

Raimon in Plasticity

—On Kinosuke Ebihara's Postwar Paintings—

Terigele

Kinosuke Ebihara (1904-1970) was a western-style painter who was active in both France and Japan. Among all his paintings, especially during postwar period, various style of 'Raimon', hard-edged spiral pattern, is considered to be the most typical characteristic. Therefore, this study is focus on the Raimon in Ebihara's painting and trying to figure out what is the meaning of this motif to him. In the study, Raimon is mainly classified into two types. According to the theme, they could be both found at the background of one painting or being used separate as the main element of painting. The flexibility and variety of the shape of Raimon is originated in the creative talent of Ebihara, and that is also the reason why he is called as genius painter.

造形の中の雷文

——海老原喜之助の戦後絵画について——

特 日 格 勒 (テルゴル) Terigele

はじめに

海老原喜之助(1904—1970)は、鹿児島県の出身で、フランスと日本で活躍していた日本の洋画家である。鮮やかな青を用いることから、「エビハラ・ブルー」と呼ばれる色彩表現がよく知られている。他方、モチーフについては生涯にわたって人や馬をはじめとして数多く制作した。これまでの研究では、海老原の画歴は三つの段階に分けられることが多く、それに対応して描き方のその対象にも三つのスタイルがあると考えられてきた。この三つのエポックを通して、海老原は絵画についての技法や考え方を磨いてきた。その過程は画家本人の思考と決断の連続であったと考えることができる。だからこそ、海老原は「造形の鬼才」と称されてきたのであろう。

先述した三つの時代区分について触れておこう。第一期と考えられるのは1923年から情緒豊かな風景を主題とする作品で知られた滞仏時代である。その後、フランスから帰国した1930年代後半から終戦を迎える1945年までが第二期とされる。このころは、幻想的な風格の雪景画から転じて、生活を叙情性をもって描いた絵画が中心になっていった。庶民をテーマとする作品のなかで彼の芸術の根幹が探求され、それにふさわしい形態と色彩が追求された。それは海老原作品に戦後認められることになる強烈な個性の礎となった。その後、戦争に巻き込まれ、その残酷さを目撃した海老原は、創作の低迷期に陥ることになるが、1950年代からは巻き返しとしての第三の時代が始まった。戦争中の犠牲者を悼む悲壮な思いを込めた作品が登場し、独自に考案された造形技術を追求されることになった。この第三の時代、つまり1945年から1970年までの作品から通覧すると、それらが一貫して庶民的なもの現実的な

もの(realite、レアリテ)を保持しているのは明らかだが、とはいえ、その表現の手法や主題は必ずしも一定ではなく、さまざまな実験が試みられていることに気づく。海老原の大多数の画面は雑然とした大胆さを帯びているが、その粗い筆触に彼の繊細な「絵心」が反映されているのを見逃すわけにはいかないだろう。つまり、何の変哲もないような造形の中に画家海老原の並々なぬ意図が含まれているのである(1)。

この論文では、海老原の作品の造形において、おそらくは重要であるにもかかわらず見逃されてきた「雷文」のモチーフを議論の対象とする。筆者はもともと、馬に強い関心を持ち、それを主題とする絵画を制作してきた。そうした関心に応じて馬を主題とする芸術作品を調査し始めたとき、《群馬出動》(1961年)という壮大な作品を見て、海老原に深い興味を抱くようになった。この絵画は画面中の人と馬の輪郭形状を簡潔な線でまとめあげ、棒状の線で馬の体を描いたもので、抽象的でありかつ具象的でもある両義的な表現は、筆者にとってきわめて魅力的だった。こうした特徴的な描き方をなぜ試みたのか、その理由を探るために海老原の作風の変化について調査を開始した。

まず、戦後から晩年にかけて、彼の作品を年代別に整理し、それぞれの時期の作品の特徴を調べていた。その結果、初期の単純化された造形のなかにも、雷文の柄は海老原作品の大きな特徴を占めるようになっていったことがわかった。すでに述べたように、雷文の模様のある作品では、海老原は色彩よりむしろ造形への追求を絶えず試みていた。本論文では、雷文を通じて彼の造形の微細な違いを明らかにする。

ここで雷文を対象としなければならない理由を述

べておく。まず、雷文の柄を持つ作品は海老原作品全体の中で最も顕著な特徴であると思うが、先行研究ではこの図案は、一つのスタイルとして海老原の第三時期に分類されているだけだった。つまり、雷文そのものを中心とした海老原の作品研究にはほとんど類例がなかったのである。雷文をただ単に特定の時期の様式として捉えるのではなく、単独の主な論点として考察する。そうすることで、雷文を一つの起点として、海老原作品の全貌に迫っていくことにしよう。実際、海老原は雷文について次のように述べている。

いままでは四角に興味を持っていたのでそれによって、構成しようと思ったが、四角の構成というものは、きまった形に限定されやすく動きをもたない。そこで、私自身の造形感覚から、画面の所々に見られる雷文が生れた(2)。

本論文はいわば、この言葉の真意を理解することを目的とする。筆者は海老原の戦後絵画の雷文造形を分析し、次のような手順で考察した。すなわち、雷文に関連する作品は、2つの異なるスタイルに分類することができる。第一章では、そもそも海老原作品において雷文がどのようなものなのかを明らかにする。第二章では、雷文が描かれた作品の中に、いくつかの違いを見つけ出し、それをおおよそ2つに分類しながら、それぞれの視覚的特徴を説明する。最後に海老原作品のなかで雷文はどのような意味や役割を担っているのか結論づける。

第一章 雷文とは何か

海老原の作品を年代順に見ると、作風の変化を比較的たやすく見つけ出すことができる。これらの変化の中で、「雷文」にかかわるのは彼の戦後作品である。とくに1950年代に入ると、雷文が彼の作品においてははっきりと意識されていたことがわかる。ここで問題となる雷文をまずは、画面の特徴と結びつけて理解していこう。

例えば、1953年のスケッチを見てみよう【図1】。これは海老原が人吉市から熊本市に移住した後に描かれたものである。モノクロを基調とした作品で、画面の中央に人物と思しき像があり、そこから滴るように流れ落ちている鮮やかな赤がひときわ目を惹く。さらによく見ると、画面を横断するように横たわった胴体のような形象が描かれていることがわか

る。その身体から両腕が上方に向かって伸びている。そう考えると、赤く塗られた部分はあたかもこの女性の頭髪であるかのような。画面全体からは悲しく物寂しい雰囲気が感じられる。ちなみに、この作品が制作されたのと同じ年、熊本市は大水害に見舞われ、海老原家も水害に襲われた。それゆえ、この天災がスケッチに何らかの作用を及ぼしている可能性はあるだろう(3)。例えば、水流にのまれた人たちが溺れて助けを求め、必死に両手を挙げている姿をこのスケッチに重ねてもいいかもしれない。

この絵で注目が向けられるのは、人物のイメージや強烈な赤であるが、この論文にとって最も重要なのは画面の上部である。そこには背景である空、あるいは遠景が線を用いて四角い凹凸のある鋸歯状で描かれている。赤い帯の右側には、同じように不定形のモチーフが見られるが、こちらは輪郭が丸い波形になっている。それと比べると、明らかに上部の角張った四角い線が意図的に引かれているのがわかる。1953年頃から、彼のスケッチにはこのような図案が徐々に現れ始めた。意識的に描かれたこの四角い鋸歯状の線こそが、「雷文」である。筆者の現在までの調査では、このスケッチは雷文が出現したもっとも最初の作品であると考えられる。海老原本人は造形に対して時期のように話していた。

私が雷文を使うのはこれに興味をひかれるということと、東洋の形であり、また人のやってない形であるからだ。私は元来南に育ったためか、色彩は割合に自分のもっているものを自由に動かすことができるけれども、形に対しては色彩と同じようなやりやすさをもたない。そこで二十代の頃に考えたことは、50歳までは色より形を追求し



【図1】《筆之精》紙、墨、水彩、色鉛筆、26.5×36.1cm、1953年頃(出典『海老原喜之助・武林』、1976年)



【図2】《六人の人物》(三人の男裸像など)、紙、鉛筆、墨、水彩 38.0×27.0cm 1953~54年(出典『海老原喜之助・武林』、1976年)

ようということだった。そうしたことから形に対する思考が強くはたらく(4)。

同じ時期に描かれたと考えられる習作をもうひとつ検討してみよう《六人の人物》【図2】。これは《華之精》【図1】とは正反対の雰囲気を示していて、いっそうコミカルな雰囲気のシーンである。タイトルの《六人の人物》の通り、画面の中央左寄りに、6人の人物像が描かれている。その真ん中には、大人と子供の二人が水中で竿と漁網を持って戯れる和やかな様子が見える。それを囲むように配された他の4人は、水辺で同じように遊んでいたのだろうか、その中から適宜画家が選んだ人物像が、複数のポーズで描かれている。《華之精》【図1】がもっている悲劇的な雰囲気とは大違いである。

しかしより目立つのは、画面右と下に連なる長方形の部分である。この部分は先に描写した水浴の場面とはまったく無関係に、それぞれが独立したようになっている。人物で構成される中心部から見ても、長方形型の模様から見ても、わたしたちの目は最後には、画面下部のきわめて独特な模様に行き着いてしまう。筆者はこの模様こそが、海老原の説く雷文模様であると考えた。ただし、《華之精》【図1】で参照した雷文とは形態的にはかなり違っている。たとえば、《六人の人物》【図2】の右部で縦に伸びる雷文像は、いくつかの砂時計のような形につながっており、曲がりくねった長尺状を構成している。また画面下部の雷文では、カタカナの「コ」が上下に突き合わされて構成された長方形を形成している。さらに注目すべきは、雷文が画面中央の水浴場面と関連付けられている、ということだ。なぜなら、右側の雷紋の上の半身の人物像が、隣接する左側の人々との画面内で接続されているように見えるからである。

以上二つの習作は同時期に描かれたと考えられるが、それぞれの雷紋模様の形態的な特徴は大きく異なっているため、海老原は雷文について試行錯誤を繰り返していた可能性が高い。実際、画家は雷紋の造形を絶えず探究していることになるだろう。

筆者は、通常見逃してしまいがちな雷文模様そのものにこそ注目したい。次章では、雷文と判別できる作品を取り上げ、その細部を比較する。

第二章 雷文の分類——角型と渦巻

海老原の全作品の画像を年代ごとに整理すると、雷文は実のところ、彼のすべての活動時期に見られ

るものではないことが明らかだ。デッサンに雷文が出現したのは、1953年ごろであると推測される。あとで紹介するが、雷文はその後1969年まで描かれることになるのだが、この16年のあいだ、海老原は定期的に雷文を作品に取り込み続けたわけではない。どちらかというそれは間歇的なもので、雷文がまったく描かれなかった時期も前述の16年間には含まれている。だからこそ、異なる各時期に分散して、それぞれ違った特徴を持つ雷文の図案が画面上に現れることになったひとまず考えることができる。本章では絶えず変化する雷文を可能な2つのパターンに分類した。それはすなわち、角型の雷文と渦巻の雷文である。

角型の雷文

まずは角型の雷紋模様である。雷文作品の中では、形態の特徴がわかりやすいタイプと言える。この作品《聖者の楽日》【図3】は1957年に海老原が創作したものである。雷文模様が登場した1953年からこの作品が作られた数年の間、海老原は、特定の主題にこだわることなく、大量のスケッチを描くとともに、いくつかの宗教的の主題に関わる作品を描いていた。そのなかには、のちに有名になる作品も含まれている。例えば《本を焼く人》(1954)、《船を作る人》(1954)、《傷身》(1955)などの作品で、発表直後にも好評を博した。しかし、これらの作品には雷紋模様は出現しない。他方、《聖者の楽日》には《六人の人物》【図2】のデッサンを改変したかのような雷文模様が背景に取り入れられている。画面は人物と動物(犬かライオン?)が対話しているかのような場面であるが、黄色調を中心とした人物と動物の上方左右両側の巻かれた方形が、この作品の雷紋模様である。このようなタイプを「角型雷文」と呼んでおこう。画面の右上の雷文はこの作品の中でそれと分かるように描かれているものであり、《六人の人物》【図2】の図案に似ているが、変更された雷文であるとも考えることもできる。つまり《六人の人物》【図2】の雷文をさらに拡大し、何度かの修正を経て生み出されたのではないだろうか。

変形後の雷文は、画面中の空間や位置に応じて上方両側に配置されている。中央の対象以外の空隙を埋める効果があったのかもしれない。さらによく見ると、人物の腹部の内側にも、目立たないが、雷文が埋めこまれている。そうすることで、作品全体の統一感や緊張感が一層増すようにも思える。このように、キャンバス全体を組み立てる構造のあり方も海老原の戦後作品の主要な特徴のひとつである。海

老原は画中の雷文を黄色の主調に合わせ、赤と黄と緑で構成された鮮やかなトーンが作品全体の心地よい感覚を引き出している。それによって、画面が楽しい雰囲気 را帯びている。海老原はこの作品の中で、他のタイプではなく、まさしくこの角型を選んだ。それは、造形を追求しながらも画面のバランスを調整し、完結した構図のなかで適合的な効果を目指したからではないかと筆者は考えている。その根拠、柳亮は海老原の第三時代の造形に対して述べた次のような評価に求められる。

五十一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るのではなく、モチーフのために技術を探る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(5)。

《聖者の楽日》【図3】のような雷文を含む完成した作品をみると、《六人の人物》【図2】から大きく飛躍しているように思えるかもしれない。しかし、両作品のあいだには多くのスケッチが描かれている。制作年が同定されていないものの、絵の描画法やスタイルの面おおまかにではあるが、共通点を見つけ出すこともできる。これまでの研究で、海老原は1953年から1956年までスケッチに集中的に取り組んだことが知られている(このことについては以下を参照。「海老原喜之助展」1986年、「海老原喜之助デッサン・水彩・版画展」1971年)。



【図3】《聖者の楽日》キャンバス、油彩、91.0×116.8cm
1957年、第二十五回独立展、福岡市美術館蔵
(出典「海老原喜之助・武林」、1976年)



【図4】《裸婦たち》素描、26.0×37.0cm、制作年不詳、
三宅美術館蔵
(出典『三宅美術館所蔵品目録』、1998年)

《裸婦たち》【図4】はおそらく、その間に描かれたスケッチであると推定していいだろう。2人の裸婦が、騒がしい四角い模様が渦巻いている背景のなかに組み込まれている。描かれた人間の表現的な特徴や鍵となる雷文の描き方に従うと、類似したスケッチの多いこの時期に、この作品が描かれた可能性は高いと考えることができる。2人の裸婦は画面の中心から逸れ、逆に後景が前面に乗り出しているかのように見える。見ようによっては背景の中の模様こそがこの作品の中心的な主題であるとも考えられることも不可能ではない。雷文たちはランダムに描かれているように見えるが、実際には2つの部分に分けることができる。画面の中心で白黒のコントラストが強調されている中央の箇所は楕円形を成している。その中の白い方形の渦は、さらに改変された雷文模様で、大きさは違えけど、《聖者の楽日》【図3】で紹介したものと形態が似ていることは明らかである。左側から左下に延びて楕円を囲むような帯状の薄色の領域はむしろ、《六人の人物》【図2】に見られるような雷文の初期のパターンに近い。ここには2種類の雷文が同時に描かれていて、最初に、初期の雷文を描きながら、徐々に方形のコントラストの強い雷文に移行し始めたと考えるのが妥当だろう。

次に、【図5】の《うなぎをさく》と【図6】の《火を運ぶ少年》を挙げる。《裸婦たち》【図4】と比較すると、背景の雷文はすでに角型雷文のかつきりした形に近い。また、先の作品と同様に、背景に 응용されて画面の補助として躍動感を感じさせる仕上がりになっている。また、これら二作品は、これまで述べてきた造形的な変化の過程から、1957年前後に描かれたと思われる。ともに、油絵作品としては完成しなかったものの、1962年に海老原は、《火を運ぶ少年》【図6】の主題とタイトルに近い油絵《火を運ぶ》を制作している。ただしそれと《火を運ぶ少年》【図6】には、雷文の有無という違いがある。



【図5】《うなぎをさく》リトグラフ、58.0×43.0cm、制作年不詳、三宅美術館蔵（出典『三宅美術館所蔵品目録』、1998年）



【図6】《火を運ぶ少年》リトグラフ、58.0×40.0cm、制作年不詳、三宅美術館蔵（出典『三宅美術館所蔵品目録』、1998年）

ここで、雷文が画面に含まれる油絵の完成作に目を移そう。《聖者の楽日》【図3】から1年後の《大道の物売り》【図7】である。これも角型雷文を活かした完成作である。



【図7】《大道の物売り》キャンバス、油彩、129.5×97.3cm、1958年（出典『海老原喜之助・武林』、1976年）

すでに検討した《聖者の楽日》【図3】と同様、雷文はやはり背景に置かれている。この作品の中心人物の脇役のように、画面の周囲に雷文が配されているが、唯一の違いは、画面構造によって編成される位置と画面に現れる色である。図中の人物造形は直線的で、白色を基礎としてオレンジ、青、黄、黒の線が混ざっており、この人物の全体像は雷文の初期像を絶えず推敲して生み出されたもののように見える。背景の角型は、角張った人物の形象と共鳴している。そのため造形的な観点からしても、人物像と雷文を結びつけて観察しても違和感はない。雷文に注目すると、その視覚的な滑らかさと硬さは、機械的な印象を増すような効果を発揮している。ちなみに海老原は、この頃から7、8年の間、黒を背景に多用するという特徴があった。黒の背景にしてカラ

フルな雷文模様がまぶしく輝いている。

背景に表現された雷文模様に関連するものとして、《蝶》と名付けられたシリーズ作品もある。これらは、1959年に海老原が制作した連作5枚のうちの2枚である。擬人化した蝶と騒々しいように見える四角い雷文の背景で構成されている。同じシリーズの他のいくつかの作品と比較した結果、以下に紹介する《蝶》は、《大道の物売り》【図7】の角型雷文を踏襲したものであると筆者は考えた。

2枚の作品は一見すると、色の違いしかないようだが、よく観察すると背景の模様に相違があることがわかる。人物に蝶の羽を与えたこの造形は2つの作品の中で共通しており、このことから、これらの作品のうち、どちらが先に描かれたのかは不明だとしても、同じ年に、それほど時間を置かずには制作されたと推測できる。背景の違いも、海老原の創作時の何気ない思いつきかもしれないが、この何気なさこそによって、本論でのテーマである背景の雷文が描き分けられていると考えられる。



【図8】《蝶》キャンバス、油彩、130.3×97.0cm、1959年（出典『海老原喜之助・武林』、1976年）



【図9】《蝶》キャンバス、油彩、64.0×53.0cm、1959年、三宅美術館蔵（出典『三宅美術館所蔵品目録』、1998年）

《蝶》【図8】と《蝶》【図9】を比較してみよう。《蝶》【図8】の背景では、多数の同じ大きさの四角が組み合わせられている。背景に即して考えると、画面の下部と上部それぞれに、雷文の塊が見える。さらに上部では蝶の人物像を軸として、その左右に明らかに角張った四角形が分布している。これらの方形をさらに深く見ると、初期の雷文造形に近いことがわかる。つまり《六人の人物》【図2】から発展した可能性を指摘できる。

《蝶》【図9】はどうだろうか。その背景は、鋭角さを弱めた雷文で、曲線と円形の弧が多くを占めている。したがって「角型雷文」よりも柔らかな印象を観る者に与える。同じ時期の作品である以上、これらの作品の画面の中で相互に重複しているところ

があっても不思議ではない。例えば、二作品のほぼ同じ位置、すなわち、画面上部に見られる中心人物の両翼の間と翼の右側には、同種の角張った四角模様を確認できる。ただし全体の印象としては《蝶》【図9】の雷文模様は《蝶》【図8】より判然としない。

したがって、二作品はともに、蝶を主題とする作品であるという点では一致しているが、雷文を基準としてみた場合、《蝶》【図8】は角型雷文の作品であると認めることはできるが、《蝶》【図9】はそうとは言えない。だが、《蝶》【図8】の雷文もまた、《大道の物売り》【図7】のような典型的な単独で拡大された四角い雷文に比べれば、確かに雑然としていて分かりにくい造形になっている。背景の造形的な模様を軸と比較すると、初期の雷文の流れが、数年後の別の作品にまで続いているということが言えるのではないだろうか。これは海老原がある特定の時期に異なる造形を目指していたことを物語っている。それゆえに画面を構成する雷文の形態にはかえって不統一な印象を抱くことになる。

渦巻の雷文

海老原の作品では、角型の雷文は主に背景として作品に使われているが、ここで取り上げていく渦巻の雷文は、背景ではなくむしろ、画面の構成要素やテーマとして表現されている。例えば1963年の《雨の日》という作品である【図10】。この作品において最も印象的なのは、画面の中で広い面積で占める大きい渦巻き模様だ。筆者はこの特徴的な造形を「渦巻の雷文」に分類した。

この作品では、笠をかぶり、マントを着た学生が家路についている。田舎路で暗雲に遭遇して雨が降り出している場面である。画面の黒い渦巻き状の円形は作品全体の背景のように見えるが、実は海老原が「彼の浪漫主義的な気持ちで表現した」空の雲であった。つまり、この黒い雲は、雨雲でありかつ渦巻き形の雷文模様でもある。ここでの渦巻の雷文は、角型の雷文が角を滑らかに落としたような形態に変化したと考えられている。海老原は大面積の渦巻き状の黒雲を巧みに配置し、画面の素朴な色彩で調整することによって、単調さを回避していると考えられる。そうすることによって、黒雲の圧倒感を鑑賞者に感じさせ、画面中の黒雲がまさしく今学生に襲いかかっているような様子を表しているのである。渦巻の雷文は、基本的には背景と見なされていた角型の雷文とは異なり、雲という事物の表現にも適用されている。また、渦巻は、角型よりいっそう柔軟な造形的要素として表現されている。それはたとえ

ば、画中のダイナミズムをより適切に表現することに貢献している。この絵では、画面の左側に重心を置いた方向感覚は、輪をかけた黒雲を、画面右から左に向かって吹いている風に沿って、激しく動かししているように見える。



【図10】《雨の日》キャンバス、油彩、130.0×162.0cm、1963年、東京都国立近代美術館蔵（出典『海老原喜之助展』、1986年）



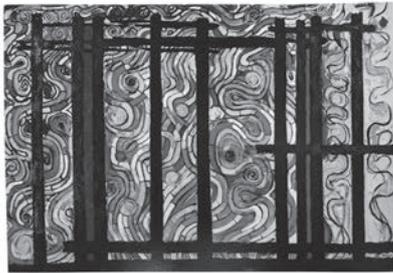
【図11】《夏の夕べ》キャンバス、油彩、97.0×130.3cm、1964年、鹿児島県歴史資料センター黎明館蔵（出典『海老原喜之助展』、1986年）

次に、《雨の日》【図10】後の1年後の作品《夏の夕べ》【図11】を見てみよう。女性が花環を両手で振るシーンが描かれている。この作品の渦巻の雷文模様は同様に背景ではなく女性が手にした花環を表している。さきほどの例と同じく、この絵の渦巻は、模様であると同時に花でもあるのだ。その渦巻きは《雨の日》【図10】のものより簡潔に表現されている。また、《雨の日》【図10】に比べて渦巻状の円形は単純化されているが、画面全体の豊かで鮮やかな色彩がこの変化を補い、造形的バランスを整えている。だからこそ、この絵は生き生きとした躍動感に溢れているのだろう。

夏の夕方は昼間よりも華やかで場合によっては騒がしいと思われがちだ。雷文は海老原独自の造形として、画面に応じて選択されている。この絵に角型ではなく渦巻の雷文を選んだのは、花の形と花が持つ柔軟性をより表現しやすいようにしたからであろう。ここで角型の雷文とすると画面が硬直してしまい、統一性が失われることは明らかである。画面中の人物の手が高低で花輪を手に握り、楽しそうに空

に振り回している状態は、渦巻き状の雷文だからこそ、画面中の律動的な表現を強めることができる。渦巻は、画面の左側の「背景」にある青の線や黄の線よりもテーマに合った重要な造形要素となっている。作品全体の楽しい雰囲気はそのことに起因する。

渦巻の雷文が画面に与える活発な雰囲気が、鑑賞者に臨場感を与えるとすれば、もうひとつ別のタイプの渦巻模様がある。それはもっとも知られている1957年の作例のひとつの《燃える》である。つまりそれは「角型雷文」の【図3】の《聖者の楽日》1957年と同じ年に生まれた雷文造形における初期の作品でもある。



【図12】《燃える》キャンバス、油彩、181.8×260.0cm、1957年、新潟県美術館蔵
(出典『海老原喜之助展』、1986年)

柳亮は《燃える》に次のように高く評価した。

この作品は、海老原帰朝後初めて取組んだ大作で、二百号の大画面いっぱいの渦巻きく火焰を、装飾画風に扱った作だが、流動する火焰のたくみな様式化には作者の知的な本領があますところなく復活しており、造形的に純化されたフォルムや甘美な色調とともに、古典のそれにも紛う一種神秘的な高い作調をさえ認められる。「燃える」と言ってみれば、このころの彼の思考的、芸術的ジューズともいえる作で、ある時は精神的に、ある時は感覚的にジグザクコースを辿ってきたそれまでの彼の進路はようやくここでひとつの総合的の達したのであって、その意味ではまさに画期的な仕事であった(6)。

この美術評論家の言では、「渦巻」が作品理解の鍵概念になっている。海老原を評価している他批評文では、雷文について次のように触れられている。

《燃える》等の作品には、強い色彩が反発しあひながら調和し、力強い生命力感が溢れている。この頃から海老原の作品には、装飾的な幾何学的

構成の実験がくり返されていく。それは戦後海老原がその表現法において取りくんだ課題であり、帰着点として《燃える》を置くことが出来よう。自身の会心作であり、題名と同じく海老原の内部で燃えつづけたものであったに違いない(7)。

この作品はそのサイズにインパクトがあるだけではない、作品全体の造形や全体の構成が人々記憶に深く印象づけられる。そのなかでも特に強い印象を与えるのは、画面の主要な構成部分である「渦巻の雷文」であろう。この作品では鮮やかな色彩をふんだんに使って各要素が組み合わせられている。タイトルの通り、海老原が見た火災現場を映像としてそのイメージが再現されていると、一般的には考えられているようである(このことについては以下を参照。土方定一、今泉篤男『現代日本の美術——海老原喜之助・林武』集英社、1976年、119頁。)(8)。

そのことから、画面に存在する曲線や円形、渦巻き型は、炎が燃えている状態を表しており、画面からはまぶしい炎の光が空中を激しく舞うのを感じることもできる。最も注目すべきは、背景の手前にあり、主題となっている「多彩な焰」の前の黒と緑の柵だ。まるで火災で破壊された後に残された家のフレームのようにも見える。

筆者は「海老原研究所設立70周年記念——エビハラがいた時代1945—1976」という2022年熊本県立美術館に開催された展覧会で作品を実見したが、全体的に色鮮やかな大きな作品に直面してその壮観ぶりを感じた。画集には《燃える》に関してこのように記載されている。

海老原の画業における唯一の大型抽象画。「第4回日本国際美術展」に出品され、2等賞にあたる国立近代美術館賞を受賞した。火事場の様子に想を得たと伝えられる。黒い柱の向こうには、渦巻く炎が二重の線描により面として描かれる。幾重にも渦を巻く様子は、装飾古墳の文様を思わせ、その中に施された色彩はステンドグラスのように輝く。黒い柱と対比されることで、炎の色彩が際立っているのだ。造形や色彩を純粋に追求した作品にも見えるが海老原の友人の画家・大沢昌助(1903～1997)が、本作品を「時代の隠喩」と評したことは興味深い。大沢の言や同時代の情勢を踏まえるならば、本作品は高度経済成長期にある人々の熱気を描いたものとも考えられるのだ(9)。

原作の前で色の濃いカラー部分には意外にも厚みがなく、黒の柱状よりも完全な扁平状で、キャンバスの原始的な色まで見ることができる。他方、黒の柱状部分の表現には砂粒のような粒子状の物体と顔料の積み上げが混じっており、この部分の重厚さと隆起が明らかに見える。画家は、フレームの粗く作ること、大火の猛威が目の前のすべてを燃やすことを強調したのかもしれない。この作品では渦巻の雷文を選ばれているが、ここまでの議論を踏まえて考えると、この渦巻という装飾的な要素にさえ造形作家の逡巡を見出すことができるだろう。

おわりに

本稿では、海老原の作品に隠された雷文と呼ばれる造形要素を2種類に分類し、それぞれの特徴を検討した。異なるテーマの作品の中でそれぞれ異なる雷文造形を選んで創作されていた。また、同時に二種類の雷文を背景に組み合わせたり、作品の主題として直接活用したりして表現すること試されていた。雷文の選択と使用にはこのように、彼の造形的な試行錯誤が反映しているのである。このこともまた、彼の造形鬼才の称号の源と言えよう。

今後検討すべきは、雷文の造形的インスピレーションが、ある物体に対して海老原が抱いた印象に由来するのか、あるいは、ある具体的な物体の形から来ているのか、という問題点である。造形の誕生はもともと抽象化されているのか、あるいはある種の具象物体の延長を参考にしているのか。このことは近代絵画の理解を深めるために、ぜひとも考えるべきことだと思う。

註

- 1 柳亮「海老原喜之助——その第三時代」『美術手帖』(115) 93～101頁。
- 2 海老原喜之助「沸騰するイメージの凝集——技法問答」『美術手帖』(144)115頁。
- 3 松下博『日本の名画45・海老原喜之助』講談社、1974年、21～25頁。
- 4 海老原 同上
- 5 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。
- 6 柳亮「海老原喜之助論」『三彩』(166)、1963年9月、29頁。
- 7 古家良一「ロマンとエスプリ——造形の鬼才「海老原喜之助展」に寄せて」『三彩社』(465)、1986年6月、

41頁。

- 8 土方定一、今泉篤男『現代日本の美術——海老原喜之助・林武』集英社、1976年、119頁。
- 9 熊本県立美術館「海老原研究所設立70周年記念——エビハラがいた時代1945—1976」2022年2月、97頁。