

詩與畫的界限

(又稱拉奧孔. 朱光潛譯)



詩與畫的界限

（英國拉奧孔，庫克翻譯）



～ 版權所有翻印必究 ～

出 版 者：蒲 公 英 出 版 社

局版台業字第：二 八 四 二 號

總 經 銷：元 山 書 局

地 址：板橋市文聖街七十四巷之 1 號

郵政劃撥帳號： 0763022-9

帳 戶：郭 淑 燕

發 行 所： 252-4909
電 話

中 華 民 國 七 十 五 年 月

特價：新台幣 100 元

目 錄

前 言	1
第 一 章 爲什麼拉奧孔在雕刻裡不哀號， 而在詩裡却哀號？	5
第 二 章 美就是古代藝術家的法律； 他們在表現痛苦中避免醜	11
第 三 章 造形藝術家爲什麼要避免描繪激 情頂點的傾刻？	18
第 四 章 爲什麼詩不受上文所說的局限？	22
第 五 章 是否雕刻家們摹仿了詩人？	33
第 六 章 是否詩人摹仿了雕刻家？	40
第 七 章 是獨創性的摹仿還是抄襲？	46
第 八 章 詩與畫在塑造形像的方式上的分別	51
第 九 章 自由創作的雕刻與定爲宗教用途 的雕刻之間的區別	56
第 十 章 標誌的運用，在詩人手裡和 在藝術家手裡不同	60
第十一章 詩與畫在構思與表達上的差別	63
第十二章 畫家怎樣處理可以眼見的和 不可以眼見的人物和動作？	69
第十三章 詩中的畫不能產生畫中的畫， 畫中的畫也不能產生詩中的畫	74

第十四章	能入畫與否不是判定詩的好壞的標準·····	78
第十五章	畫所處理的是物體（在空間中的）並列（靜態）·····	80
第十六章	荷馬所描繪的是持續的動作，他只用暗示的方式去描繪物體·····	82
第十七章	對各部分的描繪不能顯出詩的整體·····	90
第十八章	兩個極端：阿喀琉斯的盾和伊尼阿斯的盾·····	97
第十九章	把荷馬所描寫的盾還原（再造）出來·····	104
第二十章	只有繪畫才能描寫物體美·····	111
第二十一章	詩人就美的效果來寫美·····	119
第二十二章	詩與畫的交互影響·····	123
第二十三章	詩人怎樣利用醜·····	129
第二十四章	醜作為繪畫的題材·····	135
第二十五章	可嫌厭的和可恐怖的·····	138
第二十六章	拉奧孔雕像群作於何時？·····	148
第二十七章	確定拉奧孔雕像群年代的其他證據·····	156
第二十八章	鮑格斯官的格闘士の雕像·····	161
第二十九章	溫克爾曼的《古代藝術史》裡的幾點錯誤·····	164
附錄一	關於《拉奧孔》的萊辛遺稿（摘譯）·····	169
	甲、提綱A·····	169
	乙、提綱B（為續編擬的）·····	176
	丙、關於《拉奧孔》的筆記·····	180
附錄二	甲、萊辛給尼柯萊的信，一七六九年三月二十六日·····	205

乙、古人如何表現死神（節譯）.....	207
附錄三 維吉爾在《伊尼特》史詩中關於 拉奧孔的描寫.....	211

前 言

第一個對畫和詩進行比較的人是一個具有精微感覺的人，他感覺到這兩種藝術對他所發生的效果是相同的。他認識到這兩種藝術都向我們把不在目前的東西表現為就像在目前的，把外形表現為現實；它們都產生逼真的幻覺^①，而這兩種逼真的幻覺都是令人愉快的。

另外一個人要設法深入窺探這種快感的內在本質，發現到在畫和詩裏，這種快感都來自同一個源泉。美這個概念本來是先從有形體的對象得來的，却具有一些普遍的規律，而這些規律可以運用到許多不同的東西上去，可以運用到形狀上去，也可以運用到行為和思想上去。

第三個人就這些規律的價值和運用進行思考，發現其中某些規律更多地統轄着畫，而另一些規律却更多地統轄着詩；在後一種情況之下，詩可以提供事例來說明畫，而在前一種情況之下，畫也可以提供事例來說明詩。

第一個人是藝術愛好者，第二個人是哲學家，第三個人則是藝術批評家。

頭兩個人都不容易錯誤地運用他們的感覺或論斷，至於藝術批評家的情況却不同，他的話有多大價值，全要看它運用到個別

^① 原文是 *Tauschung*，作者把序文自譯為法文時用的是 *Illusion*，照字面譯只是“幻覺”，但在文藝理論著作裏一般指“逼真的幻覺”。

具體事例上去是否恰當，而一般說來，要小聰明的藝術評家有五十個，而具有真知灼見的藝術批評家却只有一個，所以如果每次把論斷運用到個別具體事例上去時，都很小心謹慎，對畫和詩都一樣公平，那簡直就是一種奇蹟。

假如亞帕列斯和普羅托格涅斯在他們的已經失傳的論畫的著作裡，①曾經運用原已奠定的詩的規律去證實和闡明畫的規律，我們就應深信，他們在這樣做的時候，會表現出我們在亞理斯多德，西塞羅，賀拉斯和昆惕林諸人②在運用繪畫的原則和經驗于論修詞術和詩藝的著作中所看到的那種節制和謹嚴。沒有太過，也沒有不及，這是古人的特長。

但是我們近代人在許多方面都自信遠比古人優越，因為我們把古人的羊腸小徑改成了康莊大道，儘管這些較直捷也較平穩的康莊大道穿到荒野裡去時，終於又要變成小徑。

希臘的伏爾太有一句很漂亮的對比語，說畫是一種無聲的詩，而詩則是一種有聲的畫。這句話並不見于那一本教科書裡。它是一種突如其來的奇想，像西摩尼德斯③所說過的許多話那樣，其中所含的真實的道理是那樣明顯，以至容易使人忽視其中所含的不明確的和錯誤的東西。

古人對這方面却沒有忽視。他們把西摩尼德斯的話看作只適用於畫和詩這兩種藝術的效果，同時却不忘記指出：儘管在效果

- ① 亞帕列斯 (Apelles) 和普羅托格涅斯 (Protogenes) 都是公元前四世紀希臘名畫家，傳說二人各有論畫著作，都已失傳。
- ② 亞理斯多德著有《詩學》和《修詞學》，西塞羅 (Cicero, 公元前106-43) 著有《論修詞術》，賀拉斯 (Horace, 公元前 65-3) 著有《詩藝》，昆惕林 (Quintilianus, 公元一世紀) 著有《演說術》。
- ③ 西摩尼德斯 (Simonides, 公元前 556-469)，希臘抒情詩人，擅長隽語，有“希臘的伏爾太”之稱。上文詩畫對比兩句話就是他說的。

上有這種完全的類似，畫和詩無論是從摹仿的對象來看，還是從摹仿的方式來看，却都有區別。

但是最近的藝術批評家們却認為這種區別彷彿不存在，從上述詩與畫的一致性出發，作出一些世間最粗疏的結論來。他們時而把詩塞到畫的窄狹範圍裡，時而又讓畫占有詩的全部廣大領域。在這兩種藝術之中，凡是對於某一種是正確的東西就被假定為對另一種也是正確的；凡是在這一種裡令人愉快或令人不愉快的東西，在另一種裡也就必然是令人愉快或令人不愉快的。滿腦子都是這種思想，他們於是以最堅定的口吻下一些最淺陋的判斷，在評判本來無瑕可指的詩人作品和畫家作品的時候，只要看到詩和畫不一致，就把它說成是一種毛病，至於究竟把這種毛病歸到詩還是歸到畫上面去，那就要看他們所偏愛的是畫還是詩了。

這種虛偽的批評對於把藝術專家們引入迷途，確實要負一部份責任。它在詩裡導致追求描繪的狂熱，在畫裡導致追求寓意的狂熱；人們想把詩變成一種有聲的畫，而對於詩能畫些什麼和應該畫些什麼，卻沒有真正的認識；同時又想把畫變成一種無聲的詩，而不考慮到畫在多大程度上能表現一般性的概念而不至於離開畫本身的任務，變成一種隨意任性的書寫方式。

這篇論文的目的就在於反對這種錯誤的趣味和這些沒有根據的論斷。

這篇論文是隨着我的閱讀的次序而寫下的一些偶然感想，而不是從一般性的原則出發，通過系統的發展而寫成的。它與其說是一部書，不如說是為着準備寫一部書而進行的資料搜集。

不過我仍然這樣奉承自己說，儘管如此，這篇論文還不至於完全遭到輕視。我們德國人一般並不缺乏系統著作。從幾條假定的定義出發，順着最井井有條的次第，隨心所欲地推演出結論來

，幹這種勾當，我們德國人比起世界上任何一個其它民族都更在行。

鮑姆嘉通承認他的《美學》裡大部分例證都要歸功於格斯納的詞典^①。我的推論如果設有鮑姆嘉通的那樣嚴密，我的例證却較多地來自原來的作品。

因為我的出發點彷彿是拉奧孔^②，而且後來又經常回到拉奧孔，所以我就把拉奧孔作為標題。此外還對古代藝術史裡的一些問題說了一些簡短的節外生枝的話，不免離開我原來的意圖，這些題外話之所以擺在這裡，是因為我想不到另外有更合適的地方去擺。

我還得提醒讀者，我用“畫”這個詞來指一般的造形藝術，我也無須否認，我用“詩”這個詞也多少考慮到其它藝術，只要它們的摹仿是承續性的。^③

① 鮑姆嘉通（Baumgarten, 1714-1762），德國哲學家，他第一個用“愛斯特惕卡”（Aesthetica）命名美學，著有《美學》兩卷。格斯納（J.M. Gesner, 1691-1760），德國研究希臘羅馬古典的學者，著有古典詞典。

② 拉奧孔是一座著名的雕像群，原藏在羅馬皇帝提圖斯的皇宮裏（據公元前一世紀羅馬考古學者普里琉斯的《自然史》的記載，參看本書第二十六章）。這座雕像群長久埋在羅馬廢墟裏，一直到1506年才由一位意大利人佛列底斯（Felix de Fredis）在挖葡萄園（即在提圖斯皇宮舊址）時把它發掘出來，獻給教皇朱理烏斯二世。原迹中拉奧孔的右手膀已殘缺，教皇曾請當時大藝術家米開朗基羅修補。米開朗基羅沒有完成這項工作，但據留傳下來的素描稿來看，他認為拉奧孔的右手膀是向頭部舉起而且觸及頭後勺的。現在藏在梵蒂岡宮的修補品是由蒙托索理（Montorsoli）和考提勒（Cortile）兩人陸續完成的，拉奧孔的右手膀似乎舉得過高。

③ 萊辛在這部著作裏常用“藝術”專指造形藝術，特別指繪畫，用“詩”指一般文學。

第一章 為什麼拉奧孔在雕刻裡不哀號， 而在詩裡却哀號？①

溫克爾曼先生②認為希臘繪畫雕刻傑作的優異的特徵一般在於無論在姿勢上還是在表情上，它們都顯出一種高貴的單純和靜穆的偉大。他說，“正如大海的深處經常是靜止的，不管海面上波濤多麼洶湧，希臘人所造的形體在表情上也都顯出在一切激情之下他們仍表現出一種偉大而沉靜的心靈。

“這種心靈在拉奧孔的面容上，而且不僅是在面容上描繪出來了，儘管他在忍受最激烈的痛苦。全身上每一條筋肉都顯出痛感，人們用不着看他的面孔或其它部分，只消看一看那痛得抽搐的腹部，就會感覺到自己也在親領身受到這種痛感。但是這種痛感並沒有在面容和全身姿勢上表現成痛得要發狂的樣子。他並不像在維吉爾的詩裡③那樣發出慘痛的哀號，張開大口來哀號在這裡是在所不許的。他所發出的毋寧是一種節制住的焦急的嘆息，

① 標題裏的“雕刻”指拉奧孔雕像群，“詩”指維吉爾的史詩《伊尼特》中描寫拉奧孔父子被毒蛇咬死的部分。下仿此。

② 溫克爾（Winckelmann, 1717-1768），德國啓蒙運動的領袖之一。他的《論希臘繪畫和雕刻作品的摹仿》（1755）和《古代造形藝術史》（一般簡稱《古代藝術史》）（1764）等著作在近代西方開創了研究古典文藝的風氣，影響甚大。他認為古典藝術的理想是“高貴的單純，靜穆的偉大”。萊辛是在他的影響之下寫成《拉奧孔》的，主旨在反對把溫克爾曼的藝術理想應用到詩或文學的領域。下面的引文見《論希臘繪畫和雕刻作品的摹仿》。

③ 維吉爾（Virgil, 公元前70-19），羅馬大詩人，主要作品是《伊尼特》（Aeneid）史詩，其中描寫了拉奧孔和他的兩個兒子被巨蛇纏死的故事，見附錄三。

像莎多勒特^①所描繪的那樣。身體的苦痛和靈魂的偉大彷彿都經過衡量，以同等的強度均衡地表現在雕像的全部結構上。拉奧孔忍受着痛苦，但是他像菲羅克忒忒斯那樣忍受痛苦^②：他的困苦打動了我們的靈魂深處；但是我們願望自己也能像這位偉大人物一樣忍受困苦。

“這種偉大心靈的表情遠遠超出了優美自然所產生的形狀。塑造這雕像的藝術家必定首先親自感受到這種精神力量，然後才把它銘刻在大理石上。希臘有些人一身而兼具藝術家和哲學家的兩重本領，不僅麥屈羅多^③是如此。智慧伸出援助的手給藝術，灌注給藝術形象的不只是尋常的靈魂。……”

這裡的基本論點是：拉奧孔面部所表現的苦痛並不如人們根據這苦痛的強度所應期待的表情那麼激烈。這個論點是完全正確的。另一個論點也是無可非議的：在上述這一點上，一個只有一知半解的鑒賞家會認為藝術家^④抵不上自然，沒有能充分表達出

① 莎多勒特（Sadolet, 1477-1547），教皇列阿十世的秘書，寫過一首關於拉奧孔雕像群的詩，本書第六章引了一段，可參看。

② 菲羅克忒忒斯（Philoctetes）是希臘大悲劇家索福克勒斯（Sophocles）的悲劇《菲羅克忒忒斯》中的主角。他是神箭手，參加了希臘遠征特洛亞的大軍，途中被毒蛇咬傷，生惡瘡，痛苦哀號，被希臘大軍拋棄到一個荒島上。他在島上過了九年疾病孤苦的生活。據預言，特洛亞城只有靠他的神箭才能攻下。他因忿恨，不肯把箭交出。到戰爭快結束時，希臘人派幽里賽斯和尼阿托雷密去說服了他，他才前去參戰，用箭射殺偷走海倫後的巴里斯，特洛亞城才被攻下，從啓蒙運動以後，這部悲劇一直為西方文藝理論家所特別重視。狄德羅、溫克爾曼、萊辛、赫爾德、歌德、席勒、史雷格爾、黑格爾等人討論古典詩時都常舉這部悲劇為例，正如他們談古典藝術時都常舉拉奧孔雕像群為例一樣。

③ 麥屈羅多（Metrodor），公元前二世紀希臘哲學家，兼長繪畫。

④ 詩和畫都是藝術，本書中拿詩人和畫家對舉時只把畫家稱為藝術家，而所謂畫又包括雕刻和其它造形藝術。

那種苦痛的真正激烈情緒；但是我說，正是在這一點上，藝術家的智慧才顯得特別突出。

不過我對溫克爾曼先生的這番明智的話所根據的理由，以及他根據這個理由所推演出來的普遍規律，却不能同意。

我得承認，溫克爾曼先生令我驚訝的首先是他在偶然提到維吉爾時所表現的不滿，其次是他就拉奧孔和非羅克忒忒斯所作的比較。我打算就從後一點談起，把我的思想順次寫下，想到那裡就寫到那裡。

“拉奧孔像索福克勒斯所寫的非羅克忒忒斯那樣忍受痛苦。”非羅克忒忒斯究竟怎樣忍受痛苦呢？說來很奇怪，他的痛苦在我們心上所產生的印象却迥然不同。——他由痛苦而發出的哀怨聲，號喊聲和粗野的咒罵聲響徹了希臘軍營，攪亂了一切祭祀和宗教典禮，以致人們把他拋棄在那個荒島上。這些悲觀絕望和哀傷的聲音由詩人摹仿過來，也響徹了整個劇場。——人們發現到這部戰的第三幕比起其餘各幕顯得特別短。批評家們說^①，從此可見，一部戰裡各幕長短不齊，對古代人來說，是無足輕重的。我也是這樣想，但是我寧願援用另一個例證，作為我對這一問題的看法的根據。這第三幕所由組成的那些哀痛的號喊，呻吟，中途插進來的“哎喲，咳咳”，以及整行的悲痛的呼聲所用的頓挫和拖長，和連續地說話時所需要用的不同，所以演這第三幕所花的時間會和演其它各幕所花的時間差不多一樣長。讀者從書本上所看到的，比起觀眾從演員口裡所聽到的要短得多。

號喊是身體苦痛的自然表情，荷馬所寫的負傷的戰士往往是

① 見布魯摩瓦的《希臘戲劇》卷二，第八九頁。——布魯摩瓦（P. Brumoy, 1688-1840），法國學者，以本書知名。

在號喊中倒到地上的。女愛神維納斯只擦破了一點皮也大聲地叫起來^①，這不是顯示這位歡樂女神的嬌弱，而是讓遭受痛苦的自然（本性）有發洩的權利。就連鐵一般的戰神在被狄俄墨得斯的矛頭刺疼時，也號喊得頂可怕，彷彿有一萬個狂怒的戰士同時在號喊一樣，惹得雙方軍隊都膽戰心驚起來。^②

儘管荷馬在其它方面把他的英雄們描寫得遠超出一般人性之上，但每逢涉及痛苦和屈辱的情感時，每逢要用號喊、哭泣或咒罵來表現這種情感時，荷馬的英雄們却總是忠實於一般人性的。在行動上他們是超凡的人，在情感上他們是真正的人。

我知道，我們近代歐洲人比起古代人有較文明的教養和較強的理智，較善於控制我們的口和眼。於今禮貌和尊嚴不容許人們號喊和哭泣。古代粗野的原始人的在行動上所表現的那種勇敢到了我們近代人身上却只能表現在被動（忍受）上。就連我們自己的祖先，儘管也是些野蠻人，在忍受上所表現的勇敢比在行動上所表現的勇敢也還是更偉大。我們北方民族的古代英雄的英勇特徵在於壓抑一切痛感，面對死神的襲擊毫不畏縮，被毒蛇咬傷了就帶着笑容死去，既不為自己的罪過也不為摯友的喪亡而表示哀傷。巴爾納托柯^③給他的約姆斯堡的人民定下一條法律，對一切都不許畏懼，永遠不准說“畏懼”這個字眼。

希臘人却不如此。他既動情感，也感受到畏懼，而且要讓他的痛苦和哀傷表現出來。他並不以人類弱點為恥；只是不讓這些弱點防止他走向光榮，或是阻礙他盡他的職責。凡是對野蠻人來

① 見《伊利亞特》卷五，第三四三行。

② 見《伊利亞特》卷五，第三五九行。

③ 巴爾納托柯（Palnatoko），丹麥《約姆斯堡傳奇》中的英雄，約姆斯堡城的建立者。

說是出於粗野本性或頑強習慣的，對於他來說，却是根據原則的。在他身上英勇氣概就像隱藏在燧石裡面的火花，只要還沒有受到外力抨擊時，它就靜靜地安眠着，燧石仍然保持着它原來的光亮和寒冷。在野蠻人身上這種英勇氣概就是一團熊熊烈火，不斷地呼呼地燃燒着，把每一種其它善良品質都燒光或至少燒焦。例如荷馬寫特洛亞人上戰場總是狂呼狂叫，希臘人上戰場却是鴉封雀靜的。評論家們說得很對，詩人的用意是要把特洛亞人寫成野蠻人，把希臘人寫成文明人。我覺得很奇怪，評論家們卻沒有注意到另一段詩裡也有和這一段很類似的足見特徵的對比^①。那就是在交戰雙方訂了休戰協議之後。雙方在忙於焚化死亡者的屍體時，都不是沒有流下熱淚……但是普裡安下令禁止特洛亞人號哭。據達西耶夫人的看法，普裡安之所以禁止號哭，是因為他擔心這會削弱士氣，到第二天再上戰場，勇氣就會大減^②。這話說得對，但是我還要問：為什麼普裡安要擔心到這一點呢？為什麼阿伽門農^③卻沒有向希臘人下同樣的禁令呢？詩人在這裡有一個更深刻的用意。他要讓我們知道，文明的希臘人儘管號哭，還是可以勇敢；而未開化的特洛亞人要勇敢，就不得不先把人的一切情感都扼制住。荷馬還在另一段詩裡讓足智多謀的涅斯托的聰明的兒子說出這樣一句話：“我看不出痛哭有什麼壞處。”^④

值得注意的是在從古代留傳下來的為數甚少的悲劇之中，有兩部所寫的身體痛苦在主角所遭受的苦難之中不能算是極小的組

① 見《伊利亞特》卷七，第四二一行。

② 達西耶夫人（Dacier, 1651-1720），法國研究古典文學的學者，翻譯過荷馬史詩。普裡安（Priam），特洛亞國王，參看一二三頁註②。

③ 阿伽門農（Agamemnon），希臘大軍的統帥。

④ 見《奧德賽》卷四，第一九五行。涅斯托（Nestor），《伊利亞特》中的老謀士。

成部分，這就是《菲羅克忒忒斯》和《臨死的赫克勒斯》^①。索福克勒斯描繪赫克勒斯，和描繪菲羅克忒忒斯一樣，把他的呻吟，號喊和痛哭也描繪出來了。多謝我們的文雅的鄰人，那些禮貌大師們，^②哭泣的菲羅克忒忒斯和哀號的赫克勒斯在戲台上已變成極端可笑，最不可忍耐的人物了。他們的近代詩人之中固然也有一位試圖寫菲羅克忒忒斯，^③但是他敢描繪出菲羅克忒忒斯的真實面貌嗎？

在索福克勒斯的失傳的劇本之中，居然還有一部《拉奧孔》。如果命運讓這部劇本也留傳給我們，那是多麼大的一件幸事！從一些古代語法家的輕描淡寫地提到這部劇本的話來看，我們無從斷定詩人是怎樣處理這個題材的。但是我堅信，他沒有把拉奧孔描寫成比起菲羅克忒忒斯和赫克勒斯更像一位斯多噶派哲學家。^④斯多噶派的一切都缺乏戲劇性，我們的同情總是和有關對象所表現的苦痛成正比例的。如果人們看到主角憑偉大的心靈來忍受他的苦難，這種偉大的心靈固然會引起我們的羨慕，但是羨慕只是一種冷淡的情感，其中所含的被動式的驚奇會把每一種其它較熱烈的情緒和較明確的意像都排斥掉。

現在我來提出我的推論。如果身體上苦痛的感覺所產生的哀號，特別是按照古希臘人的思想方式來看，確實是和偉大的心靈可以相容的，那麼，要表現出這種偉大心靈的要求就不能成為藝

① 赫克勒斯（Herkules），希臘的大力神。《臨死的赫克勒斯》即《特刺喀少女》。索福克勒斯在這部悲劇裏寫了赫克勒斯的死亡。

② 指法國人，萊辛對法國新古典主義的文藝趣味極端鄙視。

③ 指當時一位法國作家夏安布倫（Chateaubrun），他寫過關於菲羅克忒忒斯的悲劇，把原來的情節改變了很多。

④ 希臘斯多噶派哲學家提倡苦行禁欲，壓抑情感。萊辛很厭惡斯多噶派的禁欲主義。

術家在雕刻中不肯摹仿這種哀號的理由；我們就須另找理由，來說明為什麼詩人要有意識地把這種哀號表現出來，而藝術家在這裡却不肯走他的敵手，詩人，所走的道路。①

第二章 美就是古代藝術家的法律； 他們在表現痛苦中避免醜

據說造形藝術方面最早的嘗試是由愛情鼓動起來的。②不管這是傳說還是歷史，有一點却是確實的：愛情曾經孳孳不輟地指引古代藝術家的手腕。因為繪畫作為在平面上摹仿物體的藝術，現在所運用的題材雖然無限寬廣，而明智的希臘人却把它局限在遠較窄狹的範圍裡，使它只摹仿美的物體。希臘藝術家所描繪的只限於美，而且就連尋常的美，較低級的美，也只是一種偶而一用的題材，一種練習或消遣。在他的作品裡引人入勝的東西必須是題材本身的完美。他偉大，所以不屑於要求觀眾僅僅滿足於妙肖原物或精妙技巧所產生的那種空洞而冷淡的快感，在他的藝術裡他所最熱愛和尊重的莫過於藝術的最終目的。③

- ① 本章論述古代偉大的英雄並不抑制自然情感的流露，詩人也描繪痛苦哀號，只是畫家避免這種描繪。
- ② 據羅馬學者普里琉斯（Plinius，公元 23-79）在《自然史》卷三十五記載，古代柯林斯邦的陶器匠人底布塔得斯有一個女兒愛上一位青年。這位青年將遠行，她在燈下把他的形影畫出，以便留為紀念，她父親把這畫像移到一個瓦瓶坯上，放在窯裏燒成。據說這是畫藝的開始。
- ③ 希臘人認為，藝術的最終目的即美。