北京市政协文史资料委员会选编

北京文史资料精华

梨园往事

LIYUAN WANGSHI

北京出版社



需要全本请访问 www.ertongbook.com

《北京文史资料精华》编委会

主　任：舒　乙

副主任：弥松颐　贾凯林　陶信成

委　员：王灿炽　李　牲　李滨声
张　洁　陈平原　郑　潜
赵其昌　谢　方　蔡美彪
戴　贤　张秋萍　杨良志

本卷执行编委：李滨声

选编说明

《北京文史资料精华》是从本会近二十年来编辑出版的文史资料中精选而成，内容涉及政治军事、文化科技、教育医卫、工商经济、社会生活、文学艺术、名胜园林等诸方面，分为《世纪风云》、《杏坛忆旧》、《文苑撷英》、《风俗趣谈》、《商海沉浮》、《梨园往事》、《府园名址》、《艺林沧桑》八卷，共约350万字。

这套丛书主要收录北京地区的史料，上起1898年戊戌变法，下至1949年中华人民共和国建立；个别篇目有所突破。入选篇目以历史当事人或见证人亲历、亲见、亲闻的回忆录为主，也有少量是通过采访调查整理而成的。丛书未收中共党史资料，以体现同党史部门的分工与区别；但是有关统一战线和党领导下的群众运动的史料，在个别篇目中也略有涉及。

这套丛书属于文史资料的分类汇编，是根据已有史料的实际情况进行遴选的，难免有或轻或重、某些卷的内容不单一、书名不能完全涵盖全卷内容等情况。编辑时，除订正个别技术性的错误以外，对文字一般不做大的改动；原则上不重新考订史实，只对已经发现的明显错误进行纠正。由于篇幅所限，有的篇目收入时作了一些删节和摘选。重新厘定了部分文章的标题。由本市各区县政协和民主党派、工商联提供的稿件，书中不一一注明。

北京市政协文史资料委员会

1999年8月

序

舒　乙

我曾说过："文史资料"类书籍属于我最爱看的图书行列。

我至今还这么看，这么想。

而且，我愿意向广大读者做这样的推荐。

我还要补充一句："文史资料"类书籍也是最好看的书籍。

这么说，并无夸张之意。

世界上的事，常常是很奇怪的。它产生的初衷，并不和后来的结果相吻合。"文史资料"便是这种奇怪事物之一。

周恩来总理是"文史资料"这个事情的首创人，从这个角度讲，他是个发明者。因为，历史上没有过，外国没有过，本国也没有过。实属首创。

常说：某件事有中国社会主义特色。

"文史资料"当属于有中国社会主义特色的事物之一。而且是很辉煌的一个。

周恩来总理四十年前倡导编纂"文史资料"时，并不是为了好看，他是为了存史。他让那些经历过历史上重大事件的参与者，将自己"亲身经历、亲见、亲闻"的事如实地记载下来，不怕细小，不必成系统，也不必加评价和分析，只是存真，作为正史的参考和补充。

这个思想，后来，产生了意想不到的结果。

首先，它成了一个事业，很大很大的事业。周总理把这事

分给了政协办。政协有全国的，有省市的，有区县的，下面都有搞文史资料的专门队伍，总人数达千人之众。征集史料之广、之多都达到了宏伟的程度。出版了许多许多出版物，有选编系列，有专题专集，足以武装专门的书店和图书馆。总之，有了队伍，有了成果，浩浩荡荡，成了气候，了不起。

其次，它造就一大批非常有可读性的出版物。正因为“文史资料”的王牌是“三亲”，便产生了独特的阅读效果。撰写回忆的人中许多是历史上知名的人士，他们的名字对许多读者来说是很有吸引力的，这便是所谓“名人效应”吧。同样，被回忆的事也涉及许多历史上的重大事件和知名人士，也是很能引起读者兴趣的。这便有了阅读价值和市场价值，而且天生铺垫了它的普及性。于是，“文史资料”几乎从诞生之日起就走进了广大读者的视野，而不光是在历史学家书斋中被收藏、被研究、被利用。应该说，它的利用率极广，既是史书，也是货真价实的高档次的大众读物。

再其次，名为“文史”，实则“百科”，什么都有，从政治、经济、文化、艺术，到民俗、传记，五花八门，面面俱到，涵盖面、涉猎面极广，超过任何一类现存杂志，是跨门类的超级百科大杂志。每一册都有保留价值，可以上架成库备查。

这么个好东西，如果再精选一下，精益求精，岂不更妙。

于是，便有了《北京文史资料精华》。

我自己既是“文史资料”的老读者，近十五年又成了一名业余的“文史资料”工作者，自觉有资格说上面那些真诚的话。

它，有实，有味，有史，有趣，我爱它，也愿大家爱它。

1999 年 8 月

需要全本请访问 www.ertongbook.com

目　录

中国戏曲的表演艺术 …… 梅兰芳(1)
从四大徽班时代到解放前的京剧编演新戏概况 ……
…… 景孤血(19)
京剧名演员的演唱艺术 …… 陈富年(48)
海派京剧名角点将录 …… 江上行(77)

芙蓉草自传…… 赵桐珊(100)
四十年的艺术道路…… 奚啸伯(126)
谭门艺语…… 谭元寿(138)
我的梨园家世及从艺恩师…… 刘斌昆(159)

我的祖父陈德霖…… 陈志明(183)
王瑶卿的舞台生涯…… 郭永江(192)
我的老师程砚秋…… 刘迎秋(231)
尚小云与荣春社…… 尚长春(252)
荀慧生传略…… 张伟君(274)
徐碧云老师的舞台生涯…… 毕谷云　朱永康(304)
黄桂秋老师和他的黄派艺术…… 朱永康(329)
回忆杨小楼的演出…… 刘曾复(365)

马连良与马派艺术…… 迟金声(382)
麒派创始人周信芳…… 吴石坚(422)
余叔岩生平回忆片断…… 陈维麟(435)
名留世间的高庆奎…… 刘乃崇(447)
杨宝森先生其艺其人…… 杨晓雄(482)
我的父亲唐韵笙…… 唐玉薇(494)
我随尚和玉先生学戏…… 郑星垣(519)
回忆恩师丁永利先生…… 王金璐(533)

我的昆曲艺术生活…… 韩世昌(557)
我的昆曲从艺片断…… 侯永奎(596)
北昆老艺术家…… 朱　复(603)

中国戏曲的表演艺术

梅兰芳

一

中国戏曲的表现手法是现实主义的，它是从生活中经过艺术加工提炼出来的。因此，概括精练，合乎舞台表演的原则。例如演员在台上转一个圆场，就代表走了几百里、几千里路；四龙套、四靠将可以代表千军万马；《三岔口》戏中，演员在几万烛灯光下表现黑暗中对打，观众被那种逼真的表演艺术所吸引，相信这真是在黑夜中。

戏曲里有一套表演程式，大部分是用虚拟也就是象征性的动作来代替实物的。例如上马、下船、登山、涉水、开门、下楼，以至穿针引线，都不用真东西而用手势、身段表现出来。这些程式和动作，都是从生活中提炼出来，经过艺术加工而成为戏曲表演艺术的重要部分。这里牵涉到艺术真实与生活真实的问题，二者之间有矛盾而又是统一的。我想引用毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》里面的几句话来说明这个问题：

“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更

高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”

这段话已经把艺术真实和生活真实的关系讲得非常清楚，非常透彻，抓住了根本所在，对于我们戏曲表演的创作实践，有着很高的指导意义。从这里可以体会到，艺术真实不等于生活真实的翻版；可是艺术真实不仅不能脱离生活真实，还应该比它更集中、更丰富，反过来影响生活，促进生活。因此，在我们创作的时候，必须要注意它们之间的辩证的统一关系。今天广大工农兵所要看的，就是这种既精且美、既反映现实又充满了美好的理想、有说服力、能够感动人的好戏。我们演员就应该深入钻研，努力提高思想性、艺术性，以满足他们的要求。

我演过《打渔杀家》里的萧桂英，里面有摇橹的身段。我曾经在坐船时观察过女子摇橹的动作，前俯后仰，两脚叉开站定不动。我觉得演戏时只能吸取她的部分姿势，不能照样摹仿。尽管萧桂英是有武艺的，可是那样做，就不符合舞台的要求。舞台上要求把生活里的动作加以概括并舞蹈化。桂英摇船表现在脚底下是来回换丁字步，所以我们传统的身段和实际生活中的动作不完全一致，可是却能很美地表现这个摇船的形象。又如，上马的动作，真实的生活是左脚认镫，右腿跨上去。京剧武生这一身段，比较接近真实，并且有很多不同的上马姿势；旦角上马却不能认真的跨腿，因为那样做并不美，她可以用趟马等其他马上动作表现婀娜的姿态，来发挥舞蹈的效果。

二

中国戏曲的表演艺术，是个综合体，它包括唱、做、念、

打等各方面成为一套完整的体系。现在我就这几个方面，结合我自己演戏的经验谈一谈。

唱、做、念、打统一于人物的思想感情，同时又必须统一于表演节奏。这两者的关系，也就是内容决定形式的问题。表演艺术必须通过唱、做、念、打来完成，而唱、做、念、打必须以口、眼、手、身、步为基础。很明显，在唱、念上必须讲究口法；做、打方面，则必须通过高度准确的手、眼、身、步法才能很好地表现出来。口、眼、手、身、步在舞台上必须贯串起来，是不可分割的整体。但为了说明运用方法，现在分开来谈一谈。

口法指的是唱、念。京剧和昆曲的吐字、发音，一向是根据中州音来唱的。中州音是几百年来经过若干戏剧家的研究、实践，成为戏曲的共同语言。它要讲究四声、阴阳、尖团、反切、出字收音，目的是让观众听清楚演员所唱所念的字。单是清楚是不够的，还要好听；单求好听还不够，昆曲讲究唱曲要唱出曲情，在唱里传达出剧中人喜怒哀乐的思想感情，京剧界的人常说某人唱得有味儿，也就是说有感情。京剧界说唱戏要字正腔圆，而昆曲大师魏良辅先生分析得更细致，指出唱曲要“字清、腔纯、板正”。我体会他的说法，唱戏不仅要字正，还要清楚；行腔不仅要圆转自如，还要纯。“纯”字的意义，就是在创造唱腔和运用唱法方面，要从人物性格和剧情内容出发，不要过火地追求花巧，才能符合“纯”的精神。“板正”怎么讲呢？就是要求有高度准确的节奏。例如，《玉堂春》里苏三出场时的几句散板，是比较难唱的，它要表达出苏三的复杂的心理状态。苏三当然是抱着伸冤希望来的，但过去洪洞县的阴森黑暗的往事，又使她不敢相信能够翻案，所以唱词里有“鱼儿落网有去无还”的悲观口气。这几句唱必须要灵活地掌

握节奏，配合着手、眼、身、步，唱出感情，如同说话一般，这样才能拢住观众的神。如果唱的时候，没有很好地掌握节奏，某字应该长的唱短了，应该紧的唱松了，观众听了就会觉得不舒服。这就是演员对人物性格、唱词内容理解得不细致不深刻的缘故。还有念白的节奏也很重要。苏三对堂上诉说冤情的大段念白，必须要提起调门，字字清楚，从轻重缓急、抑扬顿挫里面表达出苏三死里求生的心情。念白的调门，应与前面所唱散板的调门统一起来才和谐好听。念白大忌“一道汤”，不论是韵白或京白，如果不能根据剧情，运用轻重缓急、抑扬顿挫的技巧，就不会有恰当的节奏，如同小孩背书，索然无味。京剧界内行常说要有“心板”，就是要求演员准确地掌握节奏。

我现在结合本身的经验谈一谈。我初学戏的时候，嗓子是比较有条件的，老师的教法也是正确规矩的。那时我主要是学皮黄，也兼学一些昆曲。他们教我如何用嗓子，某字应该归什么韵；教我练习口劲，如何把字音唱得清楚；把唇、齿、舌、鼻、喉的运用方法在唱的时候就教给我了。我当时还很年轻，他们怎么教，我就怎么唱，唱错了，就纠正，但却没有像现在这样地去分析道理，我是知其然而不知其所以然。

他们还非常注重口形，认为口形与唱法有密切关系，讲究从出口到收音，保持正确口形。最忌张嘴时信口胡唱，乱加花字，结果把字音唱走了，使观众无法辨别你唱的是什么字。这是毛病。的确，一个字唱错了，有时会影响整个剧本的内容。另外，口形还有关舞台形象的美。旦角、小生没有髯口遮掩，如果龇牙咧嘴，眉毛乱动，就大大地破坏了完整的形象。所以我们在初期学唱时，如果发现这种现象，老师立刻叫我停下来，纠正我的口形。他们还郑重地告诉我：“初学时，养成坏

需要全本请访问 www.ertongbook.com

习惯，以后改起来费劲，这是一辈子的事，不可大意！”

我早期的唱法，只做到规矩而已，对于技巧的运用是很不够的；中期有了一些进步，但还达不到清灵美妙的程度。抗日战争胜利后，我因为八年不唱，嗓子回了工，初唱时感到异常吃力，底气不足。大家都知道，声带就如同哨子一样，必须用气催动它才能发声；气不足，从事歌唱就很成问题。我那时担心我的舞台生命不能持久。幸而全国解放了，我异常兴奋，开始懂得戏曲艺术为人民服务的道理，我的舞台生活开始了新的生命。我不断在全国大中小城市演出，同时和兄弟剧种交流经验，获益良多。有时在广场上、病房里为工农兵演出，或在大炮旁边为战士清唱。我经过了多次的锻炼以及广大观众对我的鼓舞，我的嗓子渐渐充实起来，同时对换气、偷气、沉气、养气的技巧，也在实践中下了功夫，这样，我的唱法、气口就有了新的变化。我还体会到，嗓子和其他器官的协作关系是非常密切的，发展共鸣区是歌唱的必要条件。这种道理，我当初学戏时不完全明白，而在不断实践中，才找到了正确的方法。关于共鸣的道理，说起来很简单，它的性质好像扩大器，也就是声带和别的器官结合起来把声音扩大。拿日常生活里咳嗽的声音来说，有的人是共鸣，声音就洪亮，有的没有共鸣，声音就单薄。我举一个唱腔的例子来说明，如《宇宙锋》赵女装疯时，唱词中有一句“见哑奴她教我把乌云扯乱”，“乱”字就是鼻腔共鸣。

我认为在唱、念方面，如上面所说的出字、收音、口劲、气口、共鸣等等都是主要的。掌握了这些技巧，任何腔调都能唱得好听。所以有人说：字为主，腔为宾；字宜重，腔宜轻；字宜刚，腔宜柔。这些话都是很有道理的。现在我把创造唱腔方面的经验谈一谈。

我早期的唱腔是当时流行的青衣的传统唱法，比较简单朴素。自开始排演古装新戏，自己就琢磨比较新颖的唱腔，来配合新颖的装束。当然这是和先后伴奏的几位琴师如茹莱卿、徐兰沅、王少卿等的辛勤劳动分不开的。从初期的《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》一直到四本《太真外传》为止，我觉得在唱腔方面已经繁复多样，似乎不能再向这方面发展了，所以后来排演的《抗金兵》、《生死恨》，在唱腔设计上就走向了平正通达的一路，不以追求新奇为目的了。我在去年为国庆十周年献礼排演《穆桂英挂帅》一剧，唱腔设计更以沉着简练为主，听上去好像比以前所排新戏的腔调简单些，但实质上并不简单，也就是说这出戏的唱腔和唱法，更多地注重表达剧中人复杂的思想感情方面。当然，这种唱法还是要和手、眼、身、步法紧密地配合起来，才能突出爱国女英雄穆桂英这一人物的性格和形象。我联想到画家的作品，早年总是简单一些，因为生活经验还不够丰富；中年精力充沛，画法就进入到工细饱满的阶段；到了晚年，又归入平正简净一路，看起来好像简单，而实际则是更集中、更典型、更理想，这是一种“绚烂归于平淡”的意境。我认为各种艺术的发展都有这三个阶段，我只是拿绘画作比方来说明戏曲表演艺术的问题。现在我概括地谈谈《穆桂英挂帅》的唱腔是怎样设计安排的。

《穆桂英挂帅》的唱腔是我和老战友、名琴师徐兰沅先生共同设计的。我们读完剧本，首先考虑到题材内容，适宜于西皮调，所以决定从头到底用西皮。跟着考虑哪场用什么板来唱。穆桂英出场后，听到西夏番王造反，佘太君和丈夫杨宗保都主张派儿子女儿到宋朝首都汴梁城去探听军情。她思想上显然有些波动，但事情尚未发展，所以用比较平淡的原板向佘太君表达她的意思。

第五场，剧本原词是穆桂英上场后念两句诗。我觉得剧本里没有慢板，而这个地方正适宜唱慢板，因为前面一场校场比武夺帅印，是很火爆热闹的，这里就应该用缓慢的调子来调节台上的气氛，同时也符合穆桂英当时忧虑国事，又怕儿子在汴梁遭到奸臣的暗算，有损杨家威名的沉重心情。等到文广、金花姊弟二人捧印回来，剧情发展到一个高潮。她对杨文广的鲁莽闯祸，是用接近口语的散板配合着念白来训斥儿子的。等到佘太君上场，制止她绑子上殿缴还帅印，穆桂英对佘太君说明她不愿挂帅的理由，唱的是“二六”，这种板式，最适宜于表达抑郁的内心情感。这段唱腔的运用是要表达出穆桂英的思想矛盾，着重在谴责宋王朝对杨家将的刻薄寡恩与宠用奸佞的方面，也就是上次夏衍部长说的属于内部矛盾的部分。经过佘太君以身作则的鼓励和劝告，穆桂英受到感动，经过思想斗争，决定不计较这内部矛盾，把敌我矛盾提到第一位来，所以向佘太君表示愿意挂帅出征。

佘太君下场后，穆桂英一个人在场上考虑问题。这时是想到强大的敌人来势凶猛，如何才能操必胜之券把敌人打败，所以用三句散板来说明穆桂英在出征前的通盘筹划：“一家人闻边报雄心振奋，穆桂英为报国再度出征。”这两句不使腔，尺寸要紧，如同说话一样。下面“二十年抛甲胄未临战阵”一句的气口和感情要唱出心问口、口问心的意思，所以要作一停顿，紧接着场面上打击乐起“九锤半”的锣鼓点子，这个点子往往用在考虑问题的时候，大锣的轻重缓急、抑扬顿挫，能够起着很大的辅佐作用。我这里用哑剧的手势、身段、脚步，配合着眼神和面部表情，先想到自己年纪大了，20 年没打仗，精力不如当年，是否能担当这样的艰巨任务，又想到三关上将大半凋零，做出辅助无人的身段。经过这些考虑后，思想突然

变过来，用一个“哎”字来表达她不能向困难低头，同时也和前面“一家人闻边报雄心振奋”呼应起来。紧接着唱“难道我竟无有为国为民一片忠心”。这句唱是自己答复“二十年抛甲胄未临战阵”那句唱词的，还是不使腔，把前面积蓄在身上的感情尽情地发泄出来。“一片忠心”四个字要提高来唱，恰好“忠心”两个字都是阴平声，可以使得上劲。唱到这里，我感到唱词内容与表演形式、我本人的思想感情与穆桂英的思想感情完全统一起来，成为一个整体，所以觉得特别痛快。

下面，我转身面对下场门，从振动人心的战鼓声中立刻回过身来。这时面部要表达出充满胜利信心的乐观情绪，与前面的踌躇顾虑形成强烈的对照。跟着，用唱快板和轻快的舞蹈姿势来说明穆桂英这时已经回复到她青年时代的精神状态，和头一场出场时娴静的家庭妇女的样子判若两人。

唱完快板，穆桂英得意洋洋地捧起帅印，唱出“我不挂帅谁挂帅，我不领兵谁领兵”的豪语。这两句要唱得直截了当，斩钉截铁，表示她的决心。关于几个捧印身段，我也想顺便谈一谈，这是我近年来看到龙门石刻和山西晋祠圣母殿里宫女塑像后从中吸取的神态。还有，我从前看过京剧《青石山》里杨小楼先生扮演关平的捧印姿势，也成为我创造的素材。这些捧印的身段，我在排练期间和演出过程中经过多少次的研究改进，才逐渐达到比较适当的地步。

末一场的发兵，是描写穆桂英在出征前检阅队伍、整顿纪律的事情。穆桂英在边幕内唱导板，八个男兵、八个女兵、四个靠将和一个捧印官先在“急急风”里上场，穆桂英披蟒扎靠，插翎子，抱令旗、宝剑，在“慢长锤”里扬鞭出场，接唱三句原板，这是描写军容强大。她看到了丈夫杨宗保和儿女金花、文广，马上回忆起少年光景，这里有六句唱词：“见夫君

气昂昂军前站定，全不减少年时勇冠三军；金花女换戎装婀娜刚劲，好一似当年的穆桂英；小文广雄赳赳执戈待命，此儿任性忒娇生。”从第二句转入“南梆子”，南梆子的曲调比较宛转抒情。她想起了当年与丈夫并肩作战时的情景，其中包括穆柯寨招亲、破洪州、破天门阵的种种往事，又从金花的形象想到当年自己的样子，所以这三句用南梆子的唱腔配合着脸上兴奋愉快的表情，来表达穆桂英已经恢复了她的青春活力，同时也说明这位女元帅对此番出兵，一切都已考虑周密，因而成竹在胸、好整以暇的心情。对杨文广的唱词，指责他的任性缺点，就不能再用这个曲调，所以又转回西皮原板。

三句南梆子的运用，在这段戏里起了使唱词内容和唱腔更为紧密结合的作用。这是徐兰沅先生想出来的方法。徐先生虽已退休多年，但为了帮助我完成国庆十周年献礼的重大任务，他付出了辛勤的劳动，还对整个戏的音乐伴奏作了重要的指点，使这出戏能够顺利地演出。从这件事可以更清楚地看出音乐工作者和演员的密切关系，同时也可以说明，京剧里由八九个人用几件简单的乐器来伴奏，在板式、鼓点、曲调、牌子等方面如果处理得当，就可以表达复杂的思想感情，造成强烈的舞台气氛。这也可以体会到夏衍部长所说的“单纯地扩大乐队人数，并不是解决问题的唯一办法”。

为了丰富我们的戏曲音乐，过去我曾经在京剧里加入二胡，但在使用时应该有区别，比如老生、花脸就不适宜用二胡。还有，音乐的声音如果挡住了歌唱的声音，这就是喧宾夺主，也不妥当。当年老辈们常说：“某人的嗓子好，盖了弦唱。”这并不是说唱和乐器之间有分歧，而是在和谐一致的步调下突出了演员的唱工。我认为，作曲理论和作曲经验的如何结合，以及选择、吸收、改革种种问题，都是需要细心研究、

大胆创造的。

三

唱、念、做、打都离不开眼神。眼神在表演里起着领带、贯穿的作用。凡是演员必须练就一对能够传神的眼睛。在眼神运用的技巧方面要求准确，准确就是有目的。运用眼神时要求有焦点，还要经济；眼神注视焦点移动的路线要准确，不要浪费在没用的地方。

眼睛还起着先锋的作用。演员上场，观众首先看到的是他的眼睛。老辈常说唱戏要领神，就是说通过演员的眼睛把观众的注意力拢过来，使全场的视线跟着演员在台上的一举一动、一颦一笑，慢慢地引到戏里来。日常生活里有一句口语，说某人的眉毛、眼睛都会说话，这话一点都不算夸张。我觉得在《醉酒》里有一段哑剧，杨贵妃就用眼睛配合手势和高力士、裴力士说话，叫他们拿酒，请皇帝到百花亭来，她还用眼睛告诉观众她心里是如何苦闷、寂寞。在《宇宙锋》赵女装疯的时候，我就常常背着赵高和哑奴用眼睛对话。

眼神表现剧中环境可举两个例子对比一下。《醉酒》的杨贵妃是在月光底下，《霸王别姬》里虞姬唱南梆子的时候，也是月色清明。这两个角色眼睛的用法是否一样呢？可以说是不同的。打个比方说，平常在很光亮的环境，我们想看一件东西能够一眼就看到，可是在黑暗里找一件东西就很费力，眼睛的转动就变得相当迟钝了。所以虞姬在出帐以后要表现出用力注视四面有没有发生意外的神气，眼光的转动随着迟钝下来，观众就会感觉到虞姬是在黑暗里一个被包围的环境，等唱到“猛抬头”眼睛很灵敏地向上一看，观众听着“月色清明”很清楚

需要全本请访问 www.ertongbook.com