

“永恒时间”隐喻： 古代青铜器涡纹的传播符号学阐释

胡易容 许春红

(四川大学 文学与新闻学院, 四川 成都 610207)

【摘要】 涡纹是青铜器上一种常见纹饰, 其来源可以追溯到新石器时代早期的圆圈纹和弧线纹。本文引入传播符号学视角, 结合符形、符义、符用三个维度, 考察涡纹符号的母题。在新石器时代晚期, 以“圆”为整体框架、以“旋”为表意核心的符形文本已发展成型, 涡纹是进入青铜时代后这一符号在纹饰上的新演变。在传播过程中, “圆”与“旋”的符号原型具有时空上的传播属性差异, 通过跨越媒介与信息成为表意符号文本。在社会符用实践中, 涡纹符号的理据常常变化流动, 以像似性为基础的原初理据往往被符用理据取代, 而涡纹符号通过多重表意寄寓着对“永恒时间”的向往。

【关键词】 中华文化; 传播符号学; 母题; 理据性; 空间时间化

【中图分类号】 G206; K871 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1672-3406(2023)10-0058-8
DOI:10.19480/j.cnki.cmgc.2023.10.007

引言：华夏传播的符号表意机制管窥

将符号定义为“被认为携带意义的感知”^①具有个人指向的意味, 对作为文化存在的整个社会来说, 符号是社会文化体的最基本表意单元。因而, 赵毅衡又从符号的角度将文化界定为“社会相关表意活动的总集合”。^②社会表意活动的总集合并不是静态的, 而是因符号在人与人之间的流动而形成的。每一次具体的传播, 即是一次符号“衍义”, 而衍义无穷无尽直至皮尔斯(C.S.Peirce)所说的“符号本身”——这是皮尔斯开放符号系统论的基本逻辑。^③艾柯(Umberto Eco)认为所谓符号, 本身是整体语义场, 赵毅衡进一步解释道——“整体语义场”就是“整个文化”。^④

某种意义上讲, “华夏传播规律研究”可以被视为“华夏文化符号演化”研究。因为每一次符号传播

【作者简介】 胡易容, 四川大学文学与新闻学院(出版学院)教授、博士生导师

许春红, 四川大学文学与新闻学院符号学专业博士研究生

【基金项目】 本文为国家自然科学基金冷门绝学专项课题“巴蜀符号谱系整理与数字人文传播研究”(2018VJX047)、国家重点研发计划课题“文化资源大数据建模与数据库建设”(2021YFF0901702)、故宫博物院数字与信息部与四川大学文学与新闻学院合作研究项目“中华民族文化记忆符号语义表征、符号提取与演化规律研究”的阶段性研究成果。

衍义的过程，实际上折射出的是文化传播的底层逻辑。反过来说，研究华夏文化传播规律最重要的问题，在于把握其符号演化的基本逻辑，尤其是当我们将符号衍义置于一个更长的历史维度中加以考察时，华夏文化符号传播的基础观念便得以凸显。基于此，本文选取涡纹这一既具有普遍性、又具有明确独立演化轨迹的符号作为考察对象，旨在从符号演化的一般逻辑，展现华夏文化传播的历史维度与一般规律。

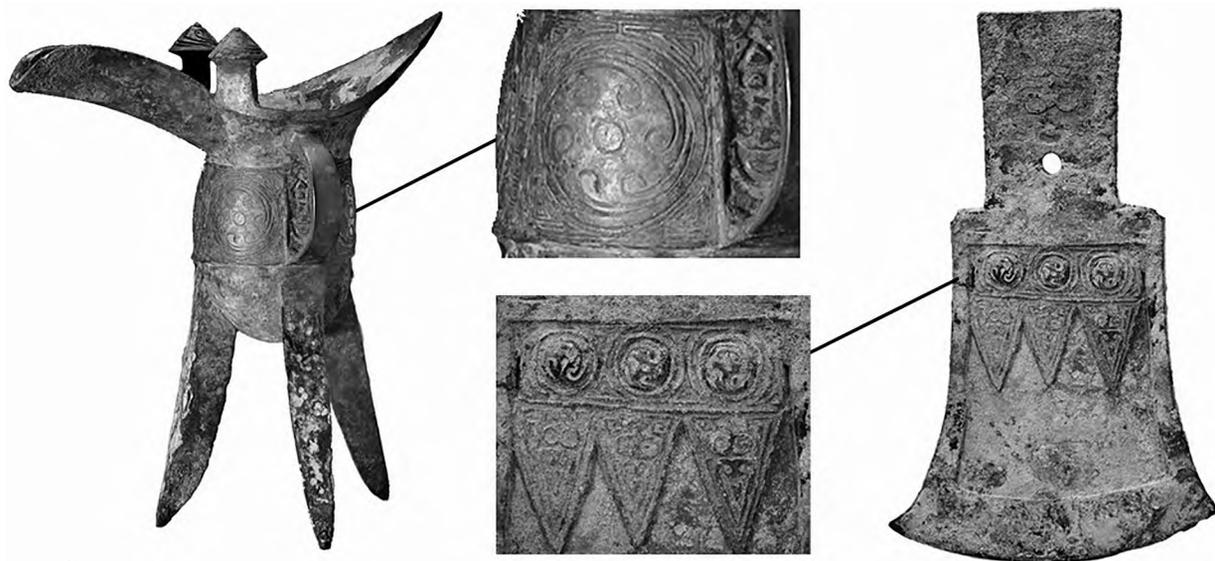
一、符号与媒介：涡纹及青铜器载具

媒介是传播过程中的一环，通常情况下指的是承载传播内容的载体。媒介环境学派抓住这一要素，将关注重点从媒介内容转换到媒介本身，以此建构理解人类文明的视角。麦克卢汉(Marshall McLuhan)提出“媒介即讯息”的论断，并从交通运输和信息运动中得到启发，认为媒介是“一切形式的货物运输和信息传输，包括隐喻的运输和交换”。^⑤青铜器作为一种媒介，潘祥辉曾撰文详细讨论其媒介特性。他提出，“作为一种倚重时间的媒介，青铜器形成了一个‘媒介域’，它影响了中华礼乐文明的形成，更促进了中华文明的传承”，进而认为青铜器是一种“复合媒介”，作用于沟通人神、社会象征、社会治理、叙事书写，并提出“中国传播史上的青铜时代”。^⑥由此，涡纹则是以青铜为媒的表意符号。

媒介与符号之间有着复杂的关系，媒介可以是承载符号的载体，也可以在一定条件下成为符号，符号的关键在于表达意义，而意义是解释项的阐释。索绪尔(Ferdinand de Saussure)把概念和音响形象的结合称为符号，并建议用所指和能指分别代替概念和音响形象，进而提出“符号是能指与所指的结合体”。^⑦皮尔斯把符号放入由对象-再现体-解释项构成的三元关系中，极大拓宽了符号的定义，“我将符号定义为任何一种事物，它一方面由一个对象所决定，另一方面又在人们的心灵(mind)中决定一个观念(idea)；而对象又间接地决定着后者那种决定方式，我把这种决定方式命名为符号的解释项(interpretant)，由此，符号与其对象、解释项之间存在着一种三元关系。”^⑧这种三元关系是一个开放结构系统，它表明媒介与符号的关系并不是一成不变的。媒介并非固定是物，符号并非必然是物的对立面。赵毅衡从解释项出发提出所有物都是“物-符号”双联体，因此物可以因为携带意义成为符号，也可以因为失去意义还原为只具有基本使用性的物。^⑨就此而言，青铜器上的纹饰、铭文等人造物是符号，作为符号承载器具的青铜器(媒介)也能在解释意义中成为符号。胡易容从传播表意逻辑，梳理了媒介与符号之间的关系，他结合符号表意的“时间距离”“空间距离”“表意距离”提出，传播的物理层面(跨越时空)指向“媒介性”，而“媒介性”是传播必然包含的物理过程，是传播的“第一性”。媒介所承载的信息(客观世界的秩序)，指向的是传播的秩序属性，唯有信息被解释为携带意义的符号时，传播才具有意义属性。^⑩

由此，传播符号学打开了媒介-信息-符号这一表意通路。包含纹饰、造型、铭文在内的青铜器首先是一个物质整体，具有“媒介性”。而“‘媒介性’构成传播客观物理存在的本体论基础，‘信息’特性就是这一基础的秩序性和连接性延伸”。^⑪青铜器作为媒介，其传播意义的实现，必然进入建立起客观秩序的信息层面，并在此基础上卷入以人类生命体特征去感知意义的符号层面。

涡纹是青铜器上较早出现的一种纹饰，它多装饰于青铜食器簋和鼎上，其次是青铜酒器爵、罍、壘。其外形极易辨别：在圆形微凸的曲面上，沿边饰有数条(四至八条)作旋转状的弧线，中心有一或大或小的圆圈。^⑫在青铜器上，涡纹从单个连续排列发展为与其他纹饰组合间隔排列，常装饰于器物腰腹部位置，有时也出现在罍柱的圆形帽顶及一些器物盖部捉手的圆顶上。目前发现最早的涡纹青铜器出现于二里岗上层偏早期文化中，时间上属商代早期，实物如郑州白家庄M3出土的商早期青铜罍，腹部装饰有7个涡纹；殷墟时期，涡纹与龙纹、四瓣目纹、鸟纹、虎头纹、蝉纹等组合，间隔排列在器物腰腹部；到西周中晚期以后涡纹逐渐少见，不再是主流纹饰；春秋战国时期的涡纹更是在形制和样式上有了许多变形与简化。^⑬



图左是商代的涡纹爵杯，爵杯的腰腹部饰有明显的涡纹。图右是西周的涡纹铎，三个涡纹排列于兽面三角形纹上方。（图片得到故宫博物院信息部支持）

涡纹是青铜器媒介的一部分，首先具有媒介性，其次才能以符号的形式在传播表意中成为具有特定意义的载体。汉语大辞典（2007）将纹饰解释为一个整体，指“器物上的花纹装饰”，比如陶器纹饰、青铜器纹饰。纹饰广泛分布于器物、建筑物、遗迹中，是人类文化生活中常见的符号文本。在前文字时代，纹饰是人类物质生活和精神文化世界的重要组成部分。华夏传播研究作为研究领域与研究范式，要求从中华优秀传统文化中寻找中华文明的起源与发展，探索中国本土的传播实践。^⑭对涡纹的传播符号学研究，可从发生、历时演化、谱系化发展等方向展开。

涡纹的起源，可以上溯到新石器时代的陶器纹饰。目前中国发现年代最早的人工刻画符号出现在牙角骨器或石头上，属于旧石器时代中晚期，距今15万—12万年。^⑮新石器时代，在生产技术逐渐进步下，陶器得以诞生。从早期的泥片贴塑法、泥条盘筑法，到中晚期的轮制法，陶器制作技艺发展成熟。纹饰出现在先民的生产劳动中，既偶然又必然。自然界中的太阳、水流等几何形态，泥片贴塑法、泥条盘筑法在陶器上留下的原始纹路（指纹印、编织物形状印）等，启发先民有意识地创作纹饰。在陶器上，纹饰经历了由简而繁的发展过程。早期的素面绳纹、篮纹，简洁粗朴，中晚期纹饰式样繁多、色彩丰富，构成风格多样的彩陶纹，有旋纹、圆涡纹、八角星纹等几何纹，鱼纹、蛙纹、乌龙纹等动物纹，莲花、菊花等植物纹等。

我国青铜器的制作沿袭自陶器，精巧繁复的范铸法使先民在陶器纹饰的基础上，进一步发展了青铜器纹饰。朱凤瀚在前人研究的基础之上，将青铜器纹饰分为动物类、几何形类、人物画像类三大类别，涡纹被纳入几何形类纹饰研究范畴，几何形类纹饰指由点、线、圈、角组合而成的纹饰。^⑯以涡纹为代表的部分纹饰在陶器和青铜器上均有出现。我们可以将这种跨越承载媒介的符号视为一种历时性的传播，换言之，涡纹是跨越陶器和青铜器两种不同媒介的历时性跨介质表意符号。

二、涡纹符号的“三维”：符形、符义与符用

符号学家莫里斯（Charles William Morris）从人的意义活动与符号的三种关联方式出发，对皮尔斯符号学理论做了三分：符号文本与符号文本的关联，组成具有合一意义的符号文本，是符形学研究；符号

文本与世界的关联，构成意义的传达与解释，是符义学研究；符号文本与接收者的关联，构成“使用中的意义”，是符用学研究。^{①7}

符形，是符号的基本形态、结构和最直观的部分。从符形上看，涡纹符号有两个关键元素：圆圈和弧线，这使其在视觉呈现上具有重复性和可识别性。圆圈和弧线这种形态的符号，在考古学研究中被称为圆圈纹和弧线纹，距今已有 14000 年的历史。苏秉琦根据考古文化和地理区系，将新石器时代文化划分为六大类型：以长城地带为重心的北方地区、陕豫晋邻境地区、山东及邻省一部分地区、湖北和邻近地区、长江下游地区、以鄱阳湖-珠江三角洲为中轴的南方地区。^{①8}梳理发现，圆圈纹和弧线纹广泛存在于我国各地早期文明起源中。

涡纹集圆圈纹中的“圆”和弧线纹中“弧”这两种符号形态为一体，形成“圆”与“旋”的符形。首先，“圆”是涡纹符号的整体框架。从几何逻辑上来看，圆是一个圆面，它的形成离不开点和线，连点成线则为面。点是最小单位，是形成图形的基础。线分为直线、曲线两大类，曲线首尾相连构成圆面。圆面分为整圆、非整圆两大类，整圆的核心是旋转不变，因为整圆的圆心到圆边上的距离不变。在陶器纹饰的形成过程中，点与线、面之间并无先后关系。最初的点是一个个由印涡形成的圆点纹，既是点又是面。线是在陶器制作过程中形成的，与陶拍拍打胚体密切相关，有绳纹、篮纹、篦纹等。^{①9}涡纹符号的整体形态是被限定在一个“圆面”内的，这自然而然地形成一种“文本区隔”：一方面，“圆”区隔出涡纹符号文本空间与三维器物空间；另一方面，“圆”区隔出涡纹符号文本空间与其他符号文本空间。马承源认为“较简单的（涡纹）图像有时省略中心圈，或省略了旋转的弧线”。^{②0}这种观点重点强调涡纹外框圆圈的形成，有研究由此出发，认为青铜器上的涡纹和陶器上的圆点纹、圆圈纹、多圈同心圆纹、大圆圈纹、圆点钩叶纹、螺旋形纹、四大圈纹、半圆纹、弧线纹、旋纹等都属于“圆涡纹”范畴。^{②1}

不仅是“圆”，涡纹还有一个很重要的符形特征：“旋”。“旋”是涡纹区别于其他同类型符号文本的表意核心所在。这是因为，“圆”有固定的外形，其变化被局限在圆面内，故而需要依靠圆面内符号的律动来传达意义。弧线纹具有流动性，虽然其外在变化形式丰富多样，但核心离不开“旋”。弧线纹在新石器中晚期之后一跃成为后起之秀，演变为弦纹、旋纹、勾旋纹、勾叶纹、花瓣纹、云雷纹、绳纹等多种样式。而涡纹这一符号，恰巧是在“圆”的符形内，展现“旋”的形态。因此，不论有没有“显现”的旋心，不论弧线的多寡，不论圆内是线条或图案，只要传递旋转的意义，都可以被称为涡纹。早在新石器早期吉林白城双塔一期文化的陶纺轮纹饰符号中就有圆和线结合而成的形态，但因此处的线是直线并非曲线，没有传递“旋”的意涵，故而这一符号虽然被归纳到圆涡纹符号大类，却不被称为涡纹。

符义，是符号的指向。索绪尔称之为“所指”，皮尔斯则分为“对象”和“解释项”。对远古符号的符义研究，是符号考古的重要内容，对于涡纹也不例外。不少研究者认为，称其为涡纹，是因为其形近似水涡，中间小圆圈代表水流盘旋时隆起的中心，几条弧线代表围绕涡心旋转的水浪。^{②2}还有研究称其为“囧纹”“火纹”，表达“日”“神明”“太极”等多种意义。马承源认为，此形纹饰即甲骨文中囧字，囧字又与月字组成明字，见于卜辞、金文，并认为是明字的异体，从日从月，所从日实是囧之简化，故囧纹本身即太阳纹，而太阳在古人看来即是火，故此形纹应释为火纹。^{②3}也有研究者认为，涡纹和夔龙纹常排列组合出现，是将太极图、火纹乃至卍字纹结合在一起的图样，具有太极的寓意。^{②4}

由于年代久远，远古符号的符义研究通常需要结合其媒介载体、周边环境以及更多外部信息来判断——这就进入了“符用”层面。

在传播表意过程中，圆圈纹和弧线纹具有时空上的发生环境区别。其中，以长城地带为重心的北方地区、以鄱阳湖-珠江三角洲为中轴的南方地区符号谱系最完整，贯穿了新石器时代早、中、晚期，并在新石器时代晚期催生出享誉世界的马家窑旋涡纹彩陶。陕豫晋邻境地区、山东及邻省一部分地区、湖北和邻近地区、长江下游地区的圆圈纹和弧线纹在新石器时代中期才开始出现，但却演化出与青铜器涡纹符形极其相似的符号，比如湖北屈家岭文化的彩陶纺轮。根据考古资料，在新石器时代早期，

吉林大安后套木嘎一期文化发现有窝点纹、弧线纹，江西万年仙人洞文化遗址则发现窝点纹，吉林白城双塔一期文化发现窝点纹、弧线纹、圆圈纹。窝点纹是先民用工具在陶器上印制的一个个印涡，呈现出椭圆形状，是圆圈纹的雏形。而后吉林白城双塔一期文化还发现用同心圆纹表示人面纹中的眼睛。从新石器时代早期开始，圆圈纹就从窝点纹演变为同心圆纹、圆圈纹，而后进一步发展为太阳纹、圆形刻画符号、圆涡纹。新石器时代中晚期开始出现用轮制法制作陶器。轮制法诞生以后，陶器更加工整的同时，底部和器身上也诞生了一个个正圆圈纹——弦纹。与圆点纹相比，旋纹更大，且可以呈现多层同心圆的形态。

可以看到，早在新石器时代，“圆”与“旋”相结合的符号已然出现，虽然它们形态多种多样，但却在文本形态上发展为具有共性的涡纹形态，具备了跨越时空与文化的传播力——我们也可称其为符号的“母题”。母题是叙事学、文学批评、艺术学、神话学研究的一个常用概念，在当下的研究中，母题使用非常广泛，常与主题、原型、象征等关联在一起。俄国形式主义研究从芬兰民俗学家那里借来这一概念，对其进行形式化研究，从而使母题成为现代叙事学研究的重要分析工具。在艺术学领域，约翰·罗斯金(John Ruskin)从视觉艺术角度为“母题”提出一种美学观点解释，认为母题是任何艺术品的“一个主导的情感目的”，从该观点出发，艺术作品中任何可被辨认出的最小部分，包括造型、线条、颜色等都能产生某种情感效果。^⑤符号学关注形式的意义和意义的形式，因此对母题的关注是在结构、功能和形式层面的可识别性，正如孙文宪所说：“母题必以类型化的结构或程式化的言说形态，反复出现于不同的文本之中；具有某种不变的、可以被人们识别的结构形式或语言形式，是母题的重要特征。”^⑥

母题这种重复的、可被识别的符号形式特征，才是其被广泛应用的生命力所在。作为表意符号文本，母题包含着某种“原型”和共通性的要素，所以既是“小”的也是“大”的：“小”在于它是一种可识别的、重复的表意单元，就如文化模因一般，是构成文化传播的基本元素；“大”在于它自携一种人类共享共通的逻辑表意机制，使其在不同历史时期和文化背景中都能以同一种符号文本形态表现出来。因此，以“圆”为整体框架，以“旋”为表意核心的符号文本形态，是涡纹符号符形的关键，也是涡纹符号的母题。它不仅是一种纹饰，还在传播表意中跨越时空成为中华传统文化的重要组成部分。

三、传播中的演变：涡纹符号的理据性流动

符义、符形与符用三个维度共同构成的表意机制，在传播中形成了涡纹符号的母题发生、发展和演变的基础逻辑。其中，“圆”是涡纹外在显现的框架区隔，“旋”是其内在表意核心，二者结合构成涡纹符号的符形特征，在符用上给世人提供无限创造空间。前文对涡纹符号的符形、符义与符用做了分别阐释，但它们之间的关系如何？“圆”与“旋”是如何最初发生，并用以表达特定符义的？它们在传播使用中是如何流变、发展出新的形态分支和意义分支的？这就涉及到理据问题。

理据是对符号连接意义的一种推论。符号连接其指向的对象是否具有理据性，是自古希腊以来的哲学公案。索绪尔认为符号与意义结合的方式不可论证，是任意且强制的，学界将其称为任意武断性，是理据性的对立面。皮尔斯将符号分为像似符、指示符、规约符三类，其主导理据性则是像似性、指示性和规约性，认为理据性普遍存在于符号与意义的连接之间，并构成对任意性的制约。^⑦恩格斯(Friedrich Engels)指出“线、面、角、多角形、立方体、球体等观念都是从现实中得来的”。^⑧这是一种有理据的观点。

“圆”与“旋”的符形有两类来源：一是大自然中的太阳、水、火、鸟等自然现象；二是生产工具和制作工艺导致的，如指纹印具备“旋”的意象，轮制法制作的陶器具有明显的旋纹。可以看到，两种说法具有明显的“像似性”特征，这关注的是符号的生成理据。对涡纹符号原型的探讨指向了符号与对象

之间的“像似性”，这是人类思维方式所导致的。“像似，是对作用于人类心理感知的对象性状所作的文化习得解释。具体表现为接近性、类比性、引发相互联想，并具有造成认知混同的潜在可能。像似性常常是跨越渠道的。”^⑳

理据性不仅是最初符号指向意义的根据（初度理据），也会在传播和使用中逐渐累积而成，这种累积使用而成的结果是一种历时性的符用理据。比如，新石器时代马家窑文化的漩涡纹流光溢彩，布满陶器全身；青铜时代的涡纹或单列、或与其他纹饰组合，传递古朴神秘的气质；春秋战国以后，涡纹退出主流地位，成为青铜器、玉器、漆器、瓦当和织物上各类新纹样的重要组成部分；在近些年复兴中华优秀传统文化的浪潮中，涡纹又展现出新的生命力。这些涡纹尽管在不同时代表意存在差异，但它们却在使用当中形成了某种联系并进而具有谱系化特征——这就是符用理据在起作用。

不过，理据性常常是流动变化的，因为符号需要在社会符用语境中传播。赵毅衡认为符号的理据性“在文本使用中获得”，并指出，在不同的符用场景下，符号理据存在“理据性上升”与“理据性滑落”的情况：“社会性地一再重复使用某个符号，会增加该符号的语用理据”，这是符号理据性上升的情况，比如象征、典故等；“已经获得理据性的符号或词语，可以在使用中磨损，从而‘去理据化’”，这是符号理据性滑落的情况，比如“艺术性理据滑落”。^㉑

早在新石器时代，由“圆”与“旋”符形主导的符号就已经形成：甘青地区马家窑文化马厂类型的卐字纹，山东大汶口文化的云雷纹，湖北屈家岭文化、石家岭文化陶纺轮上的圆涡纹，浙江良渚文化的漩涡纹，安徽定远侯家寨文化的圆涡纹。在符用层面，这一时期许多原始纹饰的产生与应用离不开自然崇拜。王仁湘认为，仰韶文化庙底沟类型的花瓣纹、圆点纹、勾叶纹、旋纹的原型是鱼，源自仰韶文化半坡类型的鱼纹，构成“大鱼纹”象征系统。^㉒苏秉琦则从发生学的角度认为庙底沟类型的花瓣纹核心是弧边三角形与圆点，是鸟纹的变形纹饰。^㉓张鹏川也认同此观点，认为圆涡纹表达的是先民对火的崇拜，^㉔王先胜则认为表达的是对星宿的崇拜。^㉕进入青铜时代，青铜器上以“圆”与“旋”为符形特征的符号被定名为“涡纹”“火纹”“囧纹”，鱼纹、鸟纹的说法被定格在中华文明起源的陶器阶段。其符用语境则从原始巫术崇拜中渐渐抽离，成为早期国家政治和宗教思想的象征物。

在社会文化的符号传播实践中，符号常脱离原初理据导致表意变化，比较常见的是由像似理据主导转为由规约理据主导。“国之大事，在祀与戎。”^㉖青铜器不仅是实用器具，还是区分社会等级和秩序的礼器，是中国早期国家宗教王权的象征，青铜礼器为祭祀服务，武器为战争服务。青铜器上的纹饰也绝不仅仅是一种装饰艺术，它具有十分重要和独特的“象征”功能。杨晓能认为商式青铜器和纹饰是商统治集团全体成员“共同信奉、相互沟通交往的共同语言”，发挥着和铭文、甲骨占卜相近的沟通人神的作用，后者是统治阶层的特殊工具，而纹饰却“易于理解、亲近、通用和普及”，是一种能在全中国推广的“更易懂和更易于接受的形式”，对商文化统治区内全体民众发挥效力。^㉗

列维-斯特劳斯在考察野性的思维时指出，“一切神圣事物都应有其位置。”^㉘以青铜器这一独特媒介为载体，它的制作难度与其承载的纹饰、铭文都构成了神圣事物所必需的“生活距离”。这些动物类的、几何类的形象是符合自然秩序的，它们占据了某种位置，而这一整套秩序的建立依赖神圣事物。如今，涡纹俨然已经成为审美对象，进入艺术学、设计学、传播学等更为广泛的学科领域。在设计学领域，涡纹与彩陶上的漩涡纹、后世的水波纹等被统一归纳到水纹大类中。

结语：涡纹符号传播中的“永恒时间”隐喻

纹饰、铭文作为传播内容的一种，以青铜器媒介为载体，是先民实现“追求永恒”心理的重要方式。这种对时间永恒的追求是通过多重表意实现的。

首先,通过空间的叙述化实现对时间维度的转化。无论是作为物质媒介的青铜器,还是纹饰符号本身都存在于一定的物理空间之内。而这种空间占据最终通过“空间时间化”跨越“时间距离”“空间距离”和“表意距离”生成了时间性维度。这种空间媒介正是通过成为一般意义上的叙述文本而实现空间“时间化”。因为叙述文本在本质上是时间性的文本。^③龙迪勇指出“空间叙事本质上是一种跨媒介叙事”,^④“图像叙事的本质是空间的时间化,即把空间化、去语境化的图像重新纳入时间的进程之中,以恢复或重建其语境。”^⑤涡纹总是出现在青铜器腰腹等显眼的位置,即便有些位于器物内侧,也能较快地被意义接收者看到。商周时期许多铭文铸刻的位置一般在外壁腰部、内壁腰部、内底部、外底部、足部、耳部、口沿、盖内等,除了显眼的大段外壁铭文能被意义接收者直接观看,其他部位的铭文对文本本身的外在显现要求并不高。铭文的叙述逻辑与纹饰不同,它追求记录而非展示。

其次,媒介的时间偏倚与符号使用理据的无穷回溯叠加了无穷时间。潘祥辉从哈罗德·伊尼斯(Harold Adams Innis)“偏倚时间”和“偏倚空间”这两种媒介类型出发,认为青铜器是质地较重、耐久性强的“偏倚时间”的媒介,是古人“追求永恒”的心理体现。^⑥坚硬耐久的青铜器媒介,与绢帛、竹简相比,已经具有不易损坏的特质,而这一载体上携带的可追溯至远古时代的纹饰、铭文等符号,则将这种时间性无限拉长直至永恒。纹饰、铭文作为传播内容的一种,以青铜器媒介为载体,是先民实现“追求永恒”心理的重要方式。对先民而言,青铜器媒介通过占有物理空间与政治宗教空间,实现追求永恒的时间表意;对今人而言,青铜器媒介通过跨越历史长河,积累起独一无二的审美与历史意义,器物本身便展现并代表了时间。符号一旦出现,它便在时空中占据位置。没有表意完全一样的符号,符号与意义的这种捆绑,是符号永恒生命力所在,从而能在传播表意中“无限衍义”。

进而,通过传播表意中的形态隐喻实现时间意涵的表意。涡纹“圆”具有空间性,而旋的表意引向时间。有研究认为,马厂类型彩陶的螺旋纹、屈家岭文化陶纺轮上的圆涡纹等是太阳、月亮、水流等自然物象的抽象变体,尤其是旋纹的运动意向,体现了时间的节律与延续;^⑦涡纹“水”的意涵象征生生不息的生命力,^⑧“太极八卦”的意涵象征阴阳变化。^⑨水、太阳、月亮、星宿、阴阳太极,传递着变化的延续、时间的永恒。旋的符形,从视觉感官上给人以变化的体验,引向“时间”这一文化概念。康德(Immanuel Kant)认为,时间和空间都是一种先验的“感性形式”,是“一切感性直观的两个合在一起的纯形式”,无论是作为一种存在或者意识,时间和空间都以另一方为基准才能考察和测量。^⑩对人类生命体而言,时间和空间是相互依存的关系,只有在符号感知中,人类才得以确立时间的概念,“我们感知的是在时间中发生与延续的事物。在我们的大脑中,时间的延续被压缩为对一段时间的感知。”^⑪连续不断的变化,意味着永恒流动的时间。人类生命体的有限性,与自然界漫天星宿、流水湖泊、阴阳太极变化的无限性,形成对立与联系的表意张力,被寄放在涡纹符号中,从而表达着对永恒时间的精神向往。📌

(责任编辑:赵灯明)

参考文献:

- ①②④⑨⑩赵毅衡.符号学:原理与推演[M].南京:南京大学出版社,2016:1,236,105,27-33,244-250.
- ③ Charles Sanders Peirce. Collected Papers [M]. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1931-1958 (02): 230.
- ⑤ 马歇尔·麦克卢汉.理解媒介:论人的延伸[M].何道宽,译.北京:商务印书馆,2000:33+127.
- ⑥④ 潘祥辉.传播史上的青铜时代:殷周青铜器的文化与政治传播功能考[J].新闻与传播研究,2015,22(02):53-70+127.
- ⑦ 费尔迪南·德·索绪尔.普通语言学教程[M].高明凯,译.北京:商务印书馆,2022:107.
- ⑧②⑦ 皮尔斯·皮尔斯:论符号[M].赵星植,译.成都:四川大学出版社,2014:31,51-70.
- ⑩① 胡易容.“传播”术语与学科的“符号”维度——约翰·费斯克“传播符号学派”主张的一种延展[J].新闻界,2023(02):13-22+31.
- ⑫⑩③ 马承源.商周青铜器纹饰[M].北京:文物出版社,1984:19-20.
- ⑬⑩⑥② 朱凤瀚.中国青铜器综论[M].上海:上海古籍出版社,2009:591-593.

- ⑭孙旭培. 序言 [M] // 孙旭培主编. 华夏传播论: 中国传统文化中的传播. 北京: 人民出版社, 1997: 1.
- ⑮⑳㉑㉒王先胜. 中国远古纹饰 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2021: 16-17, 218-220, 285-303, 285-303.
- ⑰ Charles W. Morris, Foundations of the Theory of Signs [M] // Otto Neurath, Rudolf Carnap & Charles W. Morris (eds), Foundations of the Unity of Science: Towards an International Encyclopedia of Unified Science, Chicago: University of Chicago Press, 1938-1970. 转引自赵毅衡. 符号学: 原理与推演 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2011: 168.
- ⑱苏秉琦, 殷玮璋. 关于考古学文化的区系类型问题 [J]. 文物, 1981 (05): 10-17.
- ⑲王仁湘. 中国史前陶器纹饰区探讨 [A] // 四川大学历史文化学院考古学系编. 四川大学考古专业创建四十周年暨冯汉骥教授百年诞辰纪念文集. 成都: 四川大学出版社, 2001: 111-139.
- ㉑㉒吴秀梅. 彩陶纹饰中圆涡纹的探索 [J]. 中国陶瓷, 2006 (11): 65-66+72.
- ㉓ John Ruskin. Modern Painters (New York, 1872), V, 175. 转引自丹·本-阿默思. 民俗学概念与方法 [M]. 张举文, 编译. 北京: 中国社会科学出版社, 2018: 164.
- ㉔孙文宪. 作为结构形式的母题分析——语言批评方法论之二 [J]. 华中师范大学学报 (人文社会科学版), 2001 (06): 68-76.
- ㉕恩格斯: 反杜林论 [M]. 北京: 人民出版社, 2018: 37.
- ㉖胡易容. 图像符号学: 传媒景观世界的图式把握 [M]. 成都: 四川大学出版社, 2014: 31-40.
- ㉗王仁湘. 庙底沟文化鱼纹彩陶论 (下) [J]. 四川文物, 2009, 145 (03): 32-40.
- ㉘苏秉琦: 中国文明起源新探 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2019: 24-25.
- ㉙张鹏川: 中国彩陶图谱 [M]. 北京: 文物出版社, 2005: 157-161.
- ㉚左丘明. 春秋左传正义: 成公一三年 [M] // (清) 阮元, 校刻. 十三经注疏. 上海: 上海古籍出版社, 2021: 1922.
- ㉛杨晓能. 另一种古史: 青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读 [M]. 唐际根, 孙亚冰, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店. 2008: 378-380.
- ㉜列维-斯特劳斯: 野性的思维 [M]. 李幼蒸, 译. 北京: 商务印书馆, 1987: 17-18.
- ㉝赵毅衡. 广义叙述学 [M]. 成都: 四川大学出版社, 2013: 147.
- ㉞龙迪勇. 空间叙事本质上是一种跨媒介叙事 [J]. 河北学刊, 2016, 36 (06): 86-92.
- ㉟龙迪勇. 图像叙事: 空间的时间化 [J]. 江西社会科学, 2007 (09): 39-53.
- ㊱王望峰, 苏明静. 罔纹琐思 [J]. 设计艺术 (山东工艺美术学院学报), 2015, 94 (03): 97-102.
- ㊲康德. 纯粹理性批判 [M]. 邓晓芒, 译. 杨祖陶, 校. 北京: 人民出版社, 2017: 32.
- ㊳卡洛·罗伟利. 时间的秩序 [M]. 杨光, 译. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2019: 134.

The Metaphor of "Eternal Time": A Communication Semiotic Interpretation of Swirl Patterns on Ancient Bronze Ware

Hu Yirong, Xu Chunhong

Abstract: Swirl patterns, commonly found on bronze artifacts, have their roots in the circles and arcs of the early Neolithic Age. This article adopts a communication semiotics perspective, examining scroll symbols by analyzing symbol shape, meaning, and usage. During the late Neolithic Age, glyphic texts characterized by an overarching "circle" framework and a central "whirl" meaning began to emerge and take form. As society transitioned into the Bronze Age, the scroll pattern evolved as a new expression of this symbol in decorative arts. In the realm of communication, the symbolic prototypes of "circle" and "spin" exhibit variations in their communicative attributes across different times and spaces, eventually evolving into ideographic symbolic texts, transcending media and information boundaries. Within social symbolic practices, the rationale behind swirl symbols often undergoes shifts and adaptations. The original rationale rooted in iconicity frequently gives way to a more symbolic interpretation. Ultimately, the swirl symbol embodies a profound yearning for "eternal time" through its multifaceted meanings.

Keywords: Chinese culture, communication semiotics, motif, motivation, temporality of space