

# 構 図 研 究 (2)

—海老原喜之助の「構図」について—

## A Study of the Composition (2)

—In the case of “Kinosuke Ebihara—

広 瀬 通 秀

### 序

ある美術評論家は、海老原喜之助の芸境の推移について、生涯を三期に分けて説明している。それによると、第一期は滞仏時代で、抒情性を基調にした時代（黒、白から青、白の階調を見出した時代）。第二期は帰国後の十年間で、造形を主としてものを考えた時代（知的作画意識・造形性を基調とした絵画的趣致を目標とした時代）そして第三期は戦後九州時代、新たに思想表現に踏み入った時代（不幸な戦争犠牲者や、悲劇的な時代への敬虔な祈りを示すヒューマンイズムの精神を基盤とした時代）というのである。

この分け方は確かに作品を通して納得のいくものとして受けとられる。同時にこれは画家としてのエスプリが時代の変遷の中であって、益々鞏固に内実と表現の問題を深く推し進めていく過程を示すものとも言えてよからう。

本稿ではこの第三期に当る時期に制作された作品「燃える」についてその構図分析を試みたいと思う。

作例「燃える」 油絵（259, 1 cm×181, 8 cm）

1957年作 （53歳）

（長岡近代美術館蔵—第4回日本国際美術展出品、国立近代美術館賞）。

### 作品解説

この作は、前述のように第三期、戦後九州時代の代表作である。構図の面からいっても畢生の大作であり労作ということができよう。

海老原喜之助のこの期の制作心情について、美術評論家であり、構図研究家である柳 亮氏は

「戦後美術の世界的動向は、何らかの意味で、思想

的なものをはらんでおり、傾向的にいちじるしく心意的に傾いている。戦前の「良き時代」に見られたような楽天的な純芸術的造形観念だけでは、この時代は乗り切れない、という反省や自覚を戦後の彼が抱いたのは、時流に敏感な海老原としては当然の心情でもあろう。

九州での孤独な生活は、彼が偶感集の中で、じぶんで述べているように、人間とは何か、世界とは何か、芸術とは何か？といった本質的な問題をじっくり自分自身を見つめてみる内省の機を与えたであろうし、人間の素朴な真実に触れる機会も、東京にいるよりは多かつたであろう。その結果は、現実と密着したリアルな感銘以外に抛りどころとするものはないという悟りにも導いたにちがいない。換言すれば、転換する時代への直観と同時に、自己の血液に直接つながる九州の固有の風土や、朴訥な生活環境が、彼の多感な心情に、大きく作用したであろうことは想像にかたくない。」

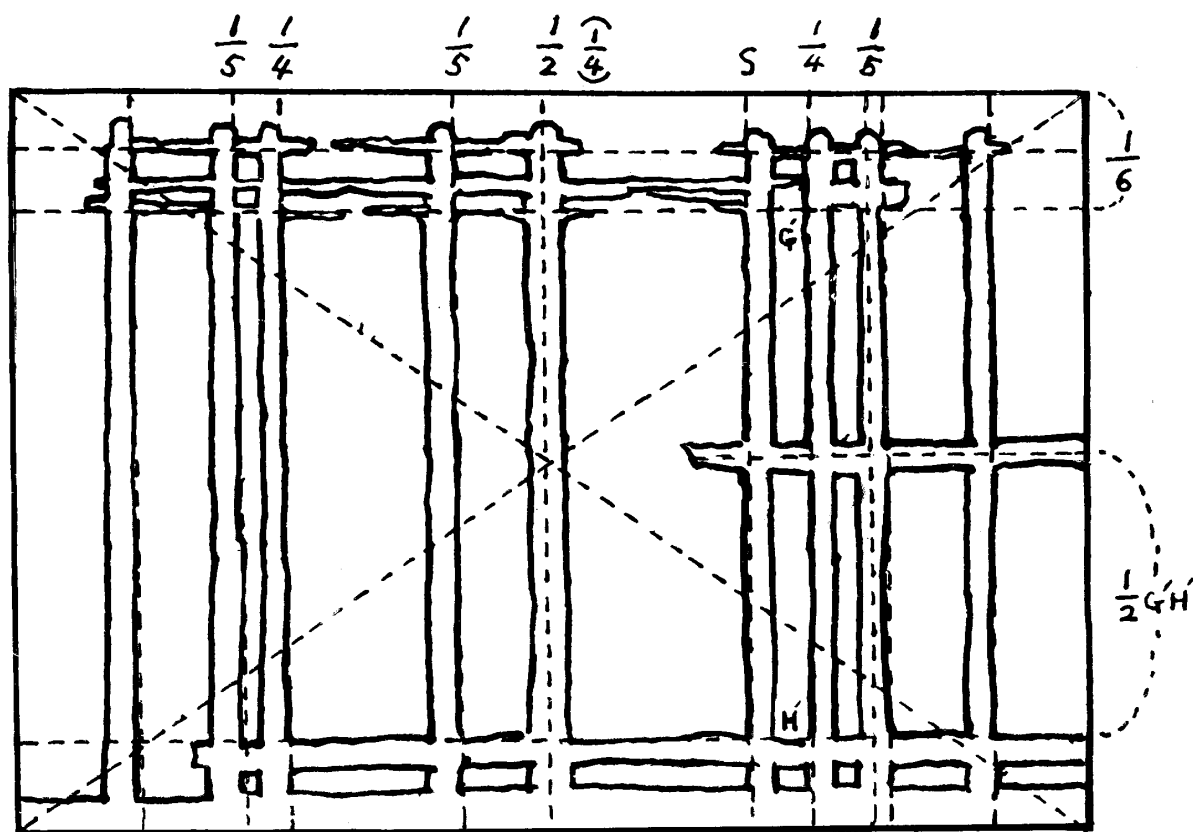
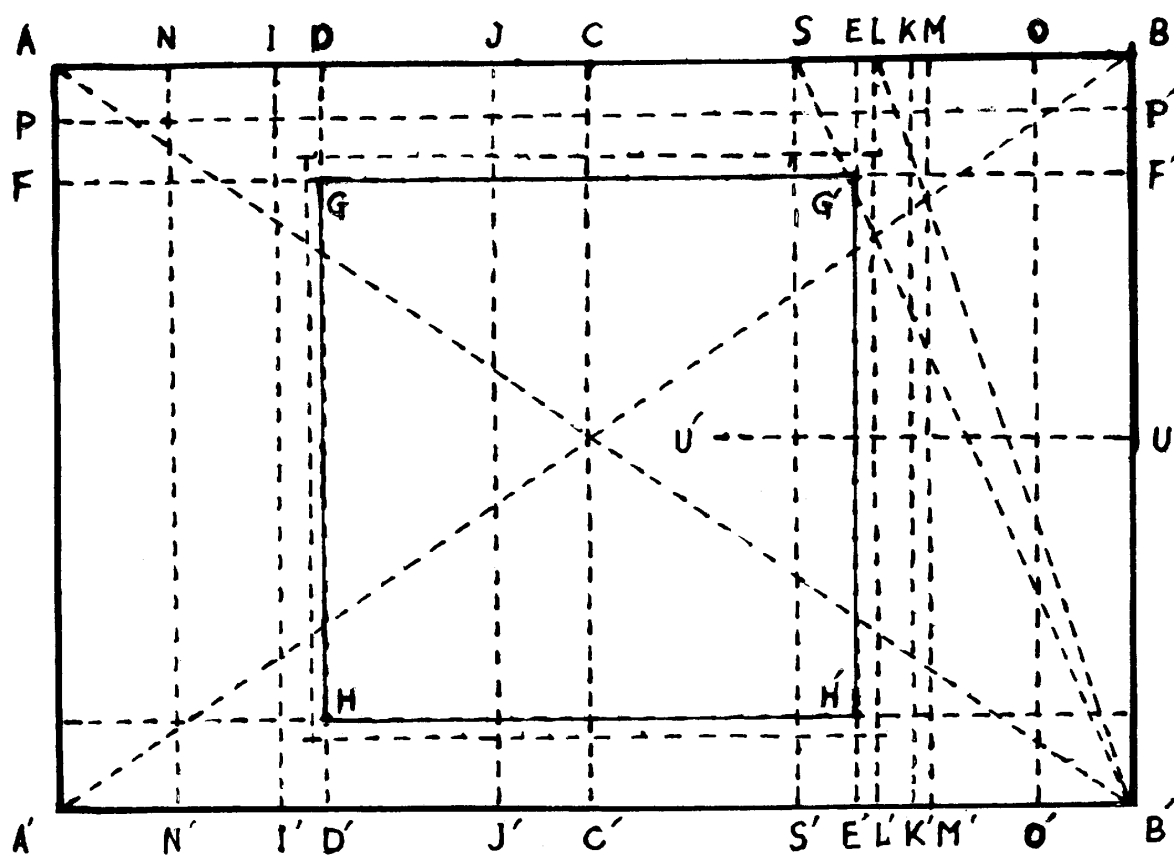
と述べている。

この作「燃える」（図1）は、200号（P）の大画面であるが、西洋絵画の伝統的な *métier* をとおして、東洋的精神ともいべき思想の定着をはかるスケールの大きい画面である。Form と *valeur* の造形性が織りなす「静」と「動」の兼ね合いの中で、標題の字義通り、はげしいドラマを形作っており、その奥底から切実なヒューマニスティックな心情が湧きあがってくる象徴的な画面である。冒頭でのべたように「悲劇的な時代への敬虔な祈り」を示す顕著な作例ということができよう。それだけに分析にあたっの大きな眼目は、主題と造形上の *method* の歯車がどのように噛み合って表現にむすびついているかという点でありその解明であろう。



(図 1)

( 圖 2 )



## 構図分析 (1)

画面(AA'B'B)〈図2〉はP型( $\sqrt{2}$ 矩形)であるが、図のようにAB線をタテに4等分し、それぞれ、左からDD', CC', EE'とするとできた矩形DD'E'EはAA'B'Bの $\frac{1}{2}$ の大きさであると同時に原矩形(AA'B'B)と同型(P型)であることがわかる。つぎにAA'線上にその長さの $\frac{1}{4}$ の点F, 同じくBB'線上にF'をとりF, F'を結ぶ。さらにFF'とDD', EE'とのそれぞれの交点G, G'をとり, GG'の長さでDD', EE'それぞれの線上にHH'をとり結ぶとGHH'G'はDD'E'E(P型)を成立させる基になる正方形になることがわかる。

さらに, AB線をタテに5等分し, それぞれII', JJ' KK'とすると, この位置が構成上の一つの重要な拠点になっていることがわかる。

## 解 釈

この画面での造形的要素を点, 線, 面に還元してみると, 特に線の性質を極限まで生かしていることが明白である。すなわち直線(柱, 梁又は貫)と曲線(焰)の二つの結びつきからなっておりその余のものはない。この結びつきに主題(燃える)が託されているということで直線(柱, 梁又は貫)と曲線(焰)の関係は前者を骨格とすれば後者は肉付けの関係にあり, 両者が対比というよりも対立しながら主題を盛りあげていることがわかる。さらにその配置についてみると, 直線(柱, 梁又は貫)を前方に, 曲線(焰)を後方にParallelに配置させていることも見逃せない点である。

分析(1)で示されている作者の意図は次の2点であろう。その第1点は柱の位置である。シルエット(黒色)で表現された柱は合計9本であるが, その内6本の位置がここで決定されている。その位置はAB線を5等分して割り出された位置と4等分して割り出された位置に配されており, 数の性質からいえば奇数, 偶数併用による分割ということになる。画面を左側からその位置をみると, II'(奇), DD'(偶), JJ'(奇), CC'(偶), EE'(偶), KK'(奇)となっており, おおむね奇, 偶交互に配されている。ただEE'とKK'が偶↔奇逆転しているがこれは後述分析(2)で説明されることになる。

第2点は, 表現上の主舞台を正方形(GHH'G')内に設定していることである。このGHH'G'は前述のように, 原矩形(AA'B'B)の $\frac{1}{2}$ 同形(DD'E'E)を成立させる基になる正方形であるが, 作者が原画面(AA'B'B)に対してこうして割り出された位置と面を選

んだ造形的な意図が注目されなければならない。200号の大画面の中央やや下部に位置させて鑑賞者の眼の高さ等の視角度も勘案した最も効果的な配置といえることができる。

## 構図分析 (2)

①AB, A'B'線上にAA'の長さで, それぞれS, S'をとりSS'を結ぶ。SS'線は正方形(AA'S'S)の一辺となるがこの線上に柱を位置させている。つぎに残余の矩形SS'B'Bの対角線SB'をとり, またAA'B'Bの対角線BA'を結びその両対角線の交点を通る垂直線LL'をとる。LL'はEE'を通る柱の右接線となっている。つづいて出来た矩形LL'B'Bの対角線LB'と対角線BA'との交点を通る垂直線MM'をとる。MM'はKK'を通る柱の右接線となっている。また, タテ $\frac{1}{2}$ の面積である矩形AA'I'Iと同じくKK'B'Bをタテにそれぞれ2等分する垂直線NN', OO'をとる。NN'とOO'のそれぞれの線上に柱を配していることがわかる。

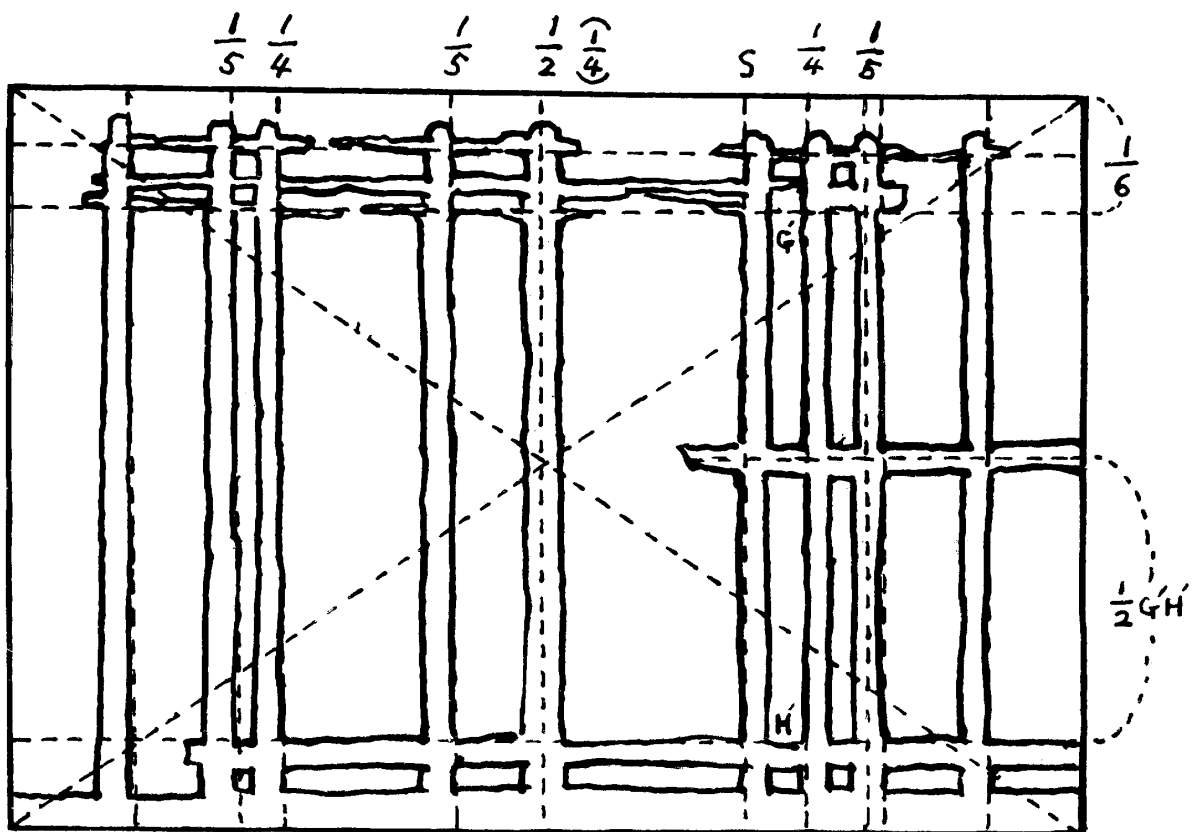
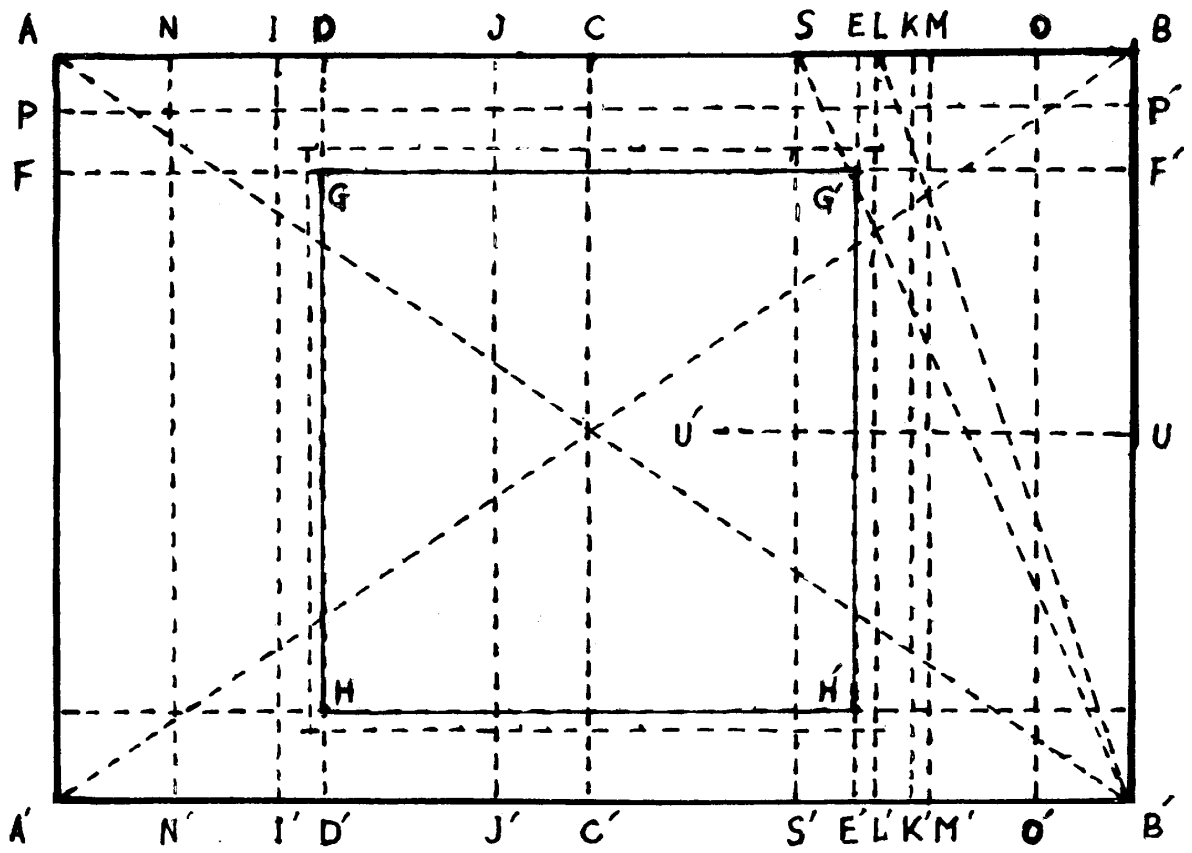
②G'H'(正方形GHH'G'の一辺)を2等分する点をとるAB, A'B'に平行な線UU'をとる。また, AF(AA'の $\frac{1}{4}$ の長さ), BF'(BB'の $\frac{1}{4}$ の長さ)のそれぞれを2等分するP, P'を求めPP'を結ぶ。UU', PP'線上にそれぞれ貫を配している。

## 解 釈

以上の作業の結果, あきらかになったことは, 各対角線, 等分線の交点を拠にして残余の柱と貫, の位置が決定され, それを囲む空間が有効なバランスをとっていることがわかる。分析(2)の④は, 残余の柱の位置とその厚みを割り出した分析過程である。まずその内の1本の柱はSS'線上に左側線を接して直立させていることがわかる。また分析(1)でEE'(偶)とKK'(奇)の順序を逆にし, その間隔をひらいた意味は, この位置(SS')を設けるためであったことが此処であきらかにされている。また, それと同時に, ここでできたCC'S'Sの面は区画された一番ひろい面であるから, 表現上の重要な見せ場とする意図にもよみとられる。つぎにLL'線とEE'線の間隔巾をそのまま柱の厚みとし, この巾をすべての柱や貫の厚み巾としてほぼ統一させていること, またMM'線は柱KK'の右側線として正確に位置づけられていることもわかる。残りの2本の柱は, 垂直線NN', OO'の線上に正確に位置づけられ, NN'は柱の右側線OO'は柱の中心線を通して決められている。

分析(2)の⑤は, 貫(ヌキ)の位置を割り出した分析過程である。UU'は正確にBB'を2等分する位置から水

( 圖 2 )



平にひかれ、そのまま焼け残った貫(ヌキ)の位置と長さになっている。またFF', PP'のそれぞれの水平線上またはそれに接するように残った貫(ヌキ)をとびとびに配置させている。また画面の底辺A'からB'に至る全身を横臥する貫とし、その貫はその上部をそれに平行にはしるHH'線(貫)とともに、直立する9本の柱を支える緊束部として造形的にも主題の上からも画面に安定感をあたえる役目をはたしている。

以上で直線的要素となる柱・貫の位置を決定した裏付けがすべて解明されたものといってよからう。

さらにここで改めて完成図(画面、図1参照)と比較してみると、柱の取扱いについてもう一つ気づく重要な点を挙げねばならぬ。図のように柱は9本であるが、CC'線上の柱(画面を2等分する位置)をタテ軸(中心)として左右両画面に分けて対比させてみると、柱の数は4:4と均等に振り分けられていることがわかる。そして左右ともその内の中2本(II'とDD', EE'とKK')を狭む空間をそれぞれ深い色面(濃淡それぞれ緑色)でうずめ、各々1本の性格に近づけており、感覚的には3:3の効果をみせて対立させながら画面をひき締めていることである。

この操作の構成上の目的は何であるか、次の点であきらかになる。この2本の色面(緑色)で束ねられた柱は、それに挟まれた中央部の正方形GHH'G'(表現上の主舞台)の面を際立たせる役割とし大きな意義をもっていることである。例えばこの2本の柱は貫上部GG'線と貫下部HH'線を加えて囲む絵画の額縁に相当するものとみてよく、また焰(表現上の本体)を精神性または宗教性を意味する内在的象徴と做すとすれば、本尊の両側に佇立する脇侍とか本殿の前の鳥居にも例えてよからう。

### 構図分析(3)

次は表現上の本体と做される焰について分析を試みることになるが、前述のように柱と焰の二者が前後の関係でParallelに配置されていることにより、意味内容の上からも造形上からも相反する性質である二者は平等の力で対立する形をとっていることである。

直線は曲線の接触によってその静的性格、垂直性を強め、曲線は直線の接触によって動性を強調させているわけで、それぞれ主体性を保ちながら相対峙し、むしろ二者相剋の相を呈している。

分析(2)でのべた造形上の役割については、一まづ措いてこの二者の属性としての意味内容、その作用について比較してみたい。

まづ、この状況における柱は何を意味するか。ここで

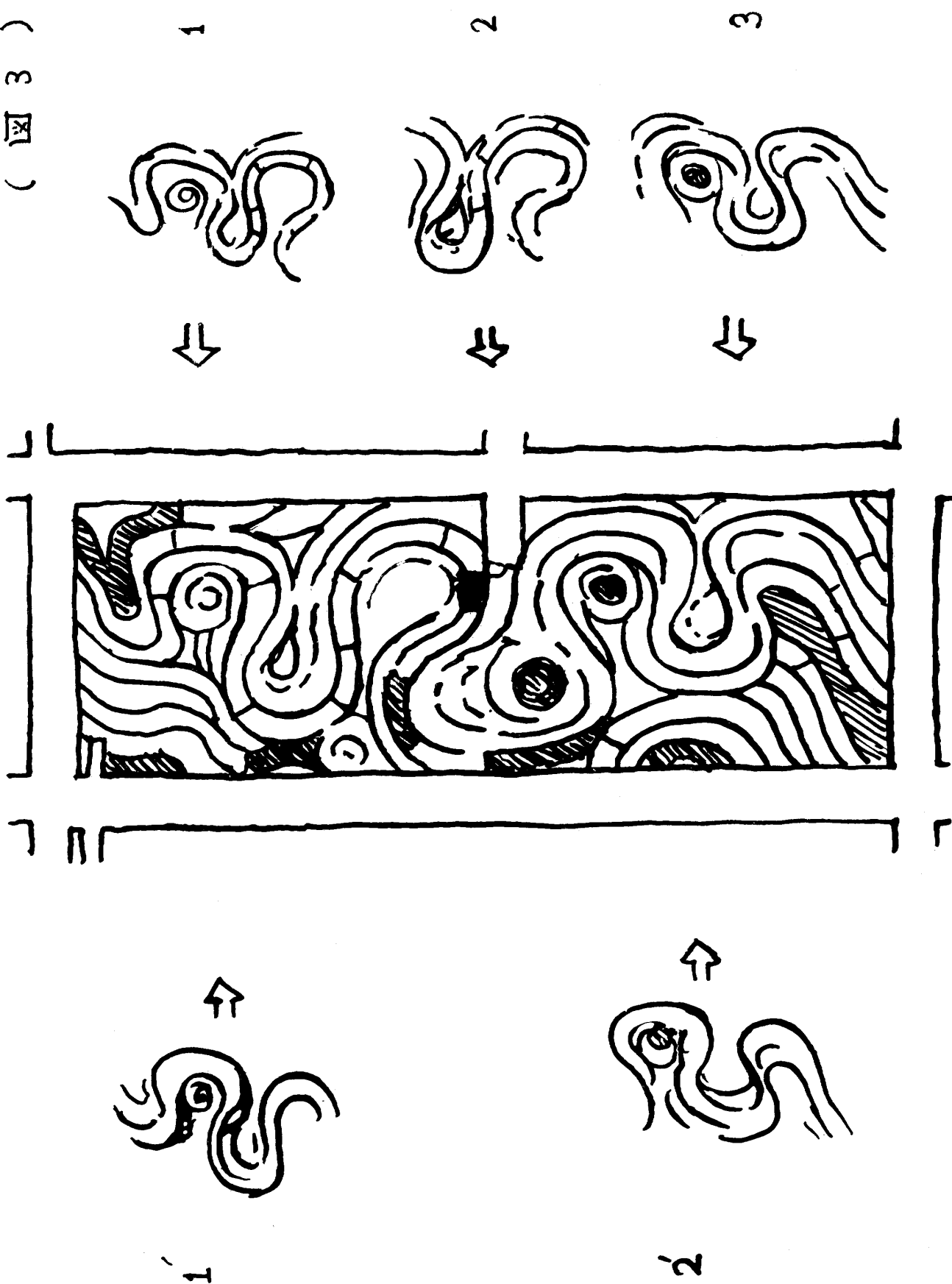
示されている柱は、焰のために焼かれ、崩壊する運命にある。この黒く焦がれて立つ形姿を擬人化してみれば、恐るべき悲劇を背負った姿である。それは消えてゆくべき運命のものであり死を意味する。それに対して焰の意味するものは、猛り狂い音をたてて燃えさかりすべてのものを焼き尽さなくてはならない様相であり、この中には狂暴な生命が宿っている。卒直にみてこの二者対峙の関係は、一つは被害者であり一つは加害者であることが明白である。この関係は一つの苛烈なドラマを形成することであり、鑑賞者の経験や思想をとおして様々な感慨をさそうものとなろう。例えば柱は燃えて崩れる運命を前にして、なお焰の中に屹立する言わば殉教者の象徴である十字架にもみえることにもなり、また焰は劫火の様相とみなしその後にくる純一の命の生誕を希求する生気の象徴とする観方もある。このような観点から焰とそれを取り巻く形象をみると様々な具象形がdouble-image となって浮びあがってくる。

この焰の形象の中に浮び上がってくる幾つかの映像を抽出し、作者の造形的表出意図を探ってみたいと思う。前述のように表現上の主舞台は、GHH'G'の枠内にあり、それを囲む面は動感の助長と時間的経過につながる表現の省略、緩和とみてよい。

(映像1) もっとも明瞭に浮上する形象は、GHH'G'をタテに2等分するCC'線を境にし右半面内にみられる(図3参照)。下辺から上辺へ大きく蛇行して伸びる曲線2本(焰)の平行線を境にして左右から向かい合い噛み合わされた顔面を思わせる部分である。色彩の上からは黒色の線に焰を赤、黄、青の三原色で表現し、その配置が一そう効果的にそれを暗示させている。作者はここでステンド・グラスの効果に結びつけてそれを意識的に生かそうとしている面がみえる。図のように左向きに三つの顔、右向きに二つの横顔が噛み合わされていて、表情ゆたかなその面貌は一見ユーモアを感じさせながら、焰の異常なげしさを象徴させている。もう一步穿った見方をすれば、右向きの顔は揃って攻撃的で狂暴な表情を示し、左向きの顔は揃って受身で驚愕と恐怖の表情を示し相対しているとも受けとられよう。また色彩の面では、焰のもつ色の概念に反して青色を要所々々に描くことにより動勢を一そう効果的に強調し、装飾的調和と空間の三次元性を生かすことにもなっている。

(映像2) つぎにCC'線(ABの2等分線上の柱)とFF'線(貫)の交点の直下背後、焰の曲面上に女性らしい顔面が浮上してくる(図4参照)。その前提の上で視線をその周辺に移すと、CC'線を境にして右下方に肩から背への流れ、左下方にある球形は女性のふところに抱きかかえられた幼児の頭部にみえてくる。この関

( 図 3 )



わり方は「母子像」の **image** を形成する。さらに **HH'** を底辺とする正三角形を描くとその頂点の位置に女性（母）像の顔面があることが明白にとらえられる。頭部の位置がこの方法で割り出された過去の例として、彼のミケランゼロ（**Michelangelo, Buonarroti 1475~1564**）作の「最後の審判」があり、イエス・キリストの頭部の位置がそれである。

ここで、この「最後の審判」と「燃える」を比較してみたい。その結果、対照的でしかも共通性のある諸点が発見される。前者の「キリスト」に対し後者は「母子」であり、また「大群像」に対して「大火焰」である。画面は、劇しいドラマを形成しているが、前者が力による折伏のドラマとすれば、後者は現象設定による二段構造で訴える敬虔な愛のドラマとすることができよう。ここで作者（海老原）の表出意図が俄に鮮明さを増してくる。作者の真意はミケランゼロの場合と相通じるものと解釈したい。ミケランゼロはその画面の中に自身を描き加えていることは周知のことである。時代の隔たり、表現手段その他の相違等の懸隔は抜きにして、作者自身がこの苛烈な状況の中に組みこまれ、問い問われる姿として受取られる点において共通しているように思われる。さらに言えば、作者の悔恨、祈願の眼は時代を超越して普遍的であり、現実の危機感に対する切実な提訴の姿勢として受けとられる。

## 結

上述のように構図の分析過程は堅確な合理性に徹底した構成であることが明白に示めされた。ここで前回分析を試みた「曲馬」と比較してみると、この「燃える」では、より平面性に徹し、**form** そのものの性質を端的に表現の骨格とし、さらに **double image** の手法を効果的に利用している点が大きな相違点であり、作者の技法上の変革を物語るものだろう。セザンヌに端を発する **double image** の手法は、**Cubism** や **Sur-realism** 以後、表現のための常套手段とはなっているが、この作品「燃える」にみられるそれは例のない独自の表現といえてよかろう。その独自性の裏付けになるものは、二段構造による東洋的精神性または思想ということになるろうか。密教における護摩を焚き本尊（不動明王）に祈る「行」を思い浮べる。智慧の火で煩惱の薪を焚き息災、増益、降伏、敬愛等を祈願するのがそれであれば、この画面に描かれた焰は人間愛に根ざす平和祈願として焚かれる火ともみることができよう。いずれにしても東洋的精神性を核として、それを西洋美術にみられる表現上の合理性をとおして結晶させた労作として、高く評価されるものと言ってよかろう。

## 参 考

1. 柳亮著「構図法」（1957年美術出版社発行）
2. 「海老原喜之助」（1965年美術出版社発行）
3. 日本の名画（45）「海老原喜之助」  
（1974年講談社発行）



( 圖 4 )

