

doi:10.16018/j.cnki.cn32-1499/c.202501014

妖、人、佛：女性主义视域下传奇《雷峰塔》与 话剧《青蛇》中人物形象的比较

林吴峻民¹, 苏杭²(1. 闽南师范大学 艺术学院; 福建 漳州 363000;
2. 中央戏剧学院 博士后流动站, 北京 102209)

摘要:在众多有关“蛇妖”的古代志怪小说文本中,“白蛇传”可谓是其中流传最广、最为精彩的代表作之一。两百多年前,方成培在民间戏曲的基础上改编的传奇《雷峰塔》将白蛇刻画成“真、善、美”的化身,将黄图秘版本中的“白娘子被镇许仙得道”变成了“许宣与白娘子双双得道”的结局,第一次完成了从“妖”到“人”,最后成“佛”的叙事逻辑体系,大力倡导“妻贤、母慈、子孝”的儒家思想和佛教精神,将“妖”以“第二性”的身份,在父权文化为主导的各种话语合谋中,归入封建政治秩序和传统家庭道德伦理之中。如今,当代导演田沁鑫在女性主义视域下,颠覆了《雷峰塔》所构建的男权话语和封建道德伦理秩序,重新阐释“人、妖、佛”的精神内涵,消解元文本中的男性中心叙事,重塑两性形象,彰显中国当代女性反叛传统、摆脱规训的追求。同时,话剧《青蛇》还通过呈现当代女性在个体精神无所依傍的时代环境下的自我认同困境,流露出对当代人文精神失落、社会失范以及个体内在品格崩溃的失望与反思。

关键词:《青蛇》;《雷峰塔》;田沁鑫;女性主义

中图分类号:I207.34 **文献标志码:**A **文章编号:**1008-5092(2025)01-0077-08

在众多有关“蛇妖”的古代志怪小说文本中,“白蛇传”可谓是其中流传最广、最为精彩的代表作之一。其与“梁山伯与祝英台”“孟姜女”“牛郎织女”并列为中国古典四大民间传说。“白蛇传”就像一面文化多棱镜,在长期流传过程中,产生了大量的异文,如话本小说、戏曲唱本、诗歌、电影、电视剧乃至网络文学等。其结构的开放性、时空的广延性、内涵的多重性、思想的人民性、风骨的民族性使其成为跨媒介叙事的经典核心文本。^{[1]189-218}

回溯“白蛇传”的跨媒介叙事历程,从最初唐传奇《白蛇记》到宋元话本《西湖三塔记》,虽然内容不尽相同,但是其主旨都指向“禁欲”思想,劝告世人不要贪恋美色,其中白蛇的形象始终停留在凶残的杀人妖怪之上。到了明末天启年间,从冯梦龙辑录的话本小说《白娘子永镇雷峰塔》开始,题目中关于“白娘子”的称谓便将“妖”转向

“人”,并且与两性关系直接勾连,剧中主题也从原来的“色诱”变成“殉情”。此时,蛇妖不再以玩弄男子、吸取精血、吃人心肝为乐,而是具有人情人性、追求“人”的生活。该小说在一定程度上表现了白娘子对爱情的大胆追求和执着精神,其命运令人叹息,情与理之间形成了小说的内在冲突,很多细节透露出作者对“白娘子”的同情态度。而真正将蛇妖刻画成“真、善、美”的化身,成为中国古代传统理想“贤妻良母”的经典女性形象的是方成培在民间戏曲基础上改编的传奇《雷峰塔》,该剧还将黄图秘版本中的“白娘子被镇许宣得道”变成了“许宣与白娘子双双得道”的结局。

随着社会历史文化的发展,在二十世纪初期,既有明显现代意识,批判封建礼教对人性的束缚,响应了启蒙运动的长虹的《白蛇》、向培良的《白蛇和许仙》、顾一樵的《白娘娘》;也有不问鬼神问科学,大力弘扬“德先生”和“赛先生”的谢颂羔

收稿日期:2024-11-19

作者简介:林吴峻民(1989—),男,福建漳州人,讲师,博士,研究方向:跨领域表演艺术。

的小说《雷峰塔的传说》;到了五六十年代,“白蛇传”被赋予了强烈的“集体意识”,成为“反封建”甚至是“反帝”的改编作品……七十年代以后,港台地区打破了白蛇传阶级斗争的改写主题,开始出现更为多元的立意,其中尤以突出情欲,改写主角最引人注目,如云门舞剧《白蛇传》和李碧华的小说《青蛇》。云门舞剧的编创者林怀民认为“白蛇传”中的女小青蛇亦是一名独立的女子,她也有对人间渴望和情欲。因此,在“游湖借伞”一段,白蛇、青蛇展开激烈的舞蹈争相吸引许仙,最终获得胜利的白蛇与许仙在竹帘内舞蹈(象征着交媾),青蛇激烈地扭动身体,以玛莎·葛兰姆的腹部地板动作来表达强烈的欲望与压抑的情感,开启了青白二蛇平等叙事的先河。

李碧华的小说则是以青蛇的第一人称视角进行书写,将酸风妒雨的四角纠缠与社会历史批判结合在一起,颠覆和重塑了“白蛇传”中两性历史的书写惯例,引起了不小的争议。受到李碧华的邀请,国家话剧院导演田沁鑫将小说《青蛇》搬上了话剧舞台,并凭借该剧享誉国际。话剧《青蛇》在原著的基础上做了较大的改动,在保留了白蛇“贤妻良母”的形象同时,并没有纠缠在原著错综复杂的五角关系中,而是将跨越千年、不断流变的“白蛇传”置于当代社会文化语境,融入当代女性经验,运用现代艺术观念和东方传统美学相融合的舞台语汇大胆改写青白两蛇的女性形象——主动出家、终修成佛的白蛇和爱上法海、追求精神之恋的青蛇。

一、妖:被男权话语规训的女性欲望

在宋代编撰的《太平广记》中曾对“妖”定义为“今天下有至神之妖,有至灵之怪,有在陆之精,有在水之魅”。^{[2]1611}当代叶庆炳也在《谈小说妖》中对“妖”进行了释义:“凡是人类以外的动物、植物或器皿而能变化为人,或虽未变化为与人类无异者,谓之妖精”。^{[3]3}而日本学者中野美代子在谈到中国的妖怪时,也将“妖”定义为“凡现实存在之人、动物或植物,有时含有矿物等,超过其现实之形貌或生态出现在人的观念之前者称之”。^{[4]24}综上所述,“妖”多指物类变化成人者。而《白蛇传》中的青白蛇妖便是由动物变化成人而得,因此虽与人看起来同貌,但是却不同质。“‘妖’,从汉字的构成来看,‘从女从夭’。‘女’,当指女子;‘夭’,形容草木茂盛而美丽,颜色和悦

的样子,如‘桃之夭夭’,‘夭夭如也’”。^{[5]79}合而为之,“妖”多指涉女性的一种外在形态:美丽而摇曳多姿,其本身被抹上了浓烈的女性化色彩。其实在魏晋时期的志怪小说中,“妖”本是有许多形形色色的男性形象的,甚至蛇最初化身为人来诱惑和伤害人类。只是在社会的变迁、历史的积淀、主题的流传和演变中,男妖的形象渐渐退居幕后。深入探究,我们不难发现历代志怪题材的作品,其编创者大都是男性。男权社会为了将男性树立为“人”的规范,不惜把女人贬为异己或敌对的一方,“女妖”成了男作家笔下被异化的“他者”(女性)形象的代言人。这种文化现象的滋生与中国女性长期处于从属、依附、压迫的地位息息相关。女性始终是作为在场的他者而存在,女性的历史也不过是男性的创造史、书写史。

蛇生命力异常强大,繁殖力也很强。中国的蛇女原型可追溯到人首蛇身的女媧,体现着中国先民对永恒的生命力和旺盛的繁殖力的膜拜,并暗示了蛇与女性千丝万缕的联系。按照明代郎瑛在《七修类稿·十二生肖》中的说法“蛇,属阴,占了六项地支”。^{[6]361}《诗经·小雅·斯干》云:“大人占之,维熊维罴,男子之祥。维虺维蛇,女子之祥。”^{[7]95}朱熹《诗集传》解说得更明确:“虺蛇阴物也,穴处,柔弱隐伏,女子之祥也。”^{[8]201}这里,蛇的柔软、盘绕、蛰居似乎和女性的依附性、孱弱、远离社会达成了高度的契合。作家王蒙说:“蛇是情爱、特别是女子情爱的象征,柔软、缠绵、怨毒、执着,简直绝了,比狐更悲伤和绝望,更催人泪下”。^[9]而陈建宪在《女人与蛇:东西方蛇女故事研究》一文中写道:“在蛇女这个既荒诞又真实、既丑陋又美丽、既凶恶又善良、既神奇又平凡的亦人亦蛇形象中,埋藏着对情欲又爱又怕的集体无意识”。^[10]在白蛇传初创阶段,白蛇作为蛇妖形象出现本是为了警醒男子切勿沉迷情欲。而方成培对白蛇形象的改造,相较于话本小说和黄图珌等曲本,不仅弱化了白蛇的妖性,还为其赋予了人性和仙性。白蛇传开始从对情欲的忌憚转向对传统道德伦理的宣讲,其中蛇妖所代表的情欲被传统女德所压抑和遮蔽。如《舟遇》中白蛇遇见许宣时流露出的“窈窕淑女,君子好逑”,描写分寸的把握十分合理;又如《订盟》中白许二人情投订盟的曲词描写,“【园林好】(旦)早成全和鸣《肃雝》,休要做孤鸾只凤。喜今日《关雎》洛诵,(生)和乐处两融融,和乐处两融融”,^{[11]30}既传情描摹

二人的情意绵绵,又符合伦理道德规范,可谓处理得妥帖合理。第一出《开宗》便有一首四句诗这样写道:“觅配偶的白云姑多情吃苦,了宿缘的许晋贤薄幸抛家。施法力的海禅师风雷炼塔,感孝行的慈悲佛忏度妖蛇。”^[11]可见,蛇妖来到人间并非为了吃人心肝,而是为了寻找配偶,此时白蛇从出场便已完全成为“第二性”。

而话剧《青蛇》中,白蛇一开场便直言:“……想成人。不知道上辈子吃了什么蜈蚣屎、蛤蟆尿,想成人。从我想成人的这一刻起,我就成了悲剧的主角”。^[12]

与传奇《雷峰塔》中本就是“贤妻良母”的白蛇蛇妖不同,话剧《青蛇》中的素贞是要学习做一个被男人抱着的“良家妇女”,追求男权社会所肯定与接纳的“第二性”。因此,全剧展示了两个蛇妖(素贞与小青)如何在男权社会中学习做“第二性”的不同路径和过程。

其中,白蛇不用再偷盗白银、香料、八宝巾来维持家用、讨好许仙,导演直接赋予了白蛇点化树叶成铜钱的能力,就此白蛇身上因“妖”性而祸害人间的缺点完全抹去了,一个完美的“贤妻良母”形象诞生了。白蛇将“情欲”放入男权社会的游戏规则之中,愿与许仙一生一世、不离不弃。她遵循三从四德,上得厅堂、下得厨房,风情万种又一心一意,触犯天条盗取仙草灵芝,原谅爱人与闺蜜肉体出轨,舍弃与小青五百年的姐妹情谊,不顾后果蛊惑百妖水漫金山寺,爱得轰轰烈烈、至死不渝,不惜性命、怀孕产子都只是想让许仙与她回家,却最终还是遭到了许仙的背叛。白蛇经由被凝视(临安夜场的游逛)——被引导(济着和尚的点拨)——被规训(与许仙结为夫妇)——自我规训(原谅许仙出轨、水漫金山),最终由“妖”成“人”,用一千年的道行控制自己的“妖性”却依旧被男权社会抛弃。故事到这里较为完整地呈现了中国传统女性是如何被男权社会话语塑造成边缘的“第二性”的整个过程。男人为了对女人完成“第二性”的规训所预设的美好生活不过是一场虚假美梦。“爱情以最动人的面貌,概括了压在封闭于女性世界中的女人、受伤害又不能自我满足的女人身上的诅咒。”^[13]⁵²⁸恋爱中的女人想通过完全抛弃自我,成为情人存在的方式来获得对自身的拯救,获得超越性是永远不可能成功的。貌似在情人身上找到了生存的理由,获得了生存的必要性,那也只能是一种“自欺”。剧中白蛇阉

割了自己的“妖性”成为“第二性”,而其中的“妖性”究竟指的是什么呢?我们可以从青蛇身上窥见一斑。

与传奇《雷峰塔》中只是配角侍女的小青不同,话剧中的青蛇反客为主,成为与白蛇平等的主角之一。小青不再只是作品中的功能性人物,有了自己独立的故事情节和叙事任务。这一关系身份的改变决定了话剧《青蛇》的叙事视角与《雷峰塔》有所区别。加入青蛇视点的故事情节,不仅在舞台上呈现出间离的陌生化效果,还形成了对元故事的“复调”叙述。这种“复调”叙述既丰富了故事的发展空间,同时又塑造了立体多面的人物形象,最终使白蛇传说成为丰富而多面的故事世界。

话剧中的青蛇走了与白蛇截然不同的寻找自我之路。青蛇更像是以往志怪小说中的“女妖”:美丽、年轻、大胆、开放、魅惑人心、主动投怀送抱。但这一切不过是为了和男人能共度良宵罢了,不再是为了果腹。她遇到法海,没有看到他身上的袈裟,只看到“一个男人”;她见素贞喜欢许仙却又故作矜持,便上前替她表白心意;她羡慕素贞与许仙两人在船上翻云覆雨,便也跟随身体欲望与其他众男性贪享性爱;直到许仙与素贞起誓联姻,小青的模仿才碰了壁,无男人愿与之“一生一世、永无二志”,且众人告诉小青“一生一世很长,姑娘不可当真”。^[12]

当白蛇沉醉在做“良家妇女”的幸福中时,小青在法海面前“使尽了妖精的缠绵,降低身份,诸般抚慰,学着素贞变成“柔情万缕的妻”,却失败了,但是她不悲伤,因为她“从踏上人间的第一步就知道,做人,要快活”。^[14]袈裟、矜持、海誓山盟……这些代表着男权社会的游戏规则,很显然与小青的“妖性”相违背。“我是一条会变人的蛇。我喜欢我自己,我可以盘树、打洞,行之千里”,^[14]在得到社会认可和自我认同之间,她毫不犹豫地选择自我认同,“姐姐,你变个蛇给他看看,他要是喜欢你就喜欢你,不喜欢你,你也用不着这么脆弱”。^[14]莎士比亚说:“女人啊你的名字是脆弱!”波伏娃说:“所谓具有女性气质,就是显得软弱、无用和温顺。她不仅应当修饰打扮,做好准备,而且应当抑制她的自然本性,以长辈所教授的做作的典雅和娇柔取而代之。”^[14]青蛇拒绝男权的规训,始终坚持自己的“妖性”。

在传奇《雷峰塔》里,“妖性”是异于人类、伤

害人类的属性,是在“妖、人、佛”三界等级中最为卑劣和残忍的一类。在佛旨和皇权统治的世界里,蛇妖幻化成高等的“人”后,便自觉地几乎完全放弃了其卑劣的“妖性”以追求升天成佛,勇攀最高权力等级。而在话剧《青蛇》中,“妖性”更多的是指灵肉二元论中的“肉”,原始的、感性的、身体性的、动物性的“肉欲”,与代表灵魂、精神、理智的“灵”相对。戏一开场,导演利用两位女演员的身体来展现蛇妖的“妖性”——在地板上像蛇一样匍匐扭动。济着和尚说,要想由“妖”成“人”必须修“情欲”,“人从情欲中来,有了情欲,身子就热了,就成人了!”^[14]当青蛇看到法海时,直接整个身体扑上去,环抱在法海身上。因此,如何控制“肉欲”成为蛇妖做“人”的关键,而控制的方法是男权社会的文化、知识、权力。青蛇遵从“妖性”追求肉欲,与众多男性发生关系,不但没人愿意娶她,反而说她“脏”,映射出男权社会对待两性身体的双重标准,对女性“肉欲”的污名化贬斥。因此,实际上该剧的“妖性”特指女性的“肉欲”。

在封建私有制形式下,女性基本丧失了作为人的价值而沦为与物相等值的私有品,而女性作为私有品的价值恰恰体现在性上。除了在政治或外交上以性的娱乐为基础的性资源交换,那么在民间男性实际掌控着女性(包括女儿)所有权的归属,西方有所谓的“初夜权”,而在封建时期的中国有所谓的“父母之命”。因此,1950年《婚姻法》的颁布剥夺了父权手中对女性的性所有权,外国学者将其看作是新中国恢复女性人权的宣言,^[14]¹⁵⁸女性(包括身体)从法律上不再是男性的附属品。但是,从剧中可以看出,实际上女性(包括身体)在男权社会所塑造的权力话语中依旧是被贬斥、被操控的。同样是寻欢作乐,那些与青蛇发生关系的男性并没有受到社会污名化的境遇,反而青蛇遭到唾弃,无人愿意娶之为妻,只因为她的肉身归自己支配,不再隶属于某一个男人。女性的“肉欲”以妖性展现在话剧中,暗讽男权社会对女性身体的控制与规训,对女性“肉欲”的贬低与污名。

二、“人”:男权话语塑造的“第一性”

在白蛇传的跨媒介叙事中,许仙(或许宣)一直都是“人”的代表。

在传奇《雷峰塔》中,许宣是贪恋美色、道貌

岸然、薄情寡义之人。两次因白蛇偷盗而遭遇横祸,许宣马上与白蛇恩断义绝、逃之夭夭,后又在白蛇穷追猛打和巧舌如簧下,“因官事已清,前盟尚在,又见她聘婷窈窕,令人可爱,只得与她成就姻缘”;^[11]⁵⁹后偶遇僧人说其被妖孽缠身,立马又秒变嘴脸、断然说道:“家中妻婢二人,其实来历不明,每每生疑,今蒙发言看出,但不知有何妙术治之?弟子感戴不浅”。^[11]⁷¹被白蛇识破仍刻意隐瞒。随后,任凭水漫金山也不肯露面,即使白蛇怀有身孕也未曾心软。他说:“禅师,他此去必然怀恨与我,想此番见面,必然害我残生。弟子宁死决心,决不与他相聚的叻!”^[11]¹⁴⁵直到法海欲给许宣钵盂,让其收伏白蛇时,许宣却说:“禅师呵,此妖一时无状,水漫金山,致遭天谴,理所应该。但弟子夫妻之情,不忍下此毒手。”^[11]¹⁴⁸有的学者认为方成培将以往话本小说和旧抄本中由许宣亲自收伏白蛇的情节作此修改,表明了许宣从绝情收妖走向了犹豫复杂的心理变化,但笔者却并不赞同。许宣在水漫金山寺中见识了白蛇法术高强,对白蛇可谓是十分畏惧,畏惧到白蛇生子半月后,便主动找到法海:“我想再不驱除,终为后患,为此特地前来。”^[11]¹⁴⁸其收妖之决心坚定,并不存在其“犹豫”一说。许宣不愿自己收伏,更有可能是担心自己能力不足恐惹杀身之祸,而提及夫妻之情不过是托词而已。可在收伏白蛇之后,方成培笔锋一转,许宣竟突然省悟:“白氏虽系妖魔,待我恩情不薄。今日之事,目击伤情,太觉负心了些。咳!恩怨相寻,一场怪事,我于今省悟了也。弟子尘心已断,愿随师父出家。”^[11]¹⁴⁸此刻,许宣成为方成培弘扬佛法的功能性人物,脱离了人性的塑造。

在话剧《青蛇》中,田沁鑫在许仙身上放置了很多现代男性的特征,比如健美的身材、务实的“妈宝男”个性。如果说在《雷峰塔》里吸引白蛇的是“风流俊雅,道骨非凡”,^[11]²²那在《青蛇》里吸收了和尚们的“情欲”后的白蛇最初看中的是许宣的六块腹肌。从最初唐传奇《白蛇记》到宋元话本《西湖三塔记》,虽然内容各有不同,但其主旨都指向“禁欲”思想,利用蛇妖的色诱陷阱劝告世人压抑“肉欲”,女性通常作为主动诱惑男性的侵害者形象出现,而男性作为被动的、无辜的受害者被法海所代表的佛旨所拯救。女性的“肉欲”是一种迫害男性的表演,而非真实本能。而话剧中,白蛇的“肉欲”(剧中称为“情欲”)被直

接地展现:她不在乎许仙的家庭情况、经济能力、精神追求、性格特点等,只想有这样一个男人抱着,在床上睡觉。而原本只由女性承担的性妖魔化的功能分担给了男性,在“肉欲”面前男女皆同。

剧中,许仙“妈宝男”的形象来自田沁鑫对当代男性的观察:“许仙是我们生活中需要的俗世男人,结婚、生子、努力求事业,很务实,是社会上的大部分男性的写照。”^[15]田沁鑫颠覆了传统文本中所建构的男性神话,被视为“异类”的女性所倾心投入、无私奉献的男人,不过是一些庸俗、卑鄙、懦弱、虚伪和装腔作势的“垃圾”。^[12]许仙,一个“什么也不会干”的“妈宝男”,张口闭口“我妈说”。一个身无分文的药铺伙计、靠白蛇创业的男人。当面对白蛇海誓山盟,转身出轨小青,事后还百般推诿;面对素贞是蛇妖的秘密,始终处于恐惧、逃避的状态,哪怕素贞为其产子、苦苦哀求,都无法给予其承担丈夫的责任;面对嗷嗷待哺的幼子,方才想起素贞的存在价值,呼唤着白蛇哭诉自己无法独自将其抚养成人;而素贞自封雷峰塔后为了避免背负骂名,竟走街串巷改写故事,让法海背锅。法海说许仙“还不如一条蛇”、^[12]青蛇感慨“我也不再愤怒,因为他是人”,^[12]这些表达一方面体现了女性对长久以来男权话语霸权的反叛,对男权话语所塑造的“人”的祛魅;另一方面也流露出对当代人文精神失落、社会失范以及男性群体精神坍塌的失望与无奈。

美国女性主义者卡莫迪曾经一针见血地指出:“关于妇女从属地位的最意味深长的证据之一,是要么认为她们比男人更好,要么认为她们比男人更坏这样一种倾向,因为这种倾向暗示着:只有男人才是正常的,才有适度的人性。结果,女人或者被拔高为女神、贞女、母亲,成为纯洁、仁慈和爱的象征,或者被谴责为娼妓、巫婆、诱惑者,成为变节、恶毒和淫荡的象征。从历史上看,她们一直未能平等地分有同样的人性”。^[16]传奇《雷峰塔》中的青白两蛇都是被拔高的“贤妻良母”“重情重义”的“真善美”象征,故而最后得以被佛祖谅解跨越阶级升仙成佛。话剧《青蛇》则展现了卡莫迪所说的男权社会所塑造的“圣母”和“荡妇”的两种女性形象,她们始终都是异于男人的“他者”,即使白蛇生下婴儿,在男权社会所制造的性别鸿沟面前始终无法被定义为“人”。因此,所谓的“人性”不过是男权社会在性别不平等的

关系上所塑造的男权话语。话剧一改将女性形象放在客体的位置,透过青白蛇妖的女性主体视角来审视许仙及男性群体。许仙最后也没有真的从“妈宝男”成长为一个顶天立地的“大丈夫”。当青蛇说出那句“我也不再愤怒,因为他是人”,^[12]便对传奇《雷峰塔》所建立的“佛”“人”“妖”三层等级制度建构进行了颠覆,“人”不再比“妖”更高级、更具权力,实现了对男权的祛魅。

三、“佛”:回归禅修本义

在《雷峰塔》第三十出《归真》中出现了一个“杂韦驮”的人物,是佛教中事婆罗门的天神。他点明许宣本是那佛前捧钵侍者降生到尘世,担心许宣被妖邪迷住其真性,故令法海禅师下凡奉钵收妖,引回许宣。因此,法海一出场便自报家门:“俺法海,自奉佛旨,命我收服蛇妖,接引许宣。”^[11]¹¹⁸可见,法海只是一个“功能化”的人物形象,编剧未曾赋予其个性与思想,所有的行动全部围绕着所扮演的角色——佛祖旨意的代言人和执行者。

佛旨的加入并不是方成培首创,在现今能见到的最早的白蛇故事戏剧文本——黄图珌的《雷峰塔》传奇中便已经加入了首出《慈音》和末出《塔园》。其中,以“佛宣法海收妖镇塔接引许宣”为始,以“白娘子被镇许宣得道”为末,形成了一个“圆形”叙事结构,旨在宣扬佛法。此创举无意中建构了一个在书生贪恋美色而被蛇妖痴缠的现实世界之外的“轮回”世界或者说是“佛法”世界。正因为此“佛法”世界的构建,让“人、妖、佛”三界构成了一个相对完整系统的叙事时空体系,给后人包括方成培书写故事、塑造人物更多的可能性与合理性。在方成培的《雷峰塔》中,白蛇和许仙便加入了前史,在第二出《付钵》中释迦摩尼文佛便说道:“今日慧眼照得震旦峨眉山,有一白蛇,向在西池王母蟠桃园中,潜身修炼,被他窃食蟠桃,遂悟苦修,迄今千载。不意这妖孽,不肯皈依清静,翻自堕落轮回,与临安许宣,缔成婚媾。那许宣原系我座前一捧钵侍者,因与此妖旧有宿缘,致令增此一番孽案。”^[11]¹⁵虽然,佛祖令法海收服蛇妖,但却又说:“这妖蛇虽然不守清规,却因许宣原有宿缘,故令汝前去。待他们孽缘完满之日,点悟许宣,奉我法宝,收伏此妖,锁于雷峰塔塔底,永镇妖氛。”^[11]¹⁶既是宿缘,那白蛇痴缠许宣这一情节,便弱化了白蛇其“妖”的邪恶本性,增强了

其追求真爱的合理性,而这种合理性又为白蛇最后得道升天提供了合法性和必然性。从黄图秘版本中的“白娘子被镇许宣得道”变成了方成培的“许宣与白娘子双双得道”的结局,佛旨的变化体现了两位剧作家对剧中人物命运的不同构想,各自借佛祖之言完成了不同的叙事策略。但是,却并不代表方成培推翻了旧版本中宣扬禁欲主义和宗教权威的叙事目的。反而,作为佛旨的执行人,法海在剧中以绝对优势掌控全局,不仅树立了宗教的权威,还进一步通过宗教的教义来强化男权话语。

纵观以法海为代表的“僧”在白蛇传传说不同版本的书写中,从最初以解救许仙免遭蛇妖祸害的正面形象,发展到冷酷无情、斩妖除魔的负面形象,虽然体现出在社会文化发展中男权话语的变革,但是“僧”在“白蛇传”故事中其实始终都与“妖”是一样的“异类”,都被放在了“他者”的位置上,服务于男性树立为“人”的规范。法海从“圣者”到“妖僧”可以看出宗教信仰在中国社会文化中的陨落,而创作者从其身份的特殊性出发,围绕男权话语书写的目的往往走向两极,始终未赋予其人性。

话剧《青蛇》中的“僧”却一改前貌,从宣扬佛法的符号还原成一个患有先天性心脏病、为保长命而出家的和尚。因从小担心“死”而思考“生”的问题,被称为“慧根太深”。法海在剧中的主要戏剧动作不再是“斩妖除魔”,而是“见客、授业、传道、解惑”。这与《雷峰塔》中的代表最高等级的魔幻佛法世界里的“佛”相去甚远,《青蛇》里的“佛法”更接近一种对“灵”的追求、一种禅意精神的追寻。因此,在对待青白蛇妖的态度上呈现出“人”的纠结和暧昧,表现为一种慈悲为怀的博大胸襟。

圣严法师曰:“有情众生之所以陷入生死轮回,是因为他们执着于自我。”^[17]^[11]区别于《雷峰塔》,《青蛇》里并没有出现佛祖的真身和旨意。当青蛇对法海示爱,甚至强吻法海时,法海也会心跳加快、汗流浹背。青蛇戳穿了法海不是“了却情欲”,而是“情窦未开”。法海拒绝了青蛇,一番说教无果后,便将青蛇哄出寺庙。法海说:“和尚我心如止水,修得就是放下情欲”“人觉悟了就成了佛了”“觉悟就是放下”“放不下就是执着”。^[12]而成佛何尝不是一种执着?所以,“放不下”的执念便是法海的“结”(或“劫”)。也因此“结”,法

海在五百年的轮回里,世世做这庙里的方丈修行体悟,最后终于悟到“妖”与“僧”及“我”与“你”本无差别。就此,《青蛇》是一部关于成长的故事,其中不仅有青白蛇妖不同的成长之路,也有法海从凡人成佛的心路历程。

话剧里,法海并没有主动接引许仙出家修行,也未曾逼迫白蛇与许仙分离,反而指责许仙抛弃妻子的渣男行径,甚至肯定了白蛇的人性和佛性,为白蛇撑伞、护其周全。可见,田沁鑫塑造的法海早已不是封建男权的代言人与执行者,而是白蛇的同路人和引渡者。白蛇面对许仙的无情无义、虚伪懦弱,向法海自白:“师父,水淹金山寺皆因我妄念嗔痴、一心做人、遗恨而起,许仙更是因我爱慕而生、贪恋恩情,既然一切因我而起,自当由我一力承担。请师父点化,度我出红尘。”^[12]自此,白蛇传传说所构建的男权话语体系被彻底推翻。白蛇,这个古代封建时期万千妇女形象的代表,长久以来中国传统社会文化中女性形象的典型,一个被男权社会塑造成“异类”的群体,纵然才智美貌、恭俭温良,却始终被男权话语规训在“闺房”“后院”,规训在“敬夫如天”“三从四德”,将自己的一切价值与生命意义都献给了虚无的誓言和虚伪的男性,还是无法改变其“他者”“异类”的“第二性”命运:被权力社会暴力机器的象征雷峰塔所镇压,然后再经过男权话语所塑造出权威形象“佛”的宽恕与援引,看在其儿子孝悌的份上,男权对女性的双重规训——恩威并重的男权话语体系便顺利构建完成,而女性只有跪拜在地感恩戴德,一场从肉体到精神的双重控制得以实现,斯德哥尔摩综合征成为中国传统妇女的世代遗传病。

而在话剧中,白蛇终于历经悲喜,看清男权谎言。她放弃了做“人”,也没有回归做“妖”,甚至连怨恨都没有。她说:“许仙,如果没有你,我在西湖的岁月,不会如此诗意。如果可以挑拣,我依然愿意记得,垂柳桥边,桃花艳红,那一蓝衫男子。”^[12]寥寥数语,除却悲凉还有一份凄美的诗意。而这份诗意不是白蛇对许仙的余情未了,而是她了却情欲的自我觉醒。因为那一份诗意的背后是一个女性对于自我理想的爱怜,是无关男性的自我肯定,这肯定也给了白蛇力量让她自愿选择走入雷峰塔脱离红尘。因法海由“斩妖除魔”的“僧”退回到“慈悲为怀”的方丈,这雷峰塔也不再是封建极权的象征,而是回归到禅宗本义——

一处可用以静心静神,实现去恶从善,由痴而智,别染致净的禅修之地。

当白蛇走向雷峰塔、自绝于红尘,意味着男权话语对女性的规训失败,白蛇走向了两性世界之外的“第三空间”,“在无尽的黑暗中寻找光亮”,^[12]最终立地成“佛”,实现了法海的理想。女性成佛的话语构建非常少见,唯独在武则天统治的唐朝将佛像以武则天女性面容而雕刻,可见这是田沁鑫对封建男权所构建的“第二性”话语的刻意颠覆与重塑。

然而,很遗憾。导演刻意的颠覆与重塑是通过白蛇摧残自己的肉体,使自身虚无化而完成的。波伏娃曾提出:“爱情被看作女人的最高使命,当她对于一个男人诉说爱情时,她在他身上寻找的是天主;如果环境不允许她有人间的爱情,如果失恋或者苛求,她会选择在天主那里崇拜神性。”^{[13]535}女人神圣的爱其实是一种自恋的神化,她觉得献身给佛的行为就像献身于一个男人一样,并不降低她的情感价值。由此可见,看似觉醒却仍旧把希望寄托在“佛”身上,企图通过神圣的光辉来获得自身存在的价值。在波伏娃看来,女人执着地通过自怜、爱情、宗教,是一种徒劳的追寻。只有通过行动谋划自身,才能获得自身存在的必然性。因此,话剧《青蛇》虽然颠覆了以往白蛇传叙事的男权话语体系,重写了“佛”,提出了当代女性何去何从的问题,却并未给出理想的答案。

四、结论

波伏娃指出,女人要走出“他者”的处境,获得主体性,第一步就是要消除已经内化了的他者意识。“传统的女性是一种受骗的意识和一种欺骗的工具;她试图掩盖自身的附属性,这是同意附属性的一种方式;揭露这种附属性,已经是一种解放。”^{[13]547}因此,从《雷峰塔》到《青蛇》,这是非常有意义的跨媒介叙事过程,在丰富的文艺作品中,可以重构的女性形象不胜枚举,但在拥有浓厚的男权中心文化传统的中国社会,如何消解男性中心的叙事,以女性为主体进行叙事,才是真正

的重点所在。

导演田沁鑫说:“作为女性导演,我不可能一直用男性视角创作,我需要用我的性别感受戏剧,所以我试着做一部女性作品。”^[15]在女性摆脱依附走向独立的路上,面临着种种诱惑和阻碍,需要男女艺术家一起进行,且女艺术家的参与更为重要。出于个体经验的分享与关怀,她们更自然地具备女性视角,这是消解男性中心叙事的关键所在,使得个体都以主体身份受到认可与尊重。

“青、白蛇妖,更像社会对两种女性的评判,一种符合社会规范与审美,另一种行为作风有悖常伦,被人指摘。情感与情欲,是我们需要直面的当代中国女性的灵魂与肉体的不同欲望”。^[15]她在剧中借法海之名劝说执着于爱情的女性:“你做人以后,不能每天总是想着,人是有情,还是无情,有情欲,还是无情欲,是有爱,还是无爱。如果你每天只是这样想,就错过了你做人的真正姻缘了。千年修行,一朝成人,理当珍惜。”^[12]这寥寥数语一定程度上反映出当代女性导演在后现代文化的冲击下对传统社会文化的反思与体悟,对当代女性返回自身的观照。导演试图在个体精神无所依据的时代背景下,建构和诠释女性的生命存在,但同时又体现了对女性命运和前景的迷惘和困惑。与其说话剧《青蛇》创造了一个属于“女性”的自我历史的形象,毋宁说通过呈现女性无可逃避的宿命,诉说出的是女性自我认同的困境及对于这个困境的抵抗,并且透露出对性别意识的警惕和超越的可能性。

话剧《青蛇》抛出传奇《雷峰塔》所未涉及讨论的,有关“人、妖、佛”三个层面的“平行阐释”,实际隐喻着隐藏在人类身上的人性、妖性和佛性,这比“一个勾引的故事”——原著《青蛇》更有启示意义,足以看出导演田沁鑫的格局与反思。青白蛇妖虽然做“人”的路径不同,但对“灵肉一致”的情欲都有着相当的执念,结局都不圆满。一方面体现了女性戏剧家对长久以来男权话语霸权的反叛,另一方面也流露出对当代人文精神失落、社会失范以及个体内在品格崩溃的失望与反思。

参考文献:

- [1] 贺学君. 中国四大传说[M]. 杭州:浙江教育出版社,1989.
- [2] 李昉. 太平广记[M]. 北京:文史哲出版社,1981.
- [3] 叶庆炳. 谈小说妖[M]. 台北:洪范书局,1977.

- [4] 中野美代子. 中国的妖怪[M]. 何彬, 译. 郑州: 黄河文艺出版社, 1989.
- [5] 王秀梅译注. 诗经(上册)[M]. 北京: 中华书局, 2015.
- [6] 郎瑛. 七修类稿[M]. 上海: 上海书店出版社, 2021.
- [7] 王秀梅译注. 诗经(下册)[M]. 北京: 中华书局, 2015.
- [8] 朱熹. 诗集传[M]. 北京: 中华书局, 2019.
- [9] 王蒙. 《白蛇传》与《巴黎圣母院》[J]. 读书, 1989(4): 50-53.
- [10] 陈建宪. 女人与蛇: 东西方蛇女故事研究[J]. 民间文学论坛, 1987(3): 41-48.
- [11] 方成培. 雷峰塔[M]. 北京: 华夏出版社, 2000.
- [12] 田沁鑫. 青蛇[Z]. 北京: 中国国家话剧院, 2013.
- [13] 西蒙娜·德·波伏娃. 第二性[M]. 郑克鲁, 译. 上海: 上海译文出版社, 2021.
- [14] 富士谷笃子. 女性学入门[M]. 张萍, 译. 北京: 中国妇女出版社, 1986.
- [15] 颜亮. 田沁鑫: 试着做一部与时代同步的女性作品[N]. 南方都市报, 2013-02-06(3).
- [16] 卡莫迪. 妇女与世界宗教[M]. 徐钧尧, 宋立道, 译. 成都: 四川人民出版社, 1989.
- [17] 圣严法师. 禅的智慧[M]. 单德兴, 译. 上海: 上海三联书店, 2005.

Demon, Human, Buddha: A Feminist Perspective on Character Portrayal in the Classical Opera *Leifeng Pagoda* and Modern Drama *Green Snake*

LINWU Junmin, SU Hang

(1. School of Arts, Minnan Normal University, Zhangzhou Fujian 363000, China;
2. Postdoctoral Research Station, Central Academy of Drama, Beijing 102209, China)

Abstract: Among the many classical supernatural narratives featuring snake spirits, *The Legend of the White Snake* stands as one of the most widely circulated and compelling works. Over two centuries ago, Fang Chengpei adapted the folk opera into *Leifeng Pagoda*, portraying the White Snake as an embodiment of "truth, goodness, and beauty." He transformed Huang Tuyue's ending of "White Lady's subjugation and Xu Xuan's enlightenment" into "mutual enlightenment of Xu Xuan and White Lady," establishing for the first time a narrative progression from demon to human to Buddha. This version promoted Confucian values of "virtuous wife, kind mother, and filial child" alongside Buddhist spirituality, positioning the supernatural feminine as "the Second Sex" within patriarchal discourse and traditional moral frameworks. Contemporary director Tian Qinxin's feminist reinterpretation subverts this patriarchal narrative and feudal moral order, reconceptualizing the human-demon-Buddha relationship, deconstructing male-centered storytelling, and reimagining gender representations to reflect modern Chinese women's resistance against traditional constraints. Moreover, *Green Snake* explores contemporary women's identity struggles in an era of spiritual uncertainty, reflecting broader concerns about the loss of humanistic values, social norms, and individual integrity.

Keywords: *Green Snake*; *Leifeng Pagoda*; Tian Qinxin; feminism

(责任编辑: 沈建新)