博士論文

ジョヴァンニ・セガンティーニの油彩画における線状の筆触の研究

平成26年度

筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻

鳥越　義弘

筑波大学

目次

序章 … 1

はじめに … 1
第１節　研究の背景 … 2
第２節　研究の目的と研究の意義 … 3
第３節　先行研究 … 4
第４節　研究の対象と方法 … 8
第５節　論文の構成及び各章の概要 …10

第１章　セガンティーニの作品と生涯の変遷 …13

はじめに …13
第１節　ミラノ時代（-1881年まで） …13
　第１項　ミラノ時代の経歴 …13
　第２項　ミラノ時代の作品のテーマ …16
　第３項　ミラノ時代の技法とマチエール …16
　第４項　ミラノ時代の制作環境 …17

第２節　ブリアンツァ時代（1881-1886年） …17
　第１項　ブリアンツァ時代の経歴 …17
　第２項　ブリアンツァ時代の作品のテーマ …19
　第３項　ブリアンツァ時代の技法とマチエール …20
　第４項　ブリアンツァ時代の制作環境 …21

第３節　サヴォニン時代（1886-1894年） …21
　第１項　サヴォニン時代の経歴 …21
　第２項　サヴォニン時代の作品のテーマ …24
　第３項　サヴォニン時代の技法とマチエール …26
　第４項　サヴォニン時代の制作環境 …27

第４節　マロヤ時代（1894-1899年） …28
　第１項　マロヤ時代の経歴 …28
　第２項　マロヤ時代の作品のテーマ …30
　第３項　マロヤ時代の技法とマチエール …31

第４項　マロヤ時代の制作環境 …32

第５節　まとめ …32

第２章　筆触の分析 …36

第１節　筆触と筆触分割 …36

はじめに …36

第１項　筆触とは何か …26

第２項　筆触分割 …39

第３項　１９世紀末の筆触分割及び筆触 …41

（１）　印象派の筆触分割及び筆触 …41

（２）　ポスト印象派の筆触分割及び筆触 …43

（３）　新印象派の筆触分割及び筆触 …45

（４）　セガンティーニの筆触分割及び筆触 …47

第４項　まとめ …49

第２節　セガンティーニの筆触の変遷 …51

はじめに …51

第１項　実見調査の概要 …51

第２項　各時代の筆触 …52

（１）　ミラノ時代の作品の筆触 …52

（２）　ブリアンツァ時代の作品の筆触 …53

（３）　サヴォニン時代の作品の筆触 …55

（４）　マロヤ時代の作品の筆触 …57

第３項　筆触の変遷のまとめ …59

（１）　筆触と筆触分割 …59

（２）　筆触の色彩と視覚混合 …60

第３節　まとめ …61

第３章　線状の筆触の表現効果 …62

はじめに …62

第１節　モチーフの表現と描画に与えた影響 …62

第１項　モチーフの分析 …63

（1）　人体　…64
（2）　衣類　…68
（3）　動物　…70
（4）　草、花　…72
（5）　木　…74
（6）　岩　…76
（7）　大地　…78
（8）　山　…79
（9）　空　…81
(10)　雲　…82
(11)　水辺　…83
(12)　建物　…85
第２項　分析の結果　…86
（1）　描画と表現の変化　…86
（2）　線状の筆触とマチエールの分析　…90
第３項　モチーフに及ぼす線状の筆触の表現効果　…92
（1）　単純化とデフォルメ　…92
（2）　明瞭化と面による表現　…95
（3）　質感表現　…97
（4）　量感表現　…99
第４項　まとめ　…101

第２節　線状の筆触がもたらす色彩効果　…102
第１項　線状の筆触を用いる前の作品の色彩　…102
（1）　ミラノ時代の色彩　…102
（2）　ブリンアンツァ時代の色彩　…104
第２項　線状の筆触を用いた作品の色彩　…106
（1）　サヴォニン時代の色彩　…107
（2）　マロヤ時代の色彩　…108
（3）　線状の筆触の色彩　…109
第３項　線状の筆触がもたらす色彩効果　…110
（1）　セガンティーニの視覚混合　…110
（2）　厚塗りの線状の筆触による色の対比　…112
第４項　まとめ　…113

第３節　線状の筆触のマチエールの表現効果 …114
第１項　線状の筆触が生むマチエール …114
（１）サヴォニン時代のマチエール …114
（２）マロヤ時代のマチエール …115
（３）線状の筆触が作るマチエールの分類 …116
第２項　マチエールのメカニズム …117
（１）マチエールの分析 …117
（２）マチエールの凹凸を活かしたグレーズ …118
第３項　線状の筆触が生むマチエールの表現効果 …118

第４節　線状の筆触と構図 …119
第１項　線状の筆触を用いる前の作品の構図 …120
（１）　ミラノ時代の構図 …120
（２）　ブリンアンツァ時代の構図 …122
第２項　線状の筆触を用いた作品の構図 …125
（１）　サヴォニン時代の構図 …126
（２）　マロヤ時代の構図 …128
（３）　まとめ …131
第３項　線状の筆触が構図に及ぼす影響 …131
第４項　まとめ …133

第５節　まとめ …133

第４章　線状の筆触を用いた制作方法 …135
はじめに …135
第１節　セガンティーニの制作方法 …136
第１項　制作方法の調査 …136
（１）セガンティーニの作品の調査 …136
（２）　制作の写真の分析 …138
第２項　制作方法 …139
（１）制作手順 …139
（２）筆触の方向及び形状などの設定 …140
第３項　まとめ …142

第２節　厚塗りと油絵具 …142
第１項　油絵具の乾燥 …142
（１）油絵具の乾燥の仕組み …142
（２）厚塗りの線状の筆触が制作に及ぼす影響 …143
第２項　セガンティーニの油絵具 …143
（１）画面の割れ …143
（２）セガンティーニの油絵具 …144

第３節　筆触と制作環境の関係 …146
第１項　セガンティーニの制作環境及び制作現場 …146
（１）　高地で描く意義 …147
（２）　高地から見える風景 …148

第４節　再現実験 …149
第１項　再現実験の目的 …149
（１）再現実験の対象作品 …149
（２）再現実験の方法 …150
第２項　《水飲み場の赤い雌牛》の部分の再現実験 …151
（１）描画までの制作手順 …151
（２）荒描き …152
（３）厚塗りの線状の筆触を用いた描画 …152
（４）完成 …154
（５）考察 …154
第３項　《アルプスの牧場》の部分の再現実験 …155
（１）描画までの制作手順 …155
（２）荒描き …156
（３）厚塗りの線状の筆触を用いた描画 …156
（４）完成 …156
（５）考察 …156
第４項　〈アルプス三連画〉《生命》の部分の再現実験 …157
（１）描画までの制作手順 …157
（２）厚塗りの線状の筆触を用いた描画 …157
（３）グレーズから完成まで …158
（４）考察 …158
第５項　まとめ …158

第５節　筆者の制作と筆触 …160
第１項　線状の筆触の導入 …161
（１）線状の筆触の導入以前の作品の展開と課題 …162
（２）《Green Scenery》における線状の筆触の導入 …162
（３）《Green Scenery》における留意点と問題点 …167
第２項　線状の筆触の表現効果の検証 …176
（１）《Scene 1》における線状の筆触の導入 …176
（２）《Scene 4》における線状の筆触の導入 …183
（３）《Scenery》における線状の筆触の導入 …187
（４）制作実践における表現効果の検証のまとめ …192
第６節　まとめ …195

結章 …198
第１節　研究のまとめ …198
第１項　各章のまとめ …198
第２項　結論 …203
第２節　今後の課題 …205

謝辞 …207

表 …208

地図 …236

図版 …239

注 …479

図版典拠 …489

参考文献一覧 …501

凡例

- 「　」　①文献・資料から引用した文や語句、②論文の題名、③筆者が強調する文や語句
- 『　』　文献名、出版物名、展覧会名
- 《　》　作品題名
- 〈　〉　作品のシリーズ名
- （　）　①図及び図版、②補足説明
- 注番号は各章ごとに 1 から始まる通し番号を振った（例：＊）。
- 引用、補足説明（注釈）、図版の出典については、巻末の「注 及び 図版典拠」にまとめた。参考文献については、巻末の「参考文献一覧」にまとめた。
- 引用文中の［］は、筆者が補足した語句であることを示している。 筆者が引用文の一部を中略した場合、引用文中に［中略］と記した。
- すべての図版及び作図（全452点）については、巻末にまとめた。1～452の通し番号を振り、本文中には 図■ と記した。
- すべての表は（全18点）については、巻末にまとめた。1～18の通し番号を振り、本文中には 表● と記した。表10の図版の出典については、巻末の「注 及び 図版典拠」にまとめた。
- 地図は巻末にまとめた。

序章

はじめに

本研究は、イタリアの画家ジョヴァンニ・セガンティーニ（Giovanni Segantini 1858-1899年）の作品に見られる線状の筆触（タッチ）を制作技法の観点から分析し、線状の筆触の表現効果の考察を行うものである。

筆者は油彩による具象絵画の作品制作を行っており、自身のもつイメージを表現するために、画面に厚塗りのマチエールを構築し、絵具の物質性を強調した表現を行ってきた。油絵具による厚塗りの表現は、印象派の登場から活発になり、現代まで活用されている。厚塗りによって画面に作られた油絵具の立体的な造形は、視覚だけでなく、触覚的な刺激を与える。また、画面に残された筆跡からは画家の筆さばきを知ることができる。こうした厚塗りの表現は、筆者にとって大変魅力的であり、これまで、主に印象派の厚塗りを参考に制作を行ってきた。そうした中で、セガンティーニの作品を鑑賞する機会があった。セガンティーニの作品は鮮やかな発色と明暗の強いコントラストによって、ひときわ目立っており、筆者は驚きとともに魅了された。セガンティーニの作品の魅力は色彩だけでなく、厚塗りのマチエールにあった。厚塗りの絵具による細かな凹凸のマチエールは宝石のように輝いており、複雑な形状をしていた。マチエールは厚塗りの線状の筆触によって構成されており、その筆触は鮮やかな太い糸に見え、刺繍作品のようであった。セガンティーニのマチエールは、これまで見たことのないものであり、筆者の厚塗りの概念を壊すものとなった。筆者の知る厚塗りは、幅の広い筆やペインテイングナイフを用いて大量の絵具を画面に盛るものであり、迫力のあるマチエールを構築するものであった。しかし、セガンティーニの厚塗りは繊細であり、一気に大量の絵具を盛るものではなかった。無数の細かな線状の筆触が並置され、連なることで厚塗りのマチエールが構築されている。しかもそのマチエールは、画面全体に発生しているのである。部分的な厚塗りは、印象派やレンブラント・ファン・レイン（Rembrandt H. van Rijn 1606-1669）及びウジェーヌ・ドラクロワ (Ferdinand Victor Eugène Delacroix　1798-1863)など、様々な画家の作品に見られるものであったが、画面全体が細かな厚塗りの凹凸で覆われている作品を筆者はこれまでに見たことがなく、それは筆者にとって衝撃的であった。こうしたセガンティーニの作品との出会いが、研究の直接のきっかけとなった。

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の研究を行うことで、厚塗りという技法の特徴を知り、筆者の新たな厚塗りの表現の展開につながるのではないかと考えている。

第１節　研究の背景

19世紀に、印象派が筆触を絵画表現の手段の一つとして用いるようになり、それまでの古典技法では画面で目立つことのないように平滑に伸ばされていた筆触が、筆触分割によって厚みを持ったまま画面に現れるようになった。印象派の画家たちは筆触を活用し、これまでにない鮮やかな色彩と躍動感のある画面を作り出すことに成功した。印象派以後、ポスト印象派及び新印象派などが分割された筆触を用いており、筆触を活かした描画が盛んに行われるようになった。

このように筆触の扱いが変わり始めた19世紀後半に、セガンティーニはイタリア印象派の画家として、イタリア及びスイスを拠点として活動した。セガンティーニは生涯を通じて自分の身近な風景や農民の生活などを描き、1886年にアルプスに移住してからは、アルプスの広大で光に満ちた風景とそこに暮らす人々の生活を、線状の筆触を用いて描いた。セガンティーニの生涯は居住地区によって分類されている。その区分は、イタリアのミラノ（Milano）でのミラノ時代（-1881年）、ミラノの北のブリアンツァ（Brianza）地方でのブリアンツァ時代（1881-1886年）、スイスのアルプスの山村サヴォニン（Savognin）でのサヴォニン時代（1886-1894年）、アルプスの小村マロヤ（Maloja）でのマロヤ時代（1894-1899年）である。

セガンティーニはサヴォニン時代において、線状の筆触を用いて制作を行っている。セガンティーニの描画技法は、ミラノ時代からブリアンツァ時代に用いた明暗技法（キアロスクーロ　chiaroscuro）から、サヴォニン時代に分割主義（ディヴィジョニズム　divisionnisme）へと変わっている。セガンティーニの分割主義は、筆触分割された線状の筆触を用いて、視覚混合を行う描画技法である。分割主義によって、セガンティーニの筆触は、厚みを伴った細かな線状に分割された。これによって、一筆一色となり、画面上での混色が回避され、色彩の明度と彩度が保たれた。網膜上で色彩を混色する視覚混合では、補色の関係の色彩を並置する補色対比が用いられ、色彩が強調された。セガンティーニは、アルプスの風景の強烈な光と鮮やかな色彩を描くために、上記のような表現効果を持つ分割主義を導入した。その結果、セガンティーニの作品の色彩は劇的に変化し、色相は広がり、彩度が高くなり、明暗の幅が広がった。また、色彩だけでなく、画面全体に厚塗りの細かな凹凸のマチエールが見られるようになった。分割主義によって、色彩及びマチエールが変わったのである。分割主義では厚塗りの線状の筆触が用いられていることから、セガンティーニの作品の変化の直接的な要因は、厚塗りの線状の筆触にあると考えられる。つまり、厚塗りの線状の筆触の表現効果によって、色彩及びマチエールが変化したのである。

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の表現効果は、厚塗りの線状の筆触を配置し、組み合わせることによって生み出されている。こうした独自の表現を生み出す、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触には、色彩及びマチエール以外の別の要素に及ぼす表現効果があるのではないかと考えた。セガンティーニが厚塗りの線状の筆触を用いた頃から、作品のモチーフの形態は単純化され、モチーフの質感は絵具の物理的な質感を帯びるようになった。また、モチーフの量感はより強調されているように見える。厚塗りの線状の筆触を用いたことによって、モチーフの見え方が大きく変化しており、変化の一因が、厚塗りの線状の筆触である可能性が考えられる。

しかしながら、セガンティーニの筆触に着目し、制作の観点から筆触を考察した先行研究は少なく、厚塗りの線状の筆触の表現効果及び厚塗りの線状の筆触を用いた具体的な制作方法を考察した研究は見当たらない。これまで行われてきたセガンティーニに関する先行研究についての詳細は、本章第４節で述べるのでここでは省略するが、こうした先行研究の状況が本研究を行う一因となった。

本論では、セガンティーニの作品の筆触の分析を行い、厚塗りの線状の筆触の表現効果について考察する。

第２節　研究の目的と研究の意義

セガンティーニの作品は、厚塗りの線状の筆触を用いたことによって、厚塗りを活用した独自の絵画表現が確立されたものと考えられる。

本研究の第一の目的は、セガンティーニの油彩画における、厚塗りの線状の筆触の表現効果を明らかにすることである。筆者は油彩画の制作を行うため、制作技法の観点から、厚塗りの線状の筆触が油彩作品に及ぼす影響及びもたらす表現効果を考察していきたい。

第二の目的は、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法を明らかにすることである。厚塗り線状の筆触を用いた制作方法は、先行研究において言及が少なく、不明な点が多い。本研究では、制作実践を行うことで、描画における厚塗りの線状の筆触の特性を明らかにし、制作の参考になるよう、技法の考察を進める。

本研究を通じて、筆者の厚塗りの絵画表現における、新たな展開を試みることも目的の一つである。

これまで、油彩画における厚塗りの表現効果に関する研究は、印象派の技法の研究を通じて多く行われていた。しかしながら、セガンティーニが用いた厚塗りの細かな

線状の筆触の独自性に着目した研究はほとんど見られないことから、本研究は意義があるものと考えられる。

また、セガンティーニの研究において、セガンティーニの筆触の「厚塗り」というの要素に着目し、その表現効果についての考察が少なく、かつ、制作的な観点からセガンティーニの筆触及び描画技法を考察した研究が見当たらないことから、本研究は意義あるものだと思われる。

第３節　先行研究

セガンティーニの研究は、セガンティーニが亡くなった直後（1899年）から現在まで、スイス及びイタリアを中心に行われている。本研究では、2011年に出版された展覧会図録である『アルプスの画家　セガンティーニ　―光と山―』[1]に掲載されている「主要参考文献表」[2]及び「セガンティーニに言及のある戦前期の主な国内文献」[3]を参考に先行研究を調査した。

日本におけるセガンティーニ研究は戦前から行われている。1909年には雑誌でセガンティーニが紹介され[4]、それ以降、いくつかの文献において、セガンティーニの作品及び生涯が端的に紹介された[5]。セガンティーニに関する本格的な研究は、1921年に出版された、佐久間政一（1885-1949）の著書『泰西名畫家傳　セガンティニ』[6]において行なわれている。この本では、セガンティーニの生涯を振り返るとともに、制作環境や技法が紹介されている。内容は伝記であり、セガンティーニの技法の詳細などは記されていない。この後、1923年に神崎梧楼（生年不詳）がセガンティーニの自叙伝を翻訳した『セガンチニ伝(1)』[7]を発表し、1930年には木村捷司（1905-1991）が『セガンティーニの自叙伝(1)』[8]を書いた。これらの自叙伝では、いずれもその内容がセガンティーニの幼年期時代に限られており、画家になってからのことはほとんど語られていない。前述の主要参考文献表によると、1940年代はセガンティーニに関する記事は1本しかなく、戦後を経て、1970年代になるまで、セガンティーニに関する記事や研究は国内ではほとんどみられなかったようである。

その後、1977年に小田急百貨店で、展覧会『スイス・アルプス名画展　セガンチーニ、ホドラーらによる』[9]が開催され、1978年に日本で初の回顧展『セガンチーニ展　アルプスと牧歌の幻想』[10]が開催されたことで、展覧会に関連した記事や本が出版された。その中でも特に重要な文献は『セガンチーニ展　アルプスと牧歌の幻想』の展覧会図録『セガンティーニ展』[11]であろう。この図録には、セガンティーニ研究の第一

人者である、アニー=ポール・クインザック（Annie-Paule Quinsac 生年不詳）の論文である「序説」[12]が収録されている。また、図録にはクインザックによるセガンティーニの作品解説が掲載されている。「序説」では、セガンティーニの経歴、技法、作品の解説、周囲からの評価など、セガンティーニに関する様々な情報が詳しく記されている。特に分割主義に関する解説が充実しており、技法的な面でセガンティーニを知ることができる貴重な論文である。

回顧展後、再び、研究及び記事は少なくなり、2011年の回顧展まで日本におけるセガンティーニの研究はほとんど行われなかった。おそらく、国内の美術館などに収蔵されているセガンティーニの作品が非常に少なく、研究を行うことが困難であったことが一因として考えられる。

2011年に国内で２回目の回顧展である展覧会『セガンティーニ　―光と山―』[13]が開催された。開催にあわせ、展覧会図録『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』が出版された。この展覧会図録には、以下の５本の論文及び記事が掲載されている。

・ベアト・シュトゥッツァー（Beat Stutzer 1950-）
「近代へのパイオニア」

・ニコル・ゼーベルガー（Nicole Zeeberger 生年不詳）
「ジャポニズムのコンテクストにおけるジョヴァンニ・セガンティーニ」

・千足伸行（1940-）
「アルプスの画家セガンティーニ：”魔の山”から”光の山へ”」

・小川かい（生年不詳）
「日本からの眼差し－明治～昭和初期のセガンティーニの受容の諸相」

・久保州子（生年不詳）
「セガンティーニの足跡」

展覧会図録にはセガンティーニの関連地図、年譜、国内外の主要参考文献などが掲載され、充実した内容となっている。

また、2011年には国内初の論文集兼画集である『セガンティーニ　アートライブラリーbis』[14]がベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ（Roland Waspe 生年不詳）監修、末吉雄二（1942-）の翻訳によって出版された。この論文集兼画集には、以下のセガンティーニの研究者たちによる論文が掲載されている。

・マティアス・フレーナー（Matthias Frehner　1955-）
「モダニズムへの道－ジョヴァンニ・セガンティーニの生涯と作品」

・ベアト・シュトゥッツァー
「物質から解放された美－セガンティーニ美術館の素描と油彩画」

・ローランド・ヴェスペ
「私は絵画をこう考え、こう感じている－オットー・フィッシュバッハー・ジョヴァンニ・セガンティーニ財団の所蔵作品」

・クリスティアン・クレム（Christian Klemm　生年不詳）
「象徴主義に向かって－チューリッヒ美術館およびその他のスイスの美術館が所蔵するセガンティーニの絵画作品」

・ユリア・クリューザー（Julia klüser　生年不詳）
「大から小へ、そして小から大へ－ジョヴァンニ・セガンティーニの《アルプス三連画》の成立について」

・フランツ・ツェルガー（Franz Zelger　生年不詳）
「《アルプス三連画》－ゴーギャンおよびドイツ・ロマン主義絵画に対するセガンティーニの回答」

以上が国内の主要な文献である。こうした論文は多くが海外の論文の翻訳であり、日本独自の研究が少ないことがわかる。

1978年に展覧会図録が出版されるまで、これらのほとんどの文献の内容が、セガンティーニの人生を紹介する内容であった（セガンティーニの自伝を含む）。クインザックの「序説」において、分割主義の詳細とともに、セガンティーニが分割主義を用いることになった経緯を詳しく説明している。また、セガンティーニの筆触が、混色されていない色彩を用いた厚塗りの線状であったことなど、セガンティーニの分割主義が新印象派の分割主義と異なっていたことを指摘している[15]。『アルプスの画家　セガンティーニ　―光と山―』では、シュトゥッツァーが「近代へのパイオニア」の中で、セガンティーニの分割主義が、色彩を輝かせただけでなく、「描かれたすべての事物の構造と物質性をニュアンスづけつつも、すべてを束ねた一つの等統一性のうちに表現することも可能とした」[16]と説明し、厚塗りの線状の筆触によってつくられたマチエールの表現効果を指摘している。

『セガンティーニ　アートライブラリーbis』では、フレーナーが「モダニズムへの道－ジョヴァンニ・セガンティーニの生涯と作品」において、セガンティーニの生涯と作品を俯瞰しながら、分割主義の導入の経緯をより詳細に解説している[17]。シュト

ゥッツァーは「物質から解放された美－セガンティーニ美術館の素描と油彩画」において、セガンティーニ美術館の素描と油彩画の解説を行う中で、厚塗りの線状の筆触による描線が、運動性を生み出していることを指摘している[18]。しかし、どういった原理によって運動性が生じているかなどの詳細な解説はされていなかった。ヴェスペ、クレムクリューザー及びツェルガーの論文では、それぞれ、作品の解説を中心とした内容であり、描画技法に関する記述はほとんどみられない。

これまでの先行研究において、クインザック、シュトゥッツァー及びフレーナーのなど論文では、分割主義がもたらす色彩の効果を説き、厚塗りの細かな凹凸のマチエールが画面に変化を与えることとが指摘されてきた。しかし、これらの論文においても、具体的な描画に関する記述はほとんど見られず、どういう手順で描けば、効果が得られるかなどの、厚塗りの線状の筆触を用いた具体的な描画方法を記した論文はみられなかった。セガンティーニがどのようにして厚塗りの線状の筆触を用い、厚塗りの細かな凹凸のマチエールを構築したのか、はっきりとはわかっていない。

こうした状況において、筆者は海外の文献を調査した。先行研究の中でも重要な資料となるのは、1982年に出版された、クインザックによるカタログ・レゾネ『Segantini: Catalogo Generale』[19]である。カタログ・レゾネには、1982年当時に確認されていた油彩画及び素描を含む、セガンティーニの全作品が解説付きで掲載されている。また、セガンティーニの経歴がまとめられており、これを通読すれば、セガンティーニのことを一通り知ることができる。しかし、カタログ・レゾネには分割主義の解説はあるものの、具体的な制作手順などは記されていなかった。また、2011年にスイスのバイエラー財団（Fondation Beyeler）で開催された大規模な回顧展[20]の図録である“SEGANTINI”[21]にも、視覚混合以外の表現効果の記述や制作手順は載っていなかった。他に、主要文献である、“RADICAL LIGHT ITALY’S DIVISIONIST PAINTER”[22]など調査したがそうした記述はなかった。

セガンティーニに関する先行研究では、分割主義技法及び、視覚混合の効果に着目しているものの、厚塗りの細かな凹凸のマチエールが持つ表現効果や厚塗りの線状の筆触の性質に関しては考察が少ないようである。また、厚塗りの線状の筆触の使用法及びセガンティーニの制作方法についても不明な点が多い。こうした背景をふまえ、本研究では、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の表現効果を考察するとともに、技法的な側面である、厚塗りの線状の筆触を用いて描画を行う具体的な方法を考察する。加えて、これまでの先行研究では、制作的な観点からセガンティーニの描画技法を考察した研究が見当たらないことから、本研究では、制作実践を行い考察する。

第４節　研究の対象と方法

本研究の研究対象と方法は以下の通りである。また、本研究における「線状の筆触」の定義を以下に示した。

- 本研究の主な研究対象は、厚塗りの線状の筆触によって描かれた、セガンティーニの1886年以降の油彩作品である。それらに加えて、セガンティーニの作品の特徴をより広く、深く知るために、1886年以前の作品も研究対象とした。
- 線状の筆触の分析を行うための対象作品は、実見調査を行った作品に限定した。カタログや画集では、線状の筆触の状態が確認できないためである。
- 本研究における「線状の筆触」とは、筆触の形状が点状や大きな塊でなく、また、平滑でなく、線の状態であるものを指す。線状の筆触が複数重なっている筆触に対して、線による構成の痕跡が残っている場合、線状の筆触とみなした。

各章の研究対象と方法について以下にまとめる。

第１章「セガンティーニの作品と生涯の変遷」では、セガンティーニの生涯と作品の変遷をたどり、作品のテーマ、技法、マチエール、制作環境の関連性を考察した。セガンティーニの描画技法は、ミラノ時代からブリアンツァ時代に用いた明暗技法から、サヴォニン時代において、厚塗りの線状の筆触用いる分割主義技法へと変わった。その結果、セガンティーニの作品の色彩は劇的に変化し、画面全体に厚塗りの細かな凹凸のマチエールが見られるようになった。また、分割主義技法の導入後、作品のテーマ及びジャンルは厳選され、屋外での制作が盛んになるなど制作環境にも変化があった。こうした様々な変化と技法には何かしらの関連性があったものと考えられる。第１章では、セガンティーニに関する先行研究をまとめ、これらの関連性を考察した。文献調査に加え、セガンティーニの生活及び制作の拠点となった場所を訪問し、制作環境の調査及び、油彩作品の実見調査を行った。油彩作品の実見調査では、セガンティーニの油彩画57作品を対象とし、肉眼で細部まで観察し、そのうち35作品の写真撮影を行った。

第２章「筆触の分析」では、セガンティーニの筆触を分析し、その性質及び特徴をまとめた。セガンティーニの筆触は、厚塗りでありながらも細かな線状のであることによって、細密な描画を可能としている。また、厚塗りの線状の筆触は、絵具を厚く塗っただけの単なる厚塗りではない、線状の絵具の塊が並び重層化した、複雑な形状

のマチエールを作り出す。こうした筆触の特徴は、セガンティーニと同時代であり、分割された筆触を用いた印象派、ポスト印象派　、新印象派の画家たちの作品には見られなかった。第２章では、19世紀におけるセガンティーニの筆触の位置付けと独自性を明らかにするために、印象派、ポスト印象派及び新印象派の作品にみられる筆触を分析し、特徴をまとめ、セガンティーニの筆触と比較した。また、実見調査を行った60作品の筆触を、描画技法、色彩、筆触の形状の観点から分析し、セガンティーニの筆触の変遷をまとめた。

第３章「線状の筆触の表現効果」では、第２章での筆触の分析をふまえて、セガンティーニの線状の筆触の表現効果を考察した。厚塗りの線状の筆触は、モチーフの描きようと表現を大きく変え、マチエール、色彩、構図に影響を与えた。セガンティーニの作品には、線状の筆触を用いる以前から晩年まで、人物、家畜及び風景など、様々なモチーフが登場している。多くのモチーフは、厚塗りの線状の筆触によって、見え方が変わり、質感及び量感の表現に変化が生じた。マチエールは厚塗りになり、細かな凹凸が生じ、絵具の物質感が強調され、色彩の色相、明度及び彩度の幅が広がった。構図では、画面構成及び遠近法に変化がみられた。これらは、厚塗りの線状の筆触の表現効果であると考えられる。第３章では、モチーフ、色彩、マチエール及び構図の観点から厚塗りの線状の筆触の表現効果を考察した。まず、モチーフと厚塗りの線状の筆触の関係を明らかにするために、モチーフを種別に分類し、モチーフの種類によって厚塗りの線状の筆触のどの要素が変化するのか分析した。色彩、マチエール、及び構図の分析では、厚塗りの線状の筆触を用いた作品とそれ以前の作品を比較し、それぞれの要素にもたらす表現効果及び影響を考察した。

第４章「線状の筆触を用いた制作方法」では、セガンティーニの線状の筆触を用いた制作方法について、作品の実見調査及び文献調査から推察し、セガンティーニの作品の再現実験及び筆者の自作作品による制作実践によって検証した。まず、セガンティーニの未完成作品及び制作の記録写真の分析を行い、実見調査を行ったセガンティーニの作品の構造を分析することで、制作手順を推察した。導き出した制作手順をから、セガンティーニの作品を対象とした再現実験を行い、制作手順の検証を行うとともに、厚塗りの線状の筆触の扱い方など、制作に関連する技法の実践を行った。さらに、厚塗りの線状の筆触の表現効果を検証し及び確認するために、自作作品において、線状の筆触を用いた制作実践を行った。なお、再現実験及び制作実践では、厚塗りの線状の筆触を作り出すのに適した油絵具の固さ、筆の種類及び筆の扱い方などを明らかにするために、技法実験を行った。

第５節　論文の構成及び各章の概要

本論文は、次のような構成である。

序章
第１章　セガンティーニの作品と生涯の変遷
第２章　筆触の分析
第３章　線状の筆触の表現効果
第４章　線状の筆触を用いた制作方法
結章

本論文の構成と研究の方法を表１にまとめた。
各章の概要について以下にまとめる。

第１章　セガンティーニの作品と生涯の変遷

セガンティーニの生涯は居住地区によってイタリアのミラノでのミラノ時代（-1881年）、ミラノの北のブリアンツァ地方でのブリアンツァ時代（1881-1886年）。スイスのアルプスの山村サヴォニンでのサヴォニン時代（1886-1894年）、アルプスの小村マロヤでのマロヤ時代（1894-1899年）に分類されている。本章では、生涯を振り返り、作品のテーマ、技法、マチエール及び制作環境の変遷をまとめ、それぞれが作品に与えた影響を考察した。セガンティーニの作品のテーマは、身近な人物や風景、農民の生活、母性、宗教的主題とテーマが限定されていた。ミラノ時代とブリアンツァ時代では、上記の全てのテーマで、肖像画、厨房画、風景画、宗教画などを制作しているが、サヴォニン時代からは、アルプスの農民の生活を主なテーマとして描くようなった。ブリアンツァ時代までは作品のテーマ及びジャンルによって、モチーフの形状、色彩及びマチエールが異なっており、技法や描きようを変えていると考えられる。サヴォニン時代で分割主義を導入した結果、作品のテーマ及びジャンルによる技法の違いがほとんどみられなくなったことから、分割主義の導入によって、技法が定まり、制作テーマが定まった可能性が考えられる。

なお、厚塗りの線状の筆触を用いた作品では、作品テーマ及びモチーフによって、筆触の状態とマチエールの形状に違いがある。厚塗りの線状の筆触を用いる分割主義は、筆触の状態に振れ幅がある技法であると考えられる。

第２章　筆触の分析

セガンティーニの線状の筆触及び分割主義の特徴を明らかにするために、印象派、ポスト印象派、新印象派及びセガンティーニの筆触を比較し、それぞれの筆触の特徴を探った。さらに、セガンティーニの作品の筆触の分析を行うことで、セガンティーニの筆触の変遷をまとめた。

筆触には、その形状や用い方によって個性を感じさせる効果があり、絵画表現において重要であることを確認した。筆触を活用する技法である筆触分割について、印象派、ポスト印象派及び新印象派の筆触の特徴をまとめている。セガンティーニの筆触分割は、印象派、ポスト印象派及び新印象派の技法の特徴を部分的に持ち合わせている技法であり、そうでありながらも、どの技法の特徴とも全く同じではない、セガンティーニ独自の技法であると思われる。

セガンティーニの筆触は、初期にみられた平滑で凹凸の少ない幅の広い筆触から、分割主義の導入によって筆触が分割され、物質感を伴った厚みのある線状の筆触へと変化した。そうした変化がありながらも、セガンティーニの筆触はどの時代においても厚塗りの傾向があった。セガンティーニの絵画表現では、厚塗りが重要であったと考えられる。

第３章　線状の筆触の表現効果

厚塗りの線状の筆触は、モチーフの描きようだけでなく、構図という絵画を構成する要素にまで、影響を及ぼした。厚塗りの線状の筆触の表現効果をより深く考察するために、①モチーフ ②色彩 ③マチエール ④構図の観点から分析した。

モチーフを構成する厚塗りの線状の筆触には、その種類、形状、筆触の配置及び方向において様々なヴァリエーションがあった。セガンティーニは、作品やモチーフによって、使用する線状の筆触の形状などを変え、描画していたと考えられる。

厚塗りの線状の筆触の、線の要素によってモチーフの形態は明瞭化する。また、モチーフの形に沿って線状の筆触が引かれることで、モチーフの量感が強調される。厚塗りの要素によって、モチーフの形態は単純化され、絵具の物質感が強調された質感となる。

厚塗りの線状の筆触の線の要素は、視覚混合によって色の対比を作り出している。セガンティーニは補色対比を用いていたことが明らかとなっている。本研究では、補色対比とは異なる色の対比である、明度対比、色相対比、彩度対比に着目し、その存在と効果について、考察した。

厚塗りの線状の筆触がつくるマチエールには、線の要素と厚塗りの要素によって、厚塗りの細かな凹凸が生まれる。厚塗りの絵具が作る凹凸は、光の影響を受け、画面

に影を作り出す。この影に着目し、厚塗りの細かな凹凸が生む影によって、画面の明暗が変化し、効果を生むと考えられる。また、厚塗りの線状の筆触がつくるマチエールは、画面に絵具の物理的存在感を与える。絵具の物理的な存在感はモチーフ及び画面全体の見え方を変えるのである。

厚塗りの線状の筆触は、画面構成に影響を与えていた。分割主義によって、用いる色彩は鮮やかになり、色相は広がり、明度が高まり、これまでの明暗による画面構成に変化が生じた。セガンティーニは色を活用した画面構成を行うようになった。明暗の構成はこれまでとは異なる形で用いられた。

モチーフ、色彩、マチエールにもたらした表現効果及び構図への影響によって、モチーフ及び画面全体の見え方を変えたのである。

第４章　線状の筆触を用いた描画法

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法を考察し、制作実践によって、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の表現効果の検証を行った。

未完成作品及び文献資料から、厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法を推察した。セガンティーニの制作方法は、完成図に近い下図を作成し、それを基に描画を行うという、厚塗りの線状の筆触の性質をふまえた計画的な制作方法であると考えられる。

これまで考察した制作方法及び、厚塗りの線状の筆触表現効果を、再現実験及び制作実践によって検証した。また、厚塗りの線状の筆触を作り出すための道具の検証及び描画材の実験を行うことで、描画を円滑に行う方法を提案した。屋外における制作実践では、厚塗りの線状の筆触を用いた屋外の制作が日差しの影響を大きく受け、画面の見え方が変化する恐れがあることを指摘した。

制作実践によって、厚塗りの線状の筆触の描画に関連する性質を考察した。厚塗りの線状の筆触による描画は、直感的に自由に筆を走らせ描く描画とは異なり、工芸的作業の側面を持つ。

結章

厚塗りの線状の筆触の表現効果は、モチーフ及び画面の存在感を強調する。この効果は、筆触が「厚塗り」であり、「線状」であることによってもたらされる。筆触が細かな線状であることによって、線の性質を持ちながら、厚塗りの要素が加わることで、様々な表現効果が生まれるのである。こうした表現効果を持つ、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触は、他の分割主義および筆触分割を用いた画家にはない独自の筆触である。

第１章　セガンティーニの作品と生涯の変遷

はじめに

本章では、ジョヴァンニ・セガンティーニの生涯を振り返り、作品の変遷を確認する。また、セガンティーニが生活を営み、制作を行った土地を併せて紹介していく。

セガンティーニに関する多くの先行研究において、セガンティーニの生涯は居住地区によって分類されている。その区分は、イタリアのミラノでのミラノ時代（-1881年）、ミラノの北のブリアンツァ地方でのブリアンツァ時代（1881-1886年）、イタリアからスイスに移り、アルプスの山村サヴォニンでのサヴォニン時代（1886-1894年）、スイスのアルプスの小村マロヤでのマロヤ時代（1894-1899年）となっている[1]。地図１はセガンティーニが暮らした場所を示した地図である[2]。本論では先行研究と同様にこの分類を採用し、論を展開する。

先行研究において、セガンティーニの時代区分が移り住んだ地域ごとに行われているのは理由がある。それはセガンティーニの作品が居住地区によって、目に見えて変化したからである。特に、セガンティーニの作品のテーマは地域と大きく関わっている。また、土地とともに制作環境も変わっている。すなわち、セガンティーニは移動によって、その地域から何らかの影響を受け、作品テーマ及び制作環境などを変えたと推測することできる。第１章では、こうした地域と作品の関係に着目しながら、セガンティーニの生涯と作品を俯瞰する。なお、セガンティーニの生涯について、本論ではセガンティーニ研究の第一人者であるアニー=ポール・クインザックがまとめた年譜を基にベアト・シュトゥッツァー[3] が作成した年譜「セガンティーニ年譜」[4] 及び前述の年譜に学芸員の小川かいが編集した「年譜」[5] を参考にした。

本章では、時代による作品の変化を、①経歴、②作品のテーマ、③技法とマチエール、④制作環境の観点から考察した。これらの着眼点から作品を概観し、それぞれの要素の関連性を考察する。

第１節　ミラノ時代（-1881年まで）

第１項　ミラノ時代の経歴

セガンティーニは1858年にオーストリア（現在のイタリア）の小村アルコ（Arco）で生まれた。56歳の父アゴスティーノ・セガティーニ（Agostino Segatini

1802-1866）と30歳の母マルゲリータ・デ・ジラルディ（Margherita de Girardi 1828-1865）、異母姉イレーネ（Irene 生没年不明）、異母兄ナポレーオーネ（Napoleone 生没年不明）という家族構成であった。セガティーニ家は貧しく、当時は生活保護を受けながら暮らしていた。1861年に父は異母姉イレーネ、異母兄ナポレオーネと共にミラノへ移り住み、幼いセガンティーニと母は二人きりでアルコに留まり、大変貧しい生活を強いられた。1864年になり、父が事業に失敗し、二人のもとへ戻ってくる。この時期、セガンティーニは両親とともに生活を営むことができた。ところが、1865年５月に母マルゲリータは37歳で病死してしてしまう。その後、父につれられ、ミラノへ移住し、セガンティーニは異母姉イレーネに預けられる。しかし、イレーネは忙しく働いており、7歳のセガンティーニの世話をできる状態ではなかったため、セガンティーニは放任された。このため、セガンティーニは過酷な少年時代を過ごした。1866年に父が亡くなると、セガンティーニには家出を繰り返すようになる。1870年にはミラノの少年公正施設であるリフォルマトーリオ・マルキオンディ（Riformatorio Marchiondi）へ送致され、３年間の言葉の読み書きをはじめとした基礎的な教育を受けている。ここでセガンティーニは、教育を行っていたカトリックの神父に素描の才能を見いだされ、奨励された。[6]

セガンティーニはこうした幼年期の出来事を、生前に記した自伝[7]において詳しく語っているが、クインザックの研究をはじめとした先行研究において、自伝で語られた物語には事実でない部分が多々あったことがわかっている[8]。現在ではセガンティーニの死後、息子のゴッタルド（Gottardo 1882-1974）によって書かれた伝記『Giovanni Segantini zu seinem 10. Todesstag』[9] などを参考に研究が進められている。クインザックは1982年にセガンティーニのカタログレゾネである『Segantini: Catalogo Generale』を執筆し、セガンティーニの生涯を詳細に明らかにしている[10]。

1873年にセガンティーニは異母兄ナポレオーネの店で働くことになる。店は写真屋兼薬局であり、セガンティーニは写真関連の技術及び基礎知識を習得した。シュトゥッツァーによると、ここで習得した写真関連の知識は、画家になった後に役に立ち、自作の作品や制作のためのモチーフを撮影することがあったようである[11]。1874年にセガンティーニは画家を目指すためにミラノの異母姉のところへ戻り、パラッツォ・ディ・ブレラ（Palazzo di Brera）のブレラ美術学校（Accademia di Belle Arti di Brera）（図１、図２）の夜間コースに登録し、装飾美術を学ぶこととなった。昼は生活のために、画家であり室内装飾家であるルイジ・テッタマンヅィ（Luigi Tettamanzi 生年没年不明）の助手として働き、２年間勤めた後に昼間の絵画コースも受講するようになり、画家としての基礎的な知識と技術を習得している。ブレラ美術学校には、イタリアの名画コレクションが充実しているブレラ美術館 （Pinacoteca

di Brera）（図３）が絵画資料館として併設されており、古典美術を学ぶ最高の環境だったと言えるだろう。セガンティーニは1875年から1879年まで在学し、在学中に画家としての頭角を現すようになる。[12]

セガンティーニの研究者であるマティアス・フレーナー[13] は、ブレラ美術学校時代に、セガンティーニがスカピリアトゥーラ（Scapigliatura イタリア語 蓬髪主義）の画家であるトランティックロ・クレモーナ（Tranquillo Cremona 1837-1878）、ダニエーレ・ランゾーニ（Daniele Ranzoni 1843-1889）の影響を受けていると指摘している[14]。スカピリアツゥーラ（蓬髪主義）とは「理想主義やアカデミズムに反発し、伝統からの解放、自由な生き方と表現を求めた」[15] 前衛的表現の運動である。彼らは作品において、主題よりも絵画における光の表現を最も重要視しており、明瞭なアウトラインを排除している[16]。クレモーナの作品《マリア・モロッツィの肖像》（図４）には、アウトラインの代わりに軽快なタッチが存在し、部分的に厚塗りで描かれている。

フレーナーの指摘の通り、ブレラ美術学校在学中の作品には、スカピリアトゥーラの画家の絵画様式が見られる。1879年に描かれた《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》（図５）では、窓から降り注ぐ光に照らされた人物と床が明瞭に描かれている。まさに光の表現に重きを置いた作品であると言えよう。この他に、《鐘つき番》（図６）にも光の表現を重視した表現が見られる。

《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》（図５）は高い評価を得て、作品はミラノ市美術協会によって購入された[17]。この作品によって、セガンティーニの名は学外の画商に認知されるようになった。この画商とは、ヴィットーレ・グルビシー（Vittore Grubicy 1851-1920）とアルベルト・グルビシー（Alberto Grubicy 1852-1922）兄弟である。グルビシー兄弟は、画商として絵画作品を販売しただけでなく、セガンティーニに絵画制作の指導を行い、最新の美術動向を紹介した。また、経済援助も行っていた。彼らとの付き合いはこの後１０年以上続くことになる[18]。

特にヴィットーレ・グルビシーは後に画家としても活躍しており、ただの情報通の画商という存在ではなく、絵画に関する技術的な知識を持ち、活用することができる人物であった。セガンティーニに分割主義を導入させたのはヴィットーレ・グルビシーであるとクインザックは指摘している[19]。こうした出会いを経て、セガンティーニは1880年にミラノでアトリエを構え、画家の道を歩み始めた[20]。

画家として本格的に活動を始めた1880年の重要な出来事として、生涯の伴侶となる、ビーチェ・ブガッティ（本名：ルイジア・ブガッティ Luigia Bugatti

1863-1938）との出会いがあった。二人はミラノに住んだが、1881年にミラノ北部のブリアンツァ地方へ移住した。以上がミラノを去るまでの経歴である。[21]

第２項　ミラノ時代の作品のテーマ

ブレラ美術学校で絵の基礎を学び始めたセガンティーニが選んだテーマは、身近な風景や人物であった。特に肖像画及び花などの静物画を多く描いており、《二十歳の自画像》（図７）や《ブロンドの髪の若い女性の頭部習作》（図８）はこの時代の代表作として挙げられる。フレーナーは、スカピリアトゥーラの画家たちが最も好んだジャンルは肖像画であり、セガンティーニが肖像画などのジャンルの作品を制作した背景に、少なからず彼らの影響があったことを指摘している[22]。セガンティーニは描画技法においてスカピリアトゥーラの画家たちの影響を受けており[23]、テーマやモチーフの選択にも影響を与えていた可能性は高いと考えられる。その他にミラノ時代では、宗教的主題を描いた宗教画、風景画などを描いていた。

第３項　ミラノ時代の技法とマチエール

ミラノ時代の技法について、クインザックは、セガンティーニが「伝統的な“明暗法”の技法で」描いていると指摘している[24]。明暗法はイタリア語でキアロスクーロ（Chiaroscuro）と呼ばれており、新潮世界美術辞典[25]では「明と暗、光と影の対比や変化や均衡がもたらす効果を駆使して、ある物体の立体感、あるいは画面における遠近感を表現し、また光源の設定や光と影の対比などの照明の方法によって劇的な効果と抽出するなど、きわめて重要な技法である」[26]と説明されており、モチーフを明暗で捉え表現する描画技法であることがわかる。実際にセガンティーニのミラノ時代の作品である《鐘つき番》（図６）、《ブロンドの髪の若い女性の頭部習作》（図８）など、多くの作品は明暗の対比によって描かれており、明暗法が用いられている。フレーナーは、明暗法はスカピリアトゥーラの画家たちの影響だと指摘している[27]。セガンティーニはミラノで学んだことの一つに、パースペクティヴ（透視図法 perspective）を挙げており[28]、《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》（図５）では透視図法が用いられている。

ミラノ時代の作品のマチエールは、《ブロンドの髪の若い女性の頭部習作》（図８）、《二十歳の自画像》（図７）及び《鐘つき番》（図６）に見られるような、全体的に筆触が目立たない平滑な画面であった。しかし、部分的に厚塗りのマチエールが存在し、絵具の凹凸が目立つ箇所が見られた。ミラノ時代の作品には、後の作品に見られるような画面全体を覆う細かい線状の筆触や重厚で複雑な形状のマチエールは

存在していなかった。多くの作品のマチエールは平滑で凹凸が控えめであるものの、絵具の量は多く、厚塗りであった。ミラノ時代において、セガンティーニの技法における最大の関心は、筆触や色彩ではなく明暗だったと考えられる。

第４項　ミラノ時代の制作環境

1870年代の当時のブレラ美術学校での制作環境がどのようなものであったのか詳細は不明である。ただし、当時のミラノが既に都会であり、風景画がほとんど描かれていないことから、野外で制作を行っていた可能性は低いと考えられる。屋内での制作に関して、佐久間の著書『泰西名畫家傳　セガンティニ』によると、セガンティーニの伴侶であったビーチェの話から、セガンティーニがブレラ美術学校を辞めた後にミラノ市内にアトリエを構え、主に屋内のアトリエで制作していたことが明らかとなっている[29]。

第２節　ブリアンツァ時代（1881-1886年）

第１項　ブリアンツァ時代の経歴

1881年にセガンティーニは伴侶のビーチェとともにイタリア北部の湖沼地帯であるブリアンツァ（Brianza）地方へ移住した。地図２はセガンティーニが住んだ場所を印したブリアンツァ地方の地図である。当時のブリアンツァ地方は自然豊かな農村地帯であり、その土地で暮らす農民の姿が身近なところにあった。まず、セガンティーニは標高258mのプシアーノ（Pusiano）で生活を始めた。プシアーノはプシアーノ湖の北、コルニッツォロ山（Cornizzolo　標高1241m）の南西に位置した湖畔の小さな集落である（図９）。図９はプシアーノの北に位置する丘から筆者が撮影した。この丘からプシアーノ湖（図10）が一望できる。プシアーノではミラノの都市風景とは全く違った自然の風景が広がっている。湖を背にすると緑豊かなコルニッツォロ山が目の前に表れる（図11）。セガンティーニはこの地で水辺と低山、田園というミラノにはない自然環境を得たのである。セガンティーニが田園地帯に移住したのは、都市生活から逃れるためであり、アカデミーからの離脱のためであった。ベアト・シュトゥッツアーによると、当時（19世紀中頃）の風潮として、多くの芸術家は教条的なアカデミーが定めた神話的、宗教的なテーマまたはモチーフを避け、自分自身の身近なモチーフを選び取るようになっていたという[30]。また、画商グルビシーのすすめがあったとも言われている[31]。

セガンティーニはブリアンツァ地方に5年ほど住んだのだが、その間に3回引越している。1882年にカレッラ（carella 標高374m）、1884年にコルネーノ（Corneno 標高383m）、1885年にカーリオ（Caglio 標高804m）と標高の高いところへ移動した。カレッラはプシアーノとの標高差が100mあり、やや高地でプシアーノ湖を見渡すことができる（図12）。2013年現在のカレッラは住宅地であり、田園風景は見られない（図13）。次に引っ越したコルネーノはカレッラとは標高がほとんど変わらないが、カッレラに比べ緑が多く、プシアーノ湖側の見晴らしがよい（図14）。しかし現在のコルネーノもカレッラ同様に農地や畑が少なく、田園地帯の面影はほとんどない（図15、図16）。プシアーノ湖から北に７キロほど離れたカーリオは標高が804mあり、街は三方が山に囲まれている。セガンティーニは1885年の秋から冬にかけて一人でカーリオに在住し制作を行っている。その後、1886年に家族とともにミラノへ移動し、スイスのサヴォニンへ移住した。プシアーノに滞在した５年間で、セガンティーニの家族は3人増えた。まず、1882年に第１子長男ゴッタルド・セガンティーニ（Gottardo Segantini 1882-1974）が生まれ、1883年には第２子次男アルベルト・セガンティーニ（Alberto Segantini 1883-1904）、1885年に第３子三男マリオ・セガンティーニ（Mario Segantini 1885-1916）が誕生した。[32]

ブリアンツァ時代は、セガンティーニが画家として大きな躍進を遂げた時期である。まず、1883年に画商グルビシーと専属契約を結んだことが挙げられる。画商との専属契約によって、一人の独立した画家として認められたのである。専属契約の内容は「グルビシーがふさわしいと判断したセガンティーニの作品に『G.S』のイニシャルによる署名を入れること、公私にかかわらずすべての事柄でセガンティーニの代理人を務めること、セガンティーニのすべての芸術作品およびその他の資産を管理すること」[33] であった。この契約によって、セガンティーニは制作に専念できる環境を得たのであった。

次の事柄として、1883年５月に開催されたアムステルダム万博博覧会での金賞受賞が挙げられる。受賞した作品は油彩画《湖上のアヴェ・マリア》の第一ヴァージョン（図17）で、この受賞によってセガンティーニの名はヨーロッパ中に知れ渡った[34]。こうした功績はグルビシーの指導と助言によるところが大きい。実際にグルビシーはセガンティーニにジャン＝フランソワ・ミレー（Jean-François Millet 1814-1875）の作品を参考にするよう指導している。クインザックによると、グルビシーはロンドン及びオランダに滞在し、ミレーをはじめとしたバルビゾン派に関する知識を十分に持っていた。グルビシーはそうした経験と知識に基づき、セガンティーニにミレーの素描やエッチングを模写するよう指導し、ミレー作品の原画や複製を与えていた[35]。この指導の結果、セガンティーニは、農民の生活というミレーを意識したテーマの作

品を制作するようになった。実際にセガンティーニのブリアンツァ時代の作品には、羊や羊飼い、屋外で祈祷する人々など、ミレーの作品に見られるモチーフが多く用いられている。フレーナーは、前述の《湖上のアヴェ・マリア》の第一ヴァージョン（図17）がミレーの《晩鐘》（図18）を参考に制作されたものであることを指摘している[36]。このようにミレーの影響を受けた作品は多く存在する。しかし、すべての面においてミレーの影響を受けたわけではなかった。クインザックによると、構図と構成に関してはミレーの影響を受けたが、セガンティーニはミレーの作品を白黒の複製図版でしか見ていないため、色彩においては影響を受けなかったと指摘している[37]。こうした事実を踏まえ、ミレーとセガンティーニの関係についてフレーナーは「ミレーの情念と内面性を自分自身のものとして消化・吸収した」と説明している[38]。つまり、セガンティーニはミレーの様式及び技術をそっくりそのまま自身に当てはめたわけではなく、ミレーの「現実を象徴と化すこと」[39]、すなわちミレーが持っていた、現実を象徴化し描くという思想を部分的に受け入れていたのであった。

ブリアンツァ時代において、セガンティーニは画家として大きく成長した。田園風景の広がる環境を得たこと、ミレーの存在を知り参考にし消化したこと、そして国際的な賞による画家としての成功は、画商グルビシーの助けによってもたらされたと言えるだろう。

第２項　ブリアンツァ時代の作品のテーマ

ブリアンツァに移住し、セガンティーニは農民と牧人たちの生活を描くようになった。特に羊及び羊飼いといったモチーフは、《羊のいる風景》（図19）、《十字架への接吻》（図20）、《水飲み場の夕べ》（図21）など、ブリアンツァに移住した直後の作品から登場しており、ブリアンツァ時代の多くの作品で描かれている。セガンティーニは、羊と羊飼い（牧人）の関係は、単なる人と動物の関係としてではなく、「愛情深い関係」として描いているとシュトゥッツアーは指摘している[40]。こうしたテーマの選択は前述のとおり、ミレーの影響が大きいと考えられている。フレーナーは、ミレーが農民の貧しく辛い生活を描き、社会批判に結びつけたことに対して、セガンティーニはそれをしなかったことを指摘している[41]。シュトゥッツアーによると、セガンティーニは農民の生活を真摯に再現し、しばしば物語風に描くことで、見るものに哀愁を感じさせるような絵を制作したのであった[42]。特にブリアンツァ時代の初期の作品においてその傾向が強い。ところが、ブリアンツァ時代の後期では、逆に哀愁を感じさせない作品が登場する。フレーナーによると、1886年の作品《牧場の柵にて》（図22）および1883-84年制作の《羊の剪毛》（図23）は、哀愁を感じさせ

ない作品であり、その要因としてセガンティーニが「特別な効果やドラマティックなテーマ」を用いず、「文学性をできる限り排除し」、ありのままの自然の状態を直接的な印象で描いたためだと指摘している[43]。ブリアンツァ時代において、セガンティーニは農民と牧人たちの生活を描き続けているものの、表現のアプローチは一定ではなく、若干変化したと言える。

ミラノ時代から描かれているテーマとして、宗教的主題、身近な風景や人物及び家畜が挙げられる。これらは静物画、肖像画、風景画、宗教画として描かれた。作品に登場する羊や牛などの家畜の多くは人物や風景とともに描かれている。肖像画では、身近な人物を描いた作品に加え、《夫人像》（図24）のような顧客からの注文を受け描かれた作品が登場する。風景画では、前述のように風景と人物・家畜を組み合わせた作品が多くなり、風景のみが描かれた作品はほとんどみられなくなった。宗教的主題の作品はブリアンツァ初期に多く描かれている。ただし、ミラノ時代とは異なり、教会が勧めるようなアカデミックなテーマの作品は描かれておらず、《十字架への接吻》（図20）に見られるように、農民のごく身近な信仰心を風景とともに描いている。このことに関して、フレーナーは、セガンティーニが当時の教会のあり方に懐疑的であったためだと指摘している[44]。この他に、果物や野菜、魚や肉を描いた厨房画が多く描かれている。《キノコ》（図25）のような写実的に描かれた厨房画は多くの注文を受けており、セガンティーニの生活の糧となった[45]。

ブリアンツァ時代では、ミラノ時代よりも多くのテーマを持ち、様々なジャンルの作品を制作した。ブリアンツァにおいて、セガンティーニは、農民と牧人たちの生活という生涯のテーマを発見している。

第３項　ブリアンツァ時代の技法とマチエール

ブリアンツァ時代の初期の作品では、《水飲み場の夕べ》（図21）のように、ミラノ時代で用いられていた明暗法による描画が行われた。しかし、後期の作品では明暗法を用いた描画が少なくなっている。例えば、1886年制作の《牧場の柵にて》（図22）では、極端な明暗が少なくなり、モチーフの持つ色彩を素直に描く描画が行われている。

画面のマチエールに関して、ブリアンツァ時代の作品ではミラノ時代と同じように、マチエールの凹凸は控えめで、極端な絵具の盛り上げは見られない。しかし、一部の作品では、部分的に厚塗りがみられ、厚塗りの筆触を確認できる。ブリアンツァ時代の作品では、サヴォニン時代以降に見られるような、画面全体に細かな凹凸の厚塗りのマチエールは見られなかった。

描画の際の筆遣いと筆触は作品によって異なっている。例えば、《ニンジンのある静物》（図26）では軽快な筆触と勢いのある筆跡から素早い筆さばきが確認できるが、同時期に制作された《11月の寒い日》（図27）ではそのような軽やかな筆触はみられず、画面に筆を押しつけたような重々しい筆遣いで描かれている。また、《婦人像》（図24）は、丁寧な描画が行われており、落ち着いた筆遣いである。これらの例から、ブリアンツァ時代では、セガンティーニが様々な筆遣いと筆触を試していたと考えられる。

ブリアンツァ時代の色彩は、ミラノ時代に比べ色相が広がり、画面が明るくなった。しかし、ブリアンツァ時代初期に描かれた《十字架への接吻》（図20）、《水飲み場の夕べ》（図21）などは、茶系の色を主に用いており、暗い色調で色数が少ない。1884年の作品《ニンジンのある静物》（図26）では、画面が明るくなり、明暗の幅が広がり、彩度が高くなっている。クインザックによると、こうした色彩の変化は、グルビシーの助言がもたらしたものであり、グルビシーはセガンティーニに、よく自然を観察し、自然に即していない人工的な茶系の暗い色彩を改善するように指導していたことがわかっている[46]。こうした指導と研究の成果は、1886年頃に描かれた《早朝のミサへ》（図28）及び1886年の《牧場の柵にて》（図22）などに現れており、初期作品とは比べ物にならないほど、色相が広がり、明るく彩度の高い色彩になっている。

第４項　ブリアンツァ時代の制作環境

ブリアンツァ時代から、セガンティーニは屋外に出て、自然を目の前で観察しながら制作を行うようになる。移住した当初は薄暗い部屋の一角で制作を行っていたようであるが、グルビシーの指導もあり、屋外で制作するようになった。時代が進むに従って、屋外での制作の割合が大きくなっていった。[47]

第３節　サヴォニン時代（1886-1894年）

第１項　サヴォニン時代の経歴

1886年2月にセガンティーニ一家はブリアンツァからミラノへ戻った。セガンティーニはブリアンツァでの画題を描き尽くしてしまったのである [48]。同年５月に第４子ビアンカ（Bianca Segantini 1886-1980）が誕生している。サヴォニンへの移住について、セガンティーニの研究を行っている久保州子（生年不詳）が「セガンティーニの足跡」において詳しく説明している。それによると、セガンティーニは、ミラノで

いくつかの注文制作を終えて、６月にセガンティーニとビーチェは４人の子を預け、次の居住地を探す旅に出ている。この旅は約２ヶ月続き、一行はミラノからコモ（Como）、リヴィーニョ（Livigno）、イタリアとスイスの国境の街であるティラノ（Tirano）、ポスキアーヴォ（Poschiavo）、サンモリッツ（St. Moritz）、シルヴァプラナ（Silvaplana）などを経由し、スイスのグリゾン（Grisons）州オーバーハルシュタイン（Oberhalbstein）地方の山岳小村サヴォニン（Savognin）にたどり着いた。セガンティーニはアルプスの山をじっくり観察するために、ティラノ（図29）からサヴォニンまで歩いて移動している。[49]

地図３はサヴォニン、マロヤ、サンモリッツ周辺の地図である。

筆者は実際にミラノからティラノ、さらにサンモリッツを経てサヴォニンまで移動し、景色の変遷を観察した。筆者の移動手段は鉄道であり、セガンティーニの移動手段であった徒歩とは異なるが、通過するそれぞれの土地の雰囲気を肌で感じることができた。以下は筆者が体験したミラノからサンモリッツまでの移動の記録とサヴォニンを訪れた際の記録である。

ミラノからティラノまではのどかな田園風景が広がっており、ブリアンツァでの風景と大差はない。ところがアルプスの入口であるティラノからスイスに入ると風景は一変し、アルプスの壮大な山々と牧歌的で緑豊かな大地が広がる（図30）。現在、ティラノ（標高441m）からサンモリッツ（標高1822m）間は世界遺産に登録されたベルニナ（Bernina）鉄道が走っており、電車から変わりゆく風景を見渡すことができうる。ポスキアーヴォ（標高1014m）ではピッツ・トレビッシーナ（Piz Trevisina）（標高2823m）を背景にしたポスキアーヴォ湖（図31）が広がり、のどかで牧歌的な風景が見える（図32）。鉄道が進むにつれて標高は高くなる。セガンティーニ一行が通過した、標高2328mのベルニナ峠 （Passo del Bernina）付近では4000m級の険しく迫力のある山々と鏡のように澄んだ湖を一望することができる（図33、図34）。峠を越えると再び牧歌的な風景が現れ、やがてサンモリッツ湖の湖畔の位置するサンモリッツに到着する（図35）。サンモリッツはアルプスの山々に囲まれた街（図36）で、現在は保養地・観光地として欧州では有名である。セガンティーニはサンモリッツに家を構えることはなかったが、制作活動の拠点として利用していた。また、セガンティーニの死後、セガンティーニ美術館（図37）が建設されるなど、サンモリッツはセガンティーニとの関わりが深い街である。

筆者はサンモリッツを経由し、サヴォニンへ取材に行った。サヴォニンは、標高1180mの小さな農村である。街の周辺は鮮やかな緑と色とりどりの花で覆われた牧草地が広がり、アルプスの山脈の麓まで続いている。アルプスの山々の白い残雪、青々とした樹木、褐色に統一された屋根がつくる色鮮やかな風景は太陽の光によって、一

層輝きを増し、豊かな情景を作り出している（図38）。街からは、ピッツ・アーロス（Piz Arlos 標高2696m）、ピッツ・マルテナス（Piz Martegnas 標高2670m）ピッツ・クルヴェール（Piz Curver 標高2927m）、ピッツ・トイッサ（Piz Toissa 標高2657m）といった2000m後半の山々を望むことができる（図39）。西にはピッツ・ミトゲル（Piz Mitgel 標高3158m）、ピッツ・サルテラス（Piz Salteras 標高3110m）3000m級の山々が連なっている。街の中心にジュリア（Julia）川が流れており、集落は川の東側と西側に分かれている。街はこうした山々に囲まれているにもかかわらず、圧迫感はなく、広々としていた（図40）。サンモリッツ周辺及びサヴォニンは現在もアルプスの壮大な山並みが広がっている。

セガンティーニの経歴に戻るが、セガンティーニはサヴォニンの街の西側にある、当時の洲議会議員の身内が所有する家（図41）を住居兼アトリエとして借り、家族とともに暮らし始めた。最終的に、一家は1889年8月まで、サヴォニンに8年間滞在した。[50]

1886年11月、画商グルビシーがサヴォニンへやってくる。グルビシーは1887年3月まで滞在し、セガンティーニに最新の芸術に関する話や技術をもたらした。この滞在は結果的にセガンティーニの描画法を変える大きなきっかけとなった。クインザックによると、このころ、セガンティーニは表現上の問題を抱えており、どうすれば影の部分に光を取り込めるか悩み、また、グルビシーから色彩を改善するように言われていた[51]。そこに、グルビシーが知っていた、新印象派の技法に導入されていた色彩理論が加わり、新技法の開発を行うこととなった。その結果、セガンティーニは、当時印象派などが用いていた筆触分割という筆触を分割する描画法を取り入れた、分割主義（デヴィジョニズム divisionnisme）を制作に導入したのである[52]。分割主義とは、分割された筆触を用い、色彩を分割することで視覚混合の効果などを利用し、画面に鮮やかな色彩と輝きをもたらす描画法である。筆触が分割されることで、色彩は分割され一色一筆となり、画面上の混色が避けられ、色彩の明度や彩度の変化を防ぐことが可能となる[53]。さらにセガンティーニは、視覚混合を取り入れている。視覚混合とは色を隣り合わせることで発生する光学現象である[54]。セガンティーニが用いた視覚混合について、隣り合った色と色が人間の網膜上で合成され、別の色が見えたり、互いの色の彩度や明暗のコントラストが高まって見える効果がある[55]。こうした効果を持つ、セガンティーニの分割主義についての詳細は第２章で論じていく。ともあれ、分割主義を導入したことで、セガンティーニの作品は劇的に変わっていく。分割主義の導入後、色彩は鮮やかになり、画面全体の明度が高まり、明るくなっている。クインザックによると、セガンティーニが初めて分割主義を用いたのは《湖上のアヴェ・マリア》の第二ヴァージョン（図42）である[56]。この作品は1882年の《湖上

のアヴェ・マリア》の第一ヴァージョン（図17）を描き直したもので、空、水面、大地、羊などの作中のほとんどのモチーフは分割主義による線状の細い筆触によって描画されている。これより後のほぼすべての作品は分割主義によって描かれている[57]。

サヴォニン時代は、セガンティーニが画家として国際的に活躍した時代である。まず、1888年にグルビシー画廊での展覧会『イタリア美術展』に参加している。1889年にはパリ万博博覧会に出品し、続く1891年には『第一回ブレラ・トリエンナーレ』及びベルリン芸術家協会による『国際美術展』に出品している。これらの活動はグルビシーの働きかけと協力によるものであった。1894年にはミラノで回顧展『スフォルツァ城における美術展』が開催されている。[58]

さらに、セガンティーニは多くの国際的な賞を受賞している。1886年にブリアンツァ時代に描かれた《牧場の柵にて》（図22）がアムステルダムの国際展[59]で金賞を受賞し、1889年にパリ万博博覧会・イタリア館で展示された《頸木で繋がれた雌牛たち》（図版なし）が金賞を受賞、1892年には《アルプスの真昼》（図43）がミュンヘン[60]で金賞を受賞し、同年に《耕作》（図44）がトリノの現代美術50年展で金賞を受賞した。なお、《牧場の柵にて》（図22）は、1888年にイタリア国家によって作品買い上げとなっている。セガンティーニの画家としての地位はサヴォニン時代に確立されたと言える。[61]

画家として順風満帆だったサヴォニンでの生活は、金銭トラブルによって1894年8月に終わりを迎える。当時のセガンティーニには作品売却による大きな収入があり、贅沢な生活を維持するために使われていた。その結果、セガンティーニは州税を滞納し、債権者に追われてしまい、サヴォニンにいられなくなってしまったのだ[62]。一家は1894年にオーバーエンガディン（Oberengadin）地方の小村マロヤ（Maloja）へ引っ越し、サヴォニンでの生活に終止符を打った。

第２項　サヴォニン時代の作品のテーマ

サヴォニン時代においても、ブリアンツァ時代と同じように、農民の生活及び牧人と動物の絆をテーマとして描いている。テーマ自体は大きく変わっていないが、セガンティーニの生活の変化に伴い、作品に登場する風景は広大で光に満ちあふれたアルプスに変わり、農作業や家畜の世話をする様子などは、ブリアンツァ時代に比べ、より一層実際の生活（風景）に基づいたものとなった。こうした変化の要因についてフレーナーは、セガンティーニがサヴォニンにおいて、モチーフの選択に関して大きな影響を受けていたミレーから脱却し、自身が見たありのままの農民の姿をモチーフとして選択することができるようになったためであると解説している[63]。

また、セガンティーニは《靴下を編む少女》（図45）、《アルプスの真昼》（図46）に見られるような日常生活の何気ない場面を描くようになった。作品に登場する人物は、しばしばモデルを用いて描かれた。《アルプスの真昼》（図46）でモデルを務めたバルバラ（Uffer Barbara 1873-1935、愛称バーバ）はセガンティーニ家の子守り兼家事手伝いであった。バーバはセガンティーニのお気に入りのモデルとなり、多くの作品のモデルとなったが、バーバの肖像が描かれることはなかった。シュトゥッツァーは、セガンティーニがバーバをアルプスの土地で暮らす「若い女性像の理念的な原型」[64]と捉え、女羊飼いや農民の娘として描き、セガンティーニの興味はあくまでも、アルプスで暮らす人々の生活とアルプスの風景にあり、個人には向けられなかったことを指摘している。[65]

ブリアンツァ時代に描かれた、死んだ獣や家畜、肖像画、風景画はサヴォニンでも引き続き描かれている。1892年に描かれた《死せるのろ鹿》（図47）は死んだ仔鹿をモチーフとした作品で、1881年の《死んだカモシカ》（図48）によく似た構図で描かれているが、作品の持つ意味が異なっている。シュトゥッツァーは、《死んだカモシカ》（図48）は上流階級のための狩猟の静物画であり、しとめた獲物を見せびらかすためのものであったのに対し、《死せるのろ鹿》（図47）は獲物ではなく、命がなくなった生き物として描かれており、「予期せぬ過酷な早世」を象徴していると指摘している[66]。つまり、ミラノ時代の《死んだカモシカ》（図48）は顧客のための静物画であり、《死せるのろ鹿》（図47）は象徴的な意味が込められた静物画なのである。こうした象徴的な意味を持つ作品として、家畜を描いた《母山羊と子山羊》（図49）がある。この作品では山羊の親子をモチーフとし、母性を象徴している。このようにサヴォニン時代では、一部の作品の死んだ獣や家畜というモチーフに対して、象徴的な意味合いを持つ作品が登場するようになった。象徴的な意味を持つ作品は、後のマロヤ時代に多く登場することになる。[67]

風景画では、人と動物が登場しない風景のみをモチーフとした、いわゆる風景画が描かれることが少なくなった。フレーナーは、セガンティーニが描くほとんどの風景画には風景の中に動物や人物が含まれており、人物も動物も含めた風景がセガンティーニにとっての風景であったと指摘している[68]。そのため、風景を主題とした作品にも、人物や動物は削除されることなく登場している。《井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景》（図50）では初夏の山岳風景が女性とともに描かれている。この作品中の女性は、主題として意味を持つ存在ではなく、あくまでも風景の一部として描かれている。[69]

宗教的主題を描いた宗教画は、ほとんど描かれなくなった。サヴォニン時代初期に描かれた《湖上のアヴェ・マリア》の第二ヴァージョン（図42）は宗教的主題の作品であるが、アカデミックに聖書の一場面を描いたものではない。ブリアンツァ時代と同じように、農民の信仰心が風景とともに描かれている。

サヴォニン時代では、人間や動物を含めた自然（情景）をありのままに描いた作品が多くを占めるようになった。一方、ブリアンツァ時代にあった、哀愁を感じさせるような作品はほとんどみられなくなった。モチーフに関して、ミラノ時代、ブリアンツァ時代では写実的に描かれていた人物や動物などは、やや簡略化されて描かれている。特に人物では、注文制作による肖像画を除き、個人を特定できるような顔の特徴がみられなくなった。

第３項　サヴォニン時代の技法とマチエール

セガンティーニはサヴォニンに移住して間もなく、グルビシーの協力を得て独自の分割主義を生み出し、制作に導入した。分割主義では、これまでの平滑な筆触ではなく、筆触を糸のように細い線に分割した、線状の筆触を用いて描画が行われる。筆触が分割されることによって、色彩は一筆（一筆触）につき一色となり、画面上での混色による色の濁りを回避することができた。筆触分割によって、色彩の彩度と明度は保たれた。さらに、分割主義の視覚混合の効果によって、セガンティーニの作品の色彩は、より一層彩度が高くなり、明暗のコントラストが大きくなった。変化したのは色彩だけではなく、マチエールも姿を大きく変えている。分割主義の導入によって、ブリアンツァ時代の凹凸の目立たない平滑でなだらかな形のマチエールは、厚塗りで細やかな凹凸の目立つ複雑な形状のマチエールとなった。また、画面全体が厚塗り絵具に覆われている。このような厚塗りのマチエールは、分割主義で用いた筆触である、絵具を多く含んだ線状の筆触によってつくられている[70]。分割主義は色彩だけでなく、マチエールを変えたのである。分割主義と線状の筆触に関する分析及び考察は第２章以降で行うのでここでは言及しないが、分割主義の導入及びそれに付随した線状の筆触は、色彩やマチエールといった作品を構成する様々な要素になんらかの影響を与え、表現を変えたものと考えられる。また、構図や動勢、明暗といった要素なども、分割主義を導入したことで変化が生じている。分割主義と線状の筆触が与えた影響及びもたらされた表現効果の考察は第３章で行っていく。

先行研究及び作品の図版から、セガンティーニの1886年以降のほぼ全ての作品は、分割主義と線状の筆触によって描いていると考えられる。これらの作品をまとめて観察したところ、作品によって技法の用い方やマチエールの表情が異なっていた。特にサヴォニン時代では技法のふり幅が大きく、一つの作品の中に、これまで用いてきた

大きな形状の筆触と分割主義の細かな線状の筆触が混在している。例えば分割主義を用いて描かれた最初の作品である《湖上のアヴェ・マリア》の第二ヴァージョン（図42）では、空、街並み、及び羊は線状の筆触によって描かれているが（図51）、人物及び水面は幅の大きな筆触で描かれている（図52）。特に人物は筆触分割が行われておらず、旧来用いていた明暗法及び分割されていない平滑な筆触によって描画されている（図53）。このほかに《疾駆する馬》（図54）でも同様の傾向がみられ、馬は厚塗りを伴った旧来の大きな筆触で描かれ、空および草は大小様々な線状の筆触で描かれている。こうした筆触の混在は1888年頃まで続いており、分割主義を導入した1886年からしばらくは、セガンティーニが様々な筆触を試していたと考えられる。その後、1888年頃から、作品のあらゆるモチーフが細かな線状の筆触によって描かれるようになり、画面全体が線状の筆触による細やかな凹凸のマチエールで覆われるようになった。1889年の《母と母》（図55）では画面全体に細やかな凹凸と重厚な絵具の厚みのマチエールを確認することができる（図56、図57）。この後、ほぼ全ての作品が線状の筆触で描かれていることから、セガンティーニの分割主義は実験期間を経て、1888年頃に確立されたと考えられる。

第４項　サヴォニン時代の制作環境

セガンティーニはブリアンツァ時代から屋外で制作を行っている。サヴォニン時代ではその傾向が高まり、多くの制作は屋外で行われた。屋外での制作の様子は写真から知ることができる。図58の写真はサヴォニンで撮影されたものである。この写真から、セガンティーニがキャンバスを屋外へ持ち出し、風景を目の前にして制作を行っていたことがわかる。ただし、屋外のすべての制作において、写真のような状況で制作を行っていたとは断言できない。写真には伴侶であるビーチェが写っており、佐久間によれば、ビーチェはセガンティーニが制作を行う際、隣で本を読み聞かせていたという[71]。2013年現在、この写真が撮影された場所にはセガンティーニの等身大パネルが設置されている（図59）。筆者はサヴォニンを取材した際にこの場所に立ち寄った。そこからは写真の中で制作されてた作品《耕作》（図44）の画中に見られる風景が目の前に広がっており、この地点でセガンティーニが制作していたこと実感をした。

サヴォニンでの制作環境に関して、佐久間は「千八百九十四年までは、彼はほとんど年中サボニーノ及びその附近に生活していて、室内畫又は肖像畫を描く時を除いては、常に戸外で描畫した。畫室の中で風景を描いたことは甚だ稀れであつた」と説明している[72]。このことから、サヴォニン時代では屋外での制作活動がより頻繁になったと考えられる。

第４節　マロヤ時代（1894-1899年）

第１項　マロヤ時代の経歴

1894年、セガンティーニ一家は、サヴォニンからエンガディン地方の小さな町であるマロヤへ移住した。今回の引っ越しは、ブリアンツァからサヴォニンに移住したときのような国を跨いだ大きな距離を移動するようなものではなく、大きく環境を変えることが目的の引っ越しというわけでもなかった。マロヤはサヴォニンから約40kmほどしか離れておらず、アルプス内での移動と言えるだろう。[73]

マロヤの標高は1817mであり、サヴォニンの1180mより大幅に高くなっている。そのせいか、マロヤはサヴォニンに比べ雪が多く気温が低い地域である[74]。セガンティーニ一家は、町の中心を通るメインストリート沿いにあるシャレー・クオーニ（Chalet Kuoni）に住んだ（図60）。マロヤはサヴォニンと同じように山間に町があり、町からアルプスの山々を容易に観察することができる（図61、図62）[75]。町の西の森にはベルヴェデーレ塔（Turm Belvedere）（図63）があり、マロヤ峠（Malojyapass）、ブレガリア谷（Val Bregalia）を見渡せる（図64）。マロヤにはセガンティーニとその家族が眠る墓地及び現在子孫が暮らしているアトリエがある（図65、図66）[76]。

セガンティーニは1896年頃から毎年冬の間、ブレガリア渓谷のソーリオ（Soglio）のホテルで家族と過ごした。ソーリオは山の中腹にある標高1190mの小さな村で、村からはボンダスカ山脈を見ることができる（図67、図68、図69）。セガンティーニは後にソーリオで制作を行った。[77]

マロヤにおいて、セガンティーニを取り巻く環境はゆるやかに変化していった。1891年に画商グルビシーとの契約が切れ、ドレスデンの画廊およびベルリンの画廊と契約した。この時点で一旦、グルビシーとの交流が途絶えている。その後、1894年にマロヤに移住してからは別のベルリンの画廊と契約し、1897年にはフランクフルトの画商と契約を行っている。このようにグルビシーとの契約解消後はどの画商とも長い契約には至っていない。なお、グルビシーは1891年にセガンティーニと契約解消の後、画商業を廃業し、画家として本格的に活動している。数年後、セガンティーニとグルビシーは手紙を交わすようになり、画家同士としての交流が続いた。画家同士の交流といえば、グルビシー以外にも、ブレガリア地方の画家であるジョヴァンニ・ジャコメッティ（Giovanni Giacometti 1868-1933）との交流があった。マロヤに移住してすぐにセガンティーニはジャコメッティと知り合い、彼らの友情はセガンティーニが亡くなるまで続いた。ジャコメッティはセガンティーニの影響を強く受けてい

た。ジャコメッティの《ベルゲル峡谷の冬》（図70）は、セガンティーニと同じように線状の筆触を用いた分割主義の技法を用いている。なお、セガンティーニの死後、ジャコメッティはセガンティーニのデスマスクを描いており、さらにセガンティーニが遺した制作途中の作品《ふたりの母たち》（図71）を加筆し完成させている。この作品はセガンティーニとジャコメッティの共作となっている[78]。これらのことから、ジャコメッティとセガンティーニの交流が深かったことがわかる。この他にウィーン分離派[79]との交流があった。シュトゥッツァー作成の年譜によると、1898年に開催された最初のウィーン分離派の展覧会にセガンティーニの作品29点が出品されており、交流があったことがうかがえる[80]。ウィーン分離派はセガンティーニが亡くなった２年後の1901年にセガンティーニの回顧展を開催している[81]。

マロヤに移住してからもセガンティーニは国際的に活躍をしている。1895年には第１回ヴェネツィア・ビエンナーレに出品し、イタリア国家賞を受賞した。さらに1896年には、《母と母》（図55）がオーストリアの国家金賞を受賞し、ミュンヘンのノイエ・ピナコーク、ハンブルク美術館はセガンティーニの作品を買い上げている。1897年にはドレスデンの第１回国際美術展で金賞記念大楯を受賞した。こうした状況について、シュトゥッツァーは、サヴォニンにおいて、すでにセガンティーニの画家としての地位は確立されており、セガンティーニの作品は最も高額な部類であったと分析している[82]。マロヤではさらにその地位を押し上げるような前述の活躍があり、セガンティーニは自他ともに認める、国際的な画家となった。[83]

1896年、セガンティーニは1900年にパリで開催される万国博覧会の出展に向けて準備を始め、直径70mの円形のドームの内部壁面にエンガディン地方の風景を描くという壮大な計画を立てた。セガンティーニは住居であるシャレー・クオーニの隣にドームの縮小版（図60）を建てるなど、精力的に計画を進めていた。ところが、結果として莫大な費用を負担するスポンサーである、エンガディン地方の銀行や投資家、経営者などが辞退し、予算不足となり、1898年にこの計画は頓挫した。かわりにセガンティーニは大きな３枚のパネルにそれぞれ「生命」「自然」「死」をテーマとしてエンガディンの風景を描く〈アルプス三連画〉を制作・展示する計画をたて、作品制作にとりかかった。図72、図73、図74は素描で描かれた〈アルプス三連画〉の完成見本である。〈アルプス三連画〉の主要部分である《生命》（図75）、《自然》（図76）、《死》（図77）の制作には多くの時間が費やされた。《生命》（図75）はソーリオ、《死》（図76）ではマロヤがそれぞれの作品の背景（舞台）となり、その場所に実際に存在する風景や建物などがモチーフとなった。これらの作品は舞台となった現場で制作が行われた。《自然》（図76）はサンモリッツ近くのシャフベルク

（Schafberg 標高2731m、地図３）の山小屋で描かれた。シャフベルクの山小屋からはサンモリッツを含めたエンガディン地方を見渡すことができ（図78）、そこから見える風景は《自然》（図76）の舞台となった。セガンティーニはこれまで、自宅の周辺の風景を主なモチーフとして描いていた。シャフベルク及びサンモリッツ付近にセガンティーニが居を構えたことはなかったが、短期滞在を行っており、サンモリッツ近辺すなわちオーバーエンガディン地方に親しみを感じたことから、作品の舞台となったと考えられている。[84]

1899年、セガンティーニはシャフベルクの山小屋に滞在し、《自然》の制作を行っていたが、急性腹膜炎に襲われ倒れてしまう。セガンティーニは下山することもできず、10日後、山小屋に駆けつけた家族に看取られながら亡くなった。セガンティーニの遺体はマロヤに運ばれ、埋葬された。最終的に〈アルプス三連画〉は未完成となってしまったが、ほとんど完成していた主要部分である《生命》（図75）、《自然》（図76）、《死》（図77）は1900年のパリ万博博覧会のイタリア会場で展示された[85]。セガンティーニの死後、ウィーン分離派による展覧会「第９回オーストリア造形芸術家連合展覧会」に関連して、ウィーンで大規模な回顧展が開催されるなど、その名声はしばらく衰えることがなかった[86]。

第２項　マロヤ時代の作品のテーマ

セガンティーニはマロヤ時代から、サヴォニン時代後期にみられた象徴主義の作品を制作するようになった。これまでの作品に登場したモチーフは基本的に現実世界に実在するものであったが、《生命の泉の愛》（図79）、《虚栄》（図80）では天使や龍などの実在しない空想の生物がモチーフとして描かれている。また、他の作品では、これまでに見られるような女性や親子が描かれているものの、《生命の天使》（図81）では親子が木の上で佇み、《淫蕩な女たちへの懲罰》（図82）では女性が宙に浮いているなど、現実ではなかなかあり得ない場面が描かれている。このように象徴主義的に描かれた作品では、これまでとは明らかに異なった、空想的なモチーフ及び状態が描かれている。しかしながら、そうした空想的なモチーフや状態はこれまでと同じようにアルプスの風景の中で展開されている。つまり、作品中で背景となるアルプスの山々や大地などは、実際に存在する風景をもとに描かれており、完全な空想の世界が描かれたわけでない。セガンティーニは空想の世界と現実世界を融合した世界を描いていたのである。

象徴主義の作品群の中で特に多く描かれたテーマは母性であった。セガンティーニは母性を象徴的に表現している。マロヤ時代より前のサヴォニン時代において、《母と母》（図55）のような母性をテーマとした作品は存在したが、空想的なモチーフや

状態はみられず、親牛と仔牛、母と子が佇んでいるにすぎなかった。しかしマロヤ時代の《生命の天使》（図81）では木の上という現実離れした場所に母と子が描かれている。また、《悪しき母たち》（図83）では罰を与えられた母が木に絡まった様子が描かれ、さらに《淫蕩な女たちへの懲罰》（図82）では極寒の大地に浮遊する女性が描かれた。《春の牧草地》（図84）では牛の親子によって、母性が象徴的に表現されている。[87]

マロヤ時代において、セガンティーニはサヴォニン時代と同じように人物や動物を含めたアルプスの風景を描いている。ただし、全てがサヴォニン時代と同じではなく、マロヤに移住してから作品中に登場するアルプスの風景などは、マロヤ付近に実在する風景へ変わっている。例えば、1895年に描かれた《故郷への帰還》（図85）では、向かって左にマロヤから見える標高3163mのピッツ・ラグレヴ（Piz Lagrev）（図86）と思われる山が描かれている。

第３項　マロヤ時代の技法とマチエール

マロヤ時代においても、作品は分割主義によって描かれている。サヴォニン時代と同じように、分割主義では、線状の筆触を用いており、基本的にあらゆるモチーフは線状の筆触によって描かれている。マロヤ時代では、厚みがある線状の筆触と、そうでないほとんど厚みを感じさせない薄い線状の筆触など、様々なバリエーションの線状の筆触が登場している。マロヤ時代において、セガンティーニの分割主義及び線状の筆触に多少の変化が現れている。

マロヤ時代では、これまでになくマチエールの多様化が進んだ。サヴォニン時代にみられた、線状の筆触による凹凸の顕著な厚塗りのマチエールに加え、薄塗りの凹凸が少ないマチエールが見られるようになった。さらに、部分的ではあるが、支持体である麻の布目が厚塗りの絵具に覆われることなくそのまま画面に現れるなど、これまでにないマチエールが見られるようになった。変化したのはマチエールだけではない。サヴォニン時代では、画面全体が細かい凹凸の厚塗りのマチエールで覆われており、その結果、画面全体に統一感があった。しかし、マロヤ時代では前述のような筆触及びマチエールの多様化によって、画面に様々なマチエールが見られるようになり、マチエールによる画面の統一感を持たない《生命の天使》（図81）のような作品が登場するようになった。

マロヤ時代に入って、象徴主義的な作品を描くようになり、サヴォニン時代とは多少異なった技法とマチエールが見られるようになった。マロヤ時代において、技法とマチエールの多様化が進んだ。

第４項　マロヤ時代の制作環境

マロヤにおいてもセガンティーニは主に屋外で制作を行った。佐久間はマロヤでの制作環境について、サヴォニン時代よりも多く屋外で制作を行ったと説明している[88]。標高1817mのマロヤは日差しが強く、秋から春にかけては豪雪地帯となる。セガンティーニはこうした屋外の厳しい環境で制作を行うために多くの工夫をしていたことが先行研究からわかっている。図87、図88は1898年ごろの制作現場を捉えた写真であり、屋根のついた自家製のイーゼルが確認できる。このイーゼルによって、作品は雨や雪から保護されたと推察できる。このイーゼルは箱状であり、移動が可能だった。箱には鍵がかかる戸がついており、ある程度の耐久性があったと考えられている[89]。このため、セガンティーニは制作後にキャンバス入りの箱を持ち帰らず、その場所に放置していた。この他に、セガンティーニは、防寒の為に小屋を造っていたことがわかっている [90]。佐久間によると、この小屋も移動可能であったようである[91]。セガンティーニは、独自の工夫によって、屋外のみならず、雪山という特殊な環境に対応し、制作していたと考えられる。

第５節　まとめ

ここまで、セガンティーニの生涯と各時代の作品を振り返った。作品のテーマ、技法、マチエール及び制作環境の変遷をまとめる。表２は各項目の変化を時代の流れとともに示したものである。表２では、ある要素の存在を色で示している。例えば、表２の「ジャンル」の行の要素「宗教画」は、色が着いているミラノ時代、ブリアンツァ時代に存在していたことを表している。表２の色は項目ごとに区別した。また、色の濃さは１パターンのみであり、要素の頻度（割合）は表していない。

まず、作品の変遷をまとめる。ミラノ時代初期の学生時代の作品は、スカピリアツゥーラの画家たちの影響がみられ、光の表現に重きをおき、写実に基づいたアカデミックな作風であった。ブリアンツァ時代になると、作品のテーマが変わり、自然と農民の生活を主題に、屋外で観察しながら自然主義的にありのままに描くようになる。このころから色彩の数は増えていった。スイスのアルプスに移り住んだサヴォニン時代では、広大なアルプスで生活する農民たちをアルプスの風景とともに描いた。ここで、セガンティーニは山岳地帯の強烈な光と鮮やかな色彩を描くために、分割主義を導入し、細い線状の筆触を用いて制作を行うようになる。この結果、これまでセガンティーニの作品には見られなかった、線状の筆触による絵具の複雑な凹凸を伴ったマチエールが生まれ、画面を覆い尽くすようになった。さらに分割主義によって、色彩

は鮮やかに明るくなり、明瞭な画面へ変わっていった。分割主義という技法と線状の筆触はセガンティーニが亡くなるまで用いられている。マロヤ時代のセガンティーニは、これまでの自然主義的な表現の作品に加え、象徴主義的な表現の作品を展開した。これらの作品では、これまでの自然主義的な写実に基づいた作風とは少々異なり、母性などの明確なテーマを空想的なモチーフとともに象徴的に表現している。とはいうものの、セガンティーニはマロヤ時代の全ての作品を象徴主義的に表現したわけではなく、自然主義的な従来の作風の作品も引き続き制作している。

制作環境は屋内から屋外へ移行し、サヴォニン時代以降はほとんどの作品が屋外で描かれるようになった。屋外での制作は、屋内とは異なり、天候による影響を大きく受ける。晴天の場合、キャンバス、絵具、パレットなどの描画材及び作品は、屋内とは異なる日光に照らされる。この光によって、作品の色彩は屋内とは異なって見えると考えられる。屋外で制作を行うようになったブリアンツァ時代から、作品の色彩が徐々に明るくなり、色数が増えていることから、屋外の制作環境がセガンティーニの作品及び技法に影響を及ぼした可能性が考えられる。具体的にどのような影響を及ぼしていたのか、第４章で考察する。

セガンティーニが土地を移動するとともに、画風、作品のテーマ及びジャンルは変化した。ミラノ時代では、宗教的主題の宗教画や身近な人物を描いた肖像画、静物画などが描かれている。ブリアンツァ時代では、自然の多い土地に引っ越した影響もあり、農民の生活をテーマに、人物や家畜を含んだ風景画を描くようになる。表２で見られるように、ブリアンツァ時代は様々なテーマ・ジャンルの作品を制作しており、従来からのテーマに加え、厨房画のような、いわゆる売り絵を描くこともあった。

サヴォニン時代ではテーマ・ジャンルが絞られており、アルプスに暮らす農民の生活をアルプスの広大な風景と共に描いている。マロヤ時代では、農民生活をありのままに描くだけでなく、モチーフに象徴的な意味を持たせ、母性を表現する、象徴主義的な作品が制作されるようになった。サヴォニン時代で絞られたテーマが、マロヤ時代で再び増えたと考えることができる。

セガンティーニの技法はミラノ時代のいわゆるアカデミックな古典技法である明暗法を基本としており、明暗による描画を行っていた。この時代から部分的にではあるが、厚塗りの傾向があった。ブリアンツァ時代では色数が増え、画面全体が明るくなっている。サヴォニン時代では前述の分割主義の導入によって、線状の筆触を用いるようになり、画面全体が厚塗りの線状の筆触で覆われるようになった。マロヤ時代でもサヴォニン時代に引き続き、主に分割主義を用いている。マロヤ時代では、作品によって用いている筆触が異なり、分割主義においても、厚塗りでない、薄塗りの線状の筆触を用いている。特に、象徴主義の一部の作品では、自然主義的に描かれたもの

よりも、筆触の厚みが少なく、マチエールの凹凸が控えめであった。セガンティーニはある特定の時代の作品全てに対し、その時代に用いていた技法のみで描いていたわけではなかったようである。例えば、ブリアンツァ時代では農民の生活を描いた作品と注文によって描いた厨房画の作品とでは筆触や筆運びなどが大きく異なっている。つまり、作品のテーマやジャンルによって、描画技法及び筆触をある程度使い分けていたと推測できる。ただし、それぞれの時代で基本となった描画技法の範疇から大幅に外れた技法を用いたわけではないようである。ミラノ時代・ブリアンツァ時代ならば明暗法の範疇であり、サヴォニン時代・マロヤ時代ならば分割主義の範疇に収まっていると考えられる。

こうした、作品、作品テーマ、技法、マチエール、制作環境の変遷から、それぞれの項目の関連性を推察する。まず、ブリアンツァ時代までは作品のテーマ及びジャンルによって、描画技法や描きようを若干変えていることから、作品テーマと技法及びマチエールは連動していると推測できる。サヴォニン時代に入り、分割主義を導入してからは、全ての作品で線状の筆触が用いられるようになり、作品のテーマによる技法の大きな違いは見られなかった。これは、技法、作品テーマ及び制作環境が絞られたことによるものだと考えられる。ところが、マロヤ時代では、分割主義に振れ幅が見られた。マロヤ時代には、新たな作品テーマと象徴主義という表現様式が登場しており、この新たな要素が、技法に若干の変化をもたらしたと考えられる。こうした作品のテーマ及びジャンルによる技法の若干の変化は、セガンティーニの分割主義の特徴の一つであると考えられる。この特徴については、第２章から考察していく。

これまでそれぞれの項目の変遷を辿っていったが、セガンティーニとセガンティーニの作品の転機は間違いなく、分割主義及び線状の筆触の導入にあったと言える。この技法の導入によって、作品の筆触、色彩、マチエール及びモチーフの描画など、あらゆる要素において変化が見られた。特に、モチーフの描きようが大きく変化しており、ブリアンツァ時代に明暗法で描かれた同じテーマ（農民の生活）の作品と比べても、色彩は鮮やかになり、マチエールは細かな厚塗りの凹凸が見られるなど変化が生じている。これは分割主義によるものであり、セガンティーニの線状の筆触がもたらしたと言える。サヴォニン時代以降、セガンティーニはほぼ全ての作品に線状の筆触を用いていることが作品のマチエールから推測できる。セガンティーニは分割主義及び線状の筆触によって、作品を劇的に変化させたのである。

ところが、前述したように、マロヤ時代の象徴主義的な表現の作品に見られる線状の筆触と自然主義的な作品に見られる線状の筆触とでは厚みや線の勢い、筆跡及び筆触が作るマチエールの表情に違いが生じている。また、色彩の配置に関して、象徴主義的な作品では規則正しく配色及び配置されているようにみえる。一方、自然主義的

な作品では規則正しい配色、配置がされているものの、部分的に不規則であったり、即興的な動きが見られる。つまり、分割主義にもいくらかの幅があり、作品及び作品テーマによってその用法が異なっていたと考えられる。こうした背景を踏まえ、第２章ではセガンティーニの分割主義及び線状の筆触の詳細な分析を行い、セガンティーニの分割主義の特徴を明らかにする。

第２章　筆触の分析

第１節　筆触と筆触分割

はじめに

第２章では、セガンティーニの描画技法である分割主義の特徴を明らかにし、セガンティーニの筆触の変遷をまとめる。

第１章で指摘したように、セガンティーニの分割主義は作品によって技法の幅があり、筆触及びマチエールの状態が一様ではなかった。セガンティーニが分割主義で用いた線状の筆触には、厚み、形状及び色彩などにヴァリエーションがあると考えられる。

そこで本章では、セガンティーニの分割主義とそこで用いられた線状の筆触にどのような特徴があるのか、他の画家の筆触比較することで明らかにする。また、線状の筆触がいつから用いられるようになったのか、セガンティーニの作品に見られる筆触の分析を行い、時代ごとの筆触の特徴を探り、セガンティーニの筆触の変遷をまとめる。さらにそうした筆触の特徴の変化の原因を考察する。

第１項　筆触とは何か

ます、筆触についてその意味を確認しておきたい。そもそも筆触とは何なのだろうか。筆触について、美術辞典などでは以下のように定義されている。

> ●タッチ（筆触）
> 「触れる」という意味。画面上の絵具に残った絵筆の痕跡の跡。
> 「筆触」と訳す。
> 速い／遅い、重い／軽い、厚い／薄い、粗い／細かい、などと評する。
> タッチの工夫によって、モティーフの質感が表現される。画家の個性を感じさせる要素であるが、仕上げ（→ファニ）が重視された時代にはむしろ消去される傾向が強かった。フランス語で「トゥーシュ」とも言う。
> 引用出典：岩波西洋美術用語辞典[1]

●筆触
（ひっしょく）touch, brushstroke（英）、touche（仏）
英語ではタッチ、フランス語では、トゥーシュなどという。描画に際し、絵筆やその他の描画用材が画面に触れて生じる筆跡。筆致。
これによって多様多種な形状、色彩、材質感などが生み出されるが、画家の個性が端的に表出されるものである。東洋の水墨画では、山肌の質感を表わす皴筆がこれに近い。（しゅんひつ）
引用出典：新潮世界美術辞典[2]

●筆触
ひっしょく　touch （英） touche（仏）
描画に際し、筆が画面に触れるときに生ずる触味の種々相をいう。この際、筆、色料、画面、画者の筆の扱い方等の複合交錯によって様々な様相が生ずる。そして最も重要なのは画者の筆の扱い方で、その筆端には画者の心境、体質、性行、芸術観等凡ゆる特質が伝わる。筆の種類、色料の硬軟、画面の肌、及び圧、擦、速力等画者の筆捌きとが相互に関連を持つ。
引用出典：西洋美術辞典[3]

上記から、筆触はタッチ（touch）と呼ばれていることがわかる。筆触は描画の際に描画材を含んだ筆が画面に「触れて」生じることから、英語で「触る」、「触れる」の意味を持つ　touch　が用いられている。引用をまとめると、筆触（タッチ　touch）は、描画の際に描画用材（絵具のついた絵筆など）が画面に触れ、生じた痕跡であり、筆跡であると言える。筆触は、描画を行う者の筆さばきや描画材の種類によって、形状・色彩が異なり、筆触を工夫することによって、モチーフの質感を表現することができる。さらに、画家の個性を表す特質があるとされている。ここで整理しておきたい点は、筆触と筆跡の違いである。筆跡は以下のように説明されている。

●筆跡　ひっせき【筆跡・筆蹟】
書かれた字。また，その書きぶり。
引用出典：大辞林国語辞典[4]

●筆跡　ひっせき
書き残した文字。また、個人個人の文字の書きぐせ・特徴。
引用出典：旺文社国語辞典[5]

上記から、筆跡という言葉が、主に文字において用いられていることがわかる。実際に筆跡という言葉が使われている「筆跡心理学」や「筆跡鑑定」などは、いずれも文字に関連しており、絵画に見られる筆の跡という意味を含んでいないようである。しかし、筆跡は「書きぶり」「書きぐせ」と表現されているように、個人によって異なるものという点では、筆触と同じ意味合いを持つと言える。このことから、筆触、筆跡のいずれも、共通する二つの意味を持つと考えられる。まず、筆（絵画の場合は絵筆であり、文字の場合は筆やペンなどである）によって書かれた（描かれた）ことによって生じたもの（絵具の痕跡、文字）であること。そして二つめは、個人によって異なる、すなわち個性が出るという点である。筆触と筆跡の違いは、対象が絵画か文字かの違いであり、言葉に含んだ「かく（描く・書く）行為から生じた痕跡（絵具・文字）」、「個人によって異なる、個性が出る」という大筋の意味は同じである言えるであろう。　表３は筆触と筆跡の違いをまとめたものである。表３では、筆触を主に絵画で用いるとし、筆跡を文字で用いるものとしたが、この区別は厳密に用いられていないと筆者は認識している。例えば、ペンや鉛筆で描かれた素描などでは、線が用いられ、その線に対して、絵画でありながらも筆跡という言葉を用いることがある。また、紙に描かれた素描の線に対して、「この線のタッチ（筆触）が荒い」「線のタッチ（筆触）が太い」というような言い回しがあり、必ずしも絵画では筆触、文字では筆跡を用いなければならないというわけではないと考えられる。なお、筆跡や筆触とともに筆致という言葉が使われることがある。筆致は「文字・文章の書きぶり。・おもむき」[6]とあり、筆跡に似た意味を持っている。

ここで確認しておきたいのは、筆触にはその形状や用い方によって個性を感じさせる性質があるという点である。その性質は、筆跡の観点から考えるとわかりやすい。文字は、 個人によって書きぶりが大きく異なり、 個人がそれぞれに持つ癖によって形状を変えており、整った文字、見本のような文字、くだけた文字などその書きぶりによって様々な形容で言い表されている。筆触でも同じように、個人によって描きぶりが異なり、個性的な筆触を多用した作品などでは、筆触＝画家という関連付けができ、筆触を見ることで画家の個性を感じることがある。画家の個性が端的に表出される筆触は、個性を感じさせるものなのである。

では、こうした性質を持つ、筆触はいつからその存在を認識されてきたのであろうか。筆触が大きく着目され、筆触が表現技法として人々に広く認知され始めたのは19

世紀であった。このころ、印象派の画家たちはそれぞれに絵具の存在感を活かした筆触を用いていた。印象派によって筆触が台頭してきたのである。

古典技法では画面を平滑に美しく仕上げるために、筆触を残さないことがよいとされていた。古典絵画の画面には目立った筆触は少なく、一見しただけでは、筆遣いを感じさせるような筆触を確認することが難しい絵画作品がある。それでも画面をよく観察すると微細な筆跡や絵具の凹凸を観察することができる。油彩画では、描画材に顔料と油性のメディウムから作られる油絵具という物理的にしっかりと存在する物質を用いている。油彩画では支持体に絵具がしみ込むことが少なく、描画の度に油絵具が画面に堆積する。また、油彩画では絵具の層を重ねることで作品が構築されるため、油絵具で何度も描画を行う必要がある。そのため、油彩画ではどうしても筆跡や絵具の凹凸が画面に存在するのである。古典絵画において油彩画の画面に発生する微細な絵具の凹凸や筆跡及び筆触は、除去されるものであった。印象派はそうした筆触を、表現の手段の一つとして用いたのである。[7]

第２項　筆触分割

印象派が用いた筆触は、それまでの古典技法の描画の際に副次的に発生する表現上の意味を持たない筆触ではなく、筆触分割という技法に基づいた、意味のある、表現のための筆触であった。

筆触分割について岩波西洋美術用語辞典では以下のように説明されている。

> ●筆触分割 [英] broken brushwork
> 画面を意図的に小さなタッチで構成する油彩画の技法で、印象主義に始まり、点描主義によって完成された。基本的にはスケッチ的な大振りのタッチと、混色による色彩の暗化の回避に基づく。これによって、画面は明るくなり、マティエールの魅力は引き出されたが、固有色、質感、空間、形態などの再現性は弱まった。色彩分割とも言う。[8]

筆触分割が、意図的に小さな筆触を画面に残し、絵画を構成する技法であることがわかる。筆触が小さく分割されることによって、その存在が画面に現れ、絵画表現に活用されたのである。

筆触分割には、筆触が小さく分割されること以外に、色彩を分割するという面も持っている。通常、パレットでの混色を行うと、色彩の明度、彩度及び色相に変化が生じる。ところが筆触分割では、一筆一色によって、色彩が個別の筆触に分かれ、混色

されていない状態の油絵具を画面に置くことができる。これによって、絵具の彩度、明度及び色相を保つことが可能となる。筆触分割は、筆触を小さく分割し、色彩を分割する技法と言える。

なお、新印象派が用いた、視覚混合は筆触分割を応用したものである。視覚混合とは、色と色を並置し、鑑賞者の網膜上で混色を行う技法である。視覚混合で混色された色彩は物理的に混色されないため、色彩の彩度と明度が保たれる。その原理は科学者のオグデン・ニコラス・ルード（Ogden Nicholas Rood 1831-1902年）が説いた。新印象派は、ルードの理論を用いて、視覚混合を色彩表現に取り入れた。[9]

こうした筆触分割は、前掲の筆触分割の説明文に「印象主義に始まり、点描主義によって完成された」[10] とあるように、技法が出現した頃とその後で、技法が持つ性質が異なっていた。イギリスの画家であるバーナード・ダンスタン（Bernard Dunstan 1920-）[11]は『印象派の技法』[12] において、印象派とポスト印象派、新印象派（点描主義）に技法の違いがあったことを指摘している。

> 印象派の技法は色彩分割には依拠していません。なるほど、印象派の画家たちは、それが「眼の中で混色する」ように意図しながら、純粋で混色されていない絵具を次々に並べていったということがよく聞かれますが、これはやや後の新印象派のグループの画家たちの理論なのです。70年代半ばのモネやピサロのようないかにも印象派らしい作品［中略］では、たしかに分離したタッチによってトーンが生みだされてはいますが、その色彩は理論ではなく、観察によって達成されたものなのです。絵具はパレット上で混ぜられ、どれも「純粋」な絵具などではけっしてないのです。[13]

ダンスタンの指摘から、19世紀後半に活躍した印象派、新印象派、ポスト印象派において、筆触分割の特徴の中で筆触を分割し描画を行う部分が共通しており、視覚混合では、新印象派が理論に基づいて実践し、印象派が理論に忠実ではなく、経験に基づき観察を基準とした色彩配分によって混色を行っていたことがわかる。前掲の筆触分割の説明にあるように、筆触分割は印象派が行った筆触を細かく分割することから始まり、新印象派の色彩を論理的に分割することで完成したのである。

ところで、こうした筆触分割では、印象派、新印象派、ポスト印象派の中でも技法の違いがあるように、画家によっても大きな差があることは言うまでもない。第３項では、それぞれの筆触分割にどのような特徴があったのか、先行研究からまとめていく。

第３項　１９世紀末の筆触分割及び筆触

（１）印象派の筆触分割及び筆触

ダンスタンは、著書『印象派の技法』において、印象派の画家たちのそれぞれの技法をまとめている。それらを表４にまとめた。

ダンスタンによると、クロード・モネ（Claude Monet 1840-1926）の筆触は「斑点状と、線状のタッチ[14]」であり、小さな筆触であった。彼の作品《Charing Cross Bridge, la Tamise》（図89）では細やかで小さい筆触が観察できる。この作品の部分を拡大してみると、小さく点状に近い筆触とやや太めの線状で伸びやかな筆触が確認できる（図90）。モネは大作を制作する場合はそれ以外の平滑で幅の広い筆触を用いていた[15]。 実際に、オランジェリー美術館に展示されているモネの大作《The Water Lilies - Green Reflections（Reflets verts）》（縦200cm、横800cm、図91） では素早い筆さばきを感じさせる筆触を見ることができる（図92）。

ピエール＝オーギュスト・ルノワール（Pierre-Auguste Renoir 1841-1919）の筆触は小さく、タッチの形状がはっきりとし、絵具の厚みがある固いタッチと軽く柔らかな筆さばきのタッチが混合されていた。《Woman tying her Shoe（靴の紐を結ぶ女）》（図93）では人物の肌の柔らかい質感が、軽く細やかな筆触で描画され、衣類は太めの線状の筆触によって表現されている（図94）。ルノアールはモチーフの質感によって筆触を使い分けていたと考えられる。

ジャコブ・カミーユ・ピサロ（Jacob Camille Pissarro 1830-1903）の筆触は時代によってその形状が異なっている。ピサロの1881年の作品 《La bergère（羊飼いの娘）》（図95）では作品全体に、小さく厚塗りの点に近い形状の筆触を確認できる。ピサロは1885年に新印象派の点状の筆触を導入し、制作に用いるようになった[16]。1886年から1888年に描かれた《View from my Window, Eragny（自宅の窓から見た曇り空、エラニー）》（図96）では整然と並置された点状の筆触が画面全体に広がっている。ピサロはその後、点状の筆触を用いることをやめ、1887年頃から再び線状の小さな筆触を用いていた。

エドガー・ドガ（Edgar Degas 1834-1917）の筆触は「豊かなタッチ」[17] とあるように、短い線状の筆触や幅の広い筆触、長い線状の筆触などを使用していた。《Danseuses sur la scène（ステージ上のダンサー）》（図97）では人物の衣装には太い線状の筆触が見られ、人物の肌では大きな絵筆で面を塗ったような幅の広い筆触を見ることができる（図98）。背景や床などもそれぞれモチーフによって筆触が異なっている。

このように印象派というひとつのまとまりではあるものの、各画家の筆触の特徴は異なっている。ダンスタンはそうした中でも印象派の画家たちの筆触が「小さな不透

明なタッチ」[18] であるという共通点を見いだしている。こうした画家による筆触の差についてダンスタンは、技法が経験に基づくものであったと説明しており、画家たちが経験を積むことによって、得られた結果であるとしている[19]。

印象派の色彩及び視覚混合についてダンスタンは、印象派の画家たちは色彩分割に忠実ではなく、経験に基づき観察を基準とした色彩配分を行い、混色を行っていたこと指摘している[20]。印象派の画家たちは色彩においても、理論的な法則に則ったわけではなく、あくまで自身の経験に基づき作り上げた画家自身の法則に従っていたのである。

こうした印象派の筆触分割は、経験に基づくものであり、分割された小さな筆触と視覚混合に則らない自由な色彩の配色及び混色が特徴である。筆触分割の成り立ちに関して、ダンスタンは、筆触分割の始まりが、あくまでも風景を直接的に素早く描くための手段であったと指摘している[21]。屋外では、陽の光は一定ではなく風景は刻一刻と姿を変えていく。画家は光がうつろう極めて短い期間に素早く描くために独自の方法を探す必要があった。これまでの画面を平滑に塗るという今までの方法では変化する風景を描くことができないためである。また、絵具が乾くまで次の一手を描き加えることができないという油絵具特有の欠点がある。もし乾燥を待たずにそのまま描き加えてしまえば、意図しない混色が起こる可能性がある。ダンスタンによると、そうした問題を解決するために、印象派の画家は流動性の少ない絵具で素早く、短い筆触で描いたのであった。また、アメリカの美術史研究家であるジェームス・H. ルービン（James Henry Rubin 生年不詳）も、著書『岩波 世界の美術 印象派』 において、印象派の画家の多くは屋外で自分に身近な風景などを、モチーフに即して見たまま描いていたと指摘している[22]。そのため、印象派の筆触は、基本的にモチーフに即したスケッチ的な線の要素を含んでいる。筆触の形状は様々ではあったが、モチーフの形状とかけ離れ、抽象化してしまうようなことはほとんどなかった[23]。

以上が先行研究をまとめた印象派の筆触分割の成り立ちの背景である[24]。筆触の形状はモチーフの形状と密接な関係があった。色彩においては、モチーフを見たまま表現することを優先した結果、厳密な視覚混合は採用せず、モチーフに即した配色が行われていた。これらのことからも、印象派の筆触分割はモチーフの形状や色彩に準ずるという特徴があったと言える。印象派は、技法に則って描くのではなく、目の前のモチーフに則って描いたのである。

（2）ポスト印象派の筆触分割及び筆触

まず、ポスト印象派は、印象派のように考え方や主義を共有しているまとまりではなかったということを確認しておきたい。ポスト印象派は文字通り、印象派の後に出現した画家たちの総称であり、その中でも印象派と繋がりがあり、影響を受けた画家を指している[25]。ポスト印象派では、ポール・セザンヌ（Paul Cézanne 1839-1906）、フィンセント・ヴァン・ゴッホ（Vincent van Gogh 1853-1890）などが筆触分割を用いていた画家として挙げられる。それぞれの筆触の特徴をダンスタンの『印象派の技法』及びウィリアム・ハーディ（William Hardy 生年不詳）の著書『巨匠の絵画技法 ゴッホ』[26]を参考に表5にまとめた。

セザンヌは初期印象派の画家たちと1860年代から関わりを持っており、ピサロと制作を行うなど、1880年代まで印象派と深く関係をもっていた[27]。制作スタイルにおいて、セザンヌは屋外で制作を行うなど、印象派の影響を受けている。やがてセザンヌは印象派の自然主義的なモチーフに即して描く技法に反発し、独自の理論で描いていくことになる[28]。ダンスタンはそうしたセザンヌの筆触を「いまだに印象派の「小斑（petit tache）」を使っているものの、より体系的になり、デザイン感覚もより緊密で建築的なものになっています」[29] と説明している。1879年から1882年にセザンヌが描いた《Pommes et biscuits（林檎とビスケット）》（図99）ではやや太めの線状の筆触が画面全体に見られる。なお、筆触の形状はモチーフによって異なっており、その中でもりんごは斜めの方向へ規則的に筆触が置かれ、整然としている（図100）。

セザンヌの色彩について、ゼザンヌが混色されていない色のみを用い、新印象派のように、視覚混合を行っていたという記述は参考文献からは発見できなかった[30]。《Pommes et biscuits（林檎とビスケット）》（図99）では画面上のでの混色が見られる。また、視覚混合による補色対比は確認できなかった。セザンヌ視覚混合について、ルービンは著書『岩波　世界の美術　印象派』の中で「セザンヌは、ピサロと異なり、新印象主義の理論にも技法にも何の関心も示さなかった」[31] と説明しており、セザンヌが「新印象主義の理論」である視覚混合の理論に興味を示していなかったことがうかがえる。これらのことから、セザンヌは新印象派が用いたような視覚混合を、積極的には使用していなかったと考えられる。

セザンヌの筆触は印象派の画家たちとは異なり、1870年代から独自の筆触を用いるようなった。ルービンは『岩波 世界の美術 印象派』においてセザンヌの筆触が、「構成的筆致」と呼ばれる短い筆触であり、筆触は構成的で規則正しく平行に並置されており、他の印象派たちの筆触とは異なっていたことを指摘している。さらに、そうし

た規則正しい筆触がモチーフを描いた形態の内側（輪郭の内側）に平行に構成されることによって、空間内の面を表現し、単純化と抽象化を生み出す効果があると説明している[32]。ここで重要なのは、セザンヌの筆触はモチーフに即したものではなかったという点である。セザンヌは印象派と同様に筆触分割を用いていたが、印象派が見い出していなかった抽象化や単純化という効果を見つけ出し、活用したものと考えられる。

ゴッホは画家を志し、当初は写実主義のジャン＝フランソワ・ミレー（Jean-François Millet 1814-1875）の影響を受けていた。以下のゴッホの略歴は、ゴッホの研究者である、ウィリアム・ハーディの『巨匠の絵画技法　ゴッホ』を参考に要約したものである[33]。ゴッホは、1886年にパリへ引っ越した後、印象派の絵画に接したことで、色彩や筆触が大きく変化した[34]。当時のゴッホはピサロと新印象派のポール・ヴィクトール・ジュール・シニャック（Paul Victor Jules Signac 1863-1935）と制作することもあり、彼らから大きな影響を受けている[35]。このときのピサロはジョルジュ・スーラ（Georges Seurat 1859-1891）ら新印象派の点状の筆触を導入していた。さらにシニャックも同様に点状の筆触を用いていた。その影響もあって、このころのゴッホは点状に近い、細やかで小さな線状の筆触を用いた作品を描いている。とはいえ、ゴッホはこうした細かく小さな筆触だけを用いたわけではなく、より長く太い線状の筆触や幅の広い筆で面を平滑に塗るなど様々な筆触を使用していたことが、作品からうかがえる。パリから離れ南仏アルルへ移住すると、ゴッホの筆触はより太く、長い線状のものとなった。《Le cyprès et l'arbre en fleurs（糸杉のある麦畑）》（図101）では、ほぼ全てのモチーフが太く長い線状の筆触によって描かれている。

ゴッホはパリにおいて、印象派の影響を受け、明るい色彩と一色一筆の筆触分割を用いるようになった。それだけではなく、ゴッホは新印象派のスーラとシニャックから視覚混合の理論を得ている[36]。ゴッホは、パリに移住する前から視覚混合の一つである補色の効果について知識を得ていたのであったが、新印象派の科学的な色彩理論を学んだことで、よりいっそう補色への理解が深まり、作品に活用した[37]。ゴッホの筆触もまた、セザンヌ同様に印象派とは大きく異なった性質を持っていた。主に17世紀フランドル絵画およびオランダ絵画の研究を行っている西洋美術史家の中村俊春（1955-）は論文『ゴッホの色彩 ： アルル時代を中心として』で、ゴッホの筆触には動感を生む効果があり、激しい筆運びと筆触を波打つように連続し並置することによって、鑑賞者に筆触から強い動感を与えていると指摘している[38]。さらに中村は、ゴッホの作品にはゴッホ自身の苦悩や苦痛といった感情が表現されており、そうした感

情表現は筆触の表現力の賜物であり、ゴッホが筆触の表現力を知っていたからだと指摘している[39]。以上のことから、ゴッホの筆触にはモチーフの外見を表すだけでなく、他の画家にはない、感情を表現する効果があったと考えられる。中村はゴッホの筆触の表現効果とメカニズムについて、細密な描画が難しい太い線状の筆触によって、モチーフは単純化され、緻密な計算によって意図的に筆触が連続して置かれることによって、感情を連想させる動感を引き出していると説明している[40]。

ポスト印象派のセザンヌ及びゴッホの筆触は印象派と同じように、画家によってそれぞれ形状が異なっている。多様な筆触の中、セザンヌ及びゴッホは線状の筆触を用いていた時期があった。ここでは扱わなかったが、ポスト印象派のポール・ゴーギャン（Paul Gauguin 1848-1903)も一時期、やや長く太い線状の筆触を用いていた。《The Haystacks（干し草つくり）》（図102）ではモチーフのアウトラインの内側に規則的に配置されたやや薄塗りの線状の筆触が存在する。こうした例から、筆触分割において、線状の筆触が広く普及していたと推測できる。一方、視覚混合の理論の採用に関しては違いがある。このように、セザンヌ及びゴッホは、それぞれに筆触分割を活用しているが、筆触分割によって得られた効果は異なっていた。ポスト印象派の筆触分割は、筆触が持つ新たな価値や効果を発見し、発展した技法と考えられる。

（3）新印象派の筆触分割及び筆触

新印象派はポスト印象派とほぼ同時期に活躍した。新印象派は科学的な色彩理論を解釈し、印象派及びポスト印象派の画家たちに大きな影響を与えた[41]。新印象派はポスト印象派の中の一つとして区分されることがあるが[42]、これはポスト印象派の、印象派以降で印象派の影響を受けた画家たちという大きな区分に沿って分けられたものであり[43]、そうした意味では新印象派は確かにポスト印象派と捉えることができる。本論では、新印象派がポスト印象派とは異なった独自の技法を用いていたことから、ポスト印象派という大枠の区分では扱わず、新印象派という区分で論を進める。

新印象派の主な画家はジョルジュ・スーラ（Georges Seurat 1859-1891）、ポール・ヴィクトール・ジュール・シニャック（Paul Victor Jules Signac 1863-1935）である。新印象派が用いた筆触分割は、特に、点描主義または点描技法（pointillism）と呼ばれていおり、点描主義では、点状の筆触が用いられている[44]。スーラは新印象派の主流人物であり、第８回印象派展に出品するなど、印象派と多くの関わりがあった。スーラの《Jeune femme se poudrant（化粧をする若い女）》（図103）では画面全体が点描技法で描かれており、大小様々な大きさの点状の筆触が確認できる（図104）。19世紀のフランス絵画の研究をしている米村典子（1955-）

の著作『スーラ』では、スーラの技法を「直感的に描く印象派芸術を科学的にしようとして、色彩現象をその要素に分解して点で描く筆触分割」と説明しており[45]、点描主義の点描は科学的根拠という法則に基づいた技法であることがわかる。彼らが根拠にした科学は当時の最新の色彩理論であった。ドイツの美術史家であるハーヨ・デュヒティング（Hajo Duchting 1949-）の著書『ジョルジュ・スーラ 1859-1891 点に要約された絵画』[46]にはスーラが科学理論を身につけていく過程を解説している。スーラはまず、フランスの染織化学者であり、色彩の研究を行ったミシェル＝ウジェーヌ・シュヴルール （Michel-Eugène Chevreul 1786-1889）の著書『De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés.（色彩の調和と配色のすべて）』[47] から色彩理論の基礎と視覚混合の基礎的な理論を学んだ[48]。さらにニューヨークの物理学者でアマチュア画家でもあった、オグデン・ニコラス・ルード（Ogden Nicholas Rood 1831-1902）の著書『The´orie scientifique des couleurs et leurs applications a` l'art et a` l'industrie（近代色彩理論）』[49]から描画に役に立つ実践的な視覚混合の理論を得た[50]。ルードは著書『The´orie scientifique des couleurs et leurs applications a` l'art et a` l'industrie（近代色彩理論）』において、視覚混合を詳しく説明し、絵具は可能な限り純粋な顔料のまま使い、混色は避けるべきであり、混色はパレットで行うのではなく、隣同士に並べたほうがよいという色の使用法を説いた。さらに、補色対比について、正確な補色の組み合わせを突き止め、色相環に顔料の名前まで割り当てた[51]。こうした知識を得て、スーラは科学的な光学理論に基づき、色彩を分解（分割）し、点状の筆触という新しい形式を用いて、点描技法を確立した[52]。

ここで確認したいことは、新印象派の筆触分割は点描主義と呼ばれ、筆触は点状であること、一色一筆であり、混色されていない色を用いていること、視覚混合を厳密に行っているという点である。加えて、点描主義は科学的な色彩理論に基づいている。新印象派の画家は、伝統的な絵画理論や古典技法ではなく、最新の科学を参考に技法を発展させた。新印象派の筆触分割は科学から生まれた新しい筆触分割であると言える。

ところで、新印象派の技法には、「分割主義（ディヴィジョニズム divisionnisme）」と呼ばれる、「点描主義」とは別の名称がある。この呼称は美術辞典である『世界美術大全集　西洋編23・後期印象派時代23』[53] の新印象派を説明した文章[54] に登場し、他の美術用語辞典などにも使われている。

『世界美術大全集』では「分割主義」をこれまで本論で用いてきた「点描主義」と同じ意味合いで使用されていた。本論でこれまで参考にした文献ではほぼ全て「点描

主義」が用いられている。両者を比較したところ、分割主義、点描主義ともに、①点状の筆触を用いる、②科学的色彩理論に基づいた視覚混合を厳密に用いる、という二つの意味が含まれており、意味の差はなかった。『新潮世界美術辞典』ではディヴィジョニズム（分割主義）を「新印象主義の別称で、分割主義と訳す。直接的には［中略］新印象派の技法（→視覚混合）を指し、これにより色彩の純度の高い輝きと画面の全体的な明るさが獲得される」[55]と説明しており、分割主義が新印象主義（新印象派）の別名であり、点描技法と同義であることがわかる。一方、徳島県立近代美術館のホームページに掲載されている「美術用語詳細情報」の「点描主義」[56] の項目には分割主義と点描主義の違いが説明されている。

> スーラは、ヴァトー、ドラクロワ、ムリーリョや印象派の画家たちに点描の先駆例を見い出しているが、色調を原色に還元して視覚混合する自己の技法を他の点描と区別するために分割主義（ディヴィジョニスム）という用語を好んで使っている。

点描主義では言葉の意味合いで「点描」がクローズアップされ、過去の点描を用いた画家も含んで解釈される恐れがある。スーラは、分割主義という言葉を用いることで、新印象派はただ単に点を用いた点描を行うのではなく、色彩理論に基づいた視覚混合によって色彩が「分割」された点（点状の筆触）を用いていると主張していたと考えられる。

新印象派の筆触分割は、広義では点描主義と言えるが、その言葉の生まれた背景を汲むと分割主義であると言える。

（4）セガンティーニの筆触分割及び筆触

第１章で触れたように、セガンティーニは1886年に筆触分割を取り入れている。セガンティーニの筆触分割もまた、新印象派の技法の呼称である「分割主義」と呼ばれている。また、19世紀後半にイタリアで分割主義を用いた画家たちは「イタリア分割主義」と呼ばれ、セガンティーニはイタリア分割主義の代表的な画家の一人である[57]。多くの文献ではイタリア分割主義は分割主義と省略されており、新印象派の別称およびその技法として用いられる分割主義と区別がつきにくくなっている。また、イタリア分割主義が用いた技法を分割主義と記述する場合があり、わかりにくい。よって本論では、イタリア分割主義、すなわちイタリアで分割主義を用いた画家たちの総称を「イタリア分割主義」とし、新印象派、イタリア分割主義及びセガンティーニ

の技法の呼称を「分割主義」として扱う。そして、新印象派の別称としての「分割主義」という言葉を用いらないこととする。

では、セガンティーニの筆触分割である分割主義はどのような特徴があったのであろうか。先行研究から特徴をまとめていく。

まず、新印象派の分割主義について『世界美術大全集』では以下のように説明されている。

> 色彩を混色せず画布上にそれぞれ『分割』された筆触をもって、多くの場合補色対置を考慮して賦彩する技法。筆触は自在であり、点をもってするもの、細線・曲線によるものなど多様である[58]

新印象派の分割主義では、これまでも解説したように、色彩が一つずつの筆触に別れており、一筆一色である。これによって、画面上での混色が回避され、色彩の明度、彩度及び色相が保たれるのである。

セガンティーニの研究者であるクインザックは、セガンティーニの分割主義における線状の筆触を「純粋色によるほっそりと長い筆触」[59] と説明している。シュトゥッツァーは分割主義について「純粋色を極めて細かい筆のタッチで並置するディヴィジョニズモ」[60] と説明し、筆触の配置について「色彩をコンマ状の筆のタッチで、そして緊密に隣り合う縦長の色面として置いたのであった」[61] と指摘している。「コンマ状の筆のタッチ」とは、点（カンマ　comma）状、すなわち点のように細かなタッチのことである。美術評論家の麻原雄（1943-2005）は「明るい純粋な色彩の線で間隙を埋める［中略］独自の点描法」[62] と述べ、フレーナーは、筆触の形状に関して「糸状の長い筆触として用いた」[63] と指摘し、筆触の配置及び補色対比について「長い筆触の間に残された空隙を補色関係の純粋色によって埋めていくのである」[64] と説明している。先行研究において、純粋色という言葉が度々登場するが、具体的にどのような色なのか不明である。しかし、前述のようにルードが、混色されていない純粋な顔料を用いるべきだと説いていたことから、純粋色が混色されていない色のことであると考えられる。

これらのセガンティーニの分割主義の特徴を表６にまとめた。こうした特徴は、新印象派の分割主義の特徴とは若干異なっている。筆触の形状は、セガンティーニが線状の筆触であるのに対し、新印象派の筆触は点状である。色彩について、セガンティーニ及び新印象派は共に、一色一筆という筆触分割を行っており、この点は共通して

いる。しかし、用いた色彩は異なっており、新印象派が混色されていない色を用いているのに対し、セガンティーニはパレットで混色した色彩を用いていた[65]。また、網膜上で色彩を混合するという視覚混合において、セガンティーニ及び新印象派ともに、その原理を用いており、共通している。ただし、セガンティーニは視覚混合においても、「厳密に用いていない」とクインザックは指摘している[66]。これらの特徴を整理すると、セガンティーニの分割主義は、筆触を分割するという点と視覚混合を用いるという点で新印象派の分割主義と共通した特徴を持っていることがわかる。また、分割主義とは、表７に示したように、視覚混合を行う筆触分割と言える。そして、視覚混合を厳密に行っていたのが新印象派の分割主義であり、経験に基づく配色を行い、視覚混合を厳密に用いていなかったのがセガンティーニの分割主義である。

第４項　まとめ

ここで印象派、ポスト印象派、新印象派及びセガンティーニの筆触の特徴をまとめる。表８はそれぞれの筆触分割、筆触の形状、色彩、視覚混合の特徴をまとめたものである。

まず、印象派、ポスト印象派、新印象派及びセガンティーニは何かしらの筆触分割を行っている。分割された筆触の形状は線状及び点状であり、画家によって大きく異なっている。印象派及びポスト印象派は、線状及び点状のやや大振りな筆触を用いており、新印象派は細かな点状の筆触を使用し、独自の点描技法を確立している。セガンティーニは、印象派及びポスト印象派の筆触のように線状の筆触を用いているが、より細やかである。

印象派の画家たちは共通した理念や考え方を持っていたが、筆触分割の扱いには差があり、筆触の形状も画家によって異なっていた。また、ポスト印象派においては、そもそもポスト印象派という区分に共通した信念や理念など持っていなかったことから、筆触の形状にばらつきがあっても不思議ではない。そうした状況において、新印象派の画家たちがほぼ点状の筆触のみを用いていたのは、技法において共通した理念を持っていたためである。

色彩において、基本的にどの画家も一色一筆の技法に則っている。一方、視覚混合を厳密に用いたのは新印象派のみであった。印象派及びポスト印象派は主に観察に基づき色彩を配置しているのに対し、新印象派は視覚混合の理論に則った配色を行っている。こうした視覚混合の導入の背景には、視覚混合の理論の確立時期との関連が考えられる。印象派の活躍した1865年頃には視覚混合の理論が確立されていなかったのである。視覚混合の理論がルードの『近代色彩理論』によって確立したのは1878年であり、そのフランス語版は1881年に出版された。デュヒティングによると、新印象派

のスーラは色彩について研究しており、ルードの本を読んでいた[67]。また、セガンティーニは彼の画商であったグルビシーから間接的に新印象派の視覚混合の色彩理論を聞きいていた[68]。視覚混合の理論の確立の時期が、画家の技法に大きな影響を及ぼしていこることがわかる。

こうしてそれぞれの筆触分割を俯瞰すると、印象派、新印象派、ポスト印象派、セガンティーニは、それぞれ異なった筆触分割を用いていることがわかる。また、筆触分割の特徴の傾向は派によってある程度分かれているものの、画家によってかなりの差があった。筆触分割という技法の中で何を重視していたかは個人によって異なり、その結果、筆触の形状や色彩及び視覚混合の導入に差が現れたと考えられる。また、印象派の場合、筆触を分割するという技法の大まかな枠組みはあったものの、筆触分割の明確な基準やルールなどがなく、それぞれが経験によって技法を確立したため、技法にばらつきがあったものと思われる。

そうした中、セガンティーニの筆触分割は、筆触の形、色彩及び視覚混合において、印象派、ポスト印象派及び新印象派の持つ特徴を部分的に持ち合わせている技法であることに気づく。セガンティーニの筆触は線状であり、これは印象派及びポスト印象派の用いていた筆触の特徴と共通している。また、セガンティーニの視覚混合は、経験に基づいた配色であり、理論に厳密ではなかったが、新印象派のように視覚混合の理論に基づき配色を行っている。セガンティーニが用いた色彩は、新印象派のように、混色されいていない色を使用しつつ、印象派の画家と同じく、モチーフに即した色彩を用いることがあり、混色を行っている。このように、セガンティーニの筆触分割は、印象派、ポスト印象派及び新印象派の技法と部分的に共通している。しかしながら、すべての特徴が一致するわけではなく、セガンティーニの筆触分割が独自の描画法だったと言える。

ここまで、先行研究を参照し、19世紀後半の画家たちの筆触分割を比較したことで、セガンティーニの分割主義の特徴を確認した。また、セガンティーニの筆触分割がなぜ分割主義と呼ばれているのか本節で明らかになった。

第1章で触れたように、セガンティーニの分割主義は作品や描かれた時代によって特徴に違いがある。特に作品によって線状の筆触の形状及び色彩が異なっていることから、分割主義の違いは線状の筆触の違いによって起こるものと考えられる。しかしながら、筆触のどの要素が何によって変化しているのか、先行研究において具体的に明らかとなっていない。また、作品に見られる筆触の形状にどのような種類があり、どういった色が展開されているのか、不明である。それを踏まえ、次節ではセガンティーニの作品に見られる筆触を分析し、セガンティーニの筆触の特徴を詳しく探っていく。

第２節　セガンティーニの筆触の変遷

はじめに

本節ではセガンティーニの作品に見られる筆触を分析し、各時代ごとの筆触の特徴を明らかにする。また、セガンティーニの筆触の各要素の変遷をまとめる。

第１章で確認したように、セガンティーニが分割主義を導入したことによって、作品を構成する要素である色彩、マチエール及び筆触などが変化した。視覚混合における補色対比によって色彩はより鮮やかになり、厚塗りの細かな凹凸のマチエールが画面全体に見られるようになった。しかしながら、分割主義で描かれた1886年以降の作品においても、筆触の形状、色彩、筆触の密度及び配置などが、作品によって異なっている。こうした技法の程度の差が、作品のどの要素によって発生しているか不明である。本節では、まずセガンティーニの作品に見られる筆触を詳しく分析し、筆触にどういったヴァリエーションがあるのか、時代ごとの筆触の特徴を明らかにする。また、筆触の変化の原因を考察する。

第１項　実見調査の概要

セガンティーニの作品の筆触を分析するために、作品の実見調査を行った。セガンティーニの筆触は大変細かく小さなものが多い。小作品においては、幅1mm、長さ3mmの筆触が存在し、図録などでは確認することできない。したがって、肉眼で直接筆触を観察することができる実見調査を調査の主軸とした。

実見調査は以下の美術館及び博物館の常設作品を対象とした。また、以下の展覧会における展示作品も調査対象とした。

■美術館及び博物館

・ミラノ市立近代美術館（Galleria d'Arte moderna di Milano）　イタリア
　所蔵の油彩画12点
・セガンティーニ美術館（Segantini Museum, St. Moritz）　スイス
　所蔵及び展示の油彩画17点
・チューリッヒ美術館（Kunsthaus Zürich）　スイス
　所蔵の油彩画７点
・シュテーデル美術館（Das Städel）　ドイツ
　所蔵の油彩画１点
・ブレラ美術館（Pinacoteca di Brera）　イタリア
　所蔵の油彩画１点

・大原美術館　日本
所蔵の油彩画１点

■展覧会

・2011年に開催された展覧会『セガンティーニ －光と山－』
静岡展（静岡市美術館）及び東京展（損保ジャパン東郷青児美術館）
展示作品：油彩画35点

表９は調査対象作品の一覧である。また、表10に調査対象作品の画像をまとめた。調査対象作品は、油彩画57点となり、そのうち35作品の写真撮影を行った（展覧会『セガンティーニ　－光と山－』では調査で観察したセガンティーニ美術館及びミラノ市立近代美術館の作品12点が展示されており、調査作品が重複している。そのため調査作品の合計は57点となった）。

セガンティーニの作品は、ミラノ時代（-1881年）、ブリアンツァ時代（1881-1886年）、サヴォニン時代（1886-1894年）、マロヤ時代（1894-1899年）の大きく4つの時代に分類されている[69]。本節における筆触の分析は、時代ごとに行った。分析では、筆触の形状及び色彩に着目した。

第２項　各時代の筆触

（１）ミラノ時代の作品の筆触（表９ No.1－5）

ミラノ時代に画家を志したセガンティーニは美術学校に入学し、古典技法である明暗技法による制作を行っていた。主に身近な人物や風景などを描いている。

この時代の作品には、筆触分割を用いておらず、後年で用いた厚塗りの線状の筆触は、ほとんど見られなかった。《二十歳の自画像》（図7、表９　No.5）には極端な凹凸の目立った筆触はなく、古典技法に見られるような、平滑で滑らかな筆触が存在する（図105）。一方、《プシアーノの夕暮れ》（図106、表９　No.4）では雲の部分に幅が広く、長い形状の筆触が存在した（図107）。また、雲に反射した夕焼け部分は素早い筆さばきを感じさせる筆触によって描かれており、筆触の幅は雲の部分に比べより細く、線状に近い（図108）。《ブロンドの髪の若い女性の頭部習作》（図8、表９　No.1）では髪の部分が厚塗りの筆触によって描かれている（図109）。筆目が作る厚塗りの筆跡と、ナイフなどで引っ掻くことによって生まれる細かな線状の凹凸によって、髪の躍動感が表現されている。ミラノ時代からブリアンツァ時代にさしかかる頃に描かれた《死んだカモシカ》（図48、表９　No.5）では多様な筆触が存在している。背景は、厚塗りによる凹凸が多少存在するものの、ほとんどが平滑に描かれてい

る。藁の部分は線状の長い筆触によって描かれており、厚塗りの絵具が作る表情から勢いのある筆さばきを感じることができる（図110）。しかしこの作品の全ての藁が厚塗りで描かれているわけはなく、図111に見られる藁は、図110の藁ほど厚塗りではなくやや薄塗りである。また、カモシカの胴体は小ぶりの筆触が用いられているなど、モチーフによって筆さばきと筆触の絵具の厚みが異なっていた。

ミラノ時代にセガンティーニが用いていた技法では、基本的に筆触が分割されていないため、筆触を区別することが困難であった。こうした背景をふまえ、ミラノ時代の筆触の特徴をまとめる。

ミラノ時代のセガンティーニは筆触分割を用いておらず、画面において筆触の存在が強調された表現はほとんどみられなかった。画面は基本的に平滑であった。しかし、部分的に厚塗りの筆触が存在し、マチエールに筆目が残っている箇所があった。セガンティーニは、部分的にではあるが、厚塗りの筆触を用いて、厚塗りを活用した描画を行っていた。

ミラノ時代のセガンティーニの筆触は、筆触が分割されていない平滑なものと、凹凸の目立つ厚塗りのものが混在していた。厚塗りの筆触の幅は様々であり、幅の大きなものや線状に近い筆触が見られた。厚塗りの部分は、平滑な画面において、重要なアクセントになっている。セガンティーニは筆触によって得られる様々な絵具の表情を理解し使い分けていたと考えられる。

作品の色彩は全体的に暗く、特に彩度が低い。しかしながら厚塗りの筆触はその他の平滑な筆触に比べ、明度及び彩度が高い傾向があった。

（2）ブリアンツァ時代の作品の筆触（表9 No.6－19）

セガンティーニは1881年に、農村地帯で自然の多いブリアンツァへ移住した。ブリアンツァでセガンティーニは農民の日常生活という生涯のテーマを見出した。また、セガンティーニは、宗教画、厨房画及び肖像画などの様々なジャンルの絵を制作している。この頃からセガンティーニは屋外で制作を行うようになった。セガンティーニはブリアンツァ時代においても明暗法を用いた描画を行った。

ブリアンツァ時代の作品には、様々な筆触が見られた。《羊のいる風景》（図19、表9 No.6）では空の部分に、素早い筆さばきを感じさせる伸びのある筆触が存在する（図112）。また、雪原の部分では、平筆の筆目の筆跡がはっきりと残った筆触が見られる（図113）。《早朝のミサへ》（図28、表9　No.17）の空の部分においても、筆目のはっきりとした長いストローク筆触が見られ、空全体がこの筆触によって描かれている（図114）。一方、建物は筆目の見えない荒々しい筆触が用いられている。

ブリンアンツァ時代では、これまでになかった新しい筆触として点状の筆触が用いられている。《11月の寒い日》（図27、表９ No.12）のたき火の部分と、《小屋に帰る羊の群れ》（図115、表９　No.10）の空と羊のハイライト部分（図116）には点描のような細かい点状の筆触が存在し、筆触の厚塗りの凹凸が目立っている。一方、筆触の目立たない、平滑に近い画面の作品も制作されており、《水飲み場の夕べ》（図21、表９ No.9）及び《婦人像》（図24、表９ No.13）などは筆触の凹凸をを活かしたような描画は行われていない（図117）。さらに新しい筆触として、《吊るされたガチョウ》（図118、表９　No.19）では、平滑で幅の広い筆触が存在する（図119）。その筆触の形状から、ペインティングナイフによって作られたものと推測できる。

ブリアンツァ時代においても、セガンティーニは筆触分割を用いておらず、厚塗りの線状の筆触は見られなかった。しかし、部分的に筆触分割を用いたような、分割された筆触が見られた。《ニンジンのある静物》（図26、表９　No.15）ではセガンティーニの素早く的確な筆遣いが存分に発揮されており、モチーフの形状に沿って、幅の広い筆目の残る厚塗りの筆触が用いられている（図120）。野菜の描画では、分割された筆触のように、セガンティーニの一筆一筆を判別することができる（図121）。

ブリアンツァ時代では、ミラノ時代に見られなかった点状の筆触や、ペインティングナイフによる平滑な筆触などが用いられた。ブリアンツァ時代の中期から後期では、厚塗りの筆触が多く見られるようになり、分割された筆触のように、筆触の一筆一筆が区別することができる筆触が存在した。しかし、厚塗りの線状の筆触は用いられていない。また、ミラノ時代から用いていた平滑で凹凸の目立たない筆触も存在しており、一つの作品の中に厚みの異なる筆触が用いられていた。筆触は、モチーフによって使い分けられている場合と、作品で統一されていることがあった。

こうした様々な形状及び厚みの筆触から、ブリアンツァ時代では筆触の多様化が進んだと言える。一つの作品の中に形状の異なる数種類の筆触が用いられているものの、ヴァリエーションは少なく、作品によって、用いられている筆触の種類が偏っている。モチーフによって筆触の種類が異なる場合よりも、作品によって筆触が異なっている場合が多く、作品を比べても、一見しただけでは同一作者が作った作品と思えないほど筆遣いが異なっており、筆触に変化がある。セガンティーニは作品のジャンルやテーマによって筆触を使い分けていたと考えられる。

筆触の色彩は、ミラノ時代と同じように、基本的に彩度が低く、暗い。しかしながら、時代が進むにつれて、色彩の色相は広がり、明度が高くなり、彩度が高くなった。

（3）サヴォニン時代の作品の筆触（表9 No.20－39）

セガンティーニは1886年に標高1200m付近のサヴォニンに移住した。移住に伴い、アルプスの風景を含んだ農民の生活を描くようになった。この頃から制作の大半は屋外で行われるようになる。セガンティーニはサヴォニンへ移住してまもなく、画商グルビシーの助言によって筆触分割と視覚混合を取り入れ、分割主義によって描画を行うようになった[70]。サヴォニンにおいて、セガンティーニの筆触は劇的に変化した。

《湖上のアヴェ・マリア》（図42、表９ No.20）（第二ヴァージョン）はセガンティーニが初めて分割主義を用いて描いた作品である[71]。この作品では多くのモチーフが厚塗りの線状の筆触によって描かれている。空は沈む太陽を起点として放射状に線状の筆触が拡散し、加えて同心円状に線状の筆触が引かれている（図122）。羊の身体は身体の形状を表すように線状の筆触が敷き詰められている（図123）。光があたり、明るくなっている部分は影及び逆光の部分に比べ、幅の太い線状の筆触が用いられている。水面では近景と遠景で筆触の幅が異なっており、より近景になるにつれて筆触の幅が大きくなっている。遠景は細かな厚塗りの線状の筆触で描かれている。また、街並み及び舟などもすべて厚塗りの線状の筆触で描かれている。ただし中央の人物の顔は例外で、線状の筆触ではなく、従来の筆触分割されていない平滑で厚みの目立たない筆触で描かれている（図124）。この作品では、一つの作品に様々な種類の筆触が存在し、モチーフによって筆触が使い分けられている。《グリゾン州の衣装》（図125、表９　No.22）においても同様に線状の筆触以外の筆触が存在する。背景及び草は、線状の細い筆触で描かれているのに対し（図126）、衣類は幅の広い勢いのある筆触で描かれ、人物の頬は比較的平滑で厚みの目立たない筆触で描かれている（図127）。この作品の筆触の絵具の掠れ具合や筆跡から、セガンティーニが素早い筆さばきを行っていたものと考えられる。

《水を飲む茶色い雌牛》（図128、表９　No.23）では、雌牛のハイライト部分と近景の草及び遠景の草原部分に線状の筆触が用いられている（図129、図130）。この作品においても、線状の筆触だけでなく、平筆による幅の広い筆触が雲及び近景の草原の部分に存在する（図131）。《疾駆する馬》（図54、表９　No.28）では、モチーフによって筆触の形状が大きく変化している。空の部分では線状の筆触が水平方向に平行に重ねられている（図132）。また、空では、視覚混合における補色対比が行われており、青色の線状の筆触の隣にピンク色の線状の筆触を並置されている。馬の身体は、掠れを伴った、平坦で幅の広く長い形状の筆触が見られる（図133）。草原は幅の広い筆触によって描かれ、草は線状の筆触によって、葉の一枚まで描かれている（図134）。

1888年頃の作品から画面全体に線状の筆触がみられようになる。《わがモデルたち》（図135、表９　No.24）では、ほぼ画面全体に線状の筆触が存在している。しかし暗部（図136）は塗りつぶされたように平坦なマチエールとなっており、線状の筆触は確認できない。1892年の《水飲み場の赤い雌牛》（図137　表９　No.35）の雲の描写（図138）において、同様に線状の筆触を伴わない、やや平滑な筆触が存在する。

1889年の《母と母》（図55、表９　No.29）では圧倒的な量の線状の筆触を確認できる。人物や動物といったほとんどのモチーフが厚塗りの線状の筆触によって描かれている（図139、図140）。《母と母》では図141のように線ではなく、幅の広い筆触も存在する。図142はランプの下部を拡大した部分である。筆触と筆触との間に下層が見えるような隙間はなく、画面全体が厚塗りの筆触で覆われている。《わがモデルたち》（図135、表９　No.24）では暗部に線状の筆触は存在しなかったが、《母と母》の暗部では筆触の一筆一筆が判別できないほど、線状の筆触が重ねられている。《アルプスの真昼》（図46、表９　No.33）は様々な大きさの筆触で描かれている。（図143、図144、図145）はそれぞれ画面の近景、中景、遠景から同縮尺で一定のサイズに切り取った画像である。比較すると、画面の近景にあたる下部の草には相対的に太い線状の筆触がみられ（図143）、中景の画面中央の草の線状の筆触は近景の草より小さい（図144）。遠景の山は中景の草よりさらに細い線状の筆触で描かれている（図145）。これらから、遠近の距離によって筆触の形状が段階的に変化していることがわかる。

分割主義を用い始めた頃の作品には、線状の筆触をベースとしつつも、線状以外の筆触が混在しており、いささか技法が安定していないように思える。実際、1887年頃までの作品には従来の厚塗りで素早い筆遣いによって描かれた部分がどこかしらに存在している。とは言え、分割主義で描いた作品第一作目[72]の《湖上のアヴェ・マリア》（図42、表９　No.20）でみせた線状の筆触の用い方はその後の作品と同じであり、当初から分割主義が技法としてほぼ確立されていたと推測できる。

調査した作品の範囲内では、サヴォニン時代の作品にはいずれかの部分に線状の筆触が用いられている。分割主義を用いるようになって２年ほど経つと、画面全体が厚塗りの線状の筆触で覆われるようになる。平滑で幅の広い従来の筆触は影を潜め、ほとんどのモチーフは厚塗りで絵具の存在感のある線状の筆触で描かれる。部分的に線よりは幅の広い筆触もしくは点状の筆触などが用いられることもあったが、いずれも厚塗りであり、画面全体のバランスを崩すことのない統一感のある画面が作られている。線状の筆触による描画は、最終的に統一感のある画面を作るが、その一方で、ブリアンツァ時代に見られるような勢いのある大振りな筆触は失われている。ただし、

《アルプスの真昼》（図46、表９　No.33）の近景の描画に用いられている線状の筆触（図143）には躍動感があり、筆さばきのスピードが伝わってくる。筆者が筆触（線状の筆触を含む）から感じた勢い、それはまさに筆触の表現効果の一つであると考えられる。こうした表現効果が筆触のどういった要素から生まれるのか、筆触の持つ表現効果に関しては第３章で考察する。

鮮やかな色彩は筆触分割の一筆一色によるものである。分割主義の特徴の一つである、色と色を並置して網膜上で色を作る視覚混合は、多くの作品で用いられている。しかし視覚混合における補色対比は、モチーフによって適応されているものとそうでないものがあった。作品によって異なるが、空、草原、山、草の葉などのモチーフには補色対比が用いられている傾向があった。

サヴォニン時代において、筆触は厚塗りの線状の筆触となった。画面は線状の筆触による絵具の細かい凹凸のマチエールが存在し、絵具の物質感が強調されるようになった。さらに線状の筆触が幾つも重なることで、複雑な形状をもったマチエールがつくられてる。線状の筆触がマチエールを変えたのである。

（４）マロヤ時代の作品の筆触（表９ No.40－57）

1894年にセガンティーニは標高1817mのマロヤ地方へ移住した。マロヤ時代において、セガンティーニはこれまでのようにアルプスに住む農民の生活及び風景を描きつつ、母性などのテーマを象徴主義的に描くようになった。象徴主義の作品には、これまで登場しなかった現実に実在しない天使やドラゴンなどがモチーフとして描かれている。

マロヤ時代の全ての作品に、線状の筆触が存在する。《アルプスの牧場》（図146、表９　No.42）などの風景と農民の生活をテーマにした作品では、サヴォニン時代と同様に、近景、中景、遠景における筆触の大きさの変化を確認できる。こうした作品では、画面全体が線状の筆触で描かれている。セガンティーニはこの時代においても肖像画を描いている。《カルロ・ロッタの肖像》（図147、表９　No.50）は注文によって制作された作品である。ブリアンツァ時代の肖像画とは異なり、《カルロ・ロッタの肖像》では全体が線状の筆触で描かれている。しかし、この時代の肖像画が全て線状の筆触によって描かれているわけではない。《ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像》（図148、表９　No.40）では人物の肌（図149）は線状の筆触で描かれているものの、壁などの背景（図150）は詳細な描画は行われず、幅の広い筆触によってニュアンスを着けるような筆運びが行われている。また、膝掛けの端の部分（図151）は幅の広い筆触が長いストロークで引き延ばされている。服の部分は、厚塗りの線状の筆触によって作られるマチエールが存在しており、一見すると線

状の筆触によって描かれているかのように見える。しかし、よく観察すると、そのマチエールは平筆の筆目の筆跡があり、幅広の筆触によって描かれていることがわかる。《ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像》（図148、表９　No.40）では主に線状の筆触を用いているものの、形状の異なる筆触を多用している。

象徴主義的な作品である《虚栄》（図80、表９　No.49）の人物は線状の筆触というよりは点描のような細かい筆触が使用されている（図152）。背景の草原はうす塗りの線状の筆触で描かれている。《生命の天使》（図81、表９　No.41）での背景の草原部分（図153）は、線状の筆触一つ一つの間隔が広く、下のイエローオーカーの地が隙間から見えるほどである。また、樹木や人物は線状の筆触や幅の広い筆触では描かれていない（図153、図154）。特に人物は筆触として存在感のない筆触（平滑で筆触分割されていない筆触）で描かれており、線状の筆触は部分的にしか用いられていなかった。筆触の色彩に関して、《生命の天使》（図81、表９　No.41）で見られるほとんどの線状の筆触は、一色によって構成されている。しかし、草原部分には三色または四色の色（絵具）が混ざりあった筆触が存在していた。

《悪しき母たち》（図83、表９ No.47）、《淫蕩な女たちへの懲罰》（図82、表９ No.48）ではスグラフィット（Sgrasgraffito　引っ掻き画法）が用いられ、引っ掻くことによって生まれた線が画面全体にひかれている（図155、図156）。筆触分割による線状の筆触はほとんど見られず、人物などのモチーフは薄塗りの線によって描画されている（図157、図158）。視覚混合による補色対比などは行われておらず、色彩が極端に限定されている。これらの作品ではこれまでに見られなかったスグラフィットや点状の筆触を用いている。セガンティーニは一つの作品の中で線状の筆触と共に新しい技法や筆触を用いており、分割主義を基とした、筆触分割技法の応用を試みていたと思われる。

セガンティーニは1896年から〈アルプス三連画〉の中心となる大型の作品である、《生命》（図75、図159、図160、図161、表９　No.55）、《自然》（図76、図162、図163、表９ No.56）、《死》（図77、図164、図165、図166、表９ No.57）を制作している。セガンティーニは亡くなるまでこれらの作品を描き続けていた。〈アルプス三連画〉は連作であり、同時期に制作されたためか、筆触の形状や配置などの特徴が似通っている。三枚の絵の大部分は厚塗りの線状の筆触によって描かれている。〈アルプス三連画〉は基本的に小ぶりで短めの線状の筆触で構成されており、極端に太い筆触などは用いられていないようである（図159、図163、図164）。また、〈アルプス三連画〉の線状の筆触は、いずれも筆触の一筆一筆（一片）を容易に確認できるほど形状がはっきりしており、かつきっちり置かれている（図161、図162）。特に《死》の雲や山、雪原などのモチーフは、線状の筆触が等間隔に並べられている

（図164、図165、図167）。筆触の配置は、規則正しく並列または直列に並んでおり、筆触が無造作に絡み合うような混沌とした状況はほとんどみられない。計画的に、よく整理整頓されているように見える。実際に〈アルプス三連画〉には綿密な見本素描が作られている（図72、図73、図74、図167、図168）。見本素描と制作された絵がほぼ一致することから、見本素描を制作の参考にしていたと考えられる。〈アルプス三連画〉に見られる統制の取れた筆触とその配置は、こうした見本を用いる制作よる影響とも考えられる。こうした制作過程と筆触の関係は第４章で考察する。

〈アルプス三連画〉では視覚混合が行われている。《生命》、《自然》では空、山、草原、などの自然を中心に補色対比が多用されている。

マロヤ時代の筆触は基本的にサヴォニン時代に確立した線状の筆触であり、特筆するような変化はみられなかった。サヴォニン時代後期では、あらゆるモチーフ、あらゆるテーマやジャンルの作品が線状の筆触を用いて描かれるようになり、画面は線状の筆触で覆われるようになった。マロヤ時代では主に象徴主義的な作品において、線状の筆触以外の筆触による描画が行われ、平滑な筆触や、薄塗りのアウトラインが用いられるようになった。

視覚混合に関しては作品によって差があり、補色対比を用いている作品は少ない。1897年以降の作品では草原や大地の描画に補色対比が用いられている。

第３項　筆触の変遷のまとめ

調査対象の作品58点の線状の筆触の有無を表11にまとめた。表11では線状の筆触が確認できた作品について○×印を付した（○：確認できた　×：確認できず）。表11から、サヴォニン時代以降の全ての作品に線状の筆触が用いられていたことがわかる。

表12では、筆触の要素の変化を時代ごとに示した。表では要素の存在を色で示している。例えば、表の「筆触」の行の要素「平滑な筆触」は色が着いているミラノ時代、ブリアンツァ時代、マロヤ時代に存在していたことを示している。表の色には要素の頻度（割合）は含まれていない。そのため色の濃さは１パターンのみとした。

（１）筆触と筆触分割

ミラノ時代及びブリアンツァ時代では、大部分が、平滑で分割されていない筆触によって描画されている。筆跡を残した幅の大きな筆触や、線状の筆触は多少存在していたものの、部分的に用いているだけであった。筆触は厚塗りのものが多く、筆目や筆跡が残っている。平滑な筆触においても、重ねて塗られることによって、なだらかな凹凸が表層に現れ、絵具の物質感が生まれている。筆触分割は行われていないものの、厚塗り、薄塗りを使い分けることで、筆触に幅を持たせている。ブリアンツァ時

代の後期になると、点状の筆触や、ナイフによる筆目のない平滑な表面の筆触が登場し、より多くの筆触が用いられるようになった。

サヴォニン時代において、分割主義で制作を行うようになってから、筆触は線状の細長い筆触に変わっていった。分割主義で制作を始めた頃は線状の筆触とこれまでの平滑な筆触、太く短い筆触が混在していたが、やがて画面全体が線状の筆触に覆われるようになる。実際に作品のあらゆるモチーフは基本的に線状の筆触によって描かれている。とは言うものの、厳密に全てのモチーフが線状の筆触で描かれたわけではなく、部分的にはブリアンツァ時代に見られた点状の筆触や幅の広い線状の筆触が用いられている。一方、分割されていない平滑な筆触はほとんど確認できなかった。

サヴォニン時代にて、あらゆる筆触は筆触分割されるようになった。線状の筆触とその他の筆触分割された筆触は絵具を多く含んだ厚塗りであった。

マロヤ時代に入ると、再び分割されていない平滑な筆触が画面に現れてくる。画面全体を覆っていた線状の筆触は部分的に用いられるようになり、分割されていない平滑な筆触や点状の筆触、薄塗りの線、幅の広い筆触などサヴォニン時代ではみられなかった筆触が目立つようになる。ブリアンツァ時代にあったように、再び一作品の中で数種類の筆触が存在するようになったのである。作品から線状の筆触が完全に消滅することはなかったが、作品によっては極端に用いられなくなることもあった。それでも基本的にセガンティーニは主に線状の筆触を用いており、晩年の〈アルプス三連画〉は全て線状の筆触によって描かれている。

セガンティーニの筆触は、分割されていない平滑な筆触から、筆触分割によって筆触が分割され、物質感を伴った線状の筆触として画面に現れるようになった。筆触が分割されていなかった頃も、厚塗りによって、筆跡や筆目が部分的に存在し、後の分割された筆触に通じる物質感を伴っている。セガンティーニの筆触は分割され、線状になった。筆触の形状は変わったが、厚塗りという要素は変わらず保たれている。

（2）筆触の色彩と視覚混合

分割主義を導入する以前のミラノ時代及びブリアンツァ時代では、全体的に彩度は低く、明度も高くはなかった。筆触分割以前では、筆触が分割されていないため、筆触の色彩がどういった状況だったか詳細な分析ができていない。平滑な筆触に関して、明暗法の影響もあり、何層も平滑な筆触（薄い絵具の層）が塗り重ねられることによって、最終的に画面の最表層の筆触は彩度、明度ともに低くなっていた。厚塗りの筆触に関しては、部分的にではあるが、彩度が高いものも存在していた。

サヴォニン時代では、分割主義によって、筆触の色彩と作品全体の色彩が大きく変わっていった。まず、筆触分割によって、基本的に一色一筆となり、絵具と絵具が画

面上で混ざりにくくなり、彩度と明度が保たれた。結果的に、パレットで混色を行っていた頃に比べ、作品の彩度と明度の幅が広がっている。視覚混合では主に補色対比が活用され[73]、色彩の彩度のコントラストを高めている。

筆触の一片の色彩（筆触そのものの色彩）は彩度、明度が高い色が多く用いられている。ただし、ブリンツァ時代までの明らかにくすんだ土系の色彩が全く用いられなくなったわけではなく、晩年においても部分的に使われている。

セガンティーニの作品の色彩は、筆触分割によって、印象派のような明るく、彩度の高いものとなった。さらに視覚混合を用いることで、モチーフの色彩の彩度を高めることに成功している。セガンティーニの視覚混合については第３章で詳しく分析する。

第３節　まとめ

以上のように、セガンティーニの筆触の変遷を俯瞰した。セガンティーニの筆触は分割主義によって、形状を変え、色彩も変えていった。一方、セガンティーニは分割主義導入後に線状の筆触だけを用いたわけではなく、これまで使用した様々な形状の筆触を部分的に用いて制作を行っていた。また、本調査によって、1886年以降に制作された全ての作品（調査対象作品に限る）に線状の筆触が存在していることが明らかとなった。しかしながら、作品によって、線状の筆触の形状や色、配置など、線状の筆触を構成する要素に違いがあるにも関わらず、どういった違いがあり、ヴァリエーションがあるのか詳細にはわかっていない。さらにそうした筆触の違いがどのような要因で発生するのか不明である。第３章では、それらを明らかにするために、作品をモチーフごとに分類し、線状の筆触の詳細な分析を行う。そして線状の筆触のヴァリエーションを探り、その上で、厚塗りの線状の筆触の表現効果を考察する。

第３章　線状の筆触の表現効果

はじめに

第２章では、セガンティーニの作品に見られる筆触の変遷から、分割主義で用いた線状の筆触の大まかな特徴を明らかにした。本章では、セガンティーニが線状の筆触を用いたことで、絵画作品を構成する様々な要素がどういった影響を受け、どのように変化したのか考察する。特に絵画を構成する上で重要な、モチーフ、色彩、マチエール、構図及び明暗の構成などに着目し、線状の筆触の導入前と導入後の表現の差を明らかにしていく。比較は全時代で行い、絵画を構成する各要素に対して、何が変化したのか、変化の原因は何か、変わらない部分は何か、などを探っていく。比較対象を全時代としたのは、変化の原因を特定するためである。全時代に見られる特徴は、セガンティーニの素質、癖及び性質と言える。一方、線状の筆触を用いたことによって変化した表現は、分割主義及び線状の筆触がもたらしたものと考えることができる。これまで考察したように、サヴォニン時代以降のセガンティーニの作品を劇的に変えたのは分割主義による描画である。その中でも、様々な表現効果をもたらしているのは、厚塗りの線状の筆触であると筆者は推測している。本章では、絵画を構成する要素の変化を、筆触という観点から分析し、考察する。

第１節　モチーフの表現と描画に与えた影響

これまで確認したように、1886年にセガンティーニが分割主義を取り入れてから、セガンティーニの作品は大きく変わっていった。色彩はもちろんであるが、描画に筆触分割を導入し、線状の筆触で描くようになり、画面のマチエールは絵具の凹凸が目立つ、絵具の物質感が強いものへと変化した。多くの作品において、線状の筆触は規則正しく並置されており、筆触の一片がはっきりわかるほど厚塗りである。こうした厚塗りの筆触が複数並置されることによって、物質感の強いマチエールが生まれると考えられるが、セガンティーニは全ての作品に厚塗りのマチエールと厚塗りの線状の筆触を用いているわけではなかった。また、一つの作品においても、モチーフによって筆触の形状や筆触の配置が異なっている場合がある。セガンティーニがモチーフによって、意図して線状の筆触を使い分けていたのか、それともそうでないのか、そういったモチーフと線状の筆触の関係性は明らかとなっていない。こうした背景を踏まえ、本節では、モチーフと線状の筆触の関係を考察する。考察するにあたって、作品

に見られる様々なモチーフの筆触の状態を調査し分析する。モチーフによって、線状の筆触の形状の傾向があるのか、あるとすれば、どういった傾向で、その要因はどこにあるのかを考察する。さらに、線状の筆触による描画がモチーフの表現をどう変えたのか、その表現効果を探っていく。

第１項　モチーフの分析

モチーフによって線状の筆触がどのように変化しているか、そして線状の筆触がいかに配置され、どのようなマチエールを作っているのか分析した。分析にあたり、セガンティーニの作品の実見調査を行い、モチーフごとに線状の筆触の形状とそのマチエールの状態を観察した。

分析では、セガンティーニの作品に描かれた、基本となる以下の12種類のモチーフに着目し、対象とした。

①人体、②衣類、③動物、④草・花、⑤木、⑥岩、⑦大地、⑧山、⑨空、⑩雲、⑪水辺、⑫建物 の12区分である。調査の着眼点は以下の通りである。

①モチーフの描画の変化
線状の筆触で描かれたことによって、それ以前と比べて描画及び表現がどのように変わったのか。

②モチーフの種類による線状の筆触の変化
モチーフの種類によって、線状の筆触の形状、配置及び組み合わせが変化しているのか。

特に②モチーフの種類による線状の筆触の変化に関しては、以下の項目に分け詳しく調べる。

(i)　マチエールの形状
(ii)　線状の筆触の配置
(iii　線状の筆触の形状
(iv)　線状の筆触の方向

調査対象は第２章で実見調査を行った57点の油彩作品である[1]。表13に、調査対象をまとめた。表13では、対象作品に含まれているモチーフを示した。表中の○及び色は、行上のモチーフが作品に描かれていることを示している。

（1）人体

ミラノ時代からマロヤ時代まで、女性、男性、若い女性、若い男性、赤子と様々な人物が描かれている。マロヤ時代の象徴主義の作品では天使（背中から羽がはえた女性）や女神が登場する。これらは人ではないかもしれないが、外見が人型であるため、人物として扱う。分類に際し、人体と衣類ではモチーフの持つ質感と構造が異なるため、別区分とした。

人物は調査対象作品57点中44作品に登場する、最も多く描かれたモチーフである。表13の「①人体・②衣類」列の○の分布から、人物が時代に関係なく、常に描かれていたモチーフであることがわかる。なお、サヴォニン時代以降のほぼ全ての人物は、線状の筆触で描かれている。

① 人体の描画

人体において、頭部は特に複雑な形状である。ミラノ時代及びブリアンツァ時代の自画像を含む肖像画では、《ブロンドの髪の若い女性の頭部習作》（図8、表13　No.1）及び《婦人像》（図24、表13　No.13）のように顔の細部まで写実的に描かれている。一方、ブリアンツァ時代の農民の生活を描いた作品である《十字架への接吻》（図20、表13　No.7）の人物（図169）及び《水飲み場の夕べ》（図21、表13　No.9）の人物（図170）では、顔の表情の細部が省略され、顔の造形はデフォルメされている。ところが、農民の生活を描いた作品である《羊の剪毛》（図23、表13 No.11）の人物は表情が詳細に描かれている（図171）。また、祈りに行く人物を描いた《早朝のミサへ》（図28、表13 No.17）の人物も写実的に描かれている（図172）。プリアンツァ時代では、テーマが同じであっても、作品によって描画が異なっている。

サヴォニン時代に入ると、人体のフォルムはよりいっそう簡略化されている。《湖上のアヴェ・マリア》（図42、表13　No.20）に始まり、《バルコニーにて》（図173、表13　No.38）の人物（図174）、マロヤ時代の《アルプスの牧場》（図146、表13　No.42）の人物（図175）、晩年の作品である〈アルプス三連画〉《自然》（図76、表13 No.56）の人物（図176）まで、フォルムが簡略化された人物が見られる。こうした簡略化は《ガエターナ・カシラーギ・オリアーニ夫人の肖像》（図148、図177、表13 No.40）及び《カルロ・ロッタの肖像》（図147、図178、表13 No.50）といった肖像画においても行われている。また、象徴主義の作品である《愛の女神》（図179、表13　No.46）においても人物は簡略化されて描かれている（図180）。これらの作品の多くは、細部が省略されることで、簡略化されているが、《ガエターナ・カシラーギ・オリアーニ夫人の肖像》（図148、図177、表13　No.40）及び《アルプスの牧場》（図146、図175、表13　No.42）の人物は、簡略化だけでなく、フォ

ルムのデフォルメが若干行われているように見える。

人体はブリアンツァ時代から簡略化されて描かれた傾向があったと言える。ブリアンツァ時代の後期では、人体が写実的に描かれることもあったが、サヴォニン時代以降、線状の筆触で描かれるようになり、フォルムの簡略化の傾向は強くなった。マロヤ時代から晩年に至るまで、肖像画や象徴主義の作品などを含むほぼ全ての作品において、人体の簡略化が行われていた。ただし、人物の表情に関しては例外があり、《靴下を編む少女》（図45、表13 No.26）の少女（図181）や、《生命の天使》（図81、表13 No.41）の女性（図182）のように細密で写実的に描かれている作品も存在した。なお、人体の簡略化の程度は、作品によって異なっていた。

②筆触の形状とマチエールの状態

セガンティーニの作品における人体は、顔及び手が多く描かれている。顔と手では、形状が大きく異なるため、ここでは区別して分析する。

（i）顔

サヴォニン時代から、あらゆるモチーフは線状の筆触によって描かれており、顔も例外ではない。サヴォニン時代に描かれた《靴下を編む少女》（図45、表13 No.26）の女性の顔（図183）は、頬や額の部分に応じて、複数の面によって構成されている。面は線で埋められており、面によって線状の筆触の伸びる方向が異なっている。線状の筆触は筋肉の伸びている方向に沿って引かれているようにも見えるが、厳密ではないようである。顔のアウトライン付近では、アウトラインに沿った曲線が見られる。髪では、頭部のアウトラインに沿った曲線が髪の面を埋めている。また、髪の毛の流れる方向に沿った曲線も存在する。顔を構成する線状の筆触はいずれも髪の毛を構成する線状の筆触に比べ、小さく細かい。筆触の長さは部位によって異なり、頬では長く、まぶたや鼻筋ではそれより短い。顔のマチエールは、厚塗りの線状の筆触が並列に密接することで形成されており、絵具の存在感があり、線の向きに沿った凹凸がある。

《アルプスの真昼》（図43、表13 No.32）の女性（図184）では、顔を構成する面が少なく、顔全体の面と鼻の側面で構成されている。顔では、額から頬までを埋める水平方向のなだらかな曲線の筆触と頬から口にかけての垂直方向の曲線の筆触が存在する。曲線の筆触は少しずつ形を変えながら並んでいる。《アルプスの真昼》（図46、表13 No.33）の女性（図185）では、口を中心に線状の筆触が同心円状に広がっている。口の上、顎、右頬及び左頬では、それぞれ線状の筆触の伸びる方向が異なっている。帽子の影になっている顔の上部には、線状の筆触が確認できず、点状の筆触

が重ねられているように見える。細かい凹凸を含んだマチエールは点状の筆触を連想させる。これらの２作品では、帽子や空の筆触に比べ、顔部分の筆触が小さい。マチエールは《靴下を編む少女》（図45、表13　No.26）の女性の顔（図183）と同じように、線状の筆触が密に並んでおり、細かな凹凸が見られる。

マロヤ時代の作品《アルプスの牧場》（図146、表13　No.42）では若い男性が描かれている（図186）。顔は少数の面で分割され、面ごと方向の異なった線状の筆触で埋められている。髪を構成する筆触は顔の筆触とは異なり、点状に近く、線状とは言い難い形状であり、大きさも様々である。顔及び髪のマチエールは、厚塗りの絵具の物質感がある。

肖像画として描かれた《ガエターナ・カシラーギ・オリアーニ夫人の肖像》（図148、図177、表13　No.40）では老女が描かれている。顔の形は単純化されているものの、顔を構成する面が多い。額、鼻筋、眼の周辺、頬の上部、頬の下部、鼻と口の間及び顎とそれぞれ面ごとに線の方向が異なっている。多くの面は、顔の肉の形状に沿った線、しわに沿った線が引かれている。また、額では額のしわの線、頬では口の脇の法令線が基準となっており、それらの線に沿った線状の筆触が引かれている。この作品では、線状の筆触の太さに多少のばらつきがある。また、かすれている線状の筆触と、そうでないものがある。さらに、筆触と筆触の間隔が広い部分があり、その隙間からは支持体であるキャンヴァスの布目が見えている。特に顔の向かって左半分の暗部では線状の筆触の存在感が乏しく、目や口、鼻の影にはほとんど線状の筆触がなく、薄塗りでやや平滑に描かれている。一方、肖像画である《カルロ・ロッタの肖像》（図147、図178、表13　No.50）では、暗部、明部に関係なく、画面全体に線状の筆触が均一に存在し、筆触は隙間なく並置されている。

象徴主義の作品である《生命の泉の愛》（図79、表13 No.44）では三人の人物が登場する。画面手前の羽を持つ人物の顔にはこれまでと同じような顔の輪郭に沿った形状の筆触が存在する（図187）。他の二人は手前の人物に比べ中景に存在し、顔の面積が小さく、線状の筆触は明瞭ではない。明瞭ではないものの、顔を構成する筆触は顔の輪郭に沿った方向に引かれている。人物の顔のマチエールは、線状の筋に沿った凹凸が薄く、表面がやや滑らかである。

〈アルプス三連画〉《自然》（図76、表13　No.56）及び〈アルプス三連画〉《生命》（図75、表13 No.55）での人物は、他の作品に比べ、顔の表情が省略されている（図188、図189）。特に〈アルプス三連画〉《生命》（図75、表13　No.55）での女性の顔や手、赤子の顔はアウトラインの中をさっと一筆で色づけしたかのように描かれている（図189）。これらの部分は線状の筆触で描かれたとは言い難く、マチエールから線の流れや方向などは感じられない。一方、赤子の両足では、細かな線状の筆

触が確認できる。筆触の形状は脚の水平方向のアウトラインに沿ったものであり、筆触と筆触の間隔に隙間がなく、他の部位に比べ密に筆触が並んでいる。

（ii）手

《靴下を編む少女》（図45、表13　No.26）での手は、血管まで描かれている（図190）。手首と手の甲は、垂直方向の緩やかな曲線が引かれている。手の甲には、血管によって線の方向が変わっている部分がある。人差し指と中指の付け根の関節部分では、骨の出っ張りを中心に渦を巻くような曲線がひかれている。指では指の形状に沿った曲線が連なっている。筆触の太さは顔の筆触の太さと同程度である。

《アルプスの真昼》（図46、表13 No.33）の人物の手では、手首と手の甲で筆触の線の方向が異なっている（図191）。袖に近い手首（腕ともいえる）では、袖のアウトラインに沿った垂直方向の曲線が引かれているが、手に近い手首では線の方向が確認できない。手の甲では手の甲の側面のアウトラインに沿った垂直方向に近い線が引かれている。垂直方向の線はそのまま指まで続いている。手を構成する筆触の太さは顔と同じ太さである。マチエールも顔のマチエールと同じような細かい凹凸が存在するマチエールである。

《アルプスの牧場》（図146、表13　No.42）の人物の手では、手の甲と指でそれぞれ線の方向が異なっている。手の甲では水平方向に近い斜めの線が引かれ、指では垂直方向に近い線が引かれている（図192）。筆触の形状は顔の部分に比べて若干細かくなっている。マチエールは線状の筆触を規則正しく並べたものではない、複雑な表情をしており、筆触の太さが一定ではない。

③まとめ

（i）マチエールの形状

サヴォニン時代以降の作品に見られる人体のマチエールは、基本的に線状の筆触によって作られた厚塗りの細かな凹凸のあるものである。マチエールの凹凸は線状の筆触の並置によって作られており、規則的である。サヴォニン時代では、こうした規則正しい配置に基づいたマチエールが多く見られた。マロヤ時代になると、マチエールの多様化が進み、筆触と筆触の間隔が広くキャンヴァスの布目が見えるようなこれまでにないマチエールが見られるようになった（図182、図189）。また、線状の筆触だけではなく、絵具のかすれが作る斑点状のマチエールなども見られた。

マロヤ時代でマチエールのヴァリエーションが増えているが、ほとんどの作品は、線状の筆触が規則的に並んだ絵具の物質感があるマチエールで構成されている。ただし、作品によって、多少の形状の違いがあった。

（ii）線状の筆触の配置

サヴォニン時代、マロヤ時代のほとんどの作品において、線状の筆触は並列もしくは直列に規則正しく、また隙間なく並んでいた。マロヤ時代に入るとキャンヴァスの布目が見えるほどに、筆触の間隔が空いたものがあったが、そうした作品は僅かであった。

（iii）線状の筆触の形状

線状の筆触の形状はモチーフのアウトラインに沿った形状であった。長さ、太さは作品によって異なるものの、極端に大きな筆触は存在せず、基本的に小さく細かい線状である。ただし、一部の作品では点状の筆触が見られた。髪において、頭部の輪郭に沿った曲線の他に、毛の流れている方向に引かれた曲線が見られた。

（iv）線状の筆触の方向

顔では、顔の各パーツのアウトライン沿った曲線が存在した。線の向きは、アウトラインに基づいており、水平方向および垂直方向などのアウトラインを無視した方向に線が伸びることはなかった。この他に、顔の筋肉の筋の方向と同じ方向に筆触が伸びている部分があった。線状の筆触は、それぞれの形状のアウトラインに沿った曲線及び直線で構成されていた。

（2）衣類

① 衣類の描画

セガンティーニの作品に登場する人物は当時の民族衣装や普段着、農作業着などを身に着けている。象徴主義の作品の人物（天使や女神を含む）は、アルプスの暮らしでは見られないような、薄い布や衣をまとっている。

ブリアンツァ時代から、人体と同様に衣類の細部は省略され、フォルムは簡略化されている。特に暗部では、《婦人像》（図24、表13 No.13）及び《水飲み場の夕べ》（図21、表13　No.9）のように、暗い色が塗られただけで、細部が描かれていない。サヴォニン時代以降では、衣類の暗部においても、細部が描かれている。

サヴォニン時代から、《靴下を編む少女》（図45、表13　No.26）の女性の服（図181）のように、多くの衣類は、服の構造に従ってパーツごとに面で区分されている。それぞれの面は、線状の筆触が規則的に並んでおり、線の方向はパーツによって異なっている。面と面の境界線は、縫い目（つなぎ目）、服が作るしわの線、ひだの線などである。

②筆触の形状とマチエールの状態

《アルプスの真昼》（図46、表13 No.33）での女性の服は複数の面で構成されており、胸の上部、胸の下部、上腕、前腕及びスカートという区分である（図193）。胸の上部ではアウトラインに沿った垂直方向に近い斜め方向の線が引かれている。斜めの線状の筆触は胸から肩まで並置され、上腕にさしかかる部分において、筆触の形状が直線から曲線に変わっている。上腕では、前述の肩から伸びた斜め垂直方向の線と、腕の形状から発生する服のしわに沿った水平方向の曲線が存在する。線の向きは肘で切り替わり、前腕では腕の袖のアウトラインに沿った垂直方向の曲線が引かれている。胸の下部は服の柄が作る面を斜め方向の線が埋めている。大きな面積を持つスカートでは、アウトラインに沿ったやや斜め方向の線が全面に引かれている。どの部分も細かな線状の筆触が隙間なく敷き詰められている。マチエールは絵具の厚みがあり、細やかな線状の凹凸が存在している。胸の緑の太い線状の柄は、幅の広い筆触によるものではなく、細かな線状の筆触を並列及び直列に繋げることで作られている。

《靴下を編む少女》（図45、表13 No.26）の衣類（図194）は、やや荒々しくかすれた形状の筆触によって描かれている。筆触の形状は、服のしわの形状もしくは服のアウトラインに沿っている。こちらでも服のパーツごとに線の向きが決められている。線状の筆触の太さにばらつきがある。

《愛の女神》（図179、表13 No.46）の女神は身体が透けるほどの薄い衣をまとっている（図195）。衣は、胸や腕、脚にやんわりフィットしている。宙を浮くかのように自由に漂う衣は、衣のしわやひだの形状に沿った曲線によって描かれている。身体にフィットした衣は、衣のしわに沿った水平方向の曲線で描かれている。服は透けている部分とそうでない部分がある。透けている部分は、絵具のかすれを活かしている。絵具がかすれることによって、絵具の隙間から、下の層の絵具が見えるのである。《愛の女神》の衣類に見られる線状の筆触は他の線状の筆触に比べ、やや薄塗りであり、かすれを伴っている（図196、図197）。薄塗りであるために、筆触自体に絵具の物質感が少ない。

〈アルプス三連画〉《生命》（図75、表13 No.55）の人物の衣類において、描画されているモチーフが小さいながらも、筆触の線の向きが存在している（図198）。

③まとめ

(i) マチエールの形状

人体と同じように、基本的に線状の筆触が規則正しく並んだ厚塗りのマチエールであり、表面には線状の筆触の凹凸がある。マチエールの構造はほぼすべての作品で共通しているものの、基となる筆触の太さなどが異なるため、マチエールの形状にも違

いがある。一部の作品では、幅の広い筆による筆目の筆跡がついたマチエールも存在するなど、全てが線状の筆触によって作られたマチエールではなかった。人体とは異なり、身につけている布の質によってマチエールの物質感に違いが見られた。しかしながら、《ガエターナ・カシラーギ・オリアーニ夫人の肖像》（図148、表13　No.40）の膝掛けと羽織っている服の質感の表現の差がないように、布の素材が特定できるような質感の表現はされていない。

服のマチエールは、服の素材によって若干の変化があった。ただし、作品によって、素材とは関係なくマチエールの形状が異なっている場合があり、一概には言えない。マロヤ時代に入ってから、衣類のマチエールのヴァリエーションが増えている。

（ii）線状の筆触の配置

サヴォニン時代からマロヤ時代のほとんどの作品で、筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合っている。また、筆触が何層にも重ねられている部分もあった。マロヤ時代の透ける素材の筆触では、間隔がやや広く、下の層が筆触と筆触の隙間から見えるほどであった。

（iii）線状の筆触の形状

線状の筆触の形状は布が作るしわやひだに基づく形状であった。また、服のシルエットのアウトラインに沿う場合もあった。長さ、太さは作品によって異なっており、太く幅の広い筆触が多く存在している。人体とは異なり、点状の筆触はほとんど存在していない。

布の質感と筆触の形状の変化には関連がみつけられなかった。

（iv）線状の筆触の方向

衣類のしわやひだ、面のアウトラインに沿った方向に線状の筆触は引かれている。衣類の形状に全く関係のない方向に線が引かれることはなかった。なお、《アルプスの真昼》（図46、表13 No.33）の人物のように、立っている人物の衣類（特にスカート）では、垂直方向の線がひかれている（図193）。こうした傾向は多くの作品で見られた。

（3）動物

① 動物の描画

ブリアンツァ時代から晩年まで、動物が描かれている。作品に登場する動物の多くは、アルプスで生活する農民の家畜である、羊、牛、山羊及び鹿などである。象徴主

義の作品では、動物が母性を象徴するモチーフとして描かれることがあった。

ブリアンツァ時代では《十字架への接吻》（図20、表13　No.7）の羊に見られるように、明暗法によって描かれている（図199）。羊は形状から羊と認識できるものの、毛などは細密に描かれておらず、フォルムはやや簡略化されている。線状の筆触を用いて描かれるようになって、姿が明瞭化している。動物たちのフォルムは簡略化されているものの、毛の表情（毛並み）といった、細かい部分が描画されるようになった。また、描画に際して、生きている動物と死んでいる動物で描画の差は感じられなかった。

②筆触の形状とマチエールの状態

羊や牛の胴体は大きな面として捉えられ、同一方向に伸びた線状の筆触が引かれている。《水飲み場の赤い雌牛》（図137、表13　No.35）での近景の牛は胴体が大きな楕円のような形をしてる（図200）。その楕円の面を、胴体のシルエットに沿った曲線と胴体の形状に沿った垂直方向の曲線が埋めている。脚は胴体上部からの緩やかな垂直方向の線がそのまま伸びている。上部では背の面が見え、面を水平方向の曲線が埋めている。線状の筆触は絵具を多く含んでおり存在感がある。筆触の太さは一定ではなく、中心付近では太い筆触が目立っている。このように筆触の形状は異なっているが、胴体のマチエールが持つ、線の大きな流れに沿っているため、統一感がある。

《アルプスの真昼》（図46、表13 No.33）での羊は、胴体が大きな一面で構成されており、面はアウトラインに沿った垂直方向の曲線がひかれている（図201）。図201の向かって右の羊では胴体と脚、腹で線の方向が切り替わっており、胴体では羊の毛の流れに沿った垂直方向の緩やかな曲線がみられ、脚では水平方向の曲線が見られる。腹では、腹の形状のアウトラインに沿った水平方向の曲線が存在する。羊を構成する線状の筆触の太さはほぼ一定で、極端に大きな筆触などはみられない。筆触は規則正しく並置され、毛並みを表現している。

《アルプスの牧場》（図146、表13　No.42）の仔羊は線が短い（図202）。短く太い筆触は、仔羊のカールした軽快な毛並みに基づき配置されているようである。筆触は厚塗りであり、マチエールには絵具の細かい凹凸が見られる。

《死せるのろ鹿》（図47、表13 No.36）では死んだ鹿が横たわっている。胴体は基本的に水平方向の曲線で描かれ、毛並みに沿った方向に曲線がひかれている（図203）。脚も同じように毛並みに沿って描かれている。頭は人間の頭のように、形状に応じて面で分割され、それぞれ面によって、線の方向が異なっている。鹿のやわらかそうな毛並みが長くゆるやかな曲線によって表現されている。筆触は絵具を多く含み、厚塗りのマチエールを作っている。

③まとめ

（i）マチエールの形状

人体や衣類と同じように、基本的に線状の筆触が規則正しく並んだ厚塗りのマチエールであり、表面には線状の筆触が作る絵具の凹凸がある。マチエールの形状は動物の種類や部位によって異なる。特に、毛並みによってマチエールを構成する筆触の長さや太さが異なっている。

動物に見られるマチエールは、動物の毛並みによって大きな変化が見られた。こうした傾向は晩年まで続いている。

（ii）線状の筆触の配置

サヴォニン時代からマロヤ時代のほとんどの動物では、筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合い、線状の筆触が何層にも重ねられている。筆触の配置はモチーフの毛並みによって異なっており、全てが並列や直列に配置されているわけではなく、毛の形状に基づいた配置が行われている。

（iii）線状の筆触の形状

モチーフの形状のアウトラインに沿った形状の筆触が存在する。主に曲線である。また、毛の形状によって、線状の筆触の形状が異なっている。

動物に見られる線状の筆触の形状は、モチーフのアウトラインだけでなく、毛並みや毛の束の形状に大きく影響を受けている。

（iv）線状の筆触の方向

主にアウトラインに沿った方向と、毛並みに沿った方向に線が伸びている。

（4）草、花

①草、花の描画

ブリアンツァ時代から晩年まで、風景画とともに、草や花が描かれている。特にサヴォニン時代以降はアルプスの大地に緑豊かな植物が生えていたためか、多くの作品で描かれた。草や花はモチーフとしては小さいため、作品では主に近景に存在している。ブリアンツァ時代の作品である《十字架への接吻》（図20、表13　No.7）では画面の下部に草が描かれているが、薄塗りで葉の部分だけが描かれおり、細密には描かれていない（図204）。この他のブリアンツァ時代の作品においても、草は省略されることが多く、存在感が低い。

線状の筆触で描かれるようになり、多くの作品で草の一本一本まで描かれるように

なった。ただし、草の種類が特定できるまで写実的に描写されているわけではない。また、形状は簡略化、もしくは単純化されている。マロヤ時代の象徴主義の作品では、草の形状はよりいっそう単純化されている。《生命》（図75、表13 No.55）での草は、複雑な形状を持たず、一筆で描かれたかのような、まっすぐ垂直に生えた草を確認できる（図205）。

②筆触の形状とマチエールの状態

《水飲み場の赤い雌牛》（図137、表13　No.35）における大地では、近景から遠景にわたって緑の植物で覆われている。近景では、線形の葉が一本一本描かれている（図206）。線形の葉は、線状の筆触の一片で描画されている。また、図206の左上には線形の葉（もしくは茎）と卵形の葉が描かれている。こちらの線形の葉も細く長い線状の筆触で構成されている。面積が小さいため、複数の線状の筆触が並列されることはなく、少数の筆触を組み合わせている。卵形の葉は、葉のシルエットに沿った形状の筆触で構成されている。遠景にいくにつれ、植物の姿や葉は省略され、緑色の大地として描かれている（図207）。大部分の葉は垂直方向の線状の筆触で構成されているが、遠景の大地では水平方向の線状の筆触に変わってる。いずれの筆触も厚塗りである。筆触の形状は草の形状に基づいている。

《アルプスの牧場》（図146、表13　No.42）では草の中に何らかの植物が描かれている（図208）。薄い黄緑の草の中に黄色の花をつけた植物が生えているようにみえるが、前後関係がはっきりしておらず、ある筆触が草もしくは花のどの部分を表しているのかわからない。筆触の形状で何が描かれているのかを判断するのが難しい。筆触の大きさは様々であり、躍動感のあるマチエールを作っている。筆触はどれも厚塗りであり、物質感に富んでいる。この作品の草や植物は、まるで印象派のように、目の前のモチーフに即して、即興的に素早く描かれているようである。

象徴主義的な表現の作品である《生命の泉の愛》（図79、表13 No.44）では花が描かれている（図209）。ピンクの色彩から、花が描かれていると認識できるが、形状から花と認識するのは困難である。この花の形状は単純化を超えて、抽象化されているように思える。《生命》（図75、表13 No.55）ではフォルムが単純化された色とりどりの植物の葉や茎が垂直方向の直線によって描かれている（図205）。花や葉、茎の構造は描画からは読み取れない。筆触は殴り書きで描かれたようなスピードを感じさせる形状をしており、無数の筆触が重なり、交わっている。

③まとめ

（i）マチエールの形状

草はモチーフとしては人物などよりも小さく、モチーフを構成する面積が小さい。そのため、草のマチエールはごく少数の筆触の組み合わせによって構成されている。マチエールの形状は、草の形状によって変わっている。セガンティーニの作品に見られる草むらは草の一片が無数に並置されることで構成されている。

（ii）線状の筆触の配置

草の形状に基づき、線状の筆触が密接に組み合わされている。草という小さな単位において、筆触と筆触の間隔はなく、同化するほどに密着している。

（iii）線状の筆触の形状

小さな草に関しては、筆触の形状は草の形状である。つまり、草の形状がそのまま筆触の形状となっている。筆触の一片より大きな葉や草の場合、筆触の形状はモチーフのアウトラインに沿ったものとなる。

筆触の形状は、モチーフの形状によって変化しており、モチーフに即している。

（iv）線状の筆触の方向

線形の葉では、葉の伸びているそれぞれの方向に線が引かれている。垂直方向に伸びている植物が多いためか、線は垂直方向に引かれている傾向がある。楕円状の葉など、葉にある程度の面積がある場合、葉のアウトラインに沿った線が引かれている。

線の向きは草の形状に沿っており、草の種類や形状が変われば、線の向きも変化するものと考えられる。

（5）木

①木の描画

ブリアンツァ時代では、樹木がメインのモチーフとして描かれることはなかった。サヴォニン時代から、人物とともに大きく描かれるようになった。

サヴォニン時代以降の作品に登場する木々は、ほとんどがアルプスの高山地帯の樹木である。標高1180mのサヴォニンでは、広葉樹、針葉樹が生息しているが、標高1817mのマロヤは森林限界に近いため、針葉樹の割合が多い。標高2700メートルの風景をモチーフにした《自然》（図76、表13 No.56）では森林限界を超えているため、樹木が登場していない。

樹木は、遠景から中景の風景の一部として描かれる場合が多い。近景に存在する場合、幹の模様や枝、葉の一枚一枚がしっかり描写されている。

②筆触の形状とマチエールの状態

《アルプスの真昼》（図46、表13　No.33）（図45、図46）では中央に広葉樹である白樺が描かれている。地面から垂直左斜め方向に伸びた幹は画面の中央付近において角度を変え、右に向かって水平方向に伸びている。幹や枝では白樺の樹皮が細密に描画されており、樹皮のはがれた幹の様子まで確認できる（図210、図211）。図211では、樹皮の状態によって、筆触の太さや長さが大きくが異なっている様子が確認できる。特に図210の垂直方向に伸びた幹では、垂直方向の線と水平方向の線が樹皮の表情によって使い分けられている。水平方向に伸びた幹ではほぼ垂直方向に筆触が伸びている。この方向は、白樺の樹皮の筋の方向と同じである（白樺の樹皮は横に筋が走っている）。図210の幹でも線状の筆触は幹の伸びる方向に対して横に走っている。しかし、細い枝では枝のアウトラインに沿った樹皮の向きと異なった向きの線が引かれている。いずれの筆触も厚塗りである。マチエールの形状は幹を構成するパーツによって異なっており、パーツの形状に基づいている。

《悪しき母たち》（図83、表13 No.47）に登場する木は線状の筆触で描かれているものの、厚塗りでなく、絵具の物質感が少ない（図212）。また、筆触は小さく細かい。筆触は幹の中を埋めるように水平方向に規則正しく配置されている。

《生命の天使》（図81、表13 No.41）の木では、幹の向かって右半分には線状の筆触による厚塗りのマチエールが見られるが、左半分は点状の筆触がまだらに点在している（図213）。セガンティーニの作品の中で、一つのモチーフの中に、極端なマチエールの違いが見られるのは珍しい。

《生命》（図75、表13 No.55）では少なくとも二本のカラマツが描かれている。左の大きなカラマツは垂直方向に伸びており幹・枝は垂直方向に伸びた線が引かれている（図214）。カラマツの樹皮は縦方向の短冊形であり、筆触は樹皮の形状に沿い、縦方向に連なっている。カラマツは途中で二方向に枝分かれし、片方は斜めに伸びているものの、筆触は幹に対して縦方向に伸びたままであり、その形状は幹のアウトラインに沿っている。

③まとめ

(i) マチエールの形状

基本的に厚塗りの線状の筆触によって構成されており、筆触の組み合わせによってその形を変えている。木を構成するマチエールは、樹皮や木目などの表面のテクスチ

ュアに基づいており、木の種類によって大きな違いがある。幹の表面の形状や見た目は、線状の筆触によって細かく再現されている作品もある。一部の作品では、線状の筆触ではなく、幅の広い面的な筆触が用いられており、マチエールの表面が平らになっていた。マロヤ時代では、《生命の天使》（図81、表13 No.41）（図213）や《悪しき母たち》（図83、表13 No.47）（図212）のように、薄塗りのマチエールが見られるようになる。

木のマチエールの形状は、木の種類による外見的な要因と、作品の制作時代やテーマによる要因によって変化が起きている。

（ii）線状の筆触の配置

サヴォニン時代からマロヤ時代のほとんどの樹木は、筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合い、線が幾層に重ねられている。マロヤ時代になると、一部の作品に筆触と筆触の間隔の広い配置が見られた。

（iii）線状の筆触の形状

筆触の形状は、長さ、太さは作品によって異なるものの、モチーフの形状に基づいている。

（iv）線状の筆触の方向

線状の筆触の線の向きは幹や枝の樹皮の連なる方向に沿って引かれている場合と幹や枝のアウトラインに沿っている場合がある。樹皮の連なる方向に沿っている場合、線の方向は樹皮の表情（表皮の向き、筋の向き）によって異なっており、あらゆる方向に線が引かれる。アウトラインに沿う場合では、線の方向は幹や枝の伸びる方向である縦方向（幹に対して垂直方向）になる。

（6）岩

①岩の描画

岩は、サヴォニン時代の作品から登場する。アルプスでは草原のどこにでも岩があり、アルプスの風景の中に大小さまざまな岩が描かれている。作品では様々な種類の岩が描かれており、表面に模様があるものもある。岩の表面に凹凸や模様があり、特徴のある形状である場合は、表面の見た目の特徴に基づき、表面を再現するように描かれている。表面に模様などがなく、表面が平らで形状に特徴がない岩でも、太い筆触で一気に塗られるようなことはなく、画中の岩の表面は線状の筆触で埋められている。画中の岩は、筆触の線状の凹凸が目立ち、岩の硬質な質感が再現されていないよ

うに見える。岩の色彩によって、岩と認識することができるが、形状だけからは岩と認識できないような描画がある。

②筆触の形状とマチエールの状態

近景の岩と遠景の岩では近景の岩の方が細密に描画されている。《アルプスの真昼》（図43、表13　No.32）では画面右下に地面から突き出た岩が描かれている。岩は、形状に応じた大小の面様々な面によって構成されおり、面ごとにそれぞれ線状の筆触の方向が異なっている（図215）。岩の右部分の大きな面は水平方向に筆触が伸びており、左部分は垂直方向に伸びている。上部では岩のアウトラインに沿った形状の筆触が見られる。

《自然》（図76、表13 No.56）では大小50個以上の岩が描かれている（図216）。近景の岩は、面積が大きく、表面の凹凸まで細かに描かれている（図217）。一つの岩は多数の面で構成されており、面ごとに線の方向が異なる。図217の岩は明部と暗部という二つの大きな面に分かれている。さらに、大きな面は、岩の表情に応じて、より細かい面に分割されている。細かな面はそれぞれ線状の筆触の伸びる方向が異なっている。岩のアウトライン付近では、アウトラインに沿った線状の筆触が見られる。一方遠景の岩では、遠景にいくに従って、面積は小さくなり、細部は省略されている（図216）。岩を構成する面も少なくなり、一つの面で構成されているものもある。遠景の岩は、大きく分けて、アウトラインに沿った筆触と、アウトラインとは関係のない、水平方向に伸びた筆触で構成されている。

③まとめ

（i）マチエールの形状

ほぼ全ての岩のマチエールは厚塗りの線状の筆触によって構成されている。筆触が規則正しく並列したマチエールや線状の筆触が何層も重なった複雑なマチエールが存在しており、様々なヴァリエーションがある。マチエールの形状は岩の表面の形状と模様によって異なっており、岩の外見がマチエールに反映されている。近景の岩と遠景の岩では近景の岩の方が複雑なマチエールをしている。

（ii）線状の筆触の配置

筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合い、線が幾層に重ねられている。

（iii）線状の筆触の形状

筆触の形状は、長さ、太さは作品によって異なる。直線、曲線ともに存在する。作品によって、筆触がかすれている場合がある。

（iv）線状の筆触の方向

筆触は岩のアウトラインに沿う方向に伸びている。岩の形状が複雑な場合や模様がある場合は、それらの表情に基づいて、あらゆる方向に筆触が伸びている。岩が遠景にある場合、線状の筆触は水平方向に伸びる。

（7）大地

① 大地の描画

ブリアンツァ時代から、晩年まで、草原や雪原などが描かれている。アルプスでの地面は平らではなく、緩やかな傾斜があり、近景と遠景で形状が大きく異なる場合がある。ブリアンツァ時代では、草原や大地が細密に描画されず、《プシアーノの夕暮れ》（図106、表13　No.3）の草原のように、水平方向に伸びた広い幅の筆触によって、ラフに描かれている。サヴォニン時代から、草原や大地は筆触によって比較的細密な描画が行われるようになった。ブリアンツァ時代までは、遠景に行くに従って、空気遠近法で用いられるような、ぼかしの処理がモチーフの描画で見られたが、サヴォニン時代以降ではぼかしによる表現はほぼなくなり、遠景の大地まで明瞭に描かれている。

②筆触の形状とマチエールの状態

草原では近景と遠景でマチエールの表情に違いがある。《アルプスの真昼》（図43、表13 No.32）の草原では、近景では草の一つ一つが識別できるほど描かれているが、遠景では草の表情は描かれていない（図218）。近景では草や木の枝、枯れ草などのモチーフが存在し、モチーフによってあらゆる方向に筆触が伸びていた。しかし遠景になるにつれて、筆触の向きは水平方向のみとなっている。近景遠景ともに、厚塗りの線状の筆触によって描かれている。近景では、草の形状に基づいた筆触が複数存在し、大地を埋めている。遠景では細く長い筆触が水平方向に規則正しく並んでいる。《水飲み場の赤い雌牛》（図137、表13　No.35）の草原においても同様の傾向が見られる（図207）。

《生命》（図75、表13 No.55）では中景になだらかな斜面の草原が描かれている。なだらかな斜面は、斜めの方向の線状の筆触で埋められており、角度が垂直に近くなるにつれ、急な斜面を表している（図219）。筆触は草原の傾斜に沿った方向に伸びている。

《死》（図77、表13 No.57）では雪原が描かれている。雪原では、近景と遠景におけるマチエールの違いはほとんどなく、筆触の太さも一定である（図220）。筆触は地面の傾斜に沿って引かれている。

③まとめ

（i）マチエールの形状

マチエールは厚塗りの線状の筆触によって構成されている。草原や大地の場合、近景と遠景でマチエールに違いが見られる。近景では草などがそれぞれ線状の筆触で描かれ、それらが複数集合しており、複雑な形状を作っている。一方遠景では、筆触が規則正しく並列したマチエールが見られる。

（ii）線状の筆触の配置

筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合い、線が幾層に重ねられている。

（iii）線状の筆触の形状

筆触の形状は、長さ、太さは作品によって異なる。直線、曲線ともに存在する。近景の筆触は、遠景の筆触に比べ、太くなっている傾向がある。

（iv）線状の筆触の方向

近景ではモチーフのアウトラインに沿った方向に伸び、遠景にいくに従い、水平方向に伸びていく。モチーフのアウトライン付近では、アウトラインに沿った筆触が見られる。また、斜め方向に引かれ、傾斜を表す場合もある。

（8）山

①山の描画

山は、サヴォニン時代から描かれるようになった。多くの作品において、実在するアルプスの山々が描かれている。標高3000m級の険しい山、なだらかな山、雪山、森林で覆われた山などがある。実在の山を基に描いた作品では、山のシルエットが実在の山とほぼ一致する。また、山々の連なりや稜線なども実物に基づいていると推測できる。ただし、山の形の省略、単純化があり、全てが正確に描かれている訳ではない。

②筆触の形状とマチエールの状態

《アルプスの真昼》（図43、表13 No.32）では山頂が雪に覆われた山が描かれている。山は形によって複数の面に分割され、面ごとに筆触の伸びる方向が異なっている

（図221）。線状の筆触は山の傾斜（角度）に沿って斜めに引かれており、山の形を表している。筆触は厚塗りであり、山のマチエールは絵具の物質感が強い。

《生命》（図75、表13　No.55）では険しい山の形が雪とともに描かれている（図222）。図222の左右の山の切り立った面は崖のような斜面である。その面は垂直方向に線がひかれている。左の山に積もった雪はなだらかで凹凸が少ない面となっており、水平方向に線が引かれている。一方、中央の傾斜が急な雪の面は垂直方向の線が引かれている。筆触が規則正しく並置しているマチエールは、《アルプスの真昼》（図43、表13 No.32）（図221）に比べると、装飾的で観念的な印象を受ける。

《生命》（図75、表13 No.55）では他に木で覆われたなだらかな山が描かれている（図223）。この森のような山は、傾斜方向に線が引かれるのではなく、木の生える方向である、垂直方向に伸びた筆触によって描かれている。線は短い曲線である。

③まとめ

（i）マチエールの形状

山に見られるマチエールは厚塗りの線状の筆触によって構成されている。筆触が規則正しく並列したマチエールが多く、山の傾斜や形に沿った筆触で構成されており、説明的である。マチエールの形は山の外見によって異なっており、線状の筆触が何層も重なることもある。

（ii）線状の筆触の配置

筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合い、線が幾層に重ねられている。

（iii）線状の筆触の形状

筆触の形状は、長さ、太さは作品によって異なる。ただし、一つの作品の中で山を構成する筆触の太さはほぼ同じであり、山の頂上部分と麓での極端な変化というのはみられない。筆触の形状は、稜線に基づいた形状をしている。直線、曲線ともに存在する。

（iv）線状の筆触の方向

山では筆触の角度がそのまま山の傾斜を表しており、山の形状を表している。角度は、険しい急な斜面であるほど、垂直方向に近づき、緩やかであれば水平方向に近くなっている。基本的に山の形状のアウトラインに沿った方向に伸びている。

（9）空

①空の描画

ブリアンツァ時代から晩年まで、風景の一部として、雲一つない晴天や曇り空、夕暮れの空及び夜空など、様々な状態の空が描かれている。ブリアンツァ時代では晴天が描かれることはほとんどなかったが、サヴォンに移住してからは、アルプスの澄んだ青い空が描かれるようになった。

ブリアンツァ時代では、曇り空などの様々な空の状態が描かれている。《羊たちへの祝福》（図224、表13 No.12）、《十字架への接吻》（図20、表13 No.7）では、空は幅の広い筆触で描かれている（図225、図226）。空を正確に描画するというより、空の印象を伝える程度に描かれたように思える。サヴォニン時代に入ると、空は筆触に覆われ、存在感を持つモチーフといて描かれるようになった。それだけではなく、空の光を光線として具体化し描いている。

②筆触の形状とマチエールの状態

《生命》（図75、表13 No.55）では雲のない午後の空が描かれている。空は大きな一面であり、水平方向に伸びた線状の筆触で埋められている（図227）。垂直方向に伸びた筆触は存在せず、水平方向のみである。筆触は細く長い厚塗りの直線である。この線状の筆触が規則正しく並置されている。多くの作品の空は同様の形式で描かれ、同じような筆触とマチエールで構成されている。

《湖上のアヴェ・マリア》（図42、表13 No.20）では日の入り直後の空が光線とともに描かれている。この空には２つの異なる方向に線がひかれている（図228）。一つ目は地平線に沈んだ太陽を起点とし、放射状に伸びている線である。この線は空の中程まで伸びているが、画面の端までは伸びていない。二つ目は同じく沈んだ太陽を起点とし、同心円状に広がる線である。こちらは起点から画面の端まで空全体に広がっている。画面半ばまでは２種類の線が交差している。この空には水平方向に伸びた線はみられない。基本的に厚塗りの筆触で構成されているが、放射状に伸びる筆触は薄塗りである。

《自然》（図76、表13 No.56）においても同じように沈んだ太陽を起点とし、放射状に伸びている線が見られる（図229）。しかしこちらの空には、同心円状の線はない。空全体が、厚塗りの筆触で埋められている。

③まとめ

(i) マチエールの形状

ほぼ全ての空は、水平方向に伸びた厚塗りの線状の筆触で構成されている。筆触は

規則正しく並列している。筆触の太さや長さは作品によって異なっているが、マチエールの基本構成は共通している。光線が描かれた空でも、線状の筆触によって描かれている。異なるのは、筆触の構成であり、光線を描いた場合は筆触が放射状あるいは同心円状に伸び、配置されている。

（ii）線状の筆触の配置

筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合い、線が幾層に重ねられている。

（iii）線状の筆触の形状

筆触の形状の長さ、太さは作品によって異なるものの、基本的に小さく長い直線の形状である。例外として、同心円状に広がる光線の筆触は、曲線となっている。

（iv）線状の筆触の方向

ほとんどの場合、筆触は水平方向に伸びている。一部の空では、太陽を起点として放射状に伸びる線、同心円状に広がる線があった。

（10）雲

①雲の描画

雲は空に登場する。雲の形状は様々であり、作品によって大きく異なっている。雲も空と同じように、ブリアンツァ時代から晩年まで描かれた。ブリアンツァ時代では《羊のいる風景》（図19、表13　No.6）の雲のように、雲の形状は具体的に描かれていない（図230）。これは空で見られた傾向と同じである。サヴォニン時代から、形が明瞭化し、アウトラインのはっきりした形状で描かれるようになった。マロヤ時代では形状がデフォルメされ、象徴的な意味を持つモチーフとして描かれている。

②筆触の形状とマチエールの状態

《水飲み場の赤い雌牛》（図137、表13　No.35）の雲は明確な形状ではなく、風に流れているような、流動的な形状である。図231の下部の雲は水平方向に伸びており、筆触の向きもその形状に合わせ、水平方向に伸びている。上部は、長いストロークを持つ幅の広い筆触によって描かれている。

《生命の泉の愛》（図79、表13 No.44）の雲は筋状である。筋状の雲は、薄塗りの幅の広い筆触によって描かれている（図232）。

《死》（図77、表13　No.57）では、大きく分けて4つの楕円状の塊が集合した雲が描かれている。いずれの雲も明確なアウトラインが存在し、形状がはっきりしてい

る。中央の雲は大きな楕円状であり、一つの面である（図233）。この雲は、雲の中心（楕円の中心）から渦を巻くように広がる線状の筆触によって描かれている。この線の動きは、雲のアウトラインに沿った線が雲の中心に向かって同心円状に収束しているとみることもできる。《死》に登場するいずれの雲も、前述の渦を巻くように広がる線状の筆触によって表現されている。

③まとめ

（i）マチエールの形状

基本的に厚塗りの線状の筆触によって構成されている。雲の形状によって、筆触の構成が異なっている。構成や配置に違いはあるものの、筆触が規則正しく配置され、マチエールを作っている。マチエールの形状は雲の形状と状態に左右される。

（ii）線状の筆触の配置

筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合い、線が幾層に重ねられている。

（iii）線状の筆触の形状

筆触の形状は、長さ、太さは作品によって異なる。直線や曲線である。

（iv）線状の筆触の方向

雲の形状によって、筆触の伸びる方向は異なっている。楕円形の雲では、雲の中心から同心円状（または渦状）に線が広がっている。雲のアウトラインに沿った方向に伸びている。

（11）水辺

① 水辺の描画

水に関連するモチーフとして湖の水面や流水などがある。ブリアンツァ時代では《水飲み場の夕べ》（図21、表13　No.9）において、水の流れる様子が細く長い線で描かれている。その繊細な表現は、まるで線状の筆触で描かれたかのようである（図234）。水面はサヴォニン時代から晩年まで描かれており、存在感のあるモチーフである。ほとんどはアルプスの山中の湖か水たまりである。水面は空や周辺の草を鏡のように写しており、そうした水面の写り込みまで描かれている。

②筆触の形状とマチエールの状態

《アルプスの夕日》（図235、表13　No.52）では、水面は大きな一面で描かれてお

り、ところどころに水面から草が突き出ている。また、水面の半円は月が写り込んだものである。水面は水平方向の線状の筆触で埋められている（図236）。写り込んだ月は垂直方向の筆触で描かれており、筆触と筆触の間に隙間がある。《生命》（図75、表13　No.55）の水面も同様に大きな一面が水平方向の線で埋められている（図237）。

《アルプスの牧場》（図146、表13　No.42）の湖の水面には雲が写り込んでいる。水面は水平方向に伸びた筆触で描かれている（図238）。また、写り込んだ雲は、雲のシルエットに沿った筆触で描かれていた。水面の雲も、空中の雲と同じような筆触の構成で描かれている。

《アルプスの牧場》（図146、表13　No.42）では流水も描かれている。流水は水の流れる方向に線が引かれていた（図239）。流水がたまる木の水受けの水面では、落ちてきた流水の波紋が弧状の筆触で描かれていた。水面には水平方向に伸びた筆触が存在し、水面という一つの面に、二方向の線が混在していた。

③まとめ

（i）マチエールの形状

水面は厚塗りの線状の筆触で構成されている。筆触は規則正しく並列している。筆触の太さや長さは作品によって異なっている。水面に写り込んだ物体は、水平方向に伸びた筆触で構成されるのではなく、物体の形状に沿った筆触で構成されている。いずれのマチエールも厚塗りであり、絵具の物質感がある。

（ii）線状の筆触の配置

水面では、筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合い、線が重ねられている。水面に写り込んだ月や雲などのモチーフでは、筆触と筆触の間隔が広くなっていた。

（iii）線状の筆触の形状

筆触の形状は、長さ、太さは作品によって異なるものの、基本的に小さく長い直線の形状である。写り込んだ物体の筆触の形状は直線とは限らず、物体の形状によって曲線が見られた。

（iv）線状の筆触の方向

水面では、水平方向に筆触が伸びていた。物体が水面に写り込んだ場合、その物体の形状に沿った方向に筆触が伸びている。また、水面が揺らいでいる場合、水面の揺らぎの形状に合わせた方向に伸びた筆触が見られた。

（12）建物

①建物の描画

建物とは、主に住宅、小屋及び教会などである。ミラノ時代から晩年まで、多くの作品になんらかの建物が登場する。セガンティーニの作品では、風景を中心に描かれているため、建物が主のモチーフとなっている作品は少ない。ミラノ時代、ブリアンツァ時代では、《羊たちへの祝福》（図224、図240、表13　No.12）のように建物がはっきり描かれていない作品と、《早朝のミサへ》（図28、図241、表13　No.18）のような建物の構造がわかるほど詳細に描かれた作品が混在している。サヴォニン時代に入ると、ほぼ全ての建物の姿は明瞭になった。作品によっては形態のデフォルメと簡略化が見られる。

②筆触の形状とマチエールの状態

《日陰の憩い》（図242、図240、表13　No.37）では画面上部に複数の住宅や小屋が描かれており、作中３分の１を建物が占めている。どこからどこまでが一つの建物なのかはっきりと識別できないが、建物は形に応じた大小の面によって構成されており、面ごとに筆触が伸びる方向が異なっている（図243）。図の中央の建物の壁は垂直方向に筆触が伸び、右端の壁は水平方向に伸びている。右端の中段の板の面は垂直方向の筆触で構成されており、すぐ上の壁の面とは筆触の伸びる方向が異なっている。左の斜めに傾いた屋根は傾きに沿った斜め方向に伸びた筆触で描かれている。いずれも厚塗りの線状の筆触で描かれており、マチエールには、はっきりとした厚塗りの絵具の凹凸が見られる。

《靴下を編む少女》（図45、表13　No.26）（図244）では建物は中景に描かれている。細部は省略され、建物は正面、側面、屋根の正面、屋根の側面、窓という少ない面で構成されている。建物によって、構成する面が増えている場合があるが、前述の《日陰の憩い》（図242、表13　No.37）に比べて面はずっと少ない。線状の筆触は面の形状に沿って、垂直、もしくは水平方向に伸び、規則正しく並んでいる。

《湖上のアヴェ・マリア》（図42、表13 No.20）の建物は遠景に描かれており、前述の《靴下を編む少女》（図45、表13　No.26）よりもさらに細部が省略されている（図245）。ここでも建物は面で構成されている。面の面積は小さく、筆触数本で構成されているように見える。このような小さな面においても、面によって水平方向、垂直方向、斜めに伸びた筆触が置かれている。

③まとめ

（i）マチエールの形状

厚塗りの線状の筆触で構成されている。筆触は規則正しく並列している。筆触の太さや長さは作品によって異なっている。いずれのマチエールも厚塗りであり、絵具の物質感がある。

（ii）線状の筆触の配置

筆触と筆触の間隔はなく、きっちり隣り合い、線状の筆触が重ねられている。

（iii）線状の筆触の形状

筆触の形状は、長さ、太さは作品によって異なる。直線、曲線ともに存在するが、圧倒的に直線が多い。

（iv）線状の筆触の方向

建物を構成する面はほとんどが四角形の長方形である。さらに平行四辺形、三角形、四角形と三角形を組み合わせた五角形などの面も存在する。筆触は、このような面の長辺または短辺に沿って平行にひかれている。つまり、モチーフの形状のアウトラインに基づいた方向に伸びている。

第２項　分析の結果

（１）描画と表現の変化

①単純化とデフォルメ

線状の筆触を用いて描かれた作品のあらゆる種類のモチーフは、形状が単純化されていた。ブリアンツァ時代でも一部の作品において、モチーフの単純化が行われていたが、線状の筆触を用いるようになり、ほぼ全ての作品のあらゆるモチーフの形状が単純化されるようになった。また、単純化だけでなく、人物や建物、雲などのモチーフはデフォルメされている場合もあった。

線状の筆触を用いて描かれた作品では、モチーフの人物の顔の表情や身体の関節は省略され、服のしわやひだは通常発生する状態よりもおおまかな形に統合され、大胆に単純化されている。草などの植物は種類を特定するまでの描写はなく、かなりおおまかに描かれている。こうした省略は、モチーフの大きさによって異なり、また、作品によって大きな違いがある。単純化では、ある特定のモチーフのみが強烈に単純化されるということはなく、作品単位で単純化の具合が異なっていた。単純化は、作品のテーマや用途に関係していると考えられる。例えば、特定の個人を描いた肖像画で

は顔の細かな表情まで描かれているが、アルプスの風景に登場する人物の表情は詳細に描かれていない。こうした作品テーマによる細部の描き分けと単純化の程度の違いはミラノ時代から行われている。線状の筆触で描くようになってからも、こうした作品による描画の使い分けを行っていたと推測できる。しかしながら、ミラノ時代、ブリアンツァ時代の作品に見られる描画の違いは大きい。ブリアンツァ時代に描かれた《羊たちへの祝福》（図224、表13　No.12）、《11月の寒い日》（図27、表13　No.27）、《ニンジンのある静物》（図26、表13　No.13）の三作品はそれぞれ、描かれたテーマやモチーフの描き方も異なっている。セガンティーニに関する知識がなければ、三作品が同一作家によって描かれたとは思えないだろう。ところが線状の筆触で描かれた作品は、どの作品を選んでも作品の見た目に共通点があり、前述の三作品よりは、同一作家の作品として認識しやすいのではないだろうか。なぜなら、線状の筆触で描かれたほぼ全ての作品は、線状の筆触による細かな凹凸を持つ厚塗りのマチエールが存在し、見た目に特徴があるからだ。マチエールの形状や筆触の形状は作品やモチーフによって異なるものの、マチエールの基本構造は共通しており、全ての作品に共通した様式が存在していると言えるだろう。前述の単純化とデフォルメは、分割主義技法の特徴の一つであると筆者は考えている。この考えの根拠と考察は本章の３項で行う。

②描画

あらゆるモチーフが線状の筆触によって描かれるようになり、モチーフの描画に変化が現れている。ミラノ時代、ブリアンツァ時代では、主に明暗法による描画が行われていた。モチーフは暗部と明部で大きく分類され、明部と暗部によって、用いる筆触が異なっていたり、マチエールにも違いがあった。また、モチーフの境界が曖昧な状態があった。ミラノ時代、ブリアンツア時代では、モチーフを構成する筆触は分割されておらず、筆触と筆触の境界が明確ではなかった。こうした描画は、線状の筆触によって、大きく変化している。

線状の筆触を用いてから、モチーフは部位や形に応じて面で分かれるようになった。複数の面が集まることで、複雑な形状のモチーフを構成している。面には、それぞれ、線状の筆触の形状や線の伸びる方向がある。図246は《アルプスの真昼》（図43、表13 No.32）の部分図である。これを線の方向が切り替わる部分を境界とし、同じ線の方向の面で区切り、面を埋める筆触の大まかな方向を示したのが図247である。図247から、モチーフが面の集合であり、面はそれぞれ一定の方向に伸びた筆触が存在することがわかる。図247では大まかな面の区切りと線の方向を示したが、実際の作品では、同じ方向の線の面はより細かく分かれている。こうしたモチーフを構

成する面は、モチーフの形によって、区切られる範囲が異なっている。また、面の区切りが曖昧な箇所も存在する。なお、面の境界は、線の筆触の方向の切り替わりによって認識することができる。

こうした面で分割する描画はサヴォニン時代から晩年まで一貫して用いられいる。ただし、例外もあり、象徴主義の作品の一部では、線状の筆触と面による描画を用いて描いていない箇所が部分的に存在した。《生命の天使》（図81、表13 No.41）の木（図213）がそれにあたる。図213の木は形が面で捉えられているものの、線状の筆触が存在していない。

③明瞭化

線状の筆触を用いてから、ほぼ全てのモチーフがくっきり、はっきりと、明瞭に描かれるようなった。特に、モチーフとモチーフの境界がはっきりしており、作品中でモチーフとモチーフの区別が容易につくようになった。大地に生えている草などは、モチーフそのものが小さく描かれているため、遠くからみると何が描かれているのかわからないこともあるが、基本的に葉の一枚まで描かれている。明瞭化は暗部にももたらされている。モチーフの暗部は、これまであまり詳細に描かれることはなく、細部は省略され、暗い絵具によって闇に消えていくような表現が行われてきた。しかし、線状の筆触を用いてからは、暗部はただ暗く塗られるだけでなく、筆触がつくるマチエールによって、周囲と同じ絵具の物質感を持つようになった。また、モチーフの形状に基づいた描画が行われ、暗部だからといってモチーフの形状がないがしろにされることはなくなったのである。他に、これまで述べた明瞭化とは少し異なるが、サヴォニン時代以降、具体的な形を持たなかった光線が、描かれるようになった。光源からの光の拡散の様子を、線で描くことで、可視化している。モチーフの明瞭化は分割主義の表現効果の一つであると考えられる。そのメカニズムについては、第３項で考察する。

④質感表現

線状の筆触を用いるようになり、モチーフの素材の質感の表現に変化があった。動物の毛や木材、藁など一部のモチーフでは、ブリアンツァ時代に比べ、質感の再現性が高まっている。しかし、他のモチーフに関しては、実在のモチーフの質感に近づいたわけではなかった。

本来、実在するあらゆるモチーフの表面にはテクスチュアがあり、それぞれモチーフによって、テクスチュアの質感が異なっている。油彩において、モチーフのテクスチュアの再現は、再現性を高める一つの要因となる。セガンティーニが用いた分割主

義では、基本的に全てのモチーフが、厚塗りの線状の筆触によって描かれ、モチーフは線状の絵具の凹凸を持つマチエールを持っている。こうしたマチエールが、モチーフの持つテクスチャと一致するか近いものであれば、再現性は高まるであろう。しかし、モチーフの持つテクスチャと作品のマチエールのテクスチュアが大きくかけ離れた場合、再現性は低くなる。前述の、動物の毛や木材、藁などのモチーフは、テクスチュアの一致もしくはそれに近い状況が発生しているものと考えられる。厚塗りの線状の筆触による描画は、質感の再現性という側面からみると、一部のモチーフのみに有効であり、他のモチーフに対しては、むしろ再現性を低下させている。厚塗りの線状のマチエールは、モチーフそれぞれの質感の再現性を高める効果はない。このマチエールは、モチーフに油絵具そのものの質感をもたらしている。空や光線、一部の雲といったモチーフには、本体に物理的なテクスチュアがない。しかしセガンティーニはこれらのモチーフを線状の筆触で描くことによって、油絵具の線状の厚塗りのテクスチャを与えているのである。こうした線状の筆触のテクスチュア質感の表現について、第３項で考察する。

⑤量感表現

ミラノ時代からブリアンツァ時代までは、動物や人物などの限られたモチーフのみに、量感のある描画が行なわれている。特に風景画や農民の生活を描いた作品では、その傾向が強く、遠景の山や、雲、草原や大地などでは量感が弱く、モチーフの形状がはっきり描かれていなかった。ただし、厨房画に描かれた静物などは、量感を伴う写実的な描画が行われている。線状の筆触を用いてから、あらゆるモチーフが明瞭化したことで、量感の表現に変化が見られた。特に、人物や動物は前面に押し出るようなヴォリュームを持つようになった。また、山は山肌が明瞭に細かく描画されることで、その形状を感じられるようになっている。その他に木々や建築物においても厚みや立体感の表現に変化が見られ、量感が増したように思える。こうした量感の変化は、おそらく、線状の筆触によってもたらされている。量感の変化は、線状の筆触の表現効果の一つであると考えられる。しかし、ただ単に線状の筆触を用いただけでは、そうした効果が得られないのではないかと思われる。なぜなら、空は線状の筆触を用いて描かれているにもかかわらず、量感がほとんど変化していないからである。このことから、線状の筆触が量感に作用するためには、何かしらの条件があるものと推測できる。第３項では、こうした量感と線状の筆触の関係について考察する。

（2）線状の筆触とマチエールの分析

①マチエールの形状と構成

サヴォニン時代から晩年までのあらゆるモチーフのマチエールは、基本的に厚塗りの線状の筆触で構成されていた。マチエールを構成する線状の筆触は規則正しく並列したものがほとんどであり、表面には線状の筆触が作った筋状の凹凸があった。

マチエールの形状は、モチーフの形や部位によって異なっている。この直接的な要因は、マチエールを構成する線状の筆触の形状がモチーフの形によって異なっているからである。しかし、線状の筆触を組み合わせて構成するというマチエールの基本的な構造は全てのモチーフに共通しており、モチーフの種類に左右されないことがわかった。ただし、マロヤ時代の、特に象徴主義的な表現の作品のマチエールは、部分的に線状の筆触で構成されていないものがあった。

②線状の筆触の配置

（i）線状の筆触の並び

線状の筆触の並びを図248に示した。筆触の並びはモチーフの形状によって異なっている。モチーフは複数の線状の筆触が並置することによって表現されている。ほとんどのモチーフで、線状の筆触は規則正しく、平行に並列されている。空では、線状の筆触は直列に配置され、さらにモチーフを隙間なく線状の筆触で埋めるように水平方向に並列されている（図249）。また、草原などの草があらゆる方向に生えている場面では、筆触が縦横に入り交じって配置されている。

（ii）線状の筆触の密度と配置

線状の筆触の配置と密度を図250に示した。基本的に、全てのモチーフにおいて、筆触と筆触の間隔はなく、隣り合っている。作品によって、より多くの筆触が筆触の上に幾層に重ねられている部分があった。象徴主義的な表現の作品の一部では、下の層がみえるほど、筆触と筆触の間隔が広くなっていた。筆触の配置の違いは作品単位で見られる。象徴主義的な表現の作品では間隔が広く、密度が少ない傾向があった。その他のテーマの作品では、筆触が隙間なく敷き詰められている。

モチーフの種類による極端な密度の違いはみられなかった。

③線状の筆触の形状

線状の筆触の形状に関する構成要素を、（i）種類（図251）、（ii）長さ（線長）（図252）、（iii）太さ（線幅）（図253）、（iv）厚み（図254）、（v）形の輪郭（図255）に分け、その特徴とヴァリエーションをまとめた。

（i） 線状の筆触の種類

線状の筆触の種類を図251にまとめた。線状の筆触は主に直線と曲線で構成されている。曲線の派生として波線がある。

線状の筆触の種類は、モチーフの形によって、大きく変化する。基本的にモチーフの種類によって、線の種類が決まることはないが、空だけは例外であり、直線だけが用いられている。

（ii）線状の筆触の長さ

線状の筆触の長さを図252にまとめた。長さは作品の大きさによって異なっている。小作品では3-10mmの線状の筆触が存在する。大作では30mmもの線状の筆触が確認できた。さらに長い線状の筆触も存在するが、複数の筆触が直列に重ねられているのか、一片での長さなのか確認できないケースがあった。

モチーフの形によって、若干の長さの変化はあるものの、モチーフの種類によって、極端に長さが 変わるということはなかった。

（iii）線状の筆触の太さ（線幅）

線状の筆触の太さ（線幅）を図253にまとめた。線状の筆触の太さは作品によって大きく異なる。小作品では幅1-2mm、大作では幅3-5mmの筆触が確認できた。また、一片の筆触において、線の太さが途中で変化している筆触があった。

太さも、長さと同じように、モチーフの形によって、若干の変化があるものの、モチーフの種類によって、極端に長さが 変わるということはなかった。

（iv）線状の筆触の厚み

線状の筆触の厚みを図254にまとめた。絵具の物質感を伴う絵具を多く含んだ厚塗りの線、厚みの少ないうす塗りの線がある。また、絵具の層を引っ掻いたことによって発生する、スクラッチに見られるような引っ掻きの線が存在する。

線状の筆触の厚みは、モチーフの種類に左右されず作品によって異なっていた。象徴主義的な表現の作品ではやや薄塗りの線状の筆触が多用されている。

（v）線状の筆触の形状の輪郭

線の形状の輪郭を図255にまとめた。筆触の形状がはっきりしているものと、筆触の形状がかすれているものがあった。また、薄塗りの場合、かすれというよりも、線の一端がフェードアウトして消えていくような形状が曖昧になっている筆触があった。

線状の筆触の形状は、モチーフの形によって異なっている。多くの線状の筆触の形状は、モチーフの形に基づいており、モチーフの形に沿っている。モチーフの形によって、曲線であったり、直線であったりする。線状の筆触の太さや長さは、作品によって異なっており、作品の大きさに関わっている。作品が大きければ、筆触も大きくなっている。また、太さや大きさは、画面上のモチーフの位置が関係している。近景のモチーフの線状の筆触は遠景のモチーフの線状の筆触に比べて大きい傾向があった。線状の筆触の形状は、基本的にモチーフの形に基づいているが、具体的な形状がない空は例外であり、空を構成する線状の筆触は常に直線であった。モチーフの種類によって、線状の筆触の形状が固定されたモチーフは空だけである。

④線状の筆触の方向

線状の筆触の伸びる方向について、図256にまとめた。筆触の伸びる方向は、モチーフの形状に基づいている。その場合、モチーフの形状のアウトラインに沿った方向とモチーフの表面の形状に沿った方向があった。筆触の引かれる方向は、モチーフのどのアウトラインに沿うかで方向が異なる。一部のモチーフでは、モチーフの形状に関わらず一定の方向に筆触が伸びていた。線状の筆触の方向は、モチーフの種類によって、筆触の伸びる方向に若干の傾向があった。なお、全ての空と遠景の草原の多くは水平方向にひかれている。

分析の結果、セガンティーニが用いていた線状の筆触には、長さ、太さ及び厚みの異なる様々な形状が存在していることがわかった。セガンティーニは、ワンパターンの線状の筆触を用いてモチーフを描くのではなく、作品やモチーフによって、使用する線状の筆触の形状を変え、さらに筆触の配置を変え描画していた。

モチーフの種類によって、線状の筆触の形状や配置、組み合わせが変化しているわけではなく、モチーフの個々の形によって線状の筆触の形状や方向、配置が決まっている。また、作品の大きさやテーマによっても変化する。ただし、唯一の例外は、空であり、空だけは線状の筆触の種類、方向、配置が決まっていた。

第３項　モチーフに及ぼす線状の筆触の表現効果

（１）単純化とデフォルメ

前項の分析から、線状の筆触によって描かれた作品のモチーフは単純化され、フォルムの簡略化と細部の省略が発生しており、一部のモチーフの描画において、形態のデフォルメが行われていると指摘した。ブリアンツァ時代においても一部の作品において、こうしたモチーフの単純化は行われていたが、線状の筆触を用いてからは、ほ

ぼ全ての作品に単純化が見られることから、単純化は線状の筆触の表現効果の一つだと考えられる。ここでは、線状の筆触によって単純化が発生するメカニズムと、その表現効果について考察する。

まず、作品で見られた単純化がどういったものだったのか確認しておきたい。作品では、フォルムが簡略化され、細部が省略されている。フォルムの簡略化とは、複雑な形態が単純な形態に向かうことである。そして細部の省略とは、細かい部分を省き単純にすることである。このようなフォルムの簡略化と細部の省略は、人物の顔や服で多く行われている。この簡略化と省略で得られる表現効果にはどういうものがあるのだろうか。簡略化と省略はモチーフのフォルムとモチーフが持つ情報を単純化させる。単純化したモチーフは、フォルムの情報が整理され、強調すべき部分が強調されている。簡略化と省略にはこうした強調の効果があると考えられる。フォルムの簡略化を行うためには、画家はモチーフのフォルムをよく観察し、どの部分を簡略化し、どういった形にしていくのか考え決めなければならない。細部の省略でも同じように、モチーフに存在する多くの要素を整理し、残す要素と消す要素を決定しなければならない。つまり、簡略化と省略のプロセスで、要素の取捨選択が行われ、取捨選択によって、単純化に画家の意思が入り、画家の想定する単純化が行われているのである。こうした簡略化と省略のプロセスからも、簡略化と省略による単純化には強調の効果があると考えられる。

線状の筆触による単純化にも前述のようなモチーフの情報整理と強調の効果があると考えられる。では、線状の筆触のどういった要因が単純化をもたらしているのだろうか。筆者は、その要因の一つに線状の筆触の形状が関係していると考えている。前述のように、線状の筆触を用いていなかったブリアンツァ時代においても、セガンティーニは一部の作品でモチーフの形態の単純化を行っていた。特に農民の生活を描いた作品で行われており、肖像画や厨房画などではほとんど行われていなかった。もちろん、絵画である以上、どの作品にもなんらかの簡略化や省略さらにはデフォルメが行われているだろうが、セガンティーニの肖像画や厨房画では写実的に描かれており、農民の生活を描いた作品ほどの単純化は行われていない。このような例から、セガンティーニは作品のテーマや目的によって、自身の意思で単純化の程度を調整していたと考えられる。この頃のセガンティーニが用いていた筆触では、そうした調整が可能だったのである。ブリアンツァ時代のセガンティーニは、基本的に明暗で形を捉える描画を行っており、自由に筆触の大きさや形状を変え、細かい部分は、幅の細い筆触で繊細に描かれ、ある部分では幅の広い筆触でさっと描くなど、臨機応変に描いている。この描画では、描画に用いる筆触に制限はなく、自身の意思によって自由に描くことができたのである。そのため、ブリアンツァ時代では、細密な描画からラフ

な描画といった様々な描画が行われており、モチーフの簡略化や省略を行うことはもちろん可能であった。一方、線状の筆触によって描かれた作品では、ほぼ全ての作品にモチーフの簡略化が行われており、細部まで描いた写実的な描画はみられない。例えば、ブリアンツァ時代の肖像画である《婦人像》（図24、表13 No.13）や《ヴィットーレ・グルビシーの肖像》（図257）では、写実的に細部まで描かれているが、線状の筆触で描かれた肖像画である《ガエターナ・カシラーギ・オリアーニ夫人の肖像》（図148、図177、表13 No.41）、《カルロ・ロッタの肖像》（図147、図178、表13 No.52）では、人物のフォルムは単純化されており、写実的とは言い難い。肖像画というジャンルの性質上、写実的に描くことが求められていたと思われるが、セガンティーニはブリアンツァ時代のような写実的な描画を行っていないのである。こうした現象について、筆者は、セガンティーニが細密で写実的な描画を自発的に行わなかったのではなく、むしろ、線状の筆触では、毛を一本描くような、細密な描画を行うことが困難だったのではないかと推測している。その原因は線状の筆触の形状にあると考えられる。

線状の筆触を用いた描画では、複数の線状の筆触を組み合わせ、モチーフの形状を表現している。したがって、モチーフを構成する最小単位は線状の筆触の一片となる。この線状の筆触の一片が大きければモチーフを構成するのに用いられる筆触の数は減り、小さくなれば、小さくなる分面積が減り、モチーフを構成する筆触の数は増える。図258、図259はそれぞれ大小の線状の筆触を用いて描いた例の模式図である。図258では線状の筆触が大きく、モチーフを構成する線状の筆触の数が少ない。図259では小さい線状の筆触で構成されており、線状の筆触の数が図258に比べて多くなっている。モチーフを構成する線状の筆触の大きさが小さく、数が多ければ多いほど、細かな描画を行うことができるのである。逆に、モチーフを構成する線状の筆触が大きくなり、数が少なくなるにしたがって、細かい描画を行うことが物理的に難しくなり、写実的な表現を行うのが困難になるであろう。線状の筆触は、ブリアンツァ時代での自由な形状の筆触とは異なり、線状であり、描画の最小単位が「線」である。しかもセガンティーニの場合、線状の筆触は、厚塗りであり、幅が1mm以上のものが多い上、絵具の存在感がある。そうした厚塗りの線状の筆触を用いる限り、細かい描画を行うには限界があり、線状の筆触で描ける範囲の細かさまでしか、描くことができないのである。線状の筆触を用いた描画では、モチーフの細かい表現ができない、すなわちモチーフはある程度簡略化されてしまうということである。つまり、線状の筆触を用いた描画では、否応無しにモチーフが単純化されるのである。

線状の筆触によるモチーフの単純化は、線状の筆触の形状による描画の制約が一因であると考えられる。線状の筆触で描くことによってモチーフの単純化が発生するの

であれば、モチーフの単純化は、線状の筆触の表現効果の一つだと言える。

（２）明瞭化と面による表現

線状の筆触で描かれたほぼ全てのモチーフは明瞭化した。この明瞭化にはおおよそ次の２つの種類があった。まず、①モチーフの形状や形態が明瞭になったこと。そして②形を持たない光線や空といったモチーフを描き目に見える形にしたことである。線状の筆触を用いたことで、こうした変化が現れたことから、モチーフの明瞭化は線状の筆触の表現効果の一つだと考えられる。では一体、線状の筆触のどういった要素がモチーフの明瞭化をもたらしたのであろうか。その要因を探っていく。

まず、モチーフの明瞭化の一因として、モチーフの見え方が変わったことが挙げられる。これは技法とは直接関係のない要因である。セガンティーニは、線状の筆触を用いる直前の1886年に、標高258mのプシアーノから標高1180mのサヴォニンへ移住している。マティアス・フレーナーはサヴォニンでの見え方について色彩の明瞭化があったと指摘している[2]。　湖畔で霧の多かったプシアーノとは異なり、サヴォニンでは標高が高いため、湿度が低く、空気が澄んでおり[3]、その結果、描く対象のモチーフがはっきり明瞭に見えるようなったのでる。

筆者は実際にサヴォニンへ行ったが、確かにサヴォニンでは近くの建物から10km以上離れた山々まではっきり見えた（図260、図261）。また、色彩のみでなく、モチーフの形状もはっきりと見ることができた。このときは曇りであったが、陽がさすと、よりいっそう明瞭に、なおかつ山や草原が輝いて見えた。筆者の体験から、セガンティーニがサヴォニンに移住したことによって、モチーフの見え方が変わった可能性は高いと考えられる。この頃、セガンティーニは戸外で制作を始めており、目の前のモチーフを自然主義的に見えたまま描いていた。そうなると、目の前のモチーフが明瞭になったことによって、描かれたモチーフが明瞭になる可能性があるのではないだろうか。

モチーフの明瞭化、すなわちモチーフの形状がくっきりするためには、モチーフとモチーフが明確に区切られる必要がある。線状の筆触による描画では、モチーフが面的に表現されることで、モチーフのシルエットが際立ち、モチーフ同士が明確に区切られている。面はそれぞれ、モチーフに即した色彩で塗られている。つまり、モチーフは色面で構成されているのである。図262はAとBの２つの面にそれぞれ青と黄緑色をつけた模式図である。２つの面に色の差が生まれることで、面と面の区別を容易にしている。一方、色の差がない２つの隣り合った面では、その境界を見いだせず、AとBの区別がつかない（図263）。こうした色面による描画は、モチーフの明瞭化の一因であると推測できる。ところが、セガンティーニの分割主義では他にも明瞭化に関係

している要因がある。それは面にアウトラインを加えることと、面を線状の筆触で構成することである。

線状の筆触で描かれた作品では、人物や木、建物など、多くのモチーフでアウトラインが用いられている。例えば、《アルプスの真昼》（図46、表13 No.33）の女性では右腕から肩にかけて線状の筆触によるアウトラインがはっきりと見える（図193）。《アルプスの牧場 》（図146、表13 No.42）の服にも同じような線状の筆触を直列に配置し長い線を引いたアウトラインが存在する（図175）。アウトラインは、モチーフのシルエットを線で区切ったものであり、モチーフの形状を明瞭にする効果がある。図264は、AとBの２つの面のアウトラインに沿ってアウトラインを記入した模式図である。面のシルエットにアウトラインを加えることで、モチーフの形状はよりいっそう明瞭になっている。また、図265のようにAとBが同色であっても、面がアウトラインで区切られていれば、アウトラインによって、面を区別することができる。なお、セガンティーニの作品で用いられてたアウトラインの色は、作品とモチーフによって異なっており目立たないアウトラインも存在する。これらのアウトラインは線状の筆触が直列に繋がることで、構成されている。筆触が線状であるからこそ、線としての性質を持ち、アウトラインを引くことができるのである。いずれにせよ、モチーフはアウトラインで区切られることによって、その形状を明瞭にしている。

線状の筆触を用いた作品にアウトラインが用いられている背景として、制作の際に使用する下図の存在が関わっていると考えられる。セガンティーニの制作方法の詳細は第４章で述べるのでここでは論じないが、線状の筆触を用いたいくつかの作品には、下図が用いられていた。図72は〈アルプス三連画〉《生命》の見本素描であり、下図である。図72にはモチーフのアウトラインが克明に描かれている。セガンティーニはこうした下図を油彩画の画面に転写し、描画を行っていたと考えられている。下図の転写後、画面にモチーフのアウトライン明確に記される。制作の初期段階からモチーフのアウトラインが明確に存在するこうした制作方法は、線状の筆触を用いた作品にアウトラインが多用される一因となった可能性がある。そしてそれは結果として、モチーフの明瞭化を促進したものと考えられる。

本節の第２項の分析で指摘したように、モチーフは形状に応じて、小さな面で区切られ、それぞれの面は同じ方向に伸びる線状の筆触で埋められている。つまり面は線状の筆触の集まりであり、線状の筆触が集まることで面を作っていると解釈することもできる。面は、線状の筆触によって構成されているのである。この、線状の筆触による面にはどういった表現効果があるのであろうか。仮に隣り合う２つの面AとBがあるとして、２つの面はそれぞれ異なった方向に伸びた線状の筆触で構成されている

（図266）。図266では、線状の筆触の方向の切り替わりによって、AとBの２つの面を区別することができる。面が線状の筆触で構成されることで、面には線状の筆触の向き（線の方向）という要素が加わり、色彩やアウトラインに頼らずに２つの面の区別がつくようになったのである。こうした効果は色彩によってさらに高まる。図267では面を構成する線状の筆触にそれぞれ色の要素を加えたものである。AとBの２つの面に色の差が生じ、線状の筆触の色が同一色（黒）だった図266に比べ、面の区別がつきやすくなっている。

線状の筆触で描かれた面には、これまでに挙げた①色彩で区切った面（色面）、②アウトラインが区切る面、③線状の筆触で構成された面、という大きな３つの特徴があった。３つの特徴を全て取り入れた場合、図268のように、AとBの２つの面の形状がはっきりし、よりいっそう区別がつくようになった。これまでの考察から、上記の①～③の特徴が、線状の筆触によるモチーフの明瞭化の要因であると考えられる。①～③の特徴の中で　②アウトラインが区切る面、③線状の筆触で構成された面、は線状の筆触がもたらしたものである。線の性質を持つ線状の筆触でなければ細いアウトラインを引くことはできず、線の方向を持つ面を構成することもできないのである。モチーフの明瞭化は、面的な表現と、線状の筆触がもたらしたと考えられる。

（３）質感表現

線状の筆触を用いて描かれたモチーフの質感は、ブリアンツァ時代に比べ、実在のモチーフの質感に近づいたものとそうでないものがあった。このような質感表現の変化は、線状の筆触のどういった要素によってもたらされたのだろうか。そして、線状の筆触がもたらす質感とはどういうものなのだろうか。

例えば、目の前のモチーフの質感を表すには、そのモチーフのテクスチュアを油絵具で再現描写することが重要となる。そのためには、様々な形状と質感を表現するマチエールを作らねばならないだろう。本節第２項のマチエールの分析で確認したように、線状の筆触が作り出すマチエールは線状の筆触の組み合わせによって構成されており、あらゆるモチーフのほぼ全てのマチエールに、油絵具の凹凸が生じている。凹凸の形や程度は、作品やモチーフの形状によって異なるが、ほとんどの場合、油絵具の物質感が強く、絵具の強い存在感がある。この絵具の凹凸のあるマチエールは、鑑賞者に、描かれたモチーフのイメージ（像）とは別の、絵具の物理的な凹凸が作る視覚効果を与えてしまい、質感の表現の妨げになる可能性がある。特に、セガンティーニは、厚塗りの線状の筆触を用いるために、常に凹凸のあるマチエールを生み出す。そのため、線状の筆触による描画では、再現描写できる範囲が限られ、モチーフそのものが持つ質感の表現が難しくなるのである。たしかに、線状の筆触で描かれた作品

では、ブリアンツァ時代に比べ、人物など多くのモチーフで、マチエールの絵具の凹凸が目立っている。そして、モチーフに即した質感は表現されていない。線状の筆触によって、モチーフの明瞭化が進み、モチーフの認識性が向上したものの、それがモチーフの質感の表現を向上させたわけではなかったのである。

ブリアンツァ時代と比べて、モチーフの質感が増したのは家畜の毛、木目、麦わら帽子などである。これらのモチーフは、実在のモチーフのもつ質感に近づいており、再現性が増している。質感が増したと考えられるモチーフの形状には共通点があり、それぞれの形状が線状であるか、線を束ね集めた形をしていた。毛や木目、麦わら帽子の編み目などは、形状に線の要素を持っている。そして線状の筆触も線の要素を持っている。毛などのモチーフの細長い形状が線状の筆触の形状と一致しており、線状の筆触による表現が容易に行えるのである。線状の筆触が作る絵具の凹凸のあるマチエールでも、モチーフの形状と線状の筆触の形状が一致していれば、質感が向上すると考えられる。

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触による描画は、モチーフに即した質感を表現しづらい描画技法だと言える。これはモチーフの再現性という観点でみれば、技法のデメリットとなるだろう。しかし、別の観点からみれば、あらゆるモチーフに、厚塗りの線状の筆触がつくる特有の絵具の質感をもたらすことができるとも言えるのではないだろうか。前述のように、厚塗りの線状の筆触は、細かな凹凸のあるマチエールをつくる。マチエールには絵具の物質感が生まれ、厚塗りの絵具の質感を醸し出している。サヴォニン時代以降の作品は、基本的に厚塗りの線状の筆触で描かれているため、作中のあらゆるモチーフは厚塗りの絵具の質感を持っていると言えるだろう。線状の筆触で描かれた作品が持つ画面の統一感は、作品全体に存在する厚塗りの絵具の質感のためだと考えられる。

厚塗りの絵具は、モチーフに絵具そのものの物理的な質感をもたらすが、それだけではない。セガンティーニの線状の筆触によって作られたマチエールについて、クインザックはセガンティーニの分割主義について書いた論文『BEYOND DIVISIONISM: SEGANTINI'S PLACE IN FIN-DE-SIÈCLE AESTHETICS』の中で、セガンティーニの線状の筆触が刺繍のようであると指摘している[4]。作品にもよるが、確かにセガンティーニの作品の線状の筆触は刺繍の糸のように見える。特に筆触に艶がある場合は光沢を放ち、まるで刺繍糸である。また、線状の筆触が作るマチエールは、刺繍作品のようにも見える。この刺繍のような質感は、線状の筆触で描かれたほとんどの作品に見られることから、線状の筆触がもたらす表現効果の一つであると推測できる。

線状の筆触による描画によって、モチーフの明瞭化が進んだものの、厚塗りの線状の筆触がつくる絵具の凹凸は、モチーフに即した質感の表現を乏しくした。一方で、

厚塗りの線状の筆触によって、作品には実在のモチーフのテクスチュアとは関係の低い、厚塗りの絵具の質感が生じるようなった。線状の筆触がもたらす質感は、厚塗りの絵具の質感であり、刺繍のような質感であると言える。

（4）量感表現

線状の筆触で描かれたモチーフは、それまでの明暗法で描かれたモチーフに比べ、量感の変化が見られた。特に人物や家畜などモチーフはヴォリュームが増し、立体感が生まれている。この量感の変化はどのように起きているのであろうか。

量感を表すにはモチーフを立体的に描く必要がある。立体的に描くには、モチーフをよく観察し、形状を理解した上で、奥行きを表現しなければならない。

①ミラノ時代、ブリアンツァ時代の量感の表現

ミラノ時代、ブリアンツァ時代では、作品のテーマやジャンルによって、モチーフの描画が大きく異なっている。モチーフの形状がはっきり描かれないもの、平面的に描かれるなど、立体感に大きな差がある。例えば、《十字架への接吻》（図20、表13 No.7）や《11月の寒い日》（図27、表13　No.27）では、逆光のため人物は暗く、平面的に描かれている。そのため、モチーフからは量感を感じられない。また、逆光以外の作品でも、暗部は詳細に描かれず、ただ暗い絵具で平滑に塗られ、平面的である。第１章でも指摘したように、ミラノ時代、ブリアンツァ時代の多くの作品の画面の一部には極端に暗い部分が存在する。《水飲み場の夕べ》（図21、表13　No.9）での人物や家畜などは明暗のコントラストによって、立体的に描かれており、量感を感じる。明暗を用いた描画では、描画の際に明暗を調整することでトーンを作り、モチーフに立体感を与えることができるが、セガンティーニの場合は、明暗の差が激しく、極端な暗部によって、部分的に立体感を喪失している。強い明暗法が用いられなかった《早朝のミサへ》（図28、表13　No.17）の人物は、暗部がつぶれることもなく、段階的な明暗のトーンがモチーフの立体的な形態を表現している。この作品の人物は量感を感じることができる。

ミラノ時代、ブリアンツァ時代では、主に明暗のトーンによって、モチーフを立体的に表現している。明暗による描画はモチーフの量感を表現する上で効果的であったが、極端な明暗のコントラストと極端な暗部は立体感を喪失させることがあった。

②線状の筆触の量感の表現

線状の筆触による描画では、モチーフを立体的に表現する手段として、線状の筆触をモチーフの表面の形状に合わせて配置することで、モチーフの形状を立体的に表現

している。

例えば、《靴下を編む少女 》（図45、表13 No.26）の腕の部分は曲線の線状筆触を用いることによって、腕の形が円柱状であることを示している（図270）。また、手においても、曲線の線状の筆触を用いて手の甲のなだらかな曲面を立体的に表現しており、指においても同様の表現が見られる（図271）。このような線状の筆触による立体的な表現手法は動物や木などの多くのモチーフで用いられており、特に近景ではモチーフの種類に関わらず、多用されている。こうした線状の筆触による立体表現は、線状の筆触の引かれる方向が大きく関係している。本節第２項（２）の④線状の筆触の方向の図256で示したように、線状の筆触の引かれる方向にはいくつかのパターンがあった。そうした中でモチーフを立体的に表すことができるのは、線状の筆触の引かれる方向がモチーフの形状に沿った場合である。図256では、線状の筆触が、モチーフのアウトラインに沿う場合（縦横ともに）と、モチーフの表面の形状に沿う場合がそれにあたる。特に、モチーフの表面の形状に沿っている場合は、モチーフの形状をより詳細に表すことができ、立体感がより高まる。一方、モチーフの形状に関わらず、線状の筆触がある一定の方向のみしか引かれない場合、線状の筆触でモチーフの形状を表すのが難しく、線状の筆触からは立体感が生まれない。線状の筆触の方向が一定である空は、立体感がなく平面的である。しかし、それがむしろ空の広大さを表現しているとも言える。このように、線状の筆触を用いた描画では、線状の筆触の方向をモチーフの形状に即した状態にすることによって、モチーフの立体感を表現している。

さらに、線状の筆触で描かれたモチーフでは、従来から用いていた明暗のトーンによる立体表現も引き続き使用されている。

《アルプスの真昼》（図46、表13 No.33）の人物のスカートでは、向かって左から右にいくに従って徐々に明度が下がり、明暗のトーンが生まれている。明暗のトーンだけでなく、明暗の強烈なコントラストを伴う表現も引き続き用いられている（図193）。《母と母》（図55、表13 No.29）は明暗の差が激しく、暗部が多い作品である。人物は、ランプの光に照らされ、強烈な明暗の差が発生しており、暗部はとても暗く、わずかなトーンしかない。ブリアンツァ時代び明暗法では、こうした暗部は明度の低い絵具で平滑に塗られ、表情が乏しかったが、《母と母》では暗部に厚塗りの絵具のマチエールが発生している（図272）。暗部のマチエールは線状の筆触で作られており、マチエールを構成する筆触は、モチーフの形状を表す線である。暗部では、その性質から、明暗のトーンによる立体表現を行うことが難しいと考えられる。線状の筆触での描画では、それを補完するように、線状の筆触の引かれる方向によって形状を表現し、モチーフの立体感を高めているのである。こうした線状の筆触によ

る暗部の立体表現は《カルロ・ロッタの肖像》（図147、図178、表13　No.52）や他の作品でも行われている。線状の筆触による立体表現は、暗部でも行うことができ、色彩の影響を受けにくい立体表現であると考えられる。つまり、筆触の物理的な厚みを活用するため、色彩の明るさや色相にかかわらず立体表現を行うことができるのである。ただし、線状の筆触による立体表現では、線が認識できないとその効果は失われる恐れがある。例えば、黒の絵具の層に同色の黒の線を引いたとしても線は同化し認識されない。線が認識されるには、下の絵具の層と区別される必要がある。セガンティーニの線状の筆触では、厚塗りの線を用いることで線の区別を行っている。すなわち、線状の筆触による立体表現では、厚塗りは大変重要な要素であるといえる。セガンティーニは厚塗りの線状の筆触を用いることで、明暗法の立体表現の欠点を補ったのである。

線状の筆触での量感の表現の仕組みを図273にまとめた。線状の筆触による描画では従来の明暗のトーンによる立体表現に加え、線状の筆触による立体表現を行っていた。線状の筆触による立体表現では、厚塗りの線状の筆触を用いることで、色彩に左右されない有効な表現となっている。線状の筆触による描画では、従来の明暗のトーンと、線状の筆触による立体表現を同時に行うことで、モチーフの量感が増したと考えられる。

第４項　まとめ

本節では、個々のモチーフを構成する線状の筆触を分析し、線状の筆触のヴァリエーションを探り、線状の筆触がモチーフにもたらした表現効果を考察した。

まず、実見調査によって、線状の筆触の種類や形状、配置、方向に、様々なヴァリエーションがあることがわかった。線状の筆触の様々な要素は一定ではない。そうした線状筆触の要素の変化は、モチーフの種類によって発生するのではなく、作品のテーマや作品の大きさ、あるいは個々のモチーフの形状のよって発生することがわかった。ただし、例外があり、描かれるモチーフが空の場合、筆触の種類と配置、方向が決まっていた。

あらゆるモチーフが、線状の筆触によって描かれた結果、モチーフ表現に変化があった。まず、形状は単純化され、明瞭化された。さらに、モチーフの質感が変わり、描かれた全てのモチーフに厚塗りの絵具の質感が加わった。また、線状の筆触でモチーフの形を表現することで、量感は増した。

線状の筆触は、モチーフの姿を変化させた。単純化、明瞭化、絵具の物理的な質感の付与、量感の向上、これらはそれぞれがモチーフに及ぼす、線所の筆触の表現効果だといえるだろう。これらの表現効果には共通する効果がある。それは、モチーフの

存在感を高める効果である。単純化によって、モチーフはよけいな要素が排除され、強調される。明瞭化は個々のモチーフの存在感を高めると同時にモチーフの形状を説明している。厚塗りの絵具の質感が与えられたモチーフは、物理的なものとしての存在感を持つ。量感が増したモチーフは、絵画空間で奥行きを持ち、その存在が強調される。このように、線状の筆触によってもたらされた表現効果は、モチーフの存在感の強調を促進するものであると考えられる。

なお、先述の線状の筆触の表現効果は、厚塗りの線状の筆触であることが重要である。表現効果は全て絵具の物質感が関係しているためである。厚塗りという要素がなくなると、セガンティーニの線状の筆触の表現効果が得られなくなる考えられる。

第２節　線状の筆触がもたらす色彩効果

本節では、セガンティーニの色彩の変遷を辿り、線状の筆触が導入されたことによって、どのように色彩が変化したのか明らかにする。さらに、セガンティーニの線状の筆触がもたらす色彩効果を探る。セガンティーニが線状の筆触による描画で用いた色彩には、かなりの幅があったと考えられる。また、彩色の方法も豊富で、グレーズなど、先行研究では明らかになっていない方法で彩色を行っていた可能性が考えられる。

セガンティーニは、線状の筆触を用いて視覚混合を行っており、補色対比を主に使っていた。しかし、実際は、明暗対比などの補色対比以外の視覚混合を用いていたと筆者は推測している。

セガンティーニの線状の筆触を用いた色彩が実際はどのような特徴があったのか、実見調査と作品の分析を通じて明らかにする。

第１項　線状の筆触を用いる前の作品の色彩

（1）　ミラノ時代の色彩

ミラノ時代の作品はその他の時代に比べ現存している作品が少ない。加えて公共の美術館に収蔵されているものはわずかで、ほとんどがプライベートコレクションであり、作品を肉眼で確認することが大変困難である。そうした背景を踏まえつつ、ミラノ時代の作品の色彩を観察していく。

ミラノ時代では1880年まで在籍したブレラ美術学校時代に描かれた作品群と、学校を卒業し、ブリアンツァに引っ越すまでに描かれた作品と区別することができる。美術学校時代では課題に基づいた作品を制作しており、それらの作品には与えられた課

題を意識した表現となってる。対して画家として独立した後に描いた作品は自身の興味があるものを自由に描いている。

美術学校時代の代表的な作品として《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》（図５）がある。この作品はセガンティーニが最初に成功を収めた作品として知られている。その規模は学内のみならず、評論家を含めた広い層から画家としての力量が認められ、ミラノ市美術協会によって購入された[5]。まさにセガンティーニが画家として歩み始めたこの作品の色彩は、鮮やかなものではなく、色彩の彩度は低い。また、暗い教会の内部に光が差し込むという情景を描いているために暗いトーンが全体を覆っており、暗部には色味がほとんどない。窓から差し込む光によって照らされた床及び布、さらには壁にかけられた絵の額などは明るく描かれているが、彩度の高い色はなく、やや黄ばんでいる印象を受ける。クインザックによると、この絵は「明暗の対比に過度の重要性が賦与され」、「伝統的な”明暗法”の技法で表されている」[6]。確かに、この作品には明暗による大胆な構図と強烈な光のコントラストが確認できる。

美術学校を卒業した後の1879年から1880年にかけて描かれた《鐘つき番》（図６）も《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》（図５）と同様に室内を描いている。この作品も明暗法によって描かれており、明部がほとんどなく、全体がとても暗く表現されている。彩度が高い箇所は中央の明かりの赤と橙のみであり、他は彩度が抑えられている。さらに作品全体が彩度の低い赤茶系の色味を帯びている。

では肖像画はどうだろうか。セガンティーニはミラノ時代から肖像画を描いている。《二十歳の自画像》（図7）は美術学校時代に描かれた自画像であり、写実に則った描画を行っている。ここでも明暗による構図が見受けられる。背景と人物の明暗の差が激しく、暗部である背景に、人物の髪がとけ込んでいる。暗部には色味がはほとんどない。人物の肌は暖色によって明るく描かれており、瑞々しい印象を受ける。この作品には青などの寒色はみられず、全体が暖色の色相で表現されている。使用した色数はごく限られた暖色及び白と黒のみだったと推察できる。

この他に《ブロンドの髪の若い女性の頭部習作》（図8）は全体的に暗く、赤黒いフィルタがかかったような色調である。この作品の背景は他の肖像画と同様に人物よりも暗く描かれているが、使用している色が暖色だけではなく、彩度の低い深い青といった寒色が確認できる。人物の肌の彩度は低い。また、人物の髪のみ厚塗りで描かれており、筆の筆跡が残っているが、彩度とは関係なくくすんだ暗い色調である。

ミラノ時代の作品として現存しているものはほとんどが肖像画であるが、街並みを描いた作品も残されている。1880年に描かれた《ポンテサンマルコのナビリオ》（図274）はポルテサンマルコの街並を人物と共に描き出している。左部の建物は影になっており、暗く描かれているが、右部及び中央の橋は日光を受け、明るく白を基調と

した薄い色彩で表現されている。この作品の明部では、空や水面の青、赤い傘・風船、うすい橙に染まった建物、緑色の窓など、様々な色相が用いられている。それぞれのモチーフの彩度が高いわけではないが、右中央の赤などは絵具をそのまま置くことによって、高い彩度を保った色彩となっている。しかし、この作品のように彩度の高い作品はほんとんどなく、ミラノ時代では例外的な作品であると言える。

以上のことから、ミラノ時代の作品の色彩の特徴として、作品全体の彩度が低いことと使用している色相が限られていることが挙げられる。ミラノ時代では、セガンティーニが明暗による表現を再優先した結果、色彩は重要視されず、色のヴァリエーションが限られていたのではないかと考えられる。

（2）ブリンアンツァ時代の色彩

セガンティーニは都会であるミラノを離れ、農村地帯であるブリンツァ地方におよそ５年滞在していた。その間ブリアンツァ地方の中でプシアーノ、カレッラ、コルネーノと住居を変えている。

ブリアンツァで制作を行うようになり、セガンティーニの作品は大きく変化している。ブリアンツァでの色彩の変化に関して、佐久間は以下のように述べている。「この地方で描かれた諸畫は、暗い畫廊的の調子から、一躍して光の感激者が使用する明調の色彩に移っている。」[7] つまり、ミラノでの暗い色調から明るい色調に変化したと解説している。

第１章で取り上げたように、作品のモチーフはブリアンツァの自然とそこで暮らす農民の生活という身近なものになった。一方で宗教的題材を取り上げた作品はほとんど描かれていない。また、このころから頻繁に野外で制作を行うようになっている。こうした様々な要因がセガンティーニの作品に変化をもたらしたと考えられる。

では色彩はどのように変化したのだろうか。

ブリアンツァでは主に農民の生活、プリアンツァの自然、羊飼いと羊、肖像画、街並みなどを描いている。

肖像画である《農民女性の肖像》（図275）では、ミラノ時代とは異なり人物の背景は黒ではなく、灰色に薄い黄や赤が混色された中間色が用いられている。背景の彩度は低いが、人物の服の赤いリボン（ひも）及びネックレスの緑の宝石は鮮やかでアクセントになっている。頬は描写の妨げにならない彩度を抑えた赤が用いられている。人物の明度は低く、色彩がくすんでいる。なお、この作品の人物の首、頬及びリボンには素早い筆さばきによる混色の跡が見られる。一方、古典技法に近い描画法で描かれた《婦人像》（図24）は、セガンティーニが注文を受けて制作した作品であり、社会的立場を代表する人物が描かれている。この作品には彩度が極端に高い部分

はみられない。画面全体が赤茶系統の暖色でまとめられており、寒色は用いられていない。人物の明度が高いためか、色彩に濁りがない。人物の肌と身につけた装飾品以外は暗く描かれている。これらの肖像画から、セガンティーニは作品によって描画法を変え、作品の特性に応じた描画を行い、色彩を調整していたと考えられる。

ブリアンツァ時代にセガンティーニは写実的な静物画を多数描いている。特に食材をモチーフとした厨房画はミラノでよく売れ、多くの注文を受けていた[8]。また、動物の死骸や猟りの獲物なども描いている。《キノコ》（図25）、《魚のある静物》（図276）などは厨房画とよばれるジャンルの作品である。どの作品もやや茶ばんでおり、彩度が極端に高い箇所はない。背景の色はそれぞれ異なっているが、彩度及び明度の低い落ち着きのある中間色で彩色されており、主題の食材を際立たせている。また、背景が明るくなっているために、作品全体の印象が明るくなったように感じられる。さらに、これらの作品には寒色から暖色といったあらゆる色相が用いられている。彩色は主にグレーズが用いられており、細やかな色彩の調整が行われている。《ニンジンのある静物》（図13）は他の作品とは異なり、ニンジンやタマネギ、カブは彩度の高い絵具が用いられている。また、葉の緑も《魚のある静物》（図276）に比べ、鮮やかである。さらにこの作品では他の作品よりも大きなタッチ（筆触）で素早く描かれており、野菜の瑞々しい色彩が強調されている。

死んだ家畜をモチーフにした作品である、《死んだカモシカ》（図48）や1886年の《吊るされたガチョウ》（図118）では獣の描写に力が入れられており、写実に即した彩色が施されている。《死んだカモシカ》（図48）は全体的に暗くカモシカが背景にとけ込み、画面全体に赤茶の色味が見られる。《吊るされたガチョウ》（図118）では画面が明るく、ガチョウのくちばしと脚が橙の鮮やかな色彩で描かれている。

これまで挙げた静物画の多くは画面全体に赤茶のフィルターをかぶせたような色になっている。こうした色味は農民の生活をモチーフとした作品にも存在し、特にブリアンツァ時代の初期作品（1881年～1884年頃）に多く見られる。《羊のいる風景》（図19）、《水飲み場の夕べ》（図21）、《羊の剪毛》（図23）、《11月の寒い日》（図27）、1884年ごろの《羊たちへの祝福》（図224）などは、どの作品も全体が赤茶色がかっている。この赤茶色がセガンティーニが意図したものか、そうでなかったのかはわからない。ニスの変色の可能性も考えられる。

また、画面が暗い要因として、作品の舞台が暗かったという点が考えられる。《羊のいる風景》（図19）、《水飲み場の夕べ》（図21）及び《夕暮れの平原》（図277）は夕暮れを舞台としている。ブリアンツァ時代の作品には夕暮れを描いた作品が多く存在する。昼に比べ光が弱い夕暮れを描くのであれば、相対的に画面は暗くな

るだろう。この場合、セガンティーニは意図して画面を暗くし、彩度を落としていたと考えることができる。

これまでブリアンツァ時代初期の作品がミラノ時代に見られるような赤茶のフィルターに覆われているかのように暗いということを挙げてきたが、後期（1884年-1886年）になるとその頻度が少なくなっている。前述の《吊るされたガチョウ》（図118）ではガチョウの羽が白をベースとして明るく描かれている。この作品には画面全体を覆う赤茶色は見られない。同じように1884年－1886年の《早朝へのミサ》（図18）では全体がやや赤黄色がかっているものの、モチーフが明瞭に描かれている。むしろ赤黄色は建物と階段の質感を効果的に表現している。1886年の《牧場の柵にて》（図22）では近景及び中景に橙の薄いグレーズを施しているが、画面上部の遠景である山と空にはそれがない。全体に単一色をかぶせるのではなく、モチーフによって用いる色を使い分けていると考えられる。

以上のことから、ブリアンツァ時代の色彩の特徴をまとめる。まず、ミラノ時代に比べあらゆる色相が用いられており、暖色と寒色が一つの作品に同時に存在するようになった。ただし、極端に彩度の高い色彩が画面上に存在することは少なく、グレーズなどによって彩度の調整が行われた色彩が用いられており、赤茶色などの茶系の色相が多く用いられている。ブリアンツァ時代の色彩は、画面全体の調和を優先した結果もたらされた色彩だったと言える。

第２項　線状の筆触を用いた作品の色彩

本項ではサヴォニン時代以降の厚塗りの線状の筆触を用いた際の、色彩の特徴を明らかにする。

これまでの先行研究から、サヴォニン時代に分割主義を導入し、厚塗りの線状の筆触を用いたことによって、筆触分割が行われ、一色一筆になったことがわかっている。その結果、画面上での混色が避けられ、描画によって色彩の明度と彩度が変化することがなくなった。また、視覚混合の補色対比を用いることで、彩度とコントラストが高まっている。しかしながら、第１章で確認したように、サヴォニン時代、マロヤ時代のすべての作品に視覚混合が用いられているわけではなく、作品によってその使用頻度が異なっていたと考えられる。そこで本項では、サヴォニン時代、マロヤ時代の色彩を分析し、どういった特徴が見られたのか考察し、そこから厚塗りの線状の筆触を用いた際の色彩の特徴を明らかにする。

（1）サヴォニン時代の色彩

サヴォニン時代では、作品の舞台がアルプスという強烈な光と澄み切った空気の環境に変化している。そうした背景の中、作品の色彩にはどのような特徴が見られたのだろうか。

屋外の風景と牛が描かれた《水飲み場の赤い雌牛》（図137）では全体が厚塗りの線状の筆触によって描かれている。日光の場面を描いたせいか、色彩は鮮やかで、コントラストが強く、明度が高い。

細部はどうなっているだろうか。図207は《水飲み場の赤い雌牛》（図137）の草の部分である。基本的に彩度の高い色が使われていることがわかる。図207の下部には、線状の筆触の隙間から、黒に近い色が見える。一方、図の上部では、黒の部分はなく、黄緑と黄が用いられている。図200では牛が描かれている。牛の背の日光があたっている部分は、彩度の高いオレンジで描画されており、その隣に、青みがかったグレーの筆触が置かれている。胴体は背中のオレンジより明度の低い茶で描かれている。さらに拡大したのが図278である。胴体に所々オレンジの点があり、また、背のオレンジと茶の境界部分の色が筆触の形に関係なく変化していることから、オレンジの筆触に茶色でグレーズし、色を作ったものと思われる。さらに、作品の左の牛の足元の部分を拡大した（図279）。図279から、日光が当たっている部分に、白を基調とした明度の高く彩度の低い色が使われている。細部では、明るい色、彩度の低い色、彩度の高い色など、モチーフに応じて、様々な色が使われていた。

夜の場面を描いた《母と母》（図55）では、夜であるために全体的に暗い。しかしその暗さが、中央のランプの灯りを引き立てている。では暗部の部分はどのような色が使われているのだろうか。図56からランプの周りの暗部が茶系の色であることがわかる。筆触が見えないほど、塗り込められており、マチエールには線状の筆触を確認できない。一方明部であるランプの灯り部分では、明るい色の筆触を用いており、白を基調とし、グレーズによって明度が調整されている。図280では子牛の足付近を拡大した。図280では、最初に白の線状の筆触を置き、グレーズで色を暗くしている部分と、元から暗い色の線状の筆触がそれぞれ存在している。また、ところどころに彩度の高い赤やオレンジの筆触がみえる。《母と母》（図55）は基本的に暗い色で構成されているが、ところどころに彩度の高い色や白に近い色の筆触が点在しており、アクセントとなっている。《母と母》（図55）では、視覚混合の補色対比がみられなかった。

《靴下を編む少女》（図45）は色鮮やかであり、強い明暗のコントラストを持つ作品である。手を拡大した図190では薄いピンクの線状の筆触で手の形状が描かれている。また、光が当たっている手の上部は青の線状の筆触が使われている。この青い筆

触は、羊の背中にも見られる。血管はやや彩度の低い寒色の線状の筆触で表現されている。図281は作品の左下を拡大したものである。明度が高く、鮮やかな色彩の線状の筆触の隙間から黒がのぞいている。ここでは補色対比が行われていない。図244では黒の線状の筆触によって、建物の輪郭が縁取られているように見える。この作品では、画面中央の柵の影によって明暗のコントラストが高められている。それに加え、筆触の隙間から覗く下層の色が黒であることと、アウトラインなどに黒が多用されていることによって、明暗のコントラストが高められていると考えられる。

サヴォニン時代において、セガンティーニの用いる色の幅が大きく広がっている。ブリアンツァ時代までの色は基本的に暗めであり、明るさと鮮やかさの幅が狭かった。サヴォニン時代では、これまでにない鮮やかな色を用いている。色を作るのにグレーズが用いられており、これによって、トーンが生まれている。そして、白を基調とすることで、画面に明るさを作り出している。

サヴォニン時代の作品は、作品全体を見ると、明るく鮮やかであったり、暗い色調だったりと作品によって使われている色が異なっている。当たり前であるが、描く対象によって、用いる色を変えていたと思われる。そうした中でも、サヴォニン時代の作品はブリアンツァ時代の作品とは比べものにならないほど、色がはっきりしている。これは、鮮やかであり、明るくもあり、暗くもあるということである。第１章で言及したように、グルビシーはセガンティーニに、自然に即していない人工的な陶土色の暗い色彩を改善するように指導している。これによって、セガンティーニ様々な色相の色を用いるようになったのである。

また、サヴォニン時代では、どの色も主張が激しいという感じがした。これは、厚塗りの線状の筆触で描かれることによって、油絵の具そのもの物理的な存在感が出たためだと思われる。また、明暗のコントラストの強い作品が多い。視覚混合の補色対比はほとんどみられなかった。

（２）マロヤ時代の色彩

マロヤ時代では、象徴主義の作品が登場している。象徴主義の作品である《生命の天使》（図81）では、全体が白っぽく発光しているように見える。この作品では、モチーフによって用いている筆触が大きく異なっている。人物（天使）の描画には、厚塗りの線状の筆触がほとんど用いられておらず、色数が限定されている。一方、草原では、厚塗りの線状の筆触が用いられており、補色対比が行われている（図153）。一つの画面の中に様々な色のヴァリエーションがある作品である。

一方、象徴主義の作品の《悪しき母たち》（図83）では、色数が極端に制限されている。この作品は、厚塗りの線状で描かれていない。画面を引っ掻くことで、線状の

筆触に似た線が、画面に作り出されている。このような色数が限定された作品として、《淫蕩な女たちへの懲罰》（図82）がある。

〈アルプス三連画〉《生命》（図75）ではこれまでにないほどはっきりとした補色対比が用いられている（図205）。この作品では近景の草だけではなく、遠景の草原及び大地などで、赤系の色と緑系の色の組み合わせの補色対比が行われている。〈アルプス三連画〉《自然》（図76）においても、〈アルプス三連画〉《生命》ほどではないが、補色対比が行われている（図176）。図176の背景の山の部分には、青系の色と橙系の色の組み合わせの補色対比が存在する。また、〈アルプス三連画〉《死》（図77）においても、補色対比が見られる（図282）。図287では、影が青系で描かれ、山肌の光が橙系で描かれ、配置されている。さらに〈アルプス三連画〉《死》では、筆触の間に黒系の筆触が配置されており、補色対比ではないがなんらかの視覚混合が行われている（図283）。《干し草の収穫》（図284）の空の部分（図285）では、彩度は低く明度が高くなっている青系の色と黄系の色の、補色対比に似た視覚混合が行われている。

厚塗りの線状の筆触の色は、基本的にサヴォニン時代からの変化がみられない。しかし、マロヤ時代では、分割主義の特徴である、視覚混合における補色対比を多くの作品で用いていた。中には補色同士の色の組み合わせでない場合もあり、補色対比以外の色の対比を用いていた可能性がある。

マロヤ時代では様々な形状の筆触を用いていただけでなく、補色対比を積極的に用いている。こうした特徴は象徴主義の作品に多くみられ、作品のテーマが色彩に影響を与えていたものと考えられる。

（3）線状の筆触の色彩

ここで、セガンティーニの線状の筆触の色彩の特徴をまとめる。

ミラノ時代、ブリアンツァ時代に比べ、筆触の色は鮮やかになり、明るくなった。また、色相が広がり、明るい色、暗い色、鮮やかな色など様々な色を用いていた。サヴォニン時代から、晩年まで、用いた色は基本的に変わっていなかったが、マロヤ時代では、くすんだ色や、茶系の色の使用頻度が少なくなっていた。こうした色の変化の要因は、用いる油絵具の色を変えたことと、モチーフ（風景）の色が変化したこと、そして厚塗りにあると考えられる。筆触が厚塗りに変化したことによって、下層の色の影響を受けにくくなり、色彩の変化が少なくなったのである。

サヴォニン時代から、分割主義による視覚混合が行われている。特に、マロヤ時代では、視覚混合における補色対比を多用されており、彩度が強調されていた。

これまでの実見調査において、厚塗りの線状の筆触の色彩を分析したところ、いくつかの色のパターンがあった。それを図286にまとめた。まず、線状の筆触の色には単色と複数色がある。単色は一つの筆触につき一色である。一つの筆触に複数の色が存在する場合、もしくは途中で色が変わる場合、複数色となる。セガンティーニの作品に見られる筆触は基本的に単色である。ところが、マロヤ時代の作品には、縦筋に色が分かれた複数色の線状の筆触が見られた。図287は《マロヤの風景》（図288）の部分を拡大したものであり、縦筋に色が分かれた筆触を確認することができる。また、サヴォニン時代及びマロヤ時代において、途中で色が変わっている複数色の筆触が見られた。《アルプスの牧場》（図146）の部分を拡大した図289の中央部分の影の筆触は、グレーズによって、筆触の色が途中で変化している。図290はグレーズによる筆触の色の変化のメカニズムをまとめたものである。乾いた筆触に薄く溶いた絵具を塗布することで、混色を行い、色を変えている。セガンティーニのマチエールには、グレーズの痕跡が多く残されており、特に影を表現する際に多用されていた。また、色の微妙な変化を表現する際にも用いられていた。

第３項　線状の筆触がもたらす色彩効果

本項では厚塗りの線状の筆触がもたらす色彩効果をこれまでの分析から考察する。

（１）セガンティーニの視覚混合

多くの先行研究において、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触がもたらす最大の表現効果が、視覚混合であるとされている。異なる色を並置し、網膜上で混色することによって、絵具の物理的な混色による色の濁りが避けられ、画面の彩度と明度が保たれるのである。

視覚混合の中でも、特に重要視されているのが、補色対比である。実際、サヴォニン時代では多用はされていないものの、マロヤ時代を中心に、補色対比が多くの作品で用いられている。補色の関係にある色を隣合わせて配置することによって、色彩の彩度を強調している。

こうした視覚混合において、前項で述べたように、いくつかの作品では、補色対比以外の、補色対比に似た視覚混合が行われていた（図282、図283）。このような視覚混合がどういったものなのか、視覚混合について詳しく知るために、色彩学の文献調査を行った。山中俊夫の『色彩学の基礎』[9] 及び　千々岩英影の『色彩学概説』[10] では、視覚混合には補色対比以外の、以下の様々な色の対比が説明されている。

(i) 視覚混合

・並置中間混色（色の平均）→網膜上で新しい色をつくる

(ii) 色の対比（同時色対比）

①明度対比→明暗の差を強調

②彩度対比→彩度の差を強調

③色相対比→色相の違いを強調

④補色対比→色相と彩度の強調

これらの色の対比を表14にまとめた。

表14では、それぞれの色の対比の図とその効果の説明を記している。また、こうした色の対比が、線状の筆触で用いられた際の見え方を模式図として示した。

様々な色の対比の中で、セガンティーニは〈アルプス三連画〉《生命》（図75）の図291に見られるような、補色対比を用いている（表14の④）。補色対比ではそれぞれの色の彩度と色相が強調される。補色対比と似たような効果があるのが色相対比である（表14の③）。表14の③模式図では、緑と黄の色の組み合わせで構成されており、この色の組み合わせは補色ではない。補色の組み合わせではないものの、補色対比と同じように、色相の差が強調されるが、彩度の差は強調されない。セガンティーニの作品において、色相対比はあらゆる箇所に見られる。〈アルプス三連画〉《自然》（図76）では、空が水色と黄色の線状の筆触によって構成されている（図292）。空は、《干し草の収穫》（図284、図285）及び、《アルプスの真昼》（図43、図184）など、多くの作品において、色相対比が用いられている。また、《アルプスの真昼》（図46）の羊の体（図201）及び、《水飲み場の赤い雌牛》（図137）の草原（図207）など、サヴォニン時代の多くのモチーフで色相対比が確認された。

彩度対比は、同一色相の彩度が異なる色を配置することで、彩度の差がより強調される色の対比である。セガンティーニの作品では、《アルプスの牧場》（図146）の衣類（図175）、《靴下を編む少女》（図45）の衣類（図194）及び《アルプスの真昼》（図43）の空（図184）など、空や衣類の一部で用いられていた。

明度対比では、周囲が暗い場合、中の色が明るく見え、周囲が明るい場合、中の色が暗く見える。どちらも明暗の違いが強調される。セガンティーニは多くの作品で明度対比を用いている。《靴下を編む少女》（図45）の左下の部分では背景が黒による明度対比が行われている（図281）。筆触と筆触の隙間から背景の黒色が見えることによって、筆触の隣に黒色の筆触が配置された状態になり、明度対比が行われ、黒色の隣の筆触は明るく見える。《アルプスの牧場》（図146）では、あらゆるモチーフ

を構成する線状の筆触に白系の線状の筆触が並置されており、白系の明度対比が行われている（図293）。

また、〈アルプス三連画〉《死》（図77）の図288に見られる補色対比のような対比は、黒色の筆触を用いた明度対比である。セガンティーニの作品には、補色対比だけでなく、色相対比、彩度対比及び明度対比が行われていた。これまで考察したように、補色対比はマロヤ時代に多く用いられているが、色相対比、彩度対比、明度対比はサヴォニン時代から用いられていた。

セガンティーニは、こうした視覚混合における、様々な色の対比を用いることで、色彩の色相、彩度及び明度の差を強調していた。

（2）厚塗りの線状の筆触による色の対比

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触は、視覚混合において、どのような効果があるのだろうか。まず、視覚混合では、色と色の作用によって、様々な効果が発揮される。山中の『色彩学の基礎』によると、「二つの対比色の明るさが等しい時、影響を及ぼす色の彩度が高い程、色の対比効果は大きくなる」[11] とされており、例えば、色彩の補色対比で赤と緑を用いる場合、赤と緑の両方の色の彩度が高ければ、高い効果が得られる。逆に、彩度が低い場合は色の対比が弱くなり、対比の効果が低くなってしまう。では、油絵具において、どういった状況であれば、彩度、明度が保てるのだろうか。それは筆触分割と厚塗りにある。これまで何度も言及しているように、筆触分割は一色一筆であることによって、混色を避けられ、彩度、明度を保つことができる。さらに、筆触が厚塗りであることによって、その厚みから下層の色の干渉を受けにくく、パレット上の色が画面においても保たれるのである。

また、筆触が線状であることによって、線の性質を保ちつつ、線状の筆触の色の細かい設定を行うことができる。本章第１節で考察したように、筆触が線状であることによって、明暗やトーンに頼ることなく、モチーフの形状を線で表すことが可能なる。そうした線の性質を保ちつつ、集合した線状の筆触の色をそれぞれ変えることで、トーンを作り出し、様々な色の対比を作り出すことができる。例えば、図246の《アルプスの真昼》（図43）の人物の胸の部分において、腰から胸まではやや暗めの青色の筆触を用い、胸ではそれより明るめの青色の筆触を用いている。また、ところどころにピンクに近い青とは色相の異なる筆触が差し込まれている。胸の明るい部分から腕にかけて、白に近い筆触が見られる。胸の下の部分では彩度の異なる青色の筆触によって彩度対比が行われ、胸から腕にかけては明度対比の傾向が見られる。さらに、服全体において、青色とピンクによる色相対比が行われている。このように胸という一部分に対して、様々な色の対比が行われており、それらは線状の筆触の色を

徐々に変えていくことでなめらかなトーンが作られるとともに、違和感なく色の対比が行われている。また、胸や腕の形状は、線状の筆触の形によって表現しており、線の形を表現する効果が失われることなく、細かな色の変化が生まれている。筆触が細かな線状であることによって、変化に富んだ色の対比を行いつつ、形状を表現することが可能となるのである。

このように、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触は、視覚混合の色の対比を行うのに適した筆触であると言え、厚塗りという要素が、セガンティーニの色彩にとって重要な要素であると言える。

第４項　まとめ

セガンティーニの線状の筆触を用いた色彩は、線状の筆触そのものの色彩と視覚混合がもたらす色彩効果と分けてまとめることができる。

まず、セガンティーニの線状の筆触の色彩は、サヴォニン時代に絵具の色を変えたことで、土系の人工的な色相から、あらゆる色相に変わり、彩度や明度の高い色彩を用いるようになった。単純に用いる色が変わっただけでなく、筆触分割によって、一筆一色となり、さらに筆触の厚塗りが顕著になったことによって、下層の色の影響を受けにくくなっている。こうした筆触のそのものの色の変化に加え、混色及びグレーズによって、色の幅を増やしている。線状の筆触の色彩は、ブリアンツァ時代に比べ、圧倒的に色のヴァリエーションが増えた。

こうした色の増加に加え、セガンティーニは視覚混合を用いることで、網膜上で混色するという、物理的な混色に依らない方法で、色を増やしている。これまでの先行研究では、視覚混合の補色対比が大きく着目されていたが、分析によって、その他の色の対比である、色相対比、彩度対比及び明度対比が用いられていることがわかった。このような色の対比は、サヴォニン時代の初期の作品から様々なモチーフに用いられており、セガンティーニがそれぞれの対比の効果を作品やモチーフに応じて使い分けていたと考えられる。これらの視覚混合は、筆触が線状であることによって、色の配置を細かく設定することができる。また、線状の筆触を用いた視覚混合では、線がもたらす効果を損なうことなく、複数の色の対比の効果を複合的に用いることが可能であることがわかった。

線状の筆触によって、視覚混合がもたらされ、色彩の明度、彩度及び色相のコントラストが強くなった。さらに下層の影響を受けにくい厚塗りの絵具によって、作品の色彩は物理的にも存在感のあるものとなった。

第３節　線状の筆触のマチエールの表現効果

本節では、線状の筆触のマチエールの表現効果を考察する。線状の筆触を用いるようになり、セガンティーニのマチエールは厚塗りになり、表面に細かな凹凸が見られるようになった。ある作品のマチエールは、筆触が重なった複雑な形状であり、またある作品では、線状の筆触の痕跡がほとんど見られないマチエールが存在するなど、線状の筆触が作るマチエールには、いくつかのヴァリエーションがあると考えられる。そこで、セガンティーニの作品のマチエールを分析し、その特徴を探る。さらに、マチエールの構築のメカニズムを考察するとともに、線状の筆触がつくるマチエールの表現効果を考察する。

第１項　線状の筆触が生むマチエール

第１章から第２章にかけて、セガンティーニの作品の線状の筆触とマチエールの変遷をたどった際、マチエールが時代によって異なっていることが明らかとなった。本項では、どういったパターンのマチエールが存在するのか、各時代ごとにマチエールを分析し、その特徴から分類する。

（１）サヴォニン時代のマチエール

線状の筆触が用いられるようになったばかりのサヴォニン時代初期の作品のマチエールは、その表情に特徴がある。《グリゾン州の衣装》（図125）の背景では、厚塗りながらも凹凸が控え目のマチエールが、か細く厚みの主張に乏しい線状の筆触によって構築されている。線状の筆触の状態を見ると、線に勢いがあり、素早い筆の動きによって、描かれたと推測できる。こうしたマチエールの特徴は、同じく初期に描かれた、《水を飲む茶色い雌牛》（図128）や《疾駆する馬》（図54）の草部分にも見られる（図129、図134）。特に、図129の草の部分では、筆触の形状から、素早い筆さばきがうかがえる。こうした　厚みが少なく、筆触の筆さばきを感じさせるマチエールは、サヴォニン時代初期のみに見られるマチエールである。

サヴォニン時代中期から後期になると、《水飲み場の赤い雌牛》（図137）や《アルプスの真昼》（図46）に見られるような、厚塗りの筆触によるマチエールが登場する（図202、図206）。これらのマチエールからは、初期の頃のような、筆さばきは感じられないが、絵具の厚みがある。また、多くの場合、モチーフの形状に沿って、筆触が配置されており、マチエールは、モチーフの形状を表し、まるでレリーフのようである。このようなマチエールは、ほとんどの作品で見ることができ、サヴォニン時代を代表するマチエールであると言える。

《母と母》（図55）では、線状の筆触が重なり、筆触の個々の形状が識別できないほどの重厚なマチエールが見られる（図142、図294）。特に、図294では、マチエールの表面が研磨されているようになだらかになっており、これまで見た線状の筆触が作るマチエールとは大きく異なっている。こうしたマチエールは《母と母》（図55）以外では見られなかった。

サヴォニン時代のマチエールは、初期において、軽快な筆さばきを感じさせる、厚みの少ないマチエールが存在し、中期以降から、厚みがあり線状の筆触の存在が目立つ、レリーフのようなマチエールが多く見られるようになった。

（2）マロヤ時代のマチエール

第２章までの分析から、マロヤ時代のマチエールには、マチエールの多様化が進み、線状の筆触によって作られていないマチエールが存在することが明らかとなっている。ここでは、線状の筆触によって作られたと思われるマチエールを分析する。

象徴主義の作品には、これまでにないようなマチエールが見られる。まず、《生命の天使》（図81）では、草原部分のマチエールにおいて、線状の筆触の隙間からキャンヴァスの布目が見えている（図153）。こうした筆触と筆触の間隔が広いマチエールは他の部分にも存在している。《生命の泉の愛》（図79）の人物部分では、《母と母》（図55）で見られた、線状の筆触が作る凹凸が磨かれたようなマチエールが存在する（図187）。また、《虚栄》（図80）の人物においても、厚みはあるものの、凹凸のなだらかなマチエールが見られる（図295）。勢いのある筆触によって構成されたマチエールは《マロヤの風景》（図288）にも存在する（図296）。この作品のマチエールは勢いのある筆触と、レリーフのような厚みのある筆触によって構成されている。

《アルプスの牧場》（図146）の大地のマチエールは、厚塗りの複雑な形状である（図297）。厚塗りの筆触が何層も重なり、表面にはたくさんの凹凸が存在している。凹凸の凹部分には、別の色の絵具が入り込んでおり、それがいっそうマチエールを複雑にしている。

マロヤ時代では、時代が進むにつれて規則正しく配置された筆触によるマチエールが多く見られるようになる。《カルロ・ロッタの肖像》（図147）や《アルプスの夕日》（図235）では作品全体にやや小ぶりの線状の筆触によって構成されたマチエールが存在している（図298）。こうしたマチエールは、晩年の作品である〈アルプス三連画〉《生命》（図75）、《自然》（図76）、《死》（図77）にも見られ、作品に登場するあらゆるモチーフは、整然と整理された筆触によるマチエールで構成されて

いる（図283、図291、図292）。これらのマチエールは、まるで画面に対して線状の筆触で装飾が行われたかのような出で立ちである。

マロヤ時代のマチエールは、サヴォニン時代に比べ、多くのヴァリエーションがある。サヴォニン時代初期に見られた勢いのあるマチエールや、磨かれたようなマチエールが見られるなど、これまで見られた様々なパターンのマチエールが存在した。後期から晩年にかけて、装飾的ともとれる、厚みのある線状の筆触が規則正しく並んだマチエールが見られるようになった。

（3）線状の筆触が作るマチエールの分類

これまでに見られたマチエールを、その特徴から、以下のように分類した。

①筆触の筆運びの勢いが感じられるマチエール
②レリーフのようなマチエール
③磨かれたようなマチエール
④装飾的なマチエール

分類では、それぞれのマチエールが現れた順に番号を振った。①筆触の筆運びの勢いが感じられるマチエールはサヴォニン初期とマロヤ時代に見られた。②レリーフのようなマチエールはサヴォニン時代からマロヤ時代まで最も多く存在している。 ③磨かれたようなマチエールが見られる作品は少ない。そして④装飾的なマチエールは、マロヤ時代後期から晩年かけて多く見られる。

それぞれのマチエール特徴として、種類によって、厚みが異なり、ある一定の厚みの傾向がある。①筆触の筆運びの勢いが感じられるマチエールはやや薄塗りの傾向があり、そ例外のマチエールは厚塗りの傾向があった。特に②レリーフのようなマチエールと③磨かれたようなマチエールは厚みが顕著であり、絵具の物質感のある重厚なマチエールである。

こうしたそれぞれのマチエールは、視覚的な印象が大きく異なっている。①筆触の筆運びの勢いが感じられるマチエールは、やや薄塗りの素早い線状の筆触によって、見た目にも軽やかさとスピードがある（図129）。②レリーフのようなマチエールは厚塗りの筆触がモチーフの形状を表しており、立体感がある（図206）。③磨かれたようなマチエールは、そのなめらかな表面によって、他に比べマチエールの一体感がある（図187）。④装飾的なマチエールは、規則正しく並んだ筆触によって、刺繍やタペストリー、モザイク画のような装飾的な見た目となっている（図283）。

第２項　マチエールのメカニズム

前項の①から④までのマチエールは、いずれも線状の筆触によって作られている。このような特徴の異なるマチエールは、線状の筆触のどういった要素によって生じているのだろうか。本項ではマチエールを分析し、そのメカニズムを探っていく。

（１）マチエールの分析

まず、①から④までのマチエールが、どういった特徴の線状の筆触から成り立っているのか明らかにする。

①筆触の筆運びの勢いが感じられるマチエール

やや薄塗りの線状の筆触によって構成されている。線状の筆触が、素早い筆さばきによって、絵具が伸ばされ、やや薄塗りの筆触になり、凹凸の少ないマチエールが発生したものと思われる。セガンティーニの線状の筆触は、ほとんどが厚塗りであるが、このマチエールが見られたサヴォニン時代初期では、まだ線状の筆触が導入されたばかりであった。そのため、セガンティーニは線状の筆触を用いて描くことに慣れていなかったと推測できる。その素早い筆さばきは、ブリアンツァ時代までの筆さばきの名残りであると考えられる。

②レリーフのようなマチエール

厚塗りの線状の筆触によって構成されている。厚塗りの線状の筆触が、モチーフの形状に沿って配置されることで、厚塗りの細かな凹凸のマチエールが発生したと思われる。このマチエールは、多くの作品に存在しており、セガンティーニが、線状の筆触を使いこなした結果であると考えられる。

③磨かれたようなマチエール

このマチエールは、厚塗りの線状の筆触によって構成されている。その形状と筆触の重なりから、②レリーフのようなマチエールと同じように、モチーフの形状に沿って配置され厚塗りの細かな凹凸のマチエールを作り出していたと思われる。その後、凹凸を布でこするなど、なんらかの加工が入り、磨かれたようななめらかなマチエールが作られたと考えられる。

④装飾的なマチエール

厚塗りの線状の筆触で構成されているが、筆触の長さにヴァリエーションがある。モチーフの形状に沿って配置されることで、厚塗りの細かな凹凸のマチエールが作ら

れる。このマチエールは、他のマチエールに比べ、線状の筆触が規則正しく、並置されており、整理されている。このマチエールは計画的に筆触を配置することで作られていると考えられる。晩年の作品にみられ、セガンティーニの線状の筆触及びマチエールの最終形である。

これらのマチエールは、線状の筆触のヴァリエーションと、その配置および、筆さばきの組み合わせによって構築されている。線状の筆触を構成する絵具の厚みや形状によって、作られるマチールが大きく変化している。また、③磨かれたようなマチエールのように、マチエールが作られた後になんらかの手を加えることで、筆触を並置し、重ねるだけでは作ることのできないマチエールが作られている。厚塗りの線状の筆触は、こうした様々なマチエールを作り出すことができる。特に、筆触が厚塗りであることによって、③のマチエールのように、物理的な加工を行うことができる。また、②レリーフのようなマチエールの凹凸を利用し、グレーズを行い、複雑な色と形を作り出すことができる。

（2）マチエールの凹凸を活かしたグレーズ

線状の筆触が生むマチエールの特徴を活かした技法として、グレーズがある。ここでは、その活用例を提示する。図299にグレースの手順をまとめた。

まず、線状の筆触によって、②レリーフのようなマチエールを構築し、乾燥させる。絵具を乾性油もしくはヴァニスで薄く溶かし、はけを用いて、乾燥させたマチエールに塗布する。その後布で絵具を拭き取ると、凹の部分に絵具が残り、色差が生じる。マチエールと塗布する絵具の色によって、生じる効果は異なるが、より複雑な色が生まれる。マチエールの凹凸を活かしたすことで、マチエールに複雑な表情を作ることができる。 図297のマチエールはグレーズによって作られた痕跡がある。

第３項　線状の筆触が生むマチエールの表現効果

これまでの分析及び考察から、線状の筆触が生むマチエールの表現効果をまとめる。厚塗りの線状の筆触は、厚塗りの細かな凹凸のマチエールを作り出す。このマチエールは、絵具の物理的な凹凸によって、画面に無数の細かな影を作る。影によって、明暗のコントラストが強くなり、マチエールの凹凸がよりいっそう強調される。こうした表現効果によって、画面は存在感の強いものとなる。

このような表現効果を持つ、厚塗りの細かな凹凸のマチエールは線状の筆触を何重にも重ねることで構築される。幅の大きい筆触や、薄塗りの線状の筆触では、この複雑な形状のマチエールを作ることができないが、厚塗りの線状の筆触を用いること

で、厚塗りの細かな凹凸のマチエールだけでなく、それに付随した、様々な効果を持つマチエールを作り出すことができる。

第４節　線状の筆触と構図

本節では、画面構成の基盤となる構図に対して、線状の筆触がいかなる影響を及ぼしたのか考察する。第１章で確認したように、セガンティーニのテーマは住居環境と共に変化している。一般的に、テーマの変化によって、画面の構図が変わる場合があることから、セガンティーニもテーマによって、構図が変化したとも考えられる。こうした事情を踏まえ、油彩作品における構図の変遷をまとめ、それぞれの時代ごとの構図の特徴を整理し比較、分析をする。さらに、構図の変化の要因を探り、線状の筆触が構図に与える影響を考察する。本節では以下の4つの観点から作品の分析を行う。

①モチーフの配置
②色彩による構成と色彩の配置
③明暗の構成
④遠近法

セガンティーニの構図を分析する前に、本論文における構図の定義を行う。
構図を美術辞典などで調べると以下のように解説されている。

●構図（こうず）
主として絵画、版画、浮彫のような平面的造形における形式的構成を意味し、彫刻や建築に関してはあまり使用されない。構図には線、色彩、ヴァルール、筆触等の純造形要素が関与するが、伝統的絵画では描写対象の形態が重要であり、大きさ、ヴォリューム、面を異にする諸対象が、限定された絵画空間内に組織的に配置・構成されるその方式に関わる。単一の対象でも、描かれるべき空間、地、あるいは余白との関連において構図が問題となる。構図の原理は一般的にはシンメトリー、プロポーション、ハーモニー等の美的形式原理に基づくといえようが、あくまでも作家の内面的必然性によって規定されるものであり、個人によってまた時代によって愛好される形式原理を異にする。
引用出典：新潮世界美術事典[12]

●構図（こうず）

①芸術作品で、美的効果を高めるために、材料・色・形などの諸要素の配置をくふうすることまた、その配置のぐあい。コンポジション。

②数学で、構成された図形。

引用出典：旺文社国語辞典[13]

これらの内容をまとめ、絵画分野に当てはめると、構図とは ①全体の構成 ②諸要素（画面を構成する要素）の配置と定義できる。

つまり構図とは、モチーフの配置、明暗の配置、色彩の配置、線の配置、面の配置と言うことができる。また、モチーフ・明暗・色彩・線・面が配置された状態であるとも言える。モチーフや色彩及び明暗と言った要素をいかに配置し、いかなる視覚効果を与えるか、それが構図の働きである。例えば、「構図が安定している」とは「（表現目的に合った）バランスのよい配置である」と考えることができる。

セガンティーニの作品はほぼすべて具象絵画であり、何らかの具象物が描かれていることから、前述の４つの着眼点（①モチーフの配置　②色彩による構成と色彩の配置 ③明暗の構成 ④遠近法 ）の中で特に①モチーフの配置が重要であると考えられる。具象画であることは、画面のあらゆる箇所に具象物のモチーフが配置されているということであり、画面はモチーフに埋め尽くされているとも言えるからだ。こうした点も踏まえ、セガンティーニの作品における構図の分析及び考察を行っていく。

第１項　線状の筆触を用いる前の作品の構図

ミラノ時代（～1881年）からブリアンツァ時代（1881年～1886年）までの作品の構図の特徴をまとめる。

（１）ミラノ時代の構図

ミラノ時代ではブレラ美術学校在学中に描いた作品とそれ以外の作品に区別することができる。ブレラ美術学校では室内空間をテーマとした作品や肖像画を描いている。学校を出た後、これらのテーマに加え、家畜や静物などを描き、画家として独立して生活を営んでいた。

まずミラノ時代の代表的な作品である《鐘つき番》（図６）を分析する。《鐘つき番》は明暗によって室内空間が演出されており、明暗法で描かれている。モチーフとして中央の手を上げた人物と灯り、鐘、室内空間（壁、曲線の柱）が確認できる。室内全体が薄暗い色調で描かれ、人物の下半身はアウトラインが曖昧となることで床と

同化し、距離感が掴みにくくなっている。しかし、中央の人物の前にひときわ輝く光源によって、室内奥の壁・天井に明暗のトーンが生まれ、空間が認識できる。さらに人物は逆光で照らされることによって、アウトラインが明るく強調され、浮かびあがったシルエットによって光源から一定の距離感が生じている。このように明暗の繰り返しによって空間感が生まれていることから、この作品では明暗遠近法が用いられていると言える。画面のほぼ中央に人物と灯りが配置されており、主題が強調されている。

《死んだカモシカ》（図48）もまた、画面全体が明暗法による暗い色調で描かれている。モチーフはカモシカ、吊るされた鳥、藁、壁、床であり、カモシカと鳥は画面中央に配置され、安定した構図であると言える。空間を表現するにあたり、線遠近法などの透視図法は用いられておらず、明暗による遠近法が用いられている。ここでは画面手前の藁とカモシカの背中から頭をスポットライトが照らすように明るく描かれている。明るく描かれた藁とカモシカは画面から浮き出るように目立ち、画面上部の藁やカモシカの脚との距離を感じさせている。

このほかにも明暗法で描かれた《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》（図5）、《死せる英雄》（図300）においても明暗による遠近法が用いられている。また、《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》（図5）では床や壁のパースから透視図法による線遠近法を用いていたことが確認できる。また、《死せる英雄》（図300）では人物が短縮法で表現されており、この表現が明暗に加え距離感を増幅させていることがわかる。《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》（図5）では透視図法に基づいた、パースの狂いのない配置を行っている。一方死せる英雄では、短縮法は用いられいるものの、パースが確認できない。モチーフは透視図法による配置ではなかったことがわかる。これらの代表作から構図の特徴を以下にまとめる。

①モチーフの配置

ミラノ時代では透視図法に基づいた配置とそうでない配置がある。透視図法に基づいた配置では、画面全体がパースに基づいて構成され、遠近感を損なわないようにモチーフが正確に配置されている。

透視図法以外の配置では、パースや消失点は存在しないものの、描かれた空間を認識させるように、モチーフを配置している。特に作品の主となるモチーフ（人物や家畜）の位置に関して、モチーフのモデルの全身もしくは全体が画面に切り取られることがなく、中央あるいは中央から左にずれた位置に配置されている。主となるモチーフが切れることなく配置されることで、モチーフが存在している空間が強調され、画面に安定と空間感を生んでいる（図301）。

②色彩による構成と配置

ミラノ時代のほぼすべての作品は薄暗く、陶土色で構成されており、色面による構成はみられない。

③明暗の構成

ミラノ時代のほぼすべての作品の画面は、明暗によって構成されている（図302）。明暗法によって描かれた作品には各々のモチーフがとけ込むように描かれており、モチーフの前後の重なりによるモチーフ間の距離感が表現されにくくなっている。しかし、明暗の対比を強烈に行うことで、主となるモチーフを強調することに成功している。主となるモチーフには順光もしくは逆光の光によって照らされている点も特徴の一つである。

④遠近法

明暗による明暗遠近法及び透視図法による線遠近法が用いられている。

以上のことから、ミラノ時代における構図の特徴として、主に画面の構成は明暗の対比によってつくられていると言える。遠近法は用いていたが、ほとんどが明暗による明暗遠近法によるものであり、この点においても、明暗の対比がミラノ時代の重要な要素であったことがわかる。

（2）ブリンアンツァ時代の構図

1881年にイタリア北部の田園地帯であるブリアンツァ地方へ移住した。ここでセガンティーニは農民の生活という新たなテーマを見いだし、室内空間や家畜に加え、暮らしに密着した身近な風景、作物、厨房画、肖像画など様々なジャンル及びテーマの制作を行った。この頃から、屋外での制作が増えた。

《羊のいる風景》（図19）では、画面中央に配置された羊の群れが奥に行くに従い身体が小さくなっており、羊の群れは画面左に切れており、ずっと遠景の方まで多数の羊が存在しているかのように見える。この作品では主なモチーフに「羊の群れ」、「夕焼け（光）」、「雲」、「建物」などが存在し、各々のモチーフが一定の方向に沿って配置されている。「羊の群れ」は画面中央から左上に向かって曲線状に配置されており、「夕焼け（光）」・「雲」・「建物」は水平方向に沿っている（図303の黒い矢印と赤い矢印）。地面の雪に反射している夕焼けの光はやや曲線状ではあるが、基本的に水平方向に沿って描画されている（図303の緑の矢印）。これに対して、画面左下の暗色で描かれたソリの跡（羊の足跡にも見える）は羊の群れの先の人

物に向かって線が引かれており、ほぼ垂直方向に沿って複数の線が引かれている（図303の青の矢印）。この作品から、一つの作品の中に様々なモチーフの配置があったことが確認できる。

《羊のいる風景》では少なくとも三つの遠近法が確認できる。まず明暗による明暗遠近法である。画面は上部から暗部（雲）、明部（雲のハイライト）暗部（水平線状の雲）、明部（夕日の空）、暗部（建物）、明部（雪原）と明部と暗部が繰り返す構成になっている（図304）。　さらにその傾向は羊の集団においても確認できる。羊の上部は夕日によって照らされ（明部）暗い色調のアウトライン（暗部）が繰り返し描写されており、明暗遠近法によるものだとわかる（図305）。二つ目は透視図法である。画面左下部から伸びたソリの跡は羊たちの集団の先の人物を消失点として曲線を伴ったパースがつけられている（図303の青の矢印）。この透視図法を用いることによって、水平が強調されていた画面に垂直方向の奥行きを生じさせている。三つ目は拡大縮小による短縮法である。画面中央から左に描かれた羊の群れは奥に行くに従って小さく描かれている。同一のモチーフ（羊）が縮小し、比較することによって、鑑賞者に奥行きを感じさせている。セガンティーニはミラノ時代ではみられなかった、いくつもの遠近法を同時に用いるという方法によって、野外の大きな空間を画面上に生み出している。

《羊たちの祝福》（図224）においても同様の特徴が見られる。羊の群れは曲線状に配置され、群れは画面で切られている。階段は水平方向に沿って描かれることで縦長の画面に水平方向の安定感をもたらしている。さらに階段のふちに光を集め、明暗を繰り返すことで明暗遠近法による奥行きを強調している。《羊たちの祝福》（図224）は明暗によって画面が構成されている。遠近法に関して、透視図法は用いられていないが、短縮法及び明暗遠近法は確認できる。

《十字架への接吻》（図20）においても前述の羊の群れの配置の特徴や短縮による遠近法、及び明暗遠近法などを確認できる。ここでも画面構成は明暗に基づいている。明暗の境界線は画面中央となっており、前景が暗部となり、画面中央の境界線の左部分が最も明るく、太陽の光を表している。画面半分の遠景にあたる雲は薄暗いが、前景に比べると明るい。中央の人物（母と子）と十字架は逆光気味であり、極端に暗く描かれている。暗部に存在する人物の下半身と十字架の下半分はたいして目立っていないが、境界を通り越し、明部に突き抜けて上半身と十字架の上半分が存在することによって、シルエットのコントラストが高まり、存在が強調されている。この現象は《羊たちの祝福》（図224）にもそのままあてはまる。《羊たちの祝福》（図224）でもほぼ中央で明部と暗部が分断されており、境界線は最も明るく、陽の光を表している。人物は逆光で描かれ、明部に突き出した上半身のシルエットは明暗の差

がつくる高いコントラストによってそ画面上でひと際目立つ存在となっている。《羊の剪毛》（図23）では、画面中央より上に遠景の空が明るい色彩で描かれており、明暗の画面構成となっている。また、中央の人物と羊が配置されることによって、遠景と図307の比較が生じ、いっそう遠近感が強調されている。

ブリアンツァ時代では注文制作などにより、静物が多く描かれた。《ニンジンのある静物》（図26）や《吊るされたガチョウ》（図118）は風景画や農民の生活を描いた作品に比べ、モチーフとの距離が近く、遠近法などは用いられていない。また、主なモチーフは中央に配置されている。また、同じく注文によって制作された肖像画である《婦人像》（図24）は画面全体が暗く、人物の肌のみが明るい色彩で描かれ、人物が強調されている。

これらの作品から、ブリアンツァ時代の構図の特徴を以下にまとめる。

①モチーフの配置

モチーフはミラノ時代と同じように、肖像画を除く作品の主となるモチーフ（人物や家畜）の全体像がほぼ画面中央に配置されている（図306）。ブリアンツァ時代の作品はミラノ時代の作品に比べ、一つの作品に登場するモチーフが増えている。また、屋外という大きな空間で構成されており、空間の奥行きを意識させるモチーフの配置となっており、モチーフを重ねることによって、奥行きが表現されている。特に羊などの同一のモチーフを連続して重ねて配置することで、いっそう奥行きが強調されている。また、階段などといったそれだけで奥行きを感じさせるモチーフを画面の中央に配置し、人物を階段上に置くことで、より奥行きのある空間を表現している。

②色彩による構成と配置

ブリアンツァ時代後期に描かれた静物以外の作品はミラノ時代の作品のように陶土色で構成されており、色面による構成はみられない。ただし、後期に描かれた図28《早朝のミサへ》（図28）など一部の作品には、大きな色面が存在する。しかし複数の色面による構成ではなく、色面の構成によって、奥行きなどを演出するような効果はない。

③明暗の構成

ブリンツァ時代の前期の作品の多くは、ミラノ時代と同じように、大きな明暗によって画面が構成されている（図307）。明暗の境界は、地平線などによって水平方向で区切られている作品が多く見られた。また、逆光の構図が多くみられ、その場合、空が極端に明るく描かれ、逆にその他のモチーフはかなり暗いトーンで描かれてお

り、シルエットがはっきり描画されていないものも存在する。目立たせたいモチーフは暗い周囲の中で明るく描かれており、明暗の差によって、モチーフの強調されている。後期になるにつれて、極端な明暗の構成が少なくなっている。

④遠近法

明部と暗部を繰り返し配置することで奥行きをつくる明暗遠近法が多用されている。また、一部の作品で透視図法が用いられている。他に、地平線に向かってモチーフが徐々に小さくなっていく短縮法が用いられている。

ブリアンツァ時代の構図の特徴は、ミラノ時代と同じように、画面が明暗によって構成されているところにある。この傾向は時代が進むにつれて極端ではなくなるものの、ブリアンツァ時代全般に見られる。一部の作品では、色面が用いられており今後の画面構成の変化の兆しを見ることができる。

ブリアンツァ時代では、モチーフが風景を中心としたものに変わったことによって、空間を意識した構図となった。これまでより広い空間を表現するために、モチーフを重ねて配置され、奥行きを演出する明暗遠近法や短縮法、透視図法が多用されている。また、画面は水平線を意識した構図が多いのもブリアンツァ時代の構図の特徴である。

線状の筆触を用いる前である、ミラノ時代からブリアンツァ時代の構図の共通する特徴は、明暗による画面構成である。明暗による画面構成は、力強い強烈な画面を作ることができる。線状の筆触を用いる以前、セガンティーニは、土系の色を主に用いており、それもあってか、暗部の暗さがいっそう強調されている。時代が進むにつれて、遠近法のヴァリエーションが増えており、明暗を繰り返し行うことで遠近感を演出する、明暗遠近法だけでなく、短縮法を用いるようになった。ミラノ時代から用いていた明暗遠近法から、画面のモチーフが増えるに従って短縮法が多用され、モチーフを重ねて奥行きを表現する方法へと手法が変化した。色面による構成はほとんどみられなかった。

第２項　線状の筆触を用いた作品の構図

線状の筆触を用いるようになった、サヴォニン時代（1886～1894年）からマロヤ時代（1894～1899年） までの作品の構図の特徴をまとめる。

（1）サヴォニン時代の構図

サヴォニン時代では、制作テーマが限定され、主に農民の生活をアルプスの風景ともに描くようになった。

サヴォニン時代初期の《湖上のアヴェ・マリア》（図42）はブリアンツァ時代と同じように、大きな明暗によって画面が構成されている。しかし、これまで明暗の構成は異なり、水面と空というモチーフを明部とし、画面の上下で大きく明暗を分けるような単純な構成ではなくなっている。画面に登場するモチーフは多くはないものの、地平線に隠れている太陽を中心に、光線と波紋が弧状に描かれていることで、画面の中心が強調された構図となっている。

この他のサヴォニン時代の初期作品は、明暗による画面の構成が目立っている。《水を飲む茶色い雌牛》（図128）、《小屋に帰る羊の群れ》（図115）、《わがモデルたち》（図135）など、色彩はブリアンツァ時代に比べ明るく鮮やかになっているものの、色よりも、明暗の薄暗い印象が強い。これには作品の設定が夜や夕暮れということも関連していると考えられるが、それでも画面全体がやや暗い印象を受ける。これらの作品には、パースによる透視図法による遠近法は用いられておらず、画面は水平線の繰り返しによって構成されている。《小屋に帰る羊の群れ》（図115）では羊が徐々に小さく描かれる短縮法によって奥行きが表現されており、ブリアンツァ時代に見られた遠近法が引き続き活用されている。

明暗による構成だけでなく、画面に鮮やかな色彩が顕著に見られるようになったのは、《靴下を編む少女》（図45）が制作された1888年頃からである。この作品には、明暗による画面構成がほぼなくなり、代わりに色面による構成が行われている。画面はそれぞれ水平方向に伸びた、緑色の草原と白の柵と青い空が交互に配置されている。これによって、視線が画面奥へと導かれる。また、画面中央に描かれた人物と羊が遠景の建物と重なることによって、さらに奥行きが強調されている。《靴下を編む少女》（図45）では、明暗の構成を用いることなく、空間と奥行きを表現することに成功している。

《靴下を編む少女》（図45）以降、1891年制作の《アルプスの真昼》（図43）や1892年の《アルプスの真昼》（図46）、《水飲み場の赤い雌牛》（図137）、《母山羊と子山羊》（図49）など、サヴォニン時代の、特にアルプスの風景を舞台に描いた作品は、画面が色面で構成されている。画面が大きな色面で構成されることによって、モチーフの自然な色が表現されつつ、明暗の構成で見られたような、力強くインパクトのある画面となっている。また、色面で描かれいながらも、線状の筆触が用いられていることによって、単純な色面ではなく、色面によっては様々な色彩が配置された複雑な色面となっている。例えば、《アルプスの真昼》（図46）の草原は、距離

をおいて見ると、黄緑の色面に見えるが、実際は図218のように、緑や黄色の線状の筆触で構成されている。

アルプスでは地平線に消えていくような道はなく、作品においてもそういった道はみられない。建物も少なく、建物の連なりによって遠近感を強調することが困難である。こうした状況において、セガンティーニは、画面に斜めの境界線を入れることで奥行きを強調している（図308）。この他に、短縮法が用いられているだけでなく、モチーフ及びモチーフの色面を重ね連なることによって、奥行きが表現されている。

こうした色面を用いた作品の中で、《水飲み場の赤い雌牛》（図137）、《日陰の憩い》（図242）、《井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景》（図41）では色面の構成とともに、明暗の構成が用いられている（図309）。図309の《水飲み場の赤い雌牛》では明部と暗部が交互に配置されている。 図309の《日陰の憩い》《井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景》では、暗部が交互に配置されているものの、画面の上下で大きく明部と暗部に分かれており、ブリアンツァ時代からサヴォニン時代初期に見られるような明暗の構成となっている。いずれの作品も、明暗によって、画面の明暗のコントラストが大きくなり、色面構成では得られない、奥行きの表現が生まれている。暗部は主に影の部分を表現している。

これらの作品から、サヴォニン時代の構図の特徴を以下にまとめる。

①モチーフの配置

ミラノ時代、ブリアンツァ時代と同じように、ほとんどの作品において、画面中央付近に主なモチーフの全体が画面からはみ出ることなく配置されている（図310）。ブリアンツァ時代に見られた、空間を意識したモチーフの配置が行われており、画面の近景から中景、遠景において、家畜や人物、建物などが配置されている。近景から遠景までモチーフが配置されることによって、遠近感が生まれている。また、中景から遠景のモチーフは、奥行きが深くなるにつれ、徐々に小さくなっていく短縮法で描かれている。同一モチーフを縮小し配置することで、奥行きの深さを演出している。

山並みや影、草原や雲などの大きな面積のモチーフは、水平方向に伸び、配置されている。その結果、アルプスの広大な空間が水平方向に強調されている。

②色彩による構成と配置

サヴォニン時代の早い段階で、画面が色面で構成されるようになった。色面は線状の筆触によって、彩度・明度・色相のコントラストが強くなっている。明暗で構成されていた頃に比べ、モチーフの色や画面の構成が認識しやすくなった。色面の色は、基本的に実在するモチーフの色に準ずるものであると考えられる。空は青く、草は緑

であり、大地は土系の色で構成されており、視覚混合で用いられる補色を除き、風景に全く関係のない色はほとんど存在していない。

③明暗の構成

サヴォニン時代の作品では、初期と後期において、大きな明暗の画面構成が用いられている。初期では、明暗の印象が強い傾向があったが、後期では色面と明暗を組み合わせた構成になった。後期では、明暗の構成によって、影が描かれ、強烈な日差しを作り出している。また、明暗の面を繰り返し構成する明暗遠近法によって、奥行きが表現されている。

④遠近法

建物や道など、画面に直線を作る人工物が少ないアルプスを描いた作品では、モチーフとモチーフの境界線を斜め方向にすることで、奥行きが演出されている。ブリアンツァ時代から引き続き、短縮法が用いられている。さらに明暗の構成による明暗遠近法が色面構成とともに用いられ、奥行きを表現している。特に色面による画面構成では、色面を重ねることによって、奥行きが演出されている。

サヴォニン時代の構図の特徴は、色面によって、画面構成が行われているところにある。ブリアンツァ時代まで用いられていた明暗による画面構成は初期では行われていたものの、中期において屋内や夜の設定の作品以外、ほとんど見られなくなり、代わりに色面による画面構成が行われている。後期では色面と明暗を組み合わせた画面構成が行われ、アルプスの強烈な光を表現するともに奥行きが表現されている。遠近法では、明暗による明暗遠近法と短縮法が用いられるなど、ブリアンツァ時代に確立された遠近法を引き続き用いている。さらに色面の構成による奥行きの表現など、人工物の少ないアルプスに対応した遠近感の演出方法が用いられている。

（2）マロヤ時代の構図

マロヤ時代では、これまでの制作テーマに加え、母性などをテーマとした象徴主義に傾倒した作品が初期から後期まで見られるようになった。《生命の天使》（図81）、《愛の女神》（図179）、《悪しき母たち》（図83）は象徴主義の傾向が強い作品であり、構図がこれまでのアルプスを描いた作品と大きく異なっている。これらの作品では、人物が浮き、木に登っているなど現実にはなかなかあり得ないような状況が描かれている。背景から作品の舞台はアルプスであると考えられるが、《生命の天使》（図81）、《愛の女神》（図179）では、人物が高いところにいるためか、こ

れまでにないほど地平線の位置が低い。同じく象徴主義の作品である、《生命の泉の愛》（図79）、《虚栄》（図80）では、これまでの作品のようにアルプスを背景としているが、地平線の位置が高くなっている。また、《悪しき母たち》（図83）は画面の中央に地平線が存在しており、これまでにない構図の変化が生まれている。ほとんどの作品において、主となるモチーフが引き立つように画面の中央付近に配置されている。また、そもそも登場するモチーフが少なく、画面整理されている。これらの作品において、《生命の天使》（図81）や《悪しき母たち》（図83）は明暗で構成され、《生命の泉の愛》（図79）は色面が強く、《愛の女神》（図179）、《虚栄》（図80）は明暗と色面で構成されており、様々な画面構成が用いられている。遠近感の演出も作品によって異なっている。《生命の天使》（図81）、《愛の女神》（図179）では、遠景に見える山々を暗く描くことで、明暗遠近法を用いている。《虚栄》（図80）でも近景を暗部にし、中景から遠景を明部にすることで、奥行きを演出しているが、草原の色面の色が明るく、距離感が他の作品ほど出ていない。また、ほとんどの作品では、モチーフが少ないため、同一モチーフの短縮は行われていない。距離感を演出するのではなく、主となるモチーフが目立つような構成となっている。

象徴主義以外の作品では、サヴォニン時代から制作された大作《アルプスの牧場》（図146）や《マロヤの風景》（図288）、《故郷への帰還》（図85）、《干し草の収穫》（図284）など、多くの作品が明暗と色面を併用した画面構成である。《マロヤの風景》（図288）、《故郷への帰還》（図85）、《干し草の収穫》（図284）は、遠景の山に至るまでの近景及び中景が影の中にあり、暗部として構成されている（図311）。こうした大胆な明暗の画面構成は、ブリアンツァ時代の明暗の画面構成のようである。しかし、ブリアンツァ時代の作品とは異なり、暗い中にも色面で構成されている。例えば《マロヤの風景》では、近景から山の中腹まで影であり、暗部として構成されていものの、色の異なる色面を重ねていくことによって、奥行きが表現されている（図312）。

マロヤ時代に制作された晩年の大作である、〈アルプス三連画〉《生命》（図75）、〈アルプス三連画〉《自然》（図76）、〈アルプス三連画〉《死》（図77）は、いずれにも明暗と色面を併用した画面の構成である。画面は影にあたる暗部と空や陽が射している明部に大きく分割されている（図313）。地平線の位置は三作品で異なっており、〈アルプス三連画〉《生命》（図75）では高い位置にあり、〈アルプス三連画〉《死》（図77）、〈アルプス三連画〉《自然》（図76）の順に低くなっている。三作品に共通する特徴として、大地の中央部分に斜めの境界線が存在していることが挙げられる（図314）。こうした斜めの線はサヴォニン時代にも見られたが、三作品では画面の中央に大きく展開されている。この斜めの線によって、画面に奥行きが作

られている。こうした斜めの線による遠近感の演出に加え、三作品では明暗遠近法及び、短縮法が用いられている。〈アルプス三連画〉《死》（図77）では空に巨大な雲を配置することで、空に奥行きを作り出している。

これらの作品から、マロヤ時代の構図の特徴を以下にまとめる。

①モチーフの配置

主となるモチーフは、これまでと同じように、モチーフの全体が見切れることなく画面の中央付近に配置されている。これは象徴主義の作品においてもあてはまる。マロヤ時代では、地平線の位置が作品によって大きく異なっており、画面の上部から下部まで、あらゆる位置に地平線が設定されている。サヴォニン時代から引き続き空間を意識したモチーフの配置が行われており、短縮法などが用いられている。

②色彩による構成と配置

マロヤ時代のほぼすべての作品は色面によって画面構成を行っている。あらゆるモチーフが色面で構成され、面の重なりによって、絵画空間を展開している。また、明暗の画面構成と併用されており、サヴォニン時代に比べ、暗部の色面構成のヴァリエーションが増えている。象徴主義の作品の一部では、極端に画面が明るく鮮やかな色彩であり、作品のテーマや内容によって、色面の色合いを調整していたと考えられる。

③明暗の構成

サヴォニン時代後期の作品に見られた、大きな明暗の画面構成が多く用いられている。この傾向は晩年まで続き、大地は影に覆われ暗部となり、空や山の一部が明るく陽に照らされ明部となる画面構成が多用された。こうした構成は、象徴主義以外の作品以外に見られ、象徴主義の作品では、背景の一部が暗部になるなど、主なモチーフが暗部になることはなかった。マロヤ時代でも、明暗の面を繰り返し構成する明暗遠近法が用いられている。

④遠近法

基本的に、サヴォニン時代に見られた、短縮法及び明暗遠近法が用いられている。また、色面と明暗の面を重ね、奥行きを表現する手法も使用されている。晩年の作品では、道などを描き、傾斜のある道やモチーフの境界線を斜めに配置することによって、透視図法に近い遠近法が用いられている。遠近法が多様化したと言える。

マロヤ時代の構図は、画面中央付近に主なモチーフの配置し、明暗と色面の画面を構成を行い、短縮法及び明暗遠近法によって遠近感を出すなど、基本的にサヴォニン時代の構図の特徴と変わりがない。しかし、象徴主義の作品では、画面いっぱいに人物が多く配置されるなど、これまでにない大胆な構図が用いられており、風景画とは異なる構図の特徴が見られた。また、地平線の位置が作品によって大きく異なるなど、画面の構図と構成のヴァリエーションがサヴォニン時代に比べ増えている。さらに、透視図法に似た斜めの線を用いた遠近法を画面の中央で用いており、空間を表現する様々な試みが行われている。

（3）まとめ

線状の筆触を用いた作品の構図の特徴をまとめる。

まず、大きな構図の特徴として、色面による画面構成が挙げられる。色面で画面が構成されたことによって、画面は整理され、モチーフが認識しやすくなった。色面を重ね、奥行きと空間を表現することができる。こうした色面の構成に加え、従来から用いられていた明暗の画面構成が併用されている。その結果、色面の明暗のコントラストが高まり、力強い構図が生まれ、より多様な空間が表現されている。主となるモチーフは、画面中央付近に配置されており、モチーフの全体が見切れることはない。遠近法は、明暗による明暗遠近法と短縮法が多用されている。また、斜めの線及びモチーフの斜めの境界線を画面に配置することで、なだらかな大地に遠近感を作り出している。線状の筆触を用いた作品の構図と構成は、アルプスという広大な風景を描くのに対応しており、時代が進むにつれて、構図と構成のヴァリエーションが増えた。

第３項　線状の筆触が構図に及ぼす影響

これまで分析から、線状の筆触が構図に及ぼす影響を考察する。

前項で分析した、線状の筆触を用いた作品の構図の特徴と、線状の筆触を用いる前の作品の構図の特徴を比較し、表15にまとめた。

表15から、線状の筆触を用いるようになり、構図の特徴が変化したことがわかる。モチーフの配置は空間を意識したものになった。画面構成は、色面と明暗を併用した構成に変わった。遠近法では、透視図法や空気遠近法が用いられなくなり、短縮法や面の重なりによって、奥行きが表現されるようになった。

では一体どの要素が線状の筆触の影響を受けて変化したのであろうか。モチーフの配置は、サヴォニン時代から広大なアルプスが描かれるようになり、ブリアンツァ時代のまで描かれていた風景と、空間の大きさや奥行きの深さが大きく異なっている。また、セガンティーニはアルプスの風景と生活を営む人物を描いており、人物が見切

れることによって、風景と人物の一体感が損なわれる恐れがあったと推測できる。ここから、主となるモチーフの配置が変化した原因は、制作テーマとモチーフの変化から生じるものであり、線状の筆触の導入との関係性が低いと考えられる。

線状の筆触を用いるようになり、画面の構成は明暗から色面へと変化している。この変化の背景には、線状の筆触の表現効果が関係している。本章第1節で考察した、線状の筆触の表現効果に、モチーフの形状の単純化及び質感の変化がある。モチーフは筆触の線の要素と厚塗りの要素によって、モチーフの複雑な形態は単純化され、質感は低下する。その結果、モチーフは色面に近づくのである。また、それだけではなく、モチーフの細かな描画を行っても、そもそも線状の筆触の大きさが小さく、一定の距離から離れて作品を見ると、視覚混合が行われ細かな色は網膜上で混色され、一つの大きな色面に見えてしまうのである。こうしたことからも、サヴォニン時代以降の色面は、線状の筆触の表現効果の影響を受け、現れたと言える。

明暗による画面構成は、線状の筆触の使用以前から行われており、かつ、線状の筆触を用いた作品においても活用されており、線状の筆触がもたらす特別な表現効果ではないと考えられる。しかしながら、サヴォニン時代後期において、色面の画面構成から、色面と明暗の画面構成が用いられるようになり、セガンティーニの絵画において、再び明暗の画面構成が多用されている。明暗の画面構成を用いることによって、色面の色の明度のコントラストが高くなり、画面の明暗が強調される。また、明暗の面の繰り返し配置する明暗遠近法によって、画面に奥行きをつくることが可能となる。こうした効果が色面による画面構成に必要であったために、サヴォニン時代後半から、再び明暗の画面構成が用いられたと考えられる。つまり、間接的にではあるが、サヴォニン時代後期からの明暗の画面構成は、線状の筆触の影響を間接的に受けた結果であると言える。

遠近法では、サヴォニン時代から、透視図法がほとんど用いられなくなっている。これは、アルプスに人工物や道が少なく、透視図法が成立しづらい環境（モチーフ）であったためであり、線状の筆触の影響ではないと考えられる。また、空気遠近法に関しても、同じことが言え、アルプスの空気が澄んでおり、湿度が低く遠方まで明瞭に見渡せるため、ぼかしを用いる必要がなくなったためだと推察できる。アルプスにおいて、これまで用いていた透視図法と空気遠近法を活用することができなくなり、セガンティーニは、短縮法と色面の重なりによる奥行きの表現法を用いるようになった。これらの遠近法は、アルプスという広大な環境においても有効であった。短縮法はブリアンツァ時代の一部の作品で用いており、線状の筆触特有の遠近法ではない。一方色面の重なりによる奥行きの表現は、色面が存在することによって成り立っており、色面の登場の背景から考えると、この遠近法が線状の筆触の間接的な影響を受け

たものであると言える。しかし、色面だけでは、遠近感を出すのに限度がある。色相の差もしくは彩度の差によって、奥行きを作り出すことができるが、より深い奥行きを出すには、明度の差が必要となる。そこでセガンティーニは、ミラノ時代から用いていた明暗による明暗遠近法を色面の構成とともに用いたのである。明暗遠近法もまた、線状の筆触の間接的な影響を少なからず受けていると言える。

第４項　まとめ

ここまでの考察をまとめると、線状の筆触によって、構図の以下の要素が影響を受けたと言える。

①直接的な影響
・色面の画面構成
・色面による遠近法

②間接的な影響
・明暗による画面構成
・明暗遠近法

線状の筆触によって、構図では、上記のような２項目の影響を受けた。表16は線状の筆触による構図の影響をまとめたものである。線状の筆触によって、結果的に、画面は色面と明暗によって構成され、線状の筆触を用いる以前にはない、強烈な明暗のコントラストと鮮やかな色彩の画面を構築している。こうした画面構成は、線状の筆触によって、もたらされた表現効果とも言え、存在感のある画面をつくりだしたと言える。

第５節　まとめ

本章では、セガンティーニの作品に見られる厚塗りの線状の筆触のさらなる分析を行い、線状の筆触がもたらす表現効果について ①モチーフ ②色彩 ③マチエール ④構図の観点から考察を行った。

本章で明らかになった、厚塗りの線状の筆触の表現効果及び影響を表17にまとめた。

モチーフと線状の筆触の関係を分析した結果、作品及びモチーフによって、厚塗りの線状の筆触の形状及び筆触の配置が変化していることがわかった。線状の筆触の形

状、配置及び方向には、様々なヴァリエーションが存在した。線状の筆触は、モチーフの個々の形状によって変化していることがわかった。

厚塗りの線状の筆触は、モチーフの描きようと見え方を大きく変えた。これは、厚塗りの線状の筆触の表現効果によるものである。厚塗りの線状の筆触で描かれたほぼ全てのモチーフの形態は、明瞭化及び単純化された。モチーフの明瞭化は、面的な表現と線状の筆触による明確なアウトラインによってもたらされた。また、厚塗りによって、モチーフは単純化された。モチーフの量感は、モチーフの表面の形に沿って引かれた線によって、立体的に表現され、強調される。質感はモチーフそのものが持つイメージの質感から、厚塗りの絵具のそのものの質感へと変化し、厚塗りの絵具の物理的な存在感のある質感が生じた。このようなモチーフの単純化、明瞭化、絵具の物理的な質感の付与、量感の強調は、それぞれが厚塗りの線状の筆触の表現効果である。これらの表現効果はモチーフの存在感を高める効果があることがわかった。

色彩では、補色対比以外に、明暗を強調する明度対比、彩度の違いを強調する彩度対比、色相の違いを強調する色相対比が行われており、セガンティーニがそれぞれの対比の効果を使い分けていることが明らかとなった。こうした様々な視覚混合は、線状の筆触の、筆触を並置する描画方法によってもたらされる。

厚塗りの線状の筆触によって作られたマチエールをその特徴から、４種類のマチエールに分類することができた。①筆触の筆運びの勢いが感じられるマチエールは、やや薄塗りの素早い線状の筆触によって、見た目にも軽やかさを伴う筆跡を持つ。②レリーフのようなマチエールは厚塗りの筆触がモチーフの形状を表しており、絵具の物理的な立体感がある。③磨かれたようなマチエールは、そのなめらかな表面によって、他に比べやや平滑である。④装飾的なマチエールは、規則正しく並んだ筆触によって、刺繍やモザイク画のように装飾的である。厚塗りの線状の筆触は、その組み合わせと構成によって、様々な視覚的特徴を持つマチエールを作り出すことができることがわかった。これらのマチエールの凹凸を活かしたグレーズを行うことで、さらにに複雑な色の組み合わせを作ることができる。

厚塗りの線状の筆触は、構図に変化をもたらした。厚塗りの線状の筆触を用いた頃から、筆触の色彩が変化し、それまでの明暗による画面構成に加えて、色面を用いた画面構成が見られるようになった。また、遠近感は色面の重なりと、明暗による構成によって表現された。厚塗りの線状の筆触は、明暗と鮮やかな色彩の画面構成を作り出す。

これらの厚塗りの線状の筆触がもたらす表現効果は、モチーフの存在感を強調し、結果として、画面の存在感を高める効果であることがわかった。こうした表現効果は、セガンティーニの筆触の「厚塗り」と「線」という要素によってもたらされる。

第４章　線状の筆触を用いた制作方法

はじめに

第３章まで、セガンティーニの作品を分析し、厚塗りの線状の筆触の特徴と表現効果について考察してきた。セガンティーニの油彩画における様々な表現効果は、筆触が線状であり、厚塗りであることによってもたらされると結論づけた。様々な表現効果をもたらす厚塗りの線状の筆触であるが、厚塗りの線状の筆触を用いた際のセガンティーニの具体的な制作手順及び描画方法は不明な点が多く、明らかになっていない。厚塗りの線状の筆触を作り出すためには、通常より絵具を多く使用し、その上で細かな線状にする必要があり、セガンティーニが油絵具と描画材に対して、何か特別なことを行っていた可能性がある。また、描画の際には表現効果を想定した上で、線状の筆触をモチーフに応じて適切に配置する必要があったと考えられる。モチーフに適した筆触を適切に配置するために、そして、表現効果を引き出すために、セガンティーニはどのような方法で制作を行っていたのであろうか。本章では、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法を考察する。

まず、第１節においてセガンティーニの具体的な制作手順について調査する。さらに、第２節では、厚塗りの線状の筆触を、油絵具という描画材の観点から分析し、厚塗りの特徴と制作に及ぼす影響を考察する。第３節では、セガンティーニの制作環境を振り返り、制作環境が制作にどういった影響を及ぼしているのか考察する。第４節では、セガンティーニの作品の再現実験を行い、制作方法の検証を行うとともに、厚塗りの線状の筆触を用いた描画の特徴を考察する。第５節では、第４節での再現実験を踏まえ、これまで明らかになった厚塗りの線状の筆触の表現効果を検証するために、制作実践を行う。実際に厚塗りの線状の筆触を用いて制作することで、制作の観点からセガンティーニの厚塗りの線状の筆触を再考する。ただし、制作実践では、筆者の表現の目的に伴い、制作方法を変更した箇所がある。例えば、セガンティーニは細密に描かれた下図を作っているが、筆者の場合、そうした下図を制作しなかった。このように制作実践では、セガンティーニの制作方法とは異なる部分があり、セガンティーニの制作方法を完全に再現してはいない。制作する作品に応じて、部分的にセガンティーニの制作方法を実証した。

第１節　セガンティーニの制作方法

本節では、セガンティーニの制作方法を、実見調査、写真図版及び文献資料から調査し、厚塗りの線状の筆触を用いた際の制作手順を明らかにする。

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触を用いた具体的な描画の手順は明らかとなっていないが、セガンティーニの制作のおおまかな流れは、作品から推測できる。また、作業内容などが断片的に記されている先行研究及び制作工程がうかがえる制作過程の写真などの資料が存在しており、それらをまとめると共に制作手順を明らかにする。

第１項　制作方法の調査

本項では、作品調査からセガンティーニの制作方法を探っていく。

（1）セガンティーニの作品の調査

① 素描

セガンティーニの作品は油彩画が主であるが、油彩画の他に、紙に描かれた素描が残されている。カタログレゾネ[2]を確認すると、素描には、アイディアスケッチのようなラフで大胆に描かれたもの（図315）、モチーフの形を正確に描画しているもの（図316）、完成した油彩画を元に素描で描いたもの（図317）などが存在していた。このうち、アイディアスケッチの素描と、モチーフを写した素描から、セガンティーニが作品を制作するにあたって、なんの準備もなく直接キャンヴァスに描画を行っていたのではなく、素描を通じて作品のイメージを作り上げていたと推察することができる。また、素描には図318のような画面に格子状の線が引かれたものが存在する。格子状の線は描画をキャンヴァスに写す際に引かれることが多いことから、この素描が作品の下図として用いられていたと考えられる。これらの素描から、セガンティーニは描画を始める前に、作品イメージを作る作業を行い、場合によっては作品の下図を準備していたと考えられる。

② 油彩画

油彩画は、支持体、下地の層、油絵具の層などの複数の層に分かれて構成されている。セガンティーニの作品の構造を分析することで、作品の成り立ちを考察した。セガンティーニの作品には、わずかであるが、未完成作品が存在している。制作の途中で止まってしまった未完成作品から、制作過程を考察する。

（i）完成作品

完成作品の画面を観察し、分析することで、絵具の重なりの程度や下地の色などを知ることができる。作品の構造について、クインザックはセガンティーニが赤みを帯びた茶色の下地を好んで使っていたことを指摘している[3]。実際に作品を観察してみたところ、《死せるのろ鹿》（図47）の淵の部分から赤みの帯びた茶色の下地を確認できた（図319）。この作品では、厚塗りの線状の筆触の隙間からも赤みを帯びた茶色の下地が見えている（図320）。また、《母と母》（図55）の淵の部分からも、最下層の赤みを帯びた茶色の下地が見える（図321）。この他にも多くの作品から下地とその色を知ることができる。下地の茶色は、作品によって色味が若干異なっていたが、多くの作品は、赤みを帯びた茶色の下地であった。また、《アルプスの風景》（図322）の淵には、下地の色である赤茶色の絵具が垂れて、色が塗られていない部分が見える（図323）。これらのことから、セガンティーニが元々茶色のキャンヴァスを用いていたのではなく、白い地のキャンヴァスに、茶色を基本とした色を塗っていたことが推測できる。しかしながら、実見調査を行った全ての作品に茶系の下地を確認できたわけではなく、作品に応じて下地の色を調整していたものと考えられる。〈アルプス三連画〉の《生命》（図75）及び《自然》（図76）では、画面が厚塗りの線状の筆触によって覆われており、下地は見えていない。こうした作品の下地の色は不明である。

（ii）未完成作品

セガンティーニの油彩作品の中で、未完成作品とされているものは多くなく、先行研究において明らかに未完成作品と認識されている作品は、〈アルプス三連画〉の《死》（図77）及び《自然》（図76）である[4]。セガンティーニはこれらの作品の制作中に亡くなっていることからも、〈アルプス三連画〉の《死》（図77）及び《自然》（図76）が未完成作品であることは明らかである。しかし、《自然》（図76）はほぼ完成していたと考えられており[5]、作品を実際に見たところ、どの部分が未完成であるのか識別できなかった。そこで、ここでは《死》（図77）に着目し分析を行った。《死》（図77）は、冬のマロヤの風景を背景に、死をテーマに制作された作品である[6]。

《死》（図77）は、未完成と言われているものの、ほぼ完成していたと言われている[7]。《死》（図77）では、全体がほぼ一定の太さの厚塗りの線状の筆触によって描かれており、画面全体が厚塗りの細かな凹凸マチエールで覆われている（図164、図165、図166）。そんな中、画面中央から右の馬（図324）や人物及び建物の壁（図325）は、幅の広い筆触によって素早く描かれており、厚塗りの細かな凹凸の筆触及

びマチエールが見られない。またこれらの部分では筆触分割が行われていない。《死》（図77）の他のモチーフは全て厚塗りの線状の筆触で描かれていることから、これらの部分が未完成部分であると考えられる。

この《死》（図77）の未完成部分は、この次の工程で、周囲と同じように厚塗りの線状の筆触によって描かれる予定だったのではないだろうか。なぜなら、同時期に制作され、同シリーズの作品である〈アルプス三連画〉の《生命》（図75）及び《自然》（図76）は、ほぼ全てのモチーフが厚塗りの線状の筆触によって描かれているからだ。《生命》（図75）は完成し、《自然》（図76）は、未完成であるものの、ほとんど完成していたことから[8]、この２作品は〈アルプス三連画〉の作品群の完成形に近いものと考えられる。そうした中で、《死》（図77）のみが他の作品とは極端に異なる筆触を用いて描かれるとは考えにくい。

こうした前提で未完成部分を分析すると、厚塗りの線状の筆触を用いた描画の前段階に、幅の広い筆触を用いる荒描きの工程があったと推察できる。また、茶色の下地が筆触の隙間から多く見えていることから、荒描きの工程は、制作手順の早い段階で行われていたものと考えられる（図324、図325）。荒描きでは、モチーフは詳細に描かれておらず、モチーフの形状及びシルエットが大まかに描かれている。荒描きで用いる色彩は、モチーフによって異なっており、モチーフに応じて配色されていたものと考えられる。

（２） 制作現場の写真の分析

当時の制作現場の写真を分析し、制作手順を考察した。セガンティーニの制作現場及び制作中の作品を写した写真がいくつか残されており、図58、図87、図88はそれぞれ、サヴォニン、マロヤ、シャーフベルクの制作現場で撮影されたものである。これらの写真の中で、マロヤでの制作現場が撮影された図87には、制作途中の〈アルプス三連画〉《死》（図77）が写っている。この写真から、制作手順を推測する。

図326は図87から作品部分を中心に切り取り、拡大したものである。この図の中の作品には、①下地に描かれた格子状の線、②雲の形、馬の位置を示すアウトライン、③線状の筆触で描かれた部分が存在する。まず、①下地に描かれた格子状の線は下図を写すために引いた線である。〈アルプス三連画〉《死》の素描見本である図168などのアウトラインをキャンヴァスに転写する際に引かれたものと考えられる。②雲の形、馬の位置を示すアウトラインは下図を写したものと思われるが、雲のアウトラインの位置は図168の下図とは一致せず、油彩画の最終的な状態の雲の位置と一致している（図77）。このことは、下図があくまで目安であり、最終的なモチーフの位置や構成が現場で決められていたことを示している。③線状の筆触で描かれた部分につい

て、図326の作品の筆触をよく見ると、部分によって、線状の筆触の密度が異なっていることに気づく。図327は各部分の筆触を比較するために、図326をさらに拡大し筆者が枠を書き入れた図である。空と雪原の筆触の密度は低く、筆触の隙間から下地が見えている。一方、丘や山は下地がそれほど見えておらず、空や雪原よりも筆触の密度は高い。おそらく、筆触の密度が高い部分は、線状の筆触を数回重ねられていると思われる。部分によって、描画の進行具合が異なっている。

筆触の密度の少ない空や雪原から、線状の筆触の描画の初期段階を推測することができる。雪原では、筆触の密度が少ないものの、線状の筆触は規則正しく並んでおり、雪原のなだらかな形を表している。つまり、線状の筆触の描画の初期段階から、筆触の表現効果の一つである、線を用いた形の表現を意識した描画が行われていることがわかる。

第２項　制作方法

（１）制作の手順

前項の調査で判明したこと、及び、これまでの考察をまとめると、以下のような制作の手順を推測することができる。

1. アイディアスケッチ、デッサンなどを行い、下図を作る。
2. キャンヴァスに茶系の色の油絵具で下塗りを施す。
3. 画面に下図を大まかに転写する。モチーフの配置を決定する。
4. 幅の広い筆などを用いて、モチーフのイメージに基づいた色で荒描きを行う。
   ＊荒描きを行わず、手順５に進む場合がある。
5. 画面上でのモチーフの位置を下図で確認しながら、厚塗りの線状の筆触を用いて描画する。
   ＊実物を目の前に描画を行う場合と、スケッチやデッサンを参考に描画を行う場合がある。
6. 乾燥させ、透明色、半透明色、不透明色のグレーズを行う。
   ＊グレーズを用いてマチエール及び線状の筆触の色彩の彩度と明度、コントラストの調整を行う場合がある。
7. 乾燥後、再び線状の筆触を重ね、６の手順を行う。
8. ６～７を繰り返し、作品を完成させる。

セガンティーニは上記の手順で厚塗りの線状の筆触を用いた制作を行っていたと考えられる。この制作手順から、セガンティーニがきちんと段階を踏み、計画的に制作を進めていたことがうかがえる。特に、描画前に下図を作成していることから、現場にあるモチーフに即して、行き当たりばったりで描くのではなく、事前に描くものをある程度決めた上で描画を行っていたことがわかる。この方法では、下図で決定したアウトラインをもとに、任意の部分から描画を行うことができる。それはまるで塗り絵のようであり、パーツごとに分けて仕上げていくことが可能となる。ある部分の筆触の乾燥を待つ間、他の部分を描くことができ、効率的に制作を進めることができる。

第３章で考察したように、厚塗りの線状の筆触の表現効果を得るには、効果に応じて筆触を配置する必要がある。筆触の乾燥が十分でなければ、筆触が混ざりあい、色は混色され、筆触の形状が線状でなくなり、思い描いた表現効果が得られないだろう。計画的な制作手順によって、厚塗りの線状の筆触の表現効果が十分に得られるのである。

では、筆触の表現効果の計画はどの段階で行われていたのだろうか。

（２）筆触の方向及び形状などの設定

①目的

制作の手順の一つであると考えられる、筆触の方向及び形状などの設定が、制作のどの段階で行われているのか明らかにする。

②方法と対象

一つの作品の制作過程をたどり、作品の初期段階と完成作品の筆触及び線の状態を比較し、どのような変化が生じているのか分析する。

制作過程の初期である習作と完成見本の素描及び完成された油彩画を比較した。対象作品は、1898-1899年に描かれた油彩画作品〈アルプス三連画〉《生命》（図75、以降油彩画とする）と、1898-99年に制作された〈アルプス三連画〉《生命》の見本素描（図328、以降素描とする）、及び1897年に描かれた習作《アルプス三連画 「生命」の習作》（図329、以降習作とする）である。

③分析

(i) 描画材と描画技法

習作は紙に鉛筆と木炭、パステルで描かれている。複数の線を重ねるハッチング[9]による線描技法で描かれている。素描は紙に鉛筆とコンテによって、習作と同じハッチ

ングによる線描技法によって描かれている。油彩画では画面全体に厚塗りの線状の筆触による描画が確認できる。描画材や作品サイズは異なるものの、習作・素描はいずれも線がはっきりしており、アウトラインを用い、線を重ねることでトーンを作り出している。また、油彩画も線状の筆触を用いており、習作・素描・油彩画のいずれも、線を主体に描かれていると言える。

（ii）構図の変化

素描と油彩画には構図の大きな変化はなく、油彩画が素描に従って制作されていたことがわかる。習作と素描では、人物の配置や細かな構図の変化がみられる。しかし、全体の構図および山のアウトラインなどの大きな構図は変化していない。また、油彩画と習作でも習作と素描と同様の構図の変化がみられる。

（iii）モチーフごとの線及び線状の筆触の方向

油彩画において、空は水平方向に引かれた直線状の筆触によって描写されている。山の手前の草原は地形に沿ったなだらかな曲線状の筆触が確認できる（図330）。作品中央の山の影の部分では、筆触は垂直方向に伸びており（図330）、左の木では垂直及び斜め方向に引かれている（図331）。習作及び素描でも油彩画と同じ方向に線が引かれている（図332、図333）。また、油彩画と素描においては、確認できる全てのモチーフを描くための線及び線状の筆触の方向が、モチーフの形状に沿った線の方向で一致している。

④結果と考察

分析から、習作から油彩画まで一貫した線の方向を確認でき、素描の段階で筆触の線の方向が確定していることがわかった。素描の線の設定がそのまま油彩画に活かされている。セガンティーニは、習作という制作初期の段階で、線の方向をおおまかに設定しており、下図となった素描では、より綿密な線の設定を行っていた。ただし、今回確認できたのは、筆触の方向及び筆触のおおまかな形状に限ったことであり、筆触の色彩、密度、太さ、長さなどの設定は確認することができなかった。また、それらの設定がどの段階で行われているのか不明である。

作品の初期段階と完成作品の筆触及び線の状態の比較から、セガンティーニが下図の段階で、厚塗りの線状の筆触による描画を想定し、筆触の一部の設定を行っていたことがわかった。下図での設定は、油彩画で用いられていることから、下図の段階で、作品の完成像が出来上がっていたものと考えられる。

第３項　まとめ

本節では、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触を用いた際の制作方法及び、制作手順を概観することができた。セガンティーニは油彩での描画の前に下図を作成し、下図の時点で完成図に近い図案（イメージ）を作り上げていた。また、下図では筆触の方向などを設定しており、完成作品に見られる線状の筆触の表現効果を見据えていたと考えられる。こうした制作方法及び手順から、セガンティーニの制作方法が下図の段階で練り上げた図案や設定を完成まで進めていく、計画的な制作方法であり、誤解を恐れずに言えば、計画に沿って工程を進める工芸的な制作方法であることがわかった。とりわけ描画においては、思いつきや即興で自由に描画を行うものではなく、アウトラインの内側に刺繍の糸を縫い付けるような工芸的作業に近いものであると考えられる。

第２節　厚塗りと油絵具

第３章までの筆触の分析から、セガンティーニが制作で用いた筆触が線状であり厚塗りであることがわかっている。セガンティーニは、この厚塗りの線状の筆触を組み合わせ、重層化することでマチエールを構築し、描かれたモチーフの色彩、質感及び量感を変化させ、モチーフの存在感を強調するという表現効果を得ていた。

本節では、厚塗りの線状の筆触を、油絵具という描画材の観点から分析し、厚塗りの特徴を探る。そして、線状の筆触における、厚塗りという要素が制作にどのような影響を及ぼしたのか考察する。また、セガンティーニが用いた絵具を調査し、厚塗りが作品に及ぼした影響を考察する。

第１項　厚塗りの油絵具

（１）油絵具の乾燥の仕組み

セガンティーニの線状の筆触は、厚塗りと線という要素を持っている。厚塗りの線状の筆触を知るためには、厚塗りの油絵具の性質を知る必要がある。そこで本項では、油絵具が厚塗りであることによって発生する特徴を調べた。

まず、油絵具の乾燥の仕組みを説明する。油絵具は顔料と油で構成されており、通常はチューブに入った状態で販売されている。油絵具の構成は、画材メーカーによって異なるが、ほとんどが顔料（色）、乾性油、樹脂及び体質顔料の構成となっている[10]。油絵具は、絵具に含まれる乾性油が空気中の酸素と酸化重合することによって

固化し、乾燥した状態となる。乾燥にはいくつかの段階があり、表面のみが乾燥し内部が乾燥していない指触乾燥、内部まで完全に乾き、油絵具全体が硬くなった固化乾燥がある[11]。これは一例だが、ホルベイン社の油絵具では、指触乾燥まで２～５日ほどかかり、固化乾燥まで半年ほどかかる[12]。また、油絵具の色、油の配合及び厚みによって乾燥の速度が異なる。

このように、油絵具は乾燥に時間を要する。前述の乾燥時間は厚塗りでない状態の油絵具の乾燥時間であり、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触のように、厚塗りであればさらに多くの時間がかかる。筆者が厚塗りの線状の筆触を用いた際、指触乾燥までの時間は２～５日と変化はなかったが、グレーズが行えるような硬さになるまでおよそ２週間ほどかかり、固化乾燥までは半年以上かかった。厚塗りの油絵具は乾燥に時間がかかり、厚塗りの線状の筆触の制作では、薄塗りに比べ乾燥の時間がかかることがうかがえる。

（２）厚塗りの線状の筆触が制作に及ぼす影響

厚塗りの線状の筆触では、薄塗りの筆触に比べて多くの乾燥時間が必要となる。線状の筆触の表現効果を得るには、厚塗りの線状の筆触の形状を保つ必要があり、絵具を乾燥させなければならない。乾燥を待つ間は、他の部分を描く、あるいは別の作品を描くことになるだろう。

厚塗りの線状の筆触による描画では、乾燥に時間を要するだけでなく、描画そのものに時間がかかると思われる。なぜなら、線状の筆触は、筆触の形状が小さく、一筆で描画できる範囲が狭いからである。そのため、幅広の大きな筆触を用いるのに比べ、描画行為に時間がかかる。

厚塗りの線状の筆触は、細かな凹凸のある厚塗りのマチエールを作る。細かな凹凸は、物質感があり、後の描画の妨げとなる恐れがある。これは、筆触が厚塗りであるために起こる現象である。

厚塗りの線状の筆触が制作に及ぼす影響は、描画、乾燥に時間がかかること、厚塗りのマチエールによる描画の困難と推測できる。セガンティーニはこうした影響を、計画的な制作を行うことで、軽減していたと考えられる。

第２項　セガンティーニの油絵具

（１）画面の割れ

第３章で考察したように、厚塗りという要素は、様々な表現効果をもたらしている。しかし、厚塗りの油絵具には、使用上注意しなければならないことがある。それは画面の割れ（亀裂）である。ホルベイン工業技術部編の『絵具の科学』では、絵具

を厚塗りしすぎたときに割れが発生すると説明している[13]。割れは厚塗りを用いていない場合でも、条件によって発生するが、厚塗りを用いることで、割れのリスクが高まると考えられる。

実際にセガンティーニの多くの作品には割れが生じている。表18に実見調査を行ったセガンティーニの作品の画面に見られる、割れの有無をまとめた。57点中39点の作品に割れがみられ、サヴォニン時代及びマロヤ時代では39点中32点と、ほとんどの作品に割れが発生していた（図334、図335、図336）。割れの程度は作品によって異なっていた。厚塗りの線状の筆触を用いたサヴォニン時代及びマロヤ時代の作品の多くに割れが発生していることから、厚塗りが割れの原因の一つになったと考えられる。

ただし、セガンティーニの作品に関しては、それだけが原因ではないと考えられている。クインザックはセガンティーニの作品の状態について、セガンティーニの作品の多くは状態が悪いこと、そしてその原因が、19世紀当時の麻布の品質が低く、キャンヴァスがセガンティーニの厚塗り技法を支えることができなかったこと、また、油絵具の品質に問題があったことを指摘している[14]。クインザックは作品に割れが起きていると述べてはいないが、作品の状態が悪く、「移動も阻まれる」[15]「過酷な輸送には十分耐え得ない」[16]と述べていることから、移動で作品の絵具が剥がれ落ちる危険性がある、画面の割れのことを指していると考えられる。割れがミラノ時代からマロヤ時代までの全時代の作品に発生していることからも、クインザックの指摘のように絵具とキャンヴァスの品質の問題が、割れの原因だと言える。それらに加えて、厚塗りを用いたことで、よりいっそう割れが進んだと考えられる。

（2）セガンティーニの油絵具

では、セガンティーニはどういった絵具を用いていたのだろうか。

クインザックの先行研究から、セガンティーニがフランスのルフラン社（LEFRANC ＆ BOURGEOIS）の油絵具を用いていたことがわかっている[17]。さらに調査したところ、イタリア印象派の展覧会「Radical Light Italy's Divisionist Painters 1891-1910」[18]の図録[19]に掲載のオーロラ・スコッティ・トシーニ（Aurora Scotti Tosini、生年不詳）の論文「DIVISIONIST PAINTING TECHNIQUES」[20]から以下のことがわかった。

・セガンティーニはルフラン社の絵の具を使っていた。（少なくとも、1886年から10年間は用いていた）

・ジンクホワイトを用いた。

・下地はジェッソ（水溶性の吸収性下地、硫酸カルシウム二水和物、つまり石膏下地）と褐色の油性下地だった。

・ペトロール、JGヴィベールピクチュアヴァニス、JGヴィベールレタッチヴァニス、タブローを用いた。

・セガンティーニをはじめ、イタリア分割主義の画家たちは全てルフラン社とイギリスのウインザーアンドニュートン社（WINSOR & NEWTON）をはじめとした絵の具メーカーの顧客であった。

・イタリア分割主義の画家たちは、主にルフラン社とウインザーアンドニュートン社のキャンヴァスを用いた。[21]

クインザックの指摘のように、セガンティーニは、ルフラン社の絵具、キャンヴァスを用いてた。トシーニの論文では、1896年にセガンティーニが書いた手紙を引用し、セガンティーニの用いた色を明らかにしている[22]。以下がその色である。

■白系

・Blanc d'argent　フレークホワイト

・Blanc de zinc　ジンクホワイト

■赤系

・Rouge de Pouzolles　プゾルレッド

(フランスプゾル地方の赤土、明るい土色の赤)

・Vermilion français　フレンチバーミリオン

■黄系

・Jaune de Mars　マルスイエロー

・Jaune de cadmium　カドミウムイエロー

■青系

・Bleu de cobalt　コバルトブルー

・Outremer　ウルトラマリン

■緑系

・Vert de cobalt　コバルトグリーン

・Vert e´meraude（viridian）　エメラルドグリーン（ビリジャン）

■茶系

・Brun de Mars　マルスブラウン

・Brun Vibert　ヴィベールブラウン

・Madder lake　マダーレーキ

セガンティーニが使用した色は限られているものの、三原色を中心に様々な色を用いていることがわかる。ここで着目したいのは、ジンクホワイトを用いていたという点である。ジンクホワイトの性質に関して、ホルベイン工業技術部編の『絵具の科学』では「ジンクホワイトやそれを基調とした単色絵具（殊にケシ油）を使ったものを下層に用いたとき、後から塗られた上層の絵具塗膜に必ずといってよいほど割れが発生する。」[23]と説明があり、ジンクホワイトには上層の絵具の割れを作る特殊な性質があることがわかっている。ジンクホワイトの乾燥過程において、ジンクホワイトの原料である亜鉛華が乾性油と反応し金属石鹸を作り出す。金属石鹸がその上に塗られた絵具の層を突き破り、画面がひび割れるのである[24]。

セガンティーニがジンクホワイトを用いていたとすれば、ジンクホワイトが割れの一因であった可能性も考えられる。

第３節　筆触と制作環境の関係

本節では、セガンティーニの制作環境を振り返り、制作環境と制作の関係性とその影響を考察する。第１章でまとめたように、セガンティーニはサヴォニン時代から主に屋外で制作するようになり、厚塗りの線状の筆触を用いた作品の多くは屋外で制作されたと考えられている。それを踏まえ、屋外での制作の特徴を明らかにし、セガンティーニと作品にどういった影響を及ぼしたのか考察する。

第１項　セガンティーニの制作環境及び制作現場

第１章では制作環境を振り返り、セガンティーニの制作環境が、屋内から屋外へ移行し、サヴォニン時代以降の制作がほぼ屋外で行われていることを確認した。屋外での制作は、気候及び天候などの自然環境の影響を受けやすく、屋内と異なり環境が安

定しているとは言い難い。そうした状況において、セガンティーニはなぜ屋外の高地で制作を行ったのだろうか。ベアト・シュトゥッツァーは、その理由を「自然のもとでの体験を可能な限り正確に感じ取り、再現しようとしたからである。」[25]と指摘している。セガンティーニは風景に即して描くことを目的とし、現場を体験することを重視して屋外に出ていたのである。本項では、こうした背景を踏まえ、高地という特殊な環境に着目し、高地での制作の特性を考察する。

（1）高地で描く意義

セガンティーニは、サヴォニン（標高1180m）、ソーリオ（標高1190m）、マロヤの（標高1817m）といった標高の高い場所で暮らし、制作を行っている。さらに標高の高い場所で制作することもあり、〈アルプス三連画〉《自然》（図76）は標高2731mのシャフベルクで制作された。

高地という環境がもたらすものとして、多くの先行研究で、それが澄明な光と湿度の少ない空気であると指摘している[26]。高地の澄明な光は、モチーフを照らし、色彩及び明暗のコントラストを強くする。そして湿度の少ない空気は、遠くの風景までもくっきりと明瞭に映す。

筆者は実際にサヴォニン、ソーリオ、マロヤ、そしてシャフベルクの近くの展望台（標高2453m）[27]まで足を運び、高地の光と空気を体験してみた。まず、いずれの町においても、様々なものが明瞭に見えた（図38、図61）。晴れた日は、遠くの山の細部までくっきり見渡すことができる（図78）。あまりにもはっきり見えすぎて、距離感がつかめなくなるほどだった。特にシャフベルクの近くは山の中腹であり、道などがなく、いっそう距離感がわからなくなった（図337）。また、標高が高くなるほどより遠くまで見渡すことができ、光は強くなり何もかもが眩しく見えた。

この訪問で筆者は、高地の環境を体感することができた。また、高地では、澄明な光の効果よりも湿度の少ない澄んだ空気の効果を強く実感した。また、標高が高くなるほどその効果が高まると感じた。

高地の澄明な光と湿度の少ない空気は、平地では見ることのできない特殊な風景を作り出す。モチーフの明暗のコントラストは高まり、遠方の山まではっきりと見渡せる。明瞭で明暗のコントラストが大きく、彩度の高い風景は高地ならではの風景だと言える。高地で描く意義は、このような高地ならではの風景を見ながら描くことができること、そして風景の中に身を置き、環境を体感しながら制作を行えることである。

（2）高地から見える風景

筆者は、セガンティーニが制作を行った場所である、サヴォニン、マロヤ、ソーリオ及びシャフベルクを訪れ取材を行った。実際にセガンティーニが制作を行った場所周辺を訪れた際、制作場所から見える風景とその場所に、共通点があることに気がついた。それは、制作を行う場所あるいは作品の舞台となる場所が、谷を挟んで遠方の山を望むことができる場所だという点である。

セガンティーニは、〈アルプス三連画〉の《生命》（図75）、《自然》（図76）、《死》（図77）をそれぞれ、ソーリオ、シャフベルク、マロヤで制作した。これらの作品では、制作を行った場所から見える風景がほぼそのまま作品の背景（風景）として描かれている。これらの作品と制作場所の関係を図338から図343で示した。図では緑が遠景を表し、黄緑が近景及び中景を表している。図338は《生命》と《生命》の構図を示した図であり、図339は《生命》の舞台であるソーリオ周辺から見た風景写真と構図を示した図である。若干のずれはあるものの、図338と図339の遠景の山の形と一致していることがわかる。図340は《自然》と《自然》の構図を示した図であり、図341は《自然》の制作現場であるシャフベルク周辺から見た風景写真と構図を示した図である。こちらの図340と図341の遠景の山の形がほぼ一致している。図342は《死》と《死》の構図を示した図であり、図343は《死》の舞台であるマロヤ周辺から見た風景写真と構図を示した図である。こちらも図342と図343の遠景の山の形がほぼ一致している。《生命》（図75、図338）、《自然》（図76、図340）、《死》（図77、図342）は、近景及び中景、遠景が明確に分かれた構図であり、いずれも遠景に制作現場周辺から見える遠方の山が描かれていることがわかる。この構図及び構成は、図339、図341、図342のソーリオ、シャフベルク、マロヤの制作現場周辺の実際の構図及び構成と一致する。制作現場周辺の実際の構図を別の角度から解説したのが、図344である。図344の黄緑の部分は図339、図341、図343の近景及び中景を表し、制作現場であることを示している。また、緑の部分は、図339、図341、図343の遠景を表し、制作現場から見える遠方の山であることを示している。図344から、図339、図341、図343のソーリオ、シャフベルク、マロヤの制作現場周辺が谷を挟んで遠方の山を望むことができる場所だったことがわかる。

谷を挟んで遠方の山を望むことができる場所である高地から描かれた〈アルプス三連画〉の《生命》（図75）、《自然》（図76）、《死》（図77）を見ると、これらの場所から描かれる作品の特徴が理解できる。図345は図344の画家の場所から描かれた作品の模式図である。図345には、黄緑の近景及び中景と遠景で構成され、遠方の山が遠景に描かれている。一方、高地でなく、図346のような谷（平地）で描いた場合、図347のように、黄緑の近景及び中景と遠景で構成されるものの、遠方の山のシ

ルエットが入りきれていない構図となる。これらのことから、図345に見られる構図の風景は、制作者とモデルの居る山の風景と谷を挟んだ遠方の山の風景が組み合わさった、高地から観察できる特別な風景であることがわかる。そしてセガンティーニは高地から見る特別な風景を求めて制作場所を決定していた可能性がある。〈アルプス三連画〉の《生命》（図75）、《自然》（図76）、《死》（図77）がシリーズ作品であり、３作品が似た構図であることから、意図的に、高地から見える遠方の山の風景の構図を取り入れたものと考えられる。

高地から見えるこうした風景は、高地で制作する意義の一つであると言える。

第４節　再現実験

第１項　再現実験の目的

本節では、セガンティーニの作品の部分の再現実験を行い、制作手順の分析及び考察を行う。また、厚塗りの線状の筆触が構築する、厚塗りの細かな凹凸のマチエールの再現に取り組む。

本章第１節において考察した制作手順から、厚塗りの線状の筆触を用いた制作手順のおおまかな内容が明らかとなった。しかし、これまでの考察では、厚塗りの線状の筆触を用いた制作における具体的な特質が明らかになっておらず、制作者が線状の筆触を用いる際の情報が不足している。また、これまでに考察した制作手順が適しているのか実証がない状態である。さらに、第３章第３節で考察したように、セガンティーニの作品のマチエールは多様であり、その全てが同一の手順で構築されたとは考えにくい。こうした背景から、本節ではセガンティーニの作品の再現実験を行った。再現実験を行うことで、文献調査では調査の及ばなかった、絵具の扱い及び技法の性質を探り、制作方法を考察する。

（１）再現実験の対象作品

実験では、以下のセガンティーニの油彩作品３点の部分を対象とした。部分を対象としたのは、数点の作品の再現実験を行うためである。また、セガンティーニの作品のフルサイズの再現実験を行うと、描画に大変な時間がかかる恐れがあり、部分再現実験とした。

再現実験を行う部分を、赤枠で示し（図348、図349、図350）、赤枠の部分を切り取ったものが図351、図352、図353である。

①《水飲み場の赤い雌牛》　　1892年　74×61cm（図137）
②《アルプスの牧場》　1893-95年　169×278cm（図146）
③〈アルプス三連画〉《生命》　1896-99年　190×322cm（図75）

それぞれの作品における、再現実験の目的を以下の通りとした。①《水飲み場の赤い雌牛》の部分では、制作方法の検証を行うとともに、描画の際のモチーフのきわの処理の方法を考察する。②《アルプスの牧場》の部分では、細かな凹凸のマチエールを活かしたグレーズを実践し、その方法を検証する。③〈アルプス三連画〉《生命》では、視覚混合の補色対比を行い、色彩の配分方法を探る。

再現実験作品のサイズは以下の通りである。元となる作品の切り取った部分を、実寸で再現した。

①《水飲み場の赤い雌牛》の部分（図351）　41.0×31.8cm（F6）
②《アルプスの牧場》の部分（図352）　15.8×22.7cm（SM）
③〈アルプス三連画〉《生命》の部分（図353）　15.8×22.7cm（SM）

（２）再現実験の方法

再現実験は、第４章第１節で考察した制作方法に基づいて行った。ただし、再現実験という性質上、下図の扱いなど、考察した方法に基づいていない手順がある。

前述のように、再現実験では、基本的にセガンティーニの作品の原寸大で行った。再現実験の作品の資料は、筆者が実見調査の際にデジタルカメラで撮影を行った写真を参考にした（図348から図353）。撮影した画像を、原寸大に拡大及び縮小し、インクジェット紙に印刷したものを参照した。同時に、パソコンのモニターに映し、モニターを参照した。

支持体はキャンヴァス（木枠に麻布を張ったもの）を用いた。これは、セガンティーニの作品がキャンヴァスに描かれていたためである。

油絵具の色彩は、基本的にセガンティーニが用いた色彩を使用した。色は、第４章第３節で調査した色に基づいている。再現実験では、クサカベの油絵具を使用し、　クサカベに存在しない色については、それらの色に準ずる色を代用品とした。使用した色は以下の通りである。

・シルバーホワイト
・バーントシェンナー
・フレンチバーミリオン
・カドミウムレッド
・オーレオリン
・カドミウムイエロー
・コバルトブルー
・ウルトラマリン
・コバルトグリーン
・ビリジャン
・マダーレーキ

オイルについては、セガンティーニが用いたオイルの詳細が明らかとなっていないため、クサカベのペインティングオイルを用いた。

セガンティーニが使用したかどうかわかっていないが、絵具の乾燥を促進するために、シッカチーフを用いることとした。また、クサカベの超速乾メディウムも使用した。

第２項　《水飲み場の赤い雌牛》の部分の再現実験

《水飲み場の赤い雌牛》（図137）は、牛をメインに、草原、木、山など、複数のモチーフが登場する。これらのきわの処理の方法を探とともに、製作方法の検証を行う。これまで分析したように、《水飲み場の赤い雌牛》（図137）には形状の異なる複数のマチエールのが存在する。それらの描画方法について考察を行う。

《水飲み場の赤い雌牛》の部分（図351）では、牛、草原、空、山が画面に入るようにトリミングした。

（１）描画までの制作手順

セガンティーニの制作手順に基づき、制作を行った。

セガンティーニの制作手順では、描画の準備段階として、以下の工程がある。

①アイディアスケッチ、デッサンなどを行い、下図を作る。
②キャンヴァスに茶系の色の油絵具で下塗りを施す。
③画面に下図を大まかに転写する。モチーフの配置を決定する。

①まず、トリミングした部分をトレーシングペーパーを用い、トレースした。これが下図の代わりとなる（図354）。

②次に、キャンヴァスを用意し、バーントシェンナーをペインティングオイルで溶き、赤茶色に下塗りを施した（図355）

③乾燥したキャンヴァスに下図を転写した。トレーシングペーパーの裏を白のオイルパステルで塗り、その後キャンヴァスに被せ、ボールペンで強くなぞり、線を転写する方法をとった（図356）。この転写方法は、下図とキャンヴァスのサイズが一致するときのみ、有効な手段である。セガンティーニは、これとは別の方法である、格子状のマスを引くことで下図を転写していた。

（2）荒描き

キャンヴァスに下図を転写した後、セガンティーニは、荒描きを行っていたと考えられる。以下の手順通りに、荒描きを行った。

③幅の広い筆などを用いて、モチーフのイメージに基づいた色で
荒描きを行う。　＊荒描きを行わない場合もある。

④荒描きの乾燥を待つ。

③、④モチーフのおおまかな色をイメージし（再現実験の場合、元の作品の色）、パレットで色を作り、幅広の筆で塗った（図357）。すべてのモチーフに対して荒描きを行い乾燥させた（図358）。

（3）厚塗りの線状の筆触を用いた描画

荒描きが乾燥した後に、厚塗りの線状の筆触を用い、描画を行った。セガンティーニは、厚塗りの線状の筆触で描き、乾燥させ、グレーズを行う手順を繰り返していたと考えられる。

⑤下図から転写したアウトラインに基づき、厚塗りの線状の筆触を用いて描画する。＊モチーフを目の前に描画を行う場合と、スケッチなどを参考に描画を行う場合がある。

⑥乾燥させ、透明色、半透明色などのグレーズによって、マチエールの色彩の調整を行う。

⑦乾燥後、再び線状の筆触を重ねる。

⑧、⑤～⑦を繰り返し、作品を完成させる。

⑤線状の筆触を用いた１回目の描画を行う。セガンティーニが画面のどこから描画を行ったのか明らかになっていないため、任意の場所から描画を行った。

太く短い筆では、線状の筆触を作り出すことが困難であったため、再現実験では、細く、面相筆などの毛先の長い筆を用いた（図359、図360）。こうした筆に加え、線状の筆触を作り出すには、絵具を柔らかく練る必要があり、ペインティングオイルを用いて、クリーム状まで練った（図361）。

また、筆の扱いにも、特徴があり、鉛筆を持つような持ち方ではなく、タクトを持つように筆を持ち、画面に触れて、そっとなでるように筆を降ろすことで、線状の筆触を作り出すことができた（図362、図363）。この方法によって、幅約2mmほどの小さな線状の筆触を再現することができた。しかしながら、毛先が10mmほどの小さな筆（図360）を用いても、セガンティーニの作品の一部にみられるような、幅約1mm、長さ5mmほどの極小さい厚塗りの線状の筆触を再現することができなかった。

こうした方法を用いて、山、空、牛及び草原の一部を厚塗りの線状の筆触で描いた（図364）。なお、厚塗りの線状の筆触は、筆触を置いた隣に筆触を置くと、筆触同士がくっつき、同化し、混色してしまうことがあるため、隙間を開けて描画する必要があった。図364における山の部分の筆触の間隔が大きいのはそのためである。

山、空、牛、及び草原のマチエールからは、線状の筆触がはっきりと認識することができる（図365）。一方、画面中央の木の水受けの筆触及びマチエールはこれらとは異なっており、線状の筆触が整然と並置されているのではなく、線のニュアンスがある。筆触が置かれたというより、線の筆跡をつけたようなマチエールである（図366）。そのため、木の水受けの部分では、筆跡が残るように、絵具の乾燥を待たず、次々に線状の筆触を重ねていった（図367）。このように、厚塗りの線状の筆触を用いていながらも、一つの作品の中で、モチーフによってマチエールの形状が異なっている場合、マチエールの形状に応じた描画を行う必要があった。こうして、１回目の筆触の描画を行ったのが図368の状態である。

⑥厚塗りの線状の筆触で描いた後、乾燥を待ち、透明色及び半透明色の油絵具によるグレーズを行なった。

本作では、山とその麓の草原に対して不透明色のグレーズを行っている。まず、黄緑色を作り、ペインテイングオイルで薄く溶き、山の部分に塗布した（図369）。その後、筆触と筆触の隙間（凹んだ部分）に絵具が残るように注意しながら、布で塗布した絵具をさっと拭き取った（図370）。このグレーズによって、大きい面積の色調を調整することができた。

⑦グレーズを行った部分の乾燥後、厚塗りの線状の筆触による２回目の描画を行った。１回目の描画では、セガンティーニの作品に比べ、画面における筆触の密度が低かった。そのため、２回目の描画では、１回目の描画で作られた筆触と筆触の隙間に新たな筆触を置き、画面に筆触の密度を上げることを試みた。

⑧厚塗りの線状の筆触で描き、グレーズを行う行為を繰り返し、画面の完成度を高めた。図371は１回目の描画を終えた状態の作品であるが、グレーズと２回目の描画を行うことで、図372のような状態となった。想像よりも制作が早く進行しており、おそらく、４回目から５回目の描画で、完成の状態することが可能であると感じた。こうした進行の早さは、明確な完成見本が存在し、参照することが可能な、再現実験ならではの事例であると言える。セガンティーニのように、見本がない状態で制作を行った場合、制作の進行は今回の再現実験とは異なり、遅くなるものと考えられる。

（４）完成

２回目の状態描画を行い、グレーズする際に、モチーフの境界がどのように構築できるのか試みた。図13では、図の左に木の断面が描かれている。また、上部には、茶色がかった色で描かれた水面がある。図367は１回目の描画を行った状態であり、それぞれの境界線ははっきりしていない。図373は２回目の描画を行った状態であり、それぞれの境界線がはっきりしている。木の幹の断面は、グレーズによって、面の境界をはっきりさせた。また、茶色の水面の上から木の側面のアウトラインを描くことで、側面の境界を明確にした。牛と草の境界でもこうした重なりの順番を意識した重ね塗りを行うことで、それぞれの境界を明確にしている。このように、線状の筆触の描画においても、通常の油彩画と同じように、重なりを意識し、その順番に沿って絵具を重ねて描くことで、境界を明確化できることがわかった。

完成に向けて、手順⑤～⑦を納得のいくまで繰り返し、モチーフによって異なるが、おおよそ５回手順を繰り返すことで、再現作品を完成させた（図374）。

（５）考察

《水飲み場の赤い雌牛》の部分の再現実験では、以下のことがわかった。

まず、本章第１節で考察した制作手順が有効であるということである。筆触を用いた描画は、下図の線が大変重要であり、一目で認識できるようなモチーフの基準があれば、描画が捗ることがわかった。また、明確なアウトラインが存在すれば、どの部分から描画を行っても問題がなく、乾燥待ちに別の部分を描くことが可能となる。このように、下図を用いた制作手順が、厚塗りの線状の筆触の描画に有効であることを実証することができた。

モチーフとモチーフの境界は、モチーフの重なりを意識した描画によって、明確にすることができた。こうした境界線は１回目の厚塗りの線状の筆触の描画で決めることもできるが、２回目、３回目の描画において、決定することも可能である。

こうした制作手順から、セガンティーニの制作において、厚塗りの線状の筆触による描画は３回から５回という、少ない回数の完成が可能であったと考えられる。厚塗りの線状の筆触による描画は一筆ずつ細かく描くため、時間や手間はかかるものの、必要以上に筆触を厚く重ねる必要はなく、描画の回数が多くはなかったと推察することができる。ただし、厚塗りの線状の筆触による制作では、油絵具の乾燥に多くの時間がかかる。色にもよるが、表面乾燥に約３日ほどかかり、グレーズを行うことができる状態になるまでに約１０日ほどかかった。厚塗りの線状の筆触を用いる場合、短期で制作を完了させることが困難であることがわかった。

見本にした作品では、画面に様々な形状のマチエールが存在していたが、基本的に厚塗りの線状の筆触で再現することが可能であった。厚塗りの線状の筆触をただ単に配置するだけでなく、マチエールの形状に合わせ、乾いていない状態で筆を運び、筆跡を刻む描画など、様々な描画を行うことで、様々な形状のマチエールをつくることができた。しかしながら、筆者が用いた厚塗りの線状の筆触は、セガンティーニの作品にみられる線状の筆触に比べ、幅が太かったため、マチエールの完全な再現を行うことができなかった。図375は再現実験の作品の部分である。元の作品の同一で切り取った部分が図376であり、図375に比べ、筆触が小さく、きめ細かなマチエールであることがわかる。再現実験による作品（図374）と、元の作品画像（図351）を比べると、再現実験の作品の筆触は大きく、やや荒い印象があった。セガンティーニの用いた極小さい厚塗りの線状の筆触の再現を今後の課題としたい。

第３項　《アルプスの牧場》の部分の再現実験

《アルプスの牧場》（図146）では、作品のいたるところで、マチエールの凹凸を活かしたグレーズを見ることができる。その中でも特にマチエールの凹凸がはっきりとし、グレーズが明確に行われている部分をトリミングした（図352）。

（１）描画までの制作手順

《アルプスの牧場》の部分（図352）の再現実験においても、セガンティーニの制作手順に基づき、実験を行った。転写までの手順は前作《水飲み場の赤い雌牛》の部分（図351）の再現実験の手順と同じであるため、図を載せて省略する。図377は下図の線をトレースした状態である。

（2）荒描き

この工程においても、《水飲み場の赤い雌牛》の部分（図351）再現実験と同じであり、荒描きを行った（図378）。

（3）厚塗りの線状の筆触を用いた描画

《アルプスの牧場》の部分（図352）のマチエールの大部分が、筆跡が残る流動的な筆触から構成されている。特に、画面中央の白い岩や左のグレーの岩において、その傾向が強い。そのため、1回目の筆触による描画から、筆触と筆触の隙間を大きく開けず、筆跡を残すように描画した。また、《アルプスの牧場》の部分（図352）のマチエールは、細かな凹凸が目立っているため、絵具をやや硬めに練り、絵具の塑性を高め、凹凸が構築しやすいようにした。さらに一部のマチールでは画面上の混色されている部分が見られたため、それに習い、画面上の混色を一部で行った（図379）。

厚塗りのマチエールを構築するために、絵具を大量に用いた結果、1回目の描画で、画面に凹凸を構築することができた（図380）。

1回目の描画を終えた後、グレーズを行った。元となるセガンティーニの作品では、図381のように、凹凸の凹みの部分に絵具が残っていたため、それを参考に、グレーズを行った。また、グレーズによって、各々のモチーフの色調の統一を行った（図382）。これによって、色の深みが増し、統一感のある色調となった。

（4）完成

2回目の描画を行い、元の作品よりやや大ぶりだった線状の筆触を、より細密にした。2回目の描画では、筆触と筆触の間にさらに筆触をおいた。また、大きすぎた筆触はペインティングナイフで除去し、再描画した。こうして2回目の描画を終えたのが図383の状態である。そこからさらに2回目のグレーズを行い、図384の状態で完成とした。

この再現実験作品では、前作と同じように、明確な見本があったからこそ、短期間で完成したのだと考えられる。

（5）考察

《アルプスの牧場》の部分（図352）の再現実験では、以下のことがわかった。

まず、この作品のように、マチエールの凹凸が激しい作品では、下図のアウトラインは途中から見えなくなり、ほとんど意味をなさないことがあるという点である。また、マチエールの凹凸の形状には明確な見本はない（再現実験においては存在する）

ことから、セガンティーニは描画の際に、モチーフの形状に沿った方向に筆を走らせ、ほどよい形状の筆触を重ねていたと考えられる。

グレーズでは、マチエールの凹凸の凹み部分に絵具が残すことに注意しなければならない。厚塗りの線状の筆触が構築するマチエールの凹凸は作品によって複雑な形状であり、一度グレーズを行うと、凹みの深い部分に絵具が残り、除去が困難となる場合がある。

こうしたグレーズにおける技法上の注意すべき点に加え、厚塗りの線状の筆触のグレーズでは、グレーズの色選びが重要であった。なぜなら、グレーズによって、マチエールの凹み部分に色が残り、それによって、意図しない視覚混合が発生する恐れがあるためである。赤色の厚塗りの線状の筆触によって作られたマチエールの凹み部分に緑色の絵具でグレーズを行い、凹み部分にのみ緑色を残した場合、補色対比が発生する。他に、赤色のマチエールの凹み部分に白色を残せば、明度対比が発生することも考えられる。厚塗りの線状の筆触によって構築されたマチエールの独特の細かな凹凸が、こうした現象を発生させるのである。細かな凹凸のマチエールに対してグレーズを行う場合、特に色彩について配慮する必要がある。

第４項　〈アルプス三連画〉《生命》の部分の再現実験

〈アルプス三連画〉《生命》（図75）では視覚混合の補色対比が行われている。厚塗りの線状の筆触を用いて補色対比を行う方法を考察するために、補色対比が明確に行われている部分をトリミングし、再現実験の対象とした（図383）。

〈アルプス三連画〉《生命》の部分（図383）では、緑色の草と赤色の草による補色対比が行われている。

（１）描画までの制作手順

〈アルプス三連画〉《生命》の部分（図383）の再現実験においても、セガンティーニの制作手順に基づき再現実験を行った。転写までの手順はこれまでの再現実験と同じであるため、図を載せて省略する。図385は下図の線をトレースした状態である。

（２）厚塗りの線状の筆触を用いた描画

この作品の草というモチーフは、面積が小さく、一筆の線状の筆触によって描くことが可能である。むしろモチーフのアウトラインの内側を筆触で埋めるという描画を

行うことが困難である。また、画面全体が草で埋め尽くされていたため、荒描きの必要性が感じられず、荒描きを省略した。

画面に存在するモチーフが全て草でありモチーフの形状がほぼ同じであったため、１回目の厚塗りの線状の筆触の描画では、草の色ごとに段階を分け、描画を行った（図386、図387）。

描画では思いの外、筆触の幅が大きくなってしまった。《アルプスの牧場》の部分の元の作品の厚塗りの線状の筆触の幅は、小さいものが約1.5mm、大きいもので約3mmほであったが、筆者の再現作品では、ほぼ3mm幅の筆触となってしまった。また、図387にみられるように、筆触と筆触の間隔が狭く、混色する恐れがあった。

（３）グレーズから完成まで

１日目の描画では、やや彩度が高くなってしまったため、暗めの緑色を用いたグレーズを行い、彩度を落とし、色に深みをもたせた（図388）。

２回目の厚塗りの線状の筆触の描画も色ごとに行った（図389）。１日目の描画の際に幅が大きくなってしまった厚塗りの線状の筆触（図390の①）に対しては、対象の筆触の隣り合う色の筆触を重ねることで、幅を減少させた（図390の②）。その上にさらに筆触を重ねて、筆触の幅を調整することができる。

２回目描画の後、色別にグレーズを行い、完成とした（図391）

（４）考察

視覚混合の補色対比を行う場合、色ごと分けた描画が有効であることがわかった。視覚混合では、筆触と筆触の色彩の組み合わせによって表現効果が得られるため、その配分と筆触の間隔や色彩の配置が重要となる。色によって描画の段階を踏むことによって、視覚混合の効果を確認しながら描画を行うことができる。今回の再現実験では、元となる見本の作品の資料があり、色彩の組みわせを考えることなく、補色対比を行うことができた。しかしながら、実際の制作では、見本は存在しないため、制作者自身で事前に色彩の配分などの設定を行う必要がある。それを怠った場合、加筆修正などによる意図しない厚塗りが画面に生じる可能性がある。

第５項　まとめ

セガンティーニの作品の再現実験の結果をまとめる。

本章１節で考察した、セガンティーニの制作方法の検証を行った結果、厚塗りの線状の筆触を用いた描画において、この制作方法が有効であることがわかった。手順どおりに制作を進めることで、少ない描画回数で制作を終えることが可能であると考え

られる。再現した作品によって、制作手順の変更はあったが、どの作品も細かな凹凸を持つマチエールを構築することができた。

厚塗りの線状の筆触を作り出すには、毛先の長く幅の細い筆と、クリーム状に練った油絵具が必要であった。また、筆さばきにおいても、薄塗りの油絵具を用いた際とは異なっていた。このように、厚塗りの線状の筆触を用いた描画では、描画材及び道具の特別な準備が必要であることがわかった。

３つの作品では、それぞれマチエールに特徴があったが、いずれの作品も厚塗りの線状の筆触の描画方法を多少変更することで、作品に応じたマチエールを作り出すことができる。多くの場合、厚塗りの線状の筆触を、他の筆触と間隔を保ちつつ、筆触を置くように描画することで、厚みのあるマチエールを構築することができる。また、他の筆触が乾く前に描画することも可能である。

今回の再現実験では、セガンティーニの制作方法の検証とともに、厚塗りの線状の筆触を用いた際の、描画におけるモチーフのきわの処理の方法を探り、マチエールの細かな凹凸を活かしたグレーズの実践及び補色対比を実践した。モチーフとモチーフの境界は、モチーフの重なりを意識し、筆触を重ねていくことで、明確にすることができる。グレーズでは、厚塗りの線状の筆触が作り出す、マチエールの細かな凹凸に絵具が残るため、塗布する色について特に考慮する必要がある。補色対比については、色ごとに分けて描画を行うことで、効果を確認しながら制作を進めることができるということがわかった。

描画の技術的な課題として、幅約1mm、長さ5mmほどの極小さい厚塗りの線状の筆触を再現することがなかったことが挙げられる。今後、オイルの配合を調整し、筆の選択を行っていく。

再現実験では、文献調査の時点では不明だった、筆や絵具の扱い方、マチエールの具体的な構築方法及び制作時間などが明らかとなった。しかしながら、再現実験はあくまで見本が存在する場合の再現であり、セガンティーニが行ったと考えられている、目の前に風景などのモチーフが存在する状態での制作とは条件が異なっている。また、再現作品はサイズが小さく、〈アルプス三連画〉のような大作での制作とは描画の際の筆の大きさなどが異なっているとも考えられる。この実験で得られた情報がすべてそのまま制作に適応できるとは言い難い。特にセガンティーニは屋外で制作を行っており、屋外という環境において、厚塗りの線状の筆触を用いることができるのか、そして描画にどのような影響が及ばされるのか、考察する必要がある。

第５節　筆者の制作と筆触

本節では、これまで考察したセガンティーニの厚塗りの線状の筆触の表現効果について、厚塗りの線状の筆触を用いた絵画制作を行い、検証を行う。

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の表現効果は、第３章で考察したように、モチーフの明瞭化、線による量感の表現、絵具そのものの物理的な質感の付与、線状筆触がもたらすマチエールによる画面の統一感、色彩の彩度の向上、明度及びコントラストの向上、色面構成に伴う抽象化などがある。こうした効果は、セガンティーニの筆触が厚塗りであり、筆触が細かな線状であることによって得られるものである。

こうしたセガンティーニの線状の筆触の表現効果は、厚塗りの線状の筆触を効果に応じて配置及び配色をしなければ得ることができない。本章第１節で考察したように、セガンティーニは厚塗りの線状の筆触を用いた制作において、下図を用い、描画前に筆触の方向の設定を行うなどの、計画的な制作を行っていた。本章第４節で検証したように、セガンティーニの描画方法を実践することで、セガンティーニの用いた厚塗りの線状の筆触の再現及び厚塗りの細かな凹凸のマチエールを作ることができる。また、厚塗りの線状の筆触がもたらす表現効果を再現することも可能であった。しかしながら、再現実験における、厚塗りの線状の筆触の再現、マチエールの構築及び効果の再現は、見本（セガンティーニの作品）によるところが大きく、実際の絵画制作において、効果の再現が可能であるか不明な点があった。こうした背景から、実際に厚塗りの線状の筆触を用いて制作を行い、制作方法及び効果を検証する必要があると考えた。

筆者は自作作品に厚塗りの線状の筆触を用いることで、①実際の制作におけるセガンティーニの制作方法の検証を行い、②厚塗りの線状の筆触の制作上での性質及び特徴を明確にする。そして、③厚塗りの線状の筆触の表現効果の検証を行う。

第１項　線状の筆触の導入

筆者が初めて線状の筆触を作品に導入したのは、2011年に制作した《Green Scenery》（図392）である。当時、筆者は風景画を描いており、風景にみられる「輝き、光のコントラスト」を主題とし、制作を行っていた。筆者は、何気ない風景において、光に照らされたモチーフ（風景）の美しさにはっと気がつく瞬間を経験しており、こうした経験を引き起こす風景には、明暗のコントラストが高く、彩度が高いモチーフが多く存在していたことに気がついた。明暗のコントラストが高く、色彩の彩度が高いモチーフを含む風景を表現するために、筆者がこれまで魅力を感じていた厚塗りのマチエールを活かしつつ、彩度と明度を保つ技法を模索していた。

（1）線状の筆触の導入以前の作品の展開と課題

①「輝き、光のコントラスト」をテーマとした作品の展開

《Green Scenery》（図392）を制作する前の2010年の作品である《LANDSCAPE 2》（図393）《LANDSCAPE 3》（図394）は、「輝き、光のコントラスト」をテーマに制作した最初の作品群である。両作品ともに、厚塗りで描かれている。厚塗りによって、下層の絵具は完全に覆い隠され、下層の色が透けるなどの色の影響を受けず、絵具の彩度、明度及び色相が保たれている。さらに、厚塗りの絵具の凹凸による立体的なマチエールが作られている。これらの風景画では、テーマである「輝き、光のコントラスト」は油絵具の彩度の高さと、明暗の強いコントラストを表現することができるのではないかと筆者は考え、彩度と明暗のコントラストを強くすることを試みた。具体的な試みとして、黒の背景に厚塗りの絵具を配置した（図395、図396）。これは明度対比の表現効果を利用したものである。さらに、《LANDSCAPE 2》（図393）では描画にペインティングナイフを用いることで、大量の絵具を一気に画面に配置し、さらにペインティングナイフの面を用いて、絵具を伸ばした。伸ばされた絵具は、下層の凹凸のあるマチエールに引っかかり、形態が崩れ、まだらになる（図397）。絵具がまだらになることによって、黒色の下層が隙間から見え、明度対比の効果が得られた。こうした試みによって、《LANDSCAPE 2》（図393）、《LANDSCAPE 3》（図394）では、明暗のコントラストの強い光り輝く風景を描くことができた。

②「輝き、光のコントラスト」をテーマとした作品制作後の課題

《LANDSCAPE 2》（図393）、《LANDSCAPE 3》（図394）の制作では、いくらかの課題が残った。まず、描画において、ペインティングナイフを用いた場合、細かな描画を行うことが難しいという点が挙げられる。《LANDSCAPE 2》（図393）、《LANDSCAPE 3》（図394）では、 ペインティングナイフの、大量の絵具を広範囲に塗ることができ、厚塗りが可能という特性を活かした、厚塗りの油絵具によるダイナミックな表現を行うことはできたものの、荒々しい描画であり、細密な描画を行うことが困難であった。

そこで、《LANDSCAPE 2》（図393）、《LANDSCAPE 3》（図394）の次に制作した《Sea Scenery》（図398）では、ペインティングナイフの他に細かな描画を行うことができる筆を用いて描画を試みた（図399）。筆による描画では、ペインティングナイフの大振りな描画とは異なり、モチーフの形態を細かくはっきり表すことができた。モチーフの形態をはっきり描くことで、モチーフのイメージを鑑賞者によりわかりやすく伝え、臨場感を与えることができたのではないかと思われる。

筆による描画によって、細かな表現を行うという課題が解決に向かったものの、薄塗りによる彩度及び明度の低下という問題があった。《Sea Scenery》（図398）の草の葉の部分では、葉を描くために、絵具を乾性油で薄め、伸びのよい状態にし、描画を行った。この結果、絵具が薄かったために下層の黒系の色の影響を受けてしまい、パレットで練った状態の色彩に比べ、画面では色彩の彩度と明度が下がってしまった。数回重ね塗りを行うことで、この問題は解決することができた。下層が黒系の色の場合、薄塗りでは、下層の色の影響を受けるため、思い描いた色が表現できない場合がある。

筆による描画は、ペインティングナイフに比べ、より自由に描画を行うことができたが、筆者の場合、薄塗りになってしまったため、下層の色の影響を受け、色彩の彩度及び明度の意図しない変化が生じてしまっていた。こうした状況から、意図しない色彩の変化を防ぐために、厚塗りの必要性を大きく感じていた。

他の問題点として、背景の色の問題があった。黒系の色を背景に用いたことで、画面の印象が暗くなってしまった。特に《Sea Scenery》（図398）は作品のサイズが縦162cm、横388cmであり、《LANDSCAPE　2》（図393）、《LANDSCAPE　3》（図394）に比べ大きかった。その結果、黒系の色の背景の面積も大きくなり、《LANDSCAPE　2》（図393）、《LANDSCAPE　3》（図394）よりも黒色が目立ち、やや重苦しい作品となってしまった。

2010年当時、筆者はこうした制作上の問題を抱えていた。そうした中、2010年の夏にセガンティーニの作品を鑑賞する機会があった。セガンティーニの作品には物質感のある細かな凹凸のマチエールに鮮やかな発色及び明暗の強いコントラストが存在していた。さらに、セガンティーニの作品では、細密な描写を行っていながら、厚塗りであった。こうしたセガンティーニの作品の特徴は筆者が抱えていた制作上の問題の解決につながるのではないかと考え、筆者はセガンティーニの描画法及びその要である、厚塗りの線状の筆触の研究を行い、その導入を検討した。

（２）《Green Scenery》における線状の筆触の導入

①《Green Scenery》での表現の目的

筆者の制作テーマである「輝き、光のコントラスト」を風景画において表現するためには、高い彩度と明暗の強いコントラストの画面を作る必要があり、厚塗りの描画を行うことが重要であった。《LANDSCAPE　2》（図393）、《LANDSCAPE　3》（図394）、《Sea Scenery》（図398）では、結果的に様々な問題と課題を残すこととなった。それらを解決するために、筆者は2011年に線状の筆触を導入した。線状の筆触によって描画を行った最初の作品である《Green Scenery》（図392）では部分

的に線状の筆触を導入している。《Green Scenery》（図392）では、セガンティーニの作品にみられるような、色彩の鮮やかさと明暗の強いコントラスト、及び厚塗りのマチエールを活かした表現を行うことを目的とした。セガンティーニの作品では、描画されたモチーフは視覚混合の対比よって色彩の彩度及び明暗のコントラストが高まり、キラキラと輝いているように見えた。厚塗りのマチエールは単純な形ではなく、細かな線状の筆触が重なり並置されることで形成される、複雑な形状となっており、独特の魅力があった。また、細部の描画を行っているにも関わらず、厚塗りであり、画面に絵具の物質的な統一感が見られた。これまで考察したように、セガンティーニの作品のこうした特徴は厚塗りの線状の筆触によってもたらされている。

厚塗りの線状の筆触の表現効果の検証及び描画方法を探るために、まず、《Green Scenery》（図392）において、線状の筆触を実際に制作で用いてみて、線状の筆触による描画がどのようなものであるのか、体験することとした。第４節で行った再現実験とは異なる、完成見本のない状態で制作を行うことで、よりセガンティーニの制作環境に近い状況で厚塗りの線状の筆触を用い、表現効果の検証を行う

②《Green Scenery》での制作方法とセガンティーニの制作方法の違い

《Green Scenery》（図392）は、セガンティーニの制作方法に則って制作されたものではない。2011年当時はセガンティーニの制作方法の研究を始めたばかりであり、セガンティーニの制作手順や線状の筆触の特性などを調査している段階であった。そのため、この作品においてはセガンティーニの制作方法および制作条件と違いが発生している。また、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触だけでなく、薄塗りなどのあらゆる線状の筆触を用いて制作を行うのが初めてであったため、やや実験的要素の強い制作となってしまい、厚塗りの線状の筆触の描画を行う方法の試行錯誤を繰り返すこととなった。

本章第１節で考察した、セガンティーニの制作手順は以下の通りである。

1. アイディアスケッチ、デッサンなどを行い、下図を作る。
2. キャンヴァスに茶系の色の油絵具で下塗りを施す。
3. 画面に下図を大まかに転写する。モチーフの配置を決定する。
4. 幅の広い筆などを用いて、モチーフのイメージに基づいた色で荒描きを行う。
   ＊荒描きを行わない場合もある。
5. 画面上でのモチーフの位置を下図で確認しながら、厚塗りの線状の筆触を用いて描画する。
   ＊実物を目の前に描画を行う場合と、スケッチやデッサンを参考に描画を行う場合がある。
6. 乾燥させ、透明色、半透明色、不透明色のグレーズによって、マチエール及び線状の筆触の色彩の彩度と明度、コントラストの調整を行う。
7. 乾燥後、再び線状の筆触を重ね、6の手順を行う。
8. 5〜7を繰り返し、作品を完成させる。

一方、筆者が《Green Scenery》（図392）で行った制作方法は以下の通りである。

1. アイディアスケッチ、デッサンなどを行い、下図を作る。
2. 綿布を膠水でパネルに貼り、白色の下地を塗る。
3. 黒と青を混色し、下地に塗る。
4. 下地に下図を大まかに転写する。モチーフのだいたいの配置を決定する。
5. ペインティングナイフや幅の広い筆を用いて、モチーフのイメージに基づいた色で荒描きを行う。厚塗りで行う。
6. 荒描きの乾燥後、黒と青を混色し、テレピンで薄く溶いた絵具でグレーズし、色調を落とす。
7. 画面上でのモチーフの位置を下図で確認しながら、厚塗りの線状の筆触によって、画面の下から描画する。
8. 一度、画面全てを線状の筆触で描いた後に、乾燥させ、透明色、半透明色、不透明色のグレーズによって、色彩の彩度と明度、コントラストの調整を行う。
9. 乾燥後、再び線状の筆触を重ね、７の手順を行う。
10. 制作を行いながら、作品全体の構図や構成を見直し、必要に応じて、加筆などを行う。
11. 8〜10を繰り返し、作品を完成させる。

筆者とセガンティーニの制作方法では、以下のような違いがあった。

・支持体の素材の違い
セガンティーニ：木枠にキャンヴァス　　筆者：パネルに綿布
・下地の色
セガンティーニ：茶系　　筆者：黒と青
・下図におけるモチーフの配置
セガンティーニ：厳密に設定（作品による）　筆者：おおよその位置を設定
・描画材
セガンティーニ：主に筆　　筆者：筆、ペインティングナイフ
・作品全体の構図及び構成を見直し
セガンティーニ：下図から大幅な変更はない（推察）
筆者：制作過程において変更がある

これらの相違点が、《Green Scenery》（図392）における線状の筆触の用い方及び、もたらされる表現効果になんらかの影響を及ぼす可能性はある。実際にこれらのどの手順相違が、何に影響を及ぼしているのかは、《Green Scenery》（図392）を制作した時点では明らかになっておらず、後に数点の制作を終えた時点で考察した。そのため、ここでは《Green Scenery》（図392）を制作した時点でわかったことに限り記述していく。

③支持体について

筆者は《Green Scenery》（図392）において、木製パネルに膠水で綿布を貼り、白色の吸収性下地を塗った支持体を用いて制作を行った。セガンティーニは木枠に麻布を張り、油性下地を塗っており、筆者とセガンティーニでは支持体が異なっていた。本章第１節で言及したように、セガンティーニは当時の主流であった木枠に麻布を張った支持体であるキャンヴァスを用いており、木製パネルを用いることはほとんどなかった。特に線状の筆触を用いるようになった1886年以降の主要作品の多くは、木枠にキャンヴァスを張った支持体を用いている。セガンティーニがキャンヴァスを用いた理由は明らかになっていない。ただし、セガンティーニは主に屋外で制作を行っており、道具を抱えて移動することもあったはずである。その際、木製パネルより軽いキャンヴァスを選択したと推察できる。また、キャンバスが、当時の主流であり、入手しやすかったこともキャンヴァスを選択した一因と考えられる。

筆者は《Green Scenery》（図392）において、パネルに綿布を貼った支持体を用いて線状の筆触による描画を行った。2011年当時、筆者は描画の際の筆圧が高く、筆圧によって多少画面（麻布）が撓むことのあるキャンヴァスに不自由を感じており、撓みのないパネルを好んで用いていた。そうした当時の状況において、パネルに綿布を貼った支持体で線状の筆触を導入を試みたのであった。支持体の違いは素材の差であり、パネルに綿布と木枠にキャンヴァスでは、描き心地が異なっていた。木枠に麻布では描画の際に麻布がたわみ、描画の際の筆圧に変化が生じる。描き心地だけでなく、麻布と綿布では布目が異なりマチエールの形状に影響を及ぼす場合がある。支持体の違いによって、このような違いは生じるものの、厚塗りの線状の筆触を用いた描画において、パネルに綿布を貼った支持体が特別不都合な何かをもたらしている実感は得られなかった。《Green Scenery》（図392）の後に、再現実験を行っているが、再現実験では木枠にキャンヴァスを支持体として用いた。描画の際、キャンバス特有の跳ね返りと撓みを感じることはあったが、パネルに綿布の支持体を用いて描く場合との大きな差はなく、どちらの支持体においても、厚塗りの線状の筆触を用いて描画することができた。しかしながら、支持体の違いによる描画への影響を十分に検証したとは言いがたく、今後の課題としたい。

④下地と実際の制作

《Green Scenery》（図392）でも、これまでの作品のように、下地を黒色で塗った。前作では、黒の面積が大きくやや黒い印象が残ったが、今回の作品では、厚塗りの線状の筆触を用いたこと、そして明度の高い色の厚塗りの線状の筆触で背景部分を描いたことで、重苦しい印象を回避することができた。線状の筆触を厚塗りにすることで、絵具の厚みが増し、下層の色が透けることがなくなった。そのため、下層の色の影響を受けにくくなり、色彩の意図しない変化を防ぐことができた。

《Green Scenery》（図392）では、モチーフをスケッチした素描とモチーフの写真を資料とし、完成作品の下図を準備した。下図を準備したという点はセガンティーニの制作方法と共通している。下図のモチーフの配置に従って、だいたいの位置にペインティングナイフで荒く描画し、画面に完成作品のイメージを大まかに写した（図400）。この荒描きの手順で、セガンティーニはペインティングナイフを用いておらず、幅の広い筆で行っている。筆者がこのとき、ペインティングナイフを用いたのは、より厚塗りで描画し、画面に厚塗りの絵具の凹凸を発生させるためである。ペインティングナイフによる厚塗りは、これまでの作品の制作で行っていた手順であり、より重厚なマチエールを構築するために行っていた。こうした荒描きによる描画を行った後に、線状の筆触による描画を行った。さらに、色数を限定し、青や緑の寒色を

中心とした配色によって画面を構成した。これは作品のテーマによるものであり、寒色によって、静かな夜の雰囲気を演出するためであった。しかし、色数を寒色に限定したため、《Green Scenery》（図392）では視覚混合による補色対比を用いることができなかった。こうした前提及び条件で線状の筆触による描画を行い、結果的にこれまでの風景画とは異なった表現を得ることができた。

⑤《Green Scenery》（図392）において線状の筆触がもたらした表現効果

線状の筆触がもたらした表現効果として、細部の描画が挙げられる。細かな線状の筆触によって、草の葉の一片といった細部にまで厚塗りの描画を行うことができた（図401）。また、草の一片においても、筆で描画を行った図399の草の部分のような凹凸の少ない平面的なマチエールではなく、厚塗りの線状の筆触を重ねることで、立体的で存在感のあるマチエールとなった。地面以外のモチーフを厚塗りの線状の筆触で描画した結果、植物に関しては、マチエールに厚みの統一感が生まれた。また、線状の筆触で描画することによって、一つ一つのモチーフが細密に描かれるようになり、モチーフが明瞭化した。さらに、厚塗りの線状の筆触は、セガンティーニの作品にみられるような、厚塗りのマチエールを生み、圧倒的な絵具の量は作品に物理的な存在感を与えた。図402では、厚塗りの線状の筆触によって作られた絵具の物質感のあるマチエールが作品のあらゆる部分に存在しているのを確認できる。

このように、《Green Scenery》（図392）では厚塗りの線状の筆触によって、セガンティーニの作品にみられる、細部の描画と、細かな凹凸の厚塗りのマチエールを得ることができた。厚塗りのマチエールによって、モチーフの存在感が増し、細部の描画によって、モチーフは明瞭化した。また、厚塗りによって、下層の色の影響を受けにくくなり、色彩の彩度と明度が保たれた。

《Green Scenery》（図392）の制作を通じて、厚塗りの線状の筆触が作品の見え方とマチエールを大きく変えたことを実感することができた。

（3）《Green Scenery》における制作上の留意点と問題点

《Green Scenery》（図392）の制作を通じて、厚塗りの線状の筆触を用いた制作における多くの留意点と課題が明らかとなった。それらは大きく分けて、次の２つに分類することができる。まず線状の筆触の扱い方に関する問題である。線状の筆触で描画を行うためには、線状の筆触を自由自在に扱う必要がある。ところが、線状の筆触を用いた描画では、通常の絵具とは異なり、厚塗りの筆触を生み出す必要があり、絵具と道具の特別な扱いが必要となる。また、線状の筆触で描画するという行為は、筆触を配置するという感覚に近く、自由に思いのまま描画する感覚とは異なってい

る。次に、絵具に関する問題がある。本章第４節の再現実験で考察したように、チューブに入った絵具のままでは線状の筆触を生み出すことは困難であり、オイルと練る必要がある。オイルは普段の制作で用いる揮発性油及び乾性油の調合とは異なり、粘度が高くなるように調合する必要があった。また、道具に関しても、線状の筆触に適した筆があり、普段用いている筆では厚塗りの線状の筆触を扱うことが難しかった。

線状の筆触を用いた描画では、描画の方法、絵具の扱い、筆の扱い、絵具の調合、道具などに対して、特別な方法を取る必要があることは、再現実験からも明らかである。それを踏まえ、実際の制作における留意点と課題を振り返り、解決方法などを探る。

ここでは、留意点と課題を、油絵具、筆、描画行為、制作手順、描画行為、遠近感に区分し、①から⑦にまとめた。そして最後に今後の課題を⑧として挙げた。

① 線状の筆触と油絵具の硬さの実験
② 線状の筆触に用いる筆の毛の硬さ
③ 描画行為　－単調な作業－
④ 描画行為　－線の描画－
⑤ 描画行為　－描画にかかる時間－
⑥ 制作手順の留意点
⑦ 筆触の大きさと遠近感
⑧ 今後の課題

以下に、これらの留意点と課題について記し、解決方法を考察する。

①線状の筆触と油絵具の硬さの実験

まず、線状の筆触による描画では、油絵具の状態が重要となる。それは油絵具の粘度である。チューブから出した油絵具[28]のままでは、伸びが悪く、かすれてしまい、短い線状及び点状になり、線状になりにくかった。本章第３節第２項で確認したように、セガンティーニは油絵具に揮発性油であるペトロール、乾性油及びニスであるヴァニス、レタッチヴァニス、タブローを調合していたと考えられるが、その配合は明らかになっていない。そこで、絵具の硬さによって、線状の筆触がどのように変化するのか確かめるために実験を行った。線状の筆触の形状と油絵具の硬さの関係を明らかにすることがこの実験の目的である。これは筆者が線状の筆触を用いるために行った実験であり、セガンティーニの油の配合を再現したものではないことを明記しておく。本章第４節の再現実験において、セガンティーニの線状の筆触を作り出すことを

試みた結果、油絵具に乾性油を加え、クリーム状に練り、毛先の長い細い筆を用いることで、細かな線状の筆触を作り出すことができた。ここでは、実際の制作で活用できるように、厚塗りの線状の筆触のより詳しい性質を実験によって考察する。

実験では、硬さの異なる油絵具を４種用意し、同一の筆を用いて線状の筆触をつくりだし、筆触の状態を観察した。なお、使用した油絵具は、国内の油絵具メーカーであるクサカベが販売している油絵具シリーズ「クサカベ」のセピアである。

まず、硬さの異なるA、B、C、Dの油絵具を用意した。Aの油絵具は、チューブから出したままの全く希釈を行っていない状態である。なおAの絵具の量は小さじ１杯（およそ５ml）ほどである。Aに乾性油を加えたものをB、C、Dとし、Bでは乾性油を１滴、Cでは乾性油を２滴、Dでは乾性油を３滴加えた。図403は実験で用いた油絵具と乾性油１滴を並べたものである。これらをそれぞれしっかり練り、硬さの異なる絵具をつくった。

A：チューブから出したままの状態（図404）
B：Aに乾性油を１滴加えた状態（図405）
C：Aに乾性油を２滴加えた状態（図406）
D：Aに乾性油を３滴加えた状態（図407）

筆を用いて、A、B、C、Dから線状の筆触をつくった。その結果を図408、図409、図410、図411に示した。

図408はAを用いた線状の筆触である。この線状の筆触はかすれている。線の太さが途中で変化しており、厚さに若干のムラが発生しているものの、十分な厚みがあった。粘りが強力であり、伸びがよくなかった。

図409はBを用いた線状の筆触である。Aほどではないが、若干かすれている。線の太さはほぼ一定であった。厚みのムラがほとんどなく、線全体に十分な厚みがあった。適度な粘りがあり、伸びがよい。

図410はCを用いた線状の筆触である。かすれはほとんどない。線の太さはほぼ一定であった。厚さに若干のムラが発生しており、描き終わり（右端）の厚みが描き始めに比べ薄かった。厚みはA、Bに比べ若干薄い。適度な粘りがあり、伸びがとてもよい。

図411はDを用いた線状の筆触である。かすれは全くない。線の太さはほぼ一定であった。厚さにムラはなく、一定の厚さがあった。厚みはA、B、Cの中で最も薄い。粘りが少なく、伸びがとてもよい。粘りが少ないために、描き終えた後に絵具が下方に

下がっていた。描いた直後の状態から太さと厚みが変化しており、線は太くなり、厚みは薄くなった。

上記の分析から、線状の筆触の形状は、油絵具の硬さに関係していることがわかる。線状の筆触の形状に関しては、第３章第１節第２項の線状の筆触の分析において、その特徴とバリエーションを図251から図255で示している。図251から図255で解説した、線状の筆触の形状の種類、長さ、太さ、厚み、形状の輪郭などの要素は全て油絵具の硬さのバリエーションがもたらしていると考えられる。線状の筆触の種類と長さと太さは、絵具の伸びと比例しており、伸びが良ければ筆触は長くなり、自由な形状を描くことができる。一方、硬く伸びのない絵具では、短い筆触しか作ることができない。また、線状の筆触の厚みは、絵具の粘りに関係しており、粘りが大きく、硬ければ硬いほど、より厚みのある線状の筆触をつくることができる。線状の形状の輪郭も絵具の粘りと硬さに関係しており、絵具が硬ければかすれが発生し、絵具が柔らかくなればかすれは生じない。このように、線状の筆触の形状は、絵具の硬さに大きく関わっていることがわかった。

②線状の筆触に用いる筆の毛の硬さ

筆について、本章の第２節で考察したように、セガンティーニは図412、図413にみられるような毛先が極端に長い筆を用いていた。実際に、筆者が図414にみられるような、通常の平筆や丸筆、面相筆などを使用してみたが、厚塗りの線状の筆触を作り出すことが困難であった。線状の筆触で描画を行うためには、図415のような毛先の長い筆を用いる必要があった。特に、厚塗りの線状の筆触を作るには、薄塗りの描画よりも多くの絵具を筆に載せなくてはならない。油絵具を筆に含ませるのではなく、筆先に油絵具を載せる、あるいは置く、という感覚に近い。そして、筆先に置いた油絵具の塊を画面に移すことで描画が行われるのである。こうした厚塗りの線状の筆触での描画は、薄塗りの場合と描画の感覚が異なっていた。これについては描画に関する項目で後述する。ともかく、厚塗りの線状の筆触を用いた描画では、油絵具を載せるために、毛の長い筆が必要となる。

ただし、ただ毛が長ければよいというわけではない。結論から言うと、油絵具の量と重さに耐えうる毛の硬さが必要であり、豚毛のような硬い毛の筆が適していた。図416の左は豚毛の筆で右がナイロンの筆である。２つの筆は毛の長さなど特徴が似ている。２つの筆でそれぞれ厚塗り用に練った油絵具[29]（図417）を載せてみたところ、両方ともに十分な量の絵具を載せることができた（図418、図419）。しかし、ナイロンの筆では、油絵具を載せるのに時間がかかった。パレット上の油絵具の塊から筆で絵具を載せる際に、ナイロンの筆では穂先がしなってしまったのである。これはナイ

ロンの毛が豚毛に比べ柔らかくコシがないために発生する現象であると考えられる。また、ナイロンの筆では、毛先に大量の絵具を載せると毛先が曲がってしまい、描画に支障をきたすことがあった。図418、図419のように、豚毛の筆及びナイロンの筆に十分な量の油絵具を載せ、キャンヴァスに線状の筆触を描いてみたところ、両方とも厚塗りの線状の筆触を作ることができた（図420、図421）。図420、図421の線状の筆触は、ともに、一筆、すなわち１ストロークで描いた線状の筆触である。一見、両方の線状の筆触には差がないように見えるが、線状の筆触の形状に違いが生じている。豚毛の筆での線状の筆触（図420）では、形状がややいびつであるものの、線の太さと厚みがほぼ均一であった。一方ナイロン毛の筆による線状の筆触（図421）では、筆触の太さが途中で変わっており、筆触の中央部分が太くなり、厚みも大きくなっている。こうしたナイロン毛による線状の筆触の形状は、第３章第１節第２項で示した、セガンティーニの線状の筆触の形状の特徴である、太さが一定ではない筆触（図253の太さが一定ではない部分）に該当している。図412の写真から、セガンティーニは様々な太さ及び形状の筆を用いて制作を行っていたことは明らかである。こうした事実から、線状の筆触において、セガンティーニが毛の硬さが異なる筆を使っていたと推測できる。

③描画行為　－単調な作業－

描画では、線状の筆触によって描画を行うという行為の留意点がいくつか挙げられる。まず、線状の筆触による描画は、単調な作業であり、スケッチやデッサンのような、対象を見て、何かを描く、形を写し取るという行為とは異なるという点である。線状の筆触による描画においても、下図やモチーフから形をとることはあるものの、何かを描くというよりは、筆触で埋める、または筆触を配置するという作業に近かった。特に《Green　Scenery》（図392）では、下図と写真を参考にしたため、よりいっそうその傾向が高まり、下図あるいは写真に近づける、下図という設計図に則って作業を進めるという感覚があった。もちろん、デッサンやスケッチにもそうした単調な作業はあるだろうが、線状の筆触による描画の比ではなかった。

④描画行為　－線の描画－

線状の筆触による描画は、細かな線状の筆触を積み重ねることによって成立する。言い換えれば、細かな線状の筆触でしか描画を行うことができないという制約があるようなものである。すなわち、線状の筆触ではデッサンやスケッチのような、直感的で伸びやかな線を引くことができないのである。線状の筆触による描画において、線

はあくまでも細かく短い線の連なりでつくられるのである。筆者にとって、これは大変なストレスとなった。

このような線状の筆触を用いた描画の行為上の特徴は、実際に制作を行うことで、初めて気がつくことができた。筆者はこれまで荒描きを繰り返すことによって、描画を行ってきた。画面上で描いては消し、または上から塗りつぶすことによって、アイディアを練り、描画を行う中でひらめきを待つ制作を行っていた。また、ひらめいた時点で即興的に線を引き、絵具を重ね、画面を削ることなどもあった。しかし、線状の筆触による描画では、こうした描画行為を行うことは困難であった。前述のように、線状の筆触による描画は描くというよりも、筆触を配置するという行為に近いからである。それに加えて、線状の筆触による描画の範囲は大変小さく、一筆で描くことができる長さは、わずか数センチであり、幅は数ミリである。この一筆の描画の面積は筆の大きさに比例するものであるものの、限界があり、基本的に線状の筆触による描画の面積は小さいと言えるだろう。こうした小さな面積の描画は、描き手（この場合は筆者）の動きが制限され、指先や手首のみを動かし描画する、手先で描く感覚に近いものがあった。筆者の場合、これまでは、身体全体を使うあるいは腕を動かし、大きなストロークを活かした描画を行っていたので、描画の感覚の差にとまどいを感じた。手先だけが動くような描画では、これまでのような、大きな動きによって感覚的に描き、描いては消し、また描くことによって、インスピレーションを得ることは難しいと感じた。

⑤描画行為　－描画にかかる時間－

線状の筆触による描画の性質として、描画に手間と時間がかかるという点が挙げられる。④で述べたように、線状の筆触による描画は、線状の筆触の大きさから、描画の長さが狭く幅の広い筆触で描くのに比べ時間がかかる。また、セガンティーニのように、基本的に画面上の全てのモチーフを線状の筆触によって描画するならば、よりいっそう時間がかかると推測できる。例えば、一筆で描ける長さが横3mm、縦20mmとするならば、100号（縦1620mm、横130mm）を描くのに最低でも35,100筆ほど必要になる。実際の制作では、線状の筆触を何層にも重ねることもあるので、より多くの線状の筆触が必要となるだろう。線状の筆触を用いた描画は、大変時間がかかるのである。それに加え、厚塗りの線状の筆触の場合、薄塗りの場合とは異なり、絵具を厚く盛らなければならず、筆に載せた絵具は、画面に描いた時点で筆からはほとんど失われる。一筆ごとに筆に油絵具を載せなければ、厚塗りの描画は行えないのである。このため、厚塗りの線状の筆触では、連続して描画を行うことができないため、薄塗りに比べて時間と手間がかかってしまった。

こうした描画の時間を少しでも短縮するためには、線状の筆触の描画に慣れ、動きを速くすることが必要である。その他に、描画の効率化を図ることで、いくらかの時間の短縮を行うことができる。例えば、描画前に使用する色の絵具を大量に練り、作り置くことで、絵具切れを防ぐことができる。また、使用する色を全て練っておくことで、必要な色をすぐさま使用することができ、時間の短縮に繋がるだろう。筆者は、事前に使用する色の絵具を大量に練り、手で持つことができるパレットに盛って描画を行った。そうしたところ、パレットを手に持つことで、一筆を描いた後にすぐに次の一筆を描くことができた。また、使用する色を全て練り、パレットに置いていたので、その都度絵具を出す手間を省くことができた。

厚塗りの線状の筆触では、もう一つ時間がかかる要素がある。それは油絵具の乾燥時間である。セガンティーニやスーラなどの分割主義では、基本的に画面上の混色を防ぐために筆触は筆触分割されており、一筆一色である。ところが、混色を防ぐ筆触分割を用いたとしても、油絵具の乾燥が十分でない場合に加筆したならば、下層の色との混色が発生し、筆触分割の一筆一色による表現効果が得られなくなってしまう。図422の線状の筆触は、乾燥前に加筆したことによって、画面上で混色され、色がはっきりしない状態になっている。厚塗りの線状の筆触の、特に色彩における表現効果を十分に引き出すためには、厚塗りの絵具をきちんと乾燥させなければならないのである。また、乾燥前の加筆は、色彩が混色されるだけでなく、描画を壊すことになるので、極力乾燥後に描画を行うべきである。

本章第２節第１項で述べたように、油絵具のおおよその乾燥時間として、指触乾燥に２～５日、それ以上のグレーズができる程度硬さになるまでの乾燥には、２週間ほどかかった。また、完全に絵具が乾燥し、硬くなるまでには、半年以上ほどかかっている[30]。このことからも、厚塗りの油絵具は乾燥に時間がかかることがわかる。この対策として、筆者は乾燥を早めるために、シッカチーフを調合した。この結果、１日で指触乾燥が完了し、10日間ほどでグレーズができる程度の硬さとなった。こうした油絵具の乾燥は季節によって若干異なり、夏は上記よりも早く乾燥し、冬はそれよりも遅くなる。また、色によって、乾燥時間は大きく異なるので注意が必要である。

《Green　Scenery》（図392）では一週間に20時間ほど制作し、約５ヶ月ほどの時間がかかっている。筆者の場合、作品にもよるが、100号サイズの通常の制作期間はおよそ２ヶ月ほどである。厚塗りの線状の筆触による描画では、より多くの描く時間と、乾燥の時間が必要となり制作に時間がかかる。

⑥制作手順の留意点

制作手順においても、留意しなければならない点が多々あった。《Green Scenery》（図392）では以下のような制作手順をたどっている。

1. アイディアスケッチ、デッサンなどを行い、下図を作る。
2. 綿布を膠水でパネルに貼り、白色の下地を塗る。
3. 黒と青を混色し、下地に塗る。
4. 下地に下図を大まかに転写する。モチーフのだいたいの配置を決定する。
5. ペインティングナイフや幅の広い筆を用いて、モチーフのイメージに基づいた色で荒描きを行う。厚塗りで行う
6. 荒描きの乾燥後、黒と青を混色し、テレピンで薄く溶いた絵具でグレースし、色調を落とす。
7. 画面上でのモチーフの位置を下図で確認しながら、厚塗りの線状の筆触によって、画面の下から描画する。
8. 一度、画面全てを線状の筆触で描いた後に、乾燥させ、透明色、半透明色、不透明色のグレーズによって、色彩の彩度と明度、コントラストの調整を行う。
9. 乾燥後、再び線状の筆触を重ね、７の手順を行う。
10. 制作を行いながら、作品全体の構図や構成を見直し、必要に応じて、加筆などを行う。
11. 8～10を繰り返し、作品を完成させる。

この制作手順は、線状の筆触の導入以前の作品の制作手順とほぼ同じである。《Green Scenery》（図392）では、筆者の経験に基づいた制作を行っている。大きく変化したのは線状の筆触を用いて描画を行ったという部分のみである。これまでの制作手順に、線状の筆触を導入したのであるが、結果として、うまく描画ができないなどの弊害が生まれ、これまでと同じように制作を進めることができなかった。

筆者は、手順の５と６で、線状の筆触による描画を行う前に厚塗りの凹凸のあるマチエールを構築している。セガンティーニはこの手順を行っているものの、筆者のような極端な厚塗りの描画は行っていない。それは、あくまでもモチーフのおおまかなイメージを作るための描画に留まっていた。筆者がこのようなセガンティーニの制作方法を採用せず、厚塗りの荒描きとしたのは、マチエールをより複雑にするためであった。図423は、筆触によってつくられたマチエールの模式図である。図423のAは線状の筆触によってつくられたマチエールであり、図423のBは幅の広い筆触によってつくられたマチエールである。図423のC、DはAにBを重ねてつくったマチエールであり、CはDよりも線状の筆触の数が少ない。図423のように、C及びDのマチエールは、

A及びBのマチエールに比べ、多層構造であり、その分、形状が複雑である。筆者はC及びDの複雑な形状のマチエールを構築するために、線状の筆触による描画を行う前に、手順４の厚塗りの荒描きを導入した。この手順によって、筆触の重層化が促進され、マチエールは複雑な形状になった。複雑な形状によって、これまでにない、厚塗りの絵具の表情が生まれ、存在感のあるマチエールを構築することができた。

厚塗りに関して、８～10の手順を繰り返すと、当然ではあるが、画面のマチエールはどんどん厚塗りになっていく。厚塗りが過ぎると、過度な絵具の凹凸が描画の妨げとなり、思うような描画ができなくなる。その場合、厚塗りの絵具を削ぐ、削るなどの、構築したマチエールを除去しなければならない。

こうした過度の厚塗りの描画に対して、セガンティーニはどのような対策を講じていたのだろうか。セガンティーニの場合、どの作品も基本的に線状の筆触が整然と並んでおり、厚塗りではあるもの、無造作に厚く重なった部分がほとんどみられないことから、そもそも過度な厚塗りが発生しなかった可能性がある。これまで考察したように、こうした状態は計画的な制作方法によってもたらされたと考えられる。あるいは、過度な厚みの除去した後に、その痕跡が全く残らないように加筆したとも考えられる。一方、マロヤ時代の作品の一部には、過度な絵具の凹凸を削り取ったような跡が残っている。《マロヤの風景》（図288）では、画面の大部分のマチエールにおいて、マチエールの表面が削がれ、均されたように整えられている（図424）。このような整えられたようなマチエールは、《アルプスの牧場》（図146）の一部（図425）にも見られる。このようなマチエールがどのように作られたのか、現時点では不明であるが、厚塗りのマチエールを構築した後に、セガンティーニが何かしらの作業を行っていたものと推察できる。

⑦筆触の大きさと遠近感

《Green Scenery》（図392）では、基本的に線状の筆触を用いて描いている。しかしながら、近景の植物については、線状の筆触だけではなく、幅の広い平筆を用いて描画を行っている。その理由は、近景の植物を線状の筆触だけで描いた場合、マチエールに細かな表情が生まれ、その部分が目立ち、近景の植物の迫ってくるような迫力がなくなってしまったためである。第３章で分析したように、セガンティーニは筆触の大きさの差をつけることで遠近感を生み出す方法を行っている。セガンティーニは、近景のモチーフに対して、幅の広い筆を用いることはなく、筆触の幅をやや大きくすることで、遠近感を強調していた。筆者はこの例に習い、《Green Scenery》（図392）において、近景及び遠景のモチーフに対してそれぞれ筆触の大きさを変え、描画を行った。近景の植物は幅の広い平筆がつくる大きめの筆触によって描き、

遠景の植物は線状の筆触で描いた。ただし、《Green Scenery》（図392）では、近景と遠景の線状の筆触の差をより強調するために、近景の植物に対しては、遠景の植物に用いた筆触（幅2mm）の4倍ほどの大きさの幅の筆触（幅約8mm）を用いていた。この描き分けによって、遠近感は強調された。

⑧今後の課題

《Green Scenery》（図392）では、モチーフを線状の筆触で描いたのみに留まり、第３章第１節で考察した厚塗りの線状の筆触の表現効果である、モチーフの量感の強調及び質感の変化が顕著には現れなかった。これは、草をメインとした植物というモチーフがそれぞれ小さく、モチーフの描画において、量を表現する線の方向を示すことが困難であったことが一因として挙げられる。質感は、厚塗りの絵具によって、薄塗りとは異なった物理的な絵具の質感が付与されたが、植物では絵具の量の差によって、部分的に質感の差が生まれてしまった。また、色彩について、視覚混合の効果の検証を行うことができなかった。これらは次回以降の制作の課題とする。

第２項　線状の筆触の表現効果の検証

《Green Scenery》（図392）では、厚塗りの線状の筆触の導入によって、厚塗りを伴う細部の描画が可能となった。また、部分的ではあるが、作品のマチエールに細かな凹凸がみられるようになり、マチエールの質感が変わり、画面に物理的な油絵具の存在感が生まれた。また、実証実験を行ったことによって、厚塗りの線状の筆触の性質や描画における留意点が明らかとなった。本項では、新たに制作実践を行い、第３章までに考察した、線状の筆触の表現効果の検証をより具体的に行う。また、線状の筆触を用いた制作手順のさらなる検証と考察を行う。

（１）《Scene 1》における線状の筆触の導入

①目的

前作《Green Scenery》（図392）では、厚塗りの線状の筆触を用いた部分とそうでない部分があり、厚塗りの線状の筆触が生むマチエールの表現効果の検証を行うことができなかった。セガンティーニの作品には、画面全体を厚塗りの線状の筆触で覆うことで得られる画面の統一感があり、絵具の物理的な存在感がある。この表現効果に着目し、今回の制作実践では、《Scene 1》（縦130cm、横162cm 図246）を制作した。《Scene 1》（図426）では、マチエールの表現効果に着目し、画面全体を厚塗りの線状の筆触で描くことにした。また、以下のことを制作の目的とした。

(i) 表現上の目的

・深い森を表現するために、森の木々を葉の一枚まで細かく描く

(ii) 線状の筆触の表現効果の検証

・厚塗りの線状の筆触がつくるマチエールの表現効果の確認

《Scene 1》（図426）は、夜の森の情景を描いた作品である。葉や草を細かく描画することによって、臨場感を演出し、厚塗りによって、葉や草の一つ一つの存在感を出すことを目指した。また、《Scene 1》（図426）では前作《Green Scenery》（図392）において実現できなかった、作品全体を厚塗りの線状の筆触で描くことを試みた。全体が線状の筆触で覆われることによって、マチエールの統一感が生まれると考えられる。統一感のあるマチエールの効果を検証する。

②《Scene 1》での制作手順

前作《Green　Scenery》（図392）の制作手順は、手探りであり、実験的で場当たり的でもあった。その反省と前作の制作手順から得られた考察をもとに、制作手順の見直しを図り《Scene 1》（図426）では、以下のような制作手順で制作を行った。

1. アイディアスケッチ、デッサンなどを行い、下図を作る。
2. 綿布を膠水でパネルに貼り、白色の下地を塗る。
3. 黒と青を混色し、下地に塗る。
4. 下地に下図を大まかに転写する。モチーフのだいたいの配置を決定する。
5. モチーフのイメージに基づいた色で荒描きを行う。
6. 画面上でのモチーフの位置を下図で確認しながら、厚塗りの線状の筆触によって、好きな箇所から描画する。
7. 一度、画面全てを線状の筆触で描いた後に、乾燥させ、透明色、半透明色、不透明色のグレーズによって、色彩の彩度と明度、コントラストの調整を行う。
8. 乾燥後、再び線状の筆触を重ね、７の手順を行う。
9. 制作を行いながら、作品全体の構図や構成を見直し、必要に応じて、加筆などを行う。
10. ７～９を繰り返し、作品を完成させる。

前作《Green Scenery》（図392）の制作手順は以下の通りである。

1. アイディアスケッチ、デッサンなどを行い、下図を作る。
2. 綿布を膠水でパネルに貼り、白色の下地を塗る。
3. 黒と青を混色し、下地に塗る。
4. 下地に下図を大まかに転写する。モチーフのだいたいの配置を決定する。
5. ペインティングナイフや幅の広い筆を用いて、モチーフのイメージに基づいた色で荒描きを行う。厚塗りで行う
6. 荒描きの乾燥後、黒と青を混色し、テレピンで薄く溶いた絵具でグレースし、色調を落とす。
7. 画面上でのモチーフの位置を下図で確認しながら、厚塗りの線状の筆触によって、画面の下から描画する。
8. 一度、画面全てを線状の筆触で描いた後に、乾燥させ、透明色、半透明色、不透明色のグレーズによって、色彩の彩度と明度、コントラストの調整を行う。
9. 乾燥後、再び線状の筆触を重ね、７の手順を行う。
10. 制作を行いながら、作品全体の構図や構成を見直し、必要に応じて、加筆などを行う。
11. 8～10を繰り返し、作品を完成させる。

《Scene 1》（図426）では、前作の制作手順５のペインティングナイフを用いた荒描きをやめ、薄塗りの荒描きを行った。これは、ペインティングナイフの荒描きに伴う、厚塗りの凹凸のマチエールを発生を避け、その後の描画を行いやすくするためである。厚塗りの荒描きを行わないことで、セガンティーニの制作手順とほぼ同じとなっている。

③制作の過程

《Scene 1》（図426）における制作手順は、今後の制作の基本となるものである。したがってここでは制作の手順を詳しく説明する。

1. アイディアスケッチ、デッサンなどを行い、下図を作る。
2. 綿布を膠水でパネルに貼り、白色の下地を塗る。
3. 黒と青を混色し、下地に塗る。
4. 下地に下図を大まかに転写する。モチーフのだいたいの配置を決定する。

まず、前作同様に、アイディアスケッチをもとに、資料写真とデッサンから大まかな下図を作成した（図427）。さらに今回は下図をもとに、写真を合成し、筆者が描く風景に近い参考写真を作成し、制作の手掛かりとした（図428）。参考写真は、主にモチーフの形状の参考のために用いた。以後、下図と参考写真をもとに制作を行った。手順１から４までは、前作から変わりはない。

5. モチーフのイメージに基づいた色で荒描きを行う。

手順５において、薄塗りの荒描きを行った結果、凹凸のあるマチエールの発生を防ぐことができた。

6. 画面上でのモチーフの位置を下図で確認しながら、厚塗りの線状の筆触によって、好きな箇所から描画する。

手順６は前作とほぼ変わりがない。ただ、前作では画面の下から順に描いていったが、《Scene 1》（図426）では好きな箇所から描いた。筆者はまず、画面上部の空とその下の森（葉）と画面下部の草を同時進行で描き進めた（図429）。これには２つの理由があった。一つは厚塗りの線状の筆触を十分に乾燥させるためである。線状の筆触の表現効果を得るには、筆触の形状を保つことと、混色を防ぐことが重要であり、指触乾燥を徹底させる必要があった。もう一つの理由は、筆者の集中力を保つためである。筆者の場合、同じ箇所（モチーフ）をずっと描いていると、描画というよりも筆触を置く作業という感覚が強くなり、集中力が低下していた。これを防ぐために、今作では、あらゆる箇所を同時に描くこととした。このとき、ただやみくもに線状の筆触でモチーフを描くのではなく、モチーフの形状に沿うように線状の筆触の形状を変え、描いた。

7. 一度、画面全てを線状の筆触で描いた後に、乾燥させ、透明色、半透明色、不透明色のグレーズ（スカンブリング）によって、色彩の彩度と明度、コントラストの調整を行う。
8. 乾燥後、再び線状の筆触を重ね、７の手順を行う。
9. 制作を行いながら、作品全体の構図や構成を見直し、必要に応じて、加筆などを行う。
10. ７～９を繰り返し、作品を完成させる。

手順７から10は、一定の手順の繰り返しとなる。手順７までに画面を全て線状の筆触で書き終えた後は、調整を行っているような感覚である（図430）。手順７の時点で、マチエールの基礎が完成しており、画面には厚塗りの細かな凹凸が構築されている（図431）。あとは筆者自身の持つ完成作品のイメージと照らし合わせ、満足がいくまで手順７から手順９を繰り返し、作品を完成させる。《Scene　1》（図426）では、画面全てを線状の筆触で描いた図430の状態の時点で、全体的に暗く、特に森の木々の姿がはっきりしていなかったので、木々の明部を描くことにした。こうした加筆も厚塗りの線状の筆触によって行った。図432は木々の明部を描いた状態である。図430に比べ木々の形状がはっきりとした。このように、何度も加筆し、修正を加えながら作品を完成させた。

制作の過程において、大きな問題がみられなかったため、今後、この制作手順を基本として、制作を実践していく。

③《Scene 1》において線状の筆触がもたらした表現効果

《Scene 1》（図426）において、線状の筆触を導入した結果、作品にどういった効果がもたらされたか考察を行う。

(i) 森と植物の表現

《Scene 1》（図426）では、木々を葉の一枚まで細かく描き、深い森を表現するという表現上での目的があった。実際、厚塗りの線状の筆触を用いたことで、木々の葉や植物の葉や茎までを細かく描くことができた。多数の木々や植物を細密に描くことによって、画面は混沌とし、森における植物が生い茂った雰囲気を表現することができた。また、それらのモチーフを厚塗りで描いたことによって、絵具そのものの物理的な存在感が加わり、モチーフの力強さを表現することができた。また、森の暗い色調においても、厚塗りによって葉の形状が認識でき、暗部においても葉の存在感を保っている。

(ii) 厚塗りの線状の筆触がつくるマチエールの有効性

この作品では、作品全体を厚塗りの線状の筆触で描くことを試みたことによって、画面に重厚なマチエールを生み出すことができた。図433は草の部分のマチエールであり、図434は森の部分のマチエール、図435は草と森の境界部分のマチエールである。それぞれ、モチーフの形状に合わせて線状の筆触の形状が異なっているが、どの部分も線状の筆触が積み重なり、厚塗りの細かな凹凸のマチエールとなっている。ただし、図433のマチエールに見られる筆触の一部は、細かな線状ではなく、やや太い

線状になっている。これは、絵具が柔らかく、画面に載せた絵具が垂れてしまい、筆触の形状が変化したためである。また、筆さばきが速く、勢いに任せて筆を動かしたことも原因に挙げられる。さらに、乾燥が完全でない部分に加筆をしたことによって、いくつかの筆触が統合したためでもある。図433の一部の筆触も同様に線状でない部分がある。

このようなマチエールは画面全体に構築されており、前作では得られなかった、マチエールの統一感のある作品を作り上げることができた。統一感のあるマチエールによって、画面の物理的なバランスが保たれている。

こうした厚塗りの細かな凹凸のマチエールによって、図431、図433、図434、図436のマチエールのように、油絵具そのものの物理的な表情が、モチーフに存在感をもたらしていることを確認できた。これは第３章で考察した、厚塗りの線状の筆触の表現効果の一つである。

（iii）《Scene 1》における色彩

《Scene 1》（図426）は前作《Green Scenery》（図392）とほぼ同じ色相で構成した。これは作品で表現したい情景が夜であり、また、モチーフに植物を用いるなど、２つの作品の世界観が共通しているためである。したがって、前作と同じように、《Scene 1》（図426）でも視覚混合における補色対比は使用せず、明度対比を使用した。特に森の葉の部分と画面下部の草の部分は暗い色彩の筆触を筆触の間に配置することによって、明度対比を起こし、植物の色彩の明度を強調した。

④《Scene 1》における成果及び課題

《Scene 1》（図426）では、厚塗りの線状の筆触であらゆるモチーフを描くことによって、画面全体に厚塗りの細かな凹凸のマチエールを構築することができた。その結果、セガンティーニの作品に見られるような、厚塗りのマチエールによる物理的な絵具の存在感を、描かれたモチーフと画面全体に与えることができた。しかしながら、今回の制作実践においても、いくらかの問題があった。それを以下に記述する。

（i）マチエール

前作《Green Scenery》（図392）では、近景、中景及び遠景の描画において、筆触の幅を変えることで、遠近感を強調することができたが、植物という同一のモチーフでありながら、マチエールの差が生まれてしまい、やや統一感が欠けるという側面があった。《Scene 1》（図426）では、マチエールに大きな差が生じないよう、あらゆるモチーフを厚塗りの細かな線状の筆触で描画した。ただし、全てのモチーフで同

じような形状の線状の筆触を用いるのではなく、モチーフの形状に応じて、線状の筆触の形状を曲線及び直線などを用いた。前作《Green Scenery》（図392）では、筆触の形状の差が極端に大きくなってしまったため、マチエールの形状に大きな違いが生まれてしまった。そのため、今作《Scene 1》（図426）では、線状の筆触の形状の中でも特に太さ（幅）に大きな差をつけず、あくまでも線状の筆触とわかる範囲内で描画した。その結果、画面全体が厚塗りの細かな凹凸のマチエールに覆われ、画面には統一感が生まれた。作品は絵具の物質感の強い、存在感のあるものとなった。

《Scene 1》（図426）では、当初の目的は達成され、マチエールは充実したものの、遠近感が乏しいものとなってしまった。ただし、下図（図427）及び参考写真（図428）からわかるように、元々奥行きの乏しい構図であったことが原因と考えられる。

（ii）モチーフの形状と量感

《Scene 1》（図426）では、森を描いており、森は木と葉、草などから構成されている。それらの各パーツは基本的に小さな面積であったため、小さな形状の線状の筆触によって描いた。その結果、細かいだけの描画になってしまい、各モチーフの量感が乏しくなってしまった。これは、木の枝一本や葉の一枚、草の葉一片を詳細に描きすぎたためである。葉を描くあまりに、木全体のヴォリュームを描くことがおろそかになってしまったのである。

第３章で考察したように、モチーフの量感を表現するためには、モチーフとモチーフの境界をはっきりさせる必要があった。また、線状の筆触をモチーフの形状に沿うように配置することで、量感を強くすることができる。《Scene 1》（図426）では、木や葉などのモチーフは細かく描かれており、モチーフとモチーフの境界ははっきりしているものの、細かすぎて遠くから見るとその境界がはっきりと認識できなくなってしまった。また、葉や草の面積が小さいこともあり、モチーフの形状に沿うような描画を行っても、その効果が十分に得られたとは言えなかった。例えば《Scene 1》（図426）では、葉の単体を細かく描くのではなく、葉と葉を大きな塊で捉え、単純化もしくはデフォルメし、ある程度大きな面積のモチーフとして描けば、量感を表現することができたと考えられる。

（iii）マチエールの重々しさ

厚塗りの線状の筆触であらゆるモチーフを描くことによって、画面全体に厚塗りの細かな凹凸のマチエールを構築することができ、画面にマチエールの統一感を生むとともに、物理的な絵具の量によって、画面の存在感を強調することができた。しか

し、作品の全体的な色あいが暗いせいか、作品自体が過度に重厚だと感じた。また、（i）で述べたように、暗部の厚塗りのマチエールが目立っており、このことも作品の重厚さに拍車をかけている一因であると考えられる。

（iv）計画的な制作と厚塗りのマチエールの難点

今回、下図を作成した時点で、作品の構図、及びモチーフの構成などを決め、下図の設定通りの制作を行った。キャンヴァスへの下図の転写、荒描き、線状の筆触による描画と、工程を進めていくにつれ、画面は厚塗りのマチエールで覆われるようになった。下図の計画通りに制作は進んでいるものの、作品を見直し、あるモチーフを配置するアイディアが浮かび、モチーフを配置を試みた。しかしながら、画面は凹凸の激しい厚塗りのマチエールが存在しており、そのまま描画を行うのが困難であった。このときは加筆したいモチーフの面積が小さかったため、該当部分の厚塗りのマチエールを削ることで、加筆することができた。大きな面積のモチーフであったり、大幅に構図を変えたい場合はおそらく大変な労力が必要となるだろう。厚塗りのマチエールが構築された状況においては、モチーフの追加及び構図の変更が困難であると言える。

本章第１節で考察したように、セガンティーニの制作は、下図に沿って計画的に進む。全てに段取りがあり、それをきちんと行うことで、厚塗りの線状の筆触の表現効果が十分に発揮される。この制作方法は、セガンティーニのように、下図の段階でイメージが固まる人にとっては有効である。

しかしながら、筆者のような、描画中にアイディアが浮かぶ者にとっては、そのアイディアを簡単には反映できないというデメリットがある。こうした状況を避けるためには、下図を作成する段階でアイディアを練りに練る必要がある。

（２）《Scene 4》における線状の筆触の導入

①目的

前作《Scene 1》（図426）では、作品全体を厚塗りのマチエールで覆ってしまったために、マチエールが目立ち、かつ作品の色相が限定されており、寒色を中心に用いていたため、重々しい作品となってしまった。この問題を踏まえ《Scene 4》（縦117cm、横117cm 図437）では、以下のことを制作の目的とした。

（i）表現上の目的

・色とりどりに輝く森を表現する。

・色相を限定せず、あらゆる色相を用いる

（ii）線状の筆触の表現効果の検証
・視覚混合における補色対比の効果の検証
・明暗による遠近法の検証

（iii）これまでの問題解決
・マチエールの厚塗りの程度の問題

《Scene 4》（図437）は、これまでの作品とは異なり、夜ではなく、陽が差している時間帯の森の情景を描いた作品である。主となるモチーフは森から光り輝く草に変更した。前作と同じようにリアリティを高めるために、葉や草をある程度細かく描画することを試みた。ただし、前作の反省を踏まえ、細かく描きすぎないように注意した。また、今作では、陽が差している風景をモチーフとしたので、あらゆる色相の色を用いることとした。併せて、これまで色相を制限していたために実践できなかった、視覚混合における補色対比の効果を検証する。

②《Scene 4》での制作手順
前作の制作実践で用いた制作手順に従って制作を行った。
まず、アイディアスケッチの時点で、明暗による画面構成を検討した。数回検討した結果、画面中央に視点が集まるような透視図法に似た構図を考案し、大まかな明暗の構成を決定した（図438）。画面下部の草の部分は明部とし、森を暗部にした。また、空は明部とし、奥に行くに従って、明部、暗部、明部となるように構成した。そして構図が決まったアイディアスケッチをもとに、参考写真を作成し、色の配分をおおまかに決定した（図439）。参考写真では草の部分が明るく、トーンが少なく存在感がないように感じたため、この部分に補色対比を用いて、彩度及び明暗のコントラストを高めることを計画した。
構図と明暗の構成を決定し、色彩の計画を立てた後、厚塗りのマチエールの配分を考えた。前作では、画面全体が厚塗りのマチエールで覆われたために重々しい作品になってしまったことから、今作では、画面全体ではなく、モチーフ及び画面の位置によって、マチエールの厚み及び形状に若干の差をつけることにした。具体的には、空の極端な厚塗りを避けること、草の部分は手前から奥に行くに従って厚みを少なくしていくことである。遠景のモチーフが厚塗りによって極端に目立たないよう考慮した。《Scene 4》（図437）では、厚塗りの線状の筆触によって、画面に厚塗りのマチエールを構築するものの、重厚になりすぎないよう事前に計画を立ててから、描画を行った。この後の制作手順は前作と同じである。今作では厚塗りの線状の筆触を用い

つつも、全体のマチエールのバランスを考慮し、筆触の重なりを調整しながら制作を行った。

③《Scene 4》の制作実践における成果と問題点

（i）視覚混合における補色対比の効果の検証

草の描画において、彩度とコントラストを高めるために補色対比を試みた。図440は草の部分の線状の筆触及びマチエールである。線状の筆触の隣に補色の線状の筆触を隣り合わせることによって補色対比を作り出した（図441）。図440では確かに補色の効果によっ彩度が高まり、コントラストが強くなっており、線状の筆触によって補色対比の効果を得られることを実証することができた。また、このほかに本作では、あらかじめ下層に線状の筆触の補色となる色を塗っておき、その上から下層が見える程度の間隔に線状の筆触を配置する方法の補色対比を行った（図442）。この補色対比では、あらかじめ下層に色が配置されているので、線状の筆触の描画の回数を減らすことができる。また、線状の筆触を増やすことで、筆触の隙間から覗く赤色の面積を減らし、補色対比の効果の調整を行うことが可能となる（図443）。《Scene 4》（図437）の草の部分では、この方法を用いて、下層に赤を塗り、その上から薄い緑の草を描き補色対比を行った（図444）。図444では緑の彩度が低く、補色対比の効果を十分に得得ることはできなかったが、補色対比を行う有効な方法であることがわかった。

《Scene 4》（図437）の草の部分では、補色対比によって彩度と明暗のコントラストを高めると目立ちすぎてしまい、部分的にしか補色対比を使用しなかった。

視覚混合の補色対比は、明度対比に比べ、筆触と筆触を配置した後にどのように見えるのかが想像しづらく、扱いづらかった。色と色の組みわせだけでなく、筆触の形状や筆触の配置によって見え方が変わると思われるため、自分の思い描く効果を発揮させるには、事前のシミュレーションが必要であり、多くの経験を積まなければならないと感じた。

（ii）明暗による遠近感の検証

《Scene 4》（図437）では、参考写真で考案した明暗の構成を用いて遠近感の演出を試みた。その結果、当初の構成とは若干異なるものの、画面手前から明部（草）、暗部（森）、明部（空）という明暗の構成を作り出し、多少の遠近感を生むことができた。また、草の中でも、森の境界部分の草をほぼ白色に、画面下部分の草を薄い黄緑色にし、色の変化をつけることで、単調にならず、若干の遠近感を演出できた（図445）。第３章で考察したように、セガンティーニは線状の筆触を用いた頃から、遠

近感を明暗の構成によって作り出していた。線状の筆触を用いた作品において、遠近感を演出するのに明暗の画面構成が有効である一例を示すことができた。

明暗の画面構成によって、画面全体の遠近感を若干演出することができたが、遠近感が十分に出ていない箇所が残っていた。それは草の部分である。前述のように、草の近景と中景において色の変化をつけることで、遠近感を演出し、一定の効果が得られた（図445）。しかし、よく見ると、近景と中景の線状の筆触の大きさがほぼ同じであるために、それほど距離感を感じず、むしろ平面的に見えてしまった。セガンティーニは、線状の筆触を用いた作品において、近景、中景及び遠景の筆触の大きさをそれぞれ変えることで奥行きを作り出していた。《Scene 4》（図437）では、この方法を用いていなかったことが遠近感の欠如の一因であると考えられる。また、近景のモチーフである草の形状に変化が乏しかったこと、さらに、草の色相が白系のみであるのに加え、トーンの変化が少なかったことも要因として挙げられる。こうした遠近感の演出は、厚塗りのマチエールの影響も多少あるが、主に構図やモチーフの構成の影響が強いものと考えられる。

（iii）厚塗り

描画前に考案した厚塗りのマチエールの配分計画をもとに、描画を行い、画面上の位置によって、マチエールの厚みや形状などを筆触の重なりによって調整した。第３章で考察したように、セガンティーニの作品のマチエールは、モチーフの形及び作品によって異なっている。《Scene 4》（図437）においても、基本的に個々のモチーフの形状に応じた描画を行っているため、マチエールの形状はモチーフの形に応じたものとなった。

《Scene 4》（図437）の描画では、事前の計画の通り、空の極端な厚塗りを避け、木の葉と比べて、やや薄塗りにし（図446）、森と草の境界付近の、森の暗部では、凹凸を控えめにするなど（図447）、モチーフによって、マチエールの厚みに若干の差をつけた。下図の段階など、事前に計画を練っておけば、マチエールの厚みの調整が可能である。マチエールの厚みを調整したことによって、作品にみられるマチエールの厚みのヴァリエーションが増え、厚塗りの線状の筆触を用いながらも、モチーフに応じたマチエールもたらすことができた。

（iv）まとめ

《Scene 4》（図437）の制作実践では、厚塗りの線状の筆触を用いることで得られる表現効果である、視覚混合における補色対比の効果の検証を行うとともに、厚塗り

の線状の筆触を用いた作品における、明暗による遠近法の有効性の検証行い、これらの効果を確認することができた。

前々作《Green Scenery》（図392）、前作《Scene 1》（図426）の制作を通じて、厚塗りの線状の筆触の扱い方に慣れていたものの、厚塗りの線状の筆触がもたらす表現効果を十分に引き出すことは簡単ではなかった。表現効果の一つである視覚混合の補色対比おいても、補色のヴァリエーションを知る必要があり、筆触の配置の割合など、知識と経験が必要でることを痛感した。また、マチエールの厚みの具合においては、ある一定の厚みがあれば必ずその表現効果が得られるというわけでなく、描かれているモチーフの色彩に左右される可能性があり、描画の度に、臨機応変に思考する必要があると感じた。

（3）《Scenery》における線状の筆触の導入

これまでの作品《Green Scenery》（図392）、《Scene 1》（図426）、《Scene 4》（図437）において、厚塗りの線状の筆触の表現効果を確認することができた。また、実際に厚塗りの線状の筆触を用いて制作を行うことで、厚塗りの線状の筆触、及び厚塗りのマチエールの扱いづらさやその性質を知ることができた。《Scene 4》（図437）の制作後、厚塗りの線状の筆触を用いて、小作品の《Flowers》（縦18.0cm、横23.0cm、図448）及び《Island》（縦15.8cm、横22.5cm、図449）を制作したことで、思い通りの形状の筆触を作り出すことができるようになった。

しかしながら、これらの作品の制作方法は、セガンティーニが行ったと考えられている、屋外で実物を前にしながら描画を行う制作方法とは異なっていた。筆者はこれまで、スケッチ、エスキース及び写真から作成した参考写真を参考に制作を行っており、モチーフとなる風景などを直接観察しながら制作を行うことがなかった。その理由は、厚塗りの線状の筆触の扱いを研究し、表現効果の実証を優先したためである。いくらかの作品の制作を終えた後に、セガンティーニのように屋外で制作を行う計画であった。

そこで、《Scenery》（縦182cm、横274cm、図450）では屋外でモチーフを目の前に観察しながら制作を行うことを試みた。制作を通じて、屋外という環境が、厚塗りの線状の筆触の描画及び表現効果にどういった作用を及ぼすのか考察した。

①目的

《Scenery》（図450）では、手つかずの自然が存在しない大学構内という人工的な空間において、森が共存し、力強く繁殖している姿を表現したいと考えた。そのため、森（自然）と建物（人工物）が同時に見える場所を探し、モチーフとした。

《Scenery》（図450）での目的は以下の通りである。

（i）表現上の目的
・大学構内という人工的な空間に繁殖する森を表現する。

（ii）線状の筆触に関連する目的
・屋外の環境が及ぼす、厚塗りの線状の筆触を用いた制作への影響を明らかにする。

筆者はこれまでに屋外で制作を行った経験があり、光や風の影響を受ける屋外での制作が、屋内とは大きく異なるものであることを知っていた。今回、ただ単に屋外で制作を行うだけでなく、厚塗りの線状の筆触を用いて制作を行うことによって、屋外において、厚塗りの線状の筆触の用い方や性質がどのように変わっていくのか考察した。

② 屋外での制作方法及び手順
今作《Scenery》（図450）での制作手順は、これまでの制作手順に比べ、大きな変化はない。

（i）下図と構図及び構成
まず、モチーフとなる風景をスケッチし、①の（i）に示した表現のテーマに沿って制作場所を決めた。構図と構成は遠近感が出るように配慮した。《Scenery》（図450）の風景は、近景から中景まで画面中央に小さな森が存在し、中景後方に建物と山が並び、遠景に空があり、モチーフが豊富であった。また、それぞれのモチーフは色面として構成し、近景から遠景までそれぞれの面が重なっており、結果として、奥行きのある構図となった。さらに、中景から遠景にかけて画面の右にはパースのかかった道が存在し、左にもパースのかかった地面の境界線があり、それらが一点透視図法のような構図を作っていたため、よりいっそう遠近感のある構図になった。なお、今作《Scenery》（図450）では、実際にある風景を目の前で描くという描画方法をとっていたため、制作場所から見える風景の構図を大幅に作り変えることはしなかった。
この段階で、前作《Scene 4》（図437）で行った、色の配色及びマチエールの厚みの分布の計画をおおまかに練った。

（ii）屋外での制作準備

屋外で制作を行うために、屋内で用いていた道具を屋外へ持ち出さなければならなかった。今回の制作場所は建物におけるベランダのような場所であり、広く安定した床があったため、屋内で使っていた道具をそのまま使用することができた（図451）。作品とイーゼルの設置と移動には大変な労力がかかった。屋外の場合、作品をそのまま屋外に放置することは好ましくなく、制作の度に道具の設置と撤去を繰り返さなければならない。特に今回は作品のサイズが縦182cm、横274cmと巨大であったため、設置と撤去の作業には時間がかかった。

設置では風と光の影響を考慮する必要があった。まず、風であるが、作品は、風によって簡単に飛ばされてしまう恐れがあった。そのため、作品とイーゼルを固定し、イーゼルに重りをのせ、動かないようにしなければならなかった。実際の制作では、イーゼルに重りをつけたにもかかわらず、突風によって作品がイーゼルごと何度か飛ばされ、大変危険であった。なお、作品のサイズが大きくなればなるほど、表面積が増え、風の影響を受けやすくなる（図451）。

光について、日陰で描くのか、日光が当たるところで描くのか、描き始めの段階で決める必要があった。光が変わると、作品の色の見え方が大きく変わり、制作への悪影響が考えられる。屋内では電灯によって光は変化せず一定であるが、屋外では天気と時間によって変化する。天気及び時間によって光が変わるのは仕方ないが、なるべく光の変化の少ない場所で制作を行うべきである。

（iii）描画

これまでは、描画の前に下塗りを行った上で荒描きを施していたが、《Scenery》（図450）では、それを行わず、白い下地のまま荒描きを行った。《Green Scenery》（図392）、《Scene 1》（図426）、《Scene 4》（図437）、《Flowers》（図448）及び《Island》（図449）では、黒系の色で下塗りを行っていたが、荒描きの際に暗い色を用いた場合、色が全くわからなくなることがあった。特に《Scene 4》（図437）以降、厚塗りの荒描きから薄塗りに変えたことで、下層の色の影響を受け、よりいっそう色が識別できなくなってしまった。そこで《Scenery》（図450）では白い下地をそのまま残すこととした。荒描きでは、広範囲の描画を可能とする、幅の広い筆と大型のペインティングナイフを用いた（図452）。《Scenery》（図450）の作品のサイズは縦182cm、横274cmであり、これまでの作品に比べ大きかったため、効率化を図った。ただし、前作《Scene 4》（図437）と同じように、荒描きでの極端な厚塗りは避けた。

荒描きを終え、これまでと同じように、厚塗りの線状の筆触で描き、修正を加えながら、作品を完成させた。描画では、様々な問題が発生したものの、厚塗りの線状の筆触で描くという行為に関しては、基本的に屋内と同じように行うことができた。

③成果と問題点

《Scenery》（図450）を制作した結果、屋外における厚塗りの線状の筆触の扱い方と特色を知ることができた。

（i）屋外という環境が制作及び作品にもたらす影響

本章第３節で考察したように、屋外での制作は屋内とは異なり、気候及び天気の影響を受け、制作の環境が安定しないという難点があった。特に光は天気及び気候だけでなく、時間とともに変化するため、常に一定の光の下で制作を行うことは困難である。屋外の場合、日光という極めて明るく強い光が存在する。光によって、作品の色の見え方が大きく変わる。作品が日光に照らされると、彩度は高くなり、明暗のコントラストは強くなる。そのため、わずかな色の変化を感知することが難しくなる。また、油分を多く含み表面に艶がある場合は、日光によって、強烈な艶と輝きがもたらされる。逆に悪天候や夕方などで光が不足すると、色彩のコントラストが低くなり、画面の明度及び彩度が低くなる。こうした光の変化に伴う色の見え方の変化に対して、制作中に具体的な対策を行うことは困難であった。制作中に光が変化したとき、その瞬間は、色の変化を自覚することができ、光の変化前と後の色を比べることができた。しかし、すぐに光の変化後の色に慣れてしまい、光の変化前の色がどのような色だったのかわからなくなってしまった。つまり、描き手の色の基準は光によって変わり、変化後の色に慣れてしまうのである。そのため、屋外において、描き手が光の変化に左右されず、常に一定の色の基準を持つことは困難であると考えられる。実際に、筆者も日光の下で制作し、制作中に色がわからなくなることが多々あった。この対策として、筆者は日々の制作を終えた後に、蛍光灯のある場所に作品を運び、作品の色に狂いがないか、自分自身が思い描いている色であるか、確認を行った。その結果、制作の度に色を冷静に確認することができ、極端な色の狂いはなくなった。

（ii）屋外という環境が厚塗りの線状の筆触を用いた制作及び作品にもたらす影響

上記の光に関する問題点や前述の風の影響は、厚塗りの線状の筆触を用いた制作に限ったことではなく、屋外でのあらゆる制作において当てはまる事柄である。では、厚塗りの線状を用いた制作及び作品のみにもたらす影響はどのようなものがあるのだろうか。

まず、表現効果への影響として、厚塗りの線状の筆触によってつくられた厚塗りのマチエールは日光の影響を強く受け、その結果、画面の明暗のコントラストが大変強くなった。これは厚塗りのマチエールの凹凸が作り出す影によるものである。第３章で考察した表現効果の一つである、マチエールの凹凸が生み出す明暗のコントラストは、日光の下で過剰に高まるのである。セガンティーニの多くの作品では、画面全体が厚塗りの細かな凹凸のマチエールで覆われている。そうした作品では、明暗のコントラストの高まりは、画面全体に及ぶと考えられる。一方、厚塗りの細かな凹凸を持たないマチエールでは、このような効果は生まれることはないだろう。日光によって少々明暗のコントラストが高まる程度である。屋外における、厚塗りの細かな凹凸のマチエールによる明暗のコントラストの過剰な高まりは、厚塗りの線状の筆触を用いた作品にみられる特有の影響であると考えられる。そのほかの表現効果に関しては、特に影響が見られなかった。

次に、厚塗りの線状の筆触で描くという行為に関しては、基本的に屋内と同じように行うことができた。しかし、モチーフを目の前にして描くという行為と厚塗りの線状の筆触の相性が一部において問題があった。それは、厚塗りの線状の筆触では、モチーフを目の前にしながら直感的に描画を行うことが困難であるという点である。この問題について、筆者は厚塗りの線状の筆触を初めて用いた作品《Green　Scenery》（図392）を制作した際に指摘している。本章第１項で指摘したように、厚塗りの線状の筆触による描画は道具の制限から、一筆の描画面積が小さく、大きな面積を描くにはその分何度も筆触を重ねなければならない。ある瞬間を捉えそれを直感的に描こうにも、厚塗りの線状の筆触による描画では、一筆でそれを行うことが困難なのである。また、視覚混合を行う場合、補色や色の組み合わせを考えながら描画を行う必要があり、見たまま、感じたままに描画を行うことが難しかった。筆者の場合、これらが若干のストレスとなってしまった。モチーフを観察し、即描くという行為が行える屋外という環境にもかかわらず、これまでのように、厚塗りの線状の筆触で一筆一筆描くことが遠回りをしているように感じた。この感想は筆者の個人的な好みが強く反映されており、画家が屋外での制作に何を求めているかによって、異なってくるだろう。いずれにせよ、今回の制作実践において、厚塗りの線状の筆触がモチーフを見たまま直感的に描く行為と相性があまり良くないことがわかった。ただし、これには例外があり、草の葉のような、一筆の範囲内で描くことができるモチーフに関しては、直感的に描くことができる。また、視覚混合を行わない場合は、補色や色の組み合わせや配置について考える必要がなくなり、直感的な描画を行うことができる。

（4）制作実践における表現効果の検証のまとめ

本項では、厚塗りの線状の筆触の表現効果の検証を目的に、《Scene　1》（図426）、《Scene　4》（図437）、《Flowers》（図448）、《Island》（図449）、《Scenery》（図450）の制作実践を行った。ここでは、検証を行ったことで明らかになったことを、表現効果、制作方法及び筆者の作品の観点からまとめる。

①厚塗りの線状の筆触の表現効果

本項では、以下（i）から（iv）の厚塗りの線状の筆触の表現効果を確認することができた。

(i) モチーフに関して
- 明瞭化
- 質感の変化
- 量感の強調

(ii) 色彩に関して
- 視覚混合による、明度、彩度、色相の強調
- 色彩の色を保つ
- 明暗の幅の広がり

(iii) マチエールに関して
- 絵具の物理的な物質感の付与
- 凹凸の陰影による明暗の強調

(iv) 総合的な表現効果
- モチーフ及び画面の存在感の強調

こうした表現効果を出すには、線状の筆触をただ単に用いるだけでなく、表現効果に応じた扱いが必要となる。

モチーフに及ぼす表現効果に関して、第３章で考察したモチーフの形に沿って線状の筆触で描画することで量感の増幅が確認できた。また厚塗りの線状の筆触で描画することで、絵具の物理的な質感が加わることを確認した。明瞭化に関しては、アウトラインを用いて、モチーフとモチーフの境界をはっきりさせる必要があった。アウトライン及がはっきりしない場合、形が分散し、量感やモチーフの存在感が低下する恐れがある。

色彩では、厚塗りの線状の筆触を用いることで、筆触分割の一色一筆によって、混色が回避され、明度と彩度が保たれた。また、厚塗りであるため、下層の影響を受け

にくく、思い描いた色をそのまま表現することができた。視覚混合を行うには、色の組み合わせと配置による効果の出方を事前に知る必要があるとともに、計画的に配色を行う必要性がある。

厚塗りの線状の筆触が作り出すマチエールは、絵具による物理的な物質感が加わることで質感が変化し、凹凸の陰影によって明暗のコントラストが増幅する。厚塗りのマチエールでは、厚塗りの加減を知る必要があり、表現に応じて厚塗りの線状の筆触の重ね具合や配置、またはマチエールを削ぐなどの調整を行う必要がある。

厚塗りの線状の筆触で描かれた作品において、明暗の画面構成及び筆触の縮小拡大が遠近感を演出するのに有効であることを確認した。ただし、筆触の縮小拡大による遠近感の演出には一定の効果があったが、限界がある。空間の表現及び奥行きの表現は、厚塗りの線状の筆触以外の絵画制作と同様に、構図及び構成によるところが大きいことがわかった。

これまで検証した厚塗りの線状の筆触の表現効果を得るには、筆触が線状であることに加えて、厚塗りを保たなければならない。実際の制作では、厚塗りの線状の筆触を用いて描画を行うことは技術的に難しくなく、訓練を積むことで習得できた。しかし、厚塗りの程度に関しては、どれくらいの厚みにすればよいか、簡単には判断できなかった。厚塗りが過剰であれば、《Scene 1》（図426）のように過剰な凹凸のマチエールをつくる恐れがあり、凹凸が描画に影響を与えることもある。また表現効果が十分に得られなくなることも考えられる。しかし、厚塗りでなければ、厚塗りの線状の筆触の表現効果を得ることはできない。つまり、厚塗りの加減によって、厚塗りによってもたらされる、モチーフの質感、量感の変化及び色彩の表現効果の程度が変化するため、適度な厚塗りを行う必要がある。この適度な厚塗りの加減は、モチーフの形状や用いる色彩によっても変わるものと考えられる。そのため、適度な厚塗りを行うには、実際に厚塗りの線状の筆触で描画を行い、データを取り分析することが必要となる。また、経験を積むことも重要である。これは今後の課題である。

（ii）制作方法及び制作手順に関して

制作実践を行ったことで、厚塗りの線状の筆触の特性及び制作における問題点が明らかとなった。厚塗りの線状の筆触を用いた描画では、線状の筆触の形状と描画の性質から、直感的な描画が困難であることがわかった。

制作実践では、セガンティーニの制作手順をベースにした。その結果、厚塗りの線状の筆触の表現効果を得るには、セガンティーニが行っていた、計画的な制作方法が適していることがわかった。下図の時点で筆触の方向やマチエールの厚みの具合、色

の配色をおおまかに決めることで、マチエールの過剰な厚みや必要のない混色などを防ぐことができた。

屋外での制作では、作り出される厚塗りのマチエールの特質から、光の影響を受けやすく、色の見え方が大きく変わることがわかった。現場で制作を行っている最中はその表現効果を正確に認識することが困難であり、光が一定の環境で画面の色彩及びマチエールを確認するなどの対策を行う必要がある。

（iii）筆者の制作に関して

線状の筆触を用いた制作実践において、自分自身の制作に厚塗りの線状の筆触を用いたことで、様々な問題を解決することができた。まず、厚塗りを保ったまま、細部の描画を行うことが可能となったこと、筆触分割によって、混色が防がれ思い描いた色彩を画面において保つができたこと、視覚混合によって、彩度及び明暗のコントラストを強くすることができたことが挙げられる。そして、単なる厚塗りではない、細やかな凹凸を持ったマチエールの構築が可能となり、モチーフの存在感が増した。こうした表現効果によって、筆者の表現の幅が広がった。

しかし、同時に制作の問題が残った。それは、厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法は計画的であり、制作中の思いつきを反映しづらく、筆者のこれまでの制作スタイルと大きく異なっていたという点である。筆者は下図の段階でイメージを完全するのではなく、作品の制作の描画の過程でアイディアが浮かび、それを作品に反映させる方法を取っている。この方法には、筆者の好みと性格が反映されている。これまで何度か述べたように、厚塗りの線状の筆触を用いた制作では、思いついたアイディアを反映させづらく、また、直感的な描画が困難であった。さらに、厚塗りの線状の筆触の描画は、工芸的作業であり、描くという行為ではなく、筆触を配置するという行為に近いことが、筆者の一部の制作において、ストレスとなった。とはいうものの、制作実践を行うことで、考察の段階ではわからなかった、制作上の特性を発見することができたことは線状の筆触を研究する上で、大きな収穫となった。

（iii）課題

これまでの制作実践によって、厚塗りの線状の筆触の表現効果を検証し確認するとともに、制作方法及び制作手順、実際の制作における問題点などを示すことができた。厚塗りの線状の筆触を用いた制作の実態が明らかになったことで、いくつかの課題が見えた。

厚塗りの線状の筆触を用いた制作は、描画に時間がかかり、乾燥時間を含めると、作品が完成するのに膨大な時間がかかる。描画は絵画表現において、必要であるが故

に行う行為であり、簡単に短縮及び省略できるものではなく、描画時間の問題はなかなか解決できそうにないと感じた。

今回の制作実践を通じて、画面全体に厚塗りの凹凸のマチエールを構築することの大変さを知るとともに、その魅力と表現効果を確認することができた。画面全体に厚塗りの凹凸のマチエールを構築することで、画面に一定の統一感が生まれ、絵具の物質感をもつ独自の存在感のある作品を作ることができる。しかし、《Green Scenery》（図392）のように、様々な形状の筆触とマチエールが混在した中でも、厚塗りの線状の筆触の表現効果を得ることは可能であると考えられる。セガンティーニがマロヤ時代において、マチエール及び筆触の多様化を進め、新しい表現を行ったように、厚塗りの線状の筆触及び厚塗りの細かな凹凸のマチエールを、他の筆触及びマチエールと組み合わせ、応用することが可能であると考えられる。こうした様々な筆触の組み合わせによって、厚塗りの線状の筆触では困難な直感的な描画を、他の筆触で行うことが可能となり、表現の幅が広がる可能性がある。

第６節　まとめ

第４章では、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法の考察を行った。

第１節では、セガンティーニの油彩画、素描及び未完成作品の作品の構造を分析し、セガンティーニの制作方法を考察した。セガンティーニはいくつかの作品において、油彩での描画の前に完成図に近い図案を描いた下図を作り上げていた。下図と油彩画を比較した結果、油彩画において、下図の線の方向が設定がそのまま用いられていた。下図の段階で、油彩画で用いる厚塗りの線状の筆触の設定をある程度行っていたものと考えられる。

制作中の作品を撮影した資料からは、下図のアウトラインを転写した形跡が見られ、セガンティーニの制作方法が下図の段階で練り上げた図案や設定を完成まで進めていく、計画的で工芸的な制作方法であることがわかった。

第２節では、油絵具という描画材の観点から厚塗りの線状の筆触を分析し、厚塗りが描画に及ぼす特徴をまとめた。また、セガンティーニが用いた絵具を調査し、画面に発生しているビビ割れの原因を探った。

厚塗りの油絵具は、指触乾燥まで２～５日かかり、グレーズが行えるような硬さになるまでおよそ２週間ほどかかことから、厚塗りの線状の筆触の制作では、薄塗りに比べ乾燥の時間がかかる。厚塗りの線状の筆触を用いることで、制作において、描画及び乾燥に時間がかかるため、計画的な制作を行う必要がある。

厚塗りには、画面に割れをもたらす恐れがある。実際に、セガンティーニの作品の多くに、割れが発生している。この原因として、19世紀の絵具とキャンヴァスの品質が低かったことが挙げられる。また、文献調査から、セガンティーニがジンクホワイトを用いたことがが明らかとなっており、ジンクホワイト性質から、割れが発生した可能性があることを指摘した。

第３節では、高地における制作環境が作品に及ぼす影響をまとめ、セガンティーニが高地という特殊な環境で制作を行った理由を考察した。先行研究から、高地の澄明な光と湿度の少ない空気が、遠くまで見渡せる風景をもたらし、彩度及び明度の高い風景をつくりだすことがわかっている。

セガンティーニの制作場所を取材した結果、制作を行う場所あるいは作品の舞台となる場所が、谷を挟んで遠方の山を望むことができる場所であることがわかった。この場所から見える風景は、近景から中景にモデルとモデルが居る山の大地が見え、遠景には、遠くのアルプスの山と空で構成される。この風景は、高地から観察できる特別な風景である。セガンティーニは高地から見る特別な風景を求めて、制作場所を決定していたと考えられる。

第４節では、第１節で考察した制作方法の検証及び、厚塗りの線状の筆触がつくるマチエールの再現を目的とし、セガンティーニの作品の部分の再現実験を行った。厚塗りの線状の筆触の用いた制作方法の検証を行った結果、第１節で考察した下図を用いる計画的な制作方法に基づき、手順通りに制作を進めることで、厚塗りの細かな凹凸を持つマチエールを構築することができた。

マチエールの特徴が異なる３作品では、厚塗りの線状の筆触の描画方法に多少の変更が生じたものの、基本的に厚塗りに線状の筆触を用いることで、再現することが可能であった。厚塗りの線状の筆触を作り出すには、毛先の長く幅の細い筆と、クリーム状に練った油絵具が必要であり、描画材及び道具の特別な準備が必要である。

再現実験では、筆や絵具の扱い方、マチエールの具体的な構築方法及び制作時間などが明らかとなった。

第５節では、第４節の再現実験を踏まえ、自作作品による制作実践を行い、これまで考察した厚塗りの線状の筆触の表現効果の検証を行った。制作実践では、厚塗りの線状の筆触を用いて《Scene　1》（図426）、《Scene　4》（図437）、《Flowers》（図448）、《Island》（図449）、《Scenery》（図450）を、制作を行い、モチーフの明瞭化、質感の変化、量感の強調、視覚混合による色彩の強調、マチエールの構築による、絵具の物理的な物質感の付与及び、凹凸の陰影による明暗の強調など効果を確認した。こうした効果を得るには、厚塗りの線状の筆触を作り、厚塗りの量（描画の程度）を調整しなければならない。厚塗りが過剰になると、凹凸のマチエールの

みが強調され、モチーフのイメージが表現できない恐れがあり、意図しないマチエールによって、質感及び量感の表現に支障をきたす場合がある。

自作作品による制作実践では、第４節で行った再現実験とは異なり、完成作品のマチエールの見本がなく、よりセガンティーニの制作に近い状況において、厚塗りの線状の筆触の描画を行うこととなった。一部の作品では、セガンティーニの制作方法と異なり、細密に描いた下図を用いないことがあった。その場合、自由に描画を行うことができたが、その反面、過剰な厚みのマチエールが生じるてしまった。厚塗りの線状の筆触の表現効果を得るには、下図の時点で筆触の方向やマチエールの厚みの具合、色の配色をおおまかに決めることができる計画的な制作方法が適していることがわかった。ただし、下図を用いた制作では、途中の構図の変更が困難となる場合がある。

制作実践を行ったことで、描画における厚塗りの線状の筆触の性質が明らかとなった。厚塗りの線状の筆触の描画は、工芸的作業であり、描くという行為よりも、筆触を配置するという行為に近い性質を持つことがわかった。

再現実験及び制作実践から、厚塗りの線状の筆触を用いた制作が、大変地道であり、長い時間をかけて行われるものであることを身をもって体感することができた。特に工芸的作業の描画は、忍耐を必要とする場合があった。油彩で描画を行う前の下図の準備にはモチーフのデッサンなどの準備が必要であり、この段階においても、時間がかることがわかる。厚塗りの線状の筆触を用いることによって、モチーフの形状、色彩、質感及び量感など、あらゆる要素が大きく変化するが、こうした効果を得るは、大変な時間と手間がかかり、セガンティーニの表現が、時間の積み重ねと無数の描画によって成り立っていることを実感した。このように、手間と時間がかかる厚塗りの線状の筆触を用いた制作をセガンティーニが1886年から晩年まで続けたのは、厚塗りの線状の筆触がもたらす表現効果に価値を見出していたことが一因だと考えられる。

結章

第１節　研究のまとめ

本章では、各章の研究成果を見つめ直し、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の特徴と、その表現効果についてまとめていく。さらに、厚塗りの線状の筆触を用いた描画法の性質を考察する。それらを踏まえた上で、今後の課題について述べていく。

第１項　各章のまとめ

第１章　セガンティーニの作品と生涯の変遷

第１章では、セガンティーニの作品と生涯を振り返り、以下のことを明らかにした。

- セガンティーニの分割主義は、作品及びモチーフによって、筆触の形状などに違いが生じる、振り幅のある技法である。
- 分割主義を導入したことで、技法が定まり、制作テーマ及び制作ジャンルなどが定まった。

セガンティーニの生涯を振り返り、時代ともに、作品のテーマ、技法、マチエール及び制作環境の変遷をまとめた。セガンティーニの生涯と作品を同時に俯瞰することで、どの時代に作品の筆触及びマチエールなどの要素が変わっていたのか、それぞれの要素の関連を考察した。

セガンティーニの作品のテーマは、身近な人物、風景、農民の生活、母性、宗教的主題などであり、生涯を通じてテーマが限定されていた。ミラノ時代及びブリアンツァ時代では、上記の全てのテーマの作品を制作しており、肖像画、厨房画、風景画及び宗教画など、様々なジャンルに取り組んでいた。サヴォニン時代になると、テーマが厳選され、主にアルプスの農民の生活を描くようなった。また、ジャンルは、人物や家畜を含めた風景画及び肖像画に絞られた。ブリアンツァ時代までは作品のテーマ及びジャンルによって、技法及びモチーフの描きようを変えており、作品によって、モチーフの形態、色彩及びマチエールが異なっていた。ところが、サヴォニン時代に入り、分割主義を導入してからは、作品のテーマ及びジャンルによる技法の違いがほとんどみられなくなり、ほぼ全ての作品で厚塗りの線状の筆触が用いられるようになった。分割主義という技法が定まることによって、制作テーマ及びジャンルが定まったのである。また、サヴォニン時代以降では、制作環境においても、屋外で描くという制作スタイルを確立している。分割主義によって、セガンティーニの表現が確立さ

れたと言える。しかし、厚塗りの線状の筆触を用いた作品においても、自然主義的に描かれた作品と象徴主義的に描かれた作品では、筆触の厚みや線の形状及びマチエールの表情が異なっていた。特に、厚塗りの線状の筆触の形状及び配置の間隔は作品によって異なっている。厚塗りの線状の筆触を用いる分割主義は、常に一定のマチエールを作る技法ではなく、筆触の形状や間隔に幅があり、様々な表情のマチエールを作る技法であることがわかった。

第２章　筆触の分析

第２章では、セガンティーニの筆触を分析し、以下の点を明らかにした。

- セガンティーニの筆触とその用法は、筆触の形状及び視覚混合において、独自性がある。
- 分割主義によって、筆触は厚塗りの線状となった。
- マロヤ時代において、筆触のヴァリエーションが増えた。

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触及び分割主義の特徴を明らかにすることを目的とし、印象派、ポスト印象派及び新印象派の筆触とセガンティーニの筆触を比較した。さらに、セガンティーニの作品にみられる筆触を分析し、各時代ごとの筆触の特徴を明確にした上で、セガンティーニの筆触の変遷をまとめた。

筆触分割を行った同時代の画家である、印象派、ポスト印象派及び新印象派の筆触とセガンティーニの筆触を比較し、それぞれの筆触の特色を探った。筆触の形状について、印象派及びポスト印象派の筆触は、線状及び点状の大振りな筆触であり、新印象派の筆触は、細かい点状の筆触であった。セガンティーニは、どの画家よりも細かな線状の筆触であることがわかった。新印象派及びセガンティーニは、網膜上で混色を行う視覚混合を用いており、当時の最新の色彩理論を採用していた。印象派、ポスト印象派、新印象派及びセガンティーニの筆触分割を比較した結果、セガンティーニの筆触分割及び視覚混合は、印象派、ポスト印象派、新印象派の技法の特徴を部分的に持ち合わせている技法であることがわかった。しかし、細かな線状の筆触を用いている点や、厳密な視覚混合を行わない点、そして補色対比を積極的に用いる点など、技法の特徴が、どの画家とも全く同じではないことから、セガンティーニの筆触分割が、独自の技法であることを確認した。

分割主義によって、ミラノ時代及びブリアンツァ時代の分割されていない平滑な筆触から、筆触が分割され、絵具の物質感を伴った厚塗りの線状の筆触となった。なお、1886年以降の全ての調査対象作品に線状の筆触が存在していた。セガンティーニ

の筆触は、厚塗りの線状の筆触を中心としながらも、様々な形状の筆触が展開されており、マロヤ時代では、象徴主義の作品において、厚塗りの線状の筆触だけでなく、点状の筆触及び幅の広い筆触及び薄塗りの筆触などが部分的に見られ、筆触のヴァリエーションが広がっていたことがわかった。また、セガンティーニの筆触はどの時代においても、厚塗りの傾向があった。

第３章　線状の筆触の表現効果

第３章では、線状の筆触の表現効果について、以下の点を明らかにした。

- 線状の筆触の形状、方向及び配置の変化は、モチーフの形によって生じている。
- 厚塗りの線状の筆触によって、モチーフは明瞭化、単純化し、質感は絵具の物理的な質感を伴うようになった。線の立体表現によって、量感が強調される。
- 視覚混合において、補色対比以外の色の対比である、明度対比、彩度対比及び色相対比が行われていた。
- 厚塗りの線状の筆触によって、画面構成は、明暗と色面を用いた画面構成に変わり、遠近感は色面の重なりと、明暗による構成によって表現されている。
- セガンティーニの筆触がもたらす表現効果は、「厚塗り」と「線」という要素によってもたらされている。

第２章の分析をふまえて、セガンティーニの線状の筆触のさらなる分析を行い、線状の筆触の形状、配置、色彩などの違いが、いかなる要因から発生しているのか考察し、線状の筆触がもたらす表現効果について　（１）モチーフ（２）色彩（３）マチエール（４）構図の観点から考察した。

（１）まず、モチーフの観点から分析を行った。モチーフと線状の筆触の関係を明らかにするために、描かれたモチーフを種別に分類し、モチーフの種類によって線状の筆触のどの要素に変化が生じているのか分析した。分析の結果、作品やモチーフによって、線状の筆触の形状が変わり、筆触の配置が変わっていたことがわかった。また、線状の筆触の形状、配置、方向に様々なヴァリエーションがあることを確認した。線状の筆触の使い分けは、生物や植物、建造物などといった、モチーフの種類によって行われるのではなく、モチーフの個々の形によって行われていた。セガンティーニは、モチーフを描く際、筆触の形状をモチーフの表面の形に沿うように変えているのである。ただし、例外があり、空だけは常に直線の筆触が水平方向に配置されている。なお、筆触の大きさは、作品のサイズによって傾向があり、作品が小さくなるほど、筆触は短く、細くなる。作品の幅が200cmを超える〈アルプス三連画〉シリー

ズ及び《アルプスの牧場》（図146）では、 幅４mm、長さ４cmを超える筆触がみられた。

厚塗りの線状の筆触は、モチーフの描きようを大きく変えた。厚塗りの線状の筆触で描かれたほぼ全てのモチーフの形態は、明瞭化し、単純化された。モチーフの明瞭化は、面的な表現と、線状の筆触が引く、明確なアウトラインによってもたらされ、モチーフの単純化は、筆触の厚塗りによって行われる。さらに、モチーフの表面の形に沿って線を引くことで、線による立体表現が行われ、モチーフの量感が強調される。モチーフの質感は絵具の厚みによって、モチーフそのものが持つイメージの質感ではなく、厚塗りの絵具のそのものの質感が現れるようになった。この結果、厚塗りの絵具の物理的な存在感のある質感が生じている。このようなモチーフの単純化、明瞭化、絵具の物理的な質感の付与、量感の強調は、それぞれが厚塗りの線状の筆触の表現効果である。また、これらの表現効果は結果的に、画面におけるモチーフの存在感を高める効果があることがわかった。

（２）色彩では、視覚混合に着目した。セガンティーニは視覚混合において、補色の関係の色を並置することよって、色彩と強調する補色対比以外に、明暗を強調する明度対比、彩度を強調する彩度対比、色相の違いを強調する色相対比を行っており、それぞれの対比の効果を使い分けていることが明らかとなった。

（３）マチエールでは、厚塗りの線状の筆触によって作られたマチエールを分析した結果、視覚的な印象が大きく異なる以下の４種類のマチエールに分類することができた。①筆触の筆運びの勢いが感じられるマチエールは、やや薄塗りの線状の筆触によって構築されている。筆跡からは勢いのある筆遣いが感じられる。②レリーフのようなマチエールは厚塗りの筆触がモチーフの形状を表しており、絵具の物理的な立体感がある。③磨かれたようなマチエールは、そのなめらかな表面によって、他に比べやや平滑な表情である。④装飾的なマチエールは、規則正しく並んだ筆触によって、刺繍やタペストリー、モザイク画のように装飾的である。厚塗りの線状の筆触は、その組み合わせと構成によって、様々な視覚的特徴を持つマチエールを構築できることがわかった。これらのマチエールの多くは、厚塗りの細かな凹凸が存在し、凹凸によって、画面に小さな影を作りることで、画面の明暗を強調する。さらに、厚塗りの凹凸は、グレーズによって複雑な色味を作り出す。また、マチエール持つ圧倒的な絵具の量による絵具の存在は、描かれたモチーフのもつ質感とは異なる、絵具の物理的な重厚感をモチーフ及び画面に与えている。

（４）構図に及ぼす影響として、画面構成の変化がみられた。厚塗りの線状の筆触を用いた頃から、それまでの明暗による画面構成に加えて、色面を用いた画面構成に変わった。遠近感は色面の重なりと、明暗による構成によって表現されるようになっ

た。構図の変化によって、厚塗りの線状の筆触を用いる以前にはなかった、強烈な明暗と鮮やかな色彩の構成を持つ画面が構築された。

これらの分析及び考察から、厚塗りの線状の筆触がもたらす表現効果は、モチーフの色彩、質感、量感、形状に作用し、最終的にモチーフの存在感を強調し、画面の存在感を高める効果があることがわかった。こうした表現効果は、セガンティーニの筆触の「厚塗り」と「線」という要素によってもたらされている。この２つの要素がなければ、前述のような表現効果は得られなかったと考えられる。

第４章　線状の筆触を用いた制作方法

第４章では、線状の筆触を用いた制作方法について、以下の点を明らかにした。

- 厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法は、完成図に近い下図を作り上げ、それを基に描画を行う計画的な制作方法である。
- 厚塗りの線状の筆触を作り出すには、毛先の長く硬い筆と、伸びのある程よい塑性の油絵具が必要である。
- 厚塗りの線状の筆触による描画は、工芸的作業に近い性質を持つ。

第４章では、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法を考察した。セガンティーニの作品の一部を再現することで、制作方法の検証を行い、厚塗りの線状の筆触を用いた自作作品の制作実践によって、表現効果の検証を行った。

第４章は、２つの構成に分かれている。第１節から第３節までは、セガンティーニの作品を分析し制作方法を考察し、第４節及び第５節では、考察の検証を絵画制作によって行った。

文献調査及び未完成作品を調査し、作品の構造を分析した結果、厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法が、完成図に近い下図を作り上げ、それを基に描画を行う計画的な制作方法であることを確認した。こうした計画的な制作方法では、下図の段階で線の方向などを設定しており、制作の初期から、周到な準備を行っていたと考えられる。

考察した制作方法の検証を再現実験及び筆者の制作実践によって行った。再現実験では、セガンティーニの作品の部分を再現した。厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法の検証を行った結果、下図を用いる計画的な制作方法を用いることで、厚塗りの細かな凹凸を持つマチエールを構築することができた。また、マチエールの異なる三作品の再現を行った結果、マチエールの形状によって、制作手順に若干の違いが発生

し、描画の際にモチーフのアウトラインが必要ない場合や、荒描きの省略が可能であることがわかった。

こうした再現実験の結果を踏まえ、厚塗りの線状の筆触を用いた自作作品による制作実践を行い、これまでに考察した厚塗りの線状の筆触の表現効果を検証した。なお、制作実践では、第１節で考察した制作手順を厳密に適応せず、作品によって下図を用いていない。厚塗りの線状の筆触がつくるマチエール、色彩、及び構図の影響を検証するにあたり、描画の前に、モチーフにどういった形状の線状の筆触をいかなる配置で用いるか、計画を練る必要があった。厚塗りの線状の筆触を用いた制作において、下図と段階を踏む制作手順の必要性を確認した。

制作実践では、描画における、厚塗りの線状の筆触の技法の性質を考察した。厚塗りの線状の筆触を作り出すには、毛先の長く硬い筆が必要であり、伸びと程よい塑性の油絵具を用いる必要があることが実証実験によって明らかとなった。

厚塗りの線状の筆触の描画は、工芸的作業の繰り返しであり、描くという行為よりも、筆触を配置するという行為に近い性質を持つ。また、制作過程において、大幅な構図の変更が困難であることがわかった。

厚塗りの線状の筆触を用いた制作は、計画に沿って工程を進める工芸的な制作であり、描画においては、思いつきで自由に描画するものではなく、アウトラインの内側に刺繍の糸を縫い付けるような工芸的作業に近い性質を持つものであると考えられる。

第２項　結論

本研究において、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の表現効果が、モチーフの形状を明瞭化し、絵具の物理的な質感を与え、量感を強調するものであり、複数の視覚混合によって色彩を強調する効果であることがわかった。こうした表現効果によって、モチーフの存在感は強調され、結果的に画面の存在感が強調されている。

厚塗りの線状の筆触による描画では、筆触の線という要素によって、モチーフの形状に沿ったアウトラインが引かれ、視覚混合による色彩の強調によって、モチーフは明瞭化する。また、モチーフの表面の形に沿ってひかれた線によって形は立体的に表現され、モチーフの量感は強調される。さらに、厚塗りによって、モチーフは単純化し、形がより明瞭となる。厚塗りの絵具によって、モチーフの写実的な質感の再現性は低下するが、その一方で、絵具の物理的な質感がもたらされる。さらに厚塗りの線状の筆触は、細かな凹凸のある厚塗りのマチエールを構築する。このマチエールは一筆では作り出すことのできない、複雑な色彩を作り出している。こうした表現効果

は、セガンティーニの筆触が「厚塗り」であり、「線状」であることによってもたらされるのである。

セガンティーニの、厚塗りの細い線状の筆触は、セガンティーニ以前の画家は用いていないと思われる。クインザックは、セガンティーニが分割主義を導入したきっかけの一つが、アルプスの強烈な光を描くためだったことを指摘している[1]。分割主義によって分割された線状の筆触に、従来からのセガンティーニの筆触の特徴である「厚塗り」という要素が加わることで、厚塗りの線状の筆触という、他の分割主義および筆触分割を用いた画家にはない独自の筆触が生まれたのである。厚塗りの線状の筆触は、細かな線状であることによって、モチーフの表面の形状を曲線によって、おおまかに表すことができる。こうした線で形を表す特徴は、スケッチや線画に見られ、線ならではの表現効果である。これは新印象派の分割主義にはみられない特色であり、セガンティーニの分割主義の特徴の一つである。セガンティーニの厚塗りを活用した独自の絵画表現は、厚塗りの線状の筆触によってもたらされたと言える。

こうした独自の特色を持つ、厚塗りの線状の筆触を用いた制作方法は、計画的であり、段階を踏むものであった。完成図に近い下図を作成し、アウトラインをトレースする方法は、新印象派のスーラの制作方法に近い。双方ともに、色彩の分割を行い、視覚混合を用いる分割主義であることから、こうした制作方法は、分割主義の特徴と言える。描画の性質においても、新印象派の画面に点状の筆触を延々を置いてく描画は、厚塗りの線状の筆触を置いてくセガンティーニの描画の性質と共通するものがある。しかしながら、セガンティーニの描画には線を引くという、デッサンやスケッチに見られる線的要素を含んでおり、別の側面から見れば、印象派が戸外で行うスケッチのような描画の要素を含んでいると言える。セガンティーニの描画は、印象派の作品に見られるような、伸びやかな線の描画から、新印象派の筆触を配置するような描画にその性質を変化させている。セガンティーニの厚塗りの線状の筆触は、印象派のもつ線的な描画から新印象派の描画の性質を部分的に持ちあわせた技法であると考えられる。そうした技法の振れ幅によって、セガンティーニは、様々な表現を行っており、厚塗りの線状の筆触が制作者の意思によって表現の幅を広げることができる技法であると言える。

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の独自性に関して、クインザックは、セガンティーニの表現が厚塗りを伴うものであることを言及しているが[2]、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触に着目し、実見調査による分析、技法実験、制作実践を行った考察は見当たらず、セガンティーニの描画技法の解明という点において、本研究は意義あるものだと思われる。

第２節　今後の課題

本研究では、セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の表現効果及び厚塗りの線状の筆触の描画における性質を明らかにすることができた。厚塗りの線状の筆触の表現効果が、「線」の要素と「厚塗り」の要素によってもたらされると結論付けたが、「線」の要素がもたらす効果の考察の必要を感じている。本論でも述べているが、線の性質としてのスケッチ的な要素が、油彩画において、どういった効果をもたらすのか、そしてハッチングにみられる、線を重ねる行為が、厚塗りの線状の筆触において、どのような働きをするのか、今後、考察をしていきたい。

この他に、セガンティーニの制作及びマチエールについて、研究の及ばない点があった。セガンティーニは、基本的に筆を用いて厚塗りの線状の筆触を作り、描画を行っていたと考えられる。また、筆触を並置し、重ねることで、厚塗りの複雑な凹凸を持つマチエールを作り出している。ところが、いくつかの作品には、凹凸が削がれたようなマチエールが存在する。《マロヤの風景》（図288）の画面には、平らな面を押し付けたようにマチエールの面が平滑になっている（図424）。描画に筆だけを用いた場合、このようなマチエールにはならないことから、ペインティングナイフなどの道具を用いてたと思われる。セガンティーニは、厚塗りの線状の筆触の描画の後に、グレーズを行うだけでなく、マチエールを削り引っ掻くなどの、様々な行為を組み合わせ描画行為を行っていた可能性がある。

また、セガンティーニの魅力の一つである、重厚で、艶のある宝石のような輝きを持つマチエールを作り出すことができなかった。宝石のようなマチエールは、線状の筆触によって厚塗りの細かな凹凸の作り出すだけでなく、乾性油及びヴァニスなどの調合を行う必要があると考えられる。

描画においては、セガンティーニが用いた極小さい厚塗りの線状の筆触を再現することができなかった。こうした極小さい筆触を作るための、専用の道具及び絵具の状態を検証する必要がある。今後、セガンティーニの作品に見られる、様々なマチエール及び筆触を作り出す研究を行いたい。

本研究では、厚塗りの線状の筆触を用いた制作について、工芸的作業の性質を持つことを指摘した。実践制作において、実際に制作を行い、厚塗りの線状の筆触による描画がやや退屈なものであることを実感したのだが、ここで新たな疑問が生じた。セガンティーニはどのようにしてこの制作方法を続けてきたのだろうか。おそらく描画では、忍耐を伴うような時間が訪れたものと考えらる。なにか特殊な道具を用いて、描画の効率化を図ったかもしれないし、セガンティーニ以外の人の手を借りた可能性もある。また、工芸的作業を好んでおり、全く退屈ではなかったとも考えられる。いずれにせよ、

厚塗りの線状の筆触を用いた描画を行う筆者にとって重要な問いであり、これからも制作を行い、答えを考えていきたい。

今後は、さらなる筆触の研究を行い、筆触を用いた絵画表現の応用を展開していきたい。特に、本研究では調査の及ばなかった、イタリア分割主義の画家及び、未来派の画家たちの筆触を研究していきたい。イタリア分割主義の画家の多くは、セガンティーニと同じように、画商ヴィットーレ・グルビシーの指導を受け、分割主義を用いている。画家によって、用いた筆触の形状は異なるものの、筆触は分割されており、線状もしくは点状の筆触を用いて、視覚混合を行っている。そして、セガンティーニと近い画風である。グルビシーという技法の提供者が同じであっても、画家によって筆触及び用法が異なるのは、画家それぞれが、筆触に求めた効果が異なるからであると思われる。

未来派の筆触はイタリア分割主義の線描及び線状の筆触の技法を受け継いで発展させたものと言われている。未来派の筆触はイタリア分割主義の筆触の発展とも言え、厚塗りの線状の筆触の応用の一例と言える。イタリア分割主義及び未来派筆触を分析し、表現効果を知ることで、筆触の表現の可能性を考察し、実証していきたいと考えている。

謝辞

本論文の執筆にあたっては、先生方をはじめ、多くの方にお世話になりました。指導教官である仏山輝美先生には、大学時代から10数年にわたってご指導をいただいてきました。深く感謝申し上げます。また、筆者の未熟な論考を査読してくださった、内藤定壽先生、石崎和宏先生、株田昌彦先生に厚く御礼申し上げます。

取材に協力してくださった、大原美術館の柳沢秀行先生、セガンティーニ美術館のベアト・シュトゥッツァー氏にこの場を借りて心より感謝いたします。

表１　本論文の構成と研究方法

表２　セガンティーニの作品の変遷のまとめ

	ミラノ時代 -1881	ブリアンツァ時代 1881-1886	サヴォニン時代 1886-1894	マロヤ時代 1894-1899
テーマ				母性
		農民の生活、農民と動物（家畜）の絆		
	身近な人物、風景		アルプスの風景	
	宗教的主題			
ジャンル		厨房画		
	宗教画			
	静物画			
	肖像画			
	風景画			
制作環境	屋内で制作			
		屋外で制作		
描画技法	明暗法			
			分割主義	
マチエール	平滑			
			厚塗りで複雑な凹凸	
				薄塗りで下地が見える

表３　筆触と筆跡の違い

	筆触	筆跡
対象	主に絵画で用いる	主に文字で用いる
意味１ （見た目）	・描画に際し、絵筆やその他の描画用材が画面に触れて生じる痕跡	・書き残した文字 ・書かれた字
意味２ （特性）	・画家の個性を感じさせる ・画家の個性が端的に表出される	・個人個人の文字の書きぐせ、特徴 ・文字の書きぶり

表４　印象派の筆触

表４は『印象派の技法』の47頁、53頁、66頁、67頁、77頁、78頁、84頁、119頁をまとめたものである。

モネ	**ルノアール**	**ピサロ**	**ドガ**	**印象派全体として**
・斑点状及び線状のタッチ	・小さなタッチ ・柔らかに混合されたタッチ ・軽いタッチ	・小さなタッチ ・微細なタッチ（1885年-87年の点描主義時代の筆触） ・点状	・豊かなタッチ	・小さな不透明なタッチ

表５　ポスト印象派の筆触

表５は『印象派の技法』の128頁、129頁、『巨匠の絵画技法 ゴッホ』を参考にまとめたものである。

セザンヌ	**ゴッホ**
・「小斑（petit tache）」を使っているものの、より体系的になり、デザイン感覚もより緊密で建築的なもの ・線状の筆触	・細かく小さな筆触 ・点状の筆触 ・長く太い線状の筆触

表６　セガンティーニの筆触分割と色彩

セガンティーニ	
筆触	色彩
・糸状の長い筆触	・基本的に純粋色（混色されていない色）を用いる ・筆触と筆触の隙間に補色を置く（＝視覚混合を行う）

表７　筆触分割と分割主義

表８　筆触分割の特徴の比較

	筆触分割	筆触の形状	色彩	視覚混合
印象派	行う（画家による）	太い線状、点状、線状（画家による）	様々な色を用いる（画家による）	ほとんど行わない（画家による）
新印象派	行う	点状	土系、黒系以外の色を用いる	色彩理論に基づき厳密に行う
ポスト印象派	行う（画家による）	太い線状、点状、線状（画家による）	様々な色を用いる（画家による）	行う場合もある（画家による）
セガンティーニ	行う	主に細かな線状	様々な色を用いる	色彩理論に基づき経験に基づき行う

表９　調査対象作品一覧
作品のキャプションデータは、主に『セガンティーニ アートライブラリーbis』、 展覧会図録『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』 及びカタログレゾネ『 Segantini: Catalogo Generale.』を参考にした。

No.	作品名	制作年	サイズ (cm)	技法・素材	所蔵
1	ブロンド髪の若い女性の頭部習作 Study for the head of a blond woman	1878-79	31×29.5	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
2	鐘つき番 The Ringer	1879-80	140×70	カンヴァスに油彩	トレント=ロヴェレート近現代美術館
3	二十歳の自画像 Self-Portrait at the Age of Twenty	1879-80	35×26	カンヴァスに油彩	アルコ市庁舎
4	プシアーノの夕暮れ Sunset in Pusiano	1880頃	65×95	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
5	死んだカモシカ Dead Chamois	1881	75×100	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
6	羊のいる風景 Landscape with Sheep	1881	73×45	カンヴァスに油彩	リゴルネット、ヴィンチェンツォ・ヴェラ美術館
7	十字架への接吻 Kissing the Cross	1881-82	85.5×48	カンヴァスに油彩	ザンクト・ガレン美術館
8	自画像 Self-Portrait	1882頃	52×38.5	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
9	水飲み場の夕べ Sunset at the Trough	1882-83	47.5×84	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
10	小屋に帰る羊の群れ Return to the Sheep Shed	1883-84	63×100	板に油彩	ヴィンタートゥール芸術文化歴史財団
11	羊の剪毛 The Sheepshearing	1883-84	117×216.5	カンヴァスに油彩	東京、国立西洋美術館
12	11月の寒い日 Cold November Day	1883-84	30.5×43	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
13	婦人像 Portrait of a Lady	1883-84	120×87	カンヴァスに油彩	福山、福山美術館
14	羊たちへの祝福 The Blessing of the Sheep	1884頃	198×120	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
15	ニンジンのある静物 Still Life with Carrots	1884	57×80	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
16	階段の習作 Study of a Staircase	1884-85	40×61	カンヴァスに油彩、厚紙に貼る	クール、ビュンドナー美術館
17	早朝のミサへ Early Mass	1884-86	108×211	カンヴァスに油彩	ザンクト・ガレン美術館
18	キノコ Mushrooms	1886	56×87	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
19	吊るされたガチョウ Hung Goose	1886頃	114×81.5	カンヴァスに油彩	チューリッヒ美術館

No.	作品名	制作年	サイズ (cm)	技法・素材	所蔵
20	湖上のアヴェ・マリア Ave Maria Crossing the Lake	1886	120×93	カンヴァスに油彩	ザンクト・ガレン美術館
21	水を運ぶ女 The Water Carrier	1886-87	74×45.5	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
22	グリゾン州の衣装 Grisons Costume	1887	54×79	カンヴァスに油彩	ザンクト・ガレン美術館
23	水を飲む茶色い雌牛 Brown Cow at the Trough	1887	87×71	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
24	わがモデルたち My Models	1888	65.5×92.5	カンヴァスに油彩	チューリッヒ美術館
25	小屋に帰る羊の群れ Return to the Sheep Shed	1888	79.5×133	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
26	靴下を編む少女 Girl Knitting	1888	53×91.5	カンヴァスに油彩	チューリッヒ美術館
27	雪解けの時に During the Thaw	1888	66×98	カンヴァスに油彩	ザンクト・ガレン美術館
28	疾駆する馬 Galloping Horse	1887-89	82×97	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
29	母と母 The Two Mothers	1889	157×280	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
30	森からの帰途 Return from the Wood	1890	64×95	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
31	母山羊と子山羊 A Goat with Her Kid	1891	31×72.5	カンヴァスに油彩	アムステルダム、ファン・ゴッホ美術館
32	アルプスの真昼 Midday in the Alps	1891	77.6×71.5	カンヴァスに油彩	ザンクト・ガレン美術館
33	アルプスの真昼 High Noon in the Alps	1892	86×80	カンヴァスに油彩	大原美術館
34	雌牛の頭部 Head of a Cow	1892	55×68	カンヴァスに油彩	アルコ市庁舎
35	水飲み場の赤い雌牛 Brown Cow at the Trough	1892	74×61	カンヴァスに油彩	ザンクト・ガレン美術館
36	死せるのろ鹿 Dead Roe-Deer	1892	55.5×96.5	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
37	日陰の憩い Repose in the Shade	1892	44×68	カンヴァスに油彩	クリストフ・ブロヒャー・コレクション
38	バルコニーにて On the Balcony	1892	65.5×42	カンヴァスに油彩	クール、ビュンドナー美術館
39	井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景 Alpine Landscape with Woman at the Well	1893頃	71.5×121.5	カンヴァスに油彩	ヴィンタートゥール、オスカー・ラインハルト・アム・シュタットガルテン美術館
40	ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像 Portrait of Signora Gaetana Casiraghi Oriani	1894	100×70	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館

No.	作品名	制作年	サイズ (cm)	技法・素材	所蔵
41	生命の天使 The Angel of Life	1894	276×217	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
42	アルプスの牧場 Alpine Meadows	1893-95	169×278	カンヴァスに油彩	チューリッヒ美術館
43	マロヤの風景 Landscape in Maloja	1895	125×60	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
44	生命の泉の愛 Love at the Fount of Life	1896	70×98	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
45	春の牧草地 Springtime Pasture	1896	97.5×155.5	カンヴァスに油彩	ミラノ、ブレラ美術館
46	愛の女神 Pagan Goddess	1894-97	220×144	カンヴァスに油彩	ミラノ市立近代美術館
47	悪しき母たち The Bad Mothers	1896-97	40×74	厚紙に油彩、 ズグラッフィート	チューリッヒ美術館
48	淫蕩な女たちへの懲罰 The Punishment of Lust	1896-97	40×74	厚紙に油彩、 ズグラッフィート	チューリッヒ美術館
49	虚栄 Vanitas	1897	77×124	カンヴァスに油彩	チューリッヒ美術館
50	カルロ・ロッタの肖像 Portrait of Carlo Rotta	1897	201×121	カンヴァスに油彩	ミラノ、オスペダーレ・マッジョーレ
51	ハイマツの枝 Pine Branch	1897頃	77.5×32	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
52	アルプスの夕日 Alpine Landscape at Sunset	1895-98	86×137.5	カンヴァスに油彩	シュテーデル美術館
53	じゃがいもをむく女性 Woman Peeling Potatoes	1898	50×37.5	カンヴァスに油彩	クール、ビュンドナー美術館
54	干し草の収穫 Hay Harvest	1888頃、 1899	137×149	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
55	〈アルプス三連画〉生命 Alpine Triptych ; Life	1896-99	190×322	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
56	〈アルプス三連画〉自然 Alpine Triptych ; Nature	1898-99	235×403	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館
57	〈アルプス三連画〉死 Alpine Triptych ; Death	1896-99	190×322	カンヴァスに油彩	サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

表10　実験調査対象作品の一覧

著作権保護の理由のため掲載しない

１　《ブロンドの髪の若い女性の頭部習作 》
Study for the head of a blond woman
1878-79年　31×29.5 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

２　《鐘つき番》
The Ringer
1879-1880年　140×70 cm　カンヴァスに油彩　トレント=ロヴェレート近現代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

３　《二十歳の自画像》
Self-Portrait at the Age of Twenty
1879-80年　35×26 cm　カンヴァスに油彩
アルコ市庁舎

著作権保護の理由のため掲載しない

４　《プシアーノの夕暮れ》
Sunset in Pusiano
1880年頃　65×95 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

５　《死んだカモシカ》
Dead Chamois
1881 年　75×100 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

６　《羊のいる風景》
Landscape with Sheep
1881年　73×45 cm　カンヴァスに油彩
リゴルネット、ヴィンチェンツォ・ヴェラ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

７　《十字架への接吻》
Kissing the Cross
1881-82年　85.5×48 cm　カンヴァスに油彩
ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

８　《自画像》
Self-Portrait
1882年頃　52×38.5 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

９　《水飲み場の夕べ》
Sunset at the Trough
1882-83年　47.5×84 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

10　《小屋に帰る羊の群れ》
Return to the Sheep Shed
1883-84年　63×100 cm　板に油彩
ヴィンタートゥール芸術文化歴史財団

著作権保護の理由のため掲載しない

11　《羊の剪毛》
The Sheepshearing
1883-84年　117×216.5 cm　カンヴァスに油彩
東京、国立西洋美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

12　《11月の寒い日》
Cold November Day
1883-84年　30.5×43 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

13　《婦人像》
Portrait of a Lady
1883-84年　120×87 cm　カンヴァスに油彩
福山、福山美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

14　《羊たちへの祝福》
The Blessing of the Sheep
1884年頃　198×120 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

15　《ニンジンのある静物》
Still Life with Carrots
1884年　57×80 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

16　《階段の習作》
Study of a Staircase
1884-85年　40×61 cm　カンヴァスに油彩、厚紙に貼る
クール、ビュンドナー美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

17　《早朝のミサへ》
Early Mass
1884-86年　108×211 cm　カンヴァスに油彩
ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

18　《キノコ》
Mushrooms
1886年　56×87 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

19　《吊るされたガチョウ》
Hung Goose
1886年頃　114×81.5 cm　カンヴァスに油彩
チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

20　《湖上のアヴェ・マリア》
Ave Maria Crossing the Lake
1886年　120×93 cm　カンヴァスに油彩
ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

21　《水を運ぶ女》
The Water Carrier
1886-87年　74×45.5 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

22　《グリゾン州の衣装》
Grisons Costume
1887年　54×79 cm　カンヴァスに油彩
ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

23　《水を飲む茶色い雌牛》
Brown Cow at the Trough
1887年　87×71 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

24　《わがモデルたち》
My Models
1888年　65.5×92.5 cm　カンヴァスに油彩
チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

25　《小屋に帰る羊の群れ》
Return to the Sheep Shed
1888年　79.5×133 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

26　《靴下を編む少女》
Girl Knitting
1888年　53×91.5 cm　カンヴァスに油彩
チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

27　《雪解けの時に》
During the Thaw
1888年　66×98 cm　カンヴァスに油彩
ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

28　《疾駆する馬》
Galloping Horse
1887-89年　82×97 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

29　《母と母》
The Two Mothers
1889年　157×280 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

30　《森からの帰途》
Return from the Wood
1890年　64×95 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

31　《母山羊と子山羊》
A Goat with Her Kid
1891年　31×72.5 cm　カンヴァスに油彩
アムステルダム、ファン・ゴッホ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

32　《アルプスの真昼》
Midday in the Alps
1891年　77.6×71.5 cm　カンヴァスに油彩
ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

33　《アルプスの真昼》
High Noon in the Alps
1892年　86×80 cm　カンヴァスに油彩
大原美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

34　《雌牛の頭部》
Head of a Cow
1892年　55×68 cm　カンヴァスに油彩
アルコ市庁舎

著作権保護の理由のため掲載しない

35　《水飲み場の赤い雌牛》
Brown Cow at the Trough
1892年　74×61 cm　カンヴァスに油彩
ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

36　《死せるのろ鹿》
Dead Roe-Deer
1892年　55.5×96.5 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

37　《日陰の憩い》
Repose in the Shade
1892年　44×68 cm　カンヴァスに油彩
クリストフ・ブロヒャー・コレクション

著作権保護の理由のため掲載しない

38　《バルコニーにて》
On the Balcony
1892年　65.5×42 cm　カンヴァスに油彩
クール、ビュンドナー美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

39　《井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景》
Alpine Landscape with Woman at the Well
1893年頃　71.5×121.5 cm　カンヴァスに油彩
ヴィンタートゥール、オスカー・ラインハルト・アム・シュタットガルテン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

40　《ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像》
Portrait of Signora Gaetana Casiraghi Oriani
1894年　100×70 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

41　《生命の天使》
The Angel of Life
1894年　276×217 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

42　《アルプスの牧場》
Alpine Meadows
1893-95年　169×278 cm　カンヴァスに油彩
チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

43　《マロヤの風景》
Landscape in Maloja
1895年　125×60 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

44　《生命の泉の愛》
Love at the Fount of Life
1896年　70×98 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

45　《春の牧草地》
Springtime Pasture
1896年　97.5×155.5 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ、ブレラ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

46　《愛の女神》
Pagan Goddess
1894-97年　220×144 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

47　《悪しき母たち》
The Bad Mothers
1896-97年　40×74 cm　厚紙に油彩、ズグラッフィート
チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

48　《淫蕩な女たちへの懲罰》
The Punishment of Lust
1896-97年　40×74 cm　厚紙に油彩、ズグラッフィート
チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

49　《虚栄》
Vanitas
1897年　77×124 cm　カンヴァスに油彩
チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

50　《カルロ・ロッタの肖像》
Portrait of Carlo Rotta
1897年　201×121 cm　カンヴァスに油彩
ミラノ、オスペダーレ・マッジョーレ

著作権保護の理由のため掲載しない

51　《ハイマツの枝》
Pine Branch
1897年頃　77.5×32 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

52　《アルプスの夕日》
Alpine Landscape at Sunset
1895-1898年　86×137.5 cm　カンヴァスに油彩
シュテーデル美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

53　《じゃがいもをむく女性》
Woman Peeling Potatoes
1898年　50×37.5 cm　カンヴァスに油彩
クール、ビュンドナー美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

54　《干し草の収穫》
Hay Harvest
1888年頃、1899年　137×149 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

55　〈アルプス三連画〉《生命》
Alpine Triptych ; Life
1896-99年　190×322 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

56　〈アルプス三連画〉《自然》
Alpine Triptych ; Nature
1898-99年　235×403 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

57　〈アルプス三連画〉《死》
Alpine Triptych ; Death
1896-99年　190×322 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

作品のキャプションデータは、主に『セガンティーニ アートライブラリーbis』、 展覧会図録『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』及びカタログレゾネ『 Segantini: Catalogo Generale.』を参考にした。

表10における図版の出典は巻末「注　及び　図版典拠」にまとめた。

表11　調査作品における線状の筆触の有無
作品のキャプションデータは、表９のデータを使用した。

No.	作品名	制作年	サイズ（cm）	時代区分	線状の筆触
1	ブロンド髪の若い女性の頭部習作	1878-79	31×29.5	ミラノ	×
2	鐘つき番	1879-80	140×70		×
3	二十歳の自画像	1879-80	35×26		×
4	プシアーノの夕暮れ	1880頃	65×95		×
5	死んだカモシカ	1881	75×100		×
6	羊のいる風景	1881	73×45	ブリアンツァ	×
7	十字架への接吻	1881-82	85.5×48		×
8	自画像	1882頃	52×38.5		×
9	水飲み場の夕べ	1882-83	47.5×84		×
10	小屋に帰る羊の群れ	1883-84	63×100		×
11	羊の剪毛	1883-84	117×216.5		×
12	11月の寒い日	1883-84	30.5×43		×
13	婦人像	1883-84	120×87		×
14	羊たちへの祝福	1884頃	198×120		×
15	ニンジンのある静物	1884	57×80		×
16	階段の習作	1884-85	40×61		×
17	早朝のミサへ	1884-86	108×211		×
18	キノコ	1886	56×87		×
19	吊るされたガチョウ	1886頃	114×81.5		×
20	湖上のアヴェ・マリア	1886	120×93	サヴォニン	○
21	水を運ぶ女	1886-87	74×45.5		○
22	グリゾン州の衣装	1887	54×79		○
23	水を飲む茶色い雌牛	1887	87×71		○
24	わがモデルたち	1888	65.5×92.5		○
25	小屋に帰る羊の群れ	1888	79.5×133		○
26	靴下を編む少女	1888	53×91.5		○
27	雪解けの時に	1888	66×98		○
28	疾駆する馬	1887-89	82×97		○
29	母と母	1889	157×280		○

No.	作品名	制作年	サイズ（cm）	時代区分	線状の筆触
30	森からの帰途	1890	64×95	サヴォニン	○
31	母山羊と子山羊	1891	31×72.5		○
32	アルプスの真昼	1891	77.6×71.5		○
33	アルプスの真昼	1892	86×80		○
34	雌牛の頭部	1892	55×68		○
35	水飲み場の赤い雌牛	1892	74×61		○
36	死せるのろ鹿	1892	55.5×96.5		○
37	日陰の憩い	1892	44×68		○
38	バルコニーにて	1892	65.5×42		○
39	井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景	1893頃	71.5×121.5		○
40	ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像	1894	100×70	マロヤ	○
41	生命の天使	1894	276×217		○
42	アルプスの牧場	1893-95	169×278		○
43	マロヤの風景	1895	125×60		○
44	生命の泉の愛	1896	70×98		○
45	春の牧草地	1896	97.5×155.5		○
46	愛の女神	1894-97	220×144		○
47	悪しき母たち	1896-97	40×74		○
48	淫蕩な女たちへの懲罰	1896-97	40×74		○
49	虚栄	1897	77×124		○
50	カルロ・ロッタの肖像	1897	201×121		○
51	ハイマツの枝	1897頃	77.5×32		○
52	アルプスの夕日	1895-98	不明		○
53	じゃがいもをむく女性	1898	50×37.5		○
54	干し草の収穫	1888頃、1899	137×149		○
55	〈アルプス三連画〉生命	1896-99	190×322		○
56	〈アルプス三連画〉自然	1898-99	235×403		○
57	〈アルプス三連画〉死	1896-99	190×322		○

表12　セガンティーニの筆触の変遷

	ミラノ時代 -1881	ブリアンツァ時代 1881-1886	サヴォニン時代 1886-1894	マロヤ時代 1894-1899
描画技法	明暗法			
			分割主義 （筆触分割）	
筆触	平滑な筆触			
	太く短い筆触			
	太く長い筆触			
	細く長い筆触		線状の筆触	
	細く短い筆触			
		点状の筆触		
	薄塗り			
	厚塗り			
色彩			筆触分割（一色一筆）	
			視覚混合 （網膜上で色を合成）	
			視覚混合（補色対比）	
	土系の色彩			

表13　調査作品リスト及び、モチーフの分類
作品のキャプションデータは、表９のデータを使用した。

No.	作品名	制作年	時代区分	①人体・②衣類	③動物	自然								⑫建物
						④草、花	⑤木	⑥岩	⑦大地	⑧山	⑨空	⑩雲	⑪水辺	
1	ブロンド髪の若い女性の頭部習作	1878-79	ミラノ	○	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2	鐘つき番	1879-80		○	-	-	-	-	-	-	-	-	-	○
3	二十歳の自画像	1879-80		○	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	プシアーノの夕暮れ	1880頃		-	-	-	-	-	○	○	○	○	-	-
5	死んだカモシカ	1881		-	○	○	-	-	-	-	-	-	-	-
6	羊のいる風景	1881	ブリアンツァ	-	○	-	○	-	○	-	○	○	-	○
7	十字架への接吻	1881-82		○	○	○	○	-	-	-	○	○	-	-
8	自画像	1882頃		○	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
9	水飲み場の夕べ	1882-83		○	○	○	-	-	○	-	-	-	○	-
10	小屋に帰る羊の群れ	1883-84		○	○	-	-	-	○	○	○	-	-	○
11	羊の剪毛	1883-84		○	○	-	○	-	○	○	○	-	-	○
12	11月の寒い日	1883-84		○	○	-	○	-	○	-	○	-	-	-
13	婦人像	1883-84		○	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
14	羊たちへの祝福	1884頃		○	○	-	-	-	○	-	○	○	-	○
15	ニンジンのある静物	1884		-	-	○	-	-	-	-	-	-	-	-
16	階段の習作	1884-85		-	-	-	-	-	-	-	○	-	-	○
17	早朝のミサへ	1884-86		○	-	-	-	-	-	-	○	-	-	○
18	キノコ	1886		-	-	○	-	-	-	-	-	-	-	-
19	吊るされたガチョウ	1886頃		-	○	-	-	-	-	-	-	-	-	-
20	湖上のアヴェ・マリア	1886	サヴォニン	○	○	-	-	-	○	-	○	-	○	○
21	水を運ぶ女	1886-87		○	-	-	-	-	-	-	○	-	○	○
22	グリゾン州の衣装	1887		○	-	○	○	-	○	-	-	-	-	-
23	水を飲む茶色い雌牛	1887		○	-	○	○	○	○	○	○	○	-	○
24	わがモデルたち	1888		○	-	-	-	-	-	-	-	-	-	○
25	小屋に帰る羊の群れ	1888		○	○	○	-	-	○	-	○	-	-	○
26	靴下を編む少女	1888		○	○	○	○	-	○	-	○	-	-	○
27	雪解けの時に	1888		○	○	-	-	-	○	-	-	-	○	○
28	疾駆する馬	1887-89		-	○	○	○	-	○	-	○	-	-	-
29	母と母	1889		○	○	-	-	-	-	-	-	-	-	○
30	森からの帰途	1890		○	-	-	-	-	○	○	○	-	-	○
31	母山羊と子山羊	1891		-	○	○	-	-	○	-	-	-	-	-
32	アルプスの真昼	1891		○	○	○	○	○	○	○	○	-	-	○
33	アルプスの真昼	1892		○	○	○	○	○	○	○	○	-	-	
34	雌牛の頭部	1892		-	○	○	-	-	○	-	-	-	-	-

No.	作品名	制作年	時代区分	①人体・②衣類	③動物	自然								⑫建物
						④草、花	⑤木	⑥岩	⑦大地	⑧山	⑨空	⑩雲	⑪水辺	
35	水飲み場の赤い雌牛	1892	サヴォニン	-	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
36	死せるのろ鹿	1892		-	○	-	-	-	-	-	-	-	-	-
37	日陰の憩い	1892		○	○	○	-	-	○	-	-	-	-	○
38	バルコニーにて	1892		○	-	-	-	-	○	-	○	-	-	○
39	井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景	1893頃		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	-
40	ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像	1894	マロヤ	○	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
41	生命の天使	1894		○	-	-	○	-	○	○	○	○	○	-
42	アルプスの牧場	1893-95		○	○	○	-	○	○	○	○	○	○	○
43	マロヤの風景	1895		○	○	○	○	-	○	○	○	○	○	○
44	生命の泉の愛	1896		○	-	○	○	○	○	○	○	○	○	-
45	春の牧草地	1896		○	○	○	○	○	○	○	○	○	-	○
46	愛の女神	1894-97		○	-	-	-	-	○	○	○	○	-	-
47	悪しき母たち	1896-97		○	-	-	○	-	○	○	○	-	-	-
48	淫蕩な女たちへの懲罰	1896-97		○	-	-	○	-	○	○	○	○	-	-
49	虚栄	1897		○	○	○	○	○	○	-	-	-	○	-
50	カルロ・ロッタの肖像	1897		○	-	-	-	-	-	-	○	-	-	○
51	ハイマツの枝	1897頃		-	-	-	○	-	-	-	○	-	-	-
52	アルプスの夕日	1895-98		○	○	○	○	○	○	○	○	-	○	-
53	じゃがいもをむく女性	1898		○	-	-	-	-	-	-	-	-	-	○
54	干し草の収穫	1888頃、1899		○	○	○	○	○	○	○	○	○	-	-
55	〈アルプス三連画〉生命	1896-99		○	○	-	-	-	○	○	○	○	-	○
56	〈アルプス三連画〉自然	1898-99		○	○	○	○	○	○	○	○	-	○	○
57	〈アルプス三連画〉死	1896-99		○	○	○	○	○	○	○	○	-	○	○

表14　色の対比

表14は山中俊夫の『色彩学の基礎』及び千々岩英影の『色彩学概説』を参考に筆者が作成した。

① 明度対比	明度対比のモデル	線状の筆触における明度対比
・周囲に暗い色を配置する →中の色は明るく見える 明暗の差の強調		
・周囲に明るい色を配置する →中の色は暗く見える 明暗の差の強調		
② 彩度対比	彩度対比のモデル	線状の筆触における彩度対比
・色相が同じの彩度の異なる色を配置する →彩度の差の強調がされて見える 彩度の差の強調		
③ 色相対比	色相対比のモデル	線状の筆触における色相対比
・異なる色相の色を配置する →それぞれの色相が強く見える 色相の差を強調		
④ 補色対比	補色対比のモデル	線状の筆触における補色対比
・補色の関係の色を並置する →それぞれの彩度と色相が強く見える 彩度、色相を強調		

表15　構図の特徴の比較

	ミラノ時代、ブリアンツァ時代	サヴォニン時代、マロヤ時代
①モチーフの配置	・画面中央付近 ・形が切れる	・画面中央付近 ・全体が入る ・空間を意識した配置
②色彩による構成と配置	・土系の色を用いる	・様々な色相の色を用いる ・色面による画面構成
③明暗の構成	・明暗による画面構成	・明暗による画面構成
④遠近法	・明暗遠近法 ・透視図法 ・空気遠近法	・明暗遠近法 ・短縮法 ・面の重なりを用いる ・（透視図法）

表16　構図が受けた影響のまとめ

表17　厚塗りの線状の筆触の表現効果及び影響

セガンティーニの厚塗りの線状の筆触の表現効果

表18　実見調査を行った作品のびび割れの有無
図中の〇は割れがある、×は割れがないことを表している。
作品のキャプションデータは、表９のデータを使用した。

No.	作品名	制作年	サイズ（cm）	時代区分	割れ
1	ブロンド髪の若い女性の頭部習作	1878-79	31×29.5	ミラノ	〇
2	鐘つき番	1879-80	140×70		×
3	二十歳の自画像	1879-80	35×26		〇
4	プシアーノの夕暮れ	1880頃	65×95		〇
5	死んだカモシカ	1881	75×100		×
6	羊のいる風景	1881	73×45	ブリアンツァ	〇
7	十字架への接吻	1881-82	85.5×48		〇
8	自画像	1882頃	52×38.5		×
9	水飲み場の夕べ	1882-83	47.5×84		〇
10	小屋に帰る羊の群れ	1883-84	63×100		×
11	羊の剪毛	1883-84	117×216.5		×
12	11月の寒い日	1883-84	30.5×43		×
13	婦人像	1883-84	120×87		×
14	羊たちへの祝福	1884頃	198×120		×
15	ニンジンのある静物	1884	57×80		×
16	階段の習作	1884-85	40×61		×
17	早朝のミサへ	1884-86	108×211		×
18	キノコ	1886	56×87		〇
19	吊るされたガチョウ	1886頃	114×81.5		×
20	湖上のアヴェ・マリア	1886	120×93	サヴォニン	〇
21	水を運ぶ女	1886-87	74×45.5		〇
22	グリゾン州の衣装	1887	54×79		〇
23	水を飲む茶色い雌牛	1887	87×71		〇
24	わがモデルたち	1888	65.5×92.5		〇
25	小屋に帰る羊の群れ	1888	79.5×133		〇
26	靴下を編む少女	1888	53×91.5		〇
27	雪解けの時に	1888	66×98		〇
28	疾駆する馬	1887-89	82×97		〇
29	母と母	1889	157×280		〇

No.	作品名	制作年	サイズ（cm）	時代区分	割れ
30	森からの帰途	1890	64×95	サヴォニン	○
31	母山羊と子山羊	1891	31×72.5		×
32	アルプスの真昼	1891	77.6×71.5		○
33	アルプスの真昼	1892	86×80		○
34	雌牛の頭部	1892	55×68		○
35	水飲み場の赤い雌牛	1892	74×61		○
36	死せるのろ鹿	1892	55.5×96.5		×
37	日陰の憩い	1892	44×68		○
38	バルコニーにて	1892	65.5×42		○
39	井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景	1893頃	71.5×121.5		○
40	ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像	1894	100×70	マロヤ	×
41	生命の天使	1894	276×217		×
42	アルプスの牧場	1893-95	169×278		○
43	マロヤの風景	1895	125×60		○
44	生命の泉の愛	1896	70×98		○
45	春の牧草地	1896	97.5×155.5		×
46	愛の女神	1894-97	220×144		○
47	悪しき母たち	1896-97	40×74		○
48	淫蕩な女たちへの懲罰	1896-97	40×74		×
49	虚栄	1897	77×124		○
50	カルロ・ロッタの肖像	1897	201×121		○
51	ハイマツの枝	1897頃	77.5×32		×
52	アルプスの夕日	1895-98	不明		○
53	じゃがいもをむく女性	1898	50×37.5		○
54	干し草の収穫	1888頃、1899	137×149		○
55	〈アルプス三連画〉生命	1896-99	190×322		○
56	〈アルプス三連画〉自然	1898-99	235×403		○
57	〈アルプス三連画〉死	1896-99	190×322		○

地図

地図1　セガンティーニの主な居住地。

地図2　ブリアンツァ地方の居住地。

地図3　スイスでの居住地と周辺。

全ての地図は、現地の観光地図と展覧会図録『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』の172頁を参考に筆者が作成した。

図１　現在（2013年時点）のブレラ美術学校。

図２　ブレラ美術学校と学生。

図３　ブレラ美術館。

著作権保護の理由のため掲載しない

図４　《マリア・モロッツィの肖像》
ティックロ・クレモーナ（1837-1878）
1873年　油彩、カンヴァス　200×110cm　ミラノ市立近代美術館、イタリア

著作権保護の理由のため掲載しない

図５　《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》　The Choir of Sant’ Antonio
1879年　119.5×85 cm　カンヴァスに油彩　個人蔵

著作権保護の理由のため掲載しない

図６　《鐘つき番》　The Ringer
1879-1880年　140×70 cm　カンヴァスに油彩　トレント=ロヴェレート近現代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図７　《二十歳の自画像》　Self-Portrait at the Age of Twenty
1879-80年　35×26 cm　カンヴァスに油彩　アルコ市庁舎

著作権保護の理由のため掲載しない

図８　《ブロンドの髪の若い女性の頭部習作 》　Study for the head of a blond woman
1878-79年　31×29.5 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

図９　プシアーノの街並み。

図10　プシアーノ湖。

図11　コルニッツォロ山。

図12　カレッラ付近から見たプシアーノ湖。

図13　カレッラの街並。

図14　コルネーノの街並。

図15　コルネーノの街並。

図16　コルネーノとカレッラをつなぐセガンティーニ通り。

著作権保護の理由のため掲載しない

図17　《湖上のアヴェ・マリア》　Ave Maria Crossing the Lake
1882年　サイズ不明　キャンヴァスに油彩　現存不明

著作権保護の理由のため掲載しない

図18　《晩鐘》
ジャン＝フランソワ・ミレー（1814-1875）
1857–1859年　油彩、カンヴァス　53.3×66cm　オルセー美術館、フランス

著作権保護の理由のため掲載しない

図19　《羊のいる風景》　Landscape with Sheep
1881年　73×45 cm　カンヴァスに油彩　リゴルネット、ヴィンチェンツォ・ヴェラ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図20　《十字架への接吻》　Kissing the Cross
1881-82年　85.5×48 cm　カンヴァスに油彩　ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図21　《水飲み場の夕べ》　Sunset at the Trough
1882-83年　47.5×84 cm　カンヴァスに油彩　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図22　《牧場の柵にて》　At the Rail
1886年　169×389.5 cm　カンヴァスに油彩　ローマ国立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図23　《羊の剪毛》　The Sheep shearing
1883-84年　117×216.5 cm　カンヴァスに油彩　東京、国立西洋美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図24　《婦人像》　Portrait of a Lady
1883-84年　120×87 cm　カンヴァスに油彩　福山、福山美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図25　《キノコ》　Mushrooms
1886年　56×87 cm　カンヴァスに油彩　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図26　《ニンジンのある静物》　Still Life with Carrots
1884年　57×80 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図27　《11月の寒い日》　Cold November Day
1883-84年　30.5×43 cm　カンヴァスに油彩　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図28　《早朝のミサへ》　Early Mass
1884-86年　108×211 cm　カンヴァスに油彩　ザンクト・ガレン美術館

図29　2013年のティラノ駅。

図30　ティラノからポスキアーヴォまでにみられる風景。

図31　ポスキアーヴォ湖。

図32　ポスキアーヴォ付近。

図33　ベルニナ峠近くのオスピツィオ・ベルニナ駅（2253m）周辺の風景。
中央の山はピッツ・カンブレナ（Piz Cambrena）である。

図34　ベルニナ峠近くのオスピツィオ・ベルニナ駅（2253m）周辺の風景。

図35　サンモリッツの街並。

図36　サンモリッツの街並。

図37　セガンティーニ美術館。

図38　サヴォニンの街並。

図39　サヴォニンの東の山並み。
画像の左：ピッツ・アーロス（Piz Arlos）（2696m）。　中央：ピッツ・マルテナス（Piz Martegnas）（2670m）。　右奥の雪山：ピッツ・クルヴェール（Piz Curver）（2927m）。　右：ピッツ・トイッサ（Piz Toissa）（2657m）。

図40　サヴォニンの西の山並み。
画像の中央：ピッツ・ミトゲル（Piz Mitgel）（3158m）。　右：ピッツ・サルテラス（Piz Salteras）（3110m）。

図41　セガンティーニが住んだ家。

著作権保護の理由のため掲載しない

図42　《湖上のアヴェ・マリア》　Ave Maria Crossing the Lake
1886年　120×93 cm　カンヴァスに油彩　ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図43　《アルプスの真昼》　Midday in the Alps
1891年　77.6×71.5 cm　カンヴァスに油彩　ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図44　《耕作》　Ploughing
1886-90年　116×227 cm　カンヴァスに油彩　ミュンヘン、ノイエ・ピナコテーク

著作権保護の理由のため掲載しない

図45　《靴下を編む少女》　Girl Knitting
1888年　53×91.5 cm　カンヴァスに油彩　チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図46　《アルプスの真昼》　High Noon in the Alps
1892年　86×80 cm　カンヴァスに油彩　大原美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図47　《死せるのろ鹿》　Dead Roe-Deer
1892年　55.5×96.5 cm　カンヴァスに油彩　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図48　《死んだカモシカ》　Dead Chamois
1881年　75×100 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図49　《母山羊と子山羊》　A Goat with Her Kid
1891年　31×72.5 cm　カンヴァスに油彩　アムステルダム、ファン・ゴッホ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図50　《井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景》
Alpine Landscape with Woman at the Well
1893年頃　71.5×121.5 cm　カンヴァスに油彩
ヴィンタートゥール、オスカー・ラインハルト・アム・シュタットガルテン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図51　《湖上のアヴェ・マリア》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図52　《湖上のアヴェ・マリア》の水面部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図53　《湖上のアヴェ・マリア》の人物部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図54　《疾駆する馬》　Galloping Horse
1887-89年　82×97 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図55　《母と母》　The Two Mothers
1889年　157×280 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図56　《母と母》 の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図57　《母と母》 の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図58　サヴォニンで制作を行うセガンティーニと付き添うビーチェ。
図版典拠：マティアス・フレーナー　「モダニズムへの道」　『セガンティーニ アートライブラリー bis』、西村書店、2011年。

図59　サヴォニンに設置されたセガンティーニの制作現場の再現パネル。

図60　マロヤでのセガンティーニの住居であったシャレー・クオーニ。
右のドーム状の建物はセガンティーニのアトリエであった。

図61　マロヤの街から見た風景。

図62　マロヤの街から見た風景。

図63　ベレヴェデーレ塔。

図64　ベレヴェデーレ塔 から見たマロヤ峠とブレガリア谷。

図65　セガンティーニと家族が眠る墓地の近くの教会。

図66　1898年に建てられたセガンティーニのアトリエ。
実際はアトリエというより、書斎として使用された。

図67　ソーリオの街並み。

図68　ソーリオの街並とボンダスカ山脈。

図69　ソーリオ村の周辺には山脈が連なっている。

著作権保護の理由のため掲載しない

図70　《ベルゲル峡谷の冬》
ジョヴァンニ・ジャコメッティ（1868-1933）
1900-1901年頃　35×50.3cm　油彩、 カンヴァス　クール 、グリソン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図71　《二人の母たち》
ジョヴァンニ・ セガンティーニ
ジョヴァンニ・ジャコメッティ
1899-1900年　69×125cm　油彩、カンヴァス　クール、ビュンドナー美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図72　〈アルプス三連画〉《生命》　〈アルプス三連画〉の額縁・リュネット・メダイヨンを含む、左翼のためのデザイン見本素描画。
1898-99年　137×108cm　紙に木炭とコンテ　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図73　〈アルプス三連画〉《自然》　〈アルプス三連画〉の額縁・リュネット・メダイヨンを含む、中央パネルのためのデザイン見本素描画。
1898-99年　137×127cm　紙に木炭とコンテ　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図74　〈アルプス三連画〉《死》　〈アルプス三連画〉の額縁・リュネット・メダイヨンを含む、右翼のためのデザイン見本素描画。
1898-99年　137×108cm　紙に木炭とコンテ　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図75　〈アルプス三連画〉《生命》　Alpine Triptych ; Life
1896-99年　190×322 cm　カンヴァスに油彩　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図76　〈アルプス三連画〉《自然》　Alpine Triptych ; Nature
1898-99年　235×403 cm　カンヴァスに油彩　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図77　〈アルプス三連画〉《死》　Alpine Triptych ; Death
1896-99年　190×322 cm　カンヴァスに油彩　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

図78　シャフベルクからの風景。中央の湖はサンモリッツ湖である。

著作権保護の理由のため掲載しない

図79　《生命の泉の愛》　Love at the Fount of Life
1896年　70×98 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図80　《虚栄》　Vanitas
1897年　77×124 cm　カンヴァスに油彩　チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図81　《生命の天使》　The Angel of Life
1894年　276×217 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図82　《淫蕩な女たちへの懲罰》　The Punishment of Lust
1896-97年　40×74 cm　厚紙に油彩、ズグラッフィート　チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図83　《悪しき母たち》　The Bad Mothers
1896-97年　40×74 cm　厚紙に油彩、ズグラッフィート　チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図84　《春の牧草地》　Springtime Pasture
1896年　97.5×155.5 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ、ブレラ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図85　《故郷への帰還》　Return the Native Land
1895年　161×299 cm　カンヴァスに油彩　ドイツ旧ナショナル・ギャラリー

図86　マロヤの街から見える風景。左の高い山は標高3163mのピッツ・ラグレヴ（Piz Lagrev）である。

著作権保護の理由のため掲載しない

図87　マロヤでの制作風景。
図版典拠： Beyeler Museum AG, Diana Segantini, Guido Magnaguagno, Ulf Kuster ”SEGANTINI”, the Beyeler Museum AG, 2011.

著作権保護の理由のため掲載しない

図88　シャーフベルクでの制作風景。
図版典拠： Beyeler Museum AG, Diana Segantini, Guido Magnaguagno, Ulf Kuster ”SEGANTINI”, the Beyeler Museum AG, 2011

著作権保護の理由のため掲載しない

図89　《Charing Cross Bridge, la Tamise》
クロード・モネ（1840-1926）
1903年　73.5×100 cm　カンヴァスに油彩　リヨン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図90　《Charing Cross Bridge, la Tamise》 の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図91　《The Water Lilies - Green Reflections（Reflets verts）》
クロード・モネ
1914-1926年　200×850 cm　油彩　オランジュリー美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図92　《The Water Lilies - Green Reflections（Reflets verts）》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図93　《Woman tying her Shoe（靴の紐を結ぶ女）》
ピエール＝オーギュスト・ルノワール（1841-1919）
1918年頃　50.5× 56.5 cm　油彩、キャンバス　コートールド･ギャラリー

著作権保護の理由のため掲載しない

図94　《Woman tying her Shoe（靴の紐を結ぶ女）》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図95　《La bergère（羊飼いの娘）》
カミーユ・ピサロ（1830-1903）
1881年頃　81×64.7cm　油彩、キャンバス　オルセー美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図96　《View from my Window, Eragny（自宅の窓から見た曇り空、エラニー）》
カミーユ・ピサロ
1886-1888年　65×80 cm　油彩、キャンバス　アシュモレアン博物館

著作権保護の理由のため掲載しない

図97　《Danseuses sur la scène（ステージ上のダンサー）》
エドガー・ドガ（1834-1917）
1889年　76×82 cm　カンヴァスに油彩　リヨン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図98　《Danseuses sur la scène（ステージ上のダンサー）》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図99　《Pommes et biscuits（林檎とビスケット）》
ポール・セザンヌ（1839-1906）
1879-1882年　45×55cm　カンヴァスに油彩　オランジュリー美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図100　《Pommes et biscuits（林檎とビスケット）》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図101　《Le cyprès et l'arbre en fleurs（糸杉のある麦畑）》
フィンセント・ヴァン・ゴッホ（1853-1890）
1889年　サイズ不明　カンヴァスに油彩　チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図102　《The Haystacks（干し草つくり）》
ポール・ゴーギャン（1848-1903）
1889年　カンヴァスに油彩　92×73.3cm　コートールド･ギャラリー

著作権保護の理由のため掲載しない

図103　《Jeune femme se poudrant（化粧をする若い女）》
ジョルジュ・スーラ（1859-1891）
1889-1890年　95.5×79.5cm　カンヴァスに油彩　コートールド･ギャラリー

著作権保護の理由のため掲載しない

図104　《Jeune femme se poudrant（化粧をする若い女）》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図105　《二十歳の自画像》の拡大部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図106　《プシアーノの夕暮れ》　Sunset in Pusiano
1880年頃　65×95 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図107　《プシアーノの夕暮れ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図108　《プシアーノの夕暮れ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図109　《ブロンドの髪の若い女性の頭部習作》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図110　《死んだカモシカ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図111　《死んだカモシカ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図112　《羊のいる風景》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図113　《羊のいる風景》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図114　《早朝のミサへ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図115　《小屋に帰る羊の群れ》　Return to the Sheep Shed
1883-84年　63×100 cm　板に油彩　ヴィンタートゥール芸術文化歴史財団

著作権保護の理由のため掲載しない

図116　《小屋に帰る羊の群れ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図117　《水飲み場の夕べ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図118　《吊るされたガチョウ》　Hung Goose
1886年頃　114×81.5 cm　カンヴァスに油彩　チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図119　《吊るされたガチョウ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図120　《ニンジンのある静物》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図121　《ニンジンのある静物》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図122　《湖上のアヴェ・マリア》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図123　《湖上のアヴェ・マリア》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図124　《湖上のアヴェ・マリア》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図125　《グリゾン州の衣装》　Grisons Costume
1887年　54×79 cm　カンヴァスに油彩　ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図126　《グリゾン州の衣装》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図127　《グリゾン州の衣装》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図128　《水を飲む茶色い雌牛》　Brown Cow at the Trough
1887年　87×71 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図129　《水を飲む茶色い雌牛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図130　《水を飲む茶色い雌牛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図131　《水を飲む茶色い雌牛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図132　《疾駆する馬》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図133　《疾駆する馬》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図134　《疾駆する馬》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図135　《わがモデルたち》　My Models
1888年　65.5×92.5 cm　カンヴァスに油彩　チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図136　《わがモデルたち》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図137　《水飲み場の赤い雌牛》　Brown Cow at the Trough
1892年　74×61 cm　カンヴァスに油彩　ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図138　《水飲み場の赤い雌牛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図139　《母と母》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図140　《母と母》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図141　《母と母》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図142　《母と母》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図143　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図144　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図145　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図146　《アルプスの牧場》　Alpine Meadows
1893-95年　169×278 cm　カンヴァスに油彩　チューリッヒ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図147　《カルロ・ロッタの肖像》　Portrait of Carlo Rotta
1897年　201×121 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ、オスペダーレ・マッジョーレ

著作権保護の理由のため掲載しない

図148　《ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像》
Portrait of Signora Gaetana Casiraghi Oriani
1894年　100×70 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図149　《ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図150　《ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図151　《ガエターナ・カジキーラ・オリアーニ夫人の肖像》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図152　《虚栄》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図153　《生命の天使》の部分。下方斜めより撮影した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図154　《生命の天使》の部分。下方斜めより撮影。

著作権保護の理由のため掲載しない

図155　《悪しき母たち》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図156　《淫蕩な女たちへの懲罰》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図157　《悪しき母たち》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図158　《淫蕩な女たちへの懲罰》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図159　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図160　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図161　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図162　《自然》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図163　《自然》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図164　《死》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図165　《死》 の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図166　《死》 の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図167　〈アルプス三連画〉の素描見本。左より《生命》、《自然》、《死》。

著作権保護の理由のため掲載しない

図168　《死》 の素描見本の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図169　《十字架への接吻》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図170　《水飲み場の夕べ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図171　《羊の剪毛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図172　《早朝のミサへ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図173　《バルコニーにて》　On the Balcony
1892年　65.5×42 cm　カンヴァスに油彩　クール、ビュンドナー美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図174　《バルコニーにて》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図175　《アルプスの牧場》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図176　《自然》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図177　《ガエターナ・カシラーギ・オリアーニ夫人の肖像》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図178　《カルロ・ロッタの肖像》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図179　《愛の女神》　Pagan Goddess
1894-97年　220×144 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図180　《愛の女神》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図181　《靴下を編む少女》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図182　《生命の天使》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図183　《靴下を編む少女 》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図184　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図185　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図186　《アルプスの牧場》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図187　《生命の泉の愛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図188　《自然》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図189　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図190　《靴下を編む少女 》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図191　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図192　《アルプスの牧場》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図193　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図194　《靴下を編む少女》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図195　《愛の女神》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図196　《愛の女神》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図197　《愛の女神》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図198　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図199　《十字架への接吻》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図200　《水飲み場の赤い雌牛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図201　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図202　《アルプスの牧場》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図203　《死せるのろ鹿》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図204　《十字架への接吻》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図205　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図206　《水飲み場の赤い雌牛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図207　《水飲み場の赤い雌牛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図208　《アルプスの牧場》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図209　《生命の泉の愛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図210　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図211　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図212　《悪しき母たち》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図213　《生命の天使》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図214　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図215　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図216　《自然》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図217　《自然》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図218　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図219　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図220　《死》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図221　《アルプスの真昼》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図222　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図223　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図224　《羊たちへの祝福》　The Blessing of the Sheep
1884年頃　198×120 cm　カンヴァスに油彩　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図225　《羊たちへの祝福》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図226　《十字架への接吻》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図227　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図228　《湖上のアヴェ・マリア》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図229　《自然》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図230　《羊のいる風景》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図231　《水飲み場の赤い雌牛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図232　《生命の泉の愛》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図233　《死》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図234　《水飲み場の夕べ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図235　《アルプスの夕日》　Alpine Landscape at Sunset
1895-1898年　86×137.5 cm　カンヴァスに油彩　シュテーデル美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図236　《アルプスの夕日》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図237　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図238　《アルプスの牧場》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図239　《アルプスの牧場》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図240　《羊たちへの祝福》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図241　《早朝のミサへ》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図242　《日陰の憩い》　Repose in the Shade
1892年　44×68 cm　カンヴァスに油彩　クリストフ・ブロヒャー・コレクション

著作権保護の理由のため掲載しない

図243　《日陰の憩い》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図244　《靴下を編む少女》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図245　《湖上のアヴェ・マリア》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図246　《アルプスの真昼》の部分。

図247　《アルプスの真昼》の部分（図246）の面と線の模式図。

図248　線状の筆触の並びの模式図。

図249　線状の筆触の並列配置と直列配置の模式図。

図250　線状の筆触の密度と配置の模式図。

図251　線状の筆触の種類の模式図。

図252　線状の筆触の長さの模式図。

図253　線状の筆触の太さの模式図。

図254　線状の筆触の厚みの模式図。

図255　線状の筆触の形状の模式図。

図256　線の方向の模式図。

著作権保護の理由のため掲載しない

図257　《ヴィットーレ・グルビシーの肖像》　Portrait of Vittore Grubicy
1887年　151×91 cm　カンヴァスに油彩　ライプツィヒ造形美術館

図258　大きい形状の線状の筆触を用いて描いたりんごの模式図。

図259　小さい形状の線状の筆触を用いて描いたりんごの模式図。

図260　5月のサヴォニン。街の畑から山を望む。

図261　5月のサヴォニン。街から山を望む。

図262　色で区分した２つの面。

図263　同色で区分した２つの面。

図264　輪郭線で区分した２つの面。

図265　輪郭線で区分した同色の２つの面。

図266　AとBの面にそれぞれ異なる向きの線を引き２つの面を区分した。

図267　AとBの面にそれぞれ異なる色で異なる向きの線を引き２つの面を区分した。

図268　AとBの面にそれぞれ異なる色で異なる向きの線を引き、さらに輪郭線を加え、２つの面を区分した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図269　《母と母》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図270　《靴下を編む少女 》の腕の線の方向を矢印で示した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図271　《靴下を編む少女 》の手と指の線の方向を矢印で示した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図272　《母と母》の一部を画面に対して斜め方向から撮影した。

図273　容積の表現の模式図。

著作権保護の理由のため掲載しない

図274　《ポンテサンマルコのナビリオ》　The Naviglio with the Ponte San Marco
1880年　76×52.5 cm　カンヴァスに油彩　個人蔵

著作権保護の理由のため掲載しない

図275　《農民女性の肖像》　Portrait of Peasant Woman
1880-82年　44.5×31.5 cm　カンヴァスに油彩、厚紙に貼る　個人蔵

著作権保護の理由のため掲載しない

図276　《魚のある静物》　Still Life with Fish
1886年　54×109 cm　カンヴァスに油彩　サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図277　《夕暮れの平原》　Plain at Dusk
1883-85年　80×100 cm　カンヴァスに油彩
チューリッヒ、ベアト・クルテゥイ・コレクション

著作権保護の理由のため掲載しない

図278　《水飲み場の赤い雌牛》の拡大部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図279　《水飲み場の赤い雌牛》の拡大部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図280　《母と母》の拡大部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図281　《靴下を編む少女》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図282　《死》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図283　《死》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図284　《干し草の収穫》　Hay Harvest
1888年頃、1899年　137×149 cm　カンヴァスに油彩
サン・モリッツ、セガンティーニ美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図285　《干し草の収穫》の部分。

図286　線状の筆触の色のパターン。

著作権保護の理由のため掲載しない

図287　《マロヤの風景》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図288　《マロヤの風景》　Landscape in Maloja
1895年　125×60 cm　カンヴァスに油彩　ミラノ市立近代美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図289　《アルプスの風景》の部分。

図290　グレーズの模式図。

著作権保護の理由のため掲載しない

図291　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図292　《自然》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図293　《アルプスの牧場》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図294　《母と母》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図295　《虚栄》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図296　《マロヤの風景》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図297　《アルプスの牧場》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図298　《 アルプスの夕日》の部分。

	① 凹凸あるマチエールをつくる ② 乾燥させる
	③ 乾性油もしくはヴァニスに 絵具を薄くとく
	④ といた絵具を塗布する ⑤ 絵具を布で拭く
	⑥ マチエールの凹の部分に 絵具が残る

図299　マチエールを活かしたグレーズ。

著作権保護の理由のため掲載しない

図300　《死せる英雄》　Dead Hero
1879年　161×90 cm　カンヴァスに油彩　ザンクト・ガレン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

《鐘つき番》

著作権保護の理由のため掲載しない

《死んだカモシカ》

著作権保護の理由のため掲載しない

《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》

著作権保護の理由のため掲載しない

《死せる英雄》

… 主なモチーフ

図301　ミラノ時代の作品の主なモチーフの配置。

著作権保護の理由のため掲載しない

《鐘つき番》

著作権保護の理由のため掲載しない

《死んだカモシカ》

著作権保護の理由のため掲載しない

《サンタントーニオ聖堂の聖歌隊席》

著作権保護の理由のため掲載しない

《死せる英雄》

… 明部　… 暗部

図302　ミラノ時代の作品の明暗の配置。

著作権保護の理由のため掲載しない

図303　モチーフの配置が示す方向。

著作権保護の理由のため掲載しない

図304　《羊のいる風景》の羊以外の明暗。

著作権保護の理由のため掲載しない

図305　《羊のいる風景》の羊の明暗。

著作権保護の理由のため掲載しない

《羊の剪毛》

著作権保護の理由のため掲載しない

《十字架への接吻》

著作権保護の理由のため掲載しない

《羊たちの祝福》

著作権保護の理由のため掲載しない

《婦人像》

… 主なモチーフ

図306　ブリアンツァ時代の作品の主なモチーフの配置。

著作権保護の理由のため掲載しない

《羊の剪毛》

著作権保護の理由のため掲載しない

《十字架への接吻》

著作権保護の理由のため掲載しない

《羊たちの祝福》

著作権保護の理由のため掲載しない

《婦人像》

… 明部　… 暗部

図307　ブリアンツァ時代の作品の明暗の配置。

著作権保護の理由のため掲載しない

《アルプスの真昼》

著作権保護の理由のため掲載しない

《アルプスの真昼》

著作権保護の理由のため掲載しない

《母山羊と子山羊》

著作権保護の理由のため掲載しない

《水飲み場の赤い雌牛》

… 斜め方向の境界線

図308　サヴォニン時代の構図に見られる斜め方向の境界線。

著作権保護の理由のため掲載しない

《井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景》

著作権保護の理由のため掲載しない

《日陰の憩い》

著作権保護の理由のため掲載しない

《水飲み場の赤い雌牛》

… 明部

… 暗部

図309　サヴォニン時代の構図に見られる明暗の配置。

著作権保護の理由のため掲載しない

《井戸のかたわらに女性のいるアルプスの風景》

著作権保護の理由のため掲載しない

《水飲み場の赤い雌牛》

著作権保護の理由のため掲載しない

《アルプスの真昼》

… 主なモチーフ

図310　サヴォニン時代の作品の主なモチーフの配置。

著作権保護の理由のため掲載しない

《マロヤの風景》

著作権保護の理由のため掲載しない

《アルプスの牧場》

著作権保護の理由のため掲載しない

《干し草の収穫》

… 明部

… 暗部

図311　マロヤ時代の作品の明暗の配置。

著作権保護の理由のため掲載しない

図312　《マロヤの風景》を色面で区分した。

著作権保護の理由のため掲載しない

〈アルプス三連画〉《生命》

著作権保護の理由のため掲載しない

〈アルプス三連画〉《自然》

著作権保護の理由のため掲載しない

〈アルプス三連画〉《死》

… 明部

… 暗部

図313　〈アルプス三連画〉に構図に見られる明暗の配置。

著作権保護の理由のため掲載しない

〈アルプス三連画〉《生命》

著作権保護の理由のため掲載しない

〈アルプス三連画〉《自然》

著作権保護の理由のため掲載しない

〈アルプス三連画〉《死》

… 斜め方向の境界線

図314　〈アルプス三連画〉に構図に見られる斜め方向の境界線。

著作権保護の理由のため掲載しない

図315　《移動する羊の群れ》　Moving Flock of Sheep
1882年　15×23.2 cm　紙　個人蔵

著作権保護の理由のため掲載しない

図316　《腰掛ける農民》　Contadina seduta
1893年　48.4×44cm　鉛筆、ペン、インク、紙　ドレスデン美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図317　《靴下を編む少女》　Girl Knitting
1892年頃　20.1×27.1 cm　鉛筆、紙　所蔵不明

著作権保護の理由のため掲載しない

図318　〈アルプス三連画〉《死》の習作
1898-99年　85×153cm　コンテ、黒クレヨン、白クレヨンによるハイライト、厚紙

著作権保護の理由のため掲載しない

図319　《死せるのろ鹿》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図320　《死せるのろ鹿》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図321　《母と母》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図322　《アルプスの風景》　Alpine Landscape
1898年、1899年　51.3× 90.2 cm　カンヴァスに油彩　アールガウ州立美術館

著作権保護の理由のため掲載しない

図323　《アルプスの風景》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図324　〈アルプス三連画〉《死》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図325　〈アルプス三連画〉《死》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図326　マロヤで〈アルプス三連画〉《死》を制作中のセガンティーニ。図87から作品部分を筆者がトリミングした。
図版典拠： Beyeler Museum AG, Diana Segantini, Guido Magnaguagno, Ulf Kuster ”SEGANTINI”, the Beyeler Museum AG, 2011.

著作権保護の理由のため掲載しない

図327　制作途中の〈アルプス三連画〉《死》の各モチーフの筆触の比較図。図87をトリミングし、白字と白枠を筆者が書き加えた。

著作権保護の理由のため掲載しない

図328　〈アルプス三連画〉《生命》の見本素描の部分。 鉛筆、コンテ、紙 137×108cm　1898-99年

著作権保護の理由のため掲載しない

図329　〈アルプス三連画〉《生命》の習作　Study for Life
1897年　 99×161.3cm　鉛筆、木炭、パステル、紙　個人蔵

著作権保護の理由のため掲載しない

図330　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図331　《生命》の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図332　《生命》の習作の部分

著作権保護の理由のため掲載しない

図333　《生命》の習作の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図334　《プシアーノの夕暮れ》の割れ部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図335　《干し草の収穫》の割れ部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図336　《アルプスの真昼》の割れ部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図337　シャフベルク近くの風景。

著作権保護の理由のため掲載しない

図338　《生命》と《生命》の構図を示した図。

図339　《生命》の舞台であるソーリオ周辺から見た風景写真と構図を示した図。

著作権保護の理由のため掲載しない

図340　《自然》と《自然》の構図を示した図。

図341　《自然》の制作現場であるシャフベルク周辺から見た風景写真と構図を示した図。

図342　《死》と《死》の構図を示した図。

図343　《死》の舞台であるマロヤ周辺から見た風景写真と構図を示した図。

図344　制作現場周辺の構図を横から見た図。谷を挟んで遠方の山を望むことができる場所である高地での制作を示している。

図345　谷を挟んで遠方の山を望むことができる場所から描かれた絵の模式図。

図346　山を望むことができる、谷（平地）での制作を示した模式図。

図347　山を望むことができる、谷（平地）で描かれた絵の模式図。

著作権保護の理由のため掲載しない

図348　《水飲み場の赤い雌牛》における再現実験の範囲を赤枠で示した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図349　《アルプスの牧場》における再現実験の範囲を赤枠で示した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図350　〈アルプス三連画〉《生命》における再現実験の範囲を赤枠で示した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図351　図348の赤枠の部分を拡大した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図352　図349の赤枠の部分を拡大した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図353　図350の赤枠の部分を拡大した。

図354　《水飲み場の赤い雌牛》の部分をトレースした状態。

図355　下塗りを施したキャンヴァス。

図356　下図を転写したキャンヴァス。

図357　荒描きを施す。

図358　荒描きを施した状態。

図359　細く毛先の長い筆。

図360　コリンスキーの毛の面相筆、豚毛の筆。

図361　練った油絵具。

図362　筆の持ち方。

図363　筆をそっと降ろして描いた状態。

図364　筆触をのせた状態。

図365　《水飲み場の赤い雌牛》の部分（元の作品）。

図366　《水飲み場の赤い雌牛》の部分（元の作品）。

図367　筆跡を残すように描いた部分。

図368　画面全体を筆触で描いた状態。

図369　山に不透明色をかけた状態。

図370　不透明色を拭き取った状態。

図371　１回目の描画を終えた状態。

図372　２回目の描画を終えた状態。

図373　２回目の描画を終え、境界を明確にした状態。

図374　完成した再現作品。

図375　再現実験による作品の部分。

著作権保護の理由のため掲載しない

図376　《水飲み場の赤い雌牛》の部分（元の作品）。

図377　《アルプスの牧場》の部分の下図を転写したキャンヴァス。

図378　荒描きを施した状態。

図379　画面上での混色（左部分）。

図380　1回目の描画を終えた状態。

著作権保護の理由のため掲載しない

図381　《アルプスの牧場》の部分（元の作品）。

図382　グレーズを行った状態。

図383　２回目の描画を行った状態

図384　２回目のグレーズを行った状態（完成）。

図385　《アルプスの牧場》の部分の下図を転写したキャンヴァス。

図386　暖色の筆触で描画した状態。

図387　１回目の描画を行った状態。

図388　１回目のグレーズを行った状態。

図389　２回目の描画（赤）。

図390　筆触の幅の調整の模式図

図391　２回目の描画で完成とした。

図392　筆者作品《Green Scenery》
油彩、綿布、パネル　162×130cm 2011年

図393　筆者作品《LANDSCAPE 2》0
油彩、オイルパステル、綿布、パネル　73×92cm 2010年

図394　筆者作品《LANDSCAPE 3》
油彩、オイルパステル、綿布、パネル　73×92cm 2010年

図395　筆者作品《LANDSCAPE 2》の部分。

図396　筆者作品《LANDSCAPE 2》の部分。

図397　筆者作品《LANDSCAPE 3》の部分。

図398　筆者作品《Sea Scenery》
油彩、オイルパステル、パネル、綿布 162×388 cm 2010年

図399　筆者作品《Sea Scenery》の部分。

図400　筆者作品《Green Scenery》の制作過程。

図401　筆者作品《Green Scenery》の部分。

図402　筆者作品《Green Scenery》の部分を斜めから撮影した。

図403　乾性油１滴とチューブから出したままの状態の油絵具。

図404　Aの油絵具を練った状態。

図405　Bの油絵具を練った状態。

図406　Cの油絵具を練った状態。

図407　Dの油絵具を練った状態。

図408　Aの油絵具を練った状態。

図409　Bの油絵具を練った状態。

図410　Cの油絵具を練った状態。

図411　Dの油絵具を練った状態。

著作権保護の理由のため掲載しない

図412　セガンティーニが用いた筆。

著作権保護の理由のため掲載しない

図413　セガンティーニが用いた筆が入った鞄。

図414　左から豚毛の平筆（大）、豚毛の平筆（小）、豚毛の丸筆、ナイロンの丸筆、水彩用の筆、ナイロンのファンブラシ。

図415　線所の筆触の描画に用いる筆。筆者の筆である。

図416　左は豚毛の平筆、右はナイロンの丸筆。

図417　練った絵具。

図418　豚毛の平筆に油絵具を含ませた状態。

図419　ナイロンの丸筆に油絵具を含ませた状態。

図420　豚毛の平筆を用いた線状の筆触。

図421　ナイロンの丸筆を用いた線状の筆触。

図422　筆者作品《Green Scenery》の部分。

図423　筆触によってつくられたマチエールの模式図。

著作権保護の理由のため掲載しない

図424　《アルプスの風景》にみられるマチエール。作品を斜め方向から撮影した。

著作権保護の理由のため掲載しない

図425　《アルプスの牧場》にみられるマチエール。

図426　筆者作品《Scene 1》
油彩、綿布、パネル　130×162cm 2011年

図427　筆者作品《Scene 1》のおおまかな下図。

図428　筆者作品《Scene 1》の参考写真。

図429　筆者作品《Scene 1》の制作過程。

図430　筆者作品《Scene 1》の制作過程。画面全体を線状の筆触で描いた状態。

図431　筆者作品《Scene 1》の制作過程。マチエールの状態。

図432　筆者作品《Scene 1》の制作過程。明部を加筆している。

図433　筆者作品《Scene 1》の草の部分のマチエール。

図434　筆者作品《Scene 1》の森の部分のマチエールを斜めから撮影した。

図435　筆者作品《Scene 1》の草の部分マチエール。

図436　筆者作品《Scene 1》の森の木々の葉の部分のマチエール。

図437　筆者作品《Scene 4》
油彩、綿布、パネル　117×117cm 2011年

図438　筆者作品《Scene 4》のアイディアスケッチ。

図439　筆者作品《Scene 4》の参考写真。

図440　筆者作品《Scene 4》の草の部分の筆触。

図441　線状の筆触を用いた補色対比の模式図。

図442　線状の筆触と下層を用いた補色対比の模式図。

図443　線状の筆触と下層を用いた補色対比を線状の筆触によって調整した状態の模式図。

図444　筆者作品《Scene 4》の草の部分の筆触。

図445　筆者作品《Scene 4》の草の部分。

図446　筆者作品《Scene 4》の空のマチエール。

図447　筆者作品《Scene 4》の森と草の境界付近の暗部のマチエール。

図448　筆者作品《Flowers》
油彩、パネル、綿布　18.0×23.0cm　2011年

図449　筆者作品《Island》
油彩、キャンバス　15.8×22.5cm　2011年

図450　筆者作品《Scenery》
油彩、パネル、綿布 182×274 cm 2011-2012 年。

図451　《Scenery》の制作現場。

図452　《Scenery》の制作過程。荒描きの途中段階。

注

序章

1. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修　『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』　松井隆夫訳、NHKプロモーション、2011年。
2. 同上、177-179頁。
3. 同上、160-162頁。
4. 荻原守衛 「伊太利の旅J ~現代』第1巻第3号 1909年。
5. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、160頁の「セガンティーニに言及のある戦前期の主な国内文献」では、1909年から1919年までに、セガンティーニに関連する10本の文献が存在していたことを明らかにしている。
6. 佐久間政一　『泰西名畫家傳　セガンティニ』　日本美術學院、1921年。
7. 神崎梧楼 訳　「セガンチニ伝(1)」　『アトリエ』　第6巻1号、アトリエ社、1929年。神崎はこのほかに、「セガンチニ自叙伝(上)」　『アトリエ』　第４巻11号アトリエ社、1927年、などを書いている。
8. 木村捷司　「セガンティーニの自叙伝（1）」『みづゑ』第300号、1930年、美術出版社。
9. 展覧会「スイス・アルプス名画展　セガンチーニ、ホドラーらによる」は1977年3月25日-4月19日　新宿・小田急百貨店、1977年3月25日-4月19日　新宿・小田急百貨店で開催された展覧会である。
10. 展覧会『セガンチーニ展　アルプスと牧歌の幻想』は1978年に日本で開催された国内初のセガンティーニの回顧展である。国内の5会場を巡回した。
    1『神戸展』会場:神戸県立近代美術館、会期:1978年 4月29日~5月28日 。
    2『東京展』会場:小田急グランドギャラリー、会期:1978年 6月2日~6月20日 。
    3『広島展』会場:広島県立美術館、会期:1978年 7月8日~7月30日 。
    4『高崎展』会場:群馬県立近代美術館、会期:1978年 8月8日~9月3日 。
    5『北九州展』会場:北九州市立美術館、会期:1978年 10月28日~11月19日 。
11. 展覧会図録　『セガンティーニ展』　神戸新聞社、1978年。
12. アニー=ポール・クインザック　「序説」　展覧会図録 『セガンティーニ展』　神戸新聞社、1978年、112-122頁。
13. 展覧会『セガンティーニ　―光と山―』は2011年に日本で開催されたセガンティーニの回顧展である。国内の3会場を巡回した。
    1『滋賀展』会場:佐川美術館、会期:2011年 7月16日~8月21日 。
    2『静岡展』会場:静岡市美術館、会期:2011年9月3日~10月23日。
    3『東京展』会場:損保ジャパン東郷青児美術館、会期:2011年11月23日~12月27日。
14. ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　『セガンティーニ　アートライブラリーbis』　末吉雄二訳、西村書店、2011年。
15. クインザック、前掲書、115頁。

16. ベアト・シュトゥッツァー　「近代へのパイオニア」　『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』 ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修　松井隆夫訳 、NHKプロモーション、2011年、16頁。
17. マティアス・フレーナー　「モダニズムへの道－ジョヴァンニ・セガンティーニの生涯と作品」　『セガンティーニ アートライブラリーbis』　ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　末吉雄二訳、西村書店、2011年、28頁。
18. ベアト・シュトゥッツァー　「物質から解放された美－セガンティーニ美術館の素描と油彩画」　『セガンティーニ アートライブラリーbis』　ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　末吉雄二訳、西村書店、2011年。78頁。
19. Quinsac,Annie-Paule. “Segantini: Catalogo Generale.” Mondadori Electra, 1982. 2014年時点では、日本語に翻訳されてはいない。
20. 展覧会『Segantini』は2011年にバイエラー財団で開催されたセガンティーニの回顧展である。会期：2011年1月16日~4月25日 。
21. “SEGANTINI”, the Beyeler Museum AG, Diana Segantini, Guido Magnaguagno, Ulf Kuster, the Beyeler Museum AG, 2011.
22. “RADICAL LIGHT ITALY’S DIVISIONIST PAINTER” THE NATIONAL GALLEY, 2008.

第 1 章

1. 本論では、セガンティーニの生涯を、ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　『セガンティーニ アートライブラリーbis』　末吉雄二訳、西村書店、2011年、の220-223頁を参考に区分した。
2. 地図 1 ～地図 3 は、イタリア及びスイスで入手した観光案内地図及び、展覧会図録である、ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修　『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』　松井隆夫訳 、NHKプロモーション、2011年、172頁を参考に筆者が作成した。
3. ベアト・シュトゥッツァーは、スイスのセガンティーニ美術館（Segantini Museum）のキュレーターであり、セガンティーニの研究者でもある。また、ビュンドナー美術館（Buendner Kunstmuseum）の元館長である。
4. ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修、前掲書の220-223頁。 オリジナルは、 Beat Stutzer, Roland Waspe. Giovani Segantini. Hatje Cantz Pub, 1999. に掲載されている。
5. ベアト・シュトゥッツァー　「年譜」　展覧会図録『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』　小川かい編集　松井隆夫訳 、NHKプロモーション、2011年、173-176頁。
6. マティアス・フレーナー　「モダニズムへの道－ジョヴァンニ・セガンティーニの生涯と作品」　『セガンティーニ アートライブラリーbis』　ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　末吉雄二訳、西村書店、2011年、10-11頁を参考に要約した。

7. Bianca Zehder-Segantini. Giovanni Segantinis Schriften und Briefe. Leipzig, 1912. この本は、セガンティーニが書いた自伝と手紙をまとめた書簡集である。セガンティーニの娘ビアンカが編集した。日本では1930年に洋画家の木村捷司（1905-1991年）が「セガンティーニの自叙伝（1）」として翻訳を行い、『みづゑ』第300号から第302号に掲載された。
8. フレーナー、前掲書、12-13頁。
9. Gottardo Segantini. “Giovanni Segantini zu seinem 10. Todesstag.” Die Kunst für Alle, 1909.
10. Quinsac、前掲書 volume primo、13-32頁。
11. 前掲書、ベアト・シュトゥッツァー執筆の「年譜」173頁には、「制作のためにモチーフを記録することに大いに有益となった」との記述がある。
12. フレーナー、前掲書、11頁。
13. マティアス・フレーナーはスイスのベルン美術館（Kunstmuseum Bern）館長でもある。
14. フレーナー、前掲書、13頁。
15. 同上、13頁。
16. 同上、11-13頁を参考に要約した。
17. 同上、13頁。
18. 同上。
19. クインザック、前掲書、112頁。
20. フレーナー、前掲書 、14頁。
21. 同上、14頁を参考に要約した。
22. 同上、13頁。
23. 同上。
24. クインザック、前掲書、112頁。
25. 秋山光和編　『新潮世界美術辞典』　新潮社、1985年。
26. 同上、1459頁。
27. フレーナー、前掲書 、13頁。
28. フレーナー、前掲書、15頁において、セガンティーニがどの時期に何を学んだかを語った部分が引用されている。発言の典拠は前掲書の書簡集、Bianca Zehder-Segantini. Giovanni Segantinis Schriften und Briefe. Leipzig, 1912. 84頁である。
29. 佐久間、前掲書、66頁。
30. シュトゥッツァー、前掲書、15頁。
31. シュトゥッツァー、前掲書、15頁、ならびにフレーナー、前掲書、13頁を参考に要約した。
32. 久保州子　「セガンティーニの足跡」　展覧会図録『アルプスの画家 セガンティーニ —光と山—』　ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修　松井隆夫訳 、NHKプロモーション、2011年、167頁を参考に要約した。
33. ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修、前掲書、221頁。
34. 同上、221頁を参考に要約した。
35. クインザック、前掲書、113頁。

36. フレーナー、前掲書、20-21頁。
37. クインザック、前掲書、113頁。
38. フレーナー、前掲書、21頁。
39. 同上、21頁。
40. ベアト・シュトゥッツァー　美術館ガイド『サンモリッツセガンティーニ美術館』　久保州子訳、セガンティーニ美術館、2012年、6頁。
41. フレーナー、前掲書、23頁。
42. 同上、６頁。
43. フレーナー、前掲書、21頁。
44. 同上。
45. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、56頁。
46. クインザック、前掲書、114頁。
47. 佐久間、前掲書、96頁。
48. クインザック、前掲書、114頁。
49. 久保州子、前掲書、168頁を参考に要約した。
50. 同上、168頁を参考に要約した。
51. クインザック、前掲書、114頁、115頁。
52. 同上。
53. 同上。
54. フレーナー、前掲書、26頁。
55. 同上。
56. クインザック、前掲書、115頁。
57. 同上、114頁。
58. ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修、前掲書、221頁を参考に要約した。
59. 前掲書、ベアト・シュトゥッツァー執筆の「年譜」174頁には、「アムステルダムの国際展」の記述があるが、展覧会の詳細は不明である。
60. クインザック、前掲書、182頁には、「ミュンヘンで金メダルを受ける」の記述があるが、賞の内容などの詳細は不明である。
61. 同上、221頁を参考に要約した。
62. シュトゥッツァー、美術館ガイド、前掲書、25頁を参考に要約した。
63. フレーナー、前掲書、35頁。
64. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、76頁。
65. 同上、76頁を参考に要約した。
66. シュトゥッツァー、美術館ガイド、前掲書、25頁。
67. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、90頁を参考に要約した。
68. フレーナー、前掲書、35頁。
69. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、106頁。
70. クインザック、前掲書、114-115頁を参考に要約した。
71. 佐久間、前掲書、67頁。

72. 佐久間、前掲書、224頁。
73. 久保州子、前掲書、169頁を参考に要約した。
74. 実際、筆者が５月下旬にマロヤを取材した際、雪が降り積もった。
75. 図61、図62の写真は筆者がマロヤを訪れた際に撮影したものである。図では山に雲がかかっているが、晴天時には山のシルエットをはっきりと見ることができる。
76. 筆者は、マロヤでも取材を行った。図61-図70は筆者が撮影した。
77. 久保州子、前掲書、169-170頁を参考に要約した。
78. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修 、前掲書、139頁。
79. 1897年にグスタフ・クリムト（Gustav Klimt 1862-1918）を中心にウィーンで結成された芸術家のグループ。保守的だったウィーン美術家組合から決別し、伝統的で古典的な表現からの分離を図った。参考文献：高階秀爾　監修　『カラー版　西洋美術史』美術出版社、2002年、155頁。
80. ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修、前掲書、223頁。
81. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、174-175頁を参考に要約した。
82. シュトゥッツァー、美術館ガイド、前掲書、25頁。
83. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、174-175頁を参考に要約した。
84. ユリア・クリューザー　「大から小へ、そして小から大へ　ジョヴァンニ・セガンティーニの《アルプス三連画》の成立について」　『セガンティーニ アートライブラリーbis』ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　末吉雄二訳、西村書店、2011年、177-189頁を参考に要約した。ユリア・クリューザー（Julia klüser 生年不明）はミュンヘン、ベルント・クリューサー画廊ディレクターである。
85. 同上、187-189頁を参考に要約した。
86. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、175-176頁を参考に要約した。
87. クインザック、前掲書、116-120頁を参考に要約した。
88. 佐久間、前掲書、255頁。
89. 同上、255頁。
90. 同上。
91. 同上。

第２章

1. 益田朋幸、喜多崎親　『岩波西洋美術用語辞典』　岩波書店、2005年、190頁。
2. 『新潮世界美術辞典』 新潮社、1985年、1204頁。
3. 今泉篤男、山田智三郎 編　『西洋美術辞典』　東京堂出版、1954年、482頁。
4. 松村明 編　『大辞林 第三版』　小学館、2006年 。
5. 村松明、山口明穂、和田利政 編　『旺文社国語辞典 第八版』　旺文社、1992年、 1086頁。
6. 同上、1086頁。
7. ジェームス・H. ルービン 著　『岩波 世界の美術 印象派』　太田泰人 訳　岩波書店、2002年、31頁を参考に要約した。

8. 前掲書、『岩波西洋美術用語辞典』、250頁。
9. バーナード・ダンスタン 著 『印象派の技法』 長峰朗 水沢勉 訳、グラフィック社、1980年、137-141頁を参考に要約した。
10. 同上、250頁。
11. バーナード・ダンスタン（Bernard Dunstan 1920-）はイギリスの画家。印象派が用いた太く短い線状の筆触を用いた絵画を制作している。
12. バーナード・ダンスタン、 著 『印象派の技法』 長峰朗 水沢勉 訳、グラフィック社、1980年。原典: Bernard Dunsta, Painting Methods of the Impressionists, Watson-Guptill Publications, 1976.
13. ダンスタン、前掲書、47頁。
14. 同上、53頁。
15. 同上、55頁の記述「これらの大きなカンヴァスのタッチは単純で力強く、絵具はクールベのように堅牢に塗られ、ほとんど平滑な部分もみられるのです。」から。
16. 同上、78頁。
17. 同上。
18. 同上。
19. 同上、47頁。
20. 同上。
21. 同上。
22. ジェームス・H. ルービン 著 『岩波 世界の美術 印象派』 太田泰人 訳 岩波書店、2002年。原典： James H. Rubin, Impressionism, Phaidon Press Limited, 1999. 34頁。
23. 晩年のモネの筆触（図90）など、例外は存在する。しかしモネの《The Water Lilies - Green Reflections（Reflets verts）》（図89）は1914年から1926年に描かれており、印象派の全盛期（1860-1880年代）には描かれていない。従って、この絵の筆触は、印象派以後のポスト印象派、新印象派などの影響を受けた可能性があるため、本論では比較対象から除外する。
24. H. ルービン、前掲書、315-317頁、及び、ダンスタン、前掲書、46-47頁を参考に筆者が要約した。
25. H. ルービン、前掲書、365頁を参考。
26. ウィリアム・ハーディ、 著 『巨匠の絵画技法 ゴッホ』 北村孝一 訳 エルテ出版 、1988年。
27. ダンスタン、前掲書、128-129頁。
28. 同上、128-136頁を参考に筆者が要約した。
29. 同上、128-129頁。
30. H. ルービン、前掲書、及びダンスタン、前掲書。
31. H. ルービン、前掲書、 390頁。
32. 同上、378、379、398頁を参考。
33. ハーディ、前掲書、 12-30頁

34. 同上、12頁。
35. 同上、17頁。
36. 同上、26頁。
37. 同上、30-31頁。
38. 中村俊春　「ゴッホの色彩：アルル時代を中心として」　『京都大学文学部美学美術史研究学 研究紀要 第3号』　京都大学、1982年、59頁を参考。
39. 同上、80頁。
40. 同上、79-80頁。
41. ダンスタン、前掲書、137-141頁を参考。
42. ダンスタン、前掲書『印象派の技法』では、新印象派は主に後期印象派（ポスト印象派）として扱われている。
43. H. ルービン、前掲書、365頁。
44. これまで参考にした、バーナード・ダンスタンの『印象派の技法』では「点描主義」（138頁）、ジェームス・H. ルービンの『岩波 世界の美術 印象派』 では「点描主義」（312頁）と表記されている。他に、主にイギリスの美術史家であり、印象派の研究を行っているバーナード・デンバー　(Bernard　Denvir　1917-1994）の著作『印象派全史 1863-今日まで』（バーナード・デンバー 著 池上忠治　監訳　日本経済新聞社　1994年、では「点描主義」（243頁）と表記されている。
45. 米村典子　『スーラ　点描を超えて』 六耀社、2002年、5頁。
46. ハーヨ・デュヒティング　『ジョルジュ・スーラ 1859-1891　点に要約された絵画』 Junko Mizuno 訳　タッシェン、2000年。
47. Michel-Eugène Chevreul,　De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés.　Pitois-Levrault et ce., 1839.
48. デュヒティング、前掲書、25頁。
49. Ogden Nicholas Rood,　The´orie scientifique des couleurs et leurs applications a` l'art et a` l'industrie,　G. Baillie`re et cie, 1881。
英語で書かれた原典は1878年にアメリカで出版されている。スーラが読んだのは1881年に出版されたフランス語版である。原典はOgden Nicholas Rood,　Students' text-book of color; or, Modern chromatics, with applications to art and industry,　D. Appleton and Company, 1878。
50. デュヒティング、前掲書、31-33頁を参考。
51. 同上、31頁。
52. 同上、31-33頁を参考。
53. 池上忠治 編　『世界美術大全集 西洋編23・後期印象派 時代23』　小学館、1993年。
54. 永井隆則 「新印象主義」　『世界美術大全集 西洋編23・後期印象派時代23』　池上忠治 編　小学館、1993年、255頁。
55. 前掲書、『新潮世界美術辞典』960頁。
56. 徳島県立近代美術館ホームページ（www.art.tokushima-ec.ed.jp）の美術用語詳細情報、点描主義のページに掲載されている。2014年8月31日に閲覧及び取得した。

57. 佐々木英也 監修　『オックスフォード西洋美術辞典 THE OXFORD COMPANION TO ART』　講談社、1989年、980頁。「分割主義」の項目の説明を参考にした。
58. 佐藤康夫　「イタリア分割主義 イタリア印象派の動向」　『世界美術大全集 西洋編23・後期印象派時代23』　池上忠治編　小学館、1993年、336頁。
59. クインザック、前掲書、115頁。
60. シュトゥッツァー、前掲書、15頁。
61. 同上、15頁。
62. 麻原雄　「作家研究　回帰する風景」　『美術手帖』　431号、美術出版社、1978年、225頁。
63. フレーナー、前掲書、28頁。
64. 同上、28頁。
65. クインザック、前掲書、115頁。
66. 同上、115頁。
67. デュヒティング、前掲書、31-33頁を参考。
68. クインザック、前掲書、114-115頁。
69. クインザックは前掲書において、この時代区分を用いている。
70. クインザック、前掲書、114-115頁。
71. 同上、114頁。
72. 同上。
73. 同上、114-115頁。

第３章

1. 第２章、第２節の調査。
2. フレーナー、前掲書、 27頁。
3. 同上、 27頁。
4. Annie-Paule Quinsac, 「BEYOND DIVISIONISM: SEGANTINI'S PLACE IN FIN-DE-SIÈCLE AESTHETICS」, SEGANTINI, the Beyeler Museum AG, Diana Segantini, Guido Magnaguagno and Ulf Kuster, the Beyeler Museum AG, 2011.
5. フレーナー、前掲書、112頁。
6. クインザック、前掲書、112頁。
7. 佐久間、前掲書、75頁。
8. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、56-57頁。
9. 山中俊夫　『色彩学の基礎』　文化書房博文社、1997年。
10. 千々岩英影　『色彩学概説』　東京大学出版会、2001年。
11. 山中、前掲書、170頁。
12. 前掲書、『新潮世界美術辞典』、500頁。
13. 『旺文社 国語辞典 ［第八版］』　旺文社、1992年、425頁。

第４章

1. 佐久間、前掲書、132頁の「彼は今やサボニーノに於いても、後にはまたマローヤに於いても、ほとんど全く戸外で描いた。」部分から。
2. Quinsac,Annie-Paule. “Segantini: Catalogo Generale.” Mondadori Electra, 1982.
3. クインザック、前掲書、115頁。
4. クリューザー、前掲書、187頁、189頁。
5. 同上、187頁。
6. 同上、 前掲書、177頁、187頁。
7. 同上、 187頁。
8. 同上。
9. ハッチング（hatching）とは、細い線を複数引くことによって階調を作り、明暗を表現する技法である。線には直線や曲線などが用いられる。佐久間、前掲書、75頁。
10. ホルベイン工業技術部編　『絵具の科学』　中央公論美術出版社、1994年。17頁。
11. 同上、58-59頁。
12. ホルベイン工業技術部編　『絵具の辞典』　中央公論美術出版社、1996年、43-44頁。
13. ホルベイン工業技術部編　『絵具の科学』　中央公論美術出版社、1994年、190頁。
14. クインザック、前掲書、110頁。
15. 同上。
16. 同上。
17. 同上。
18. 展覧会「Radical Light Italy's Divisionist Painters 1891-1910」は2008年にロンドンおよびチューリッヒで開催されたイタリア分割主義をテーマにした展覧会である。
19. “RADICAL LIGHT ITALY’S DIVISIONIST PAINTER” THE NATIONAL GALLEY, 2008.
20. Aurora Scotti Tosini. “DIVISIONIST PAINTING TECHNIQUES.” RADICAL LIGHT ITALY’S DIVISIONIST PAINTER. THE NATIONAL GALLEY, 2008.
21. 同上、21-35頁を参考にまとめた。
22. 同上、34頁を参考にまとめた。
23. ホルベイン工業技術部編、『絵具の科学』、190頁。
24. ホルベイン工業技術部編　『絵具の辞典』、56頁。
25. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、16頁。
26. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修、前掲書、16頁。、クインザック、前掲書、110頁など。
27. ムオタス・ムライユ展望台（Muottas Muragl）はシャフベルク近くにある。この取材で筆者はシャフベルクまで行く予定だったが、雪に阻まれ到達できなかった。
28. 筆者はクサカベ、マツダ、ホルベインの油絵具を用いて描画を行ったが、少なくとも上記のメーカーの油絵具では、チューブから出したそのままの状態の絵具を用いて、筆で線状の筆触の描画を行うことが困難であった。

29.　油絵具メーカークサカベのテールベルトにスタンドオイルを加えた状態。
30.　油絵具メーカー、及び商品によって乾燥時間は異なる。

結章

1.　クインザック、前掲書、114頁。
2.　クインザック、前掲書、115頁、120頁。

図版典拠

1. 筆者撮影。
2. 同上。
3. 筆者撮影。
4. ミラノ市立近代美術館 のウェブサイトhttp://www.gam-milano.com/。
5. 『セガンティーニ アートライブラリーbis』　ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　末吉雄二訳、西村書店、2011年。
6. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』　ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修　松井隆夫訳 、NHKプロモーション、2011年。
7. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
8. 筆者撮影。
9. 同上。
10. 同上。
11. 同上。
12. 同上。
13. 同上。
14. 同上。
15. 同上。
16. 同上。
17. Quinsac,Annie-Paule. “Segantini: Catalogo Generale.” Mondadori Electra, 1982.
18. 『ミレー３大名画展　ヨーロッパ自然主義の画家たち』　カロリーヌ・マチュー、ヘルウィック・トッツ、木島俊介監修　日本テレビ放送網株式会社、2003。
19. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
20. 筆者撮影。
21. 同上。
22. 『セガンティーニ アートライブラリーbis』
23. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
24. 同上。
25. 同上。
26. 筆者撮影。
27. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
28. 筆者撮影。
29. 同上。
30. 同上。
31. 同上。
32. 同上。
33. 同上。
34. 同上。
35. 同上。
36. 同上。
37. 同上。
38. 同上。
39. 同上。
40. 同上。
41. 同上。

42. 同上。
43. “SEGANTINI”，the Beyeler Museum AG, Diana Segantini, Guido Magnaguagno, Ulf Kuster，the Beyeler Museum AG, 2011
44. 同上。
45. 筆者撮影。
46. 同上。
47. 同上。
48. 同上。
49. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』
50. “SEGANTINI”。
51. 筆者撮影。
52. 同上。
53. 同上。
54. 同上。
55. 同上。
56. 同上。
57. 同上。
58. 『セガンティーニ アートライブラリーbis』
59. 筆者撮影。
60. 同上。
61. 同上。
62. 同上。
63. 同上。
64. 同上。
65. 同上。
66. 同上。
67. 同上。
68. 同上。
69. 同上。
70. “SEGANTINI”。
71. “RADICAL LIGHT ITALY’S DIVISIONIST PAINTER”， THE NATIONAL GALLEY，2008.
72. 筆者撮影。
73. 同上。
74. 同上。
75. 同上。
76. 同上。
77. 同上。
78. 同上。
79. 同上。
80. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』
81. 筆者撮影。
82. 同上。
83. 同上。
84. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』
85. 湯澤美麻撮影。
86. 筆者撮影。
87. “SEGANTINI”

88. “SEGANTINI”
89. 筆者撮影。
90. 同上。
91. 同上。
92. 同上。
93. 同上。
94. 同上。
95. ジェームス・H. ルービン 著　『岩波 世界の美術 印象派』　太田泰人訳　岩波書店、2002年。
96. 同上。
97. 筆者撮影。
98. 同上。
99. 同上。
100. 同上。
101. 同上。
102. 同上。
103. 同上。
104. 同上。
105. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
106. 筆者撮影。
107. 同上。
108. 同上。
109. 同上。
110. 同上。
111. 同上。
112. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
113. 同上。
114. 筆者撮影。
115. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
116. 同上。
117. 筆者撮影。
118. 同上。
119. 同上。
120. 同上。
121. 同上。
122. 同上。
123. 同上。
124. 同上。
125. 同上。
126. 同上。
127. 同上。
128. 同上。
129. 同上。
130. 同上。
131. 同上。
132. 同上。
133. 同上。
134. 同上。

135.　同上。
136.　同上。
137.　同上。
138.　同上。
139.　同上。
140.　同上。
141.　同上。
142.　同上。
143.　同上。
144.　同上。
145.　同上。
146.　同上。
147.　『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』
148.　筆者撮影。
149.　同上。
150.　筆者撮影。
151.　同上。
152.　『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』
153.　筆者撮影。
154.　同上。
155.　同上。
156.　同上。
157.　同上。
158.　同上。
159.　同上。
160.　同上。
161.　同上。
162.　同上。
163.　同上。
164.　同上。
165.　同上。
166.　同上。
167.　同上。
168.　同上。
169.　同上。
170.　同上。
171.　『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』
172.　筆者撮影。
173.　『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』
174.　同上。
175.　筆者撮影。
176.　同上。
177.　同上。
178.　『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』
179.　筆者撮影。
180.　同上。
181.　同上。

182. 筆者撮影。
183. 同上。
184. “SEGANTINI”
185. 筆者撮影。
186. 同上。
187. 同上。
188. 同上。
189. 同上。
190. 同上。
191. 同上。
192. 同上。
193. 同上。
194. 同上。
195. 同上。
196. 同上。
197. 同上。
198. 同上。
199. 同上。
200. 同上。
201. 同上。
202. 同上。
203. 同上。
204. 同上。
205. 同上。
206. 同上。
207. 同上。
208. 同上。
209. 同上。
210. 同上。
211. 同上。
212. 同上。
213. 同上。
214. 筆者撮影。
215. “SEGANTINI”
216. 筆者撮影。
217. 同上。
218. “SEGANTINI”
219. 筆者撮影。
220. 同上。
221. “SEGANTINI”
222. 筆者撮影。
223. 同上。
224. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
225. 同上。
226. 筆者撮影。
227. 同上。
228. 同上。

229. 同上。
230. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
231. 筆者撮影。
232. 同上。
233. 同上。
234. 同上。
235. 同上。
236. 同上。
237. 同上。
238. 同上。
239. 同上。
240. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
241. 筆者撮影。
242. 『セガンティーニ アートライブラリーbis』
243. 同上。
244. 筆者撮影。
245. 同上。
246. “SEGANTINI”
247. “SEGANTINI” を参考に筆者が作成した。
248. 図は、筆者の論文「ジョヴァンニ・セガンティーニの油彩画における筆触の分析」に掲載した図を参考に作成した。鳥越義弘　「ジョヴァンニ・セガンティーニの油彩画における筆触の分析」　『芸術学研究　第18号』　筑波大学大学院人間総合科学研究科、2013年。
249. 同上。
250. 同上。
251. 同上。
252. 同上。
253. 同上。
254. 同上。
255. 同上。
256. 筆者作成。
257. 『セガンティーニ アートライブラリーbis』
258. 筆者作成。
259. 同上。
260. 筆者撮影。
261. 同上。
262. 筆者作成。
263. 同上。
264. 同上。
265. 同上。
266. 同上。
267. 同上。
268. 同上。
269. 筆者撮影。
270. 筆者が撮影した画像に筆者が作図した。
271. 同上。
272. 筆者撮影。
273. 筆者作成。

274. 『セガンティーニ アートライブラリーbis』
275. 同上。
276. 同上。
277. 同上。
278. 筆者撮影。
279. 同上。
280. 同上。
281. 同上。
282. 同上。
283. 同上。
284. 同上。
285. 同上。
286. 筆者作成。
287. 筆者撮影。
288. 同上。
289. 同上。
290. 筆者作成。
291. 筆者撮影。
292. 同上。
293. 同上。
294. 同上。
295. 同上。
296. 同上。
297. 同上。
298. 同上。
299. 筆者作成。
300. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』
301. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』に掲載されている図版から筆者が作成した。
302. 同上。
303. 同上。
304. 同上。
305. 同上。
306. 同上。
307. 同上。
308. 同上。
309. 筆者が撮影した画像及び “SEGANTINI” に掲載の図版から筆者が作図した。
310. 筆者が撮影した画像、“SEGANTINI”及び『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』に掲載されている図版から筆者が作図した。
311. 同上。
312. 筆者が撮影した画像から筆者が作図した。
313. 同上。
314. 同上。
315. Quinsac,Annie-Paule. “Segantini: Catalogo Generale.” Mondadori Electra, 1982.
316. 同上。
317. 同上。
318. 同上。
319. 筆者撮影。

320. 同上。
321. 同上。
322. “SEGANTINI”。
323. 同上。
324. 筆者撮影。
325. 同上。
326. “SEGANTINI”。
327. “SEGANTINI” に掲載されている図版から筆者が作図した。
328. 筆者撮影。
329. 『セガンティーニ アートライブラリーbis』。
330. 筆者撮影。
331. 同上。
332. 『セガンティーニ アートライブラリーbis』。
333. 同上。
334. 筆者撮影。
335. 同上。
336. 同上。
337. 同上。
338. 筆者撮影及び筆者作成。
339. 同上。
340. 同上。
341. 同上。
342. 同上。
343. 同上。
344. 筆者作成。
345. 同上。
346. 同上。
347. 同上。
348. 筆者が撮影した画像に筆者が作図した。
349. 同上。
350. 同上。
351. 筆者撮影。
352. 同上。
353. 同上。
354. 同上。
355. 同上。
356. 同上。
357. 同上。
358. 同上。
359. 同上。
360. 筆者が撮影した画像に筆者が作図した。
361. 筆者撮影。
362. 同上。
363. 同上。
364. 同上。
365. 同上。
366. 同上。

367. 同上。
368. 同上。
369. 同上。
370. 同上。
371. 同上。
372. 同上。
373. 同上。
374. 同上。
375. 同上。
376. 同上。
377. 同上。
378. 同上。
379. 同上。
380. 同上。
381. 同上。
382. 同上。
383. 同上。
384. 同上。
385. 同上。
386. 同上。
387. 同上。
388. 同上。
389. 同上。
390. 筆者作成。
391. 筆者撮影。
392. 同上。
393. 同上。
394. 同上。
395. 同上。
396. 同上。
397. 同上。
398. 同上。
399. 同上。
400. 同上。
401. 同上。
402. 同上。
403. 同上。
404. 同上。
405. 同上。
406. 同上。
407. 同上。
408. 同上。
409. 同上。
410. 同上。
411. 同上。
412. NHK「世界美術館紀行」取材班 (編集)『NHK世界美術館紀行〈8〉ウィーン美術史美術館・オーストリア美術館・セガンティーニ美術館』NHK出版、2005年。

413.　同上。
414.　筆者撮影。
415.　同上。
416.　同上。
417.　同上。
418.　同上。
419.　同上。
420.　同上。
421.　同上。
422.　同上。
423.　筆者作成。
424.　筆者撮影。
425.　同上。
426.　同上。
427.　同上。
428.　同上。
429.　同上。
430.　同上。
431.　同上。
432.　同上。
433.　同上。
434.　同上。
435.　同上。
436.　同上。
437.　同上。
438.　同上。
439.　同上。
440.　同上。
441.　筆者作成。
442.　同上。
443.　同上。
444.　筆者撮影。
445.　同上。
446.　同上。
447.　同上。
448.　同上。
449.　同上。
450.　同上。
451.　同上。
452.　同上。

表10における図版典拠

1.　筆者撮影。
2.　『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』。
3.　同上。

4. 筆者撮影。
5. 同上。
6. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
7. 筆者撮影。
8. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
9. 筆者撮影。
10. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
11. 同上。
12. 同上。
13. 同上。
14. 同上。
15. 筆者撮影。
16. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
17. 筆者撮影。
18. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
19. 筆者撮影。
20. 同上。
21. 同上。
22. 同上。
23. 同上。
24. 同上。
25. 同上。
26. 同上。
27. 同上。
28. 同上。
29. 同上。
30. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
31. 同上。
32. “SEGANTINI”
33. 筆者撮影。
34. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
35. 筆者撮影。
36. 同上。
37. 『セガンティーニ アートライブラリーbis』
38. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
39. “SEGANTINI”。
40. 筆者撮影。
41. 同上。
42. 同上。
43. 同上。
44. 同上。
45. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
46. 筆者撮影。
47. 同上。
48. 同上。
49. 『アルプスの画家 セガンティーニ 一光と山一』。
50. 同上。

51. 筆者撮影。
52. 湯澤美麻撮影。
53. 『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』。
54. 筆者撮影。
55. 同上。
56. 同上。
57. 同上。

参考文献一覧

1. 麻原雄　「作家研究 回帰する風景」　『美術手帖』　431号、美術出版社、1978年。
2. アニー=ポール・クインザック 「序説」　展覧会図録 『セガンティーニ展』 神戸新聞社、1978年。
3. ウィリアム・ハーディ　『巨匠の絵画技法 ゴッホ』　北村孝一訳、エルテ出版 、1988年。
4. ウジェーヌ・ドラクロア　『ドラクロア　色彩の饗宴』　髙橋明也訳、二玄社、1999年。
5. 神崎梧楼 訳　「セガンチニ伝(1)- (5)」　『アトリエ』　第6巻1号・2号・3号・5号・7号、アトリエ社、1929年。
6. 神崎梧楼 訳　「セガンチニ自叙伝(上)」　『アトリエ』　第４巻11号アトリエ社、1927年。
7. 神崎梧楼 訳　「セガンチニ自叙伝(下)」　『アトリエ』　第５巻１号アトリエ社、1928年。
8. 木村捷司　「セガンティーニの自叙 伝(1)-(3)」　『みずえ』　第300号・第301号・第302号、 春鳥会、1930年。
9. 久保州子　「セガンティーニの足跡」　展覧会図録『アルプスの画家 セガンティーニ —光と山—』　ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修　松井隆夫訳、NHKプロモーション、2011年。
10. 佐久間政一 『泰西名畫家傳　セガンティニ』 日本美術學院、1921年。
11. 佐藤康夫　「イタリア分割主義 イタリア印象派の動向」　『世界美術大全集 西洋編23・後期印象派時代23』　池上忠治編　小学館、1993年。
12. ジェームス・H. ルービン　『岩波 世界の美術 印象派』　太田泰人訳、岩波書店、2002年。
13. 高階秀爾 監修　『カラー版 西洋美術史』　美術出版社、2002年。
14. 千々岩英影　『色彩学概説』　東京大学出版会、2001年。
15. 鳥越義弘　「ジョヴァンニ・セガンティーニの油彩画における筆触の分析」　『芸術学研究 第18号』　筑波大学大学院人間総合科学研究科、2013年。
16. 永井隆則　「新印象主義」　『世界美術大全集 西洋編23・後期印象派時代23』　池上忠治編　小学館、1993年。
17. 中村俊春　「ゴッホの色彩：アルル時代を中心として」　『京都大学文学部美学美術史研究学 研究紀要 第3号』　京都大学、1982年。
18. バーナード・ダンスタン　『印象派の技法』　長峰朗、水沢勉訳、グラフィック社、1980年。
19. バーナード・デンバー著　池上忠治監修　『印象派全史　1886-今日まで』　日本経済新聞社、1994年。
20. ハーヨ・デュヒティング　『ジョルジュ・スーラ 1859-1891　点に要約された絵画』　Junko Mizuno訳、タッシェン、2000年。
21. ベアト・シュトゥッツァー　「近代へのパイオニア」　展覧会図録『アルプスの画家 セガンティーニ —光と山—』　ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修　松井隆夫訳 、NHKプロモーション、2011年。

22. ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　『セガンティーニ アートライブラリーbis』　末吉雄二訳、西村書店、2011年。
23. ベアト・シュトゥッツァー　美術館ガイド『サンモリッツセガンティーニ美術館』　久保州子訳、セガンティーニ美術館、2012年。
24. ベアト・シュトゥッツァー、千足伸行監修　『アルプスの画家 セガンティーニ ―光と山―』松井隆夫訳、NHKプロモーション、2011年。
25. ホルベイン工業技術部編　『絵具の辞典』　中央公論美術出版社、1996年。
26. ホルベイン工業技術部編　『絵具の科学』　中央公論美術出版社、1994年。
27. マティアス・フレーナー　「モダニズムへの道」　『セガンティーニ アートライブラリーbis』　ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　末吉雄二訳、西村書店、2011年。
28. 山中俊夫　『色彩学の基礎』　文化書房博文社、1997年。
29. ユリア・クリューザー　「大から小へ、そして小から大へ　ジョヴァンニ・セガンティーニの《アルプス三連画》の成立について」　『セガンティーニ アートライブラリーbis』　ベアト・シュトゥッツァー、ローランド・ヴェスペ監修　末吉雄二訳、西村書店、2011年。
30. 米村典子　『スーラ　点描を超えて』 六耀社、2002年。
31. Bianca Zehder-Segantini. “Giovanni Segantinis Schriften und Briefe. Leipzig” 1912.
32. Gottardo Sgantini. “Giovanni Segantini zu seinem 10. Todesstag.” Die Kunst für Alle, 1909.
33. “SEGANTINI”, the Beyeler Museum AG, Diana Segantini, Guido Magnaguagno, Ulf Kuster, the Beyeler Museum AG, 2011.
34. “RADICAL LIGHT ITALY’S DIVISIONIST PAINTER”　THE NATIONAL GALLEY, 2008.
35. Quinsac,Annie-Paule. “BEYOND DIVISIONISM: SEGANTINI'S PLACE IN FIN-DE-SIÈCLE AESTHETICS.” SEGANTINI, the Beyeler Museum AG, Diana Segantini, Guido Magnaguagno and Ulf Kuster, the Beyeler Museum AG, 2011.
36. Quinsac,Annie-Paule. “Segantini: Catalogo Generale.” Mondadori Electra, 1982.