

# 韓國初期近代詩論의 效用論 研究

—1920年代를 中心으로—

金 昞 澤\*

## 目 次

### I. 緒 論

### II. 本 論

1. 審美的 效用論의 擡頭
2. 이데올로기問題에 따른 民衆과 詩의 效用性
3. 民族主義的 側面에서 본 效用論의 觀點
4. 階級主義的 側面에서 본 效用論의 觀點

### III. 結 論

## I. 緒 論

1876년의 開港 이후 한국 사회는 폐쇄 체제에서 개방 체제로 전환되는 변화를 겪게 된다. 그래서 적극적으로 받아들여진 서구문물의 충격은 정치, 경제, 사회, 문화 등 한반도의 모든 분야에 파급되고 종래의 봉건 체제에서 터부시되었던 자유민권 사상이나 민족주의 등의 새로운 이데올로기가 출현한다. 19세기의 이러한 사회 변화에 따라 문학이나 문학논의의 양상이 달라지게 되는 것은 당연한 일이다. 창작면에서는 개화기의 시가로 불리워질 수 있는 것들, 예를 들면 개화가사, 창가, 전체시의 양식이 차례로 전개된다. 개화가사는 <大韓

\* 제주대학교 교수

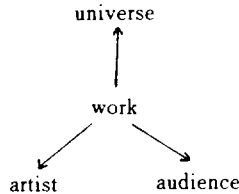
每日申報)의 200수를 비롯하여 <독립신문>, <皇城新聞>, <帝國新聞> 등에 산발적으로 수록되어 있다. 창가는 개화가사나 처음 발표되는 해인 1896년에 <황제탄신경축가>가 새문안교회의 교인들에 의해 만들어짐으로써 그 출발점이 되어 1910년대까지 계속 발표된다. 신체시는 개화가사나 창가에 비해 비교적 뚜렷한 특색을 지니고 전개되는데 발표된 시기는 1908년 崔南善이 쓴 <海에게서少年에게>가 「少年」지에 게재된 때부터 약 10년 동안이다.

그런데 이러한 시가의 흐름은 발생초기부터 뚜렷한 시론의 지배를 받지 않았다 하더라도 1900년대에 접어들면서부터는 시론과 밀접하게 관련되면서 전개되었다. 이러한 점을 염두에 둔다면 우리는 시론이나 이에 준하는 논의의 내용들에 대해 결코 소홀히 할 수 없는 것이다. 그러나 1920년대 이전까지는 개화기의 시가, 시조 또는 신소설 등의 작품이 많이 발표되었음에도 불구하고 이들 작품에 대한 실제적이고 이론적인 글은 <泰西文藝新報>, <大韓興學報>, 그리고 신소설 작품의 서문이나 후기에 단편적으로 나타날 뿐이어서 흔하지 않은 형편이다. 게다가 우리가 주목할 가치를 지닌 글은 申采浩의 <天喜堂詩話>와 李海朝의 <花의 血>, <彈琴臺> 서문과 후기 정도이다. <天喜堂詩話>는 <大韓每日申報>에 1909년 11월 9일부터 동년 12월 4일까지 연재되었던 일종의 시론 형식의 글인데, 새로운 시가는 “其頹陋를 改革하고 新思想을 輸入”해야 한다고 주장함으로써 새로운 시가가 이루어지기 위해서는 새로운 문물과 사상을 담아야 하며 이렇게 할 때 비로소 새로운 시는 민족의 감정 속에 새롭게 수용될 수 있다고 했다. 이러한 주장은 분명히 새로움을 지향하는 문학 논의의 하나로 지적될 수 있을 것이다. 1910년대에 이르면 보다 체계적인 글이 발표되기 시작한다. 李光洙의 <文學의 價値>, <文學이란 何오>를 비롯해서 金億의 <詩形의 音律과 呼吸>, <프랑스 詩壇>, 黃錫禹의 <詩話>, <朝鮮詩壇의 發足點과 自由詩> 등이 그것인데 이 글들은 당시로서는 가장 선구적이고 높은 수준을 주는 비평이었다.

그런데 1920년대에 들어서면 1910년대의 글들이 확보하지 못한 치열함을 갖춘 시론들이 출현하게 되어, 시에 대한 본질적인 물음들이 제기되며 시와 이데올로기의 관계, 시의 효용성, 작품에 투영된 삶의 모습 등을 중심으로 한 견해들이 발표된다. 구체적으로 말해서 이 시대의 시론은, 당시로서는 가장 선구적이고 높은 수준을 보여 주었으나 근대적인 비평의 태동을 위한 과도기적인 단계인 1910년대 시론의 수준을 완전히 뛰어 넘은 본격 시론이라고 할 수 있다.

이 점이 바로 1920년대 시론의 중요성을 확실하게 해 주는 사항이다. 그런데 지금까지 단편적으로 거둬들어 온 이에 대한 연구는 막연한 상태에 놓여 있다. 이렇게 된 가장 큰 이유는 1920년대 시론을 포괄적으로 정리할 수 있게 해 주는 이론적인 틀이 마련되지 않은 채 통시적인 시각에 의해서만 그것을 조명했기 때문이다. 따라서 본고는 우선 1920년대에 전개된, 시론을 포함한 문학적 논의들에 적용할 이론적인 틀을 명확히 한 다음 이 이론의 틀에 따라 그것들을 조직화하여 세부적인 내용을 고찰하는 데에 목적을 두고 있다. 이렇게 함으로써 한국의 근대시론에 대한 새로운 접근 방법의 가능성을 확인할 수 있고 또한 한국 근대시론의 체계를 확립하는 데에 기여할 수 있을 것으로 확신한다.

이론적인 틀을 마련하는 데 있어서는 에이브람즈의 「The Mirror and the Lamp」에서 제시된 삼각 모형<sup>1)</sup>에 크게 의존했다. 그가 제시한 삼각 모형에서는 ‘작품’이 중심적인 위치를 차지하고 있다. 왜냐하면 삼각 모형을 이루는 네 가지의 요소(작품·작가·우주·청중) 중에서 ‘작품’은 다른 세 가지의 요소와 긴밀하고 직접적인 관계를 맺고 있기 때문이다.



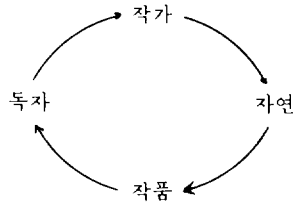
이 도안을 만들 때 에이브람즈는 서양의 모든 예술이론은 이 네 요소 중 어느 하나에 기울어지기 때문에 결과적으로 다음과 같은 네 가지 범주가 형성된다는 것을 발견하였다. 즉 그것은 우주와 작품, 청중과 작품, 예술가와 작품의 관계를 말하는 것이고 마지막으로 네번째는 작품의 의미와 가치가 그 이외의 어떠한 것과도 관련됨이 없이 결정되는 자율적 존재로서 작품을 고립시켜 놓고 설명하는 것이다. 이 네 범주의 이론을 그는 模倣論(mimetic theory)·效用論(pragmatic theory)·表現論(expressive theory)·客觀論(objective theory)이라고 불렀다.<sup>2)</sup> 그러나 그는 이 네 가지의 좌표가 고정된 것이 아니라 변화하는 것임을 분명히 하고 있다. 즉 이 네가지 좌표들은 그것들을 원용하는 이론에 따라

1) M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp* (Oxford: Oxford univ. press), p. 6.

2) Ibid., pp. 3~9.

달라진다는 것이다. 예를 들어서 우주라고 부른 좌표를 놓고 볼 때 이것을 이론의 틀 속에 연결시킬 경우 예술가가 모방한다고 말해지거나 또는 모방하도록 권유 받는 자연의 양상들은 특수한 것이거나 전형적인 것일 수도 있고 그렇지 않으면 아무런 구별이 없는 어떠한 양상일 수도 있다는 것이다.<sup>3)</sup>

1920년대 시론의 경우, 어떤 것은 서구의 이론과 일치하여 에이브람즈의 삼각 모형에 따라 분류할 수 있으나 어떤 것은 쉽사리 그에 포함할 수 없는 것이 있다. 따라서, 필자는 위의 네 가지 요소를 다시 정리하여 다음과 같이 이론적인 틀을 명확히 하고자 한다.



첫째 단계에서는 자연이 작가에게 영향을 주고 작가는 그것에 감동한다. 이러한 반응을 벗어나서 작가는 한 작품을 창조한다. 이것이 두번째 단계이다. 작품이 독자에게 이르렀을 때 그것은 그를 곧 감동시킨다. 이것이 세번째 단계이다. 마지막 단계에서는 작품에서 받은 독자의 감동이 결국 자연에 대한 인식으로 이어진다. 이렇게 전과정은 완전한 순환을 형성한다. 이러한 체계에서 나타나는 문제점은, 작품 자체의 자율성을 인정하여 이루어지는 객관론적인 비평이 개입할 수 없도록 되어 있다는 점이다. 그러나 아무리 객관론적인 비평이라 하더라도 독자의 관점이나 작가의 관점을 완전히 무시하고 이루어질 수는 없는 것이다. 구체적으로 말해서 신비평가나 구조주의자가 한 편의 시에 나타난 언어의 구조를 분석할 때 그것은 독자의 관점에서 그렇게 한 것이다. 왜냐하면 한 편의 시를 분석하기 위해서는 우선 읽어야 하기 때문이다. 또한 아리스토텔레스가 비극의 플롯을 논할 때 그것은 극작가의 관점에서 그렇게 한 것이다. 따라서 시에 대한 객관론적인 비평은 만일 작가의 관점에서 본다면 두번째 단계가 될 것이며, 독자의 관점에서 본다면 세번째 단계가 될 것이다.<sup>4)</sup> 따라서

3) Ibid., p. 7.

4) 이 부분에 대한 내용은 劉若愚, 「中國의 文學理論」, 李章佑譯(서울: 同和出版社, 1984), pp. 31~32. 참조.

필자는 이러한 분석 체계를 적용함에 있어 모방론·효용론·표현론의 경우에는 에이브람즈의 그것을 그대로 사용했으나 객관론의 경우에는 기교론으로 바꾸었다. 1920년대의 시론 중에는 객관론의 입장에서 시를 논하려는 태도를 보인 것이 거의 없고 형식이나 운율등의 기교론적인 글들이 있을 뿐이라는 판단도 이렇게 기교론으로 바꾸게 된 이유 중의 하나이다.

이러한 분석 체계와 관련하여 1920년대의 시론을 분석할 때 우리는 다음과 같은 의문을 가져볼 수 있을 것이다.

첫째, 시에 대해 전개된 이론은 시의 본질에 대한 것인가, 아니면 시의 방법에 대한 것인가?

둘째, 네 가지의 단계 중 어디에 가장 그 관심이 기울어져 있는가?

셋째, 관심이 집중된 단계에 두 개의 요소가 포괄되었다면 두 개의 요소 사이의 관계 및 성격은 어떠한 것인가?

이러한 의문들은 종합적으로 판단하여 풀어 나가야 하겠지만 일단 필자가 생각하고 있는 바는 다음과 같다. 첫째 의문에 나타난, 본질과 방법에 관한 문제는 구분해서 논의 대상으로 삼아야 할 것이다. 둘째 의문은 시론을 논할 때 야기되는 의문 중 가장 진지하게 생각해야 할 것으로서, 한 비평가의 다른 글에 나타난 관점을 참조하여 하나의 방향으로 통일시키는 것이 바람직하다. 셋째 의문에 나타난 두 개의 요소 사이의 관계 및 성격은 다르게 설명되어야 할 것이다. 왜냐하면 두 사람의 비평가가 모방론의 단계에 주의를 집중시키고 있을 경우, 두 사람 모두 '우주'를 인간 사회와 동일하게 해석한다 하더라도 그 중 한 사람은 시인이 일시적으로 사회현실을 묘사하고 있는 것으로 보고 있으나 다른 한 사람은 시인이 무의식적으로 그것을 반영하는 것으로 볼 수도 있기 때문이다.

연구 자료를 선택함에 있어서 필자는 주로 1920년대 시론에 관한 것들을 중시하였지만 1910년대의 일부 자료나 1930년대의 일부 자료도 필요하다고 판단될 때는 이용하기로 했다. 그리고 가급적 소설론에 해당되는 자료는 제외하려고 했으며 文學本體論에 대해 언급이 있는 것은 세밀히 검토한 후에 선택 여부를 결정하였다. 한 사람의 필자가 여러 편의 시론을 발표한 경우인데도 각 시론이 기울이고 있는 관점이 다를 경우에는 이것을 분리하여 다루었다. 본고는

한 사람의 시론가를 연구하는 데에 목적을 두고 있는 게 아니라 한 시대의 시론을 연구하는 데에 목적을 두고 있기 때문이다. 그리고 편견이나 독단에 사로잡히는 결과를 배제하기 위하여 논의되는 내용에 해당하는 문단을 많이 이용하고 이에 따라 논리의 맥락을 잡았다. 이렇게 하면 편견이나 독단에 사로잡히는 결과를 배제할 수 있는 효과 이외에 시론의 세부적인 모습과 연계 정도를 분명히 파악할 수 있는 잇점이 있을 것이다. 본고는 이러한 연구 중의 한 부분으로서 효용론에 해당되는 내용임을 밝혀 둔다.

## Ⅱ. 本 論

시의 본질을 현실적인 風教로 보는 견해는 조선 전기보다 후기에 있어서 관료 문인이나 실학자 문인이나 할 것 없이 載道的 문학관을 주장하는 입장에서 더욱 일반적으로 받아들여지고 있었다. 특히 당시의 현실적 여건으로 보아 실학자 문인들에 의하여 더욱 절실하게 역설된 것은 그들 실학자들이 갖는 사상적 공통성인 사회개혁 의지의 반영이란 점에서 당연한 것이었다고 생각된다.<sup>5)</sup>

이러한 효용 중시의 관점은 개화기에도 그대로 이어지는데 申采浩는 <문예계 청년에게 참고를 구함><sup>6)</sup>을 통해, 문예는 현실 문제에 대해 흥미를 잃고 냉담해지게 한다고 함으로써 문예 운동을 위협시키고 있으나 그의 본래 의도는 문예의 저속한 내용에만 집착하는 독자들을 비난하는 데에 있었던 것 같다. 이것은 첫째, 그가 강한 어조로 '고상한 예술일수록 사회에 좋은 영향을 끼친다.'고 주장하고 있는 점과 둘째, <天喜堂詩話>(1809)에서 尙武의인 國詩의 필요성을 극력 주장하고 있을 뿐만 아니라 <近今 國文小說 著者の 注意>(1908)와 <小說家の 추세>(1909)에서도 문학의 기능 중에서 사회 교화 기능을 강조하고 있는 데서 확인된다. 李光洙는 <文學의 價値>에서, 文學은 일반 학문에서 분리되어 나온 것으로서 "詩歌, 小說 等 情의 分子를 包含한 文章"<sup>7)</sup>이라는 포괄적인 정의를 소개하고 난 뒤 영어의 literature라는 단어도 이와 같다고 하였다.

5) 전형대·정요일·최웅·정대립, 「한국고전시학사」(弘盛社, 1983), pp. 373~374.

6) 「改訂版 丹齋 申采浩 全集(下)」(螢雪出版社, 1977). 이 글은 1914년에 쓰여진 것이다. 이 부분의 논의는 이선영, "1910년대의 한국문학 비평론(Ⅰ)" 참조.

7) 李光洙, "文學의 價値", 「大韓興學報」 제11호(1910.3)

이러한 그의 感情論은 〈文學이란 何오〉에 이르면 더 구체적이고 이론적인 모습이 되어 나타난다. 문학은 “情의 기초상에 立하였나니 情과 吾人의 關係를 從하여 文學의 經重이 生”<sup>8)</sup> 하기 때문에 “情을 천히 여기고 理智만 重히 여기는”<sup>9)</sup> 구시대의 유교적 관점주의·도덕주의·공리주의를 비판하고 일종의 감정론·반도덕주의를 강조하였다. 그리하여 근대 이후의 문학에서 중요한 것은 情에 있다는 방향을 취하였다. 그런데 이러한 感情論은 知·意에 대한 情의 우위론이며, 종래의 유교적 도덕주의·공리주의에 대한 反命題로서의 일종의 주장론인 것이다. 따라서 그는 종래의 유교주의를 거부하고 문학의 심미적 가치와 탈도덕적 자유 및 개성을 중시한 셈이 되는데 바로 이 점이 한국문학에 있어서 근대의 변화를 헤아릴 수 있는 중요한 指數가 되는 것이다.<sup>10)</sup>

1920년대 시론에 있어서의 효용론에 대해서는 심미적 효용론을 먼저 살펴 본 다음 이데올로기 문제와 시의 효용성, 민족주의적 측면과 계급주의적 측면에서 본 효용론적 관점 등의 순서로 논의를 진행하려 한다. 이들과 직접 관련된 글로서는 李光洙의 〈文士와 修養〉 〈우리 文藝의 方向〉 〈文學講話〉, 金億의 〈藝術의 獨立的 價値〉 〈프로文學에 對한 抗議〉, 崔承萬의 〈文藝에 對한 雜感〉, 金炯元의 〈民主文藝小論〉, 朱耀翰의 〈朝鮮文藝의 當面問題〉 〈노래를 지으시려는 이에게〉 〈時調形式의 發展與否論〉, 朴英熙의 〈詩의 文學的 價値〉 〈苦憫文學의 必然性〉 〈新傾向派의 文學과 그 文壇의 地位〉, 金基鎭의 〈프로詩歌의 大衆化〉, 金東煥의 〈愛國文學에 對하여〉 〈詩調排擊小議〉, 廉想涉의 〈文藝와 生活〉, 梁柱東의 〈文壇展望〉 〈徹底와 中庸〉 등이 있다.

## 1. 審美的 效用論의 擡頭

심미적 효용론의 측면은 주로 李光洙나 金億의 글 가운데에서 발견할 수 있다. 앞에서 언급한 바와 같이 李光洙는 〈文學이란 何오〉에서 感情論을 주장함으로써 문학의 유교적 도덕주의와 공리주의를 과감히 비판했는데 〈文士와 修

8) 李光洙, “文學이란 何오”

9) Loc. cit.

10) 朴喆熙, “한국비평의 근대적 형성”, 『北泉沈汝澤先生華甲紀念論叢』 p. 241. 참조.

養)에서도 이러한 태도가 그대로 이어지고 있음을 알 수 있다.

文藝가 新文化의 先驅요 母되는 所以는……文藝가 人心을 刺激하여 活潑한 精神的 活動을 激發하는 同時에 文藝自身的 新思想 新理念의 宣傳者가 되는 것이니 文藝作者는 文藝의 特有한 人的 情緒를 直接으로 感動하는 情緒의 武器를 利用하여 自家의 理想과 思想을(비록 無意識인 수도 있다 하더라도) 世人의 精神에 깊히 注射하는 魔力이 있나니 그의 理想과 思想을 宣傳하는 能力은 實로 冷冷한 理智의 判斷에만 專依하는 科學이나 哲學에 比할 비 아니오 구비 比할 것이 있다 하면 오직 宗教뿐이외다.<sup>11)</sup>

그의 주장을 요약하면 문예는 “人心을 刺激하여 活潑한 精神的 活動을 激發”<sup>12)</sup>하는데 이를 위해 동원되는 무기는 다름 아닌 “感動하는 情緒”<sup>13)</sup>이다. 이 정서를 통하여 궁극적으로 문예는 “生에 對하여 貢獻할 수 있는”<sup>14)</sup> 것이어야 한다. 따라서 그는 情이 있는 문학이라야 감동을 줄 수 있는 것임을 주장한 셈이 되며 또한 情이 있는 문학이라야 독자의 반응을 확대시킬 수 있다고 본 셈이 된다.

또한 그는 “예술의 본질이 되는 것은 快味 또는 재미”<sup>15)</sup>임을 말하고 나서 이 快味가 “육체적 만족의 快味”<sup>16)</sup>와도 다르고 “感覺을 통하여 오는 快味”<sup>17)</sup>와도 다른 것임을 지적한다.

그 快味는 ick 깊은 全精神의 滿足의 快味라고도 부를 수 있고 또는 靈魂은 滿足의 快味라고도 부를 수 있고 만일 心理學的인 名辭를 찾는다 하면 神經系統全部의 滿足, 또 우리의 全經驗의 滿足이라고도 부를 수 있다. 그러나 엇갯스나 뜻은 마찬가지다. —우리가 이러한 노래를(即 文學으로, 또는 더 넓히 말하면 모든 藝術을) 읽을 때에, 또는 읽는 것을 들을 때에 經驗한 快味는 一般 感覺으로 하는 그것보다도 「깊」고 또 部分的이 아니오 全的(全神經的, 全經驗的, 또는 全

11) 李光侏, “文士와 修養”, 「創造」 제8호(1921.1)

12) Loc. cit.

13) Loc. cit.

14) Loc. cit.

15) 李光侏, “文學講話③”, 「朝鮮文壇」 제3호(1924.12)

16) Loc. cit.

17) Loc. cit.



人格的)이다.<sup>18)</sup>

위의 내용에서 알 수 있듯이 그는 예술적인 쾌미가 靈的인 것, 정신적인 것, 인격적인 것임을 역설하고 있다. 그리고 그는 심미적 감정의 유기적 통일성 내지 전체성을 강조하는 한편, 심미적 감정의 정신성, 영혼성 및 인격성도 아울러 강조하고 있는 것이다. 그래서 이처럼 예술적 쾌미의 靈的 내지 정신적 속성이 강조되면서 그의 審美的 原理 속에 理想이 자리잡게 된다<sup>19)</sup>고 보는 견해도 나올 수 있는 것이다.

그는 美의 차별이 있음을 이상한 현상이라고 말하면서 “美의 差別의 原理”<sup>20)</sup>을 “人類의 理想”<sup>21)</sup>이라 부르고 있다. 또 그는 예술품을 대한 때에 理想에 대한 배치 여부를 가리는 것을 ‘批評’이라 부르고 그것을 다시 가치감정이라 부르고 있다.

나는 價値感情을 一種의 滿足의 感情이라 하였거니와 이 滿足이란 그의 偶像(낮은 意味로 그렇게 부르는 것은 아니다)인 理想인 神의 滿足이다. 이 理想을 或 眞, 善, 美의 合致(플라톤) 或은 道德(칸트)이라고 하고 或은 神의 意志(톨스토이)라 하고 或은 絶對(헤겔)이라 하고 或은 美(윌링, 耽美派)라 하거니와 그것을 부르는 名稱은 各異하더라도 人類에게 現實의 事物을 批評하고 統御하는 最高原理가 存在함을 承認한 點에서는 一致하다 할 것이다.<sup>22)</sup>

여기에 이르러서 그는 기어이 그의 심미적 만족의 감정—때로 그가 快味라 부르고 있는—을 理想의 偶像 아래에 배치시키고 있다. 더욱이 그 자신의 이상이 <난봉가>의 저급하고 추한 감정에 비교되었을 때, 圓隱이나 白沙의 시조가 지니고 있는 意味聯關이 그에 의해 지적된 고급의 감정류로 규정되었을 때 그는 거의 극한적인 功利論者가 되고 만다. 그래서 陶淵明·李太白·杜子美의 시와 셰익스피어·밀턴의 시가 官能主義·耽美主義·데카당主義의 여러 작품

18) Loc. cit.

19) 金烈圭, “李光洙文學論의 展開”, 「韓國近代文學研究」(西江大學校人文科學研究所, 1969), pp. 98~99.

20) 李光洙, “文學講話③”

21) Loc. cit.

22) Loc. cit.

과는 다르게 그에게 영원히 광채를 발하는 것으로 부각되는 것도 고급의 감정 즉 이상 때문으로 설명된다.<sup>23)</sup>

李光洙의 이러한 주장과 같은 맥락에서 파악할 수 있는 견해가 金億에 의해서도 피력된다. 金億의 글에 자주 등장하는 ‘생활’이라는 표현은 인간의 정서 생활을 의미한다. 그리고 이 ‘생활’은 예술(시)의 표현 대상이 되는 것이며 더 나아가 그 자체로서 예술품의 성격을 지니는 것이기도 하다. 그런데 金億이 특히 강조하는 바는 이 생활이 어떤 목적이나 수단에 좌우되어서는 안 된다는 점이다.

그에 의하면 예술(문학)은 종교심을 향상시킨다든가 도덕심을 함양하는 식의 수단적 가치를 절대 가져서는 안 된다. 만일 예술을 그러한 수단으로 이용할 경우에는 사람을 해롭게 할 뿐이다. 예술을 그러한 수단으로 이용하지 않아도 좋은 예술은 항상 신앙적이며 도덕적임을 명심할 필요가 있다. 왜냐하면 예술이란 ‘人生生活’의 전체를 표현한 것이기 때문이다. 다시 말하면 인생의 본능적 요구를 암시하여 새로운 창조 세계를 표현한 것이기 때문이다. 예술은 이용된 결과로 나타나는 것이 아니고 예술 자체가 가치이며 목적임을 깨닫지 못하고 예술을 이용하려 한다면 그것은 예술을 무서운 타락의 길로 인도하는 결과가 되는 것이다.<sup>24)</sup>

예술에 대한 金億의 이러한 생각은 결국 당시에 성행하던 목적문학인 프로문학을 배척하는 논리를 전개하게 하며, 그 어조는 매우 강경한 것임을 알 수 있다.

世上에는 惡德文學이니 墮落文學이니 하는 말을 하는 이가 만습니다만은 이것은 그들이 文學을 었던 手段으로 알았든 것이 自己의 뜻과 갖지 되지 않는 것을 보고 한 惡評이라고 할 것입니다. 이러한 偏見은 장사태 버리지 아니하면 아니될 것입니다. 여러 번 말합니다만은 教育者가 社會의 改良手段으로 宗教家가 宗教의 器具로 생각하고 藝術을 利用하라고 할 때에는 반드시 害가 그들에게 가지 아니할 수 없습니다. 이러한 意味에서 「프로文學」이란 藝術을 墮落시키는 것으로 藝術을 手段과 方法으로 생각한 것이 잘못이라 하지 아니할 수가 없습니다.<sup>25)</sup>

23) 金烈圭, op. cit., pp. 98~99.

24) 金億, “藝術의 獨立的 價値”, 『東亞日報』(1926. 1. 1)

25) Loc. cit.

金億이 이처럼 프로문학에 대해 배척적인 입장을 취하지 않을 수 없게 된 것은 일단 그 자신이 지니고 있는 뚜렷한 문학관에 따른 것이지만 다른 측면에서 보면 그의 세계관, 우주관, 인생관이 이러한 프로문학을 도저히 용납할 수 없었기 때문이었을 것이다. 그래서 그는 프로문학을 정면으로 부정하는 <프로文學에 對한 抗議>를 쓰기에 이른다. 여기에서 그는 反語的인 설명 방법을 사용하여 예술 자체의 속성이라든지 예술이 우리에게 제공하는 미적 쾌감을 강조함으로써 프로문학의 허황함을 지적하려 하고 있다. 다음의 인용문은 그것의 적절한 예로 볼 수 있다.

美的 快感에 달아서 생기는 沒我的 情緒입니다. 利害得失의 境域을 버서난 無關心의 心情입니다. 自己라는 작은 個人을 너저바리고 넓은 人生과 調和되는 것이 藝術品에서 얻는 人生의 기쁨입니다. 그러기에 藝術은 宗教의 沒我的 極致와 다름이 없습니다.

엄마야 누나야 江邊에 살자

돌아온 반짝이는 金모래빛

뒷門밖에는 갈뉘의 노래

엄마야 누나야 江邊에 살자

이 詩를 읽고 우리는 무엇을 느기겠습니까. 所有慾도 없고 다만 美的 快感만만 게 업을 것입니다.<sup>26)</sup>

金億이 金素月の 시를 이렇게 감상하게 된 것은 극히 자연스러운 귀결로 생각된다. 왜냐하면 그는 예술을 “각자 개인의 內部的 生命의 感動을 表現한 것”<sup>27)</sup>으로 파악했고 그 자체에 예술적 목적이 들어 있다고 생각했으며 이 예술적 목적이야말로 독자에게 심미적 감동을 불러 일으키게 하는 요소라고 확신했기 때문이다. 그러므로 그가 말하는 ‘美的 快感’이나 ‘宗教의 沒我的 極致’는 결국 독자의 반응을 가능하게 하는 작품 속의 심미적 요소를 각각 다르게 표현한 것이라 할 수 있다.

심미적 효용론의 측면에서 다룬 내용은 다음과 같이 정리할 수 있겠다. 李光洙는 感情論을 주장함으로써 문학의 유교적 도덕주의와 공리주의를 비판했다. 그는, 감동하는 정서를 통하여 문예는 인생에 공헌해야 한다고 했는데 이것은

26) 金億, “프로文學에 對한 抗議”, 「東亞日報」(1926. 2. 7~8)

27) Loc. cit.

결국 情이 있는 문학이라야 독자를 감동시키고 또한 독자의 반응을 확대시킬 수 있다는 내용을 주장한 것으로 파악된다. 그리고 그는 천부적인 도덕성을 배양하는 생활을 중시했으며 이것이 작품에 고스란히 표현될 때 快味를 독자에게 제공할 수 있을 뿐만 아니라 가치있는 감정을 드러낼 수 있다고 했다. 金億은 문학이 종교심을 향상시킨다든가 도덕심을 함양하는 수단이 되어서는 안 된다고 주장하면서 프로문학에 대해 배척적인 입장을 취하고 있다. 그리고 그는 예술 자체의 속성이라든지 예술이 독자에게 제공하는 미적 쾌감을 상당히 중요한 것으로 보고 있다. 즉 그는 예술을, 각자 개인의 감동을 표현한 것으로 파악했고 그 자체에 예술적 목적이 들어 있다고 생각했으며 이 예술적 목적이야말로 독자에게 심미적 감동을 불러 일으키게 하는 요소라고 확신했던 것이다.

## 2. 이데올로기 問題에 따른 民衆과 詩의 效用性

민중이란 용어는 李光洙 등의 민족주의 문학과와 프로문학과가 똑같이 사용했지만 의미하는 바는 조금씩 다르다고 할 수 있다. 즉 李光洙는 민중을 ‘독자로서의 일반 국민’의 의미로,<sup>28)</sup> 廉想涉은 ‘평민’의 의미로,<sup>29)</sup> 梁柱東은 ‘일반 서민’의 의미로<sup>30)</sup> 각각 사용하고 있는 것이다. 그리고 朴英熙는 민중을 노동자·농민과 같은 ‘무산자 계급’의 의미로,<sup>31)</sup> 金基鎮은 “下部構造에 참여하는 사람”의 의미로 각각 사용하고 있다.<sup>32)</sup>

金炯元和 朱耀翰이 사용한 민중의 의미는 또 다르다. 이것은 金炯元이 전개한 민중적 효용론이 계급문학을 옹호하는 입장을 취하고 있음에 비해 朱耀翰의 그것은 계급문학을 배격하는 입장을 취하고 있는 데에서 명백히 드러난다. 먼저 金炯元의 경우부터 살펴 보기로 한다.

金炯元의 문학과 시를 특징짓는 것 중의 하나는 그 민주성의 개념에 있다.

28) 李光洙, “中庸과 徹底”, 「東亞日報」(1926.1.1~1.3) “시인의 임무는 그가 가진 ‘최선’을 민중에게 보여줌에 있다”

29) 廉想涉, “小說과 民衆”, 「東亞日報」(1928.5.27~5.31) “시를 귀족적이라 하면 소설은 평민적-민중에게로의 예술이다”

30) 梁柱東, “文壇展望”, “민중의 無知識한 것만 탓하기에는 우리의 筆力이 너무 가벼움에 부끄럽지 않으나”

31) 朴英熙, “苦憫文學의 必然性” 「開關」 61호(1925.7)

32) 金基鎮, “文藝時評”, 「朝鮮之光」 65호(1927.3)

그는 원래 민중은 현실의 주인공임을 확신했던 사람이다. 민중은 또한 그에게 동등한 자격과 요건을 갖춘 이웃과 동포형제를 의미했다.<sup>33)</sup> 그에 의하면 시는 그 차체로서 존재 의의가 있는 게 아니라 해묵은 것을 지양, 극복하고 새 국면과 새 지평을 타개하는 길잡이가 될 것을 요구하는 양식이다. 또한 그에 의하면 새 국면과 새 지평을 타개하기 위해서 시인은 당연히 서민(민중)의 편에 서야 한다. 낡은 시대를 지배한 것은 王候將相과 귀공자, 귀부인들이다. 그러나 새 시대는 그들에게 억눌려 살아온 서민 대중(민중)의 몫이 된다. 따라서 새 시대의 시인, 곧 민주 문예의 실천자는 그들의 편에 서서 그들을 예찬, 대변하는 작품을 써야 하는 것이다.<sup>34)</sup>

이러한 金炯元의 태도는 미국의 시인 W. 휘트먼의 詩作 태도<sup>35)</sup>와 유사하다. 실제로 그는 1922년 「開關」지에 휘트먼의 시를 6편<sup>36)</sup>이나 번역하면서 그 앞에 다음과 같이 소개하고 있다.

윌트·휘트먼! 나는 이렇게 感嘆的으로 그의 이름을 부르지 아니할 수 업시 그를 敬仰한다 함은 그의 詩가 美의 詩인 것보다도 力의 詩인 까닭이다. 그는 果然 自然과 같이 寬大하고 強壯한 詩人이다. 그는 透徹한 豫言者요, 先知者요, 引導者요, 未來를 위한 詩人이요, 人類의 向上前進과 共存共榮의 眞理를 確信한 벌거벗은 使徒이다. ……平民으로 나서 平民을 노래하다가 平民으로 죽은 點에 그 詩의 生命도 있는 것이다. ……나는 다만 民主詩의 先驅者—從來의 規約을 함부로 無視한 '대담한 自由詩人'이라고 그를 부르고 싶다.<sup>37)</sup>

따라서 그는 시나 시론을 쓰는데 있어서 「Leaves of Grass」에서 받은 영향

33) 金容稷, 「韓國近代詩史」(서울: 새문사, 1983), p. 423.

34) Loc. cit.

35) 1922년 7월호 「開關」에 번역된 6편의 시는 휘트먼의 시집 「Leaves of Grass」에서 고른 것인데 그 작품들은 〈先驅者여! 오 先驅者!〉 〈내가 農夫의 農事함을 볼래〉 〈憧憬과 沈思의 이 瞬間〉 〈將次 올 詩人〉 〈어찌한 娼婦에게〉 〈假面〉 등이다.

36) 반귀족주의자인 휘트먼은 셰익스피어, 스콧트, 테니슨, 카알라일 등이 비민주적인 시인이라고 공격한 바 있다.  
(Walt Whitman, *Poetry Today in America—Shakespeare—the Future. Leaves of Grass and Selected Prose*, ed. by John Kouwenhoven (New York: Modern Library, 1950, p. 531.))

37) 金石松, “「草葉集」에서”, 「開關」 25호(1922. 7)

을 그대로 보여 주었다고 할 수 있다. 이 점은 그가 반귀족주의를 내세우고 평등과 박애를 부르짖은 민주문예관을 확고히 지니고 있다는 점에서도 그대로 확인된다. 그런데 우리는 여기에서 그가 사용하고 있는 민주주의의 개념이 무엇 인지를 살펴볼 필요가 있다. 그에 의하면 민주주의는 靈肉合一, 萬有平等, 被我一體, 古今亦同의 상태이며 개체와 전체의 구별이 없고 幽顯과 生死의 等分이 없이 영원히 꺼지지 아니하는, 거룩한 광명이 반짝이는 태양과 같은 것이다. 따라서 그 태양은 우주의 구석구석에 그 광명을 고루고루 비추어 줄 뿐이요, 아무런 차별적 의미도 가지지 못한다. 따라서 민주주의는 또한 絶對의 抱擁이라고 할 수 있다. 아름다움과 추함도 따지지 않고 善惡에도 관여하지 않고 한결같이 포용할 뿐이다.<sup>38)</sup> 결국 그의 민주주의 사상은 평등과 포용의 양면이 그 핵심을 이루고 있음을 알 수 있다. 이러한 생각이 진전되어 그는 민주문예 자체를 조직화하게 된다. <民主文藝小論>이라는 제목이 암시해 주듯이 그는 여섯 개의 항목을<sup>39)</sup> 설정한 후 민주문예의 실상을 상세히 논하고 있는데 이를 요약해 보면 다음과 같다.<sup>40)</sup>

① 民主文藝란 貴族文藝이 반대 개념이다. 貴族文藝는 인습적이고 배타적이며 보수적인 문예를 의미하는데 이것은 과거에 일부의 특권 계급의 소일거리에 지나지 않았다. 그런데 지금은 시대가 달라졌으므로 이러한 귀족 문예는 민주문예에 그 위치를 양보해야 한다.

② 자유와 평등은 민주주의의 특색이다. 문예상에 있어서의 자유는 형식과 제재의 구속에서 벗어나 자기 생각에 따라 그것들을 선택하고 솔직하게 개성을 표현하는 것을 의미한다. 평등이란 高下 貴賤이 없음을 가리키는 것이므로 시인은 인간과 자연의 모든 것을 詩化할 수 있어야 한다.

③ 民主文藝는 그 機作으로 絶對의 抱擁과 반항의 측면을 동시에 가지고 있다. 민주주의 자체가 절대 평등을 이념으로 하고 있으므로 民主文藝가 모든 것을 포용하려는 것은 당연하다. 그러나 일단 이와 같은 이념을 실현하기 위해서

38) 金石松, “民主文藝小論”, 「生長」5호(1925.5)

39) 여섯 개의 항목은 ①貴族的文藝 ②民主主義와 文藝 ③나와 民主主義 ④抱擁과 反抗 ⑤民主文藝와 郷土文藝 ⑥朝鮮과 民主文藝 등이다.

40) 여기서 요약되는 내용은 金石松, “民主文藝小論” 「生長」5호(1925.5)에 바탕을 둔 것이다.

는 방해가 되는 존재를 단호히 배격하고 제거하려고 하는 데에 民主文藝의 또 다른 일면이 있다. 즉 民主文藝란 그 이상을 指向하기 위해서는 언제 어디서나 반항을 시도할 것이며 이와 같은 반항은 마침내 포용의 이상을 실현하는 계단이 될 것임을 믿는 것이 바로 민주문예이기도 하다.

④ 민주문예는 궁극적으로 그 이상이 범세계적 또는 범인류적으로 실현되기를 희망한다. 그러나 민주주의 자체가 個體를 존중한 데서 始發되고 있는 것이므로 민주문예 역시 보다 큰 이념의 실현을 위해서 個體를 희생시키려고 하는 것은 아니다. 오히려 민주문예는 범세계적인 것이 되기 이전의 향토문예를 중요시한다. 향토문예가 지방 또는 종족을 충실히 대변해 줄 때 그것이 곧 민주문예임을 믿는 것이 또한 문예의 특성이기도 하다.

이러한 내용으로 미루어 볼 때 金炯元은 주로 휘트먼의 민주주의 시론을 그대로 수용하고 있음을 알 수 있다. 그리고 그의 시론이 新傾向派 시론의 勃興에 크게 기여하고 있는 점도 간과되어서는 안 될 사항이다.<sup>41)</sup> 그의 시론에 등장하는 ‘民主’, ‘民衆’의 개념은 결국 하나로 포괄될 수 있는 것들이며 이러한 개념들을 기초로 한 그의 <民主文藝小論>은 결국 민중적 효용론의 한 양상을 보여 주는 것이라 하겠다.

앞에서 이미 언급한 대로 朱耀翰은 계급문학을 배격하는 입장을 취한 경우였다. 물론 그는 ‘民衆’이란 용어를 사용하기는 했다. 그러나 그 개념이 계급성을 전혀 포함하고 있지 않다는 점에서 金炯元이 사용한 ‘民衆’의 개념과는 크게 다르다. 구체적으로 말해서 朱耀翰이 사용한 ‘民衆’은 민족에 의해 형성된 집단 즉 국민적 이념을 가리키는 용어이다.<sup>42)</sup> 따라서 그의 문학 이념이 국민문학과의 그것과 동일한 것은 당연한 일이다. 그의 초기시가<sup>43)</sup> 비록 서구의 상징주의 시에 나타나는 퇴폐적, 허무적 요소를 간직하고 있다 하더라도 그것을 근거로 그를 퇴폐주의 시인이라거나 허무주의 시인이라고 하기는 힘들다. 그가 실제 작품에서 보여 주는 이 괴리 현상은 “일시적이고 무자각적인 현상의 하나로 보는 것이 타당”<sup>44)</sup>할 듯하다. 이러한 점은 다음 인용에서 확인할 수

41) 韓啓傳, 「韓國現代詩論研究」(서울: 一志社, 1983), p.86. 참조.

42) 이에 대해서는 吳世榮, 「韓國浪漫主義詩 研究」(一志社, 1980), pp.195~197. 에 자세히 논술되어 있다.

43) <불노리>가 대표적인 예이다.

44) 吳世榮, op. cit., p.181.

있다.

나는 우리 현재 사회에 '메카단'덕 病的 文學을 주기를 실혀 합니다. 그럼으로 나는 '메카단'덕 傾向을 가진 작가를 조하하지 아느며 자신도 그런 傾向을 피하기로 주의하였습니다. 오직 健康한 생명이 가득한 온갖 草木이 자라나는 속에 잇는 조용하고도 큰 힘 가튼 藝術을 나는 구하였습니다.<sup>45)</sup>

이러한 그의 생각이 국민문학 이념과 그대로 연결되며 그가 주장하는 民衆의 詩論에 그대로 나타나는 것임은 물론이다. 왜냐하면 그의, 외래사조를 배격하는 이 태도가 바로 국민문학 이념과 민중의 시론을 가지게 한 근거가 되고 있기 때문이다.

나는 근래 청년 작가들 중에 외국서 드러온 악마주의, 유태주의, 메카단주의를 상도하는 사람의 큰 발달을 의문으로 압니다. 그 반대로 순전한 민요덕 詩分에서 출발하려는 이들의 장래를 큰 흥미를 가지고 봅니다. 그러한 傾向을 다소간이라도 보인 작가를 꼽자면 지금 생각나는 대로 「백조」에 로작(露雀)군, 이전 「창조」 지금 「병대」에 김억, 김소월 두 군, 「금성」에 손진태, 백괴만 두 군 가튼 이를 치겠습니다. 그런 이들의 작품이 아직도 만치 못하고 또 보하 노은 것이 업슴으로 지금 우리 참고될 만한 것이 업슴은 유감인 중 김억군이 민요시집의 명을 된 「금모래」를 발간하였다 함은 것분 소식의 하나입니다.<sup>46)</sup>

朱耀翰은 “엇더케 하면 民衆의 레벨까지 내려가되 타락됨을 면할가”<sup>47)</sup>를 시인이 해결해야 할 과제로 삼은 적이 있고 1937년에는 민요는 “民衆生活의 보편적 경험을 주제로 해야 한다.”<sup>48)</sup>고 강조했는데 이러한 생각들은 모두 ‘순전한 민요덕 詩分’으로 시를 쓰는 시인들을 중시하는 그의 태도와 일치한다.

결국 朱耀翰의 民衆의 시론은 국민문학 이념의 범위에서 전개된 것이며 이것은 민중적 효용론의 한 흐름을 이루고 있다.

지금까지 살펴 본 내용을 정리하면 다음과 같다. 金炯元은 시의 민주성을 주장하면서 시인은 당연히 민중의 시적 서서 민중을 대변하고 예찬하는 시를 써

45) 朱耀翰, 「아름다운 새벽」(1924)의 跋文

46) 朱耀翰, “노래를 지으시려는 이에게 ③”

47) 朱耀翰, “朝鮮文藝의 當面問題”, 「朝鮮之光」 82호(1929.1)

48) 朱耀翰, “時調形式의 發展與否論”, 「風林」 4호(1937.3)



야 한다고 했다. 그는 주로 휘트먼의 민주주의 시론을 그대로 수용하고 있는데 그의 시론이 신경향파 시론의 발흥에 크게 기여하고 있는 점은 간과되어서는 안 될 사항이다. 그의 시론에 등장하는 ‘民主’, ‘民衆’의 개념은 결국 하나로 포괄될 수 있는 것들이며 이러한 개념들을 기초로 한 그의 〈民主文藝小論〉은 민중적 효용론의 한 양상이라 하겠다. 朱耀翰은 계급문학을 배척하고 있다는 점에서 金炯元과는 다르다. 그는 ‘民衆’이라는 용어를 사용하고 있으나 그 개념에는 계급성이 전혀 포함되어 있지 않다. 그가 사용한 ‘民衆’은 민족에 의해 형성된 집단, 즉 국민적 이념을 지칭하는 것이므로 그의 문학 이념의 기초가 국민문학파의 그것과 동일한 것은 당연한 일이다. 이러한 점은 그가 외래사조를 적극적으로 배격했으며 한문 글자를 버리고 우리말을 사용해야 한다고 주장한 데에서도 간접적으로 확인할 수 있다. 그러나 계급성을 의식한 金炯元이나 계급성을 배제한 朱耀翰이 둘다 소수의 특권 계급이 아닌 일반 국민을 문학의 주체로 생각했던 점은 공통적이다.

### 3. 民族主義的 側面에서 본 效用論의 觀點

이것은 주로 崔承萬, 李光洙에 의해 전개되었다. 崔承萬이 쓴 〈文藝에 대한 雜感〉은 인생을 위한 예술을 주장한 글로서 예술을 인생의 효용과 직접 연관시켜 설명하려는 태도를 보이고 있어서 당시의 상황에서 볼 때 주목을 끌기에 충분한 글이다. 물론 1910년대에도 이러한 효용론은 金億, 李光洙에 의해 전개된 적이 있지만<sup>49)</sup> 계몽주의적, 교훈적인 생각을 바탕으로 한 것이었기 때문에 崔承萬의 경우처럼 순수한 立論이 부각될 수 없었다. 그리고 이러한 효용론은 이미 일본 문단에서 논의된 바가 있었기 때문에 당대 지식인들 사이에서는 전혀 생소한 문제가 아니었다.

그의 주장에 의하면 문예는 어떠한 형식을 취하든지간에 사회나 인생의 범위를 넘어서는 안 된다. 사회나 인생을 떠난 예술은 존재할 수 없는 것이다.

그러나 남은 듯든 안듯든 나는 이러한 말을 하고 싶다. 藝術도 人生을 떠나서는 안이 되겠다고. 이 問題는 昨年인지 日本서 論議者間에 大端히 떠들든 問題

49) 金億의 藝術의 生活>(1915), 李光洙의 文學이란 何오>(1916) 등은 이에 대한 예이다.

이지마는 何如間 나는 었던 文藝나 社會나 人生 以外에 잇서서는 안이 되겿다고 한다. 또 社會와 人生을 떠난 藝術이 잇스리라고도 생각지 안는 바다. 이 意味에 잇서서—人類의 生活을 었더케 하면 더 좃케 더 잘 만드러 불가 하는 改造의 意志와 理想을 根底로 한 藝術 곳 「人生을 爲한 藝術」을 말하며 「人生을 爲한 藝術」을 爲하여 努力하기를 바란다 하는 것이다.<sup>50)</sup>

이 글에서 우리가 주목하지 않을 수 없는 내용은 ‘人類의 生活을 었더케 하면 더 좃케 더 잘 만드러 불가 하는 改造의 意志와 理想을 根底로 한 藝術’이 곧 인생을 위한 예술이라고 한 점이다. 이것은 분명히, 예술이 현실적으로 효용성을 발휘할 수 있을 때 의의를 지니게 된다는 민족주의적 측면의 효용론이라 할 수 있을 것이다.

李光洙가 전개하는 민족주의적 측면의 효용론은 崔承萬의 경우와는 다른 각도에서 진행되고 있다. 그는 문예를 “문화의 꽃”<sup>51)</sup>으로 파악하고 문예야말로 민족의 힘을 계발하는 힘을 지니고 있다<sup>52)</sup>고 본다. 이러한 생각은 민족주의 문학관의 일단이지만 다른 측면에서 보면 인생을 위한 예술을 다른 것에 우선하여 중요시하는 그의 신념에서 비롯된 것이기도 하다. 이처럼 崔承萬의 경우가 인류의 생활을 향상시키려는 의도를 앞세우고 그에 대한 수단으로서의 민족주의적 측면의 효용론을 민족주의적 이상과 연결시키려 한 반면에 李光洙의 경우는 예술을 민족주의적 이상의 실현에 앞서서 인생에 부각되어야 할 ‘문화의 꽃’으로 파악하고 이것이 민족의 힘을 계발할 수 있는 힘을 지니고 있다는 논리를 전개하고 있는 것이다. 따라서 이 두 사람이 지니고 있는 민족주의적 측면의 효용론의 양상은 민족주의적 이상과 관련되기는 하지만 그 세부적인 흐름은 다른 것이다.

李光洙에 의하면 여러 가지 상황을 종합해 볼 때 조선에 필요한 예술은 arts for art's sake가 아니라 arts for life's sake이다. arts for art's sake는 예술을 다른 분야로부터 독립시키려는 의미에서는 대단히 훌륭한 격언이지만 그 범위를 넘어서 사용하게 되면 ‘개인은 자유다’라는 격언을 무제한으로 사용했을 때와 같은 害惡에 빠지게 된다는 것이다. 그런데 arts for life's sake 경우에는 인생을 위하여 공헌하지 않는 것, 더구나 해로움을 주는 것은 그것이 무엇이든

50) 崔承萬, “文藝에 대한 雜感”, 「創造」4호(1920.1)

51) 李光洙, “文士와 修養”, 「創造」8호(1921.3)

52) Loc. cit.

지 모두 憐이니 문예도 만약 어떤 개인이나 민족의 生에 해로움을 주는 것이라면 “맛당히 두두려 부실 것”<sup>53)</sup>이 되지 않을 수 없다는 것이다.

결국 李光侏로서는 당시의 여러 가지 상황으로 보아 문예가 우리 민족에게 무엇인가 도움을 주는 쪽으로 전개되지 않으면 안 된다고 생각했던 것 같다. 그러나 그가 예술이 마땅히 지니고 있어야 할 美를 소홀히 생각했던 것은 아니다. 오히려 그는 인생을 위한 예술이 美에 기초를 두고 있어야 한다고 역설하고 있는 것이다. 이 점에 대해서는 앞부분에서 상론한 바 있다. 간단히 말하면 李光侏에게 있어서의 예술의 美는 결국 그 자체의 목적을 지니는 것이 아니라 인생을 위한 것이다.<sup>54)</sup> 美를 중요시한다는 점에서는 예술지상주의자의 견해와 공통되나 이 美가 도덕의 제한을 받는 美 즉 인생을 위한 美라는 점에 있어서는 그들과 다른 입장을 취하고 있다. 그래서 李光侏는 ‘예술은 도덕을 초월한다’는 예술지상주의자들의 신조를 비판하지 않을 수 없는 것이다. 그들의 신조에 의하면, 예술은 도덕을 고려하지 않기 때문에 남매 사이에 이루어지는 연애를 찬미하거나 남편 있는 아내가 외간 남자와 밀통하는 것을 자세하게 묘사하거나 상관없이 된다는 것이다. 아름답기만 하면 예술의 임무는 다한 것으로 보고 있기 때문이다. 이러한 예술관은 말할 필요도 없이 예술을 위한 예술을 내세우는 예술지상주의 내지 탐미주의에 기초한 것이지만 더 나아가 인생의 부도덕한 방면이나 추악한 방면에서 美를 찾게 되면 소위 악마주의를 파생시키게 된다<sup>55)</sup>는 것이다.

이러한 비판과 함께 그는 조선에 들어온 예술지상주의의 기류에 대해서도 조심스럽게 언급하고 있다. 그의 판단에 의하면, 조선에서 예술지상주의자에 해당되는 사람은 시인으로 金岸曙, 朴鍾和 등과 소설가로는 廉想涉, 玄鎭健 등이 있을 뿐이다. 그리고 비평가로서 예술지상주의자라고 할 만한 사람은 거의 없는 듯하다. 따라서 예술지상주의가 문단의 한 세력을 이룰 정도는 아니다. 그러나 그는 이 예술지상주의가 관념적으로는 과거의 권선징악적 예술관에 대한 반동의 분위기와 잘 연결되고 있어서 시인, 문사의 대부분에게 퍼져 있을 것이라는 점을 우려하고 있다.<sup>56)</sup> 바로 이러한 우려 때문에 인생을 위한 예술을 옹

53) Loc. cit.

54) 李光侏, “文學講話③”, 「朝鮮文壇」3호(1924.12)

55) 李光侏, “우리 文藝의 方向”

56) Loc. cit.

호하는 그의 어조는 단호해지지 않을 수 없는 것이다.

그는 먼저 예술이 도덕의 제약을 받아야 한다는 전제 위에서 그의 주장을 전개한다. 도덕은 “인생생활의 절대적 제약”<sup>57)</sup>이기 때문에 그리고 이것은 진리이기 때문에 인생생활을 무시하는 예술이 성립되기 어렵다는 점을 인정한다면 당연히 예술은 도덕의 제약을 받아야 한다는 것이다. 아무리 예술이 부분적 또는 전체적으로 아름다움을 준다 해도 인생에 해독을 끼치는 예술은 용납할 수 없는 것이다. 인생의 모든 활동은 살기 위한 활동이므로 예술도 그 활동의 일부분인 이상 인생에게 ‘살힘’을 주는 예술이라야 한다. 더 자세히 말하면 인생을 지금 있는 인생보다 더 굳세고 더 아름답고 더 착하게 하는 예술, 사람과 사람이 더욱 서로 사랑하고 利己를 떠나 동포를 위하여 몸을 바치도록 고무해주는 예술이라야 한다는 것이다.

한편 廉想涉은 〈文藝와 生活〉에서 문예의 가치를 ‘생활 총체’의 정신면에 기여하는 데에서 찾고 있다.

文藝는 生活에서 보면, 그 表白이요 記錄이요 痕跡이요 主帳이다. 決코 生活 그 自體도 아니요, 生活全體도 아니다. 다만 內在한 藝術的 效果, 또는 價値— 통트러서 그 藝術的 偉力이, 生活總體를 純化하고 美化하며, 個個人의 靈的 活動을 刺戟活發케 하는 同時에, 個個人의 感情과 意志와 或時는 思想까지를 融和하고 聯結함으로써, 人生生活에 對하여 저마튼 職責을 다할 다음이다.<sup>58)</sup>

따라서 그는 무엇보다도 작품 속에 나타난 생활의 의식을 중요시 하지 않을 수 없게 된다. 이 생활의 의식 중에서 그는 특히 “스대인의 生活을 構成하는 時代意識과 社會意識 및 一層 範圍를 좁혀서는 民族意識”<sup>59)</sup>에 대해 크게 관심을 기울인다. 그의 논리에 의하면, 이러한 민족의식을 무시하거나 또는 무시하지는 않더라도 회박하고 미약하게 표현된 작품은 가치가 없다는 것이다.

(藝術的 方法으로) 文字로 描寫하고 (間接的 手段)으로 思想과 意志로 主張하여, 同一한 時代意識과 社會環境과 生活感情을 가진 讀者에게 提供하는 것이

57) Loc. cit.

58) 廉想涉, “文藝와 生活”, 「朝鮮文壇」 19호(1927.2)

59) Loc. cit.

眞正하고 價値있는 文藝요, 그 以外의 事것도 아니며 그 以上의 事것도, 或은 그 以下의 事것도 아니다.<sup>60)</sup>

그는 이처럼 문예와 의식의 관계를 불가분의 관계로 파악함으로써 작품에 나타난 그 의식이 독자에게 전달되어 독자의 고통을 예방하는 '豫防劑'의 구실을 얼마나 잘 할 수 있는가에 따라 작품의 가치가 결정된다고 보았다. 그런데 그가 말하는 의식은 다름 아닌 민족의식이다. 여기에서 우리는 그의 민족문학론의 한 흐름을 발견할 수 있다.

廉想涉의 논리와 같은 맥락에서 梁柱東도 프로문학의 선진 卮化를 부정적으로 보고 있다.

그러나 내 생각으로 보건면, 프로文學은 文學의 一支派形式이다. 文學인 以上 文學構成的 諸要素를 俱備해야 될 것은 勿論이 안인가, 프로文學이라는 名稱이 있는 以上, 그것은 오즉 文學의 表現과 內容으로서야 存在를 許할 수 있다. 萬一 宣傳製作者와 撰을 갖지 한다면, 宜當히 文學者라는 일홈을 바려야 할 것이다. 또 直接 社會運動前線에 參與할 생각이 잇스면, 書燈下에서 갈대갓 혼 一柄筆을 두루지 말고 냇바람 街頭에 나섬이 可尙할 것이 안인가.<sup>61)</sup>

그는 이처럼 프로문학이 지닌 오류를 지적하고 있는데 이것은 그가 내세우는 절충적인 입장에 따라 내용과 형식을 똑같이 중요시해야 한다는 주장과 맥을 같이 하는 것이라 할 수 있다. 그러나 그는, 문학이 시대정신을 표현한 것이므로 식민지시대의 현실 조건에 비추어 보면 퇴폐적 문학이니 혁명적 문학이니 하는 것들도 각각 당위성을 인정받을 수 있을 뿐만 아니라 불가피한 것으로 이해되어야 한다고 함으로써<sup>62)</sup> 프로문학까지도 끌어 들여 범민족문 운동을 내세우는 절충론의 논거를 마련하고 있다.

앞에서 살펴 본 것처럼 李光洙가 전개하는 민족주의적 효용론은 崔承萬의 그것과는 세부적인 흐름에 있어서 분명히 다르다. 그러나 민족주의적 이상의 실현을 위해 전개되었다는 점에 있어서는 서로 공통성을 지니고 있으므로 민족주의적 효용론이라는 하나의 카테고리로 묶을 수 있다. 그리고 같은 맥락에서 프

60) Loc. cit.

61) 梁柱東, "文壇展望", 「朝鮮文壇」 19호(1927.2)

62) 梁柱東, "徹底와 中庸", 「朝鮮日報」(1926.1.10-1.12)

로문학을 공격하고 민족주의적 문학을 옹호하는 태도를 보였던 廉想涉과 梁柱東의 경우도 이 분과에 포함될 수 있을 것이다.

#### 4. 階級主義的 側面에서 본 效用論의 觀點

이것은 주로 朴英熙와 金基鎭 그리고 金東煥에 의해 전개되었다. 프로문학의 이론가 朴英熙는 <詩의 文學的 價値>에서 시가 사회성을 지녀야 하는 이유를 시적 가치와 관련시켜 말하고 있다.

現今에 詩라는 것은 人間을 찌나고 社會를 찌나는 超脫의 노래는 아니다. 어찌까지든 人間味가 豊富하여야 하겠으며 社會性이 잇서야 하겠으며 따라서 朝鮮이 革命文學을 要求한다 하면 詩는 그 要求를 더욱 뜨거우게 불부칠 만한 힘이 잇서야, 그 詩의 詩的價値가 있는 것이며 따라서 文學的價値가 있는 것이 事實이다. 文學的價値란 文學的 使命을 다하는데 잇을 것이다.<sup>63)</sup>

朴英熙는 시의 가치를 여러 가지 측면에서 설명하고 있는데 시의 가치는, 내용의 측면에서는 풍부한 인간미와 사회성을 지녀야 획득되는 것이며 기능의 측면에서는 사회의 요구를 촉진시킬 수 있는 힘을 지녀야 유지된다는 것이 그것이다. 그러나 그가 의도하고 있는 의미의 강음부는 사회성 쪽에 놓여져 있다. 이것은 그가 누구보다도 강하게 문학의 사회적 효용을 주장한 사람임을 말해 주는 증거이다. 이러한 그의 태도는 <苦憫文學의 必然性>에서도 그대로 드러난다.<sup>64)</sup>

그가 말하는 ‘苦憫期에 잇는 生活’이란 ‘社會’의 다른 표현이며 이 ‘社會’는 그가 필요성을 역설하고 있는 ‘무산계급 문학’의 터전인 무산계급 사회를 의미한다. 그에 의하면 조선은 자본주의 사회에서 오래 동안 고민하여 왔다. 따라

63) 朴英熙, “詩의 文學的 價値”

64) 이 부분을 인용하면 다음과 같다.

“우리는 苦憫期에서 生活한다. 따라서 우리는 이 苦憫期에서 우리의 文學을 建設하려 한다. 이에서 우리의 文學은 苦憫期에 잇는 生活을 等閑히 보게 되어서는 그 文學的價値가 喪失되고 마는 것이다. 우리의 文學이 社會的으로 價値를 갖게 된다 하면 그것은 우리의 生活이 原因하는 苦憫의 文學일 것이다.”

서 조선의 문학은 그 外皮를 뒤집어 쓰고 있는 “흐느적거리는 文學”<sup>65)</sup>에 불과했다. 이제 조선은 “偉大한 苦痛에서 짓눌리든 無產의 朝鮮을 解放”<sup>66)</sup>하고 또한 무산계급의 건전한 문학을 건설하여야 한다. “生活의 水平的 向上을 爲한 民衆的 文學을 建設”<sup>67)</sup>하여야 한다. 그의 이러한 주장은 카프를 중심으로 한 프로문학 활동의 연장선상에서 발표된 것이므로 명실공히 대변자의 선언과 같은 성격을 지니는 것이지만 계급주의적 효용론으로서도 매우 중요한 의의를 지니는 것이다.

朴英熙의 주장과 같은 맥락에서 계급주의적 효용론을 전개한 사람으로 金基鎭을 들 수 있다. 그는 <프로詩歌의 大衆化> 서두에서 프로레타리아 시가가 대중 속에 깊이 뿌리박지 못했음을 지적하고 이것을 문제 제기의 근거로 삼고 있다.

一九二八年 以來로 우리들의 詩歌뿐만 아니라 널리 말하여 藝術은 民衆의 것이어야 한다고 말하게 되었다. 이 말은 프로레타리아 詩歌—藝術—이 大衆 속으로 깊이 들어가 그들에 依하여 成長되고 더 나아가서는 그들의 손으로 制作도 되어야 한다는 것을 意味하는 말인 同時에 正當한 말이다. 프로레타리아 藝術은 勿論 그러해야 할 것이다. 그러면 언제는 大衆의 속에 들어가 作用할 수도 없고 그들에 依하여 成長될 수도 없는 것을 가지고 프로레타리아 藝術—詩歌—라고 하였든가.

그런 것이 아니다. 처음부터 「作用」할 수도 없는 것 「成長」될 수도 없는 것을 가지고 프로레타리아 藝術이라고 하여 오지는 않았다. 얼마만큼이라도 그들에게 들어가는 作用도 하고 그들에 依하여 成長도 되었기에 오늘날 우리의 藝術運動이 幼稚하나마 이만큼이라도 發展되어 왔다. 다만 우리들이 認識하지 아니하면 안될 것은 果然 얼마나 만히 우리의 藝術이 大衆과 接觸되었느냐 못는다 하면 그 「接觸」은 極히 작았었다고 말할 수밖에 없는 事實이다. 다시 말하면 우리의 藝術은 全大衆의 속으로 들어가지 못하고 一部 知識青年들에서만 그 作用을 하고 그들에 依하여 成長도 되어 왔을 뿐이오 全大衆 속에 깊이 뿌리를 박지 못하여 왔다는 것이다.<sup>68)</sup>

65) 朴英熙, “新傾向派의 文學과 그 文壇의 地位”, 「開關」 64호(1925.12)

66) Loc. cit.

67) Loc. cit.

68) 金基鎭, “프로詩歌의 大衆化”, 「文藝公論」 2호 (1929.6)

그런데 이것은 예술에만 나타나는 현상이 아니다. 조선 무산계급운동이 모든 대중 속에 깊이 뿌리박지 못하고 浮動하는 일부 계층에서만 발전하고 있기 때문이다. 어떻게 하면 프로레타리아 예술을 全大衆 속에 심을 수 있을까? 그 구체적 실천 방법에는 어떤 것이 있을까? 이러한 물음들에 대해서 金基鎮은 그에 대한 대답보다도 먼저 검토해야 할 사항이 있음을 말하고 있다. 즉, “大衆의 속으로 가지고 들어가야 할 프로레타리아 詩歌는 現在까지 果然 現在까지 如何히 制作되어 왔으며 그것은 어떠한 任務를 해야 왔는가”<sup>69)</sup>를 검토할 필요가 있다는 것이다.

그에 의하면 현재의 예술 운동은 대중적 운동에 감히 손을 대지 못하고 다만 작품 활동으로만 그 활동을 계속하고 있는데 작품 활동의 중심은 시가나 다른 것에 있지 아니하고 소설에 있다. 바꾸어 말하면 소설이 작품 활동의 중심이 되고 있고 다음에 시가와 평론이 있으며 미술·음악·영화·연극·강연 등의 활동은 전혀 없다고 해도 과언이 아니다. 그런데 시가는 두 세 사람에게 의해 그 존재를 나타내고 있을 뿐이다. 이 두 세 사람에게 의하여 창작되는 시가는 어떠한 것이인가? 그것은 대개 퇴폐적, 향락적, 이기주의적 사상과 취미로부터 독자를 구출하려는 의도를 가지고 창작되어 온 것이다. 물론 한편의 시가에서 이상에 열거한 모든 정신을 발견하기는 곤란하나 우리는 그 동안 시인의 여러 작품 중에서 이러한 정신들을 지적해 낼 수 있는 것이다. 그리고 이러한 정신이야말로 프로레타리아 시가 취해야 할 정신인 것이다. 그러나 그 동안 창작되어 온 시는 전대중이 섭취하는 바가 되지 못하였다. 그 이유는 세 가지로 나누어 말할 수 있다. 첫째, 우리가 우리의 시를 그들에게 가지고 가서 보여 주지 못하였고 둘째, 그들이 이해하기 쉬운 말로 쓰지 못했으며 셋째, 그들이 흥미를 느끼고 외우도록 쓰지 못했기 때문이다. 그런데 프로레타리아 시가의 목적은 대중을 小부르조아적 취미 또는 봉건적 취미로부터 구출하여 그들의 의식을 진정한 의식으로 만듦에 있는 이상 시가가 대중에게 섭취되지 못해서는 그 본래의 임무를 다할 수 없는 것이다.<sup>70)</sup>

그리고 金基鎮은 이러한 이유들에 대해서 부연 설명까지 시도하고 있다. 즉 그는 둘째, 셋째의 이유가 그들의 교양 정도와 관련이 있다는 것이다. 그에 의하면 현재 조선의 노동자들 거의 대부분은 未組織 상태에 있고 그 중에 조직된

69) Loc. cit.

70) Loc. cit.



노동자가 있다 할지라도 그들이 지닌 교양으로서는 프로레타리아 시가를 수용할 수 없다. 그들이 부르는 노래는 오십년 전이거나 백년 전의 것이다. 아리랑·육자백이·새타령·수심가·춘향가·심청가·소삼팔경 등으로 부터 최근 수년간 향간에 전파되어 있는 각종 잡가 등이 그들의 계급적 노래이다. 소위 조직된 노동자의 경우가 이러한데 하물며 방임되어 있는 전대중의 경우는 더 말할 나위도 없다. 그러면 그들이 이러한 노래만을 부르는 진정한 원인은 무엇이었는가? 그는 이 원인을 다음과 같이 설명하고 있다.<sup>71)</sup>

① 재래의 가요는 거의 전부가 그들의 기억에 깊이 박혀 있고 따라서 소년기부터 외우기 때문에 거의 습관이 되었다.

② 재래의 가요는 거의 전부가 비관적, 애상적이면서도 향락적이어서 그들이 하여금 현실의 고뇌를 망각케 하고 一種 羽化登仙의 감흥과 같은 마취작용을 하는 까닭으로 그들은 이러한 작용의 유혹을 받는다.

③ 그들은 새로운 가곡을 알지 못한다. 설령 개인적으로 현대의 가곡을 가르쳐 준다 하더라도 그것은 그들에게 어려울 뿐더러 멋이 없다.

④ 이와 같은 까닭으로 재래의 가요는 더욱 그들의 흥미를 돕고 그들의 의식은 이와 정비례하여 점점 마취되고 필경에는 새로운 시가에 대하여 일고의 흥미도 느끼지 않는다.

⑤ 게다가 그들은 잡지나 신문에 나타나는 시가를 읽을 만한 학력도 없다.

⑥ 年內로 유행하는 別別 雜歌는 新作이라 하나 그 곡조는 재래의 곡조와 동일하거나 유사하며 그 歌辭도 또한 유사한 음담패설이거나 하므로 그들이 좋아하는 바가 되며 또는 그들을 유혹하는 것이 된다.

그러면 이와 상치하는 것은 무엇인가. 金基鎭이 말하고 싶었던 것은, 문학(시)에는 사회성이 꼭 있어야 하며 조선에 필요한 문학은 프로레타리아를 찬양하는 문학이라는 것이다. 이것은 계급주의적 효용론을 극대화한 주장으로서 朴英熙의 그것과 함께 뚜렷한 갈래를 형성하고 있음을 알 수 있다.

그외에도 우리는 계급주의적 효용론의 한 분파로 金東煥의 傾向文學論과 時調排擊論을 거론할 수 있다.

그의 경향문학론은 갑오경장 이전의 우리 국문학을 모두 부정하는 시선에서 출발한다. 그가 우리 국문학을 부정하는 이유로 든 것은 국문학이 한자로 표기

71) Loc. cit.

된 문학이라는 것, 중국을 배경으로 한 사대주의적 발상에 의해 이루어진 문학이라는 것, 일반 대중의 감정과는 동떨어진 추상적·보수적 문학이라는 것, 평민을 지배하려는 귀족의 논리가 나타나 있다는 것 등이다.<sup>72)</sup> 이 국문학은 그러므로 그에 의하면 국민이 마땅히 가져야 할, 또 국민이 보편적으로 가지고 있을 문학이 되지 못한다. 그리고 그는 1920년대 崔南善, 李光洙에 의해 주도된 국민문학 운동이 국민적 허영심과 과대망상을 고취하고 있을 뿐만 아니라 낙망과 嗟嘆과 傷心과 고뇌를 일삼고 있다<sup>73)</sup>고 비판하고 있다. 따라서, 그에 의하면 참다운 애국문학이란 ‘無產大衆’의 문학이다.

이러한 맥락에서 그는 시조에 대해서도 배격하는 태도를 보여 주고 있는데 <時調排擊小議>에는 왜 시조를 배격하지 않으면 안 되는가에 대한 설명이 나와 있다. 그에 의하면 시조는 “어제의 藝術”<sup>74)</sup>이므로 새 시대의 예술로는 적합하지 않고 시조는 형식상의 많은 제약 때문에 “火山같이 爆破되는 情熱”<sup>75)</sup>을 자유롭게 표현할 수 없으며 또한 시조는 제왕·귀족·학자·승려 등 귀족계급의 문학이기 때문에 ‘無產大衆’의 문학이 될 수 없다는 것이다. 그의 이러한 논리는 당대를 풍미한 마르크스주의 사상에 감염되어 시·문학의 사회적 기능을 주장하는 것으로 파악된다.

계급주의적 효용론에서 살펴 본 내용을 요약하면 다음과 같다. 朴英熙는 시의 가치와 관련하여 시는 풍부한 사회성을 지녀야 하며 사회의 요구를 충족시킬 수 있는 힘을 지녀야 한다고 했다. 그런데 朴英熙가 의도하고 있는 강음부는 사회성 쪽에 놓여져 있다. 이것은 그가 누구보다도 강하게 문학의 사회성 내지 계급성을 주장한 사람임을 말해 주는 증거이다. 또한 그는 고통에서 짓눌리는 無產의 朝鮮을 해방하고 무산계급의 건전한 문학을 건설해야 한다고 주장함으로써 계급문학파로서의 입장을 분명히 하고 있다. 金基鎭의 주장도 朴英熙의 주장과 같은 맥락에서 전개된다. 金基鎭은 주로 프로문학 중에서도 프로시의 대중화를 위한 논리를 펴고 있는데 그가 궁극적으로 말하고 싶었던 것은, 문학에는 사회성이 반드시 있어야 하며 조선에 필요한 문학은 프롤레타리아를 찬양하는 문학이라는 것이다. 이것은 계급주의적 효용론을 극대화한 주장으로

72) 金東煥, “愛國文學에 대하여”, 「東亞日報」(1927.5.14)

73) Loc. cit.

74) 金東煥, “時調排擊小議”, 「朝鮮之光」 68호(1927.6) 그가 사용하고 있는 ‘無產大衆’이란 용어는 프롤레타리아를 뜻한다.

75) Loc. cit.

서 朴英熙의 그것과 함께 뚜렷한 갈래를 보여 주고 있다. 이 외에 金東煥이 전개한 경향문학론과 시조배격론도 이러한 범주 안에 포함되는 것들이다.

### Ⅲ. 結 論

지금까지 한국 초기 근대시론에 있어서의 효용론을 네 측면으로 나누어 논의해 보았다. 이 내용을 결론삼아 요약, 정리해 보면 다음과 같다.

1. 1920년대 시론에서 심미적 효용론의 측면은 李光洙와 金億에 의해 강조되었다. 李光洙는 감정론을 주장함으로써 문학의 유교적 도덕주의와 공리주의를 비판했다. 그는 감동하는 정서를 통하여 문예는 인생에 공헌해야 한다고 했는데 이것은 결국 정이 있는 문학이라야 독자를 감동시키고 또한 독자의 반응을 확대시킬 수 있다는 내용을 주장한 것으로 바꾸어 풀이할 수 있다. 그리고 그는 천부적인 도덕성을 배양하는 생활을 중시했으며 이것이 작품에 고스란히 표현될 때 독자에게 快味를 제공할 수 있을 뿐만 아니라 가치있는 감정을 드러낼 수 있다고 했다. 金億은 문학이 종교심을 향상시킨다든가 도덕심을 함양하는 수단이 되어서는 안 된다고 주장하면서 프로문학에 대해 배척적인 입장을 취하고 있다. 그리고 그는 예술 자체의 속성이라든지 예술이 독자에게 제공하는 미적 쾌감을 매우 중요한 것으로 보고 있다. 즉 그는 예술을, 각자 개인의 감동을 표현한 것으로 파악했고 그 자체에 예술적 목적이 들어 있다고 생각했으며 이 예술적 목적이야말로 독자에게 심미적 감동을 불러 일으키게 하는 요소라고 확신했던 것이다.

2. 1920년대 시론에서 민중적 효용론은 金炯元의 글에서 발견된다. 그는 시의 민주성을 주장하면서 시인은 당연히 민중의 편에 서서 민중을 대변하고 예찬하는 시를 써야 한다고 했다. 그는 주로 휘트먼의 민주주의 시론을 그대로 수용하고 있는데 그의 시론이 신경향파 시론의 발흥에 크게 기여하고 있는 점은 간과되어서는 안 될 사항이다. 朱耀翰은 계급문학을 배척하고 있다는 점에서 金炯元과는 다르다. 그는 '民衆'이라는 용어를 사용하고 있으나 그 개념에는 계급성이 전혀 포함되어 있지 않다. 그가 사용한 '民衆'은 민족에 의해 형성된 집단, 즉 국민적 이념을 지칭하는 것이므로 그의 문학 이념의 기초가 국민문학과의 그것과 동일한 것은 당연한 일이다. 이러한 점은 그가 외래사조를

적극적으로 배격했으며 한문 글자를 버리고 우리말을 사용해야 한다고 주장한 데에서도 간접적으로 확인할 수 있다.

3. 1920년대 시론에서 민족주의적인 효용론은 李光洙와 崔承萬의 글에서 발견된다. 그런데 이 두 사람의 효용론은 세부적인 흐름에 있어서 서로 다르다. 즉 李光洙가, 문예는 우리 민족에게 무엇인가 도움을 주는 것이어야 한다고 생각한 반면 崔承萬은 인생을 위한 예술을 주장한 것이다. 그리고 민족문학과의 효용론 논의에는 프로문학을 공격하고 민족주의 문학을 옹호하는 태도를 보였던 廉想涉과 梁柱東의 경우도 포함시킬 수 있을 것이다.

4. 1920년대 시론에서 계급문학적인 효용론은 朴英熙와 金基鎭에 의해 주장되었다. 朴英熙는 시의 가치와 관련하여 시는 풍부한 사회성을 지녀야 하며 사회의 요구를 충족시킬 수 있는 힘을 지녀야 한다고 했다. 그런데 그가 의도하고 있는 강음부는 사회성 쪽에 놓여져 있다. 이것은 그가 누구보다도 강하게 문학의 사회성 내지 계급성을 주장한 사람임을 말해 주는 증거이다. 또한 그는 고통에서 짓눌리는 無產의 조선을 해방하고 무산계급의 건전한 문학을 건설해야 한다고 주장함으로써 계급문학과의 입장을 분명히 하고 있다. 金基鎭의 주장도 朴英熙의 주장과 같은 맥락에서 전개된다. 金基鎭은 주로 프로문학 중에서도 프로시의 대중화를 위한 논리를 펴고 있는데 그가 궁극적으로 말하고 싶었던 것은, 문학에는 사회성이 반드시 있어야 하며 조선에 필요한 문학은 프로레타리아를 찬양하는 문학이라는 것이다. 이것은 사회적 효용론을 극대화한 주장으로서 朴英熙의 그것과 함께 뚜렷한 갈래를 보여 주고 있다. 이 외에 金東煥이 전개한 경향문학론과 시조배격론도 이러한 흐름 속에 포함되는 것들이다.