

國立臺灣藝術大學中國音樂學系學士班

主修期末報告寫作格式規範

2023.01.04 初版

2024.08.31 修正

一、版面規格（紙張、裝訂）

- （一）採用 A4 白色模造紙印製。
- （二）版面規格：採用 word 標準格式。
 - 1.頂端留邊 2.54 cm。
 - 2.底端留邊 2.54cm。
 - 3.右側留邊 3.18cm。
 - 4.左側留邊 3.18cm。
 - 5.版面底端中央繕打頁碼。
- （三）裝訂：自論文本左端裝訂。
- （四）印刷：以雙面印刷為原則。

二、文字規格

- （一）文章主體以中文為主，由左至右，橫式打字繕排。
- （二）文字段落間距：文字間為 1.5 倍行距，段落間不另增行距。
- （三）字體字型
 - 中文部分，除封面、引文為標楷體外，內文一律新細明體。
 - 數字及英文部分，一律為 Times New Roman。
- （四）文章架構與層級

封面：校名與報告類型，18 級字，標楷體，粗體，置中。

報告題目，24 級字，標楷體，粗體，置中。

指導教授/姓名/班級/學號/時間，14 級字，標楷體，粗體，置中。

*報告題目上下各空 18 級字 2 或 3 行，學號下方空 18 級字 2 行。

報告題目：18 級字，新細明體，粗體，置中。

作者：12 級字，新細明體，置中。

標題層級一為「壹」：16 級字，新細明體，粗體，置左。

標題層級二為「一」：14 級字，新細明體，粗體，置左。

標題層級三為「(一)」：12 級字，新細明體，粗體，置左。

內文：12 級字，新細明體，文字左右對齊。

參考文獻：16 級字，新細明體，粗體，置左。

報告正文編次宜依次採用下列數序，一律齊左：

- 壹、
- 一、
- (一)
- 1.
- (1)

三、報告編印項目次序：由封面至封底依序排列

- (一) 封面（單頁列印）
- (二) 正文（此頁開始阿拉伯數字頁碼「1」，且必須由右頁起）。
- (三) 參考文獻

四、報告封面

- (一) 正式報告封面，見範本。

五、頁碼

- (一) 報告正文以 1、2、3、...等阿拉伯數字連續編碼
- (二) 頁碼編排一律標寫於該頁下方正中央（頁尾置中），Times New Roman 10 級字。

六、引註

- (一) 內文引註皆以「括弧註」的方式交代文獻的出處，並在文末編列參考資料。
- (二) 引註的方式可分為直接節錄與間接引用兩種，直接節錄就是將文獻未做修改，直接引用；間接引用則將文獻修改與整理，但仍保持原意。
- (三) 直接節錄文獻之引註：
 1. 要標示作者、出版年代及頁碼，並且要將節錄文獻改用 12 級標楷體，以示區別。
 2. 引文在 3 行內，不必獨立段落，可接續寫作，但前後要加引號；超過 3 行（不含）以上者，則須另起一段編排，且段落左邊須內縮三個字，右邊齊右。直接節錄的文獻長度不宜超過 500 字，同一份文獻之直接節錄總字數，以不超過 1,000 字為原則。

例如：

一般認為這是一齣悲劇，但是威爾遜（Dover Wilson）（年代）說：「這一對苦命戀人的愛情故事中充滿喜劇色彩與喜劇人物。」（頁碼）另有一位學者（年代）更具體地指出：

《羅密歐與茱麗葉》的最後幾場戲雖屬悲劇，但是就其各事件的發生全屬意外來看，它在本質上應屬喜劇，例如茱父堅持要她馬上結婚、突來的瘟疫延誤了修士派去送信的人、修士自己遲抵墳墓等。(頁碼)

3.如上例，必須註明出處，採作者名(出版年)的方式呈現，在引用文字的後面要註明頁碼。

4.引文中若在中間有刪除文字，應使用「……」來表示；若是在文章前或後，則不用刪除符號。

(四) 間接引用文獻之引註:

須標示出作者和出版年代，如(項祖華，1992)；引用西文文獻時，僅寫出作者的姓(last name)，中文則須寫出全名。對引用資料之作者，不必書寫任何稱謂，直接寫出姓名即可。

(五) 若引用之文獻為第二手資料，則須在第二手資料的作者之前，冠以「引自」，在參考資料中應列出的是第二手資料。

(六) 在內文中若有需要解釋，但為了避免影響閱讀的流暢性，可採用腳註(footnotes)的方式，在當頁註，並且以全文為單位，依序編號，並不得跨頁，如文字過長，則應放入內文中。腳註字級為 10 級字、單行間距，序號與後文需空一個字元，第二行對齊第一行的文字(非對齊序號)。

(七) 腳註中的資料來源可用說明方式記敘，盡量避免註中註。

七、譯名※ (「※」表視論文之實際需要而定)

(一) 外文之中文譯名，應在第一次出現譯名時以括號將原外文標出，並附上生逝年份，如：約翰·塞巴斯蒂安·巴赫(德語：Johann Sebastian Bach，1685-1750)。

(二) 除了必須大寫的外文專有名詞外，其他一律用小寫，如：交響曲(symphony)。

(三) 所有音樂名詞及譯名一律使用教育部督導審訂公佈之《音樂名詞》，其出版資料如下：

李永剛主編

1994 《音樂名詞》。臺北：桂冠圖書股份有限公司。

八、正文之圖、表、譜例等之說明

(一) 圖之序號與標題，置於圖之下方，置中排列。

(二) 表之序號與標題，置於表之上方，齊左排列。

(三) 譜例之序號與標題，置於譜例之上方，齊左排列。減字譜、工尺譜等直式傳統樂譜亦應視為樂譜進行編序及說明。

(四) 圖、表、譜例等之「序號」與「標題」間空一格以區隔。

- (五) 圖、表、譜例等之安插，宜選擇適當位置，通常宜置於首次陳述的段落之後，如大於半頁以上，應單獨於一頁中，如小於半頁，則和文字敘述資料同放一頁。表中字級降為 11 級字，間距改 1.15 倍行距。
- (六) 行文陳述時，涉及任何圖、表、譜例等，宜確切指明圖、表、譜例等之序數，如「見圖 1」、「見表 1」或「見譜例 1」；而不宜使用「見下圖」、「見下表」或「見下譜例」。
- (七) 譜例需注意音符大小一致，且每一譜例皆應有拍號、調號、小節數及速度標示等，同時要注意譜的清晰度。
- (八) 若圖、表、譜例等引用自他人之資料時，必須於圖（圖之資料來源應置於序數與標題之下方，置中排列）、表、譜例等之下方齊左排列，並以 12 級新細明體陳述資料來源。若為自己整理，則寫明「資料來源：筆者整理」或「資料來源：筆者製譜」。
- (九) 引用他人的圖、表、譜例等時，其資料來源的註明格式，為求簡便，僅需列出「作者、出版年與頁次」等（每一個譜例後方皆需列出）。
- 例如：

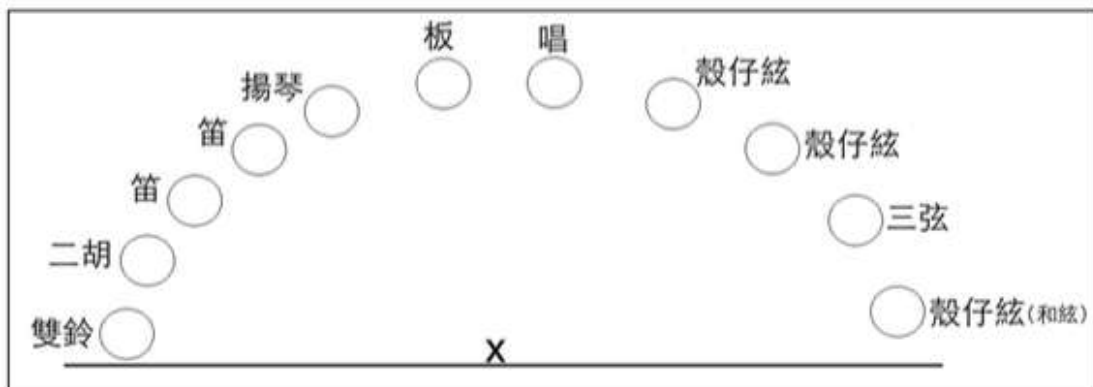


圖 1 梨春園排場位置圖

資料來源：林雅琇（2018，頁 46）



圖 2 臺灣文武郎君陣

資料來源：筆者拍攝，2005.07.16，臺南縣佳里鎮北極玄天宮。

表 4 光復前曾被唱片公司出版過之福佬系酒歌

唱片公司	曲名	出版時間
古倫美亞唱片	無醉不歸	1934
	燒酒是淚也是吐氣	
勝利唱片	悲戀的酒杯	1936
東亞唱片	夜半的酒場	1938

資料來源：黃玲玉（2006，頁 64）

如為作者自行整理表格，可以以下的方式呈現：

表 1 《xxx》樂曲結構表

資料來源：筆者整理

譜例 1 《就在某處》15-18 小節

15
 わたしのあい に こたえて くださる かた が
 Wa - ta - shi no a - i ni ko - ta - e - te ku - da - sa - ru ka - ta ga
 わたしのあい に こたえて くださる かた が
 Wa - ta - shi no a - i ni ko - ta - e - te ku - da - sa - ru ka - ta ga

資料來源：黃曉音（2006，頁 82）

或

譜例 1 《闌隱花珊》定弦表

A調 徵調式
 A調 宮調式
 E調 角調式
 E調 羽調式
 七聲音階

資料來源：筆者製譜

九、數字寫法

（一）文內數字之使用務求統一，不可以混合使用不同種類之數字。例如：

誤：第三至 25 小節。

正：第 3 至 25 小節。

誤：在 1992 年六月十三日下午二時 25 分。

正：a. 在 1992 年 6 月 13 日下午 2 時 25 分。

b. 在一九九二年六月十三日下午二時二十五分。

注意：不可以有時用 a 式、有時用 b 式，必須在全文中前後一致，使用統一標準。

（二）頁數、小節數、住址、時間、日期、年代、年齡、錢數、度量衡之數字、小數點、比例等通常均以阿拉伯數字表示之。

（三）數量的數字超過三位數時，必須自後向前，以三位數為一組，用逗號分開，例：123,456；21,617,993。

（四）阿拉伯數字與逗號應使用半形。（半形逗號僅適用於標示數字時）

（五）有關具有歷史意義之特殊時間寫法，可參考如下寫法：農曆三月廿三日、道光十五年（1835）。

十、參考資料之格式

(一) 書目及參考資料：依下列次序編排（若沒有英文參考資料時可省略）

- 1.中文書目（專書）
- 2.外文書目
- 3.中文期刊（期刊）
- 4.外文期刊
- 5.學位論文
- 6.樂譜
- 7.影音資料
- 8.網路資料
- 9.其他

(二) 參考資料內容，主要包含作者姓名、出版時間、文獻名稱，與文獻出處等部份。

參考資料內容	
書籍	期刊
1.作者姓名	1.作者姓名
2.出版時間	2.出版時間
3.文獻名稱	3.篇名
4.編著	4.期刊標題
5.輯者	5.卷別
6.譯者	6.期別
7.冊次	7.頁碼（起止頁碼）
8.叢書名稱及編號	8.出版地
9.版本	9.出版單位
10.總卷數	
11.卷別	
12.發行事項（出版地、出版者）	

(三) 列舉參考資料範例如下：

- 1.參考資料於文末列舉時，兩資料間不特別空行，惟間距仍為 1.5 倍行高。
- 2.依姓氏筆劃多寡排序，筆劃相同的姓氏，則依姓氏的部首多寡排序。同一作者的兩項同質著作，不需重複寫出作者名，將兩項書目依年代排序併列。若同一作者於同一年份的兩項同質著作，以小寫字母 a、b 表示。同一年份、同一姓氏之不同作者，則依姓名第二字之部首多寡排序後，再依年份排序書目。
- 3.出版地：不加「縣」或「市」，如「臺中」、「花蓮」等。
- 4.出版者：寫全名，如「百科文化事業股份有限公司」等。
- 5.學位論文：註名學校所在地、「國立」或「私立」、系（所）別、學位級別，以全名呈現。如桃園：私立開南大學企業管理研究所碩士論文。
- 6.除了「著者」不加「著」外，其餘如「編者」、「編著者」、「纂輯者」等，須加「主編」、「編」、「編著」、「纂輯」等字。
- 7.頁碼部分以「頁 xx-xx」（多頁）或「頁 x」（單頁）表示。

中文部份

內容依序為：

作者

出版年份 〈篇名〉，《書名》。出版地：出版社。

單一著者：

許常惠

1985 《民族音樂學導論》。臺北：樂韻出版社。

1991 《臺灣音樂史初稿》。臺北：全音樂譜出版社。

陳郁秀編

1997 《臺灣音樂閱覽》。臺北：玉山社出版事業股份有限公司。

二人合著：

丁庭宇、馬康莊

1986 《臺灣社會變遷的經驗：一個新興的工業社會》。臺北：巨流出版社。

王耀華、杜亞雄編

2004 《中國傳統音樂概論》。福州：福建教育出版社。

三人合著：

許常惠、呂鍾寬、鄭榮興

2002 《臺灣傳統音樂之美：原住民音樂.漢族傳統音樂.客家音樂》。臺北：
晨星出版社。

三人以上合著：

童忠良等

2004 《中國傳統樂學》。福州：福建教育出版社。

未註明著作者：

作者不詳

1751 《清職貢圖選》。臺灣文獻史料叢刊-第九輯，臺灣文獻叢刊第一八〇
種。臺北：大通書局。

作者不詳

1989 《英文作文與翻譯》。臺北：大中國圖書公司。

未註明出版年代：

呂俊甫等

年代不詳 《教育心理學》。臺北：大中國圖書公司。

劉獻廷

年代不詳 《廣陽雜記選》。臺灣文獻史料叢刊-第八輯，臺灣文獻叢刊第二
一九種。臺北：大通書局。

未註明出版者：

呂俊甫等

1972 《教育心理學》。臺北：出版者不詳。

筆名為著者：

(說明)：著者以筆名或別號發表作品時，若不知其真名，逕以書名頁上所記載的著錄，若知真名，則於筆名或別號之後，以方括弧標示。

孟 國〔張昌成〕

1994 《管理資訊系統》，再版。臺北：大成出版社。

以機關、團體為著者：

(說明)：1.本國機關以正式名稱著錄之，如：教育部、中央研究院臺灣史研究所、行政院文化建設委員會等。

2.外國機關須加國名以茲辨別，如：美國國家食品暨藥物管理局。

3.學校名稱，須用全名，如：國立臺灣大學中文學系，私立東吳大學音樂學系。

雲南民族藝術研究所

1989 《雲南民族音樂詮釋》。昆明：雲南人民出版社。

國立臺灣藝術大學圖文傳播藝術學系

2005 《半色調半世紀》。新北：國立臺灣藝術大學圖文傳播藝術學系。

編輯者：

(說明)：沒有列出各篇(章)之著者時，以編者為著者。

陳德禹

1995 〈問卷設計的探討〉，周文欽編，《論文寫作研究》，增訂再版。臺

北：三民書局。(第一版 1990 年)。

周文欽、高熏芳、王俊明編著

1996 《研究方法概論》。臺北：空中大學出版部。

(說明)：有列出各篇(章)之著者時，以該篇(章)之著者為著者。

鄭榮興

1997 〈台灣客族傳統音樂〉，陳郁秀編，《臺灣音樂閱覽》。臺北：玉山社出版事業股份有限公司。

翻譯著作：

(說明)：1.翻譯作品的原著者譯名、原名均出現在書上，則將譯名列於前，原名加圓括弧列於後。

2.翻譯作品原書名若未標於書上，則不著錄，若標於書上，則以圓括弧列於譯名之後，且括號內的書名不標書名號。

3.英文書名、劇本名稱等均須用斜體字。

亞諾·豪斯 (Arnold Hauser)

1991 《西洋社會藝術進化史》(*The Social History of Art*)，邱彰譯，第二版。臺北：雄獅出版社。(原著 1970 年)。

唐諾·里齊 (Donald A. Ritchie)

2005 《大家來口述歷史》(*Doing Oral History*)，新家園行動系列 2。王芝芝譯，~~初版六刷~~。臺北：遠流出版事業股份有限公司。(初版一刷 1997 年)

多卷(多冊)：

1.多卷，同一著者，同一著作標題

(說明)：於書名後記分卷或分冊之編次。

楊蔭瀏

1985 《中國古代音樂史稿》，第 2 冊。臺北：丹青圖書有限公司。

2.多卷，同一著者，不同著作標題。

(說明)：於書名後記分卷或分冊之編次，及該分卷或分冊之書名。

張其昀

1981 《中華五千年史》，第 8 冊：秦代史。臺北：中國文化大學出版部。

3.多卷，一個編者，但分卷之著者及書名均不相同。

李哲洋主編

1982 〈交響曲IV〉，《最新名曲解說全集》，第 7 冊。臺北：大陸書店。

(宋)王應麟

1983 〈四明文獻集〉，《欽定四庫全書》，第 1187 冊，別集類。臺北：臺

灣商務印書館。複印本。

4.多卷，參閱卷數為二卷或二卷以上時，必須列出總冊數。

楊家駱主編

1975 《中國音樂史料》，共 6 冊。臺北：鼎文書局。

5.徵引的資料為叢書的一部分時，需註明叢書名稱及編號。

黃玲玉

2001 《臺灣傳統音樂》，學校藝術教育叢書：AB007 (藝術教育系列)。

臺北：國立臺灣藝術教育館。

施德玉

2004 《中國地方小戲及其音樂之研究》，國家戲曲研究叢書：2。臺北：國

家出版社。

第二次以上出版者：

(說明)：以「版」為單位，同一版加印的不同刷，勿需寫出。

王潤婷

1996 《鋼琴演奏的藝術》，第三版。臺北：全音樂譜出版社。(第一版

1988 年)。

許常惠

2000 《臺灣音樂史初稿》，第四版。臺北：全音樂譜出版社。(第一版 1991 年)。

呂鈺秀

2011 《臺灣音樂史》~~初版七刷~~。臺北：五南出版社。(初版 2003 年)

自印本：

謝安田

1989 《企業研究方法》。臺北：著者發行。

莊永明、孫德銘編

1995 《台灣歌謠鄉土情》~~初版三刷~~。臺北：孫德銘發行。(初版 1994 年)。

期刊中之著作：

張儷瓊

2002 〈箏學芻議〉，《藝術學報》，第 70 期，頁 115-125。新北：國立臺灣藝術大學。

許國紅

2006 〈漳州南詞新考〉，《中國音樂學》，2006 年第 4 期(總第 85 期)，頁 59-63。北京：中國藝術研究院。

報紙上之專文：

(說明)：有署著者名時，以著者名為排列之順序。未署著者名時，則不必寫著者，以該專文之標題首字為排列之順序。

王大璋

1994 〈經部將南向廣關工業區〉，《經濟日報》，2版。02月11日。

學位論文：

(說明)：已出版者，視為圖書處理。未出版者如以下格式：

吳榮順

1988 《布農族傳統歌謠與祈禱小米豐收歌之研究》。臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

吳靜娜

2005 《一維介觀圓環上的持續電流與自旋流》。臺北：國立臺灣師範大學物理研究所博士論文。

會議論文或會議報告書：

蔡宗德

1997 〈從新疆哈密地區「麥西熱普」活動現況看維吾爾族傳統文化的變遷〉，兩岸蒙古學、突厥學、藏學學術研討會論文。蘭州：西北民族學院。

引一書之序言、引言：

許常惠序

1988 《台灣歌仔戲的發展與變遷》，曾永義著。臺北：聯經出版事業公司。

謝嘉梁序

1998 《平埔族群的區域研究論文集》，劉益昌、潘英海主編。南投：臺灣省文獻委員會。

論文集：

(說明)：論文集內包括許多學者的文章，通常不會每篇都引用，所以在註腳中應以各文之作者為主，而不是編者。在參考文獻處，亦不需列出主編名。

林逢源

2001 〈民間小戲的題材及特色〉，《兩岸小戲學術研討會論文集》，頁 41-70。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

潘汝端

2004 〈北管細曲唱腔的藝術性〉，《南、北管音樂藝術研討會◎論文集》，頁 182-219。宜蘭：國立傳統藝術中心。

公共文件：

(說明)：1.若屬法律性文件，必須註明法律性文件的名稱、字號以及生效時間等。

2.如係轉引其所頒佈的公報期刊，則需另加公報期刊的標題、發行事項、頁碼等。

3.該文件若係未出版者，則註明其典藏處所，以便尋檢。

中華民國民事訴訟法，第 122 條，第 3 款，「……………」。

臺灣省政府新聞處，〈土地改革〉，《臺灣省基本省政資料》，1982.06，頁 30。

廣播與電視節目：

(說明)：廣播與電視臺名稱用簡稱，所引節目加引號；如係特別節目，須註明確切時間，如其內容關係重大，尤須註明資料出處。

華視，《華視新聞雜誌》，1986.06.17，12：30～23：00。

樂譜：

楊兆禎編

1975 《中國民謠精華》。臺北：文化圖書公司。

陳主稅

1981 〈練習曲〉，《抒情鋼琴小品集，作品第一號》，劉富美校註。高雄：著者發行。

林昱廷

2017 《奇異的恩典》，《2016 臺灣揚琴創作曲集》，頁 3-10。臺北：臺灣揚琴發展協會。

邱火榮、邱昭文編著

2000 《北管牌子音樂曲集》（樂譜、2 CD 及 4VCD）。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

曹桂芬

2007 《高山流水》曹桂芬演奏譜。未出版，曹桂芬提供（2007.11.28）。

影音資料：

許常惠

1994 〈有一天在耶李娜家：賦格三章〉，《現代台灣的音樂創作專輯第一輯：鋼琴作品》，鐘子明演奏，CD。臺北：綠洲出版有限公司。

鄭恆隆製作

1994 《吾鄉吾土 3》，台灣民謠交響詩，台北市立交響樂團等演出，錄影帶。臺北：財團法人和成文教基金會。

林懷民

1998 〈女巫之舞〉，《雲門 25》，雲門舞集演出，錄影帶。臺北：雲門舞集文教基金會。

譚 盾

2004 《地圖》，上海交響樂團演出，DVD。廣東：廣東音像出版社。

節目冊：

新竹青年國樂團

2016 「王丹紅協奏曲作品音樂會」。新竹：新竹市文化局演藝廳。

網路資料：

(說明)：包含網站名稱、網址與瀏覽日期。

日本國際觀光振興機構：

<http://www.jnto.go.jp/chc/RI/kansai/kyoto/ohara/ohara.html>。(瀏覽日期：

2005.01.06)

艾德勒獎：

http://www.musikinbayern.de/musikinbayern/admin/filez/411_Robert-Edler-Prize_

2005.pdf。(瀏覽日期：2006.01.15)

「台灣人物」資料庫：

<http://192.192.58.96:8080/whos2app/start.htm>。(瀏覽日期：2006.10.26)

臺灣音樂群像資料庫：

<http://musiciantw.ncfta.gov.tw/list.aspx?c=1&p=M076>。(瀏覽日期：

2019.05.20)

中國大百科全書智慧藏：

<http://ahrp.ntua.edu.tw:2119/cpedia/Content.asp?ID=70307&Query=1>（瀏覽日

期：2019.05.20）

訪談資料（若無置於附錄時）：

林雅琇

2017 〈訪談臺南以成樂局樂長杜潔明〉。

外文部份

專著：

Haydon, Glen

1941 *Introduction to Musicology*. New York: Prentice-Hall, Inc.

Gaskell, Ronald

1972 *Drama and Reality: the European Theatre since Ibsen*. London: Routledge
& Kegan Pall.

期刊論文：

Hornbostel, Erich M. von and Curt Sachs

1914 “Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch,” *Zeitschrift für Ethnologie*
45:3-90.

學位論文：

Loh, I-to

1982 “Tribal Music of Taiwan: With Special Reference to the Ami and
Puyuma Style,” University of California Los Angeles: Dissertation.

主修期末報告範例

國立臺灣藝術大學中國音樂學系學士班

主修期末詮釋報告

18 級字，
粗，標楷體

(18 級字空行 1)

(18 級字空行 2)

潮州箏曲《寒鴉戲水》之
分析與詮釋

24 級字，
粗，標楷體

(18 級字空行 1)

(18 級字空行 2)

指 導 老 師 : ○ ○ ○
學 生 : ○ ○ ○
班 級 : 日間學士班三年級
學 號 : ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

14 級字，
粗，標楷體；
表格齊尾，若
需增列，請向
上增加。

(18 級字空行 1)

(18 級字空行 2)

中華民國一一〇年六月

各字間以半形空格區隔

封面不顯示頁碼

封面頁
單面列印

壹、前言 (* 含研究背景、動機目的，段落式書寫，不再分節)

古箏音樂之發展源遠流長，分佈脈絡既深且廣，潮州箏、客家箏、浙江箏、陝西箏等箏派。潮州箏樂流傳以音韻豐富、漪妮婉轉著稱，是一支具有特色的箏樂。

潮州音樂流傳甚久，袁靜芳（1983）如是介紹：「潮州區流傳的民間器樂曲，主要流傳於潮州、汕頭地區、潮、汕地區的箏曲是潮州弦詩中重要的一個組成部分。」（頁 136）潮州箏受潮州弦詩樂影響甚深，可說是依附著潮州弦詩樂生存的一種樂器，（蘇巧箏，1995）其譜式、音階、調式，板式變化皆脫離不了潮州弦詩樂。

本文藉由對《寒鴉戲水》一曲的版本分析，比較潮州箏家不同的演奏，觀察其板式變化、節奏型態、旋法特點、加花原則及慣用技法。透過排比與分析，進行版本對照與比較，探討潮州箏家如何在相同的樂曲調骨之基礎上，運用不同的觀點與手法、呈現個人的音樂思維；而這些個人化的詮釋觀點，又體現了哪些潮州箏樂的核心風格特點？本文主要整理版本之異同，目的是透過共性與異質性的檢視，探討箏家們對於《寒鴉戲水》一曲多元的演奏與詮釋，除了對版本的檢視與整理之外，期望能對樂曲的本質、結構及織理有更進一步的理解，增進詮釋的觀點與角度。

（中略）

本文首先進行資料蒐集，確定研究對象後，蒐集所有名為《寒鴉戲水》之曲譜以及相關文獻資料及有聲資料。文獻資料有助於了解相關議題的背景，有聲資料則有助於判斷樂譜的正確性。其次，篩選出符合此次研究重點的曲譜，將之排列比較，找出其相關與相異之處。最後，從中歸納出每個版本的異同以及不同演奏家之演奏特色與慣用技法。

透過前述的研究方法，可以從中找出各版本間的異同，進而就各演奏家之不同特色作一統整、歸納，最終藉由研究過程，觀察不同的演奏家如何對同一首樂

標題層級一 16 級字，粗體

標題層級二 14 級字，粗體

內文 12 級字，文字左右對齊

標題層級三 12 級字，粗體

曲進行加花變奏、達到統一中有變化的目的。

貳、結構分析 （* 章節標題請自訂）

一、樂段與板式

潮箏除了個別獨立的單曲之外，也有以套曲型式演奏的樂曲，如《寒鴉戲水》、《平沙落雁》、《昭君怨》、《月兒高》...等，此類的樂曲在型式上是由頭板、拷拍、三板三個基本段落組成，每段皆六十八板，有時更加入催奏段落或是將三板反覆作樂曲結構上之變化，但基本旋律骨幹音仍是一樣。

本文探討之《寒鴉戲水》共有楊秀明、林毛根、郭鷹、蘇文賢、高哲睿、黃宗識、陳蕾士、梁在平等八個版本，各版本之結構皆不盡相同，表 1 呈現各版本的樂段結構及其對應之小節分佈：

圖/表/譜序與後方說明中間需空一個中文字

表 1 重六調《寒鴉戲水》三家板式結構比較

版本	小節數	組成結構						段落（小節數）
		頭板	催板	拷拍	三板	催板	三板 II	
楊秀明演奏 李萌記譜	204	v		v	v			頭板(68)+拷拍(68)+三板(68)
林毛根演奏 李萌記譜	272	v		v	v		v	頭版(68)+拷拍(68)+三板I(68)+三板II(68)
梁在平演奏	35	v						慢板(35)

資料來源：筆者整理

（中略）

至於本文所用、刊載於《十六絃古箏獨奏曲》內之簡譜在小節數上有一小節的差異，因梁氏演奏風格較為自由，記譜者誤記¹，導致與其工尺傳譜及其他各

註腳數字後方空一格半型，第二行切齊文字

¹ 根據王瑞裕說明，梁氏簡譜均由其友人或弟子所記，本人並不諳記譜，因此容易產生記譜時之誤植，將衍拍也記入拍值。

家六十八板記譜不符，在筆者核對二四譜以及《箏譜集成》修改之版本之後，確定是記譜時拍值分配問題²（見譜例 3）以及樂曲的結尾句演奏速度自由，所導致的記譜誤差，以下將梁譜、二四譜排列如下：

圖/表/譜序與後方說明中間需空一個中文字

譜例 3 《寒鴉戲水》梁譜、二四譜、更正譜比較（第 24-26 小節）

資料來源：梁在平（1996，頁 82）

（下略）

二、樂句佈局

《寒鴉戲水》為八板體的六十八板曲，可分為八個自然段（俗稱八板）。從結構上看，八個自然段像文章、詩歌一樣，分為起承轉合四個大段（蘇巧箏，1995）。頭板是最基本的六十八板板式，通常篇幅最長也最細，其後的拷拍、三板甚至催奏皆是以頭板來做變化增減，僅可能因為骨幹音的推移，而造成一、二小節的落差，但整體架構大抵相同。對於樂句的分布，綜合陳蕾士與蘇巧箏³兩人看法，列出以下《寒鴉戲水》頭板的樂句分布情形：

表 2 重六調《寒鴉戲水》樂句分布表

	起		承		轉		合	
	一	二	三	四	五	六	七	八
板序	一	二	三	四	五	六	七	八
板數	8	12	6	9	6	9	10	8
小節數	1~8	9~20	21~26	27~35	36~41	42~50	51~60	61~68

² 在二四譜中應為兩拍者，記譜時衍伸成了三拍，扣除掉譜例上誤植之三拍後，其餘譜例便與二四譜相符。

³ 陳蕾士與蘇巧箏兩人皆曾在文章中針對《寒鴉戲水》一曲的樂句佈局提出看法，對於基本的起承轉合四段以及大部份板（樂句）的劃分，看法一致。

樂句起首音 (二四譜/ 簡譜)	七 / 5	五 / 2	七 / 5	八 / 6	五 / 2	二 / 5	六 / 4	五 / 2
樂句落音 (二四譜/ 簡譜)	五 / 2	二 / 5	六 / 4	五 / 2	二 / 5	五 / 2	六 / 4	四 / 1

資料來源：筆者整理

由表 2 中可看出起承轉合四大段，每段中皆涵蓋了兩板（兩個樂句），小節數依樂句長短而參差，但各樂句的起落音皆不脫離重六調的組成音階。

以下以林毛根版本為例，列出各板的分句。

（下略）

綜觀三個版本《寒鴉戲水》頭板的樂句分布皆與表 2、表 3 符合，起落音也相同⁴，由此可知各版本間之差異處並不在樂句結構，而是旋律的變奏以及個人的演奏風格，對於六十八板的格式依循，顯然是版本之間「萬變不離其宗」的原則。

參、節奏與旋律特徵 （* 章節標題請自訂）

潮樂的變奏手法是箏家最能展現自我風格的方式。一般而言，潮樂演奏家除了在樂段結構上的調度增減之外，亦可從節奏、催板、加花減字、運指蕊句...等幾個面向加工樂曲，做個人的二度詮釋，因此各版本在各板式間的節奏變化、加花、運指蕊句皆有各有差異，本文隨後將逐項討論之。

一、節奏型態

潮樂套曲的主體三部份「頭板、拷拍、三板」，每個板式皆有不同的表現方式，頭板，4/4 拍，一板三眼，為樂曲的主曲部份頭板，屬慢板；拷拍，1/4 拍，

⁴ 八家版本中僅梁在平版本第七板的起音與其他版本不同，但因二四譜的骨幹音 4 音，僅慢 5 音半拍出現，因此筆者認為 5 音可解釋為旋律加花變奏所刻意安排之音，以造成骨幹音延遲出現的效果。

流水板，音符多在後半拍，帶有急促氣氛；三板，1/4 拍，有板無眼，為樂曲的結束段，屬快板。三個板式之間連結緊密、一氣呵成，雖速度快慢有別，但結構仍不脫離六十八板。以下依序介紹頭板、拷拍、三板三部份中各版本的節奏型態特色：

(一) 頭板

在樂句佈局不變的基礎之上，各箏家利用不同的變奏手法，進行節奏密度的變化，有些喜好華麗複雜，有些獨鍾簡單質樸，在六十八板的相同格式中，各自發揮創意、展現自我特色。

綜觀各家對於節奏音型的使用，顯然有些慣性的存在，筆者根據各家版本頭板節奏型態列表統計，得到的數據顯示出每位箏家慣用節奏型態的類型及數量。分析中可發現，八位箏家在節奏型態的使用上皆不盡相同，有些喜愛細小節奏，有些偏好方正大拍，由此可確定節奏型態的自由發揮，的確是作為各箏家表現自我風格的方法之一。

(二) 拷拍

或稱拷打，是一種多以板後音並帶有切分節奏特點的、情緒跳躍的快板（李萌，1995）。其樂段功能為使頭板過渡到三板，其基本型態是「去板不去眼」，因此其節奏的可變性較小，僅以楊秀明與郭鷹版本為例，說明如下。

譜例 4 楊秀明、郭鷹《寒鴉戲水》拷拍第 69-76 小節

楊秀明	$\frac{1}{4}$	0	5	5		4	4		0	5	5		$\frac{2}{4}$	2		0	5		0	5		0	7	1		$\frac{2}{4}$	2	
郭鷹	$\frac{1}{4}$	5	5		4	4		$\overset{5}{\curvearrowright}$	3	5		$\frac{2}{4}$	2		$\overset{3}{\curvearrowright}$	2	5		0	5		0	7	1		$\frac{2}{4}$	2	

資料來源：李萌（1995a，頁 97）；李萌（1995b，頁 103）

拷拍的變化基本上以譜例 4 的兩種為主，一為楊秀明類型，第一拍以休止符表現斷句，致使節奏短促；二則為郭鷹的類型，以重孫音取代板頭音。兩種類型記譜不同，但聽覺效果基本相同。其他六家版本，同樣遵循拷拍的基本型態，因

此記譜方式亦不出此二類。

二、旋法特點與加花原則

要將骨幹音設計成一段優美通順的旋律，加花是不可少的。另外，屬於古箏演奏特有的造句語彙，也是演奏上的重要環節。唯有依據旋律的造句原則、配合加花變化，才可清楚看出每位不同箏家展現其個人特色及造句功力。正如蘇巧箏所言，對於樂曲骨幹譜的造句與加花，正是潮州箏樂的重要識別：不同的箏家面對相同的母譜（弦詩譜），將其寫入古箏演奏時，每人有其習慣的樂句發展原則，這個二度創作的過程稱作「做句、蕊句」。做句是弦詩的精華，蕊句是古箏的具體內容，這兩者便是古箏潮化的最重要、最生動的一環。（蘇巧箏，1995，39）

以下根據潮州弦詩樂的母譜，分別比對各家《寒鴉戲水》內容，整理出八位箏家個人不同的旋法特點與加花原則。

（一）楊秀明

楊秀明的版本加花數量多，按放音皆列入旋律拍值之中，使音符整體數量多且細，因此樂曲旋律較為綿密。頭板樂句以拂音為帶起拍、勾指起板⁵，此為潮箏通用的演奏慣性。（下略）

（二）林毛根

林毛根版本的作韻及加花手法較少，因此在作為開板的第一大板，用了較多撮音（合指）來穩固旋律的進行，也因其加花手法少，因此整體旋律較為素樸。

（下略）

通過以上的比較，除了以帶拂起拍、慣用勾指開展樂句以及樂曲的旋律級進進行為潮州箏樂的共性之外，其餘皆有獨具風格的樂曲演繹手法。通過此八家版本樂譜的旋法與加花原則以及節奏型態的異質性，可以看出不同的箏家的確有其

⁵ 在潮州箏樂的演奏技法中，勾指起板後接搭指（又稱托指）為「順指」，為所有潮箏演奏家共同恪守的規則，若因旋律進行的必要而需使用搭指或抹指起始則稱為「逆指」，「逆指」起始則須盡快「化逆」，較常用的「化逆」手法有合指（又稱撮音）或勒指（又稱花音、拂音）。整理自（林東河、黃好吟，1980，頁53）、（蘇巧箏，1995，頁26）

演奏的慣性，在此慣性之基礎上，逐步擴充骨幹音、潤飾加花，發展出個人獨特的風格，也因各版本的風格相異，使得潮州箏樂複雜度相形提高，為潮州箏樂增添了多變的面貌。

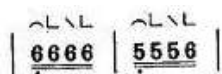
肆、演奏技法 （* 章節標題請自訂）

潮箏的演奏技法種類繁多，在蘇巧箏《潮州箏藝》中有「彈箏十法、運指七法⁶」一說（蘇巧箏，1995，26-27），綜觀《寒鴉戲水》八家版本，多數都在潮箏傳統的演奏技法範疇之內，以下整理八家版本中常用的演奏技法以及具特色的演奏技法：

一、勾搭抹搭

此為潮箏演奏最基本的運指方法，依勾、搭、抹、搭的順序演奏，在各家版本的各板式中皆有使用。

譜例 28 勾搭抹搭範例

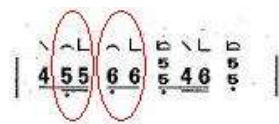


資料來源：李萌（1992，頁 34）

二、勾搭指

顧名思義，以勾指接搭指為一組，連續演奏（見譜例 29）。

譜例 29 勾搭指範例



資料來源：李萌（1995a，頁 95）

（中略）

⁶ 根據蘇巧箏的說法，彈箏十法指右手主音的六個指法（勾、搭、抹、勒、合、飛）以及左手作韻的四個技法（顫、按、翕、蜈蚣指）。（蘇巧箏，1995，頁 26-27）

以上一至六項技法為各家之共性，潮箏較為普遍使用之慣用技法。七至十項則各有箏家擅長使用，亦為潮箏的特殊技法，這些技法的產生與使用，為《寒鴉戲水》的演奏帶來生動的變化，除了發揮了各家的演奏特色，也呈現個人詮釋角度中「同中求異」的本質。

伍、結語

本文以《寒鴉戲水》文本表象與演奏面向為探討主題，透過《寒鴉戲水》一曲八個版本的個別型態分析、佐以縱向排比進行版本研究，歸納出以下幾點結論。

經過前文的研究，分析箏家們將《寒鴉戲水》由二四譜發展成各家獨特版本的過程，首先，在六十八板的嚴格體制上，進行板式結構的段落組合；其次，在樂句分布以及起落音不變的原則之下，依演奏者個人的習慣，進行旋律的加花蕊句；最後，再搭配演奏技法對樂曲進行演繹。在《寒鴉戲水》的演奏與詮釋中，含有可變與不可變之因素，演奏者在骨幹共性的基礎上，發展出各具特色的異質表現。《寒鴉戲水》的八個演奏版本之間的異同，說明了骨幹音的嚴格依循是潮州箏樂中「萬變不離其宗」的核心原則，而多樣繁複的技法、細緻多變的加花蕊句，更是潮箏一曲多版本的主要原因。

參考資料

*內文中所有引用資料，都需要在參考資料中出現。

一、專書（若有古籍，第一類請由「一、古籍」起始，如無則省略）

蘇巧箏

1996

〈父親永遠活在音樂聲中〉，《中國傳統古箏曲大全（中）》，頁 421-422。

北京：人民音樂。

年代前、後方皆需空一個中文字元

若有第三行，需對齊第二行的文章左緣

二、期刊

羅文

2003 〈古琴曲《平沙落雁》版本比較研究〉，《中國音樂學》，2003 年第 1 期，

頁 123-124。北京，中國藝術研究院。

三、學位論文

吳榮順

- 1988 《布農族傳統歌謠與祈禱小米豐收歌之研究》。臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

四、樂譜

李 萌編

- 1995a 《潮州箏曲選》。北京，人民音樂出版社。
1995b 《潮州民間箏曲四十首》。北京：人民音樂出版社

五、影音資料

譚 盾

- 2004 《地圖》，上海交響樂團演出，DVD。廣東：廣東音像出版社。

六、網路資料

臺灣音樂群像資料庫：

- <http://musiciantw.ncfta.gov.tw/list.aspx?c=1&p=M076>。(瀏覽日期：
2019.05.20)

七、節目冊

新竹青年國樂團

- 2016 「王丹紅協奏曲作品音樂會」。新竹：新竹市文化局演藝廳。