

# 柳宗理现代设计作品的后结构叙事研究\*

彭 彤 秦 瑾

**摘 要：**日本现代工业设计先驱柳宗理（Sori Yanagi, 1915—2011）在西方现代设计思想与日本民艺运动的双重影响之下，形成了自己独特的设计观念与设计语言，为现代设计叙事研究提供了一个极具启发性的案例。与现代主义功能化设计叙事不同，柳宗理的设计作品体现出较强的后结构叙事特征。从“多重语义结构”“身体变量”到“顿悟式意义阐释”，柳宗理设计思想及其作品成功地将富含复杂性与矛盾性的后结构叙事导入日本的工业设计领域，并极大地影响了日本后现代设计的发展轨迹。把柳宗理的设计作品及其设计思想置入符号学视野中进行观照，不仅是将柳宗理与日本现代设计史的研究提升到一个新的维度，还能为艺术符号学的研究与建构积累更有说服力的经验与素材。

**关键词：**现代设计，柳宗理，后结构叙事，符号学

## Post-structure Narration in Sori Yanagi's Modern Design Works

Peng Rong Qin Jin

**Abstract:** Sori Yanagi (1915 - 2011) was a pioneer of modern industrial design in Japan who formed his own unique concepts and language of design under the dual influences of Western modern design theory and the Japanese Mingei movement. His work provides an enlightening

---

\* 本文系教育部人文社会科学项目“百年中国乡土美术的国家想象、乡村叙事与话语谱系”（19YJA760046）和四川大学创新火花库项目“新乡土：中国当代美术乡村叙事的生态转向”（项目编号 2018hhs - 63）的前期成果。

subject for research on the evolving narrative of modern design. Unlike the narrative on modernist functional design, Sori Yanagi's design work embodies strong characteristics of a post-structural narrative. His works involving concepts such as "multiple semantic structure", "body variable" or "epiphany meaning interpretation" have successfully introduced a post-structural narrative into the field of Japanese industrial design. This approach is rich in complexity and contradiction, and has greatly influenced the development of Japanese post-modern design. Evaluating Sori Yanagi's design works and concepts from the perspective of semiotics helps to advance research on Sori Yanagi and the history of Japanese modern design. This research also helps to accumulate more substantive analyses and materials for the construction of future studies in art semiotics.

**Keywords:** modern design, Sori Yanagi, post-structural narration, semiotics

**DOI:** 10.13760/b.cnki.sam.202102008

作为战后日本现代工业设计先驱的柳宗理 (Sori Yanagi, 1915—2011), 其设计风格与思想的形成主要源于两个方面。其一是立足于日本民族文化特质和寻常物之美的民艺思想。由柳宗悦 (1889—1961) 主导的民艺运动对早期日本现代设计观念的形成产生了重要影响, 柳宗理作为柳宗悦的长子, 在战后的工业设计领域, 继承并发展了日本民艺思想。其二是西方的现代主义设计思想。20 世纪以来, 西方与日本在现代设计领域的交流一直较为密切, 柳宗理也一直关注西方现代设计的发展, 尤其对包豪斯的设计理念非常感兴趣, 并深受其影响。柳宗理设计语言、风格与思想的来源具有鲜明的多元性和开放性, 这也为柳宗理巧妙转化和融合日本民艺和西方现代设计观念, 并形成其特有的现代设计风格与观念提供了理论前提。

作为柳宗理和日本现代设计史研究的主导线索与认知框架, 功能化的科学理性一直被奉为圭臬。然而, 从符号学角度看, 现代主义功能化设计思维并不是解读柳宗理设计风格与思想的唯一有效途径。艺术符号学理论认为: “艺术是个别的, 却又是文化决定的, 是社会性的‘展示’的结果。” (陆正兰, 赵毅衡, 2021, p. 57) 无论在设计构思、设计活动中, 还是在受众需求和产品体验上, 我们都无法忽视“多重语义结构”“身体变量”“顿悟式意义阐释”等多种文化因素在柳宗理设计作品意义生成过程中的关键性作用。因

此，只有突破结构主义叙事模式，我们才能更为充分地理解与阐释柳宗理设计语言、风格与思想的后结构叙事特征。

## 一、多重语义结构：跳脱功能解释到文化空间

作为产品设计师的柳宗理，其设计作品的视点更多地聚焦在日常生活用品之上，其中，“蝴蝶椅”（butterfly stool）和餐具设计是柳宗理的代表作。每一件设计作品在日常生活之中都扮演着不同的角色，都在不同的使用途径上体现着自身价值。设计作品之所以能在日常生活之中被使用，是由于不同的设计产品有着一个共同的价值判断，即其功能是否满足生活的需要，同时，各产品因为具体体现的功能价值不同而拥有不同的使用地位和名称。

在此，我们把马歇尔·布劳耶（Marcel Breuer）所设计的功能主义作品与“蝴蝶椅”做对比分析。“木板椅”是布劳耶在1923年包豪斯期间设计的作品，该作品以木材作为主要材料，其造型特点（具有扶手和靠背）延续了传统椅子的功能价值。整个木板椅由笔直的木条形成结构，并且每一处木条与木条间均呈90度的直角，在椅面与椅背处用布料作为承力材料。从设计形态来看，该作品的每一个组成部分都是为满足人们坐这一动作而存在的，这在作品的细节处体现得尤为明显。“木板椅”的前椅腿比后椅腿高，椅背为两处阶梯式靠背，第一层为人体腰部的承力点，第二层为人体肩部的承力点。整体设计试图以科学的方式寻找人最合适的坐姿感受，呈现出隐喻式的表达。柳宗理设计的“蝴蝶椅”发布于1956年，整体是木质合板材质，两块合板之间以金属杆进行连接，形成承力结构。若把“蝴蝶椅”完全分解，会发现该作品由两块完全相同的木质合板、八颗螺丝钉和一根金属杆组成，其中两块木质合板可以完全重叠，在运输的过程中节省了空间。从功能主义角度来看，“木板椅”与“蝴蝶椅”在产品上都考虑了功能属性，但值得注意的是：其一，比“木板椅”晚30年发布的“蝴蝶椅”并没有选择当时更加流行的塑料，而是同样采用了木质材料，木质合板材料不像塑料材料那样轻便与价廉，在这点上，柳宗理并没有延续功能主义的设计主张；其二，“蝴蝶椅”的椅面几乎是平面，不会随人落座而下凹，也就是说，“蝴蝶椅”在使用时并不能带来很好的舒适性体验。显然，通过对比布劳耶的“木板椅”与柳宗理的“蝴蝶椅”这两款同类产品，可以发现柳宗理对设计作品的思考没有局限于单一的功能性维度。



图1 马歇尔·布劳耶“木板椅”  
(包豪斯档案馆, 2017, p. 55)



图2 柳宗理“蝴蝶椅”(网络图片)

把柳宗理的设计作品“蝴蝶椅”放在功能层面上分析时,有一个椅子应具有的功能性元素缺失,即椅背,这就意味着该作品在具体使用时的姿势必须端正、得体,不能慵懒放松地倚靠。那么,在功能性上并不完善的柳宗理设计作品,为什么会引起人们的喜爱和关注?在此,借用汤姆·狄克森(Tom Dixon)<sup>①</sup>在接受访谈时曾说的喜好柳宗理所设计的“象脚椅”的原因来分析:“应该是作品的立体线条的美感吧。那样微妙的完美曲线是东方人才能体会的美感,也就是所谓的‘东方曲线’……”(柳宗理,2017, p. 38)在此,可以发现,狄克森对柳宗理设计作品的解读并不在符号上,换句话说,也就是狄克森对柳宗理设计作品的解读不是把该作品只当作满足人们在生活中“坐”的需要的工具,而是更多关注其符码。在文学与艺术之中,符码作为符号的附加,往往会改变其符义解读。正如赵毅衡(2018, p. 140)所说:“说‘附加’,并不是说‘不重要’‘非本质’,风格很可能比文本的基本内容更加影响意义的解读,就文学和艺术而言,风格经常是文本的主导因素,是它们的主要价值所在。”“东方曲线”“立体线条的美感”都是柳宗理设计作品“象脚椅”中风格的重要体现,那么曲线的应用是否贯穿柳宗理其他的设计作品?把目光再聚焦回“蝴蝶椅”。其整体造型像两只摊开的手,连接处为手腕,椅子的承力点为手肘。这样的造型从正面观看时,像蝴蝶展开翅膀,而在俯视与侧视角度观看时则是呈现一个矩形式的几何外观。虽然在俯视角度与侧视角度呈现出矩形,但作品的整体造型语言依然是曲线,曲线成

<sup>①</sup> 英国著名设计师,1998年开始担任 Habitat 设计总监一职。在经得柳宗理同意之后,其于2000年复刻的“象脚椅”正式在欧洲问市。

为“蝴蝶椅”最主要的形态构成语言。曲线的组合使“蝴蝶椅”整体呈现出典雅、肃穆和静谧的东方之美。与西方现代设计直接追求的功能主义不同，柳宗理设计作品在追求功能性之外增加了另一层维度，即运用曲线式的造型，不再粗暴地展开对功能的追求，而是变得委婉，是对功能与审美的双重探索。

人们在使用“蝴蝶椅”时的坐姿，更会使我们联想到日本人穿着和服时那样挺直腰背的体态，这样，日本文化随着设计产品展现了出来，抑或说柳宗理的设计作品体现了日本文化。“审美方法的逻辑起点是主体的多样化感觉活动，它构成审美活动的心理基础和精神条件。联想是审美方法的必要中介和关键桥梁，它担当美感的生成和提升的功能。”（颜翔林，2020，p. 158）通过审美联想，日本文化与形式线条的东方之美相互呼应，使柳宗理设计作品增加了情感温度。这种情感是日本文化所带来的温情，是一种暖意。柳宗理设计作品的风格与体现的情感并不冲突，正是情感的融入使风格更加立体，如赵毅衡所言：“……风格是全文本附加符码之集合，情感是这种附加符码之一类。”（2018，p. 140）

若把柳宗理的设计作品看作符号，“蝴蝶椅”没有椅背的设计就是对椅子作为物品的功能主义“中心”的挑战，使作品脱离功能的命名和意义，而具有了“非中心”含义。德里达（Jacques Derrida，1930—2004）在《人文科学话语中的结构、符号与游戏》一文中对“非中心”做出了肯定：“……是对某种无误、无真理、无源头、向某种积极解释提供自身的符号世界的肯定。这种肯定因此规定了不同于中心之缺失的那种非中心（non-centre）。”（德里达，2001，pp. 523 - 524）。“非中心”的设计作品改变了功能性椅子的符义，对原有功能性意义层面进行了补充。例如“蝴蝶椅”不仅是由椅面、椅腿构成来满足“坐”的需要，还有符码自身所产生的美感与文化对原符义“坐”进行填充。也就是说，柳宗理的设计作品已经改变了“功能”这唯一的符义解释，符码产生的新意义与原符号自身构成了一个新的符号，进而使柳宗理的设计作品具有了多重语义。在罗兰·巴尔特（Roland Barthes，1915—1980）看来，正是多重语义形成了“神话”，“神话”系统是次生的符号学系统，在面对同一对象之时，把原有意义带到更大的解释空间中。面对神话中的能指需要有两个视角观察：“它是语言学系统的终端，或是神话系统的开端。”（巴特，2009，pp. 176 - 177）以此来看柳宗理设计作品，在语言层面上，作品就是椅子，而在精神层面上，作品则扩充到了文化。

□ 符号与传媒 (23)

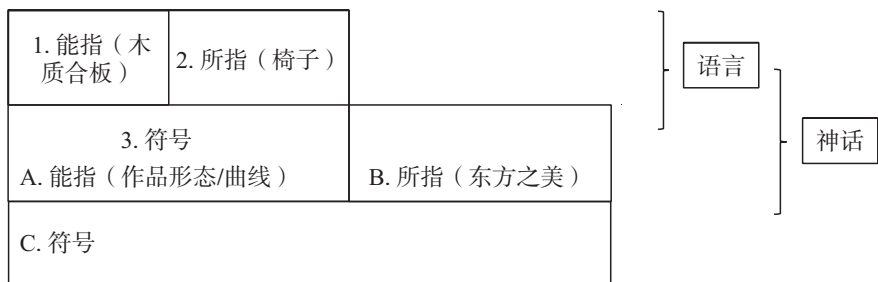


图3 以罗兰·巴尔特的神话系统分析“蝴蝶椅”

## 二、身体作为变量：柳宗理设计作品的编码因素分析

在对柳宗理设计作品多重语义的分析结构之外，还存在着编码对设计作品自身的影响。按照结构主义系统的观点，设计作品编码的形成必然受到两个因素的制约，即设计师与特定的时间因素，具体到柳宗理的设计作品，则要回溯设计史的发展对柳宗理的影响。面对技术迅猛发展的趋势，日本传统手工业与制造业在现代设计影响下逐步式微。第一，在日本明治维新时期，大量的西方商品开始在日本流通，西方的着装、生活用品和生活方式开始普及。第二，明治维新之后，手艺人脱离了旧体制的保护，同时，市民的购买力在降低。面对这样的变化，以柳宗悦为代表的民艺理论家，在1926年展开了日本民艺运动。柳宗理作为柳宗悦之子，正是在日本民艺运动所提倡的直观寻常物之美与西方现代设计思想的冲突与矛盾中，形成了自己的设计理念，即“产业设计追求的不只是图案、意匠、图面这些外表的美，而是伴随科学工业进步所作出的设计”（柳宗理，2015，p. 21）。在此历史语境下，柳宗理的设计作品的意义在于，当传统手工业面临技术发展的冲击时，设计作品调和二者之间的矛盾以因应现代化工业及设计的发展。这样得出的符义仍处于设计作品的外部，但不可否认的是，在历史语境中可以看出，柳宗理设计作品的美学意义与设计作品自身的现实意义之间仍是具有联系的。在此，笔者认为，结合上述柳宗理对于设计的看法，可以发现，结构系统中的设计作品的外部意义是设计作品自身的创作动机。

在《批评与真理》中，巴尔特对结构主义由学院式的传统分析转向了对语言自身的分析，并提出了“新批评”分析观点。正如格雷厄姆·艾伦（Graham Allen）在《导读巴特》中谈及“新批评”的作用所说：“对语言结构的关注打破了一系列‘旧批评’的原则，尤其是‘真实性’原则，这种原

则认为批评应当依据传统的、既定的价值观。”(2015, p. 65) 用巴尔特“新批评”分析方法来看柳宗理的设计作品, 是对原有编码形式解读的进一步扩充。对语言自身的关注就是对设计作品的关注, 那么, 要分析柳宗理设计作品的语言编码, 就需要回返设计作品的形态、造型、色彩和线条。例如, 柳宗理所设计的茶壶从形态上呈现出一种笨拙感, 壶口与壶体连接处的曲线并没有完全与另一面的曲线对称, 而把手的粗线条更使笨拙的整体造型有了一种厚重感。茶壶的整体为白色, 没有其他颜色作为辅助色, 同时又以无装饰的方式与白色相呼应。按“新批评”的方式对柳宗理的设计作品进行形态分析时, 其造型、色彩、线条成为其“元语言”(metalanguage)。在设计作品中, 元语言是一套功能性的语言, 若以符号结构系统来分析设计作品的形态, 功能性元语言的组合只对应设计作品的整体功能, 比如使用时的便捷等。显然, 这样的分析仍是在结构系统中的简单对应。而如若把柳宗理本人的设计动机与设计作品形态的元语言相结合, 其设计作品就具有了两种维度的意义, 同时两种维度的意义又构成了作品自身新的元语言。由此看来, 动机与形态这两种维度意义结合而成的新元语言编码是解析柳宗理设计作品符号意义的关键。

对柳宗理设计作品的编码分析, 从静态结果(设计作品自身)转到动态创作的过程, 其中身体是一个重要变量。柳宗理曾在对他的访谈中谈及身体作为生命实践与设计之间的关系。他在面对技术革新设计工具变化时, 仍然坚持以手创作模型, 并认为用手创作模型是一种精神活动(柳宗理, 2017, pp. 26-27)。不锈钢料理盆是柳宗理餐具设计的代表作, 其外形整体呈现为倒梯形, 并且没有任何装饰, 该作品侧面与底面的交接处是一个平滑的曲面。在清洗此件作品时, 手指对曲面产生无限顺滑的触感, 这样的曲面不仅完成了产品侧面与底面的交接, 更改变了身体与产品之间的沟通方式。正如日本产品设计师深泽直人(Naoto Fukasawa 1956— )对不锈钢料理盆作品曲面的解读那样, “这就是用手创作出来的线条呀”(柳宗理, 2017, p. 13)。身体在编码中把设计作品的形态功能与柳宗理的设计动机重新组合, 把元语言中的各部分从“功能层”<sup>①</sup>带到了“行为层”以解释设计作品中的叙事意义。在此很容易陷入一个误区, 即柳宗理设计作品的叙事意义为柳宗

---

<sup>①</sup> 罗兰·巴尔特将叙事作品的描写分为三个层次: 功能层、行为层和叙述层。功能层为最低级, 叙述层为最高级。对叙事作品的结构性解读意味着去分析叙事的意义怎样通过归并的过程而产生。

## □ 符号与传媒 (23)

理本人以身体作为编码变量，探索现代设计中技术与手工艺之间的关系，这样的叙事意义又返回了历史语境对意义的外部定义。把此误区理解为柳宗理的精神活动时，仍陷入了结构分析所带来的单一意义解释。那么，设计作品的形态是如何通过身体关联起精神活动的？手去创作模型，是身体与材料、设计作品之间沟通，是身体感官全部敞开与客体的直接联系；柳宗理以简洁、去装饰化的方式突出物的自身特性，而不是人工物的特性。柳宗理所设计的不锈钢调理盆的曲面线条，是身体与物不断交流的结果，更是柳宗理的精神活动在物品上的体现。换句话说，正是主体与客体间的紧密融合才使物品拥有了其自身独特的性格，才使人的精神性思考注入了物品之中。



图4 茶具（柳宗理，2017，p. 98）



图5 不锈钢料理盆（柳宗理，2017，p. 13）

巴尔特曾在《符号帝国》中通过论述日本的插花艺术来解释物与身体之间的关联。他认为：“我们可以移动身体，站到枝叶间隙、高低不一的透空缝隙中去看，不是为了阅读它（读出它的象征意义），而是为了追踪插好这束花的那双手所留下的痕迹：这是真实的书写成果，因为它创造出体积，为了不让我们的阅读变成一种单纯解读讯息的形式（即便它很明确隐含某些象征），干脆让我们去重复一遍书写的过程。”（2014，p. 118）身体因素在编码中的融入，勾连起了设计作品与精神活动。具体到柳宗理的设计作品上来说，由形态、色彩和线条构成的设计作品的每一个部分都不再是单一的个体，而是形成互文。这要求我们在解读柳宗理设计作品时，不再只解读单一部分在结构内部被设定的意义，而要解读每个部分在结构之外的延伸意义。此时，物品不再是设计活动中设计师与受众之间的媒介，而是与设计师和受众共同形成了一个场域，使设计师与受众不再通过设计作品去追寻原点式、中心式的意义，而是在精神层面相互碰撞。这样的沟通方式是直观的，并且没有任何文化作为中介。身体编码在柳宗理设计作品中的介入，改变了设计作品自



身的构成语言，使对原中心的定义追寻转变到关注语言自身。这样的改变使柳宗理的设计像德里达在《论文字学》中讨论的“书写”（writing）。亚瑟·布雷德利（Arthur Bradley）讨论德里达的“书写”概念，“认为所有的语言——不管是说话的语言还是书写的语言——都可以说成是‘书写’的：书写是语言自身的另一个名字”（2019，p. 11）。对应于柳宗理的设计作品，其作品形态语言即为“书写”，而“书写”语言在由设计师、受众、作品形成的场域中具有“调解”（mediation）作用。例如，当受众观看柳宗理的设计作品时，显然柳宗理并不在场，但因为作品拥有了自己的生命，它能够在没有柳宗理的情况下被阅读，抑或独立于柳宗理的意图而被阅读。此时作品的形式语言具有了生命，此时的观看是直观的观看。身体感知在柳宗理作品中的融入，使受众对设计作品产生了直接沟通的快感。正如巴尔特在1966至1968年间三次前往日本后对日本的物的认知那样，他认为：“事物的微小并非出于尺寸，而是根据某种精确度，自划界限，知道该在何处停止或结束。这种精确度不甚合理，也不含道德寓意：事物在清教徒式的严整风格中（整洁、坦率，或是客观）并不明确，反而携带某种幻觉、空想性质，或是某种切断，卸除了意义的表面装饰，斩断与事物的真实存在关系，且与事物在世界上的位置再无牵连，这是一种完全的逃遁。”（2014，p. 116）

身体在柳宗理设计作品编码中成为变量，它首先改变了设计师与设计作品之间的关系，进而改变了观者对设计作品的观看方式，最终观者通过直观的方式解读设计作品的意义，跳脱了结构系统的束缚。身体因素在编码中的介入，改变了柳宗理作为作者，通过作为人工物的设计作品，将受众“读者式”的被动解读变为邀请受众主动参与。意义传播模式的变化带来设计师与受众在传播过程中身份的转化。设计师不再作为作者与叙述者对符号意义具有绝对权力，受众从被动地接受意义的承受者转变为符号意义的作者与叙述者。在符号意义上，设计师让权给受众，符号意义从单向度生产转变为无限生产。

身体作为柳宗理设计作品编码中的变量，打开了一扇重新解读符号意义的大门，身体在编码阶段是设计师与材料不断进行精神抗争的介质，它不是桥梁，而是容器。设计师通过身体去和材料抗争，同时设计作品在成型过程中的不断变化又通过身体反馈到设计师的精神领域，如此，创作过程就在身体这一容器中展开。同时，受众在设计作品直观化观看过程中，通过移动身体调整观看角度，抑或通过触摸设计作品来解读符号意义，身体同样会将信息反馈到受众的精神领域，同时受众精神活动的再组织又会重新通过身体来

作用于对设计作品的观看。这种直观化的观看方式是“作者式”的。詹伟雄在《符号帝国》导读中对“作者式”观看做了解释，他认为在日本的文化生活中，受众（观者）的参与是一种“作者式”的狂喜感受<sup>①</sup>，“‘作者式’文本的读者，置身于无所凭借的文本中，他必须冒险犯难，借着把自己当一个作者，逐步创造出意义来，这种创造行动的末端，则是一种‘狂喜’作为酬赏”（巴特，2014，p. 25）。在此，巴尔特所说的“狂喜”是一种复杂的感受，要求受众以主体与客体合为一体的方式参与理解的过程。这种参与方式打破了符号意义在结构关系中点对点的连接，形成了通过身体达到符号意义的不断折返。受众对符号意义的“作者式”解读，丰富了符号意义的维度，把符号意义带入生产的空间中。

### 三、“空无”与设计文本的顿悟式意义阐释

柳宗理设计作品的符号编码因为身体因素的融入而改变了对符号意义的解读方式，受众通过直观带来对意义的解释，脱离了结构系统中心式的被动接受，把对符号意义的解释带入后结构中。后结构中的符号意义并没有一个明确的中心，这与巴尔特分析日本的物与文化的关系时的解释相同。巴尔特把此类符号定义为“空符号”，认为“要卸除事物的丰富及意义的深刻，只能以施加于人造物品之上的三种特质为代价，那就是：简洁、可移、空无”（2014，p. 122）。具体到柳宗理设计作品，例如上述不锈钢料理盆：简洁为设计作品的形态；可移体现为物品在空间中的移动，同时指观者在解读时思想、精神的移动；空无则是对原符号结构意义（功能）以及柳宗理的创作动机等作品做出的符义解释。三种特质的组合使符号意义脱离了原复杂结构的意义系统，“空符号”自身成为符号意义本身。那么，如何理解、感受符号中的“空无”？詹伟雄对巴尔特所提出的“空无”做出了解释：“这样的‘空’，非仅止于意义掏空之后的‘空间之空’，它也邀请着一种‘在空中思想’的生命实践，亦即‘开悟’，相较西方暴力式的探究，这是一种温和且开放的求知方式。”（巴特，2014，p. 42）由此可以看出：第一，“空无”不仅仅是柳宗理设计作品中的符号意义；第二，具有生命实践的身体与“空无”这一复杂、冥思式的思想有着紧密的关联。例如“蝴蝶椅”造型上的简

---

<sup>①</sup> 罗兰·巴尔特在其著作《S/Z》中区分了“作者式”与“读者式”的不同，而狂喜是“读者式”阅读后的感受，罗兰·巴尔特强调其中身体的作用，并以此解释狂喜是一种复杂的感知。

洁、无装饰形成了柳宗理设计作品风格的独特语言，其特殊的曲线使受众对作品展开多重语义解读。同时，受众身体与作品接触时，具有生命实践的身体会展开非单一性的思考活动。比如没有椅背的形式语言，让受众挺直腰背使用作品，不断展开对日本生活、文化的求知探索，其中最重要的是个人经验对于符义的解读。上述两点使空符号摆脱了“空无”对符号意义的唯一解释，并且将“空无”引向了分析“空无”的过程。把柳宗理的设计作品作为“空符号”来理解，“空无”是作品的符义，分析“空无”的过程则完成了对原结构符义的解构。解构，是对柳宗理设计作品的另一种解读方式。这种解读方式“并不在逻各斯中心主义传统的内部保持忠诚，也不假装人们能够只是移到逻各斯中心主义传统的外部”（布雷德利，2019，p. 13）。这就表明对柳宗理设计作品的解构并没有完全脱离“空无”的意义，换句话说，在分析“空无”的过程中依旧逃离不了作品的形式语言，这正体现出作品形式语言在解构中的重要性。

在理解“空无”时，罗兰·巴尔特借禅修者的方式进行思考，要对能指反复咀嚼、思辨，而思辨的过程中，巴尔特以“顿悟”得到启示。在此很容易产生对柳宗理设计作品中“空无”的错误解释，即把设计作品中的“空无”和日本禅宗思想相对应。日本国土狭长、资源匮乏，造成日本人对物本身爱惜与迷恋的情感，对物自身的思考被带入人对自身的反思中。例如，物随着时间的流逝而产生外部变化，对物品内质与外部变化的分析引向日本禅宗式的思考方式。日本人造物的形态在禅宗思想的影响下呈现出简洁的外形，尽量还原物质自身的品格。由此分析，极易产生这样的符号意义链条：简洁的形态 = “空无” = 日本禅宗思想。不可否认的是，日本禅宗思想影响了柳宗理设计作品时的编码组成，犹如柳宗悦民艺思想对柳宗理的影响。禅宗思想是柳宗理创作时的动机或编码因素，但不是柳宗理设计作品的直接意义。若把“空无”等同于日本禅宗思想，则又会陷入结构主义的分析方式。巴尔特在理解“空无”时并不是把它等同于禅宗思想，而是借助禅修式的思考，强调理解“空无”的过程。正如巴尔特所说：“它只是语言突如其来、令人惶恐的中止，这道空白抹除了符码对我们的统治，这阵内在颂音破碎了，构成我们的人格。”（2014，p. 162）“空无”即为理解“空无”的过程，重点是唤醒受众的主体性认知。

在柳宗理设计作品的“空符号”中，叙事的权力被让渡给受众，受众在理解“空无”的过程中唤醒主体性并展开了对“空符号”的后结构叙事。柳宗理设计作品中的后结构叙事主要体现在三个方面：设计史、文化和经验。

在设计史方面，柳宗理设计作品在形态上体现为简洁，不是像西方现代设计那样以几何形态呈现技术的发展，形成以技术为核心的功能主义发展之路。柳宗理设计作品的简洁形态所体现出的笨拙与质朴感，使日本设计在西方现代设计功能至上与能指泛滥之外探索出另一重维度。同时，柳宗理的设计创作将身体编码作为变量，不仅延续了日本民艺运动的发展路线，还发展成了自己独特的设计风格。在文化方面，柳宗理受日本禅宗思想影响，所设计的物品蕴含禅宗对物的思考，丰富了设计作品的精神内涵，使日本设计作品在全球化设计语境中具有独特气质。在经验方面，受众直接面对柳宗理设计作品，主动参与体验，这是主体与物之间的完全融合，由此产生的“狂喜”替代了被动接受的麻木，经验在由被动变为主动时，也由单一转向了多维。

以上三个方面都是受众在直观柳宗理设计作品时主体性被唤醒的结果，主体性在唤醒之后展开了对设计作品“空无”的后结构叙事。三个方面不能各自独立，而是相互交织，由受众在身体中重新组合、排列后展开意义解释。在由受众决定的后结构叙事中，有一个关键的因素，即受众精神活动中的“重返”。“重返”不是简单的重新返回到具体的某一形态，而是追溯在历史发展中的空间关系和文化关系。这正如段义孚（2019，p. 173）所说的“恋地情结”，即“关联着特定地方的一种情感”。这种情感是人与自然世界追求和谐化的过程，在此过程中人们用身体不断感知“乡村、风景、一片真正的空间、某个时刻、一次邂逅、友谊、节日、休闲、静谧、快乐、兴奋、爱、纵欲，以及理解、谜题、未知和已知的事物、争斗、玩耍等等”（汪民安，郭晓彦，2019，p. 17）。在此过程中的复杂情感是人类共同印迹，根植于人的意识中。由此看来，受众精神活动中的“重返”不是具体的回溯，而是强调人与自然不断交织形成的结晶，是生命经验，“重返”通过受众的生命经验唤醒受众的主体性。

柳宗理设计作品中的后结构叙事并没有一个明确的故事蓝本，只有故事的组成部分，结构主义分析出的设计作品的意义都构成了后结构叙事中的故事要素或节点。受众通过设计作品展开的叙事不是线性的追问，而是在“空无”中的顿悟。顿悟所带来的逃遁，可以是受众结合自身经验展开的“重返”叙事，例如，通过柳宗理设计的物品，受众重返曾经与长辈共坐炉火旁时的情境，抑或不小小心打碎物品时长辈的责怪等，此类叙事激起受众无限的知觉或情感……也可以是在身体容器内瞬间产生的情感，如占有、欲望、快感、愉悦和思考。甚至受众产生不了任何的叙事，那么，“无”仍然可以构成后结构叙事的主体。柳宗理设计作品的后结构叙事无需寻找具体意义，而

是让受众直面设计作品，再自己创造叙事。

## 结 语

柳宗理的设计作品在东、西方现代思想的影响下形成了自己独特的风格，既吸收了西方现代设计中对技术的肯定，同时又保持了民艺思想。柳宗理设计思想来源的复杂性促使其设计作品形成独特风格，将柳宗理设计作品作为符号分析，成为探索其意义的有效途径。一方面，对柳宗理设计作品在结构主义中由外部赋予的意义分析，使现代设计作品在传播过程中得以祛魅。另一方面，身体作为柳宗理创作时编码的变量，使受众在面对设计作品时，由被动接受转为了主动解读。对柳宗理设计作品的符号分析，引出了在设计中意义解读权的定义。在这条线索的每一个节点上，柳宗理的设计作品不断揭示现代设计活动中受众与叙事之间的关系。在技术不断推进与传播方式不断演变的语境下，现代设计作品以不断更迭的形态诱惑着受众扮演不同的消费形象。在外部意义与叙事不断裹挟受众的情况下，面对设计作品受众是否还能得出自身的叙事意义？在此问题上，柳宗理设计作品形成“空符号”并把叙事权让渡给受众，这样的设计思想为我们提供了另一维度的思考，那就是让受众的身体成为设计活动的感知场，受众无需寻找具体意义，而是直面设计作品自身。

### 引用文献：

- 艾伦，格雷厄姆（2015）. 导读巴特（杨晓文，译）. 重庆：重庆大学出版社.
- 巴特，罗兰（2009）. 神话修辞术批评与真实（屠友祥，温晋仪，译）. 上海：上海人民出版社.
- 巴特，罗兰（2014）. 符号帝国（江灏，译；詹伟雄，导读）. 台北：麦田，城邦文化.
- 包豪斯档案馆；德罗斯特，玛格达莱娜（2017）. 包豪斯 1919—1933（丁梦月，胡一可，译）. 南京：江苏凤凰科学技术出版社.
- 布雷德利，亚瑟（2019）. 读德里达《论文字学》（孔锐才，译）. 重庆：重庆大学出版社.
- 德里达，雅克（2001）. 书写与差异（张宁，译）. 北京：生活·读书·新知三联书店.
- 段义孚（2019）. 恋地情结（志丞，刘苏，译）. 北京：商务印书馆.
- 柳宗理（2015）. 柳宗理随笔（叶韦利，等译）. 台北：大鸿出版事业部.
- 柳宗理（2017）. CASA BRUTUS 特集. 台北：大艺出版事业部.
- 陆正兰，赵毅衡（2021）. 艺术符号学：必要性与可能性. 当代文坛，1，49-58.
- 汪民安，郭晓彦（编）（2019）. 建筑、空间与哲学. 南京：江苏人民出版社.

## □ 符号与传媒 (23)

颜翔林 (2020). 论审美方法. 湘潭大学学报 (哲学社会科学版), 1, 158 - 162.

赵毅衡 (2018). 冷感情? 无风格? 零修辞? ——关于巴尔特“零度写作”的符号学特征. 内蒙古社会科学 (汉文版), 1, 140 - 144.

### 作者简介:

彭彤, 博士, 四川大学艺术学院教授、博士生导师, 主要从事视觉文化与设计理论研究。

秦瑾, 四川大学艺术学院设计史与理论研究博士研究生, 主要研究设计文化与设计史。

### Author:

Peng Rong, Ph. D. , professor and doctoral supervisor of Arts College at Sichuan University, mainly engaging in the research of visual culture and design theory.

Qin Jin, Ph. D. candidate of design history and theory, at Sichuan University, mainly engaging in design culture and design history.

E-mail: 10661602@qq.com