

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

周安邦*

摘 要

《大紅燈籠高高掛》是以山西的喬家大院為拍攝場景，在電影裏喬家大院是一個資源豐富的文化載體，是承載整個中國文化的縮影，而大院建築的特徵正好可以反映出中國文化傳統的禮教體制，所有妻妾奴僕，皆在禮教封閉的結構中受其約束。以「燈籠」為符號象徵的一系列點燈、捶腳、點菜活動，其實就是一種被「禮教化」的崇火信仰與禁忌。「大紅燈籠」在不斷的強化與重複下，形成了與主題相關的特殊「符碼」，亦是禮教與規矩的另一種「隱喻」。「規矩」在電影之中實際上是禮教與權力的象徵，在不斷的重複之下，將隱藏於情節背後那個禮教的主題明確的突顯出來，大宅院的一切活動，皆無法逃離「規矩」的掌控之外。挑戰權力結構與干犯禁忌，事實上是一種心靈上自我完成的歷程。在挑戰權力結構與干犯禁忌之中，頌蓮或梅珊能由其中享受從未經驗的快樂，那一種快樂來自於自我與禮教的脫離。脫離了禮教的束縛，即意味著自我認知的覺醒，在擺脫囚禁、操控、欺凌之後，突然找到了自己存在價值。

關鍵詞：禮教、符號學、點燈、權力結構

* 中台科技大學通識教育中心專任助理教授

壹、引言

電影是種特殊的傳媒，成為本世紀中國最重要的社會實踐與文化形式之一，能在極短的時空之中，提供有別於中國歷史與文化傳統的生活經驗與人民的記憶，顯現出比較完整的社會、歷史、文化主體性。電影，由於是直接記錄影像的實體，較任何其他藝術形式更接近於符碼的純粹意義，但是在大眾文化裡，為加強傳遞影像的主題價值，它承載的卻是經過設計過的涵義符號，也就是所謂影像的符碼訊息(coded iconic message)，在文化框架裡，這類影像符號和符碼化的訊息，常透露著社會的意識型態結構與文化意涵。張藝謀習慣用民俗化的技巧將民族歷史與現實的電影結合，以中國特有的文化符碼提供觀眾感受中國文化的博大。在《大紅燈籠高高掛》中，他呈現了一連串令人眩目的「中國」式符碼與象徵：紅燈籠、捶腳、點燈與點菜、宅院與監獄、死人樓與破繡花鞋等，敘述傳統社會中關於謀殺、爭寵、偷情、多妻制以及納妾等華麗而駭人聽聞的故事。這種中國符號幾乎純粹是以擬象的原則在運作，完全不需要現實的基礎，所以即使中國根本不曾存在於《大紅燈籠高高掛》片中所呈現「點燈」等民俗儀式的事實¹，但「點燈」依然被張藝謀純熟的以「寓言」之形式表現在影片裡。誠如張頤武對張藝謀之評論所言，以寓言的形式將「奇觀式的民俗、嚴厲的性與政治的禁忌、被壓抑的慾望與人性的掙扎變成了中國的全部」²。

就符號學而言，訊息是符號建構的基礎，並透過與接收者的互動而產生意義。在當代電影藝術之中，身為訊息傳送者的演員其重要性已大不如前。因為在當代電影藝術裏，強調的重點轉移到影像符號的身上，也就是落在在一連串的符碼是如何被安排與解讀之上。符碼的安排是一種創造的活動，而解讀則是發現意義的過程，並且發生在觀眾和影像符號的協調或互動之際。當觀眾以其文化經驗中的某些面向去理解影像中的符碼和符號時，它也包含了一些對影像符號本身既有的理解。所以不同文化社會經驗的觀眾，對於同一符號可能會產生不同的意義解讀，但這並不意味著電影中的符號與意旨的傳播是失敗的，反而更顯出符號本身的多元性文化意涵。本文將借用文化符號學的詮釋方式，深入地探討《大紅燈籠高高掛》中影像符號所呈現的主題思想與文化意涵。

¹ 喬家家規森嚴，族訓有「不准納妾」的傳統，絕無電影中幾院點燈的浮華場景。西元 1823 年，清道光三年前後，平遙城中一個從夥計做到掌櫃的人，開始嘗試用金融票據往來的方式，代替試行了幾千年的金銀支付結算方式，開辦了一家名為「日升昌」的特殊商號。這是中國金融業的開端，「日升昌」也因此成為歷史上的第一家銀行。在此後的一百多年裏，由山西商人陸續創辦的票號達幾十家，形成了全國性的匯兌網路，“山西票號”一度控制整個大清國的金融流通。到清朝末期的 1904 年，山西票號在全國一百多個城市開設 450 多家分號，經營額高達七、八億兩白銀。匯通天下的山西票號，每在一處據點開辦新的票號之同時，會點上大紅燈籠以茲慶祝。因此，原始的點燈儀式，與劇中之納妾、捶腳、點菜之規矩，是毫無關聯的。

² 見於葉月瑜編〈九〇年代大陸電影的空間想像〉，頁 183。

貳、由場景推究主題

符號學是研究在既存的社會結構下，各種符號（sign）的科學。這一門二十世紀新興的學說，研究的不僅是由意符（signifier）、意旨（signified）所組成的單一符號，而更歸根究底地直接探究隱藏在符號之後的「文化」脈絡。文化符號學是一種文化研究，主要是把文化視為由各種符號和象徵組成的體系。在文化符號學者眼中，「文化」不單純是某個民族精神與物質文明的總稱，而被視為一種可解析的「語言」；或者說是包含著操縱某一文化現象的種種「論述」（discourse）。主題思想是藝術作品的靈魂，也是衡量作品的價值的依據。它具有鮮明的傾向性，反映了作者的思想、立場、世界觀，表明了作品擁護什麼、反對什麼、歌頌什麼、批判什麼的人生態度。一部藝術作品的主題思想含混不清，叫觀眾捉摸不透作品要告訴人們的中心思想是什麼，就失去了作品的社會與文化意義。主題思想蘊含於整個作品之中，它的傾向性是通過作品的藝術形象來體現的。電影是藉著影像來表達「論述」的一種藝術，它既是一種符號語言，也是一種文化思想的表現，其論述的重心即該電影所欲呈現的主題思想，而論述方式則是以影像組合成的意符、意旨來達成。《大紅燈籠高高掛》改編自蘇童《妻妾成群》的原著，是一部主題思想極為明確之電影，在電影中「妻妾成群」是傳統社會中既存的一種文化現象，也是一種文化的符碼，這種現象與符碼的存在，指向於中國傳統一種無形禮教框架的符旨。以下筆者便先藉由場景安排的釐析，來探究該電影的所欲「論述」的主題思想所在。

《大紅燈籠高高掛》是以山西的喬家大院為拍攝場景，在電影裏喬家大院是一個資源豐富的文化載體，是承載整個中國文化的縮影。導演之所以會選擇喬家大院為場景，不只是那古樸的建築和精細的雕刻，亦不只是是瀰漫在大院之中濃重的莊園氣息，而是這種莊園氣息背後承載的揮之不去且用之不竭屬於中國的整個人倫禮教傳統。作品中用百年封閉的豪宅演繹大紅的燈籠，也用大紅燈籠象徵出中國千年來封閉且穩定的人倫禮教結構，也就是說「燈籠」在電影中是一個鮮明的符碼，而由禮教的束縛所導引出的「規矩」，是整個文化脈絡上的意旨。為什麼整部電影需要以封閉的喬家大院來承載這些符碼與意旨呢？它的象徵性作用何在？其實與電影中特殊的場景、特殊的時代與特殊之地域，有極大的關聯性。

搞清導演選用場景的時代背景，是同挖掘作品的意旨與主題思想密切相關的，對於深刻理解作品的符號意涵也是十分重要的。建築是一種文化在有形物質上的藝術表現，常被視為一種可解析的「語言」，藉著建築特徵的解析，便能直接轉譯出文化傳統的某些特殊性來。在《大紅燈籠高高掛》中所選擇的建築，便是極具有符號象徵意義的一種符碼。位於山西祁縣的喬家大院，是《大紅燈籠高高掛》這部電影所選擇的建築場景，而這個場景乃是晉商文化成就下之產物，今日吾人可藉由大院瞭解到明清時期山西商人的輝煌，感覺到山西經濟發展的一個

奇蹟，然而這一奇蹟並非是偶然發生的。由清朝中葉之後，遍佈於全國的山西票號，是晉商富甲天下之象徵，而大院文化正是晉商文化精神的外在標誌。王、常、喬三大晉商，由黃土地上走了出去，帶回的不僅是宅院中之財富，還有一種以宅院為根基的精神文明。精神文明是無形的，其外顯的形式就全都呈現在大院的建築特徵中。因此，大院文化在中國固有的傳統裏，具有極重要的歷史與文化意義。回溯於歷史，晉商文化的出現，可以說是整個中國文化傳統的實際縮影，而喬家大院建築的特徵正好可以反映出中國文化傳統的禮教體制。電影的主題傳播著符號（sign）和符碼（code）兩種要素，符號是各種人為製品或行為，其目的是傳遞意義，符碼則是組織符號和決定符號關係的系統。在《大紅燈籠高高掛》中點燈、捶腳、高牆大院、死人樓與破繡花鞋都是傳遞主題思想的符號，這一連串符號的串聯，構築成一鮮明的禮教監獄之符碼，而整個符號與符碼的串聯與論述，就依附在高宅大院的場景中進行。封閉高宅大院中蘊含的符碼和符號，對於中國人來說是親切的且受到普遍的認同，而大院中妻妾成群的符號／符碼／傳播的傳遞和收受，亦正是整個中國傳統禮教下實踐之產物。無形的禮教不會言語，但卻能藉由建築形制的獨特性訴說出來。

禮，是一種最基本的道德要求，逾越了禮的規範後就得靠法來懲戒了。它是維繫中國文化的特有要素，本為人類原始事神祈福的儀式，以它為本義，引申出中國宗法社會所通行的社會禮儀等級制度和道德行為規範，在人倫日用的運作上成為一種無形的「規矩」。禮的含義非常寬泛，就其內涵來看，《樂記》有言：「禮也者，理之不可易者也」，這是以禮與理同一。《禮記·經解》云：「夫禮，禁亂之所由生，猶坊（防）止水之所自來者。」，《管子·樞言》曰：「法出於禮，禮出於治。治，禮道也，萬物待治禮而後定。」《荀子·勸學》：「禮者，法之大分，類之綱紀也。」這幾種說法，就把禮當作“禮防”、“禮法”，寓法於禮，或禮法同體。《禮記·禮運》又說：「故聖人之所以治人七情，修十義，講信修睦，尚辭讓，去爭奪，舍禮何以治之？」以為依照禮可以建立一整套取意和諧的禮治秩序。這些說法均表明，禮在理念層面和操作層面行使著類似於法律的職能。然而，禮雖然對人們具有法律的約束力，以尊定法，以禮代法，但它畢竟不同於律法刑責。封建時代的統治者往往把禮教和刑法看作是相輔相成的工具，所謂「誘進以仁義，束縛以刑罰」（《史記·禮書》），說的就是用禮教來誘導人民，使之不觸刑律。相比於嚴酷的刑律，禮教顯得更加冠冕堂皇，使人們更樂於接受它的熏陶。所以，在中國，尤其是在民間社會，禮教與法律具有同等的尊嚴和權威，三綱五倫、五常之道、三從四德、七出、八刑等具體的禮法條規，通過一整套程式化的禮制儀式，使人們耳熟能詳，自覺規範著自身的社會行為。

禮制是一種文化思想，也可以說是一種文化語言，由禮制活動的進行中，人們可以解讀出文明推展的歷程與特色。我國傳統的禮制，從周代之後便一直貫穿下來，在傳統的社會文化裏面，禮制的問題是一個重要的核心。山西是一個被儒

家文化浸潤很深的地方，從山西各地曾先後出土過大量的青銅器，這些青銅器中很大一部分就是禮器。這些珍貴的文物說明，早在春秋時期，山西這片土地就已經成為禮樂昌明的所在。禮講究尊卑長幼，這是一種文化、一種素質，它具體的呈現在建築的空間語言之中。喬家大院本身就是一個能指的符碼，由高處鳥瞰電影的場景喬家大院，它幾乎是由一組組四方的線條構成。所有的建築又都是沿著一條看不見的中軸線對稱地鋪展開來，每個院落都由正房、廂房構成。正房是父母長輩居住的地方，子女只能住在廂房之中，整個建築中呈現著長幼有序的人倫禮教內涵。張藝謀技巧性的刻意避開原著《妻妾成群》裡不中不西的時代背景，把故事的發生地由南方移向了北方，選用了象徵傳統文化的喬家大院為承載故事之場景，將民族歷史與現實的電影結合，以中國特有的文化符碼提供觀眾感受中國禮教文化所產生的秩序與束縛感。在《大紅燈籠高高掛》中，所呈現了一連串的「中國」式符號與象徵：紅燈籠、捶腳、點燈與點菜、宅院與監獄、死人樓與破繡花鞋等，除了場景的特殊性外更有表達主題思想上的特殊需求。那以大宅院為背景所承載的主題思想是什麼呢？在仔細分析電影情節的符號結構後吾人可發現，該電影的主題意旨即在於中國固有的宗法制度、人倫禮教與權力結構的衝突上，在電影的表現中最具體的，就是以「規矩」來作為象徵的一系列禮教規範。謀殺、爭寵、偷情、多妻制以及納妾等華麗而駭人聽聞的故事，都是在這一主體上所呈現不同樣態之「論述」。

大宅院是整個傳統文化的縮影，尤其是它的封閉性更完整的保留整套禮教的遂行，可以說是人倫禮教完整實踐的場域，少了這個場域，所有導演創造的符號與主題思想便失去了依存的憑藉。而電影中妻妾奴僕渴望的獲得被捶腳的權利，牟取點燈點菜的權力，做穩奴隸的權力，支配其他奴隸的權力，點燈、捶腳、點菜、妻妾爭寵、嫡庶之爭，就是在這場域中穩定運作的一套人倫禮教實踐之產物。因此說，以人倫禮教為核心的權力爭奪，便是這一部電影的主題思想之所在，而大院則是承載這個主題思想的平台。大紅燈籠的掛與落是鮮明的符號象徵，是各妻妾的地位和對其他各房關係變化的標誌，各妻妾的榮辱寵幸、失寵遭貶皆集中表現在這點燈、滅燈與封燈上，誰有了掛燈籠權，誰就有了主子以下的最高權力，因此，爭奪掛燈籠權，壓制打擊競爭對手，媚悅主子，爭相為他生兒子以穩固自己的地位，成了成群妻妾在大院生活的核心內容。所有妻妾奴僕，皆在禮教封閉的結構中受其約束，唯一不受約束的是刻意被鏡頭模糊掉的男主人陳佐千，他是權力的掌控者，是唯一能不受拘束自由進出大宅院的人物，其他之妻妾奴僕都被囚禁於這座透明的禮教監獄之中。換句話說，大院這個符碼其所指的是一無形的禮教監獄，如果能走出陳家大院，便能突破禮教的束縛，盡情的追求自由與快樂。

談到了禮教的監獄，張藝謀在選擇場景上還有其特殊的用意，這點在曲折的電影情節中還可挖掘出來。由本文【附錄一·電影與小說在情節上重要之差異】的表列中可看出，編劇刻意的將蘇童《妻妾成群》原著中的情節加以改變，把小

說中梅珊演唱的戲段由《女吊》與《杜十娘》改成了《蘇三起解》，表面上這樣的變更似乎無礙於劇情的發展，事實上由於《蘇三起解》重複的被吟唱，又形成了與電影主題相關的一系列符號象徵。作為某種表意符號的背景一再出現，可以說，導演在創作時已將其所深為自信的「意旨」，以吊詭的方式如影隨形地並陳並現於情節之中。一種像命運一樣的東西，就隱藏在那些不經意的象徵符號之中。了解山西文化的人都知道，山西除了幾座晉商有名的大院外，還有一座歷史悠久的監獄，那就是「蘇三監獄」。

因為《三言二拍》中的《玉堂春落難逢夫》和傳統戲曲《玉堂春》的緣故，蘇三成了家喻戶曉的人物，以至於關押過蘇三的洪洞縣明代監獄，被人們習慣上稱為「蘇三監獄」³。「蘇三監獄」在今洪洞縣政府院內西南，亦即明洪洞縣衙西南角，始建於明朝洪武二年(西元 1369 年)，距今已有 600 餘年的歷史，是中國現存的惟一一座明代形制的監獄，也是現存最早的監獄。進入監獄的死牢院，右面是一堵高牆，左面就是當年關押蘇三的牢房，裏面有蘇三的塑像。死囚院的中央還有當年蘇三坐監時洗衣的水井和石槽，井口留有一道道繩索磨下的印記，井口只有半尺多寬，這是為了防止死囚投井自殺⁴。將現存最早的監獄援引入電影的符碼之中，絕對不是偶然，在蘇童《妻妾成群》的原著中，就曾經多次的出現殺人井的情節。井存在於大院之中，是用來制裁違背規矩者的處所，大院又是一種監獄的象徵，這一系列的情節即是由「監獄」及「井」的實景所轉化出的象徵意義。

在《大紅燈籠高高掛》中《蘇三起解》被重複的被吟唱，是偶然的巧合嗎？不！以前述剖析的電影的主題而言，它其實是刻意安排的。電影中巧妙地轉換了小說、戲曲的背景，將原屬於具象的「監獄」，以換喻的手法，藉由地域與形象之因素，援引入高宅大院的禮教之中，用「點燈」的一系列符碼，將無形的「規矩」及「禮教監獄」之意旨來烘托出來。符碼的訊息可以運用鏡頭與剪輯來傳遞，在電影的表現手法中，特寫鏡頭常被視為一種具有「隱喻」功能的表達方式，運用鏡頭的剪輯也可將事物的形象變為抽象概念的語言。開場時頌蓮站在古篆字碑

³ 玉堂春落難逢夫的故事，就發生在山西洪洞縣，直到民國九年（西元 1920 年），洪洞縣司法科還保存著蘇三的案卷。蘇三，原名周玉姐，明代山西大同府周家莊人。六歲時父母雙亡，後被拐賣到北京蘇淮妓院，遂改姓為蘇。她到妓院前已有二妓，故取名三兒，「玉堂春」是她的花名。官宦子弟王景隆冶遊相遇蘇三，一見鍾情，過從甚密。蘇三要王景隆發奮上進，誓言不再從人。王景隆離京歸裏，雖對蘇三不能釋然，但奮志讀書，二次進京應試，考中第八名進士。在王景隆返家之際，蘇三被鴉兒以一千二百兩銀子的身價，賣給山西洪洞馬販子沈燕林為妾。沈燕林長期經商在外，其妻皮氏與鄰里趙昂私通。沈燕林帶蘇三回到洪洞，皮氏頓生歹心，與趙昂合謀毒死沈燕林，誣陷蘇三。初審時洪洞縣衙將皮氏與蘇三收監，當時所囚禁的地方就是「蘇三監獄」。由於蘇三故事曲折動人，當年的「蘇三供堂」、「蘇三監獄」由此聞名，長時期內被人們保存維修。據傳，蘇三在此供堂，含冤入監，三次受審。

⁴ 有關蘇三監獄之資訊參考「蘇三監獄」一文，摘自《山西風物志》，山西教育出版社，1992。
<http://www.tydao.com/sxsen/linfen/susan.htm>。及三晉文化資訊網之「蘇三監獄」，
<http://220.194.140.2/sxcnt/lygg/ssjy.htm>。

文之前，這似乎意味著她的命運，就要由這些古篆字包含的意義堆砌出的監獄囚禁終生。導演在畫面的構圖上，經常使用框架來表現頌蓮那種心靈和肉體上被囚禁的痛苦，例如，雖然頌蓮初遇到飛蒲之時對他便產生愛意，但礙於禮教卻無奈的不能發展這段感情，在畫面的設計上導演刻意以門框框著目送愛人遠去的頌蓮，鏡頭中框架囚禁的符號意不斷的被強化，在構圖上加強了那份無形的禮教之約束力。從最小的門框、窗框，到男女性愛的床框，乃至於禮教的高牆，頌蓮是如此，綜觀所有的妻妾奴僕，亦不都同樣的被囚禁於這座透明的禮教監獄之中。有形的框框是一明確的符號，框框不斷重複的出現便組成了具有鮮明意旨的符碼，就由符碼的傳遞，讀者便可輕易的由自身的文化經驗中，解讀出導演欲表達的「規矩」之意涵。古老東方式的「妻妾成群」可以說是禮教文化中男人最理想的一種生活方式，男權至高，隨意擺弄屬於他的世界。高牆宅院深內不可測的婦人之心，爭風吃醋、機關算盡，最後終無法突破禮教之牢籠。禮教本身是一個文化建制(institutionalized)下的產物，它不只是一個能規範與製造意義的文化結構，對附生在此結構裡的各個階級人物，也進行著定位與歸屬的功能。對於傳統崇尚男權的禮教文化而言，儘管女性在這一體制中的能發出的聲音是薄弱與受到壓抑的，但在其生態圈中多少也可以尋得出受到男權機制鉗制的脈絡，而這整個脈絡又正好可藉由電影中的大院生態呈現出來。場景是承載劇情的載體，對於整部電影來說雖是個外在因素，但若無喬家大院此一載體，則整個故事的主題將無所依憑。大院是禮教監獄的象徵，禮教規矩是電影欲表達與突破的主體，縱使點燈這種儀式與禮教在原始意義上並無明確的關聯，然而在導演巧妙的安排下，便成為構築主體意義的符號。離開電影回歸於現實，點燈在山西票商眼中只是慶祝開張的一種儀式，這個符號本身並沒有自己的絕對意義，當符號意義離開了使用符號的主體時，點燈與禮教間的能所關係將不復存在。吾人若藉著場景與情節的相互印證，則恰可解讀出整部電影的主題思想，得出導演欲於情節中呈現的「禮教監獄」之文化意涵來。在找出電影的主題思想之後，以下本文欲延由「禮教」的觀點，以崇拜與儀式之信仰，對符號在電影中呈現的文化意涵做進一步的探討。

參、由崇拜與儀式之來源剖析點燈之符碼意涵

「禮」本為原始人事神祈福的儀式，西周初年的文獻中即有“豐”，此後彝銘和《詩經》中更是屢見“禮”、“儀”字樣，以及各種對禮典的描繪和對“威儀”的讚美。西周文獻中所言之“禮”，實際上尚未脫神權的觀念，仍是神靈信仰中的一個組成部分。禮典的盛大華美，意在向神表達敬意和祈福，同時也炫示主祭者在一個神意的世界體系中佔有優勢地位。《詩經》中對“威儀”的讚美常有逸出敬神娛神的新含義，即對經過長期儀式規約錘煉的高雅舉止由衷讚賞，並且相信高雅舉止顯示了人的內在德性。直至春秋時

《左傳》、《國語》、《論語》中所見的禮已不再以祈神為目的，禮本身成爲一個獨立的制度，可以維繫國家整齊人民。尤其重要的是，禮體現一種文化錘煉的精神，《左傳》中臧僖伯、臧哀伯父子論述禮儀政治，目的都是在整齊國家秩序，都相信儀式的典雅和其中內含的文化精神，是國家秩序的根據，禮教於是形成。

禮教對於中國人的魅力還表現在它不僅僅是一系列的禮法條規，同時還是一系列的道德標準，因此它在具有法律約束力的同時，也兼有道德約束力。因此，禮教對於中國人民社會行爲的束縛，使人們循規蹈矩，不敢越雷池一步。就我國傳統文化而言，上層文化爲儒家文化，是一種已規範化了的禮教文化，與一般的百姓生活中的俗民文化不同。儒家的禮教，其中有些部份很可能是由崇拜與禁忌產生，崇拜、禁忌與禮教規範的差異，在於前者以祈求慾望之遂行或迴避發生不幸之事爲目的，而後者則是把這種祈求與畏懼的思想轉換爲一種道德自覺上的「敬」，一旦崇拜與禁忌被「禮教化」之後，存活的生命力便有了保障，使得此一信仰成爲一個普遍的文化現象，融入了中國文化的共同特色之中。

電影是一種傳播的藝術，其功能是將影像與符號作爲意義的生產與交換的媒介，它關注的是影像訊息以及符號如何與人們互動並產生意義，換句話說，它關注的是影像所構成的文化角色，具有指意（signify）的功能性，因此對於電影藝術而言，傳播研究就是文化和影像符號的研究，基於此點其主要的研究管道即是符號學（semiotics）（意義及符號科學）的研究法。對符號學而言，影片的訊息是符號的建構，並透過與觀眾的互動而產生意義，導演雖然是訊息的傳送者，但所強調的重點已轉移到電影情節之上，也就是影像符號它如何被解讀的過程。解讀是發現意義的過程，並且發生在觀眾和情節的協調或互動之際。當觀眾以其文化經驗中的某些面向去理解情節中的符碼和符號時，它也包含了一些對此情節的既有理解。「燈」在《大紅燈籠高高掛》的情節中是一種特殊的符號，是導演刻意安排的訊息，而一連串點燈儀式所構成的文化符碼，是解讀整部電影主旨的關鍵所在。在該片中，「燈籠」是一種「能指」的符號⁵，由原始崇拜與禁忌的意涵，轉變爲喜慶、恩寵的象徵，最後形成權力與血腥暴力執行的憑藉，以「燈籠」爲象徵的一系列點燈、捶腳、點茶活動，其實就是一種被「禮教化」的崇拜與禁忌信仰。依據筆者的歸納，在電影的對白中「燈」字一共出現了 48 次，而與「點燈」相關的情節亦出現 19 次之多，「大紅燈籠」在不斷的強化與重複下，形成了

⁵ 能指（Signifier）又稱爲「表示成份」，是由當代語言學家索緒爾所提出，「能指」在是指兩關係物中的某種類推作用，或者可稱之爲誘導關係，它在兩關係物中居於媒介之地位。此處以燈籠中火之光和熱來指稱於與火相關的崇拜與禁忌現象，是基於類比思維中光與熱之媒介，此處之燈籠已不再是原始照明之器具，在新的能指關係中它已變成具有崇火象徵的另一種物質，其所指者（被表示成份 Signified）乃是與火相關之生殖、祖先崇拜及宗教與權力來源之內涵。有關能指之理論，可參考羅蘭·巴特著《符號學要義》第二章〈表示成份和被表示成份〉，洪顯聖譯，台北·南方叢書出版社，民國 78 年 11 月。

與主題相關的特殊符碼，亦是禮教與規矩的另一種「隱喻」。由於電影敘事主要使用混成式的符號，即畫面，而且電影鏡頭具有能將一切都定型記錄下來的特點，所以在銀幕上再現出來的形象具有高度的具體性和真實性，想要表達某種程度的抽象就會與電影的本性相衝突。為此要想使電影符號擺脫直接表物的意義，成為具有更普遍內容的符號，便需要通過一些固定的手法來達到目的。在《大紅燈籠高高掛》中最常運用的就是「重複」的手法，燈籠及其相關的影像不斷重複的出現，這種映像強化的方式，對於言語作品或一般的造型藝術來說是司空見慣的，但在電影藝術中卻具有非同一般的表現力，對同一個符號的不斷重複可以造成一種節奏感，削弱鏡頭直接指稱事物的意義，在重複性中壓制了燈籠本身的實體意義，而強調抽象意義——邏輯和聯想意義，進而表現出導演刻意創造出來與禮教文化相關的符旨。在《大紅燈籠高高掛》當中不斷出現的燈籠的畫面，就擺脫了完全表物的意義，而獲得某種抽象內涵和象徵意義。在這裏，燈籠成爲一種象徵符號被反復使用，它代表著一種崇高神秘、控制一切的主宰力；而且這種力量並非直接展現出來，而是埋藏在神秘莫測的點燈儀式之下。燈籠的火光在黑暗中，給人一種祥和溫暖的感覺；然而在它溫暖和煦的表面下卻蘊藏著巨大的潛力——當它展示自己主宰的權力時，它卻吞噬了一切與之作對的事物，將它制裁、毀滅，將毀滅後的殘骸高高的吊在腳樓上示警。就像在影片結尾，新娶的五太太又在高掛的燈籠中娶進門一般，一切神秘、背叛與束縛的痛苦、大院中愛恨交織的種種複雜矛盾的情感，也隨之被埋葬和遺忘，這就是禮教文化的封閉與穩定性。而在這之後，大院中一切又復歸平靜，似乎什麼事都沒有發生過。

燈籠與中國人生活息息相連，在傳統社會裏廟宇、客廳處處皆可見到它的存在。燈籠在古時，不僅是用以照明，它往往也是一種象徵性的符號，婚禮中的新娘燈（即宮燈）就代表婚禮喜慶；竹篾燈則告示出喪葬意涵；傘燈（字姓燈），因「燈」與「丁」語音相同，意味著人丁興旺。燈籠，爲古代的人們驅逐黑暗的恐懼感，於是燈籠衍生爲具有驅魔降福、祈許光明的象徵。在南方語言中「燈」的發音和「丁」相近，所以燈籠也用來祈求生子，在人們的期許下燈籠肩負著求平安、避邪、求取功名的重任。現在還有一種燈就叫「光明燈」，民眾在歲末年初時，把燈籠放在寺廟中，藉以祈禱來年平安順利。若仔細推究，燈籠的出現當在紙張運用之後，也就是東漢以降，那燈籠所屬的驅魔降福、祈許光明、平安避邪、求子生殖的象徵，便不是原始的信仰，其源頭應再向前追溯至「火」的原始崇拜之上。

儘管在傳統的中國文化中，並不實際存在點燈與捶腳的儀式，但電影中以「燈籠」所引導出的一系列點燈、捶腳、點菜的「禮教化」崇拜與禁忌信仰儀式，是一種非常鮮明的文化符碼。所謂的文化符碼，是以某種具體的人或事物的符號，標示一種特定的文化意義。符號學是研究在既存的社會結構下，各種符號（sign）的科學，研究的不僅是由意符（signifier）、意旨（signified）所組成的單一符號，

而更歸根究底地直接探究隱藏在符號之後的「文化」脈絡。在符號學者眼中，「文化」不單純是某個民族精神與物質文明的總稱，而被視為一種可解析的「語言」；或者說是包含著操縱某一文化現象的種種「論述」(discourse)。「燈籠」就是一種特定的具體符號，而點燈與捶腳的活動，便是這種文化符碼實際進行的特定儀式。這整個特定儀式之重複進行，象徵了中國文化中原始的崇火思維，表述了與火相關的一系列崇拜概念或禁忌觀念，從某種意義上說，張藝謀刻意的使視覺影像在此承擔了一種近乎文化論述的功能。無論中國還是西方，這類文化象徵的系列組合，都表現了該民族以文化的眼光對典型的具體形象和重要文化觀念的選擇、歸納和條理。這是一種簡單化也是理想化的藝術加工，是使文化觀念具象化的過程。當然訊息的傳遞必須基於文化經驗的認知，以「燈籠」作為文化符號的產生和傳播的根基，與中華民族的文化和審美習慣有關，換句話說不具有中國文化認知背景的人，就很難得出燈與禮教間的關聯意義。「燈」之所以能作為總體和基本寓意的符號特徵，即說明了中國文化象徵中的特殊符號是具有實用意義的，也不妨說具有較強的功利性。以「燈籠」作為文化符號，不僅寄寓了某種文化意涵，而且，其中也蘊含了社會民眾的心理要求和意願，對美好生活的追求，不僅靠他們辛勤的勞動，而且還希望得到神靈的護祐，盼望有好的命運。正因為在電影中，文化符號的形象是以本民族文化觀念作為根據和傳播條件的，因此如果我們能在民族的文化中，找到此一符號的原型與發展過程之關聯性，就可證明對這一文化符號解讀之可靠性。

先民對「火」產生依賴感和崇拜心理，是基於原始思維的思考模式，產生了一種對自然現象及事物的推源與詮釋；但當火帶來巨大災害，將一切事物瞬間損毀，那自然界中客觀存在的火，對生命而言即充滿了不安全感與威脅，因此對火乃形成了敬畏交加的心理，將之融入崇拜意識中。

在古代火被視為神聖之象徵，是最早被人類掌握與運用之自然力，具有維繫生存與繁衍生命之意義，原屬於女性所掌握，其後才演化為巫師專屬的祭祀職責⁶。遠古之世，在人類尚未利用火的時候，過著茹毛飲血、生食食物的生活。《禮記·禮運》云：「昔者，先王未有宮室，冬則居營窟，夏則增巢；未有火化，食草木之食，鳥獸之肉，引其血，茹其毛；未有麻絲，衣其羽皮。」⁷當人類在偶

⁶ 在古代火被視為神聖之象徵，是最早被人類掌握與運用之自然力，具有維繫生存與繁衍生命之意義，在母系社會中是由女性所執掌，對火之崇拜後來衍生出火塘文化，當火塘逐漸消逝後又轉換為今日所見之灶，時至今日社會灶之主要功能都還是由女性來掌管。在雲南所發現距今一百七十萬年前之原謀人遺跡中，考古學者已由其木屑之灰燼中證實在當時之人類已懂的用火，距今五十萬年的北京人動穴遺址中亦發現用火與植物種子之遺跡，就時代推斷這都應產生在母系社會時代，女性為當時家族之主導，因此可說火之承傳與農業在當時都應是由女性所掌握。另外就政教合一之制度而言，最早的領導者應是巫師，而女巫之出現又與母系社會同時，因此在文化意義上來說女性之巫師應握有文化、火、農業之主導權，這種權力在後來逐漸演變為巫師所專屬的祭祀職責。

⁷ 《禮記》(孫希旦撰《禮記集解》，台北·文史哲出版社，1976，頁 534。

然機會觀察到被火燒過獸肉之美味時，發現原來火可以帶來好處，漸漸將火融入生活中，熟食擴大了食物的種類和範圍，有火取暖也擴大居住範圍，也延長生活的活動時間，減少黑暗帶來的不便，火為人類帶來種種好處，使之對日常生活極具有重要性。然而在生產力落後的時代，火對初民來講是可遇不可求，故當火熄滅之後，人類又會陷入一片黑暗、寒冷、生食的生活中，因而會幻想能夠控制火的使用，誰能擁有了火便有了支配自然力量的能力，也因如此火便成為掌控權力的一種象徵。

從自然火到懂得如何人工取火的過程備極艱辛，是初民從生產實踐中集體智慧的結晶，在長期與自然抗爭中先民往往會將這樣偉大功勞歸於一具體人物，透過英雄的崇拜，展現對人類自身智慧、力量的謳歌及讚頌，而這樣具體的人物通常是以真正創世神的身分出現，燧人氏取火的傳說便是在這樣的心態下所創作出來的。《韓非子·五蠹》：「上古之世，……民食果蓏蚌蛤，腥臊惡臭而傷人腹胃，民多疾病。有聖人作，鈗燧取火以化腥臊，而民悅之，使王天下，號之曰燧人氏。」⁸這一段文字說明了初民直觀而單純的想法，為了感念鑽木取火方法的發明者取為「燧人」，如此「燧人」即「取火者」之意⁹，此正反映對取火英雄的崇拜意涵，而「取火英雄」扮演的是「文化英雄」角色，帶著人類創造生活所需的一切文化因素。

對於火的崇拜，當始於舊石器時代發明用火之後，早在甲骨文中便已出現了火的象形字，羅振玉將其釋為：「象火形。古今文從火字皆為此作。」除象火形之義外，甲骨中之火字尚指星名（大火星）、火祭、地名、人名等義；卜辭：「癸酉貞：旬亡（無）火。」，因此又有作為禍之用¹⁰。《說文解字》云：「火，燬也。南方之行，炎而上，象形。」注曰：「與木曰，東方之行；金曰，西方之行；水曰，北方之行相儷成文。」¹¹從卦象來看，火乃屬《離》卦，此卦辭曰：

離，利貞，亨；畜牝牛，吉。

彖曰：離，麗也。日月麗乎天，百穀草木麗乎土。

重明以麗乎正，乃化成天下。柔麗乎中正故亨，是以畜牝牛吉也。

⁸ 《韓非子》（陳奇燾校注《韓非子集釋》，台北·華正書局，頁1040。

⁹ 見於袁珂《中國古代神話》，北京·華夏出版社，2004，頁37。

¹⁰ 于省吾主編《甲骨文字詁林（二）》，台北·中華書局，頁1205-1209。

¹¹ （漢）許慎撰、（清）段玉裁注《說文解字注》，台北·洪葉文化事業，頁33。

象曰：明兩作，離。大人以繼明照於四方。¹²

從上述卦辭，「火」乃蘊含了「光」、「熱」、「溫暖」及「光明」，也因為有雙重光明（謂日與月）附著，所以就能化育天下萬物，使其生長。因此「火」成了萬物滋長的因素，從這因素來分析崇火觀念，似乎可牽涉到祖先崇拜與生殖崇拜的探討，然而這時候就不再只是單純的自然崇拜的觀念而已，而是擁有一層宗教意涵的型態。祭拜祖先的觀念，一直以來都是中華民族普遍信仰的事象，意謂著對於自己的祖先，可能為家長、族長、部落酋長乃至國家首長，所懷抱的一種宗教式的虔誠情感，「祭祖的目的在於祈求生命的母體給予永不衰竭的生殖力、生命力，所以在人生的一切重要時刻，如成丁、結婚、去世等，人們都不忘祭祀先祖之靈。」¹³而火的光明、化育萬物的特性正是符合人民的情感，所以許多民族，會將崇火觀念與祭祖結合一起，並在崇拜中賦予了掌握權力的意義。這從口語中常將祖先靈牌稱為「主」來看，《說文解字》：「主，燈中火主也。王象形，從、、亦聲。」其「王」謂象燈形；而「、」謂火主（火炷）¹⁴。說明著一個器皿中有火在燃燒之意，故「主」之本義應與祀火有關，因而崇火觀念與崇祖觀念的關係可以相通。

在初民的原始思維中，火的形象既可以是破壞之神，卻又因為能夠產生光和熱，是賦予一切萬物生長的來源，又為再生之神，因而生殖之神相通，所以歷來火崇拜便與生殖崇拜有深層的關係。我們口語常以「斷香火」、「續香火」來表示家族、氏族人口是否興旺的情形；「香火」本作祭祀用的香燭用之意，後多借用成指子孫或文化的傳承者。《警世通言·卷十六·小夫人金錢贈年少》中提到：「員外何不娶房娘子，生得一男半女，也不絕了香火。」¹⁵故「香火」有生殖、傳宗接代的意涵存在，因而反映出火與生殖的關係密切。在許多民族中的崇火觀中，甚至多將火、火塘、灶神等賦予女性化，象徵為祖母、母親，奉為生育或養育子女的生殖神崇拜¹⁶。

初民的崇火觀，最先表現在對大自然雷電、火山等所產生的大火，不僅帶來視覺上恐懼及迷惑，且瞬間感受其帶來鉅大災的同時，便以為火具有神秘性、神

¹² 《周易》周振甫譯註，台北·五南圖書出版公司，1993，頁 210。

¹³ 章海榮〈中原的火與週邊的石-灶神與火塘崇拜中生命意蘊的闡釋〉，收錄於〈中國比較文學〉1994 年刊。

¹⁴ (宋)李昉等撰《太平御覽·八六九卷·王子年拾遺記》，台北·新興書局，頁 216-217。

¹⁵ 馮夢龍《警世通言·卷十六·小夫人金錢贈年少》，台北·建宏出版社，1995，頁 182。

¹⁶ 如雲南藏族、摩梭人、普米族等族，會將一幅泥浮雕作為火神象徵物，上面會浮雕蓮花和海螺，供奉在火塘上方，而其蓮花與海螺便是象徵繁殖生育的女陰。見楊學政《原始宗教論》，昆明·雲南人民出版社，2000，頁 128-131。

聖性，將其視為具有邪惡的力量的惡神象徵¹⁷。若說對善神的祭祀乃是出自功利心態，那對於這類具有毀滅性的司火神靈加以祭祀，就可說是出自於人類的消極自慰的心態，如同魯迅所云：「火神菩薩只管放火，不管點燈。凡是火著就有他的份。因此，大家把他供養起來，希望他少作惡。」¹⁸火對於已經產生各種巫術觀念和宗教信仰的人類而言，賦予火的物質特性神祕化、擬人化，此包含的不只是一種人離不開的自然力量，更是一種具有神靈的靈物，因而把火當作是一種驅邪除晦的神祕力量，以為火是可以用來驅除惡魔及作人神媒介，能夠帶來好運並且消災祛病。據此，凡能掌控火者，便成為掌握神靈與權力的主宰。因此很多祭神儀式都離不開火，透過火的神聖性與權力之轉移，祭拜時所獻的供品才能得到淨化並賦予趨病除穢的功能。

依上述而言，對於火的崇拜與禁忌之信仰，實際上就是一種具體的文化象徵。然而，這種具體的象徵和上述「燈籠」所標示的文化符號之間具有某些外形上的聯繫，因此在文化發展的過程中，它會透過某些「相似律」的聯想方式，以浸潤於民俗活動之中。對於火的崇拜與禁忌之相關信仰，可以成為灶神崇拜、火塘崇拜，當然也可以藉由「相似律」的轉喻以「燈籠」所屬之點燈活動延續下來。若就上述曾援引的「離卦」之卦象來看，離中虛，二陽中容一陰，中空的形象不亦與「燈籠」的形象相似嗎？火具有淨化與潔淨之功能，是一種象徵性之除穢與洗禮儀式，回溯於電影情節之內容，陳家之妻妾進門首日，其所屬的宅院中都遍點大紅燈籠，這就是一種除穢與受禮之儀式。在除穢受洗之後，方才可入聖潔之門登堂入室，進而傳繼家法，拜見列主列宗，這就是本文【附錄二】中談到的受洗、登堂、入室、傳法之歷程，經過了這樣的歷程等於傳承了家火，因此即可名正言順的承繼某些權力，由除穢進而轉化出權力的承繼關係。在影片中，誰能點燈就擁有點菜之特權，這是權力的取得與遂行，不但呈現出食、色同源的意義，實際上更是祖先崇拜與生殖活動踐履的象徵。前面談到，在初民的原始思維中因為火會產生光和熱，賦予一切萬物生長的來源，因而生殖之神相通。經過轉喻後的燈籠，便承繼了崇火的的生殖特性，延生出「香火」的生殖、傳宗接代的意涵，當頌蓮消息傳出後，屋內日以繼夜點上「長明燈」，希望子嗣能長命百歲便是明證。此外，火是一種權力的象徵，由火所附屬的支配與毀滅的力量，又具體的呈現在點燈與封燈的過程中，點燈象徵權力之賦予，封燈象徵權力的毀滅。在崇拜

¹⁷ 如《山海經》中出現的畢方鳥與回祿之流。畢方鳥是一種專門常銜火為災的神獸。《山海經·西山經》中提到：「又西二八八十里，曰章莢之山，……有鳥焉，其狀如鶴，一足，赤文青質而白喙，名曰畢方，其鳴自叫也，見則其邑有譌火。」其中「譌火」應指「怪火」，所以只要有牠出現的地方就會有怪火發生，為傳說中引火災的神獸。回祿（又稱吳回）也是傳說中常提到的司火神靈。《山海經·大荒西經》：「有人名曰吳回，奇左，是無右臂。」郭璞注曰：「即奇肱也。吳回，祝融弟，亦為火正。」因此他是火神祝融的弟弟，也是火神，但他所代表的是具有毀滅力量的惡神，在《左傳·昭公十八年》載：「禳火於玄冥、回祿。」成了引火為災的火神。

¹⁸ 參見《魯迅全集-第四冊》，北京·人民文學出版社，1981。

儀式中掌控火，就掌控一切，相對的在劇情中火則被表現為危險、粗野和神秘的，掌控點燈的權力亦就掌控了大院中的一切生活。但畢竟掌握火的能力並非凡人所及，權力的賦予與分享都只是暫時的，若是有誰妄想集權力於一身，由集權者身上盜取用火的掌握權，或就此便逃離被火掌控的權力，那便干犯了無形的禁忌，將會被打入永不翻身境地。因此，劇情中不論是妄想能成為盜火英雄的頌蓮，或者是極欲背叛權力束縛統治的梅珊，其下場都是悲慘的。但反過來說，在大院的框框下真正能擺脫權力束縛的方式，就僅有瘋與死二途了。如此說來，以「燈籠」所屬之點燈儀式便不僅僅是一種具體的文化符號而已，在電影中它甚至已成為了一種「文化圖騰」，並且具有其自身的發展結構。

就電影符號學而言，訊息是符號的建構，並透過與接收者的互動而產生意義。所強調的重點轉移到影像身上，也就是它如何被解讀。解讀是發現意義的過程，並且發生在觀眾和影像的協調或互動之際。當觀眾以其文化經驗中的某些面向去理解影像中的符碼和符號時，它也包含了一些對此影像的既有理解。所以不同文化社會經驗的讀者對於同一影像時，就可能會產生不同的意義解讀。一種文化象徵其意義的產生與繁衍，它所關注的是以訊息及符號與人們互動並產生意義，換句話說，它關注的是符號在生活中的文化內涵。文化象徵的表現與繁衍，既不只是感性的，也不是眼前影像所可以輕易引導的。我們幾乎可以說，它是它自己的邏輯在文化中傳遞。文化象徵性的符號具有其先在性，是先吾人既有的認知而存在的。導演或編劇，在思考如何將電影的主題以影像的片段呈現之前，這一文化象徵符號便早已存在於整個文化背景之中。我們所能做的，就是跟在導演所安排的影像行動後面，「給它一個形式」，辨認其中出現符碼的意義，使它變得真實，或有可能辨識。在解讀符碼的過程中，一旦出現了某些文化意義的蛛絲馬迹，我們才能將焦點灌注於其中，去把它聯貫而「完成」，去把它定影為一個可資談論之物，或用它來作為與文化溝通的圖式符號。據此而論，前述有關崇火的龐雜論述，便有其具體而必然之意義。透過既存的文化溯源，正足以印證筆者所提的文化與符號間的關聯性，並成為解讀影像符碼的內在佐證。電影的主題意旨依賴於一系列符號的能所關係而呈現，導演運用符號系統的識別使其欲表達的主旨顯形，當然觀眾在解讀其所以指示標識對所指(概念)的把握就尤為重要。在電影中，燈籠這一符號不僅是符號本身，它總是在不預知、不確定、不清楚的情節歷程中浮現，觀眾只能想辦法在它出現之後才去指認它、發展它、進而讓它和意義所屬的文化發生各種可能的關聯。基於此種認知，本文從文化象徵性的符號著手，將「燈籠」所屬之點燈儀視為一種具體的文化符碼，以信仰、儀式與文化觀念作為根據和解析之條件，回溯於民族的文化的歷程，找到了「燈籠」與「崇火」之間的關聯性，並印證了這一文化象徵性符號，在整部電影中所必然存在之價值與意義。

肆、角色之象徵性與權力結構之剖析

由上述的論述中可得出，在《大紅燈籠高高掛》中「禮教」是整部電影環繞之主題意旨，而「燈籠」所屬的點燈儀式是一種鮮明的文化符碼，但是這樣的主題與符碼是用何種方式架構起來的呢？以下本文便試圖以權力結構的觀點來進一步剖析。

在上節的討論中，我們找出了點燈封燈間與權力賦予的崇拜來源，但是權力的運行，實際上需要一個完整的運作系統方可實踐，也就是說它必須形成一個足以依循的權力結構體系，而這個體系的框架，就存在於中國傳統的禮教之中。大宅院是整個傳統文化的縮影，尤其是它的封閉性更完整的保留整套禮教的遂行，可以說是人倫禮教完整實踐的場域，而電影中妻妾奴僕渴望的獲得被捶腳的權利，牟取點燈點菜的權力，做穩奴隸的權力，支配其他奴隸的權力，點燈、捶腳、點菜、妻妾爭寵、嫡庶之爭，就是在這一套人倫禮教實踐下的產物。

先由點燈、捶腳、點菜說起。誰能點燈，誰就擁有點菜的權力。木錘捶腳的聲音原本是單調而枯燥的，但卻因為是權力爭奪象徵，使得它成為宅院中妻妾關注的重心。且看二太太卓雲對著頌蓮如此說：

傻妹子，這腳可不是誰想捶就能捶的。老爺要住哪院，哪院才點燈捶腳。如今娶了妳這麼年輕漂亮的新太太，二姐怕得有些日子享不上這福了。妳別小看這個，以後，妳要是天天能捶上腳……在陳家，妳想怎麼著就能怎麼著！

大宅院中權力的掌控，展現在捶腳、點燈、點菜、支配奴隸之上，大紅燈籠的掛和落是一種能指的象徵，是各妻妾的地位和對其他各房關係變化的標誌，其所指的是一個權力結構的運作關係。各妻妾的榮辱寵幸、失寵遭貶皆集中表現在這點燈、滅燈與封燈上，誰有了掛燈籠權，誰就有了主子以下的最高權力，因此，爭奪掛燈籠權，壓制打擊競爭對手，媚悅主子，爭相為他生兒子以穩固自己的地位，便成了二三四房生活的核心內容。頌蓮在得寵時，對自己依附在老爺身上的權威，做出了淋漓盡致的發揮，而雁兒觀看頌蓮腳被輕捶的難以遏制的癮勁，又顯示出了權力下放到奴僕地位的渴求。由於丫環雁兒的告密，使得頌蓮假裝懷孕以取寵於老爺的計劃破滅，因此被老爺以欺主之罪封了燈，突然失去權力的頌蓮，為了報復將燕兒在自己房中偷掛紅燈籠的違規事情揭露出來，「老規矩」馬

虎不得，在大太太一句「照老規矩辦」話結束了燕兒的生命，這又是一種權力遂行下的結果。「規矩」在電影之中實際上是禮教與權力的象徵，依照筆者的統計共出現了 20 次之多【請參照本文之附錄二】，影片在「規矩」不斷的重複之下，將隱藏於情節背後那個禮教的主題明確的突顯出來，大宅院的一切活動，皆無法逃離「規矩」的掌控之外。

中國古代婚姻關係深受儒家思想的影響。《孟子·離婁上》第二十六章：「不孝有三，無後為大。」無後乃絕先祖祀。而在宗法家長制確立之後，家庭產業都由父子相繼，世代相承，所以每個家庭都非常重視生養兒子。《詩經·小雅·斯干》：「乃生男子，載寢之床，載衣之裳，載弄之璋。……乃生女子，載寢之地，載衣之裼，載弄之瓦。」兒女因性別的差異得到父母不同的待遇，表達了人們重男輕女、男尊女卑的觀念。傳統社會，以家族為核心，家族制度建構在子嗣的觀念之上；子嗣的觀念含有兩種意義：一為延續生產力，即生子防窮，養兒防老；一為傳宗接代，以求家族的綿延不絕。在傳統社會裏財產繼承的基本單位是「房」，所以男女婚嫁皆以廣家族、繁子孫為主要目的。往昔，女子自幼即被灌輸三從四德的家庭教育，強調「無才便是德」的價值觀，學習女紅、如何侍奉丈夫、公婆，如何與伯叔、妯娌相處等婚姻生活之道。在《易經·繫辭下》云：「男女媾精，萬物化生。」，《禮記·禮運》亦說：「飲食男女，人之大欲存焉。」在傳統的中國社會裏，異性從來就不會屬於同一階級。在文化價值上，「男帥女，女從男，夫婦之義由此始也。婦人，從人者也，幼從父兄，嫁從夫，夫死從子。」「從」的概念，賦予了男性上位的權力正當性。在「婦人有三從之義，無專用之道」的概念下，構築出了男／女、主／從、上／下的性別關係。透過各種社會控制的手段（禮法、教育、婚姻……），使得男性得以獨佔優勢，確定女性卑下辛勞的角色形象，點明了女性的成就必須寄託於為男性服務之上。傳統的禮教是個以男性為中心的父系觀，一家之主的男人，不但掌握重要事物的決策及權力，也能左右大小事情的好惡。女性多被視為男性的附屬及權力遂行的對象。因此，回扣於上文的規矩義，就可知其本源於傳統的禮教觀念。古老東方式的「妻妾成群」，在傳統社會中就是男人理想的一種生活方式，男權至高，隨意擺弄屬於他的世界。在高牆宅院之內，卻隱藏著對於權力爭奪而深不可測的人心，張藝謀在《大紅燈籠高高掛》裏描述的就是這樣一個男權世的世界。在每日天色漸暗之時，管家帶領下人提著燈籠到某位夫人的廊下點亮，那一聲「點燈」，就是大宅院中一日權力爭奪所獲得的成果，而這種爭奪卻一直在封閉的權力結構與儀式中持續的上演著。

《荀子·非十二子》云：「尚法而無法，下修而好作，上則取聽於上，下則取從於俗，終日言成文典，反紂察之，則偶然無所歸宿，不可以經國定分；然而其持之有故，其言之成理，足以欺惑愚眾。」在電影的情節中，燈籠不過是一種象徵性符號，但對於掌控禮教與權力老爺而言，點燈的符碼則轉化成一種權力遊

戲，一種鎮壓妻妾的工具，是永保權力掌控權的一種手段。拘於禮制結構高層的老爺，他可以高高在上永不捲入妻妾的權力爭奪中，亦可以者隨意組合、變換、運用它的運作模式。老爺陳佐千的權力，來自於老祖宗傳下來的「老規矩」，說穿了就是禮教的法統，身為老爺的先天就擁有掌控禮教的運作權，這是所謂之「勢」。掌握禮教之勢者，在大宅院中可以任意的使用權術於生、殺二柄，以「其持之有故，其言之成理」的形式，鞏固已然之現狀，操控將然之發生，一切的活動皆逃不出禮教的束縛。然而神聖不可侵的禮教便是一種「尚法」（至高無上的法），有「至法」便不允許「至人」的存在，因此在至法的絕對權威之下，所有運作對象的個別價值與意義都將顯得卑微，而掌控「尚法」的集權者，當然可輕易的藉「勢」而隱藏於其禮教與權力之後，在影片中就以老爺刻意被模糊化來呈現。權力之擁有者以不知有知的姿態模糊掉了，那一切權力之執行便落在「下修而好作」「終日言成文典」的腳色之上，在片中這個腳色即是管家陳百順與太太二者。而在大宅院中的其他妻妾奴僕，就只能「取從於俗」受其任意欺惑壓榨。基於此點，張藝謀巧妙地刻意將陳佐千模糊化，故意的架空角色的形象，其實正好呈現出背後的那份禮教與權力之至高無上與不可侵性。其實在大宅院之中，「規矩」只是作為人格化的統治工具，在「重刑輕民」的特點上，使得作為它主要施予對象的妻妾奴僕，體會到的只是它的強制性和殘暴性，根本不去理會它會有多大的自覺性價值，一切的規範都是用來保護最高層的權力掌控者，也因此當權力遂行的同時，我們可以在電影之中看出妻妾們為爭權奪利而產生的恐懼與邪惡。從空間行動的意義來看，權力的掌控者往往透過對空間與的支配、操弄來進行權力的操控，使得妻妾的人格與思想被馴化，而其行動也限制在其可加預測、控制的範圍之內。這些空間的操弄包括公共空間與私有空間的劃分、區隔化，以及生活區域及生活方式的限制等等，一方面謹防外來「他者」的越界侵擾（如高醫生與梅珊偷情），一方面是保障其權力掌控與運作。綜觀整個大院的空間佈局，位置最低且無所無在的是門與框，這些鮮明的符碼象徵禮教與規矩的無所不在。其次是妻妾與老爺安寢的床，這是框住男女關係的實際象徵。再則是一間間框住妻妾生活的宅院，這是權力遂行與區分的明顯界線。再往外則是院落高牆，這是以老祖宗傳下來的規矩為範疇的權力界線，也是妻妾活動的最大公有空間。最外頭的是不受高牆限制、可以自由進出，卻是無所不在、無所不能的傳統禮教，在形式上它即是以老爺為象徵的集權者。最高處尚有一個遂行刑殺權力的角樓【參見本文附錄三】。因此，在影片中框框不再僅是實質意義的框框，它不僅是重複出現的符號，更是一種文化現象的「論述」。除了由空間的佈局與操控可見出權力的結構外，吾人尚可由劇情中角色的衣著與個性相互佐證。

陽光穿透稜鏡時被分解成七色彩虹：紅、橙、黃、綠、青、藍、紫。事實上，物體本身並沒有固定的顏色，人只借助物體表面所反射的光的程度和感覺器官而獲得色覺。每一種顏色都由光的反射程度和吸收的類型決定。然而人在這一基礎

上對顏色產生的感覺聯想會引起感情變化，使顏色這一符號具有感情價值並傳遞出豐富的文化涵義。在衣著上，陳佐千雖然始終未以正臉出現於鏡頭前，但其出場總著黑色的衣裳，在色彩學中黑色具有崇高、嚴肅、剛健、沈默、黑暗、罪惡、恐怖、絕望、死亡等特性，又由於黑色能將所有的光源吸收，因此成爲了權力最高核心的象徵。又老爺始終以模糊的形象出現，這並非意味著宅院中男主人是誰並不重要，而是藉由法家最高的統治模式，藉助予傳統禮教先天所賦予之「勢」，以幾近於「太上」的型態，呈現其無所不在的極至權力，表面上模糊無爲，事實上無時不在無所不爲，以極至的權謀去掌握生殺之「術」。當然，法家式高高在上的權力之遂行得經由媒介而落實，那個人物便是具有法家特色的管家陳百順與大太太（毓如）。綜觀情節中，真正執行權力領導妻妾奴人的就是這位人物。依照本文【附錄二】歸納，真正執行規矩的實際上是管家陳百順，僅有一次在下令照規矩處罰雁兒時是大太太（毓如）執行，因此在衣著上此二人在衣著的顏色上亦稍有差別。陳百順常以黑或藍的裝扮出現。由於位階低於老爺，但又具有老爺直接賦予的權力故承繼其黑色象徵；但在明確執行規矩的過程中，卻又需要理智、沉靜與忠實，故常以沈穩、理智、準確的藍色爲其象徵色彩。而大太太（毓如），所著優雅高貴的紫色，亦有勿以紫奪朱的次要領導象徵。至於卓雲的綠色，其實是一種保護色，將其爭權奪利的企圖，包裝在貌似儒家關懷的態度中。梅珊與雁兒則常以紅色裝扮出場，由於紅色容易引起注意，所以在角色上具有鮮明的個性，富有有活力、積極、熱誠、革命等意象，另外紅色也常用來作爲警告、危險、禁止的特徵，被用來描述追求墨家自利精神人物極爲合適。最後是首尾出場皆著白色的頌蓮，由於白色具有純潔、純真、樸素、神聖等特質，因此被用來使用在具有學生背景的頌蓮身上。此外，白色能反射一切光源，又能使一切顏色清晰呈現，因此在頌蓮身上可以輕易的看出其他眾人的人格特質，在學習上也兼併了所有人的特質，特別是在權力爭奪的心思與方法上。

然而禮教、規矩中就只能約束妻妾的外行爲，無法確切的掌握其內在思想，對於突然跳脫權力掌控或是掌握到干犯權力禁忌快感的行動者而言，則會利用適當時機聯結突發性事件（如梅珊趁老爺出城而偷情），或製造掌控權力的機會（如頌蓮假稱懷孕），透過權力的運作模式反過來挑戰整個權力結構。挑戰權力結構與干犯禁忌，事實上是一種心靈上自我完成的歷程。在挑戰權力結構與干犯禁忌之中，頌蓮或梅珊能由其中享受從未經驗的快樂，那一種快樂來自於自我與禮教的脫離。脫離了禮教的束縛，即意味著自我認知的覺醒，在擺脫囚禁、操控、欺凌之後，突然找到了自己存在價值。當然這一價值並不存在於大宅院的禮教與權力之中，爲了成就自我之價值，劇中的頌蓮、梅珊或雁兒勢必須以自我改造爲出發點，但是大宅院的每一樣東西，不是受規矩所規範就是受權力所操控，因此亦唯有透過權力的運作模式反過來挑戰整個權力結構，才能達到成就自我價值之目的。在老爺的眼裏，女性的身軀是權力遂行的客體；但在頌蓮、梅珊或雁兒的心

裏，成就自我價值、完成自我，才是欲望的主體。在電影的情節中，梅珊因其戲子的身份，可以不同於其他女子的約束在劇中縱聲大笑、自由怒罵、幽咽哭泣，大膽的在禮教禁忌的場域之中愉悅的享受歡樂。這種歡樂本應只屬於那些擁有權力／位置的人所享有，但一旦女人可自主將自己的身體轉化成愉悅的形式來取悅權力者的同時，它就擁有了突破權力與干犯禁忌的能量與動力。誠如上節所言，點燈象徵權力之賦予，封燈象徵權力的毀滅，掌控點燈亦就掌控了大院中的一切生活。但畢竟權力的賦予與分享都只是暫時的，若是有誰妄想集權力於一身，那便干犯了無形的禁忌，將會被打入用不翻身境地。因此，劇情中不論是妄想能為盜火英雄的頌蓮、雁兒或者是極欲背叛權力束縛統治的梅珊，其下場都是悲慘的。但反過來說，真正能擺脫權力束縛的方式，就僅有瘋與死二途了。雁兒是導演刻意安排的盜火者，燈籠是權力的象徵，「這燈籠是妳一個丫環隨便點的嗎？府上的規矩妳知不知道？妳還不想活？」當頌蓮發現雁兒在屋裏偷偷點著燈籠時所說出的話，那「府上的規矩」一語不就確切的道出丫環僭越權力的企圖？就在頌蓮將雁兒偷偷於屋裏點燈的事公諸於世的同時，這一段是劇中「規矩」出現的最密集而頻繁的情境，連續使用了七次，頻繁重複的出現，加深了權力的制裁力量，也充分給予了執行肅殺的必要條件。妄想著成為姨太太，企圖以女性的身軀來換取權力，對於一個身為低下階層而無能巧攻心機的奴婢來說，是最直接能達成自我完成的方式。以身軀來換取權力並自我完成並沒有錯，或許持續著這麼做早晚可能達到目的，但錯就錯在她盜了火，干犯了禁忌，最後在雪地中燒盡的燈籠，象徵著對盜火者的處罰，亦同時終結了她的生命。

此外，劇情中位置的高低，也是導演用來象徵權力高低的表現之一。在情節裏真正登上高處的妻妾，只有梅珊與頌蓮二人，梅珊上屋頂唱戲，頌蓮上角樓窺探，二人突破了一般妻妾生活的高度，突破了一般妻妾該有的權力高度這正是挑戰權力結構的意象化。但是越接近權力的高層，卻也意味著越接近死亡與瘋狂。死亡與瘋狂是人生的大限，亦是人類被賦予踰越局限的一種本能。在電影的情節中，如果逾越禁忌而享受真正擺脫權力的喜悅，唯有來自於瀕臨瘋狂或者死亡的快感。但死亡或瘋狂卻又會回頭來扼殺了喜悅的存在。相對的，如果劇中的角色要享受歡愉，又必須避開死亡。這是電影情節中存在的自身矛盾，因此唯有透過影像與祭祀犧牲間之虛擬死亡的方式，方能滿足這一目的。唯有利用當下突破所有的禁忌，才有可能開創出自我價值的機會。劇情越向後發展，那份對抗禮教權力的女性自覺就越發強烈，且看頌蓮與梅珊在樓閣上的對話：

梅珊：本來就是做戲嘛！戲做得好能騙別人，做得不好只能騙自己。

連自己都騙不了時，那只能騙鬼了！人跟鬼就差一口氣。人

就是鬼，鬼就是人！

頌蓮：點燈，滅燈，封燈。我真的無所謂。我就是不明白，在這屋

裏人算個什麼東西？像狗，像貓，像耗子。什麼都像，就是

不像人。我站在這兒總在想，還不如吊死在那死人屋裏！

對於身處境遇的感慨，對於無法扮演自己的悲嘆，事實上就是一種逃脫權力與自我完成的企求。偷情、盜火或謊稱懷孕，象徵女性的成長自覺，然此一個人自覺的力量卻是單薄的，因為這一份自覺產生於權力結構之中，看似自主自覺的行動終將敵不過強大而穩定的禮教傳統，最後又被吸納併化於原權力系統之中，這就是導演為何在情節的安排上刻意遺漏了「春」的寓意。遺忘了「春天」，象徵著失卻了「希望」，失卻了以自我自覺突破傳統禮教權力結構的可能性。然而在情節的安排上，導演卻故意以不呈現的方式去默認與肯定那份女性的自覺，雁兒之死是透過宋媽的口說出，誰也沒能看見；梅珊之死是經由頌蓮的驚呼呈現，無人證實；即使是頌蓮最後的瘋狂，也是透過曹二孀對五太太的回話來轉述，但對照於頌蓮故意於梅珊房間點燈弄鬼，亦無法印證其真正的發瘋了。刻意不呈現死與瘋，是一種同情一種默認。然而，電影中女性自我完成的過程，無論如何運作似乎都無法真正脫逃於整個禮教與權力結構之外，因為自覺的主體同時也是禮教與權力的受體，在重重壓制與約束之下，即便是不承認，也都改變不了禮教存在的事實。但自覺肯定是一種能量，可轉化外現為改變現況的行動，當女性自覺的群體意識足夠強烈之時，亦就是禮教與權力結構被解構之日，只不過這樣的形況在大宅院中尚未發生。

依據上述的分析再參照電影情節敘述，頌蓮最後發瘋其實是必然的結局。首先頌蓮是自己拎著皮箱進入陳家，並未經過明媒正娶之儀式，也就是說他並未正式接受儀式之洗禮，在角色上便寓有叛離的成份。其次，在管家陳百順引領至宗祠參拜老祖宗的同時，頌蓮亦未跪拜，只是輕易的點了一下頭便轉身，這又是另一個抗拒「規矩」的舉動。其後與梅珊爭先點菜、偷窺角樓，特別以謊稱懷孕及點菜至房內進食，更使得其他的妻妾都無法苟同，於是成為眾人對付的目標。以酒來麻醉自己是對禮教與權力叛離的突顯，最後導致瘋狂則是叛離的完成。

伍、結論

本文主要是借用文化符號學的詮釋方式，深入地探討《大紅燈籠高高掛》中，

影像符號所呈現的傳統禮教之文化意涵。文化符號學是一種文化研究，主要是把文化視為由各種符號和象徵組成的體系。在文化符號學中，「文化」不單純是某個民族精神與物質文明的總稱，而被視為一種可解析的「語言」；或者說是包含著操縱某一文化現象的種種「論述」(discourse)。大院、燈籠、框框等符碼，在影片中都具有文化符號的象徵意涵。《大紅燈籠高高掛》是以山西的喬家大院為拍攝場景，在電影裏喬家大院是一個資源豐富的文化載體，是承載整個中國文化的縮影，而大院建築的特徵正好可以反映出中國文化傳統的禮教體制。所有妻妾奴僕，皆在禮教封閉的結構中受其約束，唯一不受約束的是刻意被模糊掉的男主人陳佐千，它是權力的掌控者，是唯一能不受拘束自由進出大宅院的人物，其他之妻妾奴僕都被囚禁於這座透明的禮教監獄之中。宅院、監獄、禮教人倫、權力結構，是整部電影的主題思想。

以「燈籠」為象徵的一系列點燈、捶腳、點茶活動，其實就是一種被「禮教化」的崇火信仰與禁忌。依據本文的歸納，在電影的對白中「燈」字一共出現了48次，而與「點燈」相關的情節亦出現19次之多，「大紅燈籠」在不斷的強化與重複下，形成了與主題相關的特殊符碼，亦是禮教與規矩的另一種「隱喻」。本文從文化象徵的形象著手，將「燈籠」所屬之點燈儀視為一種具體的文化符碼，以信仰、儀式與文化觀念作為根據和解析之條件，回溯於民族的文化的歷程，找到了「燈籠」與「崇火」之間的關聯性，並印證了這一文化符碼在整部電影中所必然存在之價值與意義。

中國作為一個早熟的中央極權政治組織，在世界史上，除了埃及和羅馬外，無出其右。其家長式的宗法系統和禮教思想互為表裡，藉著儒家思想強固其意識形態，行之兩千年，成為穩定社會結構的主要支柱。「規矩」在電影之中實際上是禮教與權力的象徵，依照筆者的統計共出現了20次之多，在不斷的重複之下，將隱藏於情節背後那個禮教的主題明確的突顯出來，大宅院的一切活動，皆無法逃離「規矩」的掌控之外。在影片中，「燈籠」所屬之點燈儀式不僅是一種具體的文化符號而已，它甚至已成為了一種「文化圖騰」，並且具有其自身的發展結構。在情節中，燈籠不過是一種象徵性符號，但對於掌控禮教與權力老爺而言，點燈的符碼則轉化成一種權力遊戲，一種鎮壓妻妾的工具，是永保權力掌控權的一種手段。從空間行動的意義來看，權力的掌控者往往透過對空間與的支配、操弄來進行權力的操控，使得妻妾的人格與思想被馴化，而其行動也限制在其可加預測、控制的範圍之內。挑戰權力結構與干犯禁忌，事實上是一種心靈上自我完成的歷程。在挑戰權力結構與干犯禁忌之中，頌蓮或梅珊能由其中享受從未經驗的快樂，那一種快樂來自於自我與禮教的脫離。脫離了禮教的束縛，即意味著自我認知的覺醒，在擺脫囚禁、操控、欺凌之後，突然找到了自己存在價值。

中國傳統的禮教文化，既是動態變化的交際過程，又是靈活而有複雜組織的認知機制，它具有形式和內容兩種意義，既包括過去創造而繼承下來的具體規

範，又包括構成規範的一定數量的象徵符號。符號的意義是不斷變化的，這使得禮教文化具有歷史傳承性，既能面對過去，又能為未來社會提供穩定的依據。透明的禮教高牆是《大紅燈籠高高掛》這部電影的「論述」(discourse) 主題，由片中經常以鳥瞰與仰視的鏡頭，可呈現傳統禮教博大而高不可侵的特性。高牆中的主僕皆是一成不變地守著祖宗傳下來的(男尊女卑)地老規矩，日復一日地運作著。影片末了鏡頭以高遠視角，引領觀眾在五姨太被迎娶進門的同時時，俯看已經瘋了的頌蓮被層層高牆拘禁的結局，情景巧妙的連結，深遠地透露出傳統禮教高牆所圍繞大宅院的權力象徵。在影片中，傳統禮教的監獄是一堵堵禁錮人身與人心的鐵牆，但真正撼動人心的不是維護禮教而禁人身心的囚牢，而是在影片背後所呈現桎梏性人性的無形心牆，這或許是整部電影最終發人省思的議題所在。

六、附錄

附錄一·電影與小說在情節上重要之差異

項目	電影	小說
點燈	出現 19 次，以儀式象徵權力之佈達、賦予	1 次，陳佐千祝壽（50）
毓如（大太太）	真正介入情節僅出現 3 次，首次頌蓮請安，二次平息點菜風波，三次處理雁兒點燈事件。位高權重，凌駕其他小妾之上。	介入情節與出現次數頻繁。與其他小妾地位無明顯區別。
頌蓮定親	由管家陳百順代表，過程、地點不明。	陳佐前親自見面，地點為西餐廳。
頌蓮學生身份	僅開場著學生服帶過，謹守禮教。	曾以學生身份出現。十分洋化。抽煙，近似淫蕩。
頌蓮求學時間	半年	一年
捶腳	權力之象徵義濃厚。	無
梅珊偷人	頌蓮無心脫口洩漏。	無
梅珊死處	角樓	水井
梅珊死訊	吊死無人親見，由頌蓮口轉述。	投井一聲。
雁兒死法	罰跪天井	吃草紙
四季描寫	刻意遺忘春天	四季皆有描寫
大院植物	無	特別強調菊花
老爺子	刻意模糊，權力無所不在。	形象性格清晰描述
大院位置	北方	南方
飛蒲	與頌蓮關係曖昧，但礙於禮教倫理無法踰矩。	與頌蓮關係疏遠，反倒與絲綢大王顧家的三公子有同性戀關係。
卓雲女兒	憶容一人	憶容、憶雲姐妹
處理頌蓮醉酒	毓如	陳佐千
瑞雪兆豐年	宋媽云	陳佐千云
樂器	笛子	簫
雁兒之關係人	受卓雲指使	沒事就往梅珊屋裏跑
梅珊演唱戲段	蘇三起解	女吊、杜十娘
五太太	有	無
規矩	強調規矩之重要性，出現 18 次	僅出現 3 次
時代背景	傳統（過生日喝酒吃小菜）	現代（過生日吃蛋糕）
場景選擇	封閉之大宅院	西餐社、大宅院等中西並舉

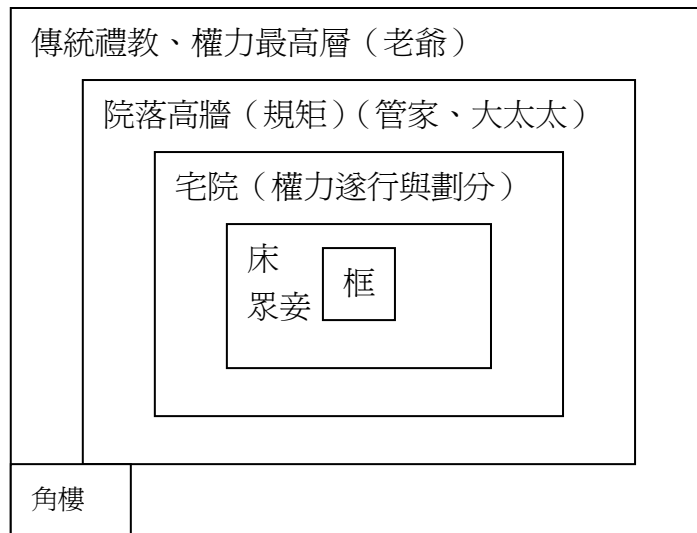
附錄二・電影中「規矩」出現之歸納表

次數	陳述者	對象	內容	象徵
1	曹二孀	頌蓮	四太太，照府上的規矩……該伺候妳了！	受洗（夏）
2	陳百順	頌蓮	照府上的老規矩，我帶你去拜見老祖宗和三位太太	登堂（夏）
3	陳百順	頌蓮	照府上的規矩，議事和吃飯都在這裏。	入室（夏）
4	陳百順	頌蓮	陳家的規矩都是老祖宗傳下來的。	傳法（夏）
5	陳百順	頌蓮	四太太，老規矩往後都馬虎不得。	傳法（夏）
6	陳佐千	頌蓮	照府上的老規矩……點了燈就能點菜。想吃什麼妳就點吧！	執法（夏）
7	陳百順	頌蓮	有勞太太到院門口站一站，看老爺睡覺前有沒有什麼吩咐。……這是府上多年的老規矩，幾位太太都去了。	執法（夏）
8	陳百順	頌蓮	新太太頭九天沒這規矩，這不，妳來府上已經十天了。	執法（夏）
9	卓雲	頌蓮	這點燈、吹燈，說是祖上傳下來的規矩，我剛進府的時候就這樣。	傳法（夏）
10	梅珊	眾太太	把飯端到四太太房裡去。府上可從來沒這規矩呀！怕是四太太的意思吧？	叛法（秋）
11	頌蓮	雁兒	好哇！妳敢偷偷的點燈籠？這燈籠是妳一個丫環隨便點的嗎？府上的規矩妳知不知道？妳還想不想活？	叛法（秋）
12	陳百順	陳佐千	恭喜了爺，照老規矩，從今天開始……不分白天黑夜，這四院就得點長明燈。	執法（秋）
13	陳佐千	頌蓮	妳簡直沒有皇法了！妳也不打聽打聽我們陳家世代代都是什麼規矩？妳好大的膽子！「封燈」	叛法、執法（冬）
14	頌蓮	眾太太	一個丫環，偷偷的在房裡點燈籠，這燈籠是你隨便點的嗎？妳眼裡都有什麼人？你把我們這些當太太的往哪擱？陳府還有沒有規矩了？	叛法、傳法、執法（冬）
15	頌蓮	眾太太	那不行，這可是府上的規矩。	傳法（冬）
16	梅珊	頌蓮	府上的規矩當然是規矩，可誰都難免有錯啊！嗯！四妹，別嫌我把話說明白了，你不也剛被老爺封了燈嗎？	傳法（冬）
17	頌蓮	大太太	大姐，今日老爺不在……當著陳家上下所有人面前，妳說句話，我犯了規矩封我的燈，丫環犯了規矩該不該處置？怎麼處置？	傳法、執法（冬）

18	大太太	眾太太	照老規矩辦。	執法（冬）
----	-----	-----	--------	-------

註：規矩，計出現 20 次，16、17 項出現過兩次。

附錄三·空間象徵與權力結構之層遞特性



參考文獻

中文資料

- J.F Donceel, S.J 著、劉貴傑譯，《哲學人類學》，台北·巨流圖書，1989 年 5 月。
- 余建章、葉舒憲，《符號：語言與藝術》，台北·九大文化，1992 年 3 月。
- 李幼蒸，《文化符號學》，台北·唐山出版社，1997 年。
- 高宜揚，《哲學人類學》，台北·遠流圖書，1990 年 8 月。
- 張藝謀導演、蘇童原著，電影《大紅燈籠高高掛》，香港·年代影視事業股份有限公司發行。
- 章海榮，〈中原的火與週邊的石-灶神與火塘崇拜中生命意蘊的闡釋〉，收錄於〈中國比較文學〉1994 年刊，1994 年。
- 楊學政，《原始宗教論》，昆明·雲南人民出版社，2000 年。
- 羅蘭·巴特著、洪顯勝譯，《符號學要義》，台北·南方叢書出版社，1989 年 11 月。
- 羅蘭·巴特著、董學文、王葵譯，《符號學與美學》，台北·商鼎文化，1992 年。
- 蘇童，《妻妾成群》，台北·遠流圖書，2003 年 8 月。
- 龔鵬程，《文化符號學》，台北·學生書局，2001 年 2 月。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences
pp.83-108 , No.11, Dec. 2005
College of Humanities and Social Sciences
Feng Chia University

A Culture Semiotic Approach to Analyze the Theme and Structure of "Raise the Red Lantern"

*An-Pang Chou**

Abstract

The story of "Raise the Red Lantern" is set upon the scene of the Joe's Mansion, which serves not only as a container with abundant cultural resources, but also as a miniature of the whole Chinese culture. The features of the Mansion exactly represent the cultural tradition of courtesy cultivation: all the wives, maids and servants are regulated within this enclosed structure. Symbols derived from the lantern such as lighting the lantern, massaging the feet, and meal ordering are treated as special codes related to the theme of cultivation as well as a metaphor of the cultivation and rules. The concealed theme of courtesy cultivation is exposed through the continuous enhancement and repetition of the rules and the symbol of the cultivation and power. All activities in the mansion can never escape from the domination of the rules. To challenge the power structure and go against the taboo is in fact the process of self-fulfillment in spirit. While doing this, Song-Lian or May-Shan can have the joy never being experienced. Moreover, they eventually find their values of existence through shaking off the bounds of the courtesy cultivation.

Keywords: courtesy cultivation, Semiotics, lighting lamp, power structure

* Assistant Professor, General Education Center, Central Taiwan University of Science and Technology.