

包头市文艺志史

资料汇编

第二辑

资料汇编是性质、形式、规格、体例、内容、编排、印刷、发行、销售、服务等各个环节，都要有专人负责，做到分工明确，责任到人，才能保证资料的准确性和完整性。本辑资料，是根据工作需要，从全市文艺战线上，广泛征集、整理、编辑而成的。其中既有珍贵的历史资料，也有生动的现实资料，既有文字资料，也有图片资料，内容丰富，形式多样，具有较高的史料价值和艺术价值。希望广大文艺工作者，能够认真阅读，从中汲取营养，为繁荣和发展包头市文艺事业，做出更大的贡献。

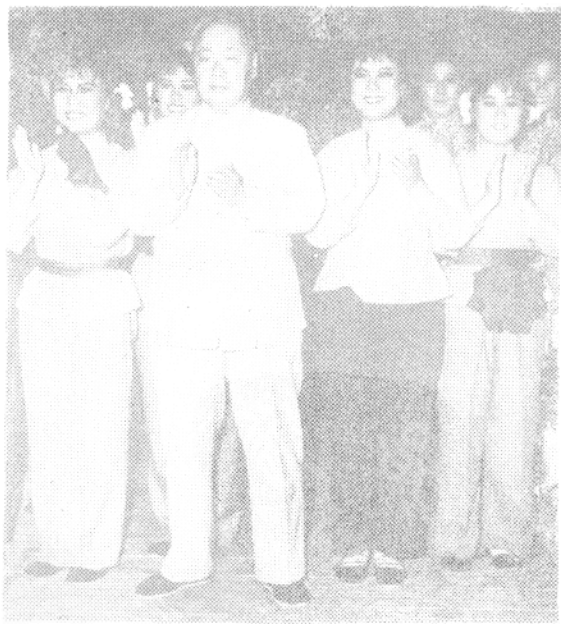


包头市艺术研究所 编

馮恩來總理觀看演出后親切接見二人台演員。
左起：郝秀珍、祁鳳英、王淑珍。（一九五八年）



陳毅副總理觀看演出后親切接見二人台演員。左：杜榮芳；右：陳青、邵長春。
（一九六四年）



编 辑 说 明

编印《包头市文艺志史资料汇编》，主要是贯彻我市文化局第二次文化艺术志史工作会议精神，广泛收集整理民族民间艺术遗产和各种文艺史料，积极为内蒙古自治区编纂各大艺术集成和地方文艺志史服务，并为今后深入开展本地区文化艺术研究工作积累资料提供参考。为此，说明如下：

一、本汇编选用的稿件，内容务求翔实。凡亲历、亲见、亲闻有关包头地区的各种文化艺术活动史料，或经认真调查研究后写成的文章，我们都欢迎！

二、本汇编选用稿件的内容，时间可由事物发生开始算起，截至1984年底止，空间要求限于包头地区范围内。如为叙述某个历史人物或历史事件的完整，在详今近略古远的前提下，亦可不受此限。

三、本汇编选用的稿件，由于受掌握资料的局限性和叙述角度的不同，在内容上有的可能不够全面或与当时的实际情况不一致，在观点上有的也可能不够完全正确，我们欢迎补充、订正。

四、本汇编选用的稿件，篇幅不限，可长可短，主要以资料价值的内容含量而定。叙述同一史实而又比较简略的稿件，我们酌情综合；冗长的稿件，我们酌情删节。

五、本汇编选用的稿件，酌情付予资料费。请留底稿，均不退稿。

沿 革 史 话	早期二人台在包头的发展简况	姜 华	1
	山丹丹开花红艳艳		
	——记建国初期包头二人台专业剧团的活动	项在瑜	11
	我在包头第一次看到的二人台	姚士英	21
	蓬勃发展的包头二人台业余活动	寸 土	23
	外国人眼里看到的我区早期戏剧活动	焦 石	28

艺 · 坛 · 人 · 物

蒙古族二人台老艺人云双羊	[蒙]	巴靖远	31
访蒙古族老艺人云贵	[蒙]	力 工	42
老越明谈云双羊	[蒙]	特尼哥	44
云双羊生卒年简记		塞 夫	45
卓有成就的盲艺人——计子玉	宁尚山	鲁 痴	46
忆恩师计子玉		班玉莲	51
恩师与慈父			
——怀念我的老师计子玉先生		苑兰英	56
樊六的一生			
——一位已故的二人台表演艺术家小传		赵伯超	58
党给了我艺术的生命		樊 六	61
忆二人台表演艺术家樊六老师		温吉祥	63
樊六与其师孙银鱼		王绍青	66
艺坛明珠			
——记二人台著名演员刘银威的从艺道路		沙 痕	67
我与二人台		高金栓	73
苗文琦小传		沙 痕	78
巴图淖简介		刘慧荣	80

录

1986年5月

樊二仓小传	张奎	82
菅四	王绍青	83
周三	王庆宪	84
袁三	吴艳	85
许云威小传	塞夫	86
访二人台著名演员郝秀珍同志	芳树 尚山 小流	87
《戏曲志》普查工作笔记摘抄	〔蒙〕白旭东	90

晋京演出	二人台首次晋京演出概况	高金栓	103
	“内蒙古自治区二人台、二人转进京汇报演出团”		
	在京演出情况简介	〔蒙〕色楞道尔吉	104

班团社史	包头市民间歌剧团历史概况	陈宁	106
	六十年代以来二人台艺术在固阳	刘克军	126
	土默特右旗民间歌剧团沿革	刘和平	131
	包头市郊区乌兰牧骑简史	白玉	135
	活跃在后山地区的一支文艺轻骑兵 ——固阳县乌兰牧骑简史	小草	138

包头市专业艺术教育发展概况	段秀莲	146
“让二人台飞出本土，飞向全国，飞向世界”！		
——鞠秀芳同志和丁喜才老师来包头讲学	张道德	155

图事书馆业	包头市图书馆事业发展概况	陈永洲	158
	解放前萨拉齐县图书馆沿革	程景华	161
	发展中的土默特右旗图书馆	郎彩霞	164

二人台演员的軼事趣闻（三则）	〔蒙〕阿布盖	166
----------------	--------	-----

来函订正（171）	编辑说明	照片资料
-----------	------	------

早期二人台在包头的发展简况

姜 华

二人台，是群众喜闻乐见的戏曲剧种；它流行于内蒙古西部和晋北、陕北、冀北等地^①。二人台在内蒙古西部，又有东、西两路之分^②。包头地处今呼和浩特以西，故流传的二人台为西路二人台。（以下均指西路二人台。）由于种种原因，长期以来，关于它的渊源、沿革诸说甚多。现在，我们仅能根据近年来的调查了解以及接触到的史料、文献，略将其早期（解放前）在包头的发展状况，简述如下。谬误难免，只供研究参考，并请各方面的专家、学者教正！

一、早期的“蒙古曲儿”

关于二人台早期“蒙古曲儿”产生的时代背景，大体有以下三种说法：

其一，“清光绪年间，于内蒙古西部，在蒙、汉民歌和丝弦坐腔的基础上，吸收汉族民间舞，创造了一丑一旦、载歌载舞的表演唱，取名‘蒙古曲’^③”。又说，“打玩意儿、蒙古曲”^④。

其二，“土默特旗在前清盛行所谓蒙古曲儿，其起源传说为清咸、同间，太平天国起兵抗拒清廷，本旗两翼官兵，奉调从

征。有兵士某远役南服，渴思故土，兼以怀念所爱，乃编成《乌勒贡花》（盖所爱者之名也）一曲，朝夕歌之以遣怀。于是同营兵士触动乡思，此歌彼和，遂风行一时。迨战后归来，斯曲流传愈广，或编他曲，词中亦加《乌勒贡花》。于是‘蒙古曲儿’之名，传遍各厅矣。今省垣以西各县，尚有歌者，无论何曲句中，每加入‘海梨儿花、乌勒英气花’句，盖即‘乌勒贡花’之演变也。遂统名之曰‘蒙古曲儿’，城乡蒙汉，遇有喜庆筵席，多有以此娱客者。”^①

其三，“本旗有一种蒙古曲儿，名曰‘摩登’，昔年蒙人护送西藏活佛时所编者，皆纪念颂扬之词，词与前所述者大异其趣，然今已罕有歌者矣。”^②

根据上述，结合我们在包头地区了解到的情况，认为第二种说法，比较具体、明确。即：二人台早期的“蒙古曲儿”盛行于“土默特旗”，起始于“清咸、同间”，尔后，广泛流传。此说还提出当年“省垣以西各县”，至今“尚有歌者”，以供考察。为进一步更加具体、明确，我们再补述以下几点：

1、第二种说法首先说明了“蒙古曲儿”与“一丑一旦”“载歌载舞”的“表演唱”或“打玩艺儿”在其艺术表现形式上有别，前者为民歌演唱，后者为化妆演唱。同时也说明了在其产生的时间上各异，前者在前，后者在后。

2、第二种说法更具体说明了“蒙古曲儿”盛行于蒙古族的土默特旗，尔后“传遍各厅”。根据去年（85）我们到土默特右旗普查，亲耳听到群众演唱的《海莲儿花》，考其究竟，亦即《海梨儿花》之演变。“省垣以西各县”至今“尚有歌者”。确有实据。

3、根据史书所载，“土默特社会家庭及儿童娱乐方法”：“曩年有蒙古曲儿一种，以蒙语编词，用普通乐器如三弦、四弦、笛子等合奏歌之，歌时用拍板及落子以为节奏，音调激

扬，别具一种风格。台后略仿其调，易以汉词，而仍以蒙古曲儿名之。久而汉人凡用丝竹合歌小曲者，亦均称蒙古曲儿，实则所歌者皆汉曲也。”^①由此可见第二种说法，在其演唱形式、特点上的演变发展，以及当时所具有能够流传的社会、家庭诸条件。

4、史书又云：“蒙古曲二人歌者为多，其语句亦多设为问答之词，单歌者甚少。”^②从中亦可窥其二人台早期的“蒙古曲儿”与一般统称的蒙古歌曲有别。

5、查二人台沿用至今的四胡、大三弦、笛子，均为蒙古族传统乐器，又为半农半牧区土默特部习用乐器之特点。（纯牧区蒙古族习用乐器常以马头琴为主。）正因如此，不少的蒙古族歌曲，包括久已传失唱词的蒙古族歌曲，如《森吉德玛》、《三百六十黄羊》、《巴音杭盖》、《乌苓花》、《巴音厂汉》、《沙龙格包》、《那布扎鲁》、《喇嘛苏》、《古鲁班巴》、《敏金杭盖》等，至今仍保留为二人台的传统牌子曲。^③

6、查“蒙古曲儿”演用的“三弦、四弦、笛子”三大件乐器，其中“三弦”，后来逐渐被扬琴所替代。目前二人台常用的三大件乐器，确为笛子、四胡、扬琴（又称打琴）。据说：“明朝末年陕北府谷县青春岭村有一王三，早年在南方苏州做官，后来告老还乡带了一批南方乐器。（其中就有扬琴。）还带领一些丫环歌女，会唱南方曲子，为他晚年娱乐，有时邀请一些当地的民间艺人到他家里演唱，久之，对于南北民间曲艺起了互相交流的作用，二人台的前身——‘丝弦坐腔’，从此采用了扬琴做为演奏的乐器，并吸收了不少曲牌”^④。根据我们了解到的情况，此说确有道理，但是具体事实，尚待查考。

因此，据上所述，二人台早期的“蒙古曲儿”，在二人台发展历史阶段中，在包头地区范围内，我们认为应在“化妆演唱”或“打玩艺儿”之前，而不应在其后。

二、早期的“打坐腔”

二人台早期的“打坐腔”或称“丝弦坐腔”，均为汉词，又为晋北、陕北民间艺人习惯用词。在当时，它主要针对其演唱形式而言。即：有乐器伴奏，（纯打击乐器伴奏不在此例），演唱者不化妆，自由演唱。其实，若“就形式论形式”，“蒙古曲儿”的演唱形式，亦即如此。故，尚有“小曲儿坐腔”之说^①。但是，自“打坐腔”或“丝弦坐腔”这一用词引进后，在二人台的发展阶段上，替代了“蒙古曲儿”，我们认为其涵义并非仅指形式，更主要的是指其内容和特点的演变。因此，现将了解到的情况，结合这一问题，简述如下：

1、二人台早期的“打坐腔”，发展到目前（86），在包头地区，尚广泛流传，而且群众依然称“打坐腔”。它主要是带有乐器伴奏的民间演唱。不少书刊文章亦称“丝弦坐腔”。“打坐腔”，蒙族汉族民歌皆唱，有时纯为器乐演奏。这一形式，考察始末，既是对“蒙古曲儿”的继承，又是对“蒙古曲儿”的发展。并在继承发展过程中，曾经发生一个比较突出的历史现象，即在演唱歌曲时，蒙语汉语兼用。有时蒙歌汉唱，或者汉歌蒙唱。于是，艺人们便把它叫做“风搅雪”。去年（85）我们到土默特右旗普查，仍见有擅“风搅雪”者，其曲如《阿拉奔花》等。

“风搅雪”的出现，不仅有力地促进了蒙汉人民语言的交流，尤其更促进了蒙汉人民思想感情的交融。它在二人台早期的语言发展过程中，在其语音、语调、声韵的发展过程中，在其音乐、唱腔的发展过程中，都起到了无可估量的积极作用。后来，据我们所知，蒙古族民间艺人云双羊、巴图淖等，具有广泛的代表性。汉族艺人计子玉，亦能“风搅雪”。至于“风搅雪”的遗

迹；内蒙古《二人台传统剧目汇编》中^⑫《内蒙古西郊区民间歌曲选》中^⑬、内蒙古《二人台牌子曲选集》中^⑭，均能觅见，可资为证。

2、二人台早期的“打坐腔”出现后，发生的又一个突出的社会现象，即汉人参加者愈来愈多。据了解，清末光绪年间，尤其清廷大臣“贻谷将督办垦务总局移并包头局”^⑮前后，从关里到口外的移民达到了高峰。其中，以晋北河曲和陕北榆林、府谷者为最多，其次为河北、山东者等。因而，各自家乡的民歌民谣以及民间文艺，大量涌进了二人台。这一现象的发生，应当十分重视。当时，二人台早期的“打坐腔”，虽然纯属群众自乐自娱性质，但是由于关内各地汉族民歌民谣的大量流入，以及欣赏习惯的逐步改变和当地群众欣赏水平的逐步提高，这个“打坐腔”就历史地形成了二人台早期传统音乐发展的摇篮。日久天长，这个“打坐腔”也终于奠定了丰富多彩的二人台传统音乐的基础。比如，它已将大量当时只有锣鼓伴奏的“码头调”^⑯（系“社火”中所唱民歌的总称）和当时尚无乐器伴奏的“爬山调”、“漫瀚调”^⑰等，逐步溶为带有丝弦伴奏的二人台传统唱腔。仅此一例，亦可见其巨大的功能和作用。

3、通过早期的“打坐腔”，在语言和音乐的风格上，还逐步形成了二人台的地方主要特色之一。这一历史现象的发生，当然不是孤立的，而又与当时当地的地理位置、建制沿革、人口流动、军事变迁，以及经济、交通状况等，均有着密切地联系。故，顺此略将包头的大体情况，简述如下：

明、清以前，包头虽为西北重镇、军事要地，但与二人台发展关系不大，故不赘叙。清初，包头为土默特住牧地，后成村、成镇，民国十五年（公元1926年）成县，均隶萨拉齐厅。解放后，萨拉齐又为包头境地。因而，二人台在包头的发展，早期阶段，主要是在萨拉齐境地的发展。当时萨厅，管地甚宽，北至达

茂，南至东胜，西至五原，东至托克托，“广二百五十里，袤百
里。”^④“兼辖鄂尔多斯左翼后旗地。广四百三十里，袤二百二
十里。”据“清嘉庆廿五年”（公元1820年）统计，归化城六厅
共人口120776人。”^⑤据清末（约公元1911年）统计，仅“包头
（镇）人口已近70000人。”^⑥由此足可见其人口骤增的幅度。
再如当时经济很不发达，交通十分不便（火车于民国十二年才通
包头），城乡群众文娱生活异常单调。因而，在此区域内，在此社
会具体条件下，才能够兴起了群众性的“打坐腔”，并给后来兴起
的“打玩艺儿”，在音乐唱腔上，奠定了比较充实的基础。

三、早期的“打玩艺儿”

二人台早期的“打玩艺儿”也曾叫过“打玩意儿”。汉语，原
含剥削阶级对民间艺术活动的贬意。他们把民间艺术，谓之“玩
艺儿”，把从事这种活动，谓之“打玩意儿”。后来“玩意儿”
又演变为“玩艺儿”，主要是指具有了一定的表演艺术技巧。这
个词，由口里传到口外，便逐渐成为二人台早期“一丑一旦”
“载歌载舞”“化妆演唱”的代名词。又有称“双玩意儿”者。
时至今日，包头城乡以及有关“辞书”均沿用之。为便于易解，
且亦沿用之。

二人台早期的“打玩艺儿”，从艺术表现形式看，即“一丑
一旦”“载歌载舞”的“化妆演唱。”它产生的时代背景和社会
条件，基本与二人台早期的“打坐腔”同，前文已述，不复赘
言。现仅将它的发生、发展过程以及有关诸因素，简记如下：

1、“打玩艺儿”，是由“社火”发展而来，是在“打坐腔”
或“丝弦坐腔”的基础上产生的。“打坐腔”或“丝弦坐腔”的
出现，给穷乡僻壤的群众带来了福音，带来了一种十分难得且又
自乐自娱的民间艺术形式。但是，随着时间的推移，仅仅这一种

形式，尽管音乐曲调发展得再日趋优美动听，而群众仍感不足。为了寻求“歌之不足”则“手之舞之、足之蹈之”的新的艺术表现形式，于是找到了“社火”。

“社火”，是关内汉族群众活动的一种民间歌舞形式，尤以舞蹈为主。随着各地人民“走口外”，把它带到塞上。关于它的具体名目甚为繁多，诸如高跷、旱船、狮舞、龙灯、抬搁、撘搁、小车子、戏海蚌、独龙扛、转九曲、耍竹马、跑圈子、踢股子、地蹦子、哑老背妻、大头和尚戏柳翠等等、等等，应有尽有。这种活动形式，据苗文琦同志生前讲^②：是关里广大农民共同创造的。他们为了庆贺上年的五谷丰收并预祝下年的风调雨顺，每到正月十五，男女老少，穿红挂绿，敲锣打鼓，边舞边唱。这种活动形式的总称，叫“闹社火”，又叫“闹三官”。在包头地区，尤以“跑圈子”、“踢股子”为主。

但是，“闹社火”，“闹三官”，总是带有季节性的；春节一过，便不能经常满足群众。恰恰於此，而原有的“蒙古曲儿”“打坐腔”或“丝弦坐腔”，虽然能够经常活动，但又限于仅能歌唱，不能舞蹈和化妆表演。于是，为了适应群众的需求，在广大蒙汉民间艺人的亲密合作下，一种新的“载歌载舞”“化妆演唱”的民间艺术形式，终于出现了。当时，有人曾把它叫做过“蒙古曲儿”，后来，人们又把它习惯地称为“打玩艺儿”。直到现在（86）社会上虽然早就有了二人台的名称，但是包头乡下群众仍把它习惯地称为“打玩艺儿”。

去年（85），我们在乡下普查，不少老人对我们说：二人台的“化妆演唱”，是蒙古族民间艺人云双羊创造的。我们再三访问，不少老人如土右旗的老云贵（蒙族）、老霍龙（汉族）、云桂香（蒙族）等均曾亲见云双羊老人演唱过二人台；而且伊盟的老越明亦曾从师云双羊学唱过二人台（上述老人现均在世）。但是“创造”二字，不得翔实，故不敢仓促妄断。不过，到处口

碑，云双羊老人对于二人台的形成与发展，确实做出了突出的贡献，应当载入史册！

因之，根据现有情况分析，我们认为二人台早期的“打玩艺儿”，在包头地区，应该说是形成于清末光绪年间。

2、“载歌载舞”“化妆演唱”的“打玩艺儿”产生后，起初，演唱一些民歌民谣山曲小调，诸如“四季”“五更”“十二个月”之类的曲目；后来，又逐步发展演唱一些带有故事情节以及表现人物的曲目，并增添了说白、串话等。演员有二，化妆一男一女，俗称一丑一旦，均为群众自乐自娱性质，或为喜庆酒宴助兴。随着城乡社会商品经济的发展，这种民间艺术形式，也逐渐有了商品的性质，并成为艺人们发展艺术而又养活自己的谋生手段。例如后来兴起的职业性半职业性“小班”等皆是。在此漫长的岁月中，日积月累，蒙汉民间艺人为了发展这一艺术形式，在音乐唱腔、说白、表演、舞蹈等各个方面，不断地加工、改革、创造，同时移植、改编、创作了一大批具有地方特色的二人台原始传统曲目和剧目^②。并在此创造、改革、发展过程中，包头地区，也陆续涌现了一大批具有较高艺术造诣的二人台民间艺人。根据去年（85）下乡普查，计有：清末时期的如秦亮、阿力亚（蒙族）、巴图（蒙族）杨玉拉、云双羊（蒙族）、二奔娄、张根锁、老满贵、老丙申、老板达、孙银鱼、云海宇（蒙族）、侯五庆、李万通、侯天才、王二揆、何三、潘五兰、丁四称等，民国时期的如钟杏儿、张小四、张高焕、王挨锁、刘灯、周三眼、王虎印、鲁二、鲁三、周文义（女）、何生云、银桃子、任流子，计子玉、樊六、巴图淖（蒙族）、樊二仓、丁喜才、刘银威、高金栓、吕三河、周三、袁三、赵明灯、任万宝等，解放初期的如班玉莲（女）、刘全等。这些民间艺人，在那黑暗的旧社会，为了这一民间艺术的发展、壮大并广泛传播，克服了重重困难，走过了许许多多曲折的路。他们由半职业性到职业性，组成小班，

到处流浪演出；过着既属卖艺又属乞讨的生活，走遍了内蒙古西部以及晋北、陕北、冀北等地，确实作出了不可磨灭的历史贡献！

四：二人台名称的由来及其他

二人台这个名称，起初来自群众，尔后又被群众所接受。据老艺人计子玉生前讲：约在解放前十几年，包头才有这个叫法。那都是因为当时演员只有两个，扮演一丑一旦，或者两个都扮小旦。包头人听说外地都叫二人台了，所以也把它叫起了二人台。由此可知，起初命名为二人台的主要因由，仍系拘限于两个演员同演一台戏的形式。

后来，随着事物的发展，二人台这个名称的概念，已经发生了变化。除甘肃省1981年10月出版的《音乐知识词典》解释二人台为“曲艺的一种”外，上海1979年9月出版的《辞海》和陆续出版的《中国戏曲曲艺词典》、《中国大百科全书》等，均解释二人台为“戏曲剧种”。因此本文及到现在，对二人台这个名称的涵义，是以“戏曲剧种”理解的。

当然，任何戏曲剧种的形成，都必然经历一定的历史发展阶段，任何剧种名称也应包括形成它综合艺术各历史阶段的诸特点以及全部艺术内容。因此，二人台早期的“蒙古曲儿”、“打坐腔”、“打玩艺儿”等，具体说来，虽属各自独立的艺术形式；但是统归说来，这些艺术形式，都又代表着二人台发展历史的各阶段。故其全部艺术内容，都应属二人台。

基于上述看法，关于二人台在包头地区的形成时间，我们认为：应在具有戏曲剧种特徵的《打金钱》、《打樱桃》、《打秋千》、《下山》、《顶灯》、《走西口》等代表性的剧目以后，并出现云双羊、张根锁、孙银鱼、杨玉拉、计子玉、樊六、巴图

淖、樊二仓、刘银威、高金栓等代表性的演员以后，为准则。因此，具体时间，应在清末民初，不应拘限于有了二人台名称以后。

五、二人台走向大发展的新时期

“九、一九”绥远和平解放后，包头的各行各业，在共产党和人民政府领导下，掀起了翻天覆地的大变革；同时，二人台艺术和二人台艺术工作者，在党的“百花齐放、推陈出新”方针指引下，也走向了大发展的新时期。自1950年“乡曲组”建立起，到1986年地方戏实验剧团《丰州滩传奇》进京止，这是三十五年多的时间哪！在这漫长的岁月中，二人台在包头，有人概括地把它说是“经历了风风雨雨的大变革”。总之，这是一个十分重要的历史阶段，是二人台演变为多人台的历史阶段。其中，又确有许多可歌可泣的人和事，应当作铭，值得总结。本辑“资料”将会发表不少有关史料专著文章。同时，此事亦为我们广大二人台艺术工作者今后进行研究的重点课题。我们坚信在各级党和政府的热情关怀下，发展二人台与建设地方新剧种的社会主义艺术事业，在新的历史时期内，将会更加蓬勃发展！

（本文在形成过程中，承蒙高金栓、张文秀、韩瑛、唐叶封、郭长岐、张道德、刘慧荣等同志给予指导、帮助，顺此表示感谢！）

1986年3月29日初稿

1986年5月14日修改

注：

①《辞海》第5页，《中国戏曲曲艺词典》第183页，《中国大百科全书》戏曲曲艺第69页，《中国戏曲志编辑手册》第82页。

②③《中国大百科全书》戏曲曲艺第69页。

④《中国戏曲志编辑手册》第82页。

山丹丹开花红艳艳

——记建国初期包头二人台专业剧团的活动

项在瑜

二人台系我内蒙古自治区唯一的地方剧种。过去由于统治阶级的偏见，戏曲处于被歧视的地位；地方小戏更是难登大雅之堂，向被视为淫词滥调，即在主要城镇演出亦要受到逐禁。因而在漫长的历史进程中，二人台得不到应有的发展，更谈不到建立专业性剧团。民间艺人处境困厄，三三两两沿街卖唱。解放前夕，我市著名演员樊六和菅四（以操扬琴见长）、段广义（以吹枚见长）和一个双目失明的鼓匠解清分别在东河区梁上走街串户，卖唱糊口，过着半乞讨的生活；二人台艺术也奄奄一息，濒临泯灭状态。

⑤⑥⑦⑧《绥远通志稿·民族志·蒙古族》。

⑨⑭《二人台牌子曲选集》（内蒙古自治区文化局编，1960年出版。）

⑩⑪⑫《二人台初探》（草田编，1960年内蒙古人民出版社出版。）

⑬⑰《二人台传统剧目汇编》（内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印，1962年出版，全书共七集。）

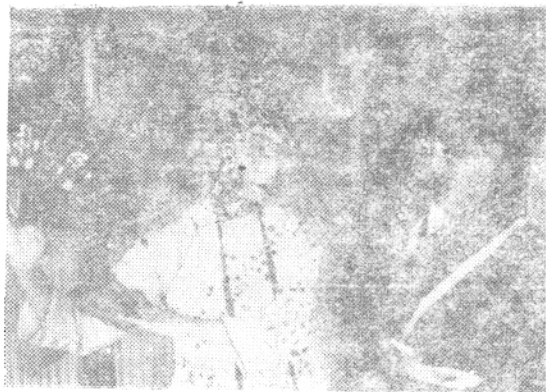
⑬⑯⑰《内蒙古西部区民间歌曲选》（内蒙古自治区文化局编，1960年出版。）

⑮《清末绥远垦务》。

⑯《清史稿》卷六十志三十五。

⑰《内蒙古历代户口统计》。

⑱《包头史料荟要》第十二辑67页。



一九五三年四月，我市二人台名老艺人计子玉（右）、樊六（左）在市民间曲艺剧团演出《钉缸》

(一)

一九五〇年三月，计子玉带领张来运（操扬琴）、郭掌更（操四胡、吹枚），从石拐来市区，和樊六、菅四，段广义组成小班（解清已死），在街头流动演出。不久，任小凤（女），李晓云（又名“二女子”）以及吕三河，周满仓从萨县（今土右旗）等地先后来包，参加了以计子玉为首的小班；七月份，计子玉又约高金栓来包。这时，他们固定在新兴市场“打地摊”演出。

他们的演出形式极为简陋，随身携带一张小桌和两个凳子，为操扬琴和拉四胡者坐席，哨枚者站在扬琴旁边。演员在扬琴桌前表演。观众围坐在演员对面的地上。演员妆扮更为简单，丑角（称为“滚边的”）身穿兰布短衫，红彩裤，白腰包，头戴一顶有三爪的毡帽（俗称“羊胡子帽”），鼻梁上涂以白粉，基本与京剧中的丑角相似；旦角（称为“抹粉的”），穿一身红布中式裤褂，头罩花布，正中插一朵大纸花，似京剧武旦戴的“面牌”。小班仅有男女演员服装各一套，第一个戏的演员演完，立即背向观众，脱下服装，交给第二个戏的演员穿用。趁演员替换服装之间，乐队人员手执小簸箩向观众敛钱。街头演出不久，在市文化