曾永義主編

古典文學研究輯刊

十七編　第21冊

蘇州派傳奇研究

董曉玲　著



花木蘭

需要全本请访问 www.ertongbook.com

古典文學研究輯刊

十七編

曾永義主編

第21冊

蘇州派傳奇研究

董曉玲著

國家圖書館出版品預行編目資料

蘇州派傳奇研究／董曉玲 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化事業有限公司，2018〔民 107〕

目 2+168 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 十七編；第 21 冊）

ISBN 978-986-485-338-0（精裝）

1. 清代戲曲 2. 傳奇戲曲 3. 戲曲評論

820.8 107001709

ISBN-978-986-485-338-0

9 789864 853380

古典文學研究輯刊

十七編 第二一冊 ISBN：978-986-485-338-0

蘇州派傳奇研究

作　　者 董曉玲

主　　編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編　　輯 許郁翎、王筑　美術編輯 陳逸婷

出　　版 花木蘭文化事業有限公司

發 行 人 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網　　址 http://www.huamulan.tw 信箱 hml 810518@gmail.com

印　　刷 普羅文化出版廣告事業

初　　版 2018 年 3 月

全書字數 125538 字

定　　價 十七編 26 冊（精裝）新台幣 50,000 元

版權所有・請勿翻印

蘇州派傳奇研究

董曉玲 著

作者簡介

董曉玲，女，黑龍江人，黑龍江大學國際文化教育學院副教授。1991 年考入黑龍江大學文學院，1995 年師從劉敬圻教授研習明清小說，1998 年獲文學碩士學位。2002 年考入哈爾濱師範大學文學院，師從張錦池教授、劉敬圻教授攻讀博士學位，研究方向爲宋元明清文學，博士論文題目《蘇州派傳奇研究》。現從事對外漢語教學和中國古典文學研究。發表古典小說戲曲學術論文十餘篇。

提　要

蘇州派是明末清初一個陣容強大的創作群體。他們的作品以獨特的風貌成爲戲曲史上不可或缺的重要一環，其價值和意義都有待於更進一步的發現與研究。《蘇州派傳奇研究》討論了蘇州派作家身份、人格的邊緣化特徵，勾勒了作家作品存在的時空坐標。並從總體和個案兩個視角對蘇州派傳奇作品予以檢視，對其思想內涵、藝術品位進行了更深入的發掘和解讀。

需要全本请访问 www.ertongbook.com



目

次

緒論：蘇州派傳奇——邊緣化的創作群體與邊緣化的藝術特徵 …… 1

上篇　總體研究

第一章　蘇州派的時空座標 …… 11

第一節　維度一：土壤與根基
——明末清初及蘇州地區的社會背景 …… 11

第二節　維度二：縱向承傳 …… 18

第三節　維度三：橫向比較 …… 23

第二章　蘇州派傳奇思想內涵補論 …… 29

第一節　讀書人的價值失落與出路求索 …… 29

第二節　對女性的發現與制約 …… 37

第三節　義殉現象的雙重價值 …… 47

第三章　蘇州派傳奇的藝術品位 …… 53

第一節　文學文本藝術摭談 …… 53

第二節　戲曲文本藝術摭談 …… 60

第三節　神道與宗教描寫的幾個層次 …… 66

第四章　蘇州派傳奇的傳播 …… 75

第一節　文本與舞臺傳播概況 …… 75

第二節　辯證分析 …… 79

下篇　個案研究

第一章　李　玉 ……87
第一節　李玉研究之共識……89
第二節　《兩鬚眉》補說 ……91
第三節　悲壯：李玉時事劇和歷史劇的審美特徵
——以《清忠譜》、《千鍾祿》等爲例 ……96
第四節　李玉傳奇對馮夢龍「三言」之接受…… 102
第二章　張大復 ……111
第一節　《如是觀》 …… 112
第二節　佛道及其他作品摭談 …… 122
第三章　朱素臣 …… 127
第一節　《秦樓月》等愛情劇 …… 128
第二節　《翡翠園》等社會劇 …… 139
第四章　朱佐朝 …… 147
第一節　《石麟鏡》等愛情劇 …… 148
第二節　《血影石》等忠奸鬥爭劇…… 153
第三節　劇作結構的程式化特徵 …… 157
參考文獻 …… 161
附錄：和諧的理想　不和諧的時代
——《牡丹亭》副線之重…… 165

緒論：蘇州派傳奇
——邊緣化的創作群體與邊緣化的藝術特徵

蘇州派是明末清初活躍於蘇州地區的一個戲曲作家群體，以傳奇創作爲主。這個劇派以李玉、朱素臣、朱佐朝等爲代表，擁有十幾位作家（對人員組成諸家說法不一），創作了 170 多部傳奇（今存 70 餘種）。他們的大量作品以崑劇的形式在當時的民間班社中廣爲流傳，無論是全本戲時期（明至清初），還是折子戲時期（乾隆年間以後），都佔有不容忽視的一席之地，他們在後世崑劇舞臺上保留下的劇目也居於明末清初劇作家之首。

學術界對於蘇州派的研究，發軔於吳梅在 1926 年出版的《中國戲曲概論》中對李玉的評價。一方面，吳梅稱李玉的作品「直可追步奉常」，另一方面，他又指出李玉的作品「與朱素臣（蘇州派另一重要作家）諸作，可稱瑜亮」，這時，「蘇州派」作爲一個群體還未被發現。這種狀況一直持續到 20 世紀 50 年代末，文學史和戲曲史的目光大都集中在李玉身上，偶而個別論及朱佐朝、丘園等，但並未視作同派作家。

鄭振鐸於 1957 年出版的《插圖本中國文學史》列舉李玉等 9 人爲蘇州最有聲譽的戲曲家。周貽白於 1961 年出版的《中國戲劇史長編》中將李玉等 7 人作爲一個「編劇集團」進行介紹。吳新雷則於 1961 年發表的《李玉生平、作品、交遊考》一文中，稱李玉等 13 人「形成了別樹一幟的藝術流派」。由此，在後來的大多數文學史與戲曲史中，都分量不等地爲蘇州派設立章節或標題，專門論述。

一、關於人員的範圍

關於蘇州派人員的組成，學術界眾說紛紜。在把蘇州派作爲一個戲曲流派來研究的學者中，我們選擇幾種說法列舉如下：

鄭振鐸：李玉、薛既揚、、朱雲從、陳二白、葉雉斐、朱佐朝、朱素臣、畢魏、張大復；〔註1〕

周貽白：李玉、葉雉斐、朱佐朝、朱素臣、畢魏、張大復、丘園；〔註2〕

吳新雷：李玉、朱佐朝、朱素臣、畢萬侯、葉雉斐、張大復、朱雲從、薛既撥、盛際時、陳二白、陳子玉、過孟起、盛國琦；〔註3〕

康保成：李玉、朱素臣、朱佐朝、畢魏、葉雉斐、盛際時、朱雲從、過孟起、盛國琦、陳二白、鄒玉卿、丘園；〔註4〕

郭英德：李玉、朱素臣、朱佐朝、畢魏、葉雉斐、盛際時、朱雲從、過孟起、盛國琦、陳二白、鄒玉卿、丘園、張大復、陳子玉、陳百章；〔註5〕

李　玫：李玉、朱素臣、朱佐朝、畢魏、葉雉斐、丘園、張大復、盛際時、薛既揚、劉方、馬佶人、朱雲從、陳二白、陳子玉、王續古、鄒玉卿；〔註6〕

蘭香梅：同李玫。

可見對蘇州派成員的取捨已經基本穩定在李玉、朱佐朝、朱素臣、畢魏、張大復、葉雉斐、丘園、過孟起、盛際時、盛國琦等人。但是對於整個流派成員的構成，迄今爲止，只有蘭香梅與李玫的說法是一致的，而其他諸家都各執一詞。成員的構成之所以這樣難以確定，有兩個原因：

首先，這個流派在歷史上並不是自覺地以團體的形式存在的，沒有一個具體穩定的組織，沒有結成一個曲社。他們的集體創作活動是自發的，隨意性較強。雖然李玉被研究者視爲這一流派的領銜人物，但也是根據其藝術成就所做的「追認」，並沒有資料證明當時就有此說。

〔註1〕鄭振鐸《插圖本中國文學史》，1007～1017頁，人民文學出版社，1957年。
〔註2〕周貽白《中國戲劇史長編》，370頁，上海書店出版社，2004年。
〔註3〕吳新雷《論蘇州派戲曲家李玉》，《北方論叢》，1981年第5期。
〔註4〕康保成《蘇州劇派研究》，34頁，花城出版社，1992年。
〔註5〕郭英德《明清傳奇史》，354頁，江蘇古籍出版社，1997年。
〔註6〕李玫《明清之際蘇州作家群研究》，14頁，社會科學出版社，2000年。

第二，除時代、地域這兩點有客觀依據而外，其他諸如作品風格、藝術主張等據以劃分藝術流派的一些關鍵因素卻是難以確定的。這群作家自己並沒有更多闡述文學主張或戲曲理論的著作傳世。除戲曲文本而外，李玉有《北詞廣正譜》、《音韻須知》，張大復有《寒山堂曲譜》等，而其他作家卻無此類著作可資考鑒。而曲譜更趨向於創作技術的具體指導，而不是創作觀念的理性宣言。我們只可以說這些著作反映出作家們是重視和精通曲律的。而他們更全面的文學主張、藝術見解，我們都只能從其戲曲作品中去解讀抽繹。而即使對同一個作家的創作風格，在讀者或學者眼中也會見仁見智，何況蘇州派作家的作品又沒有全部流傳下來，我們今天所見還不足被著錄作品的二分之一。

好在無論我們怎樣劃分這個流派，這些作家作品的存在都是客觀的，我們的研究也都有可能促進這些戲曲作品的保存、發現甚至流傳。無論是對於作家和作品來說，還是對文學藝術遺產的繼承來說，這才是最重要的。

因爲所見資料有限，也因爲學識所限，筆者不對眾家說法妄下評斷。這裡擇取各家基本達成共識的主要成員及其作品進行研討。而且本文的著眼點將更多地落在傳奇作品的文本上。

二、蘇州派作家身份及品位之界定

王國維曾以「自然」兩個字概括元曲的特點，而在解釋這「自然」的原因時說：「蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也；其作劇也，非有藏之名山，傳之其人之意也。彼以意興之所至爲之，以自娛娛人。關目之拙劣，所不問也；思想之卑陋，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也；彼但摹寫其胸中之感想，與時代之情狀，而眞摯之理，與秀傑之氣，時流露於其間。」〔註 7〕正因爲出身閭里，這些元代劇作家的創作才來得更純粹、更自在、更透徹、更不失赤子之心。可見，作家的身份與其作品的風格特徵存在著某種程度上的必然聯繫。

類似的觀點還有徐朔方在討論湯沈之爭時所說：「可見南戲和傳奇的區分不取決於它們的唱腔。不是只有南戲爲四大聲腔所同時適用，而傳奇則只適用於崑腔。它們的主要區別在於南戲是民間戲曲，而傳奇是文人創作，其他不同的屬性都由此而產生。」〔註 8〕

〔註 7〕王國維《宋元戲曲史》，120 頁，華東師範大學出版社，1995 年。

〔註 8〕徐朔方《晚明曲家年譜自序》，見《晚明曲家年譜》，10 頁，浙江古籍出版社，1991 年。

俞爲民在《宋元南戲考論續編》中也指出：「宋元時期的南戲皆出於民間藝人和下層文人之手，……但到了明清時期，隨著文人學士參與南戲的創作，南戲的發展便分爲兩途：一路仍由民間藝人或下層文人所作，一路則爲文人學士所作」，「南戲（傳奇）在明清分爲兩途後，由於民間南戲（傳奇）與文人南戲（傳奇）作者的身份不同，他們編撰劇本的目的也有別。民間士人編撰南戲（傳奇）劇本主要是供戲班演出，讓觀眾觀賞，即是娛人的，他們並不把它看作是一種文學創作行爲，不是想通過編撰劇本來顯示自己的才華或抒發自己的志趣，即用以自娛，而只是將它當作一種謀生手段，讓戲班採用自己的劇本，並且能夠受到觀眾的歡迎，以獲取較好的經濟收益。也正因爲此，他們不計較劇本的著作權，像宋元時期的南戲作家一樣，在劇本上多不署名，也不知其生平事蹟，其劇作也大多不被刊行，只是在戲班中作爲鈔本流傳……而文人學士編撰南戲（傳奇）劇本雖然也不乏爲戲班演出而作者，但他們的主要目的不是爲了獲取經濟收益，而是像作詩文一樣，出於自娛的需要，即一是抒發自己的志趣，所謂的『詩言志』，一是顯耀自己的文學才華。在文人學士看來，戲曲是由詩、詞演變而來的一種新的音樂文體」，「由於編撰劇本的目的不同，因此，也造成了民間南戲（傳奇）與文人南戲（傳奇）在情節內容、語言風格、演唱形式、文本形式等方面都存在著差異」〔註9〕。

很明顯，俞爲民也是以作者身份來區別文人傳奇與民間傳奇的。因爲不同的身份產生了不同的創作目的，不同的創作目的則導致了不同的藝術風格。《宋元南戲考論續編》著眼點在於宋元時期，對明清傳奇作家未作明確闡釋，但如果以俞爲民的標準來衡量，李玉爲代表的蘇州派更近似於民間傳奇。原因如下：

第一，他們是下層文人。而不屬文人學士。在可見的蘇州派作家的生平史料（其生平史料的稀見也正說明其地位之低下）中，李玉是曾經有意於科舉的，但又「連厄於有司」，「甲申以後無意仕進」，一生除一個副舉人外不曾求得更高的功名。丘園曾以詩名，有《竹溪雜興》、《梅圃詩解》、《既耕堂草》等詩集，但並未因此而得功名。葉稚斐曾習舉子業，然而也未得中。至於其他作家，還未曾發現其參加過科舉考試，或求得功名的史料記載。而且，這些作家除戲曲或曲譜論著而外，極少詩文行世。而傳統概念上的文人作家，當是以戲曲爲「詩餘」的。如湯顯祖，如吳偉業等等。

〔註9〕俞爲民《宋元南戲考論續編》，9頁，12頁，中華書局，2004年。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

第二，他們是專業作家。他們在作品中自稱爲「作新戲的相公」，表明了對其專業作家這種身份的認同。而其作品的創作目的、經營方式、流傳途徑都是具有明顯的民間化特徵的。以劇本的流傳爲例，蘇州派的傳奇作品「在舞臺上雖然十分流行，但卻很少得到刊刻，大多靠伶人的傳抄得以流傳。在至今全本存世的 77 種蘇州派傳奇作品中，刻本只有 9 種，約占存本總數的 12%；抄本有 68 種，約占存本總數的 88%。」〔註 10〕這些抄本有的用楷書，有的用行書，還有的用草書。最值得注意的是兩個特點：一是有的行間標有宮尺譜；一是有的賓白處有大量補充文字，又不似抄寫之訛誤。這兩個特點都可證明抄本的用途之一，就是爲了進行演出，並且在被使用的過程中，又會爲了場上的完美展現而進行修改。

而郭英德在《明清文人傳奇研究》中曾表達另外一種看法：「明清傳奇的外延尚有宮廷傳奇、民間傳奇與文人傳奇之別，它們分別凝聚和表現了貴族化的、民眾化的和文人化的審美趣味」，「可以說，正是從元末至明中葉延續一個半世紀的文人化傾向，逐漸給戲文輸入了重風化、講規範、尚典雅、逞才情等文人審美趣味，方才使傳奇從戲文中破繭而出的。因而，只有用『文人傳奇』這一名稱，才能更準確地稱定傳奇這一文學樣式。」〔註 11〕

可見，郭著是以作品的審美趣味作爲標準來區分傳奇類型的。

在《明清文人傳奇研究》中，郭英德將蘇州派作家的作品做爲文人傳奇發展期的三大流派之一加以介紹，說：「蘇州派的作品既富於強烈的現實批判精神，又浸透了濃重的封建倫理觀念。在他們的作品中，對污濁社會的批判，對國家命運的關注，對個人前途的憂患，和對道德理想的熱望，水乳般地交融在一起。」〔註 12〕這些，自然是對其文人審美情懷的一種認同。

這一點與俞爲民先生所說「抒發自己的志趣」是同樣屬於文人傳奇的特徵的。而李玉也曾說過：「予於詞曲，夙有痂癖。數奇不偶，寄興聲歌。作《花魁》、《捧雪》二十餘種，演之氍毹，聊供噴飯。」〔註 13〕吳偉業也稱李玉「以十郎之才調，效耆卿之塡詞。所著傳奇數十種，即當場之歌呼笑罵，以寓顯

〔註 10〕郭英德《明清傳奇史》，360 頁，江蘇古籍出版社，1997 年。
〔註 11〕郭英德《明清文人傳奇研究》，4 頁，5 頁，北京師範大學出版社，2001 年。
〔註 12〕郭英德《明清文人傳奇研究》，4 頁，5 頁，北京師範大學出版社，2001 年。
〔註 13〕李玉《南音三籟》序，轉引自康保成《蘇州劇派研究》，178 頁，花城出版社，1992 年。

微闡幽之旨」〔註 14〕；錢謙益則說「元玉管花腸篆，標幟詞壇，而蘊奇不偶，每借韻人韻事，譜之宮商，聊以抒其壘塊。」〔註 15〕這些都傳達出李玉作傳奇供以演出而外的另一動機，即借他人之酒杯，澆自己之塊壘。這一點與吳偉業等一些著名文人的戲曲創作動機是有相通之處的。由此看來，部份蘇州派作家的作品是可以算作文人傳奇的。

但是《明清文人傳奇研究》出版六年以後，郭先生出版了《明清傳奇史》，後者則更強調了蘇州派作家的民間性。他說：「蘇州派作家大多是生活於下層社會的布衣文人……正因爲他們不是享譽文壇的名人學士，也不是腰纏萬貫的富商大賈，而是沉抑民間的普通士子，所以大多數蘇州派作家的生卒年生平經歷難以詳考。雖然他們與明清之際文壇上的名士耆宿如馮夢龍、吳偉業、錢謙益、尤侗等人，時有交往，但是二者顯然活動於不同的文化圈中：前者優游於平民文化圈，後者顯耀於士大夫文化圈……正是從士大夫文化圈下降到平民文化圈的這一歷史性轉移，使蘇州派作家的傳奇創作充滿了更爲濃厚的平民色彩，並獲得了更爲深廣的群眾基礎。」〔註 16〕而這些，也是蘇州派作家作品的眞實寫照。

那麼，蘇州派傳奇究竟是文人傳奇還是民間傳奇？

這個問題的難以回答並不是學者的分類標準有何不妥，實是蘇州派作家的身份有些特殊。

余英時說他的《士與中國文化》所持的基本觀點是「把『士』看作中國文化傳統中的一個相對的『未定項』。所謂『未定項』即承認『士』有社會屬性但並非爲社會屬性所完全決定而絕對不能超越者。」〔註 17〕就是說，儘管「士」作爲知識階層的本質是不變的，但他會在某種情況下獲得一種超越（當然，也可能是受制於某種局限）。在特定的歷史時期，「士」會具有社會所賦予他的特定的精神內涵與價值功用。其實這種對社會屬性的超越會發生在社會各個階層人士的身上。一旦社會生活給人以某種機遇，一個人的屬性就會發生變化，至少會變得豐富起來。這就會形成身份與人格的邊緣化〔註 18〕特徵。

〔註 14〕吳偉業《北詞廣正譜序》，見《吳梅村全集》，1213～1214 頁，上海古籍出版社，1990 年。

〔註 15〕錢謙益《眉山秀》題詞，見《眉山秀》刻本卷首，《古本戲曲叢刊》影印本。

〔註 16〕郭英德《明清傳奇史》，358～359 頁，江蘇古籍出版社，1997 年。

〔註 17〕余英時《士與中國文化・引言》，8 頁，上海人民出版社，2003 年。

〔註 18〕《辭海》「邊緣科學」條：「兩門或兩門以上學科因在研究對象、研究範圍和

如果將這種邊緣化特徵賦予一個本質，其實就是「俳優」與「士」的結合。如果我們追究戲劇的根源，總要說到古代的滑稽戲、說到古代的俳優。他們的使命，除了供人娛樂，還有一點便是譏刺時弊，甚至帝王的過失。雖然俳優的身份發生著各種各樣的變化，但是這一傳統卻發揚下來了。余英時說：「中國歷史上俳優巧妙地指斥帝王與權貴的故事可說從來沒有中斷過。北宋的童貫、南宋的史彌遠，在他們權勢薰天之際，便正是優伶譏罵的對象……可見，『言談微中』的滑稽傳統在中國戲臺上一直沒有斷過」，並且「俳優的滑稽傳統對中國一部份知識分子也有影響」〔註 19〕。一般情況下，是知識分子而有一點俳優氣，或者俳優而有一點知識分子氣。但是到了蘇州派，上述情況表明，這些曲家身上，俳優與知識分子，孰爲主熟爲賓，卻難以分清了。

對蘇州派作家來說，有兩點因素促成了他們身份與人格的邊緣化特徵。

一是文人情懷與曲家身份的結合。

蘇州派作家，特別是李玉，既具有正統文人的才學和情懷，又處於民間曲家的環境與氛圍之中；既是沉鬱下潦的民間藝人，又是心存國事的有識士子。他們是正統文人與民間曲家的結合體。

除李玉外，葉稚斐、丘園亦如是。

如葉稚斐生平資料兩則：

> 翁生而英異，倜儻有大志，始習舉子業，伸紙落筆，奇警過人，謂取青紫如拾芥。適遭鼎革，淡於成名，詩文之暇，寄情於聲歌詞曲，演傳奇數種行於世。世稱翁之詞義激昂，才情富有，不知只緣目擊喪亂，聊以舒胸中塊壘，譏切明季時弊。
>
> ——節錄孫岳頒《牧拙生傳》見《吳中葉氏族譜》〔註 20〕

> 氣豪而邁，思窈而曲。笑傲寄之《琥珀匙》，悲忿寓之《漁家哭》。
>
> ——葉燮《牧拙公小像》，見《吳中葉氏族譜》〔註 21〕

再如丘園小傳：

> 園字嶼雪，隱居邑東之塢丘山，自號塢丘山人。工吟詠，善書

研究方法等方面有部份重合關係而產生和發展起來的科學。」筆者以爲，一個人的身份人格在特定的社會環境與人生經歷之中，會具有雙重甚至多重的屬性與特徵，可視爲身份與人格的邊緣化。

〔註 19〕余英時《士與中國文化》，105 頁，上海人民出版社，2003 年。

〔註 20〕《戲曲研究》第十五輯 118～119 頁，文化藝術出版社，1985 年。

〔註 21〕《戲曲研究》第十五輯 118～119 頁，文化藝術出版社，1985 年。

> 畫，大抵以石田翁爲宗。塡詞則取法貫酸齋、馬東籬。所撰《黨人碑》、《虎囊彈》、《歲寒松》、《蜀鵑嘀》諸劇，至今流傳江左。蓋君於音律最精，分刊節度，累黍不差。梨園弟子畏服之，每至君里，心輒惴惴，恐一登場，不免爲周郎所顧也。
>
> ——《海虞詩苑》卷五〔註22〕

由這些記載可以看出李玉、丘園、葉稚斐等人身份也具有邊緣化的可能。

一是明末與清初兩個文化時代的結合。

從十幾位蘇州派作家來看，大多數都生於甲申以前，因而跨越了兩個時代。興與亡，破與立，社會和思想的變遷都發生在他們眼前。在明清之際，以甲申爲界，思想與人生一分爲二、判若兩人的士子所在多有。

由此則從另一方面導致了蘇州派作家人格的邊緣化特徵。

這種邊緣化成爲蘇州派傳奇特徵的決定性內因，使他們將有助於提高戲曲藝術的各種因素兼收並蓄，從而在傳奇創作中表現出正統文人發憤而作的情懷、廣博雅正的才學、深沉理性的思索——此成其案頭之美，同時又具備了民間藝人深入生活的體會、貼近梨園的情趣、關注舞臺的自覺——此成其場上之美。從而使蘇州派作家筆下的傳奇作品擁有了一種案頭場上雅俗共賞的邊緣化藝術特徵。

當然，蘇州派傳奇作品的藝術特徵還和戲曲藝術自身發展的規律不無關係。對此，本文將在後面的章節中予以論述。

〔註22〕轉引自康保成《蘇州劇派研究》，192頁，花城出版社，1992年。

上篇　總體研究

需要全本请访问 www.ertongbook.com