

陶瓷绘画概念的语义衍变

戚 戔

(集美大学 美术与设计学院, 福建 厦门 361021)

[摘要] 从陶瓷绘画概念的内涵与外延分析开端, 透过陶瓷绘画的载体空间维度和它的色料烧结还原现象, 深入解析概念对象的实体形态、结构与功能的空间性状及语义关系, 由此论证并阐释陶瓷绘画的独特性及其艺术形态的范式意义。

[关键词] 陶瓷绘画; 二维曲面; 烧结还原; 语义衍变

[中图分类号] J 527

[文献标识码] A

[文章编号] 1008-889X (2021) 03-0125-07

一、陶瓷绘画的概念分析

陶瓷绘画, 既是一个非常简单的日常用语, 也是一个比较复杂的行业术语。近年来, 陶瓷绘画作为一个专业称谓的热议越来越多, 可是纵观各类评议, 不但彼此存在明显差异, 甚至连这个名称的所指及意涵亦是多样而不确定。

“名正言顺”, 是人类逻辑思维的基本原则, 否则就无法通过名称的指谓性符号去区别事物。因为人的认知行为, 总是先看到个别的事物, 再从个别的事物扩大到一般的类型, 所以类型的“范式”基础就形成了某种概念的架构。范畴是抽象思维的底层逻辑, 它是“知性, 先验地包含于自身的那种本源的纯粹综合概念, 因有这些概念, 知性才是纯粹的知性。因为只有通过这些概念, 知性才能理解直观杂多中的某物, 即才能思想直观的客体”^[1]。因此, 概念(符号)与对象(所指)之间是通过“意义”发挥作用的, 当我们在不同的环境和语境下使用“陶瓷绘画”这个词汇时, 那么“知性”所指代的客体究竟是什么?

任何一个描述实在性状态的概念, 都会受到内涵与外延两个方向的约束。所谓内涵, 就是某事物是它自身而不是它物的属性, 这种属性就是事物存在的“本质”依据。在形式逻辑名实关系的对应法则下, 可以将“事物”进行分类并

抽象出明确的属性关系, 那种被归纳为本质的属性就是该事物区别于它者的决定性因素, 而一些具有该类属性的对象则是概念的外延。这种从个别到一般的思维运动, 也是对众多个别事物的共有属性的归纳和总结。同时, 从认知心理学角度解析, 概念是由原型即它的最佳实例表征出来的, 而人对概念的理解和接受, 不仅包含着它的原型, 同时也包含着维量即范畴成员代表性的程度。

陶瓷, 作为一类描述所指对象“相状”概率相似度的名称, 其中陶、瓷与陶瓷的共性与殊性的边界在当下还是有着确定的含义, 如采用粘土及其他天然原料, 经过成型、烧成等工艺过程制得的胎体不致密的制品被称为陶, 并把烧造温度较高、胎体烧结较好的称为硬陶, 把施釉的称为釉陶。采用瓷石矿经高温烧成、胎体致密的称为瓷。陶和瓷两个单字构成的合成词“陶瓷”, 意指采用原料含有硅酸盐的矿物质, 通过系统规范的混炼、成型、烧结等技术过程人工制成的物品。陶瓷的所谓本质及相关属性就是由此确定的, 而陶瓷这个概念原型即最佳实例只能是具有“陶瓷性”的客体。与此同时, 有关陶瓷物品的各种衍生性子概念, 也是在该“陶瓷”范畴内才能发挥语义效用。简而言之, 陶瓷绘画中“陶瓷”的本义, 就是现实世界的硅酸盐类人造物经过思维主体抽象后, 以“摹状词”的形式命名而形成的一种结构性概念。

[收稿日期] 2021-03-17

[作者简介] 戚戔 (1969—), 男, 江西赣州人, 副教授, 硕士, 主要从事视觉传达设计以及当代艺术研究。

绘画概念的基本内涵,意指为某一主体在具备二维物理空间特性的载体上制作的视觉识别物。任何一个概念的基本范畴,在感知上最容易形成视觉图像层次,进而形成反映整个集合类别的单个的心理意象,所以千百年以来人们一提起陶瓷绘画,就会迅速地联想到彩陶、古彩等,而不会马上想到陶雕或陶艺等。在概念的维量范畴内,湖田窑影青半刀泥、磁州窑剔刻花等艺术形式也可以较好地代表陶瓷绘画这一概念(见图1、图2)。而以珐琅工艺制作的景泰蓝和以瓷胎制作的福建漆线雕就不属陶瓷绘画的范畴。因此,陶瓷绘画的属性也是材料与工艺特性的表征,该属性外延实例的显现是作品具有天然质朴、颗粒粗糙的泥性感,或光滑细腻、坚硬而不失圆润的玻璃质感,或釉面开片、冰片、结晶等丰富的纹理感的视觉特色,这些都是陶瓷绘画有别于其他绘画艺术类型的基本特征。



图1 北宋青白瓷菱口划花碗(半刀泥技法)^①



图2 西夏褐釉剔刻花瓷扁壶(剔刻花技法)^②

当前学界之所以对陶瓷绘画的理解存有复杂模糊的各种歧义,是因为在当代社会丰富多彩的实践历程中,按原来共有的形而上属性所归类的“陶瓷性”,却在不断地突破概念原型的内涵与外延,尤其是当原有的“共性”已经扩大为指采用陶瓷工艺方法制造的无机非金属固体材料和制品,于是陶瓷绘画也出现了随人随景的命名现象,如陶画、瓷画、瓷本绘画、陶瓷绘画等,还有人将它定义为用硅酸盐材料或使用瓷板创作的绘画。不过,这些不同名称的实体对象,它们的“本质”属性并没有发生质的改变。然而,在不同的语境和人群中,却为其间的意指关系争得不可开交。

“名者,实之宾也”^[2]。从感性具体到抽象命名和定义,再从抽象思维到思维具体的进程,体现了知性逻辑与理性逻辑的辩证统一。对陶瓷绘画概念而言,名实关系的核心要点,就是概念的所指对象与语象定义的逻辑关系。

陶瓷与绘画都属于一种普遍概念,两者本身又是包含不少对象(元素)的集合概念,而各自概念的内涵收缩与外延扩大后,使得彼此间的意涵组合发生了诸多变化。除了在少数专业人员的思维对象中,陶瓷与绘画名称的所指方向是“集合”概念,但日常语义表达中的陶瓷与绘画,其概念的语象往往是在“元素”的范畴内。这些复杂的语义交叉现象,表明词汇内涵的信息量发生了交互感应,因而很容易出现显性的陶瓷绘画所指对象漂移不定。特别是在某些语境中表示普遍概念的语词,在另一些语境中也可以表示单独概念,而这个单独概念同样可以是一个集合,这个集合由该语词在表示普遍概念时的外延所构成。如在“陶瓷绘画(是)艺术”的语境中,陶瓷绘画是一个普遍概念,它的外延是所有陶瓷类的绘画作品;在“陶瓷绘画起源于新石器时期”的语境中,陶瓷绘画却代表了一个单独概念。如此这般,不同语境中被归入陶瓷绘画概念内的新实体及其所属关系,言语者就会出现彼此间迥异的隐性意象。与此类似,建筑绘画、纸本绘画、电脑绘画的内涵与外延也不是凝固不

^① 图片来源:《中国艺术品收藏鉴赏全集》编委会,编. 中国艺术品收藏鉴赏全集[M]. 长春:吉林出版集团有限公司,2007:92.

^② 图片来源:吕济民,易行. 中国传世文物收藏鉴赏全书——陶瓷[M]. 北京:线装书局,2006:45.

变的，只是其中的问题没有像陶瓷绘画概念的争议这样大。

另外，不同语境中陶瓷绘画意涵的不确定性，除了上述逻辑与语义方面的因素，还有一层来自汉字自身的特殊因素。陶与瓷这两个汉字（能指）的笔画与结构，经过宋体字定型后一直没有什么变化。这种汉字书写与意象化思维的特点，完全不同于英语单词前后缀以及时态变化所带来的词形。同理，现代汉语里的绘画意指，是运用各种媒介制作视觉识别物的过程与结果，这种定义下绘画的共性和个性也是相对的，但“绘画”的名称并没有变化。

那么，不用“陶瓷”这两个汉字的称谓（也是术语），也可以用其他的名称“某某”，去指称直接以粘土为主要原料的多种天然矿物经过粉碎混炼、成型和煅烧制成的物品。因为在线性的时间序列中，术语大都在其指称对象之后产生，它是“通过语音或文字来表达或限定专业概念的约定性符号”^[3]，具有专业性、体系化特征。如果改变概念内涵的定义法则，即通过基础概念加限制性定语去实现专名对应于新实体对象，也就可以确定陶瓷与绘画范畴内子集合的命名和称谓，那么当前陶瓷绘画的所指不明问题亦可迎刃而解。但是，多年来陶瓷业界内外并没有形成陶瓷新客体的专用术语，亦即没有在概念的精确性和效率之间达成普遍化的共识，大家仍然习惯于使用传统而笼统的“陶瓷”一词。这种约定俗成的称谓，本身就包含了对事物进行特征识别的基础信息。当人们在实际使用“陶瓷”这个词汇时，尽管不清楚某个陶瓷物品具体的硅酸盐成分，但在汉语交流时其语义指向却是清晰的。

二、陶瓷绘画的空间相态

当代陶瓷绘画的指谓不清问题，不仅仅是一个“审其名实，慎其所谓”^[4]的语义学矛盾，而且还涉及逻辑之外对该类物象的空间感知与审美意识的评判问题。

所有的绘画类作品，都需要依附于某种媒介载体才能呈现出来，如壁画依附于墙面、油画依附于画布、中国画是画在宣纸上，陶瓷绘画当然

是画在陶瓷类物体的表面。正是绘画类作品的“形式”附着于物料载体的表面，所以传统的艺术理论视其为二维空间的艺术。但是，由于陶瓷的材质、器型和工艺性特点，其绘画的载体空间与几何对象又有自身的独特性质，这是陶瓷绘画区别于一般性绘画的最显著的表征，由此带来了艺术认识论与审美形式上的差异。

纵观陶瓷的历时性发展过程，在器物表面进行图像绘制到现在都一直是陶瓷艺术的重要特征，而陶瓷绘画所依附的这个器物表面，不似欧氏几何中纯粹“平直”的二维面，则是存在于三维物理空间里的二维曲面。尽管具有这一空间特征的绘画自古以来就存在着，如敦煌的窟顶画、米开朗基罗为梵蒂冈西斯廷教堂所绘的《创世纪》等穹顶画，但人们非常习惯于将这些绘画作品的载体空间性质认定为二维空间。然而，对陶瓷器型表面的曲面认知就明显不同了，因为它在人的视觉完形效果中所呈现的深度感，是人眼依惯性的几何直觉将具有曲率的闭合平面视为拥有三维特性的空间形态，所以陶瓷艺术界有人将陶瓷器物的这种空间形态称为二维半（分形几何中的空间维度可以是分数）。当然，这与雕塑界那个二维半的概念不同，因为在现代艺术理论中二维半的准确定义是指在二维空间中具有一定深度落差感的物理形态，它的典型形式是浮雕。以人眼对空间的视觉感受而言，正是陶瓷造型载体的二维曲面“显现”了某些非欧几何的性状，所以才出现陶瓷绘画与其他绘画形式在几何直观与经验感知方面的差异。

对于陶瓷绘画创作的载体空间认知，显然不能简单地挪用平面几何的知识。陶瓷器型的表面更接近于闭合的二维曲面，这是一个没有边界点的紧致连通的二维流形（典型造型是球体）（见图3、图4）。陶瓷绘画作品依附于二维曲面，曲面上的物象、色料也在同一个平面空间里，可是画面的不同部分似乎总是处于一种凹凸不平的流动状态。只要观察者的视域和作品保持一定的间距，可以看到即使同一微小的凹面或凸面的肌理、明暗在二维平面上产生的深度感和体积感也不尽相同。这些有别于传统绘画认识论的空间性状，不仅重构了陶瓷绘画图像语言的视觉特性，而且也使画面的时间感呈现出空间化的表意效

果: 闭合的二维曲面的形式结构和审美特征突破了原有画面的静态意象, 而“笔断意连”的视觉心里的绵延现象使得画面无始无终, 并且不断地涌现出连续可感的气韵和意境。正是陶瓷载体的曲面维度和图像构成的复杂性流形因素, 人们便难以运用平面几何的和谐与对称性之类的原则去分析和把握陶瓷绘画。如果只是基于平面几何的线形描述, 那么与实际曲面上物料细节交叉叠合的多维性空间相状相比, 传统的审美形式概述就显得比较贫乏、死板, 也混淆了艺术发生学与形态学层面上的时空关系和因果关系。



图3 青花指画斗彩瓷瓶^①



图4 图3瓷瓶表面展开图^①

陶瓷绘画的空间相状, 是它区别于别的艺术门类的一个重要特征, 这就涉及绘制色料的烧结还原现象。陶瓷绘画的绘制色料, 必须通过800度至1300多度的高温烧结才得以完成最终的呈现结果, 除了新彩色料以外, 其他品种的色料在绘制时和烧结后的色彩要素在视觉上不尽相同。如釉下青花料在绘制时色相可以是黑、灰、红、兰、棕等多种单色, 即使在色料中加入蓝色染色剂, 但也和烧结后绚丽的青花蓝色相差甚远。其他粉彩、古彩等品种的色料同样如此, 特别是采用高温色料创作时因釉药流动性大而相互交融反应的影响, 每次烧结后的色彩更加千变万化。同时, 因为受到工艺技术的标准化或稳定性等因素影响, 即使是经验丰富的师傅也不可能完全掌控各种色彩的前后变化, 这使得陶瓷绘画作品色彩经常呈现出偶发性结果, 那些意向性的偶发状态往往被艺术家所运用, 并参与到具体对象化的创作过程中。

艺术创作, 不是外在物料和物象的堆砌、汇聚, 而是思维主体从意向性到对象化的过程。从陶瓷绘画的空间性状与色料烧结还原的角度, 那些审美形态的视觉与心理连贯性的认知行为, 也展现了现代艺术不是服务于眼睛而是服务于大脑的理念。柏拉图把“理智的对象”称为理念, 亦即心灵的眼睛才能看得见的东西, 汉语表述为“理型(idea)或“型相(form)。在陶瓷绘画的创作过程中, 烧结前“理智的对象”与烧结后的成品比照, 可发现这种有“意味”的形式对象其实更接近于艺术创新的本质, 所以陶瓷绘画有时被直接称为“陶瓷艺术”。不过, 陶瓷艺术的范围比陶瓷绘画的范围更广, 它还包括陶瓷雕塑、彩绘陶瓷、色釉陶瓷、薄胎瓷等以及其他装饰性陶瓷。

显然, “陶瓷绘画”的概念, 不是如点、质点、质量之类普遍而抽象的纯思想模型, 它是一个涉及实体对象性状的分类学的概念模型。由于传统的陶瓷领域没有那么多复杂的衍生物, 更没有衍生物内部又衍生出自己的对象化标准或参照系, 所以概念的周延与逻辑自洽不是什么难题。然而, 现代陶瓷与传统陶瓷、现代绘画与传统绘

^① 图片来源: 戚培才. 瓷道无极——戚培才陶瓷艺术 [M]. 南昌: 江西美术出版社, 2019: 64.

画彼此间的内涵与外延都发生了很大的变化，可是当前艺术理论的逻辑形式无法涵盖陶瓷的物理性质、化学性质、现代科技与工艺流程给予其绘画形式所带来的时空关系与物态属性的变化。因此，对于建立在传统的艺术本体论基础上的陶瓷绘画概念构架，如果还是机械地套用形式逻辑类属性的语义学分类法去概述现代性的陶瓷绘画，尤其是在模糊了概念原型及其范例后，那就很容易导致概念外延的不确定性以及意指关系上似是而非，这也是当前对陶瓷绘画概念争议不休的一个基本原因。

三、陶瓷绘画的语象诠释学

从陶瓷绘画概念的能指形式与意指变化历程可知，不是概念和范畴“统合”了表象的世界，而是语言只能如此界定物态现象的特性，因而一切的语义所指都没有终极的确定性。英语的陶瓷绘画一般拼写为 ceramic painting，而不是 china painting，这让中国人有点难以接受。可是，世界范围内陶瓷绘画的意涵难道不是 ceramic painting？

在“形式追随功能”的实用化时代，陶瓷绘画（彩绘）是一种美化陶瓷器物、提升产品或商品附加值的工具，非常接近于“装饰”的意思，这一点可从建筑装饰的定义中看出陶瓷装饰的“意味”，如“建筑装饰”的定义：为保护建筑物的主体结构、完善建筑物的物理性能、使用功能和美化建筑物，采用装饰装修材料或饰物对建筑物的内外表面及空间进行的各种处理过程^[5]。强调工艺性与实用性效果的“陶瓷装饰”名称，其实也顺带着揭示了陶瓷绘画的功能与地位，所以那种以集体的审美经验与市场导向为需求的陶瓷绘画，被归属于陶瓷工艺美术并无不妥，于是普通语境里的陶瓷装饰、陶瓷彩绘、陶瓷艺术、美术陶瓷或陶瓷美术等称谓在一定程度上是同义词，鲁迅先生也曾讲过绘画在陶瓷艺术中的作用，只是个次要的角色。

在“形式追随激情”的西方现代艺术思潮中，绘画的视觉与空间形式已延伸至多类载体和各种媒介领域，而现代陶瓷绘画一出现就面临着绘画史的危机，如“绘画已死”“艺术终结论”

“人人都是艺术家”等等。因此，这就要求将陶瓷绘画置入东西方现代艺术的发展现状与架上绘画的艺术历程以及它所依托的人文背景进行对比。

本来，陶瓷绘画不只是中国人的特产或原创。20世纪中叶，西方的毕加索、达利、米罗、罗丹、塔皮埃斯等现代艺术大师，他们就以陶瓷为载体和媒介进行过相关的陶瓷绘画创作，仅毕加索一人就创作了3 000多件陶瓷艺术作品。但是，对上述世界级的艺术家而言，其陶瓷的绘画性创作只是他们追求新异的表露，却不是他们艺术的最终归属。同时，陶瓷绘画的兴起虽然与现代陶艺有着密切的关系，但两者在理念上也不尽相同。被誉为现代陶艺之父的彼得·沃克思所发起的“奥蒂斯革命”，体现的是美式现代陶艺所追求的“创造性的偶发”，主张不规则、瑕疵性，以偶发、自由的形式来体现粘土的泥性，以此展示艺术家情感观念。而汉语的“陶艺”源于日本，其特征是实用与审美相结合，继承了传统陶瓷艺术的创作理念。美国、日本式的现代陶艺经验，其创作主要是运用物性与技艺的视觉语言，通过三维空间造型结构来呈现创作主体的艺术诉求，手法以塑造为主。

纵观我国当代陶瓷绘画的视觉语言，已经从简单的纹饰性演绎为十分复杂的表现形态，它不仅广泛地吸收国画、油画、水彩画、雕刻等多种语言形式，而且借鉴染织、漆器、剪纸、织绣等各种工艺表现手法后，就使陶瓷绘画的形式结构和审美特征出现了认识论层面的各种分歧。由此可知，正是人类在陶瓷与绘画这两个领域实践活动范围的扩大，孤立的概念演绎模式已经不能完全反映“思想直观的客体”，所以在重新审视陶瓷绘画定义的过程中，研究者固有的思维方法、学术目标和语言表达方式之间的差异，形成不同语境下同一名称的不同意涵也是一种正常的现象。

对陶瓷绘画而言，它既是一种探求构思立意和视觉造型语言的纯艺术形式，也需要运用特定的陶瓷工艺技术手段，包括原材料质能、辅助材料性能、工具操作的技能以及机械与热工设备来完成作品。陶瓷自泥料的处理转化开始，到制坯、绘制、上釉、烧结、装饰等一系列过程中都

包含着工艺技术化的步骤,它还可以进一步衍生出陶瓷画种的材料标准、工艺标准和绘画标准。这些绘画载体和媒介的物态化特性,不仅是创作主体参与到作品的语境建构中,而且随着形态、风格多样化作品类别的不断扩大,都使得过往的绘画创作思维或已有的表现范式不足以对应当下的景况。因此,我们不必强行规定陶瓷绘画确切简明的定义,而是寻求这种艺术媒介的特性与意义,并将其视为媒介意象的集合。鉴于艺术形态学的概念称谓是在形式逻辑范围内的界定,那么当传统语形学以称谓形式去定义物的属性与关系时,其概念中的指谓关系及其意义就需要不断的重新诠释。

一言以蔽之,如果以陶瓷为叙事主体,那么绘画形式就是陶瓷的附加属性;若以绘画为叙述主体,或者说要强调绘画在陶瓷艺术与陶瓷设计方面的作用,那么陶瓷又成为绘画的媒介材料。其实,陶瓷绘画究竟属于陶瓷还是属于绘画的属性问题,并不是一个什么“本质”的问题。事实上,在很长的一段时间里,陶瓷和绘画分属两种不同的专业与行业,彼此间不仅没有矛盾冲突,而且相互渗透融合,而“陶瓷绘画”不论是在陶瓷(装饰)还是在绘画(艺术)里都是成立的。这就不难理解为什么当前的业界,一般将陶瓷绘画归结为绘画性表征的陶艺范畴,甚至可以粗暴地理解为“材料+绘画”的格式,类似于当前流行的“互联网+产业”称谓模式。

作为运用陶瓷范畴类的载体和媒介来进行图式语言创作的画种,陶瓷绘画在不同时期和不同地域的题材、构图、色彩以及装饰技法,与东、西方绘画史平行发展的轨迹,构成了古今艺术史上独特的“另类”。在这种另类性思想与观念更新过程中的思维矛盾,本身就提供了艺术创新的源动力,所以我们也需要在具体的应用语境中把握其间的指谓关系,而不能在本本主义和教条主义中画地为牢。当下的陶瓷绘画,不光是工艺、材料和视觉符号的形态演变问题,而是以“陶瓷思维”的视觉对象与心象法去表现当下艺术运动的精神指向,因为其创作主体有别于传统的从属地位,已然处于不受既定概念约束的主导

性角色;创作目的不是服务于器物装饰的需要,而是以个体经验及审美趣向为圭臬的艺术性探索,器物反而“演绎”为呈现主体精神价值的载体性因素。这种以精神符号为主要诉求的形式语言,可以理解为一种艺术分类学中的新型,它更突出了实践理性中的主体性内涵,也是对人类艺术思维的深度推进(见图5)。



图5 综合材料(瓷、金箔、岩彩、油彩、亚麻布等)^①

四、结 语

逻辑是理性思维的工具,但逻辑学自身的观念与方法也受限于“存在大于思维”的约束,所以即使以符号逻辑来重新定义当代艺术形式的相关称谓,很多时候同样会陷入指谓关系的模糊与矛盾状态,亦即出现哥德尔早已宣告过的语义悖论现象(语言逻辑的不完备性)。因为源于日常经验的归纳演绎法,其知性逻辑的抽象方式没能及时准确地表现陶瓷与绘画内涵波动性状态的新特点、新属性,所以面对以精神性符号为主体的现代艺术实践,我们的认知方式也需要在不断批判和反思过程中才能接近现实的真际。“反者道之动,弱者道之用”(《道德经》第四十章)。正是陶瓷绘画这种独特的“物质与精神”双向互动性的文脉传承,才使它成为了一种实践—理论—再实践的动态化的艺术参照系。

[参考文献]

- [1] 康德. 纯粹理性批判[M]. 邓晓芒,译. 北京: 人民出版社,2004: 28.

^① 图片来源:该作品为本文作者创作。

- [2] 庄子. 庄子 [M]. 方勇, 评注. 北京: 商务印书馆, 2018: 10.
- [3] 冯志伟. 现代术语学引论 [M]. 修订本. 北京: 商务印书馆, 2011: 29.
- [4] 谭业谦. 公孙龙子译注 [M]. 北京: 中华书局, 1997: 50.
- [5] 中华人民共和国住房和城乡建设部, 中华人民共和国国家质量监督检验检疫总局. 建筑装饰装修工程质量验收标准: GB 50210-2018 [S]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2018: 2.

Semantic Transmutation of the Concept of Ceramic Painting

QI Yu

(College of Arts & Design, Jimei University, Xiamen 361021, China)

Abstract: This article starts with an analysis of the connotation and extension of the ceramic painting concept. Through the space dimension and the phenomenon of pigment sintering reduction of ceramic painting carrier, this article deeply analyzes the spatial character and semantic relationship of the entity form, structure and function of the concept object, so as to demonstrate and explain the uniqueness of ceramic painting and the paradigm significance of its artistic form.

Key words: ceramic painting; two dimensional surface; sintering reduction; semantic transmutation

(责任编辑 冯庆福)

(上接第 85 页)

Cross-world Crossing and Differentiation of Meaning: *Old Tale Retold* from the Perspective of Semiotics and General Narratology

SHE Guo-xiu

(College of Chinese & ASEAN Arts, Chengdu University, Chengdu 610106, China)

Abstract: *Old Tale Retold* is the most controversial one in Lu Xun's works. The fantastic mix of ancient and modern and time-space continuum form a "slippery" style in modern Chinese literature in the 1930s. The fantastic style results in fierce debates about complex relationship between literature and art and life. This fictional work lies in actual world and many possible worlds from the perspective of Semiotics and General Narratology. Characters and plots set out from the source world and arrive in the destination world, from the actual world to the possible worlds, or from one possible world to another. The phenomenon is accessibility and inaccessibility in fictional text. Accessibility makes one world get the effect of another world. Inaccessibility keeps the differences between textual inner worlds. Discourse confrontation in inaccessible worlds dispels the model of mainstream discourse and forms a situation of coexistence between different discourses. Segregation theory provides a new way to analyse the complex relationship between literature and art and life through the principle of secondary segregation on the basis of crossing and differentiation of meaning about accessibility and inaccessibility in *Old Tale Retold*.

Key words: *Old Tale Retold*; actual world; possible worlds; meaning; the frame of segregation

(责任编辑 冯庆福)