀點可以看出，尼采說蘇格拉底「知覺從事創造」，指的即是理性創造真理，真理作為一個最終的答案。前文提到蘇格拉底是如何發現有真理存在的：他發現那些專家都是依直覺本能的自以為知道某些事，其實他們並不知道那些他們自稱知道的事。這裏的「不知道」就是蘇格拉底發現真理或說是創造真理的地方，因為理性思維的二元性，所以蘇格拉底認為在這些「不知道」對立面，一定有一個關於這個「不知道」的答案。也就是這個「對價值對立的信仰」⁶⁸使得蘇格拉底在此創造了真理。尼采認為理性自身並沒有認清自己的界限，這個界限在於理性並沒有對價值二元性的思考本身做過批判，也就是理性根本沒有去懷疑「究竟是否有對立」⁶⁹。所以在尼采看來，理性所謂的真理，不過就是它自身的信仰，它自己信仰的最高價值。

在《悲劇的誕生》裏，我們可以觀察到有兩組價值系統，一個是戴奧尼索斯/真理；一個是理性/真理。我們可以從尼采說明何為藝術家的部分，瞭解到有一個尼采稱之為太一(One) 的形上學預設。無論是日神或酒神藝術家，他們都是通過夢境或崇拜酒神的儀式中使自己將那夢境的形像表現出來或以自己的身體做為自然的藝術品，表現出或歌或舞的狂喜之中。藝術家是能敏銳感受生存的實

⁶⁷ “13” BT, p88.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche. “一，2” *Beyond Good & Evil*. Trans. Walter Kaufmann. NY: Vintage, 1989, p10.

⁶⁹ “一，2” BGE, P10.

在性，也就是生命的虛無，而在這虛無之中感受自然的生命力，以藝術的眼光超脫生命的虛無。尼采甚至認為，自然本身便是有著藝術衝動，是這股衝動才使得日神與酒神藝術作用得以顯現在希臘人身上。在希臘人那裏，我們看到他們對自己生命虛無性的洞澈，認清這個事實並沒有讓他們不願意活下去，因為他們借由日神式藝術作用而發現了一個藉藝術眼光活下去的美好；另一方面，酒神式藝術作用更把大自然的力量揭露給人，人在酒神作用裏所感受到的是存有本身的力量，人在這裏不必借由藝術眼光來超越痛苦而活下去，人就在生存的力量之內，人在這個力量之中感受生命的存在感。

透過人感受到的藝術衝動，證明了一個「自然界中那最強大的藝術衝動」⁷⁰，這股藝術衝動才是說明人存在奧秘的真理。在尼采看來，理性無法認識這種戴奧尼索斯式的真理是因為理性囿於自身的限制而不知，它執意在它的二元對立的世界中尋找真理，殊不知，當它從一個二元價值的立場出發去尋找真理時，它的便只能找到一個在理性預設下的真理，這只是一個狹隘的真理，失去了接觸這個世界的可能性。只要理性不批判自己的界限，那麼它便只能認識在它二元價值對立下的真理。

在體驗悲劇藝術或戴奧尼索斯時，尼采用的是相較於蘇格拉底的理性本能的直覺本能。所以尼采在這裏提出兩種本能形式，直覺本能面對的是存有的真理，是面對現世生命的方法與態度；理性本能則無法認識存有的藝術衝動，因為理性把一切事物放入它的二元性內思考，戴奧尼索斯相較於理性是不可理解的，而理性又把自己與真理的關係連繫起來，所以不可理解的即是不理性，不理性即不是真理，不是真理則不值得追求。所以蘇格拉底認為酒神悲劇只是一大眾性的娛樂消遣罷了。然而，尼采看出理性是受限在他的思維方法裏所以無法認識酒神悲劇，所以他在《悲劇的誕生》裏，一再堅持生命惟有做為審美現象才是值得的。

在傅柯的《瘋狂史》裏，可以看出傅柯想做的工作便是解消理性自己所聲稱的真理之惟一性，在此惟一性真理之下，還有一個相對的、局部性的知識在理性/真理的關係下被埋葬、遺忘。傅柯在考察這個被遺忘的知識時，借助的是考古學所需的大量文件檔案。這些文件檔案揭示了一個不連貫的歷史，相對於理性所記載的整體性（totality）的歷史，這些不連貫、斷裂的部分都被拋移在整體性歷史的時空之外。傅柯從這裏看到理性在記錄歷史時對部分的、局部的知識的抹殺正是尼采所揭示的悲劇沒落結構。所以傅柯極力在連續性歷史之外尋找歷史的斷裂，以使那些個別、局部的知識得以出現。傅柯在這裡提出的方法是研究一個被宣稱為真理的「真理」⁷¹是如何形成的，是在什麼樣的社會機制下被提出並被認

⁷⁰ “4” BT, p45.

⁷¹ 在這裡為真理加引號的意義與註 46 的「瘋狂」是同樣的。加引號的真理意指理性論述（即各種成為知識的言說）下所預設的絕對標準，而非一客觀真理。「真理」意味著理性以一種獨斷的方式設立一種惟有透過理性才能達到或認識的真理預設。以下引一段傅柯對「真理」的解釋，從這個解釋中我們更可以瞭解此一加

可，藉由發現「真理」的形構方式而得以解消真理的絕對性。

傅柯以瘋狂為主軸，考查從文藝復興時期至十九世紀各個時代對瘋狂的態度，發現瘋狂在這些時代之間歷經了許多不同的概念。文藝復興時期的瘋狂尚處於一種與理性交流、溝通的狀態，這時人們關心存在的真理，他們同時在瘋狂與理性之間看到它們所訴說的存在知識。文藝復興時期的瘋狂因為和諸多想像（如：愚人船、水域、死亡等。）的連結，所以瘋狂在很多文學或藝術作品裏所表現的是代表著存有奧秘或世界真相等樣貌。人們在各種可能的方式下想瞭解關於自身存在的奧秘，這時理性並不獨佔訴說真理的權利，人們透過瘋狂的各色面貌揣測存在的真相。雖然這個時期人們也把瘋狂放在一被嘲弄的地位，因為它被視為是自身對事實的幻覺，對真相的錯誤判斷。這是表現在另一部分的文學與哲學作品裏的瘋狂，但即使如此，文藝復興時期的瘋狂是得以展現其多樣的面貌並與理性通過互相辯證的方式交流，瘋狂可以是真理也可是愚痴，關於瘋狂自身的語言尚未被壓制、被理性的語言覆蓋。後來在笛卡兒那裏，瘋狂對真相的錯誤判斷使得瘋人喪失懷疑主體的地位。我們知道，笛卡兒認為要認識真理需要清晰、明白的觀念，而瘋人在這一點上，剛好與之相反。也就是在這一點上，瘋狂喪失與理性一同分享真理的權利 - 不是因為真理改變，而是認識真理的方法由理性確立了。理性阻攔了理性思維以外的方法接觸真理，於是理性的地位也就確立了下來。

從整個禁閉時期開始，瘋人因為被收容所禁閉使得瘋狂的語言被隱沒在禁閉的空間內。在前面曾多次提到，總醫院的成立並不是針對瘋人，而是遊手好閒引起社會秩序敗壞的隱憂，所以才將一群無所事事的人全關進收容所。瘋狂的語言在這裡被整個社會秩序的話語給覆蓋，整個社會秩序的話語（或說理性）是強調勞動，勞動在當時的社會狀況裏，不論是在經濟、政治、宗教等觀點裏都是屬於好的、善的；相反地，只要是非勞動便被排除在這個好的、良善的社會秩序之外，而社會對這個不好的、惡的之矯正方式便是送進收容所裏。這裡是個起點，是理性掌握瘋狂形成關於瘋狂話語的起點，直到十九世紀，理性得以形成一整套「瘋狂」論述。

從十七世紀禁閉的狀況，我們可以概觀出一個理性話語形成論述的過程，這個論述意味著話語與實體機構相互配合的權力實踐。例如，上述提到的勞動的秩序就是一個論述活動，這個論述活動將勞動塑造成當時社會的真理，不勞動在道

引號的「真理」意義：“Truth is a thing of this world: it is produced only by virtue regular effects of power. Each society has its regime of truth, its ‘general politics’ of truth: that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true; the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements, the means by which each is sanctioned, the techniques and procedures accorded value in the acquisition of truth; the status of those who are charged with saying what counts as true.” Michel Foucault. “Truth and Power.” *Power/Knowledge*. Trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. NY: Pantheon Books, 1980, p131.

德上或經濟考量上或法治秩序上都被視為是惡。然而透過傅柯的視野，我們會發現，勞動並不是因為它自身是絕對的真理而被發現，勞動這個真理之所以產生是由於當時宗教戰爭之後造成許多人失業、成了流浪漢、窮人，而這引起社會危機，政府擔心這些人行竊、搶劫敗壞社會秩序；在宗教層面則認為貧窮是一種惡德，所以極需一個矯正此一惡德的機構；在政治層面上，王權與新起的資產階級極欲確立一個新的權力機構來確立彼此的權力地位，收容所便是在上述諸多社會機制的話語運作下而形成。我們在這裏要看的是，從這些不同層面裏產生的各種話語間接的產生了一個權力得以施展的空間 - 收容所，而這個權力空間又再次確認了勞動做為當時社會秩序真理的面向。這整個過程創造了勞動論述。人們在此一勞動論述下認清自己的地位，即，人是一勞動主體。反過來看，人也是此勞動論述下的客體，人在此論述中將自己塑造為勞動主體。

依上述，我們得以發現人在一個論述形成的過程中，因為研究「人」，所以人成為被認知的客體而後又在知識形成後又成為行使知識的主體。對人而言，此論述即是當時的真理，人就必須在此真理之下活動。然而這個真理不是絕對的，卻是斷裂的。如果我們隨著傅柯的腳步延伸的來看，便會發現非勞動這個概念做為禁閉的理由在十八世紀已成了相反的情形，窮人不再因為無所事事而被視為需要矯正，相反的，十八世紀的經濟學話語又重新詮釋了窮人的角色，他們被視為勞動力而應該留在社會之中。在此我們所要討論的問題是，真理是一種論述的形成過程，根據傅柯，我們發現了理性與真理是這樣的一種關係時，我們自然可以解消自笛卡兒之後的理性與真理之間的獨佔性關係，我們也可以瞭解那些被理性排除、壓抑的知識不必然是錯誤。我們至多只能說那些是非理性的知識卻不能說它是錯誤，因為理性與真理的同一關係已在傅柯的考古學方法下給解消了。

從這裡，雖然兩人都是對理性提出批判，但是傅柯著重在真理成形過程的結構歷史描述，藉由這一描述，我們看到歷史所說的真理其實都是不連貫的，並且是階段性的「真理」。而尼采則是對於理性所提出的真理觀進行質疑，理性認為真理必須透過理性思維才得以認知，其他方式都不能朝向真理之路，尼采卻對此提出批判，並認為酒神式悲劇便是在理性獨斷的價值判定上被遺忘。尼采提出解消理性所宣稱的真理的方法，是看出理性本身有一個二元價值對立的思維限制，這個限制使得理性排拒那些非理性(non-rational)的事物，並進一步貶低其價值認為它們是不理性的(irrational)。

那麼瘋狂與真理又是一個怎樣的關係呢？瘋狂的話語在禁閉時期以後歷經了各個時期論述形構，瘋狂一直是在理性的指認下被觀察。瘋狂在文藝復興末期以後便被禁聲，理性卻剛好得到一個觀察瘋狂的距離，在這個距離下，理性描述瘋狂，將瘋狂用理性的語言呈現出來，瘋狂遂失去自身的話語，當然也就失去形構真理的權力。然而透過傅柯對理性言說真理的權力之批判，我們得以知悉理性所形成關於「瘋狂」的知識是在一個社會機制與歷史長期的排拒瘋狂的作用，現在，這個被埋葬的瘋狂似乎又被挖掘出來了，瘋狂似乎又得以在新鮮空氣裏訴說

瘋狂自身的語言，似乎我們在揭開這塊又長又密的歷史之網後，瘋狂又可回到文藝復興時期的瘋狂樣貌。這將延伸至一開始我們曾提出的第二個問題的討論上。

在前面曾提出，在第一個問題之後，必延伸出戴奧尼索斯/真理與瘋狂/真理這一組關係所產生的問題，這個問題即：戴奧尼索斯與瘋狂它們是否為真理？在這個問題的最初層面上的比較中，似乎可以將悲劇沒落結構裏的理性排拒作用視為一層面紗，它用它的二元對立的片面性而否定的戴奧尼索斯和瘋狂，並沒有因為它的否定而真的不存在，只是沒有被自己的語言所表達而出現在歷史的記憶裏，那麼我們便可以在這個層次上認為，只要將理性覆蓋戴奧尼索斯和瘋狂的面紗取掉，我們便可以得到關於戴奧尼索斯和瘋狂本身的知識。彷彿藉由悲劇結構便可以得出酒神、瘋狂的原始真相，可以在一個開放的視野裏理解它們，但是這麼一來，將會得出一個瘋狂和酒神的真理意義。然而弔詭的是悲劇沒落結構不是在批判真理存在的預設，如果我們相信有瘋狂、酒神的真理，那麼這將不符合尼采與傅柯兩人的批判態度。

我們會發現悲劇沒落結構的揭示雖然為我們提供了一個觀看歷史很好的角度，然而從另一方面來看，卻又產生一個新的問題，即：起源的問題，歷史起源是否就是一切真理的本源，尼采與傅科使我們看到酒神與瘋狂被排斥的歷史，但是這就意味著在這些排斥作用產生前，有一個瘋狂或酒神的真相。應做為真相的本源的問題。在此我們發現我們仍未從真理這個問題之中擺脫出來，悲劇沒落結構只是為我們看出一個理性/真理之間關係的非絕對性，但是它卻使我們掉入一個關於“本源”的問題上。這也使得我們得從兩人的方法學裏得到答案，“本源”問題的釐清才能真正解決上述戴奧尼索斯與瘋狂的真理問題。

三、解消真理問題的方法學

雖然可以從悲劇沒落結構看出兩文本的平行相應關係，但是這並不表示兩人在說明酒神和瘋狂在西方歷史過程被取消的方法是一樣的，這點可以從兩人在討論戴奧尼索斯與瘋狂不同的分配比重裏看出。對尼采而言，重新揭示悲劇意義是《悲劇的誕生》一書的重點，所以他耗費了許多章節說明酒神式悲劇，說明酒神如何與日神在一個相對反的力量下達到表現生命意志的妥協，形成悲劇。尼采採取的進路是從生命意志如何作用在藝術家身上進而表現出來開始，尼采所說的藝術家是體現自然意志的藝術家，而不是指透過自己的沈思默想創作的藝術家。抒情詩人在音樂之中體驗了到太一（Oneness），音樂正是做為太一的摹本而展現，而在酒神藝術作用下的藝術家正是體驗到此種與存有合一的陶醉，這正可說明為什麼酒神式悲劇一開始只有歌隊存在。悲劇後來的發展形式是人們在酒神藝術作用感受到的形象借日神夢境化的藝術作用而發展出來的。從這裡便可說明，為什麼歐里庇底斯不知如何放置歌隊位置，因為他完全不能體驗酒神，所以當他看悲劇裏的歌隊時便完全不能理解擺置歌隊的理由。這麼一來，歌隊在歐里庇底斯悲

劇裏的位置便只剩配角的位置，這使得後來的人便把音樂理解為詮釋世界現象的工具而不再是世界意志本身。尼采回溯至希臘時期的悲劇，找到歌隊的原有位置，藉以辨別歐里庇底斯之後人們錯解音樂的意見。

尼采以一種藝術衝動的形上學觀點解釋希臘人的悲劇藝術，這使得他對歐里庇底斯的新悲劇提出批判。尼采認為悲劇在歐里庇底斯之後是被解除了，因為悲劇的沒落方式並不同於其他沒落的藝術是以一種壽終正寢的方式消失，悲劇在一種強大對反力量下結束。這個對反力量即理性與酒神對立，不同於酒神與日神之間的抗衡力量。酒神與日神信仰的是相同的真理，即肯定生存意志，所以它們之間抗衡的力本質上是同一的、是出自生命本能的；然而理性與酒神悲劇的對反力量是異質性，理性相信思維、推斷才能趨近於真理，理性的生命便是此一不斷尋求的過程，這正與酒神體驗裏所透顯的存有奧秘不同，所以這兩種對反力量是水火不容的。理性賦予自身述說真理的代言權，通過此一合法地位否定了酒神體驗所透露的存有奧秘。尼采在這裏說明酒神的方式是以一種正面表述的語言來說明酒神體驗，說明酒神體驗也就是說明了存有體驗，然而以語言來說明存有是一件很困難的事，雖然尼采將之比喻為沈醉的狀態，但是這仍是一個存有論上有待證成的問題。總之，尼采說明了人透過酒神藝術衝動進入存有，體驗到生命意志意欲萌發的痛苦衝動，卻又在萬物融合的存有中沈醉於衝破個體矛盾的愉悅。這裏，尼采是肯定一做為生命衝動或本能的存有。

從語言表述存有這個難題來看，傅柯《瘋狂史》所採取的策略則是以相反的方式意圖表述存有，傅柯說他其實是在寫一部理性自我批判史的時候，說明的正是這個工作。惟有批判那些得以建構「瘋狂」論述的理性歷史，我們才得以撿拾瘋狂沈默的碎片，傅柯的《瘋狂史》正是一個準備批判理性論述的理性，傅柯的理性揭示的即是這個悲劇沒落結構，通過這個結構望去，才有可能窺見靜止在此一結構外的瘋狂。所以在《瘋狂史》裏，我們會發現有四分之三是在描述瘋狂如何被圈圍在各種社會秩序與各領域的論述之中。反而是文藝復興時期的瘋狂因其多色多樣的瘋狂樣貌成了明顯的對比，十七世紀以後的瘋狂多被各時代的理性秩序劃為單義的瘋狂。禁閉開始，不從事勞動者被視為道德上的惡，而瘋人也在此範疇內；1794 年比塞特爾收容所的帶鐐囚禁者以勞動力為由被釋放，瘋人卻被留下，因為它不屬於勞動力範疇。然而十八世紀的醫學理論發展論述疾病的新方法，瘋狂被視為器官上的疾病，易失衡的生理狀態。然而從這個敏感的身體出發，人們又把這個失衡歸罪於受外在世界擾動的脆弱心靈，也就是這樣十九世紀的療養院才有理由發展其道德馴化瘋狂的空間。其實不管是社會秩序、醫學理論或道德教條，我們都可以看到傅柯所描繪的理性論述正在各個領域建構「瘋狂」，瘋狂所缺乏便是理性語言，這使得理性無法確定瘋狂的位置，理性於是建構自身秩序，然後從瘋狂所破壞的秩序面來捕捉它，例如：當理性認為勞動是美德時，不從事勞動的瘋人便在社會秩序的範疇內與理性對立，而理性便有權力將之放在防止反秩序發生的權力機構中。傅柯的《瘋狂史》便是探討悲劇沒落結構是如何運

作，他在這裏走的比尼采遠，或說是採取一種與尼采相反的方式來論述此一悲劇沒落結構。瘋狂在此運作下歷經了各種理性秩序下的空間，收容所、監獄、生理器官、療養院、心理道德等，這些空間都說明了理性如何將瘋狂放在自己的對立面形成一種說明瘋狂的知識。

悲劇沒落結構裏強調一個理性展開排拒作用的歷史，而這個理性作用則是透過一系譜學方法分析出來。按照傅柯的描述，系譜學是：

把握事件的重現，以便發現它們起不同作用的場合，但絕不尋找緩慢的演進線；甚至還要確定它們的缺漏點、未曾發生的時刻。故而，系譜學要求細節知識，要求大量堆砌的材料，要求耐心。它的“龐大紀念物（cyclopean monuments）”不是借助“巨大、好的錯誤（large and well-meaning errors）”——一蹴而就的，而是用“不明顯的、以嚴格方式確立起來的微小真理（discreet and apparently insignificant truths and according to a rigorous method）”建築的。⁷²

這個非線性的歷史學方法可以從酒神式悲劇與歐里庇底斯悲劇之間的斷裂看出，由於系譜學對細節的掌握，我們得以看到歐里庇底斯的悲劇已經完全否定了酒神式悲劇，即使他是以模仿日神形象化的藝術做為悲劇形式，但是他的悲劇無論如何都不再是原始悲劇所表現的精神。尼采透過系譜學回望歷史，他在歷史前看到被許多事件、偶然所拼湊出的“起源”，在這個“起源”之下並沒有所謂的真相存在，本質或真理並不存在於歷史的“起源”之中，每一件事都在當時歷史條件下發生與結束而沒有延續出歷史的因果相續之同一性。在尼采看來，歷史不該是一種純知識，將歷史視為純知識意味著把“起源”視為真理，把發生的事件視為因果相續來說明的真理變化，這一切將停滯人表現生命的活力。尼采認為：

一個完全理解並被歸納成一種知識的歷史現象，對於知道它的那個人來說，是死的。因為他已發現了它的瘋狂、它的不公、它的盲目熱情，尤其是作為它力量源泉的鄙俗和黑暗的歷史視野。對於已認識到這種力量來說，它已經蒼白無力了；而對於那些還活著的人來說，也許還沒有變得蒼白無力。⁷³

⁷² Michel Foucault. *Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology*, “Nietzsche, Genealogy, History.” Ed. Robert Hurley and Others. NY: The New Press, 1998, pp 369~370. 中譯引自〈尼采、譜系學、歷史〉《傅柯集》，王簡譯，杜小真編選（上海：遠東，1998）。引文裏提到“龐大紀念物”及“巨大、好的錯誤”為尼采所說，以下是引言原註 Nietzsche. “no.7” *The Gay Science*. Trans. Walter Kaufmann. NY: Random House, 1974. 及 Nietzsche. “3” *Human, All Too Human in Complete Works*. NY: Gordon, 1974.

⁷³ Friedrich Nietzsche. *Unmodern Observation*. “2, 1.” Ed. Willian Arrowsmith. Yale: London, 1990, p94.

尼采的這段話說明了人應該如何去看待歷史，不要從歷史之中尋求證明現在生活的合理解釋並從這解釋之中尋求救贖。對尼采而言，歷史是展演生命力量的舞台而不是紀錄世界真理的老圖書館。尼采的《道德系譜學》是比較能夠清楚說明其系譜學概念的文本，他針對英國學者雷保羅(Paul Ree)論《道德概念的起源》(*The Origin of the Moral Sensations*) 一書中所提的觀點加以批判。尼采主要論點在於，我們現在所認為的善、惡的定義，並不是在一開始便是如此，尼采認為在那本《道德概念的起源》書裏對善、惡的起源的解釋，完全出自一種為了尋求對現代善、惡概念合理解釋的歷史根據。然而這個向歷史尋求真相的舉動正是尼采在《道德系譜學》中所大力批判的，善、惡的概念在不同的社會環境裏有著不同的解釋，尼采認為道德的起源重點不在於去爭論何謂真的善、真的惡，而是某一套解釋善、惡的標準是順著怎樣的脈絡完成的？這個才是尼采在《道德系譜學》中真正提出的問題，也是系譜學的核心概念。因為順著這個提問，系譜學便是為我們勾勒出某一套價值標準形成的社會環境，而不是一個單一概念在時間的連續性中確定無誤的傳承下來。這是系譜學方法，一種發現真理不在場的歷史學。

同樣地，讓我們來看十七世紀禁閉剛始時，瘋狂是處於何種社會狀態下？從政治 - 社會的角度看，無所事事是滋生犯罪的溫床；從經濟 - 社會的角度看，把在外流浪的遊民集合起來從事勞動，並創造低廉的勞動力；從宗教 - 社會的角度看，無所事事是一種道德上的惡；瘋人在這些社會話語中被關進收容所內並被剝奪法律主體的地位，失去法律主體位置的瘋人也同樣地在笛卡兒的懷疑方法中被排除做為一懷疑主體的可能。在傅柯這裏，我們看到更為複雜的考古學與系譜學交織的關係。系譜學使我們看到瘋人一開始並不是因為瘋狂是一種疾病或罪惡而被送進收容所，瘋人是在一個社會秩序相交錯的網絡下，被層層圈限出一個立足之地，也就是瘋人在社會上位置，而這個位置又影響了其他的話語，就像瘋人被剝奪法律主體的地位，使得笛卡兒在進行對真理的探究過程中便將瘋人排除在此一範圍外，而這也間接的揭示了瘋狂不具備說出真理的條件。這個關係又使得理性得以直接以真理為由保障理性排斥瘋狂的權力而毋需去聽瘋狂的話語。然而瘋狂的歷史在傅柯的考查下發現了一個壓抑瘋狂話語的過程，系譜學便是要揭示這些局部性知識被壓抑的歷史，傅柯告訴我們說：

被壓制的知識作為一種歷史的知識是存在的，但卻隱藏在機能主義和體系化的理論的身體內部，批評 - 表面上是一種學術的批評 - 能夠對它加以揭示。 我相信通過這些低級知識，這些未獲資格，甚至乾脆被取消資格的知識（例如精神病患者的知識，病人的知識，護士的知識，醫生的知識 - 它們處在醫學的邊緣 - 還有就是罪犯的知識，等等）的再度興起，伴隨著一種流行的知識，這種流行的知識並不是普遍的常識，正相反，它是特殊的、局部的、區域性的知識，一種具有差異的知識，不會導致普遍的同意，其力量來自它周圍的一切對它的粗暴的反對 - 通過這種知識、這種局部流行的知

識、這種被剝奪資格的知識的再度興起批判開始執行它的工作。⁷⁴

在此，我們要小心說明這段話，傅柯說「被壓制的知識 是存在的」是在哪個意義上說的。這不是說理性壓制某一知識的真理使此真理無法顯現，而是說理性的思維方式使得它的研究對象只是某一面向被呈現出來。傅柯揭示理性對不具資格的知識的排斥並不是要提出另一種真理來覆蓋理性知識（如：瘋狂）而是要把理性為何能結合其他力量，進而形成一種排斥作用給說明清楚。這麼一來，那些未與其他力量結合的邊緣知識才能出現與理性知識並列。這才是傅柯解消真理的態度而不是要否定理性知識的存在。

同時在這系譜學的工作中，考古學則為我們揭示一個話語在整個社會秩序權力位置的分佈，而這些權力位置的分佈則決定了哪些話語得以成為一論述形式，而這一論述形式又決定了這些權力關係。最清楚的例子是十九世紀的療養院，療養院裏的醫生是診斷瘋人是否為瘋狂或是痊癒的重要角色，然而這個時期的醫生並不見得比十八世紀的醫生多了更多關於瘋狂的知識，但是由於他所佔據的位置是由整個社會關係下決定並授予一診斷瘋人的權力，所以他說出的關於瘋狂的知識便是在整個社會裏最具真理的判斷。我們可以發現，權力的位置正是真理的位置。考古學描述的是論述形成的位置，而系譜學則是描述話語在哪些策略下被壓制或被說得更多。按傅柯自己的說法：

用「考古學」來指局部言談分析的方法學，用「系譜學」來指建立在對局部言談的描述基礎之上的策略，通過這種策略，受壓制的知識被釋放出來進行活動。⁷⁵

從考古學對論述的分析中，我們看到一個關於「瘋狂」的間斷、不連續的論

⁷⁴ “Subjugated knowledges are thus those blocs of historical knowledge which were present but disguised within the body of functionalist and systematizing theory and which criticism - which obviously draws upon scholarship - has been able to reveal. ...I also believe that it is through the re-emergence of these low-ranking knowledges, these unqualified, even directly disqualified knowledges (such as that of the psychiatric patient, of the ill person, of the nurse, of the doctor - parallel and marginal as they are to the knowledge of medicine - that of the delinquent etc.), and which involve what I would call a popular knowledge (le savoir des gens) though it is far from being a general commonsense knowledge, but is on the contrary a particular, local, regional knowledge, but is on the contrary a particular, local, regional knowledge, a differential knowledge incapable of unanimity and which owes its force only to the harshness with which it is opposed by everything surrounding it - that it is through the re-appearance of this knowledge, of these local popular knowledges, these disqualified knowledges, that criticism performs its work.” Michel Foucault. *Power/Knowledge*. “Two Lectures.” Trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate soper. NY: Pantheon Books, 1980, p82.

⁷⁵ Ibid, p85. 譯文引自〈兩個講座〉，《權力的眼睛》，嚴峰譯，包? 明主編（上海：人民，1997）。

述關係，十七世紀的「瘋狂」是非勞動者的一群；十八世紀的「瘋狂」被視為器官上的疾病，是生理上的疾病；十九世紀的「瘋狂」是道德行為上的錯誤等等；這些不連續的論述在歷史的各個時期呈現出來，透過考古學的方法，我們得以對一般延續性的歷史提出懷疑，它為我們顯示出：「看來像是一種意義的延續發展，事實上被間斷的論述形成所間隔。他提醒我們延續性並不揭示任何最終定局、任何隱藏在深處的意指作用，也不揭示任何形上學的穩定性。」⁷⁶這裡剛好可以和系譜學對起源的真理性解消相呼應。傅柯在〈尼采，系譜學，歷史〉⁷⁷一文中分析了尼采所用的三個起源（Ursprung、Entstehung、Herkunft）意義的區別，他指出：

Entstehung 和 Herkunft 這樣的詞更好地突出了系譜學的對象。來源分析同樣允許特徵或概念的獨特方面的背後找取眾多的事件；正是通過這些事件（借助它們、以它們為背景）特徵或概念才得以形成。⁷⁸

而 Ursprung 則意味著：

尋求這樣的起源，就是試圖找到「已然是的東西」（that which was already there），找到一個與其自身完全相似的意象的「那個自身」（very same）；這就是把所有本應發生的枝節、所有計謀和偽裝當作外在和偶然的東西；這就是要著手扯去一切面具，最終揭示出源初的同一性（original identity）。⁷⁹

傅柯將尼采系譜學裏的「起源」概念做更進一步的說明，傅柯認為系譜學的「起源」應該是 Entstehung 和 Herkunft 所意指的「起源」，而非 Ursprung 所意指的「起源」意義，傅柯之所以在此做這一區別是為了突顯 Ursprung 所意指的「源初同一性」的「起源」意義，Ursprung 象徵著真理可以在這個源初的「起源」意義之下找到，然而傅柯強調系譜學所說的「起源」，絕不是這個可尋找到真理的「起源」，而是各種事件發生所形成的關係之「起源」。這麼一來，傅柯便可以說明系譜學的歷史並不具有真理確定性可尋，任何一種被視為理所當然的價值觀或概念都可以在系譜學的方法下看到它的形成過程。一個概念或價值的形成過程可以說是一種歷史化過程，也就是一種詮釋過程，尼采的系譜學概念核心便是將歷史視為一種詮

⁷⁶ Michel Foucault: *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, p106. 譯文引自德雷福斯 拉比諾 H.Dreyfus & P.Rabinow 著，《傅柯-超越結構主義與詮釋學》，錢俊譯，初版（台北：桂冠，1995年）。

⁷⁷ "Nietzsche, Genealogy, History." *Aesthetics, Method, and Epistemology*. Trans. Robert Hurley and others, Ed. James D. Faubion. NY: The new press, 1998. 譯文引自《傅柯集》，王簡譯。

⁷⁸ Ibid, p371.

⁷⁹ Ibid, p371.

釋，這種詮釋即是價值創造的行為。在尼采看來，如果在歷史中尋求一個本質性、固定的「真理」起源，則這個歷史將是一個僵死的歷史。就如尼采自己所言：「這裡我感覺到結尾的起源、停滯、鄉愁的倦怠，一種轉而反對生活的意志。」⁸⁰所以在系譜學的方法中並沒有一個至高的真理做為一切價值標準的依歸。

做為一個系譜學家，傅柯並不是要去找一個具有「源初同一性」的真理保障，而是要去探究「現在」是通過哪些事件而成為現在的樣子。而考古學與系譜學便是要將那些成為「我們現在的言說」的歷史分析出來，使真相不是只有現在看見的這些，試著去翻挖那些已然潛藏的知識，這樣才有可能瞭解自己是如何成為現在的自己這個問題。在這個系譜學與考古學相互運作的悲劇沒落結構中是沒有區分何為系譜學方法、何為考古學方法的必要性，我們可以在一個詞彙上泛指其交互作用的方法學。從這個方法所顯示出來的似乎是一種對形上學的真理本源的取消，從考古學的歷史中，並沒有所謂形上學的本源真理的存在，相反地，只有一系列的偶然事件與片斷的話語在其中穿插。

也就是在解消真理與價值之間的合法性問題上，傅柯看到了一個通往自由並且詮釋人是如何成為歷史之存在物的方法。從《瘋狂史》開始，傅柯便是試著去問非科學論述下的「瘋狂」為何的問題，然而誠如傅柯自己所言，「但我們明顯看到的是，當我們在寫瘋人史的同時，我們其實寫出了使得心理學得以出現的歷史。」⁸¹那麼我們究竟從《瘋狂史》裏得到什麼呢？無非是人、自身真相與自由之間的複雜關係。如果從理性建構「瘋狂」論述的歷史談起，那麼關於「瘋狂」真相的歷史是處於一種長足進步的進程之中，這一進程伴隨著連續性的進步與真理的理性判斷。但是根據傅柯的考古學方法，我們所得到的是不連續、片斷的歷史，瘋狂在歷史接續的脈絡中並不是一同一意義的概念，每一歷史時期所提出的瘋狂概念都被架構在一當時社會的政治、經濟、宗教等秩序之內。而因其所處之不同社會秩序的要求下而有不同的對待方式，這是傅柯從文件檔案（archive）裏所得出的不連續性和一套論述（discursive）得以形成的背景。而系譜學便是探究此一論述得以發生效用的方法。系譜學並不回溯一種具真理保證的起源（Ursprung）意義，反而是在起源處看到一系列偶然的事件所集而成的狀態。

這是我們從《瘋狂史》裏可以看到的，關於瘋狂的知識並不是在一個瞭解瘋狂為何的情況下形成的，而是在社會多種層次中被建構出來的，瘋人和他自身瘋狂的真相被「瘋狂」的知識分離開來。在此，我們不需回溯何謂「真實」的瘋狂，反而要在這樣一種人與自身真相分離這一面向，看到一種自由的視角。人不必然只有一種詮釋方法，真理不再是主導單一詮釋的面向，於是關於生命價值的多元性便有可能呈現或創造出來。當傅柯與尼采透過一種系譜學方法來研究某一自稱

⁸⁰ "...it was precisely here that I saw the beginning of the end, the dead stop, a retrospective weariness, the will turning against life, the tender and sorrowful signs of the ultimate illness." GM, p19.

⁸¹ 《瘋狂史》，頁 636。

是真理的論述時，他們同時也解消了此論述與真理之間的合法位置。當然，他們解消的不是此一論述而是真理性，並且透過此一真理性的去除，傅柯告訴我們，應該發現這隱藏在這真理意義下的排拒作用 - 也就是權力關係 - 在此一權力關係之中某些發言主體被取消，不是因為它本身不具知識內容而是由於一種禁制權力的實踐結果。

從這個方法學的視角回溯前面提到「起源」的問題，我們會發現「起源」的真理性是可以被解消在這個方法學之中的。從系譜學的歷史面向來看，並沒有一個原初的本質存在於那裏，在歷史的回溯中，只有許多偶然事件所組成的片段記憶，那些整體性的大歷史（totality history）論述是一種經由選取、捨棄的過程才得以組成它時間與因果一貫性的面貌。所以，我們之前探問的戴奧尼索斯與真理和瘋狂與真理這兩組問題都在尼采與傅柯後來更完整的方法學實踐中給取消了，也就是從系譜學的角度來看戴奧尼索斯和瘋狂時，它們是不具有真理本質或言說真理的角色。然而這卻引發了尼采與傅柯在個體這個面向的提問。

因為真理問題涉及了兩人對自由這概念的態度，在後期著作裏兩人都提到了一種審美的生存，這種將生活做為藝術品的概念是奠基在自由之上，而尼采與傅柯所提到的自由必須從真理的解消中才能顯現出來。理性、真理、自由三者在這裏相互交疊，透過悲劇沒落結構，我們從中看出理性與真理之間關係的非絕對性，這個非絕對性使我們有理由去鬆動理性所認定的真理，這也就是本文所謂的「真理的解消」，同時也是使自由得以呈顯的狀態。我們可以發現尼采之後陸續的作品裏都在進行解消真理的工作，甚至我們若從尼采後期的思想來看，會發現上述提到戴奧尼索斯與存有真理的問題將在尼采自己的作品中取消掉，他不再考慮戴奧尼索斯是否做為存有真理的問題，而是從解消真理後的自由出發來看「人」這個角色。尼采從「人」這個角色提出審美的生存，然後人的生命又回到其戴奧尼索斯概念，但是戴奧尼索斯在後期的概念裏已不再是以存有的真理現身。

同樣的，傅柯也在解消真理的工作之後回到倫理主體的問題上，也就是當「真理」不再箝制人的自由時，人如何看待自己與他人的關係，人在何種情形下或認知下將自己塑造為倫理主體。在《瘋狂史》中，瘋人是理性論述下之「瘋狂」的客體，瘋人只在社會對「瘋狂」的認知下被對待，也就是說人們是從理解「瘋狂」、知道什麼是「瘋狂」之後才知道如何對待瘋人，所以「瘋狂」便把瘋人客體化了。而「瘋狂」基本上又是整個社會結構的各種話語所建制起來的，它是理性所建立的「真理」，這個「真理」將原本做為瘋狂主體的瘋人邊緣化，瘋人訴說瘋狂的力量成了被理性壓抑的力量，而傅柯便是要在他的方法學下使這些在西方文明歷史中被邊緣化的聲音重新出現。然而這個重新出現指的並不是對瘋狂真相的本源回歸，而是解開理性對它的禁制而開放各種新的話語機制的可能性，這是一種對主體自由的認識，既然我們已經瞭解到各種理性真理對人的箝制使人成為真理的客體，同樣的，人也可以在這樣的機制下成為自己的主體。

所以解消了真理做為人生存指標唯一標準之後，尼采和傅柯關心的問題是人

如何將自己的生命創造成一種有價值的存在，他們不是問價值是什麼或價值在哪裏，而是人自己將創造自己存在的價值，只有從這個意義上我們才可以進入到他們將生命視為藝術品的這個概念。

第五章 存在⁸²的自由

本章所要討論的存在的自由，主要是順著尼采與傅柯兩人提出的悲劇沒落結構思路，來思考他們面對生命的態度。尼采與傅柯強調生命應該是一種審美的存在，傅柯說明這種審美的存在是將生命當做藝術品，不斷地在創造價值的過程中成為關係主體。筆者在此認為，尼采與傅柯的這種生命美學是在他們對既定價值的批判之後所呈顯出的自由態度。悲劇沒落結構顯示的既是一理性排斥非理性的歷史進程，那麼此一結構也就說明了兩人對理性此一作用的批判觀點。這個批判即是要解消理性與真理所建立起來的絕對價值，悲劇沒落結構證明了除理性所言說的知識外，另有某些局部、未獲資格的知識存在。尼采與傅柯對理性的批判，使得這些局部的知識得以釋放出來，同時他們也使得理性言說的「真理」瓦解。悲劇沒落結構使我們得以認出真理是理性作用下形構出來的，所以進一步，我們可以對此一真理進行質疑與批判。也就是因為批判「真理」，所以可以解消「真理」的絕對性，一旦絕對性被取消，自由的概念也就同時顯現出來了。

在這裏，要探討的是人，此一主體的自由。在前面的章節裏，尼采看到追求「真理」價值的生命落入到一個虛無價值的追尋之中，此一虛無價值做為某一生命「真理」、生命指導原則而網綁了人自己創造生命價值的機會。所以尼采只有從批判「真理」的立場著手，解消此一虛無價值，將人從「真理」的束縛中釋放。在這個層面而言，尼采解消虛無價值，其生命即成了價值的虛無，然而，尼采決不是如叔本華那種悲觀的虛無主義者；相反地，即是價值的虛無才使得人有機會發展其創造價值的力量。尼采便是在這一點上超越了叔本華看待生命的悲觀眼光，他看到的是人如同創造藝術品的自由力量在此顯現。

傅柯也同樣的看到生命是可以如同藝術品般的創造。他藉由悲劇沒落結構發現「真理」的言說過程，並在這之中，看到人是如何在論述形成的過程中被納入知識的主體和客體。當人成為知識的主體時，人就在一個「真理」關係裡，人將此一「真理」當成最高價值追求，卻沒有發現這個「真理」的形構過程。所以，傅柯在希臘人的倫理關係中，看到在關係之中的倫理主體，而不是陷於知識真理中的本質主體。在這個關係之中的倫理主體，可以決定自己的行為，而他的行為也就決定著人們怎麼看待他，所以這個行為就成了他自己想成為什麼樣的人及想和人保持什麼樣的關係的關鍵。在這之中，知識真理並不起決定作用，它只是一種參考，最重要的還是人自身的行為決定他自己是什麼樣的人。人的自由在行為之中顯現，行為將人塑造成某種人，這也說明此種塑造便是將生命當成藝術品。所以說將存在當成一種藝術品即是表現出人的自由。

尼采與傅柯兩人對自由的觀點來自於他們對生命同一的態度，他們都認為真

⁸² 這裡的「存在」意指人的個別具體生命。

理只是一種理性提出來的價值，這個價值不該決定生命的全部價值，所以他們對此一理性所說的真理提出批判。對真理提出批判，同時也是價值的惟一性給解消，價值便成為可創造的，而生命的自由便顯現在自我價值的不斷創造。

一、存在的虛無性

這裡要談的「虛無」指的是一種生命意義或目的地的缺如。當然這是要透過尼采和傅柯的方法學來看這層「虛無」所指涉的意思。生命並不是具有朝向第一因運動的趨向性，也沒有所謂以德行的圓滿與否便加減生命價值的意義存在，生命便是以其本能的存在而存在。尼采否定一切虛無主義。他為什麼否定虛無主義？他是採取何種觀點來批評虛無主義的？本文在此借用德勒茲（Gilles Deleuze）的說法，他在《尼采與哲學》中，對尼采所批判的虛無主義做了兩個層次的區別，他說：

在「虛無主義」一詞中，"nihil"並不意指非存在，而首先是指虛無的價值，當生命被否定、被貶抑時，便具有了虛無的價值。⁸³

第二個層次則是對虛無價值的否定：

虛無主義有一個更通俗的意義：它不是指一個意志，而是一種反動。它反對超感性世界和更高的價值，否定它們的存在，取消它們的一切有？性 - 這不再是借更高價值的名義來貶低生命，而是對更高價值的貶低。這種貶抑不再指生命具有虛無的價值，而是價值的虛無。第一層是否定的虛無主義，第二層則是反動的虛無主義。⁸⁴

尼采在《悲劇的誕生》裏便提出了一個這樣的觀點，即生命原本就是虛無的，生命的存在是來自於一種藝術衝動。尼采認為真理並不是做為生命的原因而使生命存在也不是生命的最高價值，相反地，生命是一種不斷創造與不斷破壞的力量呈現。尼采否定一切使生命朝向衰老、空洞的形上真理，真理對生命而言根本不重要，它只是給了生命一個假設性的意義，尼采認為基督教提供了一個讓人們敵視現世生命的理由，這個否定現世生命的觀點正好與尼采的生命價值觀相抵觸。否定的虛無主義以生命為否定對象而提出一更高價值，如：上帝、本質、美、善等價值。反動的虛無主義則是以更高價值為否定對象。尼采雖然看似與反動的虛無主義相似立場，但是尼采不只是提出對最高價值的否定，進一步的，尼采借由

⁸³ 吉爾·德勒茲著，《尼采與哲學》，周穎/劉玉宇譯（北京：社會科學文獻，2001），頁 216。

⁸⁴ 同上註，頁 217。

這個否定而達到其肯定現世生命的目的地。他用肯定、積極的態度來面對價值的虛無，而不是如反動的虛無主義僅是消極的對最高價值的否定，結果也一併產生出消極的生命態度。

尼采將各種生命形式都視為生命現實中某一類型生命的存在。也就是說，提出最高價值的是某種權力意志所表現出的生命型式；而否定最高價值的也是某種權力意志所表現出的生命型式。尼采對生命型式差異存在的肯定，正表現出迎接生命中各種現實的態度。這個積極的態度使我們可以從尼采的生命態度中看到積極自由的可能。惟有將生命的力量呈現出來，生命才是有價值的存在，所以尼采才會提出藝術做為生命的最高價值，我們的生命便是自己最好的藝術品，我們可以在不斷的毀壞與塑造之中提升自己，惟有勇於自我否定並在否定之中重新塑造的生命才是有價值的。所以尼采首先所做的否定工作便是解消真理，對一切價值的重估，也只有在否定工作之後才能確立生命的自由，在這個基礎點之上創造生命才成為可能。

5-1-1 真理的解消

從生命態度出發，尼采看到一種否定生命的道德價值正削弱生命意志，也就是一種做為對立於戴奧尼索斯的力量與真理結盟的結果。在悲劇沒落結構中，我們已經看到蘇格拉底式的理性本能已開始向生命發出「為什麼？」的質疑，這個質疑引導人們朝向一個有目的、意義的生命形式裏去。人們開始詰難苦難的形式與意義而不再是藉由夢境般迷濛的眼光去超脫它。在這個詰難的過程中，苦難的意義是生命所要追尋的，重點不是那受苦的形式或艱熬而是意義，人們必要求得一個意義或目的，他才得以從受苦中解脫出來，並且在理性的邏輯下說服自己。

尼采發現基督教道德便是給了人們受苦形式最好的意義詮釋。也就是透過批判基督教給定的道德真理的解釋中，我們得以看到人為何可以透過一個虛幻的真理去面對它苦難的生命而逃離生命的虛無性，尼采在此發現一個相對於戴奧尼索斯之巨大力量，此一力量是奠基於蘇格拉底理性力量之上而成形。基督教道德在理性的要求下給了意義，這使得苦難與生命目的地的因果關係得以在一個封閉的迴圈中循環，人們得到了所謂生命的意義並安靜了下來。他認清自己生命裏那些苦難，「他的罪」，他苦難的唯一緣由。」⁸⁵，於是一個恐懼生命虛無的病人「變

⁸⁵ “Man, suffering from himself in some way or other but in any case physiologically like an animal shut up in a cage, uncertain why or wherefore, thirsting for reasons - reasons relieve - thirsting, too,...he receives a hint, he receives from his sorcerer, the ascetic priest, the first hint as to the ‘cause’ of his suffering: he must seek it in himself, in some guilt, in a piece of the past, he must understand his suffering as a punishment. He has heard, he has understood, this unfortunate: from now on he is like a hen imprisoned by a chalk line. He can no longer get out of this chalk circle: the invalid has been transformed into ‘the sinner.’” Friedrich Nietzsche. “Third essay 20.” *On the Genealogy of Morals*. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. NY: Vintage, 1989, p141.

形成一「罪人」」⁸⁶。存在的荒蕪不再使人恐懼，因為他已得到一個關於生命的詮釋，在這個詮釋下，他擔負起自己身為罪者的責任，對於受苦，他認為是一種償還，以便在塵世生活的末了去到來世的天堂。尼采在這裏嗅出一股墮落生命的腐味，那是失去了面對生命之不確定感的生命意志 - 即尼采所稱權力意志 - 而轉而尋求一確定感並因此削弱了生命意志本身。尼采肯定生命意志所表現的生命樣態，所以他反對這種以否定生命為道德的價值，他認為人們從基督教道德得到的意義是「一個可靠的虛無」⁸⁷，人們沈浸在虛無的理性詮釋下並確信它是真理。

在尼采看來，基督教道德只能算是諸多價值中的一種，並且從道德的系譜來看，它還是一種奴隸的道德。基督教道德將善、惡標準自高貴強大、弱小的對立中翻轉過來，尼采從語源學出發，看到基督教自一種利他的字源意義出發解釋善，並因此衍繹出一切關於善的德行，「他們在錯誤的地方尋求概念善的起源：善的判斷並不源自善所施之於其上的人，毋？是「善」者本身，那就是說高貴、有力、高高在上以及具有高超精神的人，他宣稱他們自身以及其所作所為為善，即是屬於最高階層，對抗那心靈低卑以及賤民。」⁸⁸尼采從一切語言的「善」中，發現善的基本概念是階級意味的高貴。從這裏來看基督教道德可以說是一種翻轉價值之叛變。這個翻轉善、惡價值的道德與真理無關，肇始於低下層級的人看待自身苦難的態度：

道德領域中的奴隸叛變是一種憤懣改變創造性，並產生價值 - 他不訴諸直接行動的發洩，而以一种臆想的報復來補償。所有真正高貴的德行來自勝利的自我肯定，而奴隸倫理恰是相反，始於對「外界」，對「非我」(other)說不，而此「不」是一創發的行為。此種價值外觀的倒逆指向，它以外在代替內在，是憤懣的基本外貌。奴隸倫理需要一個不同且敵視它自身的社會地位作為開端。⁸⁹

對外界說「不」是奴隸道德的創造行為，他們發明了面對自身苦難的方式，他低頭看著受苦的自己並說服自己是善良的，而一切相對於自己的力量即是惡的。尼采在此質疑這個善、惡對立的價值，他說「關於羔羊不喜歡老鷹是不足怪

⁸⁶ "Third essay, 20" GM, p141.

⁸⁷ "—,10" BGE, p16.

⁸⁸ "First essay, 2" GM, p25.

⁸⁹ "The slave revolt in morality begins when resentment itself becomes creative and gives birth to values: the resentment of natures that are denied the true reaction, that of deeds, and compensate themselves with an imaginary revenge. While every noble morality develops from a triumphant affirmation of itself, slave morality from the outset says No to what is 'outside,' what is 'different,' what is 'not itself'; and this No is its creative deed. This inversion of the value-positing eye - this need to direct one's view outward instead of back to oneself - is of the essence of resentment." "First essay, 10" GM, p36.

的，但是沒有理由執之以反對老鷹。」⁹⁰這裡用來證明善的論證是，「相對於惡」（the opposite of evil）即是善。而那些侵略者之所以被認定為惡，只是因為相對於受侵略者的眼光，所以那些受侵略者把自己定義為善。這即是由下往上看的女隸道德。

尼采將基督教道德置於一《道德系譜學》的工作中，讓我們得以看到真理是如何被附加在起源的價值中而建立一套對生命意義的解釋。基督教尋求一些字詞的起源意義來確定其整套價值的合法性，然而尼采卻恰恰在此看到基督教道德在尋求起源真理保障時所犯的錯誤，並且在此一意義上解除了基督教道德與真理之間的同盟關係。基督教道德在某一意義上不過就是一種價值的創造，人類行為的詮釋而已。

在前面討論的悲劇沒落結構裏，得出了一個理性為尋求真理而展現的排拒作用，其分別代表人物，一個是蘇格拉底，另一個則是笛卡兒。在尼采看來，理性思維抑是作為一種生命本能而得以表現，所以蘇格拉底便是作為一個批判本能強於直覺本能的典型而出現在希臘人的世界。當批判本能強於直覺本能時，蘇格拉底發現當他面對生命裏的一切時，他的本能要求他提出疑問去探問生命本身，所以當希臘人在酒神悲劇裏昇華生命裏不可免的苦痛時，蘇格拉底則是對這些苦難一一詢問。這是蘇格拉底面對生命的方式，他的理性要求他發出疑問，循著這些問號不斷的尋找答案，這些答案使他得以克服生命裏的苦難。因為有了答案，一切的受苦都是值得的，這些答案給予生命以意義、價值、目的地。痛苦成了可忍受的，因為它是一個要達到目的所必需的過程，而理性則在這不斷尋求解答、意義等的過程中得到滿足。在尼采看來，理性所尋求的並不是真理本身，有價值的不是真理，相反的，理性自身才具有價值意義，因為理性本身也是做為一種生命本能而存在。所以當蘇格拉底提出「認識你自己」時，他並不是在提一種真理的教條，而是一種存在或說是面對生命的態度。從這個意義出發，我們再來看理性與真理的關係：首先，理性提出疑問，於是便需要答案，有答案便有真假，於是理性便認為有一個最高真理做為一切事物的解答，而這個真理便是理性的預設。然而當我們將理性視為一種面對生命的本能時，我們將看待理性為面對生命諸方式之一，而不是唯一。尼采便是將這個被視為最高善的「真理」，從其客觀的位置拉至人自身維持某一生活方式的生理需求層面上來。他批評哲學家的理性：

一位哲學家的大多數有意識的思想是由他的本能秘密地引導，並被迫進入一定的軌道。即使在一切邏輯和它們的表面的專斷的運動的背後，也有價值評價，更清楚地說，也有生理學上的要求，以求維持一定的生活方式。⁹¹

⁹⁰ "First essay, 13" GM, pp44-45.

⁹¹ "—, 3" BGE, p11.

這麼一來，尼采便取消了理性做為一全然客觀判準價值的地位，而理性自身追求並命名為真理的事物，其實不過是一「生理學上的需求，以求維持一定的生活方式。」從這個意義看來，人的存在便從哲學家不斷尋找真理之律則中掙脫出來，在人類的世界，這個客觀的規則即是道德，存在無一定規則可遵守。並沒有某一類生活方式才是可允許的而其他的則是不好的、無知的或罪惡的。

從尼采對真理的觀點再來看悲劇之所以沒落的原因，我們會發現，悲劇之所以會被取消完全是出於理性對真理的信仰而產生的價值選擇。蘇格拉底認為酒神式悲劇所展現的是一種純粹以直覺本能而生存的狀態，他認為這種生存的價值是遠低於理性的生活而予以否定。尼采向我們指出，理性這種論證方式「是對價值的對立的信仰」⁹² - 意即：我是善的，而你相對於我，所以你是惡的。 - 酒神因素之所以在歐里庇底斯的悲劇裏被取消，只是緣於此種論證形式的結果罷了，理性完全不能證明為什麼酒神式悲劇不是真理，理性只會用自己的方式說明真理。所以我們便可以根據尼采對悲劇的考查重新思考並選擇我們自身面對悲劇的態度。從尼采所揭示的悲劇沒落結構中，他並不是為我們說明何謂真理，而是提出了一個價值的選擇問題。酒神式悲劇表現了一種生命本能超越痛苦與虛無的藝術境界；而歐里庇底斯的悲劇則是極力要探問一個美的本質 - 即藝術的本質 - 為何的悲劇，歐里庇底斯不在乎藝術的體驗，他所著重的是他相信有一個可以用理性判斷推論出來的美的本質存在，而他的悲劇便是要試著達到此一美的境界。然而這個對美的本質的尋求則失落了現世生命裏的體驗，這也是尼采所否定的，尼采解消真理便是要肯定現世生命；即使生命只是虛無，但是還是有藝術做為超越此虛無性的方法。

依此理性二元思維來看傅柯的《瘋狂史》，笛卡兒做為確立理性地位的哲學家出現在古典時期並因此把瘋人從理性主體地位中給排除，並且同樣是在我是善的，而你相對於我，所以你是惡的。的論證結構下給排除的。傅柯發現瘋狂之所以被拒斥在笛卡兒的懷疑主體之外，主要是瘋人不具有法律主體的地位，而這個法律主體又與當時整個社會秩序有相互關係，所以傅柯在這個地方發現一個關於瘋狂被排除的真相。瘋狂並不是單單做為一個錯誤而被排除，還包括整體社會當時所要求的秩序所建立的一個排斥體系，這才使得瘋狂被理性作用拒斥在禁閉空間之內。這之中蘊藏權力與真理的關係，這也是傅柯後來在《知識考掘學》裏提出的知識型的結構，真理在知識型這個結構裏所顯示的是權力關係。這個可以從十九世紀的精神療養院裏的醫生與病人建立的關係見出端倪，根據傅柯的觀點，療養院對瘋人進行的醫療工作，與其說是治療倒不如說是道德行為的矯治。醫生在這裡被賦予一神聖醫療者的角色，所仰賴的不過是社會性和道德性的權力而非他的專業能力。傅柯在此指出了真理與權力的關係：

⁹² “2” BGE, p10.

以父權主題為中心的家庭 - 兒童關係；以直接司法主題為中心的過失 - 處罰關係；以社會和道德秩序主題為中心的瘋狂 - 失序關係。醫生所有的治療力量便是來自這裡；因為病人透過這麼多的古老連繫，早已在醫生身上、在醫生 - 病人此配對關係內部受到異化，醫生才會擁有接近奇蹟的治療力量。⁹³

人們相信突克(Tuke)和匹奈(Pinel)使得療養院朝向醫學知識開放。實際上，他們並未把一種科學引入其中，而是引入了一個人物，而這個人物只是向這種知識借用外裝，或者最多只是吸取了其中的合法性罷了。這些權力，就其屬性而言，乃是社會性和道德性的權力。⁹⁴

真理是在權力的區隔中被有權力的人說出的。在傅柯的研究中，他一一檢查那些在不同時代說出「瘋狂」真理的理性論述，然後揭示出一個權力位置的地圖，所以當一個關於瘋狂的真理出現時，我們並不是看到關於瘋狂本身的真理，而是說出此真理的主體所佔的位置，及其位置所賦予的權力。從傅柯方法學的視野出發，那些自稱掌握「瘋狂」的論述全在其各自所處的權力位置中被取消了瘋狂真理的合法性，因為我們看到的是採取某一價值立場的「真理」，而不是理性口口聲聲宣稱的客觀自在的真理。對傅柯而言，當我們聲稱「某某是真理」時，我們其實是意欲排斥某一類知識或主體。他說：

在你提出「這是科學嗎？」這樣的問題時，你究竟想剝奪哪些種類的知識的資格。在你說「我運用的話語是科學話語，我是一個科學家」的時候，你想「貶低」哪一類說話和言談的主體，哪一類經驗和知識的主體？⁹⁵

這是傅柯對理性的批判，也是傅柯在瘋狂的歷史中所發現的排斥作用。那麼在解「真理」之後來看瘋狂這個概念時，我們又將看到怎樣的瘋狂呢？是不是便可以脫去那層歧視、貶抑的有色眼鏡呢？

⁹³ 《瘋狂史》，頁 607。

⁹⁴ 《瘋狂史》，頁 605。

⁹⁵ "It is surely the following kinds of question that would need to be posed: What types of knowledge do you want to disqualify in the very instant of your demand: 'Is it a science'? Which speaking, discoursing subjects - which subjects of experience and knowledge - do you then want to 'diminish' when you say: 'I who conduct this discourse am conducting a scientific discourse, and I am a scientist'? Which theoretical-political *avant garde* do you want to enthrone in order to isolate it from all the discontinuous forms of knowledge that circulate about it?" Michel Foucault. "Two Lectures." *Power/Knowledge*. Trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. NY: Pantheon Books, 1980, p85. 譯文引自《權力的眼睛》，嚴峰譯。

5-1-2 酒神與瘋狂所揭示的存在面向

讓我們從傅柯出發回到文藝復興時期的瘋狂：在這個瘋狂最神秘的時期，各種生存的想像與界限都與之聯結開？了瘋狂各色各樣的豐富意義。在十五世紀下半期，一種源於對死亡的恐懼直視生命最底蘊的核心，透過死亡的逼視，生命的存在成了虛無。所有存在無法避免的結束，使得存在的目的地性在此一終結裏給解消掉了，對於生命裏所有的不安都因為死亡的趨近而成了虛無，而存在本身的虛無也藉由死亡的到場而證成。人們在死亡這裏已洞澈生命的本質。

在《悲劇的誕生》裏，尼采引了一則希臘人的古老傳說，藉以顯示希臘人的生命態度：

彌達斯（Midas）國王在樹林裡久久地尋獵酒神的伴護，聰明的西勒諾斯（Selenus），卻沒有尋到。當他終於落到國王手中時，國王問道：對人來說，什麼是最好最妙的東西？這精靈木然呆立，一聲不吭。直到最後，在國王強逼下，他突然發出刺耳的笑聲，說道：「可憐的浮生啊，無常與苦難之子，你為什麼逼我說出你最好不要聽到的話呢？那最好的東西是你根本得不到的，這就是不要降生，不要存在，成為虛無。不過對你還有次好的東西——立刻就死。」⁹⁶

從希臘人的智慧我們可以看出希臘人對生命苦難的透徹，生命本身是無常與苦難的，並沒有彌達斯國王所要追求的最好、最妙的事物存在，從這裡也就說明了生命的虛無性。希臘人如何面對這樣的生命呢？他們如何看待生命的虛無呢？尼采告訴我們希臘人藉由創造奧林匹亞山的諸神世界，使那注視存在痛苦的目光得以在美化的諸神世界中得到愉悅，並在此一注視的幻境中升起生存的渴望。這是日神的藝術作用，在夢境化的藝術作用下，奧林匹亞山的諸神演示了希臘人的生活，諸神的世界裏一樣有著痛苦、不公等等生存的苦難，希臘人看到由自己意志所創的諸神正體驗著希臘人的痛苦，希臘人藉由注視這與凡人相同的諸神世界而得以忍受生活裏的苦痛。在這場審美的儀式作用下，生命次好的也不再如西勒諾斯所說的「立刻就死」那般，相反地，希臘人渴望生存，繼續在夢境化的生活裏注視那美好形象。然而當希臘人正沈浸在夢境裏的靜觀之中時，一種摧毀個體化原則的酒神衝動卻在一旁準備沖毀希臘人安穩的夢境。酒神衝動掀去了日神隱蔽的生命現實，揭發了存在痛苦的秘密，也就是在此一基礎上，人們得以在酒神狀態裏忘卻了自我、拋開日神給予的「勿過度」誡條，完全進入陶然忘我的生命本能裏。酒神雖然揭發了日神作用之前生命的醜陋，但是它隨而以一種沖破個體化、如醉般的狀態讓人忘了生命裏痛苦事實，它取消了希臘人在夢境裏靜觀的愉悅並代之以一種狂喜的陶醉使人進到存有本身，克服生存的虛無性。人在這裏便

⁹⁶ “3” BT, p42.

不再因為現實生命裏的不堪而否定生命，而是展現自己如大自然的藝術品，狂歡地揮舞著他的肢體享受在存有之中的忘卻。可以說酒神的生命態度是肯定現世的態度。

接著我們來看瘋狂，為什麼在《瘋狂史》的描述中，十五世紀下半瘋狂會和死亡的主題聯繫在一起，出現在文學作品中？瘋狂顯示了哪些與死亡相同的面向？如果說死亡是將頭腦變成一副骷髏，那麼瘋狂所做的不過就是把腦袋變成空無。這便是人們把死亡與瘋狂想像在一起的聯繫，這個聯繫透露出這樣的訊息：腦袋裏汲汲營營的算計、為生命的奔波思量都不過是一場空，生命並沒有一個結果或目的要我們去達成，死亡的不可避免已經說明了一切。然而瘋狂表達不只是腦袋空無的形象，實際上，瘋狂走的更遠、說的更多。瘋狂在死亡到場前便揭露了生存的虛無，「當瘋人大笑時，他其實是帶著死神的笑容；瘋人在死亡臨到前便已消解了死亡。」⁹⁷生存的虛無原本是由死亡做為外部的終點而揭示出來，然而瘋狂卻把這個終點由外部移轉至人的內心裏來，生命的終點隨時可以出場，理性為我們鋪排的生命秩序都將在生命終點的臨到前瓦解，瘋狂便是做為這個揭示而成為存有的知識。

無論是在希臘人抑或是文藝復興時期的人那裏，我們都看到一種由直視現實生命而來的恐懼。希臘人以一種審美的態度將自己做為自然的藝術品並以夢境般的眼光注視生命裏的不美好，他們在酒神狀態下忘卻了這份恐懼；而瘋狂呢？瘋人在死亡所逼進的恐懼到來前便先解除這份恐懼了，如果說死亡的恐懼來自於解除人對生命的擁有權，那麼瘋狂便是在死亡之前解除了這個擁有權，透過這個解除，人的憂懼也隨之消解，於是瘋人便從死亡的恐懼中逃脫而得到自由。所以看似一無所有、一無所知的瘋人卻是在生存的虛無性這點上是最自由的人，生存已無所畏懼，那麼生命便毋需被否定。在此，通過生命的苦難與虛無來檢視酒神與瘋狂在面對生命種種時的姿態，我們發現到一種同為洞澈生命的肯定基調在尼采與傅柯兩人之間隱隱流動著。

二、形塑生命的自由

什麼是尼采與傅柯對生命肯定所表現出的姿態？對生命的肯定其實便表現在將生命視為藝術品的態度上。這個看似單純而直接的想法，其實是經歷了一個轉折。人要如何將自己視為藝術品？這個問題便涉及了人自身主體性的問題，這個主體並不是本體論意義的主體，而是如傅柯在《性史》二、三卷裏所談的關係主體，人如何在一種與他人相關的關係之中，籌劃自己成為一倫理主體。從人的主體性這個問題來看的話，這裏所推導出來的便是人是否有自由得以籌劃自己為倫理主體？尼采與傅柯在此必會給予一個肯定的回答 - 是的，人可以擁有自由，這個自由就是從生命的虛無性裏透顯出來的。但是這個答案是透過對真理歷史的

⁹⁷ MC, p16.

分析之後，尼采得出一個「對一切價值重估的價值」⁹⁸；而傅柯則是發現所謂的真理，即是在一知識型（episteme）的領域內建構出來的。人做為知識型的主、客體⁹⁹是被限制在知識所建構的真理之中。所以尼采和傅柯批判那些外在於人的所有道德規範的正當性。拆除那些外在規範的囚籠，人才得以回到自己與價值之間的對待關係上。人在此一關係內，自己選取價值並實踐它，這個實踐無關乎外在規範所給予的任何允諾，不是天堂、不是幸福、不是永恆，僅僅是人自身在面對他人時所採取的行動並決定自己成為什麼樣的人。¹⁰⁰

尼采與傅柯兩人都站在肯定現世生命的立場，這個肯定使他們看到了自由的曙光。尼采透過批判基督教道德的真理性，而找回人生存的自由，並且塑立一種超越道德價值的生活方式，即藝術。以藝術做為生活價值，便毋需為生命的苦痛與虛無尋找意義與目的，而翻越了生存的界限寄託於來世的彼岸。藝術當下便可轉化生存的醜陋而昇華成一種渴求生命的力量，所以尼采認為毋需一彼岸幸福的保證來做為忍受生命痛苦的支柱。憑藉著藝術的力量，痛苦便是可以忍受的。

傅柯在發現真理這個問題上，更廣泛的檢查了關於一門知識之所由之成立的社會各項條件。例如當瘋狂在十八世紀時被認定為只是一種頭腦器官的疾病時，它又是如何被認定為十九世紀所說的「心理疾病」？傅柯看到的是「整個由醫療、實習方式、社會上隔離病患與常人的條件以及程序、法律學的規則、工業勞工及中產階級道德尺度之所形成的關係。」¹⁰¹瘋人在精神病學的論述下被建構為論述客體，瘋人自身的瘋狂被取消，反而是由精神病學告訴瘋人「你的瘋狂是什麼？」。傅柯在這裏看到的是一個外在秩序所建立的規範世界，這個規範世界以各種論述交織建造而成，這些論述塑造觀察對象並將之做為客體進行描述。透過傅柯對瘋狂、醫院、罪、性慾等的研究分析，他告訴我們，人在這些論述之中是如何將自己塑造成客體，並且在行為上受這些論述的秩序所鉗制。人在這些外在秩序下 - 也就是傅柯所說的權力 - 抽象的活著，人把自己當做知識的客體而服從在知識 - 真理的秩序下，於是人便離開了人之做為自己的那個人，就像瘋人被迫

⁹⁸ 尼采《權力意志》（*Der Wille zur Macht*）一書的副標題。

⁹⁹ “Man emerges in modernity in ‘his ambiguous position as an object of knowledge and as a subject that knows.’ As an object of science, man is taken as an empirical reality, to be studied as a thing in this world, who is determined and governed by, among other things, historical, social, and economic conditions....The very conditions that limit man is also that which allows him to have knowledge.” Daniel E. Palmer. “On refusing who we are-Foucault’s critique of the epistemic subject” *Philosophy Today*. Winter 1998, p404. 依傅柯對知識形成的分析，人在知識體系內既是能知的主體又是被觀察的客體。

¹⁰⁰ 這裡所討論的絕不是康德（Kant）所說的「無上道德律令」的道德意義，康德所談的道德律令具有普適性，是內在於所有道德主體的規範、準則。而尼采和傅柯所談的是絕對個人生命意志的本能表現，個人在行動時並不妥協於自己與他人之間的均衡關係，因為這個均衡關係便是一種外在的規範，人要勇於衝破此一平衡並且承擔此行為的任何結果。

¹⁰¹ Michel Foucault. *The Archaeology of knowledge*, Trans. A.M. Sheridan Smith. London: Routledge. 1972, P179.

在精神病學的知識下離開自身的瘋狂，而被圈限在精神病學論述下的「瘋狂」之中。所以傅柯提出了知識型這個概念，揭示人在知識範疇內的客體位置。然而，人可以回到主體（非知識型主體）的位置嗎？傅柯的回答是肯定的。首先，要解消知識 - 真理之間的關係，之後，人才可以回到自己與自己的關係之內，而不是把自己的生命擺在某種意義或目的論的因果續列上。所以，傅柯在《性史》二、三卷裏借由對希臘羅馬古代倫理觀的談論，試著開展出一種人與自我關係的主體觀，從這個主體意義上來看生命所呈顯的自由。本文將在下面談到傅柯的章節討論。

5-2-1 藝術做為肯定生命的態度 - 尼采的生命美學

在我們說明尼采認為藝術是做為生命的最高價值之觀點前，在此，得先推究一個問題，即，在《悲劇的誕生》裏，尼采提到「人生是做為一種審美的現象」的戴奧尼索斯¹⁰²與後來在《瞧！這個人》和《權力意志》裏提到藝術精神的戴奧尼索斯是否有一個存有論上的轉折？

在《悲劇的誕生》裏，我們將戴奧尼索斯的藝術狀態理解為一種與存有合一的陶喜狀態，在此一情境裏，「人不再是藝術家而成了藝術品：整個大自然的藝術能力以太一（One）的極樂滿足為鵠的，在這裡透過醉的顫慄顯示出來了。」¹⁰³在戴奧尼索斯狀態下的人意味著領受關於存有的奧秘，所以人在這個意義下是做為自然的藝術品而呈現。

另一方面，無論是酒神藝術家或日神藝術家，他們都是存有的譯碼者。一位日神藝術家並不是在自身的沈思默想裏創造出藝術，而是將透過夢境向他展露的形象表現出來。藝術家並不主動創造形象，他留意自身的夢境，夢裏所產生的美好外觀都由藝術家將之付諸於現實的造形上。夢裏的形像象徵著世界正對著人訴說它自身真理的形象，日神便是藉由夢境而向人展現自身。希臘人在夢裏認識了日神形象，並且將一切透過夢境產生美好外觀的作用認作是日神智慧，藝術家通過夢境裏的形象領悟日神智慧，並通過這些美好形象來注視自身的存在。這是日神藝術作用，藝術家藉由夢境裏的形象，也就是一種美好外觀來看待生命，這裡便顯示出一個存有論上的意義，即日神是作為一「相對於不完美的醒覺實在之美好狀態，就如同我們對於在睡夢之間起療癒作用的自然力量的深刻領悟，這種美好狀態既提示了一種預言式的，同時，更一般性地說法是藝術化的象徵話語。也因此，人生才成為可能並值得活下去。」¹⁰⁴在此，日神彷彿意味著相較於人更高的存有，藝術活動恰好是證明了這個存有，藝術家在日神藝術作用中看到存在的價值。

酒神藝術家透過感受生命意志的力感，一種充足、豐沛的能量而沈浸在酒神

¹⁰² “24” BT, p141.

¹⁰³ “1” BT, p37.

¹⁰⁴ “1” BT, p35.

世界裏。藝術家受到自然力量的調動，揮舞肢體、渾然忘我，這個時候，藝術家不是作為藝術家自己而狂喜跳舞，而是融入自然世界力量裏去，這力量鼓舞著作為象徵物的藝術家身上所有表現生命的力量。

從藝術家的表現來看，藝術家是感受敏銳的人，這使他得以領受藝術體驗對它顯示的存有真理。藝術在這個意義下顯示的是生命存在的最高價值，有一個高於個別現象的存在。藝術是做為對存有本身的一種體驗，自然的真理透過藝術讓人們體驗到，並理解自身的存在即是一種戴奧尼索斯式的生命衝動。

於是我們隱約的發現戴奧尼索斯在這裡似乎是做為一種本源的存有、真理的存有而存在。在尼采看來，悲劇之所以做為有價值的藝術或生命表現，是因為它體驗到戴奧尼索斯，一種體驗到存有真理的藝術，它讓我們看到活下去的必要。它讓我們感受到一股強大、驚人的破壞力量，然而在破壞的痛苦體驗中，它又讓我們沈浸在那駭人力量的豐沛、狂醉感裏。也因此，生命裏的苦難與不完美的實在性都在悲劇藝術體驗裏得到舒緩，由之可以說，藝術美化了世界，使人願意將個人生命過下去。而這個生存下去的生命則不斷地從藝術裏，尋求一種超越他自身苦難的解脫。

在此，尼采是如何看待藝術衝動與不完美的現實世界？為什麼我們可以將酒神與日神的藝術作用理解為訴說存有的真理？有一個更高的存在嗎？根據尼采的看法，不完美的現實世界根本就是做為存有意欲發洩其藝術衝動而產生出來的表象。也就是說，這種不完美的現實會刺激一種本能的藝術衝動之產生，而存有便達成其目的。尼采將此一藝術衝動視為證明存有的表現，尼采：

我愈是在自然界中察覺到那最強大的藝術衝動，又在這衝動中察覺到一種對於外觀以及通過外觀而得到解脫的熱烈渴望，我就愈感到自己不得不承認這一形而上的假定：真正的存在的太一，做為永恆的痛苦和衝突，既需要振奮人心的幻覺，也需要充滿快樂的外觀，以求不斷得到解脫。¹⁰⁵

尼采在此認識到了一種藝術的形而上學，也就是存有的真理。日神的藝術作用便是使太一不斷從「快樂的外觀」中解脫；而酒神則是一種處於太一之中的藝術作用，一種「振奮人心的幻覺」的豐沛力量。「戴奧尼索斯與阿波羅概念的對立 - 被轉變為形上學，而把這個觀念的展開當作歷史本身；在悲劇之中，這個對立融合在一起而成為一個更高的統一體。」¹⁰⁶這兩種做為存有的藝術作用卻以兩

¹⁰⁵ “For the more clearly I perceive in nature those omnipotent art impulses, and in them an ardent longing for illusion, redemption through illusion, the more I feel myself impelled to the metaphysical assumption that the truly existent primal unity, eternally suffering and contradictory, also needs the rapturous vision, the pleasurable illusion, for its continuous redemption.”“4” BT, p45.

¹⁰⁶ “The antithesis of the Dionysian and the Apollinian - translated into the realm of metaphysics; history itself as the development of this ‘idea’; in tragedy this

股相反力量呈現，尼采看出這股相反力量最後仍在存有那裏結合起來，所以日神與酒神才能做為一種相互向上提升的力量展現出悲劇藝術。我們從自然的現象所看到的一切外觀都只是存有的藝術衝動，它必須在幻化成外觀的過程中得到力量的解脫。這表示我們生存現象界並不是一種真實，真正的存在是那不斷客觀化自身的力量。¹⁰⁷

我們從這裡看到戴奧尼索斯或藝術，在此都是做為一種形而上的存有，並且是做為真理而表現，這是尼采在《悲劇的誕生》時尚未放棄對存有、真理探尋的明證。

接著，我們將看到在《瞧！這個人》與《權力意志》裏的戴奧尼索斯與藝術已經不是做為一存有真理而說明其價值；相反地，尼采因為經歷一段系譜學時期而將真理解消之後，藝術與戴奧尼索則是以做為肯定生命的權力意志而否定了否定生命的道德形式（頹廢意志）。

尼采在《瞧！這個人》的〈一個自我批評的企圖〉一文裏回問了這樣的問題「戴奧尼索斯情態究竟是什麼東西呢？」¹⁰⁸在此，尼采將它解釋為生命本能在面對痛苦與感受痛苦時所表現的一種「意志」(will)。希臘人在遭遇痛苦時，激發出悲劇藝術，藉由悲劇，我們得以感受到一種超越痛苦的力量，這便是尼采描述為「喜悅、力量、豐富健康、過分生命洋溢」¹⁰⁹的力量。這是生命意志本身對生命的肯定。這股生命意志本身即足以面對生命裏的苦難與醜陋並用自己豐沛的力量去超越它，從這個層面上來看，生命苦難的超越在此便無需藉由一個形而上的答案以及一個「更好的」彼岸世界做為超越之可能。尼采便是在此看到一種生命的最高價值，即藝術。而戴奧尼索斯在此便無須做為一個存有的真理本身存在，它可以單就是一種生命意志的狀態，一種「防護生命的本能，這個本能為自己發明一個基本的相反教條和對生命的相反評價，也就是純藝術的和反基督的——我稱它為戴奧尼索斯情態。」¹¹⁰

藝術美化世界，使世界成為值得注視的，即表示藝術對生命一切的肯定；相

antithesis is sublimated into a unity;” Friedrich Nietzsche. “The Birth of Tragedy, 1” *Ecce Homo*. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. NY: Vintage, 1989, p271.

¹⁰⁷ “In this reality, we must view ourselves ‘as the truly nonexistent, i.e., as a constant becoming in time, space and causality or, in other words, as empirical reality’ (4, p.36). The quotation comes from the section on the epic and serves to stress the doubly fantastic quality of all narrative realism: not only is it the representation of an event and not the event itself, but the event itself is already a representation, because all empirical experience is in essence fantastic. As mere appearance of appearance, Apollo dwells unquestionable in the realm of appearance.” Paul de Man. “Genesis and Genealogy in Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*.” *Nietzsche: Critical Assessments*. Ed. Daniel W. Conway. NY: Routledge, 1998, p99. 尼采認為存在的真相即是存有力量客觀化自身的結果，現象界並不比存有力量來得真實。這裏清楚的指出尼采在《悲劇的誕生》裏的形上學思想。

¹⁰⁸ “Attempt at a self-criticism, 4” BT, P20.

¹⁰⁹ “Attempt at a self-criticism, 4” BT, p21.

¹¹⁰ “Attempt at a self-criticism, 5” BT, p24.

反地，從基督教的道德教條裏，我們看到他們將生命裏的現象皆視為虛假、不實的非存在而企圖尋找一個真實的存在，而他們的確也向我們說明了一個完好的彼岸，使我們在企渴於此一彼岸時，願意遵循一切道德教條。尼采在這個彼岸世界的解釋裏看到的並不是一美好的生活，而是「某些敵對生命的東西，對生命意志的一種怨憤、辯護性的否定。所有這些基督教無條件堅持承認的道德價值，乃是「毀滅意志」一種最危險、最不祥的方式。」¹¹¹生命在尼采看來本就是非道德的，若是硬用道德的框架去理解它，那麼生命意志的強盛感、衝動力都必得磨滅在道德所制定的標準內；從另一個角度看，生命因其向外延伸、生長的本能必然產生生命意志之間的衝突、痛苦，這在道德眼光衡量下，必是不足取的表現，於是生命便在道德的規條下被否定、被斷定其善惡，而這個不斷被否定的生命終會被視為沒有道德價值所以是不值得追求的而被放棄，這樣，道德的眼光便可以理所當然的投向「另一個」、「更好的」世界之中，並對此形成它自身生命的信念。

透過此一信仰，人們便無須從藝術裏獲得生命的慰藉，甚至，人們將敵視生命的態度也一併用在藝術活動上。這裡形成了一種藝術的權力意志與基督教道德的頹廢意志的對抗。道德正在衰弱做為生命本能的權力意志¹¹²，而且是在削弱那充滿活力的藝術力量。這兩股對抗的力並不是一種互相提昇的狀況，它們並不是像日神與酒神之間源於同一存有表現出來的對抗，而是被理解為異質的力量的對抗。這是因為與藝術的權力意志對抗的是一種理性思維的力量，所以它們的關係是被置放在一種理性的二元對立的？對中，即，非 A 即 B。理性只能在對立的界限內看待生命，這是理性自身的限制，尼采看到理性囿於這個限制而不能看到存在的事實，它看不到對立之外的世界，它只能在無限的推論之中，給自己一個答案來結束這個二元狀態。然而尼采卻在希臘人的悲劇裏看到那有別於羅馬帝國與佛教世界的生命型態，他結識了戴奧尼索斯，並且不是把悲劇理解為如叔本華所說的那種不值得活的消極意義，而是將戴奧尼索斯視為一肯定力量。根據尼采：

一種毫無保留的肯定，對痛苦、罪惡及人生一切可疑而陌生的東西之肯定——這種對生命之最後的、最快樂的、興旺的、歡騰的肯定，不但是一切本能中最高的本能，而且也是最深刻的本能，這是一種為真理和科學所強烈

¹¹¹ “Attempt at a self-criticism, 5” BT, p23.

¹¹² 「權力意志是尼采所有哲學的中心思想與主要理論，這個看法源自於他對叔本華哲學的特殊解讀。尼采究竟將權力意志看成是一種科學事實、心理觀察、形上學洞見，或者只是一種激情式的譬喻？其實並不明確。依「權力意志」主張，所有的生命都是一串的鬥爭狀態，這種鬥爭也是隱藏在所有人類思想和活動底下的基本事實。所有生命體都擁有慾望，而我們必須用力量的脈絡來看待之，因為個體的慾望只能通過除去別人的慾望來達成。」戴夫·羅賓森 Dave Robinson 著，《尼采與後現代主義》，陳懷恩譯/導讀（台北：貓頭鷹出版，2002），頁 118。本文在此簡要的引述 Dave 說明的權力意志概念，而不再詳細探討尼采的權力意志概念。

確認和維護的本能。我們不必忽視什麼，我們不需要什麼。¹¹³

「一切可疑而陌生的東西之肯定」，戴奧尼索斯的肯定正是肯定一「變化」的觀念，在此一觀念下，尼采當然也就否認一個穩固不變的「存有」概念，他從赫拉克利圖斯（Heraclitus）那裏找到一個與戴奧尼索斯相契的哲學：

肯定一切事物的流變與毀滅，即肯定任何戴奧尼索斯式哲學中決定性的因素；肯定矛盾與鬥爭，即肯定「變化」觀念，甚至根本否認「存有」這個概念。¹¹⁴

戴奧尼索斯在此已無需做為「存有」本身而存在。在尼采的自我批判與權力意志的觀點看來，戴奧尼索斯在此是表現出希臘人的心理特質，他們的特質產生了悲劇藝術，而尼采則是透過希臘人的悲劇看到一種高尚的、有價值的生命狀態、一種用豐盈、喜悅來面對生命的態度，也只有這種精神，才得以使希臘人在看待自己生命的同時能以藝術去美化它，而不至於落入壓世的虛無主義和侵奪世界的瘋狂盲目之中。

這是我們可以發現戴奧尼索斯在此較之於尼采在一八七二年《悲劇的誕生》裏的一個存有論意義上之不同處，但是這無妨於尼采將藝術做為一個生命意義中之最高價值的論點，無論是在《悲劇的誕生》或是在《權力意志》。

藝術能力，基本上意指著一種提升、增強的力量，美化的能力是增強的力量作用的結果。這種力量引發對生命一切生成變化之肯定。生命做為一審美狀態，即意味著一高大、強健、豐滿的生命力在其中充滿，而這使我們得以從這個滿溢的力量裏美化那些生命裏的現象。所以，真正的藝術家應該是「將那如其所是的事物視為無物，而更之以一種較完滿、較單純、較壯麗的形象」。¹¹⁵ 審美的生命總是充溢著春天、年輕的氣息，並伴隨著一種陶醉於生命之中的狀態。一個承認藝術價值的生命必然不會將自己陷於虛幻的形而上的救贖之中，因為他在自身之力感裏享受到生命本身，所以便可以完全丟棄那虛弱之人編造出來的「真理」。

¹¹³ “a Yes-saying without reservation, even to suffering, even to guilt, even to everything that is questionable and strange in existence....This ultimate, most joyous, most wantonly extravagant Yes to life represents not only the highest insight but also the deepest, that which is most strictly confirmed and born out by truth and science. Nothing in existence may be subtracted, nothing is dispensable.” “The Birth of Tragedy, 2” EH, p272.

¹¹⁴ “The affirmation of passing away and destroying, which is the decisive feature of a Dionysian philosophy; saying Yes to opposition and war; becoming, along with a radical repudiation of the very concept of being.” “The Birth of Tragedy, 3” EH, p273.

¹¹⁵ “Artists should see nothing as it is, but fuller, simpler, stronger: to that end, their lives must contain a kind of youth and spring, a kind of habitual intoxication.” Friedrich Nietzsche. “800” *The Will to Power*. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. Ed. Walter Kaufmann. NY: Vintage, 1968, p421. 譯文為筆者所譯。

正如尼采所說：

無論抵抗何種否定生命的意志，藝術是唯一占優勢的力量，是卓越的（par excellence）反基督教、反佛教、反虛無主義的力量。¹¹⁶

從這樣肯定一切的力量來看，生命不必再為了逃避虛無或痛苦而寄託於一個形上學的答案之中，因為，當我們信仰一個答案時，生命本能便開始被扭曲、變形的擠入那狹窄的信條之下，在這個結果下，我們看不到生命豐富多樣的可能性或說那些豐富性被道德的規範修剪殆盡了。所以，尼采在此為我們開出一條自由的路，一條在生命的多種可能之中，保留自我塑造的自由。

5-2-2 做為藝術品的生活 - 傅柯的倫理主體

傅柯在前面解消真理的面向提供了什麼樣的自由可能性給我們，在沒有外在秩序及道德準則下，自己與自己的關係成為一種傅柯所說的「對自我的關係」（Rapport a soi）的倫理觀。在這一節裏，我們便是要從解消「真理」之後來看人如何藉由對希臘人的生活態度的探討而看到一種人與自身的關係，一種表現為審美、自由關係的可能發展。

傅柯所說的倫理觀不是建構在龐大社會之政治、經濟、宗教、司法的秩序之上，不是藉由一種科學真理或宗教真理所得出的一個行為準則，真理正如前面章節所討論的，透過系譜學分析，我們已得出一種影響現在自己之所是的知識主體 - 客體與權力主體 - 客體的關係，在這些關係下，我們的行為與認知是朝向被知識建構的「真理」前進的。然而在此，傅柯提出的倫理觀是在我們知道何謂「真理」之後，我們從那些真理的關係中擺脫之後，人與他自己的關係是什麼。人如何看待自己、自己的生活，這也是傅柯借希臘時期的自我關照來看他們如何將生活創造成一種實存的審美（aesthetic of existence）。

傅柯藉由希臘人對自我關係的重視看出一種審美的倫理觀，這種自我關係強調一種創造自己愉悅的模式來替代現代主體性。現代主體性模式指的是，人既做為構成知識或認識的主體，另一方面，同時也是做為知識的認識對象 - 客體，從這個意義來看，人同時是認知主體和被觀察的客體，而人從對這個客體 - 人 - 建構而成的知識又成了決定人如何成為一個行為主體的客觀知識，即「真理」。這種情況就是傅柯在《詞與物》¹¹⁷裏探討人文科學的狀況，他說：「人文科學將人看做有限性，相對性和透視性領域裡的對象，把人推下沒有終結的時間侵蝕的領

¹¹⁶ “Art as the only superior counterforce to all will to denial of life, as that which is anti-Christian, anti-Buddhist, antinihilist par excellence.” “853, (2)” WP, p452. 譯文為筆者所譯。

¹¹⁷ 原法文書名為 *Les Mots et les choses*，英譯書名為，Michel Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. NY: Vintage, 1970.

域裏。」¹¹⁸人，做為一人文科學的研究對象時，是處於一客觀的時間、空間裏，使做為認識主體的人可以在此一客觀時空所隔離出來的距離下，擁有對此一對象物的客觀觀察與論述的建構。同樣相類似的情況，我們在《瘋狂史》裏便已看到由這個距離所形塑出來的論述。在十八世紀的興起的植物學分類法的使用中，可以看到瘋狂被分類在病理學的各種器官位置及人體體液運動方向之中，瘋狂所表現的症狀，從這些器官位置的認識與描述中被認識。這時候的瘋狂完全被框限在生理機能的範圍內，另一方面，加上禁閉實行所營造的一種所謂客觀的觀察距離，「瘋狂」的客體地位由之得以成形。所以醫學對瘋狂觀察而得來的解釋恰好可以加諸於此一客體 - 「瘋狂」 - 之上，「瘋狂」的真相便是在此一意義上被建構出來。而我們所擁有的關於人文科學裏對「人」的知識之形構正是在不同空間分劃的範疇內建立起來。傅柯說明整個人文科學的結構是從生物學、經濟學和語言學三個模式所涵蓋的範疇下成形的：

因此，可以理解為什麼這些？泛的範疇能形成整個人文科學領域的結構：因為這些範疇覆蓋了整個領域，因為它們使生命、勞動和語言（在此基礎上，人第一次歷史性地把自己分離為一種可能的知識形式）以及標誌著人的存在方式（當再現（representation）不再界定一般的知識空間時，人便能構成自己）的有限形式，既分離亦聯結。¹¹⁹

「人第一次歷史性地把自己分離為一種可能的知識形式。」人便是在此將自己分離為主 - 客體之間的關係；同樣地，關於「瘋狂」的論述性知識也將「瘋狂」與瘋人分離開來，這麼一來，被抽離了「瘋狂」的人便不能再稱做瘋人，如果單從「瘋狂」與人之間的關係來看瘋人，那麼瘋人便可以經由治療回復其理性主體的地位。也就是「瘋狂」做為一種疾病是可以自人身上將之摘除的，而瘋人當然可以回到「正當」的社會秩序裏來。然而在這種治療下，瘋狂的語言被稱之為瘋狂「知識」的理性論述所覆蓋，我們聽不到關於瘋狂的聲音，只聽到指認「瘋狂」的聲音。

傅柯以考古學方法把這種之所以成為人文科學的知識稱為「知識型」，「人的科學」就像化學或醫學或其他諸如此類的科學一樣是現代知識（episteme）的

¹¹⁸ “...they thrust man, whom they take as their object in the area of finitude, relativity, and perspective, down into the area of the endless erosion of time.” OT, p355.

¹¹⁹ “Thus it can be understood why these broad categories can structure the entire field of the human sciences: it is because they span it from end to end, because they both hold apart and link together the empirical positivities of life, labour, and language (on the basis of which man first detached himself historically as a form of possible knowledge) and the forms of finitude that characterize man’s mode of being (as he constituted himself when representation ceased to define the general space of knowledge).” OT, p362.

一部分。或者說像語法和自然歷史一樣，是古典知識的一部分。」¹²⁰知識在此指的已不是某一客觀真理，而是某一時代之社會架構裏的各個層面所發出的話語而形成的某一論述。人在這個知識型裏扮演著主 - 客體的位置。

所以當我們談到自我關係時，傅柯要擺脫的即是這個主 - 客體關係所建立的一種客觀真理的信念¹²¹。這種客觀知識的真理觀，把人區分為主體與客體，人在此一關係下與自身的真相相分離，人追求的是符合那做為客觀知識的真理所描述的人，即客體、被觀察的對象物，人被迫離開自己而去符應那做為客體的人 - 一個通過客觀觀察方法而被描述的對象物。然而透過傅柯，我們知道那個做為客體的人，是一個不被「終結的時間侵蝕的領域」¹²²，這也是在說明，人對真理的信仰使得人失去自身與自身的關係，即人如何決定自我行動的一種關係，而使自己存在於一種自身與真理之間的關係之中。

在傅柯談自我關係時，首先，我們要注意的是傅柯對他所要探討的對象的提問方式比起他在《性史》第二卷以前的著作是有所不同的。之前的提問是以人處於客體、被動、消極性的位置上來看待整個知識、權力與社會結構之間的關係。他問的是某一局部性的知識（例如：瘋狂）是如何被壓制，某一生命權力是如何透過知識與機構在社會的空間裏運作（如：規訓的權力）或某一「真理」知識是如何在社會的架構內形成論述等等。相反地，傅柯現在要問的是「個體是根據哪些自我關係的形態和樣式被塑造和被認可為主體的。」¹²³傅柯正是要詢問，人是如何形塑自己為一倫理主體，且在怎樣的情況下，傅柯稱它是「審美的」？傅柯之前的作品已為他在提出塑造倫理主體的問題奠定了良好基礎，在《瘋狂史》的部分，我們可以看到，他顯然是在有意無意間留下這樣的問題，即關於瘋人如何在十九世紀的療養院裏，將自己塑造為一道德主體，從此瘋人被監禁於內心的道德規範之中，即使此一道德規範是由療養院的醫護人員強行置入於瘋人心中。在《瘋狂史》裏，傅柯著重於論述對瘋人對待方式與看法的影響，而未著重於從瘋人的角度來看道德規範是如何內化於瘋人心中，而是從一個外在機制的運作來看這個內化的過程。

現在傅柯反過來問「當人發現自己是瘋子時，當他自視為病人時，當他認識到自己是正在說話和工作的活生生的存在時，當他自我判決和懲罰罪行時，他是通過哪些探尋真相的遊戲來反思自己的存在的呢？」¹²⁴當人試著將自己塑造成一道德行為主體時，他所決定的不單只是一種自我意識的選擇，並包括了此一行為

¹²⁰ “The ‘sciences of man’ are part of the modern epistemes in the same way as chemistry or medicine or any other such science; or again, in the same way as grammar and natural history were part of the Classical episteme.” OT, p365.

¹²¹ “In the care of the self, Foucault thus attempts to establish a non-epistemic notion of subjectivity.” Daniel E. Palmer. “On refusing who we are - Foucault’s critique of the epistemic subject.” *Philosophy Today*. 42-4 (1998. Winter): p408.

¹²² OT, p355.

¹²³ Michel Foucault. “Introduction” *The Use of Pleasure*. NY: Vintage, 1990, p6.

¹²⁴ “Introduction” UP, p7.

所標示的某一存在形式的認可，並且通過此一認可，依循它進行對自我的改造，也就是形塑自身為一倫理主體：

一個道德行為，首先以自身的成就為目的，但遠不僅止於此，它的目標還在於建立一種道德行為，這種道德行為不但使個體做出總是與道德價值、規則相符的其他一些行為，還使個體服從於某種存在模式，一種顯示道德主體的特點的存在模式。¹²⁵

這也就是當人採某一道德行為時，他有一個所欲成就目標或生活方式。這是人與他自身想成為怎樣的存在之決定，當然這個決定可以是主觀條件決定也可以是客觀條件決定。

在這樣一種倫理主體的形塑過程中，傅柯在《性史》第二卷裏，將自我關係區分為四個主要方面。

第一個面向是倫理實體 (ethical substance)：它所關涉的問題是我們自身有哪一部分或行為是關係到道德行為？

第二個面向是屈從方式 (mode of subjectivation)：它指的是一種引起或刺激人們對自身道德義務的認識。例如，它是對每一存在物具有普遍有效性的自然律則、宇宙秩序或是理性的法則？或是它是否企圖賦予人最美好的生存樣態？

第三個面向是形成自我的實踐 (self-forming activity) 或廣義上的禁慾形式 (asceticism)：意即我們通過何種方式將自我改造為倫理主體。例如，節制我們的行為、譚解自己為何種存在，清除慾望或以傳宗接代為目的而利用我們的性慾等等都是某一倫理觀的實踐。

第四個面向是目的 (telos)：意指當我們行為合乎道德時，我是想要成為怎樣的存在。例如，純潔的、不朽的、自由的或自己的主人等等。

我們將從這四個面向來探討古希臘及希臘 - 羅馬時代的倫理觀是如何不同於一種壓抑、禁令式的倫理規範。從倫理實體出發，傅柯發現 aphrodisia (快感) 即是做為希臘人的倫理實體，希臘人的倫理實體是一種結合了愉悅 (pleasure) 和慾望 (desire) 的行為統一體。這表現在當他愛戀一個男孩時，他決定要不要同他發生關係的問題上。如果不發生關係，那麼他的行為便是有價值的，重點不是這個行為是否是被允許，而是要不要與男孩發生關係的行為決定上。這個“發生關係”即關涉到此一男子個人的愉悅與慾望的滿足，而這個愉悅或滿足的行為便涉及了他自身行為與道德有關的那個面向。所以我們從這裏看出希臘時期的倫理實體是與愉悅和慾望結合的一種快感形式，這個倫理實體到了基督教時期便改變了，這時候的問題已變為“我對他有怎樣的慾望？”。

當一個人決定他的道德行為時，即當他決定要不要與少男發生關係時，這個

¹²⁵ “Introduction” UP, p28.

決定背後一定有一個決定他此一行為的模式，也就是主體所屈從的模式。對希臘人而言，他若決定不與他愛戀的少年發生關係，那是因為他要博得可以節制自身快感的好名聲。這裏並沒有所謂的禁忌或法律上的規範問題，全是出於自己決定要在哪種屈從方式下盡道德義務。

在這個男人/男孩的關係下，男人若想要做為一個審美的存在，有好的名聲並且有能力掌管他人，那麼他就應該不要與男孩發生關係。

這是對尊重青少年男子氣概及其未來自由男子地位的關注：它不簡單地是為了作為自己快感主人的男人而是要了解大家怎樣能夠在對自我的控制中和在對自我的珍愛中為他人的自由留有餘地。¹²⁶

在此我們看到一種男人與男孩（未來的男人）之間有一種相互性的關係，即對彼此自由地位的尊重。男人不與男孩發生關係，有部分原因是因為考慮到男孩不久也將成為一成年人的自由男人，這樣的一份考慮使得男人得以在一種無外在禁令與規範的箝制下，自由的決定自己為一種怎樣的的存在。他節制的行為使他成為自由的存在。

我們可以從另外一段談話來看某一種屈從方式與希臘人的審美存在：

我們在伊梭克拉特（Isocrates）可以發現一段非常有趣的談話。據說是同塞浦路斯（Cyprus）之王尼可克里斯（Nicocles）舉行的。其中他對為什麼總是忠實於其妻子解釋道：「因為我是國王，因為作為要命令別人、統治別人的我，必須證明我能統治我自己。」¹²⁷

這裡的屈從方式既是政治的又是審美的。「因為我是國王」決定了國王與他人的關係，而這個關係決定了國王與自己的關係。然而另一方面，由於國王與自己的關係，所以決定了他與他人的關係。前者是政治的，後者是審美的。

希臘人的倫理觀建立在他決定自己與他人要處在何種關係之上，而這個決定便使他通過一種廣義的禁慾形式，將自己塑造為一倫理主體。而這個倫理主體則有一種意欲成為何種存在的目的論成分。

一個行為的道德性不僅在於其本身，不僅存在於它的獨特性，還在於它與周圍事物的統一性，在於它在一種行為模式中所處的地位。¹²⁸

也就是說，在古希臘和希臘 - 羅馬時期的倫理觀，並不是要評定出某一套道

¹²⁶ “Conclusion” UP, p252.

¹²⁷ *Ethics: Subjectivity and Truth*, p264.

¹²⁸ “Introduction 3” UP, pp27-28.

德普適性的道德行為的準則，判定出哪一種行為不可做，哪一種行為可以做。這種倫理觀可以說是對少數人或說是菁英份子而說的一種價值。對他們而言，某一行為的實踐與否，在於這個行為所表現出與周圍人、事、物之間的關係，從行為者實踐的關係來看這個人的價值。在傅柯看來，古代的倫理觀「所強調的是與自我的關係，這種關係能使人避免為慾望和快感所驅使，人人能夠駕馭並超越它們，保持理性上的平靜，不受內心激情的束縛，並實現一種可以用充分享有的自我或自我對自己的徹底征服來界定的存在模式。」¹²⁹

這種存在方式即傅柯所說的審美存在。希臘在沒有禁律規範的時空下，在一個社會關係之下，決定自己在這些關係之中的地位，這麼一來，自我關係便展開了。首先是從涉及道德行為的倫理實體出發，然後決定屈從方式（即自己要在與他人的關係中處於什麼樣的位置），接著再以一種形成自我的實踐將自己轉化為倫理主體，並在成為此倫理主體之後，完成自身意欲存在的目的。並不能把這種審美視為一種本質性的美或只是中產階級的實踐方式¹³⁰，它是一種自我關注的實踐，是對自身與周遭關係的關切，是具體的行動。

傅柯提出，將我們的生命當做藝術品，可以使我們能夠擔負起對他人的責任，並且確保我們約定關係之間的溝通能夠和諧。¹³¹

從上述自我關係的描述中，我們發現真理信仰或知識均非希臘人想要成為何種存在的規範信條，這些只能算是參考，然而卻無關他決定自我與自我之間關係的標準。傅柯在這樣的倫理觀發現到「倫理可以是非常強有力的存在結構，無需同司法本身發生任何聯繫，它具有一種強權體制，還有一種監督性結構。」¹³²這種倫理觀是將生活視為藝術品而予以打造。當人選擇某一生存方式時，並不需要因為他知道關於自身慾望、生命、身體或自然的「真理」，而透過這些「真理」的指引來使生命完美。這裡並不能顯露出一個真正自由、創造生命為藝術品的生活；相反地，在古希臘時代，他們生活的審美便是表現在他的行為之中，這也決定了他所意欲的生活方式。傅柯表明這種實存的審美展開了一種自由的向度，也

¹²⁹ “Introduction 3” UP, p31.

¹³⁰ “Aesthetics is important not because it is a bourgeois practice, or because beauty is inherently important. Rather, Foucault writes, the idea of aesthetics can be used as a metaphor for the self, and can provide a set of practices in and by which to take care of the self.” Geoff Danaher, Tony Schirato and Jen Webb. *Understanding Foucault*. London: SAGE, 2000, p163. 這段話說明了傅柯所強調的倫理主體並不是一個本質性的主體，而是關係的主體。這個關係主體為自己與他人之間所做的倫理行為表現出主體的自我關切與審美的存在方式。

¹³¹ “Foucault can become better able to take responsibility for others, and to ensure harmony in our engagement with the broader community.” *Understanding Foucault*, p163.

¹³² *Ethic: Subjectivity and Truth*, p260.

就是，當我們「把這樣一種人與自己的關係同一種創造的行為聯繫起來」¹³³時，自由便在其中透顯出來了。

¹³³ *Ethic: Subjectivity and Truth*, p262.

第六章 結 論

從《悲劇的誕生》至《瘋狂史》，尼采與傅柯兩人提供了一個很不同的史學方法，打破我們對整體歷史的線性、必然性的進步觀點。使我們有機省察那些在歷史前進過程中被忽略的事物，並去檢查那些忽略事物的手段。在前文裏討論了尼采與傅柯兩人的早期作品，並在他們兩人文本的比較下，看到批判理性歷史的一致性面向。另一方面是兩人在批判理性之後所呈現出對自由的相近態度，兩人的自由觀可以說是緊扣著取消真理所顯現出的人之自由，即前面第五章討論的存在的自由。在這樣一個比較下，雖然兩人在大方向上是一致的，但在解消真理和自由的細微層次則有些許不同。以下用表格來說明兩人思想比較上的異同：

			尼采	傅柯
早期思想	相同	批判對象	悲劇沒落結構：理性排斥不理性 代表人物：蘇格拉底(理性)	悲劇沒落結構：理性排斥不理性 代表人物：笛卡兒(理性)
	相異	批判方法	批判理性的方法： 尼采批判蘇格拉底的理性本能(理性本能：對二元價值的信仰)	批判理性的方法： 傅柯以一種考古學的歷史方法，用不斷挖掘出的偶然性事件和對社會結構的分析，發現真理的形構過程以此瓦解真理的地位。
晚期思想	相同	主體自由	在否定真理存在的意義下，肯定人的個別具體生命。肯定人的現世生活。	在否定真理存在的意義下，發現人可以跳開那些規定自身行為的知識「真理」，進而肯定人存在的自由。

	相異	自由處境	<p>人的自由是以一種不斷毀滅、創造的力量來表現。也可以說是尼采提到的藝術權力意志¹³⁴。通過這股力量，人可以面對苦痛並從痛苦中獲得新生的喜悅。</p>	<p>傅柯發現人的不自由是因為人處於一種「知識型」的主、客體之中，人既是知識「真理」的主體又是被述的客體。然而，傅柯認為人不必得在知識型之內才能成為主體，既然「真理」並不是真理，則人就可以通過另一種論述實踐自己的生命。</p>
--	----	------	---	---

《悲劇的誕生》突顯了一個認識真理、價值以及存在的問題，在尼采看來，悲劇作為希臘人的偉大藝術作品是因為它是存有(太一)本身藝術衝動之體現。戴奧尼索斯做為這衝動力量將希臘人引入存有本身的毀滅與再造的生命力之中，希臘人從這股生命力之中肯定了自己的生命，並將戴奧尼索斯的力量用悲劇展現出來。所以，悲劇代表了希臘人的生命型態與其看待生命的眼光，他們是透過戴奧尼索斯來看自己生命的意義，並對自己生命做詮釋。然而，這個看待生命的眼光到了蘇格拉底便被轉換掉，同時，隨著不同的思維型式，生命的意義也隨之改變。前面已提過，蘇格拉底是以理性的思維做為其面對生命的態度。這種理性思維對自己提出一道「生命是什麼？(或何謂真理?)」的疑問，理性並不能為這些問題提供答案，然而它卻是過濾這道問題答案的門檻，理性自許為檢驗那些錯誤或含糊答案的思維工具。在這個層面上，我們便可以看出理性標出一個真理存在且提出如何認識真理的問題。接著這個問題而來的便是一連串有關價值的問題 - 「不是真理便不具有價值？真理才是有價值？有價值才是值得存在？」- 這些問題在理性思維處理下，必是得到如下的答案：理性是認識真理的方法，真理才是有價值，有價值才值得存在。然而此答案卻正是尼采在《悲劇的誕生》裏要批判的觀點，而且酒神式悲劇的沒落所突顯的也正是這種理性思維模式的結果。這點可以從尼采批判歐里庇底斯所創作的悲劇看出。如前面章節的討論所說，歐里庇底斯將一切符合其理性思維的悲劇要素都保留在他的作品中，而那些象徵酒神與表現酒神的歌隊都在不符合理性標準的情況下，被剔除在他的悲劇之外。漸漸地，悲劇便成為理性標準下的藝術品，而不是希臘人在旺盛的生命力之中表現自身的作品了。

從尼采的觀點看來，悲劇之所以為藝術是因為它呈現了戴奧尼索斯力量，而

¹³⁴ 權力意志(Wille zur Macht)在此使用一般的譯法，在《尼采藝術形上學》裏，陳懷恩老師的譯文是雄渾意志，以避免權力意志所帶來的錯解。

不是對世界或人生的模仿。尼采說明一切現象界的存在都不過是存有渴望客觀化自身的一個結果。戴奧尼索斯力量在尼采的思想裏可以分為早期思想的戴奧尼索斯和晚期思想的戴奧尼索斯。戴奧尼索斯在尼采早期《悲劇的誕生》裏象徵著自然本身的奧秘、是太一，是相對於人生現象界的真正的存有；然而到了尼采晚期思想，如：《瞧！這個人》，戴奧尼索斯的概念與赫拉克利圖斯的「流變」概念結合起來，戴奧尼索斯不再作為最高存有本身、不再是一切生命現象的真理，而是不斷毀滅與創造的力量。在這兩個不同時期思想比較中，我們便涉及了尼采思想裏的存有論部分，早期的戴奧尼索斯概念比較強調有一個形上學真理，而這個最高真實存有即是戴奧尼索斯；晚期的戴奧尼索斯概念與赫拉克利圖斯的「流變」概念結合在一起，戴奧尼索斯成為一個變動、創造的力量，這使得尼采得以顛覆早期在《悲劇的誕生》裏的戴奧尼索斯概念。這樣的分判是為了將尼采反真理的立場更清楚的標示出來，如果我們將戴奧尼索斯理解為一個最高存有、存在的最高真理，那麼我們便會對其批判理性的立場無法定位，不知道他是反真理抑是單純反理性。本文的立場是認為尼采與傅柯通過一個悲劇沒落結構的比較，顯然是一致的批判理性對不理性的排斥作用，接著談到兩人後期思想裏的自由概念，更是可以看出兩人也是一致的批判真理，只是在尼采這裏，無法從《悲劇的誕生》裏明顯看出批判真理的態度，甚至還有提出一非理性之真理的傾向，所以特別將尼采前後期的戴奧尼索斯概念的轉變做一分析。這個分析基本上也是一個必要且合理的工作，這種在尼采的文本裏不斷回返的動作，是在研究尼采思想時要特別重視的。¹³⁵

在《悲劇的誕生》裏，本文所要處理的議題是將尼采考查悲劇在歐里庇底斯之前與之後歷經的斷裂過程作一分析。歐里庇底斯之前的在此將之稱為酒神式悲劇，之後的則稱為蘇格拉底式悲劇。酒神式悲劇與蘇格拉底式悲劇之間的不連貫，在於蘇格拉底式的理性思維方式居間起了一個排斥不理性(酒神)的作用，這個排斥作用同樣可以在傅柯的《瘋狂史》中看到更清楚的輪廓及其細節。

在《瘋狂史》裏，我們並不是要把文藝復興時期的瘋狂做為我們現在稱之為瘋狂的起源或最初面？。傅柯一方面呈現一種悲劇沒落結構給我們，一方面他又描述了一個概念(如：瘋狂)是如何被問題化¹³⁶，也就是我們在《瘋狂史》裏看到

¹³⁵ 在陳懷恩老師的《尼采藝術形上學》的導論裏便提到這樣一種研究尼采思想時要特別重視的態度。他提到：「尼采的學思歷程中有一個相當特殊的狀況；從一方面來看，尼采到了所謂的「後期」才真正理解了自己在《悲劇的誕生》中所進行的哲學創造工作。尼采比任何一個哲學家更勤於修改自己過去的各種見解。從另一方面來看，每當尼采企圖解答其學說所引發的一些問題，甚或提出「論證」支持時，他又經常回到自己先前的著述，尤其是少作中去尋求答案，這種自我回返、自我指涉的現象是尼采研究者所應加以重視的。」陳懷恩，《尼采藝術形上學》(嘉義：南華，1988)，頁 28。

¹³⁶ 「問題化」指的是在一個特定時期，一個概念是經由制度化的實踐和某種知識體系成為一個問題，也可以說，經由問題化過程，一個被研究的對象就被標示出來。因此我們可以將「問題化」視為形塑對象的實踐。

瘋狂是如何成為一個醫學問題的歷史發展。從這個問題發展出去，便是傅柯藉由尼采的方法學又往前超出的地方了，不管是在悲劇沒落結構或系譜學方面。我們在《瘋狂史》裏一方面看到一種由理性排拒不理性的悲劇沒落結構，這是一種理性賦予自身的尋求真理而排斥一切不理性事物的權力，理性貶抑了不理性事物與真理的可能關係，然而這個貶抑純然是一種無關乎真理的排斥。在這個面向上，傅柯解放瘋狂被排斥的歷史，似乎試圖恢復瘋狂與真理的言說關係，也就是在這個意義上我們得以懷疑瘋狂似乎具有存有論上的意義。然而在另一方面，傅柯展示給我們一種狀況，就是我們無法尋求真理而只有問題化的「真理」。讓我們再回顧一下瘋狂的歷史便會清楚：文藝復興的瘋狂是與理性辯證真理的瘋狂，十七世紀的瘋狂代表無所事事的非勞動者，是道德上的惡，十八世紀的瘋狂是與恐怖概念相連接的懲戒，也同時是醫學上認為器官上的疾病，十九世紀的瘋狂是缺乏道德規範知識的心理疾病。不同時期的瘋狂使我們發現一個問題，就是每個時代所討論的瘋狂是不一致的，當我們現在要討論瘋狂時，如果從心理疾病的角度出發，那麼我們會發現當我們追溯瘋狂的歷史到了十八世紀時便會遇到問題。由此可以發現瘋狂在我們的時代做為心理疾病的概念不是一個理所當然有歷史或因果關係可循的概念。那麼我們便會順著傅柯的腳步去問，每個歷史時期是如何去看待例如像瘋狂或一些別的什麼的事物，瘋狂是在怎樣的情況下被視為疾病或德行的缺陷等等？

《瘋狂史》研究的是，在某一特定時期，瘋狂為什麼以及如何通過制度化的實踐和某種知識體系成為一個問題。¹³⁷

瘋狂在某一特定時期、某一制度實踐與知識體系中，由那個時期看待瘋狂的眼光所描述，就如同巴黎總醫院啟用時，瘋狂並不是被視為病人而被拘留，而只是剛好處於一個在整體社會的拘禁要求與宗教道德要求下的位置而被拘禁。這個時期是將社會秩序做為社會關注的焦點，於是「違反秩序」被問題化，而亂源做為這個問題的具體對象便突顯了出來，既然對象已被圈點出來，那麼社會便有理由對其進行矯治或解決問題，於是那些不從事勞動者便進了收容所。我們甚至可以這麼說，即瘋子在當時是不是瘋子並不重要，重要的是他能不能從事勞動。因此我們可以說沒有真理，只有「真理」。一個問題得到解決似乎就好像我們已經知道解決這個問題的真理、一個絕對的答案，但是在傅柯看來，這些問題之所以有答案是因為這些問題是被塑造出來的，所以相對地，要解決這個問題的答案便也可以被塑造出來。傅柯便是要為我們顯示瘋狂在歷史的進程中是如何不斷地被問題化，而這些標誌出這些問題的社會當時條件又是什麼，在這些問題之後傅柯

¹³⁷ “The Concern for Truth.” *Michel Foucault interviews: Politics, Philosophy, Culture*. Ed. Lawrence D. Kritzman. NY: Routledge, 1990, p257. 譯文引自《權力的眼睛》，嚴峰譯。

要闡述的是「某種權力形式能夠生產出對象和結構都極為不一樣的知識。」¹³⁸而這個生產出來的知識便是每個時代當時宣稱的「真理」。

在本文對《悲劇的誕生》與《瘋狂史》的綜合比較中，的確可以看到一個「理性排斥不理性的排斥作用」，而這點即是傅柯所說的悲劇結構。悲劇沒落結構說明了理性如何在歷史的進程中消除那些非理性的事物，使其在歷史之中噤聲，以至於彷彿不曾存在於歷史之中。最後只剩下理性發聲的歷史，於是整個歷史表現出來的便是一個朝向進步的因果連續關係。尼采和傅柯便是對這樣一種歷史觀提出他們的批判。歷史在系譜學的顯微鏡下只是呈列出一些片段、不連續的事件，這些事件在拾取與刪去之間形成歷史的記錄，系譜學將那些被刪去的事件能夠呈現出來，這麼一來，那些理性秩序下的歷史便被打散其原有的因果關係，那些被視之為偉大“起源”的初始原因或本質便失去其做為真理的確定性。尼采與傅柯給我們的歷史是偶然事件的組合，在其中我們看不到自始至終同一的確定概念，每個時期的話語不停地變動、增加、減少，那些現在被我們稱之為真理而束縛著我們的所有事物都只是在我們這個歷史條件下形成的產物。我們不該將現在稱之為真理的事物推到歷史的源頭，為它確立一個穩固不變的“起源”，反而是在傅柯的歷史的方法學之下，透徹這些真理之所以形成的歷史條件，並在這些條件之下看到自己是在一個怎樣的關係之下，從這些關係重新去尋找自我詮釋生命的可能性，使自己成為一倫理主體而不是被歷史「真理」詮釋的客體。

悲劇沒落結構是對理性的批判，同時也是對理性所提出的真理質疑；這麼一來，人的個別生命之存在便在這個批判態度下得到了自由。我們可以從生命的無真理性瞭解到尼采和傅柯強調生命的虛無性。這個虛無可以說是樂觀的悲觀主義，樂觀的部分是生命並不是宿命式的也沒有一最高指導原則局限著生命的發展；而悲觀的是生命並沒有所謂積極或消極的原因或目的地。然而也就是在虛無的這層意義上，我們得以認出一種肯定現世生命的樂觀心態。在尼采看來，生命之所以值得肯定是因為它得以承受破壞，也就是尼采推崇的戴奧尼索斯力量，破壞與創造的力量。這股力量否定一切既成價值，生命的肯定就是從這些既成價值毀滅的承受中顯示，就如同自由是在行動的結果中呈現。這種否定不是基督教意義下對現世生命否定而肯定「彼岸」世界的否定，否定意味著永恆的流變，不存在一個既存的完整世界，生命透過自身的否定提升了自己而不是在二元價值的對立中否定掉自己。

尼采的自由可以從其後期思想的戴奧尼索斯概念來看。根據尼采，我們知道藝術之所以做為生命最高價值是來自於它本身，即創造價值的生命力量。一個人之所以是尼采所稱之為善或高貴的人是因為他擁有創造一切價值的生命力量，生命只有在創造的意義上才稱得上是藝術的、審美的。一個高貴、偉大的人不在於他擁有多少權力或擁有多少既定價值的事物而是他是否能創造價值，一個審美的

¹³⁸ “The Concern for Truth,” p264.

生活是要能夠不斷創造新價值而不是去追求已然是的既定價值。這也就是尼采要取消「真理」的原因，一切「真理」都不過是別人給定的價值，做為一個高貴的人該做的並不是去追求這被認定是「真理」的價值，尼采認為一個美的生命應該是能夠創造出一個新的價值。從創造價值的意義來看，一個人是透過他的行動來決定他是否創造新的價值，對一個高貴的人而言，在他心中並沒有任何價值存在，因為別人給定的是他所要破壞的，而新的價值要在他行動之後才會產生，所以對他而言，他是一個全然自由的生命主體，而他的行動相對地也給出了新的價值。一個新價值對高貴的人而言是一種生命力量的展現，他不見得認定此一價值為一成不變的真理，惟有那些奴隸道德的人才會視價值為真理而小心翼翼的收藏起來。一個具有奴隸道德的人並不是一個創造價值的人，他是將既定的價值放在一個穩固的位置上然後用盡自己的生命力量往前去達到那些價值。他不問那些價值從何而來，如何產生，而只是盲目的將它們當做自己生命的目標。如果從主人道德與奴隸道德的兩種情形看來，在行動方式上，主人道德的人是自由的但也是較多風險的；而奴隸道德的人則彷彿在一列已知生命各個航站的列車上，安穩卻也正磨耗著他的生命力量。

讓我們順著尼采解消真理而至創造價值的生命形態來看，我們會發現尼采所說的審美的生存其實指的即是生命的自由，即創造價值的自由、不斷創造新生的力量，如藝術創作一般。自由並不是利用理性的邏輯證明出「人是自由的」這樣的公式而導出的，而是人從其藝術般的生命意志所展現的行動中所表達出來的。

傅柯也曾說過「我們應當把自己當作藝術品來創造」¹³⁹，創造自己？這意味著人可以在行動中決定自己是什麼樣的人、人不應該被既定價值限制自身的行動。這裏可以看出傅柯在自由的概念上，與尼采的自由概念的相似性。但是又稍有不同，尼采提出的審美是指生命力量不斷地自我毀滅與創造，是拿生命力量來類比藝術創作的力量而說審美的，人的個別具體生命只有以這種形式存在才是美的。而傅柯雖說將自己當成一件藝術品來創造，但是他卻強調一種以「真理」論述塑造主體的意義下來說生命可以做為一件藝術品，而這個「真理」論述則涉及人的自我關係的問題。

傅柯在自由的問題上似乎並不是要回返生命力量或生存意義的形而上問題，它在希臘人面對性慾的問題上發現了一種新的面向，一種如何將自身塑造為倫理主體的技巧。從這個方向去看待生命會發現另一種不同的提問方式，自由在如何成為倫理主體的概念上成了重要的基礎。傅柯不再需要去探問生命是什麼？怎樣的命才是值得活？他關心的是人在周遭的關係之下如何運用這個自由來決定自己的價值，這裡是他與尼采很不同的地方。尼采的權力意志所表現的是做為個體的人自身力量的表現，生命的價值決定在力量的多寡，雖然有自我決定的成份卻顯示出大量的形上學意涵；而傅柯看到人可以藉由在群體關係之中的行動

¹³⁹ *Ethic: Subjectivity and Truth*, p262.

來決定自己的價值，他不再從人的本質的問題出發，人無法藉由生命本質去表現自由的生命，即使傅柯強調人可以形塑倫理主體，他也認為，人無法離開自身文化的結構來決定自己要接受或拒絕哪些論述，並透過這些論述去實踐。由此可知，傅柯所說的倫理主體是關係主體，而非本質主體。

在尼采與傅柯兩人的文本比較中，我們可以看出一條貫穿兩人中心論述的綜軸，即尼采與傅柯對悲劇沒落結構所展現的理性力量之批判，這個批判也就是兩人在解消真理上的一致性，經由這個一致性，我們得以看到兩人在存在態度上便顯示出相近的自由態度。因為在解真理這個核心上的相一致，於是便透顯兩人看待生命的虛無面向，這個虛無的存在並不是消極的悲觀主義，反觀這個虛無性恰好是發展生命多元面向的空間，這也是為什麼兩人可以將藝術的概念放進生命裏進而強調創造自身生命的價值。

同樣是形塑生命的自由，但是傅柯所強調的自由並不是全然尼采式的，尼采強調的是一個否定真理下全然的自由狀態，近乎本質似的自由。而傅柯雖然也是否定真理存在，但是他強調的自由是在某一「真理」脈絡下的實踐，也就是說，傅柯認為，即便我們強調沒有真理存在，但是人仍是在他有限的社會網絡中選擇自己的行為實踐，而不是真空似的全然自由。在傅柯這裡，他不需要再為肯定現世生命而提出問題，意即不必從人的自由意志出發去證明人的自由，他站在生命的實在點上去探問人在什麼樣的情境下，選擇將自己塑造成什麼樣的人。傅柯已為我們看到人是在社會、歷史關係之下，當人選擇某種價值做為「真理」時，我們看到的是「原來，人是如此不斷地詮釋自己的動物」。尼采在這個不斷詮釋自己的歷史中看到生命是永恒流變；傅柯則在詮釋的歷史中發現人形塑自己生命的選擇。在此可以發現傅柯在其後期思想裏所提出的倫理主體概念，可以視為在尼采式的自由意志下擁有詮釋自己生命的力量；而另一方面，尼采強調的藝術的權力意志或審美的生命也可以通過傅柯提出的倫理主體而達到其實踐的可能。尼采否定既定價值，雖然他也承認否定既定價值是不容易、是受到人自身的文化背景所限¹⁴⁰，但他仍強調否定一切真理存在的生命自由才是具有美感的。這個強調可以做為傅柯提出倫理主體的強支柱，而傅柯強調人的實存關係則可以做為對尼采自由的範圍限定，使我們對尼采提出的自由不要做出另一種本質意義的解釋，而推導出任意甚至有害的結論。

綜觀兩人從方法學所呈顯出的歷史態度，我們會發現那些歷史面貌正是消解真理在歷史地位中最高原則的工具，在這背後真正解放的是那些使我們成為現在的自己的各種偶然性。我們雖然是歷史的產物，卻可以透過系譜學的歷史而不再

¹⁴⁰ 「我們在孩提時代所得到的印象，父母的影響，以及我們所受的教育，特別是兒童時代的信仰生活，都讓這種努力註定失敗。」這段話是尼采說明批判基督教的工作實屬不易，引自陳懷恩，《尼采藝術形上學》頁 84 的一段引文，這段話是收錄在歷史考證版尼采全集內，關於尼采版本問題請參閱《尼采藝術形上學》，其中有清楚的說明。

被歷史定義，透過歷史，我們看到自己現在生命的虛無，我們的生命被置於一個全新的歷史條件中，在這些新的條件之下，我們得以創造新價值，得以透過與他人的關係下的行為，來決定自己要透過這個行為的實踐成為什麼樣的人。每個時代都有當時產生「真理」的社會權力機制與知識系統，所以即便我們發現了理性是以一種無理性的方式排斥瘋狂的知識，但是這並不表示我們將理性的蠻橫移除之後，便有一個關於瘋狂的真理躺在那裏等我們去發現，揭去理性面紗之後是一全然的空無。因為我們任何窺視問題的眼光都是架構在我們生存的體系之中，瞭解我們所生存的體系是如何影響著我們看待問題的方式是好的，但是這並不意味著我們需要架空這些影響我們的枝節才能擁有自由，相反地，在這些枝節之上我們得以自己塑造生存的風格。生命在自由這個概念下得以成為藝術品，也就是一種由自己規劃創造的生命形態。

[文獻資料]

一、引註書目

傳科相關著作

英文書目：

- M. Foucault. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical perception*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Vintage/Random House, 1975.
- M. Foucault. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Richard, Howard. New York: Vintage/Random House, 1988.
- M. Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*. New York: Vintage/Random House, 1994.
- M. Foucault. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 1995.
- M. Foucault. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage/Random House, 1995.
- M. Foucault. *The History of Sexuality Volume 1: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage/Random House, 1990.
- M. Foucault. *The History of Sexuality Volume 2: The use of Pleasure*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage/Random House, 1990.
- M. Foucault. *The History of Sexuality Volume 3: The care of the Self*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage/Random House, 1990.
- Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Paul Rabinow. *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Book, 1984.
- Lawrence D. Kritzman. *Michel Foucault: Politics, Philosophy, Culture: Interviews and other writings 1977—1984*. London: Routledge, 1988.

M. Foucault. *Ethic : Essential Works of Foucault 1954-1984, Vol. 1*. Ed. Paul Rabinow, Penguin. London: Routledge, 1997.

M. Foucault. *Power/Knowledge*. Trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. NY: Pantheon Books, 1980

中文書目：

米歇爾 傅柯 Michel Foucault 著，《瘋癲與文明》，劉北成/楊遠嬰譯，初版（台北：桂冠圖書，1992年）。

米歇爾 傅柯著，《瘋狂與文明——理性時代的精神病史》，孫淑強/金築雲譯，初版（台北：淑馨出版社，1994年）。

米歇爾 傅柯著，《古典時代瘋狂史》，林志明譯，初版（台北：時報文化，1998年）。

米歇爾 傅柯著，《臨床醫學的誕生》，劉絮愷譯，初版（台北：時報文化，1994年）。

米歇爾 傅柯著，《知識的考掘》，王德威譯，初版（台北：麥田出版，1995年）。

米歇爾 傅柯著，《規訓與懲罰》，劉北成/楊遠嬰譯，初版（台北：桂冠圖書，1992年）。

米歇爾 傅柯著，《性史》，謝石譯，初版（台北：結構群文化，1990年）。

米歇爾 傅柯著，《性意識史》，尚衡譯，初版（台北：桂冠圖書，1998年）。

米歇爾 傅柯著，《性經驗史》，余碧平譯（上海：上海人民，2000）。

米歇爾 傅柯著，《詞與物：人文科學考古學》，莫偉民譯（上海：三聯，2002）。

介紹性資料

Didier Eribon. *Michel Foucault*. Trans. Betsy Wing. Cambridge (USA) : Harvard University Press, 1991.

Donald F. Bouchard. *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*. New York: Cornell University Press, 1993.

David Couzens Hoy. *Foucault: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1998.

Geoff Danaher, Tony Schirato and Jen Webb. *Understanding Foucault*. London: Sage, 2000.

Gavin Kendall/Gary Wickham. *Using Foucault's Methods*. London: Sage, 1999.

Lydia Alix Fillingham/Moshe Susser 著，《認識傅柯》，王志弘、張淑玫譯，初版（台北：時報文化，1995年）。

（法）迪迪埃 埃里蓬 Eribon, D. 著，《權力與反抗》，謝強/馬月譯，（北京：北大，1997年）。

德雷福斯 拉比諾 H.Dreyfus & P.Rabinow 著，《傅柯-超越結構主義與詮釋學》，錢俊譯，初版（台北：桂冠，1995年）。

尼采相關著作

英文書目：

Friedrich Nietzsche. *The Birth of Tragedy: and The Case of Wagner*. Ed. Walter Kaufmann. NY: Vintage Books, 1967.

Friedrich Nietzsche. *Beyond Good & Evil*. Trans. Walter Kaufmann. NY: Vintage, 1989.

Friedrich Nietzsche. *The Gay Science*. Trans. Walter Kaufmann. NY: Random House, 1974.

Friedrich Nietzsche. *Human, All Too Human in Complete Works*. NY: Gordon, 1974.

Friedrich Nietzsche. *Unmodern Observation*. Ed. Willian Arrowsmith. Yale: London, 1990.

Friedrich Nietzsche. *On the Genealogy of Morals*. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. NY: Vintage, 1989.

Friedrich Nietzsche. *Ecce Homo*. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. NY: Vintage, 1989.

Friedrich Nietzsche. *The Will to Power*. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. NY: Vintage, 1968.

中文書目：

尼采著，《悲劇的誕生》，周國平譯（台北：城邦，2000）。

尼采著，《瞧！這個人》，劉崎譯（台北：志文，民 69）。

尼采著，《善惡之彼岸》，程志民譯（北京：華夏，1999）。

尼采著，《道德系譜學》，陳芳郁譯（台北：水牛，民 84）。

介紹性資料：

Ed. Daniel W. Conway. *Nietzsche Critical Assessments*. NY: Routledge, 1998.

Aschheim Steven E. *The Nietzsche Legacy in German 1890-1990*. Berkeley: University of California Press, 1992

Bernd Magnus and Kathleen M. Higgins. *Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Gilles Deleuze. *Nietzsche and philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson. NY: Columbia University Press, 1983.

Walter Kaufmann. *Nietzsche*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

Walter Kaufmann. *Basic Writings of Nietzsche*. New York: The Modern Library. 1968.

Walter Kaufmann. *The Portable Nietzsche*. Princeton: Princeton University Press. 1954.

二、參考書目

傳柯部分：

Barry Smart. *Michel Foucault*. New York: Tavistock Publications, 1985.

- J. G. Merquior. *Foucault*. London: Fontana Press/Collins, 1985.
- Clare O' Farrell. *Foucault: Historian or Philosopher?* London: Macmillan Press, 1989.
- Gilles Deleuze. *Foucault*. Trans. Sean Hand. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Timothy J. Armstrong. *Michel Foucault Philosopher*. London: Routledge, 1992.
- Caroline Ramazanoglu. *Up Against Foucault: Explorations of some tensions between Foucault and Feminism*. London: Routledge, 1993.
- Philip Barker. *Michel Foucault: Subversions of the subject*. Sydney: Allen&Unwin, 1994.
- Jan Goldstein. *Foucault and the Writing of History*. Cambridge(USA): Basil Blackwell, 1994.
- Lois McNay. *Foucault: A Critical Introduction*. Cambridge(UK): Polity Press, 1994.
- Gary Gutting. *The Cambridge Companion to Foucault*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Christopher Falzon. *Foucault and Social Dialogue: beyond fragmentation*. London: Routledge, 1998.
- Graham Burchell and Colin Gordon. *The Foucault Effect: Studies in governmentality with two lectures by and interview with Michel Foucault*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Barry Smart , 《傅柯》 , 蔡采秀譯 , 初版 (台北 : 巨流出版 , 1998 年) 。
- 梅奎爾 J. G. Merquior 著 , 《傅柯》 , 陳瑞麟譯 , 初版 (台北 : 桂冠 , 1998 年) 。
- 徐崇溫著 , 《結構主義與後結構主義》初版 (台北 : 結構群文化 , 1994 年) 。
- 李幼蒸著 , 《結構與意義——現代西方哲學論集》初版 (台北 : 聯經出版 , 1994 年) 。
- 楊大春著 , 《傅柯》初版 (台北 : 生智 , 1995 年) 。

德勒茲 Gilles Deleuze 著，《德勒茲論傅柯》，楊凱麟譯，初版（台北：麥田，2000年）。

保羅 葛羅斯/諾曼 李維 Paul R. Cross/Norman Levitt 著，《高級迷信》，陳瑞麟/薛清江譯，初版（台北：新新聞，2001）。

汪民安/陳永國/馬海良編，《福柯的面孔》，（北京：文化藝術出版，2001）。

譚馨 史帕哥 Tamsin Spargo 著，《傅柯與酷兒理論》，林文源譯，初版（台北：貓頭鷹文化，2002）。

理查 羅遜 Richard Rorty 著，徐文瑞譯，《偶然 反諷與團結》初版（台北：麥田，1998年）。

相關期刊論文：

Allan McGill. "Foucault, Structuralism and the End of History." *Journal of Modern History* 51 (1979.9): 451-503.

Daniel E. Palmer. "On Refusing Who We Are - Foucault's critique of the epistemic subject." *Philosophy Today*. 42-4 (1998. Winter): 402-417.

傅柯專輯，*《當代雜誌》* 第一期（1986.5）

法國學派專輯，*《當代雜誌》* 第五十七期（1991.1）

唐力權，*權力、意志與詮釋——尼采的透視主義與後現代思想*，*《哲學雜誌》* 季刊第四期（1993.4），頁 26-40。

林春明，*後結構主義與差異哲學*，*《哲學雜誌》* 季刊第四期（1993.4），頁 42-48。

王治河，*傅柯的系譜學*，*《哲學雜誌》* 季刊第十五期（1996.1），頁 44-68。

蔡淑玲，*界外的主體——傅柯的哲學練習*，*《哲學雜誌》* 季刊第 15 期（1996.1），頁 96-111。

張錦華，*從意識形態到權力知識福柯的後現代主義與傳播研究*，*《國立政治大學學報》* 第六十六期下冊（1993.3），頁 313-347。

黃結梅 福柯的啟示：策略性模式的權力分析 ，《社會理論學報》第一卷第二期（1998年），頁327-348。

蘇峰山， 批判如何可能：關於傅柯批判哲學的一些爭議（台北：中央研究院，1996年），多元主義研討會論文。

曾慶豹， 權力的批判與批判的權力（台北：臺灣大學哲學研究所，民86年），博士論文。

黃雅嫻， 論傅科的倫理主體問題（台北：私立輔仁大學哲學研究所，民84年），碩士論文。

尼采部分：

Bruce Detwiler, 《尼采與貴族激進主義政治》，楊淑娟譯（台北市：國立編譯館，民85）。

李霖生，《超越善與惡 - 尼采導讀》（台北市：台灣書店，民87）。

周國平，《尼采在二十世紀的轉折點上》（台北市：林鬱文化事業有限公司，1992）。

陳鼓應，《悲劇哲學家?尼采》（台北市：台灣商務印書館，1966）。

馮作民編譯，《尼采的哲學》（台北市：水牛出版社，民83）。

趙建文，《尼采》（香港：中華書局有限公司，1996.10再版）。

相關期刊論文：

Byron Williston. "Complete Nihilism in Nietzsche." *Philosophy Today*. 45-4 (2001.Winter): 357-369.

劉佳奇， 尼采早期的藝術哲學： 悲劇的誕生 的一個詮釋（國立政治大學哲學研究所碩士論文，民83.1）。