

痛苦的美學——
溫克爾曼古典希臘雕刻修辭學

Pain aesthetics——The Winckelmann's
rhetoric on the Classical Greek Sculpture

潘 禛 | Fan Pan

佛光大學佛教學系與文化創意與文化資產學系
合聘副教授兼噶瑪蘭藝文產業創新育成中心主任
Dr. Associate Professor, Fo-guang University

摘 要

溫克爾曼被視為美術史學之父，其論著《希臘美術模仿論》(Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1755) 與《古代美術史》(Geschichte der Kunste des Altertums, 1764) 影響美術史學的成立。本論文目的在於研究溫克爾曼對古代雕塑的描述手法，以〈勞孔群像〉為例，特別集中於古典希臘美術作中的痛苦美學，從中探索激情與痛苦的辯證以及古代修辭學「帕倫蒂索斯」等課題。首先我們將敘述古代希臘美術特質，集中於釐清痛苦美學的本質。其次就痛苦與激情之間進行反省。最後則對於「帕倫蒂索斯」的修辭學語意在文藝與雕刻上的可能侷限。

關鍵詞：溫克爾曼、痛苦美學、激情、帕倫蒂索斯

Abstract

Wickelmann is known as the father of art history. His books, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* and *Geschichte der Kunste des Altertums*, affect the establishment of the art history. The issue of my thesis will study the description by Winckelmann on the Classical Greek Sculpture, for example *Laocoon*. We will practically focus on the pain aesthetics. Through pain aesthetics, we will explore the dialectic of passion and pain as well as the ancient rhetoric *Parenthsos*.

Firstly, we will describe the characteristic on ancient Greek Art, focusing on clarifying the nature of pain aesthetics. Secondly, we will try study the relationship between the pain and passion. Finally, we will try to study the use of the rhetoric *Parenthsos* on the literature and sculpture.

Keywords: Wickelmann, Pain aesthetics, passion, *Parenthsos*

一、痛苦的美學

對於希臘雕刻作品之鍾愛，不惟發生在德國溫克爾曼身上，並且對於〈勞孔群像〉的歌頌，即使法國國王法蘭索瓦一世 (François I, 1494-1547) 依然對此念念不忘。據說，1515年第三次波羅尼勝利時，他要求羅馬教皇給他偉大的〈勞孔群像〉，因為人們對這件作品，正如普里紐斯所言：「所有繪畫與雕刻中最值得讚嘆的作品。」¹顯然，對於〈勞孔群像〉的迷戀或者讚嘆，並非從溫克爾曼才開始，實際上遠從古代開始這件作品即被視為傑作。只是，溫克爾曼對於這座雕像的稱許以及敘述，才是使得古典雕塑獲得其審美的內在特質。這樣的影像也延續到法國新古典主義的理論大師卡特梅坎西 (Quatremère)。卡特梅坎西的思想甚而被視為「日耳曼的」。²在法國，對於〈勞孔群像〉的推崇到了十八世紀晚期，卻又被視為是一種日耳曼人的審美主義，只是，這種審美主義採用古典主義的手法，即便是法國，早在十七世紀古典主義大師翻譯與解釋朗吉努斯 (Cassius Longinus, ca213-273)³所作的《崇高論》(Du sublime) 時，就跟隨著亞里斯多德的《詩學》深深影響著法國。問題所在是，這種文學上的修辭學

內涵與運用毫無疑問，可以轉移於雕刻上嗎？本論的主軸在於此一課題的反省。

最後，希臘傑作上共通的卓越特徵，是姿勢與表情上高貴的單純與靜穆的偉大。正如同大海的表面即使洶湧澎湃，它的底層卻仍然是靜止的一樣，希臘雕像上的表情，即使處於任何激情之際，也都表現出偉大與莊重的魂魄。⁴

關於希臘雕刻精神的「高貴的單純與靜穆的偉大」的發展歷程，出現於十八世紀早期的英國、法國文獻，只是兩者皆是被分立使用，譬如「表情的高貴的偉大」(eine edle Größe des Ausdrucks) 或者「靜謐的偉大」(grandeur sereine)、「靜穆的偉大」(grandeur tranquille)、「靈魂的靜穆」(tranquillité d'âme) 或者「想像的靜謐」(Sérénité de l'imagination)。由此我們可以注意到，這種修辭學彙涉及到表情，也涉及到精神，特別是集中於對靈魂偉大的形容。對於溫克爾曼而言，這一語彙實際上就是一種「自律性的內在創造的衝動」(eine gestzmäßige inere Schöpfungstrieb)。⁵

溫克爾曼到底如何理解外在形式與內在精神呢？

1 F.Haskell-N.Penny, Pour L'Amour de l'Antique:La statuaire gr2co-romqine et le gout europ2en,1500-1900,Paris,Hachette ,1999,p2. 關於此點，尚有保留之處，法蘭索瓦一世在與西班牙查理五世爭奪神聖羅馬帝國皇帝帝位時失敗，數次攻擊義大利雖有新獲，大體都已失敗收場。

2 Jean-Claude Lebensztejn, De l'imitation dans les beasx-arts, Paris, Aubin Imprimeur, 1996,18.

3 朗吉努斯是希臘文藝學家，信奉柏拉圖思想，在雅典講學，尤以哲學與修辭學為主。往後他被請到小亞細亞帕爾馬國王宮任教。但是，當羅馬攻擊帕爾馬時被殺。他的著作集中於處理荷馬問題，然而這本《崇高論》僅只是托名於他而已。

4 關於溫克爾曼的早期思想《希臘美術模仿論》，請參閱本人翻譯與箋著溫克爾曼：《希臘美術模仿論》(臺北，典藏出版社：2006)，頁124。本書翻譯，根據 Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bilidhauerkunstm Reclam, Germanz, 1969 版，並參酌法文版、英文版以及日文版翻譯而成。以下引述《希臘美術模仿論》皆依據此一翻譯版本。

5 溫克爾曼著，潘福譯，《希臘美術模仿論》，頁125。

肉體的狀態愈是靜止，愈適合描繪出魂魄的真正特質：因為在所有過於偏離靜止狀態的動作上，魂魄愈是不處於原來的狀態，而陷入一種暴力的、受到強制的型態當中。在強烈的激情中，魂魄變得容易於識別，更加明顯，但是處於單純、靜止狀態的時候，魂魄就變得偉大與高貴。⁶

他再次地說明：「處於單純、靜止狀態的時候，魂魄就變得偉大與高貴。」然而，「強烈的激情」則使得魂魄變得更加明顯，這是意味著希臘雕刻家必須避免描繪對象的激情，而此激情往往是精神處於被強迫狀態下的樣態。只有出自於「自律」的內在精神的獨立自主，才能表現出內在精神特質。至於激情則是一種不自主的精神狀態下才產生的結果。於是在此，我們釐清溫克爾曼在內在精神上又區分為受壓抑的激情以及絕對的精神自由。

就溫克爾曼自身而言，這種特別集中於靜謐或者靜穆、寧靜的修辭語彙，都在於說明希臘美術作品的精神內涵。這種精神內在乃在於發自內部自律活動，在《希臘美術模仿論》這本最早期著作當中，尚且包括自然風土與人文制度所獲致的精神上的自由。正如同「大海的表層」這樣的修辭學，亦顯示出溫克爾曼這種精神特質的隱喻。那是生長在德國內陸德勒斯登的溫克爾曼在當時無法親眼看見，同時卻又心所嚮往的地域。那種微妙的心靈投企，使得風土的南方以及當時所處的制度的北方形成對比。對於希臘古代雕刻的推崇以及形成古代希

6 溫克爾曼著，潘禧譯，《希臘美術模仿論》，頁 133。

臘雕刻的精神，在他的觀念中乃是內在創造力衝動所使然。

然而其動作何以會是激烈動盪呢？溫克爾曼從姿勢、表情兩方面去描繪希臘美術的共通特徵。最終，溫克爾曼的「高貴的單純與靜穆的偉大」往後成為修辭語彙的典範。他認為兩者出自於內在的「偉大與莊重的魂魄」。而高貴的單純往往已經意味著形式的簡單。侷限於當時他深處內陸，透過版圖的觀賞而非親眼目睹原作來描述他所看到的〈勞孔群像〉。

這種魂魄刻畫在〈勞孔群像〉的臉上，而且不僅是在臉上，而是在強烈痛苦的臉上。即使人們沒注視到臉部與其他部分，只要在疼痛抽搐著的下腹，似乎就能感受到這種表現在身體上，所有肌肉與肌腱的痛苦：即使這樣，我認為這種疼痛並沒有伴隨著任何激情顯示在臉部與所有姿勢上。⁷

偉大的魂魄是看不見的，然而卻可以呈現在對象的神情與姿勢上。溫克爾曼說這種魂魄只有在最為痛苦之際才能彰顯出來，肌肉、肌腱所呈現的勞孔的痛苦，即便那麼痛苦，卻是沒有伴隨的「激情」。這種對於勞孔在極度痛苦狀態中的描述到了《希臘美術模仿論》完成九年後的《古代美術史》，而且已經來到義大利目睹實物之後的描述，更為細膩、更加精彩。

勞孔是處於極度痛苦中的自然，精神集中抵禦其極度痛苦。痛

7 溫克爾曼著，潘禧譯，《希臘美術模仿論》，頁 125-126。

苦讓肌肉膨脹，使肌腱緊縮。強大的意志所武裝的精神出現在仰天的額頭上。胸部則將壓抑的氣息、痛苦封閉在自身之內，控制情感的爆發，向著上方壓迫。與氣息一同吸入，壓迫到內部的呻吟，使下腹凹陷，兩側腹部變空。彷彿如同看到內臟的脈動一般。但是，比起自身的痛苦，向著父親臉部求救的吶喊的兒子們的鬱悶，更加讓他痛苦。父親的心理凸顯在痛苦的眼中，對於兒子們的想法終於浮現在其眼睛上面，臉是訴求，而非吶喊。視線向著更高的地方求教。口中充滿悲傷，下唇因為那種悲傷而重重下垂。但是，被往拉上的上唇混淆這種悲傷與痛苦，這種悲傷與痛苦伴隨著憤怒，而此憤怒則是相對於不當與低劣痛苦。憤怒往鼻上升，使得鼻部兩側如同瘤一般膨脹，出現在往上方拉大的鼻孔。肉體與精神、痛苦的擱抗，在額頭下方，集中於僅此一點，以偉大的睿智來製作形象。痛苦往眉上方推擠。對於痛苦的抵抗，將眼睛上的筋肉往下方，亦即往臉部擠壓。其結果，上眼瞼幾乎被覆蓋的肌肉所蓋住。美術家無法美化自然。但是，他將其解放、集中以及強而有地表現。在最大痛苦之處，表現出最大的美。蛇所狂暴咬住注入毒液的左部腹部，最接近心臟，其痛苦必然最為激烈。而且勞孔的這個部分成為美術的奇蹟。兩腳從災難抽離，想要站立起來。任何細部都不平穩。甚而鑿子痕跡，都暗示僵硬的皮膚。⁸

在溫克爾曼著作中對於希臘雕刻作品的形式表現，透過形象的描

繪，到達內在精神的掌握。然而，他的刻畫手法，經歷《希臘美術模仿論》這本 1755 年的處女作之後，到了前往義大利之後的《古代美術史》上，對於〈勞孔群像〉的描述更為細膩。他提示到肉體抵禦精神與痛苦之際，高度的精神性，特別是希臘人的精神才能耐得了這種痛苦的襲擊。父親本欲救助兒子卻又無可奈何的鬱悶，其次則是毒液侵襲以及大蛇纏身之際的身體苦痛，這種雙重痛苦，就其根本而言是精神的苦痛與肉體的疼痛。深處這樣的苦痛中，溫克爾曼卻說：「美術家無法美化自然」，意味著這種表現並非被刻意或者人為的扭曲。在此的自然即是「身體」。但是，美術家將身體更加「解放」、「集中」以及「強而有力」。在此我們更加明顯注意到所謂「美術家無法美化自然」，似乎意味著溫克爾曼在藝術家真實描繪外觀或者精神掌握上頗有矛盾之處。實際上，他接著指出經由藝術家的表現能力，可以重新賦予精神性，故而他又說「在最大的痛苦之處，表現最大美。」(Da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit.) 在尋常的觀念當中，最大痛苦往往最容易呈現出最大的醜陋，然而在溫克爾曼的論述中卻是恰好相反。因為精神的強度才超越外在痛苦或者內在不安的掙扎。而只有希臘人的精神狀態能夠如此。

二、激情與痛苦的辯證

在溫克爾曼的古代希臘學上，為了說明不恰當的激情，他提出所謂「帕倫提索斯」(parenthyos) 這個古典修辭學的觀念。

如果〈勞孔群像〉上的疼痛僅只為了表現疼痛的話，那將成為「帕倫蒂索斯」吧！藝術家為了將所有的特徵與魂魄的高貴特

8 Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, S.324-325,

質結合為一，所以把最接近這種疼痛的靜止狀態的動作賦予勞孔。但是，在這種靜止上，為了將魂魄造成靜止，同時是動態的、靜穆的，但卻非冷漠或柔弱的東西，魂魄必須表現出自己所獨有，而且絕非其他魂魄所擁有的表情。⁹

「為了表現疼痛而疼痛」，在此已經意味著出自於「人為」的強制性，這種觀點依然是根據溫克爾曼所主張的內在情感的自律。而這種自律的最佳狀態是靈魂處於平靜之際才具備一種高貴的精神。只是他反對這種被理解為柔弱與冷漠的，故而必須兼具動靜合一的自律性。然而，似乎我們發現溫克爾曼陷入修辭學語彙的困境當中，肉體狀態處於痛苦才能顯示出精神的偉大，因此撼動偉大精神的並非是「激情」那種同樣出自內在的情感，而是一種肉體的疼痛。為此，溫克爾曼採用一種傳統修辭學的「帕倫提索斯」的觀點，將「帕倫提索斯」視為一種「非自律性」的「激情」。

我姑且就表情來思考。提起人的激情，各式各樣多有，其程度也有所不同，其中嚴重且醜陋地扭轉其臉部，擺出身體全體的非理姿勢，所以，在平靜的狀態下包含全身的美的線條都消失了。因此，以前的藝術家不是完全捨棄那樣的激情的表現，就是柔和其程度，使得某種程度的美的表現變成可能。古代的美術家的作品中，沒有一件因為憤怒、絕望而受損。他們斷言從沒有製造過復仇女神。¹⁰

9 溫克爾曼著，潘播譯，《希臘美術模仿論》，頁133-34。

10 本論文採用萊辛〈勞孔〉版本有兩日文與法文兩版，分別為齋藤榮治翻譯《ラオコン》（東京，岩波文庫，1991年），頁33。同時參閱 Lessing, Laocoon, par J.Bialostocka, Paris, Hermann, 1997。

我們注意到萊辛指出，藝術家們不是捨棄激情表現就是緩和其強度，藉此表現出一種形式上的美感。顯然，萊辛已經明確意識到精神與形式之間，藝術家必須注意的是形式美感。即使藝術作品表現出狂亂、痛苦，如果線條是醜陋的，將會減低這種雕刻上的美感，減弱了觀賞者共鳴。

那麼，我們將此適用於勞孔來看的話，我所要求的理由則相當明確。製作這件作品的巨匠在賦予肉體痛苦的狀態下追求最高美。但是，激烈到極點的痛苦扭曲肉體。那就無法與美調和。因此，他不得不緩和痛苦。必須低吟地緩和和吶喊。那並不是說，吶喊是卑微的靈魂表現，而是會使臉部令人生厭地扭曲。¹¹

萊辛的觀點顯然已經明確了。他認為美與痛苦可以同在，這點如同溫克爾曼所說的。但是，就藝術作品而言，這種美的存在是一種手段的問題而非精神的問題。因為，藝術家必然是透過形式來表現對象，藉此獲得共鳴，而非藝術家為了表現一種偉大與高貴的靈魂。他反對精神度的高昂才使得勞孔臉上的痛苦受到減緩與壓抑。他認為藝術家是為了規避「醜陋」，亦即為了形式美，才表現出沒有張嘴吶喊的恐怖感。相對於此，溫克爾曼則主張精神美的內在自律。

激情並非是美，痛苦不必然不美。偉大雕刻家可以在痛苦中表現出美感，卻無法在激情中呈現出美感，因為激情與美感無法取得和諧。這又是為什麼呢？

11 齋藤榮治翻譯，《ラオコン》，頁39。

三、「帕倫蒂索斯」的誇張修辭學

溫克爾曼如何理解精神與形式呢？兩者的關係如何？最明顯的例子存在於他如何使用「帕倫蒂索斯」這個語彙。但是，或許萊辛對於「帕倫蒂索斯」的理解比溫克爾曼還要來得精確，因為他回歸到文藝修辭學來進行反省。

以下引用他的註釋也是相同的。他這樣說：「並非表現出這種睿智的特質，而是表現過於激昂、過於狂暴的希臘雕像上的所有動作與姿勢，都陷入古代藝術家所稱的「帕倫蒂索斯」的缺陷當中。」究竟是否為古代美術家所言呢？或許是悠尼斯所說的吧！這是因為「帕倫蒂索斯」是修辭學上的語彙，再者或許出自於朗吉努斯，誠如他所說的出自於泰奧德羅斯（Theodoros）¹²獨特的用語。「甚而，作為激情的缺點，泰奧德羅斯也稱為「帕倫蒂索斯」。這意味著，場域錯誤的激情是醜陋且空洞的，再者必要節制反而激情則是誇張的。」這句話是否也能轉用到繪畫上值得存疑。這是因為辯論與文學上，即使再怎麼高昂的激情都不會陷入激情的誇張。只有在不恰當場所的最高的激情才是所謂帕倫蒂索斯。¹³

12 泰奧德羅斯是指卡達拉的泰奧德羅斯。他是紀元前一世紀希臘的修辭家，著有修辭學、文法的相關著作，可惜都已經散逸，他與同時代的修辭學者阿波羅德羅斯（Apollodoros）對立，自成一派。不只如此，他也是羅馬皇帝提比略的老師。

13 齋藤榮治翻譯，《ラオコン》，頁 352。

有關「帕倫蒂索斯」的修辭問題，其觀點出自於朗吉努斯《崇高論》（Du sublime）的「帕倫蒂索斯」。我們參閱法文對於《崇高論》這本希臘著作，可以發現對於「帕倫蒂索斯」呈現出兩種面向。一種是稱其為「錯誤的激情」（faux enthousiasme），¹⁴一種則稱為「某種無理的錯誤」（une fureur hors de saison）¹⁵。後者為十七世紀著名古典主義學者的觀點，欠缺某種理性或者道理所犯的錯誤。至於前者則是近代學者的觀點，戲劇家萊辛則較接近後者觀點，直接判斷這種「帕倫蒂索斯」是一種錯誤的激情。時間藝術的詩歌與文藝作品在高昂上並不會陷入激情的誇張，但是使用不當的激情才会有此問題。顯然，萊辛對於這種語彙進行本質上的探索。其探討的意義與價值，並非僅只是存在文學上的修辭意義，而是回歸到文學的修辭學，建立自己對於藝術範疇的嶄新觀點，在其中又區分為時間與空間兩者。在他的觀點當中，這種修辭學的根本意義涉及到文學修辭學是否可以轉用到雕刻修辭學的課題。

並非表現出這種睿智的特質，而是表現過於激昂、過於狂暴的希臘雕像上的所有動作與姿勢，都陷入古代藝術家所稱的「帕倫蒂索斯」的缺陷當中。¹⁶

14 Longinos, Du sublime, Texte dt Traduction, par Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p.6.

15 Longinos, Du sublime, Texte dt Traduction, par Boileau, Paris, Le livre de poche, Biliothèque classique, 1995, p.

16 溫克爾曼著，潘福譯，《希臘美術模仿論》，頁 133。

我們注意到，溫克爾曼對於「帕倫蒂索斯」的解釋是「過度」，特別是情感過度。當然其另一種解釋則是節制。「帕倫蒂索斯」在古典主義的語彙中直接被判定為錯誤的使用方法。尚無過度或者激情之意含。然而萊辛則是清楚同樣的「帕倫蒂索斯」在修辭學上與繪畫上不可以等同理解。這種修辭學的謹慎運用在萊辛身上的最具明顯。同樣也值得注意。亦即詩歌、文藝作品的時間因素自然緩和了所謂「帕倫蒂索斯」的強度，再者「帕倫蒂索斯」也意味著拙劣與運用失當。這種文學修辭語彙並非與內在的精神或者激情必然密切相關。萊辛認為這種語彙，是空間藝術與時間藝術的根本差異。但是，溫克爾曼的雕刻修辭語彙中，「帕倫蒂索斯」已經成為激情，而且是過度激情的代名詞。這樣的語彙往後成為他對於巴洛克藝術的理解，並且是文明論批判論觀點。

在所有人類的動作上，激烈的東西、快速的東西總是走在前端；莊重的東西、從容的東西最後跟來。但是，後者得以受到賞識則需時間，而這也只有偉大巨匠才獨自擁有的：因為，對他們的弟子而言，激烈的熱情還是他們的特長。¹⁷

溫克爾曼將文藝修辭學挪用到古希臘雕刻，將文明早期的美術形式視為一種「帕倫蒂索斯」的過度激情的表現。只是，這樣的描述與早期藝術的高古藝術卻又不恰當，因為他稱早期希臘作品較僵硬而非激情。或許搖擺於精神文明論與情感自律之間，才是溫克爾曼在處理

17 溫克爾曼著，潘福譯，《希臘美術模仿論》，頁 138。

〈勞孔群像〉時的兩難之處。

對此，我們回歸到精神自律性的理解更容易解釋溫克爾曼的觀點。不受強制性的肉體才是自由的，而這種自由並非只是肉體，同時也是精神的自由 (die Freiheit des Geistes) 存在於某種自然衝動的真實特徵 (in wesentlicher Beziehung auf eine Naturerregung)。¹⁸ 溫克爾曼最後標舉出文明論觀點，這種文明論也跟著他對於希臘美術發展歷程而被加以理解。這種歷程隨著文明的發展進程而與民族的興衰一直發展。當一個民族受到外部壓抑時，這種民族無法自律，其肉體當然無法自律發展。黑格爾清楚地標明這種肉體修辭學意味著精神自由。

溫克爾曼經由觀察古代人的理想，使自己受到鼓舞，因此，他替藝術觀察藝術觀察打開新的感受性，把藝術觀察從庸俗的目的論與單純的模仿說中拯救出來，強而有力地要求應該在藝術作品與藝術史中找出藝術理念。溫克爾曼應被視為在藝術領域裡替心靈啟發了一種新器官 (Organ)、全新觀察方法 (Betrachtungsweisen) 的其中一人。¹⁹

美術自律的課題，往後影響了黑格爾《美學講義》的文化觀，因為藝術不只是一種自然模仿而已，實際上藝術也是文明精神在追求「自由」歷程中的一種展現。因此一部諸多藝術作品所串連起的歷史，也是一部文明自律的發展史。

18 224Herausgegeben von Ludwig Uhlig, Deutsche Text Bibliothek, Griechenland als Ideal: Winkelmann und seine Rezeption in Deutschland, Gunter Narr Verlag Tuebingen, Tuebingen, 1988, 224.

19 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 1931, S92,

我在這本《古代美術史》上，已經超越其界線。的確，我的心追索美術滅亡，如同在其歷史上必須敘述其祖國毀滅的史學家的心情一般。即使如此，就我眼睛所見，我依然無法壓抑我想要凝視美術作品命運的心情。那也如同，站在海邊，以沾溼眼睛的視線追索乘船出航的戀人，相信看到遠方的船影就能看到其行影。²⁰

作為美術史學家，溫克爾曼明確地標示自己面對希臘美術沒落的感傷。他將自己凝視美術作品的情感與史學家描述祖國滅亡的心靈等同視之。而這樣的對於飄逝歷史的認識，即使是理性的認知，其背後依然是感傷的。因此，他從美術興衰眺望了其興衰底層的精神自由。由此說明一種民族所喪失的自由，才是盛期古代希臘美術的最大價值與特徵。然而，隨古代希臘屈服於斯巴達、羅馬之後，希臘美術的巔峰已經消失，隨之而起的是民族受到奴役。或許，在溫克爾曼的雕刻修辭學中「帕倫蒂索斯」不只意味著激情，同時也是文明墮落的象徵。

圖 錄：



圖 1 〈勞孔群像〉 (Laocoön and his sons)，大理石，高 240cm，西元一世紀，梵諦岡美術館。

20 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, S.393.