

論《大紅燈籠高高掛》的父權空間

陳慷玲

東吳大學中國文學系副教授

提 要

張藝謀導演的電影《大紅燈籠高高掛》，其劇本改編自蘇童的小說《妻妾成群》。此篇小說主要是描述陳家四房太太之間的明爭暗鬥。電影在小說的基礎上，特別強調了空間的要素。導演以山西喬家大院做為拍攝場景，透過這個結構封閉的建築群體所形成的壓迫感，營造出女性在此父權空間下的無奈與悲哀。本論文從「空間」的角度，論述電影《大紅燈籠高高掛》的父權統治，內容主要有下列五部分：第一，「從小說到電影的空間變化」，因為表現媒材的不同，電影比小說呈現出更為立體的空間感。第二，「父權統治下的陳家宅院」，此部份先描述電影所呈現之空間結構，再分析其中的男性霸權。第三，「妻妾鬥爭的場所：院落、飯廳與床幃」，依附於父權空間中的眾妻妾，能夠鬥爭的場所極為有限，只能在各自的院落、飯廳及床幃爭取些微的權力，但這足以讓女性激烈互鬥，陳老爺在制衡女性的同時、亦更加鞏固了自己的父權。第四，「頌蓮對父權空間的挑戰」，陳家妻妾們互鬥之目的是爭寵，但四太太頌蓮的心態卻非如此，她勇於挑戰父權，想用自己的力量握有空間自主權，但最後以發瘋之結局收場，抗爭失敗。第五，「從運鏡方式論陳宅空間的壓迫感」，此部分主要透過空鏡頭、中遠景、框式構圖……等電影語言，分析陳宅高壓滯悶的父權空間。

關鍵詞：《大紅燈籠高高掛》 《妻妾成群》 父權 空間

論《大紅燈籠高高掛》的父權空間

一、前言

張藝謀導演的電影《大紅燈籠高高掛》，其劇本改編自蘇童的小說《妻妾成群》。此篇小說主要是描述陳家四房太太之間的明爭暗鬥，全文以十九歲女大學生頌蓮之經歷展開，她在父親經商失敗自殺後被迫休學，由於後母容不下她，頌蓮爲了自己的生計，只好選擇嫁給五十歲的富人陳佐千，成爲陳家的四太太。她進入陳家後，親身經歷種種女人之間因爲爭寵嫉妒而萌生的陰險鬥爭，因此嫁入陳家不到一年的時間，她就從清純少女變成瘋婦。蘇童將這篇小說命名爲《妻妾成群》，明確呈現出女人爲了取悅男人而殘害同性的悲劇。而張藝謀導演的電影《大紅燈籠高高掛》，主要以《妻妾成群》之故事雛型爲基礎而加以改編，更利用了電影的視覺特性，聚焦刻畫陳家宅院閉鎖陰沈的空間感，除了表現陳老爺至高無上的男性威權，更彰顯女性在這個空間中所受到的極度壓迫。

一般而言，「父權」普遍定義指的是：「父親在家族、家庭中的絕對統治權。它是伴隨著個體家庭一起產生的。在個體家庭中，父親（或祖父）就是天生的家長，是家庭財產的所有者，也是家庭成員的所有者，是家庭一切事物的主宰，有高踞於家庭成員之上的種種特權」^①，而本文所論述之「父權」，則是在此基礎上，更集中於傳統社會中夫對妻的威權。這種男性的威權，透過本部電影的空間設計，形成了結構嚴謹的「父權空間」。其實，空間與權力之間一直都存在著密切的關係，畢恆達在《空間就是權力》一書曾說：「建築空間的生產離不開背後的權力運作，而具體存在的空間又形塑了我們的社會關係」^②，傅柯於《規訓與懲罰》一書云：「一個建築物不再僅僅是爲了被人觀賞（如宮殿的浮華）或是爲了

① 徐揚杰：《中國家族制度史》（北京：人民出版社，1992年7月），頁43。

② 畢恆達：《空間就是權力》（臺北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2001年6月），頁5。

觀看外面的空間（如堡壘的設計），而是爲了便於對內進行清晰而細緻的控制，……一個建築物應該能改造人：對居者發生作用，有助於控制他們的行爲，對他們恰當的發揮權力的影響，有助於了解他們，改變他們」^③，他指出建築物不僅僅是爲了被觀賞，更重要的是，它具有權力控制的功能。而本文所探討《大紅燈籠高高掛》的「父權空間」，正是透過建築物的空間設計，來呈現父權對妻妾們嚴密的監控。

目前可見之《大紅燈籠高高掛》的相關研究極爲眾多，切入之面向亦十分廣泛：像是從電影語言的角度進行分析的有王美玉〈以攝影機拍攝角度、景框解讀張藝謀《大紅燈籠高高掛》〉^④；從西方文論觀點切入研究者有周安邦〈以文化符號學之觀點剖析《大紅燈籠高高掛》的主題思想與文化意涵〉^⑤、陳儒修〈《大紅燈籠高高掛》與通俗理論〉^⑥；論電影與小說兩個文本之差異者，如潘雅玲《小說與電影媒體之語言轉換研究：以張藝謀之大紅燈籠高高掛為例》^⑦、李文麗《改編：從《妻妾成群》到《大紅燈籠高高掛》》^⑧、劉森堯〈《大紅燈籠高高掛》的小說與電影——兼談小說改編電影的問題〉^⑨、蔡宛如〈《妻妾成群》小說與《大紅燈籠高高掛》電影呈現手法之比較〉^⑩、陳墨〈《大紅燈籠高高掛》與《妻妾成

③ 傅科著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1992年12月），頁173。

④ 王美玉：〈以攝影機拍攝角度、景框解讀張藝謀《大紅燈籠高高掛》〉，《成藝學刊》第3期（2009年8月），頁1-24。

⑤ 周安邦：〈以文化符號學之觀點剖析《大紅燈籠高高掛》的主題思想與文化意涵〉，《逢甲人文社會學報》第11期（2005年12月），頁83-108。

⑥ 陳儒修：〈《大紅燈籠高高掛》與通俗理論〉，《當代》第72期（1992年4月），頁52-61。

⑦ 潘雅玲：《小說與電影媒體之語言轉換研究：以張藝謀之大紅燈籠高高掛為例》，（台北：銘傳管理學院大眾傳播研究所碩士論文，1996年6月）。

⑧ 李文麗：《改編：從《妻妾成群》到《大紅燈籠高高掛》》，（成都：西南交通大學碩士論文，2007年6月）。

⑨ 劉森堯：〈《大紅燈籠高高掛》的小說與電影——兼談小說改編電影的問題〉，《聯合文學》第10卷第11期（1994年9月），頁134-138。

⑩ 蔡宛如：〈《妻妾成群》小說與《大紅燈籠高高掛》電影呈現手法之比較〉，《輔大中研所學刊》第18期（2007年10月），頁173-191。

群》》¹¹；從女性的角度切入者，如何璐〈對電影《大紅燈籠高高掛》的女性主義批評〉¹²、王奎軍、陳霞〈電影《大紅燈籠高高掛》頌蓮悲劇形象刻畫手法論析〉¹³……等等。

上述這些論文透過不同的方式對《大紅燈籠高高掛》加以詮釋，成果可說十分豐碩，但尚未有論文專門分析此部電影之「父權空間」，而唯有透過空間的詮釋，才能繫連出本片所有權力鬥爭的現象，在這個完整的空間脈絡下進行分析，更可清楚的了解各種權力之間的消長與互動。故本文在上述研究文獻的基礎上，從「空間」的角度，先比較電影與原著小說在空間呈現上的差異、再集中論述此部電影中父權空間的結構、妻妾們在此空間中的鬥爭、四太太頌蓮對父權空間的挑戰、最後從運鏡方式論父權空間的壓迫感。以分析父權空間的控制性、妻妾們在父權空間中的鬥爭及選擇。

二、從小說到電影的空間變化

原著《妻妾成群》和電影《大紅燈籠高高掛》的空間設計是有差異的。在小說部分，蘇童的《妻妾成群》是以陳家花園為場景，頌蓮嫁入陳家是在「傍晚時分由四個鄉下轎夫抬進花園西側後門」¹⁴，這個婚姻是沒有公開儀式的，傍晚這個時間點，和花園西側後門的空間點，都暗示了頌蓮不過是個偏房側室。至於整個陳家花園的空間安排只有大致的描繪，每個人物所居住之處並不是非常清晰，曾出現過的空間敘述如下：像是大太太毓如在「佛堂」唸經；老爺生日是在「客廳」

¹¹ 陳墨：〈《大紅燈籠高高掛》與《妻妾成群》〉，陳墨：《張藝謀電影論》（北京：中國電影出版社，1995年6月），頁103-121。

¹² 何璐：〈對電影《大紅燈籠高高掛》的女性主義批評〉，《影視評介》第20期（2007年），頁38-39。

¹³ 王奎軍、陳霞：〈電影《大紅燈籠高高掛》頌蓮悲劇形象刻畫手法論析〉，《楚雄師範學院學報》第10期（2012年10月），頁17-20。

¹⁴ 蘇童：《妻妾成群》，蘇童：《蘇童文集——婚姻印景》（江蘇：江蘇文藝出版社，1996年5月），頁107。

接見賓客；「中院」主要是飯廳及陳家少爺小姐的居所；頌蓮住在「後花園」的「南廂房」，陳家僕人將秋天的樹葉都集中在後花園焚燒，令頌蓮非常生氣，曾向太太抱怨說：「爲什麼要把樹葉掃到後院來燒，誰喜歡聞那煙味就在誰那兒燒好了」¹⁵；而頌蓮的婢女雁兒住「小偏房」；梅珊則是住在靠頌蓮最近的「北廂房」；後花園牆角的紫藤架下有一口「死人井」，曾經死過三個上代的家眷。

從上述的空間配置來看，陳家的核心即是中院，最偏離核心的邊緣地帶可說就是後花園，除了落葉在此集中焚燒之外，這裏更有三太太梅珊的北廂房、四太太頌蓮的南廂房、以及陰森的死人井。陳家人都忌諱到死人井，在此處逗留的人只有梅珊與頌蓮。京劇草台班子唱旦角出身的梅珊，常在這裏唱戲，她曾唱過〈女吊〉與〈杜十娘〉，這兩齣劇目都是與女性的死亡有關，頌蓮被她的歌聲吸引而至井邊，自己亦屢屢映照著井水沈思，並產生過被拉下井去的幻覺。像是陳老爺五十大壽這一天，頌蓮彷彿被一種神祕的力量召喚來到井邊，「整個身體好像被牢牢地吸附在井台上，欲罷不能。頌蓮覺得她像一株被風折斷的花，無力地俯下身，凝視井中。在又一陣的暈眩中她看見井水倏地翻騰喧響，一個模糊的聲音自遙遠的地方切入耳膜：頌蓮，你下來。頌蓮，你下來」¹⁶。這兩個女人後來一死一瘋，都與這口井有關。梅珊因外遇事發、被家丁投於這座井中淹死；頌蓮目睹此事件之過程而發瘋，此後她常「在紫藤架下枯坐，有時候繞著廢井一圈圈地轉，對著井中說話」¹⁷。在後花園中居住的三太太及四太太，下場都與死人井中的女性一樣淒慘，進入一個黑暗陰濕無生命的囚籠之中，淹死的梅珊固然已成冤魂，而發瘋的頌蓮雖然活著，但是她的精神狀態早已枯槁銷散，像無生命的行屍走肉，反而比真正的死亡更爲悲哀。整體來看，小說《妻妾成群》的空間視覺感爲水平式的，主要是根據內容而粗分爲核心的「中庭」與邊緣的「後花園」兩個區塊。

但是到了電影《大紅燈籠高高掛》時，因爲表達媒材的不同而有了更複雜的空間設計。小說只能呈現平面空間，電影卻可以呈現三度空間，所以電影在空間

¹⁵ 蘇童：《妻妾成群》，蘇童：《蘇童文集——婚姻即景》，頁129。

¹⁶ 同前註，頁133。

¹⁷ 同前註，頁161。

的處理上本就能比小說更具有立體感，加上更壯闊複雜的建築場景後，空間的向度及力量亦隨之大幅擴張。因此在《大紅燈籠高高掛》中，小說軟調浪漫的「陳家花園」之名稱已不復出現，而改以「陳家宅院」或「陳府」代之。電影中「陳家宅院」之拍攝地點，在山西省祁縣的喬家大院，這是一個大型的建築群組，「全宅有 6 個大院，北面分布 3 個大院、1 個跨院，南面分布 3 個大院、3 個跨院；共有房屋 313 間，占地面積 8742 平方米」¹⁸，李乾朗進一步解釋喬家大院的構造，他說：「晉中一帶在明清時期因為商業繁盛，先後建造許多深宅大院，佔地廣闊的祁縣喬家大院即為此地富戶合院民居的典型代表。喬宅始建於清乾隆年間，主要以四合院縱橫組合串連而成；其院落的基本布局正是『裡五外三穿心樓院』，朝東的門樓正對西端的祠堂，南北各有三落大院，或正院帶偏院，或院中有院，各院屋頂相通以利夜晚巡邏，角落設有更樓。眾多宅院取得和諧的統一感，臨街外牆高大封閉宛如堡壘，氣勢非凡」¹⁹。此建築群雖大，但是以高牆隔離外界，對外可說是具有極強的封閉性。其實，喬家大院內部的空間感亦是如此，侯幼彬曾分析喬家大院空間特色說：「前檐包裹著大片磚牆面，門窗洞口較小，廂房立面厚重、封閉，室內外空間硬性隔斷，庭院空間顯得平板、生硬、閉塞，宅院氛圍偏於森嚴、冷寞、窒悶，祁縣喬家大院就帶有這種特點」²⁰。

電影《大紅燈籠高高掛》巧妙的利用喬家大院森嚴封閉的空間氛圍，經營一夫多妻制對女人造成的極度壓迫。小說中呈現了中心與邊緣的水平式空間，電影基於媒材之便，則有了更大的空間彈性。導演運用攝影機俯視、平視、仰視……之各種角度，配合遠景、中景、近景、特寫……等等景別，而有了各種水平、垂直與景深的空間變化，再隨著紅燈籠的亮與滅所產生的色差對比，表現了父權在

¹⁸ 侯幼彬、李婉貞編：《中國古代建築歷史圖說》（北京：中國建築工業出版社，2004 年 3 月），頁 194。

¹⁹ 李乾朗：《巨匠神工——透視中國經典古建築》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2007 年 12 月），頁 350。

²⁰ 侯幼彬編著：《中國建築藝術全集》（北京：中國建築工業出版社，1999 年 5 月）第 20 卷宅第建築（一）（北方漢族），頁 33-34。

陳宅的絕對控制權。電影與小說最大的差異，主要來自於更為立體的空間感，其中種種的空間架構無一不與父權有關。

三、父權統治下的陳家宅院

電影《大紅燈籠高高掛》的拍攝地點為山西省的喬家大院，片中出現的建築物高度大致可分為一樓、二樓、屋頂三個層次。首先來看一樓的空間，這是四位太太所住的院落，何兆興曾配合電影場景加以說明道：「甬道的六個院分為南北兩排，北面一排自東往西為老院（一號院）、西北院（二號院），……裏院北是五開間的二層明樓，高居眾院之上，宏偉壯觀，是主人的主臥之處。……甬道南面自東向西為東南院（四號院）、西南院（五號院）。……遙想影片中當年老院裏的四姨太、西北院裏的三姨太、東南院裏的二姨太與西南院的大太太間為爭寵取愛，點燈、吹燈之聲響徹大院」²¹，若按院落的編號來看，分別是四姨太的一號院、三姨太的二號院、二姨太的四號院、大太太的五號院，這些都是一層平房的建築；至於高居眾院的主人樓，則有二層樓高，並於其上懸掛「光前裕後」之牌匾；²²而此棟建築物最高層的屋頂上所設置的更樓，也轉而成為電影中的「死人屋」。

電影中陳老爺的統治策略，主要是透過空間的經營來傳導。陳老爺利用人性食、色兩大慾望，下放部分權力吸引太太們互相較勁爭寵，目的是鞏固自己至高無上的威權地位，並且藉由每日下午的點燈儀式，將此統治動機合理的包裝起來。經過每日的考核與洗腦，久而久之，就變成了陳家的傳統。一旦成為傳統，即可避開被質疑的困擾，像是頌蓮第一次站在門外參加點燈儀式時，就提出疑問：「這麼麻煩幹什麼？老爺愛上哪院就上哪院」，管家回答：「這是陳家的規矩，煩勞四太太在門外站一站」。而這套制度的實際操作，主要是透過點燈儀式而展開，

²¹ 何兆興編：《古風——中國古代建築藝術》（北京：人民美術出版社，2003年12月）冊一《老宅第》，頁165。

²² 同前註，頁162。

它與空間具有密切的關係。

陳老爺對各院太太的統治，主要透過每日的點燈儀式。太太們的居所即是四個平房式的院落，每天傍晚都得到自己的門口參加點燈儀式，管家站在甬道中軸的牌樓前宣佈今日老爺寵召的太太，僕人們將紅燈籠從二樓運送下來、置於點燈的院落前，完成隆重的點燈儀式。由此可見，管家所處的中軸線，如同陳家的中央控制系統，而燈籠從二樓向下移動，則象徵父權的下放。點燈儀式的空間安排是具有強烈的階級性。進入夜晚後，整個陳家一片黑暗，只有點燈的院落燈火通明。紅燈籠帶來的除了視覺上的光明，更是一種父權降臨的無形恩寵，交織出一個燈火輝煌的院落空間。

在陳家宅院這個廣大的空間中，陳老爺的權力是無所不在的。尤其是對妻妾的控制，都透過空間來呈現。最明顯的，就是宣佈每日的點燈院落，這其實就是一種公開的考核，取悅老爺者點燈，空間一片光明；得罪老爺者滅燈，空間一片黑暗。在這樣極權的賞罰制約之下，眾妻妾們不得不屈服，以老爺為生活的核心，每日仰望著二樓的燈籠降下光明。但在私底下，老爺的權力更是深入到每一個隱蔽的角落、掌控著每一件細微的事物。像是頌蓮將父親留下的遺物笛子，老爺都能神不知鬼不覺的搜尋出來，並且只因懷疑這是男學生給頌蓮的禮物、便擅自將它燒掉了。這隻笛子所在之處，為陳宅當中四太太的院落、其主臥室中的一只小小籐箱之內。置放在如此私密空間中的一支笛子，都在陳老爺的嚴密監控之中，可見陳宅中所瀰漫的高壓氛圍，無怪乎頌蓮會說：「我就不明白，人在這座院中是什麼？像豬像狗像貓，就是不像人」，她深深的感受到這個空間中的人，是沒有自主性與尊嚴感的。

這套制度之所以能有效管理眾妻妾，不但只是老爺監視眾妻妾們、更重要的是，它更引發眾妻妾們之互相監控，使得父權控制得以有效的發揮。傅柯論述規訓權力時，曾提到層級監視（Hierarchical Observation）的概念，他談到金字塔形之空間結構最能發揮監視的效用，原因是：「其一是完整地形成一個不間斷的網絡，從而能夠增加其層次，把各層次散布在需要監視的整個平面上。其二是結構合理，不會將一種惰性力量壓在需要規訓的活動上，不會成為這種活動的制動器或障礙。總之，它應能加入規訓機制，並能增加其可能的效力。它必須被分解成

較小的因素，但其目的在於增大其生產功能：使監視具體化並切實可行」²³，胡穎峰對此加以解釋說：「層級監視形成一座權力的『金字塔』，這座權力金字塔上下溝通自上而下形成了一個緊密的權力關係網絡，每一個生在規訓權力制度下的人既是監視者又是被監視者，這個權力關係網絡，正是在監視者與被監視者之間獲得了權力效應」²⁴。

透過傅柯的層級監視概念來看《大紅燈籠高高掛》，陳老爺即是金字塔頂端的唯一主控者，嚴密掌控妻妾們的一舉一動、並加以考核賞罰。而處在金字塔下端的眾妻妾，亦按大太太、二太太、三太太、四太太、丫鬟的輩份順序排列，他們是被老爺監視的對象、但為了爭寵，也彼此互相監視，以便即時發現他人疏失而加以攻擊。像是二太太派雁兒監視四太太；四太太又監視著雁兒與老爺的關係、最後發現雁兒是二太太派來監視她的間諜；而四太太無意發現三太太與高醫生的曖昧關係，酒醉後不慎說出，二太太即派人處置了三太太；或者下人們對太太們的目光及議論。各種層級的監視無所不在，形成了一個嚴密的監視網絡，但主控權還是當掌握在金字塔頂端的陳老爺，父權統治在這個網絡中極致發展，達到最大效能。父權空間的權力運作虛實交錯，形成一個嚴密的監控網絡。

但是，在陳府中有一個微妙的空間，似乎不在這個管轄範圍之內，那就是屋頂，因為那裏有間「死人屋」，曾經死過上代的女眷，所以陳宅之人都忌諱到那裏。所以在眾妻妾當中，遵從於陳老爺命令的大太太及二太太，是絕對不上屋頂的；常常上屋頂的三太太與四太太，她們都是具有強烈的叛逆性格，並勇於挑戰這套父權制度，但是這些不願老老實實待在自己屋內、想要追尋自由的女人，都是一步步向死亡靠近，在陳家的下場都極為淒慘。像是我行我素的梅珊，每日不是打牌，就是唱戲，她曾經為了激怒頌蓮而一大清早去屋頂唱戲，吵得大家不能睡，最後她和高醫生私通被二太太抓到，被迫吊死於死人屋，步上了前代女眷的後塵。而頌蓮上屋頂的次數又遠比梅珊更為頻繁，從質問梅珊唱戲擾人清夢那次

²³ 傅科著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰》，頁175。

²⁴ 胡穎峰：《規訓權力與規訓社會——福柯政治哲學思想研究》（北京：中央編譯出版社，2012年9月），頁97。

後，她就對這個空間發生興趣：她曾經想推開死人屋的門一探究竟，但被卓雲勸阻；或是被大太太的兒子飛浦的笛聲吸引而至屋頂，二人因而產生了極為曖昧的精神外遇，但是最後飛浦被母親叫回去，電影以遠景鏡頭呈現屋頂之構圖，中間一個巨大的牌樓，渺小的二人分立於牌樓的兩側對望，暗示了他們兩人中間有一道無法跨越的屏障；而在梅珊被家丁拖至死人屋強行吊死時，也是頌蓮尾隨在後而揭開了殺人的真相，但被老爺宣判她瘋了，由於瘋子所說的話不具可信度，陳老爺順利迴避了私刑殺人一事；而瘋子的罪名，更有效的將她與群眾隔離，才剛滿十九歲的頌蓮，自此被放逐在陳家的邊緣，終生無法逃脫這個空間。這兩個不服從陳家規矩的女人，最後的結局就是一死一瘋。

因此屋頂這個空間，並非不受父權控制，而是將父權所無法控制的女人，都送到「死人屋」，私自以吊刑處決。在陳家只有家法沒有國法，陳老爺不但可以決定女人的生存空間的光明或黑暗，更可判定她的精神正常或異常、甚至連生死都在其掌控之中。「死人屋」表面上似乎是陳家男主人極權的展現，但其實這更顯示了父權空間的巨大裂縫。高醫生是陳宅的家庭醫師，堂而皇之出入陳家，與梅珊私通，外來力量早已悄悄入侵並拆解了陳宅的父權空間，但陳老爺卻渾然不覺，等到此二人在陳宅之外的旅館幽會被發現後，陳老爺才勃然大怒，將梅珊綁回陳宅處決。如此高壓的父權空間，卻無法有效管束妻妾的行爲與思想，因此梅珊外遇；頌蓮與飛浦少爺有情感的曖昧；即使是謹守婦道的卓雲，也只是爲了權力而逢迎老爺。夫妻之間只存在權力關係，沒有真情，即使陳宅空間再怎麼嚴密監控，卻隨時都有瓦解的可能。

四、妻妾的戰場：院落、飯廳與床幃

陳家宅院是父權至上的空間，陳老爺是這個空間中的主控者，他利用點燈制度而達到掌控女性之目的，點燈意謂著老爺過夜的恩寵，而受寵的太太享有捶腳與點菜的福利，曹二孀會爲當日點燈的太太捶腳，受寵者並於隔日的餐桌上享有點菜權。陳老爺利用人性之食、色兩大慾望，統治各房的太太們。色者爲黃昏的捶腳及晚上老爺的寵幸，食者則爲點菜的口腹滿足。這套點燈制度所牽涉到的空

間非常有限，僅有太太們各自所居的院落、陳宅飯廳及床幃，但是這一丁點的空間權力，就足以讓眾妻妾們互相爭奪以致自相殘殺。

首先，院落外是宣布點燈者的公開空間。每日傍晚，管家陳百順宣佈點燈院落時，眾妻妾必須與婢女站在各自的院落門前聽候點燈命令，這個空間是充滿著互別苗頭的火藥味。從衣服的顏色來看，除了大太太一房不變的黑暗陰沈之外，各房的主僕的衣服皆有或多或少的紅色元素。大太太年老色衰，早就過著吃齋唸佛的生活，但她已有不可動搖的位份權力，不需靠著點燈來爭奪，每天只是象徵性的站在門口參加點燈儀式。而其他三房太太，則是點燈戰爭上的主要人物，故各院主僕的衣服皆帶有紅色元素。隨著每日的點燈名單的變化，透露出陳老爺與姨太太們微妙的關係變動，各房太太們亦隨之有不同的表情，其中三太太與四太太的情緒最為外顯，唯有二太太笑裏藏刀，估量每日的形勢以算計他人。宣佈點燈院落後，陳宅家丁隆重的搬運燈籠、點上燈火。從視覺上看，在黑夜降臨時，只有受寵的院落有光明，空間籠罩著輝煌的燈光，其餘未點燈者則是陷入陰冷的漆黑之中。

點燈後，曹二孀進入院落，為當日點燈的太太捶腳。捶腳的用意，不只是獎賞受寵的太太，更是為了陳老爺自己的私慾，陳老爺曾對頌蓮說：「女人的腳舒服了，就更能伺候男人了」，由此可知捶腳服務最大受惠者還是老爺。由於捶腳棒在捶腳時所發出的聲音，傳遍入夜後的陳家各個空間，不但昭告著今日的勝利者，更刺激著今日沒能捶上腳的太太們之競爭心。像是頌蓮與老爺嘔氣，沒點燈的那天，閉著眼睛兩腳互相摩擦如同犯癮者；或者頌蓮的丫鬟雁兒，也在自己的下人房搬張板凳，雙腳平放在上面，幻想著自己正由曹二孀捶著腳。捶腳棒所發出的聲音，藉由聽覺穿透陳家所有的空間，所有陳家上下都被此聲音所制約洗腦，對一般的下人而言，他們在背後議論太太們地位的升降；對想成為太太的丫鬟雁兒而言，這個聲音就是一種刺激誘惑；對各房太太們而言，受寵者想維持，不受寵者想爭取，大家都在不知不覺之中進入了鬥爭。

其次，陳宅飯廳的鬥爭。點燈者更可於隔日的餐桌任意點菜，以滿足味覺享受，但飯廳也因此變成各房太太爭風吃醋的重要戰場。按陳家的規矩，用餐時間，各房太太必須到陳家的飯廳吃飯，這個空間的牆壁上掛滿了歷代陳氏宗祖的長條

幅畫像，對照妻妾們的餐桌鬥爭。用餐時，梅珊與頌蓮是檯面上針鋒相對，而二太太則是暗中攻擊所有太太們。像是頌蓮嫁入陳家隔日的第一餐飯，三太太梅珊便姍姍來遲，身著挑釁意味極強的大紅衣裳，與頌蓮的淡藍黑裙相較，更像是新娘裝扮。由於頌蓮不愛吃肉，老爺命令管家陳百順拿出素菜食譜，報告今日的素菜，計有「香菇金絲、菊花髮菜、珊瑚燕窩、開洋菜心、三燒鮮猴頭、醬爆五色紅、以假亂真佛跳牆、清清白白仙人指路」等八道菜，這套菜單暗示了陳家各房女人的個性及明爭暗鬥的局勢，但頌蓮並不理會菜單，自顧自的點了道菠菜豆腐，老爺又為她加點一道新鮮嫩豆芽，表示對新太太的寵愛，但是其他女人的內心都不是滋味。所以到了梅珊點燈隔日的餐桌上，頌蓮問：「今天怎麼沒有菠菜豆腐啊？」梅珊立刻以挑釁的口吻反擊道：「我倒覺得今天的菜素了點，叫他們做一個荷葉粉蒸肉」，頌蓮變臉、立刻摔碗走人，餐桌充滿二人互鬥的火藥味。

或者某日下大雨，頌蓮要求把飯端到房裏吃，老爺沒法拒絕只好答應，管家來飯廳端菜時，梅珊怒道：「今日我可把話明白了，那天點燈點到我院裏，我也把飯端回房裏吃」，顯示對頌蓮恃寵而驕的不滿，二太太卻說：「三妹妳也這麼不懂事，這樣把我們大姐往哪放？」卓雲一向工於心計，此語是銳利的雙面刃，表面教訓了三太太，但實際又順帶諷刺大太太，意思是：大姐早就沒點燈了，大家都還有機會點燈把飯端回去吃，只有大姐得天天上飯廳吃，不是教她難看嗎？或在頌蓮懷孕後，享有在房內吃飯的權力，管家來飯廳端菜時，卓雲故意淡淡的說：「大姐懷飛浦時也是這樣？」意欲挑起大太太對頌蓮的不滿，藉他人之力打自己之敵人，大太太尚未答話，梅珊卻笑著先說：「等到四妹也生了個男孩，就怕有人臉上不好看了」，卓雲大怒，因為大房與三房都生了兒子，只有卓雲生女兒。大太太拿筷子敲碗：「菜這麼多還堵不住嘴？」由上述種種例子可見，陳家的餐桌是女人們重要的鬥爭空間，爭菜餚的葷素、爭進食的地點，明的咒罵摔碗、暗的陰損挑撥，但在這些表象的背後，爭的其實就是權力。

至於床幃空間，則是隱性的鬥爭戰場。在點燈之後就是進入床幃，這是決定女人能否握有權力的關鍵空間，像是頌蓮在陳家的初夜，陳老爺將床上的燈全部燃亮，就是為了看清楚新娶的頌蓮，他得出「洋學生果然不一樣」的結論後，於是頌蓮開始得寵。這本是極為私密的空間，但也變成女人們鬥爭的場所，如頌蓮

新婚首夜，梅珊示威，故意裝病半夜搶走老爺；隔沒幾日老爺趁頌蓮下床後，坐在床上與丫鬟雁兒摟摟抱抱，頌蓮氣憤之餘，也不甘示弱一一反擊：躺在床上以諷刺性的言語激怒老爺、讓老爺拒絕半夜裝病梅珊的要求；頌蓮在假懷孕時，坐在床上讓曹二孀捶腳，讓雁兒侍候自己進食，更讓二太太跪在床上替自己捏背。私密的床幃瞬間變成了女人鬥爭的重要戰場。

四太太頌蓮本來對權力鬥爭無甚興趣，但嫁入陳家後，就受到一連串的攻擊：先是丫鬟雁兒的敵視，接著是梅珊的挑釁，在她新婚當日搶走老爺，再來她發現最狠毒的不是梅珊，而是表面和善的卓雲。二太太唆使雁兒，兩人合力以巫術的布偶小人插針詛咒她，頌蓮不但震驚、亦被徹底的激怒，她逐漸迷失了其原有的純真本性，開始瘋狂的爭奪權力。而頌蓮逐日高漲的權力慾望，則是透過紅燈籠及她衣服上的紅色元素所展現。剛進入陳府的頌蓮，衣服上並沒有任何紅色，等到第一次與老爺嘔氣沒點上燈時，她身穿白長衣白長褲，著紅鞋；為二太太剪髮誤傷耳朵事件，著黑衣紅裙，老爺為安撫二太太故日日去陪伴，頌蓮並未點燈；頌蓮假懷孕時，全身紅色衣裳，院落點起日夜不熄的長明燈。不但可隨時召喚曹二孀捶腳，飯菜全部送到房內食用。此時頌蓮終於嘗到掌控權力的快感，她展開了對卓雲及雁兒的報復行動。當雁兒端著點心一口一口的餵頌蓮進食時，曹二孀正陪著笑臉替她捶腳，頌蓮對曹二孀說：「有人說我沒本事，請不動妳捶腳呢」，諷刺雁兒之前的奚落。但是曹二孀的捶腳並不能滿足頌蓮，她更使計讓老爺命令卓雲來替她捏背，此時端坐在床上的頌蓮頭上綁了一條大紅頭巾，一邊享受捏背快感一邊說：「二姐，輕點」，完全是卓雲使喚曹二孀語氣的翻版。

紅色元素自下往上攀升，從紅鞋→紅裙→紅衣裳→紅頭巾，當頌蓮到達權力的顛峰時，享盡了復仇的快感。此時她所居住的宅院空間日夜都是燈火通明，不用每日討好老爺換得一夜點燈；也不必上飯廳吃飯點菜，日日在房內用餐；曹二孀更是隨傳隨到，甚至連二太太卓雲都得親自過來床上替她捶背。頌蓮在自己的宅院中，建構出輝煌明亮的權力殿堂。但是這種權力繁景僅是曇花一現，假懷孕的謊言，因為一條沾染經血的褲子被雁兒告密而拆穿，因受騙而盛怒的老爺，下了封燈命令，頌蓮得到終生不得點燈的懲處。家丁們將四院內外的燈籠罩上黑色的布套，四太太紅色的權力殿堂在瞬間崩塌瓦解，再無光明，而頌蓮衣裳上的紅

色元素亦逐漸淡出，在處罰雁兒私點燈籠之後，衣服完全回到黑藍白的色調之中，住在掛滿黑布套燈籠的院落，四院陷入無邊的黑暗。

依附於父權空間中的眾妻妾，能鬥爭的場所只侷限於所居院落、飯廳、床幃等空間裏。她們的明爭暗鬥，為的就是能在這極為有限的空間中擁有微小的權力。點燈之後，在視覺上是明亮的、聽覺上是昭示勝利的捶腳聲、在味覺上則是口腹之慾的滿足。妻妾們爭奪點燈，就是為了在狹小的空間享有這些特權，在權力的威逼利誘之下，讓每個太太都置身於戰場之中，喜好爭權者熱衷於此，而不願爭寵的頌蓮，亦無法全身而退。陳老爺不費吹灰之力，下放少許權力即可制衡眾妻妾，妻妾們永遠處於緊張的鬥爭之中，每日的點燈者依據取悅老爺的程度而隨時更新，但陳老爺的威權卻永遠不會移易。

五、頌蓮對父權空間的挑戰

上節描述了太太們爭奪權力的空間，主要是在各自院落、飯廳及床幃。在這個鬥爭的表象下，姨太太們所抱持的心態是不盡相同的。大部分的人爭的是陳老爺所下放的些許權力，再怎麼鬥爭，都還是在父權控制的範圍之下。但是四太太頌蓮，在鬥爭過程中，原本被壓抑的女性意識逐漸覺醒，她不以爭寵為目的，開始挑戰父權空間。頌蓮的反父權行為，主要是透過「紅燈籠」的主控權來呈現。在陳家，陳老爺就是至高無上的威權，他是唯一能決定女人空間明或暗的人。但是頌蓮不願依附老爺，用自己的力量，燒了雁兒房內的燈籠；並在梅珊死後，更進一步挑戰父權，自行點亮三院和四院的燈。頌蓮的滅燈或點燈之行為，代表的就是空間自主意識。

首先，來看頌蓮燒毀雁兒私自懸掛燈籠一事，此事件的主因來自於頌蓮與二太太之間的緊張對峙。卓雲是笑裏藏刀的雙面人，表面上對頌蓮呵護照顧，但暗地裏卻串通雁兒，以巫術詛咒頌蓮。這件事對頌蓮的打擊很大，讓她驚覺，原來在父權的統治下，女人為確保自己的地位，可以泯滅良知以消滅對手。頌蓮不願步上卓雲的後塵，所以選擇了另一種解決方式。就常理而言，巫術詛咒的人證物證俱在，頌蓮只要向老爺告狀，卓雲及雁兒就會按家規處置，得到應有的懲罰。

但是她並不想求助於老爺，靠著自己的力量、在自己的宅院裏，剪傷卓雲的耳朵。並在假懷孕後，讓卓雲到自己的宅院為自己按摩。這些懲治與羞辱，目的不在致卓雲於死地，而藉由這一連串自我空間主權的宣示，清楚的警告二太太，不要侵犯自己。但是頌蓮假懷孕的謊言很快被拆穿，是因為雁兒發現頌蓮沾了經血的內褲，向二太太通風報信，卓雲才假意請老爺要醫生去檢查，揭穿了頌蓮的騙局。頌蓮對卓雲的反擊不但無效，反而招來更嚴重的後果，封了燈的四太太再也不是卓雲的競爭對手了。

但好強的頌蓮並不認輸，立即將矛頭轉向雁兒，揭發她在自己房中偷點燈籠之事。頌蓮召集陳府上下眾人至雁兒所居之下人房，將破爛的補釘燈籠一個個的拿出來拋擲於雪地之上，因為老爺不在，故要求大太太處理此事。二太太見狀，不客氣的諷刺頌蓮說：「誰都不免有錯，不要怪我把話說白了，你不是才被老爺封燈？」頌蓮回道：「封了燈，我也是太太，我犯了錯，封我的燈，丫鬟犯錯，按陳家的規矩，該不該處置？該怎麼處置？」頌蓮的四院被封燈陷入一片黑暗後，立刻揭發雁兒下人房的空間隱私，想用殺雞儆猴的方式向卓雲反擊。大太太只得按照陳家家規，要跪在雪地中的雁兒道歉，倔強的雁兒不肯，眼見燈籠在眾目睽睽下被燒燬，做太太的癡夢亦隨之化成灰燼，羞憤交加的她凍倒在雪地中，生了重病送進醫院。最後老爺也只有一句：「儘量用好藥，別讓人說我們虧待了下人」，老爺吩咐用好藥的原因不是出自關心，而是怕被輿論批評，最後雁兒病死在醫院裏。雁兒因為貪權而被卓雲所利用操控，終究也成為權力鬥爭下的犧牲者。頌蓮所居的四院被封燈後，大肆懲罰雁兒，此舉亦等同於封了雁兒的燈，雖然她的目的並非除去雁兒，但最後還是背負了殘害女性的罪名。

其次，頌蓮在被封燈後，永遠失去了被老爺點燈的機會，但她在梅珊死後的某個晚上，主動的點亮了三院和自己宅院的燈。四太太頌蓮與三太太梅珊的關係是非常微妙的，頌蓮自從發現卓雲的狠毒後，梅珊彷彿得到新戰友，對頌蓮的敵意下降，二人原本的緊張對立漸趨和緩。但是頌蓮的態度是對事不對人的，她的目的只在警告他人的侵犯，而非結黨營私打垮女人，所以不管梅珊站不站在她這一邊，頌蓮對卓雲的反擊都是不變的。所以她與梅珊的關係其實是介於非敵亦非友的狀態，當頌蓮被封燈後，梅珊來安慰她時，頌蓮說：「你還有相好的高醫

生」，梅珊大怒道：「我現在就去會高醫生，看你們能把我怎樣？」後來頌蓮喝醉酒，在神智不清時說出了這個祕密，卓雲就帶人去旅館逮住梅珊，老爺下令將梅珊吊死在死人屋。頌蓮看見家丁行刑這一幕，驚恐大叫：「你們殺人」，最後被老爺宣判：「妳瘋了，妳已經瘋了」。不論她發瘋與否，此話一出，陳家上下都視她為瘋子。頌蓮並不想害梅珊，但梅珊卻因她無心的失言而死，令頌蓮十分難過。之後陳宅就發生了鬧鬼事件，三院的燈在半夜自動的亮了，令眾僕人驚惶不已。但這並不是陰魂不散的梅珊所為，而是頌蓮在半夜，掀掉了黑色的燈罩，點燃了三院及自己院落的燈，她打扮齊整端坐在自己的屋內，滿意的看著這個燈火通明的空間，並且播放了梅珊的生前所錄製的平劇唱片，彷彿向死去的梅珊致意。

頌蓮自行點燈之行爲，表面來看，似乎勇於挑戰父權空間，再也不用靠著取悅老爺讓院落明亮。但可悲的是，這一切其實都是無效的。頌蓮在被封燈時，只是遠離於權力核心，失去與其他太太鬥爭的資格；被老爺宣判為瘋子後，更是連正常人的生活圈都構不著了，被排擠至陳家的邊緣地帶。而妻妾的鬥爭並未因此終結，在三、四房相繼封燈的隔年，陳老爺又新娶了五太太進門，妻妾們的鬥爭悲劇，仍是永無止境的重覆循環。即使頌蓮自行點亮燈籠，充其量也只是個人的精神勝利，對陳宅這個高壓的父權空間沒有絲毫的影響，頌蓮白白的成為權力鬥爭下的祭品。

六、從運鏡方式論陳宅空間的壓迫感

以上從內容所呈現的意義，解析《大紅燈籠高高掛》的父權統治是透過空間而展現。但電影與小說的呈現方式本來就不同：小說利用文字所構築的畫面，並非直接呈象於讀者眼前，而需經過各自的想像去轉化，所以每個人想出的畫面不盡相同；但是電影是透過視覺呈現的，所有讀者所看見的畫面是一致的。因此，本電影中陳家宅院的巨大的壓迫感，不是來自於抽象的內容意義，更是透過種種特殊的運鏡方式、去營造那種封閉滯悶的空間氛圍，以突顯女性在父權強力控制下的無奈，因此本節主要從空鏡頭、中遠景、框式構圖三部分來論述。

首先，本片大量的使用空鏡頭。張鳳鑄《影視藝術新論》一書曾對空鏡頭定義：「空鏡頭亦稱景物鏡頭，指的是畫面中沒有人物的鏡頭。……敘事性影片往往以人物行動構成的事件為敘述的核心，人物自然而然地成為畫面上的主體，成為吸引觀眾注意力的焦點，因而以人物在畫面中『缺席』為特徵的空鏡頭常常被淹沒在人物和情節的背後」²⁵。此部描述權力鬥爭的電影，不乏繁複的人物與情節，但是屢屢出現黑夜中紅燈籠的空鏡頭，反而變成這部電影的焦點所在。這個空鏡頭的構圖，主要以廣大的陳家宅院為幽暗陰沈的背景，前景則是點燈院落中一圈長方形的紅色燈光。在這個空鏡頭中，沒有人物，暗示人的主體性已經消亡，所有的人都盲目的追求紅燈籠所代表的權力，陳老爺是如此，眾妻妾更是如此，人與人之間沒有真實的情感，只剩下權力關係，所有的人被這個陰沈的權力空間所吞噬。

而這個空鏡頭也隨著四太太頌蓮的腐化而有變化。頌蓮本來的個性，如同其名字中的蓮花一樣潔淨清雅，但在屢受陳宅女性們的攻擊之後，逐漸意識到權力的重要，迷失自我本真而染上了爭權奪利的惡習。隨著頌蓮逐漸的進入權力鬥爭的過程，陳宅夜間點燈的「空鏡頭」亦以不同的景別及角度穿插出現。本來一開始是遠景俯視陳宅的「空鏡頭」，此時頌蓮新來乍到，尚未被權力腐蝕；後來習慣點燈後，享受到權力的快感，「空鏡頭」變成中景的平視，愈來愈靠近院落建築體；等到她完全沈溺於權力之中，攝影機拉近距離拍攝宅院。這個「空鏡頭」主要元素就是宅院和燈籠，利用景別的遠至近、角度的俯瞰至平視，透過「空鏡頭」的變化，營造出愈來愈靠近宅院的空間感，暗示頌蓮進入了權力鬥爭的核心漩渦。在點燈制度的威逼利誘中，沒有人能冷眼旁觀，個個都被捲入這場惡鬥之中。

其次，從景別來看，本片多採用中遠景的拍攝方式。《解讀電影》一書云：「攝影機到主體的距離有三大類：遠景、中景和特寫。遠景提供一個視覺範圍的廣闊景觀，人的主體通常比畫面的一半高度小，中景提供的景觀是介於遠景和特寫之間，人的主體佔整個畫面的高度，或以他的半身填滿畫面的高度，特寫所提

²⁵ 張鳳鑄：《影視藝術新論》（北京：北京廣播學院出版社，2004年1月），頁146-147。

供的景觀範圍則很窄小，人的主體的臉或手就可能已經佔滿了整個畫面」²⁶，從這三種景別來看，明顯可見此部電影的特寫鏡頭極少，大多採用遠景或中景的鏡頭來呈現。特寫鏡頭不多的原因，是因為此種鏡頭「只集中表現主題的某一部分，因而製造一種特別接近或孤立的感覺，具有多重作用，特別是能突出一個演員的臉部，顯示或洩露內心情感」²⁷，在陳家宅院中的人物是不容許有個人主觀思想的，故刻意避開特寫鏡頭，因此頌蓮在片頭有一個特寫鏡頭，是與繼母對話選擇做有錢人家的小妾，而嫁入陳家後，則失去主權，故不再出現特寫鏡頭。但更有趣的是，連身為一家之主的陳老爺，也都沒有特寫鏡頭，甚至連臉部的五官都不曾清楚呈現，隱約的暗示出他不具自我特色，只是廣大社會中一家之主的縮影。

因此，中遠景鏡頭必然會帶出人物所處的空間，在這種鏡頭的呈現下，表示了人物與空間是緊密相連的。本片拍攝場景全部都是在陳宅的範圍之內，沒有任何陳家以外的場景。像是各房的宅院、陳家飯廳、院落前的甬道、下人房……等等，人物在此空間中既渺小且無法逃脫，外在環境不可變，只得向內建構自己的心靈世界。像大太太用唸佛來求心靜、三太太活在戲劇的情境裏、丫鬟雁兒做著當太太的美夢……，每個人的屋子的擺設，都呈現了內心的想望。而不願自我麻醉、想要突破陳家規矩的女性，死也是死在屋頂上的死人屋中。

其三，從構圖來看。本片多以框式構圖呈現人物沒有自由的侷限感。就陳家宅院的建築體而言，本就具有框形的封閉特性，像是每個院落就是一個個的方框、甬道旁是一片片的高牆也形成方框，人物每天從這個框移到那個框。而導演亦將這種方框感運用到電影構圖上，像是頌蓮發酒瘋，大少爺從四院門外向內看，那道門框暗示著他不可踰越這條線，所以最後終於沒踏進去而轉身離開；或者是雁兒跪在庭院的雪地中，俯照的鏡頭，構築出雁兒被固著在一個冰冷的白框之中，暗示她執迷不悟的痴心妄想；又如頌蓮假懷孕一事被揭發，站在門框下扯下紅頭

²⁶ Bruce F. Kawin 著，李顯立等譯：《解讀電影》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1996年1月），頁254-255。

²⁷ G. Betton 著，劉俐譯：《電影美學》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1990年4月），頁37。

巾，象徵她權力的消滅；或是偷情被逮回來的梅珊，被家丁拖進了院落的門框之中，全身被綑綁的她，不得不受制於陳家家規；或者陳家飯廳中懸掛著歷代陳氏祖宗的畫像，一幅幅的長方捲軸更是一個個的框，象徵不容置疑的陳家家法，是歷代所累積的結果……，構圖中不斷出現的框，都是一重重無形的制約束縛，限制陳家之中所有人物。

而前面所述藍底紅燈的四房院落，更是本片最重要的框式構圖：畫面中最外圍的是黑色屋頂，中心部分是紅燈籠圈出的長方框。從取鏡角度來看，這是「攝影機置於被攝對象之上」²⁸的俯視鏡頭，此種鏡頭「可使主題顯得渺小，製造一種心理的壓抑、崩潰，表現人物的窒悶、平靜、苦悶或委曲」²⁹；從色彩來看，是明與暗、冷與熱的極度對比，暗藍冷調的背景，襯托出紅燈籠詭魅的光芒；從明暗的面積來看，外圍的黑色屋頂面積最大，而喬家大院為馬鞍式的屋頂，本來就是向下壓的，再加上滯重的黑色，整個畫面感非常陰沈，而紅燈籠雖僅有一圈方框，但那是全畫面中唯一光明之所在，似乎唯有權力能拯救黑暗，但一朝失去權力，反而會陷入更黑的深淵之中。這個長方形的黑底紅框的畫面，象徵人被醒目的權力所侷限。而在電影最後，為頌蓮在四院中失魂遊走，鏡頭由近至遠遞進，先拍攝她在窗框中的臉部特寫、慢慢拉遠拍攝她在門框之中、再拉遠拍攝她在四院這個方框之中，這一重又一重的框架，象徵著一層層結構嚴密的父權空間；鏡頭漸漸升高俯攝陳宅，時間亦由日入夜，畫面又回到一貫出現的黑底紅燈籠，但此時不再是「空鏡頭」，因為發瘋的頌蓮被囚禁在這個框架裏，但怎麼也走不出來，終其一生被吞噬於權力鬥爭的黑暗漩渦之中。

七、結論

電影《大紅燈籠高高掛》在原著《妻妾成群》的基礎上，特別強調了空間的要素。蘇童的小說的陳家後花園是較為軟調的，而頌蓮居處是後花園中的南廂房，

²⁸ G. Betton 著，劉俐譯：《電影美學》，頁 40。

²⁹ 同前註，頁 40。

並常在後花園中的死人井邊流連，以突顯頌蓮遠離權力核心的邊緣感；但是電影則利用其三度空間的視覺感，刻意經營出不同於小說的滯重氛圍，導演以山西喬家大院做為拍攝場景，透過這個結構緊密的大型建築群組所形成的壓迫感，營造出妻妾們在此父權空間中的困境。

父權的展現，主要透過控制空間來呈現。它主要包含著兩個層次：第一，彌漫高壓氛圍的具體空間，如堡壘般封閉森冷的山西祁縣喬家大院，對比出人物的渺小，而不斷出現的空鏡頭、中遠景、及框式構圖，亦營造出女人所受到的強烈壓迫，既而突顯陳老爺的威權。第二，陳家家規強化了空間對女人的控制性。陳老爺利用點燈制度控制各房妻妾，每日眾妻妾在各自院落門外參加點燈儀式，管家在妻妾住宅的中軸線上宣讀當日點燈者，燈籠從二樓運至點燈者前，對妻妾的公開考核日復一日進行、形成不可質疑的家規制度。這套制度之所以能有效管理眾妻妾，不但只是老爺監視眾妻妾們、更重要的是，它更引發眾妻妾們之互相監控，使得父權控制得以有效的發揮。

頌蓮個性本來是孤高而不同於流俗，但進入這個陰沈死寂的陳家宅院之後，亦被環境所影響，很快的就染上了鬥爭的惡習。頌蓮在這個鬥爭的過程中，其權力隨著紅燈籠而呈現出劇烈的變化，她從每日的點燈、到假懷孕時的長明燈，再到謊言揭穿後的封燈。四院空間亦從一夜的光明、到整日的光明、最後至終生的黑暗，紅燈籠明與暗的巨大落差，也暗示頌蓮的權力升至最高峰後，再迅速的墜落到谷底；但若從頌蓮的心態來看，更是從女性與女性的鬥爭，發展到女性與男性的鬥爭，雖在奪回點燈權的過程中，導致了梅珊及雁兒的死亡，但她最終目的並非鬥垮女人，而是在顛覆父權，得到女性的空間自主權。但頌蓮反抗父權的舉動其實是無效的，一個被陳老爺定義的瘋子，連參加鬥爭的資格都喪失了，終其一生，只能在這個父權空間的框架下失魂遊走。

更令人值得深思的是，陳宅的悲劇並非單一個案，而是傳統社會中的普遍狀況。電影中老爺的形象極為模糊，只呈現了他大略的身影、從未近拍其臉部五官。這個沒有面目的陳老爺，其實就像是一個未知數，可以代入任何一個只重權力而無真情男人（或女人）的臉。除了陳老爺外，頌蓮後母、大太太、二太太、雁兒，都是汲汲於權力者，他們不以真情去維繫家庭關係，反而以鬥爭去殘害家人，陳

宅重權而無愛的家庭悲劇，其實只是普遍社會現象的微小縮影。父權空間的高壓專制已讓人性扭曲變形，再結合本片「夏→秋→冬→第二年夏」的時間結構，暗示即使陳宅已陷入無春無生機的死寂狀態，但鬥爭的悲劇仍會年復一年的循環下去，永無止境。

徵引書目

一、專書

- 李乾朗：《巨匠神工——透視中國經典古建築》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2007年12月）。
- 何兆興：《古風——中國古代建築藝術》冊一《老宅第》（北京：人民美術出版社，2003年12月）。
- 侯幼彬：《中國建築藝術全集》第20卷宅第建築（一）（北方漢族）（北京：中國建築工業出版社，1999年5月）。
- 侯幼彬、李婉貞編：《中國古代建築歷史圖說》（北京：中國建築工業出版社，2004年3月）。
- 胡穎峰：《規訓權力與規訓社會——福柯政治哲學思想研究》（北京：中央編譯出版社，2012年9月）。
- 徐揚杰：《中國家族制度史》（北京：人民出版社，1992年7月）。
- 畢恆達：《空間就是權力》（臺北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2001年6月）。
- 張鳳鑄：《影視藝術新論》（北京：北京廣播學院出版社，2004年1月）。
- 傅科著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1992年12月）。
- 蘇童：《妻妾成群》，蘇童：《蘇童文集——婚姻即景》（江蘇：江蘇文藝出版社，1996年5月）。
- Bruce F. Kawin 著，李顯立等譯：《解讀電影》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1996年1月）。

G. Betton 著，劉俐譯：《電影美學》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1990年4月）。

二、期刊論文

王美玉：〈以攝影機拍攝角度、景框解讀張藝謀《大紅燈籠高高掛》〉，《成藝學刊》第3期（2009年8月），頁1-24。

王奎軍、陳霞：〈電影《大紅燈籠高高掛》頌蓮悲劇形象刻畫手法論析〉，《楚雄師範學院學報》第10期（2012年10月），頁17-20。

何璐：〈對電影《大紅燈籠高高掛》的女性主義批評〉，《影視評介》第20期（2007年），頁38-39。

周安邦：〈以文化符號學之觀點剖析《大紅燈籠高高掛》的主題思想與文化意涵〉，《逢甲人文社會學報》第11期（2005年12月），頁83-108。

劉森堯：〈《大紅燈籠高高掛》的小說與電影——兼談小說改編電影的問題〉，《聯合文學》第10卷第11期（1994年9月），頁134-138。

陳儒修：〈《大紅燈籠高高掛》與通俗理論〉，《當代》第72期（1992年4月），頁52-61。

蔡宛如：〈《妻妾成群》小說與《大紅燈籠高高掛》電影呈現手法之比較〉，《輔大中研所學刊》第18期（2007年10月），頁173-191。

三、論文集論文

陳墨：〈《大紅燈籠高高掛》與《妻妾成群》〉，陳墨：《張藝謀電影論》（北京：中國電影出版社，1995年6月），頁103-121。

四、學位論文

李文麗：《改編：從《妻妾成群》到《大紅燈籠高高掛》》（成都：西南交通大學碩士論文，2007年6月）。

潘雅玲：《小說與電影媒體之語言轉換研究：以張藝謀之大紅燈籠高高掛為例》（台北：銘傳管理學院大眾傳播研究所碩士論文，1996年6月）。

Patriarchal Space in *Raise The Red Lantern*

Chen, Kang-Ling

Associate Professor,
Department of Chinese Literature, Soochow University

Abstract

The movie, *Raise The Red Lantern*, was directed by Chang Yi-Mo; its script was adapted from Su Tong's novel, *Groups of the Wives*, which describes the overt and covert struggles among the four wives in Chen family. Based on the novel, the movie specially emphasized space. The director chose to shoot this film in the Courtyard of Family Qiao, using this closed structure group to form a sense of oppression, which represents the helplessness and sadness of women under the polygamy system. This thesis discusses the patriarchal domination in *Raise The Red Lantern* from the aspect of space; there are five parts as follows: Part one, the space change from the novel to the movie. Compared to the novel, the movie was able to present a more three-dimensional space due to the difference of the medium. Part two, the house with a courtyard of Chen Family under patriarchal domination. In this part, the spatial structure presented in the movie will be discussed first, then the male hegemony will be analyzed. Part three, the location where the struggles happened among the wives of Chen family: yards, dining rooms, and bedrooms. The wives, who could only attach themselves in the patriarchal space, fought severely for a very limited power in their own small yards, dining rooms and bedrooms. Thus, through distributing and balancing the powers among these women, Master Chen was able to further strengthen his patriarchal power. Part four, Songlian's challenge toward the

patriarchal space. The purpose of struggling among the wives was to strive for favor, but that was not what Songlian, the fourth wife, wanted. She wanted to hold spatial autonomy on her own, therefore she bravely challenged the patriarchal power. Sadly she failed and went mad in the end. Part five, discussing the sense of oppression through camera movements: the smothering patriarchal space in Chen family is analyzed through cinematography such as scenery shot, long shot, framing and so on.

Keywords: *Raise The Red Lantern, Groups of the Wives*, Patriarchy, Space