

笛曲《三五七》的前世今生——從婺劇曲牌【三五七】到笛曲《三五七》之流變

文 / 何怡茹（中國文化大學中國音樂學系碩士生）

《三五七》作為笛子經典曲目之一，由趙松庭於 1957 年根據家鄉的浙江婺劇亂彈唱腔【三五七】所創作的同名笛子獨奏曲。為何一首樂曲會以「三五七」數字命名？同名江南絲竹的《三六》也是以數字命名，是否這些都有相似且值得去研究的題材？

本文從介紹婺劇【三五七】曲牌及其淵源切入討論，探究民間音樂的形成是多方且相互影響的產物，並透過了解趙松庭的生長背景，認識笛曲《三五七》的創作背景，進而討論俞遜發演奏版本與趙松庭原譜之間的差異，希望藉此由人、事、時、地多方面認識《三五七》，並從地方戲曲音樂至器樂曲轉變的過程。

婺劇中【三五七】曲牌的來源

婺劇，是流行於浙江金華地區的劇種之一，是融合了高腔、崑腔、亂彈、徽調、灘簧、時調的多聲腔劇種，因金華古稱婺州，因此取自其地名，在 1949 年改稱婺劇（虞夢 11）。

婺劇亂彈中包含著【三五七調】、【蘆花調】、【二凡調】、【撥子調】以及【緊皮】或【流水】五種不同類型的曲牌。其中【三五七調】最早流行於明朝末期皖南太平，因詞格為三字、五字、七字，故俗名【三五七】（呂華珍 51）。【三五七】是曲牌體¹音樂過渡到板腔體²音樂的典型形式，保留了曲牌體的特色，節拍、行腔和過門均有嚴謹的規定（張帆 55）。對婺劇【三五七】曲牌來源有以下猜測與討論：

- 一、婺劇【三五七】來自於【憶江南】曲牌，有著共同特徵的詩詞格律，以白居易的詞《憶江南》為例：「江南好，風景舊曾諳。日出將花紅勝火，春來江水綠如藍。能不憶江南。」此處可看出詞的格律均是三字、五字、七字組成（張帆 54）。
- 二、婺劇【三五七】此曲牌是由安徽安慶的「石牌腔」演化而來。石牌腔源起於明末清初多聲腔劇種的徽劇，因流行於安徽石牌（今懷寧縣）地區而得名（張敏樺 86）。

以上論點分別以詞格、曲牌等角度分析、判斷婺劇【三五七】曲牌的淵源，但皆因所持論點依據有所不足，至今學界沒有達成共識。而單從【三五七】曲牌淵源有多種猜測與討論，可以看出中國傳統戲曲唱腔研究的脈絡。不同的唱腔在發展中，是由文辭、方言、語調交織發展所產生的雙向影響，即為「我影響別人的同時，別人也在影響我」。因此在探討聲腔劇種演變，若以單一的解讀方式解釋不同聲腔、劇種乃至曲牌的來源，可能會產生許多的誤解。

笛曲《三五七》

趙松庭（1924-2001），浙江東陽人，出生在浙江金華地區，自小熟悉家鄉民間音樂與地方戲曲的曲調，如〈三五七〉、〈二凡〉、〈小桃紅〉、〈撥子〉、〈蘆花〉等，因此對於婺劇音樂有很深的了解，這些便是趙松庭日後創作《三五七》、

¹ 曲牌體：以曲牌作為基本結構單位，將若干支不同的曲牌聯綴成套，構成一齣戲或一折戲的音樂。代表劇種：崑曲。

² 板腔體：以對稱的上下句作為唱腔的基本單位，在此基礎上，按照一定的變體原則，演變為各種不同板式。通過各種不同板式的轉換構成一場戲或整齣戲的音樂。代表劇種：梆子、皮黃系統的劇種。

《二凡》、《婺江風光》等的重要素材（趙松庭 3）。1957 年於浙江民間歌舞團工作時，根據浙江婺劇亂彈唱腔【三五七】創作出同名笛子獨奏曲《三五七》（張帆 54）。

《三五七》使用了不同速度變化的板式，在導板及散板的段落中運用了循環換氣的技巧，讓樂曲不受呼吸換氣的影響，達到一氣呵成並連綿不斷的效果。笛子的循環換氣技巧是趙松庭根據笛子的特性，移植改良嗩吶的循環此換氣而來，在 1950 年代是相當新穎且具突破性的技巧運用。《三五七》的音樂風格與南派、江南絲竹差異極大，曲中表現出的強勁力度與粗獷豪放的性格，是源於婺劇吸收來自北方的亂彈聲腔，但由於婺劇是浙江金華的地方戲曲，受周圍地理人文影響，旋律與江南絲竹卻又有相似之處，多以級進的音程相連接，並大量使用顫音、疊音、打音等具有南派格的裝飾音，使樂曲又富有浙江的鄉土氣息。因此在南北風格的碰撞下，《三五七》成為極具特色的一種綜合性表現樂曲。

俞遜發演奏版本

中國竹笛演奏家俞遜發（1946-2006）於 1960 年代時已掌握了南北派不同的演奏風格及技巧。1964 年，俞遜發前往杭州向趙松庭學習「循環換氣」以及趙松庭的笛曲《三五七》與《二凡》。日後為了更好的演繹《三五七》，俞遜發特意至蘭溪婺劇團學習，從樂曲源頭了解音樂，讓俞遜發的《三五七》有了自己的特色，並在 1984 年於北京民族宮舉辦音樂會中演奏其具有獨自見解的《三五七》，獲得熱烈的反響（毛雲崗 76）。

俞遜發演奏的《三五七》對比趙松庭創作的《三五七》，主要有兩處更動：

- 一、將原本使用的 C 調曲笛改為 D 調曲笛。趙松庭根據婺劇亂彈【三五七】演唱的音高與樂師習慣使用的笛子，選擇了 C 調曲笛演奏，音色相對寬厚溫婉；但俞遜發使用了高大二度的 D 調曲笛，呈現出清脆明亮的音色，使《三五七》的音樂個性更為鮮明活潑。
- 二、在符合婺劇音樂特色下，對原譜進行些微改動。俞遜發認為：「只要能將婺劇風格及地方特色的精華表現出來，並非一定要依照傳譜一字不漏地模仿。而所謂的傳統，所謂的正統，所謂的道地，其實都帶有一定的繼承與發展的關係。」俞遜發在《三五七》中的詮釋，是基於深入瞭解婺劇音樂並消化後的產物，是對傳統繼承再發展的體現（毛雲崗 77）。

文化的「傳承」

一個地區的文化與音樂發展，從來都不只有單一元素影響，在人、事、時、地、物的相互作用下，可能擁有相同的母文化，但經過時間的發展，最終呈現的會是差異極大的文化內容，因此世上才會有如此多風格迥異的文化與音樂。

筆者本次以笛曲《三五七》作為主軸，簡略地透過了解婺劇音樂的特點、婺劇的發展脈絡與【三五七】曲牌淵源的討論，體會到傳統民間音樂、戲曲的發展是與周圍的人事時地物，多方交流融合而產生的形式，因此才展現如此多樣貌的文化及藝術。了解趙松庭對於家鄉音樂的深刻認知，從婺劇曲牌【三五七】到笛曲《三五七》的創作。再到俞遜發重新演繹，賦予《三五七》新的演奏思想，在在都讓筆者更深入了解樂曲中乘載的文化意涵。俞遜發做到的先「承」後「傳」，就是很好體現音樂發展及流傳的「傳承」例子。

參考資料

- 呂華珍。〈處州亂彈與婺劇亂彈主曲調的比較分析〉。《音樂探索》，第 3 期，2018，頁 50-6。
- 張帆。〈笛曲《三五七》的婺劇音樂淵源〉。《星海音樂學院學報》，第 3 期，2004，頁 54-6。
- 張敏樺。〈曲牌〈三五七〉的結構、演奏形式與淵源探析〉。《樂府新聲（瀋陽音樂學院學報）》，第 2 期，2010，頁 86-8。
- 虞夢。〈婺劇主奏樂器研究——以笛子、板胡、徽胡為例〉。浙江師範大學音樂與舞蹈學（民族音樂學）碩士論文，2019。
- 趙松庭。《笛藝春秋》。浙江人民出版社，1985。