

# 华莱士·史蒂文斯诗歌中的中国禅意

高 奋

**摘 要：**美国诗人华莱士·史蒂文斯的诗歌创作曾接受中国禅宗画的影响，他从中国禅宗画中汲取的是独特的体悟事物的方式和深远的意境，其诗作《雪人》、《六幅有意味的风景画》（其一）即是典型例证。本论文依据诗画同源理念，比照中国禅宗画与史蒂文斯的诗篇，指出华莱士在诗歌中重构了中国禅宗式的“物我合一”思维方式、“无念”、“离相”的生命体悟和游心于道的超然意境。

**关键词：**华莱士·史蒂文斯 中国禅宗画 《雪人》 《六幅有意味的风景画》

美国现代诗人华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens, 1878—1955）的诗歌创作曾接受中国禅宗的影响。关于这一点，中西学者在20世纪80、90年代曾作论证。威廉·贝维斯（William Bevis）在《冬的心境：华莱士·史蒂文斯、禅定和文学》（1988）中，以史蒂文斯本人的苦行僧个性和参禅习惯为依据，指出《雪人》（“The Snow Man”）等诗篇表现了坐禅入定（meditation）时的“意识状态”（a state of consciousness），即“我丧失自我”（a loss of the self qua self）的意识过程<sup>①</sup>。钱兆明详尽考证史蒂文斯接触和感受中国禅宗画的过程，指出“史蒂文斯禅宗式思想的形成与他对禅宗画的终生热爱直接相关”<sup>②</sup>，并解析了史蒂文斯早

① Bevis, William W., *Mind of Winter: Wallace Stevens, Meditation, and Literature* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1988), pp.4-12.

② Qian Zhaoming, *The Modernist Response to Chinese Art* (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003), p.81.

期诗歌中的禅宗意识<sup>①</sup>。叶维廉阐释史蒂文斯诗歌中所包含的中国道家美学的“物自体”的意蕴<sup>②</sup>。黄晓燕探讨了中国道家美学思想和艺术形式对史蒂文斯创作的影响<sup>③</sup>。

但是，除了证实史蒂文斯曾接受中国禅宗思想和禅宗画的影响这一事实之外，尚无人探讨禅宗思想及禅宗画究竟给史蒂文斯带来怎样的创作影响，这种影响又以何种方式得以重构。对西方读者来说，史蒂文斯的诗作既充满魅力又令人困惑，杰弗里·哈特曼的话充分说明了这一点：“事实上，史蒂文斯的诗歌之所以难以理解是因为我们的头脑缺乏冬天之景。我们的头脑太精神化，太虚构，或者说只追求思想——如果我们只用‘意义’和可怜的虚构污染环境，我们就只能看见我们自己，而我们真正的愿望是看见自然。史蒂文斯要求我们彻底转向，关注我们所看见的景，而不是看见我们以为看见的意。”<sup>④</sup>哈特曼的评述不仅阐明史蒂文斯的诗作超越了西方抽象思维这一事实，也暗示史蒂文斯创作中的非西方元素及其价值。

在史蒂文斯全部诗篇中，《雪人》和《六幅有意味的风景画》是最富有禅宗意味的诗作，前者以重复的“无”与完整的“诗中画”透露出浓浓的禅味，后者以显在的“中国老人”意象寥寥数笔勾勒出悠远的意境。两首诗均被收入史蒂文斯第一本诗集《风琴》（1923），出版后引人瞩目，尤其是《雪人》，曾引发无数欧美批评家的解读，其意蕴分别被解析为斯多葛式的忍耐<sup>⑤</sup>，爱默生式的超验<sup>⑥</sup>，叔本华式的

① 钱兆明：《史蒂文斯早期诗歌中的禅宗意识》，《外国文学评论》，2015年第1期，第58—70页。

② 叶维廉：《史蒂文斯诗中的“物自体”》，《华文文学》，2011年第3期，第7—16页。

③ 黄晓燕：《论中国文化对史蒂文斯诗歌创作的影响》，《外国文学研究》，2007年第3期，第159—169页。

④ Hartman, Geoffrey H., *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970* (New Haven: Yale University Press, 1971), pp.256-257.

⑤ Vendler, Helen, *Voices & Visions: The Poet in America* (New York: Random House, 1987), p.151.

⑥ 用爱默生思想讨论《雪人》的书籍包括：Vendler, Helen, *Wallace Stevens: Words Chosen Out of Desire* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1984) p. 49; Cook, Eleanor, *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens* (Princeton: Princeton University Press, 1988), p. 50; Bloom, Harold, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987), p. 61.

主体性<sup>①</sup>或尼采的意志论<sup>②</sup>。这些阐释大体应验哈特曼的点评，所看到的大都是精神内涵，极少体悟到其意境。

本文以中国禅宗画为镜，以观“景”悟“意”，旨在阐明：史蒂文斯从中国禅宗画中汲取的是独特的体悟事物的方式和深远的意境。中国传统诗学秉持诗画同源的原则，称音乐、诗歌、绘画等诸艺术门类同源共本，皆“由人心生也”。<sup>③</sup>诗画比照，可以开辟一个视窗，透过禅宗画的象外之境洞见史蒂文斯的诗外之意。

## 一、禅宗画的“物我合一”与《雪人》的 “冬的心境”、《六幅有意味的风景画》 (其一)的“随风摇曳”

禅宗是中国僧人和学者对印度禅的创造性翻译，其核心是老庄思想。禅，梵文Dhyana，公元6世纪由印度僧人菩提达摩引入中国，其时汉代正施行独尊儒术，罢黜百家。被排斥的道家思想家借印度佛教传入之际，以道家学说对禅进行诠释式、整合式的创造性翻译，因而“禅宗思想的形成，是以创造性翻译为前提，不断而又广泛汲取庄、老思想，由道生、僧肇奠基，终至《坛经》而系统化、大众化的哲人智慧。”<sup>④</sup>翻译者们用老庄思想彻底改造印度禅，将“禅定”为中心的印度禅改造为“慧的意境”为中心的中国禅宗，其核心观念是“离相”、“无念”、“见性”，其本质是“一种意境，一种力图摆脱思维羁绊、超越相对、涵盖相对、游行自在的意境”。<sup>⑤</sup>

① Adams, Richard P, "Wallace Stevens and Schopenhauer's *The World as will and Idea*", *Tulane Studies in English* 20 (1972), pp.135-168.

② Leggett, B. J., *Early Stevens: The Nietzschean Intertext* (Durham: Duke University Press, 1992), pp.187-188.

③ 参见《乐记》，原话为：“凡音之所起，由人心生也。”

④ 麻天祥：《中国禅宗思想史略》，北京：中国人民大学出版社，2007年，第2页。

⑤ 同上书，第3页。

“物我合一”是表现无以言说的禅意的基本方式。自中唐到宋代，画家以简朴的墨色与线条，运用“空白”技巧，表现心物合一的空灵境界，其画风超然象外，形式不拘一格。日本学者曾概括禅宗画的七大形式特征：不对称、简朴、冷峻高洁、纯自然、含蓄玄妙、超凡脱俗、宁静<sup>①</sup>。中国学者则指出：禅宗画以荒寒画境为主导形式，旨在以“物我合一”的方式表现超然物外的本真意境。禅宗画家的基本理念源于禅宗六祖慧能在禅宗经典《坛经》中阐发的思想：人本性明，因常生妄念，本真心性易被蒙蔽；唯有去除妄念，本性才能恢复本原之清静；离相无念是滤去杂念、重获本真的主要途径。基于这一理念，禅宗画境往往表现为由深山、古寺、积雪、树木构成的荒寒世界，传达无污染、远离尘嚣的本真心境。它的主要特征是：孤、清、野、静。<sup>②</sup>

比如20世纪中国美术名作《高山积雪》，表现了冰雪世界（物）与超然心境（我）的合一，是典型的禅宗画。《高山积雪》的画境主要表现为“静之寒”和“远之寒”。“静之寒”：积雪的山峰、树木、寺庙、亭阁浑然一体，映现一个寒冷、寂静的冰雪世界。“远之寒”：以高远的视角传达超然意境，全景式的冰雪世界与幽暗的天空、河水相互映衬，展现远离尘世的自然美。简朴、冷峻、高洁、超然、宁静的画风令人叹为观止。冰雪世界的高远与静谧，映衬的是创作者的高逸心境。也就是说，画面所表现的超凡脱俗的旨趣，所表达的正是画家超然无我的心境、物与我达到合一的境界。

“物我合一”的意蕴曾在中国传统画论和诗学中得到阐发，指称物我两忘的审美心境。北宋画家郭熙在画论名著《林泉高致》中称这样的心境为“林泉之心”：“看山水亦有体。以林泉之心临之则价高，以娇侈之目临之则价低。”<sup>③</sup>“林泉之心”就是指物我相融无间的审美心境。

① Hisamatsu Shinichi, *Zen and the Fine Arts*, Trans. Gishin Tokiwa (Tokoy: Kodansha, 1971), p.30.

② 朱良志：《真水无香》，北京：北京大学出版社，2009年，第343—364页。

③ 郭熙：《林泉高致》，周远斌点校，济南：山东书画出版社，2010年，第14页。

刘勰则在诗学名著《文心雕龙》中称这样的心境为“神与物游”<sup>①</sup>，即主体精神与外在物象契合的美学境界。

史蒂文斯在其诗作《雪人》中称这样的心境为“冬的心境”，其内涵与“林泉之心”和“神与物游”遥相呼应，体现出对禅意的深切领悟。

史蒂文斯青年时期曾反复观赏禅宗画，感悟最深的是禅宗画“物我合一”的体悟方式。1897年至1900年史蒂文斯就读于哈佛大学期间，波士顿博物馆东方部艺术馆至少珍藏着10幅禅宗画，那是汉学家费纳洛萨自1892至1895三年间数次在波士顿举办禅宗画展后，由博物馆购买后留存下来的，其中有罗汉肖像画和山水画。史蒂文斯曾多次参观东方部艺术馆<sup>②</sup>。1909年，他参观东方艺术品展览后，曾拍摄数张山水画照片，寄给未婚妻，在信中不仅详尽描述他观画时的震撼心情，还列出“潇湘夜雨”八景，抄写王安石诗歌，对中国山水画推崇备至<sup>③</sup>。史蒂文斯从中国禅宗画中体悟到的正是“立象尽意”、“象外蕴意”的物我合一表现方式，这一点可以从他对《雪人》的阐释中得到佐证：“我将《雪人》视为这样的一个例证，它表明，要领悟本真并在其中怡然自得，人必须与实在之物合二为一。”<sup>④</sup> 诚如钱兆明所言，“正是禅宗艺术在提升诗人的禅定体验中发挥了主要的作用”<sup>⑤</sup>，禅宗画玄妙的韵味直指人心，直观冲击他的心灵，不仅使史蒂文斯自觉领悟物我合一的心境，而且使他改变体悟事物的方式，书写不同于欧美传统文学的艺术形式。他将这种体悟事物的方式称为“冬的心境”，并用一首诗来表

① [南朝梁]刘勰：《文心雕龙》，周振甫译，北京：中华书局，2007年，第248页。

② Qian Zhaoming, *The Modernist Response to Chinese Art* (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003), pp.81-90.

③ Stevens, Wallace, *Collected Poetry and Prose*, Ed. Frank Kermode and Joan Richardson (New York: Library of America, 1997), pp. 935-936.

④ Stevens, Wallace, *Letters of Wallace Stevens*, Ed. Holly Stevens (New York: Alfred A. Knopf, 1966), p.464.

⑤ Qian Zhaoming. *The Modernist Response to Chinese Art* (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003), p.86.

现它，这首诗就是《雪人》。

史蒂文斯在《雪人》的第一小节中以“冬的心境”（a mind of winter）表现“物我合一”的心境：

必须以冬的心境	One must have a mind of winter
去看待霜华	To regard the frost and the boughs
和积雪的松枝；	Of the pine-trees crusted with snow;

( Stevens, *Collected Poetry and Prose* 8 )

在这一小节中，“冬的心境”与“霜华”、“积雪的松枝”之间的呼应，跃然纸上。隐在的叙述人告诫人们用“冬的心境”去体悟冰雪世界中的“霜华”和“积雪的松枝”，以便剥离自我意识，以无我之心，去体悟霜与雪的纯净，获得心境的澄明。“心”的澄明与“物”的本真之间的联通，主要通过动词“to regard”（看待）来体现，它既是内视的，又是外视的，物我共感关系和物我合一心境得以表现。

史蒂文斯在《六幅有意味的风景画》（其一）中则直观展现了“物我合一”的形态。全诗简洁晓畅，描写一位坐在松树下安详听松的中国老者。诗人三次重复使用的“随风摇曳”（moves in the wind），将“老者”、“松树”、“飞燕草”之间物我合一的形态直观展现，连通他们的是风，更是共通的安宁心境，也是诗人安详的心境。

一位老者坐在	An old man sits
一棵松树的树荫下	In the shadow of a pine tree
在中国。	In China.
他看见飞燕草，	He sees larkspur,
蓝白相间，	Blue and white,
在树荫的边缘，	At the edge of the shadow,
随风摇曳。	Move in the wind.

他的胡子随风摇曳。	His beard moves in the wind.
松树随风摇曳。	The pine tree moves in the wind.
于是溪水流动	Thus water flows
穿过野草。	Over weeds.

(Stevens, *Collected Poetry and Prose* 58)

此诗歌中“心物合一”的场景在中国历代绘画中可以找到诸多范本。比如南宋画家马麟的“静听松风图”便是绝妙的对应物：临坡岸上，古松盘曲。山风阵阵，藤条枝叶随风摇曳。坡下溪水蜿蜒，远处山雾迷蒙。一老者盘坐树下，微合双目，神情安详，静听松风回响。

“冬的心境”和“随风摇曳”正是哈特曼在点评史蒂文斯诗歌时所强调的可以看见的景。它不同于以主体为中心的理性推理模式，而是一种以“心”观“物”的体悟模式，倡导以澄明之心观照物之象，在“心”与“物”契合的瞬间顿悟其意义。这种方式既能见“物”，又能观“意”，以“立象尽意”为主要特征，正是中国艺术和诗学的主导特性，也是史蒂文斯在这两首诗歌中着力体现的特征。它们极为珍贵，因为史蒂文斯的绝大部分诗篇是以“抽象寓意”为特性的，强调主体虚构的至高无上威力，就像他在代表作“至高虚构之笔记”中声明的：“在单一而确凿的真理那不确定的光束下/在鲜活的变动不居中等同于那束光/在其中我与你相遇，我们相安而坐/在我们居于存在中心的瞬间/你带来的鲜明透彻是宁静的/它必须是抽象的。”<sup>①</sup>也就是说，为了实现“终极的诗歌是抽象”<sup>②</sup>这一理念，史蒂文斯常常有意击碎“景”以便从碎片中虚构出“真理”，其大部分诗歌的形式更贴近毕加索式的拼贴。

① Stevens, Wallace, *Collected Poetry and Prose*, Ed. Frank Kermode and Joan Richardson (New York: Library of America, 1997), p. 329.

② Ibid., p. 369.

## 二、“诗中画”与禅宗画的“无念”、“离相”观念

史蒂文斯在这两首诗歌中立象尽意，其诗作中的“诗中画”生动完整，酷似中国山水画，言有尽而意无穷。《雪人》第二至第五小节，一气呵成，勾勒出一幅意蕴生动的雪景画。

三九寒冬                                  And have been cold a long time  
看着挂满冰凌的松柏， To behold the junipers shagged with ice,  
和远处一月的阳光里 The spruces rough in the distant glitter  
积雪的云杉，不要去想 Of the January sun; and not to think  
风的呼啸的苦痛， Of any misery in the sound of the wind,  
飘零的树叶发出的声音， In the sound of a few leaves,

正是大地的音响                              Which is the sound of the land  
无数相同的风                              Full of the same wind  
吹过这片相同的土地。 That is blowing in the same bare place

谛听者，在风雪中倾听， For the listener, who listens in the snow,  
浑然无我，凝视着                          And, nothing himself, beholds  
无之不在与无之所是。 Nothing that is not there and the nothing  
that is.

(Stevens, *Collected Poetry and Prose* 8)

在诗中，挂满冰凌的松柏、一月的阳光、积雪的云杉、呼啸的寒风、飘零的树叶、风雪中的谛听者，所有的元素都与禅宗画的荒寒画境吻合。



如果将“一月的阳光”改为“一轮弯月”，那么，这首诗几乎可以说是为下面这幅禅宗画而写的，也可以说，下面这幅画是为这首诗而作的。

《虫二图》，是一幅由枯枝、积雪、孤熊、寒风构成的禅宗画。画面中，枯枝歪斜，雪花飞舞，冬的大地被裹挟在寒风的肆虐之中，连月亮都似乎在颤抖。而在这一片剧烈的动荡中，却有一头黑熊稳稳地、静静地站立在冰天雪地中，抬头望月，俨然就是风雪谛听者。

禅意正从这头超然的黑熊身上释出。严寒中超然赏月的黑熊与寒风、积雪、枯枝营造的冷酷环境构成巨大反差，这一反差传达了面对变动不居的世界而不与物迁的恒常心。世界是变化的，比如从暴雪到艳阳是天地之变，从生到死是生命之变。然而变化是形体的、表象的，心可以不必随之而变。若以短暂的生命，相随世界之幻变而变，“心”必然流荡难返，无处安顿。唯有守住万物之宗，不与物迁，才能超越形之变幻和物之局限，在喧嚣的世界中保持心的安宁。这便是画家通过黑熊所传达的“离相”（不执着于事物表象）、“无念”（不执着于事物之间的区分）的禅意。庄子《德充符》中的一段话最能说明此意蕴：“死生亦大矣，而不得与之变；虽天地覆坠，亦将不与之遗；审乎无假而不与物迁，命物之化而守其宗也”<sup>①</sup>。圣人之所以能做到“不与物迁”，是因为他明了万物有其宗的道理，而万物之宗，即“天地一指，万物一马”的齐物之道。也就是说，千姿百态的万物在物理形态上是不同的，然而追溯其本源，回归万物之初，抵达“道”之至境，它们既无界限也无区分，是道通为一的。

与《虫二图》相同，《雪人》第二至第四节表现了“无念”、“离相”的观念。诗歌首先用“挂满冰凌的松柏”、“一月的阳光”、“积雪的云杉”等意象勾勒寒冬雪景；紧接着却明确告诫人们不要从严寒之景联想到“风的呼啸的苦痛”；最后突兀地揭示，严冬的寒风只是“大

<sup>①</sup> 《庄子》，孙海通今译，北京：中华书局，2007年，第38页。

地的音响”，它与“无数相同的风”一样，“吹过这片相同的土地”。这三个小节之间的转折非常大，不符合常规逻辑。而诗人正是通过“不要去想”（not to think）这样的劝诫，解构了“寒冷必定带来痛苦”这一习惯性思维，表达了“不执着于事物表象”的“离相”观念。然后，诗人又通过重复申明“相同”（the same），指明“寒风”与无数次吹过大地各种风在本质上相同，表达了“不执着于事物之间的区分”的“无念”观念。

《雪人》的内在结构与上述意蕴相吻合。第二至第四小节的内在联结表现为两个层面：第一个层面是从“看”（behold）到“不要去想”（not to think）的语词联结，表现了从外物之形的“有”到内心之念的“无”的转向。第二个层面是从“风的呼啸”、“飘零的树叶发出的声音”到“大地的音响”再到“相同的风”、“相同的土地”的意象联结，表现了从“表象”到“共相”再到“共通”的升华。

《六幅有意味的风景画》（其一）的“诗中画”是直观的，展现一位老者“观风”的过程。诗歌从老者“坐”在松树下到“看见”飞燕草随风摇曳的转折中，已经从外在世界转入内心世界；然后从“飞燕草随风摇曳”到“老者胡子随风摇曳”再到“松树随风摇曳”，诗人已经将“物”与“心”之隔完全打通了。诗歌中，“老者”、“松树”、“飞燕草”、“胡子”之间既无表象之别（离相），也无本质之异（无念）。

### 三、禅宗画的超然意境与史蒂文斯的 “无”和“通”之境界

中国禅宗从本质上说是一种意境。它不像印度禅那样是一种通过坐禅入定以达到调制心意的修行方式，而是充分汲取老庄思想的精髓，追求无念、离相的心境，因而其思想、语录、公案和各类禅宗艺术都表现出“见性”（直达本真心性）的本质特征，是一种超越于表象、欲念之上，借助“象”传达“象外”之本真心性的意境。

《虫二图》的意境通过“虫二”的题旨导出。“虫二”意指“风月无边”，即风光无限好之意。这一美好的题意与荒寒的画境构成极大的反差，却与超然的黑熊遥相呼应，彰显生命本真那“道通为一”的境界。

《高山积雪》的意境通过其题画诗昭示。画面的左上角有这样一首短诗：

大地平将玉屑铺，  
苔痕犹剩一峰孤。  
野僧乞火冲寒出，  
穷卧高人有也无。

题画诗将画境划分为上下两重场景。下半幅是“野僧乞火冲寒出”：在画面的底部，一座小桥通向外部世界，一位僧人正匆匆行走在小桥上，似乎忍受不住严寒而欲去人间寻找温暖之地。上半幅是“穷卧高人有也无”：画面的中部，陡峭的石阶通向山腰间一座寺庙，与寺庙遥遥相对的是大山另一边的一座亭阁，四周环绕着几乎半透明的小山峰，亭内空无一人，却喻示着高人（隐士）正在其中谛听风雪，吟诗作画。

野僧和高人的境界截然不同。野僧是肉体的、有形的，他居住在人间，无法脱离七情六欲和饮食男女。高人是精神的、无形的，他超凡脱俗，游心于道，与天地自然融为一体。两者分别象征着“形”与“心”。画面正是借助“形”与“心”的区分，实现了“心”对有限的、变幻的“形”（万物）的超越。而这正是老庄哲学和禅宗的核心思想，如庄子所言，“死生、存亡、穷达、贫富、贤与不肖、毁誉、饥渴、寒暑，是事之变、命之行也。日夜相代乎前，而知不能规乎其始者也”<sup>①</sup>、“夫虚静、恬淡、静寂、无为者，天地之平而道德之至也。故

<sup>①</sup> 《庄子》，孙海通今译，第42页。

帝王、圣人休焉。休则虚，虚则实，实则备矣”<sup>①</sup>。《高山积雪》所传达的正是超越形之束缚的心灵与天地自然化合为一后所达到的虚静、恬淡、静寂的至境。

与两幅禅宗画一样，《雪人》的意境同样有导出之处，那就是诗作最后的小节：“谛听者，在风雪中倾听/浑然无我，凝视着/无之不在与无之所是。”隐在的叙述人化身作为一名风雪谛听人，若隐若现地走进读者的视线。他作为无欲无念的“浑然无我”之人（nothing himself），注视着“有形万物的无相”（nothing that is not there），体悟着“本真心性的无念”（the nothing that is）。这三个“无”中，“浑然无我”作为一种体悟世界的方式，与第一小节的“冬的心境”相呼应；而后面两个“无”则表现了生命本真的两个面，前者突出“形相”之无，后者强调“心念”之无，与第二至第四小节中“诗中画”的“无念”、“离相”相呼应。三个“无”作为全诗的枢纽，将全部诗行的意蕴综合在一起，整合成诗歌的题旨“雪人”，传达出生命本真离相无念、游心于道的超然意境。

《六幅有意味的风景画》（其一）的意境则聚焦在最后的诗句“于是溪水流动/穿过野草”中。“水”与“野草”之间的息息关联所凸显的是庄子所言的“万物一指，天地一马”的齐物世界；整首诗中，“老者”、“松树”、“飞燕草”、“胡子”、“溪水”、“野草”均是由无形无影却无所不在的“风”和通达存在之根本的“水”融会贯通的，所呈现的正是“天人合一”的“通达”图景，与南宋画家马麟的“静听松风图”有异曲同工之妙。

## 结 语

在史蒂文斯诸多玄奥难解的诗歌中，《雪人》和《六幅有意味的风

<sup>①</sup> 《庄子》，孙海通今译，第106页。

景画》(其一)是最能体现其中美合璧风格的诗歌。相对完整的“诗中画”不仅助他整体展现直观之“景”，而且在情景交融中，将他刻意传达的“真理”自然道出，而非抽象阐述；蕴含其中的象外之意，更是带来深远的意境。在这两首诗歌中，中西不同的思维达到如此的融合，我们不禁为它们所展现的美而陶醉。

