

E. Munchの愛した空間

～愛と苦悩～

佐藤 仁美¹⁾

The space that E. Munch loved

—Love and agony—

Hitomi SATOH

要旨

本研究は、様々な空間論を用いて、E. Munchの作品にアプローチする試みである。

E. Munch (1863-1944) は、80年の人生の大半を、「愛」「死」「不安」「病」に苛まれながら、そのテーマを描き続けることで自己を保ちつつ生き抜いた。この背景には、辛い家族史をベースに、多くの対人関係、時代背景が影響を及ぼしていた。

E. Munchの作品を「生きられる空間」、「der gelebte Raum」と捉え、絵とことば、治療空間、風景、描かれた空間と生活体験の視点から検討を行った結果、徳田 (2009) がE. Munchは「自分自身に心理療法を行っていた」ことが、彼の芸術活動すべてを通して検証された。E. Munchは負の部分と真っ向から向き合い、その一部始終を表現し続けようとする真の「魂の画家」であったとすることができる。彼にとって、「生きられる空間」(Åsgårdstrand) と出会えたことが大きかったと思われる。Åsgårdstrandは、多くの作品に描かれていることから、この地が彼にとっての安らぎの場、大切な空間であったともいえる。

ABSTRACT

In this paper, I attempt to approach E. Munch's works of art from several viewpoints of topology.

E. Munch (1863-1944) lived to the ripe old age of eighty, experiencing much suffering (agony). He maintained himself by expressing his agony in his works of art through themes of "love", "death", "anxiety", and "illness". His family history, personal relationships, and times were the contributing factors to the backgrounds of his agony.

As was mentioned by Tokuda (2009), E. Munch treated himself for his agony through all his works of art. This can be confirmed by thinking of his works as "der gelebte Raum", and examining them from the perspective of "painting and narrative", "treatment space", "landscape", "drawn space" and "experience in actual life". E. Munch was "a true painter of the soul" who faced all the details of his own negative aspects and continued expressing them. For E. Munch, having been able to find "der gelebte Raum (Åsgårdstrand)" was crucial. It can be argued that "Åsgårdstrand" was the most important space and a place of peace for him, because he expressed it in many of his works.

I. はじめに

どの絵にも湾曲する浜辺があり、その先にかたときも動きをとめない海がある。そして木立の下で、人生は複雑に絡み合う悲しみと歓びのすべてをとめない、持続する。

(E. Munch, 1918)

『叫び』で有名なノルウェーの画家Edvard Munchは、1863年に生まれ、1944年に80歳でこの世を去ったが、その人生の大半を、「愛」「死」「不安」「病」に苛まれながら、そのテーマを描き続けることで自己を保ちつつ生き抜いたと考えられる。この背景には、辛い家族史をベースに、多くの対人関係、時代背景が影響を及ぼしていた。5歳時には最愛の母、14歳時には、

¹⁾ 放送大学准教授 (「心理と教育」コース)

母親代わりであった姉Sophieを、両者ともに肺結核で亡くし、E. Munch自身も虚弱で内省的・孤独・神経過敏な性格から、死を身近に感じていた。26歳の多感な時期には父親を亡くし、死に目に会うこともできず、父を克服できずに過ごす。32歳時に弟Andreasも亡くし、2人の妹のうち1人Lauraは統合失調症を患う。幼い頃から続く身近な存在との死別体験、病に憑りつかれたような死の天使から逃れるかのようにアルコールでごまかし、その結果、アルコール性の妄想・肢体の痙攣などに襲われ苦しむ30～40代があった。

筆者は、このような複雑で深い傷を負った体験を一人で抱えられなくなったクライアントの心理的援助を芸術などの手法を通して行っているが、E. Munchの生きた時代、特に、精神症状を顕著に示した1900年前後には、芸術療法としての発芽をやっと感じられる時代であった。E. Munchは、アルコール中毒の治療に長け、芸術を通して患者を理解する一医師に出会い、また、もう一人の医師に療養環境（療養所）を与えられる。もしも、理解のない医師に、妹Lauraと同じ統合失調症を診断され、精神科施設に収容されていたならば、絵筆も取り上げられ、薬漬けとなり、1908年以降35年間の制作活動は奪われていたと思われる。E. Munchは、療養所での規則正しい生活、少々の電気治療を行う8か月の精神治療のための入院生活の中で、「記憶のあるかぎり、わたしは深い不安に悩まされつづけ、それを絵に表現しようとしてきた。この不安と病がなければ、わたしは舵のない船のようなものだったろう」と、自らの病を抱え、それと付き合いながら絵を描いて生きて行くことを決意している。つまり、自分自身を描画と日記などの文章化をすることで、「自分自身に心理療法を行っていた」（徳田、2009）のである。この決意により、『太陽』（1916）は生まれ、夜の闇から昼間の明るい世界へ自ら這い出ることができた。

2013年は、E. Munch生誕150年にあたる。生前は、今ほど作品の価値を認められず、非難されることも多く、晩年から徐々に評価されるようになった。現在、E. Munchの遺言により作品の多くはOslo市に寄贈され、代表作はオスロ市ムンク美術館と国立美術館に保管・展示されている。晩年のE. Munchは、作品を「私の子どもたち」と称し、野外アトリエやEkelyの住まいに、自らを囲い込むように配して過ごしていた。これは、自らの心地よい安全空間を保っていたことと考えられる。また、E. Munchが生涯初めて購入した我が家は、妹Ingerとその意思を受け次ぐ学芸員たちの尽力により、現在も当時のままに保たれており、E. Munchがいかにその空間を大切にしていたかが窺える。

本稿では、芸術空間を概観しつつ、E. Munch 80年の生涯のうち、心のよりどころとした地・風景をひとつの契機として、場・地・空間によせての様々な視点からアプローチしていきたい。

II. 空間

1. 生きられる空間

空間とは、等質性と無限性という軸からとらえる「数学的空間・物理的空間」と、人間の居場所を通してあたえられる、人間への具体的関係としてとらえる「体験されている空間・生きられる空間」とがあると考えられる。絵画などの芸術作品は、「体験されている空間」として捉えることもできるだろう。

「体験されている空間」とは、ドイツ語で“der erlebte Raum”（体験されている空間）、“der gelebte Raum”（生きられている空間）、“Lebensraum”（生活空間）などと表現される。“leben”は「生きる」、 “Am leben-sein”は「存命している」、対照的に「死んでいる」は“Tot-sein”となる。

人間の生の空間とは、「人間とその空間とのあいだに成立する関わり合いが問題であり、その空間とのかかりによって規定されるかぎりでの人間の現存在そのものの構造であり、人間の現存在の空間性人間の生・現存在は空間と関連してのみ存在する。つまり、人間の現存在が展開しうするためには空間を必要とする」（Bollnow, 1978）。Martin Heidegger（1889-1976）は、これを「世界・に・あること（das In-der-Welt-sein）」としている。

Aristotelēs（前384-前322）は、空間を「一種の容器」、「動かない容器の一種」、容器を「持ち運びのできる空間」、トポスを「対象を包み込む媒体の外皮」と捉え、「空間とは、そのまわりを外皮によって境界づけられている空洞であり、そのなかにもものは納まっている」としている。

トポスと空間の関係としては、「色々の場所（Ort）は必然的にたがいに同時並列的に存在し、色々の空間（Raum）（アリストテレスのトポス）は相互に入れ子になって、より小さい空間はより大きい空間のなかにつつまこむように存在することが可能であり、空間は、つねに外部からそのまわりを境界づけられ、その中に物が満たされる空洞があり、有限な空間」（Bollnow, 1978）ということになる。

Tuan, Yi-Fu（1988）は、「人は、空間を自分の生物的欲求と社会的関係に合わせ順応させるために、自分の身体との親密な経験に基づいて、また、自分以外の人との親密な経験に基づいて空間を組織化していく」のであり、「人間とは世界のなかの一つの物であって、世界という空間の小さな一部分を占めているだけでなく、世界を支配し創造しながら世界のなかに住んでいるものでもあると考えている。事実、『世界』（world）という語は、語源の“wer”が人間を意味していることから分るように、人間と、人間の環境とを統合した意味を持っている」と、人と空間の関係を説いている。

その『空間』とは、「様々な観念の複雑な集合を表示する抽象的な言葉」であり、「人が自分のいる世界

をどのように分割し、分割した部分部分にどのような価値をあたえ、その部分部分をどのように評価するかは、その人の属する文化によって異なっている」(Tuan, 1988)。

さらに、「場所には、安定性と永続性というイメージがある」こと、「空間は人間の前に開けていて、二元の身体の構造に対応して、ただちに前一後の軸と右一左の軸に分化することが可能になっている。垂直—水平、上—下、前—後、右—左は、身体をめぐる位置と座標であり、空間のなかにはめ込まれる。ぐっすり眠っている人間は、環境の影響を受け続けているが、自分の世界は失っていて、空間を占めている身体でしかない。目覚めて直立したときに人間は自分の世界を取り戻し、空間は人間の身体構造に従って分節化されるのである。…目標（ランドマーク）とか基本方位といった、空間のなかの客観的な基準点が人間の身体の指向と座標とに適合している状態のことである」と、Tuan (1988) は提示している。これらの空間把握は、古くは、宇宙の東西を判断する場合にも身体の前後左右の関係で東西南北を決定するという Immanuel Kant (1768) の考え方に基づいているといわれている。

我々人間は、「たんに存在するというだけで、ある枠組みを空間に設定することになるのであるが、ほとんどいつもその枠組みには気づいていない。今までであった枠組みがなくなって初めて、それに気づく」ことになり、「(空間の) 広がり、自由であるという感覚と密接に結びついている。自由に、空間という含意がある。自由とは、行動する力と、行動するための十分な空間的余地をもっているということの意味している」が、「精神の知的働きが空間の関係を把握するのは、身体が行動を通して空間の关系到習熟した後のこと」である (Tuan, 1988)。

Tuan (1988) の人と空間の关系到にも共通し、ひとつのまとまりを持った連続性の中に存在する人間の存在自体が、時間的連続性と空間的連続性という2つの次元の重なりからなる世界、つまり、時間と空間のある一瞬を捉えて絵画などの表現として収められているのが、芸術空間であるといえるだろう。

E. Munch は、「わたしは見るものだけでなく、見たものを描く」と明言し、「時間と空間のある一瞬」の表現でありながら、「時間的連続性と空間的連続性という2つの次元の重なりからなる世界」をも表現しようと試みていたようだ。たとえば、カメラを購入し、「身体を透かして、向こう側にある作品を見ることが出来る。写真による遙かな旅は『実際に起きた事実を、それと混同され、目で見たとわたしが信じる事実』との間の抜け道だらけの境界の探究」を推し進め、表現に移行させる試みをしたり、音楽という時間芸術を点描画として音と音の重なりをいくつもの色点で重ね合わせながら風景を彩らせた《カール・ヨハン街の軍楽隊》などがある。「燃え上がる気分のなかで目にした色彩、線、形態を描くことによって、わたし

はこの気分を写真のように振動させたいと考えた」
「楽隊の演奏を耳にして、心が弾んだ。春、太陽、音楽、それらがすべて溶け合い、わたしの心は喜びに震えた。音楽が色彩に彩りを添える。わたしは色彩が音楽に反響するにまかせて絵を描いた。その瞬間に目で見えた色彩を描いた」と E. Munch の日記に記されている。

2. 風景

木岡 (2007) は、〈風景を表現する〉とは、〈表現〉のラテン語の語源《exprimere》が表すとおり、「絞り出す」こと、「内にあるものを外へと表し出すことにはほかならない」と述べている。「表現的風景の主題化に先立って、基本風景から原風景への移行を、匿名的な実践から語りが生まれる過程とし……〈かたり〉の最大の作用は、他の〈かたり〉を触発すること、かくして相互的な〈かたらい〉(かたり合い)の空間を開くことにある」「〈表現〉とは、…〈見えないもの〉との関係を制作することであるとすれば、それはそうした関係を共有することに向けた働きかけを含むものでなければならない。風景表現はそれゆえ、風景を媒介とする〈出会い〉の場を切り開く」。ヨーロッパにおける主体と風景の視線を、知覚経験と風景経験から「主体の中で空間に対する構えをある程度共有する形で、緩やかに重なり合っていた」と捉え、Georg Simmel (1858-1918) の『生の哲学』(1918) の立場から「風景は全体としての自然に対して『自然から切り取られた一断片』でありながら、『独立的な、固有の特性を与えられたもの』として『統一』である」とし、「混然たる自然を断片化し、かつ、脱神秘化することによって、芸術作品に固有な意味—『自己法則的な形像の連なり』—を、切り取られた自然に与える視線である。しかも、それが芸術作品に類するのは、断片的な像として存在しながら、その中に固有の気分を『普遍的』な意味として表現するからである」。また、「自己の環境に対して客体的な距離をもって臨むということは、芸術制作にかかわる態度であると同時に、科学的探究の姿勢でもある」「科学と芸術は共通性を持つ。そのことは、見る働き(主観)とみられる対象(客観)の二元化という近代認識論の大前提が、学問諸領域から芸術に至るまで共有されたことにもとづいている」と説いている。

歴史家 Alain Corbin (2001/2002) は「風景とは、必要ならば感覚的把握を離れたところで、空間を読解、分析し、表象する仕方であり、美的評価へと供するために空間を図式化し、それに意味と情動を与える仕方である」としている。

E. Munch にとっての風景とは、主体となる人物像を浮き彫りにするための装置でもあるが、自らが安住の地と感じる光景を繰り返し用いて描いていることから、自らの原風景・安らぎの場として、表現空間を展開する場とも考えられる。「風景画は決して観察ではなく、直観の閃きの産物」「絵は記憶に頼って描く

ものだ。自然はたんなる手段にすぎない」と述べながらも、気に入った心惹かれる地に関して「風景を女体のようにあつかい、なだらかに隆起する丘陵に雪が肉のように瑞々しく横たわり、垂れ下がる松の枝は乳房のような重量感を伝える」と日記に記しており、女性、あるいは早期に無くした母への思慕からか、大地を自らを包み込む存在として位置付けているようである。これらの風景は、生涯を通して色々な作品に、様々な技法を凝らして実験的に繰り返し描かれている。これは、E. Munchの『『自然から切り取られた一断片』でありながら、『独立的な、固有の特性を与えられたもの』として『統一』』であり、「芸術制作にかかわる態度であると同時に、科学的探究の姿勢」を示しているよう。

Ⅲ. 芸術空間としての表現

1. 絵画表現

高階（1967）によると、「もともと人間は自ら空間を占めながら、空間のなかにおいて生きている。空間というのは、いわば人間にとって外部の世界の象徴であり、空間をいかに捉えたかということは、外界をいかに受けとめたかということにほかならない。そして、芸術空間というのは、その最も端的な表現」であり、「四角い枠のなかに収めるようになり、「絵が自然から独立した」。つまり、目前に存在する無限（に近い）にある素材を、表現者の捉えた心惹かれ気になる範囲（空間）で切り取り、それに枠づけすることによって、その捉えた空間を、ひとつの別空間に、独自の方法をもって表現することとなる。ここには、どこで切りとるのか、どこがその表現者にとって心惹くものであったのか、が重要であり、また、心で捉えたものを、いったん自分のものとして、それを表に出す行為は、普遍的なものを個人的なものに置き換えたうえで、再普遍化する作業に値する。キャンバスなどの枠中で、表現者は、いかにその世界を表わせるのか、絵画表現において、「枠が絵を特徴づけ、反面この制約を逃れるために多くの画家は、その周辺の広がりはいかに表現するかに苦労した」（齋藤、1999）。これにより、遠近法などの、画家たちの多くの試行錯誤の歴史がある。

E. Munchは、自ら表現について、「わたしは見るものだけでなく、見たものを描く」と明言している。自らの絵画を「魂の絵画」と呼び、「絵の1枚1枚（ムンクの子一人一人）の魂を目に見える形にすること」「一定の間隔を置いて同じ主題に立ち返り、長い年月の間に何度も繰り返し描いた理由のひとつ」とし、同主題を技法などの変化を通して繰り返し描いている。この言からも、外界をいかに自分のものとして捉え、普遍的なものを一度個人的なものとして捉えたうえで、再び普遍的な意味をも含めて、個人的な経験をキャンバスという限られた空間に、いかに表わそうかとしたかの試みが窺える。

2. 絵画とことば

作品には、そのほとんどには題名があり、作品に関する覚書なども残されることがある。1つの作品には、表象としての非言語なる表現を主体として、言語化できるもの・言語化できないもの・言語化されたもの・言語化以前のものなどを含み、それにまつわる言語表現も存在し得る。

Maurice Merleau-Ponty（2002）は、「画家は、色彩や線の沈黙の世界を通じてわれわれに触れ、われわれのなかにはっきりとした形をなさぬ或る読解力に働きかけ」、「われわれは、発言される以前の言葉を、言葉を取り巻くことをやめずそれなしでは言葉が何ものも語ることもないあの沈黙の糸をむき出しにしてみなければならぬ。すでにできあがった言いまわしの場合、直接的な意味があり、この意味は、さまざまな外観や形式に確立された語に対して、点对点というかたちで対応している。見たところ、そこには、空隙もなく、語りやめぬ沈黙もない。だが、できあがりつつある言いまわしのもつ意味は、この種のものではありえない。すなわちそれは、語のあいだににじみ出る側面的ないし斜面的意味である」と提言している。また、André Malraux（1901-1976）は、「絵画と言語とは、われわれがそれらをそれらが『再現』しているものから引き離して、創造的な表現というカテゴリーのなかでひとつに結びあわせたとき、はじめて互いに比較しうるものである。そのときはじめて、それらは、同一の試みの二つのかたちとして、互いに確認しあうのである」と呈している。

絵画とことばのつながりから、高階（1976）は芸術言語とは、非言語における「普遍性と首尾一貫性」はあいまいであり、「言葉の場合でも簡単なことはだれにでも伝わるが、高級な文学になるとそうは行かないのと同じように、美術の場合でも伝える相手の側に共通の安定した背景がなければ伝わらない」ことを説き、それを受けて小松（1976）がそのひとつの原因として、「言葉には接続詞があるが、絵画表現などには接続詞がない」ことを指摘している。芸術言語には、共通して伝わりやすいものもあるが、鑑賞者にとって作者の意図を理解しにくい作品も少なくない。芸術的な共通言語をも持ち得ていれば、多少なりとも作者のイメージに近づくこともできるが、表現者の言に助けられなければ、それも不可能に近くなる。また、作家によっては、連作をもって初めてひとつの意図を伝えることも可能となるため、内1枚を取って理解することは難しい。

E. Munchは、《生命のフリーズ》などの連作のように何枚もの作品を並べてみることによってイメージを伝える工夫をしたり、作品に言葉を添えて、より自らのイメージに近づけようと試行錯誤を繰り返していた。ある意味、積極的に作品に言葉を付すことをしていた画家のひとりである。その言語表現の背景、源ともなる出来事は、『魂の日記』にある。

E. Munchは、画家になることを志し、Kristiania

(現Oslo)で勉強し始めて数年後、当時の前衛作家・芸術家のグループ「bohemian Kristiania」と交際するようになり、活動家Hans Jaegerと出会う。Jaegerから「bohemian Kristiania」の九戒の一つである「汝、自らの人生を記せ」という「執筆療法」を勧められ、自らを赤裸々書き綴るようになる。Jaegerの「執筆療法」は、Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)の「生成療法」と、Sigmund Freud (1856-1939)の「談話療法」の中間に値するといわれている (Sue Prideaux, 2005)。

この日記は、『気の狂れた詩人の日記』のちに『知恵の木』という『魂の日記』として、文章とイラストでE. Munch自らを忠実に表現している私的表現である。これと並行して、絵画表現に添えて多くの言葉を残している。絵画表現を補うかのように、この日記が存在し、また、日記に表現しきれない部分を絵画が補うという、絵と文字がそれぞれを補完し合う関係にある。

Ⅳ. 治療空間での表現

芸術療法において、治療枠として、中井 (1974)は、「枠づけは描画を容易にするが、いわば集中を強い、逃げ場がなく、描かないわけにはゆかない感じをおこさせるという。そして一つのもを描かねばならぬ感じがするという。これに反して枠がないととりとめもなくどこまでも無限にひろがっている感じで雑多なものが描きこめるが、何をかいてよいかわからず、まとまりにくい、という。枠は表出を保護すると同時に強いるという二重性があるようである」と、枠づけの特徴をとらえている。

保護枠とともに強制機能をも併せ持つ枠とその体験空間のなかで、クライアントが大切な自己への取り組みを行えるように、クライアントの吐露する表現を見守っていくのがセラピストの役割である。治療空間では、『『聴く』という態度で接すると、相手の人の心が自由にはたらきはじめる。無意識内の心のはたらきが活性化されるといいだろう。そこで、その人はそれを何とか言語にして話しはじめる。それを聴く側としては、それに応答してゆくのだが、それが下手をすると、相手の心のはたらきをとめてしまうことになる』(河合, 2010)。

河合 (2010) は、「無意識が活性化されると、それは言語として把握されるよりも、イメージとして把握されることが多い。言語以前の表現である。それらは、夢のイメージとして意識化されるが、覚醒しているときも、絵画、箱庭、粘土細工などの非言語的な表現によって示されることがある。このような場合も、まず大切なのは治療者の態度である。治療者がほんとうに耳を傾けて何であれ聴く態度をもっているので、クライアントも『語る』ことになるように、非言語的表現の場合でもそれを受けとめる治療者の在り方が極めて重要なのである。…箱庭の表現は一回で完結とい

うことはまずあり得ない。そこにひとつの過程 (プロセス) が生じてきて、何回かにわたり表現が行われる、と考えられるのである。したがって、そのプロセスの進行中は、それを『見守る』ことが大切で、言語化によって流れをとめぬようにするべきなのである。…そこに表現される箱庭は、治療者とクライアントの合作とさえ感じられるのである。これは、両者の間で非言語的な『対話』が行われているとも言える関係』であると呈している。その為には、「セラピストは、クライアントのセラピー・やりとり・関わり合いにおいて、『洗練された共鳴道具』であることが必要である」(Bugental, 1987)。

E. Munchにおいては、当時の医師たちの技量と関心だけでは、E. Munchの底知れぬ魂に、共鳴しきれなかったのかもしれない。もし、E. Munchが「洗練された共鳴道具」をもった治療者と出会っていたら、人生後半の作品は異なる方向に行っていたかもしれない。

E. Munchは、8か月の入院生活を通し、「病弱であり続けなければならない。病はわたしという人間にとって切っても切れない関係にある。絵の中であつかうときには憎しみをこめることが多いが、病を跡形もなく消し去りたいとは思わない……死ぬのではないかという恐れが、私には必要だ。病気も同様。不安と病気から解放されてしまえば、舵を失った船のようなもの。わたしの芸術は、他人との相違について考えることから始まっている。わたしの苦しみは、わたしの自我、わたしの芸術の一部である。切り離すことはできないし、苦しみを取り除けば、わたしの芸術も廃れる。わたしはそうした苦悩を養っていきたい」と悟り、病を抱えながらともに生きていくことを決意している。日記には、「わたしの心は濁った水をたたえたコップのようなもの。いまはそっとしておいて、水がふたたび澄む時を待っている。濁りが底に沈んだら、いったいどうなるのだろうか」と記している。

高階 (1976) は、「生きて行くということは、人間が周囲の自然環境と折り合いをつけていくこと」、つまり、食を得る、天災などにさらされるといった不安の中に身を置くことであり、「そういう不安のなかに置かれた人間が、なんとか環境と折り合いをつけようとするのが芸術の基本的な機能」であり、その1つの手段が「絵画」であり、「自分の知っている世界の印(マーク)」をすることで心理的安心感を持つことができることを説いている。E. Munchは、この「生きて行くこと」の折り合いに、絵画表現と語りを用いたことになる。

人生においてのつまづきであれ、セラピーのなかでも乗り越えるべき一つの課題としては、自らの負の部分に向き合い、その負の部分を受け入れていく作業がある。E. Munchにも、「ごきげんよう、わたしの負のイメージくん、いったいわたしの魂はどこに収まるのかね」の言にあるように、負の部分と向き合い、折り合いをつけ、受け入れていこうとする姿が窺われる。

心理療法場面において、クライアントは、ひとりで抱えきれない難問に対し、セラピストに程よい距離で見守られながら、自分の課題に取り組んでいる。E. Munchは、この作業を自らの力でやり遂げようと、絵と語りを用いて一生を捧げたと考えられる。退院後の医療の力を頼らず過ごした日々は、自ら安住の地を求め、家族（叔母Karenと妹Inger）や友人たちと、程よい距離を保ち、地と人に見守られていたと思われる。Sue Prideaux（2005）によると、Karen叔母とIngerとは、「3人の間のたえたがいほどの強烈な愛情は、一定の距離を置いて初めて、適度に保たれるらしい」。この心理的距離感も、心理療法場面では大切な要因であるとともに、日常のパーソナルスペースを維持し、円滑な対人関係を送るためにも大事な要素だったのであろう。

E. Munchにとって、自らクライアントでありながらセラピストでもあり、生きる空間が治療空間そのものとなり得、家族（叔母Karenと妹Inger）や友人たちは、共同治療者として支える存在であったと捉えることもできる。

V. 作品と地

E. Munchの行動範囲は、ノルウェーからイタリアまで、ヨーロッパ広範囲に及ぶ。誕生から20歳ごろまではノルウェーで過ごし、その間、Kristiania（現Oslo）の中を家族の都合で何度も転居を繰り返している。奨学金を得てParisに出てからは、イタリアやドイツにも足を延ばして芸術なるものを吸収している（input）。自らの作品を披露する活動（output）としては、Paris・Berlin・Antwerp・København・Osloをはじめ、幅広い。しかしながら、画家人生前半は、どの地においても評価されることはほとんどなかった。少数の理解者に支えられ、Berlinで少しずつ理解者も増えていく。

19～20世紀ヨーロッパでは、自然主義・印象主義・綜合主義が盛んであり、E. Munchもその影響も受けながらも、独自の技法を見出そうともがいていた。E. Munchの新たな色使い、新しい構図は、当時の芸術家・芸術評論家たちには受け入れがたいものであった。ヨーロッパは、「連続しているものが断ち切られて、そこに存在している。むしろ断ち切られることによって時間も空間も連続」する「境界感覚（ターミネーション）」があり（小松、1976）、絵画芸術は瞬間をとらえた完成品として評価を得られていた。E. Munchの表現は、空間も時間も織り込もうとしたゆえに、当時の芸術家たちには未完成に捉えられていたようだ。

高階（1976）は、日本画の風景は「人間は本来自然のなかの一要素である」ととらえている」のに対し、西洋は「人間と自然はあくまでも対立していて、自然というものは、ある人間的な物語の所割として出てくるか、あるいは画家が『おれはこういうふう』に把握した

んだ』という形で出てくるか、そのどちらか」であり、日本と西洋の大きな違いを指摘している。E. Munchの風景表現は、自然・風景の中に人間がしっかりと位置づけられ、また、一体化して表現されており、日本的な要素も含まれているように、どこことなく感じられる。事実、Parisでは日本画にも興味を持って、熱心に見入っていたことが日記に記されている。E. Munchがどこまで日本の作品を目にしていたかわからないが、日本における絵巻物や俳画は、E. Munchの構想に何らかの共通点を見出せるのではなかろうか。

E. Munchの活動の場を大きく区分するならば、誕生から20歳ごろまでKristiania（現Oslo）、20～30代Paris、20～40代Åsgårdstrand、30～40代Berlin、40～50代前半Kragerø、50代～Ekekyとなる。

Åsgårdstrandで構想を練り、各地で制作し、Berlinで完成・発表を遂げた《生命のフリーズ》（1902）は、「愛の種子」「愛の開花と消滅」「不安」「死」の4部構成になっている。

《生命のフリーズ》

第1部「愛の種子」

《声》（1893）、《赤と白》（1894）、《目の中の目》（1895頃）、《浜辺のダンス》（1900頃）、《キス》（1892頃）、《マドンナ》（1894）

第2部「愛の開花と消滅」

《灰》（1894）、《吸血鬼》（1893）、《生命のダンス》（1899-1900）、《嫉妬》（1895）、《スフィンクス（女三相）》（1893-95）、《メランコリー》（1894-95）

第3部「不安」

《不安》（1894）、《カール・ヨハン街の夕べ》（1894）、《赤い鳶》（1898-1900）、《ゴルゴダ》（1900頃）、《叫び》（1893）

第4部「死」

《死の床（高熱）》（1895）、《メタボリズム》（1898頃）、《死せる母と子》（1893）

「愛の種子」から《声》、《赤と白》、《目の中の目》、《浜辺のダンス》、《キス》、「愛の開花と消滅」から《灰》、《吸血鬼》、《生命のダンス》、《嫉妬》、《スフィンクス（女三相）》、《メランコリー》、「不安」から《赤い鳶》、「死」より《メタボリズム》は、すべてÅsgårdstrandの風景が描かれている。《生命のフリーズ》の大半がÅsgårdstrand（写真1）をベースに展開されており、この地がE. Munchにとって如何に大きな存在であったかが窺われる。

「不安」から《不安》、《カール・ヨハン街の夕べ》、《叫び》、「死」より《死の床（高熱）》、《死せる母と子》はいずれもKristianiaが舞台となっており、E. Munchの根底ともなる生と死が通底している。

これらのモチーフには、家族と友人、恋人が登場し、E. Munchの心の揺れ動きが手足を取るように感じられる。Kristianiaには、母と姉の死が《死の床（高



写真1 Åsgårdstrandの浜辺 (2013.6.9筆者撮影)

熱)》、《死せる母と子》にダイレクトに表現されている。

「死の床を描いた作品では、奇妙なことに時間と空間の境界が判然としない。家族の面々は遠い過去に死の床を囲んだ時期の年齢で描かれている。これだけはまだまともすぎると言わんばかりに、母親が死の世界から呼び戻され、死に往く者の枕頭に立つ。ムンク自身が死と闘っているときにはとくにこれが顕著に表れる。同様に、はるか後年の作では、亡くなって久しいアンドレアスが冥界から蘇り、ラウラの死に立ち会う。人物と手の輪郭はしばしば二重になる。これは死の床を囲む人びとの心震えを表現したともとれるが、同時に死に臨む病人の揺れる視線がとらえた部屋の姿を描いたとも見なせるだろう。二重の線はまた精神世界と肉体世界の重なる部分、生が終わり死が始まる瞬間の不確かさを思わせる」(Prideaux, 2005)。

《病室での死》(1893)と《死せる母と子》については、「彼は、子供のころの経験を、『あいまいな色彩』と呼び『感動』とも呼んでいる。忌わしい記憶であるとともに。どこかあいまいでぼやけた色彩的な感動となって残り続け、まるで太古の記憶の刻印のように、彼の人生観を方向づけ、それだけではなく彼の画家の第一要因とすらなるもの、それを、『蓄音機のように鳴り響かせたかった』と『生命のフリーズの成り立ち』のなかでムンク自身が語っている」(中山、1984)。

古代ローマでは、「いない人の姿をとどめておくために絵が生まれた」という説もある。「ちょっと石に刻みつけておくだけで、それを刻んだ時の心理状態が再現され、記憶がよみがえってくる。不在のものを絵にとどめておくということには、『現在ここにはないもの』を再現するということも、過ぎ去ったものを記憶にとどめるということも含まれている」(小松、1976)。《死の床(高熱)》、《死せる母と子》は、部屋のなかを描いており、屋外を描いた他の作品とは、趣を異としていることから、幼少期に亡くした母への思慕、姉への思いは、絵画表現という「『現在ここにはないもの』を再現し記憶にとどめる」方法で、その当



写真2 Ekebergの丘 (2012.9.1筆者撮影)



写真3 Ekeberg「叫びの丘」の石板 (2010.6.19筆者撮影)

時のその空間をもまるごとE. Munchのなかに配されているようである。

E. Munchが、「わたしが挙げた最初の叫び」と称すKristiania湾を背景にした自画像《絶望》(1891)は、ほぼ同構図のバリエーションとして《不安》《叫び》に表現されている。「ムンクのあらゆる病巣がこのクリスティアニアにあったことは言うまでもない」(Prideaux, 2005)といわれているように、Kristianiaには、E. Munchには忘れられない暗く辛い強烈な体験が流れ、『魂の絵画』として表現されている。《絶望》《不安》《叫び》に描かれた空間は、妹Lauraの入院する療養所と豚殺場が隣接するKristiania湾ののぞめる小高い丘(Ekeberg)にある(写真2)。現在は、

療養所と豚殺場はなく、他の施設になっているが、Ekebergは「叫びの丘」として石板（写真3）がはめられ、Kristiania (Oslo) 湾を望むことができ、天候上の条件がそろえば、《絶望》《不安》《叫び》に描かれた赤く滴るような空を見ることができる。

VI. ムンクの愛した空間

遙か彼方……大気と
海が会うあの柔らかい
線……存在と同じように
捉えどころがなく……死と
同じように捉えどころがない
憧れと同じように果てしない

Åsgårdstrandを表わしたE. Munchの言葉である。

E. Munchが家を購入してまでも住もうとした代表的な地は、ÅsgårdstrandとKragerø、晩年過ごしたEkelyである。Åsgårdstrandでは、家族とともに過ごした時間、恋人とともに過ごした時間があり、Kragerøでは、ひとり描画活動と、地に根付いた人々に触れる機会を得、晩年過ごしたEkelyでは、作品に囲まれた最後の至福の時を過ごした空間である。とくにÅsgårdstrandにおいては、多くの作品に描かれていることから、この地が彼にとっての安らぎの場、大切な空間であったともいえる。1907年に、保養地兼芸術活動の新たな試みを行ったドイツの漁村Warne-mündeを「ドイツのオースゴールストラン」と呼び、1908～1916年に活動の場としたKragerøを「オースゴールストランより男性的」と表現していることから、E. Munchの空間軸や座位の中心はÅsgårdstrandにあったことが窺える。

1889年から毎夏、家族と過ごしたÅsgårdstrandは、疲れた心身を癒す場となっており、芸術表現の構想の場ともなっていた。「(オースゴールストラン) 村を歩いていると、自分の描いた絵のなかを歩いているような気がしてくる」と1890年5月の日記に記されており、高階（1976）の説くように、芸術には生の感覚を与える機能があり、表現者は「世界そのものを芸術化しようとする形での、一種の空間支配、人間の自己拡大」をE. Munch自身が体験しているように感じられる。

E. Munchは、1898年7月、Åsgårdstrandに向かう列車の中で出会った者より、900クローネで初めて我が家を購入する。E. Munchはそのエピソードを「何とも神秘的な時の流れる汽車の旅の途中、たまたま同じ列車に乗り合わせた人から小さな家を譲りうけた」と記している。

Åsgårdstrandの家（写真4）は、「1759年に建てられた幅五、奥行十五メートルの平屋、急斜面の草地にあり、二十メートルほど先の崖の下は海である。敷地は細長い砂浜までつづき、大きな花崗岩の塊が点在する浜辺からは日の出が望めた。…入口の扉を開ける



写真4 Åsgårdstrandの家。左がアトリエ、右が住居（2013.6.9筆者撮影）

とそこは天井の低いムンクの寝室で、暖房は漁師用の鋳物ストーブ、壁紙も漁師の好みそうな茶色と白の花柄だが、ムンクはそのままにしておいたので、現在も当時の姿をとどめている。壁の中程に幅の狭いベッドを据え、左の隅に木製の戸棚、右の窓辺に寄せて白塗りのテーブルを置いた。ムンクは食事の度、小さな庭越しに妖精の住みそうな大きな岩の並ぶ浜辺と、揺れる海をわずかに眺めることができた。この海は、二度の食事につづけて同じ表情を見せることは決してない。ちっほけな台所の炉に替えてコンロを設置し、さらに5枚の白い皿を置ける棚も取り付け。生涯を通じて、ムンクがこれほど実用的なことをするのは、後にも先にもこれ一度きりである。奥の間は狭く、来客用のベッド一台を置くのが精一杯だった。家の周りに繁る松林はムンクが生まれて初めてキスをした思い出の場所である。松林は『巨大な聖堂の尖塔のように聳え、声は舒し、塔は連なり、小鳥が伴奏する』ロマンティックな自然の役回りを演じる。ところが気分がふさいでくると、目には見えないものの跋扈する未開の地に変身する。脳髓の衣擦れ、木々に紛れ姿を見せぬまま忍び寄る微かな動きが、見知らぬ土地で死と背中合わせの性愛、心に潜む怪物、不安や隠れた欲望に姿を変える」（Prideaux, 2005）。

E. Munchは、この我が家を「わたしの城、天井は空、大好きな酒とともに暖炉であたたまる幸せ」（Adelita Haukelidsæter, 2012）と表現していたという。

中山（1984）は、「ノルウェーの海岸風景、とりわけ、彼の愛したオースゴールストランのそれからえたものを見逃すことができない。…この舞台を彼自身のものとして造形化し、また同時に象徴化することに成功している。ゆるやかに湾曲する海岸線、浜辺に横たわっているごろごろした大きな丸石。とりわけそれらは、夕暮れや白夜のなかで、怪奇なおぼろげなフォルムとして自己の存在を主張している。ムンク自身『明るい夜、形が幻想的な色あいをおび……浜辺では、岩が怪物のように横たわる』と語っている。神秘的な海

岸と岩の線、それは、ムンクの画にフォルムと様式をあたえ、精神的な意味さえあたえる」と述べている。

Åsgårdstrandの風景を舞台とした《生命のフリーズ》の内の作品群《声》、《キス》、《吸血鬼》、《マドンナ》、《灰》、《嫉妬》は、恋人との実際の体験を綿々と描き続け、ひとつのストーリーを成している。Åsgårdstrandの浜辺を背景に愛の誘いを描く《声》は、海辺の松林で体験した生の目覚め、《キス》は肉体の愛の目覚め、《吸血鬼》は愛の苦悩、《マドンナ》は愛の神秘、《灰》は童貞喪失の感慨、《嫉妬》は絶望を導くことを意味している。

E. Munchは、持病の広場恐怖症と眩暈、山を恐れていた故に、構図には海岸線を選び好んで描いているが、Åsgårdstrandはこの条件に合致していた。「平坦な土地に立つ木々の縦線が、怯えきった画家に心地よい拘束感をあたえ、闇雲な恐怖の源にもなる無限の水平線へとつづく広々とした海の果てしなさに前に、木々が監獄の鉄柵となって立ちほだかり、画家を護ってくれるオースゴールストランへなら、ムンクは何度でも足を運ぶことができた」(Prideaux, 2005)。

心揺さぶられる作品が多い中、穏やかな気持ちを漂わし明るい表現である《橋の上の娘たち》(1901)は、Åsgårdstrandへの恋文ともいわれている。《橋の上の娘たち》(1901/1912-13/1924-25)のように「繰り返し描かれた作品に登場する人物のなかで、この娘たちのほかに、ムンクの頭のなかで生き続け、現実の時間の流れに沿って齢を重ねた者はいない」(Prideaux, 2005)

繰り返し描かれた《橋の上の娘たち》において、E. Munchは同構図の中で娘たちの成長を定点観測したかのようにも映る。娘たちの成長を微笑ましく見守る画家のまなざしともいえよう。これは、現実に出会った少女たちの変容でもあり、E. Munchの内に育つアニメの成長、「私の子どもたち」を慈しみ育てる親の見守る姿とも受け止められる。

VII. おわりにかえて ～反復～

北山(2009)は、精神分析を『『人生劇場』における人々の『無意識の台本』を読む』ことを第一の営みとし、「関与しながらの観察」(H. S. Sullivan)を一步踏み出した「出演しながらの観察」、「反復する台本を読み取りながらの人生物語の紡ぎ出し」と捉えている。この「劇としての精神分析」「精神分析の劇的観点」は、「反復する人生物語の『語り直しretelling』(Shaher)を目論むことによって、人生の物語を読み、紡ぎ直し、改定された人生物語を得ることに治療的な面がある」ことも指摘している。

E. Munchは、Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855)の反復の概念が近代的な時間にとって重要な範疇とみなされるようになり、Sigmund FreudとFriedrich Wilhelm Nietzscheが敷衍するのと並行して、絵画の連作に興味を示した。「反復はギリシア人

の言う『回顧』を示す用語である。ギリシア人がすべての知識は回顧であると教えたように、近代思想もすべての生を反復すると考える……反復と回顧は同じ運動を示すが、ただしその方向性は逆である。なぜなら回顧されるものは過ぎ去っており、後ろ向きに反復されるのに対し、現実の反復は前向きに回顧するからである。……反復が実は繰り返しとはまったく異なり、独自性、多様性、複合性をめざす旅路であることに気づいたムンクと同時代の絵描きの大半は、連作による色彩、光、雰囲気の新々な実験に乗り出した。連作はそれぞれが視覚的、科学的な旅路に相当する。ムンクの連作は、キルケゴールの言う『前向きの回顧』による精神分析的な旅路・治療をめざす旅路に近い」(Prideaux, 2005)

E. Munchは、Jaegerによる「汝自身を記せ」の言通り自らの人生を書き記しながら生きることにより「独自に認知した形態と調和を惑乱した世界に提示できるようになる。混乱もしたが、自ら整理する新たな方途を導き出すことができた」(Prideaux, 2005)。

そして、「わたしは芸術の女神に尽くし、女神もわたしに忠実に尽くしてくれた……わたしは生まれたときすでに死を経験している。ほんとうに生まれるのは、ひとはこれを死と呼ぶが、まだ先のこと。わたしが去るのではない、世界がわたしたちから去ってゆくのである……わたしの屍は腐り、そこから花が育つだろう、わたしはそうした花のなかに生きつづける……死は人生の始まり、新たな結晶化の始まりである」と述べている(Prideaux, 2005)。

E. Munch晩年の日記には、輪廻転生のようなことが記されている。同テーマを繰り返し描き続けてきたE. Munchは、物理的にも精神的にも世界との一体感、ある意味での空間支配や対話交換を行い、自らをあらゆる視点から眺め、負の部分と真っ向から向き合い、受け入れ、ともに生き、その一部始終を表現し続けようとする真の「魂の画家」であったといえる。その背景には、E. Munchを支える家族や友人たち「愛する者」と、Åsgårdstrandをはじめとした安住の地、身をゆだね、生涯描き続けられた「生きられる空間」と出会えたことがあったと思われる。

文 献

- 1) Adelita Haukelidsæter (2012) 私信
- 2) アラン・コルバン 小倉孝誠訳 (2002) 風景と人間 藤原書店 (Alain Corbin, Jean LEBRUN 2001 L' HOMME DANS LE PAYSAGE @TEXTUEL)
- 3) ベンデ・トリューセン著 粟津則雄訳 (1992) 詩画集 ムンク ことばとイメージ 美術公論社
- 4) Bugental, J. F. T (1987) The Art of the Psychotherapist - How to develop the skill that take psychotherapy beyond science- W W Norton & Co Ltd
- 5) Edvard Munch (1918) Livsfrisen (Oslo : Blomqvist, 1998 [1918])
- 6) Edward RELPH (1999) 『場所の現象学 没場所性を

- 超えて』ちくま学芸文庫
- 7) 河合隼雄・鷺田清一 (2010) 臨床とことば 朝日文庫
 - 8) 木岡伸夫 (2007) 風景の論理 沈黙から語りへ 世界思想社
 - 9) 北山修 (2009) 覆いをとること・つくること―「わたし」の治療報告と「その後」 岩崎学術出版社
 - 10) 小松左京・高階秀爾 (1976) 絵の言葉 講談社学術文庫
 - 11) Maurice Merleau-Ponty (2011) 『知覚の哲学 ラジオ講演1948年』ちくま学芸文庫
 - 12) Merleau-Pontyコレクション (2002) 『間接的言語と沈黙の声』みすず書房
 - 13) 中井久夫 (1974) 枠づけ法覚え書 芸術療法Vol.5 15-19
 - 14) 中山公男 (1984) ムンクへの旅 新曜社
 - 15) Otto Friedrich Bollnow (1978) 『人間と空間』せりか書房
 - 16) 齋藤嘉博 (1999) メディアの技術史 東京電機大学出版会
 - 17) Sissel Biørnstad (1998) ムンク Scala Publishers Ltd
 - 18) スー・プリドー著 木村哲夫訳 2007 ムンク伝 みすず書店 (Sue Prideaux, 2005 EDVARD MUNCH Behind the Scream Yale University Press, London)
 - 19) 高階秀爾 (1967) 芸術空間の系譜 鹿児島出版会
 - 20) 徳田良仁 (2009) 『心理臨床とイメージ』第13章『イメージから見る人生・1』放送教材インタビュー
 - 21) ウルリヒ・ビショフ (2002) エドヴァール・ムンク タッシェン
 - 22) 山中康裕 (2007) 絵画療法の本質 臨床心理学Vol.7 No.2 金剛出版
 - 23) Yi-Fu Tuan (1993) 『空間の経験』ちくま学芸文庫
 - 24) <http://www.munch150.no/en/Munch-s-life>
 - 25) <http://www.munch150.no/en/Programme/See-Munch-s-prints-up-close-268513>

(2013年10月30日受理)