

文艺论丛

11

文艺论丛

· 11 ·

版

上海文艺出版社

文艺论丛

(第十一辑)

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 15.5 字数 356,000

1980年10月第1版 1980年10月第1次印刷

印数: 1—14,000 册

书号: 10078·3183 定价: 1.35 元

目 录

历史作为一面镜子

——美学史上的真实论问题	朱 狄	1
论“写真实”及真实在审美判断中的地位	聂振斌	20
现实主义辨析	郑应杰 夏 虹	40
文艺的真实性问题讨论情况综述(资料)	朱思敬	63
艺术形象的逻辑性和作家思维的特征		
——读巴尔扎克文艺论著札记	张履嶽	74
自然的单纯模仿·作风·风格	歌 德作 王元化译	96
《欧也妮·葛朗台》《高老头》《幻灭》序跋		
.....	巴尔扎克作 程代熙译	101
托尔斯泰美学观点的演变···[苏]巴卢耶夫作	韩 维译	133
托尔斯泰和音乐·····[苏]戈尔特施坦作	韩 维译	139
宾虹老人论画手札	裴柱常	148
梵高书简摘译	啸 声译	159
《聊斋志异》人物塑造三题	赵南荣	164

论鲁迅诗歌·····	吴战垒	190
论《野草》的外来影响与独创性·····	李万钧	220
试论《孤独者》·····	钱鸿瑛	245
“可怕”的母爱		
——探索鲁迅拟写的一篇文章·····	姜德明	273
郭沫若前期的文艺思想·····	陈永志	288
关于郭沫若思想发展的几个问题·····	黄侯兴	316
茅盾初期创作中的矛盾·····	庄钟庆	335
读柔石的《二月》·····	谌宗恕 范际燕	361
论曹靖华散文的抒情风格·····	吴周文	382
中国早期话剧的历史评价·····	陈骏涛	399
周作人论·····	高 云	430
新月派与徐志摩·····	胡凌芝	465

历史作为一面镜子

——美学史上的真实论问题

朱 狄

一、“幻相”中的真实

“艺术作为一种模仿，这一观念并非始于柏拉图”。^① 德谟克利特早就说过，人由于模仿鸟鸣而学会歌唱。在柏拉图时代模仿论已是一种相当流行的观点，并且直到十九世纪还有深刻的影响。柏拉图认为人所感觉到的事物都是变化不定的，因而不真实的。而只有人的概念倒是永恒不变的。因此，美的事物是可变的，而美的概念倒是不变的。这样，一般同个别的关系就被他认作是真实与不真实的对立。认为理念是唯一真实的存在，个别的事物只是理念的模仿和影子，艺术只是现实世界个别事物的模仿，因此是三重的幻相，模本的模本。而且，诗人本身就值得怀疑，诗人主张去传达深奥的真理，而这种真理是连他自己也不能真正领悟的。因为他的作品不是来自知识方面，而是来自神赐的灵感。柏拉图以神不是一切事物的创造因而只是美

^① 格鲁伯(G. M. A Grube):《柏拉图的思想》第202页。

好事物的创造因为理由，批评了荷马不应该去描写诸神的忌妒、淫荡和凶残。在《理想国》中，柏拉图从一种知识论的标准上来攻击艺术，根据只有一条：艺术由模仿得来的形象只是一种幻相，因而不是不真实的。他带着一种嘲笑的口吻说：艺术家“可以在一种或多种的方式中又快又容易地去做他的事情，他只要拿面镜子东照照西照照就行了。一会儿功夫，太阳、天空、大地、自己、动物、植物，一切的一切都全在那镜子里了。”^①（这是西方美学史上出现的第一面“镜子”，往后，达·芬奇，莎士比亚，甚至列宁都用过“镜子”来比拟艺术与现实的反映与被反映的关系。而“Mirroring”在西语中既可解释为“反映”，亦可解释为“照镜子”。）在另一段落中，他又用了一个比喻来暗示艺术形象只有一种幻觉的真实。他说：“模仿是远离真实的，它之所以能描绘各种事物就因为它仅仅涉及事物的一个极小的部分，即它的外形。例如一个画家画了一个木匠（或船匠或其它手艺人），他自己却可以对这些技艺一无所知，假如他是个有本事的画家，他就可以使一个小孩或头脑简单的人误认为他所画的木匠是一个真正的木匠，只要他把这个假人放在一定的距离之外就行了。”^②这就是后来“艺术幻觉”说的起源。黑格尔在《美学》中有一段话可说就是针对柏拉图对艺术这种责难的回答。他说：“至于说到一般艺术的要素，即显现（外形）和幻相是无价值的，这种指责只是在把显现看成无实在性时，才有些道理。但是显现本身是存在所必有的，如果真实性不显现于外形，让人见出……它就失其为真实了。”^③柏拉图关于艺术是一种幻相，它只能引起一种幻觉的真实的思想后来被发展为“无利害关系”的理论：审美经验由于

① 《理想国》596 乔义特(Jowett)，《柏拉图对话集》英译本 1924 年牛津版第 3 卷第 308—309 页。

② 同上第 398 页。

③ 黑格尔：《美学》中译本第 1 卷第 9 页。

超越了审美客体的物质性,因而被认为是超功利的。就是黑格尔本人也承认这一点。他说:“欲望所要利用的木材或是所要吃掉的动物如果仅是画出来的,对欲望就不会有用。”^①西方近代美学已经把审美感觉当作一种幻觉,因为它的现实性——即那种无利害关系的感觉的现实性——是和那种实际利害有关的现实性完全隔绝的。当代美国的一位美学家说:“这两种现实性是没有共同尺度可资比较的。例如透纳(Turner 1775—1851 英国著名画家)绘画中的母牛,虽然可以看见,但却不能挤奶或听见它们的叫声。”^②

审美知觉是一种静观的知觉,所谓静观,就是它不是一种实践或被实践的需要所感染的活动。无须调整行动去适应对象,也无须调整对象使之适应于我们。对所谓艺术超功利性的批判决不意味着要伸手向画幅中的母牛去挤奶。“审美幻觉”这种提法并不一定是错的。当我们为一篇小说的生动性所吸引,当我们看完最后一页时,就好象在与小说中的人物告别而有一种依依不舍的心情。事实上所有种类的模仿艺术都对一种感觉保证了它的幻觉特征,并由这种幻觉特征造成了它的逼真性。一件艺术品总是诉诸于一种感觉,(绘画诉诸于视觉,音乐诉诸于听觉,很少有艺术品诉诸于许多感觉。戏剧、电影、舞蹈也至多诉诸于视听二种感觉。)与此相反,那些客观的现实的事物它所涉及的人的感觉却是与此不同的。一朵玫瑰花之所以是现实的,

① 《美学》第1卷第43页。有没有人要利用画中的木材呢?有的。“四人帮”的一个死党曾提出:画树不能画老树、枯树、歪歪曲曲的树,理由是这样的树“不能成材”,只有画笔直的树才是“社会主义的树”(见《文汇报》1977年7月14日《四人帮践踏党的文艺政策的漫画像》一文)。一面说谁主张文艺要真实,谁就是修正主义,一面又要求绘画中的树不但要具有外观的真实,而且还要具有木材的真实,岂不自相矛盾?!

② T·宾克里(Timothy Binkley):《反审美的艺术作品》,载美国《美学与艺术批评》杂志1977年春季号。

就因为它容易为许多感觉同时感知，它可以被看见，被触摸，被闻到甚至可以品尝其味。但是一朵玫瑰花的画像却仅仅诉诸于视觉，就因为这个缘故，它不再具有现实性的种种特征。我们把艺术的形象称之为幻影，因为它只诉诸一种感觉来保证它的逼真性，而不能通过其它感觉来加以核对。由一种感觉所引起的逼真性带动了其它的感觉联想，才造成了所谓的“通感”现象。而由听觉还是视觉还是文字符号来作为艺术的感觉，它们的效果不可能是相同的。我看杜威这句话并不错：“假如文字能充分表达一切意义，就不会有绘画和音乐的艺术。有些价值、有些意义的确只能用当前看得见、听得到的属性来表达。……雕塑家不单单凭内心来想象他的雕像，他是凭灰泥、大理石、青铜来想象的。”^① 一个批评家也许可以用语言去表达他对一幅绘画的评价，但当他要用语言去形容一幅绘画时，总会出现通常所说的“用语言难以形容”的状况。一五五〇年著名的批评家瓦萨尔对《蒙娜·丽莎》所作的描述就是一个例子。^② 所以，以为文学是万能的艺术，实在只是一种误解。

康拉德·兰格(Konrad Lange)写过一本书，叫《幻觉的美学》，依照它的说法，当一个人感受到某一件艺术品的那种逼真感时，他的心境组成了一种有意识的“自我欺骗”，一种现实和幻觉的连续和有意的混杂。审美的愉悦就被认为是这种现实与非现实之间自由的和有意识的翱翔。换句话说，就是要完全混

① 杜威：《艺术的经验观》。转引《外国理论家作家论形象思维》1979年版第197页。

② 瓦萨尔(Vasari)写道：“谁都想看到究竟在什么样的程度上艺术能够模仿自然，……这双晶莹的眼睛几乎是润湿的，就象有生命似的。……要描绘她那样的眼睫毛将会遇到多大的困难……那松软的头发好象真的是从皮肤上长出来的，她那凝视的神态自然得不能再自然了。而那鼻子……非常容易使人相信它真的是在那里呼吸。”转引自乔治·博斯(George Boas)：《历史鉴赏中的〈蒙娜·丽莎〉》。载《无翼的诗神》1950年版第215页。

滑原物和画像的差别是徒劳无益的。

敬爱的周总理说：“对演员自己，要客观逼真，主观认真。象斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样完全变成角色，是不可能的。只能做到逼真。”^①这些话虽然是对表演艺术而讲的，但也适用于其它艺术。艺术所能达到的真实，只能做到逼真。列宁引用约·狄慈根的话说：“不言而喻，图画不包括对象的全部，画家落后于他的模特儿……图画怎么能够和它的模特儿‘一致’呢？只是近似地一致”。^②在西方绘画史上，许多文艺复兴前期的大师都是把巨大的努力去发展那种能增进逼真性的技巧上，他们首先是专心致志于去克服透视上的问题，希望能在二度空间的画布上去逼真地再现三度空间的现实。而到了十九世纪，这些问题已经成为过去，于是印象主义运动就提出了忠实地利用光的色彩效果去描绘客观事物。近代美学史上只有象克利夫·贝尔（Clive Bell）这样的形式主义者才坚持认为艺术中的模仿性因素是非审美的：“在一件艺术品之中，表象的因素也许有益，也许无益；通常都是不相干的。因为在欣赏艺术品时，我们无须现实生活的内容来支持，既无需了解其观念或实况，也无需熟悉其情绪”。这差不多就是抽象主义的先声，因为抽象主义者正是认为象伦勃朗《躺着的黑女人》的审美要素不在于笔触组成的形象，而在于组成形象的笔触。然而，模仿论则一再证明艺术中最重要的因素就是再现现实，外观的相似性是审美中最重要、的核心问题。乔治·卢卡奇把模仿论提到“艺术的决定性源泉”的地位，甚至称它为“审美现象的基础”。^③西方绘画最近在抽象主义盛行的同时，又出了与照相术竞技的“超级现实主义”，它本质上

① 《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》，《周恩来论文艺》第103页。

② 《列宁选集》第2卷第134页。

③ 乔治·卢卡奇：《美学的特殊性质》1963年版第1卷第352、534页。

是为模仿而模仿，模仿本身被当成了艺术的最终目的。从宇宙服到镀铬的铁桶都是模仿的对象，几乎是为了增加模仿的难度，许多铁桶都有几处是敲瘪的，看来作者并不追求艺术要被赋予一定的意义，因此它们只是一种单纯的模仿在技巧方面的竞技。

二、“这就是那个事物”

亚里士多德在其著名的美学著作《诗学》中提出了朴素的现实主义美学观点：诗是对现实的模仿。和柏拉图不同，亚里士多德认为现实世界是真实的，因此模仿现实世界的艺术也是真实的。艺术只要是模仿的，它就必然是真实的：“我们看见那些图像所以感到快感，就因为我们一面在看，一面在求知，断定每一事物是某一事物，比方说，‘这就是那个事物’。”^①“这就是那个事物”，英译本译作“Ah, that is he.”意思就象我们在欣赏一幅肖像的时候，认出了它所模仿的那个人，因此发出一声低低的惊叹：“嗨！那不就是他么？”也就是指表现于画像上的它与模特儿的那种相似。这种逼真性可以不限于肖像，（“逼真性”的概念可以用在这样的场合，例如一张风景画可以使人想到真正的现实。）所以“这就是那个事物”，在亚里士多德那里指的是艺术作品总是在叙述我们在现实生活中所熟悉的东西，以至可以从艺术形象上想到真正现实的事物。亚里士多德并没有直接使用“幻相”这个词。他只讲艺术的模仿有一种由此及彼的认识作用，因为人们从模本上可以见到原本的图形。但亚里士多德对模仿论的发挥主要意义则在于他把诗看成比历史更高的东西。认为写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，诗所描述的事情带有普通性。

^① 《亚里士多德：〈诗学〉，贺拉斯：〈诗艺〉》中译本第 11 页。

因为它所表现的不是偶然的琐事，而是人生中最本质、最有特征的事情。他的这种见解一直到十九世纪仍然有极大的影响。普列汉诺夫就说过：车尔尼雪夫斯基“很喜欢亚里士多德对哲学和诗歌关系的看法”。^①在“现实主义”的概念出现以前，亚里士多德的模仿论实际上就是最早的现实主义理论，它是在对古希腊史诗、悲剧、喜剧中现实主义因素进行概括的基础上提出来的。事实上直到十八世纪末，现实主义理论一直没有超出过模仿论，它实际上是以模仿论来命名的。

亚里士多德认为柏拉图理念论的根本错误就在于把实体不是看作为个别具体的事物，而是超越于感性事物的理念或共相。“这就是那个事物”也就意味着在艺术形象之外有着客观存在的个别具体事物。所以列宁说亚里士多德对柏拉图的“理念”的批判，是对唯心主义，即一般唯心主义的批判。亚里士多德认为艺术所模仿的现实要比现实本身更真实，因为它不只模仿事物的外形，而且也表现着现实的本质，事实上《诗学》中的每一个论题差不多都成了后来美学史上热烈争论的对象，例如关于现实中丑的事物可以通过模仿使人产生美感，艺术起源于人的模仿本能，典型表现为人物行动时所显示的性格，“按照事物应该有的样子去描写”所表现的理想观念，等等，而这些问题实际上都属于模仿论中的问题。

虽然在现在很少有人会把建筑和音乐这样的艺术看作是模仿现实的，因为在绘画模仿一棵树的那种意义上，音乐确实不是模仿的。但在亚里士多德看来，不仅绘画是模仿的艺术，音乐也是一种模仿的艺术，它模仿着人的情感：“音乐的节奏和旋律反映了性格的真相——愤怒与和顺的形象，勇毅与节制的形象以及一切和这些相反的形象……这些形象在音乐中表现得最为逼

^① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷第367页。

真”。这里亚里士多德实际上提出了一个远比音乐是否是模仿情感更为重要的思想，即它提出了艺术之所以为艺术的一个不可缺少的因素，即艺术除了模仿客观事物之外，它还表现人的情感。这段话无疑会启发后来的许多人，它的真正意义未必是亚里士多德自己所能预料到的，它为后来的表现说开创了一个重要的前题。同时使亚里士多德的模仿说隐含着艺术的两种不可缺少的因素：艺术在反映现实的同时，也表现艺术家的情感。（虽则亚里士多德只是说艺术（诗）是模仿现实的，而另一个艺术（音乐）是模仿情感的。）而在这里，我们需要附加说明的是，艺术只有在真实反映现实的时候，艺术家的情感才可能是真实的。艺术家必须首先感动自己，然后才能感动别人。因此亚里士多德也说：“被情感支配的人最能使人相信他的情感是真实的。”

亚里士多德虽然没有从“幻相”的角度来看待模仿，但是他也显然看到了画像与模特儿是有区别的。这就表现在他对现实中引起痛感的事物经过模仿可以引起快感的论述上，他说：“事物本身看上去尽管引起痛感，但维妙维肖的图像看上去都能引起我们的快感，例如尸首或最可鄙的动物形象”。究竟能不能把这段话看作是亚里士多德主张现实丑经过模仿都可以变成艺术美呢？这就涉及到古希腊人对美的看法。在希腊时代“美”这个词是和“真”“善”相重叠的，作为“美”，它必须传达出某种“真”，即它涉及的事物必须同时是真的。艺术中的“美”在希腊人看来并不是“漂亮”的同义语，而是真或善的同义语。不只是柏拉图把神赐的真理（灵感）当作美，而且象《伊利亚特》这样的作品如果说它是美的，那是因为它描写了充满着血腥、反叛、残酷的战争，它是“真”意义上的美，而不是那种“漂亮”意义上的美。所以如果认为亚里士多德所说的本身会引起痛感的事物经过模仿，会成为美的，那么就必须承认这种美也是“真”意义上的

美，而不是“漂亮”意义上的美。（否则就只好说，亚里士多德所说的“痛感”不等于丑，“快感”也不等于美。）

塔梭在《论英雄体诗》中说：“西赛罗在他的《问题》篇里把自然和艺术都列在不变因里，这是很有道理的，……如果肢体的比例本身原来就美，等到画家和雕刻家把它模仿出来，它就仍应本身就是美的，在本身值得称赞的品质总会得到称赞，不管它现在自然事物上还是现在人为事物上。”^①这段话的意思是说，模仿的美要根源于被模仿对象的美，因此无论是自然的美也罢，艺术的美也罢，原来是美的就是美的，原来不美的东西就是不美的。美无增无减，离开客观对象美的那种美是多余的，甚至是可疑的。

我们知道在近代西方美学史上对艺术中“丑”的概念是有很大的争论的。在许多人对艺术美的论述中都存在着一种强烈的倾向，要去抹掉艺术中美与丑的差别。吉尔伯特夫人写道：“采用‘丑’这个词现在已把它当作对于审美是无害的，无论是皱皮老妇的肖像，诗中不和谐的韵脚，音乐中的不协和音，绘画中的棱角，或者剧本中的粗野台词都是这样，在这种复杂而不想讨好的描写面前畏缩不前，应归罪于观众的胆怯和智力的狭隘。”^②

鲍山葵则认为在艺术中“不可克服的丑是没有的”，因此，如果“要找寻不可克服的丑，主要是在有意识致力于美的表现的范围内去找——一句话，在不忠实和矫揉做作的艺术领域中去寻找。”^③

一般说来，近代西方美学对俄国的民主主义者来说，总是有点格格不入的，但在这里，车尔尼雪夫斯基等人与鲍山葵的观点

① 载《世界文学》1961年第8、9期。

② 吉尔伯特夫人：《近代美学研究》第162页。

③ 鲍山葵：《美学三讲》中译本第52页，55页。

有着极大的一致。十九世纪的俄国民主主义者对矫揉造作的艺术的批判正是不合理现实的批判，它具有有一种无可辩驳的逻辑力量。车尔尼雪夫斯基说：“称艺术为现实的再现，总比说艺术在作品中体现了仿佛在现实中没有的我们的完善的美的观念更正确些”。^①“车尔尼雪夫斯基承认理想化，但他对这个概念提出了自己的定义。如果理想化在于使被描写的对象和性格变得所谓高尚化，那末理想化就等于古板、夸张和矫揉造作。”^②这位旧俄时代无畏的战士认为只有使艺术完全面向现实，排除任何“理想”的因素，才能使艺术接近人民。正是在同样的意义上，别林斯基通过对果戈理的评价，给艺术下了一个崭新的定义：“艺术是现实在其全部真实性上的再现。”“理想也不被理解作装饰（从而是谎话）”。^③

三、新古典主义的“本质论”

十七、十八世纪的新古典主义者主张艺术的本质是“模仿自然”，这四个字听起来是很好听的，但是我们知道无论是柏拉图还是亚里士多德都并没有说过一句艺术是模仿自然的话。因为“自然”根本不是古希腊诗人或艺术家所要模仿的。柏拉图和亚里士多德都称绘画为“模仿的艺术”，而从不称它为“模仿自然的艺术”，他们认为艺术主要对象是人。亚里士多德的《诗学》没有一处提及“自然”这个词。新古典主义者所说的“自然”，并非指现实亦非指大自然，而是指一种抽象普遍性。新古典主义者由于提倡公民美德，宣扬国家至上，崇尚人类理性，从而主张创造

① 《美学论文选》第144—145页。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷第372页。

③ 同上第377页，378页。

艺术形象应从普遍性出发，而不能从个性化出发。因此他们在提出艺术模仿“自然”的同时，提出了一种理论，叫做“本质的模仿”(imitation of essences)，这种模仿完全可以超越对个性的描写而去表现普遍的公民美德。他们自命为亚里士多德的直接继承者。亚里士多德的《政治学》在一四九八年被首次翻译介绍到欧洲，首先到意大利，而后到了法国和英国，被当时西方某些思想家奉为金科玉律。亚里士多德在《政治学》中说过：“品德高尚的好人所异于众人中的任何人，就在于他的身上集合了许多人的素质。美人之所以异于平常的容貌，艺术作品之所以异于俗制的事物，原因也是这样。”^①这句话被许多人作了这样的理解：既然一个典型人物身上集合了许多人的素质，那么在创作上就可以倒过来，从许多人身上去抽取那种能表现普遍性的本质，以便来造就一个具有普遍性本质的典型。出于对典型的这种错误理解，新古典主义者在把艺术形象用“普遍本质”加以理想化的同时，也把它抽象化了。如果说自然主义的作品是在毫无目的地记录生活，随便碰到什么就记录什么，以至于象英国著名的剧作家米尔恩所说的那样：“人物只是在毫无解释的情况下进进出出而已”^②，那么在新古典主义理论（这种理论在当时具有立法性质）指导下创造出来的也只可能是些进进出出的公民美德的符号而已。这种理论真不愧为公式化概念化的先驱。

十八世纪中期新古典主义在英国盛行以后，出现了两个著名的批评家，一个叫塞缪尔·约翰逊(Samuel Johnson)，一个叫乔舒亚·雷诺兹(Joshua Reynolds)。前者是文学批评的权威，后者是造型艺术的批评权威。约翰逊的著名格言是：“诗人要说明的不是个别的人，而是类，他理应去观察大家都有的特征

① 《政治学》中译本第143页。

② 米尔恩(Milne 1882—1956)：《年复一年》，1952年纽约版第71页。

和外貌。”他打着反对“单纯模仿”的旗号，主张“本质的模仿”，认为艺术家所要模仿的自然是“普遍的自然”。雷诺兹认为“单纯模仿”是“模仿的一种粗俗观念”，主张艺术家应通过对某一物类许多个别物的观察，剔除其“偶然性”去反映出“类”的本质特征。他把这种“类”称之为“不变的普遍形式”，认为艺术只有通过这种普遍形式的模仿，才能比单纯模仿具有更大的真实性。他说：“在我看来，艺术的整体美和崇高感就在于它能高出于所有个别的形式和每一个细节”。^①他认为一个认识到树的普遍特征的画家将比那些把注意力集中在一棵树的个别特征上面的画家能创造出“更为真实的形象”。这样，“本质的模仿”论就得出了某一物类只有一种“类”的本质特征的结论。就在这种“本质论”的支配下，当时出现了许多描写类型化性格的所谓文艺作品，其中的人物因为急于要表现“本质”而不再具有任何一个活人都会有的那种个别特征。它们不可避免是矫揉造作的，因为它们根本不是来自生活，而是来自“本质论”所要求的道德符号。

新古典主义者力图用希腊悲剧的标准去评价艺术作品，而亚里士多德在《诗学》中也确实说过“诗所描写的事带有普遍性”，但是，悲剧英雄之所以被认为有普遍性，是因为他那种进退维谷、左右为难的处境被认为是“人类命运”的缩影。然而，无论是莎士比亚或希腊的悲剧，都表现了许多不同的人物以及他们个人特殊的命运。而约翰逊为了证实自己理论的正确，偏偏说“莎士比亚所写的往往是一种共同的族类”。

在新古典主义所遵循的“美的自然”(La belle Nature)的法则中，要求艺术家必须在这样两种情况下作出选择：或是他描写的事件本身就是“使人钦佩的”，即它是一种高尚的英雄行为的赞歌；或是把现实生活进行“理想化”，而其理想化的主要手段就

^① 乔舒亚·雷诺兹：《论文集》Ⅲ，1907年牛津版第26页。