

이미지의 이중 기능과 神聖化

선위릉

I. 머리말

沈裕融

國立臺南藝術大學
영상미학 석사
國立臺南藝術大學
예술창작이론박사반
박사과정
미학미술사

본 글은 ‘이미지(形象)’의 기원을 고찰해¹ 하나의 사실을 도출하고자 한다. 최초의 이미지는 ‘진실-허구’ 라는 개념과 필연적 관계가 있는 것이 아니라 ‘신성-세속’ 개념과 밀접한 관계가 있다. 이미지에 대해 진지하게 질문해 볼 때, 필연적 관계로 이해된 데에는 (시각)예술사의 발전에 따라 전승되어 온 것이라 할 수 있고, 특

* 필자의 최근 논저: 『共體存在的善如何達至?: 從尼采的日神、酒神精神與先秦儒學之禮、樂談起』, 『第八屆海峽兩岸傳媒論壇』, 上海政法學院, 2016; 楊婉儀와 공저, 『從「弱影像」時代下的世界觀談檔案影像的組裝倫理』, 『電子商務與網路社會新境界』, 2014.

- 1 최근 대만에서 이미지 연구는 사진, 회화, 영화 등과 같은 예술 범주에서 다루지면서 이미지에 대한 문제가 부각되었다. 최근 평론가 겸 사진가로 활약한 천관싱(陳傳興)과 사진, 비디오 예술을 가지고 ‘교배 비디오’라는 전시를 기획한 공궈권(龔卓軍)이 있다. 사진 분야에서는 린즈밍(林志明), 장스룬(張世倫), 궈리시(郭力昕), 쉬치링(許綺玲), 우자바오(吳嘉寶) 등의 연구자의 이론이 있고, 특히 잡지 『사진의 소리(攝影之聲)』는 대만 평론의 중요한 무대였다. 영화 분야에서 황젠홍은 들뢰즈(Gilles Deleuze) 연구를 번역해 극장, 공간, 도시, 탈영역 등을 계속 연구했고, 쑨송룽(孫松榮)은 영화와 탈영화, 비디오, 동영상 등을 연구했다. 물론 평단에서는 활발히 다루졌으나, 탈영역, 미술사, 시각예술 등의 분야에서 서술되거나 작품을 다룬 것은 아직 없다. 아마도 지면의 제한으로 상세히 나열할 수 없어서 본격적인 연구가 어려웠던 것으로 보인다. 그중 탄자저(譚家哲) 선생의 『形上史論』과 『時文學思想』 두 저서는 이 분야 연구에서 매우 중요한 저술이다. 이 두 저서는 일반적이지 않은 ‘이미지(影像) 논술’이라는 연구로 매우 특별한 의의가 있지만, 저자는 심오한 철학사와 중국과 서구 사상의 비교를 통해 모든 이미지에서 언급되는 偶像, 形象, 幻像, 聖像, 擬像 등의 문제를 다루었다. 원래 이 연구는 이미지가 어떻게 탄생했는지, 훗날 서구 예술의 발전에 있어서 서구 문명의 영향은 왜 중요한 관계를 갖고 있는지를 고찰하기 위한 것이었다.
- 2 이러한 ‘신성-세속’의 구분은 베르나가 사용한 ‘필사성-불후성(mortalité-immortalité)’에 따른 것이다. 모든 시각성의 ‘가시’와 ‘비가시’ 문제의 시작은 바로 이 문제에서 나와 연장된 것이다.

히 종교(예컨대 8, 9세기 비잔틴의 이미지 숭배와 우상파괴 투쟁)뿐 아니라 철학적 변화³(고대 그리스⁴의 이미지에 대한 긍정적 인식에서부터 이미지가 존재를 반영하지 않고 다른 작용을 한다고 밝히는 오늘날의 플라톤 비판에 이르기까지) 매우 강렬한 영향을 미쳐왔다. 이미지의 이러한 문제는 계속 이어졌고, 이윽고 사진과 영화의 연이은 탄생(벤야민의 『기계 복제 시대의 예술 작품』에서 얘기한 ‘숭배가치에서 전시가치’에 이르는 ‘쇠퇴’)을 촉진시켰다.⁵ 이러한 관점에서 본고는 이전과 다른 새로운 ‘이미지’의 문제를 밝히고자 한다. 말하자면 ‘이미지’의 기능은 과연 무엇인가, 도대체 어떤 의미에서 사람들은 이미지를 ‘필요’로 하는가라는 것이다. 이 문제는 전 서구문명의 기원인 고대 그리스 시대로 거슬러 올라가 인식할 필요가 있다.

본론에 앞서 먼저 ‘이미지(image)’라는 단어가 중국어의 경우 어떻게 번역되고 있는지 살펴볼 필요가 있다. 이미지라는 어휘는 경계를 넘은 번역 과정에서 각 민족의 언어로 서로 다르게 번역되었는데, 이 과정에서 언어와 언어가 대위되면서 하나의 언어가 외래 개념을 어떻게 분명히 드러내는지 알 수 있다. 일반적으로 ‘이미지’라는 어휘에 대한 중국어는 크게 ‘形象’, ‘意象’, ‘影像’의 세 단어로 번역 사용된다.⁶ 이중 ‘의상’이라는 번역은 인간이 천지만물의 원초적 감수를 받았다는 의미로 심령의 ‘意(意念, 情感 활동)’에서 ‘象’을 드러낸다는 뜻을 나타낸다. 이러한 어휘는

3 “신령이란 사람을 닮아 형상화했기에 형상은 고대 그리스인이 말하는 것과 다르며 이는 유일한 방식이 존재하기에 신령은 사람의 형상에서 나올 수밖에 없다. 사람은 만들 수 없으나 형상(존재하는)은 만들 수 있다. 형상은 고대 그리스에 존재하는 특유한 觀法이다.” 譚家哲, 『形上史論』(台北:唐山出版社, 2006), p.41, 참조.

4 본문에서 언급한 ‘고대 그리스’는 기원전 8세기부터 4세기경의 시기를 말한다. 호메로스(Homer, 기원전 9~8세기), 헤시오도스(Hesiod, 기원전 8세기) 이후부터 그리스 비극 시기이다. 여기에는 전소크라테스 시기(Pre-Socratic)의 철학자가 포함되지 않는다.(소크라테스 이후 철학자는 모두 이 범위에 들어가지 않는다.)

5 “사진술에서 전시 가치는 모든 숭배 가치를 대신하기 시작했다. 그러나 숭배 가치는 저항하지 않고 순순히 따른 것은 아니다. 단지 뒤로 물러나 방어하는 사람의 표정으로 드러날 뿐이다. 초상은 모든 사진술의 초점이며 이는 결코 우연이 아니다” 모방, 복제, 형상, 우상, 신상, 공공성 사이의 복잡한 모든 문제는 초상 사진에서 일종의 특이한 방식으로 제시된다. 초상과 성상과의 관련성은 이미지 역사의 맥락에서 어떻게 읽고 이해될 수 있는지에 대한 미래의 가능성을 제시하는 것이다. 이러한 문제는 본 논문의 범위를 벗어나지만 약간의 설명을 덧붙이는 것으로 독자의 이해를 돕고자 한다. 本雅明(Walter Benjamin), 漢娜·阿倫特(Hannah Arendt)編, 張旭東, 王斑譯, 『機械複製時代的藝術作品』, 『啓迪: 本雅明文選』(北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2012), pp.240-241.

6 본문에서 이미지(image)와 상관된 영어 어휘는 중국어에서 보편적으로 사용하는 번역어다. 픽처(picture)는 ‘圖畫·圖像’ 이미지네이션(imagination)은 ‘想像’ 시뮬레이션(simulation)은 ‘擬像’ 일루전(illusion)은 ‘幻像’ 리프리젠테이션(representation)은 ‘表象’ 리플렉션(reflection)은 ‘映像’ 페인팅(painting)은 ‘畫像’ 포트레이트(portrait)는 ‘肖像’ 아이돌(idol)은 ‘偶像’ 이콘(icon)은 ‘聖像’ 등으로 번역 사용한다. 특히 피겨(figure)의 번역은 ‘人像·圖像·塑像·身像’ 등으로 비교적 많다.

중국어로 번역될 때 매우 명확하게 전달된다.

또한 ‘영상’과 ‘형상’은 다음과 같이 구별해 사용한다. ‘影’의 의미는 ‘그림자’이고 그림자는 홀로 존재할 수 없기 때문에 실존하는 사물을 반사할 ‘빛’을 필요로 한다. ‘영상’이라는 번역은 대상에 속하는 상호관계(실물의 모사, 재현에 대한)를 강화한 것이라 할 수 있다. 이 또한 물질 혹은 광학작용을 통해 생산된 어떤 비물질성의 산물로서, 예를 들면 ‘사진 영상’, ‘영화 영상’, ‘활동 영상(moving image)’ 등의 용도로 사용한다. 그리고 ‘형상’이라는 번역어는 일반적으로 ‘브랜드 형상’, ‘개인 형상’ 등에 사용하며 일종의 공개된 타인의 안목으로 존재하는 외부적으로 드러난 특질이라 볼 수 있다. 따라서 본 논문에서 이미지의 중국어 번역으로 ‘형상’이라는 단어를 쓴 것은 원래의 물질을 탈피해 공공성의 의미로 사용하는 데 주목하고자 했기 때문이다. 이에 따라 이미지라는 어휘에 내재한 의미가 에이도론(eidōlon)에서 에이콘(eikōn)으로 전환된⁷ 관계를 다음에 이어 논술하고자 한다.

II. 이미지의 이중적 기능: 에이도론과 에이콘

이미지의 문제를 논하기 전에 먼저 생각해야 할 것은 인간은 도대체 왜 이미지를 창조했는가, 그리고 형상과 인류의 존재는 어떤 관계가 있는가 등이다. 인간이 단지 생존하기 위한 기물(그릇, 수렵도구 등)을 만들기 위해서라거나, 기술의 연마 발전(나무를 깎고 불을 피우고 음식물의 저장 시간을 연장하고 매장 도구를 연마하는 등)처럼 인간이 현실 생활의 한계를 극복하려는 목적으로 형상을 만들었다

7 번역에 관해 논의하자면 아마도 독일 미술사학자 한스 벨팅(Hans Belting)의 『이미지의 인류학(The Anthropology of Image)』에서 언급한 논점을 참고할 수 있다. 그는 독일어 ‘빌트(Bild)’가 이미지와 픽처 등을 동시에 내포하고 있어서 물질에 대한 도상과心智도상으로 구분해온 전통과는 다르다고 했다. 벨팅은 독일어의 이러한 용법이 긍정적 가치가 있다고 했다. 그는 ‘물질도상’과 ‘심지도상(잠정적인 번역을 하면)’을 구분해 전통을 설명하고자 했고, 이는 사실 ‘매개’와 ‘도상’으로 나는 것이다. 매개는 물질도상에 올라탄 물질(예를 들어 한 폭의 캔버스와 유채, 조각의 대리석)이지만 진정한 도상에는 이르지 못한 것이다. 심령도상이란 벨팅의 눈에서 독립할 수 없는 자존이다. 심령도상은 결국 보는 이의 신체에서 생산되지만 이 과정에서 생긴 장소 ‘신체’는 바로 도상을 발생시키는 관건이 되는 매체이다. 심령도상은 온전하거나 완전히 동일한 것이 아니고 보는 이의 문화 배경이나 기억 모두가 도상을 생산하는 데 관계한다. Hans Belting, *An Anthropology of Image: Pictures, Medium, Body*, trans. Thomas Dunlap (Princeton University Press, 2001); 鄒建林, 『影子與蹤跡: 漢斯·貝爾廷圖像理論中的指涉問題』(長沙: 湖南美術出版社, 2014) 참고.

고 생각할 수 있다. 그러나 이미지는 이와 같은 기물 창조와 기술 발전의 현실적 추구하고 전혀 다르게 그 어떤 '실용가치'도 없다고 할 수 있다. 이미지의 기능과 목적은 바로 '표상(apparence)'에 있기 때문이다.

그렇다면 '표상'은 무엇인가? 단적으로 말하면 "일반적인 사물을 지목해 만든 사물은 본래의 기능과 의의를 지니지 않는다. 그러나 그 일을 지향하거나 드러내는 데서 근본적인 목적을 찾을 수 있다. 즉 표상이란 지향성 혹은 드러내려는 타자로서 목적이 될 수 있고, 일반적인 물품으로서의 기능과 용도가 목적이 되는 것과는 다르다."⁸ 바꿔 말하면 표상의 우선적인 의의는 '자신이 아닌 것'을 지향하는 것이다. 그러나 여기서 말하는 '자신이 아닌 것'이란 결코 또 다른 세계의 대상이 아니며 이는 마치 기호(signe)⁹ 같은 역할을 한다. 즉 일반적인 기능일 뿐이다. 표상에서 표상 주체는 바로 이 외부세계의 사물을 초월하는 것이다. 초월성의 문제는 미래의 인류 역사에서 '지식', '예술', '종교'¹⁰라는 세 가지 지향점에 닿아 있다. 이 세 가지 지향점은 확실히 표상이 하나라고 볼 수 있는 것 즉 그 세계 자체인 것이다. 또한 이 세계의 가치를 훨씬 초월하는 가장 원초적인 표상의 문제란 오히려 '예술'의 '이미지'라는 문제로부터 나와 확립된 것이라 할 수 있다.

인류 최초의 예술로서 기원전 30,000년경 오리냐크기 문화의 적갈색 도상이나 12,000년 전의 프랑스 라스코 동굴벽화 같은 것은 확실히 인류가 끊임없이 창조한 도상의 기원이라 할 수 있다. 그것은 아마도 생식, 사망의 의식과 관계가 있으며 이는 거의 모든 표상의 발원 문제이기도 할 것이다. 탄자저(譚家哲) 선생은 모든 표상의 발생을 두 가지 기원에서 찾았는데 하나는 객관적인 자연세계에서 나온 것

8 譚家哲, 『詩文學思想(卷一)』(台北:漫遊者出版社, 2014), p.36에서 인용.

9 '기호'에 관해 프랑스 사상가와 미디어 연구자들이 관심 갖는 점(분명한 근거 있는 고증을 제시하지 못했지만 일종의 사상적인 방법을 제공해준다)은 "Signe라는 어휘는 séma에서 왔고, 이는 곧 모비이다. 호메로스의 기록에서 séma chéein는 바로 모비를 세우는 것이다. 먼저 무덤의 기호로 식별하는 것에서 유래하며 훗날 비로소 유사성의 기호로 표현되었다." 레吉斯·데브레(Régis Debray), 黃迅余, 黃建華譯, 『圖像的生與死: 西方觀圖史(Vie et mort de l'image: Une histoire de regard en Occident)』(上海: 華東師範大學出版社, 2015), p.8 참조.

10 譚家哲 선생은 3가지로 다음과 같이 비교했다. '지식은 초월성의 추구이며 이는 사물을 왜해시키는 사유의 힘에서 온 것이며 이러한 구성의 진실(원리, 방법 등)을 탐구하는 것이다. '종교'는 표상을 폐기하고 일종의 존활을 더 높이 신장하는 것을 추구하고 생명이 사망의 종말을 초월해 또 다른 연속적 상태로 나아가는 것이다. '예술'은 바로 표상 자체의 종결로서 일상성이 아닌 불가사의한 것을 추구하고 사물 안에서 오로지 '이 사물이 만든 실물과 그 구체적인 기능을 분리하는 것' 즉 '이미지(형상)'가 신성성을 체현시키는 가치이다. 이미지의 표상에 관한 문제는 바로 '생명감'과 '사망감'이다. 상세한 것은 譚家哲, 『懿美與美』, 『形上史論』(台北:唐山出版社, 2006), pp.509-513; 譚家哲, 『詩文學思想』(台北:漫遊者出版社, 2014), pp.42-43 참조.

이고, 또 다른 하나는 인간이 창조한 주관적인 것으로 봤다. “인류 역사에서 첫 번째 자연 발생의 표상은 바로 ‘시체다’¹¹ 시체는 이미 아주 익숙한 실물 일반의 존재 와도 같다. 그러나 차가운 물체를 모방한 것처럼 전혀 생기가 없다. 그(시체의 주 체)는 변하지 않는 그 자신의 모습이자 모든 활동이 멈춘 것이기도 하다. 그런데 이 때 그는 다시 그때의 ‘그’가 아니고, 시체는 피와 살이 있는 사람의 표상 본래의 것 이 된다. “근본적인 의미에서 표상은 물건의 복제와 모방에 대한 것이 아니라 생명 과 사망에 대한 표상과 계사로 드러난다”¹² 이러한 시체(혹은 그 배후의 사망)가 표 상으로 드러내는 것은 바로 고대 그리스 신화에 나오는 고르곤의 의미이다. 누추하 나 직시할 수 없는 고르곤은 단지 사망을 나타내는 얼굴의 강조(facialité)이며, 게 다가 사망과 시각을 직시함으로써 그 관련성을 강조한다.¹³ 인간은 유일한 이미지의 제조를 통해 비로소 사망을 극복할 수 있었다. 당연히 이러한 의미는 인간이 결 코 진정으로 신처럼 영원히 살 수 없으며, 그 사실은 또 다른 일상성을 초월한 표상 활동으로서 생명과 사망의 ‘힘’으로 드러나는 神奇를 나타낸다. 서구 문명에서 예 술이라는 문제가 완전히 살아있는 세속성에 따르지 않은 데서 시작됐다면, 예술의 표상 활동은 바로 생명(즉 욕망의 생명력과 사망의 파괴력)에서 추구하는 높은 가 치를 나타내는 것이 그 기원이 될 것이다. 이미지란 시원의 의의를 지니며 바로 완전한 표상 활동을 기반으로 존재한다.

‘이미지’의 특수성에 대해 프랑스 사상가 장 퉁 낭시(Jean-Luc Nancy)는 일찍 이 『이미지의 기초 (*Au fond des images*)』라는 글에서 매우 정확한 논의를 한 바 있 다. 그가 말한 형상이라는 것은 이미지를 만드는 것으로, 사물의 원본과의 구별, 단절과 거리로 인해 오로지 경계선(trait)이 확립되는 것이다. 이로써 이미지는 비로 소 사물의 본래성에서 탈피해 우리를 눈앞에 드러난다는 것이다. 낭시는 이미지의 특질은 결코 그 대표적인 의미를 지니는 것이 아니라고 강조했다. 왜냐하면 텍스트 도 같은 기능을 하지만, 텍스트는 의미작용(signification)에 중점을 두고, 이미지는

11 譚家哲, 앞의 책(2014), p.39.

12 위의 책(2014), p.39.

13 흥미로운 점은 베르나가 고대 그리스의 이미지를 관찰한 것은 세 개의 괴이하고 기형적인 신들과 특별 한 관계가 있다는 것이다. 그것은 뱀 머리카락의 고르곤, 숲의 신 아르테미스, 주신 디오니소스로 구 분된다. 이와 동시에 그는 이 세 신들로 고대 그리스의 타자(autre)의 문제를 지적했다. 讓·皮埃爾·韋爾南, 皮埃爾·維達爾-納凱(Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet), 張苗, 楊淑嵐譯, 『古希臘面具的形象』, 『古希臘神話與悲劇(Mythe et tragédie en Grèce ancienne)』(上海:華東師範大學出版社, 2016), pp.204-220 참조.

‘형식(forme)’에 중점을 둔다는 점이 다르기 때문이다.¹⁴ 좀 더 분명히 설명하려면 이러한 이미지의 의미와 후대 철학의 진리 문제와의 관계를 파악해야만 한다. 따라서 이미지의 이중 의미가 무엇인지 알기 위해 본고에서는 먼저 ‘이미지’라는 용어의 기원을 고찰한 후 고대 그리스 시대에 사용된 의미를 분명히 밝히고자 한다.

고대 그리스에서 ‘이미지’라는 어휘는 매우 방대하고 복잡하며 다원적¹⁵이었다. 그중 가장 중요한 두 단어는 바로 에이도론과 에이콘이다.¹⁶ 파농(Frantz Fanon, 1925-1961)에 의하면 이 두 단어의 특수한 점은 모두 어근이 *wei—로서 모두 ‘시각과 닮음(擬真)’¹⁷과 관련되며, 두 단어 모두 보편적이라는 의미를 지닌다는 점이다. 이는 물 속, 거울 속에 반사된 것처럼 인공 제조된 이미지의 형식(조각, 회화와 같은)과 함께 인간의 뇌 속에 있는 정신적 이미지로도 대표할 수 있는 것이다. 이와 같이 공통된 점에도 불구하고 이 두 단어의 진정한 구별은 바로 재현방식이 전혀 다르다는 데서 찾을 수 있다.¹⁸ 에이도론은 인간이 볼 수 있는 ‘象’을 모사한 것이고, 에이콘은 바로 모방한 대상과 모방해 만들어진 ‘상’과의 사이에서 발생하는 ‘관계’를 강조한다. 즉 이 구별점은 이미지의 이중적인 의미라고 할 수 있다.

1. 에이도론: 볼 수 없는 대상의 대체

우선 에이도론에 대해 고찰해 보고자 한다. 인도 유럽어계의 등급화된 원음

14 Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Images*, trans. Jeff Fort (New York: Fordham University Press, 2005), p. 63. 이외 다른 저서 『繆思』에서 그는 “여기서 이미지는 세계 안에서 하나의 사물 혹은 어렵거나 쉬운 복사가 아니다. 이는 그러한 사물의 광채이며 이는 신의 등장이며 자신의 실체와 자신의 외모를 구분하는 것이다.” Jean-Luc Nancy, *The Muses*, trans. Peggy Kamuf (Stanford University Press, 1996), p.63.

15 *anaplasma*(representation), *deikélon*(reflection, image, phanpom, sculpture figure), *exeikasma* (representation, copy), *miméma*(anything imitated, counterfeit, copy), *paratupósis*(illusory representation) 등이 있다. 張盈馨, 「論古希臘時期與巴門尼德斯對‘擬像’之看法」, 『止善』, 2010年12月, 第9期, p.123 참조.

16 이러한 부분에 관한 논의는 주로 프랑스 사상이 베르나의 견해를 참고한다. 그 이유는 베르나의 연구는 주로 단어의 원류와 고대 문물의 고중에서 출발하며 사상의 관점에서 해석하고 전 고대 그리스 미술, 정치와 신화 사이의 필연적인 관연을 드러내고자 했기 때문이다.

17 이를 소홀히 다룰 수 없는 중요한 근간으로 본다는 것은 모든 서양의 사유체계 혹은 ‘시각성’이며 또 모든 서양이 구축한 초월성(transcendence)의 문제이기 때문이다. 또한 분야를 구분해 나누는 방식은 쉽지 않기 때문에 이 문제는 단적으로 철학의 범주라고 이해되며 예술과는 결코 무관하지 않은(원시미술과 종교 간의 연결은 더욱 직접적으로 말할 수 있다는 사실) 것이다.

18 韋爾南, 余中先譯, 『神話與政治之間』(北京:生活·讀書·新知三聯書店, 2001), pp.368-369.

론에 의하면 에이도론은 e급 어근(全級)에 대응하는 *weid-가 되고, 이는 바로 ‘본다(看), 보인다(見)’¹⁹라는 뜻으로 표현된다. 즉 직접적으로 인간에게 보이는 것, 우리 앞에 ‘상’으로 드러난 것을 말한다. 그러나 이러한 ‘상’의 출현은 오히려 일반적으로 인간이 외부 세계와 대면해 본 현상이라 할 수 있다. 파농은 바로 이런 점을 지적했다.

우리는 에이도론을 가장 번역하기 좋아했다. 影과 영혼을 증시했지만 이미지는 아니었고, 우리가 여러 번 지적한 이 단어는 하나의 방식으로 3가지 형태의 현상을 가리킨다. 즉 자연을 초월한 異象(phasma), 몽환(oneiros(onar)), 죽은 이의 영혼(psuchè)이다.²⁰

고대 그리스의 사상을 이해할 때 신령과 인류 존재의 상호관계를 소홀히 다룰 수 없다. 모든 신령의 세계는 바로 고대 그리스인의 세계라고 말할 수 있을 것이다. 고대 그리스 신화²¹ 체계에서 드러나는 것은 바로 그리스인의 가치 체계다. 그 가치 체계에서 ‘진실-허구’는 조용하며 분리되지 않은 것이고, 또 ‘신성-세속’과 같은 조용은 좀 더 정확히 말해 ‘神性적인-人性적인’ 것으로 함께 인식된다. 이러한 가치 구조와 이미지와의 관계는 무엇인가? 이미지가 표상의 대상인 신성함에서 기인한다면 이미지는 그 신성함과 상호관계가 확립돼 있는가? ‘본다, 보인다’는 것과 신성함 사이에서 그 관계는 대체 무엇인가? ‘본다’라는 시각요소는 왜 고대 그리스의 전통과 긴밀한 관련성이 있다고 할 수 있나? 이러한 의문의 관건은 바로 ‘드러남’²²에 있다.

물론 파농이 지적한 초자연, 몽환, 영혼이라는 3가지는 확실히 인간에게 ‘본다’(초자연 현상 혹은 몽환 상태임에 틀림없다)라고 할 수 있지만 또한 이들은 허구적 환상으로 실재하는 것이 아니라 마치 안개 속에 사라져 알 수 없는 것이다. 일종의 다른 모양의 방식이 드러나서 “그것이 소재하는 곳은 부재한 곳의 소재”²³라

19 어근 *weid-(제로 형식 *wid-)부연으로 생긴 범어의 vetri(동사어근 √vid)보다 · 알다’이고, 고대 그리스어로 εἶδω는 ‘보다’이고 라틴어의 video는 ‘보다’이다. <https://read01.com/Axgm7P.html>(검색일자: 2017/5/23)

20 韋爾南, 余中先譯, 앞의 책(2001), p.374.

21 그리스 신화의 문제는 확실히 신령, 영웅과 관련이 있다. 그러나 신화는 일반적인 의미에서 종교와 다르다.

22 여기서 ‘드러남(顯現)’은 일반적인 현상학적 의미의 드러남과 다르며 오히려 ‘顯靈’이라는 의미에 가깝다.

23 韋爾南, 余中先譯, 앞의 책(2001), p.375.

고 할 수 있다. 이는 바로 에이도론이라는 단어가 존재하나 복잡하고 모순된 성질의 이중성을 지니고 있음을 나타낸 것이다. 즉 독자적인 시각의 불합리성이라 할 수 있다. 한편으로 이는 완전히 은폐되어 비가시적인 것이 아니라 가시적인 성격을 띤다. 그러나 이 또한 표면상으로 보이는 모양(만일 이 같은 현상이 두 가지가 아니라면)일 뿐이다. 인간이 본다는 것은 비가시적인 것의 가시화(현실화)이며 또 비가시적인 것은 이 세계에 존재해 장소화한다. 비가시적인 것은 원래 他界에서 시작된 것이다. 타계와 현 세계의 경계선을 그으면 바로 사망인 것이다. 사망은 동시에 ‘人生-神聖’, ‘必死性-不朽性’, ‘세속성-신성성’으로 대조되는 큰 영역에 소재한다.

파농은 고대 그리스 시기(적어도 기원전 5세기 이전)에 출현한 일종의 고대 우상(크소아논 xoanon)²⁴을 예로 들어 에이도론을 설명했다. 크소아논은 일종의 소형 기둥 모양의 목두 우상으로 만들어져 조형적으로 매우 거친 표현의 강렬한 원시성을 지닌다. 기원전 2세기에 태어난 파우사니아스(Pausanias)는 『그리스지(Description of Greece)』에서 여러 번 이 목각의 목두 우상에 대해 언급했다. 이 우상들의 신체는 일종의 고대 원시적 면모를 체현한 것으로 이러한 원시성은 보는 감상자에게 매우 생소한 낯선 느낌을 준다. 파농은 파우사니아스가 ‘원시성’과 ‘생소함’을 묘사했을 당시를 조사해 이 두 상관성에 제3의 관점을 덧붙였다. “그것은 인간을 당혹스럽게 한 비이미지적인 것들이며, 목각 우상은 모종의 신성한 것(theion ti)을 포함하고 있는데 일종의 초자연적인 요소라고 할 수 있다.”²⁵

고대 그리스 조각사²⁶에 보면 일찍이 기원전 5, 6세기의 그리스인들은 매우 숙련된 조각 형체(기원전 438년 파르테논 신전의 아테나 조각상이나 기원전 460년의 제우스 혹은 포세이돈 조상 등)를 표현한 바 있다. 그런데 왜 수세기가 지난 기원전 2세기에 와서 숙련된 기술이 사라진 채 매우 조악한 목각 우상을 만들었을까?²⁷



1
출토된 목각 크소아
사진

24 출토된 목각 크소아 사진에서 목각 우상의 체적화된 이미지는 모두 작은 것(5)에 속하는 것으로 기법 역시 매우 거칠다. 외부로 드러난 얼굴 윤곽의 모습은 세밀한 묘사에 치중하지 않았음을 알 수 있다.

25 韋爾南, 杜小真譯, 『古希臘的神話與宗教』(北京:商務印書館, 2014), p.350.

26 李思飛, 『神性,人性,詩性的交響: 希臘人體雕塑藝術賞析』(南京:南京出版社, 2015) 참고.



2
아르테미스 신전의 제우스
조각 사진
기원전 460년

이 문제는 먼저 이 우상들의 기원으로 돌아가 관찰할 필요가 있다. 이러한 목각 우상들은 그리스인의 손을 거쳐 나온 것이 아닌 것처럼 마치 하늘에서 떨어진 예물, 혹은 조류를 타고 해안가에 흘러온 것, 혹은 신의 선물과도 같이 인간이 만들지 않은 것은 아닐까라는 의혹도 제기된다. 보통 이러한 목각은 평범한 나무 재료 자체로서 오로지 신이 강림했을 때나 나무 재료를 몸에 지닐 때 비로소 그 신성성이 드러난다. 이러한 관점에서 볼 때 그리스인들은 마치 인간의 ‘기술’로 창조한 에이도론을 알지 못한 것처럼 보이기도 한다.²⁸

다음으로는 목각 우상의 최적화된 크기와 그 기능에 대해 고찰할 필요가 있다. 먼저 조각상은 신전에 맞지 않을 정도로 대형으로 제작된 신상으로서, 공개 전시를 목적으로 이동이 쉽지 않은 고정된 장소에 맞춰 제작된 듯하다. 반면 목각 우상들은 이동(파놓은 이를 ‘편리한 휴대식’이라 했다)하기 위해 작고 견고하게 제작해야 편리했을 것이다. 그러나 이러한 우상들은 평상시 오랫동안 시간 속에 갇힌 채 밀폐된 상자에 들어있었기 때문에 일반 대중은 그 은밀한 공간에 접근할 수 없었다. 그런 점에서 볼 때 목각 우상의 목적은 ‘보이’는 것에 있지 않았다. 이러한 에이도론의 출현은 “항상 예비된 일종의 ‘隱藏’과 관련이 있다”²⁹

27 베르나는 「形象의 복사본」에서 이러한 우상(xoanon)에서 인간 얼굴의 모습과 신체가 우상의 주요 표현 특질이 아닌 것에 주의해야 한다고 경고했다. 韋爾南, 黃豔紅譯, 『希臘人的神話與思想—歷史心理學分析研究』(北京: 中國人民大學出版社, 2007), p.348. 도2의 아르테미스 신전의 제우스 사진은 바다의 신 포세이돈의 조상일 수도 있다고 보는 견해가 있지만 제우스 상으로 보인다. 이 신은 조각의 체구로 볼 때 높이 208미터의 양쪽 어깨가 몸 좌우로 뻗어 있다. 왼손은 평평한 시선으로 두고 오른쪽 어깨 위를 향해 아래에서 위로 올려다 볼 수 있게 표현했고, 그 손도 반 정도 접힌 모습을 하고 있다. 흉부와 복부의 피부를 드러나게 표현이다. 또한 왼쪽 다리가 지면에 닿아 평온하게 묘사되었고 우측 다리는 발끝에 힘을 줘서 힘이 응축된 모습이 자세히 묘사돼 이 시기 그리스인의 매우 뛰어난 기예의 정밀한 신상 처리 방법을 볼 수 있다.

28 이 목각 우상은 얼굴 모습과 형태의 정확성을 강조하지 않았기 때문이다.

29 韋爾南, 杜小真譯, 앞의 책(2014), p.352. 위에서 서술한 에이도론의 논의 중 제사의 역할과 우상 간의 긴밀한 관계를 발견할 수 있다.(혹은 간단하게 말해서 즉 ‘보관권과 ‘소수의 볼 수 있는 자’)

따라서 우상이 우상으로 되려면 기본적으로 “스스로 체현될 수 없는 사물을 하나의 물체로 잠시 체현을 대체”³⁰해야 한다. 그러나 이러한 대체물은 결국 체현의 본체가 아니라 상징의 기능을 수행하는 것으로 신령의 신성성을 이용해 비본질적인 轉化 방식으로 드러나게 된다.

2. 에이콘: ‘본질의 전이’와 ‘공공성의 확립’

앞의 서술에 이어서 다음으로 에이콘³¹을 살펴보고자 한다. 일찍이 파농이 지적하길 에이콘과 에이도론은 동일한 시대에 탄생한 것은 아니라고 했다. 기원전 5세기만 하더라도 에이콘은 아직 유행하지 않았다. 에이콘이 출현한 시기는 고대 그리스의 도시국가가 시작된 기원전 8-7세기부터이며 이후 점진적으로 국가형태가 안정되어 갔다. 이때 그리스 도시국가에서 확립된 ‘공평’, ‘평등’과 같은 사상은 에이콘과 밀접한 관계가 있다. 그 이유는 공간 형태에서 볼 때 도시국가가 요구한 일종의 공평함이란 어떤 공민이라도 차별이 없는 것이었고, 그것이 국가의 중심점이었기 때문이다. 이 중심점은 ‘등거리’를 확보하는 데서 출발하기 시작했다. 그리스인의 입장에서 보았을 때 진정한 도시국가의 중심적 위치는 ‘신전’과 ‘공공집회장(agora)’³²이었다. 그 두 장소의 위치는 훗날 서양문명의 발전에서 매우 중요한 의미를 지닌다.

앞에서 언급한 목각 우상을 수호한 이들은 오직 왕실, 수령, 사제 등과 같은 소수였다. 그들은 세습의 관례로 우상을 보관했고, 우상을 일종의 왕권의 상징으로 사용해왔다. 이러한 세습적인 관계에서 신이란 소수에게만 옹호될 뿐 ‘다수’의 것은 아니었다. 신이 다수의 모두에게 작용할 수 있는 것은 그 은총이 한 사람의 신체에 내리는 것이었다. 신과 소수자 사이에는 또 다른 사람이 들어갈 수도 필요도 없었다. 이는 은폐된 것이었기 때문에 사람들이 접근할 수 없었다. 그러나 우상이 사용되었을 때 신은 다시 은밀하게 봉쇄되지 않고 대중의 눈앞에 두도록 설치되

30 이 譚家哲, 앞의 책(2006), p.41.

31 에이콘의 어근은 *weik-, ‘原物 사이의 관계’이다.

32 일반적으로 그리스 도시 규모는 그다지 크지 않았고 공공집회의 광장은 주로 보편적 이익과 가치의 문제를 토론(소크라테스의 정의, 미, 선량 등과 같은 문제를 공개적으로 논쟁)했고, 과거 궁정의 권력의 중심과 같은 것은 다시 나오지 않았으며 이러한 공공 공간으로 옮겨갔다. 이 광장에서 “인간은 타인의 시선 아래서 생활한다. 즉 인간은 그 타인이 본 너의 모습, 들었던 너의 모습, 너에게 부여한 가치의 존재이다.” 韋爾南, 余中先譯, 앞의 책(2001), p.410.

었는데, 그 장소는 바로 ‘신전(temple)’이었다. 신전은 신이 거주하는 집이며 또 공개적으로 사람들이 숭배하는 곳이기도 했다. 신전은 신성성을 공공화했는데³³ 정확하게 말해 신상을 신의 현신으로서 ‘여기’에 두었다. 신상은 일반인들 앞에서 에이콘을 직접 신령의 본질로 드러냈다. 신의 본질은 바로 신상에서 모방하고자 하는 본질이 타자화되어 다시 대중의 눈이 모이는 중심으로 귀납된다. 이는 과거의 우상에서 의식화의 과정에 따라 전화된 것이다. 목욕하기, 옷 입히기 또는 박제하기 등의 행위를 거치지 않고서도 ‘본다’라는 것으로 전화된다. 이는 신비함을 갖추지 않은 채 공개되는 의식인 것이다. 신의 존재는 완전히 보는 것에 따라 깨닫게 되었다.

당연히 인간이 신상을 본다는 것은 현상세계를 보는 것과는 다르다. 신의 형상은 신령이 드러나는 동시에 흡인 혹은 섭취라는 대중의 ‘보는’ 눈에서 드러난다. 필히 타인의 눈 속에 존재해야 한다. 이렇게 ‘드러난 神奇’³⁴는 바로 형상이 여전히 신성성을 지키고 있다는 점이다. 그러나 목각 우상의 조악한 외관과 비교해서 신상은 오히려 다수 세밀한 사람의 형태로 체현되었고 이는 바로 ‘유사성’의 문제에 있어서 새로운 전환을 만들었다. 그리스인은 사람의 얼굴, 신체를 복제의 대상으로 삼지 않았고 오히려 신과 닮은 인간상을 만들었다. 이와 반대로 신을 사람의 모습으로 한 이유는 “오직 사람의 형상만이 유일하게 신의 형식에 맞았기 때문이다.”³⁵ 그리스인들은 운동 경기에 열광하며 나체의 몸을 매우 사랑했는데 이것은 바로 사람이 신과 같이 찬란한 청춘의 강한 생명력을 가졌기 때문이다. “인체의 아름다움을 통해 오직 거울에 반사된 빛처럼 갑자기 비춰 나온 신기는 신성과 대립된 가치이다.”³⁶ 인간이 명백한 인간임을 알 수 있는 것은 바로 생명의 유한성(확실히 이는 必死性)이다. 이러한 운동에서 장력의 힘이 신체와 조화롭게 체현되며, 그 우미한 자세³⁷의 인간은 생명력³⁸이 충만할 때 바로 ‘신을 닮는(像神)’ 것이다.

그러나 여기서 ‘필사성과 불후성’, ‘인간과 신’ 사이에 모순된 교집합 ‘軀體(le corps)’를 볼 수 있다. 평범한 사람을 만든 구체에는 3가지 의미가 있다. 첫째 물질

33 이러한 형상의 공공성은 후대 철학에서 추구한 ‘보편성’과 ‘일반성’의 원류로 변화한다.

34 譚家哲, 앞의 책(2006), p.41.

35 韋爾南, 黃豔紅譯, 앞의 책(2007), p.361.

36 韋爾南, 余中先譯, 앞의 책(2001), p.359.

37 미론의 <원반 던지는 사람 Discobolus>(450BC.)과 같다.

38 “충만하고 강렬한 생명력의 형식이다. 아름다움, 청춘, 쾌락, 전투 속에서 혹은 성적인 활력, 건강, 번영 모두 신명나는 강력한 힘 혹은 왕과 같은 강력한 명예로 일종의 찬란한 눈빛이 발사되는 것을 표현한 것이다.” 韋爾南, 余中先譯, 앞의 책(2001), p.522.

성이며 이는 피와 살, 체구가 결국 썩고 쇠퇴해 사망으로 가는 것을 피할 수 없는 것이다. 둘째 한 개인은 반드시 ‘한 발’의 체구로 유지된다. 이는 인간이 ‘개체’ 존재의 경계를 만드는 동시에 “영원한 사회 주체의 보증을 형성하기” 때문이다.³⁹ 셋째 단지 한 개인으로만 살아서 그 구체는 이 세계 속에서 하나의 위상(position)을 점거하며 아울러 눈에 보이게 된다. 인간에 대해 말하면 썩지 않을 수 있는 것은 오로지 두 개뿐이다. 하나는 ‘사회’의 불후(한 개인이 세운 위업, 명예, 명성 등과 같은)이고, 또 다른 하나는 ‘영혼(psyché)⁴⁰으로, 체구와의 계약은 오로지 사망했을 때 해탈할 수 있는 것이다.⁴¹

체구의 장소화가 확립된다면 인간의 가시성은 신과 같은 체구의 한계에 구속되지 않고 그 자신의 존재를 표현할 수 있을까? 이에 대한 답은 신성이란 이미지를 통해 우상이 만들어 자신의 존재를 표현함으로써 대중에게 생소하게 보이더라도 공공성으로 전화되어 드러나는 것이다. 이때 신은 일종의 ‘유사’한 신체를 필요로 하지 않고 영을 통해 자신을 드러내 하나의 체구가 자신의 개체성을 드러낸다. 그러나 신은 이와 같은 이유가 아니라 이 구체의 경계에 한해야 한다. 왜냐면 “신의 구체는 일반적인 형식이 아니라 여전히 기, 능력, 행위, 광채, 광망, 영광, 휘황⁴²하기 때문이다. 신의 형상은 변덕이는 광채이다.⁴³

III. 맺음말: 이미지의 공공성의 오늘날의 현상

위에서 서술한 내용에서 ‘우상’을 통해 ‘이미지’에서 발견한 에이도론과 에이콘 둘을 언급했다. 그리스인들이 긍정한 가치는 실용성의 문제가 아니고 원래 비가시

39 韋爾南, 余中先譯, 위의 책(2001), p.526.

40 그러나 여기서 ‘신령-체구’는 후대 철학에서 말하는 심신이원론과는 다른 것이다. 베르나는 호메로스가 말한 ‘영혼’을 “인간이 죽을 때 인체에서 분리되어 저승 하데스에 떨어지는 것으로 이해했다. 살아 있는 사람에 대해 영원한 영혼이 있다고 말할 수 없고, 특별한 예를 제외하고는 일반적으로 인간은 혼미한 상태에서 혼이 이탈하면 죽는 것과 같은 모습이다. 그렇기에 인간은 영혼이 없고 죽은 후에 비로소 영혼이 되어 무정형의 유령으로 변해 어두컴컴한 지하에서 존재하는 것이다. 레드필드는 ‘영혼은 심령이 아니고 유령이다’라고 정확히 지적했다.” 韋爾南, 余中先譯, 위의 책(2001), p.523.

41 韋爾南, 余中先譯, 위의 책(2001), pp.512-513.

42 韋爾南, 余中先譯, 위의 책(2001), p.512.

43 니체에 의하면 아폴로는 조형예술의 신으로 대표된다. 모든 이미지의 창조뿐만 아니라 그리스 신들의 올림포스 세계에서는 전부 아폴로의 산물이다. 니采(Friedrich Nietzsche), 孫周興譯, 『悲劇的誕生(Die Geburt der Tragödie)』(北京:商務出版社, 2013), pp.30-31 참조.

적인 사물의 신성성을 추구한 것이었으며 이때 ‘이미지’는 하나의 무생기한 윤곽으로 구별되며 하나의 ‘볼 수 있는’ 신기의 현현인 것이다.⁴⁴ 이는 공개적으로 볼 수 있게 되는 과정에서 비가시의 가시화를 통해 장소의 부재가 장소화하는 것이었고, 외관과 체형의 세부 묘사에 따라 형성된 이미지는 신성의 영상을 만들어 빛과 같은 영원 불후한 세계를 만들었다. 대다수 관중의 눈에서 신은 ‘공개적인 존재와 같다고 할 수 있다.

만일 문제를 고대 그리스에서 오늘날의 사회로 옮겨 놓으면 기적, 신비와 권력에 대한 환상 역시 현대화를 깨고 새롭게 노력하는 움직임일 것이다. 신성의 가치를 제거함으로써 공공성과 신성성의 ‘이미지’는 현재 우리 사회에서 도상의 복제 기술과 같은 미디어의 세속 이미지로 드러나며 아울러 그 원류는 바로 고대 그리스에서 기원을 찾을 수 있다. 그러나 파농이 고찰했듯이 텔레비전과 신문은 정치인이나 대중 스타를 공개적으로 보게 하고 전시하므로 결국 그 이미지는 인위적이며 광고 수요에 따라 자아를 과대 포장 표현해 더욱 과도한 조작을 연출하는 데 힘을 쏟는다. ‘유행’이 추구하는 것은 일종의 일시적인 것으로 언제든지 새로운 것으로 대체되어 잊어버릴 수 있는 수평적 가치이다. 고대 그리스인들이 추구한 ‘이미지’는 바로 역사적 발전 속에서 나온 것이다. 모든 것이 멸망할 수 있는 상황에서 유일한 공적과 작품, 명예 등은 영광, 고귀함과 같이 불후한 것이다. 이러한 점을 고려할 때 현재 사회에서 추구하는 공공성이 배후의 신성적 가치를 잃어버린 기초 위에 만들어졌다고 하면 과연 그 의의는 무엇인가? 이미지 역사의 발전(우상—신상—성상—초상—복제도상)에서 신성의 가치는 점차 사라지고 심지어 완전히 말소된다면 정말로 인간은 이를 갈망하는가? 만일 그렇다면 적극적으로 대응해서 그 의의가 무엇인지 밝혀야만 하며, 이는 미래에도 또 다른 의미 있는 반성과 토론의 의제가 될 것이다.

문정희 옮김

주제어 keywords

이미지 image, 우상 idol, 에이도론 eidolon, 에이콘 eikón, 신상 statue, 신성함 sacred, 공공성 publicity

투고일 2017년 1월 19일 | 심사일 2017년 2월 28일 | 게재확정일 2017년 3월 20일

⁴⁴ 譚家哲, 앞의 책(2006), p.41.

- 張盈馨 Chang, Yin-Hsin, 「論古希臘時期與巴門尼德斯‘對擬像’之看法 On as the Views of the Ancient Greece and Parmenides on the Simulacrum」, 『止善 *Zhishan*』9, 2010, 12.
- 讓·皮埃爾·韋爾南 Jean-Pierre Vernant, 余中先譯 Yu, Zhong Xian trans., 『神話與政治之間 *Entre mythe et politique*』, 北京:生活、讀書、新知三聯書店 Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2001.
- 讓·皮埃爾·韋爾南 Jean-Pierre Vernant, 杜小真譯 Du, Xiaozhen trans., 『古希臘的神話與宗教 *Mythe et religion en Grèce ancienne*』, 北京:商務印書館 Beijing: The Commercial Press, 2014.
- 讓·皮埃爾·韋爾南 Jean-Pierre Vernant, 皮埃爾·維達爾-納凱 Pierre Vidal-Naquet, 張苗楊淑嵐譯 Zhang Miao, Yang Shulan trans., 『古希臘神話與悲劇 *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*』, 上海 Shanghai: 華東師範大學出版社 East China Normal University Press, 2016.
- 譚家哲 Tan, Jiazhe, 『形上史論 *On the History of Metaphysics (Xing Shang Shi Lun)*』, 台北:唐山出版社 Taipei: Tangshan Press, 2006.
- 譚家哲 Tan, Jiazhe, 『詩文學思想 *Thoughts in Chinese Poetic Literature (Shi wen xue si xiang)*』, 台北:漫遊者出版社 Taipei: Azothbooks Press, 2014.
- 鄒建林 Zou, Jianlin, 『影子與蹤跡: 漢斯·貝爾廷圖像理論中的指涉問題 *Shadow and Trace: A Study into the Reference in Hans Belting's Theory of Image*』, 長沙: 湖南美術出版社 Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2014.
- Belting, Hans, *An Anthropology of Image: Pictures, Medium, Body*, trans. Dunlap, Thomas, Princeton University Press, 2001.
- Nancy, Jean-Luc, *The Muses*, trans. Peggy Kamuf, Stanford University Press, 1996.
- Nancy, Jean-Luc, *The Ground of the Images*, trans. Jeff Fort, New York: Fordham University Press, 2005.

The Research of the Dual Functions and the Sacred Transformation of Images

Shen, Yurung

This study is hoped to point out the fact that an image in its initial stage (during ancient Greek era) didn't necessarily have anything to do with the concept, "reality-false". On the contrary, an image has everything to do with "sacred- worldly" via an image's dual functions, Eidōlon and Eikōn. The interpretation regarding the nature of an image has immensely and profoundly influenced not only the art history development in the west (ex. photography and movies) but also religions (ex. The conflicts between image-worshipping and image-vandalizing taking place during the Byzantine Empire period around 8th -9th century) and the evolution of philosophical being (from the recognition of images in the ancient Greek time to Plato's critics elucidating that images couldn't reflect one's existence but other way around). Hence, via exploring the documented meanings of these two words, eidolon and eikōn, it's our attempt to gradually clear up the blurry areas along the way to understand how an image transformed its initial symbolic function as an "idol", eidōlon, to an "statue", the public, visible and existing functions of eikōn. Although both were served to demonstrate the sacred manifestation in the holy world, there was still a fundamental difference setting them apart. "Idol", owned or dominated by a limited few most of the time, was a mere substitute for the holy spirits while an "image" exhibits "visible" miraculous evidence, such as "the pictures of God". The latter externalized the process to attract and seize the public's "visible" attention and allow the "existence" to take place. This specific "publicity" in an "image" has then become the origin of "universality" and "generality" scrutinized in the philosophy studies.

論形象的雙重功能及其神聖意涵之轉變

沈裕融

一、前言

本文意圖透過對「形象」(image)起源的研究¹指出這樣一個事實：形象最初與「真實——虛假」並無必然關係，而是與「神聖——世俗」緊密連結。我們實應審慎地面對形象所引申出的各種問題，它不只糾纏著整個(視覺)藝術史的發展至今，甚至對宗教(如發生於八、九世紀的拜占庭帝國對於崇拜／破壞偶像之爭)，哲學存有觀之轉變²(由古希臘³對形象的肯定到柏拉圖所奠定對於映像非作為在

1 臺灣目前對於Image的研究狀況，研究專業者多著重於站在某一確切的藝術範疇之下(如攝影、繪畫、電影等)來回應Image的問題；如以評論家與攝影家之身份的陳傳興、透過攝影、錄像藝術的策展實踐與書寫提出「交陪影像」之討論的龔卓軍；攝影理論方面除了研究者林志明、張世倫、郭力昕、許綺玲、吳嘉寶等研究者外，更有《攝影之聲》一刊物作為國內重要攝影研究之發表平台。電影方面如黃建宏延續過去翻譯德勒茲(Gilles Deleuze)之研究，往劇場、空間、城市、跨域等研究；孫松榮對電影與後電影、錄像、活動影像之討論等。當然尚有許多評論界、跨領域研究、藝術史、視覺藝術理論等未被提及的書寫者與作品，因礙於篇幅限制，恕難一一詳列。我們在這裡特別想提出的，是譚家哲先生的作品，涉及此方面之研究主要有《形上史論》中與《詩文學思想》二書。此二書自然非一般意義上的「影像論述」研究，但作者透過深厚的哲學史、中國與西方思想之比照，更教人明白，整個Image所涉及的偶像、形象、幻象、聖像、擬像等問題，在原初時究竟何以誕生，這對後來的西方藝術之發展，甚至是往後整個西方文明之影響是多麼至關重要的。

2 我們稍後將解釋，這種「神聖——世俗」的區分，用韋爾南的話來說，即是「必死性—不朽性」(mortalité—immortalité)。整個視覺性的「可見」與「不可見」之問題源頭，也都是從這裡延伸出來的。

3 「與其說神靈是擬人因而形象化，不如說形象對古希臘人來說，是存有唯一之方式，因而神靈不得以人之形象出現，非作為人，而是作為形象(之存有)。形象是古希臘獨有的一種存有觀法。」參見譚家哲，《形上史論》，台北：唐山出版社，2006，頁41。

4 本文所指的「古希臘」，是指公元前8世紀到公元前4世紀左右，從荷馬(Homer, 9-8B.C.)、赫西俄德(Hesiod, 8B.C.)以降，直至希臘悲劇時期。它並不包含先蘇時期的哲學家(當然蘇格拉底之後都列不在此範圍內)。

其自身之存有而虛假之批評)有著劇烈的影響。形象的諸種問題一直被延續著,它更催促了攝影、電影的相繼誕生(如此也造成班雅明在《機械複製時代的藝術作品》中所談到關於「從崇拜價值到展覽價值」的衰敗)。⁵正因如此,我們嘗試在下文中重新釐清這些「形象」的問題:對人而言,「形象」的功能究竟是什麼?它究竟在什麼樣的意義上被人們所「需要»?面對這些問題,我們認為有必要回到整個西方文明之根源——古希臘時期,來進行反思。

在進入到正文的討論前,我們想要先對Image一詞在中文語境下的翻譯問題稍做討論。在這種跨語境的轉譯過程中,各個不同民族的語言對於同一詞彙在不同狀況下的不同譯法,或許能讓我們在這種語言與語言的對位過程中,找尋一個語言對於外來概念是如何被釐清、理解的。通常,Image的中文翻譯可能有三種譯法:「形象」、「意象」與「影像」。「意象」意指人面對天地萬物的原初感受,是由心靈之「意」(意念、情感活動)而呈顯出之「象」,此一翻譯在中文語境的傳達上,是十分明確的。而「形象」與「影像」之區隔如下:「影」之意為「影子」,因影子並無獨自存在的可能,它需要有「光」對於某個實存之物的照射方能產生,此一譯法因此強化了影像附屬於對象的相互關係(對實物的摹寫、再現),它也可指稱透過物質或光學作用下所產生的那個非物質性之產物,例如攝影影像、電影影像、活動影像(Moving Image)等等的用法。而「形象」一詞,通常可用在如「品牌形象」、「個人形象」等,它更強調一種公開的、可在他人的目光中被看見的外顯特質。因此本文一概將image譯為「形象」,更能專注於形象掙脫原物、使其進入公共性之意涵,此與稍後討論到從Eidōlon到Eikōn之意義轉變有關。⁷

5 「在照相術裡,展覽價值開始全面取代崇拜價值,但崇拜價值並非毫不抵抗就乖乖讓路。它退守最後一道防禦工事:人類的面部表情。肖像是整個照相術的焦點,這並非偶然。」整個關於摹仿、複製、形象、偶像、神像、公共性之間的複雜問題,在肖像攝影中以一種最奇特的方式被提出。肖像與聖像之關聯如何在形象史的脈絡下被閱讀、理解,將是未來的可能研究方向。當然這個問題並不在本文的討論範圍內,僅在此稍作說明,供讀者思考。參見本雅明(Walter Benjamin),漢娜·阿倫特(Hannah Arendt)編,張旭東、王斑譯,《機械複製時代的藝術作品》(《啓迪:本雅明文選》),北京:生活·讀書·新知三聯書店,2012,頁240-241。

6 以下是與Image相關的英文詞彙,在中文語境中普遍習慣的譯法:Picture譯作「圖畫、圖像」;Imagination譯作「想像」;Simulation譯作「擬像」;Illusion譯作「幻象」;Representation譯作「表象」;Reflection譯作「映像」;Painting譯作「畫像」;Portrait譯作「肖像」;Idol譯作「偶像」;Icon譯作「聖像」。Figure一詞譯法較多,可能譯作「人像、圖像、塑像、身像」等。

7 關於翻譯問題的討論,或許我們也能同時參考德國藝術史學者貝爾汀(Hans Belting)在《圖像人類學》(The anthropology of Image)所提出的論點。他認為德文的Bild一詞同時涵蓋了image、picture等字,而不如傳統對物質圖像與心智圖像進行區分。對他而言,德文的這種用法是值得被肯定的,他企圖藉此說明傳統對「物質圖像」與「心智圖像」(我們暫且如此翻譯)的劃分,其實只是區分了「媒介」與「圖像」而已。媒介只是物質圖像的承載物(例如一幅畫的油料和畫布、一座雕像的大理石等等),而非真正涉及圖像。心靈圖像在貝

二、形象的雙重功能：Eidôlon與Eikôn

在開始討論形象的問題之前，我們應先思考，人究竟為什麼要創造形象？形象與人類存在的關係為何？若人只是為了因應生存之必需性，其實只需透過器物之創造(如盛裝容器、狩獵工具等)，或者技術之研發(如鑽木取火、使食物儲存時間延長、埋伏機關之研製等)，便能使人克服這些現實生活中的限制，使其合於目的。但形象顯然與上述這種對現實性之求索絕然不同，它並不具有任何的「實用價值」。形象的功能與目的，正是「表象」(apparence)。

何謂「表象」？扼要地說，「指凡一事物，其作為事物並非為自身之功能與意義，而以指向或顯現其他事務為根本目的。表象以指向或顯見他物為目的，非如一般物品以自身之功能與使用為目的。」⁸換言之，表象首先的意義，在於指向「非自身者」。但，這裡所謂的非自身者，並非指另一此世中之對象，若如此，這也只是行使符號(signe)⁹般的功能而已。表象所表象者，正是超越於此世之外的事物。雖然超越性的問題，在往後的人類歷史中走向「知識」、「藝術」與「宗教」¹⁰三個向度，這三個向度確實都以表象作為一存有觀法，即是說，將世界本身視為表象，而探求一更高過於此世之價值，然而最原初的表象問題，卻是由「藝術」之「形象」問題所確立的。

當我們討論人類藝術之源頭，那公元三萬年前奧瑞納文化(Aurignacien)的

爾汀眼中，也非能獨立自存的。雖然心靈圖像總是在觀者的身上產生的，但它仍有賴於由物理圖像所給予而產生。因此對他而言，物理圖像與心靈圖是相互聯繫的，而這個使此一過程發生的場所——「身體」，就是一個乘載圖像發生的關鍵媒介。不僅如此，心靈圖像也不是穩定而完全同一的，它與觀者的文化背景與記憶，都與此一圖像的產生有關。參見Hans Belting, *An Anthropology of Image: Pictures, Medium, Body*, trans. Thomas Dunlap, Princeton University Press, 2001, 亦參考鄒建林,《影子與蹤跡：漢斯·貝爾廷圖像理論中的指涉問題》，長沙：湖南美術出版社，2014。

8 引自譚家哲,《詩文學思想(卷一)》,台北:漫遊者出版社,2014,頁36。

9 關於「符號」,法國思想家、媒介學者倒是提到一個有趣的點(雖然他並未清楚交代考證的根據,但這仍提供給我們一條思想的路徑),他說:「Signe(符號)一詞來自séma,即墓碑。在荷馬筆下,séma chéin,就是豎起的墓碑:先有識別墓塚的符號,以其為源,而後才有表現相似性的符號。」參見雷吉斯·德布雷(Régis Debray),黃迅余、黃建華譯,《圖像的生與死:西方觀圖史》(*Vie et mort de l'image: Une histoire de regard en Occident*),上海:華東師範大學出版社,2015,頁8。

10 譚家哲先生對三者之比較如下:「知識」所追求的超越性,是由思維之力對物進行瓦解,探究諸種構成之真實(如原理、方法等);「宗教」毀棄表象而追求一種存活之更高延伸,使生命越過死亡之終結而走向另一延續狀態;「藝術」則終結於表象本身,追求那非日常性之不可思議,以那在事物中,唯一能「分離於此事物之作為實物及其具體功能者」——即「形象」所體現之神聖性為價值。形象之表象問題,直是對著「生命感」與「死亡感」的。詳細請參見譚家哲,《詠美與美》,《形上史論》,台北:唐山出版社,2006,頁509-513;以及譚家哲,《詩文學思想》,台北:漫遊者出版社,2014,頁42-43。

赭紅色圖像，以及一萬兩千多年前的法國的拉斯科(Lascaux)洞穴壁畫上，確實不斷的揭示著人類所創造的圖像源頭，似乎與生殖、死亡意識息息相關，這幾乎也是整個表象的源起問題。譚家哲先生提到，整個表象的發生，可以溯源自兩個原因，一個是源自於客觀的自然世界，另一則是主觀由人所創造。「在人類歷史中，第一個自然發生之表象，即「屍體」。¹¹ 屍體既是那個我們那個熟悉的如實物一般的存在者，但現在卻仿若一具冰冷的物，毫無生氣。他不再改變他的面貌，也停止了所有的活動。此時，他不再是那個「他」，屍體成了那一個原是有血有肉之人的表象。如此，「表象從根本意義言，故非對物品之複製與模仿，而是對生命與死亡之表象與揭示」，¹² 這一由屍體(或說其背後的死亡)而揭示的表象，便是古希臘神話中戈爾工(Gorgon)之意涵。醜陋而不可直視的戈爾工不僅揭示出死亡與對臉部之強調(facialité)，更強調了死亡與視覺之直視的關連。¹³ 人唯獨透過對形象之製造，才能夠克服死亡。當然這裡的意思並非人真能如神一般永活，而是說，以另一超越日常性之表象活動，揭示那生命與死亡之「力」的神奇。在西方文明中，整個藝術問題的源頭，完全不從一般求生存之世俗性而言，而是追求由生命(即慾望之生命力與死亡之破壞力)所展示那更高的價值——這即是藝術之表象活動的起源。形象所具有之原始意義，便完全奠基於此一表象活動而有。

對於「形象」之特殊性，法國當代思想家南希(Jean-Luc Nancy)曾在《形象的基礎》(Au fond des images)中對此做過十分精確的討論。他認為形象之所以作為形象，是因與原本事物之間的區別、斷裂與距離，唯有透過界線(trait)的確立，形象才得以脫離事物本身，而呈顯於我們眼前。南希更強調，形象的特質並非因其具有指涉意涵，因為文字(texte)同樣也有此一功能，但差別是文字的重點在於「意義」(signification)，而形象的重點在於「形式」(forme)的呈放。¹⁴ 但為更清楚地說明此一形象意義與往後哲學之真理型態的關聯性，以及本文所謂的形象之雙

11 譚家哲，《詩文學思想(卷一)》，台北：漫遊者出版社，頁39。

12 同上，頁39。

13 有趣的是，韋爾南觀察到古希臘的形象，與三位怪異而畸形的神祇特別有關，分別是：蛇髮女妖戈爾工(Gorgon)、森林之神阿爾特彌斯(Artemis)，以及酒神狄奧尼索斯(Dionysus)，而這三個神同時指涉著古希臘的他者(Autre)問題。參見讓·皮埃爾·韋爾南、皮埃爾·維達爾-納凱(Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet)，張苗、楊淑嵐譯，《古希臘面具的形象》，《古希臘神話與悲劇》(Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne)，上海：華東師範大學出版社，2016，頁204-220。

14 參見英譯本Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Images*, trans. Jeff Fort, New York: Fordham University Press, 2005, pp. 63. 在另一本著作《繆思》中，他更提到：「在這裡，形象不是世界中一個事物的或難或易的複寫：它是那一事物的光輝，是其神顯，是其自身實體和自身外表的區分。」參見Jean-Luc Nancy, *The Muses*, trans. Peggy Kamuf, California, Stanford University Press, 1996, pp. 63.

重意義究竟為何，因此，我們接下來將對「形象」一詞進行溯源，以確定它在古希臘時期的意義。

古希臘時期關於「形象」的字詞是十分龐雜且多元的，¹⁵ 其中最關鍵的兩個字彙，即是eidôlon和eikôn。¹⁶ 凡爾農指出，這兩個詞的特殊之處不僅在，兩者的詞根*wei-都與「視覺與擬真」有關，¹⁷ 並且兩者的意義也都十分普遍：無論是水中、鏡中所映射的、涉及人工製造出的形象形式(如雕刻、繪畫等)，它們更可以指涉人們腦中的精神形象。然而兩者真正的區別關鍵，即是在它們的再現方式全然不同，¹⁸ 前者(eidôlon)著重於由模擬而使人看見的「象」，後者(eikôn)則更強調於被模仿對象與模仿而成的「象」之間的「關係」。這兩者便構成了形象的雙重意涵。

(一) Eidôlon：不可見之對象的替代

首先我們先討論Eidôlon。依照印歐語系的等級元音論，Eidôlon對應的e級詞根(即是全級)為*weid-，所表達的意思即是「看、見」，¹⁹ 也就是直接被人看見的，那呈顯於我們面前的「象」。但此一呈顯的「象」，卻非指一般人在面對外部世界所看見的現象。凡爾農就此清楚指出：

我們認為，最好把eidôlon翻譯為重影或魂靈，而不是形象，我們多次指出，這個詞是以專一的方式被用來指三種類型的現象的：超自然異象(phasma)，夢幻(oneiros (onar))，死者的靈魂(psuchē)。在這三種情況中，eidôlon具有一種與其他人類摹本的完全相似性。²⁰

15 如anaplasma(對應的英文為representation)、deikêlon(對應reflection、image、phantom、sculpture figure)、exeikasma(對應representation、copy)、mimêma(對應anything imitated、counterfeit、copy)、paratupôsis(對應illusory representation)等等。參見張盈馨，〈論古希臘時期與巴門尼德斯對「擬像」之看法〉，《止善》，2010年12月，第9期，頁123。

16 關於這部分的討論，我們主要參考法國當代思想家韋爾南的討論，原因在於，韋爾南的研究主要從文辭之溯源與古文物之考證出發，並從思想的觀點予以詮釋，企圖揭示整個古希臘的藝術、政治與神話間之必然關連。


17 我們不應輕忽這一至關重要的線索，因為整個觀看問題，幾乎就是西方思維下或者說「視覺性」幾乎就是整個西方構築超越性(transcendence)的開端。我們也不應輕易地用領域劃分的方式，認為這個問題只屬於哲學的範疇，而與藝術決然無關(原始藝術與宗教間的聯繫更直接地道說初此一事實)。

18 韋爾南，余中先譯，《神話與政治之間》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2001，頁368-369。

19 「詞根*weid- (及零級形式*wid-) 衍生出了梵語vetri(動詞詞根√vid)「見、知」、古希臘語 εἶδω「見」、拉丁語video「見」。」參考自<https://read01.com/Axgm7P.html>，瀏覽時間：2017/5/23。原文出處為希羅多德(Herodotus)，徐松岩譯，《歷史》(Histories)，上海：上海三聯書店，2008。

在我們理解古希臘的思想時，我們是不應忽視神靈與人類存在之間的相互關係的。整個神靈世界，毋寧說就是古希臘人的世界。古希臘神話²¹體系所透顯出的，即是希臘人的價值體系。這一價值並非落在「真實—虛假」的結構中，而是「神聖—世俗」，或者更清楚地說即是「神性—人性的」。但，這一價值結構與形象的相互關係為何？難道形象在這裡只因為所表象的對象為神聖者，而確立它與神聖性的相互關係嗎？「看、見」與神聖性之間的關聯究竟為何？為什麼「看」的視覺要素會與整個由古希臘所奠定的傳統如此緊密相連？此一關鍵，便是在於「顯現」。²²

無論是超自然、夢幻的、靈魂的，這三者確實都能為人所「看見」（無論是超自然現象或是在夢中），但它們又是虛幻而不堅實的，如霧一般的隨即消散而無法掌握。它以一种異樣的方式顯現，「它的在場是一個不在場者的在場。」²³這正是 *eidôlon* 一詞所存在著複雜的矛盾性與雙重性，也是視覺獨有的悖謬之處。一方面，它並非完全隱蔽而不可見的，而是可見的。但，它又不只是表面上看上去的樣子而已（如若如此那與現象並無二致），人所看見的，是那不可見者的可見化（現實化），是不可見者在此界的在場化。不可見者源自於他界。劃定他界與此界的分隔線，正是死亡。死亡同時也是「人性—神性」、「必死性—不朽性」、「世俗性—神聖性」最大的區隔所在。

凡爾農以出現在古希臘時期（至少是在西元五世紀以前）的一種遠古偶像（*xoanon*）²⁴ 作為舉例來說明 *eidôlon*。*Xoanon* 是一種小型的柱狀木頭偶像，造型十分粗劣，具有一種強烈的原始性。生於公元二世紀的保薩尼阿斯（Pausanias）在《希臘誌》（*Description of Greece*）曾多次提到這種木刮偶像。在它們身上完全體現出一種古老而原始的面貌，這個原始性使觀者在觀看過程中，會產生一股陌異感。凡爾農觀察到，保羅尼阿斯在描述「原始性」與「陌異性」時，他還加入了與這兩者相關的第三點：「在它們使人迷惘的、非形象化的東西中，這些木刮偶像包

20 韋爾南，余中先譯，《神話與政治之間》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2001，頁374。

21 整個希臘神話的問題，確實是關係著神靈、英雄的。但神話並不同於一般意義上的宗教。

22 這裡的「顯現」並非一般現象學意義上的顯現，而是更接近「顯靈」的意思。

23 韋爾南，余中先譯，《神話與政治之間》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2001，頁375。

24 一些出土的木刮偶像（*Xoanon*）圖。從圖片中，我們可以看出木刮偶像的體積皆十分小（小至五公分，大至三十餘公分），工法也十分粗糙，對於外部形體、五官輪廓之描繪的仔細度也完全不注重。（圖片出處：https://www.researchgate.net/figure/273578922_fig1 瀏覽日期：2017/6/26.）

含著某種神聖的東西(theion ti), 一個超自然的因素。」²⁵

從古希臘的雕塑史來看,²⁶ 早在西元前五、六世紀, 希臘人對於雕塑形體的掌握就已十分成熟(如西元前438年的帕特農神廟的雅典娜塑像、西元前460年的宙斯/或是波賽冬雕像等), 但為何到了西元二世紀時, 仍存在著工法看起來如此粗劣的木刮偶像?圖²⁷

首先是關於它們的起源問題。這種木刮偶像似乎並非出自希臘人之手, 它們可能是從天上降下的禮物, 或者是被海浪所冲到岸上, 或者是神的贈與。無論如何, 它們並非人所製作的。在平時, 它可能只是一個平凡的木料, 唯獨當神降臨、附身在這塊木料上時, 它才展示出其神聖性。從這個觀點來看, 希臘人似乎並不覺得透過人能透過「技術」創造eidôlon。²⁸

其次, 木刮偶像的體積大小與其功能有關。它並不像神廟中的大型神像, 目的在於被公開地展示, 將其擺在一個固定不隨意移動的地方。木刮偶像時常處在移動當中(凡爾農稱它們為「便攜式」的), 它們小而輕巧, 以便於被帶著移動。然而, 在平常時, 多數時間它們時常被封存在箱子中, 並放在公眾無法進入的隱密空間內。木刮偶像的目的並非為了「被看見」。Eidôlon的出現, 「每一次都跟一種預先的『隱藏』有關」。它的出現並不是一種展示與公開呈顯, 而是對於隱蔽性與神秘性的揭露。這一揭示與隱蔽同等重要。正因其隱蔽性, 揭露才呈顯出那不確定的、閃現的神蹟。最後, 當我們談到木刮偶像時, 他和人所施行的崇拜儀式也是密不可分的。透過儀式行為, 偶像「更多地是透過儀式持續中的模擬再現了神聖行為, 而不是通過一種形象把它確定在空間中。」²⁹

總結來說, 偶像之為偶像, 基本上即是「把自覺不能體現的事物以一物暫代

25 韋爾南, 杜小真譯, 《古希臘的神話與宗教》, 北京: 商務印書館, 2014, 頁350。

26 這裡我們參考李思飛, 《神性、人性、詩性的交響——希臘人體雕塑藝術賞析》, 南京: 南京出版社, 2015。

27 韋爾南在《形象的副本》中提醒我們應該注意, 在這些xoanon中, 人的面部外表與身軀似乎完全不是這種偶像的主要表現特質。參見韋爾南, 黃豔紅譯, 《希臘人的神話與思想——歷史心理學分析研究》, 北京: 中國人民大學出版社, 2007, 頁348。《阿爾特米斯神殿的宙斯》(Zeus of Artemision, 西元前460年)。雖有人也懷疑此雕像可能為海神波賽冬(Poseidon), 但無論就是哪一位神, 從雕塑體來看, 其高度達208公分, 雙臂向身體左右側張開, 左手平於視線, 右臂則向上略抬舉, 手呈半握空拳的狀態。胸部與腹部肌肉的表現, 以及左腳腳踏於地的平穩、右腳著力於腳尖所產生的力的凝縮等等細節, 都可以看出此一時期希臘人對於神像的處理, 十足展現出技藝(technique)的精細程度。從體積來看, 這種神像完全無法如木刮偶像般便於攜帶, 而是立於神廟內, 使其形象公開顯現。(圖片出處: <https://www.learner.org/courses/globalart/work/235/index.html> 瀏覽日期: 2017/6/26)

28 也因此木刮偶像並不強調面貌、形體之精確性。

29 韋爾南, 杜小真譯, 《古希臘的神話與宗教》, 北京: 商務印書館, 2014, 頁352。從上述我們對eidôlon的討論中似乎可以發現祭司角色者與偶像之間的緊密關係(或者簡單地說, 即是「保管權」和「少數的可見者」)。

體現」，³⁰ 但這一替代之物終究不是所體現者本身，它行使著象徵功能，使神靈的神聖性以非本質性的轉化方式而被呈現。

(二) Eikôn：「本質的轉移與「公共性的確立」

接著談Eikôn。³¹ 凡爾農觀察到，eikôn與eidôlon並不是誕生於同一個時代。在西元前五世紀之前，eikôn還沒有通行。而這個時間，正是古希臘城邦政治於公元前8到7世紀出現後，逐步穩定之際。整個希臘城邦所確立的「公平」、「平等」思想，與eikôn關係甚密。原因在於，從空間型態來看，若城邦要求一種公平，也即是說，對任何公民來說都是無差別的，那麼這個最重要的位置，就是中心點。中心點確保著「等距」。對希臘人而言，那真正應該置於城邦的中心的，就是「神廟」和「公共集會廣場」(agora)。³² 這兩者的意義對於往後西方文明的發展至關重要。

如前面所談到的，木刮偶像的擁有者，僅只屬於少數人(王室、首領、神職人員等)。他們以世代承襲的方式保管偶像，使偶像作為一種王權的象徵。這一承襲關係，使神只能屬於少數人所擁有，而非「大家的」。要讓神能夠為大家所有，使神的恩寵臨到每一個人身上，那麼人們就必需讓神與少數人之間的私人、隱蔽關係被取消。此時，神不再被封存於隱密的處所，改而被安置在眾人的目光所及之處，這個地方就是「神廟」(temple)。神廟既是神所居住的家，又是公開被人所崇拜的。神廟將神聖性公共化，³³ 或者更精確地說，神像讓神現身在「這」。神像所顯現的eikôn直接呈顯了神靈的本質在凡人面前，神的本質就在神像之中，作為他者的被模仿者之本質，被納入中心化的在場。如此，過去在偶像中的儀式化過程被轉化了：不再是透過沐浴洗滌、衣物的穿戴與剝除等等，而是轉化為「觀看」——最不具神秘性的公開儀式。神的存在，完全仰賴於透過被觀看而覺知。

當然，人對於神像的觀看並不同於對於現象世界的觀看。神的形象使神靈在顯現的同時，吸引或攝握著眾人「看見」的目光——祂必須在他人的目光下存

30 譚家哲，《形上史論(上部)》，台北：唐山出版社，2006，頁41。

31 Eikôn的詞根是*weik-，所表達的是「與原物之間的關係」。

32 一般來說，希臘城邦的規模並不大，公共集會廣場主要討論涉及普遍利益、價值(如蘇格拉底對於正義、美、善良等問題的公開論爭)的問題，這使得過往的宮廷不再是權力的中心，而是轉移到了這個公共空間。而在這個廣場上，「人們在他人的目光底下生活；人按照其他人看你的樣子、說到你的樣子、賦予你的價值而存在著。」參見韋爾南，《在他人的目光下》，《神話與政治之間》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2001，頁410。

33 此一形象的公共性，變成為後來哲學所追的「普遍性」、「一般性」之源頭。

在。這種「顯現中之神奇」,³⁴ 即是形象依然保有神聖性之所在。但與木刮偶像的粗糙外觀相較, 神像卻多以細膩的人形來體現, 正是在這裡, 「相似性」的問題也一併產生了轉折。希臘人並非以人的面容、身體作為複製對象, 來使神與人相像。恰巧相反, 神之所以人像化, 是因為「人的形象被認為是唯一能恰當地表現神的形式」³⁵。希臘人對於運動競技的熱衷與對於裸體身軀的迷戀, 正是因為在此時此刻, 人如同神一般閃耀著青春的強盛生命力。「透過人體的美麗, 猶如鏡子中一道反光, 突然映照出那種與神怪相對立的神聖價值。」³⁶人明白人之所以為人正是因為生命的有限性(確切來說即是必死性), 對那運動中的身體在力的張力與身體之和諧所體現的優美姿態,³⁷ 在人充滿生命力³⁸之時, 人才「像神」。

然而正是在這裡, 我們立刻看到一個「必死性與不朽性」、「人與神」之間的矛盾交集: 「軀體」(le corps)。作為平凡的人, 軀體有三重意義: 第一, 具有物質性, 那有血有肉的軀體終究會腐朽、衰敗, 它無可迴避地走向死亡; 第二, 一個人必然擁有「一副」軀體, 它是人作為「個體」存在的邊界, 同時也是「作為永恆的社會主體的保證」;³⁹ 第三, 只要一個人活著, 它的軀體就存在於這個世界之中, 佔據一個位置(position), 並且能夠被看見。對人而言, 能夠不朽的, 唯獨此二種: 一種是「社會」的不朽(如一個人的豐功偉業、聲譽、名聲等), 另一種是「靈魂」(psychè),⁴⁰ 那與軀體的契約, 唯獨在死亡時得以解脫。⁴¹

軀體的在場化若確立起人的可見性, 那神是如何不藉由軀體的限制, 而仍

34 參見譚家哲, 《形上史論》, 台北: 唐山出版社, 2006, 頁41。

35 韋爾南, 黃豔紅譯, 〈形象的副本〉, 《希臘人的神話與思想——歷史心理學分析研究》, 北京: 中國人民大學出版社, 2007, 頁361。

36 韋爾南, 《神話與政治之間》, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2001, 頁359。

37 如米農(Myron)的《擲鐵餅者》(Discobolus, 450B.C.)。

38 「任何充滿強烈生命力的形式: 美、青春、快樂、戰鬥中或性事中的活力、健康、繁榮, 都以神明的強力或王者的強力同樣名義, 表現為一種耀眼的光芒散發。」引自韋爾南, 〈神聖的光輝〉, 《神話與政治之間》, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2001, 頁522。

39 韋爾南, 〈靈魂: 軀體的重影或是神明的反映〉, 《神話與政治之間》, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2001, 頁526。

40 但這裡的「靈魂—軀體」並不同於後來哲學所謂的身心二元說。韋爾南認為, 荷馬對於「靈魂」的理解, 是指「當人死的時候離開人體下到哈得斯(Hades)地府去的東西。對一個活著的人, 永遠不能說他擁有一個靈魂, 除非在特殊情況中, 人處於昏迷狀態, 他的靈魂會離開他一會兒, 就像他死掉了那樣。如此說, 人是沒有靈魂的, 要到死去後, 他才變成靈魂, 變成無定形的幽靈, 在黑暗的地下經歷著侷促的存在。萊德菲爾德正確地指出, 「靈魂不是心靈, 而是幽靈。」」韋爾南, 〈靈魂: 軀體的重影或是神明的反映〉, 《神話與政治之間》, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2001, 頁523。

41 參見韋爾南, 〈神聖之軀, 不朽之軀〉, 《神話與政治之間》, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2001, 頁512-513。

能表現其自身的存在？答案是，神靈需透過「形象」，將原先屬於「偶像」那他者般的陌異性轉化為可被看見的公共性。這時，神不再需要一種「貌似」的軀殼，透過顯靈來展示自身，而是藉由一個軀體來顯示自身的個體性。但，神當然不因此而被囿限於此一軀體的邊界，因為「神的軀體不是一般的形式，它還是氣息、能量、行動、光彩、光芒、榮耀、輝煌」⁴²。神的形象閃耀著光輝。⁴³

三、結論：形象之公共性的當代現象

在上述的討論中，我們發現無論是「偶像」亦或是「形象」，兩者都指出，希臘人所肯定價值的並非落在實用性的問題上，而是追求原本不可見之事物的神聖性，但差別在於，「形象」並非只是一個無生氣的輪廓，而是一個「看得見」的神奇顯現，⁴⁴ 這一被公開看見的過程，使不可見者可見化，使不在場者在場化，藉由對神像的外貌與體型之細膩刻畫，使此一形象作為神性之映像而閃爍著光芒，且永不垂朽。在眾人觀看的眼光中，神如是「公開地」存在。

若我們將問題從古希臘拉回到當代社會，整個「現代化」的「除魅」(Disenchanted)運動致力於剷除奇蹟、神秘與權威，而這種對於神聖價值的去除，使得同時帶有公共性與神聖性的「形象」，逐漸轉變為當代社會媒體的諸種源於圖像複製技術的世俗形象。但正如凡爾農的反省：電視媒體與報紙使政治人物、明星人公開的被觀看、展示，然而這些形象只是人造的，只為某種廣告需求而刻意喬裝自我，努力矯造地裝扮而以。「流行」所追求的是一種短暫、卻隨時可被新者取代而遺忘的扁平價值；古希臘人所追求的「形象」則是求索帶有歷史維度的：在一切都可能會毀滅的狀況下，唯獨功績、作品、名譽能顯得榮耀、高貴而永垂不朽。在此一比較下，我們不禁好奇，當代社會所追求的公共性若在失去背後那神聖價值的基礎上，其意義究竟為何？在形象史的演變下(偶像－神像－聖像－肖像－複製圖像)，神聖價值的逐漸喪失、甚至被完全抹除，真的是人所意願、

⁴² 同上，頁512。

⁴³ 用尼采的說法，阿波羅作為代表造型藝術之神祇，不僅涉及著整個形象的創造，甚至可以說，希臘諸神的奧林帕斯世界，全部都是阿波羅的產物。參見尼采(Friedrich Nietzsche)，孫周興譯，《悲劇的誕生》(*Die Geburt der Tragödie*)，北京：商務出版社，2013，頁30-31。

⁴⁴ 譚家哲，《形上史論(上部)》，台北：唐山出版社，頁41。

嚮往的嗎？若是，那麼，這一價值所欲提出的正面積極意義究竟是什麼？這似乎
是未來另一值得反省與討論的論題。