

Lubbock와 Booth의 “Telling”과 “Showing”에 대한 理論

—Lubbock’s and Booth’s Theory on “Telling” and “Showing”—

張 敬 烈

〈目 次〉

- I. 問題의 提起
- II. Lubbock와 Booth의 “Telling”과 “Showing”에 대한 논의
- III. 마무리 : 兩者의 차이점과 공통점

I. 問題의 提起

小説美學의 理論化는, Fielding이 <모든 詩의 뛰어난 技法은 믿을 만한 것과 놀라운 것을 결합하기 위해, 진실과 허구를 혼합하는데 놓인다.> (The great art of poetry is to mix truth with fiction, in order to join the credible with the surprising)¹⁾이라는 詩論을 小説論에까지 적용시키려 했을 때, 이미 시작되었다고 할 수 있다. 그러나, 본격적인 의미에서의 理論化는, 20세기에 이르러서야 이루어지게 된다. 한편 이러한 理論化의 경향은 대체로 두가지의 방향에서 전개되고 있다고 할 수 있을 것이다.

그 하나는, 소설장르의 발생·성장이 시민계급의 그것과 일치된다는 점에 착안하여, 소설을 民衆叙事詩(burgher epic)²⁾로 보고, 역사주의적·

1) Henry Fielding, *The History of Tom Jones* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952), p.155.

2) Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*(New York: Oxford University Press, 1963, 1966), p.56 ff. 및 Malcolm Bradbury, “Novel”, in *A Dictionary of Modern Critical Terms*, ed. Roger Fowler (London: Routledge & Kegan Paul, 1973), p.128 참조.

사회과학적 입장에서 소설을 분석하거나 혹은 發生論의 입장에서 소설 장르의 생성·발전·소멸에 대해 연구하는 쪽이다. 이러한 경향을 대표하는 비평가들로는 Harry Levin(*The Gates of Horn*, 1963), Lucien Goldmann (*Towards a Sociology of the Novel*, 1964), Georg Lukács (*The Theory of the Novel*, 1920) 등을 들 수 있을 것이다.

다른 하나는, 이른바 소설의 「詩學」을 확립하려는 쪽이다. 이 경향의 대표자들로서는 Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921), Mark Schorer (*The World We Imagine*, 1969), Wayne Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) 등이 있거나와, 이들은 개개의 소설을 하나의 自足的인 실체로 보고, 이 실체들이 공통적으로 지니는 수사학적·언어적 특성을 형식주의적인 차원에서 분석·검토하려고 한다.

兩者の 경향 중, 특히 후자의 경우, Aristotle 이래 전개되어온 形式主義의인 비평방법에 의거하여 소설의 plot, character, structure, mood 등을 分析·評價하려는 비평방법에 대한 克服이라고 볼 수 있거나와, 무엇보다도 소설을 詩와 동등한 예술적 산물로 보려한다는 점에서, 우리의 주목을 끈다. 그 이유는 소설장르가 소재상·구조상·형식상으로 開放的이라는 데 있다. 즉, 대부분의 시는 운율 등등의 관습적인 형식상의 제약을 받고 있으나, 소설은 그렇지가 못하다. 따라서 소설에 대해서는 엄밀한 의미에서 詩와 같은 차원에서의 예술론적 논의가 쉽지 않다.³⁾ 그렇다면 小說의 「詩學」이 확립되기 위해서는 어떤 차원에서 작업이 행해져야 할 것인가?

이러한 概念規定은 어떤 意味에서 볼 때, 〈散文으로 된 희극적 叙事詩〉(comic epic poem in prose)라는 Fielding의 概念規定과 그 脈을 같이하고 있다고 할 수 있다. 그러나 “comic”이 “burgher”라는 言辭로 대체될 때, 보다 구체적인 意味에서의 小說의 文學史的 位置가 確認된다고 할 수 있을 것이다.

- 3) 이러한 事情은, 비록 小說의 歷史가 짧다는 점을 고려한다 할지라도, 이제까지 이루어진 文學研究의 大部分이 詩에 관한 것이라는 평범한 사실에서도 確認된다. 말하자면, René Wellek과 Austin Warren이 主張하였듯이, 〈小說에 관계되는 文學理論과 批評은 詩에 관한 理論과 批評에 비교해 볼 때, 量的으로나 質的으로나 한결 劣等하다.〉(Literary theory and criticism concerned with the novel are much inferior in both quantity and quality to theory and criticism of poetry—René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature* (London: Penguin Books, 1973), p.212). 小說文學의 理論上·批評上의 問題點에 대한 指摘과, 이를 극복하기 위한 노력에 대한 論議를 위해서는 Philip Stevick이 편집한 *The Theory of the Novel* (New York: The Free Press, 1967)의 “Introduction” 참조.

바로 이러한 관점에서, 우리는 Lubbock와 Booth의 <telling and showing>에 대한 논의에 주의를 기울이지 않을 수 없는 것이다. Lubbock와 Booth는 다같이 소설에서 telling의 개념과 showing의 개념에 유의하였음에도 불구하고, 양자는 전혀 다른 측면에서 자신들의 이론을 전개해 나가고 있다. 이 글에서는 Lubbock와 Booth가 말하는 showing의 개념과 telling의 개념을 검토해 봄으로써, 양자는 각기 어떤 방향으로 小説美學의 理論化를 지향하였는가를 추적하고, 아울러 그 공통점과 차이점을 확인해 보기로 한다.

II. Lubbock와 Booth의 telling과 showing에 대한 논의

Lubbock는 <여타의 예술작품에서와 마찬가지로, 소설에서도 형식·구조·구성이 추구되어야 한다>(Form, design, composition, are to be sought in a novel, as in any other work of art)⁴⁾고 주장하고 있다. 이러한 진술은 소설의 형식적 요건, 즉 구조적 특성의 존재를 인정하자는 말로 풀이될 수 있다.

한편, 그에 의하면, 소설의 구조적 특성을 인정하고, 이를 검토하게 될 때, “dramatic”, “pictorial”, “scenic”, “generalized”라는 용어가 사용되지 않을 수 밖에 없다는 것이다.⁵⁾ 따라서, Lubbock의 소설론을 검토하기 위해서는, 이 용어들에 대한 이해가 선행되어야 할 것이다. 특히 “showing”이라는 개념과 “telling”이라는 개념이 관련되는 限, 우리는 “劇的”(dramatic)이라는 개념과 “繪畫的”(pictorial)이라는 개념을 이해해야 할 것이다. Lubbock는 Flaubert의 *Madame Bovary*에 대해 논하면서, 각기 다음과 같이 양자의 개념을 示唆하고 있다.

...there is a pictorial manner of treating the matter in hand and there is also a dramatic. It may be that the impression... is chiefly given as a picture, the reflection of events in the mirror of somebody's receptive consciousness.⁶⁾

To receive the force of the contrast the reader has only to see and hear, to be present while the hour passes; and the author places him there accord-

4) Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1921), p. 9.

5) *Ibid.*, p. 21.

6) *Ibid.*, p. 69.

ingly, in front of the visible and audible facts of the case, and leaves it to these to tell the story.⁷⁾

前者의 처리방법이 이른바 繪畫의 처리방법으로서, telling에 관계되는 것이다. 한편, 後者の 것은 劇的 처리방법으로서, showing에 관계되는 것이다.

小說家は 일정한 길이를 지닌 生體驗을 다룬다.⁸⁾ 따라서 소설은 일차적으로 <인생에 대한 허구적 회화>(the fictitious picture of life)⁹⁾가 될 수 밖에 없다. 그 이유는 <몇 막짜리 희곡에서 다루어질 수 있는 것보다 훨씬 더 거대한 생활공간과 체험의 양을 소설가로 하여금 다룰 수 있게 하는 것은 繪畫作成의 방법> (It is the method of picture-making that enables the novelist to cover his great spaces of life and quantities of experience, so much greater than any that can be brought within the acts of a play)¹⁰⁾이기 때문이다. 더 나아가서 Lubbock는 다음과 같이 주장한다.

This [the novelist's reflected picture of life], after all, is the method which is his very own, which he commands as a storyteller pure and simple.¹¹⁾

그러나 문제는, Lubbock가 繪畫의 方法을 전적으로 만족스러운 것으로는 보지 않는 데 있다. 즉, 繪畫의 方法이 비록 소설가에게 일차적인 것이고 고유한 것인 동시에 유용한 것이라 할지라도, <회화는 종속적이고 예비·준비적인 것으로 생각되어야 한다> (picture is to be considered as subordinate, preliminary and preparatory)¹²⁾는 것이다.

그 이유는 다음과 같다. 소설가는, <삶의 강렬성> (the intensity of life)을 드러내기 위해서 <극작가가 갖고 있는 유일한 무기에 상응되는 또 하나의 무기> (other arm, the one that corresponds with the single

7) Percy Lubbock, p. 71.

8) E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1956, S. 209ff. 참조.

Staiger가 말하듯, 만일 抒情樣式이 삶에 대한 순간적인 파악을 다루기 위한 것이라면, 叙事樣式의 存在理由가 일정한 길이를 지닌 生體驗을 다루는 데 있다는 陳述은 중요한 意義를 지닌다. 한편, 叙事樣式의 現代的 形態가 小說이라고 할 수 있다.

9) Percy Lubbock, p. 116.

10) *Ibid.*, p. 118.

11) *Ibid.*, p. 120.

12) *Ibid.*, p. 269.

arm of the dramatist)¹³⁾를 사용해야 하기 때문이다. 이 무기란 물론 劇的 방법을 지칭하는 것인 바,¹⁴⁾ 이 방법의 필요성에 대하여 Lubbock는 다음과 같이 부연·설명한다.

Inevitably, as the plot thickens and the climax approaches—inevitably, wherever an impression is to be emphasized and driven home—narration gives place to enactment, the train of events to the particular episode, the broad picture to the dramatic scene.¹⁵⁾

그러나 劇的 방법은 그 나름의 약점을 갖고 있으니, 그 약점이란 다루어질 수 있는 체험의 범위·길이 가 繪畫의 방법에 비하면 극히 좁다는 데 있다. 따라서 소설가는 다시 회화적 방법에 의존하지 않을 수 없게 된다. 요컨대, 兩者는 서로 보완적인 것이라 할 수 있다.

그렇다면, Lubbock는 왜 *The Craft of Fiction*에서, 다음의 진술이 示唆하듯이, “telling”, 즉 “picture”보다는 “showing”, 즉 “drama”를 더 강조하는 것일까?

...the art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be *shown*, to be so exhibited that it will tell itself.¹⁶⁾

이에 대한 답의 실마리는, drama에 비해 picture가 갖고 있는 결정적인 약점을 示唆하고 있는 다음의 진술에서 찾을 수 있다.

...in one case the reader faces towards the story-teller and listens to him, in the other he turns towards the story and watches it. In the drama of the stage, in the acted play, the spectator evidently has no direct concern with the author at all, while the action is proceeding. The author places their

13) Percy Lubbock, p. 118.

14) 小說創作에 있어서 <특정한 해설자의 冥想> (the meditation of a special expositor—즉, 繪畫의 方法)에 비해 <직접적 表出> (direct presentation—즉, 劇的 方法)이 갖는 우위성은, Lubbock의 論議 以前에도, 이미 Ford Madox Ford나 Henry James等에 의해서 널리 인정되어 왔다. 즉 <소설가는 무엇이 일어났는가에 대해 “독자에게 말하여 주기”보다는 그 사건을 행동으로 만들어 놓아야 한다.> (The novelist was not to “tell the reader” about what happened but to render it as action)는 것이다. 바꿔 말해 <무엇보다도 당신에게 보여주기 위하여> (before all, to make you see) 소설가는 소설을 써야 한다는 것이다. 자세한 論議는 William K. Wimsatt, Jr. & Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York: Alfred A. Knopf, 1969), pp. 683-684. 참조.

15) Percy Lubbock, p. 118.

16) *Ibid.*, p. 62.

parts in the mouths of the players, leaves them to make their own impression, leaves us, the audience, to make what we can of it. The motion of life is before us, the recording, registering mind of the author is eliminated. That is drama.¹⁷⁾

즉, 劇의 方法을 쓰게 되면, 작가가 작품에서 제거되거나, 繪畫의 方法을 쓰게 되면, 독자는 작가에게 귀를 기울이지 않을 수 없다는 것이다. 바꿔 말하면 〈繪畫의 方法은 全知的 작가를 작품 속에 끌어드려서, 지나치게 독자의 눈에 띄게 할지 모른다〉(it [pictorial method] drags in the omniscient author and may make him exceedingly conspicuous)¹⁸⁾는 결점을 안고 있는 것이다.

실상 藝術作品은, 이를 창조한 藝術家의 손을 떠나, 그 자체의 힘으로써 독립할 수 있는 自足的인 것이어야 할 것이다. Lubbock가 Flaubert에 대해 논하면서 〈뒷전에 불려서 있으면서, 우리로 하여금 자신의 존재에 대해서 의식하지 않기를 바라는 沒個性的인 작가〉(“impersonal writer, one who keeps in the background and desires us to remain unaware of his presence”)¹⁹⁾라는 표현에 주목하고 있는 점도 이러한 맥락에서 이해되어야 할 것이다. 그러나 Lubbock 자신이 〈물개성적인 작가〉라는 말을 애면그대로 받아들인 것은 아니다. 그는 자신의 小說論을 위해 “물개성화”라는 표현대신에 “劇化”라는 표현을 사용하고 있다. 즉 〈그들의 느낌을 직접 말하는 대신, 그것을 劇化하고 살아있는 형태로서 구체화〉(dramatizing them [their feelings], embodying them in living form, instead of stating them directly)²⁰⁾하는 자가 소설가라는 것이다.

요컨대, Lubbock는 회화적 방법이 갖는 결점을 극복하기 위해 劇化가 필요하다 주장하고 있다. 이러한 前提下에, Lubbock는 자신의 소설론의 대부분(chap. 9—chap. 15)을 劇化의 諸樣相을 살피는 데 바치고 있다. Lubbock의 저 유명한 〈觀點〉(point of view) 대한 논의는, 바로 이러한 劇化의 諸樣相을 살피기 위한 것이다.²¹⁾

17) Percy Lubbock, p. 111.

18) *Ibid.*, p. 120.

19) *Ibid.*, p. 67.

20) *Ibid.*, p. 68.

21) 결국, Norman Friedman이 말하듯, 〈Lubbock는 수미일관하고도 생생한 表出(즉, 劇化)을 위한 수단으로서 觀點에 대해 觀心을 갖고 있었다〉(Lubbock was concerned with the point of view as a means to a coherent and vivid presentation—Norman Friedman, “Point of View in Fiction”, in *The*

Booth의 telling과 showing에 대한 논의는 바로 이제까지 검토한 바 있는 Lubbock의 showing 愛好에 대한 회의에서 시작된다.

Percy Lubbock taught us forty years ago to believe that "the art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be shown, to be so exhibited that it will tell itself." He may have been in some sense right—but to say so raises more questions than it answers.²²⁾

즉, Lubbock의 경우에서 볼 수 있듯이, 많은 작가와 비평가들이 <객관적이거나 沒個性的이거나 劇的인 話術이 직접적인 表出을 허락하는 그 어떤 話術보다 우수한 것>("objective" or "impersonal" or "dramatic" modes of narration are naturally superior to any mode that allows for direct appearances)²³⁾으로, 심지어 showing은 예술적인 것으로 telling은 비예술적인 것으로 보지만, Booth는 이런 견해에 찬성할 수 없다는 것이다. Booth에 의하면 그 어떤 showing에 대한 찬사에도 불구하고, telling 혹은 <direct and authoritative rhetoric>²⁴⁾은 결코 사라지지 않는다는 것이다. 따라서 telling은 무조건 무시될 수는 없기 때문에 그것이 갖는 기능에 대한 체계적 검토가 Booth는 요구된다는 것이다.

우선 Booth는, economy를 위한 telling과 precision을 위한 showing의 문제를, *Decameron*을 분석하면서, 비교하고 있거니와, 여기에서도 telling의 중요성을 주장하고 있다.

...economy is at least as important as precision. And the economical method of imposing her [Monna's] virtues on the reader is for the narrator to tell us about them, supporting his [Federigo's] telling with some judiciously chosen, and by modern standards very brief and unrealistic, episodes.²⁵⁾

결국, telling이 우선 있고 다음에 showing이 있기 때문에, <우리는 명료하고도 그 나름대로 강렬한 기대를 갖고 가장 중요한 에피소드에서 이동해 갈 수 있다> (we can move to the most important episode with our expectations dear and—in their own kind—intense)²⁶⁾고 Booth는

Theory of the Novel, ed. Philip Stevick (New York: The Free Press, 1967), p. 117)고 할 수 있을 것이다.

22) Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), p. 8.

23) *Ibid.*, p. 8.

24) *Ibid.*, p. 6.

25) *Ibid.*, p. 10.

26) *Ibid.*, p. 12.

주장한다.

그렇다면 이 중요한 telling이 왜 이제까지 그렇게 무시되어 왔는가? Booth는 이를 세가지 측면에서 검토하고 있다.

1) 사실주의적인 것, 즉 <“scenic art”>으로서의 소설에 대한 選好: 말하자면, 소설이 사실주의적이고 “scenic”해야 하기 때문에 사람들은 예외없이 <작가가 어떤 방법으로 劇的 강열성을 성취할 수 있는가> (How can an author achieve dramatic intensity?)²⁷⁾에 관심을 기울인다는 것이다. 이에 대한 해결책으로, Booth는 질문의 양식을 다음과 같이 변형시켜 제시하고 있는 바, telling에 대한 관심이 은연중에 드러나고 있다.

“How can an author make sure that his most important dramatic moments will be heightened rather than obscured by their surroundings?” “How can the author insure the greatest dramatic irony, not always, in all works, but whenever dramatic irony is desirable?” “How can an author maintain suspense ...when ...he really wants his readers to read through to the end?” “How can he prevent a sentimental reading of this character or a hostile reading of that one...?”²⁸⁾

2) 소설에서의 objectivity (impersonality, detachment, disinterestedness, neutrality) 강조: 작가가 telling을 하게 되면, 일반적으로 사람들은 작품의 객관성이 상실되는 것으로 생각한다. 그것은, Booth에 의하면, “author”와 “implied author”에 대한 구분을 엄두에 두지 않기 때문에 생긴 오해일 수 있다는 것이다. 따라서 그는 다음과 같이 말한다.

It is only by distinguishing between the author and his implied image that we can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as “sincerity” or “seriousness” in the author.²⁹⁾

그에 의하면, <위대한 예술가는 주어진 작품의 필요성에 따라...implied author를 창조해 낼 수 있다> (A great artist can create an implied author... depending on the needs of the work in hand)³⁰⁾는 것이다. 이 implied author라는 개념³¹⁾은 telling이 객관성을 획득하기 위한 핵심

27) Wayne Booth, p. 64.

28) *Ibid.*, p. 64.

29) *Ibid.*, p. 75.

30) *Ibid.*, p. 83.

31) Wayne Booth가 말하는 implied author라는 概念은 persona라는 概念과 同一한 것으로 볼 수 있다. 이러한 persona 概念의 由來는 작품을 쓴 사람과

요건이 되는 것이라 할 수 있다.

3) 진정한 예술은 청중을 염두에 두지 않는다는 통념 : 이에 대해서는, <순수소설>(pure fiction)이 불가능하다는 점과 그러한 순수소설이 바람직한가의 질문은 무의미하다는 주장으로³²⁾ 답에 대신할 수 있을 것이다. 따라서 소설에서는 어차피 rhetoric이 필요한 것인 바, 그렇다면 우리는 telling에 대한 논의를 피할 수 없는 것이다.

이와 같은 前提下에 Booth는 telling의 諸樣相에 대한 치밀한 분석을 시도하고 있다. 그 선행단계로서 telling의 영역에 속하는 summary나 commentary가 종류에 따라서는 劇的 構造에 절대필요한 것이 있음을 Booth는 주목한다.

To treat it [commentary] as a single device is to ignore important differences between commentary that is merely ornamental, commentary that serves a rhetorical purpose but is not part of the dramatic structure, and commentary that is integral to the dramatic structure....³³⁾

이어서 Booth는 劇的 構造에 절대필요한 commentary나 summary를 例示함으로써, 소설에서의 telling의 중요성을 확인하고 있다. 몇몇 예를 들어 보기로 하자. 우선, commentary나 summary를 사용함으로써, 독자에게 사실을 알릴 수 있게 되는 바, 이로 인해 오해가 방지되고 독자의 기대감을 강화시켜줄 수 있다는 것이다.³⁴⁾ 또한, commentary나 summary와 같은 믿을 만한 narration이 있음으로 해서, 劇的 irony가 가능하다는 것이다.³⁵⁾ 예를 하나 더 들자면, 신념을 강화시키거나, 판단을 인도하기 위해서도, commentary나 summary는 필요하다는 것이다.³⁶⁾

Booth는, 과거의 작가들이 direct commentary가 눈에 거슬린다는 점을 의식하여, 이를 풍경이나 상징으로 劇化시킴으로써 은폐하려 했다는 점을 주목하기도 한다.³⁷⁾ 그는 commentary에 대한 대체물로 사용된 상

그 작품을 통해 독자가 推論해내는 작가 사이에는 차이가 있을 수 있다는 假定에 놓인다. Gareth Griffiths, "Persona", in *A Dictionary of Modern Critical Terms*, ed. Roger Fowler, pp. 141-42. 참조.

32) Wayne Booth, p. 109.

33) *Ibid.*, p. 155.

34) *Ibid.*, pp. 172-73.

35) *Ibid.*, pp. 175-76.

36) *Ibid.*, pp. 177-78.

37) *Ibid.*, p. 202.

징등이 경우에 따라서는 direct comentary보다 더 눈에 거슬린다고 말함으로써³⁸⁾ 지나친 劇化를 경계하기도 하였다. 이는 물론 劇的 방법과 繪畫의 방법의 적절한 사용을 주장한 Lubbock의 입장과도 공명을 이루는 것이지만, 나아가서 telling에 대한 적극적인 옹호라고도 보아질 수 있다.

Telling에 대한 Booth의 이러한 적극적인 옹호는, 그로 하여금 telling으로서의 showing이 아닌 showing으로서의 telling에 대한 분석까지 행하게 한다.

이러한 분석에서 적어도 한가지 우리가 주목해야 할 것은, *Don Quixote*에 대해 논하면서 행한 다음과 같은 진술이다.

...the telling is itself a dramatic rendering of a relationship with the author's "second self" which in strictly impersonal fiction is often less lively because only implicit.³⁹⁾

즉, telling이 작가의 “제이 자아”와의 관계에 대한 劇化 그 자체인 경우가 있다는 것이다. 이러한 telling을 showing으로서의 telling이라고 할 수 있을 것이다. 한편 이 진술에서 “제이 자아”란 implied author라는 개념과 관계되는 것이라고 할 수 있다. 요컨대, Booth의 telling에 대한 분석의 핵심부에는 바로 이 implied author라는 개념이 존재하고 있다. telling을 implied author와 관련시켜 설명함으로써, telling의 객관성을 확보하였다는 데, Booth 소설론의 성과가 놓인다고 할 수 있을 것이다.

Ⅲ. 마무리 : 兩者의 차이점과 공통점

만일, Lubbock의 말대로 <문자 그대로 인생을 轉寫하는 것이 불가능하기 때문에, 따라서 소설이 예술일 수 밖에 없다>(an art it must be, since a literal transcript of life is ... impossible)⁴⁰⁾면, 소설에서의 미학적 거리라는 문제와 작품의 自足性이라는 문제를 우리는 생각하지 않을 수가 없을 것이다. 즉, Eliot의 말대로, 위대한 예술작품이 있기 위해서는 <작품을 창조해내는 정신>(the mind which creates)과 <고쳐하는 인

38) Wayne Booth, p. 196.

39) *Ibid.*, p. 212.

40) Percy Lubbock, p. 10.

간〉(the man who suffers)⁴¹⁾ 사이의 완벽한 분리가 이루어져야 하는 바, 소설도 예술이기 위해서는 여기에서 자유로울 수 없을 것이다. 바로 이러한 분리에 의해서만이, 소설도 자신의 미학적 거리를 확보할 수 있고 또한 自足性을 획득할 수 있기 때문이다.

실상, Lubbock도 Booth도 모두 이 점을 염두에 두었던 것으로 판단된다. 그러나 이 두 비평가는, 이제까지 살펴본 바와 같이 각각 그 출발점을 달리하고 있다.

우선, Lubbock에 의하면, 이 거리감이 확보되고 작품의 自足性이 확보되기 위해서는, 작품을 창조한 예술가가 작품의 〈前景〉(foreground)⁴²⁾에 드러나서는 않된다는 것이다. 말하자면 Lubbock는 작품의 impersonality를 주목하지 않을 수 없었던 것이다. 그러나, Lubbock는, 이미 앞에서 검토한 바와 같이, 이 용어를 액면 그대로 받아들이지 않고, 劇化라는 개념을 도입한다. 따라서 showing의 측면이 강조되지 않을 수밖에 없었다.

한편, Booth는 Lubbock가 논의의 대상으로 무시해버린 telling의 측면을 이론화하고 있다. 그러나 그 역시 소설이 예술이기 위한 조건을 생각하지 않을 수 없었다. 따라서, 이미 검토한 바와 같이, telling은 implied author의 발언이라는 주장을 Booth는 하게 된다. 이 implied author의 개념은 persona라는 개념과 일맥상통한다고 볼 수 있는 바, Roger Fowler의 다음 진술을 주목할 필요가 있다.

...the real author assumes a mask, or voice, distinct from his proper character, when he writes, so that his own personality is not answerable for, or relatable in any simple way to, the opinions or allusions which a reader may derive from the work itself.⁴³⁾

implied author 혹은 persona가 갖는 이러한 특성으로 인해, showing으로서의 telling에 대한 Booth의 탐구는 당연한 귀결로 받아들여질 수 있을 것이다.

요컨대, Lubbock가 showing의 측면을 강조하여 이를 이론화하려 했

41) Thomas Sterns Eliot, "Tradition and the Individual Talent (1919)," in *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. II, ed. M. H. Abrams (New York: W. W. Norton & Co., 1962), pp. 1504-05.

42) Percy Lubbock, p. 70.

43) Roger Fowler, "Author", in *A Dictionary of Modern Critical Terms*, ed. Roger Fowler, p. 15.

고 Booth가 telling의 측면을 강조하여 이를 이론화하려 했던 점이 양자의 차이점으로 지적될 수 있지만, 양자는 모두 예술작품으로서의 소설의 위치를 확립하려 했다는 점에서 그 공통점이 찾아질 수 있을 것이다.

바꿔 말해, 예술작품으로서의 소설에 대한 형식론적 분석에 관한 限, Lubbock는 劇化의 諸樣相에 대한 분석이 선행되어야 한다고 보았고, Booth는 telling의 rhetorical한 측면에 대한 분석이 선행되어야 한다고 보았던 것이다. 결국 telling과 showing의 개념에 대한 Lubbock와 Booth의 근본적인 차이는 Lubbock가 showing의 측면이 소설을 언어예술작품으로 만든다고 본 데 반해, Booth는 telling의 측면이 소설을 언어예술작품으로 만든다고 본 데 있다. 그러나 Lubbock가 소설이란 어디까지나 telling의 개념을 일차적으로 전제하고 있는 것이라고 본 점이라든가, Booth가 telling의 측면이 성공적이기 위해서는 劇的 구조에 절대필요한 것이 되어야 하고 또한 showing으로서의 telling이 되어야 한다고 주장했던 점을 모두 감안한다면, telling과 showing은 상호보완적인 것이라고 할 수 있다. 따라서 Lubbock의 이론과 Booth의 이론도 또한 상호보완적인 것이라고 할 수 있을 것이다.

어쨌든, Lubbock의 이론을 검토하다 보면, James의 작품이 Tolstoy나 Balzac의 것보다 뛰어난 劇化를 보여준다고 해서, James가 더 위대한 작가라고 할 수 있을까라는 의문을 우리는 갖지 않을 수 없다. 따라서 우리는 Lubbock 자신의 <모든 사람들이 구성상으로 훌륭하지 못하다고 인정하지만, 너무나도 생명력이 충만해있기 때문에 그것이 문제가 되지 않는 것 처럼 보이는 소설을 알고 있다.> (We know of novels which everybody admits to be badly constructed, but which are so full of life that it does not appear to matter)⁴⁴⁾ 라는 발언을 주목해야 할 것이다. Booth가 <인간행위가 예술작품을 이루기 위해 형식화될 때, 그 형식이 결코 도덕적 판단력까지 포함한 인간적 의미들과 분리되어서는 안된다. 그 의미들은 인간이 행동할 때면 언제나 은연중에 드러나는 것이다.> (When human actions are formed to make an art work, the form that is made can never be divorced from the human meanings, including the moral judgements, that are implicit whenever human beings act.)⁴⁵⁾ 라고 말했을 때, 그도 Lubbock와 마찬가지로 소설에 대

44) Percy Lubbock, p. 10.

45) Wayne Booth, p. 397.

한 형식론적 논의에 따르는 위험을 감지하고 있었던 것으로 판단된다. 실상 여기에 바로 형식론적 논의의 한계가 잠재되어 있는 것이다. 무엇보다도 중요한 것은 형식론적 논의가 갖는 한계라든가 위험을, 우리 스스로가 체험하고 경계하여야 한다는 데 있으리라. 우리가 Harry Levin 이라든가 Lucien Goldmann, Lukács, 심지어는 Leon Edel⁴⁶⁾의 소설론을 주목하지 않을 수 없는 이유가, 바로 여기에 놓이는 것이다.

46) Leon Edel은 小説에 대한 批評에 있어서 作家의 傳記的 資料가 갖는 重要性을 실득력있게 分析하여 주고 있다. Leon Edel, *Literary Biography* (1957) 참조.