

The life and the age of painters

—On Kinosuke Ebihara's Postwar Paintings (2)

Terigele

Previous studies on Kinosuke Ebihara have classified his artistic career into three major periods: his stay in France, his return to Japan, and the post-war era. Throughout these three periods, the different artistic styles and characteristics of his works have been well documented. Critiques of Ebihara's works have focused more on the two pre-war periods than the post-war era. In contrast, there seems to be fewer studies analyzing the visual and formal aspects of his works in the post-war period, possibly due to the inadequate distinction of Ebihara's post-war artistic endeavors. This study aims to address this issue.

This research first focuses on Ebihara's post-war period, dividing it into four detailed stages, highlighting previously unexplored works and conducting visual analyses of his works, including valuable sketches. In the tumultuous art scene of the post-war era, the study aims to summarize Ebihara's position and role. Furthermore, it seeks to analyze Ebihara's post-war paintings and clarify whether there is a correlation between his social activities during that time and his creative output.

画家の人生とその時代

——海老原喜之助の戦後絵画について (2)

特 日 格 勒 (テルゴル) Terigele

はじめに

本稿は日本の油画家海老原喜之助に関する研究成果として2本目にあたる。昨年の『京都精華大学紀要』に投稿したのは、海老原の作品に描かれた「雷文」という図案様式について主に議論したものであった。本稿では、新たな視点から海老原の経歴を読み返しながらか、その時代にどのような活動をしてきたのか、絵画の指導や制作にあたっての観念を論じる。

海老原喜之助は九州の鹿児島県に生まれた洋画家であり、ヨーロッパから帰国して戦後日本の熊本県で活躍しており、晩年を神奈川県の逗子で過ごした作家である。「エビハラブルー」という特徴的な表現で知られてきた彼は、印象深い作品を数多く生み出した。無論これらの作品は作者のある時期の様々な経験や心情を表している。海老原喜之助についての先行研究では、滞仏期、帰国後、戦後という大まかな三つの時代に彼の画業を分類してきた。この3つの時期を通じて、それぞれの時期の異なる画風と作品の特徴を紹介している。海老原自身は次のように述べている。

過去をふり返って、私は自分の仕事の発展過程を、三つのエポックに分けて考えている。最初がパリ時代、次が帰朝してから戦前まで、その次が戦後、という順で、今はその第三時代にいるわけだが、以前に描いたものは自分の絵でもやはり昔の絵に見える。滞欧作はもっと遠いところにある、いいとか悪いとかでなく、どうしても異ったものに思えるのだ⁽¹⁾。

海老原の作品に関する批評は、戦後の時代よりも

戦前の二つの時代について多く書かれてきた。それに対して戦後については、作品の視覚的な特徴や造形的な側面を重視して分析した研究が少ないように思われる。その原因のひとつは、戦後の海老原の画業が十分に区分されていないことにあると思う。本研究では海老原の戦後を考察対象とし、画家の人生と画業を先行研究と違った側面を明らかにする。ここでは、筆者も1904年から1944年までの時期を戦前に分け、1945年から1970年までの時期を戦後時代と分類する。戦後の作品の作風や作品分析に対する見事な先行研究も少なくないが、たいてい「船を造る人」「燃える」「殉教者」など代表作品に焦点を当てた議論されていた。本研究は、海老原の戦後期を対象にして、これまでに考察されてこなかった作品群を取り上げ、貴重なデッサンなどを含む作品の視覚的な分析を試みる。

そのために、まずは戦後時代を詳しく四つの段階に分ける。第一章では1945年～1950年、海老原の人吉市での5年間の主な活動と経歴を紹介する。海老原がスケッチに集中して自身の技術を磨き、その後の画業にどのような影響を与えたのかを現存する少量の作品を通じて説明する。第二章では1951年～1960年、海老原の生涯で最も輝かしく注目されていた10年間の中で、当時の日本戦後の背景環境で活躍していた事を挙げながら、同じ時期に制作した作品を分析する。それを通して海老原が当時の社会の在り方をどのように理解し、それを作品へと反映させていたのかを明らかにする。第三章では、1961年～1965年、神奈川県の逗子市に転居した海老原が、異なる生活環境の中でもたらされた変化がどのように作品に反映しているかを明らかにする。第四章では、1966年～1970年、晩年期に入りつつある海老原の作品とそれ以外の時期の作品を比較す

る。本人も気づかなかったかもしれない些細な違いや変化を分析する。

本稿は、戦後の混乱した芸術において、海老原がどのような立ち位置にあるのか、どのような役割を果たしているのかをまとめる。そして海老原の戦後絵画について分析し、同時代の彼の社会活動と自身の創作に関連性があるかどうかを解明する。

第一章 1945年～1950年

1945年から1950年までは、海老原が終戦後熊本の人吉市に転居した5年間だった。1934年にヨーロッパから日本に帰国して以来、実家の鹿児島で暮らしていたが、空襲で、実家を失った。そのため、1945年に熊本県の人吉市に避難を余儀なくされた。文献によると、人吉市での5年間、油絵の創作に対して海老原はデッサンの練習に没頭し、大量のデッサン習作を描いたと記されている。

海老原は当時、スケッチに没頭していたが、この5年間で保存されてきた作品は少なく、筆者が集めた図録の中で彼の作品を何枚か整理した。

まず1947年の4つの作品を見てみよう。2枚の風景作品と2枚の人物作品である。一見4枚の作品は共通して海老原の作風を持っている。これらの共通して彼が用いてきたブラウン、ブルー、黄色が使われており、以前と変わっていない。しかし、第2期、つまりパリから帰国後の戦前期よりも、戦後時代の海老原の成熟した作風を反映している。

さらにこの4枚の作品を詳しく観察すると、海老原は自分のことを変え、自分を探求しようとしていることがわかる。異なるテーマや描き方を通じて、色々な試みをしていたと考えられる。【図4】の《市場》という作品は第2期の作品の特徴が持っており、【図3】の《人吉風景》からもパリ時代の記憶が残っていると見える。【図1】の《霧島より見た桜島》は普通の写生作品かもしれないが、珍しいブルー以外の風景画である。過去の知恵と知識で自分を支えると同時に、新しい絵画のあり方を模索しており、【図2】の《白馬》のように、戦後時代のスタイル形成の始まりを告げるものもある。

しばらくの間デッサンを続けたそうだが、1950年までのものはほとんど残っていない。この5年間



【図1】《霧島より見た桜島》、キャンバス、油彩、布、38.0×45.5cm、1947年頃（出典『海老原喜之助：その生涯を作品<図録>』、鹿児島市立美術館、1990年、52頁）



【図2】《白馬》、板、油彩、27.0×22.0cm、1947年頃（出典『海老原喜之助：その生涯を作品<図録>』、鹿児島市立美術館、1990年、53頁）



【図3】《人吉風景》、キャンバス、油彩、21.5×45.5cm、1947年頃（出典『海老原喜之助展』1986-6、熊本県立美術館、1986年、78頁）



【図4】《市場》、着彩、27.0×18.5cm、1947年8月（出典『海老原喜之助デッサン・水彩・版画展』1971-8、海老原喜之助デッサン・水彩・版画展実行委員会、1971年、頁なし）

で海老原がなぜ油絵に自信がなかったのかについて、先行研究ではこう説明している。海老原の友人でもあった柳亮は次のように語っている。

このことはしかし海老原にとっては、それ自身逆説的な一個に大きな悲劇であった。第一時代は、彼が自己の才能を蒔きつけた時代であり、パリの肥沃な土壌は、彼に強靱な根を貸し、実りゆたかな若木として帰してくれたが、日本の不毛な風土と、折悪く訪れた時代の密閉され、外部と遮断された空気の中では、みずからの蓄積だけで生きつづけなかったのである。

こうして、いわば補給のない一方的な消耗だけを絶望的に続けた彼は、第二時代の終わりごろには、殆ど絵画的な意欲を失うところまで追いつめられ、わずかにデッサンに活路をもとめながら辛うじて戦時を生きぬいてきたのである⁽²⁾。

この言葉から、海老原はこの5年間、自己矛盾に陥っていたボトルネック期を徘徊していたことがわかる。この時期の海老原喜之助の状況についてはまた、美術評論家の富山秀男が次のように記している。

第二時代の末期ともいべき一九四二年に、彼は大連に旅行したまま旅先で長患いし、ようやく熊本まで戻って終戦を迎えた。彼はそれ以後の十五年間を、孤独のうちに九州で過ごすことになったのである。友人たちがどんなに上京をすすめても聞き入れず、しかも最初の数年間は作品を公表することさえしなかった。この沈黙の期間は、その後の彼の作風が変貌する転換期として注目されるどころだが、その間彼がとくにデッサンに没頭し、自由に湧き上がるイメージを執拗に描

きとめていたということからも、彼がイメージの世界の表現にさまざまな実験を重ねていたことがわかる⁽³⁾。

海老原がその時期を自分の新たな画風を開拓する転機と見なしていた。この5年間のスケッチ作品の大部分が失われたり、破壊されたりした原因は検証できない。避難時期に紛失かもしれないし、海老原が個人的な事由で破壊したのかもしれない。しかし、上述の資料から分析すると、海老原はスケッチ練習に強い信念を持っていることは間違いない。

資料では1950年に描かれたスケッチは3枚しか取り上げていない。それは【図5】の《壺と顔》、【図6】の《飛ぶ》、【図7】の《乗馬 A》である。これら制作年が特定されている最初の習作群でもある。スケッチ練習は一見やや未熟に見えるし、描かれたモチーフもそれぞれ違う。そのため、風景、静物や人物、それぞれの主題に対する試作だと思われる。しかし、絵の技法やタッチの扱い方から熟練した手法が見えてくる。1945年から1950年までの時期に比べて、1951年から1955年にかけて保存されたスケッチ作品の数は多い。後者の習作からすると、1950年の3枚の習作は技法や題材からして差は大きくない。人吉市の5年間のうちに海老原のスケッチは十分に熟練していたと考えられる。

この5年間はほとんど作品を制作しなかったが、この自己修練も海老原の生涯において重要な役割を果たした。それは、造形の鬼才の背後にあると言われる海老原の最も強力な力であり、最も強固な後ろ盾でもある。1950年は彼の生涯の分かれ目となった。



【図5】《壺と顔》、墨、27.5×38cm、1949～1950年（出典『海老原喜之助デッサン・水彩・版画展』1971-8、海老原喜之助デッサン・水彩・版画展実行委員会）、1971年、頁なし）



【図6】《飛ぶ》、墨、25.5×35.5cm、1950年（出典『海老原喜之助デッサン・水彩・版画展』1971-8、海老原喜之助デッサン・水彩・版画展実行委員会）、1971年、頁なし）



【図7】《乗馬 A》、墨、25.5×35.5cm、1950年（出典『海老原喜之助デッサン・水彩・版画展』1971-8、海老原喜之助デッサン・水彩・版画展実行委員会）、1971年、頁なし）

第二章 1951年～1960年

1951年、海老原が熊本市で生活を始めた。5年にわたってデッサンを専念した後、技法を高めた彼は《殉教者》【図8】と《友よさらば》とともに油彩画の舞台に舞い戻ってきた。この2枚の作品により、海老原の日本画壇での名声は改めて確立されたと言える。悲壮な雰囲気あふれる題材は戦争の残酷さを訴えており、このような方法で戦争がもたらした結果への不満を作品化している。制作の再開により戦後の破局を修復しようと努力する強い信念を社会に発信しただけでなく、自身も日本の絵画界に復帰の決意を予告した。

《殉教者》と《友よさらば》は、何度も研究者たちに評価された作品であるが、本稿では、彼が日本画壇に戻ってきた証しとして、同じように焦点を当てたい作品がある。それが【図9】の《スタートへ》である。

この作品には、タイトルや内容から見ても、海老原の絵画に対する自信が溢れている。洋画画壇で事業を起こす勇氣と決意がわかりやすく表現されている。《スタートへ》は、左の旗と右の馬に乗っているチームは、ある種の強い力を示すに足る。それが海老原の心の中の強い力なのかもしれない。まして、この作品は特殊かつ大胆な構図を採用しており、一つの画面を2つに分け、色の手配も2つの異なる作品をつなぎ合わせたようなものだった。構図も見事だと見なすことができる。一つの画面をはっきり二つに分けるという方法は海老原の全体作品の中では数少ないが、有名な《殉教者》【図8】の中



【図8】《殉教者》、キャンバス、油彩、100.5×72.7cm、1951年、第三回読売アンデパンダン展、東京国立近代美術館蔵（出典『海老原喜之助展』1986-6、熊本県立美術館、1986年、79頁）

でも全く同様の方法が採られている。

戦争に大きな打撃を与えられた日本も例外ではなく、戦後は国全体の損失を回復させてきた。その中には文化や芸術も含まれており、戦後の数年間も新しい展覧会の団体が増え、日本美術は再構築を目指した。より多くの日本人の画家が美術界に参加した一方で、参加者たちは日本の芸術に自分の軌跡を再発見しようとした。この時点から、海老原は当時新たに旗揚げした様々な展示の場で活躍し始めた。この時期の海老原の経歴について次のように記されている。

1951年は、《殉教者》【図8】と《スタートへ》【図9】を第三回日本アンデパンダン展（読売新聞社主催）に出品した。同年、第19回独立展に《友よさらば》を出品し、熊本県副知事橋爪鉦人の依頼で知事室のために、阿蘇に取材した「雲の切れ間」を描く。このころから鹿児島県大口市大島878の“きりしま焼”（宮下猛）の窯を訪ねるようになり、壺、徳利、皿、茶碗、チョコなどに染付をする。馬・騎馬・裸婦・女の顔などのほか、のちには「かぜ」なども描いた⁽⁴⁾。

その他、大沢健一の伝記『海老原喜之助』には次のような評価がある。

海老原芸術の戦後再出発の記念碑となった《殉教者（サンセバスチアン）》（現・東京国立近代美術館蔵）は、この貧しいバラックの中から生まれている。戦後の精神を痛切に表現したこの作品にとって、それは象徴的なことであった。《殉教者（サンセバスチアン）》は、昭和二十六年《スタート》と共に、東京都美術館の第三回日本アンデパ



【図9】《スタートへ》、キャンバス、油彩、72.7×100.0cm、1951年（出典『アサヒグラフ別冊美術特集1986年秋号—海老原喜之助』）朝日新聞社、1986年、47頁

ンダン展(読売新聞社主催)に出品し、さらに翌年第三回選抜秀作美術展覧会(朝日新聞社主催)に選抜出品されている⁽⁵⁾。

海老原は絵画事業で新たな出発を遂げると同時に、1951年、熊本にアトリエのような海老原美術研究所を開いた。資料によると、研究室でのおおよその活動状況と仕事内容が記述されている。

海老原美術研究所を昭和二十六年四月に開設した。通称エビ研。児童部と一般の部があり、当初は生活の資にもなった。「子供まで入れると四百人ぐらいかな。しょっちゅう来るのは百人ぐらい。」と海老原は語っている。子供を楽しそうに指導、児童部は黒字だった。エビ研は海老原が返子に転居後も続いた。ところで、海老原が熊本市に居を構えたのは、熱心に引っ張る後援者がいたからだ。引っ越しから転居先のことまで細かく世話をしている。二十八年六月の熊本大水害では、本荘の家も被災した。ゴム長で水害跡を回り、惨状をスケッチしている。エビ研の研究生らを動員して、同年夏、水前寺公園に大きな走馬灯をつくり、被災した市民を慰めた。民衆の中に積極的に入っていった海老原であった⁽⁶⁾。

「エビ研」という画塾の設立は、熊本地区に転居してから自分のために創作する空間を開くためであっただけでなく、周囲の芸術に興味を持っている人たちに教育を受ける機会を与えた。あるいは海老原の復帰は、戦後の閉塞と新たな建国を背景に、自分にできる絵画事業に着手し、一連の援助と貢献を果たした。海老原が展覧会の開催に協力することで日本の若手芸術家に呼びかけるとともに、教育事業の進歩を後押しし、東京以外の九州地区の新興若手画家を発掘していることが実証された。

1951年4月、海老原は自らの画塾として海老原美術研究所を設立する。場所は熊本市南新坪井町(現・中央区南坪井町)大谷小児科2階。時間帯によって一般の部と児童部に分かれており、海老原のほか、江上龍介や平林武良ら若手画家が指導員をつとめた。また千賀友子ら戦前期から画家として活動していた者も出入りしていたという。基本的に自由放任的な指導方針ではあったが、海老原は会員たちに対して常々「描写では駄目だ、表現が大切だ」「上手くなるな、下手になれ!」「俺

の知らない絵を描け!」などと語っていたと伝えられる。最大で400名の会員を擁するなど人気を誇ったものの、制作に専念したいという海老原の希望により、1953年2月に閉鎖解散。短い活動期間に関わらず、戦後熊本初の本格的画塾として人々に強い印象を残した。なお、海老原美術研究所は1957年に再興するため、1951年設立のものは「第一次エビ研」、1957年再興のものは「第二次エビ研」と通称される⁽⁷⁾。

上記の一節は、2022年に熊本で開催された海老原喜之助記念展画集で取り上げられた海老原研究室に関する資料である。海老原は絵画教育においても最も単純な熱心さと最も真剣な態度を保っていたことがわかる。彼が率いるすべての弟子が自分の最もリアルな感覚で個性的な作品を作りたいと思っていたことも感じられる。

海老原の画業は徐々に軌道に乗り、新たな作品も創作され、様々な展示に出品されてきた。《友よさらば》がエビ研で制作された。それを第19回独立展に出品し、次の1952年サロン・ド・メエに《殉教者・サンセバスチャン》《騎馬》が招待出品された。

同年第1回日本国際美術展(毎日新聞社主催)に《ボン・サマルタン》を出品した。続いて第1回現代日本美術展(毎日新聞社主催)に《かぜ》(静岡県立美術館蔵)《本を焼く人》(鹿児島県歴史資料センター・黎明館蔵)を出品した。1955年第6回選抜秀作美術展に《船を造る人》が招待出品された。同年《靴屋》【図10】が制作され、第3回日本国際美術展に(北九州市立美術館蔵)を出品し、佳作賞をうけた⁽⁸⁾。



【図10】《靴屋》、キャンバス、油彩、130.3×97.0cm、1955年、第三回日本国際美術展、北九州市立美術館蔵(出典『海老原喜之助展』1986-6、熊本県立美術館、1986年、87頁)

海老原がさまざまな展覧会に作品を出品するということから見ると、美術界に足を踏み入れていこうと自覚していたことがわかる。そして海老原の作品は、新しい展覧会で十分な支持を与えた。1955年になると、海老原の作品は成熟し、かなり個人的なスタイルになった。大胆な色使いと造形はその5年間のデッサン練習に裏打ちされたものに違いない。

《靴屋》【図10】という作品が他の作品と異なるのは、人物像と背景にある物のイメージを細長い形に変形したことだ。海老原作品全体の中では珍しい造形となっている。特に帯状の細さの際立つ表現はこの作品1枚しかない。彼が描いたのは、はっきりとした男と女の特徴を持った2人の人物で、前に座った一人と、後ろに立った一人の背中を合わせて室内で靴を作るシーンである。素朴な背景と貧弱に思える人物形象は、戦後の人々の普遍的な落後と貧困を描いているようだ。このような民衆的な題材は海老原が最も得意なテーマの一つである。

海老原は《靴屋》【靴屋】のような作品を創作し続け、1957年には《燃える》、《聖者の楽日》と1959年の《蝶》シリーズなど、有名な作品を次々と創作した。同時にこれらの新作をさまざまな展覧会に出品し続けた。東京の展覧会への出品の一方で、九州での地方イベントにも参加している。

1959年には南日本美術展審査会員となり、海外美術留学制度を設けた。才能ある若手画家を探すために、海老原は自発的に留学経費を担当した。留学後の留学生は学んだことを九州地方に還元する約束でこの経済的支援は始まった。これには地方美術の発展を促し、地域経済を支援する意図もあった。

百万円の留学資金をひねり出すため、海老原構想は見事な展開をみせた。まず強力な後援会組織をつくる。メンバーは県知事寺園勝志、鹿児島市長平瀬実武、県議会議長大坪静夫、鹿児島県商工会議所会頭上野喜左衛門、経営者協会長田辺健吉をはじめ、美術に理解のある銀行、デパートなどの財界人、病院長を含め十三人であった。その交渉には自ら足を運び、礼を尽くして頼んで回っている。めったなことでは頭を下げない海老原の気性を知っているだけに、皆その熱意に動かされた。即座に賛同を得て「さすが鹿児島だ」と海老原は意を強くした。留学資金はこれから隔年ごとに集めなければならない。後援者に無理をさせず、長続きする方法で協力してもらうため一口五万円とした。選ばれた留学生も、タダでは行か

せない。期待にこたえる責任を持たすため、作品を一点ずつ後援者に贈ることを義務づけた。この中から“第二、第三の海老原、吉井”が育てば、一口五万円は安い。美の後継者を育てる人材投資のシステム化である⁽⁹⁾。

海老原人柄や人脈がこの事業では大きな役割を果たした。それはもちろん、海老原の絵画に対する熱意に由来するものであった。海老原が熊本にいたこの十年間は間違いなく輝いていた。彼の人生の中で最もすばらしい10年でもあり、日本の芸術に対して苦勞して奮闘するために最も苦勞した10年でもあるかもしれない。以下は、この10年間の経歴を高く評価する一節である。

五一年以降の彼の足どりを見ると作調にかなりの動揺が感じられる。つまり出来不出来が多いのは、彼が技術の再転換を企てている結果だと私は見ている。つまり目的と手段の再配置である。技術のためにモチーフを探すのではなく、モチーフのために技術を探す形に変わりつつあるのであって、技術というものの性質上、これには若干の時を要するのである⁽¹⁰⁾。

このように社会活動のかたわらで、海老原自身も絵画技術を向上させている。しかし、彼はいつも大胆な考えを抱き、自分の率直な性格に従って教育や芸術支援の事業に対しても新しい挑戦を開始していた。だが彼は、1960年に神奈川県に逗子市に転居した。

第三章 1961年～1965年

移住するのは芸術家にとって簡単なことではない。だがそれは、芸術家にとって新たな起点となり、より多くのインスピレーションや機会を提供し、新たな社交や輪に溶け込ませる可能性も秘めている。海老原もその例外ではないが、新しい環境の中で彼が求めてきた芸術を考察してみたい。海老原は自身についてこう語っている。

俺が決意して動く時は、いつも秋だ。俺には冬が一番よく勉強出来る。ヒロイックな立場からいえば、移住は自分の考えが、のたうち回るようなものだ。人間とは哀れなものだよ。もう一つの理由は、やはり九州では不便なんだ。国際的な画壇



【図11】《群馬出動》、キャンバス、油彩、布、181.8×260.0cm、1961年、第六回日本国際美術展 熊本県立美術館蔵（出典『海老原喜之助展』1986-6、熊本県立美術館、1986年、97頁）

とのつながり、特に外人と交流するには九州では制約が多い。もちろん九州は郷里だし、時々帰ってくるさ。俺を呼び帰すような絵を、たくさん描いてほしい⁽¹⁰⁾。

《群馬出動》【図11】は海老原が逗子市に転居してからの最初の作品である。全体に黄土色系と装飾の赤と褐色で構成されていた。タイトルからもわかるように、この作品は新たな起点を宣言している。画中には彼のもう一つの大きなテーマである馬を題材にしており、額縁全体に敷き詰められた構図は、さらに勢いのある場面を暗示しているだろう。画面の真ん中の馬は、海老原自身が指導者となり、彼に従う人々を率いてどこかに向かって出発するのを暗示しているようだ。海老原が九州から離れても、故郷の人や物を率いて新しい美術世界を開こうと誓っていたかもしれない。

1961年の海老原喜之助は57歳だった。晩年を迎

えつつあった彼は、年齢や環境の変化に伴い、心の状況の変化を少しずつ作品に反映させるようになっていく。彼は転居してから創作への情熱が以前のように高まっていった。1961年に《群馬出動》（熊本県立美術館蔵）を第6回日本国際美術展に出品した。続いて1962年の国際形象展の創立に参加し、《夜の彫刻》【図12】、《走馬灯》【図13】、《海浜の蝶》【図14】を出品した。同人メンバーの鳥海青児、林武や岡鹿之助などの現代具象画壇の代表的な人物と知り合いになった。

この創設された展覧会を通して、海老原がずっと追求していた美術の歩みは終点に一步近づいたというよりも、また一步前進したと言える。彼は今回の展覧会で絵画における彼の主張をもう一度強調したとも考えられる。資料にはこう書かれている。

形象という言葉は耳なれなかったが、旗上げの趣旨を一口で言えば、氾濫する画一的な抽象画に対して、具象絵画の巻き返しを図る一種の美術運動である。会場の東京・日本橋の高島屋には、次のような闘争宣言めいた勇ましい調子の趣旨が掲げられ、人目を引いた。

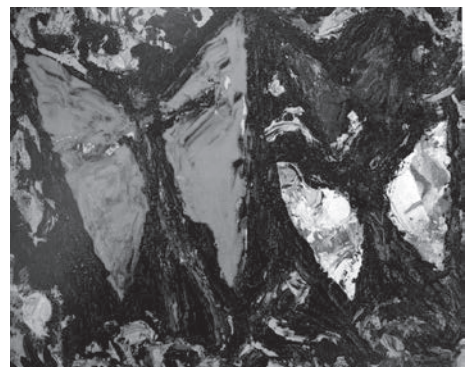
＜安易な抽象様式が、近代美術に空虚きまわる画一的様相をまねいている今日、われらは、大地に深く根ざし、事物と対決する人間性豊かな形象絵画の創造こそ、現代美術の課題と信ずるものがあります。このため、海外の志を同じうする作家とも提携、互いに風土性、民族性を尊重しつつ、清新な運動を展開すべく、ここに第一回展を開催します。われらは、この至難にしかも真実の美術



【図12】《夜の彫刻》、キャンバス、油彩、布、45.5×38.0cm、1962年、第一回国際形象展（出典『海老原喜之助：その生涯を作品<図録>』、鹿児島市立美術館、1990年、71頁）



【図13】《走馬灯》キャンバス、油彩、布、161.3×130.3cm、1963年、第七回日本国際美術展、福岡市美術館（出典『海老原喜之助：その生涯を作品<図録>』、鹿児島市立美術館、1990年、72頁）



【図14】《海浜の蝶》、キャンバス、油彩、布、27.3×22.0cm、1962年（出典『海老原喜之助展』1986-6、熊本県立美術館、1986年、99頁）

理念に創作意欲を燃やす若い作家の出現を期待し、この集まりを将来そうした形象絵画の一大発展の場としたい念願であります。一九六二年十月九日> ⁽¹¹⁾

1965年までは、海老原が40年ほどの画業にわたって苦勞してきた最高の収穫と言えるだろう。日本画壇全体に微力な貢献をしている同時に、教育事業においても指導者として南日本美術の進歩を牽引し、「九州大統領」の称号を得ていた。これらの榮譽は海老原の心にも間接的に影響しているのが絵の中にも見て取れる。

【図15】は筆者が整理した作品一覧表である。この表から判断すると、1961年から1965年までの作品は、熊本で過ごした10年間に比べ、やや粗雑な表現であった。さらに、それまで以上に鮮明な純色を使ってより強いコントラストをつけ、それらを黒の背景で引き立たせている。テーマも好きな人物や馬に偏っており、特に馬を描いた作品が増えてきた。作品の中ではリラックスした印象を与えている。同時に、緊張感を感じることもできる。これは海老原の些細ではあるが重要な変化であると考えられる。第三者の評価による成功と自分の心の中で新しい芸術を追求する飽くなき欲求は、彼の心の矛盾した部分かもしれない。大衆の目に美と映る芸術を追求するのではなく、自分の心の中で認定された独特の美に向かって探求することを堅持していることこそが、海老原喜之助というリアリテな画家のありようである。最も熟知していて快適な題材を用いながら、未知の描き方と新しい芸術の形式に挑戦し続けていた。この複雑な感情の下で創作されたものと体现された不安感は、表面的には見えにくい彼の5年間の変化を説明することができる。

第四章 1966年～1970年

1966年から1970年まで、最晩年の海老原は二度ヨーロッパを往復し、恩師の藤田嗣治を訪ね、美術の起源であるヨーロッパの宮廷や美術館を歩いた。

1966年の62歳の海老原は妻を連れてヨーロッパに出発し、恩師のアトリエに投宿した。この年の海老原も、少年の頃と同じように恩師を尊重し、先生の教えを頭に叩き込んでいる。藤田嗣治との以下の簡単なやりとりは、海老原と彼の志を同じくした芸術家たちが芸術を追求する信念を示している。

五月のパリは昔と変わらない青い空を広げて、海老原を迎えてくれた。パリで旅装を解き、ロンドンの国際美術家協会主催の会議に出席した後、再びパリへ。ヴィリエル・パークルに藤田嗣治を訪ねる。七十九歳だったが、とても元気で毎日、デッサンを描いていた。再会を喜び会った。「先生、いい絵を描いて下さい。」海老原がそう言うと、藤田から大声で言い返された。「お前もだよ。絵かきが絵を描かなくて何になる。」したたかな一撃であった。海老原はパリで絵の具を買い求め、予定しなかった油絵小品を二点、リトグラフを三点制作している。スペイン、イタリア、スイスの美術館を回り、八月二十七日に帰国しているが「絵かきはいつも一兵卒だ。来年もまた行く。」と意気盛んに語った。三十二年ぶりのパリに燃えた海老原は、とことんまで自己を燃やさない気がすまぬふうであった ⁽¹²⁾。

ヨーロッパで創作しながらヨーロッパの各地の美術館、寺院を訪ねた。フランス語を勉強したり、完成したレオナルド・フジタの礼拝堂を訪れたりした。



【図15】《作品一覧表1》



【図16】《作品一覧表2》

海老原は学ぶことを続け、自分の経験を増やしたいという活発な心を持っているように見える。絶えず心の世界を豊かにして、謙虚な態度を持ってこそ芸術の真の意味を理解することができるかもしれない。同年10月日本に帰った。

友人の彫刻家フェノザ夫婦の来日に伴い、生まれた鹿児島に案内した。

フェノザを鹿児島に案内した海老原は、鹿児島県工業試験場の工房で陶彫造りをやって見せている。このころ、陶彫に熱を入れていたのは、密かにピカソやミロの陶彫に挑戦する意気込みに燃えていたからであった。「伝統ある日本の陶芸で立ち向かえば、ピカソにだって負けやせん。」ともらしていた。その仕事をフェノザにも見せておきたったようだ⁽¹³⁾。

海老原は再び昔の親友の前で彼の志を表明し、持ち前の負けず嫌いを表発揮した。海老原の画歴において、芸術に対する理念は油絵やスケッチに限定されず、多様なメディアに及んでいる。その幅広い領域から日本美術を探索し、新しい芸術の形を探求した。

1967年7月、日動画廊で油絵、デッサン、陶彫による海老原喜之助新作展が開かれた。同展はこのあと8月に熊本展（熊本日日新聞社主催）9月に鹿児島展（南日本新聞社主催）に巡回した。10月に夫婦で再びフランスに向かった。フランスで恩師の藤田の死を悼んだ後、海老原は主にヨーロッパ各地の美術館、美術遺跡、洞窟壁画、聖堂などを訪れた。1970年にパリで突然の病に倒れ、芸術との最後の時間を過ごした。

最後の5年間の海老原の作品を振り返ってみる

と、さぞかし楽しかったことだろうと感じる。5年前の作品と比べ、比較的楽しい雰囲気が漂っている。一目瞭然なのはまず色で、黒い背景を減らし、画面全体が明るくなった。次に、変わらない人物や馬のテーマにストーリーを加えることが多くなった。晩年期の作品の多くはサーカスや騎馬をテーマにしていた。さらに躍動感のある造形を加え、リラックスして活発で、楽観的で前向きな感じを与えた【図16】。海老原は行動を起こすことで、常に追い求めていた素朴な芸術を解釈しようとした。その結果生み出された優れた作品は、戦後日本の芸術に貢献した痕跡となっている。

おわりに

本稿では、海老原喜之助の戦後時代の作品を重点に置いて分析した。海老原が外部の環境から影響を受けたのか、あるいは、内側から生み出した変化なのかという問いを出発点にして、海老原の生涯とその時代を通じて、彼の経歴が作品にどのように反映されたのを検討した。戦後の芸術の絵画事業に対する公益的で、積極的な参加の度合いと教育事業に対する指導力を見ると、海老原は自身の名誉のためにこれらのことをしていたわけではないのがわかる。より博愛的な精神のもとで日本美術を国際化に向けてアピールしようと尽力していた。最も真摯な感情で描かれた作品は現実（レアリテ）に寄り添うものであり、海老原ならその真正さを表現することができる。

海老原喜之助絵画の今後の研究については、海老原の基本的な主題を技法に戻って研究していきたい。彼の作品の細部まで全面的に分析しながら、海老原の制作過程を画面の構成要素に深く入り込んで

理解しようと思っている。また、海老原の画風が後の芸術家たちに影響を与えたか、あるいは近代芸術全体にどのような価値をもたらしていたのかを探求する。さらに、同時代の画家と比較し、その作品の共通点や相違点などの議論点から、海老原作品におけるレアリティの真の意味を研究する。

註

- 1、この発言は以下の論文に記載されている。柳亮「海老原喜之助—その第三時代」、1956年10月、『美術手帖』(115)、93頁。
- 2、柳亮「海老原喜之助—その第三時代」『美術手帖』(115)、1956年10月、99頁。
- 3、富山秀男「制作を貫ぬく独自の発想—海老原喜之助自選展によせて」『美術手帖』(225)、14-22、1963年09月、22頁。
- 4、『海老原喜之助展』1986-6、熊本県立美術館、190頁。
- 5、大沢健一『海老原喜之助』1990-9、日動出版、日動出版部、180頁。
- 6、同5、186頁。
- 7、『海老原美術研究所設立70周年記念—エビハラがいた時代1945—1976』2022-2、熊本県立美術館。
- 8、『海老原喜之助展』1986-6、熊本県立美術館、190頁。
- 9、同5、197頁。
- 10、柳亮「海老原喜之助—その第三時代」『美術手帖』(115)、1956年10月、101頁。
- 11、同5、207頁。
- 12、同5、208頁。
- 13、同5、227頁。