

著作権制度とメディアの編制

—日本の初期音楽産業を事例として—

細川 修一

本稿は、従来社会学によって考察されることの少なかった著作権制度を、歴史社会学的な視点から捉え直す試みである。従来の著作権制度史の記述にしばしばみられる目的論的説明形式を批判する中で、「著作物」「著作権」などの法的概念を所与のものとして、複製技術が置かれた社会的文脈との関わりの中で著作権制度を把握する視座が提供される。

この視座のもとで近代日本における音楽著作権をめぐる、桃中軒雲右衛門事件およびブラーゲ旋風という二つの事件を記述する。この歴史社会学的な記述から、著作権制度が多様なエージェントの複雑な利害関係の中でアドホックに書き替え／読み替えられ、その中で「所有する主体」としての「正当性」を指定することで文化産業を枠づけているということが明らかになる。そして、この知見は近年の文化産業論と通底しつつも、それを相対化する可能性を持っていることを指摘する。

1 はじめに

「あなた方は、わたしの作品を、何の支払いもすることなく使っている。どうして、われわれがあなた方のサービスに支払いをせねばならない道理があるか」(Attali [1977=1985:123])。これは、19世紀なかごろのフランスで、カフェでみずからの「作品」が上演されているのを目撃した作曲家・劇作家が、当該のカフェの料金を支払うことを拒んで発した言葉である。この「事件」を契機として著作者組合が設立されていく経緯をアタリは述べる (Attali [1977=1985:123-125])。自らが「創作」した「著作物」の複製をコントロールし、そこから独占的な経済的利益を得る「著作者」、そして

そのような実践を保証する「著作権」という制度。それらは単なる法学的な概念であるばかりではなく、われわれの日常的な思考においても、「作品」を「創作」した者がそれを経済的に「所有」することはごく当然のこととして理解されている。しかし、このような思考はそれほど自明なものなのだろうか。

コリンズは、「多くの芸術や文化が現在もオーラルな伝統の一部としてある」ガーナにおいて、著作権制度は困難を抱えているという (Collins [1993:146-147])。彼はアフリカ音楽の特質について以下のように述べる。

ヨーロッパやアメリカではこの二つの役割 [引用者注：作曲家と演奏者] は通常は別々のものであると考えられている。しかし、アフリ

カでは作曲家が演奏者であり、演奏者が作曲家であることがしばしばあるというだけでなく、より重要なことには、パフォーマンスが作品を意味づける中心的な位置を占めている。それに加えて、著作権の管理者をより混乱させることに、アフリカ音楽においては聴衆もまた創造的な役割を果たしている。彼らは音楽家とともに朗読し、手を叩き、「踊りによる対話」を行う。(Collins [1993:150])

ここで問題となっているのは、記譜も録音もなされていないオーラルなフォークロア¹を欧米由来のこの制度の中にいかに位置づけるか、という点である。音楽にまつわる実践の在り方の違い(「作曲家」の境界線の引きづらさ——リズムパターンの考案者やパフォーマンスにおいて創造的な役割を果たす聴衆は「作者」なのか?等々)という「美学的」な問題だけでなく、欧米の「ワールド・ミュージック」産業による文化資源の「搾取」から、いかにして国家として対価を取り立てるかという点がアフリカ諸国においてこの問題をいっそう重要なものになっている、とコリンズはいう(Collins [1993:153])。

この事例は、著作権制度およびそれが前提としている「作品」という概念が決して自明なものではなく、社会的・文化的に構築されたものであることを示唆する。本稿では日本近代の音楽著作権制度を事例に、歴史社会学的な視点からその構築過程を論じる。そこにこそ従来の著作権論がもっていた限界を乗り越える契機があると考えられるからである。

先に「創作」と「経済的な所有」との重ね合わせがわれわれの日常的な思考において自明なものとなっていると述べたが、法学における著作権制度史の記述においても「著作物には実質的に保護されるべきものがアプリオリにある」

(苗村・小宮山編著 [1997:119])とした上で、歴史超越的かつ普遍的な実体としての「著作物」「著作者」を法制度が認識すること(=成文著作権法の成立)によって「著作権」保護の物語は完成する、といった説明がしばしばみられる²。このような形式の説明をソーンドースは「ロマン主義的歴史主義」と名づけ、その特徴を以下のように述べる。すなわち、そこでは「自己を表現する作者」が著作権制度の起源として、同時にゴールとして措定され、著作権制度の誕生は「作者による自己の労働の産物——それは、印刷されてはいるが奪うことが出来ない人間の自我の表現であると概念化されている、彼の書いたものである——を取り戻すための闘争の必然的な結果」として目的論的に表現される、と(Saunders [1992:217])。彼は初期の(出版)著作権制度史を参照しながら、そのような記述を以下のように批判する。

例えば、コピーライトが殆ど常に出版者や書籍商のものであったという事実について何がいわれているだろうか?あるいは、文化的な領域においては自己の作品を所有し販売することは「天職」の倫理的な尊厳にもとることだと多くの者によってみなされておられ、作者たちが自分の書いたものについて経済的な利害関心を抱くことは必然的ではなかったという事実については?(Saunders [1992:219])

彼の批判が要請しているのは、「著作権」という形での「創作」と「所有」との結合のされ方、その結節点たる「著作者」という主体を、それが帯びている歴史性のなかで把握する視点である。すなわち法的カテゴリーを実体化するのではなく、当該社会の文脈の中でそれが形成され、自明性を獲得していく歴史的なプロセス

こそが問われなければならない。ここに本稿が歴史社会的な視点をとる理由がある。このような視点からの研究はソーンドースをはじめとして一定の蓄積はあるものの³、音楽という分野におけるものはほとんどないといってよい⁴。本稿が音楽著作権を対象とするのは、このような事情もさることながら、既にコリンズの議論が示唆していたように、それが著作権制度が前提としている「創作」という概念と複製されるメディアの特質との齟齬を集中的に観察できることが見込まれるという点で戦略的な重要性を持っていると考えられるからである。以下にこの点を示したい。

冒頭のアタリが紹介する事例においては「作者」による報酬への要求が一見自然なものに見えたのに対し、第二の事例において、アフリカにおける音楽の実践に著作権制度を適用することになぜ困難が生じたのだろうか。フリスは以下のように述べている。

簡単な問いから始めよう：音楽において何が実際にコピーライトの目的となることができるのだろうか？何が保護されているのか？そして簡単な答え：音楽著作権制度は19世紀の文学の所有権に関する法律に淵源を持つ。保護されるのは、書くことのできるもの、書かれた形で保存できるもの——音符や言葉、歌詞、旋律、編曲——である。(Frith [1993:8])

細川周平は近代音楽の特色の一つとして記譜システムを挙げているが(細川 [1998:25])、それは「姿も形もない」音楽を紙の上に固定するためのシステムである。このシステムのもとでは、音はそのままの形で固定されるのではなく、

「文字」として固定する。フリスが述べているように、著作権制度は出版業の利益保護を目的としてスタートしたのだが、それは音楽においても、この「文字としての音楽」——それは近代ヨーロッパの美学的な思潮において価値づけられ(渡辺 [1989])、かつ出版資本主義の枠内で19世紀には一大産業となっていた(大崎 [1993:46-74])——という位相を照準したものであった。楽譜はそれが音そのものではないゆえに、演奏によって音として具現化されるたびに差異を生み出す。それは「芸術音楽」の場合は作者の「意図」あるいは「作品」(楽譜=文字)が表現する「美」の「本質」により忠実であろうとする競合し合う諸解釈に基づいた差異であろうし、「民衆音楽」にあつては演奏が行われる場の雰囲気や演奏者の個性といったものに基づいた差異であろう。しかし、著作権制度は、これらの実際に鳴り響く音の差異の背後にある抽象的な文字としての音楽しか保護の対象としてこなかった。誰が音を響かせているのか、という点ではなく、誰が鳴り響く音の「源」となる楽譜=文字を作曲=構成 compose したのか、という点もつばら問題となっていた。

著作権制度が前提とする「創作」がこのように「文字としての音楽」に焦点を当てるものだったゆえ、記譜を行う作曲家による報酬の要求は自然なものに映り、演奏や上演のオリジナリティを排除する形で機能するように文脈づけられていたがために、記譜という形での「文字」への抽象を経ず、即興性、混交性、場への密着という特質をもつアフリカの音楽実践へと適用することに困難が生じたのである。19世紀末から20世紀初頭にかけて実用化されていく、蓄音機/レコード、ラジオ、映画といった、耳に聴こえる音や目に映るものをそのまま複製するメディアは、「文字」としての「創作性」を

持たない商品の存在を可能にする。まさにこのような複製メディアと著作権制度との出会いにおいてこそ、先に述べた齟齬が露わになるのである。

次節以降にみるように、本稿が対象とする近代日本の蓄音器／レコード産業においては、コリンズが論じたような、「文字」としての「創作性」をもたない音楽から、アタリが紹介しているような、記譜という形で「作曲」される音楽へと主力商品が移り変わっていった。双方の局面において、そして一方の局面から他方の局面への移行において、複製メディアが置かれた具体的な文脈に即して、目的論的ではない仕方で著作権制度史を記述すること、それが本稿の目的である。

本稿で集中的に考察されるのは、桃中軒雲右衛門事件とプラーゲ旋風という日本の音楽著作権制度史上に残る二つの事件である。ここでは次節以降への導入として、簡単に両事件の特質について触れておきたい。

桃中軒雲右衛門事件は、浪花節中興の祖といわれる名人とうちゅうげんくもえもん桃中軒雲右衛門が吹き込んだレコードの無断複製盤（当時は「複写盤」と呼ばれていた）の販売に端を発する事件である。ヨーロッパ直輸入の著作権法制が前提する「独創性」と、浪花節という芸能の特質とが噛み合わなかったことから、大審院判決において「複写盤」が合法とされてしまった。本稿では、浪花節は「著作物」ではないとの主張を展開し、大審院判決に影響を与えた法学者、荒木虎太郎と、「正規」の蓄音器／レコード産業の利害を代弁し、その後の著作権法改正に大きな力を与えた横田昇一という二人の人物の言説に特に着目し、それに沿って事件の経過を辿る。

プラーゲ旋風とは、1930年代にヨーロッパの音楽著作権管理団体の代理人であるプラーゲ

が行った（当時の基準としては）苛烈な著作権使用料の取立ての総称である。時を同じくして日本の蓄音器／レコード産業においても従来の既成の芸能的な演目の吹き込みから、レコード用に「作曲」される「音楽」へと、録音されるものの焦点が変化してくるのだが、この変化に伴って浮上してきた「作者」たちが決して自動的に「著作権意識」を「覚醒」させていったわけではなく、プラーゲの活動という偶発的な要因が「所有する作者」の確立において大きな役割を果たした点が指摘される。

2 桃中軒雲右衛門事件：浪花節という（非）作品とレコードという商品⁵

2-1 日本への著作権制度の移入

日本の旧著作権法は明治32（1899）年に施行されるのだが、その制定過程はどのようなものであったのか。本稿が取り上げる第一の事件である桃中軒雲右衛門事件の根底には、この法律と蓄音器産業の実践とのギャップがあった。ここでは、著作権法制の日本への移入プロセスを概観したい。

日本にはじめて著作権の概念を紹介したのは、よく知られているように福沢諭吉である。彼は『西洋事情外篇卷之三』において「蔵版の免許コピライト」について言及し（福沢 [1867→1969:467-471]）、また、自らの書物を無断複製して商売にしている業者を罰するように請願を行ったり、これらの業者を糾弾する新聞広告を繰り返し出すなどして「コピライト」を主張していく（河北 [1989]）。このような流れの中で、明治8（1875）年に出版条例が改正され、ここに「版權」という用語が法文中にはじめて登場する（著作権資料協会編 [1978:290-291]）。

確認しておきたいのは、この時期の「版權」

は、「図書ヲ著作シ、又ハ外国ノ図書ヲ翻訳シテ出版スルトキハ…」⁶という条文にみられるように、抽象的な「作品」ではなく書物という物体に密着した、出版から得られる経済的な利益の保護に関する権利と言論統制⁷とが抱き合わせになった概念であったことである。

日本における「作品」概念を内蔵した著作権法制の整備は、明治20(1887)年の著作権条例を経て、明治32(1899)年の(旧)著作権法の公布に結実するが、この法制化の契機となったのが、国際的な著作権保護同盟であるベルヌ条約への参加である。日本政府に国際的な著作権保護に関する動機づけがあったわけではなく、明治政府の悲願であった不平等条約改正の条件としてベルヌ条約への加盟が欧米諸国からつきつけられていたという政治的な事情がそこにはあった。

政府は1886年、ベルヌで開催された著作権保護同盟創設会議に黒川誠一郎イタリア駐日大使をオブザーバーとして派遣する。「著作権」という語はこの創設会議への対応をめぐって発明されたものである。増田聡はその際の政府各省間の連絡文書を詳細に分析しているが、彼によると、例えば「oeuvres artistiques」の訳語が「技術」「美術」「工芸」という風に一定しなかったなど、「創作」や「芸術」に関する用語にかなりの混乱がみられ、「これらの概念がいまだ確固として定まっていなかった」と推測できる(増田[2002:39-41])。すなわち、「独創する作者」の権利の成立に関わる文脈が当時の日本においては存在しなかった——少なくとも音楽においては、次にみるように記譜された「作品」を「商品」として生産/消費する実践はほぼなかった——にも関わらず、ベルヌ条約加入の条件としてそのような権利を保証する法律が要求されていたがゆえに、内実を伴わないまま

外形だけが移入され、法律ができてしまったのである。それでは、法制度がこのようなものであったのに対し、蓄音器産業のあり方とはどのようなものであったのか。

2-2 芸能としてのレコード

蓄音器/レコードという音の複製技術は、欧米においてはレコード以前から楽譜出版という形で存在していた音の商品を生産し消費する実践によって文脈づけられていた。すなわち、音楽という商品は、具体的に鳴り響く場所から切り離された楽譜という持ち運び可能な抽象物として出版資本主義の枠内で生産・流通しており、発明当初は事務用機器として構想されていた蓄音器/レコードに対して家庭用の娯楽機器としての用途が発見されたとき、「書かれたもの」としての音楽の生産と消費という実践とスムーズに結びついたのである。

一方、そのような文脈は日本においては不在であった。記譜された西洋音楽は軍楽隊や唱歌教育といった公的な機関を通してのみ受容された。それは西洋音階や拍節リズムといった要素を聴覚に馴染ませていったが(細川[1998:27])、商品としての生産と消費の対象ではなかった。蓄音器以前の音の生産と消費は、お座敷や寄席における芸能や演歌師による唄本販売⁸といった、書かれた楽曲の位相ではなく、即興的な節回しや声色などの具体的に鳴り響く音そのものの位相に価値を置く実践と結びついていた。平出鏗二郎は明治35(1902)年に出版された『東京風俗志』のなかで、西洋音楽は「下流はもとより、上流にもよくこれを味うもの甚だ少なければ、ましてこれを弄びて興を遣るが如きはほとんど稀なり」と書いている(平出[1899→2000:125])。

蓄音器/レコードがまず位置づけられたの

が縁日でレコードを聴かせる大道の蓄音器屋であったことが象徴するように、このテクノロジーは芸術的な空間と結びついていった。吹き込まれる音は、お座敷や寄席で好評を博した、既存の演目であった。天賞堂の江澤謙次郎は、蛸管時代⁹の吹き込みについて、「吉原がヒケるとよく夜遅く婆さん芸者や太鼓持の連中がぞろぞろやって来ました」と回想している（江澤 [1939:103]）。

また、次の事例は、芸人とパトロンとの関係性がそのままレコード吹き込みという実践へと持ち越されており、それが許容されていたことを示している。義太夫の名人竹本摂津大掾は吹き込みの依頼に対し、スタジオでの吹き込みではなく、パトロンの邸宅での吹き込みならばやってもよろしい、但し、レコードを売ってもらっては困る、パトロンが楽しんだり、近親者に配ったりする程度ならばよい、と応えた（山口 [1936:104]）。

鮑迄『非売品』として取扱って、目録にも『希望の方は特に申込まれたし』と書入れるようにと釘がさされた。希望者申込の都度三光堂（引用者注：販売代理店）から土居通夫氏（引用者注：大掾のパトロン）へ通告し、土居氏から大掾の諒解を要すとの頗る窮屈な条件が附せられた。（山口 [1936:104]）

明治43（1910）年の日本蓄音器商会（日蓄）の設立により、蓄音器が国産化¹⁰され、じょじょに安価になって家庭に入っていきようになってからも、記譜された楽曲ではなく寄席やお座敷の芸人による既存の演目が吹き込みの大部分を占めていた。大正2（1913）年に発行され、大正5（1916）年に第四版を数えた日蓄の目録、『日本蓄音器文句全集』に掲載されているコン

テンツの内訳は、表1のようになっている。

〈表1〉『日本蓄音器文句全集』（第四版）コンテンツ内訳

ジャンル名	種類数		
小唄	172	常盤津	21
浪花節	123	宗教	16
義太夫	112	歌沢	16
唱歌	64	台詞	15
落語	38	新内	11
長唄	33	詩吟	10
端唄	31	滑稽	8
薩摩琵琶	29	清元	8
筑前琵琶	27	阿呆陀羅經	6
雑曲	24	説教浄瑠璃	6
謡曲	22	万才	5
		その他	22

*「その他」には演説・お伽話・外国語曲・歌劇・法界・富元・太神楽などが含まれる

*伊藤（直）編 [1913→1916] より作成

本稿で取り上げる事件の当事者である桃中軒雲右衛門もまた、明治40年代以降の浪花節の「空前の大ブーム」の立役者として、口演の場において評判を博していた人物である（兵藤 [1999:19]）。

2-3 桃中軒雲右衛門事件

明治44（1911）年、ドイツ・ライロフォンの日本代理人、貿易商リチャード・ワダマンは、桃中軒雲右衛門と独占契約を結び、彼の浪花節五種をレコードに吹き込み、翌年に売り出した。大きな話題を呼んだこのレコードに対して、無断複製盤（「複写盤」）が現れた。ワダマンは著作権侵害でその業者を訴える。

第一審・第二審では有罪判決が下された。判決理由を要約すると、以下のとおりである¹¹。
①音楽的著作物とは「音楽的意思表示換言すれば音階旋律又は曲節及び音調により成立する独創の美的産出物を汎称するもの」であり、著

著作権法第1条第1項にいう「美術ノ範圍ニ属スル著作物」すなわち「美術的觀念の発見にして吾人の感覚に美術的觀念を生せしむるもの」に含まれる。②音楽的著作物の成立には「特殊の音楽的意思表示」が必要である。③著作者の同意を得ずに機械的に「音楽的演述」を複製することは、著作権侵害となる。④本件における岡本峰吉（雲右衛門の本名）の浪花節は、予審調書における彼自身の言葉によると、「雪の曙義士銘々伝義烈百傑中の古人の伝記文句の訂正を加へ浪花節として曲節調を附し自分限りにして永き経験により語るに緩急抑揚の諸点を頭に刻み調子を計りて演へたる」ものである。よって、⑤「岡本峰吉の本件蓄音器蟬盤に吹込みたる浪花節の演述は一個の音楽的演述にして然かも個人独特の技能による産出物なることを認むるに足る」ので、「其上に著作権の存在すること明白」であり、無断複製は著作権を侵害している。

上記の判決理由においては、「文字としての音楽」を焦点に編制されている著作権法のなかで「緩急抑揚」という「技能」が著作権の源泉として措定され、「音楽的演述」というカテゴリーがそれを保証するものとして呼び出される、という形でレコード産業の実践と法制度とが接合されている。桃中軒雲右衛門事件の特筆すべき点は、この判決が法学者による批判にさらされ、大審院において覆されたことにある。第一審判決批判に中心的な役割を果たした法学者が、荒木虎太郎である。

荒木は「富岳の景は絶美なりと雖も美術にはあらず、雲右衛門の音声は美妙なるも之れ天賦なり人為にあらず」と述べ（荒木 [1913a:10]）、「美的觀念」を生じせしめるものがすなわち「美術」である、という第一審の論理を批判する。その上で、「人為」性を著作物——それは「独立したる精神的働きの生産」であり、か

つ「一定の形式」を備えている「精神的産出物」（荒木 [1913d:7]）と等置される——の基準として採用すべきだと主張する。そして、音楽的著作物とは、「作曲」、すなわち「音階（メロディー）、音律（リトミック）及び音調（ハーモニー）の法則」に従って「特種の音より一定の関係にあるものを採り之を任意に配合し一定の形式の下に配列」されるものであるとする（荒木 [1913d:5]）。ここにおいて、音の独創性は、「文字」の水準に定位されることとなる。この立場からは、桃中軒雲右衛門の浪花節は、

文芸音楽何れの著作にも之れを著作する意思考案なかるべからず〔。〕無意識の寝語又は狂者の談話或は雲右衛門其他の人の発声唱詠したるものが知らず識らず音楽をなし調節音律に合するも之れは自然の音声にして考慮即ち審美的思想より生じたる精神的産出物にあらざるを以て著作権法上の著作物と云う能わず〔。〕（荒木 [1913c:7]）

と判断されることになる。手短かにいえば、雲右衛門の浪花節は著作物ではなく、それゆえに著作権侵害も生じようがない、よって被告には罪はない、というのが荒木の論理である。

荒木の法解釈はそれ自体としては著作権法に内在する「文字としての音楽の独創」という理念に忠実すぎるほど忠実なものである。しかし、荒木がいう「音楽」は当時のレコード産業の実践においてはかなり異質なものであった。西洋音楽のレコードは輸入盤に頼るしかなく、「かなりのインテリで、しかも資産家」にしか消費の対象としては考えられないものだった（歌崎編著 [1998:19]）。荒木が行ったように、リズム・メロディ・ハーモニーの規則にしたがって楽譜に構成された曲を持つ「審美性」という観

点から音楽を把握するのはごく一部のエリートか好事家に限られていた。荒木はドイツ留学して学位を取得したエリートであり、法学者という西洋音楽の門外漢のなかで、かなり正確に記譜された音楽の美的理念を理解していた例外的な人物であった（だからこそ彼は積極的に発言を行ったのであろう）。しかしこの後の大審院判決にこの「異質」な解釈が露骨に反映し、被告は無罪となり、無断複製業者が合法化されてしまった。判決理由では、「演奏ト共ニ消滅ニ帰シ演奏者ノ脳裡ニ於テ其定型ヲ遺留セサルモノ」、「瞬間的創作ニシテ創作者ニ於テ之ヲ反覆スルノ意思ナク又其手段方法ヲ有セサルモノ」は著作物ではないとされた¹²。

この結果、既成のレコードを無許可で複製して安く売る業者が後を絶たず、大手の蓄音器業は大打撃をこうむる。既に述べたように、当時のレコードは既存の寄席やお座敷の芸能を収録したものばかりで、大審院判決が示した意味で「著作物」であるようなソフトはほとんど存在しなかったのである。レコード業界最大手である日蓄もまた、吉田奈良丸、京山小圓の浪花節レコードについて、大審院で複写業者に敗訴した（山口 [1936:252-256]）。『蓄音器世界』誌が大正7（1918）年に行った調査によると、日蓄などのレコード製作会社5社が正規に発売したレコードが1803種類であったのに対し、複写盤業者5社が発売した複写盤は2735種類におよんでいる¹³。このように、大審院判決は、複写盤業者に正当性を与えることで従来の産業構造のヘゲモニーを動揺させたのである。

それに対して、「正規」のレコード産業がヘゲモニーを維持するために立法請願運動を行う。その中で最も精力的に主張を行ったのが蓄音器業の業界誌『蓄音器世界』主幹の横田昇一という人物である。その言説の大きな特徴は、

「浪花節は音楽なのか」「どのような音が『音楽』として著作物の保護を受けるに足るものなのか」といった、雲右衛門事件以来繰り返された具体的な問いが脱落している点である。それに代わり浮上するのが、蓄音器というテクノロジーそのものが持つ可能性についてである。

娯楽の具たるの外に之を利用し善用することに於て、尚お多くの効果を挙げる事が出来る。即ち散じては知識と国民楽の普及となり科学の民衆化となり或は道徳と芸術の吹鼓者〔マ〕ともなつて国民性を支配する事恰かも通俗大学の名称に反かず。更に之を児童教育に應用して教育学上の一新生面を開く事が出来るのみならず之を家庭の間に誘導して家庭生活の改善向上和楽の具ともなり得る点に於ては又好個なる一適品なるを失わない。（横田 [1916:4-5]）

横田が蓄音器という技術の可能性に対してかなり幅広い——娯楽や芸術、教育はともかくとして「科学の民衆化」や「道徳の鼓吹者」にもなり得る技術としての蓄音器——想像を抱いていたことがわかる。実際、『蓄音器世界』には新譜案内や業界事情、西洋／日本音楽に関する記事とならんで、語学の習得、手紙代わりに声を送る、訓示や挨拶を繰り返し聞く、教育用途、遺言の吹き込みなどから、吹き込んだ声の振動から咽頭の病気を知る、動物の言葉を研究するなどのものまで、今日の目からは奇異に映る蓄音器の「応用」「実用」に関する記事がかなり掲載されていた。「蓄音器の素晴らしさ」に信頼を置きながら、その「素晴らしさ」の焦点が音楽へと定まっていなかったことが、複写盤問題の焦点を、「浪花節」や「音楽」といったレコードにおいて具体的に複製されるものの位相

から蓄音器という技術それ自体へと移行させていった。

同時に、著作権制度の目的が、作者が「創作」した「独創的な作品」の保護というテーマから、企業が「所有」している商品の保護というテーマへと読み換えられる。

有らゆる出版物（写真をも含む）を複製するものは著作権法の規定に従って偽作罪の制裁を受くるに拘らず、蓄音器の音譜を複製するものは却て法律保護の下に公々然として白昼他人の権利を侵犯して尚お能く不正の利益を収め得べしと云わば、何人か法治国下の咄々怪事と謂わざる者があるか。音譜複製は明白なる人権、侵害、財産権の蹂躪である。（横田 [1916:8-9]）

その正当化の根拠は、上に第一点として挙げた「蓄音器の素晴らしさ」への信頼にもとづく、「蓄音器産業の損害は、国家の文化にとっても損害である」という主張である。

「複写盗用」は日本に於ける蓄音器業不振の一大病源で、直ちに斯業の存在と消長に関連する根本問題である事は最早識者の異議異論なき処で、蓄音器業発達の保護より論ずるも更らに進んでは蓄音器てう文明の利益を如何なく将来善用せしむる文化の上より議するも、道徳上法理上の由々しき問題なる…（横田 [1920:1]）

そこでは「独創的な作品であるから、その商品性を保護する」のではなく、「有益な商品であるから、それを保護すべき作品とみなす」という形で荒木らの議論を転倒する形で立論が行われている。

横田は「正規」業者に著作権法改正の請願運動を呼びかけ、代議士鳩山一郎に陳情を行う。このはたらきかけが功を奏し、大正9（1920）年に著作権法の改正が行われた¹⁴。そこで「演奏歌唱」という文言が著作権法の目的物のなかに追加されることによって、記譜を成立の契機としないような音の商品が保護の対象に繰り入れられるとともに、レコードに他人の著作物を無断で録音できない旨の規定が設けられた。これによって複写盤業者は市場から排除され、「正規」企業のヘゲモニーが確認された。また、自ら録音し製造した商品については自らが独占的に利益が得られることが保証されたことは、コスト計算や専属制度、印税契約といった、今日にまでつながる商品にまつわる実践が実質を持つための条件でもあった。

既に述べたように、桃中軒雲右衛門事件の根底には、レコード産業の実践と、それを規制すべく移入された法制度とのギャップが横たわっている。本稿で取り上げた荒木と横田の言説は、このギャップを埋める正反対の方向からの試みとして理解することができる。すなわち、著作権制度を額面通りに運用することを主張する荒木に対し、産業の実情に合った形に法制度の方を作り替えていこうという横田、という図式である。荒木の主張は大審院判決に取り入れられることで本人の意図はどうあれ複写盤業者を利する形にレコード市場を枠づける効果を持ち、それに対して「正規」企業がヘゲモニーを奪還すべく法改正を推進していった。

このような紆余曲折の結果、著作権法の保護範囲は「演奏歌唱」およびレコードへと拡大したわけであるが、ここで重要なのは、法改正は桃中軒雲右衛門をはじめとする「演奏歌唱」を行う主体の「権利獲得のための闘争」の結果などでは全くなく、著作権制度やその運用のされ

方を枠づけていったのは、むしろ法学者やレコード産業といったエージェントであったという事実である。興行・巡業というレコード以外の場から十分な収入を得ていた雲右衛門自身の利害はここでは問題とならなかった。このような事態は目的論的な歴史記述を大きく逸脱している。さらに、この事件は著作権制度がエージェントの利害に従ってかなり恣意的に読み替えられうるという点を示している。「文字としての音楽」という当初成文化されていた原理の厳格な適用は複写盤業者に正当性を与えたが、アドホックに読み替えられることによって複写盤業者を市場から排除する際の「正規」業者の資源となったのもまた著作権制度なのである。

3 プラゲ旋風：所有する「作者」たち

3-1 レコードの「音楽」化

桃中軒雲右衛門事件と大正9年の著作権法改正は、複写盤業者と「正規」のレコード会社との市場における正当性をめぐる闘争の過程でもあった。雲右衛門の浪花節が音楽作品であるか否かという議論はあったものの、そこでは雲右衛門自身の利害は問題とはならなかった。上述したように、日本において蓄音器／レコードというテクノロジーはお座敷や寄席といった芸能的な音の生産と消費の文脈のなかに位置づけられており、雲右衛門も含めて、ほとんどの録音を行う者の生活の基盤は興行・実演からの収入であった。この構造が1920～30年代にかけて変化していく。

横田昇一の『蓄音器世界』には、音楽や業界事情の記事以外にも、今日ではおよそ考えつかないような蓄音器／レコードの「応用」「実用」に関する雑多な記事が掲載されていた点は上に述べた。逆にいえばこのテクノロジーはそ

のような幅広い想像力を許容するようなものでもあったわけであるが、大正9（1920）年、この雑誌は音楽学者田辺尚雄を編集顧問に迎え、『音楽と蓄音器』と改題される。それとともに、啓蒙的な西洋音楽の記事が誌面の大部分を占めるようになる。以前の雑多な想像力は「蓄音器と音楽との一大交渉」（横田 [1922:2]）へと像を結び、「蓄音器」というハードから「音楽」というソフトに言説の焦点が移行したのである。音楽的な教養はさほどなかったと思われる横田自身の手による記事が激減する。浮上してくるのは田辺などの音楽学者や音楽批評家という主体である。そしてそれらの記事は蓄音器によって「一般民衆に適当なる音楽を与えんとする」という教化的な色彩を帯びていく（小松 [1920:3]）。

そればかりではなく、従来は数少ないインテリか好事家のものに過ぎなかった西洋音楽のレコードが徐々に大衆化していき¹⁵、はやりうたもまた「作曲」されるようになり、芸人や演歌師といった音の鳴り響く具体的な場に密着した回路を経由せずに、もっぱらレコードのみによって流行する歌が登場する¹⁶。これらの過程はレコードの「音楽化」というふうに総称できよう¹⁷。

それはまた、作曲家や作詞家、彼らの手による楽曲を吹き込む演奏家や歌手などの「音楽家」という主体が音楽産業の中で大きな位置を占めるようになったことをも意味した。レコード会社が採用した専属制度や印税制度のなかで彼らは自らの「創作」したものがレコード会社や楽譜出版社に売却できることを発見する。音楽評論家鹽入亀介は、「芸術家である所の音楽家が仙人と同じものだ」と云うような芸術至上主義の考えから、金銭上について行動したり、云ったりすることを最も恥だと考えていた音楽

家が、自らを職業人として規定していくようになったことを述べている（鹽入 [1943:43]）。作曲家や作詞家の同業者団体が設立されるのもこの時期である。

作品が演奏される度に、あるいは放送される度に、「著作権使用料」という利益を生む財である、という認識は、作者の「著作権意識への覚醒」というよりはむしろ放送局からのはたらきかけのなかで現実味を帯びてくる。昭和6（1931）年のベルヌ条約ローマ改正規定において、放送権¹⁸が明文化された。それと歩調を合わせるために日本の旧著作権法も改正され、放送権の保護が明記されるようになった。J O A K（当時唯一の放送局であった）は大日本作曲家協会および大日本作歌者協会を窓口として交渉し、包括的に許諾を得ることにした。翌年に双方と契約が成立し、協会に属している作者の作品の放送にあたっては個別に許諾をとる必要のないこと、演奏の長さ、放送する時間帯などの分類に従って一定の金額が協会に支払われることが合意された。

一連の交渉過程について、芥川寸志は、「当時の音楽家」が「著作権にどれだけ一生懸命だったか」を肯定的に評価しているが（日本音楽著作権協会編 [1990:277]）、視点をラジオ局との交渉だけに、また、交渉に積極的に参加し論説を発表していた「音楽家」だけに限ると事態を見誤ることになる。当時の作曲家、作詞家の中では、著作権は芥川が想定しているほど、確固とした決意をもって何を措いても実現すべき「目標」としてあったわけではなかったのである。

例えば、当時大日本作曲家協会長を務めていた小松耕輔は、コンサートにおける音楽使用料の徴収について、「日本の現状に於いてそれを適用する事は、未だ尚早だと思います。音楽普

及のためには取らないで盛んに音楽会をやる様にした方がいいと思います」と述べている（小松 [1932 → 1990:244]）。ここでは、使用料の徴収より「音楽普及」が優先されており、ラジオ局との交渉からするとかなりの温度差がうかがえる。

また、楽譜出版者へ作品を売る際に、「著作権の買い取り」という手続きが一般的であったが、そこでは、それは著作権の譲渡であるのか、そうだとすると興行権、出版権、放送権などの中での支分権が譲渡されているのか、あるいは譲渡ではなくて出版の許諾が行われ、許諾料が支払われているだけなのか、はたまたそれは著作権とは何の関係もない「依頼料」に属するに過ぎないのか、といった点が非常に曖昧であった。里中彦志は、「当事者たる著作者及出版者に、其契約関係を聞いても漠として要領を得ない」と指摘している（里中 [1941:3]）。「著作権とは何であるのか」という点についての知識は、一般的にはかなり曖昧であり、音楽家という職業が収入を得るシステムに明確な形では組み込まれていなかったのである。

このように、音楽産業においてこの時期に浮上してきた「音楽家」という音楽を「書く」主体は、専属制度のなかで自らの「創作」したものが楽譜出版社やレコード会社に売却することができるものであるということを見出し、放送局からのはたらきかけのなかでそれが使用料という利益を生むものであることを発見したものの、それをラジオやコンサートなどの諸メディアを横断して一律にはたらかせるという実践はみられなかった。これを一元的なシステムに組み込んで行く契機となるのがプラーゲ旋風と呼ばれる事件およびその帰結である仲介業務法である。

3-2 プラーゲ旋風と仲介業務法：所有する「作者」、分割する「作品」

昭和6（1931）年のベルヌ条約改正会議において日本が外国曲の演奏権条項の留保¹⁹を放棄したことを契機に、欧米の著作権団体が日本で行われる演奏から著作権使用料を取り立てるべく、代理人プラーゲを派遣する。彼の活動はプラーゲ旋風と呼ばれるほど苛烈なものであった（大家 [1981] 大家編 [1974] など）。ラジオでの放送使用料の交渉においてJ O A Kの想像をはるかに超える金額を要求したり、宝塚少女歌劇団への「嚴重注意」や松竹少女歌劇の告訴、当時の国民的スターであった三浦環主演のオペラの上演中止処分を行うなどのプラーゲの活動はナショナリスティックな反感的になる。プラーゲの活動とそれに対する対応について、当時の新聞の見出しは「門出の血祭りにプラーゲを粉碎 不遜な提案一蹴の申合せ」「著作権悪プロカー一掃へ 文芸音楽二同盟作り作家にも公定価格」「プラーゲのつむじ風、松竹歌劇を襲う」「プラーゲ旋風 文化を破壊する勿れ」などと、過激な煽り文句で報道した（大家編 [1974:81-89] による）。

ラジオ放送からプラーゲの影響を排除するために、昭和9（1934）年に著作権法が改正された際、内務省の介入によって、レコードを無許諾で放送しても違法にはならない、という内容の条文（第30条第8号）が追加されるなどの対応がとられた。プラーゲが外国曲のみならず日本の楽曲の著作権管理を行う団体を結成すると表明するにおよんで、著作権を管轄していた内務省は、法律によって一つの団体のみに国内、国外双方の著作物について著作権管理の権限を与える、但し、それはプラーゲが結成を表明していた日本音楽作家出版者協会ではなく、「我が国の実状」に合わせて新たに結成する著作権団

体である、という方針で対抗を行う（国塩 [1940 → 1987:2]）。こうして、プラーゲへのナショナリスティックな反感を背景に1939年に制定されたのが「著作権ニ関スル仲介業務ニ関スル法律」（法律第67号）、通称仲介業務法であり、この法に従って著作権仲介業務の実施の許可を受けるべく内務省の肝煎りで結成されたのが大日本音楽著作権協会（JASRACの前身）である。

プラーゲ旋風は、作品はレコード会社や楽譜出版社に売ることができるというだけでなく、コンサート、ショー、ラジオ、映画などのメディアを横断して音が複製されるということもまた商品としての価値を持つという点を「作者」たちが明確に意識していく過程でもあった。仲介業務法の成立において、プラーゲによって刺激された、作品の「市場的な価値」（増沢 [1939:6]）をめぐる「作者」の欲望²⁰の貫徹を、プラーゲを排除しつつ実現する組織が誕生する。

仲介団体とは、著作権者から著作権の信託を受けて、これを管理する団体である。具体的には、放送や上演などの様々なメディアにおいて音楽を使用する際の著作権使用料を交渉、決定し、著作者に代わって徴収を行うことが業務となる。言い換えれば、メディア横断的かつシステムチックな著作物使用の「監視」と「取立て」が仲介団体の業務である。この業務が遂行されるなかで、音楽産業のなかで浮上りつつあった「作者」たちは、単に専属料を受け取ったり、作品を買い取ってもらったりして収入を得るだけでなく、自らが書いた「作品」が鳴り響かされる度に「金利」を振り込まれる「資産の保有者」（Attali [1977=1985:127]）として「作品」を「所有」することになる。

仲介団体の実践において使用料は「〇分以上 △分以内 ●円」という形で時間的に分割され、また、「上演」「放送」「出版」などにカテゴラ

イズされて徴収されることになる。ここにおいて、「作品」が作者に統一的に「帰属」しつつも、利益を生み出す財としての境位においては、時間的な基準にしたがって、あるいは「上演権」「放送権」「出版権」などへと分割可能なものであると経験されるようになった。法学的な認識においては著作権が「支分権の束」であるというのは自明なことであるが、専属制度あるいは「買い取り」の慣習においては「作品」はそれ自体として——あるいは何が取引されているのか不明確なままに——売買されていたのであり、「作者」にとって自らが「創作」した「作品」がこのように分割されるということは前例のない経験であった。そして、大日本音楽著作権協会は信託者数を増やし²¹、監視網を全国に張りめぐらせ、日常的に興行主、演奏者、映画製作者、放送局などの主体から使用料を徴収するようになっていった²²。

本節でみてきたのは、音楽産業の中で浮上してきた「文字としての音楽」の「作者」が「著作者」として自らが「創作」した「作品」を経済的に所有するに至ったプロセスである。ここでもまた、目的論的説明は退けられる。産業界での地位の上昇に伴って「作者」たちは確かに職業人としての意識を獲得していったが、その必然的な帰結として「著作権獲得のための闘争」がもたらされたわけではなかった。ラジオ局との著作権使用料の交渉——それはベルヌ条約の改正と歩調を合わせるための著作権法改正の影響によるところが大であった——と、レコード会社への専属制度、楽譜の「買い取り」、コンサートでの演奏使用料への態度、これらの実践それぞれの間にはかなりの温度差があった。作者による一元的・メディア横断的な著作権の行使を可能にした大日本音楽著作権協会もまた、プラーゲの活動とそれへのナショナリスティ

ックな反発を契機に成立したのであり、プラーゲが「作者」の所有への欲望を刺激したのは事実だとしても、それは「文字としての音楽」の「創作」にアプリアリに内在する契機ではないことは明らかである。また、内務省という「創作の現場」にはいないエージェントがそこで大きな役割を果たしたことも見逃せない。この事件においてはまた、著作権制度の書き替えが意図せざる効果をもっていた。すなわち、ラジオ局と内務省とがアドホックに書き替えた昭和9年の改正の第30条8項（レコードに録音された音についてはラジオ局が自由に放送できる）がプラーゲの「不当な要求」排除のための資源として用いられたのに対し、仲介業務法成立後、同じ条項が「作者」たちの収入を制限するものとしてはたらくようになるのである（古賀 [1941:2]、内田 [1942:4]）。

4 むすび

以上にみたように、著作権制度の歴史は、ロマン主義的歴史主義の物語——独創的な「作者」が「覚醒」し、「創造」に見合う正当な経済的利益を勝ち得ていく——とはかけ離れたものであった。桃中軒雲右衛門事件においては、そもそも著作権制度が前提としている「文字としての音楽」を「書く」主体は不在であり、そこからずれるような音楽実践を録音したレコードに対し著作権を付与すべきか否かという問いは、当の雲右衛門抜きにして行われる、レコード産業による利害の「正当性」争いの様相を呈していた。そして、プラーゲ旋風においては、「作者」たちの音楽産業界での浮上が背景にあったものの、仲介業務法成立の契機は「創作」に内在する経済的な所有権を求める「作者」たちの闘争などではなく、プラーゲの活動とそこ

への反発という外在的なものであった。

本節では、結びに代えて、本稿で得られた知見をもう一段階抽象化した上で、著作権制度という対象が社会的にメディアを論ずる際に持つ可能性について、以下に述べたい。

本稿による、歴史社会学的な視点からの著作権制度史の記述から明らかになったことは次の三点に集約すると思われる。第一に、著作権制度がもつアドホック性である。本稿でとり上げたいずれの事例においても、それは美学的な「作品」概念というよりは、文化産業の利害関心やナショナリスティックな「外圧」排除のために、その場しのぎ的に書き替え／読み替えられてきた。この可変性はまた、諸エージェントがメディアの複製から得られる経済的な利害をめぐって闘争する際に、著作権制度が一種の資源として利用されうることをも示唆する。さらにまた、このような読み替え／書き替えは、資源として、あるいは規制として、当初の意図とは正反対の効果をも持ちうる。

第二に、既に繰り返し述べてきたことではあるが、上記のように著作権制度を読み替え／書き替え、資源としての利用を試みそれに成功したり失敗したりし、あるいは著作権制度に規制されるのは、必ずしも「著作者」に限らない、多様な諸エージェントなのである。そこには文化産業内部のエージェントだけではなく、法学者や弁護士、あるいは内務官僚までもが含まれている。彼らは、(横田昇一がそうしたように)市場における産業的な利害から、あるいは(荒木虎太郎がそうしたように)法学=美学的な判断から、あるいは(プラーゲ旋風に直面した内務官僚がそうしたように)ナショナリスティックな思惑から、著作権制度を枠づけ、ひいてはメディア産業のありかたを枠づけていく。

第三に、著作権制度は多彩なエージェントの

利害や思惑が絡まり合う複雑な関係性の構図の中で「非正当」とされた主体(複写盤業者やプラーゲ)を排除し、「正当」な「著作物」の「所有者」(演者と契約を結び、最初に吹き込みを行ったレコード会社)や「正当」な活動を行うエージェント(大日本音楽著作権協会)を指定する。このことによって一応は複製メディア産業は秩序づけられるのだが、上に述べたようなアドホック性のため、これはあくまで暫定的な秩序でしかなく、メディアの置かれた文脈が変化したり、新たな種類のエージェントが登場し、「正当性」を求める闘争に参入したりすることによって、「正当な所有」の布置は変化しうる。このような意味で、著作権制度は所有する主体の生成と変容に関わっているのである。

上述のように、著作権制度は多様なエージェントの係争の中でアドホックに枠づけられ、翻って「正当」な主体を指定し、そうでないものを排除していくことによって複製メディア産業——それは通例「文化産業」と呼び習わされている領域とほぼ重なり合う——を編制していくはたらきをもっている。近年大きな展開をみせている文化産業論²³においても、エージェントの複数性という点については十分に意識されている。例えば「文化生産論」を提唱するピーターソンは、「靈感を得た孤独な創造的な天才」への過度の価値付けによって、「天才を見つけ出し、投資し、販売し、彼に収入を頼って存在している一連の複雑な制度や組織の研究が犠牲となった」と述べている(Peterson [1982:147])。しかし彼が実際に赴くのは、生産するメディア・テキストに対し「正当な所有権」を既に獲得している企業の研究であり²⁴(Peterson and Berger [1975→1990])、彼がそこから抽出する、法・テクノロジー・産業構造・組織構造・職業キャリア・市場という文化産業論が観察すべき

場の「目録」(Peterson [1985])もまた、各々のエージェントが「正当な利益」を獲得する主体としてあることの所与性を問わない形で構成されている²⁵。本稿の知見はこれに対し、文化産業論が対象とするような〈文化産業の世界〉それ自体の編制過程を射程に入れることを可能にする。そこでは、〈文化産業の世界〉から排除されてしまうような諸エージェント——例えば海賊盤業者や「違法コピー」を行う消費者など——をも含みこんだ形で「文化産業」を再定式化することが可能となるだろう。

上記に示したように、著作権制度の歴史社会学的研究という本稿の視点は、単に「ロマン主義的歴史主義」が現実の著作権制度史を理解する上で有効ではないことを示すのみならず、従来の文化産業論を相対化する形でメディアの歴史＝社会的編制を理解することを可能にするような、より広い可能性を持っているのである。

注

- (1) コリンズによれば、それは「死んだ」文化ではなく、今なお実演の場で様々な要素を採り入れつつ新たな生命を吹き込まれており、そもそも何が「フォークロア」なのか定義すること自体が困難である (Collins [1993:148])
- (2) 例えば、伊藤 (信) [1970:104] においては、「著作者または出版者に対する保護は、まず国王または官憲の特許による出版独占権の付与にはじまり、著作者の覚醒が著作権思想の萌芽と著作権制度の設定を促がす」というように、「著作者」「著作権思想」といった法的カテゴリーが、当該カテゴリーが成立する以前の時代を記述する際にも自明なものとして使われている。また、ここでは「著作者または出版者」の利益・保護という形で両者を等置することにより、両者の関係性に対する視

角が等閑に付されている。

- (3) 欧米においては、歴史学、法学、芸術学、社会学などの様々な立場の論者を担い手とする、主に出版メディア技術／産業の展開と作者性 authorship の成立という観点からの著作権制度史研究に一定の蓄積がある。「知的所有権と作者性の構築」を特集している *Cardozo Art and Entertainment Journal*, 10(2) の各論文や、Gains [1991]、Jatzi [1991]、Saunders [1992]、Rose [1993]、Woodmansee [1994] などを参照。
- (4) 数少ない例外として、Mitsui [1993]、増田 [2002]。吉村 [1993] は、音楽をメインの対象とはしていないものの、資料的に充実している。また、冒頭の事例を紹介している Attali [1977=1985] は、著作権制度を主たる対象としてはいないが、音楽と資本主義との関係を考える上で示唆に富んでいる。
- (5) 桃中軒雲右衛門事件に関しては近日中に別稿にてより詳細な議論を行う予定である。
- (6) 改正出版条例 (明治8年9月3日 太政官布告第135号)、第二条
- (7) 旧著作権法以降の無方式主義 (登録をせず、「著作」の時点で著作権が発生するとされる) に対し、この条例では方式主義 (版權の発生には担当省庁への登録が必要とされる) を採用していた。その際に当局による内容のチェックが行われ、発禁などの処置がとられることもあった。倉田 [1980:38] は、この時期の版權は「政府から与えられる”法律の賜物”」であったと説明している。
- (8) 権藤 [1988] は、この時期の演歌のほとんどが既存の唱歌、軍歌、俗曲などの替歌であったことを明らかにしている。演歌の独創性とは、音をどのように組織して「楽曲」を作るのかという点ではなく、既存の楽曲にいかにも面白い文句を乗せるかという点にあったのである。この時期の代表的な演歌師の一人である神長瞭月は、演歌を「その

歌の原曲につかず離れず、ふんだんに自己の持味を打込んでうたうことである。昨日の歌と今日の歌とそのうたい方が違っていても差支えない」と述べている（神長 [1970:40]）。ここからも、演歌において重視されたのが、場から抽象され、同一の演奏や歌を生み出すような「作品」ではなく、当意即妙の文句や場に応じた歌い方といった「持味」の位相にあったことがわかる。実際、歌本に印刷されていたのは文句だけであって、五線譜が掲載されるようになるのは後のことである。

- (9) 蓄音器は発明当初は蠟性の円筒に溝を刻み込むという録音方式であった。円盤レコードがベルリナーにより発明されるのは 1887 年のことである。この発明によって原盤からの大量複製が可能になった。
- (10) それ以前は高価な輸入品の蓄音器しかなかっただけでなく、レコードもまた、欧米から技師が出張録音し、日本から持ち帰った原盤を本国でプレスしたのちに再び日本へと輸出する、という手順で売られていた。輸入代理店となっていたのは、主に貿易商や時計店などであった。
- (11) 以下の東京地裁の判決文および判決理由の引用は、『法律新聞』第 828 号から著作権判例研究会編 [1980:166-168] に転載されたものに拠った。
- (12) 引用は大審院蔵版『大審院刑事判決録第 20 輯』、中央大学：1360-1402 に拠った。
- (13) 該当の号（第 5 巻第 4 号と思われる）が発見できなかったもので、吉村 [1993:121] の記述にしたがった。
- (14) 鳩山は著作権法改正にあたり横田の力が大きかったと、書簡にて述べている。また、当時業界最大手の日蓄社長ゲアリーも横田に感謝の手紙を送っている（山口 [1936:306-307]）。
- (15) 日本ビクターから昭和 10（1935）年発売された「洋楽愛好家協会」という予約頒布レコードは 3 万 5 千セットを、また同社から昭和 14（1939）

年に発売されたトスカニーニ指揮のベートーベン「第五」は四枚組、15 円以上であるにも関わらず 5 万枚を売り上げたという（歌崎編著 [1998:204, 217]）。

- (16) 昭和 4（1929）年の「君恋し」（佐々紅華・時雨音羽）、「東京行進曲」（中山晋平・西条八十）が嚆矢。これに対し、大正年間に中山晋平によって「作曲」された「カチューシャの歌」や「船頭小唄」といった楽曲の流行には、演歌師による替歌・歌本販売が大きな役割を果たしていた（細川 [1990a:115]、細川 [1990b:113-114]、添田 [1967 → 1994:220-221]）。演歌師によって唄われたこれらの楽曲の替え唄が逆にレコード化されることもあった。先に挙げた『日本蓄音器文句全集』には「カチューシャの歌」の替え歌「カチューシャ替歌花子可愛や」が収録されている（伊藤 [1913 → 1916:687-688]）。
- (17) むろん在来の芸能から新作の作品へという移行は一気に起こったわけではない。浪花節は戦前を通じてレコード産業の主要な商品であり続けた。星野 [1930:38-40] は、当時のレコードの売り上げについて、「日本物が七分で、西洋物が三分」であったと述べ、「日本物」では新たに登場した「流行小唄」だけがよく売れたわけではなく、浪花節もまた「全国的に一番出る」もののうちの一つに数えられている。しかし、本稿の文脈では、作曲家、作詞家、演奏家といった新たな主体がレコード産業のなかで大きな位置を占めるようになったことが重要である。
- (18) ラジオ局が自由に作品を放送する権利ではなく、著作権者が独占的に持つ、ラジオ局に対して放送を許諾する権利。
- (19) 日本がベルヌ条約に加盟したのは、明治 32（1899）年のことであったが、当時の日本には、西洋の文化を取り入れ「文明開化」を遂行するために、ベルヌ条約の掲げる内国民待遇の原則に反

して、外国の書物を自由に翻訳したいという要求があった。1908年にベルリンで行われた条約改正会議において日本の要求が容れられ、ベルヌ条約が規定しているもののなかから、特定の条項については批准を留保することが可能になり、日本は翻訳権および演奏権の留保を行った。これによって日本では、楽譜に「演奏禁止」の表示のない外国曲を作者に許諾を求めずに自由に演奏することが可能となった。

(20) 例えば、ラジオ局と大日本作曲家協会との第一回の契約では、上述のとおり協会側の積極性はさほど認められなかったが、プラーゲとラジオ局との第一回の契約の後の、作曲家協会とラジオ局との間の契約更新交渉は使用料をめぐる紛糾し、協会の作品の放送拒否という事態にまで至った。ここにはまた、プラーゲと作曲家協会双方に関わっていた弁護士城戸芳彦というエージェントの存在が見え隠れしている（洋楽放送70年史プロジェクト編 [1997:33]）。

(21) 「昭和15年度 業務報告」（『大日本音楽著作権協会会報』、第3号、1941、p.4、無署名）によると、昭和15（1940）年11月までの信託者数は463名。以降、『大日本音楽著作権協会会報』（第9号より『音楽著作権月報』、第39号で終刊）の毎号に掲載されている「信託者追加」欄を集計すると、昭和17（1942）年1月時点で信託者は803名いたことになる。

(22) そこでは、「作者」のみならず、これらの徴収される側の主体にも「作品」が分割可能であることが意識されるようになった可能性がある。そうだとすれば、この意識は、やがて現れる、分割された個々の権利それ自体が取引の対象となるような現代的な著作権ビジネスの基盤になるものでもある。

(23) 文化産業論の系譜については増田 [2001] が整理された枠組みを示している。

(24) 文化産業のエスノグラフィーという手法によってピーターソンを批判的に継承するニーガスの研究 (Negus [1992] [1998]) もまた——それが文化産業論に新たな地平をもたらしたことの意義は否定すべくもないが——同様の限界を抱えているように思われる。例えば彼は「文化の生産」と「文化の消費」のダイナミックな往還関係を生野に入れるためにブルデューに由来する「文化仲介者」概念を導入するが、それは既に「正当性」を獲得した企業内外の「現場」でメディアの生産に関わる諸主体をのみ指し示すような形で用いられているに過ぎない。本稿の知見は、法学者や官僚、弁護士などもまた文化産業の置かれた文脈それ自体を形作る「文化仲介者」として把握することを可能にする。

(25) Peterson [1997] においてはこの限界を乗り越えることが試みられていることを銘記しておく。

文献

荒木 虎太郎 1913a 「蓄音器平円盤の告訴事件を論ず」、『法律新聞』837:10-12。

——— 1913b 「蓄音器事件に付き再説」、『法律新聞』842:8-9。

——— 1913c 「法理上より蓄音器平円盤事件を論ず」、『法律新聞』845:6-9。

——— 1913d 「再び法理上より蓄音器平円盤事件を論ず 上」、『法律新聞』854:7-9。

——— 1913e 「再び法理上より蓄音器平円盤事件を論ず 下」、『法律新聞』856:4-6。

Attali, Jaques 1977 *Bruits : Essai sur l'conomie politique de la musique.* =1985 金塚貞文訳、『ノイズ：音楽／貨幣

／雑音』、みすず書房。

著作権判例研究会（編） 1980 『最新著作権関係判例集（続）Ⅰ』、ぎょうせい。

著作権資料協会（編） 1978 『著作権事典』、出版ニュース社。

Collins, John 1993 "The Problem of Oral Copyright : The Case of Ghana", *Frith* (ed.) :146-163.

江澤 謙二郎 1939 『商道之先驅：天賞堂五十年回顧』、四海書房。

Foucault, Michel 1969 "Qu'est-ce Qu'un Auteur?", *Bulletin de la Societe francaise de Philosophie*, 63e Annee, No.3, Juillet-Septembre. =1998 清水徹訳, 「作者とは何か」, 清水徹・豊崎光一訳, 『作者とは何か』:11-72, 哲学書房。

Frith, Simon (ed.) 1993 *Music and Copyright*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

福沢 諭吉 1867 『西洋事情外篇卷之三』 → 1969 慶応義塾編纂『福沢諭吉全集 第1巻』（再版）:451-481。

Gaines, Jane 1991 *Contested Culture : the Image, the Voice, And the Law*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

平出 鏗二郎 1902 『東京風俗志 下』、富山房。 → 2000 ちくま学芸文庫。

星野 辰男 1930 「レコード市場争奪戦」, 『改造』12-4:38-41。

細川 周平 1990a 「西洋音楽の日本化・大衆化 14 カチューシャの歌」, 『ミュージック・マガジン』22-5:112-117。

——— 1990b 「西洋音楽の日本化・大衆化 18 鳥取春陽」, 『ミュージック・マガジン』22-9:112-117。

——— 1998 「近代日本音楽史：見取り図」, 『現代詩手帖』41-5:24-35。

兵藤 裕己 1999 「浪花節と国民国家：声の文学史」, 『國文學』44-13:18-23。

伊藤 直基 1913 『日本蓄音器文句全集』, 日本蓄音器商會。 → 1916 四版。

伊藤 信男 1970 「著作権制度史の素描」, 『著作権研究』3:101-170。

Jatzi, Peter 1991 "Toward A Theory Of Copyright : The Metamorphoses Of 'Authorship'", *Duke Law Journal* 1991:455-502.

神長 瞭月 1970 「演歌 想い出あれこれ」, 滝田睦夫（編）『オリジナル盤による明治・大正・昭和：日本流行歌の歩み 別冊解説書』40-42, 日本コロムビア。

河北 展夫 1991 「福沢諭吉の初期の著作権確立運動」, 『近代日本研究』5:1-77。

古賀 政男 1941 「雑感」, 『大日本音楽著作権協会會報』, 7:2。

小松 耕輔 1920 『音楽と蓄音器』の使命』, 『音楽と蓄音器』, 7-10:2-4

——— 1932 「音楽を廻る著作権の問題に就いて」, 『東京音楽新聞』, 昭和7年3月25日 → 1990 日本音楽著作権協会（編）244-245。

国塩 耕一郎 1940 「音楽著作権の仲介と外国作品の使用」, 『音楽評論』, 第9巻第5号 → 1987 『国塩耕一郎著作権論文集』1-7, 日本音楽著作権協会。

倉田 喜弘 1979 『日本レコード文化史』, 東京書籍。

——— 1980 『著作権史話』, 千人社。

増田 聡 2001 「『この音楽は商品だが、それに何か問題でも？』 — 音楽産業論の3つのパラダイム —」, 『鳴門教育大学研究紀要』16:31-41。

- 2002 「音楽『著作権』の誕生 — 近代日本における概念の成立と流用 —」, 『鳴門教育大学研究紀要』 17:37-46。
- 増澤 健美 1939 「著作権の問題」, 『音楽世界』 11-12:6-8。
- Mitsui, Toru 1993 "Copyright and Music in Japan : A Forced Grafting and its Consequences", *Frith* (ed.):125-145.
- 水越 伸 1993 『メディアの生成 — アメリカ・ラジオの動態史 —』, 同文館。
- 苗村 憲司・小宮山 宏之編著 1997 『マルチメディア社会の著作権』, 慶應義塾大学出版会。
- Negus, Keith 1992 *Producing Pop : Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, London: Edward Arnold.
- 1996 *Popular Music in Theory : An Introduction*, Cambridge: Polity Press.
- 1999 *Music Genres and Corporate Cultures*, London: Routledge.
- 日本音楽著作権協会 (編) 1990 『日本音楽著作権史 上』, 日本音楽著作権協会。
- 日本蓄音機商会 (編) 1940 『日蓄 (コロンビア) 三十年史』, 日本蓄音機商会。
- 大家 重夫 1981 『ニッポン著作権物語 — プラーゲ博士の摘発録 —』, 出版開発社。
- 大家 重夫 (編) 1974 『プラーゲ旋風』, 黎文社。
- 大崎 滋生 1993 『楽譜の文化史』, 音楽之友社。
- Peterson, Richard A. 1976 "The Production of Culture : A Prolegomenon", Peterson (ed.), *The Production of Culture* :7-22, London: Sage.
- 1982 "Five Constraints on the Production of Culture : Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Change", *Journal of Popular Culture* 16-2:143-153.
- 1985 "Six Constraints on the Production of Literary Works", *Poetics* 14:45-67.
- 1997 *Creating Country Music : Fabricating Authenticity*, Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, Richard and Berger, David 1975 "Cycles in Symbol Production : The Case of Popular Music", *American Sociological Review* :40。 → 1990 Frith, Simon and Goodwin, Andrew (eds.) *On Record : Rock, Pop, And The Written Word*, 140-158, London: Routledge.
- Rose, Mark 1993 *Authors and Owners : The Invention of Copyright*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- 里中 彦志 1941 「著作権の譲渡について」, 『大日本音楽著作権協会會報』 3:2。
- Saunders, David 1992 *Authorship And Copyright*, London: Routledge.
- 鹽入 龜輔 1943 『音楽の世界』, 日下部書店。
- 白田 秀彰 1998 『コピーライトの史的展開』, 新山社。
- 添田 知道 1967 『演歌師の生活』, 雄山閣 → 1994 新装版。
- 内田 元 1942 「矛盾」, 『音楽著作権月報』 22:3-4。
- 歌崎 和彦編著 1998 『証言日本洋楽レコード史 (戦前編)』, 音楽之友社。
- 渡辺 裕 1989 『聴衆の誕生』, 春秋社。
- Woodmansee, Martha 1994 *The Author, Art, and the Market : Rereading the History of Aesthetics*, New York: Columbia University Press.
- 山口 龜之助 1936 『レコード文化発達史』, 録音文献協会

- 横田 昇一 1916 「蓄音器の死活問題」, 『蓄音器世界』 4-9:2-11。
——— 1919 「本邦蓄音器業合同論」, 『蓄音器世界』 6-12:2-8。
——— 1920 「複寫防止問題の真相」, 『蓄音器世界』 7-6:1。
吉村 保 1993 『発掘日本著作権史』, 第一書房。
洋楽放送 70 年史プロジェクト (編) 1997 『洋楽放送 70 年史』, ミュージアム図書。

※ 引用は、原則として旧字体は新字体に、旧仮名遣いは新仮名遣いに改めた。また、必要に応じて句読点を〔〕内に付した。

(ほそかわ しゅういち、東京大学大学院、hosokawa@tap.aiej.or.jp)

Copyright System and the Formation of Media

Focusing on the Early Music Industry in Modern Japan

HOSOKAWA, Shuichi

University of Tokyo

hosokawa@tap.aiej.or.jp

This paper aims to reconsider the copyright system from the viewpoint of historical sociology. In criticizing the teleological description of the history of copyright system in earlier studies, I propose to understand it in relation to the social context of media technologies, not taking for granted the legal concepts such as 'work' and 'author' as ahistorical entity.

From such standpoint, I describe two copyright cases which took place in the early music industry in Japan, namely the Tōchūken Kumoemon's *naniwabushi* case and the Plage sensation. The historical sociological viewpoint of this paper makes clear that the copyright system has been constantly redefined in a rather ad hoc manner according to the complicated interest of various agents, and that it frames culture industries by giving authenticity as proprietor to some agents and excluding others from it. This finding resonates with the recent study on culture industries, and at the same time, gives new dimension to it.