

圖像時代的形而上學
——馬里翁談圖像、偶像和聖像
Metaphysics in the Era of the Image:
Marion on Image, Idol and Icon

李丙權

LI Bingquan

作者簡介

李丙權，中國人民大學文學院講師

Introduction to the author

LI Bingquan, Lecturer, School of Liberal Arts, Renmin University of China.

Email: bqli68@yahoo.com.cn

Abstract

Reflection on the issue of “image” is an important topic in contemporary French philosophy. Jean-Luc Marion’s critique of the metaphysics of subjectivity in his discourse on “the era of the image” is a response to Heidegger’s thesis “the end of metaphysics”. According to Marion, at the heart of the question of image is a question of visibility and appearance, especially the appearance of the invisible, and thus is closely related to the question of phenomenality and the status of subjectivity. By investigating Marion’s key concepts “idol” and “icon,” this paper tries to see how the world of the image we inhabit embodies a metaphysics of subjectivity with which Marion identifies as “idol”. Having recourse to the debate of iconoclasm in church history, this paper goes further to see how the icon, and thus a phenomenology of iconic givenness, can overcome the metaphysics of subjectivity of our times.

Keywords: Idol, Metaphysics of Subjectivity, Icon, the Other

法國哲學家馬里翁（Jean-Luc Marion）說，我們的歷史正處於一個聲像時代，借助現代科技的發展，圖像以前所未有的方式主宰著我們的生活，世界正被圖像化（*s'est fait image*）。^①沒有人否認，在電視和資訊技術高度發達的今天，鋪天蓋地的圖像充斥並衝擊著人們的視線，讓人目不暇接甚至來不及反思，人們業已習慣了聲音和圖像作為商業符號的無處不在。然而，人們或許又問：視覺和聽覺一直不都是人類最重要的感覺器官嗎？為什麼說“今天”的世界是一個圖像的時代？作為一個天主教哲學家和神學家，馬里翁深受海德格爾和狄奧尼修斯的神秘神學影響，一向以“克服形而上學”為己任，在他所謂的“圖像時代”的背後，又是怎樣的神學和現象學主張？本文試圖通過馬里翁關於圖像、偶像和聖像的論述，探討其對聖像的神學思考及其聖像式的現象學如何能克服主體性形而上學而向他者開放。雖然涉及中世紀聖像藝術及當代藝術，但本文關注的重心不在藝術分析本身，而是其背後的神學和形而上學邏輯。

圖像時代：消失的原型

在其《形而上學》的開篇，亞里士多德就指出，求知是人的本性，並將人類的認知行為與視覺聯繫在一起。^②事實上，早從柏拉圖開始，知識就通過理型（*eidos*）和視覺、觀看聯繫在一起。^③按

^① Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, trans. James K. A. Smith (Stanford: Stanford University Press, 2004), 46.

^② Aristotle, *Metaphysics*, trans. W. D. Ross (Oxford: Oxford University Press, 1924), 114.

^③ 對此，柏拉圖在《理想國》、《蒂邁歐篇》等對話中都有論述。

照海德格爾的解讀，這種聯繫更是可以追溯到西方形而上學的開端，巴門尼德斯的“思維和存在同一”中的“思維”（*noein*）之原意是為“用眼睛感知”。亞里士多德的“求知是人的本性”也被海德格爾解讀為“對看的操持屬於人的本質”。他還發現，認知的這種視覺性特點在拉丁神學之父奧古斯丁那裡表現得也非常明顯。^①無論海德格爾的詞源學解讀正確與否，視覺和認知的這種緊密聯繫在古希臘世界是一個基本的事實。在此意義上，古希臘文化可以說是一種視覺文化。經由新柏拉圖主義，這種視覺文化融合到基督教文化之中，故西方文化中一直存在著某種“視覺中心主義”的傾向。然而，古希臘人同時也認為，眼睛所見的卻未必是真正的知識。同樣與視覺和認知聯繫在一起的還有“不可見”和“可見”（*invisible/visible*）這一組範疇。可見的世界往往是變動、易朽的，真正的知識卻應是永恆、不變的現實，而這恰恰是不可見的，或者說是肉眼所無法觸及的。人想要達到真正的知識，靠的是靈魂之“眼”，或理性的直覺。希臘人一方面給予視覺在認知中以優先的地位，另一方面卻強調真正的知識屬於理念世界，具備不可見之特性。可見世界存在之原因或基礎（*arche*）在於不可見的理念世界。人們眼中所見的只是一個圖像（*image*），或者是影像，其原型是不可見的理型或形式，也就是事物的本質和目的。^②這意味著不可見者是可見者顯現的前提和可能性條件，圖像總是某個原型（*original*）的影像，不可能脫離原型而顯現，而是要依據原型，以原型為“原

^① Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie & Edward Robinson (London: HarperCollins Publishers, 1962), 215-216.

^② 雖然亞里士多德在理念世界是否獨立存在這一點上與柏拉圖意見不同，但他從未否認過形式和理念的存在。至於可見世界和不可見世界之間，即現象和本質之間的聯繫是如何可能的，在胡塞爾的現象學出現之前，從柏拉圖、亞里士多德，到笛卡爾、康德，都沒有作出真正有效的解釋。

則”（principle）。以柏拉圖著名的三種“床”的論述為例，^①感覺世界是理念世界的影像，而繪畫則是影像的影像。原型和圖像之間遵循的是一種“摹仿”邏輯，^②而原型或說事物的本質是先於圖像的顯現而存在的。感覺的可見性越強，距離不可見的真理和現實就越遙遠，換言之，不可見現實的顯現必須伴隨著感覺形象的消退，直至最終的脫離。當黑格爾將藝術定義為“理念的感性顯現”的時候，遵從的是同一種摹仿的邏輯，藝術只是通往純粹智慧的一條暫時的、調停的、摹仿的途徑。藝術因此終究是屬“感覺的”（aesthetic）。圍繞著形象顯現的“不可見/可見”這一組範疇在不同的歷史時期以不同形態出現，在柏拉圖是理念和感覺世界，在中世紀是不可見上帝和可見造物，又或是康德的物自體和現象界。而在這一組二元對立的範疇中，不可見者始終是更重要、決定性的一維，這種對不可見者的青睞體現了西方形而上學的本質主義、靈知主義傾向。

在馬里翁看來，隨著電視業的發展，我們的時代正變成一個圖像時代。不僅僅是因為借助電視和資訊技術的發展，圖像可以不停地自我複製並無節制地擴張，變得無所不在，覆蓋了我們的整個生活，更是因為現代科技使圖像的顯現得以擺脫了對原型的依賴——圖像正成為自身顯現的來源。電視作為一種“秀”（show），並非是戲劇和電影的簡單替代或另一種選擇。人們看到舞臺或螢幕上的精彩演出，人們會忍不住追問：那個角色是誰演的？虛構的角色作為一個圖像，正如古希臘悲劇演出者所佩戴的面具，只是一個不具實體意義的影像，只不過現代的表演者不再使用面具，而是用自己的

^① 感覺世界的床由木匠製造，製造所依據的是床之理念，而畫家描繪的床則是感覺世界中床的摹本。所以藝術作品中的床是“影子的影子”，“和真理隔了三重”。參柏拉圖《理想國》卷十。Plato, *Republic*, trans. C. D. C. Reeve (Indiana: Hackett Publishing Company, 2004).

^② 在古希臘，藝術被定義為摹仿，而感覺世界對理念世界或本質的“參與”（participation）也可算作另一種形式的摹仿。

面孔來表現一個影像，在這影像之後，是有血有肉的真實面孔。某種意義上，戲劇和電影仍然維持和延續了圖像和原型之間的傳統關係，在某種虛構的影像之後，人們仍然可以追蹤到影像的真實來源。而電視語言則徹底打破了這種模式。電影和戲劇演出都有一定的長度，演出散場後，人們會自然地從虛構回到現實世界中。電影和戲劇的影像畢竟仍舊發生在確定的時空之內，此時空的限制使得影像的再現會有一個完結或休止，人們因此可以在現實和非現實之間轉換。在電視的世界裡，一天二十四小時，一周七天，電視頻道可以連續不停地運行，不間斷地製造影像。時間無休止的流動本是現實世界的特徵，電視通過和現實世界同步而獲得了類似的現實性。通過取消影像再現的時間性使影像的呈現可以變得無“休止”，而這種“休止”本是人們藉以區分現實和非現實世界的關鍵。以這種方式，電視複製了甚至是製造了一個屬於自己的虛擬世界，世界和圖像的界限變得模糊不清。影像的顯現脫離了原型的束縛，它可以延播、重播而不再受現實事件的時間性限制。影像和所有其他商品一樣，是某種出自“製作公司”的產品。

根據康德的觀點，任何現象的顯現都是在某種時間和空間中的顯現，作為純形式的時間和空間是現象顯現的可能性條件。在電視的圖像世界中，圖像的顯現不僅不受時間的限制，也不再受現實空間的限制。以電視新聞報導為例：雖然表面上看每個新聞都指向現實世界中真實發生的事件，圖像和原型保持著一種緊密的聯繫，然而，每個新聞事件之間卻缺乏必然的意義聯繫：南美的狂歡盛宴之後很可能是中東的悲慘戰亂，政治首腦會晤的畫面之後也可能是某則關於動物的有趣新聞。新聞事件的地理空間分佈更是無序而零散，圖像展現的不是一個人們生活於其間的、為人們掌控的世界，而是一個被變亂的無序的世界。圖像固然有其原型，但電視圖像沒有時間穿越將圖像和原型分隔的空間，圖像的原型在圖像呈現的同時也消失在無休止流動的圖像之中。因此，在電視以獨特的語言創

造的影像世界中，時空不再是現象顯現的先驗條件，在這種時空中，人們無法真正經驗圖像背後的現實。電視裡的世界並不真實地對應於我們生活的現實世界，它並不是人們熟知的世界，而是展現了一個人們從未看到且不可能看到的世界。在這種意義上，電視創造了自己的圖像世界，一個和現實世界的原型分離並被變亂的破碎時空，一個只在電視螢幕上實現的世界。螢幕在接受圖像的同時製造了圖像，而圖像作為自身的原型在顯現中造就了螢幕。^①當馬里翁在上世紀 80 年代透過電視業的發展看到圖像時代的到來時，^②或許並不能預見今天的互聯網世界，然而，網路技術的發展卻驗證了他關於圖像時代將會在很長時間內持續存在的預言。當今的網路時代更是通過數位化的方式創造出一個虛擬空間，傳統的時空觀念在其中得到徹底的顛覆，距離不再是問題，圖像的顯現和再現更加不受時間限制。一個事件可以隨時被“點擊”，隨時被喚醒，世界被壓縮到一個螢幕，一個平面，被掌控在手中，通過“視窗”而呈現在人們眼前。網路世界中的圖像可以被製造、被合成，它甚至不再需要一個原型。在此意義上，網路可以說是電視的升級版，是圖像時代更加深入的體現。

古代和中世紀是一個原型的時代，有形世界作為圖像世界是對不可見的原型世界的摹仿，占主導地位的不是圖像，而是其背後不可見的原型。即使是現代以來，意識主體對現實的再現仍然不能擺脫原型的限制。馬里翁所說的圖像的時代，是指圖像脫離傳統形而上學的因果關係和摹仿邏輯而呈現自身的時代。那麼，圖像的這種自我解放是否是一種對形而上學的勝利呢？恰恰相反，在馬里翁看

^① 馬里翁對電視影像世界的時間和空間特點的分析，參見：Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 47-50.

^② 其原文發表於 1987 年 11 月。參 Jean-Luc Marion, “L’Aveugle à Siloé (ou le report de l’image à son original)” in *Communio: Revue catholique internationale*, XII, 6, Paris, November 1987.

來，圖像從原型中的解放並未跳出形而上學的樊籠，反而是現代形而上學精神在我們時代的集中體現。我們所處的圖像時代正成為一個偶像的時代，偶像是我們時代的形而上學。為此，我們需要瞭解馬里翁所理解的形而上學，以及與之緊密相關的一組重要概念：偶像 (*idol*) 和聖像 (*Icon*)。

形而上學和偶像

在寬泛意義上，“形而上學”通常用來指某種超越的、抽象的理論體系或整體性圖式。^①對馬里翁而言，形而上學是一個有著自身悠久歷史和獨特含義的詞彙，和“存在”問題，尤其是以“實體”概念為出發點的存在問題直接相關，並非所有系統的理論構架都可以被稱為形而上學。^②事實上，馬里翁對形而上學的理解嚴格地限制在亞里士多德傳統之中，並且以海德格爾對形而上學的“本體—神學” (*onto-theology*) 機制分析為其思考的起點。海德格爾從“本體論差異”和“存在的遺忘”入手對西方形而上學傳統的批判已廣為人知，在《同一與差異》 (*Identity and Difference*) 一書中，海德格爾將從亞里士多德到黑格爾的形而上學的內在機制歸結為本體—神學：形而上學是本體論，因為其將“存在”作為存在者第一和最普遍的基礎；形而上學是神學，是因為其將“最高存在”作為存在整體的最終的基礎，而作為第一因的最高存在，同時也是自身存在的基礎，即自因 (*causa sui*)，也就是形而上學意義上的上帝。海德格爾認為形而上學的根本關注就是奠基，其對最終基礎做出的說明

^① James Richmond, *Theology and Metaphysics* (London: SMC, 1970).

^② Jean-Luc Marion, “Giving More: Jean-Luc Marion and Richard Kearny in Dialogue,” in *Givenness and God: Questions of Jean-Luc Marion*, eds. Ian Leask and Eoin Cassidy (New York: Fordham University Press, 2005), 244-245.

是被基礎所喚起並訴諸最終基礎的解釋。^①作為一種“奠基式思維”，本體-神學通過提供一個“邏各斯”（*logos*）來實現“對世界的理論掌控”，因此形而上學也表現為“邏各斯中心主義”。^②對馬里翁而言“形而上學的終結”不是一種理論選擇，而是一個理性的事實。^③因此，克服形而上學是思維的使命和他主要的工作方向。

雖然享有共同的機制，形而上學在古代和現代卻有著不同的含義。作為一個著名的笛卡爾學者，馬里翁正是通過對“現代性之父”笛卡爾的分析闡明了這種分別：笛卡爾之前的形而上學主要指本體論，研究存在者及其存在，笛卡爾之後的哲學家們關注的問題卻是人類知識的首要原則。這一源自笛卡爾的變化標誌著形而上學本質的翻轉。^④傳統的亞里士多德形而上學強調的中心是存在者，“存在”的範疇內在於存在者之中，關於“存在”的科學和存在者存在的方式建立在存在者的本質之上，取決於他們的實體（*ousia*）；在認識對象和認識者之間是單向的決定關係，心靈（*nous*）只是去發現業

^① Martin Heidegger, *Identity and Difference*, trans. Joan Stambaugh (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 56- 58.

^② 卡普托（John D. Caputo）將本體-神學的範式特點理解為奠基式思維，皮考克（John Peacocke）則將之歸結為“邏各斯中心主義”。韋斯特法（Merold Westphal）認為，本體-神學有三重含義：計算式的思維、再現式的思維、壞的神學。雖然其含義基本上等同於“邏各斯中心主義”，但在一定程度上消弭了古代形而上學和現代形而上學的差別，在他看來，古代和現代形而上學的內在一致性在於“對世界的理論掌控”。相比之下，“邏各斯中心主義”比再現式思維的概念外延更廣泛，更適合概括本體-神學的奠基性思維特質。參：John D. Caputo, *Heidegger and Aquinas: an Essay on Overcoming Metaphysics* (New York: Fordham University Press, 1982), 150. John Peacocke, “Heidegger and the Problem of Onto-theology,” in *Post-Secular Philosophy: Between Philosophy and Theology*, ed. Phillip Blond (London and New York: Routledge, 1998), 186. Merold Westphal, *Transcendence and Self-Transcendence: On God and the Soul* (Bloomington and Indiana Polis: Indiana University Press, 2004), 23-34.

^③ Jean-Luc Marion, “Metaphysics and Phenomenology: A Relief for Theology,” *Critical Inquiry* 20.4 (1994): 578.

^④ Jean-Luc Marion, *On Descartes' Metaphysical Prism: the Constitution and the Limits of Onto-Theology in Cartesian Thought*, trans. Jeffrey L. Kosky (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 2-3.

已存在於事物之中的知識。笛卡爾則將存在者的多樣性建立在人類的智慧之上，認為心靈的知識在一種獨特的智慧中構造了客體。科學並不建立在存在者的存在之中，而是建立在人類的智慧之中，知識的基礎從存在者轉移到了自我的意識，自我成為存在者存在的最終的基礎。^①這種轉換標誌著西方哲學中主體含義的轉向。無論是亞里士多德的“*hypokeimenon*”還是經院哲學中的“*subiectum*”，“主體”都是指“存在”中真正呈現的東西或最基礎、最底層的東西，是真正恆久、真實的呈現，是現實和持久性的充分保障，^②並沒有今天通常理解的意識的、主觀的（subjective）含義。在笛卡爾那裡，知識的確定性是通過“我思”（*cogito*）來保障的，主體的含義仍然是基礎，不過其位置卻發生了變化，由存在物的基質（*substratum*）變成了人意識中的“自我”（*ego*）。知識變成了主體/意識對客體的反映或再現。“存在”的顯現由恆久呈現變成了意識領域的再現。現代主體形而上學的道路由此而打開。

如此，在笛卡爾的哲學中，“存在作為存在”的古老命題消失了，只有意識如何認識對象的問題。儘管笛卡爾避免使用“形而上學”這一名稱而稱自己的哲學為“第一哲學”（亞里士多德亦是如此），但他的哲學仍然處理了存在者何以是存在者的問題：即事物通過自我意識的構造而“是”，而存在。因此，馬里翁稱之為“灰色本體論”（gray ontology）或說隱藏的本體論。笛卡爾的“自我”不僅是事物存在的基礎，“自我”的確定性也通過“我思”來確立（*cogito me cogitare*），“自我”因此也取得了“自因”的含義。^③笛

^① Derek J. Morrow, “The Conceptual Idolatry of Descartes’s Gray Ontology,” in *Givenness and God*, 11-36. Christina M. Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion: Exceeding Metaphysics* (Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 2007), 11-29.

^② Martin Heidegger, *The End of Philosophy*, trans. John Stambaugh (New York, Evanston, San Francisco, London: Harper & Row, Publishers, 1973), 26-27.

^③ Christina M. Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion: Exceeding Metaphysics*, 24.

卡爾開啟的現代哲學作為一種建立在主體之上的再現式思維（representational thinking）仍然可以恰當地納入本體-神學的機制，而這也正是馬里翁的偶像概念所欲表達的含義。

在馬里翁的早期神學著作中，偶像和聖像這兩個概念都和神聖的顯現相關，即如何通過圖像來表現神聖，而且兩個概念的源起有著獨特的教義史背景，與“反偶像運動”（iconoclasm）密切相關。^①作為基督論爭論的延續，如何在基督崇拜中恰當地使用圖像成為八、九世紀東方教會的核心關注（在整個中世紀，拉丁教會從未就宗教和藝術的關係產生過類似的神學討論）。“偶像破壞者”（iconoclast）們往往訴諸猶太傳統之“不可雕刻偶像”的誡命（出 20:4），認為用圖像表現不可見的上帝是一種異教式的偶像崇拜，新約聖經中對上帝超越性的強調（約 18:36）也是他們的有力武器。對基督任何形式的再現都是對神聖的褻瀆，因為人們很容易將注意力集中在那些無生命的物質材料，而忽視了只在“靈和真理”中崇拜上帝（約 4:24）的聖經教導。“聖像擁護者”（iconophile）則認為在基督崇拜中使用圖像主要是為了遷就人的有限性，尤其是針對無文化的信眾，圖像能夠起到教化的功能。更重要的是，聖像擁護者們從道成肉身的教義出發，從基督的神-人兩性論入手為聖像辯護，指責聖像反對者們是幻影論者（Docetism）。因為基督的神性和人性統一於一個位格（hypostasis），基督是神但同時必須是完全的人，否則拯救就淪為虛幻，道成肉身的基督使得人們用圖像表現神聖成為可能。^②最終，聖像擁護者們在尼西亞第二次公會議上取得了勝利（當然這並不意味著聖像反對者徹底退出了歷史舞台）。這場論辯的關鍵在於爭

^① “Iconoclasm” 通常譯為“聖像破壞運動”而其本意是反偶像崇拜，為將作為偶像的圖像和作為聖像的圖像區別開來，文中將“Iconoclasm”譯為“反偶像運動”，將“iconophile”譯為“聖像擁護者”。

^② 東方教會關於聖像的討論，參：Jaroslav Pelikan, *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine, vol. II The Spirit of Eastern Christendom (600-1700)* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1977), 91-145.

論雙方對圖像的不同定義和理解，或說，對圖像的觀看方式的不同，馬里翁的偶像與聖像概念正是指基於此的兩種不同觀看方式。

根據馬里翁的定義，偶像是一種對圖像的希臘式觀看方式。希臘人經常雕刻他們的神像，事實上崇拜者們很清楚是他們自己用金屬、石頭或木料為神製造了一個可見的形象，偶像（*eidōlon*）即意味著被看到之物，神聖的面孔得以呈現其中。這並不意味著神聖製造了偶像並顯現為偶像，而是城邦的公民根據自己的神聖經驗為神聖準備了一個形象，邀請神聖進入並成為這個形象，由此成為“自己的神”。在偶像中，人類對神聖的經驗先於神聖的面孔，而神聖的顯現也被限定在人類的經驗之中。^①事實上，希臘人對神的表現的確具有“神人同形”（anthropomorphic）的特點。所以，偶像的特徵就是將神聖的顯現置於人類經驗的條件之下，作為一種可見的形象，反映的其實是觀看者自身的經驗和期望。可以說，偶像是由觀看者構造而成的，基本特點在於其內在性（immanence），即內在於我們的意識並因此為意識所掌握。因為人的認識活動也與觀看有關（希臘文“*eidō*”同時具有看見、知道兩個含義，通常被認為是真正的知識對象的同根字“*eidōs*”[理型]也具有這兩重含義），偶像也可以概念的形式出現。^②因此，偶像對馬里翁來說意味著主體性形而上學，它就像一面鏡子，人們從鏡子中看到的只是自己，它反映了人們的經驗和認知的限度。更重要的是，偶像是一面看不見的、隱匿的鏡子，正如希臘人並沒有清楚的現代性主體意識，觀看者往往意識不到鏡子的存在，追求神聖的目光停留並滿足於一種自己製造的、直接的可見性。在不知不覺中完成了主體對神聖的掌控。偶像崇拜在馬里翁就不僅僅是基督崇拜中圖像的使用問題，還表現在經

^① Jean-Luc Marion, *Idol and Distance*, trans. Thomas A. Carlson (New York: Fordham University Press, 2001), 5-7.

^② Jean-Luc Marion, *God Without Being: Hors-texte*, trans. Thomas A. Carlson (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 7-15.

院神學的形而上學化和現代神學中的人類學中心化。偶像是一種關閉於主體自身的觀看方式，其實質是一種掌控式的形而上學。

從形而上學的歷史來看，尼采已經宣告了圖像時代的到來。傳統的柏拉圖主義者認為真正的現實是不可見的原型世界，圖像世界無非幻影。尼采則認為感覺世界就是唯一真實的世界，根本不存在這樣一個作為原型的彼岸世界。圖像世界因此轉化為作為圖像的世界，沒有什麼事物本身，一切都只是一種解釋，一種評估。如果我們採納馬里翁的偶像定義，那麼尼采就是用一種虛無主義的方式強化了他所批判的形而上學虛無主義，以一種反偶像的姿態加速了世界的偶像化。因為對世界的每一種解釋都指向解釋者，重估一切價值後面的是評估者，在这一切背後的驅動力則是強力意志（will to power）。圖像雖然從不可見的原型中解放出來，卻將自身交予觀看者和評估者，圖像之唯一原型就是作為主體的人本身。人接管了不可見世界的超驗地位，可見的世界現在變成了主體自我的一種感性的再現，成為“我們的世界”。圖像成為人可以在其中發現自身意志的偶像。或如費爾巴哈所言，人是自身偶像的原型，偶像無非是人自身形象的投射。不僅如此，在此過程中人自我偶像化，因為強力意志只願意看到符合自身意願的圖像，看到的是自身的鏡像。在強力意志驅動下的意向性的觀看意味著掌控，觀看的同時也是在定義、解釋、評估。所以，馬里翁理解的現代主體形而上學表現為一種“觀看的欲望”（*libido vivendi*），^①這種欲望的滿足正是製造偶像和自我偶像化的過程。聲像時代的電視語言便是這種形而上學的集中體現。

就像一切的“客體”都隱含著一個主體，圖像擺脫了原型的束縛，卻將自身置於“觀眾”的目光統治之下。因為觀眾只想看他們想要看和喜歡看到的，電視圖像以觀眾的喜好為標準，以滿足觀眾

^① Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 50.

的需求為生產動力。讓圖像滿足觀眾的預期是電視節目策劃者和製片人的目標和原則，對收視率的追求是這種原則的體現。因此每一個圖像的產生都伴隨著作為其標準的觀眾的欲望之再生，每一個圖像必須使自身成為觀眾的偶像。在現代科技的說明之下，電視影像可以剪接、虛構、穿越，這個擺脫了時間和空間的限制的影像世界可以不斷重複地向觀眾提供偶像。電視語言本質上具備偶像崇拜的特質，它並未開啟一個新的世界，而是將世界封閉於螢幕之中。網路世界更是將圖像的這種偶像特質推向極致，現在，一個事件和圖像的顯現與否的選擇權和決定權被交到了觀看者手中，人們完全可以根據自己的喜好來決定用滑鼠打開還是忽略一個圖像/事件，真實世界的存在不再是不可或缺的。事件的發生不再像以前一樣局限於固定的時空，而是必須在螢幕上顯現出來。在馬里翁看來，偶像化的電視影像完美地體現了虛無主義的特點：沒有事物本身，一切取決於評估，只是評估者由尼采的“超人”（superman）換成了無聊的電視觀眾。在影像世界中，圖像成為顯現本身，而不僅僅是一種派生的顯現模式。現實的存在不一定等於顯現，而顯現不一定對應於現實的存在；存在意味著“秀”出自身，並被看到。電視語言（或許還有網路語言）體現著這樣的形而上學原則：存在就是被感知。^①

在電視和網路時代，圖像比事情本身更真實地存在，因為人們不再關注什麼是事情本身，不再關注不可見的，而只關注可見的顯現。因為存在就是被感知、被看到，所以重要的是“秀”出自己，不再不為人知。今天，電視和資訊技術為顯現提供了一個受眾巨大的平臺，在一個覆蓋面更廣的大舞臺上膚淺的露面遠強過在一個小舞臺上寂寞的獨舞，演出的品質已無關緊要，重要的是成為一個圖像呈現在觀者面前，哪怕是以一種自虐或自我醜化的方式展示。由

^① Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 50-52.

此，不難理解為何網路上會有那麼多人自曝其醜，只為博得公眾的眼球，也不難理解為何充塞今天電視螢幕上各式各樣的選“秀”節目正成為一種全民的狂歡（其中，最常見的說法就是：我到這裡來的目的是展示我自己）。今天人們已經不再諱言偶像，成為偶像更是自我實現的一種標誌。因為我的存在，我之所“是”，不再取決於我背後的本質，而在於我所顯示的樣子，而我能否顯現的標準在於，我是否是別人眼中想要看到的樣子。為此，“自我”首先要變成一種形象置於觀眾的注視之下，接受公眾的評判，所有的觀眾都是評委。最理想的結果就是我能滿足觀眾心中的預期，滿足觀眾的觀看的欲望，即成為一個偶像。維持“自我”意味著承認這種形象並向他人傳輸這種形象。自始至終，“自我”要變成的那個形象都由“大家”來決定。因此，形象設計和公眾形象的保護也就成為各類公眾人物最在意的事，無論是作為體育明星還是學術明星，娛樂偶像還是政治偶像，他們的公眾形象最終有待於他的觀眾和支持者來評判，觀眾可以表現為擁躉或是讀者，也可以是粉絲或是選民。在人們製造偶像的同時伴隨著一個自我偶像化的過程。

借助科技的手段，人在螢幕上創造了形形色色的可見影像，這些影像雖然千變萬化，卻也只是人自身的鏡像。那些作為宣傳、廣告、紀實的圖像可以直接作用於人的內心，產生逼真的現實效果。因為這些圖像滿足了它們所要取悅的對象，所以願意被信以為真。圖像本身被賦予現實性的地位，同時，現實本身也具備了圖像的特徵。現實世界中主體的“強力意志”同樣也要遭遇其它主體的“強力意志”。在他者的目光下，“我”也被視作一個形象，成為一個形象意味著將自己置於他者的目光之下。在圖像和現實之間相互轉化的雙向過程中，二者的界限被取消了。這個過程正是因了人的居間調停，通過作用於人的欲望而實現。^①圖像時代中“觀看的欲望”——

^① Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 82.

能夠觀看一切同時卻不被觀看的欲望，體現了一種本體論意義上的排他症：一方面把世界偶像化，作為自身意願的再現和反映；另一方面卻害怕他者的目光突入自己封閉的、同質化或偶像化的精神生活，因為害怕他者的注視，所以預先把自己變成一個可以滿足他者目光的形象，一個偶像。偶像崇拜是圖像時代的形而上學。

聖像和他者

在主體性形而上學的支配下，圖像不再需要超驗的原型，可見性完全佔據了顯現的空間，不可見者既不存在也沒有任何存在的必要。他者和神聖因此失去了存在的空間。對於天主教哲學家馬里翁而言，這顯然是難以接受的。問題在於“不可見”是否意味著不存在？或者，是否某種原型的存在方式正在於其“不可見性”——不可化約為任何可見的形象？是否有另一種觀看的方式使不可見者的顯現成為可能？

如果依康德所言，任何現象或可見性的顯現都以直觀為前提，而無論是感性的直觀還是智性的直觀——如胡塞爾的現象學所言，都必須和接受主體的意識構造相協調，那麼可見性的顯現必定受限於有限的接受主體，從而成為一個偶像。如果偶像成為圖像的唯一可能模式，並成為一切可能事物的尺度，那麼神聖的顯現就成為一個難以解決的困局：不可見的上帝要麼維持自身的不可見性（出於拯救的需要，人們需要在可見性中接受啟示），要麼以偶像的方式顯現（顯然有悖聖經教導）。“偶像破壞者”的幽靈又一次在圖像時代浮現。對此，馬里翁自然而然地轉回到教會史上關於聖像崇拜的爭論尋求資源。他認為，教會在 787 年尼西亞第二次公會議上關於聖像使用問題已經為我們做了一個理論“決定”，這個出自聖靈感

應的大膽決定對我們今天的處境仍然意義非凡。其解決之道就是建立一種完全不同於偶像的理論模式：聖像模式。^①

值得指出的是，聖像（*eikon*）在希臘語中也泛指形象和圖像，和偶像（*eidōlon*）的含義雖有區別，但並不具備和基督教世界的“偶像崇拜”相對立的含義。這種對立的含義正是通過基督教神學語境中的使用而被確立的。類似於四世紀的希臘教父們將希臘語中的“*hypostasis*”（本質）在使用中等同於“*persona*”（人、面具）而建立三一論教義，這種語義學上的演化反映的恰是基督教世界如何創造性地吸納希臘文化的一種策略和選擇。所以，所謂的聖像並非一種獨特的繪畫表現方式，而是關係到如何使用圖像的問題。正如馬里翁所言，兩者並不反映不同類型的存在，而是代表了不同的觀看方式。觀看方式的不同決定了最終所見的不同。^②這也就意味著同樣的圖像既可以被當作偶像，也可以是通往不可見上帝的聖像，其間的區別完全取決於如何理解圖像的性質，或如何定義圖像。教義史家帕利坎指出，七、八世紀的偶像破壞者們認為所有圖像都是某種原型的影像。更為重要的是，真正的圖像和其所摹仿的原型之間享有共同的本質（*homoousios*）。偶像破壞者們使用了三一論的語言，在聖子和聖父“本質相同”的意義上來理解圖像和原型之間的關係。在此意義上，只有聖子才是聖父的圖像，而教會崇拜中使用的各種基督圖像都不是真正意義上的圖像，因為沒有一種圖像可以和基督本質相同。基於對圖像的這種理解，任何形式的基督形象都被認為是一種偶像崇拜。^③聖像擁護者們則對圖像進行了重新定義，圖像被認為是原型（*prototype*）的一種摹仿或象徵，圖像和原型之間具備形式上的相似性，但本質上並不同。一方面圖像和其

^① Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 68.

^② Jean-Luc Marion, *God Without Being*, 8-9.

^③ Jaroslav Pelikan, *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine*, vol. II *The Spirit of Eastern Christendom (600-1700)*, 109.

原型之間有緊密的聯繫，同時兩者又有明顯的區別。人們在崇拜中面對圖像，崇拜的並非圖像的本質，而是體現在圖像中的原型。作為聖像的圖像是對偶像崇拜的克服。^①根據馬里翁對尼西亞第二次公會議的解讀，聖像是用一種“象徵”（*typos*）的邏輯替代了偶像的“摹仿”邏輯。

依據馬里翁，聖像的象徵邏輯可以通過十字架的象徵意義來理解。十字架作為象徵並不試圖根據摹仿的邏輯再現原型，而是指示原型的存在。換句話說，十字架作為象徵並不提供受難基督的圖像，十字架本身的形象和基督更無相似之處。十字架作為一種象徵，恰恰是對自身形象的超越，放棄自身的形象而指示神聖的存在。同樣，基督之作為上帝的聖像，恰在於基督放棄作為人的形象而完成聖父的意願。基督的面孔不是為顯示自己的榮耀，所以他受難的面孔傷痕累累，他的身體受人鞭撻而變形，而“比別人憔悴”、“比世人枯槁”（賽 52:14）。通過模糊自己的面孔，基督給出了神聖的“形象”。恰是在基督暗淡自己屬人外表的時刻，他變成了上帝神聖意志的象徵。基督完美地詮釋了聖像的邏輯：圖像的自我否棄是其成為聖像的前提。基督的行為不是出於自身的意志，而是為了成全上帝的意志。他顯示的不是自己的面孔，而是指示了上帝的痕跡。^②因此，“人看見了我，就是看見了父”（約 14:9）。基督的“虛己”（*kenosis*）以使自己成為不可見的聖父的可見形象，而在此顯現中，聖父依然是不可見的。或者說聖父正是以不可見的方式顯現自身，其不可見性不可化約為任何可見的形象。因為只有這樣，聖像才能如聖巴西流（Basil）所說的那樣，將應得的榮耀轉給其原型。

^① Jaroslav Pelikan, *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine*, vol. II *The Spirit of Eastern Christendom (600-1700)*, 118-119.

^② Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 69-70, 59-62.

使徒保羅說：“愛子是那不能看見之神的像”（西 1:15）。以此為基礎，通過一系列象徵性的類比，發展出其他種類的聖像：如聖像繪畫、雕刻，還有十字架的木頭、鐵釘，乃至福音書和文化機構，甚至公共權威和私人權威。所有關於聖像的教義，所有聖像的合法性和有效性皆取決於基督這一“活的聖像”。基督作為“第一聖像”為其他種類的聖像確立規則。通常的聖像繪畫和雕刻不是一般意義上的美學摹仿，而是對基督的摹仿（*imitatio Christi*）。^①作為聖像，基督不僅僅是一個被世人觀看的對象，更重要的是基督同時也觀看世人，嚴格地說是不可見的上帝透過基督觀看、召喚世人。只有當世人的目光和上帝的眼光相遇，才會交托自己，順從上帝的意志，跟從基督。基督也不僅僅是一個供世人觀看並啟示、召喚世人“被觀看”的聖像，作為聖父愛的贈禮，他要求世人去愛，不是愛他而是愛他的聖父。基督的目的不是榮耀自己，而是榮耀父。基督正是通過將榮耀“歸還”聖父而得享榮耀。

通常意義上的聖像之所以克服偶像破壞者的悖論，正在於跳出了偶像的摹仿邏輯。在世俗的圖像面前，觀眾面對的是由主體構造的對象，主體可以觀看，但不可以被作為圖像的對象觀看。面對聖像，在持續的觀看中觀看者感覺到自己被觀看，另一目光通過可見的圖像直接凝視、召喚觀看者。原型不是隱藏在直接可見圖像之後的另一個可見圖像，不再是可以被無限複製的基礎或本質，而是作為反向的目光突入、穿透直接可見圖像，直面觀看者的目光。原型不屬於可見對象，而是以圖像為仲介的純粹的目光。聖像的運作並不是對一個審美對象的感知，而是“面對面”（face to face）的兩種目光的交叉和相遇。在這種相遇中，觀看者將目光從可見的聖像轉向另一目光的來源，承認自己被他人所看到。為了可以被不可見的、反向的目光穿過，可見的圖像必須暗淡、清空自身的可見性，

^① Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, note 13, 98.

取消其自足的自主性使自身變得透明。這意味著可見的圖像不再是主體自身的鏡子，不是圖像自身顯現的螢幕，主體放棄自身的掌控地位從而使兩種目光的交叉相遇成為可能。^①可見性和不可見性的關係不再是處在分離狀態兩端的感覺世界對智性世界的摹仿，而是處於一種不停的轉換和交通之中。在聖像中，可見的圖像和原型不可以脫離對方而單獨顯現，而是相互寄寓其中。顯然耶穌基督在同一位格中的兩性合一和三位一體位格間的寄寓交通是聖像邏輯的基礎：“我在父裡面，父在我裡面”（約 14:10）。

尼西亞第二公會議特別指出，聖像值得崇敬（veneration）而不是崇拜（adoration）。因為只有神聖的本質才是崇拜的對象，而聖像從未聲稱可以構建神聖的本質。人們對聖像的崇敬來自可以通過聖像和神聖相遇。聖像——無論是基督還是通常意義上的聖像的有效性和合法性在於其將榮耀“歸還”給不可見的上帝。基於以上兩點，崇拜中可以使用聖像而不致陷入偶像崇拜。^②然而，並不是所有的人都認識基督，世人曾將他送上十字架。人們的目光不能穿透他的面孔和不可見的目光相遇，即使是復活的基督最初也不被門徒認可。那麼是什麼保證了兩種目光的交叉和相遇？在何處相遇？顯然，面對聖像而表現出來的認可、順從的態度是一種皈依，只有信仰者才可以依照象徵的邏輯向來自於他者的目光開放自身，只有祈禱者才能實現從可見性到不可見性的過渡。對聖像的認可顯然需要一個詮釋學的語境。因為神聖的本質在基督中的呈現只在聖餐禮儀（Eucharist）中延續，借助在聖餐中的真實臨在，不可見的目光透過可見圖像和崇拜者的目光相遇。禮儀是圖像得以清空自身而成為聖像的詮釋學語境。^③ 聖像的典範是道成肉身的基督，此基督論背

^① Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 59-61.

^② *Ibid.*, 60, 77.

^③ *Ibid.*, 20, 64.

後是一種深刻的拯救論，因為“若不藉著我，沒有人能到父那裡去”（約 14:6）。以上帝的經世行為（economy）為基礎而實現的聖像功能，其最終的基礎是內在一體（immanent Trinity）位格間的永恆交通（communion）。在《偶像和距離》（*The Idol and Distance*）中，馬里翁認為偶像反映的並不是位格化的上帝，其標誌就在於缺乏作為神聖標誌的“距離”，作為偶像的上帝和人類親近無間，乃至成為意識投射的產物。相反，聖像顯示了一種距離。圖像只有建立在距離之中並保存了距離，才可以超越人類的範疇和偶像崇拜。^①如果說偶像是主體自身的鏡像，聖像則是由他者所觸發的圖像。面對聖像，“自我”被不可還原的他者所克服。聖像意味著主體向他者的開放，意味著差異和距離。而此差異、他者、距離的基礎建立在三位一體上帝的經世行動中。對這種距離的穿越只有借助聖餐禮儀實現。基督教的聖像藝術本身是其宗教儀式的組成部分，只有在禮儀神學的語境中聖像的地位才可以被恰當地理解。

圖像、現象性和聖像

馬里翁關於偶像和聖像的論述反映了其早期以神學克服形而上學的思路。但將神學宣稱為一種絕對知識某種程度上可能是形而上學思維的重複。類似“只有神學才能克服形而上學”（John Milbank）之類的宣稱顯然缺乏理性的說服力。於是馬里翁逐漸從神學轉向現象學來實現其克服形而上學的計畫。然而，其後來的“既予性現象學”（Phenomenology of givenness）的主要思想已經隱含在他對偶像和聖像的思考中。這一對貫穿始終的概念是理解其思想的主要線索，而其現象學中標誌著現象性充分顯現的“充溢現

^① Jean-Luc Marion, *The Idol and Distance*, 5-26.

象”（saturated phenomenon）也有一個聖像式的結構。^①無論偶像、聖像還是現象性，其核心關注歸根結底是可見性和顯現問題。為此，馬里翁不止一次地將繪畫引入討論。如果僅僅為了“看”那些可見的事物，我們並不需要繪畫，繪畫存在的意義在於其可見性提供了一個不為我們所見的可見性，一個在觀看中顯現的新現象。^②因此，繪畫對馬里翁具備獨特的現象學意義，其後期的現象學著作更是將繪畫的顯現作為現象性一般特徵的範例。^③馬里翁認為，基督教藝術都不同程度地具備聖像的特點。無論是教會崇拜使用的聖像，還是羅馬和哥特式雕塑，包括魯本斯、卡拉瓦吉奧、倫勃朗等畫家通過光線和陰影的使用來表現不可見的神聖，他們的共同之處在於削弱圖像和可見性的優先地位，而使注意力和崇敬從圖像本身轉向通過圖像表現的原型。^④然而隨著焦點透視畫法（perspective）的出現，主體性形而上學又在圖像和顯現中登場。焦點透視中的視點體現的無疑是主體的視角，可以對應於胡塞爾現象學中的“意向性”（intentionality）概念。透視法在一個平面的二維空間展現一個“世界”，或說一個世界中的世界，一個比真實世界更具可見性的世界。構成圖像的物質材料是真實的存在，但圖像提供的意義卻不能還原為物質的存在，而是一個非真實的“意向性對象”（intentional object）。圖像的產生是意向性（透視法）組織意識經驗（lived experiences）從而達成意向性對象的過程。“透視”中的

^① 斯柏克（Tobias Specker）和範登波舍（Stijn Van den Bossche）的觀點，參 Christina M. Gschwandtner, *Reading Jean-Luc Marion*, 134。偶像和聖像這一組概念作為核心概念同樣出現在馬里翁的現象學著作中來說明現象的不同顯現，但其神學寫作中的道德含義有所弱化。偶像在現象學中指多餘的可見性，不再是一種與聖像相對的負面的含義。對聖像的討論主要結合他者的面孔，看“不可見者”如何給予自身。但偶像仍然保留了第一可見者、不可見的鏡子的含義，衡量著觀看者的能力和限度，聖像也同樣是可見者與不可見者的交叉，基本與神學寫作中的含義保持一致。

^② Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 24-25.

^③ Jean-Luc Marion, *Being Given: Towards a Phenomenology of Givenness*, 39-53.

^④ Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 63.

主體無非是超驗的自我。這種透視法則同樣應用於物理空間，實現了世界的圖像化。^①當馬里翁將透視同尼采的“視角主義”（perspectivalism）聯繫起來，透視就不僅具備歷史的、美學的意義，而是關乎現象的現象性：主體通過透視組織、展示了一個和諧的現象世界。^②其體現的可見性是一種可供觀看的對象，經由理性主體理解和解釋的世界之再現，一種偶像。

20 世紀繪畫藝術的發展分別從兩個方向挑戰了焦點透視畫法。一種是以莫內為代表的印象主義，另一種是以馬勒維奇（Malévitch）為代表的至上主義（suprematism）。在象徵主義繪畫中，意識經驗或印象佔據了主導地位，而意向性對象卻被掩蓋、模糊乃至消失。為了使某種經驗視覺化，普通意義上的可見對象必須消失。印象主義挑戰了胡塞爾的意向性原則：所有意識都意向性地和對象相關聯，意識是關於某物的意識。賦予意向性經驗優先的地位使印象主義繪畫成為一種記錄：對符合主體欲求凝視的個人經驗或圖景的記錄。此方向從莫內經由馬蒂斯、馬松（Masson）發展到極致便是波洛克（Pollock）的行動繪畫（action painting）和行為藝術。繪畫意識需要的不再是一個對象，而是繪畫行動本身。另一種相反的潮流不是缺乏意向性對象，而是缺乏意向性意識。意向性的對象本身成為唯一的可見性且取得了某種自主的地位。意向性意識被壓縮到最小的程度，物的顯現不需要任何意向性的凝視，主體的經驗只需要接受、觀察，而不需要構造。這種傾向體現在極簡主義（minimalism）和至上主義繪畫中——如果還可以稱之為繪畫的話。這裡沒有給透視的施展留下任何空間，它展示的是來自於自身的“純粹的物”，獨立於畫家和觀眾的意識狀態。^③馬里翁對後者

^① Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 10-13.

^② *Ibid.*, 5.

^③ *Ibid.*, 14-19, 34.

的評價顯然高過前者。因為印象主義代表的路線是主體性的一種強化，雖然擺脫了透視法，但沒有擺脫偶像的地位。後者則著力把圖像從主體的目光中解放出來，同時也把目光從圖像中解放出來。在其盡力清空圖像的主體經驗這一點上，至上主義代表的繪畫接近了馬里翁理解中的聖像。但其呈現的可見性最終難免歸於一種概念，不能像聖像一樣將不可見性融入可見性之中（就像神性和人性統一於耶穌基督的位格之中），使觀眾的目光和不可見的目光相遇。所以只是“接近”但還不是聖像。聖像除了提供一個不能被透視組織、支配的圖像之外，總是提供一個來自屬人面孔的凝視。當然這並不能保證一個圖像成為聖像，否則肖像畫，尤其是自畫像就具備了聖像的地位。更為重要的是，這種反向的目光是來自他者，而不是自身目光的反射。

按照馬里翁的理解，真正的繪畫不是可見世界的再現，而是通過可見的形象揭示或給予某種暫未被看見的不可見性。此不可見性同時意味著不可預見性。將“預見”的圖像變為可見的現實無異於將潛能變為現實性，用形式來充實質料，只是一種再現，一種技術（*techne*）。畫家的使命是賦予此先前無形式的不可見性以可見的形象，其創造性不是在繪畫中實現自身的意願，而是通過線條和色彩的選擇讓不可見性顯現自身。真正的畫家是一個接受者，一個現象的守護者、見證者和接引者，帶著驚奇迎接不可見者從其背景中綻現，從不試圖賦予可見性的顯現任何理性的基礎或意圖，而是反對任何意圖或原因。繪畫的顯現從不表現為一種客觀性，不能被還原為畫布、畫框、顏料等物質元素。雖然它在某種意義上是一種手工製品或者被作為商品來交換，但它的觀賞性也不能用海德格爾式的上手的工具（*Zuhandenheit*）來解釋，也不取決於它的交換價值。此外，一幅畫並不因為它“存在”或“是”一幅畫就可以顯現，它還需要被看到，在某個具體的意識中產生一種效果。嚴格意義上說是可見性本身召喚人們去觀看，教會觀看者如何去看。對馬里翁而

言，“看是一種接受，顯現就是給予自身讓自身被看到”，就是“去看那給出的一切”。^①繪畫顯現的只是自身，每一次顯現都是一次再生，所以一幅畫可以重複地觀看。對於畫家和觀賞者來說，接受圖像的顯現都像是接受一個贈禮。對馬里翁而言，圖像顯現之自主性的喪失正是 20 世紀文化危機的深刻體現。

用其現象學術語說，繪畫是一種“純粹的既予性”（pure givenness）。馬里翁對現象學的理解同於海德格爾，即“讓人從顯現的東西本身那裡，如其從其本身所顯現的那樣來看它”，^②並將現象學視為一種可能性。為了讓現象如其所是的那樣顯現自身，馬里翁從胡塞爾的文本中解讀出對現象性的一種新的理解：現象學還原的最終視域既不是胡塞爾的客觀性，也不是海德格爾的“存在”，能夠將現象學還原進行到底的視域是“既予性”。對任何現象來說，顯現自身的同時必然給予自身。現象的充分顯現必須擺脫超驗主體和視域的限制，取決於自身而不是“自我”的限度。“現象性就是既予性”，這是馬里翁論證的核心。在此我們可以發現馬里翁的神學和現象學的共同關注：將絕對者從人類語言和思想的界限和條件中解放出來。此絕對者在神學中為上帝，在現象學中為現象。這意味著對形而上學尤其是現代主體形而上學的徹底批判。在其神學和現象學中，對主體的這種批評都是通過某種不受主體操控的、不可預知的贈禮或既予性來達成的。贈禮或既予性首先給予自身，召喚某種回應。只有在回應中接受者才被構造為某種“主體”。此“主體”本身是被動的“對話者”（*l'interloque*）或“被贈予者”（*l'adonne*）。^③

^① Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible and the Invisible*, 44.

^② Martin Heidegger, *Being and Time*, 34.

^③ Jean-Luc Marion, *Reduction and Givenness: Investigations of Husserl, Heidegger, and Phenomenology*, trans. Thomas A. Carlson (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998); Jean-Luc Marion, *Being Given: Towards a Phenomenology of Givenness*, trans. Jeffrey L. Kosky (Stanford: Stanford University Press, 2002).

在“召喚-回應”的現象學結構中，召喚者始終是匿名的、不確定的，通過回應而被命名。因此神學和啟示也可以被放入此現象學結構之中作為一種現象學的可能性。正如我們關於聖像的分析中所看到的，上帝不可見的目光通過聖像召喚，兩種目光的交叉相遇正是對這種召喚的回應，在回應中主體被看/被構造為造物或基督徒，而召喚者在回應中顯現為上帝。上帝作為一個“純粹的給予”可以從愛、贈禮和盈餘來思考。在馬里翁的現象學描述中，現象是來自他處且出於自身的漸變（anamorphosis），其顯現是一個偶然發生在“我”身上的一個不可預知的（unpredictable landing）事件（incident），而且，其發生的同時就已經是給定的事實（*fait accompli*），其發生的原因不受任何因果鏈條的束縛，亦即不受任何奠基性思維的限制。最終，現象的顯現過程是一個事件（event），而不是一個物或對象。^①不難看出，馬里翁對既予性的說明和他對繪畫的理解如出一轍，都具備一個深層的聖像式結構，體現著聖像對偶像的克服。尤其是不可見者通過聖像的反向凝視體現的“反向意向性”（counter-intentionality）更是構成馬里翁現象學的核心觀點。馬里翁的現象學可以說是以聖像為模式，清空了其神學內容的一種純形式結構。

結語

馬里翁關於圖像時代的論述及其對主體形而上學的批判在精神上是對海德格爾“世界圖像的時代”（the age of world picture）和“形而上學的終結”的一種回應，但其進路卻完全不同。馬里翁對圖像、偶像和聖像的理解深受認信者馬克沁（Maximus the Confessor）、狄奧尼修斯代表的基督教神秘神學和天主教神學傳統

^① Jean-Luc Marion, *Being Given: Towards a Phenomenology of Givenness*, 121-173.

的影響；除此之外，還可以在他的思想中看到教父學在法國的復興、勒維納斯和當代法國哲學的印記。針對後現代的虛無主義，馬里翁回應以一種朝向不可見者和他者的聖像式的開放態度。

我們同樣身處一個圖像時代，製造偶像、尋找偶像、成為偶像正變成我們這個時代的文化特徵。在我們對現代性的追求中，已經打上了對主體偶像的崇拜印記。在我們瞭解自然、征服自然的雄心中，自然淪為“客體”，成為主體觀察、研究的對象，成為人們可以生產、製造、消費的資源。所謂“自然的人化”和“人的本質力量對象化”都是現代主體形而上學的體現。本體-神學作為一個結構性的概念，不一定需要從超自然的世界裡尋找“最高存在”。在現代世俗社會中，意識、理性、歷史進步，甚至商業都可以充當形而上學的影子上帝。也許我們不必接受馬里翁根植於基督教傳統的聖像觀，但借助馬里翁對偶像崇拜的批判，我們或許可以反思我們對自然、差異、他者的態度和自身的存在。“你是我的偶像”或可變成“你是我的鄰舍”。

參考文獻 [Bibliography]

西文文獻 [Works in Western Languages]

- Gschwandtner, Christina M. *Reading Jean-Luc Marion: Exceeding Metaphysics*. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 2007.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Translated by John Macquarrie & Edward Robinson. London: HarperCollins Publishers, 1962.
- _____. *The End of Philosophy*. Translated by John Stambaugh. New York, Evanston, San Francisco, London: Harper & Row, Publishers, 1973.
- _____. *Identity and Difference*. Translated by Joan Stambaugh. Chicago: University of Chicago Press, 2002
- Horner, Robyn. *Jean-Luc Marion: A Theological Introduction*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Leask, Ian and Eoin Cassidy, eds. *Givenness and God: Questions of Jean-Luc Marion*. New York: Fordham University Press, 2005.
- Marion, Jean-Luc. *God Without Being: Hors-texte*. Translated by Thomas A. Carlson. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- _____. *Reduction and Givenness: Investigations of Husserl, Heidegger, and Phenomenology*. Translated by Thomas A. Carlson. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998.
- _____. *On Descartes' Metaphysical Prism: the Constitution and the Limits of Onto-Theology in Cartesian Thought*. Translated by Jeffrey L. Kosky. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- _____. *Idol and Distance*. Translated by Thomas A. Carlson. New York: Fordham University Press, 2001.
- _____. *Being Given: Towards a Phenomenology of Givenness*. Translated by Jeffrey L. Kosky. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- _____. *The Crossing of the Visible and the Invisible*. Translated by James K. A. Smith. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Pelikan, Jaroslav. *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine, vol. II The Spirit of Eastern Christendom (600-1700)*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1977
- Richmond, James. *Theology and Metaphysics*. London: SMC, 1970.