2023-2024学年第一学期复旦大学通识教育核心课程七大模块

优秀课程论文评选封面

姓名	蔡佳洁	**院系专业**	外国语言文学
学号	23300120067	**任课教师**	李楠
课程名称	中国现代文学名著选讲		
论文题目	试论张爱玲《心经》中的欲望失焦与暗恐叙事		
教师评语	《心经》是张爱玲中篇小说中的经典之作，但历来的研究较为匮乏，新见不多。该论文独辟蹊径，以弗洛伊德的“暗恐”概念解析人物的内心建构和失序过程，通过对“男女欲望”“男性自我书写”“暗恐心理”三个维度的研究，领略张爱玲小说中暗恐叙事在作品背后耐人寻味的构置，借此揭示女性的心理动态变化与女性困境。论文通过对欲望“失焦”的解读，理解人物“暗恐”心理背后的生存困境，最终感知张爱玲对父权制余晖的揭示与批判。其解读因此更具穿透力和纵深感。一篇本科课程论文能具备扎实的文本细读及文学理论基础是难能可贵的，其对文本思想内蕴的理解独到。		

试论张爱玲《心经》中的欲望失焦与暗恐叙事

摘要：“暗恐”(The Uncanny)，亦称“压抑的复现”，其概念源自弗洛伊德在战后发表的同名心理学著作。该概念自二十世纪初诞生以来，便收到了来自电影界与文学界的广泛关注。《心经》作为张爱玲早期作品中极为大胆的一部，在两性欲望的叙事上张扬晦涩，自成一体。文章以发掘暗恐叙事在作品背后耐人寻味的构置为研究方向，透过对《心经》中欲望“失焦”的解读，理解人物“暗恐”心理背后的生存困境，并感知张爱玲对父权制余晖的揭示与批判。

关键词：暗恐书写；欲望失焦；生存困境目录

一、从“暗恐”叙事出发：欲望的失焦

《暗恐》是弗洛伊德在一战后发表的一部重要著作，它诞生于硝烟的余响。在小说研究领域，暗恐被普遍认为是“压抑的复现”的另一种表述。心理学上，暗恐理论揭露着本我与超我的冲突。《心经》中，主角形象均有“暗恐”心理的“压抑”特性。小寒对“自我”的理想化叙事与自身命运的清晰落差，使得她挣扎于维护“超我”形象的焦虑漩涡。峰仪内里的懦弱无法支撑“自我”的欲望张扬，于是走向自我逃避。从“暗恐”叙事出发，精神与欲望的沉浮是人物内心世界的镜子。透过镜像，人物欲望与困境在文学叙述上互为印证。

（1）“暗恐”叙事：时间折叠与欲望失焦

《心经》这个故事在叙述时间上是精心构置的。整个故事的叙述是依照顺序进行的，在这之中，客观时间的物理秩序并未被打破。叙述视角上，部分视角采用了小寒身边观察者的局限视野，部分则通过峰仪的双眼进行观察。然而有少部分极为关键的叙事片段——如绫卿与峰仪的交往——在时间上维度上被“折叠”了。暗恐叙事下，许多情节支线会应用一种近似“诡异时间”的叙事策略。在顺序形式的构置中，时间便是事件。折叠时间，放在小说的叙事视角下，意味着向“读者”隐藏事件的发生。小说在峰仪向小寒坦白与绫卿恋爱的时间节点前，只是平稳地叙述着：

> 许太太推门进来，问峰仪道：“你今儿回家吃晚饭么？”

峰仪道:“我正要告诉你呢。我有点事要上天津去一趟，耽搁多少时候却说不定。”

许太太道:“噢。几时动身？”

峰仪道:“今儿晚上就走。”（P43）[1]

与许太太的这段对话可以体现，《心经》中的“叙事时间”掌握在许峰仪手中。对于一个掌握时间的叙事者而言，任何有关的叙述都可以被隐去。在他寻找到绫卿作为自己的理想猎物之前，峰仪可以低沉地对小寒讲出“没有你在这儿比着她，她不会老得这样快。”为的是平息莫干山过夏天带给小寒的不安全感——根本上来说，是去给寻找猎物的自己创造时间。在原文中，是几天后的那通打碎一切梦境与现实通道的来电。波兰以胜利者的口吻转向小寒：“陪着她（绫卿）的，是你的父亲”。整个叙事由于时间的折叠，给人以一种仓促的不安全感。叙述到这里，读者与小寒都同时感到对叙述者的恐惧心理：这是一个有特权的叙事者。

事实上，峰仪这个角色自始至终都未分化出稳定的“父亲”身份意识，书中这种身份意识的缺失在很早就埋下了伏笔。“我爸爸年纪可不大，还不到四十呢。”作者借小寒“炫耀”之口，提示读者：峰仪在小寒诞生之初心智尚未成熟。父权对男性的规训因而对峰仪这个角色不完全适用。《心经》在叙事中有意省略了峰仪的过往，当然，一张令其洋洋自得的“女装照片”也暗示了峰仪自身的父性阉割。因此，他得以大言不惭地说出这段不伦之恋“是怎样开头的”，他“不知道”。

然而，无论是文本中对峰仪男性欲望的流露，抑或是身份缺位的叙述，男性视角下女性的“暗恐”命运始终是张爱玲解构的对象。峰仪对小寒的情感用“爱”来概括是有失偏颇的，在听到小寒再一次向自己表达爱慕时，峰仪这样说道：“我但凡有点人心，我怎么能快乐呢！我眼看着你白躭搁了自己。你牺牲了自己， 于我又有什么好处？”（P32)[2]一个仿佛在履行父职，极力劝说一个少女不要在一位“不该爱”的恋人身上耽误青春的形象，其潜台词却是极其耐人寻味的——话音不偏不倚地落在“于我有什么好处”。峰仪的爱多是给自己的，是那喀索斯的谣曲。他的自我意识中，始终存在一个“只需要偶尔真情流露，女性便会蜂拥而至”的潜意识：他既是女性的“拒绝者”，也是女性困境“缔造者”。

失焦的欲望是“暗恐”叙事下真正的恐怖。这一叙事最令人毛骨悚然的点在于其过程本身——从许小寒走向暗处凝视的许峰仪；从以获得男性之爱为最高己欲的女性群像，走向叙事者背后的男性欲望：

“她回过头去看看，峰仪回到屋子里去了，屋子里黑洞洞的。”

---

[1] [1]张爱玲著. 张爱玲典藏全集 8 中短篇小说 1944 年作品[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社, 2003.10.:43.

[2] [2]张爱玲著. 张爱玲典藏全集 8 中短篇小说 1944 年作品[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社, 2003.10.:32.

叙事者回到了黑暗的庇护。然而小寒在茫茫夜中似乎将醒未醒，“过了篱笆，什么也没有，空荡荡的，空得令人眩晕。”张爱玲用少女孤独的旁白描绘了这样一个场景：一群人将自己放入了一道孤立的窄门，即使某一刻意识到门内实则空无一物，却依然殚精竭虑地想要将那门关上；一群人在关门声中自我陶醉，走进永远为自己敞开的大门。

（2）“暗恐”心理：理想化叙事与女性困境

“暗恐”心理是《心经》人物关系书写中一个常被忽视的细节。以小寒为例，她对母亲带有矛盾性质的“暗恐”心理的直白书写包含了：

1. 共同追求者间的不信任
2. 母亲形象的“普通”与自己对其理想化叙事的不符
3. 对母亲“缺爱”命运中自己所扮演角色的意识
4. 对落入母亲相似命运的恐惧

透过文本，张爱玲对前三者的叙述是直白的，对后者则是隐晦的：是对小寒这样一个“失落者”的自身意识的超越。在小寒通过话语与行动构建自己同父亲的无边界氛围下，一个缺爱的女性将自己对“爱缺失”的无意识焦虑引入“理想化”叙事的话语之中。

小寒在友人面前是这样描摹自己母亲的“不在场”的：

“芬兰道：‘我们这么大呼大叫的，伯母爱清静，不嫌吵么？’小寒道：‘不要紧的。我母亲也喜欢热闹。她没有来招待你们，一来你们不是客，二来她觉得有长辈在场，未免总有些拘束，今儿索性让我们玩得痛快些。’”（P20）

然而，峰仪早已帮小寒说出了真正的原因：她老了。张爱玲三次写到小寒对年龄与容貌的敏感：

“我爸爸年纪才不大，才四十呢！”（P16）

“你今天怎么了，口口声声地倚老卖老！”（P28）

“许太太笑道：‘小寒说小也不小了,做父母的哪里管得了那么许多?二十岁的人了——’‘我要到明年的今天才二十岁呢!’‘又犯了她的忌!’”（P28）

当然，小寒对父亲年龄的“幼化”有着更深层次的心理原因——年轻使父女意识在概念上被弱化：

“这是我爸爸。我要你们把他认清楚了，免得.....”她格吱一笑接下去道：

“免得下次你们看见他跟我在一起，又要发生误会。”（P20）[3]

小寒的“理想化叙事”让《心经》的悲剧色彩更加浓厚。小寒非常片面地向外部世界叙述着自己同父母的关系——她是这个家的中心、女主人，她的家境殷实，她的父亲年轻有为。这样的“虚假繁荣”的大厦在角色间的相互叙事中彻底崩塌；她也透过自己的眼睛看见：她的父亲犹豫且迟疑，言语中充斥着对自己的试探。在找到摆脱道德束缚的“救命稻草”绫卿时，他们之间充满谎言与真实的过去被峰仪立刻用双手撕碎；身处边缘化困境的母亲像一个透明人，既不迷人，也不善解人意。最后大厦真的崩塌，过去的自欺欺人像是一个治标不治本的临时水坝：在决堤之时，不幸化作洪水成倍地向自己涌来。

张爱玲终于借海立之口说出了小寒对自我的麻痹：“还有一层，你的家庭太幸福，太合乎理想了。”小说的客观世界里，许太太是一个失语的观察者，话语的主体是女儿和她的朋友，以及低声对女儿说出“没有你在这儿比着她，处处显得她不如你，她不会老得这样快。”的丈夫。作为一个活在话语阴影与目光折射中的“概念”，她的“职责”是反映她的叙述者的内心世界：小寒对母亲的复杂情感中包含着一种“不以为意”。

“不怎样，胖胖的”的母亲自然是无法像年轻又摩登的父亲那样让小寒的庞大自尊得到满足的，这是自然。从人物间关系的角度对轻蔑心理的形成进行解构，其背后亦有小寒潜意识里对“同情者”的排斥。恰好，这个“同情者”不具有绫卿的隐蔽性——“妻子爱丈夫”是无需“意识”便会意识到的。

倘若更深一步地解构小寒对母亲的这种漠然，会发现小寒的态度更像是对父亲的模仿。张爱玲借峰仪之口借两个“就来了”，刻画出一种主仆式的关系中上位者天然的冷漠：

许太太又向峰仪道：“你的洗澡水给你预备好了。”

峰仪道：“就来了。”（P28）

许太太道：“别的没有什么，最要紧的就是医生给你配的那些药，左一样，右一样，以后没人按时弄给你吃，只怕你自己未必记得。我还得把药方子跟服法一样一样交代给你。整理好了，你不能不过一过？”

峰仪道：“就来了。”（P43）[4]

拉康在《论焦虑》中提出，当“复影”于“主体我”之外独立存在并自行行动时，“主体我”的主体性就被严重质疑和异化[5]。在暗恐心理的影响下，女性对

---

[3] [1]张爱玲著. 张爱玲典藏全集 8 中短篇小说 1944 年作品[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社，2003.10.:16-28.

[4] [1]张爱玲著. 张爱玲典藏全集 8 中短篇小说 1944 年作品[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社，2003.10:28-43.

[5] [2] FREUD,SIGMUND.The Uncanny[M]//LEITCH,VINCENTB , et al. The Norton Anthology of Theory and Criticism. Ist ed.New York:WW Norton ,2010.:133.

自己身为女人的主体性产生了质疑。将视线聚焦于女性个人命运的相似性，张爱玲对“暗恐”心理的书写文本有着上述第四点中提及的，更为隐蔽的成因：对女性自身命运的恐惧。这种恐惧使得小寒的内心世界长期存在一种无法被自身准确形容的无所适从。许太太这个角色并非一个单纯被边缘化的女性。在小寒从波兰与龚海立的口中得知父亲的“背叛”时，许太太从一个边缘人逐渐走向了小寒生命舞台的中央。这个生命舞台上，由一对命运共同体上演着一出女性二元困境：同性的互斥、异性的欲望凝视与异化枷锁——“被拒绝”的母亲、“攀缘”未果失落的女儿。

二元困境的根本是一种“爱无能”。“无爱”向来是张爱玲小说批评的一个重要的母题，《心经》是对“缺爱者”困境的一次勇敢揭示。“爱无能”是在“缺爱”背景下形成的。从小寒到故事中的女性群像，这种“自然地被爱”的权利在自我意识完全形成前，便被剥夺了。对人物的感情进行透视，某个模糊的被称为“爱”的物质运行在由它的拥有者建立的一套规则之下：

爱的权力化是人物暗恐心理的重要体现。“爱无能”的家庭中，爱具有“可分配属性”，是一种后天获得的资本，得到它的方式不是等待，而是掠夺。在《心经》中，这种资本成为了被爱者用于捆绑他者的细线。有了细线，并不意味着人人都可以操控心仪的傀儡，前提是那“傀儡”必须像“小寒对峰仪，海立对小寒”般爱得迷失，忘我，单恋自然是“最理想”。一个残酷的结论就摆在眼前：在父权规训的社会中，得到父爱的方式不是成为“女儿”，而是成为“攀缘”的藤蔓。小寒不过是“闺阁”中的少女，“人尽可夫”的替身。

她木木地走进电梯,在翳黄的灯光下。小寒木讷的形象之下，是暗恐叙事的重要母题：异化与物化的规训。如萨特在《为他的存在》中所说，“他人的注视使我和我的世界异化了。原来我所面对、组织和利用的作为工具性整体的世界变成了他人的世界，我不再是处境的主人，我也不再是我自己的主人，我变成了奴隶，他人利用我作为达到他的目的的手段。于是我处在危险中——这是我的为他存在的恒常结构。”[6]

二、两性欲望：张力叙事

二十世纪三十年代前后的上海，“新感觉派”的出现使得“现代都市人”及其“欲望”书写成为了小说创作的重要主题。张爱玲笔下的女性欲望经由欲望的缩放与主体性的传递，在都市的“大”叙事中达成了张力与细腻的微妙平衡。

（1）女性欲望：都市“大”叙事

[6] [1]程志民，杨深著. 存在的呼唤[M]. 西安：陕西人民教育出版社, 1997.12:222-223.

和很多同时代作品类似，《心经》的开篇创设了一个 “魔窟”般的上海。不过，张爱玲笔下的上海，并非那片“红红绿绿的耀着肉光的男人女人的海”[7]；也并非张着血盆大口，要将都市人吞噬或麻痹。张爱玲对欲望的侧重是一种自内向外的书写形式，人物自我的膨胀与萎缩伴随的是人物己欲的“张扬”与“失落”。

《心经》这部作品在楔入人性中失落与欲望交叠时，对上海这座城市的构建进行了特殊的处理。倘若我们从穆时英、施蛰存、刘呐鸥等人的作品中寻找同时期的上海，他们对这座“地狱上的天堂”里的人物欲望有着非常详尽的“感官化”描摹:

“在这‘探戈宫’里的一切都在一种旋律的动摇中——男女的肢体，五彩的灯光，和光亮的酒杯，红绿的液体以及纤细的指头，石榴色的嘴唇，发焰的眼光。中央一片光滑的地板反映着四周的椅桌和人们的错杂的光景，使人觉得，好像人了魔宫一样，心神都在一种魔力的势力下。”（《风景》）[8]

“探戈宫”情欲像是粉末与气体，一遍遍冲刷着人的理智。同样是感官化书写，相较于《风景》中外部世界对个体弥散式的感官冲击，《梅雨之夕》为人物及其外部世界创设了一种“白日梦”式的“内心化”交互形式：

“在车上的我，好像飞行在一个醒觉之后就要忘记了的梦里。我似乎有一桩事情没有做完成，我心里有着一种牵挂但这并不曾很清晰地意识着。我几次想把手中的伞张起来，可是随即会自己失笑这是无意识的。并没有雨降下来完全地晴了，而天空中也稀疏地有了几颗星。”（《梅雨之夕》）[9]

张爱玲对《心经》的处理采用了一种极具张力的刻画方式。以“小寒”与“上海”的关联为例，人物和环境的主客体关系是流动的。换言之，这种关联建立在角色自我与外部世界主体性的专递上。随着人物“自我”的缩放，欲望的抑扬随之体现在了其与客观世界的主宰关系上。

倘若此时回到《心经》的开头：

“她坐在栏杆上，彷佛只有她一个人在那儿。背后是空旷的蓝绿色的天，蓝得一点渣子也没有一有是有的，沉淀在底下，黑漆漆、亮闪闪、烟烘烘、闹嚷嚷的一片一那就是上海。这里没有别的，只有天与上海与小寒。不，天与小寒与上海，因为小寒所坐的地位是介於天与上海之间。”[10]（P15-16）

这是小寒自我意识的最高点。从人物内心的外化视角理解这里意象顺序的调

---

[7] [2]茅盾著. 子夜[M]. 北京：人民文学出版社，1982.:10-12.
[8] [3]姜德铭主编. 徐雉·冯铿·刘呐鸥卷 风景 外二种[M]. 北京：中国戏剧出版社，2001.11.:351.
[9] [1]黄曼君，许祖华，孙红震主编. 中国现代文学作品选 小说卷[M]. 武汉：华中师范大学出版社，2009.10.:217.
[10] [2]张爱玲著. 张爱玲典藏全集 8 中短篇小说 1944年作品[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社，2003.10.:15-16.

换，或许会惊觉张爱玲对文字与叙事异于常人的敏感与细腻。将小寒放在“天”与“上海”间的表述是极其精准的。开篇，小寒的自我意识中无疑是将自己定位为一个“集世间之爱于己身”的拥有者——父亲不惜“违背”伦常也要与己相恋，除此之外，同龄者间的异性追求、同性仰慕更是习以为常。在一个大机器开始兀自轰鸣之际，张爱玲说出了她的创作意图：此刻的上海是小寒的上海，一切外部世界在人的“自我”达于顶峰时，都是内心外化的结果。一位女性的自我终于在这个“大世界”中加速膨胀，逐渐将上海——这座无数人自甘为之沉沦的“吞金兽”踩在脚下。

当龚海立终于要将绫卿的闹剧收场时，小寒才终于意识到自己即将同他一俱沉沦，成为一个爱而不得又爱得忘我的失落者。一座由峰仪与小寒共同编织的城堡正向着小寒一个人坍塌，她只觉得眩晕。文中的街道一改往日的景象，世界像是吸收又消化了小寒破碎的自我：一个任由世人定义的大机器之“自我”在画面中膨胀，又突然开始对着新晋的失落者落井下石：

“一座座白色的，糙黄的住宅，在蒸笼里蒸了一天，像馒头似地涨大了一些。什么都涨大了一车辆、行人、邮筒、自来水筒.....街上显得异常的拥挤。小寒躲开了肥胖的绿色邮筒，躲开了红衣的胖大的俄国妇人，躲开了一辆硕大无朋的小孩子的卧车，头一阵阵的晕。”（P37）[11]

此时，之于小寒，外部世界的一切“涨大”都是对自身“渺小”的提醒。在小寒的潜意识中，这也是整段感情“父亲”与“自己”之处境与地位的真实写照。在上海的见证下，从“只有天与上海与小寒”到“你看不起我，因为我爱你”小寒的“自我”经历了张扬到失落的进程。至此，张爱玲笔下的女性欲望经由欲望的缩放与主体性的传递，在都市的“大”叙事中达成了张力与细腻的微妙平衡。

（2）男性欲望：叙述者的自我书写

叙述者的“自我”书写一直是文本研究的重要主题。将《心经》的部分文本作为一个男性叙事者对外部世界的观察，男性欲望驱使下的自我书写是“不可靠的叙事”。詹姆斯·费伦在他经典的叙事理论中，将这一叙事学上的修辞称为“隐含作者”，其不可靠性体现在；身为“作者”的角色在自我书写时对自身欲望的掩藏。从时间轴上看，小寒的骄傲逐渐被缺爱的失落填埋，绫卿的欲望在得到峰仪之爱的那一刻才蔓延开来。因此，始终具有书写意识 “自我”的角色只有许峰仪。峰仪的“存在时长”是十分可观的。如“涓生的手记”之于《伤逝》一般，如果要给《心经》冠以“某某之手记”的副标题，这里的某某只能写上他的名字。

[11] [1]张爱玲著. 张爱玲典藏全集 8 中短篇小说 1944 年作品[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社，2003.10.:37.

很多瞬间，我们甚至得以透过文本，看到张爱玲用许峰仪的手，书写自己的故事。

男性欲望的失焦与外部世界的嘈杂有着重要的关联。张爱玲小说的开头一直是后世谈论的焦点，上文我们讲到：《心经》这个故事，被放在了一个充满浮华与噪声的欲望“大”都市。与之类似的“大”感官书写，在《上海的狐步舞》中同样有所展现：

“沪西，大月亮爬在天边，照着大原野，嵌着深灰的树影和村庄的一大堆一大堆的影子。”[12]

大月亮的“荧光”同大堆“影子”相碰撞。一切感官被放大，以适应高噪声的世界。至此，“都市性”成了非主角的代名词。没有星，也没有月亮，小寒的故事就发生在被注视的“魔窟”之下。行走在“造在地狱上的天堂”的人们同小寒一样，不甘叫“孔雀蓝的衬衫消失在孔雀蓝的夜里”。大机器的轰鸣声下，亟需精神欲望的发泄。此时仿佛一切已经悄然就绪。

为防止读者对叙事者身份的警觉，作者在开篇特意设置了一个诡异的外部世界。上海这座欲望都市的摩登色彩基调在“黑漆漆、亮闪闪、烟烘烘、闹嚷嚷的一片——那就是上海。”(p16)的陈述中被奠定。顺着阑干远眺，失焦少女的身后是“空旷的蓝绿色的天”——“蓝得一点渣子也没有”。欲望都市的园地上，没有树影的避匿，纯色的苍穹之下，感官体验自然是被“放大”的。“黑暗”与“明亮”这两组视觉意象在嘶骚市声的烘托下，仿佛极度敏感者的情绪，只在极与极之间跃迁。都市是人格化的都市，由此，当我们后知后觉地聚焦文本背后的叙事者时，一切欲望都异常合理地来自一个去性别、去身份化的都市人。

“许小寒道：‘绫卿，我爸爸没有见过你，可是他背得出你的电话号码。’

“小寒道：‘我爸爸记性坏透了，对於电话号码却是例外。我有时懒得把朋友的号码写下来，就说:爸爸，给我登记一下。他就在他脑子里过了一过，登了记。’”（P15）[13]

似乎这只是一个寻常的开头，小寒是在峰仪不在场时向朋友“炫耀”父亲头脑的优越。有趣的是，当视角由一个仰望男人的女人切换至一个凝视女儿的父亲时，语言风格突然变得病态又昏晦。张爱玲借峰仪之眼描摹了很多个吊诡的场景，被省略的从前全部都融进了扭曲又反常的叙事语言中：

“隔着玻璃，峰仪的手按在小寒的胳膊上……红底子，上面印着青头白脸的孩子……无数的孩子在他的指头缝里蠕动。”[14]

---

[12] [1]穆时英著. 上海的狐步舞[M]. 北京：中国文联出版社, 2004.12:152..

[13] [2]张爱玲著. 张爱玲典藏全集 8 中短篇小说 1944 年作品[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社, 2003.10.:15.

[14] [3]张爱玲著. 张爱玲典藏全集 8 中短篇小说 1944 年作品[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社, 2003.10.:32.

即便是肉体的交锋，拉扯，即便透过“无数的孩子”峰仪已然意识到这样的交锋或拉扯在此之前已经上演过无数次，他都无法掩饰自身对违背伦理纲常的恐惧。同时，他也感到一种欲火中烧的本能，去牵引“那可爱的大孩子”，有着“丰泽的，象牙黄的肉体”的大孩子。然而本性的懦弱让他“猛力掣回他的手，彷佛给火烫了一下”，脸色都变了，掉过身去，不看她。”只悻悻地说着“七八年了——你才这么一点高的时候，不知不觉的……”

穆尔维的男性凝视（male gaze）理论认为，“凝视”与父权制度关系密切。她在《视觉快感与叙事电影》中首次提出“男性凝视概念”并指出好莱坞电影在镜头语言的叙事中，惯常地使用一种女性作为男性凝视和欲望对象的经典套路。穆尔维将男性凝视分为三类：镜头的凝视、观众的凝视和人物间的凝视。张爱玲小说的男性凝视叙事中，这样的镜头是透过男性双眼“滤镜”的女性书写。这种书写揭露了父权主义得以维系的机制：男性对叙事权力的绝对享有。[15]

对叙事权力的“占有”使得欲望的隐蔽性植根于文本，体现于不对等的叙事权力下，女性身体被“赋予”的欲望凝视。对于身体的欲望是叙事的原始动力这一观点，丹尼尔·庞德在《叙事身体》中曾经提出过一个名为“身体叙事学”对理论，并随后从叙事的角度解构了“身体如何帮助作者构建文本的情节与背景”以及“作者如何通过文本小说中的身体叙事赋予人物形象及其行为意义”。在《心经》中，这种对身体的论述同样可以用来指认特定身份：[16]

“她人并不高，可是腿相当的长，从阑干上垂下来，格外的显得长一点。圆鼓鼓的腮帮子…极长极长的黑眼睛…薄薄的红嘴唇，微微下垂…”

小说一开篇就毫不委婉地刻画了峰仪的“童女情结”，张爱玲在书写男性凝视时，对语言色彩与细节的把握是极其敏感的。少女的身姿在峰仪的眼眶中“反射”，于是给人以“奇异的令人不安的美”。叙事者的身份在此处几乎是不言自明的，峰仪地无意识地将早期父女关系中的对位关系带入了现代都市的男女之中。的凝视作为自己认知女性个体的准则。“父”与“女”，在这段联系产生之初，峰仪是原始关系中的上位者；这段关系中的主导者，小寒在他的凝视下仍是被“肢体化”的。峰仪把对自身具有性吸引力的成熟女人形象与眼前的小寒肢体化的结果反复对比，于是才有了肢体化意象间的不和谐，有了所谓“纤长的四肢”“圆鼓的腮帮”与“奇异不安”。“美”与“非美”已非叙述的重心，一个用性凝视审度女儿躯体的“上位者”形象随即跃然纸上。

埃莱娜·西苏，《美杜莎的笑声》中如此论述“躯体书写”：“就如同被驱

---

[15] [1]碧莲娜,柯静.凝视理论视域下19世纪巴尔干女性的悲剧命运——以安德里奇小说《情妇玛拉》为例[J].外国文学,2023(06):16-24.DOI:10.16430/j.cnki.fl.2023.06.014.

[16] [2]Daniel Punday,Narrative Bodies:Toward A Corporeal Narratology[M].Palgrave Macmillan Press,2003:2.

离她自己的身体那样，女性一直被暴虐地驱逐出自我书写的领域。”[17]峰仪对小寒身体的特殊形容，实际上恰是张爱玲通过峰仪的眼睛，对其自身的进行塑造。费伦指出，“角色的自述”是不可靠叙述动态性的体现：一方面，不可靠叙述是作者对于叙述者的有意分化；另一方面，不可靠叙述是邀请读者参与进来，并对其做出反应。[18]

在拉康的镜像凝视论中，存在一种眼睛与凝视的分裂：主体用眼睛向客体投射目光的同时,客体也会传送目光施予主体这种传送的目光便是凝视，而这种凝视无处不在。[19]峰仪对小寒身体的特殊形容，实际上恰是张爱玲通过峰仪的眼睛，对其自身进行投射。这样的投射是自我意识的涌流。峰仪的凝视，峰仪的书写，包含着张爱玲在《心经》这部小说中的一个重要主题：对男性欲望真实面貌及其隐蔽性的揭示与批判。

三、结论

本文主要采取了暗恐理论的视角对《心经》三个重要母题进行了论述。以人物的自我意识为主线，通过对“男女欲望”“男性自我书写”“暗恐心理”三个维度的研究，领略张爱玲小说中暗恐叙事在作品背后耐人寻味的构置。在欲望失焦中，主要展开男性角色在文本中对叙事权力的“占有”，逐步卸下男性欲望植根于文本叙事隐蔽性；同时，从弗洛伊德的暗恐理论出发，经由新感觉派的感官化体验，丹尼尔庞德的“躯体书写”，到西苏的“女性自我书写”止于拉康的“镜像凝视”理论。最终，对男性书写下的女性群像困境进行聚焦。透过对人物“暗恐”心理背后的生存困境的探究，体会张爱玲对男性叙事与父权制余晖的揭示与批判。

【参考文献】

[1] 张爱玲著. 张爱玲典藏全集 8 中短篇小说 1944 年作品[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社, 2003.10.:15-70.

[2] FREUD,SIGMUND.The Uncanny[M]//LEITCH,VINCENTB , et al. The Norton Anthology of Theory and Criticism. Ist ed.New York:WW Norton ,2010.:133.

[3] 程志民，杨深著. 存在的呼唤[M]. 西安：陕西人民教育出版社, 1997.12:222-223.

[4] 茅盾著. 子夜[M]. 北京：人民文学出版社, 1982.:10-12.

[17] [3][法]埃莱娜·西苏.美杜莎的笑声[A].张京媛.当代女性主义文学批评[C].北京:北京大学出版社，1992:188.
[18] [4]李卉. 詹姆斯·费伦的不可靠叙述理论研究[D].湖南师范大学,2019.：12-13.
[19] [4]杨惠琳.凝视理论视域下安娜·卡列尼娜的悲剧探析[J].濮阳职业技术学院学报,2023,36(03):89-93.

[5] 姜德铭主编. 徐雉·冯铿·刘呐鸥卷 风景 外二种[M]. 北京：中国戏剧出版社, 2001.11.:351.
[6] 黄曼君，许祖华，孙红震主编. 中国现代文学作品选 小说卷[M]. 武汉：华中师范大学出版社, 2009.10.:217.
[7] 穆时英著. 上海的狐步舞[M]. 北京：中国文联出版社, 2004.12:152..
[8] 碧莲娜,柯静.凝视理论视域下19世纪巴尔干女性的悲剧命运——以安德里奇小说《情妇玛拉》为例[J].外国文学,2023(06):16-24.DOI:10.16430/j.cnki.fl.2023.06.014.
[9] Daniel Punday,Narrative Bodies:Toward A Corporeal Narratology[M].Palgrave Macmillan Press,2003:2.
[10] [法]埃莱娜·西苏.美杜莎的笑声[A].张京媛.当代女性主义文学批评[C].北京:北京大学出版社，1992:188.
[11] 李卉. 詹姆斯·费伦的不可靠叙述理论研究[D].湖南师范大学,2019.：12-13.
[12] 杨惠琳.凝视理论视域下安娜·卡列尼娜的悲剧探析[J].濮阳职业技术学院学报,2023,36(03):89-93.