

汉唐遗风与近代新疆屯垦艺术

仲 高

内容提要：新疆近代屯垦艺术上承汉唐艺术，下启军垦艺术，出现了内地汉族戏曲、说书、剪纸、年画、庙会、社火等移植新疆，并本土化的诸多艺术形态，它有广泛的民间文化基础，同时具有文化融合特征。

关键词：近代 新疆 屯垦 艺术

中图分类号：J120.95 **文献标识码：**A **文章编号：**1009—5330 (2004) 06—0083—05

兴于两汉，盛于唐代的西域汉文化艺术总不免使后人产生怀古情思，但这绝不是那种“念天地之悠悠，独怆然而涕下”的悲情，而是一种通过对汉唐遗风的追念，发扬广大汉文化艺术的精神追求。在西域这块热土上，汉唐将士们演绎了多少屯垦戍边的壮举，所以清代诗人总是凭吊这段历史：“至今扞古碣，血渍土花斑”（李奎宣：《巴里坤城北寻汉永和二年碑》），“摩挲残碣在，唐汉未销兵”（史善长：《到巴里坤》），抚摸汉唐古碑，深感统一西域责任重大，弘扬汉文化意义深远。清代屯垦戍边、统一西域的举措，将西域汉文化艺术推向新的高度。

清代西域的汉文化艺术总体上讲是一种秉承汉唐精神的屯垦艺术。往事越千年，清代的屯垦艺术无论是规模、类型、层面、内涵都超过了汉唐。

清政府在平定准噶尔和大小和卓叛乱，统一西域的过程中就开始大规模屯垦，从乾嘉年间开始，新疆建省后又有大批内地移民来到新疆屯垦。清乾嘉年间的屯垦主要是兵屯、回屯、民屯、旗屯、遣屯等形式，屯田地区主要在天山以北以东地区，其中，伊犁、乌鲁木齐、哈密、巴里坤等地已形成相当规模。《清高宗实录》卷五七〇载，乾隆二十三年（1758）“伊犁前奏穆垒、乌鲁木齐、昌吉等处共需兵屯一万，已令黄廷桂，悉由内地派往。”这是几地兵屯的情况。而民屯，自清乾隆三十一年至三十八年，伊犁、乌鲁木齐、昌吉、奇台等七地就安插屯垦民七万余人，垦田二十八万多亩。新疆建省后，新疆巡抚刘锦棠等人制定《新疆屯垦章程》，鼓励军民屯垦，于是内地汉民“携眷承垦络绎相属”。据《刘襄勤公奏稿》卷一二载，清光绪十二年（1886），仅迪化、奇台、昌吉、阜康、绥来、济木萨尔、呼图壁等地就安插屯垦移民一千九百户。屯垦的目的当然是扩大生产，恢复和发展经济，但随着汉族移民的到来，内地各省的民风民俗、民间文化艺术也渗透到社会生活的各个领域。汉族的年节习俗、饮食服饰、戏剧诗词、庙会社火、婚丧礼仪、剪纸年画等都成了屯垦区耀眼的文化景观。以汉族艺术为载体的汉文化与屯垦规模、移民人数成正比，对整个清代新疆的多民族文化起了推波助澜的作用，成为近代新疆多元文化的重要一翼。

清代新疆的屯垦艺术类型比汉唐时期更加丰富，而且增添了许多新品种。戏剧演出在清代至民国期间的新疆汉族艺术中扮演着重要角色。纪昀在其谪戍乌鲁木齐两年后于乾隆三十六年（1771）春返京途中所写《乌鲁木齐杂诗》中吟咏乌鲁木齐戏剧演出的盛况：“玉笛银笳夜不休，城南城北酒家楼。春明门外梨园部，风景依稀忆旧游。”并自注曰：“酒楼数处，日日演剧，数钱买座，略似京师。”显然，自清乾隆年间屯田驻军、内地移民和谪戍遣犯日益增多，中原戏剧艺术也在边城乌鲁木齐发展起来。左宗棠率十万湖湘子弟下天山驱逐阿古柏侵略势力时天津杨柳青商販“赶大营”的出现以及更大规模移民潮的到来，关内各地方剧种在乌鲁木齐等地扎下了根。到19世纪末，乌鲁木齐已有了唱花鼓戏的“清华班”、唱秦腔的“新盛班”、唱河北梆子的“吉利班”等。湖南花鼓

戏原是随军的花鼓自乐班，在乌鲁木齐登台演出，之后组成“清华班”专业戏班，除唱堂会外，主要在庙会或节日进行演出。秦腔艺人吴占鳌组织的“新盛班”于清光绪十六年（1890）首次在红山庙会上清唱演出。光绪十七年（1891）以菜农为主体的河北人也组成演唱河北梆子的“吉利班”参加到红山庙会演出的行列中，主要还是清唱。刘锦棠任新疆巡抚期间在乌鲁木齐修建了“定湘王”庙，从内地购置新戏箱，供该庙会演出之用。1917年，由陕西会馆出面，联合陕、晋、甘等地流入新疆的秦腔艺人组成“三合班”，开始在乌鲁木齐及北疆各县演出连台本戏。曲子戏清末出现于陕、甘、宁、青移民聚居区。20世纪二三十年代，乌鲁木齐等地出现秦腔、京剧、花鼓戏、河北梆子、曲子戏竞相纷呈的场面。与内地地方戏演出不同的是，新疆的汉族戏剧出现了“民汉合璧”的现象。维吾尔族京剧花脸演员达吾提、维吾尔族曲子戏演员卡帕尔，回族、满族、锡伯族曲子戏演员等都曾名噪一时。只有在新疆这样的多元文化氛围中才会出现这种族际文化共享的盛况。新疆曲子戏成为新疆地方剧种之一起始于19世纪80年代甘肃民间艺人夏三通组织敦煌曲子戏进新疆演出，之后，它很快被新疆汉族、回族、锡伯族等民族接受，在城乡普及开来。新疆曲子戏是个博采众长、吸收融合各种音乐成分最杂最多的剧种。最早是在陕西眉户剧音乐的基础上，在西进的过程中融进兰州鼓子词、青海平弦、敦煌佛曲音乐等形成。西渐到新疆演变成新疆曲子戏的过程中，锡伯族的“秧歌调”几乎全被新疆曲子戏吸收融合。“秧歌调”分“平调”和“越调”两种，它是锡伯族西迁前吸收汉族“秧歌调”演变而成的一种戏曲音乐。新疆曲子戏音乐中的“天山令”还吸取了哈萨克族音乐成分。^①新疆曲子戏的白口，完全是本地化的新疆汉语和方言俚语，不少还融进了维吾尔、俄罗斯等民族词汇，全国各地方言俚语也夹杂其中，从语言上讲它成了新疆汉族或通晓汉语的少数民族都能听得懂的语汇。虽然，新疆曲子戏原型脱胎于眉户剧，但在演进中已非原来的音乐，它一旦与新疆各民族音乐杂交后就显出了自身的优势，这要归功于清代大规模屯垦移民带来的文化融合和文化勃兴。自乾隆年间，屯民中就流行内地的说书艺术，纪昀描写一位孙七的说书人在屯民中很有声誉：“地炉松火消长夜，且唤诙谐柳敬亭。”

清代西域屯垦艺术类型中民间造型艺术虽不登大雅之堂，但为汉民族乃至其他少数民族钟爱——它就是剪纸和年画。西域可考的汉族剪纸最早出现在南北朝时期，其后还有唐代剪纸，这正是高昌汉族王朝和西州时期的遗物。吐鲁番阿斯塔那古墓出土的南北朝时期剪纸有四幅：对鹿团花剪纸、对猴团花剪纸、对蝶团花剪纸和几何纹团花剪纸，唐代一幅：剪出连续七个纸人的代人形剪纸。从剪纸图案看，对兽图案、团花图案是当地汉族中流行的主流纹样，各种丝织物上都有这类纹样。这些剪纸的“表现方法是用象征、表号、谐音的方法和折叠形式，选取有关的动植物，巧妙地组合成托物寄意的寓意图案”。^②这个时期的剪纸主要是作为随葬品，南北朝剪纸中出现莲花、鹿、猴等动物和光环、宝塔形纹样，应与高昌汉人的佛教信仰有关，祈愿佛法保佑死者的灵魂升天。清代西域屯垦汉族移民带来的内地剪纸艺术已经超越了丧葬和宗教范畴，它既是一种民间活动，又是一种有喜庆内涵的民间艺术形式。“新疆汉族剪纸，主要是年节喜庆用于装饰的窗花、喜花、礼花及绣花等。其风格是丰富多彩的。有的粗犷简练，有的浑厚朴实，有的工巧纤细，……新疆汉族剪纸的基本特点还是淳朴、粗犷、厚实、明朗。属于西北的风格”。^③这些民间剪纸大致分为用具纹、植物纹、动物纹、自然纹、几何纹、文字纹等，其中古钱、牡丹、梅花、鱼、羊、星月、水波、圆形、方形、三角形、雪花、喜字、寿字等纹样出现频率最高，构图法有平衡式、对称式、辐射式、

① 罗绍文：《新疆曲子戏》，《新疆社会科学》1989年第4期。

② 陈竟：《从新疆古代剪纸谈中国剪纸渊源》，《丝绸之路造型艺术》，新疆人民出版社，1985年9月版，第320页。

③ 陈竟：《新疆民间剪纸》，《新疆社会科学》1986年第3期。

填充式等，其中花中套花、果中套花、动物体上剪花等填充式构图法最常见。剪纸中的“喜花”多用于结婚等喜庆场合，窗户、室内墙上、各种陪嫁妆奁上都贴上喜庆吉祥的剪纸，如“龙凤呈祥”、“状元及第”、“麒麟送子”、“莲生贵子”、“榴开百生”等。过春节时贴窗花，糕点、供果上放喜花，也成为当时的年节习俗之一。共同的审美情趣使新疆的汉族和回族、锡伯族、满族的剪纸中出现了相同或相似的主题、题材和风格。剪纸图案中大量使用牡丹花、荷花、梅花、石榴花、蝴蝶、孔雀、凤凰等纹样，表达吉祥、喜庆、福寿等寓意都是相同的。维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、蒙古等民族的剪纸并非用纸剪出图案，而是以剪纸方式装饰建筑、服饰、毡毯、刺绣等。以植物纹样、几何图形为主要图案，游牧民族还以动物角等为装饰图案。维吾尔等少数民族剪纸图案中也常见汉族喜爱的牡丹、梅花、荷花等；而新疆汉族剪纸中也常有少数民族的巴旦木花、石榴花等图案。这种现象只有在清代以来形成的以屯垦为主体的各民族文化大融合时期才会出现，从这点讲，是清代的屯垦文化催生了屯垦艺术，屯垦文化是屯垦艺术的母体。

汉族古老的民间木版年画有三大画派：天津杨柳青年画、山东杨家埠年画和苏州桃花坞年画。而在清代新疆汉民族中流行的是天津杨柳青年画，这与天津杨柳青人随左宗棠大军“赶大营”有直接关系。杨柳青年画的波及面不仅仅是新疆汉族，也影响到了锡伯、满等民族的习俗和审美走向。“赶大营”的结果是，几乎年年有杨柳青人落户于乌鲁木齐西河坝一带，形成颇有津味特色的“杨柳青村”。到了20世纪40年代，把天津杨柳青人开设商号、居住较集中的大、小十字一带也曾称为“小杨柳青”。乌鲁木齐汉城的早期居民是以天津杨柳青人为主是无疑的。于是，思乡心切的乌鲁木齐杨柳青商人常购进杨柳青年画，以供年节张挂之用。凭借津商八大商行的实力和信誉，乌鲁木齐成了杨柳青年画的批发站，经这儿再销售到全疆各地。据说乌鲁木齐等城市在春节前夕卖年画的地摊一家挨一家。杨柳青年画题材多为“连年有余”、“万象更新”、“五谷丰登”的四季耕作图，还有以“恭喜发财，四季平安”为内容的财神、门神、福禄寿三星高照图，也有表示喜庆的“双喜登梅图”和由谷穗花瓶、鹤鹑组合的“岁岁平安图”等。总之，它迎合了当时人们除旧迎新、吉祥如意的心里需求。杨柳青年画具有形式多样、色彩艳丽的装饰美特点，故张贴年画成为当时边城乌鲁木齐等地过春节的流行时尚。它又与民间流行的迎财神、送灶神、贴门神等习俗结合起来，不仅为新疆各地的各省来的汉族居民所喜爱，也为接受汉族年节习俗的满、锡伯等民族钟情。杨柳青年画中还有一种称作“洋林”的品类，“画的是亭台楼阁，没有人物，颇似穆斯林建筑，还有一种是花瓶花壶盘、博古文物，称作‘格景’，……很受新疆穆斯林民众的欢迎”。^①一种内地地方性的年画竟在新疆产生如此大的魅力，不能不归功于汉唐遗风积淀的文化精神有着广泛的民间基础，也足见清代汉文化艺术根基之深厚。

清代西域以汉民族为主体的屯垦文化艺术中莫过于传统的庙会和会馆社火因参众广、影响大、时间长而闻名，也成了展示全国各地民间文化艺术和风俗的最佳场合。从清代到民国期间，庙会文化和会馆文化是整个新疆汉文化的两大支柱，也是一种强势民间文化。

汉民族传统庙会是以寺庙为活动场所进行的全民性娱神娱人民间文化活动，以戏剧歌舞表演祭祀是主要内容。在传统汉族社会中，几乎是到了有庙就有会的程度。汉民族传统的祭祀活动早在史前就产生了，春秋时已有定期祭神庆典类的狂欢活动，功能齐全的庙会大致起于隋唐时期。以戏剧、歌舞之类的狂欢活动也经历了从娱神到娱人、从乐身到乐心的飞跃。这种情形越到后期越明显，参与者已并不在乎去祭祀什么样的神祇了，而是在这种全民性的民间狂欢艺术节中感受到了身心的愉悦。自清乾隆年间起，随着内地汉族移民增多，供奉各种神祇的庙宇也多起来，特别是乌鲁

^① 王树村：《年画之路——杨柳青和新疆》，《丝绸之路造型艺术》，新疆人民出版社，1985年9月版，第362～363页。

木齐红山嘴子更是大小庙宇林立，自乾隆十四年（1749）修建的玉皇阁起，相继修建有大佛寺、地藏寺、北斗宫、三皇庙等。每年农历四月初八的释迦牟尼诞辰和四月十五日的玉皇阁庙会，红山嘴子庙会持续半月有余，庙会也成了乌鲁木齐汉族居民最重要的民间娱乐活动。庙会中不仅有“清华班”、“新盛班”、“吉利班”等的花鼓戏、秦腔、河北梆子等戏剧搭台演出，而且以后还加进了京剧、新疆曲子戏演出，而且变戏法、耍中幡，乃至少数民族的赛马等活动也参与其中。对于红山嘴子庙会的盛况曾有一段民间说唱反映了它的真实情景：

红山嘴子妖魔山，两个塔对得端。乌鲁木齐河水凉又甜，绿树成荫在岸边。庙会过了十来天，大人娃娃挤成山。西安人敲梆子唱乱弹，天津人又唱又敲拉洋片。河南人耍猴卖药围圈圈，拳把式耍的刀枪矛子三节鞭。吹喇叭鼓鼓的欢，喀什噶尔的踩弯绳太惊险。耍把戏的空中取水变鸡蛋，对台戏唱的真好看。看了枕头子（秦腔）看梆子，又看京戏小曲子。小四儿唱的盘肠战，张胡子唱的走雪山。兰州红、王小旦，二人唱的是小姑贤。看戏吃喝都方便，就怕你手里没有钱。回族人手端洋盘子卖凉面，维族人卖的是烤肉烤包子油抓饭。忠义馆三成团，搭起席棚子把酒席办。过油肉、溜三片、清蒸鸭子带海鲜，盖碗茶往上端，保你吃好、唱好、玩好满心喜欢。^①

从说唱的语气及用词看，可能是20世纪二三十年流行于乌鲁木齐民间的顺口溜，口语化，还显点粗俗，但多少道出了乌鲁木齐庙会的盛况。乌鲁木齐的庙会不仅仅限于红山嘴子的农历四月初八和十五日，还有农历三月十八日的观音阁庙会、农历六月十五日的八仙庙会、老君庙会、农历七月十五日的城隍庙会、农历六月六日的龙王庙会、三官庙会、定湘王庙会、农历四月初八的药王庙会等，有的则成为行业性的庙会。一切庙会活动自然是取悦于神祇的动机，但各种民间艺术形式的参与是群体性的，如秧歌、小调等歌舞就具有很强的参与性，并不象舞台演出那样演员和观众判然有别。“从深层来看，这类活动在传统社会中起着调节器的作用，一方面，它是平日单调生活、辛苦劳作的调节器；另一方面，也是平日传统礼教束缚下人们被压抑心理的调节器（尽管人们自己往往也未曾觉察这种心理）。更进一步看，这样一种调节器又起到了社会控制中的安全阀的作用”。^② 各类庙会是以生活在新疆的所有汉族居民群体参与为特征的，参加者并不特别重视东西南北移民身份的个体性差异，因此它所展示的民间文艺活动更有普泛性，这也是吸引所有汉民族集体参与的重要原因。就这点而言，它不同于各会馆的民间文艺花会——社火活动。

新疆的汉族会馆社火是节日期间各地民间举行的各种乡土性娱乐活动。社火分地面和高台两类，地面社火多在晚上举行，而高台社火则在白天。据说社火源自汉代百戏，而汉代百戏又与西域乐舞、杂技有关联，清代内地社火在新疆的流行也可以说是重归故里。新疆会馆是清代屯垦移民的产物，会馆是一种维护同乡利益，以松散型的乡缘、业缘为主的有地域文化色彩的机构。清代设在乌鲁木齐的主要是七大会馆：两湖会馆、山西会馆、甘肃会馆、陕西会馆、云贵川会馆、江浙会馆、中州会馆。各会馆都有本乡本土特色的社火活动，个性化特征十分突出，两湖会馆的花鼓戏、闹龙灯，陕西会馆的秦腔、眉户、高抬，甘肃会馆的跑旱船，中州会馆的舞狮子，山西会馆的汾阳花鼓，直隶公所的高跷、中幡都属地方性的民间文艺形式。两湖会馆的龙灯夜间在街头表演，龙身的每节都点有蜡烛，舞龙时随行进上下翻动，似火龙飞舞。山西会馆的花鼓表演是男背腰鼓，女持小铜锣，边舞边敲，队形富于变换。直隶公所的高跷表演者双脚踩木跷，表演以传统戏曲为内容的舞蹈，动作有扑、捉、闪、滚、爬、劈叉等多种，在锣鼓声中或行或走，或演或唱都有一定程式。陕西会馆的高抬亦叫铁芯子社火，铁芯子是四人肩扛的有基座的高约5米的铁杆，并根据画面造型

① 转引自刘荫楠：《乌鲁木齐掌故》（一），新疆人民出版社，2001年12月版，第12页。

② 赵世瑜：《中国传统庙会中的狂欢精神》，《中国社会科学》1996年第1期。

焊接成脚手架，其上由扮演各种角色的八九岁儿童进行表演，表演的多是传统戏曲内容，往往一抬一个内容，如《黛玉葬花》、《游西湖》等。陕西会馆在春节前后都组织 20 余台高抬上街表演。各会馆的社火表演虽然有强烈的乡土情结，且产生于较封闭的一方地域，但它一旦融入到清代新疆这样一个多民族多元文化的开放社会中，就不单单是一省或一地移民自娱自乐的民间艺术活动，而成为一种为社会群体普遍接受的大众文艺了。因为社火都是以街头表演形式出现的，受众不分东西南北，也不分汉族或少数民族，人们都可以根据自己的欣赏习惯各取所需，各有所得。20 世纪三四十年代由乌鲁木齐总商会组织的社火表演中的秧歌队，扭秧歌者可能是来自各地的东北人、山东人，而吹唢呐者又是维吾尔族，观赏者则更不分民汉了。因此，从一隅封闭乡间走出来的社火文艺活动一旦融入到新疆这样八方移民汇聚、四面文化荟萃的开放空间中，民间艺术往往也就成了全方位的开放系统。

当人们审视清代的屯垦文化及其艺术现象时，不能不感到它前承汉唐遗风、后启建国后的兵团文化的承袭关系。虽然各自都打上了不同时代的深刻烙印，但精神上是血脉相联的，屯垦文化艺术的精髓早已植根于西域这块沃土，并结出了丰硕的果实。

（作者单位：新疆社会科学院）

责任编辑：董北武

· 书 讯 ·

《2004~2005 年：新疆经济社会形势分析与预测》出版

近日，由新疆社会科学院众多专家学者，联合自治区财政、金融、统计、海关、文教卫生等领域相关部门的专业人士合作完成的新疆经济社会“蓝皮书”——《2004~2005 年：新疆经济社会形势分析与预测》由新疆人民出版社出版，向全社会公开发行。

“蓝皮书”课题是新疆社会科学院自 1999 年以来推出的年度重点研究项目，自 2003 年起向全社会公开出版发行。在今年的“蓝皮书”中，各位专家学者对 2004 年新疆经济社会发展的特点、存在的问题以及影响 2005 年新疆经济社会发展的主要因素进行了客观、深入、系统的分析，认为新疆经济新一轮增长的提速已经开始，但还存在一些深层次的问题，2005 年的发展形势将更加有利，全区 GDP 有望继续保持两位数增长。在社会事业发展方面，目前已明显体现出不适应经济快速增长的矛盾。2005 年，我们将继续坚持科学发展观，着力加强党的执政能力建设，依靠改革和发展来解决全区在经济社会发展中面临的诸多困难。以一个经济社会全面发展进步的大好局面为新疆维吾尔自治区成立 50 周年大庆献礼。

“蓝皮书”课题在今年的研究过程中有三个方面的创新：一是从新疆的实际出发，加强了对贯彻落实科学发展观的要求，就“五个统筹”撰写了一批有较高质量的理论专题报告；二是广泛联系自治区各有关综合和专业部门承担有关专题报告的撰写，增强了“蓝皮书”的专业性和权威性；三是加大了社会调研的力度。与新疆城市经济社会调查队、企业调查队等权威机构就 2004 年新疆经济社会运行中的重大难点和热点问题进行深入调研。

“蓝皮书”自推出以来，得到了社会各界的广泛好评。与单纯的统计数据相比，《蓝皮书》对新疆经济社会形势的分析判断、对未来一段时期相关问题的预测，更加具有理论性、专业性、权威性和针对性，不但对自治区党委和人民政府的决策具有积极的借鉴作用，对广大人民群众更深入地了解发生在身边的经济、社会问题也有很好的指导意义。