

京杭大运河与昆曲文化的传播

胡亮¹

【摘要】 文化艺术的传播、发展与地域之间的文化交流息息相关，京杭大运河作为中国自古以来沟通南北地区经济、文化的水路要道，对昆曲文化的传播发展也起到了至关重要的影响。昆曲自诞生以来，无论是其自身所呈现的历朝历代的自我革新，或是因南北流布而产生的盛极一时的繁荣，皆与京杭大运河的文化输送与传播能力紧密相连。因此，以京杭大运河文化变迁视角对照昆曲的产生与传播脉络予以分析，能够进一步探究昆曲在历史发展过程中演变的深层因素，总结戏曲艺术形成与文化沟通之间的内在规律。

【关键词】 京杭大运河 文化变迁 昆曲 传播

【中图分类号】 G122 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1004-518X (2021) 05-0245-09

京杭大运河，北起北京，南至杭州，是中华民族文明的标志和象征，其贯通了海河、黄河、淮河、长江、钱塘江五大水系，并流经中国人口最为稠密、经济最为富饶的地区，自然形成了多层面而独特的大运河文化，而昆曲文化便是其最重要的组成部分。京杭大运河沿线的昆曲活动不仅有效地营造出别具风格的文化交流空间与平台，还提供了自我衍变、发展的传播方式，昆曲的产生、发展、流布与传播便与大运河文化变迁息息相关。

无论是戏曲繁盛、声腔四起的明清时期，还是再创昆曲辉煌的苏州全福班，抑或是北京昆剧传习所、仙霓社的成立，京杭大运河文化无不贯穿在昆曲演变的全过程中，从而推动了昆曲格律、文本创作、理论批评、班社建设和人才培养等方面的发展，并赋予了昆曲艺术深厚的人文内涵，极大地促进了它的流布、传播与繁荣，影响了昆曲的存在方式、表演形态和审美艺术风格。

另一方面，作为文化活动重要的组成部分，昆曲艺术又在较大程度上影响着大运河沿线昆曲爱好者的精神生活、文化传统和社会形象，以及他们的生活方式。由此可见，大运河文化变迁与昆曲艺术一直是相互作用、相互影响的。从昆曲流布及辐射区域与京杭大运河关系来看，昆曲的流布正是以运河为中轴线向沿岸区域辐射扩散，正所谓“水路即戏路”，京杭大运河以便利的交通条件、频繁的人口流动、充裕的人文养分哺育了昆曲，使得昆曲对南来北往的诸多声腔吸纳成为可能，同时又把昆曲从南方传播到北方，成为精彩纷呈的大运河文化中不可或缺的重要组成部分。^{[1] (P96)}

一、昆曲在大运河沿线的流变

京杭大运河的贯通，带动了大运河沿线诸多文化区的变迁。通过跨自然水系的通航与漕运，使大运河流域不同文化区在思想意识形态、社会生产生活方式、民俗民间信仰、文化艺术等方面进行了深层次、广角度的交流融合，并在南北文化变迁过程中进一步推动了文化的融合，以昆曲为代表的戏曲文化便是其中的代表。

昆曲源自于元朝末年苏州昆山地区的昆山腔，在明朝嘉靖、隆庆年间，经昆山戏曲音乐家魏良辅等人的悉心改革，在保留原先“流丽悠远、殊为可听”的特点之外，又借鉴了北曲曲调的长处，再配以伴奏乐器笙、管、笛、琵琶，获得了士大夫和广大市民的喜爱，尤其是梁辰鱼创作《浣纱记》传奇予以配合以后，昆曲的舞台演出日益兴盛。由于昆曲在剧目创作上继承并发展了民族文化的优良传统，在艺术体系上日臻完善。发达的市民经济，良好的戏曲发展环境，政府和上层社会的功利与喜好，为

作者简介： 胡亮，扬州大学音乐学院教授、博士生导师。（江苏扬州 225009）

基金项目： 国家社会科学基金艺术学项目“20 世纪江南笛乐演奏家群体研究”（20BD055）

昆曲的发展提供了制度保障。于是，从明朝中叶开始，凭借自身独特的艺术价值和上层社会的崇尚追捧，昆曲以大运河沿线城市——苏州为发展中心，通过大运河这个载体，迅速传播到南北各地，在中国剧坛盛行两百年之久。^{[2] (P15)} 总体来说，在大运河文化变迁的影响下，昆曲的发生与发展大体经历了四个阶段。

第一个阶段是明朝嘉靖中期至万历年间。在长达半个世纪的发展历程中，受大运河水运经济的刺激，国内外富商巨贾云集苏州昆山、太仓一带，昆山和太仓迅速崛起成为新兴城市。社会经济的繁荣必然带来戏曲文化活动的活跃，以魏良辅、张小泉、季敬坡、戴梅川等人为代表的昆曲艺术家对昆曲进行改革，他们使昆曲曲牌实现了“南北合套”，并形成了一定规模的戏曲管弦乐队，极大丰富了昆曲唱腔的艺术表现力，在他们的努力下，昆曲艺术已经是“转喉押调，度为新声，取字齿唇间，跌换巧掇恒以深邃助其凄唳。吴中老曲师如袁髯、尤驼者，皆瞠乎自以为不及也”^{[3] (P37)}。

自元末明初昆山腔的演变，到明朝嘉靖时期昆山腔的改革，在经历了二百余年的漫长发展历程以后，在苏州昆山、太仓等大运河沿线中心城市的社会经济推动下，社会对昆曲的观剧需求愈发强烈。昆曲在这样的历史人文环境中，借助魏良辅等人的改革与推动，不断发展，无论是舞台表演、行业组织、剧目创作乃至理论研究都取得了辉煌的成就，成为影响全国的大剧种。

第二个阶段是明朝万历末年至清朝康熙二十年前后。昆曲以苏州为中心，沿着运河沿线不断“北上”，昆曲的演职队伍不断壮大，新作数不胜数。演出组织也逐渐多样化。既有称之为“家乐”的家庭戏班，也有职业戏班，同时还有为宫廷演出的演剧班，等等。

昆曲随着大运河沿线不断“北上”，成为北方运河城市最受欢迎的戏剧剧种。昆曲演剧中心开始由苏州逐渐北移，北京逐渐成为除苏州之外的昆曲发展中心。很多苏州演唱水平较高的家庭昆班、职业昆班演员深受北方运河城市戏曲从业者的青睐，在一年一度的虎丘曲会中，北京的官僚、士大夫效仿苏州风气，纷纷南下，采选演员置办家班。一些著名的家班如田弘遇家班、沈香班广受观众喜爱，社会观演昆曲达到狂热程度。发达的城市经济、繁荣的演剧中心与众多的戏曲班社组织又进一步促进了昆曲的繁荣。

江南昆曲在流入北方以后，受南北戏曲音韵、审美情趣的影响，形成了昆曲新的艺术流派——“北昆”。^{[4] (P25-27)}《曲律·论曲源》曾记载：“迩年以来，燕、赵之歌童、舞女，咸弃其捍拔（琵琶），尽效南声，而北词几废。”^{[4] (P21)} 这充分说明，万历末年以后在北京舞台频繁上演的声腔便是源自于苏州的昆腔了。

第三个阶段是康熙二十年至乾隆末年，这是昆曲繁盛的最后阶段。全国政治经济形势稳定，城市商业繁荣，在经历改朝换代的风浪之后，剧作家将精力投入鬼蜮仙境的剧本创作之中，虽然造就了舞台的空前华丽，却将剧本创作引向终结。随着明末家班盛行的经济基础被进一步破坏，地方戏艺人为了生计沿着大运河北上进京开辟新的演剧市场，他们组建了许多职业演剧班社，在吸收地方戏声腔表演特色基础之上形成了风格各异的表演艺术流派。

除了北京、苏州这两个南北昆曲中心城市之外，在大运河沿线城市如扬州、杭州等地又形成了新的昆曲发展中心，职业昆班开始跨地区遴选名角组班，并在大运河沿线城市开展了声势浩大的跨地区展演活动。无论是迎神赛会抑或是岁时节令，观众对于昆曲观演的火热程度丝毫不退，社会各阶层对昆曲的火爆程度进一步刺激了市场对优秀昆曲演员的需求。

苏州、扬州等地逐渐成为昆曲演剧人才培养基地，他们通过大运河向北方各大城市输送昆曲人才，进一步刺激了职业昆曲演出事业的繁荣。以北京为例，在苏州、扬州持续不断的人才输送下，北京汇聚了当时全国各地一流的昆曲表演人才，并形成了聚和班、太和班、苏州集秀班、扬州老徐班等江南名班北京轮流会演的局面，共同营造了昆曲艺术的繁盛局面。^{[5] (P29)}

第四个阶段是清末民初至中华人民共和国成立初期。随着运河漕运业衰落，明清时期在南北取得辉煌的昆曲逐渐衰落，苏州作为昆曲发展中心的地位不复存在，而在北京，随着徽班、京班的崛起，填补了昆曲雅化而遗留的民间演剧市场的空白。戏

馆、茶园公共演出场所的出现，使民间多声腔种体系得到充分发展，在高腔、秦腔等诸多声腔冲击下，演剧规模锐减，班社组织崩溃。以昆曲发源地苏州为例，同光之交的苏州，昆曲演员有“百十余名”，到光绪十年十月所存即“不及百人”。

民国初年，昆曲发展愈发艰难。四大昆班中的大章、大雅被迫解散，昆曲惨淡经营的命运在其发源地苏州也无可避免。而昆曲北方演出的中心城市北京其状况也不容乐观，在乱弹诸腔的影响下，唯一职业昆班集芳班解散，戏曲演出市场已经是花部风靡、昆班绝迹。这种情形一直持续到中华人民共和国成立，随着国民经济的复苏，河运荒芜的现状有所改观，再加之南水北调工程的启动和大运河“申遗”的成功，京杭大运河又重新回到了时代的热点，一大批昆曲艺术家通过“改戏、改人、改制”，大胆推出了如青春版《牡丹亭》等一批新改编传统剧目，积极探索昆曲事业发展的新路径。

二、大运河对昆曲传播的影响

探寻昆曲的产生、流变与发展的历程，就无法回避贯通南北的京杭大运河所起到的重要推动作用。昆曲原本是“止行于吴中”，后几次沿运河北上，并吸收沿途各个城市戏曲声腔的特点，逐渐从“吴中”向外省蔓延，而在运河沿途所遗留的昆曲唱腔与其他戏曲声腔相互交融又形成了新的昆曲分支流派。

自昆曲诞生以来至明朝万历年间，其已形成“四方歌者皆吴门”的局面，并牢牢占据了北方新开辟的戏曲演出市场，在北京形成了刚健、豪放的“北昆”表演艺术流派，与江南苏州、昆山一带的“南昆”表演艺术流派形成了鲜明的对比，这便是昆曲艺术发展历史上著名的“南北分野”现象。^{[1] (P97-102)}由此可见，大运河文化变迁对昆曲艺术传播影响是至关重要的，昆曲艺术经过大运河的融合变得更加富有内涵，同时又进一步吸收了其他声腔的表演艺术特点，逐渐成为影响全国的戏曲剧种。总体而言，其影响主要体现在如下几方面。

（一）对昆曲唱腔传播的影响

众所周知，文化线路是“一条由陆路、水路或者其他形式组成的线路，它产生并反映了特定历史时期人类在思想、文化、价值观上的交换，并强调这种文化间的杂糅与融合，突出的是隐藏在人类文化迁移中的丰富人类文化现象”^{[6] (P15)}。随着运河带经济的不断发展和文化中心南北交融逐渐深入，大运河文化线路上的民间艺术活动，为昆曲唱腔的发展提供了丰富的词、曲素材，并进一步影响了其传播的总体趋势。

其一，南北唱腔音乐风格的互融。昆曲唱腔是昆曲音乐之主体，其与语言艺术紧密结合，通过声、腔、韵、调的婉转变化来形成有情感的音乐片段，从而来对应与之相配的表演艺术。在昆曲唱腔中，语言文字的声、韵、调与文字组合结构决定着唱腔的旋律与节奏走向。因此，“南昆”与“北昆”受当地语言艺术的影响，在音乐文化风格上形成鲜明的对比，在明嘉靖之前，“南北昆”音乐文化风格融合的问题一直无法解决。

随着大运河文化交流、变迁的深入，许多南北昆曲乐手、演员所组成的昆班南下北上，如擅长弦索的河北曲师张野塘与擅唱昆山腔的魏良辅一起合作，将北曲乐器与音乐引入昆山腔，使昆山腔音乐风格不仅具有南曲委婉缠绵的特色，而且还兼具北曲粗犷豪放之风格，创新后的昆曲唱腔以不同的调式音阶来适应南北方言表述的需要，在表现力上有了极大的提高。

其二，辨字、正腔的行腔要求。随着大运河水运昆班商演的繁荣，“南昆”演员逐渐意识到原本的唱腔在表演上有着较大的局限，而“北昆”演员则强调“依字行腔”，以辨字、正腔等步骤来规范昆曲中的字声、板眼。演员将唱腔字音分为字头、字腹、字尾三部分，要求歌者按照汉字的韵律美感进行演唱，同时还需格外重视发音位置与方法，强调行腔的韵部分类与入声字的艺术处理。

这一表演上的特色被“南昆”演员所借鉴，并引入音韵学的研究成果，为解决南北昆曲曲音与押韵的问题，对昆曲创腔方

式在全国范围的推广发挥了重要的推动作用。除此之外，对于昆曲表演者的情绪，行腔的轻重缓急、节奏问题，也被南北昆班演员所重视，并随着大运河水路传播形成南北昆曲界的共识。

其三，昆曲唱腔结构的发展。昆曲唱腔结构是昆曲唱腔建构的基础，在“南北昆曲”漫长的融合发展过程中，已经从单一的曲牌体发展成兼具板腔体、曲牌体两者兼而有之的综合体。^{[7] (P79)} 中国艺术研究院研究员杨荫浏在其著作《中国古代音乐史稿》中对“南北昆曲”融合后的唱腔结构有着比较详细的描述：“称由多少不同曲牌连接而成的乐曲为曲牌体；称由同一曲牌，经过各种板式变化发展而成的乐曲为板腔体。”

若以这样的分类方法来看南、北曲，则它们兼备二者：一方面它们常有若干曲牌连成，当然是曲牌体；但从另外一方面，如南曲之‘前腔’，北曲之‘么篇’，在同一曲牌连续运用的时候，又带有板式上的变化，可视为板腔体。因此，可以说，南北曲是包含着板腔体的曲牌体。”^{[8] (P931-932)} 昆曲唱腔结构在演变过程中的“南北合套”现象实质上深受大运河线路文化互融的影响，是南方之柔与北方之刚的双重融合，从而营造了一种南北兼容的昆曲艺术审美情趣。

（二）对昆曲演剧人员的影响

京杭大运河使沿线城市的经济得到繁荣，贯通北京与江浙的京杭大运河使得政治中心与江南经济中心得以互动，也推动了昆曲演剧人员分类与细化的进程。就社会属性而言，昆曲演剧人才大体可以分为三类，即宫廷昆班、职业昆班、家庭昆班，他们对昆曲演剧艺术的创作是相互补充、相互丰富的。

如以家族成员为基础所组成的昆曲演剧班底，可以称之为家班；但是若以职业演出为主要目的，则从演出属性来说应该属于职业昆班。京杭大运河戏曲演出繁华之际，这些家班沿着大运河北上，又成为宫廷演剧事业不可或缺的内容，家班同时具备了宫廷昆班的属性。因此，大运河文化的变迁促使了昆曲演剧人员分类的细化与交叉，推动了“南北昆曲”的进一步繁荣。

从昆曲演出历时性角度来看，家庭昆班盛行是昆曲史上特有的现象，但并非是昆曲演出的主体方向。昆曲演剧队伍的充实始终与大运河水路活跃的民间职业昆班有着密切的关系。家庭昆班中的演员不以追求商业效益为主要演出目的，只求演出质量，且一般都是在私人场合进行。而观赏的对象大多以中上层文人为主，其经济和社会地位相对较高，他们的审美情趣、标准对昆曲的雅化起了重要作用。

但是长期、单纯地为少数人服务，从属于少数人的意志，其演出市场是注定无法进行深入拓展的。随着北方昆曲中心的崛起，来自苏州、常州、扬州的昆曲演剧人员随运河北上，为了生存，他们摆脱了早期在宅第演唱的束缚，在表演方式上追求雅俗共赏，得到了不同层次观众群体的喜欢，使昆班的演出日趋繁盛，并逐渐使原有的昆曲家班职业化。

职业化的昆曲家班不仅可以承接宫廷昆曲演出业务，还可以随时应付社会上一般喜庆宴会场合的召唤，为岁时节令的民俗节庆活动提供演出服务，因此，这时民间职业昆班同时也具备了宫廷昆班的属性。如清朝康熙年间的聚合班，其原本是职业昆班，然而因为技艺高超经常应召为宫廷进行演出。

据应奎《柳南随笔》记载：“康熙丁卯、戊辰间，京师梨园子弟以内聚班为第一。时钱塘太学防思异著《长生殿》传奇初成，授内聚班演之。”^{[9] (P16)} 而同时期的宫廷昆班金斗班则以擅演《桃花扇》为名，常被京城名流请入私宅，进行家乐演出，孔尚任曾在《桃花扇本末》中记载：“己卯(康熙三十八年)除夜，李木庵总宪遣使送岁金，即索《桃花扇》为围炉下酒之物。开岁灯节，已买优扮演矣，其班名‘金斗’，出之李相国湘北先生宅，名噪时流，唱《题画》一折，尤得神解也。”^{[10] (P113)}

昆曲演剧人员的分工细化与交叉得益于京杭大运河贯通后文化交流的深入，观众群体在最基本的昆曲审美需求之上提出了更高层次的娱乐消费要求，客观上进一步推动了昆曲的繁荣发展。在大运河文化的推动下，昆曲自觉呈现出包容、融合的特点，

这也是昆曲为了迎合新的观众群体与演出市场需求而自我谋求发展的表现。不同昆班演员通过交流演出，汇聚了南北戏剧的特点，积极吸收大运河沿线地域戏曲、音乐、说唱艺术的表演特点，使昆曲的受众群体更为广泛。

昆曲在最初的发展阶段，虽然演出已经遍及天下，但是对于一些北方城市来说，充其量也只是“足迹”而已，并未达到真正根深叶茂的境地。当京杭大运河进一步打破了地域之间的隔阂，诸多不同类型的昆班演员重新在北方城市开辟了新的演出市场。他们不仅活跃在文人雅士的庭院、王公贵族的内廷，同时还以演新戏的方式，占领了最为广大的民间演出市场。在他们的带领下，江南昆班艺人北上从未中断，如扬州老徐班的张维尚、江班小旦金德辉、白面王炳文都是其中的代表。他们以精湛的表演促使了昆曲角色扮演体系的改革——从十行角色过渡到重三小（小生、小旦、小丑）戏。^{[11] (P233-234)}

总体来说，大运河文化变迁使昆曲借鉴了大运河沿线地域各个戏曲剧种的演员分类方法，并经过几代昆曲演员的努力形成了至今尚在沿用的演员角色体系。大运河不仅连通了钱塘江、长江、淮河、海河、黄河这五大水系，而且还推动了这五大水系所在城市中的不同昆班演员交流，为戏曲剧本创作的繁荣和昆曲表演艺术流派的“南北分野”奠定了不可或缺的基础。

（三）对昆曲表演艺术流派的影响

自清朝乾隆时期以来，由于社会安定、经济繁荣，大运河漕运业的振兴进一步刺激了昆曲演出活动的开展。尤其是乾隆时期举行的全国范围的祝寿活动，使大运河沿线城市不同艺术流派的昆班云集京师，互相切磋表演技艺，使北京出现了诸派杂陈的局面。这其中以南方地区戏曲中心扬州、苏州较为典型。水路即戏路，苏州、扬州等南方城市商人行踪抵达大运河沿线的北方城市，他们广建戏馆，从江南招募北上演出的昆班演员。这些南方昆班演员北上后频繁接触到秦腔、弋阳腔、梆子腔等“乱弹诸腔”，其表演风格演变成花（乱弹）、雅（昆曲）并蓄，别具一格，与原先“南方昆曲”的表演艺术风格有着明显的区别，从而奠定了北方昆曲艺术流派发展的根基。如苏州著名昆班寒香班艺人陈明智，原“为村优净色”，常常在当地村中演剧。后得一机遇在苏州城中临时为名部“寒香班”饰演《千金记》中的楚霸王，后一鸣惊人，“遂为寒香班净，复冠共部中”。在南巡戏曲汇演中被朝廷选为内廷戏班教习一职，遂“以伎游京师”。焦循的《书陈优亭》曾对他的表演技艺有着这样的描写：“《起霸》者，项羽以八千子弟渡江故事也。陈振臂登场，龙跳虎跃，旁执旗帜者咸手足忙蹙而勿能从；耸喉高歌，声出钲鼓铙角上，梁上尘土簌簌坠肴饌中。座客皆屏息，颜如灰，静观寂听，嗟叹以为绝技不可得。”^{[12] (P501-502)}文中所描述的“振臂登场，龙跳虎跃”“耸喉高歌，声出钲鼓铙角上”，多为北曲的唱腔与舞台表演风格，但是陈明智已经将其融为自身特有的表演个性而自成一派，这也充分证明文化变迁对昆曲表演艺术流派的影响。

值得一提的是，这种影响不仅在昆曲表演艺术流派的演变过程中有所显现，同样也影响了其主要的伴奏乐器——昆笛的演变与发展。自魏良辅对昆曲采用昆笛伴奏以来，吴中地区昆腔演唱必用昆笛，在苏州张梅谷、无锡陈梦萱等昆笛演奏家的带领下，借助大运河水运大动脉的力量，最终突破昆山腔“止行于吴中”偏安一隅的局面，他们以京师昆班汇演的方式，北上占领了北京、天津等主要北方城市的戏曲舞台，并形成了“四方歌者皆宗吴门”的昆曲兴盛局面。昆曲的兴盛、文化的变迁同样也使这些来自于江南昆班的司笛手成为京师昆班争先聘请的对象，他们起初为堂名、清客串、职业昆曲艺人服务，而后又独立建立乐社，教、伴演昆曲成为昆笛乐社成员谋生的手段。在“南北昆曲”互融的影响下，昆笛表演艺术风格也形成了两种截然不同的流派，史上称之为昆笛演奏风格的“南北分野”，强调在伴奏中柔婉明媚与醇厚苍劲的笛风并存，使昆曲伴奏艺术的发展更为多元。^{[13] (P106-117)}

1853年后，受太平天国的影响，大运河漕运被迫中断，期间沿线主要城市经济遭受重创，漕运业逐渐荒芜，大运河戏路繁荣局面不再，就连京师的内廷演剧机构“南府”也日渐窘迫。在大规模的内府演员裁减之下，许多革退的民籍昆班学员“交苏州织造便船带回”，而其他学员则就地遣散。而此时的南北昆剧剧坛情况也发生了明显的变化。“花（包含梆子腔、秦腔等昆曲之外的声腔剧种）、雅（即昆曲）之争”的出现导致了昆曲消衰的局面。当然，从昆曲剧种发展的历程来看，“花雅之争”并非是完全对立，而是在竞争的过程中互相切磋、交流、学习，这种互相交流学习直接导致南北昆剧剧坛频繁出现“昆乱同台”的现象，产生了“昆弋腔”（吹腔）、“乱弹腔”（昆梆）、“二簧调”等清末民初最有影响力的六大腔调。据《扬州画舫录》

记载：“自四川魏长生以秦腔入京师，色艺盖于宜庆、萃庆、集庆之上，于是京腔效之，京、秦部不分。”^{[14] (P30)} 不难看出，剧坛中的“花雅之争”虽然加速了昆曲的颓势，却为其他戏曲剧种的繁兴作出了新的贡献。

“花雅之争”以后，散落在全国各地的昆剧流派有的被其他剧种所吸收，通过改造“利用”，成为新的昆曲“支派”，而有的则完全消亡。到了近代，纵观全国依然活跃的昆曲艺术形式，南方较有代表性的则是“浙昆”，而北方则是以北京、河北为代表的“北昆”。“浙昆”所流布的地区如金华、嘉兴、杭州、温州等地的职业戏班，以折子戏、正本戏演出为主，通过与高腔、乱弹、徽调的“合班”演出，倡导兼收并蓄的表演艺术特点，并形成了讲究正统的苏州昆曲、嘉兴昆曲、杭州昆曲，“昆乱合班”的金华昆曲、丽水昆曲，凸显地域特色的宁波昆曲、温州昆曲等“浙昆”支流，为昆曲在南方的延续发展提供了强有力的支持。而“北昆”所流布的北京、河北等地，则采用“昆腔、秦腔、弋阳腔”与“昆腔、西皮、二簧”合作的方式，衍生出两大支流，前者多在河北高阳、滦州、获鹿、安新、玉田、保定一带流传，而后者则为京剧的前身，为京剧的形成做了必要的铺垫与准备。总体来说，北昆的诸多支流同样也是为北方昆曲的普及和延续起到了应有的作用。

由此可知，大运河文化变迁对昆曲表演艺术流派的影响可谓是全面而深入的，除了具有代表性的“浙昆”“北昆”之外，昆曲在其他区域如安徽、江西、湖南、四川等地也形成了“徽昆”“赣昆”“湘昆”“川昆”等支流。虽然这些昆曲表演艺术流派并不在大运河水路所流布的区域，但大运河所在区域城市中人口大规模的流动与文化整体的迁移，使昆曲对其他剧种声腔的吸纳成为可能，移民、行商又为昆曲支派的产生与发展提供了客观条件。昆曲多个支派的出现标志着昆曲艺术经过运河的融合更加成熟与稳定，虽在漫长的历程中历经沧桑，几度浮沉，但是还依然屹立在中华戏曲之林，成为研究各大戏曲剧种的“活化石”。

三、大运河文化在昆曲艺术传承和发展中的作用

昆曲艺术作为一种文化现象，其本身就是大运河文化的产物，受大运河文化的影响与制约。因此，应从文化的视角对昆曲艺术产生、发展的根源进行研究。昆曲艺术发展过程中的“南北兼容，昆乱并存”的艺术现象并非凭空而生，而与其生成、流传的文化生态环境密切相关。因此，从大运河文化变迁的视角去探寻昆曲兴衰之艺术规律，可以对昆曲演变的历程有更为深入的认识。

（一）促进昆曲剧目的传播与编创

昆曲剧目是昆曲艺术的重要组成部分，一些经典的江南昆曲剧目随着大运河水路的传播，逐渐传入北方大运河沿线城市，成为达官显贵官场应酬的重要组成部分。剧目的传播与展演进一步刺激了昆曲演剧班社的发展，当时宫廷蓄养内廷戏班、大户人家私养家乐昆班、民间广蓄职业戏班的风气可谓盛极一时。大量昆曲演员的培养为昆曲剧目的传播提供了保证，而大运河文化线路上丰富的民间音乐、戏曲、说唱艺术活动，又为昆曲剧目在全国的传播提供了有利的文化生态环境，为昆曲剧目的创作提供了丰富的词、曲素材。昆曲剧目依运河而生，沿运河传承，在剧目传播与编创上体现了两大特征。

其一，剧目传播与编创的时代性。从全本戏到竞演新戏，再到折子戏，昆曲剧目创作历经中国封建社会末期到中华人民共和国成立之前这一段极为动荡的历史时期，社会矛盾斗争尖锐激烈，这种时代特点全部都体现在昆曲剧目的创作之中。与创作初期相比，才子佳人的爱情主题已经不是昆曲剧目创作唯一的主题，认真描写、反映现实生活使昆曲剧目在质上有别于前期的创作活动，在社会上产生了深远的影响。从汤显祖《牡丹亭》到冯梦龙《卖油郎独占花魁》，再到中华人民共和国成立以来的《十五贯》，这些经典的剧目都体现出一些冲破封建势力、争取自由、反抗压迫的民主精神。尤其是剧本创作之中体现出来的意境与思想，无不与当时的社会思潮密切相关，充分体现了昆曲剧目创作的时代性。大运河沿线文化的交流与变迁，打破了昆曲剧目创作照本填词、闭门造车、贪多逞才的弊端，使内容题材更加贴近现实生活，大量为民间演出所编创的折子戏不断使昆曲的演剧活动延续下去，这也是昆曲剧目创作时代性的最好体现。

其二，剧目传播与编创的交融性。由于昆曲各个支流是在大运河上南来北往的演出中交融产生的，每个支流与所流布区域的方言相结合，并逐渐形成了自己的特色。当然为了取得一定的上座率，则必须采用开放、融合的视野编创新戏，这也是戏曲演出市场的残酷性所决定的。如秦腔花旦魏长生曾在吸收诸多大运河沿线新剧种表演特色的基础上，编创了新剧《滚楼》，在北京引起了轰动。吴长元编著的《燕兰小谱》有记述：“使京腔旧本，置之高阁。一时歌楼，观者如堵，而六大班几无人过问，或至散去。”^{[15] (P34)}由此可见，剧目的交融实际上是一种历史文化现象，它蕴含着许多文化信息。运河沿线的文化生态背景，剧目创新的市场竞争压力，影响昆曲剧目的编创态势。昆曲艺术家在编创剧目的过程中，受不同文化因素的影响，对不同类型的戏曲剧种、说唱曲种、民间音乐品种进行了深入的学习，并通过表演中的互融与借鉴，不断提升昆曲剧目的演出品质。

（二）促进昆曲舞台表演体系的建立

自大运河全线贯通之后，南方昆曲诸腔先后进入北京、河北等地，在表演内容上以反映社会现实为主，在行腔语言、念白上则采用北方通行的语言韵律，这些表演上的改变推动昆曲在全国尤其是北方地区广泛传播。一些昆班艺人对元明杂剧、南戏、昆曲进行了深度整理，并在此基础之上设计了新的舞台形体动作与演唱程式，使昆曲的表演体系逐渐规范，为成为全国性的戏曲剧种奠定了基础。

昆曲的角色（也被称之为“家门”）在发展之初较为简略，最初只是“十门角色”，即生（正生、小生）、旦（老旦、正旦、贴旦）、末（正末、副末）、面（大面、二面、小面），总计四个行当十门角色。昆班沿大运河进京以后，受其他戏曲剧种角色扮演方式的影响，在“十门角色”基础之上再细分至多达“二十家门”，即：生行衍生出大官生、小官生、巾生，达到五种角色；旦行在原有基础之上增设了作旦、四旦、五旦，达到六个角色种类；面（净）行则增加了黑面、红面、白面三种性格角色种类；末行增设了老外一个扮演角色。^{[16] (P59-61)}细分后的角色对演员的扮演提出了具体的要求，如嗓音、外形、性格、气质等，只有对照这些条件去量身定做、挑选适合自身的表演剧目，方可使所塑造的人物形象丰满而富有气质。这种角色分类体系一经推广后便在昆曲界口口相传，加速了昆曲表演体系的发展进程。

另外，受大运河文化交融的影响，南北昆曲的表演艺术程式在相互交融中不断得到发展，为规范化、程式化的昆曲舞台表演体系注入了新的生命力。在长期的艺术实践中，南北昆曲的表演艺术家通过从社会生活中抽象、凝练成若干人物表演程式，使其独立于各个具体艺术形象之上，在昆曲界也称之为“身段”。当这些程式化的动作经过几代艺术家的不断演练而自成系统，并形成演员与演员之间、演员与观众之间彼此心照不宣的表演符号以后，演员们可以直接跳过对模拟生活的“直描”，而以程式化动作作为表演语汇来刻画剧中人物形象，这样的表演方式逐渐成为昆曲界共同遵守的法则而一直沿用至今。^{[16] (P67-70)}

总体来说，在大运河文化变迁中所形成的表演程式、角色扮演方式为昆曲演员的表演提供了成熟、规范的标准，演员可以依照这个标准进行更加深入人物性格和剧本内容的艺术创造，以此来构建特色鲜明、表演规范的昆曲表演艺术体系。

（三）给予昆曲伴奏艺术丰富的创造力

自徽班进京以后，不仅使大运河两岸热爱昆曲的百姓都有机会目睹昆曲艺术的风貌，更为重要的是，在昆曲沿着大运河文化带进行传播的过程中，其不断吸收姊妹戏曲剧种伴奏艺术的特色，并纳入自身的伴奏体系之中，尤其是很多脍炙人口的经典作品，都是在南北昆曲伴奏艺术民间融合和改进以后才广为人知。大运河沿线丰富的戏曲品种，为昆曲伴奏艺术提供了源源不断的养分。

首先，大运河文化变迁使昆曲的伴奏乐队形式发生了很大的改变。从之前以锣鼓为主，变成以笛为领奏，管弦乐与锣鼓乐协奏的方式。除了以笛作为主奏乐器之外，还配以笙、大提琴、三弦、箫、管子、唢呐、琵琶等多种中外管弦乐器组成的伴奏乐队。在锣鼓乐配合方面，突出小锣为主，尝试运用不同敲击力度的音响来配合唱腔与表演。锣鼓点吸收了浙东锣鼓、北方鼓吹乐锣鼓的演奏手法，通过轻重快慢的锣鼓点来配合演员的表演。尤其是领奏的班鼓有“点击”“捻击”“闷击”“滚击”四

种演奏手法，产生了富有变化的音响效果。

其次，历经“花雅之争”后的昆曲艺术逐渐衰落，为了避免消亡的命运，它又借鉴吸收了梆子腔、京剧的伴奏手法，努力改良昆曲原有的伴奏方式，以通用的（主要是京剧）锣鼓经作为昆曲伴奏的主要参照。在乐队构成上，吸取南方苏州、昆山、上海一带器乐乐种江南丝竹的做法，通过采用中西混合乐队来提高昆曲伴奏艺术的表现力，营造特有的戏剧表演环境。这在昆曲日趋衰落的情况下，为昆曲唱腔、表演、器乐伴奏艺术的传承提供了支持，为当今昆曲艺术的研究提供了诸多可资参考的案例。

总而言之，从昆曲艺术发展流变的历程来看，京杭大运河始终扮演着重要的“角色”。贯通南北的京杭大运河为昆曲艺术的交流与传播提供了便利，促进了昆曲艺术的繁荣。尽管今天昆曲的发展与传播并不依靠京杭大运河，但是京杭大运河对昆曲的影响却延续至今。正是在京杭大运河变迁的推动下，昆曲艺术才有了各具特色、成就极高的分支流派，也正是有了京杭大运河，昆曲艺术才得到更为广阔的发展空间，成为全国性的大剧种。京杭大运河沿线文化带的昆曲表演艺术家、表演艺术流派、剧目是昆曲艺术的重要组成部分。在保护京杭大运河这一命题重新提出的今天，重新对大运河与昆曲产生、发展之间的关系进行分析和研究，有助于我们准确把握昆曲艺术的发展规律，为未来的保护与传承提供更有历史与现实价值的参考。

参考文献：

- [1]何丽丽.“东柳”与运河文化互动关系研究——以客腔曲牌为例[J].中国音乐学,2014,(1).
- [2]柯凡.疏影幽兰：中国昆曲的当代传承与发展[M].北京：文化艺术出版社,2014.
- [3](清)张潮.虞初新志[M].王根本,校.上海：上海古籍出版社,2012.
- [4]《中国的昆曲艺术》编写组.中国的昆曲艺术[M].沈阳：春风文艺出版社,2005.
- [5](明)王骥德.曲律[M].长沙：湖南人民出版社,1983.
- [6]陈怡.大运河作为文化线路的认识与分析[J].东南文化,2010,(9).
- [7]林鑫.扬昆简论[J].扬州大学学报（人文社会科学版）,2000,(4).
- [8]杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京：人民音乐出版社,1981.
- [9](清)王应奎.柳南随笔·续笔[M].上海：上海古籍出版社,2012.
- [10](清)孔尚任.桃花扇[M].上海：上海古籍出版社,2016.
- [11]陆萼庭.昆剧演出史稿[M].上海：上海文艺出版社,1980.
- [12]胡忌,刘致中.昆剧发展史[M].北京：中国戏剧出版社,1989.
- [13]胡亮.京杭大运河文化变迁与昆笛的发展流变[J].民族艺术,2021,(2).

[14] (清)李斗. 扬州画舫录[M]. 北京: 中华书局, 1960.

[15] (清)吴长元. 燕兰小谱[M]. 北平: 邃雅斋, 1934.

[16] 顾笃璜. 昆剧漫笔[M]. 上海: 上海人民出版社, 2009.