

構 図 研 究 (1)

——海老原喜之助の構図について——

A Study of the Composition (1)

— In the case of “Kinosuke Ebihara” —

広 瀬 通 秀

序

九州の生んだ画家の中で、現代美術の黎明期といわれる1920年前後から第2次大戦後の多様な開花期にかけて、独特な志向による創造的表現で問題作を残した画家として海老原喜之助（鹿児島市出身・1904～1970）が挙げられる。

若年19才でフランス・パリに渡り、11年の間、西洋絵画の伝統的なメチエール（*métier*）を学び、帰国後は旺盛な画家としての *tempérament* と卓越した才能で、数々の問題作を発表しつゞけ、特に第2次大戦後1945年から1960年の間は、熊本に在住して、この九州の風土の中で制作し幾多の代表作を残した人である。

海老原喜之助の作品にみられる絵画性の特徴について制作姿勢の面から、美術評論家の今泉篤男氏が次のように回想文を書いている。

「海老原喜之助は、極端に言えば無名の修業時代を一足跳びにとび越して年少の頃から稀有の才能ある画家としてフランスや日本の画壇に登場しているから、その画業は50年近い歳月に亘っている。もちろんその間、彼の画風はさまざまに動いており、変ってきてもいる。が、一貫して海老原喜之助の作風のうちに存在するものは、本当の意味における「制作」ウーヴルという本義をその作品に実現したことだと私は思っている。近代の絵画が描写の絵画から表現の絵画に移っているというようなことは常識のように言われていることだが表現の絵画といっても、真に「制作」と呼ぶに値する作風がどれだけあるだろうか。海老原喜之助の場合は、どんなスケッチ風な素描でも、即興

的にさえ見える小品でも、そこにこの画家によって制作された一つの世界がある。それは飽くまで一つの世界であって一つの世界の断片ではない。そのことは、彼の生涯を通じて絶えず描き続けた素描の性格にもよく表われていることだ。彼の素描は単なる写生とは全く異質のものである。それは極言すれば、一種の設計図に似ている。設計図には似ているけれども、この画家はそれを芸術として醗酵させるために全力を投入するのである。彼は設計図なしには決して画布に向わない画家なのだ。彼の設計図とは、もちろん画面の構図とか構成とかの問題に限らない。表現のプロットそのことなのである。そしてそのプロットが、この画家の場合には、智才に彩られた観念やソフィストケートされた心情に拠るものではなく、徹頭徹尾造形上の興味に基づくものなのである。その造形の問題が厄介であればあるほど、その抵抗が彼の興味を強く刺激する。」

というのである。この文面は、海老原喜之助の制作姿勢を的確にとらえたものとして受取られ、その造形上の志向が伝統的なメチエールを咀嚼した上で支えられていることをも指摘していると思う。その制作姿勢を裏付ける技術の性質は、根本においてセザンヌ（Paul Cézanne 1839～1906）のそれと共通のものであるが、それに今泉氏の言うプロット（plot）の面からいえば、もう一つ「総合化への意志の力」を付け加えねばならないだろう。

この今泉氏の言う「真の制作」とは？それにつながる「彼の設計図」とはどのような性質のものであるか、発想から表現に至るまでのその展開の過程を事例を通して分析しながら、それについて私見をのべたい。



図 1

作例 「曲馬」油絵 (162.2 × 130.3 cm)
1935年作 (31才)

作品解説

この作(図1参照)は、パリから帰国して間もなく当時の美術展に初めて発表した大作で、海老原構図を示す第一作として画壇に大きな反響を呼んだ作として知られている。

主題のようにサーカスを象徴する場面で、調教師と馬と演技者のそれぞれの役割とその関わり方を、映画のフィルムの一コマのように躍動する一瞬の姿で画面に定着させている。個々の特徴を極力簡潔、的確な form に集約し、一見アンリ・ルソー (Henri Rousseau 1844~1910)のような大らかなデッサンによる明快な表現である。

この主題による個々の役割を外形的な表面描写を出来るだけ簡潔にとらえ、形と色による所謂「造形言語」に置き換えて対比させている点に注目しなければならない。それと同時に、この発想の根源にある作者の眼がサーカスという場面のもつ極めて造形的(立体的)な仕組に注がれている点を見逃してはならない。

構図分析(1)

画面(図2参照)はF型であるが、図のようにタテ、ヨコを4等分割するとタテ・ヨコそれぞれ $\frac{1}{4}$ の長さの原形が16面できる。更にタテの長さ a b, c d のそれぞれの線上に、ヨコ a c の長さで a から e, c から f をとり e, f を結ぶ。同じく下辺 b, d を起点にそれぞれ g, h

構 図 研 究 (1)

をとり g, h を結ぶと $e f, g h$ は画面の上辺・下辺に接する2つの正方形のそれぞれの1辺となり、同時に画面を劃する2つの線(位置)となる。

その結果、描かれているそれぞれの form がその線上または $\frac{1}{4}$ の矩形内におゝむね位置づけられていることがわかる。まず手綱を引く調教師の位置はヨコ $\frac{1}{4}$ の $i j$ 線上に身体を中心を置き、顔面の右頬、右肩そして踏まえた左足(左脚)はその線上にある。馬と演技者の位置はタテ $\frac{1}{4}$ の面 ($k l n m$) 内にし、馬はタテ $\frac{3}{4}$ (向って右耳先の位置から左足先の位置まで)、胴巾はヨコ $\frac{1}{4}$ 。演技者はタテ $\frac{1}{4}$ (身長。両手先を結ぶ長さ) の枠内に納め

ている。背景になる地平線は b, d から、それぞれ $a b, c d$ の $\frac{1}{4}$ の位置 o, p 線上にほゞ添う位置にある。 $o b d p$ の面を地とし、 $a c$ からそれぞれ $\frac{1}{4}$ の位置 q, r を結ぶ $a q r c$ の面は白い雲のとぶ青空となっている。中心部の $\frac{3}{4}$ の面 $q o p r$ は空の延長と見做してよいが、ここでは寧ろ漠とした抽象空間への拡がりをみせており、人物や馬の演技を引き立たせる役割と考えた方が妥当であろう。

解 釈

form の位置や大きさを決定させるに当って、画面を

図 2



きによる所謂「偶数分割法」によっているが、主題は動的な image であるから、寧ろ「奇数分割」によるのが妥当と考えられるが、敢えて前者を使った点について注目したい。

作者の意図を憶測すると、例えば能や歌舞伎その他の演劇舞台にみられる極力説明を排した安定感のある空間の中で演技が極ってみえるという効果を利用したものと思われる。個々の明快な正面性（即、平面性）を重視した form は、その意味で「動中の静、静中の動」の造形化とも言える微妙な効果をもたらしている。

構図分析（2）

次に、3つの form（馬、演技者、調教師）の位置とその姿態の特徴を個々にわたってみる（図3参照）。

先づ、馬はボディを正面向としてシルエットでとらえ、 $i n$ 、 $k d$ 両線の示す傾斜度に添った角度をとっている。頭部は手綱に引かれ、やや左下方へ傾け次の瞬間には手綱の調教師を軸に、左前方へ回転しようとする姿勢を示している。それに対して前脚（4本あるべき脚を2本に集約している）は、やや右方向を指し駆ける動勢を示している（図4参照）。頭部の向って右耳の尖端は $q r$ 線（画面のヨコ $\frac{1}{4}$ を劃する線）と $k l$ 線（タテ $\frac{1}{4}$ を劃する線）の交点にほぼ正確に位置づけられ、眼はその $k l$ 線上の耳の下部に微かに描かれ、同時に $k l$ 線は馬の顔面の正、側両面の境をなす線ともなっている。

次に、馬上の演技者は垂直な姿勢で立ち胴部の右側の輪郭線は $k m$ 、 $l n$ をそれぞれ2等分する点 s 、 t の両点を結ぶ $s t$ 線上にある。胴部の左側の輪郭線は、馬の背から頸筋へ左上方 a に向って大きく流れる弧線のちょうど中間点（踏まえた左足の位置に当る）から、 s 字形に上方へ反転させた弧線として受け止め、その線は垂直に延びて頭部で結ばれている。頭部は $a g$ 、 $c h$ （下部正方形 $g b d h$ の余白面 $a g h c$ のそれぞれのタテ線）をそれぞれ2等分する点 u 、 v の両点を結ぶ $u v$ 線上に頭頂部を接しており、広げた両腕は $u v$ 線を長辺とする $u q r v$ の面の対角線 $q v$ 線に添ってその角度をとり、また宙にひらいた右脚は $i w$ 線上に添ってその角度をとり、その足先は $i w$ と $m n$ 両線の交点に留めている。

最後に調教師は、馬と演技者を支え調節するこの画面での重要なかなめとなり軸となる form であるが、上半身は $i j$ 線上からやや左へ腰をひいた形に置き、右手首と馬の轡を結ぶ手綱の線は $c e$ 線（上部正方形 $a e f c$ の対角線）と平行に引かれている。力を入れた肩の付根は $c e$ 線と $i j$ 線の交点に極っている。また両足の位置は $o b$ 線、 $d p$ 線をそれぞれ2等分する $x y$ 線上にあり、

左足は「力足」、右足は「遊足」の關係に置き、左右は $x y$ 線と $i j$ 線の交点にあり、動勢を支える軸となっている。左手に持つ鞭は水平に $o p$ 線上にあり、その握り棒の先端は $o p$ 線と $c e$ 線の交点に位置づけている。

解釈

この結果、個々の form は偶数分割により割り出された点・線・面を拠にして位置づけられ、その角度や大きさが決定されていることが判る。

この3つの form を決定させるに当り、作者が最も想を練り工夫を凝らしたと思われるのは、中央の疾駆する馬の姿勢を進行方向に対して画面にどういふ角度で位置づけるかにあっただろう。作者は左下方の調教師を軸に回転運動をしているその動態のうちで、真正面向に位置した瞬間を把えている。これは自然主義的手法であれば通常表現至難な角度として避けるべき処であるが、逆に独自の解釈による表現力でこの画面での大きな見せ場としている。その根拠にはキュービズム (Cubism) の理論的な表現技術（対象の存在性を基本形的形態と量によって把えようとする—）の裏付けがあると思われるが、何よりも画面からまともにも突出してくるような心理的な効果をねらったものと思われる。またシルエットで表現した意味もこゝにあると思われる。

次に演技者の姿勢についてみると、水平に開いた腕の角度が進行方向を微妙に暗示させており、大きく宙へ開いた右脚は、足先を後方へ向けているが、瞬間的には手前に足裏をみせて突き出しているようにも見えるという2様の表情をもたせている。更に頭部と開いた両手先には、それに接するようにちぎれ雲の白いアクセントを置いて姿勢をひきしめると同時に、その雲の横に走るタッチは動きの速度も暗示させるという側面的な効果にもつながっている。

また調教師は、前述のように動勢を支える軸となり画面のかなめとなっているが、一見稚拙味を感じさせながら手綱を引き締め、鞭を握りしめる姿勢には無駄がなく確かな表現力を示している。馬上の演技者と対比させてみると、その役割による表現の対照的な違いも見逃されない点であろう。

この3つの form が相互に有機的な連繫を保ちつゝこのドラマを息づかせていて、鑑賞者はその一つ一つの役割のもつ特徴を味わいながら視線を移動させ、一種の爽快なりズムの中に誘導されることになる。例えば、北斎の富嶽36景の中の「本所立川」の場面にも匹敵する心理誘導型構図の好範例といふことができよう。

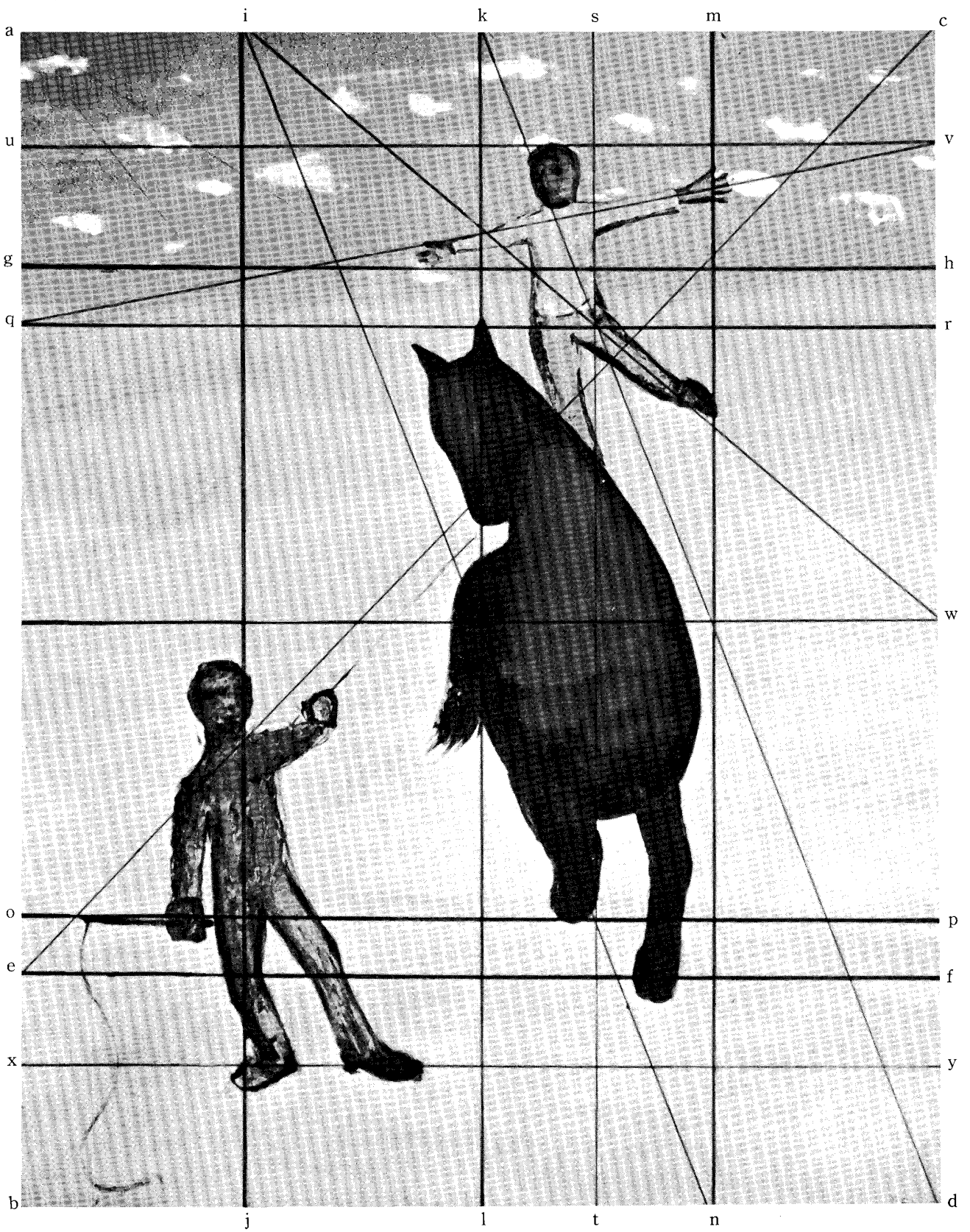


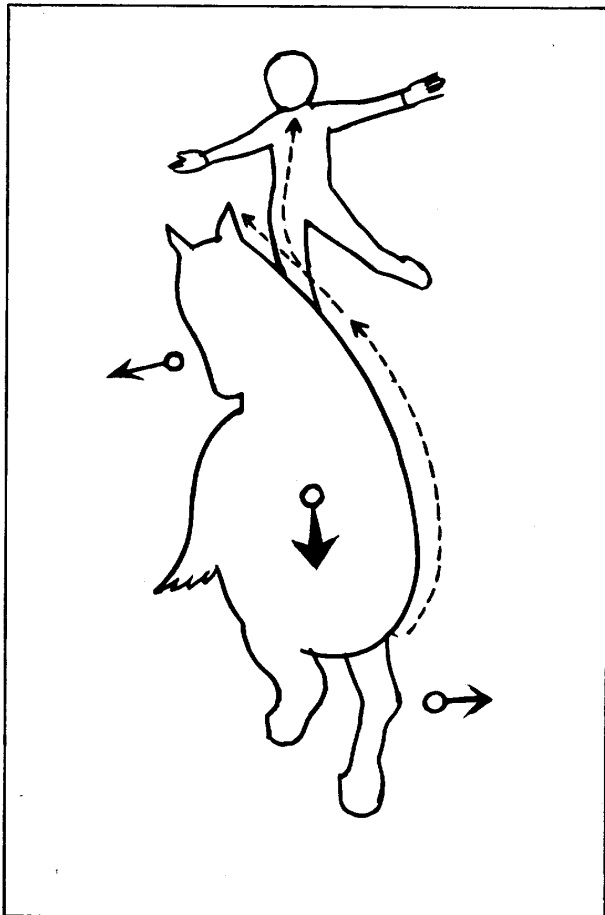
图 3

結

終りに纏めとして、作者が構想 (plot) を具体化 (設計化) する前の発想段階にみられる独自の視点について触れなければならない。この作例をはじめ、知る範囲の作品について概略の分析を試みた結果言えることであるが、海老原構図の最も中核となる本質的な特徴と言うべきものがある。それは具象表現に徹しながら、画面という2次元性の中に時間性 (動性) を導入することによって、image を心理的に拡大させる効果を常に企図していることである。この時間性 (動性) は、所謂シュール・レアリズム (Surréalism) の方向とは異質のものであり、字義どおり form のもつ役割からくる動性 (即時間性) そのものを指すが、しばしば聴覚にまで暗示の上で訴えながら、それがあくまで造形と結びついていることである。

この作例「曲馬」でも、その3つのformを設定するに当って、1つが軸となり他の2つが回転運動をすることによって生ずる軌跡が、明瞭に円の形を暗示させるように仕組んでいることである。これは形として現われな

図 4



い伏線としてのもう1つの造形とも言えるもので、形、動の密着が主題の image を更に大きく造形的に確証づけることになる。なお、この「曲馬」については、もう1つの機略ともいえる計算がみられる。それは (図5) のように回転運動による軌跡が、画面の左 a b 線をはみ出していることである。ちょうど、演劇の舞台で一部分が垂幕に遮られているような……舞台ではあるが、その部分だけ隠れて見えないという場面の設定に似ている。回転運動による軌跡が、現われては隠れることの反復運動で、例えば路上の交叉点のシグナルが一定間隔を繰り返して明滅を繰り返すような、アクセントのあるリズムを生むことになる。鑑賞者は無意識のうちにこのリズム感を受け入れているわけである。更に付け加えねばならないことは、蹄音等の聴覚からくる効果も暗に働いていることである。

構図の意義は、一つの劃された平面を独立した小宇宙 (microcosm) として、その制約の中で効果的な工夫を凝らすことにあると言う立前からいえば、これは画面外まで構成の中を拡げていることになり、全く意表を衝く機略のある設定ということができよう。現在の造形概念からみれば、少しも驚くに当らないかも知れないが、当時の一般的な構図概念の中では、新機軸と言えぬ独自性を打ち出したものであり、現在「環境芸術」と言われる分野の初発段階の一つの moment になるものといつてよからう。

以上作例「曲馬」の構図分析によって、その展開の過程に綿密な計算のあることが判ったが、今泉氏の謂う「彼の設計図」また「本当の意味における制作」とは、この作業の過程にみられる明確で合理的な構図の正則を踏襲した計画性を指し、更に西洋絵画の伝統的な技術精神を知悉した上で、それを独特な志向によって支えられた知性と感性で、芸術として醗酵させようとする努力に対する価値を指しているのだと思う。画面はこれらの緻密な設計をつゆほども表に出さないで、洗練された色値 (valeur) でのびのびと淀みなく「人間劇」を謳歌させてみせている。

この作業によって、海老原構図の初期にみられる特徴が聊かでも解明されたことになれば幸いである。なお、海老原構図の全貌をとらえるには、更に年代を追い後年の代表作「靴屋」「燃える」「蝶」等の名構図を頂点とするその推移の過程を、一そう多角的に分析を試みねばならないと思う。

なお、この作業では色彩については殆んど触れなかったが、色彩は form 構成と表裏をなすものであり、「海老原の青」といわれるほど大きなウエイトを占めるもの

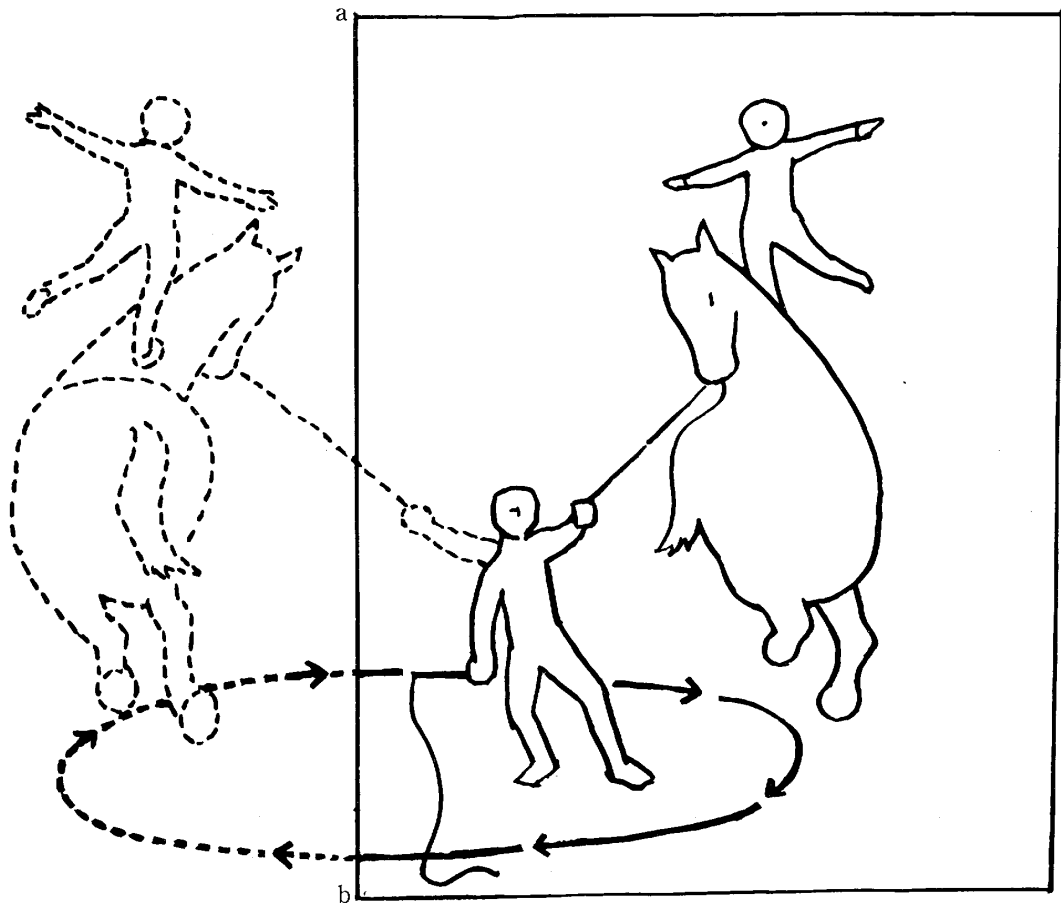


図 5

であるが、これについては稿を改めたいと思う。

参考文献

1. 柳亮著「構図法」(1957年美術出版社発行)
2. 海老原喜之助図録(1971年毎日新聞社発行)
3. 日本絵画館(11)現代(1970年講談社発行)
4. 日本の名画(45)「海老原喜之助」(1974年講談社発行)
5. 日本の絵画(洋画編)II(1966年河出書房新社)