

《沙家浜》话语分析



论文作者签名: 彭俊

指导教师签名: 张昂

论文评阅人 1: 陈星 / 教授 / 杭州师范大学

评阅人 2: 潘一木 / 教授 / 浙江大学

评阅人 3: 刘翔 / 副教授 / 浙江大学

评阅人 4: _____

评阅人 5: _____

答辩委员会主席: 陈星 / 教授 / 杭州师范大学

委员 1: 张昂 / 教授 / 浙江大学

委员 2: 徐岱 / 教授 / 浙江大学

委员 3: 潘一木 / 教授 / 浙江大学

委员 4: 沈涛 / 教授 / 浙江大学

委员 5: 刘翔 / 教授 / 浙江大学

答辩日期: 2015年6月1日



浙江大学研究生学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得 浙江大学 或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：彭俊 签字日期：2015年6月5日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解 浙江大学 有权保留并向国家有关部门或机构送交本论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权 浙江大学 可以将学位论文的全部或部分内 容编入有关数据库进行检索和传播，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：彭俊

导师签名：

签字日期：2015年6月5日

签字日期：2015年6月5日

致谢

从2013年起,论文写作的问题就时时困扰着我。因为相关方面的训练的不足,所以在写作时常常感到机陞不安,唯恐写出来的文字不合学术规范,没有信度和效度。

现在,硕士毕业论文能够完整客观地呈现出来,首先必须得感谢我的导师张节末教授。从研究生入学起,老师便把他的研究理论、方法贯穿于每次的课程以及和我的交谈里,在研究方法上深深地影响了我。进入论文写作的筹备阶段以后,老师引导我接触了“诗经”、“古诗十九首”和“样板戏”三大版块的内容,最终结合自身实际情况,并在老师的建议下,我选择了样板戏《沙家浜》作为自己的研究方向。进入正式写作阶段之后,经过和老师的反复交流以及材料的逐渐丰富,在不断抽丝剥茧下,原本《样板戏的民间性分析》的题目最终一步步精确到“《沙家浜》话语分析”。从写作范围的确定到论文题目的最终敲定,其间浸润着老师的心血。而每次与老师的交谈都使我受益良多,故在论文写作的过程中我时时都能保持兴奋的状态,且整个过程下来也能感到充实感以及成就感。在这里,我要向张老师表达最诚挚的谢意与敬意,愿老师在今后的生活中诸事顺遂。

其次我还要感谢美学所徐岱老师、潘一禾老师、沈语冰老师、刘翔老师、范昀老师。在专业课程学习的短短一年时间中,老师们尽自己的可能,拓展着我们的视野。从课上细心的讲授到课下平等的交流,在读书活动、观画活动、诗歌朗诵活动、观影活动中,让我感受到学术研究的精神与热情。在此,向各位老师的付出表示感谢!

接着,我还要感谢美学所的另外五名同学赵璞、王冰冰、黄泳欣、张伶俐和李思扬,在这两年里我们一起踢过毽球,一起打过羽毛球,一起测过骨密度,一起把手游过西湖,一起秉烛长谈……“如倾盖交,虽欢易别”,但所幸大家都有了一个美好的未来。不过,真的很感谢这短短的两年时间可以和她们一起度过。

最后,我要感谢我的家人,感谢我的父母,他们的认真、刻苦以及责任感深深地影响了我,是他们的支持让我能够走到今天。

摘要

京剧样板戏《沙家浜》乃八大样板戏中一颗明珠，在戏剧史中占有重要地位，影响了一代人的审美。语言是戏剧的基础载体，从剧情的推动到人物的刻画，从矛盾的展开到主题的申明，都离不开语言，甚至连描摹故事发生之情境也多仰仗之。“垒起七星灶，铜壶煮三江……人一走茶就凉”，《沙家浜》在其版本的更迭中形成了极具特色的语言风格。

京剧是一门由“唱、念、做、打”等不同艺术手段构成的综合艺术。语言艺术在京剧的诸种艺术手段中占据着重要的地位。语言是话语运作的原材料。话语是语言在实际应用中，形成的动态句段结构。对话语进行分析，是一种动态分析法。它可以将文本真实地还原到其产生历史、社会、文化背景中，因而使得我们能更全面、更真实地理解文本。本文以《沙家浜》版本演变为线，运用文本分析和话语分析的方法，从语言入手分析《沙家浜》话语体系形成及影响。

关键词：话语；话语分析；话语体系

Abstract

“*Sha jia bang*”, one of the eight Revolutionary Modern Peaking Operas, plays an important role in the history of Peaking Opera, and affects the aesthetic experience of one generation. Language is the basis of the script, and it promotes the development of the plots, portrays characters of the roles, spreads out conflicts, makes the theme clear, and even the description of the scene also relied on it. “Building up Qi xing stove, boiling the water from San jiang with copper kettle...The tea cools down as soon as the person is gone”, in its change of the versions, “*Sha jia bang*” forms a unique language style.

Peking opera is a comprehensive art that includes singing, gesticulating, elocution and acrobatics. Language is the raw material of discourse. Discourse is dynamic segment structure which formed in the practical application of language. Discourse analysis is a dynamic analysis. It could restore the text to its real historical, social and cultural background, thus allowing us to have a more comprehensive and realistic understanding of the text. In this master's degree thesis, I take the versions of “*Sha jia bang*” as the research object, and using text analysis and discourse analysis as methods to explore the formation of its discourse system and the impact of the system.

Keyword: discourse; discourse analysis; discourse system

目录

致谢.....	I
摘要.....	II
ABSTRACT.....	III
1 绪论.....	1
1.1 研究缘起及意义.....	1
1.2 研究现状.....	2
1.3 研究方法与创新点.....	3
2 《沙家浜》的生成及话语分析理论.....	4
2.1 《沙家浜》的来源.....	4
2.2 《沙家浜》版本的形成.....	4
2.3 话语分析理论.....	5
3 词汇向度分析.....	7
3.1 由地方方言转向官方语言.....	7
3.2 雅俗并济用词风格的形成.....	9
3.2.1 民间俗语的删改.....	9
3.2.2 行话的变化.....	14
4 衔接向度分析.....	17
4.1 词法分析.....	17
4.2 句法分析.....	19
4.3 章法分析.....	26
5 话语对人物的重构.....	28
5.1 人物身份重构.....	28
5.2 人物关系重构.....	31
6 结语.....	32
参考文献.....	33

1 绪论

1.1 研究缘起及意义

京剧发展至今已有 170 余年的历史，它融合了徽调、汉调、昆曲、梆子等多种表演形式，从而形成了独特的表演风格。1867 年京班南下上海，自此京剧由北而南流传至各地，成为当时中国最受欢迎的剧种之一。当时京剧之所以受欢迎，最根本原因在于其符合观众口味，能使人产生认同感。京剧在表演程式上源于生活，在取材上贴近生活，观众于其间能产生共鸣，进而能欣赏艺术性的表演，受到道德等方面的教育。从 1902 年起，京剧界开始了“京剧改革”，编演“时事京戏”、“时装京戏”。截止到 1911 年，此类剧目在舞台上出演的超过两百种。虽然剧目数量巨大，但却没有任何经典剧目流传至今。即使是梨园名伶之首的梅兰芳先生，也无法处理京剧现代戏表现手法上的困境。“八亿人民八台戏”，到二十世纪六、七十年代，样板戏的出现成为京剧现代戏的绝响。

京剧是一门由“唱、念、做、打”等不同艺术手段构成的综合艺术。语言艺术在京剧的诸种艺术手段中占据着重要的地位，从剧情的推动到人物的刻画，从矛盾的展开到主题的申明，甚至连描摹故事发生之情境也仰仗于语言的表达。“垒起七星灶，铜壶煮三江”，《沙家浜》的语言极具特色，而其在版本的更迭中也形成了独特的话语风格。

“话语”是由法国哲学家福柯（Michel Foucault）提出的，福柯之后哈里斯（Zellig Harris）、哈特曼（Hartman）、费尔克拉夫（Fairclough Norman）等人基于话语理论进一步提出话语分析理论。话语和话语分析理论重视对动态文本的研究，但是研究范本的缺失，却一直掣肘着其的发展。对于大多数文学作品而言，作品一旦形成便很少会出现改动。文学作品状态的相对凝滞，使其在本质上不适合成为话语研究的对象。样板戏的出现恰好打破了这一缺憾，但是目前学界却尚未给予相应的关注。即使偶然有以样板戏为范本进行话语研究的文章，也大多倾向于“政治”、“权力”这一老生常谈，且在在在这些研究中，文本又被变成了一个静止的客体。这种研究在实质上已经背离了话语和话语分析的应有之义。

在样板戏中，《沙家浜》无疑是最适合作话语分析的一出戏，它的语言极具个性，前期、中期、后期的语言风格也有极大的差异。

本文拟以《沙家浜》版本演变为线，运用文本分析和话语分析的方法，分析

其话语体系的形成及影响。

1.2 研究现状

从现存的文献来看，截止到2015年，涉及到《沙家浜》研究的专著主要可以分为以下三类：

第一类是历史概述类，如戴嘉枋的《样板戏的风风雨雨：江青·样板戏及内幕》、陆建华的《汪曾祺与〈沙家浜〉》、李松的《“样板戏”：编年与史实》，此类研究以一种资料汇编的方式，为我们考察《沙家浜》产生过程、版本变迁提供了历史根据。然而，这一类文献却有其固有的弊病——零散琐碎地叙述史实导致其学术深度有限。

第二类是专题研究类，如复旦大学祝克懿教授所著的《语言学视野中的“样板戏”》、延安大学惠雁冰所著《“样板戏”研究》。祝克懿在语言学的视野下，结合古典戏曲理论，系统地从事社会历史文化背景、戏剧艺术本体的角度，考察“样板戏”话语形成的原因，研究“样板戏”文学话语的风格特点。此外她还对“样板戏”的基本语言风格特征做了细致的描述，从语言学的角度肯定了“样板戏”的审美价值。祝克懿教授所做的研究无疑是具有开创价值的，但是由于研究面稍广，其材料整理分类不够细致，导致其分析深度仍然有限。惠雁冰教授则是从“样板戏与戏曲现代化”、“样板戏与革命文学”、“样板戏与传统及西方文化”、“样板戏与政治及民族”这四个维度整体性地观瞻了“样板戏”现象，客观、理性地评价了其在中国传统戏曲现代化探索中的独特地位与应有价值。惠雁冰教授的研究将样板戏放入历史背景进行关照，具有史论的价值，但是对戏剧文本本身关注有限。专题研究类专著虽深度有限，但其研究的广度、想法的丰富对笔者的研究仍产生了较大影响。

第三类文献散见于各类文学史著作之中，如洪子诚的《中国当代文学史》、陈思和的《当代文学史教程》等，洪子诚提出“样板戏”是文化生产与政治权力结合”重造社会主义经典的产物，陈思和则以《沙家浜》为例提出了“民间隐形结构”这个概念。此类文献独出机杼，为《沙家浜》的研究打开了局面。但是由于文本分析不到位，其理论于具体史实上仍有偏离。

从博硕士学位论文来看，目前仅有两篇硕士论文对《沙家浜》进行研究，分别是《〈沙家浜〉的文化符号学解构研究》和《〈沙家浜〉的历史生成与美学效应研究》。

前者是从符号学的角度出发,将电视剧版《沙家浜》和京剧《沙家浜》进行对比,其对京剧文本的分析力度明显不足。后者则是从《沙家浜》的生成和其美学风格两个方面来进行分析。在《沙家浜》生成的层次上,作者只分析了《沙家浜》的两个版本,不够全面;在美学风格的分析上,则太过零散杂乱不成体系。

从期刊方面来看,1966—1976年间,讨论样板戏的文章主要有两类:一类是反应观戏者感受,一类是介绍创作经验。虽然这两类文章均表现出了浓烈的政治情绪,但是在作者创作意图及观众审美观感方面仍具有文献价值。七十年代末到八十年代前期,“阴谋文艺”论盘踞样板戏研究的“天空”,研究多指向作者之争。八十年代后期至九十年代前期,有过文革“伤痕记忆的知识分子”对样板戏的反思,在样板戏研究中占据重要地位。虽然此时的“反思”仍有着强烈的政治化情绪,但是随着“对话”与“反思”的进行,摆脱意识形态而只针对文本本身的研究已经悄然起步。进入九十年代样板戏的研究呈现多元化的趋势——孟悦、王伟夏、李祥林、沈光明等人从女性主义出发研究“样板戏”,李杨、姚丹、周红等人从西方马克思主义批评理论出发研究“样板戏”,宋剑华和张冀、黄云霞从现代性的角度出发研究“样板戏”。在“样板戏”研究发生变化的同时,作为其的组成部分,《沙家浜》的研究也日益呈现多元化趋势。从话语层面来看,目前只有《从〈沙家浜〉到“沙家浜”——版本沿革中革命话语体系的变奏》一文对《沙家浜》进行话语分析。在这篇文章中,作者侧重于讨论从《沙家浜》如何从艺术文本演变为文化资源,对《沙家浜》文本的分析不够到位。

综上所述,《沙家浜》在学术研究上还存在着诸多空白。以前人研究为基础,关注《沙家浜》版本流变,运用戏剧分析和话语分析的方法,对《沙家浜》话语体系形成及影响进行分析的研究,必将填补相关方面的空白。这也是作者念兹在兹,以求达到的效果。

1.3 研究方法与创新点

在研究方法上,本文以版本分析为基础,通过对样板戏各版本的文本分析及比较,使用戏剧分析理论、话语分析理论对文本进行语言进行解剖,探析版本流变过程中话语的变化及其体系的形成。

而本文的创新之处在于:

一、运用形式分析的方法,从《沙家浜》戏剧文本入手,以文本为依据来进

行分析，客观而科学。

二、运用版本分析的方法进行研究，通过六个版本的比较与分析，笔者跳出了样板戏研究面对单一文本，平面化、扁平化的怪圈，以一种流动的方式全面剖析样板戏《沙家浜》。

三、掌握大量的、丰富的材料。笔者对文本的语言资料进行详细的整理与区分。同时广泛搜集《沙家浜》发生语境的同时代的史料——创作者笔谈、观者评论等（基于《人民日报》近五十年的报导），以求将《沙家浜》还原到真实的语境之下，全面地对其进行分析。

2 《沙家浜》的生成及话语分析理论

2.1 《沙家浜》的来源

“阳澄湖畔，虞山之麓，三九年的寒冬，36个伤兵病员，高举共产党的旗帜，在暗影笼罩着的鱼米之乡，埋着头流着血啊流着汗，辛苦地耕耘着被野狗蹂躏着的田园……”这首名为《你是游击兵团》的歌曲是新四军6师18旅某团团歌。

1939年秋新四军战略转移，向苏北发展。由于天气炎热，战斗频繁，为了保存革命的有生力量，新四军先后留下了刘飞、夏光等36名伤病员在常熟养伤。36名伤病员在敌后，依靠当地党组织和人民群众的支持，一边医治伤病，边与日军和伪军周旋。后方医院条件艰苦，且不得不经常转移。有时，遇着扫荡时间过长，伤病员只能被长时间困在芦苇荡里，不得不常常以芦根、鸡头米等充饥。在党组织和群众的掩护下，伤员逐渐恢复了健康。1939年11月6日，以伤病员为骨干的江南抗日义勇军东路司令部在常熟成立，并再次发展壮大起来了。1940年大年初一，部队在驻地与前来偷袭的日军展开激战，毙伤包括指挥官斋藤在内的日军数十名。到1940年4月，部队已发展到400多人，11月份部队又扩展到3000余人。1941年2月，部队改编为新四军6师18旅。

为歌颂和纪念新四军36个伤病员，依靠人民群众，坚持抗战的历史，1957年曾任新四军18旅旅长的刘飞将军，撰写了长篇回忆录《火种》。同年，军旅作家崔左夫根据这一事迹撰写了《血染着的姓名——36个伤病员斗争纪实》。

2.2 《沙家浜》版本的形成

1958年文牧以这一真实事迹为题材，创作了以《碧水红旗》为名的剧本大纲。大纲讲述了地下联络员阿庆叔侄周旋于敌伪间的故事，后来这份大纲被修改，主角由阿庆变为阿庆嫂，剧名也变成了《芦荡火种》。修改后的《芦荡火种》于1964年上映，连演七个月，观众达56万人次，产生了巨大的反响。

1963年冬，北京京剧团开始着手将其改编成京剧。第一稿名为《地下联络员》，但是演出效果不甚理想。此后其又经历了一些修改，名字换回了《芦荡火种》，并于1964年3月公演。

1964年，全国京剧现代戏观摩演出大会举行，《芦荡火种》于其间演出，毛泽东观看了这一出戏。观看了这出戏后，毛泽东提出了一些修改意见，并建议将剧名进行修改。之后其又经历了三次修改，将沪剧本包含在内，《沙家浜》最终形成了以下六个的版本：

一、1964年沪剧本，简称沪剧本(载1964年5月出版的《剧本·1964年现代戏曲专刊》)；

二、1964年北京京剧汇演本，简称汇演本(中国戏剧出版社1964年6月出版)；

三、1965年初改本，简称初改本(载《人民日报》1965年3月18—20日)；

四、1965年修改本，简称修改本(中国戏剧出版社1965年8月出版)；

五、1967年样板戏本，简称样板戏本(载《人民日报》1967年5月31日)；

六、1970年定型本，简称定型本(载1970年《红旗》杂志第6期)。

1966年12月26日，《沙家浜》连同其余的七个文艺作品，被官方宣布为“革命样板戏”^①。从此开始对一代人的审美体验，产生了深刻的影响。

2.3 话语分析

“话语”(discourse)这个概念最早是由法国哲学家福柯(Michel Foucault)提出。“话语”(discourse)不同于“语词”(word)与“句子”(sentence)，它已经不单纯是一个语言学的概念。“话语”概念的提出时旨在破除人类中心论。传统的观念认为是人在统治“话语”，福柯的解释则让“话语”制约人。至于话语是如何对入进行制约的，由于范本的缺失，福柯并未能作过多的阐释。

1952年，哈里斯(Zellig Harris)写了一篇题为《话语分析》的论文，刊登在《语言》(Language)杂志上。此后，话语分析这个术语逐渐为人们所熟悉，英国学

^①《贯彻执行毛主席文艺路线的光辉样板》，《人民日报》，1966年12月26日。

者哈特曼(Hartman)和费尔克拉夫(Fairclough Norman),荷兰学者梵·迪克(Teun A Van Dijk)等一批研究者相继进入这个领域,进行研究。

目前话语分析理论的有以下三家比较重要:

一、主题结构模型

这一理论是由荷兰学者梵·迪克(Teun A Van Dijk)所提出。所谓的主题结构究其本质而言还是一种文本结构。若将主题(theme)放置于戏剧中,那么其对应的就是剧情。梵·迪克认为主题结构是由命题和结构两部分构成的。然而命题和结构的界定全凭研究者主观断定,在某种程度上,这一研究方法略显主观,在科学性上大打折扣。

二、五种话语分析途径

这一理论由美国学者詹姆斯·吉(James Gee)在其《话语分析导论:理论与方法》(*An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*)中提出。在书中,他着重区分了五种话语分析类型:结构分析、社会文化分析、认知分析、批判分析和综合分析。在研究过程,詹姆斯·吉试图将语言学和非语言学糅合在一起。然而,由于涉及范围过广,詹姆斯最终没能完成其所期许的目标。

三、三个向度框架

前两种话语分析方法要么太过随意,缺乏严密的、科学的态度;要么涉及内容过广、切入角度过大,使得结论泛泛而谈,不具有说服力。与这两者相比,英国学者费尔克拉夫的“三个向度”框架理论稍显严谨一些。在《话语与社会变迁》(*Discourse and Social Change*)中,费尔克拉夫提出了从文本向度、话语实践向度以及社会实践向度三个层次来对话语进行分析。文本向度是以语言学的视角,从词汇、语法、衔接、文本结构四个方面对话语进行分析。话语实践向度则涉及文本的生产、消费和流通这是那个过程,社会实践向度则主要探索社会实践与权力。文本向度重在“描绘”、话语实践向度重在“阐发”,社会实践向度重在“揭示”。费尔克拉夫提出的这三个维度经历了从具体到抽象、由微观到宏观的螺旋上升的过程。费尔克拉夫的分析视野立足于语言学,同时也部分延伸到社会学的范畴内,其研究可以被看做是一次尝试,对笔者的研究有一定参考价值。

从以上几种话语分析理论我们可以看出,话语分析的视野在逐步往社会、文化等方方面面延伸,其交叉性日益增强加强。但是,话语分析理论仍有其探索的

空间。

由于西方语言与中国语言在语言学层面上仍存在着较大差异。所以即使是参考价值较大的“三个向度框架分析”的理论，也不能完全适用于中国文艺作品文本分析，所以在参考费尔克拉夫理论的同时，我们仍然要结合具体文本做具体分析。

自有人类起，语言就一直伴随着人存在于地球之上。在西方，古希腊人以“话语”区分人与动物。在中国，《淮南子》中则记载“昔者仓颉作书，而天雨粟，鬼夜哭”，以强调语言的产生对于人类开天辟地之影响。对于文学作品，语言也具有巨大的影响。词汇是语言的建筑材料，它以个体的姿态构成了整个文本，以下我们将从词汇入手作具体分析。

3 词汇向度分析

《沙家浜》的用词极有特点。首先，其由沪剧本转换而来，故其含有大量的方言词及地方性俗语。其次，其经历了多次改编，成语和俗语也十分丰富。最后，由于剧情需要，阿庆嫂、程谦明等人需伪装成江湖人物进行斗争，故必须以江湖行话为掩体，构筑自我保护的防线，隐蔽真实身份，挡住怀疑者的质疑。

以下，笔者将从方言词、成语、俗语、行话四个角度出发说明《沙家浜》话语转变过程及风格的形成。

3.1 由地方方言转向官方语言

《沙家浜》的第一次亮相是以地方剧（沪剧）的形式。所以当其进入到京剧的改编视野的时候，其语言体系便开始发生深刻的变化，表 3.1 试列《沙家浜》各版本中的方言词，以其增减更删来探寻《沙家浜》语言体系之变化及其变化给全戏带来的影响：

表 3.1

1964 年沪 剧本	南方语系方言词：1.迭（迭格、迭能）；2.朝（今朝、明朝）；3.勿（想勿到、等勿及、勿要、勿放心、勿来事、勿好交代、勿识相、天勿好、送勿起、勿吃、还勿是）；4.格（啥格、迭格、伊格、迪格、好格、伊格、我格、真格、是格）；5.脱（吃脱、坏脱、杀脱、死脱、倒脱、断脱、瞎脱）；6.阿（阿要、阿是）；7.哪能；8.仔；9.侬（我侬、侬阿庆）；10.御；11.二格；12.伊；13.耐；14.侬；15.吮（吮啥）16.啫；17.吊；18.余；19.喔唷；20.一趟；21.瞎缠；22.脱体；23.包荒；24.事体；25.少会；26.转来；
------------------	---

	<p>27.日脚; 28.清爽; 29.阿哥; 30.里向; 31.辰光; 32.便当; 33.啊呀; 34.一片; 35.四海; 36.勒拉; 37.服帖; 38.靠傍; 39.人头; 40.有数; 41.小鬼; 42.识相; 43.吃口; 44.挑挑; 45.爹叔; 46.当饱; 47.老娘; 48.风潮; 49.回头; 50.迭格; 51.小团; 52.苦恼; 53.里厢; 54.面浪; 55.腊子; 56.阿嫂; 57.老太; 58.天时; 59.没路; 60.有路; 61.闲话; 62.弹硬; 63.伊拉; 64.因头; 65.身浪; 66.定局; 67.老口; 68.苗头; 69.酒水; 70.厨司; 71.姨夫; 72.铲刀; 73.清爽; 74.通同; 75.光火; 76.横档; 77.一票; 78.苦恼; 79.倒霉; 80.拆台脚; 81.大伏天; 82.弄白相; 83.吃得落; 84.活得落; 85.坐一歇; 86.等一歇; 87.卖面子; 88.看人头; 89.别别跳; 90.讲闲话; 91.半吊子; 92.小赤佬; 93.门槛精; 94.捉狹鬼; 95.娘两个; 96.生毛病; 97.没清头; 98.一歇歇; 99.有面子; 100.触霉头; 101.讨娘子; 102.装胡羊; 103.不来事; 104.额角头; 105.澄澄亮; 106.小堂名; 107.地陌生疏; 108.汗毛凜凜; 109.一计生活; 110.断命祖宗; 111.不看三色; 112.嘴硬骨头酥; 113.铜钿。</p>
1964 年京 剧汇 演本	<p>北方语系方言词: 1. 敛; 2. 敢情; 3. 下饭; 4. 拾掇; 5. 宽绰; 6. 奉官; 7. 得意; 8. 挤兑; 9. 支应; 10. 够呛; 11. 成心; 12. 张罗; 13. 拌嘴; 14. 转悠; 15. 熟识; 16. 草包; 17. 撵掇; 18. 折腾; 19. 个把; 20. 当紧; 21. 过午; 22. 踉跄; 23. 杵着; 24. 忙乎; 25. 美差; 26. 街坊; 27. 动气; 28. 忙合; 29. 祸害; 30. 抓瞎; 31. 大伙儿; 32. 玩艺儿; 33. 爷们儿; 34. 不值当; 35. 冷不防; 36. 打游飞; 37. 没门儿; 38. 驳面子; 39. 正日子; 40. 兑水; 41. 还许; 42. 毕十; 43. 歇会儿; 44. 勾搭连环; 45. 琢磨; 46. 排场。</p> <p>南方语系方言词: 1. 心内 (闽语); 2. 生蛋 (吴语); 3. 风凉 (吴语等); 4. 花粉 (闽语); 5. 大姑娘 (吴语); 6. 小媳妇 (西南官话); 7. 草头王 (吴语); 8. 访一访 (湘语)。</p>
1965 年初 改本	<p>北方语系方言词: 1. 忒; 2. 甬; 3. 搪; 4. 拾掇; 5. 甜和; 6. 挡横; 7. 眼生; 8. 包涵; 9. 张罗; 10. 拌嘴; 11. 该着; 12. 转游; 13. 满贯; 14. 美差; 15. 管保; 16. 街坊; 17. 开路; 18. 过过风; 19. 老太太; 20. 冷不防; 21. 个把; 22. 兑水; 23. 干坐; 24. 排场; 25. 把话拉。</p> <p>南方语系方言词: 1. 逼命 (闽语); 2. 娘俩 (吴语); 3. 大姑娘 (吴语); 4. 小媳妇 (西南官话)。</p>
1965 年修 改本	<p>北方语系方言词: 1. 忒; 2. 搪; 3. 敢情; 4. 拾掇; 5. 甜和; 6. 挡横; 7. 眼生; 8. 包涵; 9. 开路; 10. 张罗; 11. 拌嘴; 12. 个把; 13. 该着; 14. 转游; 15. 满贯; 16. 美差; 17. 管保; 18. 小子; 19. 街坊; 20. 挑眼; 21. 兑水; 22. 干坐; 23. 把话拉; 24. 过过风; 25. 老太太;</p>

	26.冷不防。
1967 年样 板戏 本	同 1965 年修改本
1970 年定 型本	北方语系方言词：1.忒；2.搪；3.敢情；4.档子；5.拾掇；6.甜和；7.挡横；8.眼生； 9.包涵；10.张罗；11.拌嘴；12.个把；13.该着；14.满贯；15.美差；16.管保；17.小子； 18.街坊；19.挑眼；20.晃水；21.干坐；22.老太太；23.冷不防；24.把话拉。

由表可知，1964年沪剧本中南方语系方言词最多。从京剧汇演本起，南方语系方言词数量骤减，而北方语系方言词骤增。到1965年修改本，南方语系方言词彻底消失，《沙家浜》文本语言由南方语系彻底转变为北方语系。虽然以南方语系方言为基本文本语言，带来了诸如“嘴硬骨头酥”、“装胡羊”等形象的地方性表达，比较完整地还原了戏剧发生的语境。但显而易见的是，由于其只能流传于本方言区，传播上具有局限性。因此，也不具备成为全国性艺术典范的条件。

在由南方语系转向北方语系的过程中，《沙家浜》还在进行着另一项转变，即由地方性方言转向官方语言。从表 3.1 中北方语系方言词数量的下降，以及“过过风”、“转游”、“由性儿”等一些太过地方性的表达逐渐被置换为“遛遛”、“遛跬”、“由着性子”等更为普通的表达的变化中可以看到这一转变。

不过，更为深刻的转变有待于揭示。

3.2 雅俗并济用词风格的形成

3.2.1 民间俗语的删改

《沙家浜》在经由地方方言转向官方语言的过程中，成功地由地方走向了全国。与此同时，另一重转变也在悄然发生——《沙家浜》原本带有民间性、世俗性话语逐渐转向一种革命性的、大众化的话语。

俗语是“流行于民间的通俗语句”^①，它句式自由，较少文气，因而可以更灵活地描摹世态风情。成语是“定型的、书面语色彩较浓的词组或短句”^②，它言简意赅，风格文雅，修饰性强，可令文章增色。

^①夏征农主编：《辞海》，上海辞书出版社，2003年，第2165页。

^②马文熙，张归璧编著：《古汉语知识详解辞典》，中华书局，1996年，第376页。

《沙家浜》的革命话语转向,可以透过俗语、成语消长看出。下表试列《沙家浜》各版本中出现的俗语、成语,希望可以略窥这一转向:

表 3.2

1964 年沪 剧本	<p>俗语: 1. 冷不防; 2.英雄最恨病来欺; 3.闹翻身; 4.狗腿子; 5.大海里捞针; 6.一朝生, 二朝熟; 7.四海之内皆兄弟; 8.嘴硬骨头酥; 9.帮忙帮到底(撑船撑到岸, 帮忙帮到底); 10.面和心不和; 11.空口说白话; 12.朝廷不差饿兵; 13.脚踏两条船; 14.强龙不压地头蛇; 15.地头蛇; 16.一波方平, 一波又起; 17.老虎头上拍苍蝇; 18.给点颜色看看; 19.先下手为强; 20.大帽子; 21.跑单帮; 22.耍花枪; 23.行得春风有夏雨; 24.鬼打墙; 25.一条船上的人; 26.草包; 27.锣鼓听声; 28.疑心疑惑; 29.安下香饵钓鳖鱼; 30.出口气; 31.天老爷; 32.吃力不讨好; 33.风声紧; 34.走江湖; 35.放个屁也香的; 36.鸡毛当令箭; 37.歹戏多锣鼓; 38.一朝天子一朝臣; 39.一问三不知; 40.心连心; 41.变卦; 42.浪里白条; 43.白刀子进红刀子出; 44.讲交情; 45.第一手; 46.兔子不吃家边草; 47.开膛破肚; 48.杀手铜; 49.触霉头; 50.放虎归山; 51.葫芦里卖啥药; 52.放一马; 53.神经病; 54.冤报冤来仇报仇; 55.先下手为强; 56.飞毛腿; 57.吃素的。</p> <p>成语: 1. 讨价还价; 2.不慌不忙; 3.心直口快; 4.高抬贵手; 5.一代英雄; 6.顽固不化; 7.人心惶惶; 8.一言为定; 9.急中生智; 10.面不改色; 11.江湖义气; 12.落花流水; 13.赫赫有名; 14.不阴不阳; 15.疑神疑鬼; 16.眼观六面; 17.耳听八方; 18.胆大心细; 19.曲线救国; 20.滴水不漏; 21.兴风作浪; 22.前前后后; 23.里里外外; 24.秩序井然; 25.通风报信; 26.轻举妄动; 27.千方百计; 28.百发百中; 29.鱼米之乡; 30.招兵买马; 31.神出鬼没; 32.妙手回春; 33.四海为家; 34.赴汤蹈火; 35.刀山火海; 36.无缘无故; 37.手无寸铁; 38.逆水行舟; 39.深更半夜; 40.一帆风顺; 41.放虎归山; 42.多管闲事; 43.死心塌地; 44.无恶不作; 45.奸淫掳掠; 46.自作聪明; 47.千刀万剐; 48.千钧一发; 49.见死不救; 50.欲擒故纵; 51.不识抬举。</p>
1964 年京 剧汇 演本	<p>俗语:</p> <p>1.论短长; 2.抱粗腿; 3.费手脚; 4.有枪便是草头王; 5.二八回扣; 6.脑袋掉了碗大的疤痢; 7.放长线钓大鱼; 8.脑袋掖在裤腰带上; 9.冷不防; 10.小意思; 11.有福同享, 有难同当; 12.不打不成交; 13.过日子; 14.强龙不压地头蛇; 15.碰钉子; 16.两眼一抹黑; 17.锣鼓听声; 18.疑心生暗鬼; 19.干赔本买卖; 20.大白天说梦话; 21.地头蛇;</p>

	<p>22.水过地皮湿—经手三分肥；23.老骨头；24.不知马王爷三只眼；25.眼生；26.过不去；27.不长眼睛；28.有眼不识金镶玉；29.宰相肚里能撑船；30.一回生二回熟；31.隔墙扔蒲包；32.鸟枪换炮；33.什么风把你吹来；34.跑单帮；35.水流千遭归大海；36.人生何处不相逢；37.叫得响；38.耍花腔；39.背靠大树好乘凉；40.一条心；41.现原形；42.行个方便；43.风声紧；44.经手三分肥；45.留得青山；46.一问三不知；47.稳坐钓鱼台；48.碰钉子。</p> <p>成语：</p> <p>1.解衣推食；2.衣锦还乡；3.海角天涯；4.獐头鼠目；5.问寒问暖；6.形影不离；7.心宽体胖；8.积劳成病；9.家破人亡；10.蛇蝎心肠；11.开国元勋；12.别来无恙；13.才智过人；14.胸怀大志；15.乱世英雄；16.闯荡江湖；17.要价还价；18.磨拳擦掌；19.一言为定；20.大不相同；21.一般见识；22.倚官仗势；23.今非昔比；24.旧地重游；25.万水千山；26.树大根深；27.雄心大志；28.大难不死；29.措手不及；30.进退无路；31.面不改色；32.急中生智；33.男女老少；34.了如指掌；35.不卑不亢；36.旁敲侧击；37.不阴不阳；38.察言观色；39.舍己救人；40.江湖义气；41.遇难呈祥；42.滴水不漏；43.阴阳怪气；44.眼观六路；45.耳听八方；46.胆大心细；47.千方百计；48.浩浩荡荡；49.远走高飞；50.水陆并进；51.密密层层；52.人地生疏；53.里里外外；54.鱼米之乡；55.敲锣打鼓；56.云消雾散；57.来龙去脉；58.大有文章；59.郁郁葱葱；60.伤痕累累；61.饥肠辘辘；62.大好河山；63.轻举妄动；64.热血沸腾；65.坐立不安；66.千斤重担；67.一筹莫展；68.事到其间；69.药到病除；70.火烧眉毛；71.鞠躬尽瘁；72.从容镇定；73.粉身碎骨；74.一问三不知；75.出谋划策；76.袖手旁观；77.稳坐钓鱼台；78.敢怒敢言；79.丧尽天良；80.千刀万剐；81.见死不救；82.鸡飞蛋打；83.吹灯拔蜡；84.里应外合；85.干干净净；86.过河拆桥；87.无边无沿；88.大海捞针；89.风声鹤唳；90.不打不成交；91.一代英雄；92.左右逢源；93.曲线救国；94.耀祖光宗；95.前前后后；96.咬定牙关；97.骨肉相连。</p>
1965 年初 改本	<p>俗语：</p> <p>1.有枪便是草头王；2.强龙不压地头蛇；3.鸡蛋往石头上碰；4.有奶就是娘；5.论短长；6.一条心；7.疑心生暗鬼；8.挨黑枪；9.干赔本买卖；10.大白天说梦话；11.地头蛇；12.过不去；13.有眼不识金镶玉；14.宰相肚里能撑船；15.一回生二回熟；16.背地给人小鞋穿；17.鸟枪换炮；18.一眨眼；19.什么风把你吹来；20.跑单帮；21.叫得响；</p>

	<p>22.耍花枪；23.背靠大树好乘凉；24.东一榔头，西一棒子；25.碰钉子；26.两眼一抹黑；27.锣鼓听声；28.打主意；29.行个方便；30.风声紧；31.给面子；32.放个屁也是香的；33.鸡毛当令箭；34.一问三不知；35.稳坐钓鱼台；36.碰钉子；37.放长线钓大鱼；38.骑在人民头上；39.冒冒失失；40.热心肠；41.神经病；42.二八回扣。</p> <p>成语：</p> <p>1.寸土不让；2.七嘴八舌；3.心宽体胖；4.蛇蝎心肠；5.遥遥在望；6.擒贼擒王；7.左右逢源；8.曲线救国；9.一代英雄；10.耀祖光宗；11.鱼米之乡；12.一言为定；13.里里外外；14.前前后后；15.过河拆桥；16.无边无沿；17.大海捞针；18.风声鹤唳；19.远走高飞；20.人地生疏；21.本乡本土；22.倚官仗势；23.一般见识；24.大不相同；25.今非昔比；26.树大根深；27.雄心大志；28.大难不死；29.晕头转向；30.面不改色；31.急中生智；32.男女老少；33.了如指掌；34.不卑不亢；35.旁敲侧击；36.不阴不阳；37.察言观色；38.舍己救人；39.江湖义气；40.遇难呈祥；41.点水不漏；42.阴阳怪气；43.眼观六路；44.耳听八方；45.胆大心细；46.鸡飞蛋打；47.落花流水；48.浩浩荡荡；49.郁郁葱葱；50.伤痕累累；51.大有文章；52.慷慨激昂；53.千方百计；54.坚如磐石；55.百炼成钢；56.长久之计；57.分文不取；58.坑坑洼洼；59.自作聪明；60.事到其间；61.坐立不安；62.骨肉相连；63.千斤重担；64.一筹莫展；65.分文不取；66.药到病除；67.火烧眉毛；68.鞠躬尽瘁；69.从容镇定；70.粉身碎骨；71.一问三不知；72.出谋划策；73.袖手旁观；74.稳坐钓鱼台；75.敢怒敢言；76.丧尽天良；77.千刀万剐；78.见死不救。</p>
1965 年修 改本	<p>俗语：</p> <p>1.论短长；2.有枪便是草头王；3.强龙不压地头蛇；4.鸡蛋往石头上碰；5.有奶就是娘；6.过不去；7.鸟枪换炮；8.一眨眼；9.什么风把你吹来；10.跑单帮；11.稳坐钓鱼台；12.耍花枪；13.背靠大树好乘凉；14.东一榔头，西一棒子；15.碰钉子；16.两眼一抹黑；17.锣鼓听声；18.一条心；19.疑心生暗鬼；20.挨黑枪；21.干赔本买卖；22.大白天说梦话；23.有眼不识金镶玉；24.宰相肚里能撑船；25.一回生二回熟；26.背地给人送蒲包；27.碰钉子；28.打主意；29.行个方便；30.给面子；31.放个屁也是香的；32.鸡毛当令箭；33.一问三不知；34.放长线钓大鱼；35.骑在人民头上；36.冒冒失失；37.神经病；38.借题目；39.冷不防。</p> <p>成语：</p>

	1.蛇蝎心肠；2.刨根问底；3.粉身碎骨；4.寸土不让；5.云开日出；6.七嘴八舌；7.鱼米之乡；8.一言为定；9.左右逢源；10.曲线救国；11.耀祖光宗；12.倚官仗势；13.一般见识；14.大不相同；15.今非昔比；16.树大根深；17.雄心大志；18.大难不死；19.晕头转向；20.面不改色；21.急中生智；22.自作聪明；23.落花流水；24.不卑不亢；25.旁敲侧击；26.不阴不阳；27.察言观色；28.舍己救人；29.江湖义气；30.遇难呈祥；31.点水不漏；32.阴阳怪气；33.眼观六路；34.耳听八方；35.胆大心细；36.曲线救国；37.猜拳行令；38.浩浩荡荡；39.远走高飞；40.人地生疏；41.里里外外；42.前前后后；43.无边无沿；44.大海捞针；45.风声鹤唳；46.本乡本土；47.郁郁葱葱；48.伤痕累累；49.大有文章；50.慷慨激昂；51.千方百计；52.坚如磐石；53.百炼成钢；54.一筹莫展；55.分文不取；56.坑坑洼洼；57.事到其间；58.分文不取；59.坑坑洼洼；60.死心塌地；61.坐立不安；62.骨肉相连；63.千斤重担；64.一问三不知；65.出谋划策；66.袖手旁观；67.稳坐钓鱼台；68.丧尽天良；69.千刀万剐；70.见死不救；71.才貌超群；72.百里挑一；73.遥遥在望；74.擒贼擒王；75.一目了然。
1967 样板 戏本	同 1965 年修改本
1970 年定 型本	与 1967 年样板戏本相比 俗语：修改——有眼不识金镶玉改为有眼不识泰山 成语：去掉——长久之计、坚如磐石、百炼成钢、雄心大志 修改——刨根问底改为打破沙锅问到底

从表 3.2 可知，沪剧本中成语数量最少，汇演本成语数量最多，从汇演本到定型本，成语数量略有下降。不仅在数量上，各版本的成语类型也有所变化。沪剧本的成语多为准成语，风格简雅，缺少典故，如“讨价还价”、“不慌不忙”、“心直口快”、“高抬贵手”等。汇演本则大量加入源于古代书面语文化的典型成语，如“解衣推食”、“衣锦还乡”、“海角天涯”、“里应外合”等。汇演本以后的各个版本沿袭了一些典型成语，如“稳坐钓鱼台”、“风声鹤唳”、“落花流水”等。但同时也去掉了一些诸如“解衣推食”等不了解典故便不能透彻理解的显性典故成语。通过对成语的增删，《沙家浜》的行文更加整齐，句式更为协调，语气节奏感更加明快，言简义赅，风格文雅却不失通俗。

成语发生变化的同时, 俗语的变化悄然发生。由表可知, 沪剧本中俗语数量最多, 此后各版本俗语数量渐次下降。俗语来源于民间, 俗语数量的减少意味着民间话语的影响力在逐步减弱。

3.2.2 行话的变化

除了俗语之外, 江湖行话的减少也可以为民间话语的式微作一些佐证。

在《沙家浜》中, 江湖行话较为集中地出现在“授记”(沪剧本“开方授记”)一章中。“授记”一场讲的是陈天民(定型本程谦明)伪装成游方医生给阿庆嫂传达上级指示的故事。在敌人眼皮底下, 他要成功地完成医生身份的伪装, 必须得寻求语言, 特别是行话的支撑。除了行医行话外, 这一场还有部分赌博行话。先将两种行话列于下表:

表 3.3

	1964 年沪剧本	1964 年京剧汇演本	1965 年初改本	1965 年修改本	其他
行 医 行 话	<p>出场:</p> <p>1.空中悬日月, 笔下传奇方, 赛华佗……</p> <p>三代祖传名儿扬。疫癘癘症, 疑难杂症, 妙手回春, 指日可望。</p> <p>2.专走江湖, 四海为家。3. 病家不用开口, 能知病情根源……说的不对不取分文。列位, 这个本事是三代祖传, 绝不欺人。</p> <p>4.走江湖串四方。</p> <p>断症: 1.内有病来, 外有伤, 受了风寒着</p>	<p>出场:</p> <p>1.一生常在风雨里, 到处逢人售奇方。</p> <p>2.江湖医士, 串铃一响走四方。</p> <p>3.三代祖传世医, 专治疑难杂症。</p> <p>4.走江湖串四方。</p> <p>断症:</p> <p>1.脉象悬浮, 其病在肾, 肾属水。</p> <p>2.看舌苔, 中焦阻塞, 呼吸不畅。</p> <p>3.呵一口气, 胃有虚火, 饮食不周……</p> <p>4.平时饮食不周缺</p>	<p>出场:</p> <p>1.江湖医生, 串铃一响走四方。</p> <p>2.三代祖传世医。</p> <p>3.病家不用开口, 能知病情根源病家不用开口, 能知病情根源……说的不对分文不取。</p> <p>断症:</p> <p>1.中焦阻塞, 呼吸不畅。2.看舌苔, 胃有虚火, 饮食不周。</p> <p>3.肝郁不舒。</p> <p>4.内有伤外有感难禁风雨, 平日里</p>	<p>出场:</p> <p>1.我是看病的大夫。</p> <p>2.三代祖传世医;</p> <p>3.病家不用开口, 能知病情根源病家不用开口, 能知病情根源……说的不对分文不取。</p> <p>断症:</p> <p>1.中焦阻塞, 呼吸不畅。2.看舌苔, 胃有虚火, 饮食不周。</p> <p>3.肝郁不舒。</p>	<p>1967 年样 板戏 本、 1970 年定 型本 同于 1965 年修 改本</p>

	<p>了凉,平时饮食不周到……三焦阻隔上下不透气……心虚体弱肝火旺; 开方: 1.把伤吊出来; 2.这一张秘方非寻常,定能脱险取出伤……九味……味味重头药性强……防风、水香、没药、当归、天冬、寄生、红花、石蜜、村醪。 3.把药配来,浸在酒里。4.这个药要在临睡时服……效力。</p>	<p>食。 5.内伤外感。 开方: 1.存元气去湿水。 2.照此方服一剂药到病除。 3.此药只医得眼前症候若要……除根,注意行动坐卧……过些日子再把它病情详细告诉我。</p>	<p>缺饮食体弱神虚。 开方: 1.存元气去湿水。 2.照此方服一剂药到病除; 3.药要早吃,可不能过了今天晚上。可是这付药,只能医得眼前症候……除根……知道一切情况……过些日子,把他的病情,再给我说一说。</p>	<p>开方: 1.病情不重休惦念,心静自然少烦忧,家中有人勤照看,草药一剂保平安。 2.药要早吃,可不能过了今天晚上。</p>	
<p>赌博行话</p>	<p>1.两脱底; 2.兜兜青龙; 3.腊子; 4.三底脱; 5.打五关; 6.搓麻将; 7.取红钿。</p>	<p>1.下注; 2.砸锅不记账; 3.毕十。</p>	<p>无</p>	<p>无</p>	

从表 3.3 可知,从沪剧本到定型本,行医和赌博行话在数量上呈下降趋势。先分析行医行话,陈天民行医行话大致可以分为以下三个层次:

(1) 出场。在这个层次上,陈天民要在敌人面前完成身份的首次伪装。沪剧本中陈天民的语言类似于明清章回小说,“空中悬日月,笔下传奇方”以民间行话来定型其身份,“疫癘痲症,疑难杂症,妙手回春,指日可望”以一种稍显夸张的方式来再次确认,此后“病家不用开口,能知病情根源”又是一重确认,反复皴染,虚写与实写相生,使用浅显文言文,文白兼具,极具传奇性。汇演本中陈天民的语言相较于沪剧本更为写实,“一生常在风雨里,到处逢人售奇方”、“走江湖串四方”以一种平实的笔触,写出了一位游方郎中现实生活的奔劳与艰辛。“三代祖传世医,专治疑难杂症”,也不复沪剧本中“妙手回春”的夸张。与

沪剧本比，汇演本更加写实，沪剧本中的传奇性被极大地消解了。到了初改本及其以后的版本，沪剧本中“病家不用开口，能知病情根源”这句略显传奇性的话语又回到了剧本当中，但与此同时，陈天民亮相时自报家门的话语也越来越地“通俗化”——从“江湖医生，串铃一响走四方”到“我是看病的大夫”。传奇性语言与通俗化语言的糅合最终形成了一种浅显明了、节奏明快的语言风格。

(2) 断症。这一个层次中陈天民和阿庆嫂要完成消息的互换。在沪剧本里，陈天民断症不用病人开口，“能知病情根源”，极具传奇性却不大符合中医断症实际。而到了京剧汇演本中，陈天民通过中医四诊断症，“望‘舌苔’、闻‘口气’、切‘脉象’、问‘行动坐卧’”，描写写实，演出时却太过细碎。在中国传统戏曲发展的过程中，剧本创作者所创造的个性化的、写实性的人物语言与演出者程式化、虚拟性的舞台表演之间一直存在着矛盾。所以，孔尚任在《桃花扇》序言中便感叹：“优人删繁就简，只歌五六曲，往往去留弗当，辜作者之苦心”。由于样板戏创作的非作者性，剧本在创作过程中便完成创作者与表演者的磨合，故传统戏曲中一直存在的一对矛盾便被消除了。在断症的描写中，初改本及其以后的版本，不似沪剧本的过虚，也不似汇演本的过实，基本遵循中医断症原则，对细节作部分删减，最后形成了虚活而不滞实的语言风格。

(3) 开方。在这一个层次中，陈天民要在不暴露自身的情况之下对阿庆嫂下达命令。沪剧本中，陈天民通过药名藏头的这样一种方式来传递信息。药名藏头的方式脱胎于“藏头诗”，其是将所说之事分藏于诗句（药名）之首，常见于古典戏曲小说之中。《水浒》中便有宋江、吴用以藏头诗《念飞将》“赚取”卢俊义的桥段。沪剧本中陈天民采取这样的一种程式传递信息，极具传奇性。汇演本传递信息都不再仰仗中医行话，而是通过“调虎离山”转移敌人视线的方式，这种方式相较于汇演本在传奇性上大打折扣。而到了初改本之后的版本，信息的传递则是在“趁敌不备”的情况下创造条件直接传递，相较于汇演本，其传奇性完全消解。

从各版本行医行话的变化中，我们可以清晰地看到《沙家浜》的话语，是由俚俗的民间话语，转向典雅的文人话语，最终又转向了一种清丽明快、雅俗兼之的大众话语。

接着，我们来看一下第二类行话——赌博行话。从表三可知，随着版本的变

化, 赌博行话这一民间话语在数量上越来越少, 与此同时也变得更通俗易懂。而若将行话还原到其发生的情境中, 沪剧本并未对赌博场面进行直接地描写, 而是通过胡传魁与阿庆嫂极具江湖气息的谈话让我们置身于其中。汇演本以“来, 来, 来!”“下注, 下注!”这种动态性语言对赌博场景进行直接的描写。到了初改本及以后的版本, 由于没有了行话作为支撑, 赌博这一典型的具有江湖市井生活气息的场景就被完全消除了。

细究《沙家浜》版本之变迁, 成语的大量加入使得话语风格更为文雅、言简义赅, 富于节奏感。简约、形象的俗语的存在, 使得话语风格更贴近大众生活, 更加大众化。行话的减少显示了江湖气息浓郁的民间话语的被消解。而伴随着江湖世俗生活图景的消失, 民间话语的消解又得到增强。在经历却活络却过于琐碎的民间话语和典雅却稍显凝滞的文人话语之后, 《沙家浜》最终形成了一种通俗易懂却又不失文雅, 切合事实却又不琐碎, 虚活却又不失真实的大众革命话语。“夫虚活则易造声势, 滞实反失之琐碎”^①, 《沙家浜》正是以这样一种话语形式, 营造出了一种纯粹而浩大的声势, 而《沙家浜》独特的衔接风格无疑给给这种浩大的声势添上了浓墨重彩的一笔, 以下具体分析。

4 衔接向度分析

如果说词汇是以个体的力量影响了《沙家浜》话语风格的形成, 那么衔接则是从词法、句法、章法三个层面上将这些个体熔铸于一体, 整体地塑造了《沙家浜》话语风格。

4.1 词法分析

词法亦称字法, 《文心雕龙·章句》中说: “夫人之立言, 因字而成句, 集句而成章, 集章而成篇”, 词法的基础地位可见一斑。词法的内含包括词的构成、变化和分类规则, “由于汉语词不像西方语言那样有丰富的形态, 所以在讲现代汉语时, 词法主要是讲各类词的语法特点”^②。基于词语的语法特点, 词语可分为名词、动词、形容词、数词、量词、代词、副词、介词、连词、助词、叹词、象声词十二类。动词是句子结构中的核心词, 章士钊在《中等国文典》中说: “动词者, 宾辞中之主体也。非动词无以为宾辞, 非宾辞无以为句。”,

^① 周汝昌编:《隋唐五代文学名作欣赏》, 北京大学出版社, 2012年, 第36页。

^② 冯春田等撰稿:《王力语言学词典》, 山东教育出版社, 1995年, 第89页。

由此可知动词之重要性。

样板戏追求宏大叙事，格外重视曲词、念白的动作性，注意动词的锤炼。在《沙家浜》话语形成的过程中，动词亦起着十分重要的作用，以下我们选取能愿动词为例作具体分析：

能愿动词是表示意愿、可能、应该或者必要的词，主要包括以下四组词：

- 一、表示意愿：愿、愿意、情愿、肯、敢、要
- 二、表示可能：能、能够、会、可、可以、可能、得(dé)
- 三、表示应该：应、该、当、应该、应当
- 四、表示必须：须、要、须要、必须、得(děi)

以上四组词可以分为两类：第一组为第一类，常用以表达主观意愿，后三组为第二类多用以表示客观趋向。表示客观趋向的三组词，其指向力度逐次递进。为了能详细揭示能愿动词对《沙家浜》话语风格的影响，笔者对六个版本相关的能愿动词作了一个语言学层面上的词频统计，详见表四：

表 4.1

		1964 年沪 剧本	1964 年京 剧汇演本	1965 年初 改本	1965 年修 改本	1967 年样 板戏本	1970 年定 型本
表 示 意 愿	愿	2	1	1	1	1	1
	肯	9	3	4	2	3	3
	敢	9	6	7	5	7	9
	要	26	21	17	19	15	12
小计		46	31	29	27	26	26
表 示 可 能	能	35	35	31	30	30	31
	能够	1	3	5	6	6	5
	会	17	13	13	13	15	18
	可	1	5	0	0	0	0
	可以	8	13	4	3	4	4
	可能	0	5	1	1	1	2
	得	12	13	15	14	11	6
小计		74	87	69	67	67	66

表 示 应 该	应	0	1	0	0	0	0
	该	2	6	6	7	8	8
	应该	8	1	1	3	2	4
	当	0	1	2	3	3	3
	应当	0	1	3	2	2	2
小计		10	10	12	15	15	17
表 示 必 须	要	9	5	17	23	22	26
	须	0	2	2	3	4	2
	须要	1	0	0	0	0	0
	必须	0	5	2	2	2	2
	得	1	12	17	15	15	15
小计		11	24	40	43	43	45

从表 4.1 可知, 随着版本的更迭, 表示主观意愿的能愿动词数量在逐步减少, 而表示客观趋向的能愿动词却在稳步增加。个人意愿在文本中逐渐被边缘化。在表趋向的能愿动词中表“可能”的能愿动词数量在逐渐减少, 表“应该”的能愿动词数量基本稳定, 而表“必须”的能愿动词的数量却在急剧增加。表可能的能愿动词, 带有推理之意, 导向性较弱; 表应该的能愿动词, 突出分内义务, 导向性比前一种词稍强; 表必须的能愿动词, 语气强烈, 常含有命令之意, 导向作用最强。从能愿动词的变化中可以看出, 随着版本的变化, 《沙家浜》的话语变得愈加有力度、愈加有导向性, 同时也愈加远离个人情感意愿, 愈加接近大众审美。

如果我们将以上能愿动词, 还原到句子中去, 又会发现这类话语的话语主体在版本变迁过程中逐步稳定下来。

以表必须的能愿动词“要”字为例, 在沪剧本中, 其主体芜杂, 有像郭建光、陈天民、叶思中这样的共产党员, 也有像老阿奶这样的群众, 还有像胡传魁、刁德一、刘副官这样的敌伪。而到了样板戏本和定型本中, 其话语主体变成了单一化的共产党员, 我们甚至可以只通话语便能确定人物身份。在分析完词法之后, 接下来我们将具体分析句法。

4.2 句法分析

句法亦称“造句法”，在编剧制曲理论中指的是遣字造句中“造句”的技巧。京剧的句子有曲词、念白之分。传统京剧曲词多以五字、七字、十字为一句，字数、平仄都有自己的定格。由于字数限制，曲词多用于抒情，少用于叙事。《沙家浜》在句法上打破了传统京剧乐句模式，三字、五字、七字、八字、十字、十一字、十二字并用，用字灵活，使曲词亦具有叙事之功能。在《沙家浜》的改编过程中，甚至还出现了将唱词转变为念白的事例。因为《沙家浜》的唱词兼具唱词、念白的功能。因此，我们只选取唱词来作具体分析。由于唱词数量众多，不可一一枚举，故在此我们选取《沙家浜》经典唱段“智斗”为例，具体分析《沙家浜》唱词话语风格的形成。

表 4.2

19 64 年 沪 剧 本	<p>1.胡：(唱“汪汪调”)她啊!春来茶馆的阿庆嫂，心直口快好心肠，大前年我还没改编忠救军，只有十来个人七八条枪，正好碰着萝卜头，就在那阳澄湖边打一仗，就在那阳澄湖边打一仗，我打光子弹只好溜，啊!鬼子紧追不轻放。逃到此地大门口，幸亏阿庆嫂来帮忙，将我藏在水缸里，总算逃过这难一场。</p> <p>2.刁：(唱“汪汪调”)沙家浜是我老家乡，我是这里生来这里长，全村人头男女老少都熟悉，哪能会不认得他们夫妻俩。</p> <p>3.胡：(接唱)八一三战事炮声响，他们逃到此地沙家浜，开一片茶馆混饭吃，阿庆嫂，为人四海又漂亮，那时候，你们全家逃的逃来溜的溜，怎能会认识他们夫妻俩?</p> <p>其他——庆：(唱“快板慢唱”)胡传奎改变“忠救军”，未知他的动向如何样?刁德一一副阴险恶毒相，我要摸清他究竟姓蒋还姓汪。</p> <p>5.刁：(唱“基本调”)我佩服你真是有胆量，竟敢在，日本人面前耍花枪，要没有，抗日救国的好思想，你怎肯舍身救队长。</p> <p>6.庆：(唱“吴江歌”)胡司令平时未对我肯帮忙，我阿庆嫂，背后大树有靠傍，这是他，行得春风有夏雨，开茶馆是江湖义气第一桩。</p> <p>7.刁(唱“基本调”)新四军在此日脚长，一定是，茶馆店里常来往，既然是，行得春风有夏雨，我要问一声，你对他们照顾得如何样?</p> <p>8.庆(唱“吴江歌”)摆出八仙桌，招待十六方，砌起七星炉，全靠嘴一张。来者是客勤招待，照应两字谈不上。</p> <p>4.刁：我看她不愧又不忙。胡：我看他不阴又不阳。庆：我看他不善又不良。胡：说话</p>
------------------------------	--

	好像鬼打牆。刁(庆):不知她(他)究竟啥名堂?刁:我有心問來問到底。庆:我有心防來要節節防。刁:我問她新四軍傷員在哪裡,庆:若問起新四軍傷員在哪裡,刁:趁機會看她神色怎麼樣。庆:趁機會把他底細摸清爽。胡:疑神疑鬼。刁(庆):胡好像生氣了,刁(庆):這一個草包真是嘍(正好派)用場
19 64 年 京 劇 匯 演 本	<p>1.胡:(唱“二六板”)三年前老子的隊伍才開張,撓有十幾個人七八條槍。不料想與皇軍頂頭大撞,措手不及進退無路只好開槍。陽澄湖邊打一仗,只殺得死的死來傷的傷。皇軍緊追不肯放,我只得逃奔在沙家浜。多虧了阿庆嫂真正胆壯,她叫我在水缸裏面把身藏。她那里提壺續水,面不改色,無事一樣,騙走了東洋兵我才出缸。似這樣救命之恩終身不忘,才稱得起敲得應,叫得响,吉登嘎登,闖蕩江湖的青紅幫,俺義重情長!</p> <p>2.刁:(唱“西皮流水”)我是本鄉生來本鄉長,从小兒住在沙家浜,全村的男女老少,大大小小,了如指掌,怎麼會不認得這位老板娘?</p> <p>3.胡(接唱):八一三,炮声响,你全家避難到蘇杭,那時候他們夫妻來到集鎮上,開一家茶館度時光。你去她來無交往,你怎會認識這位老板娘!</p> <p>4.刁(唱“西皮搖板”):這一個女人不尋常!庆:刁德一有什麼鬼心腸?刁:她能言善語雙睛亮;庆:他笑裏藏奸有鋒芒。刁:她態度不卑又不亢;庆:他神情不陰又不陽。刁:她使的什麼風,靠的什麼港?庆:他到底姓蔣還姓汪?刁:我待要旁敲側擊將她訪。庆:我必須察言觀色把他防。</p> <p>5.刁(唱“西皮流水”)适才听得司令讲,阿庆嫂其是不寻常!我佩服你沉着镇静有胆量,竟敢在鬼子面前耍花腔。若无有抗日救国的好思想,焉能够舍己救人不愧张!</p> <p>6.庆(接唱):参谋长休要谬夸奖,舍己救人不敢当!开茶馆,盼兴旺,江湖义气第一桩。司令常来又常往,我有心背靠大树好乘凉。也是司令的洪福广,方能够遇难又呈祥。</p> <p>7.刁(接唱):新四军久住沙家浜,这棵大树有阴凉,你与他们常来往,想必是安排照应更周详!</p> <p>8.庆(接唱):垒起七星灶,铜壶煮三江。摆开八仙桌,招待十六方。来的都是客,全凭嘴一张。相逢开口笑,过后不思量。人一走,茶就凉。有什么周详不周详!</p>
19 65 年	1.胡:(唱“二六板”)三年前老子的隊伍才開張,撓共才有十幾個人、七八條槍。遇皇軍追得我暈頭轉向,多虧了阿庆嫂,她叫我水缸裏面把身藏。她那里提壺續水,面不改色,無事一樣,哄走了東洋兵我才出缸。似這樣救命之恩終身不忘,稱得起敲得

初 改 本	<p>应、叫得响，吉登嘎登，姓胡的闯江湖讲义气终有一日当报偿。</p> <p>2.刁：（唱“流水”）我是本乡生来本乡长，从小儿住在沙家浜，全村的男女老少大大小小了如指掌，怎么不认得这位老板娘？</p> <p>3.胡：（接唱）八一三，炮声响，你全家避难到苏杭，那时节他夫妻来在集镇上，开一座茶馆度时光。你去他来无交往，你怎会认识这位老板娘？</p> <p>4.刁：（唱反西皮流水）这个女人不寻常，庆：（唱）刁德一有什么鬼心肠？胡：这小刁一点面子也不讲，庆：这草包倒是一堵挡风的墙。刁：（打开烟盒请阿庆嫂抽烟）抽烟。胡：人家不会，干什么呀！刁：她态度不卑又不亢，庆：他神情不阴又不阳，胡：刁德一搞的什么鬼花样？庆：他们到底是姓蒋还是姓汪？刁：我待要旁敲侧击将她访。庆：我必须察颜观色把他防。</p> <p>5.刁（唱西皮流水）：适才听得司令讲，阿庆嫂真是不寻常，我佩服你沉着镇静有胆量，竟敢在鬼子面前耍花枪，若无有抗日救国的好思想，焉能够舍己救人不慌张！</p> <p>6.庆（接唱）：参谋长休要谬夸奖，舍己救人不敢当。开茶馆，盼兴旺，江湖义气第一桩。司令常来又常往，我有心背靠大树好乘凉。也是司令的洪福广，方能遇难又呈祥。</p> <p>7.刁（接唱）：新四军久在沙家浜，这棵大树有阴凉，你与他们常来往，想必是安排照应更周祥。</p> <p>8.庆（接唱）：垒起七星灶，铜壶煮三江，摆开八仙桌，招待十六方。来的都是客，全凭嘴一张，人一走，茶就凉，有什么周详不周详。</p>
修 改 本 及 样 板 戏 本	<p>1.胡：（唱“西皮二六”）：想当初老子的队伍才开张，拢共才有十几个人、七八条枪。（转“流水”）遇皇军追得我晕头转向，多亏了阿庆嫂，她叫我水缸里面把身藏。她那里提壶梗水，面不改色，无事一样，哄走了东洋兵我才出缸。似这样救命之恩终身不忘，俺胡某讲义气终当报偿。</p> <p>2.刁（唱“西皮流水”）：我虽然是读书在东洋，沙家浜毕竟是故乡。这春来茶馆毫无印象，也不曾见过这位老板娘。</p> <p>3.胡（接唱）：上海滩，炮声响，她夫妻来在沙家浜，无亲无友无依傍，开一座茶馆度时光。你留学多年在东洋，你怎会认识这位老板娘！</p> <p>4.刁（唱“反西皮摇板”）：这个女人不寻常，庆：（接唱）刁德一有什么鬼心肠？胡：这小刁一点面子也不讲！庆：这草包倒是一堵挡风的墙。刁：（打开烟盒请阿庆嫂抽烟）抽烟。胡：人家不会，干什么呀！刁：她态度不卑又不亢，庆：他神情不阴又不</p>

	<p>阳。胡：刁搞的什么鬼花样？庆：他们到底姓蒋还是姓汪？刁：我待要旁敲侧击将她访。庆：我必须察言观色把他防。</p> <p>5.刁：适才听得司令讲，阿庆嫂真是不寻常，我佩服你沉着镇静有胆量，竟敢在鬼子面前耍花枪，若无有抗日救国的好思想，焉能够舍己救人不慌张！</p> <p>6.庆：参谋长休要谬夸奖，舍己救人不敢当。开茶馆，盼兴旺，江湖义气第一桩。司令常来又常往，我有心背靠大树好乘凉。也是司令的洪福广，方能遇难又呈祥。</p> <p>7.刁：新四军久在沙家浜，这棵大树有荫凉，你与他们常来往，想必是安排照应更周详。</p> <p>8.庆：垒起七星灶，铜壶煮三江，摆开八仙桌，招待十六方。来的都是客，全凭嘴一张，相逢开口笑，过后不思量，人一走，茶就凉，有什么周详不周详。</p>
19 70 年 定 型 本	<p>1.胡（唱“西皮二六”）：想当初老子的队伍才开张，拢共才有十几个人、七八条枪。（转“流水”）遇皇军追得我晕头转向，多亏了阿庆嫂，她叫我水缸里面把身藏。她那里提壶续水，面不改色，无事一样，胡：（接唱）骗走了东洋兵，我才躲过大难一场。似这样救命之恩终身不忘，俺胡某讲义气终当报偿。</p> <p>4.刁：（唱“反西皮摇板”）这个女人不寻常！庆：刁德一有什么鬼心肠？胡：（唱“西皮摇板”）这小刁一点面子也不讲！庆：这草包倒是一堵挡风的墙。刁：她态度不卑又不亢。庆（唱“西皮流水”）：他神情不阴又不阳。胡（唱“西皮摇板”）：刁德一搞的什么鬼花样？庆（唱“西皮流水”）：他们到底是姓蒋还是姓汪？刁（唱“西皮摇板”）：我待要旁敲侧击将她访。庆（接唱）：我必须察言观色把他防。</p> <p>5.刁（唱“西皮流水”）适才听得司令讲，阿庆嫂真是不寻常。我佩服你沉着机灵有胆量，竟敢在鬼子面前耍花枪。若无有抗日救国的好思想，焉能够舍己救人不慌张！</p> <p>6.庆：参谋长休要谬夸奖，舍己救人不敢当。开茶馆，盼兴旺，江湖义气第一桩。司令常来又常往，我有心背靠大树好乘凉。也是司令洪福广，方能遇难又呈祥。</p> <p>7.刁：新四军久在沙家浜，这棵大树有阴凉，你与他们常来往，想必是安排照应更周详！</p> <p>8.庆：垒起七星灶，铜壶煮三江。摆开八仙桌，招待十六方。来的都是客，全凭嘴一张。相逢开口笑，过后不思量。人一走，茶就凉……庆：有什么周详不周详！</p>

从表 4.2 可知，“智斗”唱段基本可分为以下三个回合：第一回合是从标号 1 到标号 3 的乐句，这些乐句在胡传魁和刁德一之间展开，主要讲述了阿庆嫂与胡传魁的渊源；第二回合是标号为 4 的乐句，主要是在阿庆嫂、刁德一、胡传魁之间展开（汇演本除外），是阿庆嫂与刁德一借助于胡传魁间接交手；

第三回合是从标号 5 到标号 8 的乐句，主要在阿庆嫂和刁德一之间展开，是阿庆嫂与刁德一的直接交手。

前面我们提到传统京剧曲词多有其定格，即词格。词格是唱词的格式，其可以通过上下句字数加以区分。词格不同，其节奏、表达效果亦不尽相同。《沙家浜》第二场沙奶奶叙述四龙（七龙）哥哥的遭遇时的唱词可作佐证。汇演本相关的唱词是“刁德一蛇蝎心肠毒狠，他四哥积劳成病一命身亡”，到了定型本其变成“刁老财（站起来更加愤怒地控诉）蛇蝎寻常忒毒狠，他三哥，终日辛劳，遭受毒打，伤重身亡”。同样是一件事情的表述，定型本采用的分句字数少的垛子句，明显比汇演本中分句字数多的对子句，感情更有梯度、同时也更强烈更有表现力。

以下，笔者将列出“智斗”唱段三个回合具体唱词的上下句句数、字数，以探索《沙家浜》乐句模式的形成。因样板戏本与修改本唱词完全一致，故不列。

表 4.3

	1964 年沪剧本	1964 年京剧汇演本	1965 年初改本	1965 年修改本	1970 年定型本
第一回合	1. 合计 15 句，字数为：2，8，7，11，10，7，10，10，8，1，7，7，8，7，8。 2. 合计 4 句，字数为：8，9，11，11。 3. 合计 8 句，字数为：8，9，8，3，7，3，11，10。	1. 合计 20 句，字数为：11，12，10，12，7，10，7，9，10，11，7，4，4，10，11，7，3，4，8，5。 2. 合计 6 句，字数为：9，8，7，4，4，11。 3. 合计 7 句，字数为：3，3，8，12，8，7，10。	1. 合计 13 句，字数为：11，12，10，6，10，7，4，4，10，11，9，4，16。 2. 合计 4 句，字数为：9，8，15，10。 3. 合计 7 句，字数为：3，3，8，11，8，7，10。	1. 合计 11 句，字数为：11，12，10，6，10，7，4，4，10，11，10。 2. 合计 4 句，字数为：9，8，9，10。 3. 合计 7 句，字数为：3，3，8，7，8，8，10。	1. 合计 12 句，字数为：11，12，10，6，10，7，4，4，6，8，11，10。 2. 撤掉 3. 撤掉

	其他合计4句， 字数为：8，9， 10，12。				
第二回合	4.合计16句，字 数为：8，8，8， 7，8，8，8，9， 11，11，10，10， 8，8，10，10。	4.合计11句，字 数为：8，9，8， 8，8，8，6，5， 8，10，10。	4.合计10句，字 数为：7，9，10， 11，8，8，10， 11，10，10。	4.合计10句， 去掉一个“是” 字	4.同于初改本
第三回合	5.合计6句，字 数为：9，3，8， 3，8，8。 6.合计6句，字 数为：11，4，7， 3，7，11。 7.合计7句，字 数为：8，3，7， 3，7，5，10。 8.合计6句，字 数为：5，5，5， 5，7，7。	5.合计6句，字 数为：7，8，11， 10，11，10。 6.合计9句，字 数为：8，7，3， 3，7，7，10，8， 8。 7.合计4句，字 数为：8，7，7， 10。 8.合计11句，字 数为：5，5，5， 5，5，5，5，5， 3，3，8。	5.同于汇演本 6.合计9句，去 掉一个“够”字 7.同于汇演本 8.合计9句，比 汇演本去掉“相 逢开口笑，过后 不思量”	5.同于汇演本 6.同于初改本 7.同于汇演本 8.同于汇演本	5.同于汇演本 6.同于初改本 7.同于汇演本 8.同于汇演本

由表可知，从沪剧本到京剧汇演本，上下句的句子数量在增加，句子的字数却有所减少。从京剧汇演本到定型本，上下句句子的数量在减少，字数亦在减少。由此可知，在句法上《沙家浜》改编的整体走向是删繁就简。

所谓的“繁”，在句法层面主要表现为叙事之繁。以第一回合为例，在叙述胡传魁遇鬼子兵得阿庆嫂相救的事件时。汇演本用了12个乐句、102个字，沪剧本用了10句、73字，初改本、修改本和样板戏本用了8句、51字，定型本则只用了7句、48字。具体而言，沪剧本多出的字句主要在闲聊，如“春来

茶馆的阿庆嫂，心直口快好心肠”、“阿庆嫂，为人四海又漂亮”，而汇演本多出的字句则主要事件的细枝末节的描述，如“措手不及进退无路只好开枪，阳澄湖边打一仗，只杀得死的死来伤的伤”。

由此可知，乐句的删减，汰除了叙事中的无效及冗杂部分，使得叙事由繁入简。字数和句数数量减少，于叙事的完整性上毫无影响，却使得叙事的节奏感大大增强。伴随着强烈的节奏，组合着丰富板式，人物的思虑、情节的冲突在变幻的音乐中得到了酣畅淋漓的展示。

4.3 章法分析

章法，指的是艺术创作中谋篇布局的法则，其主要指向戏剧情节的组织。汤显祖在《玉茗堂批评焚香记·第三十七出<收兵>总评》中曾说“结构串插，可称传奇家从来第一”，由此可知结构的重要性。

场次名是剧作者对于戏剧的分节，对于大多数样板戏而言，场次名都相当于故事情节的纲目。以下，我们将列出《沙家浜》六个版本的场次名，以期宏观地把握戏剧情节的走向。

表 4.4

	1964年沪剧本	1964年京剧汇演本	1965年初改本	1965年修改本	1967年样板戏本	1970年定型本
序幕	湖边接应				同于1965年修改本	
第一场	军民一家	接应	接线	接线		
第二场	敌伪勾结	转移	转移	转移		
第三场	茶坊智斗	勾结	勾结	勾结		
第四场	黑夜送粮	智斗	智斗	智斗		
第五场	芦荡坚持	坚持	坚持	坚持		
第六场	开方授计	授计	授计	授计		
第七场	行舟漏迹	转移	审沙	斥敌		
第八场	雨中转移	审沙	捉刘	奔袭		
第九场	捕捉舌头	假报	奔袭	突破		
第十场	虎口交锋	捉刘	突破	聚歼		
第十一场	瓮中捉鳖	聚歼	聚歼			

由表可知,从1965年修改本起,《沙家浜》大体形成了从“接线”到“聚歼”的情节轮廓。故以修改本为参照系,将六个版本的场次从删减、保留、增添三个方面进行对照,具体分析情节之变动。

其一、删减场次有:沪剧本“雨中转移”(汇演本“转移”)、汇演本“捕捉舌头”(初改本“捉刘”)、沪剧本“黑夜送粮”和汇演本“假报”。在此,我们选取“雨中转移”和“黑夜送粮”两场略作分析。沪剧本“雨中转移”讲述的是沙七龙、叶思中在被敌人发现的情况下,声东击西掩护伤员成功转移的故事。在此场开端作者用“红灯”一升一降,使伤员和观众的情绪泛起波澜,营造出了紧张的氛围。接着沙七龙带着两艘船出场,他的出现给伤员们带来短暂的欢喜。但与此同时,也使他们陷入了一场困境(是转移还是留守),进不得退不得的困境使人心中颇感焦灼。虽然最终伤员们跳出了困境,但却又起波折——沙奶奶被暴露。全场戏波折频起,极具传奇性。沪剧本“黑夜送粮”讲述的是沙七龙企图给芦荡中的伤员送吃的时候被天子九发现,想尽办法与天子九周旋最终成功逃脱之事。在这一场中,沙七龙遭逢险境,困难层层紧逼,最终逃脱,极具传奇性。从此两场的删减,可以看出《沙家浜》在其版本的变迁过程中,逐渐删去叙事过满、头绪过多、传奇性过甚的情节。

其二、增加场次有“奔袭”和“突破”两场,这两场讲的是新四军伤愈后连夜奔袭直接插入敌人心脏之事,属于过场戏的范畴。这两场在处理上采取“走边”和“跟头过城”的武戏手段,极具动态之美。

其三、保留场次有以下八场:“接线”(沪剧本“湖边接应”,汇演本“接应”)、“转移”(沪剧本“军民一家”)、“勾结”(沪剧本“敌伪勾结”)、“智斗”(沪剧本“茶坊智斗”)、“坚持”(沪剧本“芦荡坚持”)、“授记”(沪剧本“开方授记和行舟露迹”)、“斥敌”(沪剧本“虎口交锋”,汇演本、初改本“审沙”)、“聚歼”(沪剧本“瓮中捉鳖”)。以上保留的八场戏,其情节并不是毫无变化的,其中变化最大的当属最后一个场次。在沪剧本和京剧汇演本中,新四军战士们是化装成为送亲队伍混入刁家大院,然后将敌人瓮中捉鳖的。1964年7月23日,毛泽东在观看了汇演本的演出后指出:“后面要正面打进去,现在后面是闹剧,戏是两截”^①。于是修改本及其以后的

^① 汪曾祺著:《汪曾祺集·一辈古人》,北京十月文艺出版社,2012年,第190页。

版本中，新四军战士最终是从正面攻入刁家大院将敌人一举歼灭的。这样的修改之后毫无疑问削弱了沪剧本和京剧汇演本中反复使用伪装、时时追求传奇性给人带来的审美疲劳。原本闹哄哄的世俗婚俗场景变成了阶级武装斗争的场景后，这场戏变得更有力度、更加刚劲、同时也更加干净利落。最后一场由文戏改为武戏之后，京剧表演的四大程式化——唱、念、做、打实现了完美的融合。此外，《沙家浜》也最终形成了“一人一事”——身份伪装叙事以阿庆嫂为主，武装斗争战事以郭建光为主的双线情节组织结构。

综上所述，从词法上看，在《沙家浜》版本变迁的过程中，其话语变得愈加有导向性、愈加有力度，同一阶级的人物话语愈加趋同；从句法上看，在乐句删繁就简的过程中，情节得以简化，而戏的节奏得以增强；从章法上看，在场次的裁撤增删过程中，《沙家浜》将原本“情节满、头绪多”的团块结构置换成了“一人一事”^①的线性结构，戏剧情节脉络更加清晰全戏的传奇性大大地消解了。

从宏观上来看，在衔接层面《沙家浜》的话语风格对戏剧的人物和情节产生了一定的影响。而若从具体的、微观的角度分析的话，我们会发现在版本变迁的过程中，《沙家浜》的话语是在不断对人物和情节进行重构的。

人物是戏剧的灵魂。在“三突出”原则指导下创作的样板戏，其情节的设置最终指向仍然是人物的塑造。以下我们以人物为纲穿插部分情节，具体分析《沙家浜》话语在推演过程中是如何对人物进行重构的。

5 话语对人物的重构

西方著名的话语分析学者费尔克拉夫（Norman Fairclough）在其《话语与社会变迁》中曾将话语范畴内人的功能分为“关系功能”（relational function）和“身份功能”（identity function）。《沙家浜》对于人物的重构也是在身份和关系两个维度上进行的，以下作具体分析：

5.1 人物身份重构

京剧对于人物身份的塑造，有其固定的表演程式。其通常是以“定场诗”和“定场白”来确认人物的身份。定场诗是角色第一次上场，念完“引子”后念的诗；“定场白”，则是人物所念的介绍人物的姓名、籍贯、身世及当时情景、

^① 李渔著；孙敏强注：《闲情偶寄》，浙江古籍出版社，2000年，第13页。

事件过程一段独白，如旅店主人上场大都念“孟尝君子店，千里客来投”。在《沙家浜》中也有类似的话语，如《授记》中陈天民（程谦明）的“空中悬日月，笔下传奇方”、“一生常在风雨里，到处逢人售奇方。”

《沙家浜》在采用传统京剧人物身份塑造程式的同时，也创造出了其独特的人物身份塑造程式，最突出就是通过人物表塑造身份。

章学诚说“史书不可无人物表”，对戏剧这句话同样适用。作为戏剧文本第二层次，人物表通常不被给予应有的关注。它的规模、次序、内部定量关系、性质，实质上是编剧从暗场戏的角度对戏剧人物关系、状态及前史的交代。所以要分析人物，以人物表入手是一个极好的选择。

1964年沪剧本人物表，采取正面人物与反面人物分列的编排方式。从京剧汇演本到样板戏本采取“解放军战士”、“群众”、“伪军”三大阶级分列的编排方式。而到了1970年的定型本，其更进一步，从“解放军战士”和“群众”两大阶级中提出主要人物放置于前，而次要人物则依然按三大阶级分列。由此可知，沪剧本人物表是按照民间“正一邪”对比的道德价值秩序进行编排，汇演本到样板戏本按阶级秩序进行编排，而定型本则是以角色秩序为主、配合阶级秩序来进行编排。由人物表编排方式的变化可以看出，总体而言《沙家浜》的人物开始由民间性的人物走向阶级性的人物并最终走向有着阶级色彩的角色，实现了人物向角色的转变。除了人物表的次序以外，《沙家浜》人物表中附有的简短人物介绍亦可以揭示人物身份的转变。

从汇演本到修改本，人物表上附有人物年龄，而到了样板戏本和定型本年龄被抹除，人物个人性的内容得到消解。个人性的身份被消解的同时，阶级性却在加强。

以下，以阿庆嫂、沙七龙和赵阿祥为例，作具体分析：

表 5.1

	阿庆嫂	阿祥（赵阿祥）	沙七龙（沙四龙）
1964年沪剧本	地下联络员	未出现	沙奶奶（沙老太）的儿子
1964年京剧汇演本	中共党员、地下联络员		
1965年初改本			

1965年修改本		沙家浜革命群众	
1967年样板戏本			
1970年定型本	中共党员，党的秘密工作者、党支部书记、联络员；丈夫阿庆是共产党交通员	阿祥改名赵阿祥，为沙家浜镇长；	沙奶奶的儿子，沙家浜基干民兵，后参加新四军

由表观之，从1964年京剧汇演本开始，阿庆嫂的身上便被贴上了革命阶级标签。而且随着版本的不断修改、推衍，这种标签越来越多。到了1970年定型本，甚至连阿庆嫂的丈夫也被贴上了阶级的标签。至此，阿庆嫂本人连同其亲属一同变成了一个“阶级身份展示牌”，其人物本身具有的民间性被极大地消解。而这种消解在沙七龙（沙四龙）的身上则体现得更为全面：在前五个版本中，沙七龙（沙四龙）只是以沙奶奶儿子——这样一个民间伦理身份——出现。但在定型本中，沙四龙不仅仅是沙奶奶的儿子，更是沙家浜基干民兵的一员。他与新四军积极配合，参与人民战争，与新四军群体构成了组织、军事上的互补关系，其民间性得到了一定程度上的消解。最为重要的是，在暗场戏层面上，他最终加入了新四军。至此，沙四龙的民间性得到了最大程度上的消解，其个人身份被阶级身份所遮盖。从1965年修改本新加入人物阿祥的身上我们则可以大体看到以血缘、伦理关系为基础的民间生活格局的打破。在1965年修改本中，阿祥是以革命群众的身份出现的。之后1970年定型本中，阿祥改名为赵阿祥并摇身一变成为沙家浜镇长。镇长赵阿祥与党支部书记阿庆嫂的身份，形成了一个基层政权结构，打破了原有的由“私人关系构成”民间“差序格局”^①。

在版本更迭中，人物的阶级性增强，而人物的民间性却得到减弱。减弱的不仅有人物的民间身份，更有人物的个人身份，上文有所提及，以下以阿庆嫂为例作具体阐明。

在《沙家浜》中，我们可以看到阿庆嫂的女性身份以及个人情感在逐渐剥离本体，在沪剧本中经由胡传魁之口，我们知道阿庆嫂“心直口快好心肠”、“为人四海又漂亮”，是一位豪气而漂亮的女性。而在之后的版本中，这类话语完全被删除。阿庆嫂作为女性的证据被抹除，而其个性化的女性身份也逐渐被角色

^① 费孝通著：（美）韩格理，王政译：《乡土中国》，外语教学与研究出版社，2013年，第39页。

所遮盖，阿庆嫂由民间女性人物变成了无性别的阶级角色。

《智斗》一出中阿庆嫂在面临敌人把乡亲们派出去捕鱼，不让乡亲们去会导致其伤亡，让乡亲们去又会导致战士们伤亡的两难困境里，在各版本中阿庆嫂的反应分别是：

怎么办呢？乌鸦若能报凶讯，你就赶快飞到芦苇荡。（沪剧本）

休孟浪，莫慌张，风声鹤唳，引诱他们来打枪！（汇演本到样板戏本）

要沉着，莫慌张，风声鹤唳，引诱敌人来打枪！（定型本）

“要沉着，莫慌张”，这一个能愿式句子将阿庆嫂个人化的情感消解掉。而从“引诱他们来打枪”到“引诱敌人来打枪”，则显示了阿庆嫂开始以阶级来区分人物，而阿庆嫂也开始转变为一个无感情的“角色”。除了身份以外，人物的关系也在发生变化。

5.2 人物关系重构

在戏剧中，人物关系多呈现于具体的生活图景里，故要分析人物关系必得回归具体生活图景。

首先，我们来分析郭建光和阿庆嫂之间的关系。两人的关系集中呈现于第二场。在这一场里，从沪剧本到修改本，在安排战士转移的情景里，两人互相关心有着质朴的民间情感。

在沪剧本中，阿庆嫂关心郭建光，“这是大妈的一片心意，就留下吧”，劝服其收下群众的食物。在初改本和修改本中，郭建光在撤退的时候，也不忘关心阿庆嫂，嘱咐其“我们走了以后，你跟乡亲们也转移出去”、“你可要当心哪”。以上，可以看出郭建光和阿庆嫂之间拳拳的民间情谊。而到了样板戏本和定型本，郭建光和阿庆嫂之间情感交互的话语全部被抹除，两者呈现出一种上下级的关系，其关系不再具有民间性。

接着，我们来看一下胡传魁与阿庆嫂关系的变化。在沪剧本和汇演本中，胡传魁与阿庆嫂的关系既呈现于“斗争”之中，亦表现于“合作”之内。在“结婚”这样一个极具世俗特征的生活图景里，阿庆嫂扮演了男方亲人的角色，为胡传魁一一绸缪，详细安排婚礼细节。单从这个情景来看，两人合作安排婚礼的场景的确是有着默契的。而这种默契，无疑是建立在一种报恩还情的情感基础之上的。从修改本起，“结婚”这一场景被消除，阿庆嫂与胡传魁之间的关系完全呈现于

斗争情景里，沪剧本、汇演本报恩还情的民间元素被消解。于是，阿庆嫂与胡传魁的关系中便去除了民间的、个人性的关系，从而最终呈现出一种阶级斗争的关系。

综上所述，在《沙家浜》版本变迁的过程中，其人物开始由民间走向阶级，由个人走向角色。与此同时人物关系中情感部分被消除，民间关系被阶级关系所遮盖。

6 结语

在样板戏《沙家浜》版本的演变过程中，其完成了由南方语系向北方语系、由地方方言转向官方语言的转变。于此转变，《沙家浜》完成了由地方剧转向京剧，由语言稍显繁复的京剧转变成简约却富有韵味的样板戏。通过这种转变，《沙家浜》已初步具有了向全国普及的语言基础。

在语系变化的同时，《沙家浜》还在力求由民间话语转向革命话语。在成语和俗语的增删改易中我们可以看到，民间、文人、“士大夫”三者激烈地搏斗。最终在这三股话语力量的冲击之下，《沙家浜》建构起通俗易懂却又不鄙俗，文雅却又不借屈聱牙，切合事实却又不琐碎凝滞，虚活却又不失真实的大众革命话语模式。去除了沪剧本琐碎叙事的缺点，摆脱了汇演本一板一眼凝滞叙事的缺憾，沙家浜在反复修改中，始终注意状物不过实，叙事不过细。最终其以一种简单、凝练、明快、虚活的形式营造了极大的声势。

这种气势，在词法、句法和章法上的影响下，愈加强化，形成了一以贯之、连绵不绝的气象，并深刻地影响了人物的塑造及情节的推演。

明清两代古典戏曲学家丁耀亢曾说过写剧“繁简合宜难”。在《沙家浜》版本变迁的过程中，人物变得愈加纯粹，情节变得愈加简单，结构变得愈加清晰，一切变得简单，而戏剧语言的穿透力，人物性格的感染力却在板腔的配合中得到强化。

《沙家浜》的话语在其形成过程中，也开始对人物塑造产生影响，它使得人物身份的民间性减弱，阶级性增强，促使人物由个性化的人走向程式化的角色。除了人物身份以外，其还破除了人物原有民间的关系，打破了民间差序格局，将人物置身于其所构筑的大众的、革命的生活图景中。

参考文献

论著:

- [1]戴嘉枋著.样板戏的风风雨雨 江青. 样板戏及内幕[M].北京市: 知识出版社.1995.
- [2]陈培元著.沙家浜戏里戏外[M].苏州: 古吴轩出版社.2006.
- [3]陆建华著.汪曾祺与《沙家浜》[M].济南: 山东人民出版社.2014.
- [4]李松著.“样板戏”编年与史实[M].北京: 中央编译出版社.2012.
- [5]祝克懿著.语言学视野中的“样板戏”[M].开封: 河南大学出版社.2004.
- [6]惠雁冰著.“样板戏”研究[M].北京: 中国社会科学出版社.2010.
- [7]陈思和主编.中国当代文学史教程[M].上海: 复旦大学出版社.1999.
- [8]朱德发编.现代中国文学史精编 1900-2000[M].济南: 山东教育出版社.2013.
- [9]张庚, 郭汉城主编.中国戏曲艺术大系 中国戏曲通论[M].北京市: 中国戏剧出版社.2010.
- [10]何为, 王琴编.简明戏曲音乐词典[M].北京市: 中国戏剧出版社.1990.
- [11]费孝通著.乡土中国[M].上海市: 上海人民出版社.2006.
- [12]徐岱著.小说叙事学[M].北京: 商务印书馆.2010.
- [13]伊北, 苏合著.风尚六十年·中国流行热潮(1949-2009)[M].北京市: 中国经济出版社.2010.
- [14]王建华编.广义吴越文化通论[M].北京市: 中国社会科学出版社.2012.
- [15]温儒敏, 赵祖谟主编.中国现当代文学专题研究[M].北京市: 北京大学出版社.2002.
- [16]王国维著.中国戏曲艺术大系 王国维论剧[M].北京市: 中国戏剧出版社.2010.
- [17]毛巧晖著.涵化与归化 论延安时期解放区的“民间文学”[M].上海市: 上海辞书出版社.2006.
- [18]张清华, 曹霞编.看莫言 朋友、专家、同行眼中的诺奖得主[M].武汉市: 华中科技大学出版社.2013.
- [19]郑长铃, 蔡萌芽主编.非物质文化遗产保护与戏曲流派传承 中国非物质文化遗产传统戏剧表演艺术传承人暨高甲戏柯派丑行表演艺术研讨会论文集[M].杭州市: 浙江人民出版社.2009.
- [20]张柠主编.感伤时代的文学[M].北京市: 新星出版社.2013.
- [21]王光东著.溪畔的入思[M].济南市: 山东友谊出版社.2006.
- [22]李钦彤著.论百年乡土文学视野下的浩然小说创作[M].桂林市: 广西师范大学出版

社.2011.

[23][英]诺曼·费尔克拉夫(Norman Fairclough)著.殷晓蓉译.话语与社会变迁[M].北京:华夏出版社.2003.

[24][德]曼弗雷德·普菲斯特(Manfred Pfister)著.周靖波,李安定译.戏剧理论与戏剧分析[M].北京市:北京广播学院出版社.2004.

学位论文

[1]欧学超.《沙家浜》的历史生成与美学效应研究[D].华南理工大学.2013.

[2]肖鸿婷.《沙家浜》的文化符号学解构研究.[D].华南理工大学.2010.

学术期刊

[1]陆建华.汪曾祺与京剧《沙家浜》的前前后后[J].华人时刊(下旬刊).2015(1).

[2]黎秋婷.政治意识形态对戏剧革命的影响:以《沙家浜》为例[J].湛江师范学院学报.2014(5).

[3]陈培元.从《江南红》到《沙家浜》[J].苏州杂志.2013(4).

[4]郭满.《沙家浜》与《芦荡火种》对比浅析[J].剑南文学(经典教苑).2013(2).

[5]陆建华.从《芦荡火种》到《沙家浜》[J].老年教育(长者家园版).2013(5).

[6]王琴.被观赏的女英雄:试论样板戏中的女性[J].长沙铁道学院学报(社会科学版).2014(2).

[7]臧连荣.浅议“样板戏”中的女性角色[J].剑南文学(经典阅读).2013(5).

[8]鲍焕然.文学史视域中的“样板戏”分期[J].湘潭大学学报(哲学社会科学版).2013(6).

[9]李立超.“分裂”与“合谋”:1990年代的“样板戏热”[J].小说评论.2014(5).

[10]黄擎,叶沈俏.京剧“样板戏”《沙家浜》版本分析[J].中国现代文学研究丛刊.2014(6).

[11]周淑红.“后革命”氛围中的“样板戏”回潮现象[J].戏剧文学.2014(3).

[12]高旭东.20世纪中国戏剧的现代转型及“样板戏”现象[J].东岳论丛.2014(7).

[13]李松.“样板戏”数目考辨新论[J].长江学术.2012(1).

[14]鲍焕然.民间大复仇理念的现代转换:以“样板戏”改编为例[J].长江学术.2014(1).

[15]王俊.样板戏《红灯记》剧本改编中阶级理念的运用[J].扬子江评论.2014(5).

[16]吴萍萍.“样板戏”中的历史与真实[J].剑南文学.2013(7)

[17]邓文华.“样板戏”资料的整理与方法:兼评李松的《“样板戏”编年史》[J].长江学术.2013(1).

[18]李松.“样板戏”女性形象的历史反思[J].海南大学学报(人文社会科学版).2013(2).

[19]杨翠娟,受志敏.“样板戏”女性英雄形象神格化表征及其传统审美文化意蕴[J].四川戏剧.2012(4).

- [20]侯广文.对革命“样板戏”的再认识[J].语文学刊.2011(7).
- [21]耿宏伟.样板戏中的俄狄浦斯情结：对样板戏意识形态机制的精神分析学研究[J].文史哲.2011(6).
- [22]从现代戏到样板戏：《智取威虎山》与身体规训的演变[J].戏剧艺术.2012(1).
- [23]陈婧.终极关怀式微下的人性追问：从人道主义看样板戏《沙家浜》[J].景德镇高专学报.2013(4).