

Der Blick der Zeit

Karin Moser von Filseck

時 の 考 察 (時 を 見 る)

カーリン・モーザー・
フォン・フィルスエック

兒玉 光弘訳

以下の論文は、ドイツ連邦共和国バーデン・ヴュルテンベルク州のドイツ東アジア学術フォーラム事務局長のカーリン・モーザー・フォン・フィルスエック哲学博士が、平成9年10月8日に本学で行なった講演会の、ドイツ語原稿の日本語訳である。

凡例

1. ドイツ語の〈sein, Sein〉は、ときに「ある」、ときに「存在」で示した。
また、「ある」の変化型も、「あった」、「あらぬ」などとした場合がある。
また、同様に〈werden〉も、「なる」、「成る」、「生成」などと訳し分けた。
また、「ある」、「なる」の語にかぎって、文中で紛らわしい時には、原文に無い「 」に入れた場合がある。
2. 大丸カッコ()内の説明は原文による。
3. 語句の前後の小丸カッコ()は、理解しやすい別の言い回しとして、訳者が挿入した。
4. 語句の前後の小鉤カッコ[]も、最小限の補足的な説明として、訳者が挿入した。
5. 原文の多彩な、イタリック体、肉太イタリック体、肉太体、大文字、肉太大文字体などは、日本語の性質上、区別しがたいので、一貫して傍点を附した。
6. 文中の上付小数字は、原注と訳者注の番号を示し、注は一括して最後に回した。
7. 原文の引用記号のなかの語句は、「 」ないし『 』で示した。
8. 原文のアンダーライン箇所は、すべてブロック体太文字で示した。
9. なお、「原注」以外の注は、すべて訳者の注である。

時間とは何であるか？—アウグスティヌス [354-430] はその著『告白』の第十一章で、次のような考察にあたいする命題をもって、この問いに答えている。「誰も私にそれを問わなければ、私は知っているのに、他人にそれを説明しようとする、私は知らないのである」、と。

私たちが経験する時間とは、さしあたりたいのばあい、過去と現在と未来(近づき来るも

の=将来)という、時間の三つの現われ出たすがた(脱自態・広がり)のことである。ことがうまくいった瞬間に、私たちは現実的な現在[まさに向かいあってある]を身をもって生きる(体験する)ことができる。わたしたちの現時点での、熟成しつつある「今」から、私たちは過去[という時間]を、すなわち記憶しておきたいとおもう「あったこと」を、振り返って見る(回顧する)。そして、私たちは未来[という時間]を、すなわち私たちの向かいに待ちかまえている、そのうちきっとやって来るもの、近づき来るもの(将来)を、前もって見る(予見する)。直線的な時間軸上では、「あったもの」(過去)のあとに続くものは、必然的に、現在(まさに向かいあってあるもの)そして未来(近づき来るもの)である。他面において、その時々瞬間が絶え間なく飛び過ぎてゆくのを、私たちは身をもって知る(体験する)。私たちが瞬間を瞬間としてとらえようとするやいなや、その瞬間はすでに過ぎ去ってしまっている(ある)。それは、今、今、今という瞬間として、そのつどつねに、すでにあった(過去の)ものとなっている。

上で挙げたように、ことが思い通りにうまくいった瞬間のうちに現実に私たちがあるとき、私たちは真の存在(「真に」幸福「である」)を、すなわち、世界の内に現にあること(世界内現存在)を、経験している。したがって、現実にあるのは、その瞬間だけである。これに反して、あったもの(過去)は、もはやあらぬ、それは「あった」ものとなっている(ある)。近づき来るもの(将来)はまだあるのではない、それはいずれそのうち[あるように]成るはずである。そうであるとすれば、そこから、「今」という瞬間だけが、真の「ある」を有していることになるだろうが、それに反して、またそこから、過去はもはやあらぬものとして、あるいは、未来はまだあらぬものとして、どちらも非存在[無]であることになろう。

しかしながら、時間が飛ぶように過ぎていくなかでは、瞬間は、すでに述べたように、そのつどつねに、ただあったものとなってしまっている。したがって、瞬間は現実にあるのではない。私たちにとって現実に「ある」のは、ただ過去と未来だけ、すなわち、私たちが身をもって生きたことと、私たちが先を見通しながらこれから生きてみようと思うことだけである。私たちは、「あったこと」を思い出す、そして、将来を計画する。私たちがこのことを行なうことによって、思考のなかで、かろうじて過去ないし未来のうちにいる(ある)にすぎない。私たちはもはや、私たちの事実にあるのうちにいる(ある)のではない。私たちは、「あったこと」や、いずれやって来ることに、それゆえもともと[真には]あらぬもの[無]に時間をさいているので、今まさに身のまわりに起きていることなど忘れて、なんとなくそこにある(現に存在する)。生成と消滅との狂乱する循環のなかで、私たちは、永続(常住)的な、静寂な存在のことなどは忘れている。日常生活の慌ただしさのなかで、私たちは、瞬間のうちなる「ある」の休らを見失っている(忘却している)。

紀元前六世紀のアルカイック期の古代ギリシアでは、ソクラテス以前の二人の哲学者詩人のヘラクレイトス[前544?-483]とパルメニデス[前540頃-480]は、かの二つの正反対な学説の代表者たちであった。ヘラクレイトスは、「生成」(なる、万物転流)の哲学を代表し、パルメニデスは存在(ある)の哲学を代表していた。パルメニデスの確信によれば、「なる」などというものなどなく、「ある」だけしかなかったのである。すなわち、あるは、[あるように]成った(生成した)のでもなく、無常でもなく、統一を有し、永遠で、不動不変で、分割できず、自己と同一である。他方、ヘラクレイトスにとって、変わることはない「ある」などはなく、ただ絶えず移り変わる生成だけしかなかった。曰く、「同じ川に私たちは踏み入るし、踏み入らない、私たちはあるが、私たちはあるのではない」¹、と。私たちがかわらぬ流れ過ぎるのは、いつも、

新しい別の水である。そのばあい、川そのものは、自己自身と同一のままでありつづける。そして私たちも、そのつど別の者であるし、私たちもそのつど変わってしまっているのだから、私たちはもはや以前「あった」と同じ者で「ある」のでもなく、そして、私たちはもはや、のちに今私たちが「ある」と同じ者で「ある」ように「なる」わけでもない。しかし、また私たちは、私たちの本質のうちで、自己と同一のままでありつづけるのである。それに対して、存在 (einai) と思考 (noein) の同一性を説く哲学者パルメニデスは、こう教えた。「さあ、では申し述べましょう、一でもあなたはその言葉を聞いたあとで、それを人々に伝えなければなりません—、探求のどの道どもが、ひたすら認められるべきであるかということ。ある、そして、あらぬことはあらぬ、という第一の道は、説得の道である。なぜなら、この道は真理に従うからである。第二は、あらぬ、そして、あらぬことは必然、という道。しかしながら、これは、あなたに示すように、まったく通ることのできない (経験できない) 小道である。なぜなら、あなたが、何かあらぬものを知るなどということも、あるいは、あらぬものについて何かを述べることも、不可能であるからだ。なぜなら、そのようなことは、なされえないからだ」²、と。ある、すなわち、あるものはある、これは、パルメニデスにとって、ただ一つどこまでも辿ることのできる思考の道であるが、それに反して、あらぬ、すなわち無がある、これは、思索の道ではないからである。のちに、マルティン・ハイデガー [1899-1976] は、今世紀の二十年代に、哲学のこの根本的な問いを新たに提示した。「そもそもなぜ、あるものがあるのか、そして、むしろ無があるのではないのか?」、と³

*

あるものがあるということは、私たちにあって事実、難攻不落の真理であるように見える。では、「なる」(流転)、あるいは、無くなるように成る (消滅するように成る) とは、いったいどうなっているのか? 「なる」はあるのか、ないしは、もしかしたらむしろ「なる」は、無ではあるまいか?—「無くなる」ことはあるのか、あるいは、無になることが、むしろ無ではあるまいか?

*

この問いを考えるために、前世紀末の有名な連作絵画を例に引こう。スイス上部エンガディーンの画家ジョヴァンニ・セガンティーニ (1858-1899) の、生成 (なる)・存在 (ある)・消滅 (無くなる) と題する大キャンパスの祭壇画三部作は、今日、スイスのグラウビュンデン州サン・モリッツのセガンティーニ美術館の、建築様式上も興味あるドーム式の建築物に展示されている。その連作絵画は、新印象派様式で描かれており、上部エンガディーン地方とベルゲル地方の、春 (「生成」) と夏 (「存在」) と冬 (「消滅」) の山岳風景を示している。それらの絵画が制作されたのは、1896年から1899年にかけてである⁴。

三枚のどの絵においても、低い位置にある太陽が、山頂を照らしている。一枚目の絵「生成」と、中央の絵「存在」には、沈みゆく太陽が、そして最後の絵「消滅」には、昇りくる太陽がある。この描き方は、完全に私たちの意表を衝いている。一枚目の絵では、幼子を膝に抱いた若い母親—本来ならば農民姿の「聖母マリア」—と、新緑と、そして山国の春の花々とが、生成の新たな循環を保証している。中央の絵では、若い農婦とその夫が、夕暮れ時に、自分たち

の牛を、水飲みの場のある家畜小屋に連れ帰るところである。牛どもは、周囲の山岳風景と同じように勝手知ったる山道を、静かにたどっている。日没時の夕暮れの静けさと、家路を辿る心やすらかさが、ここでは「静寂で常住不変な」「ある」の概念を象徴している。あるいは、それは、輝いている夕空が隈なく照らす人間的現存在(そこにある)の、ないし生の、常住不変[ある]を象徴しているとも言えよう。終わりに、三番目で最後の絵は、凍てついた冬景色と、ちょうどあばら屋から運び出されかけ、これから馬籠に乗せられるようになる死者とによって、消滅を示している。そして、この悲しみの情調と死の情調の真上に、朝日が昇り、すでにまた山々の頂を照らしている。一塊りの雲が、別の世界を約束するかのように、通り過ぎて行こうとしている。この消滅は、無への消滅ではなしに、新しい生成の内への移り行き、新しい生の循環の内への移り行きである。

*

セガンティーニに先立つ少し以前、円環的で永遠な回帰の同じ経験をした人物が、同じ山岳地域にもう一人いた。哲学者フリードリッヒ・ニーチェ [1844-1900] である。著書『ツァラトウストラ』も、もともとスイス上部エンガディーンの風景のなかに置かれてしかるべきである。というのも、この地の風景には、刻々と変化する形と色彩と香りと響きをともなった、日々の時間と四季折々の時間とのリズムが、比類を絶する仕方で刻み込まれているからである。ニーチェ自身、ツァラトウストラとの出会いの瞬間(時)のことを、或る詩のなかに、次のように書きとめている⁵。

シルス・マリーア

私はここに座って、待ちに、待っていた — さりとて
 何をというわけでもなく、善と悪の彼岸をであった。
 ときに光を楽しみつつ、ときに闇を楽しみながら。あるは、すべて
 戯れだけ、すべてイン川だけ、すべて正午だけ、
 すべて目標のない時間だけであった。
 そのとき、突如として、女友よ、一が二になった —
 — そして、ツァラトウストラが、私のかたわらを通り過ぎていった……

そして、ニーチェが[北部イタリアの]トリノ市で陥る精神錯乱に先立つ1888年の、大部の自伝的な最終決算報告書『この人を見よ』のなかで、ニーチェはもう一度、その出会い[の時]を振り返り、こう書き記している。

「その著作の根本構想、永遠な回帰の思想、およそ達成されうる限りでの最高の肯定方式は — 1881年8月のものだ。永遠回帰思想は一枚の紙片になぐり書きされ、その下に『人と時の彼方6000フィート』と記されている。私はあの日、ジルヴァプラーナ湖畔の森を散策していた。ズルライから遠くはない、ピラミッドの形に聳える巨大な岩塊のかたわらに、私は立ち止まった。そのときこの思想が私のところにやって来た」。

*

「最高の肯定方式」、等しきものの永遠回帰の思想は、ニーチェの「最も重い思想」であった。『ツァラトウストラ』のなかで、ニーチェは永遠回帰思想を、次のような比喩で語られる像(鋳型)に注ぎ込んでいる。

幻影と謎

(『ツァラトウストラはこう言った』第三部)

ある時、ツァラトウストラは山道を登っていた。だが彼の重い心(憂愁)が彼を下へ下へと引っばっていた。彼の憂愁とは「重力の魔」のことで、「なかば小びと、なかばもぐら」であった。その魔物が、ツァラトウストラの肩に乗って、彼の心を重くしていたのだ。そこで、しまいには、小びとが肩から飛び下りることになる。

すると小びとは私の目の前の石の上にしゃがみこんだ。ちょうど私たちが立ち止まったところに門があり、そのなかを一筋の道が通り抜けていた。

「門を通り抜けるこの道を見よ！ 小びとよ！」、と私はことばを続けた。「この道は二つの顔(面)をもっている。二つの道がここで出会っている。この道を終いまで歩いた者は、まだ誰もいない。

うしろに向かうこの長い小道、そこには一つの永遠の時が続いている。そして、前へ向かうあの長い小道—それは、もう一つの永遠である。

それらはたがいに矛盾しあっているのだ、これらの道は。それらはたがいに、あからさまに侮辱し合っている、—そしてここ、この門のところ、この二つの道が出会っているところなのだ。門を通り抜ける道の名が上の方に書いてある、—『瞬間』、と。

(中略)

「見よ」、と私はことばを続けた、「この瞬間を。この瞬間という門から一本の長い永遠の小道が、うしろに向かって走っている。私たちの背後には、一つの永遠が横たわっている。およそ走りうるすべての事物は、すでに一度この小道を走ったことがあったはずではないのか？

およそ起こりうるすべての事物は、すでに一度、出来し、行なわれ、この小道を走り過ぎたことがあったはずではないのか？

そして、もしすべてがすでにあったとすれば、小びとよ、おまえはこの瞬間のことをどう思うか？

この門もすでに — あったはずではないか？

そして、すべての事物がこのように固く結び合わされているとしたら、この瞬間が、これからやって来ることになるすべての事物を、自分の方へ引き寄せているのではないのか？ したがって、自分自身をも？」

(中略)

「そして、月光を浴びて這っている、こののろまな蜘蛛、そしてこの月光そのもの、そして門を抜けて走るこの道のところで、永遠の事物について、ともに小声で、ひそひそと語りあっている私とおまえ—私たちはみな、すでに存在していたはずではないのか？

—そして、私たちはみな帰って来て、あのもう一つの小道、この長いおそろしい小道を、前に向かって、どこまでも、走らなければならないのではないのか？—私たちは永遠に回

帰しなければならぬのではないのか？ — 」

*

ニーチェの「最も重い思想」は、もしかしたら、時間のアポリア（行き詰まり、袋小路）からの出口なのではあるまいか？ そして、この思想はそれと同時にまた、あると無くなるように成る（消滅するように成る）こととの対立のアポリアからの、出口ではあるまいか？

快方に向かう者

（『ツアラトウストラはこう言った』第三部）

ここは、ツアラトウストラの動物たちである鷲と蛇が、彼に向かって話しかける場面である。
 「すべては行き、すべては戻って来る。存在の車輪は永遠に回る。
 すべては死に、すべてはふたたび花開く。存在の年は永遠に回る。
 すべては壊れ、すべては新たに継ぎ合わされる。存在の等しき家は永遠に建てられる。
 すべては別れ、すべてはまた挨拶をかわしあう。存在の環は永遠に自己に忠実である。
 どの瞬間にも存在は始まる。どの『ここ』の回りにも、『そこ』という球が回る。
 中心はいたるところにある。永遠の小道は曲線をなしている。」

真夜中だ、幽霊の出る時刻だ、こういった思想どもを隠している時刻だ。「おお、人間よ！ 気をつけるのだ！ 深い真夜中は何を語るのか？」⁶。そして、同じようにまた正午だ。ギリシアでは、牧羊神パーンの時刻だ。太陽は中天に懸かり、陽炎が立ち、蟬の鳴き声のほかは静寂が支配している時刻だ。そのときツアラトウストラは、突如として悟る、「静かに！ 静かに！ 世界はいままさに完全に成ったのではないか！」⁷、と。

ニーチェはこの経験を「主権を有する生成」と名づけたが、それは、アナクシマンドロス[前611-545]の次の有名な命題にならったものである。曰く、「あるものがその成立をもつにいたる源、そこへと、あるものの消滅もそれにふさわしい仕方（必然的に）行なわれる。なぜなら、あるものどもは相互に、時間の秩序にしがって、正しきを行い、また不正に対する罰を加えるからである」⁸、と。何かがあるのは、何か別のものがもはやあらぬ（もはや無い）ことによつてのみだということ、そして、あるものが、そのものに向かってやって来るものに道を譲らなければならないということ、このことは、人間的な現存在（そこに投げ出されて「ある」）の根本経験、すなわち、[万物が生々流転するという]無常の経験である。この思想を無制限に肯定しそれだけで集成する（統合する）こと、すなわち、「成るにあるのしるしを刻印すること」、「それが、最高の、力への意志である」⁹。

ニーチェにとって [[ある] ように] 成るとは最高の力であるが、しかしそれにもかかわらず、その最高の力とは、何か力とは異なるものを、すなわちあるを、すなわち、[[ある] があるがままに] 現にあること（現在）を、すなわち、「なる」と「あった」の境界に先んじる現在の経験を、必然的に必要としている。ちょうど[易学の]陰と陽が互いに互いを必要とし合うのと同じように。現在のなかではじめて、無常（一切が無くなること）が経験されうる。集成（統合）の「造形力」によってはじめて、すなわち「あったもの」の記憶と「忘却の力」とによってはじめて、能動

的実行としての生が、意味の豊かなものとして、すなわち、成ると「ある」との調和 (harmonia) として、経験されうるのである。

ニーチェは、生のこの実行形式を表わすために、古代ギリシアの神々にちなんでアポロンのものとデュオニソスのものと名づけられた二つの概念を造語したが、これらの概念は、限界と脱限界、存在と生成、形態と表現、絵画と舞踏、という [相対立するものの] 二つの経験を象徴するものである。ニーチェにとって、この緊張関係、ないしこの構造は、すなわち相対立するものの結合ないしヘラクレイトスの「逆向きに働きあう調和」(palintropos harmonie)¹⁰ は、範例として、芸術のなかで解決された。

「そもそもなぜ、あるものがあるのか、そして、むしろ無があるのではないのか？」—これが、ハイデガーの形而上学的な根本的問いであった¹¹。ギリシア語の語法に従えば、「ある」(einai) とは、「ある」が「ある」がままに「現前してある」ことを意味している¹²。この現前のうちに、それと考えられないままに、そして隠されたままに、現在と持続が続べており、時間が現成している(「ある」ように「なって」いる)¹³。これに反して、無は「断じてあらぬもの」である¹⁴。「無は、あるものの総体の完全な否定である」¹⁵。しかし、この否定は私たちにとって無気味である、その否定が私たちを不安にする。私たちは自分自身が無に帰せられたと感じる。「無自身が[有りと有るものを]無にする」¹⁶。しかし、ほかならぬ無こそがはじめて、あるものであるかぎりでの「あるもの」を見る目を、私たちに開いてくれる。「不安の無の明るい夜に、あるものとしてのあるものの根元的開示性が、すなわち、それはあるものである、そして、無であるのではない、ということが、はじめて立ち上がってくる」¹⁷。

ハイデガーは、1936年から40年にかけての彼のニーチェ解釈のなかで、こう書いている。曰く、「あるを、すなわち力への意志を、永遠な回帰として思索する、すなわち哲学の最も重い思想を思索する、これは、[静寂で常住不変の]あるを時として思索する、どういう意味である」¹⁸、と。ここにいたって、ハイデガーの初期哲学の主著『存在と時間(有と時)』(1927)という書名は、偶然ではない響きをもっている。「成るに、あるの性格を刻印すること—これは、最高の、力への意志、である」¹⁹。「すべてが回帰するということは、成るの世界をあるの世界に極限まで近づけることである。—考察の絶頂である」²⁰。ルネッサンス哲学と人文主義的形而上学のあの先駆者ニコラウス・クザーヌス(1401-1464)の著書『知ある無知』²¹の比喩(像)を借りれば、クザーヌスは、真理(神の真理ないし存在の真理)に対したときの人間の認識能力の本質的な不十分さを指摘することを、この比喩の助けを使って試みている—すなわち、[円と]内接する多角形とその円との関係を借りれば、ニーチェの永遠回帰思想は、あるいは次のように解釈されうるのではあるまいか。等しきものが永遠に回帰することによって、限りなく大きな数をもつ角が得られるから、たしかにそれによって成る(=多角形)が「ある(=円)」に限りなく相似するようには成るが、だからといって、「[なる]が「ある」と完全に合同になされることはありえない、と。「ある」を時として考える]永遠回帰の思想によってはじめて、成るに「あるの性格」が刻印されうるのである。そして、それによってはじめて、存在一般が時間として考えられうるのである。

ニーチェの力への意志の思想においてにニーチェにとって問題となる意志とは、あくまでも自己を超えてあることを意志することである²²、意志そのものは、ハイデガーの解釈のように、「それ自体創造的で同時に破壊的」である²³。力は、ニーチェによって幾度となく、能力と同置されている、すなわち、(アリストテレスの)可能態(dynamis)、現実態(enérgeia)、完全現実態(entelécheia)と同置されている²⁴。しかしこれらの概念はまた、アリストテレスの『形而上学』においては、「ある」の「ある」がままの現前(ousia)という意味での、あるの最高規定である²⁵。しかし、プラトンにとってあるは、「イデア」において可視的になる。もろもろのイデアとは、まさしく、「あるもの」の「ある」のことであるから、したがってイデアそれ自身は、真実あるもの、すなわち真なるものである。イデア(idéa)とは、ハイデガーの翻訳では、「見られた相(すがた)」(eidos)、純粹な現前性という意味である。それゆえ、[真実に]あるとは、プラトンによれば、すがたを見せて現われることと直接的な本質連関がある。そのばあい、プラトンによれば、比較を絶して「最高に輝き出るもの」と、また同時に、最高に恋心をかき立てるものが、美しいもののイデア(形相・実相)、すなわち美であった²⁶。プラトンの恋(éros)が目ざしたものは、特に美、またそれ以外のもろもろのイデアであったが、プラトンの恋は、ニーチェの美学では、「陶醉」に相当する²⁷。ふたたびハイデガーの言によると、「美しいものとは、最も直接的に私たちに近づき来たって私たちを捉えて離さない、かのものである。美しいものがあるものとして私たちに会うことによって、同時にそれは私たちを、あるを見ることのうちへと連れ去る」²⁸。ある[の閃き]を見ること(théa)のうちで、人間は[あるものとしての]自己自身を超えて高められる。ニーチェの「裏返しプラトニズム」では、これが今や、「ある、すなわち真なるものとは、ただ[それらしく見える]仮象、しかも、本質上必然的に生に属している仮象であるにすぎない」、ということであった。「実在的なものはそれ自体遠近法的で(すなわち絶えざる移り変わりに支配されて)あるから、仮象性自身は実在性に属している」²⁸。生そのものは、遠近法的である。ところが、それ自体がそれらしく見えるもの(仮象)であるこの実在性を、最高にそれらしく見えるようにするものが、芸術なのである。

*

『善悪の彼岸』(§ 150)のなかで、ニーチェは1886年にこう書いている。「英雄の回りではすべてが悲劇となり、半神の回りではすべてがサテュロス劇になるが、神の回りではすべては— どうなるのか? もしかしたら『世界』になるのだろうか? —」と。悲劇とサテュロス劇は、ニーチェがすでに1870年以前にいみじくも看破していたように、ギリシアでは、狂乱の祝祭行列と合唱団競技に端を発し、「大ディオニュソス祭」の春祭りに、ディオニュソス神を祝してアテネで成立していた³⁰。正確には、紀元前六世紀末の、アルカイック期であった。その時にあったのがサテュロス劇であり、一種のどたばた茶番劇ないし「半神喜劇」であった。サテュロス劇では、合唱団が最初のころサテュロスの面とサテュロスの衣装の双方か、あるいはそのどちらか一つを着けていたことは、まず間違いない。サテュロス劇とは、連続して演じられる三つの悲劇のあとの、第四番目の劇のことで、これら四つが、併せて古代ギリシアの四部劇を成していた。酒神ディオニュソスに捧げられた初期の合唱歌の愛好された韻律が、酒神賛歌(ディテュランボス)であった。ニーチェによれば、この酒神賛歌のなかには、ディオニュソス的なものの意味内容と、等しきものの永遠回帰[という時間]の思想とが含まれていた。というのは、ニーチェは1881年に上部エンガディーーンのシルス・マリーアの地で、こう書いているからである。『ディテュランボス的一包括的。すなわち「永遠の環」(Annulus aeternitatis)、

と。すべてをもう一度、そして永遠回にわたって生きて見たいという欲求』、と。彼にとって、悲劇的なものは、必然的に存在者の形而上学的な本質「あるもの」の「何である」か」に属していた。したがって、ニーチェによれば、「最高の芸術とは、悲劇的芸術である」。彼が『音楽の精神からの悲劇の誕生』という事態をすではっきりと見きわめていたことは、ギリシア悲劇とりヒアルト・ヴァーグナーの楽劇とを論じた彼のこの著作(1870/72)の書名が、[それを如実に]示している³¹。

しかし、悲劇的なものに属していたものは、一すでにギリシア人たちのもとでは一恐ろしいもの(deinón)であったが、これは、誰もが逃げ出すような、恐怖心を引き起こすものという意味ではなしに、ハイデガーの言葉を借りれば、「肯定されるものとしての、しかも、美への変更不能な帰属性をなすがゆえに肯定されるものとしての、恐ろしいもの」であった³²。「なぜなら、美なるものは、怖るべきものはじめにほかならぬゆえ、我らそのはじめに、かろうじて耐え……」と、詩人ライナー・マリア・リルケ[1875-1926]が、1912年に『ドゥイノの悲歌』の第一悲歌で詠んでいるからである。「ある」を時として考える]永遠な回帰の思想を肯定することは、ニーチェにとって、恐ろしい、怖るべきことであった。「悲劇がはじまる」(Incipit tragoedia)と、ニーチェは1882年に、『楽しい知識』の巻末近くで書いている³³。どのような悲劇がなのか?—「ある」そのものの悲劇ではなしに]あるものとしてあるものの悲劇が、始まるのである。「悲劇は悲劇的なことを詠う」。

*

「門を通り抜ける道」の比喻(像)によると、永遠回帰[の時間]の環が閉じるのは、それら二つの永遠の小道が会おうどこかの無限遠点においてではなしに、未来と過去のあいだの対立の中心としての、瞬間のうちである。この瞬間のうちに永遠がある。これが「最も重い思想」なのである—そしてこの思想は—ニーチェが『ツァラトゥストラ』で行ったように—まず詩に詠まれなくてはならず、思索のうちに取り入れられうる前に、まず詩作のなかに現われなければならない。すなわち、その思想が引き続いて哲学において思索されるためには、まず芸術にしなければならない。この環は、「循環論証」(circulus vitiosus)、すなわちひとつの恐ろしい環である、そして同時に、「循環論証の神」(circulus vitiosus deus)である—すなわち、神の環なのである—神とはすなわちディオニュソス。ディオニュソスとは—すなわちゼウスの息子、二度生まれた者にして生まれついて利発な者(「雷雨の果実」と、ヘルダーリンがその詩「さながら祭り日に」のなかで簡潔に定式化したごとく)、仮面の神、—それは、現われつつある者、到来する神自身のことである。しかし、ハイデガーがその『ヘルダーリンの詩作の解明』(1968年)に書きしるしたように、到来する者たちとは、「現在する神々」³⁴である。瞬間の閃光のうちに、あるものがその相(eidos)の輝きのうちへと現われ出てくる。しかし、この現出の仕方は、突如(exaiphnes)である。この瞬間のうちに、「ある」の本質の現前性と同時にその不在性が、現成している。時の閃きのうちに、あるが、ほんらい隠されたものとして、現われて来る。時のこの閃きのうちで、「あるもの」が、現前しながらも不在するものとして、私たちを閃光で照らす、そして私たちを見つめる。あるのこの閃き(存在の閃光)を語り出すことは、—詩人ヘルダーリンと思索家ハイデガーと詩人哲学者ニーチェによれば—ひとり芸術家だけに、その使命が授けられている。

*

ニーチェは、アポロンのなものとディオニュソスのなものという二つの芸術世界によって、二つの異なった、とはいえ必然的に共属的な(一対を成す)可能性に言及していた、すなわちニーチェは、[静寂で常住不変な]あるの閃光が、時の閃きのうちでどのよう表現されえたのかという二つの可能性について、一すなわち、かたや絵画の形態のうちで、かたや音楽の実行(実演)のうちで一すでに言及していたのである。そのさい、ギリシア的な意味においては、音楽(mousiké)とは、同時に詩作と歌唱と演劇的な舞踏と解されなければならない。ギリシア悲劇においては、ハイデガーのいう「存在の露呈(覆いを取り去り露わにすること)」と名づけられうる事態が、範例としても実例としても、成就(実行)されていたのである。例を挙げれば、ソポクレス[前496-406]の二つの悲劇『アンティゴネー』と『オイディプス王』においてである。隠蔽の極みの瞬間のうちに、突如として、「ある」の真理(非隠蔽性)が現われ出てくる。この、存在の真理こそ、ソポクレスの『アンティゴネー』の有名な合唱歌が語る、無気味で恐ろしいもの(deinón)なのである。「無気味なものは多くあるものの、人間にもまして無気味なものは何ひとつ無い」(pollá ta deiná koudén anthrópou deinóteron pélei)、と。

絵画においても、また(女神ムーサたちの術としての)音楽においても、時が時として現われて来る。絵画と音楽の二つの領域は、リズム(rhythmós)とハーモニー(調和:harmonia)とプロポーション(均整:symmetria)によって完全に情調(気分)づけられている。これらの三つのものの内に閃く生の形態[すなわち「ある」]を、私たちはおのずと、「瞬時に」、感覚器官をとおして知覚するのであり、また、その生の形態を何か私たちにとって本質的なものとして私たちは再認識するのであり、また、その生の形態をその再認識をとおして、その有意味性自体に関しても、また私たちにとってのその有意味性に関しても、私たちは了解するのである。

建築においては、たとえばギリシアの神殿あるいはゴシック様式のカテドラルのなかで、私たちは自分自身を空間のうちの物体として経験する。私たちは、内と外の間を、自己と他者の間を、すなわち、取り囲むものと取り囲まれたもの、建築物と景観(世界)の間を、リズムをもつ関係構造として、調和のある均整として、私たちが中心にいる感覚的位置関係として、体験する。

造形的な彫刻においては、とくに人体像において、私たちは、私たち自身の人体の形態と私たちの[身体的]可動性と知覚能力とに関して、私たちの感覚と情動に関して、私たち自身を再認識する。そのばあい、快適で気に入ったものの感情を、すなわち気分のよさとか快感を私たちに伝えるものを、私たちは美しいとか、調和がとれているとか、均整がとれていると呼ぶのであるが、それに反して、私たちに反発を感じさせ、感情を傷つけたり苛立たせるもの、すなわち私たちに不快を与えるものを、醜いとか、嫌なとか、不格好だと名づける。ここでも私たちは、リズムとハーモニーとシンメトリー(対称)を、直接に私たち自身に関係づけている。

絵画において私たちが出会うものは、見つめられたもの(相)(eidós, idéa)である。ここには、上述の二つの立体芸術におけるのとは違って、二つの異なった経験の仕方がある、すなわち、一方では、おのずから、瞬間のうちに、全感覚による把握として、目に入ってくる束の間の印象(=像)として経験され、他方では、比量的に[概念的思考によって]、あるいは時間のなかで連続的に、さまざまな個々の知覚の多数性として経験される。このばあいその絵(像)が私たちに示すものは一つの現われ(現象)であるから、そこにはいかにも本物らしく見せようというあ

らゆる意図が内に存するにもかかわらず、じつはその現われが仮のすがた(仮象性)であるということは、私たちにいつも意識されつづけている。すなわち、— [あるものとしての] 一枚の絵が私たちに示すものは、かろうじて或る物の見かけ(仮象)にすぎず、物自身 [[ある] そのもの] ではない。しかしながら、そこに現われ出て来るものは、ただ描かれたにすぎない或る物の単なる外観を超え出るもの [すなわち、ある] である。この [[ある] そのものが] 見えることを、ハイデガーはギリシア語の単語を使って、[[ある] があるがままに] すがたを現わすという意味で閃光すること (phainesthai) と、すなわち [あるが] 隠されていることから隠されていないこと (真理 = alētheia) のうちへ、[あるの隠れ無き真理の] 現前性のうちへ、現われ出ること、と呼んだ。ところで、プラトンの対話篇『パイドロス』の有名な定式化に従えば、最も輝き出るものとは、美 [のイデア] にほかならなかった。

上述の三つの芸術が形あるものに関わるのに対して、女神ムーサたちの術(音楽)(mousiké)にとって特徴的なことは、実行(実演)、すなわち進行である。ニーチェはすでにギリシア悲劇に関する上述の著書のなかで、像や形をもったアポロンのものと、進行的なディオニュソスのものという二つの「芸術世界」を表わすために、夢と陶酔という二つの [生の] 体験形式を取り出していた。夢のなかで、私たちはさまざまな像を見て、それらの像のなかに私たちは自分自身を再認識することにはなるが、にもかかわらず、それらの像については、私たちが現に見ているものがじつは「ただ」夢に現われた像にすぎないことを、同時に承知していることがよくある。私たちはそのようにして、いわば自分自身の観客として、夢の像から歩み出ている。[他方、] 陶酔のうちで私たちは、強調的な、極端な、生の実行(実演)を、いってみれば空間と時間と個体との限界の向こう側の一種の高揚した、忘我の(自己超越的な)体験能力 [すなわち「ある」] を、みずから実行して生きている。ここでも私たちは日常的な生の連関から抜け出て自己を高揚させてはいるが、しかしながら、そうはいつでもこの場合、[建築や絵画におけるような] 距離をおいた観察者としてではなく、みずから演じる(表現する)解釈者としてなのである。私たちが、あるものの舞踏を実行するのである。

*

ギリシア的な文脈のなかで女神ムーサたちの術(mousiké)に同時に含まれていたものは、既述のように、ふつう音楽と呼びならわされる器楽演奏と歌唱と、詩作のもとに理解される詩歌と、表現芸術と記されている演劇と舞踏である。すでにホメロスの英雄叙事詩は豎琴ないシキタラの調べに合わせた一種の叙唱(歌い語り)であった。サッポー [女流詩人、前600年頃] やピンダロス [前518-446] のような、ギリシアの偉大な叙情詩人たちも、自分たちの伴奏には豎琴を奏でた。悲劇と喜劇とサテュロス劇には、合唱団だけでなく、音楽伴奏も欠かせなかったし、それに加えてここでは、表現による劇の筋書きの実演という意味での演劇的要素と、また舞踏が必要であった。

楽器と声の響きのうちでは、時が連続音として演奏される。そのさい、ほんらい音楽的なものは、リズムとメロディーとハーモニーによって成立する。詩作の詩句の内には、規則正しい抑揚(タクト)としての詩脚のリズムと、意味を担うものとしての言葉が、同時に鳴り響く。演劇の上演では、物語の筋が、演じられることによって現在化 [現にあるものと] され、その筋が、空間のうちでまた時間のうちで、眼前に現われる。舞踏においては、空間が舞台空間として現

われて来て、その空間のなかでリズムが運動として生じる。[このようにして] 言葉での呼びかけ、音の響き、身体の動き、といった実演のなかで、人間の生 [ある] が、その本来のあるがままに遂行(実行)される。芸術の見かけ(仮象)のうちに、生のあるがままが、あるの成就(実行)として、現われてくる。

禅者久松真一 [1889-1980] は、1958年にフライブルクで行なわれ『芸術と思索』という表題で記録されたハイデガーとの対話のなかで³⁵、禅芸術について、次のように語っている。禅の本質 [禅とは何であるか] の在処は、「根源の跳び出しのうちに、根源自体の出現のうちにあります……。禅の芸術作品が美しいものであるのは、その作品のなかから原根底が生き生きと語り得る時です。そのとき、この根底が観る者にも開けてくるという可能性を、観る者ももっています」と。久松はこの「根源」を以下のように説明する。「禅のうちなる根源は一西洋的思考とは反対に一形なきもの、あらぬものです。しかし、この『ない(無)』は、単なる否定ではありません。無というものは、一切の形から免れています、だからこそ、無は、完全に形なきものとして、全く自由に、何時いかなる所でも、動きうるのです。この自由な動き(運動)のうちこそ、芸術作品が生み出されてくる源となる動きがあるのです。禅仏教的な意味での『絵(禅画、仏画)』 [の本質] は、したがって、『形あるものにおける形なき自己の現前(現成)』ということの意味しています」と。

*

締めくくりとして、俳諧という日本の重要な芸術ジャンルにも、さらに一瞥を与えておこう。

日本の俳句は、五七五のそれぞれの音節ごとに三行、計十七音節の一文ないし数個の文から成っているが³⁶、その極限的な、まさしく実存的な簡潔さのうちに、電光のように、出来事の時空の場を開き示す。この開けた遊びの空間、ないし自由空間(yohaku)のうちに、自然が、客観的に経験可能な現実として、目で見え耳で聞こえるようにそのすがたを現わす。創造的な主体は、自然のこの現実におのずからまた積極的に関係するようになる。そのばあい、主体と客体のこの出会いの出来事は、ただ一瞬の間だけでのことで、句の響きが消えてなくなったとたん、「なんらの跡形も残すことなく」、一瞬前と同様、また突如として無くなる。外的世界の無常さと、知覚しつつある主体の無常さと、束の間の出会いのうちで、[静寂で常住不変な]あるの認識が生じる。この存在認識の「背後の」超越論的な静けさと静寂さに気づくことの中で、無 [ある] が、根底にある全宇宙として、すがたを見せてくる。[瞬間としての] 時の閃きが、創造的認識主体と無自我無主体的自然との出会いとして、句の空虚な空間(yohaku)のなかで成就(実行)される。

次の句は、日本の最も偉大な俳諧の宗匠、芭蕉 [1644-1694] の最も有名な句の一つである。

古池や
蛙飛びこむ
水の音

一見して、と或る池の光景(像)が目には浮かんでくる。古池である。古池は、[常住不変な]あるの静寂と平静の象徴である。その瞬間、いっぴきの蛙が、さながら無から現われ出るかのよう、突如として池に飛び込み、動きを引き起こして、この古池の世界の静寂を乱す。蛙が飛びこむ、すなわち、それがどこか或る所から跳び、静かな水面に触れ、水中に潜り、思う間もなく池の底に姿を消してしまう。それによって、突如として水面に次々と輪ができ、それが蛙が没したところを中心に次第に広がって、岸边に向かって静まりかえっていく。蛙は、静まりかえった年古る池とは逆に、世界の時のこの刻み(秒)のなかの、若々しい運動要素である。蛙が飛びこむと、その運動が存在の静けさのうちに響きを生み出す。蛙が現実におらず、また蛙の瞬時の飛びこみもなければ、私たちに水の響きはまったく聞こえなかったことであろう。ところで、その響きがなければ、この情調の意味することを、おそらく私たちはまったく気づかないことだろう。すなわち、古池のうち続く静けさと、またその生きものの、おのずからなる生命あるさまをも。大地と水、水面と跳躍、静寂と運動、「なる」と「ある」、陰と陽、これらが織りなす突如の共演をも、また、「ある」の静寂としての]古池が短い響きを発することと、飛び込む蛙が音もなくいなくなることをも、すなわち、あると時、瞬間と永遠をも、私たちはまったく気づかないことだろう。

数年前の春に、チュービンゲンとベーペンハウゼンのあいだを緩やかに流れる小川の岸边の静寂の佇まいのなかから生まれたのが、次にあげる私の、日本の俳句「風の」試みである³⁷。

小石透く
小川に淡き
花流れ

当時私を魅惑していたものは、ここでも、「小川のなかの小石」が醸し出すヘラクレイトス的な情調(気分)であった。すなわち、運動のうちなる静寂、無常のうちなる常住、なる(生々流転)のうちなるある、そして、小川の絶えざる流れと共演する四季の変わらざる移り変わり[時の循環]、そういったものの情調であった。川底に静かに横たわる小石と大地と水、小石の上を流されていく過ぐる年の落ち葉、そして風で波間に飛ばされた春の白い花びら。「同じ川に私たちは踏み入るし、踏み入らない、私たちはあるが、私たちはあるのではない」³⁸と、エペソスのヘラクレイトスは、前六世紀に注意を促している。私たちがたたずむ岸边を流れるのは、いつも同じ川である。たとえばチュービンゲンを流れるネッカー川のように。しかしながら、私たちがかわらる流れ去っていくのは、いつも、新しい別の水である。その上を、去年の落ち葉とともに、春の花々が流れ去っていく。そして、川のほとりの私たち自身もつねに同じでは「ある」が、それにもかかわらず、同じで「ある」わけではない。というのも、私たちは、ただ生理的にだけでなく、心理的にも精神的にも、絶えず変わっていくからである。私たちが同じ川の岸边に立ちながら、自分自身を絶えず新しく別な風に生きている(体験する)。私たちは川の流れを見守り、花を水に投じて、かすかに哀愁をおぼえながら、沈黙のうちに、それが下流に流れていくさまを目で追う。すると、花は突如として姿を消してしまっているのに、私たちはなおそこにたたずんでいる(そこにある)。なにもかも軽やかに見える、無常ですらもが。軽ろやかに一さらさらと音を立てる波のように、淡白いその桜の花びらが散って、風にのり、水面を運ばれていくように、……一何処へ？

注解

1. 原注:DK 22 B 49a.
この表記は、H.Diels-W.Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, 3 Bde., 1951-52, Berlin の出典箇所を以下の順で示している。(1)DK は上述の書名。(2)22 は第2章、(3)A の時は生涯と著作か、B の時は古代より伝えられている断片の区分、(4)40a は断片番号である。以下同様。
2. 原注:DK 28 B 2
3. 注 11 参照
4. 「生成」は縦横 190 × 322cm、「存在」235 × 403cm、「消滅」190 × 322cm
ただし、セガンティーニの、祭壇画を作ろうという当初の計画は実現されず、ただその素描だけが残されており、実際に完成された作品は三枚の絵画だけで、それが美術館に陳列されている。
5. 『楽しい知恵』(1882 / 1886)の本文のあとの付録「プリンツ・フォーゲルフライの歌」のなかに、同じ詩が載っているが、内容上多少の変更がある。以下書き下し文にして、変更箇所のみ下線で示す。
シルス・マリ・テ
私はここに座って、待ちに、待っていた一
さりとて何をというわけでもなく、善と悪の彼岸を。
ときに光を楽しみつつ、ときに影を楽しみながら。あるはすべて戯れだけ、すべて湖だけ、すべて正午だけ、すべて目標のない時間だけだった。そのとき、突如として、
女友よ、一が二になった一
—そしてツァラトゥストラが、私のかたわらを通り過ぎていった……
6. 『ツァラトゥストラ』第4部『醉歌』第4歌から、著者の自由な引用。
7. 同上第4部「正午」
8. 原注: DK 12 A 9, B 1
「存在する諸事物の元のもの(アルケー)は、無限なもの(ト・アペイロン)である」。(DK 12 A)
「存在する諸事物にとってそれから生成がなされる源、その当のものへと、消滅もまた必然によってなされる。なぜなら、それらの諸事物は、交互に定めに従って、不正に対する罰を受け、償いをするからである」。(「ソクラテス以前哲学者断片集第1分冊」岩波書店から)
9. ニーチェ『力への意志』断片 No.617 から。そこでは、「生成に存在の性格を刻印すること」となっている。
10. 原注: DK 22 B 51
「逆向きに働き合う一体化(調和)というものがあって、例えば弓や竖琴の場合がそれである」。(注 8 参照)
11. 『存在の問いへ』では次のように述べられている(Heidegger Gesamtausgabe Bd.9, S.420)
『いま問われていることは次のことである。至る所でただ存在者だけが優位を占めていることの原因は何に存するのか、また、[無があるのであって]むしろ存在者があるのでは「ない」ということ、「この無」、すなわち、存在が、その本質に関して熟考されていないことの原因は何に存するのか、ということである』。
12. 原注:「形而上学とは何であるか」(1929)から。
Heidegger Bd.9, Was ist Metaphysik?, Einleitung, S.376
「ある」(einai)とは、物が現実存在する場合の、「がある」という意味と、また同時に、物の本質が何であるかと言う場合の、「である」という意味を併せ持っている。たとえば、キリスト教において、神「がある」、神「が存在する」と言う場合には、神の「現実存在(existentia;Existenz,Dasein)」が意味されているし、また、「神とは何であるか」に答えて、神とは「愛である」と答えたとしたら、神が「何であるか」という神の本質的なあり方(essentia;Wesen)が意味されている。
ここで〈einai〉の訳語として使われているドイツ語の〈anwesen〉は、上の本質(Wesen)という単語から新たに造語されたものと言われるが(vgl. Hermann Paul, Deutsches Wörterbuch, 1966)、それは、存在の本質が現に存在する、存在の真理が存在する、といった意味で使われていると考えられる。
また、不定詞形〈wesen〉が、古高ドイツ語では〈sein〉と〈geschehen〉の両義を併せ持っていたとすれば、それは、「ある」が「あるがまま出来(しゅったい)している」、「現成している」ないし「現前している」と訳すこともできよう。Vgl. Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, 1976
13. 原注:Was ist Metaphysik?, 1929 Bd.9, S.376
14. Was ist Metaphysik?; Bd.9, S.108
15. Bd.9, S.107 / 8
16. Bd.9, S.114
17. Bd.9, S.114
18. Bd. 43, S.22

19. ニーチェ『力への意志』断片第 615 番
 20. 原注：ニーチェ『力への意志』断片第 617 番
 21. ニコラウス・クザーヌス『知ある無知』(De docta ignorantia, 1440 年), 第一巻第三章 参照
 22. Heidegger, Bd. 43, S.54. 同じ思想に関してはニーチェ批判版全集 第 6 巻第 3 分冊 132 ページ参照
 23. Heidegger, Bd. 43 S.73. ニーチェ『力への意志』断片第 1067 番参照
 24. たとえば家を建てる場合、家の材料ないし素材である質料 (hyle) はまだ「可能的に」家である言えるとしても、まだ「現実的に」家であるとは言えない。可能的に存在するものが、現実的に存在するものに成るためには、可能的存在の素材ないし質料が、ここでは、生成や変化や運動が目指す目的 (telos) としての、家の「何であるか」という本質ないし形相 (eidos) へ向けて、すなわち現実的な存在へ向けて、完成されてこなければならぬ。エンテレケイアとは文字通りには、可能的な存在である質料が、「内に (en) 目的 (télōs) を実現してもつ (échein) もの」、というほどの意味である。アリストテレスは、エンテレケイアという概念で、特に生命体の生成ないし発達を念頭に置いて、みずからの内から自己発展的に自己を完成させる力ないし能力のことを指している。それゆえ、動物においては、その魂 (psyche) のことを、有機的な生命体の第一のエンテレケイアと考えている。
 25. Heidegger Bd.43, S.74. ここでハイデガーは、アリストテレスの、「本質存在 (ousia)、すなわち存在の最高規定としての、デュナミス、エネルギー、エンテレケイア」について触れている。
 26. 原注：プラトン『パイドロス』250d
 27. Heidegger Bd. 43, S.205
 28. Heidegger Bd. 43, S.241
 29. ニーチェ『力への意志』断片 568 番参照
 30. ニーチェ『悲劇の誕生』第 7 節参照
 31. 『悲劇の誕生』は、1886 年に「新版」が出されたが、その巻頭には従来はなかった「自己批判の試み」が附された。このときその書名は、『悲劇の誕生 すなわちギリシア精神とベシズム』と書名が変更された。旧版の『音楽の精神からの悲劇の誕生』は、それに先立つ 14 年前の、1872 年の初版本の書名である。
 32. ハイデガー『形而上学入門』第四章参照
 33. ニーチェ『楽しい知識』第 342 節、第 382 節
 34. ハイデガー『ヘルダーリンの詩作の解明』
 Bd. 4, S.184
 35. 久松真一は 1958 年 5 月 19 日に、フライブルクのハイデガーの自宅に招かれて、ハイデガーと禅と芸術について話し合っている。その模様は久松真一著作集 (理想社刊行) 第一巻『東洋的無』のなかの「両鏡相照」に訳出されている。その前日にフライブルク大学の小講堂で行なわれたのがこの対話のことで、同上第五巻『禅と芸術』には「芸術の本質」と題されて訳出されている。
 36. たとえば芭蕉の「古池や」の句は、ふつう俳句がそうであるように、五七五の十七音で構成され、一行に書かれ、書のなかや讀が入った俳画などでは、行を分けて書かれることもあるが、これがドイツでは、五七五の音節を明確にするためと思われるが、上下三行にわたって書かれる形式をとって、以下のように書かれるのがふつうのようである。
 参考のため、次にこの句の原文を記す。
 Ein alter Teich
 ein Frosch hüpfte hinein
 der Klang des Wassers
 37. 以下、ドイツ語の原詩と、続けて、日本語の逐語訳をその下に示す。
 Kieselsteine im Bach
 Herbstlaub treibt darüber hinweg
 und weise Blütenblätter
 小川のなかの小石
 秋の葉がその上を流れてゆく
 また白い花びらも
 この「小川透く」の句は、訳者が上のような逐語訳を示して、鈴木亨氏に詠んでいたものだものであるが、「花」が春の季語であるため、冬の季語である落ち葉をいれて一句にすることは、無理があるので避けたいという判断から、「秋の葉」を読み込むことは避けたいということであった。
 なお、鈴木亨氏の俳号は、鈴木とおる。「風土」同人会長。
 38. DK 22 B 49a 注 1 参照