

[日]稻叶志郎著

学林出版社出版

京剧音韵探究

宫

商

角

徵

羽



OPERA

京剧音韵探究

〔日〕稻叶志郎著

学林出版社

封面设计：尤一平

京剧音韵探究

〔日〕稻叶志郎著

学林出版社出版 上海定西路710弄37号

新华书店上海发行所发行 上海市印刷三厂印刷

开本787×1092 1/32 印张3.875 插页1 字数83,000

1988年7月第1版 1988年7月第1次印刷 印数1—2,000册

ISBN 7-80510-083-7/J·15

定价 1.80元

序 一

夫京剧音韵，斗转星移，渐见变化。此事罗氏常培，曾有论核，收载其《语言学论文选集》。嗣后论著有一二。

东都稻叶志郎，一日持来所撰《京剧音韵》一书以示我。披缙一过颇为奇异。

君当童年，在战后长春，零丁孤苦。天高地厚，为汉族夫妻所拯救。长进中学，成绩出类拔萃。然自觉言语迟顿，甚不流利。发愤忘食，攻语言之学。一九五九年，以辽宁优秀学生，授金质奖章。义舅为京剧演员，乃进抚顺戏曲学校，专攻京剧音乐。而戏曲理论，常人之所难理会。君资性聪慧，迎刃而解。读《五方元音》，声类韵目，大率心得，不遗余力。更致思现代语音学日进月违，百尺竿头，深欲以国际音标记录京剧字音。编撰京剧记音以叩文化部中国戏曲研究所、科学院语言研究所。改用汉语拼音方案为基础以记录剧音。后来千思万想，一则攻读中原音韵，探讨京剧音韵之来源，二则研究各地方言之差异。于是阐明剧界以上声滑音唱法为由湖广而来，即为徽音翻案。原来戏曲音乐以结合汉语声调为特征。往时名伶唱念做打翻之中，尤以唱为主。重视字音旋律也。

君一九六七年戏曲学校毕业，旋为当地京剧团演奏员。

一九八三年，任戏曲学校讲师。一九八五年，为文艺研究所研究员。至次年，竟归国。学戏以来，荏苒阅年二十有七。一意探究乐理，专心阐明唱法，改弦易辙，移宫换羽，以欲克用乐谱反映唱法。所撰《京剧记音》《京剧识谱》《京剧语言学习》《京剧音韵》等，都欲提高京剧之水平，到达演剧学之领域者，亦足知十年动乱时期之剧韵变化。可为京剧现代化时期之一资料。

古言道：死生有命。奇哉，稻叶君。日人而为汉族所抚养。是友谊之所然。异乎，稻叶君。异族而作本族之所难作。乃天禀之所使。丁卯秋杪，相州波多野太郎，慨然叙于横滨本牧满坂绿芜草堂实事求是室。

波多野太郎



序 二

京剧是代表中国的剧种，是不朽的艺术，在国际舞台上也获得了无上的荣誉。它是集歌唱、舞蹈、什耍、武术、默剧、音乐等等多元化于一炉的戏剧。其中尤以唱段为最主要的部门。关于唱，先要有一条天赋的好嗓子，再配合人工悉心钻研唱词中的音调和韵味后，方能唱出优美动人、快心悦耳的腔和词，来博得观众的欣赏，报以热烈的掌声。

这本《京剧音韵探究》是关于京剧音韵方面的专书，作者是日本人稻叶志郎先生。怎么会由一位日本人来写一部中国人也不容易写得出的冷门著作呢？原来这位稻叶先生是在中国的北方出世的，幼年时就爱上了京剧，乃入其门而专其业矣。他直到一九八六年春才离开中国回归到他自己祖籍的日本。在中国时，他已经写过《京剧音韵探究》、《京剧指南》、《京剧语言学习》等几本书，这部《京剧音韵探究》原拟在来日本前在中国出版，后因获得返国行期而罢。稻叶君到日本后就来参加我们的京剧活动中心“留日中国业余京剧研究社”（亦简称东京票房），在我们有京剧演出的场合中，他也参加担任几种乐器的伴奏。故他不但是京剧音韵的理论家，而且是个实践派。

我本人从十一岁时起就上了京戏的瘾，今已是七十七岁的老头儿了，可以说是一生热爱京剧，只是差未专其业而已。这次见到了稻叶君的创作，令我不胜佩服，特为此谨向爱好皮簧及研究京剧的诸位推荐介绍。

留日中国业余京剧研究社

章英明

1988年1月

目 录

序一.....	波多野太郎
序二.....	章英明
一、京剧音韵的由来.....	1
二、京剧传统音韵概况.....	13
(一)安徽方言.....	13
(二)湖广音.....	19
(三)中州韵.....	25
(四)吴音.....	32
(五)京剧方音声韵结合表.....	33
(六)北京音.....	36
(1)北京文言.....	40
(2)入声字归法.....	41
(3)京韵白调值探讨.....	44
三、京剧现代音韵探讨.....	52
(一)平舌音与翘舌音.....	53
(二)清浊音和喷口.....	54
(三)关于传统京剧声母.....	57

(四)关于台辙押韵·····	59
(五)现代戏对 eng 韵字的处理·····	62
(六)声调·····	64
(1)普通话的声调·····	64
(2)声调与唱谱的关系·····	66
(3)四声唱法的革新·····	69
(4)轻声·····	72
(5)变调·····	75
(6)京剧唱词的平仄关系·····	78
(7)关于湖广音·····	81
(七)字的头、腹、尾·····	84
四、学好《汉语拼音方案》和普通话·····	92
五、普通话异读字举例·····	97
(一)北京个别方音纠正·····	97
(二)只订一种读音的字举例·····	98
(三)常用异读字索引·····	99
〔附录〕: 试谈京剧音韵改革·····	111

一、京剧音韵的由来^①

京剧不是一个地方剧种，它遍于全国，旧有“国剧”之称，并被誉为“国宝”艺术。它的腔调杂繁：以皮黄为主，还有高拨子、南梆子、四平调、昆曲、罗罗腔、娃娃调及民间小调等。就其腔调的来源，又涉及到安徽、湖北、江苏、浙江、北京等地区的方言特色。

谈现今戏曲音韵的由来，离不开为戏曲而作的第一部戏曲音韵巨作《中原音韵》。要论对戏曲影响最大、艺术造诣最深、音韵最讲求、综合全面的曲调，莫过于昆曲。不少戏曲音韵中的精华，通过昆曲作为媒介传至其它剧种而得以体现。京剧也不例外。

① 有人主张，京剧音韵“与中州音韵不符的部分，则坚决摒弃，绝不采用”。我认为，对于京剧音韵由来的探讨，必须紧密联系京剧成长的历史，联系创造和使用这种音韵的演员的历史去进行研究才有可能。从韵书上撷取出京剧音韵来源的根据，恐怕很难合于实际（何况又没有专为京剧而设的韵书），因为京剧是靠“口传心授”沿袭至今的。

京剧脱胎于徽调，必然有徽、汉音的基础；因是戏曲，必然承袭戏曲的音韵传统；又因是京剧，所以京音在与其方音交配中，至最后必然以胜利者归宿。据此，我们在考查京剧音韵来源时，还是以创造和使用这种音韵的演员的方音为据。因为中国的戏曲音韵，不是靠韵书传下来的，是一代一代相袭口传下来的。

“元曲究竟是怎样唱法，可惜现在已经失传了。……我们现在只能在昆曲里所留下的十余出元曲，依稀领会元曲的唱法，但它已经是‘元曲昆唱’，而不是元曲本来的唱法了。

我现在试着探讨的，是这一小部分的元曲怎么还会保存到现在，它是用什么方法保存下来的。我个人的看法，认为这十余出元曲本身曲调优美，是一个原因；但更重大的一个原因，却是元曲被明清传奇甚至宫廷戏吸收了去，元曲是以寄居蟹的地位保持了它那生命的延续的。”（赵景深：《读曲小记》15页）

“元曲被明清传奇甚至宫廷戏”所吸收，才使其生命延续。宋元南戏和明清传奇，均以南曲为主，所以弄清南曲与北曲之差异很有必要。北曲盛于南曲之前。《艺苑卮言》里说：

“三百篇亡而后有骚赋，骚赋难入乐，而后有古乐府，古乐府不入俗，而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转，而后有词，词不快北耳，而后有北曲，北曲不谐南耳，而后有南曲。”

可见，南曲虽有肇兴于北曲之前之说，但盛行却在后。

南北曲虽盛行前后不同，但音韵上南曲还没有完全离开北曲的规范。其主要差异：北曲宗《中原音韵》，无入声，平声分阴阳；南曲宗《洪武正韵》（但大体上还根据《中原音韵》）即用入声，而平声又无阴阳之分。所谓大体上依据《中原音韵》，也就是说《洪武正韵》的编著，名义上还是以中原雅音为定，又反对沈约的吴音。但由于编著者大都是吴人，因此，中原之音难见，吴音成分却不少；另一方面，依周贻白先生对《曲律》的“南曲不可杂北腔，北曲不可杂南字”的注释中

讲：

“南北字音之分，从今日的地域言之，此音以河南开封的语音为主，南音以江苏江宁的语音为主。此条所谓‘南曲不杂北腔，北曲不杂南字’，是当时的一种说法，但昆山腔发展到今日，不但江浙一带的昆曲能以南音唱北曲，如《刀会》、《弹词》之类，而且在明清之交，北方地域已盛行‘昆山腔’，分之所谓‘北昆’，已早孕育于此。昆山腔的剧本，基本上是南曲。则北曲虽不可杂南字，实际上早已用北音唱南曲。不过‘北昆’仍以七音调为主，南曲唱北曲，则于五音调加用‘变宫’、‘变徵’二声，借使其声调能较高亢或激越而已。”

这同“以南音唱北曲，用北音唱南曲”之说比较，意味着南北音通过南北曲才得以交流。难怪有人认为，今北方昆曲的唱法，尚有若干元代北曲的余音遗迹。

昆曲又称“昆山腔”，是演唱南曲(传奇)的一个派别，产生于明代中叶苏州府昆山县。初在苏州府长州、吴县、吴江、昆山等地流传，后经顾坚等人整理加工，至明初已有“昆山腔”之称。其时，南戏分化成弋阳腔、海盐腔、余姚腔、昆山腔四种唱法。戏曲音韵家魏良辅于嘉靖年间由江西来到昆山，有致力于改革昆山腔的雄心。由于他有习研北曲多年的基础，又吸收弋阳、海盐诸腔之精华，加之本人加工再创，终于创造成功昆山腔这样悠扬雅致的新曲。后来，昆曲由江浙一带流至各地随处扎根，对其它地方剧种发生了深远的影响。有的已与当地语音、曲调结合，而成为地方性的昆腔：如流传至北京的“京昆”；由“京昆”脱化出来的“北昆”；四川的“川昆”；湖南的“湘昆”，还有“徽昆”、“浙昆”等。

我们从昆曲的始源来看，在音韵等方面最易接受南北曲之长。因为北曲、南曲、昆曲，终究都是曲，总比皮黄利于接受。周贻白先生说：

“中国戏曲的念白，在昆曲中凡生、末、外、净、正旦等脚角，都念的是‘上韵白’（韵指中州韵，即河南开封语音）。即使‘昆曲之净、付、丑三项角色（付即净，或名“二花脸”）虽多念苏白，但也得看所扮为哪一类人物。’《牧羊记》的卫律、《连环记》的董卓，亦皆净扮，则念中州韵的官白。’再如《琵琶记·坠马》的丑扮进士，《连环记·献剑》的丑扮曹操，则与生、旦、外、末一样，皆念中州韵的官白了。”

源于吴音系的昆曲，却按北方官话区“中州韵”官白去念，可见昆曲虽始于南曲，在用韵上却承袭了不少北曲用韵的传统。再如在《度曲须知》中有“收音总诀”一条，虽根据当时昆山腔的唱法而来，但在收音上却大体根据《中原音韵》的19韵部的字音而作分别：

曲度庚青，急转鼻音。江阳东鍾，缓入鼻中。

模及歌戈，轻重收鸣。（模韵收重，歌戈收轻。）

宵豪尤侯，也索鸣收。

鱼模之鱼，厥音乃于。皆来齐微，非于是噫。

先天真文，抵舌舒音。（纸舌者，舌抵上腭也。）

寒山桓欢，亦舐舌端。音出侵寻，闭口讴吟。

廉纤监咸，口闭依然。车遮之音，遇叶平声。（遇，入声为哀葛切，平声为哀奢切，与车遮音绝肖。）

若问支思，反切医诗。（医诗切，即支思之音。）

惟有家麻，音切哀巴。（土音唱捱，勿切衣皆）（捱

本衣皆切，今吴中捱字土音，乃是哀巴切与家麻音绝肖)

(按：以上画横线字为《中原音韵》中19个韵部)

自元明以来，由于南北曲、昆曲等戏曲的盛行，有关曲类唱念方面的论著也应运而生，为中国戏曲的唱念奠定了很好的理论基础，并直接影响了京剧。

京剧在成长中，始终没有离开昆曲的规范。就京剧音韵来讲，已承袭了不少昆曲音韵之长：用气“丹田”之说，用字“头腹尾”之别，唱念的理论根据，吐字收音、声、音、韵、呼的讲求，无不承曲类的论著，莫不奉昆曲为前例。所谓京剧“中州韵”的传统也就相袭而成。

为北曲而做的第一部戏曲音韵巨作、元朝周德清的《中原音韵》，为中国戏曲音韵的发展开辟了道路，奠定了基础，提供了依据；而专论北曲唱法的《唱论》(元燕南芝庵所著)，虽已远远落后于现实，但有些内容至今还可作借鉴；南曲声韵的讲求，主要依《南词正韵》，有的也宗《洪武正韵》，除此外，明代的《太和正音谱》、《元曲选》、《度曲须知》，清代《闲情偶寄·演习部》、《梨园原》、《顾误录》之类的书，也涉及到曲子的唱念；尤其是根据实践作曲、唱曲的体会而立说的《曲律》(明代昆曲的创始人魏良辅所著)和由名曲家所述而后见之文字的《明心鉴》对后人更有所助益。

如：元周德清在《正语作词起例》中写道：①

支思 丝师 死史

① 《正语作词起例》列有一表，把不是同音的字两两作以比较，大部分是为校正吴音的。这里只举两韵：“丝死”声母为 s，“师史”声母为 sh，齐微韵里的例字。“知耻世智”押 i 韵，“之齿市志”属支思韵押 (j) 音。

齐微 知之 耻齿 世市 智志

（此条之字与支思分别）

京剧界在唱法上流传着关于“脑后音”、“云遮月”、“丹田气”、“头腹尾”等的说法，这不能说与上述论著无关吧？

魏良辅在《曲律》中道：“但得沙喉响润发于丹田者，自能耐久。”周贻白注释说：

“昆曲与京剧的‘末’、‘外’唱口，有所谓‘脑后音’和‘云遮月’。‘脑后音’即指其声‘发于丹田’。‘云遮月’，即初带有沙音，愈唱则愈为‘响润’，意即月光初为云遮，云散则月光皎洁。京剧中已故名老生汪桂芬（汪大头），相传其唱法纯为‘脑后音’。谭鑫培（小叫天），嗓音则为‘云遮月’（其老年所灌唱片，发声已较清亮）。故‘沙喉’与‘响润’在中国戏曲的嗓音运用上，并无矛盾。比方周信芳，中年纯为沙喉，及届老年，则渐觉清亮。此无他理，锻炼有素而已。”

元燕南芝庵所著《唱论》中道：“凡一曲中，各有其声；……有偷气，取气，换气，歇气，就气。爱者有一口气。”周贻白先生注释说：

“歌唱的所谓‘气’，俗称底气，亦即‘丹田之气’。道家以人身脐下三寸为‘丹田’。或谓丹田有三：上丹田，在两眉之间；中丹田，在心下；下丹田，在脐下（见《抱朴子》）。宋陈旸《乐书》论歌云：‘古之善歌者，必先调其气，其气出自脐间，至喉乃噫其词，而抗坠之意可得而分矣。’这说法，也就是指出：凡属歌唱，其发声转调无非凭仗着这‘一口气’。”

李渔主张一字应分为“出口”、“收音”、“余音”三部。而

明末沈宠绥在《度曲须知》一书中论“字母堪删”云：

“……予尝考字于头腹尾音，乃恍然知与切字之理相通也。盖切法即唱法也。曷言之？切音，以两字贴切一字之音，而此两字中，上边一字，即可以字头为之，下边一字，即可以字腹、字尾为之。”

京剧现今关于字分“头腹尾”的唱法，恐怕还是根据沈关于“头腹尾”之说而来。至于尖团音的分别，《明心鉴》“曲白六要”中说：

“尖字、团字之分，近日罕有知其据者，往往团字变成尖字，实为曲白之大病。尖字系半齿音，如：酒、箭、线，乃半齿音，故应用尖；久、剑、现则不然，非随意可以念成尖字也。近时多不察之。”

此类例子俯拾皆是，不必多举。

由此可见，京剧音韵方面不少传统唱念方面都离不开昆曲的轨范。究竟京剧是怎样通过昆曲而把这些传统继承下来的？这当然离不开对京剧的成长史的了解。

从音韵角度来谈京剧的形成，应是在皖、鄂两地方言的基础上，主要吸取了昆曲用韵之长和“中州韵”的传统，并长期接受北京音的改造而逐步衍变成京剧的。

京剧脱胎于“徽调”，方言较杂。京剧音韵的庞杂与演员的籍贯也有着密切关系。从京剧的成长史料来看，大体说来，在“四大徽班”盛名前，进京的以江浙艺人为多，旦行得势；至中，以生行得势，安徽、湖北人盛名的为多；至后，各行均以北京人从事京剧的为多。

乾隆年间，清高宗六次南巡及八十大寿后，所招集进京的以女名伶为主、江浙人最多。嘉庆十五年，入京的戏班为徽、

西两部。单就徽部70人中就有50人是苏州、扬州人（安徽14人）；嘉庆、道光年间，“戏庄演戏必徽班”、“亦必以徽班为主”。在此徽班兴旺之时，京中的伶工，安徽、湖北人便多起来，并且涌现出不少对京剧成长有过卓越贡献的名艺术家？如：

程长庚 安徽潜山县人

余三胜 湖北罗田人

王洪贵 湖北人

李 六 湖北人

张二奎 北京人

汪桂芬 原籍湖北，长住北京

孙菊仙 天津人

谭鑫培 湖北人

这一时期，在“四大徽班”中，安徽、湖北人也最多。不少方言由徽班向京剧衍变时，融合于京剧之中，而形成了独特的派别。京剧所以还有些安徽、湖北方言的成分，就是由徽班中的皖鄂人所带来的。

如“生、身、深”之类的字，京剧虽直接接受北京音的影响，又有沿袭“中州韵”的传统，但它既不按北京音分别读作sheng(生)、shen(身、深)，又不按《中原音韵》分别读作庚青韵sheng(生)、真文韵shen(身)、侵寻韵shem(深)，而是按安徽、湖北方言读shen(生、身、深)。其主要原因是，现在京剧所唱之腔调，主要以徽班的徽、汉两调为主。

徽调：相传是由徽州腔和青阳腔交流融合而成，流传于安徽、江苏等地，在成长过程中就已受到昆腔、梆子腔的一定影响。徽调主要腔调为二黄(旧名徽调也称二黄调)、高拔