

# ヨーゼフ・ボイスと宮沢賢治

## —〈芸術の東北〉研究序説

Prelude for the study of "Tohoku as Art-State" focusing on Joseph Beuys and Kenji Miyazawa

山本 和弘

YAMAMOTO Kazuhiro

Joseph Beuys (1921-1986 Germany) worked as a sculptor, and Kenji Miyazawa (1896-1933, Iwate Japan) worked as a Märchen-writer.

Two of them had cut their figure in different fields, i.e., visual art or literature. But they both dreamed of their magnificent Utopia where everybody could be an Artist.

This essay is to try to pick up many things in common between them. For example, They used twin-character, were interested in railroad, played piano and cello, worked as a professor or highschool teacher, and created the art theory "The expanded Concept of Art" or "Art Theory for Farmers." The most outstanding thing which stems from each artist is the influence of Tommaso Campanella (1568-1639 Italy) who wrote a political poem "La Citta del Sole".

Utopia of Beuys as known as "Social Sculpture" put its symbol on the Sun. Kenji put the Galaxy as a symbol of his Utopia as known as "Ihatovo". The two of them set up the imaginary "Art-State" on the way from the real world to the Utopia. This essay assumes that such a longing spirit of them comes from "The Tohoku-ism (North-East ism)" where they were born and grown up.

### はじめに

彫刻家のヨーゼフ・ボイス（1921–1986）と詩人・童話作家の宮沢賢治（1896–1933）は、美術と文学という、その狭義の専門分野から見れば、異質の領域で活躍した人物である。しかしながら、「社会彫刻<sup>1</sup>」という理念を掲げて理想社会を目指したボイスと「イーハトーヴォ」という理想郷を標榜した賢治とは、その最終目標と広範な活動範囲において、極めて多くの共通点をもっている。小論は二人の「芸術家」の共通点を確認しながら、二人が目指した理想郷の姿の今日性を概略するとともに、その根元にはドイツと岩手という「東北性」がなんらかの要因になっているという仮説を検証する端緒をつかもうとするものである。

### 1. 「メタ美術」と「メタ文学」

一般に非言語領域での活動ととらえられる美術だが、ボイスは討論や講演をも積極的に作品とするなど、言語領域をも取り込んだ「拡張された芸術概念」を唱えている。一方、賢治もまた一般的に馴染み深い言語領域の文学的作品のみならず、いわゆる「羅須地人協会関係稿」や「東北碎石工場関係稿」に見られるように農業の研究と実践における自然科学的領域へと視野を拡張していく。さらにボイスもまた自然科学的思考をも造形思考の中核にすえていた。以下の表は両者の代表的作品や経歴において共通する因子を抽出したものである。

これらの任意に抽出した共通因子を見ただけでも、この二人に共通する点は極めて多岐にわたっていることが

共通因子	ヨーゼフ・ボイス（例）	宮沢賢治（例）
鉄道	〈シベリア横断鉄道〉[図1] 〈市電の停車場〉[図2]	銀河鉄道の夜 <sup>2</sup>
双子	〈汝の傷を見せよ〉[図3] 〈犠牲者のシンボル〉〈救済のシンボル〉[図4]	「双子の星」(チュンセ童子とボウセ童子) 「シグナルとシグナレス」
音楽	ピアノ、チェロ	「セロ弾きのゴーシュ」
メルヘン	ノヴァーリス、ルドルフ・シュタイナーからの影響	童話作品の執筆
学校	デュッセルドルフ芸術アカデミー	盛岡高等農林学校
教育	デュッセルドルフ芸術アカデミー彫刻科教授	花巻農学校教諭
植物	〈7000本の桜の木〉[図5]	肥料の研究、花壇設計
鉱物	〈20世紀の終焉〉[図6]	鉱物採集
方法としての標本	ヴィトリーネ（ガラスケース）による展示	鉱物・植物採集、昆虫標本
エコロジー	〈自然を守れ〉[図7]	「肥料関係メモ」
事務所	FIU（自由国際大学）	羅須地人協会
芸術論	「私たちはみな芸術家」	「おれたちはみな農民」
モットー／著作	「拡張された芸術概念」	『農民芸術概論』
理想郷の象徴	太陽（〈太陽の国家〉[図8]）	銀河（『銀河鉄道の夜』）
献身的精神	〈私はウィークエンドなんて知らない〉[図9]	『銀河鉄道の夜』における蟻の逸話

わかる。また、ともに物故であるが、その影響力は死後ますます大きくなっている。以下では、この多岐にわたる共通因子から、21世紀の今日もなお大きな影響力をもつ壮大な芸術論に向かう因子に絞り込み、その共通項をより深化させてみる。

## (1) エコロジー

ボイスは「エコロジー」という言葉そのものを普及させた人物のひとりといつてよいほどエコロジーは重要な概念である。ボイスには〈7000本の桜の木 7000 Eichen〉[図5]〈20世紀の終焉 Das Ende des 20. Jahrhunderts〉[図6]〈自然を守れ Difesa della Natura〉[図7]などエコロジーの「活動そのもの」を作品にしたものも多い。いうまでもなく、ボイスにとってのエコロジーとは「現在の状況では自然を救えない以上…どのような社会が、社会エコロジー的にみて本当に生物を救う、自然を救うために役に立つか、あるいは意味があるのかという社会の変革の問題」であった<sup>3</sup>。他方、賢治自身がエコロジーという言葉を知っていたか否かは詳細な研究が必要であるが、賢治の農業行為は前エコロジーともいべき活動である。『農民芸術概論綱要』に「ずいぶん忙しく仕事もつらい／もっと明るく生き生きと生活をする道を見付けたい<sup>4</sup>」と記した賢治にとってはいかに飢餓から人間を救うかが農業の第一義であり、その結果として失われる生態系への洞察はその後に来るべきものであり、賢治

自身の活動はそこまではいたっていない。しかしながら、エコロジーの提唱者であるエルнст・ヘッケル（1834-1919年）からボイスにいたるエコロジーの歴史のほぼ中間に賢治もまた位置していると見てよいだろう。第二章で検討する「農民芸術の本質」におけるメモは、主に美学者、すなわち芸術の思索者に限られるが、同じくドイツ語圏内で農業や進化を研究していたならば、賢治もヘッケルを知っていた可能性が残るだろう。

## (2) 植物・動物

ボイスは〈私たちはバラなしでは何もできない ohne Rose tun wir's nicht〉[図10]というポスター作品が象徴するように、つねにバラ（=植物）と自己を同一し、討論に当たっていた。それは植物愛好家という個人の趣味ではなく、人間と植物を同一視する自然観によるものである。さらにボイスは植物や動物そのものを作品に取り込んだ作品を多数制作している[図11、12]。一方、賢治は植物研究に加え、「どうすれば人間は動物と会話することができるか？」と斎藤文一が指摘するとおり、地球上の他者との水平な目線をもっていた<sup>5</sup>。両者ともに、人間が地球上において特殊な存在ではなく、動物、植物、そして鉱物とも対等な地位にあるという自然観、宇宙観をもっている。換言するならば、人間の地位の相対化を志向している。

### (3) メルヘン／イロニー

ボイスは現実に対処する方法として、ロマン的イロニーを用いた<sup>6</sup>。それは経済資本や社会資本をわずかしかもたない人間（アーティスト）が現実の変革をもたらそうとする際に極めて有効な方法であるからである。それは彫刻の制作において、真新しい素材ではなく、人間生活において廃棄されたモノを再利用する方法に端的に現れる。すなわち、ライフサイクルの終末にある存在を、その初期段階へと回帰させ、そのサイクルを再び循環させるという方法をとる。このことによって、現実とは対極にある「反対のイメージGegenbild」が現象する。一方、賢治は童話という文学形式に愛や自己犠牲、友愛などのイデーをアイロニカルに現象せしめる方法を用いた。ともに方法としてのメルヘンを最大限に発揮できる方法をとった、といえるだろう。

### (4) 教育

ボイスは温めると軟化し、冷めると硬化する脂肪を素材にした彫刻を多数制作している。そして、脂肪同様、人間の硬直した思考を温め、柔らかくほぐすことを人間の教育そのものに当てはめ、独特の教育法を実践した。一方、賢治は教育に歌唱や劇、そして農業そのものを取り込み、文字どおり大地を耕すかのような教育を実践するプログラムを開発した。身体を粘土のようにこね直すことと精神を文字通り耕すこととはともに彫刻と農業という概念を教育に応用することであり、この教育という点においても、ボイスの彫刻と賢治の農業は等式で結ばれる。

こうして、わずかな例であるが、従来の美術概念を突き抜けたボイスの「メタ美術」と、従来の文学の枠を超えた賢治の「メタ文学」は同じ方向を指し示していると見てよいだろう。

## 2. ボイスの「私たちはみな芸術家」と賢治の「おれたちはみな農民」

賢治は『農民芸術概論』(1926年)の「農民芸術の本質」の章の「用紙上欄」に次のような書き込みをしている<sup>7</sup>。

Plato (Platon 428/427 AD-348/347AD<sup>8</sup>)

Winkelmann	(綴りの誤り：正式にはJohann Joachim Winckelmann 1717–1768)
Kant	(Immanuel Kant 1724–1804)
Schiller	(Johann Christoph Friedrich Schiller 1759–1805)
Schopenhauer	(Arthur Schopenhauer 1788–1860)
Fechner	(Gustav Theodor Fechner 1801–1887)
Hartmann	(Karl Robert Eduard von Hartmann 1842–1906)
Folkelt	(綴りの誤り：正式にはJohannes Volkelt 1848–1930)
Lipps	(Theodor Lipps 1851–1914)
Cohean	(綴りの誤り：正式にはHermann Cohen 1842–1918)
Croze	(綴りの誤り：正式にはBenedetto Croce 1866–1952 <sup>9</sup> )

以上はすべて人名である〔( )内は筆者による補足〕。すなわち、哲学者プラトンに始まり、美術史家ヴィンケルマン、批判哲学のカント、美的教育のシラー、音楽美学に功績を残したショーベンハウアー、心理学的美学のフェヒナー、『審美綱領』のエドゥアルト・フォン・ハルトマン、感情移入美学のフェヒナーとリップス、そして『純粹感情の美学』のコーベン、表現の学としての美学のクローチェである。古代ギリシャのプラトンと20世紀イタリアのクローチェを除く9人がドイツの哲学者、美学者である。この点において、賢治がどの程度これらの著書を読んでいたかについては詳細な研究をするが、これらのドイツの学者の名前を、綴りの誤りはあるものの、原語で記していることからも、賢治の芸術論はこれらの芸術哲学を基礎にしていると考えができる。したがって、これはドイツを拠点としたボイスとの確実な接点と見ることもできるだろう。しかも、たんにドイツの芸術学者を知っていたというのみではなく、コーベンなどは賢治の同時代人ともいえる人物であり、芸術哲学研究への賢治のなみなみならぬ意気込みも見ることができる。

さて、『農民芸術概論綱要』の「序論」冒頭には「おれたちはみな農民である」(『綱要』p.18) という一節が登場する。これはボイスの最も有名なモットーである「私たちはみな芸術家であるJeder Mensch ist ein Künstler/Everybody is an Artist. [図13]」とほぼ同じ響きをもつ

フレーズである。もちろん、賢治の「農民」とボイスの「芸術家」は違う、という解釈も可能なのではあるが、しかし、農業を基本と考えていた賢治にとっての「農民」は、「社会彫刻」をつくる人間という意味でのボイスの「芸術家」と極めて近い概念と考える方が妥当であろう。

このことを裏付ける一節が賢治自身によって語られている。「誰人もみな芸術家たる感受をなせ」(『綱要』p.23)である。この一節にいたっては、ボイスのJeder MenschとEverybodyを文字通り先取りしたかのような表現が見てとれるのである。この一節に先立って表明される「職業芸術家は一度滅びねばならぬ」(『綱要』p.23)は、賢治のいう芸術家も従来のような絵描きや彫刻家ではなく、ボイスと共に通する意味でのメタ芸術家であることがわかる。そこで志向されるメタ芸術は賢治にとっては「われらの前途は輝きながら険峻である／険峻のその度ごとに四次芸術は巨大と深さを加える」(『綱要』p.25)における「四次芸術」と言い換えられている。畢竟、賢治は「結論」において「…われらに要るものは銀河を包む透明な意志巨きな力と熱である…」(『綱要』p.25)と、まさに温熱によって人間を陶冶する芸術を開拓させたボイスを彷彿とさせるのである。

また、「芸術はいまわれらを離れ多くはわびしく堕落した」(『綱要』p.29)、「いま宗教家芸術家とは真善若しくは美を独占し販るものである（科学ももとより販売される）」(『綱要』p.29)という同時代の芸術への痛烈な批判は、言葉を換えれば、賢治もまた人々を癒す「救済の芸術」ともいるべき芸術を求めていた、と解釈することも可能であろう。特に賢治の「芸術をもてあの灰いろの労働を燃せ」(『綱要』p.30)という一節は、ボイスが焚書の炎の中から見い出したヴィルヘルム・レームブルックについての「私はそこで、〈社会彫刻〉へと導く社会的に完全なものを新たに構築するための基本理念として、今日もなお不可欠で、今日もなお多くの人びとが感知すべき運動へと燃え上がる炎を見出したのです」という一節と同一である、といつても過言ではない<sup>10</sup>。そのボイスは1984年の来日の際、いらだちを押さえながら、「時間がないのです。その意味で今回の西武でやるような展覧会も——こんなことは本当はやっていられないのです。全然時間がないわけです」と語り、社会彫刻へ邁進すべき時期はすでに到来していることを聴衆に語りかけてもいる<sup>11</sup>。

### 3. ボイスの「太陽」と賢治の「銀河」

ボイスと賢治、ともに現在の芸術の限界を痛感し、ユートピア的な芸術社会を志向した。それは到達可能な理念として二人を現実の活動、いわば「アクション=行動」へと駆り立てた。ボイスにおいては実現不可能なユートピアではなく、本気で実現させることを目指していた。それがボイスの「拡張された芸術概念」であり、「社会彫刻」である。賢治もまた空想としてのイーハトーヴではなく、みなが幸せになれる芸術と社会を目指していた。ここでは、それぞれの目指したメタ芸術のシンボル的存在を比較してみる。

まず、賢治においては先にみた『農民芸術概論綱要』を「銀河を包む透明な意志巨きな力と熱」と結んでいたように、地上を離れた銀河に求められる。したがって、賢治のメルヘンの代表作『銀河鉄道の夜』は、けっして子ども向けの童話ではなく、賢治の芸術論が言語による作品として結実したものと解す必要がある。この作品は生前未発表であったが、1924年頃から没年の1933年頃まで改稿がくり返されたともいわれており、農民芸術論の構想と時期は重なっていることになる<sup>12</sup>。異稿(『銀河鉄道の夜[第三次稿]』)では「やさしいセロのような声」は次のようにジョバンニに語りかける。「あゝ、さうだ。みんながさう考える。けれどもいつしょに行けない。そしてみんながカンパネルラだ」([第三次稿]『全集7』p.553)と。「みんながカンパネルラだ」という一節は、先に見たボイスの「私たちはみな芸術家」と重なり合う。そこで、あらためて注目したいのは「カンパネルラ」という名前である。天沢退二郎は「ユートピア物語『太陽の都 La Citta del Sole』(1602)で知られるイタリアの哲学者トマーゾ・カンパネルラ Tommaso Campanella (1568–1639) の名からとったものと想像されている」と記している<sup>13</sup>。『銀河鉄道の夜』において、カンパネルラは「窓の遠くに見えるきれいな野原を指して叫ぶ。「ああきっと行くよ。ああ、あすこの野原はなんてきれいんだろう。みんな集まってるねえ。あすこがほんとの天上なんだ。あっそこにいるのぼくのお母さんだよ」([第四次稿]『全集7』p.293)。ここには現実逃避的響きを否定することはできないが、しかし、美しく安らかな理想郷が見事に志向されている。さらに、カンパネルラはサクリファイスであり、犠牲として描かれている。ボイスは

まさに救済という使命を芸術に課した芸術家であり、宗教における救済という使命が希薄化した現代において、芸術に救済の役を担わせる点においても共通している。

先に述べたボイスの「彫刻」と賢治の「農業」はカンパネラを介して「芸術家」と「農民」とパラフレーズされ、シンボル化されると考えてよいだろう。

次に、ボイスと賢治を結びつける重要な指摘をしなければならない。それは1984年にボイスが来日した際に随行したアーティスト若江漢字の次の指摘である。「今のように、金持ちがお金を貯蓄しておくと、遊んでいてもそのお金がどんどんお金を産んでいく。そういう社会はおかしいんじゃないかということで、18、9世紀に新しい社会学と同時に、理想社会論が出てきて、フーリエとかカンパネラとか、いろんな人が出てきて、理想社会・ユートピアのというのが、イギリス、そしてアメリカで試みられる。しかし、失敗する。でもヨーロッパで実現したいと考えたのがシュタイナーとボイスなんです<sup>14</sup>」。ここで私たちはあらためてトマーゾ・カンパネラと出会うことになる。この発言は2005年にアッハベルクで行われたボイス・シンポジウムにおいて「ボイスはトマーゾ・カンパネラの『太陽の国家 Sonnenstaat』の概念を、社会彫刻を“伝導する”メタファーとして再三用いていた」とライナー・ラップマンが述べていることによって裏付けられる<sup>15</sup>。この詩編は、マルタ騎士団の修道士とコロンブスの航海士をつとめたジェノヴァ人との対話であるが、そのジェノヴァ人は太陽の都には、「太陽（ソーレ）」と呼ばれる「神官君主」がおり、「全市民の精神的・政治的指導者すべてのことが彼によって決定されます」と語る<sup>16</sup>。「つまり、いろいろな惑星の遠地点や偏心率の変化、夏至冬至、春分秋分、傾斜、位置が狂ってきた極、宏大な空間に見られる混乱した現象、この地上の諸物が地球の外にある諸物をどのように象徴しているか、大会合に續いてどのような変革が起こるか、大会合に続く春分秋分の表象たる白羊座と天秤座における天体の食が、天体の様々な現象に変動を与えると共に、大会合の定めの如く、世界を変革し革新し、どのように驚くべきことを起こすだろうかなどについて教えられました」と修道士に語る（『太陽の都』p.75）。確かに「天体の様々な現象」に言及する賢治と「世界を変革し革新」しようとするボイスとはここでも重なり合う。また、「都はそれぞれ異なった惑星の名前がついた非常に大きな七

つの環状地帯からできています」などと天体と都が相似する記述も『太陽の都』には多数見られることも注目しておこう。

さて、ボイスの太陽は、最初期の彫刻作品〈太陽の十字架 Sonnenkreuz〉[図14]と黒板の傑作〈太陽の国家 Sun State〉[図8]に明確に現れる。けっして空想的ではない現実のユートピアを目指したボイスの社会彫刻は、ボイスがボイスとして開花した1950年代半ば以降に現れるとするのが一般的な見方である。しかし、この28歳の若きボイスが制作したブロンズの十字架は、そのスタイルに劇的変化が現れる前と後でも、救済としての芸術という信念が搖るがなかったことを示している。まさに太陽を背負う救世主である。一方の黒板は、「総合芸術の一形態としての宇宙、すなわち宇宙的迷宮を形として表象したもの」とニューヨーク近代美術館のバニス・ローズが指摘するように、ボイスにおける太陽は地上から見上げた光源や熱源としての太陽に留まるものではなく、より根源的なものとしての太陽、である<sup>17</sup>。さらにローズによれば、「その総合芸術は精神的モデルと具体的オブジェとが星座となって実現するもの」である<sup>18</sup>。こうしてボイスの社会彫刻のシューマは、何よりもまず黒板上のドーイングに「一種の星座」として具現化されるのである<sup>19</sup>。ユートピアという社会組織体もまた、ボイスによってドローイングにおいては確固としたフォームをとるのである。

小論では資料的な裏付けをとる段階にはいたってはないが、しかし、賢治の「銀河」とボイスにおける社会彫刻のシンボルでもある「太陽」とを重ね合わせてみると、賢治の影とボイスの影がピタリと重なり合う地点を私たちは見い出すことができる。賢治は『要項』中の「農芸術の総合」において「銀河の空間の太陽日本」とハッキリと記している（『綱要』p.25）。

こうして、ボイスと賢治に共通する因子の中でも特に、重層性の高い因子、すなわち、芸術ユートピアがカンパネラを仲介項としてそこから派生したボイスの太陽と賢治の銀河に結晶することを私たちは確認した。

## おわりに

ボイスはドイツに生まれ「太陽の国家」を目指した。一方、賢治は岩手に生まれ「銀河」を目指した。この二人が範としたユートピアが「夢想郷」や「無可有郷」といった「現実不可能な社会を想望しての幻影的光景」ではないことは、今日、彼らの信奉者が多くいることがその証左であろう<sup>20</sup>。そして、ともに実践（実現ではない）して初めて意義のある理想郷を目指した。それぞれのユートピアは太陽と銀河を志向したが、それらはけっして現実からの逃避先ではなく、実践者たる自らを照射する指針であったと考えるのが妥当であろう。理想的因子の総合化された二人のユートピアは、現実と理想郷との間に「芸術の都 Kunststadt」ともいべき中間項を指定した。ここに二人の理想郷が現実味を帯びる最大の要因を見ることができるであろう。

今日的視点からあらためて見るならば、同じ「東北性」をもちながらも、ボイスが陽、賢治が陰というとらえ方も可能であろう。すなわち、東北を軸に互いのイローニッシュな「反対のイメージ」の一方を陰画化、他方を陽画化させることによって、現代の「芸術国家（都市）」を実践的に構築することが私たちに残された課題ともいえるだろう。

## 註

- 1 1984年の日本でのボイス展の核となる作品ブロックのコレクターであるギュンター・ウルブリヒトは「この新たな現在—今やこれこそがボイスの唯一のテーマである—この現在が実現されねばならないのである。個別の実験的作品によってではなく、社会彫刻という総合芸術作品において」とボイスの言葉を記している。Günther Ulbricht "Für mich heißt der wichtigste Satz von Beuys: Ich versuche Dich freizulassen (machen)." Wovon? Wodurch? Wohin? in Ausstellungskatalog "Beuys zu Ehren" Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1986, S.49]
- 2 天沢退二郎は「収録作品について」で「停車場や鉄道線路は賢治の創造力の重要な発想源であった」と記している。（『新編銀河鉄道の夜』新潮文庫、1989年、p.344、以下『新編』ただしページ数は『新編』による）
- 3 『アールヴィヴィアン14特集ボイス1984.5.29-6.5』西武美術館、1984年、p.30
- 4 『農民芸術概論綱要』1926年（『宮沢賢治全集10』ちくま書房、1995年、p.18）以下『全集10』、ただしページ数は『全集10』による
- 5 斎藤文一「宮沢賢治の宇宙像」（新編銀河鉄道の夜）新潮文庫、

1989年、p.336）

- 6 vgl. Theodora Fischer "Beuys und die Romantik", Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1983
- 7 『綱要』（『全集10』p.14）。
- 8 プラトンの『国家』は後に考察するカンパネッラのユートピア論の先駆けであるというのは通説となっている。なお、プラトンの『国家』は独語ではDer Staatであり、カンパネッラの『太陽の都』はDer Sonnenstaat、ボイスもSonnenstaatという表記を用いている。
- 9 『太陽の都』の和訳者のひとりである坂本鉄男は「（略）イタリア語版の『太陽の都』は真実性とラテン語版よりも古い事実が証明され、ベネデット・クローチェはじめ多くの学者によりイタリア語版の存在が広く知られるようになった」と記しており、賢治とトマーゾ・カンパネッラとの仲介項としてのクローチェの役割も指摘できる。
- 10 Heiner Stachelhaus, "Joseph Beuys", Econ Verlag, 1991, S.17
- 11 『アールヴィヴィアン』p.31
- 12 『銀河鉄道の夜』（『宮沢賢治全集7』ちくま書房、1995年p.584、以下『全集7』ただしページ数は『全集7』による）
- 13 天沢退二郎「注解」（『新編』p.321）
- 14 『芸術の社会性—ヨーゼフ・ボイスからの投影—武蔵野美術大学平成5年度共同研究活動報告書』武蔵野美術大学、1995年、p.197
- 15 "Das Weibliche und der Sonnenstaat-Konkrete Utopie Soziale Plastik" FIU-VERLAG Website, 2005
- 16 カンパネッラ（坂本鉄男訳）『太陽の都・詩篇』現代思潮社、1967年、p.9
- 17 Bernice Rose "Joseph Beuys and the Language of Drawing" in exhibition catalogue "Thinking is Form" The Museum of Modern Art, New York, 1993, p.111
- 18 ibid.p.111
- 19 ibid.p.112
- 20 加藤朝鳥「序に代へてユートピア文学を語る」（『世界大思想全集』春秋社、1929年、p.2）。なお、この全集は賢治の『農民芸術概論要』執筆後、かつ『銀河鉄道の夜』の執筆期間中といわれる時期に刊行されたものである。

## 執筆者

山本 和弘 デザイン工学部 情報デザイン学科  
YAMAMOTO Kazuhiko School of Design/Department of informatique Design  
非常勤講師 Part-time Lecturer  
栃木県立美術館特別学芸員 Senior Curator  
Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts



図1 〈シベリア横断鉄道〉 1970年

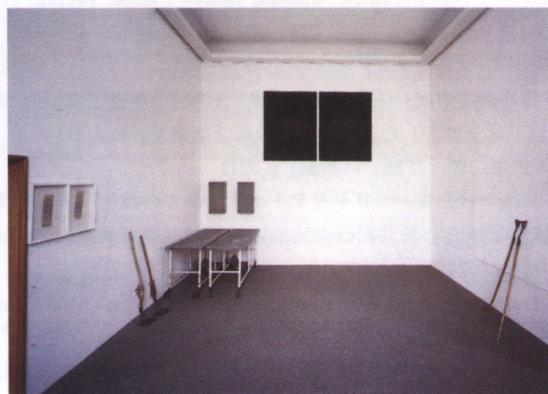


図3 〈汝の傷を見せよ〉 1976年



図5 〈7000本の桜の木〉 1983年

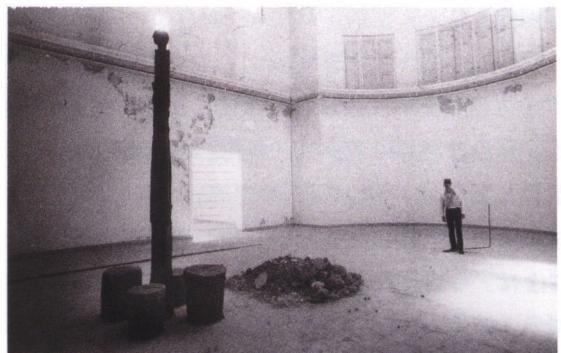


図2 〈市電の停車場〉 1976年

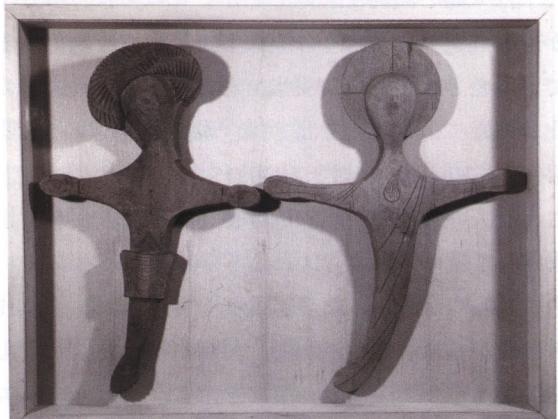


図4 〈犠牲者のシンボル〉 1951年、  
〈救済のシンボル〉 1951年



図6 〈20世紀の終焉〉 1983年



図7 〈自然を守れ〉 1984年

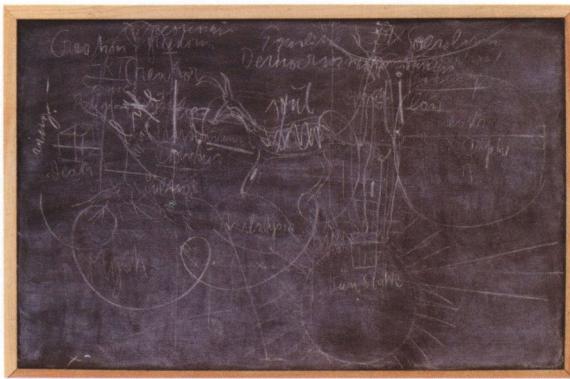


図8 〈太陽の国家〉 1974年



図9 〈私はウィークエンドなんて知らない〉  
1971/72年



図10 〈私たちはバラなしでは何もできない〉  
1972年

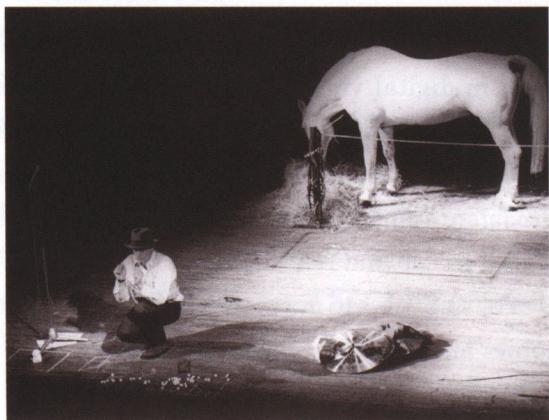


図12 〈イフィゲーニエ／タイタス・アンドロニカス〉  
1969年



図11 〈Ombelico di venere-Cotyledon  
Umblicus Veneris〉 1985年

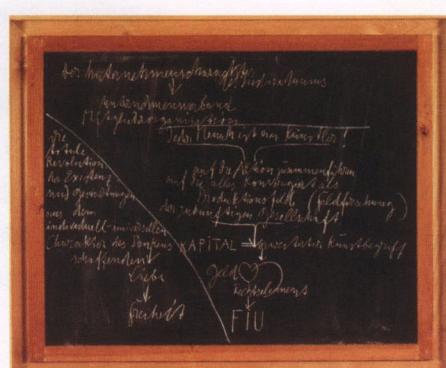


図13 〈黒板2 〈私たちはみな芸術家〉〉 1972年



図14 〈太陽の十字架〉  
1947/48年