

ISSN 0259-3777

# 東吳外語學報

東吳大學建校 120 年校慶紀念特刊 II.

第肆拾玖期

中華民國一〇九年九月

## SOOCHOW JOURNAL OF FOREIGN LANGUAGES AND CULTURES

No.49

September 2020



Published by Soochow University  
Taipei, Taiwan  
東吳大學出版

# 東吳外語學報

東吳大學建校 120 年校慶紀念特刊 II.

ISSN 0259-3777

第肆拾玖期

中華民國一〇九年九月出版

## SOOCHOW JOURNAL OF FOREIGN LANGUAGES AND CULTURES

No.49 September 2020

發行人：潘維大

Publisher: Pan, Wei-Ta

編輯委員會（按姓名筆劃排列）

Editorial Committee

王嘉臨委員

Chia-Lin Wang

石斌宏委員

Stephan Stein

姚紹基委員

YAO, SHAO-JI

張上冠委員（召集人兼主編）

Shang-kuan Chang

陳世娟委員

Chyh Jang Chen

陳秋蘭委員

Chiou-lan Chern

劉怡君委員

Yi-chung Liu

蔡佳瑾委員

Chia-chin Tsai

謝妙玲委員

Hsieh, Miao-Ling

蘇文郎委員

Wen-Lang Soo

龔 營委員

Gong Ying Byron

助理編輯：陳盈盈

Assistant Editor: Chen Ying-ying

出版者：東吳大學

Published by Soochow University, Taipei, Taiwan

編輯委員會地址：台灣台北市士林區臨溪路 70 號

電話：886-02-28819471 轉 6452

傳真：886-02-28837111

E-Mail: [foreign@scu.edu.tw](mailto:foreign@scu.edu.tw)

# 東吳外語學報

東吳大學建校 120 年校慶紀念特刊 II.

第肆拾玖期

中華民國一〇九年九月出版

## 目錄

- 洪心怡 台灣日語學習者對日語撥音之時長控制 (01)
- 劉怡伶 日語複合接續詞”dattara”與”naraba” (27)
- 簡潔 小花兒大作用：比較杜柏林之中篇小說〈謀殺蒲公英〉與博爾修爾特之短篇小說〈蒲公英〉 (59)
- 漢駿緯 近幾世紀無智者—彼得·斯勞特戴克所探討的中心主題 (83)
- 黃士元 文字與圖像的活現生動：關於萊辛的《拉奧孔》 (121)
- 【附錄】東吳外語學報徵稿簡約 (149)

# SOOCHOW JOURNAL OF FOREIGN LANGUAGES AND CULTURES

No.49

September 2020

## Table of Contents

### **Hung Hsin-Yi**

The Timing Control of Nasal in Taiwanese Learners of Japanese ( 01 )

### **Liu Yiling**

Japanese Compound Conjunctions “dattara” and “naraba” ( 27 )

### **Chieh CHIEN**

Small Flower, Large Impact: A Comparison between Alfred Döblin’s Novella „Die Ermordung einer Butterblume“ and Wolfgang Borchert’s Short Story „Die Hundebblume“ ( 59 )

### **CHRISTIAN HEIN**

The Tragic Absence of the Sage in Modernity  
On a Central Motif in the Works of Peter Sloterdijk ( 83 )

### **Huang, Shih-Yen**

The Vividness of Word and Image in Gotthold Ephraim Lessing’s *Laocoon* ( 121 )

【Appendix】 Call for Papers ( 149 )

## 文字與圖像的活現生動：關於萊辛的《拉奧孔》

黃士元

文藻外語大學德文系

### 中文摘要

本文將以萊辛(Gotthold Ephraim Lessing)在1766年所出版的重要美學著作《拉奧孔》(*Laokoon*)為主要文本，探討文字與圖像的關係。討論首先將從萊辛在《拉奧孔》裡以「人為符號」和「自然符號」來區別文字與圖像開始。這樣的區別並不真正將文字與圖像的關係完全切割，而是指向想像力的內在精神活動。而想像力在此受到重視，反映了十八世紀當時的媒介文化背景：文字媒介的廣泛流通與應用，書寫與閱讀的普遍實踐，並由此形成一種穩固的，以文字媒介為主的溝通交流模式。在此環境下，書寫者與閱讀者藉由想像力，使腦海裡浮現生動如真的人物，動作與事件，並進而直接感受認知所要傳達的對象。這樣的溝通模式更促進對文字媒介的反思與超越，並尋求轉化為他者媒介的可能性，展開文本在互媒介性上的考量。因此本文認為，萊辛在《拉奧孔》裡所表達的重點，是在以想像力和相關的內在精神與心靈活動為共同基礎之上，文字與圖像的關係是互媒介的性質，是既認知彼此的差異，也超越各自的界線並互有關聯。

關鍵詞：萊辛、《拉奧孔》、文字、圖像、想像力、媒介文化、互媒介

## **The Vividness of Word and Image in Gotthold Ephraim Lessing's *Laocoon***

**Huang, Shih-Yen**

**German Department, Wenzao Ursuline University of Languages**

### **Abstract**

This paper aims to explore the relationship between word and image based on Gotthold Ephraim Lessing's important work on aesthetics *Laocoon*, published in 1776. The discussions start from that Lessing used two different categories "artificial sign" and "natural sign" to differentiate between word and image in *Laocoon*. However, this differentiation is not meant to define the relationship between word and image as clear-cut, but to point out the power of imagination with its internal activity of spirit or mind. That imagination plays an important role in this context reflects the medial-cultural background in the 18<sup>th</sup> century: the wide spread and general application of the medium of writing, a well-functioning model of communication based on the universal practice of writing and reading. Under such circumstances, both writers and readers are inclined to make use of imagination to create scenes in mind that vividly depict persons, actions and events as if they were real and present. This serves as the starting point of considering the relationship between word and image as intermedial.

Keywords: Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, word, image, imagination, medial culture, intermedial



## 文字與圖像的活現生動：關於萊辛的《拉奧孔》<sup>1</sup>

### 壹、前言

德語文學史裡啟蒙時期的代表人物萊辛 (Gotthold Ephraim Lessing)，在 1766 年出版了重要的美學著作《拉奧孔》(Laokoon)<sup>2</sup>。此書的副標題《或關於畫與詩的界線》(oder über die Grenzen der Malerei und Poesie)，與古羅馬詩人赫拉斯 (Quintus Horatius Flaccus) 所提出的「畫如此，詩亦然」(ut pictura poesis) 形成強烈對比。此傳統觀點，也就是將文學與繪畫相提並論，甚至從文學的文字中找尋出圖像的特質，仍盛行於十八世紀的歐洲。較知名的如英國詩人與文藝理論家史班斯 (Joseph Spence) 在 1747 年出版的著作《坡里麥提斯》(Polimetus) 裡，探討羅馬詩人的作品與古代所遺留下來的藝術品之間相互一致的關係。法國的藝術史與古代藝術研究學者凱律斯伯爵 (Comte de Caylus)，於 1757 年出版了《荷馬的〈伊里亞德〉和〈奧迪賽〉以及魏吉爾的〈伊尼亞斯〉中的圖像，並概覽考察其服裝》(Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec de observations générales sur le costume)。這本在十八世紀中期受到廣泛閱讀的藝術史研究著作，主要討論如何從荷馬的史詩中閱讀出圖像元素，並能以此應用於其他的繪畫構圖上。在德語文化區裡，文克爾曼 (Johann Joachim Winkelmann) 於 1755 年出版了他的成名作《關於在繪畫與雕刻中模仿希臘作品的一些想法》(Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst)。在這本書裡，文克爾曼對「拉奧孔」雕像有詳盡的研究論述，並認為圖像和文字彼此在美學上的功能類似，且以此觀點比較「拉奧孔」雕像在視覺藝術與文學上的表現。

- 
1. 本文為作者執行科技部計畫「文字-圖像的移動與靜止：萊辛與班雅明的比較研究」(MOST-102-2410-H-160-010-MY2) 部分研究成果。在此特別感謝科技部補助。並對兩位匿名審查者的寶貴意見致上誠摯的謝意。
  2. 根據古希臘羅馬神話，拉奧孔是特洛伊神廟的祭司。特洛伊戰爭時，特洛伊人陷入希臘人的木馬屠城計謀，身為祭司的拉奧孔多次警告並極力勸阻，因此觸怒海神，使得他和兩個兒子受到兩條大蛇的絞纏毒害。魏吉爾的史詩《伊尼亞斯》第二卷，199-249 行，就是在描述這段故事。1506 年「拉奧孔」雕像在羅馬被挖掘出來。這座雕像主要表現拉奧孔和他的兩個兒子被大蛇咬住時的痛苦畫面。之後此雕像一直是藝術史以及藝術評論與理論中重要的研究討論對象。

對於上述盛行於十八世紀的藝術評論觀點，萊辛在其藝術評論著作《拉奧孔》的前言裡毫不諱言地指出，這會使評論者在詩裡追求「描繪的狂熱」，在畫裡專注於「寓意的狂熱」(L9)<sup>3</sup>，因為他們將詩與繪畫過於等同看待，卻忽略兩者之間的差異。不過在他的書裡，萊辛借用古希臘詩人西摩尼德(Simonides von Keos)的看法，即「畫是一種無聲的詩，而詩則是一種有聲的畫」(L8)，來說明在古典希臘的文藝傳統裡，雖然認同西摩尼德斯所持的詩與畫在效果上的相似，但不忘強調兩者不論是從模仿的對象與方式而言，「都有區別」(L8)。對於詩與畫的區別，著名的《拉奧孔》第十六章裡寫道：

既然繪畫用來模仿的媒材和詩所用的確實完全不同，也就是繪畫所使用的是空間中的形體和顏色，詩所使用的是在時間中發出的聲音。既然符號無可爭辯地應該和符號所代表的事物互相協調 (bequemes Verhältnis)，那麼在空間中並列的符號就只適合於表現那些全體或部分本來也是在空間中並列的事物，而在時間中帶有先後順序的符號也就只適合於表現那些全體或部分就已在時間中先後順序的事物 (L115)。

基於符號與其所代表的事物之間的關係如上面引文所言是「相互協調」，萊辛認為界定詩與繪畫的差別關鍵，是在於它們所運用的符號與媒介的不同。另言之，圖像符號所善於表達傳遞的對象，不見得適用於語言文字的符號，反之亦然。繪畫和文學在傳達所指稱的事物時，各自運用其合適的符號，並協調相對應的空間與時間的感官接受。在這樣的思考下，同時也基於各自運用的傳達媒介特性，萊辛將繪畫歸類為空間性的藝術，詩或文學為時間性的藝術。然而這樣的區別界定是否能適切地理論這兩種藝術類型，以及這兩者的關係？<sup>4</sup>特別是萊辛的論述方式並不是那麼有系統，

- 
3. 本文的《拉奧孔》引文基本上引用目前最新的研究版本: Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Herausgegeben von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam, 2012。文中將以(L)標明。另一個補充引用的版本為: Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon Briefe, antiquarischen Inhalts*. Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007。內文裡以(LB)標明。
4. 受後結構主義的影響，當代的研究文獻對萊辛這樣的區分有所批判。例如米契爾(W.J.T. Mitchell)批評萊辛在藝術類型區分上的討論並「不純粹是理論的事情」，而是與「社會關係」密切相關，是「意識型態」的(*Iconology*: 112)，因為條理規範藝術類型的不同看似是自然的，但卻是「人為的」(104)，所涉及的是「治理經濟」(105)。另外古絲塔佛森(Susan E. Gustafson)從女性主義的角度，批評萊辛在《拉奧孔》裡的美學討論主要建構在「女性的排拒」(abjection of the feminine)上，並指出萊辛和他同時代的十八世紀文人，將繪畫，雕刻或文學的成就「建立在



閱讀起來也顯得隨興，甚至在《拉奧孔》的前言裡，萊辛如此定義自己的著作：「這些篇章是隨著我的閱讀次序而寫下的一些偶發感想，並不由一般普遍性的原則與系統發展而成。與其將它認定為是一本書，倒不如看成是為了準備一本書時，從其紛雜的資料中所蒐集成冊的作品（unordentliche Collectanea）」（L9）。然而在這樣的書寫方式背後，是否隱含著更普遍的美學理論與原則<sup>5</sup>？

延續上面的提問與思考，在眾多文學作品裡常見到對其所使用的語文媒介進行反思，其中以席勒（Friedrich Schiller）的詩句「心靈所說，感嘆哀哉！哀嘆如此，心靈已逝（Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr）」（*Schillers Werke*：145）最能表達語言文字的侷限和文字創作者的無奈。相對於此，繪畫裡的圖像因直接的視覺感官接受，以及由此衍生而來的具體想像，隱然被視為另一個能傳達語言文字所無法表達的媒介，可視為是一種「文本的烏托邦他者」（Robert, 2014：87）。之所以如此，是因為繪畫的圖像媒介本身能以具體形象表達，彌補文本裡抽象的文字媒介所無可避免的缺陷和侷限。在此理解下，繪畫裡的圖像有可能是文本背後最深層理想的情感與思想之展現，儼然成文字的另類表達。如此的相互關係更反映在視覺藝術書寫（ekphrasis）的文類上。此源自古典修辭學的術語，最初並不指涉關於藝術作品的書寫或文學創作，而是指一種修辭演說類別。主要作用是打動聽眾，使其內心產生栩栩如生的畫面場景，好似親眼看見演說內容裡所傳達的景物。另言之，這是種「生動召喚的形式」，其主要的核心是「生動逼真（enargeia）」（Webb, 1999：13）。然而有別於這樣的修辭學傳統，史匹瑟（Leo Spitzer）在一篇關於濟慈（John Keats）的詩〈希臘古甕頌〉（"Ode on a Grecian Urn"）的文章裡，將 *ekphrasis* 定義為「繪畫或雕塑作品的詩文描寫」（207）。受此影響，這個術語不僅跳脫原本修辭學的範疇，轉而成為探討文學與視覺藝術關係的重要關鍵字，並且在文學研究的

---

分解與昇華不適當，違背規律的要素上，如支解的身體，母親與女性的想像等」（“Beautiful Statues”：1094）。

5. 魏伯瑞（David E. Wellbery）在他的著作《萊辛的《拉奧孔》：理性時期的符號學與美學》（*Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*）裡，認為萊辛的《拉奧孔》反映了十八世紀啟蒙時期的知識與美學思考的體系。從佛爾夫（Christian Wolff）的理性哲學，鮑姆嘉通（Baumgarten）的美學為哲學知識論體系的一部分，到孟德爾頌（Moses Mendelssohn）的藝術論述，魏伯瑞考察了其中的語言符號的表象理論以及相關的知識論問題。並且認為萊辛接受了此思想脈絡下的「感官直覺和自然符號的想法」，同時以相當的「系統嚴謹」（with a systematic rigor）運用在《拉奧孔》的論述上，甚至「超越直接在他之前的思想家」（7）。

領域裡，廣泛地理解為「視覺表現的語文再現（verbal representation of visual representation）」(Heffermann, 1993: 3)。而語文再現不只是針對詩或文學的書寫而言，也擴及至評論的書寫 (Wagner, 1996: 14)，同時也隱含著圖像可以如文本被閱讀並加以敘述的另一思考方向。在某種程度上，這反映了西方文化發展的過程中，以文字來調節控制圖像在視覺傳達上的強大影響 (Wagner 1996: 31-32)。在此背景下，米契爾 (W.J.T. Mitchell) 在《圖像理論》(Picture Theory) 裡認為，視覺藝術書寫將圖像轉寫為可閱讀的文字，其背後有三種不同實現的階段：首先，因為文字媒介與圖像媒介在本質上的不同，所達到的接受作用也不一樣，因此兩者基本上不可能相提並論，是處於「冷漠」(indifference) 階段。第二個階段則是「希望」(hope)，主要是在文學的書寫中，以想像和隱喻來克服「冷漠」階段的媒介差異，企圖以文字呈現圖像的效果。但這樣的理想很快就進入「恐懼」(fear) 的階段，這是因為意識到文字再現與圖像表現之間的界線會被打破而引起的反抗或警覺，所以在防止圖像的他者侵入文字領域之下，文字與圖像需再度畫清界線 (152-156)。在此三個階段的交錯下，視覺藝術書寫透露出更深層的「矛盾心理」(ambivalence)。歸咎其原因，主要在於西方文化社會中，區別自我與別人，主體與客體等傳統二元對立的思維 (ibid. 162-164)。不過在突顯這樣的文化社會背景的同時，米契爾從符號的角度指出「文本與圖像沒有本質上的差別」(ibid. 161)。這一方面是企圖打破二元對立的思考模式，另一方面也暗示著艾柯 (Umberto Eco) 在《符號學理論》(A Theory of Semiotics) 裡所討論的，圖像符號就是「文本」，是「整個故事」，圖像的呈現所對應的不是字詞，而是「敘述」(description) (215)，因為對艾柯而言，符號的研究首重在意義形成背後的社會現象與文化過程，在沒有「脈絡」(context) 的基礎上，不管文字或圖像都還不能稱作是符號 (216)。語言在這樣的思考下，是眾多和它互有關係的符號系統之一。從這個角度而言，視覺藝術書寫裡將圖像視為和文本一樣進行閱讀與敘述，是對「符號與修辭結構」的解讀更勝於文字，並且在此解讀中對背後的文化社會脈絡進行梳理 (Wagner, 1996: 34)。這也讓原本互為「冷漠」的文字媒介與圖像媒介，在視覺藝術書寫中有個共處與相互關聯或對照的空間，並在脈絡化的過程中展開文字與圖像在「互媒介上的探究」(ibid. 36)。

基於上述，本文將藉由閱讀萊辛的《拉奧孔》，延續剛剛所提「互媒介上的探究」。首先將指出萊辛在區別文字與圖像的同時，更強調想像力的重要。也在想像力的共

同基礎上，詩和繪畫能發揮相同的作用。不過因媒介特性的不同，想像力在文字媒介所能發揮的效果與作用更大，而萊辛也以此為基礎，認為詩在美學上更勝於繪畫。基於時代與文化背景的影響，本文並不評論萊辛在此對不同藝術類型的判斷，而是試圖探討其媒介文化史的背景脈絡。主要在於十八世紀所形成一種穩固的，以文字媒介為主的溝通交流模式。在此媒介環境下，想像力的地位與重要性大幅提升，書寫者與閱讀者都藉由想像力，使腦海裡浮現生動如真的人物，動作與事件，並進而直接感受認知所要傳達的對象。由此也開始對文字媒介的反思與超越文字媒介的想像，並進而思考文字與圖像既相互關聯又區別的互媒介關係。

## 貳、 模仿、符號與想像力

綜觀萊辛在《拉奧孔》裡所持的藝術觀點，仍是源自於柏拉圖跟亞里斯多德的傳統看法，即所有的藝術型態主要源自於「模仿」(mimesis)。這點可在一份沒被採用的《拉奧孔》遺稿裡看得出來：

詩和繪畫，兩者都是模仿的藝術，兩者的最終目標是從其所呈現的主題對象中，喚醒我們腦海裡最生動活潑的想像。因此他們共同擁有源自於此目標和模仿概念的規律。

但是兩者所採用的模仿方式卻大不相同，而從這樣的差別也衍生出它們各自的特殊規律。

繪畫運用在空間中的形狀和顏色。

詩運用在時間中明確發出的聲音。

前者的符號是自然的 (natürlich)，後者的符號是人為的 (willkürlich) (LB 219)。

在此處，萊辛清楚地指出詩和繪畫這兩種不同的藝術類型，不論其差異如何都具有模仿的基礎，兩者皆是「模仿的藝術」，真實地呈現原本已存在眼前的人事物或自然景象。承襲這樣的傳統，模仿對萊辛而言是個普遍基本的原則，適用於各種藝術類型，在他的藝術論述裡也似乎佔有重要地位。但從另一方面而言，萊辛根據模仿方式的不同，點出詩與繪畫在符號運用上的明顯差異，即繪畫運用合適於空間的自然符號，詩則是運用合適於時間的人為符號。就十八世紀時符號表象的秩序而言，繪



畫的自然符號所隱含的，是能更直接真實地呈現被模仿的對象。托德羅夫 (Tzvetan Todorov) 在〈十八世紀的美學與符號學〉(“Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert”) 一文裡指出，十八世紀的歐洲，特別是法國的藝評家普遍將繪畫視為是自然符號的運用，如杜伯 (Jean-Baptist Abbé Dubos) 認為：「和運用人為符號的詩不同，繪畫使用的是自然符號」(10)；而狄特羅 (Denis Diderot) 也從符號的角度表示：「畫家呈現事物本身，音樂家與詩人所表達的，只是象形文字 (Hieroglyphen) 而已」(12)。在這樣的符號秩序下，十八世紀的西方藝術認知裡，基本上都認為「模仿跟自然符號在繪畫裡是同義的」(ibid. 16)。然而自然符號真如一般所認為的能完全呈現自然的真實？

類似的疑問其實也反映在《拉奧孔》的字裡行間裡。在第二章中，萊辛在將繪畫視為是「在平面上模仿物體」的前提下，認為古希臘的藝術家在創作範圍上「只限於模仿美的物體」，他們所描繪的「不脫離美本身」(L16)，也因此美對古希臘的藝術家而言，即是「造型藝術最高的準則」(L19)。有別於此，萊辛在第三章裡認為，現代的藝術所模仿的對象，已「擴展至整個可看得見的自然界，而美只是其中的一小部分」。在此情況下，藝術首要的準則是「真實與表達 (Wahrheit und Ausdruck)」，而藝術家也只是藉此將「自然中最醜的轉換為藝術的美」(L25)。相較於古希臘的藝術家單純地模仿美的物體，現代藝術所模仿的對象是千變萬化的自然，因此藝術作品裡所模仿的只是自然中的「某一時刻」(L26)。萊辛將此延伸至對藝術作品在創作與觀賞上的思考：

藝術家所能運用的，只是從不斷變化的自然中選取某一獨特的時刻，特別是對畫家而言，只能從特定單一觀點來運用此一獨特的時刻；如此創作的藝術品，不只是讓人觀賞，也讓人一而再，再而三地玩味思索。那個在特定單一觀點下所選取的獨特時刻，是再也豐富不過的頃刻，這點是確定無疑的。而最豐富的頃刻就是在想像力 (Einbildungskraft) 可以自由活動的時候。我們愈深入觀看，絕對能啟發思考更多額外的事物，對此我們想得更多，也就愈相信所觀看到的 (L26)。

作為藝術家所模仿的對象，自然是一直在變化的。可是藝術家在創作時，也只能從本身主觀的角度選擇其中獨特的一刻來呈現。如此，繪畫裡被認為是自然符號的圖像並沒直接完全呈現其所模仿的對象：即自然以及它的真實樣貌。兩者之間其實存

在著一定的距離，需要靠觀賞者的想像力拉近彼此。這也意味著自然符號的特質，也就是直接完整地傳達被模仿者的真實，其實是想像力作用的結果。在此，萊辛似乎間接質疑了一般對自然符號所認定的功能，因為一直在活動變化的自然，是難以透過靜止的自然符號來呈現。同時也間接指出自然符號所表達的，並不是直接源自於模仿的對象，而是取決於藝術家主觀地選取「最豐富的頃刻」，也就是想像力活動最自由旺盛的時刻。在人為的藝術品和其所模仿的自然對象之間，不只有符號的表象關係，想像力的因素更是凌駕其上。所以在另一份《拉奧孔》的遺稿裡，萊辛寫道：「由於視覺藝術本身的框限，其所呈現的形體是不動的。這些形體看起來好像有著活動的生命，是因為多了我們的想像力；而藝術所做的外乎是引發我們將想像力置入於活動（Bewegung）中」（LB296）。在此，藝術品的美學效果與影響主要在於「活動的生命」。靜態的繪畫或視覺藝術在本身有限的材質下，無法真實傳達這樣的動態，需要透過想像力的額外參與來感覺認知此活動。兩相對照下，「自然符號的危機」（Knodt, 1988: 71）隱然可見，因為自然符號的表象不止無法直接完整地傳達所模仿的對象，也難以達到具有活動性的效果，甚至引起負面的嫌惡感如《拉奧孔》裡所形容的：

單一頃刻藉由藝術能長期不變地持續著，這樣就不需表達在人們的觀念中一切稍縱即逝的事物。我們所能理解的一切現象的本質不外乎都是在瞬間中來去，所有現象本身也都只維持一瞬間而已。這些現象，不論是引起好感或憎惡，都因藝術能長久維持住它們，而得到一種非常反自然的樣貌，以至於在反覆觀賞後所得的印象更加薄弱，直到最後我們會對整個作品裡所呈現的物體感到噁心或恐懼（L26）。

靜態的自然符號所表象的是藝術家主觀選取的頃刻，以及對此頃刻的持續維持。但是自然不論在任何一瞬間都是游移活動的，其活動的狀態是難以透過自然符號來呈現。特別是將它維持在靜止的狀態下，自然符號的表象排除了「稍縱即逝」，「瞬間中來去」等自然的真實面。也因如此，在觀賞的效果上這不僅令人覺得是反自然的，甚至在幾次觀賞後，產生使人排斥的厭惡感。

在媒介材料與符號運用的有限條件下，萊辛在《拉奧孔》裡認為繪畫作為空間性的藝術類型，「可視性的物體」或「清楚靜止的動作」是其主要模仿呈現的對象，但是所有的物體「不只存在於空間，也在時間當中」，而且它們「持續存在的每一頃



刻，都各有不同的樣貌，也與其他的事物結合」(L115)。另言之，繪畫所模仿的對象本身是同時具有空間與時間的層面。但繪畫「由於所使用的符號或模仿方式只能被約束在空間的緣故，得完全拋棄時間，也因如此，進行中的動作為進行狀態就不能歸在繪畫所模仿呈現的對象中」(L115)。所以從創作的角度而言，畫家在「同時並列的構圖中只能捕捉動作裡的某一瞬間」，也就是「必須選擇最關鍵扼要的那一刻，讓前後的瞬間能在此一目了然」(L116)。這也意味著繪畫將原本有時間前後順序的動作平面化，其所模仿呈現的基本上是「並列的動作，或者是單純的物體」，若要超越原本的框架，去表達時間性的動作，就得「藉由物體的姿態去暗示動作」(L115)。透過捕捉「最關鍵扼要的那一刻」與暗示的方式，畫家在其所創作的作品裡，讓觀賞者想像靜止圖像中所有可能的前後動作。如此，繪畫裡的自然符號隱含著「人為想像的建構性時刻」(Knodt, 1988: 80)。這不只針對藝術家的創作過程而言，更是直指觀賞者在面對藝術品時，因想像力的作用而產生的美學經驗與由此衍生的作品意涵。藝術品裡「最豐富的頃刻」(L26)啟發觀賞者的想像力，觀賞者不僅看見靜止的圖像，腦海裡更加想像思考這靜止的圖像如何成為連續的動作畫面，以及這背後可能的故事。觀賞者在「愈深入觀看，絕對能啟發思考更多額外的事物」(L26)這樣的美學經驗下，同時也參與藝術品的意義建構，因為眼前的靜止圖像與不在場的，透過想像力所浮現的動作畫面，互相交替來回在藝術品與觀賞者之中，形成更多意義的可能性。在此情形下，自然符號的表象中原有的固定秩序也隨之動搖，藝術作品的意義內容不再只有單一特定的符號與所指稱對象的關係，同時也加入了觀賞過程中的想像與思考，以及隨之而來的動態認知與感受。

根據上述的思考，萊辛在《拉奧孔》裡表示：「我們在藝術品裡認為是美的，並不是眼睛的關係，而是我們的想像力透過眼睛感覺到美。同樣的畫面可透過人為或自然的符號再度於想像力中喚起，而且每次也獲得同樣的滿足，雖然在程度上會有所不同」(L56)。在此，想像力的作用不只影響具有自然符號的繪畫或其他視覺藝術的創作與觀賞，也影響了以人為符號為主的詩或文學的書寫創作與閱讀。作為時間性的藝術類型，詩所呈現的對象是有前後順序的「動作」，但是「動作並非單獨存在，而是依附在有生命的物體」；而且既然是個物體，在「藉由動作，以暗示的方式」(L115)之下，詩或多或少也能「表現物體在空間的樣子」(L122)。然而這是否意味著詩在某種程度上和繪畫一樣，呈現出可直接認知感受的圖像？但是從另一方面

而言，詩裡的人為符號所表象的基本上是文字的世界，與外在具體事物較無直接反映上的關聯。相對於此，繪畫裡的圖像是自然符號，直接呈現外在具體的事物。因此，在符號與媒介的框限之下，詩又能呈現怎樣的圖像？能否與繪畫裡的圖像相提並論？兩者所稱的圖像是否相同？

對萊辛而言，詩的字裡行間所傳達的圖像與繪畫裡所呈現的畫像，雖然都以圖像（Gemählde）稱之，但仍有本質上的不同。在《拉奧孔》的第十四章裡可讀到：所謂詩的圖像（poetisches Gemählde）並不見得是指那種可轉化為物質的畫像（materielles Gemählde）。而是詩人在每次下筆，或組合多次下筆時，將所要表達的對象非常生動地呈現出來，以至於我們對此對象的認知比藉由詩人的文筆還清楚感受，這才是圖像的（mahlerisch），才叫做圖像，因為它帶領我們接近逼真的假象層次（L112）。

在此「詩的圖像」所指的並不是藉由肉眼所觀看到的外在「物質的畫像」，而是一種「超越文字的平白直述與視覺藝術的畫面並陳」之外的「第三種」圖像（Mülder-Bach, 1998：142）。這樣的圖像不存在於眼前，是想像而來的。萊辛所要強調的不在於肉眼可看到怎樣的具體實物，因為比此更重要的是如何透過「內在之眼的範疇（die Sphäre meines innern Auges）（L111）來理解感受詩裡所表達的對象之生動與逼真。為了能更清楚地說明，萊辛給了以下的註解：

我們所謂詩的圖像，古人稱之為想像（Phantasieen），...。而我們現在所稱圖像的幻象（die Illusion）或假象（das Täuschende），在古人稱作為生動逼真（die Enargie）。因此古代的學者如普如塔克斯（Plutarchus）在其《論道德》第二卷裡就說：詩的想像因其生動逼真的原因，宛如清醒者之夢（Träume der Wachenden）。...我非常希望新的詩學教材使用「想像」這個詞，可以完全不用「圖像」這個詞彙。... 如此，人們就不會輕易地將詩的想像硬歸類於物質的畫像之下，然而只要想像被稱為詩的圖像，就立下了混淆的根基（L112）。

不同於繪畫裡所呈現的畫像是外顯和具體的，詩的圖像有如「清醒者之夢」一般，無法具體凝視觀看，也沒有實質畫面的視覺呈現。有別於傳統的觀念裡認為詩的書寫能在有限的文字媒材下，以各種文學表達技巧將所要傳達的對象形象化，在此詩是將「圖像的視覺認知的情況轉向為內在的頃刻」（Campe, 2010：151），是屬於內

在精神層面的，並以「生動逼真」為其內在本質的結構。「生動逼真」這個古典修辭學裡重要的關鍵字，主要作用是「撼動情感」，技巧上則是演說者的演說內容能觸動聽眾的情緒與感受，使其腦海裡浮現生動的畫面，好像觀看到真實發生的事情，達到「將聽眾變為觀眾」的目的（Graf 1995：145）。在借用此修辭學的概念下，詩裡的字裡行間所能閱讀出來的，不再只是文字符號和其所代表的既定意義，而是栩栩如生的畫面或場景在腦海中一一呈現。因此與其將它稱為圖像，萊辛認為應改稱為想像，而且在此想像的前提下，詩人所書寫的效果不只侷限在文字符號層面，如《拉奧孔》的第十七章裡所寫：

詩人不只是讓人了解而已，他的書寫也不該只是清楚明白，若只有這樣，一般的散文作家就可完成了。詩人所要成就的，是喚醒存於我們腦海裡的形象，將它生動化，使我們以為能在瞬間中真實地感受到此形象的具體對象，同時在此以假為真的頃刻（in diesem Augenblicke der Täuschung），我們已不會意識到這當中所使用的文字媒介（123）。

藉由想像力活動，詩所能達到的效果，已超越自柏拉圖以來對藝術的看法，即藝術的根本主要在於對外在前事物的模仿。詩所傳達的不再是模仿對象的再現，而是生動的假象，並且從中可即刻感知其臨場生動。在此，萊辛思考的不只是符號媒介的問題，更觸及到內在心理的層面，因為此假象的形成主要在於想像力中「心靈力量（Seelenkraft）」的作用，以及其所能發揮的影響效果之考量；而萊辛之所以重視適當符號媒介的運用，主要也是想要以「心靈力量」的基礎，去「尋找出可能合適的方式」來傳達此生動的假象（Achermann, 2013：268-269）。在這樣的過程中，繪畫的自然符號因受限於外在具體的模仿對象，在一定程度上仍與所呈現的對象貼近，保有相似性的關係，然而這也限制了想像力所能發揮的效果。不同於此，詩裡人為符號的表象系統已脫離相似性的秩序，與所要表達的對象有一定的距離，甚至在閱讀效果上，「已不會意識到這當中所使用的文字媒介」。另言之，詩突破本身所運用的人為符號與文字媒介的限制，讓想像力自由揮灑，達到將假象或理想形象生動化之目的。在此思考脈絡下，萊辛區別了「詩的圖像」與繪畫裡「物質的畫像」，這當中所強調的不是外在具體實物的呈現，而是內在精神的對外表達。



## 參、文字媒介與情感思想的交流

在想像力的基礎上，詩與繪畫這兩種藝術發揮了相同的作用，如《拉奧孔》的前言裡所述：「兩者 ... 將不在眼前者呈現地好似歷歷在目，將虛幻表達為真實；它們都以假亂真 (täuschen)，而且這樣的以假亂真還令人賞心悅目」(L7)。但考量「想像力的無限領域」，以及這之中「各種豐富多元的意象裡所內含的精神性」(L56)，萊辛認為詩的人為符號更符合這樣的特性。相較於繪畫的自然符號受限於所模仿對象的具體性而無法脫離外在固定的形體，詩被視為是「範圍較廣的藝術，其所展現的美，有些是繪畫無法達成」(L75)。這看起來幾乎是種文字優於圖像的判斷，好似在宣告文字取代圖像的「跨媒介占領動作」(Robert, 2013: 39)，或者如媒介文化學者傅拉瑟 (Vilém Flusser) 在〈規則化的世界〉(“Die kodifizierte Welt”)一文裡所言是「文本戰勝圖像」(27)。然而從媒介文化史的角度而言，其所意含的是十八世紀裡文字媒介的廣泛流通與應用，書寫與閱讀的普遍實踐，並由此形成一種穩固的，以文字媒介為主的溝通交流模式。另言之，這是一種「以建構文化事實為主的媒介性運作過程」(Koschorke, 1999: 272)，造就了印刷和出版相關產業的興盛，以及日常生活中有關書寫和閱讀文化之蓬勃發展。同時也提升了想像力在此過程中的地位，因為在十八世紀之前，想像力一直和身體與感官密切連結，也無太多正面評價。這一方面歸因於基督新教禁止偶像的傳統，過多或太強烈的視覺感官接受，不但造成許多不實的想像，也阻礙宗教上靈性的追求。從這角度而言，想像力是被負面看待，並且往往與「沉溺於眼睛的觀看享受」聯想在一起 (Schulte-Sasse, 2001: 94)。此外就當時醫學的觀點，想像力是以「具有破壞力的狂亂形式」影響身體健康，形成「身體的缺陷」，更嚴重一點的話也會侵蝕心靈，影響其健全發展 (ibid. 95)。然而當以文字媒介為主的溝通方式成為主流時，身體不需在現場進行面對面的溝通，感官上的聽說直接交流也被書寫與閱讀的間接傳達所取代。因此想像力所能連結與作用的範疇已不在感官身體上，而是在內在精神的領域裡，其中最主要的是能在書寫與閱讀活動中創造出「想像的直接性」(Koschorke, 1993: 611)。在此思考下，十八世紀重要的德語文藝理論家布萊亭葛 (Johann Jakob Breitinger) 認為藉由想像力的發揮，可以達到詩人與讀者在實際距離上遙遠，但精神上相近，甚至是同在的溝通

目的。所以他在 1740 年出版的著作《批判性詩的藝術》(*Critische Dichtkunst*) 裡，寫下對詩的理解：

然而詩還有一項特別的優點，也就是其獨特的模仿方式所運用的不是顏色，而是單純的語言文字，是充滿概念與意象的人為符號，能不借外力傳達至理智(*Verstand*)，因此語言文字所描繪的意象可直接進入另一人的腦海裡，形成非常精緻的內在圖像，以至於我們藉由感官對此難以感受認知。語言文字雖然能通過感官的接受，但也只有在它是空泛的發音或是並列的符碼與字母的情況下，這絕非是思想的符號與物的本色。重點是在理智，不在感官...。以此，詩對外在自然的模仿描繪，可比原本的繪畫藝術找到更短的途徑來陶冶性情，因為詩可將其意象直接融入內心，並讓理智去評斷。相較於此，畫家的藝術是運用視覺感官來感動人們，這反而是較遠的途徑（引自 Koschorke, 1999：283）。

詩人與他的讀者藉由文字媒介的傳達，開啟想像力的作用，讓所描述的對象成形於內心，達到直接溝通的目的。同時這也意味著想像力裡包含理智的巧思與精神的活動，並取代感官的直接接受，也因為受到想像力的影響，詩的文字創作和閱讀經驗已是屬於「純粹的知性運作」（Koschorke, 1993：622）。

就社會發展層面而言，哈伯瑪斯（Jürgen Habermas）在《公眾性的結構轉變》(*Strukturwandel der Öffentlichkeit*) 一書裡指出，十八世紀裡歐洲所興起的市民社會是以私人的主體為主，並在私領域如家庭裡養成「親密關係的人性（*Humanität der intimen Beziehung*）」(112)。同時也從家裡的客廳為私人社交的沙龍開始，從事閱讀與書寫的交流，由此也逐漸發展出重要的公眾性機構如報紙，雜誌，各式評論的出版，以及文學作品，特別是小說。因此市民社會是以廣大的閱讀大眾為主，藉由文字媒介的溝通交流，不只表達私人的情感與思想，更透過印刷出版的廣泛流通，形成強大公眾的意見與力量。文學在此更扮演重要的角色，就如哈伯瑪斯在他的書中所評論：「一方面感同身受的讀者重複著文學裡所描述的私人關係，在真實的經驗裡嚐試與滿足此虛構的親密性。另一方面這種一開始只是透過文學傳達的親密性，也就是只存在文學創作中的主觀性已成為廣泛閱讀大眾的文學內涵。由個別私人匯集而成的閱讀大眾也在公眾領域發表閱讀後的感想，並以此共同推展啟蒙的進程」



(115)。另言之，在文學閱讀與書寫已與私人生活密不可分的基礎上，形成了十八世紀市民社會裡「以文學思辨為主的公眾性，在此場域中，來自小家庭所培養出來的親密性主體彼此相互理解與交流」，同時也從這「親密化的私領域交流經驗」中，展開現代市民社會裡的「政治公眾性」(116-117)。哈伯瑪斯對十八世紀歐洲市民社會的觀察裡，個人主體性的形成，社會化的過程，親密關係與內在情感的培養，甚至是公眾的政治領域裡，都離不開以文字媒介為主的溝通過程。這同時也顯示出最晚從十八世紀開始，閱讀與書寫不只是現代生活中不可或缺的實用技能，更是表達內在情感與思想的重要管道。

受到文字書寫與閱讀的影響下，和萊辛同一時代的文藝評論家赫德（Johann Gottfried Herder），在《關於新德語文學》（*Über die neuere Deutsche Literatur*）裡對情感表達與詩人的書寫有以下生動的描述：

詩人應該表達情感：用書本裡所描繪的語言來表達情感是困難重重，其實就是不可能。身體的語言符號如眼神，臉上表情，聲調等，這些才是真正地表達情感，這子也將死的思想丟到死的語言範疇。不過可憐的詩人啊！你得要透過裝有黑色墨水的筆管，將你的情感揮灑在紙張上。你必須書寫，人們才會有感覺，如此你就得放棄真正的情感表達。你不可以將淚水沾濕你的紙張，以免上面的墨色模糊掉。你無法表達整個心靈生命，因為你得把你內心活生生的靈魂變成死的字母，並以此交談（引自 Koschorke, 1993: 621 - 622）。

對赫德而言，心靈的表達與情感的抒發原本應直接從身體展現傳達，如說話的聲音，肢體，眼神與表情等，因為身體的現場與即刻不只能生動地將內在心靈與情感表現於外，也能讓人堅定感受這樣內在對外的表達。然而文字媒介的運用是去身體化，同時也與直接感官接受的疏離。在此情形下，文字的書寫就如同德希達（Jacques Derrida）在《論文字學》（*Grammatologie* 法文原名 *De la grammatologie*）裡所提的「替補（Supplement）」，因為句子原本應是由「無可取代的主體發聲」，並且是「此時此地，唯一一次」，但文字書寫不僅「推移句子原本的位置」，更是「削弱聲音」（482）。在此聲音不只是指用來溝通的發聲媒介，更隱含著「所有形而上的原初場景（Urszene）」（Koschorke, 1997: 40）。關於這點，德希達在《論文字學》裡認為，

「真理的所有形而上論斷」與「邏各斯 (Logos) 情況或由此延續而來的理性思維」，這兩者是緊密不分，同時「邏各斯內在和語音 (phone) 的最初與本質上的關聯從未間斷過」(24)。此外藉著引用亞理斯多德在《論詮釋》裡的文字：「聲音的透露是為了心靈裡所引起的狀態，書寫的符號是為了聲音所發出的」，德希達更將聲音視為是「最先開始的符號生產者」，而且「與心靈是既根本又直接的相近」，所以從符號學的角度而言，聲音作為最先開始的能指 (Signifikant)，所指稱的是與之相近的「心靈狀態 (Seelenzustand)」(ibid. 24)。在此思考脈絡下，聲音的發出是直接體現了此時此刻的在場 (Präsenz)，由此也展現主體與其內在心靈或精神的自我存在。因此在《論文字學》裡可讀到：「通過說話的聲音，也由於此牢固的自我在說話裡聆聽的系統，主體在此情況下即自身情動，並在理想性的成分上與自己發生聯繫」(26)。而這樣從聲音源起的絕對在場與存在，遂成為哲學裡對形而上學書寫的濫觴。不過吊詭的是文字媒介在傳統以邏各斯為主導之下，基本上是「轉介的轉介」，其本身是「脫離出意義的內在」(ibid. 27)。文字書寫的傳達不只破壞了絕對的在場與存在，同時也將內含在此之中原初與單純的本意移轉到文字符號的秩序之下。當以文字再現邏各斯 (話語，聲音以及其內在的心靈或精神) 時，其實是在進行「替補」，因為文字的書寫無法重現原初邏各斯發生的情況。所以由文字書寫而來的論述，特別是哲學裡的形而上學論述，對德希達而言是「隱喻 (Metapher)」，就如他在《論文字學》裡所寫：「將文字稱為自然與萬有，可啟發認知與不受時間限制，這是隱喻性的說法。真正的文字是伸手可及並且是有限的，它是從文化，技術與人工製作等方面來思考的，是人為過程，也就是從偶居在肉身的生命或有限的生物而來的詭計」(ibid. 30-31)。在文字書寫的結構下，對於形而上學的論述是無聲，不在場與去身體化，完全和其所論述的主要對象邏各斯相反。藉由文字媒介來表達或再現邏各斯，不只反映出文字書寫文化下的作為，也是一種「技術面的文字書寫效果」(Koschorke, 1997: 53)。在此，文字表面「替補」原初聲音的直接發出，同時在文字書寫的實踐下，也形成閱讀知性的感受與想像，使原本是具體現身的發聲主體，轉移為銘刻於內在心靈的精神，由此也開始形而上學裡關於邏各斯為起源的書寫。

德希達這樣的論點相當程度呼應了上面赫德的引文。以文字媒介為主的書寫「替補」原本與身體的連結，親臨現場的直接聽說溝通與即刻的情感表達。本來應

是直接生動的人際互動與情感交流，經由書寫卻轉移成由死板的文字媒介所建構而成的間接性溝通。但從另一角度而言，間接性的文字傳達雖然充滿了距離，時差與人際的阻隔，但也引起想像力更大的作用，使分別在不同時空的書寫與閱讀者對文字媒介所傳達的內容與情感都能感同身受，達成一種想像的，精神內在的直接與生動，並以此培養出以接受（文字）媒介傳達為主的感覺與認知。這也說明了為何赫德認為詩人「必須書寫，人們才會有感覺」。

在《拉奧孔》裡，萊辛透過對古羅馬詩人魏吉爾的閱讀，思考詩人如何描寫拉奧孔受害的情景時，也可讀到類似赫德所描寫的情況：

對詩人而言，服裝已不是服裝，它遮蔽不了甚麼，因為我們的想像力總能看穿一切。不論魏吉爾的描寫裡拉奧孔是否有穿衣服，他身上受痛苦的每部分，因想像力之故而一一可見。而且將拉奧孔額頭綁上祭司頭巾也是為了想像力，並不是要將它掩蓋起來。這頭巾沒有甚麼妨礙，反而更加強我們對不幸受難的想像（L54）。

在此詩人和讀者以文字為媒介，雙方的溝通不必同時在現場。詩人的書寫所呈現在眼前的，基本上是文字本身，然而藉由「想像力的穿透」（Wellbery, 1994: 189），讀者在接受詩人所書寫的內容時，已超越文字本身。這意味著詩人藉由文字媒介，讓所要傳達的對象不需具體呈現在眼前，但卻能深入於詩人和讀者的腦海裡，形成明顯深刻的想像對象，好像真正經歷所描寫的過程。因此萊辛所認為「對詩人而言，服裝已不是服裝」，在某種程度上是點出德希達的想法，也就是以文字「替補」聲音或身體的在場與親臨感受<sup>6</sup>。不過在萊辛的思考與閱讀裡，更重要的是在以文字媒介為主的溝通內容裡，也就是藉由文字的描寫與閱讀，除了表達認知具體的對象外，更包含內在無形的心靈層面，即受難痛苦的情感傳達與感受。另言之，內在心理的情緒與感受已不只是表面感官的刺激與接受，更是文字媒介的傳達結果與由此而形成的內在精神活動。

<sup>6</sup> 在強調文字媒介的重要性和其根本性的影響等面向上，萊辛和德希達不約而同從文字以及書寫與閱讀所能產生的作用效果來考察各自關注的對象。不過德希達在以文字「替補」聲音的思考下，所發展出來的是延異（différance）的書寫與閱讀策略，藉此解構傳統邏各斯中心主義下，只有固定單一意義的文字結構。不同於此，萊辛在對文字的觀察，以及在書寫跟閱讀策略的考量上，則是從互媒介關係的基礎來思考。關於這點將在下一段討論。



## 肆、文本與互媒介性

以內在精神性為基礎，萊辛在《拉奧孔》裡再三強調「詩人應不斷的以文字呈現圖像」(L123)。如已所述，詩人的書寫並不呈現外在具體「物質的畫像」，而是透過文字書寫激發想像力，產生內在精神上「詩的圖像」。而「詩人應不斷的以文字呈現圖像」的說法，更隱含著詩的文字書寫是超越文字媒介本身在運用上的先後順序特質。詩的書寫並無法真正傳達其所呈現對象在空間中的完整性，因為「物體的空間並存和語言文字的先後順序是衝突的。雖然並存的物體轉化為先後秩序後，較容易將整體切割為部分，但最後若要再度將已切割的部分重整為整體的話，會是困難重重，甚至是不可能」(L126)。如此一來也嚴重破壞了詩裡最重要的作用效果：引起生動逼真的假象。詩如果無法啟發想像力，進而在腦海中形成生動逼真的假象，其文字書寫所建構的是由死的文字堆砌而成的「冰冷無感的遊戲之作 (ein frostiges Spielwerk)」(L128)。相較於此，萊辛認為古希臘的史詩作家荷馬，在文字書寫的藝術上是「典範中的典範」(L146)。對於他的文字書寫，萊辛在《拉奧孔》裡有以下的看法：

假若情況特殊，迫使荷馬在書寫時必須將我們的眼光較長時間地鎖定在某單一的物體對象，那麼不論此對象是如何，其結果絕不是像畫家筆下的繪圖那樣。相對的，荷馬是藉由許多書寫藝術技巧的運用，將要呈現的對象置於先後片刻的順序中，在此順序的先後個別片刻裡，同樣的書寫描繪對象也都各有不一樣的展現。我們在詩人那裡所看到的是一個順序的形成過程，而在畫家那裡所看到的，卻是此順序的最後片刻之後已定型的物體對象 (L117)。

有別於繪畫裡的畫像只侷止在已完成靜止的時刻，荷馬的書寫是跨越平直的文字描述。他運用文字特性與書寫技巧，將在空間中靜止的物體，搭配在時間前後順序的移動中，以此把書寫對象的「並列狀態轉化為先後順序的樣子」(L134)。這其中最為經典的莫過於對「阿奇力斯盾牌」(das Schild des Achilles) 的書寫，因為荷馬用了「超過一百行華麗的詩句」來描繪這盾牌的「材料，形式，與上面的人物」，以至於「之後的畫家可以毫無困難地，並且在細節上相吻合之下，再度對同樣的對象進行繪畫上的創作」(L134)。雖然荷馬身為以文字書寫為主的詩人不能像畫家一樣，

將「阿奇力斯盾牌」具體呈現在可視的畫布空間上，但仍藉由文字引起的想像力作用，使後來的畫家能對同一物體對象感受與認知，並將此再度以繪畫的方式呈現。此外萊辛認為荷馬以文字所呈現的對象不是「已結束完整，而是正在進行完成的過程」(L134)。對讀者而言，當閱讀此書寫作品時，是看著所描繪的對象一步一步地完成，並且也「驚訝於能成為看到這一切完成過程的見證人」(L135)。另言之，荷馬的書寫是以文字媒介來呈現「持續進行中的動作 (fortschreitende Handlungen)」(L116)，讀者在接受到這樣的文字傳達後，更進一步啟發想像力作用，使其腦海裡浮現「動作的生動圖像 (das lebendige Gemählde einer Handlung)」(L134)。而這樣的閱讀似乎也是在實踐萊辛自己所主張的：閱讀詩人的作品時，「我們已不會意識到這當中所使用的文字媒介」(L123)。因此詩或文學作品的接受所涉及的不只有書寫文字的閱讀，更有動作過程的觀看。在此情形下，文學文本隱含著文字與圖像的既相互關聯又區別的互媒介 (intermedial) 關係。

在媒介研究的討論裡，互媒介關係或互媒介性 (Intermedialität) 的基礎主要在於「媒介的形式轉化過程」(Rajewsky, 2014: 202)。德國的媒介研究學者佩希 (Joachim Paech) 在〈為何互媒介性？〉(“Warum Intermedialität?”)一文裡，根據魯曼 (Niklas Luhmann) 的系統理論，認為在「回歸到型式顯現的條件下觀察型式」後，才有可能討論媒介，因為媒介能被觀察到的，是那些能將它型式化的要件，也只有透過型式形成的過程和對它的觀察，才能回推出媒介的條件狀況 (55)。所以同樣的故事雖然可藉由文字的書籍，影像的電影或攝影照片，聲音的廣播劇或有聲書等不同媒介傳達，但最重要的是「文本與圖形再現的媒介形式」，以此在各自不同的形式化過程形成能區別彼此的媒介特性 (ibid. 54)。在這樣的媒介概念下，互媒介所指的並非單純的媒介變換或是不同媒介的跨越，而是與形式形成過程有關。在不只一種媒介的參與下，互媒介性代表著一個過程，「將某一媒介的形式重覆或重置於另一個媒介的形式」(ibid. 55)。在此之中，不僅表明互媒介的形式轉化，同時也顯示出「他者媒介的面向」，以及「勾勒個別媒介的差異」(Paech, 1998: 26)。這意味著在觀察某個特定媒介本身的同時，其實也考量了其互媒介性的居間游移與相互關聯的層面。以這樣的思考為基礎，任何媒介並非單向又自我孤立的的存在，互媒介性甚至在理論討論裡被視為是單一媒介裡「最先開始的情況」(Schröter, 1998: 149)，因此媒介理論先驅麥克魯漢 (Marshall McLuhan) 在《了解媒介》(Understanding Media)



裡主張：「任何媒介的內容皆是其他的媒介。書寫的內容是演說，就像寫下來的字是印刷品的內容，印刷品是電報的內容」(8)。互媒介性在這樣的思考下是媒介文化發展上基本的條件與現象，同時在互媒介關係的觀察下，也促成對單一媒介的了解，成為媒介知識上的核心要件 (Rajewsky, 2014: 199 - 200)。

如此互媒介性的觀點，也反映在媒介文化學者齊特勒 (Friedrich Kittler) 對光學媒介 (主要以攝影跟電影為主) 歷史之爬梳上。在他的著作《光學媒介》(*Optische Medien*) 裡，齊特勒雖然贊同麥克魯漢「任何媒介的內容皆是其他的媒介」的主張，也認同麥克魯漢將媒介視為是技術跟身體的介面，並認為媒介研究應該持續探討此「技術與生理學的直接關係」(21-22)。但另一方面，齊特勒反對麥克魯漢在看待技術與身體之間的關係時，是以人的身體為中心，並批判以此關係為主將媒介視為人之延伸的想法。有別於此，齊特勒認為對媒介演變發展的考察，應從其技術創新對人的外在感官與內在心靈的根本性影響開始，因為媒介和其相關技術發展提供了可以想像人和其內在心靈的「模式與隱喻」(ibid. 30)。在此齊特勒將古希臘的文字書寫以及所運用的蠟板技術，對照 1900 年左右的圖像媒介和電影技術，並指出這兩者雖有極大的年代差距，但都是在表達內在心靈，而且後者在技術上比前者更為精進。同時隨著媒介技術在不同發展階段的演變，對人和其內在心靈的想像也跟著在各自媒介歷史過程裡有不同的依循 (ibid. 29-30)。所以麥克魯漢的互媒介性主張，在《光學媒介》的思考脈絡裡則成為：任何的媒介技術都是從之前的媒介技術創新轉變而來。這也說明齊特勒的討論不從現代光學媒介開始，而是從更早的暗箱 (camera obscura) 技術。尤其在文藝復興時期，透過數學運算和暗箱技術將光集中為一條直線光束的實驗，讓視覺有更立體逼真的接受，由此也開始繪畫上的透視 (Perspektive) 技巧之運用，讓二度空間的畫面有更立體真實的呈現。而古騰堡 (Johannes Gutenberg) 的印刷術發明，使得這些新的技術與技巧，以及新的繪畫呈現方式保存在書籍中，並廣為流傳與複製。此外齊特勒也將討論擴及至另一個跟光與視覺有關的技術，也就是和暗箱的原理相反，用來投射影像的魔術燈籠 (laterna magica)，並觀察它在耶穌會的反宗教改革運動中的重要性。當宗教改革者強調個人閱讀聖經的重要性，以此打破羅馬教廷對聖經解釋的壟斷時，耶穌會從魔術燈籠所投射的影像能引起以假為真的幻覺作用中，看到對應的策略，也就是如齊特勒在《光學媒介》所寫：

找出可以反制路德聖經的媒介，以經過蛻變與更強烈的形式帶回之前宗教的圖像，不再如教堂牆上的聖像或木板畫像那樣，也不要像描述聖徒故事的虔誠小圖一般，而是要引起幻覺的異像，這讓以自稱基督士兵的耶穌會在宗教戰爭中，相對於舊式的大師畫作，更有效果，也在不知不覺中更有動機（96）。

這種透過光學媒介技術的運用而形成的逼真想像或幻覺，在宗教戰爭後，逐漸由宗教的層面影響到不同的藝術領域。到了以文字媒介為主的十八世紀，由光學媒介影響而來的透視性觀看和逼真的想像圖像仍是重要的依循，並且引導書寫技巧的轉變與文字閱讀的接受。因此在齊特勒的考察裡，自十八世紀起詩人開始在其作品裡藉由文字媒介呈現透視性，使讀者在閱讀的過程中，伴隨著想像力的作用下，有可能「在沒親眼看到所書寫的對象下建構觀看」（ibid. 116）。而這樣的互媒介發展過程之影響，反映在萊辛的閱讀裡，則是看到荷馬的書寫文本以文字媒介來呈現「持續進行中的動作」，使讀者能像在接受視覺藝術作品般觀看到「動作的生動畫面」。

藉由齊特勒對光學媒介之前史的考察，萊辛在《拉奧孔》裡將文字閱讀轉化為圖像觀賞的思考，背後還意含著上述互媒介關係的發展與影響。同時也促使十八世紀中葉以來的作家，開始嘗試突破文字媒介的優越，跨越文字在原本的符號系統裡既定的意義範疇，就如齊特勒在《光學媒介》所認為：將書寫文本「比擬為劇本」，將閱讀視為「能從紙張上的文字看見一些事物」（111）。而萊辛在1769年5月20日寫給當時的藝評家尼可來（Friedrich Nikolai）的信裡，也反映了類似的想法：

詩必須試著將它的人為符號提升至自然符號，唯有經由這樣的過程，詩才能與平鋪直敘的散文區別，成為真正的詩。所運用的方式有：音調，字詞，詞句的位置，音節格律，修辭，借喻，比喻等等。這些方式都讓人為符號更接近自然符號，但這樣仍無法變成自然符號。因此所有運用這些方式的文體，都是詩文裡較低階的文體。最高階的文體是將人為符號完完全全轉變為自然符號。戲劇的文體就是這樣，因為在戲劇的文體裡，文句不再是人為符號，而是人為之物的自然符號（natürliche Zeichen willkürlicher Dinge）（L271）。

克里格（Murray Krieger）在他的《視覺藝術書寫：自然符號的假象》（*EKPHRASIS: The Illusion of the Natural Sign*）裡，批評萊辛在此將戲劇提升至比其他文體更高的

位置是個「天真想法」，充滿了「自然符號的神話」(57)，因為不論戲劇能有怎樣真實自然的演出或表達，它仍是「從人為獨斷與約定成俗的材料中建構而成的人工作品」(61)。在這樣的基礎下，戲劇的展演雖然是生動的，但這並非直接呈現外在自然之事物，而是依舊得屈從在既定人為的概念與符號系統中。從這個角度而言，克里格的批評有其道理，但若再仔細閱讀萊辛在此信中所寫的，其重點較多在戲劇的文體裡所書寫的文句，也就是文字媒介的問題。在將詩的「人為符號提升至自然符號」的前提下，萊辛在戲劇的文體裡看到詩的文字書寫所能達到的理想效果。在此，戲劇的文體在書寫時不只有文字敘述，更包含情節，動作與時間的順序以及空間的整體等，更隱含著詩的文字書寫主要是能促進想像力的發揮，使文字有可能像戲劇在舞台上的演出效果，傳達即時與現場動作的場景與生動畫面。這基本上是呼應了萊辛在《拉奧孔》裡，以荷馬的書寫文本為典範所從事的互媒介性閱讀。

此外詩裡原是人為之物的語言文字，若要能進行直接傳達使接受者在當下可及時感受認知，就得跳脫既定的語言文字系統與意義結構，也就是詩的書寫必須讓文字如自然符號般直接呈現所指的對象。但語言若不再順從既有的語言文字系統來指稱外在對象並賦予意義，那麼語言所能呈現的就是其自己本身，因此萊辛在一篇《拉奧孔》遺稿裡認為詩的書寫不只運用「個別的字」，而是以「一定的順序」將字鋪排，並且透過此讓人為的文字能有「自然符號之力」，將要指稱的對象直接傳達(L260)。在這樣的文字運用前提下，詩的書寫是跳脫既定語言使用的情況。因此在《拉奧孔》的正文裡，萊辛認為詩人在書寫時，既有其「自由，將藝術品裡的單一頃刻往前回溯或向後延伸」，也有其「能力，在按照此自由下，不只揭示出藝術家已能呈現的作品對象，並且還能傳達藝術家只能讓人臆測的部分」(L140)。以萊辛的思考脈絡而言，詩的書寫之所以回歸文字本身並因此有文字使用上的自由，是因為「真正用文字再次描述物質畫像的唯一方式是將潛在的與實際可看到的結合」(L141)。在此，直接展現於外的，也就是「實際可看到的」是文字本身，而「潛在的」能與文字結合的，主要在於文字的自由運用並且以「一定的順序」來鋪排呈現，藉此超越語言使用的規範與既定的意義範疇，並進一步達到對「潛在的」可能想像。因此詩的書寫不能「落入藝術的框架裡，雖然詩人在此框架下可將畫像的細節娓娓道來，但卻無法產出一幅畫像」(L141)。很明顯的，萊辛不只間接否定物質畫像的侷限與僵化，同時也認為詩的書寫不能像物質畫像的呈現，只拘泥在固定具體對象的平白直述。



它必須在純粹的文字順序鋪排下，喚起想像力作用，讓讀者在閱讀詩的同時能在腦海裡出現生動的圖像，好似看到實在的畫面與真實人物的動作。也因如此，書寫對萊辛而言似乎是賦予詩人「戲劇化語言本身的任務（the task of dramatizing language itself）」（Wellbery, 1984：227）。而語言文字本身的戲劇化，不只顯現在對語言的移動鋪排而呈現的轉變效果上，更是指將純粹的文字轉化為生動圖像與動作的過程，並由此展開文本在互媒介性考量上的可能。

## 伍、結語

班雅明在他著名的〈機械複製年代的藝術品〉（“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”）裡寫道：「在較長的歷史過程中，隨著人的集體共同存在的型態改變，人的感官認知的方式也會跟著轉變。在此方式中人的感官認知受到組織整理，而這都實踐在媒介裡，並且不是自然而然的，而是有其歷史條件因素」（478）。在此，班雅明所要強調的，是在不同的歷史階段，有不同的媒介形式與實踐來影響人的生活方式，感官認知與外在環境的塑造。另外，翁恩（Walter J. Ong）在他的文章〈閱讀，技術與人的天性：一種詮釋〉（“Reading, Technology, and the Nature of Man：An Interpretation”）裡，以文字媒介為出發點，探討由此發展出來的書寫，閱讀以及印刷術等相關的技術如何影響人的思考，意識的形成與知識的管理，並認為文字媒介與相關的書寫與印刷出版是反映「人的心理內化過程」以及「人的意識本身的歷史」（145）。這同時也意味著書寫和其印刷的成品雖為外在的技術，但卻是人的內在與意識的重要訓練過程。因此在另一本著作《口語和讀寫》（*Orality and Literacy*）裡，翁恩將書寫視為一種技術（technology），而這樣的技術運用是能「豐富人的心理，增廣人的精神並且強化其內在生命（enrich the human psyche, enlarge the human spirit, intensify its interior life）」（82）。將班雅明與翁恩的觀點帶進對十八世紀的觀察。當時文字媒介的主導地位，雖然使人們的溝通與情感思想交流受制於文字媒介的間接傳達，但也提升想像力的正面影響與重要性，逐漸導致人的感覺，認知與思考有很大部分得透過文字媒介的傳達而形成。這樣的背景也或多或少說明了萊辛在十八世紀中期所寫的《拉奧孔》，其主題對象雖然是視覺藝術的作品，但在內容上卻較少針對此來論述，反而大多是在評論視覺藝術書寫的文本，

同時思考如何以詩裡的文字表達圖像。在如此的媒介環境影響下，更形成《拉奧孔》裡主要的論點：以想像力和相關的內在精神與心靈活動為共同基礎，文字與圖像的關係是互媒介的性質，是既認知彼此的差異，也超越各自的界線並互有關聯。這其中最主要的是透過之前所提及的「自由與能力，詩人能與藝術家並駕齊驅。只有在效果上都能同樣的活現生動 (lebhaft)，兩者的作品才是最為相互接近，而不是因為其中一項透過耳朵能提供給心靈的，是多於或少於另一項能呈現給眼睛觀看的」(L140)。另言之，詩與繪畫的互媒介性關係之所以成立的重要關鍵，在於能產生「活現生動」的效果上。因此詩裡的文字與繪畫裡的畫像，必須以不同的技巧或方式來脫離各自在媒介上的約束，喚起接受者的想像力，使其腦海裡浮現生動如真的人物，動作與事件，並進而直接感受認知所要傳達的對象。

正是為了達到此「活現生動」的效果，萊辛在《拉奧孔》裡明白的指出，詩的書寫最終目標是讓「我們已不會意識到這當中所使用的文字媒介」(L123)。這種以文字媒介來超越文字媒介本身的思考，不只意味著文字媒介的影響強化了內在心靈與精神活動，同時也指出在這樣的媒介傳達下，作家與讀者已逐漸能從冰冷的字裡行間裡，看到生動的臉龐與動作，並聽到活現的聲音。從文學史的發展來看，萊辛在《拉奧孔》裡將對文字的處理導入內在精神化的方向，不只因此解放想像力的活動，也引領了接下來德語文學的趨勢。到了十八世紀末期與十九世紀初，也就是德語文學史上輝煌的歌德時代 (Goethezeit)，文學的書寫一方面不斷在反思語言文字本身，另一方面藉由文字呈現各種內在想像的畫面，因此齊特勒在另一著作《留聲機 電影 打字機》(Grammophon Film Typewriter) 裡，認為歌德時代「讀者內心的想像中」，書籍傳達生動的圖像與聲音，宛如是現代的「電影和唱片」(18-19)。另外在一篇關於德語浪漫文學的文章裡，齊特勒指出，在「作者，讀者與作品主角的共謀」之下，浪漫文學的書寫是個「潛在的媒介技術」，以此一方面試圖「突破在歐洲難度極高的文字壟斷」，另一方面也在此嘗試過程中，超越文字的運用，漸漸地「以攝影或電影之類的大眾媒體取代充滿想像圖像的文學」(1994: 220)。在此不只媒介影響了人，更是人受到媒介的影響後，對媒介進行突破與創新。從這樣的發展脈絡來看，萊辛在《拉奧孔》裡所強調的生動圖像與文字書寫的獨特，不僅為文學史後來的發展樹立了重要的思考典範，也間接影響了媒介技術的演進，並反映出十八世紀在媒介文化史上的特殊歷史軌跡。



## 參考文獻

- Achermann, Eric. "Intensive Täuschung. Zur Ökonomie der Seelenkräfte in Lessings *Laokoon*." *Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*. Hg. Jörg Robert, Friedrich Vollhardt. Berlin: De Gruyter, 2013. 237 – 280.
- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ *Abhandlungen. Gesammelten Schriften Band I.2*. Hg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 471-508.
- Campe, Rüdiger. "Lovers' Daydreams. The Moment of the Image in Lessing's *Laokoon*." *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*. Hg. Alexandra Kleihues, Barbara Naumann, Edgar Pankow. Zürich: Chronos, 2010. 149 – 166.
- Caylus, Anne Claude Philippe de. *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec de observations générales sur le costume*. Paris: Tiliard, 1757.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indianan University Press, 1976.
- Fusser, Vilém. Die kodifizierte Welt. *Medienkultur*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997. 21 – 28.
- Graf, Fritz. „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike.“ *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. Hg. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer. München: Wilhelm Fink, 1996. 143 – 156.
- Gustafson, Susan E. "Beautiful Men: The Abjection of Feminine Imagination in Lessing's *Laokoon*." *PMLA*, Vol. 108, No. 5 ( Oct., 1993 ) . 1083 – 1097.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Kittler, Friedrich. *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose. 1986
- . „Die Latema magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien.“ *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*, 1994. 219 – 237.
- . *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve, 2002.
- Knodt, Eva M.. *Negative Philosophie und dialogische Kritik. Zur Struktur poetischer Theorie bei Lessing und Herder*. Tübingen: Niemeyer, 1988.

- Koschorke, Albrecht. „Alphabetisation und Empfindsamkeit.“ *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur um 1800*. Hg. Hans - Jürgen Schings. Stuttgart: Metzler, 1993. 605 – 628.
- . „Platon/Schrift/Derrida“. *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hg. Gerhard Neumann. Stuttgart: Metzler, 1997. 40 - 58
- . *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Krieger, Murray. *EKPHRASIS. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon Briefe, antiquarischen Inhalts*. Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007.
- . *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Studienausgabe. Herausgegeben von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam, 2012.
- McLuhan, Marshall . *Understanding Media*. London: Routledge, 1964.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- . *Picture Theory* . Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Mülder-Bach, Inka. *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18.Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 1998.
- Paech, Joachim. „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen.“ *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Hg. Jörg Helbig. Berlin: Schmidt, 1998. 14 – 30.
- . „Warum Intermedialität ? “ *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien* . Hg. Volker C.Dörr, Tobias Kurwinkel. Würzburg : Königshausen & Neumann. 46 - 69.
- Ong, Walter J. “Reading , Technology, and the Nature of Man: An Interpretation.” *The Yearbook of English Studies*. Vol. 10 (1980) . 132/149.
- . *Orality and Literacy*. New York: Routledge, 1982.
- Rajewsky, Irina O. “Intermedialität, remediation, Multimedia.” *Handbuch Medienwissenschaft*. Hg. Jens Schröter. Stuttgart: Metzler, 2014. 197 – 206.
- Robert, Jörg. „Laokoon oder: Krieg und Frieden im Reich der Künste.“ *Unordentliche*

- Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung.* Hg. Jörg Robert u. Friedrich Vollhardt. Berlin: De Gruyter, 2013. 9 – 40.
- . *Einführung in die Intermedialität.* Darmstadt: WGB, 2014.
- Schiller, Friedrich. *Schillers Werke, dritter Band: Gedichte. Erzählungen.* Frankfurt a. M.: Insel, 1966.
- Schröter, Jens. „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs.“ *montageAV* 7/2, 1998. 1 – 18.
- Schulte-Sasse, Jochen. „Einbildungskraft/Imagination.“ *Ästhetische Grundbegriffe* Band 2. Hg. Karlheinz Barck et al. Stuttgart: Metzler, 2001. 88 – 120.
- Spitzer, Leo. "The "Ode on a Grecian Urn," or Content vs. Metagrammar." *Comparative Literature*, Vol. 7, No. 3 (Summer, 1955) . 203-225
- Spence, Joseph. *Polymetis: or, An enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the antient artists. Being an attempt to illustrate them mutually from one another. In ten books. Printed for R. Dodsley ..., 1747.*
- Todorov, Tzvetan. „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G.E. Lessing: Laokoon.“ *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik.* Hg. Günther Gebauer. Stuttgart: Metzler, 1984. 9–22.
- Wagner, Peter. “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State (s) of the Art (s) .” *Icons, Texts, Iconotexts : Essays on Ekphrasis and Intermediality.* Ed. Peter Wagner. Berlin: de Gruyter, 1996. 1 -40.
- Webb, Ruth. “Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre.” *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15:1 1999. 7-18.
- Wellbery, David E. *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- . „ Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation.“ *Was heißt „Darstellen“.* Hg. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1994. 175 – 204.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerez und Bildhauer-Kunst.* Herausgegeben von Max Kunze. Stuttgart: Reclam, (1755) 2013

