

『アテネのタイモン』試論

— 砕け散った “Nature” の断片 —

中 田 佳 昭

A Study of *Timon of Athens*

— A Fragment of Scattered “Nature” —

Yoshiaki Nakata

I. はじめに—『アテネのタイモン』再評価への道

『アテネのタイモン』(*Timon of Athens*) はシェイクスピア晩年の問題作とされている。ここで問題作という時、そこには作品の正確な創作年代、オーサーシップの真偽、劇の構成・内容・完成度等についての様々な議論が交錯していて、問題は結局作品それ自体の芸術的評価に行き着く。歴史的事実として『アテネのタイモン』は、1623年の第一・二折本に *The Life of Timon of Athens* というタイトルで『ロミオとジュリエット』と『ジュリアス・シーザー』の間に、悲劇のジャンルの一作品として始めて登場した。研究者の間では、本来ここに収まるはずの『トロイラスとクレシダ』の掲載が何らかの理由により不可能となり、当初予定されていなかった『アテネのタイモン』が急遽その穴埋めとして使われたという見方が定説化している。ここから当時においてこの作品自体にはあまり高い評価が与えられていなかったという状況が推測され、事実テキストについては、前述の第一・二折本上梓のものが唯一であり、さらに劇そのものについてはそれがシェイクスピアの生存中に上演されたという記録・資料すら見当たらない。⁽¹⁾

当然のことながら、後年の批評史、研究者の評価においても『アテネのタイモン』に与えられた位置は高くない。この作品を「シェイクスピアの最高の作品」と評したハツリットを始めとして、「タイモンはハムレット、オセロ、リア王を含み、そのすべてを超える」とした W. ナイトに至るロマン主義的評価に見る例外はあるが⁽²⁾、作品についての評価は今日シェイクスピアのもっともマイナーな戯曲の一つとして定着している…曰く「T. ミドルトン等との合作」「完成の意図のない実験作」「途中放棄された未完の作品」「作者が病気か、あるいはもっとも疲弊した時の谷間の作品」云々⁽³⁾。

当初述べた『アテネのタイモン』の創作年代確定の議論において、一部にはそれを『ト

ロイラスとクレシダ』と同時期の 1601～02 年とする説もあるが、大勢としてはさらに遅く『リア王』－『アテネのタイモン』－『マクベス』の順に 1605～06 年頃⁽⁴⁾、あるいはさらに後年 1607～08 年頃『アントニーとクレオパトラ』と『コリオレイナス』の後に、悲劇の最後の作品として書かれたのではないかとの説が有力となっている。そして後者二説についてその重要な根拠を提供しているのは、いずれも『リア王』と『アテネのタイモン』の類似性である。その中でもっとも有名なものの一つは『アテネのタイモン』を「死産せるリア王の双子」と評した D. ウィルソンのコメントだが、さらに二作品の関係、類似性について H. C. ゴタードは次のように述べている。

If *Troilus* may be called the intellectual twin of *Hamlet*, *Timon* might be called the emotional twin of *King Lear* (or better perhaps its dark satellite)...

It is closest of all to *King Lear*, so closest that much of it might have been made of rejected fragments of that play. Its central theme of ingratitude, its curses, its condemnation of flattery, its stress on the faithful servant, its references to the lower animals, its idea that misery leads to illumination, that loss is gain, its final note of forgiveness and reconciliation are just a few of the things that link it to its mightier counterpart.⁽⁵⁾

ゴタードの指摘は「タイモンを砕け散ったリア王の断片」とする前半において鋭い洞察を含みながら、後半（It's central theme～）において残念ながらその断片の列挙に終わっている。『リア王』において爆発し、その断片として『アテネのタイモン』の中に飛散し、しかも深く作品全体のテーマに関わるものは何かについて、さらに掘り下げた検討が望まれる。

『リア王』の中に 'Nature' ('nature') という言葉が 40 回近く使用されている事実を指摘し、この劇がその一語の様々な意味を劇化した作品であるとしたのは J. F. ダンビーであった。そのダンビーの例に倣いこの 'Nature' の使用頻度を *Concordance to Shakespeare* によって他の幾つかの作品と比較すると [表 1] のようになる。⁽⁶⁾

作品それぞれの長さ、テーマ等の点から単純な比較は危険ではあるが、表からは明らかに一つの事実が読み取れる。それは 'Nature' という一語の使用回数が『ハムレット』を出発点として、いわゆる四大悲劇の時代を中心に集中し、『リア王』を頂点として『マクベス』『アテネのタイモン』に連続しているという構図である。こうした構図において眺める時、我々は必然的に一つの推定、そしてそこから発する一つの疑問に到達する—『リア王』において爆発し、『アテネのタイモン』の中に飛散したのは 'Nature' の断片ではなかったか。そしてその 'Nature' の断片を仔細に再検討することにより、単にゴタードの羅列的指摘を超えて作品のより深い理解に至れるのではないか。本論のテーマ

| 年 代 | 作 品 | 作品における <i>Nature(nature)</i> の使用回数 |
|--|--|--|
| 修 業 時 代 | 1592～93 { 1593～94 { <i>Richard III</i> <i>The Comedy of Errors</i> <i>The Taming of the Shrew</i> | ⑥ ③ ① |
| 成 長 期 （ 独立 前 期 ） | 1594～95 1595～96 1596～97 <i>Romeo and Juliet</i> <i>A Midsummer Nights Dream</i> <i>The Merchant of Venice</i> | ⑥ ③ ⑤ |
| 成 熟 期 （ 外面 より 内面 へ ） | 1598～99 1599～ 1600 { <i>Much Ado about Nothing</i> <i>Julius Caesar</i> <i>As You Like It</i> <i>Twelfth Night</i> | ④ ⑥ ⑬ ⑫ |
| 絶 頂 期 ・ 大 悲 劇 の 時 代 | 1600～01 1601～02 1602～03 1604～05 { 1605～06 { 1606～07 1607～08 { <i>Hamlet</i> <i>Troilus and Cressida</i> <i>Alls Well That Ends Well</i> <i>Measure for Measure</i> <i>Othello</i> <i>King Lear</i> <i>Macbeth</i> <i>Antony and Cleopatra</i> <i>Coriolanus</i> <i>Timon of Athens</i> | ⑬ ③① ②⑤ ⑪ ②① ④① ②⑤ ⑨ ⑪ ②④ |
| 晩 年 の 時 代 | 1609～10 1610～11 1611～12 <i>Cymbeline</i> <i>The Winter's Tale</i> <i>The Tempest</i> | ②① ⑬ ⑧ |

[表1－シェイクスピアの作品における ‘Nature’ の使用頻度]

は、シェイクスピアの戯曲の中で「読まれること、演じられることのもっとも少ない一作品」とされる『アテネのタイモン』について、『リア王』の中で碎け散った ‘Nature’ の断片を手がかりにその再評価を試みようとするものである。

II. 『リア王』における Nature の構図⁽⁷⁾

この分野の研究書においてすでに古典となっている *Shakespeare's Doctrine of Nature* において、J.F. ダンビーは『リア王』について次のように述べている。

King Lear can be regarded as a play dramatizing the meanings of the single word ‘Nature’. When looked at in this way it becomes obvious at once that *King Lear* is a drama of ideas..., and Shakespeare’s own creation; the real *Novum Organum* of Elizabethan thought.⁽⁸⁾

ダンビーは「リア王」が ‘Nature’ という一語の多様な意味を扱ったアイディアのドラマであり、エリザベス朝時代の思潮の *Novum Organum* としているのであるが、ではその『リア王』において ‘Nature’ はどのような構図で提示されているのか。かつて福田

この場合の‘nature’は「親の子に対する愛情」と理解される。したがってシェイクスピアは‘nature’をまず「親子間相互の愛情」といった意味に使用していたことになる。そして‘nature’についてのこうしたとらえ方は、親子の愛情が単に習慣、道徳、制度上の要請からではなく、深く自然に、人間の本質に根ざしたものであるという、シェイクスピアの考え方、ひいては当時の自然観・世界観に拠ったものといえる。『リア王』においては、リア王とゴネリル、リーガンの二人の娘との間のみならず、サブプロットにおけるグロスターとエドマンドの関係においても、あらゆる親子の愛情 = nature が切断されている。加えて作品中には、ゴネリル、リーガンとコーデリア、エドガーとエドマンドの姉妹・兄弟間の愛情の亀裂がある。『リア王』の悲劇がこの「親族間の愛情の切断」から生じる対

立を機軸に展開していくことを考えると、作品中繰り返し使用されるこの意味の‘nature’には、『リア王』全体のテーマに関わる重要性が託されていると言わなければならない。

2. 性質・気質・気性としての‘nature’

「親子、姉妹・兄弟間の愛情」は、深く自然の本質に根ざし、その自然の一部である人間には本来備わっているはずのものであった。ではなぜこの「自然の愛情」に亀裂が生じたのか — ここから我々は‘nature’の持つ次の意味へと進むことになる。

Lear. That thou hast sought to make us break our vows,
Which we durst never yet, and with strain'd pride
To come betwixt our sentence and our power,
Which nor our nature nor our place can bear, (Act1, Sc.1)

引用はコーデリアへの所領も、ゴネリル、リーガンに分け与えるというリア王の愚挙を思い止どませようとするケント伯の換言に対するリヤ王自身の台詞からのものである。リア王はこの諫言を「自分の性格からも、王としての立場からも耐え難い」ものとして激怒しケント伯追放に及ぶのだが、ここで使用されている「性格」の意味の‘nature’も作品全体のテーマに関係して重要な意味を持つてくる。なぜなら『リア王』の悲劇は、リアが娘コーデリアのうちに認めた「とるに足らぬ疵」に拘って親の愛情(=nature)を放棄し、さらに忠臣ケント伯の追放という愚行に至ったリア王自身の性格そのもののうちに原因を求めることができるからである。同様の意味の‘nature’をもう一例、妻ゴネリルの「性格・気性」を案じた夫オルバニー公爵の台詞から引く。

Albany. *I fear your disposition:*
That nature, which contemns its origin,
Cannot be border'd certain in itself... (Act4, Sc.2)

「自分の命の源である親を蔑ろにするような性格は、いつか抑えきれずにその枠を踏み外す」とのオルバニーの不安は的中し、やがてゴネリル、リーガンは非情な(=unnatural)仕打ちによって、リア王を失意、絶望、狂気へと追いやってゆく。かくして本来人間に賦与されていたはずの親子・兄弟間の愛情を悲劇的破綻へと導いたのは、人間個人の性格・気性であった。この意味の‘nature’は、現在の英語でも比較的によく使用されているが、これを『リア王』という作品の中において見る時、その意味の重要性が確かな手ごたえを持って理解される。

3. 人間の命・生命力としての‘nature’

次は「人間の命・生命力」といった意味に使用されている‘nature’であるが、これも福田の言に代表されるように、翻訳者を悩ませるものの一つであろう。たとえば荒野にさ迷いながら激しい嵐と自らの狂気に苛まれて、疲労の極に眠るリア王を見てケント伯は次のように言う。

Kent. Oppressed nature sleeps. (Act3, Sc.6)

この‘nature’についていくつかの翻訳を参照すると、それぞれ「疲れに打ちひしがれてよく眠っておいでだ。(福田)」「疲れはてるとよく眠れるもの。(小田島)」といった訳語が当てられていて、原文の英語が‘nature’であることをうかがわせるものはなにもない。訳例からも推測されるように、ここでの‘nature’の意味は「人間のうちに本来的にある生命力、生きる力」といった意味に理解されるが、この語の使用も作品全体のテーマとの関連において見る時、他例に劣らない重要性を持っている。

Regan. O, Sir! You are old;
Nature in you stands on the very verge
Of her confine. (Act2, Sc.4)

台詞は至高の権力として「指の先まで王だぞ」と叫ぶリアに向かって、娘リーガンから投げ返されるものである。「あら、お父様。あなたはもうお年なのです。自然が与えてくれた寿命も限界まできているのです。」幾人かの批評家は、シェイクスピアが『リア王』において扱おうとしたテーマの一つが「老いたる人間の愚かさ」と指摘している。これについては‘nature’の原意に添ってさらに説明を加えれば、「老い衰えざるを得ない人間の宿命」ということになる。生命体としての人間は、自然の一部として宿命的に老いざるを得ない。「人間の生命力、肉体」の意として使われているこの‘nature’は、権力の栄華にあるリア王を含む誰もが例外なく「死すべき存在として衰退の道を歩まなければならない」という人間の宿命を示唆していて、この語は小文字の‘nature’「人間」と、次項のテーマとなる大文字の‘Nature’「自然」とを繋ぐ役割を果たしていると言ってよい。

4. 自然としての‘Nature’

以上検討してきた「人間」に関わる‘nature’は、深く「自然」としての‘Nature’に関係している。ルネッサンスが中世から引き継いだ世界観に従えば、人間の存在はなによりもまず Nature によって生み出されたものとしてこの世にあるのだ。二例を引く。

Lear. Therefore beseech you
 T' avert your liking a more worthier way
 Than on *a wrench whom Nature is asham'd*
Almost t' acknowledge hers. (Act1, Sc.1)

Lear. Then let them anatomize Regan, see what breeds
 about her heart. *Is there any cause in nature that*
make these hard hearts? (Act3, Sc.6)

引用二例の‘Nature’は、前者がリア王がコーデリアについて「自然すら自分のものと認めるのを恥じ入るような女」、後者がリーガンについて「そのような冷たい心を生み出す原因が何か自然の中にあるのではないか」という台詞の中で使用されている。そして両者はともに「人間は自然を母胎として生み出される」というルネッサンス時代の自然観をよく伝えている。ただ前後の自然には注目すべき違いがあつて、それは前者が「悪を恥じ入る自然」、後者が「悪を胚胎する自然」として提示されているに点ある。J.F.ダンビーはこの自然観の対立を、中世神学からベーコン、フッカーという系譜に認められる「善なる自然=Benignant Nature」とホッブスの思想に属するとされる「悪なる自然=Malignant Nature」との対比によって説明しているが、ここでは深く立ち入らない⁽¹⁰⁾。ともかくも『リア王』において、人間界の善・悪二つの nature の対立は、自然、Nature 内の善・悪の相克と強く照応するという構図において提示されている。

Gloucester. These late eclipses in the sun and moon portend no good to
 us: *thou the wisdom of Nature can reason it thus and thus,*
yet Nature finds itself scourg'd by the subsequent effects.
Love cools, friendship falls off, brothers divide... (Act1, Sc.2)

「自然界の異変について学者たちはああこう説明するけれども、実はその自然自身が病んでいるのだ。したがって人間界にあつても愛情は冷え、友情は地に落ち・・・」。グロスターの台詞は「自然界の秩序の擾乱と人間界の秩序の破壊とは照応していて、それは人間界、自然界、天界が見えざる鎖によって結ばれているためだ」とするシェイクスピア、ルネッサンス時代の自然観、世界観を色濃く反映している。

やがて憤怒、絶望、狂乱のうちに荒野にさ迷い出たリアは嵐の中に咆哮する。

Lear. Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!
 ... And thou, all shaking thunder,

Strike flat the thick rotundity o'th'world!
Crack Nature's moulds, all germens spill at once
That makes ingrateful man! (Ast3, Sc.2)

「天地を揺るがす激しい雷鳴、この球形の荒野を平らに叩き潰ぶせ。そして自然の鋳型を砕き、恩知らずな人間共を創り出すその種を一粒残らず打ち壊してしまえ！」ここにおいて荒野は *nature* と *Nature* の仮借ない対立の場として提示され、そこでリアはいっさいの虚飾を捨てた生身の人間として、壮絶なる自然と対峙する。そしてこの対峙を通して彼は壮大な *Macrocosm*=*Nature* において、人間は一個の小さな *microcosm*=*nature* として取るに足らない卑小な存在にすぎないとの理解に至る。この「自然」としての '*Nature*' は作品中 40 回の約 4 分の 1 に当たる使用回数を占めていて、これが『リア王』という作品の外枠を決定し、それをスケールの大きい崇高な悲劇にしている言うことができる。

こうして『リア王』において多用された '*Nature*' は、いわば作品という円内の様々な点からその中心に向って放射された光のように一つの問題を照射する。それはこの時期シェイクスピアの心を捉えてやまなかった「自然界における人間の存在とは何か」という問題であったと考えられる。J.ウェインは「ハムレットからアテネのタイモンに至る悲劇の時代、シェイクスピアがもっとも深い関心を持ち、劇作家としての努力を傾注していたのは、人間の存在の本質とは何か、という問題であった」として次のように述べている。

Shakespeare's 'tragic age', which extends from the composition of Hamlet(1600) to that of Timon of Athens (probably 1606), is not, in any simple sense, a period of gloom...These were the years of his mightiest efforts, in which he gave us the plays which engage most deeply with the essential nature of man. ⁽¹¹⁾

『リア王』においては、作品内から再度象徴的言葉を借りれば、自然はすでにその極限に、まさに破裂寸前の状態にある (*Nature stands on the very verge of her confine.*)。「人間の存在の本質とは？」との問題を携えて、炸裂した『リア王』の *Nature* の断片は『アテネのタイモン』の中にどのようなかたちで四散しているのか。

Ⅲ. 四散した *Nature* の断片—『リア王』から『アテネのタイモン』へ

第Ⅱ章、第 1 表に見たように『アテネのタイモン』における '*Nature*' の使用回数は 24 回にのぼる。この回数は『リア王』の 40 回、『マクベス』の 26 回、そして『アテネのタイモン』を経て、後期ロマンス劇の時代、たとえば『冬物語』の 16 回へと傾斜してゆ

く。『リア王』において **Nature** は破裂寸前の臨界点にあり、『アテネのタイモン』の中の ‘nature’ はその『リア王』の ‘Nature’ の四散した断片であって、それらは作品のテーマ、さらには作品それ自体の芸術的評価に深く関わっているというのが本稿の前提であるが、それに従って検討を続ける。

1. Nature—その虚飾と真実

『アテネのタイモン』における最初の ‘nature’ は一幕一場に次のように使用されている。

Poet. *It tutors nature; artificial strife*
Lives in these touches, livelier than life. (Act1, Sc. 1)

場面はアテネの貴族タイモン邸の広間、献呈と称して実はタイモンにそれぞれ絵と詩を売りつけにきた画家と詩人との会話の中で、画家が詩人の描いたタイモンの肖像画を評して言う。「この絵は芸術的技巧に優れ、本物よりも生き生きとしていて、まるで自然にかくあるべしと教えているようだ。」引用は一見取るに足らない ‘nature’ の断片であるが、プラトン、アリストテレスの「芸術模倣説（ミメシス）」のような大問題は別にしても、作品の本質的理解に繋がる重要なテーマを示唆している⁽¹²⁾。『リア王』を鏡として照らせば見えてくることだが、二作品は劇の構成上明確な対称性を持っていて、それは前半におけるリア、タイモンの権勢、栄華、虚飾と、後半のそれらを失った主人公の怒りと絶望、生身の人間としての存在への自覚のうちに示されている。この劇の冒頭にさりげなく置かれた ‘nature’ の提示しているのは「人間の虚飾と真実」という問題なのだが、それは同じく一幕一場のタイモン自身から投げ返される次の言葉によって補強されている。

Timon. *The painting is almost the natural man:*
For since dishonour traffics with man's nature,
He is but out-side; (Act1, Sc. 1)

タイモン： 絵に描かれた人間こそ本物と言っていい。
 生きている人間は不誠実によって本性をゆがめ、
 表面は単なる見せかけにすぎない。

「生きた人間は不誠実で、見せかけ」にすぎなく「絵こそ本物」だと言うタイモン言葉は、自らの存在への痛烈なアイロニーとなっている。前半のタイモンは、盲目的な人間性への信頼により、「慈善をなすべくこの世に生まれてきたとして、好意を雨と降り注ぐ」お

Timon. Good honest men! Thou draw'st counterfeit
Best in all Athens: th'art indeed the best: (Act5, Sc.1)

後半のこの場面の、タイモンの画家と詩人に対しての「その出来映えがあまりにも巧みで、自然を裏切るほどだ」との指摘は、劇の前半の二人の作品に対しての「実によくできていて、自然に手本を示すほどだ」との賞賛への痛烈な皮肉、巧みな反語となっている。前半から後半、そして終幕へのタイモンの悲劇的ドラマは、絶対的信頼を置いていた人間性への疑問、「見せかけに過ぎない人間の本質」への懷疑によって始まる。

次に『アテネのタイモン』において‘Nature’によって提示されるのは「人間性の本質、その善悪」という問題である。劇の前半、タイモンによって示される他者への好意、慈善は、たとえそれが放恣の非難に値するにもせよ、少なくともタイモンの人間性への全幅の信頼に根ざすものであったことは疑念の余地がない。

タイモンは「お人好しの慈悲深い性格によって、莫大な財産を分かち与え、あらゆる人心をかしずかせる。」このタイモン評は、これまた劇の開始間もなく、詩人の口から発せられ

るものだが、富と人徳を備えた順風満帆のアテネの貴族描きだして、冒頭からタイモンの人間性への信頼を深く読者、観客に印象付けるものとなっている。しかしこの後画家の返答わずか一行を挟んで、詩人によって加えられる次の引用にも‘nature’が配置されていて、シェイクスピアが『リア王』同様に『アテネのタイモン』においてもなおこの一語のドラマ化について強い関心を持続してことをうかがわせる。

Poet. I have upon a high and pleasant hill
Feign'd Fortune to be thron'd. The base of the mount
Is rank'd with all deserts, all kind of natures
That labour on the bosom of this sphere
To propagate their states. (Act1, Sc.1)

タイモンが「お人好しの慈悲深い性格によって莫大な財産を分かち与え、従わせた人心」は、裏返せばまた「この地上で己の富の蓄積に心をくだく人々」でもあった。社会は一樣に自己の利益の追求を第一義とする様々な性質の人々によって構成されているという現実においては、タイモンの人間の善性に対する手放しの信頼は、一種の戯画となる。そしてタイモンがおのれの善意の証として人々に分け与えた財産= fortune も、結局それを操るのは運命の女神= Fortune なのだ。二つの引用は good and gracious nature — all kinds of natures、large fortune — Fortune 等を巧妙に対置し、前者は後者の強烈なアンチテーゼとなっていて、劇の始まりにおいてすでにタイモンの運命が Nature のテーマを軸に悲劇的展開をたどることを予感させる。

Steward. Something has been amiss — a noble nature
May catch a wrench. (Act2, Sc.2)

Timon. And nature, as it grows again toward earth
Is fashioned for the Journey, dull and heavy. (Act2, Sc.2)

引用は幕が進んで 2 幕 2 場、タイモンの執事フレーヴィアスとタイモン自身の台詞の中に‘nature’が連続して登場する。前例同様、一つの言葉を連続して、しかもその意味を巧みに展開させて使用するシェイクスピアの天才はここでも見事に発揮されている。フレーヴィアスの「何かがおかしい — どんな立派な性格の人でも間違いを犯すことはあるのだ」との言葉に、タイモンは「人間誰しも土に帰る日が近づくと…身も心も鈍くなるのだ」と答える。ここには年老いて耄碌したリア王の姿が揺曳するのだが、この時点でタイモンはまだ人間の本質を見抜くに至ってはいない。「友人がいる以上タイモンの没落はない」と

そのような状況に到ってタイモンはようやく悲痛な叫びの中に、人間性の真実を発見する。

タイモン： この呪われた人間の世界にまつすぐなものは何もなく、
あるのはただ直裁な悪のみだ。
人類など滅びてしまえ。

Steward. How fairly this lord strives to appear foul! *Takes virtuous copies to be wicked; of such a nature of his politic love.* (Act3, Sc.3)

都市アテネを支配する行動原理は「人を欺く狡猾」であり、そこは「富のために人間が人間を蔑む」忘恩の町である。タイモンには、呪われた人間ども（＝ **cursed natures**）への激しい呪詛を胸に裸の人間として、もう一つの残された **Nature**、自然の中に入って行く以外に道はない。「タイモンは何も持たず裸身一つで去る。忌むべき町アテネよ。（**Nothing I'll bear from thee / But nakedness, thou detestable town.**）」⁽¹³⁾

2. Nature & nature — 自然と人間と

劇の構成上『アテネのタイモン』は1幕～3幕の前半と4幕・5幕の後半に二分され、前半はアテネの市内、後半はアテネ郊外の森を舞台としている。本論のテーマである作品中の‘nature’について、全体の使用回数が24回に及んでいることはすでに見た通りだが、注目すべきなのはそのうち16回が後半、特に11回が4幕3場に集中している点である。この回数の偏重はシェイクスピアがこの場面においてNatureの問題を集中的に照射しようという意図を持っていたことの証とも取れる。J.ウェインは、特にこの4幕3場について、『ハムレット』『リア王』にも勝るシェイクスピアの力強い筆致を指摘して、次のように述べている。

Not even in *Hamlet* or *King Lear*; do we find a more powerful writing than in Act IV, Scene iii, of *Timon of Athens*. This five-hundred-line stretch is one of Shakespeare's showpieces. The poet's imagination is soaring higher and faster than ever.⁽¹⁴⁾

都市的栄華・繁栄から人間性への絶望、そして自然への脱出・彷徨という点において、『リア王』と『アテネのタイモン』がほとんど同様の構図を持っていることはすでに触れた。都市対自然というテーマはいくつかのシェイクスピア劇において使用されている重要なモチーフであるが、4幕3場『アテネのタイモン』におけるアテネ郊外の森は次のように提示される。

Timon. That nature, being sick of man's unkindness,
Should yet be hungry! Common mother, thou
Whose womb unmeasurable and infinite breast
Teems and feeds all...
Yield him, who all the human son do hate,
From forth thy plenteous bosom, one poor root. (Act5, Sc.3)

一人アテネの森に分け入ったタイモンは裸の人間(nature)として自然(Nature)に対峙する。まずタイモンは生きなければならない。「人間の薄情さに嫌気がさしつつも、生身の人間として空腹には勝てず」、タイモンは母なる自然に「一本の根を与えてくれる」よう懇願する。自然はその無尽蔵な胎内からすべてを生み育てる豊かな母胎であり、日々命の糧を与えてくれる主婦である。タイモンの金を目当てにそれを奪いにきた山賊に向かってタイモンは言う。「お前たちは人間を食らって生きているのに、何の不足がある。」

タイモン： 何の不足がある？ 見ろ、大地には草の根がある。
自然は豊かな主婦であってその草木の生い茂るところ、
必ずご馳走を用意してくれる。それなのに、何の不足がある？

タイモン：（すべてを生み、育む母なる自然よ、）
頼むから孕み続けるその多産な子宮を干上がらせ
もう恩知らずな人間は生まないでくれ・・・

Apemantus. Call the creatures
 Whose naked nature live in all spite
 Of wreakful heaven, whose bare unhoused trunks,
 To the conflicting elements expos'd
Answer mere nature: bid them flatter thee. (Act4, Sc.3)

これに対してタイモンは激しい反論を加えるが、アペマンタスの言う「自然の厳しい営みの中でかろうじて生きている裸の生き物たち」の姿は、そのまま森、自然の中に置かれたタイモン自身の厳しい現実を指摘している。人間対自然という関係において、自然は『リア王』を経、ここ『アテネのタイモン』に至ってもはや「癒し・和解」の場ではなく、「人間に対峙し、その本質を問う試練」の場として提示される。われわれはシェイクスピアとともに、『お気に召すまま』のアテネの郊外の森から何と遠く隔たった位置に来ていることか。

すでに検討してきたように「Nature というアイディアのドラマ化」という観点から見る時、『リア王』『アテネのタイモン』両作品においてその中心的テーマに関わる問題は、「人間の自然 (natural) な感情としての愛情・人情に対する忘恩 (ingratitude)」ということであった。二つの悲劇はこの本来の人間性に背く不自然 (= unnatural) な行為としての忘恩を機軸として展開されている。リア王、タイモンの両者にとってこの忘恩への怒りは、当初の人間性への信頼の程度に応じて激しく、それはこの二人の主人公を、人間の本質に対する懷疑から、全人類への憎しみ、呪詛、自然の中の人間の存在への自覚、そして

悲劇的死へと導いて行く。

しかしこの *nature—ingratitude* というテーマの共通性を前提として、『リア王』『アテネのタイモン』二作品の間には明確な違いが認められる。

Lear. *Ingratitude, thou marble-hearted fiend,*
 More hideous, when thou show'st thee in a child
 Than the sea-monster. (Act1, Sc.4)

Lear. *Filial ingratitude!*
 Is it not as this mouth should tear this hand
 For lifting food to't? (Act3, Sc.4)

Timon. *These old fellows*
 Have their ingratitude in them hereditary. (Act2, Sc.2)

Timon. Alas, kind lord! He's flung in rage from *this ingrateful seat*
 Of monstrous friends. (Act4, Sc.2)

上記引用両作品各二例からも明確なように、相違は *ingratitude* が誰から誰に向けられたものかというその内容に関係している。周知のように『リア王』において悲劇の発端となったのは娘から父リアに対して示された *ingratitude* であった (= *Filial ingratitude show'st in a child*)。ひるがえって『アテネのタイモン』においては、彼の怒りはかつて自分の善意、慈善に群がった友人たち (= *old fellows, monstrous friends*) の忘恩に原因する。『アテネのタイモン』において *nature* は『リア王』における肉親・親族の間から友人間への問題として転化され、それが二作品を分ち、換言すれば『アテネのタイモン』という作品を特徴づける重要な要素となっている。事実『アテネのタイモン』は友人・友情をドラマ化した作品との見方もでき、用語の使用という点からも *friend(s)* 約 50 回、*friendship* 約 10 回と、他のシェイクスピアの作品と比較しても抜きん出て高い頻度を示していて、この見解を裏付ける。さらに、多くの批評家が、劇の統一性という観点から、それがなぜそこに置かれているのかとの疑問を呈している第三幕五場、元老院でのアルシバイアディーズの、ほとんど人物不詳の友人に対する弁護の場面があるが、これを友情のテーマを補強するためのサブ・プロットと考えれば、そこに『アテネのタイモン』の主題が見えてくる。

『アテネのタイモン』と『リア王』の異質性という点から次に注目されるのは、タイモン自身の人物造形である。不自然なことに、前半のアテネ、タイモン邸での社交には執事

フレーヴィアスを除いては、タイモンの家庭、家族、肉親、親族への言及は一切なくすべての関係が遮断されていて、この点におけるタイモンの孤立性はリアの立場とは著しい対象をなしている⁽¹⁵⁾。これは多くの研究者が『アテネのタイモン』の作品としての広がり、膨らみを阻害するものとして指摘する点であるが、そこに最初からタイモンを家族すら持たない偏屈な人間として描き出そうとするシェイクスピアの意図が働いていたのか、それともすでに衰えかけていたと言われるシェイクスピアの筆が十分な人物造形を放棄したのかは推測の域を出ない。しかしこれは劇のテーマが十分に人物造形、作品内に消化、肉化されず祖型のまま表面に露呈され、いわば欠点が特徴を際立たせるという形で、『アテネのタイモン』執筆時のシェイクスピアの関心の所在を明確な光の中に映し出す、という逆説的效果を生んでいる。結果『アテネのタイモン』は nature—friendship—ingratitude—misanthropy のアイディアをパターン化したきわめて象徴性の高いアレゴリカルな作品となっている。

Even more than *King Lear* this is a schematic play, a parable in which elements of the design lie close to the surface, and in which characters are more important for their contribution to the play's pattern of ideas than as individuals.⁽¹⁶⁾

この人間の本質を、その善悪、表裏を対照していかに際立たせるかについてのシェイクスピアの強い関心と工夫は、劇の前半におけるタイモンの過剰とも思える友情礼賛と、後半の激しい人間憎悪との著しい対象性の中にも現れている。

Timon. We were born to do benefits; and what better or properer can we
Call than the riches of our friends? O what a precious comfort 'tis
To have so many like brothers commanding one another's fortunes.
Mine eyes cannot hold water, methinks. (Act1, Sc.2)

Timon. I weigh my friend's affection with my own...
Methinks I could deal my kingdoms to my friends,
And ne'er be weary. (Act1, Sc.2)

前半、タイモンは多くの来客が自分の邸に出入りするままにまかせ、その人々を兄弟、友人と呼んで「お互いに友の財産を自由に使えるというのが」友情の理想であり、「自分はその友人たちのために王国を与えることすら厭わない」と述べながら、自分の言葉に涙する。批評家の中にはこの言葉に「兄弟愛を基調とした理想の共同体アテネを夢見るタイモ

ン」を指摘する向きもあるが、やはりタイモンの放恣なまでの善良さ、寛大さは人物造形上からも不自然の批判を免れないだろう。しかし全体から見れば、前半におけるこうした人間性は無条件の信頼を寄せるタイモン像の造形は、後半の彼の激しいミッサンソロピーへの布石でもある。⁽¹⁸⁾

Timon. For these my present friends, as they are to me nothing, so in
nothing bless them, and to nothing they are welcome...
You knot of mouth-friends!...Live loath'd, and long,... (Act3, Sc.6)

Timon. Breath infect breath,
That their society, as their friendship, may
Be merely prison. Nothing I'll bear from thee
But nakedness, thou detestable town!
Timon will go to the wood, where he shall find
Th' unkindest beast more kinder than mankind.
And grant, as Timon grows, his hate may grow
To the whole race of mankind, high and low!
Amen. (Act4, Sc.2)

タイモンは友人たちが単に口先だけの友人（＝mouth-friends）に過ぎない現実絶望し、忌むべき都市アテネを後に一人身一つで森の中に入ってゆく。友情への手放しの信頼から、それに裏切られた怒りは、すでにタイモンの内部で全人類への憎悪、呪詛に転じつつある。

2. タイモンへのレクイエム

『アテネのタイモン』が場面構成において、3幕と4幕を境に前後二つに分かれていることはすでに述べた。場面は前半がアテネの市内、後半はアテネ郊外の森で、タイモンは一旦激怒し痛罵の言葉を最後にその城壁に背を向けて以後、再びそこに戻ることはない。

これに対し『リア王』においては後半の主たる舞台が荒野、原野であるにせよ場面、人物の転換・出入りは劇の中に適当に按配されていて、『アテネのタイモン』のような極端な対象性を示していない。こうした場面設定の違いは『リア王』、『アテネのタイモン』両作品においてそれぞれ肉親、友人の裏切りから全人類への憎悪、そして人間の自然内存在への発見という同様のテーマを扱いながら、シェイクスピアがその悲劇のヒーローの最終的処理において異なった意図を持っていたことを示している。

『リア王』の悲劇について「あまりの悲惨さゆえに再読に耐えない」と評したのは Dr. ジョンソンだが、その悲惨な結末を持ってしても、なおリアには救いの可能性が示されている。そしてこの救いは外的、内的二重の意味を持っていて、その関係は相互に補完的役割を果たしている。内的救いとは、リア自身の内面への深化であり、過酷な試練を経てたどり着いた大きな自然 (Nature) との関係における人間 (nature) の真の姿の自覚である。

Lear. Is man no more than this? ...thou art the thing itself;
unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked
animal as thou art. (Act3, Sc.4)

Lear. You must bear with me.
Pray you now, forget and forgive me.
I am old and foolish. (Act4, Sc.7)

かつて自らの権力を誇り、「指の先まで王だぞ」と叫んだリアは「着ているものを剥ぎ取れば、人間は二本足の哀れな動物に過ぎない」との自覚から、「自分の愚かさや歳とを認めて」、許しを請う。リアの至りついた心境には人間憎悪の怒りを解いて、自己と世界のありようを容認しようとする和解への可能性が開かれている。

こうしたリアの内面的救いを外から支えているのはコーデリアを始めとしてケント、グロスター、エドガー、オールバニー等によって示されるリアへの愛情であり、忠誠心である。特にコーデリアの父リアに対する愛情 (nature) はかつて姉二人によって切断されたその愛情を修復するものであり、リアの深い傷を癒すものである。

Cordelia. O you kind Gods,
Cure this great breach in this abused nature!
Th' untuned and jarring senses, O! wind up
Of this child-changed father. (Act4, Sc.7)

「虐げられて衰弱しきったリアの深い傷の癒し」を祈るコーデリアの姿は、ほとんど自然の女神 (= Nature) の象徴でもある⁽¹⁹⁾。かくして『リア王』は劇自体としては壮大なスケールの悲劇でありながら、それをリア自身の死に限れば、彼の至り着いた境地と周りのリアに寄せる愛情とによって救いがたい孤独から救われているとも言ってもよい。

これに対してタイモンの死は、謎に満ち、そして遥かに孤独の様相を帯びている。それはリアの死との対照において、やはり内的、外的二重性の中で説明され得るだろう。まず第一にタイモン自身の心の問題について、後半アテネ郊外の森の生活において、人間と自

然との関係についてリアと近い認識に至りながらも、彼の言葉は終始激しい人間憎悪、呪詛に貫かれていて、いささかも内的深化、世界との融和の兆しを示すことがない。その激しさは幾人かの批評家がJ.スウィフトのガリバーとの類似性を引き合いに出すほどであるが⁽¹⁹⁾、タイモンはかたくなな閉鎖性の中で救いの可能性を拒否し続ける。そしてこのようなタイモンの内的閉鎖性は、そのまま外界、周辺の理解者からの孤立に繋がっている。

タイモンは前半アテネの邸への訪問者をすべて受け入れた同じ無条件さで、後半アテネ郊外の森、洞窟への訪問者を拒絶する。唯一の例外は忠実な執事フレーヴィアスで、彼との再会にタイモンは一瞬「その陰悪な心を軟化させ」、そこに融和と和解の可能性を感じさせるが、その数秒後の別れに際しては、また以前のかたくなさに立ち戻り、下のような言葉を残して閉鎖性の象徴ともいえる洞窟の中に消えてゆく。「もし呪われたくなければ、立ち去れ。そして二度と人間に会うな。俺にも顔を見せるな。」

Timon. Had I a steward
So true, so just, and now so comfortable?
It almost turns my dangerous nature mild. (Act4, Sc.3)

Timon. If thou has't curses...
Stay not...
Ne'er see thou man, and let me ne'er see thee. (Act4, Sc.7)

タイモンの心をかくもかたくなにしているものは何か。それについては‘nature’に関係して元老院議員の次のような興味深い言葉がある。「あの男の不満は本性と結びついていて、取り除くすべもない。」

First Senator. His discontents are *unremoveably*
Coupled to nature. (Act5, Sc.1)

タイモンのかたくなさを彼の抜きがたい不平家としての本性に帰する元老院議員の言葉は、タイモンの性格の問題性を指摘しているという点で、後半アテネの森を訪ねたアペマンタスがタイモンとの口論の末に業を煮やして投げつける「あんたは人間の両極を知るのみで、中庸というものを知らん」という台詞に呼応している。タイモンの性格に悲劇の原因を求める諸説については、他にもタイモンの不器用さ、生真面目さ、高貴さ等が指摘され様々に議論されている。しかしタイモンの極端な人間憎悪の原因について、我々はまたこれらに「タイモンのように真の善意から人間性に無条件の信頼を置きながら、かくも手ひどい裏切りを経験した人間なら、その怒り、絶望、人間嫌悪の情・行動は極めて当然」

との素直な見解を付け加えることを忘れてはならないだろう。いずれにせよタイモンのかたくなな人間憎悪の原因はこれらのいずれでもあって、またいずれでもなく、一つを選ぶことは他の理由を逸することになる。したがって問題はむしろそのような議論の多いタイモン像を造形したシェイクスピアの真意、あるいは現実がどこにあったかということになる。結局、タイモンの人間への深い絶望は、タイモンを造形し、タイモンのうちにあって彼を動かしていた作品執筆当時のシェイクスピアの強い関心、心の表出と考えるべきであろう。シェイクスピアと同時代の詩人 R.サウスウェルの言葉を借りれば、「何人も自らが感じてもない激情を表現できる者はいない。」タイモンの悲劇はそう読めるし、そこにおそらくシェイクスピアの希代のミッサンソロープ造形の意図があった。

では一体シェイクスピアにタイモンのような極端な人間嫌いを構想、造形させるに至った社会的背景、個人的理由は何なのか。この点について作品を通読して気がつくのは、舞台となったアテネの腐敗を借りる形で、当時のイギリス社会の現状への批判と思われる言葉が『リア王』以上の直裁さで、劇自体から表出した印象で散見されることである。その意味で劇冒頭の詩人の問いかけ、「いかがですか、最近の世の中は」に答える画家の「悪くなる一方ですよ」という台詞は劇全体の色調に象徴的な意味を投げかける。こうした言葉をむしろ世の悪、軽佻浮薄の風潮に属する人物として社会、時代を批判する資格のない画家や詩人の何気ない台詞にのせているところに、シェイクスピアの痛烈な皮肉が垣間見えるが、同様の例を劇の終幕、5幕1場の画家の台詞からもう一つ引いておく。「約束することが時代で…実行するということはますます流行らないことですよ。」 こうして劇の冒頭と終幕に巧みに配された詩人と画家の言葉は、すでに述べた同じく劇の始めと終わりに同じ人物たちによって交わされる「人間の見せ掛けと真実」についての会話を想起させる。こうした場面設定、会話の配置はいわば前後から劇それ自体の内容、展開をサンドイッチにする形で全体のフレームワークを構成している。おそらくシェイクスピアは当時の不安なイギリスの時代風潮、社会状況をキャンバスとして、その上にタイモンを描いたと言えるであろう。事実タイモンを含むシェイクスピアの諸作品が書かれた時期1600年代、17世紀の扉はイギリス社会にとって覆いがたい憂鬱のうちに開けた。以後1601年のエセックス伯の突然の没落、1603年のエリザベス女王の死とジェームス一世の即位、スチュワート王朝の始まりと、イギリス社会は不安な時代へと進んで行く。

ここから問題は、上述の社会的、時代的背景があったにもせよ、なぜシェイクスピアが作品の統一性そのものを破壊しかねないほどに極端なタイモン像を構想、造形したのか、という疑問に立ち戻る。事実タイモンは劇からはみ出たミッサンソロープの一つのアイデアである。そしてこのアイデアの造形には、当然ながら前述した当時のイギリス社会の現状を背景としたシェイクスピアの個人的体験があったのではないかと種々取りざたされている。

Shakespeare during these years was probably not happy man, and it is quite likely that he felt at times even a intense melancholy, bitterness, contempt, anger, possibly even loathing and despair. It is quite likely too that he used these experiences of his in writing such plays as *Hamlet*, *Troilus and Cressida*, *King Lear*, *Timon*.⁽²⁰⁾

しかし不安な時代状況、暗い未来への予兆の中で、ハムレットの言うごとく「自然に鏡を掲げながら」、劇場、演劇という場で時代・社会の風潮に声を与えていたシェイクスピアが、タイモン像の創出においてブラッドリーの上記の引用が示唆する個人的体験を基にしていたとしても、それが具体的に何であったかは推測の域を出ない。

さて一切の人間社会への関心を遮断して人間への憎悪の怒りの中に閉じこもったタイモンは完全な孤独の中で、自分自身と向き合う以外に道はない。その自分との対話の中で、タイモンは「自身もその忌まわしい、呪われるべき人間という存在の一人であるという」リアと同様の認識に至る。しかし彼の悲劇はそうした自分をも許容できないという点にあり、ここにタイモンとリア別つ分岐点がある。結局タイモンの苦悩は「リアを贖罪へと導いた純化の経験」⁽²¹⁾としてタイモンを救うことなく、誰も看取る者のない孤独な死へと彼を導いてゆく。

タイモンの謎に充ちた死について自殺を云々する説もあるが、その真偽を問題にする必要もないし、またその意味もない。なぜならばタイモンは己自らを、自分で自分を消したのであり、その事実には疑問の余地がない。したがって重要なのは、タイモンが自ら自分の墓碑銘を記したという事実と、その内容である。世のすべてを拒絶したタイモンにとって自分以外に、確固とした世への決別の決意をその墓碑銘にする者はない。タイモンは「大海の波打ち寄せる海辺に、永劫の館を建て(= *Timon hath made his everlasting mansion / Upon the beached verge of the salt flood,...*)」、そこに次のように刻む。

Alcibiades. [Reading the Epitaph] ...

Here lie I, Timon, who, alive, all living men did hate.

Pass by and curse thy fill, but pass and stay not here thy gait.

(Act5, Sc.4)

アルシバイアデス：(墓碑銘を読む) ...

世にあつて世のすべてを憎みし、われタイモン、ここに眠る。

去り際にも存分に呪いて、歩みをとどめず立ち去る者なり。

ここにおいてタイモンは詩人であり、自足して孤独な死へと赴むくことを高貴とした者の美学をすら感じさせる。⁽²²⁾

V. 終わりに — ‘Nature’ 森から海、そしてロマンス劇へ

以上シェイクスピアの晩年の問題作とされる『アテネのタイモン』について、‘Nature’のコンセプトを中心に、主に『リア王』との対比に手がかりを求めながらその再評価を試みてきた。その使用回数 40 回という数字にも象徴的に示されるように、『リア王』は、‘Nature’というアイディアをドラマ化した傑作として評価されている。多くの点で『リア王』との類似点を指摘される『アテネのタイモン』においても、‘Nature’の使用頻度は 24 回とその数を減じはするが、シェイクスピアはなおこのテーマについての強い関心を持続し、むしろ『リア王』の中で描き、論じきれなかった問題に解決を与えようとしていたように思われる。シェイクスピアは『アテネのタイモン』において、自らに課したその課題に十分に応え得たか。この点については、作品自体の評価と、シェイクスピアの感慨とは、おのずから別と言うべきであろう。

『アテネのタイモン』それ自体を一つの作品としてみた場合、「完成の意図のない未完の作品」「作者がもっとも疲弊した時の谷間の作品」といった評価があることはすでに冒頭に紹介した。しかし、以上縷々検討してきた『リア王』との類似点、相違点の理解を前提として、これを特にシェイクスピアの晩年の作品群との関係において眺めれば、『アテネのタイモン』のおかれた位置が見えてくる。たとえば J. ウェインは『アテネのタイモン』を最後の悲劇作品として位置づけ、ロマンス劇への道を示唆して、次のように述べている。

Timon of Athens, like Hamlet, is a broken portal. Through it, we pass through the realm of tragedy, as through Hamlet we came into it...it points forward to the next phase...towards the masterpieces to come. ⁽²³⁾

J. ウェイン同様、『アテネのタイモン』を最後の悲劇として、それをシェイクスピア晩年のロマンス劇『冬物語』『テンペスト』に至る方向を指し示す作品として位置づける研究者の数は多い⁽²⁴⁾。しかしそうした批評の趨勢の中で『アテネのタイモン』が必ずしも正当な評価においてその位置を与えられているとは言いえず、またその意味でシェイクスピアの真意が十分に理解されているとも言いがたい。以下いずれも劇の後半に関係する二点において『アテネのタイモン』がシェイクスピア晩年の傑作、ロマンス劇に通じる作品であることを評価しておきたいと思う。

まず第一点は、和解、融和の問題についてである。確かにタイモンは世界との和解、融和をかたくなに拒否し、一人孤独な死への道を選ぶのだが、しかし作品それ自体がまったく外部に閉ざされて、他との融和、和解の可能性を否定しているわけではない。特に後半、タイモンとの面会の後、稼業から足を洗うこと決意する山賊たちの改心のエピソードや、またシェイクスピアの人物造形の中でもっとも忠誠心厚い登場人物の一人とされるフレー

ヴィアスのタイモンとのやり取りの中には十分な和解の可能性が暗示され、そこにロマンス劇への道が示されている。⁽²⁵⁾ ひと時ではあるが、「常に冷静なる神よ、例外なくすべてを呪った性急さを許したまえ」と叫ぶタイモンの祈りは、自分の怒りを静め、心の安定に近づこうとする魂の救いへの出発点である。

Timon. Forgive my general and exceptless rashness,
You perpetual - sober god! (Act4, Sc.3)

やがてタイモンの祈りは、「私はすべてを失って、すべてを得る (= nothing brings me all things)」との悟りを経て、孤独ながらも自足した死へと彼を導く。

第二点は舞台、場面の、森から海への移行である。『リア王』における海はドーバーの岸辺のみであったが、『アテネのタイモン』において後半の舞台は、アテネ郊外の森、それも海に近い洞窟と海岸に移されていて、ほとんどの場面はここで進行する。そこはすでに波の音が聞こえる海に近い自然である。海のイメージ、海への傾斜は、たとえばタイモン自身の「人生という不安な航海において (*In life's uncertain voyage*)、人間という脆くはかない船 (= *nature's fragile vessel*) が耐え忍ぶ多くの苦難」といった次のようなことば・台詞の中にも現れている。

Timon. ..., with other incident throes
That *nature's fragile vessel* do sustain
In life's uncertain voyage,... (Act5, Sc.1)

シェイクスピアの劇作家としての生涯の最後の作品群となるロマンス劇において、主要なテーマとなる和解と調和の可能性、その劇の主要な舞台となる海への移行といった点から眺めるとき、タイモンの自作の墓碑銘を読んだ後、この悲劇の終幕を告げるアルシバイアデスの台詞は象徴的である。彼の最後の言葉はハムレットのフォーテンブラス同様ヒーローの死の後、社会の秩序再構築を託された武将の、同様に誇り高き貴族にして武将であったタイモンへの墓碑銘であり、レクイエムである。

Alcibiades. Though thou abhorr'dst in us our human grief,
Scorn'dst our brains' flow and those our droplets which
From *niggard nature* fall, yet rich conceit
Taught thee to make *vast Neptune* weep for eye
On thy low grave, on faults forgiven. Dead
Is noble Timon... (Act5, Sc.4)

アルシバイアデス： あなたは、われわれ人間が嘆き悲しむのを嫌い
 卑小な人間がその目から流し、こぼす涙を
 蔑んではいたが、豊かな想像力の助けをかりて
 広大な海の神ネプチューンをして、永劫にその涙を
 過ちを許されて眠るあなたの墓に注がせるのだ。
 気高きタイモンは死んだ。

ここには象徴的な意味で、シェイクスピアの長い‘Nature’についての旅の終着点が、そして来るべきロマンス劇への出発点がある。卑小な人間(=niggard nature)の流す涙を、過ちを許されて誇り高きタイモンが眠る海辺の墓地を洗うのは、永遠にその営みを繰り返す大自然(=Nature)の象徴としての大海原(=Neptune)の波であり、ここにおいて涙は海に融合する。そしてその海は『冬物語』のボヘミアの海岸に通じる海であり、また人知れぬ海の孤島の沖合にはすでに『テンペスト』のプロスペロー、ミランダの乗る船が見えている。シェイクスピアのロマンス劇への航海は、『アテネのタイモン』を中継の港として始まると言ってよい。『アテネのタイモン』は一作品として様々にその問題性を指摘されマイナーな評価を与えられているが、これを‘Nature’のコンセプトを中心に再検討し、シェイクスピア晩年の作品群の中に置いて見る時、作家自身の劇作家としての精神の軌跡という点からも、この作品の深い意味、新しい魅力、占める位置の重要性が再確認される。

[注]

- (1) H. J. Oliver edited, *The Arden Shakespeare Timon of Athens* (Methuen, 1982), pp.xiii~lii.
- (2) Harold Bloom, *Shakespeare, The Invention of the Human* (Riverhead Books, 1999), pp588~590.
- (3) John Russell Brown, *Shakespeare: The Tragedies* (Palgrave, 2001), p365./ Stanley Wells, *Shakespeare, A Life in Drama* (Norton, 1997), p280./ W. H. Auden, *Lecture on Shakespeare* (Princeton University Press, 2002), p255./ John Wain, *The Living World of Shakespeare* (Penguin Books, 1966), p.181.
- (4) Irving Ribner, *Patterns in Shakespearean Tragedy* (Methuen, 1969), pp137~153.
- (5) Harold C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare Vol.2* (The University of Chicago Press, 1960), pp172~174.

- (6) J. Bartlett, *Concordance to Shakespeare* (Macmillan, 1979), pp.1065~1068. 別途 Julie Sanders, *Novel Shakespeare* (Manchester University Press, 2001), pp.207~208 にも言及。
- (7) 本章について、詳しくは拙稿『リア王における Nature の構図』（清泉女学院短期大学 紀要第4号、1986年3月）参照。
- (8) John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature* (Faber, 1982), p.15.
- (9) 福田恆存「唯一の語の為」『文学界』（昭和43年1月号）、11~12頁。
- (10) 詳しくは『リア王における自然』（P.ミルワード・安西徹雄編、荒竹出版、昭和51年）のP.ミルワード「フッカーとリア王の自然」参照。
- (11) John Wain 前掲書、162頁
- (12) Russ McDonald edited, *Shakespeare – An Anthology of Criticism and Theory 1945–2000* (Blacwell, 2004), p.204.
- (13) Leo Paul S. de Alvarez, Nature and City: Timon of Athens, *Shakespeare as Political Thinker*, J.E. Alvis & T.G. West edited, (ISI Books, 2000), pp.182–186.
- (14) John Wain 前掲書、216頁。
- (15) Harold Bloom 前掲書、589頁。 / John Wain 前掲書、223頁。
- (16) Stanley Wells 前掲書、274頁。
- (17) Leo Paul S. de Alvarez 前掲論文、177~182頁。
- (18) 「自然の女神としてのコーディリア」については、前掲書『リア王における自然』の岩崎宗治「リア王における自然と運命」が詳しい。
- (19) Harold Bloom 前掲書、589頁 / A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (Macmillan, 1992), p.67. / Harold C. Goddard 前掲書、173頁。
- (20) A. C. Bradley 前掲書、238頁。
- (21) Irving Ribner 前掲書、142頁。
- (22) Leo Paul S. de Alvarez 前掲論文、197~200頁。
- (23) John Wain 前掲書、225頁。
- (24) たとえば Harold Bloom 前掲書、591頁 / John Russell Brown 前掲書 366頁。
- (25) Harold Bloom 前掲書、597頁 / Harold C. Goddard 前掲書、178~182頁。 / Irving Ribner 前掲書、153頁。