

獨逸古典譚詩의 內容과 形式

〈Schiller詩의 內容과 形式(Ⅱ)〉

高 昌 範

(獨文科 副教授)

目 次

I. 序 言	容과 形式
Ⅱ. Ballade(譚詩) 小考	Ⅴ.1. 素材와 山來
Ⅲ. 獨逸古典作家의 譚詩에 대한 見解	Ⅴ.2. 五幕劇的 構造
Ⅳ. German語系의 韻律	Ⅴ.3. 內容과 形式의 分析
V. 〈Chevy-Chase-Ballad〉와 獨逸의 譚詩 〈Lenore〉및 〈Der Fischer〉	Ⅵ. Wassertod·Motiv의 詩的 具象化—Der Fischer와 Der Taucher와의 對比
Ⅵ. Schiller의 譚詩(Der Taucher)의 內	Ⅶ. 獨文 Résumé.

I. 序 言

約 8年前 어느 국제적인 학술행사의 모임이 있었는데 거기서 Haga Tōru라고 하는 일본인 학자에게 어떤 분이 나를 소개해준 일이 있었다. 그 때 그 분이 내가 Schiller를 전공하는 사람이라고 말하자 그 일본인은 “古い古い—낡았어 낡았다”를 연발했다. 나는 이 말을 듣고 그의 이름을 빗대고 “あなたの意見は齒が徹り、仲仲理も徹つておる”라고 냅구해서 옆 사람을 웃긴 일이 있었다. 일본어의 〈意見〉에는 忠告·叱責이라는 뜻이 포함되어 있다.

새것이라면 기를 쓰고 달가붙는 현학적인 젊은 학생도 아닌 四十代(그당시)의 문학자가 이런 말을 하는 것은 近代化를 서두는 한국인이 왜 하필 18세기의 독일문학을 공부해서 무엇에 쓰러느냐는 뜻이었을 것이다. 그저 좋아서 하는 18세기 독문학 공부나라고 생각을 단순하게 가질 수도 있겠으나 그렇게는 안 될 내 나름대로의 그야말로 意見이 있다.

우리가 공부를 한다는 것은 참다운 教養을 몸에 지녀 보겠다는 것이다. 즉 정신적인 完成을 목표로 삼고 하는 일이다. 그러한 교양을 몸에 지니는 데 있어서 외국문학 연구는 중요한 방법의 하나가 된다. 그러나 어떤 위대한 문화민족의 문학에 完全히 精通한다는 것은 적어도 필자와 같은 우둔한 사람에게는 불가능한 일이기 때문에 자연히 어느 뛰어난 作家의 저술을 연구하고 감상하면서 마음의 자양분을 섭취하게 된다. 그렇다면 독일문학의 경우 어떤 作家를 선택할 것이냐? 생각할 필요도 없이 손은 자연히 Goethe와 Schiller의 책 쪽으로 편히 가게 마련이다. 그들의 名聲이나 既存 評價가 그렇게 시킬뿐만 아니라, 모든 西歐文明의

傳統이 그들의 人間性과 作品 속에 영롱하게 결정되어, 독일어를 이해하는 사람들에게 큰 教養의 源泉이 되어있다는 옴지걸 수 없는 사실이 그렇게 시키는 것이다. 그런데 그들의 小説이나 隨筆 또는 散文(論문을 포함해서)은 재미가 있으나, 韻文(韻律로 된 희곡까지 포함해서)은 內容은 알 수 있으나 그 韻律形式은 보통 사람에게는 쉽게 味讀될 수 있는 것은 아니다.

詩에 있어서 rhythm이 대단히 중요하니까 또 내용도 감격적이기도 하니까 抑揚을 제 대로 붙여서 어떤 가락을 만들어 낸다면 큰 웃음결이가 된다. 일본 군국주의가 한창일 때 한 일본인 관광단이 남양의 어떤 항구에 도착했을 때의 일이다. 부두가에는 군악대가 대열을 서서 환영의 음악을 연주했다. 그런데 그 음악은 일본인들이 어니서 들던 음곡인 것 같은 느낌이 들었지마는 그게 무슨 곡인 지 알 수 없었다. 검둥이 군악대장이 그 더위에 正裝을 하고 嚴肅한 표정으로 열심히 지휘봉을 흔든다. 관광단 일행중 어떤 사람이 그 연주곡 목이 너무 느려서 처음에는 식별하기 힘들었지마는 그것이 바로 tempo가 무척 빠른 일본의 <越後獅子>였다. 아마 그 엄숙한 지휘자는 일본의 악곡은 모두가 國歌인 <君が代>式으로만 알았던 모양인데 마치 우리의 巫樂이 한참 신명나게 돌아가는 그 tempo를 時調詠唱式으로 고쳐 놓은 셈이 되었다.

韻文을 알려면 먼저 story가 있는 譚詩(ballad)부터 공부하라고 Arnold Bennett는 <Literary Taste—Pelican Books>에서 권하고 있다. 韻律에 대한 선입감을 떠나서 천진한 마음가짐으로 이야기를 읽는 식으로 정독을 해나가다가 저절로 朗誦을 하게 되면 melody 즉 운율이 차츰 깨우쳐진다는 것이다. 음악에 있어서는 말할 것도 없거니와 詩에 있어서도 歌詞(Text)에 앞서서 詩人에게 먼저 心琴에 떠오르는 melody부터 잡아야 詩의 內容이 보나 정확하게 파악되고, 또 作品의 內容과 韻律形式의 統一關係와 파악 즉 作品에 대한 審美的 評價가 정확히 내려지는 것이다.

이러한 의도에서 본 논문은 Goethe와 Schiller의 譚詩를 내용과 은률 형식 양면에서 고찰하고, 體驗詩人과 理念詩人 사이의 창작 정신과 그 표현 기법까지 對比 검토하는 방향으로 다루면서 다소나마 이 방면에 뜻을 둔 同學之士에게 도움이 되었으면 한다. 너무나 후진들을 의식한 나머지 자질그래한 짐까지 언급해서 거북한 점이 있을 듯 생각되나 그러한 老婆心을 관대히 봐주었으면 한다.

II. Ballade(譚詩) 小考

靑年期の Schiller에게는 Ballade라는 것은 Bänkelsängerlied, 즉 이 마을 저 마을의 장터나 술집에서 동양이나 뜰으며 부르는 거리의 樂師의 노래 정도로 생각되었다.¹⁾ 周知하는 바와

1) Schiller: Kabale und Liebe, (Musikus Miller zu Luise): Ich setze die Geschichte deines Grams auf die Laute, singe dann ein Lied von der Tochter, die ihren Vater zu ehren, ihr Herz

같이 이 말의 語源이 伊太利語의 ballata, provençal語의 ballada가 말해주듯이 舞蹈曲(Tanzlied)에서 나왔으며, 오늘날에 와서도 音樂用語로서는 叙事歌라는 概念外에 俗謠·流行歌의 뜻으로 사용되리만큼 民衆의 情緒生活과 密接한 關係를 가진 藝術樣式의 하나이다.

18世紀 英國에서는 特記할만한 事件이나 英雄譚을 素材로 삼은 民謠調의 歌唱에 適合한 노래를 ballad라고 呼稱하였다. 따라서 叙事의이면서도 抒情의이며 同時에 感動的 飛躍의으로 劇的인 對話로 事件의 進行을 描寫한 노래이기 때문에 Goethe가 Ballade를 가리켜 叙事文學, 抒情文學 및 劇文學등 文學의 三大形式의 〈原初卵—Ur-Ei〉이라고 불렀다고 하니 참으로 명언이라고 하겠다.²⁾ 1770년에 英國으로부터 獨逸에 定着하게 된 ballad라는 名稱은 바로 Goethe가 指摘한 文學의 三大形式의 中間에 位置하면서 三者를 包攝한 文學 genre인 Ballade였다. 이것은 奇異하고 複雜한 悲劇的인 素材를 歷史, 傳說, 神話등에서 찾아내어 人間이 苛酷한 宿命 속에서 겪는 苦難이나, 또는 道德的 意志力과 自然力 사이의 葛藤 따위를 韻文으로 된 問答式 對話形式으로 描出하여 直接的이며 迫真感이 있고 抒情味가 豊溢하는 詩歌로 發展하였다. 散文에서 이 Ballade와 比肩될만한 것은 簡潔한 形式과 劇的인 構造 및 素材의 選擇 등을 본다면 斷然 短篇小說이라고 하겠다. 事實 Seidler와같은 文藝學者는 Ballade를 古代 german 民族의 英雄詩와 더불어 大規模의 長篇 叙事詩와 對比되는 짧은 叙事詩 (Kurzepik)의 하나로 간주하고 있다.³⁾

로만語圈에서 본래 舞廳師가 부른 짧은 韻律歌辭(ballada)는 吟遊詩人(troubadour)들에 의해서 크게 藝術味가 부여되었고 14~15世紀頃에는 그 全盛期를 達하게 되었다. 그 形式도 叙情詩를 닮아 8行-10行으로 된 均齊하고 脚韻이 있는 聯(Strophe)이 3內至 5個로 구성되었고, 여기에 4行의 返歌(Geleit, envoi)와 1行의 後敘句(Refrain)가 덧붙여졌다. 宮廷詩人 Machaut(1300~1377)나 Deschamps(1340~1406)의 譚詩 및 폐락한 放浪詩人 F. Villon의 〈Ballade des dames du temps jadis—譚詩 지난날의 佳人들〉이 가장 有名한 卽단서의 譚詩로 손꼽히고 伊太利에서도 Dante, Boccaccio, Petrarca와 같은 大詩人들이 ballade를 쓰기도 했다.

이 로만語圈의 Ballade의 影響을 입은 게르만語圈에 있어서는 먼저 英國에서 刮目할만한 事業이 이루어졌다. 假髮業 出版業등을 經營한 詩人 Allan Ramsay와 英國 聖公會의 主教 Thomas Percy가 〈Reliques of Ancient English Poetry—古代 英國詩歌 拾遺選〉을 1765년에 出刊했던 것이다. 古代의 詩歌는 童謠나 呪文같은 荒唐無稽한 생각이나 氣分을 노래한 것을 爲始하여 一般 民衆이 부르기 좋도록 잘 만들어진 民謠(Volkslied, folksong)로 發展했다가

zerriß—wir betteln mit der Ballade von Türe zu Türe, und das Almosen wird köstlich schmecken von den Weinenden—.

2) Goethe: Ballade, Betrachtung und Auslegung, Goethes Werke in 6 Bänden, Insel-Vrlg 6. B. S. 383f.

3) Herbert Seidler: Die Dichtung, Kröner 283, S. 507

Zu den strengen Formen der Kurzepik zählen wir in Rahmen der Versdichtung das altgermanische Heldenlied, die Ballade, in Rahmen der Prosadichtung die Novelle, die Anekdote und die Kurzgeschichte.

그 뒤에 짜임새가 있고 이야기 줄거리가 一貫性 있는 짧은 韻律의 叙事歌 즉 Ballade가 發生된 것으로 생각된다. 옛날 民衆은 農村에 살던 都市에 살던 間에 極 單調로운 生活을 보냈기 때문에 新奇한 事件이 일어나면 크게 關心을 모으게 되며 이것을 rhythmical하게 노래로 지어내어 널리 퍼뜨렸던 것이다. 珍奇한 事件이던 暴行, 流血沙汰는 勿論 詩소문인 幽靈譚까지가 이러한 노래의 素材로 取扱되었다. 英國과 Scotland사이의 國境紛爭이나 氏族끼리의 流血劇이 바로 前述한 <古代 英國詩歌 拾遺選>에 蒐集된 Ballade의 素材들이었고 그 中에서도 18世紀의 獨逸詩歌에 크게 影響을 끼친 것이 <Chevy-Chase-Ballad—Cheviot山의 狩獵>이다. 이 Ballad는 15世紀頃에 지어진 것으로 推定되며, Percy와 Douglas 두 氏族사이의 싸움을 노래하였으며, 그 韻律이 이른바 Chevy-Chase-Ballade-Strophe라고 하여 다른 詩歌와 함께 Herder의 翻譯을 通해서 18世紀 獨逸文壇에 紹介되었다. 이 韻律의 아름다움은 英國의 詩人 Joseph Addison(1672~1719)이 극찬한 것으로서, Klopstock와 Gleim이 먼저 이를 그들의 詩創作의 模範으로 삼았고, 後에 Goethe가 그의 <Der Fischer>에 應用하였다.⁴⁾ 여기에 對해서는 後章에서 詳論하겠거니와 또 하나 <古代 英國詩歌 拾遺選>에 있는 相思의 두 男女 가운데 한 편이 死亡했을 때 그 <幽靈과 살아남은 愛人과의 邂逅>라는 motif가 18世紀의 Ballade에 크게 刺戟을 준 일을 한 번 더고 넘어가야 할 고비라고 생각된다. Ramsey와 Percy의 <拾遺選>에 있는 <Fair Margaret>, <Sweet William>, <William's Ghost> 등은 佛蘭西의 Moncrif의 <Les constantes amour d'Alix et d'Alexis—Alix와 Alexis의 永遠한 사랑>, 獨逸에서는 Hölty의 <Adelstan und Röschen>, Gleim의 <Mariane>, Goethe의 <Der untreue Knabe> 및 Ballade들 昇華시켜서 民衆譚詩(Volksballade)의 水準으로부터 Kunstballade 즉 格調 높은 藝術譚詩로 끌어올린 功勞者인 G.A. Bürger(1747~1794)의 <Lenore>와 같은 Ballade는 바로 이러한 motif를 展開시킨 것들이다.⁵⁾ 그러나 이와같은 노래는 게르만 語圈인 덴마크나 독일의 古代 叙事的 民謠(ersählende Volkslieder)에서 얼마든지 찾아볼 수 있는 것이며 다만 그 Ballade라는 名稱을 그와 비슷한 類型의 詩歌文學에 借名시켰을 뿐이다. 따라서 英國의 Ballade成立의 歷史는 말관서나 스페인보다 짧고 겨우 15世紀頃에 Chevy-Chase-Ballad로부터 시작되었다는 것이 衆論이다.⁶⁾

獨逸의 Ballade는 土着的인 古代 英雄叙事詩(Hildebrandlied), <Ermenreich>의 後續으로서 13~15世紀에 擡頭하였다고 간주되고 있다. 18世紀의 英國이나 獨逸의 熱狂의인 譚詩發掘者들은 Ballade를 아주 먼 옛날로 거슬러 올라가게 하여, 自己 나라 國民文學의 本源의 記念碑로 삼으려고 했다. 이러한 제나라의 民族의 文化遺産에 對한 矜持와 關心이 지나쳐서 Scotland의 高等學校長 J. Macpherson(1736~96)은 Ossian이라는 假空人物이 지어낸 古詩

4) W. Kayser: Kleine Deutsche Versschule, Lehnen Vrlg, 4. Aufl. 1954. S. 41.

5) W. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, Franck Vrlg, 13. Aufl. 1968. S. 61f.

6) ebda: S. 48.

를 發見했다고 하면서 그 散文譯을 出版한 일이 있었고, Th. Chatterton(1752~70)이라는 18歲의 天才詩人은 中世詩人을 發見했다고 하여, 中世僞造詩集을 出刊했다가 發覺이 나서 自殺까지 한 騷動은 너무나 有名하다. 그러나 上述한 Ossian의 僞造詩는 Herder, Goethe를 크게 感激시켜 獨逸民謠에 對한 많은 關心을 불러 이르켰다. Herder는 Ossian에 對해서 얼마나 熱狂하였는지 <Ossian und die Lieder alter Völker, 1771>라는 論文을 펴낼 程度였다. 그런데 이 論文에서 Herder는 英語의 民謠에 該當하는 <popular song>를 처음 <Populärlied>라고 옮겨왔다가 後에 <Volkslied>라는 獨逸語名을 만들어냈다. Herder가 것처럼 民謠에 對해서 熱을 올리게 된 까닭은 人爲的인 法則을 超越한 素朴한 民衆의 노래 속에서 詩文學의 源泉을 찾아냈기 때문이다. 그는 熱烈한 感情의 所有者인 Rousseau의 一切 人爲的인 文化의 假面을 벗어던지고 原始的인 自然狀態로 돌아가라는 文明悲觀論(Kulturpessimismus)보다 더 熱烈한 Harmann의 主張을 받아들여서 Gottsched式的 冷情한 悟性과 形式一邊倒의 詩學에 反旗를 들고 나섰다. 그에 依해서 文學과 民衆 사이의 壁이 허물어진 것이다.⁷⁾ 또한 그에 依해서 비로소 民衆文學과 技巧文學의 區別이 分明히 決定되었고, 前者의 長點이 民衆的인 것, 原始的인 것, 眞實로 詩的인 것이라는 點이 밝혀진 것이다. 이러한 卓論은 Goethe, Bürger, Claudius에게 큰 感銘을 주었음은 勿論이다. 그런데 이 民謠는 歌辭보다는 그 音樂性이 더 重要하며, melody가 마음에 들면 얼마든지 다른 內容의 歌辭를 여기에 맞추어서 불렀으며 歌辭와 melody가 잘 符合하는 지의 如否는 樂師나 聽衆들이 조금도 介意치 않았다.⁸⁾ 이 民謠의 作家들은 Luther時代를 前後해서 姓名未詳의 人物들이었지만 庶民階級뿐만 아니라 相當히 지체높은 人士도 끼어있었을 것이라고 생각되리만큼 傑作들이 들어 있었다. 宮中戀愛歌謠(Minnesang)는 騎士階級, 工匠歌謠(Meistersang)는 富裕하고 教養있는 手工業者 所謂 匠人의 노래였으며, 그 作家나 聽衆의 社會階級이나 地位가 確固한 사람들이었다. 하지만 이 民謠(Volkslied)는 그야말로 各階各層의 多樣한 作家와 愛謠者 즉 Volk를 構成員으로 가지고 있었다. 그러나 이러한 口傳으로 내려온 民謠가 얼마나 貴重한 것임을 알았음인지 이미 16세기에 Georg Forster가 수집한 <最新 獨逸 民謠集, Frische teusche Liedlein, 1539>이나 世稱 <Frankfurt 民謠集—Frankfurter Liederbuch, 1582>가 햇빛을 보게 된 것이다. 勿論 本格的인 古代 民謠의 發掘과 蒐集은 Herder가 英國의 그와같은 事業의 影響과 刺戟을 받아서 着手하였다. 그는 1774년에 <Alte Volkslieder>, 이어서 1778년에는 <Volkslieder>를 펴냈으며, 後에 이 두 卷을 합하여 <Stimmen der Völker in Liedern, 1807>의 刊行을 보게 되었다.⁹⁾ 이 밖의 다른 蒐集家의 民謠集도 그리하지만은 學

7) F. Martini: Deutsche Literaturgeschichte, Kröner 196, 1968, S.227.

8) J. Klein: Geschichte der Deutschen Lyrik, Franz Steiner Vrlg, 2. Afl. 1960, S.12.

9) 이와같은 民謠 蒐集 事業은 그 以後에도 浪漫主義者인 Arnim과 Brentano가 共編한 <Des Knaben Wunderhorn, 1806-8>, Uhland에 依한 <Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, 1844>, J. Meier가 監修者가 되고 獨逸民謠集保存會<Deutsches Volkslied-Archiv>가 發行한 樂譜가 달린 民

皆 이러한 作品들은 本來의 原作者는 누구인 지 알 수 없으며, 原作이 이 사람 저 사람의 입에서 입으로 口傳되는 동안에 歌辭 原文이 添加・脫落(zersingen)되는 일도 있었을 것이며, 變更・變形(umsingen)되어 불려지기도 했었을 것이다. 따라서 現存하는 民謠와 原作과의 關係가 問題가 된다. 즉 歌辭의 內容이 一貫性이 없으며 飛躍的이라는 點(Sprunghaftigkeit)은 果然 原作의 固有한 歌辭體(Stileigentümlichkeit)인지, 또는 이의 添加・脫落・變更의 結果인지 하는 問題이다. Max Ittenbach는 여기에 대해서 <Mehrgesetlichkeit—法則의 多樣性>이라는 概念을 Goethe의 Arnim과 Brenntano가 共編한 <des Knaben Wunderhorn—少年의 魔笛>에 對한 論評에서 導出해냈다. 이에 따라서 元來 보다 技巧的이며 形式이 아름다웠던 原作과 後에 大衆의으로 부르기 쉽게 自然스럽게 訛轉된 歌辭와의 사이의 葛藤은 民謠의 固有의 樣態(Wesensbild)라는 結論이 나오게 된다.¹⁰⁾ 이것은 民謠뿐만 아니라 民衆・民俗詩歌(Volksdichtung)라는 보다 廣汎한 類概念이 갖는 屬性이며, 이에 所屬되는 民衆의 歌謠(Volkslied)와 民衆의 譚詩(Volksballade)의 特性이 되는 것이다.

歌謠(Lied)와 Ballade(譚詩) 사이의 genre上的 區分은 抒情體詩와 敘事體詩라고 一旦 定해 놓을 수 있을 것이다. 抒情體詩는 原作者의 情緒의 體驗, 內的 緊張을 直接的으로 表出하여 特殊한 個別의 事象을 普遍的 事象으로 象徵化한다고 볼 수 있다. 反面에 敘事體詩는 原作者의 外部 空間에 있는 어떤 主人公에게 얽힌 劇의 事件을 間接的으로 때로는 對話形式을 빌어서 表現하여 時間・空間上으로 먼 데 있었던 事件을 顯在化(Vergegenwärtigen)한다고 하겠다. 敘事의 世界를 構成하는 것은 人物(Figur), 空間(Raum), 事作(Geschehen)이다.¹¹⁾ 이러한 三個의 要素가 多樣한 形態로 敘事의 世界를 創造하고 있는 것이다. 勿論 抒情詩에 있어서도 Goethe의 경우처럼 偉大한 人物이나 人格者가 讀者에게 말을 거는 抒情的 表現도 있다(Prometheus). 그러나 이 경우는 特定한 人物의 形成이 人格으로 昇華시키는데 本來의 意義가 있는 것이지, 主人公이 어떤 空間에서 어떤 對象과의 邂逅에서 벌어지는 事件의 變化가 劇의으로 進行되는 그러한 敘述은 아닌 것이다. 그런데 邂逅가 藝術的으로 敘述되기 위해서는 Hildebrandlied와 같이 이따한 目的意志를 挫折시키는 一回的이며 豫期치 못하는 運命的인 것으로 取扱되어야 하며 이와같은 敘述이 Ballade라고 말할 수 있다. 그러나 Heinrich Heine의 <Lorerey>처럼 敘事體詩인지 抒情體詩인지 區分하기 어려운 詩도 있다. 여기에는 沙工과 妖精과의 邂逅가 回顧調로 敘述되어 變遷한 情調가 表現의 基調가 되어 Ballade에서 Lied로 넘어가는 中間體라고 볼 수 있다.¹²⁾ 그리고 人物과 事件이 存在하는 敘事의 世界의 空間은 大規模의 宇宙가 아니라 그 一部分이며 嚴密하게 規定된 그 나름대로 統一된 詩의 世界인 것이다.

謠集<Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien 1935-9>, Münchhausen이 批評과 鑑賞文을 곁들여서 傑作譚詩들만 뽑아낸 <Meisterballaden, 1923> 등과 같은 좋은 結果를 가져오게 하였다.

10) J. Klein: Geschichte der deutschen Lyrik, S. 13.

11) W. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. S. 352.

12) Vgl. ebenda. S. 354.

技巧的·人爲的이며 藝術性이 높은 藝術譚詩(Kunstballade)는 民衆譚詩(Volksballade)가 갖는 모든 模糊性 즉 作家未詳, 出典이나 發生의 未詳, 歌辭內容의 曖昧性等이나 自生性, 素朴性이 없는 노래이다. 따라서 個性있는 著名한 作家가 意圖的으로 自身の 뛰어난 藝術技法을 가지고 지어낸 Ballade인 것이며 이의 嚆矢로 꼽히는 것이 바로 Gottfried August Bürger(1748~1794)의 幽靈譚詩 <Lenore, 1773>였던 것이다.¹³⁾ 이의 刺戟으로 먼저 青年期の Goethe가 <Der untreue Knabe—背信한 少年>, <Erlkönig—魔王>, <Der König in Thule—Thule의 王>등을 發表하기에 이르렀고, 끝내는 1797~98년에 Goethe와 Schiller의 古典的인 藝術譚詩의 精華를 꽃피우게 되었다. 그러나 이 藝術譚詩의 鼻祖는 Göttinger Hain(1772 創立) 詩人團의 第一의 詩才에도 不拘하고 自身の 性格上의 缺陷과 不遇한 Dorette, Auguste 姉姊와의 二重結婚의 破綻이나 沒人情한 周圍環境等으로 絶望에 빠지게 되었다. 及其也是 1791년에 Schiller가 그의 詩에 대한 酷評(Über Bürgers Gedichte)을 發表하자 그 衝擊이 커서 三年後에는 世上을 떠나고 말았다.

Schiller의 Bürger의 詩에 대한 評論은 古典主義 批評文學의 偉大한 記念碑라고 稱할만한 것이었다. 그러나 이것은 單純한 Bürger 個人에 대한 論評이 아니라 青年期の 自身을 包含한 疾風怒濤期の 作家 全體에 대한 攻撃과 猛省을 促求하는 獨逸 理想主義的 文學觀과 詩人의 使命과 人格에 대한 Schiller의 信念이 敘述된 것이며, Bürger에게는 새로운 方向을 示唆하는 것이었다. 말하자면 Schiller는 이 論文에서 古典主義的 文學觀에 따라서 素朴한 民衆의 感情表現을 能事로 하는 詩形式의 弛緩이나 墜落, 그리고 抒情的 自我(das lyrische Ich)의 赤裸裸한 噴出에 對抗해서 客觀化된 理想의 人格의 洗練된 定型的 藝術言語를 提示한 것이었다.¹⁴⁾ 그러므로 Schiller는 自身の 青年期の 傑作品뿐만아니라 Bürger의 뛰어난 詩作品까지도 그 眞價를 過小評價한 일은 藝術의 純粹성과 尊嚴性을 지나치게 情熱的으로 崇尚하는 그의 主張에서 由來된 偏見이 아닌가 생각된다.

III. 獨逸古典作家의 譚詩에 대한 見解

譚詩에는 玄妙한 神秘성과 非玄妙한 實感性이 있다고 Goethe가 말한 적이 있다.¹⁵⁾ 詩歌의

13) G.V. Vilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Kröner 231, 1964, S.51.

A. Schönc: Lenone, in <Die Deutsche Lyrik, Form und Geschichte I>, hrsg. von B.v. Wiese August Bagel Vrlg, 1970, S.197.

14) Vgl. F. Martin: Deutsche Literatur Geschichte, Krönes TB 196, 1968, S.219.

15) Goethe: Ballade, Betrachtung und Auslegung, Goethes Werke in 6 Bänden, Insel Vrlg, 6. B, S.383f.

Die Ballade hat etwas Mysterioses, ohne mystisch zu sein; diese letzte Eigenschaft eines Gedichts liegt im Stoff, jene in der Behandlung. Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise. Der Sänger nämlich hat seinen prägnanten Gegenstand, seine Figuren, deren Taten und Bewegung so tief im Sinne, daß er nicht weiß, wie er ihn ans Tageslicht fördern will. Er bedient sich daher aller drei Grundarten der Poesie, um zunächst auszudrück-

實感性은 그 素材에 있으며 그 玄妙·神祕함은 作家의 詩的 敘述方法에 있는 것이다. 譚詩의 歌手 즉 詩人은 意味深重한 對象, 그의 作品에 나타나는 登場人物과 그의 身體的 行動이나 精神의 感動을 腦裏에 깊이 간직하고 있는 故로 이것들을 어떻게 表現하여 햇빛을 보게 해야 좋을지 알지 못한다는 것이다. 그런 故로 譚詩作家는 自身의 머리 속에 깊이 간직된 것과 聽衆이나 讀者의 想像力을 刺戟하고 精神力을 活動케 하는 것을 表現하기 爲해서는 文學의 3가지 基本形式을 全部 使用하게 된다. 그는 抒情詩的으로, 敘事詩的으로 劇詩的으로 먼저 착수할 수 있으며 그리고 任意로 形式을 바꿔가면서 敘述을 展開시켜나가서 終結로 서둘러 나가거나 또는 오래 끌어 나갈 수 있다. 後敍句, 바로 그의 木尾의 語響의 反覆은 譚詩에 대해서 決定的인 抒情味를 부여한다. 이것과 完全히 親熟하게 되면 모든 民族의 譚詩를 理解할 수 있게 된다. 게다가 이러한 譚詩의 精髓라고 할만한 傑作品에는 詩學의 모든 原理가 講論되어야 할 程度로 多樣性이 있을 것으로 보인다. 왜냐하면 上述한 詩學의 三大要素, 즉 〈抒情詩的, 敘事詩的, 劇詩的〉要素가 各各 獨立하거나 分岐되지 않고 마치 生命있는 原初卵 〈das Ur-Ei〉 속에 들어있는 것처럼 融和되어 있기 때문에, 秀拔한 生命現象으로서 黃金 날개를 달고 하늘로 날아갈려면 詩人의 머리 속에서 다만 孵化만시키면 되는 것이라 한다. 事實 譚詩는 바로 讀者나 聽衆으로 하여금 詩的 想像의 世界에 젖어들게 하고, 感動的인 줄거리(plot)를 통해서 이들의 知性·精神力을 活動시켜서 知的 認識의 세계에서 놀게 한다. 또한 譚詩는 定型韻律形式을 빌어서 敘述하는 敘事詩의 形式과 劇文學과 같은 直接的인 對話와 抒情詩的인 歌辭의 音響을 具有하고 있다. 바로 敘事的인 說話形式과 劇舞臺의 對話形式의 相互補完이 譚詩를 낳게 하는 것이다.

1797年에서 그 이듬해에 이르기까지는 Goethe와 Schiller 사이에 Ballade에 관한 交信과 對話가 매우 頻繁했는데 Goethe가 Schiller에게 보낸 1797年 6月 22日付의 편지에서는 〈우리들의 Balladenstudium(譚詩研究)라는 句節이 있고, 같은 해 9月 22日付의 편지에서 Schiller가 그해를 〈Balladenjahr—譚詩의 해〉라고 規定했다.¹⁶⁾ Schiller의 Ballade에 대한 見解는 이러한 便紙나 Goethe와의 共同執筆로 된 〈Über epische und dramatische Dichtung—敘事文學과 劇文學〉이라는 論文에서 抽出될수 있을 것이며 또한 이것은 獨逸古典主義 藝術譚詩論으로 간주될 수 있을 것이다.

ken, was die Einbildungskraft erregen, den Geist beschäftigen soll; er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen, und, nach Belieben die Formen wechselnd, fortfahren, zum Ende hinein oder es weit hinausschieben. Der Refrain, das Wiederkehren eben desselben Schlußklanges, gibt dieser Dichtart den entschieden lyrischen Charakter. Hat man sich mit ihr vollkommen befreundet,so sind die Balladen aller Völker verständlich..... Übrigens ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern, wie in einem lebendigen Ur-Ei, zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.

16) G. Storz: Der Dichter Friedrich Schiller, Ernst Klett Verlag, 1959, S:238.

Goethe가 評詩에 관해서 見解를 밝힌 가운데서 指摘한 韻律的인 敘述形式의 敘事詩와 直接的인 對話形式의 劇文學에 대해서 Schiller는 이들의 事件(plot)의 進行方法에 관해서 大略 다음과같이 Goethe에게 書信을 보낸 일이 있다.¹⁷⁾

劇文學의 事件의 進行은 내 眼前에서 움직이는 데, 敘事詩도 말하면 오히려 내 自身이 그 周圍를 돌게 된다. 마치 敘事詩의 事件進行은 가만히 靜止한 듯한 느낌이 든다. 내가 보는 바로는 이 差違가 重要的 것 같다. 내 眼前에서 所與의 事件이 움직이게 되면 그 實感나 는 現實의 事件에 淸작없이 사로잡혀서 내 幻想力은 自主性을 喪失하게 되며, 내 마음 속에서는 끊임없이 焦燥感이 發生하고 持續된다. 나는 간단없이 進行하는 對象에 얽매어서 뒤로 돌아본다거나 淸곰히 생각하는 일은 拒否당하고 만다. 왜냐하면 나는 어떤 다른 힘에 이끌리고 있는 까닭이다. 내가 만일 내 手中에서 달아날 수 없는 所與의 事件 즉 敘事詩的 事件의 周圍를 돌게 될 경우 그 進行速度와 내가 步調를 맞출 필요가 없으며, 나는 내 主觀的인 必要에 따라 時間을 오래 끌 수도 있고 짧게 할 수가 있고 前進과 後退를 마음대로 할 수 있다. 이것은 참으로 小說과같은 說話物(das Erzählen)의 概念과 잘 一致된다. 왜냐하면 小說家는 作品敘述의 始初나 中盤에서 그 終結을 미리 알고 있으며 따라서 그는 全體의 事件進行中 어떤 部分에 대해서도 冷淡하게 대처한다. 그렇게 함으로써 그는 敘述하는 plot로부터 거리간격을 두고 泰然自若하게 自身の 自主性을 지키게 되는 것이다.

이 Schiller의 말은 이를테면 作品創作 全般에 걸친 그의 所見이며, 이것이 바로 <敘事文學과 劇文學>이라는 論文 後半에 나타나 있다. 이 글에 적힌 der Rhadsode는 古代 希臘의 敘事詩 吟誦者를 가리키는 말이지만 敘事詩人으로 便宜上 고쳐놓겠다. 같은 方法으로 der Mime(俳優)도 劇作家로 고쳐볼 경우, 이것은 이 논문 序頭에서 Epiker, Dramatiker라고 言及된 點을 봐서 조금도 無理가 없는 일이지마는 文章의 內容과 잘 어울리지 못하므로 그런 뜻으로 해석하기 바란다.¹⁸⁾

過去之事를 朗誦하는 敘事詩人은 조용히 慎重하게 發生한 事件을 觀照하는 態度를 갖을 것이다. 敘事詩人의 朗誦하는 이야기는 聽衆이나 讀者를 차분하게 만들고 그들로 하여금 즐겁게 장시간 傾聽하도록 하는 데에 그 所期의 目的이 있을 것이다. 그는 聽衆·讀者의 興味를 고루 配分시켜서 지나치게 強한 印象이나 感銘을 주지 않도록 배려한다. 그래야만 그들의 心情의 均衡回復이 빨라지기 때문이다. 敘事詩人은 자기 마음대로 줄거리의 進行을 前進시키기도 하고 後退시키기도 하면서 이야기를 계속한다. 그 까닭은 그의 對象이 全的으로 淸중·독자의 想像力에 있는 것이다. 이 想像力이란 제 멋대로 여러가지 映像을 낚는 聯想作用을 하기 때문에 그속에 무엇을 불러들인다고 해도 淸不關焉한 存在이다.

敘事詩人은 淸중·독자보다 한 층 더 높은 데에 자리를 차지하고 그 作品 속에 自身을

17) Schiller an Goethe: Jena, den 26. Dezember 1779.

18) Vgl. Goethe und Schiller: Über epische und dramatische Dichtung, Schiller V.5, Insel, 1960, S. 790f.

들어내지 말아야 한다. 帳幕의 뒤에 숨어서 이야기하는 것이 가장 좋은 方法인듯 싶다. 이렇게 할 때 청중·독자는 작가의 개인적·인간적인 事項을 망각하고 오로지 詩의 女神들의 소리만을 듣는 듯 느끼기 때문이다. 劇作家나 俳優의 경우는 이와는 正反對이다. 俳優는 뚜렷한 個性있는 사람임을 보여줘야 한다. 그는 觀衆이 오로지 自己 自身과 自己의 周圍 環境에 대해서 關心을 갖기를 원한다. 觀衆들이 그의 靈魂과 肉體의 苦痛에 공명공감하고 自己와 함께 당황하고 自己 때문에 觀衆들이 스스로를 잊어버리고 沒入해주시기를 바란다. 물론 俳優도 段階的으로 나가야 할 것을 알지마는 그러나 그는 強烈한 인상이나 감명을 주도록 모험할 수 있다. 왜냐하면 知覺的으로 現前化되어 있을 때에는 강한 인상도 弱한 인상으로 말미암아 相殺될수 있기 때문이다. 보면서 듣고 있는 觀衆은 낭연한 것같지마는 끊임없이 그러한 知覺的인 努力을 지속해 나가야 한다. 省察할 여유같은 것이 없다. 熱情的으로 俳優의 演技를 뒤쫓아 가야 한다. 그의 想像力은 전적으로 沈默을 지켜야 하며 그 想像力에 대해서 하등의 要求를 해서도 안된다. 또한 상황 묘사의 說明도 마찬가지로, 연기로써 눈으로 보는 듯이 전개되어야 한다는 것이다.

敍事詩人이건 劇作家이건 간에 普遍的인 文學創作의 법칙에 따라야 하며, 특히 統一의 법칙과 展開의 법칙을 지켜야 한다고 두 古典詩人은 말하고 있다. 敍事詩人이나 劇作家는 다 같이 비슷한 對象을 다룰 수 있고 또한 온갖 motif를 사용할 수 있는 것이다. 그런데 이 둘 兩者 사이의 本質的인 差違는 무엇인가? 敍事詩人은 事件을 완전히 過去의 것으로 해서 描寫하지만은 劇作家의 경우는 완전히 現在의 것으로 해서 表現한다는 점이다. 이 두 詩人이 各其 지켜나가야 할 細部的인 法則을 人間 本然의 性狀에서 도출하려면, 吟誦者와 俳優 두 사람은 나같이 作家·詩人으로 간주해서 관찰하면 된다. 吟誦者의 주위에는 傾聽하는 조용한 聽衆이 모여앉아있고, 俳優(劇作家)주변에는 가슴 들먹이며 보면서 듣고 있는 觀衆이 모여있는 광경을 상상해볼 필요가 있다. 그러면 무엇이 이 두 개의 文學樣式에게 가장 적합한 것인지, 각자 어떤 對象을 특히 팔라잡을 것인지, 각자 어떤 motif를 특히 利用할 것인지 하는 문제는 그렇게 큰 어려움이 없는 변한 일이 될 것이다. <특히>라고 Goethe가 말한 것은 前述한 마와 같이 어느 쪽이건 決定的으로 말할 수 없다는 뜻이다. 敍事詩와 悲劇의 對象은 순전히 人間的이며, 重大한 문제이며, 激情的的(pathetisch)인 것이라고 보겠다. 登場人物들은 그 自主的인 活動이 倫理, 政治, 機械와 같은 것을 通하지 않는 個人 그 自體가 活動하고 影響이나 作用을 끼치는 그와같은 원시적 文化 段階에 있는 것이 가장 좋은 것으로 그는 보고 있다. 그런 意味로 보아서는 희랍의 英雄時代의 傳說이 作家들에게는 아주 적격의 것이 된다.

敍事詩는 특히 人間的으로 集約된 行動(Tätigkeit)을 표현하고, 悲劇은 人間的으로 集約된 苦惱(Leiden)를 표현한다. 敍事詩는 外部에 작용하는 人間, 즉 戰鬪, 旅行 혹은 어느 정도 感性의 요소를 포함한 活動을 표현한다. 悲劇은 自身の 외부가 아니라 內部·內心으

로 인도된 人間을 표현한다. 그리고 진정한 悲劇의 事件進行(Handlung)은 극히 좁은 장소 밖에 필요로 하지 않는다.

작품의 motif에는 다음 다섯 가지가 있다.

- ① 前進的 motif, 즉 事件의 進行을 촉진시키는 것, 특히 戲曲이 愛用하는 것.
- ② 後退的 motif, 이것은 事件의 進行을 그 目標로부터 遠隔시키며 주로 敘事詩가 사용한다.
- ③ 停滯的 motif, 이것은 進行을 정지시키거나 延滯시키며 敘事詩도 戲曲도 큰 利益을 얻을 수 있다.
- ④ 遡及的(Zurückgreifend) motif, 이것에 의해서 作品이 나타내는 時點 以前에 일어난 것이 끌어들여진다.
- ⑤ 先取的(Vorgreifend) motif, 이것에 의해서 作品이 나타내는 時點 以後에 일어난 것으로 생각되는 事件이 豫示(antizipieren)된다. 이 4번과 5번의 motif는 敘事詩人도 劇作家도 作品을 완벽하게 만들기 위해서 사용된다.

作品 속에 展開되는 世界는 여러가지이며, 兩者에게 다 共通된 것이다.

① 物的 世界. 첫째, 作品에 등장하는 人物들이 소속되고, 그들 周邊의 가장 가까운 世界. 이 世界 속에서는 대체로 劇作家는 一點에 머물러 있다. 敘事詩人은 더 自由롭게 더 큰 地域에서 活動한다. 둘째로, 더 멀리 떨어진 世界. 여기에 自然 전체가 들어간다. 무릇 想像力에 호소하는 敘事詩人은 이 世界를 比喻를 사용해서 근접시킨다. 劇作家는 比喻를 드물게 쓴다.

② 倫理的 世界. 이 세계는 兩者에게 전적으로 共通되며 그 生理的, 病理學的인 單純性으로 표현될 때 가장 効果的이다.

③ 想像, 豫感, 幻影, 偶然, 運命의 世界. 이 世界는 兩者에게 원히 개방되어 있다. 다만 그것을 感覺的인 世界에 근접시켜야 한다. 이 때 近代人에게는 특수한 困難이 생긴다. 그 까닭은 古代人의 怪物, 神들, 豫言者나 神託과 같은 것에 대신할만 것이 아무리 아쉬워도 얻기 힘들기 때문이다.

Schiller는 敘事詩, 劇文學, 抒情詩에 관해서 다음과 같이 말했다. <悲劇에 있어서는 하나하나의 事件은 일어나는 瞬間에 現前的인 것으로서 第三者의인 것을 介入시키지 않고 직접 想像力의 앞에, 혹은 感性의 앞에 나타난다. 敘事詩, 小說, 단순한 이야기는 이미 그 形式上, 行動(Handlung)을 遠隔化시킨다. 그 까닭은 讀者와 行動하는 登場人物 사이에 敘述者가 介入하기 때문이다. 그러나 周知하는 바와같이 멀리 떨어진 것 즉 過去의 일은 印象이나 共感度를 약화시키고, 現前的인 것은 그것을 강화시킨다. 모든 敘事形式은 現在를 過去로 만들며, 모든 戲曲的 形式은 過去를 現在로 만든다.……悲劇은 단지 비극적 人物의 感情이나 激情뿐만 아니라, 그것을 發生케 한 根源이나 그것을 나타내는 動因이 되는 여러 가지 事件을 模倣的으로 描出하는 것이다. 이것이 바로 悲劇藝術과 抒情詩가 다른 점이다.

즉 抒情詩에 있어서는 과연 悲劇과 마찬가지로 어떤 激情의 狀態를 模寫하지마는 그러나 行動을 模倣하지 않는다. 悲歌, 歌謠(Lied), 頌歌는 詩人의 現前的인 特殊狀態에 의해서 限定된 激情의 特性을 (그 原作者의 自身の 것으로, 혹은 理想的인 人物의 것으로 삼아서), 模倣적으로 우리 眼前에 제출할 수가 있다. 그리고 그 限度內에서 그것들은, 과연 비극의 개념하에 내포되기는 하지마는, 그러나 그것들은 感情의 描寫에만 한정되어 있으므로 아직 그 개념을 眞적으로 충족시키는 것은 아니다. 이러한 genre의 詩들의 여러가지 목적 가운데는 한층 더 본질적인 차이가 있다.¹⁹⁾

文學藝術은 本是 모든 것을 知覺적으로 現前化시키며, 그런 까닭으로 해서 敘事詩人은 既往에 발생한 사건을 지금 眼前에서 벌어지고 있는 것처럼 表現시켜야 하지마는 다만 그 過去之事의 性格을 분석시켜서는 아니 되는 것이다. 劇作家는 모든 現前의 事件을 過去로 만들고 모든 가까운 일이나 身邊의 事件을 理想性을 통해서 먼 데로 돌려보내는 劇文學의 성격으로 말미암아 우리 個人에게 肉迫해오는 現實의 事件이나 實際를 우리로부터 遠隔시키고 그와같은 素材에 대한 創作의 自由裁量權(poetische Freiheit)을 行使하도록 해야된다.

事實 Goethe나 Schiller의 譯詩는 實感性 있는 劇文學의 現在性和 說話的인 敘事文學의 過去性(Vergangensein) 사이의 緊張에서 생겨난 것이다. 여기에 歌謠的인 抒情性의 次元을 添加시켜 놓으면 이들 古典人들이 譯詩作家 一般에 관해서 말한 見解가 바로 그들 自身에게 적용되는 말임을 알 수 있다.

譯詩作家는 그의 意味深重한 對象, 登場人物, 그리고 그들의 行動이나 感激을 自身の 腦裏에 너무 깊이 간직하고 있는 까닭에 어떻게 表現해서 햇빛을 보게해야 좋을지 모른다. 그래서 그는 文學의 3가지 基本形式을 모두 사용해서 讀者의 想像力을 자극하고 知性을 喚동시키도록 한다.

IV. German語系의 韻律

詩가 아닌 보통 文章에 있어서도 그 筆者에 따른 特有的 rhythm이 있어, 그 筆者 나름의 格調를 이루고 있다. 그것은 文章이 가진 rhythm이 시키는 것이라고 보겠다. 詩가 詩로서 定立되려면 定型韻律이건 自由律이건 rhythm의 要素가 그 詩句 構成에 있어서 不可缺의 要素가 될 것이며, 여기에 頭韻이나 脚韻과 같은 韻(Reim, rhyme)의 要素까지 加해 지기도 한다. 그러나 韻은 詩句의 本質的인 要素가 아니며, 散文에 사용되기도 하고 韻이 없는 詩句도 있다.²⁰⁾

詩句(Vers)라는 것은 W. Kayser에 따르면 <音聲上>의 最小單位(音節—Silben)의 群集으

19) Schiller: Über die tragische Kunst, F. Schiller sämtliche Werke, Carl Hanser Vrlg, B. 5, 1960, S. 388ff.

20) W. Kayser: Das Sprachliche Kunstwerk, Francke Vrlg, 13, 1968, S. 96.

로 이루어진 秩序있는 單一體(Einheit)이다. 그리고 이 單一體는 自足的 完結의인 것이 아니라 均衡있는 反覆持續을 必髮로 한다)는 것이다.²¹⁾ 要컨대 Vers는 詩의 一行을 指稱할 때에는 詩行이라고 부르며 단순한 rhythm에 依해서 구성된 形象을 가리키는 말로는 <詩句>라고 하는데, 이 때 이것을 精確히는 律格(Versmaß, Metrum)이라는 것이다. 이것의 最小單位가 律脚(Versfuß)이라고 한다.

律格의 秩序의 樣相은 多樣하다. 佛語나 그 밖의 羅만語系의 詩句에 있어서는 一定한 音節數에 의해서 秩序가 부여되며 強音의 위치는 몇 個 고정되어 있다. 이와 반대로 希臘·로마의 古典語의 詩句秩序는 音節의 長短이라는 時間單位의 규칙적인 配列에 依存한다. 말하자면 音節의 音量이 먼저 測定되어, 音節이 短音節과 長音節 둘로 구분된다. 詩行은 長短의 音節의 一定한 組合으로 된 작은 小單位를 여러 개 가지고 있어, 이른바 長短律인 것이다. Hexameter 詩行은 그 名稱이 말하여 주듯이 한 個의 長音節과 두 個의 短音節의 結合으로 된 律脚(Metra) 六個를 가지고 있다. 그리고 重要한 기본원리로서는 한 個의 長音은 短音의 두 倍의 長이가 된다는 약속이 있다.

한편 이러한 長短律과는 전혀 다른 強弱律(揚抑律)을 가진 것이 German語系의 詩行의 特色이다. 여기서는 音節의 強度가 측정된다. 즉 音節은 強音節과 弱音節 둘로 구분된다. 이 때 音節의 強音과 弱音은 보통 散文의 그것과 같은 것이 원칙이다. 英語나 獨逸語와 같은 German語系의 詩行의 律脚에는 弱音에서 強音으로 올라가는 上昇的인 것과 強音에서 弱音으로 내려가는 下降的인 것이 있다. 強音을 가진 音節(強格 Hebung)을 丱標로, 弱音을 가진 音節(弱格—Senkung)을 〰標로 표시하여 獨逸詩에 흔히 볼 수 있는 4개의 律脚을 圖式化하면 다음과 같다.

(A) 上昇律(Steigende Versmaße)

1. 上昇響律(Steigender Klinger) : 弱強律(Jambus), 〰丱 ; (例) Verbót.
2. 上昇滑律(Steigender Gleiter) : 弱弱強律(Anapäst), 〰〰丱 ; (例) in das Häus.

(B) 下降律(fallender Versmaße)

1. 下降響律(fallender Klinger) : 強弱律(Trochäus), 丱〰 ; (例) Väter.
2. 下降滑律(fallender Gleiter) : 強弱弱律(Daktylus), 丱〰〰 ; (例) Sénkungen.

따라서 詩行에는 上述한 上昇韻과 下降韻으로 組立된 것, 또는 相互交錯된 것이 있다. 때로는 強音이 없는 音節이 詩行의 첫 자리에 놓일 때가 있다. 이것을 上拍節(Auftakt)이라고 한다.

詩句는 強音節과 弱音節의 규칙적 連續인데, 이때 詩行의 內部에는 拍子(Takt)라고 하는 小單位가 여러 개 생긴다. 그러나 이 拍子는 서로 비슷하게 규칙적으로 꼭 分할 수 있다고 볼 수 없으며, 拍子 그 自體도 native speaker라도 귀로 들을 수 없는 것이다. 拍子는

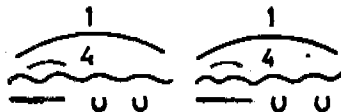
21) W. Kayser: Das Sprachliche Kunstwerk, S. 83.

詩句를 圖式化해서 종이에 베껴놓아야 분명해진다고 한다.²²⁾ 그리고 詩句는 強音節 즉 強格의 數에 따라 規定되며 弱格은 소홀히 생각되고 있다.

希臘 韻律法에는 上述한 4개의 詩脚外에도 Amphibrachys(— —), Creticus(— — —), Spondäus(— —) 등과 같은 長短律이 있는데, 그 中에서도 Spondäus는 獨逸 韻律法에 宿命的이라고 할만한 影響을 끼쳤다. 독일의 詩人이나 文藝學者들은 생각하기를, 로마人이나 스페인人들도 처음에는 여러가지 拒否現象이 일어났지마는 결국 希臘 韻律法을 同化했으니가 독일에 있어서도 希臘式 韻律法을 계승할 可能性이 있기를 바랬던 것이다. 浪漫主義 詩人 A.W. Schlegel이나 Homer의 詩翻譯으로 有名한 J.H. Voß와 같은 사람은 이 方面의 打開策을 강구한 바가 있었다. 上述한 希臘 韻律法의 Spondäus(— —)韻은 가령 Hexameter 詩行의 Daktylus詩脚에 있어서 短音 2個가 長音 1個로 대치될 때 나타난다(— — —). 독일어에 시는 〈強한 Spondäus 대신에 Hexameter 詩行에 Trochäus(— —)를 사용하지 않을 수 없다〉고 Schlegel은 불만을 표시했다. 그러나 Schlegel이나 Voß가 試圖한 方法은 독일 詩學에 異質의인 要素를 들어오게 하였다. 독일어의 Spondäus는 이렇게 해서 생겼지만 결국 이것을 〈受容하느냐 안 하느냐에 관해서 最終決定을 내리는 것은 독일 民衆의 美的 趣味判斷(Geschmack)인 것이다. 그리고 그 판결은 Schlegel, Voß 그리고 Platen에게 反對라고 내려졌다. Goethe도 〈Hermann und Dorothea〉의 Hexameter를 修正할 때 Schlegel 때문에 이 Spondäus病에 感染되었다고 한다.²³⁾

詩句에 있어서 強調되는 單位가 거의 時間的으로 均等한 間격으로 반복되어 이것이 韻律的 效果 즉 快感을 낳게 한다. 實驗的 研究의 結果는 이 時間 間隙의 最適值가 約 2/3秒라는 점을 確證하고 있다.²⁴⁾ 일정한 시간 간격에 의한 反覆에 우리가 rhythm을 느낀다는 이 奇妙한 現象을 설명하기 위해서 사람들은 人間の 心장의 鼓動이나 步調를 지적해서 이것을 바탕으로 兩者의 關係를 미루워 보기도 했다.

希臘의 韻律의 발생에 대해서 Waldorfschule 설립자 R. Steiner와 같은 사람은 呼吸의 rhythm과 脈搏의 rhythm은 1分間 回數가 각기 18회, 72회라는 평균치를 얻어내어 이로부터 $18:72=1:4$ 라는 比率을 도출했다. 이것을 가지고 希臘詩의 Hexameter의 Daktylus(— — —) 즉 長音이 短音의 두 배의 길이가 되는 現象을 다음 도식과 같이 설명하고 있다.²⁵⁾



22) W. Kayser: Das Sprachliche Kunstwerk, S. 83

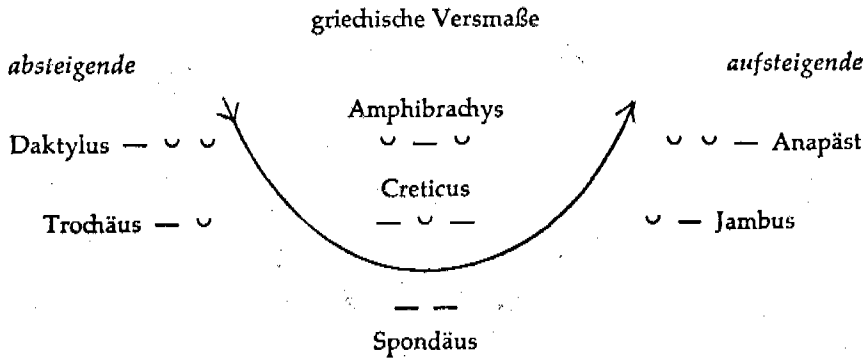
23) ebda. S. 86.

24) ebda. S. 247.

25) Rudolf Steiner: Sprachgestaltung und dramatische Kunst, Dornach, 1926. zitiert nach: H. Geberts, Menschenbildung aus Kunstverständnis S. 81ff.

詩句에 있어서는 強音節이 거의 비슷한 間隙으로 再歸한다. 그 結果 우리는 다음에 오는 強格(Hebung)을 미리 豫想하게 되는데, 이것은 韻文律에 있어서 重要的 特徵의 하나이다. 散文에 있어서도 多小 이와 비슷한 rhythm 현상이 있지만은 가장 快適한 強音節과 弱音節의 分節(Gliederung)이라해도 斷續的이며, 그 快感은 瞬間的이며 다음에 뒤따르는 強音의 豫想은 許容되지 않는다. 強音의 豫想은 朗誦을 듣는 聽衆으로하여금 連續體로서의 rhythm의 흐름 속에 자연히 끌려들게 한다. Verrier가 그의 <Essai>속에서 여기에 注目해서 이렇게 정의했다. <Le rythme est constitué par le retour du temps marqué à intervalles égaux—rhythm은 같은 간격으로 정해진 시간의 반복에 의해서 구성된다.>²⁶⁾

또 하나 German語系의 詩行의 특징은 삼입되는 弱格의 수가 1~2個로 一定하다는 점이다. 이상을 E. Schwebsch의 다음 圖式으로 정리해본다.²⁷⁾



V. Chevy-Chase-Ballad와 獨逸의 譚詩 <Lenore> 및 <Der Fischer>

英國에서 15世紀頃에 지어진 것으로 알려진 <Chevy-Chase-Ballad>가 18世紀의 獨逸文壇에 Herder에 의해서 紹介되었음은 이미 第一章에서 詳論했다. 이 詩形은 당시 Klopstock, Gleim에 이어서 Bürger와 Goethe가 踏襲하여 큰 성과를 올렸으니 먼저 그 韻律의 構造를 알아 본다.

God próser lóng our nóble king,	○ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ () ˘,	×
Our lives and sáfeties áll:	○ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ :	a (M)
A wóeful húnting ónce there did	○ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘	×
In Chévy-Cháse befáll.	○ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ .	a (M)

※M=男性韻. ()=缺音節

신이며, 우리 임금님의 만수부강과
우리 생명과 안녕을 지켜주셔서.
그 옛날 슬프디 슬픈 사냥이
벌어졌사유시오 Cheviot에서.

26) zitiert nach: W. Kayser; Das sprachliche Kunstwerk, S. 247.

27) zitiert nach: H. Gerbert; Menschenbildung aus Kunstverständnis, S. 82.

이 民謠調의 譚詩는 四行이 一聯으로 되어 圖式과 같이 各詩行은 弱強格(Jambus)이며, 그 第一行과 第三行은 4개의 強音節 즉 四強格(Vierheber)을 이루고, 第二行과 第四行은 3개의 強音節 즉 三強格(Dreiheber)을 이루고 있다. 脚韻은 모두 강한 男性韻(männlicher Reim)이나 第二行末과 第四行末만이 서로 對應하여 一雙韻(Paareim)을 이룰뿐, 第一行末과 第三行末은 소위 孤立韻(Waise)으로 되어 있다. 이 두 詩行은 비록 三強格이지마는 各其 行末의 休止(Pause)가 強해서 사실 또 하나의 第四強音節의 구실을 하므로 四強格이나 다를 바 없다. 그리고 이 譚詩의 行末의 男性韻은 준엄성과 충단감이 있다. 이 男性韻이 바로 이 詩聯의 특별한 音響效果를 거두게 하여 18世紀의 독일 시인들뿐만 아니라 근대에 와서도 Strachwitz, Fontane, Münchhausen과 같은 사람들의 英雄譚詩의 模範이 되었던 것이다.²⁸⁾ 筆者가 이 詩의 一雙韻(all--befall)의 效果를 의식한 나머지 <서--서>와 같이 번역시에 시도한 것은 별로 도움이 될 수 없음을 스스로 자인한다.

다음으로 不遇한 詩人 Bürger가 1773년 8월 12일 Göttingen 詩社의 同人 Boie에게 처음 보낸 妖怪物 譚詩 Lenore²⁹⁾가 그 韻律形式이 上述한 Chevy-Chase-Ballad로 부터 얼마나 그 영향을 받았는지 살펴본다.

(1聯) Lenóre fúhr ums Mórgernót	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	a (M)
Empór aus schwéren Tráumcn:	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ :	b (W)
„Bist úntreu, Wilhelm, óder tót?	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	a (M)
Wie lánge willst du säumen?“—	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ .	b (W)
Er wár mit Kónig Friedrichs Mácht	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	c (M)
Gezógen ín die Práger Schlácht	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	c (M)
Und hátte nicht geschriebén,	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	d (W)
Ob ér gesund geblieben.	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ .	d (W)
(2聯) Der Kónig únd die Káiserín,	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	a (M)
Des lángen Hádcrs múde,	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	b (W)
Erweíchten íhren hártén Sinn	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	a (M)
Und máchten éndlich Friéde;	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ;	b (W)
Und jédes Héer, mit Síng und Sáng,	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	c (M)
Mit Páukenschlág und Klíng und Kláng,	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	c (M)
Geschmúckt mit grúnén Réisern,	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	d (W)
Zog héim zu séinen Háusern.	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ .	d (W)

※M=男性韻. W=女性韻.

새벽녘 동불무렵 Lenore 娘子
轉轉不寢 꿈에서 깨어났지만,

28) W. Kayser: Kleine Deutsche Versschule, Lehnen Vrlg, 41954. S. 41ff.

29) A. Schöne: G.A. Bürger, Lenore, in <Die Deutsche Lyrik I> hrsg von B.v. Wiese, August Bagel Vrlg, 1970, S. 196.

“무정한 Wilhelm, 절 버렸나요, 아니면
 지승에 가셨기에 이다지도 못오실까?”
 도령은 프로시아 부대장병과 함께
 프라하의 전투에 참전한 후로
 죽었는지 살았는지 아가씨 앞으로
 한번의 기별조차 없었다오.

프로시아正과 오지리 女王은
 7년간의 싸움에 년더러났음인지
 불공대천의 원한도 누그러지서
 드디어 양국간의 강화에 합의 ;
 장병마다 푸른 가지 장식을 달고
 북소리 징소리도 요란도 하게
 귀향길 함창 소리 낭랑도 하네.

1聯이 8행으로된 全體 32聯이나 되는 이 長詩는 처음 두 聯만 보아도 七年戰爭에 出征해서 戰死한 Wilhelm 도령과 애인 Lenore 娘子사이의 悲戀을 읊은 것임을 豫示해 준다. 소위 Antizipation 또는 Exposition의 技法을 볼 수 있다. Lenore의 넋두리에 이어서 1聯 5行부터 4聯末 즉 32行까지 辭說者가 나타나서 아가씨의 悲嘆과 狀況描寫를 하고 있다. 다음에 33行~85行까지는 世上과 하늘을 怨望하는 딸과 篤信者인 어머니와의, 즉 These와 Antithese 사이의 緊張感이 넘친 哀絶한 對話가 이어진다. 그것은 啓蒙主義時代의 特徵인 現世와 來世, 地上과 天國사이의 葛藤의 世界를 描出하였고, Lenore의 激情에는 信仰이 들어설 餘地가 없으며, 理性的 빛도 그녀의 어두운 마음을 清明으로 이끌어 갈 수 없으니 여기에 暗黑的 迷信의 感情이 고개를 들게 된다. 이 迷信의 暗黑的 感情은 疾風과 怒濤期의 文學의 하나의 底流라고 볼 수 있다. 그리고 다시 辭說 16行(89行~104行)에 이어, Wilhelm도령의 魂魄이 空間를 지키는 Lenore를 찾아와서 自身이 묻힌 墓穴로 함께 騎馬로 처량한 달밤에 달려가는 슴막한 묘사가 있다. 이 戰慄을 일으키게하는 두 男女의 對話와 간간이 섞인 辭說로 엮여져가는 叙述의 快速感은 마치 騎馬行 그대로이며, 죽음의 舞蹈라고 할 수 있는 劇的 表現이다. 用語에 있어서도 第二聯의 〈Sing und Sang〉, 〈Kling und Klang〉과 같은 頭韻(Stabreim, Alliteration)이나, 181行에 있는 〈hopp hopp hopp〉와 같은 類音·擬似音(Onomatopöie)은 弱強格 詩聯의 快速 效果를 더욱 높여 주고 있다. 비록 Schiller가 〈쩨렁쩨렁(Klinglingling), 빨랑빨랑 어서야 가자(Hopp Hopp Hopp)〉등과 같은 句節이나 표현은 오로지 作家의 稚拙한 詩才에 관해서 讀者에게 寬容을 빌 수 있을 뿐... 만일 Bürger와 같은 詩人이 그의 筆力의 妖術이나 業績의 權威를 가지고 이와같은 言語의 戲作을 옹호한다면, 數 많은 三文詩人들이 우리 抒情詩界에 도입한 未熟하고 幼稚한 소리가 살아지기를 어찌 기대할 수 있으랴³⁰⁾고 맹렬한 비난을 퍼부었으나, 당시나 후세의 평가는 정당했던 것 같

30) Schiller: Über Bürgers Gedichte (1791), F. Schiller B. 5, Carl Hanser Vrlg, 1960, S. 980ff.

다. 다만 Schiller는 그의 理想主義 詩學에 立脚해서 Bürger가 앞으로 올바른 方向으로 그 아까운 재주를 발전시켜 줄 것을 기대했던 것이다. 1795년에 나온 Schiller의 論文〈素朴文學과 感傷文學〉에서 다음과 같이 말하고 있다.

〈수년전 어떤 評論家(Schiller自身)가 A.L.Z.(一般文學新聞, 13호~14호)에서 Bürger의 詩를 비난했다. 이 것을 읽은 분들은 여기에 대해서 매우 不快하게 생각했다. 이분들이 이때 몹시 激憤한 것을 미루어보아서 Bürger를 변호한다는 것은 자기자신을 변호하는 것으로 믿었던 것으로 생각된다. 그러나 이것은 크나큰 그들의 착각이다. 저 批難은 충분한 天才의 자질을 타고나면서도 自身의 勉學으로 이 희귀한 하늘의 은총을 키워 나갈 것을 소원히 한, 오직 진정한 天才詩인에게만 해당되는 일이다. 이와 같은 사람은 예술의 最高의 規準에 두고 다스릴만한 또한 다스리야만 될 줄로 안다. 그 까닭은 진지하게 그렇게 하려고 마음만 먹으면 이 같은 사람은 이 規準에 따를만한 충분한 능력을 자기자신속에 갖추고 있기 때문이다. 그러나 自然으로부터 顧慮되지도 않고 市場에 팔리 내보내는 作品의 하나하나가 한결같이 철두철미한 貧困證明(Testimonium paupertatis)을 제시하려는 시인들을 그와같이 이 規準하에 두고 다스리려는 일은 우스꽝스럽기도 하거니와 또 잔인한 것으로 생각된다.³¹⁾

이 妖怪 譚詩의 韻律形式은 圖式에서 提示한 바와같이 弱強格(Jambus)의 八行詩이다. 이 詩聯의 第一, 第三, 第五, 第六 詩行은 네 개의 強音節을 가진 四強格(Vierheber)이며 行末은 強音으로 끝난 男性韻이다. 그 밖의 詩行은 세 개의 強音節로 된 三強格(Dreiheber)이며 모두가 弱音의 行末을 가진 女性韻이다. 그러나 사람에 따라서는 가령 A. Schöne같은 이는 이와같은 三強格에도 四強格의 韻律的 秩序를 엮들을 수 있다고해서 四強格 民謠律(Volkstümlich-vierhebiger Vers)로 보려는 경향도 있다.³²⁾ 그 까닭은 계속적으로 四強格을 三強格과 交互시켜나가면 三強格 詩行의 末尾에서 默音의 第四의 強音節을 느끼게하는 까닭이라 한다. 하지마는 이 見解는 독일인의 전통적인 四強格 民謠律을 지나치게 偏愛하는 태도가 아니면, 前述한 英國의 Chevy-Chase-Ballad의 詩形이 근대 독일 譚詩風의 抒情詩에 이르기 까지 끼친 그 영향력을 소홀히 보려는 인상을 준다. 勿論 脚韻만 본다면 Chevy-Chase-Ballad의 경우는 第二行末과 第四行末만 交互로 對韻하고 있기 때문에, 그리고 後段部 四行은 一雙韻(cc dd)으로 되어 있는 까닭에 독일식 民謠調 韻律의 하나로 볼 수 있지만은 脚韻이 이에 없는 Klopstock의 예도 있으니 별로 문제되지 않을 것으로 생각된다. 그리고 〈傳統的인 詩聯形式의 大部分이 로만語圈에 그 起源이 있고〉,³³⁾ 이어서 〈現代의 German 語系의 詩句는 본래 그들의 韻律法을 순수하게 반영한 것이 아니라 古代 詩句와의 妥協의 產物)이며 〈역사적으로 본다면 中世 初期의 讚歌形式의 韻律歌가 兩者의 仲介者가 되었다〉³⁴⁾는 事實을 무시할 수 없을 것이다. 民謠調의 詩聯(Volkslied-Strophe)은 三強格 또는 四強格의 四行詩(Vierzeiler)가 가장 많이 눈에 띈다. 이 四行詩는 行末의 脚韻이 二行씩 交互

31) Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, ebda S. 758.

32) A. Schöne: G.A. Bürger Lenore, in 〈Die Deutsche Lyrik I〉, S. 196.

33) W. Kayser: Das Sprachliche Kunstwerk, S. 91.

34) ebda S. 84ff.

로 對韻하는 (ab ab)로 되풀이되나, 보통 男性韻과 女性韻을 서로 짝짓게 하는 것을 볼 수 있다. Goethe의 <Thule의 王>이 그 實例의 하나이다.

Es wár ein Kónig in Thúle,	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	a (W)
Gar trúu bis án das Gráb,	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	b (M)
Dem stérbend séine Búhle	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	a (W)
Einen góldenen Bécher gáb.	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	b (M)

옛날 옛적 Thule 땅에 왕이 한분계셨네,
한 평생 다가도록 한 애인만 사모했네,
임종시에 그 여인은 임금님에게
황금의 술잔 하나 情票로 드렸다네.

이 譚詩의 詩脚을 살펴보면 弱弱強格(Anapäst, ○ ㄱ ㄴ)이 第一行에서 하나, 第四行에서 둘이 있으나 弱音節이 별로 중요시되지 않는 독일시의 경향으로 보아 弱強格(Jambus)의 三強律(Dreiheber)이라고 보아도 無難하다. 第二行末과 第四行末의 強音格(Hebung)은 前述한 영국의 담시의 그것과 같다. 그리고 第四行的 첫마디 einen는 첫째 強音節 앞에 놓인 弱音節 두개의 弱音節로서 이것을 上拍節(Auftakt)이라고 부른다.

다음에 一聯이 八行으로 된 四聯의 Goethe의 譚詩 <Der Fischer>를 보면 Chevy-Chase-Ballade 四行詩가 두 개 重疊된 것임을 알 수 있다.

(1聯) Das Wässer ráuscht', das Wässer schwóll	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ, ○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ	a (M)
Ein Fischer sáß darán,	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	b (M)
Sah nách dem Ángel rúhevóll,	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	a (M)
Kühl bis ans Hérz hinán.	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	b (M)
Und wie er sitzt und wie er laúscht,	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	c (M)
Teilt sích die Flút empór;	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	d (M)
Aus dém bewéigten Wässer ráuscht	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	c (M)
Ein féuchtes Weib hervór.	○ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ ㄴ	d (M)

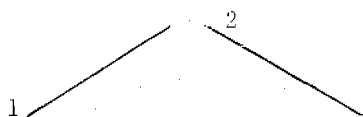
물결이 출렁이며 밀물이 차오르네,
고기잡이 한 사람 海邊에 앉아
조용히 낚시만을 지켜보다가
이느듯 가슴까지 자가워졌네.
몸적얹고 엿보는 그의 눈앞에
별안간 파도가 돌로 갈라지자
물소리도 요란하게 선녀 하나가
흠뻑젖은 몸매로 나타났다네.

이 第一聯의 韻律이 四強格과 三強格이 서로 交互하고 있는 點이나 行末의 脚韻이 모두

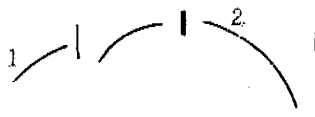
男性韻으로 끝난 짝은, 다른 第二, 第三, 第四聯의 경우와 마찬가지로 Chevy-Chase-Ballade 를 그대로 한 편의 어김도 없이 답습했음을 보여준다. 이 四強格과 三強格의 交互配置야말로 天才詩人이 波濤가 넘실넘실 波狀을 그리는 모습을 rhythm으로 實感있게 再現한 경이적인 技法이다. 따라서 朗誦도 다음과 같이 <第一圖>가 아니라, <第二圖>처럼 작은 파도의 rhythm을 타야한다.³⁵⁾

1. Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
2. Ein Fischer saß daran,

(第一圖)



(第二圖)



이 詩聯의 第三行 以下를 보면 두 줄의 詩行이 각각 (3, 4), (5, 6), (7, 8)과 같이 結合해서 한 개의 群을 이루고 있다. 詩行은 지속적으로 반복할 뿐만 아니라 여러 개가 모여서 보다 高次의 文意群을 마무리짓는 예가 많다. <Der Fischer>의 경우도 이와 같은 古代 German 詩句의 상부적인 結合形式이다. 이것은 詩句가 反覆해서 同一한 詩行이 再歸할 때 일어나는 너무 짜임새 있고 딱딱한 印象을 주지 않도록, 時間적으로 詩句를 分節시켜 놓은 現象이다. 이것이 즉 跨句(Enjambement)라고 하여 詩의 文意가 二行 以上 건너뛰기하는 것을 말한다. 譯詩 <Der Fischer>의 一聯은 두 詩行 끼리 서로 대응하는 형식을 취하고 있다.

(2聯) Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:

„Was lockst du meine Brut
Mit Menschenwitz und Menschenlist
Hinauf in Todesglut?
Ach wüßtest du, wie's Fischlein ist
So wohlig auf dem Grund,
Du stiegst herunter, wie du bist,
Und würdest erst gesund.

(3聯) Labt sich die liebe Sonne nicht,
Der Mond sich nicht im Meer?
Kehrt wellenatmend ihr Gesicht
Nicht doppelt schöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feuchtverklärte Blau?
Lockt dich dein eigen Angesicht
Nicht her in ew'gen Tau?“

35) Ch. Winkler: Gesprochene Dichtung, Schwann Vrlg, 1958, S. 107.

아름다운 목소리로 그녀가 꾸짖는다:
 »어찌하여 그대는 내 형제들을
 인간의 간악한 지혜와 계략으로
 낚아서는 火炎 속에 보내려하나?
 아! 그대가 저 깊은 바다에서
 고기떼가 노는 모습 보기만 한다면,
 지금 당장 저 속으로 들어간다면,
 그러면 그대 心身 온전하련만.

사랑스런 해와 달이 이렇게 시원한
 바다가 반갑다고 안하시던?
 물결을 머금은 그녀의 화색이
 몇 배나 아름답게 비치지 않으시던?
 깊프른 하늘과 맑은 藍 빛이
 그대 마음 혼리지 않아요?
 無窮한 滄波에 비친 그대 모습이
 그대 마음 혹하지 않아요?《

번역시의 경우에는 原詩에 나온 動詞의 時制가 애매해졌지만, 第一聯시부터 물의 妖精이 등장하는 第五行~第八行까지는 所謂 歷史的 現在가 사용되어 前段部の 過去時制와 대응하고 있다. 第二聯 第一行 辭說部는 過去形, 물의 妖精의 낚시꾼을 꾸짖고 誘引하는 말 또한 現在形이다. 前述한 歷史的 現在는 西歐의 文學作品에서 흔히 찾아볼 수 있다. 즉 이것은 過去의 事件을 과거형으로 이야기하다가 이를 중단하고 現在形으로 叙述하여 그 効果를 높이는 技法이다. 이렇게 함으로써 평탄한 事件陳述의 흐름에 있어서 파동을 이르게 하나의 漸層(Klimax)을 만들려는 것이다. 過去의 事件을 現在化 내지 陳述의 濃縮化(Verdichtung)가 이루어지는 셈이다.

이 譚詩의 구조는 第一聯은 導入部로서, 낚시꾼 앞에 妖精이 出現하는 대목, 第二聯 및 第三聯 즉 妖精이 낚시꾼을 원망하고 유인하는 이야기가 주가 된 部分은 本論部, 끝으로 第四聯 結論部에서 낚시꾼이 요정에게 홀려서 破局으로 되어 있다. 따라서 三幕劇과 같은 劇의 要素가 보이나, 原作者의 의도에 따라 詩 全體의 情緒的인 內容을 讀者가 온 心身으로 感得하는 것이 좋고, 이러한 劇的 進行過程은 副次的인 것으로 밀어놓아야 할 것이다. 白髮의 Goethe는 이 담시에 관해서 Eckermann에게 이렇게 말했다. <이 담시에는 오직 물의 느낌(Gefühl des Wassers) 즉 여름철 우리를 물에 들어오라고 피는 優維한 느낌만이 표현되어 있을 뿐이다. 이 이상은 그 속에 아무 것도 표현된 것이 없다.>³⁶⁾

이 詩는 1778년 Chriotel v. Laßberg嬢이 失戀의 恨을 안고 Ilm江에 몸을 던져 죽은 일을 慰靈하는 碑가 건립되었던 그 江邊의 印象을 von Stein 夫人 앞으로 보낸 편지에 同封된 두 편의 詩 가운데 하나이다(다른 한 편의 詩는 <an den Mond>였다).³⁷⁾ 따라서 創作 동기의

36) Goethe zu Eckermann: den 3. Nov. 1823, in <Goethes Gespräche>, hrg Biedermann B.5, F. W. Biedermann Vrlg, 1910, S.35.

37) Ch. Winkler: ebda S.102.

深刻性이 반영되어 있기는하지마는, 成事된 作品 속에는 물의 妖精의 妖氣보다 오히려 甘美로운 Melodie가 독자의 마음을 넘실넘실 파도위에 태우는 것이 앞서있다. 第二聯 第一行(Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm)은 第四聯 第五行에 가면 反對로 되풀이 되어 <Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm>으로 고쳐놓아, 무의미한 파도 소리가 이 노래 속에서 언어적 의의를 얻고 나서는 다시금 空漠한 세계로 돌아 가는 물의 性狀이 교묘히도 표현되어 있다.

Goethe는 이처럼 韻律을 잘 타는 天才일 뿐만아니라 新造語를 기막히게 잘 지어내는 詩才를 가졌음은 주지의 사실이다. 이 작품 속에도 <Todesglut>, <wellenatmend>, <Das feucht-verklärte Blau>等 독자나 번역자를 당황케 하는 神妙한 어휘가 보인다. 독일문학을 불란서에 잘 소개한 Madame de Staël은 전술한 Todesglut를 <air brûlant—熱氣>라고 낭만적인 번역을 했는데, Goethe는 본시 고기를 굽는 탄불을 가리켜 그 처럼 표현했다고 한다.³⁸⁾ Madame de Staël은 이것을 <지극히 不快하고(maussade) 沒趣味하고 또 멋에 대한 감각이 전혀 없는>것이라고 했지만, Goethe는 그 말의 表象들이 아무리 寫生的 圖式的이라고 할망정, 그리고 叙述된 이미지들 全體的으로 파악할 수가 없다고 하더라도 얼마나 그것들이 具體的인 가를 우리에게 입증해주고 있는 것이다. 이러한 신묘한 詩句의 表象들을 잘 파악한다는 것이 가장 중요시되어야 함에도 불구하고 얼마나 독자들은 이를 소홀히 해왔을까?

素材와 內容으로 보아서 <Der Fischer>는 <Lenore>와 마찬가지로 妖怪譚詩이다. 하지만은 그 韻律로 인해서 破局에 이르기까지 grotesk한 점도 妖精의 責望도 느끼지 못하도록 大自然의 魔術에, 아니 Goethe의 Dämon에게 홀리게 한다.

(4聯) Das Wasser rauscht't, das Wasser schwoll,
 Netz't ihm den nackten Fuß;
 Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,
 Wie bei der Liebsten Gruß.
 Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
 Da wars um ihn geschehn:
 Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
 Und ward nicht mehr gesehn.

물결이 출렁이며 밀물이 차오르네
 사나이의 발목이 잡히고 말았다;
 그리고 고운 님의 반가운 인사말도
 이렇게 그의 연정 불태울 수 없다오.
 선녀의 발 아름다운 노래로만 들리니
 분성한 고기잡이 운명이 다했다네:
 끌려들듯 빠져들듯 자취도 없이
 그의 모습 영원히 보이지 않네.

38) Ch. Winkler: Gesprochene Dichtung S.103.

VI. Schiller의 譚詩〈Der Taucher〉의 內容과 形式

VI.1. 素材와 그 由來

平凡한 日常經驗을 詩的 心象으로 여과시켜서 비록 小品이라 하여도 自然의 統一성과 宇宙의 攝理가 支配하는 次元 높은 詩世界로 昇華시키는 Goethe의 體驗詩人으로서의 風貌에 미한다면, 理念詩人 Schiller의 印象은 과연 그것과는 對照的이라고 하겠다.

Schiller는 그의 논문 〈素朴文學과 感傷文學論〉에서 Goethe를 素朴한 詩人, Homer와 같은 古代的 詩人이라고 指稱한 반면, 自身을 感傷的 詩人, 近代的 詩人이라고 規定하였다. 古代 퇴락時代의 詩人은 그 素朴하고 때묻지 않는 自然과 人間을 느낀대로 本대로 寫實的으로 描寫하기만 하면 훌륭한 文學作品이 될 수 있었다. 그러나 近代에 와서는 그러한 아담담고 完全한 樂園世界 즉 Arkadien은 찾아볼 수 없는 無道德·無秩序·人工의 弊端이 지배하는 世界로 墮落하고 말았으니 文學作品을 쓰는 데 있어서 이를 아쉬워하는 感傷이 아니 일 수가 없다. 그러나 옛 Arkadien의 낙원으로 이미 돌아 갈 수 없는 신세가 된 近代人은 未來의 理想郷 즉 Elysium를 無限히 憧憬하는 理想主義者가 될 수 밖에 없으므로 그의 觀念이나 理念으로서의 理想의 世界와 人間을 묘사하는 것이 바로 近代文學의 特質이요, 樣相이라는 것이다. 또한 이것이 바로 Schiller 文學의 本質인 것이다.

困窮 속에서 자란 Schiller는 바다 求景조차 못해 볼 정도로 극히 限定된 外部世界와의 접촉을 가진 좁은 體驗世界에서만 산 作家이다. 그러나 제아무리 肉身의 눈으로 見聞한 바가 적다고 하여도, 그는 精神의 눈으로 모든 것을 獨특히 觀照하였으며 그의 雄飛하는 幻想力으로 정확하게 파악하고 말았던 것이다.³⁹⁾ 人生과 自然에 대한 見聞의 不足을 Schiller는 부지런히 資料를 수집하고 이를 銳意 檢討하여 正確을 期하는 데에 얼마나 피나는 노력을 기울였던 가를 Thomas Mann은 그의 단편 〈刻齒의 時間〉중에서 우리에게 잘 알려주고 있다.⁴⁰⁾

譚詩〈Der Taucher—소용돌이에 뛰어드는 少年〉은 Goethe와 친교를 맺은 후 처음으로 1979년 6월 3일부터 14일 사이에 쓰여진 작품이다. 그러나 이의 확실한 典據는 아직 不分明하다.⁴¹⁾ 그것은 Goethe가 그 무렵 自然科學 研究에 종사하고 있었던 중이었으므로 Schiller와 들어서 이야기를 주고 받는 가운데 확실한 根據를 대지 않고 그 以後의 譚詩(Die Kraniche des Ibykus와 Hero und Leander)의 素材를 전해주었을 때처럼 즐거이만 이야기하고 작품화할 것을 권했기 때문이다. 그런 연후에 Schiller는 자신의 작품활동을 위한 소재로 쓰일만한 것들을 물색하고 연구하였는데 그중 〈Maltesern—Malta섬의 騎士團〉의 腹案을 짜기 위해 南部 伊太利, 시실리 및 말타섬에 관한 참고 서적을 읽기 시작했다. 그 중 특히 유의

39) K. Berger: Schiller, sein Leben und seine Werke, B. 2, Becksche Verl., 1924, S. 350.

40) Thomas Mann: Schwere Stunde; in 〈Der Tod in Venedig und andere Erzählungen〉, Fischer Bücherei S. 189f.

41) A. Weinstock: Angewählte Gedichte Schillers, Paderborn, 1921, S. 94.

해 불 만한 것은 <P. Brydones Reisen durch Sizilien und Maltha, im Briefen an William Beckford Esqu. —P. Brydone의 시실리와 말타紀行, William Beckford氏에게 보내는 서간 (2. Aufl. Leipzig 1777, bei Johann Friedrich Junius)>와 Nicaria 住民에 관한 이야기가 담긴 불란서말로 된 책 <Nicolaus Melchior de Thevenots voyages tant en Europe qu'en Asie et Afrique—Nicholaus Melchior Thevenots의 유럽, 아세아 및 아프리카 紀行 (Paris 1689)> 두 권이 있었다. 진자에는 이름을 밝히지 않는 놀라운 솜씨의 Napoli 출신 潛水夫의 이야기 후자에는 Nicaria의 潛水夫의 이야기가 있었다. 그러나 이 담시와 직접 관련이 있는 사건, 즉 시실리의 王 Friedrich의 망령된 명령으로 Charybdis의 깊은 소용돌이에 뛰여든 직업적인 名潛水夫 Nicolaus의 이야기가 실린 예수會 修士 Athanasius Kircher의 저서 <Mundus subterraneus, 1678>를 Schiller가 직접 읽지 않았음은 1797년 8월 7일부 Goethe에게 보낸 서신에서 나타나 있었다.⁴²⁾ 그러나 Charybdis의 거치른 파도소리의 묘사는 Homer의 Odyssee III, 293 以下の 그것을 많이 참작하고 있는 점이라든지, 이 담시의 第六聯의 성난 파도의 묘사를 Schiller가 물레방아에서 암시를 얻었다고 하는 점 등은 그가 얼마나 날카로운 관찰력과 영감에찬 환상력의 소유자였으며 또한 면밀한 연구가였던가를 입증해주고 있다. 이 광란의 파도의 묘사가 얼마나 정확하였는 지는 Goethe가 1797년 9월에, 또 후일에는 Schiller의 未亡人인 Schaffhausen의 Rhein폭포수를 보고 <그 엄청난 現象의 중요한 조목조목마다 틀림이 없음을 발견하게 되었다고 한다.⁴³⁾

VI. 2. 五幕劇의 構造

Schiller의 譚詩는 大劇作家的 風貌를 보여주는 力動美가 넘치는 感激篇이다. Goethe가 말하는 文學의 三大類型 즉 抒情的, 叙事的 그리고 劇的 要素가 들어있는 <原初卵>이라는 表現을 切實히 느끼게 하는 작품들이다.

總 162行으로 된 譚詩 <Der Taucher>는 劇的 要素의 측면에서 본다면 우선 다음과 같이 五幕劇의 構造로 區分해 볼 수 있다.

第一幕 : 1行~18行. 3聯에 걸쳐 망상에 사로잡힌 王이 측근자들에게 Charybdis의 소용돌이 속에 뛰어들 것을 세번이나 재촉한다.

第二幕 : 19行~48行. 장차 騎士가 될 侍童 한 사람이 이 모험을 자청해서 맡는다.

(幕間劇) : 49行~66行. 그 자리에 참석한 사람들이 이 모험을 시종일관 긴장 속에서 주시한다.

第三幕 : 67行~132行. 시동이 바닷속 심연에서 기적적으로 생존하여 王에게 바닷속의 무서운 정경을 아된다.

第四幕 : 133行~150行. 王의 두번 째 망령된 강요. 그는 시동에게 이를 감행할만한 동기

42) H. Düntzer: Schillers Iyrische Gedichte, Wartigs Vrlg, S. 123f.

43) K. Berger: Schiller, sein Leben und seine Werke, B. 2, S. 350f.

즉 부마로 삼겠다는 약속을 한다.

第五幕：151行~162行. 시동의 파멸.

용감하고도 가련한 시동으로 하여금 이와 같은 비극의 종말을 마지하게 한 작가의 의도는 바로 이 당시의 根本主題 <인간은 신을 시험하지 말지어라—94行>에 역점을 두고 있는 까닭이다.

VI. 3. 內容과 形式의 分析

Der Taucher

- | | | |
|--|----------|-------|
| (I) 1. „Wer wágt es, Rittersmann óder Knápp, | 〰〰〰〰〰〰〰〰 | a (M) |
| Zu táuchen in díesen Schlúnd? | 〰〰〰〰〰〰 | b (M) |
| Einen góldnen Bécher wérf ich hináb, | 〰〰〰〰〰〰〰〰 | a (M) |
| Verschlúnge schon háť ihn der schwárze Múnd, | 〰〰〰〰〰〰〰〰 | b (M) |
| Wer mír den Bécher kann wíeder zéigen, | 〰〰〰〰〰〰〰〰 | c (W) |
| Er mág ihn behálten, ér ist sein éigen.“ | 〰〰〰〰〰〰〰〰 | c (W) |

7. Der König spricht es und wirft von der Höh
 Der Klippe, die schröff und stéil
 Hinaushängt in die unendliche See,
 Den Becher in der Charybde Geheul.
 „Wer ist der Beherzte, ich frage wieder,
 Zu tauchen in diese Tiefe nieder?“

13. Und die Ritter, die Knappen um ihn her,
 Vernéhmens und schweígen stíll,
 Séhen hináb in das wíldc Méer,
 Und keiner den Becher gewinnen will,
 Und der König zum drittenmal wieder fraget:
 „Ist keiner, der sich hinunterwaget?“

※各聯의 첫행의 아라비아 數字는 行數.

소용돌이에 뛰어드는 少年

“계 아무도 나실자 없느냐, 騎士든 侍童이든,
 이 소용돌이에 뛰어들 용감한 자 없느냐?
 보라, 지금 파인이 황금의 술잔을 던지면
 저 검은 수천길의 아가리가 삼켜보리리.
 이 술잔 다시 파인에게 갖다 줄 자.
 상으로 그것을 받겠거늘, 냉큼 나서라.”

임금님은 이말을 마치고 바다를 향해
 깎아 세운듯 험한 높은 절벽으로
 가뤼브더스의 울브깃는 파도 속으로

문제의 황금배를 던지고 말았네.
 “다시 문노니, 이 深淵을 겁내지 않고
 뛰어들자, 게 아무도 없을까?”

王의 측근의 騎士인 侍童이든
 그 말을 듣고도 아무 대답도 없이,
 광란의 바다를 뛰어볼 뿐,
 그 술잔 타러는자 한명도 없다.
 그러나 세번째 왕명이 추상과 같다,
 “게 아무도 없느냐, 바다에 뛰어들자.”

위 三聯은 이 譚詩의 事件의 進行中 첫 부분 즉 發端(Einleitung)이 되며, 王의 妄發로부터 어떠한 悲劇的 結果가 초래될 것인가를 미리 豫示(Exposition, Antizipation)해준다.

이 六行으로 된 詩聯의 韻律形式은 圖式에서 보여준 바와 같이 弱強格(Jambus)과 弱弱強格(Anapäst)이 混用되어 강충강충 速步로 가다가 미끄러져가듯 발을 내디디며 緩步로 가는 격이라 Bürger의 <Lenore>나 Goethe의 <Der Fischer>보다 變化가 많다. 脚韻은 前段部(ab ab)로 모두 男性韻으로 끝나는데 비해, 後段部(cc)는 둘 다 女性韻이 되어 마치 운운한 慕情이 담긴 듯한 느낌을 준다. 이러한 六行詩의 韻律은 Schiller의 작품 중 <Reiterlied—騎兵의 노래>, <Drei Worte des Glaubens—信條 三章> 그리고 <Breite und Tiefe—넓이와 깊이> 등에서 볼 수 있으며, 初曲(Aufgesang)은 大概 二行씩 These와 Antithese로 對立的 또는 對應的 意味關係를 가진 두 段(Stollen)을 이루고, 後曲(Abgesang)의 一雙韻에 와서 對立關係를 綜合 歸結시키는 Synthese로 昇華시키는 建築學的 構造를 보여주는 것이다.⁴⁴⁾

그런데 이 脚韻은 <Lenore>의 (ab ab cc dd)에서 끝부분의 一雙韻(dd)를 빼어버린 6行 詩로서, <Der Fischer>와 더불어 Chevy-Chase-Ballade와 흡사한 韻律形式을 보여주고 있다.

強音節은 各行에 보통 4 개씩 있는 四強律(Vierheber)이지만은 各聯의 第二行만은 例外로서 三強律(Dreiheber)이며 그것도 男性韻으로 끝나 있으므로 또 하나의 소리 없는 強音節이 되어 壓縮感을 풍긴다. 그런데 Belling이 지적한 바와 같이 特異하게 15 行만은 強弱弱格(Daktylus)과 強弱格(Trochäus)으로 되어 多樣的 變化를 보여준다.⁴⁵⁾ 즉

Sehen hináb in das Wilde Méer. I . . . I . . . I . . . I . . .

異例的인 押韻現象이 第二聯에서 나타나 있다. 第一聯과 第三聯에서는 <Knapp—hinap>, <Schlund—Mund>, <her—Meer>, <still—will>와 같이 잘 선택된 淸純韻(reiner Reim)을 이루고 있으며, 第二聯만은 <Höh—See>, <steil—Geheul>와 같이 不純韻(unreiner Reim)으로 되고 말았다. 이렇게 지적된 사항은 이 譚詩의 다른 詩聯에서도 더러 찾아볼 수 있을뿐만

44) Vgl. H. Gerbert: Menschenbildung aus Kunstverständnis, S. 97.

45) E. Belling: Die Metrik Schillers, Wilhelm Koebuer Vrlg, 1883, S. 111.

아니라 그 밖의 작품에도 많이 엿볼 수 있다.

(II) 19. Doch alles noch stumm bleibt wie zuvor,
 Und ein Édelknecht, sánft und kéck,
 Tritt aus der Knappen zagendem Chor,
 Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg,
 Und alle die Männer umher und Frauen
 Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen.

25. Und wie er tritt an des Felsen Hang,
 Und blickt in den Schlünd hináb,
 Die Wasser, die sie hinunterschlang,
 Die Charybde jetzt brüllend wiedergab,
 Und wie mit des fernen Donners Getöse
 Entstürzen sie schäumend dem finstern Schoße.

31. Und es waltet und siedet und brauset und zischt,
 Wie wenn Wässer mit Féuer sich méngt,
 Und zum Himmel spritzt der dampfende Gischt,
 Und Flut auf Flut sich ohn' Ende drängt,
 Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
 Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

37. Doch endlich, da legt sich die wilde Gewalt,
 Und schwärz aus dem weißen Schäúm
 Kláfft hinunter ein gähnender Spalt,
 Grundlos, als gings in den Höllenraum,
 Und reißend sieht man die brandenden Wogen
 Hinab in den strudelnden Trichter gezogen.

43. Jetzt schnell, eh die Brandung wiederkehrt,
 Der Jünngling sich Gótt befiehlt,
 Und—ein Schrei des Entsetzens wird rings gehört,
 Und schon hat ihn der Wirbel hinweggespült,
 Und geheimnisvoll über dem kühnen Schwimmer
 Schließt sich der Rachen, er zeigt sich nimmer.

19. 그러나 모두들 여전히 有口無言인대
 상냥하고 대답한 도련님 하나
 주저하는 시종의 무리분 등지고 나타나
 먼저 허리띠를 다음에 방포를 척척 벗어던진다.
 그리자 주위의 남녀들 모두가
 감탄하는 눈으로 젊은 丈夫를 우러러본다

25. 이윽고 소년이 절벽에 다가서서
 바다가 딱벌린 아가리속을 보니
 구비치 맴도는 광란의 가뒤편디스
 울부짖으며 뿔어올리는 怒濤의 波高
 돌보라치며 黯黑의 바닷속에 떨어지니
 아득히 메아리치는 칠등소리 완연하나니.
31. 노도는 다시 비등하고 들끓고 칼칼 식식거리며
 흡사 불과 물이 막부딪치듯 소란하다.
 하늘높이 끓어오른 물이 水煙을 날리며
 큰 파도가 연달아 돌이 닥친다.
 마치 바다가 또 하나의 바다를 출산할 듯
 노도는 부진장 설줄 모르듯, 다한 줄 모르듯.
37. 그러다가 드디어 한차례 난동이 멈추자
 저 하얀 물거품 속 깊숙히
 새까만 아가리를 딱 벌린 바다
 마치 地獄으로 직통하듯 밑바닥도 없다.
 그 속으로 깊숙히 날뛰는 노도가
 소용돌이 치며 잠혀 들어간다.
43. 그 노도가 다시 솟아오르기도 전에
 쟁싸게 뛰어드는 少年, 命을 하늘에 맡겼네.
 그러자—사방에는 아우성치는 소리 들리지만
 벌써 소용돌이는 그를 삼켜버렸네.
 신기하게도 용감부쌍한 소년의 머리위에
 바다의 아가리가 다시 닫히고, 그의 모습 간데없네.

드디어 主人公이 登場한다. 이의 絶妙한 劇의 敘述法은 후에 고찰하기로 하고 먼저 주의 할만한 韻律形式부터 알아본다.

第四聯(19行~24行)에서 귀족출신 소년이 결연히 나타나는 대목을 잘못하면 例示한 圖式과는 달리(und ein *Édelknécht*, *sánft* und *kéck*)처럼 弱強格(Jambus)으로 朗誦하기 쉽다. 그러나 全詩聯의 第二行은 三強格이므로 重要한 귀절이나 낱말이 무엇인지 알면 그와 같이 읽지 말아야 한다. 音節의 數와 強格(Hebung, stress)의 數는 一致하지 않는다는 좋은 實例로서 韻律法을 조금만치도 어긴 일이 없다는 G.M. Hopkins(1844~89)의 한 sonnet의 첫 머리 부분을 보고 넘어가기로 한다.

Towery city and bránchy between tówers:
 Cúckoo-echoing, béll-swarmed, lárk-charmed, róok-racked, river-róunded,

.....

Stress로 표시한 대로 이 14行詩의 첫머리에서는 第一行은 音節을 10개, 第二行은 17개를 가지고 있지만은 두 詩行이 다 같이 強音을 5개 가지고 있으므로 거의 같은 시간에 朗誦할 수 있다. 이것은 대강 音樂의 原理와 같다고 말할 수 있을 것 같다.

다음으로 Schiller의 비변한 修辭法을 두어가지만 第六聯(31~36行)에서 살펴보기로 한다. 31行의 소용돌이의 怒濤의 묘사<Und es waltet und siedet und brauset und zischt>에 있어서와 같이 이 詩行뿐만 아니라 다른 詩行에 있어서도 接續詞(und)가 여러 개 겹쳐져 있는 Polysyndenton(接續詞 反覆法)을 사용하고 있음을 볼 수 있다. 거기에다가 適切한 音響과 語義를 가진 여러 動詞를 중첩시킴으로써 마치 사납게 바다에서 덩구는 괴수 같은 파도와 그 힘이 점점 더 막강해지는 현상을 바랄 나위 없이 잘 표현했다. 즉 漸高法(Gradation)을 사용한 것이다. 이 技法의 成功的인 事例로서 Eisenhower가 대통령 출마시의 선거구호 <I like Ike>에서 二重母音 <ay>가 어떤 효과를 올리고 있는가에서 짐작이 갈 줄 안다. 더구나 Schiller가 단 한 번도 바다를 구경한 일이 없는 점을 감안한다면 어떻게 이와같은 怒濤의 묘출이 가능했는지 놀랍기만 하다.

파도의 躍動과 咆吼하는 소리를 잘 묘사한 것으로 알려진 다음의 和歌는 13世紀 초엽에 鎌倉幕府의 將軍 源實朝(1192—1219)가 지은 것이다.

大海の磯もとどろに	Än des Mécres Fëlsengestäde
寄する浪	Dónnernd brändet die Wëlle hóch!
われてくだりてきけて散るかも	Schäume spritzen und zischen empór.

終行 <warete kudakete sakete chirukamo>에 있어서, 같은 動詞의 語尾 세 개를 연거푸 박력있게 배열시킴으로써 파도가 바위벽에 부딪쳐, 깨어지고 부서지고 산산히 水漚을 날리는 力動的 形象을 성공적으로 묘사하여 Schiller의 Polysyndenton 수법과 같은 효과를 올리고 있다. 그러나 拙譯의 경우는 파도가 내려치는 정경과 소리를 強弱格(Trochäus)과 強弱弱格(Daktylus) 즉 下降韻으로 나타내고, 終行에서 齒音 3개를 가지고 파도가 부서지고 물보라를 날리는 소리를 묘사하려고 했다.

第四聯에서 드디어 결연하고 겸허한 태도로 등장하는 주인공인 侍童의 행동이 묘사된다. Schiller는 그의 희곡작품의 주인공의 등장을 항상 관중의 관심을 어쨌간히 무대 위로 집중시켜 놓은 연후에 그것도 이야기 줄거리가 얼마만큼 무르익은 연후에 긴장을 高潮시키는 契機로서 묘사해 나가는 데, 바로 <Der Taucher>에 있어서도 똑 같은 수법이 사용되고 있다. 그리고 侍童이 옷을 칩칩 벗어던지는 대목은 전술한 Thevenots의 기록에 서술된 潜水를 잘하는 Nicaria의 청년들이 求婚하는 아가씨의 가족들 앞에서 옷을 벗어던지고 바다에 뛰어들어, 장시간의 잠수 경험에 들어가는 대목⁴⁶⁾과 흡사하다. 그러나 이 原典을 참조

46) H. Düntzer; Schillers lyrische Gedichte, Wartigs Vrlg, S. 125f.

했는지의 여부는 확실하지 못하다.

侍童이 소용돌이 속으로 뛰어드는 climax적인 대목을 이 처럼 觀衆이나 讀者의 흥분과 긴장을 자극시키는 기법도 드물지마는 나옴다음으로 이어져가는 事件進行의 추구를 성급하게 시두는 그들의 心情을 더욱 더 고조시키려고 Charybdis의 소용돌이 묘사를 가지고 만 전을 부리는 작가의 기법은 양미유고도 일품이라고 아니 할 수 없다. 청소년 시절에 Shakespeare 비극을 처음 읽어본 Schiller가 바로 이 대분호의 수법을 전수한 것이 아닌가 생각된다. Schiller가 Karlsschule 재학시에 〈Hamlet〉, 〈King Lear〉 〈Macbeth〉등과 같은 비극작품을 읽었을 때 <그 悲痛한 장면 속에서 어릿광대를 등장시켜놓고서는 기분을 잡치게 하고 가장 激情的인 대목에서 譏弄을 떨게 하거나, 혹은 또 내 감정은 앞으로 자꾸만 나가고 싶은데 가만히 進行을 멈추게 하고 마음이 안정되어 멈추고 싶은 때는 냉혹하게 앞으로 잡아끌고 나가는 그러한 Shakespeare의 冷情, 無感覺에 대해서 그 옛날 내가 이 작가를 처음 알게 되었을 당시에는 憤통이 터질지경이었다>고 술회한 바 있다.⁴⁷⁾ 이와 똑 같은 기법으로 작품 대상과는 충분히 냉철한 성찰을 가질 수 있는 거리를 두고 Plot의 進行을 자유자재로, 때로는 緩漫하게 때로는 疾風과도 같이 조종해 나가면서 그 효과를 십분 발휘시키고 있다.

(幕間) 49. Und stille wird's über dem Wasserschlund,
In der Tiefe nur brauset es hohl.
Und bebend hört man von Mund zu Mund:
„Hochherziger Jüngling, fahre wohl!“
Und hohler und hohler hört mans's heulen.
Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Wellen.

55. Und wärfst du die Krone selber hincin
Und sprächst: Wer mir bringet die Kron,
Er soll sie tragen und König sein.
Mich gelüstete nicht nach dem teuren Lohn.
Was die heulende Tiefe da unten verhehle.
Das erzählt keine lebende glückliche Seele.

61. Wohl manches Fahrzeug, vom Strudel gefaßt,
Schoß jäh in die Tiefe hinab.
Doch zerschmettert nur rangen sich Kiel und Mast
Hervor aus dem alles verschlingenden Grab.
Und heller und heller wie Sturmes Sausen
Hört mans näher und immer näher brausen.

49. 이윽고 바다의 深淵 위는 고요해지고
다만 깊은 바닥에서만 으르렁거릴뿐.

47) Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, Carl Hanser Vrlg, B. 5, 1960, S. 713.

지켜보던 사람들이 떨리는 목소리로
 “잘 가거라, 썩썩한 젊은이여!” 이별을 고한다.
 파도는 횡횡 울리면서 점점 사납게 기승을 부리고
 불안하고 무서운 시간은 지루하기만 하고.

55. 아무리 王冠을 저 속에 던지놓고
 이 왕관을 파인에게 갖다줄 자는
 그것을 써서 正位에 오르게 하리라 하시오
 저 비싼 보상을 탐내지 않으리.
 저 울부짖는 바다 속에 숨이있는 것을
 부사히 살아나와 보고할 자 아무도 없을 것을.
61. 수많은 선박들이 저 소용돌이에 휘말려
 急轉直下 바다속에 떨어져
 龍骨과 붓대만이 산산 조각이 나서
 모든 것을 삼켜 버리는 蠶穴에서 벗어나 있을뿐.
 점점 뜨뜻하게 暴風의 성난 소리같이
 점점 가깝게 들리는 노도의 소리

第九聯에서 第十一聯(49行~66行)까지는 Charybdis 소용돌이가 점점 더 많은 바닷물을 빨아들이는 사이에 周圍 사람들이 不安과 恐怖에 떨면서 용감한 侍童이 살아서 浮上하기만을 바라고 있다. 王의 妄發로 인해서 소용돌이 속으로 뛰어들어 젊은이의 運命을 이 사나운 바다가 어떻게 처리할 것인가? 긴장과 서스펜스가 주위의 구경꾼의 말로 대변되고 있다. 이것은 앞서 서술된 무서운 경경을 보다 절실하게 독자나 청중의 感情에 호소하고, 그 效果가 자립적으로 靈魂에게로 번져가도록 하는 古代 悲劇의 合唱團(Chor)의 구실을 하고 있는 것으로 보인다. 53行에 와서는 <hohler und hohler hört mans heulen>의 強音이 있는 낱말의 子音(h)가 서로 겹치는 소위 頭韻法(Alliteration)이 그것도 二重으로 사용된 것을 볼 수 있다. 이렇게 子音(h)를 자꾸 겹쳐놓으므로써 <hohl--횡횡울리는>의 怒濤의 음향을 실감할 수 있게 한 것이다. 이와 같은 서양시의 頭韻이나 또는 脚韻의 效果를 잘 느낄 수가 없다는 사람들이 더러 있는데, 그런 분들에게 一定한 語音의 규칙적인 反覆의 效果를 다음 高麗 歌謠에서 찾아보면 다소 도움이 될 것이다.

(西京別曲 第二聯)

(구스리 아즐가) 구스리 바회에 다실들	a
(긴헛단 아즐가) 긴헛단 그치리잇가	b
(즈른해룬 아즐가) 즈른해룬 의오름 너실들	a
(信잇단 아즐가) 信잇단 그치리잇가	b

Ein Rosenkranz fällt auf den Stein, a (M)

Doch zerbricht nicht die bindende Schnur, b (M)

Verweilst du im Fremden lange allein, a (M)
So bricht nicht der bindende Schwur. b (M)

위의 우리말 歌辭를 여러번 반복해서 그 韻律을 快適하다고 느껴지면 西洋의 名作詩의 그것도 자연히 실감할 수 있으리라고 생각된다. 다만 원문의 <긴히탄--信잇단>으로 반복된 頭韻이 拙譯에 있어서는 <Schnur-Schwur>로 脚韻이 되어 있다. 그것은 서양의 語法과 우리의 그것과는 실례에서 보는 바와같이 성질이 다르기 때문이다.

- (Ⅲ) 67. Und es waltet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel sprizet der dampfende Gischt,
Und Well' auf Well' sich ohn' Ende drängt,
Und wie mit des fernen Donners Getöse
Entstürzt es brüllend dem finsternen Schoße
73. Und sich! aus dem finster flutenden Schoß
Da hebet sich's schwanenweiß,
Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß
Und es rudert mit Kraft und mit emsligem Fleiß,
Und er ists, und hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudlichem Winken.
79. Und atmete lang und atmete tief,
Und begrüßte das himmlische Licht.
Mit Frohlocken es einer dem andern rief:
„Er lebt! Er ist da! Es behielt ihn nicht.
Aus dem Grab, aus der strudelnden Wasserhöhle
Hat der Brave gerettet die lebende Seele.”
85. Und er kommt, es umringt ihn die jubelnde Schar,
Zu des Königs Füßen er sinkt,
Den Becher richt er ihm kniend dar.
Und der König der lieblichen Tochter winkt,
Die füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande,
Und der Jüngling sich also zum König wandte:
91. „Lang lebe der König! Es freue sich,
Wer da atmet im rosigen Licht!
Da unten aber ist's fürchterlich,
Und der Mensch versuche die Götter nicht,
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

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 Einsamkeit,
 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 뿔뿔몽친
 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 둘러싸인 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.⁴⁸⁾ 즉 Schlegel에 따르면, A-赤色, O-紫色, J-하늘색, Ü-보라색, U-검정색, E-노랑 색과 같이母音이 빛깔로 보인다고 한다. 또 世紀末의 未知와 混沌의 詩人 A. Rimbaud의 유명한 Sonnet〈Voyells-母音〉은 다음과 같이 시작된다.⁴⁹⁾

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, 母音들이,
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 母音을 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 때문이야⁵⁰⁾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, ⁵1962, 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 임금
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 무정하게도 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 금이 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.⁽⁵¹⁾ 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 어떠한 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>⁽⁵²⁾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 있었다⁵³⁾.

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.⁵⁴⁾ 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.>⁵⁵⁾ 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 ungerne 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 Hrlg, 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〉⁵⁶⁾ 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(Gelegenheitsdichter)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〉.⁵⁷⁾ 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 Echtermeyer⁵⁸⁾나 Ignaz Hub⁵⁹⁾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(erschählende Poesie) 즉 譚詩이며, Ballade는 北 쪽 英國의 譚詩라고 한다.⁶⁰⁾ 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>⁶¹⁾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.⁶²⁾

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,⁶³⁾ 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 불란시의 탁월한 女流 作家이자 評論家인 M^{me} 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^{me} 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 분학보다 優越하다고 하였다. 다시말하면 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 회합·라틴系의 古典的 異教徒的 明快的 古代的 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 담시들은, 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^{me} de Staël이 말한 <冥想과 調和를 이루고 省察이 입증해야 할 것을 鼓吹하는> 담시들이었다. 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^{me} 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 淸淨해서 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. 〉⁽⁶⁵⁾

만일 Schiller의 答시를 가지고 Ballade나, 아니면 Romanze나 하는 genre 上의 分類가 구태여 문제시될 必要가 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
Kunstballaden („Lenore“ und „Der Fischer“) | Motivs—ein Kontrast zwischen den beiden
Balladen („Der Fischer“ und „der Taucher“) |
| VI. Inhalt und Form von Schillers Ballade
„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 begeisternd 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 bindungslos 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.