

小生宗师姜妙香其艺其人

孙以昭

京剧小生名家姜妙香先生,先演青衣,后改小生,师承高,钻研深,善于吸取,博采众长,表演高雅细腻,文武皆擅,且富于创造性,对小生的唱腔进行革新,极大地丰富、发展了小生唱腔艺术,蔚为大家,影响深远,形成了上继德(珺如)、朱(素云),下启俞(振飞)、叶(盛兰)的姜派艺术,是现代京剧小生唱法的创始者,堪称一代小生宗师。姜氏为人亦复忠朴无华,戏德高尚,洵为伶界楷模。这里试从其师承、剧目、唱腔、念白、表演、为人诸端,进行论述与探讨,重点则在唱念方面,以作为姜妙香先生诞辰 120 周年纪念,疏误之处,方家正之。

转益多师 剧目丰富

姜妙香先生出身梨园世家,其父姜丽云,为四喜班演员,会戏甚多,昆乱不挡。后创办绚春堂,在家中授徒。其母陈氏,为著名小生演员陈金爵之孙女,亦通音律。姜妙香自幼即受家庭之熏陶,很小即打下演唱昆曲旦角的根底。

姜妙香氏 7 岁就开始学青衣,师父甚多,谢双寿、诸秋芬、陈啸云、田宝琳、茹莱卿(茹富兰的祖父)、陈德霖、乔蕙兰(精于昆曲,亦是梅兰芳的老师)等都是他的老师,其中受陈德霖、谢双寿、茹莱卿三人的影响很大,尤以陈德霖为最。姜妙香先从茹氏学青衣戏,改小生后又向茹氏学武功和武小生戏。从谢双寿那里不仅学唱腔,还要学师父的口形、唱法,还有就是关于学唱要下苦功夫的教导,妙香先生后来教学生时常说的“学唱要下千遍功”、“瞧着我的嘴”,就是来自谢双寿。而陈德霖老夫子在唱法上所讲究的“提音”(即“立音”)、“擞音”、“摔音(此二音,一般旦角不用)与一些佳妙气口,强调念白注重声韵、共鸣以及“死盘子活秤”,即既要遵守规矩,更要注意活用,这些唱法与理论,更是使姜氏受用终生,不仅对他唱青衣时有极大的指导作用与实践价值,效果极佳,就是对他改唱小生后,在革新小生唱法上也有着极为重要的启示作用。

还有几人姜妙香的影响也很大,一是宿儒陈子胡,姜氏很小就从其读书习字,学古文、四书、唐诗(年长后又向别人习绘画),这对姜氏以后深刻理解戏文,揣摩剧情,塑造人物,格调高

雅,大有关系。再加上改演小生后,又与余叔岩先生一齐研究音韵,在陶然亭一带喊嗓子。一是姜氏在洪奎班和玉成班唱青衣时,曾与名老生王凤卿和刘鸿声合作,唱一些生旦对儿戏,改小生后,傍梅兰芳先生,又与王凤卿合作多年,对老生尤其是王凤卿的唱腔劲头、脑后音运用极为熟习,这对其改演小生后,吸收老生唱腔、唱法,亦大有裨益。

姜氏唱青衣,一度很红,然而就在姜氏唱旦角极盛时,却因劳累过度以致吐血,病好后一度曾搭班唱一些唱功较少的如《查头关》等小戏,后在朋友和同行的帮助与建议下遂决意改演小生。

姜妙香先生学小生的老师很多,约有十位,其中好几位名望很高,皆为一时之俊杰与典型:小生正工戏为朱素云所授,京昆主要得自陆杏林,配角戏受诸冯蕙林(马派老生冯志孝之祖父,姜氏续弦冯金芙女士之父)、江春山,武功及一些武小生戏则学于茹莱卿。此外姜氏还向程德霖和茹莱卿学过王楞仙的《奇双会》,向天津的医生郭大夫学过《岳家庄》中王楞仙饰岳云的锤法,向萧长华先生学过王楞仙的《临江会》等等。姜氏自1915年3月21日(二月初六),首场与梅兰芳先生同台演出《玉堂春》,饰王景隆始,从此两位大师合作了近半个世纪,珠联璧合,相得益彰,直到1961年8月梅先生逝世,传为菊坛佳话。

姜先生演出的剧目极多,据其挚友何时希先生的不完全统计,姜氏演出的青衣戏就有近70出(折),其中包括昆曲23出。姜氏的小生戏更多,约有90余出,计传统戏近70出(内中《孝感天》、《监酒令》、《玉门关》、《辕门射戟》、《白门楼》、《罗成叫关》、《罗成托兆》(即《小显》)、《飞虎山》为姜氏八出小生为主角的名剧,因有“姜八出”之说),梅派戏23出,程派戏2出,马派戏4出(详可看何著《京剧小生宗师姜妙香》一书)。何氏并指出,若把姜氏陪演过一次,历久已记不起来者也统计在内,则有三四百出。他自己尚能记忆,或者提问就能哼出佳腔者,是不会少于200出的。由此可见,姜氏腹笥渊博,演出剧目之丰富,实令人惊叹不已。还有,姜氏一生所灌唱片、录音及参拍的电影亦颇多:唱片,据何氏统计约98面,1962~1963年间,中国唱片社所录制之大密纹唱片有《监酒令》、《玉门关》、《连升店》、《状元谱》等。另外尚有《辕门射戟》、《火牛阵》的录音,和梅先生合作演出的实况录音更多,姜氏几乎无役不从。这些珍贵、丰厚的文化遗产,很值得进行挖掘、整理和学习,尽可能多地把它继承下来。

革新唱腔 华腴美听

唱、念、做、打,“唱”在京剧艺术中是排在第一位的,区别一个流派,往往是以唱腔为主要标帜的。姜先生对京剧小生行的最大贡献,就在于改革创新了它的唱腔,使其抑扬婉转,丰富多姿,华腴美听。总而论之,一是对以前京剧小生那种调高味薄、直来直去的唱腔进行了全面的

梳理与改革,使得各种板式均有极大的突破、发展、丰富与创新。二是姜氏的革新小生唱腔,既有明确的思路与特色,又有具体的方式方法。其思路与特点,就是姜氏的外甥、名列“四大须生”之一的著名老生艺术家杨宝森先生所说的:“在唱法上,姜派用的是小嗓大唱法(用大嗓唱法唱小嗓),这就是姜派唱法的特色,也是他的诀窍。”京剧老生的唱腔,是成熟最早的,“小嗓大唱法”,既指其唱高亢深沉,浑厚宽亮,口法讲究,韵醇味厚,也指其节奏明快,非如青衣唱腔之节奏较为缓慢。其方式方法是较多地吸收了青衣的唱腔,而加以变化,使其充分男性化、小生化;对于一些小腔、长腔,则运用昆曲“水磨腔”的唱法,使其扩展、延伸,从而转折微妙,灵巧自如,婉转动听,表现了极高的行腔与润腔技巧。当然这其中也吸收了不少老生的唱腔,甚至在个别唱腔中还能找到花脸和老旦行唱腔的痕迹。再加上姜氏嗓音天赋过人,功力深厚,高、低、宽、亮无美不备,大小嗓衔接自然,运用自如,遂使姜氏革新的小生唱腔,成为现代京剧小生的典型唱法,直至当代今日,内外行中几乎无人不受其影响,无人能脱其窠臼。就唱腔而论,即使贤如叶盛兰先生,亦瞠乎其后,未能超越,更遑论其他。下面再分别论之。

姜氏之唱,善于因字生腔,以腔就字,按情行腔,婉转曲折,恰当地表现人物,展现其思想感情。《玉门关》西皮娃娃调的第一句导板“离长城跨雕鞍按警思想”,就唱得既高亢奔放,又含蓄深沉,表现了班超行军途中的儒雅英姿和思考问题的状况,高音、低音和擞音都用上了。第二句慢三眼“叹不尽功名事古今贤良”,“贤良”后的拖腔,用了朱素云先生的老腔,又加以变化,有三次起伏,姜氏称之为“三拉抽屉”,这就把班超在马上沉吟感叹的情态,恰当地表达了出来。其中“叹”字和“贤”字都用的是湖广音,显得韵味醇厚,尤妙者“贤良”的三次起伏的拖腔,圆润而不显雕琢之迹,真是炉火纯青,功力深厚。而今之学唱者,于此用力顿挫,则大谬不然,不是姜派了。第三句慢三眼,“通西域只带着三十六将”,姜氏与著名琴师徐兰沅先生研究,设计了一个新颖别致的新腔,唱出“三十六将”后,猛一拔高,再加以停顿,降低7个音,随后音调再逐渐升高,其间轻重徐疾、抑扬顿挫,安排得巧妙恰当,这就突出了只带了“三十六将”,从而展现了班超英勇无畏的性格。第四句慢板“顺说那众番王和好汉邦”,腔不复杂也不花哨,但因措置得体,也显得委婉动听,很有感情。“和”字唱得轻柔,“汉邦”后使黄音拖长,停顿后,垫一“哪”字,再一停顿,尾腔简洁,但变化鲜明,加一垫字,是因为“邦”字出口成闭口音,不加垫字,不好行腔。姜氏曾指出,垫字要得体,该垫就一定要垫,不当垫则不能乱垫。这个“哪”字一加,就唱出了班超此来亲善和好的本意和他乐观的态度。《飞虎山》娃娃调之最后一句摇板,“怕风怕雨不怕虎狼”,也是如此,“雨”字为闭口音,“雨”后必须垫“呀”,既便于行腔,又好听,符合安敬思的年龄与性格,不加垫字则显得拙滞而不生动。第六句慢板,“耳听得牧马嘶遍地牛羊”,姜先生还把“得”字唱成上声“dǎi”,显得老到,而把“嘶”,不唱成一般的读音“斯”sī(“斯”音不盛行

腔),而唱成传统的读法“西”xī,并且是尖音,这就把一句极简单的腔,唱得既古朴典雅,又清新生动,真是匠心独运,巧妙之极。

善于控制节奏,巧妙运用气口,唱时投入感情,表现复杂的心态,营造出深邃的意境,这是姜氏唱腔又一重要特点。如《玉门关》的二黄慢板,他唱得苍凉沉重而又抑中有扬,唱出了班超身处异域,入晚后人烟寂静、夜风萧萧的苍凉情境,和因鄯善王的突然礼遇疏慢,态度犹豫不定,意恐通好西域,大功难成而产生的焦虑心情,也透露出班超的坚毅和正在深沉地思考对策。第一句“听树梢风悠悠人烟寂静”,多用短音,转折微妙,显示出环境的苍凉,而“寂静”行腔的靠后部分,突然用一高音,则给人以一种情志昂扬之感。第二句“对此景不由人心不安宁”,“安宁”的行腔,运用了多种技巧,高低音交错,有扳有催,恰当地表现了忐忑不安的心情。第三句“都只为鄯善王犹豫不定”,“不定”的行腔,多用低音,但在最后又唱出了高音,这就对比强烈,说明班超虽在担心忧虑之中,但对前景还是有信心和主见的。姜氏这段唱把感情、节奏、气口都结合得恰到好处,而且有的地方还能唱出意境,真是令人叹为观止。

姜氏善唱反二黄,因其先演青衣,熟悉青衣反二黄唱去,再以之革新,丰富小生反二黄唱腔,则驾轻就熟,得心应手。他曾说过:反二黄,咱们不挡。此说竟出自谦逊的姜氏之口,可见他对反二黄熟悉、研习之深了。《孝感天》是“姜八出”中唯一的一出反二黄戏,反二黄的旋律变化很大,颇不易唱,而《孝感天》的难度,不仅是低音多,而且又有高音,姜氏由于天赋好,功力深,因而在《孝感天》中,高音清亮,峭拔干云,低音浑厚,潜气下沉,令人艳羨不已。其中最精彩的唱腔是反二黄慢板的第三句,“辜负了生身母无依无伴”,“伴”后要大腔,抑扬顿挫,婉转多姿,与《宇宙锋》中“我只得把官人一声来唤”一句相仿佛,但难度又过之,而且充分小生化了。因其低音极低,如没有浑厚的胸腔共鸣功力,非唯不可能唱好,低音这一关就过不去。“无依无伴”,姜氏曾设计好几种唱法,以应付各种情况,都比较简单,但流传最广影响最大的,则是最复杂难唱的唱法,这种唱法肯定得大彩。第四句,“儿在那黄泉路也觉羞惭”之“惭”字行腔也极低,很不易唱。另外,姜氏还为《夜会悲楼》李世民所唱之反二黄(还有西皮娃娃调)编腔,由萧长华老先生定场子。还与江子诚先生一齐为《重台赠钗》(即《杏元和番》)中梅良玉之反二黄(还有二黄)编写唱腔。可见姜氏对反二黄之博大精深。后来何时希先生又应叶盛兰先生之请,把这三出戏都转说给叶氏,以为新编历史剧《南冠草》中设计夏完淳之反调作重要参考。

吸收老生唱腔,使其小生化,最典型的唱腔就是《玉门关》中的西皮快二六。此腔是姜氏根据《定军山》中黄忠的快二六唱段加以改革创新。早先只唱四句快板,颇嫌草草,演员无用武之地,也不符合特定的情境。姜氏遂精心创制,使得这段唱腔新颖别致,节奏鲜明,极有气势,成为剧中压尾的精彩的核心唱段。第一句“说什么敌众我寡难取胜”,节奏就比较快,恰当地显

示了大战前的紧张气氛,第二句“班超有话说君听”,较为和缓,表现了说服众将的口吻,第三句“自从那番贼来犯境”,“从”字不唱北京阳平音,而唱成上声,是为湖广音,“犯境”之“境”使高音,表现愤慨之情。第四句“烟尘四起黎明涂炭我不安宁”,“涂”字一顿,突出了匈奴涂炭百姓的罪恶和“我不安宁”的仁人之心。第五句“投笔从戎习兵刃”,这是班超一生中的重大转变,唱腔也因此发生变化,由快二六转为快板,快板较长,有的句子字数也较多,姜氏都安排得极为妥帖,在峭拔刚劲、慷慨豪迈中,又显得沉稳洒脱,他运用了欲扬先抑、欲放先收、紧中寓慢、步步紧逼的唱法技巧,来渲染气氛,刻画人物。最后交待出夜晚用“火攻计”后,“火光现,杀声震”两句,一字一板,铿锵有力,“睡梦中怎料到”一句,在“到”字后耍了一个极为自然的小腔,猛然煞住,再唱出刚劲有力的“天降神兵”四字,真是布局得体,安排巧妙,技法高超,感情浓郁,洵为唱腔中的无上逸品。最后两句散板“今日里闯虎穴威风凛凛,万里外破匈奴同立功勋”,也唱得雄健有力,干净利落,气韵不凡。

姜氏对小生唱腔的革新是全方位的,对散板、摇板的唱法也同样进行了突破、丰富与发展。散板、摇板因无板眼控制,又不论句数,有的两句即可,耍不出什么大腔,但又非绝对自由,而要注意板槽,因而极为难唱。姜氏主要是在字、腔、气、情上面下功夫,并运用高低、快慢、刚柔、收放等技巧,使散板、摇板的唱法比过去小生的唱腔优美、复杂、细腻、动听得更多,从而大大丰富、发展了散板、摇板的唱腔唱法。他不但在以小生为主角的《群英会》、《黄鹤楼》、《临江会》等戏中,把摇板、散板唱得极好,就是在一些小生为配角的戏中,所唱摇板、散板也使人感到非同凡响。最明显的例子,就是马派戏《火牛阵》。剧中姜氏饰演配角田法章,除去一段二黄原板、一段西皮二六外,几乎都是摇板,而姜氏就是唱得非比寻常,韵浓味厚,情趣盎然。前辈艺术家所谓“只有小演员,没有小角色”之说,得到了充分有力的证明,姜氏也因此得到各位名家主演的尊重,都乐而与之合作。

姜氏唱腔还有一个重要特点,就是一戏一腔,绝无雷同之处。由于姜氏深究戏理,细揣人物,根据腔由字生,词随声变,按情行腔的原则,因而在每出戏里创制出或大别或小异的优美唱腔,使得观众受到不同的美感享受,而无千篇一律令人乏味与厌倦之感,而且各种板式,均是如此。限于篇幅,仅就西皮慢三眼和二黄原板,举一二例以说明之。

如西皮慢三眼之第一句就有五种唱法:《玉门关》之“叹不尽功名事古今贤良”,“贤良”之腔有三次起伏,以表现班超的感叹之情;《白门楼》之“似猛虎离山流落在平阳”,跌宕起伏较大,以状吕布被擒后的悲愤之情。《飞虎山》与《小显》之唱法相近,然亦不尽同,《飞虎山》“朝朝暮暮在山岗”,“朝朝”后有垫头,“暮暮”之后则有过门,而“在山岗”之腔中间用“闪板”唱法,以表达安敬思无奈的情绪;《小显》之“俺罗成倒做了马前的先行”,“先行”行腔中虽亦用“闪”板,但

前面的“俺罗成到做了”除“俺罗成”后亦有小垫头外，后面则一气呵成，连贯而下，以状罗成鬼魂的满腔怨恨愤懑之情。《宗保巡营》与《辕门射戟》之腔较为简洁，然亦有细微的不同：《辕门射戟》之“只为解和免刀枪”较之《巡营》之“叫一声众兵丁细听分明”，在“免”字出口用“顿”法，以示强调，另外在节奏上亦较前者略慢，以表现吕布的身份和以霸主自居的心态；《宗保巡营》之“叫一声众兵丁细听分明”，无“顿”法，在速度上亦较快，以显示春风得意的少年将领的气势。西皮慢三眼之第二句亦有五种唱法：《玉门关》之“通西域只带关三十六将”，“三十六将”之唱腔，新颖别致，主要意思突出；《白门楼》之“想当初众诸侯集合一说”，唱法相近，也突出了“集合一党”，但行腔较为简略。《辕门射戟》之“怒气不息纪灵将”，《宗保巡营》之“萧天佐摆下了无名大阵”，《飞虎山》之“不幸我母命早丧”，唱法相近，但亦有细微之不同，主要在字的轻重徐疾有无小垫头和极轻柔的小腔上以示区别。《小显》“头一阵枪挑了李天寿”一句的唱法，则比较复杂，“李”字后要一小腔，先“顿”住，又接一小腔，然后才唱出“天寿”二字，下面的行腔又高亢又委婉，唱出了罗成枪挑李天寿的得意神态。

又如二黄原板的唱法，《洛神》、《双狮图》、《鸳鸯冢》诸剧均有所不同。其中非主要唱句，唱腔上只有细微的差别，而表现人物思想感情的主要唱句，则有很大的不同，声态各异。如《洛神》之唱，主要描述曹植抚玩玉镂金带枕、追忆往事，思念甄后，其中“一霎时只觉得神昏意懒”一句，“意懒”的行腔委婉细致，缠绵悱恻，极为灵巧，富于跳跃性，把曹植神思恍惚的情态，刻画得极为生动感人。《双狮图》之唱，主要刻画徐宗的少年勇武，志向远大。其中“俺徐宗虽年幼抱负不小”一句，“不小”之行腔，前半部分与曹植所唱相近，后面则迥不相同，既婉转，又豪放，一气连贯，唱出了徐宗人小志大的英雄气概。《鸳鸯冢》之唱，只有四句，主要描述谢招郎因母亲极为严厉，虽与王五姐订下婚姻，却不敢禀明，以致不能见面悲苦欲绝的情态，其中“到如今苦相思难以见面”之句，“见面”行腔之前半部分虽与曹植“意懒”之唱无甚不同，但后面却巧妙地转为委婉悠长而又低沉的腔调，恰当地刻画了谢招郎婚姻不能如愿以偿的悲苦情怀。姜氏之唱，真是达到了按情行腔，千姿百态，美不胜收的境地。

还须指出的是，姜氏一生致力于唱腔的改革创新，相同的唱段在每次演出时都会发现有细微的变化，我们试把姜氏40年代灌制的《四郎探母》中“宗保巡营”的唱片与1956年在中山音乐堂演出该剧时的实况录音相比，即可以清楚地发现无论在吐字之考究与行腔之劲头、节奏等方面，后者都比前者更好，其情志老而弥笃，其功力与年俱进，实在令人深为钦仰！

另外，必须要谈的是姜氏还传出了“气字滑带断，轻重徐疾连。起收顿亢垫，情卖接撇撇”这20字的唱法技术要领（以下简称“姜传20字”），当然它也适用于生、旦、净、丑其他行当。现就所知，以姜派小生唱法为例，试为简述如下。

京剧唱腔的艺术技巧和思想境界,可概括为字、腔、气、情四部分,而姜氏所传 20 字演唱要领,正好囊括了这四部分,其中虽无“腔”字,但实际上除“字”、“气”、“情”三字外,其余 17 字都是行腔的技巧。下面从“字”谈起,基本上按原文顺序,而将“气”、“情”殿后。“字”,指吐字发声,应是根本。雷喜福先生曾说:“唱不好,字上找。”但要唱得字正,殊非易事。这就不仅要懂“四声”(其中又包括北京音的“四声”和湖广音的“四声”,还要熟习这两种“四声”的变换与交替运用)和“四呼”(即“开”、“齐”、“合”、“撮”,指口形),发声和收音,还要懂尖团音和上口字。京剧难就难在不是完全按北京音唱,也不是完全按湖广音唱,而是交叉相互为用,以取得美听的效果。如《玉门关》中西皮娃娃调“慢三眼”中的第一句“叹不尽功名事古今贤良”一句中的“叹”字,本是去声,却要唱成“tiǎn”音,这样就有韵味,如唱成“叹”的北京音去声,则不好听,有点像唱评剧了。“腔”是运用,是字的延伸和音乐化,概括说要以腔就字,字正方能腔圆。然而,当字与腔发生矛盾时,则又要舍字以就腔。例如阴平字应高唱,但由于与其他同声字的搭配以及腔的美听,往往要低唱,这在京剧中实在不少,俯拾即是。如何行腔,则有姜氏 20 字中的 17 个字,下面依次简说。“滑”主要指上滑音。京剧唱腔中上滑音用得较多,遇到有关剧情的上声字时,用上滑音唱,显得俏皮、流畅和突出感情。如《罗成叫关》罗成所唱二黄散板中“听说来了罗春子”的“子”字和《小显》(即《罗成托兆》)罗成鬼魂在二黄成套唱腔垛板中“马不停蹄”的“马”字便是。演员在遇阴平字,有时则用下滑音唱,只是不太明显。如《玉门关》班超所唱西皮散板中“万里外破匈奴同立功勋”中的“勋”字便是。“带”,一带而过。大多用于非重要的字、词或腔,一来省力,二来可突出主要的字、词或腔,唱腔烂熟,自可明白,无须举例说明。“断”,指声腔的间歇与断开,以突出某一个字取得某种审美效果。如《监酒令》刘璋所唱西皮原板第一句“忧国家只觉得神魂飘荡”中的“飘”字姜氏即用此法断开,然后以一小腔连接“荡”字;显得俏皮。又如《辕门射戟》吕布所唱西皮慢三眼第一句“只为解和免刀枪”中的“免”字亦用此字,既有俏头,也突出了“免”字。

“轻”与“重”有不可分割的关系,没有“轻”,就显不出重;无“重”当然也就无所谓“轻”。它有两重意思:一是指“字宜重,腔宜轻”,二是指行腔中亦有轻重之分,如《白门楼》吕布所唱娃娃调西皮慢三眼中“一杆戟”之分句时,“戟”字要重,而后面的腔则由轻而重再轻,这样显得唱腔有层次感,与下面“阵头之上”的分句也衔接得流畅,从而使唱腔显得生动而不板滞。

“疾”与“徐”同“轻”与“重”一样,关系密不可分,它是唱腔中速度快慢的准确把握,既要板头稳实,又要使快慢有所变化,要显得波俏,还要符合感情。如《白门楼》吕布所唱西皮慢三眼“似猛虎离山岗流落在平阳”一句,不但小腔多,快慢变化也较大,才能唱出韵味与感情,显示出演唱的功力。

“连”与“断”，紧密相关，它包含两种情况：一是“断”后必须“连”，“连”中或有“断”。前者要用小腔相连，前面已讲过；后者多指二黄原板中的一些字数多的长句和垛板，如《小显》中罗成鬼魂向秦王李世民诉说自己历年征战不休的经历唱原板时，中间用小垫头，而唱“俺也曾东挡西除、南征北战、昼夜杀砍、马不停蹄”的垛板时，则用一气呵成，相连不断的唱法，韵味感情都极浓郁。还有一种就是行腔时断中有连，连中有断，似断似连，似连似断。程派最擅胜场，姜氏有时亦用之，如《玉门关》班超所唱二黄慢板中就有，前已言明，这里从略。

“起”与“收”，是指字、声和每一句唱每一段唱的起始与收尾，起要起得准确、美听，收要收得干净、到位。这是检验演员功力之处，也是唱腔结构中重要的部分。“顿”，是指一瞬间字、声的加重与停顿，表示强调字、词和考究节奏之意，它与“断”相似又相异，“顿”的间歇极短，后面也不用小垫头，如《白门楼》中吕布所唱西皮慢三眼“战败了众诸侯桃园的刘关张”一句中的“桃”字，出口即顿住，然后很快唱出“园”字便是。“亢”有两种意思：一是指个别声或腔的略微抢先，如《玉门关》班超所唱西皮二六“莫非是那匈奴在暗中指引”一句中“指引”的行腔当中有稍微抢先之处便是。另一种是指某些字句的声腔拔高的唱法，这种例子极为常见。“垫”，既指唱腔中的垫字，也指重点声腔之前的铺垫。关于垫字，前已讲过，这里不重复。关于铺垫声腔，既指在一句唱腔中的字、腔不要平均使用力量，而要对它进行轻重、徐疾的合理安排，以突出重点的字与腔，也指唱腔中有意识的精心配置与调遣，《玉门关》中二黄慢板的精巧设计就极为突出。

“卖”，指强调、夸张，即着意展现之意。如《辕门射戟》中“从今后不管这闲是非”中的“后”所翻的高腔，以及此剧及《叫关》、《小显》中的嘎调都是，如嗓音清亮高亢，自能获得良好的剧场效果。但要注意的是，当卖处要卖，不该卖处不可卖，如不问剧情，不察词义，刻意走高腔，虽也能得彩，却属哗众邀宠，为识者所讥。

“接”，主要是指与剧中其他人物的对唱要衔接得好，要紧凑自然、协调流畅。如《飞虎山》中安敬思与李克用的快板对唱和《凤还巢》中穆居易与程雪娥的流水对唱。当然也指演员自身所唱的上下句要衔接得好。“擞”，即行话“擞儿”，亦有人写作“嗖”或“嗽”。指有关流派在行腔中通过气息使声带微微振颤而产生的富于韵味又美听的小腔，余叔岩先生最为擅用，小生行唯姜先生擅用，他派极少见。姜氏唱腔中常用“擞”，所在皆是，如《玉门关》中之西皮倒板“离长城跨雕鞍按辔思想”中“离”字与“城”字后面都有擞音，显得摇曳多姿，增加了厚度与乐感。“搬”，应写作“扳”，是把节奏拉慢靠后，与“撤”义近，而与节奏赶上去的“催”相对应用，即指在原板式不变的情况下节奏转慢，然后再催上去。如《白门楼》吕布唱西皮慢三眼“一杆战一骑马阵头之上”的“阵头之上”长腔中之后面部分，要连续把节奏速度“扳”慢三次，接着再把节奏催

上去,比原速度更快,这就产生快慢相间、对比鲜明、感情强烈、跌宕起伏的听觉效果。

讲完行腔之17字,最后再略说“气”与“情”。“气”,指用气技巧,是保证行腔迂徐婉转、高亢激越、浑厚沉雄的关键,最为重要,所以在20字中排在第一。京剧中关于“气”的技巧大致有换气、缓气、偷气、提气、沉气、勒气等数种,最好做到以气引力,以力托气,使气与力很好地结合起来。另外,气的清浊、粗细、强弱也很重要,应做到气清而聚,强弱适中,粗细均匀,这样才能使高音立得起,不飘浮,嘹亮直透,气足神完;低音沉厚稳实,不拙不滞,力度内含。这里就又涉及共鸣了。高音主要运用胸腔共鸣,低音则运用胸腔共鸣,较高音为难。主要在于功力,天赋起的作用不大。行腔过程中,用气之处,随处可见。就“姜八出”而论,用高音处,八出戏中都不少,用低音处,则《孝感天》的难度最大,《孝感天》反二黄中的低音如能沉得下去,则其他剧中之低音就不在话下了。“情”是表达,是上述“姜传20字”亦即字、腔、气、情四部分综合运用的终极目的,是刻画人物思想感情、表现人物的主要手段。“情”与“腔”、“字”的联系密切自不待言,其实,“情”与“气”亦有关系,“气”亦有“情”,表达“情”也要靠“气”的运用。如小生戏里有关翻高的腔,用气就有区别:《白门楼》之“某死后”、《小显》之“重相会”,用气相对就要细而柔,节奏略慢,以表示悲愤与无奈;而《辕门射戟》之“从今后”,用气就要略粗而刚,以表现愤怒。

由此可见,“姜传20字”,体用兼备,是为要诀,它包含了字、腔、气、情这四部分,既有它各自的功能与作用,又互有联系,相辅相成,从而构成一个密不可分的演唱艺术整体。一个真正的京剧艺术家,在演唱时必须将它很好地有机地结合起来,才能做到字正腔圆,气息均匀、收放自如,而富有感情魅力,切合剧中人物身份,值得大家认真学习,仔细体悟,以不断提高演唱水平。

念白功深 韵味醇厚

姜妙香先生的念白功力极其深厚,无论韵白、京白,都念得四声准确,韵味醇厚,情绪饱满,符合人物的身份与性格。

姜先生对于念白,是有一套理论的,一般大家都知道,小生念白是大小嗓勾着用,高低音参差交互出现的,但是何处念大嗓,何处念小嗓,怎样才能念得清楚流畅,悦耳动听呢?姜氏在《谈谈京剧小生的唱念》一文中明确地说:

小生的念白和其他行当一样讲究抑、扬、顿、挫。由于是大小嗓勾着念的,因此抑、扬就特别突出。高音要清脆嘹亮,腔音要宽宏浑厚,低音要深沉苍劲。念白时,底气要充沛,口齿要清楚,吐字要准确,“喷口”要有劲,节奏要鲜明……小生念四声中的阴平和上声字时,多走细嗓高音,阴平最高,高起平走;逢上必滑,由低而高,由宽而

细。遇到阳平和去声，一般都用大嗓……

接着姜先生指出，由于字与词的组成情况，也不可完全按规定去念，那样会非常难听：

如：“纸老虎”，遇到这种情况（这种情况极多）就非变不可。又如以前茹莱卿、诸如香、孟小茹三位演员的名字念起来时，茹莱卿的“茹”，要高念，诸如香的“如”可使“膛音”，孟小茹的“如”须低念，字音相同，念法却有三种，由此可见，灵活性是很大的。阴平本应高念，却也可以低念；阳平本应低念，但也可以高念。音的高低可以变化，而字的阴、阳、上、去声调，尽可能不要变，更不要错，变了，错了，字就“倒”了。白口念成“一顺边”不行，“一道汤”也不行，一高一低像锯齿那样“嘀嘀咕咕”更不行……总之，不论怎样灵活运用，让观众听懂是重要原则。

那么，大小嗓何为根本，其交互运用的关键是什么呢？姜氏说：

关键在于大小嗓互相转换、衔接得怎样。小生念白虽是大小嗓勾着用，但二者并不是不相干的，而是一个融合的整体。大嗓是根本，小嗓产生于大嗓之中。大小嗓之间要有过渡，衔接得要顺畅自然，观众听要和谐悦耳，这就可以说结合得适度了。假如念起来使人感到大小嗓之间割裂开了，或显得矫揉造作等，这就是说功夫不到，还得多钻研、多锻炼。

这是姜先生关于小生念白中大小嗓运用的经典性论述，值得伶、票两界中的同行们认真学习，仔细体悟。如《辕门射戟》吕布的“自报家门”中“姓吕名布字奉先”这几个字，就是完全按照阳平、去声字念大嗓，阴平、上声字念小嗓的念法的；而在不少地方则要灵活运用，如《玉门关》中班超所念“扶风平陵人也”一句，其中“扶”字为阳平，“风”字是阴平，如按规矩“风”念成小嗓，则不美听，显得不顺耳，而将“扶风”二字俱念成大嗓，则显得浑厚、大气。对于念白，姜氏不但有理论，而且刻苦锻炼，认真实践，他认为，台词必须先背得滚瓜烂熟，才能掌握并解决字音与四声的问题，才能念出节奏、念出感情、念出韵味来。富连成出身的姜氏入室弟子钱世仪先生对笔者说过：姜先生数十年如一日地每日晨起喊嗓子，主要是念《群英会》、《监酒令》、《玉门关》、《辕门射戟》里小生的大段白口，《群英会》念得最多，坚持一生，很少间断。因而姜先生不但在以上这些以小生为主的戏里的白口念得极好，念出人物的身份、气质与感情，令人叹为观止，就是在一些小生为配角的戏里，一二句台词，或是一小段台词，姜氏也念得语气和情感恰如其分，非同一般，极有光彩。这样的例子极多，举不胜举。张君秋先生曾说：“姜先生的念白，功夫深，情绪表达很好，他在《春秋配》中扮演李春发，每逢念完‘待小生牵马下涧饮水，我这里洗耳恭听’时，总要获得满堂彩声。我们多次同台合作，这给我的印象极深。”

值得指出的是姜先生在念白中还有一个“绝活”，就是《三堂会审》的“读状”。当堂劈柃开

枷,取出状纸后,将苏三带下堂去,接着就是王景隆“读状”,前面还有二句西皮原板。“读状”是当年三庆班徐小香的路子,姜氏学于徐之弟子江春山,可谓师承有自,流传有序,姜先生念得极好,韵味醇厚,念状之后,再带苏三,王景隆唱西皮散板,因伤感而生病,得病后还有“看病”,姜氏陪梅先生演此戏时都有这二场,至于会审前的“巡行”,则是徐碧云本子中的演法,姜氏不常演。庆幸的是新中国成立后姜氏与张君秋合录的唱片中有“读状”、“看病”,留下了一份小生念白的宝贵资料;遗憾的是音配像中将这二场删去了!

以上说的是小生的韵白,至于京白,则姜先生最擅胜场,何时希先生誉为“当世无敌”。姜氏的京白之所以念得非常好,一是师承多位名师名家,他先学江春山、冯蕙林,又吸取了德珺如的旗人念法,还常去向王瑶卿先生请教一些与刀马旦的对儿戏,虽然大都是“风搅雪”(韵白与京白相杂)的白口,但却从中得到许多念京白的诀窍,诸如抑扬顿挫、急中有缓、缓中有紧等等。二是膛音好,念京白嗓子响堂,能贯满全院全场。三是明白戏理,钻研剧情。因而能根据剧中人物的身份、性格与特定的情境,念出迥然不同的韵味与情态来。如在《太真外传》中姜氏饰高力士,在三本中高力士规劝安禄山不要造反时,这一大段大太监京白,姜先生念得义正词严,音调铿锵,侃侃而谈,极具气势(有唱片问世)。而在《黛玉葬花》中,姜氏饰宝玉,在脱口讲了《西厢记》中的词句,黛玉说宝玉用淫词艳曲欺负他,要向舅舅、舅母告状时,宝玉忙着赌咒发誓说……要有心欺负你,将来变个大王八,等你病老归西时,到你坟上驼一辈子碑去。这里完全用的是《红楼梦》第二十三回中的词句,姜先生也念得极佳,把贾宝玉情急之状,逼真地表达出来。其他如《得意缘》、《状元谱》中“风搅雪”的京白也都念得很好。

表演细腻 高雅脱俗

由于有相当的文化底蕴,明白剧情,深究戏理,因而姜先生的表演能符合剧本人物的身份、性格,不是千人一面,而是做到人各一面,面各一心,各具神采,流畅自然。要而言之,则是表演细腻,分寸适度,高雅脱俗。姜氏不但雉尾生的戏,如《群英会》的周瑜、《监酒令》的刘璋、《玉门关》的班超、《辕门射戟》的吕布等演得有气质、有深度、有个性,纱帽生的戏如《玉堂春》的王景隆、《奇双会》的赵宠等都演得高雅,而不脱书卷气,就是穷生戏如《连升店》的王明芳、《打侄上坟》的陈大官也都演得酸中有文,贫而不厌,不离书生本色。另外,“三小戏”,虽非姜氏最所擅长,但也演得谐中寓庄,绝不故作,毫无轻佻之态。这里试以《三堂会审》和《贩马记》为例,看看姜氏超凡脱俗、高雅细腻的表演。一般名家演《三堂会审》,当苏三唱完西皮导板“玉堂春跪至在都察院”后,王景隆说“状纸上面,写的苏三,你如何口称玉堂春哪”,接着刘秉义申斥苏三是一刁妇,讲“看拶”,提签起立,怒视苏三,苏三做身段,接唱回龙“大人哪”时,王景隆随之起

立,身体斜向右,眼睛望着刘秉义,随着苏三的唱腔和刘秉义提签的高度,身体起伏,露出极为惶急的神态,剧场效果确实很好。但是姜先生却不是这样演法,而是双手持状纸,斜向左坐,作看状的样子,眼睛却向右斜觑刘秉义,随着苏三的唱腔和刘秉义的提签变化,身形也略有起伏露出内心焦急之神情,同样取得很好的剧场效果。相比之下,不难看出姜氏的表演显得含蓄深沉、高雅脱俗,也更符合按院大人的身份!

姜妙香先生饰《奇双会》中的赵宠,与梅先生伴演数十年,也是演得儒雅蕴藉,不瘟不火,但求衬托得宜,从不喧宾夺主。赵桐珊(芙蓉草)先生曾对何时希先生说:“六爷才是真正的纱帽小生赵宠。”钱世仪先生曾语笔者,听齐如山老先生说:“姜妙香的《奇双会》演出了少年夫妻闺房内的情景;而×××则演得像逛窑子!”此话虽未免尖刻,但却说明了姜先生演戏的分寸感确实拿捏得准。姜氏不但《奇双会》“写状”一折演得自然大方,恰到好处,即使在后面“闯辕门”单人的吊场中也演得格调高雅,非同凡俗。有的名家演此场,总是把纱帽斜戴,在幕内高叫“啊呀”,上场直奔大边,一看两看,又叫“啊呀”,并且双手摸臀部,僵直横行台前,面部作嬉皮涎脸之状,引起哄堂大笑的剧场效果;姜氏则是仅把纱帽往下拉一、二分,上场总是蹒跚踉跄而行。姜氏不但赵宠演得好,偶尔退演李保童,也演得极好,他的“三拉”演得细腻而合乎情理:拉姐姐桂枝时,是一手拉住她的右手,一手以三指轻托其后腰,轻轻拉了进去,拉赵宠是拉住其双手硬拖进去;而拉父亲李奇时,则是一手拉住其手,一手托住其腰背,半扶半抱进去的。这就深入入微,演出“三拉”的区别,而高出侪辈多多矣!姜氏不仅在梅剧团有时退演李保童,1946年周信芳先生排演全部《杨继业》,姜氏也情愿饰演杨五郎一角。甚至与他的晚辈同场也同样甘当配演,以携后进。

另外,姜先生的武功也很好,年青时跟茹莱卿学过武小生的戏,50开外,有一个时期经常还与赵桐珊先生一齐在和鸣社票房练习武把子,因而,姜氏的武小生戏也很精彩。早年箭衣能动《雅观楼》,靠把能动《九龙山》;晚年演扎靠戏《穆柯寨》的杨宗保,对枪、开打招数干净利落,被誉为与梅兰芳先生相伴数十年的好搭档,偶尔露演《岳家庄》,竟还能耍一套王(楞仙)派的锤法。姜先生的舞翎子极有功力,纯熟边式,他在《群英会》、《临江会》中用翎子处很多,如《群英公》“打盖”一场中打盖后用向外、向里冲,向左右绕双翎,舞成圆圈,以表现周瑜对孔明在一旁饮酒,若无其事之状的怒不可遏的心态,极为精彩,深得内外行的赞誉。姜先生在《三堂会审》中的“笑”,更是一绝,他在此剧中共有狂笑、尴尬笑、讪笑、羞笑、怒笑、狠笑、轻笑等7种不同笑法,俱精彩绝伦。特别需要指出的是,姜先生的任何表演,都贴合人物性格和特定的情境,绝无游离于剧情之外,单纯卖弄技巧以哗众邀宠之处,演配角时,更不会反客为主或喧宾夺主,这就更加难能可贵了!

忠朴无华 谦逊退让

姜妙香先生的艺术成就及其特点已如上述,下面再进而论述他的高尚品德和艺德,以期对姜氏作一比较全面的评价。归纳起来,主要有以下几个方面:

孝顺父母,尊敬师长,虚心好学。姜氏母亲去世较早,父亲寿臻九旬,患病期间,他与夫人冯金芙亲侍左右,常彻夜不眠,深为人所称赞。又因上海票友弟子陆菊森之厚赠,丧事又办得极其隆重、风光。姜氏对师长极其尊敬,不仅对业师如此,就是对向之经常讨教的长者,也是恭谨有加。萧长华先生生于 1878 年,长姜先生 12 岁,萧老于京剧无所不能,精通各个行当,又曾与王楞仙同台演出,姜氏对萧氏一直以师礼待之。上世纪 50 年代末,姜氏在一次收徒仪式上,于徒弟行礼之前,先向在座的萧长华老先生跪下,萧老也随即下跪,两位老人拥抱在一起,这动人的场面,上海新民晚报曾做过专门报道。姜氏好学,曾向名画家邹少和先生学画,擅花卉,尤喜画牡丹、红梅。一次,在北京中和戏院后台,有一位从开封来的新闻界的客人,带来一封邹先生给姜氏的信,姜先生手捧书信,连声说:“啊!老师!老师!”这种举动,看来近乎“迂腐”,但却是姜氏发自内心的尊师爱道的恭敬之情的表现。

姜氏一生虚心好学,不但向老师学,向同行长者学,而且还向票友学,甚至还吸收自己弟子的好身段。姜先生曾向天津票友郭大夫学过当年王楞仙演《岳家庄》中岳云的一套锤法,与忘年挚交何时希先生(何比姜氏小 24 岁)一齐研究唱腔,斟酌戏词。尤其值得称道和令人感动的是,姜氏晚年应弟子杨小卿之邀去南京散心并做两场示范演出,演《群英会》、《奇奴会》,恰巧其弟子林懋荣也随团在南京演出,第一天也演了《群英会》。姜先生观看了林的演出,第二天林到宾馆征求师父的意见,姜氏不但肯定林的演出,并且提出要向他请教,说他演出中有个身段非常漂亮,贴合剧情与人物,也很有气派,要林走一走给他看,并认真琢磨。过了几天,姜先生演出《群英会》,还真把这个动作用上,也更加美化了。这种不耻下问,不断改进演法的高贵品质,不但感动了姜门弟子,也成为梨园界的一段佳话!

传艺无私,谦逊退让,不摆架子。姜氏传艺毫不保留,真正做到无私奉献,且对待学生和蔼可亲。他的弟子众多,前后有阎庆林、沈曼华、童寿苓、徐和才、江世玉、黄定、钱世仪、陈道进、刘雪涛、荀令香、关韵华、杨小卿、周麟荣、林懋荣等 50 余人。姜氏教学极其认真、细致,旁征博引,娓娓而谈,诲人不倦。程砚秋先生的弟子刘迎秋先生曾详细回忆了 1940 年一天上午姜氏给天津一位陈姓票友说戏的情况,姜先生先从青衣唱法须快慢兼全,慢板最见功力谈起,然后说到念白,说到喊嗓子、念白口、调嗓子,再说到念白的语气、感情,抑扬顿挫,以及字的尖、团、上口等方面,接着再说到小生的念白中的尖、团字,“十三辙”和老生戏中有关字的念法,并以

《奇双会》、《卖马》、《镇潭州》等戏中之字说明之。姜氏这一堂课竟整整讲了1小时57分钟，刘迎秋深深为之感动。

姜氏授艺，还有两个特点。一是授以秘诀、要领，据钱世仪先生说，姜先生曾教他：脸上喜怒哀乐的表情的，主要要靠眉心来表现；穿上靴子，要五指抓地，步子才能稳健等等。又有“气字滑带断，轻重徐疾连。起始顿抗垫，情卖接撇撇”的唱法要领（前已论说，这里从略）。二是对于一出戏里的唱法、表演，详加分析，深细入微。钱氏说姜先生教导他：《御碑亭》中柳生春的第一次上场步子不能慢，而要用急走的小碎步，两句唱腔也应稍快，且要联在一起，这是因为柳生春是去科场应考的考生，可又要去上坟，因而台步不能慢，要显出急迫之情才对。

柳生春第二次上场时，更急，步子更快，这是因天降大雨，他急于到御碑亭避雨。这时他左手提褶子，右手水袖护住头，表示挡雨。他滑了一个跪步，又赶快起来。要用袖子掸去灰尘，发现全是泥水，没有土，于是轻咳一声，不去掸了。待看见亭内已先有一位妇人，于是便在廊下避雨。……等到三更时，柳生春唱西皮摇板：“大雨呀一阵紧一阵，且把衣衫掸灰尘，石栏之上权坐定”，这里要注意一定不能用右袖去掸，因为右手因刚才挡雨，袖子已湿了；这时必须背起右手，变换一下脚的步位，用左手水袖掸灰尘，这才合乎情理，而且身段也显得美观。

姜氏不但向弟子传艺毫不保留，对同行亦复如是。小生名家俞振飞先生曾著文谈到他向姜先生学《穆柯寨》杨宗保起霸的事。因俞氏是在南方学的这出戏，小生无起霸。俞问姜，姜氏随即把“起霸”和“定场诗”都教给了他，且一遍不行，就再来一遍。这使俞氏感到姜氏一点也不保守，对艺术又严肃认真，从而加深了对姜先生的好感。

姜先生待人也非常诚恳、客气，和蔼可亲，从不摆名家和长辈的架子。他遇到初次见面的年轻人，总是称“先生”，以后也是“您”字不绝于口。据刘迎秋先生说，他多次接触姜氏后，发现他不论见着谁，只要是熟人，无论在什么地方，哪怕是在纷乱的后台，他也总是先称呼对方某某先生，然后才说话。就是你正在和别人交谈，他看见了你，也要称呼你一下某某先生，才肯走开。

由于姜妙香先生艺事精湛，为人又诚朴、忠厚、平易，因此赢得人们的赞誉和尊敬，在梨园行有“姜圣人”之美称，小生名家叶盛兰先生曾想拜姜氏为师，学《玉门关》和《小显》。1963年，北京京剧团马连良、张君秋、裘盛戎诸名家赴港澳演出，姜氏任顾问，受周恩来总理委托，问候孟小冬。在拍照片时，孟小冬女士坚请姜氏站在中间。那天所摄的照片，孟氏不论和谁合影，都是中立的，唯这一张旁立。这固然与梅兰芳先生尊重姜氏有关，也是与姜氏之艺高德劭分不开的。

姜氏一生认真演戏，诚实做人，不断追求进步，德艺双馨，1962年光荣加入中国共产党。姜

氏除参与梅兰芳先生拍摄的《生死恨》、《洛神》、《宇宙锋》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》等电影外,中央电视台还为他拍摄过生活记录短片《老当益壮》,并于 1963 年 10 月转播了他在电视台主演的《群英会》实况。

但姜先生一生亦有憾事,即未能收叶盛兰先生为徒。其事约在 1948 年冬,盛兰先生欲拜姜先生为师,请何时希先生介绍,姜先生本已欣然接受,不想有人从中阻挠作梗。阻挠此事之人与盛兰先生有隙,而曾帮过姜先生的忙,有惠于姜氏。何时希先生在《京剧小生宗师》一书中曾详载此事,这里不赘述。但笔者走笔至此,亦感慨不已,因徒择师固难,而师择徒亦不易,盛兰先生其时已挂头牌,声名颇旺,乃能虚心下气,拜姜氏为师,以求艺事之增进,甚为难能可贵,此事若成,洵为京剧史上一段佳话,而事竟未果,不能不令人姜、叶两位先生深表遗憾了!

基于以上所论,姜妙香先生的表演艺术和人品道德,可以总结概括为下面几点:

一、他的艺术博大精深,文武昆乱不挡,尤精于翎子小生和纱帽小生,其表演高雅蕴藉,细腻脱俗。

二、姜氏对京剧小生行的最大贡献,在于巧妙地从小生的唱腔和昆曲的唱法中汲取营养,化而为用,从而大大丰富、发展、革新了小生的唱腔,是小生唱腔由近代的简朴、粗犷、直来直去转变为现代的华腴细致、旋律多变唱法的鼻祖,具有划时代的历史意义,他的各种音区均好,膛音尤佳,怎么唱怎么有。其念白功力深厚,四声准确,大小嗓结合得很好,既遵循传统规划,又能灵活运用,善于表达情绪。

三、他尊师重道,虚心好学,不但向老师学,向长者学,甚至向票友学,吸收学生表演中的长处。他传徒授艺则毫不保守,而是传以秘诀,授以要领,诲人不倦。对内行、朋友,亦公开无遗,毫无藏掖,且不摆名角和长辈架子。

四、他的品德很高尚,在敬重师长、前辈,淡于名利,甘当绿叶,从不抢戏,传艺毫不保留和深究戏理,不断改进唱腔,谦逊好学,追求进步等方面尤其突出,堪称伶界楷模,值得今天的中青年演员学习、仿效。

总之,姜妙香先生在中国京剧发展史上具有相当重要的地位,他留下的珍贵遗产极其丰厚,有待挖掘、整理、继承和发扬,而且随着时间的推移,将越来越显示出它的价值!

(作者单位:安徽大学文学院)