

シェイクスピア・ビジネスの誕生

——ジェイコブ・トンソンとニコラス・ロウ編集版 テキスト（1709年）——

中野春夫

出版規制法（1662年）が1695年に失効し、1557年以来の書籍出版組合独占体制が一時的に崩壊する中、ロンドン出版業界の大物ジェイコブ・トンソン（1655-1736）は1707年、1709年とシェイクスピア全集版出版の鍵となる「ブラウント・ジャガード版権（Blount & Jaggard segments）」を矢継ぎ早に取得した（Murphy 58; Gaba 37-38; Dugas 133-37）⁽¹⁾。トンソンによって最初の編集版シェイクスピア全集が出版されたのが1709年5月であり、翌年の1710年3月には有力なロンドン書籍業者たちの猛烈なロビー活動が功を奏して、世界最初の著作権法が議会を通過した（Gaba 31-32）。

娯楽文化の背景を織りなす諸制度が激変する中で、ジェイコブ・トンソンは商品としてシェイクスピア全集にどのような工夫を凝らし、どのような販売戦略を練ったのだろうか？ 本論は舞台芸術や文学研究、文化事業の花形としてシェイクスピアとその劇作品が超優良コンテンツへ作りあげられるその第一歩を娯楽ビジネスという観点から再検討したい。

1. 1709年以前のシェイクスピア受容

1699年2月13日のロンドンで中古本オークションが開催されたさい、シェイクスピアの第1フォリオはチャーサー、ダン、ベン・ジョンソンな

ど並み居る大詩人の全集を押さえ、中古フォリオの中で最高価格となる18 シリングの値を付けた（West 73-75 Appendix I.4, Table I. P.）。また1685年の刊行から1705年まで、出版業者のリチャード・ベントリーらによって第4フォリオの販売広告は毎年のように行われ（Hansen & Rasmussen 58-59）、1700年前後のある時期にはジャイルズ・ドーソンによって「第5フォリオ」と呼ばれる第4フォリオの第2刷が印刷されていた（Dawson 94）。シェイクスピア全集版テキストが1700年前後の時期でさえ書籍市場で人気を保っていたことは疑いえないが、逆説的に上記の現象は、17世紀末の時点でシェイクスピア劇の商品価値にも陰りが訪れていたことを示唆している。

第1フォリオが最高価格を付けたと言っても、2番目のボーモント & フレッチャー全集がほぼ同額の17シリング6ペンスであり、ミルトンの『失樂園』も14シリングで落札されたことを考慮すれば、シェイクスピアの人氣が圧倒的だったとは言い難い（West 18）。第1フォリオにしても18世紀の中頃まではむしろ第2フォリオなど後続のフォリオより低い価格で取引されており、第1フォリオの取引価格が急騰するのは「シェイクスピア研究」が発達し第1フォリオの優越性が認知される18世紀の中頃からである（West 22）。また出版された直後からすぐ第4フォリオの中古本が出回り、新本価格の75%~90%で取引されていた事実は、ウィリアム・セントクレアが類推するように第4フォリオの新本価格20シリング（1ポンド）が割高に感じられていた可能性を示唆している（St Clair 694）。さらに1705年まで毎年のように第4フォリオの販売広告が打たれていたことは在庫品が常時発生していたことを間接的に物語っている。

1701年に著作権法が制定される以前は、シェイクスピア全集の売り方もしくは儲け方の発想も異なっていたように思われる。個別作品はコート版で印刷されたが、17世紀のシェイクスピア全集はすべてフォリオ版で出版されることになる。その顕著な特徴は『ベリクリーズ』や外典（アポクリファ）の付加や植字工による校正が行われこそすれ、F1からF4

までほぼ同じフォーマットで刊行され、大きく変化はしなかったことである（金子 33-34）。その要因と思しきものが1557年の勅許状によって認可された書籍出版組合の独占体制であり、ジェイクスピア劇の版權を所有する組合員だけがその作品の版權を不動産所有権と同じく、排他的かつ半永久的に所有することができた（Murphy 102; Gaba 28）。個別的な作品に対する版權が無期限に存在する一方、シェイクスピアの全集版に対する版權は制度的に存在せず、全集版を出版するにあたっては「ブラウント・ジャガード版權（Blount & Jaggard segments）」と呼ばれる個別版權の主力を所有する組合員が中心となってカルテルを組む必要があった。

F1からF4までカルテルのメンバーがすべて変わっていて、出版後のある時期に版權を本人もしくは相続人が売却していたことはシェイクスピア劇版權への投資を一種の資産運用と見なし、永続的に版權を保有する意思を基本的に持っていなかったことを意味する。また出版にあたってカルテルがフォリオ版のフォーマットをそのまま使用し続けたことは、フォーマット変更に必要な新たな投資を負担するつもりもなかったことを示唆している。要するにシェイクスピア劇の版權購入は今日の株式購入と全く同じで、版權の取得に要した投資を全集版の出版によって回収できればそれで十分で、回収後はすぐさま版權を別の組合員に売却したのである。独占体制が無競争を保証しているので、F2、F3、F4の版權所有者カルテルは新たな投資を必要とする大きな刷新をむしろ敬遠したと思われる。17世紀の娯楽ビジネスという観点から見ると、フォリオ版の隠れた特徴として挙げられるのが全集版を優良コンテンツに仕立て直しさらに儲けようという長期的なビジネス戦略が見られないことである。

無競争状態が生み出す弊害は潜在的にシェイクスピア全集の売れ行きにも影響を及ぼしていたと考えられる。1700年頃に「第5フォリオ」の印刷が行われたそもそもの原因も、3つの印刷業者のうち2つの業者に総ページの約3分の2にあたる未製本シートが大量に残っていたことにある（Hansen & Rasmussen 56-57）。かりに1700年以降、第6フォリオ、第

7 フォリオと従来の全集版とそう変わらないものが刊行され続けるとすると、そのたびに在庫（売れ残り）冊数が増加し、いつかは中古価格の下落とともにシェイクスピア人気の終焉が訪れたはずである。今日の私たちには想像しがたいことだけれども、シェイクスピア劇の商品価値は1700年頃に潜在的に毀損しかけていた可能性が否定できない。

書籍出版組合の独占体制を追認した1662年の期限付き議会制定法が1695年に更新されることなく失効すると、出版物のプロテクションを規定する法的システムがイングランド社会から消え去り、従来「海賊出版」に該当した行為を規制・処罰することができなくなった（Rose 118-19; Murphy 60; Gaba 29-30）。この無秩序状態のさなか、ジェイコブ・トンソン（1世）というロンドン出版業者の大物が1707年と1709年と矢継ぎ早に「ブラウント・ジャガード版權（Blount & Jaggard segments）」を獲得した（Murphy 58; Gaba 35-39）。その直後に起こるのがニコラス・ロウ編集版全集の出版と「アン女王法」として知られる世界最初の著作権法制定である。

2. フェイク伝記によるレジェンドの創造

シェイクスピアの全集版テキストは1705年あたりまでは分厚く、重いフォリオ版の1巻本で販売されていた。エマ・スミスとアンドルー・マーフィーが真っ先に挙げるニコラス・ロウ編集版全集の革新性はフォリオ版1巻本の伝統から決別し、「持ち運びが便利（portable convenience）」なオクタボ版6巻本で刷られたことである（Smith 183; Murphy 59-60）。フォリオ版という物理的な「威厳（prestige）」が失われた反面、新たな全集はより収納しやすく、読みやすくなり、以後のシェイクスピア全集は基本的に小型化を踏襲するようになる（金子 31-32）。

トンソンはたんに判型を変えただけでなく、全集版の内容、さらには編集の概念も大きく変えていた。まず当時劇作家・詩人として活躍していた

ニコラス・ロウの名前を編纂者として表題ページに掲載し、従来植字工が匿名で行っていた校正作業を文壇セレブによる責任編集とした。フォリオ版フォーマットでは最初にベン・ジョンソンなどによる礼賛詩が掲載されていたが、ロウ編集テキストではその種のものは一切カットされ、代わって第1巻の表題ページの直後に置かれたのが「ウィリアム・シェイクスピア氏の生涯、などに関する解説（Some Account of the Life, & c. of Mr. William Shakespear）」である。

ファクシミリ版の序文を執筆したピーター・ホランドによれば、「ニコラス・ロウが試みるまで誰もシェイクスピアの広範な伝記を編集することはなかった」（Holland xvii）。ジョン・オーブリーの断片的な言及はあるものの、シェイクスピアに関する伝記的情報が一般読者に知られるようになるのはドン＝ジョン・ドゥーガスが指摘するように1709年のロウ編集版全集からである（Dugas 130-31）。1709年以前の観客や読者は『ハムレット』など個々の作品やシェイクスピアの名前を知ってはいても、シェイクスピアその人について彼がどこで生まれ、どのような人生を送ったのかほとんど情報を持たなかった。

ロバート・ヒュームの指摘によれば、シェイクスピア劇上演においてシェイクスピアの名前が冠されて興行されるのは18世紀からであり、1700年以前にはシェイクスピアの看板がつけられていたことを示す明確な証拠は存在しない（Hume 41-43）。今日の文化的な世界遺産化現象からすると想像もできないが、シェイクスピアの知名度は1709年以前にはフォリオ版を購入する一部の知識人を除いてほとんどなく、ましてシェイクスピアの名前で何か売れることはまずありえなかった。その状況を一変させたのが、ロウ編集版の冒頭に収録された伝記風のシェイクスピア紹介文である。

スタンリー・ウェルズズの小事典における記述が典型的なように、一般的にロウのシェイクスピア伝は「最初の正式な伝記（the first formal biography）」（Wells 151）として認知されている。ただしその内容はタ

イトルが示す通り「生涯、など (the Life, & c)」であって、伝記的情報の紹介はごく一部にすぎず、大半はロウによる作品解説に費やされている。エドモンド・マローンの辛辣な表現によると、ロウの伝記には「わずか11の事実しか言及されておらず、検証してみるとそのうちの8つは間違っている」(Malone Vol. 1 Pt. 2. 69-70)。とりわけ悪名が高いのが悪い交友関係と鹿盗みエピソードである。マローンの指摘によれば、シェイクスピア時代のサー・トマス・ルーシー領地には鹿園はなく、シェイクスピアがサー・トマスの鹿を盗むこともできなければ、諷刺バラッドを執筆することもできなかった。エドモンド・マローンが1790年に懐疑的な見方を示して以来 (Malone Vol. 1 Pt. 2. 121n)、トマス・ベタートンがストラットフォードで収集したと伝えられる種々の情報はベタートンの収集旅行そのものを含め信憑性を大きく疑われているが (Gilvary 5)、逆説的に一連のフェイク・エピソードはロウもしくはトンソンが作り出したかったシェイクスピア神話の原像を浮かび上がらせてくれる。

ニコラス・ロウの伝記的解説はウィリアム・シェイクスピアが1564年4月にストラットフォード・アポン・エイヴォンで、ジョン・シェイクスピアの長男として生まれたことから始まり、ここまでは事実と合致している。実際のジョンの職業は手袋職人 (glover) であったけれども、ロウの記述では「羊毛取引業者 (Dealer in Wool)」とされている。ウィリアム・ハリソンの分類に従えば (Harrison 94) ジョンの身分も「市民 (citizen)」もしくは「商人 (burgess)」であったけれども、ロウの解説では地主階級である「紳士階級 (gentlemen)」に変えられている。ウィリアム少年は「しばらくの間、無料の学校 (a Free-School) に通っていたが」、家業の事情で退学を余儀なくされ、父親の仕事を手伝うようになる。

ウィリアム少年は地方の良家のお坊ちゃまであり、サミュエル・シェーンボームらによる伝記から私たちが知る実際の家庭環境とはかなり異なる穏やかな生活を送っていたことになる。父親の職業は中世期・ルネッサン

ス期を通じてイングランドの基幹産業であった生羊毛取引であったし、家柄もイングランドの特権階級と見なされるが経済状態は芳しくなく、そして明らかに当時の公立学校（grammar school）を指す「無料の学校」に一時期だけ通うことができた。ウィリアム・シェイクスピアはイングランド社会においてごく普通、もしくは地方ならどこにでもいそうな少年時代を送っていたことになる。言い方を変えれば、1709年のイングランド人がロウの編集テキストを通じて初めて知らされるウィリアム・シェイクスピアの人物像は、自分たちの大地と社会が生み出した典型的なイングランド人のそれなのである。

生粋のイングランド人というイメージが、その後のシェイクスピア・ビジネスにおいてどのような影響を及ぼしていたのかを示すのが、「無料の学校」中退後に関するロウの記述である。

シェイクスピアが古代ギリシャ・ローマ詩人の劇作品を知らなかったことは〔学校を中退したという〕この事情からも、古典劇の模倣の形跡が全くない彼の作品からも明らかである。シェイクスピアの趣味の洗練度や偉大な天性の才能は最も優れた古代ギリシャ・ローマ詩人たちと遜色がなく、もし機会さえあれば古典作品を大いに読んで研究し、古典劇の最良のイメージが彼の作品に取り入れられ、天賦の才能と融合したであろう。ただし結果として、シェイクスピアが古典劇から重要なものを模倣していないことは彼が古典劇を一度も読んでいなかったことの証である。

It is without Controversie, that he had no knowledge of the writings of the Ancient Poets, not only from this Reason, but from his Works themselves, where we find no traces of any thing that looks like an Imitation of 'em; the Delicacy of his Taste, and the natural Bent of his own Great Genius, equal, if not superior to some of the best of theirs, would certainly have led him to Read

and Study 'em with so much Pleasure, that some of their fine Images would naturally have insinuated themselves into, and been mix'd with his own Writings; so that his not copying at least something from them, may be an Augument of his never having read 'em. (Rowe ii-iii)

ロウの伝記的解説文において繰り返し現れる表現・語句が二種類あり、一つは「この著者の天賦の才能の偉大さ (the greatness of this Author's Genius)」(Rowe xxiii) など天才への言及である。上記の引用のように天賦の才への礼賛が出てくれば、その前後で必ず言及されるのが「学識の不足と古典詩人に対する無知」、すなわち学歴のハンディキャップと古典劇に関する知識の欠如である。

ロウが植え付けようとしたシェイクスピアのイメージとは、今日で言う特別な訓練を受けていないにもかかわらず軽々と世界記録をだせる天才アスリートのそれである。ロウの巧みなイメージ操作を陸上競技の比喻で解説してみると、マスター・シェイクスピアはイングランドの片田舎で生まれて大学に行けなかったため、大陸で生まれた最先端の走法を知らずに育った。だからマスター・シェイクスピアの走りは私たちには型破りで粗削りに映るかもしれない。ただしマスター・シェイクスピアはそのハンディがあっても、古典時代の大劇作家や現在のイタリア・フランス劇作家よりも優れた記録を残している。

ニコラス・ロウ編集テキストを通じて一般読者はシェイクスピアの伝記的情報に初めて触れることができたが、その最初期の時点でその後のシェイクスピア・ビジネスにとって決定的なイメージを刷り込まれることになる。シェイクスピアはイングランドの大地と文化が育んだ、磨かなくてもそのまま光輝くダイヤモンドの巨大な原石である。ただし出版業者や編集者、観客、読者が協力して磨き上げれば比類ない宝物になる。前者のイングランド原産の天才というイメージが国民詩人化、神格化、インگران

ドの文化的アイコンといったシェイクスピア受容の一大特徴を生み出していくことになる。その一方で、いつの時代でもシェイクスピア・ビジネスは自由にシェイクスピアをその地域やその時代、文化、美学に合わせてカスタマイズしており、典型的な例が17世紀・18世紀の改作劇・翻案劇である。明らかにその根本にある発想はシェイクスピア時代に上演され出版されたままのシェイクスピア劇では面白さが十分に理解できない、だから自分たちの趣味に合うように加工してやらなければならない、というものである。

3. 新たな読者サーヴィス、43葉の図版

今日ではほとんど注目されることはないけれども、ニコラス・ロウ編集版にはシェイクスピアの肖像2葉以外に各作品の1場面を描く43葉の木版画が印刷されていた（ロウ版では正典37作以外に外典6作も収録されていた）。今日の現代英語綴り版テキストでは上演史を解説する視覚資料として舞台上写真が掲載されるのが通常であるが、ロウ編集テキストの図版はこの種の読者サーヴィスの最初の例、すなわち作品の一場面に関する視覚的情報を提供した最初のテキストである。

これらの図版に対して近年のシェイクスピア批評は対照的な二つの解釈を施してきた。一つは今日のシェイクスピア・テキストに収録される舞台上写真と似たような目的、すなわち地方在住者などロンドンの舞台を見ることのできない読者層に対する舞台上演の視覚資料という解釈である。ピーター・ホランドやゲアリー・テイラーの解説が典型的な例になるが（Holland xxi; Taylor 74; Lynch 129）、ニコラス・ロウ編集テキストを書誌学ベースの伝統的なシェイクスピア研究の視点から解説する場合にはおおむねこの解釈が提示される。一方、スチュワート・シラーズは美術史研究者の立場から伝統的な解釈とは対極的に図版そのものの美的機能、すなわち「配置や隠喩を通じて〔劇作品の〕物語性やコンセプトを伝達す

る」という自律的な役割を強調する（Sillars 31）。

シラーズは図版の彫版職人イリーシャ・カーコールとは別に、デザイナーにあたる図案考案者であるフランス人フランソワ・ボワールの存在を特定化し、1700年頃に来英したばかりのボワールが実際に観劇できた作品数は5作前後であり、シェイクスピア全作品の舞台上演を視覚化することは不可能であったことを同時期の上演記録から指摘した（Sillars 33）。ロウ編集テキストの図版にはおよそ3分の1に舞台カーテンが描かれていて、この存在が舞台上演の再現というシェイクスピア研究者の単純な速断を生み出してきたが、シラーズによればこのカーテンも「明らかに舞台カーテンの正確な再現ではない」（Sillars 44）。ボワールによって描かれた図版の多くは「その当時の舞台にはない場面と登場人物を登場させているため、その情報源は印刷された演劇テキスト以外にはあり得ない」（Sillars 34）。シラーズの指摘が正しいとすると、図案考案者のフランソワ・ボワールはテキスト情報を基に彼独自の「批評的解釈」（Sillars 72）をしていたことになる。

シラーズは文学ベースのシェイクスピア研究が見落としがちな問題を次々と指摘してくれる一方、個々の図版をミレイの絵画のようにあたかも自律的に存在する作品であるかのように論じていることは否めない。ロウ編集テキストに組み込まれた図版43葉はそれぞれの劇作品の巻頭に置かれた、いわばテキストと相互依存の関係にある視覚資料である。これらの図版が編集テキストの一構成要素としてどのような役割を果たしていたかを指摘できていないので、シラーズの解釈もシェイクスピア研究への貢献という点では物足りなさを感じさせる。

ロウ編集テキストの第1巻を開いてみると読者の目に最初に飛び込んでくる図版が『テンペスト』の嵐の光景である。結果からすると、この光景はテキストの情報とは一致せず、テキストの解釈として完全に間違っている。第1幕第1場のやり取りからするとナポリ王アロンゾの一行が遭遇しているのは妖精や怪物とは全く無関係の本物の嵐である。図版がオープニ

ングの場面を表しているのであれば、ドラゴン風の怪物やマストに停まっているエアリエルの姿、とりわけ岩場に立って魔術の杖を振るうプロスペローの描写は不要である。『テンペスト』の嵐に関しては魔術のようなことが起こっていて、観客は台詞の情報から最初は本物の嵐を想像しなければならぬが、次の場面では観客の頭の中に作られた物理的な嵐が見世物のフェイク嵐になってしまうことである。プロスペローはエアリエルに実際には風も吹かなければ波もたたないイリュージョン・ショーを演出するように命じていたのである。

プロスペロー

おい、妖精、

きちんと俺が命じた通りに嵐を演じたか？

エアリエル

すべてお言いつけ通りに。

私は国王の旗艦に乗ってやりました、舳先に飛んでは、船腹に移って、今度は船尾、どの船室でも炎に化け腰を抜かせてやりました。時には分身の術でトップマストやら、帆桁やら尖った舳先で破裂してまたまた一つになって燃え上がる。

(*The Tempest* 1. 2. 193–201)

Prospero

Hast thou, spirit,

Performed to point the tempest that I bade thee?

Ariel

To every article.

I boarded the King's ship: now on the beak,

Now in the waist, the deck, in every cabin

I flamed amazement. Sometime I'd divide

And burn in many places—on the topmast,

The yards and bowsprit would I flame distinctly,

Then meet and join.

この引用を文字通りに解釈すれば、嵐のイリュージョンはエアリエルが分身の術を使って、雷鳴や閃光に化けることによって演出される。言い換えれば、エアリエル演出の嵐はまさしく芝居小屋において太鼓（“dreadful thunderclaps”）や火薬の爆発音（“sulphurous roaring”）により聴覚的に表現されていたシェイクスピア時代特有のフェイク嵐である。従ってボワールの図版が第1幕第2場の情報を基に描かれているとすれば、大波や大風の描写は厳密に言うと不要になる。この図版の特異なところは、第1場の本物の嵐と第2場のフェイク嵐が合成されて2場面にわたる物語の展開が表現されていることである。

『テンペスト』が上演された1611年もしくは12年と、ニコラス・ロウ編集テキストが出版された1709年とでは明らかに芝居小屋の物理的構造も劇世界の演出の仕方も大きく変化していた。エリザベス朝演劇を上演していたグローブ座は1644年に共和政府によって打ち壊され、1660年に王政が復活した時には屋外の円形劇場は姿を消し、代わって大陸型の額縁舞台の劇場が出現していた。上演時間は平日の昼間で、基本的に演目は日替わりで、大道具も小道具も最小限のものしか使われなかった。屋内の額縁舞台で女性登場人物も女優が演じるようになれば芝居は見に行くものになるが、シェイクスピア劇の台詞では「観る」という視覚的な受容を前提とした表現は登場せず、常にお芝居は「聞く」ものであった（中野『恋のメラコリー』9-12）。17世紀後半期に生まれたフランス人、フランソワ・ボワールは明らかに内乱期以前の青空天井の芝居小屋を知らなかったし、エリザベス朝演劇の約束事も理解できなかったはずである。

1611年の初演時には『テンペスト』の嵐は観客の頭の中で魔法のように本物からイリュージョンへと変えられていて、この演劇的体験こそが新大陸植民という『テンペスト』の時事的なテーマと密接に関連する核心的な現象になる。『テンペスト』の主要な材源として知られるヴァージニア会社パンフレットの中で、シェイクスピアに摩訶不思議な嵐を創造させることになったと思いき一文がある。

この悲惨な出来事をすべての根源はわれらの過ちをお許しになる神のご意思であり、神は先に触れた激しい嵐によって「植民団の」頭を四肢から切り離し、「支配の権威」という枢要な力をサー・トマス・ゲイツとともにこの不運をもたらす（だが幸運をもたらす）島々に追放なされたのだった。(Strachey 67)

The ground of all those miseries, was the permissive providence of God, who, in the forementioned violent storme, separated the head from the bodie, all the vitall powers of regiment being exiled with Sir Thomas Gates in those infortunate (yet fortunate) Ilands.

1709年の読者たちはすでに試練の「激しい嵐」から「われらの過ちをお許しになる神」の恩寵の嵐へ変えられなくなっている。だからボワールは第1場と第2場の台詞の情報をすべて視覚化してしまったのである。

『トロイラスとクレシダ』に付されたボワールの図版がもしカーテンコールの場面であるならば、これが唯一の例外になるが、ロウ編集テキストの図版は基本的にすべて同時代の舞台上演の図像化ではない。これらの図版はむしろ王政復古期のコスチュームなど同時代のセッティングを通じて、シェイクスピア劇のサビとなる場面を三次元化したものである。この種のものが全集に組み込まれる自体、18世紀初めの読者が屋外劇場での昼興行という物理的制約を前提とした100年前の演劇に関するリテラシー、とりわけ台詞情報を視覚化するための約束事の理解を喪失しつつあったことを示唆している。ロウ編集テキストに収録された43葉の図版は1709年の読者に対する便宜的サービス、古典劇となりつつあるシェイクスピア劇の台詞を自分たちの時代に合わせてどう3次元化していけばいいのか、その見本を提供していたのである。

4. 読者サービス、登場人物一覧、幕場割、ト書き

R. B. マッケローの指摘によれば、シェイクスピアの英語の多くは彼の死から 100 年後の人間には理解しにくくなっていた (McKerrow 170)。おそらく読みにくさは言語だけに限ったことではなく、ネイハム・テイトの『リア王の歴史』など多くの改作劇の存在が雄弁に物語ってくれるように、シェイクスピア劇は上演でもテキストでもエリザベス朝時代の原的な形のままで王政復古期以降の観客・読者には受け入れにくくなっていたのである。言い換えれば、何かしらの修繕加工を施すことによってシェイクスピア劇は色褪せない魅力を維持することができ、逆の視点から言うと、シェイクスピア劇を死後 100 年経った時期に超優良コンテンツへ再生させるためには読者サービスという名目で刷新を行う必要があった。登場人物一覧や幕場割、入退場等のト書きの付加、場所や時代など劇世界設定の明示など、ニコラス・ロウ編集テキストで新たに施された言語情報は同時代の観客には不可欠となりつつあったものだと考えられる。

登場人物一覧はすでに第 1 フォリオから『テンペスト』など 5 作の巻末に掲載されており、幕場割もフォリオ版において約半数の劇作品に施されていた。ただし、今日の現代英語綴り編集版テキストのようにすべての作品に「登場人物一覧 (Dramatis Personae)」と幕場割がつけられるようになるのはニコラス・ロウ編集テキストからである。もちろんフォート版やフォリオ版の時代から入退場のト書きは「ところどころに見られる」が、「詳しく表示される」(金子 34) ようになるのもロウ編集テキストからである。全作品にわたってウィーンの宮殿やロンドン下町の居酒屋など空間の設定を細かく場面ごとに示した最初の編集者もニコラス・ロウである。読者への便宜という脈絡で解釈すれば、1709 年の読者はト書きや時空間の設定と合わせて台詞を読むことにより、格段に言語情報を三次元化しやすくなっていたはずである。舞台上演では入退場はそのまま視覚的に把握

できるが、入退場の指示がところどころにしか存在しないフォリオ版テキストでは、エリザベス朝演劇のリテラシーを基に自分で登場人物の入退場を判断しなければならない。

時空間の設定も同様で、台詞を参考にして読者それぞれが自分で想像しなければならない。ロウ編集テキストは時空間の設定から場面の切り替わり、入退場のタイミングなど視覚的情報を明示することで、ほぼ同時期から繁栄する小説と同じような読む娯楽、すなわち活字という2次元情報を劇的な人間関係が展開する3次元のフィクション世界へ変換させる娯楽を提供することになったのである。ただし私たちはニコラス・ロウ編集テキストから始まる読者サービスに関してある現実を理解しなければならない。シェイクスピア劇が前提としている社会制度や文化コードはその後の時代と著しく異なっている場合があり、その場合には劇世界の設定がその時代の読者に理解できるようにカスタマイズされるのが通例である。ニコラス・ロウがフォリオ版の『じゃじゃ馬馴らし』に施した変更がまさしくその一例になる。

『じゃじゃ馬馴らし』は外枠（序幕）と劇中劇の構造をとっていることで知られており、この序幕にフォリオ版テキストでは「物乞い (beggar)」と表記される喜劇スターが登場する。この登場人物を職業名の「物乞い」から固有名詞の「クリストファー・スライ」へと変えたのがニコラス・ロウ編集テキストである。さらにロウは登場人物一覧でスライの職業を酔っぱらいの鋳掛け屋としており、その後の編集版テキストはロウの改訂を踏襲している。現在の時点で「物乞い」という設定は『じゃじゃ馬馴らし』のテキストからほとんど消え失せており、かろうじてオクスフォード版とノートン版だけが部分的に残すフォリオ版のト書き、さらには領主がスライを最初に目にした瞬間に発する表現「この物乞い (the beggar)」(Induction 1. 35) がその設定の痕跡をとどめている。

1495年に制定された最初の貧困法は江戸時代の無宿者や非人に相当する「浮浪者」すなわち vagabond、rogue、sturdy beggar と呼ばれる新

たな被差別的な社会集団を生み出した。1548年の「浮浪取締法」(1 Edw. VI. c. 3)では浮浪者の定義が具体化され、「働くことなく幹道の近くや町や村の通りを放浪する」者たちが浮浪者と認定された。さらに1551年にライセンスを持たない地方巡業を違法とする法律がイングランド議会を通過し(5 & 6 Edw. VI. c. 20)、その冒頭では行商人と鋳掛屋が名指して「この王国にとって必要というよりは有害であることは明白である(it is evident that Tynkers Pedlers and suche like vagrant psones are more hurtfull than necessarie to the Comen Wealth of this Realm)」と断罪されることになった。行商人と鋳掛け屋はドサ周りを行うことで共通しており、この特性によって両者は16世紀半ば以降、浮浪者の典型的な表稼業と見なされるようになる。

フォリオ版の「物乞い(Beggar)」は居酒屋の女将から無銭飲食をなじられたうえ、浮浪者としてお上につきだすと脅されると、自らの素性と現在に至るまでの職歴を語りだす。

物乞い おい、俺を気違い扱いするんか。俺はクリストファー・スライ、バートンオンザヒースのジョン・スライのせがれじゃないってか？ 生まれは行商人で、カード作りを習って、熊いじめ芸人に転職して、今や立派な鋳掛屋様！

Beggar What, would you make me mad? Am not I Christopher Sly, old Sly's son of Burtonheath, by birth a pedlar, by education a cardmaker, by transmutation a bear-herd, and now by present profession a tinker?

(*The Taming of the Shrew*, Induction 2. 14-16)

1572年の議会制定法で「一般の役者」や「大道芸人」がライセンスなしに地方巡業を行うことは浮浪行為として禁じられていたので、この物乞いが語っているのは行商人や大道芸人、鋳掛屋と浮浪者の王道を堂々と渡り

歩いてきた華やかな遍歴なのである。今日の私たちはもちろんこと、1709年の読者も法的規制により熊いじめの大道芸人はおろか、バック（pack）を背負う行商人や道具袋（budget）を携える鋳掛屋の姿を見る機会は理屈の上でなかったか、あっても稀であったはずである。さらに定住法が制定された1662年以降の人間には、シェイクスピア時代の住所不定や地方巡業から生まれる社会差別が理解できなくなっていた可能性がある。

『じゃじゃ馬馴らし』の例に限らず、固有名詞が分かる限りでニコラス・ロウは登場人物名を「物乞い」や「道化」などの職業からクリストファー・スライやフェステなど固有名詞へと変えている。クリストファー・スライの例は「物乞い」という設定が消去されることにより、1709年の読者はこの登場人物を理解しやすくなった半面、『じゃじゃ馬馴らし』の劇世界に充満する社会不安や恐怖、欲望が分からなくなっていたことを示している。クリストファー・スライは第1幕第1場の最後の台詞からテキストでは姿を消すが、1709年の読者や今日の私たちはその後の彼がどうなるのか想像しようがない。一方、シェイクスピア時代の観客にとって「物乞い」には帰っていく家がこの村にもその外にもなく、浮浪者でいる限りいつかは絞首台に上らなければならない。『じゃじゃ馬馴らし』とはもともと若者たちの社会不安、すなわち結婚や定職、定収入を得らなければ社会関係から居場所を奪われるという恐怖を扱った喜劇だったのである。

5. 結び

「シェイクスピア研究（Shakespeare Studies）」の誕生という観点に立つと、ルイス・シオボールドやウィリアム・スティューヴンズ、エドマンド・マローンの功績が強調される一方、ニコラス・ロウ編集版全集の書誌学的な貢献についてはそれほど評価されることはない。むしろアーサー・シャーボがわずか1ページの言及で済ませているように（Sherbo 1-2）、ロウ編集版の意義はスティューヴンズやマローンによる本格的な本文研究の

前段階、すなわち 18 世紀シェイクスピア受容史の前史もしくは序幕として断片的に論じられるにすぎない。本発表はジェイコブ・トンソンが出版制度の大変化をかいくぐってシェイクスピア全集を超優良コンテンツに योगみが見えさせたその第一歩を検証することにより、シェイクスピア・ビジネスの誕生という観点からニコラス・ロウ編集版全集が果たした絶大な貢献を指摘した。

註

- (1) Jacob Tonson は 4 世代にわたってその名が引き継がれ、4 人の同姓同名がいる (Murphy 59)。本論で言及されるのは 2 代目の Jacob Tonson the elder として知られる人物である。

[本研究は JSPS 科研費・基盤研究 B「娯楽文化史からとらえるエリザベス朝演劇—社会変化が生み出す総合エンターテインメント」(研究代表者・篠崎実/課題番号 19H01238)、JSPS 科研費・基盤研究 C「シェイクスピア劇の小唄—テキストに埋め込まれた聴覚的連想イメージコード」(研究代表者・中野春夫/課題番号 17K02514/研究期間 H29-H32) 及び JSPS 科研費・基盤研究 C「16 世紀イングランド文学における浮浪者の表象研究」(研究代表者・中野春夫/課題番号 26370290/研究期間 H26-H28) の助成を受けた成果である。また本論は第 58 回シェイクスピア学会 (2019 年 10 月 5 日、鹿児島国際大学) における研究発表「ニコラス・ロウ編集テキスト (1709 年) とシェイクスピア・ビジネス」を大幅に改稿したものである]

参考文献

- Avis, Frederick Crompton. *The First English Copyright Act*. London: Glenview Press, 1965.
- Dawson, Giles E. "Some Irregularities in the Shakespeare Fourth Folio", *Studies in Bibliography*. Vol. 4. 1951-52. pp. 93-103.
- *Four Centuries of Shakespeare Publication*. Lawrence: University of Kansas Libraries, 1964.
- De Grazia, Margreta. *Shakespeare Verbatim*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Dugas, Don-John. *Marketing the Bard: Shakespeare in Performance and Print, 1660-1740*. Columbia: University of Missouri Press, 2006.
- Feather, John. "The Publishers and the Pirates: British Copyright Law in

- Theory and Practice, 1710–1755.” *Publishing History*. Vol. 22 (1987), pp. 5–32.
- Ford, H. L. *Shakespeare 1700–1740 : A Collation of the Editions and Separate Plays with Some Account of T. Johnson and R. Walker*. Oxford: Clarendon Press, 1935.
- Gaga, Jeffrey M. “Copyrighting Shakespeare: Jacob Tonson, Eighteenth Century English Copyright, and the Birth of Shakespeare Scholarship.” *Journal of Intellectual Property Law*. Vol. 19 Issue 1 (2011). pp. 21–63.
- Greg, W. W. *The Shakespeare’s First Folio: Its Bibliographical and Textual History*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Geduld, Harry M. *Prince of Publishers, A Study of the Work and Career of Jacob Tonson*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1969.
- Gilvary, Kevin. “Who Wrote the First Shakespeare Biography? It was not Nicholas Rowe in 1709!”. *Shakespeare Oxford Fellowship. Brief Chronicles VII*. 2016. pp. 1–15.
- Holland, Peter. “Introduction”. Nicholas Rowe, ed. *The Works of Mr. William Shakespear, 1709*. 7 vols. London: Pickering & Chatto, 1999. pp. vii–xxx.
- Hume, Robert D. “Before the Bard: “Shakespeare” in Early Eighteenth Century London”. *English Literary History*. Vol. 64 (1997), pp. 41–75.
- Jarvis, Simon. *Scholars and Gentlemen: Shakespearian Textual Criticism and Representations of Scholarly Labour, 1725–1765*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Jones, R. F. *Lewis Theobald: His Contributions to English Scholarship, with Some Unpublished Letters*. New York: Columbia University Press, 1919.
- Lynch, Kathleen M. *Jacob Tonson, Kit-Kat Publisher*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1971.
- McKerrow, R. B. *The Treatment of Shakespeare’s Text by his Earlier Editors, 1709–1786*. London: British Academy Annual Lecture, 1933.
- Murphy, Andrew. *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Rowe, Nicholas. ed. *The Works of Mr, William Shakespear, 1709*. 7 vols. London: Pickering & Chatto, 1999.
- Rose, Mark. “Copyright, authors and censorship”. Suarez, Michael F. and S. J. and Michael Turner., eds. *The Cambridge History of the Book in Britain. 7 vols, Vol. 5, 1695–1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Pp.

118-25.

St Clare, William. *The Reading Nation in the Romantic Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Seary, Peter. *Lewis Theobald and the Editing of Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Sherbo, Arthur. *The Birth of Shakespeare Studies: Commentators from Rowe (1709) to Boswell-Malone (1821)*. East Lansing: Colleagues, 1986.

— *The Achievement of George Steevens*. New York: Peter Lang, 1990.

Sillars, Stuart. *The Illustrated Shakespeare 1709–1875*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Smith, Emma. *Shakespeare's First Folio: Four Centuries of an Iconic Book*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Strachey, William. "A true reportorie of the wrack, and redemption of Sir Thomas Gates". Samuel Purchas, ed. *Hakluytus Posthumus or Parchas His Pilgrimages*. 20 vols. Glasgow: James MacLehose and Sons, 1906. Vol. XIX, p. 65–76.

Suarez, Michael F. and S. J. and Michael Turner. *The Cambridge History of the Book in Britain. 7 vols, Vol. 5, 1695–1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Taylor, Gary. *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

West, Anthony James. *The Shakespeare First Folio: The History of the Book: Vol. I. An Account of the First folio Based on Its Sales and Prices, 1623–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

金子雄司「編纂者ニコラス・ロウへの道—フォリオ版からオクタポ版へ—」、中央大学『人文研紀要』、第90巻(2015年)、17–39頁。

シェーンボーム、サミュエル『シェイクスピアの生涯—記録を中心とする』、小津次郎・柴田稔彦・村上淑郎・成田篤彦・高村忠明訳、紀伊国屋書店、1982年。

中野春夫『恋のメランコリー—シェイクスピア喜劇世界のシミュレーション』、研究社、2008年。

中野春夫、「行商人の裏稼業—16世紀イングランド社会における浮浪者のイメージ」、『学習院大学文学部研究年報』、第59号、157–83頁、2013年。