

色彩秩序与女性困境的影像逻辑

——以电影《大红灯笼高高挂》为例

邱渝¹, 蔡雨轩²

¹广西师范大学文学院/新闻与传播学院, 广西 桂林

²广西师范大学设计学院, 广西 桂林

收稿日期: 2025年7月5日; 录用日期: 2025年7月25日; 发布日期: 2025年8月7日

摘要

张艺谋电影《大红灯笼高高挂》以极具秩序感的色彩设计与精致的影像构图, 将女性身体置于强烈的视觉规训与空间控制之中, 展现出深刻的性别意识形态结构。本文以女性主义影视批评为理论基础, 结合福柯“规训权力”与“空间治理”的理论视角, 探讨色彩如何在影像叙事中超越审美功能, 转化为操控身体、建构性别等级秩序的重要媒介。通过对影片中红色意象、空间配置与仪式性场面的分析, 揭示女性在“色彩秩序”下的命运困局及其主体性消解过程。

关键词

女性主义批评, 影视批评, 色彩秩序, 影像规训, 性别政治, 《大红灯笼高高挂》

The Visual Logic of Color Symbolism and Female Predicament

—A Case Study of the Film *Raise the Red Lantern*

Yu Qiu¹, Yuxuan Cai²

¹College of Chinese Language and Literature/College of Journalism and Communication, Guangxi Normal University, Guilin Guangxi

²College of Design, Guangxi Normal University, Guilin Guangxi

Received: Jul. 5th, 2025; accepted: Jul. 25th, 2025; published: Aug. 7th, 2025

Abstract

Zhang Yimou's *Raise the Red Lantern* constructs a highly disciplined visual world where female

bodies are subjected to aestheticized regulation and spatial confinement. This paper adopts a feminist film criticism approach, incorporating Michel Foucault's theories of disciplinary power and spatial governance, to examine how color functions beyond visual pleasure and becomes a mechanism for controlling the body and encoding gender hierarchies. Through the analysis of red imagery, spatial composition, and ritualistic scenes in the film, the study reveals how the "order of color" entraps women in predetermined destinies while eroding their subjectivity. The research argues that beneath the film's formal elegance lies a strict disciplinary logic, with color operating as a symbolic system of gendered power in the cinematic narrative.

Keywords

Feminist Criticism, Color Order, Visual Discipline, Gender Politics, *Raise the Red Lantern*

Copyright © 2025 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

影像作为一种结构性文化实践, 不仅再现现实, 也制造现实。在电影文本中, 色彩不仅是形式美学的组成部分, 更是一种可被规训与权力化的视觉语言。女性身体作为最频繁被观看与编码的对象之一, 常常在影像系统中被美学包装为视觉快感的提供者, 其存在深刻嵌套于性别结构与社会秩序之中。劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)曾在其经典论文《视觉快感与叙事电影》中指出, 好莱坞电影通过镜头语言构建起一种以男性为凝视中心的观看机制, 使女性成为“被观看的存在”, 其主体性在影像机制中遭到剥夺[1]。与此同时, 福柯关于“规训权力”与“空间治理”的理论则进一步揭示了现代社会如何通过身体管理、空间分配和视觉呈现对个体进行系统性控制[2]。当女性身体置于影像、空间与色彩三重机制的交汇处, 其困境不再仅是性别叙事的产物, 而是结构性规训逻辑的映照。

张艺谋导演的《大红灯笼高高挂》作为中国第五代导演中最具国际影响力的代表作之一, 以极具秩序感的画面构图与高度审美化的色彩策略, 讲述了一则关于女性命运的隐喻性寓言。影片以“红灯笼”为视觉核心, 在场景调度、服饰配色、光影变换中营造出一种既华丽又压抑的色彩景观。然而, 这种形式化的色彩美学并非中立, 它背后隐藏着对女性身体的视觉规训与情感控制。灯笼的点燃与熄灭、红布的张挂与收起, 皆构成一种带有空间制度性质的性别秩序, 使女性的存在状态与尊卑等级通过色彩而得以编码、表达并强制执行。

本文拟从女性主义影视批评的视角出发, 结合福柯“规训权力”与“空间治理”的理论框架, 以《大红灯笼高高挂》为研究文本, 深入分析影片如何通过色彩构建权力结构、形塑女性命运, 并实现对身体的影像规训。论文将围绕“色彩秩序”这一核心概念, 解析影片如何在形式之中内嵌压迫逻辑, 揭示其形式美学下的性别政治与视觉意识形态机制, 试图在重审张艺谋影像风格的同时, 拓展女性主义批评在中国叙事影像中的理论适用路径。

2. 理论基础与文献综述

2.1. 女性主义电影批评的核心视角

女性主义电影批评作为 20 世纪中后期兴起的重要理论流派, 强调对影像中性别再现机制与性别权力结构的审视, 尤其关注女性在电影中被如何观看、如何表现、如何规训。劳拉·穆尔维在 1975 年发表的

《视觉快感与叙事电影》一文中指出, 经典叙事电影通过男性凝视(male gaze)的结构, 使女性沦为视觉快感的对象, 成为“被观看的他者”[1]。在这一逻辑中, 女性的存在意义被剥夺, 其形象由男性主导的视听机制塑造, 从而在影像层面维系父权文化的意识形态秩序。

继穆尔维之后, 多位女性主义学者拓展了对影视文本中女性身体与观看机制的分析路径。如苏珊·波尔迪(Susan Bordo)将女性身体视为文化规训的场域, 强调身体的自我监控与规训逻辑[3]; 朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)则通过性别表演理论指出, 性别并非先验的存在, 而是不断在社会规范中被建构与复制的过程[4]。借助这些理论, 电影不再被视为单纯的艺术文本, 而是性别权力的生产机制, 是审美化暴力与规训逻辑的协同场域。

在《大红灯笼高高挂》中, 女性角色不仅以视觉客体的方式被镜头凝视, 她们的身体、欲望与命运更是深陷于形式美学与空间结构交织构成的权力关系之中。这种对女性身体的“美学包装”实则掩盖着规训性的视觉逻辑, 为女性主义影视批评提供了重要的分析入口。

2.2. 福柯“规训权力”与“空间治理”的理论路径

米歇尔·福柯在《规训与惩罚》中提出规训权力(disciplinary power)概念, 强调现代社会不再依赖暴力性惩罚进行控制, 而是通过对身体、时间、空间的细致编排来实现无声的规训[2]。他进一步指出, 规训的关键在于不再将身体视为整体加以控制, 而是通过精细操作作用于其内部机制: “问题不在于将身体当作一个不可分割的整体来对待, 仿佛它是不可分离的统一体, 而在于对个体身体进行细致处理; 在于对身体施加一种微妙的强制, 在身体的活动机制层面——动作、姿态、举止、速度——对身体施加控制, 获得对活跃身体的无限小的权力。”在影视文本中, 这种权力以镜头的移动、画面的构图、空间的划分等方式体现出来, 从而参与个体的视觉塑形。

与“规训”密切相关的是空间治理理论。福柯认为, 空间并非中立容器, 而是权力运作的场域。“谁能控制空间, 谁就掌握了规训的主动权。”在《大红灯笼高高挂》中, 宅院的空间不仅严格分层——主屋、偏房、院落之间的等级秩序一目了然——更通过“点灯”这一仪式行为将空间与女性身体的价值相互绑定。灯笼的点燃不仅意味着当晚的宠爱, 更代表了女性在该空间中的地位重设。这种空间-权力-身体的三重关系, 是福柯理论在影像文本中的具体体现。

将福柯与女性主义批评结合, 可以深化我们对女性身体如何在视觉系统与空间制度中被规范化的理解, 进而揭示权力如何通过影像完成对性别身份与社会秩序的再生产。

2.3. 国内外研究现状与本研究突破点

在国外学术语境中, 关于《大红灯笼高高挂》的研究多集中于东方主义视角与形式美学探讨。一些研究如 Rey Chow (周蕾)指出, 张艺谋电影在全球语境中往往被建构为文化他者的再现, 色彩与传统符号的使用成为西方凝视中国的媒介工具[5]。然而, 这种聚焦文化符号化的批评在很大程度上忽略了影像内部的性别结构问题。

国内研究方面, 学者们多从文化传统、家族伦理、历史隐喻等角度分析影片, 如将其视为对封建宗法制度的批判, 或是对现代女性意识觉醒的隐喻表达。但真正从色彩秩序与女性规训双重视角进行系统分析的研究相对稀缺。部分文献虽提及影片色彩设计的形式价值, 却未将其作为影像叙事的性别权力机制加以剖析。

本文的研究切入点在于, 将色彩从单纯的视觉设计转化为规训装置加以分析, 探讨其如何协同空间、镜头与情节建构女性困境, 并以穆尔维与福柯理论为支点, 搭建起“性别-权力-影像”的三维分析框架。这不仅有助于拓展张艺谋电影的批评路径, 也尝试回应当代影视批评理论对性别政治更深层次的关注。

3. 色彩秩序的影像建构

在《大红灯笼高高挂》中，色彩不仅承担叙事功能与情绪渲染，更深层地参与权力结构的生产和规训机制的建构。影片通过色彩的制度化运用，将女性命运嵌入可视化秩序之中，使色彩成为权力凝视与身体规训的载体。本章将从红色意象、仪式色彩与色彩的等级结构三个维度展开分析，揭示色彩如何构成影片的权力话语与女性困境的视觉逻辑。

3.1. 红色意象与视觉支配结构

红色是《大红灯笼高高挂》的核心视觉符号。它不仅贯穿于灯笼、嫁衣、幔帐、地毯、窗帘等多种物件，更通过构图中心化、光源主导与重复镜头策略，主导了整个影像空间的视觉主导秩序。导演通过低角度仰拍镜头强化权力自上而下的压迫感，红色灯笼在画面中占据绝对中心，形成视觉霸权。静态中景镜头(如点灯仪式)配合缓慢推镜，使红色成为凝视的焦点，观众被迫与男性角色共享凝视特权。红色在中国传统文化中常被赋予喜庆、吉祥、权威等象征意义，但在影片中，这一色彩意象被置于权力语境中重构为一种视觉性规训手段。戴锦华在《雾中风景》中分析，红色在影片中被权力话语重构为规训的视觉仪式[6]，其主导作用不仅体现在物件色彩上，更渗透至镜头调度与空间管理之中，通过灯笼的明灭与女性身体的空间分配，实现对个体的系统性控制(见图 1)。

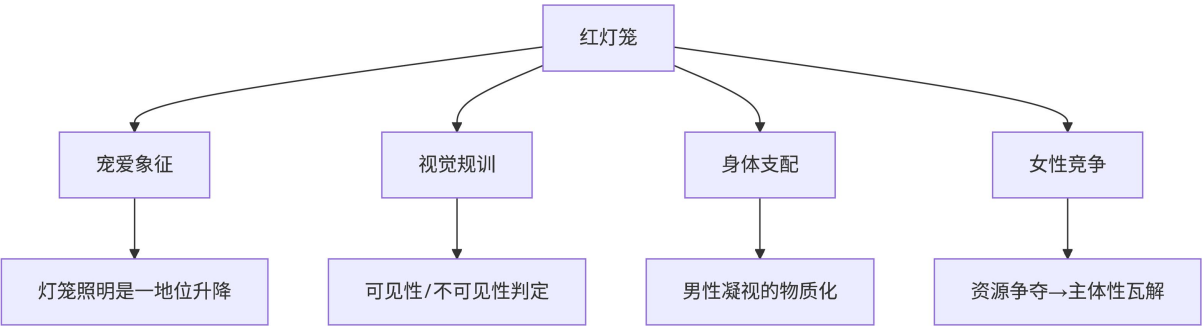


Figure 1. Diagram of the power symbolism system of the red imagery
图 1. 红色意象的权力符号系统示意图

首先，红灯笼在影片中成为“宠爱”的象征，这一象征性通过极具形式感的镜头语言与场面调度被系统强化。每晚点灯仪式中，导演采用静态中景或缓慢推进的长镜头，聚焦灯笼的传递路径与点燃瞬间，赋予其极大的视觉重量，点灯与否，决定了哪个妻妾可以获得丈夫的临幸，象征女性地位的被赋予与撤销。灯笼的红色因此成为一种高度仪式化的权力象征，映照出权力主体(男性)对女性身体的拥有与支配。此外，导演在镜头高度上常以俯拍方式呈现站在原地等待点灯结果的妻妾们，使其身体形象处于画面下方边缘，构建出一种被动、受控的视觉结构。这种镜头安排不仅传达了等级秩序，更使红灯笼成为一种垂悬的“目光”——象征男性凝视在空间中的无所不在。穆尔维的男性凝视理论再次在此得到具体的影像表现：红色灯笼不仅是照明工具，更是权力凝视的象征装置，它划定了女性身体的可见性与不可见性，它主导了谁能进入画面中心、谁被打入暗影之中，完成权力的空间化分配——点灯意味着被观看、被征用、被规训，熄灯则意味着被遗忘、被惩罚、被剥夺存在权。

其次，红色在影片中不仅是权力的象征，更成为女性之间竞争与敌意的催化剂。四位太太因灯笼的归属产生持续的明争暗斗，在影像层面通过交替剪辑与空间错位构图得以强化。导演常以平行剪辑展示几位太太在不同空间中的反应，将灯笼的移动对应到角色心理的微妙变化，通过重复的构图模板(如同角度的室内静坐、走廊等待)制造强烈的对比与心理紧张感。在灯笼由佣人高举经过庭院时，镜头多采用

横向移动或长镜头横扫, 将各房间门口的女性一一纳入同一视线轴, 构建出她们共同被观看却互为竞争者的张力结构。女性身体在此被迫展现、被动表演, 她们不再是完整主体, 而是为争夺可视位置而自我商品化的展示体。色彩的竞争背后, 是凝视机制的分配逻辑; 而镜头调度则使这种竞争从叙事内核转化为影像快感, 进一步加深了对女性主体性的瓦解。她们并非团结抵抗父权体制, 而是在色彩秩序中被迫内化权力逻辑, 彼此争夺有限的可视资源。这种视觉资源的分配机制将女性身体商品化、表演化, 并通过红色的仪式性渲染, 完成对女性主体性的瓦解。视觉支配在此转化为制度化的感官控制, 其背后是色彩对可被观看状态的合法化, 构成女性可视性困境的根源。

3.2. 仪式色彩与身体规训

影片将“点灯”仪式与色彩紧密绑定, 借助镜头调度、节奏控制与空间构图, 建立起一套具象而压抑的美学规训机制。整个“点灯”流程被导演刻意以固定镜头与缓慢剪辑呈现, 逐帧记录太太沐浴、更衣、燃香、迎接红灯笼、下人跪拜、门帘放下等候红灯笼的过程。这些镜头大多采用静态中景或特写组合, 将女性身体的准备姿态视觉化为一种可供凝视的顺从仪式。尤其是灯笼被侍从高举穿越走廊时, 画面运用低角度追随镜头, 使红色成为主导光源, 引导观众目光滑过每位太太等待的门前, 强化她们作为被检阅对象的身体状态。点灯不仅是空间权力的分配行为, 更是一次视线层面的身体呈现: 女性在等待中被迫暴露、被照亮, 仿佛进入了临时舞台, 而红灯笼即舞台灯光的唯一来源。这种高强度的色彩仪式不仅营造出视觉上的华丽景观, 更强化了对女性身体的管理逻辑。

从福柯的“规训权力”视角来看, 这一套流程即一种身体规训的实施方式[2]。女性必须在规定时间、空间内完成整饰、站立、接受审视与“宠幸”的过程。红灯笼的移动也象征着规训权力的流动——谁被点灯, 谁就必须承担被观看、被使用的身体任务。这种权力不是粗暴的压迫, 而是通过美化、仪式化完成的温柔暴力。她们在影像中不是说话的主体, 而是被灯光、镜头与空间联合塑造的展示性存在。

同时, 这种色彩制度具有高度的空间管理属性。宅院内不同区域的照明权象征不同女性的地位: 主屋红光亮起时, 其余房间则陷入黑暗。导演通过对宅院空间的灯光分配、镜头切换与构图策略, 构建出一个色彩-空间-权力协同运行的视觉机制。整部影片中, 只有一处主屋在夜晚能点燃红灯笼, 其他房间始终保持昏暗或无光状态。这种光照资源的单一分配, 不仅象征丈夫情感的独占逻辑, 更将空间划分为被宠爱区与被剥夺区, 形成视觉上的权力隔离。镜头常以俯拍或过肩镜头呈现红光从主屋透出的路径, 将其他未点灯的房间置于暗影之中, 使女性居住空间与身体状态在光影中获得等级化编码。

更为细腻的是, 影片在空间构图上采用封闭式走廊与对称布局, 不仅形成强烈的仪式感, 也将女性的活动轨迹压缩在权力可控的视域之内。太太们穿梭于廊道、院落与门帘之间, 镜头多为固定构图或居中取景, 仿佛她们在被“俯瞰”与“归整”, 其身体行为被镜头预设好的路径导引、封装。点灯不仅决定谁能被照亮, 也决定谁可以占有空间, 进而谁能在话语和视角中获得主体位置。福柯所谓“身体的空间治理”在此得到了典型的影像呈现——红灯笼不仅点亮了主屋, 也照亮了权力如何穿透空间, 支配女性在何处可见、何时可见、如何存在。色彩在此成为空间划分与权力配置的工具。灯笼的悬挂与否, 不仅决定身体的可视性, 也重设空间的可占有性。正是在这样的空间-色彩-身体三重同构关系中, 女性被纳入影像秩序内部, 成为色彩逻辑下的合规身体。

3.3. 色彩的等级结构与女性命运

影片并非仅使用红色一种色彩, 而是建立起一套内部等级分明的色彩体系, 以此隐喻女性命运的分层性与非主体性。在这套体系中, 红色居于权力中心, 代表暂时获得“宠爱”的荣耀; 白色、黑色则常用于表现丧失宠爱、被冷落、被规训的状态。色彩在此不仅传递心理情绪, 更在影像中构建出一种可被视

觉识别的命运等级制。

导演通过角色服饰色彩的变化与空间光照的调控，完成女性命运的视觉轨迹描绘：大太太的居所主色调偏暗沉，暗示其失宠与年龄的退位；而四太太颂莲初入宅门之际，服饰与居所均为亮丽的红色，象征其尚处于竞争中心的镜头多采用正面中景或特写，使其位于视觉焦点之中；而在失宠后，其服饰逐渐转为深灰、淡粉，居所变暗，镜头则转为远景或遮挡式构图，强化其边缘化与隐身化的状态。女性命运的视觉呈现因此并非情节自然发展的结果，而是由色彩与镜头共同策动的规训进程。影像中的色彩由此揭示出其从“被观看的主角”向“被排斥的他者”的命运转变[7]。色彩的变化并非自然发生，而是由丈夫的权力选择推动，其本质是一种视觉等级制度的动态调整(见表 1)。

Table 1. Color configuration and social status of main female characters
表 1. 主要女性角色色彩配置与地位对照表

角色/阶段	服饰主色调	居所色彩	灯笼状态	权力地位	心理隐喻
颂莲(初入府)	亮红色	红色幔帐	常亮	竞争中心	新鲜性、被凝视
颂莲(失宠后)	深灰/淡粉	昏暗	熄灭	边缘位置	主体性消解
大太太	暗沉色调	冷灰	长期熄灭	权力退位	制度同化
雁儿	素色补丁	陋室无灯	私藏灯笼	被规训者	反抗的失败

更为隐蔽的，是色彩等级的变动深刻渗透进角色的心理结构中，并通过镜头方式加以强化。色彩的褪去与暗化不仅外化为女性命运的跌落，也内化为其认同体系的破裂。在被剥夺红灯笼的点燃资格后，颂莲进入精神错乱状态，反复模仿点灯仪式，将自己幻化为制度的维护者。这一心理坍塌的过程，通过导演的重复构图(如空镜、镜像对称)、失焦镜头与空灵音效共同营造出幻觉化的氛围，使红色成为一种幽灵色彩——它不再真实存在，却仍在角色心理中不断召唤。这一段剧情可被视为福柯“规训的自我内化”的典型体现：在持续的仪式观看与光照分配中，被规训者在长期的制度结构中逐渐自我管理，甚至自我惩罚[2]。

影片最终以颂莲陷入疯癫收尾，象征女性在色彩规训与空间制度双重暴力下的彻底崩溃。疯癫并非反叛，而是规训机制逻辑终结下的唯一出口。结尾段落中，导演采用模糊对焦与旋转镜头，刻意打破叙事清晰度，使观众进入一个视觉失重的世界：红色不再代表宠爱，而是幻觉、创伤与制度幽灵的象征。在这个结尾中，色彩、镜头与声音共同退化为规训遗迹的碎片，完成对女性身体从展示性身体到疯癫化身体的最后转换。色彩秩序在此完成从表层审美到深层政治的转换，显露出张艺谋影像风格背后深嵌的性别结构与权力逻辑。

4. 女性主体性的幻象与瓦解

在《大红灯笼高高挂》中，女性人物尤其是四太太颂莲的主体性似乎一度被唤醒：她有独立意识、有情绪反抗，也曾短暂地获得空间与身份的主动性。然而，影片最终将这一主体性的萌芽摧毁于封闭的权力秩序中。这种先构建再毁灭的路径并非单纯的剧情设置，而是一种深层的文化批评机制，体现出影像如何诱发一规训一瓦解女性主体，并在其中完成对女性命运的审美控制与政治规训[8]。本章将从三个方面展开分析：主体性觉醒的视觉幻象、规训机制下的反抗困境，以及主体性的崩塌与影像悖论。

4.1. 主体性觉醒的视觉幻象

颂莲作为进入权力秩序的新主体，其形象初看似带有现代性的自觉。她受过教育、情绪外显、对家

中规矩有质疑甚至蔑视,也曾大胆拒绝父权安排。颂莲的“现代性”最初通过其穿着(西式棉衣红披肩)、身体姿态(直立、正视镜头)与镜头聚焦(多为正面中景或面部特写)而突出呈现,她并非如其他太太般温顺,而是直言不讳地批评制度不公。例如,她拒绝伺候丈夫、主动表达不满,这些行为在镜头中被塑造成“情绪性”的个体行为,而非集体抗争。她的主体性由视觉构图所赋予,却并未真正从权力结构中获得独立:红灯笼照亮她时,她是故事中心;熄灭之后,她便迅速退场,成为边缘的模糊影像。这种“被照亮的主体”恰恰暴露了她的能动性来自父权体制的暂时赋权,而非自身稳定的意志结构。这些共同营造出一种女性主体性的幻象——一个试图在压抑体制中争取自我的“新女性”(见表 2)。

Table 2. Comparative table of visual elements reflecting Songlian’s subjectivity transformation
表 2. 颂莲主体性变化的视觉元素对比表

维度	觉醒阶段(初入府)	瓦解阶段(失宠后)	符号意义
服饰色彩	亮红→高饱和度	灰/黑→低饱和度	被凝视→被遗忘
镜头语言	特写/中景(正面)	俯拍/远景(背影)	主体→客体
空间位置	主屋中心	偏房角落	权力中心→边缘
灯笼状态	点亮	熄灭	可见性→不可见

但这种觉醒是极其脆弱的。首先,其视觉中心地位本质上依然来自男性欲望的凝视而非真正的主体建构。正如穆尔维所指出的,经典叙事电影通过结构性机制让女性成为视觉快感的提供者。颂莲之所以被镜头聚焦,不是因其自主性,而是因其新鲜性与可看性。她的反抗并非真正挑战秩序,而是被当作一种视觉刺激而加以利用。

更重要的是,这种主体性呈现完全依附于被宠爱与被观看的状态。一旦失去红灯笼的光照与空间中心的位置,颂莲立即陷入身份迷失与情绪崩溃。这表明她的“自我”从未建立在真实的能动性上,而是架构于制度赋权的视觉位置之中。主体性的幻象在此不仅是影片叙事的构成机制,更是对现实女性处境的一种隐喻批判——在男权社会中,所谓“被赋予”的主体性其实是权力的恩赐而非自我实现[9]。

4.2. 规训机制中的反抗困境

影片多次呈现颂莲的反抗,但这些行为大多陷入无效与反噬的境地。她质疑灯笼制度、与太太们争执、拒绝按规矩行事,甚至纵容小丫头雁儿模仿点灯以扰乱秩序。这些行为在影像中以快速剪辑、局部特写与角色面部情绪的凸显方式强化其紧张与不安,然而,这些反抗举动最终都被体制消化:雁儿被活活打死,颂莲受到禁灯惩罚,随后逐渐沉默并精神崩溃。

福柯在《规训与惩罚》中指出,现代权力并非通过显性暴力施行,而是通过细致入微的日常管理、仪式设定与心理内化来实现对身体与意识的全面控制[2]。影片中的反抗困境正体现了这一逻辑:制度没有直接镇压,而是通过控制时间(点灯时间)、空间(生活区域)、身体(沐浴、穿戴)和心理(宠爱焦虑、恐惧孤立)等手段,将反抗转化为更深的规训。

此外,女性之间的互斗与互害也是反抗无法形成合力的原因之一。大太太完全内化体制,冷静、淡定地执行“长幼有序”(如主动举报颂莲);二太太表面温婉,实则暗中操控(如表面调解实则挑拨);而雁儿的失败则揭示出越阶挑战的零容忍(如私藏灯笼)。这与《蓝风筝》中母亲被历史暴力碾压、《霸王别姬》中菊仙的自杀形成互文,揭示第五代导演对女性主体性的悲观共识。这些角色共同构建出一种无法联合的女性结构,颂莲孤立无援,反抗注定失败。影片通过空间分割(不同房间)与剪辑错位(冲突发生于不同时段)避免女性之间的联结可能,从而让规训机制得以自我维持。这种“女性斗争”的设置表面上增加了

戏剧张力, 实则掩盖了体制的真正控制者, 使得女性自我毁灭的过程看似出于自由选择, 而非外在压迫。这是权力最隐蔽却最深远的操作: 让规训通过主体自身的行动而完成其再生产。

4.3. 主体性的崩塌与影像悖论

颂莲的精神崩溃成为影片的终点, 这一结局并非对个体命运的抒情表现, 而是揭示了女性主体性在权力与影像双重机制下的不可实现性。影片最后她在空院中自言自语、复现点灯仪式的片段, 以模糊镜头、不稳定运动与声画分离的处理, 建构出疯癫之眼: 她已完全丧失能动性, 只剩下体制动作的机械复演。疯癫意味着主体性的瓦解, 是对体制话语的拒绝, 也是无法逃脱规训的极限表达。

这一结局亦暴露出影片在影像政治上的悖论: 一方面通过形式美学批判封建权力, 另一方面又通过构图、色彩、剪辑强化对女性身体的凝视与控制。红灯笼既是权力象征, 又是美学装置, 使观众在观看规训的同时也享受被规训女性的视觉快感。影片中红色灯笼的仪式化设计(如点灯、封灯)既是对封建权力的符号化批判, 又通过视觉奇观将女性身体异化为被观看的客体。例如, 颂莲初入陈府时的红色嫁衣与灯笼构成视觉焦点, 既揭示其作为权力工具的本质, 又通过美学强化对女性身体的凝视[10]。女性痛苦被规整为图像的秩序, 反抗被叙事结构驯化为悲剧宿命, 从而完成对观众的情感征服。她既不是彻底反抗的主体, 也不是完全失语的他者, 而是影像系统中被建构为悲剧的女性符号。这正是影片的性别政治悖论: 以批判之名重演支配, 以影像美学消解反抗。这一悖论揭示了第五代导演的局限——他们解构了传统叙事, 却未能创造新的女性主体性话语。

从女性主义电影批评角度来看, 这种矛盾既是张艺谋导演早期风格的典型特征, 也是中国第五代导演在面对现代性话语与传统视觉资源之间的拉扯体现。影片结局(颂莲沦为疯子)的视觉呈现(如失焦镜头、昏暗色调), 将女性的主体性消解转化为审美化的悲剧符号, 暴露了导演对女性解放路径的想象性匮乏[11]。影片既不彻底反思规训机制, 也未真正建构女性主体性, 而是在色彩秩序与空间布局中循环复现父权逻辑。这使得颂莲的崩溃不仅是剧情的终结, 更是女性在影像中无法成为真正主体的悲剧象征。

5. 结语

电影作为一种综合性的艺术媒介, 不仅承载着叙事与美学功能, 更具有重要的社会批评与文化建构作用。张艺谋的《大红灯笼高高挂》通过对空间、色彩与镜头语言的系统性调度, 构建了一个视觉规训高度严密的父权权力场。影片的空间美学(如俯拍陈府的几何构图)与社会象征(封建家族的权力网络)形成张力——视觉上的形式美感(对称、色彩对比)承载着对封建制度的结构性批判[12]。本文以女性主义影视批评为方法论支点, 结合福柯的规训理论与穆尔维的“凝视”理论, 从色彩象征、空间逻辑、规训机制到主体性建构等维度, 尝试揭示影片背后隐藏的性别政治逻辑及其美学策略。

在分析中可以看到, 影片通过“红灯笼”这一权力象征物, 将女性身体置于一种被持续观看、评判与竞争的结构中。色彩不仅是美学语言, 更成为规训机制的视觉化表现。在这样一个被秩序掌控的空间中, 女性主体性的“萌芽”不过是一场视觉幻象。颂莲的情感反抗与心理挣扎最终被制度吞噬, 她的“疯癫”并非对抗的胜利, 而是主体性的完全崩塌。这一悲剧性结局不仅指向女性命运的封闭循环, 也揭示了影像在展演性别议题时所面临的伦理悖论: 以美之名再度规训所批判的对象。

这一悖论揭示了女性主义影视批评的核心矛盾——如何在不重现父权凝视的前提下批判父权, 正是其持续发力的动力。对《大红灯笼高高挂》的批评, 远不仅限于对封建制度的指责, 更关乎一种审美意识的再思考: 我们如何在影像中“看见”女性? 谁在设定观看的规则? 影像中所谓的“女性主体”是否真的是由自身意志构建, 还是男性叙事视角下的构型投影? 这类问题的提出, 是对当下影像生产机制及其性别政治的深度反思。

值得注意的是, 《大红灯笼高高挂》所展示的女性形象不仅存在于文本内部, 也受到全球观看机制

的外部塑造。正如周蕾等学者指出, 张艺谋等第五代导演在 20 世纪 90 年代国际影坛的崛起, 很大程度上依赖西方市场对东方主义奇观的期待——色彩、传统、女性苦难成为中国女性的视觉标签。在这种文化政治语境下, 影片中的女性被凝视也同时是东方被凝视的隐喻, 影片借助精致构图与符号化色彩, 满足了西方观看中国的想象模式。这种内外合谋, 使得影片中的性别政治不仅指向中国父权结构, 也参与了全球视觉文化中性别—他者化的生产机制。

同时, 这种影像政治与性别建构的批评, 也揭示了中国当代电影发展过程中的复杂性与张力。与此同时, 与张艺谋同期的第五代导演在处理女性问题时也呈现出不同的策略。如陈凯歌的《霸王别姬》将女性身份与表演身体交织, 强调性别流动性与认同裂解; 田壮壮的《蓝风筝》则通过家庭视角中的女性痛苦呈现历史暴力如何作用于私人生活。相比之下, 《大红灯笼高高挂》更突出制度权力在日常生活中的对女性身体与情感的编制, 形式上追求高度仪式感与色彩秩序, 强化对身体被规训的冷静描绘。这种差异表明, 第五代导演并非整体性再现女性被压迫, 而是在不同的文化路径与影像语法中重构性别经验。一方面, 第五代导演在突破传统电影语法、追求民族叙事的过程中确实拓展了中国电影的艺术边界; 但另一方面, 这些作品中的女性角色常常被工具化、被审美化、被凝视化, 成为国家叙事、家族寓言或文化反思的载体, 极少真正成为具有完整意志的行动者。颂莲的崩溃, 不只是一个个体的悲剧, 更映照出中国影像文化中女性被观看的普遍困境。

当然, 本文的研究仍有一定的局限性。一方面, 由于聚焦于《大红灯笼高高挂》这一单部作品, 缺乏与其他同期作品的横向比较, 未能全面展现五代导演在女性呈现上的整体趋向。另一方面, 在理论路径上, 虽然结合了福柯与穆尔维的权力—视觉分析框架, 但对中国传统伦理(如儒家伦理、女性传统身份角色)、美学文化在影像性别构建中的深层影响探讨仍显不足, 未来可以进一步引入如朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)的“性别表演”理论或劳拉·马尔维后期关于“女性能动凝视”的研究, 构建更具全球视野与本土敏感度的女性主义影视批评框架。

综上所述, 《大红灯笼高高挂》作为第五代导演代表作之一, 不仅是一部具有强烈视觉表现力的电影作品, 更是对视觉政治、影像结构和文化权力的深度映照。在当下语境下重新观看这部影片, 我们不仅是在回望一个关于女性命运的悲剧叙事, 也是在反思影像在建构与再现社会权力结构中所扮演的角色。影视批评的意义, 或许正是在于揭开那些被形式美学掩盖的创伤经验, 并试图在这层镜像构造中, 探索个体挣脱规训、走向主体性的可能路径。

参考文献

- [1] Mulvey, L. (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16, 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- [2] Foucault, M. (1995) Discipline and Punish: The Birth of the Prison (Translated by Sheridan, A.). Vintage Books.
- [3] Bordo, S. (1993) Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body. University of California Press.
- [4] Butler, J. (1990) Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Routledge.
- [5] Chow, R. (1995) Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema. Columbia University Press.
- [6] 戴锦华. 雾中风景: 中国电影文化 1978-1998[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006: 156.
- [7] 周宪. 视觉文化与权力规训[J]. 学术月刊, 2005(4): 7.
- [8] 张真. 银幕艳史: 上海电影与都市文化(1896-1937) [M]. 上海: 上海书店出版社, 2012: 234.
- [9] 付秋玲. 主体话语权力的缺位——论《大红灯笼高高挂》中“大太太”的形象建构[J]. 电影文学, 2023(11): 89-92.
- [10] 琳达·威廉姆斯. 硬核: 权力、快感与可见的疯狂[M]. 李洋, 译. 北京: 中国电影出版社, 2018: 123-156.
- [11] 艾晓明. 中国女性主义电影批评: 本土实践与理论建构[J]. 文艺研究, 2005(3): 45-53.
- [12] 尹鸿. 世纪转折时期的中国电影[M]. 北京: 北京出版社, 2000: 89-95.