

# 清代内地表演艺术在新疆的传播研究

## ——基于对《中国曲艺志》和《中国戏曲志》新疆卷的订补

任子田

曲阜师范大学孔子文化研究院 山东曲阜 273165

**摘要：**清代新疆流行过的琴曲、弹词、古彩戏法、皮影戏、拉洋片、河南扁担戏、口技等表演艺术未见于《中国曲艺志·新疆卷》和《中国戏曲志·新疆卷》。由于缺少文献记载，这些艺术品种在新疆的发展历程并不具备深入研究的价值，但却对窥视内地文化向新疆的传播路径、民间艺术在新疆的生存和发展等问题有重要启示作用。清代新疆艺术文化的发展与内地保持着高度一致，不同阶层、不同时期的移民都会为新疆带来相应的艺术品种。然而某种艺术能否在新疆获得长时间的生存和传承，则不仅依靠自身的艺术魅力，还需经过新疆人民的文化选择。

**关键词：**清代 新疆 内地 文化交流 街头艺术

**中图分类号：**J8

**文献标识码：**

### 一

以下几种艺术形式未见于《中国曲艺志·新疆卷》和《中国戏曲志·新疆卷》，有必要先梳理一下相关文献，以明确其在新疆的历史：

#### 例 1. 弹词

舒其绍《听雪集》收录了两首关于弹词的作品，分别为《伊江杂咏·古紫山》和《月夜听古紫山游戎弹词四首》。两诗均写于作者流戍伊犁期间（嘉庆二年至嘉庆八年）。<sup>①</sup>其中后一首描述了古紫山的演出过程，云：“今日歌声听不得，断肠依约在江南。辟疆水绘足清娱，翠暖红香两玉奴。为问雉乐乐畔客，紫云得似紫山无。调箏擘阮逞新词，烛炷香残又一时。更爱王郎风调好，为卿重赋《比红儿》”，并注解道：“紫云、杨枝，冒辟疆歌童。座中沈东圃、顾小谢两少府俱如乐人。青衣王玉善讴。”<sup>②</sup>从首句“断肠依约在江南”看来，古紫山具有高超的水平，其表演较好地保存了弹词的江南风韵。而且诗人将此次表演与清初著名文人冒辟疆“水绘园”雅集相联系，说明古紫山往往在伊犁文人、官员的集会中表演，且弹词与新疆当地流传的其它戏曲、曲艺相比，被视为一种雅趣，属于“雅致”文化的范畴。

而在《伊江杂咏》中，作者则介绍了古紫山在新疆的经历，云：“浙江鄞人，任台州游戎，善说南词。挟瑟候门，雅制军亟赏之。雅归，改派铜山，不无知希之感。”<sup>③</sup>“雅制军”为作者对时任伊犁将军保宁的敬称。保宁于嘉庆二年至七年，第二次赴任伊犁将军，与

本文系教育部人文社会科学研究基金项目“清代新疆汉文乐舞文献研究”（19YJCZH133）阶段成果。

① 星汉《清代西域诗研究》，上海古籍出版社，2009年，第305页。

② 舒其绍《听雪集》，《清代诗文集汇编》第403册，上海古籍出版社，2010年，第339—340页。

③ 舒其绍《听雪集》，《清代诗文集汇编》第403册，第384页。

作者同年戍新，却比作者早归一年。<sup>①</sup>作者也缘此目睹了古紫山从被赏识，到失宠流放的经历。说明弹词在新疆的存续具有偶然性，并与特定人员的喜好有关，一旦失去了这层缘分，就很难继续生存。

### 例 2. 皮影戏

陈庭学《塞垣吟草》收录有《影戏八首》，<sup>②</sup>描写了乾隆年间伊犁皮影戏的演出场景。<sup>③</sup>这也是清代新疆皮影戏最早的文献。因全作较长，不便全录，仅选取最具代表性的文句加以介绍。诗中有“汉武故妃形貌似”“夏侯声妓绮罗空”“赤壁乱呼烧魏舰，火城一鼓纵齐牛”等句，说明剧目多关历史故事；而“小部梨园幻未真……观者从无顾曲人”“箫鼓歌催残炬中”“何用藏形俚曲谄”等句，暗示皮影表演采用团队合作的方式：有人专门操作皮影，有人专门伴奏、伴唱。

皮影戏在新疆的具体发展历程已无从考察，但有两则轶闻颇值得注意。一是 20 世纪 20 年代，奇台等地流传有一则关于皮影戏的传说，大意为一位王姓皮影戏艺人，为了躲避战乱来到新疆，挑着皮影担子一路唱到了奇台县，并在奇台被人招为上门女婿。自此边为主家做工，边到处表演皮影。他最擅长演出的，是一段讲述外地人来新疆谋生的新疆曲子戏剧目。后来，他的儿子又继承了他的皮影事业。<sup>④</sup>另一则与电影有关。1932 年，商人杨元富在乌鲁木齐创办了“德元电影”公司，但只上映了几场，就被官员以“防止暴民聚众闹事”的借口停办了。但当时屏幕上展现的“活动照片”，却勾起了人们对皮影戏的回忆，使已经沉寂多年的皮影戏再次获得了活力。时人还根据皮影戏的表演原理，创造了一种“火电影”，即用火油聚光灯把演员的动作照射在银幕上，演员在银幕后面表演，观众在银幕前面观看。火电影还曾配合了抗战宣传，比如制作了《汉奸的心肠》等剧目，激发了观众的抗战热情。<sup>⑤</sup>两则故事说明，清末民初的皮影戏完全由一人表演，不再是“班社”的形式；且已具有了新疆本土化的特色，即采用了新疆曲子戏的唱词；但皮影戏在新疆的发展几经波折，有人尽皆知的辉煌，也有无人问津的寂落。

### 例 3. 拉洋片、河南扁担戏、口技、古彩戏法

笱玉林《艺苑史瑰》和刘荫楠《乌鲁木齐掌故》记载了一些带有戏曲或曲艺因素的街头艺术形式，兹选取最具代表性的四者：

第一，拉洋片，又叫西洋镜、西洋景、西湖景等，是通常由单人表演的传统艺术形式。<sup>⑥</sup>产生于清朝末年，并在此时自天津传入新疆。其表演大体是将画片放置于一个箱体内部，通过拉绳转换照片。箱体外设镜头，观众可通过镜头看到画片的置换。每换一张照片，表演者便敲打锣鼓，讲唱部分文字介绍照片内容，唱词从四五句至数百句不等。刘荫楠至今还记得

① 赵尔巽《清史稿》，中华书局，1976 年，第 11112 页。

② 陈庭学《塞垣吟草》，《清代诗文集汇编》第 395 册，第 409—410 页。

③ 据星汉考证，陈庭学于乾隆四十七年（1781）抵达伊犁，在伊犁居住 14 年后，于乾隆六十年（1795）返京。星汉《清代西域诗研究》，第 278 页。

④ 朱哲《皮影戏入疆的传说》，《当代戏剧》2000 年第 4 期。

⑤ 李富《银幕春秋》，《乌鲁木齐文史资料第 5 辑》，新疆青年出版社，1983 年，第 41 页。

⑥ 孙名舜《走南闯北“拉洋片”》，《北京纪事》2004 年第 8 期。

乌鲁木齐拉洋片的部分唱词，如：“请往里边瞧，请往里边看，又一片武松打虎照在里边，你看那恶虎张牙舞爪要吃人哇，武松的铁拳一举它的脑袋就开了花，哎又一片……”<sup>①</sup>

第二，河南扁担戏。事见刘荫楠《乌鲁木齐掌故（一）》，云：

河南扁担戏，是一种街头文艺，属于木偶戏的表现形式。扁担戏由一人操作演出，用一根扁担支撑起一个折叠式的布质五彩小舞台，约50厘米见方，舞台下方是一个布罩子，人在里面操作，说唱是用口技代替，类似鸟叫唤的声音，演出的都是传统戏曲剧目，木偶的穿着都是古典戏剧服装，用各种布料制作，与戏曲舞台的服装大体一致。演出的节目文武兼备，有《苏三起解》、《两将军》等等，唱腔全是河南豫剧与河南坠子调。

20世纪30年代，乌鲁木齐街头经常有河南省来的老艺人表演扁担戏，边城的老百姓管这种戏叫“耍鼓垒子”。扁担戏演出时，要求十分简单，只要铜锣一敲，能够聚集起大堆人，就可以开演，结束后观众自动解囊向场内扔钱，多少都行。老艺人很快把钱拣起，收拾完毕，又挑起两个箱子易地再演。当时，河南扁担戏在乌鲁木齐街头巷尾上演颇受人们的欢迎。<sup>②</sup>

第三，口技和古彩戏法。将这两项传统艺术放在一起介绍，原因是这两项传统艺术在新疆的发扬，有赖于两位维吾尔族民间艺人。

口技艺人托乎提。喀什人，生年不详，于1934年卒于乌鲁木齐街头。他自光绪年间跟随一名湖南籍士兵学习湖南花鼓戏和口技，后又随他游历甘肃、青海、陕西、四川、湖南、天津、北京等地，在与内地艺人的交流中掌握了各地方言，并进一步强化了表演技巧。杨增新时期，托乎提回到乌鲁木齐，以两片黑石片为道具，将汉族说唱、口技融为一体，表演了从内地学来的综合口技《百鸟朝凤》、唱片口技《洋人大笑》，及自创的《众畜同圈》。此外，他还创造性地将维吾尔族生活题材融入表演，他创编并表演的《阿西汗捉老鼠》，描绘了一名维吾尔族妇女恨老鼠、怕老鼠、捉老鼠、被老鼠钻入衣服的过程，动作、声音逼真形象，更将维吾尔族妇女心理刻画地惟妙惟肖。<sup>③</sup>

古彩戏法艺人撒吾提。喀什人，生卒年不详。辛亥革命前后，来自上海的古彩戏法艺人常华荣来到喀什表演，收当地维族青年毛拉克扎帕尔为徒。后者在常荣华回上海后，成为喀什地区唯一的古彩戏法艺人，并收撒吾提为徒。撒吾提艺成后，独自到乌鲁木齐表演，直到解放前夕返回喀什。撒吾提的创新在于将古彩戏法的技巧和维吾尔族民间故事相结合，他创编并表演的《巴依请客》，描述了巴依试图戏弄阿凡提，将青蛙放入盘中，并蒙上罩子骗他吃，却被“阿凡提”用戏法技巧将青蛙变成肉饼，反而戏弄巴依的经过。阿凡提故事无疑是维吾尔族群众最为熟悉、最为喜闻乐见的。因此，他的表演具有合璧性质：融合了汉文化民间艺术技巧与维吾尔族传统民间叙事。<sup>④</sup>

## 二

① 刘荫楠《乌鲁木齐掌故（一）》，新疆人民出版社，2001年，第68—69页。

② 刘荫楠《乌鲁木齐掌故（一）》，第306页。

③ 李富采访，咎玉林执笔《艺苑史魂》，《乌鲁木齐文史资料第8辑》，新疆青年出版社，1984年，第66页。67页。

④ 李富采访，咎玉林执笔《艺苑史魂》，《乌鲁木齐文史资料第8辑》，第67页。

以上六则事例提示，内地乐舞向新疆传播的路径是多样的。而传播路径的多样性，则是由移民方式的多样性决定的。

关于内地乐舞向新疆传输的路径问题，学界一般笼统地概括为移民，即乐舞随移民迁徙而迁移，并主要将移民活动定义为普通民众的迁徙。比如在乾隆时期，纪昀就曾多次描写移民与新疆乐舞的关系，他说：“遣户何奇能以楚声为艳曲，其《红绫袴》一阙，尤妖曼动魄”；<sup>①</sup>“遣户孙七能演说诸稗官，掀髯抵掌，声音笑貌，一一点缀如生。”<sup>②</sup>可见乾隆时已经有很多艺术品种随民众的迁徙来到新疆。应当认为，普通民众的迁徙是内地文化传入新疆的主要路径。但以上诸例提示，这条路径又可做进一步的分类。

首先，清代有大量官员、文人委派新疆或因罪戍遣新疆，这一类人具有较高的文化素养，并来自全国各地。因此他们的到来，就为全国各地较为“雅致”的艺术品种来到新疆提供了可能性，例1古紫山的弹词就是其中一个代表。在文献中，除了弹词，还有部分关于琴曲的记载，如国梁作有《幽居十二事和诚意伯韵·月夕埋琴》，<sup>③</sup>蒋业晋有《和将军听琴原韵》，<sup>④</sup>说明很多来到新疆的官员，日常仍以弹琴自娱。

其次，戍遣军人也是文化传递的重要使者。上文提到，新疆的移民文化在阿古柏叛乱中遭到重创，而湘军作为收复新疆后的第一批移民，自然也成为文化传播的主力军：在乌鲁木齐，载澜堂会湖南花鼓戏“清华班”的主体是湘军中的戏曲爱好者；<sup>⑤</sup>在喀什，托乎提的老师是一名湘军戏曲爱好者；在阿克苏，清末官员日常看戏的表演者也是军人，清末来到新疆的芬兰探险家马达汉，还曾在官员的筵宴中观看了他们的表演。<sup>⑥</sup>可见在左宗棠收复新疆之初，军人一度是新疆多地戏曲表演最为主要的人员。

再次，更为重要的文化传播路径是街头艺人的卖艺活动。上文皮影戏、拉洋片、河南扁担戏、口技、古彩戏法，都属于这种街头文化。这些街头文化往往形式较为简单，不需要专门的表演场地，只需在人流较多的场合借助少量的道具进行表演，具有较强的流动性；且其表演多侧重于视觉效果，或不依赖语言表达，便于打破语言的障碍，在更广泛的族群中广泛传播。因此这些街头艺术虽然体裁、艺术性有限，却受到各阶层、各民族的共同欢迎。

### 三

值得注意的是，街头文化在新疆非常兴盛，珠克登《新疆纪略》云：“（喀什）有由直隶所趋之跑解马者，拉洋片者，玩狗熊者，以冰盘球棒者，玩古立子者，蹬缸蹬罽者，一人班之打鼓棚词者，唱道情者，变戏法者，说书者，踏软绳者，女筋斗者，唱洋戏者，并京内庙上之无腿子、射骰子、一脚斗牌者。此等係直隶之人居多，惟喀什噶尔回子人内好聚观

<sup>①</sup> 纪晓岚著，郝俊等注《乌鲁木齐杂诗注》，新疆人民出版社，1991年，第175—176页。

<sup>②</sup> 纪晓岚著，郝俊等注《乌鲁木齐杂诗注》，第177页。

<sup>③</sup> 国梁《澄悦堂诗集》，《清代诗文集汇编》第342册，第104页。

<sup>④</sup> 蒋业晋《立厓诗钞》，《清代诗文集汇编》第365册，第67页。

<sup>⑤</sup> 朱光《粉墨杂记》，《乌鲁木齐文史资料第2辑》，新疆青年出版社，1982年，第48—49页。

<sup>⑥</sup> 芬兰·马达汉著，王家骥译《马达汉西域考察日记1906—1908》，中国民族摄影艺术出版社，2004年，第147—148页。

玩意者，亦有其大半也。”<sup>①</sup>通过这段记载，可以大体考见街头文化的特点：

第一，种类丰富。珠克登一共列举了包括“拉洋片”“变戏法”在内的16种街头艺术，其中包含曲艺项目，如“一人班之打鼓棚词”“说书”“唱道情”；杂技项目，如“蹬缸蹬罐”“踏软绳者”“女筋斗”；以及部分赌博、娱乐项目，如“射骰子”“一脚斗牌”等。而且从项目的历史属性看来，既有产生较早的传统项目，如变戏法、说书、唱道情等；又有产生较晚、甚至刚产生不久的“新颖”项目，如清末产生的拉洋片、唱洋戏等。

第二，体裁较小，但表演难度较高。以上“拉洋片”“古彩戏法”“唱道情”“变戏法”“说书”“一人班之打鼓棚词者”“玩狗熊”“女筋斗”等，均可单人表演。但表演难度较高，或需要掌握大量的内容，如说书、唱道情；或需特殊的设备，如拉洋片需要专门的箱体道具，玩狗熊需要驯服动物作为演出道具；或需高超的技术，比如变戏法需要掌握魔术技巧等。总之，体裁较小意味着便于流动，且对表演场地要求低，往往在闹市中铺开摊位便可表演；而表演难度高，意味着这些项目虽然受欢迎，但却不易传承，难以在群众中大范围、长时间的流传。

第三，主要来源于大城市，风格“时尚”。文中所说“直隶之人居多”，实际指代天津“杨柳青”人，是清末民初新疆移民的主要分支之一，多在新疆从事商业活动，堪称新疆商业“执牛耳者”。<sup>②</sup>而北京、天津也是当时中国街头文化最为兴盛、先进的地区，很多艺人在京津学艺后，便赴各地表演谋生。另据上文古彩戏法撒吾提的例子，可知其师祖常华来自上海，同样是清末中国最为繁华的城市之一。这提示新疆的街头文化与内地保持高度一致，不仅种类一致——京津的品种，基本在边陲喀什也能看到；而且流行时间一致——产生于清末的“拉洋片”，几乎同时出现在了“喀什街头”。说明新疆的街头文化非常时尚新颖。

第四，起到了促进民族文化融合的作用。时尚的街头表演来到新疆后，不仅吸引了大量移民，还很受当地维吾尔族的欢迎，珠克登看到，有一大半的观众是当地维吾尔族。而口技艺人托乎提和古彩戏法艺人撒吾提的例子，则说明维吾尔族对街头文化的接受，不仅停留在观看、凑趣的层面，更因兴趣进行学习，并最终成为一名表演者。即街头文化具有窗口和桥梁的作用，是维吾尔族了解汉文化的窗口，是沟通汉文化与维吾尔族文化的桥梁。

此外，珠克登提到的“踏软绳”和“女筋斗”，很有可能是维吾尔族的民间艺术形式。按“踏软绳”又称“绳伎”。乾隆二十四年（1759年），将军兆惠平定南疆叛乱后，曾向北京进贡维吾尔族乐舞班，其表演便包括“绳伎”。乾隆曾亲作《御制观回部绳伎联句》，<sup>③</sup>并于乾隆二十七年（1762年），将《观回人绳伎赋》作为江南考生的试题，<sup>④</sup>说明维吾尔族传统杂技“绳伎”在中原非常盛行，受到了乾隆本人在内的大量中原人士的赞赏。关于“筋斗”，福庆自注《异域竹枝词》说：“叶尔羌以回童数人，饰以鲜花衣帽，使之斤斗，

① 珠克登《新疆纪略》，《中国西北文献丛书》第118册，第267页。

② 吴蔼辰《新疆纪游》，《边疆史地文献初编：西北边疆（第二辑）》第12册，中央编译出版社，2011年，第341—342页。

③ 文繁不录，参钟兴麒、王豪、韩慧等《西域图志校注》，新疆人民出版社，2014年，第699—701页。

④ 高晋等纂《钦定南巡盛典》，《文渊阁四库全书》第659册，上海古籍出版社，1987年，第227页。

回旋盘舞，颇亦可观。”<sup>①</sup>可见“踏软绳”和“女筋斗”是维吾尔族的传统杂技项目，也是清朝官员对维吾尔族民间艺术最为直观、深刻的印象。意味着维吾尔族民间艺人也参与到街头表演的行列中来，使街头表演成为多民族乐舞、杂技共同上演的平台。

第五，推动新疆戏曲繁荣。这一点可以根据清末河北梆子在新疆的流传加以认识。《中国戏曲志》说：“清光绪年间，天津发生水患，民不聊生，百姓颠沛流离。有些挑担叫卖的小商贩搭班结伙来到新疆，其中不乏河北梆子的爱好者。光绪十七年前后，天津籍商人王希增将会唱梆子的人组织起来，成立班社，名为‘吉利班’。”<sup>②</sup>而据柴恒森调查，河北梆子最初随湘军进入新疆，湘军走到哪里，河北梆子就唱到哪里。<sup>③</sup>两种观点虽然有差别，但都指出，清末河北梆子传入之初，并非完整的“班社”建置形态，而是一种与街头文化相似的“摊贩”形态。也就是说，河北梆子实际经历了一个化零为整的整合过程，彰显了随处迁移的街头文化对推动戏曲发展的作用。

#### 四

以上论述说明，内地文化向新疆的传播路径是多样的，每种路径都对应了其独特的艺术种类和适用人群。其中游走于街头、看似不起眼的街头文化，因其具有便于表演和传播的特点，担当了及时沟通内地和新疆文化的桥梁。然而从历史发展的角度看，当时流行的街头文化，很快就被电影、话剧等新兴艺术品种取代。这一现象又将问题引入了内地文化在新疆的本土化探讨中，即虽然内地文化的传输途径和输入的文化种类非常丰富，但哪些能在新疆长期生存？哪些迅速消亡？其原因和规律又是什么？本文认为，内地文化在新疆的发展主要有两个特点，一是与内地文化发展脉络大致同步，二是经历了民众的选择。

有很多例证可以说明，新疆移民文化与内地文化的发展脉络是一致的。比如乾隆时期，昆曲在内地还未衰退，并曾随移民来到新疆。<sup>④</sup>但乾隆之后，内地昆曲日益式微，花部迅速兴盛；在新疆，乾隆以后的汉文文献再也没有出现过关于昆曲的记载，而各地方曲种的文献记载则逐渐丰富起来。此外，在1933年以后，随着“六大政策”的提出和中国共产党的到来，新疆文化开启了现代化的进程，虽然时间较内地略为滞后，但话剧、白话文、新思想等形式的革新、语言的革新和思想的革新，亦与内地新文化运动、抗日宣传运动完全一致。<sup>⑤</sup>说明从宏观的角度看，新疆的移民文化与内地文化具有统一的发展步伐；新疆移民文化的发展并不是一个孤立的过程，而是属于整个中国文化发展的大脉络之中。

所谓民众的选择，指的是文化的本土化过程和移民的本土化过程是同步的。一个文化品种或艺术种类，能否在新疆扎根，基本完全取决于群众的选择和意志。对于这一认识，我

① 福庆《异域竹枝词》，《中华竹枝词全编》第7册，北京出版社，2007年，第374页。

② 《中国曲艺志·新疆卷》，中国ISBN中心，2009年，第88页。

③ 柴恒森《清末到解放前夕新疆戏剧活动概况》，《新疆文史资料选辑第11辑》，新疆人民出版社，1982年，第112页。

④ 纪昀说：“梨园数部，遣户中能昆曲者又自集为一部，以杭州程四为冠。”纪晓岚著，郝俊等注《乌鲁木齐杂诗注》，第170页。

⑤ 参李晓虹《新疆抗战话剧运动概览》，《新疆地方志》1992年第1期。

们可以借助两种对比加以说明。

一是湖南花鼓戏与秦腔、河北梆子的对比。光绪年间，湖南花鼓戏随湘军来到新疆，由于湖南人是当时新疆移民的主体，花鼓戏也在新疆极盛一时。但随着杨增新、金树仁等其它省份籍贯的执政者上台，湘人逐渐离开新疆，花鼓戏也随之在新疆销声匿迹。暗示花鼓戏在新疆的传播，较多受到了方言的阻碍：湖南方言不容易被西北移民所接受，由此导致花鼓戏难以完成其在新疆的本土化。反观秦腔、河北梆子等剧种，则因方言相近、相通，很快被新疆的主体移民接受，并由此获得了长时间的发展。

二是弹词、街头文化与新疆曲子戏的对比。弹词、琴曲等较为雅致的文化种类，因不符合群众的审美观念而失去传承；皮影戏、拉洋片、古彩戏法等街头文化则因具有较高的难度技巧、不易被群众掌握，在民国时期便已基本销声匿迹，至今仅昌吉州等少量地区，还有着皮影戏的传承，并被列为非物质文化遗产项目。反观新疆的地方剧种新疆曲子戏，则因易学、易唱的特点，被大量群众所掌握，并由此获得了旺盛的生命力。说明来自不同迁出地的移民，在经历了长时期的生活和世代传系后，其迁出地的文化特点已然不再明显，他们的身份和审美都开始出现新疆本土化的特点——成为一名新疆人，创造并适应了新疆的本土文化。而新疆曲子戏，正是被创造的文化种类之一，是新、老新疆移民共同喜爱的文化种类。即从微观的角度看，在缺乏政策引导和扶持的清代民国时期，某一具体歌舞艺术种类自身是否成熟、是否发展充分，已然不是决定其在新疆命运的关键。反而能否被群众接纳、能否在群众中广泛流传，则对其在新疆的发展、传承起着决定性作用：适应群众审美，易于被群众接纳、掌握的文化种类逐渐兴盛，反之则会走向消亡。

#### 参考文献：

- [1] 星汉《清代西域诗研究》，上海古籍出版社，2009年
- [2] 舒其绍《听雪集》，《清代诗文集汇编》第403册，上海古籍出版社，2010年
- [3] 赵尔巽《清史稿》，中华书局，1976年
- [4] 陈庭学《塞垣吟草》，《清代诗文集汇编》第395册，上海古籍出版社，2010年
- [5] 《乌鲁木齐文史资料第5辑》，新疆青年出版社，1983年
- [6] 刘荫楠《乌鲁木齐掌故（一）》，新疆人民出版社，2001年
- [7] 《乌鲁木齐文史资料第8辑》，新疆青年出版社，1984年
- [8] 纪晓岚著，郝俊等注《乌鲁木齐杂诗注》，新疆人民出版社，1991年
- [9] 国梁《澄悦堂诗集》，《清代诗文集汇编》第342册，上海古籍出版社，2010年
- [10] 蒋业晋《立厓诗钞》，《清代诗文集汇编》第365册，上海古籍出版社，2010年
- [11] 《乌鲁木齐文史资料第2辑》，新疆青年出版社，1982年
- [12] 芬兰·马达汉著，王家骥译《马达汉西域考察日记1906—1908》，中国民族摄影艺术出版社，2004年

- [ 13 ] 珠克登《新疆纪略》，《中国西北文献丛书》第 118 册，兰州古籍出版社，1990 年
- [ 14 ] 吴蔼辰《新疆纪游》，《边疆史地文献初编：西北边疆（第二辑）》第 12 册，中央编译出版社，2011 年
- [ 15 ] 钟兴麒、王豪、韩慧等《西域图志校注》，新疆人民出版社，2014 年
- [ 16 ] 高晋等纂《钦定南巡盛典》，《文渊阁四库全书》第 659 册，上海古籍出版社，1987 年
- [ 17 ] 福庆《异域竹枝词》，丘良任、潘超、孙忠铨、丘进编《中华竹枝词全编》第 7 册，北京出版社，2007 年
- [ 18 ] 《中国曲艺志·新疆卷》，中国 ISBN 中心，2009 年
- [ 19 ] 《新疆文史资料选辑第 11 辑》，新疆人民出版社，1982 年

## Research on the Spread of The Central Plains Performing Arts in Xinjiang in Qing Dynasty

——Based on the revision of the Xinjiang Volume of The " Zhong Guo Qu Yi Zhi " and The " Zhong Guo Xi Qu Zhi "

Ren Zitian

Qufu Normal University, Shandong province, 273165

**Abstract:** The performing arts such as Guqin, Tanci, Ancient Chinese Magic, Shadow Puppetry, Layangpian, Henan Biandanxi, ventriloquism that were popular in Xinjiang in the Qing Dynasty have not been seen in The " Zhong Guo Qu Yi Zhi " and The " Zhong Guo Xi Qu Zhi ". Due to the lack of documentation, the development of these art varieties in Xinjiang does not have the value of in-depth research, but it has important enlightenment for peeking into the propagation path of the central plains culture to Xinjiang, and the survival and development of folk art in Xinjiang. The development of Xinjiang's art and culture in the Qing Dynasty was highly consistent with that of the central plains. Immigrants from different stratum and different periods of time brought corresponding art varieties to Xinjiang. However, whether a art can survive and inherit for a long time in Xinjiang depends not only on its own artistic charm, but also on the cultural choices of the Xinjiang people.

**Keywords:** Qing Dynasty; Xinjiang; Cultural exchange; Street Art