

十九世纪越南𡗗剧中的三国戏^①

夏露

前言

越南剧自其诞生之时就与中国戏曲乃至中国文化密切相关。具体到三国戏,中国早在元代杂剧中就已经有大量来源于《三国志》和《三国志平话》的三国戏,从相关戏剧的剧目来看,民间早已形成了拥刘反曹的倾向,刘关张诸葛的形象也十分突出,这直接影响了《三国演义》的创作。因此,先有三国戏,后有《三国演义》的观念早已是学界的共识。有学者也认为越南是先有三国戏,后有《三国演义》的译本。^②持这种观点的学者其主要依据是十九世纪以前越南就有相当多的三国戏,而二十世纪初才翻译《三国演义》。尽管我们还无法找到确切的材料证明三国戏与《三国演义》传入越南的具体时间及其先后顺序,但根据两国之间文化交往的密切性及相关文献可以推测《三国演义》在十九世纪以前就应该在越南广泛传播^③;而不必等到二十世纪初的翻译,这是因为越南现行的拉丁化字母文字的正式启用是1919年越南完全废除科举制度以后,而在此以前,汉字作为越南的官方使用了近千年,受过教育的越南人可以直接阅读汉文的《三国演义》。

无论谁先谁后,又无论它们是何时传入越南,有一个事实不可否认,那就是:伴随着历史小说的传播及中越戏剧文化的交流,十九世纪是三国戏在越南传播的一个高峰,这尤其体现在𡗗剧的创作中。本文将从追溯𡗗剧起源与中国戏曲的关系入手探寻𡗗剧中三国戏在十九世纪大量出现的原因、特点及

𡗗剧对三国人物形象的改编与再创作,其中着重考察越南著名古典剧作家陶晋的相关创作。

一、𡗗剧的起源及其与中国戏曲的关系

越南是与中国山水相连的重要邻邦,两国历史文化关系非常密切,戏剧交流也十分频繁而丰富。据越南十八世纪作家范廷琥《雨中随笔》之《乐辩》篇言:“我国李时,有宋道士南来,教国人歌舞、戏弄;盖亦扮戏之类。至今教坊参用八段锦,俗音讹为扒段。”这证明早在宋元时期,越南与中国的戏剧交流已经开始。

越南古典戏剧有𡗗剧、嘲剧和改良剧三大剧种^④,其内容与形式都与中国戏曲有千丝万缕的联系,其中𡗗剧尤为突出。学界一般认为,越南𡗗剧产生于13世纪的陈朝,当时越南与中国元朝军队交锋时俘获元军随军艺人李元吉,后将之送进宫中为越南皇帝献艺,由此,将中国的戏剧艺术传给了越南。越南历史对此有明确记载:

壬寅,(大治)五年,元至正二十二年(1326年)春正月,令王侯公主诸家,献诸杂戏,帝阅其优者赏之。先是,破唆都(元将)时,获尤人李元吉善歌,诸世家少年婢子,从习北唱。元吉作古传戏,有《西方王母献蟠桃》等传,其戏有官人、朱子、旦娘、拘奴等号,凡十二人,着锦袍绣衣,击鼓吹箫,弹琴抚掌,闹以檀槽,更出迭入为戏,感人令悲则悲,令欢则欢,我国有传戏始此。^⑤值得注意的是,这里说的“善北唱”即指李元吉

擅长中国戏曲唱法而并非北曲。^⑥因为,古代越南对中国的一切几乎都冠以“北”字。例如,称中国为“北国”;中国人“北人”,中药为“北药”,中国客商为“北客”,等等。与之对应,称越南本国的一切则冠“南”字。称越南国家为“南国”,如李朝著名诗歌《南国山河》中“南国”指越南;越南人为“南人”,例如越南汉文小说《南翁梦录》的序言中“南人不详南事,无乃忘其祖乎”等;越南草药则被称为“南药”,等等。至于“古传戏”的说法,也很可能源于中国。南宋著名词学评论家王灼在其《碧鸡漫志》卷二云:“(宋)熙丰、元佑间张山人以诙谐独步京师,时出一两解。泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。”如前所述,宋朝即有道士前往越南教戏,很可能将此戏传入越南。而这种戏剧后来称为唢剧,则很可能是越南语“(Tưong)”借用的古蒙语中“唱歌(Dung)”一词,二者不仅发音相近,而且同韵。

李元吉在越南唢剧方面的贡献不仅载于史册,他也活在越南人的心中,现今越南北部太平省唢剧祖堂还供奉着李元吉,把他视为戏神。唢剧与中国有如此的渊源关系,因此,我们很好理解,1970年由越南学者文新编的《越南语词典》里,对“唢剧”一词的解释为:传入越南的中国古代戏剧艺术。^⑦

事实上,唢剧不仅其产生与中国密切相关,在其发展过程中也不断有中国艺人为之做出贡献。现今越南顺化的阮朝故宫中的清平祠堂还供奉着一位冈刚侯^⑧的舞蹈祖师,他在越南唢剧发展与成熟的过程中就起过很大的作用。越南学者也承认他“是一名中国艺人,明命帝很器重他,顺化很多艺人认为他教的是北调,或称之为客调,以至于他的墓通常称之为客墓。”^⑨从思想内容上讲,唢剧一开始就表现忠臣孝子的故事,且以后也多模仿中国戏剧或改编中国古典小说。如前所述,元杂剧中就有不少三国戏,当年李元吉是否就已将三国戏传入越南呢?由于材料欠缺,我们不得而知。但无论如何,后来三国戏在越南经久不衰且形成传播高潮,与唢剧的起源不能不说有一定的关系。

二、19世纪三国戏在越南的盛行情况

尽管越南唢剧与中国戏曲有如此深刻而久远的

联系,但可惜由于天气炎热、战争频仍等原因,越南古典文献保存有限,有关唢剧优伶活动史及戏剧理论方面的文献更是十分罕见。目前,在专门进行保存和研究越南汉喃古籍的越南汉喃研究院仅保留有35种越南古典剧剧本,绝大部分为十九世纪中后期的作品。从上述文献的内容来看,越南唢剧的题材绝大部分取材于《三国演义》、《风神演义》、《西游记》等等中国古代小说和戏曲。近年来,越南学者也从英国、荷兰等国收集了一些有关唢剧的汉喃文献资料。英国博物馆收藏了46种越南木刻版唢剧剧本,其中有7种是三国戏。剧目有喃字文本的《三顾茅庐》、《江左求婚》、《花烛传》、《荆州赴会》、《华容道》、《截江传》、《当阳长坂》等。^⑩他们还从荷兰莱顿汉学院找到两部唢剧剧本与《三国演义》有关。其一是《三国志国语》^⑪,抄本,两册,两本书共四章,包括了“三顾茅庐”到“当阳长坂”的内容;其二书名也为《三国志国语》封面上注明“光绪庚辰年重印”(即1880年),书中内容为讨荆州江左求婚。这两部文献都是在中国广东佛山地区刊印的。前者的封面上赫然印有“广东佛镇近文堂出版”字样,后者则印有“佛镇福祿大涯文元堂再版”字样。最近,旅美越南裔学者发现了藏于民间的《三国演义》唢剧,从名称到内容都是整部的《三国演义》。该剧本几乎是将一百二十回本逐一改编,标题上也鲜明地列出了第XX回的字样。^⑫将整部《三国演义》全部改编成剧本,这在中国几乎都是罕见的。可见,越南人对《三国演义》的热爱,《三国演义》在越南传播之广泛与全面。

除了这些唢剧剧本及剧目的文献留存,我们还可以从一些文人的作品中看到19世纪三国戏在越南普遍传播的情形。台湾澎湖进士蔡廷兰(1801—1859)在其《海南杂著》一书中对越南风土人情多有描绘,其中一段记载与三国戏有关:

遇喜庆事,亦演戏作乐。尝道出常信府,见逆旅主人畜妾童、韶女一部,能演杂剧。同舍客贖钱二贯,邀赏其技。剧儿以朱墨涂面,著窄袖短衣,袜而不履,跳跃盘旋,作天魔舞,舒拳踢脚,抚髀拍张,听鸣金为度。又易素面,著锦袄,

扮蜀先主别徐元直故事，促节曼声，呜呜欲绝。剧师或吹笛，弹胡琴，击鼓节曲。俄而四女子并肩出，纤腰细步，联臂踏歌，姿致殊妖媚，歌罢，膜拜作谢。^⑬

蔡氏于1835年秋末赴福州省城乡试，回澎湖途中遭遇台风，船只漂抵越南中部广义省，他因此在越南中部和南部前后待了一年左右。《海南杂著》正是他在越南这一年的见闻录，其中有关越南民俗的描绘精彩非凡，这里所述“蜀先生别徐元直”三国戏正是当时越南盛行的古典剧。

事实上，越南古代戏曲中以《三国演义》为题材的剧本最多，1910年至1944年，越南就出版了有关三国故事的剧本21种，这些剧本多是根据19世纪的喃文剧本翻音为现代拉丁字母文字而来。越南学者也说，“《三国演义》受到我国人民的无比喜爱。不少根据三国演义改编的古典剧、嘲剧演出经久不衰。”^⑭

三、19世纪三国戏在越南形成传播高潮的历史文化原因

那么，19世纪的越南为何如此盛行三国题材的从剧呢？这其中包含有许多文化因素，有历史文化的关联，有小说和戏曲的传播影响，也有关帝信仰及华人的影响。限于篇幅，这里我们主要从三国故事与《三国演义》在越南的传播及19世纪从剧的发展情况来加以考察。

从历史上看，早期的越南历史与中国是一体的，秦汉时期我国即在现今越南设置郡县实行有效统治，汉末越南为三国之吴国的一部分，唐末五代十国混乱之际，越南取得独立，但自938年吴权称帝至1885年《中法条约》签订之后中国清朝承认法国对越南统治之前的这将近一千年里，越南始终为中国的藩属国，期间政治经济文化交流从来没有间断。即使是在法国统治的八十多年里，中越之间的文化交流也明显在延续。一个典型的例子是1901年1月8日的越南《农古茗谈》报上刊登了法国人加纳瓦雅翻译的《三国演义》之桃园三结义内容及对三国人物的评点，而他翻译此书的初衷很可能是听从了当

时的法国官员利拉雅的建议，此人曾言：“翻译一些中国的古典作品，这样安南人就不会反对学习字母文字了。”^⑮我们知道越南在1919年正式取消科举制度之前其官方文字一直是汉字的。法国人推行字母文字是为了在文化上切断中越之间的血脉联系，然而他们最初推行这种文字也是要借助于《三国演义》等越南人耳熟能详的中国文学故事的。

三国故事及《三国演义》小说在越南的传播由来已久。越南的诗歌及汉喃小说乃至民间笑话中有关三国题材的非常之多。早在十四世纪，越南笔记小说《南翁梦录》中提及三国故事，十六世纪越南传奇文学杰作《传奇漫录》中有多篇模仿《三国演义》。十六世纪陶惟慈用喃文撰写的长诗《卧龙岗曲》更以诸葛亮自比。越南咏三国诗以十八、十九世纪为最多。十八世纪著名诗人吴时仕（1726—1780）曾为《三国演义》各回题过诗，作过赞。如其题《刘玄德三顾茅庐》诗云：“先生何为者，三来屈使君。纽天维地乎，匪是一呼人！”又作赞曰：“南阳草庐，有龙高卧。致龙非诚，岂知龙者。山溪风雪，三至山庄。人如伊尹，聘必成汤。”他还为《诸葛亮智激孙权》、《八阵图石伏陆逊》、《诸葛亮六出祁山》等撰写诗赞，高度称颂诸葛亮。到十八世纪末，吴时仕也撰写有《伏龙凤雏赞》。据《越南汉喃文献目录提要》^⑯越南留存有不少诗人写的咏三国诗。例如该书第3493条《三国诗》收录340首咏三国的喃文诗，第3887条《梦湖诗选》和收录51首咏三国人物的汉文诗。著有越南第一杰作之称《金云翘传》的作者阮攸曾于1813年出使中国，他在沿途凭吊历史人物，赋诗无数，其中就有《铜雀台》、《周郎墓》和《旧许都》等不少与三国人物有关的诗篇。《铜雀台》中有“奸雄别自有机心，不是鸣哀儿女气。千机万巧尽成空，终古伤心漳江水”诗句，称曹操为“奸雄”，表明作者的历史观深受《三国演义》影响。

十八世纪末至十九世纪末大概是《三国演义》在越南传播的一个高峰期，不少文人在其作品中表露了《三国演义》的影响。黎贵惇（1726—1789）在其《芸台类语》一书中表达了对《三国演义》的看法；与其同时代的女作家段氏点不仅熟读《三国演义》而

且在其名作《传奇新谱》中还借鉴《三国演义》的某些写法。如在《传奇新谱》之《海口灵祠录》中,作者塑造了一个女诸葛似的人物——阮姬。阮姬才华超群,胆识过人。她与陈帝唱和以佳句得有芙蓉之名;她献《鸡鸣十策》,为皇帝提出一整套安邦治国的大计,又作表文讽谏陈帝拒谏轻敌,体现其忧国思君之志及揆我量敌之能。尤其是在扈从征扶南(扶南:柬埔寨古称)途中,她还懂得观天象以预知后事不祥;后又筮占而知终有大败;见旋风入舟,旌旗飘向乾方,而由风角五行得知有刑害淫贼之事,而让陈帝急整六军以待之,等等。这些情节描写显然受到《三国演义》中孔明懂得占阴阳五行来谋划军事行动等博学、智慧的军师形象的影响。18世纪末至19世纪初越南出现了《皇黎一统志》、《越南开国志传》等系列长篇汉文历史小说,而这些小说基本以《三国演义》为蓝本。此外,直接或间接受到《三国演义》的影响的越南小说还不少。

在越南人用的喃文写的一些文章中也可明显看到《三国演义》的影响。我们从十八世纪末越南西山农民起义领袖阮岳1771年所写的喃字檄文中可以看到《三国演义》在普通民众中的影响。阮岳的长篇檄文以除暴安良为主旨,而“暴”即是类似曹操窥视汉鼎的张福蛮。越南历史上的檄文多用汉文书写,而此篇文字是用喃字书写,显然是要读给中下层人民听的,这证明当时的普通民众对于三国故事应该是很熟悉的。而且,当时越南国土本身一分为三,跟三国的情形有相似之处。越南阮朝史学家邓春榜在其所编《越史纲目节要》一书中,把这个时代称为“三国时代”。在西山起义打败阮主、消灭郑主之后,阮岳、阮惠兄弟割据一方,与阮福映(阮朝开国皇帝)所占据的嘉定,又形成新的三足鼎立局面。

再从戏剧的历史来看,虽然它产生于十三世纪,但它的发展却主要是在十七至十九世纪,尤其是在阮朝(1802—1945)前期最为兴盛。开国皇帝阮福映(1802—1820在位)在皇宫建有专门的剧院。明命帝(1820—1840年在位)在中央行政机构中设有“越祥署”,专门管理戏剧的排练和演出事宜,主管官员是五品官。嗣德皇帝(1848—1883)酷爱戏剧,他曾

亲自编写剧本,还选派了许多有才华的文臣负责创作和改编,这些剧目称为“京本”,其题材主要来源于明清小说和中国南方戏曲,其中取材于《三国演义》的最多。在他的倡导下,出现了陶晋等有名的宫廷剧作家。他曾将全国最优秀的300名伶人招进宫廷演戏作乐,从中国请来张忠厚等艺人进行指导以改进越南人的演出水平。同庆帝(1885—1888年在位)也是一位戏剧爱好者,他将宠姬都冠以自己喜欢的剧中人的名字。成泰帝(1889—1907)则亲自扮演剧中角色。这一时期,越南戏剧文学进入鼎盛时期。由于皇帝的倡导,从事戏剧创作甚至成为文人求取功名的捷径。

在这样的历史文化背景下,19世纪越南戏剧大为兴盛。而此时《三国演义》在越南的传播也达到了高潮,因此,出现许多三国题材的戏剧也就是很自然的事情了。有趣的是,《三国演义》不仅在思想内容上影响越南的三国戏,而且其中的插图甚至直接影响到三国戏的演出,例如越南十九世纪作家黎高郎写的《历朝杂纪》^{①7}里,记载了黎显宗^{①8}曾专门研究中国印行的《三国演义》插图本中人物的服装,为宫中表演《三国演义》剧目制作了服装道具。^{①9}

四、越南三国戏对三国人物形象的再创作

越南戏剧中有相当多的三国戏,那么这些三国戏的人物形象具有怎样的特点呢?从中国传入越南后,经过了怎样的变异?

我们首先必须强调的是,《三国演义》在越南戏剧中的改编,基本上是遵从原作的思想内容及人物形象的。越南学者芳榴著有《曹操还是一个英豪》,特别提醒读者不要受小说戏曲的影响,可见曹操作为奸雄的形象在越南也是深入人心的。不过,戏剧对《三国演义》的人物形象多根据越南戏剧特点及越南人的审美特点,有一定的变化。因为舞台的容量有限,须突出重点角色,就必须对作品有所改编。我们仅以著名古典剧作家陶晋(1845—1907)的创作为例。他一生创作了约40部戏剧,他于19岁时创作的第一部作品《新野屯》就取材《三国演义》,后来还有《关公回古城》、《三顾茅庐》等不少相关作品。在

他的剧本中,对三国人物形象多有创新之处,其中《张飞醉酒》中对张飞形象的重塑最为显著,这部戏至今常演不衰。

在《张飞醉酒》里,陶晋将高度的戏剧性和抒情性巧妙地结合在一起,对人物心态的变化进行了巧妙的分析,并运用形象的和富有节奏的诗句来表现这一心态。陶晋给予了张飞这个人物更多的情感,使这一人物形象更加生动。在表现张飞的心态时,陶晋运用了抒情的手法,使他具有了新的生命,带有了越南的时代性。

且看《张飞醉酒》片段:

张飞(说)四顾茫茫/愁肠百结/心难定/心难定/意绪皆空/意绪皆空(唉!)/(唱)冷冷清清/愁难解/霜露绵绵/夜鼓稀/胡马嘶风/频频传/英雄拭泪/更流/忆长歌/何泪绵绵/愿曹贼/心潮滚滚

“越南张飞”最大的特点是这个人物既保留了脾气暴躁的一面,又具有了一定的抒情性。由于越南读者十分熟悉原作中张飞的形象,因此也有人认为这样的改编不合理的。对此,一位越南学者曾经作过如下辩解:“有人认为上面张飞心理的表现未能忠实地反映张飞的性格。他们认为诗歌的语言不是张飞的语言,不是鲁莽的张飞的语言,而是陶晋的语言。请问:有什么理由要让陶晋一定要抄袭罗贯中的张飞呢?陶晋这么做是正确地使用了诗人的使命。他借中国的旧的作品来谈论越南的时代的问题。他按照自己的人生观重新塑造了张飞,使张飞具有了新的生命,具有越南的时代性。陶晋只是接受了中国张飞的刚直、急躁的一面,而不关心他的鲁莽性格。他完全有理由故事新编。”^①

十九世纪中后期是越南逐步沦为法国殖民统治

的时期,虽然从皇帝到民众都曾经顽强抵抗,但最终无法阻挡法国的入侵。这个动乱的年代是越南所谓“悲雄”辈出的年代,这一时期的文学作品里的英雄几乎都是善于抒情的。在这样的背景下出现一个抒情的张飞似乎顺理成章。

也许因为三国戏尤其是张飞的形象在越南特别突出,越南还盛行诸如《母佩孟德》、《万里长城》、《张飞与张肥》、《张飞斩秦桧》等笑话,例如《张飞与张肥》说一个演张飞的演员登台之后刚大叫了一声“我是张飞……”突然发现自己忘记带假胡须了,于是灵机一动,说“我是张肥,张飞的弟弟……”观众不知所云,不买账,他接着说:“你们不理睬我,是吗?那好,我去把我哥哥张飞请出来。”说完便到后台带上胡须,威武而出。这则故事既反映了演员的随机应变,又体现越南人对三国戏中张飞扮相的熟悉程度。

结 语

如上所述,越南“𡗗剧”和中国戏曲有着紧密的联系,而这种关系自“𡗗剧”诞生之日起就一直贯穿于它的发展过程之中。“𡗗剧”在功能、题材、表演方式和对白等方面都受到了中国戏曲的深刻影响。在题材方面,十九世纪以《三国演义》为代表的明清历史小说在越南出现改编和模仿热潮,它们也深深影响到越南“𡗗剧”的创作。尤为引人关注的是,由于阮朝诸皇帝的提倡,十九世纪越南“𡗗剧”发展到了顶峰,出现了大量流传至今的经典戏,这其中就包括为数不少的三国戏。这些三国戏在继承原作思想内容的基础上,根据越南国情特点及“𡗗剧”的抒情唱腔进行了再创作,使得越南出现了颇具民族抒情色彩的三国戏。

注 释:

- ① 本文属教育部人文社会科学研究“《三国演义》在东方各国的传播与影响”课题(项目批准号:05JJD750 47-99160),受教育部人文社会科学重点研究基地基金资助。
- ② 例如孟昭毅在《东方文学交流史》一书说到越南“经常将中国古典小说中的故事改编成越南各种戏曲,其中不排除参考了中国古典戏曲的可能性。尤为突出的例证是,越南是先有三国戏,后有《三国演义》译本的。”见该书第二编“中国和东南亚文学编”第七节“中国古典小说在越南”,天津人民出版社,

2001年8月,第249页。

- ③ 如夏康达、王晓平《二十世纪国外中国文学研究》中言:“《三国演义》早在十八世纪就已经流传到越南。越南著名诗人吴时仕(1726—1780)曾写有《奉准撰三国各回诗并赞题障风屏》组诗,从各回目判断,他所用非毛宗岗修订本,而为《三国志通俗演义》本。”参见该书第二章《越南中国文学研究面面观》第136页。天津人民出版社,2000年版。
- ④ 也称“𠵼”戏、嘲戏和改良戏。
- ⑤ 据越南15世纪史学家吴士连著《大越史记全书》之《本纪》卷七中《陈纪》越南内阁官版正和十八年(1697)重印本。
- ⑥ 事实上,从唱腔上讲,“𠵼”剧不同于以遒劲雄丽的北曲为主调的元杂剧,而和以婉转柔媚、缠绵悱恻为基调的南曲很近。
- ⑦ 见[越南]黄州记《越南“𠵼”剧历史初考》第8页,越南:文化出版社,1973
- ⑧ 冈刚侯是阮朝皇帝对这位中国艺人的封号,惜其原名及在中国国内的情况不祥。
- ⑨ 见[越南]阮辉宏著《顺化戏剧传统》第15页,越南:平治天出版社,1986年版。
- ⑩ 参见第二编孟昭毅《东方文学交流史》“中国和东南亚文学编”第七节“中国古典小说在越南”第249页,天津人民出版社,2001年8月。
- ⑪ 这里虽说是《三国志》,但笔者推测是《三国演义》,因为越南人经常把《三国志通俗演义》简称《三国志》。
- ⑫ 根据旅美越南学者黎文森的整理,该“𠵼”剧内容完全依照原作翻译,只是比原作更口语化。但黎文森称其根据广义省的民间手抄本整理,手抄本残缺不全,只有对应于原作的第18 28 31、32 34 38 40、43、44 46 51、52 58 59、60 62 64 66 69、75 76 78 84 88 89 94 105 108 尚缺少1—17、19—27、33、35—37 39、41—42 45、47—50 53—57 61、63 65、67—68 70—74 77 79—83 85—87 90—93 95、104、106—107、109—120等回。——参见黎文森《三国“𠵼”剧》之《序言》。笔者引自美国芝加哥“越学网”,网上有前言及翻译成现代越南文的各回剧内容。 http://viethoc.com/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=70
- ⑬ 陈益源著《蔡廷兰及其〈海南杂著〉》第167页,台北:里仁书局,2006年版。
- ⑭ [越]潘继柄译,裴杞校订《三国演义》前言第3页,河内:普通出版社,1959年版。
- ⑮ 参见[越]孙室用《14世纪末至1932年南部越语散文体小说体裁的形成与发展》博士论文第二章。
- ⑯ 刘春银、王小盾、陈义等编,台湾中央研究院文史哲研究所印行,2000年12月。
- ⑰ 高郎又名高走,成书于十九世纪初,以编年史的方式记载了1672—1789年间黎朝的史料,共六卷,第五卷缺失。
- ⑱ 黎维祧(1717—1787)越南后黎朝第二十四代君主。他是黎纯宗黎维祥之子,黎懿宗黎维祫之内甥,即位后改元景兴年号。1740—1787年在位。
- ⑲ 见黄州记《剧艺术历史初考》55页。
- ⑳ [越]觅光《越南“𠵼”剧艺术特征》河内:舞台出版社,1995年版,第60页。

(作者:北京大学讲师)