

ZHONGHUA

2

YISHULUNCONG

中华艺术论丛

滩簧研究专辑



上海辞书出版社

ZHONGHUA

2

YISHULUNCONG

中华艺术论丛

滩簧研究专辑

上海辞书出版社

图书在版编目(CIP)数据

中华艺术论丛(第二辑)/朱恒夫主编. —上海:上海辞书出版社,2004.6

ISBN 7-5326-1423-9

I. 中... II. 朱... III. ①艺术—中国—文集②滩簧—艺术评论—文集③滩簧—剧本—作品集—中国 IV. J12-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 059893 号

责任编辑 沈伟麟
封面设计 汪 溪

中华艺术论丛

(第二辑)

世纪出版集团 出版、发行
上海辞书出版社

(上海陕西北路457号 邮政编码 200040)

上海华成印刷装帧有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 10 插页 1 字数 278 400

2004 年 6 月第 1 版 2004 年 6 月第 1 次印刷

印数 1—1 500

ISBN 7-5326-1423-9/J·82

定价: 22.00 元

《中华艺术论丛》编辑委员会

主 任 吴新雷

委 员 (按姓氏笔画为序)

王永敬 叶长海 朱俊才

朱恒夫 刘 楨 林家阳

赵山林 俞为民 祝振玉

聂圣哲 殷正声 梁会锡

傅 谨 曾永义 廖 奔

Stephen H. West (奚如谷)

主 编 朱恒夫

副主编 聂圣哲

同 济 大 学 主 办

2004.4

主编致语

朱恒夫 聂圣哲

《中华艺术论丛》第1辑出版之后,立即在学术界引起了积极的反响。许多专家打电话或面告我们,说该刊有较高的学术质量,读后深有启发。美国、韩国等数家大学图书馆致函要求购买。面对这一切,我们非常兴奋,感到所作的努力没有白费。

但是,必须承认,我们能为艺术的园地添上一支学术的花朵,主要得力于同济大学领导的热情关怀、上海辞书出版社的鼎力支持、商界朋友的慷慨资助与众多专家学者的赐稿。

本辑为“滩簧研究专辑”,缘起于江、浙、沪共同承担的一项国家级艺术研究课题“长江三角洲滩簧的调查与研究”。2003年12月,浙江艺术职业学院、江苏省文化艺术研究所、同济大学文法学院在杭州联合召开了“长江三角洲滩簧学术研讨会”。会议收到了许多质量较高的论文,会上又展开了热烈的学术讨论,与会者对滩簧的名称、起源、嬗变、表演、音乐以及如何振兴等问题有了新的认识。大家一致认为,这是一次成功的富有成果的学术会议。为了让海内外读者一起来分享这次会议的成果,也让更多的人了解长江三角洲这方人杰地灵之域的民俗文化,我们决定将会议的论文汇编成专辑,并附录部分传统滩簧剧本。

本辑除了收集了去年在杭州召开的“长江三角洲滩簧学术讨论会”的论文之外,还收集了两篇撰写于20世纪80年代的关于沪剧的论文。这两篇论文对沪剧的发生发展有详细的描述,具有一定的资料价值。为了尊重作者,本刊未作改动,其用语造句一如其旧。

本辑所登载的滩簧剧本,系民间艺人的抄本,其曲词宾白中有许多方言土语以及俗字与同音替代的别字,为了保持原剧本的风貌和

语言特有的韵味,我们也尽量不作改动。

我们深知,《中华艺术论丛》现在还是个呀呀学语的婴儿,未来的路还很长,未来的困难一定很多,但我们坚信,只要大家为复兴中华民族艺术而尽心尽力,就一定能够克服各种困难,使她得到无微不至的呵护而茁壮地成长。

目 录

主编致语	朱恒夫 聂圣哲(1)
论 文	
“摊簧”名义、结构及其他	洛 地(1)
漫话摊簧	周大风(24)
有关滩簧的几个问题	陆小秋 王锦琦(33)
浅说江南滩簧的百年流变	沈祖安(42)
从滩簧到锡剧	李 祺(47)
锡剧史论	朱国芳(74)
锡剧铃铃调曲调变革情况及郑桦的贡献	苏新贤(84)
试论锡剧唱词及声腔“韵目”的形成及其意义	韩斌生(111)
清丁日昌所禁滩簧等小戏说唱部分名目考录	朱恒夫(117)
论苏州滩簧	顾聆森(129)
论滩簧中之昆剧	朱恒夫(148)
浅谈苏滩音乐对其他滩簧的影响	丁 杰(160)
从花鼓戏到本地滩簧	
——沪剧早期历史概述	文 牧 余树人(169)
滩簧戏与时代的关系	
——沪剧对子戏、同场戏试析	周良材(182)
从沪剧的源流看滩簧戏在上海的兴衰轨迹	褚伯承(194)
改编自外国名著的沪剧剧目	周锡山(204)
浅议林步青的“时事新赋”	赵山林(216)
杭滩与杭剧	徐宏图(222)
杭滩三议	王与昌(228)
姚剧探析	沈守良(239)

滩簧旧剧本选录

常锡滩簧

- 错梦 张凤仙录点(250)
玩笺 张凤仙录点(253)
天官赐福 张凤仙录点(255)

后滩

- 卖草囤 赵惠阳录点(257)

前滩

- 断桥 张凤仙录点(263)
游殿 姚爱云录点(267)

姚滩

- 夫妻双簧 厉晖录点(273)

申滩

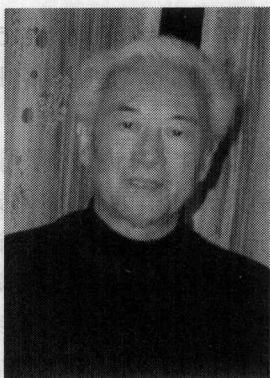
- 拗木香 朱恒夫录点(279)
小姑孀巢米 朱恒夫录点(286)
全本庵堂相会 朱恒夫录点(294)

《中华艺术论丛》稿约 (310)

演唱滩簧的“堂名灯担”(照片) ... 苏州市戏曲博物馆提供(封面)

“摊簧”名义、结构及其他

洛 地



浙江诸暨人。1930年生。浙江艺术研究所研究员,中国艺术研究院客座博士生导师。主要从事音乐、戏剧的创作与理论研究,曾担任《中国戏曲音乐集成·浙江卷》、《戏曲音乐类种》主编,学术著作主要有《洛地文集·戏剧卷》、《戏曲与浙江》、《词乐曲唱》、《说破·虚假·团圆——中国民族戏剧艺术表现三维》、《周传瑛艺术生涯六十年》等。

洛 地

一、关于“摊簧”的名义及其他

(一)“摊簧”,其读音为“tān wáng”是一致的,而写法有很多:“tān”有写作“摊”、“滩”、“弹”的,“wáng”有写作“簧”、“黄”、“王”的(江南“王”、“黄”皆读作“wáng”),这样,就可能有、也确实有许多不同的写法了。对此,许多前辈、先生、同志都已有很好的记述、论说,这里不复赘言。记得20世纪50年代,我曾就这个名称问题请教过艺人,艺人们对我讲过一个很有趣的故事,说“tān wáng”本来的名称是“叹皇”,在前清时,不知哪一个皇帝死了,全国禁止动乐,艺人不唱没有饭吃,还在悄悄地唱;官府来抓了,便对他们说:“我们在

为老皇帝念经——‘叹皇’。”所以,唱腔里一定有一句“南无”。这句“南无”本来是唱“唉唉”的,当时改唱“南无”(按:现今多已省略或填以实辞)。“叹皇”,是又一种写法了,这当然只可作为故事听听的。近数十年来,人们多写作“滩簧”,已收入各种权威典籍。十多年前,顾笃璜兄写过一篇很好的文章,阐明了各种写法的渊源关系。陈一冰兄在详考了各种说法后,做出了很有价值的判断^①。

我们在编辑《戏曲音乐集成》时,讨论到怎么定名的问题。简言之:

“wáng”——“簧”,“簧”为乐器而申为唱调,似可取。“tān wáng”的根据地在今苏南,是众所公认的,在苏南,“簧”是唱调名即称“簧调”^②。

“tān”呢?“滩”字、“弹”字,似乎难得其义;“摊”,《说文新附》:“摊,开也。”对于词曲、戏艺,词中有“摊破”是人人知道的,即将本调展开、繁化谓“摊”,本调变化则谓“破”。如元王恽《挽元倅善长》诗有“空怀去岁中秋会,六郡歌头听细摊”句^③，“细摊”，谓其唱调委婉展开为繁声也；又，其文中有“见后阁小儿摊戏”句^④，“摊戏”，谓装扮、繁喧、长久地戏闹也。直接指“tān wáng”的，如清乾嘉时名儒常州人洪亮吉《云溪竞渡词十二首》之四：“传来新调唱摊黄，分半吴姬束急装。”^⑤以及众文籍上写的“摊头”、艺人口中说的“摊册”、“摊桩头”等，其中的“摊”字，都是这个意思。

所以，我们《中国戏曲音乐集成·浙江卷》（以下简称《浙江卷》）编辑部经过讨论，决定书作“摊簧”，以名明义。

（二）“摊簧”，按一般说法，有两支：一称“前摊”、一称“后摊”（一般写作“前滩”、“后滩”），其实包括三者。

所谓“前滩”，是使用〔南词本调〕（苏州称〔太平调〕、杭州称〔平调〕、绍兴一带称〔平湖调〕、金华一带称〔平板〕、温州一带称〔抽板〕，本文姑以〔南词本调〕称之）、〔弦索调〕（温州一带称〔美人调〕）等为基本唱调的一支。

所谓“后滩”呢？太湖流域、钱塘江北岸对“后滩”有一个似乎比较普遍的说法，谓：“‘后滩’又名‘油滩’，剧目多为民间谐谑小戏，如

‘四卖一垃圾’(《卖草囤》、《卖青炭》、《卖明矾》、《卖橄榄》、《拾垃圾》)等。唱腔以〔流水板〕、〔快板〕为主,如锡剧、沪剧以及浙江甬剧、姚剧、湖剧等,……它们都属于滩簧腔系另一重要分支:花鼓滩簧。”^⑥这里,实际包含了两个部分。一是使用“起、平、落”结构唱调的部分;另一部分是“唱小调的独立短剧”即所谓“民间谐谑小戏”。此二者,被统称为“后滩”或“花鼓滩簧”。

这里是两个问题:一是“摊簧”的范围;一是各支“摊簧”名称的写法。

首先,“摊簧”范围,问题即在于“唱小调的独立短剧”是否可以与“‘起平落’唱调”同归为“后滩”,即“唱小调的独立短剧”是否可以归属于“摊簧”?

我们在编辑《浙江卷》时,对此作了讨论,认为:

从现象上说,“唱小调的独立短剧”即“民间谐谑小戏”,我国自古就有,全国到处都有,各时各地有不同的称呼(譬如大家熟知的唐代《踏谣娘》就是这类“小戏”了);江南当然也是自古就有(如南宋时的“杂剧”,已进入宫廷而为“教坊十三部”之首),江浙南北各地都有(李微同志收录有宁波地区可考察到的65个段目,承他相赠,收录于拙作诸文中),也有不同的称呼。而“‘起平落’唱调”,则不闻于浙江的“南片六府”^⑦(金华、建德、衢州、丽水、温州、台州)。在占半个浙江省的一大片地区,并不把“唱小调的独立短剧”即“民间谐谑小戏”,称为“摊簧”,而称之为“时调”或“词调”。故浙江“南片六府”专称“〔南词〕—〔弦索〕”一支为“摊簧”,无“前滩、后滩”的概念。即使在“‘起平落’唱调”流行的如宁波、杭州地区,那类“小戏”也自有称呼,为“采茶篮”或“采茶灯”,并非都把它们归入“摊簧”。

从根本上说,如《打花鼓》、《小放牛》、《看相》、《偷笋》、《孟姜女过关》、《二姑娘相思》等这类“唱小调的独立短剧”即“民间谐谑小戏”,是与“戏文”^⑧、“戏曲”^⑨在结构上、戏路上、历史渊源上各个方面性质完全不同的,乃不成熟的、尚未成为“真戏剧”^⑩的一类扮演戏剧——我特称之为“戏弄”^⑪(段子)者。“戏弄”段子,有六个方面为全国各地“戏弄”段子所共具,而与“戏文”、“戏曲”相异,即可谓“戏

弄”段子之特征,简言之:

1. “戏弄”段子之所扮演,都是“身份”(如干哥干妹、村姑牧童之类),而非具有特定性格之“人物”(如赵五娘、关羽等)。
2. “戏弄”段子之所表现,都是社会生活的“片断”而非“故事”。
3. “戏弄”段子之旨趣,在于滑稽、热闹、嬉谑,即“戏弄”,而非“晓之以事,动之以情,喻之以理”之所谓“高台教化”。
4. “戏弄”段子之出演,一般为二三人,乃有“二小”、“三小”之称。
5. “戏弄”,在古代似非必有唱;若有唱,则为“定腔”之“小调”,不具有“通用”的音乐唱腔或唱调。

6. “戏弄”之活动方式,是季节应时,与其他戏耍活动相伴而行;一般地说,没有专事戏弄段子演出的职业戏班。

据此,“戏弄”是与“戏文”、“戏曲”鼎足的我国戏剧的三个大类之一大类;当然不能归属于“摊簧”。

从音乐上说,“戏弄”段子,其唱为“定腔定辞”的“小调”,并不是“戏剧性音乐”;“起平落”结构的唱调,系以吟咏为特征的“唱说”使用的“通用性”唱调,而宜为戏剧所采用。

事实上,“花鼓”与“串客”相结合,而为“摊簧”(即所谓“后滩”或“油滩”或“花鼓滩簧”)之后,其之所以成为“摊簧”,第一个标志,就是舍弃那些“花鼓小戏”,即先舍弃其“定腔定辞”的“小调”,接着把那些“对子戏”亦舍弃了。只有舍弃了“花鼓”,它才成为“摊簧”。

这样,“摊簧”及其两支的范围就可以确定了。

其次,“摊簧”的两支何以名之呢?“前滩”、“后滩”,它们有“前、后”关系么?有一种说法流传颇广:“前滩”因出自钱某乃称“钱滩”而后讹为“前滩”;“后滩”本义为“‘油头滑脑’的‘滩簧’”,乃将“油滩”谐称为“后滩”。故“前滩”、“后滩”,其名义似难定。“前滩”又称“苏(州)滩(簧)”,然而其流传地区不只在苏州,如浙江“南片六府”普遍流行着,只称“摊簧”,既不称“苏摊”,也不称“前摊”。

我们讨论的结果是:

1. 使用〔南词本调〕、〔弦索调〕的一支,与明清时期的“(对白)

南词”、“弦索”颇有渊源关系(证说略),故书为“南词摊簧”。武俊达同志主持《中国戏曲音乐集成·江苏卷》(以下简称《江苏卷》),曾多次将“昆剧”的未定稿给我看,没有给过“苏剧”、“锡剧”的未定稿;参加《江苏卷》审稿会,看到《江苏卷》亦定名为“南词滩簧”,真是很高兴。特记此一笔,向已故的武俊达、健在的郑桦两位老哥致意。

2. 使用“起平落”结构唱调的一支,原有“花鼓滩簧”的称呼,考虑到“起平落”唱调源自“唱新闻”的“串客”,为避免与《打花鼓》之类的“戏弄”相混,故书为“唱说摊簧”^⑩。

以上,是把我们《浙江卷》对“摊簧”择名的情况,向各位汇报;当然,其中若有错误,应由落地负责。下面,谈谈我个人对一些问题的看法。

(三) 对事物“名”、“义”问题的看法。

事物之有称呼、之有各种不同的称呼,其原因及情况是各式各样的。而一事物的某一称呼之流行、之被普遍使用,一般地说,主要是两种情况造成的:一种情况是所谓“约定俗成”,一种情况是权威(包括经典古籍所载、名人首长之言、政府文件公告等)造成的。无论哪一种原因、或两种原因共同造成的流行称呼,其情况也是各式各样的。因此,对某些称呼按其字面去理解并不错,如“戏文”——“敷演话文”,我们称之为“顾名思义”^⑪;对某些称呼按其字面去理解则会出错,如“乱弹”——事实上它绝对不“‘乱’‘弹’”,我们则称之为“望文生义”。

问题是,我们对事物不去考虑其“名”与“义”的关系行不行?“大家怎么称呼我就怎么称呼”,管它什么“名义”不“名义”,可不可以呢?这,似乎也不是一定不可以,大概有三种情况下是“可以”的:一种情况是,该事物本身“名实相符”,譬如“戏班”,是我们戏艺人为演出而聚集的组织单位,名实相符,反正理解不理解都一样,不去管它名义关系,当然是“可以”的。另一种情况是,固然是“名实不符”,但与我们的专业相去太远,譬如现今流行的词语“物业”、“按揭”等,弄它们不懂、也管不着,即使以为“不可以”也只得“可以”。还有一

种情况是,虽然“名实不一定相符”,但不致于导致歧解或误解(或一时没有更恰当的称呼或写法)的,如“越剧”——有一次,某外省艺术研究所的几位同志在浙江考察后,向我提出了一个问题:“你们对‘越剧’有没有意见?”我不懂他们的意思。他们说在他们省里对冠以省名的某“剧种”有意见,认为该“剧种”不能概括和代表该省的戏剧。我对那几位说:“越剧”,原是上海人对来自浙江的戏班的称呼,所以最早被冠以“越剧”称号的是“绍兴大班”,后来用称“嵊县小歌班”了,但是大家都没有弄错,因此包括“绍兴大班”艺人在内也好像没有什么意见;再说,在今天,不称它“越剧”称什么呢?这类情况,不顾名义关系也还“可以”。

换言之,我以为有两种情况,不考虑事物的“名义”,是“不可以”的。首先,有关专业的事物,不顾其“名义”,“不可以”。也就是对“外行”,怎么样称呼都“可以”,称“摊簧”、“滩簧”、“弹王”、“叹皇”等等都可以;对“内行”即专业者来说,不顾其名义,“不可以”。其次,特别是对自身专业中有歧见、或可能产生歧解的事物,不顾其“名义”,“一定不可以”。

因而,对“tān wáng”及其两支择名的讨论、研究,无论是何种看法,只要是严肃的探讨,都是有意义、而且是必要的。

我国古代对“名义”看得极重,谓:“名不正则言不顺,言不顺则事不成,事不成则礼乐不兴,礼乐不兴则刑罚不中,刑罚不中则民无所措手足。”(《论语·子路》)“名以制义,义以出礼,礼以体政,政以正民。”(《左传·桓公二年》)“修名而督实,按实而定名,名实相生,反相为情。”(《管子·九守》)等等,我们可以不去管它。对今人,任何一门学科——如果我们把我们的专业自家的戏剧视为一门学科的话,“名”都具有“定义”的性质,关系到对自身从事的专业的认识。

人名以定义,给事物选择一个具有“定义”性质的名,是很不容易的,有时候竟难以做到。这里有各种情况。对我们今天这个课题来说,比较普遍的情况,好像主要在于如何分辨事物,即思维逻辑上的问题。譬如“花鼓摊簧”这个概念,实际上牵涉到三者或四者:戏班的演化,艺人的经历,文艺品种的构成,现今还有一项即所谓

“剧种”。

戏班。如“串客”原先是一人的“走唱”，不成“班”；“花鼓（班）”是季节性临时的少数人的组合；二者结合了，乃成“串客班”；而后渐大，乃为“摊簧班”。又如朱国梁的那个戏班“国风新型苏剧团”，起先以唱“南词摊簧”为主；后来有点“唱说”，又有点“昆”、“小调”等等，实际上是有什么唱什么；再后是所谓“苏昆剧团”；再后来是所谓“昆苏剧团”；再后来成了“昆剧团”（“国风”的名字取消）。更有其他的各种情况。这是戏班的演化。

艺人。如有从“唱新闻”而为戏剧演员的；有从业余“打花鼓”而成职业演员的；近几十年来，都是从学生转而为戏剧演员。具体的譬如朱国梁，先是位大学生，下海成了个“南词摊簧”艺人；后又组织“国风苏剧团”，做了团长，又是编剧（编了数不清的剧），又是导演；同时又在堂会、电台唱“起平落”开篇，也在“国风”演出中夹唱“起平落”段子；也唱各种“小调”……后来又成了“昆剧”艺人。更有其他的各种情况。这是艺人的经历。

又有一个所谓“剧种”的问题。近50年来出现并施诸全国的所谓“剧种”这个既成事实，对我国戏剧造成的混乱和损害大极了！关于“‘混乱的剧种’和‘剧种的混乱’”，我已经在许多地方说过许多次，不在这里展开了。但就我们的课题说一句话：近50年来的所谓“剧种”，至少对被作为所谓“地方戏”、所谓“摊簧”诸“剧种”来说，实际上就是各地的戏班，而不是什么“艺术品种”。要说“艺术品种”，“‘起平落’结构的唱调”是我国歌唱体式中的一个“品种”，和各地的所谓“剧种”根本是两回事。

戏班的演化、演员的经历、所谓“剧种”，与艺术品种的构成是不同的概念；但是，我们往往可能会有各种混淆。譬如：如果将戏班演化与艺术构成相混淆，就可能会以为“摊簧”是从“《打花鼓》等‘歌舞小戏’发展的”，可能会出现“‘花鼓班’扩大为‘摊簧班’，所以是‘花鼓摊簧’”的写法；如果将演员经历（如朱国梁及其“国风”）与艺术构成相混淆，可能会认为“‘后滩’是从‘前滩’发展的”，可能会出现“‘昆曲’通俗化出现了‘摊簧’；‘摊簧’再通俗化，分为两支：直接

从‘昆曲’通俗化来的就叫‘前摊’,‘前摊’通俗化便称‘后摊’的写法;如果把所谓“剧种”与艺术构成相混淆,就可能会出现“‘甬剧’,又称‘宁波摊簧’,其唱调包括〔基本调〕、〔平湖调〕、〔清水二簧〕、〔卖花线〕、〔童子癘〕、〔孟姜女〕等”的写法,这样一来,似乎“〔平湖调〕、〔清水二簧〕、〔卖花线〕等”都属“摊簧”之列了,从而引起误解。我们所以这样辨义定名,是为了从结构上去理解事物之本质,同时也为了避免可能出现上述种种情形和误解。

二、“南词摊簧”、“唱说摊簧”的结构及其他

“南词摊簧”与“唱说摊簧”,同名为“摊簧”,二者是有共同之处的,归纳起来有三点:第一,二者都在江南“吴语”地区同一大地域范围内;第二,二者原来都是非扮演的“唱说”文艺,大致都是在清末民初出现扮演,演化为扮演戏剧;第三,二者演唱取材大致都是民众情趣的伦理关系、男女情事,即使是宫廷君臣、朴刀杆棒等,亦摘取其中这些部分。这反映在南词摊簧中尤为明显。如《水浒传》不唱《刘唐下书》、《宋江杀惜》,更不唱《智劫生辰纲》,而唱张三郎《借茶》和阎婆惜《活捉张三郎》;《翠屏山》不唱《杀山》而唱《杨雄醉归》;《白蛇传》不唱《水斗》而唱《断桥》等等。也就是,南词摊簧和唱说摊簧,二者的兴发和演化有差不多的地理人文环境、社会背景、历史条件。

但是,作为艺术品种,二者虽然同称为“摊簧”(学界或有笼统的“滩簧腔系”一说),其音乐结构、艺术表现等方面,其实差异相当大,可以说是两类。

本文从两个角度对此二者作些阐述。

(一) 音乐结构。这是二者的主要方面。

1. “南词摊簧”的“基本调”〔南词本调〕的基本结构为“上下句——头腹尾”;“唱说摊簧”“基本调”的结构为“起平落”。“头腹尾”与“起平落”,二者的结构看起来似乎是雷同的,其实不是的。

(1) 〔南词本调〕,其文辞为“上下句一联”结构,上句可韵可不韵,下句必用韵,合为一“联”(“苏摊”艺人称一对上下句为“一

呼”),反复使用;两的唱段(内)以上得成,唱段。

“‘起平落’基本调”呢?原则上是以一句一句的畸零句构成的:其中间的“平”的部分中,有时候也许会出现似乎是“上下句”的组合,但是,是非规则的、任意的;尤其是其中最规则、最旋律化的“起”句、“落”句,必是畸零句。

(2)〔南词本调〕“头——腹——尾”(两联以上的)唱段结构,为:

启唱句 → | : 下句 → 上句: | → 结煞句。

(可变易) (有规则的组合) (程式)

“起——平——落”(四句以上的)唱段结构,为:

起(句) → | 平(众畸零句) | → 落(句)。

(定腔) (无定的口语入唱) (定腔)

二者看起来似乎有些相似,其实差异很大,最主要、明显的有两点:

其一,“头——腹——尾”结构中,启唱的“头”,不是畸零句,而是“联”中的“上句”(的地位);同时它又是可以变易的,如可以用三字短句、用散唱,可以紧接“下句”等。“尾”是有特定程式的结煞,但也是可以有所变动的,包括结煞音也可以有所变动。而其“腹”——“下→上”组合的“腹”部,则是“头腹尾”唱调中规则的、稳定的,也是唱调旋律的主要部分。

其二,“起——平——落”呢?则异,或者说恰相反:其中间的“平”,是由“口语入唱”的“滚白”或“短乐汇反复”的“滚唱”的、行腔无定的、畸零单句的组合;而其“起”、“落”,则是两句“(基本)定腔”的畸零乐句,是“起平落”唱调中最具旋律性、最稳定的部分(例见下)。

(3)也因此,〔南词本调〕其唱调最规则、最稳定的“腹”部的情况是:在“文”是“上句→下句”为“联”的结构,而其“乐”则是“下句→上句”的连接。我们可以看到,如《江苏卷》第989页以下“苏剧”〔太平调〕的谱例(为避免排版困难及省目,略其唱谱及启唱句。下句末韵字用粗体标出。各句末字与下一句之间的时值间隔,用“·”表示拍):