

二十世纪西方哲学译丛

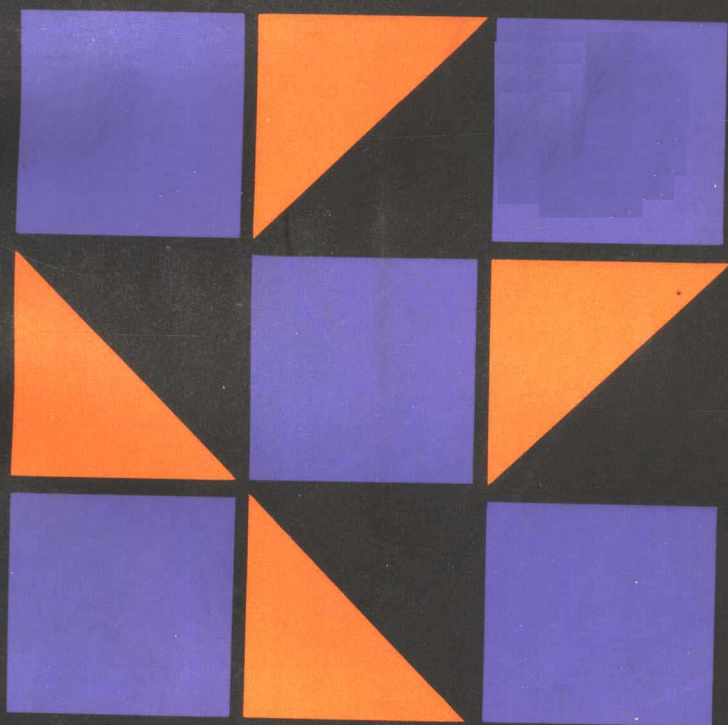
# 林中路

Holzwege

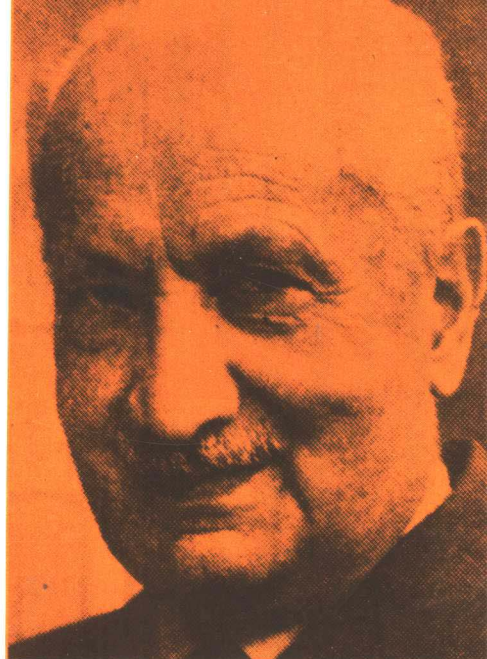
[德] 马丁·海德格尔著

孙周兴 译

上海译文出版社



二十世纪西方哲学译丛



# 林中路

Holzwege

[德] 马丁·海德格尔著

孙周兴译

上海译文出版社

Martin Heidegger

**HOLZWEGE**

Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994

本书根据维多里奥·克劳斯特曼出版社 1994 年第七版译出。

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main, 1950

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Alle Rechte vorbehalten

©中文简体字版属上海译文出版社所有

**林 中 路**

[德] 马丁·海德格尔 著

孙周兴 译

---

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路 955 弄 14 号

全国新华书店经销

上海市印刷三厂印刷

---

开本 850×1168 1/32 印张 12.625 插页 3 字数 289,000

1997 年 12 月第 1 版 1997 年 12 月第 1 次印刷

印数: 00,001—10,000 册

ISBN 7-5327-1995-2 / B·092

定价: 18.60 元

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。

每人各奔前程,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路上。

## 中译本序

《林中路》(Holzwege)是20世纪德国伟大的思想家马丁·海德格尔(1889—1976)的后期代表作品之一。它在当代学术界享誉甚高,业已被视为本世纪西方思想的一部经典著作。如书中的第一篇《艺术作品的本源》,原为海德格尔在1935至1936年间所做的几次演讲,当时即激起了听众的狂热的兴趣——此事后被德国当代解释学哲学大师伽达默尔描写为“轰动一时的哲学事件”。书中其余诸篇也各有特色,均为厚重之作。若要了解后期海德格尔的思想,这本《林中路》是我们不可不读的。

《林中路》,以这样的书名,听来总不像一本哲学书,而倒像一本散文集或诗歌集。的确,它不是一本“严格的”哲学著作。在此所谓“严格的”,确切地讲,应是“通常的”,或“传统的”。人们所熟悉的德国古典哲学的正经面孔,在海德格尔这本《林中路》中是没有的。今天我们似乎已经可以说,这是一本“反哲学的哲学著作”。它在当代西方的(海德格尔之后的)后现代的思想中有其位置。要说严格性,《林中路》具有它自身的严格性,而它的这种严格性断不是传统“哲学”所要求的严格性,毋宁说,是“思”的严格性了。

众所周知,海德格尔早年以半部《存在与时间》(1927)起家,赢得了“存在主义哲学家”的鼎鼎大名。但《存在与时间》仅只代表着海德格尔前期的哲学思路。前期海氏的思路确实在“存在主义”的范畴之内,并且标志着本世纪上半叶西方“存在主义”哲

学思潮的一个顶峰。海德格尔自己明言，乃是要制订一门以“人”这种“此在”(Dasein)为基础的“基础存在论”(Fundamentalontologie)。以这条从“此在”到“存在”的思路，海德格尔是跳不出“时间”“地平线”的限制的，终究也跳不出近代以来西方哲学中的主体形而上学传统的范围。

海德格尔本人对此立即有了自觉和省察。《存在与时间》终成残篇，这决非偶然，实出于思路的困难——此路不通也。故而，行至30年代，海德格尔的思想道路发生了一个著名的“转向”。对于这个“转向”，海内外的学术界颇多意见，可谓众说纷纭。当然，也有人否认有此种“转向”，主张海德格尔一生的思想是始终一贯的，前期和后期并没有什么变化；甚至有学者认为，海德格尔的思想在《存在与时间》中已告完成，之后并无大的进展。此种看法是有违于海氏思想的实情的。

实际上，我们看到，自《存在与时间》之后，海德格尔还有近半个世纪的运思经验，为世人留下了五六十卷著作——这洋洋大观，又岂是半部《存在与时间》可以囊括的？海德格尔自己承认，从30年代以来，他一再地尝试了对《存在与时间》的“问题出发点”作一种“内在的批判”（参看海德格尔：《面向思想的事情》，德文版，第61页）。在眼下这本书中，海德格尔也说，《存在与时间》是他的思想道路上的一个“路标”。其言下之意：往后的思想之路还漫长得很。

在30、40年代的动荡岁月里，海德格尔经历了政治上的磨难，一度沉沦，留下一生难洗的政治污点——纳粹政权时期，海氏担任了不足一年的弗莱堡大学校长职务（1933年）。而这时候，海德格尔的思想也正处于激烈的自我修正中。尽管海氏在整个30年代少有文字问世，但他并没有真正沉默。相反，30年代实是海氏思想的最“高产”时期。大量的演讲稿、授课稿和笔

记等，以其至为多样化的论题，记录了这位思想家当时所经历的多维度的、艰苦的思想“历险”。

《林中路》一书，正是海德格尔在那个人类命运的非常时期的思想结晶。该书收集了作者在30、40年代创作的六篇重要文章。这些文章初看起来是很难以统一的。而这也可是本书的一个特点，正如本书书名所标明的：《林中路》——林中多歧路，而殊途同归。

从内容上看，本书几乎包含了趋于成熟的后期海德格尔思想的所有方面。举其要者，其中最为引人注目的方面，乃是海德格尔围绕“存在之真理”(Wahrheit des Seins)问题对艺术和诗的本质的沉思。这主要见于本书中的《艺术作品的本源》和《诗人何为?》两文。此两文已成为当代西方诗学(美学)领域的名篇而备受关注。而从中传达出来的海德格尔关于艺术(诗)的主张，实际上很难归诸西方传统美学或诗学的范畴了。

在传统学术中，“美”与“真”历来是两个领域的问题，前者属于美学，后者归于知识论，两者泾渭分明。海德格尔要在“真理”之名下讨论“美”，这本身已属怪异。海氏所思的“真理”，明言也不是传统的“物”与“知”的“符合一致”意义上的知识论上的真理，不是知物的科学的真理。“存在之真理”乃是一种至大的明澈境界，此境界决非人力所为；相反地，人唯有首先进入此境界中，而后才能与物相对待，而后才能“格物致知”，才能有知识论上的或科学的真理。此“境界”，此“存在之真理”，海德格尔亦称之为“敞开领域”(das Offene)，或“存在之澄明”(Lichtung des Seins)。海氏并且认为，这也正是希腊思想的基本词语  $\text{Ἀλθθεια}$  的原意，即：作为“无蔽”的“真理”。

“存在之真理”的产生，从人方面讲，亦即人如何“进入”“存在之澄明”境界，便成为后期海德格尔思想的一个核心题目。此

课题之所以落实于“艺术”或“诗”，是因为在海氏看来，“诗”乃是“存在之真理”之产生的原始性的(本源性的)方式之一，而且是一种基本的、突出的方式。海德格尔 30 年代以后对荷尔德林等诗人之诗作的阐释(如本书第 5 篇对诗人里尔克的诠释)和对艺术之本质的沉思(如本书第 1 篇)，实际都是以海氏的“存在”之思为基石的。

我们不难看到，海德格尔的艺术见解明显地构成了对近代以来的以“浪漫美学”为其标识的主观主义(主体主义)美学传统的反动；而这也是海德格尔对其前期哲学的主体形而上学立场的一个自我修正。在海德格尔眼里，正如“真”(真理)不是主体的认知活动，“美”也决非主体的体验，决非“天才”的骄横跋扈的创造。因此，把海德格尔安排在德国“浪漫美学”传统的思想家队伍里，恐怕是一种一厢情愿的做法；那种认为海德格尔以“浪漫美学”反抗现代技术文明的想法，终究也难免轻薄。

顺便指出，海德格尔在本书中已经初步形成了他在更后期的《在通向语言的途中》等书中表达出来的语言思想，即：把“诗”和“思”视为语言(Sage)之发生——亦即“存在”之发生——的两个基本方式，从人方面看，也就是人之道说(人进入“存在之澄明”境界)的两个基本方式。可见，《林中路》之思贯通着海德格尔 50 年代重点实行的语言之思。

海德格尔在本书中表达的另一个重要的观点，是他独特的“存在历史”(Seinsgeschichte)观，也即他对于西方形而上学历史以及西方文明史的总体观点。书中的《阿那克西曼德之箴言》和《黑格尔的经验概念》两篇，呈现着海德格尔这方面的思想。阿那克西曼德处于西方思想史的发端时期，是有文字传世的最早期的希腊思想家(尽管阿氏只传下一句话)；黑格尔则是德国古典哲学的集大成者，标志着西方传统形而上学哲学的一个顶峰。



阿氏和黑氏简直就是历史的两端，足供海氏藉以表达出他对于西方思想和哲学历史的见解了。

海德格尔的“存在历史”观，简言之就是这样一幅历史图景：前苏格拉底的早期希腊是“存在历史”的“第一开端”，产生了最初的存在之“思”与“诗”（在阿那克西曼德、赫拉克利特、巴门尼德等早期希腊“思者”和荷马、品达、索福克勒斯等早期“诗人”那里）；之后，“第一开端”隐失了，进入了形而上学的时代，也即以“存在之被遗忘状态”为特征的哲学和科学时代，此时代自柏拉图和亚里士多德以降，至黑格尔而达于“完成”（海德格尔也说，尼采是“最后一个形而上学家”）；今天，我们现代人置身于又一个转折性的时代，是形而上学哲学趋于终结而非形而上学的“思”和“诗”正在兴起的“转向”（die Kehre）的时代——“存在历史”的“另一开端”正在萌发之中。

在30年代中期的讲座《形而上学导论》（1953年出版）以及此后的其他一些专题论文中，海德格尔对前苏格拉底的早期希腊思想进行了大量的研讨；而本书最后一篇关于“阿那克西曼德之箴言”的长篇大论，可谓最具代表性和总结性。海氏在该文中对早期希腊思想提出了他的总体看法，对“存在历史”之发生和演进也有所提示。此外值得指出，海德格尔在本文中实践的“思—言”（“思想—语言”）一体的思想史考察方法（所谓“词源学探究”），应具有普遍的启示性意义，值得我国的思想文化史研究借鉴。

与其“存在历史”观相联系，海德格尔在本书中对现代人之生存境况作了深入的思索，主要包括他的尼采阐释和对技术之本质的思考。这方面，特别可见于本书的《尼采的话“上帝死了”》和《世界图像的时代》两文。而书中其他各篇，也处处见证着思的“当代性”。当代的思无法回避的课题，归结起来大致有

两项：其一，价值虚无，在西方，即由尼采的话“上帝死了”所判定的“虚无主义”时代的人类精神生活的“无根”状态；其二，技术困境，即由现代技术所造成的人类生存的灾难性现实。海德格尔从对西方形而上学的批判入手，对虚无主义的本质和技术的本质的问题提出了自己的独到见解，以期在这个“危险”的技术时代里寻求人类的得救之法。

海德格尔对西方哲学文化传统的批判和对当代技术世界的分析，充分显示出一位思想家应有的稳重、冷静和深度。他的具体的观点，我们不拟一一细述。这里只还想指出一点：后期海氏把形而上学的基本机制规定为“存在-神-逻辑学”(Onto-Theo-Logik)，实际就是挑明了存在论(希腊哲学精神)、神学(犹太-基督教神学)和近代科学三者相结合的西方传统哲学文化的根本内涵。这应是对西方形而上学哲学的一个全面的把握。海氏启示我们，对于现代西方的诸种现象，无论是价值和信仰的危机，还是日益扩张的技术-工业文明及其不妙后果，我们都必须立足于“形而上学”(“存在-神-逻辑学”)这个“根本”来加以分析和透视。

这个世界是技术的世界。这个时代是技术的时代，是神性隐失的时代。在本书第五篇文章(《诗人何为?》)中，海德格尔把这个普遍技术化的“世界时代”标识为“世界黑夜的贫困时代”。处身于“世界黑夜”中的人类总体正在经受着“世界历史”的前所未有的严峻考验，不论是东方人还是西方人，恐怕谁也逃不过“存在之命运”的法则了。因此，行进在“林中路”上的思想家海德格尔，西方人固然绕不过去，我们东方人也非轻易绕得过去。

与去年出版的拙译《在通向语言的途中》(台湾时报文化出版企业有限公司，1993年)一样，《林中路》的翻译最初也是为准

备我的博士论文而做的。想当年,大约在1991年上半年的几个月间,我一气做完本书的初译,密密麻麻记满了两大本笔记。当时我为之投入的热情真可谓巨大。时隔两年之后,我接着来做本书的译事,依然是困难重重。加上教务和杂事的压迫,我为校译和审订,断断续续地又花了近一年的时间。而今终于得以交付出版,也算完成了我的一桩心愿。

《林中路》初版于1950年,由德国美因河畔法兰克福的维多里奥·克劳斯特曼(Vittorio Klostermann)出版社出版,后多次重版;1977年被编为海德格尔《全集》的第5卷出版。本书自问世以来已被译成多种文字(包括日文等亚洲文字)。中国学者对此书早已有所关注和论述,也做过翻译的尝试。而遗憾的是至今尚未有中译本。

译者在翻译时主要依据1980年第6版(德文版),后又据1994年第7版审订,并参照了英译文。《林中路》各篇之英译文散见于以下各种英译海德格尔文集:《艺术作品的本源》和《诗人何为?》两篇,载于《诗·语言·思想》(Poetry, Language, Thought, New York, 1975);《世界图像的时代》和《尼采的话“上帝死了”》两篇载《技术之追问以及其他论文》(The Question Concerning Technology and Other Essays, New York, 1977);《黑格尔的经验概念》一篇有单独成书的英文本(Hegel's Concept of Experience, New York, 1970);《阿那克西曼德之箴言》一篇,载于《早期希腊思想》(Early Greek Thinking, New York, 1975)。这些英译文对我的中译工作的帮助是很大的。

本书原著没有“注释”,也没有“索引”。中译本在不得已处做了一些注释,并增加了“人名对照表”,凡正文中出现的人名,均已收入此表中。

对海德格尔著作的中文翻译,或许始终只能是一种“试译”。

不可译处多。译者虽然全心全力地做了,但由于学养的浅薄,译文中必定有许多错讹和失当的地方。相信高明的读者一定会不吝赐教的,也希望不久会有更可靠的译本面世。

北京大学的熊伟教授曾选译过本书第五篇(《诗人何为?》)中的几段文字,我在翻译此文时参考了熊伟先生的译文。本书中有大量的希腊文,其中几处颇令我棘手,幸得杭州大学的陈村富教授提供帮助。张志扬教授仔细审校了第一篇《艺术作品的本源》的译文。我妻子方红玫为我打印了全部译稿。在此一并致谢。

孙周兴

1994年3月10日识于西子湖畔

1997年4月10日补记

# 目 录

中译本序 .....	I
1 艺术作品的本源(1935—1936) .....	1
物与作品 .....	4
作品与真理 .....	23
真理与艺术 .....	41
后记 .....	63
附录 .....	66
2 世界图像的时代(1938) .....	72
附录 .....	94
3 黑格尔的经验概念(1942—1943) .....	111
4 尼采的话“上帝死了”(1943) .....	216
5 诗人何为?(1946) .....	273
6 阿那克西曼德之箴言(1946) .....	328
说明 .....	384
人名对照表 .....	387

## 1 艺术作品的本源

本源一词在这里指的是，一件东西从何而来，通过什么它是其所是并且如其所是。使某物是什么以及如何是的那个东西，我们称之为某件东西的本质。某件东西的本源乃是这东西的本质之源。对艺术作品的本源的追问就是追问艺术作品的本质之源。按通常的理解，艺术作品来自艺术家的活动，通过艺术家的活动而产生。但艺术家又是通过什么成其为艺术家的？艺术家从何而来？使艺术家成为艺术家的是作品；因为一部作品给作者带来了声誉，这就是说，唯作品才使作者以一位艺术的主人身份出现。艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。两者相辅相成，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，艺术家和作品都通过一个最初的第三者而存在。这个第三者才使艺术家和艺术作品获得各自的名称。那就是艺术。

正如艺术家以某种方式必然地成为作品的本源而作品成为艺术家的本源，同样地，艺术以另一种方式确凿无疑地成为艺术家和作品的本源。但艺术竟能成为一种本源吗？哪里和如何有艺术呢？艺术，它还不过是一个词，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。即使艺术这个词所标示的意义超过了一个集合观念，艺术这个词的意思恐怕也只能在作品和艺术家的现实性的基础上存在。或者事情

恰恰相反？唯当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？

无论怎样决断，艺术作品的本源问题都势必成为艺术之本质的问题。但由于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，因此，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其本质。但什么和如何是一件艺术作品呢？

什么是艺术？这应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获知。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，因为它与逻辑相抵触。人们认为，艺术是什么，可以从我们对现有的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？但是，与通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有了那样一些规定性，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作出推演，在此同样都是不可能的；在哪里这样做了，也是一种自欺欺人。

因此我们必得安于绕圈子。这并非权宜之计，亦非缺憾。走上这条道路，乃思之力量；保持在这条道路上，乃思之节日——假设思是一种行业的话。不仅从作品到艺术的主要步骤与从艺术到作品的步骤一样，是一种循环，而且我们所尝试的每一个具体的步骤，也都在这种循环之中兜圈子。

为了找到艺术的本质，找到在作品中真正起支配作用的东西，我们还是来探究一下现实的作品，追问一番：作品是什么，它如何成其为作品。

每个人都熟悉艺术作品。人们在公共场所，在教堂和住宅里，可以见到建筑和雕塑作品。不同时代和不同民族的艺术作品被人收集起来展览。如果我们从这些作品的未经触及的现实性角度去观赏它们，同时又不自欺欺人的话，就必将看到，这些作品就是自然现存的东西，与物的自然现存并无二致。一幅画挂在墙上，就像一支猎枪或一顶帽子挂在墙上。一幅油画，比如说凡·高那幅描绘一双农鞋的油画吧，就从一个画展周游到另一个画展。人们寄送作品，就像从鲁尔区运出煤炭，从黑森林运出木材一样。战役中的士兵把荷尔德林的赞美诗与清洁用具一起放在背包里，贝多芬的四重奏被存放在出版社的仓库里，就像地窖里的马铃薯一样。

所有艺术作品都具有这种物因素。要是它们没有这种物因素会成为什么呢？但是，我们或许不满于这种颇为粗俗和肤浅的艺术见解。虽然发货人或博物馆里的清洁女工可能按这种艺术作品的观念行事，我们却必须把艺术作品看作人们体验和欣赏的东西。不过，即使享誉甚高的审美体验也摆脱不了艺术作品的物因素。在建筑物中有石质的东西，在木刻中有木质的东西，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，以至我们毋宁反过来说：建筑物存在于石头里，木刻存在于木头里，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。这是当然的罗——人们会这样附和。肯定会。然而，在艺术作品中这种不言自明的物因素究竟是什么呢？

对这种物因素的追问很可能是多余的，也许还会造成混乱，因为艺术作品远不只是物因素。它还是某种别的什么。这种别的什么就是使艺术家成其为艺术家的东西。当然，艺术作品是一种制作的物，但是它所道出的远非仅限于纯然的物本身



(ἄλλο ἀγορεύει)。作品还把别的东西公诸于世，它把这个别的东西敞开出来。所以作品乃是比喻。在艺术作品中，制作物与这别的东西结合在一起。“结合”一词在希腊文中叫 *συνβάλλειν*。作品乃是符号。<sup>①</sup>

比喻和符号给出一个概念框架，长期以来人们都是在这一视角中去描绘艺术作品的。但在作品中唯一的使这别的东西敞开出来，并把这别的东西结合起来的東西，仍然是艺术作品的物因素。看起来，艺术作品中的这种物因素仿佛是一个屋基，那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艺术作品中的这种物因素吗？

我们的意图是找到艺术作品的直接的和全部的现实性；因为只有这样，我们才能在其中找到真实的艺术。所以我们首先必须弄清作品的物因素。为此，我们必须相当清晰地认识物究竟是什么。只有这样，我们才能说，艺术作品是否是一件物，别的东西正是附着于这物之上的；也只有这样，我们才能决断，这作品是否根本上就不是物，而是那别的什么。

## 物 与 作 品

物之为物，究竟是什么东西呢？当我们这样发问时，我们要弄清楚物之存在，亦即物之物性(die Dingheit)。这就是说，要了解物之物因素。为此，我们必须来看看那一切存在者所属的领域，长期以来，我们把它称为物的领域。

路边的石头是一件物，田野上的泥块是一件物。瓦罐是一件物，路旁的水井是一件物。但罐中的牛奶和井中的水又是什

---

<sup>①</sup> “符号”(Symbol)亦可译作“象征”。——译者