

盧曼社會系統論觀照下的藝術問題 及其後人類指向*

李 震

[提 要] 尼克拉斯·盧曼對藝術的考察,從對系統、觀察、符碼和綱要等關鍵概念的闡釋和對藝術系統與社會系統的關係的解讀出發,構建起了一種不同於藝術批判理論的藝術—社會系統理論。盧曼的社會系統論不是關注人的因素,而是從超越人的因素的系統出發,抽象化了系統與環境的聯繫,創造性地設立了非人類、動態化、時間化的系統作為藝術觀察的主體,並將其與傳統的人類主體相融合,將人、藝術、世界三者的關係轉換為系統、環境、行動這一新的關係格局,讓我們得以重新理解藝術的非人類存在和系統化存在,從而使盧曼的藝術系統論顯現出較為明顯的後人類指向。

[關鍵詞] 系統 觀察 藝術 尼古拉斯·盧曼

[中圖分類號] J90 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2019)01-0070-08

作為 20 世紀重要的德國社會思想家,尼克拉斯·盧曼(Niklas Luhmann)的“社會系統理論”不僅在社會學,而且在其他人文社會科學領域中都產生了較為熱烈的反響,引發了社會學和哲學界的思考乃至爭論。盧曼的思想在形態上涉及面頗為廣博,他以《社會系統》和《社會的社會》兩部著作中所討論的社會系統論為核心理念和基礎,通過《社會的科學》、《社會的法律》、《社會的經濟》、《社會的藝術》、《社會的宗教》、《社會的政治》等一系列著作,運用系統論的思路分別研究相應領域中的社會性事物。其中,他對於“作為社會系統的藝術”的研討,在藝術與社會的關係、藝術與非藝術的區分等方面為當下的藝術問題提供了不同於法蘭克福學派社會批判理論的看法,而這些內容似並未受到國內學界充分關注,所以,本文從盧曼社會系統論中的幾個關鍵概念出發,對其所思考的藝術問題作一解讀。

* 本文係國家社會科學基金一般項目“作為中國民間美學關鍵詞的‘熱鬧’研究”(項目號:17BZW065);教育部人文社會科學研究青年基金項目“江浙民間社會的審美意識及其現代嬗變”(項目號:15YJJCZH089);浙江省哲學社會科學研究基地江南文化研究中心規劃項目“江浙民間社會的審美意識及其現代嬗變”(項目號:15JDJN05YB)的階段性成果。

一、系統：作為社會分化的藝術

盧曼的社會理論的特色首先體現在“系統”這個概念的運用及其意義上。“系統”是自然科學與社會科學中的常見術語，原本是指將零散的東西或者運動著的若干部分，進行有序的整理、編排，使之在相互聯繫、相互作用中形成具有某種確定功能的整體。可以看出，這個概念始終與單元性、整體性有關，由此易於將其理解為一群相互聯繫的元素。生物學將其引入對生命體的描述當中，把構成生命的獨立元素之間的關係，也即生命體這一整體，作為系統。進而，現代生物學通過細胞和神經系統研究，認為生物在結構上形成封閉的自我再生系統，又在能量上吸收環境中那些有助於自我再生的成分，因而一般意義上的系統在有限開放的同時，也是封閉的和自我指涉的。這就意味著，系統的結構或形態不受所處環境影響，而是由系統自身和當時的狀態所決定。盧曼接受了現代生物學的這一結論，並且將其運用到了社會理論當中。另一方面，現代社會理論中的結構—功能論一般以“系統/環境”這一二元區分來確認對象，一切事物不是系統，就是環境，而世界則高於任何系統和環境，是系統與環境的統一。盧曼雖然在理論觀點上批評了結構—功能論，卻在自身的思考中延續了這一理念原則。

理解盧曼的系統論需要注意的是，社會系統並非是靜態元素——例如人——的單純集合，而是將全社會各部分共同的行動性組織起來，社會系統也就是行動系統。盧曼認為，現代社會是通過各個社會功能系統分立、分化與自治之後形成的，其中可以區分出三種系統類型特徵：互動系統、組織系統和全社會系統。^①當在場者行動並能感知對方時，互動系統就產生了，而藝術作為現代社會分化出來的系統，仰賴的是藝術在場者的行動，或創作或評論，所以藝術系統具備互動的特徵。同時，當成員資格和某些條件相結合，就形成了組織系統特徵，而藝術也包含有條件的准入機制和相應的組織慣例，如藝術家身份的養成和確認、藝術評價標準的建立、藝術觀眾的學習等，帶有藝術性的行動過程也在一定程度上可以被估計測算，因而藝術系統的組織特徵也是明顯的。全社會系統的意思是將整個社會視為一個廣闊的、融匯了互動與組織的、更高等級的系統，在邏輯上與前兩者並列，而藝術作為現代社會功能分化出來的次系統，既可以被視為是全社會系統之下的次生物，又在全社會系統中相對獨立，與政治、經濟、科學、教育等系統相互平行，因而藝術系統與全社會系統的關係顯得比較微妙。

藝術作為社會系統功能分化的產物而出現，這就是說藝術本身就產生於社會系統當中，在“系統/環境”這一視角下，藝術就是以社會作為自身依託的環境，所以，藝術與社會之間兼具了“系統/環境”和“系統/系統”的關係。決定一個系統運作的，主要是系統與環境之間的關係，而非局部與整體的關係。環境是作為系統的環境而存在，系統則是環境中的系統，兩者相對而又相關。系統中的行動者的認知、經驗和諸多可能性，都在影響著系統功能的運作和環境之間的關係，可以這樣說，行動者的行動範圍和可能性將極大地影響到環境的範圍及其對於系統的意義。“系統就是產生和協調其自身所隱含關係的一種事物”，^②這種隱含關係既包括系統內部關係，也意指系統與環境的關係，因此，只有在與環境的關係中，才能確定系統的哪些功能涉及環境背景，而系統行動者的行動不僅促使系統運作、功能的展開、行動者溝通的進行，也在一定程度上推動了系統環境的擴展。對於藝術系統，社會就是它的環境，藝術系統行動者——如藝術家、藝術團體——的任何現實行為或可能傾向，一方面在拓展藝術的社會環境的範圍，確立藝術的背景究竟是什麼樣的，另一方面，則是在讓藝術系統更加能夠深入觀察全社會系統，並標示出藝術系統與全社會系統的區分。

但是,在盧曼的社會理論中,系統具有較為顯著的封閉性和自我再生性,全社會系統以及藝術與社會各平行子系統之間也是如此。比方說,藝術系統並不與其它子系統產生直接聯繫。這其實是在另一面顯示子系統的獨立運作的可能,以及子系統與子系統、與全社會系統之間的並列和相互隔離。藝術中對社會行動的描寫始終不同於實在的社會行動,對藝術的批評接受也始終需要在藝術層面上完成,而不能通過現實道德體系來評價,這就是藝術系統的自治性或者說封閉性的表現。那麼,封閉的和自治性較高的藝術系統又為何會從同樣封閉和自我再生的全社會系統中產生呢?盧曼的回答是,藝術、政治、經濟等平行子系統都有各自的功能歸屬,也即功能專門化,藝術的歸藝術,經濟的歸經濟,自成一體,但全社會系統作為子系統的環境,卻能夠將子系統所具備的專門功能轉為自身所用,^③因而子系統雖然封閉獨立,卻仍然為全社會系統的功能屬性而發揮作用。

藝術系統不與政治、經濟、科學等社會子系統產生直接聯繫,這為人類歷史上的藝術與其它系統採用不同的方式來處理同一個事物創造了條件。所以,人們可以看到,對同一個事物,政治會從權利的獲得與失去方面考量,法律從合法或不合法來推理評判,經濟則會從成本與收益的角度計算,但是,藝術採用的是與之不同的表現,這就是形式。藝術讓這個事物通過一種特定的形式呈現出來,而且,對它的創造、接受和批評,也相應地轉到了藝術系統內部來進行,即藝術的自治。這意味著,藝術描述的事物和其他社會子系統處理的事物可能非常相像,但它們卻是並列的和各不相干的,因為它們從屬於不同的社會子系統,如果有聯繫,那也是經由共同的全社會系統產生的聯繫。那麼,為什麼不能將相像的事物等同?盧曼的理由是,藝術創造了一個屬於自己的、與習以為常的實在不同的實在。^④由此,藝術將世界劃分為一個想像的和一個真實的實在,也就是說,推動了真實實在的雙重化。盧曼認為,兩種實在的區分,實際也就是實在的這一面和那一面,觀察者可以從虛構實在這一面來觀察真實實在那一面。原本因為世界過大,對世界的觀察難以進行,而藝術讓世界進入世界,也即讓真實世界進入想像虛構的世界,使之符號化、象徵化,從而使得觀察者能夠在不可觀察的世界中觀察世界。

二、觀察:藝術的建構論

上文已經談到盧曼所用的另一個關鍵概念“觀察”。在盧曼的社會系統論中,“觀察”與習慣上的用法意義已經有了很大的距離。觀察的一般用法,指的是人們運用自己的意識來進行的較為細緻的觀看活動,內在蘊含了人類主體的意思。然而在盧曼的系統論不僅限於人類心理的系統,其目標是尋求一般的觀察概念,也即,觀察需要超越人類主體性的格局。盧曼將一般的觀察定義為:憑藉一個區別所進行的標示。^⑤舉例來說,當神經系統建構起一個外界環境的圖像時,就可以說,神經系統通過標示環境和圖像的區別而觀察其環境。就此可見,觀察這一運作發生於區分和標示兩個行動過程中,一個事物只有當它和其他事物被區別開來時,才有可能被識別,並受到觀察。因此,盧曼系統論中的觀察不是簡單的觀看,而是在可以區別的範圍內對其中某一面或某一事物進行標識,以觀察這一事物。

盧曼對觀察概念所作的不同一般的界定帶來了連鎖轉變式的效應,這種轉變不完全是針對社會系統論而言,同時也對藝術系統現象的闡釋產生了影響,實際上,觀察概念的引入,推動了盧曼的藝術系統論開始轉向藝術建構論。這裡我們可以從觀察的意義著手,逐步展開對盧曼觀察理論的解讀。

首先,觀察不再限於人類的觀察,也就是說不限於人類意識系統,觀察的主體可以是非人類的

社會系統,比如,自動偵測室內溫度的空調,在低於一定溫度時自動啟動,還有根據不同用戶使用習慣調整顯示界面和打開應用的智能手機系統等。一般認為,“通過藝術觀察社會”這句話裡內含了一個當然的人類主體,然而在盧曼的理論視野中,作為社會系統的藝術自身就具備了觀察社會的可能,也即“藝術通過自己觀察社會”,標示出自身與社會的不同。盧曼賦予了藝術系統以主體地位,而不是僅僅將藝術系統作為人的客體對象來看,更側重於強調藝術系統自身的主體性,而不是狹隘地只盯住藝術現象中人的主體性。

其次,觀察一般是發生在系統內部的,觀察往往指向的是系統環境或環境中的某些事物,但觀察並未直接觸及到環境自身,所以,這種觀察也是系統內部的運作。這裡的意思是,藝術系統通過觀察標示自身與社會的區別,意味著藝術系統得以在不同於社會的意義上被建立起來。具體來說,藝術家觀察社會某一方面,有所觸動,進而創造出某類藝術作品時,就是通過創作來觀察社會、構建起藝術家所認可的藝術,這個過程就是藝術系統在觀察社會環境的過程中對自我的建構。因此,在這個意義上說,藝術系統對社會的觀察也就推動了對藝術系統自身的建構,藝術系統論開始向建構論轉化。

再次,這裡需要注意的是,傳統的藝術理論一般持“藝術表現社會”的理念,而在盧曼的觀察理論的洗禮之下,這一理念應該修正為:藝術在觀察社會的同時,通過區別於社會來建構自身。由此可以推論,藝術系統一方面保持了自身的封閉性和相對獨立性,並未將社會環境直接納入自身,而是將觀察的某些事物形式化、論題化或者藝術化,用盧曼的術語來說,這是明顯的自我指涉、自我再生;然而在另一方面,藝術系統的這一過程畢竟是向社會環境的開放,通過藝術系統自身的運作——例如藝術家的創造——點出了系統之外的某些事物,用盧曼的術語來形容,這就是異己指涉。所以藝術系統是兼具了封閉性和開放性,這也和盧曼系統論中“系統是有限開放基礎上的封閉獨立”的觀點遙相呼應。

第四,依照盧曼的想法,觀察都是秉持著某種區別標準來進行的,就像藝術家是抱著區別於社會實在來構思與創作,進而構建起藝術系統一樣,觀察理論藉此要表達的是,藝術系統只有在觀察或被觀察時才存在,不論它觀察誰或被誰觀察。反過來說,藝術系統之所以存在是因為觀察或被觀察,被它自己或被其他系統(例如更高級的全社會系統,與之平行的宗教系統等)所觀察。觀察之外別無客觀存在的社會事物,沒有觀察,就沒有相應的系統,藝術系統是在觀察與被觀察、溝通與被溝通時才取得實在的位置的。

此外,觀察理論還顯露出這樣的意思:觀察所秉持的那種區別標準決定了所有被觀察到的或溝通的一切,標準一旦轉換,觀察所標示和構建起來的系統也會相應轉換。舉個例子,藝術家早年的藝術標準有助於其構建起自身的藝術系統,但如果晚年的藝術標準變了,那麼所建立起來的藝術系統也就不一樣了。這就是說,觀察行動可能會造就不同的藝術系統,藝術系統可能會有多個並列而存在,它們之間甚至可能矛盾,或者說,藝術系統會時時發生改變,系統本身就處於動態變化當中。

第五,盧曼的觀察理論的最有特色的地方,在於提出了一階觀察與二階觀察的說法。任何觀察者都無法在觀察的同時觀察自己,特別是觀察自己的區分標準,因為這一標準在觀察中被使用,觀察才能進行,系統方能得以運作,所以一個觀察者無法對其所使用的區分標準和其他標準進行觀察和區別標示,這個區分標準就成為觀察中的盲點。如果要克服這一盲點,那就需要進行第二次觀察,或者,由第二個觀察者展開對第一個觀察者的觀察的觀察。盧曼將第一個觀察過程稱之為一階觀察,相應地,將第二個觀察,也就是對觀察的觀察,命名為二階觀察。二階觀察的目的是,借助其

他的區分標準，來標示出第一個觀察所使用的區別。因為二階觀察同樣也有自己的區分標準，無法被自己觀察，換言之，二階觀察也有自己的盲點，所以二階觀察相對於一階觀察在地位上並不高級，也不具有優先性，但二階觀察者相對於一階觀察者具有一個潛在的可能，那就是，由於二階觀察者可以觀察到一階觀察者的盲點，進而可以推斷自己的觀察運作和觀察盲點，有助於將自己觀察得出的結論客觀化、相對化。

仍然以藝術系統為例。藝術家以某種藝術與社會的區分為指導，來觀察社會，創作作品，是為一階觀察者。一階觀察者將眼前的作品視為藝術作品時，藝術系統也就得以創立起來。但對於藝術愛好者或藝術觀眾——是為二階觀察者——來說，他們對這件藝術品的欣賞，也就蘊含著如下的契機：他們可以觀察這件藝術品，接受其藝術風格和藝術內蘊，評價其藝術成就，他們還可以從中觀察到藝術家所秉持的藝術理念（也即區分標準），認識到什麼是藝術。更重要的是，藝術觀眾可以從中認識到藝術家的理念以何種方式、在何種程度上催生了他的藝術形式，這種形式所顯示出的理念與它所依託的社會環境之間存在什麼樣的聯繫，等等。^⑥藝術觀眾就此可以將藝術理念與作品所顯現的藝術系統的聯繫加以客觀化，同時也可以意識到自己對這套藝術理念的觀察也是在自身原本就有的藝術理念的指導下得出的，由此在一定程度上可以避免將自身對藝術家藝術理念的觀點理解絕對化，避免將自身的藝術理念和藝術家的藝術理念相互否定，從而將所接觸到和認識到的藝術系統相對化。這樣做所帶來的潛在後果是，藝術觀眾得以接觸到的藝術系統不一定是唯一的，而很有可能是多脈絡、多樣式的藝術系統，或者說，藝術觀眾可以達成對藝術系統的多元理解。無論是藝術家還是藝術觀眾自己對社會的觀察，都立足於不同的支點，無法以一個觀察去批判另一個觀察，因此，沒有關於藝術的絕對正確的看法，有的只是不同位置的觀察者所宣揚或秉持的藝術理念，藝術家的藝術系統可能是偶然形成的，藝術觀眾的藝術理念的確立也並非就是必然的。每一個觀察都是偶然性的建構，在另一個區分標準指引下所作出的藝術系統建構完全可能是另一種結果。

至此可以看到，盧曼的觀察理論最終可能將藝術系統在建構引向一種差異化的解釋。盧曼理論中的藝術系統建立在與其它社會系統的區別上，建構藝術系統的藝術理念也可能是差異化的，不僅如此，就連盧曼的藝術理論的思想進路都是從區別區分開始，所以，盧曼的藝術論的特徵也可以標識為差異理論。

三、符碼與綱要：藝術系統的構成與運作

如果說盧曼的“系統”概念彰顯了藝術与其它系統的位置關係和存在方式，“觀察”理論定位了藝術系統的建立在差異化思路之上的建構方式，那麼，“符碼”（code）和“綱要”（programm）這對概念則較為堅實地將全社會系統中藝術系統的價值意義與藝術系統的構成和運作方式深入地聯繫在一起。

在盧曼看來，全社會系統由於內在的複雜性，不可避免地存在著不斷分化的趨向，因而持續通過在各個行動領域分化而出，初步衍生出各個功能子系統。在功能分化的全社會系統中，各個功能子系統（如科學、政治、經濟、宗教、教育、藝術等）內特有的溝通是通過二元編碼這種形式建立起來的，並且分別保持著有關事物的、現實的、時間的意義形式，也就是說，各個功能子系統在各領域有自己的追求意義的方式和手段。例如，政治系統以是否掌握權力作為行為意義的來源，科學則以真與不真來作為判斷是否符合真理的依據，而對於藝術系統來說，重要的是審美與否的問題。

各個功能系統始終是從自身特有的功能點來運作的，這種運作也在實際上使每個子系統都能

通過觀察區分出自身與其它系統或環境之間的不同。例如,科學的運作大多通過精確量化的數據或運算來自我發展,而且科學也衍生出區分科學與非科學世界的視角和眼光,這就是科學系統通過自身觀察環境的效果。具體到藝術系統,它的核心運作體現在形式或形象的再生產。與科學類似的是,從藝術系統的視角來觀察,同樣也可以劃分出藝術的和非藝術的、審美的和非審美的世界。盧曼特別強調,功能系統不只是通過自身的這種非此即彼的判斷來劃分世界的,也就是說,不只是憑藉和平、富裕、正義、權利、公共福祉以及審美等核心綱要來區分自身與其它系統,而且,這一切主要還是通過二元符碼才得以實現的。功能系統的特別之處就在於,它往往是通過二元符碼的值來構建自身的觀察圖式的。所以,對於教育系統,重要的是人們是否能夠獲得一些確實的機會學到一些東西;對於宗教來說,事物能否支持神聖的品格或者符合道德判斷標準;而對於藝術系統,重要的則是,人們能否從中獲得那種期待的特殊形式或形象,是否能夠獲得審美的價值。這裡值得指出的是,盧曼看似在重複一些老生常談,其實他是想要說明,以上這些重要的二元符碼並非是功能子系統內在的產出,而正是這些二元符碼讓這些功能子系統形成為全社會系統的東西。

盧曼在 1974 年的一場跨學科研討會上提出過一個深刻的問題:對於藝術的觀察而言,“美”的概念是否還是一個充分可用的概念?接著他於 1976 年發表了一篇《藝術可否符碼化》的文章,探討藝術系統作為一個獨立自主的社會領域,有著不同於政治、經濟、科學等領域的運作,藝術系統是否能夠通過諸如“美/醜”等概念的符碼化過程,來有效地推動藝術的溝通等現象。^⑦盧曼後來在專論藝術的著作《社會的藝術》中進一步對此作了闡述。藝術的符碼化也就是通過二元符碼的值建立起來的。“美/醜”這對二元符碼值就是藝術系統獨特的編碼形式,也是藝術系統與其他功能系統區分的主要依據。只有藝術系統才會運用這樣的編碼形式,也只有採取這一符碼形式的溝通才是能夠被藝術系統所識別的溝通,從而成為藝術溝通。創造、欣賞和批評的重要功能就是貫徹“美/醜”這對二元符碼,而藝術史的演進過程,在一定程度上也體現出這對二元符碼的內在佈局和功能。

圖 1 建立在“美/醜”二元符碼基礎上的藝術系統編碼運作

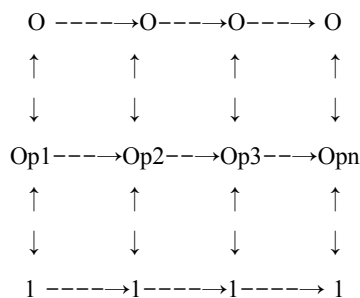


圖 1 就是盧曼提出的藝術系統以及藝術史的演進中建立在“美/醜”二元符碼的編碼樣式基礎上的運作方向與順序。“美/醜”這一對二元符碼之間的區別範圍建構起了藝術內部的脈絡,而藝術系統則在這一脈絡上建構出具體的形式或形象,所以,藝術系統並不是將美或醜作為僅有的判斷結果來看待,藝術系統所能夠獲得的符碼值將有一個較大的範圍,美與醜僅僅是確立了藝術符碼的取值空間。在盧曼看來,美與醜不應是簡單地將其歸之於藝術作品描述出來的可被理解的特徵上,而應是藝術系統中的固有符碼的值,這種符碼的值往往以一種難以言明的形式或形象為特徵,否則,藝術系統可能無法將藝術作品從社會系統中分化出來,成為一個特殊的可以觀察的領域。此外,藝

術系統內在符碼需要與其它系統的編碼形式相區分,這是保證藝術系統的獨立性的必要條件,也是藝術系統得以從社會系統中分化以及藝術系統自身得以分化的前提。藝術系統只能將“美/醜”作為系統運作的基礎,正因為如此,在盧曼看來,符碼完完全全就是結構,是藝術系統自我組織的一種重要因素。同時,盧曼認為“美/醜”不僅可以作為對藝術品的判斷的結果,而且可以是一種隨著藝術創作過程一併出現的選擇,也就是說,符碼是每一次藝術系統的運作中將組織結構與評價連帶表達出來的集合。

我們已經知道,盧曼的社會系統論是以“系統/環境”為基礎原則的,系統應當是自主但不自足的形態,藝術系統也是如此。也就是說,藝術系統在建構上對環境開放,在自我再生運作上又保持較為明確的封閉性,需要注意的是,這兩個維度並非等量齊觀。實際上,在盧曼的學說中,封閉性不能被理解為開放性的對立面,而應被理解為開放性的條件。只有理解了藝術的系統獨立和運行封閉的特性,才能更好地把握藝術系統在建構上對社會環境開放的意義和限度。

在盧曼的理論架構中,符碼決定了系統的封閉性,而封閉性又使得特殊的開放性成為可能,綱要則與之相對,決定了系統的開放。綱要實際上是系統判斷的關鍵標準或條件,系統正是通過這樣的標準或條件得以判斷系統之外的既有事物具備了哪一個二元符碼值。建立在二元符碼基礎上的功能子系統以自身的綱要來與其它系統相區分,綱要也就是系統運作時所設立的系統內部事物正確與否的條件。比如,在科學中,理論就是綱要,通過理論,科學系統可以判斷事物是真還是不真;在法律系統中,法令、規定、議事規程和契約等綱要共同確定了是合法還是不合法;經濟領域裡的價格和投資綱要,決定了是否支付的問題;以此類推,在藝術領域,趣味、習性以及意識形態觀念標準等這些外在於藝術系統的、社會化的、同時也是綱要化的東西,往往決定了藝術系統的符碼結構是從屬於“美—醜”這一脈絡中的哪個形式,是否取得了審美上的成功。由此可見,綱要化的東西使得運作上本來是封閉的藝術系統有可能將系統以外的事物納入到系統運作當中去,而同時又不會使得藝術系統的運作脫離“美/醜”這二元符碼的格局。因此,藝術系統內部的二元符碼負責系統運作上的封閉;而趣味、習性和觀念標準等綱要化的東西則負責藝術系統對外在事物的開放。

盧曼的系統論認為系統僅限於在其內部運作,因此,藝術的二元符碼其實也就是藝術系統運作的方向和結果,而這對符碼值實際上一般都是以藝術的判斷、感性的審美評價的面貌出現的,當這些判斷和評價出現在藝術系統內部時,無形當中將藝術運作的場域,也就是二元符碼結構作為一個世界來建構,並且按照是否具備某些“藝術”的要素、是否符合審“美”要求來劃分這個世界,得到的結果是區分出藝術的和非藝術的世界(或者說,現實的世界)。然而,盧曼注意到,這種劃分其實並不是針對全社會的生活世界的,而實際上僅僅是在藝術系統內部展開的劃分,因為,符碼也就是一種觀察或區分,而且在系統內部完成,建立在符碼之上的藝術系統的運作過程實際上已經排除掉了非藝術的現實世界,所以,藝術系統的自我運作與自我再生,實際也就是憑藉符碼再生產自己、再生產世界。由此似乎可以結論:符碼保證了藝術系統的自我再制和自我更新。但這一結論實際卻有可能成為悖論:藝術系統對符碼的使用促使藝術系統的運作得以成為可能,而正是符碼——也就是藝術系統的觀察區分——在實際上造就了藝術系統。這個意思換句話說可能更直接一些:正是藝術符碼自己製造出了藝術系統在全社會系統(整個世界)中所能夠看到的藝術事物。因此,藝術系統為了迴避或者視而不見這一可見的悖論,往往極力強調藝術的特殊性,與現實世界的不可通約性,與非藝術的明確界限,仿佛藝術與非藝術的界限天經地義,盧曼也就借此點出了傳統的“藝術—社會”二元論之所以出現並難以被打破的真正原因。

四、簡短的結語：盧曼藝術論的後人類指向

以上圍繞盧曼的社會系統論視野下的藝術問題的幾個關鍵概念作了初步梳理與闡發，雖然離全面解析盧曼的藝術理論尚有一定距離，但從中多少可以看出盧曼社會系統論觀照下的藝術問題中所隱含的後人類指向。美學在考量藝術基本規定性的時候，面臨著一個困境，那就是，如何將紛繁多樣的藝術樣式統一到較為鮮明的核心性質上來，這一思路極易將美學引向對什麼是藝術的單方面預設上來，然而在另一層面上卻難以解釋藝術系統構成的多樣性和演化形態的不穩定性，是故，20世紀的歐美藝術哲學顯現出社會學的轉向，也就是將藝術的核心結構回溯到藝術的環境背景當中，其中，藝術和身處其間的環境之間是怎樣的一種聯繫，藝術是不是一種偶然的形成，這些都是需要嚴密的解釋框架的問題。在這方面，盧曼的社會系統論不是關注人的因素，而是著眼於超越人的因素的系統出發，抽象化了系統與環境的聯繫，並從差異、區別的角度來解讀藝術與社會之間的格局，為當代的藝術美學提供的是一種社會解釋學的思路。

藝術現象的核心因素，過去一直以人為首要基礎，即使討論藝術活動，也立足於人這一角度來討論，幾成慣例，盧曼的藝術理論創造性地設立了非人類、動態化、時間化的系統作為藝術觀察的主體，並將其與傳統的人類主體相融合，這提醒我們，藝術理論的探討，或許需要擺脫習以為常的人類中心論的眼界，打破藝術理論的傳統思維框架，確實拓展藝術理論的思想空間，將人、藝術、世界三者的關係轉換為系統、環境、行動這一新的關係格局，讓我們在批判理論之外，重新理解藝術的非人類存在和系統化存在。從這個意義上說，盧曼的藝術系統論顯現出較為明顯的後人類指向。

①Niklas Luhmann, *Social Systems*, Stanford, California: Stanford University Press, 1995, p19. (《社會的科學》), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. p68.

②Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, New York: Columbia University Press, 1982, p257.

③④⑥⑧Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, Stanford, California: Stanford University Press, 2000, p153, p157, p78, p195; 中譯本見盧曼：《社會中的藝術》，台北：五南圖書出版公司，2009年，第271、281、156、377頁。

⑤Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft Der Gesellschaft*

⑦盧曼：《藝術可否符碼化》，參見盧曼：《文學藝術書簡》，台北：五南圖書出版公司，2013年，第7~52頁。

作者簡介：李震，浙江師範大學人文學院副教授，浙江省哲學社會科學研究基地江南文化研究中心研究員，博士。浙江金華 321004

[責任編輯 桑海 李俏紅]