

ジョージ・エリオットの『ロモラ』と ルネッサンスの絵画

津 田 聖 子

『ロモラ』(*Romola*)は、1492年4月9日、ルネッサンスの擁護者ロレンツォー・メディチ・イル・マニフィコ〈豪華王〉の死から、1498年5月23日、メディチ家を戴くフィレンツェ市民の虚飾を舌鋒鋭く糾弾した、サンマルコ修道院長サボナローラの火刑に到るまでのフィレンツェを舞台にした歴史小説である。

エリオットは序章で、「人間の運命は、大きく見れば同じものだと痛感する。人生の大きな表題——飢餓と労働、種蒔きと収穫、愛と死——は決して変わらない。コロンブスの時代から輪郭はそのまま、人類の流転の中でほとんど何の変化も被らずにいるこの町は、われわれ現代人と過去の人間とは、相違よりも共通点のほうが多いことを銘記させる象徴のようなものである」とのべている。『ロモラ』執筆当時から130年経過した今なお、往時の姿をとどめるフィレンツェは、われわれがエリオットと同時点に立ち、人間存在の普遍性を追認することができる希有な都市といえよう。

1860年3月、エリオットは *The Mill on the Floss* 執筆後ルイスとともにイタリアに旅立ったが、わけでもフィレンツェに強い感銘を受けたようである。サヴォナローラの殉教をガイドブックで読んでいたルイスが、「彼の生きた人生や時代が歴史小説のすばらしい題材になると直感して、彼女に勧めたところ直ちに乗り気になった。彼女の研究にふさわしい、共感を呼ぶテーマとなるだろう」と考えたのである¹⁾。早速2人は、必要な資料や情報を求めて、マリアベッキア図書館、ヴェッキオ宮殿や、サヴォナローラの生地フェララへと足をのぼした。こうして、エリオットは前期小説の舞台である故郷の田園地帯を離れて、新しい世界に飛び込むことになった。彼女は小説を書き始めて3年で、3つの短編を集めた *Scenes of Clerical Life*、長編 *Adam Bede* と *The Mill on the Floss* をたて続けに発表している。さらに『ロモラ』構想中に割り込んできた *Silas Marner* が5ヶ月半という猛スピードの完成であったことを考えると、『ロモラ』が着想から完成まで3年もかかっているのは異例の遅筆であった。「書き始めたときは若い女性であったが、書き終わった時は老女になっていた」²⁾ というエリオットの述懐が示すように、『ロモラ』に注がれた彼女の情熱と努力は筆舌に尽くしがたいものがあった。1861年、再度フィレンツェを訪れ、ルイスの献身的な協力と、イタリア生活20年で、『フィレンツェ史』執筆中の Tom Trollope の案内により、15世紀末のフィレンツェ再現に必要な事柄を徹底的に研究した。帰国後も、フィレンツェの歴史と地誌、ロレンツォー・メディチの死やサ

ヴォナローラの生涯，イタリア文学史をはじめ，原語のボッカチオ，マキャベリー，ペトラルカ，ポリツィアーノ，サケッティ，ギボン，ナルディをはじめとして，1861年後半の読書リストだけでも膨大な数にのぼる³⁾。大英博物館やナショナル・ギャラリー，ロンドン図書館に入り浸りとなったのは言うまでもない。こうした精力的な努力にもかかわらず，筆は進まず，何度となく絶望状態に陥り，「書くのはあきらめよう」⁴⁾と思うのだった。おまけに彼女はこの本が以前の作品より少ない読者にむいており，他の作品と同じ意味で人気が出ると思っていなかったし，「作者が期待されているものと別のものを書くとき，どんな批判を受けるか」⁵⁾ 承知していた。『ロモラ』完成にそれほど執着したのは何故だろう。体験に基づく田園小説から脱皮して，新しい題材に挑戦したいという押さえがたい芸術的欲求からであったと彼女は述べている。

If one is to have freedom to write out one's own varying unfolding self, and not be a machine always grinding out the same material or spinning the same sort of web, one cannot always write for the same public so I am acquitted of all scruple or anxiety except the grand anxiety of doing my work worthily. Alas, I want to do something very much better than I ever *can* do it—If fasting and scourging oneself would make one a fit organ, there would be more positive comfort.⁶⁾

彼女の涙ぐましい努力にもかかわらず，『ロモラ』は「壮大な墓場」⁷⁾と称されたり，背景はイタリアでも主人公はヴィクトリア朝のイギリス人にすぎないとか，どちらかというとながらみの批評が多かった。筆者自身も，以前は『ロモラ』の「知性による創作の限界」を感じていたが，改めて15世紀末のフィレンツェ史，特にロレンツォーを頂点とするメディチ家の庇護のもとに活躍した天才達の遺産を研究した後，再読してみると，ルネッサンスの絵画，彫刻，建築が所狭しと散りばめられ，輝ける天才達や当代きっての哲学者，詩人，政治家，宗教家が，語り動くさまは，最後まで，惹きつけて止まないものがある。おそらく芸術的欲求だけでなくエリオットはフィレンツェの魅力にとり憑かれたのであろう。作者に敬意を表す意味でもこの小説を読むには準備がいる。そうすることによって，確かな時代考証に裏付けられた歴史的背景の中に，時代精神を象徴する絵画がエリオットの道徳的テーマと共鳴しながら複雑かつ緻密に織り込まれていることが理解できるといえよう。

エリオットは絵画に興味をもち，文学を視覚芸術として描く手法を早くから取り入れている。たとえば『アダム・ビード』において，レンブラントやカラヴァッジョなどの光と影による内面描写をダイナ・モリスの説教場面に応用したが，『ロモラ』において，ルネッサンスの絵画や彫刻は，背景，登場人物，あるいは小説の構成要素として，歴史絵巻を彩り，しばしば人物の内面を映す鏡となっている。

彼女は，ダ・ヴィンチと同時代の奇人画家ピエロ・ディ・コジモ (Piero di Cosimo) の視点を通して，エゴイスト，ティート・メレーマが，捨て子の身から美貌と才能を武器に社会の最

上層までのし上がり、恨みによって敢えない最期を遂げるまでの過程を、知的で美しい名門の令嬢、ロモラの運命と絡ませて描いている。コジモは一般向きではないが、彼の「キリストの受肉」は、ダ・ヴィンチの「受胎告知」と並んでウフィッツ美術館に展示されており、空想の戯れを描く神話的な画想にかけては第一人者であった。彼女はヴァザーリの *The Lives of Painters* (1550) からコジモの肖像をとったとハイトは指摘している⁸⁾。

エリオットは、『ミドルマーチ』(*Middlemarch*)で、「外に現れた姿かたちは、内なる精神をあらわす一種の紋章か時計でいえば文字盤のようなものと考えられるが、なかなかどうして人間の精神はそんな簡単なものではない」(Ch. 1)と述べているように、外貌＝実体という単純な見方には懐疑的であった。エリオットは骨相学に関心をもっていたが、ラスキンの *Modern Painters* (1846) の影響で、「善・悪ともに露わすためには、芸術家は経験的な骨相学を精神的直観力で補わなければならない」と考えるようになった⁹⁾。コジモはこの視点の実践者として、道徳的葛藤とその変化を顕す肖像を描いていく。コジモと共にもう一人、小説の初めからエピソードまで生き延びて、対照的な視点から外観と実体の関係に興味を示す架空の人物、ネッコがいる。



レオナルド・ダ・ヴィンチの大天使ガブリエル

第4章、「第一印象」は、2人の論争で始まる。フィレンツェに漂流してきたばかりのギリシャ人ティートは、ロレンツォ・イル・マニフィコの訃報に揺れる理髪屋ネッコの店に案内される。当時理髪店は髭を剃りにくる上流階級や知識階級の集まる文化サロンのようなもので、ティートは画家コジモをはじめ大詩人ポリティアーノやマキャベリ、イル・マニフィコの叔父トルナボーニなど、フィレン

ツェの重要人物とここで知り合う。彼の美貌はまずコジモとネッコの興味をひく。コジモは、ティートを見るや、老プリアモスを欺くシノンのモデルにぴったりだと直観するが、これに対して、「大天使ガブリエルのような」美しい顔は優れた人格の印とみなすネッコは、ティートの顔に「裏切り者」の影を見ず、若きバッカスか、アポロンか、聖セバスティアンのモデルにこそふさわしいとみる。コジモに、「君がいつも夢中になっているあのレオナルドにも、ユダの顔を聖ヨハネと同じように美しく描くべきだったと言いかねないよ」と皮肉ると、コジモは

「完全な裏切り者というのは悪の痕跡を留めない顔でなければならない——えくぼを浮かべてほほえみながら唇は嘘をつく——目は瑪瑙のように深い輝きをたたえ、いかなる悪行に

も濁らされることはない——人殺しをしても頬はこけたりしないものだ」

と反論する。床屋の壁にはコジモの絵が掛かっている。3つの仮面——酔いしれたサチュロスと悲しげなマグダレーナ、中間に、冷徹なストア主義の仮面——があり、これらは天使のような幼子の膝に置かれている。ティートはこれを見て、幼子は「信仰も哲学も必要としない黄金時代」の象徴か、エピクロスの哲学を表して肉欲、悲哀、艱難から解放されていることを示すとみなす。コジモの寓意——キリスト教の勝利を示す——を見逃しているティートの解釈は彼の快樂主義を示し、早々に異教徒ティートの快樂主義者としてのイメージが刻まれる。

コジモは小説の中で数枚の架空の絵を描いている。ティートの第一印象にショックを受け密かに描いたスケッチ、ティートが注文した「バッカスとアリアドネの勝利」、盲目の学者バルドーと娘ロモラをモデルにした「オイディプスとアンティゴネ」、そして大聖堂の広場で捕虜に腕を掴まえられたティートの絵などである。

このうちティートの注文絵の寓意がもっとも重要である。この絵を中心に見ていきたい。フィレンツェの名門バルディ家末裔の令嬢ロモラとの婚約がととのい、彼女に贈るためにティートは tryptch (3幅対) の木製厨子の装飾画を依頼する。2人をモデルにしてオウイディウスの『転身物語』から「バッカスとアリアドネの勝利」というモチーフで、ミニアチュール風の装飾画にしてほしいと注文する。

The young Bacchus must be seated in a ship, his head bound with clusters of grapes, and a spear entwined with vine-leaves in his hand: dark-berried ivy must wind about the masts and sails, the oars must be thyrsi, and flowers must wreath themselves about the poop; leopards and tigers must be crouching before him, and dolphins must be sporting round. (Ch. 18.)

「オウイディウスの物語にはないが……、バッカスの横には、彼からの黄金の冠を戴いて、女神の仲間入りをする金髪のアリアドネを、……頭上には薔薇の花を射るキューピッド」を配してほしいという。『転身物語』3巻—7の「海豚になったチュレニアの水夫たち 狂乱のバッカス」によると、少年バッカスはナクソス島へ行きたいというが、人殺しなどで流刑の身の水夫たちは反対の方に漕ぐ。「虎や山猫、それに斑点のある怖ろしい豹などのまぼろしの姿」が控えている。水夫はあっという間に弓形にまがり海豚に変身するが¹⁰⁾、一人の忠実な水夫により、無事ナクソス島に着く。「オウイディウスにはないが」とティートが断っているが、8巻の「アリアドネの冠」には、バッカスが愛の贈物として与えた冠のことは記されている。テセウスに置き去りにされたアリアドネを愛したバッカスは、「彼女の上に不滅の星のかがやきをあたえようとして、かの女の頭から冠をとり、天空に投げあげた。すると、冠は……きらめく星となった。」ティートは、ポリツィアーノと肩を並べてギリシャ語講座の教授に抜擢されるほどであるから知らない筈はないので、思惑があって3巻に8巻の部分に移したのであろう。バッ

カスによって海豚に変身させられた水夫のように、ロモラを快楽に身を委ねるニンフに変える目的と、義父にたいする裏切り行為の秘密を知っていたロモラの兄の十字架を厨子に閉じこめるためである。

義父と一緒に乗っていた船が遭難して、ティートは漂着してアリアドネ（ロモラ）を獲得するが、義父は奴隷の身となったままである。しかもティートは義父の身代金を横領して絵の代金にするつもりであったことを全知の作者はこの絵で示す。

ロモラ鬚員のコジモはこの絵の寓意が気に入らない。ヴェスブッチ家に依頼された、盲目の父と孝行娘というテーマの「コロノスのオイディプスとアンチゴネ」のモデルにこそふさわしいと思っているので、アンティゴネをアリアドネに移入すつもりである。バッカスのモデルとなるべきティートのスケッチはすでに出来ている。ピエロは、「バッカスにするには恐怖の表情を取り除かねばならない……君の顔はもともと明るい顔だから恐怖をよく表わす。初対面のときからそのことに気づいていた」と言って絵を差し出すと、ティートは、「誇らしげに酒盃を掲げているのに、盃から顔を背け……恐怖の表情を浮かべている自分の絵姿をみて」、血の気を失う。これを見たコジモは、「もう絵にそっくりの表情になりかけている……この美青年は幽霊を見ている。いつかこれを仕上げるが、その時、どんな幽霊が一番怖ろしいかはっきりするだろう」と笑い声をあげる。以後、彼は「恐怖」の中身を追い続けることになり、キャンバスに描かれた「恐怖」を見て、ロモラは夫の心の暗い秘密を知っていく。恐怖は復習の女神ネメスへの畏れであり、悪行につきまとう恐怖の念は「欲望を制する道徳律の発見への第一歩であり……恐れが魂の後見役となる」(ch. 11) — エリオットはこのようにコメントしている。この絵を完成するのは、結婚18ヶ月後、フランス王シャルル8世を迎える大聖堂前の広場で、政府の重責を担って颯爽と登場するティートが腕を捕虜（義父）に掴まれた時で、コジモはティートの顔に「幽霊の正体」を観たのである。

婚約式当日、ティートは「バッカスとアリアドネの勝利」をロモラに贈り、「2人の結婚生活の美しい象徴」と説明する。

“... the ship on the calm sea, and the ivy that never withers, and those Loves that have left off wounding us and shower soft petals that are like our kisses; and the leopards and tigers, they are the troubles of your life that are all quelled now; and the strange sea monsters, with their merry eyes—let us see—they are the dull passages in the heavy books, which have begun to be amusing since we have sat by each other.”
(Ch. 20.)

「2人のキスのように柔らかい花びらを降らせるキューピッド」や「今は征服されたロモラの人生の苦しみ」を示す「青春の歓びの絵」の、「ミニアチュールのバッカス」をみて、

“Ah! it is you—it is perfect!... And I am Ariadne, and you are crowning me! Yes, it is true, Tito; you have crowned my poor life.”

と感激する。

婚約式は謝肉祭の最後の週に当たり、広場ではロレンツォ・イル・マニフィコの創案による、歌いながら歩く仮面行列が行われている。13章でティートがリュートを奏でながら歌う「謝肉祭のための酒神バッカスとその妻なるアリアドネ（ロレンツォ作詩）」が伏線となっていることは言うまでもない。

「青春はうるわし、されど疾く過ぎゆく、楽しむ者は楽しむべし、明日の日は定めなければ」

わが国でも「ゴンドラの唄」として愛唱されてきた歌である。夕闇迫る頃、式を終えてサンタ・クロッチェ聖堂から出てきたロモラ一行の前に、不吉な仮面行列が通りかかる。大鎌と砂時計をもった「翼ある時 (Winged Time)」が、後ろに、同じく翼ある子どもの「時刻 (Hours)」を従えている。暗闇の中、まるで幽霊か「経帷子を着た死者の群」のように見え、ロモラは、結婚は「敵の誘惑」であると死の床で警告した兄の幻かと思い、凍りつくような恐怖に捉われる。小説には書かれていないが、サンタクロッチェ聖堂にはロモラの先祖、バルディ家の礼拝堂があり、ジョットの有名な壁画、深い悲しみに包まれた「聖フランチェスコの死」が見おろしている。エリオットはロモラの兄の死の場面をこの絵からヒントを得たのであろう。「翼ある時」の寓意は、愛の移ろいやすさを示すとともに、究極的には、ロレンツォーのモットー、「時はめぐり来る」というプラトン主義の輪廻思想を表す。

やがて、36章で「アリアドネは退位」する。ティートが、父の蔵書や家具を無断で売り払ったのを知って、ロモラは3幅対の装飾画の真意に気づき、「2人の美しい結婚の象徴」は“pitiable mockery”であったと知るのである。「勝ち誇ったバッカスは……王冠を戴いたアリアドネをとらえ」「陽気な目の海豚」は怖ろしい眼付になり、「ロモラは見慣れた絵姿を今更ながら、苦々しい、嫌悪感で眺めていた。」「なんと愚かなアリアドネ！……アリアドネはすっかり変身したわ。」

3幅対の装飾画についてはフラ・アンジェリコの「聖母戴冠」(ウフィッツ美術館)の構図を借りているという意見もある。たしかに舟型の雲の上で聖母は王冠を戴いているが、そこにはキューピッドもいなければ薔薇の花綱もない。筆者はむしろ、ロモラの肖像およびこの絵はボッティチェリの「ヴィイナス誕生」と「春」から着想を得ているのではないかと思う。ティートはただ「金髪のアリアドネ」と注文するだけで、服装やアクセサリなどについては全く触れず、絵姿のロモラの装いについては想像の域を越えないが、文脈上、婚約式の晴れ着をアリアドネに移して見るのが自然であろう。

Romola entered, all white and gold, more than ever like a tall lily. Her white silk garment was bound by a golden girdle, which fell with large tassels; and above that was the rippling gold of her hair, surmounted by the white mist of her long veil, which was fastened on her brow by a band of pearls, the gift of Bernardo del Nero, and was now

parted off her face so that it all floated backward. (Ch. 20.)

「全身白と金」, 「背の高い百合」, 「白いシルクのドレスに先のほうが大きな房となって垂れている金色の腰紐」, 「白い霧のような長いヴェールが包みきれないほど豊かな波うつ金髪」, 「額のところでヴェールをとめている真珠の環」, 「後ろになびくヴェール」——何度も繰り返されたロモラの美しさがここでクライマックスを迎える。「波うつ金髪」は彼女の美しさの中でも最も著しい特徴である。

The only spot of bright colour in the room was made by the hair of a tall maiden of seventeen or eighteen The hair was of a reddish gold colour, enriched by an unbroken small ripple, such as may be seen in the sunset clouds on grandest autumnal evenings. It was confined by a black fillet above her small ears, from which it rippled forward again, and made a natural veil for her neck. (Ch. 5.)

ロモラの髪は「赤みを帯びた金髪で、秋の夕焼けの雲のようにどこまでも波打っている。リボンで押さえていたが、髪はそこからまた溢れだし……首筋を自然のヴェールとなって覆っていた。」まさに「ヴィーナス誕生」のヴィーナスである。「髪の毛は天上の星に変わるのが当然と思われるほど」美しく、「ある種の高貴な物腰と慎み、女王の香気」を漂わせた「威厳のある女性」で、「全身は百合の純白と黄金」に包まれ、さながら「大輪の百合」である。「白と金」の衣装と溢れるばかりの金髪の巻毛は「ヴィーナス誕生」と「春」、そして「ヴィーナスとマルス」に共通の特徴である。



「ヴィーナスの誕生」(部分)

ス」に共通の特徴である。女神たちはいずれも長くゆるやかに流れるような髪の毛を編んでいるが、これは中世およびルネッサンス期の未婚の女性の印であった¹¹⁾。ロモラの「ヴェールを留めている真珠の環」は「春」の3美神の真珠と同じく純潔の象徴である。「純潔の白に身を包み、背が高く豊かな金髪を編んで瘦せすぎず、格好のよい頭、長く優雅な手、優雅だが細すぎない首」は15世紀フィ



「プリマベラ（春）」



ゼフロスとクロリス
ヴィーナスの誕生（部分）

レンツェでは理想の美とみなされ、ロレンツォの母は嫁選びの基準にしたという¹²⁾。このことで、ボッティチェリは女神の姿をかりて俗人の理想の姿を描いたといえる。ロモラにはボッティチェリのヴィナスと多くの類似点がある。ルネッサンスの画家の中でボッティチェリほど豊かな金髪を描いている画家は他にいない。金髪とともにロモラのもう一つの美の特徴——「最も深い感情の泉を目にたたえたはしばみ色の目」は、メランコリックで甘美なはしばみ色の目のヴィーナスを連想させる。「オウイディウス」にはないが、ティートが特注したキューピッドは、「春」のヴィーナスの頭上に、薔薇の花綱は「春」にも「ヴィーナス」にも描かれている。新プラトン主義のリーダー、フィチーノによればヴィーナスはフマニタス、薔薇はヴィーナスの花、特に歓喜の愛の花である。それはまた、「花々の

なかに横たわり」、「飲むの盃を心ゆくまで飲み干したい」と夢見るロモラの世界でもある。また、「ヴィーナス誕生」と「春」に描かれた、薔薇をまき散らしているクロリス（ギリシャ名、ローマ名は花の女神フローラ）は、「オウイディウス」によると、ゼフロスによって結婚後、女

神に叙せられたが¹³⁾、「バッカスとアリアドネの勝利」に託したティートの寓意と同じである。

サヴォナローラに感化されたロモラの、義務と責任への希求は、ペストに苦しむユダヤ人の救済に帰着するが、彼女はその時、金髪の聖母マリア——官能と憂愁を秘めた「マニフィカトの聖母」となり、「柘榴の聖母」——となる。後者には純潔を表す白百合とキリストの受難の血を表す赤い薔薇の花綱があり、豊かな金髪の巻き毛の聖母はヴィーナスと酷似しており、ボッティチェリの中で異教とキリスト教の統合が行なわれていることを示す。彼は新プラトン主義の影響で古典的な異教の世界に憧れたが、根底には中世キリスト教的精神が宿り、まさにルネッサンスの精神そのものであった。ロモラは、「その時代には数少ない公然たる異教の信奉者」である父から異教徒的教育を受け、「教会が理性と教養をもった人間の信念や行動を支配する権利がある」とは夢にも思っていなかったが、サヴォナローラに感化されてキリスト教信者となる。その後、狂信的なサボナローラに一時失望するが、彼の感化は彼女の中で、異教・キリスト教を越えた人間愛の具現となって実を結ぶ。

「春」や「ヴィーナスの誕生」には、出典もオウイディウスからフィチーノや、ポリツィアーノまで諸説あるが¹⁴⁾、1950年代以後は、新プラトン主義的思想が絵の背後にあるとする見方がほぼ定説となっているようである。エリオットが新説を知ることは時間的に不可能であったとしても、新プラトン主義はロレンツォの時勢に頂点を迎え、フィチーノを中心にポリツィアーノやピコ・ミランドが唱導者であり、ボッティチェリはパトロンのメディチ家を通じて新プラトン主義の影響を受けていたことは当然推測していたであろう。彼らは『ロモラ』の登場人物でもありエリオットは詳細に研究していたし、オウイディウスの『転身物語』は教養として熟知していたから、「ヴィーナスとマルス」も含めて3枚の絵の神話的寓意をエリオットの炯眼は見抜いていたと推測することは可能である。

「春」と、おそらくその対幅の「ヴィーナス誕生」はロレンツォの又従兄弟、ロレンツィーノの結婚祝に注文されたものとみなされているが、新プラトン主義ではヴィーナスは、「フマニタス＝人間性」——「慈悲、気品、寛大、自由、謙遜、誠実など、あらゆる人間の徳性の総和」——を担っており、フィチーノは、弟子ロレンツィーノに宛てた手紙で「ヴィーナス＝フマニタスを生涯の花嫁として生きるように忠告した」¹⁵⁾。ヴィーナスは愛・徳・美の象徴、まさにエリオットが理想の女性像ロモラに賦与した特性でもある。

「ヴィーナスとマルス」はヴェスブッチ家の注文で、嫁入り道具の長持ちの装飾画として描かれたと推測されるが¹⁶⁾、馬上槍試合の優勝者、ロレンツォの弟ジュリアーノと「美しきシモネッタ」との恋を謳ったポリツィアーノの『ラ・ジョストゥラ』に由来する。「白絹と金の衣装」のヴィーナスはジュリアーノの愛人で、ヴェスブッチの妻、シモネッタがモデルといわれている。そうだとすると、瓜二つの「春」や「ヴィーナス誕生」のヴィーナスにもシモネッタの面影をうかがうことができる。シモネッタは翌年23歳で亡くなり、2年後にはジュリアーノも殺害されたことを想うと、「青春は美し、されど疾く去りゆく……」というロレンツォの詩はボッティチェリの絵の背景にこそふさわしいと言えよう。「ヴィーナスとマルス」、「ヴィーナ



「ヴィーナスとマルス」(部分)



「美しきシモネッタの肖像」

ス誕生」,そして「春」は、いずれも結婚を祝う贈り物として異教神話から取材して愛の寓意を描いている。この点でも「バックスとアリアドネの勝利」に托したティートの目的と寓意に一致する。ピエロ・コジモの長持ちの装飾画「プロクリスの死」が「ヴィーナスとマルス」と共に、エリオットが通いつめたロンドンのナショナル・ギャラリーにあるこの種の代表作であることも単なる偶然とは思われない。

以上、さまざまな観点から見てきたが、エリオットはボッティチェリのヴィーナスを、ロモラの肖像と3幅対の厨子の装飾画に移入したのではないだろうか。

不思議なことに『ロモラ』にはボッティチェリのは一切言及されない。ダヴィンチ、ラファエロ、ミケランジェロ、ギルランダイオ、マザッチョ、フラ・アンジェリコ、ドナテッロ、ジョッ

ト、ブレネレスキー、ギベルティ、ポリツィアーノ、フィチーノ、ピコ・ディ・ミランド、ロレンツォ・メディチ、ピエロ・メディチ、ジョヴァンニ・メディチ、サヴォナローラ、マ

キャベリ、それにボッティチェリの弟子フィリッピノなど、同時代の実在人物が勢揃いしている。ティートの隠し妻テッサは、ボッティチェリの師フィリッポ・リッピ作「聖処女戴冠」の「頬のふっくらした天使」にたとえられている。ルネッサンスの象徴ともいうべきボッティチェリ、その「春」や「ヴィーナスの誕生」のことは、しかしながら、登場人物の口の端にも上らない。彼はメディチ家の庇護を受け、新プラトン主義の隆盛と共に名声を得て、サヴォナローラの殉教と共に衰運をたどった。小説『ロモラ』の序曲から終曲に相当する時間的空間を生粋のフィレンツェ人として生きていたのである。『ロモラ』にたびたび登場するオニサンティ聖堂の近くに住み、隣人ヴェスブッチ家の注文で、ギルランダイオの「聖ヒエロニムス」の競作として「聖アウグスティヌス」像を描いているが、ヴェスブッチもギルランダイオも小説に出てくる。ティートの裏切りに愛想をつかして家出するロモラに、「人間は義務を選ぶことはできない、他者との絆を回避することはできない」と説き、彼女の精神に決定的な影響を及ぼすサヴォナローラとの関係が最も深かったのは、他ならぬボッティチェリであった。幸い郊外の別荘にあり「虚栄の焼却」の難を免れたが、異教の裸の女神を堂々と描いた「春」と「ヴィーナスの誕生」は真っ先に火あぶりになるべきものであった。ヴァザーリによると、彼は泣き虫派（サヴォナローラの熱心な信奉者はそう呼ばれていた）で、サヴォナローラの影響で画風は急変し、晩年は絵筆さえ絶っている。サヴォナローラがキリスト教の殉教者であるならば、ボッティチェリは美の殉教者と言えよう。そして、死後、数世紀間忘れられていたボッティチェリの再評価をしたのは19世紀後半、ラスキン、ラアファエロ前派、ペイターなど、イギリスの芸術家・評論家であり、エリオットは『ロモラ』執筆中、同時代人として彼らから少なからず影響を受けていたのである。このようなボッティチェリをこの小説から完全に抹殺したのはそれだけの理由があるはずである。

フィティエーノをリーダーとする新プラトン主義はキリスト教神学と古代ギリシャ哲学を結びつけようとする考えで、中世においては神は最後の審判を下す絶対的な存在であったが、新プラトン主義によると宇宙は動物、人間、天使と神からなり、地上の存在は愛によって神との交流が可能となる。肉体と精神、神と人間を統合したものが美であるとみる。エリオットは熱心な福音主義者であったが、フォイエルバッハの「キリスト教の本質」を翻訳したり、ヒュウマニストたちとの交流により、キリスト教信仰を捨てるが、信仰そのものは捨てきれず、エゴイズムを脱した人間愛への希求という形で生き続ける。彼女の思想の中枢をなす「神的な本質は人間の本質以外の何ものでもない」というフォイエルバッハの考えは、「地上の存在は愛によって神に近づく」——ヴィーナス＝フマニタス（人間性）——というルネッサンスの根本思想と共感する。この小説の中で描かれる古代ローマ・ギリシャの異教文化とキリスト教文化の統合は、ゴッツォリー作「3賢王の旅」に誇らしげに描かれているように、メディチ家の元祖ジョバンニ・メディチが、ギリシャ正教の大司教と神聖ローマ皇帝をフィレンツェに招いて両文化の統合を試みるという偉業をなしとげたことに始まるルネッサンスの壮大なテーマであり、ボッティチェリの絵の背景にある哲学的思想でもある。エリオットは、ピエロ・コジモのように余り知られていないからこそ自分のモラル表現に好都合の画家を重要な登場人物として

選び、ルネッサンスの象徴として余りにも有名なボッティチェリを小説の表面から排除して、いわば、3副対の厨子の中に閉じこめたのではないだろうか。

注

- 1) Gordon S. Haight, *George Eliot: A Biography* (Oxford, 1968), p. 326.
- 2) J. W. Cross, *George Eliot's Life* (Boston, 1966), II. 277.
- 3) *Ibid.*, II. 254.
- 4) Gordon S. Haight, *o. p. cit.*, p. 351.
- 5) *The George Eliot Letters*, ed., Gordon S. Haight, III, 339.
- 6) *Ibid.*, IV, 49.
- 7) David Carrol ed., *George Eliot: The Critical Heritage* (Routledge & Kegan Paul, 1971), p. 18.
- 8) Gordon S. Haight, *George Eliot: A Biography* P. 350.
- 9) Hugh Witemeyer, *George Eliot and the Visual Arts* (New Haven and London), p. 55.
- 10) オウイディウス『転身物語』(Ovidius, *Metamorphoses*) 田中秀央, 前田敬作訳, (人文書院, 1778), p. 113.
- 11) Ronald Lightbown, *Botticelli: Life and Work* (New York: Abbeville Press, 1989), p. 130.
- 12) *Ibid.*, p. 128.
- 13) 『転身物語』 p. 140.
- 14) 『ボッティチェリ』 吉川逸治/摩寿意善郎監修 集英社世界美術全集4, (集英社, 1978), P. 82.
- 15) 『フィレンツェ・ルネッサンス4』 佐々木秀也監修 (日本放送出版協会, 1991), p. 38.
- 16) 三輪福松『イタリアー美術・人・風土』(朝日新聞社, 1992), p. 197.

テキストは George Eliot, *Romola* (*The Writings of George Eliot*, New York: AMS Press. 1970).