

TRANS- HUMANITIES

Title : ‘기(氣)와 ‘리(理)의 여행: 중국 고대 회화에서 들뢰즈의
영화철학까지

**The Journey of the Concepts *qi*(氣) and *li*(理): From the
Ancient Chinese Paintings to Deleuze’s Philosophy of the
Cinema**

Author(s) : 이찬웅 (LEE Chan-Woong)

Source : *Trans-Humanities*, Vol. 4 No. 3 (2011), pp. 67-91

Published by : Ewha Womans University Press

URL : <http://eiheng.ewha.ac.kr/page.asp?pageid=book10&pagenum=060600>

Online ISSN : 2383-9899

All articles in *Trans-Humanities* are linked to the Homepage of KCI and
Ewha Institute for the Humanities and can be downloaded:
www.kci.go.kr & <http://www.trans-humanities.org/>



이화여자대학교
EWha WOMANS UNIVERSITY

‘기’(氣)와 ‘리’(理)의 여행

- 중국 고대 회화에서 들뢰즈의 영화철학까지

이찬웅

1. 서론

동양과 서양은 어떻게 만나는가? 비교 철학이라는 거대하지만 평면적이기 쉬운 기획 대신, 때로는 구체적으로 몇몇 개념들의 궤적을 추적할 때 우리는 이 질문에 대해 좋은 답을 구할 수 있다. 우리는 이 글에서 들뢰즈의 영화철학에 도착한 동양의 개념을 살펴보고자 한다. 들뢰즈의 『시네마 1 : 운동-이미지』(1983)의 끝부분에 이질적으로 자리 잡고 있는 개념들의 기원을 추적하다보면 이것들이 동양의 보석처럼 빛나고 있다는 사실을 발견하게 된다. 저 멀리 중국 고대 회화에서 출발한 이 개념들은 프랑스 현상학 미학을 경유해 들뢰즈의 일본 영화 독해에까지 도달한다.

그러므로 우리는 명백히 어떤 탈경계적인 여행을 목격하는 것이다.

이찬웅 이화여자대학교 이화인문과학원

* 이 논문은 2007년도 정부재원(교육과학기술부 학술연구조성사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2007-361-AL0015).

www.kci.go.kr

앞으로 살펴볼 개념들은 영토로 치자면 중국·프랑스·일본, 영역으로 따지자면, 회화·철학·영화를 가로지른다. 물론 그 횡단에는 당연하게도 과격한 변화가 동반된다. 원천의 땅에서 예기치 않았던 효과가 수입국에서는 야기되는 것이다. 그러므로 우리가 보게 될 것은 개념의 여행인 동시에 개념의 변신이기도 하다. 이 흥미로운 개념의 변형 뒤에 자리 잡고 있는 지성의 심리를 추론하는 것은 어렵지 않다. 서양의 철학자들이 새로운 사유를 전개하고자 했을 때, 그리고 그에 적당한 개념을 자신의 전통에서 찾을 수 없었을 때, 극동(極東)의 문헌이 그들에게 많은 영감을 불어넣고 자유를 가져다주었을 것이다.

이 연구 작업에서 우리는 어떤 불편한 순환에 빠져드는 것처럼 보일 수 있다. 동양의 개념은 서양의 사상가를 자극하고, 이들이 자신의 언어 안에 안착시킨 이 개념을 우리는 다시 습득한다. 하지만 이 순환을 추적하는 일은 다음과 같은 문제를 생각하는데 기여할 수 있다면 보다 큰 의의를 갖게 될 것이다. 중요한 것은, 그러한 서양의 변용을 바라보면서 어떻게 하면 외부의 개념을 자유롭게 수용하면서 동시에 세련되게 정련할 수 있는지 살피는 일이 아닐까? 서양의 학문이 오랫동안 지배해 왔고, 또 그에 대한 반성이 일어나고 있는 이즈음, 개념의 여행을 분석하는 작업은 미래의 기획을 예비하는 일이 될 수 있다.

이 글의 목표는 들뢰즈가 사용하고 있는 몇몇 개념들이 어떤 변형을 겪었는지 밝히는 일이다. 시간 순서에 따라 세 단계로 나누어서 살펴보고 싶지만, 서술에 있어 그것들 사이의 영향과 교란 관계를 동시에 고려하지 않을 수 없다. 먼저 중국 고대 회화에서 ‘기’(氣)와 ‘리’(理) 개념이 어떻게 사용되었는지 이해하도록 하자. 그리고 이 개념을 프랑스 현상학 미학이 어떻게 수용했는지 알아보자. 그 다음, 들뢰즈가 자신의 영화철학을 전개하기 위해 이 이종의 재료를 어떻게 사용하는지 살펴보고자 하자.

2. 중국 고대 회화 : 기운생동, 골법용필

앙리 말디네(Henri Maldiney)는 「리듬의 미학」(1967)이라는 글에서 새로운 미학을 전개하기 위해 멀리 중국의 고대 회화 이론을 원용한다.¹⁾ 그러므로 들뢰즈뿐만 아니라 말디네의 미학의 중요한 대목을 이해하기 위해서는 그들이 어떤 경로를 거쳐 중국 고대 회화의 이론을 접했는지 파악하는 일이 필요하다. 그런데 안타깝게도 말디네는 이와 관련해 어떤 문헌과 번역을 참조하고 있는지 밝히고 있지 않다. 따라서 우리는 여기에서 두 가지 방법을 통해 말디네가 염두에 두고 있는 회화 이론을 요약하고자 한다. 한편으로, 시기적으로 이후 출간되었지만 프랑스 지성계에 많은 영감을 불어넣었던 프랑수와 첩(François Cheng)의 저서 『비어있음과 차있음 : 중국 회화의 언어』(1979)를 통해 당시 프랑스에서 일관되게 사용되었던 개념의 번역어와 내용을 확인할 수 있다. 다른 한편으로는, 중국미술사에 관한 우리말 문헌들을 참조해 말디네와 첩이 전개한 이론의 내용을 보다 원래의 맥락에 가깝게 접근해 파악하고자 한다.

프랑수와 첩의 시적(詩的)인 번역을 통해서 프랑스 독자들은 중국 회화의 원리와 사례에 쉽게 접근할 수 있었다. 첩이 강조했던 바는 이 회화의 원리들이 우주의 원리에서 직접적으로 추출해낸 것이었다는 점이다. 중국의 그림은 단순히 미적 대상에 머물기를 거부하고, 우주의 원리를 구현하면서 그 스스로 작은 우주가 되고자 한다. 바로 이 지점에 미학과 우주론 사이에 긴밀한 연관이 확인된다. 왜냐하면 우주를 관통하는 원리가 직접적으로 예술적 창조를 이끄는 원칙이 되기 때문이다.

그렇다면 그 우주적 원리 또는 예술적 원칙은 무엇인가? 첩의 이론적

1) Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace* (1973). *L'âge d'homme*, 1994. 147-172. 특히 중국 고대 회화 이론에 대한 분석적 소개는 167쪽 참조.

추적은 육조 시대(六朝時代, 약 5세기)의 종병(宗炳)과 사혁(謝赫)에게
 지 거슬러 올라간다.²⁾ 이 시기에는 도교가 사상과 예술에 많은 영향을
 미쳤고, 이에 따라 작가들은 작품을 도덕적 교훈에 종속시켰던 기존의
 유교적 예술관으로부터 자유로워질 수 있었다. 이 시기의 사상 체계에
 따르면, 우주를 관장하는 것은 기(氣)이다. 따라서 자연 안에 흐르는 기
 를 포착해 화폭에 옮기는 것이 화가이자 동시에 사상가인 이가 해야할
 일이다.

이후 보겠지만, “생명의 숨결”(souffles vitaux)은 말디네와 들뢰즈가
 중요하게 차용하는 개념이다. 흥미로운 것은, 이것이 ‘기’의 번역어라는
 점이다. 우리는 이 점을 쉹의 저작을 통해 확인할 수 있다. “만일 우주
 가 원초적인 숨에서 나와서 그 다음 생명의 숨결 덕분에 움직이는 것이
 라면, 바로 이 같은 숨결이 회화에 활력을 불어넣어야 한다. 숨이 부족
 한 것이야말로 보잘 것 없는 그림의 표지 자체이다”(72). 이러한 설명은
 우리가 동양화를 바라보며 은연중에 내뱉는 평가의 의미를 다시금 생각
 하게 한다. ‘그림에 기운이 없다’, ‘작품에 생기가 없다’와 같은 말은 많
 은 결합 중 하나를 가리키는 것이 아니라, 작품성 자체의 본질적인 결여
 를 표시하는 말이 된다.³⁾

우리의 이러한 일상적 관념의 이론적 기원은, 쉹이 안내하는 것처럼,

2) 종병(宗炳, Tsung Ping, 375-443)은 일생 동안 아름다운 산야를 돌아다니면서
 풍경을 즐겼는데, 나이가 들어 그럴 수 없게 되자 산수화를 그려 방에 걸어놓고
 와유했던 것으로 유명하다. 자신의 저작 『화산수서』(畫山水敍)에서 산수화가
 수준 높은 예술인 것은 “물질적인 실체를 지니고 있으면서 동시에 정신적인 세계
 에 도달해 있기 때문”이라고 적었다. 다른 한편, 쉹이 쓴 것처럼 Hsieh Ho,
 또는 Xie He라고 표기되기도 하는 사혁(謝赫, 490년경)은 중국 남제 말기의
 화가이다.

3) 쉹은 책의 다른 페이지에서 중요한 용어를 모아 간략하게 정의를 제공한다. 그는
 ‘기’를 설명하면서 다음과 같이 덧붙인다. “조화로운 숨을 불어넣는다’, 이는
 Hsieh Ho가 6세기 초에 정식화한 표준인데, 중국 회화의 황금률이 되었
 다”(109).

중국 남제 시기의 화가 사혁(謝赫)에 도달한다. 그는 회화이론가로도 이름을 남겼는데, 그가 『고화품록』(古畵品錄)에서 전개한 육법(六法)은 이후 작풍과 감상의 규범이 되었다. 임어당은 이 저작이 “중국 미술에 대해서 쓰여진 글 가운데 가장 영향력 있는 것이다”라고 평했다. 그 여섯 가지 법칙이란, 기운생동(氣韻生動 : 정신의 조화·생기의 움직임), 골법용필(骨法用筆 : 붓을 사용하는 데 있어서의 구조적인 방법), 응물상형(應物象形 : 형태를 묘사할 때 대상에 충실함), 수류부채(隨類賦彩 : 채색할 때 종류에 따라 적합하게 함), 경영위치(經營位置 : 요소들을 배치할 때 적절히 계획함), 전이모사(傳移模寫 : 모사에 의해 옛 모범들을 영구히 보존함)을 말한다. 이 중에서도 기운·골법이 중요시되며 특히 기운은 회화의 이상(理想) 또는 평가의 기준으로 사용되어 왔다. 프랑수와 첵 역시 자신의 저서에서 이 두 가지에 초점을 맞추고 있다.⁴⁾

첵의 이어지는 논지에는 ‘기’ 또는 숨결이라는 관념 안에 담겨 있는 하위 개념들이 연이어 등장한다. 이 개념들 중 일부는 프랑스 사상가들에게 많은 영감을 주었기 때문에 중요하다. “숨결이라는 관념에 상관적으로 음(陰)·양(陽) 개념이 있다. 이 개념은 모든 사물을 관장하는 역동적 법칙을 구현한다. 회화에서는, 음양에서 출발하여 한편으로 극(極)이라는 관념(하늘땅, 산·물, 먼 곳가까운 곳 등)이 생겨나고, 다른 한편으로는 리(理, li)라는 관념, 즉 ‘사물들의 내적 법칙 또는 내적인 선들이라는 관념이 생겨난다’(72).

이 대목에서 눈에 띄는 점은 다음과 같다. ‘리’는 어떤 법칙이지만 관념적인 원리가 아니라 구체적으로 존재하는 선과 같은 것이라고 옮겨졌

4) 특히 기운생동의 규범이 실제로 중국 회화의 역사에서 오랫동안 강조되었던 사실을 이해하는 것은 프랑수와 첵의 논지를 파악하는데 많은 도움을 준다. 이상은 마이클 שלי벤, 『중국미술사』, 한정희, 최성은 옮김, 예경, 1999, 87-89; 임어당 편역, 『중국 미술 이론』, 최승규 옮김, 한명출판, 2002, 6-7장; 장준석, 『중국 회화사론』, 학연문화사, 2002, 54-58 참조.

다. 달리 말하자면, 화폭에 생명의 숨을 불어넣는다는 것은 구체적으로 말해 사물들 사이의 어떤 선을 발견한다는 것을 의미한다. 이를 위해 화가는 사물들의 외면이나 외형에 사로잡혀서는 안된다. 중요한 것은 그 이면에 또는 그것을 가로질러 있기 때문이다. “회화는 이 두 가지 관념에 의해 운용되는데, 사물들의 외면을 재생하는 데 만족하지 않고, 그것들 사이의 내적인 선들을 포착하고 감추어진 관계를 고정시키려고 한다”(72).⁵⁾ 우리에게는 형이상학적이고 추상적인 ‘리’ 개념이 프랑스에서는 구체적이고 조형적인 용어로 번역되었다. 물론 이러한 번역은 중국 고대 회화리는 배경이 문제되고 있기 때문이라고 말할 수 있다. 하여간 이런 조형적인 어휘의 선택은 ‘리’ 개념을 프랑스 학자들이 보다 구체적인 맥락에서 사용할 수 있게 해준다.

생명의 숨결과 내적인 선에 이어 세 번째 중요 개념을 살펴보자. 중국 회화의 실천의 바탕에는 ‘붓’과 ‘먹’이라는 쌍이 놓여 있다. 이는 재료이자 동시에 개념이기도 하다. 먹물은 단조로운 질료가 아니라 많은 독특성을 품고 있는 재료여서 다양한 표현을 가능케 한다. 하지만 자신 단독으로는 표현력이 현실화되지 않는다. “먹물은 붓에 긴밀히 연결되어 있다. 왜냐하면 별개로 보자면 먹물은 잠재적인 물질로 남아 있을 뿐인데, 오직 붓만이 그것을 살아있게 하기 때문이다”(75). 그리고 붓은 필선을 그리는데, 이 움직임은 바로 앞서 말한 것처럼 사물들 사이의 내적인 선을 포착해야 한다. 동양의 필선은 놀랍게도 서양 화가들이 끊임 없이 시달리는 어떤 대립을 성공적으로 극복할 수 있게 한다. “태생과 색채 사이에서, 부피의 재현과 운동의 재현 사이에서 모든 화가가 느끼

5) 비슷하게 다음과 같이 말할 수 있다. “생명의 숨에 일차적으로 중요성이 부여되기 때문에 예술가는 과도하게 리얼리즘적인 환영에 대한 자신의 경향을 넘어설 수 있게 된다. 중요한 것은, 세계의 외형을 묘사하는 것이 아니라 모든 사물을 구조짓고 있고 그 하나하나를 서로 연결하는 내적인 원리를 포착하는 것이다”(François Cheng 109).

는 갈등을 해소한다”(75).

음악적 숨결에 따라 붓을 움직이며 화기는 붓과 함께 하나의 우주를 구축하는 뼈와 살을 그려내야 한다. 앞서 서혁의 여섯 가지 법칙에서 본 것처럼 중국 회화 이론가들은 이 뼈대를 그리는 법을 골법이라 했는데, 이는 프랑스어에서 문자 그대로 “골격”(ossature)이라고 옮겨졌다. “필선(筆線, trait)은 단순한 선이 아니라는 점을 상기하자. 공격하고 갑작스레 나아가면서, 두터워지고 가늘어지면서, 그것은 형태와 부피를, 색조와 리듬을 동시에 구현한다. 살아있는 통일체로서, 모든 필선은 골법, 근육, 활력, 그리고 신정(神情)을 가져야 한다”(109).⁶⁾

이처럼 중국 고대 회화는 기와 리를 포착해야 할 것으로, 그리고 골법을 구현의 방법으로 삼았다. 이는 외형이나 본질의 충실한 재현을 목표로 삼았던 서양 회화와 뚜렷이 구분된다. 이 개념들은 각각 ‘생명의 숨결’, ‘내적인 선’, 그리고 ‘골격’으로 번역되면서 새로운 영감을 프랑스 학자들에게 불어넣었다. 그것들은 사물들이 아니라 사물들 사이에 있는 무엇인가를 포착하도록 요구한다. 이 동양의 개념들이 두 명의 프랑스 미학자, 말디네와 들뢰즈에게 어떻게 사용되었지 살펴보도록 하자.

3. 앙리 말디네 : 리듬의 미학

앙리 말디네는 현상학적 관점에서 새로운 미학을 전개하고자 노력했

6) 들뢰즈는 ‘trait’와 ‘ligne’를 구별하고, 이는 들뢰즈의 선(線)의 사유를 이해하는데 매우 중요하다. 본문에서 인용하는 것처럼, ligne가 기하학적 선을 의미한다면, trait는 손이나 신체의 부분이 그리는 조형적 선을 가리킨다. 후자는 선을 그리는 신체의 리듬과 율동성을 반영하기 때문에, 예술적 세계의 탄생과 구성의 기본적인 요소가 된다. ligne와 구별되는 적절한 번역어를 정착시키기 위해 좀 더 많은 연구와 논의가 필요하겠지만, 여기에서는 잠정적으로 필선(筆線)이라고 번역하기로 한다.

던 이론가이다. 한국에는 아직 많이 알려져 있지 않지만, 그의 작업은 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)와 미셸 앙리(Michel Henry)와 함께 2차 대전 이후 프랑스 미학의 현상학 진영을 대표한다. 현상학적 미학은 들뢰즈의 사상에도 많은 영향을 미쳤다. 일생 동안 들뢰즈가 후설과 하이데거로 이어지는 현상학적 전통에 대해 거리를 유지했던 것은 분명한 사실이지만, 다른 한편으로 프랑스 현상학의 미학적 전회에 많은 영향을 받은 것 또한 부인할 수 없다. “현상학은 예술의 현상학이 되어야 한다”(Gilles Deleuze, Félix Guattari, *QP* 168)고 들뢰즈는 말한 바 있는데, 이 언명은 그가 현상학에 대해 가졌던 양가적인 태도, 다시 말해 관념적인 의식 철학으로서의 현상학에 대한 비판과 동시에 예술론으로 변형되어가는 현상학에 대한 깊은 호감을 나타낸다. 그리고 그가 말한 “예술의 현상학”은, 좀 더 정확하게는 메를로-퐁티보다는 앙리 말디네를 더 염두에 두고 있는 것으로 보인다. 들뢰즈가 자신의 예술론에서 구사하고 있는 개념들과 원용하고 있는 작품들은 말디네의 저작에서 상당수 발견된다.

앙리 말디네는 “리듬의 미학”이라는 새로운 이름 아래 자신의 예술론을 전개한다. 그가 보기에 예술의 가치는 근본적으로 어떤 형식(forme)의 완성에 있지 않다. 그러한 목적론적 관점은 예술의 탄생과 동력을 망각하게 만든다. 예술은 어떤 혼돈 속에서 태어나고, 그것으로부터 겨우 구분된다. 예술이 보여주어야 할 것은 어떤 완성된 형식이 아니라, 카오스 안에서 감각이 태어나고 성장해가고 형태를 찾아가는 과정 자체이다. 파울 클레(Paul Klee)가 말하고 말디네가 인용해 강조하는 것처럼, “예술가란 세계 안에 던져져, 그 세계 안에서 때로는 훌륭하게 때로는 서투르게 길을 찾아야만 하는” 존재이다. 여기에서 풍경의 가치가 나온다. 이렇게 길을 잃은 것이 인간-예술가의 고유한 조건이라면, 풍경이야말로 그러한 실존의 지평이며 회화가 포착해야 할 비밀이다.⁷⁾

말디네는 이처럼 후설의 현상학을 예술의 가치론으로 번역했다. 후설이 문제삼았던 근대 과학의 외면적 객관성과 일상 생활의 구체성 사이의 대립은 좌표와 풍경이라는 대립쌍으로 옮겨진다. 우리를 둘러싼 구체적인 풍경 안에는 선형적인 좌표가 없다. “진전(progression)이라는 말은 풍경에서는 아무런 의미가 없다. 우리는 풍경을 가로질러 이동하는 것이 아니라, 풍경 안에서 이곳에서 다른 이곳으로 걷는 것이기 때문이다”(Henri Madiney 149). 풍경 안에서 걷는 자만이 실제로 공간을 개시한다. 그렇게 해서 그는 지평을 열고 그 안에 자신을 기입할 수 있다. 이렇듯 후설의 제창한 생활 세계의 구체성은 말디네의 풍경의 미학으로 변형된다.

여기에서 잠시 현상학과 베르그손주의가 분기(分岐)하는 지점을 확인하자. 두 사상은 모두 주체와 객체라는 범주의 구분이 19세기에 위기에 봉착했다는 사실을 충분히 이해하고 있었다. 하지만 그들은 해결을 위해 서로 다른 길을 선택했다. 현상학은 주체-객체의 쌍을 의식-지평의 쌍으로 변형하고, 이 두 항에 선행하는 관계로서 지향성 개념을 전면내세운다. 반면, 베르그손주의는 이질적이고 탈중심화된 시공간적인 운동을 출발점으로 삼고, 어떻게 여기에서부터 의식이 “비결정성의 중심”으로 발생되는지 설명하고자 한다. 현상학과 베르그손주의는 이처럼 중심-주체와 주위-객체를 각자 나름의 방식으로 새롭게 개념화하고자 노력한다. 들뢰즈는 이 두 철학의 대결을 다음과 같이 간략하게 표현한다. “각자 전쟁 선포를 외쳤다. 모든 의식은 어떤 것에 대한 의식이다(후설), 또는 더 나아가 모든 의식은 어떤 것이다(베르그손)”(Gilles Deleuze, *IM* 83-84).

기본적으로 들뢰즈는 베르그손주의자이지만, 다른 한편으로 베르그손

7) Paul Klee. *Théorie de l'art moderne*. Gallimard, 1998; Henri Maldiney. *Regard, Parole, Espace* (1973). *L'âge d'homme*, 1994. 149 참조.

주의의 도식에 부합될 수 있는 방식으로 말디네의 미학을 활용한다. 실제로 말디네는 베르그손의 체계에 적합할 수 있는 착상들을 전개하는데, 이는 그가 의식보다는 지평 쪽에서부터 예술적 경험을 이론화할 때 그렇다. 특히 말디네 자신이 풍경의 미학을 위해 지평 개념을 정교화할 때, 그의 현상학은 현상학 일반의 중심에서 멀어져가고, 들뢰즈의 사유의 영토 어딘가에 접하게 된다. 예를 들어, 우리가 앞서 인용한 대목은 전형적으로 베르그손적인 상황이기도 하다. 풍경 안에서 모든 중심이 사라진다고 말할 때, 이는 베르그손의 중심 없는 우주와 겹쳐진다. 이처럼 탈중심화된 현상학적 풍경을 무중력 상태의 베르그손적인 우주에 연결하면서, 들뢰즈의 사유는 말디네의 미학으로부터 영양분을 끌어온다.

카오스 내의 창조라는 주제와 관련하여, 들뢰즈는 세잔(Cézanne)과 클레, 말디네가 공유한 우주발생론적인 미학 이념을 지지한다. 이에 따르면, 중심의 부재는 출발점으로서 카오스를 발생킨다. 비록 이 출발점이 반드시 시간적인 의미에서 이해될 것은 아니라 하더라도 말이다. 이 카오스는 매 창조의 순간에 반복된다. 예술가는 매번 창조의 시작에 세계를 카오스로 접한다. 말디네는 세잔의 생생한 작업 현장을 전한다. “이러한 [중심의] 상실이 예술의 최초의 순간이라는 점, 이를 세잔만큼 훌륭히 말한 사람은 없다. ‘바로 그 순간에 나는 내 화폭과 하나를 이룬다(=그림이 그려진 화폭이 아니라 그려야 할 세계). 우리는 무지개로 번지며 빛나는 카오스다. 나는 내 모티프 앞에서 있고, 나는 자 자신을 잃는다 …’”(150).⁸⁾

8) 세잔의 말은 다음에서 인용한 것이다. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Ed. Bernheim, 1921. 136. 흥미롭게도 중국미술사의 권위자 마이클 שלי벤도 서혁의 ‘기운생동’ 규범과 세잔 사이의 유사성을 언급한다. “화가의 경험, 특히 세잔의 한 유명한 구절에서 ‘자연 앞에서의 강렬한 감흥’이라고 칭했던 화가의 경험은 소퍼(Soper)가 ‘정신의 공명’이라고 말한 기운이라는 용어 속에 잘 나타나 있다”(마이클 שלי벤 88).

이러한 중심의 상실을 카오스라고 칭하면서 클레는 우주(=코스모스)가 카오스로부터 어떻게 형성되는지 묘사한다. 화가답게 클레는 조형적인 언어로 설명하는데, 무엇보다 우선 카오스는 회색 점이다. 그것은 검은 색도 흰 색도 될 수 없는데, 왜냐하면 중립적인 회색만이 잠재성으로 가득 찬 상태를 표현하기 때문이다. 들뢰즈와 가타리의 설명을 빌리자면, “회색은 무엇보다 차원이 없고 위치 지정이 불가능한 카오스이다. 그것은 카오스의 힘, 유랑하는 선들이 뭉친 실타래이다”(Gilles Deleuze, Félix Guattari, *MP* 383).⁹⁾ 이 점이 정적(靜的)인 듯 보이는 것은, 그것이 무력하기 때문이 아니다. 역설적이게도 그것이 독특성들로 가득 차 있고, 모든 방향으로 뻗어나가려는 잠재적인 운동성으로 진동하고 있기 때문이다. 클레가 강조하듯이, 이 점은 수학적인 점이 아니라 역학적인 점이다. 그리고 이 회색의 점에서부터 광선들이 생겨나 뻗어나간다. 이처럼 세잔의 중심 상실, 클레의 회색 점은 예술가들이 창작의 순간에서 현장에서 마주친 감각적 세계의 혼돈, 그리고 창조의 최초의 운동을 표현한다.

중심 없는 카오스라는 개념이 들뢰즈가 매우 중요한 것은, 이 개념을 통해 우리는 전체 없는 시작을 보기 때문이다. 이는 독단적인 이미지 없는 사유리는 들뢰즈 자신의 철학적 기획과 훌륭하게 조응한다. 그러한 출발은 힘들이 분화되고 감각이 지성으로 하여금 새로운 범주들을 착안하도록 강제하는 결정적인 순간이 된다. 그리고 바로 리듬이 이 카오스 안에서 영토가 생겨나도록 만든다. 이러한 리듬의 우주발생론은 클레에 대한 말디네의 분석과 중첩된다. “다름 아니라 리듬 안에서 카오스에서 질서로 이행이 일어난다”(Henri Maldiney 151). 들뢰즈와 가타

9) 들뢰즈는 바로크적인 유동성을 설명하기 위한 다른 맥락에서 클레의 회색 점을 인용한다. Cf. Gilles Deleuze, *Pli* 20: “클레에게 점은 바-모순의 비 개념적인 개념으로서 변곡을 주파한다. 그것은 변곡점 그 자체이며, 그곳에서 접선은 곡선을 관통한다. 그것은 주름-점이다.”

리의 비슷한 표현을 빌리자면, “카오스에 대한 환경의 응전, 이것이 바로 리듬이다”(Gilles Deleuze, Félix Guattari, *MP* 385).

이러한 자신의 문맥 안에서 앙리 말디네는 동양 회화의 내재적 성격에 많은 관심을 기울였다. 그는 중국 회화를 인용하면서 자신의 “리듬의 미학”을 강화할 수 있었다. 그의 이론적 문제들은 예술 작품을 카오스와 일시적인 중심점 사이, 풍경과 사람 사이, 지평과 지각 사이에서 파악하고자 하는 데에 있다. 이것들 사이에서, 강렬하게 진동하는 가운데 형성되는 것이 바로 리듬이라는 것이다. “어떤 도약 상태에 있는 기원으로부터 출발하는 공간의 방사(放射), 즉 리듬 밖에는 없다. 이것을 통해서 카오스에서 질서로 이행할 수 있게 된다”(151). 예술의 미학과 마찬가지로 감성의 미학도 리듬의 경험을 본질적인 특징으로 삼는다. 말디네에게 리듬은 아리스토텔레스가 정의한 것처럼 “시간의 질서”와 같은 것이 아니다. 리듬은 불연속성에 바탕으로 두는 규칙적인 척도로서의 박자와는 엄격히 구별된다. 그것은 어떤 행위를 수행할 때 내재해 있는 고유한 지속을 의미한다.¹⁰⁾ 그것은 체험된 것 안에 있는 **과정**(*procès*)의 시간이다.

이처럼 리듬을 전면에 내세우는 관점은 예술 작품으로서 신출되는 형태가 무엇인지 새롭게 사유하게 한다. 예술은 재현(représentation)이 아니라 바로 현존(présence)으로서 사유된다. 그리고 그런 이유에서, 말디네는 형태(형식)에 대한 생물학적 정의를 예술에까지 확장할 수 있었다. “형식은 유기체와 환경(Umwelt)이 만나는 지점이다.” 마찬가지로, 예술적 형식도 감각이 우주와 만나는 곳에서 솟아오른다. 이러한 자격에서, 예술 작품은 리듬과 필연적인 관계 안으로 들어가게 된다. 예술

10) 언어학적 용어를 빌리자면, 그것은 동사 안에 “함축된 시간”(temps impliqué)의 분절이다(Henri Maldiney 160 참조). “함축된 시간”이라는 개념은 언어학자 귀스타브 기욤(Gustave Guillaume)에게서 가져온 것이다.

적 형식은 우주적 리듬을 보여주는 그것의 역량에 따라 평가된다. 이러한 관점에서, 리듬의 미학은 중국 고대 회화 안에서 훌륭한 예와 적절한 개념들을 발견할 수 있다. 말디네는 여기에서 두 개의 원칙을 찾아낸다. 첫째로, 화가는 사상가로서 “생명의 숨결을 반영”해야 한다. 둘째로, 기술적 단계로 들어갈 때, 그는 붓을 사용하면서 “골격을 탐색”해야 한다 (167).

바로 여기에서 현상학적 미학은 동양적 사유와 행복하게 조우한다. 생명의 호흡 그리고 골격 같은 동양 문화의 기본적 통념은 리듬에 바탕을 맞춘 새로운 미학의 구축을 위한 풍부한 개념이 된다. 우리가 앞서 프랑수와 쉐에게서 본 것처럼, 생명의 숨결은 사물들 사이의 선(線)들을 따라 흐르는데, 이 선을 앙리 말디네는 “우주의 선”(ligne d'univers)이라 부른다(167). 우주의 선은 사물들의 외관을 고려하지 않는다. 동양의 산수화가 목표하는 것은 물고기나 바위의 외양이 아니라, 그것들 사이의 관계에 있다. 화가가 포착하고 스스로 느껴야 하는 것은, 물고기가 물 속 바위 옆을 지날 때 느끼는 정서라는 것이다. 이러한 중국 회화의 개념화 덕분에 우리는 동양의 붓과 서양의 붓 사이의 차이를 이해할 수 있게 된다. 동양의 붓이 어떤 선을 그리는데 사용된다면, 그것은 우주의 선이지 형태의 윤곽선이 아니다.

두 번째 단계는 붓의 물질적인 특성을 빌어 골격을 세우는 데에 있다. 골격은 강조, 수축, 확장, 빠름과 느림을 실어 나르는 선들로 구성된다. 이러한 의미에서, 골격은 리듬의 구조이다. 말디네의 미학은 현기증나는 카오스 안에서 어떤 감각이 가까스로 태어나는 순간에 주의를 기울인다. 이러한 이유에서, 그의 미학은 순수한 종이 위에 어떠한 사전 밑그림 없이 단번에 선을 그려나가는 중국 회화의 작업 방식에 특별한 친근성을 느낀다. 붓의 선이야말로 화가가 세계 앞에서 어떤 점에서 출발해 조형적 형식에 도달하기까지 느끼는 리듬 전체를 반영하기 때문이

다. 이처럼 리듬의 미학이라는 기획은 생명의 숨결에 따라 움직이는 동양의 붓에서 매우 값진 자신의 사례를 발견한다.

4. 들뢰즈와 일본 영화 : 행동-이미지의 두 형식

잘 알려진 것처럼, 5-60년대 일본 영화는 서구에 큰 충격을 주었는데, 들뢰즈가 이를 어떻게 다루는가 하는 것을 분석하는 일은 우리에게 매우 흥미로운 일이 된다. 들뢰즈는 『시네마』의 첫 번째 권에서 감각운동 도식 하에 있는 이미지들을 발생적 관점에서 분류한다. 구체적으로 운동-이미지의 세 가지 주요 유형이 주어지는데, 지각이미지(image-perception), 변용이미지(image-affection), 행동이미지(image-action)가 그것이다. 지각이미지는 외부에서 우리에게 들어오는 자극과 관련되어 있고, 행동이미지는 그것에 대한 우리의 반작용과 관련된다. 그리고 이것들 사이의 간격을 정서(affect)가 차지하는데, 이를 변용이미지라 한다. 이 유형들 각각을 상세하게 분석하는 것은 이 글의 범위를 벗어난다. 대신 이 글의 주제에 맞추어 행동이미지에 한정해서 살펴보자.

행동이미지는 다시 두 가지 하위 범주로 나눌 수 있는데, 들뢰즈는 이것들을 대구적으로 “큰 형식”과 “작은 형식”이라 부른다. 큰 형식은 어떤 상황(S)에서 출발하며, 등장인물들이 요구되는 행동(A)을 수행하고 나면 새로운 상황(S')이 찾아온다. 들뢰즈의 간략한 도식을 빌리면, 큰 형식은 S-A-S'이라는 리듬으로 진행된다. 큰 형식의 대표적인 장르는 웨스턴이나 범죄 영화이다. 반대로, 작은 형식은 분명한 목적이 없거나 예기치 않는 결과를 야기하는 행동(A)에서 출발한다. 이것은 어떤 상황(S)을 야기하고, 다시 등장인물은 이에 대응하기 위해 새로운 행동(A')을 취해야 한다. 작은 형식의 대표적인 장르는 익살극이나 탐정 영화이다.

일반적으로 5-60년대 일본 영화를 대표하는 세 명의 거장을 구로사와 아키라, 미조구치 겐지, 오즈 야스지로를 꼽는다. 들뢰즈는 이 중 구로사와 미조구치를 『시네마 1 : 운동이미지』에서 다루고, 오즈를 『시네마 2 : 시간이미지』의 중요한 작가로 다룬다. 전자의 두 명의 일본 감독은 특히 행동-이미지의 대가로 기입되고, 각각 큰 형식과 작은 형식 안에서 자신의 영화 세계를 전개했던 것으로 다루어진다.¹¹⁾ 흥미로운 것은, 이 일본 영화의 내용과 표현을 분석하기 위해 우리가 앞서 말했던 고대 중국 회화의 개념을 들뢰즈가 원용하고 있다는 점이다. 이처럼 중국 고대 회화의 정신은 프랑스 현대 철학을 경유해 일본 영화의 면모를 새롭게 발견하는데 기여한다. 들뢰즈의 체계 구축의 관점에서 보자면, 그가 행동-이미지의 큰 형식과 작은 형식을 개념화함에 있어 새로운 관점과 방식을 동양의 예술이 제공하고 있다는 뜻이기도 하다.

큰 형식의 가장 큰 특징은 영화 전체를 관통하는 유기적 총체성이다. 반면 작은 형식은 맹목적이거나 불규칙한 행동들의 연결로 이루어져 있다. 이에 상응해 두 형식은 각각 서로 다른 공간 구성 방식을 갖는데, 이를 들뢰즈는 여러 가지 관점에서 표현한다. 그 중 한 가지 정식은 다음과 같이 동양 회화를 염두에 두며 제시된다.

“중국어와 일본 회화는 두 개의 근본적인 원리를 내세운다. 하나는, 근원적인 공(空)이다. 그것은 하나 안에서 모든 사물을 관통하며, 그 사물들을 하나로 모으는 생명의 숨결이다. 이것은 거대한 원환이나 유기적인 나선의 움직임을 따라 사물들을 변형한다. 다른 하나는, 가운데에 있는 공(空)이다. 이는 골격, 분절, 관절, 굴곡 또는 부서지는

11) 좀 더 정확히 말하면, 큰 형식과 작은 형식은 여기에서 서로 배타적으로 다루어지는 것이 아니라, 그것들 사이의 변환(變換)과 전이(轉移) 안에서 다루어진다(Gilles Deleuze, *IM* 11장). 그러나 이 글의 논지 전개상 이것에 대한 자세한 설명은 필요치 않을 듯하다.

필선이며, 우주의 선을 따라 하나의 존재에서 다른 존재로 나아가면서 그들 현존의 정점에서 그것들을 취한다”(Gilles Deleuze, *IM* 254).

이처럼, 큰 형식의 영화는 지배적인 거대한 생명의 숨결의 호흡에 따라 조직된다. 반면 작은 형식은 각각의 독립적이고 결정적인 사건들의 연결(連接)적이거나 이접(離接)적인 연결에 의해 구성된다. 이 두 개념은 중국 회화에서 각각 기(氣)와 리(理)에 상응한다는 점을 우리는 앞서 보았다. 두 관념이 중국 회화에서 서로 긴밀히 연결되어 있듯이, 이 두 개의 원리가 배타적이지 않다는 점을 들뢰즈도 충분히 이해한다. 다만 두 개의 원리 중 어느 하나가 전체적으로 두드러지는 영화들이 있는데, 일본 감독들에게서도 그 예가 주어진다. 구로사와와 미즈구치가 그 대표적인 예가 된다.

구로사와의 영화에서 유기적 호흡을 표현하는 굵은 선은 지배적인 이념이기 이전에 조형적인 요소이기도 하다. 들뢰즈가 보기에, 수직으로 떨어지는 굵은 선과 그것을 가로지르는 두 개의 수평선이 구로사와의 서명이다. 예를 들어, 〈가케무사〉(1980)의 도입 부분에는 급한 소식을 알리기 위해 전령이 뛰는 장면이 나온다. 지친 병사들이 널부러져 있는 계단을 서둘러 뛰어내려오는 장면은 수직으로 내려오는 두터운 선과 수평으로 퍼지는 작은 선들을 따라 만들어진다. 구로사와의 다른 영화들의 인상적인 장면들, 이를테면 〈라쇼몽〉(1950)의 첫 부분에서 산적이 산길을 따라 들어갈 때 수직으로 강렬하게 떨어지는 햇살이라든가, 〈7인의 사무라이〉(1954)의 마을 전투 장면에서 지독하게 쏟아지는 빗줄기는 모두 같은 도식 안에 놓여 있다.



그림 1. 구로사와, 〈가게무사〉

조형적인 요소를 넘어서 영화 전체의 구조를 규정짓는 도식을 살펴보자. 〈7인의 사무라이〉의 주인공들은 전쟁을 대신 수행해 달라는 요청을 받고 한 마을에 찾아온다. 그러나 이들은 이 마을을 둘러싸고 있는 모든 사형들을 알기 전까지는 움직이려고 하지 않는다. 상황에서 행동으로 나아가는(SA) 이러한 구조는 웨스턴 등에 빈번히 나타나는 만큼 특별히 구로사와의 스타일이라고 할 수 없지만, 들뢰즈가 보기에 이러한 구조는 동양 문화의 일반적 특징 안에서 보다 잘 설명된다. 주지하다시피, 동양과 서양은 주소를 표기하는 방식이 서로 다르다. 유럽이나 미국에서는 사람 이름부터 시작해 점점 큰 지역명으로 나아가지만, 한국, 일본, 중국 등지에서는 큰 지역부터 좁혀 들어오면서 목적지가 되는 고유 명사를 특정한다. 이는 주위 상황 속에 주어진 자료를 차례로 파악하면서 넓은 곳에서 점점 좁혀오는 동양적인 공간 방식을 반영한다. 마찬가지로, 〈7인의 사무라이〉에서도 아직 미지의 적에 맞서 싸우기 위해서는 주위 상황에 묻혀 있는 모든 자료를 알아야만 한다. 자료의 완전한 누적이 있고 나서야 영화는 급격하게 상황에서 행동으로 나아간다. 이때 영화는 이 도식에 맞추어 숨을 들이쉬고 내쉬듯이 유기적인 호흡의 리듬을 형성한

다. 영화의 장면들 전체에 통일성을 부여하는 하나의 거대한 호흡이 있으며, 앞서 보았듯이 들뢰즈는 이것을 “생명의 숨결”이라고 부른다.

다음으로 미조구치의 경우를 살펴보자. 일반적으로 평가하듯, 미조구치의 여성성은 구로사와의 남성성과 대립한다. 후자의 세계가 단일한 굽은 필선을 그리며 나아간다면, 전자의 우주는 부서진 많은 선들로 가득하다. 들뢰즈가 보기에, 이러한 미조구치의 특성이 단적으로 표현되는 장면은 〈우게츠 이야기〉(1953)에서 도주하는 배가 떠가는 강물 장면이다. 배경은 짙은 어둠 속에 묻혀 있고 전경의 일부만이 밝게 비춰지고 있다. 수없이 많은 작은 물결이 끊임없이 춤추면서 이 빛을 되받아 잘게 부서지는 선들을 만들어낸다. 이처럼 부서지는 작은 선들, 사물들 사이를 연결하는 보이지 않는 선이 미조구치의 여성적 우주를 직조하고 있다. 앞서 우리는 중국 고대 회화의 원리를 살펴보았다. 여섯 법칙 중 ‘기운생동’과 ‘골법용필’이 그 첫 번째와 두 번째였고, 이들은 서로 상보적인 관계 안에 놓여 있었다. 그런데 들뢰즈는 번역된 개념망 내에서 이들을 조심스럽게 어떤 선택적 관계 안에 배치한다. “미조구치는 두 번째 원리에서 출발한다. 즉 이제는 숨결이 아니라 골격이다. 이어지는 작은 조각에 연결되어야 하는 작은 공간의 조각을 말한다”(Gilles Deleuze, *IM* 261).



그림 2. 미조구치, 〈우게츠 이야기〉

요컨대, 미조구치의 영화에서 장면들은 우주의 부서지는 선들에 따라 이어지며, 공간은 어떤 골격처럼 구성된다. 각각의 사건은 돌발적으로 터지고, 카메라는 아주 작은 면적만을 밝게 비춘다. 하지만 이것은 사건들이 서로 무차별적이라거나 무관계적이라는 점을 의미하지 않는다. 오히려 그것들을 잇는 보이지 않는 선들이 있고, 그것은 ‘우주의 선’ 또는 운명이라고 부를만한 어떤 것이 된다. 들뢰즈에 따르면, 이러한 이념이 미조구치가 “두루마라샷”(planrouleau)에 그토록 관심을 가졌던 이유를 설명한다. 두루마리 그림을 펼칠 때, 부분들은 각각 독립적인 상황을 보여주지만, 그와 동시에 그 부분들은 서로 이어지면서 하나의 이야기를 만들어낸다. 강렬한 사건이나 인물의 움직임이 공간의 작은 조각들을 형성한다. 공간의 조각들은 이질적이지만 또 그러한 것으로서 서로 연결되며, 이렇게 만들어지는 공간을 들뢰즈는 ‘골격’이라고 칭한다.

우주의 선은 영화 전체를 명시적으로 지배할 만큼 폭발적인 것은 아니지만, 어떤 인생을 완전히 사로잡고 끝끝내 놓아주지 않을만큼 질긴 것이다. 들뢰즈가 인용하는 인상적인 예 하나는 〈오하루의 일생〉(1952)에서 주인공과 이어져 있는 운명적인 선이다. 귀족 집안에서 늙은 게이샤로 사회적 신분이 밑바닥까지 추락했음에도, 그녀는 젊은 군주가 된 아들 주위에 계속해서 맴돌면서 그를 만나기 위해 처절하게 노력한다. 모자(母子) 사이에는 끊을 수 없는 우주의 선이 놓여 있다. 일본 사극에 나오는 특유의 걸음걸이는 실제로 그녀가 어떤 선에 따라 움직이는 것 같은 느낌을 준다.

들뢰즈가 주목하는 바, 중국 회화와 말디네의 미학은 공간을 여는 새로운 방식을 우리에게 보여준다. 우리는 선을 그리기 위해서 임의의 한 점에서 출발해야만 한다. 그러한 미세한 움직임은 조금씩 조금씩 다양한 속도로 공간을 열어간다. 들뢰즈의 말을 빌자면, “이것은 큰 윤곽선을 만드는 둘러싸는 선이 아니라 우주의 선의 부서진 선이다”(Gilles

Deleuze, *IM* 231). 그의 어휘법에 따르면, “작은 형식”이란 공간이 작은 행동에서 시작하여 펼쳐지는 방식을 지시한다. 다가올 미래는 예상하지 못한 채, 작은 행동은 예기치 않은 상황을 초래하고, 그 결과 또 다른 부서진 선을 따라, 또 다른 벡터 안으로 나아가게 된다.

이러한 부서지는 선 또는 ‘우주의 선’이라는 개념은 일본 영화를 넘어 보다 일반적인 맥락에 적용될 수 있다. 들뢰즈는 이 개념을 채플린(Chaplin)과 키튼(Keaton)의 방황하는 움직임은 가리키는 데 사용하기도 한다. 채플린의 미소와 산책, 키튼의 시선과 달리기는 새로운 공간을 골격으로서 짜면서 열어 나가는 동양의 붓이 그리는 리듬이다(Gilles Deleuze, *IM* 10장).

5. 결론 : 동양과 선(線)

동아시아 회화에서 붓은 사물들 사이에 있는 내적인 선을 찾아 그려 간다. 여기에서 붓은 서양인들이 보기에 특별한 도구인데, 왜냐하면 그것은 속도의 변화만을 통해, 즉 가속과 감속을 통해 자신의 역할을 수행해 나가기 때문이다. 동양의 붓은 외곽이 둘러쳐진 영역을 채우는데 사용되는 것이 아니라, 거친 선을 그려 나가면서, 얇아질 때 뚜렷한 선이 되기도 하고, 두꺼워질 때 부피가 되기도 한다. 붓이 그리는 필선(筆線)은 따라서 우주의 들숨과 날숨을 포착하게 한다. “거친 선은 강조가 없는 선도 아니고 단순히 형태의 윤곽선도 아니다. 그것은 사물들의 리(理), ‘내적인 선’, 그뿐 아니라 사물들에 활력을 불어넣는 숨결을 포착하고자 한다”(François Cheng 75). 붓은 비어있는 종이 위를 움직이고, 그것의 다양한 속도가 공간을 개시한다. 이러한 방식으로, 중국 회화는 자신의 창조력을 붓의 리드미컬한 율동의 표현성 위에 맡겨놓았다.

동아시아의 회화는 형상도 주체도 없이 선들과 이미지를 포착하는데 집중한다. 이러한 특성은 들뢰즈가 개체를 정의하는 방식과 즉각적으로 공명한다. 그는 개체를 정의함에 있어 중세 철학에서 “이것임”(heccéité)이라는 개념을 빌어와 그 의미를 혁신한다. 이 개념은 양태적인 개체화 방식을 지시하며, 신체(또는 물체)의 구성, 속도와 정서로 정의된다. “들뢰즈는 따라서 동양 미학을 원용할 수 있다. 동양 미학은 서양 미학보다 ‘이것임’에 중요성을 더 잘 부여할 수 있었으며, 그리고 창작자에게 자신의 인격을 내세우지 말고 뒤로 물러서라고 권유할 수 있었다. 왜냐하면 중국의 사상은 ‘이것임’, 즉 ‘바람과 같은 것들, 눈 또는 모래의 파동’과 같은 유형의 관계를 가치있게 여기기 때문이다”(Anne Sauvagnargues 231).¹²⁾ ‘이것임’이라는 개념을 통해 들뢰즈는 개체를 선형적으로 구분되는 어떤 것이 아니라 환경 안에서 형성되고 그것과 끊임없이 교류하는 것으로 정의하고자 한다. 동물이나 인간처럼 종적인 본질이 있다고 생각되는 것만 개체라고 이해했던 전통적인 관점에 대해, 계절이나 시간도 어떤 의미에서는 하나의 개체처럼 구성되고 효과를 발휘한다는 것이다.¹³⁾ 개체와 자연을 형상적으로 구분하지 않는 것은 동아시아의 오래된 신비이지만, 현대 철학에서 그것의 의미는 새롭게 조명되고 있다.

들뢰즈는 중국 고대 회화에서 빌려온 개념을 일본 현대 영화에 되돌려주며 공간 이해 방식을 새롭게 혁신했다. 구로사와에서처럼 생명의

12) 인용문 안에 재인용된 부분은 다음에서 온 것이다. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Minuit, 1980. 474. 안 소바냐르그는 들뢰즈의 (동물)행동학적인 사유의 미학적 함의에 대한 훌륭한 분석을 제시한다. 들뢰즈의 사유는 중국 고대 회화, 버지니아 울프의 문학 작품, 프랜시스 베이컨(Francis Bacon)의 시간-색채화(chronochromatisme), 그리고 앙리 미쇼(Henri Michaux)의 두터운 잉크를 사용한 회화 작품을 가로질러 ‘이것임’의 미학으로 향한다(Anne Sauvagnargues 228-234 참조).

13) 이 개념에 대한 적절한 번역어를 제시하는 일은 이후 과제로 남겨놓고 여기에서는 임시로 ‘이것임’이라고 번역하기로 한다.

숨결이 관통하거나, 미조구치에게서처럼 우주의 선이 부서지며 등장인물들을 이끌고 가기도 한다. 하지만 이는 단지 동양의 것을 동양에 되돌려주는 일에 그치지 않는다. 들뢰즈는 “세계는 선으로 되어 있다”고 말한 바 있다. 이러한 관점은 사물들의 외면적 형상이나 영원한 본질을 추구했던 서양의 미학과 철학에 대립한다. 들뢰즈가 동양이야말로 세계가 선으로 되어 있다는 점을 더 잘 알고 있다고 말한 것은 과장된 신비주의가 아니다. 물고기와 바위 사이의 선을 감지하고 물고기의 정서를 스스로 느끼려 노력하는 것은 동아시아의 실천 방식이었으며, 그 전통은 ‘기’와 ‘리’를 전면에 내세웠던 고대에까지 거슬러 올라간다. 오늘날 이 이념들은 프랑스의 리듬의 미학과 영화 철학을 가로지르고 있다. 일본 영화들이 선으로 된 세계를 여전히 담아내고 있다는 사실을 이해할 때, 우리 안에서 이어져오고 있는 선들, 우리를 가로지르고 있는 선들을 포착하기 위해 무엇을 해야 하는가 하는 질문에 마주서게 된다.

참고문헌

- 마이클 설리번. 『중국미술사』. 한정희, 최성은 옮김. 예경, 1999.
 임어당 편역. 『중국 미술 이론』. 최승규 옮김. 한명출판, 2002.
 장준석. 『중국 회화사론』. 학연문화사, 2002.
 Cheng, François. *Vide et plein : le langage pictural chinois* (1979).
 Seuil, 1991.
 Deleuze, Gilles. *Cinéma I : L'Image-mouvement*. Minuit, 1983. (약호
 IM)
 Deleuze, Gilles. *Cinéma II : L'Image-temps*. Minuit, 1985.
 Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. *Mille Plateaux*. Minuit, 1980. (약호
 MP)
 Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*

Minuit, 1991. (약호 *QP*)

Deleuze, Gilles. *Le pli, Leibniz et le baroque*. Minuit, 1988. (약호 *Pli*)

Gasquet, Joachim. *Cézanne*. Ed. Bernheim, 1921.

Klee, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Gallimard, 1998.

Maldiney, Henri. *Regard, Parole, Espace* (1973). *L'âge d'homme*, 1994.

Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art*. PUF, 2005.

The Journey of the Concepts *qi*(氣) and *li*(理):
From the Ancient Chinese Paintings
to Deleuze's Philosophy of the Cinema

Lee, Chan-Woong
(Ewha Womans University)

This article traces the journey of two Chinese concepts, *qi*(氣) and *li*(理), from the brushstrokes of ancient Chinese paintings to Deleuze's philosophy of the cinema. Interestingly, these abstract concepts take a concrete form when translated into French. As we can see through François Cheng's translation, *qi* turns into "souffles vitaux" (vital breaths), and *li* turns into "ligne d'univers" (line of universe). Henri Maldiney, a French phenomenological aesthetician, employs these Chinese concepts in order to develop an "aesthetics of rhythms" that focuses on the process itself in the artistic creation rather than its result. Thus, Maldiney's aesthetics values the Chinese brush and its dynamic movement in East Asian art. These concepts allowed Deleuze to reformulate two forms of the action-image, namely the "big form" and the "small form," in assigning the two East Asian concepts to them. He used these concepts to explain the structure of Japanese films, namely those of Kurosawa and Mizoguchi.

주제어: 생명의 숨결(vital breathes), 우주의 선(line of universe), 골격
(ossature), 앙리 말디네(Henri Maldiney), 구로사와 아키라
(Kurosawa Akira), 미조구치 겐지(Mizoguchi Kenji)

논문제출일: 2011. 08. 05
심사완료일: 2011. 09. 05
게재확정일: 2011. 09. 10

www.kci.go.kr