

A COLLECTION OF ESSAYS ON ART



· 2 ·

藝術論叢

福建省藝術研究所

艺 术 论 丛

2

福建省艺术研究所

一九八九年十月

艺 术 论 丛

2

闽 出 刊 字 准 印 证 第 023 号

福 州 市 东 门 印 刷 厂 印 刷

目 录

中国音乐史记述与研究的主要历程	郑锦扬	1
福建南音曲体结构·指	孙星群	11
从“拍按香檀”五证唐代“拍”的时值	吕洪静	43
“禅和”音乐评介 ——禅和“斗堂”性质的认识	陈茂锦	50
中国古代舞蹈发展概要	郑祥瑞 夏 雄	68
我省民间舞蹈分类试析	翁郑琦	75
中国传统油画的探讨	秦长安	82
艺术中一般与特殊的演进	谭华孚	125
审美饱和与艺术发展	宋 瑾	137

中国音乐史记述与研究的主要历程

郑锦扬

中国音乐的久远历史是举世闻名的，从河南贾湖村骨笛算起它可以追溯到距今8千年的远古。那么与此相关的中国音乐的历史记述和研究又是怎么开始和变化发展的呢？

一

中国音乐的历史记述可以追溯到甲骨文。距今约3600年至3000年的商代卜辞中有不少关于音乐的记录。李纯一的《中国古代音乐史稿》第一分册论说商代音乐时引用的卜辞中有“乙亥卜贞：王旁大乙《濩》。亡尤”。“乙卯卜贞：王旁且（祖）乙《濩》。”旁是当时的一种祭的名称，大乙、祖乙都是商族先祖。《濩》是商代大型乐舞。这二条记录记载着共同的音乐史迹：王祭先祖时用了《濩》这个乐舞。从中人们不仅了解《濩》这个乐舞在商代就已经存在而且可以知道这个乐舞的应用和王这个阶层的人对《濩》的态度。二条卜辞说的都是商代的事，因而这种记录属于当代人记当代事的历史记录，其文虽然简单内中包含的音乐历史意义却是十分清楚的。值得注意的是中国音乐的历史记录之初的这些甲骨文字并不是写的，而是刻的。这样工作不能用笔写而必需抓刀刻。至于金文（在一些乐器上可见到有历史意义的文字）则多是铸造的。以书写的方式记述音乐历史是此后的事，可见，音乐的记述方式也有自己的历史变化过程。

二

中国音乐史专门篇章的出现在战国时期。《吕氏春秋》的

“音初”篇与“古乐”篇是专述音乐史的篇章，它的出现是中国音乐史记述与研究的一大进步。至此我国不仅有了零散的音乐历史记录还拥有了专门叙述、论说音乐史的文章。与卜辞当代人记录当代乐事不同，它们是后代人叙述、评论先人的事，是有意识的音乐历史回顾和历史著述，是音乐历史意识自觉时代的产物。

《吕氏春秋》是吕不韦集合门人所撰的综合性大书，该书距今约2289—2225年，在这样久远的年代就有音乐史专门篇章的出现，说明中国音乐史专门著述发生、发展得极早。从商代卜辞到此悠悠千载过去了。中国音乐史专篇经过漫长岁月中难以计数的、不成篇章的音乐历史记录的积累才破土而出，它是千年怀胎的艰辛历史进程而后的生产，是中国史学和中国音乐史学的骄傲。

“古乐”篇所谈自朱襄氏至周武王，多属代表性乐舞，其叙述顺序由远而近。“音初”篇所谈自东音以至北音、郑卫之声、桑间之音。可见，“古乐”篇述说帝王京畿之乐，“音初”篇述说四方与民间之乐。中国音乐史初具规模、略成系统的著述由此开始。从内容看，这二篇有分别，具有音乐专史的性质。“古乐”篇可视为帝王、贵族音乐的历史，“音初”篇可视为民间音乐的历史。它们所形成的音乐历史著述传统如音乐历史记载的时间由远而近、以历史上部落首领与各国帝王为史记之序、以历代帝王的大型代表作品为中心线索、置四方之乐与民间音乐于另侧、史迹记载与评论相结合等对其后中国音乐史记述与研究都有重要的影响。它们所包含的音乐历史观同样也影响着后代。如关于音乐不是一时一世所造成的、音乐的历史很远是长期积累而成的思想是有历史唯物主义倾向的。关于音乐产乎人心、成于外化于内的音乐生成思想也具有唯物主义倾向。而其崇尚古乐、鄙视民间音乐的态度则不足取。

以上所述也不都是从《吕氏春秋》才开始的。它们是先秦尤其是春秋以来音乐历史记载的总结与发扬。有意识的音乐历史记载在《吕氏春秋》之前就有了。如《左传·昭公二十一年》中有

“二十一年春，天王将铸无射。泠州鸠曰……”，《国语·周语下》有“二十三年，王将铸无射而为之大林。单穆公曰……”等，它们“与殷契记事少有时间不同，这些都有了明确具体的时间。这种强烈的时间——历史意识对稍后的音乐史专门篇章的记叙有重要影响”（拙文《先秦中国音乐史学的历史进程》，《交响》1988年4期）又如春秋战国评论古乐的活动与《吕氏春秋》的音乐历史观和音乐历史批评也密切相关。如《国语》所载医和的评论“先王之乐，所以节百事。”认为先王的音乐是有节制意义的。《荀子》中关于“舞《韶》、歌《武》使人心庄”所谈这些雅正的先王乐舞与人的关系在《吕氏春秋》关于音乐的论述中亦可见其痕迹。

与商代的文字记录方式不同，这时的音乐历史著述是写在简册之上的，其简或竹或木制成。因此这时的音乐史书可能是一卷一卷捆绑成册而不是如今的书一本一本。每片简所写的字数也很有限。与今天纸上走笔一张千百个字相比那时的史学工作太劳累了，就是在这十分累人的劳动中我们的中国音乐史学才唱出了可贵的开篇。

三

迨至北宋，中国有了纸上写字的音乐史书，那就是《琴史》。它的出现标志着中国音乐史学（据《辞海》与白寿彝《中国史学史》，史学即阐述历史过程及其规律的学问）在学科建设上有了阶段性的进步：音乐专史的长足。朱长文的《琴史》成书于1084年，依此起回溯到《吕氏春秋》岁月悠悠已千载。从音乐的历史记录到音乐史专门篇章需要千年，从音乐史专门篇章到音乐史专门书籍的出现又是千年！中国音乐史学的历史进程是多么艰难。对这些历经沧桑而后才出现的史学成果，我们又怎能不倍加珍惜呢？更何况它可能还是世界上最早或最早的几部音乐专史之一。

目前所见最早的以史名书的中国音乐史类书籍不是音乐通史

而是音乐专史，这是因为通史的建设常常要在许多专题史、专门史（如断代的、部类的等等）的基础之上，通史的长足有赖于专史的先行。第一本专史是琴史而不是其他，这或许有偶然性。但是，琴作为中国固有、传承不断的乐器，琴乐作为文人音乐最具特色的部分，琴家作为古代音乐家中有较高修养的人，琴论作为古代音乐理论中最完整的一种乐论等，使得琴在中国音乐中占有重要地位却是向来为人们所一致认识到的。所以，琴史成为器乐乃至整个音乐的第一部专史似也是理所当然的了。朱长文的《琴史》共分6卷，前5卷按时代顺序收156人与琴有关的事迹加以辩证或评论，第6卷专论琴艺。著述体例除继承以前如：依时序、叙论结合等，还辩证索据以求相关问题的正本清源。辩证也就是研究，考其是非曲直、弄清事物原委，而不只是史料的铺陈。专论琴艺是琴史所需。对琴这种艺术的专史少了琴艺的内容就显得缺乏艺术的本体意识。可见在音乐史记述与研究中史实的辩证与注意艺术本身是《琴史》对于中国音乐史学的新贡献。

除了以史名书的音乐史著作还有不以史名书的中国音乐史专著。如元代袁桷的《琴述》就是一部琴史专著。它与《琴史》系统述论琴的历史，具有琴的通史性质不同。《琴述》是一部论述宋代古琴音乐演变的断代专史。它的论述从官方“阁谱”的衰亡到民间“江西谱”的兴起以及宋末“浙谱”的取而代之，具有学术探索的意味。在琴史领域中是比朱长文《琴史》更专门化的著作。拿二者比较则朱著以人事为线索纵论古今，袁著专论宋代；朱著说人、述事、论艺，袁著则论说谱系衍变；朱著考辨评论人事，袁著则追谱说乐。二者著述的领域不同、体例不同、目的不同、思路也不同。袁著与朱著的不同是琴史的新扩展也是中国音乐史学的扩展，不仅丰富了琴史也丰富了中国音乐史学。

值得注意的是琴史的建设并不是先人互不相关的史学工作，而是一脉相承的有意识劳作。近人周庆云（1861—1931）的《琴史补》、《琴史续》二书就是宋元琴史建设的延续。《琴史补》

补朱长文《琴史》之所遗，《琴史续》续北宋之后的琴人、琴事且逐条注明出处。后者的做学问方法与清代乾嘉学派严谨的学术风气有关，这也是音乐史学工作科学化的一种体现和进步，此中还表现了先辈治史的严肃认真。周庆云与袁桷从前人未有的角度写史不同，周庆云是循着前人的方向走下去。写补书使之与古书相结合取得更完整的结果，写续书使之与古书合起来而有更长的历史包容性。这些都是沿着前人的学术方向继续写史的重要方法。当然写补书也有学术性，不仅要熟读、研透古书还要大量阅读，搜寻、勿沉史料才能从中发见古书所未有。写续书也有创造性。宋元人不能写宋元之后的事，续写其后就是在音乐历史的纵线上开拓了新的领域。

在琴史建设上，从北宋开始我们的先人就以各种方法写琴史。专史千年积累着丰富的音乐史学经验与教训，它们是古代音乐史学弥足珍贵的遗产。

四

第一部中国音乐通史著作诞生于现代。这就是叶伯和1922年10月在成都出版发行的《中国音乐史（上）》。从《琴史》至此862年过去了，专史到通史的步履竟也依然姗姗来迟，可见史学的历史性进展每一步都得有千百年的积累，厚积薄发才能发时就有异响，实现史学发展阶段的跨越。

叶伯和的《中国音乐史》上、下卷（下卷发表于1929年）标志着“中国音乐史学对宏观研究的开始和新的研究领域的开辟”，即“以中国音乐及其发展作为研究对象和中国音乐史学进入了编撰音乐通史的阶段”。（见拙文《中国音乐史学的第三个阶段》，《音乐研究》1988年3期）以一个时代音乐的全貌和各时代音乐的贯通为主要标志的音乐通史和专史以音乐的某一局部（如琴史）为研究对象不同。因此叶史实际上提出并实践了一系列新的音乐史学问题。

1. 音乐与社会、时代的关系。音乐通史既然着重于各个时代音乐的全貌与贯通，音乐与相应的时代社会就有密切的关系。叶伯和认为“音乐史是研究一般思想史、文明史的重要部分。”“所以编音乐史第一项要注意一个时代人文的发展”（《中国音乐史（上）·自序》）把音乐置于相应时代的人类文化之中观察的视野与传统音乐史学以史实罗列加以评点索证不同，这种史学思想是现代音乐史学相对于传统音乐史学的一大进步。尤为可贵的是60几年前叶氏的这些思想竟是80年代中国音乐史学界所注重的，其先进的史学认识发轫之早令人为之赞叹。但是我们也应看到在叶史中这个问题实际上并未得到较好解决，认识与实践还有其距离。

2. 音乐各部分在音乐史中的地位。叶伯和在自序中惟提出“历代音乐作品”。把音乐作品的地位突出地摆到音乐史上，这与传统音乐史以人、事为中心是不同的。艺术品是艺术文化的直接构成，作为音乐文化史在各音乐部类中理应以音乐作品为中心。叶伯和的这种见解实际上是对传统音乐史学观的一种反正。此外他关于着重研讨作品的成绩的观点也是值得注意的。先人留下很多遗产，其中包含着许多精神创造，叶氏认为首先应把其中的精华、成绩揭示出来。他重视文化艺术遗产成就的精神也是值得史学界继承的。

3. 音乐通史的分期。中国乐史数千年，时间长，变化大，事纷繁。如果不加分期著者难于把握，读者难得要领。分期是研究著述与阅读等史学应用之需。在中国音乐史上叶伯和第一个提出并且在自己的著作中实践了中国音乐史的分期方案。他以进化的观点把中国音乐史按一定特征作四个时期的阶段性划分，即发明时代，讲中国音乐的起源；进化时代，讲黄帝至周代的音乐；变迁时代，讲汉唐音乐；融合时代，说宋元明清音乐。这种大时段的划分较好地解决了漫漫乐史无边无际的问题。他的这种分期方法和原则对其后多数中国音乐著作有大的影响。历史分期是对历史

宏观把握与分析认识的成果，叶伯和对中国音乐史的四个大时段划分是现代音乐史学理论的一个重要的成果。

4. 中国音乐的分类。中国音乐种类繁多，要在一、二本书中条理清晰地予以阐述，分类是必不可少的。叶著分中国音乐为三分类：器乐、声乐、歌剧乐，这种着眼于音乐艺术形式的划分的思路可从其关于乐器分类的话中见得，他说：“一样乐器都分大、中、小多种，亦犹西洋管弦乐器要分出高中、中、低相同。”显然，以上对音乐、乐器的分类是采用借鉴了西洋音乐的分类法。这些分类是否合适还可探讨。但是其在20年代初就以西洋音乐为参照系整理中国音乐及其历史的思路与实践是现代音乐史学初期极为重要的经验。

5. 中国音乐通史编撰体式。叶史的书体属章节体，即全书分若干节，每章分若干节。叶史全书共分四大段、六篇（叶史的篇的意义即章）。依次为发明时代一篇、进化时代二篇、变迁时代二篇、宋元至现代一篇，每篇下分若干节。章节体的书体有利于内容的条理化便于述论的明了与阅读的掌握。叶史是音乐通史中率先采用章节体这种外来书体的，他的这种实践也为其后绝大多数音乐通史所继承。

自叶史之后中国音乐通史著作叠出，形成了音乐通史建设的第一个高潮。主要著作有成书于1928年的郑觐文的《中国音乐史》（1928、1929年各出一版）、许之衡的《中国音乐小史》（1931年出版）、王光祈成书于1931年的《中国音乐史》（1934年出版）、缪天瑞的《中国音乐史话》（1932年出版）、陈清泉译日本田边尚雄的《中国音乐史》（1937年出版），此外还有一批油印或讲课的中国音乐史手稿。其中比较重要的有杨荫浏1944年油印的《中国音乐史纲》与肖友梅的《旧乐沿革》等。

这些著作以许之衡与王光祈的著作影响较大，这二者都多次再版。而以王光祈的《中国音乐史（上、下）》最受推崇。这不仅由于在诸本通史中它取材最丰，还在于该书采用了分类法的体

例，全书分律调，乐谱、乐器；乐队组织、舞乐、歌剧、器乐三大部类叙述，而以声律为重，体现了作者力图在这三大部类的进化中反映中国音乐历史的思想，这就使得音乐通史的书体有了和大时段分期，以总体的变化反映历史不同的又一种新体式。此外由于王史著作的主旨不在求时代音乐总体的贯通，不采用分时段的方法述论，某所涉的问题就能有较多的深入研究。蓝玉崧先生认为其后至1949年间的中国音乐史著作都没有超过王光祈《中国音乐史》的水平。

郑觐文的《中国音乐史》也有其独到的见解，如他以“一时期之重心”（郑觐文语）为依据对中国音乐史的分期：“上古雅乐时期、三代颂乐时期、秦汉南北朝清乐时期、北朝胡乐时期、唐宋燕乐时期、金元宫调时期、近世九宫时期”所体现的分期原则和以影响社会的主要音乐形式、“音乐内容和音乐风格分期构成的历史脉络”，“与我们当今的学术精神是相一致的。”（洛秦《郑觐文〈中国音乐史〉述评》，《交响》1988年1期）但是，郑史崇尚古乐、神秘思想浓重等是不足取的。

从以上可见20——30年代中国音乐通史学形成了繁荣的局面，不仅著作多样以其著述反映了中国音乐漫长的历史而且在不少音乐史学理论问题上作出了重要的探索，取得了不少进展。

1. 音乐历史观。音乐史（尤其是通史）是在音乐史观的指导下编撰的，通史要求古今的通贯因此比其他音乐史著述更突出地提出了音乐史观的问题。这一时期音乐通史著述在这方面有二个突出的进步。一个是对传统音乐史观的批判。如叶伯和对“王者功成作乐”等古代封建的音乐史观的批评和对乐工与统治阶级之外的东西的注重都是现代音乐史学之初的思想建设。再一个是进化史观的入主。不少著作不约而同地以进化史观作为音乐史著述的基本思想。如王光祈的《中国音乐史》就是这方面的代表。该书各章以律之起源、律之进化、调之进化、乐谱之进化、乐器之进化、乐队之组织、舞乐之进化、歌剧之进化、器乐之进化组

成。进化史观不仅是其总揽乐史的指导也是各部类研究与观察的方法。

2. 音乐史学观。即关于音乐史记述与研究等工作的思想。其中有二个方面是值得当今史学界注意的。一是中国音乐史研究与著述为着中国音乐的发达和成为世界先进音乐的思想——即史学建设的目的性问题。这在大部分音乐史著作者中是十分明确的。如王光祈在其《中国音乐史》自序中就写有“最能促成‘国乐’产生者殆莫过于整理中国乐史。”“倘吾国音乐史料，有相当整理”，则国内乐者就了以“用其技术（制谱技术）以创造伟大‘国乐’，侔于国际乐界而无愧”。郑觐文也有写作音乐史为创建“有价值之国乐，以与世界音乐相见”的宏愿。二是音乐史学建设的自觉性。叶伯和、王光祈等对自己的史学著述都有十分明确的认识。他们批判传统史学从中廓清了中国音乐史学建设的不少重要问题。他们认为传统史学只注意史料及其排比、实际上是“挂帐式”的史书，而无谈进化的著述。从而王光祈认为“既无能力，作成一部‘进化线索完全衔接’之《中国音乐通史》则只好将此种‘不能衔接’之处——指明以待后人研究。”（王光祈《中国音乐史》）这是我国关于音乐通史的最早的、明确的论述。叶伯和写作《中国音乐史》是因为看见外国人所写的中国古代音乐的论文颇不满意，于是起了写书的念头。他觉得“中国音乐文化的历史，当然应该由中国人自己来写。”（朱舟《叶伯和〈中国音乐史〉述评》，《音乐探索》1988年1期）于是就产生了这本“体无前例的书”（同前），开创了中国音乐通史的先河。现代的音乐史学与传统史学的不同之一就在于它是一批有着自觉的史学意识、为着建设充实的中国音乐通史的实践，因而这些著作在著述内容、观点、体例上都有着前人所未有的认识。

3. 是音乐史学编撰的进展。有了多种类型的书。如许之衡、缪天瑞的《中国音乐史》属小型、通俗性读物。王光祈的书有较多研究意味。从著述重点看叶伯的书较注意全貌，王光祈的书注

重分类的理析，郑觐文的书注重一时代重要的音乐形式。此外在音乐历史分期、分段著述的体例、史料的取舍等也有多样的实践和不少经验教训。

50—60年代与80年代是中国音乐史学史上极为活跃、丰收的年代，其成就之多，材料之丰远非一短文所能容纳，只好留待他处专论了。

1989年7月—8月

福建南音曲体结构·指

孙星群

音乐作品的结构是表现音乐内容的一种外在形式，每一件音乐作品都要通过结构形式来完成，离开了结构的依托，再深邃的思想，再丰富的内容，再高超的技巧，都是无法表现的。而在诸种型态中曲体结构又是最重要的因素之一。

“指”，是福建南音“指”“谱”“曲”三大部分之一，它叙唱故事情节，由几支曲子连接而成，最早只有三十六套，后添为四十二套，近又增加到四十八套。

列宁在《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》中说：“规律、任何规律都是狭隘的、不完全的、近似的。”现以绵薄之力，就南音“指”的结构做个初浅的探究。

一、“指”的结构与南北套之异同

金元时期在北方产生的散曲，有散套（通称套数）与小令之分，以后散套又分南套与北套。北套至少由二支同宫的曲牌联合为一体，每套牌数不定。南套是由南曲引子、过曲和尾声三个部分联成的。福建南音称为“指”，它与南北套有相似之处，但是否就是南套或北套，本文作者认为不必勉强，立足于“指”本身的分析为好。现初略对比如下：

首先，北曲^①的曲牌联套是一本戏四折一楔子，一折戏一组套曲；而南曲没有楔子，它的联套其过曲曲牌可多可少，长短自由，不分折、不分齣。福建南音“指”大部分是一折戏一个“指”套，这点与北套类同，但也有两种例外。第一种是一个“指”由两本戏内容的唱词组成，这在南北套中都不多见。如“指”《飒飒西风》，第一首《飒飒西风》属《琵琶记》内容，第二首《幸

逢春天》、第三首《北风落雪时》均属明代《荔镜记》内容。再如“指”《我只心》的第一首《我只心》属《王昭君》内容，第二首《移步游赏》、第三首《园内花开》和第四首《暗静开门》都属《荔镜记》。还有的“指”是由三本戏内容的唱词组成，如“指”《小姐听》的第一首《小姐听》是《西厢记》内容、第二首《读书人》属《姜明道》内容、第三首《劝哥哥》属《尹泓义》内容。再如“指”《汝因势》的第一首《汝因势》和第二首《祈官人》都属《秦雪梅》内容，第三首《我命行时》和第四首《运数凋忌》都属《朱寿昌》，第五首《亏得你》属《姜明道》内容。第二种是一个“指”套分属一本戏中的两折，如“指”《拙时无意》的第一首《拙时无意》是写周廷章别去，王娇鸾思念，地点是在“以水当镜”的花园里，第二首《三更人》是写“夜里三更”，显然不是同一折戏。

其次，在北曲中必须是宫调相同，或即使宫调不同但也要可相通的，也就是近关系调的若干曲牌联合成的。福建南音“指”中有四十六套是同宫，一宫到底，与北曲比较严格的宫调布局是一致的。这种结构可远溯汉魏，近追宋元杂剧音乐。只有两套不同宫，如“指”《为人情》是由五空四×管连四空管，再转五空四×管，也就是C调连F调再转C调，它们是四度主——下属的近关系调。再如“指”《孤栖闷》是由五空管（1=G）接五空四×管（1=C）。南曲的宫调运用比较灵活，一套可用二至三个宫调。福建南音的《为人情》《孤栖闷》与南曲的宫调布局相近，属宫调不同，笛色（定调）相同的宫调布局。

再次，福建南音是以第一首的第一句唱词来定“指”套名，如“指”《想君》，是以第一首的第一句唱词“想君隔在万水千山”的“想君”二字定名的。而南北套曲都是以第一曲及它所属的宫调来定名的，如〔正宫·端正好〕即是。

第四，福建南音“指”有首（或叫章、或叫阙）、牌、句等部分。它和昆曲的结构一样，由小到大，联句成牌，联牌成章

(成首、成阙)，联章(首、阙)成套。^②南宋·王灼在《碧鸡漫志》卷一中曾说：“古人因事作歌，输写一时之意，意尽则止，故歌无定句；因其喜怒哀乐，声则不同，故句无定声。”福建南音亦是“因事作歌”，抒情写志之作，它的结构也是：套不定章数，章不定牌数，牌不定句数，句不定字数，亦即“歌无定句”“句无定声”，是比较的自由，不为公式所框定。

二 “指”的结构形式

我国传统音乐的结构，一般都离不开引子、正曲、尾声三个部分，正如清代的刘熙载在《艺概》卷四“词曲概”中所说：

“曲一宫之内，无论牌名几何，其篇法不出始、中、终三停。”

甲、南音“指”有六种结构形式。

一、引子——正曲——尾声

这种结构形式在“指”中有六首。宋代灌圃耐得翁在《都城记胜·瓦舍众伎》中说：“唱赚在京师日，有‘缠令’、‘缠达’，有‘引子’、‘尾声’为‘缠令’。”南音“指”的这种结构形式与“缠令”是相通的，都有引子与尾声。它的正曲有两种联接法，一种是由多支同宫的单曲联接成的，一种是由同宫同曲变体与多支单曲的混合联接成的。前一种结构如《飒飒西风》，它由〔节节高〕过^③〔水底月〕过〔玉交枝〕过〔锦衣香〕的四支同宫不同牌名^④的曲子联接成的。后一种结构如《记相逢》，它由〔后庭花〕过〔相思引〕过〔锦板〕过〔南柯子〕的四支同宫不同牌名的曲子和一支同牌名的曲子联接成的。这种连续使用同一曲牌的双叠、多叠，在北曲叫“么篇”，在南曲叫“前腔”，叠曲在南北曲中只标“么篇”，或“前腔”，不再标写曲牌名，而福建南音仍标写牌名。如“指”《照见我》是由〔猿犀北〕过〔波心镜〕过〔猿犀北〕过〔猿犀北〕过〔猿犀北〕过〔猿犀北〕，其中的〔猿犀北〕都标牌名，而不标“么篇”或“前腔”。