



繆朗山文集



3

西方美学 经典选译

(近代卷 下)

XIFANG MEIXUE
JINGDIAN XUANYI

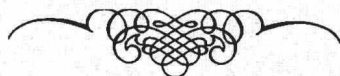
繆朗山 译 章安祺 编订



中国人民大学出版社

“十一五”国家重点图书出版规划项目

缪朗山文集



3

西方美学 经典选译

(近代卷 下)

XIFANG MEIXUE
JINGDIAN XUANYI



缪朗山 (1910-1978) 广东省中山县人。著名的西方文学及西方文艺理论研究学者。早年随家迁居澳门。太平洋战争爆发后，他毅然回内地投身抗日救亡运动，加入了中华全国文艺界抗敌协会。1944年，任武汉大学教授。1947年，因参与进步活动而被捕，经营救救出狱后被送往香港。1949年，应中共中央统战部邀请来京，先任北京大学教授，后任中国科学院文学研究所研究员。1961年，调任中国人民大学教授（中国人民大学停办期间，曾任北京师范大学教授）。1978年，因病逝世。

缪先生开辟了新中国成立后我国高等学校第一个西方文艺理论史的课堂，从事西方文学和西方美学的教学与研究，翻译了大量的文献资料，培养了一大批学术骨干，为该学科的发展和建设做出了奠基性和开创性的重大贡献。

编订说明

本卷内容曾作为《缪灵珠美学译文集》第三卷，由中国人民大学出版社于1987年出版，1998年再版。“缪灵珠”是缪朗山先生发表译文时的署名。

《西方美学经典选译》基本上收集了缪先生翻译的全部美学文献。先生选译这些文献，首先是根据其理论价值和历史意义，其次也由于当时还没有可用的译本，凡已有较理想译本的文献则不再重译，并非刻意要建构完整的史料体系。当然选择本身也反映了先生的治史原则和学术见解，而且其中有些文献至今仍属唯一的汉译本，确有重要的史料价值。

此次编订，基本按照原作者的生卒年代划分卷次，编排顺序，适当兼顾作者国别和思潮流派。《西方美学经典选译》共分四卷：第一卷为古代部分，包括古希腊、古罗马和文艺复兴时期；第二卷和第三卷为近代部分，包括欧洲古典主义、英国经验主义、德国古典美学、欧洲浪漫主义和俄国现实主义；第四卷为现代部分，包括20世纪西方的美学和文论。

2 西方美学经典选译（近代卷下）

这些译文，在作为《缪灵珠美学译文集》出版前，只有少数公开出版，有的只在系内油印，大部分都未发表过。在我接手的遗稿中，既有经过校订业已誊清的定稿，也有不曾校订还未完成的草稿；译文中的某些概念范畴译法前后不一，甚或原文照录；由于文献翻译延续多年，一些专有名词译法更是多变。

在编订中，对于上述问题主要做了如下处理：一、对所有未经校订的草稿，均根据其英文本进行了校订；对个别曾发表过的译文，也依照原文做了必要的修正。凡属此种情况均在文后注明，如有不当之处应由编订者负责。二、对某些概念范畴的译法，尽量使其统一，有的还在译名后标注了原文；对一些专有名词的译法，尽量使其规范，如人名、地名、作品名、人物名，一般采用《中国大百科全书·外国文学》的译法，该书没有的则从《辞海》。至于古希腊罗马神话中的人物和地名，也以《中国大百科全书·外国文学》为准，该书没有的则从《神话辞典》（北京，商务印书馆，1985）。

为了方便读者参阅，编订者对《西方美学经典选译》中的各位美学家都做了简短的评介；对译文中重要而生僻的人物和典故也加了必要的注释。凡编订者所加注文，均在文末标以“——编者”，使其区别于不加标示的译者注和标以“——作者”的原作者注。此外，译文所根据的文本，凡缪先生写明的一律保留；实在无从查考的只好阙如。

章安祺

2007年5月

于北京育新花园

目 录

华兹华斯

《抒情歌谣集》序言 (3)

《抒情歌谣集》序言附录 (20)

柯尔律治

文学生涯 (选) (27)

皮科克

诗的四个时代 (46)

雪莱

《阿拉斯托尔》序 (61)

《伊斯兰的起义》序 (63)

《解放了的普罗米修斯》序 (70)

《钦契一家》序 (75)

《希腊》序 (选) (80)

诗心 (83)

评《曼德威夷》兼论葛德文先生 (92)

评《佛兰肯斯泰因》 (97)

2 西方美学经典选译（近代卷下）

美的静观之断想..... (100)

文艺复兴..... (102)

论雅典人的文学艺术与习俗（残篇）..... (105)

希腊雕塑短评..... (111)

诗之辩护..... (116)

书信..... (146)

雨果

《克伦威尔》序言（选）..... (196)

车尔尼雪夫斯基

艺术与现实的美学关系..... (211)

当代美学概念批判..... (237)

论崇高与滑稽..... (268)

论亚里士多德的《诗学》..... (304)

华 兹 华 斯

(1770—1850)



华兹华斯（1770—1850），英国浪漫主义诗人，“湖畔派”诗人的代表。1843年获“桂冠诗人”称号。他与柯尔律治共同出版的《抒情歌谣集》（1798），以及他为这部诗集再版所写的《序言》（1800），开创了英国文学史的浪漫主义时代。

华兹华斯针对古典主义的诗学传统，提出了一系列浪漫主义的创作原则。首先，他强调诗歌题材的重要性，主张描写普通人的日常生活和内心世界；在语言风格上，主张选择散文式的日常使用的民间语言。在他看来，只有采取这种内容和形式的诗，才能真实生动地揭示“我们天性的根本规律”。其次，他注重感情在诗歌创作中的地位，认为诗的目的旨在传达“普遍的和有效的真理”，而这种真理须凭借激情带给心灵，所以一切好诗都是强烈感情的自然流露。作为诗人，应该有更敏锐的感受、更真挚的热情，应该更了解人性，有更丰富的精神生活。第三，他重视想象和幻想在诗歌创作中的作用，认为诗歌应该为所描述的寻常事物敷上某种想象的色彩，使其以不寻常的样子呈现于读者的心灵。想象和幻想，是改变、创造和联想的能力，“它处理思想和感情，它规定人物的构造，它决定动作的过程”，所以诗人必须“浑身充满”这种能力。此外，他还提出诗是一切知识的生命和灵魂，“诗是一切知识中最先的也是最后的知识”。

本书所载的《〈抒情歌谣集〉序言》，被称为英国消极浪漫主义的理论纲领。

《抒情歌谣集》序言

(1800)

这些诗歌的第一卷已经问世了。它是作为一个尝试发表的，我希望它或许有点用处，能解决一个问题：如果精选人们在生动的感觉中所流露的真正语言，来配合韵律格式，则一个诗人所理应努力传达的那种快感和快感的分量，到底可能传达到什么程度。

我对于这些诗可能产生的效果，曾作过并非不确切的估计；我自以为凡是喜欢这些诗的人，总会怀着超乎寻常的喜爱来阅读，而不喜欢它们的人，就会以超乎寻常的厌恶来阅读。结果只有一点超出我的料想：喜爱它们的人为数多于我所敢希望的。

我有些朋友切望这些诗成功，因为他们相信：倘使创作这些诗的目的真的能实现，就会产生一种诗，这种诗颇能使人永远感兴趣，而且在质量上以及在种种道德意义上也是相当重要的；因此，他们劝我写一篇序文，有系统地为我写这些诗时所根据的原理辩护。然而，我却不愿意承担这工作，明知在此情况下读者将会冷淡地对待我的议论，因为读者也许怀疑我大抵是出于自私的和愚蠢的希

望，想以理说服他来称赞我这些诗；而我之所以更不愿意担任这工作，是因为意见陈述得恰当，议论发挥得彻底，就需要与序文全不相称的篇幅。因为，把这题目讨论得清楚而又能首尾一贯，就须详述英国社会审美力的目前情况，并且必须断定这审美力是健康，抑或败坏到什么程度；而这点，若不指出语言与人类心灵是怎样彼此交互影响，若不追溯不但文学方面而且社会本身的演变，那是不能够断定的。所以我完全拒绝作正式的辩护；可是我觉得，把这些本质上与今日一般所称赞的诗完全不同的诗歌猝然强迫社会来接受，如果不说几句介绍的话，那似乎有点不大恰当。

一般认为：一个作家从事于写诗，就作了一个正式的契约，他得满足一定的联想习惯，所以他要告诉读者在他的书中不但可以找到某种思想和词句，而且还小心翼翼地除去别种思想和词句。韵律语言所表达的这种意义或象征，在文学史上不同时代必定唤起极其不同的期望，例如，在卡图卢斯、泰伦提乌斯和卢克莱修的时代，在斯塔提乌斯或克劳狄安的时代，而以英国来说，在莎士比亚、博蒙特和弗莱彻的时代，在多恩和考利的时代，在德莱顿或蒲柏的时代。我不打算说，今日的作家在从事写诗时对读者所作的允诺如何重要，但是许多人无疑会觉察到我并未履行就这样自动缔结的契约的某些条款。凡是习惯了某些现代作家的炫夸和空虚词藻的人，如果他们坚持读完这本诗集的话，无疑得常常同新奇和别扭的感想斗争。他们要寻找诗，但必至于追问，要有何等礼貌才能默许我这些尝试配得上诗这名称，所以我希望读者不要责备我冀图陈述我自己打算要做的是什么，而且（就序文范围所容许）说明决定我选择这目的的一些主要理由。我希望他至少可以免受失望的不愉快感，而我也可以不至于受到对一个作家最不光荣的一种指责，就是说，疏懒妨碍他努力去确定他的责任，或者，即使他的责任已经确定了，疏懒妨碍他去完成任务。

我在这些诗中提出的主要目的，是从日常生活中选取一些事件和情景，自始至终尽可能选择人们实际运用的语言，来叙述或描写，并且同时替它们敷上某种想象的色彩，从而把寻常的事物以不寻常的样子呈现给读者的心灵；总之，要使得这些事件和情景饶有趣味，真实地而不浮夸地从其中探索出我们天性的根本规律，尤其是要探索我们在兴奋状态中组织思想的方式。我一般地是选择卑微的和乡村的生活，因为在那种情况下，心灵的主要激情找到了它们可以在其间成长得更好的土壤，而且更无所拘束，能够说出更明白更有力的语言；因为在那种生活的情况下，我们的各

种基本感情都是以更纯真的状态一起并存，从而可以更精密地默察，更有力地传达出来，因为乡村的生活方式就是从那些基本感情中萌芽的，而且由于乡村事务的必然性，是更容易领会而且更能耐久；最后一点，因为在乡村情况中，人们的激情往往与大自然的美丽而恒久的形式结合起来。我也采用了这些乡下人的语言（当然清除了其中那些似乎是真正的缺点，清除了一切经常会而且必然会使人厌恶或唾弃的因素），因为此等人时时刻刻都接触到最精彩的语言所从出的最精彩的事物；并且因为他们的社会地位卑微，身份相同，交际范围狭小，而受到社会虚荣的影响也较少，所以他们都用朴素无华的句词来表达自己的感情和见解。因此，这样一种语言，既然是从反复经验和正常感情中产生，就比诗人们所常常用以代替它的另一种语言，更加耐久、更富有哲理得多，而诗人们反自以为，他们愈脱离人类的同感，沉迷于自己所创造的武断而任性的表现习惯，以饜足爱恶无常的趣味和爱恶无常的胃口，也就愈能够给自己和自己的艺术以光彩。^①

然而，我对于今日人们之抨击当代诗人在其诗作中偶然表现的思想上和语言上的平凡与拙劣，不能够漠不关心；而且我也承认，这种缺点，如果是存在的话，对于作者自己的品德，就比华而不实和标奇立异更为可耻，虽则我同时要申辩，这个缺点，就其种种后果来说，为害是微乎其微的。读者会发觉，本集中的诗歌不同于上述的那些诗作，至少有一个异点：就是我每一首诗都有一个可贵的目的。这不是说，我动手写诗时总先怀有一个明确的目的；但我相信，我的沉思习惯能触发和调节我的感情，所以我对于那些强烈地煽起我感情的事物的描写，就会显得是带上了一个目的。如果说我这个见解错误的话，那我就不配有诗人之名了。因为一切好诗都是强烈感情的自然流露；并且，虽然这点是真理，但是凡是有一点价值的诗篇，并不是可以随便拿一类主题来创作的，而都是出于一个具有异乎寻常的官能感受力，而且曾经过深思久虑的诗人之手。因为我们的感情的不断之流是受我们的思想所规定、所支配的，而这些思想其实是我们过去一切感情的象征，而且因为我们默察这些一般性象征彼此间的关系，便可以发现对于人类何为真正重要者，所以如果反复并继续这动作，我们

① 这里值得注意：乔叟诗中能感动人的部分，差不多总是用纯粹的，而且甚至今日还是一般人所能了解的语言来表现。——作者

的感情就会联系到重要的主题。久而久之，如果我们本来就有着丰富的联想的话，便会终于产生这样的心理习惯，所以我们所描写的事物和所吐露的衷曲，将具有这样一种性质，并且处在这样的彼此关系中，致使读者的理解力就必然得到某种程度的启发，他的感情也增强和净化了。

前文说过，我每一首诗都有一个目的。这里必须指出我的诗所以异于今日流行的诗之另一种情况。就是说，我诗中所发挥的感情使情节和情景显得重要，而不是情节和情景使感情显得重要。

我不会由于一种虚伪的谦虚意识来声明：读者之所以注意到这个特点，远不是为了这些诗本身的缘故，而却是由于其主题具有普遍的重要性。主题真是重要啊！因为不用粗劣和强烈的刺激，人类心灵也能受到感动；而且倘使你不认识这点，倘使你不进一步认识到，一个人愈有这种能力，他便愈比别人高明，那么你对于主题的美和庄严必定只有一个极其模糊的概念罢了。所以，我觉得，努力去产生或扩大这种能力，是一个作家在任何时候所应致力的最好的任务之一；可是这种在任何时间都是最好的任务，在今日则尤其是重要的。因为从前时代所不知道的许多原因，如今正在发生作用，合力去挫折心灵的辨别能力，并且使它不适宜于作一切自觉自愿的努力，而陷它于一种近乎野蛮的麻痹状态。其中最有效果的原因，是每日都在发生的国家大事，以及城市人口的不断积聚；城市中人们的日常事务太单调了，就渴望知道一些非常事件，于是新闻报道的迅速传播就时时刻刻满足这种渴求。英国的文学和戏剧表演已经适应了这种生活倾向和生活方式。我们前辈作家们的非常有价值的作品——我几乎可以说，莎士比亚和弥尔顿的作品——却被那些狂妄的小说、病态而愚蠢的德国悲剧、无聊而放肆的故事诗之洪涛所冲走而被人冷落了。每念及这种对强暴刺激的堕落的追求，我殆觉惭愧而承认我这些诗集为抵抗此颓风而作的努力是十分薄弱的；而若不是我对于人类心灵之某些固有而不可磨灭的品质，乃至对于那些影响心灵的伟大而有永久价值的事物之某些力量，有了一个深深的印象，若不是这印象以外还添上一个信仰，相信能力更大而且成绩更显著得多的诗人将起来有计划地反对此颓风的时候正在来临——那么，每念及这普遍的颓风如此严重，我总不免感到一种并不可耻的忧虑压抑在心头。

关于我这些诗歌的主题和目的既已谈了这么多了，我要请求读者容许我讲讲关于这些诗的风格[·]的几个情况，其中一个理由，是免得读者要责备

我，说我没有完成我从不冀图去做的事情。读者将会觉得，抽象观念的拟人法在我这些诗集中是罕见的；而且我断然不采用它作为提高诗的风格使之高出散文之上的一种普通手法。我的目的在于摹仿而且尽可能采用人们的日常语言，而此等拟人法确实并不成为日常语言的自然的或正常的部分。其实，拟人法是偶因热情触发的一种修辞格式，而我也是拿它当做这样的修辞格式来使用；但是我却竭力绝对不用它作为风格上一种机械的手法，或者作为韵文作家似乎习惯上主张要使用的一类语言。我总希望使读者亲近有血有肉的东西，深信我这种做法会令他感到兴趣。别人走着不同的途径，会用别的方法来引起读者的兴趣；我并不干涉他们的主张，但是我总宁愿有我自己的主张。通常所谓诗的词藻，在我这些集子中也是少见的，我尽力去避免它，正如人们通常都尽力去制造它那样；这样的做法是为了上述的原因，就是说，使我的语言接近常人的语言，再则，因为我自拟去传达的这种快感，是绝不同于许多人所认为是诗之正当目的的那种快感。如果避免被嫌恶的啰唆，我真不知道如何才使我的读者对于我所希望并且决意写出的那种风格有一个更正确的概念，唯有告诉他，我无论何时都努力注意我的主题；因此，我希望我的诗中绝少虚伪的描写，我希望我的种种思想能以按其各自的重要性是恰到好处的语言表现出来。这种锻炼必定有所获益，因为它有助于一切好诗所应有的一个特质，就是明达合理的见识；但这就必然令我割弃了大部分词藻和修辞格式，而这样的词藻和修辞却是父传子子传孙久已被视为诗人们的共同遗产。我又认为应该更进一步来约束我自己，所以抛弃了许多词句而不用，这些词句本身虽然是妥当而且美丽的，可是经劣诗人们愚蠢地反复使用，直至使人望而生厌，以至任何联想的技术都难以克服这厌恶的情绪。

倘使在一首诗中发现了连续几行，甚或单独一行，它的语言虽然是安排得很自然，而且是依照韵律的严格规则，但是与散文的语言无甚区别，那么就会有一大群批评家，一碰见他们之所谓散文化的句子时，就自以为他们有了了不起的发现，于是对诗人耀武扬威，说他是懂自己业务的庸才。于是，这种人就建立了文学批评的清规戒律，如果读者要喜欢我的诗歌，他必须决心完全抛弃它们。然而，不但每一首好诗大部分的语言，甚至那些超群脱俗的诗中人物的语言，除了有韵律以外，与好散文的语言没有丝毫区别，而且你不难发现最好的诗歌中一些最动人的篇章也断然是写得好的散文的语言——要对读者证明这点，是再容易不过的事。几乎所有

诗歌的无数篇章，甚至弥尔顿的诗，都可以证明我这番话的真实。为了大概说明这个问题，我在这里引证格雷的一首短诗，有些人凭借他们的推理企图扩大散文与韵文之间的鸿谷，格雷就是这种人的领袖，而且他比任何人在自己的诗的词藻之结构上更加苦心雕琢，惨淡经营。

对于我，微笑的晨晖是徒然照耀，
或是赭颊的落日高举金色焰光，
鸟儿也徒然嘹唳着爱情的歌唱，
或是快乐的原野再度披上绿裳。
我的耳呀却为别种音调而凄怆；
我的眼睛需要一个不同的对象；
寂寞的苦闷只能溶化我的肝肠；
残缺的欢愉已消灭在我的胸膛；
但晨晖还对着忙碌的人们微笑，
给快乐的众生带来新生的欢畅；
原野把惯常的贡礼对人人献上；
小鸟怨诉着温暖这恋爱的柔肠。
他既不能听到，我是无益的哀伤，
我泣泪更多呀，因为我空哭一场。

不难看出，这首十四行诗中唯一有价值的部分，是加着重号的几行；同样，显而易见，除了使用韵律和使用“无益的”代替“无益地”——只这个词儿，这到底是个缺点——以外，这几行诗的语言就同散文的语言丝毫没有区别了。

上文的引证足以证明：散文的语言是大可以适用于韵文的；而且前文已经讲过，每一首好诗大部分的语言同好的散文的语言丝毫没有区别。我们要更进一步，我们可以确切断言：散文语言与韵文语言之间既没有也不可能有任何本质的区别。我们总喜欢探索诗与画之相似，从而我们称诗与画为姊妹；可是我们将从何处能够找到一些联系足以相当严格地代表韵文与散文之间的亲缘呢？这两者都用一样的器官说话，而且诉诸一样的器官；这两者所具备的形骸可以说是用一样的物质造成的；它们的感情是类

似的，几乎是相同的，甚至在程度上也不一定有区别；韵文^①所挥洒的不是“天使所泣的”泪，而是自然的，人类的泪，它不能夸耀有什么天国的仙血灵液，所以它的生命血液和散文的有所不同，一样的人类血液循环在它们两者的脉络里。

如果这样断言，说韵脚与韵律的安排本身就构成一种区别，这区别就可以推翻刚才所说韵律语言与散文语言有严格亲缘的这番话，而且替你心中所愿意承认的其他人为的区别铺平了道路——我就这样回答：这里所推荐的诗的语言，是尽可能从人们实际所讲的话语中选其精华。而这种去粗存精的选择，如果是以真正的审美力和真实的感情来做的话，它本身就构成了一个远远大于初时意想所及的区别，而且会使得作品完全摆脱了日常生活的庸俗和粗鄙；如果再加上韵律的话，我相信这样就会产生一种迥异，这大概是凡有理性的人完全可以承认的吧。我们还需要什么其他的区别呢？它将从何处来呢？它将存在于何处呢？当然，不是在诗人借用诗中人物的口来说话的场合，无论是为了提高风格或者为了任何假定的修饰，在这场合也不一定要有区别；因为，如果诗人很审慎地选择他的主题，这主题就会自然而然地在适当的场合领他到达激情，而到达激情的语言，如果选择得正确而审慎的话，必然是气概庄严，丰富多彩，并且充满了隐喻等等修辞格式。假如诗人把他自己所硬添进去的光辉，跟激情所自然触发的光辉混淆在一起，我真不忍说，这种不调和将如何使聪明的读者感到毛骨悚然，只需指出这样的画蛇添足是不必要的，也就够了。当然，在别的场合，假如激情的性质较为温和，而风格也是缓和而适中的话，此等适当地充满隐喻等等修辞格式的章节，就更有可能取得其应有的效果。

但是，因为我所希望的以今日与读者见面的诗来传达的这种快感，势必完全依赖对这个问题有正确的理解，而又因为这快感本身对于我们的审美趣味和道德情操具有很大的重要性，所以我不能满足于上文这些支离破碎的意见。然而，假如有人从我所要讲的话中看出我是白费唇舌，并且好像是在无的放矢，那就要提醒这种人：无论人们表面上说什么，实际上几

① 我这里使用“韵文”这个词儿（虽然是违反我自己的判断）来对照“散文”这个词儿，而与韵律的作品同义。然而，韵文与散文的这种对比，在文学批评上产生很大的混乱，其实韵文与事实资料或科学资料的对比更合逻辑。散文的唯一严格的对立物是韵律，但是其实这也不是一个严格的对立物，因为带有韵律的行句或章节甚至在写作散文时也会自然而然地写了出来，以至即使想避免也是不能的。——作者

乎没有谁相信我正要证实的那些主张。倘使我的结论被接受了，而且既经接受就必须予以推求而尽量推求下去，则我们关于古今最伟大诗人的作品的判断，无论是褒是贬，都必将远远不同于我们今日的判断了。并且我们那些影响这些判断而又受其影响的道德情操，我相信也会得到纠正和净化。

那么，试从一般论据来讨论这个问题，让我追问一下：“诗人”这个词儿的意义是什么呢？诗人是何等人物呢？他是对谁说话的呢？人们希望他说的是什么语言呢？——诗人者，是一个对众人说话的人，不错，他是一个天生具有更强烈感受力、更多热情和更多慈蔼的人，他对于人性有着更多的知识，而又具有比我们以为人类所共有的心情更为渊博的心灵；他热爱自己的激情和意志，他比任何人还要喜爱自己内心的精神生活；他又喜欢默察宇宙运动中所表现的类似的激情和意志，如果找不到这些，习惯就驱使他去创造。除了这些性质以外，他还有一种性癖，那就是，他比別人更容易被不在眼前的事物所感动，仿佛这些事物是在眼前；他又有一种能力，能够在自己心中凭想象唤起激情，这些激情固然同真实事件所产生的激情远不是一样，但是（尤其是在一般同情中那些使人喜悦和愉快的部分）竟然比别人仅仅由于内心激动所惯于在心中感觉到的情绪，更加逼真地肖似真实事件所产生的激情：因此，并且由于实践，他获得了一种更大的敏感，以及表现他所思所感之能力，而尤其是表现那些由他自己选择，或者由于他自己的心理结构，不假任何直接外来刺激，而在他心中兴起的思想和感情。

然而，无论我们假定甚至最伟大的诗人能具有这种能力到多大分量，无疑这种能力所提示他的语言，必定在生动和真实两方面远不如人们在现实生活中，在激情的实际压迫下所吐露的语言，所以诗人只能表现这些激情于万一或者感觉到在自己心中有其一些影子而已。

无论我们愿意把一个诗人的品德看得何等高超，显然在他描写和摹仿激情之际，他的描写如果同实际行动和真正痛苦的不羁和力量相比，总显得在一定程度上是机械的。所以，诗人的期望，将是使自己的感情接近于他所描写的人物的感情，不，也许在短时间内让自己堕入纯粹幻想中，甚而把自己的感情与人物的感情混交起来而视为一体；而只修饰一下语言，因为想到他是为了一个特殊目的，即为了给人以快感而描写，所以这一想就会提醒他该用什么语言。那么，在这场合，他得运用去粗取精的原则，