

出入中西，熔裁新旧

——欧阳予倩《宝蟾送酒》与新文化运动早期的戏曲改革

刘汭屿

内容提要 京剧红楼戏《宝蟾送酒》是欧阳予倩在新文化运动发轫之时戏曲改革的代表作。当时的欧阳予倩具备西方戏剧素养，但尚未被“全盘西化”的激进思潮同化，因此《宝蟾送酒》实现了西化的新思想、新文体与传统的旧技艺、旧风格的熔裁融合，既实践了“西体中用”的戏曲现代化新路，又呼应着新文化运动的时代精神，同时得到新派知识分子和传统戏曲观众的双重认可。《宝蟾送酒》自1916年推出后三十年间在上海各大剧场盛演不衰，留下累计演出超过2000场、一年演出超过300场的传奇记录，被同时代花旦演员纷纷效仿，但在传播中出现主旨迷失的情况，昭示了新旧文化间的纠缠与张力，标志了现代化进程的真实轨辙，为当下戏曲改革乃至整个传统文化艺术的现代化提供了重要启示。

关键词 西体中用；戏曲现代化；新文化运动；新旧剧论争

自晚清兴起的戏剧改良风潮，到新文化运动达到极致，一度出现完全以西方主流戏剧 Drama 为标准、全盘否定中国传统戏曲的呼声。而在新文化运动戏剧改良阵营中，有一位特别的存在，那就是新剧出身而又浸淫梨园的欧阳予倩——他是当时难得的话剧、戏曲“两栖兼通”的行家里手，学贯中西新旧的理论家，在他身上，中西、新旧戏剧文化以奇特的方式杂糅交融着^[1]。

欧阳予倩的京剧职业生涯是从1915年年中开始的，约与新文化运动的肇始同期^[2]。作为半路出家、由新剧转旧剧的演员，欧阳予倩在下海之初就开始了个人剧目的编演创作，着意推出一系列古典剧目，以扭转当时海派京剧唯时装戏、洋装戏是尚的偏颇创作方向，实现自己的戏曲现代化主张，其中尤以红楼戏闻名。1915—1917年间，欧阳予倩陆续编演了《黛玉葬花》《鸳鸯剑》《王熙凤大闹宁国府》《晴雯补裘》《黛玉焚稿》《宝蟾送酒》《馒头庵》《贾宝玉负荆请罪》《鸳鸯剪发》等9部京剧红楼戏，与当时同样以创作红楼戏著称的梅兰芳并称为“南

欧北梅”^[3]。如此南北同时上演红楼戏的盛况，正与民国红学研究的兴盛同步，一时成为热门文化现象；红楼戏于是为欧阳予倩赢得巨大声誉，一度成其艺术招牌，时人赞其“文采风流孰可伦，子丹身世是佳人。郢中白雪容能称，梦里红楼汝欲神”^[4]。

与1918年被《新青年》“戏剧改良号”收录的《予之戏剧改良观》一文中的激进观点相比，此时的欧阳予倩因对新剧失望转投旧剧不久，对京剧感情颇深，对梨园行也怀有好感，对传统戏曲的看法还比较中正平和，因此尽管推崇西方戏剧，但并不否定中国旧剧的价值，主张中西、新旧熔裁融合。这个时期的红楼戏创作是他一生戏曲改革工作的滥觞，事实上体现了后来成型的“西体中用”思想——以欧洲现实主义戏剧的“戏剧性”（及其背后的人文/人本精神）为纲，以中国传统戏曲的艺术元素、表现手法和美学风格为目，将中西、新旧戏剧的精华熔于一炉，探索戏曲现代化的新路^[5]。因此，不同于晚清以来红楼戏的焦点基本集中于宝、黛、钗等主角，欧阳予倩的改编将目光更多投

向小说中的边缘人物,“往往偏离主线,而只摘取若干枝节,独立成篇”,匠心独运,对“戏眼”^[6]有自己独到的理解;在彰显《红楼梦》原作主旨的同时,又与时代思潮相呼应,是古典审美与现代精神结合的典范。如颇具代表性的《宝蟾送酒》与《馒头庵》,情节在《红楼梦》中并不为人注意,但经欧阳予倩的慧眼妙手,连“金陵十二钗”之“又副册”都上不了的小丫鬟“宝蟾”、小尼姑“智能”也被赋予女性主义色彩,开掘出人物高扬的主体精神和炽热的生命能量,成为极富魅力的舞台形象。

在欧阳予倩一生编演的9部红楼戏中,《宝蟾送酒》无疑是最成功的一部——自1916年11月6日首演引发轰动,从此长演不衰,被同行争相照搬效仿,流行南北,成为民国戏曲史上的传奇。

一 《宝蟾送酒》的编创: “新”与“旧”的交融辉映

欧阳予倩的红楼戏创作是从“文明戏”开始的。1914年4月18日上海春柳剧场开张,即以欧阳予倩1913年在湖南编创的《鸳鸯剑》话剧作为打炮戏,取得不错反响,由此开启了“新剧同志会”红楼戏的创作道路。5月23日,春柳剧场又推出冯叔鸾编剧的七幕话剧《夏金桂自焚记》,以夏金桂为主角,演其嫁入薛家到作恶遭报的经历,由陆镜若饰夏金桂、欧阳予倩饰宝蟾、冯叔鸾饰薛蝌。尽管《夏金桂自焚记》一剧因结构问题演出效果欠佳(仅贴演七八次,到当年年终即被下架),但是剧中夏金桂趁薛蝌被羁押在外而移情于薛蝌,私命宝蟾送酒酬谢薛蝌并趁机挑逗试探一节(即《红楼梦》第九十回《失绵衣贫女耐嗷嘈 送果品小郎惊叵测》、第九十一回《纵淫心宝蟾工设计 布疑阵宝玉妄谈禅》中情节),由于故事精彩,给当时饰演宝蟾的欧阳予倩留下了深刻印象。

至1915年上半年,欧阳予倩已决计下海唱戏,遂于6月在春柳剧场以余兴节目的形式尝试推出首部京剧红楼戏《黛玉葬花》。1916年秋,欧阳予倩搭入笑舞台,在新剧剧场唱旧戏,利用笑舞台知识分子多且旦角演员充足的便利条件,继续编演京剧

红楼戏,接连推出《晴雯补裘》和《黛玉焚稿》,俱获成功。在进一步创作的时候,许是接连几部悲剧需要调剂,欧阳予倩想到此前春柳剧场搁浅的《夏金桂自焚记》,决定将其中“宝蟾送酒”一节单抽出来^[7],编一出家庭伦理题材的“轻喜歌剧”^[8]“普通的笑剧”^[9]。事实上,这部剧也是欧阳予倩红楼戏中唯一的喜剧。

作为“在喜剧领域里的初次尝试”^[10],欧阳予倩自述此剧在构思上颇受古典主义喜剧大师莫里哀的独幕剧《多疑的丈夫》(即《斯嘉纳赖尔》,日本译为《奸妇之夫》)启发,因此《宝蟾送酒》也可看作是一部“意大利假面喜剧”^[11]风格的小型闹剧。全剧剧情单纯,时间、地点、矛盾集中,完全符合“三一律”,并按话剧惯例分场分幕,主要就是展示宝蟾、薛蝌之间如猫鼠游戏般的嬉闹玩笑,确实有很多即兴发挥的部分。表演上,作为“风情小戏”,除了使用欧阳予倩一贯喜爱的梆子演法^[12],还重点借鉴了昆腔经典折子戏《南西厢·佳期》——不但宝蟾的扮相与“红娘”几乎如出一辙,还直接移植了该剧中红娘一段【十二红】^[13]的歌舞(为薛蝌侑酒助兴)。整部剧节奏欢快,格调轻松诙谐,念、做突出,“以细腻蕴藉见长,若逢好手,搬演瞿[瞿]俞[俞],观之如饮冽酒,甘芬可口”^[14]。

在《红楼梦》小说原著有限的描绘中,宝蟾的淫荡、狠辣不在夏金桂之下,是妥妥的“反面人物”。然而欧阳予倩不愿如此简单处理宝蟾的形象,而是以强烈的人文关怀,代入极大的善意与共情,在这个韶华年纪被迫为人婢妾的少女身上,尽力开掘应有的天真烂漫和自然人性,以及自由追求情爱的生机与勇气。《宝蟾送酒》一剧的基调因此变成“无拘束地描写(了)一个调皮的丫头,但并没有什么露骨的色情表演”^[15],显示出作者超前的性别觉醒和可贵的女性意识^[16]。

《宝蟾送酒》的核心场次即薛蝌书房一场,“较原书增十之六七”^[17],情节十分简单,剧幅却能达到三刻钟左右,无非是反复描摹宝蟾纠缠戏弄薛蝌的过程。评论者称此场编剧虽“微嫌繁冗”,但“词句极雅驯”,可与“高尚之《红楼梦》”^[18]相协:

入书房后传金桂命，送酒果与二爷酬劳。安放杯箸，眉目间隐含荡意；唱歌侑酒，情见乎词。入后对薛蝌愈看愈爱，遂不觉自己乃如醉如痴。知轻佻浅逗不足以动薛蝌，决计改用移船就岸法，扳舷捩舵，运转如飞。一闻薛蝌云身倦思卧，令其收拾回房，遂满面堆起笑容，为之铺床叠被。“服侍得大爷就服侍得二爷”，双关妙语，巧不可阶。无如呆竖子推聋装哑，于是以柔情浪态动之，取那一头绣枕并置一头。当其手托鸳枕，笑顾二爷时，盖不知胡帝胡天，一点灵犀亦飘荡而不能自主矣。此计不遂，更改用倒咬一口危词恐吓法，反冤二爷有心调戏；又恐薛蝌胆小如鼠，愈吓愈怕，即愈不能合拢。词色之间，隐将迎奸送俏神情，暗中递去。詎料铁石人儿始终一无感觉，不得已拉他送出房来。宝蟾至此，不几叹山穷水尽疑无路乎！而异想天开，吹灭烛光趑入房内，此情此景，柳暗花明又一村，仿佛似之。描摹宝蟾之恋恋薛蝌，盖恨不能心坎上温存、眼皮儿上供养，以消受此女貌郎才之艳福。但得薛蝌情心一动，即可随时了却一重相思公案。^[19]

薛蝌托辞困倦赶客，宝蟾就拿出贴身侍妾的“眼力见儿”上赶着铺床叠被——此举分明逾矩，却冠冕堂皇宣称“服侍得大爷就服侍得二爷”（小说原著中这句话原指为薛蝌送酒端菜），狡黠如此，令人无计可施；见薛蝌不肯入彀，遂“倒咬一口”恶人先告状，结果刚恐吓完又怕弄巧成拙，重又温言软语曲意逢迎，令人束手无策。几番强逼不成，只好以退为进，假意收兵告退，表面上叫薛蝌送她出门、暗中却吹灭蜡烛趑回房内的小伎俩，则是欧阳予倩为宝蟾设计的“神来之笔”，其骄纵酣顽之态灵活毕现：

她说怕外边黑，让薛蝌拿蜡烛送她，刚一出门她把烛给吹灭了。说声“明日见”，一回身她又进了屋子。等他点烛一看，她端端正正坐在当中。也就是这样开开玩笑。最后她去收拾杯盘，一边收拾一边瞪着他，嘴里叨嚅着：“你当是圣贤？就是个傻子。这都是孔夫子害了你。害了你们，活该。害死了我们可谁偿命！”^[20]

调情失败，便趁着收拾杯盘把气撒在薛蝌的“圣贤书”上，“在书桌上抢看书，念‘孟夫子，孔夫子，好了你们，害了我们哪！’后将书怒抛在地”^[21]——对封建伦理秩序不屑一顾，将薛蝌的迂腐木讷归咎于礼教道统的侵害，是剧作家对全剧思想的点睛升华。“送酒”以宝蟾蓬勃坦荡的青春情欲反衬薛蝌的陈腐僵化，表现出相对传统完全反转的性别地位和情感偏向，这是欧阳予倩对女性主体和生命的讴歌，也是对新文化运动时代主题的积极呼应。

有评论者指出，“素来我们的社会只有男性玩弄女性，至于女性来调戏和侮弄男性，往往被视为淫荡、无耻的”，但《宝蟾送酒》一剧却反其道而行之，“主动却是落在女子这一面，男人却是表现局促在旧礼教的圈子里，被窘得手足无措……生和旦是以完全相反的作风表现着，旦，是到处强调着主动的身份，生，是到处处在被动的地位，惶惑而且窘迫”，女性罕见地在两性关系较量中占据绝对权力和压倒性优势，对传统父权文化及性别秩序做出尖锐批判和辛辣讽刺，因此大力肯定《宝蟾送酒》的进步意义，将欧阳予倩称为“吾国很前进的剧作家”^[22]。事实上，作为对传统“淫妇”角色的翻案之作，《宝蟾送酒》可视作欧阳予倩1927年话剧及京剧名作《潘金莲》的先声；而对“女戏男”这一反传统情欲模式的正面艺术表现，则被认为是《宝蟾送酒》一剧最大的价值。对此，欧阳予倩之后的京剧红楼戏后继者荀慧生亦盛赞《宝蟾送酒》格调立意的高妙：

作者取材之大胆，手法之巧，一开始就给了我一种新奇的感觉……因为作者本身是演员，所写本子很适合舞台演出，戏取材于原小说，立意却又有所不同，剧本格调很高，他透过人物表面的行为，写出了小姑娘情窦初开时的天真情态，深刻细腻，却又不涉猥亵，对薛蝌的呆气，也给了轻轻的讽刺。^[23]

新潮的思想与文体，在《宝蟾送酒》中以地道的传统技艺表现得严丝合缝，展现出与传统戏曲舞台毫不违和的纯熟风格。就全剧而言，生活化的场景与生、旦之间大段调笑嘲戏的口语对白，带有明显的梆子风味；而优美的载歌载舞以及生、旦之间环环相扣、此呼彼应的对手戏，层层推进、细腻

铺陈的心理进程，又具有明显的昆剧风格。“书房”一场下来，宝蟾这一趟名为“送酒”，对薛蝌来说无异“勾魂索魄”，但见其见缝插针、软硬兼施、步步紧逼，把薛蝌捉弄得团团转，相较小说原著和冯叔鸾的同题剧作都倍添精彩。整出戏情绪饱满、机趣盎然，观众眼见着怀春少女的欲望如火光般跳动又熄灭，既惋惜又好笑，看薛蝌一派义正辞严却被逼得左支右绌、跋前疐后的窘境，更是忍俊不禁，“台下不断发出笑声”^[24]。精妙的剧本，加上两位主演滴水不漏的配合，进退、攻防、僵持、对峙的两相较量之间，调度巧妙，张力十足，画面煞是好看。正所谓“一副尴尬神情，直将‘歪厮缠’三字演得酣酣淋漓，十分完足”，“不知予倩男子，何以能体会到家如此”，令人大呼“异矣”^[25]。剧评家周剑云对该剧给出高度评价：

《宝蟾送酒》为欧阳予倩拿手戏之一。其饰宝蟾，直将狡狴女子之心事，抽蕉剥茧，曲曲传出。言语所弗克达者，助之以表情；表情之不克尽者，助之以身段作工，以眉语，以目听，以意淫，以身就，旁敲斜击，远兜近攻。如此体贴入微，真可谓水银泻地，无孔不入。使人意马心猿，陡起欲念。^[26]

可以说，“新”“旧”融合的《宝蟾送酒》在戏剧性、思想性、艺术性各方面都达到了上佳的水准，得到了新派知识分子和传统戏曲观众的双重认可。再加上角色简单（全剧所需演员仅宝蟾、薛蝌、夏金桂三位）、情节通俗（不似其他红楼戏主题高深难于驾驭）、喜剧效果突出，搬演难度小而收益却大，《宝蟾送酒》遂成欧阳予倩红楼戏中演出场次最多、流传最广的一出，被引为潮流竞相模仿，“只要是唱花旦的几乎没有谁不会”^[27]，不仅在上海连演30年，还传至北平、天津、汉口、南京等地，风行大江南北，甚至被移植改编为越剧上演，成为海派京剧的代表剧目和花旦行当的经典剧目。

二 《宝蟾送酒》的传播：“新”与“旧”的博弈消长

根据《申报》戏单广告统计，《宝蟾送酒》自

1916年推出到1946年的30年间，在上海各大剧场演出不下2000场，甚至创造出一年演出超过300场的传奇记录^[28]。在这30年中，欧阳予倩从一开始的引领潮流，到后来“盗版”猖獗、原作几乎被掩盖，再到声势渐退直至1928年离开舞台，《宝蟾送酒》一剧始终热度不减，其主旨内涵却不免在传播过程中变形走样——对于翻演该剧的一般演员（尤其是传统戏曲演员）而言，“旧技艺”“旧风格”易于把握，“新思想”“新文体”却颇难领会。

1. 欧阳予倩演出业绩

作为新剧剧场的笑舞台人才济济，成员多为新派知识分子，不仅能够登台演戏（尤擅演富含新思想的红楼戏），还能撰文写稿，为自家剧目鼓吹宣传。1916年11月5日《宝蟾送酒》上演前夕，《申报》就刊登了署名“阿呆”（徐半梅）的广告文字予以宣传：“此次欧阳子新排歌剧《宝蟾送酒》，尤为《红楼梦》中之特别情节。盖以前所演，无非贾府之事；今则别开生面，舍贾府而演薛府矣。”^[29]到首演日，又刊登春柳编剧伯神的《予倩将以〈宝蟾送酒〉一剧而见称后世》一文，进一步为《宝蟾送酒》造势：

春柳主任陆镜若为予倩十年契友，亦予倩第一知己也。伯神旧岁作客武林，与镜若谈予倩所饰《红楼梦》中人物，镜若曾以宝蟾、尤三姐二人，许为予倩最合身分，妙造自然之角；而凤姐次之，黛玉又次之。彼时已佩镜若斯言之确，昨日偶晤票友前辈林七先生，又语余以予倩所编《宝蟾送酒》歌剧脚本，精完缜密，其布局命意之佳，固不待言。即字音之阴阳，句法之长短，亦反复斟酌，以求精允。以视曩昔所编《葬花》《补裘》，且十倍过之。将来此剧出演，不独倾动一代，即予倩之名，亦必以此剧见称后世云云。^[30]

末句“将来此剧出演，不独倾动一代，即予倩之名，亦必以此剧见称后世”，虽带有广告文字一贯的吹捧习气，却也着实预见到了《宝蟾送酒》一剧后来的影响，确有先见之明。

《宝蟾送酒》一炮而红，笑舞台遂将其列入自家“四大歌剧”（欧阳予倩四大红楼戏），大

加褒扬：

笑舞台四歌剧，论热闹则以《补裘》为冠，论香艳则以《葬花》为首，论凄惨则以《焚稿》为最；若以情趣论，当以《送酒》为巨擘。予倩之宝蟾，一种媚态冶情，决非人及，实较为多愁多病之林姑娘，益形美备。即其唱做，亦觉流动有致；而其调情时种种撒娇撒痴情状，体贴入微，观之引人无量兴趣。^[31]不仅如此，还将欧阳予倩的红楼戏上升到“经济救世”“正风励俗”的高度：

予倩君抱经济才，具救世志，故投入剧界，现身说法，而冀正风励俗。其演戏也，能新能旧，寓喜笑怒骂于弹唱歌舞之中，信手招来，都成妙谛。尤以擅演红楼歌剧雄于时，名震寰球，一时无两，剧界中之泰山北斗也。^[32]更进一步点出《宝蟾送酒》的价值在“乐而不淫，不悖新剧宗旨”：

《红楼梦》一书，妙在淫而不露；而《宝蟾送酒》一剧，尤妙在淫而不露也。是剧以予倩饰宝蟾，天影饰薛蝌，其传神处细腻熨贴，且能做得乐而不淫，不悖新剧宗旨，可谓神妙直到秋毫巅矣。^[33]

其后欧阳予倩一度离开笑舞台，辗转上海各大剧场，《宝蟾送酒》始终是他的当打剧目，甚至成为民国上海戏剧市场的制胜王牌和各大剧场的票房保障。

2. 版权鏖战与主旨迷失

《宝蟾送酒》引发的轰动，以及新剧剧场笑舞台依靠兼演旧戏大赚特赚的经营模式，自然引起其他剧场的觊觎。但由于欧阳予倩对《宝蟾送酒》的剧本始终秘而不授，外人无从下手，因此无计可施。出人意料的是，《宝蟾送酒》一剧的“溃决”，其实源自新剧团体内部的矛盾与竞争。

1917年9月，主打“男女合演”（实为男女反串）的新剧团体民兴社在旧址基础上改组为鸣新社，与笑舞台形成竞争之势。10月底，欧阳予倩自丹桂第一台回归笑舞台，准备重张红楼戏大旗。几乎前后脚的功夫，鸣新社网罗到原在笑舞台为欧阳予倩配演《宝蟾送酒》“夏金桂”一角的邹剑魂（因故离开笑舞台有日），开始酝酿一桩大案。

1917年11月10日，鸣新社在《申报》突然刊登广告，宣传该社演员邹剑魂、李悲世、周乐天（李、周二二人亦为笑舞台旧部）将于次日首演的京剧新戏《宝蟾送酒》，并号称该剧宗旨是“熔新旧于一炉，合京昆于一奏”^[34]。如此明目张胆的“盗版”，笑舞台却似乎对此无动于衷，即便11月10日看到鸣新社的《宝蟾送酒》广告，也并未引起重视，仍是继续自己的日常演出（11月10日的红楼戏戏码为《馒头庵》，11月11日为《黛玉葬花》），只是在自家广告后面不咸不淡地加了两段《予倩之外无歌剧可看》（11月11日）、《予倩天影之古装戏》（11月12日）的简短声明。

或是认为鸣新社并无能力演好《宝蟾送酒》，即便剽窃亦不甚紧要，或是对昔日同人尚留情面，总之，欧阳予倩和笑舞台一开始并不打算认真追究。然而市场竞争是激烈残酷的，笑舞台的“宽宏”或“轻敌”，致使鸣新社得寸进尺，以至在11月15日的演出广告中竟将《宝蟾送酒》列入“鸣新之双绝”，并称“剑魂为宝蟾，悲世为薛蝌，早已有口皆碑”^[35]，言辞之间俨然鸣新版《宝蟾送酒》已获市场认可，公然挑衅，姿态嚣张。或许鸣新社的“男女合演”吸引到了一些观众，曾长期为欧阳予倩配戏的邹剑魂也能依葫芦画瓢，因此“盗版”《宝蟾送酒》的市场反响并不差，一时间观众难辨曲直，坊间甚至出现欧阳予倩没学过皮黄、不会唱京戏的说法^[36]。笑舞台“恶紫夺朱”，终于奋起反击，于11月20日专门广告，将欧阳予倩奉为编演《宝蟾送酒》的“元始天尊”：

元始天尊没有学过西皮二簧，怎么会唱戏？非也。笑舞台者，排演《宝蟾送酒》之元始天尊也；欧阳予倩者，编演《宝蟾送酒》之元始天尊也。故笑舞台之外，欧阳予倩之外，不足以言《宝蟾送酒》。何况予倩今日之《宝蟾送酒》，与去年初演时相比，其歌唱其身段已大加研究、大加修改，所以更为可观。且此剧非有天影衬托，尤难显其美点，故断非他人所能摸[模]拟也。^[37]

而鸣新社竟毫不畏惧，与“元始天尊”公开叫板，以“后来居上”为傲：

木匠鼻祖，自然是鲁班。然欲令鲁班而

造大转舞台，鲁班必曰：“后生可畏，予何能为！”《宝蟾送酒》为剑魂精心刻意之作，亦为日新又新之作；纵非元始天尊，要是后来居上，犹之造大转舞台之巧匠，虽鲁班亦当为之首肯者也。^[38]

笑舞台则慷慨激昂，将欧阳予倩喻为“起首老店”：

《宝蟾送酒》予倩编、予倩演，非予倩那里晓得其中的深意？所以他人学不像的。予倩实是起首老店，货色如何，自有公论。鲁班先师亲手自造，后学者那里晓得他的用法？诸君不看戏则已，如蒙惠顾，请认明“予倩”为记，庶不致误。^[39]

反复强调“予倩所编之戏，独予倩唱得出精采”^[40]，愤懑之情，溢于言表。

鸣新社自知理亏，遂不再在《申报》上打嘴仗，但“盗版”行为并未消停；笑舞台和欧阳予倩无奈，只得另谋他策。不到一个月，欧阳予倩就将《宝蟾送酒》扩充为“本戏”（参照春柳剧场当年的文明戏《夏金桂自焚记》改编），于1918年1月9日仓促推出^[41]。只可惜，七幕话剧《夏金桂自焚记》在春柳剧场演出的反响平平，全本京剧《夏金桂自焚记》同样没能激起多大水花。不久，欧阳予倩转搭新舞台，遂放弃全本《夏金桂自焚记》的演出，此后亦再无红楼戏新作了。

其后，上海舆论界又发生过关于《宝蟾送酒》著作权的“公案”，所幸公道自在人心^[42]。只是《宝蟾送酒》一剧注定“戏红是非多”，随着1918年10月大世界乾坤大剧场的旦角新秀“小杨月楼”低调贴出《宝蟾送酒》戏码，《宝蟾送酒》新一轮的翻版之风又悄然兴起。到1919年，《宝蟾送酒》已在上海各大剧场遍地开花，成为与梅兰芳古装新戏开山之作《嫦娥奔月》齐名的“古装歌舞剧”（当红旦角皆以能上演二剧为荣，欧阳予倩本人亦曾搬演梅兰芳的《嫦娥奔月》）。欧阳予倩分身乏术，再无力一一追击……然而更让他痛心的是，大多数效仿者并不真正理解《宝蟾送酒》一剧的意旨，遗神取形一通“魔改”之下，把光彩熠熠的宝蟾形象重新拉回传统“淫妇”轨道，把融会中西、新旧精华的《宝蟾送酒》演成“劈纺戏”（当时上海京剧市场流行的以《大劈棺》《纺棉花》为代表

的淫靡色情戏），造成剧作思想与艺术的严重倒退^[43]。一些年轻女伶甚至以讹传讹，发展出“欧阳予倩的《送酒》学得不得地，完全不对”^[44]的谬论，令欧阳予倩深感无奈。

随着对上海京剧界的风气愈发不满，对登台献艺却丝毫不能保障生活和尊严的俳優生涯愈发厌倦，欧阳予倩将工作重心逐渐放至幕后（1926年以后更涉足电影界），于是上海观众越来越难看到欧阳予倩的“宝蟾”亮相歌台：

予倩对于戏剧，根底甚深，尤以红楼戏为最。惟年事渐长，色相日衰，唱工做工均有独到之处，非时下一般享名者所能企及。^[45]

新文化运动的高潮已经落幕，原创者欧阳予倩又淡出舞台，原版《宝蟾送酒》的格调立意遂遗失殆尽；各种偷梁换柱的低俗盗版肆意横行，终于耗尽《宝蟾送酒》一剧的生命——自由市场的“劣币驱逐良币”，令真正的艺术付出了沉重的代价。随着30年代《宝蟾送酒》一剧热度的消减，关于该剧持续数年的版权纷争也慢慢湮没在往事的尘烟中。

3. 荀慧生的成功再创造

在《宝蟾送酒》的诸多翻版中，“小杨月楼”杨慧依（首见于1918年10月26日，大世界乾坤大剧场）、坤伶张文艳（首见于1919年1月21日，法界共舞台）、“小十三旦”贾璧云（首见于1919年3月18日，丹桂第一台）、“白牡丹”荀慧生（首见于1919年10月11日，天蟾舞台）、“粉菊花”高秋颦（首见于1920年3月4日，丹桂第一台）、“小翠花”于连泉（首见于1920年9月18日，天蟾舞台）、“绿牡丹”黄玉麟（首见于1920年11月24日，大世界乾坤大剧场）等在上海地区比较知名，其中以荀慧生的翻演荣誉最高，连“元始天尊”欧阳予倩也表示认可。

荀慧生出身梆子，幼功坚实，做工表演出众，是新一代花旦演员中的翘楚，但因梆子“发托卖相”、张扬热烈的表演风格，改行京剧之后始终不被京师同行认可。1919年9月，初出茅庐的荀慧生被国剧宗师杨小楼选中，与老生演员谭小培、青衣新秀尚小云一同组班南下上海演出，史称“三小一白下江南”。一行人抵沪时，“五四”风潮刚刚刮过上海，初来乍到的荀慧生深为震撼，迅速打开视

野，拥抱海派文化，吸收海派京剧、新剧乃至电影的营养，更新自己的艺术和思想。为了跟上潮流，到沪仅月余的荀慧生入乡随俗，先后搬演上海剧场当红的歌舞剧欧派《宝蟾送酒》、梅派《嫦娥奔月》，以打开上海京剧市场。

相较于更偏昆剧风格的《嫦娥奔月》，《宝蟾送酒》内含的梆子元素无疑更适合荀慧生发挥。至于翻演《宝蟾送酒》的关键，则在于准确把握原剧的“新文化内核”——反封建思想与女性意识，将“女戏男”的风情戏码以健康、自然的基调呈现。本工梆子花旦、擅演乡土“小姑娘戏”的荀慧生，无疑做到了艺术与思想的平衡，将《宝蟾送酒》的“新思想”与“旧技艺”实现了新一轮的融合，荀慧生与《宝蟾送酒》一剧，由此在天时、地利、人和的机缘下碰撞出精彩火花：一方面，年轻的荀慧生通过对《宝蟾送酒》的反复体味，汲取海派艺术的精华，提升自己的艺术修为，创造出全新的个人艺术，征服了一向挑剔的上海观众，其中包括不少文化界人士^[46]；另一方面，他又以自己高超的艺术创造力和表现力为“宝蟾”的表演添砖加瓦，并借“五四”的余绪，使得《宝蟾送酒》一剧的传播影响更上一层楼^[47]。论者称荀慧生的“宝蟾”“手捧酒盘，娉娉婷婷，令人生爱。歌昆曲一折，身段之婀娜，喉音之清澈，尤非时下花旦所能望其项背。白牡丹此时，风骚之中微露媚态……及后宝蟾窥薛蝌冷若冰霜，始恨恨而返……临行时白牡丹连呼几声‘倒霉’‘晦气’‘触霉头’，描摹小儿女之怨恨男子，维妙维肖”^[48]，令人倾倒。根据《申报》戏单广告统计，1919年至1924年驻沪演出期间，荀慧生在各大剧场上演《宝蟾送酒》共计约120场；尤其是1919年夏至1922年底欧阳予倩身处南通主持伶工学社，荀慧生正好填补了这个空档，成为原版的最佳替代品，荀版《宝蟾送酒》一再贴演，供不应求。

此后，荀慧生对红楼戏的兴趣一发不可收拾，又陆续排演了《贾元春省亲》（又名《庆元宵》）、《红楼二尤》（又名《鸳鸯剑》），受欧阳予倩《鸳鸯剑》《王熙凤大闹宁国府》影响，成为荀氏看家剧目，列入“荀派五大悲剧”、《晴雯》（又名《芙蓉泪》）、《香菱》《平儿》（又名《俏平儿》）等剧，影

响超过作为前辈的“南欧北梅”，成为民国京剧红楼戏第一人。《宝蟾送酒》一剧，实是荀慧生一生红楼戏创作的起点和入口，见证着他个人艺术道路的探索和个人流派风格的熔铸。荀慧生也毫不讳言欧阳予倩对他的滋养和影响：

从京剧角度来衡量，予倩最大成就，是首创古装及《红楼》戏。荀慧生曾经说过，他的古装戏是跟进的，开路的是欧阳予倩！^[49]

三 《宝蟾送酒》的意义： 新文化运动早期戏曲改革样本

令人遗憾的是，尽管取得了傲人的成绩，欧阳予倩还是在1917年底戛然停止了新编红楼戏的创作。经过两三年的“歌场汨没”“随俗浮沉”^[50]，他逐渐了解戏曲界的弊端，不复下海初的激情，“再加受了五四运动中全盘西化，极度贬低传统戏曲的影响”，对旧剧的看法渐趋负面，甚至陷入“虚无主义”。1918年秋，欧阳予倩在《讼报》（一说《亚洲日报》）上发表《予之改良戏剧观》一文，“以否定的看法批评了京剧”^[51]；文章很快引起《新青年》同人的注意，被收入当年10月刊行的“戏剧改良号”（标题被误作《予之戏剧改良观》）。在编辑过程中，运动主将傅斯年发现欧文与自己刚完成的理论文章《戏剧改良各面观》“竟有许多印合的地方”，“看了一遍，不由得狂喜”，感慨“戏评里有这样文章，戏剧家有这样思想，我起初再也料不到”，庆幸“改良戏剧的呼声，从剧界发出，这番改良的事业，前途更有希望”^[52]。

来自新文化核心圈的认可鼓励，使欧阳予倩进一步坚定了彻底改造旧剧的决心——1919年夏，他放弃在上海如日中天的演艺事业，决定赴南通试验新式戏曲教育。南通三年办学的得失功过在戏剧史上评价不一，然而对于欧阳予倩而言，“改良戏剧的事业”至少在戏曲创作上，再未复现红楼戏的辉煌了^[53]。

作为思想启蒙和文化革新的新文化运动，解放封建伦理道德的禁锢，引入新的文艺样式和思想，给文化界带来前所未有的活力；但作为文艺革命的特定版块，《新青年》戏剧改良、尤其是“新旧剧

论争”的立足点更多在戏剧所代表的整体社会文化，而非戏剧艺术本身^[54]。至于“全盘西化”的现代化道路，则更已被历史证明了其局限性。然而在当时这样“正确”且“强大”的思潮影响下，原本“不薄新剧爱旧剧”的两栖艺术家，也在时代共振中一度偏离了原来的戏剧本位和更合理的现代化路线，以靠近更“进步”的价值取向。这样的偏离代价巨大，欧阳予倩高度“新文化化”以后的激进，事实上导致了他对戏曲艺术创造力和生产力的某种流失。

因此，诞生于新文化运动早期的《宝蟾送酒》，便具有了不可取代的样本意义：作为新剧人投身旧剧改革的典范成果，《宝蟾送酒》“熔新旧于一炉”，实践了“西体中用”的戏曲现代化新路，将西化的“新思想”“新文体”与传统的“旧技艺”“旧风格”熔裁融合，以超凡的立意和精湛的表演风行剧坛30年，唱遍上海各大剧场（乃至全国各地），流转数十位演员之手，成为海派京剧的招牌和戏曲史上的传奇。尽管由于复杂的原因，《宝蟾送酒》一剧未能传世，欧阳予倩原创的剧本也遗憾未能留存，但通过相关追述回忆以及当时丰富的报刊剧评、广告资料，我们仍可尽力拼凑还原出当年演出的盛况，管窥其精彩，也为探索当下戏曲改革和现代戏剧建设，乃至整个传统文化艺术的现代化，提供重要启示。

[本文系国家社科基金艺术学项目“晚清民国京剧现代化研究”（项目编号20CB164）的阶段性研究成果]

[1] 作为近代戏曲改革领袖、中国现代戏剧奠基人之一的欧阳予倩，一生戏剧事业的核心是推动“戏曲现代化”与“话剧民族化”，以亲身实践沟通中西戏剧艺术文化，被誉为“新与旧、中与西的再磨再炼再调和的实践者”（曹聚仁《纪念欧阳予倩——中国的易卜生》，载《听涛室剧话》，第110页，中国戏剧出版社1985年版），“中国传统戏曲和现代话剧之间的一座典型的金桥”（田汉语，欧阳敬如《欧阳予倩戏剧论文集·后记》，第486页，上海文艺出版社1984年版）。

[2] 1915年，自清末兴起的新剧（文明戏）经历辛亥前后的辉煌走向没落，作为“后期春柳”的新剧同志会亦危机

重重，一直业余学京剧的欧阳予倩遂产生下海唱戏的想法，并在丹桂第一台试演成功。9月，欧阳予倩挚友、新剧同志会发起人陆镜若因忧劳猝逝，更坚定了他离开新剧、投身旧剧的决心。

[3] 关于“南欧北梅”红楼戏创作与戏曲现代化改革，参见刘汭屿《南欧北梅——民初京剧红楼戏与戏曲现代化的两种路径》，《文艺研究》2020年第12期。

[4] 勋阁（曹文麟）：《赠欧阳予倩君》，张謇辑《梅欧阁诗录》，《京剧历史文献汇编（民国卷）》第五册，傅谨主编，第576页，凤凰出版社2019年版。

[5] 关于欧阳予倩戏曲现代化革新的理论主张，参见刘汭屿《“两栖兼通”“西体中用”——欧阳予倩戏曲革新理论研究》，《戏剧》2019年第3期。

[6] 陈丁沙：《欧阳予倩与红楼梦——纪念戏剧大师欧阳予倩115年诞辰》，《中国戏剧》2004年第6期。

[7] 早在1915年，冯叔鸾已依据欧阳予倩喜好将《夏金桂自焚记》中“宝蟾送酒”一节抽出改编成京剧，全剧仅一场，题为《戏叔送酒》，连载于《大共和画报》。但欧阳予倩对这个版本的“送酒”并不满意，遂重加改编，创作出1916年上演于笑舞台的《宝蟾送酒》，并与冯叔鸾版的“送酒”撇清关系。参见姚赞契《冯叔鸾戏剧创作及演出考述》，《戏曲研究》（第99辑），《戏曲研究》编辑部、中国艺术研究院戏曲研究所编，文化艺术出版社2016年版。

[8][15][20][24] 欧阳予倩：《我自排自演的京戏》，《欧阳予倩全集》第六卷，凤子主编，第271页，第271页，第271页，第271页，上海文艺出版社1990年版。

[9][27][44] 欧阳予倩：《自我演戏以来·做职业俳優的时期》，第74页，第74页，第74页，上海三联书店2014年版。

[10] 曲六乙：《欧阳予倩和红楼戏》，《上海戏剧》1963年Z1期（第8、9期合刊）。曲六乙认为欧阳予倩20—40年代的讽刺喜剧如《泼妇》《屏风后》《买卖》《越打越肥》（话剧）和《言论自由》（默剧）等，直接源于京剧喜剧《宝蟾送酒》的开拓性尝试。

[11] 假面喜剧是文艺复兴时期出现的一种民间即兴喜剧，诞生于16世纪的意大利，流行至18世纪的欧洲。其由江湖剧团在街头广场随时开演，无固定剧本（仅有简单幕表），角色偏于类型化（配角均佩戴假面），表演带有明显程式，演员集歌舞、哑剧、模仿、杂技等技艺于一身，突出即兴发挥、幽默戏谑才能，富于生活气息和市井趣味

(参见吴光耀《西方演剧史论稿》，中国戏剧出版社2002年版)。莫里哀的一系列“意大利假面喜剧”风格剧作继承了假面喜剧的讽刺精神和艺术手法，以贪婪虚伪的贵族、僧侣、资产者为讽刺对象(将其夸张丑化为小丑或傻瓜)，充斥了计谋、误会、巧合、冲突，轻松热闹、笑点直白，颇受市民观众欢迎。欧阳予倩《宝蟾送酒》盛演多年而原版剧本未得留存，与这种即兴风格不无关系。

[12] 欧阳予倩下海成名后偏重花旦戏路，吸纳梆子花旦技术提升自身演技，许多重说白、做工的谐谑小戏都直接借鉴梆子演法，对梆子戏强调生活气息和平民趣味、擅长“艺术化写实”的特点评价颇高。参见刘訥屿《欧阳予倩与梆子》，《文史知识》2020年第9期。

[13] 《南西厢·佳期》中【十二红】一曲述红娘深夜送崔莺莺与张生幽会，被留在门外守候，因而想象二人欢会情形，在台上独自表演的一段歌舞。唱词为：“小姐小姐多丰采，君瑞君瑞济川才，一双才貌世无赛。堪爱，爱他们两意和谐。一个半推半就，一个又惊又爱；一个娇羞满面，一个春意满怀。好似襄王神女会阳台。花心摘，柳腰摆，似露滴牡丹开，香恣游蜂采。一个欹斜云鬓，也不管坠折宝钗；一个掀翻锦被，也不管冻却瘦骸。今宵勾却相思债。竟不管红娘在门儿外待，教我无端春兴倩谁排？只得咬、咬定罗衫耐。尤恐夫人睡觉来，将好事翻成害。将门叩，叫秀才，(暖秀才)你忙披衣袂把门开。低低叫，叫小姐，(小姐吓)你莫贪余乐惹飞灾。(暖呀，不好了吓！)看看月上粉墙来，莫怪我再三催。”(《梅兰芳演出剧本选集(第3卷)》之《佳期·拷红》，梅葆玖名誉主编，王文章主编，秦华生副主编，第810—811页，文化艺术出版社2015年版。个别字词参考《缀白裘》之《佳期》校订)

[14] 施炳均：《凡出红楼戏之评价(下)：(三)宝蟾送酒》，《半月戏剧》1938年第1卷第9期。

[16] 现存欧阳予倩46部戏剧剧作中，以女性人物为主要角色的超过25部，其中创作于“五四”时期的话剧《泼妇》明确打出妇女解放旗号，话剧及京剧《潘金莲》则体现出先锋的女性意识——通过对潘金莲在生存绝境中近乎疯狂变态的情欲展现，以唯美主义的笔触描绘出女性生命在封建父权制的重重威压下开出的骇丽花朵。关于欧阳予倩剧作的女性意识，还可参见柏右铭(Yomi Braester)《潘金莲故事的20世纪版》(载朱栋霖、范培松主编《中国雅俗文学研究》第1辑，杨扬译，上海三联书店2007年版)、颜倩《女性主义视域下欧阳予倩戏剧研究——以20世纪

10—30年代代表剧作为中心》(杭州师范大学文化创意与传媒学院，硕士学位论文，2020年)等文。

[17][19][25] 樗瘦：《欧阳予倩之〈宝蟾送酒〉》，《鞠部丛刊·粉墨月旦》，周剑云编，《京剧历史文献汇编(民国卷)》第三册，傅谨主编，第507页，第507—508页，第508页。

[18] 韩大受：《送酒剧本谈》，《戏剧周刊(苏州)》第3期，第2页，1923年。

[21] 韩大受：《送酒剧本谈》，《戏剧周刊(苏州)》第3期，第2页，1923年。因“掷书”一举动有明确指向(表达对孔孟礼教的不满)，论者强调欧阳予倩此处表演分寸合宜，“说时把书只在桌上一掷，此种动作较别人所演时将书乱掷为雅多矣，深可取法”(佚名《昨日亦舞台观剧记》，《申报》1923年1月22日)。

[22] 子：《评“平剧”“宝蟾送酒”与“坐宫”》，《中央日报(永安)》1946年10月19日第5版。

[23] 张伟君：《欧阳予倩与荀慧生》，载《人·事·艺》，桑艺编，第62页，光明日报出版社1988年版。

[26] 周剑云：《剑气凌云庐剧话》，《鞠部丛刊·品菊余话》，周剑云编，《京剧历史文献汇编(民国卷)》第三册，傅谨主编，第784页。周剑云对欧阳予倩《宝蟾送酒》推崇备至，盛赞予倩才艺，甚至为其相貌惋惜，认为予倩若能换上其他俊伶的美丽面庞，“足与兰芳颀颀矣”。

[28] 爱如生《申报》全文数据库搜索结果显示自1916年11月至1946年11月，“宝蟾送酒”一剧在《申报》(上海版)新闻、广告页面出现3000余次(这个数字与梅兰芳的古装名剧《嫦娥奔月》相埒)，扣除少量重复和剧评文字，该剧累计上演应不下2000场；其中以1924、1925年为顶峰，全年演出均超300场。至于欧阳予倩本人最后一次在上海演出《宝蟾送酒》的记录，则是1927年9月2日“上海电影界游艺大会男女明星非常大会串”。

[29] 阿呆：《新编歌剧〈宝蟾送酒〉》，《申报》1916年11月5日笑舞台广告。

[30] 伯神：《予倩将以〈宝蟾送酒〉一剧而见称后世》，《申报》1916年11月6日(《宝蟾送酒》首演日)笑舞台广告。

[31] 佚名：《〈红楼梦〉之一：歌剧〈宝蟾送酒〉》，《申报》1916年11月25日笑舞台广告。

[32] 佚名：《礼聘寰球驰名新旧剧名旦文学大家欧阳予倩》，《申报》1917年10月25日笑舞台广告。

[33] 佚名：《十一夜〈宝蟾送酒〉》，《申报》1917年10月26日笑舞台广告。

[34] 佚名:《镕新旧于一炉》,《申报》1917年11月11日鸣新社广告。“镕新旧于一炉,合京昆于一奏”的描述也是照搬笑舞台曾经的《黛玉葬花》广告“镕新旧于一炉,合京昆于一剧”(佚名:《看看新出现之歌剧》,《申报》1916年8月13日笑舞台广告)。

[35] 佚名:《鸣新之双绝》,《申报》1917年11月15日鸣新社广告。

[36] 《宝蟾送酒》首演日,鸣新社曾宣传主演邹剑魂在新剧之外,“比又潜心京曲,其歌喉之嘹亮、咬字之正确、使腔之圆稳、音节之幽扬,实得陈德霖遗绪;而其念白,更酷肖乎梅兰芳”(《申报》1917年11月11日鸣新社广告)。

[37] 佚名:《元始天尊之〈宝蟾送酒〉》,《申报》1917年11月20日笑舞台广告。

[38] 佚名:《鲁班岂能造大转舞台》,《申报》1917年11月25日鸣新社广告。

[39] 佚名:《只此一家并无分出》,《申报》1917年12月1日笑舞台广告。

[40] 佚名:《予倩所编之戏,独予倩唱得出精采》,《申报》1917年12月7日笑舞台广告。

[41] 其实1917年11月至12月,欧阳予倩已在笑舞台先后推出两部新编红楼戏《贾宝玉负荆请罪》《鸳鸯剪发》,无奈仍不敌鸣新社《宝蟾送酒》攻势。或为赶排《夏金桂自焚记》本戏,原本预告要与《鸳鸯剪发》一同推出的另一部新编红楼戏《假凤泣虚凰》亦未能如约上演。

[42] 小报记者冷眼在黑幕笔记《中国黑幕大观》中污蔑红楼戏《馒头庵》《宝蟾送酒》并非出自欧阳予倩之手,后在各方谴责下被迫在《申报》刊登致歉声明(《冷眼谢罪于欧阳予倩君》,《申报》1918年5月3日广告)。

[43] 受累于格调低下的杂学盗版,《宝蟾送酒》“蒙冤受屈”,一度被视作“粉戏”“坏戏”,二三十年代在北平、天津、南京等地多次遭禁。参见《晨报》《大公报》《益世报》《华北日报》等报刊相关评论报道。

[45] 灵巢居士:《海上名伶谈(二)》,《申报》1925年1月12日。

[46] 1919年赴沪演出成为荀慧生演艺生涯的转折点:按原定合同,上海天蟾舞台对“三小一白”的聘期原为四个月,演出期满后,独荀慧生一人被一再挽留,续约至次年6月;其后又被上海其他剧场争相约请,盘桓江南四年余,直至1924年5月方才返京。回京后,借上海近五年辉煌的余

绪,荀慧生在京城京剧界也很快立住脚跟,随之跻身“四大名旦”。

[47] 五四运动席卷全国后,新文化运动的反封建主张得到更广泛的认可推崇,荀慧生对《宝蟾送酒》的演绎因而贴合了最新的时代潮流。根据《申报》戏单广告统计,自1919年10月荀慧生在天蟾舞台翻演成功后,1920年《宝蟾送酒》在上海各大剧场的上演率开始超过一年百场,这个成绩一直持续到整个20年代结束。

[48] 姚醉客:《弇江楼剧谭:评白牡丹之宝蟾送酒》,《药风》1920年1月14日第2版。

[49] 张古愚:《从四大名旦谈到“上海四大名旦”》,《上海戏曲史料荟萃》第5集,中国戏曲志上海卷编辑部编,第9页,上海艺术研究所(内部发行)1988年版。

[50] 欧阳予倩:《予之戏剧改良观》,《新青年》1918年第5卷第4号。

[51] 田汉:《他为中国戏剧运动奋斗了一生》,《欧阳予倩全集》第一卷,凤子主编,第11页。欧阳予倩作《予之改良戏剧观》一文,是看到1918年6月《新青年》第4卷第6号(即“易卜生号”)上《新青年》主笔与剧评家张厚载的论战,因而有感而发阐发自己的“改良戏剧观”。

[52] 傅斯年:《再论戏剧改良》,《新青年》1918年第5卷第4号。

[53] 欧阳予倩南通办学失败后回到上海,虽仍搭班唱戏但对戏曲态度疏离;又因结识田汉和洪深、参与戏剧协社活动,创作重心逐渐回归新剧(话剧)界。但欧阳予倩对传统戏曲的这种激进态度在1933年访欧考察戏剧归来后又得到反思调整,一定程度上复归了“五四”前的想法。

[54] 《新青年》“新旧剧论争”实质是文学革命白话文运动的延续,其逻辑出发点在于将西方戏剧比附为白话文、将中国旧剧比附为文言文(即钱玄同《寄陈独秀》所谓“中国之旧戏如骈文,外国之新戏如白话小说”,《新青年》1917年第3卷第1号;《随感录(十八)》所谓“二黄西皮好比八股,昆曲不过是《东莱博议》……不过是八家……不过是《文选》罢了”,《新青年》1918年第5卷第1号),通过废除文言文/旧剧/旧文学,倡导白话文/新剧/新文学,以实现思想启蒙和文化革新。

[作者单位:中国传媒大学艺术研究院]

责任编辑:何吉贤