

《海德堡艺术哲学手稿》：在主客互动中把握艺术与社会—历史存在

□ 秦佳阳

【导读】在他有生之年“不为人知”的《海德堡艺术哲学手稿》中，卢卡奇论述了一种主客体互动架构，以此揭示对艺术的把握何以可能。他提出主体的意识是一切认识活动的前提。艺术作品不是外在于认知的客观存在，而是主体意识意向性的指向存在。意向性活动中，主体对经验现实的扬弃是“后建构”的前提，同质媒介则是令审美认知得以贯彻、塑形得以完成的关键范畴。这意味着认知媒介的先天性才是存在的可能性。更进一步，卢卡奇将上述主客互动架构应用于社会—历史领域，为其阶级意识理论提供了灵感。

【关键词】《海德堡艺术哲学手稿》 同质媒介 主客体互动 意识 意向性

40

引言

卢卡奇于1914—1916年写作的《海德堡艺术哲学手稿》素称难解。手稿秉持其早年风格：曲折而碎片化的行文、晦涩而繁杂的术语，以及复杂多元的思想背景，交织成了一座思想迷宫。面对这座迷宫，即便如马克斯·韦伯、朱迪斯·巴特勒这样的思想名家也觉得不易理解。但他们同时肯定，手稿的内容确有洞见。值此手稿中文版问世之际，本文意在论述其核心洞见与思想效应，以飨读者。

在理解手稿时，读者或可秉持

如下问题——该问题也是手稿的核心关切：对艺术的欣赏和把握如何可能。乍看起来，人们能自然而然地欣赏艺术，但这种“不成问题”恰是最有趣的问题。欣赏者和艺术作品之间横亘着辽远的时空距离、文化差异，但前者仍能被后者触动。这其中究竟有何依据？

为回答这一问题，卢卡奇论述了一整套主体与客体互动的架构。对艺术作品的把握正是在这种互动中实现。这一架构具有三个关键环节，本文的前三部分将分别详述。首先，卢卡奇指出“心灵与形式的同一”是确保主客体互动，进而让

主体对艺术作品的欣赏得以成为可能的前提。“心灵”即主体的内在本质，如其创造力与个性。外部世界中的种种“形式”（如艺术作品的种种“形式”）则是心灵的表达。这意味着有待认识的客体对象并非全然独立于主体及其意识，而是源于其他主体的心灵。既然不同主体间可能实现相互理解与感受共通，那么只要回溯到产生形式的心灵，形式的内在本质便不难得到理解。由此，心灵与形式的本然联系为把握艺术奠定了基础。

在澄清了基本前提后，卢卡奇进一步表示，在欣赏艺术作品时，主体需跨越“误解”（主客间隔）实现认知。毕竟，对艺术作品的理解并非毫无障碍。艺术作品一经创造，便拥有了“给定性”和“独立性”，即它们在表达流动而充满创造性的心灵的同时，也被限定在了特定的时空语境之中。这种给定性使之与其他语境中的主体拉开了距离，二者间存在“永恒误解”的可能。面对这种距离，主体对艺术的欣赏有赖于前者积极主动且源于自身（而非被动接受）的“自发”活动。这种意向性活动^[1]既是后建构性的——主体需通过对艺术作品的直观、回溯去把握创造了它的心灵^[2]；同时也是否定性的——阻碍这种自发活动，与内在本质无关的种种因素需要被剥离和扬弃。

最后，卢卡奇指出，在实现自发认知时，“同质媒介”至关重要。卢卡奇颇为理论化地将同质媒介定义为一种使主体能在审美中触及本质的“沟通范畴”。具体言之，并非所有形式都同等地适合于彰显作为内在本质的的心灵。一些创造者善于寻觅合适的形式，使之对心灵的表达格外强烈且富于感染力。这种艺术家的“天才”即在于创造作为沟通范畴的“同质媒介”。^[3]“文章本天成，妙手偶得之”，同质媒介正表现为得自天赐妙手的绝妙的表达方式。而接受者的美德也在于对“同质媒介”的把握。当其在审美中把握、欣赏这一妙手时，便实现了与创造者心灵的“沟通”，亦即对艺术的理解。

在完成上述三重论述后，本文还将就《海德堡艺术哲学手稿》的思想效应略作延伸。事实上，这套主客互动的架构为卢卡奇后续在《历史与阶级意识》《尾巴主义与辩证法》中对阶级意识的阐明奠定了基础。在论述阶级意识时，卢卡奇面临的问题是，要采用何种方法准确把握复杂且变动不居的社会—历史语境。正是在这里，他从《海德堡艺术哲学手稿》旨在理解艺术作品的认知架构中获得了启发。

简言之，贯穿本文的主线，也是卢卡奇在手稿中探讨的关键问题，即对艺术的把握如何成为可能。为

回答这一问题，卢卡奇提出了一整套主客互动的架构，涉及把握艺术的前提、活动和关键范畴。同时，这套架构被卢卡奇迁移到社会—历史领域，为他把握社会存在、认知社会情境提供启发。厘清这套架构的展开与卢卡奇对它的迁移，我们便把握了手稿的核心内容及其思想史效应。

一、把握艺术的前提： 心灵与形式的同一

在布达佩斯学派整理出版、现收录于《卢卡奇全集》的德文版《海德堡艺术哲学手稿》中，第一条附录收录了卢卡奇最初写就但最终未被采用的开头部分，其标题是“作品的定在”（Das Dasein des Werks），核心观点则是“思想是对象（Gegenstand）的张扬”^[4]。“张扬”一词意指思想基于对象而出现。然而，这并不意味着对象全然独立于主体，进而主体通过对这种独立对象的体验、反思产生思想。在这种情况下，没有任何依据能确保主体与对象产生关联，更遑论基于对象而产生思想。相反，卢卡奇认为，对象本就是主体心灵的形式。他抱有对心灵与形式之本然同一的信仰，认为正是这种同一性担保了主体对对象的理解，因而构成这种理解活动的前提。

“同一”并不意味着“等同”，而

是实现等同的可能性。它既表达双方对实现等同的渴望，也包含双方的内在有机关联。由《眷恋与形式》到《瞬间与形式》，再到《生活的富矿、混沌和形式》，卢卡奇意识到，一切属于心灵的内在本质最终都要以一种“形式”显现。这种形式不是客观形式，而是心灵现实，是主体体验的经验现实。这种形式在作为“形式”显现之时，便意味着它已经成为本质既存，成为需要被否定、扬弃的给定性。经验与现实的永恒错位促使卢卡奇反思渴望与满足的永恒悖论，他由此开始幻想以“主体即实体”般的逻辑建构一个包罗万象的认知世界。这一世界虽是后建构的，但它是具有总体性的，是整全的。在论证这一世界存在的合法性与合理性时，卢卡奇选择从艺术领域开始，开启了他的艺术哲学研究。

卢卡奇将康拉德·费德勒所提出的关于“直觉”的表述，视为唯一关于艺术创作的现象学思想。因为人们永远无法要求呈现于其面前的艺术的虚构的世界具有终极的完善性，而使作品最终得以完成所实际发挥作用的，正是主体自身理解艺术作品的活动。唯有主体的直觉，才是统筹一切可见信息并使之形成完整艺术作品的必要条件。换言之，不是我们进入一幅已完成的、既定的作品，而是作品面向我们敞开有

待解读的意义空间。“现象学的尝试和由此产生的艺术作品，既非无前提的直觉，也不是一个已完成的明确状态。更确切地说，它只能从相互间毫无关联的碎片中重构性地完善和建构起来。”^{[5]46}是主体的主观建构形成艺术作品，是创作与接受行为完成一切审美并使主体形成认知。

这一思路形成的基础正是心灵与形式的同一性，即形式是心灵意义的显现，心灵是形式特征的运转。由此，当主体面对客观现实，或当他面对艺术作品时，对象的给定性应首先受到否定。因为真正作为认识对象的唯有心灵的内在本质，这是一种心灵现实，是意识的意向性产物，是主体在主观体验中获得的前序认知。对作品的定在进行否定描写的过程，就是主体进行直观并回溯内在本质的过程。此时，基于内在本质进行后建构的产物才是主体的真正认知，才是胡塞尔所言之能够作用于主体的“科学”。卢卡奇基于对心灵现实之内在确定性的确信，意图建构一个整体的世界。这样一来，即使主体与外在因素的关系是脆弱且不确定的，这一世界作为一个认知总体，仍能保证主体感知世界的直接性、交流的可能性，以及认知结果发展的延续性。

在完整表述审美现象学思想之前，心灵现实的本质意义需要首先得到论证。换言之，卢卡奇需要说

明，在艺术中真正重要且永恒的，是创作者试图以形式来承载的其内在的本质。早在《心灵与形式》中，卢卡奇就借助“悲剧的形而上学”论证过这一问题。正是在悲剧这一体裁中，心灵与形式的同一性走向形而上学的顶点。悲剧所带来的震撼与死亡所带来的毁灭，是否定一切现实、通向固有本质的途径，它指向没有任何虚构和矫饰的纯粹本质。卢卡奇认为，人们对戏剧的喜爱源自本性，那是对了无生趣又毫不真实的生活的否定，是对飘摇不止的生命之不确定性的追求。“人们钟爱生活里的大气性质的东西（Atmosphärisches）、不确定的东西，这种不确定的东西总是由此及彼地摇荡，永无止歇，永不能达到它的极点。”^{[6]234}这种追求被卢卡奇称作“渴望”。心灵在定在不断被扬弃的过程中对永恒内涵的追求，使瞬间获得超越时间的意义。“我们的日常生活在此处并不具有真实的必然性，只有经验的在场（Vorhandensein）的必然性，只有千万条线索被吞没（Verschlungen-sein）于千万个偶然的联系和关系中的必然性。”^{[6]239-240}为了能使赤裸裸的灵魂与命运展开孤独的对话，生活中的一切关联必须被消除，为人所熟知的日常经验必须被否定。由此，形式才能彰显心灵，心灵才能在形式中得到表达。也正是因为心灵现实之内在本质具

备固有的确定性，对日常生活的扬弃才具备实现的可能性与合法性。

概言之，心灵与形式的同一性是卢卡奇的基本预设，对一种通向自我建构与自我救赎的心灵哲学至关重要。而在他开始思考一种体系性的艺术哲学方法论时，这组同一性也构成了他的关键前提。

二、把握艺术的活动： 跨越永恒误解的自发活动

即便艺术作品和欣赏作品的主体的根本同一得以确立，把握艺术作品，理解其本质，也需要进一步的行动和方法。毕竟，作品与创造它的心灵之间的联系可能被模糊和遮蔽。因此，需要一项重新发掘、揭示这种联系的活动。由此，卢卡奇在现象学方法的启发下，论述了一项把握艺术的“自发活动”。

海德堡时期，现象学成为卢卡奇的研究方法，艺术是他借以阐明其认识论方法的范畴，艺术哲学则是他用于表达其理论体系的推理法。明确这一点之后，《海德堡艺术哲学手稿》便不只是一部未完成的手稿。它实际是一种方法论的实践，也引出了认识论层面的一套推理法则。主观世界与客观世界之间的间隔决定了“误解”的永恒性，而自发的主体却能以审美的态度和行为，在这一间隔上建构起具有主体总体性

的形式世界。

在《海德堡艺术哲学手稿》中，卢卡奇纯然以艺术哲学的推理法诠释了定在与本质、形式与心灵之间的最深刻的关联。艺术在永恒对立的形而上学世界中，成为主体得以将自身精神寄托其中的先定和谐。作品刺激之下的情绪如同悲剧震撼中的心灵，直通主体的内在本质。卢卡奇认为，这种情绪是普遍的，因而是确定的。这种确定性是先天的、形而上学的共通感。卢卡奇的创见便在于，他不仅注意到了由主体—对象二元对立所带来的“永恒误解”，更注意到了对立背后思想与对象的深层“关联”与“先定和谐”，并由此展开其艺术哲学的体系建构。

在提出“思想是对象的张扬”后，卢卡奇简要解释了“对象”的含义：“这些对象可以是异质之物的盲目交错与混合，是不恰当形式的任意组合，是无计划的半成品，或是令人错乱的内容。”^[5]对象同时具有非本质性的“给定性”，这也正是在《心灵与形式》中被他称为“生活（Leben）”的那些东西，而“生命”则被他表述为，在哲学实现体系完善的发展过程中所找到的“自身家园”。“生活”与“生命”以主体为纽带，在实践维度形成了密切关联。这一关联既是心灵与形式之同一性的表现，也使心灵与形式之间的转化成为可能。也唯有在转化

发生的时候，二者自身的意义才能得到彰显。“生命”和“生活”在此分别代表了“意义”和“追寻意义之路”，或者说是“对象”和“面向对象的意向”。《海德堡艺术哲学手稿》正是在解决如何才能使哲学实现体系完善并找到“自身家园”，如何才能让这一回溯的过程在艺术领域得到本质性的说明等问题。

回溯的过程就是自发活动展开的过程。这一过程是“否定性”的，旨在剥离遮蔽了艺术作品与心灵之本质联系的因素；也是后建构性的，需要在主客体不断地互动和相互格义中重新揭示上述本质联系。

“物”是既存的，思想从物中呈现。便如卢卡奇在《心灵与形式》中所言“生活就是一切想象得出的存在中最不真实、最没有生命力的东西；人们只能用否定的方式描写它；只能是这样：它是某种在生命流动过程中起干扰作用的东西……”^{[6]233-234}这种既存的、明确的生活是缺乏流动性和持续性的定在，这种定在使生活稳定运作，其作用不在于锚定思想的位置及其内涵，而是作为触发心灵的按键，承担着被否定的义务。要否定既存，否定艺术作品的定在，主体首先需要获得否定的意识，他需要意识到既存的给定性实际产生了一种脱离本质的混乱，死亡便是形成这一意识的最强大的动因。“对生死界限的

经历唤醒了灵魂的意识或自我意识，灵魂获得了自我意识是因为它是有限度的，而且仅仅是因为它有限度的这个原因。”^{[6]246}被唤醒的意识在对既存之混乱的否定和扬弃中，开始了向家园的回溯。

就思想与物的关系而言，卢卡奇反复指出，思想本身缺乏纯粹的力量，所以它不能赋予物任何内容，但能使物回到自身先天的纯粹性。一切关于物的思想都源于一种属于心灵的内在本质，主体面向物的体验及其由此获得的经验现实，基于这一内在本质实现了主观世界与客观对象的联系，从而获得了合法性。卢卡奇的这一思想与康德在论及审美鉴赏时，从无兴趣性到主观普遍性，再到主观合目的性，最终走向客观合目的性的逻辑类似。他们都从某种先天的、不可说明却必定存在的特质出发，最终以具有客观普遍性的、建构的、合法体系为终点。但康德要求先形成自律的判断体系，卢卡奇则要求在实践中逐步建构起哲学体系。因此，在卢卡奇的艺术哲学思想中，主体行为的依据是重要的，但主体自发、主动的态度与行为^[7]本身是首要的。

由此，卢卡奇对主体自发的意向活动与审美实践（审美体验）加以格外强调。这是他基于艺术哲学所发展的现象学认识论具备合法性的前提。对于哲学体系的形成而言，

主体的意志发挥着至关重要的作用。如果没有以物为对象、以意义为内容的意向性活动，哲学便缺乏前提，更不用说形成体系。自成一体之物以“自行昭示”为方式的“表达”，面向主体生成意义，主体则需要以追寻本质为方式瞥见意义。可见，与其说意义是物的意义，不如说是主体的意义更为准确。它对主体的有效性在于，它能使主体基于经验现实展开后建构活动，由此使对象得到充实，进而使其意义得到彰显。“意义是以某种方式向某物内在同质性的回归，在这一过程中，与意义一致的同质范畴被表达和提升为可领会的对象，概念由此产生。”^{[5]2} 认知过程由此完成，艺术作品也由此获得了其完整而纯粹的形态。

要言之，不是主体从完善的作品中获得了审美价值和作品本身的意义，而是主体在其与经验现实的交流过程中，使作品在主体内在固有本质中实现充盈，由此实现作品的完成，并在认知领域实现这一对象的概念化。

三、把握艺术的关键范畴：

“同质媒介”的登场

审美活动不是主体对外部客体的认识活动，而是同主体相关的、精神性的心灵之间的交往活动。胡塞尔二十年后在《欧洲科学的危机

与超越论的现象学》中的主张与此相似，他将科学视为主观精神的产物，能否作用于主体是一切知识是否有价值的判断准则，无法为主体所用的对象不需要进入认识论体系建构。这便使与主体的关联程度成为对客体存在及其意义的终极表述。在艺术哲学领域，卢卡奇已经论证了艺术作品是由主体最终完成的主体性存在，主体体验的时间性与偶然性会改变既存的意义。“只有我们瞬间的、偶然的知识能从过去提炼出某种闭合的、不可更改的必然的东西”^{[6]240}。

在主体的意向性活动中，同质媒介发挥着不可或缺的作用。甚至可以说，同质媒介正是前述自发活动在“否定性”“后建构性”活动中所要把握的关键范畴。正是在同质媒介中，作品与创造作品的心灵之间的联系凸显出来。自发活动具有“超越性”，即其超越了既定的时空，触及心灵的内在本质，同质媒介由于具有先天属性，并且在追寻意义的意志中发挥着对既存的否定作用，它正表达着这种超越性。作为天才进行表达的方式，同质媒介虽然是先验的，但也是被选择的，这种选择源于主体情绪的倾向性，而它得以被选择则是天才的恩赐，这是有天赋的主体在天赋作用下的倾向使然。艺术的意义正在于使主体向内在本质回归，作为方法的艺术哲学，

则正是通过这一回溯形成了由上而下的、天赋性的认识论逻辑。这一由上而下是在人的固有本质的引导下，在实际的主体行为中完成对对象之塑造的发展进程，是内在本质自身的自我扬弃与自我复归之路。简言之，永恒误解中基于同质媒介的相互理解是一种恩赐。艺术是天才型的表达，接受是天赋型的理解。卢卡奇要求主体产生对这一机制的意识以发挥主观意向性，开启并完成这一认知过程。

值得一提的是，卢卡奇十分反对以逻辑的方式对美学或思维过程进行合理化，因为作品的范畴不应成为艺术家的行为准则，创作与接受过程也并非屈居作品之下的毫无差异的活动。逻辑的态度已经预设了分离的必然危害，因为逻辑的结构切断了与生命的关联，由此所追求的深刻结构沦为最肤浅的形式构造。经验世界与美学之间的界限是流动的，这一界限形成于美学中断裂且模糊的信息传达与交流方式，决定于内在固有的同质性，最终形成于主体向内在本质的回溯。在他看来，创作与接受行为正是在现象学的意义上成为决定作品范畴的主观态度与行为，这是真正使美学享有独立自主地位的保障。逻辑会在对“真相”的追求中致力于消除误解，美学则将误解纳入己身。美学不追求“真相”，它要求误解永恒存在，以

此为效应和阐释提供足够的空间，为意义提供超越时间之永恒性的可能。艺术作品则正是在这种分离中形成的实体，成为永恒误解的象征。

“艺术作品，也就是永恒误解这种矛盾而独特的地位，首先使美学的独立性和内在性成为可能。”^{[5]38}这一观点反映出卢卡奇由艺术哲学方法论实现审美现象学体系建构的内在逻辑。正是由于艺术在分裂中形成的实体，主体必须以回溯的方式对其本质进行认识。回溯在现象学中以直观为前提，在卢卡奇的艺术哲学中由同质媒介提供条件。由于回溯以主体内在的固有本质为方向，同质媒介势必具备先天性与内在性，它必须成为不受客观现实控制而具有主观普遍性的内在属性。由此，作品作为一种模式，它既需要充满内容，又要能唤醒内容。创作者与接受者作为信息传递的两端，作为现象学中认知的两个阶段，在审美活动中既受惠于同质媒介，又确保了同质媒介的存在。

四、从把握艺术到把握社会—历史： 主客体互动架构的扩展

需要注意到，卢卡奇所关切的不仅是艺术哲学领域的问题。在完成《海德堡艺术哲学手稿》的几年后，卢卡奇就投身于共产主义事业。此时，卢卡奇需要把握的不再是艺

术作品，而是纷繁复杂的社会—历史形势。在这一任务面前，《海德堡艺术哲学手稿》中的艺术哲学思想启发了卢卡奇的阶级意识理论。

所谓“阶级意识”，指的是无产阶级在社会变革中需要对“社会—历史”的演进形成准确且尽可能完整的把握。由此，他们才能回答“当前的形势如何”“无产阶级应如何行动”等问题。简言之，无产阶级对历史情势与自身任务的正确认知便构成了阶级意识。然而，形成这样一种认知并不容易。卢卡奇指出，革命者面对的是空前复杂的社会—历史语境。他说“生成就不是—种纯粹普遍变化的抽象的飞掠而过，不是内容空洞的实际度过的时间，而是那种关系的不停的产生和再产生。”^{[8]268}“辩证发展倾向的作用决不是一种在逐步的量增中接近其目标的无限进展。社会的发展倾向主要表现在社会结构（阶级的成分，力量的对比等）的不停的质的变革中。”^{[8]271}概言之，革命者面对着多种多样的主观、客观因素，且这些因素还处于变动不居之中。

在《历史与阶级意识》与《尾巴主义与辩证法》等文本中，卢卡奇直面上述挑战，论述了阶级意识的形成过程。在这些文本中，阶级意识所赖以形成的方法论竟与前文所梳理的、理解艺术作品的过程不无相似。换言之，卢卡奇在某种程

度上将他的艺术哲学推理法“嫁接”到了社会认识论领域。

首先，和面对艺术作品时类似，卢卡奇指出，社会中的种种现象和趋势也不是全然独立于主体而运转的。相反，借助历史唯物主义的方法，他表明种种社会存在源于人类实践。这在根本上确保了人们可以理解它们的由来，并基于这种理解对其加以改变。对于旨在认知并改变社会的“阶级意识”而言，正是上述前提担保了它的合法性。

其次，阶级意识的形成同样是“后建构性”的。人们不是一开始就能获得某种已完成的、对社会—历史的既定认识。相反，要把握社会—历史的发展和运动，人们必须从种种具体情境中的具体社会关系入手，才能逐步“回溯”“建构”出对社会—历史总体趋向的精准洞察。卢卡奇说“阶级意识以及对阶级历史地位的感觉都不是永远不变的概念，而是对具体历史情境中具体关系的表达。”^{[9]48}例如，何种策略“进步”而何种策略“有害”，从来不是一个一望即知的问题，而是需被置于具体的社会关系中加以甄别。因此，就像在把握艺术作品的过程中，人们通过兼具“后建构性”和“否定性”的自发活动回溯艺术作品的本质，以实现对他们的理解；试图把握社会—历史之实质的阶级意识，也需要从具体的社会关系着手，由

此溯及社会发展中的主要矛盾。在《尾巴主义与辩证法》中，卢卡奇反复援引列宁的名言“起义是一门艺术。”^[9]¹⁶这表明，他十分认同列宁的观点，即优秀的革命者和革命组织必定具有某种类似艺术家的才能和天赋，也善于像艺术家选取合适的形式一样，选取适合于把握社会一历史之本质的概念与范畴（在某种意义上，这构成了认识社会时的“同质媒介”）。而他本人对这种才能和天赋的理解，则恰恰出现在《海德堡艺术哲学手稿》当中。

加拿大学者理查德·韦斯特曼进一步明确了这种革命理论和艺术哲学理论之间的关联。他表示，当卢卡奇试图发展一种窥见社会一历史演进之真正趋势与真实动力的社会认识论时，他的灵感确然在一定程度上源于《海德堡艺术哲学手稿》。^[10]因此，《手稿》中的艺术哲学体系，实则是卢卡奇的推理法和认识论在艺术领域的一次应用。在未来，这种认识论被施加于更广泛的论域，塑造了使卢卡奇声名大噪的物化批判与阶级意识理论。在晚年作品中，卢卡奇也明确指出，在社会科学的领域，人们需要的也是一种凸显种种社会关系之本质特征与实质性关联的“同质媒介”。他写道“所有科学也包括社会科学，始终在创造一种同质媒介，以便更好地把握和阐明自在存在按一定认识目标所考

察的那部分的特性、关系和合规律性。”^[11]同质媒介仍被视作进行推理，在排除误解的基础上获得本质理解的形式。

简言之，《海德堡艺术哲学手稿》不仅试图解决如何理解、把握艺术作品的问题，更涉及主体如何把握社会一历史语境的问题。在后续作品中，正是借助于手稿所提供的灵感，卢卡奇得以勾勒出一种穿透物化表象，洞悉社会关系与社会一历史之演进的认识论。在这一意义上，《海德堡艺术哲学手稿》中有关主客体互动的哲学架构，为《历史与阶级意识》《尾巴主义与辩证法》等作品中的阶级意识理论铺就了道路。^[12]

结语

本文聚焦卢卡奇早年的《海德堡艺术哲学手稿》，卢卡奇在文中论述了一种主客体互动的哲学架构，用以回答主体如何对艺术作品进行把握。卢卡奇提出，艺术作品的可理解性根本上源于心灵与形式的同一性；“同质媒介”作为天才创作与接受者理解的桥梁，通过否定既定现实、回溯内在本质，弥合主体与对象间的永恒误解。这一思想不仅作用于美学层面，也为卢卡奇后期物化批判与阶级意识理论奠定了基础，彰显其以主体性为核心、追求精神总体性的哲学关怀。纵然主体面对着支离

破碎、看似与己无关的外部世界，卢卡奇仍旧相信，主体与对象可以在互动中重获共通的语言。在这一意义上，这部手稿不仅是审美现象学的初试啼声，更为卢卡奇追寻“阶级意识”的漫漫苦旅奠定了基调。

[本文为国家社科基金青年项目“卢卡奇海德堡手稿现象学美学研究”(23ZXC01053)的阶段性成果。]

注释

[1]本文在较宽泛的意义上使用“意向性活动”这一概念，指源自意识和心灵，呈现外部事物、属性或状态的活动。意向性活动的特点是，意识在这种活动中指向特定对象，而不是一种单纯的情绪波动（如单纯的烦闷）。

[2]主体对艺术作品的这种把握就像是重新拼接起一幅打乱的拼图。不是在拼图之前就对图案有整体把握，而是通过对每一碎片的仔细观察、溯源，一点点搭建起整体的框架。这是一个“建构”的过程。

[3]例如，人们欣赏一阕词时，需要主动、自发地从字里行间去“回溯”“把握”，甚至“建构”作者的心灵。在这一过程中，一些体现艺术作品之给定性的因素（非本质的、体现其受限于特定时空的因素，如僻典、生词等）则被“扬弃”。同时，不同作者遣词造句、表情达意的能力也有不同。“同质媒介”（也就是精妙的、可堪作为“沟通范畴”的表达方式）是否存在，是决定其

表情达意是否成功，接受者对其作品的理解能否实现的关键。一些作品“不知所云”，其所缺少的便是作为沟通范畴的“同质媒介”。

[4] Lukacs, Georg. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1974: 235.

[5] [匈]卢卡奇.海德堡艺术哲学手稿[M].秦佳阳译.南京:江苏人民出版社,2024.

[6] [匈]卢卡奇.心灵与形式[M].吴勇立,张亮译.南京:江苏人民出版社,2024.

[7]卢卡奇在德文手稿中使用的是Verhalten这一词汇,意为“采取(或表示)(某种)态度、表现、对待”,作者在此将其阐释为一种具有意向性的行为。

[8] [匈]卢卡奇.历史与阶级意识[M].杜章智等译.北京:商务印书馆,1996.

[9] [匈]卢卡奇.尾巴主义与辩证法[M].谢廷玉译,刘健校.南京:江苏人民出版社,2024.

[10] Westerman, Richard. *Lukacs' s Phenomenology of Capitalism: Reification Revalued*. London: Palgrave Macmillan, 2018: 102.

[11] [匈]卢卡奇.审美特性[M].徐恒醇译.北京:社会科学文献出版社,2015: 103.

[12]秦佳阳,乔泓凯.艺术—历史哲学的形而上学——论卢卡奇的《海德堡艺术哲学》手稿[J].马克思主义美学研究,2023(2): 100.

作者单位：四川大学外国语学院
(责任编辑 陈琰娇)