

## “Erführung” という概念について

鈴木 康 志

一般にはほとんど使用されることがないErführungという概念は、Duden, Klappenbach, Brockhaus Wahrigという比較的大きな辞書においても, erführenという動詞の形で簡単な説明といくつかの例文が挙げられているにすぎない。それらの説明に共通する語義は „mit dem Gefühl erfassen“, つまり「感情で捉える」であり, 強いて訳せば「感じとる」, 「感得」といった訳語が相応すると言えるであろう。<sup>(1)</sup>

しかしながらこの概念が単なる辞書的語義を超え, 心情の女性的表現形式として, あるいはロマン派及びリルケ等を代表するStil概念として初めて学問的概念に高められたのは, ヘルマン・ポングスの『文学における形象』第1巻1927年においてである。<sup>(2)</sup>そしてこの概念は, その対極的な概念Beseelungとともに, ヘルベルト・ザイドラーの『一般文体論』(1953年) やルネ・ウェレック, オースティン・ウォーレンの『文学の理論』(1942年)にも引き継がれているし,<sup>(3)</sup> またエーミール・シュタイガーの『詩学の根本概念』における「抒情的なもの(das Lyrische)」の概念とも密接な関係を示している。<sup>(4)</sup>

そこで本論においては, 上に述べたような多様な問題点を含むErführungの概念から特にポングスの著作におけるErführungの概念を検討し, その基本的な意味を明らかにするとともに, その対極的な概念Beseelungとの相違に注目しながらこの概念のもつ独自の意味について若干の考察を試みたいと思う。

そこでまず, なぜこの概念がとりわけわれわれにとって問題となるのか, その点から述べることにしよう。ヘルマン・ポングス(1889-1979)は, その著作『文学における形象』第1巻において注目すべき研究として, 古くはクインティリアヌスに由来する, 無生物に生命を与えるメタファーと生命あるものを無生物化するメタファーの区別を, 詩的言語を創造する二つの究極的なあり方へと深めた。すなわちクインティリアヌスにおいては, 単にさまざまな修辭的手段の一つとしてこの区別が示されているにすぎないのに対して, ポングスに

あってこの区別は、二つの芸術創造の壮大な対照となっているのである。<sup>(5)</sup> それはポンクスにとってメタファーとは、クィンティリアヌスのように単なる修辭的手段ではなく、本来表現しがたい人間の内的感情の表現形式であり、メタファー形成そのものが詩人の言語創造と密接に結びついているからである。ならば詩的言語を創造するこの二つのあり方とはいったいいかなるものであるのか。またそれはクィンティリアヌスの区別といかなる関係にあるのであろうか。

まず詩的言語創造とはポンクスによれば、主体と客体の一体化から生じるものである。その際ポンクスは、その一体化の仕方に二つの可能性があることを指摘する。つまり主体が客体を完全に圧倒し、客体を自らのものとしてしまう場合と、逆に主体が客体に圧倒され、主体が客体の本質へと吸収されてしまう場合である。<sup>(6)</sup> ポンクスは前者を *Beseelung*、後者を *Erfühlung* と呼ぶ。つまり *Beseelung* とは主体を客体のうちに拡張すること、具体的には主観的な感情を事物等に投入することであり、無生物に生命を与えるアニミズム的な芸術創造のあり方である。それに対して *Erfühlung* とは主観的な感情を消し、事物のうちに自己を沈潜させることであり、多少ニュアンスの違いがあるとはいえ、主体の生命を絶つことあるいは非人格化するという意味において、クィンティリアヌスの生命あるものを無生物化するメタファーに相応すると言えるであろう。

しかしながらすでにクィンティリアヌスの区別においても、無生物に生命を与えるメタファーがわれわれに容易に理解されるのに対して、逆に生命あるものを無生物化するメタファーとは非常に表象しにくいものである。日本語における表現をみても、「活喩」「有情化」「擬人法」等と無生物に生命を与える表現に対する名称は数多くあっても、逆に生命あるものを無生物化する表現に対する名称は極めて少ない。例えば擬人法の逆としての「擬物法」などもずっとなじみがうすく、単なる擬人法の裏がえしの表現を除けばその例を挙げることも前者に比べてはるかに困難であろう。

こうした事情に呼応してか、われわれにとって、自己の感情を事物に投入することにより主体と客体が一体化する芸術創造のあり方 *Beseelung* を考えるのにさして困難はない。例えば子供たちもしばしば似た状況から、無生物に生命を与えるアニミズム的な表現を生み出す。<sup>(7)</sup> ところが主観的な感情を消し、事物のうちに自己を沈潜させるこの一見不可思議な主体と客体の融合を示す芸術創造のあり方 *Erfühlung* については、必らずしも明らかであるとはいいがたい。ならば *Erfühlung* とはいったいいかなる芸術創造のあり方であるのだろうか。

あるいはまた、ポングスはなるほど主体と客体が一体化する仕方を二つに分けた、しかしそれもあくまで主体と客体の一致という点においては同一であり、同じ現象を二面からみたにすぎないのではないか、そしてBeseelungとErführungに本質的な差異はないのではないか等の疑問が生じてくる。

本論はこのような疑問点を考察しようとするものであるが、勿論BeseelungやErführungとは芸術創造上の理論的プロセスであり、それらは個々の芸術作品のうちに初めてその成果として現れるものである。従って、BeseelungとErführungに本質的な差異があるかどうかという後者の問いは、まずBeseelung、Erführungという両概念を的確に把握し、その理解に基づいてそれぞれのプロセスから生み出された芸術作品を選び出し、比較することにより初めて答えることができるであろう。そこでまず、われわれにとって依然として不明であるErführungの概念から、ポングスの著作を中心に考察していくことにしよう。

すでに述べたように、ポングスによれば内的感情を表現するあらゆる創造的な表現は、主体と客体の一体感が生じる高揚した場合においてのみ可能となる。つまり言語芸術作品における創造的な表現たる詩的形象あるいはメタファーが生み出されるためには、<sup>(8)</sup>主体を超主体に高める力、狭い人間の自我の限界を打ち破る創造的な力が要求される。例えば子供たちや未開人たちは、無意識のうちに主体と客体の一致したアプリアリな状態の中にいる。とりわけ未開社会にみられるこのような状態を、レヴィ・ブリュールは「神秘的分有」と呼んだ。そしてこのような状態にある子供や未開人が、しばしば自分の感情を表現するために新たな、そして創造的な表現を生み出すように（注7参照）、ポングスは、詩人も日常的な枠を越えた内的な経験を表現するためには、まずこのような状態の中に存在しなければならないとする。それゆえ形象あるいはメタファーを生み出す力とは、主観の意識化、自我の成長等によりこの主客の統一がすでに失なわれた人間が、再びこのようなアプリアリな状態を生み出そうとする力にはかならない。そしてポングスは、この主客の統一が失なわれた人間が、未開人にみられるあの根源的な神秘的分有、子供のパラダイス的な状態を再び意識的に生み出そうとするとき、すでに触れたように二つの可能性があることを指摘する。つまりBeseelungとErführungである。

まず無生の対象に自らの感情を与え、生きた形態を創造する前者Beseelungとは、アニミズム的な想像力の態度であり、この態度は個性を外界の事物に射影する。また自然を精霊化し、自然に生命を与える上体的極致の態度である。

例えばこのような態度から生じる典型的な例としてポンクスは、ヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハの『後朝の歌』を挙げている。

Sîne klâwen durch die wolken sint geslagen,  
er stîget ûf mit grôzer kraft,  
ich sihe in grâwen tegelîch, als er wil tagen,  
den tac, der im geselleschaft  
erwenden wil, dem werden man,  
den ich mit sorgen î n bî naht verliez.<sup>(9)</sup>

デーモンの蹴爪がたなびく雲をけちらし、  
やつはものすごい力で起き上がる、  
明けようとするときはいつもやつは灰色の正体を現す、  
夜気づかいながら中にお入れした  
高貴な御方の逢引きを  
邪魔だてしようとする夜明けという恐ろしいデーモン。

ここでは、夜共寝した恋人たちにとって別れを意味する「夜明け (tac)」が、鷲のような爪で雲をかきわけるデーモンとして表現されている。つまり無生の対象である「夜明け」にヴォルフラムの情熱と魂が吹き込まれ、新たなそして生命力に満ちたデーモン形象が生み出されているのである。しかし Beseelung に関してはすでに触れたように、語義的にも、また上の説明や例からもわれわれにとって十分理解可能なものであり、ここでこれ以上詳しく述べる必要はないであろう。あくまでも本論の課題は後者 *Erfühlung* の解明であり、*Beseelung* とは、それを対比することにより *Erfühlung* の概念が一層明瞭になる場合においてのみここでは重要である。

さてそれに対して自己を消し、自己の感情をまわりのあらゆる力との結びつきとして体験する後者 *Erfühlung* とは、未知なるもの (das Fremde) へいたる道を感じとることであり、自己を非精霊化し、あるいは非主観化する客体的極致の態度である。さらに具体的に述べれば、非主観化し未知なるものへいたる道を感じとることとは、ドイツ語の *sich in etwas einfühlen* (英語の *empathize*) に相応する<sup>10)</sup>つまり、自分のことを忘れ「或物の心になる」、「或物に共感する」あるいは「或物と一体化する」ということである。換言すればそれは、

共感をもって他者（das Andere）に関与し、自我を越えて他者の世界を他者と共に体験する「共感力（Mitfühlvermögen）」にはかならない。この意味でErführungとは、感情移入的な芸術創造のあり方であると言えよう。

しかしながらここで一つ注意しなければならないことは、このようなErführungという概念とTh.リップス等の「投影的な感情移入（Projektive Einfühlung）」との相違である。とりわけここではErführungを一般には感情移入と訳される„sich einfühlen“という言葉から説明しただけに、その相違点について一言述べておく必要があるであろう。<sup>(11)</sup>

一般に投影的な感情移入とは、他者に共感する前に他者の苦しみあるいは喜びの表出運動を知覚することにより、以前に体験された自己自身の類似の感情の再生産を行い、次に感情移入の過程を通して、この感情を他者に転移させるものである。確かにここでも自我が共感をもって他者の内面を感じとろうとすることにより、主体と客体はErführung的に一体化している。しかしここで感じとられるものはいつも客体化された自己自身であり、そこには自分自身の体験を越え出るような創造性はなにもみられない。つまりこのような感情移入では、今までに自分が体験していないことはなにも「感じとる」ことができないことになる。まさにその点に創造力としてのErführungと投影的な感情移入との根本的な相違があると言えよう。つまりErführungとは、他者あるいは事物のうちに客体化された自己を享受することではなく、むしろそのような自己という枠を越えて、他者あるいは事物を、自己の感情とは独立した「もの」そのものとして「感じとり」、そこに自己中心的な視点を越えて現れる「もの」の内側、新たな側面を開示する創造力である。<sup>(12)</sup>

ポングスがこのような芸術創造のあり方にErführungという言葉を用いたのも、Erführungの接頭辞„Er“に創造的な力が込められているからである。そこでErführungとは「創造的に感じとる」ことでもあり、ポングス自身自ら編集した文学辞典の中でErführungを「他者に対して自己を開示し、魂を拡張する創造的な感得力（Schöpferisches Fühlvermögen, das die Seele weitert, im Sich-Öffnen für das Andere.）」<sup>(13)</sup>と定義している。それはErführungが、投影的な感情移入とは異なり、自己を他者あるいは事物に開示することにより、自我の狭い限界を打ち破り、経験的なものを越えて「感じとる」創造力であることを示しているといえよう。

以上がポングスの著作におけるErführungの概念の理論的概要であるが、<sup>(14)</sup>

はたして実際においてはこのような態度からいかなる形象が生み出されるのであろうか。そしてこのような態度から生み出された形象は、Beseelungの態度から生み出された形象と本質的な差異を示すのであろうか。そこでここでは今までに考察したBeseelungとErführungの概念の理解に基づいて、それぞれの態度から生み出されたとして了解される芸術作品を取り出し、比較することにより、それらの芸術作品がStil等において本質的な差異を示しているかどうかを考察してみたいと思う。なおここで取り上げる作品は、一つはヘルダーリンのオーデ『ハイデルベルク』の第6節と第7節であり、またもう一つはR. M. リルケの『青いあじさい』である。

まずヘルダーリンの詩からみてみよう。

Aber schwer in das Tal hing die gigantische,  
Schicksalskundige Burg nieder bis auf den Grund,  
Von den Wettern zerrissen;  
Doch die ewige Sonne goß

Ihr verjüngendes Licht über das alternde  
Riesenbild, und umher grünte lebendiger  
Efeu; freundliche Wälder  
Rauschten über die Burg herab.<sup>(15)</sup>

しかし、運命の変転を知りぬいた巨大な城は、  
風雪に引き裂かれ  
おもおもしろく谷底に身をかたむけている。  
だが、永遠の太陽は、

その若返らせる光をいよいよ老いてゆく  
その巨魂にそぞぎ、そのまわりには生き生きと  
常春藤が繁り、やさしい森たちが  
城をかこんでざわめいていた。

ここでは城、太陽、光、常春藤、森のすべてが生命と魂を獲得している。<sup>(16)</sup>  
つまり詩人の主観的感情がみなぎり、あふれ出しあらゆる事物に浸透し、形象

が生命そのものの躍動となっている。そしてこの詩を支配しているのは明らかに詩人の主観的な感情であり、これらの点からこの詩は Beseelung というべき芸術創造のあり方から生み出されたものであると捉えることができよう。

さてそれに対して次にリルケの詩に目をむけてみよう。

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln  
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rau,  
hinter den Blütendolden, die ein Blau  
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

Sie spiegeln es verweint und ungenau,  
als wollten sie es wiederum verlieren,  
und wie in alten blauen Briefpapieren  
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

Verwaschnes wie an einer Kinderschürze,  
Nichtmehrgetragenes, dem nichts mehr geschieht:  
wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen  
in einer von den Dolden, und man sieht  
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.<sup>(17)</sup>

絵具壺に残った最後の緑のように  
これらの葉は乾き、生气なく、ざらざらして、  
繖形花の背後に隠れている、その花も青さを  
身につけているというより、ただ遠くから反映しているにすぎない。

泣きはらし、あいまいに青を映して花は、  
あたかもそれをまた失おうとしているかのよう。  
そして古ぼけた青い便箋のように、花には  
黄色や紫色や灰色の斑ができています。

もはやしまい込まれて、身につけられることのない  
子供のエプロンのように色あせた花の青さ、  
小さな生命のはかなさがなんと身に沁みて感じられることだろう。

だが突然、花のひとつに青が  
甦ってくるようにみえる、すると感動的な青が  
緑の葉の前で喜んでるのがみえる。

ここでは「あじさい」は、詩人の感情が託されたものとしてではなく、自己のうちに充足し、世界空間のうちにひっそりと安らって存在する事物として歌われている。つまり詩人の感情は形象にはほとんど現れず、「あじさい」という客体的事物の背後に消えている。例えば第3節にみられる詠嘆も、ich fühle（私は感じる）ではなく、あくまで man fühlt（感じられる、人は感じる）であり、いたずらに情緒的なものに流されてはいないし、<sup>(18)</sup>第4節の詩人の感動も、man sieht（見られる、人は見る）であり、あくまで客観的な態度が貫かれている。そして詩行の中には明らかに観察者の視線が反映しており、有名な「豹」の詩と同様、それが「見ること」、「もの」に帰依することにより生み出されたことが読みとれる。このように「あじさい」という事物に詩人の感情を強制するのではなく、事物をそのものとして「感じとり」、しかも単なる客観的な描写ではなく、その事物についてわれわれに新たな次元を開くものとして形象化した Rilke のこの詩は明らかに Erfüllung というべき芸術創造のあり方から生み出されたものであると言えよう。

そこでヘルダーリンと Rilke の詩を比較してみると、ヘルダーリンの場合は主観的な感情が事物のうちにみなぎり、動的で生命力に満ちた「感情の世界」が生み出されているのに対して、Rilke の場合は自己の主観的な感情を消し、「あじさい」を「もの」そのものの視点から「感じとり」ことにより、静的で、非人格的な「事物の世界」が生み出されている。これをやや普遍化して述べるのが許されるなら、ヘルダーリンの詩にみられるように、Beseelung という芸術創造のあり方から生み出される形象は、もっぱらゲーテ以後の抒情詩の典型とされる、詩人の主観的な感情、体験、気分等が決定的な役割を果たす「気分詩あるいは感情の抒情詩 (Stimmungslyrik)」と呼ばれるタイプのものであると言えよう。それに対して Erfüllung という芸術創造のあり方から生み出される形象の一つの典型として、この「青いあじさい」をはじめ Rilke の『新詩集』



にみられるような、「存在者を非人格的に、叙事的客観的に描写することを担っている詩、すなわち事物詩 (Dinggedicht)<sup>(19)</sup>」を挙げることができるであろう。勿論、StimmungslirikとDinggedichtの区別はその定義等において必ずしも厳密なものであるとは言いがたいが、しかしそこに決定的な相違があることは誰しも認めるところであろう。

このようにみれば、二つの芸術創造のあり方 BeseelungとErfühlungがStil等において本質的な差異を生み出していることは明らかであり、Erfühlungという概念のBeseelungに対する独立した固有の意味を強調することができるであろう。<sup>(20)</sup>そしてこれらの対比からさらに言い得ることは、Erfühlungとはまさに現代的な芸術創造のあり方ではないかという点である。確かに自我を謳歌している時代においては、Beseelungという原理に基づいた芸術創造のあり方も支配的でありうるであろう。しかし自我が世界を客体として体系づけることへの根本的な懐疑が生じている現代においては、<sup>(21)</sup>リルケの詩にその兆候がみられるように、Erfühlungという芸術創造のあり方こそそこでは重要な意味をもつと言えるのではなからうか。例えば「空気の水」、「黒いミルク」等々のように、ある意味で刺激的に言葉の内実を現勢化することによりしばしばまったく新たな層を開く現代詩の形象は、<sup>(22)</sup>少なくとも人間中心的な遠近法から生み出されるものではなく、むしろ世界を経験法則の外にあるものとして捉えるとき、つまりErfühlungにみられるように自我の限界を打ち破り、「もの」そのものの視点に立って世界を捉えるとき初めて可能となるものであろう。それゆえこのような意味においてもErfühlungという概念は、今なお十分考察される価値のある概念であると言えるであろう。

## 注

- (1) Grimm Deutsches Wörterbuchにおいては、erfühlenはpercipereという一語のラテン語で説明されているにすぎない。しかしpercipereはerfassen, empfinden等の意味であり、従って本文に挙げた辞書の説明とはほぼ同じとみていいだろう。

なおGrimmその他の辞書においても、erfühlenにはさらにpalpare (streichen), ertastenといった意味がみられる。

- (2) Hermann Pongs: Das Bild in der Dichtung, 1. Band, Marburg 1971 (2. verbesserte Aufl. 5. Abdruck), 特にS. 175 ff., S. 201 - 231., S. 305 -371.

- Vgl. H. Pongs : Symbol als Mitte, Marburg 1978, S. 80 - 81.
- (3) Vgl. Herbert Seidler : Allgemeine Stilistik, Göttingen 1963<sup>2</sup>, S. 270 ff.  
R. Wellek, A. Warren : Theory of Literature, New York c. 1949,  
chap. 15
- (4) E.シュタイガーは『詩人の構想力としての時間』（1939年）において、  
ブレンターノの抒情的な態度を純粋に受け身的なものとして考察し、さらに  
このことを『詩学の根本概念』（1946年）において抒情詩人一般に拡張し  
ている。例えば「抒情詩人は何一つ自分ではしない、彼は己れを天来の靈  
感（Ein- gebung）に委ねるのだ」等。この天来のものに己れを委ねる抒  
情詩人の受け身的性格、すなわちシュタイガーの「抒情的なもの」とは、  
絶えず外界に対して開示的であろうとし、その外界の諸力に己れを託しき  
る *Erfühlung* の態度と密接なつながりがあると言えよう。  
Vgl. H. Pongs : Das Bild in der Dichtung, S. 489., S. 517 ff. Emil  
Staiger : Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1963,<sup>3</sup>  
S. 41. Grundbegriffe der Poetik, Zürich und Freiburg i. Br. 1968,<sup>8</sup>  
S. 13 - 82.
- (5) Vgl. R. Wellek, A. Warren : *ibid.*, p. 210.  
Quintilian : *Institutio Oratoria* 8, 6, 9 - 11.  
なおポングス自身はクインティリアヌスの区別についてはなにも触れてい  
ない。
- (6) マックス・シェラーはその著作『共感の本質と形式』において、自我と  
他我の一体感（*Einsfühlung*）のあり方を二つに分け、前者のようなタイ  
プを「特発性一体感（*idiopathische`Einsfühlung*）」、後者のタイプを「異  
発性一体感（*heteropathische`Einsfühlung*）」と名づけた。ポングスは  
*Erfühlung* の考察に際してしばしばシェラーのこの著作について言及し  
ているにもかかわらず、この区別についてはなにも触れていない。しかし  
ポングスの *Beseelung* と *Erfühlung* の区別とシェラーのこの区別には密  
接な関係があるとみていいだろう。  
Vgl. Max Scheler : *Wesen und Formen der Sympathie*, Bonn 1931,<sup>3</sup>  
S. 17.  
（邦訳「同情の本質と諸形式」（青木、小林訳）『シェラー著作集』（吉沢  
伝三郎他編）第8巻 白水社 1977年 51ページ、425ページ参照。）
- (7) 例えば、降雨に対する「オ空ガ泣イテイルヨ」といった、稚拙とはいえ詩

的要素を含んだ表現は、空という客体と自分がまだ同一である子供においてのみ生み出されるアニミズム的表現であろう。

- (8) 一般にメタファーと形象の区別は曖昧であり、ポングスの著作においてもさまざまな迂路曲折があるが、一応ポングスにおいてはメタファーと形象は、それらが内的感情の表現形式であるという意味においては同義とみていいだろう。
- (9) Wolfram von Eschenbach, hrsg. Albert Leitzmann, Halle 1950, S. 186.  
Vgl. Hermann Pongs: *ibid.*, S. 184., S. 275.
- (10) Vgl. R. Wellek, A. Warren: *ibid.*, p. 210., p. 333. Dt. übers. von E. und M. Lohner, *Theorie der Literatur*, Frankfurt am Main, S. 219., S. 328.
- (11) BeseelungとErfühlungのEinfühlungに対する関係は非常に微妙である。つまり一概にEinfühlungといってもさまざまなものがあり、例えば無生の対象に人間的感情を移入するいわゆる„pathetic fallacy”や、自我が共感をもって他者の内面を感じとる„sympathy”等々である。ある意味においては、Beseelungはpathetic fallacyに、Erfühlungはsympathyに近いものであると言えるであろう。しかしpathetic fallacyやsympathyが単に自分の狭い経験に基づいた感情移入であるとしたら、創造力としてのBeseelungやErfühlungとは根本的な相違があると言わなければならないであろう。なお、ここで問題となるリップスをはじめ感情移入説とその問題点一般に関して参考となるものに次のものがある。塚本明子著「表現性と感情移入」『比較思想雑誌』（東大比較思想研究会）第4号 所収 1981年。
- (12) マックス・シェーラーは投影された感情移入に対して、真の「共感（Mitgefühl）」を他者の感情状態を自分の今までの体験の投影としてではなく、他人のそれとして了解すること、つまり自我感情の狭い限界を越えて、他者を志向する感得機能として捉えた。  
ポングスはこのような狭い自我の限界を打ち破るシェーラーの「共感」のうちにErfühlungの創造性を基礎づけようとしている。  
Vgl. H. Pongs: *ibid.*, S. 175 ff., S. 201 ff.  
M. Scheler: *ibid.*, S. 40 - 57. (邦訳 前掲書 80～103ページ参照。)
- (13) H. Pongs: *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*, Stuttgart 1967, S. 573.

- (14) このような概念としての *Erführung* の訳語に関しては、ポングス自身ウェレック、ウォーレンの『文学の理論』との関連において「*Erführung* という概念は米語的語いのうちには相応するものがないように思われる」と述べているように、日本語の語いからも相応する言葉を見出すのは困難であろう。しかしその試みがまったくないわけでもなく、例えば鍋島能弘著『文体美学』、篠崎書林 1962年 243ページにおいては、*erfüllen*に「感情移入」という訳語が用いられている。
- (15) Hölderlin Werke und Briefe, hrsg. F. Beiβner und J. Schmidt, 1. Band, Frankfurt am Main 1969, S. 57.
- (16) H. Seidler: *ibid.*, S. 276.
- (17) Rainer Maria Rilke Werke, herg. Insel Verlag, 1. Band, Frankfurt am Main 1980, S. 275.
- (18) 畑公也著『『新詩集』における比喻表現——「もの詩」とその詩学をめぐって——』『リルケ - 変容の詩人』(小松原, 平子編) 所収 クヴェレ会 1977年 109ページ参照。
- (19) Kurt Oppert: *Das Dinggedicht, eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4, 1926, S. 747 - 748.  
Vgl. H. Pongs: *Das Bild in der Dichtung*, S. 220 ff.
- (20) このようなことが *Stimmungslirik* と *Dinggedicht* というドイツ抒情詩においてのみあてはまることではないことは、次のような例からもうかがうことができよう。

その子二十櫛にながるる黒髪のおごりの春のうつくしきかな

(与謝野 晶子)

瓶にさす藤の花ぶさ短かければたたみの上にとどかざりけり

(正岡 子規)

ともに与謝野晶子、正岡子規を代表する有名な歌であるが、前者がありあますことなく感情を吐露しているのに対して、後者子規は主観的な感情をおさえ、客観的な描写に徹している。これらは一般に文学史等においては、『明星』派の浪漫主義に対する子規の写実主義の相違から生み出される作風と説明されるが、子規自身その歌論『歌よみに与ふる書』等において自

己の芸術創造の態度を明らかにしているように、ここでも突き詰めて問うなら与謝野晶子と正岡子規にみられる作風の相違も、ここで考察したような *Beseelung* と *Erführung* という芸術創造のあり方そのものの違いから捉えることができるであろう。

(21) 平子義雄著「言語と内部世界」『リルケー変容の詩人』所収 前掲書  
427 ページ以下参照。

(22) ポングスの現代詩に対する評価は否定的で、このような現代詩の形象をもはや感情や魂とかかわりをもとうとしない知性の自由な戯れから生み出されたものとして退ける。従って、ポングスにおいてはそこに *Erführung* という概念が入る余地はない。しかし H.ザイドラーも指摘しているように、このような現代詩の形象もやはりある内的な魂の必然性から生み出されたものであると捉えるべきであろう。

Vgl. H. Seidler: Buchbesprechung über "Das Bild in der Dichtung,"  
1. Band von Hermann Pongs  
In: Zeitschrift für Deutsche Philologie, 1961, S. 438 - 442.

[付記]

本稿は日本独文学会1983年秋季研究発表会（静岡大学）において発表した原稿を加筆したものである。

## Über den Begriff "Erfühlung"

Yasushi Suzuki

Der Begriff "Erfühlung", dessen Bedeutung nach den Wörterbüchern "mit dem Gefühl erfassen" ist, wurde erst von Hermann Pongs in seinem Werk "Das Bild in der Dichtung" 1. Band 1927 als Stilbegriff von Romantik und Rilke in den wissenschaftlichen Bereich gebracht.

Nach Pongs handelt es sich bei der dichterischen Sprachschöpfung um die schöpferische "Fühlkraft, die gerade im Überwinden der menschlichen Ichbegrenztheit sich bewährt." Pongs teilt sie in zwei Teile: 1. Beseelung, das ist die Einbildungskraft, die die Persönlichkeit auf die äußere Welt projiziert, die Natur beseelt und belebt. 2. Erfühlung, das ist der entgegengesetzte Typ der Einbildungskraft, der sich selbst entseelt und entsubjektiviert, ins Fremde einfühlt.

Im Vergleich zum Begriff "Beseelung" ist dabei der Begriff "Erfühlung" für uns fremd und unklar. Weiter ist es auch fraglich, ob es wirklich den Unterschied zwischen Beseelung und Erfühlung gäbe. So lege ich in diesem Aufsatz den Schwerpunkt auf die inhaltliche Klärung des Begriffs "Erfühlung" und auf das Problem der Unterscheidung beider Begriffe.

Zuerst dürfte man sagen, daß die Bedeutung des Begriffs "Erfühlung" umrißhaft dem deutschen Wort "sich einfühlen" (oder dem englischen "empathize") entspricht. Das bedeutet also das Mitfühlvermögen, das mitfühlend am Andern teil hat, das die Welt des Andern unter Hintansetzung vom Ich mitempfindet. In diesem Sinne steht "Erfühlung" im engen Zusammenhang mit dem psychologischen Begriff "Einfühlung". Aber der Unterschied zwischen beiden Begriffen muß beachtet werden. Die projektive Einfühlung (insb. bei Lipps) ist nämlich objektivierter Selbstgenuß am

Andern. Deswegen existiert da das Schöpferische kaum, das die Ichbegrenztheit überwindet. Dagegen ist der Begriff "Erfühlung" nach Pongs "Schöpferisches Fühlvermögen, das die Seele weitet, im Sich-Öffnen für das Andere". Also handelt es sich bei "Erfühlung" immer um das Schöpferische.

Zweitens, was ist der Unterschied zwischen Beseelung und Erfühlung? In Bezug auf diese Frage könnte man erst dann klar antworten, wenn man die Kunstwerke, die aus diesen beiden schöpferischen Haltungen wachsen, vergleicht, da die Wirkungen von Beseelung und Erfühlung als Prozesse der dichterischen Sprachschöpfung erst im Kunstwerk zum Vorschein kommen. Die Bilder, die aus der Haltung "Beseelung" wachsen, sind im allgemeinen dynamisch, vital und bilden "die Welt des subjektiven Gefühls". Dagegen sind die Bilder aus der Haltung "Erfühlung" statisch, unpersönlich und bilden "die Welt der objektiven Dinge". Im gewissen Sinne könnte man behaupten, daß dieser Kontrast dem der "Stimmungslyrik" seit Goethe mit dem "Dinggedicht" bei Rilke entspricht. Daraus erklärt sich, daß der Begriff "Erfühlung" von ganz eigener Bedeutung ist. Aus diesem Kontrast dürfte man ferner ableiten, daß der Begriff "Erfühlung" gerade in den modernen Zeiten, in denen man an der Macht des Ich zweifelt, eine größere Rolle spielt als die "Beseelung". Also scheint mir auch in diesem Sinne der Begriff "Erfühlung" von größerer Bedeutung zu sein.