

民国时期梅兰芳的访日公演

周华斌 袁英明

民国时期,梅兰芳于1919年、1924年两度访日公演,是中国京剧跨出国门的标志,也是中日两国民间文化交往的范例。20世纪百年动荡,中国社会和国际社会大改组,经历了翻天覆地的变化。事过将近百年,经过历史的沉淀,可以而且应当拨开若干迷雾,更为客观、冷静地解析民国时期梅兰芳访日的文化价值和历史意义。

在近代史上,梅兰芳是日本社会罕见的直接用中文发音的中国历史人物,连日本人都认为“此实罕有之事”^①。民国时期,由于梅兰芳的访日公演,中国传统戏曲中“京剧”这个概念(旧称“皮黄”)才开始植根日本。至于“昆曲”,除了少数学者以外,日本的普通民众知之甚少。事过将近百年,经过历史的沉淀,可以而且应当拨开若干迷雾,更为客观、冷静地解析民国时期梅兰芳访日的文化价值和历史意义。

民国初期,梅兰芳曾两度访日公演,首次是1919年(25岁),第二次是1924年(30岁)。两次访日公演均由日本帝国剧场会长、实业家大仓喜八郎邀请并操持,有日本政要和文艺界著名人士观摩和参与。例如,首次访日抵达东京后,日本首相原敬和全体内阁大臣以及各国大使都参加了由中国大使馆举办的欢迎宴会,一位著名演员的到访,如此级别的欢迎宴是“史无前例”的。梅兰芳两次访日演出属于民间商业行为,不同于30、40年代日本侵略中国、中日两国关系全面交恶时的“蓄须明志”,也不同于新中国成立后作为政府文化使者的第三次访日。换句话说,梅兰芳这两次访日公演既不是政府间的文化交往,也不是纯粹的学术访问。

民国以前的明清时期,沿海民众为生计飘洋过海,也有戏曲剧团及戏曲演员到过日本、东南亚、美国旧金山,为侨民演出。不过,此类演出零零星星,不成气候,没有产生什么影响。民国初期,“向来旅京的东西各国人士以看中国戏为耻,自有梅剧以来,而后东西各国人士争看兰芳之戏,啧啧称道,且有争聘至外国演剧之事”^②。梅兰芳在国外“竞聘”的情势下首访日本、二访日本,在社会上产生了极大影响,不能不说是民国时期不同于封建帝制的新局面,也是民间

进行海外文化交流的新事件。

一、旧剧改良与跨越意识形态的艺术交流

“五四”新文化运动前期,东西方文化激烈碰撞,有关“中学”、“西学”、“新剧”、“旧剧”的各种意见相互交锋。1918年,以《新青年》杂志为代表的关于新剧与旧剧的论争和关于“旧剧改良”的呼声成为当时重要的社会文化思潮。这一局面对青年梅兰芳触动较大。梅兰芳创造性的艺术实践,不像“五四”新文化运动前期新剧、旧剧两派那么偏颇过激。他与激进派的陈独秀、胡适不同,与守旧派的张厚载也不同。他脚踏实地,走的是舞台实践之路,一方面,适度保持传统艺术的精华;另一方面,恰如其分地进行创新探索。他善于吸收新鲜事物,凭借扎实的传统戏曲功底、优良的天赋和勤奋的努力,对京剧进行了一系列改良。他改革和发展了京剧的青衣、花衫、刀马旦行当,创造了“古装歌舞戏”。一向被国外人士和国内新派知识界认为“鄙俗”而不值得一看的“旧剧”、“皮黄”,经过梅兰芳“精化”的艺术加工,在国际舞台上焕发了独特的光彩。

梅兰芳两次访日公演,主要剧目多为“古装歌舞戏”,如《天女散花》、《麻姑献寿》、《黛玉葬花》等。在传统剧目《御碑亭》中,他扮演的质朴而贤惠女子孟月华,突破了旧剧表演的程式规范,重在人物的性格和心理刻画,这正是西方戏剧所提倡的。

赴日公演时,梅兰芳一方面以新创的“古装歌舞戏”体现自身在表演艺术上的创新;另一方面,带着中国传统戏剧的价值认证以及积极借鉴日本戏剧经验的深层目的,在访日公演期间见缝插针地观摩了若干歌舞伎和新派剧目,并且与有关专家进行座谈,深入交流切磋。当时(日本大正时期),日本戏剧也处在摸索和改良阶段,具有革新意识的歌舞伎演员演出了不少“新剧”(即话剧)剧目^③,创造了介于歌舞伎与话剧之间的“新派剧”——正如同中国的京剧改良。梅兰芳访日时,甚至表达过这样的愿望:将日本戏剧改编后搬上中国舞台。

1919年梅兰芳首次访日时,中日两国在社会意识形态领域已存在比较尖锐的矛盾,但尚未形成国家和民族之间的全面冲突。在民间,文化交流和艺术交流依然能比较正常地进行。梅兰芳卓越的京剧表演艺术跨越了语言、跨越了国界、也跨越了意识形态的障碍。即使从未接触过中国戏曲、不具备专业知识的日本观众,也给予梅兰芳的表演一片赞扬之声,为梅兰芳的“美”而倾倒。事实证明,日本大众没有把梅兰芳的公演看作是意识形态砝码,广大民众只是为梅兰芳表演艺术的魅力所折服。其时,留日的中国学生曾写有威吓性的匿名信,出现了反对梅兰芳在日本演出的“国耻日”风波^④。梅兰芳一度打算停演,主办方帝国剧场临时摘掉了政治性较强的“日中友好”牌匾,打出了比较客观的“艺术无国界”的旗号,化解了矛盾。相反,当有的官员有意强调“中日亲善”的政治性话语时,日本观众反而感到有意牵扯政治,多此一举。梅兰芳是作为艺术家进行访日公演的,媒介关于他的报道和评论也集中于东方艺术和“美”的魅力。

二、梅兰芳的艺术造诣

为什么梅兰芳首次访日公演取得了巨大成功?根本原因在于梅兰芳具备卓越的艺术造诣,是当时中国京剧界的“角儿”、“伶界大王”,是中国京剧文化的杰出代表。

梅兰芳对访日公演的剧目进行了精致化的加工,最能体现他的艺术造诣。原本在中国看

过京剧的日本人,包括日本京都大学著名的“中国学”学派学者,如王国维的友人狩野直喜、铃木虎雄以及青木正儿等,都曾经异口同声地认为京剧“鄙俗”。梅兰芳首次访日演出时,不但民众趋之若鹜,京都大学(当时称“京都帝国大学”)特意组织了专家学者“听戏团”,从京都赶往大阪观摩。四个月后,专家、学者、戏剧家、“梅迷”们集中撰写出版了《品梅记》一书。专家学者们不但改变了对京剧的不良印象,反而对其中体现的东方文化底蕴大加赞赏。

由此看来,对社会戏剧的“精致化”加工和创造是很有必要的。无怪乎“五四”时期受过西方文明熏陶的“新文化”知识分子贬斥粗糙的、程式化的旧剧“原始”、“简陋”、“不文明”——这与当时的国民素质和民间戏曲演出普遍存在的陋习不无关系。

梅兰芳在日本公演时,评论最多、观众打分最高的剧目是《天女散花》和《御碑亭》。《天女散花》载歌载舞,是梅兰芳的代表剧目之一,它以难度大、丰富而优美的长绸舞著称。梅兰芳在其中创作的舞蹈特点是:立意明确、节奏鲜明、动静结合、布局巧妙,反映了他深厚的传统艺术修养。《御碑亭》是以唱功为主的传统文戏,梅兰芳声情并茂的演唱和细腻传神的表演,把一位中国传统妇女的形象栩栩如生地展现在日本观众面前。通过此剧,日本观众不仅领略了中国戏曲虚拟化、程式化、抽象化等表演艺术特征,同时也理解了中国妇女的社会地位、知识分子家庭的生活情趣以及传统中国社会的风土人情。同样打动日本观众的是,梅兰芳无处不美的艺术风格,即使是“愁”、“怒”、“悲”,亦不脱离艺术应该给人以“美”的享受。惟其美——包括形象美、动作美、心灵美、道德美,才能够从感官到心理深深打动日本观众的心弦,使之产生共鸣。梅兰芳1919年和1924年的两次访日公演,正是他在艺术上臻于成熟、走向巅峰的时期,也是梅派艺术的鼎盛时期。这一时期,梅兰芳的创造力最为旺盛,新编剧目最为丰富,改革成果最为全面。在演出传统京剧、昆曲剧目的同时,他创编了大量新剧目,包括五类:时装新戏、传统戏服的新戏、古装歌舞戏、改编整理的历史剧、新编历史剧。在新老剧目的交替演出中,新腔频频出现。正如梅葆玖所说:“几乎每出戏都有新腔。”

这一时期唱腔艺术的特点是:由繁到简,符合人物刻画的需要,创造和引入新的板式和曲调。演唱时,由第一阶段的阳刚转为柔美。柔中见刚,刚柔并蓄,嗓音既响亮又圆润,畅通无阻。高音部分响彻云霄,低腔则咬字清晰,音色透亮甜美,气息和劲头的运用合理巧妙,如珠落玉盘。

梅兰芳的唱腔和表演交相辉映,不仅能充分体现演唱艺术的听觉美,而且对于以唱腔塑造人物、表达人物心理的功效也运用自如。加上创演新戏时对旦角的舞蹈、表演有诸多创造,因此丰富美化了京剧旦角的表演艺术,在整体上使传统的京剧表演产生质的飞跃。梅兰芳呈现给日本观众的正是他的最美、最丰富的表演艺术。

表面看来,梅兰芳以“美”征服了日本观众,但他的“美”不仅在于外在的容姿美、古装美,更包括含蓄地表现人物的气质、道德、韵味的内在美,以及作为戏曲形态组成部分的手势、动作、舞蹈,乃至一丝不苟、精心设计的服饰、道具、布景、音乐的美。梅兰芳调动长期积累的艺术修养,广泛借鉴各种艺术手段,虚心听取具有东西方文化背景的友人们的意见和建议,共同完成艺术创作。他的戏剧美是全方位的美,而且带有时代性,因此能得到各阶层男女老少、专业内外、报刊媒体、国际文化学者等多层次观众的一致赞誉。

三、中日相通的文化和美学底蕴

梅兰芳访日公演之所以能获得巨大成功,还与中日相通的传统戏剧源流和审美观念有内

在的关系。这是中日两国相通的文化底蕴。当时日本的剧评家普遍认为,梅兰芳带来的京剧酷似日本的“能”。“能”被称为日本最早的古典戏剧,而中国的散乐是孕育“能”的温床。两者作为古典戏剧和传统戏剧,在表演形态上具有共同性,能够使日本观众在观赏京剧时产生文化亲近感和认同感。

15世纪世阿弥所确立的“能”的美学理念——“花”与“幽玄”,浸透了日本的古典剧坛,至今仍然是观众审视和评论传统艺术的审美依据和标尺。“花”指“能”演员的艺术魅力、光彩、风姿,使观众感受到珍奇和有趣;“幽玄”指典雅、柔美、娴静的韵味,是“能”演员艺术品格美的最高境界。作为古典戏剧和传统艺术的“能”,通过长年积累,其审美观念和审美标准在民众中已经根深蒂固,形成了民众的欣赏习惯。在观赏梅兰芳的舞台表演时,观众和评论者会自觉或不自觉以“能”为参照物,用“花”和“幽玄”的审美标准来评价梅兰芳。梅兰芳的京剧表演艺术风姿绰约,光彩照人,其中浓郁的东方韵味,很符合“花”之美,其典雅、娴静、优美、大方,也很符合日本观众心目中的“幽玄”美。梅兰芳同时表现出“花”和“幽玄”,在日本观众中形成了强烈的共鸣。同时,“能”的审美理念与中国佛教的禅宗文化亦有共同的底蕴,是梅兰芳的戏剧美能够被广大日本民众接受并欣赏的土壤。

梅兰芳在日本受欢迎的审美因素,还有一点不可忽略,那就是日本歌舞伎中的男旦。歌舞伎是中世纪以后日本的另一种古典戏剧形态,是“歌、舞、剧”的集大成者。在表演方面,歌舞伎是高度程式化的,它的注重演技,它的“亮相”、动静对比、行当、脸谱,它的折子戏的演出方式,尤其男旦的表演体制和特性都与京剧相似,这也是日本观众能够接受和欣赏京剧的原因。

以梅兰芳为代表的京剧男旦,在体现外在的和内在的“女性美”方面,与日本歌舞伎中的男旦有共性的一面。在表演艺术上,梅兰芳更具有歌舞伎男旦所追求的“倾城艺伎”的“柔美”,以及“可爱、大方、典雅”的演技美。在媒体的评论中,日本观众常常将梅兰芳的京剧男旦与歌舞伎的男旦进行比较,更为赞赏梅兰芳典雅娴静的“男旦美”,甚至认为日本能乐和歌舞伎中的男旦“技不如人”。正因为青年梅兰芳的外形美、表演美和男旦的艺术美符合日本能乐的“花”和“幽玄”的审美理念,与歌舞伎男旦的审美习惯相契合,因此日本观众叹为观止。

四、梅兰芳访日演出成功的外部因素

民国时期促成梅兰芳访日公演成功的原因是多方面的,得益于天时、地利、人和。其外部因素表现在如下几个方面:

首先 经济支撑。

民国前期正值日本大正时期。第一次世界大战后,日本的工业经济出现了突破性发展,被称作“大战景气”或“暴发户经济”。其时,日本国力强盛,国民富足,经济处于上升阶段。以东京为代表的都市经济极度膨胀,都市消费盛行,带来了文化娱乐和剧场经济的昌盛。当时东京流行的广告语为“今日‘帝剧’,明日‘三越’”,意思是说,到帝国剧场看戏,到豪华的“三越”百货商场购物,是贵妇人和中产阶级以上富裕阶层的时髦。这也是帝国剧场能够以“破天荒高价”聘请梅兰芳赴日演出并得以盈利的外在因素。

帝国剧场会长大仓男爵作为邀请者和承办方,并非单纯追求经济利益,而是更注重社会声誉。他以实业家显赫的社会地位以及在日中双方的影响力,组织了一批囊括日本明治、大正时期最有代表性的财阀、实业家、政治家、文化人等“有识之士”,成为梅兰芳访日演出的有力的后援^⑤。经济支撑和观众动员宣传方面,这个“后援队”都给予了“相当帮助”,从而在此次跨

国的历史性文化事件中,缔造了日本社会的“梅兰芳热”。

其次,媒体造势。

20世纪初期,报刊等媒体盛行未久,在此次事件的前期、中期、后期都显示了不同以往的影响力。访日计划确定之后,日本报刊就开始了有步骤、大规模的宣传。访日前两个月,日本各大报刊就刊登了梅兰芳访日公演的信息。两个月内,报刊连篇累牍地刊登广告与报道,夹杂有业界权威人士对中国传统戏剧的介绍和有关梅兰芳艺术的评论,临近演出时,报道和评论尤盛。自梅兰芳从北京出发,日本报刊便对梅兰芳每天的行踪进行了跟踪报道,直至梅兰芳回国。访日期间,报纸上每天都能看到梅兰芳的名字,各方的赞誉蜂拥而至。访日活动结束后,余波未平,以梅兰芳访日为契机,相关的回味评论、模仿演出时有出现,书刊、图片等大量走向市场,从而造就了持续的“梅兰芳热”。五年后,梅兰芳二次访日,当时唱片和无声电影出现未久,20年代的日本当即拍摄和放映了梅兰芳的京剧电影,录制和发售了梅兰芳的京剧唱片。新技术的运用和迅速走向商业市场,记录和传播了梅兰芳的声像形态,留下了宝贵的历史印迹。

相比之下,中国媒体在文化新闻和文化传播上是滞后的。对于梅兰芳访日公演,只有简单的新闻报道,没有作出积极的评价和学术性阐释,甚至热衷于低俗的非议。不仅观念保守,戏剧理论界也缺少建树。

再次,日本学界的参与和视角的变化。

梅兰芳的两次访日公演,日本学界积极参与。一方面,他们以自己的学识为日本社会普及中国戏曲知识,介绍梅兰芳、介绍其公演的剧目及表演艺术;另一方面,他们以严谨的学术态度进行评论。1919年成书的《品梅记》就是京都大学“中国学”文化学者以文化艺术为视角品评梅兰芳首次访日公演的论集,能够体现当时日本学界的戏剧观念。

日本学者普遍认为,中日古典戏剧同根同源,艺术特征十分相似。他们赞赏中国古典戏曲的文学价值和美学特征,认同中国京剧的程式化、虚拟化的“象征主义”舞台手法等。同时,保持清醒头脑,反驳视中国京剧为“低级戏剧”的论调,希望通过梅兰芳的演出反省自己,重新认识东方文化和民族艺术的价值。

值得思考的是,我们从当时日本学者的评论中,能够看到清末民初中国学者王国维的戏曲观和学术观的影子,即重史轻技、重文轻艺、重雅轻俗。同时,也反映了京都“中国学”学派重文献考据,重正统、轻民间,重剧本文词、轻场上创造的治学方法。王国维曾接受过日本维新思潮的影响,其《宋元戏曲史》被誉为中国戏曲史学科的开山之作。民国初期,王国维在日本京都大学五年驻留的学术经历,较深地影响了当地的“中国学”学派。京都大学“中国学”学派“重文轻艺”的戏剧观念与王国维一脉相承——包括青木正儿的《中国近世戏曲史》。他们并未深入研究清中叶“花雅之争”以后场上戏曲的渐渐由文本转化为表演本体的现状,因而有重昆曲轻京剧、重曲轻艺的倾向,这是历史的局限。如上所述,梅兰芳的访日演出在一定程度上使“中国学”学派的观念有所变化,他们不但集体观看了梅兰芳的演出,而且对他在戏曲表演艺术上的成就表示折服。

五、梅兰芳访日对梅派艺术的影响

梅兰芳既是本国文化的传播者,也是异国文化的接受者。他的访日公演超越了一般意义上的商业演出,起到了戏剧交流的桥梁作用。其民国时期两次访日的整个过程(包括剧目的准备和组织加工)对梅派艺术的成熟起到了潜移默化的完善和提高作用。

1919年5月,梅兰芳在首次访日回国前,发表了如下感想:

对于更重视听觉的我国戏曲来说,我这次访问贵国在各方面受到了强烈的刺激。

首先是京剧不仅不考虑和时代的关系,而且舞台布景、服装方面也不讲究(笔者按:指布景服装不符合时代),必须从这些方面开始改良,否则京剧将不能进步。

其次贵国无论是传统剧还是新派剧以及喜剧,其表演方面比我们更注重技巧。我们只是单用身段来表现喜怒哀乐,看了贵国巧妙的表情表现力,非常震惊。但是,由于这些是我国对戏曲的要求,才导致我们形成今天的这种状态。

回国后,首先应该注重这些方面,然后,可能的话,想建造如帝国剧场那样的剧场。如果经费不足的话,至少要建造像神户聚乐馆那样的剧场。总之要充分的研究。同时,透露一下我的计划,那就是想建一所以社会教育或者以戏曲改良为目的的学校。^⑦

1924年,在观摩过日本戏剧后,梅兰芳又发表如下感想:

日本戏剧和京剧的相似点很多。从演技上讲,上次看的菊五郎的《鹭娘》、《渔师》、《供奴》三出戏中,舞蹈的姿势和节奏类似的地方非常多。《鹭娘》的照水身段、行头和换装在京剧中都有,《渔师》的捕鲋、捕鳊、捕蛸等大体上和京剧相同,京剧中也有表现狮子、龙、虎、蛤、龟、蛇、蟒、蜈蚣、蜘蛛、蝎子精的剧目,也有牛、蛟、蟹、豹等题材的戏。

京剧和日本戏剧的不同点是,京剧演员在台上既说台词又歌舞,而日本戏剧中的唱和舞是不同的演员分别担当的。所以,京剧演员只是一个人演一个或两个角色,大约一小时至两小时,而日本戏剧中一个演员经常演几个人物,像刚才说的剧目中菊五郎演出一次竟然变换了九个角色就是例子。赶妆的神速我实在佩服。^⑧

由此可知,梅兰芳访日的感想和抱负有如下三点:一是学习日本戏剧,改良京剧的布景、服装和表演;二是建造比较先进的舞台;三是设立社会教育或戏曲改良的学校。其中,主要目标是致力于京剧的改良和革新——这本是梅兰芳不懈的志向,也是他对京剧艺术的主要贡献。

梅兰芳回国后的那几年,确实采取了一些措施:

1. 关于京剧布景、服装和表演的改良创新,他始终不断地坚持,在舞台实践中得以实现。

2. 1931年5月,梅兰芳和余叔岩、齐如山在北京正式挂牌成立“国剧学会”。这个学术团体的实绩之一是“国剧传习所”。“国剧传习所”以传习京剧为目标,虽然只是初期的、小规模京剧学校模式,而且带有探索性,但至少能够证明,梅兰芳正在逐步实现其建设戏曲学校的理想。

3. 至于建造像东京帝国剧场那样的现代剧场,在战乱频仍的中国,不是个人能力能够实现的,但是,他以超前的意识提出了当时尚在社会底层的“国剧”界的理想。

据许姬传、朱家溍回忆,梅兰芳赴日公演的手记已经在1966年“文化大革命”中遗失^⑨。笔者只能在梅兰芳的秘书许姬传、许源来的回忆录中寻见梅兰芳吸取日本歌舞伎化妆法的点滴记录。据称:当时面庞消瘦的梅兰芳向著名的歌舞伎演员中村雀右卫门请教了如何使两腮丰腴的化妆法,在眼睛的化妆方面“也采取了日本歌舞伎的部分画眉、眼窝方法”^⑩。另外,在梅兰芳中和的、不过火的艺术风格中能领略到潜移默化的、中日共有的“中和”、“中庸”、“淡泊”、“含蓄”、“柔和”的东方审美特色。

在梅兰芳访日成功的背后,我们始终能够看到他身边伴随的挚友、师友、莫逆交、忘年交甚至生死交。日本评论也多次对梅兰芳的人品、人格表示敬佩。可见,梅兰芳的艺术魅力与人格魅力是相辅相成的,梅兰芳成为京剧旦行的一代宗师,与“得人”是分不开的。

- ① 对于到日本去的中国人,包括历史上的伟人、名人,如孙文、鲁迅等,日本社会习惯于用“和音”即日文发音来称呼。李鸿章曾被少数时髦之士采用英文译音称呼,在英文书报中称“Li Hong Chang”。“梅兰芳”则直接用中文发音。1919年9月《春柳》第一年第7期如是说。日本大学艺术系教授原一平亦作此说。
- ② 1919年9月《春柳》第一年第7期。
- ③ 如六世尾上菊五郎上演了《夜明前》(中谷德太郎创作)、《新曲浦岛》(坪内逍遙创作)、《曾我小弟》(森鸥外根据河竹默阿弥的作品《夜讨曾我场曙》改编)等。二世市川猿之助上演了《鸭》(挪威易卜生创作、森田草坪翻译)、《法成寺物语》(谷崎润一郎创作)、《父归》(菊池宽创作)。十三世守田勘弥上演了《恶魔曲》(林和创作)、《我也不知》(武者小路实笃创作)等(参见兵藤裕己《被演绎的近代——“国民”的身形和表演》,株式会社岩波书店2005年版)。
- ④ 首次访日公演正遇5月7日,为中国的“国耻日”。梅兰芳一度打算停演,但作为商演,票已售出。经过主办方帝国剧场的劝说,采取了一些相应的措施,未酿成政治风波。
- ⑤ 大仓喜八郎男爵(1837—1928),日本财阀,以军火商起家,明治维新后转入建筑业和贸易,兴办了成为日本近代产业基础的钢铁、纤维、化学、食品等众多企业,又任东京帝国剧场会长。在中国的交友范围包括政界的宣统皇帝、袁世凯、段琪瑞、吴佩孚、孙中山、黄兴、廖仲恺,军界的张作霖、冯玉祥、阎锡山,艺术界的梅兰芳、绿牡丹、小杨月楼等。民国时期梅兰芳的两次访日都是由他出面操办和邀请的。
- ⑥ 梅兰芳:《中国戏曲的盛衰及其艺术的变迁》,载大正十三年(1924)12月《改造》第六卷第12号。改造社发行。原文为日文,袁英明译。
- ⑦ 1919年5月27日日本《大阪朝日新闻》晚报报道。袁英明译。
- ⑧ 参见《梅兰芳舞台生活四十年》第三集“后记”,中国戏剧出版社1981年版。
- ⑨ 许姬传、许源来:《忆艺术大师梅兰芳》,中国戏剧出版社1986年版,第18页。笔者按:梅派的贴片法区别于其他派别,其特色为贴成偏圆形的鹅蛋脸型,而非细长的瓜子脸,这种化妆法和审美观是否受日本歌舞伎影响有待研究。

(作者单位 中国传媒大学研究生院、日本樱美林大学)

责任编辑 容明