

对传统京剧音韵体系的简要回顾与美学思考

余 佳

(武汉大学 艺术学系, 湖北 武汉 430072)

摘要:传统京剧的音韵体系与北京话有着巨大的差别。这种差别具体体现在声母的分尖团和韵母与湖北方言的相似性上。这种差别的形成,既是因为几代京剧艺术家自身母语的影响,也经过了京剧艺术家有意识的提炼和优化。传统京剧音韵体系在美学上有自身的优越之处,在艺术形式不断变革的当代,应在综合考虑戏剧美学效果的尺度上加以公允的扬弃。

关键词:京剧;音韵;美学

中图分类号:J1

文献标识码:A

文章编号:1004-0544(2007)11-0122-03

京剧是我国传统戏剧中的优秀代表与集大成者。其形成过程经历了一个较长的历史时期。乾隆五十五年(公元1790年),徽调“三庆班”进京为乾隆皇帝庆贺八十寿诞,嘉庆道光两朝出现了“四大徽班”称盛的局面,而后道光年间湖北汉调北上与徽班合流,又广泛吸收了各地声腔曲调之特点,几经发展变迁成长为流行全国的剧种,被誉为“国粹”。京剧不仅在国内广受欢迎,也在国际表演艺术界享有崇高的声誉。其艺术表现形式对斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、谢尔盖·爱森斯坦、尤金·奥尼尔等许多西方艺术家都产生过深远的影响。

传统京剧与中国各地传统地方戏区别很多,难以一一枚举。但其中有一个非常突出的区别是戏曲爱好者和从业者必定要注意到,并且绝对无法回避的。那就是传统京剧的音韵体系和传统地方戏曲音韵体系的巨大差别。

让我们考察一下几种地方戏曲的音韵体系的特点:楚剧姓“楚”,它的音韵体系直接来自于黄陂孝感一带的方言(黄陂孝感方言属于江淮官话黄孝片,赵元任先生曾将江淮官话黄孝片称为“楚语”)。粤剧姓“粤”,其音韵体系直接来自于粤方言的标准语广州话,亦即广东省籍人俗称的“广府话”、“省城话”或“白话”。越剧姓“越”,它发源于浙江绍兴地区的嵊县,在上海发扬光大。虽然其音韵系统并不完全是嵊县方言的音韵系统,但这个经袁雪芬等越剧大师改良过的音韵系统却是与苏锡常沪杭嘉湖宁绍地区的北部吴语音系高度兼容的。事实上北部吴语内部本身就有着一定的互通性。

然而,传统京剧却并不是理所当然的姓“京”。如果以为京剧的发音就是北京话的发音,那就大错特错了。例子俯拾皆是。兹列举几个:

梅兰芳《贵妃醉酒》:这景色撩人欲醉,不觉来到百花亭。百:[pɔ],北京话[pæi]。

梅兰芳《霸王别姬》:劝君王饮酒听虞歌,解君忧闷舞婆

娑。歌:[kɔ],北京话[kɔɔ]。

袁盛荣《桃期》:老臣我年迈如霜降,娘娘待老臣恩如山。如:[ɕ],(此符号左上和右下带勾,下同)北京话[ru]。

杨保森《李陵碑》:金沙渡双龙会一战败了,只杀得血成河鬼哭神号。河:[xɔ],北京话[xɔɔ]。

同上:可怜他,尽得忠,又尽孝。尽:[tsin],北京话 [jin]。

梅兰芳《女起解》:苏三离了洪洞县,将身来在大街前,未曾开言我心好惨,过往的君子听我言。街:[ɕiai],北京话:[ɕie],心:[əin],北京话:[cin]。

从上面的例子可以看出,传统京剧发音与北京话的发音实际上是两回事。实际上,我们也找不到一种方言,其音韵体系能够与京剧的音韵体系较完整的契合。

那么,传统京剧音韵体系的整体面貌与北京话的区别究竟是怎样的呢?这可以从以下几个主要方面来归纳:

第一,声母上的显著特征是字分尖团。所谓尖团字是广韵音系中精清从心邪母字和见溪群疑晓匣母字中韵母有[i]或[y]介音的字的统称。见溪群疑晓匣母字中如果有[i]或[y]介音(这类字称作团音字),容易产生顎化,从而使舌根塞音和鼻音变为舌面前塞擦音和舌面前擦音。如“京”、“卿”、“鲸”、“杏”在广韵音系中的声母本来是[k]、[kʰ]、[g]、[ŋ],由于顎化,声母分别变成了[tɕ]、[tɕʰ]、[tɕ]、[ɕ]。这一点在汉语的北方方言中都是如此(除少数地区少数字以外,如武汉方言街[kai]),在许多南方方言中也是如此,例如湘方言、吴方言。而精清从心邪母字中有[i]或[y]介音的(这类字称作尖音字),在语音演变过程中,也容易由于前述顎化的影响,从舌尖前擦音和塞擦音变为舌面前擦音和塞擦音。如“精”、“清”、“心”,在广韵音系中声母本来是[tɕ]、[tɕʰ]、[ɕ],由于顎化,分别变成了[tɕ]、[tɕʰ]、[ɕ]。但是相对于前述见溪群疑晓匣母字来说,这种顎化较不容易发生,因此汉语方言中未变化的情况比比皆是。显然,北京话和武汉话是已经完成这种变化的。这种现象就叫作尖团合流。而比如北部吴语中,基本上尖团都

没有合流,比较特殊的情况是上海方言。解放前上海方言也是字分尖团的,而解放后由于受到普通话推广的影响,现在已经不分尖团了。¹⁴传统京剧字音就是分尖团的,所以这就造成了这类字的发音与北京话有很大区别。前述例子中的“尽”、“心”就是尖字,因而有其不同于北京话的发音。

第二,韵母中相对北京话来讲,多了[q]这个舌尖后圆唇元音。这是江淮官话黄孝片(包括鄂东北好几个地区,不限于黄陂、孝感)特有的音。比如孝感话“元”就读作[qan]。由于京剧是徽班进京汉调北上形成,历史上相当多的京剧名伶都是湖北人。如伶界大王谭鑫培老家就是武昌城大东门外田家湾。湖北籍伶人将自己家乡的这个音也带进了京剧。前述例子中的“如”字,其字音就是这个音,与黄孝发音相同。这类例子也非常多,比如马连良《甘露寺》:劝千岁杀字休出口,老臣与主说从头。出:[tʰq],主:[tʰq]。

第三,入声字发音变为舒声,转化甚为规整。并且入声字变为舒声后,其韵母与武汉方言和黄孝方言惊人的吻合。比如,“却”字的字音[cʰio],就和这两地的发音完全相同,又如前面提到的《贵妃醉酒》中的“百”字。而传统京剧音韵体系在规整性上与北京话的显著区别集中体现在宕摄开口一等铎组字上。¹⁵这组字在传统京剧音韵体系中韵母全部是[o],而在北京话中分化得特别厉害,并且其分化没有什么规律可循。除最多的[uo]外,尚有[au],如薄、酪、凿、郝。还有[ɔ],如乐、各、阁、擗。北京话这组字中有两个与汉语其他方言截然不同的地方:其一:“落”、“酪”、“乐”等字在广韵音系中处于同一的位置,从理论上说,它们应该在现代汉语的所有方言中都是同音字,而方言调查的结果也证实了这一推断,只有北京话例外,三个字分别归属三个韵母。其二:“各”、“阁”、“擗”三字也是同一位置,理论和实际调查都证实它们在北方方言入声分别派入平、上、去三声后应该而且也确实归入同一调类,可只有北京话将其分别归入去声、阳平和阴平。

第四,果摄字发音甚为规整。例如果摄开口一等歌疑组母字。在京剧中韵母全部为[o],而在北京话中,“我”字韵母为[uo],与“鹅”、“饿”等的[ɛ]不同。果摄合口一等戈组字,在京剧中韵母全部为[o],而在北京话中,时而为[uo],如“禾”、“戈”,时而为[uo],如“祸”、“锅”,没有什么规律可循。¹⁶武汉本地曲艺演员田克兢曾在某小品中塑造了一个说着蹩脚普通话的武汉人形象。他把灭火说成(mie he),把闯祸说成(chuang he),这固然是因为那个武汉人学习普通话不认真,没有随时查字典求证,而只是靠想当然的简单对应,但同时也是因为北京话的音韵体系与广韵音系相比,出现了较多的变化和例外。据有关研究表明,这种变化是由于北京话在元、清两朝受到属于阿尔泰语系的蒙古语、满语影响所致。¹⁷

传统京剧音韵系统与北京话不一致的地方还有很多,囿于篇幅,在此不一一尽述。那么,造成这种不一致的原因何在呢?首先,其中肯定有一些客观原因。那就是前面所说的,京剧并不是“北京的剧”。京剧的“京”,指的是它在北京形成,而不是说它是固步自封、土生土长的北京地方剧种。它是从徽调和汉调为基础,融合提炼了许多地方剧种的优势而形成的,所以其音韵体系肯定体现了各地方言音韵相互影响、彼

此融合的过程。湖北籍伶人对京剧形成影响非常之大,因而京剧音韵特别是其中入声字的韵母体系与湖北方言特别相似。其次,京剧音韵体系的形成,凝聚了好几位戏曲艺术家的心血。这些艺术家对于京剧形成过程中各方言的融合绝对不会不闻不问,任其自由发展,否则京剧音韵不是会极其混乱吗?一个很明显的例子就是,湖北方言对京剧语音影响极大,湖北方言中无论是武汉方言(属西南官话武天片)还是鄂东北方言(属江淮官话黄孝片)都是不分尖团的。如果在京剧形成过程中,艺术家们真的放任自流,那么京剧中肯定会出现尖团合流的现象。但这与事实恰恰相反。

如果对京剧音韵体系作认真考察,我们不难发现,京剧的音韵体系存在很重的人为规范的痕迹。而其中用来作为标准的就是《中原音韵》和它的简化形式“十三辙”。《中原音韵》系元朝江西高安人周德清综合关汉卿、郑光祖、白朴、马致远等元曲大家的戏曲用韵编定的一部戏曲韵书。

周德清的审音标准是怎样的呢?他自己说到“韵共守自然之音,字能通天下之语”,又说“以中原为则而取四海同音”,¹⁸从此我们可以看出,其标准虽以北音为重,但并不是北音的“一家之言”,而是参考了汉语各方言的广泛折合问题。《中原音韵》能押韵的字,各方言未必能押韵;然而各南方方言(更接近广韵音系)押韵的字,一般来说《中原音韵》都能押韵。这样做的好处就是保留了中华韵文(包括诗、词、曲、剧)音韵美的延续性。不管汉语某一方言的语音面貌如何变化,如果能够与《中原音韵》的体系相契合,那么用这种方言来诵读以广韵音系为标准的诗词(唐诗宋词都是以广韵音系为标准的)的时候,语音面貌虽然与这些诗词创作时的语音面貌不同了,但至少,这些诗词的韵脚仍然能押韵,从而使读者能从中获得美的享受。

试举岳飞《满江红·登黄鹤楼有感》为例说明之:

遥望中原,荒烟外、许多城郭。想当年、花遮柳护,凤楼龙阁。万岁山前珠翠绕,蓬壶殿里笙歌作。到如今、铁骑满郊畿,风尘恶。兵安在,青锋镞。民安在,填沟壑。叹江山如故,千村寥落。何日请缨提锐旅,一鞭直渡清河洛。却归来、再续汉阳游,骑黄鹤。

这首词的韵脚字是郭、阁、作、恶、镞、壑、落、洛、鹤。在作者岳飞创作这首词的年代,韵脚字全部是广韵宕摄字,在中原音韵体系中,韵脚字全部是歌戈韵部字,无论是在广韵音系和中原音韵中,这些韵脚字都是完全押韵的。在几乎所有的汉语北方方言中,这些韵脚字还是完全押韵的。同样,在京剧韵白中,这些字也是完全押韵的。但是如果用北京话来读,显然韵脚字并不完全押韵。

周德清在审音的时候,为何要以元曲四大家的用韵为参考呢?因为这四大家在元曲界为一时翘楚,其作品具有很高的美学价值,同时他们都是饱学之士,用韵也是非常严谨的。以他们的用韵为参考,便可为填词作曲家树立一个值得信赖的标竿。

让我们回顾一下广韵音系的前身——隋朝陆法言所著《切韵》的形成过程。《切韵》序中写得很清楚,审音“委员会”的成员有刘仪同、颜外史、卢武阳、魏著作、李常侍、萧国子、辛洛议、薛吏部(姓氏后面都是官名)等八人,全都是满

腹经纶的高官,“委员会”的“执行主任”是陆法言。正是由于切韵音系是这样—个重量级委员会讨论审定的,唐朝时它才会被钦定为开科取士时作诗押韵的规范,这在很大程度上促成了有唐一代诗歌特别是律诗的繁荣。^[1]

由此我们也可以体会到京剧形成过程中几代艺术家在制定京剧音韵系统时的良苦用心。他们对京剧音韵体系殚精竭虑的斟酌,也是为了让京剧音韵系统具有以下几个特质:其一,兼容性。这音韵系统能兼容各地方言,而不是完全依赖于北京话,这样京剧就有更广泛的群众基础,真正能够成为国剧。其二,延续性。能与周德清的《中原音韵》一脉相承,这样在改编利用元曲素材、化用唐诗宋词时就有了极大的方便。拿京剧的唱词与各种地方戏曲的唱词比较,可以发现,京剧的唱词比各种地方戏曲的唱词要高雅得多(粤剧除外,粤剧的唱词也是非常高雅的,不输于京剧),这是因为京剧剧作家们都具有较高的文化素养,能够自如的拈取传统诗词中的养分,这就自然对京剧音韵体系对于历史音韵的传承延续提出了要求。其三,优雅性。正如上面说的,虽然京剧属于花部,但艺术家们仍然努力让其音韵系统更符合有一定文化素养的欣赏者的审美趣味,有意识的避免了对俚俗音韵的随波逐流。实际上传统京剧并不排斥北京话,但只是有选择、有限度的利用。比如,荀派花旦一般是使用京白的,这是为了突出角色的天真活泼、稚气可爱;丑角一般是使用京白的,这是为了突出丑角的质朴。《四郎探母》中铁镜公主使用京白,这是为了与其旗装、旗头、花盆底靴相协调。

京剧中是否要把全部的语音系统改成北京话的争论,已经存在了几十年了。笔者以为,武断的把所有字音改成北京音,或者武断的拒绝北京字音,都失之偏颇。京剧作为一种艺术,在保证其高尚的格调和正确的道德取向的前提下,首先还是要追求艺术的本体——美。不论对京剧艺术的各种表现形式做什么样的改革和扬弃,都要围绕着让京剧更美这个终极目标进行。对京剧音韵体系的取舍,当然也不例外。

对于传统剧目,上面的分析实际上已经给出了结论——应当保留韵白。这样才能够使文字的美与语音的美和谐起来,否则唱词在剧本上看来确实是字字珠玑,而等到演员一上场,唱出来或者念出来没有什么美感,岂不是辜负了剧作家的一片苦心?例如,梅兰芳《霸王别姬》:“自古常言不欺我,成败兴亡一刹那。”如果把“刹那”的“那”硬生生从[no]改成[na],恐怕其美感就会大打折扣了。

非但如此,有时为了照顾到音韵的美感,甚至可以考虑跳出规则的束缚。所谓“艺有法,无定法”,规则是为艺术美的表现服务的,因此遵循规则与否要视是否有助于艺术美的表达而定。叶少兰《壮别》:“老将军珍重此身经百战,珍重了东风初送第一船。大江待君添炭,亦望待君染醉颜。松柏劲骨当岁寒,君谈笑而去谈笑还。”战、船、炭、寒、还字都是an韵,颜字是en韵。叶先生的处理完全符合《中原音韵》:前五个字均属寒山韵部,颜字属先天韵部。但是颜字没有与另外五个字押上韵,听起来总让人感觉有白璧微瑕之感,愚以为在此处若能大胆打破规则,将颜字破读为[?an](未颚化之前的发音),就能将这六句唱词的尾字发音全部谐和起来,岂不是锦上添花?可是,对于新编的剧目,则还是

以多用北京音为好。

《智取威虎山》中《打虎上山》一段的唱词,使用的是明白晓畅的白话,杨子荣的扮演者使用北京话配合干脆有力的动作,激昂明快的音乐演唱出来,欣赏起来特别过瘾,如果把这一段改用传统京剧的字音来唱,势必显得拖沓、不伦不类,并且也完全不符合杨子荣这个新民主主义革命时期英勇无畏的革命者形象。

艺术的美并不是闭门造车,它存在—个接受的问题。近年来,京剧艺术家推出了不少新编历史剧和现代剧,里面的唱念都直接采用普通话,这确实是非常明智的选择。首先,这是因为无论是新编历史剧还是现代剧,其观众都是当代人。在普通话已经广泛推广,成为中华民族共通语的时候,唱词和念白采用普通话,更容易为人民群众所接受。其次,在剧作家设计唱词和念白的时候,本身就是从以北京话作为标准语音的白话文出发的,因此只有使用普通话来唱和念,才能让观众充分享受到其中的音韵美。再次,新编历史剧和现代剧,在舞台美术、演员服装、唱腔设计等方面,与传统京剧有很大不同。它们融合了当代艺术的很多特质,当然在语言上也必须使用当代中国社会早已普及的普通话,否则难免会让观众感觉难以接受,从而也不会有什么艺术感染力。

对于传统京剧保留韵白的问题,有人会提出这样一个问题:韵白纯粹是一种舞台音系统,从来就不曾在社会交际中通行,这会不会显得有些奇怪甚至是不伦不类?这种担心倒是没有必要。首先,中国地方戏曲中的一朵奇葩——越剧,它的音韵系统也是比较复杂的,也并不能完全和浙江嵊县的方言完全对号入座。不少字已经从嵊县方言脱胎而出,读成近似“中州韵”或“普通话”的字音,例如“花”既可按嵊县方言列入波罗韵,也可按北方话列入抓拉韵,这不就是一个人为舞台音的成功例子吗?其次,不在社会交际中通行的舞台音并不仅仅唯中国独有,西方国家也普遍存在这种现象。在此仅举一例。比如德语中的音位r,在德语的少年时代,德意志人民普遍是发舌尖颤音的。后来,由于法国文化的影响极大,德国人的舌尖颤音变成了法国人的小舌颤音。然而,在德国的舞台上,仍然是发舌尖颤音的,原因是它清晰、响亮,有传统之美。现代英语中的r,本是个通音,而在正规的舞台演唱中,比如演唱亨德尔的清唱剧《弥赛亚》,也是发成舌尖颤音的,^[2]甚至于由梦工厂好莱坞出品的荣膺多项奥斯卡奖的著名音乐片——The Sound of Music(中文片名为《音乐之声》或《真善美》),其中许多歌曲在演唱时,r也是发成舌尖颤音的。原因还是那样,清晰、响亮、有传统之美。

参考文献:

- [1]许宝华,陶寰.上海方言词典[M].江苏教育出版社,1997.
- [2][3]中国社会科学院语言研究所.方言调查字表[M].商务印书馆,1999.
- [4]赵杰.满语对北京语音的影响[J].满语研究,2002,(1).
- [5][6]李思敬.音韵[M].商务印书馆,2001.
- [7]赵元任.语言问题[M].商务印书馆,2000.