

# 论清朝宫廷戏曲的两次辉煌

■杨连启

**摘要:**清初,宫廷戏曲是康、雍、乾三世在继承、发扬的基础上,把以昆、弋为代表戏曲文化推向了一个新的高峰时期。三朝并不仅仅把演戏当做声色之娱,而是把这文化活动以典章的方式固定下来,并刻意促使中国戏剧剧目扬善惩恶目的得以确立,借戏曲广泛宣传中华传统道德观,彰显传统戏曲中的人文精神与社会责任。清末是京剧与众多地方戏成熟、昌盛的年代,却是国运衰微,内忧外患不断之时,最高统治者与士大夫们此时注重的是自己如何享受戏曲,和其带来的愉悦。这时皮簧戏热从宫廷至民间,从京师到全国,它首先得益于最高统治者的喜好,当然从皮簧调到京剧的最终形成,其根本力量取决于时代的需求和自身的艺术生命力,但与最高当局的倡导与扶持是密不可分的。

**关键词:**宫廷戏曲 连台本戏 皮簧戏 辉煌

孟子曰:“上有好者,下必有甚焉者矣”,帝王的喜好,对我国戏曲的流行与发展有着重要的影响。清宫戏曲的辉煌是康、雍、乾三世在继承、发扬的基础上,把以昆、弋为代表戏曲文化推向了一个新的高峰。此时中国戏曲史上最后两部伟大的作品,即洪升的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》相继问世了。两部作品的上演,皇帝王公为之惊羡,文人雅士褒奖揄扬,世俗民众为之交口赞誉。

一提到节庆、月令、庆典的承应,人们很容易想到乾隆皇帝,其实承应戏也不是乾隆年间首创的。乾隆五十五年八月初十,乾隆皇帝八旬寿诞前夕,内阁奉上谕,其中就提到“所演大庆戏剧,原系皇考恭祝皇祖万寿旧本,从前圣母皇太后五旬、六旬、七旬、八旬万寿庆节,朕屡加增改,彩舞称觞”<sup>①</sup>的御旨。这段御旨说明在雍正作皇子时,就曾为父亲康熙恭贺万寿而编写过剧本。到了乾隆时代,皇太后几个整寿生日上演的大庆戏剧,还是当年为康熙祝寿时的旧本。只不过这些旧本,又几次经过乾隆皇帝增改而成。但如此众多的承应戏,恐怕乾隆未必每戏都能亲自去修改,很可能就是命张照等词臣去为之。

看戏在一定程度上满足了帝后们的文化生活需求,在繁忙的政务过后,在宫闱内永无休止的争斗之中,他们也需要一片属于自己的休憩空间,戏曲恰好在此发挥了独特的作用,成为他们最为重要

的娱乐。保存至今的宫廷戏曲档案为我们缩短了这段时差。休闲时喜好看戏乃是人之常情,民间艺人和内侍们的演出都曾使他们看得津津有味。但这人之常情变为帝后们嗜好,并沉溺其中,无疑是国家的悲哀。

## 康乾盛世的戏曲辉煌

海内江山归一统,但谁又能保证今后江山永固,百姓臣服?为了巩固自己的政权,康熙皇帝深刻了解主导的汉民族文化精髓是儒家思想。他在文治策略上,十足地下了一番功夫。传旨举行盛大演出,更命梨园演《目连》传奇。显而易见,这一在民间广为流行宣扬劝善惩恶的故事,已被朝廷所利用并加以改编。封建帝王利用戏曲的教化功能,传播忠孝节义的传统观念,当是康熙帝重新编演郑本《目连救母劝善戏文》的本意。最后他还登台抛钱布施贫民,通宵达旦张灯结彩点放烟花,着意营造皇恩浩荡国泰民安的繁荣景象。

### 1. 南巡与文化认同

清初,朝廷将三藩、河务、漕运视为治国三大事。康熙二十一年(1682),历时八年的三藩之乱被平定,次年又收复了台湾,随即河务与漕运即上升为关乎清王朝治乱安危的头等大事。当时朝臣纷纷上疏,请皇帝“仿古帝之巡狩,以勤民事”。康熙帝决定乘巡幸之礼,南行视河。巡幸,古称巡狩,是

作者简介:杨连启,中国艺术研究院戏曲研究所助理研究员;主要研究方向:宫廷戏曲史。

始自夏、商、周三代的一项重要礼仪。当时的巡狩,是指天子离京视察各诸侯所守之国。以后各代皇帝均奉为重要礼制。从康熙二十三年(1684)九月,康熙帝首次南巡起,他一生曾多次出巡,最为著名的有六次南巡、三次东巡和一次西巡。这些出巡不仅使他了解了民情吏治,便于兴利除弊,也使他领略了各地的戏曲演出蓬勃景象,为日后将戏曲作为统治工具奠定了基础。乾隆帝即位后,仿效其祖,也有六次南巡之举。一百多年间,两个皇帝十几次莅临江南,这在中国历史上是不多见的。

皇帝南巡,除内务府和朝中各衙门紧张筹办外,有关封疆大吏、地方富豪缙绅,也都忙得不可开交。地方官员为接驾做的一项重要准备是:表现人寿年丰的太平景象。南巡舟舆所经江宁、苏州、扬州、杭州等地,要在城外路旁或运河两岸设台演戏。在这期间亦有当地文人不断制曲为南巡皇帝迎銮,乾隆皇帝曾言:“现今皇子、大臣等虽有进呈乐章,以其词过颂扬,亦只节其靡文,并未接之润色,朕之崇实黜浮,不肯稍事铺张于兹可见。”<sup>②</sup>从这一上谕可知,万寿节所演大庆戏剧乃为其父雍正皇帝胤禛为康熙帝祝寿组织编呈的,而这些迎銮曲目在内廷不断完善后终成为仪典戏。

康熙二十三年(1684),在他首次南巡时在苏州观看过昆曲演出。姚廷遴的《历年记》中记有康熙帝与苏州织造祁国臣在工部衙门看戏的经过:康熙帝亲自点定了剧目后,伶人向随从询问宫廷演戏的规矩,随从说是凡拜要对皇爷拜,转场时不要背对皇爷。倒是皇帝予以通融,下令竟照你民间做就是了。出巡到了地方上,尤其是南方,皇帝也只好入乡随俗,不去计较是否符合内廷的种种成规,体现了康熙皇帝的宽仁胸怀。

清帝南巡的又一个重要目的,是笼络中原汉族士绅。山东、江苏、浙江诸省,历来是中国封建经济文化兴盛之地,“人文所萃,民多俊秀”。传统的封建道德观念在人们心中根深蒂固,眷恋故明王朝,以明为正统的民族意识,一直比较强烈。因此,在江、浙推行笼络汉人的怀柔政策,比其他地区更为重要。南巡中,康、乾二帝多次祭孔子,谒明陵,又处处召见学者,奖励文学,竭力表现出一种重视文化、优容前朝、礼遇文人的姿态。

## 2. 弘扬忠君报国与彰显盛世辉煌

睿智的康熙皇帝深刻了解到,主导汉民族文化精髓是儒家思想,他在文治策略上,十足地下了一番功夫。康熙利用戏曲的教化功能,更利用演戏的机会,将汉民族所能接受的忠孝节义思想融入戏曲之中。时人董含的《莼乡赘笔》记载,“二十二年癸

亥,上架高台,命梨园演《目连传奇》,用活虎、活象、真马。先是江宁、苏、浙三处织造各献蟒袍、玉带、珠凤冠、鱼鳞甲,具以黄金、白金为之。上台抛钱,施五城穷民。彩灯花爆,昼夜不绝”<sup>③</sup>。康熙本《目连传奇》在突出一个“孝”字基础上,集中加大描写忠臣的剧情,又将重新改写后的剧本取名为《劝善金科》,添加了大量原来不曾有过的戏剧情节,用浓墨重彩勾画出为了挽救国家的安危,忠臣为国捐躯,良将奋勇杀敌,以及君恩浩荡之下的国泰民安。

《劝善金科》将其时代背景定在唐德宗时代,除有目连救母,刘氏死后历经的种种灾难遍游地狱等故事外,贯穿全剧的另一条线索,即朱泚、李希烈谋反,颜真卿、段秀实为国尽忠,李晟翦灭贼寇之事。全剧从“李希烈奸邪生叛志”、“卢杞设计害忠良”、“朱泚潜谋通叛逆”、“陆学士忧国炳几先”、“李令公勤王奋忠勇”、“段秀实击贼金马门”、“窃神器朱泚僭称尊”、“战渭桥李晟恢大业”、“李希烈背主称尊”、“颜真卿忠君被害”、“李令公独运奇谋”、“擒逆贼十面精兵”等剧情看,它是以朱泚、李希烈谋反的历史事实为蓝本进行艺术加工的。这反映了作者就是要将颜真卿、段秀实为国尽忠和李晟平叛之事当作全剧主要情节之一来进行描写,以达到对忠臣烈士极力颂扬,更对乱臣贼子极尽贬斥,用以教化大清臣民。

孔尚任在《桃花扇·本末》记:“乙卯秋夕,内侍索《桃花扇》甚急。予之缮本,莫知流传何所,乃于张平州中丞家觅得一本,午夜进直邸,遂入内府。”<sup>④</sup>想是《桃花扇》当时演出轰动,使康熙皇帝急待一观。吴梅在《顾曲麈谈》中写到,“至圣祖每至‘设朝’、‘选优’诸折,辄皱眉顿足曰:‘弘光、弘光,虽欲不亡,其可得乎?’往往为之罢酒也。”又《长生殿》亦曾在内府歌之。王应奎在《柳南随笔》谈及:大内览之称善,赏优人白金二十两。且向诸亲王藩称之。以致诸王府及各部大臣,凡有宴集必演此剧,而缠头之费还要向内府看齐。

以恢弘的演戏活动炫耀盛世的乾隆一朝皇帝弘历,常借助自己的寿诞演戏之际,赏赐、敕封边疆藩王以及藏区的达赖与班禅喇嘛,借万寿盛典广施恩泽安定边疆。在与周边国家的交往中,更借万寿盛典的恢宏戏曲场面,彰显大清帝国的强盛与辉煌。

乾隆朝编演连台本戏,是乾隆帝对其祖父倡导昆曲、弋腔的继承与发展。康熙曾在其谕旨中说:“《西游记》,原有两三本,甚是俗气!近日海清,觅人收拾,已有八本,皆系各旧本内套的曲子,也不甚好。尔都改去,共成十本,赶九月内全进呈。”<sup>⑤</sup>到乾

隆朝《西游记》剧本再次改编取名《升平宝筏》,其源多出吴承恩的《西游记》。我们今天熟悉的或常见于舞台上的众多剧目如:《请美猴王》、《闹天宫》等均出自于《西游记》。这些“历史大戏”、“神话大戏”中不乏精彩片段,它对此后的京剧剧目和其它地方戏曲都产生了重要影响。这些片断的移植、加工和修改,其中包括剧本的内容、唱腔、演技、曲牌、服装、脸谱、道具等方面,使它们分别成为不同剧种的优秀剧目,康乾时期大力提倡戏曲的客观效应,于此可见一斑。它在促进我国戏剧文化的发展方面,具有承前启后的作用。

康、雍、乾三朝并不仅仅把演戏当做声色之娱,而是将宫廷寓教于乐的文化活动以典章的方式固定下来,刻意促使中国戏剧剧目扬善惩恶目的得以确立。借戏曲广泛宣扬中华传统道德观,彰显传统戏曲中的人文精神与社会责任。总之,以连台本戏为代表的戏剧创作,和它恢宏的演出场面,成就了清朝宫廷戏曲的首次辉煌。

### 宫廷戏曲的再次兴盛

历经风雨、几度波折,到了清朝末年,代表主流娱乐文化的戏曲特别是宫廷戏的再次兴盛,得到疯狂的追捧。作为同、光两朝的政治人物慈禧太后虽有诸多被后世诟病处,但她的政治地位的影响与号召,以及对戏曲的偏好,客观上起到了对近代戏曲特别是京剧发展的推动。这种作用在当代很少引起人们的重视,史料的研究者也很少集中地分析总结慈禧对近代戏曲的作用。

#### 1. 享受与愉悦取代责任

清末是京剧与众多地方戏成熟、昌盛的年代。此时却是国运衰微,内忧外患不断之时,而戏曲却在这乱世中得到繁盛,从历史发展看衰世不见得没有艺术的繁荣。但这是表面、虚假与享乐文化的繁荣。这时的戏曲是以演员自身作为主体的舞台表演的鼎盛期,统治者与士大夫们此时注重的是自己如何享受戏曲给其带来愉悦,似乎忘却祖宗留下的利用戏曲教化民众之职责。为享乐戏曲带来愉悦而肆意挥霍,这样的繁荣只能停留在表面。这时戏曲艺术的提高只是技艺上的飞跃,文化内涵的倒退,物欲横流的享乐意识大行其道。

由于帝后、王公对追求声色之娱的享乐欲望更为痴迷。这也给地方戏的普遍兴起以契机,特别皮簧乱弹势不可挡,其徽汉合流之后,艺术成就也大幅提升,已经成为上至达官贵族下至庶民大众的重要精神食粮。当时皮簧戏更受到帝后们的喜好,近代的皇宫从皇帝到后妃等几乎都是皮簧戏迷。除

了皮簧之外,长期活动在民间的其他地方戏曲也得到了空前的发展,就连被朝廷明令禁唱的梆子腔也被引入了宫廷的戏台。而这种现象的出现,首先是得益于上至皇家,下至平民百姓要用通俗易懂的戏剧形式来抒发自己的感受,而那余音绕梁高雅的昆曲传奇,是无法满足更多人的欣赏需求。这种抒发感受的欢愉首先是平民百姓对新文化艺术的认同,但这时紫禁城里统治者们所愿意感受的是绚丽服装,和那眼花缭乱跟头把式。

清朝末年平民百姓对文化的要求,首先是语言通俗,再有尽可能的快节奏来达到文化的吸收与情感的满足,而统治者们所需要只是感官的愉悦。这时宫廷对戏曲的要求不是康乾时期的文化与艺术完美统一,而是技巧的完美追求。在宫廷档案如:

十月初八日,奉旨:以后遇有神将不准穿薄底靴。(光绪二十八年恩赏日记档)

九月十二日,李庆平传旨:万寿承差里外学人等,彩鞋、彩靴俱要穿整齐。(光绪三十年旨意档)

九月二十四日,总管奉旨:老佛爷说,内学上场人等上场没有神气。上下场好松走,不许跑。以后俱个提起神唱曲子,不准咽。如若不遵者,重责不饶,为此特传。(光绪三十年旨意档)

三月十一日,奉旨:著总管首领排《行围得瑞》,曲子、话白,要准词唱。(光绪三十三年恩赏日记档)<sup>⑥</sup>

在内廷演戏的民间艺人受到同样的管束,如“孙菊仙承戏词调不允稍减。莫违。钦此”。“着外边民籍学生”,实指昇平署内府艺人,帮外班查“对唱按内廷规矩修改唱腔、说白。”外班唱戏,任意发挥,未必懂得限制时间,如有“庆贵传旨,以后外班之戏要准时刻”。另外如“以后遇有神将不准穿薄底靴”。“上场人等以后上角不准大岔,当站住小八字,如若不遵者,拉下台就打。为此特传”。同时强调要按剧本唱戏,不能随便添减曲子和话白,“奉旨,着排《行围得瑞》,曲子话白照准词唱”。“春喜奉旨,再唱升帐高山之戏,添开门刀,多派龙套”。这与惩恶扬善宗旨,及圣祖仁皇帝利用戏曲的教化功能,传播忠孝节义的传统观念相比可谓是舍本求末了。

#### 2. 皮簧调宫廷戏再度辉煌的标志

光绪二十一年甲午战争的失败后,民族的危亡激发民族意识,光绪二十四年即1898年6月11日,光绪皇帝颁布“明定国是诏”,宣布变法,史称戊戌变法。从二十四年到二十五年的内府差事档看,你

会大惑不解。慈禧太后一边策划着宫廷政变,一边带着外学教习与内务府官员翻改《昭代箫韶》,这甲午战败的硝烟并没有熏醒慈禧嗜毒般的戏瘾。

从内府差事档看,自光绪二十四年(1898)开始将昆、弋本《昭代箫韶》翻改成皮簧剧本,且边翻改边演出,到光绪二十六年(1900)因庚子之变而止,编排皮簧剧四十本,演出了三十九本。二年间,这四十本一百零五出《昭代箫韶》,是清宫廷内工程最大的皮簧本翻制工作。所翻皮簧本较原本略有删节,每本多则四出,少则一出,自《太宗朝议》、《萧后打围》起,至《破金锁阵》、《摄九环锋》止。现流行于京剧舞台上之《八虎闯幽州》、《穆柯寨》、《天门阵》、《探母回令》、《雁门关》、《青龙棍》及《五台山》、《三岔口》等,均与昆、弋大戏《昭代箫韶》有关,它延续了该剧本借杨家将抗辽故事,描绘和歌颂了杨家将的英雄事迹宗旨。

慈禧太后当日翻制皮簧本《昭代箫韶》时之情况,系将太医院、如意馆中稍知文理之人,全数宣至便殿,分班跪于殿中,由太后取昆曲原本逐出讲解指示,诸人分记词句。退后大家就所记忆,拼凑成文,加以渲染,再呈进定稿,交由昇平署排演。慈禧又降下懿旨为《昭代箫韶》添办了从布城、平台、山树到桌围椅帔等名目繁多的各类砌末,还嘱咐内务府大臣要“赶紧办理”。在《清昇平署存档事例漫抄》中记有40本乱弹《昭代箫韶》,从光绪二十四年六月十五日始演至光绪二十六年五月十五日,前后用时两年演出三十九本的实录。它是清王朝连台本戏演出时间跨度最长,也是最后一次连台本戏的扮演。据内府档案记《昭代箫韶》第四十本已编定,只差上演了,这时八国联军已打进了北京,慈禧太后不得不放下剧本“西幸”了。

慈禧太后这个清廷的主要掌权人,在她绝对权威的二十七年里,即光绪七年至光绪三十四年,除了1900年的庚子之变八国联军入侵,慈禧弃京西逃西安而没有听戏外,其余时间,均在紫禁城内、中南海、颐和园不断演戏。慈禧太后听戏,不仅听昇平署内、外艺人演唱,而且还要招调民间戏班进宫内演唱,戏班由精忠庙事务衙门带领进宫演出,在内务府档案称之为带戏。由于外班的进入以及后来众多名角齐聚内廷舞台,使每日剧目是由三家穿插上演各显所长,剧目上注有“府”字的代表是昇平署内学,注“外”字的代表是外班及外学教习“内廷供奉”们的班子,注“本”字的是“普天同庆”的“本家”班,或曰“本宫”班。慈禧太后这一措施,是把传统演艺竞争机制引上了宫廷舞台,客观上促进了里、外伶人们对艺术求新求变的意识,进而促进了传统艺术

的发展与创新。

近代,特别是光绪一朝,大权在握的慈禧太后置内外交困于不顾,终日沉湎于观赏戏曲。从现存内务府档案中可知,有时她几乎天天看戏。如光绪十九年七月一日,刚刚奏准照例传进外面戏班进宫演戏,即命传外班入宫承应,此时精忠庙管理事务衙门开始带戏的差事。另据《清朝野史大观》卷二载,“光绪前,惟遇令节万寿,内廷始传旨演剧,赐王公大臣共入座。自孝钦柄权,乃大变其例,一月之中,传演多至数次,虽极寒暑靡间……剧目孝钦自定,命阁人传知内务府人员,然后以黄纸大书口传懿旨演某某剧,黏之剧场后,每一出上,必先有内务府司员二人,自幕后出,朝冠补服,分立台左右,谓之带戏,出止随下,所演多文剧,如《捉放曹》、《定军山》、《红鸾禧》之类。演毕,内务府照例犒赏,其尤负盛名诸优,则由孝钦另赐以内帑,多寡不定。各优皆至台前谢恩讫,始由内务府人领出散归。”<sup>⑦</sup>

光绪二十八年,庚子之变西安回銮后的第一个元旦,大清国的百姓正处于水深火热之中,慈禧不但不因此而有所收敛,反而更加恣意糜费,挥金如土。据档案载,光绪二十八年一、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二月均有演戏承应,记有五十六次,而且津贴费用大幅增加为六千三百二十五两白银。与此同时慈禧太后给下人的恩赏数量大的惊人,据二十八年恩赏档的记录,为看戏赏给“总管、首领、里外承差人等”的银子,就有三万多两,这些人的月奉银、白米、公费制钱之类另在其外。数万两银子不是小数目,但还是一次次恩赏给她带来娱乐的艺人们。

最高统治者的喜好,不仅影响着整个王朝的官僚阶层,也影响了中国社会。皮簧戏从宫廷至民间,从京师到全国,越来越热。除了良好的营业演出收入外,上层社会的堂会戏竟成为演员致富的一大经济来源。当然京剧的最终形成,其根本力量取决于时代的需求和自身的艺术生命力,但最高当局的倡导与扶持也促成了它能成为那个时代的最大剧种,它更成就的是宫廷戏曲艺术的再次辉煌。

皮簧戏班进宫演出,凭借帝王家的财力,以及对演出的严格要求,精雕细刻,使艺术质量也大为提高。但这歌舞升平美景却掩盖不住晚清中央集权财崩溃的乱像,朝廷上下涂泽粉饰,而吏治之清浊,民生之舒惨,置之不复过问。一息尚存的清政府为维持苟延残喘,甚至将中国的关税、厘金、盐课甚至田赋都抵押给外国银行,筹款维持。国家的衰竭,人民的灾难,地方的割据,也没有影响宫廷舞台上的轻歌曼舞。

(下转第126页)

的歌诗精神放大,至汉变而为乐府,至六朝李唐为诗,至宋元为词为曲为剧,直至后来的明清传奇花部乱弹,最后,以古典艺术精神的集大成幻化为京剧。为什么在乐舞渐渐退出历史舞台,杂耍百戏沦为左道小技的同时,唯有从鼓子词诸宫调代言体演变来的戏曲,成为愈益鲜明体现民族精神的艺术表现形式呢?为什么尽管京剧唱念做打,生旦净丑,文武不挡诸行当,但,挂头牌者总是那些以唱工为主以饰演中青年男女主人公的生行和旦行演员为主呢?为什么票友聚会总是以唱段为主呢?显然,戏曲者,第一要诣是它的语词与音乐旋律的完美结合。词语是思想情感的载体,旋律则是艺术与情感的高度结合,加之故事人物性格心理,从民间走向宫廷、从粗糙走向精致、从通俗走向高雅,京剧最终还是体现了中国人最初以歌唱为第一要义的民族精神和艺术评价习惯。可见,戏曲的唱腔是戏曲艺术的真谛所在也是戏曲艺术创新的瓶颈。应该说戏曲之美获取受众的关键是在唱腔上,丢失观众的

主要原因也在唱腔上。戏曲的魂魄的确是在唱腔上,戏曲创新的难点也在唱腔上。如何解决这一矛盾,长期以来一直是我们在理论探索和艺术创新上面临困惑的难题之一,愿提出来与同行朋友共同探讨摸索。

## 八、结语

《戏友荟》播出后,收到了较理想的收视数据,很多热心观众次日便打来电话急切询问重播时段。无疑,这是一次有益、有效的艺术实践与理论探索。

电视的本质是指向现代、开放,指向国际,指向大众,与戏曲有着与生俱来的矛盾。在全球经济文化日益趋同的今天,使古老的戏曲搭乘上电视这趟时代快车,使中国传统艺术精神弘扬光大、普及提高,的确是意义深远,责任重大。

(责任编辑 曲谨春)

(上接第82页)

纵观有清一代,在戏曲文学、表演、音乐及舞台美术等方面所取得的成就上看,显然与内廷频繁的戏曲活动和清王朝的国运兴衰有着密切关系。国家崛起时戏曲的辉煌是自内而外文化与艺术的完美结合,衰败王朝戏曲的辉煌那只是艺术形式上的追求完美与技艺上的精雕细琢而已。

注释:

- ① 丁汝芹:《清代内廷演戏史话》,紫禁城出版社,1999年版144页。

- ② 朱家潜、丁汝芹:《清代内廷演剧始末考》,中国书店出版社,2007年版47页。

- ③ 董含:《莼乡赘笔》卷下,《说铃·复集》第十六种,清康熙五十一年(1712)刊本。

- ④ 孔尚任:《桃花扇》本末,清康熙四十七年(1698)刊本,2页。

- ⑤ 故宫博物院掌故部:《掌故丛编》,中华书局,1990年版51页。

- ⑥ 周明泰:《清昇平署档案事例漫抄》卷三,几礼居刊本,1933年3月版12-13页。

- ⑦ 小横香室主人:《清朝野史大观》卷二,中华书局,1915年12月初版87页。

(责任编辑 李 锋)