

# 京剧字韵在设计唱腔时的应用

马考  
(河北省京剧院 050011)

人们常说京剧是“京腔京韵”，其实，京剧除了小花脸和花旦的唱腔念白是北京语音外，其他各行的唱、念都不是北京的发音，特别是四声调值相去甚远，而所用的字韵，就是京剧独特的字韵“湖广韵”。这也往往是北京人听得懂评剧而不容易听得懂他们的“地方戏”京剧的原因所在，因为京剧说的并不是北京话。

戏曲的唱腔中的“音乐音调”和念白的“语言音调”，必然要受到某个地区的语言音调的影响，京剧是由清乾隆年间的徽班进京演贺寿戏开始演变发展的，当时的演员来自各地，自然各执自己的语言习惯进行演唱，在音韵上并未形成统一的格局，例如早期的京剧老生行中的三个主要刘派：即有“三鼎甲”之称的程长庚、余三胜和张二奎三人，程长庚是安徽人，自然带有安徽音；张二奎是河北人，在唱念中运用北京音是由他开始的；余三胜是湖北人，唱念以湖广音为基础，他的继承人是最富盛名的伶界大王谭鑫培，谭派曾盛极一时，京剧界形成“无腔不谭”的局面，后学者踊跃，于是湖广音的念唱方法就成了京剧的主流了。谭鑫培的得意门生余叔岩，更是精于字韵的研究，曾自诩自己唱腔中无一字不符湖广音韵。谭门一系，更有言菊朋、马连良、谭富英、奚啸伯、杨宝森等名家，潜心揣摩，发扬光大。京剧的旦角是从王瑶卿开始的，后来梅兰芳、程砚秋等大师加以发展。这样，京剧形成了以湖广音韵为主，有部分剧目用北京音韵的戏曲语音体系，即并不是北京语音体系是为京剧独用的所谓“京腔京韵”。

## 二

随着时代的发展，京剧名家辈出，这下大家又根据观众的需求和剧情人物的需要，对京剧语音进行着不断的调整和改进。王瑶卿在“十三妹”“万里缘”等剧目中创造了京韵白的念法，李少春在“白毛女”中，为杨白劳创造了用普通话的调值加湖广韵的节奏的一种新的念法。在著名老生名家中，杨宝森、奚啸伯、谭富英等恪守湖广韵，而马连良、李少春等则将不少北京音揉进唱腔中。

这样一来，在京剧唱腔中，一个字，按湖广韵唱可以，按北京音（指四声调值）唱也可以，都为观众所认可，为演员所掌握，京剧形成了一字两种调值甚至三种调值的独特的戏曲语音体系。

比如“王”字。北京音调值为阳平，高庆奎唱《斩黄袍》“孤王酒醉桃花宫”即为阳平。杨宝森在《空城计》“周文王访姜尚周室大振”的王字用的是去声，即“旺”的读音。

再如“杀”字，马连良在《甘露寺》中“劝千岁杀字休出口”用的北京读音阴平，而杨宝森在《击鼓骂曹》中“手

中缺少杀人的刀”的“杀”唱湖广韵，即上声，与“傻”的音值相同。

据专家统计，一字双音或三音的字占常用字的相当部分。这样就为京剧唱腔的设计和编创大大地打开了使用字音调值的空间。

历代的戏曲表演艺术家和乐师们，在唱腔设计方面积累了丰富的经验，创造了成套的作曲技法，他们在创腔时，不仅根据戏曲内容去考虑版式布局和人物形象的塑造，同时非常重视根据唱词的四声声调而进行创腔。根据不断地实践摸索，找出了在创腔不同调值的字在唱腔连接中的规律，从而避免“阴阳颠倒”即“倒字”的现象。这就是：

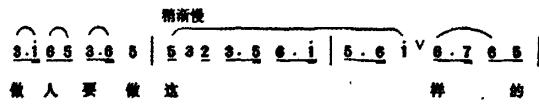
- 一、阴阳相连——阴高阳底。
- 二、阴上相连——阴高上底。
- 三、阴去相连——阴高去底。
- 四、阳上相连——阳高上底。
- 五、阳去相连——阳底去高。
- 六、上去相连——上底去高。
- 七、同声相连——前高后底。

创腔这应该了解以上这些规律，正确的处理汉字声调和唱腔旋律的关系，才能达到“字正腔圆”的结果。梅兰芳大师曾经说过：“唱腔不能给字音捆死，字音也不为唱腔所破坏。”要求创腔者“不仅要通晓四声法度，还需懂得工尺（音乐）规矩。”那么，懂曲律并晓四声，是创腔设计者的基本功夫之一，这也是我们研究汉字四声声调的必要所在。

## 三

由于京剧字韵是京剧唱腔旋律的行腔依据，弄懂唱词四声调值而进行行腔安排就显得十分重要。编创新编历史剧的唱腔是这样，因为它要和上韵的念白相匹配；在编写现代戏的唱腔中亦同样重要。虽然现代戏中普通话的字音占的比重大得多，但湖广韵在处理唱腔韵味中，有着不可替代的作用。

比如《红灯记》李铁梅的唱段“做人要做这样的人”，有这样的唱词：“做事要做这样的事，做人要做这样的人”，第一句，除“的”以外，七个去声字，第二句五个去声字，如果按照普通话编腔的话很难，但作者很巧妙地运用湖广韵，编出了优美的唱腔。



A.

让我们按北京音来念的话，成了“左事摇作这羊地事，左任要做这样地人。”似乎倒字了，但由于是湖广音，于京剧旋律熨帖吻合，恰恰是优美的京剧唱腔。

以上是本人之拙见，还望各位专家学者和同行们批评指正。