

作者简介

吴晓铃，北京大学著名教授、中国社会科学院著名学者，著名古代小说戏曲研究家、《金瓶梅》研究专家、著名印度文学专家、藏书家、目录学家、翻译家、博物学家，现代地方戏研究专家、京剧研究家和票友。师从郑振铎、罗振玉、朱自清等名师，为登堂入室弟子，得诸位名师真传。先后任职北京大学、西南联合大学、印度泰戈尔国际大学、中国社会科学院等单位，讲学印度、美国等地，是享誉国际学界的大学者。

策 划：孟保青
责任编辑：高树海
封面设计：于 越

内容简介

《吴晓铃集》是著名学者吴晓铃教授一生著述精华的结集，共五卷，包括古典小说卷、古代戏曲卷、地方戏剧卷、藏书与目录学卷、散文卷。吴晓铃先生博古通今，学贯中西，为文短小精悍，深入浅出，笔调幽默，富于智慧，哲思睿语令人轻松愉悦，是十分出色的文化散文随笔。

目 录

试谈开国十年以来艺术语言的发展和问题	1
内练一口气	11
暗号	15
重内轻外	18
鸡鸭鹅	21
戏剧与水利的关系	25
窦尔墩的最后	29
樯石	32
从《审泥人》说起	35
试测梅兰芳洁化舞台的年代	37
泰戈尔和梅兰芳的友谊	40
记《牡丹亭》里的花神	42
守田勘弥——访华日本歌舞伎名优第一人	45
巴图鲁	48
尚小云和《摩登伽女》	51
八仙过海 各显奇能	53
马连良语言艺术初探	55
试就《高加索灰阑记》探索三题	58
《单刀会》的“剑界三响”	60
从《大、探、二》说起	62
爬梳《谢瑶环》并怀田汉同志	64
参加美国目连戏国际研讨会随感小记	66

以《红楼梦》为题材的古典戏曲小记	69
中国武剧·印度卡塔卡利舞剧·有所思	72
遥共星煜兄对话《金瓶梅》戏曲	74
戊辰年说“龙”戏	77
杂忆“侯爷”	79
六合刀、武打和武术	82
关于“杨家将”数事	84
元大都戏词砖的发现	86
大礼恭逢太后婚	88
诚既勇兮又以武,终刚强兮不可凌!	90
悼郑星垣先生	93
从北京著名京剧演员的故居谈起	95
宁武关之战和周遇吉其人	96
粉墨春秋笔 描摹美丑心	98
且慢提“抢背”二字	100
谈谈戏曲唱、念中嗓子“横”的问题	104
跋《战东川总本》	109
八十二年前的声像纪录《北京唱盘》	112
陪艾德林同志看戏	116
也谈杨小楼演黄天霸	119
《郝寿臣脸谱集》后记	124
《郝寿臣铜锤唱腔集》序	132
《马连良舞台艺术》后记	134
《马连良演出剧本选集》后记	136
每念伯仁总含悲	138
跋《述志》	141
《我的父亲梅兰芳》序	143
红梅老去枝未凋	146
发掘,发掘,再发掘	151

谈昆剧	153
姹紫嫣红开遍	155
蒜酪遗风	158
因北昆新演《双按院》而有所思	160
义取崇雅,情在写真	162
人跟心	166
“耍孩儿”剧种小考	169
春雨古枝发秀华	171
重才还须放眼量	176
红绽雨肥梅	179
说“夸张”	183
《毛主席听过我的相声》前言	186
《再生集》前言	188
他山之石 可以攻玉	191
记北美中国演唱文艺研究会第十四届年会	194
北美中国演唱文艺研究会第十五届年会简记	200
北美中国演唱文艺研究会第十六届年会概况简介	203
北美中国演唱文艺研究会第十七届年会简介	205
《罗荣寿讲稿》序	209
窗虚月冷 添我哀思	211
海内存知己 天涯若比邻	213
《艺海沉浮》序	215
谈谈“快板”的结构	218
谈谈“快板”的句式	223
谈谈“快板”的辙韵	230
我学习了许多东西	238
关于“影戏”与“宝卷”及“滦州影戏”的名称	241
杂论“影戏”	243
《秦晋皮影艺术展览》前言	247

试谈开国十年以来艺术语言的发展和问题*

在前些时候，中国语文社送来一份提纲，说是要组织笔谈，叫我也参加进来，谈一谈开国以来艺术语言的发展情况以及在发展过程中所产生的问题。对于我来说，这是一个困难的事儿。我不是表演艺术家，又不是地道的语言工作者，实在说不出什么来，想要交张白卷了事。最近，在《中国语文》上读到了马连良同志的《谈谈传统戏曲中的用词问题》、吴青同志的《应该重视电影语言技巧的继续提高》、老舍同志的《土话与普通话》和白凤鸣同志的《让曲艺语言在推广普通话中起桥梁作用》等四篇文章，各从京剧、电影、文学创作和曲艺表演的角度谈了一些或大或小的问题，对我很有启发作用。就在读《中国语文》的同时，又从《中国语文》的编辑同志的手里读到了马少波同志和侯宝林同志的文章的原稿，不禁想到许多事情，觉得还不是没有话可说。那么，且不管它有无系统，我就把它说出来吧。

正如马连良同志在《谈谈传统戏曲中的用词问题》里^①所说：“应当肯定地说，自从开国以来，我们的传统戏曲在使用语言上已有了较前大不相同的变化。”这里的“传统戏曲”可以用“曲艺”、“话剧”、“电影”和“歌曲”任何一项来替代，都能符合事实的真相。这就是说，在解放后，各种艺术形式的语言都发生了较前大不相同的变化，也就是，有了迅速而显著的发展和提高。

为什么自从开国以来，我们的各种艺术形式的语言都发生了较前大不相同的变化呢？原因非常清楚，也非常简单：我们的党和政府是十分重视祖国语言的使用问题的。远在1951年的6月6日，《人民日报》就发表了《正确地使用祖国的语言，为语言的纯洁和健康而斗争》的社论来阐述正确使用祖国语言的重要性，它郑重地指出：“正确地运用语

言来表现思想,在今天,在共产党所领导的各项工作中具有重大的政治意义。”因为,“用正确的语言来表现思想,使思想为群众所正确地掌握,才能产生正确的物质的力量。”^②在这里,社论科学而辩证地说明了语言的社会性作用,从而使人民理解到容许不纯洁、不健康的语言混乱现象的继续存在,不但是对于祖国的语言的一种不可容忍的破坏,更严重的是,在政治上是对于人民利益的损害。把祖国语言的使用问题提到这样的高度,这是旧中国时代从来所没有过的事情。我们完全可以想像得出来,从事舞台表演艺术的人们对于这个响亮而严肃的号召是如何的兴奋并且感觉到应该承当起来的责任的重要。在这种政治责任的鼓舞和推动之下,各种艺术形式的语言都发生了较前大不相同的变化。到了1955年,正确地使用祖国的语言的政治斗争,更加具体地以“推广普通话和促进汉语规范化”的要求推向了再高一级的新的历史阶段。应该说,这都是非常自然的现象。因为,在这四年之间,为祖国语言的纯洁和健康而斗争的工作成绩是卓著的。总的方面姑且不谈,谈起来话长:其中,必须指出,各种不同形式的表演艺术工作者做了不少的有益的工作,起了不少的良好作用。关于这个,1955年12月26日的《人民日报》在《为促进文字改革、推广普通话、实现汉语规范化而努力》的社论里就曾经作出了完全符合实际情况的说明,并且提出了进一步的要求:“电台广播员、电影和话剧演员,他们也都是语言规范的宣传家,每天有无数的观众和听众有意识地或无意识地在向他们学习。他们在普通话的推广上,过去已经有过很大的功劳,今后在全国范围内有计划地推广普通话的情况下,他们将起更大的作用,自然也就必须加强自己的语言的规范性。”^③现代汉语规范问题学术会议在1955年10月召开之后到现在为止,整整又是四年的光景,我们看见了表演艺术工作者没有辜负党和政府的殷切希望,比前一个阶段更加目的性明确地作了许多不懈的努力;而且,我们也亲切地看见了在若干实际而具体的事实中所作出的贡献。如果说,在某些专门性或技术性的问题上,大家的理解或看法以至于行动还多少存在着分歧,甚或是矛盾,那也不足为奇。那正是在艺术语言的变化和发展的道路上所必然产生的正常现象,矛盾的不断产生和逐渐得到统一,说明了我们的艺术语言在短短的十年间提高的速度和程度是使人为之振奋的。在短短的十年间,艺术

语言取得这样的成就,首先要归功于党和政府的正确领导。

在党和政府的正确领导之下,各有关方面和机构的积极响应和采取具体措施,就有效地保证了取得现在的胜利成果的可能性。举例来说:国内培养话剧工作者的最高教育机构中央戏剧学院,在1953年刚刚开始了五年制正规化教学制度之后不到一年的时候,就同时在一年级、导演干部训练班和表演干部训练班的课程表上增加了向所未有的,而且比重很大的必修课程“台词”(欧阳予倩同志在这个课程的建立上起了很大的作用)。那两个训练班的学生绝大多数都是国内话剧团体的优秀导演和演员,其中包括人民群众所熟知的欧阳山尊、耿震、于蓝、田华诸同志,他们在回到本单位之后,都把在“台词”课上所学到的东西在导演和表演工作里进行了实践,并且有意识地起了带动作用,影响了更多的人,像散播出去的种子,普遍地在话剧的园地里萌芽滋长,已经得到了丰盛的收获。同时,正规学习过“台词”课的话剧学生,截至目前为止,有三个班次都毕业了,并且被分配到祖国各地的剧团里工作。这一批新生力量——装备精良、又红又专的新生力量的成长和扎根在广阔肥沃的土壤里,毫无疑问,是会完成提高话剧语言的光荣任务的。另外,除了各有关方面和机构的积极响应党和政府的号召,并且采取相应的具体措施之外,还有一个极为可喜的现象的产生,那就是“土洋并举”的两条腿走路的大协作的工作方法的开始。举例来说:语言研究工作者和话剧工作者挂上了钩子,就我的窄狭的了解范围所及,只以中国科学院语言研究所来说,不但派出了干部参加中央戏剧学院的“台词”教学工作,而且和在北京的许多话剧团体,如青年艺术剧院、北京人民艺术剧院、军委总政治部文工团的话剧团和公安军话剧团,都发生了联系,为演员们做了“语音鉴定”,下排演场排戏,或者是制定出来练习台词的计划。另外的例子是,许多话剧团体聘请了戏曲或曲艺演员教授传统的送字归音等练声的方法。同时,戏曲或曲艺演员也和语言工作者建立起业务上的关系,侯宝林同志在发表的一篇文章里说到的“半师半友”,正是说明了这种同志式的协作关系的紧密情况。这样,一方面,理论指导实践,在实践过程中又丰富了理论,这样相互为用,彼此都得到了提高;另一方面,传统的方法和新的科学方法有了碰头的机会,截长补短,推波助澜,这样相互为用,彼此也都

得到了提高。以上提到的两种新的情况的产生，就促使艺术语言改变为一个全新的精神面貌，这是在开国之前的政治条件和社会组织下所不能想像的。

那么，在各有关方面采取具体措施和互相协作的情况之下，究竟我们的艺术语言取得了哪些可喜的成就呢？

我只能在这里谈一谈我个人的不够成熟的看法。

首先应该指出的是，情况相当错综复杂，不能简单地一概而论。但是，如果必须先从总的情况方面作一个概括的说明，那么，我们完全可以肯定地说：都好，都很有成就，都提高得相当迅速。这里可以拿电影语言作一个说明：从前的相声段子里有一段叫做《学电影》的，它的内容完全是拿电影语言做“抖露包袱”的笑料，真是千奇百怪，尽非人间之音。虽然相声这种形式免不掉惯于使用扩大缺点的夸张手法，但是，我们终究不能否认它还是反映了不少的真实情况的。尽管在开国之前有些进步的电影工作者注意到了电影语言的问题，然而成绩并不很显著，一种定型化的“舞台腔”始终没有能够清除净尽。从前两年我们重映的优秀影片《桃李劫》里都可以看得出来这个现象。在开国初期摄制的一些影片里还或多或少地遗留着“舞台腔”的痕迹，但是我们也看得出来电影工作者已经是有意地在改正旧的缺点，例如，对话都很缓慢。（这可能是由于谨慎，然而，缓慢本身实际就是一种缺点，它甚至于都能够影响电影的故事内容，破坏情绪和气氛。）这在《中华女儿》里就表现得相当突出。不过，问题还是不少：方音（特别是东北方言）色彩浓厚，有时候方言杂沓，停顿、间歇、强调、重音和语气使用得不恰当，等等，都存在着。拿近几年来出品的任何一部影片来和开国初期的影片比较，单就语言方面来说，真是相差不可以道里计，无烦一一例举。吴青同志在她的《应该重视电影语言技巧的继续提高》里，对于电影工作者提出了一些更高的新的要求，然而她却不能说“随着普通话的推广和汉语规范化的要求，我们的电影语言和话剧语言一样，已经达到相当高的水平了”。^④因为，这是彰彰在人耳目的事实。

各种艺术形式的语言全都提高得相当迅速，这是事实。如果再个别地进行一下排比，那么，似乎我们有理由说明，以北方曲艺形式为主的曲艺和话剧在使用语言方面的成绩是相当显著的。先来谈一谈曲艺

吧。诚如侯宝林同志在发表的文章所谈的，曲艺的“先天”足实，也就是，以北方曲艺形式来说，它基本上是用北京话打的底子。我们不要被什么“奉调”、“西河”、“乐亭”等等地域性的名词冠语所蒙哄，实际这都早已靠拢了北京话，所谓不同之处，只是乐调声腔而已。其实，就连“河南坠子”和“山东快书”之类的形式，也不过是略带方音成分，有些像在炒菜时搁点儿味精，提提味道似的。这倒不是目的在于专供北京市民欣赏，而是为了使听众范围扩大到全国各地。很明显，在南方流行的“评弹”不是也有了使用普通话说唱的吗？这是一条正确的道路。用北京话打底子的曲艺形式在规范化的道路上行进的时候，标准音不成问题，它所要抛弃的只不过是方言词，这个包袱不算沉重，容易丢掉，丢掉有利而无损。这大约就是“先天”足实的意思。然而，“先天”足实也要“后天”保养得好，应该指出，曲艺工作者在这方面是做了不少的事情的。像中央广播电台说唱团把马季同志派到科学院去学习语音，侯宝林同志创作相声段子去问罗常培先生要资料，这都并不简单。更加值得表扬的是，他们都自愿做推行普通话的宣传员，许多节目的内容就是宣传的内容，如《普通话与方言》、《词汇学》和一些绕口令以及通篇使用卷舌韵的段子之类。至于话剧呢，那就更加看得出话剧工作者的努力程度。中央戏剧学院及其分院建立“台词”课程是一桩极其重要的措施，目前已经蒂落瓜熟，收了成效。北京人民艺术剧院曾经举行过“学习普通话”的运动，并且把演员的语言学习成绩列为年终鉴定的一个项目。青年艺术剧院有专职的语言教师，这位教师同时也就是每个剧本在排练过程中的语言顾问。据我的很不完全的了解，甘肃的铁路话剧团曾经千里迢迢地派出干部到北京来学习，哈尔滨话剧院把台词课作为大破技术关的第一个阶段，这都是使人听到为之高兴的消息。同时，话剧工作者（以导演和演员为主）对于剧本进行一些必要的语言加工工作也是值得提出来的。北京人民艺术剧院的《龙须沟》演出本和青年艺术剧院的《沙恭达罗》演出本都在老舍同志的原著和季羨林同志原译的基础上做了必要的语言加工，这就把戏的身份托得更高，演出的效果更好。

在曲艺和话剧之外，电影语言的提高也是显著的，前面已经谈到，这儿就不多讲了。如果需要我们提出要求来的话，那么，我们向老一辈

演员的要求就比年青一代演员的要求迫切一些，完全有必要赶上前去。但是，我们的要求并不太高，希望首先掌握标准音，然后再说别的。

声乐方面，我们的了解太少。听说全国声乐会议曾把语言问题列到日程表上，当时我由于某些原因没有参加会议，现在回想起来还很后悔。我觉得有些作词者和作曲者的协作似乎不够紧密，有的歌曲唱起来就“倒字儿”。随便举个例子来说，我记得歌剧《小二黑结婚》里有个“羊上圈”听起来总像是“羊上捐”，因为，“圈”是个降调（去声），作曲的人要在这儿“擻高”，于是就唱成高平调（阴平）了，听的人很容易误会词义。当然，还是好的占多数，像“胜利歌声多么响亮”的谱子就制得精到，唱出来气势雄厚，“响”字的调值 214 能够唱得十分饱满。所以，我认为“倒字儿”的问题是在作词者和作曲者的协作不够紧密，而不是对于语音问题不重视的原因也就在这里。这个问题容易解决。

比较不容易解决的问题是传统戏曲的语言问题。单就京剧来讲，大家的看法就很参差。其实，在传统戏曲里京剧的语言问题还是比较容易解决的，而且，就京剧语言的自然发展情形来看，在语音方面向普通话标准音靠拢的趋势很明显。根据语言学的观点来看，现在没有必要，也没有可能就语音方面说京剧如何来源于徽调或汉调的话，因为实际上已经找不出真正方音被保留下来的痕迹。况且京剧吸收许多地方戏的有益成分作为滋养，不同的方音自然会由分歧和对抗逐渐走向统一和融合。我们在这里只拿所谓“中州韵”和“尖团字”做个例子来说吧。“中州韵”这个术语的含义就不够明确，恐怕很不容易请一位京剧演员来坐实它到底是个什么具体的方音系统。“尖团字”在北京音系里早已消失，北京的人在生活语言里是不分尖团的，因此，要北京的人学习京剧又区别尖团，这就很不现实；所以，我们在京剧里听到的尖团字是一天比一天少，是二者混淆。如果拿本《圆音正考》来作为标准衡量，这个标准并不高，恐怕大多数京剧演员都得不到三分。这里可以举一个很有趣味的例子：语言研究所曾经转录过郝寿臣老先生的《青梅煮酒论英雄》的音档，据说念白遵依中州，尖团分明。但是通过实验语音学专家用简单的语音实验方法进行分析，竟没有找到尖字。这个情况并不能说明郝老先生的“话白”不地道，（大家都知道他在念白上是有着特殊的成就的）而是一般在京剧舞台上的所谓“尖团字”大都是些假象，并

不等于方言里尖团字音的读法，而且就连这些所谓“尖团音”的分别现象还在日见减少。那么，直截了当地用标准音读出，岂不也是一个顺乎自然的办法！所以，我个人在这个问题上还是同意李少春同志在《京剧界应以实际行动来拥护汉语规范化》^⑤和《京剧字韵不能逐步采用北京音吗》^⑥里的意见。我并且注意到，他的确还是在实际行动中体现他的主张，举例来说：他在《白毛女》里不但不用“尖团”和“上口”，而且连儿化韵都用在唱词和念白里，和他同台的许多演员（如袁世海同志和杜近芳同志）也都采取了同一的步调。最近看到他在梅兰芳同志的《穆桂英挂帅》里演扮寇准，把“世界”的“界”字就读成 jiè，观众的反应很好，我曾经向不止一个人了解过。因此，有不少的人循着京剧语音向普通话标准音靠拢的轨迹，在演出实践方面推波助澜的情况就成为在开国以来推动京剧语言发展工作方面的一个可喜的成就。

谈到地方戏的语言问题就比京剧复杂得多了。这里让我们根据一个具体的例子来谈谈。

田汉同志在《送“关汉卿”访朝》^⑦里有一段话接触到了这个问题的症结所在：

粤剧《关汉卿》的演出为了争取普遍理解，用了字幕说明，这是很必要的。到朝鲜演出恐怕还得使用这一武器，因为让观众看懂是艺术成功的首要条件。

在演出中有人提出这样一个问题，幻灯打出的对话过于“普通话化”了，广东话的味道甚少，是不是可以更地方语化一些？这的确是一个问题。

我们知道粤语《关汉卿》有两种道路，一种是像省粤剧剧团这样大体上用广东语音念普通话；一种是把普通话的台词更广东语化。据说前者艺术风格较高，而一般听众却感到一些隔阂，他们说这样的对话既减弱广东话的特色；也不是一种好的普通话。我不知道这是否真实情况但完全可能有这样的情况。

我把这情况跟欧阳予倩同志谈过，他同意我的看法，我曾向剧团提议，字幕还是用普通话，为了人家好懂，念白却要尽量用适当的广东方言。如关忠对汉卿说：“天都快亮了。”广东人不这样说，还是说“快天

光哪”为好。

听说目前广东戏剧界提倡一种“过渡语”，就是由方言向普通话逐渐过渡。我不知道具体情况如何，不敢妄发议论。但我以为这一问题的解决要求长期不懈的努力，不要过于急躁。周总理在去年1月10日关于《当前文字改革的任务》的报告中曾说：“我们推广普通话是为了消除方言之间的隔阂”，而“不是禁止或消灭方言。方言是会长期存在的，不能用行政命令来禁止，也不能用人为的办法来消灭”。这在地方戏问题上尤其如此。如同方言会长期存在一样，地方戏也会长期存在而且继续发展。在毛主席“百花齐放、推陈出新”的方针下，这几年地方戏的改进成绩很大。地方戏的好处和特点跟方言是分不开的。我们既不能过度强调方言特点，坚持方言之间的隔阂状态，也不要为了大力提倡普通话采取过早地抹煞方言的措施。我们既要大力推广普通话，也要学习方言，甚至充分发挥方言的生动性与丰富性，在方言和普通话之间要建立一种辩证的关系。

总的讲来，田汉同志的看法是正确的。不过，我们还需要仔细研究，慎重考虑，分别对待。仔细研究的是不同方言和普通话之间的共同性和特殊性究竟在什么地方，究竟有着什么样的差别；是绝对相排斥的，还是可以有融会贯通的可能。这可以就语音、语法和词汇各个方面去进行比较和分析，从而得出其相应或不相应的规律。譬如说，不同方言之间的基本词汇的差别问题就很重要。慎重考虑的是根据仔细研究的结果去考虑进行工作的方式、方法、步聚、速度和时间。譬如说，是采用“过渡语”的方式呢，还是田汉同志举出的另外两种方式。分别对待的是，有的方言同普通话的距离近，区别也小，有的方言同普通话的距离远，区别也大；那么就不能运用一种方式或程序进行戏曲语言的改进工作。譬如说，粤剧和豫剧就很不相同。因此，急躁既不适宜，笼统地一概而论也无法解决问题。

然而，我们必须认清的是：自从推广普通话以来，方言虽然不会立刻就消失，但是方言的活动范围越来越缩小则是事实，为了整个民族的利益，为了社会主义文化的蓬勃发展，方言逐渐衰亡的趋势并不是一件坏事情。因此，我们要掌握住这样一个原则，既不歧视在逐渐衰亡

的过程中仍旧为一定地区的人民服务的方言的存在，同时也不能够扩大它的影响。这是一个方面。另一个不可忽略的情况是，普通话在日渐普遍而广阔地被学习、传播和使用则是一件好事情，它既为客观实际所需要，而且客观形势又推动它扩大它的影响。它的前途是不可限量的。普通话在逐渐推广和提高的过程中，一定会汲取方言里的生动性与丰富性的成分作为营养，事实也正是如此。那么，由于上面所提到各种现象来看，普通话和方言的差别是在逐渐消除的过程中，尽管时间不会很短，但是总有一天民族共同语要走上居于一尊的领导地位。这是规律，我们无法改变它，然而我们可以而且应该推动它。那么，回过头来再看粤剧演出所采取的办法，我个人认为用广东语音念普通话的方式恐怕不只是艺术风格较高，应该说它还寓有重大的政治意义，至少是它这样做就能够为在说“广府话”以外更多的人服务，而那些更多的人是欢迎它的这种发展的。我也不懂什么叫做“过渡语”，很可能不会有这样的一种语言。可是，我觉得粤剧团所走的第一条道路似乎就是一种过渡的方式。当然，这里也不会有人用行政命令的方式不许粤剧团同时走第二条道路，第二条道路对于第一条道路的开拓可能还会起着推动和丰富的作用。第一条道路也总有一天会逐渐把广东方音由减少以至于消失，然而，肯定地说，粤剧却不会死掉。因为，地方戏的发展和方言的特殊性没有必然的联系，地方戏的特殊色彩大约主要还是表现在它的声腔、音乐、表现手法等方面。举例来说，川剧《秋江》能够在国内外受到欢迎，恐怕不是由于台词里的“啥子”所决定下来的。纵使说“啥子”之类能够表现特殊的艺术风格和情趣，这也不过是一个选用词汇的问题，不能以偏概全。值得注意的是，“啥子”之类的词并不是特殊的方言词、外省的人能够了解它，所以它站得住，无须把它一棍子打死。相反地，北京话里把“跑”又叫做“撒鸭子”，有人把它用在一段曲艺里，说是“一只狐狸撒了鸭子”，不只是不说北京话的人不懂，就连北京人也有很多人不懂，听了之后都觉得奇怪，认为那个段子里并没有交代过狐狸偷抓鸭子的情节，怎么又凭空跑出来一只鸭子呢。“撒鸭子”可能很富于情趣吧，然而在听众面前并不能创造气氛，连交流都引不起来，虽生犹死，大可不必吝惜。

粤剧只是地方戏中的一个剧种，就语言来讲，它有特殊性，但是粤

剧工作者仍旧能够摸索一条并不差的道路来，这就是成就。在将近四百个地方剧种里方言色彩浓厚像粤剧的剧种终究不多，我们用不着急躁，嫌它发展变化得太慢，因为我们纵观所趋大势，是满怀乐观的。

开国十年以来的艺术语言的发展和成就，在鼓舞着我们对于在前进中所遇到的问题和困难无所畏惧。

注：

* 这里所说的“艺术语言”实际并不包括一般所谓“艺术语言”的全部含义，它只是指着“语言技巧”里的语音等基础问题谈的，并不包括“艺术朗读”部分。写成之后，余意未尽，容易为文谈谈生活语言和艺术语言的关系、传统戏曲语言的发展程序及内容等问题。

①《中国语言》，1959年9月号，第418页。

②引自《现代汉语规范问题学术会议文件汇编》第255~259页，1956年7月，科学出版社。

③引自《现代汉语规范问题学术会议文件汇编》第259~263页，1956年7月，科学出版社。

④《中国语文》，1959年9月号，第419页。

⑤《戏剧报》，1956年5月号，第18~19页。

⑥《戏剧论丛》，1957年第4辑，第207~213页。

⑦《人民日报》，1959年8月4日，第7版。

内练一口气

京剧《打渔杀家》里丁府上的教师爷在向肖恩催讨鱼税银子的时候，吹嘘自己的武艺高强，说什么“内练一口气，外练筋骨皮”；结果他竟是被肖恩父女打得个一佛出世，二佛升天。原来他没有真功夫，不是一个练家子。

尽管丁府上的教师爷丢人现眼，栽了个大跟斗，可是他的十字真言仍旧很有道理，咱们的传统戏曲演员在唱念声腔的锻炼方面就完全有必要从他那儿迎取半部真经：“内练一口气。”

如所周知：语言是从人的发音器官里发出来的声音，它是语言的物质外壳。通过它，人才能够表达思想感情。不过，咱们在日常生活里并不那么讲究语言的发音技巧和语言的音乐性，只是照着自己的语言习惯，随着自己的音域范围，很自然地发出声音，能够达到语言作为交流思想和交际工具的程度就行了。可是，戏曲语言和生活语言并不一样。戏曲语言属于艺术朗读的范围，它不单要求咬字清楚、发音正确，出声打得远，而且还要求创造人物性格，表达规定的思想感情，所以，作为一个戏曲演员，必须首先矫正生活语言上的缺点，进一步锻炼发音咬字，使语音纯正，语言优美。这就是大家在口头上常说的“字正腔圆”四个字。

怎么才做得到“字正腔圆”呢？戏剧教育家郝寿臣老先生有一句话算是说到了家：“气儿念字儿，字儿念味儿。”咱们且按下“字儿念味儿”不表，单说说“气儿念字儿”。这是根本，因为三分气儿在才能够千般妙用。

举例来讲：任何一件乐器都少不了发音体和共鸣器两个部分，然而这还不够，必得用手去敲、去拉，或是用气流去吹，才发出声音来。人的

发音器官也是一样。声带就等于唢呐的哨子,是发音体。口腔、鼻腔和喉管就等于唢呐的筒子,是共鸣器。呼吸器官就和用气吹唢呐一样,振动发音体,通过共鸣器的节制,声音就出来了。这么说吧,肺是语言的仓库,仓库里储存的是气流,气流是语言的物质资料,也是声音的原动力。咱们说说肺吧。肺是一种弹性很大的袋。吸入空气,它就胀大;呼出空气,它就缩小。肺和口腔及鼻腔通连的地方有一条气管,气管入肺的地方分成两岔,再从这两岔分成许多小气管支,小气管支充满肺的全部。肺的下面有一层富于弹性的膜,叫做“横隔膜”。在肺的外面有肋骨包笼。肋骨之间有“肋间内肌”和“肋间外肌”,“肋间内肌”的收缩可使下降,“肋间外肌”的收缩可使肋骨提起。

肺里的气流平常总是保持着半满的状态。咱们在吸气的时候,空气从鼻孔或是口腔吸入,通过气管,进入肺里的气管支,肺就膨大起来。胸脯的容量为了适应肺的膨大,“横隔膜”于是逐渐下降,“肋间外肌”同时逐渐收缩,胸脯也就鼓涨起来。咱们在呼气的时候,“横隔膜”被“膈肌”牵动着,逐渐恢复到原来的状态,“肋间内肌”跟着逐渐收缩,使胸脯的容量缩小,肺里的气流便被排除到气管以外了。单从生理现象来说,语音的产生只是呼吸作用加上一种节制。这就十分重要,因为没有气流催动声带,便不可能发出声音;正如把唢呐搁在场面圈子里不理,它不能自动地响起[点绛唇]和[水龙吟]来一样。所以说,肺里的气流是语言的物质资料,是声音的原动力。

既然气流在发声上占有这么重要的地位,那么《打渔杀家》里丁府上的教师爷说的“内练一口气”就很有教育意义和启发作用了。

“内练一口气”指的是呼吸运动和肺量锻炼。戏曲语言的发音和生活语言的发音是有着很大的区别的,光是平常说话的气呼量用在舞台上就要感觉到不够了。譬如,无论是唱也好,念也好。演员都会感觉到下面的两种情况:一个是不强不弱的音发得最不费劲儿,弱音和强音的气呼量就得大大地加强。另一个是用同样的音量发高低不同的音,发“音域”中间的那一段最不费劲儿,发最低或最高的那一段的气呼量就得大大地增加。要想发出的弱音和低音能够清楚明白,照旧打远,要想发出的强音和高音不起毛儿,上得去,首先得气冲,要多少能给多少。不然的话,那就应了“中气不足”和“没底气”的话了。所谓“力竭声