

著作権は誰のものか

～個人・法人・社会～

学生番号：030701333

氏名：水谷 剛

<目次>

Abstract

はじめに

1. 現状整理

1 - 1. 個人

1 - 1 - 1. 要件

1 - 1 - 2. 範囲

1 - 1 - 3. 期間

1 - 2. 法人

1 - 2 - 1. 権利の取得

1 - 2 - 2. 著作者人格権

1 - 2 - 3. 保護期間の延長

1 - 3. 社会

1 - 3 - 1. パブリック・ドメイン

1 - 3 - 2. クリエイティブ・コモンズ

2. 著作権は誰のものか

2 - 1. 歴史的な起源

2 - 2. 現在の制度に対する評価

3. 文化の選択を

3 - 1. ヨーロッパにおける文化の歴史

3 - 1 - 1. パトロンの変遷

3 - 1 - 2. パトロンの欠点

3 - 2. 「趣味的な文化」と「商業的な文化」

3 - 3. 理想の文化像

3 - 3 - 1. 趣味的な文化における文化像

3 - 3 - 2. 商業的な文化における理想像

3 - 4. 現行制度の問題点

4. 制度改善案提起

4 - 1. 著作権登録制

4 - 2. 著作権の範囲縮小

4 - 3. 保護期間短縮と著作権更新制

4 - 4. ファイル交換ソフトへの対処

おわりに

参考文献

Abstract

現行の著作権制度では、誰が著作権を持っているかわかりにくくなっている。そこで、本論では、まず個人・法人・社会の 3 つのアクターの観点から著作権制度を整理する。そして、現行の著作権制度は著作権者に対する保護が手厚い一方で、著作物の流通については特に保護していないことを確認する。

次に、ヨーロッパにおける文化の歴史と現在の文化の在り方とを比較し、現在は「趣味的な文化」と「商業的な文化」が存在することを述べる。そして、前者においては創作が自由であることが、後者においては創作から利益を挙げられることが理想であると主張する。そして、この理想像を前提に考えると、現行著作権制度には、①著作物の流通が阻害されている点と、②環境の変化に対応していない点の 2 点の問題があることを指摘する。

最後に、それを解決する制度改善案として、①著作権登録制、②著作権の範囲の縮小、③保護期間短縮と著作権更新制の 3 つを提案し、④ファイル交換ソフトは法によって強く規制すべきではないことを主張する。

はじめに

昨年のおわりに、『フリー』（クリス・アンダーソン著、NHK 出版）という書籍が話題になった。一般的にこの本は、「無料」を活用したビジネスモデルについて書かれたビジネス書だと認識されているようである。ある面では、その認識は当たっている。しかし、この本の要点は、例えば、カミソリの替え刃を開発したジレット社が、安全カミソリを無料で配ることで替え刃の需要を生み出し、利益をあげた、というような逸話の部分にはない。本書の意義は、「アトム経済」と「ビット経済」を分けて考えている点にある。アトム経済（モノを売買する経済）においては、無料で配られるあるもののコストは、別のものによってしっかりと補填される。コストをかけることなく無料で配れるものはない。しかし、ビット経済（情報をやり取りする経済）では、ひとたび何かがソフトウェアになってしまえば、本当にほとんど無料で配れてしまう。もちろん、配布コストがほぼゼロになるというだけであり、ソフトウェア化するまでにコストはかかっている。しかし、クリスがスチュアート・ブランドの言葉を引用して言うように、「情報はフリーになりたがる」¹。つまり、コストがかかっているかどうかに関わらず、情報の値段は下がっていく。このような性質を持つ情報からいかに収益をあげるかが重要だ、というのが本書の要点である。

著作権は、このようにフリーになりたがる情報を、フリーにさせないための権利である、と考えることができる。本質的にフリーになろうとするものを、無理やり縛りつけてフリーにさせない、というのだから当然、齟齬が生じる。それでは、情報を望むままにフリーにさせていいのかというと、それも違う。誰も情報を扱う仕事をしなくなってしまうという心配が出てくる。文化の担い手がなくなってしまう、という言い方をよくされる。

ところで、著作権を持っているのは誰なのだろうか。法律的にはもちろん、著作権の対

¹ クリス・アンダーソン『フリー』128 ページ。

象となる情報を生み出した「個人」である。しかし、例えば音楽出版の分野では、曲の権利は音楽出版社という「法人」に譲渡されている場合が多い。一方で、曲の権利などにはこだわらないから、ある程度自由に使えるようにみんなで共有したい、と考えている権利者もいるだろう。そう考える人々が集まって、「社会」に権利を保有させるという形態も考えられる。作者の死後 50 年が経って著作権が切れた作品も、社会で権利を共有している状態だと考えることができる。

著作権制度の在り方は、文化の在り方の基底にある重要なものである。著作権制度の在り方を見ればその国や時代の文化の在り方が見える。逆に文化の在り方の理想像から逆算して、著作権制度を設計し直す必要がある。特に、誰が著作権を持っているか、つまりどのアクターの創作活動が重視されているかが、最も大きく文化の在り方に関わる。本稿では、個人・法人・社会という 3 つの選択肢を用意し、現行の著作権制度の見直しを図りたい。

第 1 章では、著作権制度の基本的な設計・運用がどのようなになっているのか、現状を整理する。続いて第 2 章で、著作権制度の目的を確認し、現在の著作権制度に対する評価を行う。そして第 3 章で、文化像について触れ、いよいよ第 4 章で制度の改善案を提起する。

1. 現状整理

現状、著作権制度は誰のために設計・運用されているのだろうか。もちろん、個人・法人・社会の 3 つの選択肢のうち、どれか 1 つのためだけに設計・運用されているわけではない。本章では、上記の 3 つのアクターについて主な論点を抽出し、現状を整理する。

1 - 1. 個人

著作物は人間の知的活動によって生み出されるため、創作した個人が著作権者となるのが原則である²。個人に対する保護は、著作権制度のなかでも最も基本的な設計となっている。本節ではその基本的な設計について、要件（権利保護を受けるために必要なこと）・範囲（著作権によって保護される行為）・期間（著作権が存続する期間）の 3 つを取り上げる。

1 - 1 - 1. 要件

著作権が与えられるためには、何が必要か。特許や商標、実用新案などは、権利の保護を受けるために申請が必要である（方式主義）。しかし、著作権の場合、著作権法第 17 条 2 項によれば、個人が同定できる表示さえなされていれば、申請をしなくても自動的に権利が与えられる（無方式主義）。この点が、他の知的財産権とは大きく異なる。

もっとも、これらの違いは制度の目的に起因する。著作権制度の目的は、創作活動を行うインセンティブを与えるものであるとされている。しかし、特許制度の目的は、発明を奨励することではない。発明を公開することを奨励するものである。有用な発明は、公開

² 相澤英孝・西村あさひ法律事務所編著『知的財産法概説 第 3 版』146 ページ。

することで科学や産業の発展につながる。しかし、独自の技術を囲い込み、その技術を用いた製品などの販売を独占した方が、発明を公開して特許権の保護を受けるよりも得かもしれない。このように、独自技術を公開しないという選択肢もある。したがって、技術を公開すれば、他者がその技術を使う時に使用料を得られる制度を作ること、発明の公開を促進しているのである。

特許権が認められるためには、申請だけでは不十分である。申請が認められるために、「進歩性」や「新規性」などの要件を満たすことが必要である。商標権や実用新案権など、他の知的財産権でも同じように、権利が認められるための要件が定められている。この点は、著作権でも同様である。しかし、権利が認められるためのハードルは低いと考えられている。著作権の対象となる著作物の定義は、「思想又は感情を創作的に表現したものであつて、文芸、学術、美術又は音楽の範囲に属するものをいう」（著作権法第2条1号）である。しかし、例えば、妻が夫を撮影した、何の変哲もないと考えられるスナップ写真に著作物性が認定された裁判例がある³。「思想又は感情を創作的に表現」といっても、プロのように高度な創作性は必要とされておらず、人真似やありふれた表現でなければ著作物性が認められるようである。

1 - 1 - 2. 範囲

著作権は、著作物について権利者にある行為に関する独占権を与えるという形で保護をする。その効果として、著作権者以外は許可を取らなければその行為をすることができない。

著作権法は第21条ないし第28条で、著作者に与えられる権利として、複製権・上演権及び演奏権・上映権などを、著作物の種類によって定めている。ここで中心になる権利は、広い意味で作品を複製する権利である。小説のように、文字通り「複製」できるものは、複製権（第21条）によって保護される。音楽や映画のように、複製を制限するだけでは不十分だと考えられるものについては、上演権及び演奏権（第22条）や上映権（第22条の2）などによって、実質的に複製とみなすことができるような行為も制限されている。

さらに、第27条（翻訳権、翻案権等）、第28条（二次的著作物の利用に関する原著作者の権利）によって、厳密には複製とは言えないような、派生的な利用についても規定されている。具体的には、日本語の小説を英語化する（翻訳）、音楽の著作物について、楽曲をアレンジして新たな創作性を付与する（編曲）、絵画を彫刻にする（変形）、小説などを演劇化する（脚色）⁴などである。

もっとも、作品の複製が規制されていると言っても、全ての複製が禁止されているわけではない。著作物の通常の使用を妨げたり、公共の利益と衝突したりしないように、第30条ないし第50条の制限規定が設けられている。例えば、私的使用のための複製（購入した

³ 知財高裁平成19年5月31日判決

⁴ 相澤英孝・西村あさひ法律事務所編著、前掲書、162ページ。

雑誌のコピーや、テレビ番組の録画など）（第 30 条）や、引用（第 32 条）、教科書への掲載（第 33 条）などが認められている。しかし、これらの規定は限定列举であり、フェア・ユース（公正使用）を認めないとするのが通説であるとされている⁵。フェア・ユースとは、アメリカの判例で認められてきたもので、1976 年著作権法 107 条に「批評、解説、ニュース報道、教授(教室における使用のために複数のコピーを作成する行為を含む)、研究または調査等を目的とする著作権のある著作物のフェア・ユース…は、著作権の侵害とならない」⁶（訳は社団法人著作権情報センターによる）と明文化されている。この規定により、アメリカでは比較的広範に著作物の利用が認められているとされている。

現在、日本でもフェア・ユースを導入しようという動きがある。個別の規定を設ける際に想定できない社会的変化に柔軟に対応できるようにするためである。もっとも、日本とアメリカでは法律や司法制度などが違うため、アメリカ著作権法の規定をそのまま日本の著作権法に持ち込むわけにはいかない。そのため、現在検討されているフェア・ユースは、「日本版フェア・ユース」と呼ばれている。文化審議会著作権分科会法制問題小委員会による中間取りまとめ案によれば、日本版フェア・ユースに該当するものには、次の 3 類型が検討されている。写真や映像を撮影している際に著作物が写り込んでしまうなどの、「その著作物の利用を主たる目的としない他の行為に伴い付随的に生ずる当該著作物の利用」（A 類型）、音楽 CD の制作過程でのマスターテープの作成などの、「適法な著作物の利用を達成しようとする過程において合理的に必要と認められる当該著作物の利用」（B 類型）、映画や音楽などの再生技術を開発・検証するための、素材の 1 つとしての録音・録画などの「著作物の種類および用途ならびにその利用の目的および態様に照らして、当該著作物の表現を知覚することを通じてこれを享受（見る、聴くなど）するための利用とは評価されない利用」（C 類型）である⁷。アメリカではフェア・ユースによって容認されているとされているパロディや、録画転送サービスは、フェア・ユースで解決すべき問題ではないとされている⁸。

1 - 1 - 3. 期間

日本では、著作権の保護期間は、著作権法第 51 条により、著作物の創作のときにはじまり、原則として著作者の死後 50 年が経過するまで存続する。これは、著作権に関する国際的な条約であるベルヌ条約によって定められた最低水準である。1990 年代までは世界のほとんどの国で、死後 50 年という保護期間が採用されていたが、欧米では 1990 年代に相次いで、この保護期間を 20 年延長している⁹。日本でも「過去の著作物等の保護と利用に関する小委員会」により、保護期間延長の議論が 2007 年 3 月からなされたが、2009 年 1 月の

⁵ 相澤英孝・西村あさひ法律事務所編著、前掲書、177 ページ。

⁶ http://www.cric.or.jp/gaikoku/america/america_c1a.html#107

⁷ 金子寛人「日本版フェア・ユース、24 日にもパブリックコメント募集」

⁸ 岡田有花「「日本版フェアユースの対象は」 報告書まとまる」

⁹ 福井健策『著作権の世紀』108 - 109 ページ。

報告により、「著作権法制全体として保護と利用のバランスの調和の取れた結論が得られるよう、検討を続けることが適当である」¹⁰と事実上の見送りとなっている。しかしその後、2009年11月に鳩山由紀夫首相（当時）が保護期間を70年に延長することに「最大限の努力をする」と明言するなど、未だに議論は続いている。

この、著作者の死後50年までという保護期間は、他の知的財産権と比べると非常に長い。例えば特許権の存続期間は、特許出願の日から20年であり、商標権の場合は登録の日から10年（ただし何度でも更新可）である。

1 - 2. 法人

法律が個人の保護を念頭に置いているといっても、実際に著作権制度を活用している主体はほとんどが法人である。法人が著作権を利用して利益を得る形態には様々なものがある。自社で作った著作物を売ることによって対価を得る場合もあれば、他者の持つ権利を譲り受け、管理することで利益を得ている場合もある。本節では、著作物を扱う法人がどのように制度を利用しているか整理する。論点は、権利の取得・著作者人格権・保護期間の延長、の3つである。

1 - 2 - 1. 権利の取得

著作物を企業が商業的に利用するためには、諸々の権利を取得する必要がある。法人が、著作物を商業利用するための様々な権利を取得する方法には、大きく分けて次の2つのパターンがある。①法律によって、著作者が法人となる場合と、②個人から契約によって権利を譲受する場合である。

①の場合は、法人の業務に従事する者が作成した著作物の権利者を法人とする旨を定めている著作権法第15条が根拠となっている。このパターンで権利を取得することで著作物を利用しているビジネスには、雑誌出版や映画・テレビ番組制作、コンピュータ・プログラム販売などが考えられる。自社やグループ会社、下請け会社などの社員がコンテンツを制作している場合は、全てこのパターンにあてはまるだろう。

②のパターンは、他者が作った著作物を法人が利用したいという場合に、契約によって独占的に権利を譲受け、対価（いわゆる印税）を支払うという形式である。音楽出版社や書籍出版社などが、このようなパターンで権利を取得している。作品に高度な創造性や専門性が要求される性質のものは、このパターンで権利処理をする場合が多いだろう。ちなみに、音楽出版社は、譲り受けた歌詞・楽曲の複製権の行使について、さらに音楽著作権管理事業会社（ほとんどの場合は日本音楽著作権協会（JASRAC））に信託譲渡するということを行っている。

なお、俳優や歌手など、直接に著作物を制作するわけではないものの、様々な方法で演じることで制作に密接にかかわるアクターは、法律上「実演家」と呼ばれている。実演家

¹⁰ 文化審議会著作権分科会 過去の著作物等の保護と利用に関する小委員会「報告案」

にも著作隣接権という権利が与えられているため、例えば歌手の承諾なしに音楽 CD を発売することはできない。そこで、多くの場合、実演家は所属するプロダクションと、包括的に権利を許諾する契約を結んでいる。これも②のパターンに分類される。

ところで、明らかに法人がビジネス的に利用することを念頭に置かれている著作物の一類型がある。それが、プログラムの著作物（著作権法第 10 条 1 項 9 号）とデータベースの著作物（同第 12 条の 2）である。著作物の「思想又は感情を創作的に表現したものであつて、文芸、学術、美術又は音楽の範囲に属するものをいう」（同第 2 条 1 号）という定義からは明らかに逸脱しているが、産業保護的な観点から著作物として保護されている。

1 - 2 - 2. 著作者人格権

①のパターンにあてはまる場合、法人は従業員と別段の契約や勤務規則を定めていない限り、全ての権利を有する。問題となるのは、②のパターンである。通常、著作者は契約により一切の権利を独占的に譲渡する。しかし、契約によっても譲渡できないとされている権利がある。それが、著作者人格権と呼ばれるものである。

著作者人格権とは、著作権法第 18 条ないし第 20 条に定められている権利で、公表権（第 18 条）・氏名表示権（第 19 条）・同一性保持権（第 20 条）である。これらの規定は、著作者が著作物に対して有する財産的価値に加え、人格的利益を保護するという観点から定められている¹¹。著作者人格権と区別して、著作権を「著作財産権」と呼ぶこともある。人格的利益は一身専属的なので、著作者人格権は譲渡できない（著作権法第 59 条）。もっとも、公表権と氏名表示権については、譲渡できなくても問題になることはない。著作物を公表する、あるいは公表しない権利である「公表権」については、著作物の著作財産権を譲渡した場合に公表を同意したものと推定される（同第 18 条 2 項）し、当事者の意識とも合致しているだろう。また、著作物に氏名（実名もしくは変名）を著作者として表示する権利である「氏名表示権」については、ある一定の場合には氏名の表示を省略することができることになっている（同第 19 条 3 項）。

問題の火種となることが多いのは、同一性保持権である。同一性保持権とは、「著作物及びその題号の同一性を保持する権利」（同第 20 条 1 項）である。意に反して著作物の変更や改変などをされない権利である。教科書に掲載する場合の常用漢字や現代仮名遣いへの変更、建築物の増築、改築、修繕や模様替え、プログラムのリプレイスやデバッグ、バージョンアップ、記録テープの劣化や明らかな誤植の修正など¹²、必要最低限の改変は認められている（同第 20 条 2 項）が、そうでない場合には、たとえ著作権を譲り受けていても手を加えることはできない。

これが問題となったのが、『大地讃頌』事件である。これは、5 人組ジャズ・インスト・バンド「PE'Z」が合唱曲『大地讃頌』のアレンジ曲を、JASRAC の使用許諾を得てシング

¹¹ 相澤英孝・西村あさひ法律事務所編著、前掲書、215 ページ。

¹² 同上、222 - 223 ページ。

ルで発売し、またアルバムに収録したところ、作曲者の佐藤真氏が、編曲権と同一性保持権の侵害だとして、販売元の東芝 EMI に CD の販売停止を求めた¹³という事件である。

通常、JASRAC は編曲権については管理の委託を受けていないので、カバー曲を発売する際には、楽曲の複製権の管理を委託されている JASRAC の使用許諾以外に、別途、編曲について許可を得る必要がある。多くの場合、編曲権は著作者から音楽出版社に譲渡されている（もっとも、『大地讃頌』は音楽出版社を介していない）。これに加えて、著作者に一身専属する同一性保持権についての処理もしなければならぬとなれば、権利処理は煩雑になる。実務上も、JASRAC の処理のみで、編曲権や同一性保持権は厳密に処理しておらず、曲の管理が厳格だとされる作詞・作曲家のところに挨拶を入れたりすることで、グレー領域を乗り切っているという¹⁴。

上記のケースでは、原著作物の著作権が音楽出版社に譲渡されていなかったが、仮にある音楽出版社に著作権が譲渡されている楽曲のカバー曲を、同じ音楽出版社から発売しようとする場合でも、同一性保持権を理由にした同じような争いは起こり得る。法人が著作権を持っている場合は、個人が持っている場合と比べて持つ権利の範囲が狭いことがあり得ると言える。

1 - 2 - 3. 保護期間の延長

法人が権利を持っている著作物の著作権は、公表後 50 年間存続する（著作権法第 53 条 1 項）。創作後 50 年公表されない場合は、創作後 50 年で消滅する（同カッコ書き）。ただし、映画の著作物の場合は、どちらの場合も 70 年になる（同法第 54 条 1 項）。

著作権は企業の重要な収益源となるため、企業にとって保護期間は長いほうがいい。そのため、政治的な圧力によって保護期間を延ばすということも、行われ得る。1998 年にアメリカで、著作権の保護期間を 20 年延長する旨を定めたソニー・ボノ法が成立した際には、下院では制定運動の発起人 13 人中 10 人が、上院では 12 人中 8 人が、ディズニーの政治活動委員会から多大な献金を受けていた¹⁵。またディズニーは 1998 年の選挙期間中に、80 万ドル以上を再選活動に献金したと推定されている¹⁶。アメリカの著作権法はしばしば、ミッキーマウスの著作権保護期間が終了しそうになるタイミングで延長されているため、「ミッキーマウス保護法」と揶揄されることもある。それでもディズニーが巨額の資金をつぎ込んでロビー活動にいそしむのは、著作権が活動につぎ込んだ額以上の金銭的価値を持っているとみなされているからである。

¹³ 「PE'Z『大地讃頌』に関するお知らせ」

¹⁴ 福井、前掲書、86 - 87 ページ。

¹⁵ ローレンス・レッシング『FREE CULTURE』256 ページ。

¹⁶ 同上。

1 - 3. 社会

著作者は自分が権利を保有する著作物の、他人による使用をコントロールできるが、いつまでもそのような状況が続くことは望ましいことではない。「文化の発展」という観点からみれば、わずらわしい制限なしに他人の作品をコピーしたり編曲したり翻案したりできる方が望ましい場合もある。

著作権の保護期間が切れた作品は、誰もが自由に使うことができる。そして、近年では、自由な作品の使用を促進しようとする動きも出てきている。クリエイティブ・コモンズという活動である。本節では、著作物に対する著作者のコントロールをある程度制限し、社会で共有していると言える形態として、パブリック・ドメインとクリエイティブ・コモンズの2つを取り上げる。

1 - 3 - 1. パブリック・ドメイン

著作権の保護期間が終了した作品は、利用するのに制作者の許諾が不要であるが、このような状態のことを「パブリック・ドメイン」と呼ぶ。パブリックドメイン（PD）に入った著作物を活用している例としては、プロジェクト・グーテンベルク¹⁷や青空文庫¹⁸などがある。PD 入りしたクラシック音楽を MIDI や MP3 形式にしてダウンロードできるようにしている個人サイトも複数存在する。2005 年 1 月に岩波書店が出版権を保有していたサン＝テグジュペリの『星の王子様』が PD 入りした際には、複数の出版社から新訳版が出版された。

PD に入った作品は、原則として誰もが自由に使用することができるが、使用形態によっては関係者との間で軋轢が生じることがある。例えば、中国唐代の書家である顔真卿の作品集を出版した出版社が、その作品集の中の 1 つを所有している博物館に訴えられた、という事例がある。顔真卿の著作権はすでに切れていたため、博物館は所有権に基づいて訴えている。この件について裁判所は

美術の著作物の原作品は、それ自体有体物であるが、同時に無体物である美術の著作物を体現しているものというべきところ、所有権は有体物をその客体とする権利であるから、美術の著作物の原作品に対する所有権は、その有体物の面に対する排他的支配権能であるにとどまり、無体物である美術の著作物自体を直接排他的に支配する権能ではないと解するのが相当である¹⁹

として、所有権によっても作品の使用が妨げられないことを明示している。しかしながら、このように、「理論的には著作権ではないのだけれど、社会では事実上、著作権に近い

¹⁷ http://www.gutenberg.org/wiki/Main_Page

¹⁸ <http://www.aozora.gr.jp/>

¹⁹ 最高裁判所昭和 59 年 1 月 20 日第二小法廷判決

ような扱いを受けている（受けかねない）」²⁰、あるいは「根拠がないにもかかわらずまるで法的権利があるように扱われている」²¹権利が存在する。福井健策はこれを「擬似著作権」（あるいは「擬似知的財産権」）と名付けている。福井は、このような PD 入りした作品の他に、ペットの肖像権や寺社・公園の「撮影禁止」、料理やお菓子の写真などを例に挙げている。

1-3-2. クリエイティブ・コモンズ

作品が PD 入りすることを待たずとも、自分の著作物について権利を主張するつもりがない、または一部の権利しか行使するつもりがないという著作者もいるだろう。著作物の利用者にとっては、著作者が著作物に対してどのような考え方をしているか一目でわかれば便利である。そこで設立されたのが、クリエイティブ・コモンズという、著作権ライセンスを提供する団体である。CC は、著作権者が柔軟に著作物の使用を認められるようなライセンスリングを目的としている。決して著作権そのものに反対しているわけではない。

写真・動画共有サイトのフォト蔵²²や Flickr²³は、投稿の際に CC（クリエイティブ・コモンズ）ライセンスを付与することができるようになっている。また、東京都現代美術館で 2010 年 7 月 24 日から 10 月 3 日まで開かれた「こどものにわ」展では、CC ライセンスにより、写真撮影と写真使用の許可が明示された。

CC のライセンスは、著作物の複製を許可することを前提に、多くのクリエイターにとって重要だと思われる 4 つの条件、すなわち「表示」（クレジットの表示の要求）、「非営利」（商用利用の禁止）、「改変禁止」（著作物の改変の禁止）、「継承」（同一のライセンスに基づいてのみ、二次著作物の頒布を許可）の中から選んでできる、矛盾しない 6 種類の組み合わせを選ぶことで、著作者の好きな条件で作品を発信する手助けをしている。そのため、利用者としては、著作者がどのような行為を許可し、あるいは禁止しているのか個々に確認しておく必要がある。ライセンスの内容を表示するのに、CC は 3 つの方法を用意している。平易な言葉とアイコンで示した「コモンズ証」、法廷でも通用するような「法的コード」、検索エンジンやアプリケーションなどが理解できるように書かれた「デジタルコード」である。著作物の利用者は、主にコモンズ証から、行為の可否を判断することになる。

2. 著作権は誰のものか

第 1 章では、現在の著作権制度の現状を整理した。続いて、著作権制度がどのような目的で存在しているか確認し、問題点を挙げる。現在の制度について確認する前に、制度の歴史を遡る。著作権制度はその目的も変遷してきており、現在の制度について理解するためには歴史について確認しておかなければならないと考えるからである。結論から述べる

²⁰ 福井、前掲書、194 - 195 ページ。

²¹ 同上、195 ページ。

²² <http://photozou.jp/>

²³ <http://www.flickr.com/>

と、現行の著作権制度の基礎となる制度は産業保護的な性格が強かった。つまり、著作権は主に商業的に著作物を扱う個人や法人のものであった。現行の制度は別の大義名分が充てられているが、根本的な部分は変わっていないと考える。

2 - 1. 歴史的な起源²⁴

起源をたどると、著作権はもともと、個人の権利ではなかった。著作権の起源は、出版に関する権利である「コピーライト」である。コピーライトが必要とされたのは、イギリスで印刷術を生業として生活する人々が増えた時期である。当時の書籍市場は小さかったことから、複数の印刷業者がある 1 つの作品を同時に印刷・出版すると、全ての業者が十分な利益を得られなかったためである。そこで、全ての業者が利益を得られるように、一方では特定の出版物の独占出版を認める国王からの開封勅許状が与えられ、他方では書籍業ギルド内部のカルテルで独占出版物の割り当てが行われた。

これらのコピーライトは、外部からは、独占は不法なものであるとして批判され、内部からは、書籍業カンパニー内の貧富の格差の発生による批判がなされることとなった。内部からの批判は、ステークホルダーを増やすことで抑えられた。一方、外部からの批判は、国家の安定を名目に、反政府的文書を取り締まる検閲制度と結びつくことで制度の安定化が図られた。

しかし、検閲制度も批判の対象となると、コピーライト保護の名目に「学問の振興」とともに「創作者の権利」が掲げられることとなった。つまり、「学問の振興には創作者の利益を保護する必要がある。その利益を生み出すためには書籍業者が本を出版することで利益を上げなければならない。そこで書籍業者の利益は守られるべきである。そのためには、コピーライトを保護する必要がある」²⁵という論法である。これを受けて制定されたのが、世界最初の近代的著作権法といわれる 1709 年法（あるいは「アン条例」「アン制定法」）である。この法律によって、初めて創作者の保護が規定された。もっとも、ここで与えられた保護は、1620 年代に確立した書籍業カンパニーの慣習に基礎を置くものである²⁶。

一方、アメリカでは、著作者の側がコピーライトを要求した。アメリカの書籍市場は大きく、また拡大を続けていたため、「相互の義務の感覚 (a sense of mutual obligation)」という暗黙の了解によって、1 つの作品の独占出版が守られていた。その一方で、イギリスの作品を海賊出版することで利益を上げるという方法もあった。そのため、1783 年に連合会議が、著作者と権利の譲り受け人に期間を定めて独占的権利を認めるべきであるとする報告を決議し、それを受けて諸邦で法律が制定されるまでは、出版社から権利を要求する動きはなかった。建前として著作者の権利が持ち出されたイギリスとは違い、アメリカでは初めから、創作者の権利として著作権が認められた。

²⁴ この節は白田秀彰『コピーライトの史的展開』を大幅に参考にしている。

²⁵ 白田、409 ページ。

²⁶ 同上、142 ページ。

もっとも、独占的権利が与えられるための要件をクリアするのは必ずしも容易ではなかった。例えば 1790 年に制定された連邦コピーライト法では、権利を与えられるのは合衆国の市民あるいは住民のみであり、外国の書籍については海賊版の出版が認められるようになっていた。さらに、権利を与えられるためには 60 セントの費用を要する登記や、2 か月以内の 1 紙以上の新聞への 4 週間の広告、そして 6 か月以内の国務長官への納本が要求されていた。つまり、これらの手続きを懈怠する著作者や、手続き費用に見合わないような出版物は保護されないような仕組みになっているとみられる²⁷。

以上より、歴史的には、著作権の基礎となる権利は産業保護政策として与えられたと考えることができる。

2 - 2. 現在の制度に対する評価

著作権の基礎となった権利は、産業保護政策としての意味合いが強かった。しかし、現在の日本の著作権制度は、「文化の発展に寄与すること」（著作権法第 1 条）を目的としていることをはっきりと宣言している。「文化の発展」に具体的な定義はされていないが、私は、誰もが自由に創作をすることができ、または創作物にアクセスすることで創作物からの恩恵を享受できる状態に近づくことであると考えている。この目的と照らし合わせた場合、現在の制度はどのように評価できるだろうか。

評価にあたって、文化が発展するために何が必要であるかが問題となる。個人の観点からみれば、業として創作を行っている者であれば①創作活動によって生活できること、趣味として創作を行っている者であれば②創作活動を妨げられないこと（他作品の使用のための権利処理が容易である、などの創作活動そのものの面に加え、創作物が意に反することに使われない、などの人格的な面を含む）であろう。法人の立場からは、③創作物を扱うことが 1 つの産業として成り立つことが必要である。そして、社会全体からみれば、著作物へのアクセスが容易であるなど、④著作物が円滑に流通することである。

業として創作活動を行う個人の生活が成り立つためには、その創作物を活用する法人が利益を上げなければならないので、①と③は密接につながる。また、社会の中で著作物が円滑に流通する制度が整っていれば、創作者個人の活動も比較的自由になるので、②と④もリンクしている部分がある。

以上の観点から考えると、現状の著作権制度は次の 2 点において手厚い。

第 1 に、権利が与えられる対象がビジネス上有利なように拡張されている。例えば、プログラムやデータベースが著作物として保護されるようになっている。この点は、著作権法の目的である「文化の発展に寄与すること」の範疇を超えた保護になっていると考える。

第 2 に、権利の保護期間が長い。著作権法第 51 条 2 項の、「著作権は…著作者の死後…五十年を経過するまでの間、存続する」という規定の仕方は、①または②の観点に基づいていると考えられるが、それならば、長くとも著作者が死ぬまで保護すれば良いはずであ

²⁷ 白田、前掲書、301 ページ。

る。それなのに死後 50 年まで保護されることになっているのは、遺族に著作財産権を相続させ、生活を保障するためだと考えられる。著作者本人どころか、子孫何代かに渡る保護は、手厚いと言えるだろう。

一方、次の 2 点において保護が手薄である。

第 1 に、他人の著作物の利用しやすさを保証していない。著作権法では、創作と同時に、申請なしで自動的に権利が発生する無方式主義を採用しているため、著作物の権利者が誰かわかりにくくなっている。そのため、著作物の流通が阻害される場合がある。例えば、国会図書館は現在、明治・大正・昭和前期に刊行された蔵書をデジタル化して保存・公開する「近代デジタルライブラリー」²⁸という事業を行っているが、これは著作物の複製を伴うため、デジタル化する著作物の著作権が存続している場合には著作者の許可が必要である。しかし、2007 年時点で、公開した明治時代の図書のうち約 75%は著作者や没年が不明で、「裁定制度」を利用しているという²⁹。裁定制度とは、著作権法 67 条に根拠が定められている制度である。著作者と連絡が取れない場合には、文化庁長官の裁定を受け、所定の補償金を供託すれば、著作物が利用できるという制度である。しかし、裁定を得るためには、広告を出すなどの「相当の努力」が必要とされているため、権利を得るための経費や時間が余計にかかる。

音楽の分野では例外的に著作権管理団体による権利の集中管理が行われている。これは、音楽の分野では音楽出版社や芸能事務所などの様々な利害関係者が関わるので、伝統的に権利の流通がスムーズに流れるような仕組みが整えられてきたのだと考えられる。他の分野でも権利の集中管理ができれば、著作物の流通は劇的に促進されるだろう。

第 2 に、権利保護期間を長くしたことによる反対効果として、流通の阻害が起こる。①の観点から、ある程度の期間、権利を保護する必要はある。また、一定期間の保護がなされなければ創作活動に専念できないという創作者もいるかもしれないので、②の観点からも根拠は得られる。しかし、時間が経って、著作物の商業的な価値がなくなれば①の根拠は失われる。また、②の点も、どこまで根拠になり得るか怪しい。人によっては、権利を保持しておくよりも全くフリーにして、多くの人の目に触れる方が創作意欲をかきたてられるとも考えられるからである。少なくとも、商業的な価値を失った作品や、作者が特に権利保護を望んでいない作品にも一律に長期の権利を与えることは、創作物の流通の阻害というデメリットを生むのみである。

以上をまとめると、現在の著作権制度は次のように評価できる。すなわち、現在の著作権制度は、一次的な創作物を扱う個人や法人の権利保護が手厚い。しかし、創作物を円滑に流通させて社会に還元させるための制度は貧弱である。つまり、著作権は主に個人や法人のものであるとされている。産業保護的な性格を持っていた 18 世紀前後の欧米での制度と比べると、「文化の発展」を目的とする現在の日本の制度は幾分か発達を遂げているよう

²⁸ <http://kindai.ndl.go.jp/>

²⁹ 宮本真希「貴重書をネットでどうぞ 国会図書館の電子化事業、著作権処理に課題も」

に見える。しかし、商業的に著作物を利用するアクターに有利にできているという点で、大きな変化は見られないと評価するのが正確であろう。

3. 文化の選択を

現在の著作権制度は、一次創作者個人や法人に手厚い保護を与える一方で、創作物の流通という点では配慮していない。これは、そもそも著作物の流通という言葉がほぼ物質的な意味しか持たない時代に制度が構築されたためである。かつては、著作物の複製には物理的な面倒が伴った。そのため、流通のしやすさを確保する必要性は薄かった。音楽出版社やレコード会社、芸能プロダクションなど、様々な利害関係者が関わる音楽分野でのみ、例外的に著作物を流通させる制度が発達してきたといえる。

制度の改善案を提起する前に、どのような文化の在り方を望むか示さねばなるまい。文化の理想像が描けなければ、制度設計もできない。本章では、創作における文化というものを「趣味的な文化」と「商業的な文化」に分け、それぞれの観点から理想の文化像を示したうえで、現行の著作権制度の問題点を指摘する。

3 - 1. ヨーロッパにおける文化の歴史

理想の文化像を提示するにあたっては、初めに過去の文化の在り方について触れておきたい。特に、本稿が扱う著作権は、基本的には財産的な権利であるという性質を考慮して、芸術の経済的な存続基盤となっているパトロンとの関わりについて概観する。

3 - 1 - 1. パトロンの変遷³⁰

かつて、創作というものはパトロンの庇護の下において存在した。現在のように、営利を目的とせず、趣味として絵を描いたり文章を書いたりすることはできなかった。そもそもヨーロッパにおいては「芸術家」ないしは「芸術」という言葉が生まれたのは16世紀中頃であって、それまでは画家や彫刻家は、パン屋や靴屋のような職人仕事だと考えられていた。したがって、それ以前の画家や彫刻家は、生活するための仕事だという意識を持って絵を描いたり彫刻を彫ったりしていたと考えられる。

15世紀初期のイタリアでは、メディチ家やストロツィ家などの富裕な芸術愛好家一族や、同業者組合が芸術にお金を出していた。16世紀初期には、芸術家を雇って肖像画などを書かせる「宮廷人芸術家」が登場し始め、17世紀には各国の宮廷で見られるようになる。17世紀末になると、イエズス会のような主要な教団も、教会堂の造営や装飾にお金をかけるようになる。芸術が人口に膾炙するのは、経済発展が早かったオランダでは17世紀中頃であり、フランスでも19世紀頃である。この頃には、市民もパトロンの一部として芸術を支えていたと言ってよい。現在では、特に先進国においては、個人収集家の他に、企業や政府・自治体が芸術にお金を使っている。政府・自治体がお金を払うということは、税金

³⁰ この節は高階秀爾『芸術のパトロンたち』を大幅に参考にしてている。

が使われているということであるから、間接的に国民や地域住民全員がパトロンとなり得る。

3 - 1 - 2. パトロンの欠点

パトロンは、芸術家を経済的に保護する役割を担っていたが、芸術家にとって良い面ばかりだったというわけではない。なぜなら、経済的にパトロンに依存しなければならないということは、それだけ創作に制限がかかるということでもあるからである。

例えば、18 世紀イギリスにおいては、文筆家はパトロンに経済的援助を受ける代わりに、パトロンに対して献辞を書くという習慣があった。パトロンの側からすれば、名声を得る対価として文筆家に経済的援助を与えていた。そのため、「パトロン自身が追従に満ちた献辞を勝手に書き、それに署名するだけでわずかな額をもらうという屈辱を体験する文士もいた」³¹。政治的なしごからみから援助を得られなかったという例もある。パトロンにおもねらなければならなかったという点では、宮廷画家も同じである。

また、15 世紀の主要なパトロンであった同業者組合や富裕な個人が芸術にお金を払うのは、宗教的な絵や彫像などを制作してもらうときであったから、創作の範囲は限定されている。18 世紀フランスにおいて、公的な美術家の機関となったアカデミーでは、神話画や宗教画などの「歴史画」が最上で、風俗画や静物画は「劣ったジャンル」とであるとされていた³²。

風俗画や静物画などが好まれるようになったのは、芸術のたしなみが庶民にも広がってからであるが、今度は、わかりやすいものばかりが好まれるという問題が生じた。アカデミーは「サロン」と呼ばれる公式の展覧会を主催していたが、市民がパトロンと呼べるようになっていた 19 世紀のサロンでは、パトロンたる市民に受け入れやすいもの、つまり一般にわかりやすい作品が並んでいた³³。逆に、新しい試みは受け入れられなかったということである。

3 - 2. 「趣味的な文化」と「商業的な文化」

以上の、ヨーロッパにおける文化の歴史を概観すると、次のようなことが言える。すなわち「創作者は伝統的に、生活していくための食い扶持を稼ぐ手段として創作を行ってきたが、その代償として創作の自由は制限されていた」と。しかし、自由の範囲は時代が進むにつれて拡大してきた。パトロンが同業者組合や大富豪、王侯貴族であったころは、パトロンの意に背く作品を創ることはできなかった。パトロンが一般市民の層にまで広がると、やや創作の自由度が増した。例え大衆の支持が得られなくても、ヴィクトール・ショ

³¹ A.S.コリンズ『十八世紀イギリス出版文化史』206 ページ。

³² 高階、前掲書、105 ページ。

³³ 同上、147 - 148 ページ。

ケ³⁴のような個人収集家の支援を受けることで生活するということが可能になったからである。

創作者が、生活費と創作の自由のトレードオフで悩まなければならなかったのは、創作自体に手間とお金がかかったからである。文章を手で書くしかなかった時代には、サラリーマンとして俸給を得ながら小説や批評を書くということはできなかったに違いない。絵画も同様である。また、映画製作などは、それに必要な機材が高価であったため、個人でやるには限界があった。

しかし、技術の発展によって、別の仕事をしながら創作活動を行うことが格段にやりやすくなった。ワープロのおかげで、文章を書くことはずっと楽になった。コンピュータのグラフィックソフトのおかげで、高価な画材を買いそろえなくても、質の高い絵が描けるようになった。撮影機材も、一般人でも手が出せるくらいに安くなった。これらの技術革新の結果、創作活動にかかる時間と費用は大幅に縮減された。これによって、生活費を得ることが目的でない創作活動により生まれる文化、いわば「趣味的な文化」が隆盛した。インターネットの普及により、似たような趣味の人が集まりやすくなったことが、趣味的な文化の流れに棹を差した。趣味的な文化においては、創作の自由度が比較的高い。

一方、生活費を得るために行う創作活動によって生まれる文化を、「商業的な文化」と呼ぶことができる。自由度の高い趣味的な文化が隆盛した現在においても、依然として創作が制限されやすい商業的な文化は残っている。これは、商業的な文化の元となる創作の担い手が創作活動に専念できるため、創作の産物が質の高いものとなりやすく、また質の高い創作物に対する需要があるからであると考えられる。

商業的な創作活動の担い手が生活費を得るパターンは大きく3つに分けることができる。①創作者の創作物それ自体に価値が認められる場合、②創作者の力量を見こまれて仕事を受注する場合、③労働者の1人として企業で雇われて創作をおこなう場合、である。①は、古典的な芸術家がイメージしやすい。絵を描き、それを画商などに売ることによって利益を得たりする。創作に制限が付きやすい商業的な創作にあって例外的に、制限を意識せずに創作し得る形態である。②は、フリーランスのデザイナーや漫画家などが生活費を得るパターンである。クライアントの依頼によって、創作を行う。この形態における創作は、クライアントの意向による制限がかかる。もっとも、駆け出しの漫画家と大御所の漫画家で、出版社に対して持つ力が違うように、個人の力量によって創作の自由度は大きく変化する。③は、社内イラストレータなどのように、会社の中での1つの仕事として創作活動を行うことで俸給を得るという場合である。創作物それ自体に価値が認められるというよりも、創作という労働に対して対価が支払われていると言えよう。3つの形態の中で、最も創作に対する制限が大きいのが、現在の商業的な創作に従事する者は、ほとんどがこの形態で生活費を得ているだろう。

³⁴ まだ印象派絵画の評判が悪かった時代に、印象派画家であるルノワール、モネ、セザンヌなどの絵画を好んで収集した人物。

3 - 3. 理想の文化像

上記のように 2 つに分けた文化は、創作の自由度を求める「趣味的な文化」と、利益を追求する「商業的な文化」と対置することができる。理想的な文化の在り方は、それぞれについて考える必要があるだろう。したがって、「趣味的な文化における理想像」と、「商業的な文化における理想像」の 2 つを述べることにする。

3 - 3 - 1. 趣味的な文化における理想像

パトロンからの要求や、時間的・金銭的制約から逃れて創作活動をするというのが、近年になって趣味的な文化が隆盛してきた理由であるから、個々の創作者が自由に創作できることが、趣味的な文化の理想像である。しかし、ここにおける「自由」が何を指すのかは必ずしも自明ではない。そもそもかつてに比べたら金銭的・時間的制約は減ったとはいえ、これらが全くなくなることは考えられない。また、全ての文化的産物は共有財として使えるようにすべきだ、との立場があれば、他人の創作は許可なく使ってはいけないとの立場もある。自由を制限する要素のなかで、何が許容でき、何が許容できないか考えなければならない。

ローレンス・レッシングは、人の行動を制約あるいは促進する要素として 4 つの物を挙げている。法・規範・市場・アーキテクチャである³⁵。創作活動を例に挙げれば、法は、他人が創作したものを勝手に使ってはいけない、などと定め、事後的な処罰を予告することで活動を制限する。規範は、反社会的な作品は創ってはいけない、などという不文律で規制する。また、画材が高価であればあるほど絵描きは減り、種類が増えたり値段が安くなったりすれば絵描きも増えると考えられるように、市場も行動を制約・促進する要素となる。最後の要素であるアーキテクチャとは、行動時に関わる周囲の環境のことである。手書きの時代には気軽に文章を書きにくく、ワープロやブログというサービスの登場で書きやすくなったというように、周囲の環境によって行動の自由度は変化する。行動の制約は、この 4 要素のうちの 1 つから受ける場合もあれば、いくつかから複合的に受ける場合もある。例えば、「画材税」なるものを徴収する場合は、法と市場によって絵を描くことが制限される。

歴史的に見れば市場やアーキテクチャ単体による、創作活動への制約は弱くなってきた。これらの制約は、許容すべき／すべきでないという観点から語ることは難しい。経済学における独占の問題といった文脈ならばともかく、創作活動における自由という文脈では、市場またはアーキテクチャによる制約は後発的な規制と考えるより、前提条件と考えた方がよい。議論の余地があるのは、法による規制である。創作者の立場からすれば、他人の創作物は使えた方がよいが、自分の創作物が勝手に使われたり、転載されたりするのは嫌だと思えるのが率直な心境かもしれない。創作者のこのような願望を、法に反映させるべきだろうか。

³⁵ ローレンス・レッシング『CODE VERSION 2.0』172 - 173 ページ。

この点について私は、法による規制をすべきではないと考える。創作の自由を求め、他人の創作物を自由に使用する権利を要求することは、自らが創作物に対するコントロールを失うこととセットである。統一的な法体系の下で上記の创作者の願望を実現しようとするれば、法が複雑にならざるを得ない。また、創作において自由を主張しながら、流通においては自由の制限を主張することに正当な根拠があるとも思えない。他人の創作物を利用するのであれば、自らの創作物も差し出さなければならない。自分の創作物を他人に使われたくないという気持ちは否定しないが、それは規範によって制限すべきで、法による制限を加えるべきではない。

以上の主張に対しては、次のような反論が考えられる。①現行著作権法のように、無断複製を禁止して、他人の創作物を使いたければ创作者から許可を取らなければいけない、とすれば、創作の自由と流通の制限のバランスがとれるのではないか、②他人の創作物は使わなくてもよい代わりに、自分の創作物も使ってほしくない、という创作者が圧倒的に不利益をこうむるではないか。

①に対しては、2-2 で挙げた「近代デジタルライブラリー」の事例で見たように、必ずしもいつでも创作者と連絡が取れるわけではない、という再反論ができる。文化庁長官の裁定を以って创作者の許可とみなす「裁定制度」も、追加のコストを強いるものであり、また供託金のような金銭での解決を図らざるを得ない以上、趣味的な文化にはそぐわないと考える。また、创作者の好みに許可が委ねられるのも問題である。果たして、创作者が自分の創作物をコントロールする権利がないことで、どのような不利益があるだろうか。例えば、自分の作品を改変してパロディにされた、他人が「この作品は自分が作ったものだ」と言って公開していた、政治的に賛同できないキャンペーンに使われていた、などが考えられる。しかし、これらは名誉が害される場合であるから、現行刑法でも対応可能であると考ええる。名誉が害されるわけではないが、ただ相手が嫌いだから認めないというのなら、権利の乱用である。したがって、创作者の創作物に対するコントロールは規範の問題であり、法という公権力で保護する必要はない。

②に対しては、他人の創作物を使っているか否かは程度の問題で、ほとんどの創作物は他人の創作物を使っている、と再反論する。例えば、ディズニー社は、「白雪姫」や「三匹の子ぶた」、「ふしぎの国のアリス」など、既存の作品を創り直し、新たな作品として売り出している。もちろん現行法上の著作権が切れた、パブリック・ドメインの作品を使用しているのであるが、他人の作品を基にしていることには変わらない。また、他人の創作物の基になったアイデアを参考にする場合も、他人の創作物を使っているといえる。現行法上は単なるアイデアは保護しないことになっているため、作画技法などは真似しても問題ない。しかし、他人の創作物は使わないから自分の創作物も使われたくない、と主張するのならば、アイデアも使えないことにしなければならないだろう。しかし、そのような法規を作ってしまうと、一部の天才的な才能を持つ人以外には創作活動ができなくなってしまう。程度の差はあれども、创作者は他人の創作から影響を受けているのであるから、他

人の創作を使わないということはできないはずである。アイデアと、それを基に表現されたものに本質的な差異はなく、それらの使用を許すか否かは規範に委ねるべきである。

3 - 3 - 2. 商業的な文化における理想像

商業的な文化においては、創作物を扱うことが商売として成り立つことが必要である。もちろん、作品の質が悪いために売れないことは問題ではない。個々の企業は、他の産業における企業と同様に、企業努力に励むべきである。問題となるのは、創作物の複製について独占的な権利を与えるべきか否かである。もっとも、すでに人気のあるコンテンツを生み出している企業にとっては、著作権というような形で独占的な権利が与えられることが望ましい。しかし、そのようなコンテンツを持たない企業が、創作物を複製したものを利用することで利益を上げることができれば、市場全体が大きくなり、結果として創作物を扱うことが商売として成り立ちやすくなる可能性がある。したがって、商業的な文化は市場全体の視点から考えることが必要である。独占的な権利を与えることの是非の検討に当たっては、独占的な権利がある場合と無い場合を比較し、どちらがより経済的な発展に寄与するかを基準とする。

独占的な権利が与えられている場合、企業は競争を避ける方向に向かう。例えば、絶版となった本の取り扱いである。大手の出版社が、売れにくくなった本の出版を止め、売れ筋の本の出版にコストを投入するのは、企業が利益を追求する以上、当然である。しかし、売れにくくなった本にもある程度のニーズは存在するため、ニッチな市場で利益を得ようとする会社は存在し得る。ある本が、大きな出版社にとっては出版する価値がなくても、中小の出版社にとっては魅力的かもしれない。独占権を持つ出版社が自ら出版しなくても、希望する出版社に権利を売れば、出版社は利益を得ることができる。しかし、それでも権利を持つ出版社は絶版の本を絶版のままにとどめておいた方が良いと判断する。なぜなら、権利を譲り受ける小出版社が出す再販本と、権利を譲り渡す大出版社が出す新刊本が競合するからである³⁶。大出版社は、例えわずかでも減少する新刊本の利益を、権利を譲り渡す対価から回収しなければならない。しかし、そうすると小出版社が再販本から利益を得ることができないため、権利の授受は互いの条件が合わない。そのため、絶版本は独占権が切れるまで再版されることはない。

ミルトン・フリードマンによれば、市場への政府の介入が許される場合の 1 つが、重大な外部効果があるときである³⁷。海賊版という外部効果に対処するための手段として、政府による独占権が与えられることが必要とされるかもしれない。経済学的なアプローチで、必要だという結論は次のように導くことができる。

ここで同一のある作品について複数の事業者から出版された場合を想定してみましょ

³⁶ ミケーレ・ボルドリン／デヴィッド・K・レヴァイン『<反>知的独占』145 ページ。

³⁷ ミルトン・フリードマン『資本主義と自由』77 - 78 ページ。

う。その作品を受け入れる市場の大きさが限られていると仮定しますと、その作品を出版する事業者の数が増加すればするほど、初期投資が無駄な重複投資となり、出版社は十分な収益を得ることができなくなります。海賊版の存在によって読者は安い書籍の存在で利益を得ることができますが、印刷業が成り立たなくなります。そうすると、出版は行われなくなり、印刷術の発明以前に逆戻りです。こうなると社会の大きな損失となります。³⁸

このような主張に対しては、次のような反論ができる。すなわち、コピーを作るのにもコストがかかるのだから、1870 年ごろにアメリカの出版社がやっていたように、たくさんの安価なコピーで本の市場を満たせば、模倣者が利益を上げることが難しくなる³⁹ため、海賊版の存在は重大な外部性ではない、というものである。しかし、出版社がそのような対策をとることができるのは、書籍に対する需要が十分に大きいと見込める場合であり、そうでない場合は、海賊版の登場で低下するであろう価格を商品価格に上乗せすることになる。前者の場合は過剰在庫、後者の場合は高価格による需要抑制という非効率が生じる可能性がある⁴⁰ため、海賊版による外部効果は大きいと言える。

以上より、独占的な権利が与えられていた方が、経済的な発展には寄与すると考えられる。もっとも、その権利は、現行法上の著作権とは限らない。独占権は海賊版を抑制するという目的においてのみ与えられるべきで、徒に創作物の流通を妨げるものであってはならない。

3 - 4. 現行制度の問題点

以上のような文化が理想であるとする、現行制度には次の 2 点の問題点がある。

1 点目は創作物の流通の保護が手薄であることである。趣味的な文化の中でも、人格権の存在により、自由な使用は許されていない。また、商業的な文化の中では、著作権を持つ企業が市場に創作物を出さないインセンティブが働いている。

2 点目は、複製がしやすくなったという環境の変化に制度が対応していないことである。かつて、複製技術といえば印刷しかなかった時代には、本の出版が権利の対象になった。音楽が複製できるようになってからは、録音にも権利が与えられるようになった。そして、映画、放送、コンピュータ・プログラムなどと、技術の発展に伴って権利の範囲は拡大してきた。それに伴って、権利者以外の者が受ける制約は強くなっていった。そうであれば、インターネット上での行為にも規制を強める方向で変更を加えるべきだと言える。商品としての著作物に対する対価が得られなければ、商業的な文化は衰退してしまう。

現在、インターネット上での複製行為は、十分に規制されているとは言えない。例えば、

³⁸ 白田秀彰「著作権の原理と現代著作権理論」

³⁹ ミケーレ・ボルドリン／デヴィッド・K・レヴァイン、前掲書、196 ページ。

⁴⁰ 白田「著作権の原理と現代著作権理論」

違法コピー対策は、2010 年の 1 月 1 日の法改正による、違法にアップロードされたファイルのダウンロードの違法化や、私的録音録画補償金制度⁴¹などが行われている。しかし、前者は刑事罰がないために抑止力になっていないとは言えず、後者は対症療法的で根本的な対策にはなっていない。したがって、インターネット上の違法コピー対策に本腰を入れて取り組むならば、三振アウト制（主に違法ファイル共有対策で、「侵害中止の警告を受けたにも関わらずインターネットで不法ファイルをアップロードしつづける者のインターネットアクセスを切断する制度」⁴²。ほとんどの国で、2 回の侵害までは警告、3 回目でネット接続切断という制度になっているためこのように呼ばれる）の導入などのドラスティックな解決方法を提示すべきだろう。

4. 制度改善案提起

前章で、著作物の流通を保護していないという点と、環境の変化に対応していないという点の 2 つを、現行の著作権制度の問題点として指摘した。これらの問題点を改善する具体的な提案と主張は、次の 4 つである。1. 著作権登録制、2. 著作権の範囲の縮小、3. 保護期間短縮と著作権更新制、4. ファイル交換ソフトは法によって強く規制すべきではないことである。

4 - 1. 著作権登録制

現在は申請なしで権利が認められている著作権を、登録することで発生するように改める制度である。

この制度の目的は、第 1 に権利者が不明の「孤児著作物」を無くすことである。著作物が創作された年月日や、権利の保有者などが集中管理されていれば、前述の「近代デジタルライブラリー」のように、過去の作品を利用することが格段に簡単になる。

2 つ目の目的は、著作権の発生に一定の負担を課すことで、著作権の不要な創作物をスクリーニングすることである。権利の発生に手続きが必要であるということ自体が手間であるし、さらに一定額の手数料を取ってもよい。その負担に見合うだけのリターンがあると思えば、創作者は登録をする。負担に見合わないと思ったり、著作権は必要ないと考えたりしている創作者は、登録しなければよい。

レッシングは次のように述べる。

（例えば）図書館がニューディール政策についてのインターネット展覧会をやるのに、弁護士を雇ってあらゆる画像とサウンドの権利をクリアするしかないなら、著作権法は

⁴¹ 著作権法 30 条 2 項「私的使用を目的として、デジタル方式の録音又は録画の機能を有する機器…であつて政令で定めるものにより、当該機器によるデジタル方式の録音又は録画の用に供される記録媒体であつて政令で定めるものに録音又は録画を行う者は、相当な額の補償金を著作権者に支払わなければならない。」

⁴² 張睿暎「諸外国における著作権侵害者に対する三振アウト制導入の動き」

まさに手続きがないからこそ明らかに、これまでなかった形で創造性に負担を強いている⁴³。(カッコ内筆者、強調原文)

登録時の負担に見合うだけの価値があると思えば登録する。すると保護が受けられる。他の人が使いたいときは、どこに連絡すればいいかわかる。手続きが明らかになるのである。

この提案に対しては、次のような反論が考えられる。すなわち、趣味的な創作者が利益を得る機会を逃す可能性がある、というものである。通常、創作物の評価は創作者本人にはわからない。創作物は、高評価を得られると思った作品が低調に終わる場合もあれば、もともと儲けるつもりはなく作った作品が思いがけず高評価を得、商業的に利用される場合もある。後者の例としてはケータイ小説が挙げられる。例えば、ケータイ小説として有名な『恋空』は、もともとは無料のウェブサイト作成サービス「魔法のiらんど」を使って書かれていたものが書籍化され、その結果 200 万部以上出版されている⁴⁴。商業的な価値があると思っていなかった作品が実は売れるとわかった場合に、権利の取得がワンテンポ遅ければ、創作者は本来得られたはずの利益が得られないという不利益を被るかもしれない。もともと趣味的な文化の文脈で作られた、売る気がなかった作品に、商品的価値が見出されたという場合に、正当な対価を求めることは、真つ当な感覚であろう。

しかし、著作権制度を完全なオプトアウト方式（希望する者にのみ権利を与える方式）にした場合でも、例えば出版社が、ケータイ小説を趣味で書いている、著作権登録していない執筆者に対価を支払わずに出版するということは考えにくい。原稿を譲り受ける対価として、出版社がケータイ小説の作者に支払いをするだけの理由はある。また、無料で読めるものをそのままコピーして売り出しても売り上げは見込めないので、出版社は著者とコンタクトを取ってなんらかの付加価値をつけようとするのが通常である。その際に生じる追加の労働によっても、創作者は利益を得ることができる。

そもそも、現在でも著作権と創作者への対価には直接的な関連がない。絵描きが絵を売るときは、著作権と関係なく絵画そのものへの対価を受け取る。フリーデザイナーや漫画家が企業に原稿を引き渡すとき、形式的に著作物の使用を許諾するが、額の大きさはそれまでの実績や交渉力によっていくらでも変動する。社員の 1 人として創作活動を行う場合は、著作権法第 15 条の職務著作の規定により、そもそも著作権が与えられない。多くの場合、創作者は、消費者との間の媒体となる企業が消費者から回収した対価を受け取ることによって利益を得ている⁴⁵。現在でも著作者への支払いは多くの場合「印税」という法的根拠を持たない私的な契約による形で行われている以上、著作権登録していない創作者にも著しい経済的不利益はないと考えられる。

⁴³ ローレンス・レッシング『FREE CULTURE』295 ページ。

⁴⁴ 恋空オフィシャルサイト <http://koizora.jp/pub.html>

⁴⁵ 白田「著作権の原理と現代著作権理論」

4 - 2. 著作権の範囲の縮小

著作権の目的を、海賊版への対処に限定するために、著作権の範囲を縮小しなければならない。具体的には、複製物の一般への頒布や、公開上演など、経済的インセンティブに直結する使用法を独占できることのみが権利の内容とする⁴⁶。これによって、二次創作などの多くの使用形態は合法となる。

これに反対する意見として考えられるのは、創作に対するインセンティブが減るのではないか、というものである。著作権が経済的な権利に限定され、人格権がなくなると、創作物が勝手に二次創作などに使われるようになるため、創作に対する意欲が減るのではないか、というわけである。

これに対しては、現在とあまり変化はないと考える。現在でも、特に趣味的な文化においては、無断複製を規制しているのは規範であり、法による事後的な抑止力はほとんど機能していない。訴えることにコストがかかり過ぎるからである。創作物に対する创作者の意思を尊重する風潮を醸成することは必要であるが、それは法によってはなされない。ここにおいては、クリエイティブ・コモンズのように、创作者の意思を表明させるような活動が、著作権の範囲が縮小されてもなお有効であると考ええる。

4 - 3. 保護期間短縮と著作権更新制

通常、創作物は、創作の時点から時間が経てば経つほど商業的な価値を失う。商業的な価値を失った作品については、早々とパブリック・ドメインに入ってもらった方が、社会的な便益は高まる。作品にアクセスできる機会が格段に増えるからである。

創作物へのアクセスという点を考えると、著作者の死後 50 年までという現在の保護期間はあまりに長い。イギリス 1709 年法では、保護期間は登録の日からわずか 14 年（ただし更新あり）であった。生前の保護はすべきであるとしても、著作者の死後まで権利を保証する必要はないだろう。丹治吉順氏の調査⁴⁷によれば、「昭和物故人名録 昭和元年～54 年」にまとめられたうち、1957～66 年に亡くなった人物は 3674 人いるが、その中で著書のある人物は 1710 人いる。その中で、没後に著書が 1 冊も出版されない著者は半分に上る。そして、筆者の調査時点で著書が入手できる人は 23.5%である。さらに、調査時点で入手可能な出版点数が多い上位 1%の著者の著書が、調査時点でも出版中の本の 46.5%を占めている。上位 5%では 75.1%となり、上位 0.5%（9 人）だけでも 34.0%となる。つまり、半数の著者にとって、死後の保護は意味がない一方で、一部の著者（の遺族と出版社）のみが死後 50 年間の保護の恩恵を受けている。言い換えれば、売り物になるごく一部の作品だけが、著作権の恩恵を受けて出版され続けることができ、その裏では大量の本が、著作権のためにアーカイブ化されることもなく死蔵されている。

もしも数多く存在する、商業的価値を失ったまま塩漬けにされている作品の著作権がな

⁴⁶ ローレンス・レッシング『REMIX』256 - 259 ページ。

⁴⁷ 丹治吉順「本の滅び方」

ければ、青空文庫などにアーカイブ化されたり、翻案や海外向けの翻訳などで新たな商業的価値を持ったり、二次創作の素材に使われたりして、作品が有効活用される。したがって、権利者が商業的価値を失ったと判断した作品について、早めにパブリック・ドメイン入りする制度設計が望ましい。具体的には、著作権登録制の提案と合わせれば、何年か（例えば 10 年）ごとに権利の更新を要求するのがよい。

その一方で、商業的な価値が残り続けるものについては必ずしも著作権を消滅させる必要はない。ある程度の手間とお金をかけてもなお権利を保持し続ける価値があると判断されているものについては、著しくアクセスが制限されることはないであろうし、権利者が質の高いものを提供し続けようとする可能性が高いからである。したがって、更新回数に制限をかける必要はない。

4 - 4. ファイル交換ソフトへの対処

現在、著作権の侵害について何らかの対策を取らなければならないと考えられているのは、ファイル共有ソフトの利用による著作物（主に音楽と動画）と違法アップロード・ダウンロードに対してである。社団法人コンピュータソフトウェア著作権協会（ACCS）の調査⁴⁸によれば、インターネットの利用者の 9.1%がファイル共有ソフトの「現在利用者」（2008 年 10 月以降にファイル共有ソフトを利用したことがあるもの）である。総務省の調査⁴⁹によれば、インターネット利用者は 9,408 万人なので、約 840 万人がファイル共有ソフトを使っている計算になる。被害額が算定されることもあり、例えば 2006 年の ACCS と JASRAC の調査⁵⁰は、ファイル交換ソフト「Winny」による被害額を合計で約 100 億円と推定している。調査に対しては、方法などに対して批判もあるが、ともかくも、著作物を無断で大量にやり取りできる環境ができてしまったということは事実であり、なんらかの対策が必要であろう。

違法ダウンロードを規制する方法には、次のようなものがある。まず、前述の「三振アウト制」の導入である。これは、法とアーキテクチャを組み合わせた規制であると言える。また、ISP（インターネット・サービス・プロバイダ）が帯域幅を絞る、従量制課金を導入する、などで、実質的にファイル共有ソフトを使いにくくするという規制の方法もある。これは、市場とアーキテクチャによる規制である。前者については、すでに主要なプロバイダは実施している。また、コンテンツの提供者が DRM（Digital Rights Management；コンテンツの複製を制限する技術的保護手段）をかけることも考えられる。ISP による規制や DRM は、市場のプレイヤーが合理的に判断した結果であり、制限すべきではないだろう。一方で、三振アウト制のような規制を加えることについては疑問がある。ファイルの違法

⁴⁸ 第 8 回「ファイル共有ソフト利用実態調査」

⁴⁹ 平成 21 年「通信利用動向調査」の結果

⁵⁰ 社団法人コンピュータソフトウェア著作権協会、社団法人日本音楽著作権協会「「Winny」による被害相当額は、音楽ファイル 4.4 億円、コンピュータソフト等 95 億円、合計で約 100 億円の規模と推定」

アップロード・ダウンロードという行為に対してインターネット自体へのアクセス禁止という制裁を加えることは、鶏を裂くに牛刀を用いるようなものだからである。

そもそも、ファイル共有ソフト自体は違法ではない。流通しているファイルがほとんど無許可だという点に問題があるのだが、上手く使えばよいプロモーションになり得る。例えば、シンガーソングライターのジャニス・イアンは、一時休業後に、以前リリースした楽曲を、ファイル交換ソフト・ナップスターで流通させられる MP3 形式で自分のホームページに置き、誰でもダウンロードできるようにしたところ、昔と最新のアルバムの売れ行きがいずれも大幅かつ急速に伸びたという⁵¹。

もちろん、プロモーションに使うかどうかは権利者の側が決めるべきことである。一般的には、宣伝ツールをもたないマイナーなアーティストやレーベルほど有用であり、メジャーなアーティストやレーベルほど味は少ないだろうと考えられる。いずれにせよ、広告効果があるということが、違法にファイルをアップロード・ダウンロードする側の免罪符になるわけではない。しかし、権利者の側が交換ソフトをプロモーションに使う道は残しておくべきである。ファイル共有ソフト自体を規制対象と認識すべきではない。したがって、違法なファイルのアップロード・ダウンロードは刑事罰という事後規制で行うべきである。インターネットへのアクセス遮断という広範な事前規制は加えるべきでない。

権利者の側としては、ファイル共有ソフトの活用を含めて、インターネット上での音楽配信のあり方を検討することになる。DRM をガチガチにかけて、インターネット上で一切流通させないことも可能になるだろうし、逆に共有ソフト上でダウンロードされたコンテンツの数を逐一計測して課金するシステムもできる可能性がある。また、スポティファイという、広告を挿入した無料の音楽を配信しているサービスもあるが、このような、ファイル共有ソフトに代わるサービスがあれば、違法ダウンロードは減少しているという⁵²。選択肢として、市場のプレイヤーがとることのできる様々な方法が考えられるのであり、法によって選択を狭めてはならない。政府としては、必要に応じて保護技術やシステムの開発を支援するのがよいだろう。

おわりに

本論では、著作権制度の改善策として、著作権登録制・更新制・範囲の縮小を提案している。これらはすべて、著作権を産業保護的な権利と位置付けるための提案である。「著作権は誰のものか」という本稿の問いに沿って言うならば、主に法人のためのものにする提案である。このような提案をするのは、創作者の保護という名において、商業的な主体が著作権保護活動を行っているという倒錯した状況があるからである。アメリカで言えばディズニーであるし、日本で言えば松本零士の名前が挙がる⁵³ことが多い。彼らは著作権が強

⁵¹ 津田大介『だれが「音楽」を殺すのか?』229 - 230 ページ。

⁵² “How to sink pirates”

⁵³ 例えば、岡田有花「著作権保護期間は延長すべきか 賛否めぐり議論白熱」

化されれば明確に財産的な利益を受ける。すでに成功し、広く受け入れられている「商材」を持っているからである。しかし、大半の創作者にとっては、著作権はあまり関係がない。著作権の期間が死後 50 年から 70 年に延長されようが、大抵の作品は発表から 10 年も経てば人々の記憶から忘れ去られている。多くの商業的な著作者は、著作権から直接的に収入を得ているのではなく、著作物を引き渡す際に収入を得ている。物の売買と同じである。趣味レベルの創作者なら、著作権がいくら自身の作品の複製を禁止してくれているといっても、実質的にそれを防ぐ手段はなく、せいぜい無断複製を発見したときに文句をつける根拠となるくらいである。その場合でも、実際の法的措置に踏み切ることにはまずないので、電車の中で隣に座った人にイヤホンからの音漏れを注意するのと同じようなものである。つまり、言うとおりにしてくれるかもしれないし、無視されるかもしれない。そしてそれ以上は何もすることができない。

いくら著作権が大半の創作者には関係ないと言っても、それでもはっきりと著作権をビジネス的な権利として位置付けることには反発があるかもしれない。たとえ趣味で書いたものであっても、私の描いたイラストは私の子のようなものだから、勝手に転載されるのは許せない、という気持ちはわかる。しかし、転載を厳しく制限しないことで形成されてきた文化があることもまた事実である。

例えば、巨大匿名掲示板群として（悪）名高い「2ちゃんねる」では、情報の多くがコピー（コピー&ペースト）で伝達・伝播されている。ここでは無断転載が禁止されるどころか推奨されているとすら言え、「創作者」もおそらくはコピーされるのが本望だと考えている⁵⁴。また、俳句の世界では、類句を生じやすいにも関わらず著作権訴訟が少なく、自律的な規範によって盗作を抑えていると推察される⁵⁵。もちろん、これらには、流動性と匿名性が高い、表現の制約上、形式が似てしまいがち、といった個別の事情がある。したがって、全ての創作は転載を自由にすべきだと言いたいのではない。そうではなく、創作者が転載や類似表現を嫌うのは自明のことではないと言いたいのである。創作者の創作物に対する考え方は一様ではなく、文脈によっても変わり得る。

電車内での飲食・化粧・音漏れなどを法律で禁止すれば、多くの人が行き過ぎだと感じるだろう。それは是非の判断が文脈や個々人で違う、マナーの問題だからである。確かに海賊版はいけませんが、それは経済的非効率を生み、ひいては創作者の経済的な不利益となるからである。経済的な利益が絡まない、精神的な領域では、無断複製はマナーの問題として処理すべきである。

創作者の経済的な利益と精神的な利益を混同して考えることが、著作権に関する議論をわかりにくくしている。これらをはっきりと分けて考えて初めて、全創作関係者が土俵に上がる有益な議論ができるのだと、私は信じてやまない。

⁵⁴ 濱野智史『アーキテクチャの生態系』86 - 87 ページ。

⁵⁵ 名和小太郎『著作権 2.0』233 - 234 ページ。

参考文献

A.S.コリンズ『十八世紀イギリス出版文化史』青木健、榎本洋訳、彩流社、1994 年。

“How to sink pirates” The Economist, 2009.11.12

相澤英孝・西村あさひ法律事務所編著『知的財産法概説 第3版』弘文堂、2008 年。

岡田有花「著作権保護期間は延長すべきか 賛否めぐり議論白熱」IT media News、2006 年 12 月 12 日、<http://www.itmedia.co.jp/news/articles/0612/12/news063.html>

岡田有花「「日本版フェアユースの対象は」 報告書まとまる」IT media News、2010 年 1 月 20 日、<http://www.itmedia.co.jp/news/articles/1001/20/news087.html>

金子寛人「日本版フェア・ユース、24 日にもパブリックコメント募集」PC Online、2010 年 5 月 21 日、<http://pc.nikkeibp.co.jp/article/news/20100521/1025052/>

クリス・アンダーソン『フリー』高橋則明訳、小林弘人監修・解説、NHK 出版、2009 年。

白田秀彰『コピーライトの史的展開』信山社、1998 年。

白田秀彰「著作権の原理と現代著作権理論」

<http://orion.mt.tama.hosei.ac.jp/hideaki/theory.htm>

社団法人コンピュータソフトウェア著作権協会、社団法人日本音楽著作権協会「「Winny」による被害相当額は、音楽ファイル 4.4 億円、コンピュータソフト等 95 億円、合計で約 100 億円の規模と推定」、2006 年 11 月 28 日、

http://www.jasrac.or.jp/release/06/11_3.html

社団法人コンピュータソフトウェア著作権協会「第 8 回「ファイル共有ソフト利用実態調査」」2009 年 12 月 22 日、<http://www2.accsjp.or.jp/research/research09.php>

総務省「平成 21 年「通信利用動向調査」の結果」、2010 年 4 月 27 日、

http://www.soumu.go.jp/johotsusintokei/statistics/data/100427_1.pdf

高階秀爾『芸術のパトロンたち』岩波新書、1997 年。

丹治吉順「本の滅び方」2007 年 10 月 9 日、http://thinkcopyright.org/tanji_book.pdf

張睿暎「諸外国における著作権侵害者に対する三振アウト制導入の動き」

<http://www.globalcoe-waseda-law-commerce.org/activity/pdf/22/09.pdf>

津田大介『だれが「音楽」を殺すのか?』翔泳社、2004 年。

名和小太郎『著作権 2.0』NHK 出版、2010 年。

濱野智史『アーキテクチャの生態系』NTT 出版、2009 年。

福井健策『著作権の世紀』集英社新書、2010 年。

文化審議会著作権分科会 過去の著作物等の保護と利用に関する小委員会「報告案」2009 年 1 月、http://www.bunka.go.jp/chosakuken/singikai/hogo/07/pdf/shiryo_02.pdf

ミケーレ・ボルドリン／デヴィッド・K・レヴァイン『<反>知的独占』山形浩生・守岡桜訳、NTT 出版、2010 年。

宮本真希「貴重書をネットでどうぞ 国会図書館の電子化事業、著作権処理に課題も」IT media NEWS、2010 年 9 月 7 日、

<http://www.itmedia.co.jp/news/articles/0709/07/news088.html>

ミルトン・フリードマン『資本主義と自由』村井章子訳、日経 BP 社、2008 年。

ローレンス・レッシング『FREE CULTURE』山形浩生・守岡桜訳、翔泳社、2004 年。

ローレンス・レッシング『CODE VERSION 2.0』山形浩生訳、翔泳社、2007 年。

「PE'Z『大地讃頌』に関するお知らせ」EMI ミュージック・ジャパン、2004 年 3 月 24 日、

<http://www.emimusic.jp/domestic/artists/pez/info.htm>

「東京都現代美術館「こどものにわ」展で写真撮影と写真の利用を許可する試み」クリエイティブ・コモンズ・ジャパン、2010 年 7 月 28 日、

<http://creativecommons.jp/features/features-images/2010/07/3041/>