

小說의 真實과 方法論

尹 弘 老*

1. 삶의 自由스러운 表現 樣式

우리가 한 作家의 作品을 理解하고 解釋, 評價한다는 것은 얼마나 客觀的 基準이 있는 것인가? 作品은 결국 作家의 목소리를 대신하는 것인가? 아니면 作品 나름대로의 獨特적인 存在理由가 정당하게 있는 것인가? 소설은 時代環境의 產物인가? 더 좁혀서 그것은 單純한 個人的 體驗의 表現을 넘어서 수 없는 것인가? 이러한 몇 가지 질문을 하여 보아도 우리는 소설이란 이런 것이다라는 명백한 해답을 구하기 어렵다. '사르트르'가 소설은 모든 문학 예술을 대신하려하는 것이며 오늘날 문화의 보편적인 형태를 구성할 수 있는 것이고, 이 일반화된 예술 형식을 통하여 소설은 모든 역할, 고행신부 정치위원회, 유모, 현실을 보도하는 신문기자, 승려와 秘教主義 등등의 역할을 한다¹⁾고 지적한 것을 참고 하더라도 小說 樣式은 가장 自由롭게 表現할 수 있는 대표적 文學形式임을 밝힐 수 있다. 反面에 이 定義하기 어려운 自由스런 樣式으로서의 小說의 本質은 더욱 解明하기 어려운 領域에 속한다. 그럼에도 불구하고 小說은 如前히 그 興味가 高潮되어 왔으며, 不斷히 小說 本質의 探究作業은 多樣하게 展開되어 왔다. 그것은 마치 삶이란 무엇인가를 되풀이하여 묻는 것처럼 소설이란 무엇인가를 되묻는 과정이 반복되는 경우와 같다. 여기서 우리는 삶을 가장 具體的으로 表現하는 媒體樣式이 小說이라는 示唆를 받게 된다. 사실 오늘날 소설의 生命力에 필적할 만한 것은 소설의 造形性 밖에 없으며, 가장 난해한 소설의 多樣性은 바로 우리의 삶을 解明하는 媒體라 하겠다. 그런 의미에서 우리는 소설이란 문학상의 한

* 擬國大 教授(國文學專攻)

1) R.M. Alberes, L'Historie Du Roman Moderne, Paris. 1962, (trans. 鄭智榮 現代小說의 歷史, 서울. 1978). p.10.

형식이라기 보다는 그 자체로써 하나의 문학 全體를 統合하는 樣式이라 할 수 있다. 그것은 소설의 형식뿐만 아니라 内容素材面에서도同一한 多意性을 内包한다. 그런 의미에서 삶의 本質이 短片的인 조각이나 一面體로 究明될 수 없고, 有機的 綜合觀에서 解明되듯이 소설의 이해 역시 有機的 多元의 方法論이 필연성을 갖는다. 따라서 소설의 實實이란 真理의 全體의in 存在實現에서만 可能해지는 것이다. 물론 作品構造를 分析理解하는 데는 이제 까지의 分野別 學問世界의 深奧한 應用——例컨대 實證主義, 歷史主義, 心理主義, 神話批評, 文藝思潮의 接近, 혹은 文體分析 등 광범한 영역의 응용이先行되어야 하지만 그러한 分野別 學問의 道具만으로의 分析에서만 그친다면 좁은 범위 속에서 그 分野別 學問領域의 偏向된 誤謬를 범하게 될 수도 있을 뿐만 아니라 全體的 삶을 投影한 小說의 綜合的 理解에 커다란 장애가 될지도 모른다. 分野別 分析의 短點은 그 分野別 學問의 從屬으로 끝나는 矛盾을 内包함에 있다. 가령 한 作品을 心理的 專門知識으로만 分析하는 경우 文學研究는 心理學의 從屬物이 되겠고, 分析哲學은 제 아무리 透明한 言語의 意味分析을 使用하였다 할지라도 한 인간의 삶의 本質性을 떠나서는 이해될 수 없다는 결론을 내리게 된다. 또한 우리는 歷史批評이나 社會批評 역시 素朴한 一面의 觀點으로만 解釋하여 作品評價의 오류를 범하는 것도 止揚하여야 한다. 모든 人間活動은 어느 의미에서 他人과의 교섭의 결과이지만 더 넓게는 사회 환경과의 有機的 關聯性이 있다는 점에서 '社會學'의 대상이 된다. 그러나 여기에도 '사회학적'이란 말과 '사회적'이란 말과는 구분되어져야 하며 다른 면으로 넓게 통합할 경향도 있다. 사람이 制度나 社會 構造, 類型 등에 속해 있다는 命題를 세울 때, 우리는 어떤 文化階層 한 時代의 民族狀況등에 의해 구성되는 한 單位로 적용된다는 의미에서 '사회학적' 문제로 되지만, 대체로 '사회적'이란 말의 의미는 個人的 存在 사이의 關係로 규정된다. 동양사회나 中世文明 속에서의 이야기꾼과 청취자는 사회적 관계를 형성하고 이 관계성은 소설형태를 규정하는데 이바지한다. 그러나 소설을 논할 경우 사람들이 더 넓은 단위나 혹은 일반적인 사회 조건 속에서 결정되고 관계되어진다는 것은 반드시 '사회학적'이라고 말할 수는 없는 것이다. 소설에서의 '사회적'이란 의미는 비록 他人과의 교섭이나 환

경 제도 등과의 관련이 더 넓게 포용된다 할지라도 한個人이 어디까지나 자신을 발견하고 他人과의 關係속에서도 특별한 독립된 樣相을 띠울 때는 ‘사회적’이란 의미를 유지한다. 또한 이 ‘사회적’이란 말은 ‘歷史的’이란 말의 의미와도 구분된다. 역사적이란 말은 어느 한 시대의 혹은 과거의 특별한 시간의 기록할 만한 사건을 내포함이 강하다는 점에서 ‘사회적’이란 말과 다르다. 아직까지도 역사주의자들은 문학작품을 평가하는데 오로지 역사의 불빛 아래에서만 作品이 해명되어지고 역사 지식의 무지는 작품 해독을 왜곡 시킨다는 것을 강조하고 있다. 물론 作品을 해석하는 데는 ‘作品自體속에 作品理論이 있다’라는 피ته나 칸트류의 純粹至上論이 可能한 동시에 作品이 생산된 時代背景 혹은 民族的 傳統素의 持續性 속에서 解釋의 根據를 찾는 作業도 共存한다. 또한 作品은 그와 아울러 同時代의 特殊한 環境과 歷史的 문맥에서 解釋의 類型이 찾아질 수 있는 것이다. 가령 植民地治下에서의 韓國小說을 理解하는데는 同時代의 절박한 極限狀況 때문에 歷史知識의 情報는 중요한 열쇠가 되는 것이 사실이다. 그러나 그것은 作品解釋의 優先順位로서 重視된 것이다.

2. 소설의 意味期待

어떤 시대 文學作品의 評價에서 지나치게 外的情報와 傳記 社會的 條件 歷史背景의 탐구에만 몰두한다 해서 作品研究가 完成된 것은 아니다. 文學의 感動은 가령 作品의 想像力이나 作品技巧의 美學등에서 찾아져야 할 많은 着點을 안고 있는 것이다. 즉 어디까지나 작품은 작품 자체로서 읽혀져야만 할 문학의 本質을 가지고 있다. 作品이 무엇을 말하는가가 바로 研究者나 批評家가 응답해야 할 중요한 問題다. 웨례의 주장대로 非本質的 外的 證據 歷史的 事實의 探究만으로는 문학의 총체적이고 최종적 의미를 밝힐 수는 없는 것이다. 다시 말하면 예술에 대해서 고찰한다는 것은 作家의 內面世界의 革命性을 이해하는 것이며 作品이란 단순한 역사의 事實이나 客體的 模寫가 아니라 한층 더 나아가 하나의 徵候로 볼 수 있는 것이다. 이와같은 현상은 精神世界의 内部에 일어난 동요를 대단히 큰 상징의 힘으로 示唆해

주고 있으며 예술의 고찰이 그대로 한시대의 모든 것을 밝혀줄 수는 없다는 엄연한 사실이 있음을 再檢해야 할 것이다. 현대로 올수록 개인에 있어서 뿐만 아니라 집단에 있어서도 의식되지 않는 것을 의식시켜서 거기에 한 새로운 직접적이고 自明한 상태로 도달하도록 하는 과제가 설정되는 것이다. 내 자신의 세계를 認識한다는 것은 먼저 意識 속에다 可能性의 폭을 추적하는 것이다. 우리는 작품 대상에 직접 접근하게 되는 경우 올바른 계획의 틀을 마련하기 위해서, 신질적인 외부의 客體 事實을 사실대로 인식할 수 있는 科學的 解明作業과 個人的 内面認識을 理解할 수 있도록 精神科學의 方法論을 模索하게 된다. 그러나 內的 認識을 이해하고 해석하는 데는 '딜타이' (Dilthey)流의 精神과 心理的 接近論이 시도된다. 살아있는 生動性(Lebendigkeit)을 탐구하는 現象學의 考察은 "哲學의 목을 자른다"는 實證哲學의 自然主義나 혹은 歷史主義의 誤謬를 修正하는데 이바지한다. 存在의 超越性은 결국 헤겔이 주장한 바대로 현상의 志向, 經驗心理에서 획득한 絶對知에로의 探究와 결부되지만 이 論理에서도 客觀的인 世界內的 存在(In der Welt Sein)에 의해시 모든 초월과 飛翔은 歷史的 相對性으로 解明되는 것이다. 우리는 초월적 비상과 역사적 객관의 相互關聯 속에서 存在의 後景(Hintergrund)을 해석학적 현상학(Hermeneutische Phänomenologie)의 循環理論에서 다시 하이데거의 意圖志向의 探究를 文學解釋의 原理로 수용하게 된다.²⁾ 하이데거는 解釋學을 새로운 각도에서 전개할 수밖에 없었다. 즉 現象學의 反省에 의해서 더 이상 의미될 것은 없다. 하이데거는 存在가 칸트나 헤겔까지의 反省(Reflektion)論으로 해명하는데는 숨겨져있는 의미를 발견할 수 없고 딜타이는 그것을 수정해서 삶의 自己創造로 돌아왔다. 그러나 여기에서도 '가다마'의 作用史的(Wirkungsgeschichtlich)의식은 더욱 补完해서 '딜타이'流의 原本解釋(Text Interpretation)의 限界性을 克服하고 存在(Sein)와 現存在(Dasein)가 相互滲透하는 根本的質問을 하게 된다. 現存在의 물음은 作用史와 관련성을 갖는다. '가다마'에 의하면 藝術이란 대면해서 다가오지 아니하고(es spricht nicht) 어떤 現存하는 것과 同時에 얘기하는 것이므로 作

2) cf. Gadamar, Wahrheit und Methode 3 Auflage(J.C. B., Mohr Tübingen, 1970) p. 240f

品을 이해하고 지나간 遺物의 조각을 해석하는데는 정신적으로 再構하는 것 이 필연성을 갖는다. 作品은 물론 歷史的 文書(Dokument)³⁾도 아니고, 作品의 意圖, 抽象的 意味도 아니다. 作品은 記念的 뜻대도 되지만 持續的 通時性을 共存시키기 때문에 原本批評에만 우리를 구속시키면 絶對的인 現存在(Dasein)化로 표상되는 의미를 상실한다. 우리는 근본적인 것을 통해서 요구하는 것은 아닐지라도 藝術作品의 해석을 하는데는 趣味判斷 (Geschmack Urteil)⁴⁾이란 것도 새로운 意味把握을 위해서 作品 의미의 문을 열어놓아야 한다. 作品은 精神作用이기 때문에 파악할 수 있는 것 이상의 것을 주는 낯설음(Fremdes)이 대체로 포용하게 됨으로 作品은 存在의 全關聯性⁵⁾ (Alle Bezogenheit des Sein)을 통해 가리워진 것을 추적하게 된다. 따라서 저자가 의도한 것을 추구한다는 것은 이미 규정된 媒體의 表現을 考證하는 것으로는 부족하다. 괴테의 이론바 상징이라는 것은 作品을 全體의 연관성의 관망 속에서 상징을 해독하도록 하는 더 나아간 해석(weiter gesagt werden)으로 現存在化가 강조된 의미를 떤다. 한편 '슈라이마하'는 해석의 한 模型을 다음과 같이 제시하고 있다. 사물의 一次的 치밀함을 이해하기 위해서는 全體性 을 이미 受容하고 있어야 한다. 물론 이 말은 個別性과 全體性을 同等하게 한다는 의미까지는 아니고 우리가 個別性의 통찰에서 全體性을 파악하는 것처럼 作品의 골격이나 요강으로서 관찰하려는 것이다. 이 규범은 저자가 模索하는 과정을 追理解하는데서 체득되는 것이다.⁶⁾ 결국 解釋은 普遍性 속에 있는 特殊 地點을 指示하는 有機性 속에서 찾았다는 것이다. 作品의 모든 말은 言語의 총체성 속에서 그리고 持續되어온 전체 思惟에서 각각의 關聯性 으로 해명되어야 한다.⁷⁾ 그러므로 解釋의 問題는 解釋的 循環論理로 반복되어 해석자의 모든 내적 증거들은 그의 假說을 지지하는 것으로 되며 텍스트의 假說的 前理解(Vorverständen)는 장르, 慣習 類型 등으로 作品의 內的秩序를 추적하는 것이다. 장르란 결국 두사람 이상이 그 의미를 함께 나누는

3) cf. Gadamar. ibid. p. 283f

4) cf. Gadamar. ibid p. 77.

5) cf. Gadamar. ibid p. 72.

6) cf. Friedrich Schleiermacher. Hermeneutik. p. 149.

7) Schleimach, ibid. p. 130.

공동의 사회적 전달 가능성을 마련한다. 장르적인 有機體로서의 構造解明은 内的意味機能을 맡게 됨으로 어떤 텍스트가 어떤 장르에 속하는지를 먼저 판단하고 작품을 해석한다는 것은 作品의 内的意味發見의 좋은 증거를 획득하는 것이다. 텍스트의 意味期待는 텍스트의 題目著者の 生活情報등의 客觀的 調査로부터 一次 作業이 진행되어 이루어지는 것이고 장르 判斷과 作品 상징部分과 全體의 의미관계의 탐구에서 최종작업은 이루어지는 것이다.⁸⁾ 具體的으로 장르의 概念은 ‘토도르off’의 見解에 따르면 몇 가지로 分類된다. 첫째 장르를 科學的 方法論으로 考察한다면 科學은 대상을 記述하기 위해서 現象의 모든 實例를 하나하나 觀察하지 않고 演繹的方法으로 進行한다는 見解다. 우리는 실제로 科學化 作業에서는 많은 事例들을 相對的으로 制限해서 취급하고, 거기에서 一般的인 假說을 演繹하는 것이다. 그래서 다른 事例로 그것을 필요한 대로 修正하고 否定하면서 假說을 實證한다. 文學 作品을 다룰 경우에도 우리는 최종적으로 이러한 論理性을 획득하여 그 관련을 해석하면서 檢證할 수 있다는 것이다. 小說을 연구할 경우 이러한 演繹的 普遍의 法則을 장르論으로 代入할 수 있을 뿐만아니라, 作家의 全作品이나 혹은 한特定한 時期의 作品들을 이러한 演繹的 方法論으로 應用할 수 있게 된다.

3. 理論的 장르와 歷史的 장르

그러나 作品들을 普遍的 水準에서만 머물러 있게 할 수 있는 것인가를 질문하는 것이 둘째의 問題點을 갖게 된다. 가령 더나아가서 서정시나 서사시 혹은 연극처럼 아주 적은 범위의 장르만 存在하는 것인가? 아니면 더 많은 것인가? 장르란 一定한 限定된 수만 있는가, 무한히 있는 것인가를 묻게 된다.

러시아의 ‘토마세브스키’와 같은 形式論者の 見解에 의하면 그것은 相對的 응답으로 기울어진다. ‘토마세브스키’는 作品이란 더 세분해서 類(type)와

8) cf. 李商燮, 文學의 言語와 그 解釋問題, 文學이란 무엇인가(文學과 知性社, 1976) pp. 110~111. ff.

9) Tzvetan Todory, The Fantastic. trans Richard Howard (New York, 1915) pp. 4~6.

種(species)으로 커다랗게 둘로 区分한다.¹⁰⁾ 이렇게 장르의 계단으로 내려가면서, 우리는 抽象의 分類에서 바이론 詩나 체홉 단편, 발자크 소설 등처럼 역사적 구별로 구체화된 장르에 이르고 특수한 個別作品으로까지 내려간다는 것이다. 그러나 장르란 普遍性의 다른 水準에서 제각기 存在하고 概念의 內容은 우리가 선택한 觀點에 따라서 制限된다는 의식을 수용하게 된다. 이 論理에서는 美學이라는 세번째 問題를 제기하게 된다. 藝術作品이란 본질적으로 獨特한 것이기 때문에 悲劇이나 喜劇같은 장르란 要領不得이라는 것을 알게 된다. 作品은 어디까지나 다른 좋은 作品과 類似해서가 아니라 그것과 다른 獨創性이 있기 때문에 評價되어지는 것이다. 가령 우리가 春園의 사랑을 좋아한다면 그것은 장르적인 소설요소 때문이 아니라 作品이 지니고 있는 個別性때문에 좋아한다. 그러나 여기에는 장르적 理論의 特殊性 때문에 美學的 問題를 해결하는 限界性이 있다. 장르의 概念根據는 본래 自然科學에서 빌어온 것이다. 즉 叙述構造의 開拓者인 '프롭' (Vladimir propp)이 生物學이나 動物學을 叙述構造와 類推시킨 것을 참고할 수 있다.¹¹⁾ 그런데 한 예로 새로운 장르의 出現의 의미는 種의 特徵을 규정하는 것이 아니라 새로운 本質의 本質이 대체로 種의 패턴에서 演繹된다는 것으로 본다. 호랑이 종류와 親熟해진 우리는 個別의 호랑이의 성질을 우리가 알고 있는 호랑이로 연역해서 쉽게 의미를 파악한다. 실제로 種의 進化過程에서 個別的 組織의 충격은 대단히 느리므로 우리는 사실상 그것을 계산 하지 않을 수도 있는 것이다. 이것은 言語의 경우도 같다. 個個人의 文章은 文法의 言語를 수정하지 않는다. 그래서 文法은 文章의 성질을 연역하는데 可能한 것이다. 그러나 반드시 科學의 領域과 藝術의 領域은 一致하는 것은 아니다. 藝術의 進展이란 여러가지 리듬과 함께 作用한다. 모든 個別의 作品이란 可能한 作品들의 총계를 修正한다. 그래서 새로운 보기의 作品은 種을 변경한다. 여기 장르적 이론의 필요성을 갖는다. 그러나 우리가 좋은 作品을 정의 할 때 반드시 자동적으로 어떤 규범에만 꼭 들어맞는 것을 오히려 藝術作品으로서 認定하지 않고 있기 때문에 장르의 개념은 엄격하게 文學作品에 적

10) Todorv, ibid, pp. 4~5.

11) Todorv, ibid, p. 5.

용할 수는 없다는 문제가 생긴다. 그런 의미에서 作品을 다루는데는 두 가지 요구조건을 받아들여야 한다. 첫째 정확히 말해서 作品이란 장르라고 부르는 文學作品類型의 하나에 소속되어 있는 텍스트와 모든 문학작품들이 소유하고 있는 作品 스스로의 本質을明白히 할 것을 認識해야 한다. 그러나 되풀이되지만 오늘날 作品에 内在하고 있는 모든 것은 과거의 작품과 全혀 無關한 個人的이고도 露感으로 된 새로운 生產物이고 創作物이라는 것은 생각할 수 없다. 그런데 우리는 作品이 반드시 前代에 存在하고 있는 體系의 結合에서 나온 것이라고만 볼 수 없다는 것이다. 作品은 또한 그 體系의 变形인 것이다. 그러므로 모든 作品은 個別 作品으로부터 普遍的 文學(혹은 장르)으로, 그리고 一般的인 作品장르에서 個別作品의 方面으로 움직이는兩面交替가 있는 文學研究方法論을 차택할 수 있게 된다.¹²⁾

장르의 정의는 언제나 현상의 記述抽象的理論사이의 끊임없는 진동속에서 流動한다. '프라이'가 提示한 實際와 理論, 經驗과 抽象은 바로 그것을 대변하는 것이다. 이 論理는 歷史的 장르와 理論的 장르가 맞서는 곳에서도 찾을 수 있다. 역사적 장르라 함은 문학현상의 觀察結果이고, 理論的 장르는 文學理論에서 연역되는 것이다. 더 나아가서 理論的 장르안에서도 기본적 장르와 복합장르로 구분할 수 있다. 기본장르란 單純構造 특징의 出現與否에서 규정되고 複合장르는 그러한 특징들의 결합 如何에 따라 규정된다. 역사적 장르는 複合理論 장르들의 下位群이라 할 수 있다. 그러나 이러한 장르론의 회의는 文學作品이란 日常言語의 表現限界를 넘어서 새로운 意味世界를 開拓하는 것이기 때문에 모든 作品을 한 可能性의 真理로 接近은하게 되나 絶對的 진리로의 方法論이 될 수 없다는 것이다¹³⁾. 역설이지만 이러한 不完全性은 새로운 理論과 接近方法이 언제나 試圖될 수 있다는 하나의 保證이 되는 것이다.

12) Todorov, ibid. pp. 6~7.

13) Todorov, ibid. p. 23.

4. 主客觀의 統合解釋觀

또한 主題에 대한 作家의 意圖志向을 포착하는데는 장르적인 形式 범위는 좁다. 主題에 대한 解釋者 主體者로서의 直觀이 모든 客觀的 作業보다 先行되어 客觀的 資料를 해석하는데 前提 條件이 되는 것은 몇가지의 틀을 더 포착하여야 하고 또 개발해야 할 과제라고 본다. 作品을 다룰때 前理解의 假說的 條件提示는 文獻, 歷史 研究, 同時代의 風俗, 社會慣習과 想像力까지 망라해서 著者的 意圖를 探究하고 그 徵候를 진단하게 된다. 內容과 形式의 二分法은 文學研究에서 否定의이든 肯定의이든 간에 實際로는 相互交着되었다는 점에서 內容은 텍스트의 內在的 構造論의 골격을 이루는 것부터 先行되어 찾는 것이 研究者の 順序 作業이다. 물론 作品의 感動은 처음부터 普遍的 假說을 세우는데는 不適合한 것이지만 意味內容이 变用되고 結合되어 새로운 文學이 탄생된다는 관점에서는 基礎장르나 複合장르 혹은 抽象과 經驗, 理論과 歷史의 關係로 解明이 可能해진다. 마찬가지로 作品 意味構造의 出發은 原素單位(elementary unit)로서 意匠된 要素(motif)로 추정하고 主題素의 반복적 文體形式을 抽出하는 作業도 관련시키게 된다. 小說의 경우 敘述構造의 主題素가 어떻게 구성(Configuration)되어지는가를 플롯, 場面 등에서 抽出하여 人物의 性格과 行動, 主題를 把握할 수 있는 것이다.¹⁴⁾ 이런 경우 言語學의 領域에만 국한되었던 文體는 텍스트 구조를 해부하여 넓은 의미의 文學의 새 意味를 획득하게 된다. 문학 텍스트는 넓은 영역에서 혹은 특수한 범위내에서 언어의 문장구조와 어휘가 전대의 遺產인 것처럼, 前代의 遺產인 동시에 變形이라 할 수 있다. 그러나 옛 술을 새 푸대에 넣은 것처럼 文學作品에는 넓은 素材를 变形된 體系에 넣은 것이란 관점에서 作品研究는 力動的인 構造의 틀을 찾아서 創造的 想像力を 발견하는데 있다. 따라서 우리는 이제 小說을 研究하는 作業에서 個別 作品이 어느 장르에 속하는가 어느 특정시대의 慣習의 맥락속에 연결되는가 어느 文藝思潮와 文壇 유

14) Lubomir Dolezel, Toword a structural theory of content in prose fiction, Literary Style, ed. Seymour Chatman (London, 1971) p. 98.

파에 소속되는가를 檢證하는 동시에 形式과 內容面의 連續性與否도 타진해 보아야 解釋은 作品 本質에 接近될 것이다. 그런 의미에서 ‘웨렉’이 다른 각도에서 提示한 論理라 할지라도 批評과 文學理論, 文學史는 相互 有機的 關聯性이 있다고 해명한 것은 이제까지의 論理와 無關하지 않다.

‘文學의 理論’에서는 첫째로 그는 作品을 同時的 秩序로 보느냐, 年代記의 順序 속에서 作品 系列로 본 후 歷史 發展의 統合的 部分體로서 作品을 觀察하느냐로 區分하였다. 그 다음 더 나아가서 文學의 原理와 基準의 研究와 具體的 文藝作品 研究를 區分하였다. 그것은 전혀 作品을 唯一한 獨自性으로 보느냐 혹은 年代記의 계속성으로 보느냐에 따라서 左右되는 것이다. 文藝科學(Literaturwissenschaft)은 文學의 理論, 文學範疇 基準같은 것들의 研究이다. 反面에 具體的 作品 研究는 ‘文學批評’이거나 혹은 ‘文學史’와 다를 바 없다. 그는 이 세가지 原理의 共同 作業의 필요성을 옹호한다. 그들은 어느 정도까지 批評이나 文學史 敘는 文學理論, 理論이나 批評 없는 文學史는 相互間에 前提條件이 개재되므로 전혀 이해할 수 없기 때문이다. 그래서 그는 어느 정도 꾸밈없이 다음과처럼 결론을 내렸다. 이러한 구분은 상당히 명백하지만 대체로 넓게 受容되어져야 한다.¹⁵⁾

‘웨렉’의 作品 研究 方法論은 歷史와 文學理論, 批評의 有機的 統合觀으로 文學作品의 歷史的 客觀性과 生命力, 美的 感動力を 判斷하는데 많은 도움을 준다. 이 論理로 ‘프라이’가 智性的 純粹理論을 중시하는데는 同意하면서 이론바 趣味史에 속한다는 批評 作業을 배제하는 것에는 동의하지 않는다는 ‘웨렉’의 해석을 우리는 인정하게 된다.¹⁶⁾ ‘웨렉’은 또한 新批評家들이 지나치게 作品의 外的情報와 傳記, 社會 條件, 歷史背景 등에 대해 경시한 테 대하여 同意하지 않았다. 우리가 어떤 賦與된 社會에서는 어떠한 藝術 形式이 可能하며, 어떠한 예술은 不可能하다는 것까지 藝術史에서 客觀的 證據를 획득할 때 藝術解明의 保證을 얻는 것처럼 文學 역시 단순히 친공관 속의 한 個人的 想像物이 될 수 없다는 점에서 문학예술이 역사사회의 표현이라는 것은 自明하다. 그러나 여기에는 歷史主義는 질충주의가 아니고 변증

15) cf. Rene Wellek, History of Modern Criticism(Yale Univ. 1963) pp. 30~31

16) Rene Wellek, Concept of Criticism (Yale Univ. 1963), p. 5.

법적인 相異한 현상을 記述하고 區別하는데 필요한 법주 혹은 개념을 抽出할 수 있는 利點이 있다는 개념을 공고히 해야 한다. 特定한 時代의 作品을 特殊한 作品形式으로 볼 수 있는 相異한 觀點도 歷史的 안목에서 이루어진다.¹⁷⁾

한 作家가 同時代를 살면서 사회와 역사를 어떻게 수용하고, 그것이 어떤 관점에서 표현되었는가를 究明하는 作業은 바로 作品解釋의 意味網을 解明하는 方法論이 된다. 물론 그 逆의 과정도 같다. 우리는 결코 前述한 바대로 作家體驗과 作品 世界를 分離할 수는 없는 것이고 그것들은 상호 渗透作用을 하는 通過 過程 속에서 새로운 제 삶의 세계——소설의 세계가 창조된다는 것을 외면할 수 없다. 그런 의미에서 소설을 이해하는데는 무리하게 客觀的 기준에 의해서 재단할 수도 없고, 그렇다고 主觀的 直觀에 맡길 수도 없다. 어떤 의미에서는 독자가 작품을 직접 보고 감동된다는 것은 主觀과 主觀과의 만남이다. 그것은 바로 작품을 이해하는 가장 중요한 첫 과정이요 마지막 과정이다. 그러나 주관과 주관과의 만남, 즉 間主觀的(inter-subjection) 世界는 普遍的 客觀性으로 확인해야 할 속제는 여전히 남아있게 된다. 그런 의미에서 우리는 결국 作品 內容 理解를 위한 研究의 틀(frame of investigation)로서 有機的 統合의 解釋論으로 귀착하게 된다.

소설의 이해는 그것이 결국 藝術로서의 장르에 속하는 이상 自然科學的 實驗이나 觀察 혹은 因果律의 說明으로는 不可能하고 精神科學으로서의 새로운 理解의 地平線을 확장하는 길을 요청한다. 소설이 삶의 문제를 가장 自由롭도록 質問하는 樣式의 文學이라면, 삶의 存在論의 근거 위에서 새로 改革되는 經驗된 사건으로서의 삶이 무엇인가를 照準하는데 解釋의 作業은 진행되어야 할 것이다. 따라서 小說의 評價는 同時代의 한個人의 삶을 표상한 小說樣式을 통하여個人의 內的 經驗과 時代 環境과의 만남 속에서 이루어지는 總體的이고도 辩證法의 삶의 美學을 추적하는 데서 올바로 이루어질 것이다.

17) cf. Rene Wellek, *ibid.* p. 12.