

黑格爾美學方法論脈絡下的 「藝術終結」論

賀瑞麟*

摘要

本文的主旨是藉由海德格的提問，將黑格爾所謂「藝術終結」還原到其「美學方法論」的脈絡中，以得到更清楚的理解。首先，我們指出，要理解這個問題，必須先了解這個論題所從出的脈絡：其一為美學方法論的脈絡，其二為主體自由的脈絡。然後，我們將焦點放在美學方法論的脈絡，重新建構黑格爾所意識到的美學方法論問題：從「美學的對象是藝術美而非自然美」、「藝術美值不值得科學研究」到「藝術美適不適合科學研究」，終於重建出黑格爾提出「藝術終結」論的脈絡，了解其方法論背景。最後，我們透過黑格爾的原典，進一步從「歷史」和「體系」兩方面來了解「藝術終結」論的真實意義：我們指出，「藝術終結」論並不是在於否定藝術繼續發展的可能，反而是揭示出藝術哲學的必要性，並且揭示出藝術作為一種思想的可能性。

關鍵詞：黑格爾、海德格、藝術終結、美學、藝術哲學

[收稿] 2003/2/10；[接受刊登] 2003/5/26

* 國立屏東師範學院社教系副教授

黑格爾美學方法論脈絡下的 「藝術終結」論

賀瑞麟

壹、導論：從海德格的提問談起

在「藝術作品的本源」的後記中，海德格 (Martin Heidegger)，這樣說：

黑格爾的《美學》是西方歷史上關於藝術之本質的最全面的沉思，因為那是根據形而上學而做的沉思。在《美學》中有這樣幾個命題：「對我們來說，藝術不再是真理由以使自己獲得其實存的最高樣式了。」

「我們誠然可以希望藝術還將會蒸蒸日上，並使自身完善起來，但是藝術形式已經不再是精神的最高需要了。」

「從這一切方面來看，就它的最高的職能來說，藝術對於我們現代人已經是過去的事了。」¹

在後記這裡，他直接說出「藝術作品的本源」和黑格爾美學的關聯，至少是和「藝術終結」論題的關聯。

值得注意的是，海德格認為我們不能用藝術史的事實來檢證黑格

¹ M. Heidegger, *Holzwege*, 66, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963, 以下簡稱 *Holzwege*；海德格著，孫周興譯，《林中路》，頁 57-58，時報，台北，1994；以下簡稱《林中路》。

爾 (G. W. F. Hegel, 1770-1831) 的「預言」, 因為 :

儘管我們可以確認, 自從黑格爾於 1828 年—1829 年冬季在柏林大學作最後一次美學講座以來, 我們已經看到了許多新的藝術作品和新的藝術思潮; 但是, 我們不能借此來迴避黑格爾在上述命題中所下的判詞。黑格爾絕不想否認可能還會出現新的藝術作品和藝術思潮。然而問題依然是: 藝術仍然是對我們歷史性此有來說決定性的真理的一種基本和必然的發生方式嗎? 或者, 藝術壓根兒不再是這種方式了? 但, 如果藝術不再是這種方式了, 那問題是, 何以會怎樣呢?²

的確, 黑格爾所說的「藝術終結」, 雖然和歷史事實有關, 但並不完全是事實問題。³ 因為在黑格爾「藝術已不復是精神的最高需要了」這個斷言中, 所牽涉到的幾個問題, 與其說是事實問題, 還不如說是價值問題; 比如說, 所牽涉到的「藝術應該是什麼?」「何謂精神的最高需要?」這些問題, 實際上都是價值問題。本文要做的, 不是的事實上從藝術發展史的角度來證明黑格爾的論點, 而是要從理論的價值上來檢討黑格爾的說法能不能得到更好的理解。

現在讓我們回到海德格的提問中值得注意的地方。在引用了三段

² Holzwege, 66-67; 《林中路》, 頁 58; 重點為我所加。中譯原作「何以會怎樣呢?」似為印刷之誤, 因為按德文本原意, 應作「何以會這樣呢?」。

³ 當然, 這並不是說這個問題不能在藝術史上獲得事實上的證實。如 Carl Rapp 就以 T. S. Eliot、Wallace Stevens、R. Rorty、M. Foucault 以及 Derrida 為例指出, 黑格爾不可思議地預測到當代藝術史 (特別是文學史) 的發展, 見其 "Hegel's Concept of the Dissolution of Art", in ed. William Maker, *Hegel and the Aesthetics*, Albany: State University of New York, 2000. Arthur Danto 亦提出當代版的藝術終結說, 見其 *Art after the End of Art*, Princeton University Press, 1997。然而本文所要作的工作不在檢證, 而在說明、理解並在某程度上「證成」黑格爾的說法。

黑格爾《美學》中的文字之後，他用自己的方式問：「藝術仍然是對我們歷史性此有來說決定性的真理的一種基本和必然的發生方式嗎？或者，藝術壓根兒不再是這種方式了？」

此中，在黑格爾哲學裡所說的「藝術已不再是精神的最高需要」、「藝術不再是真理使自己獲得其實存的最高樣式了」、「就它的最高職能來說，藝術對我們現在人已經是過去的事了」等等是否能轉譯為「藝術仍然是對我們歷史性此有來說決定性的真理的一種基本和必然的發生方式嗎？或者，藝術壓根兒不再是這種方式了？」海德格這樣的提問？這樣的轉譯是精確地把握了黑格爾的問題，還是失真了？

薛華認為「[海德格]問題的這種提法和黑格爾具有同一的方向，其尖銳化程度也許還要甚於黑格爾。」⁴本文認為，海德格的提法的確如薛華所言的比黑格爾尖銳，因為很明顯地，黑格爾只是說：藝術已經不再是「精神」的「最高」需要了，黑格爾並沒有否認藝術仍然是一種「基本的」和「必然的」需要。⁵而海德格則進一步的追問：「藝術是不是連基本的和必然的需要也不算是？」因此說他的提問較黑格爾更為尖銳並不為過。

海德格進一步說：

黑格爾的判詞尚未獲得裁決；因為在黑格爾的判詞背後，潛伏著自古希臘以降的西方思想，這種思想相應於一種已經發生了的存有者之真理。如果要對黑格爾的判詞作出裁決，那麼這種裁決乃是出於這種存有者之真理並對這種真理作出裁決。在此之前，黑格爾的判詞就依然有效。但因此有必要提出下面的問

⁴ 薛華，《黑格爾與藝術難題》，頁148，中國社會科學出版社，北京，1986年。關於此問題，薛華有非常詳細且卓越的討論，特別是頁1-50、146-68。

⁵ 詳見下文（第肆節以下）。

題：此判詞所說的真理是否最終的真理？如果它是最終的真理又會怎樣？⁶

在這裡，海德格要質問的，與其說是黑格爾，不如說是西方自希臘以降體現在黑格爾哲學中對「美」的思考方式。這種思考方式所預設的真理觀是海德格所不贊同的，因為：「人們把『真理』當作一種特性，委諸於認識和科學，從而把它和美和善區別開來，善和美則被視為表示非理論活動的價值的名稱。」⁷依海德格，「真」和「美」是不應有這樣的分離的；而黑格爾所體現的真理觀，則隱含著這種分離。依海德格，「美」其實是一種「真」：

真理是存有者之為存有者的無蔽狀態。真理是存有之真理。美與真理並非比肩而立的。當真理自行設入作品，它便顯現出來。這種顯現 (Erscheinen)——作為在作品中的真理的這一存有和作為作品——就是美。因此美屬於真理的自行發生 (Sichereignen)。⁸

因此，對黑格爾論點的評價，其實就要放在「真理」(特別是真與美關係)的思考上。希臘以降對真理的思考，會隱蔽「真」與「美」的獨特合流⁹。這種合流卻是海德格所要強調的。因此，如果要對黑格爾這「藝術終結」的判詞作一裁決，真正的核心問題就是對其美學

⁶ Holzwege, 67; 《林中路》，頁 58-59; 引文為我所加重。

⁷ Holzwege, 67; 《林中路》，頁 59。

⁸ 同上。引文為我所加重。

⁹ 同上。原句作「對於由西方決定的世界來說，存有者成了現實之物；在存有者作為現實之物而存在的方式中，隱蔽著美和真理的一種奇特的合流。」最後一句話容易被誤讀。我們可以這樣說，實際上，海德格要「解蔽」的，正是那已被隱蔽的「美和真的一種奇特合流」。

的真理觀之裁決。只要西方傳統的真理觀仍然有效，那麼黑格爾的判詞就仍然有效。不過，海德格繼續說：「西方藝術本質的歷史相應於真理本質的轉變。」¹⁰言下之意就是：一旦真理觀改變，藝術史的發展就會跟著改變，黑格爾的判詞就不再有效。而海德格哲學的任務之一正好就在揭示新的真理觀。因此，海德格的提問，就是要說明，他在「藝術作品的本源」所揭示出的思考成果，正足以中止黑格爾論題的效力。

情況是否如此？這正是本文所要討論的問題之一。¹¹

本文的主旨在於更清楚地理解黑格爾所謂「藝術終結」的論題。為此，我們必須回到黑格爾《美學》的原典，看看黑格爾是在什麼樣脈絡下提出這個論題，如此才能更正確地評價其意義。

貳、黑格爾提出「藝術終結」論的脈絡

基本上，黑格爾的「藝術終結」論，是在如下兩個脈絡中出現的，脫離了這兩個脈絡，便很難客觀地理解這個問題。第一個脈絡是在《美學》一開頭，黑格爾就對「美學」這門學問的對象（範圍）、地位與研究方式，作一方法論上的考察，而「藝術終結」論便是首先出現在這個脈絡裡的。在這個脈絡中，黑格爾是扣緊著美學的方法論來談這個論題的。我們也可以說，這個脈絡是美學內部問題的脈絡。然而這個脈絡似乎向來被論者所忽略，但這個脈絡卻又是黑格爾「藝術終結」首次出現的一個重要背景，因此本文將在此脈絡內重構黑格爾的論

¹⁰ 同上，我自己的翻譯。

¹¹ 大體上我認為海德格實際上繼續在完成黑格爾的「預測」，而其高徒高達美(Hans-G Gadamer)亦不例外，不同的是高達美是自覺地在繼續黑格爾這一論題的效力，關於這點，請參見伽達默爾著，洪漢鼎譯，《真理與方法》第一卷，頁 234-237，時報，台北。

點，藉以更好理解黑格爾的這個論題。

其次，黑格爾之後在《美學》的其他地方談到這個論題時，是把它放在藝術、宗教和哲學這三者之間關係的脈絡中來談的；由於這三者在黑格爾體系中是屬於「絕對精神」的三個環節（換言之，是絕對精神認識自己的三種方式），因此所牽涉到的就是，這三種方式在多大程度內能實現「精神自由」。在這個脈絡下，黑格爾再次強調了他的「藝術終結」論（當然在這裡，藝術不再是「最高」的環節，但仍然是一個必要而且基本的環節）。但是由於這個脈絡牽涉到的問題更為複雜，包括主體自由在三種「藝術類型」（象徵型、浪漫型和古典型）和五種「藝術部門」（建築、雕刻、繪畫、音樂和詩）之間的辯證發展，因此，為求焦點集中，本文只局限在第一個脈絡下來談「藝術終結」。¹²

以下只就這「美學方法論」的脈絡來看黑格爾如何提出「藝術終結」的論題。

¹² 關於這第二個脈絡下的「藝術終結」，筆者擬作本文的續篇：「從喜劇與主體性的脈絡下看黑格爾的『藝術終結』論」。在這裡，我只能簡要地指出：黑格爾認為到了「詩」（特別是其中的「喜劇」）時，藝術就走到了盡頭。可參見，賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念》，頁44-121，國科會專題研究計劃成果報告，Nsc-85-2411-H153-001；以及W. Desmond, *Beyond Hegel and Dialectic: Speculation, Cult, and Comedy*, Albany: State University of New York, 1992, 特別是頁251以下；以及Stephan C. Law, "Hegel and the Spirit of Comedy", p.113-130, in: *Hegel and the Aesthetics*。

參、美學方法論問題脈絡中「藝術終結」論的提出

在這個美學方法論的脈絡之中，本文擬詳細重構黑格爾對於美學的對象、地位與研究方式之思考與論辯，如此才能更清楚黑格爾談論「藝術終結」論的用意。當然，如此一來可能有離題太遠、過分瑣碎之嫌（因為黑格爾本身的探究就非常詳細，甚至可以用瑣碎來形容），但既然「藝術終結」論是美學方法論問題中的一個必然環節，那麼以下的重構就不能被視為歧出，而是一個必要的背景。

在這個方法論的脈絡中，黑格爾的討論順序是這樣子的：首先，討論美學研究的對象是藝術美而非自然美；在確定了美學研究的對象是藝術美之後，再進一步討論藝術美值不值得被「科學」（Wissenschaft）¹³研究；之後，更進一步討論，即使藝術美值得被科學研究，但是它能夠被科學研究嗎？換言之，即使藝術美有研究上的價值，但它適合被科學研究嗎？就是在這樣的討論過程中，黑格爾提出了他著名的「藝術終結」論題。

一、美學研究的對象是藝術美而不是自然美

在《美學》的序中，黑格爾一開始就說：「這些演講是討論美學的，它的對象就是廣大的美的領域，說的精確一點，它的範圍就是藝術，或者毋寧說，就是美的藝術……我們這科學的正確名稱是藝

¹³ 「Wissenschaft」通常中譯為「科學」。但黑格爾所意謂的「科學」是指具有普遍性和必然性之學問。他指的不是自然科學，而是具有思辨性、系統性的思辨哲學。以下所使用的「科學」一詞，都是「Wissenschaft」這個字的譯名。關於「科學」和「哲學」的關係，也請參照註20的說明。

術哲學，或者更正確一點，『美的藝術哲學』。¹⁴

從「藝術哲學」這個名稱上來看，黑格爾的美學所研究的對象是「藝術美」，而不是「自然美」。（《美學》一，4；Werke 13, 13）為了避免這樣的界定成為武斷的界定，黑格爾提出兩點理由：

首先，藝術美是精神活動的產品，人們可在其中獲得自我意識。而自然物卻不是人們精神活動的產品，人們只能就它和其它事物的必然關係來看它。換言之，美學活動是某種表現精神自由的活動，藝術作品實現了某種精神自由，而自然物則無法實現，是故只有藝術美而無自然美。

藝術美高於自然美。因為藝術美是由精神¹⁵產生和再生的美，精神和它的產品比自然高多少，藝術美也就比自然美高多少。……像太陽這種自然物，對它本身是無足輕重的，它本身是不自由的，沒有自我意識的；我們只就它和其它事物的必然關係來看待它，並不把它作為獨立自為的東西來看待，這就是，不把它作為美的東西來看待。（《美學》一，4-5；Werke 13, 14）

要注意的是，這裏所說的「精神和它的藝術美高於自然美，卻不僅是一種相對的或量的分別。只有精神才是真實的，只有精神涵蓋一

¹⁴ G. F. W. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthik*, 13, Werke in 20 Bd., Redaktion von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969-70；黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，頁3-4，商務，北京，1979。以下黑格爾德文著作皆使用此版本，《美學》第一冊由於是編排在全集第十三冊，故簡稱為「Werke 13」（其他著作依此類推，如《小邏輯》簡稱「Werke 8」），中文本簡稱《美學》一（其他冊依此類推），書名頁碼直接放在引文括號中，不另加註解說明。

¹⁵ 基本上中譯完全採用朱光潛先生的譯文。但朱先生將「Geist」譯為「心靈」，而目前學界多半將此字譯為「精神」，因此，為求行文統一，以下引文皆將「心靈」改成「精神」，不另作說明。

切，所以美只有在涉及這較高境界而且由這較高境界產生出來時，才真正是美的。就這意義來說，自然美只是屬於精神的那種美的反映，它所反映的只是一種不完全不完善的形態，而按照它的實體，這種形態原已含在精神裏。」（《美學》一，5；Werke 13, 14-5）

其次，人們通常只從效用的觀點而不從美的觀點來看自然。「就自然美來說，概念既不確定，又沒有什麼標準，因此，這種比較研究就不會有什麼意思。」（《美學》一，5；Werke 13, 15）

由於上述兩點理由，因此，黑格爾認為美學應該要以藝術美(而不是自然美)為研究對象。¹⁶

二、美學以藝術美為對象可能遭遇的質疑

有兩個問題出現了：(1) 藝術美是否值得科學研究？即使值得研究，(2) 藝術是科學研究的適當對象嗎？茲分述如下：

(1) 藝術美是否值得作為科學研究的對象？

首先，認為藝術美不值得作為科學研究的理由是：「藝術雖無害，卻是奢侈之物，與人生之真正目的無關」：

在生活的一切活動中，美和藝術誠然像一個友好的守護神，把內外一切環境都裝飾得更明朗些，對生活的嚴肅目的和現實紛爭也可以起緩解作用，……雖然不能帶來什麼好的東西，至少可以替代壞的東西，這究竟還是聊勝於無。但是儘管藝術到處

¹⁶ 雖然如此，黑格爾還是花了約五十頁的篇幅來談論自然美。

都顯出它的令人快樂的形象，……這些形象本身究竟還是與人生的真正目的無關。……照這樣的情況看來，藝術究竟是一種多餘的東西。（《美學》一，6; Werke 13, 16)

對上述說法，黑格爾指出或許有人可以如此反駁：雖然可以承認，藝術是一種精神上的奢侈，但可以證明這種精神的奢侈是利多於害的事。「藝術也自有嚴肅的目的，往往許多藝術可以使理性和感性、願望與職責之類互相劇烈和爭鬥衝突的因素得到中介與和解。」（《美學》一，7; Werke 13, 17)

然而此種反駁並未是嚴謹的和有效的，因為支持康德的論者可以指出如下三點：(i) 理性與職責（案：通譯為「義務」）不容許有這種中介與和解，它們要求維持它們本身固有的純潔性。(ii) 藝術也不能因為具有這種中介與和解的作用就值得成為科學研究的對象。因為在這種和解作用中，藝術一方面要服務於較崇高的目的，另一方面卻要服務於閒散和輕浮的心情。這樣一來藝術就只是手段，而不是[嚴肅的]目的。是故不值得研究。(iii) 縱使藝術真的是服務於較嚴肅的目的，但它用來達到這個目的的手段卻總是有害的，因為它用的是幻相，美的生命在於顯現(外形)。一個真實的目的不應該通過幻相去達到……。手段應該配得上目的尊嚴。生產真實的東西本身就必須真實，不能只是顯現或幻相。科學也是如此，它應該按照現實的真實情況和理解現實的真實方式去研究精神的真實旨趣。（以上，《美學》一，7; Werke 13, 17)

綜上所述，藝術美似乎不值得成為科學研究的對象。「因為藝術只是一種愉快的遊戲。它縱然也可以具有嚴肅的目的，實際上藝術卻和這些嚴肅的目的相矛盾，它們對上述遊戲和嚴肅的目的都只是處於

服務的地位，而且它們之所以成為藝術，以及它們用來產生藝術的效果，都只能靠幻相和顯現。[而這些都是有害的]」（《美學》一，7-8；Werke 13, 17-8；方括弧內文字為我所加。）

(2) 藝術是科學研究的適當對象嗎？思考能處理想像嗎
（哲學能認識藝術？）

退一步說，縱使藝術美值得考察，它真的適合被「科學」所考察嗎？它是合適的對象嗎？似乎會遭遇到如下兩個方面的難題。

首先，從藝術美這方面來談，以下三點說明藝術美不適合科學式的考察。（《美學》一，8；Werke 13, 18。）

(i) 因為藝術美是訴諸感覺、感情、知覺和想像，它不屬於思考的範圍，因此，我們就不能用科學思考的方式來研究藝術美。

(ii) 我們在藝術美中所欣賞的是創造的自由性，這種自由性似乎無法以科學的方式從法則和規律來考察。

(iii) 藝術活動的泉源就是自由的想像。藝術不僅可以利用自然界豐富多采的形形色色，而且也可用想像來創造豐富無窮盡的形象。而科學卻不敢把這種豐富無窮的形象擺在自己的面前去研究把它們納入普遍的公式裏。

其次，再從科學思考這方面來談，以下兩點也說明同樣的道理。（《美學》一，8-9；Werke 13, 18-9）

(i) 就科學思考的形式來說，一方面，科學是要對個別事物進行抽象思考，而藝術則是屬於想像力活動的領域，是故被排除在抽象思考的活動之外；另一方面，藝術將生氣注入抽象的概念中，彌補了概念對現實所造成的抽象和分裂，使概念再次和現實成為一體，這時科學

性純思考如果闖入，就會取消藝術的彌補，重新回到概念所造成的抽象和分裂。

(ii) 就科學思考的內容來說，科學所研究的是本身必然的東西。但是在精神的領域，尤其是在想像的領域，……顯然是由任意性和無規律統治著的，這些特性根本就挖去了科學的基礎。總之，藝術不適合作為科學研究的對象。

因此不論是從藝術美這方面，還是從科學研究方面來說，藝術並不適合被科學研究。

三、黑格爾對於上述質疑之反駁

(1) 藝術值不值得研究的問題

針對上述(1)「藝術值不值得研究的問題」，黑格爾的回答是：首先，藝術本身可以作為自己的目的並具有和解功能：

藝術有時的確可以用來作為一種遊戲，為娛樂和消遣服務，美化我們的環境，給生活裝飾得更輝煌等等，就此意義而言，藝術的確是「有待的」、「為他的」(服從某種目的)；但這種有待性也同樣發生在科學身上，科學有時也具有其實用功能。正如科學研究具有某種程度的自主性和自由，可以為研究而研究，藝術亦同樣具有同樣的自由：只有靠它的這種自由性，美的藝術才能成為真正的藝術，只有在它和宗教與哲學處在同一境界，成為認識和表現神聖性、人類的最深刻旨趣以及心靈的最深廣的真理的一種方式和手段時，藝術才算盡了它的最高職

責。在藝術作品中各民族留下了他們最豐富的見解和思想；美的藝術對於了解哲理和宗教往往是一把鑰匙，而且對於許多民族來說，是唯一的一把鑰匙。[表現真理]這個規定[或天職]是藝術和宗教與哲學所共有的，藝術之所以異於宗教與哲學在於藝術用感性形式表現最崇高的東西，因此，使這最崇高的東西更接近自然現象，更接近我們的感覺和情感。（《美學》一，10-1；Werke 13, 20-1；引文為我所加重。）

簡言之，自由的藝術（即以自身為目的那種藝術）之最高職能在於以感性的形式顯現精神的真理。也正因藝術是用「感性」的形式來顯現真理，因此比宗教和哲學更為切近我們的生活世界。甚至還可以彌補抽象思想所造成的分裂：

思想所探究其深度的世界是一個超感性的世界，這個超感性世界首先就被看成一個彼岸，一種和直接意識現前感覺相對立的世界……。但精神在前進途程中所造成的它自己和「此岸」的分裂，是有辦法彌補的；精神從它本身產生出美的藝術作品，藝術作品就是第一個和解的媒介，使純然外在的、感性的、可消逝的東西與純粹思想歸於和解，也就是說，使自然和有限現實和用概念掌握著的思維的自由歸於和解。（《美學》一，11；Werke 13, 21）

以上說明藝術本身可以作為自己的目的（即藝術本身就是人生的嚴肅目的）並具有和解分裂的功能，因此是值得研究的。

其次，關於顯現（外形,Schein）和幻相的問題，黑格爾答覆如下：

至於說到一般藝術的要素，即顯現和幻相是無價值的，這種指責只是在把顯現看成無實在性時，才有些道理。但是顯現是本質本身所必有的，如果真理不顯現於外形，讓人見出，如果它不為任何人，不為它本身，尤其是不為精神而存在，它就失其為真理了。所以顯現是無可非議的，所可非議的只是藝術表現真實的實相時所採用的那種特殊形式的顯現。（《美學》一，11; Werke 13, 21)

換言之，「顯現」對於真理來說是必要的環節，不能因為藝術作品的顯現特性而認為藝術是無價值的，是故藝術並不因此而不值得研究。黑格爾甚至認為藝術作品的顯現比經驗世界的整體 [外在現象+內在感性世界] 更具有實在性。因為藝術作品所表現的是在自然和精神中有實體性的東西，而經驗世界的整體固然也含有實體性的東西，但表現出來的形態卻是一堆任意和偶然。「藝術的功用就在使現象的真實意蘊從這種虛幻世界的外形和幻相中解脫出來，使現象具有更高的、由精神產生的實在。因此，藝術不僅不是空洞的顯現，而且比起日常現實世界反而是更高的實在，更真實的定在。」（《美學》一，12; Werke 13, 22；方括號內文字為我所加）

關於「藝術終結」這個後來引發包括海德格等人在內討論的問題，就是在這個脈絡裡被提出來的。在這裏黑格爾再次強調，藝術作品的顯現較諸直接的感性存在及歷史的陳述更具有實在性¹⁷，可是與

¹⁷ 關於藝術作品和史學作品的實在性問題，黑格爾認為史學的陳述並不見得比藝術的陳述更具有實在性，「因為歷史著作所陳述的因素也並不是直接的客觀存在，而是直接的客觀世界存在的精神性顯現，它的內容也還是不免於日常現實世界以及其中事態、糾紛和個別事物等等偶然性。至於藝術，它給我們的卻是在歷史中統治著的永恆力量，

宗教和哲學相較之下，藝術作品「都還不是精神認識它的真正旨趣之最高的絕對的方式」（《美學》一，13; Werke 13, 23），換言之，藝術作品所具有的實在性是略遜於宗教和哲學的。

這可以從兩方面來說明：首先就藝術作品本身的表現方式來說，「按照藝術的形式來說，藝術不免要局限於某一種確定的內容。只有一定範圍和一定程度的真理才能體現於藝術作品；這種真理要成為藝術的真正內容，就必須依它本有的規定轉化為感性的東西。」（《美學》一，13; Werke 13, 23）也就是說藝術以感性的形式來表現真理，這就是它的局限。這是就藝術（作為一種精神活動）本身的內在邏輯來說。¹⁸

其次就時代精神來說，一方面由於宗教的進展（比如基督教對真理的理解就比藝術更具有內在性），一方面由於哲學的進展（近代哲學明顯地以主體性為反省對象），「藝術已不再被人們奉為神聖而加以崇拜」（《美學》一，13; Werke 13, 23）；另一方面，近代的狀況是不利於藝術的，因為就當時主觀方面的人心來說，情欲和自私得勢，這使得藝術喪失了它原有的嚴肅和喜悅；而就客觀的政社狀況¹⁹來說，那種情境使人們斤斤計較瑣屑的利益，不能把自己解放出來，去追求藝術的較崇高目的。（《美學》一，14; Werke 13, 24）總而言之，黑格爾認為藝術已經不復是掌握真理的最高方式了。但這並不表示藝術已失去了價值。這反倒造就了藝術成為科學研究對象契機：

拋開了直接感性現實的附贅懸瘤以及它的飄忽不定的顯現(外形)。」（《美學》一，12; Werke 13, 22-3.）

¹⁸ 這牽涉到另一個脈絡。詳見註 12。

¹⁹ 案，這即是《法哲學原理》所說的「市民社會」(bürgerliche Gesellschaft)；見黑格爾著，賀麟譯，《法哲學原理》，頁 197-251；特別是頁 204-209; Werke 7, 頁 339-398, 特別是頁 346-351。。

[藝術]……已不復能維持它從前的在現實中的必需地位，毋寧說，它已轉移到我們的觀念世界裏去了。現在藝術作品所激發起來的，除了直接的享受以外，還有我們的判斷，我們把藝術作品的內容和表現手段以及兩者的合適和不合適都加以思考了。所以藝術的科學在今日比往日更加需要，往日單憑藝術本身就完全能使人滿足。今日藝術卻邀我們對它進行思考，目的不在把它再現出來，而在用科學的方式去認識它究竟是什麼。（《美學》一，15；Werke 13, 25-6；引文為我所加重）

換言之，藝術已不再只是人們崇拜的對象、不再只是讓人們「感受」真理的工具，它同時變成我們品頭論足和討論的對象，因此，以藝術為研究對象的科學就顯得有其存在的必要了。換言之，藝術是「值得」研究的。就這個意義來說，藝術不再只憑其本身就能滿足人類的精神需要，取而代之的是藝術的哲學。換言之，藝術已被調適上遂為一種「美學」。這就是「藝術終結」論所由以出現的第一個脈絡。不過由於還有一個問題要處理，所以我們在這裡還不能詳談，這個論題要留到下節才能處理。

(2) 藝術是不是科學適合的對象問題

黑格爾雖然回答了第一個問題，但馬上面臨第二個問題，藝術適不適合科學的研究？黑格爾只說明了藝術值得研究，並未證明科學能夠研究藝術。黑格爾如何回答這個問題呢？²⁰

²⁰ 其實黑格爾還反駁了一個問題，即：或許藝術可以被「哲學」考察，卻不適合被「科學」考察，黑格爾反駁道：只有按照對象本質的必然性去證明或闡明的哲學方式，才算是「科學」；換言之，所謂「科學」指的就是黑格爾式的哲學。

由於上述的質疑是來自兩方面，首先是：藝術美並不適合被科學考察。其次是：科學不適合考察藝術美。

第一個質疑的理由，大體上可以簡化成：藝術美屬於感覺和心情的領域，而科學屬於思維的領域，這兩個領域是不相容的。對於這點，黑格爾的回答是：精神能觀照自己，能具有意識，而且所具有的是一種能思維的意識。這種能思維的意識既能意識到精神自身，也能意識到由精神所產生出來的東西。而藝術作品既然是由精神產生的，也就具有精神的性格（雖然藝術作品是以感性的形式來表現精神），因此就能被能思維的意識所理解。（《美學》一，17；Werke 13, 28）而科學作為一種能思維的意識，當然是可以研究藝術的。²¹

第二個質疑的理由，大體是這樣子的：藝術作品所呈現的是活潑的、無規律的事物，而科學研究的卻是抽象而必然的。因此，科學無法研究藝術美。黑格爾的回答是：

藝術也不因為它具有無規律的任意性，就不能作為哲學研究的對象。因為像上文已經說過的，藝術真正的職責，就在於認識精神的最高旨趣。從此可知，就內容方面說，美的藝術不能在想像的無拘無礙境界飄搖不定，因為這些精神的旨趣決定藝術內容的基礎，儘管形式和形狀可以千變萬化。形式本身也是如此，它們也並非完成聽命於偶然現象。不是每一個藝術形狀都可以表現和體現這些旨趣。都可以把這些旨趣先吸收進來而後再現出去；一定的內容就決定它的適合的形式。（《美學》一，17-18；Werke 13, 28-29）

²¹ 關於這點，《小邏輯》對於「思想遍在於感覺之中」也有所描述，特別是§1 至§3，見黑格爾著，賀麟譯，《小邏輯》，頁 37-41，商務，北京，1980；Werke 8, 41-45。

換言之，不論就形式或內容來說，藝術作品要成為一個藝術作品，都不是無規律可循，既然如此，我們就可以在「好像多至不可駕御的藝術作品和形式中，仍然可以按照思考的需要而找到正確的方向。」（《美學》一，18；Werke 13, 29）這也就是說，科學是可以研究藝術的。

現在不論從藝術這方面，還是從科學這方面，黑格爾都說明藝術是能夠被科學研究的對象。

至此，本文所重構的這個美學方法論的脈絡，也正式在這裡完成了。²²

四、脈絡中的論題

就是在這個脈絡裡，黑格爾首次談到了後來論者所謂「藝術終結」的問題。「藝術終結」這個名稱似乎是誤導的，因為不論是中文，或是相應於這個論題的英文「end of art」或「dissolution of art」都不能反映黑格爾確切的意思。如上所述，黑格爾所說的只是：藝術已經不再是人類精神的最高需要。黑格爾的論點有二：其一，單靠藝術活動本身就能滿足我們精神需求的時代已經過去，我們還要對藝術加以思考研究。其二，正是承接上述「藝術活動本身必須被思考研究」的論點，就藝術作為一種精神活動的內在邏輯來說，藝術作為一種「理念的感性顯現」，它不是最高的方式。因為現在有更高的方式了²³。第一

²² 在此之後的段落，黑格爾所討論的問題是他如何結合「經驗的方法」和「柏拉圖的方法」來從事美學研究。由於這個部分已超出我們討論的範圍，請自行參見《美學》一，頁 18 以下；Werke 13, 29 以下。

²³ 在黑格爾的體系裡，這個更高的方式就是宗教和哲學。在這裡，高達美也是這樣理

個論點指涉的脈絡就是本文所謂的「美學方法論」的脈絡；第二個論點所指涉的脈絡是本文所謂的「[精神]主體自由」的脈絡。這兩個脈絡是相關的，第二個脈絡是由第一個脈絡所導出的，因為當藝術不再只是享受、崇拜的對象，而被當成為美學的研究對象時，我們很自然就會問：何謂藝術[美]？用什麼方式最能表現這種藝術[美]？這自然就會牽涉到藝術的目的和各種門類的藝術之間的評比問題（比如說，誰更具有藝術性？），所以它必然指向第二個脈絡。

以下就來談論這個論題。

肆、對黑格爾「藝術終結」論的考察

一、原典如是說

我們先來看看原典如何說。在《美學》中黑格爾關於「藝術終結」的說法有如下各種，茲分成兩組羅列如下：

第一組 從時代精神、歷史來談(相應於第一個脈絡)

從這一切方面來看，就它最高的職能來說，藝術對於我們現代人已經是過去的事了。因此它也喪失了真正的真實和生命，已不復能維持它從前在現實中的必需地位，毋寧說，它已轉移到我們的觀念中了。（《美學》一，15；Werke 13, 25）

解黑格爾的：「黑格爾把理解問題提高到這樣的一個基礎上，正是在這個基礎上，他建立了他的作為絕對精神最高形式的哲學。在哲學的絕對知識中，精神的那種自我意識就完成了，那個精神，……『以一種更高的形式』在自身中把握了藝術的真理。因此，對於黑格爾來說，正是哲學，也就是說，精神的歷史性的自我滲透，才實現了詮釋學的使命。」《真理與方法》卷一，頁 237。

我們現在已不再把藝術看作體現真實的最高樣式了。(《美學》一, 131; Werke 13, 141)

在起始的階段, 藝術還保留著一些神秘因素,因為它的形象還沒有把它的完滿的內容完滿地表現出來供形象的觀照。但是到了完滿的內容完滿地表現於藝術形象了, 朝更遠地方瞭望的精神就要擺脫這種客體性相而轉回到它的內在生活。這樣的一個時期就是我們的現在。我們儘管可以希望藝術還會蒸蒸日上, 日趨完善, 但是藝術的形式已不復是精神的最高需要了。

(《美學》一, 131-2; Werke 13, 142)

我們的宗教和理性文化就已經達到了一個更高的階段, 藝術已不復是認識理念的最高方式。藝術創作以及其作品所特有的方式已經不再能滿足我們的最高要求了; 我們已經超越了奉藝術作品為神聖而對之崇拜的階段; 藝術作品所產生的影響, 是一種較偏於理智方面的, 藝術在我們心裡所激發的感情需要一種更高的檢驗標準和從另一方面來的證實, 思考和反省已經比美的藝術飛得更高了。」《美學》一, 13; Werke 13, 24)

第二組 從自由的內在邏輯談 (相應於第二個脈絡)

這三種類型對於理想, 即真正美的概念, 始而追求, 繼而到達, 終於超越。(《美學》一, 103; Werke 13, 114)

無論就內容還是就形式來說, 藝術都還不是精神認識到它的真正旨趣的最高的絕對的方式。(《美學》一, 13; Werke 13, 23)
藝術到了最高階段是與宗教相聯繫的。(《美學》一, 105; Werke 13, 116)

但是到了最高的階段〔詩藝術〕，藝術又超越了自己，因為它放棄了精神藉感性因素達到和諧表現的原則，由表現想像的詩變成表現思想的散文了。（《美學》一，113；Werke 13,123）

到了詩，藝術就開始解體。從哲學的觀點看，這是藝術的轉折點：一方面轉到純然宗教性的表象，另一方面轉到科學思維的散文。（《美學》三下，15；Werke 15, 234）

二、從歷史與體系兩方面來看「藝術終結」論題

1. 從時代精神之演變來看藝術之終結（歷史）

從第一組引文的內容來看，黑格爾談論藝術的終結是從「時代精神的演變」來談的。這些引文的內容大體上是說，藝術已不再是這個時代的最高精神需要了。「藝術作品所產生的影響，是一種較偏於理智方面的，藝術在我們心裡所激發的感情需要一種更高的檢驗標準和從另一方面來的證實，思考和反省已經比美的藝術飛得更高了。」思維已取代了感受，研究取代了崇拜。這當然不是說，從此就不會有藝術作品之誕生；也不是說，從此藝術不會再進步，而是說藝術作為一種精神活動在文化史上已達到了它的極限。

這以上種種當然都必須假定一套歷史哲學（這套學問旨在探討歷史變化中的理性）。黑格爾的歷史哲學所認定的是：歷史的目的旨在實現自由，因此愈後來的時代雖不能說愈來愈自由，但至少具備了愈來愈自由的條件（哲學家可以看出這個條件²⁴）就這個意義而言，黑

²⁴ 參見黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》 緒論，特別是 66 頁以後，上海書店，上海，1999；Werke 12，“Einleitung”，特別是 86 以下。

格爾嘗試透過文化史的實例，來說明「藝術終結」的問題就在於對於歷史之哲學詮釋有效與否的問題。這就進一步牽涉到「歷史是什麼」以及「哲學是什麼」之雙重問題。

不過「歷史是什麼」的問題本身就是一個哲學問題。因此不論在黑格爾的著作中《歷史哲學》《美學》都涉及應該如何理解歷史的「真實性」之問題。以《美學》所提的例子來說明，如果「真實性」只被理解為「正確性」，那麼歷史就只是一堆所謂「客觀的事實」，但是這種客觀的事實對黑格爾來說無異是偶然的事實、外在的事實。它只告訴我們什麼事確實發生過了，卻沒有告訴我們這件事發生的必然性和普遍性——以黑格爾的話來說就是，事情的內在意義並沒有被揭示出來。因此，在黑格爾對比史學著作和藝術作品時，我們可以看出黑格爾的意思：藝術比歷史更真實。這就是從「真實不能被理解為正確性」這個意義來談的。依黑格爾：真實性必須被理解為一種具體性，那麼只有「精神」的「理念」（精神的概念及其實現）才是最真實的，因為它是最具體的。什麼叫「具體」呢？如果具體不能被理解為多中之一，那麼就會遭遇到《精神現象學》從「感性確定性」乃至「知性」以來所遭遇到的困難；只有「理性」才能理解真正的具體（雜多中的統一）。而這些討論又都預設了黑格爾對「真實」、「具體」之看法，從而預設了黑格爾的哲學體系。所以歷史問題在黑格爾這裏最後也只是體系問題之一部份而已。所以現在我們就必須把問題轉向體系的問題。

2. 從能所關係綜論三階段自由精神之發展及藝術之終結（體系）

在第二組引文中，我們大體上所看到的是：藝術作為一個精神自由的階段，並不是最高的，在其上還有宗教與哲學兩種形態。其中最大的因素就在於藝術的本質就是透過感性形象來表達精神性的內容；而藝術的這個本質，從消極的方面來說，就足以導致它自己的瓦解，從積極方面來說，就足以導致它調適上遂。當然不論是瓦解或調適上遂，結果都是在邏輯上為宗教（然後是哲學）所取代。依黑格爾，不論是從藝術類型（象徵型、古典型和浪漫型）來講，或從藝術部門（建築、雕刻、繪畫、音樂和詩）來講（而這兩者又有所重疊），藝術都必然要過渡到宗教。其中一部分的理由也同時是歷史的，但又更是體系的。比如說，現在已經進展到「散文時代」（以知性為主導力量之時代），藝術如何在有限、偶然和分裂的世界觀佔統治的時期重建出一種無限、必然和統一呢？黑格爾認為歷史（時代精神）已認為它能達成這樣的目標了。但這只是一部份的理由而已。另一部份的理由必須從藝術本身作為一種重建無限、必然和統一的活動來談，但這如何可能呢？這又牽涉到兩點。第一點，藝術到底有沒有可能達到無限、必然和統一呢？以黑格爾哲學的術語來說，藝術能不能是一種絕對精神的體現呢？在《美學》和《哲學科學百科全書》中，黑格爾所要做的，就是闡明這種可能性。因此，只剩下第二點：藝術所達到的無限、必然和統一是不是最高的呢？換言之，藝術活動是否為絕對精神之最高形態呢？對黑格爾來說，理由當然是否定的，因為藝術也還只是「感性的」或「直觀著的」絕對精神而已。而「藝術終結」的問題，就是由於「感性」、「直觀」並不能達到絕對精神之最高境界。²⁵

²⁵ 關於此點可參見《美學》二，頁 375 以下；Werke 14, 231 以下。必須指出的是，許多論者有意無意忽視了黑格爾「藝術終結」論的體系面向。T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 12-14, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970

3. 重新思考海德格的提問

現在回到海德格的提問。²⁶這裡要問的只是：黑格爾對「美」的思考中所隱含的這種真理觀，是否是海德格所批判的那種真理觀。這是一個大問題，因為它同時涉及這兩位哲學家對真理的理解。我們只能說，至少在黑格爾的系統內，「真」與「美」並不是分流的。黑格爾著名的「美是理念的感性顯現」，就說明「美」是透過感性的方式來體現真理；就此意來說，黑格爾的哲學並沒有「隱蔽著美和真理的一種奇特的合流」。它反而揭示某種「美」和「真」的合流。至於這種合流與海德格要揭示的合流有何不同，那是另一個問題。²⁷

我們反而可以反過來問：海德格對藝術的思考，能否中止黑格爾判詞的效力呢？本文認為答案是否定的。海德格不僅沒有中止，反而在某方面繼續了這個判詞的效力。海德格在思考「藝術終結」論題時說：「這種問題時而相當清晰，時而只是隱隱約約地與我們相關涉；只有當我們事先對藝術之本質有了深思熟慮，我們才能探問這種問題。」²⁸這不就是在從事某種美學的探問、某種關於藝術的哲學思考嗎？黑格爾言猶在耳：「所以藝術的科學在今日比往日更加需要，往日單憑藝術本身就完全能使人滿足。今日藝術卻邀我們對它進行思考，目的不在把它再現出來，而在用科學的方式去認識它究竟是什

²⁶ 海德格對黑格爾的態度是模糊的。Gadamer 指出：黑格爾的思想強有力的刺激海德格，黑格爾的哲學不斷使得海德格必須自我辯護；另外，海德格並沒有真正意識到他和黑格爾的相近之處，也沒有意識到他受到黑格爾的影響有多大。見 Gadamer, tr. and ed. D. E. Linge, *Philosophical Hermeneutics*, University of California Press, Berkeley, 1997.

²⁷ 關於「海德格已經打跨了形上學，從而看透了黑格爾」這件事，R. R. Williams 認為這已經變成當代的一個獨斷 (dogma)，不過他也指出 Jacques Tamineaux 和 Dennis Schmidt 試圖去挑戰這個獨斷。見 R. R. Williams, "Hegel and Heidegger", in: W. Desmond, ed. *Hegel and His Critics: Philosophy in the Aftermath of Hegel*, 155, n4, Albany: State University of New York Press, 1989.

²⁸ Holzwege, 67; 《林中路》頁 59，引文的強調為我所加。

麼。」

黑格爾的意思是：如果藝術不再只是被「崇拜」、被「感受」就算了，而是要被「思考」、被「評論」、被「理解」，那麼它就不再是「精神認識自己」的最高模式。換言之，藝術必然要被調適上遂為一種「藝術哲學」。這樣的談法看來，好像還是在宣告藝術的死亡。然而這裡所謂的「調適上遂」(Aufhebung)並非意指：藝術是一件事，藝術哲學是另一件事，而藝術哲學一出現，藝術就消失了；而是意指，開啟原本潛存在藝術活動中的「藝術哲學」，使之顯現，但並不是如此一來就沒有藝術（以及從此而來的藝術進展），反而是藝術必然伴隨著藝術哲學而變得更加自我透明。這點可以透過亞里斯多德《形上學》的講法「任何『所思』(noesis)都必然伴隨著『能思』(noeseos)」來得到理解。我們可以這樣說，黑格爾並不是說藝術已死了，而是說藝術作品作為一種「所思」之結果，必然伴隨著「能思」。這樣一來，藝術不是死了，而是被完成了，它所隱含的通向哲學之向度被打開了。在這意義下，藝術並沒有死亡，反而變得更全面；死亡的只是那僅做為被感受、被崇拜的藝術。

因此，我們可以這樣說，黑格爾在這裡所說的「終結」，指的是「藝術」僅僅作為感受和崇拜對象的那種「片面性」的部分，而藝術沒有死亡並且更加「全面」發展的部分將是：「所思」之藝術將「能思」之藝術發展出來。

當然，這裡說「海德格繼續黑格爾判詞的效力」是否就是意指海德格完全繼承了黑格爾(乃至海德格自己所反對的希臘以降的真理觀)？答案並不是如此。本文並不是說海德格自相矛盾，相反地是肯定海德格另闢蹊徑、自創一格的哲學系統之原創性與價值；但是在這個論題上，只要藝術哲學作為一門「學」，一旦藝術本身被思考，只

要藝術評論不斷地出現，那麼黑格爾的判詞效力就不會中止。只要海德格不只是單純感受藝術品，崇拜藝術品，而要進一步追問何謂藝術，就是在「形式上」繼續黑格爾判詞的效力，因為他已經在「思」(denken)藝術作品了。至於在「內容上」，或許海德格的「思」不等於傳統形上學的思考，這會在多大的程度影響這個判詞呢？這個問題，值得繼續探究，但是在本文所及的範圍內，作者認為不論是何種「思」，只要對藝術的思考、評論仍要透過「語言」和「論述」來表現，那麼這個判詞的效力就會繼續下去，因為無論是那種「思」，都已不再把藝術當作直接的、不需反省的東西了。²⁹黑格爾所說的「終結」，其實指的就是這種「直接性」。

高達美說得好：「這裡黑格爾說出了一個具有決定性的真理，因為歷史的精神本質並不在於對過去事物的修復，而是在與現在的生命作思維性的溝通。如果黑格爾不把這種思維性溝通認作某種外在的和補充性的關係，而是把它與藝術真理本身同等看待，那麼他就是正確的。」³⁰這句話可以視為對黑格爾「今日藝術卻邀我們對它進行思考，目的不在把它再現出來，而在用科學的方式去認識它究竟是什麼」此語的註解，因為「藝術終結」論所宣稱的，並不是藝術的死亡，而是藝術哲學、美學的出現，進而對藝術進行思考，而這個思考的目的不在於再現藝術美，而在於認識和理解之。

伍、結論

²⁹ 這裡所牽涉到的問題是「藝術作為一種思維的模式如何可能？」的問題，請參見 Jere Surber, "Art as a mode of thought: Hegel's Aesthetics and the Origin of Modernism", p.45-59, 及 Brian K. Etter, "Hegel's Aesthetics and possibility of Art Criticism", p.31-43; 皆收於 *Hegel and the Aesthetics*。

³⁰ 《真理與方法》第一卷，頁 237，時報，台北；引文為我所加重。

關於黑格爾「藝術終結」的論題，我們從海德格對藝術終結的提問開始，亦透過對海德格提問的思考而結束。

首先，我們指出，要理解這個問題，必須先了解這個論題所從出的脈絡。其一為「美學方法論」的脈絡，其二為「主體自由」的脈絡。

然後，我們將焦點放在美學方法論的脈絡，重新建構黑格爾所意識到的美學方法論問題：從「美學的對象是藝術美而非自然美」、「藝術美值不值得科學研究」到「藝術美適不適合科學研究」，終於重建出黑格爾提出「藝術終結」論的脈絡，了解其所從出的方法論背景。

最後，我們透過黑格爾的原典，進一步從「歷史」和「體系」兩方面來了解「藝術終結」論的真實意義：我們指出，「藝術終結」論並不是在於否定藝術繼續發展的可能，反而是揭示出藝術哲學的必要性，並且揭示出藝術作為一種思想的可能性。我們也指出，海德格的提問並沒有中止，反而繼續了黑格爾判詞的效力。

後記：對於審查意見的回答

在此要感謝兩位不知名的審查委員對本文的評論與建議。關於本文文字上或形式上的錯誤，我已直接根據兩位審查委員的意見修改；至於內容方面，審員委員提出了對本文非常豐富且值得參考的意見，因篇幅所限，簡述如下。

1. 關於「藝術作品的本源」所說的重要內容，本文未加處理，只處理有關「後記」的部分。應加以補足。
2. 關於「主體自由脈絡」的問題，是本文一直提到但未處理的部份。
3. 黑格爾自己對方法論所應處理的問題，似乎與本文所要處理的不相同。
4. 用在黑格爾體系回答問題的合理性問題。
5. 如果藝術真的被調適上遂為宗教和哲學，那和「藝術死亡」有何差異？
6. 未直接針對海氏之論題。如果是本文所說的「另闢蹊徑」的加深或繼續，則海德格和黑格爾只不過是各搞各的，沒有關係，本文要如何看待這點？

回答：

(1) 關於 1.2.3.4. 因為涉及同一個部分，所以一併回答如下。

本文當初的看法，是認為海德格直接指名道姓提到黑格爾「藝術終結」論是在「藝術作品的本源」的「後記」中，所以基本上只處理「後記」；如果要處理「藝術作品的本源」中關於藝術作品之「物性」，

「形式-質料」之問題，勢必要同時處理黑格爾美學中其他重要的問題（至少是形式與內容方面的問題），而這也是審查委員一直認為本文所沒有充分處理的部分。基本上作者非常佩服審查委員的敏銳，的確指出問題的核心所在。同時，審查委員也強調：「那麼，黑格爾美學顯然是在作者一再揭示，又一再排除的幾個重要議題上頗有建樹：形式、物性、美與真」，而本文無法處理這些內容，的確是本文之缺失與不完整，對於這些建議，本文作者衷心接受。關於以上 1.2.3.4. 點，作者完全同意審查委員的看法，然而實際上並不是作者不處理，而是原本的構想就是分為上下兩篇。上篇處理的是「美學方法論的脈絡」，下篇處理的是「主體自由的脈絡」（這直接涉及海德格在「藝術作品的本源」所批評的內容）之所以無法合成一篇或併入本篇處理，是下篇已先行在本人的國科會計畫中加以處理，約有四萬多字，見本文註 12，無法濃縮並合併在本文之中（因為本文篇幅已至上限）。然而，審查委員的寶貴意見，特別是論及「藝術作品的本源」中和黑格爾美學的相關之處，對作者啟發甚大，這點作者亦不願就此草草放過。因此，經作者幾番思考後，決定：有關「對於海德格提問之證成」一部分，本文全部刪除或修正，待下篇再一併處理，如此將更為妥當；本文只自限於將黑格爾「藝術終結」論還原到其所從出的方法論脈絡，以求更清楚地理解這個問題。本文原名為「黑格爾美學方法論脈絡下的『藝術終結』論—對海德格提問的檢討」，也直接將副標題刪除，改為「黑格爾美學方法論脈絡下的『藝術終結』論」。不過全文的導言，仍然是由海德格的提問談起，結語亦由重新思考海德格的問題而結束（但作者已修正對海德格提問之證成的部分），以延續上下兩篇的一貫性。

(2) 至於 5. 本文則在文中加以說明。

這個問題，如同上述幾個問題一樣，還是涉及到下篇。但本文在可以處理的範圍內儘量回答這個問題。見本文：肆 二 (3)

(3) 至於 6.

首先，本文已接受審查委員之建議，將用詞統一，全部改成「繼續」。

其次，本文已在文中修正並補充說明。

總之，非常感謝兩位審查委員用心而詳盡的指教，對於本文之修正與作者學思之進展，俱有相當的幫助。

參考書目

- Adorno, T. W. *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf, Frankfurt a. M.: Tiedemann Suhrkamp, 1970.
- Danto, Arthur. *Art after the End of Art*, Princeton University Press, 1997.
- Desmond, W. *Beyond Hegel and Dialectic: Speculation, Cult, and Comedy*, Albany: State University of New York, 1992.
- (ed.). *Hegel and His Critics: Philosophy in the Aftermath of Hegel*, Albany: State University of New York Press, 1989.
- Etter, Brian K. "Hegel's Aesthetics and possibility of Art Criticism"; in: William Maker (ed.), *Hegel and the Aesthetics*, Albany: State University of New York, 2000, p. 31-43.
- Gadamer, H. G. *Reason in the Age of Science* (tr. by F. G. Lawrence), Cambridge: MIT Press, 1982.
- , *Philosophical Hermeneutics* (tr. and ed. by D. E. Linge), Berkeley: University of California Press, 1997.
- Hegel, G. W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (Werke 7).
- , *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (Werke 8).
- , *Vorlesungen über die Philosophie de Geschichte* (Werke 12).
- , *Vorlesungen über die Aesthtik* - (Werke 13-15).
- (以上黑格爾著作的版本皆使用 Werke in 20 Bd., Redaktion von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp , 1969-70.)
- Heidegger, M. *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963.
- Law, S. C. "Hegel and the Spirit of Comedy", in: William Maker (ed.),

Hegel and the Aesthetics, Albany: State University of New York, 2000.

Maker, William (ed.). *Hegel and the Aesthetics*, Albany: State University of New York, 2000.

Rapp, C. "Hegel's Concept of the Dissolution of Art", in: William Maker (ed.), *Hegel and the Aesthetics*, Albany: State University of New York, 2000.

Surber, J. "Art as a mode of thought: Hegel's Aesthetics and the Origin of Modernism", in: William Maker (ed.), *Hegel and the Aesthetics*, Albany: State University of New York, 2000, p.45-59.

Williams, Robert R. "Hegel and Heidegger", in: W. Desmond (ed.), *Hegel and His Critics: Philosophy in the Aftermath of Hegel*, Albany: State University of New York Press, 1989.

伽達默爾著，洪漢鼎譯，《真理與方法》第一卷，台北：時報出版社。

馬丁·海德格著，孫周興譯，《林中路》，台北：時報出版社，1994年。

賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念》，國科會專題研究計劃成果報告，Nsc-85-2411-H153-001。

黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，上海：上海書店，1999年。

，朱光潛譯，《美學》一至三卷，北京：商務，1979年。

，賀麟譯，《小邏輯》，北京：商務，1980年。

，賀麟譯，《法哲學原理》，北京：商務，1961年。

薛華，《黑格爾於藝術難題》，北京：中國社會科會出版社，1986年。

Hegel's Thesis of "End of Art" in the Context of Methodology of Aesthetics

Ho, Jui-Lin

Abstract

The paper aims to make clear Hegel's thesis of "end of art" in the context of methodology of aesthetics.

Firstly, in order to make clear the thesis, we reconstruct the context in which the thesis has been issued from. In this context, Hegel considers the methodological problems of aesthetics.

Secondly, we interpret the thesis from two dimensions—historical and systematical—and we point out that the thesis did not deny the possibility of development of art, but rather claim the necessity of philosophy of art.

Keywords: Hegel, Heidegger, End of Art, Aesthetics, Philosophy of Art