

京剧音韵
概说

陳小田著

京剧音韵
概说

陈小田著

封面设计：麦荣邦

京剧音韵概说

陈小田 著

学林出版社代理出版 上海绍兴路5号
新华书店上海发行所代理发行 上海新华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 2.625 插页 1 字数 55,000

1984年8月第1版 1984年8月第1次印刷 印数 1—4,300册

书号 8259·004 定价 0.31元

前 言

我写《京剧音韵》，始于一九六〇年，成于一九六六年春，历时六年有余。其时我遭厄靠边，因此有了写作时间；又从古入发愤著书的事迹里受到启发，想起手边有先父陈道安自十三岁从梅雨田学琴时起至八十寿终时止的手抄摘录材料数十卷，加上自己从八岁学戏时起脑中积累的五十余载的京剧唱念材料，就想把它们系统地整理出来，日后或可为祖国为人民留一点参考的资料。人民是很少不爱祖国的。祸福倚伏，条件是靠自己创造的。我年虽花甲，总不能饱食终日，无所用心。于是就着手整理编写此书。在实践中，我努力用辩证唯物主义和历史唯物主义作为指导思想，边写边学，希望用音韵学的科学分析方法，使京剧音韵系统化、理论化。学，然后知不足。为此，我常跑图书馆，向书本请教。许多书给我很大的启发。

“奇文共欣赏，疑义相与析。”朋友之间切磋，也是不可少的。其时可与研讨而又时相过从者有二人：一为上海京剧院的编剧苏雪安，^①一为文史馆员精研谭派老生的罗亮生。对于京剧唱念材料的精粗去取，多所裨益；但他们对于我所奉为指导思想者，或则以为是风马牛不相及，或则感到茫然。因思友好中可与研讨这一问题者，莫如罗合如。他曾从学于先父，但当时他是北京中央戏曲研究院党委副书记兼副院长，而我是

^① 苏雪安，实姓爱新觉罗，知者甚少，志之以为汉满合作之佳话。

靠边的工商业者，想向他请教又恐怕遭到冷遇。犹豫间，亮生劝我为了学术，不妨一试。我就给合如去了一信。不久就接到复信，表示热情欢迎。其时他因病已转至青岛疗养院，商得医生允许，每次只准看一万字；如我的稿子无学术价值，即当停阅。经过几次稿件往复以后，又得来信肯定拙稿价值，并切囑万勿延搁。如是往复历十八个月，始告竣事。又不久，他转到杭州休养，过沪特作停留，登门来访，倾谈竟日。他说：此来不仅是同学叙契，主要是要你有坚强信心。我高兴的是你已比较深刻地懂得了“矛盾”这个字眼了，故能贯通全书脉络，这才是从实际出发，使老师毕生戏曲学问真正得到了发展。

《京剧音韵》稿原计划共分四编：1. 京剧音韵概说；2. 音韵学常识；3. 京剧音韵规律；4. 京剧音韵检字。今拟先将“概说”部分整理付梓，因它是解决京剧音韵问题的前提，期望得到读者的质疑、批评、指正，我必当竭诚欢迎，虚心研究。“规律”部分约十万字尚待修订。“音韵学常识”与“检字”部分，已有初稿，但已无力修改，尚祈有关部门集群力以为之。我已八十三岁了，届时如还活着，自当参加一分力量；如已死去，也当将草拟的初稿，赠送编撰单位，以为参考。

与合如分袂才数月，黑云压城城欲摧。十年浩劫中，书稿被抄。雪安、亮生，亦先后逝世。合如与我，以坚强的信心，挺立到光明的重见。但在我获得平反、此稿获得璧返后不久，合如的讣告至矣。民建上海分会主任刘靖基之诗句有云：“老牛明知夕阳短，不用挥鞭自奋蹄。”为了急于为社会主义祖国添一块砖，故不计工拙，略事修订，先将“概说”编成付刊，希望对理解京剧音韵的具体规律有一点帮助。

这本“概说”原稿在一九八三年初交学林出版社时，承编

辑同志提了一些有益的意见,促使我把原稿重新复阅,并作了一些修改补充,其中也包括了我在一九六六年以后的一部分新的认识,特此志感。

此稿告成之后,特书《满江红》一阕以作纪念:

中州音韵,集中了诗词歌曲。细考校,南北是非,古今通塞。宋元明清书可据,京昆徽汉音堪识。或以为豫州之方言,实臆说。头腹尾,韵之则;腹为主,十三辙。唇齿舌牙喉,五音归纳。平声平道阴阳判,上降去升活用入。维京剧普及之提高,两结合。

目 录

前 言

第一章 什么是京剧音韵

第一节 开宗明义	1
第二节 前提	9
第三节 “京音论”不合客观实际	12
第四节 “楚音论”的纠偏性和局限性	14
第五节 关于中州音韵的各种片面认识	18
第六节 “中州韵一湖广音”等说也待商榷	20
第七节 对中州音韵的理解	23
第八节 京剧音韵概说	32

第二章 为什么要研究京剧音韵

第一节 从字正腔圆说起	44
第二节 胸有成竹,指导实践	53
第三节 要改造它,必先认识它	55

第三章 怎样研究京剧音韵

第一节 确立科学态度	62
第二节 从丰富的京剧唱念材料中引出普遍规律	68
第三节 从古今音韵学中吸取有用的理论依据	74

第一章 什么是京剧音韵

第一节 开宗明义

分开来说,“京剧”,是在北京形成的一种戏剧;“音韵”,是分析研究各种语音的一门科学。合起来说,“京剧音韵”,就是京剧唱念所采用的“字音”。什么是京剧音韵,正是本章所要研究的问题。借鉴古今音韵学中的专门理论,来分析综合京剧吐字音韵的客观实际,从而系统地总结出京剧的音韵规律,作为学习和研究京剧同志们的参考,这就是本书写作的目的。

古语说,“书同文,语不同音”。汉字大家都认识。另一方面,中国汉族语言,以地大人多,古来交通不便,以致各种语音之间,古今变异,南北殊别,千态万状,不易尽穷。但若用音韵学的科学分析方法,具体地分析某一种类的具体语音,反复熟习,从感性到理性,从现象到本质,条分缕析,总结归纳,却不难引出其固有而非臆测的客观规律。

艺术的真实,来源于生活,而又不等于生活,它比实际生活更高、更强烈、更有集中性、更理想、更典型,因而就更带普遍性。艺术语言亦然。戏曲语言,尤其是属于中州音韵系统的戏曲语言,它虽来源于生活语言,但毕竟并不等于任何一地区具体的生活语言。它与各种音调乐器有和谐的配合,富有音乐性和节奏性,达到了更高、更美、更具感染力的境界。京剧唱念吐字的音韵,主要是属于中州音韵系统的戏曲语言之

一，它与同系统的各种戏曲语言，有其艺术上的共性，又因历史形成和地区适应的不同条件而各有其特性。

京剧开始形成，相传已有二百多年的历史。清道光、咸丰年间，四大徽班盛行京都，当时“三庆班”的轴子（即连续剧），“四喜班”的曲子（即昆曲），“和春班”的把子（即武戏），“春台班”的孩子（即童伶），特著盛誉。其间名家辈出，流派迭传，各有渊源，各有阐发，为中国人民所喜爱。相传最早的老生三派是程长庚、余三胜、张二奎。咸丰三年艺兰室主人《都门竹枝词》有云，“乱弹巨擘属长庚，字谱昆山鉴别精”。于此，我们可以设想，京剧是借鉴于多种剧种的，故曰“乱弹”。诗中所谓“昆山”，是指的“昆曲”，绝非昆山地方语音，因诗的平仄格律所拘，所以用了个“山”字。又闻余三胜来自武汉，故颇多运用湖广音；张二奎出生北京，故常流露京音；惟程长庚虽属徽班，而鉴别字音，多采昆曲。因在各种中州音韵系统之戏曲中，惟昆曲所采用者最为纯正也。我浅见认为，如将“字谱昆山”改为“字谱中州”，似乎更为明确。

但湖广音与京音之间，又当区别对待。湖广音，必以符合中州音韵原则者，始可采用，不符合者，绝不能滥用。否则，就易致与汉剧或湘剧相混淆。关于余三胜的唱念，不仅我没有听过，就连先父也没有赶上。但在我记忆中，还保留着少年时所听到的二则故事：一则记得是前辈汪派票友黄道士所讲的，当时在座除先父和陈彦衡外，好象还有林老拙和吴我尊。黄说，他也是壮年在京时听前辈们说的（黄比先父还长十二岁）。据云：当程、余、张三鼎甲时代，士大夫中颇有精于音韵又爱好京剧者。尝有一位顾曲家特至后台向余三胜说：“您的玩意（即艺术技巧）没有说的（即精湛、无可指责），但有一个倒字。”

余说：“哪一个？”顾曲者说：“就是这个。”余说：“那不能。”答言：“两个了。”余说：“那就难了。”顾曲者摇头说：“三个了。”盖“哪、能、难”三字，依中州音韵、《守温三十六字母》，应属“泥”声母，而余尚带湖广乡音，念成了“来”声母。现用汉语拼音解释，较易明白，即“哪”应念“na”，“能”应念“neng”，难应念“nan”，而余念作“la”、“leng”、“lan”，所以错了。据说余在研考之后，举一反三，对于湖广音不符合中州音韵原则的字音就全部改正了。那时名演员之从善如流与顾曲家之知无不言，当引以为法。一味捧场是无益于艺术的精进的。于此亦可以作为湖广音只有符合中州音韵原则者始可采用的一个佐证。还有一则，记忆中依稀是时慧宝所说的，原与本书不涉，不过也是一个珍贵的材料，不妨作为故事简单说说。据云：有一次程长庚主演《取成都》，余三胜自愿配演马超，大家觉得未免大材小用。不料在《敌楼》一场，余竟驻马加唱了一段数十句（或言近百句，恐是夸大）的二六，不仅音调悠扬，并且词意通顺，句句押韵，引人入胜。观众听得肃静无哗，连大老板（当时梨园对程之尊称）亦为之叹服。

第二个例证是，谭鑫培夙以善于运用湖广音著称，我童年时虽看过他几十折戏，但当时只觉得好，究竟怎么好是说不出的。《失、空、斩》尤看过多次，好象他一出台，我的魂灵就被他吸去了。后来屡屡聆听陈彦衡授徒时的哼唱，及与谭派诸君子王颂臣、朱耐根、罗亮生、许良臣等过从，才渐渐对谭调精髓有所领会。及至研究京剧音韵时，又借听了谭若干唱片，才肯定了我的论点：即谭之运用湖广音，只采用其符合中州音韵普遍原则者，对于声母的发声部位，清浊、尖团等等，韵母的押韵、元音、介音、收韵等等，都是照原来京剧吐字的方法来唱

念的。陈彦衡所说“字有四声，燕楚各异”，是纠正部分用北京方音的四声来唱京剧者的谬误，同时指出谭调对于这些字音是采用湖广音的。徐慕云进一步阐明湖广音是指的四声调值，都是正确的。但我们还要进行更深入广泛的分析研究，才能从本质上得到解决。第一，谭氏之纯采湖广音的，只是在于“上、去”二声，“阴平”则燕楚本无二致。“阳平”则谭氏只采用了楚音的低出部分，并未摒弃高唱的方法，如《卖马》“兵部堂王大人”的“人”字，《战太平》“为大将照阵时”的“时”字，《盗宗卷》“夫人与我掌灯红”的“红”字等等，这些就是彦老与先父授徒时所特别指出的“高阳平”。这是一种权宜纠偏的方法，因为深说就必然要涉及到音韵学上有关的许多道理，非时间和接受者的程度所能允许。至于“入声”，则京剧自有其具体运用的法则，谭氏也并不采用湖广音。第二，与谭氏并时的，尚有汪桂芬、孙菊仙，后于谭氏而并非谭派的，尚有刘鸿声、许荫棠、汪笑侬、王凤卿、时慧宝、马连良、周信芳等著名老生，还有青衣（旦角）、花脸、老旦、小生等许多行派，他们都不采用湖广音，他们是否象某些人士所说的“不讲字字眼”或“满嘴倒字”呢？一点也不。他们的吐字行腔，都是绝大部分正确而优美，从本质上说，与老谭是基本一致的。不宁惟是，就是一般普通演员，甚至是专唱里子（配角）的，也还是绝大部分不错的。否则，他们的唱念就不象京剧了。由此可见，京剧音韵，是遵循中州音韵的普遍原则，结合北京方言可以适合的某些特色的一种音韵，而所谓湖广音者，只是一种适当的借鉴而已。

为什么说京音与湖广音要区别对待呢？因为它是京剧，京音本是它允许适当结合的部分，犹如汉剧之适当结合武汉方音一样，它也是不允许结合京音的。是不是可以这样概括

地说：

京剧，是具有北京特色的中州音韵系统的艺术语言。由此推衍，则昆剧，是具有江南风味的中州音韵系统的艺术语言（北曲是大致遵循《中原音韵》的）。关于《中原音韵》的两个重要改革：“平分上下”，我是十分敬仰信服的；“入派三声”，我对于它这“派”字是有意见的，当于下文阐述之。其它徽、汉、湘、川、豫、秦、绍等诸剧种，甚至评弹曲艺，都是各结合其本地特色的中州音韵系统的艺术语言，但遵循中州与结合特色的程度、比例，又各有其深浅宽严的不同。昆剧的遵循中州，最为严格，京剧也相当严格，都表现得十分明白显著。关于这点，苏雪安同我的意见完全一致。但雪安认为，除京、昆二剧种外，其它都不能算作中州音韵系统，这个分歧，直到他逝世仍未能解决。

言归正传，京音，既是京剧应适当结合的特点，又是与中州音韵系统泾渭分明、不可混淆的地方音韵系统，这个问题，京剧传统是怎样解决的呢？就是允许有部分戏和角色的念用京白，并允许唱字于适当之处偶用京音，但绝不允许不适当的频用。尝试研考，许荫棠是奎派弟子，先父与我，曾反复聆听他的一张《黄鹤楼》唱片，唱词是：

先生把话错来讲，

休提起当年被困在河阳。

孙刘结仇山海样，

孤岂肯把性命送于周郎。

细听他在这三十四字中，只有“被、在、海”三个字用的京音，并且是不很显著的。京音用得很显著的是刘鸿声，他当时的拿手好戏被称“三斩一碰”，这里只举两个例证：一个是《失、

空、斩》中城楼二六中的一句：

原来是司马发来的兵

他这个“马”字，非但用京音，而且是用非常之长的一个“低升调”，比老谭《卖马》“两泪如麻”的“泪”字还要伸得长升得高，并且往往得到台下的喝彩声。据说，当时有某些谭派老生都学起来了，经陈彦衡说理痛斥才改回来。因为“泪”字是去声，所以依中州音韵可以用低升调，“马”字却是上声，所以肯定刘是用的夸张性的京音。但我们要进一步研究，在《失、空、斩》的唱念中，如“司马、人马、马谡”这一类的“马”字，不下数十个，刘鸿声是否都用京音呢？没有。都是用的京剧一般习用的中州音韵。足以证明他是偶用。我尝在熟悉的专业和业余的朋友中，要求他们纯用京音唱成四句京剧，不限西皮或二黄，也不论什么板式（即正板、原板、摇板等等），结果一个交卷的也没有。（记得此事我曾分别与雪安、亮生、合如、砚秋和江梦花谈过。合如说“不失为一种教学方法”，砚秋说“真损”，先父时在座，说“你这样促狭要防短寿”，余人皆笑颌之。）刘鸿声还有一段当时有个别票友指责他“满嘴京字”的《斩黄袍》，唱词是：

孤王酒醉桃花官，

韩素美生来好貌容。

寡人一见龙心宠，

兄封国舅妹封在桃花官。

内侍臣摆驾上九重，

高御卿发怒为哪宗。

仔细分析，他显著用京音的只有一个“舅”字，一个“九”字，“美”字和“在”字并不显著，而“好、哪”二个上声字，且用了中州音韵对于上声才能用的“滑弦”的唱法。至于“妹封在桃花

宫”的“封、桃、花”三字，是阴阳平没有唱准，与京音无关。

至于青衣，好些人都说：“王瑶卿多用京音，善用京音，是京剧用京音的创始人。”其实是不符合客观实际的。说王善用京音，用得恰到好处是对的，说他多用则未必。他与陈德霖的唱法是颇不相同的，除运用嗓音的方法外，主要在于陈对可上口、可不上口的字，率皆上口，王则一般皆不上口，与汪、谭之间的情形颇相类似。至于运用京音，则类似老生之刘、许，只是偶用，绝非常用。经过实践检验，纯用京音来唱京剧，唱出来是会不象京剧的，王是旦角泰斗，当然不可能例外。对于创始问题，亦非自王始，略举二例为证：如《探母》的公主内白（京白）“丫头，带路哇”，上唱“芍药开牡丹放花红一片”，这“芍药”二字，自始即用京音，一因此二字皆入声，二因公主念的是京白，唱京音则承上启下，恰到好处。又如从前有一位文人票友孙春山，精于音律，善于在传统基础上编创新腔，陈德霖尝师事之。《二进宫》皇娘首段正板二黄，原本是用的“江阳辙”，他用“由求辙”改编了一段，不仅词句较优，而且吐字行腔，充分表述了李艳妃哀悔遑急之情，其中有一句“把这孤儿寡妇就当作马牛”的“妇”字，就用的完全突出的京音去声，与刘鸿声“兄封国舅”的“舅”字，异曲同工。梅兰芳我从未看过他演《祭江》，却灌过一张二黄正板的唱片，据说就是得的孙春山的间接传授，其末句“到江边去祭奠好不伤情”，句中的“去”字，也是用的完全突出的京音去声。

由此可见，湖广音与京音，均系“四声调值”问题，但京音是京剧音韵结合的部分，故虽违反中州音韵的字音，也允许其偶用，但绝不允许它喧宾夺主或反客为主地频用。湖广音则不是京剧音韵所包含的部分，故必须符合中州音韵普遍规律

者，始可借鉴采用，不符合者，绝不允许滥用。由此类推，则所谓河南的尖团字音，也是由于其符合中州音韵规律，所以才能借鉴采用，绝不是什么“中州韵，并非押韵之韵，实即河南之尖团字音也”。再进一步推论，凡属于齐齿呼和撮口呼的苏州尖团字音，亦均符合中州音韵，亦不妨借鉴采用，而属于开口呼和合口呼的尖团字音，则完全可以照北京字音来念。先父在教学中，就是用的这个方法。因很多从学者，既会说南方话，也会说北方话，但并不会说河南话，所以取得了经验。这些从学者，也并没有犯“南字多尖”、“北字多团”的错误。又如“清、浊”字音，北京方音与中州音韵完全一致，所以教北京人一点也不费事，而南方人则“吴、胡”不分“黄、王”不分，就必须教他借鉴北京方音了。总之，我们对京剧采用的中州音韵，应理解为九州集中的音韵，不要理解为古称中州的地方音韵，更不能把尖团字音来兼赅“声、韵、调”合成的字音。

今人有一说法，以为“严格意义上的京戏，是从谭鑫培、王瑶卿开始的”。我不敢苟同。其实谭鑫培仅就京剧的“上口字”作了些改革（即不上口，他是不用京音的）。而王瑶卿的京音，也是偶用，皆未脱离中州音韵的普遍原则。故京戏的历史，仍当认为开始形成于程、余、张及时（小福）徐（小香）时代，而成熟于谭、杨（小楼）、王（瑶卿）、梅（兰芳）时代。我们要研究京剧音韵问题，不仅要尽可能丰富地搜集各行、各派的典型资料，更重要的是要总结研究出他们共同遵循的普遍规律。但普遍性即寄寓于特殊性之中，不透过丰富的个别资料是找不到他们的共同本质的。当然，我们还应该阅读有关京剧音韵方面已有的理论书刊文章。但其中有正确的，也有谬误的，必须通过分析综合、辩证思考，经过实践检验，探索出一个客观上比

较系统正确的理论来。若仅事撷拾，则在他人即使可能是正确的理论，在自己毕竟难免是毫无心得，人云亦云的文抄公。

第二节 前 提

我国对于音韵问题的研究，由来已久。前辈给我们留下不少宝贵遗产，有探讨先秦时代经书字音的“古音学”，有阐发分析唐宋以来声韵的“今音学”和“等韵学”，有元明清的“曲韵”等韵书。比较更好的是一九五八年人大批准、以普通话为标准的《汉语拼音方案》，它虽后于京剧音韵，但它批判继承总结了古今中外的许多历史经验和理论，是最能说明音韵学上各项问题的一种最新的分析方法。因此，本书对于注音方面，凡能用的，一律采用这种方法。京剧虽有其较久的历史和广泛的传统，对于京剧音韵，虽也有过不少研究论著，但至今尚未见过有系统的理论与实践相结合的专题论述，对其吐字音韵的客观标准，也还存在着各种不同的见解。所以我们要研究什么是京剧音韵，必须确立一个前提，分清前此的理论什么是正确的，什么是需要商榷的，什么是不对的，并尽可能提出具有说服力的论据。如果这一前提不解决，必致陷入此一是非、彼一是非，聚讼纷纭，莫衷一是的境地。

汉语拼音，即普通话，是以不杂土音的北京话为基础的。京剧音韵，就不那么简单了。有人说：京剧，顾名思义，是北京地区的戏剧，当然应以北京语音为标准。有人从研究谭派老生出发，认为应以“楚音”为标准，且引先辈杰出研究家陈彦衡之言曰：“楚调清圆，曲折悠扬，声情绵邈，余（三胜）王（九龄）之胜也，谭鑫培独擅其长……谭氏之得力处，正在

能操乡语耳。”有人认为京剧源出四大徽班，故其字音，应以“徽音”为标准。有人认为京剧字音的标准，应是“中州韵”。但对于“中州韵”的意义，又发生了各种不同的理解：有人以为河南古称豫州，处九州之中，故中州韵实即河南方言。有人以为中州音韵即《中原音韵》，为北曲之准绳，故当以《中原音韵》为标准。有人以为中州音韵是有这本书的。但他们没有看到自元至清，以中州音韵为名的就有五种不同著作，究竟以哪本为标准呢？一九六一年四月十二日《光明日报》载秋文《说字正腔圆》中说：“汪桂芬咬字以中州韵为主，而谭鑫培则是中州、湖广二韵结合着用”，又说：“从音韵来说，他们所根据的只不过是两种不同的方言，湖广韵以湖北、广东方音为基础，中州韵则以河南方音为基础”。一九六一年八月十六日《文汇报》载徐慕云《说字正腔圆并论中州韵湖广音》中说，“唱刘派就得用北京字音来行腔，唱谭派就得在中原音韵基础上以中州韵结合湖广音来咬字行腔”，他认为：“中州韵即河南的尖团字音，绝不是河南方言，湖广音就是指湖北的四声调值”。近来我所听到的，如“何、处”二字，在传统剧中，已有些人把“何”字念成 he，“处”字念成 chu，而继承梅、程、余、言、杨派的，则“何”仍念 ho，“处”仍念 chü。如此等等。因此，如果我们不把京剧音韵客观标准的前提搞清楚，一切便无从着手。要解决这一前提，当然要在古今音韵学的理论上、在京剧唱念丰富的典型资料中，加以辩证分析，去芜存精。这不是三言两语说得清楚的，将在下面分层逐节来加以论述。但我有一个主见：作为京剧这一剧种，它的吐字音韵，无论是生、旦、净、丑哪一行，也无论是老生中的汪（桂芬）、谭（鑫培）、孙（菊仙）、刘（鸿声）、余（叔岩）、言（菊朋）、周（信芳）、马（连良）哪一派，旦角中的时