

## 대승불교의 이미지론 연구\*

박 용 주\*\*

### 국문초록

이 논문은 대승불교에서 이미지를 어떻게 보고, 어떻게 평가하는가하는 문제를 대승경전을 통해 연구한 것이다. 그 결과 진행된 주요 연구 내용은 다음과 같다.

구라마집이 번역한 금강경에서 구라마집은 니미따(nimitta)도 相으로 옮기고 있고 락샤나(lakṣaṇa)도 相으로 옮기고 있을 뿐만 아니라 현장이 想으로 번역한 삼즈냐(samjñā)도 相으로 번역하고 있다. 이 산스크리트어 용어들은 조금씩 다른 의미를 지니고 있지만 적어도 구라마집에게 있어서는 相이란 용어로 뭉텅그려 번역할 수 있는 공통적인 것으로 파악되었다. 현대적 관점에서 구라마집이 보았던 그 공통점은 이미지란 개념으로 파악할 수 있다.

그런데 『金剛經』에서는 ‘이미지’에 상당하는 개념인 相에 속하는 니미따(nimitta) · 락샤나(lakṣaṇa) · 삼즈냐(samjñā)를 모두 부정적으로 보고 있다. 이런 부정적인 관점은 금강경에서 재현 이미지를 부정적으로 보고 있다는 것이지 이미지 전체를 부정적으로 보는 것이라고 할 수 없다. 왜냐하면 금강경 第三十二 應化非眞分에서 긍정적인 관점에서 제시되

\* 이 논문은 2009년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2009-551-A00045).

\*\* 부산대 철학과 강사

는 몽환포영(夢幻泡影)의 내용은 시뮬라크르적 이미지와 통하는 내용으로 볼 수 있기 때문이다. 즉 금강경에서 재현이미지인 相은 부정하고 있지만 일체가 몽환포영(夢幻泡影)과 같다고 하여 일체의 존재가 시뮬라크르적 이미지라고 보는 것이다.

이런 점은 『마하반야경』에 나타나는 ‘색즉시환 환즉시색(色卽是幻幻卽是色)’이란 말 속에서도 잘 드러난다. 모든 것이 幻이라는 것과 모든 相이 허망하다는 것을 연결해서 ‘모든 相은 사실은 모두 幻’이라고 보는 대승불교입장, 즉 모든 재현 이미지는 사실은 시뮬라크르이미지에 의해 만들어진 것이라는 대승불교의 입장을 알게 된다.

주제어: 대승불교, 금강경, 이미지, 재현 이미지, 시뮬라크르 이미지

## 서론

본 논문은 대승불교에서 이미지를 어떻게 보고 어떻게 평가하는가하는 문제를 대승경전을 연구함으로써 탐구하고자 하는 것이다. 대승불교에서 제기될 수 있는 이미지의 문제는 의식내면에 나타나는 심상(心想)인 상(想, saṃjñā)에 대한 문제일 뿐만 아니라 감각기관을 통해 나타나는 대상의 이미지인 상(相, nimitta와 lakṣaṇa)에 관한 문제이며 나아가 다양한 불교예술에서 나타나는 이미지들 중 특히 불상(佛像)에 대한 관점을 둘러싼 문제이기도 하다.

우리가 살고 있는 현재의 사회적·문화적 상황은 흔히 포스트모더니즘의 시대, 디지털 시대, 정보화 시대라고 불린다. 근대로부터 탈근대로 이행하면서 테크놀로지의 발달로 인해 정보혁명이 일어났고 이에 따라 인간의 시각 환경에 커다란 변화가 찾아 왔다. 대중매체의 발달과 이미지의 대량복제에 의해 변모된 현대의 시각환경에서 현대생활의 전반적

양상은 이미지 중심의 시각문화로 변화되고 있다. 영화, 텔레비전 뿐 만 아니라 가상현실과 사이버공간의 출현은 전통적인 현실·실재에 대한 관념을 뒤흔들면서 이미지에 대한 새로운 경험양상과 사고방식을 불러 일으키고 있다. 따라서 이제 이미지와 실재에 대한 관점을 새롭게 정립 해야 하는 시대가 되었다고 말할 수 있으며 이런 시대적 현실에 호응하여 불교철학·불교미학에서도 스스로의 입장과 관점을 제시할 수 있어야 할 것이다.

대승불교의 이미지론에 대해 연구하고 있는 본 논문은 테크놀로지의 발달에 의해 이미지가 범람하고 있는 현대에 우리가 이런 이미지들에 대해 어떤 태도를 지니고 어떻게 대응해야 하는가 하는 문제에 대한 불교적 해답을 모색할 수 있는 기회가 될 것이다. 뿐만 아니라 ‘이미지의 시대’에 발맞추어 현대 서양철학에서 중심적인 문제로 떠오른 이미지를 둘러싸고 떠오르는 여러 가지 중요한 논의들 - 이미지를 둘러싼 존재론적 논의, 예술작품과 관련된 ‘재현’의 문제에 대한 논의 등-에 대한 불교적 입장을 밝히고 서구철학의 논의에 대해 새로운 시야를 열어줄 수 있는 가능성을 모색해 보는 계기가 될 수도 있다는 기대를 가지고 있다.

플라톤 이래 지속적으로 이루어져온 이미지에 대한 서양철학에서의 논의 중 주류를 이루는 담론이 로고스 중심주의에 입각한 이원론적 세계관이었기 때문에 이미지를 주로 부정적으로 보는 관점이 지배적이었다.<sup>1)</sup> 이미지는 실재를 은폐하는 허위적 성격을 지니고 있다는 것이고 현재에도 이러한 관점은 광고 등에서 비롯되는 이미지의 폐해를 지적하면서 유지되고 있다. 그러나 현시대가 처한 전자매체에 의한 비언어적 이미지 중심의 시각 환경의 변화라는 상황은 실재와 이미지에 대한 새로운 이해를 서양철학계 내부에 요구하고 있다. 이러한 상황에서 서양의 현대 철학계 내부에서는 ‘현전의 형이상학의 붕괴’를 선언하는 포스트모더니즘적 철학의 대두로 ‘실재 개념의 와해’와 이미지에 대한 긍정

1) 『이미지』, 유평근·진형준, 살림, 2005, 101-108pp 참조.

적 측면에 대한 논의가 일어나면서 실재와 이미지의 관계에 대한 새로운 논의가 전개되고 있다. 이미지가 실재를 드러내는 기능을 할 수 있느냐 아니면 이미지는 실재를 은폐하느냐하는 관점의 대립뿐만 아니라 아예 이미지가 바로 실재라는 견해까지 대두되고 있는 논의상황이다. 결국 현대에 이미지를 둘러싼 철학의 논의 지형은 이미지를 긍정적으로 볼 것이냐 부정적으로 볼 것이냐 하는 대립으로 단순화 시킬 수 있는데 본 논문은 이에 이런 문제들에 대한 불교의 입장을 제기 할 수 있을 것으로 본다.

따라서 논의될 본 논문의 주요 연구내용은 첫째, 대승불교적 관점에서 파악할 수 있는 이미지에 상당하는 개념은 무엇이며 그 구체적인 내용은 무엇인가를 밝히는 것과 둘째, 대승불교에서 이미지를 어떻게 평가하는가를 반야경전류를 통해서 살펴보는 것인데 특히 『금강경』을 중심으로 논의를 전개시켜 나갈 것이다.

우선 제기 되는 문제는 대승불교적 관점에서 파악할 수 있는 이미지란 무엇인가 하는 것이다. 이 문제는 ‘이미지(image) 라는 개념에 상당하는 불교 고유의 개념이 무엇인지 모색하는 것이기도 하다. 사실 이미지는 그 자체가 구체적이고 감각적인 성격을 지니고 있으므로 추상적이고 개념적인 방식으로 명료하게 파악하려고 할 때 쉽지 않은 난관에 처하게 된다. 따라서 이미지를 규정하는 시각들 사이에 다툼이 있을 수밖에 없다. 특히 심리적·정신적 측면에서 이미지를 이해하여 이미지를 심상(心像)으로 보느냐, 아니면 우리의 눈앞에 하나의 객관적 실체로 드러난 대상을 이미지로 간주하느냐하는 문제는 이미지의 외연을 규정하는데 있어 중요한 논점이 되고 있다. 즉 이미지를 기억이나 상상력의 대상으로만 보느냐 아니면 모든 지각적 인상까지 포괄해서 보느냐 하는 견해가 날카롭게 대립하고 있는 것이다. 이미지를 둘러싼 또다른 중요한 논점으로는 심상이든 지각적 인상이든 이미지를 단순히 감각적 표현에 국한시켜 볼 것이냐 아니면 추상적인 관념의 표현으로까지 확장시켜

서 파악할 것이냐 하는 것이다. 이 문제는 시각적인 심상뿐만 아니라 언어를 이미지로 볼 것이냐 말것이냐 하는 문제와 관련이 있는 것이기도 하다.<sup>2)</sup>

만약 심상 뿐 만 아니라 지각대상까지 이미지로 본다면 이 둘은 어떤 공통점을 가지고 있길래 모두 이미지라고 부를 수 있는지를 밝혀내는 것이 중요한 문제이고 여기에 대해서 불교적 관점은 어떤 것인가를 ‘금강경’을 분석하면서 제시하고자 한다. 흥미롭게도 구라마집이 금강경을 번역하면서 사용한 相이란 용어에서 이 문제에 접근할 수 있는 실마리를 발견할 수 있을 것이다. 相은 이미지라는 현대적 용어로 번역될 수 있는 개념이라고 할 수 있다.<sup>3)</sup> 그런데 구라마집의 번역중에 문제점으로 지적되는 것 중의 하나가 相으로 번역된 산스크리트어 용어들이다. 구라마집은 니미따(nimitta)도 相으로 옮기고 있고 락샤나(lakṣaṇa)도 相으로 옮기고 있을 뿐만 아니라 현장이 想으로 번역한 삼즈냐(saṃjñā)도 相으로 번역하고 있다. 이 산스크리트어 용어들은 조금씩 다른 의미를 지니고 있지만 적어도 구라마집에게 있어서는 相이란 용어로 뭉텅그려 번역할 수 있는 공통적인 것으로 파악되었다고 볼 수 있다. 구라마집이 보았던 그 공통점을 현대적 용어로 표현하자면 이미지란 개념으로 포괄될 수 있다고 보는 것이다. 이러한 논의를 전개하기 위해 우선 ‘이미지’ 개념의 의미에 관해 먼저 알아보고 이어서 금강경에서 나타나는 ‘相’의 구체적 내용을 밝히는 식의 논의를 1장과 2장에서 전개하고자 한다.

그리고 지각대상과 언어적 관념을 이미지로 볼 것이냐 보지 않을 것이냐 하는 문제보다 더욱 포괄적인 문제는 이미지를 재현적 관점에서 볼 것이냐 시물라크르적 관점에서 볼 것이냐 하는 것이다. 대승불교에서 相은 재현적 관점에서 파악된 이미지를 나타내는 개념이고 시물라크

2) 유흥근·진형준. 『이미지』, 살림. 2005. 21-25pp 참조

3) 이 부분에 대해서는 본논문 각주 15)를 참고할 것. 相과 이미지의 관계에 대해서는 2장에서 상세하게 논의하도록 하겠다.

르적 관점에서 파악된 이미지는 幻이란 용어로 나타낼 수 있다고 본다. 그리고 相과 幻에 대한 평가는 각각 다르다. 이런 문제와 관련된 논의들을 3장에서 전개하도록 하겠다.

## 본 론

### 1장 이미지를 바라보는 두 가지 관점

이미지의 라틴어 어원은 이마고(imago)이고 이 라틴어 이마고가 다시 그 의미의 기원을 두고 있는 그리스어들은 에이콘, 판타스마이다. 에이콘 Eikon은 닮음(resmblance)을 뜻하며 시각적 경험을 표현하기 위해 실재를 닮은꼴로 재생산할 때 쓰였던 것이고, 판타스마 Pantasma는 환영·꿈·유령 등을 가리키는 것이다.<sup>4)</sup>

만약 이미지의 유래를 에이콘에 둔다면 재현·모방적 성격을 이미지의 본질로 보게 될 것이고 판타스마와 이미지의 관련성에 무게중심을 둔다면 이미지는 환영·유령적 성질을 이미지의 핵심적 의미로 보게 될 것이다. 어떤 측면에 주목하느냐에 따라 이미지를 보는 시각이 크게 두 가지로 나누어지게 되는데 ‘재현으로서의 이미지’를 주장하는 관점과

4) 유흥근·진형준, 22-23 참조. 이 밖에 중요한 이미지에 상당하는 중요한 용어로는 모양이나 형태를 의미하는 Eidolos에서 파생된 Eodolon이 있다. 에이콘 Eikon은 이미지를 이해하는 핵심적 단어로써 어원적으로 닮음 resemblance의 뜻을 갖는다. 그리스어에서 호머 이래로 시각적 경험을 표현하기 위해서 쓰였으며 실재를 닮은 꼴로 재생해 내는 것을 의미했다. 꿈속의 이미지 등 정신적 재현을 표현하는데도 사용했고 초상화, 조각상 등 물리적 현실의 물질적 표현에도 사용했다. 에이돌론 Eidolon은 모양, 형태를 의미하는 에이도서 Eidos로부터 파생된 용어로서 그 뿌리는 ‘본다’는 뜻이다. 에이돌론은 비가시적 현상 혹은 비현실과 관계 맺어져 있어 때로는 거짓과 연관되기도 한다. 판타스마 Phantasma는 의미상 에이돌론과 근접해 있으며, 빛나게 해서 보이게 하나는 파이노 phaino 라는 동사에 뿌리를 둔다. 환영 vision, 꿈, 유령의 뜻으로 쓰인다.

‘환영으로서의 이미지’에 주목하는 하는 관점이다. 이 각각의 관점에 대해 차례대로 살펴보기로 하겠다.

### (1) 재현으로서의 이미지

이미지라는 말의 의미를 파악하기 위해서는 먼저 이미지란 말의 어원과 유래를 살펴보는 것이 필요하다. ‘재현’의 관점에서 이미지를 바라보는 학자들이 주목하는 점은 이미지(image)라는 단어의 유래가 되는 라틴어 어원인 이마고(imago)가 ‘모방하다’는 뜻을 가진 이미토르(imitor)의 명사형이라는 것이다. 이 점을 강조하면서 여러 학자들은 이미지를 모방·재현의 관점에서 파악하고 있다.

기호학자 롤랑 바르트는 라틴어 이미타리(imitari)가 ‘모방하다’는 의미를 가지므로 이마고(imago)는 모방의 행위를 전제하는 용어로서 어떤 사물에 대하여 재현적 유사성을 띠고 있는 현상을 지칭한다고 말한다.<sup>5)</sup> 신화학자 엘리아데도 이미지를 생산하는 상상력(imagination)에 대해 언급하면서 이미지의 모방적 성격에 대해 주의를 기울이고 있다. 이미지가 어원상으로 라틴어의 ‘표상·모방’을 뜻하는 ‘이마고(imago)’와 ‘모방하다 재생하다’를 의미하는 ‘이미토르(imitor)’에서 유래했다는 점에 주목하고 있는 것이다.<sup>6)</sup>

위의 견해들을 종합해 볼 때 이미지는 대체로 모방의 대상이 되는 그 어떤 것의 간접적인 표상 즉 재현(representation)을 의미한다고 볼 수 있다. 재현(representation)은 재현대상(referent, object)과의 관계를 전제로 하여 실재를 다시(re)드러내는(present) 행위를 의미한다. 이런 재

5) ‘고대 어원에 의하면, 이미지라는 말은 이미타리(imitari, 모방하다)의 뿌리에 결부되어 있는 것이 틀림없다.’ 김인식 편역, 『이미지와 글쓰기 : 롤랑 바르트의 이미지론』 세계사, 1993. 83p.

6) 미르치아 엘리아데지, 이재실 옮김. 『이미지와 상징』. 까치. 1998. 24p. 어원적으로 보면, 상상력은 이마고(imago), 즉 “표상, 모방”과 이미토르(imitor), 즉 “모방하다, 재생하다”와 깊은 관련이 있다.

현 (representation)의 의미는 한자어인 ‘再現’에 잘 반영되어 있다. ‘再現’은 ‘다시 나타나다’는 뜻이다. 이미지는 재현물 즉 다시 나타난 것을 의미한다고 볼 수 있다.

이미지가 어떤 것을 모방·재현한 形象 혹은 形相이라고 한다면 재현하는 이미지들은 모방·재현되는 실재가 미리 존재하지 않으면 안된다. 이미지들은 원본에 대한 복제이기 때문에 이미지가 존재하기 위해서는 이미지가 복제할 원본이 먼저 있지 않으면 안된다는 것이다. 그리고 재현이라는 개념의 의미를 충족시키려면 원래 재현하는 이미지와 재현되는 원본 사이에 유사성의 관계가 성립해야 한다. 원본과 이미지는 서로 닮아야 한다는 것이다. 어떤 것이 어떤 것을 모방하고 있다는 것을 확인하기 위해서는 유사성이 있어야만 한다. 유사성이 없는 전혀 다른 것들 사이에 모방·재현관계란 성립할 수 없다. “이미지가 ‘그 무엇’의 이미지가 될 수 밖에 없다는 것은 필경 그 어떤 이미지건 ‘그 무엇’을 상기시키고 환기시키는 유사한 점을 지니고 있어야 한다는 것을 의미한다.”<sup>7)</sup> 따라서 비록 유사하지만 재현물 즉 복제본은 원본에 비해 부차적이고 파생적인 것이 될 수 밖에 없으며 원본이라는 기준에 의해 존재의의를 가지며 가치평가를 받게 된다.

우리가 일상적으로 이미지라고 부르는 것들은 무척 다양하다. 물에 비친 그림자, 거울에 비친 영상, 그림, 조각, 꿈, 환각, 시각적 인상, 시적인 비유, 기억, 그 이외 많은 것들이 이미지라고 불린다. 이러한 각양각색의 이미지들을 이미지라는 하나의 이름으로 묶어서 부를 수 있는 것은 다양한 이미지들을 하나로 아울러 파악할 수 있는 공통점이 있기 때문인데 그것은 원본에 대해 ‘유사성을 지닌 재현물’이라는 점이다. 화가가 그린 그림, 웅덩이에 비친 영상, 지각된 대상의 모양, 심상, 지각상, 꿈, 환각, 언어적 이미지들을 포함한 이 모든 것들은 이것들이 모방한 원래의 원본들을 가지고 있고 이 원본들과 닮았다는 점에서 모두 이미

7) 유평근·진형준 73p



지라고 부를 수 있다는 것이다.

이미지를 파악하는데 있어서 유사성의 의미를 강조하면서 줄리는 “하나의 이미지가 물질적이든 비물질적이든, 시각적이든 아니든, 자연적이든 가공적이든 간에, 그것은 우선적으로 다른 어떤 것과 닮은 어떤 것이라고 할 수 있다. 즉 그것은 유추(analogie)적인 것으로 보인다. 이미지의 기능은 유사성의 과정을 통하여 그 자체가 아닌 다른 것을 환기하고 의미하는데 있다”고 주장하고 있다.<sup>8)</sup> 이런 관점에서 미첼은 이미지를 닮음(likeness)과 유사(resemblance) 등의 관점에서 이미지들의 계통도를 그려 분류하고 있다.

이미지의 계통도<sup>9)</sup>

①그래픽적 이미지	②광학적 이미지	③인지적 이미지	④심적 이미지	⑤언어적 이미지
그림 조각 도안	거울 투사상	감각자료 감각형상 외양	꿈 기억 관념 환영	은유 기술(記述)

위의 분류법을 참고 하여 분류된 이미지들의 성격과 내용을 좀 더 자세하게 살펴보도록 하자.

①과 ②는 물질적으로 나타나는 재생된 이미지라고 할 수 있다. 먼저 ①그래픽적 이미지는 인간이 받아들인 감각적 내용물과 그로부터 생겨

8) 마르틴 줄리 지음, 김동윤 옮김, 『영상 이미지 읽기』, 문예출판사, 1999. 53-54p.

9) W. J. T 미첼 지음, 임산 옮김, 『아이코놀로지: 이미지, 텍스트, 이데올로기』, 시지락, 2005, 23p 참조. 미첼의 계통도를 설명의 편의를 위해 번호를 붙여보았다. 미첼은 이 계통도에서 나누어진 이미지의 갈래 중 ①그래픽 조각적 건축적 이미지는 미술사가에, ②광학적 이미지는 물리학에, ③지각적 이미지는 생리학자, 신경학자, 심리학자, 미술사가, 광학연구자들이 철학자와 문학 비평가와 함께 작업할 수 있는 경계영역에 ④심적 이미지는 심리학과 인식론에 ⑤ 언어적 이미지는 문학 비평가의 연구 영역에 각각 속한다고 보고 있다.

난 심상을 물질적 대상을 통해 구체적으로 표현한 것이 있다. 먼저 회화와 사진과 같은 시각적 표상과 연관된 이미지들을 떠올릴 수 있다. 회화와 사진 이외에 조각, 영화, 비디오등도 이에 해당된다고 할 수 있을 것이다. 그런데 미첼은 언급하고 있지 않지만 ①의 영역을 인간이라는 매개를 거쳐 객관적인 물질화의 형태로 나타나는 이미지로 본다면 그래픽인 것들뿐만 아니라 청각적 이미지라고 할 수 있는 음악 등의 영역(어느 정도 재현의 성격을 지니므로)으로 확장해서 파악할 수도 있을 것으로 보인다. 따라서 ①의 영역의 이름을 그래픽적 이미지라고 제한하기 보다는 청각적 영역 등을 포함하는 ‘인공적 이미지’로 확장해서 볼 수도 있을 것이다. 물론 인공적 이미지의 영역 중에 핵심적이고 중요한 부분을 차지하는 것은 그래픽적 이미지이다.

② 광학적 이미지는 ①이 인간의 손이라는 매개를 거친 재생물들인데 반해 인간이 생산해낸 것이 아닌 자연 이미지라고 할 수 있다. 물표면에 비친 반사이미지, 동굴벽에 비친 그림자, 거울이나 유리창에 비친 영상 등이 있고 이것들은 각기 어떤 것이 비친 것이므로 그 어떤 것의 재현물이라고 할 수 있다.

③ 인지적 이미지에 해당하는 것들로 미첼은 감각자료, 감각형상, 외형을 제시하고 있다. 이것들은 오감을 통해 지각되는 것이라고 할 수 있다. 일상적으로 우리가 눈앞의 어떤 대상을 볼 때 우리는 실물을 보고 있지 이미지를 보고 있다고는 말하지 않기 때문에 인지적 이미지에 대해 이미지라는 용어를 사용할 수 있는지 의문을 가질 수 있다. 그러나 우리가 지각하고 있는 것은 대상 그 자체가 아니라 인식 주관이라는 매개를 통해 드러나는 대상자체의 현상이라고 볼 수 있다. 우리가 인지·지각하고 있는 것은 대상 자체가 아니라 주관이라는 거울에 비친 영상이라고 볼 수 있다는 것이다. 이렇게 본다면 감각자료, 감각형상, 외양과 같은 지각상은 대상자체와 유사성을 가진 재현물이라고 파악되고 ‘유사성에 기초한 재현물’이라는 이미지의 정의에 부합하므로 이미지라

고 볼 수 있을 것이다.

④ 심적 이미지란 이미지를 만들어 내는 주체와는 독립된, 객관적 형태화에 이르지 못한 심리적, 정신적 이미지로 흔히 심상(mental image)이라고 부르는 것이다. 이것은 지각된 이미지 즉 인지적 이미지가 다시 우리의 의식 속에서 재현·재생되는 것을 의미한다고 볼 수 있다. 심적 이미지가 인지적 이미지로부터 생겨난다는 것은 ‘나면서부터 소경이 된 사람은 색의 이미지를 갖지 않으며, 나면서부터 귀머거리가 된 사람은 소리의 이미지를 갖지 않는다’<sup>10)</sup>는 것에서도 확인할 수 있다. ③인지 이미지가 현재 인지·지각하는 것에 의해 보여지는 것이라면 ④ 심적 이미지는 주로 과거의 기억이 재생되는 것이라는 차이가 있다.<sup>11)</sup>

⑤ 언어적 이미지: 미첼은 은유와 기술(記述)을 언어적 이미지의 내용으로 제시하고 있다. 은유는 언어적 표현에 있어서 어떤 말이 유사성을 지닌 어떤 다른 것을 재현하는 것이다. ‘내 마음은 호수다’라고 할 때 ‘호수’는 ‘내 마음’을 재현하고 있는데 재현이 성립하는 이유는 ‘고요함’, ‘잔잔함’, ‘맑음’ 등의 유사성을 지니고 있기 때문이다. 이때 ‘호수’는 ‘내 마음’의 이미지가 되는 것이다. 기술(記述)은 지각상에 혹은 심상에 나타난 풍경·상황 등을 언어적으로 재현하는 것이라고 할 수 있다.

그런데 언어적 이미지의 범위를 은유나 기술 같은 언어의 특정 용법에 국한 시키지 않고 일체 언어적 용법을 포괄하면서 언어적 이미지라고 부를 수 있는 것이 있다. 소쉬르가 말한 청각 영상 즉 마음에 나타나는 청각적 이미지이다. 소쉬르는 언어적 기호의 본질을 탐구하면서, 기호를 기표와 기의의 두 모습을 지닌 심리적 실체로 묘사하였다. 기표와

10) 앙드레 비르제즈 외, 『인간과 세계』, 삼협종합출판부, 2004, 265p.

11) 우리가 현재 지각하고 있는 대상을 이미지로 표현하느냐, 아니면 지나간 과거의 것을 재현해 내느냐, 그도 아니면 현재 부재해 있는 것을 표현하느냐에 따라 이미지군들을 지각 이미지 l' image perceptive, 기억이미지 l' image mnésique 예견 이미지 l' image anticipatrice 로 나누는데 주로 기억이미지와 예견이미지가 심상에 해당한다고 할 수 있겠다, 유희근·진형준 39p.를 참조할 것.

기의의 관계에 대한 논의는 다양한지만 일단 기표만을 주목할 때 기표는 이미지의 일종인 것이다.

이상 미셀의 이미지 분류표에 도움을 받아 다양한 이미지의 종류와 내용을 살펴보았다. 이미지에 대한 어떤 관점을 지니고 있던 ①그래픽적 이미지와 ②광학적 이미지를 이미지라고 부르는데 있어 유보적인 태도를 취하지는 않는다. 이미지를 파악할 때 논쟁점이 되는 것은 주로 ③인지적 이미지와 ⑤언어적 이미지의 지위와 관련해서이다. ③,④,⑤를 어떻게 보느냐에 따라 이미지를 이해하는 방식은 크게 3가지로 제시할 수 있다.

첫째, ④만을 주장하는 경우: 이미지라는 용어를 지각이나 개념과는 대립되는 제한된 경우로 사용하는 경우, 이 경우 이미지는 기억에 의해 지각되었던 것을 고정시켜 마음속에 떠올리는 것, 상상력에 의해 그것을 변형시키는 것을 일컫는 것이 된다. 이미지는 현존하는 현실과의 정서적 접촉인 지각과도 구분되며 경험적 요소 전체를 추상적으로 집약시킨 개념과도 구분된다. 달리 말해 순수한 지각과 지각된 사물에 대한 개념의 중간에 위치해 있다고 할 수 있다.

둘째, ③과 ④를 포괄하는 입장 : 이미지가 모든 지각적 인상 *impression perceptive*을 포괄하는 감각적 표현으로 간주되는 경우. 이때 이미지는 대상이 부재해 있는 경우 그것을 재현해 내는 상상력의 활동에 국한되지 않고 우리의 감각적 직관이 작용한 모든 표현으로 확장된다. 있는 그대로의 대상에 주관적 인상이 가미되면 그것은 모두 이미지에 해당된다는 입장이다.

셋째, ③, ④, ⑤를 포괄할 뿐만 아니라 모든 정신활동을 이미지로 보는 경우 : 이미지가 단순히 감각적 표현에 국한되지 않고 보다 추상적인 관념의 표현으로까지 확장되는 경우이다. 우리의 지적인 내용은 모두 구체적 경험으로부터 온다는 경험주의적 전통에서 취하고 있는 입장으

로서 이 입장에 따르면, 그 어떤 정신적 표현 속에도 감각적 요소는 들어있기 마련이다. 한마디로, 이미지와 관념이라는 용어가 혼용되고 있는 것이다. 그 결과 이미지는 인간의 모든 지적 활동을 포괄하는 것으로까지 확장된다.

## (2) 시물라크르<sup>12)</sup>로서의 이미지

이미지의 라틴어 어원은 이마고라고 앞서 1장 1절에서 언급한바가 있다. 이마고는 어원적으로 모방된 것, 재현된 것이라는 의미를 지니고 있음도 살펴보았다. 라틴어 이마고가 다시 그 의미의 기원을 두고 있는 그리스어는 에이콘(eikon)으로 에이콘 역시 모방의 의미를 지니고 있다. 그런데 이마고는 또 한편 그리스어 판타스마(phantasma)에 대응하기도 한다. 김상환은 에이콘으로부터 도상(圖像)을 의미하는 유럽어 이콘(icône)이, 판타스마에서부터 환영이나 유령을 뜻하는 판툼(fantôme)이 각각 유래한다고 하면서 실제로 라틴어 이마고는 이 두가지 의미를 모두 포괄하고 있다고 보고 있다.<sup>13)</sup> 김상환은 이미지와 유령이 단지 어원적 친족관계에 머물지 않고 사실적 함축관계를 지니는 것으로 보고 있는데 이 번 절에서는 유령적 의미를 지니는 이미지에 대해 논의하려고 한다. 유령적 의미를 지니는 이미지는 곧 시물라크르적 의미를 지니는 이미지라고 할 수 있는데<sup>14)</sup> 재현상(再現相)으로서의 이미지와 대조되는

12) 시물라크르 simulacre 의 본래 뜻에 합당한 우리말은 ‘가상’이 아니라 ‘환영’이다. ‘가상’이라는 말은 ‘무엇에 대한 거짓된 상’을 의미하는데 시물라크르는 어떤 진상 혹은 원본에 종속되는 개념이 아니기 때문에 ‘환영’이라는 표현이 더 적당하다는 것이다. 알랭 바디우 지음, 박정태 옮김, 『들뢰즈-존재의 함성』이학사, 2001, 354p, 옮긴이의 주 참조.

13) 김상환, 예술가를 위한 형이상학, 민음사, 2002, 347p. 참조

14) 들뢰즈는 simulacre 와 phantasme 를 거의 같은 뜻으로 쓰고 있다. 알랭 바디우 지음, 박정태 옮김, 『들뢰즈-존재의 함성』이학사, 2001, 354p. 옮긴이의 주 참조. 또 김상환은 재현적 이미지 개념을 극복하는 이미지에 대한 관점을 세 가지 매락에서 찾고 있는데 첫째는 이미지에 대한 기존의 편견을 파괴하는 작업으로서 데리다의 해체론, 둘째는 이미지의 지위를 적극적으로, 보다 상향적으로

것으로서 서양에서 이미지를 바라보는 또 하나의 관점을 보여준다고 할 수 있다. 1장 1절에서는 이미지를 모방·재현의 측면에서 보는 관점을 살펴보았다면 이제 이미지의 환영·유령적 측면에 주목하는 관점을 알아보는 것이다.

이미지를 재현적 이미지와 환영적 이미지 두 종류로 보는 것은 들뢰즈의 논의를 따를 때 플라톤으로부터 시작되었다.<sup>15)</sup> ‘시물라크르’라는 개념 자체를 철학적인 맥락에서 제시한 이가바로 플라톤이다. 플라톤은 진정한 원본인 이데아를 재현한 현실이 있고 다시 현실을 재현한 시물라크르가 있다고 보았다. 단순히 이런 점에만 착안한다면 시물라크르는 재현의 재현이지만 재현물임에는 변함이 없을 것이다. 그러나 들뢰즈는 플라톤이 저질의 재현물인 시물라크르를 몰아내려다가 오히려 시물라크르의 심연을 들여다 봄으로써 시물라크르의 진실 즉 ‘시물라크르는 단순히 하나의 그릇된 복사물이 아니라는 것. 그것은 복사물의 개념과 모델의 개념자체에 문제를 제기하고 있다는 것’<sup>16)</sup>을 발견했다고 보고 있다. 잘 알려져 있듯이 들뢰즈는 원래 플라톤의 철학이 이데아와 그림자, 원본과 복사물, 모델과 시물라크르를 구분하고 한쪽을 높이고 한쪽을 버리는 본질과 외관의 이분법에 입각해 있다고 보고 이를 전복시키려는 철학적 입장에 서있다. 들뢰즈가 플라톤이 천시한 시물라크르를 복원시키는 것이 의미하는 바는 ‘본질의 세계와 외관의 세계라는 이분법의 폐지를 의미하는 것’<sup>17)</sup>이다. 그런데 놀랍게도 들뢰즈는 플라톤이

---

규정하는 작업을 대표하는 것으로 들뢰즈의 철학을 언급하고 있다. 이미지의 유령성을 드러내는 것은 데리다의 논의에서 나타나며 이미지의 시물라크르적 성격을 강조하는 것은 들뢰즈의 논의에서 찾을 수 있는데 두 논의 모두 이미지의 재현적 성격을 거부한다는 공통된 기반위에 서있다고 볼 수 있다. 김상환, 347p. 참조. 이 논문에서는 이미지의 유령적 성격과 시물라크르적 성격이 재현을 거부한다는 점에서 동일한 의미를 지닌다고 보고 논의를 전개하도록 하겠다.

15) 질 들뢰즈 지음, 이정우 옮김, 『의미의 논리』 민음사, 1999, 407p 참조.

16) 위의 책. 409p

17) 위의 책. 405p.

시물라크르의 심연을 들여다 봄으로써 ‘플라톤이야말로 플라톤주의의 전복을 처음으로 시도한 사람’<sup>18)</sup>으로 보고 있는 것이다. 이렇게 플라톤을 자기식대로 지켜세우면서 들뢰즈가 파악하는 시물라크르는 재현의 재현물도 퇴락한 복사물도 아닌 원본과 복사본 구분이나 재현의 모델과 재현물 양자를 동시에 부정하는 새로운 의미를 획득하게 된다. 재현적 이미지가 재현하는 대상과 유사성이 있어야하는 것에 비해 시물라크르적 이미지는 원본이 없는 이미지이기 때문에 실재에 비해 존재론적 지위가 부차적인 위치에 처하는 것이 아니라 그 자체가 실재를 대체하는 지위에 등극하게 된다. 다시말하면 원본도 없고 재현물도 없는 환(幻)으로서의 이미지가 시물라크르라고 할 수 있다.<sup>19)</sup>

## 2장. 相으로서의 이미지

이번 장에서는 대승불교에서 이미지에 상당하는 용어가 무엇이며 그 구체적인 내용은 어떤 것인지 알아보도록 하겠다. 구라마집은 금강경을 번역하면서 구라마집은 산스크리트어 용어 니미따(nimitta)도 相으로 옮기고 있고 락샤나(lakṣaṇa)도 相으로 옮기고 있을 뿐만 아니라 현장이 想으로 번역한 삼즈냐(saṃjñā)도 相으로 번역하고 있다. 이 산스크리트어 용어들은 조금씩 다른 의미를 지니고 있지만 적어도 구라마집에 있어서 相이란 용어로 뭉뚱그려 번역할 수 있는 공통적인 것으로

18) 위의 책, 409p.

19) 이 밖에 들뢰즈와 비슷한 맥락에서 시물라크르개념에 주목한 경우로는 맥루한과 보드리야르를 들 수 있다. “시물라크르라는 용어는 1960년대 맥루한이 상용했던 것을 보드리야르가 예술과 대중문화에 관한 담론 속으로 끌어들이는 것으로, 이는 실제로는 존재하지 않은 대상을 존재하는 것 처럼 만들어 놓은 모사물로서 실제 대상을 모방한다는 뜻과는 달리, - 플라톤의 용법과는 달리- 시물라크르는 닮음이 필요없는 이미지를 말한다. 그에 의하면, 이 원본없는 이미지가 그 자체로서 현실을 대신하고 현실은 그 이미지에 의해서 지배받게 되므로 오히려 현실보다 더 현실적인 것이된다.” 최광진, 『보드리야르와 현대 미술의 운명』, 『미술세계 2002.8월호』 p. 81

파악되었다고 볼 수 있다. 구라마집이 보았던 그 공통점을 현대적 용어로 표현하자면 이미지란 개념으로 포괄될 수 있다고 보는 것이다.

이런 이유에서 금강경을 통해 불교의 이미지 개념을 탐색해 볼 때 相이라는 개념에 주목하지 않을 수 없다. 불교전체에 있어 이미지에 상당하는 불교적 개념이 무엇인지 생각해볼 때 相은 ‘모습’이란 의미를 가지고 있어 相이 이미지란 개념과 상통할 수 있다는 것은 쉽게 짐작할 수 있을 것이다.<sup>20)</sup> 굳이 금강경을 통해서 ‘相’과 ‘이미지’의 관계를 살펴보려는 것은 다른 어떤 대승경전보다 금강경의 핵심내용이 ‘相’의 문제를 둘러싸고 펼쳐지고 있기 때문이다.

금강경의 내용은 수보리가 세존에게 던지는 질문에 세존이 대답하는 것으로부터 전개된다. 금강경의 제2 선현기청분<sup>21)</sup>에서 수보리가 세존에게 던지는 첫 번째 질문이자 금강경 전체 내용을 이끌어가는 질문은 ‘선남자 선여인이 아뇩다라 삼막삼보리의 마음을 냈으면, 마땅히 어떻게 머물 것이며, 어떻게 그 마음을 향복 받아야 하는가’라는 것이다.

이 질문에 대한 직접적 대답이 제3대승정중분부터 제5 여리실견분까

20) 이미지에 대한 정확한 한국어 번역어를 확립시키는 것은 쉬운 일이 아니다. 이미지를 한자어로 나타낼 때 제일 많이 거론 될 수 있는 것은 象과 像이다. 象은 코끼리, 본뜨다, 모양, 조짐 등의 뜻이 있다. 모양이라는 뜻과 본뜨다는 뜻이 동시에 있으므로 이미지를 나타내는 적합한 용어로 보이나 이미지의 범위가 미셀의 이미지 분류표 ①그래픽적 이미지에 한정된다는 문제가 있다. 像도 형상, 모양, 본뜨다, 닮다, 같다는 뜻이 있어 象과 마찬가지로 이미지의 재현적 성격을 잘 드러내나 ③인지적 이미지, ④심상적 이미지, ⑤언어적 이미지의 성격을 잘 드러내지 못한다는 한계를 보인다. 이에 비해 想은 마음 心자가 들어 있어 ④심상적 이미지를 잘 드러내는 용어이나 다른 이미지 영역을 포괄하지 못하는 제한점이 있다. 이미지의 유령적 성격에 주목한다면 幻 이 이미지의 번역어로서 제시될 수도 있을 것이다. 또 이런 점을 고려해 볼 때 미셀의 이미지 분류표를 모두 아우르는 이미지 개념을 표현하는 적당한 한자어는 相 이 아닐까 생각해 볼 수 있다.

21) 우리가 흔히 금강경이라고 부르는 텍스트는 라집의 역본, 금강반야바라밀경을 梁나라의 昭明太子가 삼십이분으로 分節하여, 각부분에 이름을 붙인 것이다.



지 전개된다.<sup>22)</sup> 세존이 대답한 내용의 핵심을 간단히 요약하자면 ‘相에 머물지 말고 相에 머무는 마음을 항복받아야 한다’는 것이다. 이 내용을 현대적 감각으로 번역하자면 ‘이미지에 사로잡히지 말고 이미지에 사로잡히는 마음을 넘어서라’는 표현을 할 수 있을 것이다. 어떻게 相을 이미지로 볼 수 있는가 하는 의문을 금강경 제3대승정중분부터 제5여리실견분까지의 세존의 답변을 분석하면서 하나하나 살펴보도록 하겠다. 제2 선현기정분에서 던진 수보리의 물음에 대한 답은 앞서 언급한 바대로 ‘相에 머물지 말라’는 것으로 총괄할 수 있으나, 구체적으로 살펴보면 제3대승정중분, 제4묘행무주분, 제5여리실견분에서 각기 다른 내용을 언급하면서 相에 대해 논하고 있다.

제 3 대승정중분에서 세존은 일체중생을 열반에 들게 하지만 열반으로 이끈 중생은 실재로는 아무도 없다는 자각을 하라고 한다. 왜 그런가 하는 이유를 다음과 같이 밝힌다. “만약 보살이 아상이나 인상이나 중생상이나 수자상이 있으면 보살이 아니기 때문이다.”<sup>23)</sup> 결국 제 3 대승정중분에서 세존이 제시하는 답변의 핵심은 ‘아상·인상·중생상·수자상(我相·人相·衆生相·壽者相)’이라고 하는 四相에 머물지 말라’는 것이다.

제 4 묘행무주분에서 제시하는 세존의 두 번째 답변은 ‘相에 머무는 바 없이 보시를 행하라’<sup>24)</sup>는 것이다.

제 5 여리실견분에서 제시되는 같은 질문에 대한 세존의 세 번째 대

22) 금강경을 읽다보면 누구나 느끼리라고 생각되는데, 앞에 나온 내용이 자꾸 반복된다는 느낌을 떨쳐버릴 수 없다. 이러한 느낌이 드는 이유는, 아마도 위에서 말한 제 3분부터 제5분까지의 기본적인 내용이 조금씩 형태를 바꾸어 가며 경의 끝까지 나타나기 때문일 것이다. 김영일, 『金剛經의 構造에 관한 研究』, 동국대학교, 2002. 56p. 이것은 마치 음악에 비유하면, 비본 주제를 먼저 연주하고, 그후에, 그 주제음을 조금씩 바꾸어 연주함으로써 주제에 대한 느낌을 확실히 전달하는 변주곡과 비슷하다고 보여진다. 김영일. 100p

23) 大正藏 卷8, 749上 須菩提。若菩薩 有我相人相衆生相壽者相。卽非菩薩

24) 大正藏 卷8, 749上 菩薩應如是布施不住於相

답은 “무릇 있는바 相은 모두 허망한 것이니, 만야 모든 相이 相이 아님을 보던 곧 여래를 보리라”<sup>25)</sup>는 것이다.

이렇게 제시된 세가지 답변을 종합해 보면 모두 相을 실재로 보지 말라는 것을 요약되는데 이런 금강경의 메시지를 본 논문에서는 재현적 이미지를 부정적 관점에서 파악하는 입장으로 보고자 한다.

이런 입장을 개진하기 위해서 앞서 1장 1절에서 제시했던 미셀의 이미지 분류표와 금강경의 相의 내용을 비교하면서 논의를 전개하도록 하겠다.<sup>26)</sup> 산스크리트어 원문과 구라마집의 번역본을 비교해 보면 주목해야 할 의미심장한 내용이 드러나는데 제3 대승정종분과, 제 4 묘행무주분과 제 5 여리실견분에 등장하는 相의 해당 산스크리트어가 각각 다르다는 것이다. 이어서 각기 다른 相의 의미를 살펴보도록 하겠다.

#### (1) 삼즈냐(samjñā)로서의 相

‘선남자 선여인이 아늑다라 삼막삼보리의 마음을 냈으면, 마땅히 어떻게 머물 것이며, 어떻게 그 마음을 항복 받아야 하는가’라는 물음에 대한 첫 번째 대답은 我相·人相·衆生相·壽者相이 없어야 한다는 것이었다. 我相·人相·衆生相·壽者相에 해당하는 산스크리트어는

**【범본】** ātmasamjñā sattvasamjñā jivasamjñā pudgalasamjñā

**【한글】** 자아(自我)라는 산냐, 중생이라는 산냐, 영혼이라는 산냐, 개아(個我)라는 산냐

여기에 대한 여섯 종류의 한역은 다음과 같다.<sup>27)</sup>

25) 大正藏 卷8, 749上. 凡所有相皆是虛妄。若見諸相非相則見 如來

26) 분류표 ①그래픽적 이미지는 불상과 탑에 대한 대승불교의 관점을 논의하면서 연구되어야 하는데 이는 또 다른 방대한 주제이므로 다음 연구과제로 남겨둘 수 밖에 없다.

27) 금강경의 한역본(漢譯本)은 대체적으로 아래의 6종을 꼽는다.

- 【羅什】 我相人相衆生相壽者相 (正信希有分 第六 등)
- 【流支】 我相衆生相人相壽者相
- 【眞諦】 我想衆生想壽者想受者想
- 【笈多】 我想轉衆生想壽想人想
- 【玄奘】 我想有情想命者想 士夫想 補特伽羅想 意生想 摩訶婆想 作者想 受者想
- 【義淨】 我想衆生想壽者想 趣想

여기에서 구마라집과 보리유지만 samjñā를 相으로 번역했고 현장을 비롯한 진제, 굽다, 의정은 모두 想으로 번역하였다. 잘알려져 있듯이 samjñā는 오온의 한 구성요소로서 당연히 想으로 번역되어야 한다. 왜 금강경에 대한 최고의 번역본이라고 평가받는 라집의 번역에서는 相으로 번역한 이유가 무엇인지 궁금하지 않을 수 없다. 여기에 대해서 본논문의 입장은 삼즈냐, 라크사나, 니미타를 구라마집은 공통성을 지닌 개념들로 보았고 그 공통점을 ‘이미지’란 용어로 나타낼 수 있다고 보는 것이다.<sup>28)</sup>

국가	역자	제목	연대
요진 姚秦	구마라습 鳩摩羅什	금강반야바라밀경 金剛般若波羅密經	A.D. 402년
원위 元魏	보리류지 菩提流支	금강반야바라밀경 金剛般若波羅密經	A.D. 509년
진 晉	진제 眞諦	금강반야바라밀경 金剛般若波羅密經	A.D. 562년
수 隋	굽다 笈多	금강능단반야바라밀경 金剛能斷般若波羅密經	A.D. 590년
당 唐	현장 玄奘	대반야바라밀다경 제9능단금강분 大般若波羅密多經第九能斷金剛分	A.D. 660~663년
당 唐	의정 義淨	불설능단금강반야바라밀다경 佛說能斷金剛般若波羅密多經	A.D. 703년

28) 구마라집이 산나의 일반적인 한문 역어인 想으로 옮기지 않고 (현장은 모두 想으로 옮기고 있다) 相으로 옮긴 것은 아주 고심한 끝에 내린 결단이라고 본다. 본 경에서 그냥 想 정도로만의 의미로 산나를 보기에 더 심오한 뜻이 있기 때문이다. 구마라집이 산나를 想이 아닌 相으로 옮긴 점은 정말 그 인공이 수승

이러한 점은 『아비달마구사론』에 나타나는 想에 대한 정의에서도 확인된다.

상온(想蘊)이란 말하자면 능히 취상(取像)을 본질로 하는 것(想取像爲體)으로, 능히 청·황·장·단·남·여·원(怨)·친(親)·고·락 등의 상(相)을 집취(執取)한다.<sup>29)</sup>

이러한 점에서 想 saṃjñā은 표상(表象), 표상작용이라고 할 수 있다. 이러한 점 『청정도론』에서도 확인할 수 있다.

‘비록 이 인식이 알음알이와 같은 방법으로 분류되지만 특징 등으로 볼 때 모든 인식은 인식하는(sañjanana) 특징을 가진다.’ ‘이것이 바로 그것 이구나 라고 다시 인식할 수 있는 원인이 될 표상을 만드는(nimittakarana)역할을 한다. 목수들이 목재 등에 표시하는 것처럼, 표상에 따라 이해하려드는 것으로 나타난다. 마치장임이 코끼리를 보는 것 마냥, 대상이 어떻게 나타나든지 나타난 대상이 가까운 원인이다. 마치 어린 사슴들이 허수아비를 보고 사람이라는 인식을 일으키는 것처럼.’<sup>30)</sup>

이런 취지를 살려서 想 saṃjñā는 보통 표상(表象), 표상작용으로 번

하다 하겠다. 단순히 인식하고 생각하고 상상하고 마음을 궁글리고 하는 차원을 넘어서서 마음에 어떤 모양[相]을 굳게 그리고 만들어 가지고 있는 상태를 산나로 파악한 것이다. 각목, 『금강경 역해』, 불광출판사, 2001. 77p. 이러한 각목의 언급은 주목할 만하다. 그러나 그는 이어지는 문장에서 ‘그 마음에 굳게 그리거나 만들어 가지고 있는 것을 우리는 다름 아닌 이념, 이상, 관념, 고정관념, 경계 등으로 부를 수 있다.’라고 하고 있다. 본 논문은 ‘마음에 어떤 모양[相]을 굳게 그리고 만들어 가지고 있는 상태’를 이미지라는 말로 표현하는 것이 더 적절하다고 보고 있다.

29) 권오민 역주, 『아비달마구사론 제1권』 「분별계품」, 동국역경원, 2002, 28p.

30) 붓다고사 지음, 대림 스님 옮김, 『청정도론2』, 초기불전연구원, 2005, 461p. 여기서 인식에 해당하는 단어는 想 sañña 이다. 대림은 인식으로 번역했지만 표상으로 번역하는 것이 더 맞을 것이다.

역된다. 그런데 표상작용의 대상은 단순히 심상에만 머물지 않고 지각 작용을 포함한다. 想에는 “색의 상, 성의 상, 향의 상, 미의 상, 촉의 상, 법의 상.”<sup>31)</sup>이 있다. 심상이 법의 상이라고 한다면 나머지 전오상은 지각상이라고 할 수 있다. “이중에서 법의 상이 가장 중요하다. 그것은 지각(perception)이라는 말로 표현되지 않는 여러 기억과 상상을 가리키는 것이기 때문이다. 法의 想이라는 것은 결국 ‘내적 감각(mano)’에 의해서 만들어지는 법(法, dhammā)을 의미하는 것이다.”<sup>32)</sup> 그러나 심상이나 지각상은 모두 표상상이라고 할 수 있다. 이 표상작용에는 심상과 지각상 두가지가 있다. 또 심상이라 할지라도 시각적 이미지에 한정되지 않고 언어적 이미지도 포함한 다고 볼 수 있다.

산냐, saññā 즉 想이라는 것을 초기경전에서는 이렇게 정의하고 있다. “그는 표상한다. 그는 표상한다. 그래서 그것을 상이라고 부른다. 그러면 그는 무엇을 표상하는가? 초록빛인 것을, 노란 것을 빨간 것을, 하얀 것을 그는 표상한다.”<sup>33)</sup> 표상한다라고 번역한 ‘산자나티(sañjanāti)’라는 동사를 주로 ‘그는 지각한다(perceive)’라고 번역하고, 명사형 ‘산냐(saññā)’를 지각(perception)으로 번역하지만<sup>34)</sup> 지각이라는 말은 앞서 살펴본바와 같이 前5想에는 합당한 용어이지만 法想을 설명하는데 부적합하고 산냐가 언어적 표상을 포함하는 점을 설명하지 못하게 된다. 앞서 설명한 것들을 쉽게 전달하기 위해 예를 들어보겠다.

색깔을 표상할 때 첫째, 색맹이 아니라면 파랑색의 대상을 볼 수 있고, 둘째, 눈을 감고서도 파랑색을 상상할 수 있다. 셋째, 파랑 색을 구체적으로 자각하지 않아도, 즉 파란 그 무엇을 시각화하지 않아도, ‘파랑’을 언어를 통해 생각해 볼 수 있는 것이다. 우리는 파랑색을 볼 때 파랑색이라는 단어를 떠올린다. 언어적 연상작용이 일어난다. 이것을 언어

31) D II 309.

32) 루네 E. A. 요한슨 지음, 박태섭 옮김, 『불교심리학』, 시공사, 1996. 105p.

33) M I 112 ; D III 289.

34) 요한슨 104p 참조

적 표상작용 언어적 이미지내이션이라고 부를 수 있을 것이다.

감각 표상 혹은 지각 표상은 감각 기관을 통해 들어온 외부의 지각 정보가 마음에 새겨진 이미지이며, 기억 표상은 외부의 자극과 무관하게 내적 심리 활동에 의해서 재생되는 표상을 의미한다. 그리고 언어표상은 내적 정보를 머릿속에서 언어로 떠올린 것을 말한다고 할 수 있는데 이 세가지 모두 삼즈나라고 할 수 있다. 그리고 이 각각의 경우가 미첼의 이미지 분류표의 ③, ④, ⑤에 해당한다.

## (2) 니미따(nimitta)로서의 相

다음으로 니미타에 대해 알아보도록 하겠다. 앞서 살펴보았듯이 수보리의 물음에 대한 세존이 제 4 묘행무주분에서 제시하는 세존의 두 번째 답변은 ‘相에 머무는 바 없이 보시를 행하라’<sup>35)</sup>는 것이다.

【범본】 na nimitta-samjñāyām api pratitīṣṭhet

【한글】 니미따(겉모양) 산냐에도 역시 머무르지 않는 그러한 보시를 해야 한다.

【羅什】 須菩提 菩薩 應如是布施 不住於相

【流支】 須菩提 菩薩 應如是布施 不住於相想

【眞諦】 須菩提 菩薩 應如是行布施 不著相想

【笈多】 如是此善實 菩薩摩訶薩 施與應 如不相想亦住

【玄奘】 善現 如是菩薩摩訶薩 如不住相想 應行布施

【義淨】 妙生 菩薩 如是布施 乃至相應 亦不應住

니미따(nimitta)는 ni(아래로)+√mā(to measure)의 명사로 ‘결정된 크기나 모양을 가진 것’이라는 의미를 가지며 ‘표식, 모습, 모양, 외관, 형태’ 등의 뜻으로 쓰인다. 니미따 산냐를 구라마집 이외의 나머지 번역자

35) 大正藏 卷8, 749上 菩薩應如是布施不住於相

는 相想으로 직역하였는데 구마라집은 相으로 옮겨서 산냐의 相과 같이 번역하였다.

슈미트하우젠에 따르면, nimitta는 (1) 주관적 관념(vikalpa)들에 의해 조건지원지는 모든 외적 현상, (2) 그 외적현상이 마음에 들어와 대상화된 이미지(image), (3) 이러한 외적 현상과 이미지의 특징들에 대한 개념을 모두 포괄하는 의미로 사용된다.<sup>36)</sup>

이런 슈미트하우젠의 판단을 받아들인다면 nimitta는 우리가 앞서 살펴본 삼즈냐나와 별다른 차이가 없다. 단지 삼즈냐가 이미지를 생성하는 주관의 작용에 초점을 두었다면 nimitta는 이미지의 대상적 측면을 부각시키는 용어로 생각된다. 삼즈냐와 니미타의 관계를 알기쉽게 표로 나타내면 다음과 같다.

이미지의 주관 작용의 측면	삼즈냐의 종류	대상적 측면	nimitta의 종류
삼즈냐	외적현상의 지각·지각된 것	nimitta	(1)외적현상 (viṣaya)
	지각된 대상을 효상 혹은 영상을 떠올림·떠올려진것		(2)내적인 이미지 (image)
	이미지(표상·영상)에 대한 언어적 이미지		(3)이미지에 대한 언어

### (3) 라크사나(lakṣaṇa) 로서의 相

이제 라크사나에 대해 살펴보겠다. 금강경 제 5 여리실견분에서 세존이 수보리의 물음에 대답하면서 제시한 세 번째 내용의 핵심적인 부분은 “무릇 있는바 相은 모두 허망한 것이니, 만야 모든 相이 相이 아님을 보면 곧 여래를 보리라”<sup>37)</sup>는 것이다.

36) 이영진, 『공성기술(空性記述)의 두 형태』, 동국대학교, 2008, 74p.

37) 大正藏 卷8, 749上 凡所有相皆是虛妄。若見諸相非相則見 如來

이 부분의 산스크리트어 원문을 쫓아 해석하면 “수보리여, 상을 갖추고 있다고 하는 말은 거짓이며, 상을 갖추고 있지 않다고 말하면 그것은 거짓이 아니다. 따라서 상이 있다고 하는 것과 상이 없다고 하는 그 양쪽에서 여래를 보지 않으면 안된다.”하는 것이다.<sup>38)</sup>

이것을 구마라ظ은 凡所有相 皆是虛妄 若見諸相非相 卽見如來로 옮기고 있다. 여기서 相에 해당하는 산스크리트어 원어는 락샤나(lakṣaṇa)이다. 락샤나(lakṣaṇa)는 √lakṣ(to mark)의 명사형이다. 빠알리어는 lakṣaṇa이다. 그것은 어떤 것을 다른 것과 구별시켜주는 특별한 표시 mark 짜인sing 심볼symbol 증거token 성격characteristic 속성 attribute 성질quality 등의 의미를 내포하고 있다. “니뭇따가 외관, 표식 영상 등의 일반적인 相의 뜻이라면 이 락샤나는 특정한 대상만이 가지고 있는 ‘특별한 상’, 혹은 ‘독특한 상’이라 하겠다. 그런 의미에서 특징을 뜻하며 特相이라 번역할 수 있겠다.”<sup>39)</sup> 이런 맥락에서 락샤나(lakṣaṇa)는 ‘특별한 이미지’를 의미한다고 보아야 할 것이다. 앞서 살펴본 삼즈냐와 니뭇따가 지각상과 심상과 언어적 이미지를 포괄하는 넓은 개념이라면 삼즈냐와 니뭇따나 락샤나(lakṣaṇa)는 삼즈냐나 니미타 중에서 어떤 것을 다른 어떤 것과 구별시켜 주는 특별한 삼즈냐나 특별한 니미타로 봐야 한다는 것이다. 그러니까 락샤나는 삼즈냐나 니미타에 포함되는 이들에 비해 외연이 좁은 개념이라고 할 수 있다. 그러니 삼즈냐나 니미타를 재

38) yāvat Subhūte lakṣaṇasampat tāvan mṛṣā, yāvad alakṣaṇasampat tāvan na mṛṣeti hi lakṣaṇa-alakṣaṇatas Tathāgato draṣṭavyaḥ. 여기에 대한 여섯 종류의 번역은 다음과 같다.

【羅什】 凡所有相 皆是虛妄 若見諸相非相 卽見如來

【流支】 凡所有相 皆是妄語 若見諸相非相 則非妄語 如是諸相非相 則見如來

【眞諦】 凡所有相 皆是虛妄 無所有相 卽是眞實 由相無相 應見如來 如是說已

【笈多】 所有善實相具足 所有妄 所有不相具足 所有不妄名 此相不相如來見應

【玄奘】 乃至諸相具足皆是虛妄 乃至非相具足皆非虛妄 如是以相非相應觀如來

【義淨】 所有勝相 皆是虛妄 若無勝相 卽非虛妄 是故應以勝相無相 觀於如來

39) 각목, 『금강경 역해』, 불광출판사, 2001. 99p.



현이미지에 속하는 것으로 본다면 락사나도 재현이미지로 보는 것이 타당하다.

금강경에서 락사나(lakṣaṇa)는 특별히 여래가 지닌다는 ‘32가지 대인상들(dvātrīṃśan mahā puruṣalakṣaṇa)’을 의미하고 있다. ‘32가지 대인상들(dvātrīṃśan mahā puruṣalakṣaṇa)’은 여래를 다른 존재들과 구별시켜주는 특별한 이미지들인 것이다.

그런데 또 한가지 생각해 볼 수 있는 것은 여래의 눈에 보이지 않는 덕성이 눈에 보이는 시각적 이미지로 드러난다는 점에서 ‘32가지 대인상들(dvātrīṃśan mahā puruṣalakṣaṇa)’을 상징적 이미지로 볼 수 있다는 것이다. 상징은 의식을 초월하는 내용물의 이미지이고 알지 못하는 것을 드러내는 이미지라고 할 수 있는데<sup>40)</sup> ‘32가지 대인상들(dvātrīṃśan mahā puruṣalakṣaṇa)’이 이런 성격을 가진다고 볼 수 있다. 이렇게 본다면 수보리의 질문에 대한 세존의 세 번째 답변의 의미는 특별한 이미지나 상징적 이미지에도 사로잡히지 말라는 뜻으로 받아들일 수 있을 것이다.

### 3장. 相에서 幻으로

앞서 살펴보았듯이 『金剛經』에서는 현대어 ‘이미지’에 상당하는 개념들인 니미따(nimitta)·락사나(lakṣaṇa)·삼즈나(saṃjñā)를 모두 부정적인 측면에서 언급하고 있다. 구라마집이 번역한 금강경 第四 妙行無住分에서는 ‘보살 마하살은 마땅히 니미따(nimitta)에 머무르지 않는 보시를 해야 한다’고 하고 있으며 第五 如理實見分에서는 ‘락사나(lakṣaṇa)를 구족했기 때문에 여래라고 보아서는 안된다’고 하고 있다.<sup>41)</sup> 더구나 금강경 전체에 걸쳐서는 四相 즉 아상(我相), 인상(人相), 중생상(衆生

40) 송태현, 상상력의 위대한 모형가들, 살림, 2005 98p.

41) 해당되는 금강경 내용의 산스크리트어 번역은 각목, 『금강경 역해』, 불광출판사, 2001. 을 참조.

相), 수자상(壽者相) - 이 때 相에 해당되는 산스크리트어는 삼즈나(samjñā)이다. 을 버릴 것을 반복해서 요구하고 있다.

그러나 이것은 금강경에서 재현 이미지를 부정적으로 보고 있다는 것이지 이미지 전체를 거부하는 것이라고 볼 수 없다. 왜냐하면 第三十二應化非眞分에서 “일체 현상계의 모든 생멸법은 꿈과 같고 환상과 같고 물거품과 같고 그림자 같으며 이슬과 같고 번개와도 같으니 응당 이와 같이 관해야 한다”<sup>42)</sup>는 말이 있기 때문이다. 여기서 제시되는 몽환포영(夢幻泡影)이라는 용어는 시뮬라크르적 이미지와 통하는 내용으로 볼 수 있다. 즉 금강경에서 재현이미지인 相은 부정하고 있지만 일체가 몽환포영(夢幻泡影)과 같다고 하여 시뮬라크르적 이미지를 긍정하고 있다는 것이다. 이번 장에서는 어떻게 해서 이런 관점을 주장할 수 있는지를 相을 부정하는 이유와 방식을 탐구해 봄으로써 밝혀보고자 한다.

#### (1) 금강경에서 相을 부정하는 이유

① 相을 부정하는 첫 번째 이유 - 相은 존재의 무상성(無常性)을 거스르는 것이므로 부정된다.

앞서 살펴보았듯이 수보리의 물음에 대해 세존의 첫 번째 대답은 我相·人相·衆生相·壽者相이 없어야 한다는 것이었다. 상이 있다고 볼 때 문제가 되는 것은 무엇일까? 상이 집착을 불러일으킨다는 것이다.

금강경 제 25 화무소화분에 “만일 수보리여, 여래가 완전히 해탈하게 했다 할 어떤 중생이 존재한다면 참으로 여래에게 자아에 대한 집착이 있는 것이고 중생에 대한 집착, 영혼에 대한 집착, 개아에 대한 집착이 있는 것이다.”<sup>43)</sup>

위의 인용문에서 알 수 있듯이 相이 있다고 볼 때 문제가 되는 것은

42) 大正藏 卷8, 752中. 一切有爲法 如夢幻泡影 如露亦如電 應作如是觀

43) 大正藏 卷8, 749中. 若心取 相則爲著我人衆生壽者. 若取法相卽著我人衆生壽者. 何以故. 若取非法相. 卽著我人衆生壽者.

상이 집착을 불러일으킨다는 것이다. 相을 긍정하게 된다면 집착이 되고 이 집착은 불교적 관점에서 볼 때 필연적으로 고통을 발생시키기 마련이다. 그렇다면 상은 어떤 성질을 갖고 있기 때문에 집착을 낳게 하는가 하는 문제에 대해 생각해 볼 필요가 있다. 상이 집착을 불러일으키는 이유는 상자체가 현실을 고정적이고 항상적인 것으로 보는 착각에 의해 성립하는 것이기 때문이다. 어떤 것이 집착의 대상이 되려면 그 대상은 고정되어 있어야 하고 고정되지 않은 것을 고정시켜야만 집착할 수 있다.

현실 속에서 고정된 어떤 것도 없다는 것을 금강경 제 16 능정업장분에서 ‘수보리아 과거의 마음도 얻을 수 없고, 현재의 마음도 얻을 수 없고, 미래의 마음도 얻을 수 없’<sup>44)</sup>다라는 말을 통해 드러내고 있다. 이 말은 어떤 것도 고정된 것은 없고 항상하는 것도 없다는 무상성(無常性)에 대한 표현이다. 이런 무상성을 거부하는 것이 집착하는 마음이다. 존재의 실상이 고정된 것이 없는데 누군가 어떤 것에 마음을 고정시킨다는 것은 착각이고 집착이며 이런 착각과 집착은 고통을 낳을 밖에 없는 것이다.

다시 한번 정리해서 말하자면 상이 집착을 불러일으키는 것은 상이 존재의 무상성(無常性)을 가리고 스스로 고정적인 것으로 나타나기 때문이다. 앞서 相의 본성을 재현 이미지로 파악하였는데 상의 본성이 고정성을 가장한다는 것은 곧 재현적 이미지가 고정성을 가장하는 것과 맥을 같이 한다. 상은 고정되어 있지 않은 것을 고정된 것으로 나타내는데 이것이 바로 재현 이미지의 특징인 것이다.

재현(再現)이란 representation 의 번역어 인데 이 리프리젠테이션의 또 다른 번역어가 ‘표상(表象)’이다. 리프리젠테이션에 해당하는 독일어 Vorstellung 은 글자 그대로 ‘앞에 vor 세움 stellung’ 이라는 뜻이다. 앞에 세우는 것이 의미하는 바는 앞에 세워진 것이 정지·고정되어야 한

44) 大正藏 卷8, 751中. 須菩提。過去心不可得。現在心不可得。未來心不可得

다는 것이다. 표상은 흐름을 하나의 통일된 상으로 정지시키는 방식으로만 대상을 인식할 수 있을 뿐이다. 따라서 이러한 방식의 인식으로는 현실세계의 무상한 흐름을 포착할 수 없다.<sup>45)</sup>

재현이미지의 이러한 성질은 이미지의 라틴어 어원이 되는 이마고를 살펴봐도 확인할 수 있다. 이마고는 고대로마시대의 장례식때 사용하던 테드마스크를 의미하였다. 사람이 죽은 직후에 죽은 사람의 얼굴을 직접 본을 떠서 재현해 놓은 안면상인 이 테드마스크가 재현이미지의 본성을 잘 암시하고 있다는 것이다. 테드마스크는 죽어 사라져 갈 수 밖에 없는 사람을 붙잡고 싶은 인간의 욕망, 존재의 無常性을 역류하고 싶은 인간욕망의 표현이라고 할 수 있다. 죽어 사라져 가는 것에 대해 그것을 결코 멈출 수 없지만 멈추게 하고 싶고, 어떤 것도 영원하지 않지만 영원히 있게 만들고 싶은 것이 집착이다.

니미따(nimitta) · 락샤나(lakṣaṇa) · 삼즈냐(samjñā)에 집착하는 것은 그것들이 고정된 것이라는 착각에서 기인한다. ‘영원한 나’ 즉 아트만에 대한 이미지를 가지는 것은 시간의 흐름에 휩쓸려 사라지지 않을 ‘나’를 내세우고 싶은 욕망의 발로라고 할 수 있다. 그러나 테드마스크인 이마고도 시간의 흐름에 따라 마멸되어 갈 수 밖에 없는 것처럼 아트만에 대한 이미지도 그 자체 고정된 것이 아니다.

② 상을 부정하는 두 번째 이유 - 재현이미지는 실재를 숨기기 때문에 거부되는 것이 아니라 오히려 실재가 없다는 사실을 숨기기 때문에 거부된다.

앞서 상은 현실이 고정된 것이 아닌데 고정된 것으로 착각을 불러일으키기 때문에 부정되어야 한다는 점을 언급했다. 그 예로 아트만에 대한 이미지는 착각의 산물이고 집착의 대상이므로 버려야 한다는 내용을

45) 채운 지음, 『재현이란 무엇인가』, 그린비, 2009. 31p 참조.

서술했다. 아트만에 대한 이미지를 버려야 한다는 내용만 한정해서 생각해본다면 어쩌면 불교나 베단타와 같은 인도정통사상의 차이점은 찾기 힘들 것이다. 인도 정통 사상을 고수하는 입장이라 하여도 아트만에 대한 이미지는 아트만이 아니기 때문에 진정한 아트만을 찾기 위해서는 아트만에 대한 이미지는 당연히 부정되어야만 한다고 주장할 것이다. 이런 입장은 이미지는 항상하지 않지만 이미지가 재현하는 원본은 항상하다고 보고 그것을 찾기 위해 이미지를 부정해야 한다는 관점이라고 할 수 있다. 재현적 관점에서 이미지를 파악한다면 이런 입장을 취하지 않을 수 없다. 리프리젠테이션의 어원인 라틴어 *repraesentatio* 는 ‘다시 re 현전케 하는 것 *praesentatio*’을 뜻하고 이 다시-드러남은 현상에 대한 부정, 그리고 현상 뒤의 어떤 실체나 본질에 대한 믿음이 내포되어 있기 때문이다.<sup>46)</sup> 이런 재현적 사유방식에 입각해서 볼 때 아트만의 이미지가 있다는 것은 아트만이 있다는 것을 역으로 반영한다.

그러나 금강경에 나타나는 입장은 이와 전혀 다르다. 아트만에 대한 이미지는 아트만의 재현이므로 아트만의 이미지인 我相을 부정하고 我를 찾으라고 하는 것이 아니다. 오히려 我相이 我를 만든다고 보는 입장이라고 할 수 있다. 아트만이 아트만의 이미지를 만들어내는 것이 아니고 오히려 아트만의 이미지가 아트만을 만들어 내며 아트만의 이미지는 그 근거, 뿌리, 원본으로서 실재를 가지고 있지 않은 단지 이미지일 뿐이라는 것이다. 금강경 제13 如法受持分에 다음과 같은 구절이 있다.

“수보리아, 어떻게 생각하는가? 서른두 가지의 거룩한 상로써 여래라고 볼 수 있겠는가?”

“아닙니다, 세존이시여. 서른두 가지의 거룩한 상으로써는 여래라고 볼 수 없습니다. 왜냐하면 여래께서 말씀하신 서른두 가지의 거룩한 상은 곧 상이 아니고 그 이름이 서른두 가지의 거룩한 상일 뿐이기 때문입니다.”

46) 채운 지음, 『재현이란 무엇인가』, 그린비, 2009. 29p 참조.

이것은 여래를 드러내는 상징적 이미지라고 할 수 있는 삼십이상이 재현이미지이기 때문에 실재를 찾기 위해 삼십이상을 버리고 따로 삼십이상의 원본이라고 할 수 있는 여래를 다시 찾으라는 것이 아니고 삼십이상이라는 시각적 이미지는 또 다른 이미지 일뿐인 ‘삼십이상’이라고 하는 언어적 이미지의 산물일 뿐이라는 것을 자각하라는 의미이다. 이미지들이 다른 이미지들을 만들어 낼뿐 따로 이미지들의 원본이 있는 것은 아니라는 것이 위의 인용구에 암시되어 있다고 볼 수 있다. 결국 여래의 삼십이상을 어떤 숨겨진 원본을 드러내는 재현이미지로 보지 말라는 것이다. 앞서 언급한대로 재현·표상을 뜻하는 리프리젠테이션에 해당하는 독일어 Vorstellung 은 글자 그대로 ‘앞에 vor 세움 stellung’이라는 뜻이다. 여기에는 세우는 것과 세워지는 것이 즉 주체와 대상이 전제되어 있다. 주체는 대상을 자기 앞에 세우는데 대상자체가 아니라 대상의 겉모습 즉 表象을 세운다. 이렇게 되면 주체와 대상자체 사이에는 지울 수 없는 거리가 상정되게 된다.<sup>47)</sup> 이렇듯 이미지를 재현적 관점에서 바라본다면 그 대상이 현실적인 것이던 초월적인 것이던 이미지 너머의 원본이 되는 실재를 상정하지 않을 수 없다. 그러나 금강경에서는 이러한 관점을 용인하고 있지 않다. 즉 대상의 이미지를 부정하고 대상 자체를 찾으라는 것이 아니라는 것이다. 금강경에서 이미지를 부정하는 이유는 이미지가 원본인 실재를 가리기 때문이 아니라 재현이미지가 오히려 실재가 존재한다는 환상을 만들어내기 때문이라고 할 수 있다.

금강경에서는 상을 부정하는 태도가 이미지의 재현성을 부정하는 것이고 또 재현이미지가 암시하는 원본으로서의 실재를 부정하는 것이기 때문에 일체의 현상이 몽환포영(夢幻泡影)과 같다고 하면서 시물라크르적 이미지를 긍정하게 되는 것이다. 그러면 이제 시물라크르적 이미지라고 할 수 있는 몽환포영에 대해 좀 더 자세히 알아보도록 하자.

47) 채운 지음, 『재현이란 무엇인가』, 그린비, 2009. 31p 참조.

## (2) 幻으로서의 이미지

앞서 언급했듯이 금강경에서는 ①相은 존재의 무상성(無常性)을 거스르는 것이기 때문에 ② 재현이미지로써의 相은 실재를 숨기기 때문에 거부되는 것이 아니라 오히려 실재가 없다는 사실을 숨기기 때문에 부정되고 있다. 때문에 대승불교의 입장은 재현이미지를 부정하는 대신 시물라크르적 이미지를 부각시키고 있다. 이런 점은 금강경 應化非眞分第三十二 “일체 현상계의 모든 생멸법은 꿈과 같고 환상과 같고 물거품과 같고 그림자 같으며 이슬과 같고 번개와도 같으니 응당 이와 같이 관해야 한다”<sup>48)</sup> 구절에서 명백하게 찾을 수 있다고 본다. 왜냐하면 몽환포영(夢幻泡影)이란 말은 시물라크르적 이미지의 전형적 특성을 나타내는 것들이기 때문이다.<sup>49)</sup> 대승불교에서 일체 현상계가 시물라크르적 이미지의 세계일 뿐이라고 보는 점은 『마하반야경』에서도 확인된다.

“왜냐하면 물질적 존재는 환상과 다르지 않고 환상은 물질적 존재와 다르지 않으며, 물질적 존재가 바로 환상이고 환상이 바로 물질적 존재이기

48) 一切有爲法 如夢幻泡影 如露亦如電 應作如是觀 범어원본과 다섯 역본에는 “별, 눈의 가물거림, 등불과도 같고 환영, 이슬, 물거품과도 같으며 꿈, 번개, 구름과 같다.”라고 9가지의 비유(九喻)로 나타나는데 구마라집 역본에는 6가지의 비유만이 나타나고 있다. 【범본】 tarakā timiraṃ dīpo māyā-avaśyaya budbudarṇaṃ supinaṃ vidyud abhiraṇ ca evarṇ draṣṭavyaṇ saṃskṛtam 【羅什】 一切有爲法 如夢幻泡影 如露亦如電 應作如是觀 【流支】 一切有爲法 如星翳燈幻 露泡夢電雲 應作如是觀 【眞諦】 應觀有爲法 如暗翳燈幻 露泡夢電雲 【笈多】 星翳燈幻 露泡夢電 雲見如是 此有爲者 【玄奘】 諸和合所爲 如星翳燈幻 露泡夢電雲 應作如是觀 【義淨】 一切有爲法 如星翳燈幻 露泡夢電雲 應作如是觀

49) 플라톤은 “나는 그림자를 맨 먼저는 이미지(eikones)라고 부르겠고, 다음으로는 환영(phantasmata)이라고 하겠다. 이 환영은 물속에서 나타나는 것이며 불분명하고 반들반들하고 반짝이는 육체의 표피에 나타나는 것이다. 이런 종류의 다른 모든 표상도 그러하다” 마르틴 줄리 저, 이선형 옮김, 『이미지와 기호』, 동문선, 74-75pp. 라고 하고 있다. 이렇게 플라톤이 그림자와 환영을 언급하면서 드러내는 시물라크르적 이미지의 특성에 대한 논의는 금강경의 몽환포영(夢幻泡影)에 대한 언급을 연상시킨다.

때문입니다. 세존이시여, 느낌, 표상, 의지, 인식은 환상과 다르지 않고 환상은 느낌, 표상, 의지, 인식과 다르지 않으며, 인식이 바로 환상이고 환상이 바로 인식이기 때문입니다.”<sup>50)</sup>

일체의 존재가 시물라크르적 이미지라는 것이 ‘색즉시환 환즉시색(色卽是幻幻卽是色)’이란 말 속에 잘 드러나고 있다. 오온개환(五蘊皆幻)이라는 것은 일체가 환이라는 것이다. 여기서 환은 고정된 것도 아니고 원본이 있는 것도 아닌 이미지 즉 시물라크르적 이미지로 볼 수 있을 것이다.

이어서 일체개환(一切皆幻)이라는 것과 금강경의 범소유상 개시허망(凡所有相 皆是虛妄)<sup>51)</sup>이라는 구절을 서로 연결해서 생각해보면 ‘모든 상은 사실은 모두 幻’이라고 대승불교에서 보고 있음을 확인할 수 있다. 즉 모든 상을 환으로 볼 때 상에 머물지 않고 상에 집착하지 않을 수 있다는 것이다. 금강경에서 수보리의 물음에 대한 세존의 두 번째 대답은 상에 머물지 않는 보시에 관한 것이었다. 상에 머물지 않는 보시란 어떤 보시일까?

“수보리아, 비유컨대 교묘한 요술쟁이나 그 제자가 사거리 가운데서 대중을 만들어내고, 그들이 밥을 구하면 밥을 주고 물을 구하면 물을 주며, 내지 갖가지 구하는 바를 전부 주는 것과 같다. 수보리아, 너는 어떻게 생각하느냐, 이 요술쟁이는 실로 중생이 있어서 주는 것인가 아닌가?”

50) 大正藏 卷8, 239下. 何以故。色不異幻幻不異色。色卽是幻幻卽是色。世尊。受想行識不異幻。幻不異受想行識。識卽是幻幻卽是識。

51) yavat Subhūte lakṣaṇasampat tāvan mṛṣā, yavad alakṣaṇasampat tāvan na mṛṣeti hi lakṣaṇa-alakṣaṇatas Tathāgato draṣṭavyaḥ. 를 구마라집은 凡所有相 皆是虛妄 若見諸相非相 卽見如來 로 번역하였다. 이 구절을 범어 원문에 근거하여 좁게 해석하면 락사나가 특별히 32대인상만을 가리키는 것이 되어 대승불교에서 이미지를 보는 관점전체를 포괄해서 보는 관점이 제한되기 때문에 구라마집이 이를 무시하고 그냥 상이라고 번역한 것은 그의 탁월한 안목을 보여준다. 이부분의 번역문제에 대한 논의는 각목 103p를 참조할 것.



수보리가 말씀드렸다.

“아닙니다, 세존이시여.”

“수보리아, 보살마하살도 또한 이와 같이 전륜성왕으로 변화하여 가지가지로 원만히 갖추며, 밥을 구하면 밥을 주고 물을 구하면 물을 주며, 내지 구하는 갖가지를 전부 그들에게 준다. 그러나 베푸는 것이 있다고 해도 실제로 주는 것은 없다. 왜냐하면 수보리아, 모든 것의 모양은 환상과 같은 것이기 때문이다.”<sup>52)</sup>

위의 인용문에서 알 수 있듯이 **相에 머물지 않는 보시란 相을 幻이라고 자각하면서 이루어지는 보시이다. 相은 사실은 幻이었다는 말은 다시 相은 幻에 그 존재 근거를 두고 있다고 볼 수 있다는 것이다. 앞서 재현이미지인 相이 그 원본이 되는 실재를 모방한 것이 아니라 오히려 실재가 재현이미지인 相으로부터 만들어진 것이라고 볼 수 있다는 점을 언급한 적이 있다. 이런 사항을 엮어서 생각해 본다면 어떠한 원본도 가지지 않는 시뮬라크르적인 이미지인 幻이 재현적 이미지인 相을 만들어내고 이 재현이미지인 相이 자성(自性)을 지닌 것으로 상정되는 실재를 만들어낸다고 할 수 있을 것이다.**

## 결론

구라마집이 번역한 금강경에서 구라마집은 니미따(nimitta)도 相으로 옮기고 있고 락사나(lakṣaṇa)도 相으로 옮기고 있을 뿐만 아니라 현장이 想으로 번역한 삼즈나(saṃjñā)도 相으로 번역하고 있다. 이 산스크

52) 大正藏 卷8, 248上 須菩提。譬如工幻師若幻師弟子。於四衢道中 化作大衆。於前須食與食須飲與飲。乃至種種所須盡給與之。於須菩提意云何。是 幻師實有衆生有所與不。須菩提言。不也 世尊。須菩提。菩薩摩訶薩亦如是。化作轉輪聖王。種種具足須食與食須飲與飲。乃至種種所須盡給與之。雖有所施實無所與。何以故。須菩提諸法相如幻故。

리트어 용어들은 조금씩 다른 의미를 지니고 있지만 적어도 구라마집에 게 있어서는 相이란 용어로 몽텅그려 번역할 수 있는 공통적인 것으로 파악되었다. 현대적 관점에서 구라마집이 보았던 그 공통점은 이미지란 개념으로 파악할 수 있다.

그런데 『金剛經』에서는 ‘이미지’에 상당하는 개념인 相에 속하는 니미따(nimitta)·락샤나(lakṣaṇa)·삼즈냐(sarjñā)를 모두 부정적으로 보고 있다. 이런 부정적인 관점은 금강경에서 재현 이미지를 부정적으로 보고 있다는 것이지 이미지 전체를 부정적으로 보는 것이라고 할 수 없다. 왜냐하면 금강경 第三十二 應化非眞分에서 긍정적인 관점에서 제시되는 몽환포영(夢幻泡影)의 내용은 시물라크르적 이미지와 통하는 내용으로 볼 수 있기 때문이다. 즉 금강경에서 재현이미지인 相은 부정하고 있지만 일체가 몽환포영(夢幻泡影)과 같다고 하여 일체의 존재가 시물라크르적 이미지라고 보는 것이다. 이런 점은 『마하반야경』에 나타나는 ‘색즉시환 환즉시색(色卽是幻幻卽是色)’이란 말 속에서도 잘 드러난다. 모든 것이 幻이라는 것과 모든 相이 허망하다는 것을 연결해서 ‘모든 相은 사실은 모두 幻’이라고 보는 대승불교입장, 즉 모든 재현 이미지는 사실은 시물라크르이미지에 의해 만들어진 것이라는 대승불교의 입장을 알게 된다.

이런 점을 밝혔지만 위의 내용이 대승불교의 이미지에 대한 관점을 모두 포괄한다고 볼 수 없는 없다. 우선 佛像등과 관련된 ①그래픽적 이미지에 대한 논의가 빠져있다. 이 부분은 본논문이 잡아놓은 기본 방향에 따라 체계적으로 연구되어야 할 것이다. 또 재현이미지와 시물라크르적 이미지로써 相과 幻을 제시했지만 대승불교에서 이미지를 바라보는 관점이 여기에서 머무른다고는 보지 않는다. 시물라크르적 이미지론을 넘어서는 논의가 분명히 있다고 보기 때문에 이 부분도 탐구하여 연구를 진척시켜나갈 것이다.

## 참고문헌

### 1. 經書類

- 구라마집 역 『金剛般若波羅密經』, (大正藏, 8)  
구라마집 역 『摩訶般若波羅蜜經』, (大正藏, 8)  
현장 역 『金剛般若波羅密經』, (大正藏, 7)  
보리유지 역 『金剛般若波羅密經』, (大正藏, 8)  
진제 역 『金剛般若波羅密經』, (大正藏, 8)  
E. Conze, 『Buddhist Wisdom Books』, London, 1958  
각목, 『금강경 역해』, 각목, 불광출판사, 2001.

### 2. 단행본류

- 권오민 역주, 『아비달마구사론 제1권』  
붓다고사 지음, 대림 스님 옮김, 『청정도론2』  
루네 E. A. 요한슨 지음, 박태섭 옮김, 『불교심리학』, 시공사, 1996.  
롤랑 바르트 지음, 김인식 편역, 『이미지와 글쓰기 :롤랑 바르트의 이미지론』 세계사, 1993.  
미르치아 엘리아데저, 이재실 옮김. 『이미지와 상징』, 까치, 1998.  
마르틴 줄리 지음. 김동윤 옮김, 『영상 이미지 읽기』, 문예출판사, 1999.  
W. J. T 미첼 지음, 임산 옮김, 『아이코놀로지: 이미지, 텍스트, 이데올로기』, 시지락, 2005,  
앙드레 비르제즈 외, 『인간과 세계』, 삼협종합출판부, 2004.  
김상환, 예술가를 위한 형이상학, 민음사, 2002.  
알랭 바디우지음, 박정태 옮김, 『들뢰즈-존재의 함성』 이학사, 2001.  
질 들뢰즈 지음, 이정우 옮김, 『의미의 논리』 민음사, 1999,  
채운 지음, 『재현이란 무엇인가』, 그린비, 2009.

- 드브레 저, 정진국 역, 『이미지의 삶과 죽음』, 시각과 언어사, 1994.  
마르틴 졸리 저, 이선형 옮김, 『이미지와 기호』, 동문선, 2003.  
유평근·진형준, 『이미지』, 살림, 2005.  
윤성우, 『들뢰즈, 재현의 문제와 다른 철학자들』, 철학과 현실사, 2004.  
존 보그, 『이미지』, 동문서, 2000.  
진형준, 『성상과괴주의와 성상옹호주의』, 살림출판사, 2003.  
한국영상문화학회, 『이미지는 어떻게 살고 있는가』, 생각의 나무, 1999.

### 3. 논문류

- 이건준, 「金剛經 漢譯諸本에 對한 考察」, 東國大學校, 碩士, 1997.  
최봉수, 「金剛經 羅什譯本에 있어서의 2·3의 문제」, 『普照思想 4輯』, 1992.  
이인범, 「불교 미학·예술학 시론」, 『美學·藝術學 研究』 23집, 한국미학예술학회, 2006. 06  
이진오, 「형상언어를 통한 불교의 경계의 표현과 예술」, 『美學·藝術學 研究』 23집, 한국미학예술학회, 2006. 06  
허진, 「영상이미지에 관한 동양미학적 고찰」, 『藝術論集』, 全南大學校 藝術研究所, 2003.  
이영진, 「공성기술(空性記述)의 두 형태」, 동국대학교, 2008.  
최광진(2002), 보드리야르와 현대 미술의 운명, 미술세계 2002.8월호

<Abstract>

## The Study of Image Theory in Mahayana Buddhism

Park, Yong-Joo(Pusan Univ.)

This thesis is projected to study the theory of image in Mahayana Buddhism, focusing on ‘sang(相)’ and ‘hwan(幻)’, which are mentioned in ‘Diamond Sutra(Vajracchedikā Prajñāpāramitā)’. The results of the research proceeded so far are as the following.

Kumarajiva (344-413) translated *nimitta*, *lakṣaṇa*, *saṃjñā* into ‘sang(相)’. These Sanskrit terms imply different meanings. But Kumarajiva understand something in common. The common feature is image.

‘Sang(相), which is term in ‘Diamond Sutra(Vajracchedikā Prajñāpāramitā)’, can be translated into image in these modern days. By the way, sang(相) is mentioned by negative viewpoint.

But, these negative viewpoint not belong to the whole image but representation-image. Because ‘Diamond Sutra(Vajracchedikā Prajñāpāramitā)’ showed that there was positive viewpoint on image which is ‘hwan(幻)’. ‘Hwan(幻)’ is simulacre-image. In other words, Mahayana Buddhism say “no” to representation-image which is sang(相), but answer “yes” to simulacre-image which is ‘hwan(幻)’. Futhermore, in the viewpoint of Mahayana Buddhism, representation-image which is sang(相) is produced by simulacre-image which is

276 박 용 주

'hwan(幻)'.

Key words: Mahayana Buddhism, Diamond Sutra(Vajracchedikā Prajñā pāramitā), image, representation-image, simulacre-image

■ 투고일 : 2010. 10. 16. 심사일 : 2010. 11. 20. 게재결정일 : 2010. 12. 13.

K C I