タイトル Title	エドヴァルド・ムンク《病める子》の反復制作にみる特異性 *The Uniqueness of Repetition in The Sick Child by Edvard Munch*
著者 Author(s)	マッカートニー マリア愛美 *MCCARTNEY Mariaami*
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 e ジャーナル　第 6 号 *Society for Art & Art History Studies at Kansai University E-Journal*, no. 6
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 *Society for Art & Art History Studies at Kansai University*
刊行年月日 Publication Date	2026-10-31
公開年月日 Release Date	2026-11-10
資源タイプ Type	学術雑誌論文 *Journal Article*
URL	

エドヴァルド・ムンク《病める子》の反復制作にみる特異性

The Uniqueness of Repetition in The Sick Child by Edvard Munch

マッカートニー マリア愛美
MCCARTNEY Mariaami

This paper examines the uniqueness of Edvard Munch's The Sick Child through an analysis of its repeated production and a comparison with his other self-copied works. Munch repeatedly recreated several motifs throughout his career, including The Scream, The Kiss, Vampire, and Madonna. While these works underwent significant changes in composition, symbolism, and medium, The Sick Child was reproduced over a period of approximately forty years while maintaining essentially the same composition.

First, this paper analyzes the production background and repeated versions of The Sick Child, focusing on both its oil paintings and printmaking works. It then compares the work with contemporary depictions of illness in late nineteenth-century Europe, particularly Christian Krohg's The Sick Girl, to clarify the distinctive characteristics of Munch's treatment of illness and death. Furthermore, Munch's major self-copied works are examined to identify differences in the function and purpose of repetition.

Based on this comparison, the paper proposes two categories of self-copying: "transformative self-copy," in which composition and meaning are modified through repetition, and "replicative self-copy," in which the original composition is largely maintained. While works such as The Scream, The Kiss, Vampire, and Madonna belong to the former category, the oil-painted versions of The Sick Child exhibit the characteristics of "replicative self-copy" most clearly.

The study concludes that the uniqueness of The Sick Child lies not in repetition itself, but in the sustained preservation of a single composition over several decades. Unlike Munch's other repeated motifs, which expanded and transformed their meanings through variation, The Sick Child retained its fundamental structure throughout its repeated production. In this respect, the work occupies an exceptional position within Munch's oeuvre and offers an important perspective for understanding the diverse functions of repetition in his artistic practice.

はじめに

《病める子》（ノルウェー・オスロ国立美術館蔵）〈図 1〉は、ノルウェーを代表する画家のエドヴァルド・ムンク（Edvard Munch, 1863-1944 ）が 1885 年から 1886 年にかけて制作した作品である。

《病める子》は、エドヴァルド・ムンクの代表作品のひとつとして、《叫び》（1893 年）や《マドンナ》（1895 年）などと並び、必ずといってよいほど紹介される作品である[1]。ムンクの作品には、死や愛、孤独といったテーマが頻繁に登場する。彼自身の病気や家族の死、そして人間関係の複雑さが、彼の創作に強い影響を与えた。《病める子》や《吸血鬼》（1893 年）などの作品は、彼の生きる苦悩と不安を象徴する作品であると言える。また、「生命のフリーズ（Frieze of Life)」と呼ばれる彼の作品群は、愛、不安、死といった人間の根源的な感情や経験をテーマにした一連の絵画で構成されている。《マドンナ》、《接吻》(1897 年)、《吸血鬼》、《生命のダンス》(1899-1900 年)、《不安》(1894 年)、《叫び》、《嫉妬》(1895 年)などが、その中心的な位置を占めている。

こうしたムンクの制作における特徴の一つに、同一の主題やモティーフを繰り返し制作したことが挙げられる。このような反復制作は従来から指摘されており、《病める子》についても、Jay A. Clarke はオリジナリティと反復の問題を論じ[2]、Øivind Storm Bjerke や Trond E. Aslaksby は作品の形式や制作過程を検討している[3]。また、Unn Plahter と Leif Einar Plahter は 6 点の油彩画のデジタル画像を重ね合わせ、後年の作品では絵具の扱いが異なる一方、構図の輪郭が第 1 作ときわめて正確に一致することを指摘している[4]。したがって、《病める子》が反復制作され、後年の油彩画が第 1 作の基本構図を継承していること自体は、すでに先行研究によって示されている。

一方、《接吻》、《叫び》、《吸血鬼》、《マドンナ》などでは、同一主題を反復しながら構図や人物配置、背景、象徴的要素などに変化が認められる。

たとえば、近年の資料の整理では、ムンクがシリーズ作品を売却せざるを得なかった際に同主題の代替作（replica）を自ら制作して補充したという記述が確認される[5]。こうした事実は、反復が市場・所蔵の要請と無関係ではなかった可能性を示唆する。しかし、たしかに複製技術が未発達だった 19 世紀には作者が自らの手で人気作品を複数製作することが一

---

[1] Øivind Storm Bjerke. “Edvard Munch, *The Sick Child*: Form and Content,” in Erik Mørstad (ed.), *Edvard Munch: An Anthology*, Unipub Forlag, 2006, pp. 65–86.

[2] Jay A. Clarke. “Originality and Repetition in Edvard Munch’s *The Sick Child*,” in Erik Mørstad (ed.), *Edvard Munch: An Anthology*, Oslo: Oslo Academic Press, 2006, p. 43–63.

[3] 前掲書、註 1。

[4] Unn Plahter and Leif Einar Plahter. “*Munch’s Paintings: Scientific Research Both Recent and in Retrospect*,” 2015, p. 10.

[5] Frederick B. Deknatel. *Edvard Munch: An Exhibition of Paintings and Prints*, New York: Museum of Modern Art, Chanticleer Press, 1950, p.8.

般的であり、ムンクも多くの注文を受けて同じ作品を繰り返し制作した。この作品は当初、クリスチャニア（現オスロ）で厳しい批判を受けたにもかかわらず、ムンクはほとんど同様の構図で繰り返し制作し、後に自身の芸術における『突破口』と位置づけた[6]。このことは、本作の反復が単に販売需要に応じるものではなく、表現の深化を目指す内的必然によるものであった可能性を示している。

では、《病める子》におけるこのような長期的な反復制作は、ムンクの他の反復主題と比較したとき、どのような特異性を持つのであろうか。 線を掻き削り、溶剤でぼかし、また絵具を重ねるというふうに繰り返し手が入れられた独特の様式を見せるこの作品は、従来、姉の死というトラウマに抗するように制作した画家の姿や、死と病が影を落とすムンクの人生とその芸術を象徴する作品として解釈されてきた。しかし本稿では、このような解釈を踏まえつつも、ムンク自身の言葉や技法的特徴を手がかりに、表現の深化と記憶の象徴化という内的側面に注目し、再制作を単なる模倣行為ではなく、ムンクにとって表現の深化を試みる必然的な営みとして捉え直すことを試みる。

本稿では、ムンク自身による同一主題・モティーフの再制作を分析上「セルフコピー」と呼び、基本構図の保持の程度から「改変型」と「模写型」に区分する。「改変型」とは、人物配置、背景、画面範囲、象徴的要素などを変更して主題を展開するもの、「模写型」とは、色彩、筆触、技法等に差異があっても、主要人物の配置と基本的な空間構成を保持するものを指す。なお、「模写型」は他者作品の模写を意味するものではなく、両者は本稿における分析上の区分である。また、この分類は油彩画を「原作」、版画をその「複製」とする一方向的な関係を想定するものではない。なお、両者は必ずしも明確に二分されるものではなく、基本構図の保持と改変の程度を比較するための分析上の区分として用いる。

本稿では以上の観点から、《病める子》をムンクの他の主要な反復主題と比較し、とりわけ油彩画群において基本構図が約 40 年間保持された点に着目することで、その反復制作の特異性を明らかにする。

第 1 章　《病める子》の制作背景と反復性

第 1 節　エドヴァルド・ムンクの生いたちと《病める子》が描かれた時代背景

ムンクは 1863 年 12 月 12 日にノルウェー・ローテンに生まれた。父はクリスチャン・ムンク、母はローラ・キャサリン・ビョルスタッドで、父クリスチャンは陸軍軍医でキリスト教を厚く信仰する優しい性格であった。翌年にムンク一家はクリスチャニア（現在のオスロ）に移り住む。ムンクの兄弟は、姉のヨハンネ・ソフィエ（1862 年生れ）、弟のペーター・アンドレアス（1865 年生れ）、妹のローラ・カトリーヌ（1867 年生れ）、妹のインガー・マリ

[6] Munch, Edvard. *Livsfrisens Tilblivelse,* 1928, p.10.［MM UT 13, Munch-museet. Datert 1928. Utgitt tekst.］ eMUNCH デジタルアーカイブによる文書番号〔https://www.emunch.no/TRANS_HYBRIDMM_UT0013.xhtml〕2025 年 6 月 12 日閲覧。

ー（1868 年生れ）の 7 人であった。

1868 年、ムンク 5 歳の時に母ローラは結核で亡くなり、1877 年には姉のヨハンネ・ソフィエを結核で失っている。このことで父クリスチャンはキリスト教に一層のめり込み、性格もより神経質になって気難しくなっていった。ムンクは、後年に父について「狂気の種を受け継いだ」と語っている。母ローラ・キャサリン・ビョルスタッドの死後、ローラの妹である叔母のカレン・ビョルスタッドがムンク一家の世話をしていた。

ムンク自身も幼少期から病弱で気管支炎やリュウマチ熱をわずらい、さらに精神的にも不安定で、心身ともに患っていた。ムンクは、後年この時代を振り返って「病と狂気と死は私の揺りかごの傍につきそう黒い天使たちであった」と述べるいっぽうで、「私の芸術はこの病に負うところが大きい」と懐述している [7]。

1879 年にムンクは工業専門学校に入学し優秀ではあったが、病気がちで欠席も多く 1 年で退学し、1881 年にクリスチャニア王立美術デザイン学校に入学、1883 年には他の生徒たちと共同でアトリエを借りている。ここで、ムンクは画家のクリスチャン・クローグ（Christian Krohg：1852-1925 年）から絵画の指導を受けている。クリスチャン・クローグは、クリスチャニアを代表とする自然主義の画家でクリスチャニア・ボエーム（Kristiania-bohemen[8]）の中心的人物であった。ボエームとは「ボヘミアン」のことで、本来はチェコ・ボヘミア地方の人びと、特にロマ（ジプシー：放浪者）を示す用語であるが、この語意から変容されてキリスト教的道徳や社会的ルールにとらわれない自由奔放な生活を示す用語として使われた。クリスチャニア・ボエームには、芸術家や作家が多く参加しアナーキズム（無政府主義）や自由恋愛を思想としていた。ムンクもクリスチャン・クローグを通じてクリスチャニア・ボエームに参加している。1885 年にムンクが描いた《その翌日》は、胸がはだけた女性が眠り込んでおり、そばのテーブルにはワイン瓶やグラスがそのまま放置されており、ムンクがクリスチャニア・ボエームに参加していた雰囲気をよく示した作品であるが、世間から厳しく批判されていた。《その翌日》は、1890 年のスタジオ火災で焼失してしまい、1894 年に再制作している。

ムンクは 1894-95 年頃に《思春期》を制作している。《思春期》は、ベッドの端に裸の少女が座っている姿を描いた作品である。不安げな表情の少女は、足は閉じて身体の前で両手を交差している。右手は膝の間に挿し込むように置かれ、左手は太ももの上に置かれている。左手の指や右膝下には血痕がついている。顔はまっすぐに向き口を閉じて、目は大きく見開いている。長い髪が肩の上に垂れさがっている。少女の貧相な身体を描くことで不安で自信のない心理状態を強調している。また少女の不安な心理状態は、画面右後ろに描かれた大きな影として表現されている。「性」に目覚める少女の揺れ動く微妙な心理を表現した作品と

---

[7] Woll, Gerd. *Edvard Munch : Complete Paintings*［catalogue raisonné, Philip Wilson, London 2012.］, p.11.

[8] 欧文表記で示した人名等は、すべてノルウェー語である。以下、同様。

してよく知られている。《思春期》も《その翌日》と同じく 1890 年のスタジオ火災で焼失し 1894 年から 1895 年に再制作された。

ムンクの青年期にあたる 19 世紀後半のノルウェーは、国民的アイデンティティの模索と社会変革の時代にあった。ノルウェーでは、スウェーデンとの同君連合下にありながら、独自の文化や芸術を育てようとする動きが活発化しおり、文学や美術においても社会問題や個人の内面を主題とするリアリズムや自然主義が台頭していた。ムンクの芸術活動は、こうした動向の中で育まれた。彼は若い頃からノルウェー国内で美術教育を受け、クリスチャニアで開かれた展覧会に出品するなどして、徐々に注目を集めるようになった。しかし、彼の作品は当初、そのあまりに感情的な作風から、批評家や観客から激しい非難を受けることも多かった。

《病める子》の第 1 作は 1885 年から 1886 年の間に制作され、1886 年 10 月 18 日にノルウェー国立美術館の秋季展覧会で初めて公開されている。ムンクはこの絵を出品した当初、《習作》と題し、初出品後も実験的に繰り返し手を入れ続けた[9]。本作も例外ではなく、発表当初は「未完成」「粗雑」といった批判の声が寄せられた。公開当時、この絵は痛烈に批判されるが、同時に批評家たちから評価もされていたことから、ノルウェーにはすでにムンクの絵画とその表現を受け入れる下地もあったといえる[10]。

このように、《病める子》は制作当初こそ激しい批判を受けながらも、ムンク自身によってほぼ同一の構図のまま、長期にわたって繰り返し制作されてきた点に大きな特徴がある。この反復は、19 世紀末において一般的であった注文制作や代替作の制作という実務的要因のみでは十分に説明しきれない側面を含んでいる。

では、ムンクはいかなる意図のもとで、この主題に繰り返し立ち返り続けたのだろうか。その手がかりを得るためには、まず《病める子》の各作品がどのように制作され、どのような差異と共通性を有しているのかを具体的に検討する必要がある。そこで次節では、《病める子》の油彩画および版画作品を個別に取り上げ、その制作過程と表現上の特徴について詳しく見ていく。

第 2 節　《病める子》各作品について

《病める子》は、死の床にある姉ソフィエと、そのそばに座る叔母カレンを描いたものである。ムンクはこの作品を通じて、幼い頃に経験した姉の死の記憶を視覚的に再現しようとした。この作品は、自然主義的な写実表現ではなく、むしろ感情や心理状態を重視したスタイルで描かれている。彼は前述の日記の中で、本作の制作が困難を極めたと述べており、絵具の取り扱いや構図の調整に幾度も苦悩したという。この少女のモデルは、1885 年当時 11

[9] J.P.ホーディン(佃堅輔訳)『ムンク ： 北欧の天才』美術公論社、1981 年、60 頁。

[10] 川﨑辰洋「ムンクの《病める子》とそのコンテクスト ：19 世紀のノルウェー人画家との関係」、『人文論究』第 64-65 巻、4-1 号、2015 年、205 頁。

歳だったベツィ・ニルセンという赤毛の少女である[11]。ムンクは、第 1 作制作から約 40 年後の 1929 年頃にオスロで出版された小冊子『生命のフリーズの起源』(Livsfrisens tilblivelse)の中で《病める子》の第一印象--「震える口、透明な肌、疲れた目」--を制作の過程で保持する際に経験した困難について、以下のように回想している。

> 背景の半分を削り、すべてを塊として立たせた。また、自身のまつげが絵の印象に一役買っていることを発見した。そのため、絵全体に影としてかすかに示した。ある意味、頭が絵になった。頭を中心にして、波線が絵の中に浮かび上がってきた。私は 3 つの異なる[ヴァージョン]を描いた。どれも似て非なるもので、それぞれが第一印象に特別な貢献をしている...。この病児によって、私は新しい道を切り開いた。それ以来、私がやってきたことのほとんどは、この絵から生まれた[12]。

実際、ムンクはこの作品を振り返って「私はそれを見た。そして、それを再び見た。私は描こうとした、だができなかった」と述懐している[13]。この発言からわかるように、《病める子》第 1 作は、ムンクにとって絵具の扱いや構図の調整に幾度も苦労しながらも納得のいく出来栄えではなかったことがわかる。つまりムンクが《病める子》を何度も繰り返して描いたのは、ムンクが本来描こうとしていた完成形に近づけるために必要なプロセスだったのではないだろうかと考えられる。この点は、のちに「生命のフリーズ」と称される重要作品群のなかに《病める子》が含まれていないことが、《病める子》諸作品が、ムンクにとって予想した完成形に至らなかったことが理解できよう。ただ後にふれる小冊子『生命のフリーズの起源』で《病める子》が取り上げられていたことは、《病める子》がムンク芸術における「突破口」であり、「出発点」に位置づけられたことは確かである。この発言から、《病める子》第 1 作がムンクにとって制作上きわめて困難な作品であったことがうかがえる。ムンクが同一構図による再制作を繰り返した背景には、当初に捉えた「最初の印象」を保持しつつ、表現としての完成度を高めようとする意図があったと考えられる。したがって《病める子》は、単なる家族の肖像画ではなく、記憶と向き合いながら喪失の感覚を象徴化しようとする、ムンクにとって根源的な制作の出発点であったと言える。

その後のセルフコピーの原点となる第 1 作目を、より詳細に観察してみよう。少女はベッドの上に座り、白い大きな枕で細い体を支えている。隣には、黒っぽい服に黒髪の女性が頭を下げて座っている。少女は右手を緑の毛布の上に置き、黒い服の女性は固く握った拳を振り上げる。少女の赤い髪は頭の上でカールしている。病気で弱っているようだが安らかな目で窓の外を眺めている。一方、隣の母親らしき女性は悲しみを隠しきれず、暗い影の中に

---

[11] Woll, 2012, pp.146-147.

[12] 前掲書、註 6、9 頁。

[13] 前掲書、註 6、9 頁。

項垂れている。このモティーフは、緑がかったブルーの色彩と、絵具の中に描かれた筆跡や線の絡み合いによってぼやけた印象で描かれ、キャンバスの表面は、部分的に輪郭が描かれた大きなまとまった形によって強調されている。

第 1 作目となる《病める子》の制作から数年後、ムンクは版画の制作を始めると、このモティーフの版画版にすぐに取り組んだ。その最初のものが、《病める子》のエッチング版（1894 年）〈図 2〉である。こちらは油彩画と同じ構図だが、ムンクは少女の下にミニチュアの風景を追加しており、これはおそらく、病気の少女が窓から見つめているものだと考えられる。

続く《病める子Ⅰ》（1896 年）〈図 3〉は、ムンクがパリにいた時期に制作した石版画である。この版では少女の顔がアップになっており、母親の頭部が描き加えられている。構図は基本的に油彩版と共通しているが、画面における母親の頭部は詳細が省略されている点に差異が見られる。

《病める子Ⅰ》（1896 年）〈図 4〉は、前述のリトグラフとほぼ同一の構図である。6 枚の版から刷られており、異なる色彩のヴァリエーションを作り出していった。全体の輪郭を表すキイ・ストーンは紙に描かれたものを転写したが、残りの版は直接石に描画された。ムンクはこのリトグラフにおいて、色彩の変奏を通じて感情表現を探る実験を行ったのではないだろうか。

さらに、《病める子Ⅱ》（1896 年）〈図 5〉も前述のリトグラフとほぼ同一の構図で、少女の髪に黄色の彩色が施され、赤毛という視覚的特徴がより象徴的に強調されている。手彩色による個別化は、版画の複製的性格を乗り越え、唯一性を帯びた表現として再構成するムンクの意図を示しているようにも感じられる。また《病める子Ⅱ》〈図 6〉なども制作している。《病める子Ⅱ》の多数のヴァリエーションから考えると、既に姉ソフィエの死から 19 年が過ぎ、ムンクの個人的な感情や記憶を超えて、一個の人の死という普遍的な悲しみを表現したものといえるのではないかと思われる。なお《病める子Ⅰ》と《病める子Ⅱ》は、同一構図で同じリトグラフ版ながら名称を違えた理由はわからない。《病める子Ⅰ》がモノクロ版で《病める子Ⅱ》がカラー版ということだろうか。

同年、パトロンであったノルウェー人のオラフ・ショーの依頼を受けて制作した《病める子》（1896 年）〈図 7〉は、1885 年から 86 年にかけて描いた油彩画の最初の模写型セルフコピーである。この第 2 作の油彩画では、筆致がより流動的で、色彩のコントラストも強く、第 1 作に比べて画面の鮮やかさが増している。特に写実的な描写が際立ち、窓の外が暗く表現されている点や、構図がややクローズ・アップされている点は、観者への直接的な情感の伝達を意図していると考えられる。

さらに 11 年の時をおいて制作された《病める子》（1907 年）〈図 8〉は、スウェーデンの著名な美術コレクターであったアーネスト・ティールから依頼を受け、制作された作品である。ここでは、第 1 作と第 2 作の油彩画に見られた、カンヴァスを引っ掻いたような痕跡は見られず、画面の描写はより構築的である。枕元の瓶は明確に描かれており、対象物の存

在感が強調されている。窓の外には色がついていない。また、カンヴァスのサイズは第 1 作とほぼ同一である。

《病める子》(1907 年)〈図 9〉は、そのティール・ギャラリー所蔵の作品と同時に制作されたものである。鮮やかな緑と赤のコントラストが画面を支配し、筆致も大きく明快である。色彩においては第 2 作の油彩画に近いが、筆致はむしろ第 1 作の荒々しさを再現している点が特徴的である。第 3 作と同様、枕元の瓶もはっきり描かれている。窓の外は青みがかった灰色で処理され、少女と母親の内面の静けさと緊張感が画面全体に広がっているように感じる。

第 4 作の油彩画からさらに 18 年の時をおいて《病める子》(1925 年)〈図 10〉が制作される。この第 5 作は、全 6 作の油彩画の中でも筆致が大胆かつ大きく、全体の輪郭はやや曖昧であるが、対象の印象を強調する効果を生み出している。他の油彩版と比較しても際立って明るい色彩が用いられ、特に少女の顔周辺に配された黄色は、画面全体に柔らかな光を与えている。

最後の油彩画である《病める子》(1927 年)〈図 11〉は、構図に大きな変化は見られないものの、全体のタッチが第 1 作同様、粗くなっている。明暗のコントラストもはっきりとしているが、明るさ自体はやや抑えられており、より表現主義的な性格を帯びている。少女の手は角ばって描かれ、明暗の対比が強調されることで、画面に一層の緊張感がもたらされているように感じる。

第 3 節　《病める子》における反復の特徴

さて、ここまで《病める子》の油彩画 6 作と版画 4 作を見てきた。これらは単なる複製ではなく、長い年月をかけて繰り返し描かれている点、また各作に独自の変化や表現上の工夫が加えられている点が印象的である。ムンクは他の作品でも同一モティーフを繰り返し描いているが、それらの多くが比較的短期間に集中して制作されるのに対し、《病める子》は約 40 年にわたって反復された。この時間を隔てた反復は、固定された過去の再現というよりも、記憶のあり方や死との向き合い方が、その都度の制作に反映され得ることを示している。

実際、彼は《病める子》の初作を制作するにあたり、一年間にわたり何度も手を加えながら制作を続け、「最初の印象」にたどり着くことを目的としていた。ここでいう「最初の印象」とは、彼が姉を亡くした時の印象を指す。彼は制作過程を振り返り、「頭部がある意味で絵そのものとなった」と記している[14]。実際、少女の頭部のみを扱う版画が多数制作されていることは、記憶の「焦点」がとりわけ顔や眼差しに置かれていたことを示唆する。顔、表情、眼差しといったイメージは記憶の中でも鮮烈に残りやすく、それを反復することによって、ムンクは「第一印象」の核に接近しようとしたと考えられる。

---

[14] 三木宮彦『ムンクの時代』東海大学出版会、1992 年、88 頁。

他方で、反復の動機についてムンクは、より直接的に「芸術的な理由」を語っている。《病める子》第 2 版以降の反復制作について、次のように述べている。

> 《病める子》を繰り返したのは、私の芸術にあるいくらかの平板さから逃れるために私の若い時期とのつながりを保とうとしたからだった。そして、いま一層の深みに達するために、再び自然主義を取り上げたのだった。私は自作品のコピーを作ったことはかつてない。私が同じモティーフを選んだのは、もっぱら芸術的な理由だけからそうしたのであり、そのモティーフに沈潜するためであった[15]。

この手記から明らかなように、《病める子》の反復制作は、姉ソフィエの死という実体験の記憶を視覚的に再現したのではなく、「もっぱら芸術的な理由だけ」で、ムンクの作品にみる「いくらかの平板さから逃れるために私の若い時期とのつながりを保とうとした」と読み取れる。つまり《病める子》第 2 作以降の作品は、ムンクが解決できていなかった「いくらかの平板さ」からの脱却という、「もっぱら芸術的な理由だけ」に基づいた反復制作であったことが理解でき、文面からはムンクが姉ソフィエの死を 40 年以上にわたって追慕や記憶のみで描かれたわけではなく、人の死という普遍的な悲しみをどれほど表現できるのかの追求であったと思われる。

実際、《病める子》の反復制作において注目すべきは、構図がほとんど変化していない点である。色彩や筆触、画面の密度には差異が認められるものの、少女と付き添う女性の配置や視線の関係、空間構成は一貫して保持されている。このような同一構図の固定は、ムンクの他のセルフコピー作品にはあまり見られない特徴である。とりわけ、版画作品において少女の頭部が強調され、顔や眼差しが反復して描かれている点は重要である。

しかしながら、《病める子》という主題が持つ意味は、ムンクの内面にのみ閉じたものではない。病や死を主題とする表現は、19 世紀末ヨーロッパにおいて広く共有された関心事でもあった。次章では、同時代に制作された病を主題とする作品を取り上げ、《病める子》がそれらとどのような点で異なり、いかなる特異性を示しているのかを検討していく。

第 2 章　同時代の病を主題とした作品

前章では、ムンクの個人的な体験を超えて一個の人の死という普遍的な悲しみを反復制作したとした。そのように考えると、その背景には当時の人たちが人の死という普遍的な悲しみに共感できる状況や社会があり、またムンクが「もっぱら芸術的な理由だけ」と語っていることから、ムンクが《病める子》第 1 作を制作した 19 世紀後半から末期にかけては病気の子供や少女を題材とした絵画作品の制作が流行し、その流れのなかに《病める子》が位置づけられると想定できると考えられる。

---

[15] 前掲書、註 6、10 頁。

第 1 節　19 世紀末のヨーロッパにおける「病」の表象

19 世紀は芸術や科学においても変革の時代であった。同時に、多くの一般的な疾病が未だ治療不可能な時代でもあった。このため、病は多くの芸術家の関心を集める題材となった。病床に臥す、あるいは椅子に座る病める少女は、このテーマを芸術的に扱う上で頻繁に描かれるモティーフであるが、病という主題自体はヨーロッパでは古くからある。ジャンルとしては室内を舞台とする風俗画で、そこには我が子を気遣う母親に加え、往診に来た医者もしばしば登場する。病める子と言っても生死にかかわるような病とは見えず、病を通じての家族の絆が真の主題とも言えるものが多い。

ヤン・ステーンの《医師の往診》（1660-62 年）で右側に座っている女性は病気に苦しんでいるように見えるが、罹っているのは病気ではなく恋煩いである。これに対し、ムンクの《病める子》に描かれている少女は、もはや助かる見込みのないことは誰の目にも明らかである。横を向いて、脇に付き添う女性に力ない視線を送る少女は顔面蒼白である。少女の頭部を支える白い枕は、病に伏す人々が特に目立ち、文学作品、絵画作品にも頻繁に取り上げられたことから「枕の時代」、「病床の時代」と呼ばれたこの頃の状況を暗示している。実際、当時は北欧に限らず、病を主題とした作品が少なくない。

19 世紀後半にはクリスティアン・クローグ、フリッツ・タヴロウ（Frits Thaulow, 1847－1906）、エーリク・ヴェーレンショル（Erik Werenskiold, 1855－1938）、シティ・シーラン（Kitty Kielland, 1843－1914）などをはじめ、多くのノルウェー人画家がヨーロッパの美術界で活躍している。このうち、ムンクが師事していたこともあるクローグの描いた《病める少女》（1880-81 年）〈図 12〉は、ムンクの《病める子》と比較される機会が多い。《病める少女》は、ムンクの《病める子》と同じように、腹から下に赤い縁取りのある白い毛布を掛けて椅子に座り、上半身と頭は大きな白い方形のクッションにもたれさせている。少女の眼は真正面を見据えて口は固く閉じている。両手は正面で組まれて枯れた一輪の薔薇を持っている。ムンクの《病める子》では細部の表現が省かれているのに対し、クローグの《病める少女》ではモティーフが詳細に描かれている。この 2 作を比較することで、ムンクの作品における表現の独自性が明らかとされてきた。この少女は、病死した画家の妹ナナがモデルとされている。少女の膝の上の一輪のバラは、枯れかけて葉が散り始めており、儚さを象徴しているように感じる。死期を悟った彼女の面持ちは決然としており、なんの絶望や悲しみは見られない。ノルウェー人画家のハンス・ヘイエルダールも 1882 年に《瀕死の子供》を描いている。また、デンマークの画家アイナー・ニールスンの《病める少女》（1896 年）は、色彩的に、また何の装飾も家具もない室内という意味でも殺風景で無機質な室内に、ひとり横たわる子を描いている。ここには我が子をいたわり気遣う母親、あるいは看護師、医師は見えず、その痩せ衰えた顔や手を見る限り、あたかも病院の霊安室に横たわるかのような寒々とした画面である。

ムンクの《病める子》第 1 作制作以前の 1880 年にクローグが《病める少女》を描き、翌年にハンス・ヘイエルダールが《瀕死の子供》を描いていることからムンク《病める子》も

この流れのなかに位置づけられ、写実主義を基調としたアカデミー画家のハンス・ヘイエルダールも病気の子供（赤ん坊）を描いていることから、病気の子供や少女を題材とした絵画制作がクリスチャニア・ボエームのメンバーだけでなくアカデミー画家も描いていることから、ノルウェー画壇全体に広がっていた傾向にあったと考えられる。

第 2 節　「病」を描く意図の違い

《病める子》はムンクの個人的な背景を反映した作品だが、クローグをはじめ、同じような題材に取り組んだ他の画家の作例も数多くある。当時のヨーロッパでは結核が蔓延していたため、若くして病死することは珍しいことではなく、病める少女の作品は病気や様々な疾患への注目が極めて高まった時代に制作された。当時流行した社会的な問題を表現とするモティーフとして適していた。しかし、他の画家たちが当時の自然主義的な慣習すなわち、観察に基づく客観的描写や社会的主題を写実的に提示するという表現の規範――に従っていたのに対し、ムンクはその枠を越えて、主観的な感情や記憶を視覚化する生き生きとしたヴィジョンを描き出した。

ノルウェーの美術史家アルネ・エッグムは、1989 年のムンクのモノグラフの中でムンクの《病める子》とクローグの《病める少女》を次のように比較している。

> クローグの《病める少女》との比較によって、伝統に逆らうムンクの芸術の新たな要素が明確になる。クローグのスタイルがドイツのヴィルヘルム・ライブルの流派に基づいた、詳細な細部表現からなるリアリズムであると特徴づけることができるのに対し、ムンクの絵画では細部表現の欠如が明白である。［中略］クローグの作品では雰囲気［atmosphere］がなく、空気に一点の曇りもない。ムンクの作品では雰囲気［atmosphere］が集められていて触感がある[16]。

エッグムが指摘するように、この 2 つの作品からは違った印象を受ける。クローグは病床の少女を、理想化することなく、社会の現実と苦しみを静かに見つめる視線で描いている。クローグにとって「病」とは、当時の社会が抱える医療や衛生、貧困といった問題を可視化するための題材であり、写実的な描写を通して共感を喚起することを目的としていた。その筆致は観察に基づく冷静なものであり、光や空気の表現もあくまで現実の再現を目的としている。したがって、彼の《病める少女》は、社会の現実を「記録」する絵画として成立する。

これに対してムンクの《病める子》は、同じ「病」を扱いながらも、描く意図が根本的に異なる。ムンクはしばしば自分の作品について、「私は、私がみているものを描くのではな

[16] Eggum, Arne. *Munch and Photography*, Yale University Press, New Haven and London 1989, p. 30.

い。そうではなく、私がみたものを」[17]などと述べている。彼が自らの記憶にあるものを描いている点を強調していることからも、「雰囲気」を描き出すことを目的としていたのではないかと考えられる。つまり、ムンクは現実を記録することではなく、自身の記憶と感情を再現することに重きを置いていたといえる。姉ソフィエの死を描いたこの作品では、対象の形態は崩れ、筆触は荒々しく、色彩は滲み、不確かな感覚が画面を覆っている。そこに表されているのは、死を前にした少女の姿そのものではなく、姉の「死」を経験したムンク自身の心の痕跡である。

すなわち、クローグが「病」を社会的な現実として観察し、人々の共感を喚起する外的視点から描いたのに対し、ムンクは「病」を個人的な記憶と感情で表現し、内的視点から描いた。それゆえに、ムンクの《病める子》には観る人の感情に直接訴えかけてくるような力があるといえるだろう。ここに、ムンクが同時代の自然主義・写実主義的潮流から決定的に逸脱し、個の感情と記憶を芸術表現の中心に据えた理由が見出せる。

このような内面表現への志向は、ムンクが生涯にわたって《病める子》を繰り返し描き続けた事実とも深く関係している。彼は同一主題を異なる技法・色彩・構図によって再構成し、自身の記憶や感情を何度も検証するかのように制作を重ねた。このような制作態度は、ムンクの代表的主題に広く見られる特徴であり、彼の創作過程においてセルフコピーという行為が果たす役割を理解する上で重要である。

そこで次章では、ムンクの他の主要なセルフコピー作品を概観し、その中で《病める子》がいかなる特異性を示しているのかを検討する。

第 3 章　ムンクのセルフコピーにおける《病める子》の特異性

第 1 節　主要作品にみる改変型セルフコピー

本節では、「はじめに」で示した分類に基づき、《接吻》、《叫び》、《吸血鬼》、《マドンナ》の反復制作を比較し、各作品において基本構図や人物配置、背景、象徴的要素がどのように変化したのかを確認する。

ここでは、反復制作した諸作品についてみていきたいが、原画ともいえる第 1 作品や第 1 作品の構想画の制作時期が早い順に検討考察を加えていくことにする。

(1)　《接吻》

まず、改変型セルフコピーの中では比較的長期的に繰り返し制作された《接吻》のシリーズを例に挙げ、詳しく見ていく。《接吻》は、男女が抱き合いキスをする光景を描いた作品で、1891 年と 1892 年に描いた初期の作品《窓辺の接吻》と 1897 年と 1902 年の後期作品

[17] From Munch. Kunst og Natur, Datert 1928.［MM N 57－3］eMUNCH デジタルアーカイブによる文書番号〔https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0057.xhtml〕2025 年 6 月 12 日閲覧。

《接吻》とに大別できる。

ムンクは、1891 年に《窓辺の接吻》第 1 作を描いた。《窓辺の接吻》第 1 作は、画面中央やや右寄りに窓と窓両端で結ばれたカーテン、その右側に椅子が描かれ、左側には立つ男女が接吻をしている。男女の顔はぼやけて見えない。辛うじて男女の顔の色に違いがあり区別は認められるが、二人の顔だけでなく、身体も融合して一体化している。床の色も一体化した男女と同系色であるため、床から伸びた 1 本の木のようにも見える。全体に荒い筆致で描かれている。

翌年にムンクは《窓辺の接吻》第 2 作〈図 13〉を描いている。《窓辺の接吻》第 2 作は、画面左半分に窓を青い色調で描いている。窓の外は明りが点いた建物と道を歩く人が描かれて夜の光景であることが分かる。窓には斜めに引かれたカーテンが描かれ、接吻する男女は右側に寄せて描かれている。接吻する男女は、男性は頭部と白いシャツの首元が描かれ、女性の首元が描かれて男女の区別は明確ながら、体部は第 1 作と同様に男女一体化しており男性と女性の衣服は共に濃い青色で表現され、より一層一体化してひとつの塊のように見える。

この年には、《窓辺の接吻》第 3 作を描いている。第 3 作は縦長の画面で、第 2 作と同じような角度からの昼間の光景を描いている。窓の外は明るい光景で街路樹や道路を行きかう人や馬車、向かいの建物が明確に表わされているのに対して画面右隅に描かれる男女は、男性は頭部と白いシャツの首元、女性の首元で男女の区別は判別できるが、体部は依然として判別は難しい。第 3 作では、部屋の外の世界と内の世界の間には対照的な関係があり、外の世界は常に活気に満ち、生き生きと描かれているのに対して、内の世界は時の流れを超越した抱擁の中で凍りついたようなカップルの姿で描かれている。《窓辺の接吻》では、男女２人の顔が重なり合う、溶け合うという様子は、2 人の深い一体感を示して象徴的に表現した作品ということが出来る。

1895 年には、《接吻》〈図 14〉を制作している。それまでの《窓辺の接吻》は男女を窓の外側や窓際に配置したが、この《接吻》では、窓の中央に男女を配置し、画面両側には結ばれたカーテンを配置する構図を採用している。男女はともに全裸で、頭髪や体部の輪郭によって明らかに分別できるが、男女の顔は未だ一体化が残っている。

ムンクも男女の顔の一体化は、構想段階から意識していたようで、ムンクのスケッチブックや現在残るスケッチからも体部の分離と頭部の一体化が認められる。

1897 年に描いた《接吻》は、《窓辺の接吻》第 3 作をクローズ・アップした作品である。窓にカーテンが引かれ、わずかに窓の左隅に男性が持たれて出来た隙間から外の光が差し込んでいる。薄暗い部屋では、男女が抱き合って接吻をする様子が描かれている。2 人の顔はぼやけて見えず、体部も着衣がわずかな色調しか違いを見出せず、見分けが困難である。第 3 作では、屋の外の世界と内の世界の間には対照的な関係にあるとしたが、《接吻》では時の流れを無視した閉じられた世界のなかで抱き合い、接吻をする男女が描かれているといえる。

さらに、1899 年の《死の接吻》では、抱き合う男女の代わりに、頭蓋骨と女性の組み合わせに変容しており、接吻という主題が死のイメージと結びつけられている。

1902 年に木版で《接吻》を制作している。これまでの抱き合い、接吻をする男女だけを抽出し黒版で表し、他は節のある版木をそのまま利用した茶色の版を重ねている。抱き合い接吻をする男女だけを抽出したことで、外の世界は消えて 2 人の深い一体感をより強固な形で示し、2 人の人物を切り離すことは「事実上不可能」であることの表現に成功している。

なお《接吻》の男女は、モティーフとして切り離されて後に《月明かりの浜辺での接吻》（1914 年）〈図 15〉や 1921 年から 1923 年にかけて制作した《浜辺の接吻》に使われているが、共にムンク晩年の制作であるため、《接吻》の男女の描写はかなり抽象化がすすんでいる。舞台が室内から屋外の浜辺へと移り、この時期のムンクの作品によく見られる色遣いや T 字型の月明かりなど、初期作とは大きく異なる構成が採られている。

このように、中心的モティーフを保持しながら人物表現、背景、画面範囲を変化させていることから、《接吻》は「改変型セルフコピー」と位置づけられる。

(2) 《叫び》

ムンクの芸術を象徴するモティーフである《叫び》は、ムンクが体験した「自然を貫く巨大な叫び」という個人的かつ普遍的な情動を、多様な表現形式で追求するために繰り返し制作された作品である。画面中央に立つ人物は、目と口を大きく開き、大きな両手を耳に当てている。この人物はムンク自身であるとされている。画面上部にはオレンジ色に染まった夕焼けの空とその下に広がる暗いフィヨルドが曲線を描いている。画面右手前から奥へと向かう斜め横切る橋は直線で描かれている。画面は大胆な遠近法が用いられている。曲線と直線の対照や大胆な遠近法によって画面に劇的な印象をもたらされている。この作品は、ムンクの「生命のフリーズ」の中でも、極度の不安と実存的恐怖を表現する最も重要な場面として位置づけられている。《叫び》に関してムンクは、油彩版を 2 点、パステル版を 2 点制作し、さらにリトグラフ版も制作している。

ムンクが最初に手掛けたのは、1893 年のテンペラ版草稿である。叫ぶ顔も描かれておらず直線と曲線だけが描かれている。次いで同年にパステル版草稿を制作、橋の奥にふたりの人物を描き加えている。段ボールにパステルといった軽易な画材の使用や青・黄・赤色のパステルを使っていることから構想画と考えられる。

次いで、1893 年に油彩第 1 作目の《叫び》〈図 16〉が描かれた。フィヨルドの橋の上で頭を抱え、苦悶の表情を浮かべる人物像と、強烈な赤とオレンジに渦巻く空の劇的なコントラストによって、ムンクが体験したとされる極度の不安と実存的恐怖を視覚化している。特に、橋の欄干が画面の右下から左上へ斜めに伸びる線遠近法が、手前の人物の閉塞感と画面の奥行きを強調する一方で、背景の空と水面の線は渦を巻き、不安と自然現象の混沌とが一体化した表現となっている。左上の赤い空には、鉛筆で小さな文字で「Kan kun være malet af en gal Mand!（狂人が描いたに違いない！）」と記された碑文がみえる。1904 年に赤外線

写真撮影による筆跡の調査の結果、この碑文はムンクによって書き加えられたものであり、ムンクが碑文を書き加えたのは、1895 年 10 月にノルウェーで初めて展示された際に批判的なコメントを受けた後のことだった考えられている。

1895 年には、《叫び》の第 2 の構想画と思えるパステル画を制作している。構図は油彩第 1 作と変らないが、油彩画と同様に緑や空色のパステルを使用している。

この年には、初のリトグラフ版〈図 17〉を制作している。墨版 1 色刷りの作品で、油彩やパステルで表された橋上の道路やフィヨルドの曲線が、肥痩のある線で表現されている。同年には、リトグラフ版に赤の手彩色を加えた作品や赤色や黄色、緑色を同じく手彩色を加えた作品も制作している。

1910 年のヴァージョンは、初期の作品群に比べて筆触が荒く、線描がさらに簡潔になっている。色彩はより大胆に、抽象的に使用されているが、初期の作品に比べて表現の緊迫感は薄れ、技法的な粗さがある一方で、ムンク後期の筆致の自由さと、主題の持つ衝動的な力を再び表現しようとする試みが特徴的である。さらに《叫び》に関連して、男の頭を中心に置き、左右に 3 本ほどのまっすぐに上げた腕を並べたリトグラフ作品《叫びをあげる頭と伸ばした腕》（制作時期不明）も存在する。

《叫び》では、橋上の人物と斜めに伸びる欄干という基本構図を保持しながら、油彩、パステル、リトグラフなど媒体を変え、色彩や線描を変奏している。1895 年のリトグラフでは線を中心に画面を再構成し、手彩色による複数のヴァリエーションも制作された。《接吻》ほど大幅な構図変更はないものの、基本イメージを保持しながら表現を変奏する点で、《病める子》とは異なる反復のあり方を示している。

(3) 《吸血鬼》

次にあげる、男女間の愛と死、そして支配と被支配の関係を象徴的に描いた《吸血鬼》（元々は《愛と痛み》と題されていた）も、ムンクの芸術における重要な改変型セルフコピーの主題である。このモティーフは、ムンクの女性観と、愛が持つ破壊的かつ根源的な側面を深く掘り下げたものである。

《吸血鬼》は 1893 年から 1895 年にかけて油彩画 6 点と 1895 年から 1902 年にかけて 6 点のリトグラフを制作している。

《吸血鬼》第 1 作〈図 18〉 は、1893 年に制作された。男性が女性の胸元に抱きつき顔を押し付け、長い赤髪の女性が男性と抱き合いながら男性の首にキスをしている光景を表した作品である。荒い筆致や板・クレヨンといった画材を利用していることから構想画と考えられる。

同年には、油彩画初作となる《吸血鬼》第 2 作と《吸血鬼》第 3 作を制作している。女性が男性を上から押さえ込むように抱き、首に噛みついているように見える。長い赤髪は男性の頭部に垂れかかり、それは血が流れているようにも見える。2 人の抱き合う姿はピラミッド状となり溶け合っているようにも見える。光は 2 人の背後に影をつくり人物の輪郭を浮

きだたせている。

共に同一構図ながら《吸血鬼》第 2 作では、背景左右に青色と濃い紺紫色の色調を変えた影を付けたのに対して《吸血鬼》第 3 作は 2 つの影が背景全体に溶け込むような形で付けられ、暗闇の中で抱き合う人物も溶けていくようにも見える。

制作当初、ムンクはこの作品の題名を《愛と苦痛》としていたが、1893 年の展覧会で《愛と苦痛》を見たムンクの友人であるポーランドの作家のスタニスワフ・プシビシェフスキ（Stanisław Przybyszewski：1868-1927 年）が、「従順になった男、首には噛みつくような吸血鬼の顔がある」と評した[18]ことから、以後《吸血鬼》と称されるようになった。

1894 年にムンクは《吸血鬼》第 4 作を制作している。第 4 作では背景を濃い紺色に塗られ 2 人の背後の影はほとんど見えず、男性の頭部と女性の白い腕と顔などが目立ち、そこに垂れる長い赤髪が強調されている。抱き合う 2 人の男女が暗闇の背景の中に溶け込んでいくさまが表現されている。しかしムンクは背景に映る男女の影にこだわったようで、1895 年には《吸血鬼》第 5 作を制作し新たな構想画を練り直した。新しい構想画では、前作では男女の影を背景左右に別個に置かれていたが、新しい構想画では男女の右後ろに大きな塊のような黒い影を置いている。

この構想画をもとにして 1895 年に《吸血鬼》を制作した。第 6 作では紺紫色の背景のなかに不定形ながら男女を包む大きな影が表現されている。《吸血鬼》の男女のモティーフは、その後 1916 年から 18 年頃カラフルな《吸血鬼》を制作している。

ムンクは、《吸血鬼》第 6 作を制作した 1895 年に《吸血鬼 II》のリトグラフ版を制作している。リトグラフ版の構図は油彩画を左右反転した構図となっている。

《吸血鬼 II》は、男女の背後に大きな丸い不定形の影があるために《吸血鬼》第 6 作をもとにして制作されたリトグラフと考えられる。《吸血鬼》は、抱き合う男女を画面いっぱいにクローズ・アップした作品である。ムンクは 1895 年に多色刷りリトグラフ版の《吸血鬼 II》を制作し抱き合う男女の周囲に影をつくり一つの塊としている。また 1895 年から 1902 年頃に《吸血鬼 II》も制作している。

さらに《吸血鬼》の抱き合う男女のモティーフのみをトリミングして木立の中に置いた《森の吸血鬼》も 1916 年から 18 年にかけて制作している。

それぞれのセルフコピーは、単なる複製ではなく、この主題に対するムンク自身の解釈の深化と、それを表現する様式の探求、そして主題をより普遍的なレベルに引き上げるための試みの跡であると言える。

---

[18] Carmen Sylvia Weber (ed.). *Edvard Munch. Vampire. Interpretations of Edvard Munch's Vampire, a key painting of early modernism*. Catalogue for the exhibition Edvard Munch. Vampire, January 25, 2003 – January 6, 2004, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall. Swiridoff, Künzelsau 2003, p.23.

(4)《マドンナ》

《マドンナ》は、生と死、宗教的・世俗的な愛の境界を問いかけるムンクの「愛の連作」における重要なモティーフの一つである。ムンクは、この作品を通じて、聖と俗が混在する女性像という、当時の社会通念と既存の美術的伝統に挑戦する主題を探求した。

《マドンナ》は、胸を露出した半身像の女性像を表現した作品で、1894 年に第 1 作〈図 19〉を制作している。画面中央に大きく女性の裸体を描き、右手は頭の後ろに置き、左手は腰の後ろにあてている。左側に傾けた頭上にはベレー帽のような鮮やかな赤い光輪が載っている。女性の目はほとんど閉じられている。胸と腹部は前方に湾曲させて強調し、背景の色の流れの中に消えていくような表現である。

1894 年から翌年にかけて《マドンナ》第 2 作を制作し、1895 年には、《マドンナ》第 3 作を制作している。《マドンナ》第 3 作は、それまでの油彩作品に比べてやや明るく薄い色調で描かれている。このほか、1895 年から 97 年に描かれた《マドンナ》2 点が、個人蔵となっているが、詳細については不明である。

また 1895 年には、《マドンナ》リトグラフ版〈図 20〉を制作している。画面の上部と左右の周囲に額縁状の余白を設け、 左下角に胎児を表し胎児の上から時計回りに精子がうごめくさまを表現している。《マドンナ》（油彩）が初めて展示された時には、《マドンナ》の額縁に精子と胎児が彫刻あるいは彩色で表現されていたと伝えられており、額縁は後に紛失したとされる[19]が、リトグラフ版では額縁が残ったともみられる。

精子と胎児、そして画面中央に女性を表現していることから、「受胎」や「行為」を暗示させる作品で、生命の創造を意味する「生」を表現したものとみられている。ただ、胎児の姿はミイラや骸骨に似ており、生と同時に「死」を意味しているのではないだろうか。ムンクの言葉[20]に

> 全世界がその歩みを止めた休止の時／きみの顔には大地のすべての美しさが宿っている／あなたの唇は実りのように真紅で／苦痛のように開かれる／死体の微笑み／今、生命が死へと手を伸ばす／死に絶えた幾千の世代を生まれ出る／幾千の世代につなぐ絆が結ばれる。

と、リトグラフ版に記しており、《マドンナ》の女性が下を向き気味にして目を閉じた表情に対してムンクは「死体の微笑み」として、死のイメージを感じていたと考えられる。1895 から 1902 年のリトグラフ版では、女性の白背景が薄い紺色の版が重ねられ、白い女性が強調されている。このように《マドンナ》は「性愛」のイメージと共に「生・死」の繋がりや連鎖といったイメージも帯びていると考えられる。

---

[19] Bischoff Ulrich. *Edvard Munch,* Taschen, 1988, p.42.

[20] 前掲書、註 19、65 頁。

以上、《病める子》以後の反復制作の実例として《接吻》、《叫び》、《吸血鬼》、《マドンナ》について考察検討した。これらの作品が制作された時期は、反復制作した作品が後期に及ぶ作品もあるが、反復制作した作品第 1 作は、ムンクがパリ留学からノルウェーに帰国し、その後ベルリン、パリ滞在し、オースゴールストランで作品を制作した 1892 年から 1902 年に集中している。いずれの作品も最初に油彩画が制作されて、その後に油彩画やあるいはリトグラフ版や木版画などで反復制作を行っている。リトグラフ版や木版画では、油彩画の構図を左右反転し、あるいはクローズ・アップした構図を採用しており、リトグラフ版では色版を適宜変更し、木版画では手彩色によって画面に変化を与えている。《浜辺の接吻》のように、時には主要モティーフだけを採用して背景のみを変更し、別のヴァージョンの作品を反復制作した例もある。

第 2 節　《病める子》にみる模写型セルフコピーの特異性

《病める子》と他のセルフコピー作品を比較すると、その反復の性質には明確な違いが見られる。ムンクは主題ごとに制作の目的を変えており、《叫び》や《マドンナ》などでは、構図や色彩、象徴の扱いを変化させながら新たな意味を探っていた。これらは、主題を拡張しようとする試みであり、感情を形式化する過程であったといえる。《接吻》や《吸血鬼》などでは、ムンクは構図や題名の変更を通じて主題の意味を広げている。たとえば《マドンナ》のリトグラフでは、枠の中に精液や胎児の図像を加え、宗教的な主題を生命の循環と結びつけた。また、《吸血鬼》では女性像の解釈を変化させ、《叫び》のパステル版では背景を単純化することで、感情表現をより直接的にしている。これらの改変は、ムンクが個人的な体験を普遍的な象徴へと変換しようとした過程であった。

一方、《病める子》では、こうした象徴的な要素の追加も構図の転換も行われていない。ムンクは、病床の少女とその傍らの女性という登場人物の関係を変えず、病室という閉ざされた空間のなかで記憶の中の場面を固定している。わずかに色調や筆触が異なるものの、人物の配置や表情、空間構成は初期作とほぼ同じである。

《病める子》の特異性は、反復制作そのものではなく、長期間にわたり同一構図を維持し続けた点にある。他の主要作品が反復を通じて主題の変奏や拡張を試みたのに対し、《病める子》では一つの場面が継続的に保持されている。この点において、《病める子》はムンクのセルフコピー作品群のなかでも例外的な位置を占める作品であり、その反復制作はムンクにおける反復の多様なあり方を考える上で重要な事例であるといえる。

おわりに

本稿では、《病める子》の反復制作をムンクの主要な主題と比較し、その特異性を検討した。ムンクが同一主題を繰り返したことや、《病める子》の後年の油彩画が第 1 作の構図を継承すること自体は、先行研究ですでに指摘されている。本稿ではその成果を踏まえ、反復制作を基本構図の保持の程度から「改変型」と「模写型」に区分して比較した。

その結果、《接吻》、《叫び》、《吸血鬼》、《マドンナ》では、程度の差はあるものの、構図、背景、色彩、象徴的要素などを変奏しながら同一主題が展開されているのに対し、《病める子》の油彩画群では、色彩や筆触を変化させながらも基本構図が長期間保持されていることを確認した。ただし版画には画面範囲の変更も認められるため、《病める子》全体を一様に「模写型」とすることはできない。

したがって、《病める子》の特異性は反復制作そのものではなく、とりわけ油彩画群において基本構図を約 40 年間保持し、その内部で表現を更新した点にある。《病める子》は、ムンクにおける反復制作の多様なあり方を示す重要な事例として位置づけることができる。

図版

※なお、画家名のない作品はすべてムンクの作品である。
またドライポイント、リトグラフは各地の美術館に所蔵されるが、図版を使用した美術館のみ掲げた。



〈図 1〉《病める子》(第 1 作)　1885-86 年　120.0×118.5cm　油彩
オスロ国立美術館蔵



〈図 2〉《病める子》(ドライポイント版)　1894 年　39×29.5cm　ドライポイント
大英博物館蔵



〈図 3〉《病める子 I 》　1896 年　43.5×63.4cm　リトグラフ
ムンク美術館蔵



〈図 4〉《病める子 I 》　1896 年　42.1×56.5cm　リトグラフ
ティール・ギャラリー蔵



〈図 5〉《病める子 II 》　1896 年　44.4×57.5cm　リトグラフ
ムンク美術館蔵



〈図 6〉《病める子Ⅱ》　1896 年　41.5×57.0cm　リトグラフ
ムンク美術館蔵



〈図 7〉《病める子》(第 2 作)　1896 年　121.5×118.5cm　油彩
ヨーテボリ美術館蔵



〈図 8〉《病める子》(第 3 作)　1907 年　118.0×120.0cm　油彩
テート・ギャラリー蔵



〈図 9〉《病める子》(第 4 作)　1907 年　118.7×121.0cm　油彩
テート・モダン蔵



〈図 10〉《病める子》(第 5 作)　1925 年　117.5×116.0cm　油彩
ムンク美術館蔵



〈図 11〉《病める子》(第 6 作)　1927 年　117.5×120.5cm　油彩
ムンク美術館蔵



〈図 12〉クリスティアン・クローグ《病める少女》　1880-81 年　102.0×58.0cm　油彩　板
オスロ国立美術館蔵



〈図 13〉《窓辺の接吻》(第 2 作)　1892 年　73.0×92.0cm　油彩
オスロ国立美術館蔵



〈図 14〉《接吻》　1895 年　32.9×26.4cm　ドライポイント　紙
フィラデルフィア美術館蔵



〈図 15〉《月明かりの浜辺での接吻》　1914 年　77.0×100.5cm　油彩
ムンク美術館蔵



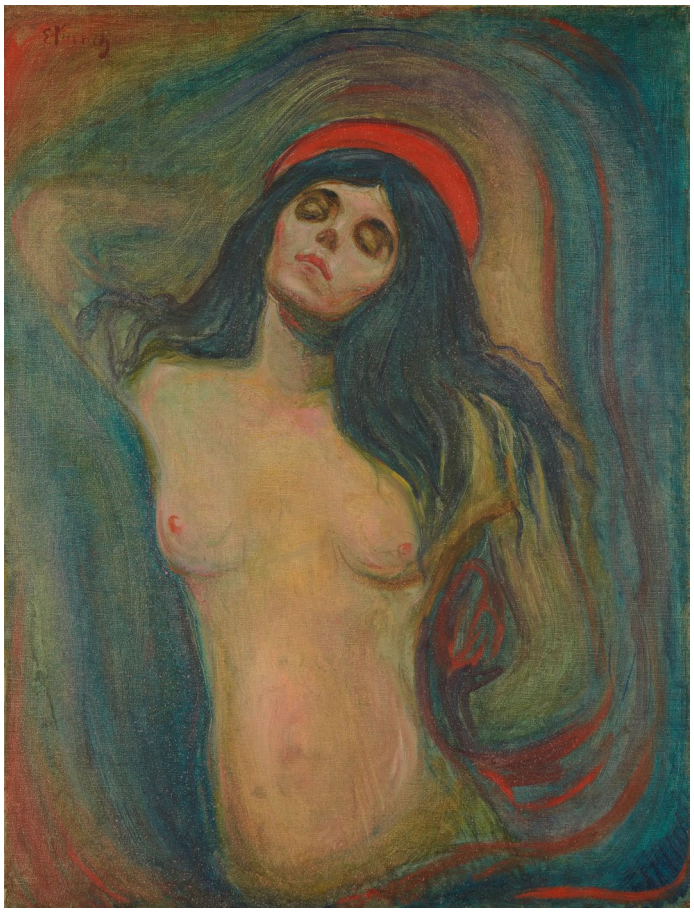
〈図 16〉《叫び》　1893 年　73.5×91cm　油彩・テンペラ・パステル　厚紙
オスロ国立美術館蔵



〈図 17〉《叫び》　1895 年　35.5×25.3cm　リトグラフ
ムンク美術館蔵



〈図 18〉《吸血鬼》　1893 年　80.5×100.5cm　油彩
ヨーテボリ美術館蔵



〈図 19〉《マドンナ》　1894 年　90.0×68.5cm　油彩
ムンク美術館蔵



〈図 20〉《マドンナ》　1895 年　60.5×44.4 ㎝　リトグラフ
クラーク・アート・インスティテュート蔵

図版典拠

図 1　https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00839
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日

図 2　https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1949-0411-4792
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日

図 3　https://www.munch.no/en/object/MM.G.00203-04
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日

図 4　https://www.munch.no/en/object/PE.G.00072-18
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日

図 5　https://www.munch.no/en/object/RES.B.00211
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日

図 6　https://www.munch.no/en/object/MM.G.00203-17
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日

図 7　https://collection.goteborgskonstmuseum.se/en/collection/item/8531/
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日

図 8　https://thielska.zetcom.net/en/collection/item/732/
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日
図 9　https://www.tate.org.uk/art/artworks/munch-the-sick-child-n05035
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日
図 10　https://www.munch.no/en/object/MM.M.00051
最終閲覧 2026 年 10 月 31 日
図 11　https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00805
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日
図 12　https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00805
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日
図 13　https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.02812
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日
図 14　https://www.philamuseum.org/objects/223692
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日
図 15　https://www.munch.no/en/object/MM.M.00041
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日
図 16　https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日
図 17　https://www.munch.no/en/object/PE.G.00038-05
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日
図 18　https://collection.goteborgskonstmuseum.se/en/collection/item/8199/
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日
図 19　https://www.munch.no/en/object/MM.M.00068
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日
図 20　https://www.clarkart.edu/ArtPiece/Detail/Madonn
最終閲覧 2026 年 11 月 2 日

参考文献

・ニック・スタング(稲富正彦訳)『評伝エドワルド・ムンク』筑摩書房、1974 年。
・J.P.ホーディン(佃堅輔訳)『ムンク ：北欧の天才』美術公論社、1981 年。
・ラインホルト ヘラー： 佐藤節子訳『ムンク 叫び（アート・イン・コンテクスト 7)』、みすず書房、1981 年。
・J.P.ホーディン(湊典子訳)『エドヴァルド・ムンク』PARCO 出版、 1986 年。
・ムンク〔画〕アルネ・エッグム(西野嘉章訳)『ムンク画集：油彩、下絵、習作』リブロポート、1991 年。
・エドヴァルト・ムンク（粟津則雄訳)『ムンク ：ことばとイメージ詩画集』ベンテ・トリューセン序・編、美術公論社、1992 年。
・三木宮彦『ムンクの時代』東海大学出版会、1992 年。
・マティアス・アルノルト(真野宏子訳)『エドヴァルト・ムンク』(パルコ美術新書)、PARCO 出版、1994 年。
・エドヴァルト・ムンク・鈴木正明訳『エドヴァルト・ムンク ：「自作を語る画文集」生のフリーズ』、八坂書房、2009 年。
・川﨑辰洋「ムンクの《病める子》とそのコンテクスト ：19 世紀のノルウェー人画家との関係」、『人文論究』第 64-65 巻、4-1 号、2015 年。
・オスロ市立ムンク美術館、東京都美術館編『ムンク展：共鳴する魂の叫び』朝日新聞社、2018 年。

・Frederick B. Deknatel. *Edvard Munch: An Exhibition of Paintings and Prints*, New York: Museum of Modern Art, Chanticleer Press, 1950.
・Schneede UM, Munch E. *Edvard Munch: Das Kranke Kind : Arbeit an Der Erinnerung*. Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.
・Matthias, Arnold. *Edvard Munch*. Rowohlt, Reinbek 1986.
・Bischoff Ulrich. *Edvard Munch,* Taschen, 1988.
・Carlsson, Anni. *Edvard Munch. Leben und Werk*. Belser, Stuttgart, 1989.
・Eggum, Arne. *Munch and Photography*, Yale University Press, New Haven and London, 1989.
・Eggum, Arne. *Der junge Munch im Licht des französischen Naturalismus und Impressionismus. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Munch in Frankreich. Schirn-Kunsthalle Frankfurt in Zusammenarbeit mit dem Musée d'Orsay, Paris und dem Munch Museet*, Oslo. Hatje, 1992.
・Carmen Sylvia Weber (ed.). *Edvard Munch. Vampire. Interpretations of Edvard Munch's Vampire, a key painting of early modernism*. Catalogue for the exhibition Edvard Munch. Vampire, January 25, 2003 – January 6, 2004, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall.

Swiridoff, Künzelsau 2003.
・Øivind Storm Bjerke. “Edvard Munch, *The Sick Child*: Form and Content,” in Erik Mørstad (ed.), *Edvard Munch: An Anthology*, Unipub Forlag, 2006.
・Jay A. Clarke, “Originality and Repetition in Edvard Munch’s *The Sick Child*,” in Erik Mørstad (ed.), *Edvard Munch: An Anthology*, Oslo: Oslo Academic Press, 2006.
・Munch, Edvard, and Erik Mørstad. *Edvard Munch : An Anthology*. Oslo Academic Press, 2006.
・Munch, Edvard, et al. *Edvard Munch : The Modern Eye*. English ed, Tate Publishing ; Distributed in the U.S. by Abrams, 2012.
・Woll, Gerd. *Edvard Munch : Complete Paintings*［catalogue raisonné, Philip Wilson, London 2012.］.
・Huber, Hans Dieter. *Edvard Munch Tanz Des Lebens ; Eine Biographie*. Reclam, 2013.
Unn Plahter and Leif Einar Plahter, “Munch’s Paintings: Scientific Research Both Recent and in Retrospect,” 2015.

・*Edvard Munch’s Writings. The English edition*, published by the Munch Museum.
〔https://www.emunch.no/english.xhtml〕
2026 年 1 月 5 日閲覧。
・Munch, Edvard. *Livsfrisens Tilblivelse,* 1928, p.10.［MM UT 13, Munch-museet. Datert 1928. Utgitt tekst.］eMUNCHデジタルアーカイブによる文書番号
〔https://www.emunch.no/TRANS_HYBRIDMM_UT0013.xhtml〕
2025 年 6 月 12 日閲覧。
・From Munch. Kunst og Natur, Datert 1928.［MM N 57－3］eMUNCHデジタルアーカイブによる文書番号
〔https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0057.xhtml〕
2025 年 6 月 12 日閲覧。