

97. Es riß mich hinunter blitzesschnell,  
 Da stürzt' mir aus felsigem Schacht,  
 Wildflutend entgegen ein reißen der Quell,  
 Mich packte des Doppelstroms wütende Macht,  
 Und wie einen Kreisel mit schwindelndem Drehen  
 Trieb mich's um, ich konnte nicht widerstehen.
103. Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief,  
 In der höchsten schrecklichen Not,  
 Aus der Tiefe ragend ein Felsenriff,  
 Das erfaßt' ich behend und entrann dem Tod,  
 Und da hing auch der Becher an spitzen Korallen,  
 Sonst wär er ins Bodenlose gefallen.
109. Denn unter mir lag's noch, bergetief,  
 In purpurner Finsternis da,  
 Und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief,  
 Das Auge mit Schauern hinunter sah,  
 Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen  
 Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen.
115. Schwarz wimmelten da, in grausem Gemisch,  
 Zu scheußlichen Klumpen geballt,  
 Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,  
 Des Hammers greuliche Ungestalt,  
 Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne  
 Der entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne.
121. Und da hing ich und war mir's mit Grausen bewußt,  
 Von der menschlichen Hülfe so weit,  
 Unter Larven die einzige fühlende Brust,  
 Allein in der gräßlichen Einsamkelt,  
 Tief unter dem Schall der menschlichen Rede  
 Bei den Ungeheuern der traurigen Öde.
127. Und schauernd dacht ich's, da kroch's heran,  
 Regte hundert Gelenke zugleich,  
 Will schnappen nach mir; in des Schreckens Wahn  
 Laß ich los der Koralle umklammerten Zweig,  
 Gleich faßt mich der Strudel mit rasendem Toben,  
 Doch es war mir zum Heil, er riß mich nach oben."

흡사 불과 물이 뒤섞인듯 요란하고  
 내뿜는 물보라는 하늘 높은 줄 모른다.  
 물결은 또 물결을 불러들어 한없이 밀려든다.  
 을부짓으며 킁킁한 바닷속으로 直下하는 그 소리  
 마치 멀리서 연발하는 천둥소리.

73. 저기 바라! 새까맣게 붙걸치는 海底로부터  
 저기 떠오르는 白鳥처럼 새하얀 물체.  
 먼저 팔이 노출되고, 이어서 반짝이는 목이 나타난다.  
 그리고 걸력을 다하여 부지런히 헤엄치고 있다.  
 바로 그 少年이다, 그의 외손에는 그 술잔이 보이네.  
 높이 흔들면서 반가운 신호를 보내는 중이네.
79. 그리고 숨을 길게 내쉬고 깊이 들이마시면서  
 하늘을 향해서 반가운 태양에게 인사를 드린다.  
 사람마다 기뻐날뛰며 지르는 소리 :  
 “그가 살아서 돌아왔다. 그를 잡아두지 못했다.  
 소용돌이 치는 海底의 窟穴에서  
 용케도 목숨을 건져가지고 나왔다.”
85. 이윽고 그가 나타나자 환호를 올리는 우리가 에워싼다.  
 임금님의 발앞에 그가 엎드리며  
 부들부들 자세로 술잔을 바치자,  
 왕은 사랑스런 공주에게 눈짓을 보낸다.  
 그녀는 그 술잔에 반짝이는 술을 넘치도록 채운다  
 그러자 少年은 왕에게 향하고 이렇게 아뢴다.
91. “국왕폐하 만세! 장미빛 태양아래  
 이곳 지상에서 숨쉬는 자는 행복한 줄 아세요.  
 저 아래 바닷속은 끔찍리합니다.  
 그리고 인간은 神은 시험하지 말아요  
 자비롭게 闇夜의 공포로 가리놓은 것을  
 결코 그속을 들여다보려고 하지 말아요.
97. 저 바다 밑으로 소인이 빈개 치럼 떨어지니  
 그 자리에 噴出하는 샘물이 바위틈으로  
 이 쪽으로 향해 맹렬히 돌진하여  
 두 急流의 사나운 힘의 狹攻에 달려  
 소신의 몸이 마치 팽이처럼 돌아가자  
 눈앞이 캄캄하여 어찌할 바를 몰랐읍니다.
103. 이 가장 위급한 순간에 하나님을 찾으니  
 내 소원을 들으셨는지 바로 그자리에

바다속에서 솟아오른 암초가 눈에 비쳤기에  
 날째게 이를 붙들고 九死에 一生을 전쳤사옵니다.  
 그런데 그바위의 珊瑚의 가지끝에  
 바다 밑에 떨어졌을 지 모른 술진이 권려있었사옵니다.

109. 왜냐하면 소인의 발밑에는 보라빛 어둠속에  
 아직도 몇점의 山에서 내려다보는 깊은 물이 있고  
 비록 이곳은 영원히 잠이 든듯 고요하나  
 눈으로 굽어보면 惡寒이 도는 광경,  
 살라만더를 위시한 온갖 도롱뇽부리의 괴물이  
 무서운 지옥의 입구에서 배회하고 다니니
115. 그 자리에는 징그러운 떼거지름 이루고 뿔뿔몽쥌  
 잡다한 怪魚들이 뒤엉켜서 새까맣게  
 가시도친 홍어미, 대구며  
 흉칙한 괴물 방치상어들이 우글거립니다.  
 그리고 바다의 탐욕자 무서운 상어가  
 소신에게 산인한 이빨을 들어냅니다.
121. 구조의 손길은 전혀 기대할 수 없음을 의식하고  
 더욱 공포에 떠는 소신이 바닷속 중간에서  
 괴물들에 둘러쌓인 유일한 感情있는 자로서  
 두려움과 외로움을 나눌 사람도 없이 떠있었습니다.  
 사람들이 웅성대는 곳으로부터 아득히 떨어진 몸,  
 깊은 물속 치찰한 황무지의 괴물들에 포위된 몸.
127. 저 괴물이 공포에 질린 소신을  
 백개의 手足을 함께 움직이면서 기어와  
 덤석 붙것이라고 생각했습니다 ;  
 이 무서운 妄想이 드는 순간 잡았던 산호가지를 놓고만자  
 狂奔하는 소용돌이는 소신을 끌어 잡고 받았습니다.  
 그러나 이것이 요행이되어, 물위로 끌어났습니다.

第十二聯부터 第二二聯 (67行~127行)까지는 深海의 소용돌이의 魔手속로 부터 기적적으로 문제의 黃金杯를 가지고 生還한 侍童이 그가 살아나온 경위와 바닷밑에 관한 차세한 보고가 劇的으로 서술되어 있다.

第二十聯에 여러 종류의 深海魚가 나타나 있으나 바다를 모르는 Schiller가 가령 <Klipp(en)fisch—대구>를 실제의 크기는 1피드 반정도 밖에 안되는 줄 몰라서 굉장히 큰 괴어로 착각한 것과 같은 작은 실수는 있으나, 태양광선의 영향으로 자주 달라지는 바닷물의 色彩에 관해서는 놀랍도록 정확하다.

色彩로 말할 것 같으면 知覺이 銳敏한 詩人이 母音을 특정한 色彩와 對應시키려는 試圖가 이미 독일의 낭만주의 理論家 A.W. Schlegel(1767~1845)나 그밖의 詩人·文學者의 경우에

시 찾아 볼 수 있었다.<sup>48)</sup> 즉 Schlegel에 따르면, A-赤色, O-紫色, J-하늘색, Ü-보라색, U-검정색, E-노랑 색과 같이 모음이 빛깔로 보인다고 한다. 또 世紀末의 未知와 混沌의 詩人 A. Rimbaud의 유명한 Sonnet〈Voyells-모음〉은 다음과 같이 시작된다.<sup>49)</sup>

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.

A는 검정, E는 흰색, I는 빨강, U는 초록, O는 파란색, 모음들이,  
나는 언젠가 너희들의 潛在的 誕生을 말하리라.

獨逸의 浪漫主義者와 佛蘭西의 象徵主義者는 자기 제나름대로 모음을 상징적으로 해석하고 있으나, 그러한 聲音象徵法(Lautsymbolik)은 어디까지나 主觀的 解釋으로 그치는 것으로 여겨진다. 그러나 같은 聲音象徵을 사용한다고 해도 Schiller의 경우는 聲音比喩(Onomatopöie)에 가까운 실패를 53行〈Und hohler und hohler hört man's heulen〉에서 보고 넘어왔다. 즉 具體的으로 言語表象과 音響을 적절히 배합할 줄을 알고 있다. 또 하나의 예는 恐怖感을 나타내는 顛子音〈gr-〉을 第二十聯 以下에서 적절히 반복시켜서 효과를 올리고 있는 점이다. 즉 graus-greulich-grimmig(20聯), Grausen-gräßlich(21聯)등이다. 이 句節이 효과적일 수 있는 까닭은 語音 그 자체가 뚜렷이 對象性을 환기시키고 그 情調의 共感性(seeliche Gestimmtheit)을 자아내고 있기 때문이라고 볼 수 있을 것이다.

Schiller가 色彩를 표현한 語句 中에서 〈im rosigen Licht—장미빛 태양 아래, 92行〉, 〈in purpurner Finsternis—보라빛 어둠속, 110行〉과 같은 色盲이 아니면 詩的 幻想같은 말들이 있다. 그러나 이 표현은 詩人의 세심한 관찰과 면밀한 기초 조사에서 나온 말이며, 결코 幻想이나 詩的 恣意의 作戲가 아닌 것이었다. Schiller의 친구 C.G. Körner가 이 점에 대해서 열렬히 표명하자 조금도 걱정하지 말라고 하면서 〈그 수직어는 한가한 장난것이 아니라, 잠수부가 潛水眼鏡을 끼고 밝은 빛을 보면 綠色으로 보이고 어두운 곳을 보면 보라색으로 보이는 것은 사실이야. 바로 그런 연유로해서, 반대로 그 잠수부가 深海에서 밝은 데로 나오면서 태양빛이 장미빛이라고 말하도록 놓아둔 거야. 이러한 現象은 먼저 들어간 (바다의) 녹색 빛깔의 영향으로 생기기 때문이야〉<sup>50)</sup>라고 밝혔다. 즉 바다에서 갓 나온 사람이 태양을 보면 순간적으로 녹색의 바닷물과 밝은 태양과의 중간 색인 장미 빛으로 보인다는 것은 그럴듯한 이야기이다.

그러나 深海에 살지도 않는, 다만 恐怖感만 야기시키는 魚族의 이름, Salamader(육지에서는 불의 妖精)나 Molche와 같은 도룡뇽과속이나 Drachen에 대해서는 그 直呑를 개의치 않고 末行의 〈Höllendrachen—지옥의 입구〉에 연계시켜서 사용하고 있는 것은 寓話같은 생각

48) F. Strich: Deutsche Klassik und Romantik, Francke Vrlg, <sup>5</sup>1962, S. 222.

49) Zitiert nach W. Kayser: Das Sprachliche Kunstwerk, S. 103.

50) Schiller an Körner: Jena, 21. Juli 1797. in 〈F. Schiller. Dichter über ihre Dichtungen, hrs. von B. Lecke, Heimeran Vrlg, 1970, B. 3/II S. 147f.〉

이 든다.

그래도 소용돌이로 인해서 怪物에게 잡혀 죽지 않고 다시 물 위로 浮上하게 된 侍童의 生還은 最大의 悲劇과 最高의 幸運과는 종이 한 장의 사이를 두고 겹쳐 있다는 寓意와 더불어, 危機에서 Climax으로 急昇하는 痛快感은 실로 감명 깊은 것이다.

(W) 133. Der König darob sich verwundert schier,  
Und spricht: Der Becher ist dein,  
Und diesen Ring noch bestimm ich dir,  
Geschmückt mit dem köstlichsten Edelgestein,  
Versuchst du's noch einmal und bringst mir Kunde,  
Was du sahst auf des Meeres tiefunterstem Grunde."

139. Das hörte die Tochter mit weichem Gefühl,  
Und mit schmeichelndem Munde sie fleht:  
„Laßt, Vater, genug sein das grausame Spiel.  
Er hat Euch bestanden, was keiner besteht,  
Und könnt Ihr des Herzens Gelüsten nicht zähmen,  
So mögen die Ritter den Knappen beschämen.“

145. Drauf der König greift nach dem Becher schnell,  
In den Strudel ihn schleudert hinein:  
„Und schaffst du den Becher mir wieder zur Stell,  
So sollst du der trefflichste Ritter mir sein,  
Und sollst sie als Ehgemahl heut noch umarmen,  
Die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen,“

(N) 133. 임금은 이 이야기를 듣고 매우 놀라시고  
이렇게 말씀하신다:” 그 술잔은 자네것일세,  
그리고 여기 이 가락지도 또 자네에게 줌세,  
아주 귀중한 보석으로 장식된 이 가락지말일세.  
다시 한번 저 소용돌이 속으로 뛰어들어  
이 바다 밑바닥의 광경을 잘 견해주면 말일세.”

139. 이 말씀을 인정 많은 공주님이 들으시고  
逆鱗을 건드리지 않는 말투로 애원하셨네.  
“거두워 주십시오, 아바마마, 참혹한 장난이시옵니다.  
그 사람은 아무도 성취 못할 분부를 거행했아옵니다.  
만일 마마의 호기심을 억누르지 못하시면  
이 소년보다 장년 기사에게 功을 세우도록 하십시오 아뢰옵니다.”

145. 이 진정에 대한 대답 대신 임금은  
냉큼 술잔을 집어들어 소용돌이 속으로 던져버린다.  
“지금 당장 이 자리로 저 잔을 가져오노라

그러면 자네를 일급 기사로 삼을 뿐만 아니라  
 오늘 앞으로 공주를 아내로서 품에 안게 하리라  
 사랑과 동정으로 네 목숨을 비는 저 공주말이다.”

九死一生으로 제 목숨을 龍穴에서 건져가지고 나온 侍童에게는 虎口 같은 王의 입이 기다리고 있다. <다시 한 번 더 소용돌이 속으로 뛰어들라>는 御命이 떨어진다. 賞은 크다. 騎士의 최고의 영예와 아름다운 公主. 그러나 이 것은 분명 人權과 人命의 유린이다. 상으로 내준 黃金의 술잔을 다시 빼앗아 가지고 소용돌이 속으로 던지는 暴行은 支配欲의 당발 이외에 다른 무엇이겠는가? 이러한 폭군의 망상에서는 왕으로서의 체통도 딸의 간언도 이전지의 그 무엇도 제동을 걸 수 없다. 갈 데로 가고, 끝장을 봐야만 하고 오직 그 결말에 대한 심판만을 기다릴 뿐이다. 바다의 심판, 대자연의 섭리가 내리는 심판을 기다릴 뿐이다.

(V) 151. Da ergreifts ihm die Secle mit Himmelsgevalt,  
 Und es blizt aus den Augen ihm kühn,  
 Und er siehet erröten die schöne Gestalt,  
 Und sieht sie erbleichen und sinken hin,  
 Da treibts ihn, den köstlichen Preis zu erwerben,  
 Und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.

157. Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,  
 Sie verkündigt der donnernde Schall,  
 Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,  
 Es kommen, es kommen die Wasser all,  
 Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,  
 Den Jüngling bringt keines wieder. ( / )

(V) 151. 이때 신묘한 힘이 사동의 마음을 온통 사로 잡고  
 그의 눈에는 大膽無雙한 광채가 번쩍인다.  
 그러자 공주의 아름다운 모습에 紅潮가 떠는 것이보였고  
 이윽고 그녀가 장백해지면서 쓸어지는 것도 보았다.  
 그리자 이 진귀한 賞을 타겠다든 흥동이 몽클해지고  
 그의 한목숨 다바쳐서 바다로 뛰어들었다.

157. 노도가 부서지는 소리, 다시 밀려닥치는 소리,  
 뇌성같이 울리는 그 소리가 파도가 오고감을 알려주건만  
 아래로 굽이 살이는 그녀의 사랑이던 눈초리  
 바다의 물은 온통 찾아오고 또 찾아오곤만  
 비랑에서 고대하는 그녀에게 찾아오는 것은 오직 광둥송령뿐.  
 사랑하는 젊은이를 영원히 앓아가버린 그 광둥송령뿐.

侍童을 영원히 삼켜버린 Charybdis의 소용돌이는 행여나 살아올까 애태우며 기다리는 공주에게 무경하게도 파도소리만을 들려줄 뿐. 짝은이는 丈夫답게 騎士의 名譽와 사랑을 위해 崇高한 죽음의 길을 택하였으나, 王命이라면 물불을 가리지 않는 一身當萬軍의 용맹스러운 臣下를 잃은 王과 公主의 損失은 참으로 크다. 바다의 심판, 절벽에 와서 부서지는 노도의 소리가 요란하면 요란할수록 <人間은 神은 시험하지 말지어다—91行>의 판결은 더욱 우렁차고 가슴저미게 들릴 것이다.

이 譯詩의 구성이 五幕의 悲劇的 구조를 이루고 있을뿐만 아니라, 場面이 또한 演劇舞臺 그대로이다. 바닷 속은 舞臺 밖의 場面 즉 舞臺 幕後이며 主演俳優 侍童은 이 속에 한 번 들어갔다가 성공적으로 생환했고, 敵役은 왕, 조연은 공주 나머지 측근자는 퇴장비극의 Chor (합창단)구실을 하고 있다.

韻律上으로 유의할 점은 마지막 162行은 다른 詩聯과는 달리 三強格이 되어 詩脚(Versfuß) 한 개가 부족하다. 그러나 이것은 말이 없는 表現, 즉 음변이 銀이라면 沈黙이 金이 되는 그러한 구실을 하고 있음은 누구나 감지할 수 있는 餘韻의 효과를 들을 수 있다. 또 파도 소리만 묘사하고 王에 관해서는 一切 言及하지 않는 것도 역시 이러한 효과를 노린 것으로 보인다.

## VII. <Wassertood-Motiv>의 具象化

—<Der Fischer>와 <Der Taucher>와의 對比.—

本稿에 있어서 독일시의 韻律을 위주로 해서 수편의 古典作品을 다루어 보았다. 사실 Hölderlin, Novalis, 및 Schiller의 시경시의 경우는 言語樣式의 特異한 相(besondere Physiognomie des Sprachstiles)을 追後 規定한다거나, 韻律이나 美學上의 公式을 적용한다는 일은 힘든 일이 아니다.<sup>(51)</sup> 이러한 시인들의 시작품의 경우는 분명한 개성있는 言語의 色彩가 지배하고 있으며 理念世界는 일정한 限定된 領域을 묘사하고 韻律은 어떤 독특한 성질의 形式과 늘 결부되어 있기 때문이다. 그러나 Goethe의 抒情詩의 경우는 그 韻律形式을 圖式化한다는 것은 徒勞의 작업이 되거나 比喻에 그칠 것이다. Goethe의 rhythm은 단순한 強弱格(Trochäus)이라든지 強弱弱格(Daktylus)과 같은 圖式에 따르는 것이 아니라 讀者가 여러번 吟味하고 追後體驗하는 가운데 그의 詩의 呼吸에 固有한 躍動과 休止에 따라서 rhythm을 分節하게 되는 것이다. 이 점은 W. Kayser가 <Das Mailed>의 內面構造와 外形構造와의 關係를 잘 분석하고 <지금까지 “五月의 노래”가 자주 作曲되었지만 거의 다 답답한 인상을 준다><sup>(52)</sup>고 말하고 이 詩의 豐溢하는 境界의 內面構造를 외면하고 작곡가가

51) S. Zweig: Einleitung zu <Gedichte> von J.W.v. Goethe—eine Auswahl, Reklam Universal-Bibliothek, Nr. 6782-84 1956, S. 7f.

52) W. Kayser: Das Sprachliche Kunstwerk, S. 165.

詩聯單位로 곡을 지었기 때문에 抒情的 進行事象을 완전히 손상시켜 놓은 사실을 염두에 두고 그의 韻律을 考察해야 된다.

Goethe와 Schiller의 詩의 作曲家라면 Schubert가 前者의 詩를 70 篇 以上, 後者の 詩를 40 篇 以上 作曲한 事實을 상기하겠지만 Schiller의 詩는 韻律圖式에 맞는 作品이면서도 本來 音樂으로 옮기기 힘든 것이다. 그런데 이 두 巨人和 韻律이 두터웠던 탁월한 음악가 K.F. Zelter 教授(1758—1832)는 그들의 詩의 旋律을 잘 파악한 사람이었다. 그가 Schiller의 譚詩(Der Taucher)와 그 밖의 詩를 作曲한 것을 가지고 Berlin에서 Weimar까지 그를 찾아와서 社交性이 없는 이 理念詩人을 몹시 감격시킨 일이 있었다. Zelter는 Schiller 以上으로 깊은 音樂의 センス를 가진 사람은 없다고 격찬한 일도 있었다<sup>53)</sup>.

음악에 조예가 깊은 Schiller는 물론이요, 다른 시인들이 시를 짓는 과정에 있어서 歌辭에 앞서서 먼저 詩人의 마음 속에 떠오르는 것은 말없는 旋律(tune)이라는 견해는 오늘날 지배적이다.<sup>54)</sup> 詩句의 선율 즉 音樂性은 보잘 것 없는 主題나 意味內容을 가지고도 독자를 감동시키는 일이 허다하다. Schiller는 감동적인 音樂性이 모든 藝術作品에 존재해야 된다고 주장하는 사람이다. <사실 우리는 모든 美術作品이나 文學作品을 일종의 音樂作品으로 간주하며, 부분적으로 바로 그 法則에 이들을 예측시킨다. 또한 우리는 色彩로부터 역시 諧音(Harmonie)과 音色(Ton)을 요청하며 어느 정도의 轉調(Modulation) 역시 요청하게 된다. 모든 文學作品에서 우리는 思想單元(Gedankeneinheit)과 感情單元(Empfindungseinheit)으로, 音樂樣式(musikalische Haltung)과 論理樣式으로 구분한다. 요컨대 우리는 모든 詩創作은 그 內容이 표현코자하는 바와 形式을 통한 感情의 模寫와 表現이 함께 이루어지기를 원하며 音樂으로서 우리에게 작용할 것을 요구한다.><sup>55)</sup> Schiller가 말하는 藝術作品의 音樂性(Musikalität)라는 것은 抒情性과 一致한다고 볼 수 있다. 즉 作品의 內容이

53) Karl Friedlich Zelter: Gespräch mit Kanzler Friedrich v. Müller 25. Nov. 1823, Schillers Gespräche, Berichte seiner Zeitgenossen über ihn, Hg. J. Petersen, Leipzig 1911, S. 328.

<Niemand hatte tieferen Sinn für Musik als Schiller. Es wurde mir sehr schwer, seine Bekanntschaft zu machen. Im Jahre 1802, als ich nach Weimar kam, wagte ich es, zu ihm zu gehen, obgleich man sagte, er lasse sich sehr ungern sprechen. Frau von Schiller empfing mich, die Türe des Nebenzimmers stand ein wenig offen, und ich vermutete gleich, daß Schiller sich verberge. Darauf fing ich an, von meinen Kompositionen seiner Gedichte zu sprechen, und bat um Erlaubnis, den Taucher auf dem Klavier vorzuspielen. Ich mochte etwa fünf Minuten gespielt haben, als ich merkte, daß ein Kopf durch die Türspalte hereinhorchte. Ich kräftig fortspielend—auf einmal springt Schiller halb angeleidet herein auf mich zu, umarmt mich heftig und ruft bewegt aus: »Sie sind mein Mann, Sie verstehen mich.« Seitdem sind wir dicke Freunde geblieben bis zu seinem Tode.>

54) W.P. Ker: Form and Style, S. 201, zitiert nach W. Kayser, Das Sprachliche Kunstwerk S. 258.

<The tune of the verse is part of the meaning of the poem...poems begin in the mind of the poet as a tune without words, and he discovers words agreeing with the pattern. The pattern is not a scheme to be filled with a certain number of syllables, but something living in the poet's mind.>

55) Schiller: Über Matthissons Gedichte, 1794. in: F. Schiller, Carl Hanser Hrgl., B. 5, 1960, S. 999.



나 主題 또는 Motiv에 적합한 感情形式이며, Motiv와 素材를 主題에게로 必然的으로 昇華시켜 나가는 內面的이면서 流動性이 풍부한 緊張化의 形式이다.

〈Der Fischer〉와 〈Der Taucher〉의 Motiv은 溺死(Wassertod)이다. 前者는 Bürger의 〈Lenore〉처럼 귀신에 홀려서 물에 빠져 죽는 妖怪譚詩系列, 말하자면 Heine의 Loreley系列에 드는 Motiv라면 後者의 Motiv는 名譽와 사랑이라는 騎士道精神으로 죽음을 무릅쓰고 소용돌이에 뛰어드는 壯烈한 同一 Motiv의 具象化로 되어있다. 서로가 同一한 Motiv인 溺死을 다룰 때에 Goethe는 Ilm江에서 失戀의 傷處를 안고 물에 뛰어든 Christel von Laßberg의 죽음이 作詩의 動機가 되고, Schiller의 경우는 잠수부 Nikolaus의 전설을 가지고 〈人間은 神을 시험하지 말지어다〉라는 理念이 餘他の 作品에서와 같이 그 創作動機가 되어 있다. 따라서 다른 詩人들의 경우에 있어서 主題가 되는 思想이 Schiller의 경우는 오히려 Motiv가 되는 것으로 여겨진다.

〈詩의 內容은 自身の 人生의 內容이다〉<sup>56)</sup>라고 말한 體驗詩人 Goethe는 凡常한 機會에 歸納的으로 個人的 特殊經驗을 普遍的 體驗으로 昇華시키는 좋은 意味의 機會詩人(Gelegenhheitsdichter)이기도 하다. 그러나 Schiller는 哲學的 思想이나 普遍的 理念에서 出發하는 詩人이므로 個的 事件(素材)이나 特殊 經驗이라는 것은 이것을 위해 존재하는 것이다. 前者에게 素朴한 人間의 純情과 깊은 內的 體驗에서 우러나는 情調가 아름답게 숨쉬고 있다면, 後者에게는 高潔한 志士가 絶對理念을 위해서는 죽음도 不辭한 崇高한 志操의 脈搏을 들을 수 있는 것이다. 〈崇高한 性格(der erhabene Charakter)은 感性的 抵抗을 하나씩 하나씩 물리쳐 나가면서 勝利를 거둘 때나 어떤 飛躍的인 계기나 순간적인 奮鬪努力의 순간에서만 스스로를 示顯하는 것이다. 이와는 반대로 아름다운 靈魂(die schöne Seele)에 있어서는 理想이 自然으로서 고르게 항상 작용하고 있는 故로 가만히 있을 때에도 스스로를 示顯할 수 있는 것이다. 깊은 大海는 激浪時에 가장 崇高하고, 맑은 시냇물은 고요히 흐를 때가 가장 아름다운 것이다〉.<sup>57)</sup> 故로 아름다운 靈魂은 平和로운 波濤의 巖惑的인 情調를 Wassertod 속에 흐르게 한다면, 崇高한 志操는 千길만길의 소용돌이로 뛰어드는 悲壯無比의 瞬間에서 Wassertod를 理念的으로 昇華시킨(Idealisierung)다고 말할 수 있을 것이다.

Goethe와 Schiller의 譚詩의 特性의 差異는 Ballade와 Romanze의 差異로 설명하려는 Theodor Echtermeyer<sup>58)</sup>나 Ignaz Hub<sup>59)</sup>와 같은 학자가 있다. 이 사람들은 1835년에 나온 Hegel

56) Goethe: Ein Wort für junge Dichter, Schriften zur Literatur, Kunst und Natur, Goldmann G.T.B. 930-931, S. 100.

57) Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, Carl Hanser Vrlg, S. 724.

58) T. Echtermeyer: Unsere Balladen- und Romanzen-Poesie, in: Hallische Jahrbücher 1938, Sp. 760-765, 768-772, 777-784, 785-792, 798-800.

59) I. Hub: Deutschlands Balladen- und Romanzendichter, Würzburg, Vorrede zur 3. Aufl. 1852, zit. nach: H.C. Seeba, Das wirkende Wort in Schillers Balladen, Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, B. XIV, Kröner, 1970, S. 284.

의 저서 <美學 講義—Vorlesungen über die Ästhetik>에 나타난 Romanze와 Ballade와의 分類概念에 따라서 Goethe는 Ballade 作家, Schiller는 Romanze 作家로 구분하고 있다.

Hegel에 따르면 Romanze는 南 쪽 스페인의 說話詩(erschälende Poesie) 즉 譚詩이며, Ballade는 北 쪽 英國의 譚詩라고 한다.<sup>60)</sup> Romanze는 어떤 事件經緯의 各其 場面을 細分化하고 (die verschiedenen Szenen einer Begebenheit vereinzelt) 그 다음에 모든 細部要素를 충분히 共鳴共感할 수 있는 묘사로 簡明한 主流(gedrungene Hauptzüge)에 따라 前進시켜나가는 서술법을 쓰고 있다. 이 Romanze는 南 쪽의 스페인 사람들의 氣質에 잘 어울리므로 立體的이며 多彩하고 밝은 성질의 것이며, 명석한 心象이 풍부한 客觀的 敘事詩的인 부류의 詩라고 할 수 있다. 그런데 Ballade는 北歐 german 민족의 氣質에 적합하며, 敘事的인 면보다 劇的인 면이 더 顯著하고, 客觀的이라기보다 主觀的 感情的이기 때문에 事件보다 情調, 具體的이라기보다 暗示的인 느낌이 強하다. Hegel은 전술한 그의 저서에서 <Balladen은 비록 본래의 敘事詩보다는 규모에 있어서는 작지마는 대개 그 자체내에서 完結된 事件의 全體性(die Totalität eines in sich beschlossenen Ergebnisses)을 포괄하고 있으며 오직 가장 두드러진 契機에 있어서만 그 形象의 輪廓을 도려내지마는 그러나 동시에 그것과 대단히 밀접한 관계가 있는 心情의 深層(die Tiefe des Herzens)이라던지 悲歎, 憂鬱, 哀悼, 歡喜 등등과 같은 情調(Gemütston)를 보다 풍부하면서도 집약적으로 정열적으로 表出시킨다><sup>61)</sup>고 하였다. 요컨대 內面的인 動機로부터 출발하였기에 事件보다는 譚詩 속에 등장한 인물의 情調나 感情을 묘사하므로 그 特性은 자연히 抒情的 音樂的이라고 할 수 있다. 제방의 風土와 氣候의 영향으로 北歐 지방은 陰鬱한 世界이며, 또한 北歐의 精神이나 感情 역시 陰鬱, 妖精, 怪魔가 지배하는 분위기에 젖어 있다. 즉 荒涼한 空想이 지배하는 Ossian의 詩世界가 Ballade라면, Romanze는 Homer의 詩世界 즉 Schiller의 표현을 빌어서 말한다면 永遠히 清明한 太陽과 光輝에 찬 희랍신의 詩世界라고 간주할 수도 있다.<sup>62)</sup>

그렇다면 Goethe는 初期의 담시 <Der König in Thule>, <Der untreue Knabe>와 上論한 <Der Fischer>에서 보는 바와 같이 Ballade 作家로 규정하는 데는 아무 異論이 없겠으나, 그러나 Schiller의 경우는 Romanze의 경향을 많이 보이는 詩人이지마는 Romanze 作家로 규정하는 데는 문제가 있다. 왜냐하면 Hegel가 전술한 저서에서 Bürger, Goethe 및 Schiller를 Ballade 작가로 규정하고 있을뿐만 아니라,<sup>63)</sup> 다른 고려할 점들이 있기 때문이다.

첫째, Schiller는 자기가 쓴 이른 바 譚詩를 Romanze라고 부른 일도 없으며 筆者가 調査할 바로는 Schiller의 글 중에는 단 한 마디의 Romanze라는 語彙가 없기 때문이다. 그것은

60) G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, III. T, Die Poesie, Reclam, 1971, S. 208.

61) Hegel: cbda.

62) Schiller: Das Ideal und das Leben, F. Schiller, Sämtliche Werke I.B, Carl Hanser Vrlg, 1962, S. 201.

63) Hegel: cbda, S. 209.

그 당시만해도 Ballade와 Romanze 사이의 區別이 없었고, Romanze라면 스페인 즉 南方의 Ballade 정도로 여겼던 것이기 때문이다.

그런데 北方의 詩와 南方의 詩 사이의 區分은 독일인이 아니다. 플란시의 탁월한 女流 作家이자 評論家인 M<sup>me</sup> de Staël (1766—1817)이 처음 설정한 것이 아닌가 생각된다. Hegel의 <美學講義>가 1835년에 나와서 Ballade와 Romanze 즉 北方의 詩와 南方의 詩의 특성과 개념을 명확하게 규정하기에 35년이나 앞서서, 이 독일문학의 숭배자이자 탁월한 소개자인 女傑은 1800년 4월에 발표한 그녀의 評論集 <De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociale—文學論> 속에서 이 두 文學의 類型을 잘 규명해놓았다.

M<sup>me</sup> de Staël은 南方文學과 北方文學을 風上, 民族性, 文化史 및 社會學的으로 비교 검토하면서 北方文學 즉 Ossian의 文學이 南方文學 즉 Homer적 文學보다 優越하다고 하였다. 다시 말하면 北歐의 german系의 浪漫的 기독교적 懊惱的 近代의 主觀的 抒情性이 南歐의 希臘·라틴系의 古典的 異教徒的 明快的 古代의 客觀的 敘事性보다 더욱 좋다고 보았던 것이다. 그것은 北歐의 詩는 풍토와 환경의 영향으로 田園과 孤德을 사랑하게 만드는 심오한 夢想을 배양시키며, 마음을 종교적 想念에 젖어들게 하며 美德에의 獻身과 高貴한 思想의 靈感과를 뛰어난 사람들의 영혼 속에 이르기게 하기 때문이다. 이러한 영혼의 性向은 모든 철학적 理念의 源泉인 것이다. <哲學의 理念은 스스로 엄숙한 心象과 결합한다. 南方의 詩는 北方의 그것처럼 冥想과 調和를 이루고 말하자면 省察이 입증할만한 것을 鼓吹할 수 없다. 肉感的인 詩는 어떤 종류의 理念과는 거의 相互不容인 것이다.> (64) 이러한 南方의 缺點이 北方의 경우에는 덜하다는 점과 北方의 哲學의 精神과 騎士道의 女性崇拜가 이 南歐의 女流作家로 하여금 獨逸文學을 좋아하게 만들고 또 잘 理解하게 만들었던 것으로 추측된다.

과연 Schiller는 Goethe 처럼 <Der König in Thule>나 <Der Untreue Knabe>, 또 <Der Fischer>와 같은 北歐를 舞臺로 하거나 妖怪談을 素材로 하는 譚詩를 쓰지 않았다. 그런데 Schiller의 저명한 詩들은, 예를 들면 <Der Taucher>, <Die Kraniche des Ibykus>, <Die Bürgschaft>, <Der Ring des Polykrates> 등등은 모두가 地中海 沿岸을 무대로 하는 Romanze와 유사한 노래들이다. 하지만은 이들 작품 속에는 german 민족 특유의 철학적 정신이 숨어 있다. 다시 말해서 M<sup>me</sup> de Staël이 말한 <冥想과 調和를 이루고 省察이 입증해야 할 것을 鼓吹하는> 詩들이었다. 이 영역에 있어서 독일문학 사상 Schiller와 比肩될만한 사람을 찾기가 어렵다는 것은 누구나 다 아는 일이다. 이 점이 바로 Schiller와 同鄉 出身인 Hegel이 그렇게 明哲하게 Ballade와 Romanze의 概念을 規定해 놓고도 구태여 Goethe와 더

64) M<sup>me</sup> de Staël: De la Littérature, dans: Théories et Manifestes Littéraires en France, Choisis, annotés et commentés par Kim Ki-Bong (金基鳳 編註), Shina-sa, Séoul, 1980, p.167.

Les idées philosophiques s'unissent comme d'elles-mêmes aux images sombres. La poésie du Midi, loin de s'accorder, comme celle du Nord avec la méditation, et d'inspirer, pour ainsi dire, ce que la réflexion doit prouver, la poésie voluptueuse exclut presque entièrement les idées d'un certain ordre.

불어 Schiller를 Balladendichter(譯詩作家)로 指稱하고 있는 까닭이 아닌가 생각된다.

Hegel은 批判哲學者 Kant와 調和의 藝術家 Schiller 두 사람을 비교하면서 後者の 哲學的 精神에 관해서 다음과 같이 말한 바 있다.

〈Kant의 思想의 無限한 抽象性에 반대하여 그의 義務를 위한 의무에 반대하여 그의 形姿 없는 悟性——그것은 自然과 現實, 感性과 感情과를 自己에게 障礙가 되는 것, 단적으로 敵對關係가 되는 것으로 보는데——에 반대하여 正統的 哲學보다 더욱 肉體的全體性和 融和(의 思想)을 추구하고 淸明하고 나신 것은 어떤 심오하고도 哲學的인 精神을 가진 藝術感覺이었다고 시인 아니할 수 없다. Kant의 思想의 主觀性和 抽象性을 突破하여 그것을 淸월해서 思索的으로 이 統合과 融和를 淸다운 것이라고 파악하고 藝術적으로 具現시키려는 試圖를 감행한 偉대한 功로는 Schiller에게 돌리야 할 것이다. 〉<sup>(65)</sup>

만일 Schiller의 답시를 가지고 Ballade나, 아니면 Romanze나 하는 genre 上의 分類가 구태여 문제시될 필요가 있다고 한다면, 독일인에게 가장 人氣 있는 Ballade를 지은 이 시인에게 그렇게 自稱한 내력과 碩學 Hegel의 뜻을 존중해서 Balladendichter로 그대로 놓아두는 편이 오히려 無難하지 않겠느냐는 생각이 든다. 왜냐하면 Schiller의 Ballade는 通時的으로는 (diachronisch) 고대 german 민족의 英雄詩(Heldendichtung)의 근대적 縮小版이 되고 있을 뿐만 아니라, 共時的으로는 (synchronisch) Romanze의 性格을 兼有한 〈統合과 融和〉의 文學作品, 다시 말해서 Goethe가 말한 諸文學形式의 〈原初卵——Ur-Ei〉의 名實相符한 표본이 되기 때문이다.

65) Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik; Einleitung 2. Schiller, Winckelmann, Schelling; Reclam, Universal-Bibliothek, 1.2. Teil, S. 115.

Da ist denn einzugestehen, daß der Kunstsinne eines tiefen, zugleich philosophischen Geistes zuerst gegen jene abstrakte Unendlichkeit des Gedankens, jene Pflicht um der Pflicht willen, jenen gestaltlosen Verstand—welcher die Natur und Wirklichkeit, Sinn und Empfindung nur als eine Schranke, ein schlechthin Feindliches faßt und sich zuwider findet—früher schon die Totalität und Versöhnung gefordert und ausgesprochen hat, als sie von der Philosophie als solcher aus ist erkannt worden. Es muß Schillern das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen.

⟨Résumé⟩

**Inhalt und Form der deutschen klassischen Balladen**

⟨Inhalt und Form der Gedichte Schillers (II)⟩

von **Ko, Chang-Bohm**

(Inhaltsverzeichnis)

- |   |   |
|---|---|
| I. Vorwort  | VI. 1. Stoff und Quelle   |
| II. Kleine Betrachtung zur Ballade  | VI. 2. Der fünfstufige Aufbau   |
| III. Balladenauffassung der deutschen Klassiker   | VI. 3. Inhalts- und Formanalyse   |
| IV. Die germanische Metrik  | VII. Poetische Konkretisierung des Wassertod-   |
| V. ⟨Chevy-Chase-Ballad⟩ und die deutschen<br>Kunstballaden („Lenore“ und „Der Fischer“) | Motivs—ein Kontrast zwischen den beiden<br>Balladen („Der Fischer“ und „Der Taucher“) |
| VI. Inhalt und Form von Schillers Ballade<br>„Der Taucher“                              | VIII. Résumé  |

Diese Arbeit handelt nicht nur von der Entstehung und Entwicklung der deutschen klassischen Balladen (Kunstballaden), sondern auch von deren strophischem Aufbau, damit sie die jungen koreanischen Germanisten in die metrische Ordnung der deutschen Gedichte einordnen können. Um sie darüber noch besser zu informieren, habe ich einige ostasiatische und europäische Gedichte teilweise übersetzt und vorgestellt.

Die Chevy-Chase-Ballade, die durch Herder im 18. Jahrhundert zusammen mit anderen englischen Volksliedern aus England nach Deutschland gebracht wurde, haben Klopstock, Bürger und dann Goethe begeistert in ihrer Schöpfung nachgebildet. Diese englisch-schottische Ballade, der wir rein jambische Strophe zurechnen, besteht aus vier Zeilen, von denen die erste und dritte vier Hebungen, die zweite und vierte drei haben; indessen gehört zu ihnen eine starke Pause am Ende, in der sich die vierte Hebung verwirklicht. Die Senkungen sind wie im Volkslied ein- oder zweisilbig. Was der Strophe ihren besonderen Ton gibt, sind die durchweg männlichen Ausgänge. Sie bekommt dadurch eine Herbheit und Geladenheit, die auch in Deutschlands Balladendichtung zu finden ist; z.B. Bürgers „Lenore“, Goethes „Der Fischer.“

\* Es sei darauf hingewiesen, daß diese Arbeit durch den Bücher- und Tonband-Dienst von Inter Nationes und besonders durch die briefliche Anregung von Herrn Prof. Dr. Fritz Martini gefördert worden ist.

Die Geisterballade „Lenore“ hat Bürger aus 32 jambischen Achtzeilern gefügt und nach dem Schema ab ab cc dd ihre Endreime geordnet. Vier Hebungen trägt jede erste, dritte, fünfte und sechste Zeile, endend in betontem Ausgang. Drei Hebungen und klingender Versschluß sind den übrigen Zeilen zugewiesen, aber auch in ihnen wird noch die Ordnungseinheit volkstümlich-vierhebiger Verse hörbar: der stete Wechsel mit den Vierhebern läßt in der Pause am Zeilenende der Dreiheber eine stumme vierte Hebung klingen. Nur in den beiden Schlußzeilen jeder Strophe bleibt diese vierte Hebung aus; sie sind als Reimpaar von den vorangehenden Vierhebern abgesetzt und stützen sich gegenseitig. Hier wird eine Verkürzung deutlich bemerkbar, die den Vorwärtsdrang der rasch dahingleitenden Jamben steigert. Diesem Metrum haftet aber eine leiernde Starre an, spürbar zumal in den erzählenden Eingangsstrophen. Doch in diese Gleichförmigkeit bricht eine Spannung ein, die das metrische Schema zu wilder Bewegung fortreißt, am energischsten Ort, wo die Onomatopöien, wo abgehackte, wiederholte Sätze und Satzfragmente, Rufe und Schreie vorherrschen, den Stärkegrad der Hebungserfüllung sprunghaft variieren und mit den Hauptakzenten hinweghetzen über das metrische Gerüst.

Die Lenoren-Ballade gehört den Totentänzen an. Hier stürzt sich der Mensch in Seligkeit und Unseligkeit des Diesseits. Hoffnung auf Ewiges bedeutet ihm nichts mehr, denn sie nimmt dem hiesigen Leben Kräfte fort. Obgleich er die künstlerischen Mittel bei Percy, Ossian und Herder gelernt hatte, aber den Stoff dieser atemberaubenden Ballade hat Bürger aus der Gegenwart bzw. der jüngsten Vergangenheit genommen. Es ist Ausdruck des inneren Vorgangs, des Sturzes eines befreiten und zugleich bindingslos gewordenen Menschentums.

Die Ballade Goethes „Der Fischer“ ist dem metrischen Schema nach die doppelte, ganz gleichförmige Strophe des oben angeführten englischen Vierzeiler. Der orchestral starke Rhythmus dieser Geisterballade macht es leicht, schwache Hebungen zu wahren (in 10, 14, 15) und auch die Drückungen zu erhalten. Sie stehen, wie gewöhnlich, fast alle in den Verseingängen und bleiben am Gedichtanfang schwach (3-7), gewinnen in der dritten Strophe an Spannung (17, 21, 23) und haben in der vierten hohe Ausdruckskraft (26-28). Die beschriebene Wellenbewegung geht auch über die Strophenenden hinweg, so daß zwischen den Strophen keine größere Pause entsteht. In der Rede des Wasserweibes macht sich der Übergang von der dritten Strophe zu der vierten deutlich als größerer Einschnitt bemerkbar, nur eben mehr im Sprechartwechsel zur Lockung hin als in der Pause.

Der greise Goethe sagte über diese Ballade (3. 11. 1823) zu Eckermann: „Es ist ja in

dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden“: und er fügte sogar hinzu, „Weiter liegt nichts darin“—ein Wort, das über das Wassertod-Motiv die übereifrige Interpretation abwehrte.

Die Ballade Schillers „Der Taucher“ ist alles andere als eine Geisterballade, die, indem sie von einem magischen Appell der Naturkräfte an vorbewußte Schichten im Menschen ausgeht, einen Wechselbezug zwischen Mensch und Natur zugrunde legt. Im „Taucher“ dagegen ist die außermenschliche Natur dem Menschen gegenüber völlig gleichgültig. Der Wassertod des Tauchers in Schillers Ballade, der zum zweitenmal in den Strudel springt, ist etwas Erhabenes gemäß den moralischen Kategorien Schillers.

Das strophisch Eigentümliche der Ballade besteht darin, daß die vier ersten abwechselnd reimenden Verse männlich enden, die beiden unmittelbar aufeinander reimenden letzten, gleichsam das Gefühl weicher Sehnsucht andeutend, weiblich, daß der zweite, wie zur Bezeichnung des Ungenügenden, einen Fuß weniger hat und im übrigen der Rhythmus zwischen Hüpfen und Schreiten frei abwechselt (bald „Jambus“, bald „Anapäst“ erscheint), wie bereits in dem *Reiterlied*, den *Worten des Glaubens* und dem Ideengedicht *Breite und Tiefe*, die unserer Ballade unmittelbar vorangehen. Der ganzen poetischen Darstellung des Wassertod-Motivs hat Schiller den Charakter des Schauerlichen gegeben, ähnlich und doch wieder so unendlich verschieden von dem Gotheschen „Fischer“; es liegt darüber die unheimliche Schwüle eines grausigen Märchens, aus welchem das liebliche Bild der Prinzessin um so anmutiger, das mutige des Knappen um so erhabener sich hervorheben.