

戏剧教学资料

(四)

导演训练班资料汇编

山西省文化局

艺术处
艺术教育处
编

一九七九年十一月 太原

编 者 的 话

今年六月至十月，山西省文化艺术干校办了第一期导演训练班。在这期训练班上，我们请了一些搞导演工作和搞戏曲工作的同志为学员们讲了有关导演理论，导演常识，戏曲理论、戏曲史、戏曲音乐、舞台美术以及戏曲表演等方面的课程。为了对各地举办的导训班提供教材，我们计划将所有的讲稿编印成册，供各地参考。本期编印的只是导训班课程的一部分，另一部分正在整理，以后将陆续编印。本期编印的讲稿，多系根据记录整理，有很多不准确、甚至错误的地方，只供内部参考，请勿翻印。

一九七九年十月二十七日

目 录

浅谈中路梆子的起源，发展与地方特色·····	王易凤（1）
蒲剧的源流与特点·····	赵 乙（25）
北路梆子的历史与现状简述·····	武承仁（30）
浅谈上党梆子·····	张仁义（38）
谈蒲剧须生的表演·····	张庆奎（53）
关于编戏和导戏中的几个问题·····	张 焕（58）
对导演工作的一些体会·····	王夫丁 左晓林（67）
漫谈戏曲音乐·····	张 沛（191）

浅谈中路梆子的起源、发展与地方特色

王易风

戏曲是我国优秀文化遗产中的重要组成部份。它是由戏剧文学、表演艺术、音乐唱腔、舞美造型等方面综合组成的特种文艺形式。无论是传统戏或现代戏，它所反映的政治内容和具体的表现形式，都值得我们好好的学习研究。我省中路梆子剧种（现亦称晋剧）和其它梆子剧种一样，有悠久的历史 and 较广泛的群众基础。我在过去一度时期对中路梆子有过较多的接触，粗略地知道一些情况，但终非科班出身，实践功夫很短，兹就所知谈谈以下问题。

一、有关戏曲史料与部份传说

戏曲发展的历史，是一种专门的学问，我自己学习很差，手头又缺乏参考资料，只就几个大的方面研究一些问题。

1、从金代午台模型来看戏曲艺术的发展。建国之初，我省候马从古墓中发掘出来的金代午台模型，是在前台站立着雕塑性的五个人物，似乎是在进行演唱，有的还自带乐器，似乎是边弹边唱。这种演唱形式，既象是曲艺说唱，又象是戏曲雏形。我们看明清小说中所说的“作场”，就是由若干人物合唱一个故事。其中有合唱、独唱、轮唱，边作一些较简单的表演动作，扮演几个人物，构成一种戏剧情节，在名门贵族的堂会中，或在民间举办的迎神赛会上进行演唱

“作场”助兴。现在我们有时看到少数民族和兄弟国家的文艺节目中，还有类似的演唱形式。这一金代舞台模型，可以证实我省在金代即有此种类型的戏曲演唱活动。

“作场”，有站在前台演唱者，也有坐在一起演唱者，名为“坐场”。如现在“闹票”的娱乐形式，虽非化桩表演，却带有“作场”的味道。我少年时在乡下看戏，每打罢“二通”①之后，即有一个角色出来“坐场”，在表罢诗对之后，自报家门，几乎是停几分钟说一句话，有时也唱一板“乱弹”②，既象开了戏，又象是等待观众进场。当大批观众聚集在台下时，“坐场”任务已完，很快下场，然后正常的上演第二场。这种“坐场”形式，在我们编印的《中路梆子传统剧目汇编第一卷》中《蝴蝶杯》第一场，即田玉川“坐场”。这些都是过去流传下来的“作场”痕迹。

2、从元杂剧到昆曲和民间戏曲，来研究我国戏曲的形成和发展。我国从元杂剧起正式形成了较完整的戏曲形式。剧中有戏剧情节，有人物形象，有白有唱，有服装导具，有音乐伴奏，角色有上下场，一本戏分为四折或加楔子，这在我国戏曲发展史上，可以说是一大飞跃。元杂剧在思想内容方面，主要反映当代人民不满现实生活的思想情绪，战斗性很强，感染力较深。如《感天动地窦娥冤》，就是对元王朝统治下遭受残酷迫害，过着痛苦生活的真实写照。作者深入了生活，解放了思想，塑造了秉性善良而又敢于斗争的人物形象，构成了感天动地的戏剧情节，既富有生活气息，又反映了时代特征。据说元王朝对人民的统治压迫极度残暴，每十家住户，即派一名蒙古族的统治者，名为“管带”。这十家在生产与生活中所用的铁器，统归“管带”保管。百姓逢年过节，冠、婚、丧、祭③等活动，先得敬奉“管带”，“管

带”对自己管辖的这十家居民，有生杀予夺之权，而劳苦百姓的生活与生产，很难得到保证。元代的知识分子，是一个不被重视的阶层，和劳苦大众的生活不相上下。所以在他们的创作里，能够深入地反映时代特征，着力于杂剧的创作活动。但在另一方面，元杂剧兴起于我国北方，随着元朝政权由北向南推进，把它推行到了南方。而元朝的统治，从头至尾，仅仅九十年，元末农民大起义，朱元璋完成了赶走元朝的民族斗争事业，建立了明朝政权之后，南戏得到复兴的机会，杂剧就衰落下来了。我省至今仍保留有金元时代的戏曲舞台多处，证实元杂剧当时在我省颇为流行。现在我省传统剧目中，仍有《六月雪》、《桑园会》等元杂剧流传下来的剧目，剧情虽有某些改动，人物故事基本未变。证实元杂剧过去曾在我省活动频繁，对山西民间戏曲的繁荣发展，起了一定的开创作用。

代元杂剧而兴起的是昆曲。昆曲即昆山之曲。有南昆北昆之分。它随着明王朝的建立，全国出现了一度相对稳定的政治局面，昆曲由南向北推进，逐步流行到全国。而它的创作与演出，多以歌颂太平为主要内容。极盛时期，创作演出了歌颂唐明皇时期歌舞升平的《长生殿》剧目，后演变成了宫廷艺术，与广大人民的要求愈离愈远，逐渐地消沉下去了。昆曲随着南戏的复兴，做为戏曲发展史上的一个主要剧种，一度在山西也很流行。及至本世纪二十年代，山西中路梆子名老艺人狮子黑（乔国瑞），仍上演过《功臣宴》、《草坡》、《嫁妹》等昆曲剧目；即在其它传统剧目中，个别地方，也用昆曲唱腔来表达人物性格和思想感情，说明昆曲在我省地方戏曲的发展过程中，有它一定的历史作用和地位，昆曲与梆子戏，有其一定的继承与发展的关系，这是无庸置

疑的。

继昆曲之后，蓬勃发展起来的是民间戏曲，它以上演杨家将剧目为主要内容，受到广大人民群众欢迎与支持。这就是现在流行全国的各个地方剧种（包括京剧）。我省各剧种，也是在这一时期先后发展起来的。

从元杂剧——昆曲——民间戏曲的发展过程，曾经历过许多年月，大约是元明清三个朝代。百花齐放的民间戏曲，在全国各地繁荣昌盛起来了。

3、山西四大梆子，除上党梆子是另一派系外，南路（又称蒲剧）、中路（又称晋剧）、北路梆子等三个剧种，实是一个派系。从唱腔板式上来考察，都有平板、夹板、二性、流水、介板、倒板等。板式和唱法，有许多相似之处。从传统剧目来考察，大部份演出剧目，基本相同。从传统的班规制度来考察，也基本相同，除班主统领全班之外，下设承事、掌班④二人，分管班内行政与业务。以上充分说明山西三大梆子是同一派系。在三大梆子之中，蒲剧产生较早，一说在明万历嘉靖年间，尚待考察，但在乾隆年间，在京活动的山西梆子，大可能是蒲州梆子。过去三大梆子，统一都用蒲白，办科班还专程到蒲州招生，科班中为了统一口白，还拟定了“君臣人民一条棍”七个字，每天让娃娃们按照蒲州口音反复念叨，口白和唱腔也是以蒲州老艺人的口语为标准，实际上就是“以蒲为师”，这些可以说明在三大梆子之中，蒲州梆子产生较早。在前辈老艺人中，有从蒲州招来的学生，学唱中路梆子，出科后又回晋南改唱蒲剧。如已故名艺人安娃，从小在清徐自成娃娃班学艺，出科后回到晋南改唱蒲剧。由于他吸收了中路梆子唱腔的不少优点，后以蒲剧青衣唱腔著名，红遍平阳府。过去也有蒲剧艺人迁到晋中

改唱中路梆子的。如鞭子红（薛宗科）和猫儿黑、张小兔等，即由蒲州学艺后改唱晋剧，他们在剧词和表演上，都带来许多可供借鉴的地方，成了晋剧中的名老艺人。此外中路梆子中的十七生（董全福），和蒲州梆子中的文武小生董银武，是胞兄弟，一蒲一中，都是著名演员。以上可以说明三大梆子艺人相互间的血缘关系，就是这样亲哥热弟，伯叔一家，互相学习，互相交流，数百年如一日，促进了我省戏曲艺术的繁荣昌盛，共同提高。

二、中路梆子的起源问题

中路梆子的起源问题，现只能从各种传说和地方志记载中，研究它的脉络，但是各种传说和记载，似乎都有一定的道理，但又带有一些片面性，应进行去芜存精、去伪存真的分析研究，探索它的真实情况。

1、一说是由蒲州梆子发展成中路梆子、北路梆子、河北梆子。有人根据《蒲州志》载：“明成祖即位之后，将不服其篡位者，悉迁蒲州等地，编为乐户、习贱业，世世子孙不能与民同齿。”按此记载，由乐户专业而发展为戏曲班社，这是很可能的。三大梆子统一都用蒲白⑤，所说蒲州娃娃是地道货，可能由此而来。在封建社会神权习以成俗，地方上的迎神赛会，由这些乐户“作场”助兴。他们世代专攻这一行业。实践出真知，梨园世家子弟大部成了行家里手。因此蒲州人在戏曲专业中有了他们的特殊地位。中路梆子在清末民初之时，有若干蒲州籍的名老艺人，在晋中各戏曲班社中担任主要演员。如盖蒲州（唱青衣），很可能是先在蒲州成名，后改唱中路梆子，在晋中各地演唱。又如“抓心旦”、“十二红”等，是蒲州籍人，学唱中路梆子出科后

即在晋中演唱，一以唱青衣著名，一以唱须生出名，在中路梆子剧坛中声誉颇高，同时期晋中籍的大部份艺人，都把她们当作师傅看待。大凡一个戏曲剧种，在艺术上都有它自己的特色。一是当地人民的艺术创造并为当地人民喜闻乐见的传统风格；其次是必须培养出本地土生土长的艺术人材，才能在当地生根开花结果。在开始形成之初，很可能是既受先祖戏曲剧种的艺术影响，又吸收了本地区大量的民间传统艺术，既要聘请外地艺人做老师，也要结合当地有艺术见解的人们共同研究培植本地籍的戏曲后继人材。目前关于由蒲州梆子到中路梆子、北路梆子的演变传说，在剧种的发展变化，主客观的辩证关系上，资料甚少，尚缺乏有力的论证，有待于我们继续进行考察研究。

2、中路梆子老艺人中，还有这样一种传说：“在山西三大梆子之中，蒲州梆子产生较早，北路梆子继之而生。当时只有南北两大梆子活动，差距也不太大。到某朝某年有几位老艺人坏了嗓音，他们感到蒲梆与北梆习唱高调，无法适应。根据他们自己的实践经验，想改变调门，用一种比较柔和的唱腔，独树一帜。后来在汾阳找到一家比较富有的东家，支持他们研究改调，并培养了一班娃娃⑥(科班)，由此形成了中路梆子。”这一传说，也有不少合理部分。如调高与用假音方面，蒲梆与北梆相近，在北梆二性留板前三字转腔唱法，也和蒲剧相近。从降调改用较柔和的唱法来讲，也切合实际情况；地址在汾阳而不在其它地方，也有一定道理。现在我们戏校招生，仍以汾阳为重点，可惜未能将这些艺人和东家住址及其艺术改革情况，详细的流传下来，现在只能作为一种传说，留待参考。作为一个剧种来说，决不单单是改调问题，它涉及到文武场乐器的改革，伴奏方法的改

革，鼓点变化与表演程式的改变等等，都应当长期地进行调查研究，借以证实这些传说的真伪，以便决定取舍。

3、某公所著戏剧史中，谈及山西梆子与勾腔的关系问题。勾腔究竟是什么样的唱腔？产生于何地？现在无法考察。但在中路梆子中有一种打击乐鼓点名为“勾捶子”即“皮欠皮欠工”，与晋中祁太秧歌打击乐鼓点相同，铙子、铍钹、马锣的调门音响及演奏方法，也完全相同。可以说明中路梆子打击乐鼓点，从晋中祁太等地吸收了不少民间鼓点。当然中路梆子与祁太秧歌的形成，谁先谁后，尚属待考问题。而“皮欠皮欠工”的锣点，确系民间鼓点，把它吸收到大剧种里面，叫作“勾捶子”，这是很有研究价值的问题。大凡一个戏曲剧种的形成，不管它有多少外来因素，总是通过内因而起作用，必须大量的吸收当地民间的东西，发展它的个性，突出它的地方特色，才有它单独存在的必要。一个剧种的源，总是在一定的历史条件和主客观条件的影响下，从一个地区或较大的区域内发展起来的。当它形成之后，可以流动到各地进行活动，在流动中如无新的地方因素使其发展变化，即不可能产生另一个剧种。我省中路梆子在省外演出若干年，至今仍是中路梆子，没有孕育出另一个山西梆子剧种来；豫剧在我省演出若干年，也没有孕育出另一个河南梆子来。那么中路梆子的起源问题我们既可以从晋中民间传统艺术寻找线索，考虑到祁太秧歌的打击乐，同时还可以从中路梆子的弦乐即胡胡、二弦、三弦、四弦等乐器来进行详尽的调查研究。因为这些弦乐，有它自己的独特风格，和兄弟剧种的伴奏弦乐不同，其来源与演变过程，很值得我们研究；以至中路梆子的唱腔、传统剧目、特殊的表现手法等，通过调查研究，既可以寻找剧种的起源线索，又可以研

究它的地方特色，这是很有意义的研究工作。

4、晋中籍的第一代中路梆子老艺人是那些人？我们无从考察。现在能看到的史料记载，有油糕旦、三盏灯、三儿生（孟珍卿）、田桂子、毛毛旦、十三红（张景云）、说书红（高文翰）、狮子黑（齐国瑞）等，这一辈基本上是晋中籍的老艺人，在艺术上有许多创造，推动了中路梆子的发展。但他们决不是晋中籍的第一代中路梆子艺人，据了解说书红（高文翰）老艺人，是太谷孟高村人，十二岁时偷跑到太原首义街（即现在五一路南段）大槐树院学的戏。记得狮子黑老艺人在世时曾说过：“我的师傅是汾阳人，”惜未能将姓名记录下来。从现有资料来考察，上述这一辈老艺人突起之后，发展了中路梆子的地方特色，在当地有了深厚的群众基础。山西由南到北，形成了当地喜闻乐见的三大梆子，各据一方。曾有一度时期，蒲剧最著名的前辈艺人彦子红（祁彦子），只能在灵石韩信岭以南活动，过去所传说的“彦（燕）不过岭”，就是这个意思。说明当时三大梆子的地方性很强，中路梆子要去晋南演出，同样也很困难。

以上几方面的传说与记载，对中路梆子的起源问题，是有一定参考价值的。有些传说，虽然缺乏可靠根据，也应该把它积累起来，以供参考。其中对剧种特征的调查研究与前辈艺人师承关系的调查研究，是一项相当重要的任务。旧社会由于梨园行业，缺乏文化知识，只能相互传说。更由于它的社会地位低贱，文人学士们不肯为唱戏的记载资料。而梨园子弟的相互传说，既易失传，又易失真，由于时间的局限，很难长久流传下来。现在应当立即动手，广泛的收集整理这方面的材料，以供讨论研究。

三、发展提高及其对革命的贡献

中路梆子的发展变化和其它兄弟剧种一样，是经过漫长的岁月，无数名老艺人的辛勤劳动，日积月累地形成了它的艺术结晶。现在我们只能从老艺人的记忆中收集点滴材料，积零成整，以供研究之用。

1、中路梆子在形成之初，仅仅流行到晋中盆地的府十县，西口府八县，东四处（平定、昔阳、孟县、寿阳）等地。主要观众是农民。后因太原是山西省会，交通较为发达；晋中旅外商人甚多，分布在华北各地，它在广大人民群众的支持下，逐步扩大了活动区域。现在除它的产地府十县、府八县、东四处外，晋北各县也很流行，晋南与晋东南个别县份，亦有中路梆子剧团。以至内蒙大部地区，陕北榆林地区，甘肃部分地区，河北张家口地区及冀西井陘一带，中路梆子已成为这些省、市、地、县的地方戏，深受该地人民群众的欢迎，有若干固定的中路梆子剧团，而且有许多晋籍名老艺人在那里安家落户，并已培养了该地区籍的中路梆子名演员。如唱花脸的郭寿山、关胜林，唱须生的刘宝山、唱小旦的王玉山、刘玉蝉、康翠玲等名老艺人。有的已在省外下世，安葬于被服务的地区。过去也有不少刚出科的青年演员，先出去到张家口或呼市、包头等地方锻炼演出二三年后，艺术上大有提高，一旦回晋演出，声誉大振，观众称之为“从口外回来的名角”。本世纪初女演员在中路梆子剧中初露面时，先是从张家口回来的女演员大牛牛（青衣）、二牛牛（小旦），继之而来的是大女子（青衣）、二女子（小旦），都是从兄弟省、市回来的。接着是兰兰（丁巧云）、果果（丁果仙），这是中路梆子的第一代女演员。以上可以

说明兄弟省区对中路梆子的发展提高，起了极大的推动作用。根据老艺人的追忆，中路梆子在清朝末期之年，已活动在察、蒙、陕、冀等地，成了这些地区主要精神食粮之一，活跃了城乡文化生活，与广大人民群众水乳交融，休戚相关，共同生活，共同战斗，它的群众基础是相当深厚的。

2 在清末民初之际，山西政局是相对稳定时期，辛亥革命也没有大的动乱。这时期内，晋中平川的钱庄、银号较多，经济亦颇繁荣，给发展戏曲事业，创造了极为有利的条件。当时有些旧的戏曲班社，虽系封建班主制，亦应以历史唯物主义观点来具体的分析研究，它们对中路梆子戏曲事业的发展提高，起了一定的促进作用。如“景梨园”、“二景梨园”、“万福园”、“小万福园”、“上聚梨园”、“下聚梨园”、“自成园”、“荣梨园”等。我们在和老艺人的交谈中，粗略地知道这些班社，鼓励了艺术创造，掀起了艺术竞赛，改变了艺人生活，培养了戏曲后继人材。它们的做法是：①以大班带小班，培养后继人材。②聘请著名演员作老师，组织师生联合演出，赚钱糊口。③成立势均力敌的两个好班子，互相竞赛，提高演出质量。象“小万福园”，就培养出了郭云山（十三红）、郑雅楼（小三儿生）、王银柱（小二百五）、陈娃子（八百黑）等著名演员。这是中路梆子飞跃发展时期。晋中各大班社有老中青三代艺人。在须生方面：老者有十二红（蒲州人），中年的有十三红（景云）、十四红、盖天红、桂儿红、说书红等；花脸方面：老者有老狮子黑，中年有狮子黑、牛头黑、老二百五、彦章黑、一声雷等；旦角方面：老者有三盏灯，中年的有毛毛旦、田桂子、玉石娃娃、黄芽韭、一点红、两点红等；生角方面：老者有老三儿生，中年的有十七生、奴子生、活赵云、秋胡生等；丑角方面：

老者有金大丑，中年的有福义丑、玛瑙丑、大艾成、小艾成等。这时期各行当的艺人，根据自己的天赋条件，创造了各具特色的演唱方法。十三红景云的唱腔，以宽厚著称，如《走雪山》中“虎口里逃出两……只手”，《下河东》中“刀尖挑了白玉带”等四句唱腔，《金沙滩》中手儿里拖上杨大郎”等两句唱腔，他有独到之处。现在人们还是按他创造的唱法演唱，代代相传。三儿生在演唱《坐窑》与其妻察看足踪时，他戴的软巾子要掀起几次，以表达怒发冲冠之意。《折桂斧》中担着空扁担走台步，数九天也是满头大汗。说书红在演《详状》中当遭到许继祖训斥时姚达耍茶碗的创造，至今仍按他的路子表演。三盏灯老艺人在演《阴阳河》某折戏中，踩上跷子站在印盒上唱乱弹，身子一动不动，而肩膀上担着担子能自动换过肩来。这些艺术创造，丰富了中路梆子的表演艺术，适应了广大观众新的欣赏要求。这一时期，在这批老艺人与中年艺人的带动培养下，接着出现了已故著名须生丁果仙，著名刀马旦张宝奎、刘芝兰等以及现仍健在的张美琴、牛桂英、程玉英、郭凤英、冀美莲、王正奎等，相继在午台上享有盛名。其中丁果仙的出世，剧坛中颇有鹤立鸡群之感。她的唱腔以洪亮圆润富有感情著称。如《卖画劈门》中白茂林的唱法，《蝴蝶杯》中田云山打子时的唱法，《八件衣》中杨知县行路中的唱腔，《捉放曹》中辞别吕伯余时的唱法与身段，是别具一格的。这时期中路梆子须生青衣的唱腔，来了一个大的飞跃，这和丁果仙同志在艺术上的革新创造是分不开的。与此同时，晋中知识界韩子谦、郭少仙、蔚价仁等同志，亦参与了中路梆子的革新研究工作，晋中民间业余的闹票活动，相当频繁，对中路梆音乐唱腔的研究，进入到一个新的发展时期。

3、在抗日战争与解放战争时期，中共晋绥分局与吕梁区党委直接领导的中路梆子剧团（有七月剧社、人民剧社、吕梁剧社等三个较大的演出单位）在中路梆子的艺术建设和艺术革新方面，做了大量的工作，取得了巨大的成绩。举其大者，在四十年代初期，为反映皖南事变的千古奇冤，运用南宋时十二道金牌调岳飞回朝，残酷迫害忠良，破坏抗金战争的故事为题材，创作了大型晋剧《千古恨》，当时由“七月剧社”试排上演后，推广到全边区排演，借以宣传抗日，鼓舞广大人民的抗日斗争情绪。一九四四年，为了反映老根据地劳武结合的战斗生活，创作了歌颂晋绥特等劳动英雄张初元同志的大型现代晋剧《新屯堡》，也是经“七月剧社”试排上演后，在全晋绥边区推广开来。当革命圣地延安演出新编历史剧《三打祝家庄》与《逼上梁山》之后，七月、人民、吕梁等剧社，很快移植排演出来，让晋绥人民看到好戏。当时他们上演的传统剧目，都进行过审定研究，有的做了必要的修改整理。在艺术革新上，通过排演《三打》、《逼上》、《千古恨》以及《新屯堡》等现代戏，从音乐设计、舞美设计，到表演艺术的革新方面，都进行了具体的实践，取得了一些经验。为了净化舞台，把文武场和检场同志，都放在幕内。通过这种改革使戏曲舞台上焕然一新，取得了良好的效果。这是老区的戏改经验，进城后推广到全国戏曲舞台上，来了一次大的革新。

这支新生的戏曲队伍，在抗日战争的艰苦岁月里，深入山庄窝铺，开展文艺活动，发动了群众；深入车间连队，通过小型演出，推动了战斗生产。在解放战争中，他们随军演出，并组织了支前工作。有的由晋绥到晋南、晋中直至太原；有的由晋到陕到甘，由华北跨到西北。他们参加了临汾

战役、晋中战役、太原战役以至西北各大战役。既是宣传队，又是战斗队，既是文工团，又是土改工作团。他们从抗日战争到解放战争，从老区到新区，通过各项活动，培养出了大批的革命干部。

这时期党委为了加强对戏曲改革事业的领导，给剧团调来了不少干部。这些干部一到剧团就实干起来了，不管是社长或是指导员，早上都参加练功，白天参加排练，过些日子，就成了能够担负一定角色的演员了。这为解放后全面开展戏曲改革工作，积累了不少经验，培养了大批干部。如现仍在山西文艺界作领导工作的邓焰、张焕、郭沫林、孔庆华、董新良、杨路、张新民、高鹏、斯尔等同志和南下到湖南、四川的铁可、肖抗、杜天文、张竞等同志，在北京的冯松、吕光、张佳冀、柳步挺等同志，以及已故的洛林、丁云、田兰玉同志等都是战争年月里，为老区戏曲事业做过不少贡献的人。当时这些剧社在党委的直接领导下，对文艺统一战线工作做的很好。为了发展老区戏曲事业，七月剧社曾聘请马全子、郭云山、冀兰香等为老师，阎子明为主要演奏员；人民剧社有二梅兰（雷补云）、海棠花、贾英、小玉庆、夏花园、陈云山、马素卿（七岁红）、曹正国（二百五）等为演员；吕梁剧社曾聘请薛宗科、胡得胜、张小兔等为老师，王炎凤（夜明珠）、张天星、路大富、申兆康、张怀礼、宋立贵、于登甲等为演员和演奏员，形成了一支相当强大的戏曲队伍。

我省中路梆子得天独厚地有此光辉的一页，对当时抗战与生产有过卓越的贡献，这和老一辈无产阶级革命家贺龙元帅的领导关怀是分不开的。当时七月、人民的儿童学员，贺老总都能叫出姓名来，即如远离分局的吕梁剧社，其主要演

员的姓名，都能叫了出来。其实延安评剧院的建立，也是先由贺龙元帅在晋绥搞起来的。这段光辉的经历，老同志们是永远不会忘记的。

4、建国十七年来，中路梆子和兄弟剧种一样，在毛主席“百花齐放、推陈出新、百家争鸣、古为今用、洋为中用”的革命文艺路线指引下，周总理在一九五零年十二月全国第一次戏曲工作会议上亲自出席大会，做了很好的报告。一九五一年五月五日亲自签发以政务院的名义，发布了关于戏曲工作的指示。从此各级党委，对戏曲工作更加重视起来。中路梆子在党的直接领导下，沿着继承革新的道路，飞跃的向前发展。此时中路梆子在太原舞台上出现了花艳君、梁小云、任玉珍、任玉玲、刘仙玲、刘俊英、筱桂芬、孙福娥、乔玉仙、筱桂琴等著名演员。省、市、地逐步成立了重点剧团，历年来重点加工了《白蛇传》、《含嫣》、《杀宫》、《下河东》、《醉陈桥》、《三上轿》、《教子》等优秀传统剧目。在现代戏方面，创作排演了《刘胡兰》、《太行英雄》、《春暖花开》、《万紫千红》、《三上桃峰》等优秀传统剧目。《打金枝》经过重点加工整理，拍摄成戏曲舞台纪录片。这时期有一批戏曲工作干部和戏曲研究人员，长期地深入到戏曲行业中做了大量的艺术改革工作。首先是从传统戏的内容上进行了研究整理，剔除其封建性的糟粕，发扬了民主性的精华。并从表演上改革了封建迷信，庸俗低级，猥亵色情的表演，加深了内心情感、人物性格的刻画。使整个中路梆子剧种，提高了演出质量，增强了潜移默化的宣传效果。

在思想建设方面，各剧团都经过了民主改革并参加了历次政治运动，有的剧团参加过赴朝慰问演出和福建前线慰问演出。有许多演职员，光荣地加入了中国共产党或共青团，