

《杜鵑山》改編過程之考察

● 楊小彥、鄭梓煜

《杜鵑山》是文化大革命後期重要的樣板戲之一，影響巨大。劇本描寫1928年秋發生在江西杜鵑山區的一場農民造反並尋求共產黨領導的故事。本文是對《杜鵑山》的創作、改編過程的考證，主要討論的是文本問題，尤其涉及劇情的前後變化。在歷時十多年的改編過程中，江青無疑起到了重要作用，當中也具體呈現了毛澤東的個人意志。文革時期任文化部長的作曲家于會泳則在該劇的音樂與唱腔設計中傾注了大量心血，使之成為其一生中最重要的作品。

本文通過對《杜鵑山》三個主要版本的比較：話劇本（1963）、粵劇本（1964）和京劇定型本（1975），認為該劇隱藏着一條重要的線索：性別衝突，而這一有關性別衝突的問題向來無人予以討論。本文只是提出這一點，並把其中的變化描述出來，以待後來者研究。

一 《杜鵑山》創作及其背景

按照王樹元的記述，他創作話劇《杜鵑山》的構思源自1951年，及後

曾先後四次到閩贛地區，深入了解1927到1935年間中國共產黨開創蘇區的鬥爭狀況，從中尋找創作題材。這個時期的王樹元是上海歌劇院的青年演員，隨團在閩贛一帶演出，同時為轉型為編劇而作準備。到了1957年下半年，王樹元已經有了《杜鵑山》的基本構思，於是開始寫作，一直寫到1962年3月，前後經過十來次的修改，並於次年年初由上海人民藝術劇院話劇二團排練上演，受到好評，8月由中國戲劇出版社出版劇本（以下簡稱話劇本）^①。據《周恩來年譜》記載，周恩來在觀看了話劇《杜鵑山》之後舉辦的座談會上，稱讚這是一齣「反映革命故事的好戲」^②。

1963年，遼寧平劇院把《杜鵑山》改編為平劇，由該團演員韓少波主演劇中主角烏豆，在瀋陽上演，獲得成功。其時，寧夏京劇團到東北演出，看到了平劇《杜鵑山》後，導演殷元和產生了強烈興趣，遂將之改編為京劇，由肖維章改編劇本，團裏著名京劇演員、楊派傳人李鳴盛、李麗芳分別飾演男女主角烏豆和賀湘，同年在寧夏上演。他們的演出受到了觀眾的歡迎^③。

* 廣州中山大學傳播與設計學院博士生吳夢園為本文搜尋有關資料，在此特別致謝。

1964年6月，文化部組織的「全國京劇現代戲觀摩演出大會」在北京召開，寧夏京劇團把京劇《杜鵑山》帶到北京參加匯演，安排在第四輪上演，並引起「強烈反響」④。與此同時，北京京劇團也改編《杜鵑山》，編劇為薛厚恩、張艾丁、汪曾祺、肖甲，導演為肖甲、張艾丁，著名京劇演員裘盛戎、趙燕俠分別飾演戲中烏豆和賀湘，安排在大會第六輪上演，同樣受到熱烈關注。

關於寧夏京劇團帶《杜鵑山》到北京參加匯演，肖維章在回憶中談到其中的一些挫折，大意是：調演前文化部曾經派了一個觀摩小組赴全國各地看戲摸底，在寧夏時他們選的是具有地方與民族色彩的《六盤山》，並沒有選上《杜鵑山》。到北京後，寧夏京劇團先請解放軍總政領導觀看《六盤山》（因為寧夏京劇團曾經是總政下屬單位），結果評價很差，「認為全劇滿台『中間人物』，是一齣很糟糕的戲，不同意以此劇參加調演」，最後經過討論，才決定上演《杜鵑山》⑤。

按照現有文獻記載，自1964年起，江青開始關注北京京劇團對《杜鵑山》的改編，並到團裏對劇本改編提出了具體的意見（下詳）⑥。《杜鵑山》的改編與演出後來一直在北京京劇團進行，這是一個重要的原因。

此外，1964年廣東粵劇團曾經把《杜鵑山》改編為六場粵劇，編劇分別是陳光、劉熹、何建青和郭慧，並於年底由廣東人民出版社出版正式劇本（以下簡稱粵劇本）⑦。從現有文獻看，粵劇《杜鵑山》並沒有到北京參加匯演，影響如何，情況不明。

1966年6月文革開始後，江青全力推動對「革命樣板戲」的改編。事

實上，在最初確定作為樣板戲的八個劇碼中並沒有《杜鵑山》。1968年底，江青「解放」了北京京劇團《杜鵑山》的編劇汪曾祺和薛厚恩，着他們繼續改編，並因這一齣戲曾經受到前北京市委書記彭真的好評，改名為《杜泉山》⑧。1969年中，因為毛澤東不同意該劇專寫秋收起義，《杜鵑山》的改編工作暫時停了下來⑨。到1970年，改編工作又重新啟動，並作為第二批樣板戲劇本受到高度重視，劇名則改為《秋收起義》，後江青指示仍然叫《杜泉山》⑩。1973年中，革命現代京劇《杜泉山》在北京正式公演。在文化部長兼作曲家于會泳主持下，此時《杜泉山》已經歌劇化，並採用韻白體制，朗朗上口，給人耳目一新之感，影響空前。同年7月，江青傳達毛澤東的指示：「毛主席指示，將《杜泉山》仍改為《杜鵑山》」⑪，遂恢復原名。1974年，由謝鐵驪擔任導演正式把北京京劇團的《杜鵑山》拍成彩色電影並在全國上映。1975年，北京人民文學出版社出版《杜鵑山》正式劇本（以下簡稱定型本）⑫。至此，歷經十多年改編，《杜鵑山》的劇情最終定型。

有意思的是，首先，王樹元作為《杜鵑山》的原創編劇，在那個日益極端的革命年代，政治形勢千變萬化，人事浮沉劇烈失序，社會上毫無版權概念，其署名權卻一直受到尊重，不僅所有改編的劇本都署有其名，連在最後的定型本的編劇人名中，王樹元仍然居於第一（1971年，王樹元曾經被借調到北京京劇團參與《杜鵑山》的改編，儘管王此時已經不再起主要作用，尤其在韻白體制的寫作上），反而作為主筆的汪曾祺無緣具名⑬。

這在革命樣板戲的改編史中幾乎是絕無僅有的，甚至是唯一的。這似乎說明王樹元的某種特殊性。

其次，《杜鵑山》至今仍為人稱道的是其音樂創作，充分展現了于會泳的傑出才能，按照他「音樂布局」的整體構思，把京劇往歌劇方面推進了一大步，讓京劇歌劇化而又不失其傳統韻味^⑭。後來于會泳深深捲入到「四人幫」的事件中，出於恐懼心態，於1977年8月28日自殺身亡，其音樂改革也不得不嘎然而止，殊為可惜。

王樹元創作《杜鵑山》時參考了早期紅軍將領鄧洪的回憶錄《潘虎》^⑮，他在話劇本的〈後記〉中寫道：「在修改過程中，鄧洪同志的革命回憶錄《潘虎》曾給予我很大的啟示，劇本中『搶共產黨』、『打長工』等情節的處理，都是受了《潘虎》的啟示構思修改而成的。」^⑯鄧洪是湖南瀏陽人，1927年加入中國共產黨，曾任湘鄂贛蘇維埃政府主席、中共湘鄂贛省委白區工作部部長和中共中央社會部部長。《杜鵑山》中的「搶共產黨」和「打長工」這兩個情節正是來自他的回憶錄。鄧洪在回憶錄中寫到，1930年6月，因身份暴露離開湖南瀏陽縣鎮頭市，轉移到醴陵，半路卻給自衛隊領袖潘虎的手下抓拿，以為他是探子，遂嚴刑拷打，甚至要處死，後經辯解，聲明自己是共產黨員，最終給潘虎強行留下當了黨代表^⑰。

其實，這個名叫潘虎的人並不是真正的農民，而是行伍出身，在國民黨軍隊裏擔任過連長，後來跑回家鄉，扯旗造反。《中華著名烈士》第七卷中有關於潘虎的記載，主體部分改編自鄧洪的回憶錄，同時引出了一個真實人物袁德生。袁是潘虎的堂姐

夫，早年在江西安源煤礦做工人，1926年4月，他從安源來到潘虎家鄉湖南瀏陽縣官橋鄉會同村，動員潘虎參加國民黨將領唐生智的軍隊，並隨軍北伐。1927年蔣介石清共時，潘虎離開軍隊回到家鄉。1930年他拉了幾十個人組織自衛隊，自稱是「紅軍游擊大隊第一支隊」，不久就發生了劫持鄧洪的事。後來潘虎的隊伍被編入紅軍，而他本人則在1931年的一場戰鬥中犧牲，時年三十一歲^⑱。

筆者推斷，潘虎是《杜鵑山》中烏豆一角的原型，鄧洪被劫持則是劇中搶賀湘的情節的來源。袁德生與《杜鵑山》的內容沒有直接關係，但從他曾經參與「八一南昌暴動」、後率隊上井岡山的經歷看，和毛澤東的井岡山鬥爭有着密切的關係^⑲。因此可以推斷《杜鵑山》的故事背景是1927年的秋收起義——毛澤東本人親自領導的鬥爭。如前所述，1969年因毛不同意單獨寫秋收起義，《杜鵑山》的改編遂停了下來；1973年，毛又叮囑劇名要恢復為《杜鵑山》，在在說明了他對《杜鵑山》這一齣戲很上心。

二 江青在《杜鵑山》改編中的作用

在《杜鵑山》的改編過程中，江青的作用很關鍵。定型本的重要改動之一一是人名，如賀湘改成柯湘，烏豆改成雷剛。不知何故，江青對「賀湘」這個名字頗為反感。1970年9月，「江青審看了《杜鵑山》的彩排，很不滿意，對劇中主角賀湘的名字尤為反感，說：『戲中姓賀的女英雄，這是為誰樹碑立傳啊？』」^⑳江青的反感是否

針對毛澤東的第三任夫人賀子珍，不得而知，但年輕的賀子珍是井岡山時期著名的女游擊隊員，卻是事實。

江青自1964年起開始關注《杜鵑山》。這一年6月12日，江青對京劇《杜鵑山》提出了嚴厲批評^②：

戲改壞了，不如原劇本。原劇本中還有蘇區明朗的天；陽春三月，群眾分糧種地，歡欣鼓舞，表現了人民的力量，翻身鬥爭。現在台上是「一線天」，一片陰暗的氣氛，彷彿革命毫無生氣、毫無希望。不要單純追求戲劇情節，劇場效果。應寫人民的力量，黨的領導，黨的政策思想。要突出正面人物，突出賀湘，不要老在寫作的傳奇性上做文章。對溫七九子這個人物的寫法上有問題，要好好研究：究竟是反「左」，還是反右？

在這裏，江青明確提出「正面人物」這一概念，把烏豆和賀湘原來平分秋色的戲份做了調整，賀湘由此上升為一號人物，因為她象徵着「黨」，代表「黨的領導」和「黨的政策思想」，她的行為是對烏豆農民習氣的「改造」。

此外，江青要求淡化話劇本的「傳奇性」，這個意見也很關鍵。9月17日，江青到北京京劇團一團，對話劇本提出了尖銳的批評：「你們的《杜鵑山》比青藝〔上海青年藝術劇院話劇二團〕的好多了。……青藝演出的《杜鵑山》，是一群叫化子吵架。把一些鬧革命的化妝的很髒，穿着也很破爛，人物對站時，盡是吵架。」^③在這一次批評裏，江青把前述反對「傳奇性」的意見講得更加具體，認為舞台上不能夠盡是一群「叫化子吵架」，化妝不能「很髒」，穿着不能「破

爛」。然而，話劇本恰恰通過這樣一些具體元素，強化了戲劇的現實性，以求真實可信。

筆者以為，江青所批評的「傳奇性」，就是指話劇本中有着底層氣息的土匪氣，而江青的意見就是要淡化這種土匪氣，使全劇「明朗」起來。果然，在定型本中，《杜鵑山》變得「乾淨」、「明朗」，人物等級主次分明，正反角色行動明確，其中的象徵作用與說教效果達至極點：一方面是講述底層造反的真實故事，帶有先天的土匪氣；另一方面要建構屬於國家層次的精神表達體系，以切合意識形態的正面需求。江青之良苦用心，由此可見一斑。不過，這裏要指出的是，她之用心，非一人之心，乃是執政黨自上而下的一種自覺，是毛澤東個人意志的一種具體呈現。

1968年5月23日，于會泳在《文匯報》發表〈讓文藝舞台永遠成為毛澤東思想的陣地〉，提出塑造英雄人物的重要原則是^④：

我們根據江青同志的指示，歸納為「三突出」，作為塑造人物的重要原則。即：在所有人物中突出正面人物來；在正面人物中突出英雄人物來；在英雄人物中突出主要英雄人物來；在主要人物中突出最主要的中心人物來。

1969年11月3日，《紅旗》雜誌第11期發表〈努力塑造無產階級英雄人物的光輝形象——對塑造楊子榮等英雄形象的一些體會〉，把于會泳所簡要概括的原則規範化為「三突出」：「在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出中心人物。」^⑤于會泳領導下的北

京劇團以這一原則為理論依據修改《杜鵑山》，使得劇中人物層級分明，座次清楚，柯湘作為劇中一號人物得到完全的確認。

其實，于會泳是在揣摸了江青的意思之後才提出「三突出」的原則。不過，根據汪曾祺的回憶，江青初次看到「三突出」時曾申辯說，她並沒有提出「三突出」，她只是提出了「一突出」，突出英雄人物²⁵。

讀汪曾祺對江青干預樣板戲過程的回憶，他總結了江青的一個創作模式：「她〔江青〕經常從一個抽象的主題出發，想出一個空洞的故事輪廓，叫我們根據這個輪廓去寫戲，她經常叫我們寫一個這樣的戲：抗日戰爭時期，從八路軍派來一個幹部，打入草原，發動奴隸，反抗日本侵略者和附逆的王爺。」²⁶在關於現代戲劇《紅岩》的修改意見中，「她〔江青〕決定放棄《紅岩》，另寫一個戲，寫：從軍隊上派一個女的政工幹部到重慶，不通過地方黨、通過一個社會關係，打進兵工廠，發動群眾護廠，迎接解放」。還有，「她原來想改編烏蘭巴干的《草原烽火》，後來不搞了，要我們另外寫個戲，寫：從八路軍派來一個政工幹部（她老愛從軍隊上派幹部），打進草原，發動奴隸，反抗日本侵略者和附逆的王爺」²⁷。按照江青的意思，所有故事的緣起和發展，都應該由這個「派下來」的英雄主角開始和推動。

汪曾祺的總結是準確的。按他的回憶，江青的創作模式是：主要人物要從上面（軍隊）派出，然後，所有的戲將圍繞着這個主要人物而展開，捨此，正面人物就會沒有着落。在這一模式中，主要人物具有重要的象徵意

義——不僅是正面人物那樣簡單，還必須成為「黨」的化身，象徵着黨的存在。概括諸多類似題材的作品，從革命文學到後來的樣板戲，都存在着這樣一個故事結構，比如，《洪湖赤衛隊》中的韓英、《紅色娘子軍》中的洪常青、《海港》中的方海珍、《龍江頌》中的江水英等，都是各種「派出」或「象徵着黨」的關鍵人物，也是劇中主要的英雄人物。

三 《杜鵑山》劇情之變化

關於《杜鵑山》的基本情節，本文以三個正式出版的劇本：1963年王樹元話劇本、1964年的粵劇本，以及1975年的定型本為依據²⁸，概括如下（括弧標出的為粵劇本/定型本的人名）：

在杜鵑山區自發聚眾造反的貧農烏豆（定型本：雷剛）三起三落，陷入鬥爭困境。在杜鵑媽媽（粵劇本、定型本：杜媽媽）的勸導下，決定找共產黨作領頭人。賀湘（定型本：柯湘）受黨的委派，前來杜鵑山收編這一支農民隊伍，不幸路上被土豪毒蛇膽抓住，綁赴刑場當眾處決。烏豆聽說此事，率領全體隊員劫法場，去「搶共產黨」。賀湘得救後擔任了烏豆的黨代表。不久，烏豆和賀湘因為槍斃俘虜、沒收商人財物和打長工等事情發生了衝突。更大的衝突則發生在杜鵑媽媽被毒蛇膽抓住後是否下山營救一事上，兩人意見嚴重分歧。在叛徒溫七九子（粵劇本：溫貴；定型本：溫其久）的煽動下，烏豆貿然下山，結果中了毒蛇膽的圈套，身陷囚籠。獄中，在杜鵑媽媽的教導下，烏

豆糾正了對賀湘的偏見，認識到她和毒蛇膽原來是有血仇的，對杜鵑山也是有感情的。另一方面，賀湘則識破了溫七九子的陰謀，帶領隊伍成功救出烏豆和杜鵑媽媽，並讓烏豆親自槍斃了溫七九子。勝利之日，在賀湘和烏豆的率領下，隊伍上了井岡山，加入到毛澤東的紅軍當中。

從劇情看，《杜鵑山》一直存在着兩條衝突線索：一條是黨代表賀湘和農民軍首領烏豆之間的衝突，另一條則是對敵鬥爭，包括對壞人溫七九子的識別與清除。從主題表達看，賀湘和烏豆的關係顯然是主線，對敵鬥爭則是對這一主線的有力襯托，儘管從表面看，戲劇的重點都集中到對敵鬥爭上。其中的關鍵是，在烏豆和賀湘的衝突中，對烏豆的「改造」是其表，他和賀湘的「性別衝突」則是其裏，當中涉及到人物性格的不同發展，更涉及背後獨特的象徵作用。

顯然，賀湘所面臨的一個巨大壓力是來自她的女性身份，她代表黨去改造自發隊伍，但其女性身份卻成為了一種障礙，影響着改造的成效。最後，在杜鵑媽媽的幫助下，賀湘成功克服了這一性別障礙，最終完成對烏豆以及農民隊伍的改造。

值得注意的是，在潘虎、袁德生和鄧洪的親身經歷中，並沒有女性的出現。賀湘這個女性角色是由王樹元創作的。1950、60年代，在寫現代戲、寫革命戲的號召下，一方面，現代題材和革命題材大量湧現；另一方面，在這些題材中令人矚目地出現了一批女性英雄角色，比如《智取威虎山》（1958〔這裏以最早出現的版本的日期為標註，下同〕）中的小常寶、《洪湖赤衛隊》（1959）中的韓英、《蘆

蕩火種》（1960）中的阿慶嫂、《紅燈記》（1963）中的李奶奶和李鐵梅、《海港的早晨》（1964）中的方海珍、《紅色娘子軍》（1964）中的吳瓊花，等等。為甚麼在同一時期會出現這樣的現象，值得研究。

王樹元承認，戲中「搶共產黨」的情節來自鄧洪的回憶錄，筆者認為，把這個搶來的共產黨員（鄧洪）改寫為女性（賀湘）是明智的，因為這樣不僅增加了戲劇的傳奇性，而且，女共產黨員賀湘和本能的大男子主義者烏豆之間也因而產生了充分的戲劇性張力。

表面看，定型本改動最大的是人名，把原來的地方性稱呼去掉，換成更具普遍性的叫法。烏豆改為雷剛，賀湘改為柯湘；溫七九子在粵劇本中改為溫貴（筆者估計這個名字用粵語說會顯得粗俗，不得不改掉），在定型本中則改為溫其久。人物關係方面，溫七九子在話劇本和粵劇本中是烏豆的姐夫，在定型本中則去掉了這一層親戚關係。角色方面，定型本增加了田大江和邱長庚這兩個角色，去掉了周老庚和老地保。此外，定型本還增加了一個沒有出場的柯湘的丈夫趙辛，他與柯湘同行，途中遇襲身亡。

從話劇本到定型本，在表現烏豆（雷剛）和賀湘（柯湘）的衝突時，表面線索是烏豆心胸狹隘，農民「自發思想」與「黨的思想」和「黨的政策」相衝突，賀湘代表黨對其進行改造。對於這一主題，江青有明確的規定。汪曾祺回憶說：「改編《杜鵑山》的時候，她指示：『主題是改造自發部隊，這一點不能不明確。』」^②有意思的是，隱藏在這一表面線索背後，其實還有一條性別線索——烏豆要

不斷克服他聽從「娘們」的不滿，同樣，賀湘要通過她的行動征服眼前的這些男性，以證明自己不是普通女性——至少不是人們所通常以為的「柔弱」的女性。這條線索一直伴隨着「改造」而進行，甚至發展到嚴重衝突、幾近關乎生死的程度。

話劇本中，烏豆帶着隊員來到刑場準備搶共產黨，這時，溫七九子走近烏豆說：「聽說是個女的！」烏豆：「（一楞）甚麼女的？」溫：「今天我們要搶的共產黨是個女的！」烏豆：「（大吃一驚）甚麼？女的？」溫問：「搶不搶？」烏豆：「……不管他男的女的，只要他貨真價實是個共產黨……搶到手再說！（對隊員們）搶！」^⑩在這裏，烏豆把賀湘的女性身份放到一邊去了，他要的不是女人，而是「共產黨」。

話劇本中，賀湘因被毒蛇膽用毒蛇咬了，生命垂危，烏豆救出賀湘以後，果斷地在賀湘手腕的傷口處吮吸蛇毒，把她拯救過來。在這裏，烏豆於賀湘有救命之恩。粵劇本保留了這個細節，但在定型本中則整個給去掉了，因為人物等級變了——柯湘成了一號人物，雷剛只是二號人物。

有意思的是，粵劇本一開始就道出賀湘的性別身份，隊員老萬說：「淺水灘也困蛟龍。最近從長沙押來一個女共產黨員，關在炮樓裏，三天後在三官渡開刀問斬。」烏豆和賀湘的性別衝突則放在故事的後面^⑪。定型本則恢復了話劇本的情節：雷剛聽說是個女的，為之愕然，然後果斷地說：「只要她是共產黨，（決斷地）搶！」^⑫

賀湘是共產黨員，同時是個女性，這意味着她在烏豆的隊伍中要起

到真正有效的領導作用，就必須解決這個性別身份問題，眾男隊員才能信服。在話劇本中，賀湘向隊員交代她的窮苦出身以及革命動機，「就是為了替窮人報仇，我才加入了共產黨」，然後喝了一滿杯酒。老隊員這時豎起大拇指說：「夠朋友！夠交情！夠義氣！」^⑬顯然，賀湘克服性別弱勢的主要方式就是以這一屬於男人的豪邁之情融入到隊伍之中。

粵劇本的情節則略有不同。如前所述，在討論「搶共產黨」時，烏豆等人已經知道賀湘是女性，所以性別衝突問題反而通過毒蛇膽說出：「你一個女流想煽動貧民造反，你有多大力氣？哈！哈！你想聯繫烏豆，烏豆被我在杜鵑山放一把火，變成一隻死燒豬。鄉親們，這個是女共產黨員，共產黨，是猛獸洪水。」^⑭此外，是賀湘和眾戰士乾杯的情節。一老戰士說：「賀代表，（懷疑地）你肯和我們這些粗手笨腳的大老粗一起飲酒？」^⑮其中有一個不同之處是「輕佻」的態度。粵劇本中醉漢把賀湘當成了「小娘子」來調戲^⑯，是真的「輕佻」。話劇本雖然也寫了「輕佻」，但那是「粗魯」的輕佻，說的是「乾妹子」，用的是「母雞」和「騾馬」這樣粗俗的字眼^⑰。定型本則如江青所願，淡化了「叫化子」氣，更沒有任何「輕佻」之處。而且在這裏，柯湘還多了一個身份，就是「讀書人」^⑱。在處理性別問題上，定型本直接讓柯湘變得「男性化」，通過和戰士邱長庚比試力氣並下掉他的槍，來讓旁邊的隊員看得直瞪眼^⑲，而不再用喝酒這一傳統方式顯示豪邁性情。

然而，賀湘的性別問題只是得到暫時解決，後面的情節發展導致了矛

盾的進一步激化。話劇本中，已入黨的石匠李（粵劇本：李石匠；定型本：李石堅）頗為擔心地對賀湘說，有人在利用她的女性身份「挑撥離間」。這裏，「有人」是指溫七九子。溫一直在煽動烏豆脫離賀湘，但似乎不大成功，於是他就以性別來進行挑撥：「（壓制已久的憤恨，不可控制地爆發了出來，惡毒地）是啊，是太靈活啦，可是有人這心眼也太實在啦！一個堂堂男子漢，叫一個女人給治住啦，被人家蒙在鼓裏，自己還在作夢！」^{④⑩}溫更指責烏豆「眼裏只有個女人，就把鄉親們給丟到腦袋後面去啦！」^{④⑪}這一說，烏豆就被刺激得跳了起來。為了更有效地挑動烏豆對賀湘的反感，溫七九子甚至對烏豆說：「姐夫！旁觀者清，當事者迷！咱們是天上飛的鐵老鷹，可不是女人破鞋裏面的擦腳布哇！」^{④⑫}後來經過一番緊張的對敵鬥爭，烏豆終於「覺悟」了，對賀湘表白說：「賀代表，你可真了不起哇！可是，你剛來的時候，我心裏還老嘀咕，怎麼？毒蛇膽瞧不起我，共產黨也給我小鞋穿，給我派了個女的來？女的不說，一見面，就罵我烏豆有個人意識，而且很濃厚……」^{④⑬}

粵劇本中，賀湘和眾戰士喝滿杯酒之後，其女性身份在溫貴口中變成了「賀代表」^{④⑭}，這說法多少減弱了性別屬性的影響力，在後來的劇情發展中也沒有話劇本的份量那麼重。定型本則保留了溫其久煽動性的一句話：「一片烏雲遮住了隊長的雙眼，一個女人治住了堂堂七尺的男子漢！」^{④⑮}其餘曾經在話劇本和粵劇本出現的這一方面的內容則給刪除了。

在三個劇本中，圍繞着賀湘（柯湘）與烏豆（雷剛）之間的性別衝突，

還有一個人物起着穿針引線的作用，那就是杜鵑媽媽（杜媽媽）。觀看全劇，杜鵑媽媽的作用有二：一是勸導者，告訴烏豆要找領路人，要找共產黨；二是解套者，當烏豆違背賀湘意志釀成大錯後，她出面告訴烏豆究竟錯在哪裏以及為甚麼錯。三個劇本中，杜鵑媽媽的這兩個作用都沒有改變，只是細節有所不同。

話劇本中，首先是烏豆認娘，杜鵑媽媽於是成為烏豆的「親娘」。有了這個身份以後，杜鵑媽媽就可以啟發烏豆：「烏豆，可是，你們怎麼又敗了呢？」「總得有個緣由！」「你們幹了散，散了幹，不止一回啦！好馬不吃回頭草，得弄個水落石出！」然後才引出共產黨和紅軍：「今年秋上，聽說有一股子工農革命紅軍在平江、修水一帶，領着百姓秋收暴動造了反，如今扛起紅旗往南走啦！」^{④⑯}粵劇本保留了這一細節並稍做改動，杜媽媽：「（感動。扶起）烏豆，你們三起三落，今次為甚麼又打敗了呢？」「烏豆，樹有根，水有源，三次失敗要找根源，硬拼硬衝非上算，我們隊伍要保全，你可知粒米不成漿，單絲不成線。」「你要靠紅軍將路途指點。烏豆，你要去找紅軍。」^{④⑰}定型本把意思表達得更加明確，杜媽媽對雷剛說：「得找個帶頭引路的，再不能瞎碰亂闖啦！」雷剛於是發出感嘆：「黨啊，指路的明燈！你今在何方？」^{④⑱}

在三個劇本當中，當毒蛇膽抓住杜鵑媽媽（杜媽媽）作為勾引烏豆（雷剛）的誘餌時，烏豆和賀湘（柯湘）的矛盾衝突就達到了頂點，幾乎不可調和。表面看，衝突之處是本地人和外地人的差別，烏豆愛杜鵑山，杜鵑媽媽是他「親娘」；賀湘則是工人出生，外鄉人，和毒蛇膽沒有仇恨，對杜鵑

山也沒有感情。但實際上，「真相」不是這樣的，只是這一層「真相」非得由杜鵑媽媽來說穿不可，賀湘自己是無法說穿的。

話劇本中，面對賀湘不同意烏豆率隊下山救杜鵑媽媽，烏豆終於忍無可忍，憤怒地說：「如今，階級敵人在山下燒、殺、搶，可是你，你卻太平平地坐在這裏冷靜冷靜！你喝過一點洋墨汁，就把工人階級的良心染黑啦！你……你這個叛徒！」之後，烏豆還緊張地思考，這思考包含着對一個女人的不理解：「是我看錯了人，還是鬼迷了我的心竅？費了九牛二虎之力把她搶救出來，為了救她的命，我給她吸毒吮血，險些得了毒蛇瘋。她該不是這樣一個人！刺刀對準她的胸膛，她一點不含糊；絞索套在脖子上，她面不改色。草根，樹皮，她照樣吃；山坑，茅寮，她照樣住。一個單身女人，離鄉背井走南闖北，一不圖名，二不圖利，風裏雨裏，她為的甚麼？」^⑨粵劇本的情節基本上和話劇本一樣，定型本則明顯減少了雷剛對柯湘本人的質疑，變成了「鬧革命為甚麼這樣難」的感嘆^⑩。

至於解套情節，定型本和前兩個本子的不同之處是安排了一個犧牲的角色趙辛，讓柯湘和毒蛇膽因此而結有私仇。在雷剛和柯湘的衝突中，性別只起到了陪襯的作用，對杜鵑山的故鄉之情與是否和毒蛇膽有仇成為關鍵，並上升為兩人衝突的核心。所以，當杜媽媽和雷剛在獄中相見時，杜媽媽終於指責說：「柯湘的話，你果然不聽！」然後告訴雷剛，柯湘的丈夫趙辛正是被毒蛇膽所殺的，這才讓雷剛恍然大悟：「娘的話如閃電——明我心竅，卻原來黨代表強

咽深仇，任勞任怨，肩挑重擔，品格崇高。悔不該莽撞下山亂了步調，若招致全軍毀滅，我萬死難饒。悔恨交加，心似刀絞……」而在這一段杜媽媽的唱腔設計中，「黨」的形象和柯湘是緊密相聯成為一體的：「杜鵑山舉義旗三起三落，一蓬火眼見得柴盡煙消。多虧了，井岡山，派來了黨代表，自衛軍，歸正道，大路通天步步高。又誰知，往事前因你全忘掉，全忘掉，到如今，蒙頭轉向上圈套，怎不叫鄉親心疼，為娘心碎，黨的心血一旦拋！」^⑪從這裏的劇情安排看，解套由杜媽媽來完成，關於柯湘的象徵意義（象徵着黨）也由杜媽媽道出，雷剛以此為轉折，完全服膺於柯湘的領導。

話劇本和粵劇本沒有趙辛這個人物及其遭遇，於是解套只能靠杜鵑媽媽（杜媽媽），讓她去指責烏豆「不聽」賀湘的話，然後是賀湘的出現化解了烏豆對她的懷疑，故事才得以進行下去。至此，烏豆和賀湘的矛盾終於得以解決。

從三個劇本對照看，話劇本的確帶有不少「叫化子」氣，有一股底層土匪的野性色彩。其中對性別的描寫儘管不多，但卻是後兩個本子所沒有的。比如，在劫法場的一幕中，賀湘出場時，作者專門強調說：「她，……乍看上去，倒像個男的，昂然屹立，軒然大度」，把性別身份多少褪掉一些。同時，毒蛇膽一方面說賀湘是「共產黨的女頭目」，另一方面把一個同情賀湘的寡婦作了這樣的發落：「（停頓，盯着寡婦）拉到炮樓裏，隨軍娛樂！」一陣騷動過後，婦女被拉走了^⑫。後來，當毒蛇膽把杜鵑媽媽作為誘餌時，挑釁的方式也和羞辱

女性有關，鄭老萬：「怎麼聽不真？他們一面罵，一面還用竹竿挑着件女人的紅褲子在那兒喊：『烏豆不是男子漢，膽子比女人還小，有種的，下山來較量較量！』」^⑤粵劇本保留了這個情節；定型本則去掉其中的性別色彩，僅提及雷剛是否「膽小」，以及對「親人」與「故鄉」的「特殊」感情^⑥。

四 結論

以上是對《杜鵑山》創作與改編過程的考察，同時對比三個版本具體情節的異同，從中引出了新的問題。《杜鵑山》的故事背景是與毛澤東密切相關的秋收起義和井岡山鬥爭，改編自鄧洪的回憶錄，但作者一開始就加入了性別衝突的內容，最後在定型本中儘管做了簡要的處理，但柯湘作為主要角色始終貫穿全劇，其共產黨員和女性的雙重身份仍然存在，而且是劇情得以發展的關鍵所在。筆者仔細翻閱了《杜鵑山》定型本出版以後數年內所發表的大部分評論，包括原作者王樹元在話劇本出版時的「自述」，完全沒有提到劇情中如此明顯的性別衝突的存在^⑦，似乎是一種「有意」的「視而不見」，從時代氛圍看，應該是可以理解的。其中深意，卻值得我們深入反思，從中可以透視出婦女解放與中國革命的特殊關係。當然，這是另一個問題，留待以後研究。

註釋

①②⑤ 王樹元：〈後記〉，載《杜鵑山》（北京：中國戲劇出版社，1963），頁131；132；131。

② 周恩來：《周恩來年譜》（北京：中央文獻出版社，2007），頁993。參見李松：《「樣板戲」編年史·前篇：1963-1966》（台北：秀威資訊科技股份有限公司，2011），頁73，註20。

③④ 參見李松：《「樣板戲」編年史·前篇》，頁78；204，註84。

⑤ 肖維章：〈也談《杜鵑山》的風風雨雨〉，載羅建華：《太陽只有一個》（武漢：武漢出版社，2002），頁259-60。

⑥⑦⑧ 南開大學衛東批判文藝黑線聯絡站、「紅海燕」印：《無限風光在險峰——江青同志關於文藝革命的講話》（1968年2月），頁273-74。參見李松：《「樣板戲」編年史·前篇》，頁184。

⑦ 參見王樹元原著，陳光等改篇：《杜鵑山》（廣州：廣東人民出版社，1964）。

⑧ 關於《杜鵑山》曾經改名為《杜泉山》，據李松所述：一、「年底，江青授意『解放』了北京京劇團的編劇汪曾琪、薛厚恩等人，然後又給該團明確布置了改編京劇《杜鵑山》、《節振國》的任務，為了顯示不同於以往由彭真抓的《杜鵑山》，該劇改名為《杜泉山》。」二、「江青審看了《杜泉山》的彩排，很不滿意……」另外，李松曾引文化部辦公廳所提供的江青的講話，其中說到：「毛主席指示，將《杜泉山》仍改為《杜鵑山》。」參見李松：《「樣板戲」編年史·後篇：1967-1976》（台北：秀威資訊科技股份有限公司，2012），頁222、280、417。

⑨ 〈江青對中國京劇團等單位部分人員的講話〉提到毛澤東的態度：「《杜鵑山》碰到一點難題。我們的主席在延安就反對做生日、送禮、命名、立傳、拍電影。進城以後有人假借寫主席的青年時代寫別人。秋收起義是此起彼伏的，南昌暴動跟敵人打了第一槍，但是失敗了……秋收起義這戲（指《杜鵑山》）我偶爾講了一句，主席說不行。不能違背主席的指示，要寫不能光寫秋收起義，還要寫南昌起義、鄂豫皖、湘鄂贛的革命鬥爭。」參見李松：《「樣板戲」編年史·後篇》，頁228。

⑩ 江青在1970年10月30日對國務院文化組的講話。參見李松：《「樣板戲」編年史·後篇》，頁284。

⑪⑫ 參見李松：《「樣板戲」編年史·後篇》，頁417；280。

⑬ 王樹元等編劇：《革命現代京劇杜鵑山》，1973年9月北京京劇團演出本（北京：人民文學出版社，1975）。

⑭ 李松：《「樣板戲」編年史·後篇》，頁280、284、287。關於王樹元借調到北京京劇團參與改編《杜鵑山》一事，見其為《王樹元戲劇五部》所寫後記：「1971年，筆者借調到北京京劇團參加京劇《杜鵑山》的改編工作。」參見王樹元：《王樹元戲劇五部》（上海：上海文藝出版社，2012），頁464。

⑮ 有關這方面的描述，參見戴嘉枋：《走向毀滅：「文革」文化部長于會泳沉浮錄》（北京：光明日報出版社，1994），頁288-91。汪曾祺也撰寫過讚揚于會泳音樂方面創新的文章。參見汪曾祺：〈關於于會泳〉，載鄧九平編：《汪曾祺全集》，第六卷（北京：北京師範大學出版社，1998），頁265。

⑯ 鄧洪講述，胡曠整理：《潘虎》（南昌：江西人民出版社，1978）。

⑰ 鄧洪：《潘虎》，頁10。

⑱ 王文珍：〈潘虎〉，載中華人民共和國民政部編：《中華著名烈士》，第七卷（北京：中央文獻出版社，2001），頁656。《瀏陽縣志》依據鄧洪的回憶錄，加上與袁德生有關的內容，整理出潘虎生平，但沒有提到袁德生。參見湖南省瀏陽市地方志編委會編纂：《瀏陽縣志》（北京：中國城市出版社，1994），頁853。

⑲ 袁德生生平，參見湖南省地方志編纂委員會編：《湖南省志》，第三十卷（長沙：湖南出版社，1995），頁365-68；長沙市地方志辦公室編：《長沙市志》，第十六卷（長沙：湖南人民出版社，2002），頁248-49。

⑳ 于會泳：〈讓文藝舞台永遠成為毛澤東思想的陣地〉，《文匯報》（上海），1968年5月23日。文中提的原則是「三突出」，但行文中卻出現了「四突出」。

㉑ 「三突出」的提出，具體過程可參見戴嘉枋：《走向毀滅》，頁218-20；《樣板戲的風風雨雨：江青·樣板戲及內幕》（北京：知識出版社，1995），頁127-29。

㉒ 汪曾祺有三處談到「三突出」問題，其中他說到：『「三突出」是在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物。』「三突出」是于會泳的創造，見於《智取威虎山》的總結。把人物分成三個階梯，為全世界文藝理論中所未見，實在是一大發明。連江青都覺得這個理論實在有些勉強。她說過：『我沒有說過三突出，我只說過一突出。』江青所說的『一突出』，即突出主要英雄人物，即她不斷強調的『一號人物』。參見汪曾祺：〈「樣板戲」談往〉，載《汪曾祺全集》，第三卷，頁377-78。另可參見汪曾祺：〈關於「樣板戲」〉，載《汪曾祺全集》，第四卷，頁326；〈關於于會泳〉，頁266。

㉓ 汪曾祺：〈關於「樣板戲」〉，頁326。

㉔㉕ 汪曾祺：〈「樣板戲」談往〉，頁379；378。

㉖ 筆者沒有找到遼寧平劇院、寧夏京劇團和北京京劇團1963年的演出本，可能當時並未正式出版。

㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟ 王樹元：《杜鵑山》，頁30；36-39；37；57；58；76；118；9；74、75-76；30-31；71。

㊱ 陳光等改編：《杜鵑山》，頁18。劇本中介紹人物為「鄭老萬」，但在道白中省略為「老萬」。

㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸ 王樹元等編劇：《革命現代京劇 杜鵑山》，頁19；26；27；48；13-14；50；68-70；51-52。

㊹㊺㊻㊼㊽ 陳光等改編：《杜鵑山》，頁24；30-31；30；31、34；5-6。

楊小彥 廣州中山大學傳播與設計學院教授

鄭梓煜 廣州中山大學傳播與設計學院博士生