

林中路



[德] 海德格尔 著

孙周兴 译



商务印书馆
The Commercial Press

957·1597

林中路

〔德〕海德格尔 著

孙周兴 译



商务印书馆
The Commercial Press

2018年·北京

图书在版编目(CIP)数据

林中路/(德)海德格尔著;孙周兴译.—北京:商务印
书馆,2018

ISBN 978-7-100-16398-9

I. ①林… II. ①海… ②孙… III. ①海德格尔
(Heidegger, Martin 1889-1976)—哲学思想—文集
IV. ①B516.54-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 167538 号

权利保留,侵权必究。

林中路

〔德〕海德格尔 著
孙周兴 译

商务印书馆出版
(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)
商务印书馆发行
北京通州皇家印刷厂印刷
ISBN 978-7-100-16398-9

2018 年 12 月第 1 版 开本 850×1168 1/32
2018 年 12 月北京第 1 次印刷 印张 14 1/4
定价:68.00 元

Martin Heidegger

HOLZWEGE

Gesamtausgabe Band 5

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 1977

本书根据德国维多里奥·克劳斯特曼出版社1977年全集版第5卷译出。

林乃树林的古名。林中有路。这些路多半突然断绝在杳无人迹处。

这些路叫做林中路。

每条路各自延展，但却在同一林中。常常看来仿佛彼此相类。然而只是看来仿佛如此而已。

林业工和护林人识得这些路。他们懂得什么叫做在林中之路上。

目 录

1 艺术作品的本源(1935/1936年)	1
物与作品	5
作品与真理	27
真理与艺术	48
后记	73
附录	76
2 世界图像的时代(1938年)	83
附录	106
3 黑格尔的经验概念(1942/1943年)	126
4 尼采的话“上帝死了”(1943年)	240
5 诗人何为?(1946年)	302
6 阿那克西曼德之箴言(1946年)	363
说明	427
编者后记	430
人名对照表	434
译后记	437
修订译本后记	446

1 艺术作品的本源^①

1

本源^②一词在此指的是，一个事物从何而来，通过什么它是其所是并且如其所是。某个东西如其所是地是什么，我们称之为它的本质。某个东西的本源就是它的本质之源。对艺术作品之本源的追问就是追问艺术作品的本质之源。按照通常的想法，作品来自艺术家的活动，是通过艺术家的活动而产生的。但艺术家又是通过什么、从何而来成其为艺术家的呢？^③ 通过作品；因为一件作品给作者带来了声誉，这就是说：惟有作品才使艺术家以一位艺术大师的身份出现。艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。彼此不可或缺。但任何一方都不能全部包含了另一方。无论就它们本身还是就两者的关系来说，艺术家与作品向来都是通过一个第三者而存在的；这个第三者乃是第一位的，它使艺术家和艺术作品获得各自的名称。这个第三者就是艺术。

① 1960年雷克拉姆版：此项尝试（1935/1937年）依照对“真理”这个名称的不当使用（表示被克制的澄明与被照亮者）来说是不充分的。参看《路标》第268页以下，“黑格尔与希腊人”一文；《面向思的事情》，第77页注，“哲学的终结与思想的任务”。——艺术：在本有（Ereignis）中被使用的自行遮蔽之澄明的产生（Her-vor-bringen）——进入构形（Ge-bild）之庇护。——作者边注

产生与构形：参看“语言与家乡”，《从思想的经验而来》。——作者边注

② 1960年雷克拉姆版：关于“本源”（Ursprung）的谈论易致误解。——作者边注

③ 1960年雷克拉姆版：艺术家之所是。——作者边注

正如艺术家必然地以某种方式成为作品的本源,其方式不同于作品之为艺术家的本源,同样地,艺术也以另一种不同的方式确凿无疑地同时成为艺术家和作品的本源。但艺术竟能成为一个本源吗?哪里以及如何有艺术呢?艺术,它只还不过是一个词语而已,再也没有任何现实事物与之对应。它可以被看作一个集合观念,我们把仅从艺术而来才是现实的东西,即作品和艺术家,置于这个集合观念之中。即使艺术这个词语所标示的意义超过了一个集合观念,艺术这个词语的意思恐怕只有在作品和艺术家的现实性的基础上才能存在。抑或,事情恰恰相反?惟当^①艺术存在,而且是作为作品和艺术家的本源而存在之际,才有作品和艺术家吗?

无论怎样做出决断,关于艺术作品之本源的问题都势必成为艺术之本质的问题。可是,因为艺术究竟是否存在和如何存在的问题必然还是悬而未决的,所以,我们将尝试在艺术无可置疑地起现实作用的地方寻找艺术的本质。艺术在艺术—作品中成就本质。但什么以及如何是一件艺术作品呢?

什么是艺术?这应当从作品那里获得答案。什么是作品?我们只能从艺术的本质那里经验到。任何人都能觉察到,我们这是在绕圈子。通常的理智要求我们避免这种循环,因为它是与逻辑相抵牾的。人们认为,艺术是什么,可以从我们对现有艺术作品的比较考察中获知。而如果我们事先并不知道艺术是什么,我们又如何确认我们的这种考察是以艺术作品为基础的呢?但是,与通

^① 1960年雷克拉姆版:有艺术(*Es die Kunst gibt*)。——作者边注

过对现有艺术作品的特性的收集一样,我们从更高级的概念作推演,也是同样得不到艺术的本质的;因为这种推演事先也已经看到了那样一些规定性,这些规定性必然足以把我们事先就认为是艺术作品的东西呈现给我们。可见,从现有作品中收集特性和从基本原理中进行推演,在此同样都是不可能的;若在哪里这样做了,也是一种自欺欺人。

因此,我们就不得不绕圈子了。这并非权宜之计,也不是什么缺憾。踏上这条道路,乃思想的力量;保持在这条道路上,乃思想的节日——假设思想是一种行业的话。不仅从作品到艺术和从艺术到作品的主要步骤是一种循环,而且我们所尝试的每一个具体步骤,也都在这种循环之中兜圈子。

为了找到在作品中真正起着支配作用的艺术的本质,我们还是来探究一下现实的作品,追问一下作品:作品是什么以及如何是。

艺术作品是人人熟悉的。在公共场所,在教堂和住宅里,我们可以见到建筑作品和雕塑作品。在博物馆和展览馆里,安放着一不同时代和不同民族的艺术作品。如果我们根据这些作品的未经触及的现实性去看待它们,同时又不至于自欺欺人的话,那就显而易见:这些作品与通常事物一样,也是自然现存的。一幅画挂在墙上,就像一支猎枪或者一顶帽子挂在墙上。一幅油画,比如凡·高那幅描绘一双农鞋的油画,就从一个画展转到另一个画展。人们运送作品,犹如从鲁尔区运送煤炭,从黑森林运送木材。在战役期间,士兵们把荷尔德林的赞美诗与清洁用具一起放在背包里。贝多芬的四重奏存放在出版社仓库里,与地窖里的马铃薯无异。

所有作品都具有这样一种物因素(das Dinghafte)。倘若它们没有这种物因素会是什么呢?但是,我们也许不满于这种颇为粗俗和肤浅的作品观点。发货人或者博物馆清洁女工可能会以此种关于艺术作品的观念活动。但我们却必须根据艺术作品如何与体验和享受它们的人们相遭遇的情况来看待它们。可是,即便人们经常引证的审美体验也摆脱不了艺术作品的物因素。在建筑作品中有石质的东西。在木刻作品中有木质的东西。在绘画中有色彩的东西,在语言作品中有话音,在音乐作品中有声响。在艺术作品中,物因素是如此稳固,以致我们毋宁必须反过来说:建筑作品存在于石头里。木刻作品存在于木头里。油画在色彩里存在。语言作品在话音里存在。音乐作品在音响里存在。这是不言而喻的嘛——人们会回答。确然。但艺术作品中这种不言自明的物因素究竟是什么?

对这种物因素的追问兴许是多余的,引起混乱的,因为艺术作品除了物因素之外还是某种别的东西。其中这种别的东西构成艺术因素。诚然,艺术作品是一种制作的物,但它还道出了某种别的东西,不同于纯然的物本身,即 *ἄλλο ἀγορεύει*。作品还把别的东西公之于世,它把这个别的东西敞开出来;所以作品就是比喻。在艺术作品中,制作物还与这个别的东西结合在一起了。“结合”在希腊文中叫作 *συμβάλλειν*。作品就是符号。^①

比喻和符号给出一个观念框架,长期以来,人们对艺术作品的描绘就活动在这个观念框架的视角中。不过,作品中唯一的使某

^① 此处“符号”(Symbol)亦可译作“象征”。——译注

个别的东西敞开来出来的东西，这个把某个别的东西结合起来的的东西，乃是艺术作品中的物因素。看起来，艺术作品中的物因素差不多像是一个屋基，那个别的东西和本真的东西就筑居于其上。而且，艺术家以他的手工活所真正地制造出来的，不就是作品中的这样一种物因素吗？

我们是要找到艺术作品的直接而丰满的现实性；因为只有这样，我们也才能在艺术作品中发现真正的艺术。可见我们首先必须把作品的物因素收入眼帘。为此我们就必须充分清晰地知道物是什么。只有这样，我们才能说，艺术作品是不是一个物，而还有别的东西就是附着于这个物上面的；只有这样，我们才能做出决断，根本上作品是不是某个别的东西而决不是一个物。

物与作品

物之为物，究竟是什么呢？当我们这样发问时，我们是想要认识物之存在（即物性，die Dingheit）。要紧的是对物之物因素的经验。为此，我们就必须了解我们长期以来以物这个名称来称呼的所有那些存在者所归属的领域。

路边的石头是一件物，田野上的泥块也是一件物。瓦罐是一件物，路旁的水井也是一件物。但罐中的牛奶和井里的水又是怎么回事呢？如果把天上白云，田间蓊草，秋风中的落叶，森林上空的苍鹰都名正言顺地叫作物的话，那么，牛奶和水当然也是物。实际上，所有这一切都必须被称为物，哪怕是那些不像上面所述的东西那样显示自身的东西，也即并不显现的东西，人们也冠以物的名

字。这种本身并不显现的物，即一种“自在之物”，例如按照康德的看法，就是世界整体，这样一种物甚至就是上帝本身。在哲学语言中，自在之物和显现出来的物，根本上存在着的一切存在者，统统被叫做物。

在今天，飞机和电话固然是与我们最切近的了，但当我们意指终极之物时，我们却在想完全不同的东西。终极之物，那是死亡和审判。总的说来，物这个词语在这里是指任何全然不是虚无的东西。根据这个意义，艺术作品也是一种物，只要它是某种存在者的话。可是，这种关于物的概念对我们的意图至少没有直接的帮助。我们的意图是把具有物之存在方式的存在者与具有作品之存在方式的存在者划分开来。此外，把上帝叫做一个物，也一再让我们大有顾忌。同样地，把田地上的农夫、锅炉前的火夫、学校里的教师视为一种物，也是令我们犹豫的。人可不是物啊。诚然，对于一个遇到过度任务的小姑娘，我们把她叫做还太年少的小东西，^①之所以这样，只是因为在这里，我们发觉人的存在在某种程度上已经丢失，以为宁可去寻找那构成物之物因素的东西了。我们甚至不能贸然地把森林旷野里的鹿，草木丛中的甲虫和草叶称为一个物。我们宁愿认为锤子、鞋子、斧子、钟是一个物，但甚至连这些东西也不是一个纯然的物。纯然的物在我们看来只有石头、土块、木头，自然和用具中无生命的东西。自然物和使用之物，就是我们通常所谓的物。

于是，我们看到自己从一切皆物（物 = res = ens = 存在者），包

① 此处“东西”原文为 Ding，即上下文出现的“物”。——译注

括最高的和终极的东西也是物这样一个最广的范围，回到纯然的物这个狭小区域里来了。在这里，“纯然”一词一方面是指：径直就是物的纯粹之物，此外无他；另一方面，“纯然”同时也指：只在一种差不多带有贬义的意思上还是物。纯然的物，甚至排除了用物，被视为本真的物。那么，这种本真的物的物因素基于何处呢？物的物性只有根据这种物才能得到规定。这种规定使我们有可能把物因素本身描画出来。有了这样的准备，我们就能够描画出作品的那种几乎可以触摸的现实性，描画出其中还隐含着的东西。

现在，一个众所周知的事实是：自古以来，只要存在者究竟是什么的问题被提了出来，在其物性中的物就总是作为赋予尺度的存在者而一再地突现出来了。据此，我们就必定已经在对存在者的传统解释中与关于物之物性的界定相遇了。所以，为了解除自己对物之物因素的探求的枯燥辛劳，我们只需明确地获取这种留传下来的关于物的知识就行了。关于物是什么这个问题的答案在某种程度上是我们熟悉的，我们不认为其中还有什么值得追问的东西。

对物之物性的各种解释在西方思想进程中起着支配作用，它们早已成为不言自明的了，今天还在日常中使用。这些解释可以概括为三种。

例如，这块花岗岩石是一个纯然的物。它坚硬、沉重、有长度、硕大、不规则、粗糙、有色、部分黯淡、部分光亮。我们能发觉这块岩石的所有这些因素。我们把它们当作这块岩石的识别特征。而这些特征其实意味着这块岩石本身所具有的东西。它们就是这块岩石的固有特性。这个物具有这些特性。物？我们现在意指物

时,我们想到的是什么呢?显然,物绝不光是特征的集合,也不是这些特征的集合由以出现的各种特性的堆积。人人都自以为知道,物就是那个把诸特性聚集起来的東西。进而,人们就来谈论物的内核。希腊人据说已经把這個内核称为τὸ ὑποκείμενον[基体、基底]了。当然,在他们看来,物的这个内核乃是作为根基、并且总是已经呈放在眼前的东西。而物的特征则被叫做τὰ συμβεβηκότα,^①即总是也已经与那个向来呈放者一道出现和产生的东西。

这些称法并不是什么任意的名称。其中道出了希腊人关于在场状态(Anwesenheit)意义上的存在者之存在的基本经验。这是我们这里不再能表明的了。而通过这些规定,此后关于物之物性的决定性解释才得以奠基,西方对存在者之存在的解释才得以固定下来。这种解释始于罗马—拉丁思想对希腊词语的汲取。ὑποκείμενον[基体、基底]成了subiectum[主体];ὑπόστασις[呈放者]成了substantia[实体];συμβεβηκός[特征]成了accidens[属性]。这样一种从希腊名称向拉丁语的翻译绝不是一件毫无后果的事情——确实,直到今天,也还有人认为它是无后果的。毋宁说,在似乎是字面上的、因而具有保存作用的翻译背后,隐藏着希腊经验向另一种思维方式的转渡。^② 罗马思想接受了希腊的词语,却没有继承相应的同样原始的由这些词语所道说出来的经验,即没有

① 后世以“属性”(accidens)译之,见下文的讨论。——译注

② 德语动词übersetzen作为可分动词,有“摆渡、渡河”之意;作为不可分动词,有“翻译、改写”之意。海德格尔在此突出该词的前一含义,我们权译之为“转渡”。“翻译”不只是字面改写,而是思想的“转渡”。——译注

继承希腊人的话。^① 西方思想的无根基状态即始于这种转渡。

按照流行的意见,把物之物性规定为具有诸属性的实体,似乎与我们关于物的素朴观点相吻合。毫不奇怪,流行的对物的态度,也即对物的称呼和关于物的谈论,也是以这种关于物的通常观点为尺度的。简单陈述句由主语和谓语构成,主语一词是希腊文 ὑποκείμενον[基体、基底]一词的拉丁文翻译,既为翻译,也就有了转义;谓语所陈述的则是物之特征。谁敢撼动物与命题,命题结构与物的结构之间的这样一种简单明了的基本关系呢?然而,我们却必须追问:简单陈述句的结构(主语与谓语的联结)是物的结构(实体与属性的统一)的映像吗?或者,如此这般展现出来的物的结构竟是根据命题框架被设计出来的吗?

人把自己在陈述中把握物的方式转嫁到物自身的结构上去——还有什么比这更容易理解的呢?不过,在发表这个似乎是批判性的、但却十分草率的意见之前,我们首先还必须弄明白,如果物还是不可见的,那么这种把命题结构转嫁到物上面的做法是如何可能的。谁是第一位和决定性的,是命题结构呢还是物的结构?这个问题直到眼下还没有得到解决。甚至,以此形态出现的问题究竟是否可以解决,也还是令人起疑的。

从根本上说来,既不是命题结构给出了勾画物之结构的标准,物之结构也不可能在命题结构中简单地得到反映。就其本性和其可能的交互关系而言,命题结构和物的结构两者具有一个共同的

^① 在海德格尔看来,罗马—拉丁思想对希腊思想的“翻译”只是字面上对希腊之词语(复数的 Wörter)的接受,而没有真正吸收希腊思想的内涵,即希腊的“话”(单数的 Wort)。——译注

更为原始的根源。总之,对物之物性的第一种解释,即认为物是其特征的载体,不管它多么流行,还是没有像它自己所标榜的那样朴素自然。让我们觉得朴素自然的,兴许仅只是一种长久的习惯所习以为常的东西,而这种习惯却遗忘了它赖以产生的异乎寻常的东西。然而,正是这种异乎寻常的东西一度作为令人诧异的东西震惊了人们,并且使思想惊讶不已。

对这种流行的物之解释的信赖只是表面看来是凿凿有据的。此外,这个物的概念(物是它的特征的载体)不仅适合于纯然的和本真的物,而且适合于任何存在者。因而,这个物的概念也从来不能帮助人们把物性的存在者与非物性的存在者区分开来。但在所有这些思考之前,有物之领域内的清醒逗留已经告诉我们,这个物之概念没有切中物之物因素,没有切中物的根本要素和自足特性。偶尔,我们甚至有这样一种感觉,即,也许长期以来物之物因素已经遭受了强暴,并且思想参与了这种强暴;因为人们坚决拒绝思想而不是努力使思想更具思之品性。但是,在规定物之本质时,如果只有思想才有权言说,那么,一种依然如此肯定的感觉应该是什么呢?不过,也许我们在这里和在类似情形下称之为感觉或情绪的东西,是更为理性的,亦即更具有知觉作用的,因而比所有理性(Vernunft)更向存在敞开;而这所有的理性此间已经成了 ratio [理智],被理智地误解了。^① 在这里,对非一理智的垂涎,作为未经思想的理智的怪胎,帮了古怪的忙。诚然,这个流行的物之概念

^① 德文的 Vernunft(理性)与拉丁文的 ratio(理智)通常是对译的两个词语,海德格尔在这里却对两词作了区分。——译注

在任何时候都适合于任何物，但它把握不了本质地现身的物，而倒是扰乱了它。

这样一种扰乱或能避免吗？如何避免呢？大概只有这样：我们给予物仿佛一个自由的区域，以便它直接地显示出它的物因素。首先我们必须排除所有会在对物的理解和陈述中跻身到物与我们之间的东西，惟有这样，我们才能沉浸于物的无伪装的在场（Anwesen）。但是，这种与物的直接遭遇，既不需要我们去索求，也不需要我们去安排。它早就发生着，在视觉、听觉和触觉当中，在对色彩、声响、粗糙、坚硬的感觉中，物——完全在字面上说——逼迫着我们。物是 αἰσθητόν [感性之物]，即，在感性的感官中通过感觉可以感知的东西。由此，后来那个物的概念就变得流行起来了，按照这个概念，物无非是感官上被给予的多样性之统一体。至于这个统一体是被理解为全体，还是整体或者形式，都丝毫没有改变这个物的概念的决定性特征。

于是，这种关于物之物性的解释，如同前一种解释一样，也是正确的和可证实的。这就足以令人怀疑它的真实性了。如果我们再考虑到我们所寻求的物之物因素，那么，这个物的概念就又使我们无所适从了。我们从未首先并且根本地在物的显现中感觉到一种感觉的涌逼，例如乐音和噪音的涌逼——正如这种物之概念所断言的那样；而不如说，我们听到狂风在烟囱上呼啸，我们听到三马达的飞机，我们听到与鹰牌汽车迥然不同的奔驰汽车。物本身要比所有感觉更切近于我们。我们在屋子里听到敲门，但我们从未听到听觉的感觉，或者哪怕是纯然的嘈杂声。为了听到一种纯然的嘈杂声，我们必须远离物来听，使我们的耳朵离开物，也即抽