질 들뢰즈의 철학에서 영화와 사유의 관계

유윤영*

〈차 례〉

1. 머리말
2. 사유의 이미지
3. 새로운 사유의 이미지
4. 영화의 순수운동과 사유의 자동성
5. 결론

【국문초록】

이 논문은 사유의 이미지에 대한 들뢰즈의 비판을 검토하고 두 권의『시네마』에서 제시하고 있는 영화와 사유의 관계를 통해 사유의 새로운 의미를 밝히는 것이다. 들뢰즈에 따르면 예술은 감각을 드러내고 감각을 그리는 것이며 나아가 감각을 사유하는 것이다. 들뢰즈는 감각을 이질적이며 언제나 새로운 어떤 것들의 출현이자 탈중심화된 상태와 연결시킨다. 개념이 재인의 형식인 반면 감각은 중심화 될 수 없는 이질적인 것, 개념적 사유의 한계 너머를 가리킨다. 전통적인 철학에서 사유는 자연적 능력, 즉 타고난 인식능력이며 사유의 선한 본성을 가정하고 있다. 들뢰즈에게 이것은 잘못된 전제이며 “사유의 독단적 이미지”이다. 들뢰즈에게

* 부산대학교 철학과

사유는 이러한 전제를 제거할 때 가능하다. 사유는 비자발적이고 어떤 주어진 전제를 가정할 수 없는 우연적인 마주침의 대상이다. 사유는 나의 의지와 무관하게 나에게 주어지는 폭력이고 외부의 침입처럼 강제적이다. 들뢰즈가 사유와 관련하여 문제 삼는 것은 우리가 '능동적으로' 사유하지 않는다는 것이다. 사유는 어떤 의도된 행위나 자연적인 능력에 기인하는 것이 아니라 주체의 의부로부터 발생하는 어떤 것이다. 사유란 곧 사유의 자동성을 의미한다. 영화 이미지가 그 자체로 운동이라는 점에서 영화는 자동적인 운동을 생산한다. 영화의 이미지와 사유가 모두 자기운동성을 본질로 가지고 있다는 점에서 영화는 사유의 자동적 운동 그 자체를 보여준다. 영화의 운동-이미지는 사유에 충격을 가하고 전체를 사유하도록 만든다. 전체는 주어지지도 않고 주어질 수도 없다. 그러므로 전체는 사유의 대상이 아니며 오히려 사유 불가능성을 드러내는 지표이다. 전체는 사유 바깥의 이질적인 어떤 것이며 오직 이념으로서만 지향될 수 있을 뿐이다.

주제어 : 들뢰즈, 사유의 이미지, 영화, 재인, 이념

1. 머리말

들뢰즈는『차이와 반복』에서 새로운 철학적 표현의 탐구가 예술에서 이루어져야 한다고 했는데, 이후 영화와 회화는 들뢰즈의 철학적 표현의 주요한 수단이었다.[1] 철학이 개념을 수단으로 삼아 서술된다면 영화와 회화는 이미지를 통해 표현된다. 그런데 이

1)『차이와 반복』은 1968년에,『프란시스 베이컨: 감각의 논리』는 1981년에,『시네마1, 운동-이미지』(이하 IM)와『시네마2, 시간-이미지』(이하 IT)는 1983년과 1985년에 각각 발표되었다.

미지와 감각은 전통적 철학이 수행해온 개념적 인식의 범주에서 벗어나 있다. 데카르트의 경우 감각은 믿을 수 있는 확실성의 근거를 가지지 못한다. 칸트의 경우에도 감각은 혼돈일 뿐이다. 들뢰즈가 이미지와 감각을 철학적 표현의 새로운 수단으로 삼고 있다는 것은 전통적 철학이 수행해온 개념적 인식을 넘어서고자 한다는 것을 의미한다. 들뢰즈는 영화에 관한 두 권의 책『시네마1, 운동-이미지』와『시네마2, 시간-이미지』에서 운동과 시간에 관한 베르그송의 테제를 주석하면서 생성으로서의 지속을 영화 이미지의 순수 운동과 연결시키고, 시간-이미지의 식별불가능성을 제시하며 재현에 기초하고 있는 고전적인 진리 개념에 문제를 제기한다.

들뢰즈에게 예술은 감각의 현시에 다름 아니다. 들뢰즈는『감각의 논리』에서 베이컨의 그림을 분석하면서 그려지는 것은 감각이라고 주장한다.[2] 들뢰즈의 예술론에서 그림을 그리는 것은 힘이고 감각은 힘을 드러내는 것이다. "예술 작품은 하나의 감각 존재"[3]이고 "예술의 목적은 감각들의 덩어리를, 하나의 순수한 감각 존재를 추려내는 것이다."[4]

들뢰즈가 개념적 인식의 논리를 비판하면서 예술을 철학의 수단으로 삼는 것은 그렇게 놀라운 것이 아니다. 예술에 대해 사유하고 예술을 활용하는 것은 예술과 철학의 만남이 사유에 필수적이기 때문이다.[5] 감각은 이질적이며 언제나 새로운 어떤 것들의 출

---

2) 질 들뢰즈, 하태환 옮김,『감각의 논리』, 민음사, 2008, p. 48.

3) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 이정임, 윤정임 옮김,『철학이란 무엇인가』, 현대미학사, 1995, p. 234.(이하 QP)

4) 같은 책, p. 239.

5) 안 소바냐르그, 이정하 옮김,『들뢰즈와 예술』, 열화당, 2009, p. 8 참조. 안 소바냐르그는 들뢰즈의 철학에서 예술이 차지하고 있는 중요성을 언급하면서 들뢰즈 저작의 삼분의 일 이상이 예술작품 분석에 할애된 제목들을 가지고 있다고 지적한다.

현이며 탈중심화된 상태를 가리킨다.[6] 반면 개념은 중심화된 재현의 형식을 통해 작동한다. 들뢰즈는 사유가 언제나 새로움이며 생성이라는 점에서 개념적 사유의 한계를 인식의 한계와 연결시킨다. 우리가 어떤 것을 파악한다는 것은 개념적으로 파악한다는 것, 즉 동일성에 의해 파악한다는 것을 말한다. 개념은 어떤 새로움이 아니라 단지 미리 전제된 것들의 재현일 뿐이다. 우리가 어떤 대상을 안다는 것은 그것을 개념적 인식을 통해 판단할 수 있다는 것을 의미한다. 즉 대상과 그 개념을 일치시킬 수 있을 뿐만 아니라 상상력을 통해 그것을 표상할 수 있는 능력을 전제하고 있는 것이다. 개별적 대상들을 개념과 일치시키고 그것들을 표상으로 종합할 수 없다면 우리는 그 대상을 안다고 말할 수 없을 것이다. 들뢰즈는 이처럼 재현의 형식으로서 재인(récognition)을 비판하고 있는데, 재인은 인식의 능력이자 재현의 형식을 통해 작동하는 동일성의 원리이기 때문이다.[7]

---

6) 들뢰즈가 감각을 표현하는 방식은 개념적으로 정의하는 방식과 다르다. 개념적 정의는 대상의 규정이며 대상을 한정하는 것이다. 그러나 들뢰즈가 개념을 정의하는 방식은 어떤 면에서 독특하다고 할 수 있다. 들뢰즈는 하나의 개념을 정의한다기보다는 오히려 개념을 만들어간다고 말하는 것이 더 적절할 것이다. 예를 들어 들뢰즈가 '이념'을 규정하는 방식은 하나의 정의가 아니라 다양한 표현들이다. 들뢰즈는 이념을 우글거리는 어떤 것, 작용하고 있는 힘들, 탈중심화된 어떤 상태, 전-개체적인 것들, 답을 전제하지 않는 문제들, 미분적 차이들, 또는 절대적인 차이를 드러내는 것이라는 식으로 표현한다. 이념은 규정되지 않은 것을 의미하기도 하지만 규정 가능한 것이고 규정의 원리를 가리킨다. 『시네마』에서 이념은 미리 주어질 수 없는 열린 전체이며, 부단히 변화하고 있는 사물의 상태, 좌표화할 수 없고 준거를 가지지 않는 탈중심화된 물질적 우주이고 '생명 이전의 수프' 상태와 같은 것이다. 들뢰즈에게 이념은 정의되는 것이 아니라 표현될 수 있는 어떤 것들이다. 들뢰즈의 철학적 개념들은 이런 식으로 어떤 것들을 표현하고 드러내면서 생성되는 과정에 있다고 말할 수 있을 것이다.

7) 재인은 개별적인 것을 보편적인 개념에 종속시킨다. 즉 차이를 동일성으로 환원하는 원리이다. 들뢰즈가 비판하고 있는 동일성의 사유를 정치적 보수주의와 연결시키고 있는 제임스 윌리엄스에 따르면 "재인의 모델은 어떤 새로운 것을 이미 알려진 것이나 이미 경험된 것과 비교함으로써 동일화

들뢰즈는 재인의 형식으로서 개념의 동일성을 가능하게 하는 어떤 전제들을 사유의 이미지라고 부르는데, 개념적 동일성을 넘어서는 새로운 사유의 가능성을 '새로운 사유의 이미지', 또는 '이미지 없는 사유'라는 말로 표현하고 사유의 이미지와 대비시킨다. 이 논문은 사유의 이미지에 대한 들뢰즈의 비판을 검토하고 『시네마1, 운동-이미지』와 『시네마2, 시간-이미지』에서 제시하고 있는 영화와 사유의 관계를 통해 사유의 새로운 의미를 밝히는 것이다.

2. 사유의 이미지

감각은 언제나 개념적 인식의 한계를 지정해 준다. 우리의 감각은 우리에게 주어지는 세계와 세계를 표상하는 개념의 한계가 어디까지인지 보여주는 일종의 지표다. 세계는 세계를 표상하는 개념과 다르다. 개념이 세계를 그 자체로 표상할 수 없다는 것은 개념적 인식과 그 한계가 우리와 세계 사이에 가로놓인 장벽이라는 것을 제기하는 것이다. 그러면 우리는 어떻게 전체로서 세계를 인식할 수 있을까?

데카르트의 경우 사유와 연장이라는 두 실체는 사유와 세계의 궁극적 일치를 전제하고 있다. 헤겔은 절대정신의 여정을 통해 결국 정신과 세계가 하나라는 것을 깨닫는다. 어떻게 그것을 알 수 있는가? 전통적인 철학에서 사유는 자연적 능력, 즉 타고난 인식능력이다. 들뢰즈에 따르면 사유의 자연적 인식능력이란 "사유 주체의 선한 의지와 사유의 올바른 본성"을 가정하는 것이다.[8] 즉

하기 때문에 필연적으로 보수적이다."(제임스 윌리엄스, 신지영 옮김, 『들뢰즈의 차이와 반복, 해설과 비판』, 라움, 2010, p. 231.)

8) 질 들뢰즈, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 민음사, 2004, p. 293.(이하 DR)

“누구나가 생각한다는 것이 무엇을 의미하는지를 안다는 전제”, “함축적이며 주관적이고 선개념적인 것들(pré-conceptuels)”이 있는데, 이러한 “전제들이 사유의 이미지를 형성한다.”[9] 들뢰즈가 전통철학에 대한 비판을 수행하는 지점이 바로 이곳이다. 사유와 사유 주체의 선한 본성이라는 가정은 잘못된 전제에 불과하다. 사유의 올바른 본성이라는 전제는 사유가 사유 주체의 자발성, 능동적 의지의 발현이란 점을 가정하고 있기 때문이다. 이러한 전제를 들뢰즈는 사유의 이미지라고 부른다.[10]

들뢰즈는『차이와 반복』에서 사유의 이미지를 분석하면서 이러한 전제가 가지고 있는 특징들을 제시한다. 이것들은 사유의 보편적 본성, 모든 인식능력들의 조화로운 일치를 가정하는 공통감의 이상, 사유의 수단으로서 재인의 모델, 개념의 동일성을 보장하는 재현의 논리를 포함하고 있다.[11] 들뢰즈가 나열하고 있는 사유의 이미지는 모두 사유를 외적인 어떤 것, 즉 미리 전제된 진리에 사유를 종속시킨다. “사유한다는 것과 ‘우리 자신을 사유로 향하게 하는 것’”이 의미하는 것은 언제나 미리 전제되어 있는 좌표와 방향 체계를 가리키는 것이다.[12] 들뢰즈가 사유의 독단적 이미지이며 교조적 이미지, 도덕적 이미지라고 부르는 이것은 철학

---

9) QP, p. 91.

10) 철학이 전제하고 있는 사유의 이미지는 “철학에 선행하는 것이지만 비철학적인 이해가 아니라 선철학적(prephilosophical) 이해를 말한다.”(질 들뢰즈,『대담』, 김정호 옮김, 솔, 1993, p. 161.) 이 책에서 인용된 글은 영역판인『negotiations · 1972-1990』(translated by Martin Joughin, Columbia university press, New York 1995, p. 148.)와 대조하여 번역을 일부 수정하였다.

11) “양식(bon sens)은 이 세상에서 가장 공평하게 분배되어 있는 어떤 것이다.”(DR, p. 294.) 들뢰즈가 인용하고 있는 이 구절은 데카르트의『방법서설』의 제1부의 첫 문장이다. 이 양식은 누구나 충분히 지니고 있다. 참된 것과 거짓된 것을 가려내는 능력인 양식은 곧 이성이다.(르네 데카르트, 최명관 옮김,『방법서설』, 서광사, 1983, p. 9 참조.)

12) 질 들뢰즈,『대담』, 같은 곳.

의 공준이다.[13]

들뢰즈가 사유의 이미지를 비판하면서 제기하는 문제는 사유의 이미지가 재인의 모델이라는 점이다. 들뢰즈에 따르면 재인은 사유가 아니다. 재인은 단지 기존의 것을 확인하는 것에 불과하기 때문이다.[14] 재인이 문제가 되는 것은 그것이 사유와 세계의 일치를 전제한다는 것이다. 들뢰즈가 독단적 이성론을 비판하면서 제기한 문제와 동일하다. 즉 "독단적 이성론에서 인식론은 주체와 대상의 <대응>, 관념의 질서와 사물의 질서의 <일치>의 이념 위에 세워졌다"는 것이다.[15] 그러나 존 라이크만이 지적하고 있듯이 원형과 그 모방의 관계처럼 어떤 모델을 상정하여 초월적 존재와 그 대상들 사이에 연관이 있다는 생각은 오류의 원천이다.[16] 들뢰즈에게 이것은 일종의 가상이며 사유의 이미지는 대상의 원본이 존재한다는 가상에 근거하고 있다는 것이다.[17]

전통적인 철학에서 사유의 문제는 언제나 진리의 문제와 결부되어 있다. 들뢰즈가 사유의 선한 본성이라고 이야기할 때 전통적인 철학에서 사유는 진리의 본질을 함축하고 있다는 것이다. 사유의 이미지는 이와 같은 철학의 어떤 암묵적인 전제에서 출발한다. "철학은 흔히 정신으로서의 정신이, 사유자로서의 사유자가 참을

---

13) "본성상 올바른 사유, 권리상 자연적인 공통감, 그리고 초월적인 모델로서의 재인이라는 3중의 가정된 수준이 구성할 수 있는 것은 어떤 교조적인 이상에 불과하다."(DR, pp. 294-300 참조.)

14) 안 소바냐르그는 사유의 이미지가 나쁜 사유와 동의어가 아니라고 주장한다. 사유의 이미지는 진리와 사유 사이에서 확립되는 관계에 의해 특징지어지는 재현적 이미지와 관련이 있다는 것이다.(Anne Sauvagnargues, *Deleuze : l'empirisme transcendantal*, France: Presses universitaires de France, 2009, p. 37.)

15) 질 들뢰즈, 서동욱 옮김, 『칸트의 비판철학』, 민음사, 2000, p. 31.(이하 PcK)

16) 존 라이크만, 김재인 옮김, 『들뢰즈 커넥션』, 현실문화연구, 2005, p. 73.

17) 들뢰즈는 『차이와 반복』의 3장과 『니체와 철학』의 3장, 그리고 『프루스트와 기호들』의 1부 7장에 이어지는 결론에서 사유의 이미지를 다루고 있다.

원하고 사랑하고 욕구하고, 당연히 참을 찾아 나선다고 전제한다. 미리부터 참은 사유의 선의지와 일치한다."[18] 즉 사유의 이미지는 "미리 생각된 결정"이다.[19] 나아가 철학은 사유를 외재적인 어떤 초월적 대상, 예를 들면 플라톤의 이데아와 같은 것들을 지향한다고 생각한다. 플라톤에게 진리의 본질은 이데아의 영원한 이미지들에 속해있다. 그러므로 플라톤에게 문제가 되는 것은 우리가 사유를 통해 진리를 정확하게 상기할 수 있는가 하는 것이다. 들뢰즈는 사유가 진리에 관한 것이라거나 본성적으로 진리를 향해있다는 전제를 받아들이지 않는다. 들뢰즈에게 사유는 이러한 전제를 제거할 때 가능하다.[20]

3. 새로운 사유의 이미지

진리는 세계와 언어가 동일하다는 전제 위에서 구축된다. 그러나 세계는 우리의 언어로 표현될 수 있는 한계 너머에 있다. 세계는 동일성에 포섭되지 않는 비동일성이며 무수한 차이들의 집합이다. 아도르노의 말처럼 개념은 사유의 도구이자 사유와 사유되는 것 사이의 벽이다. 들뢰즈는『차이와 반복』에서 사유의 이미지를 분석하면서 재현의 요소로서 개념의 동일성을 다룬다.[21] 재현이

---

18) 질 들뢰즈, 서동욱, 이충민 옮김,『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004, p. 142.(이하 PS) 들뢰즈는『니체와 철학』에서 다음과 같이 서술하고 있다. "어떤 다른 세계의 관념, 그것의 모든 형태(신, 본질, 선, 진리)와 더불어 초-감각적 세계의 관념, 삶보다 우월한 가치들의 관념은 다른 사례들 중 한 사례가 아니라 모든 허구의 구성 요소이다."(질 들뢰즈, 이경신 옮김,『니체와 철학』, 민음사, 1999, p. 259.)

19) 같은 곳.

20) 제임스 윌리엄스, 앞의 책, p. 226.

21) DR, p. 307 참조.

사유하는 주체에 의한 대상의 재인이라는 점에서 개념은 데카르트적인 이분법에서 벗어나지 못한다. 개념은 사유주체와 대상의 분리를 당연한 것으로 전제하지만 분리는 언제나 이미 일치를 향해, 즉 진리를 향한 도정에 올라 있는 것이다. 그래서 일치를 전제하고 있는 분리는 개념적 동일성을 통해 극복된다.

들뢰즈는 스스로 자신의 개념을 만들고 주조하고 부순다고 말한 적이 있다.[22] 이때의 개념은 미리 전제되어 있는 어떤 것들을 재인하는 도구가 아니다. 들뢰즈에게 개념은 한정이 아니라 구체적인 다양체들 속에서 작용하는 과정이다. 그래서 들뢰즈는 개념이란 보편적인 것이 아니라 특이성들의 집합이라고 주장하는 것이다.[23] 말하자면 개념은 형성되는 것이고 전제된 도식이 아니라 끊임없이 도식을 부수고 새로운 도식을 만들지만 결코 도식의 틀로 한정되지 않는 탈중심화를 함축하고 있다.

들뢰즈가 개념을 정의하는 방식은 전통적인 방식과 거리가 있다. 들뢰즈에게 개념은 규정이 아니라 창조이다. 개념은 사유를 담는 그릇이나 재인의 수단이 아니다. 개념은 사유가 외부의 어떤 것들과 마주침의 결과로서 주어진다. 이런 점에서 개념은 사유가 세계와 관계하는 방식을 보여준다. 개념은 사유와 세계의 작용의 결과물이며, 작용과 반응이 끊임없이 되풀이되는 과정을 의미한다. 들뢰즈에게 개념은 대상의 단순한 재인이 아니라 생성이기 때문이다. 생성은 재현의 형식, 즉 개념의 동일성에 포섭되지 않는 이질성의 표현이다. 그래서 들뢰즈는 철학은 “언제나 새로운 개념들을 창조하는 것”이라고 말한다.[24]

사유의 이미지가 개념들의 지평이라면 새로운 사유의 이미지는 새로운 개념들의 지평에 해당할 것이다. 새로운 개념들을 창조한

22) DR, p. 21.
23) 질 들뢰즈, 『대담』, pp. 158-159 참조.
24) QP, p. 13.

다는 말은 곧 새로운 사유의 이미지를 창조하는 것을 의미한다. 새로운 사유는 어떻게 가능한가? 들뢰즈는 사유를 강제하는 것과의 우발적인 마주침을 기대하고 이를 통해 사유 행위와 사유하려는 정념의 절대적 필연성을 일으켜 세우라고 말한다. 그리고 세상에는 사유를 강요하는 어떤 것이 있는데 이것은 재인의 대상이 아니라 어떤 근본적인 마주침의 대상이다.[25] 그렇다면 마주침의 대상은 무엇인가?

들뢰즈에 따르면 마주침의 대상은 "감탄, 사랑, 증오, 고통 등 여러 가지 정서적 음조들을 통해 파악될 수 있다."[26] 왜 감각적 대상이 아니라 정서적인 음조들일까? 왜냐하면 감각적 대상은 지성의 범주를 통해 분류되어 개념의 동일성으로 흡수될 수 있기 때문이다. 감각의 다양체가 지성의 인식능력에 포착될 수 있다는 점에서 여전히 감각되는 것은 재인의 지배권에 놓여있다는 것이다. 감각적인 것은 공통감 안에서 이루어질 여타 인식능력들의 실행을 전제하고 있다.[27] 그래서 들뢰즈는 이러한 마주침의 대상이 지닌 첫 번째 특징은 "오로지 느낄 수밖에 없는 것"이라고 한다.[28] 그래서 이것은 어떤 측면에서는 감각 불가능한 것이기도 하다. 마주침의 대상이 지닌 두 번째 특징은 "영혼을 뒤흔드는 것", 즉 어떤 문제를 제기하도록 만드는 것이다.[29] 이를 통해 "사유밖에 될 수 없는 것, 곧 본질을 파악하도록 하는 것"이 마주침의 대상이 가지고 있는 세 번째 특징이다.[30] 그러나 여기서 본질은 지성의 인식

25) DR, p. 311.

26) 같은 곳. 강조는 필자.

27) DR, p. 312.

28) DR, p. 311. 원문 "il ne peut être que senti"에서 'sentir'는 마주침의 대상이 사랑과 증오와 고통과 같은 정서적 음조들이기 때문에 '감각하다'로 옮기기보다 '느끼다'로 옮기는 것이 더 낫다.

29) DR, p. 312.

30) DR, p. 314.

능력이 파악할 수 있는 성질의 것이 아니다. 오히려 이것은 사유 불가능한 것이고 사유하도록 강요하는 폭력이다.[31]

느낄 수밖에 없는 것은 재인될 수 없다는 점에서 감각 불가능한 어떤 것이다. 여기서 들뢰즈는 느낄 수밖에 없는 동시에 감각 불가능한 것은 무엇인가, 라고 묻는다. 그것은 "상상력에 대해서도 상상의 한계이자 상상하기 불가능한 것이지만 또한 동시에 상상되어야 할 어떤 것"이다.[32] 즉 사유는 개념적 인식, 즉 지성의 범주 바깥에서 이루어진다는 것을 의미한다.

들뢰즈는『프루스트와 기호들』에서 사유의 비자발적인 성질과 우연성을 통해 새로운 사유의 가능성을 제시하고 있다. 들뢰즈에게 사유는 비자발적이고 어떤 주어진 전제를 가정할 수 없는 우연적인 성질이다. 사유는 나의 의지와 무관하게 나에게 발생하는 것이다. "사유하도록 강요하고 사유에 폭력을 행사하는 어떤 것이 없다면 사유란 아무것도 아니다."[33] 나는 어떤 대상을 보면 그 대상의 인상을 가지는 것이지만 동시에 그 대상을 통해 의도하지 않았던 어떤 것을 내 앞에 불러 세우는 것이다. 말하자면 어떤 것이 나에게 부지불식간에 실현된다고 말해야 할 것이다. 프루스트의 회상은 비자발적인 기억(특정한 기억 이미지를 찾기 위해 과거를 뒤지는 능동적인 탐색과 반대로)을 가리킨다.[34] 들뢰즈는 다음과

---

31) 같은 곳.

32) DR, p. 319. 들뢰즈는 궁극적으로 재인의 불가능성을 숭고와 연결시킨다. "숭고 속에서는 재인의 모델이나 공통감의 형식이 실패를 겪는 가운데 사유를 전혀 새로운 방식으로 생각할 기회가 주어진다.(같은 곳, 저자 각주 15번.)

33) PS, p. 143. 들뢰즈는 사유가 비자발적이고 우연적이며 강제적인 속성이라는 점을『차이와 반복』의 3장「사유의 이미지」3절과『프루스트와 기호들』의 제1부「결론」장에서 반복적으로 강조하고 있다.

34) Tamsin Lorraine, "Living a time out of joint", *Between Deleuze and Derrida*, Edited by Paul Patton and John Protevi, New York ; London : Continuum, 2003, p. 35.

같이 프루스트를 인용하고 있다.

> 발부리에 부딪힌 안뜰의 두 포석을 '내가 의도적으로 찾아갔던 것은 아니다.' 그러나 감각과 '마주치게' 된 '우연하고도 필연적인' 방식이야말로 감각이 소생시킨 과거의 진실, 감각이 벗겨 낸 이미지들의 진실을 확인해 준다. … 오로지 인상만이 진리의 기준이다.[35]

우리에게 사유하도록 강요하는 것은 이런 인상들, 우연히 마주친 이미지들이다. 사유는 외부에서 발생하는 대상들에 대한 자동적인 마주침이다. 그런데 사유한다는 것은 단지 대상을 떠올린다는 것을 의미하는 것은 아니다. 우리는 언제 사유하는 것일까? 말하자면 우리의 사유가 작동하는 순간은 언제일까? 우리는 매 순간 생각하면서 살아가지 않는다. 생각은 필요에 따라 작동하는 수동적인 원리이다. 들뢰즈는 우리가 매번 매 순간 사유하지 않는다는 점을 강조한다. 우리는 능동적으로 사유하는 것이 아니라 수동적으로 사유한다는 것이다. 우리가 사유한다는 것은 어떤 충격을 통해서이다. "사유는 이 세계 속에서 불법 침입에 의해 우연히 태어날수록 절대적으로 필연적인 것이 된다. 사유 속에서 일차적인 것은 불법 침입, 폭력, 적이다."[36]

사유가 전제하고 있는 인식능력들의 조화로운 일치란 '나는 생각한다'라고 하는 주관적 자기동일성을 반영하는 것일 뿐이다. 사유는 주체의 능동적인 능력, 즉 주체의 인식능력들 사이의 조화로운 일치를 전제하지 않는다. 말하자면 사유는 주체에 의해 수행된 어떤 것이 아니다. 들뢰즈에 따르면 "나는 자신을 단일하며 활동적인 주체로 정립할 수 없으며 단지 사유의 활동성을 표상하는 수동적인 자아로 정립할 수 있을 뿐이다."[37]

---

35) PS, p. 144.
36) DR, p. 311.
37) PcK, p. 140.

이러한 능력들 간의 조화나 통일이 전적으로 부재하는 경우에 사유의 바깥, 외부가 등장한다. 외부는 극복할 수 없는 능력의 불일치와 부조화, 비대칭을 강요함으로써 우리로 하여금 사유하도록 만든다.[38] 들뢰즈에게 외부란 사유의 바깥, 즉 사유되지 않은 어떤 것들, 즉 개념적 동일성을 넘어서 있는 어떤 것들을 함축하고 있다. 외부는 언어로 표현될 수 없고 이미지로 현존할 수 없다.[39] 여기서 들뢰즈가 제기하는 것은 이념의 문제이다. 칸트에게 이념은 인식의 대상이 아니다. 이념은 지성적 인식을 넘어서는 전체를 사유하는 능력이다. 우리의 감각에 주어지는 것을 넘어서서 전체를 사유하고자 하는 것이 이성의 능력이고 이념은 이에 대응하는 개념이다. 그러나 칸트와 달리 들뢰즈에게 이념은 본질적으로 '문제제기적'이다.[40] 칸트의 경우 이념은 권리의 문제이다. 그래서 "이념은 허구가 아니라 객관적 가치를 지니며, 어떤 대상을 가진다."[41] 이념이 지시하는 것은 경험을 넘어서 있는 대상들이다. 이념의 대상은 시, 공간적 규정이나 개념의 틀로 포착되지 않는다.

우리는 전체에 대한 인식을 가질 수 없다. 전체는 우리의 인식능력을 벗어나서 인식 능력이 깨지면서 환기되는 것이다. 전체는 우리에게 인식되거나 지각되지 않은, 즉 우리의 인식체계에 좌표화되지 않고 이질적인 것으로 남아있는 일종의 카오스와 같은 것이다.[42] 그러므로 전체는 인식의 대상이 아니라 단지 사유를 촉발

---

38) 박성수, 「사유의 무능력과 영화」, 『문화과학』 28, 2001, p. 48.

39) 그레그 램버트, 「영화와 외부」, 그레고리 플랙스먼 엮음, 박성수 옮김, 『뇌는 스크린이다』, p. 390. 들뢰즈는 "외부란 사유하는 자아의 심리적 내면성뿐만 아니라 물리적 세계의 외재성으로도 환원되지 않는다."고 말한다. (IT, p. 343.)

40) 들뢰즈는 칸트의 "규제적"이라는 용어를 '문제제기적'이라는 의미로 받아들인다.(DR, p. 370 참조.)

41) PcK, p. 44.

42) 박성수, 「들뢰즈와 시간 이미지」, 『오늘의 문예비평』 37, 2000, p. 143.

시킴으로써 사유의 가능성으로만 주어지는 것이다.

> 문제로서의 문제가 바로 이념의 실재적 대상임을 뜻한다. 칸트가 지적하는 것처럼 이념의 대상은 허구도, 가설도, 사변적 존재자도 아니다. 이념의 대상은 주어질 수도, 인식될 수도 없는 대상, 그러나 직접적으로 규정될 수 없음에도 불구하고 제시되어야만 하는 어떤 대상이다.[43]

들뢰즈에게 이념은 미분적 관계인데, 이것은 미분적 차이들, 미분비들을 잠재적인 것들의 연속체로 파악하기 때문이다. 가량 들뢰즈가 라이프니츠의 파도와 관련하여 "바다의 이념은 물방울들 사이의 어떤 연관이나 미분비들과 이 비율적 관계들의 변이 등급에 상응하는 어떤 독특성들로 이루어진 체계이고, 이 체계 전체는 물결이나 파도들의 실제 운동들 속에서 구현된다"[44]고 말할 때 미분적 관계는 잠재적인 것들, 말하자면 우리의 귀에 직접 지각되지 않는 물방울들의 부딪힘과 실제적인 파도 소리 사이의 연속성을 염두에 두고 있는 것이다.[45] 예를 들어 무지개의 빨강색과 주황색 사이의 구별은 사실 그렇게 명확하게 구분할 수 있는 수준이 아니다. 빨강색과 주황색 사이의 경계를 가르는 것은 미분적 차이들이다. 빨강색과 주황색의 구분은 두 색 사이의 미분비에 따라 규정되는 것이다. 우리가 빨강색 또는 주황색이라고 사물의 경계를 개념적으로 한정하는 것은 단지 언어적 용법일 뿐이다. 그러므로 사물들 사이의 미세한 차이들은 감각 불가능한 것들이다.[46] 우리는

---

43) DR, p. 371.

44) DR, p. 363.

45) 들뢰즈의 수학적 연속체와 무한소 개념은 들뢰즈가 『차이와 반복』에서 이념을 미분과 관련하여 설명하고 있는 4장의 2절과 3절 참조. pp. 374-395.

46) 빨강색과 주황색은 분명하게 구분된다. 구분된다는 것은 우리가 그 색채의 차이를 지각할 수 있다는 것을 의미한다. 이 상이한 두 색채는 감각의 대상이다. 그러나 주황색은 빨강색과 결합하고 있지만 감각할 수 없

이러한 차이를 언어적으로 재현할 수 없다. 재현의 형식이 와해된 지점에서 사유는 더 이상 재현의 범주에 한정되지 않는다.

사유의 독단적 이미지를 비판하면서 들뢰즈가 나아가는 곳은 이미지 없는 사유의 지평이다. 즉 전제 없는 사유의 가능성을 추구하는 것이다. 사유의 중심에서 사유가 붕괴하고 균열이 발생하며 사유의 무능력이 드러나는 곳, 우연한 마주침이 사유를 강제하는 곳은 다름 아니라 예술이다. 들뢰즈에 따르면 예술 작품은 감각을 드러내고 펼친다. 우리가 예술작품에서 느끼는 것은 정서적인 것들 외에는 다른 것은 없다. 그러므로 이미지 없는 사유는 예술이라는 형식을 통해서만 서술될 수 있는 것이다.

들뢰즈에 따르면 예술가란 진리의 창조자이다. "진리란 도달되어야 하거나 발견되어야 하거나 재생되는 것이 아니라 창조되어야 하는 것이기 때문이다."[47] 진리는 새로움을 창조하는 것이다. 그래서 예술가의 창작은 우리가 대상을 개념적으로 인식하는 재인의 논리, 곧 재현의 형식과 근본적으로 다르다. 예술은 사유의 독단적 이미지를 넘어서 제한 없이 사유할 수 있는 가능성을 보여준다. 다시 말해 예술은 전제 없는 사유를 가능하게 해 주는 것이다. 들뢰즈가 마주침의 대상이 정서적 음조들이라고 할 때 이것들은 개념적 인식으로 포착할 수 없는 인식의 한계지점을 가리킨다. 개념적 인식은 필연적으로 대상에 대한 제한을 수반하지 않을 수 없다. 우리는 우리의 감각에 주어지는 무한히 미세한 것들을 완전하게 수용할 수 없다. 우리의 경험은 개념이나 이론을 통해 남김없이 흡수될 수 없는 잔여 또는 외부를 가지고 있기 때문이다.[48] 개

는 노랑색을 포함하고 있다. 우리는 주황색을 통해서 노랑색을 지각할 수 없다. 그러므로 노랑색은 감각될 수 없는 미분비로만 존재한다.

47) IT, p. 289.

48) 박성수, 「철학적 사유와 영화적 이미지의 연관성」, 『시대와 철학』 8-1, 1997, p. 146.

념적 인식의 한계는 개념이 대상의 재인에 불과하다는 것이다. 즉 재인은 새로움을 가져다주지 않는다.

4. 영화의 순수운동과 사유의 자동성

들뢰즈는 새로운 사유의 문제를 현대영화와 연결시킨다. 현대영화가 보여주는 것은 세계의 일상적 진부함의 상태이다. 세계는 더 이상 사유할 수 없을 만큼 참을 수 없는 것이 되었다는 것이다. 우리가 여기서 깨닫는 것은 사유의 무능력이다. 사유의 무능력에 직면한 인간은 이전과 달리 감각-운동적 도식에 따라 행위할 수 없다. 마치 불빛조차 없는 어둠 속을 걸어가는 사람처럼 일정한 준거를 상실한 인간은, 들뢰즈가 말하는 것처럼 "사유 안에 존재하는 어떤 사유할 수 없는 것에 직면"하게 된 것이다. 그러나 역설적으로 새로운 사유의 가능성은 이와 같은 세계의 참을 수 없는 진부함과 사유의 무능력을 깨닫게 될 때 발생한다. 사유의 무능력은 사유를 강요하는 힘이다.

> 인간이란 그 자신이 참을 수 없다고 느끼는, 그리고 궁지에 몰렸다고 느끼는 세계와 다른 것이 아니다. 정신적 자동기계는 반응할 수 없는 만큼, 즉 사유할 수 없는 만큼, 더 잘 그리고 더 멀리 볼 수 있는 바라보는 자의 심리적 상황에 처해 있다. 이 때 미세한 출구란 무엇일 수 있을까? 믿을 것, 또 다른 세계가 아닌 인간과 세계의 관계, 사랑 혹은 삶을 믿을 것, 불가능성을 믿듯, 사유할 수는 없지만 그러나 사유될 수만 있는, 이 사유할 수 없는 것을 믿듯 그것들을 믿을 것. 바로 이러한 믿음이 부조리의 이름으로, 부조리에 의하여, 비사유(impensé)를 사유의 고유한 역량으로 전화시킨다.[49]

49) IT, p. 335. 강조는 원저자.

들뢰즈가 사유와 관련하여 문제 삼는 것은 우리가 '능동적으로' 사유하지 않는다는 것이다. 사유는 어떤 의도된 행위나 자연적인 능력에 기인하는 것이 아니라 주체의 의부로부터 발생하는 어떤 것이다. 이런 점에서 사유란 곧 사유의 자동성을 의미한다. 사유는 자동적이고 자율적이다. 들뢰즈의 비유를 따르자면 사유는 정신적인 자동기계이고 자동-운동이다. 들뢰즈는 사유의 자동성을 영화 이미지의 기계적 생산에서 발견한다. 영화 이미지가 그 자체로 운동을 보여준다는 점에서 영화는 자동기계적인 운동을 생산한다.

들뢰즈는 무용이나 연극과 달리 운동이 오직 자동기계적으로 될 때에만 영화 이미지의 예술적 본질이 실행된다고 말한다. 영화에서 운동은 운동을 실행하는 동체나 대상에 의존하지 않으며 운동을 재구성하는 정신에도 의존하지 않는다. 영화의 본질은 사유에 충격을 주고 두피에 떨림을 전달하고 신경 조직과 뇌 조직을 직접 건드리는 것이다.[50] 영화 이미지와 사유의 자동성에 관한 들뢰즈의 이 말은 히치콕과 어네스트 레만의 대화에서 빌려온 것이다.[51] 사유는 자동기계적인 운동이고 영화는 사유의 자동기계적 운동 그 자체이다. 영화 이미지는 그 자체로 운동을 보여준다는 점에서 세계에 대한 새로운 지각방식, 새로운 사유의 가능성을 보여준다.

---

50) IT, pp. 313-314.

51) 히치콕은 영화 [북북서로 진로를 돌려라]의 한 세트장에서 시나리오 작가 어네스트 레만에게 다음과 같은 이야기를 한다. "어니, 당신은 우리가 이 영화에서 무엇을 하고 있다고 생각하는가요? 관객은 당신과 내가 연주하고 있는 거대한 오르간과 같아요. 우리는 이 음을 연주하는 동시에 이에 대한 반응을 느끼죠. 이어서 우리는 화음을 연주하고 관객은 그에 대해 반응합니다. 그리고 언젠가는 영화를 만들 필요조차 없게 될 거예요. 관객의 뇌에는 이식된 전극이 있을 것이고, 우리는 다양한 버튼을 누르기만 하면 될 거란 말이죠. 그리고 관객은 '우', '아'라고 소리칠 거고, 우리는 그들을 무섭게 하기도 하고 웃게도 할 거예요. 정말 멋지지 않은가요?" (파트리샤 피스터르스, 정민아 옮김, 『시각문화의 매트릭스』, 철학과 현실사, 2007, p. 38.)

사유는 곧 운동이고 자기운동이다. 들뢰즈는 1986년 ≪까이에 뒤 시네마≫와의 인터뷰에서 언제 영화를 철학적 가치가 있는 영역으로 고려하기 시작했는가 묻는 질문에 이렇게 대답했다.

> 나는, 우리가 사유에 운동, '실질적' 운동을 도입할 것을 요구한 작가들을 좋아했다. 이미지에 '실질적' 운동을 도입하는 영화를 어떻게 발견하지 못할 수 있었겠나?[52]

들뢰즈가 『시네마1, 운동-이미지』에서 베르그송에 대한 첫 번째 주석으로 제시하고 있는 것은 운동에 관한 논제들이다. 들뢰즈가 베르그송을 주석하는 가장 주요한 이유들 중 하나는 운동은 변화이고 언제나 새로움의 출현이라는 점이다. 운동은 언제나 재인으로서의 개념적 인식과 재현의 형식에 문제를 제기한다. 영화는 운동을 임의의 순간들과 결부시킴으로써 운동을 재생산하는 체계이다. 운동은 이런 측면에서 영원한 포즈를 재현하지 않는다. 고전적 철학에서 운동은 우리의 의식이 만들어내는 추상적인 운동에 불과하다. 예를 들어 회화 작품에서, 또는 조각상에서 우리는 우리의 의식작용을 통해 인위적인 운동을 만들어낸다. 즉 경험을 통해 운동의 질서를 재구성해는 것이다. 포즈는 운동을 공간적 위치로 재구성하는 방식이며 운동을 재현하는 형식적이고 초월적인 요소들이다.[53] 무용에서 포즈는 특권적인 순간들의 질서를 구현한다. 고

---

52) 「뇌는 스크린이다, 질 들뢰즈와의 인터뷰」, 그레고리 플랙스먼 엮음, 박성수 옮김, 『뇌는 스크린이다』, p. 531.

53) 들뢰즈는 전통 철학이 상정하고 있는 초월적 모델과 운동을 대비시킨다. 영화는 들뢰즈가 베르그송을 주석하면서 제시하고 있는 것처럼 등간격의 순간들에 의거하여 운동을 재생산하는 체계이다. 영화 이미지가 곧 운동이라는 점에서 영화는 임의적 순간들의 결합을 통해 그 자체로 운동을 보여준다. 반면 들뢰즈가 재현의 형식과 결부시키고 있는 포즈들은 영원한 초월적 모델에 근거하여 운동을 재구성하는 방식이다. 예를 들어 "지젤"을 연기하는 발레리나는 누구나 될 수 있지만 지젤의 동작은 엄격하

전 발레에서 운동은 시각적으로 재현된 공간의 일부로서 특정한 지점을 선분의 단위로 분할할 수 있고 다시 연결할 수 있는 포즈들의 연속을 보여준다.

> 고대인들은 특권화된 순간들과 이상적 자세들에 의해 운동을 착상했다. 예를 들면 한 성인 남성의 성장은 하나의 고정되고, 본질적인 조상(彫像)과 같은 자세에서 다른 자세로의 경과(즉 '유아' '소년' '젊은이' '성인'으로의 이동)로 간주되었는데, 이 각 조상이 어떤 과정의 국면을 요약하고, 한 국면에서 다른 국면으로의 변환이 문제의 신체가 지닌 본질적인 경향, 다시 말하면 이 경우에는 남성 인간의 생성적 경향이라는 것이다.[54]

그런데 운동은 구체적 지속이며 포즈의 경우처럼 정지된 순간들의 기계적 연속으로 재구성될 수 없다. 운동은 포즈로서의 재현이 아니라 임의의 순간들과 연결될 때 새로움을 사유할 수 있다. 들뢰즈에 따르면 영화의 이미지는 그 자체가 순수한 운동이다. 영화가 표현하는 순수한 운동은 움직이는 대상에 의존하지 않는다. 그래서 순수한 운동은 운동을 대상들로부터 해방시킨다. 순수한 운동은 시간의 지속이고, 시간적 지속의 특징은 매 순간 새로움의 출현이며, 새로움이란 기존의 동질화된 개념의 틀로 흡수될 수 없는 것들, 포착될 수 없는 것을 의미한다. 즉 순수한 운동은 변화하는 이질성으로서의 운동이며 운동의 정지마저 포함하는 것이다. 그러므로 순수운동은 재인이 아닌 새로운 것 즉 마주침의 대상으로서 사유를 촉발한다. 영화가 새로운 사유의 이미지를 제시하는 것은 이러한 이유에서 비롯된다.

게 설정된 포즈들의 연속으로 구성된다. 즉 어떤 발레리나도 지젤을 연기할 수 있지만 포즈는 동일한 하나의 동작으로만 이루어지는 것이다. 포즈는 미리 상정된 초월적 이미지들을 재현하기 때문이다.

54) 로널드 보그, 정형철 옮김, 『들뢰즈와 시네마』, 동문선, 2006. p. 38.

> 산업예술로서 영화는 자동-운동, 자동기계적인 운동에 도달했고, 운동은 영화에서 이미지의 직접적인 소여가 되었다는 것이다. 이 운동은 이제 더 이상 운동을 실행하는 동체나 대상에 의존하지도, 운동을 재구성할 정신에 의존하지도 않는다. 이미지가 바로 그 자체로 내재적으로 움직이는 것이다.[55]

영화의 이미지는 단순히 기계적으로 구성된 거짓 운동을 보여주는 것이 아니라 운동 그 자체를 표현한다. 영화의 순수운동은 우리의 지각 체계에 포섭되지 않는 새로운 지각의 가능성을 열어준다. 즉 인간의 지각 체계인 감각-운동 도식을 넘어선다. 영화적 지각은 인간의 한정된 지각에 비추어 본다면 이질적인 것이다. 들뢰즈가 영화를 새로운 사유의 가능성과 연결시키려고 할 때 제기되는 것은 바로 이와 같은 영화적 지각의 새로움이다.

영화의 운동-이미지는 사유에 충격을 가하고 전체를 사유하도록 만든다. 들뢰즈는 영화가 충격을 가한다는 점에서 기존의 인식을 넘어서는 새로운 사유의 문제를 제기한다고 주장한다. “영화 이미지는 사유에 충돌의 효과를 주어야 하고, 사유를 자극하여 전체를 사유하듯 자신을 사유하게 해야 한다. 이것이 바로 숭고의 정의 그 자체이다.”[56] 숭고는 우리의 인식능력이 한계에 도달했다는 것을 가리킨다.

> 사유란 여전히 도래해야 할 것으로 남아 있기는 하지만, 가능성은 여전히 적어도 전혀 새로운 형태를 취하게 되었다. 영화의 숭고라는 개념 내에서 무엇인가가 이루어지고 있었던 것이다. 실상 숭고를 구성하는 것은 상상력이 그 한계로 자신을 몰고가서 사유로 하여금 상상력을 넘어서는 지적 총체성을 전체로서 사유하게 하는 충격을 받을 때이다.[57]

---

55) IT, p. 313.
56) IT, p. 318.
57) IT, p. 316.

이런 점에서 장 뤽 낭시는 숭고가 근대 이후 예술의 운명에 필연적으로 찾아든 어떤 것이라고 단언한다.[58] 들뢰즈에게 전체는 주어지지 않은 것이다. 그러므로 전체는 사유의 대상이 아니며 오히려 사유 불가능성을 드러낸다. 전체는 사유 바깥의 이질적인 어떤 것이다. 그럼에도 불구하고 들뢰즈가 전체를 사유한다, 또는 사유해야 한다고 말하는 것은 사유가 그 자신을 사유하고 사유 불가능성을 사유해야 한다는 것을 의미한다.

5. 결론

들뢰즈가 제기하고 있는 새로운 사유의 이미지란 무엇인가? 이 물음에 대한 들뢰즈의 대답은 철학이 개념적 인식의 한계를 넘어서야 한다는 것이다. 들뢰즈는 서양 철학의 개념적 인식이 사유의 참된 본성이라는 잘못된 전제에서 출발하고 있다고 비판한다. 사유의 선한 본성은 사유 주체의 능동적이고 자발적인 의지를 가정하고 있다. 여기에는 사유 주체와 세계 사이의 조화로운 일치가 전제된다. 그런데 들뢰즈는 거꾸로 사유란 수동적이며 비자발적이고 사유를 강요하는 어떤 우발적인 마주침을 통해서 발생한다고 주장한다. 그래서 사유를 사유 외부의 초월적(transcendent) 대상에 종속시키는 것은 교조적이며 독단적이라는 것이다. 이것은 마치 플라톤이 초월적 이데아와 그 그림자라는 이원론적 세계를 전제하는 것과 같다. 들뢰즈에게 이것은 일종의 가상이며 “사유의 독단적 이미지”이다.

사유는 내가(즉 주체로 호명된 ‘나’) 대상을 능동적으로 인식하는 과정, 또는 행위가 아니다. 사유의 자동기계적인 운동이란 ‘나’

58) 장-뤽 낭시, 김예령 옮김, 『숭고에 대하여』, 문학과지성사, 2005, p. 51.

라는 사유하는 능동적인 주체를 설정할 수 없는 사유의 운동을 의미한다.[59] 그러므로 "정신적 자동기계는 고전철학에서처럼 더 이상 형식적으로 하나의 사유에서 다른 사유들을 연역해내는 논리적이고 추상적인 가능성을 가리키는 것이 아니라 사유가 운동-이미지와 관계하고 있는 회로, 사유하도록 강요하고 충격에 의해 사유하는 것의 공통적 힘, 즉 정신쇼크를 가리킨다."[60]

인식의 보편적 형식인 재인은 우리에게 새로움을 가져다주지 않는다. 재인은 단지 대상을 재확인하는 수준에 머물러 있기 때문이다. 우리에게 사유를 강요하는 것은 경험의 직접성이다. 예술은 개념적 추론이라는 과정을 거치지 않고 그 자체로 우리에게 직접 주어진다. 예술은 개념의 동일성으로 한정되지 않는 무한한 차이 그 자체이며 개념적 인식인 재인의 형식을 와해시키고 사유의 무능력을 드러낸다. 들뢰즈의 주장처럼 예술은 사유의 독단적 이미지를 넘어서 제한 없이 사유할 수 있는 가능성을 보여준다는 것이다. 예술은 사유를 강제하고 사유에 충격을 가한다. 사유가 비자발적이고 사유하도록 강제하는 폭력과 같다는 것은 곧 사유가 우리에게 낯선 새로움, 사유 바깥을 사유하도록 강요하는 것과 같다. 들뢰즈에게 사유는 전제 없는 사유이며, 이미지 없는 사유이다.

들뢰즈는 영화가 사유의 독단적 이미지를 넘어서 새로운 사유의 가능성을 보여준다고 주장한다. 영화의 이미지는 그 자체로 운동을 보여주지만 영화의 운동은 운동하는 대상에 종속되지 않은 순수한 운동이다. 이런 점에서 영화의 순수운동은 사유의 자동성을

---

59) 들뢰즈의 철학은 (사유하는) 주체, 또는 (인식의) 주체를 상정하지 않는다. 전통적인 인식의 주체인 '나'는 단지 세계에서 수많은 다른 이미지들과 상호 작용하는 하나의 이미지일 뿐이다. 그러므로 '나는 생각한다'라고 하는 데카르트의 명제는 들뢰즈에게 의미를 갖지 못한다. 들뢰즈는 "우리는 데카르트처럼 <나는 생각한다, 고로 존재한다. 나는 생각하는 것이다>라고 말할 수 없다"는 것이다.(PcK, p. 139.)

60) IT, pp. 314-315.

닮았다. 영화의 순수한 운동은 감각적 운동 도식을 넘어서는 새로운 지각, 즉 탈중심화된 지각이다. 감각-운동 도식의 붕괴는 사유에 충격을 가하고 전체에 대한 사유, 즉 숭고를 향해 나아가도록 만든다. 그러나 전체는 인식될 수 없기 때문에 전체는 오직 이념으로서만 지향될 수 있을 뿐이다.

참고문헌

데이비드 노먼 로도윅, 김지훈 옮김, 『질 들뢰즈의 시간기계』, 그린비, 2005.

로널드 보그, 동문선, 『들뢰즈와 시네마』, 정형철 옮김, 2006.

르네 데카르트, 서광사, 『방법서설』, 최명관 옮김, 1983.

박성수, 「철학적 사유와 영화적 이미지의 연관성」, 시대와 철학 8-1, 1997.

박성수, 「들뢰즈와 시간 이미지」, 『오늘의 문예비평』 37, 2000.

박성수, 「사유의 무능력과 영화」, 『문화과학』 28, 2001.

안 소바냐르그, 이정하 옮김, 『들뢰즈와 예술』, 열화당, 2009.

장-뤽 낭시, 김예령 옮김, 『숭고에 대하여』, 문학과지성사, 2005.

제임스 윌리엄스, 신지영 옮김, 『들뢰즈의 차이와 반복, 해설과 비판』, 라움, 2010.

존 라이크만, 김재인 옮김, 『들뢰즈 커넥션』, 현실문화연구, 2005.

질 들뢰즈, 김정호 옮김, 『대담』, 솔, 1993.

질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 이정임, 윤정임 옮김, 『철학이란 무엇인가』, 현대미학사, 1995.

질 들뢰즈, 서동욱 옮김, 『칸트의 비판철학』, 민음사, 1995.

질 들뢰즈, 이경신 옮김, 『니체와 철학』, 민음사, 1999.

질 들뢰즈, 유진상 옮김, 『시네마1, 운동-이미지』, 시각과 언어, 2002.

질 들뢰즈, 서동욱, 이충민 옮김, 『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004.

질 들뢰즈, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 민음사, 2004.

질 들뢰즈, 이정하 옮김,『시네마2, 시간-이미지』, 시각과 언어, 2005.
질 들뢰즈, 하태환 옮김,『감각의 논리』, 민음사, 2008.
파트리샤 피스터르스, 정민아 옮김,『시각문화의 매트릭스』, 철학과 현실사, 2007.
Anne Sauvagnargues, *Deleuze : l'empirisme transcendantal,* France: Presses universitaires de France, 2009.
Tamsin Lorraine, "Living a time out of joint", Between Deleuze and Derrida, Edited by Paul Patton and John Protevi, New York ; London : Continuum, 2003, pp. 30-45.

In Gilles Deleuze's Philosophy, a Relation of Cinema and Thought

You, Youn-Young

This paper studies a relation of cinema and thought presented in Deleuze's Philosophy. Deleuze argues art reveals sense, expresses it, and thinks it. Deleuze relates the sense with an appearance of somethings new, a decentered state. While the conceptual cognition is the form of recognition, sense indicates something beyond the limit of thought. The thought in the classical philosophy supposes a natural ability of the thinker, a natural faculty and a good nature of thinking. For Deleuze this is the false premise, a dogmatic image of thought. On the contrary thinking is a fundamental encounter, like violence forced us. Deleuze argues we don't think actively. Instead we think passively. This means thought is automatic and autonomic. Deleuze finds automatic movement of thought in the cinematographic images. Cinema is automatic movement of thought itself. For Deleuze the automatic movement is capable of producing a shock to thought, makes us think the Whole[Tout]. But the whole is neither given nor giveable. The whole is something outside thought and can be only regarded as an Idea. In this respect, Deleuze argues it is the whole and the idea of cinema. Thus it presents a new image of thought.

Key words: Gilles Deleuze, image of thought, cinema, recognition, idea

유윤영
소속: 부산대학교 철학과
주소: 부산광역시 금정구 부산대학로 63번길 2 부산대학교 인문대학
전화번호: 051)510-1514
전자우편: blem@hanmail.net

이 논문은 2013년 7월 10일 투고하여
2013년 7월 31일까지 심사 완료하여
2013년 8월 31일 게재 확정함.