

汉字是如何思维的

孟 华

一、汉字的“言此意彼”性

这里的“思维”一词不是指人脑的一种普遍的机能，而是指民族的思维方式。属于民族的思维方式只能是一种符号化思维，是潜行在语言文字、文学艺术等符号形态深层的一种表达机制。

汉字的构造精神是汉民族最直观的思维形式和最深层的思维原则，所以也可称为一种“图式思维”。汉字思维的特性最早甚至可追溯到图画文字阶段。

我们先比较一下甲骨文和纳西象形文字的区别^①：

刀——甲骨文作  ； 纳西文字作  ；

衣——甲骨文作  ； 纳西文字作  ；

豕——甲骨文作  ； 纳西文字作  ；

^① 刘又辛、方有国：《汉字发展史纲要》，中国大百科全书出版社2000年版，第155、156页。

立——甲骨文作 ； 纳西文作 ；

眉——甲骨文作 ； 纳西文作 。

刘又辛认为：“两相比较，纳西象形文字更像图画，甲骨文字的写法已经简化和象征化了。”^① 话中似乎暗含了这样的前提：甲骨文的简化和象征是在原始图画基础上演化而来的。也就是说，甲骨文和纳西文是同一种图画性表达方式的两个不同演化阶段，而不是两种表达方式。这种观点是非常普遍的，西方学者一般认为象形文字的主要特点就是图画性，因为这种文字的前身就是人类的原始图画：

文字的原型：始终是图画。几乎在所有的文明中，文字的故事的开篇第一章都是相同的。最初创立的符号必定是图画……汉字如此，苏美尔人、埃及人、赫梯人、克里特人的文字也莫不如此。^②

西方传统文字学关注的是文字对语言的指涉性质，而不强调文字是如何指涉——也就是如何思维的问题，因此对于人类原始的象形字也以求同即“文字的故事的开篇第一章都是相同的，最初创立的符号必定是图画”为基本原则，而忽略了不同的象形字之间在思维方式上存在的差异，而后者正是符号学文字观所关注的焦点。

根据符号学文字观，上述两种文字其实代表了两种符号表达方式，一是纳西文的写实性、临摹性方式；一是甲骨文的写意性方式，即刘又辛所说的“简化和象征化”的方式。

我们通过甲骨文和源于古埃及的克里特象形字的比较也可发现这两种表达方式的存在：

克里特象形字^③

① 刘又辛、方有国：《汉字发展史纲要》，中国大百科全书出版社 2000 年版，第 156 页。

② Georges Jean, 曹锦清、马振聘译：《文字与书写：思想的符号》，上海书店出版社 2001 年版，第 46 页。

③ 见 B. A. 伊斯特林著，左少兴译：《文字的产生和发展》，北京大学出版社 1987 年版，第 141 页。

A	B	人	A	B	罍子
		目			船
		斧			公牛
		井			山羊
		门			狗
		犁			蜜蜂
		七弦琴			蕨
		双刃斧			树
		高脚瓶			晨星
		宫殿			月
					山

甲骨文：

人 (人)、刀 (刀)、目 (目)、禾 (禾)、火 (火)、
 山 (山)、狗 (狗)、皿 (皿)、舟 (舟)、手 (手)、
 木 (木)、戈 (戈)、家 (家)、鸟 (鸟)、面 (面)。

通过比较我们发现,克里特象形字图画性、写实性强,甲骨文的抽象性、写意性强。这两种不同的思维方式我们分别称为临摹性和意象性方式(见下文)。

那么为什么说上述两种象形字分属两种不同的表达方式?回答这个问题恐怕要追溯到文字的不同起源上。

黄亚平通过对史前符号的考察认为,象形字“图画性”的观点不完全适用于汉字。据他的研究,实际材料并不支持汉字起源于“图画文字”阶段这一观点:

中原地区(包括黄河中下游、江汉流域)发现的考古材料(彩陶纹饰、刻画符号)缺少可以和印第安人、阿拉斯加人、纳西人类似的记事性图画;而中原地区四周发现的史前岩画基本上是周边游牧民族的作品,而且其中具有叙事意味的图画相对出现时间较晚,基本上不见狩猎以及畜牧时代早期的作品。因此,把史前分布在我国四边的游牧民族的岩画当成汉字的直接源头,显然是行不通的。即便往下追寻,承认商周文字里有一些史前图画文字的遗迹(具体材料参见容庚《金文编·附录》),它们也都是单体的图形符号,基本没有记事性的图画。由此可见,实际材料并不支‘图画文字阶段’的观点……我们对所有象形文字统统来源于图画的说法表示怀疑,我们认为:汉字的形成一定有多个来源,受到过多种影响。^①

他认为汉字的形成是多源的,是建立在对多种史前视觉符号模仿的基础之上的,是符号历史叠加和综合概括的结果。象形汉字的这种多元化符号模仿的对象主要包括:造型类符号如积石、置物、雕塑等;图画类符号如岩画、陶符等;记号类符号如结绳、八卦等;综合类符号如族徽、图腾等等。^②由于汉字来源的多元性以及是建立在已有的视觉符号系统基础上的,因此这种文字的象形性必然是多种符号和表达方式综合的结果,在这种情况下,汉字的象形就不仅仅取象于客体对象的特征,而更重要的是来自于对其他符号的模仿与综合性概括。这可能是象

① 黄亚平、孟华:《汉字符号学》上编,黄亚平撰,上海古籍出版社2001年版,第59页。

② 同上,第61~97页。

形汉字与其他象形文字的重要区别,也就是说,正是汉字的这种符号模仿大于对象临摹的性质,使得汉字的象形具有了较明显的写意性:

与丁头字、圣书字相比,汉字虽然有较多的图画性,但毕竟不是由写实的图画演变而来的。与写实的图画相比,它有更多的写意性。换句话说,我们认为:汉字的特点不在写实,不在具象,而在写意。从一开始汉字就带有写意性质,具有象征意味,是一种意味深长的形式。汉字在形成的过程中吸收了一些写实性图画采用的表达方式,如对符号所指的描摹,对事物外形、轮廓的勾勒和填充等等;但汉字的形成恐怕更多采用了写意的表达方式,唐兰先生在《中国文字学》里指出古汉字的大多数是“象意”而非“象形”的确是有远见卓识。^①

原始汉字的象形性思维有两点值得关注:

其一,缺少叙事性。汉字史前符号(如陶符等)和初文(如甲骨文)具有单体性和非线性特点。至少现有的考古材料也能支持“汉字史前符号缺少叙事性”这一观点:“‘图画文字’是用指示性的图案,作叙事型的描绘。这一古老的文字形式,在中国尚未发现任何痕迹。”^② 李葆嘉也认为:“迄今为止,在华夏地区尚未发现复杂的连缀式图画文字。”^③

其二,再符号化。写意的方式不是面对客体对象的直接临摹,而是对已有符号的再模仿。黄亚平称之为“二次约定”:^④“仔细观察甲骨文、金文的一部分汉字(尤其是文字画)的构图意象,我们会发现一系列的相关意象都与彩陶、岩画为代表的原始镜象有关,而不是与现实的事物直接相连。”^④

他说的这第二点似乎能揭开写意之谜。根据符号学规则,直接面对客体的临摹,其符号易倾向于连缀的叙事结构——事物本身的连续性赋予了符号结构的线性特征。而对已有符号的模仿或再符号化,则纯粹是一个意指现象:再符号化是发生在一个独体符号身上的层累叠加出

① 黄亚平、孟华:《汉字符号学》上编,上海古籍出版社2001年版,第60页。

② 高明:《中国古文字学通论》,北京大学出版社1996年版,第33页。

③ 李葆嘉:《当代中国音韵学》,广东教育出版社1998年版,第6页。

④ 黄亚平、孟华:《汉字符号学》上编,上海古籍出版社2001年版,第125页。

一个新符号的非线性意指活动。比如下例的大汶口文化陶符，^①唐兰把第一个释为“戊”字，第二个释为“斤”字，第三个释为“炅”字，第四个于省吾释为“旦”的原始字。但学术界一般认为这些陶符是“图像而非文字”^②，陶符与早期汉字在结构上的相似性使人们相信二者之间有明显的承继和模仿关系，这种承继和模仿就是再符号化或“二次约定”。在不断地“二次约定”或再符号化过程中，符号的意义变得越来越抽象、写意化了。

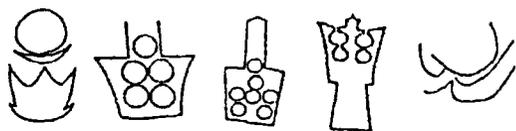
写意性强的象形符号我们称之为意象性原则，即符号形体与描摹的原型之间存在既像又不像的言此意彼的关系，用公式可写为“A 犹如 B”。而临摹性的象形符号用公式可写为“A 是 B”，即追求图画形象与对象之间的同构性。

我们再将距今五六千年的中国大汶口文化陶符与距今五千多年以前的古埃及图画文字做比较：

大汶口文化陶符：



1. 大汶口文化陶符



2. 大汶口文化陶符

① 高明：《中国古文字学通论》，北京大学出版社 1996 年版，第 33、34 页。

那尔迈调色板：



古埃及的那尔迈调色板上图画中的每个图像都有约定象征意义，整个地看来这组画是一个图画文字的铭文，有人解释为：“法老王从下埃及押解出俘虏。”^①

可以看出，大汶口陶符和那尔迈调色板是两种不同的象形文字：

其一是前者带有写意的特点，后者则是写实性的。

其二是汉字陶符具有意指性特征，它们是一个个孤立的非线性符号；而古埃及文字具有叙事性特征，图画之间具有线性组合关系。

张光直认为：“有的陶符与商周卜辞里的文字完全相同。这意味着，虽然史前陶器符号并非文字，但作为单个的符号，它们至少是中国最早文字来源之一。”并认为这些符号的一个重要特征是“它们均单个出现，尚未连缀成书面语言”^②。

^① 见 B. A. 伊斯特林著，左少兴译：《文字的产生和发展》，北京大学出版社 1987 年版，第 107 页。

^② 张光直：《美术、神话与祭祀》，辽宁教育出版社 2002 年版，第 64 页。

我们将古埃及那尔迈调色板象形字以及克里特象形字所代表的写实性、叙事性表达方式称为“临摹性方式”，这种表达方式首先确立一个独立存在的客观对象，然后尽量以逼真的方式去再现这个对象，其公式是“A是B”。我们将大汶口陶符和甲骨文所代表的写意性、意指性表达方式称为“意象性方式”。意象性方式不追求能指与所指、形体与对象之间的绝对逼真，而强调二者之间的言此意彼性：形体虽不酷似对象却能使人们意会到对象。这种“言此意彼”的原则首先确立的是表达方式本身而不是客观对象的有无、真假，其公式是“A犹如B”^①。

二、言此意彼的操作方式

“A犹如B”的操作方式可进一步表述为：建立A与B之间的类比关系，借助一个已知（A）求未知（B）。甲骨文“大”𡗗 像一个正面人体形象而不是人体的逼真临摹，甲骨文就是用人们熟悉的人的形体图像（已知），用来表示“人”这个观念（未知）。下面我们通过分析汉字象形字构造方式，来说明“A犹如B”的操作方式。

学术界将数量不多、却是构成汉字系统基础的象形字叫做“字根”，如“人”与其他字符相合构成“休”、“仁”、“从”、“信”、“位”等。但是在字根即象形字中，还有“字根的字根”，我们姑且称为“字元”^②，即一些象形字是通过“A犹如B”的方式从少数最基本的一些象形字——“字元”那里衍生来的。下面我们着重分析表人体的字元在衍生过程中所表现出的汉字思维。

汉字象形字的形成是“近取诸身，远取诸物”，其字象构成的最直接意象来源首先是人自己的身体。在取自人体意象的汉字象形字中，最基本的字元有两个：一个是侧身人体的“人”亻字，一个是正面人体的“大”𡗗字。其他的与“人”有关的象形字多是由此二者衍生而来的。

① 本文的“A犹如B”和“A是B”是从徐通锵先生那里借来的。见徐通锵《汉语结构的基本原理》，2004年，未刊稿。

② “字元”概念也是受徐通锵的启发，他将生成能力强的字称为核心字。见徐通锵《汉语结构的基本原理》，2004年，未刊稿。

我们以甲骨文象形字为例，其衍生的具体方法有：

变形的方法：

主要包括省略或变形。

人(亻) → 勹，《说文》：“勹，裹也。象人曲形有所包裹。”便是将亻的两画变为曲笔来表示包裹的动作。

大(大) → 夭，甲骨文作夭，*夭*，《说文》：“夭，屈也。从大，象形。”夭就是对元字大的变形。

增加或会意的方法 即在字元上增加某些表意成分构成会意结构（但不是合体的会意字）：

人(亻) → 女(女)，是一个下蹲的人形，是对亻的变形，同时又加上表胸部的部件。“母”𠂔 又是“女”的增笔（加两点）“姜”也是在“女”的基础上增加羊头的形象（𦍋）。通过对“人”的变形和增笔的方式产生的象形字很多，如身(身)，兄(兄)，孕(孕)，鬼(鬼)，儿(儿)等。

大(大) → 夭(夭)，在大 的基础上增加人头的形象，以表示“颠顶”义。其他如立(立)、亦(亦)，文(文)，夫(夫)等等。

增加方法形成的独体象形字实际上是一个偶值性的二合结构：一个字元+一个说明部分。如“儿”(儿)，上部像小儿头颅未合之形，是在一个字元亻 上加一个头形。“眉”(眉)，曲线像沫眉之形，是在一个字元𠂔 上加一个眉毛。“鬼”(鬼)是一个字元亻 加一个怪异的人头形象。

三字中的说明部分与字元构成部分与整体的相关性指示关系，而且这些二元结构成分之间相互依存、相互说明、相互指涉，这是一种会意关系，六书中的“会意”方式就是由这种会意关系发展而来的。可见，所谓的“会意”，并不仅仅指合体字的构字方式，同时也是独体的象形字中最重要的方式。其实，在甲骨文中独体字的会意和合体字的会意不太好区分。如“见”(见)是在字元亻 上面加一个说明成分见 是会意字；但“鬼”的字元上面的人头形象却很难确定为固定的字符，但这个部件在构字中确实起到了意符的作用。像𦍋、𠂔、立、𦍋、𠂔 等等都是这样的二合结构，它们字元之外附加的成分都具有表意作

用，只是这些表意成分没有成为独立的、具有生成能力的文字单位。我们把六书中的“指事字”（如“刃”，在字元“刀”上加一点）也看做是独体的会意方法的一类。可见，我们应该区别独体会意字和合体会意字这两个概念。

变序的方法：

大（𡗗）→甲骨文写作𡗗（今作逆），便是将正面人体的“大”倒写，表示不顺的意思。

人（亻）→尸（甲骨文写作𠂇），便是将（亻）横写，像横卧不起的人尸。

人（亻）→匕（甲骨文写作𠂇），《说文》：“匕，相与比叙也。从反人。”即亻的反写。

对比的方法：

大（𡗗）→人（亻），是人体的正面侧面对比。

从（𠂇）→化（甲骨文写作𠂇），是人体的正反对比。

大（𡗗）→立（甲骨文写作𡗗），是通过增加表地面的“一”构成二字意义上的对立。另如“鸟”和“乌”这两个象形字极为相像，其区别仅仅是鸟头部是否多一“点”。也就是说，单独的“鸟”字或单独的“乌”字都不能独立地代表所指对象，只有将它们放在彼此相互指涉、相互模仿、相互重叠、相互对比的关系当中，每个字的意义才能确定。

重叠的方法：

大（𡗗）→甲骨文写作𡗗（字未详）

人（亻）→从（甲骨文写作𠂇）

以上两两相对的象形字，前项是字元，箭头所指的后项则是在字元基础上通过某种表达方式衍生出来的。

综上所述，象形字内部的生成也是一个非线性的言此意彼的二合过程：由字元到派生字、从已知到未知的意义往复运动。也就是说，字元是已知，通过变形、增加、变序、对比和重叠等手法而变化了的字形是未知，二者构成了相似或相关的类比性互文关系，因此我们必须站在两个对比项互文性的角度了解其中一项的意义，如果我们不参照“人”（亻），也无法确定“匕”（𠂇）的意义。这说明，在汉字象形字那

里,一个图像和另一个图像之间的互文关系是意义产生的重要途径。

三、汉字思维与梦思维

形成汉字象形字互文性的“变形”、“增加”、“变序”、“对比”、“重叠”等方法,是一种非线性的空间图像语法,或者说是一种图式思维。正如许多哲学家指出的那样,象形字的图像性与梦符号的思维机制是一致的。

弗洛伊德在谈到梦的构成符号和构成法则时指出:“梦内容仿佛是种象形文字。”^①德里达则更加明确地肯定了象形字与梦符号之间的相似性联系:

……既然梦被当做某种书写来建构,这些梦的置换类型与已经在象形文字系统中被操作和记录的那些凝聚和位移就是相互对应的。^②

德里达所说的凝聚和位移,是精神分析的两个术语。人类的梦与象形字一样,也是一种符号现象。按照弗洛伊德的分析,梦包括显象和隐义构成。显象即梦的形象和内容,隐义则是梦的现象背后隐藏和压抑了的思想、欲望。^③显象相当于象形字的形体形象,隐义相当于字形所负载的语言意义。梦本质上是一种从隐义到显象的意义表达过程,梦中的一切显象都是虚幻的意象,没有真实的指涉,梦的符号把意义和对象抹掉了。一个梦的符号只是重叠着另一个符号的痕迹,只呈现无序多重的显象痕迹,隐义本身却从不显现。

梦的凝结与移置 按照弗洛伊德的看法,梦符号表达有两种最重要方式:“梦的移置和梦的凝结是两名工匠,我们可以把梦的结构物主要归功于它们。”^④

① 上述汉字资料引自李思维、王昌茂《汉字开音学》,华中师范大学出版社2000年版;刘又辛、方有国《汉字发展史纲要》,中国大百科全书出版社2000年版;邹晓丽等《甲骨文字学述要》,岳麓书社1999年版;姜亮夫《古文字学》,云南人民出版社1999年版;臧克和《说文解字的文化说解》,湖北人民出版社1995年版;王平等编《常用汉字字源手册》,南方日报出版社2002年版;《汉语大字典》,四川辞书出版社、湖北辞书出版社1993年版。

②④ 弗洛伊德著,张燕云译:《梦的释义》,辽宁人民出版社1987年版,第260页。

③ 德里达著,张宁译:《书写与差异》,三联书店2001年版,第377页。

凝结是用“单一的梦形象把两个或更多个人的实际相貌结合起来去组成一个合成人物。”^①如弗洛伊德分析他的一个梦中的 M 医生就是一个凝结的显像：他有 M 的名字和言行，但他的身体特征和疾病却是弗洛伊德的长兄。可见，凝结是一个意义压缩的过程，它用一个显像代表多种隐义，意指梦的主体在清醒状态下的多个事件或焦虑等。“在合成中，当人物相联合时，梦中的形象特征就积聚了所谈人们的特点而不是共同之处，因而一个新的整体，一个合成者便显示为这些特征的联合的结果”^②。

移置是“梦的内容(显像)与梦思想(隐义)的核心不再具有任何相像性。梦只再造出潜意识中梦愿望的歪曲形式”^③。弗洛伊德的一个病人的一段梦：他的家里的几个人围着一只特殊形状的桌子坐着。此桌使梦者想起某一家庭内也曾见过同样的一张，于是他联想到，在这个家庭内，父子的关系很特别，梦者马上接着便说自己与父亲的关系也是如此。所以此桌入梦即用以指示这个类似之点。^④表面上看，桌子(显像)与父子关系(隐义)没有任何相像性，但是，梦者的个人经历使桌子与父子关系产生了相关性联想。也就是说，移置指梦一种通常的差别化方式：梦的内容经常表现为与表面上本身毫无关系的其他事件上，但实际上存在一种相关性联想。^⑤

梦中凝结和移置这两种方式是交织在一起混同使用的。以下便是一例：梦者一个人在海里游泳，忽然看见一艘大帆船气势汹汹朝他压过来，船张满了帆，帆儿鼓动着，船头直挺向前。梦者自己解释说，那船代表她母亲，帆代表她的乳房，而船头则象征着他一直认为她有的阴茎。这个例子一方面是凝结：母亲被比喻为一艘大船，并具有母性和父性两面特征。另一方面又是移置：即用船头代表阴茎，提示了他母亲的男性因素，而那个部分本身则象征着全体，即他的父亲。父亲才是这个梦的

①④ 弗洛伊德著，张燕云译：《梦的释义》，辽宁人民出版社 1987 年版，第 289 页。

② 同上，第 279 页。

③ 同上，第 300 页。

⑤ 弗洛伊德著，高觉敷译：《精神分析引论》，商务印书馆 1984 年版，第 87 页。

真正隐义。^①

法国哲学家拉康将精神分析学说进一步概括成一门符号学理论，他借用雅各布森的语言学术语，将凝结与相似性的隐喻对应，移置则与相关性的转喻（亦称为换喻）对应^②。这样，拉康就打通了精神分析与符号学的关系。

汉字象形字的意指性互文中，其全形的象形字如“鹿”、“鸟”等是两个相似性形象（字象与物象）的凝结，是隐喻性的；而非全形的象形字如“牛”𠂔、“羊”𠂔等，其字象（能指）分别是牛头和羊头，但物象（所指）却是代表整个的牛和羊。这反映了一种以部分代整体原则的移置原则。

在汉字象形字的结构性互文中，“变形”、“重叠”的方法属于“凝结”，而“变序”、“增加”、“对比”的方法属于“移置”。甲骨文全形的象形字如“鹿”有𠂔𠂔𠂔等若干变体^③，尽管这些异体字之间表现不同，但对其共同的母型“特异的角首足”这些特征的表现基本一致。也就是说，即使在全形的象形字的平面结构中，也存在部分和整体（如鹿的“特异的角首足”和其整体形象）的移置关系。

就此而言，梦的符号学倒变成了汉字学^④，二者都是一种图像性的表达手段，本质上是一个视觉的非线性符号系统，而非听觉的线性符号系统：

弗洛伊德在《精神分析有关科学旨趣的主张》中进一步说：“梦中的呈现方式主要是视觉形象而不是语词……将梦与书写体系而非一种语言相比甚至会更合适一些。实际上，梦的解析完全类似于对诸如古埃及象形字之类的某种古代象形书迹所进行的解读……在这些古代书写体系中，也同样存在梦的各种不同要素的含糊性；它们还都存在省略关系的现象，都得根据上下文情境来提供。”弗洛伊德所说的梦与象形书迹

① 方成：《精神分析与后现代批评话语》，中国社会科学出版社 2001 年版，第 56 页。

② [英]查尔斯·莱格夫特著，斯榕译：《梦的真谛》，学林出版社 1987 年版，第 17 页。

③ 拉康著，褚孝泉译：《拉康选集》，上海三联书店 2001 年版，第 436~438 页。

④ 姜亮夫：《古文字学》，云南人民出版社 1999 年版，第 28 页。

之间的关系与拉康所说的无意识机制与修辞学之间的关系是一致的。^①

梦的语言即“象”，本质上是言此意彼的。所以，弗洛伊德说“梦内容的这种成分就类似于象形文字中的决定因子——它并非为了表意，而只是要说明另一个符号”^②。梦与“视而可识，察而见意”的象形汉字有着深刻的内在相似性。如果说汉字和梦是“看”的符号，那么拉丁字母本质上是一种“听”的符号，后者仅仅是抽象音素线性排列的书写“痕迹”，自身不具有象形性因素。

汉字与拉丁字母在思维方式的区别就是“A 犹如 B”和“A 是 B”。

“A 是 B”，即用 A 代替 B，说明它们是同质或被认为是同质的^③。这种同质或同构性使 A(图像)代替 B(对象)成为可能，这导致了一种对象意识，即只关注图像或对象本身，意识不到符号与对象之间的距离感，而忽略了与符号创造密切相关的表达者意向、表达对象的性质等因素对符号形式的影响和制约。

“A 犹如 B”模式中，A(图像)与 B(对象)之间不是一种同构关系而是异质性的，A 仅仅意指 B 而不替代 B。这就导致了一种功能性的意指关系：作为能指的 A 因为意指 B 而使自己成为能指，同样作为所指的 B 因为被 A 意指而成为所指。这种意指关系表明，符号的意义主要指形成符号的方式即言此意彼的过程。

(责任编辑 金 栋)

① 尚杰：《德里达》，湖南教育出版社 1999 年版，第 75 页。

② 转引自[英]约翰·斯特罗克编《结构主义以来》，辽宁教育出版社 1998 年版，第 158 页。

③ 钱伟量：《语言与实践》，社会科学文献出版社 2003 年版，第 76 页。