

柳 宗悦の民芸論 (XII)

— 抽象美について —

八 田 善 穂

- (1) 「抽象美について」
- (2) 抽象と感情移入
- (3) 宗教的・非ヒューマニズム的態度
- (4) 類 似
- (5) ヒューマニズムをめぐる (付論)

本稿は柳宗悦¹⁾の抽象美に関する所説について、その内容をヴォリンゲル²⁾および T. E. ヒューム³⁾の所説と比較し、それらとの共通点を探ろうとするものである⁴⁾。

(1) 「抽象美について」

柳は「抽象美について⁵⁾」(昭和32年)という論文で大要次のように説く。昨今抽象美は世界的な流行となっている。そしてこの運動の本質には大いに意味がある。多くの美しい作品が、多かれ少なかれ抽象の相を帯びる。しかし抽象風に現わせばものが美しくなるというわけではない。観念で工夫し

注1) 1889(明治22) - 1961(昭和36)。

2) Robert Wilhelm Worringer (1881 - 1965)。

3) Thomas Ernest Hulme (1883 - 1917)。

4) 柳の著作は旧字体(正字体)、旧かなづかいによっているが、本稿では漢字のみ常用漢字に改めた。

5) 『心』生成会, 昭和32年2月号所載, 筑摩書房版全集(以下「全集」と略記する)第13巻「民画」所収。

た抽象からは、活々した生命は出にくい。これでは形式に落ちる恐れが大きい。近年の多くの作品には抽象という観念に縛られているものが多い。抽象への執着は抽象を自由なものにさせない。いかにも古い殻を破った自由さから生れてくる作品のようでありながら、事実をむしろ新しさへの執着で、あがきが取れないでいる。

とはいえ、真実の美がおのずから抽象に帰着することは、著しい事実である。古来の名品に抽象美を湛えたものは多い。それゆえ抽象美は決して新しい産物ではない。抽象美は決して昨今のものではなく、古くから繰返された美に過ぎない。流行などには左右されず、早くから芸術の各分野で行き渡っている美である。単にそれが最近意識的に見直されたというに過ぎない。

抽象は具象に非ざるもの、具象に相対するもの、具象を否定したものと解されやすい。しかしそのような見方は、仏教哲学などが二元的な立場として排除したものである。そのような差別的見方は、素朴な相対論ともいえる。抽象と具象とを区別して、一方を棄て他方を選んでいく。そこで抽象論者は具象論者を敵と見なしてしまう。しかし具象即抽象という考えの方が、はるかにすぐれている。近代の抽象論は反具象論に終わっているが、そのような立場は、東洋の思索からは幼稚と評されても仕方がない。

今の多くの抽象作家は、抽象の語に幻惑され、具象を追い出し、抽象を握ろうとするかのようなものである。しかしそれでは、具象に非ざる抽象という、相対的な内容に終る。これでは駄目だと、東洋の哲学は忠告している。

抽象美が芸術上の最も高い峰の一つであることに、誤りはない。ただ今日の抽象作家の多くが陥っている誤謬は、抽象が観念的であり、知識の作品に終ることが多い点である。

「抽象芸術が今日大きな流行となつたのは、知識時代に結びついてゐるからとも思へる。併しそこに現代的抽象美の危険があると云つてよい。抽象だけが抽象されて、具象に根を下してはゐないからである。⁶⁾」

原始芸術のなかにはしばしばすぐれた抽象芸術がある。しかしそれらは決

6) 全集第13巻, p. 597。

して知識の所産ではない。切実な全身の実感に由来し、ある意味ではこれより具体的な表現はない。これが原始芸術の内容であり、「最も具象に生きる抽象」と呼んでもよい。

「生きてゐない抽象などは、原住民には存在せぬ。とかく形のみ抽象、知で審かれた抽象に終りがちな現代の作品と大きな開きだと云はねばならない。具象に即して抽象に熟したものが、本当の抽象である。ここでは二元の対立はない。そこが原始芸術の非常な強みだと云へる。抽象が外形に終つてゐるのではなく、生命に繋がつてゐるのである。之より活々とした抽象の世界は考へられぬ。⁷⁾」

美術界が今自覚的に抽象美を追うのは、歴史的にも意味がある。それは最も元素的な美に帰ろうとすることである。ただ、意識的な動きであるため、知的な分別にたよることが大きい。しかし知的分別が最後のものを捕え得ないことは、東洋の思索が戒めている。知は分別であり、二元に終始する。分別を働かせてもよいが、分別から自由に開放されたものがないと、分別は生きてこない。

「近代の抽象美がとかく、形に落ちて、内から湧き上るものを欠くのは、知の不当な振舞ひによる。抽象への固執は抽象を自由にさせない。古作品にみられる見事な抽象美は、一つとして抽象の主張に囚へられたものではない。まして具象への反抗に立つてゐるのではない。抽象芸術はどこまでも自由芸術でなければならない。⁸⁾」

このときはじめて真の抽象美となる。抽象に拘束されない抽象であつてこそ、本当の抽象といえる。作る抽象ではなく、おのずからの抽象でなければならない。

「知の分別に支配されると抽象は自由を失ふ。抽象美は自由美でなければならない。それは知に捕へられた不自由さに終つてはならない。⁹⁾」

7) 同, pp. 597-598。

8) 同, pp. 600-601。

9) 同, p. 601。

今の抽象芸術は知的時代の産物である。その意味で、現われるべくして現われたものであり、充分存在理由はある。ただその欠点は知的抽象のものが多く、主義主張に縛られがちで、観念的抽象性に傾きやすいことにある。

一方、過去の作品にみられる抽象性は、十分に具象性を帯びたものであり、技術からくる必然性が目立つ。近代抽象作品と違って意識性が少ない。むしろ無意識的に抽象に落ちついたものであり、知的所産ではない。

前者は流行にすぎず、心もとないが、芸術の本性と抽象美の間には必然の関係があるので、近代のこの運動はさらに深く追求されて然るべきである。流行と無関係の抽象芸術が生まれてよい。それには古作品に見られる抽象美が大きな示唆を与えるであろう。

ここには、二元論を超越しようとする柳の立場が貫かれている。これに対し、ヴォリンゲルやT. E. ヒュームの抽象美術論は別の視点から展開されている。

(2) 抽象と感情移入

ヴォリンゲルによれば、人間の芸術意欲には感情移入の衝動と抽象衝動との二つがある。

感情移入衝動は「有機的なものの美のうちに自己の満足を見出す¹⁰⁾」のに対し、抽象衝動は「自己の美を、生命を否定する無機的なもののうちに、結晶的なもののうちに、一般的にいえば、あらゆる抽象的な合法性と必然性のうちに見出す¹¹⁾」。

感情移入説では、多くの時代や民族の芸術活動に対するとき、ほとんどなすところがない。ギリシャ・ローマ芸術および近代西洋芸術という狭い枠を

10) 『抽象と感情移入』(“Abstraktion und Einfühlung” München, 10. Aufl., 1921) 草薙正夫訳岩波文庫版, p. 18。(この引用に際しても、漢字のみ常用漢字に改めた。)

11) 同。

越える芸術作品について理解するためには、感情移入説は手掛かりになるようなものを何一つ提供しない。

ピラミッドやビザンチンのモザイクなどに見られる生命抑圧については、感情移入の要求が芸術意欲を規定したはずはない。感情移入の要求は常に有機的なものに向うものである。ここでは、感情移入の衝動とは正反対な、この衝動を抑圧する一種の衝動が現われている。

「この感情移入に対する反対極として現われるものが抽象衝動なのである。¹²⁾」

原始民族の芸術意欲、あらゆる芸術の原始時代の芸術意欲、ある程度に進歩した東方の文化諸民族の芸術意欲などは、この抽象的傾向を示している。

感情移入衝動が、人間と外界の現象との間の親和関係を条件としているのに対して、抽象衝動は外界の現象によってひき起こされる人間の内的不安から生れる。

外界から不明晰な世界像を取り去って、それに必然性と合法則性の価値を与えようとする衝動は未開人に強烈である。それは彼らが自然のうちに合法則性を求めたり、感じたりするからではなく、外界の只中で途方に暮れ、精神的に無力となるからである。また外界現象相互間の関連の不明瞭性や恣意性、および現象の変化極まりない状態だけを受容するという理由による。

「抽象的・合法則的形式は、それによって人間が世界像の無限な混沌状態に直面して平静をうることのできる唯一にして最高の形式なのである。¹³⁾」

すなわち人は絶えず変化する外界から脱して、安静を求める気持ちから、外界の個物を、恣意性と偶然性から抽出して抽象的形式にあてはめ、永遠化し、そこに静止点を見出した。

いいかえれば、存在の変化流転に直面したとき、そのなかから対象を取り出して絶対化し、必然的なものとした。このときその幾何学的抽象の必然性

12) 同, p. 32。

13) 同, p. 38。

と固定性によって彼らは、自己を外界に沈潜し、有機的・生命的な美によって与えられるのと同じ幸福感、満足感を得た。

(3) 宗教的・非ヒューマニズム的態度

T. E. ヒュームはこのようなヴォリンゲルの説をうけついでいる。それによれば、ルネサンス芸術と、ビザンチン・モザイクとを比較するとき、これらの二つの人間概念がいかにそれぞれの時代の生活に浸透しているかが明瞭である。

一方は人間の姿や自然の形を再現する喜びによるものであり、存在との調和関係にあるヒューマニズム的イデオロギーに対応している。これに対して他方は生命的・偶然的なものと同様、厳粛なもの、完全な、堅固なものへの追求であり、幾何学的形式が使用され、再現に発展することはない。人間的な形には喜びが見出されることはなく、それは強い宗教的感動を伝える、より抽象的な形に変えられている。これは人間およびすべての存在者を不完全なものとする考え方の反映である。

そしてこのようなビザンチン芸術は、他の幾何学的芸術（エジプト芸術、インド芸術等）によく符合し、これらのうちにはやはり宗教的、非ヒューマニズム的人間概念を見ることができる。また一方ルネサンス時代は古典時代とよく符合する。それゆえ、

「われわれの現に生きているヒューマニズムの時代もまた終りを告げ、その後をおそって、やがて反ヒューマニズム的態度が復活するということはあることである。¹⁴⁾」

この新しい芸術は、これまでのわたしたちに親しい芸術とは種類を異にし、従来の芸術観によっては理解されえないものである。なぜなら私たちに

14) 「ヒューマニズムと宗教的態度」(“Humanism and the Religious Attitude” in “Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art” London, 1924) 長谷川鑛平訳『ヒューマニズムと芸術の哲学』法政大学出版局、1970(新装版) p. 52。

親しい芸術は生命的・有機的であるのに対して、新しい芸術は幾何学的性質をもつからである。しかし過去の多くの幾何学的芸術について考察することは、将来の芸術を理解する助けになるう。

この幾何学的と生命的の二種の芸術は、それぞれ別の目的を追求し、精神のそれぞれ別の必要に向けられている。すなわちこれらは世界に対する一般的態度から生じたものであり、しかもいつでもその一方が一般に行われてきた。

ギリシャやルネサンスの生命的芸術はある一定の精神態度に対応し、一方幾何学的芸術はまた別の態度に対応したものである。そして、

「幾何学的芸術の再出現は、それに対応する世界に対する態度の再出現の、したがって、ルネサンス的・ヒューマンズムの態度の崩壊の、先触れかも知れぬ¹⁵⁾」。

これら二つの芸術のうち、ギリシャやルネサンス以来の近代芸術では、線は柔らかで生命的である。一方、エジプトやビザンチンの芸術では線は角ばり、固く、幾何学的、非生命的になる。

「一つの芸術は或る精神的要求の充足であり、したがって、このような型の芸術作品を見るにあたっては、この対象そのものを考えるばかりでなく、その充足しようとしている願望をも考えなければならぬ。¹⁶⁾」

前者の悦びの源泉は感情移入であり、後者のそれは前者とまったく反対の、生命や自然の抑圧、すなわち抽象への傾向である。

「ナチュラリズムの芸術は人間と外的世界との幸福な、汎神論的な関係の結果なのであるが、抽象への傾向は、これとは反対に、外的世界に対する態度がまさに正反対であるような民族に見られる。¹⁷⁾」

この場合、その精神状態は抽象的・幾何学的形状を志向する。これは永続的・恒久的であるから、変転して止まない外的自然からの避難所とな

15) 「現代芸術とその哲学」(“Modern Art and its Philosophy” in “Speculations”) 長谷川訳前掲書, p. 75。

16) 同, p. 80。

17) 同, p. 83。

る。ここでは自然の諸形態に対する悦びとは反対のものが求められている。

およそ人間と外界の間に何らかの隔りがあるとき、両者間の適応は芸術においては抽象への傾向となる。反対に両者の間に不調和や分裂の存在しないときには、ナチュラリズムとなる。それゆえある民族の芸術は、その民族における人間と世界の関係を示すものであり、どの民族もこの二傾向のいずれかに傾く。このために芸術はその心理の理解に助けとなる。

ところで今新しい芸術が出現しようとしており、それは過去の幾何学的芸術に近似したものである。そこでこの従来の生命的芸術から幾何学的芸術への移行は、私たちの感受性の変化を示すものといえる。しかもこの新しい態度は、ルネサンスから今日までのヒューマニズムとは異なり、かつて幾何学的芸術を生み出した態度に似たものである。

このようなヒュームの所説を見ると、私たちは彼の予想がすでにある程度現実となっていることを見出すことができる。そして近代芸術の抽象的傾向の背景は、近代文明への反発である。すなわち近代技術においては人間と自然が対立関係におかれ、古典時代のように調和的に捉えられていないことが、そのまま芸術の形態に反映している。

このように見てくると、近代技術の発展の結果、芸術と技術の分裂が促されたとはいっても、一方芸術自身が、技術とは違った形態においてであるにせよ、またそれ自身の変化を遂げていることが分る。この意味では両者は決して無縁のものではない。

(4) 類似

ここで再び柳の所論について考えると、柳は民芸品の美として、ヴォリッゲルのいう「抽象衝動」による作品、あるいはヒュームのいう「幾何学的芸術」の美に類似したものを考えていたとはいえないだろうか。ヴォリッゲル

の説については次のような解説がある。

「従来の感情移入の美学の立場（彼によれば、この立場は近代美学の美的主観主義が到達したところの一つの理論的頂点なのであるが）に立つ芸術史の観点からすれば、原始人の芸術や東方人の芸術に対しては十分な説明が与えられなかった。殊に原始人の芸術の如きは芸術能力 *Kunstkönnen* の欠乏としか考えられなかったのである。ところが、単に消極的にしか意義づけられなかったこれらの芸術に対して、いまやヴォリンゲルによって抽象的芸術なる独自の芸術様式としての価値が与えられるに至ったのである。即ち吾々が屢々原始人或は東方人の芸術作品において稚拙感或は奇異な感を抱くことがあるとしても、それは決して技能の欠乏によるのではなくして、感情移入的（古典的）芸術と同じ芸術的意義をもつ他の芸術意欲によって、意欲せられたにすぎないからなのである。かくしてこれらの芸術作品に対して、古典的芸術と並んで独自の地位を与えることができたのである。このことは、同時にそれによって、西洋芸術の基礎の上にだけ立って築かれた従来の西洋美学に対して、爆弾的な動議を提出したものと見えるのである。¹⁸⁾」

この事情は柳の民芸美論の場合と非常に類似している。しかも、柳は民芸の美として「他力美」を説く。「仏教美学」に見られるこの宗教性には、ヴォリンゲルやヒュームの所説との共通点、とくにヒュームのいう「宗教的、反ヒューマンズム的人間概念」との共通点が見出されよう。

前に見たごとく、柳は抽象と具象の対立を否定する。しかしこの対立は近代における意識的なものであり、古い時代にそのような意識的な対立があったとは考えられない。ヴォリンゲルが指摘するとおり、「それぞれの民族は何れもその素質に応じて、或は一方に傾き、或は他方に傾いている。¹⁹⁾」

そこで、日本では「抽象衝動」的な、あるいは「宗教的、非ヒューマンズムの」な面が強く、それが民芸美の根底をなしていることを、柳は説いてい

18) 草薙訳前掲書、p. 197。

19) 同、p. 70。

るといえないだろうか。

ヨーロッパにおいてはルネサンス以降、人間の個性が尊重され、個性の自由な主張が美を生むと考えられるようになった。個性美は美術作品において発揮されやすく、工芸作品は個性的要素に乏しい。工芸は実用に縛られ、拘束され、不自由であるために、そこには到底美は生まれえないとされた。

しかしヨーロッパにおいてもルネサンス以前には、このような美術と工芸の区別はなく、両者は一体であった。柳はいう。

「一度眼がルネサンス以前に溯る時、美への見方に一動揺が来ないであらうか。何故ならあの驚くべきゴシック時代では、どこ迄も美が実際と交つてゐるからである。そして何處にも個性の跋扈が無いからである。そこには自由の美に対して秩序の美があるからである。そこには正しい伝統が守られてゐるからである。絵画でも彫刻でもかゝる意味で美術と云ふよりは工芸であつた。²⁰⁾」

「今日美術と呼ばれるものは皆 Homo-centric 「人間中心」の所産である。だが工芸はそうではない。そうでないが為に卑下せられた。併しそうでないが故に讃美される日は来ないであらうか。工芸は之に対し Natura-centric 「自然中心」の所産である。²¹⁾」

「若し美術が唯一の高き意味での美を示すなら、私達は現実を離れねばならぬ。美は実用から遊離すると考へられるからである。そして民衆を放棄せねばならぬ。美はひとり天才の所業だからである。そして自然には反逆せねばならぬ。個性の勝利に美があると云はれるからである。そして秩序の世界を見棄てねばならぬ。自由がより以上の美であると云はれるからである。²²⁾」

さらに、無銘品に関して柳は大略次のように指摘する（「無銘品の価値に

20) 『工芸の道』ぐろりあ そさえて 昭和3年 緒言、全集第八巻「工芸の道」
p. 69。

21) 同。

22) 同, p. 70。

ついて²³⁾」)。

ミケランジェロは、人間中心時代が始まった初頭の、偉大な彫刻家であるが、十一、二世紀ロマネスクの彫刻は、深さにおいて彼に優る。いくらラファエルが世界一の有名な画家と呼ばれても、彼の作より美しい画は、彼の前代に沢山ある。中世紀のモザイクやロマネスク時代の絵画の美は、それをよく語る。ベートーベンより、無銘のグレゴリアン・チャントの方が聖樂として浅いとは思われない。

無銘品の特質は、個人の名の上に立たないことである。多くは伝統の作である。伝統とは、経験の集積であり、個人の道を超える。古い時代の作はほとんど皆無銘品である。宗教時代の場合には特にそうで、その時代は人間中心でなく、神中心（あるいは自然中心）であったからである。

仏教的な分類でいえば、無銘品は主として伝統によるので、「他力的」である。在銘品は自己の力量によるので、「自力的」といえる。近世芸術史はこの意味で、自力美の歴史である。無銘史は主として他力美の歴史となる。今は天才でなければ美の国に参加できないが、仏教が明らかにする通り、自力道が唯一の道ではない。別に他力道が厳然として存在する。すなわち自力道が唯一道でもなく、また最後の道ともいえない。別に他力の大道が併存している。

無銘品は偉大な天才の作ではないが、天才をすらすら必要としない世界が別にあり、個人としては貧しく弱くとも、伝統が深く大きいときにそれに支持されて、偉大な結果を示し得たのである。

個人主義時代が終れば、ものへの見方は大きな修正を受けるであろう。そのとき無銘品の意義と価値は大きく輝く。しかも時代が宗教的に深まれば、ますます無銘品はその輝きを増す。宗教は自我を越える道であるから、早晚個人中心の時代は過ぎ、協存の理念が強まるであろう。このとき、在銘への偏重は是正されるにちがいない。

23) 『民芸』第64号、日本民芸協会、昭和33年4月刊所載、全集第14巻「個人作家論・船筆筒」所収。

これらの指摘を見ると、柳の説における人間（個人）中心主義（いわゆるヒューマニズム）からの脱却の方向は明らかに読みとれる。

（5）ヒューマニズムをめぐって（付論）

ヒュームの説く「非ヒューマニズム」からは、ハイデガー²⁴⁾が説く特異な「ヒューマニズム」が想い起こされる。ハイデガーは『ヒューマニズムについて』²⁵⁾において次のように説く。

存在の明^{リヒトツング}るみのなかに立つことを、人間の明在^{エクスステツツ}と呼ぶ。この在り方は、人間だけのものである。この明在は、たんに理性^{ラチオネ}の可能性の根拠であるばかりでなく、人間本質が自分の規定の由来を維持するところのものである。

明在は人間の本质についてだけ、すなわち「ある」べき人間の仕方についてのみ、語られる²⁶⁾。

人間の本质は、明在にある。すなわち、存在の真理の番人へと明在する人間に対して、存在が、存在の真理のなかへとみずから生ずるかぎり、明在は本質的に大切である。「ヒューマニズム」の意味は、いまや「人間本質が」存在の真理にとって本質的なのであって、人間そのものとしての人間は大事でないということになる²⁷⁾。

柳は「日本の眼²⁸⁾」の中でいう。

「先日私は次の話を讀んだ。当今第一流の哲学者と云はれるハイデッカーが云ふには「若し私がもう少し早く鈴木大拙博士の禪に関する本を讀んでゐたら、今日の結論に到達するのにかくも手間取らずにすんだであろう」と。²⁹⁾」

24) Martin Heidegger (1889-1976)。

25) “Über den Humanismus” Frankfurt a. M. 1949, 桑木務訳角川文庫版。

26) 同, p. 21 (創文社版ハイデッカー全集第9巻「道標」p. 410参照)。

27) 同, p. 48 (創文社版ハイデッカー全集第9巻「道標」p. 436参照)。

28) 『心』第十卷第十二号 (昭和32年12月刊) 所載, 全集第17巻「茶の改革・随筆 (I)」所収。

29) 全集第17巻, p. 429。

鈴木大拙³⁰⁾は柳の学習院高等科時代³¹⁾の英語の師であり、柳は生涯にわたって鈴木に傾倒していた。このようなつながりを考えると、柳の思想とハイデガーの思想の間に幾分かの近似性が見られるのは、あながち偶然のことではなさそうである。

ハイデガーの思想の出発点は従来の形而上学の歴史の徹底的な批判にある。彼によれば、従来の形而上学が扱ったものは結局存在者（存在事物）のみであり、それらの存在者を存在者たらしめている（存在させている）もの（これを彼は存在と呼ぶ）をそのものとして扱ってはいなかった。このことを彼は存在忘却（Seinsvergessenheit）と呼び、この今まで永くそれとして扱われることのなかった存在について問いを展開することを自らの課題とする。彼の思想の根本は存在論であり、人間はもっぱら存在を思惟する唯一の存在者として問題にされる。

彼によれば、本来の技術は存在の真理を明らかにすることであるのに対して、近代技術はむしろ人間からの挑発である。このとき自然は人間にとって役立つべきものとしてのみ意味をもち、同時に、人間自身もいわば人材として、同様に挑発されることになる。すなわち、人間は一方的に主体となり、世界は一方的に客体となって、すべてが人間の立てた計画の下に作成可能な素材・対象としてのみ意味をもつことになる。現代の人間が世界のこのような技術化に対して気づかずに、準備なしでいるとすれば、これこそ最大の危険であり、ここから生じるものは結局人間存在の基盤の喪失（Bodenlosigkeit）である。

近代技術における科学と技術の結合から生じた結果の一つは、人間と自然との距離の拡大である。今や自然は技術的操作の対象となり、かつてのような有機性が見失われがちである。あるいは技術の発達によって人間は自然の支配から確実に開放されつつある。しかし一方、人間はあらたに技術に対する従属を強いられている。自然からの開放がただちに技術に対する従属につ

30) 仏教学者、1870（明治3）－1966（昭和41）。

31) 1907（明治40）－1910（明治43）。

ながる現代のこの不幸な状況からの脱却こそ、ハイデガーの思想の焦点である。

彼は近代科学の特質を対象化 (Vergegenständlichung) ないし表象作用 (Vorstellen) にみる。これは自然科学でいえば自然を対象として前に (vor) 立てる (stellen) ことであり、主観と客観の分裂・対立を意味する。このとき真理は表象の确实さのみとなり、表象の対象となるもののみが存在事物としてみなされる。すなわち、すべての場合に人間が尺度・規準となるという意味での主観主義である。しかしこれはまさに自然に対する挑発もしくは攻撃であり、しかも近代ないし現代を支配する思考の傾向は、この挑発的・攻撃的な科学のあり方である。そしてこのように人間が主観として客観 (対象) に向かうという近代科学のあり方が、そのまま近代技術に反映されるところに、先に見た近代技術の挑発的性格が生じる。さらに、このとき科学はつねに既知のものを土台として未知のものを解こうとし、ここに近代科学の数学的ないしは計算的性格が生じる。

ハイデガーは、近代科学にみられるこのような「既知のものから未知のものへ」という計画的・数学的表象のありかたを計算的思惟と呼ぶ。しかし彼は思惟がこのような計算的思惟につきるものではないことを鋭く指摘する。そして別なあり方の思惟として、省察的思惟 (本質的思惟) の必要を説く。彼はいう。

「ただに計算的に考えないというだけでなく、むしろ存在事物でない他のものによって全く決定されるところの思考を、本質的思考 (das wesentliche Denken) と名づける。その思考は、存在事物をもって存在事物を計算する思考に反して、存在において存在の真理のために、力を浪費するのである。この思考は存在の語りかけに答えるのである。³²⁾」

本質的思惟は存在事物ではないものとしての存在自体を問題とし、それを

32) 『形而上学とは何か』(“Was ist Metaphysik?” Frankfurt a. M. 5. Aufl., 1949) 大江精志郎訳理想社版選集, p. 77。(創文社版ハイデガー全集第9巻「道標」p. 391参照)

それ自身として受け入れようとするものであることが理解されよう。このときの人間の態度はもはや先のような表象作用（Vorstellen）ではありえず、むしろ受容作用（Vernehen）でなければならない。換言すればそれは、前述のような主観と客観の分裂・対立を解消することであり、この意味で近代主観主義の克服である。存在の真理を明らかにすることとしての本来の技術は、まさにこのようなところに成立すべきものであり、現実には近代以前の技術が自然との関連においてこれを具現したものであると考えられよう。逆に近代的な主観主義においては、ハイデガーのいうように、存在の語りかけが聞きおとされているとすれば、それは一つには、近代の技術文明の中に生じた人間と自然との距離の拡大という形態で、すでに現実のものとなっているともみることができよう。ハイデガーは近代的な主観主義を克服するところに新たなヒューマニズムを説く。

このようなハイデガーの所論と、柳の民芸論（工芸論）の間には、主観（個性）主義に対する批判を含む点で共通のものがある。