
『ドビュッシーと絵画』——複合芸術研究の試み——

井上さつき（愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース教授）

小林 英樹（愛知県立芸術大学美術学部油画専攻教授）

井上さつきと小林英樹は2008年12月に、愛知県芸術文化センターで開かれた愛知県立芸術大学サテライト講座——『印象派とドビュッシー』——を共同で担当した（90分×2回）。本稿はその講座の内容を踏まえて新たに書き下ろした論考で、前半を音楽面から井上が、後半を絵画面から小林が論じる。

I. ドビュッシーと絵画（音楽面から）

井 上 さ つ き

20世紀音楽の展開を語る上で、クロード・ドビュッシー（1862-1918）の存在は決定的な意味をもっているが、ドビュッシーの革新性について考えてみると、それが音楽史上にうまく位置づけられないことに気づく。

ドビュッシーはパリ音楽院でアカデミックな教育を受けた作曲家であったが、彼は自身の表現を確立するに当たって、音楽というよりは、むしろ他の芸術から影響を受けた。特に、詩人と画家から多くの影響を受けたことは定説になっている。

19世紀のフランスの芸術界を眺めたときに、音楽好きの画家や美術好きの作曲家には事欠かない。たとえば、フランス語の基本単語として出てくる「ヴィオロン・ダンゲル（アングルのヴァイオリン）」という表現は余技とか特技という意味だが、これは画家のアングルがヴァイオリンを得意としたことから来ている。ドビュッシーと親しかった作曲家のエルネスト・ショーソンは美術愛好家としても有名で、彼の家にはドラクロワ、クールベ、コロー、ルノワール、ゴーギャンの作品や、モネ、ドガ、ボナール、ルロル、カリエール、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ、モーリス・ドニ、ヴェイヤール、ルドンといった友人たちの作品が飾られていた。しかし、そのことがショーソンの音楽語法に影響を与えた

かといえば、そのようには思えない。それに比べて、ドビュッシーの場合ははるかに本質的な部分に絵画の影響が見られる。ドビュッシーの音楽と同時代の美術の間には「同じ時代に生きる画家と作曲家がもっている共通の土壌」という一般的な共通性をはるかに越えたものが感じられるのである。

アンドレ・シェフネールは「彼の作品の技法的な分析はすべて、画家たちによって表明されたどのような特質をドビュッシーが吸収しているかを垣間見とらないかぎり、無駄なままにとどまる」と書いている。また、これまでも、ドビュッシーと同時代の絵画との関係については、ある程度の研究がなされてきた。しかし、音楽と美術というまったくジャンルの違う芸術を短絡的に結び付けようとしても、たいした結果は出てこない。

今回のサテライト講座で井上はドビュッシーが自分自身の音楽語法を確立する上で、絵画が何らかの影響を与えたと思われる点に焦点を当てて論じた。

大事なことは、ドビュッシーがアカデミズムの延長戦上に収まりきらず、なんとか自分自身の表現方法を見つけようとして、試行錯誤を繰り返していたことである。この小論では、交響的エスキス《海》(1905)を発表するまでの時期を中心に、ドビュッシーの作品と絵画的なコンセプトとの関連性を考えながら見ていきたい。

1. 自分探しの日々

ドビュッシーは1862年、パリ近郊のサン＝ジェルマン＝アン＝レに生まれた。生家は貧しく、社会的にも文化的にも、決して恵まれた環境ではなかった。父親は転々と職を変え、パリ・コミューンの際にはコミューン側の中隊長になったためその後獄につながれた。1年後に釈放された後も公民権の停止は続き、ドビュッシー一家の生活苦は続いた。

どん底の状況のなかで、ドビュッシー少年にピアノの才能があることが認められなかったとしたら、そして、無料でピアノのレッスンをしてくれるよい先生に恵まれなかったとしたら、ドビュッシーも自分の生まれた社会階層から這い上がることはできなかったかもしれない。

しかし、運命の女神はドビュッシーにほほえみ、学費の心配のいらぬパリ音楽院に合格した。彼は10歳でパリ音楽院に入学し、それから10年間、籍を置いた。ドビュッシーの両親は、思いがけない幸運に喜び、彼をヴィルトゥオーゾ・ピアニストに仕立てて、稼がせようと胸算用したが、その期待は裏切られた。ドビュッシーはピアノの上級クラスの卒業試験に2年続けて失敗してしまったのである。失敗したのはピアノだけではない。和声の試験でも彼は3度失敗し、何も賞を得られないまま、クラスを去らねばならなかった。彼の和声の答えは禁則だらけで、点数さえつけられなかった。一言で言えば、ドビュッシーは反逆児であった。結局パリ音楽院在籍中、ドビュッシーが獲得した1等賞はただひとつ、ピアノ伴奏科の賞だけであったが、ドビュッシーはこの1等賞のおかげで作曲のクラスに進むことができたのである。作曲クラスでドビュッシーを選んだ師はエルネスト・ギローだった。当時、パリ音楽院の作曲科では、オペラ作曲家として有名なマスネのクラスは人気があったが、ギローは作曲科の教授に就任したばかりだった。ドビュッシーがギローのクラスに入った理由は不明だが、この選択はまちがっていなかった。ギローはドビュッシーのよき理解者となったからである。

さて、ドビュッシーは少年時代、音楽以外には初等教育さえ満足に受けさせてもらえなかったため、文法やつづりで後々まで苦勞した。しかし、ドビュッシーは無教養だったわけではない。彼は環境に恵まれていなかった分、いろいろな人たちの助けを受けて、独学で教養を身につけたのである。やがて彼は音楽家仲間よりも、詩人や知識人たちのサークルとより深く交際するようになっていった。

新人作曲家の登竜門として知られる作曲のローマ賞はフランスの学士院芸術アカデミーが主宰するもので、最終試演会には、画家や彫刻家など、作曲家以外の芸術アカデミー会員も全員集まって投票で入賞者が決められた。

ドビュッシーは3回目の挑戦で1884年にローマ大賞を受賞したが、ギローによれば、最終試演会でドビュッシーの作品は、作曲家のなかではグノーに支持され、さらに「画家たちのおかげで28票中22票がドビュッシーに集まった」という。ドビュッシーの作品は画家たちに訴えかけるものがあったのである。

ローマ大賞を得たドビュッシーはコンクールの規程にしたがって、ローマに

留学しなければならなかった。ドビュッシーの作品に「印象主義」というレッテルが初めて貼られたのは、そのローマ留学中に作曲された、オーケストラと合唱のための交響組曲《春》に対してであった。

2. 《春》——「あいまいな印象主義」というレッテル

ローマ大賞は当時、絵画、彫刻、建築、版画、作曲部門があり、受賞者はみなローマの留学生会館、ヴィラ・メディチに住んで創作に励むことになっていた。給費生は毎年、「送付作品」をフランス学士院芸術アカデミーに送って、留学の成果を示さなければならなかった。

《春》はドビュッシーの「送付作品」の2作目に当たるものだった。ドビュッシーはこの作品をヴィラ・メディチの給費生仲間の画家マルセル・バシェの「送付作品」から着想を得て作曲したのだが、バシェの絵画自体、ボッティチェリの《春》を下敷きにして書かれていた（ちなみに、ドビュッシーは1889年、アンケートに答えて、好きな画家はボッティチェリとモローだと述べている）。

実際にはドビュッシーの作品は完成しなかったもので、彼は自筆オーケストラ譜が製本屋の火事でめっちゃめっちゃになってしまったという話をでっちあげて、草稿しか送らなかった。

さて、ドビュッシーから送付された作品に対し、芸術アカデミーの見解は以下のとおりであった。

ドビュッシー氏には、色彩感覚や詩的感覚が認められるが、その行き過ぎから、同氏は鮮明なデッサンや明確な形式の重要性を忘れてしまう。芸術作品における真実にとって、もっとも危険な敵のひとつである、あの漠とした印象主義に同氏は注意してほしい。

こうして、ドビュッシーの作品に初めて「印象主義」という言葉が使われたのである。1887年といえば、美術の印象派展は終わっていたが、「印象主義」は美術界で主流ではなかった。ドビュッシーの作品に対するこの論評でも「印

象主義」がネガティブな意味で使われていることがわかる。

つまり、ドビュッシーが自ら「印象主義」を標榜したわけではない。実際、ドビュッシー自身は「印象主義」というレッテルを貼られることをあまり歓迎していなかったようである。しかし改めて読むと、この芸術アカデミーの見解は、なかなか示唆に富んでいる。また、ここに記述されている色彩感覚や鮮明なデッサンといった美術的な表現がドビュッシーの作品にすでに援用されていることも注目される。

ドビュッシーは《春》を1904年になってピアノ編曲版の形で出版した。現在《春》として知られているオーケストラ曲は、1912年にドビュッシーの指示でアンリ・ビュッセルが作ったものであり、合唱をもたず、オリジナルのものではない。

《春》は2曲からなり、第1曲は2つの主題をもつソナタ形式（ただし、2つの主題はソナタ形式の「お約束」を破り、どちらも嬰へ長調）、そして第2曲はより自由な形式で書かれている。オリジナルが出版されていないため断言はできないが、この自由さがアカデミーのお偉方を刺激したのであろう。

3. 《選ばれた乙女》

ドビュッシーはローマでの給費生活を最短期間で切り上げ、パリに帰ってきた。それからのドビュッシーはボヘミアン的な生活を送ったが、そのなかで、1888年末、彼は三作目の「送付作品」である《選ばれた乙女》を学士院芸術アカデミーに提出した。この作品は英国の画家・詩人でラファエル前派の結成に参加したガブリエル・ロセッティの詩に基づき、女声独唱および合唱とオーケストラのための作品であるが、アカデミーでは、《春》よりも評判がよく、以下のように報告された。

かなり漠然とした散文のテキストに基づいて書かれた作品。詩情に富み、また魅力に欠けてはいない音楽で、作者の前回の送付作品をめぐってすでに指摘された、確固たる形式を嫌う漠然とした傾向の継続が、残念ながら、

なお認められるが、今回の作品では、それらの傾向はより和らぎ、また主題の性格によっていわば正当化されている。

《選ばれた乙女》は現在ではあまり演奏される機会がないが、当時はドビュッシーの代表作としてみなされていた。1900年第5回パリ万博で開かれたフランス音楽ばかりを集めた連続オフィシャルコンサートのなかでドビュッシー作品が取り上げられたときに、プログラムに載せられたのもこの曲であった。「確固たる形式を嫌う漠然とした傾向」はこの先ドビュッシーのトレードマークのひとつとなった。

《選ばれた乙女》が作曲された翌年、1889年は第4回パリ万博が開かれた年である。ドビュッシーがこの万博で、ベトナム、カンボジア、ジャワなどの音楽芸能に触れ、大きな衝撃を受けたことはよく知られているが、もちろん、この万博ではほかのヨーロッパの音楽のさまざまな音楽があちらこちらで鳴り響いていたし、さらに、古楽の演奏会が開かれた。ドビュッシーはまた、ロシア音楽のコンサートにも足を運んだ。さらにドビュッシーは、1888年と89年にバイロイトの祝祭劇場に赴き、本場のヴァーグナー上演に接した。こうして、ドビュッシーはさまざまな音楽を聴き、また、音楽以外の芸術に積極的に触れることによって、自分の道を探っていったのである。

ドビュッシーは親元にいる時分から、アルバイトで稼いだ金を両親の苦しい家計の足しにすることなどまったく考えず、新刊書や銅版画、飾り物などに使っていたが、30歳のときに移り住んだアパートには、ルドンのリトグラフや女流彫刻家カミーユ・クローデルのブロンズ像《ラ・ヴァルス》が置かれ、後に交響的エスキス《海》の表紙に使われることになる北斎の浮世絵《神奈川沖浪裏》も飾られていたらしい。

4. 《牧神の午後への前奏曲》

さて、ローマ留学から帰国した後、ドビュッシーは象徴派の芸術家たちと親しくつきあうようになった。ドビュッシーが象徴派詩人マラルメの「火曜会」

の常連になったのもこの時期のこと。「火曜会」とは、火曜日の夜にマラルメの家の客間で開かれていた集いで、当時の一流の文学者や画家などが一堂に会したことで名高い。この集いに参加していた唯一の作曲家が、ドビュッシーであった。

マラルメの「火曜会」のもてなしはごく簡素で、出されるものは、タバコの粉とそれを巻く紙、それにアルコールが少々だったが、談論風発、芸術に関するさまざまな議論がここで戦わされていた。

この会に集った文学者としては、ヴェルレーヌ、ヴィリエ・ド・リラダン、ユイスマンス、アンリ・ド・レニエ、メーテルリンク、ジッド、ヴァレリー、クローデルなど、画家としては、マネ、ベルト・モリゾ、ルノワール、モネ、ドガ、ホイッスラー、ルドン、ゴッガン、ヴイヤールなどがいた。

ちなみにマラルメは画家マネの親友で、二人は毎日会うような間柄であった。マネのアトリエでマラルメはモネや、ドガ、ルノワール、ベルト・モリゾなどと最初に出会ったのである。一方、リセの英語の教師が本職であったマラルメはホイッスラーとも親しく、ホイッスラーのパリでのアパートマンを探したのは彼だった。

ドビュッシーはマラルメの詩『牧神の午後』（1876）に触発されて《牧神の午後への前奏曲》を作曲し（1892-94）、94年に初演し、成功を収めた。ドビュッシーはこの作品について、「非常に自由なイラストレーションであり、決してこの詩の総括ではない」と述べているが、この曲に限らず、ドビュッシーが自分の作品を説明する際に、絵画的な言い回しを多く使っていることは注目される。

『牧神の午後』の牧神とは、ローマ神話の森の神、牧畜の神（ギリシア神話のパンの神に相当）で、上半身が人間、下半身が山羊の姿をもち、好色でパンの笛（シュリンクス）を吹くのが特徴である。この詩は蒸し暑くものうい真夏の午後の光の中で、牧神が二人のニンフ（山川草木の精、女神）に誘惑される。牧神はときめきを感じてニンフを追いかけるが、捕まえることはできない。やがて牧神は再びまどろむ、というもの。その夢うつつの官能的な雰囲気音楽的的確に捉えられている。

この作品は、現代音楽への扉を開いた傑作として、高く評価されている。まず、

冒頭独奏で始まるフルート主題からして、すでにドビュッシーの新しい世界が始まる。この主題は、嬰ハ音から半音階で下がり、ト音で再び上行する。中世には「悪魔の音程」といわれた三全音を核とした主題は、3小節目になるまで何調なのか示されず、独特の浮遊感が漂う。また、この主題はフルートのための主題であり、フルートの音色と主題自体が切っても切れない関係にあり、ほかの楽器で提示されるのは、展開の最終段階で主題が提示されときのクラリネットによるものと、曲頭の静けさに戻る際のオーボエによるものだけである。このフルート主題は論理的な展開には不向きだが、装飾され、拡大し、断片化していき、そこから即興性が生まれる。

和声の面では、それまでの長・短調の体系から離れ、和声とその残響が作り出す「ぼかし」の効果が使われ、協和音の概念が拡張されている。

形式的には自由で、テンポは流動的であり、リズム是不規則である。そして、非常にデリケートな色彩をもつ。冒頭のフルート主題がフルートのための主題であったように、その色彩感は曲の構造自体にかかわっている。

調性、和声、リズム、旋律、形式、テクスチュア、音色など、さまざまな面でドビュッシーはそれまでの西洋音楽のアカデミズムの枠を破っていた。個々の要素に限れば、ドビュッシー以前にもすでに他の作曲家によって行われてきた試みもあるが、ドビュッシーほど意識的に新しい自分の表現を追求し、アカデミズムからの脱却をめざした作曲家は見当たらない。

しかも、ドビュッシーは、ある曲が成功したからといって、その方式で作曲をすることができなかった。一作一作、新しいコンセプト、新しい試みを行うことが必要だった。

5. 《ノクチュルヌ（夜想曲）》から「雲」

《牧神の午後への前奏曲》で自分の道を発見したドビュッシーは、それでもなお、まだ、変わった曲を書く前衛作曲家としての評価しか得ていなかった。彼がフランスの楽壇で確固とした地位を得るのは、1902年、メーテルリンクの劇に曲付けした独創的なオペラ《ペレアスとメリザンド》が初演され、成功

を得た後のことである。

その間、ドビュッシーは確実に自分の音楽語法を開拓していった。《牧神の午後への前奏曲》以降、ドビュッシーの作品には、自然を扱ったものが多くなる。たとえば、海、雨の庭、水の反映、野をわたる風、雲、霧、枯葉などの題名がつけられた多くの作品が書かれている。

そのなかで、ここで注目したいのは、管弦楽のための《ノクチュルヌ》の第1曲「雲」である。《ノクチュルヌ》は「雲」「祭り」「シレーヌ」の3曲からなり、1900年12月9日、ラムルー管弦楽団のコンサートで最初の2曲が初演された。

その初演を聴いた批評家のアルフレッド・ブリュノーはこの作品からホイッスラーの絵画を連想すると述べている。ブリュノーがこの作品からホイッスラーの絵画を連想したのは、実際にホイッスラーが《黒と金の夜想曲》や《青と銀の夜想曲》といった題名の絵画を書いていたからであろう。ホイッスラーは1892年にパリに居を定め、97、8年まで住んでいた。また、「夜想曲」は19世紀末の詩や絵画に数多く現れる題名であった。

一方、ガストン・カローはドビュッシーの《ノクチュルヌ》について、「プリズムの色彩を扱う画家同様、彼は（……）和声や響きを限りなく革新的な諸関係に従って、組み合わせる術を心得ている」と評した。「プリズムの色彩を扱う画家」つまり、印象派の画家にドビュッシーをなぞらえているわけである。

ドビュッシー自身、《ノクチュルヌ》について、作品の冒頭で次のように述べている。

《ノクチュルヌ》という題名は、ここではより一般的な、とりわけいっそう装飾的な意味で理解されるべきである。だからノクチュルヌの慣行の形式を意味するのではなく、さまざまな印象と光の特別な効果のすべてを意味するのである。（下線筆者）

つまり、ノクターンという題名は、たとえばフィールドやショパンのノクターンと同じような音楽上の形式を意味するわけではなく、この言葉はより広い意味で、より絵画的に説明されていることがわかる。

実際、ドビュッシーは第1曲「雲」について、この作品は「空の変わることのない様子と、白みをおびた灰色のなかに消えて行く雲のゆっくりとおどそかな動きを表現している（下線筆者）」と語っている。絵画的な説明である。

とはいえ、「雲」では音画的な描写が行われているわけではない。自然現象を音楽で真似するようなどころはなく、むしろここでは心象風景ともいべきものが描かれている。そこには目的をもった動きはなく、語るべきいかなる物語もない。旋律線はあてどなくさまよい、イングリッシュホルンに現れる嬰ハ一へという減4度音程は全曲を通じて同じ音高で現れ、変化することも発展することも本質的にはない。

形式的にはA B A構造だが、最初のAが63小節であるのに、次のAは23小節しかなく、再現部とはいえなし、断片的である。また、中間部は主部と対照的に作られていない。したがってA B A構造はその内容において伝統の枠を外れているのである。

《ノクチュルヌ》の完成までには、長い道のりがあった。最初にこの作品の前身について言及がなされるのは、1892年9月のこと。ドビュッシーは手紙で「《3つの夕暮れの情景》がほぼ完成しました」と述べている。しかし、この作品が完成することはなかった。

その後、ドビュッシーは構想を変え、1894年8月には「ヴァイオリンとオーケストラのための《ノクチュルヌ》」という題名にし、オーケストラを分割して用いるつもりの楽曲について言及し、さらに翌月にはヴァイオリニストのイザイに宛てて、次のように語っている。

第1曲は弦楽器だけで、第2曲はフルート（複数）、4本のホルン、3本のトランペットと2台のハープで、第3曲はそれら2種類の楽器の組み合わせを結合した形で演奏されます。これは実際のところ、実験です。絵画でなら、さしずめ、灰色のエチュードといった、ただひとつの色のなかで可能なさまざまなコンビネーションを探求する実験です。（下線筆者）

ここでも絵画の比喩が使われている。しかしこのときも作品は完成には至ら

ず、結局《ノクチュルヌ》が最終的に作曲されたのは1897から99年にかけてのことだった。

6. 3つの交響的エスキス《海》(1905 初演)

さて、ドビュッシーは1902年、歌劇《ペレアスとメリザンド》によって、ようやく成功を収めた。その翌年、1903年4月末から5月初めドビュッシーはロンドンに滞在し、テート・ギャラリーに行き、ターナーを鑑賞し「長い時間を過ごした」という。同年9月、ドビュッシーは《海》の作曲にとりかかっていた。滞在先のブルゴーニュのビシャン（妻リリーの実家）からアンドレ・メサジェに宛てた手紙には次のようにある。

私は3つの交響的エスキスを書いています。1. サンギネール諸島付近の美しい海 2. 波の戯れ 3. 風は海を踊らせる。全部合わせて《海》という題名です。

私は海に対する情熱をもちつづけてきました。あなたは前述の作品に関連して大西洋は必ずしもブルゴーニュの丘に打ち寄せはしないとおっしゃるでしょう・・・！そして、それはまさにアトリエで書かれた風景画に似たようなものだ！でも私には無数の思い出があります。私の考えでは、そちらの方が現実よりましです。現実の魅惑は一般的にあなたの思考にあまりにも重くのしかかってきますから。

ここでもまた、海のない場所で《海》を作曲することと、アトリエで風景画を描くということが並べられている。さまざまな局面において、ドビュッシーに絵画と音楽とを比較する意識があったことがうかがえる。それは、ドビュッシーが二度目の妻となったエンマ・バルダックの息子ラウル・バルダックに書き送った「印象を集めなさい。それを急いで書きおろしてはいけません。音楽は色や光の変化をひとつの様相のなかに集約することができますし、そうしたことでは絵画に勝っています」ということばにも表れている。

さて、《海》は1905年10月15日、カミーユ・シュヴィヤール指揮ラムルー管弦楽団によって初演された。批評は賛否両論だった。ドビュッシーの発展に新しい段階を画したと称賛する批評家もいれば、描写に自然さを欠き、《ペレアス》の抒情詩的な雰囲気捨てさったとして批判する批評家もいた。

初演当時、《海》が少々当惑を呼び起こしたのは、それが「交響的エスキス」と銘打たれていたことも関係していた。エスキスは絵画の用語であるが（ちなみに、これが英訳されると「スケッチ」、和訳されると「素描」となってしまうが、ニュアンスは異なってしまう）、完成形の前の段階である。

ところがこの時期、さかんに作られていたのは、メッセージ性をもった交響曲であった。フランスでは、1880年以降、交響曲の創作がブームとなり、サン＝サーンスやフランク、ショーソンなどの重要な作品が生まれた。フランスの交響曲の特徴としては、たとえば、スケルツォ楽章を欠いた3楽章制（フランクとその弟子たち）や「循環形式」による主要モチーフの統一（サン＝サーンスとフランク）などが挙げられる。ドビュッシー自身は18歳のときに交響曲のスケッチを残しているが、その後は、反交響曲の姿勢を明らかにしていた。

1900年ごろ、パリでは、パリ音楽院とヴァンサン・ダンディ率いるスコラ・カントルムとの熾烈な戦いが行われており、そのなかで、スコラ・カントルム派は流派の祖といえるフランクの交響曲から出発して、交響曲に特定の「メッセージ性」を含ませる試みを行うようになっていた。この方向のなかで、1902-03年にかけてダンディが発表した交響曲第2番は「伝統的要素と近代要素の争い」を描き、「伝統」が勝利するというメッセージをもち、一方、1905-06年にかけてロパルツが書いた交響曲第3番には詩が添えられ、自然の輝かしさと人間の苦悩が対比され、「苦悩」の主題が「喜び」の主題に変わるといったメッセージをもっていた。

こうした折に書かれたドビュッシーの《海》は、海の時間的な流れを映し出しているが、当時のフランスの交響曲とも共通する要素——全体は3曲からなり、第2曲に中間楽章の性格が付与され、第3曲は第1曲と主題的に関連する——を確かにもっている。しかし、第1楽章はソナタ形式ではなく並列的な構造で書かれており、全体としてみれば、伝統的な交響曲とは一線を画する。

つまり、ドビュッシーはあえて交響曲ではなく「交響的エスキス」を描き、刻々と表情を変える海を捉えたのであるが、当時の聴衆は、なぜ、このような大規模な交響作品が「交響曲」ではなく、「交響的エスキス」であるのか、とまどったのである。

7. おわりに

教えられることによってではなく、独学によって教養を身につけたドビュッシーの眼はつねに新しい芸術に向けられていた。ドビュッシーは作曲によって自分の生まれた階層から抜け出しただけでなく、それまでのアカデミズムの枠からも抜け出し、ついには音楽に一大革新をもたらした。そのときに大きな刺激となったのは、同時代の絵画であった。