

从模仿继承到独立创作

——一个京剧演员的演艺之路

■ 赵 群

在我小学三年级的时候，遵从父母之命考进了天津艺术学校。当时我一句京剧也不会唱，是唱着1980年代的流行歌曲《小草》踏进了京剧之门的。7年的中专学习，无论是定行当、归流派还是选择剧目，基本都是有经验的主课老师及班主任根据班级总体需要合理调配的，这种“安逸”的学习习惯一直保持到毕业。1999年是我人生的重大转折，离开天津来到上海，上海的一切对于我是那么的陌生，学习、工作、生活等诸多方面，使我感到从未有过的彷徨。特别是接触新创剧目，对于我这个习惯“口传心授”的年轻演员更是巨大的挑战。经过数年的强化训练后，我逐渐明白了任何角色都需要用“心”去理解的，以前做学生演的戏都是经过前辈们千锤百炼探索创造出来的，只要稍微“像点儿样儿”，观众就能原谅你，但今后不行了。无论排演新编剧目还是骨子老戏，演员首先要用“心”去创作，要了解自己艺术上的长短处，要了解角色，把自己掌握的艺术手段，融会贯通，才能创作出有个性、有生命力的舞台形象。

一、从源头上全面继承

我1988年考入天津艺术学校，开蒙剧目是《彩楼配》，自1990年开始专攻张派，先后向李近秋、薛亚萍、蔡英莲、王婉华、李炳淑等张君秋先生的弟子学习。可以说在我从艺的20年中，有18年在学习张派、表演张派，但真正开始研究张派、了解张派（一知半解），特别是思考到底是要学习习惯思维中“固定化”的张派，还是要根据自身条件表演“概念化”的张派的问题，也就是近些年的事情。

安志强先生在总结张派艺术风格的时候，曾这样评述说：“张君秋的演唱充分发挥了嗓音‘娇、媚、脆、水’的优异天赋，同时悉心揣摩梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等各派旦角演唱艺术的风采而加以融化。——张派艺术为世人瞩目的艺术宝库中添加了新的财富，

而其中最为光辉夺目的则是张君秋的演唱艺术。他的演唱音色绚丽，感情丰富，舒展自如，形成了华丽柔美、刚健清新的独特风格。”但在学张派的前期，我只是片面地理解了上述含义，简单地认为只要我“死学”、唱得像张君秋先生那样就行了。所以我每天拼命地练嗓子，找共鸣，甚至“憋宽音”，做梦都想让人说一句“你唱得真像张先生”。可是，数年下来，我的收获寥寥！曾一度我也很苦恼：为什么我没有董翠娜姐姐那么高挑的个头儿？为什么我没有王蓉蓉姐姐那么嘹亮的嗓音？更不敢奢望能像恩师薛亚萍一般拥有雄厚的韵味。我的继承张派之路在哪里？是加盟了上海京剧院，特别是考入了青研班后，我才慢慢地找到了适合我发展的“追求神似”的继承之路。

我开始从源头探索张派艺术的形成过程，着重发挥我清脆甜亮有余，而宽厚略显不足的嗓音特点，着力去刻画表演一些人物年龄适中、情绪起伏跌宕、适合发挥我表演特长的舞台形象，例如《状元媒》、《望江亭》、《西厢记》、《玉堂春》、《诗文会》、《四郎探母》及《游龙戏凤》等等剧目。

通过查阅资料，我发现张君秋先生的艺术特点还有很多没有被真正继承下来，像老前辈翁偶虹先生说的：“君秋艺术，谈者多矣；首扬其唱，次誉其型，念、做、表情、舞、武、身段，多未及之。实则张派之卓然树撼，故因张腔之先声夺人，而唱不以念辅，念不以做表衬，做表不以身段显，身段不以舞、武出，孑然一唱，亦不足以全其张派。特其唱确实突出，正如程派程砚秋以程腔盛传至今，反掩其他耳。当君秋学艺之始，何曾不文武并进。”张君秋先生青春年少的时候，嗓子那么好，扮相超级棒，还经常上演以表演见长的身段戏呢，何况我们作为年纪尚轻、身体尚健、但实践机会少、天赋条件不如前辈的青年继承者，更应当从多方面学习流派、

继承流派、发挥个人优长，以“多”补“缺”了。

比如我向王婉华、方小亚两位老师学习的张派名剧《金山寺》、《断桥》、《雷峰塔》；张先生的《断桥》、《祭塔》两折戏我听过录音，可是《金山寺》的资料我没见过，但张派传人的演出我悉心研究过，《断桥》、《祭塔》非常好，就是开头“水漫金山”缺少“凤头”的光芒。首先是白素贞在和法海争辩时唱的好几套曲子，虽然身段还算优美，但终是显得节奏拖沓。而后是武打不够精彩，掀不起剧场高潮。时代不同了，现代观众、特别是上海观众希望在短时间内欣赏到超大信息含量的表演艺术，不然你再演就不来看了。所以，在著名武旦表演艺术家方小亚老师的鼎力帮助下，我不但运用“踢枪打出手”丰富了主要人物白素贞的“舞”、“武”表演，大大地提高了此剧的观赏性，而且还把几段成套的曲子根据昆曲表演艺术家王芝泉老师《金山寺》的套路，改变成了一段节奏欢快流畅、观众耳熟能详的[水仙子]曲牌，短短的两三分钟就把该说的都说清楚了，节省下宝贵的时间留给更能发挥演唱水平的《断桥》、《祭塔》两折去唱了。

再如张派经典剧目《秦香莲》，在当年“马、谭、张、裘”等前辈当家的时候，可是北京京剧团的看家戏之一，而且还“强强联合、众星云集”地拍摄成了戏曲电影片，流传至今。那么光辉的榜样在前面，我们又该如何？嗓子好、卖力气，观众还来剧场看看，不然人家在家里开空调、看碟片岂不更好？我们必须有所突破！除了在唱、念、做、表等方面苦下功夫外，我还私下练就了弹琵琶，从2002年开始每演《秦香莲》必自弹自唱剧中“琵琶词”一场，优美的旋律、哀怨的表情、伴着张先生设计的那段经典唱腔，每每引起观众的热烈掌声。此时，我真的感到很幸福，完全忘记了初学琵琶时，由于双手笨拙配合不好、恨不得用嘴咬下五个手指头的愤恨心情！

二、“功夫在诗外”

早在1944年上海发行的《半月戏剧·四小名旦专号》上，就有人拥护年仅24的张君秋先生自立成派了；而且就在那本杂志上还刊登了一篇张先生撰写的文章，题目是《也算自白》。文章中说道：“我自学戏以来，虽经十年努力，然而一点薄技，本不足邀识家的欣赏，更谈不到继四大名旦之后而列入小名旦之林！我所会的是老前辈们的一鳞半爪，剩下的一点残余。我的发明可算毫无成

就。虽然我也有理想，将来会有一天实现我的计划，但，在未实现前，还不是等于零！”我看完张先生的真心告白，真是特受感动、大受启发！十七、八岁就在上海红得“山崩地裂”、已然名列四小名旦的张先生，在对各界的“自白”中是那么的谦逊，对自己的远大理想，只做了小小伏笔。虽然当时没分清“将来会实现、现在等于零的计划”是什么？但从这几十年张派风行、甚至一度“十旦九张”的情形看，张先生的“计划”早就不言而喻了。作为张门的再传弟子，我们不单要学前辈的艺术，更要学习前辈博采众长、敢于突破、谦虚谨慎的创新精神。张君秋先生曾经对青年朋友们说：我们学习一个流派艺术，不能仅仅看到它的结果，而应该看到它的形成过程——青年演员应该把戏路子搞得宽一点，表演手段具备的多一些。有的青年演员，只抱定一个流派去学，而且只学这个流派的几个代表剧目，这样学下去，路子越走越窄，怎么能行呢？要知道，任何一个名家高手，他没有上百出戏的底子是不可能有所成就的。张先生情真意切的谆谆教诲，如大海中的导航灯，为迷茫的青年们指明了方向。以现在的条件我不可能会百十出戏，但可借鉴的各类艺术却比上世纪多很多。

上海这座东西文化相互交汇的国际大都市为我提供了很多观摩学习便利条件。首先是戏曲类，上海是全国唯一一座同时拥有京剧、昆剧、越剧、沪剧、淮剧、评弹、滑稽七大艺术团体的城市。光是每年看这七个艺术门类的新老剧目就能从中学习到很多宝贵的艺术经验。其次是观看国外引进的各类世界经典艺术杰作——交响乐、音乐剧、歌剧、舞剧、大型魔幻杂技及多媒体梦幻艺术等等，真是令人豁然开朗，耳目一新！虽然一开始我并不热衷看“外来剧”，甚至有些排斥，总认为它和我们京剧老祖宗留下的传统艺术毫无关联。但随着自身艺术修养的不断提升，我逐渐把这种狭隘的思维方式完全否定了。

我还先后跟随昆曲名家王芝泉、张洵澎、梁谷音三位老师学习了《昭君出塞》、《百花赠剑》、《思凡》、《牡丹亭·寻梦》等昆曲折子戏及单曲小片断；大胆借鉴越剧服装突出曲线美的风格，适度修改了京剧《西厢记》崔莺莺的服装，使人物从外形上更加优美曼妙、婀娜多姿！

除了从各种艺术门类中汲取养料之外，



我还从音乐剧中学到了很多东西，哪怕是现在用不上的，我也积极笔录下来以备不时之需。比如观摩世界名剧《悲惨世界》，那晚我第一次体验到音乐剧的魔幻魅力，它能让听不懂歌词的人也可以感动得泪流满面。据我主观估计，现场有百分之八十以上的中国观众是通过看字幕了解歌词大意的，但主人公冉阿让大段抒情的“咏叹调”真是把全场观众都征服了！由此我联想到了京剧中的[反二黄]，这种稳重、深沉，唱腔起伏跌宕大，特别擅长表现悲壮、慷慨、苍凉、凄楚的情绪的唱腔板式，恰与西方的“咏叹调”有异曲同工之妙！以前我演唱各类[慢板]时，总是担心现场的年轻观众嫌京剧节奏慢、唱词听不懂。现在我明白了，只要你用心、用情去演唱符合剧情需要的唱段，用平时积累的演唱功底去表现人物心情，肯定会打动观众的！连只知“歌词大意”的音乐剧都能打动观众，何况我们追求“字正腔圆”的国粹京剧！从那以后我再演新编的京昆合演的大戏《桃花扇》，特别是全剧结束前那段[反二黄]时，再也不担心观众“坐不住”了，自信心加强后，演唱也更加挥洒自如，人物的表演也更成熟了。

另外，我还在不断的观摩过程中，学到了一些表演以外的小知识，比如追光。我过去看各类外国戏剧总是被里面精准恰当的追光所折服——漆黑的舞台，随着一声清脆的鼓声，一道直径约为3厘米银色光柱，准确得打到了黑幕前隐身演员的大拇指上，1秒、2秒，瞬间的停顿之后，上海观众那雷鸣般的掌声骤然响起。天晓得是上海观众“孤陋寡闻”还是世界各地的观众都会为这个追光而兴奋不已，反正我们京剧舞台上的追光总是不尽人意！后来在排演表演艺术家李维康、耿其昌版的全本《宝莲灯》时，我的小知识就派用场了。导演处理三圣母的第一次亮相，是站在舞台后方高台上的，配合流动的干冰，很有仙女下凡、飘飘欲仙的感觉。可惜追光补光不当，整体画面很漂亮，演员脸蛋儿却“黑黑”的！由于走台时间仓促，导演来不及多要求，万般无奈我只好斗胆“亲自指导”了。我请追光师傅把两个追光一个调成聚光、一个调成散光，聚光追脸部，突出眼睛的神采，散光追全身，美化肢体的轮廓。拿着晚上演出的录像和上午走台的一比较，效果真的很不错！这点小成绩是对自己多年来风雨无阻观摩演出的最好回报！

三、从剪裁剧本开始小创作

我在中国戏曲学院读硕士研究生期间，

逐渐养成了熟读剧本、研究人物的良好习惯。每排演一出戏，我都要根据剧本提示，把人物在心里“生活”一遍，合理的地方表演就会越发顺畅，不合理的地方我就大胆拿起“剪刀和浆糊”对剧本进行适当调整，包括把一些结构虽然松散、但却具有局部闪光点的全本大戏剪辑为折子戏，使之更符合当代观众的欣赏习惯。经我动过“微创手术”而在舞台上演出的剧目，有《刘兰芝》、《楚宫恨》、《诗文会》、《玉堂春》、《伍子胥》中浣纱女的唱段，以及《珠帘寨》中二皇娘的唱段等等。

下面我就以《玉堂春》、《珠帘寨》为例，介绍一下我的“剪辑”成果。

荀慧生先生在介绍《玉堂春》一剧时说：“《玉堂春》为传统名剧，但过去只演《起解》、《会审》两折。上世纪20年代荀慧生与王瑶卿、陈墨香共同打提纲、写本子，增益了《嫖院》、《定情》，以及结尾的《监会》、《团圆》，成了一出有头有尾，情节动人，唱做并重的戏。全部《玉堂春》在1926年2月6日首演于上海大新舞台”。我演的《玉堂春》，就是按荀先生的路子，从《嫖院》一直演到《团圆》结束的。如此安排，一来可以借《嫖院》一场发挥我的青春优势，二来也满足了上海观众爱看全本大戏的欣赏习惯。《起解》、《会审》，是我跟张派开蒙老师李近秋先生学的，《嫖院》、《监会》、《团圆》三场戏，是恩师薛亚萍先生传授的。据薛老师说，她演全本《玉堂春》写“水牌子”时，是把《嫖院》改为《游院》的，但我觉得“嫖”字虽然不雅，倒也十分贴切，所以未听从师傅的话，依然叫“嫖院”。剧情连贯了，人物脉络也完整了，时间却超长了！《起解》《会审》是经典，我不敢擅动，《监会》《团圆》本身就不长，我“剪贴版”的功夫都用在“嫖院”一场戏了。

根据以前恩师薛亚萍给我说排“嫖院”的录音，及观摩管波、沈福存老师的录像，我把这场戏作了以下两点调整：一、根据薛老师建议，减掉了王金龙和苏三两个人“初见面银子三百两，吃杯香茶就动身”时的几个零碎场次，改为开场就是王金龙二进宜春院的路上，通过他与书童的简短对话，交待出昨日对苏三一见钟情，今日再携重金前往为其赎身的简单剧情。有了前面王金龙小吊场的铺垫，苏三打扮得“花枝招展”的首次出场，就更有目的性了。引子、定场诗、自报家门基本没变，只等鸨儿说“昨儿那位阔绰的公子又来啦”，苏三猛然起身又马上自

觉失态,扭捏向台口观众说“他来了——”时,这一系列感情外化的表演,清晰地 把苏三早已芳心暗许的心情展现在观众面前。二、删去“关王庙”王、苏幽会一场。虽然我演嫖院,但基本上是按照张派的表演风格把握人物的,似乎不太适合表演“不顾肮脏怀中抱,神案底下叙旧情”韵事。所以,剧情交待苏三手托银子和金哥儿同去关王庙后,直接闭二幕,二幕外王金龙落魄上念“屋漏又遭连阴雨,船迟偏遇顶头风”。用原剧本中的三言两语就把“关王庙”的情景一笔带过了。

通过以上两大处调整及若干小调整,《嫖院》一折戏从原来近一小时的长度,浓缩到了40分钟,加上“起解、会审、监会、团圆”,我主演的全部《玉堂春》总共用时3小时整。虽然离理想的观剧时间2个半小时还有很大差距,但随着我文化水平的逐渐提升,将来也许会对“起解、监会”两场再作一定的剪裁,使全本《玉堂春》成为当代京剧舞台上的常演剧目。

《珠帘寨》是一出老生挂头牌的全本大戏。剧中二皇娘这个人物多由“硬二路”旦角饰演。我第一次演《珠帘寨》这个戏,是向上海京剧院沈倚琅老师学习的,口传心授、中规中矩!但第二次再演出时,我就对二皇娘这个角色念白多,唱腔少,不能发挥张派特长感到不满足了!我仔细研究揣摩了沈倚琅、王蓉蓉、刘秀荣等老师演出二皇娘角色的录像,从中学习借鉴了很多“精彩瞬间”。为了发挥张派演唱特长,我还在母亲的帮助下,把一段“太保传令”的念白改成了一段具有张派演唱风格的[小导板]接[快板]的唱腔。

这段“太保传令”念白,在剧本中所处的位置非常好,正好是二皇娘“三激”李克用发兵未果,一巴掌打了李克用,是二皇娘精彩表演最集中的部分。原词是这样的:“太保听令!传令下去,二位皇娘挂帅,命你父王以为前战先行,尽起番汉四十五万雄兵校场停点,来早便罢(太保插白“倘若来迟”),来迟呀,哼哼,提头来见!”虽然前辈们演到此处都是这样念的,但我自认为前面激将时又是揪耳朵、又是打嘴巴的,草草念白收场于现场气氛、于人物性格都有些“托不住”,所以我就把此处的几句念白改掉,改为一段酣畅淋漓的[小导板]接[快板],正好借机也发挥我的演唱特长!台词如下:

[小导板] 一声将令往下传——(翻高腔儿收尾,表现人物娇嗔跋扈的张扬

性格)

[快板] 太保儿近前听娘言。
二位皇娘挂了帅,
命你父以为先行官。
聚齐雄兵四十五万,
校场听点莫要迟延。
倘若来迟误交战,
管叫他提头就到帐前(把令旗

交太保,颐指气使地转身下场)。

我和母亲的文化水平有限,在反复修改了十余次后才定稿编腔的。腔儿也都是根据台词读音的走势,设计安排的“大路腔儿”。虽然演出效果非常好,此处博得了观众两次“满堂彩”,但我还是真心希望能够得到业内前辈、同行的批评指正!

四、运用流派特点创造新的艺术形象

从接触新创剧目至今,我先后以主角及主配角的身分参加了《贞观盛事》、《一方净土》、《曹操与杨修》、《映山红》、《试妻大劈棺》、《桃花扇》、《孙安进京》等剧目的排练。其中最满意的两个角色应该数《试妻大劈棺》中的田氏和《桃花扇》中的李香君了。

《桃花扇》是我和昆曲演员张军跟随杨春霞、蔡正仁两位艺术家共同创排的。前辈艺术家表演的《桃花扇》称为“经典版”,我和张军演的叫做“青春版”。虽然两个版本略有不同,但总体上春霞老师对于我塑造的李香君形象还是给与了很多指导与帮助。所以,从完全意义角度来说,《试妻大劈棺》中的田氏,应该是我首个独立创作的角色了。

《试妻大劈棺》是台北新剧团在大陆剧团禁演《大劈棺》50多年后首度复排此剧的京剧院团。领衔主演李宝春,我在剧中饰演女主角田氏。2002年首演于台北新舞台,2006年公演于北京长安大戏院。2007年分别公演于宁波逸夫剧场和上海逸夫舞台。

京剧《大劈棺》又名《蝴蝶梦》,它取材于《警世通言》卷二,及《今古奇观》第二十卷《庄子休鼓盆成大道》。弋腔、秦腔、徽剧均有《蝴蝶梦》,河北梆子有《庄子煽坟》,而川剧则有《南华堂》,故事情节大同小异。在解放前,《大劈棺》是一出极能保证票房的旦角戏,它与京剧《纺棉花》在上世纪40年代的京、津、沪等大城市的戏曲舞台上,风靡一时。当年,筱翠花、吴素秋、童芷苓、戴绮霞、陈永玲等著名花旦前辈,多以《大劈棺》作为戏班的“招牌戏”。



因宣扬封建迷信，并有色情台词及表演，于1951年6月7日文化部给予通令停演。

此番李宝春先生改编的京剧《试妻大劈棺》，基本剧情没有改变，但主题思想却与以往大不相同，是本着批判男性，同情女性为主题出发的。特别是剧中运用“后现代主义”的手法、以一则女性征婚广告作为全剧收尾，更使此剧一度成为了众多业内人士讨论的焦点。当然褒贬自有公论，我只是从演员的角度对塑造田氏这个角色作一点分析。

按照以往“大劈棺”的路子，田氏均是由花旦饰演的，但宝春老师选中我演田氏，就是让我走“青衣路线”表演田氏。在他和孙正阳、孙明珠三位老师的帮助下，我大胆运用“张、荀、尚”三种不同的旦角流派风格，塑造出了一个全新的田氏形象。

首先是用张派青衣端庄贤淑的气质和风格来塑造大家闺秀出身的田氏“苦盼夫君”的寂寞心情。

田氏第一次出场，剧本安排了一段〔西皮慢板〕转〔原板〕的唱段，用来展现她“成婚三日，分别十年，独守空闺，寂寞难眠”的怨妇基调。虽然已故音乐设计林鑫涛先生基本安排的是观众耳熟能详的张派老腔，但我通过情绪的起伏与音量收放，把传统唱腔唱出了新的含意。如“忆昔日嫁庄周何等荣耀，以为是成婚后相伴逍遥。”这两句〔慢板〕大腔儿，如果不顾人物情绪使劲卖弄，一定能要下“好”来，可我却以田氏“回忆甜蜜生活”、“白日梦”般的人物状态，点到而己的要腔，引领观众进入我预先设计好的“规定情境”之中，让他们“同情我、可怜我”，为后边“移情变节”作了很好的铺垫。直到唱出“可叹我女儿家当守妇道”一句大拖腔时，我才借助阶梯式的旋律，以层层推进、先抑后扬、直冲云霄、一泻千里的演唱技巧，把田氏压抑已久的苦闷怨愤心情“爆发”出来，观众沸腾的掌声既是对我演唱功力的赞许，又是为人物“鸣不平”后的情感宣泄。

当剧情进展到庄周假装猝死，改扮成楚国王孙前来引诱田氏这场戏时，我的表演风格也从张派过渡到了荀派。不是春兰、春草等类的荀派，而是尤二姐、霍小玉式的荀派风格。我自己认为楚王孙引诱田氏“出轨”的这段戏，是全剧最难把握的一段。既不能太外露，避免观众从心理上讨厌田氏，从根本上颠覆了主题思想，也不能太内敛，不然这段胸中似火，而面如坚冰的感情戏可就掉“凉水盆”里了。《试妻大劈棺》中这段感

情戏主要依靠楚王孙和田氏的联唱来表现。最有代表性的当属唱腔设计林鑫涛老师安排的一段3/4拍的新颖唱段了。3/4拍在京剧音乐中十分罕见，但用在此处却绝好不过。我和楚王孙的扮演者李宝春先生配合着“华尔兹”般优美的旋律，在昏暗的“灵堂中”舞起了京剧程式化的“狐步”。在楚王孙的再三诱惑下，田氏欲说还羞、欲罢不能，宛如被楚王孙施了魔法一般，任由他牵玉手、抚酥肩……直到唱道“难掩春心动、难止步前行，羞遮颤手忙搀定”一句时，田氏终于“就范”了，火箭发射一般“奋不顾身”地扑进了楚王孙的怀中……

最后过渡到尚派是田氏听说“楚王孙的旧病需要用死人的脑髓医治”，也就是点题“大劈棺”的那一精彩时刻。

欢快的〔柳青娘〕转〔海青歌〕乐曲中，一袭红装、盖头遮面的田氏由丫鬟春云搀扶上场，等待揭盖头入洞房那一千金时刻，突然楚王孙头痛倒地，二百五要田氏用棺材中死了的庄周脑髓救助生命垂危的楚王孙，如此沉重的打击真好似当头一棒，完全把田氏击倒了！唱词是这样描写的——“晴空霹雳当头震，芳心未定又惊魂。可怜我命苦无福分，呼天为何戏耍人！”这一段〔西皮散板〕，我是借鉴了尚派名剧《失子惊疯》中的表现方法来演唱的，特别是最后一句“呼天为何戏耍人”，根本不能算是唱了，可以说是我浑身颤抖、歇斯底里“吼”出来的。还有后边大段新颖的旦角〔扑灯蛾〕念白，孙明珠老师特意编排了一系列尚派特色的水袖动作，辅助我刻画人物。比如剧烈颤抖地举起手，露出半条胳膊，空手比划劈棺的动作；再如反复快速地做水袖翻花动作，用以表达田氏“心绪烦乱难定论”的惶恐心情等等。当二百五发现“师娘”田氏无论如何也下不了决心时，居心叵测的“小纸人儿”狡猾地拿起板斧，伸到田氏眼前说道：您就放弃了死人救活人吧！此时精神状态几近崩溃的田氏，猛然间发现了横在眼前的板斧，一声急促的麒派风格的锣鼓“嗒叭仓”，仿佛一道电流击中了田氏，点醒了观众，整个剧场都被“山雨欲来风满楼”的紧张气氛笼罩住了……

以上是我近年来学习演出的心得体会，也没论出什么道理，但确是我真实的成长历程，希望能给初学京剧的青年朋友一些启示和借鉴。

责任编辑 原旭春