

第一章 曹禺剧作悲剧意识之源

曹禺是公认的 20 世纪文学大师，以其经典的戏剧艺术创作著称于世，尤其是他前期创作的《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》这四部戏，每一部都攀上了一座高峰，显示了他高超的戏剧创作艺术。而这四部悲剧作品，既是一个独特完成的世界，又是一个发展变化的世界，它所蕴涵的美学意境是丰富多彩的。本文试图对这四部作品中反映的共性及个性的东西作一番阐释，以期达到更好地理解曹禺及其戏剧悲剧意识的建构。

第一节 中国传统文化之源

卡西尔说过：“人是文化的动物。”^[1]既然曹禺出身于封建大家庭，他就不可避免的会受中国传统文化思想，而且曹禺的作品毕竟写的是中国人的事，中国人的思想感情，所以他的作品在很大程度上是对中国传统文化的历史观照。这使得他的作品中渗透了浓郁的民族风格。

（一）民族风格和民族心理是长期形成的一种特质，具有极大的稳定性，一个忠实于现实的作家，不能不同时也忠实于传统，不能不在作品的内容和人物性格方面表现民族的特质。也正是在这一点上，曹禺显示了他文化批判的主视角，他要批判的是愚昧落后的封建传统文化的毒害。《雷雨》中侍萍的悲剧就是典型的一例。当年，年轻漂亮的鲁妈有一个非常美的名字“侍萍”，可是她年届四十以后，在一个学堂里得到的却是“鲁妈”的称谓。其姓已不是“梅”，而是“鲁”。当年的侍萍已经不存在了。侍萍 30 年前被始乱终弃，30 年后女儿又重蹈覆辙，不幸的是女儿竟遭“乱伦”的厄运，她无法接受有不能不接受，甚至自欺欺人的让他们远走高飞。侍萍一生备受旧社会的摧残，她恨这个不公平的社会，但由于反动统治阶级长期的，无孔不入的精神奴役，她像祥林嫂一样不能理解为什么自

^[1] 卡西尔：《人论》，上海译文出版社，2004 年，第 32 页。

己劳动一生也不能理解人世间许多不公道的伤天害里的现象，却将它归结为命运，这是一种中国式的观念(宿命论)，而非古希腊的命运悲剧。曹禺并非刻意地让鲁妈痛苦一生，他只是本质的表现生活，在这个过程中，鞭挞了不合理的社会秩序，揭示了封建文化宿命论思想对她的伤害，这才是《雷雨》中宿命论的意义。剧中的周萍“经过了雕琢的，虽然性格上那些粗涩的渣滓经过了教育的提炼，成为精细而优美了，但是一种可以炼钢熔铁，火炽的，不成型的原始人生活的“蛮”力，也就因为郁闷，长久离开了空气的原因，成为怀疑的，怯懦的，莫名其妙了。”^[1]在作者眼里，周萍身上那种“蛮力”的丧失，怯怯是“文明”和“教化”的结果。《原野》中曹禺写出了中国几千年来传统的反抗方式带来的局限——从思想轨迹来看，仇虎的复仇更多的是出于封建宗法的伦理观念：焦阎王霸占了仇虎家的田产，活埋了仇虎的新爹，又把他的妹妹卖到妓院，还诬陷仇虎为土匪，打断了他的一条腿，把他打入了监牢达八年之久。仇虎逃回农村就是要报深仇大恨的。但是偏偏焦阎王已死，在“父债子还”观念的影响下他就得杀死大星，然而大星又是他小时候的好朋友，所以仇虎陷入了深深的矛盾之中。尽管仇虎反抗的愿望是正义的，然而没有得到合理的埋线，以使这种复仇带有狭隘性，他身上有哈姆雷特的“To be or not to be”的踌躇，反抗也灌注了一种悲剧的色彩。仇虎不仅承担着家破人亡的深重悲哀，还要承受由怯当的反抗复仇带来的精神折磨的创伤。

曹禺本人 1982 年重申《原野》的主题时说“受迫害最深的人不一定能获得自由”。^[2]我认为这“自由”其实是指冲破自身阴暗面，以达到精神上的完全解脱和美好人性的回归，她的反抗不能超越同时代和个人认识，尽管他挑战命运的行动已超越了自身。所以他也死在了黑林子的边缘。在“北京人”中，曾家在封建礼教窒息下已没有一丝活气，曾皓只剩下一身皮囊，琴棋书画无所不通的曾文清竟没有生存能力，琴棋书画等显得广博的文化特征便黯然失色，而曾霆虽只有

^[1] 曹禺：《曹禺戏剧选》，人民文学出版社，1997年11月，第118。

^[2] 王卫平：《曹禺戏剧散文误解、曲解与理解》，辽宁师范大学，2003年9月22日演讲稿。

十七岁，却从小就被扼杀了生命的自然天性，作者在他们身上强调着北平士大夫文化陈腐空洞的本质及其对人的生命意识的销蚀。这个视角的确立主要是受民族传统文化心理和“士人”精神的影响。民族的实用主义理性作为历史的积淀，同样影响和制约着 20 世纪的中国知识分子，“感时忧国”和“经世致用”的士人传统造就了对文艺认识价值和教育价值的高度重视。从孔子的“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”，到白居易的“文章合为时而著，歌诗何为事而作”，再到“五四”对文学启蒙的社会功用价值的推崇，从未真正偏离过这一点。传统是一股强大的力量，对每个人都有潜移默化的影响，曹禺也不例外。

（二）同时，当我们在欣赏曹禺悲剧时，我们明显地感觉到这四部作品基调上的不同：如果说《雷雨》、《日出》、《原野》能让我们感到激越、敬畏、奋发，具有高调悲剧谨慎特征的话，那么在《北京人》中，悲剧主人公只在心理抗议，控诉历史理性的罪恶，即没能在现实关系中与之分庭抗议，进行你死我活的拼搏，留给我们的只是一串梦幻，一片叹息，一汪眼泪，一腔无奈的悲愤，具有低调不二菊的精神特征，给我们以哀静、忧伤、沉郁的审美感受。

这是为什么呢？当我们将曹禺悲剧放置于中西文化的背景中考察时，更能体察其文化意蕴。梁启超认为，西方人不懂中庸妥协，爱走极端。“西洋人极不易妥协，万事皆确执，而感情常走极端。故一民族以小小言语风习之同异，绝不肯舍己以从人，纤介之不自由，宁牺牲一切以争之，宗教上之信仰，更丝毫不肯迁就，有反于其良心者，则尽其力之所及以排挤之”，而“我国民不肯为极端的确执故，故个人之道德最尚者‘随遇而安’。”^[1]正是不妥协走极端的文化精神，使西方悲剧焕发出悲剧精神的崇高光芒。而中国民族恰恰缺乏西方文化的极端，片面精神，从而导致中国文化悲剧精神的贫弱与淡化。西方悲剧说：“我抗议故我在”，中国悲剧说：“我受难故我在”。因此，曹禺的悲剧就具有了中国悲剧的柔性的特征。

（三）曹禺在借鉴外国文学表现技巧的同时，并没有忽视对传统文学艺术的

^[1] 向宝云：《恶劣的情欲与致命的倾向》，社会科学研究，2003 年第 2 期。

学习。曹禺从少年时代起，就不断的先后观赏过不同流派的京剧表演艺术家的表演，还把《戏考》读得烂熟，他还爱着昆曲，各种地方戏曲，以及北方的民间曲艺的表演。可以说，他非常熟悉并深深懂得中国戏曲艺术。中国古典文艺传统对于塑造人物，讲究图形写貌，以形传神。曹禺在剧本中精心撰写的“舞台说明”，说明他比别的戏剧家更重视对人物的总体把握和分析。每个人物的“舞台说明”，都是对这个人物的社会性，个体特征和外貌形体的全面说明。作者对他的人物早已娴熟于心，思想情绪，兴趣爱好，声音笑貌，了如指掌。对人物早已有了从外貌到内心的综合全面的考察和了解，因此，几乎是人物一出场，立即显示出自己的性格来。《北京人》中的曾文清是个在哈欠声中懒洋洋出场的，江泰是在瓷器的破碎声中骂骂咧咧出场的，一个懒散的废人，一个潦倒的醉汉，在未出场之前就鲜明的存在了。

传统戏曲虽然有头有尾，按事情发展顺序往下演，但是往往也是重点突出的，特别是在有“戏”的时候就大力渲染，毫不吝惜笔墨。像《窦娥冤》为了突出表现窦娥的冤枉，让她抢天呼地，通过大段唱词，唱出不白之冤，道出了“三愿”，这样去写就格外有力，造成强烈的舞台效果。《北京人》的“退信”，“说媒”，“中风”，“相诉”等场面都给人留下了深刻的印象。传统戏曲这种按顺序展示优点是脉络贯通，清晰明快，而且为了避免平板沉闷又注意加强穿插，注意“在常格中有变化，在变化中有常格”。^[1]《北京人》中的袁氏父女，以及袁圆与曾霆的戏，甚至江泰的一些戏，就属于穿插的性质，但同剧情密切关联，是丰富剧情的重要手段，起补充，对照或映衬的作用，而不是脱离剧情纯属有意的插科打诨正因为这样，曹禺的戏剧作品中并没有“洋化”，而是有很强的民族特色。正因为这样，曹禺剧作能够让观众喜欢，迎合了中国观众的审美心理。

注重诗的已经的创造，也是中国文艺的传统。无论是小说，诗歌或戏曲艺术中，优秀的作家总是重视创造情景交融的意境，用以衬托人物的心灵，突出人物的思想性格。作品中有很多地方都能给我们一种享受：在《雷雨》的序幕和尾声

^[1] 孙庆升：《曹禺论》，北京大学出版社，1986年4月，第276页。

里，响彻着弥撒曲“静淡而有节奏的律动”，^[1]剧作者甚至暗示疯狂，灼热的繁漪有一天也会“会如秋天傍晚的树叶轻轻落在你的身旁”^[2]；在《日出》的创造过程中曾有过表现契诃夫式的“秋天的忧郁”的冲动，陈白露也真的对早春的霜表示了刹那间的孩子般的喜悦；《原野》在一派秋天的“沉郁”与“幽郁”里，出现了孤独的老屋；曹禺说：“《北京人》中有个大配角，就是我所说的各种音响，音响帮了很多忙，创造环境氛围。”^[3]像苏钟的滴答声，鸽子的哨声，初冬傍晚乌鸦的叫声，水车的“孜孜孜孜”声，瞎子算命的铜锣声等等，每一种音响的出现都营造了不同的氛围。比如鸽子在天上的哨声就暗示了情节的发展，当思懿阴阳怪气地挖苦文清和愫芳时，后者只是一味忍让，舞台上一片压抑，场面是：静默，窗外天空断断续续的传来愉快的鸽哨响。这种巨大的反差顿时令人耳目一新。那只绰号“孤独”的鸽子逡巡在曾文清和愫芳周围，对二人出场的气氛极尽渲染。文清离家后又回来，信念坍塌的愫芳悲戚的望着笼子里的鸽子，文清无言以对默默地说：“这，这只鸽子还在家里。”^[4]愫芳地说：“因为它已经不会飞了！”^[5]这时的鸽子不仅是一只鸽子，它又是文清的写照，同时外化成一种情绪，一种思考，一种无可奈何的悲愤抒发，看来，鸽子可使单调乏味的对白诗化且充满情致。而且曾霆朗读的《秋声赋》和曾文清朗读的《钗头凤》，正是作者通过古典诗词想要表达的历史悲凉感和人生悲剧意绪。

第二节 原始崇拜情结之源

在曹禺这四部前期作品中，都或多或少地流露出崇古的倾向，这种倾向我们称之为“原始崇拜”情结。当然，作者并不是要求人类退回到原始社会阶段，而是对远古人类单纯质朴，自由快乐的幸福生活的憧憬，即对人样生活的追求。具

[1] 曹禺：《曹禺戏剧选》，人民文学出版社，1997年11月，第366页。

[2] 曹禺：《曹禺戏剧选》，人民文学出版社，1997年11月，第394页。

[3] 孙庆升：《曹禺论》，北京大学出版社，1986年4月，第264页。

[4] 曹禺：《曹禺戏剧选》，人民文学出版社，1997年11月，第661页。

[5] 曹禺：《曹禺戏剧选》，人民文学出版社，1997年11月，第35页。

体地说，曹禺的这种“原始崇拜”主要有以下三方面的内容：一、表现人类无的原始野性，对他们旺盛的生命力大家赞赏；二、肯定人的劳动属性，将劳动视为人类的本质属性和人类获得幸福的根源；三、将现代文明社会的一些单的伦理法则视为束缚人的自由发展和吞吃人的生命力的罪恶之源。

从最早的《雷雨》开始，曹禺便一再强调“原始的生命之感”对他的创作所产生的巨大的推动力，他说过：“《雷雨》可以说是我的‘蛮性的遗留’，我如原始的祖先们对那些不可理解的现象睁大的惊奇的眼。”^[1]而在《雷雨》的全部人物中，“我最早想出的，并且也觉得真切的是周繁漪。”^[2]出现在剧中的繁漪，是“一个中国旧式的女人，有她的文弱，她的哀静……但她也有更原始的野性：在她的心，她的胆量，她的狂热的思想，在她莫名其妙的决断时忽然来的力量。”^[3]曹禺说过，在全剧的人物中，繁漪是最能让曹禺怜悯和尊敬的人。显而易见，这种“怜悯”是源于她的不幸遭遇，而尊敬则是源于她身上那种敢爱敢恨，不矫饰，不畏缩萎靡和困兽犹斗的勇气。

《原野》亦然，仇虎和花金子的复仇行为，本身就充满了一种原始生命里中所蕴藏的泼野和残酷，但正是这种原始而简单的责任感和义务观念，加上他们身上那种敢作敢为，敢冲破一切束缚和障碍的气势和胆量，使得这部悲剧爆发一种夺目的强光，令人心悸。同样的，在仇虎和花金子的身上旺盛的原始生命力和强有力的“蛮性”的反衬之下，焦大星的怯懦和无能暴露无遗。

曹禺的崇古思想表现的最为充分的一部悲剧是《北京人》，他将自己对人类生活的憧憬和希望，都凝聚在北京“北京人”的身上。“那时候的人要爱就爱，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，也不怕生。他们整年尽着自己的性情，自由的活着，没有礼教的拘束，没有文明的捆绑，没有虚伪，没有欺诈，没有陷害，没有矛盾，也没有苦恼；吃生肉喝鲜血，太阳晒着，风吹着，雨淋着，没有现在这么多吃人的文明，而他们是**非常快活的。**”^[4]作者勾勒一种人类返璞归真，

[1] 朱栋霖：《情感的憧憬与发酵》，海天出版社，1999年，第33页。

[2] 马俊山，曹禺：《历史的突进与回旋》，中国工人出版社，1992年2月，第63页。

[3] 曹禺：《曹禺戏剧选》，人民文学出版社，1997年11月，第637页。

[4] 曹禺：《曹禺戏剧选》，人民文学出版社，1997年11月，第580页。

臻于自由境界的人生图景。在曹禺的心目中，远古北京人的生活是自由而快乐的，他们身上洋溢出来的旺盛的生命力正是源自其不受束缚的原始野性。而崇拜“北京人”的人类学家袁任敢仿照北京人培养出来的女儿袁圆，不仅在思想上崇拜“北京人”，行为方式上也是模仿“北京人”的。她俨然一派摆脱了现代文明社会所有束缚的模式。袁圆虽然已十六岁，而且身体发育远比十七八岁的女孩丰满，但她的心理发育却停留在幼儿时期。她喜怒无常，“正哭得伤心，转眼就开怀大笑，笑得高兴时忽然面颊上又挂上可笑的泪珠，活脱脱一个莫名其妙的娃娃。”^[1]现代社会的文明规范对她可谓毫无侵染。她将父亲研究“北京人”头骨的屋子当成“四十万年前民德尔时期的森林，持弓挟矢，光腿赤脚，半裸着上身，披起原来铺在地上的虎皮，在地板上扮起日常父亲描述的活灵活现的猿人模样。叫嚣奔腾，一如最可怕的野兽。”^[2]而作者显然是带着欣赏的眼光来表现她身上那种颇有几分蒙昧色彩的思想方式和行为方式的，并且将她这种单纯质朴，自由自在的生活状态当成人类理想的一种生活状态。可以说，袁圆正是作者描摹的人类的希望——“未来的北京人”的蓝本。

该如何看待曹禺思想上对人的原始属性的肯定和对文明社会的中的某些道德伦理规范的否定呢？应该说。这个问题十分复杂，但简而言之，可以归纳为外因和内因两个方面：

（1）外因——生命哲学的影响

“可以说是曹禺借着‘原始’的名义来肯定繁漪等人身上的强烈生命意识，这种不屈服于任何强大的外界压力而敢于追求自由境界的反抗意识，正是体现人物悲剧精神的核心内容。悲剧精神是指人类敢于置身于鲜血淋漓的悲剧运动，在灾难中确证自己，在毁灭中提升自己，在人与命运的败仗中实现自己的精神力量，它不是质规定，却是悲剧焕发崇高光芒的动力源泉。”^[3]所以，我认为推动曹禺创作自己主要剧作的乃是他的野性崇拜。

^[1] 曹禺：《曹禺戏剧选》，人民文学出版社，1997年11月，第46页。

^[2] 曹禺：《曹禺戏剧选》，人民文学出版社，1997年11月，第46页。

^[3] 向宝云：《悲剧的历险——论曹禺悲剧艺术的发展演变》，社会科学研究，2002年第4期。

众所周知，对曹禺影响最大的西方戏剧流派之一是表现主义戏剧，尤其是奥尼尔的剧作，而表现主义戏剧最重要的哲学资源就是以尼采哲学为代表的生命哲学。尼采对个性独立和感性生命的热爱是他在文学家、艺术家、学者中拥有众多的知音。他终生歌颂感性生命，认为感性生命即使在受难和死亡中依然不可穷竭，艺术则是生命因过于丰盈而进行的喷溢。尼采强调自我意识，自我控制和热烈的自我实现，给表现主义思想方式以强大原动力。由于尼采是研究古希腊悲剧的专家，其倡导酒神精神的剧作《悲剧的诞生》就是研究古希腊悲剧的专著，所以，尼采对戏剧家的影响非常之大。尼采在他的《悲剧的诞生》中这样写到：“肯定生命，哪怕是它处于最异常最艰难的时刻；生命意志在其最高类型的牺牲中，依然为自身的不可穷竭而欢欣鼓舞——这就是我称之为酒神精神的东西。在这种状态中，人类出于自身的充盈而使万物充实。振作你们的精神，我的兄弟们，向上，向上，再向上。”^[1]这种肯定感性生命，充溢着向上的意志，要求个体不断自我超越的哲学激荡着一代又一代的艺术家。对曹禺产生过直接影响的奥尼尔也宣称尼采的《查拉斯图特拉如是说》是对他的影响最大的一本书，把尼采当作他的偶像。在奥尼尔的剧作中占据中心地位的往往是一些感性生命不可遏止，激情洋溢，努力实现生命意志的个体。《毛猿》，《琼斯皇》，《榆树下的欲望》等剧作中的悲剧主人公都具有强烈的生命意志，他们即使命运坎坷也要实现自己的感性欲望，甚至不惜以毁灭为代价；在他们看来，生命的毁灭如果能在毁灭之前获得充分扩张和丰盈，那么，它就不是生命的失败，而是生命的胜利。这与尼采的悲剧观几乎完全相同，两者都强调悲剧的快感就在生命的毁灭与再生的轮回中。如果说奥尼尔的悲剧中充盈着酒神精神的话，那么，那么，曹禺的戏剧也是如此。尼采——奥尼尔——曹禺在艺术精神上有相同之处：对于感性生命的崇拜。由此我们可以推断：热爱古希腊戏剧的并赞美过尼采的曹禺在阅读奥尼尔等表现主义剧作家的作品时，不仅借鉴了其表现技巧，而且领受了内蕴于其中的生命哲学。

（2）内因——社会人生的经历

^[1] 王晓华：《曹禺前期戏剧的三种思想资源深圳大学学报》，2003年第二期。

我们知道，外因是通过内因起作用的。曹禺之所以把目光投向远古人类，和他所处的时代背景以及他个人生活的经历是分不开的。

1. 社会现实的黑暗与残酷为“原始崇拜”的产生提供了现实基础。

在写于三十年代的《<日出>跋》中，曹禺说：“在光怪陆离的社会中流荡着梦魇一般可怖的人物，化成严重的问题，让真正的人们放不下。……我忍耐不下了，我渴望着一线阳光。我想太阳我多半是及不及见了，但我也愿意我这一生里能看到平地轰其一声巨雷，把这些盘踞在地面上的鬼魅，击个糜烂。”^[1]“我恶毒的诅咒四周的不公平，除了去掉这群腐烂的人们，我看不出眼前有多少光明。”^[2]由此可见，曹禺心目中的社会现实是多么黑暗，残酷。正是这种现实逼迫着他，将他赶到“原始”的理想世界。从这里我们不难理解“原始”与曹禺前期剧作呈现的现实存在着对应性的批判关系。所以，曹禺戏剧作品的表层结构均带有社会问题剧的色彩，相当贴近社会现实，而他的终极探索与追问则多以变形的形式存在潜藏与戏剧的深层结构中。

2. “五四”时代精神的感召也是形成曹禺“原是崇拜”的重要因素。

“原始崇拜”的现代品格即来源与此。它所包含的个性意识，自由意识以及对旧社会、旧文化，旧家庭的批判，只有放在“五四”为中国现代文学所提供的巨大背景上才能得到合理的解释。从“五四”至三十年代，启蒙主义在中国占据主导地位，身处这个时代的曹禺不会不认同这种启蒙精神。况且以鲁迅，郭沫若为代表的新文学给予鲁迅的影响很深，这无疑是形成曹禺现实主义美学思想的深刻根源。同时曹禺说他读过李大钊同志写的《庶民的胜利》，虽然不甚懂得，但“知道劳动者是好的，靠劳动吃饭是好的。”^[3]他的这种劳动精神虽然借用《圣经》的话来表达，但它与五四时期流行的“劳工神圣”的观点是一致的。应当说明的是，曹禺既受到东西方思想文化传统的影响，也受到五四新文化的影响，但

^[1] 曹禺：《曹禺精选集》，北京燕山出版社，2006年7月，第226页。

^[2] 朱栋霖：《情感的憧憬与发酵》，海天出版社，1999年，第33页。

^[3] 朱栋霖：《情感的憧憬与发酵》，海天出版社，1999年，第193页。

他都是从自己对现实和人生的追求出发，接受某家某派学说的一点或部分，从而形成了具有独立意义的“原始崇拜”。

3. 童年，少年时期的创伤性记忆及曹禺个人婚姻生活的不幸是“原始崇拜”情结产生的心理基础。

按照弗洛伊德的理论，无意识总是与童年时期的创伤性经验和压抑有因果关系。曹禺出生后三天母亲就去世了，虽然继母对他很好，但他仍感觉孤独与寂寞。父亲官场失意，心境颓丧，使得整个家庭都很郁闷。保姆段妈的遭遇又在曹禺幼小的心灵里留下了深深的印记。随着年龄的增长，在时代精神的感召下，他萌生了改造社会的理想，但在家庭的重压和残酷的社会现实面前，他的理想无法实现。曹禺的父亲对他说：“你整天皱着眉，成天搞些什么名堂，你哪里有这么多苦恼，你这样一个小孩子。”^[1]“你不要老想着改造社会”^[2]从这里我们不难理解曹禺的孤独，郁闷和自卑。将“原始”和这种创伤性体验结合起来可以发现，“原始”的自由快乐，是对周围丑恶，令人压抑的现实的否定；富于野性的生命力，是健全的人的标志，同时又是抗拒丑恶现实，创造美好生活的力量。其次要提及的是曹禺与郑秀那场错误的婚姻。写《北京人》时，他与郑秀的婚姻尚未解除，与相爱的方瑞近在咫尺却有相隔万里之痛。他既渴望与相爱的人在一起，有碍于责任，道义、舆论的束缚，于是内心的痛苦和矛盾便汇聚成对束缚自己追求的某些文明社会规则的怨恨。

第三节 基督教文化之源

世界上杰出的戏剧家都有一个特点：对人生、世界、宇宙怀有终极追问意识（追问终极性的理想存在是什么和如何是，包括社会的终极形态和人生的终极意义）。我们在埃斯库罗斯、莎士比亚、奥尼尔等伟大戏剧家的作品中都可以领略到这一点。终极追问之意识之有无决定着戏剧家灵魂的深度和高度：只有那些具

^[1] 朱栋霖：《情感的憧憬与发酵》，海天出版社，1999年，第15页。

^[2] 朱栋霖：《情感的憧憬与发酵》，海天出版社，1999年，第241页。