

著作権保護強化と文化の発展は両立するか

小林 憲 夫

Opposing Extreme Copyright Extension From A Standpoint for Cultural Development

Norio KOBAYASHI

強化される一方である著作権は、本当に文化の発展に寄与しているのであろうか。保護されすぎた著作権が現代ではむしろ逆に、文化の発展を阻害しつつあるのではないか。この論文は、文化の発展という立場から2つの事例を挙げ、著作権強化の潮流に異議を唱えるものである。

Recently, Copyright as an intellectual property has been protected stronger and stronger. There remains a simple but essential question whether copyright protection might cause a cultural lag. This paper introduces two cases which serve as a parable for advocates opposing copyright extension.

1 はじめに

デジタル時代を迎え、世界的に著作権は強化される一方である。日本のこの数年の動向を見ても、ほぼ毎年のように著作権法が改正され、公衆送信権、送信可能化権、著作権保護期間延長などが立て続けに立法化されている。WIPO（世界知的所有権機構）がこの世界的強化の音頭をとっているが、その実態は先進国だけの文化独占とも言える内容である。¹これに対し、発展途上国側は総じて反対の立場をとっている。AIDSの治療薬をめぐるブラジル、インドの製薬会社が、米国や英国の特許を無視して安い治療薬を製造し、アフリカの国々などに販売していることに対し、米国の製薬会社が特許権を主張して提訴している問題は記憶に新しい²。

WIPO加盟国における著作権の保護は、とり

わけデジタルデータの取り扱いに絡む分野で顕著である。この背景にはデジタルがアナログに対して圧倒的に「優位」であるという考え方がある。「優位」とは、品質的に優れているという意味も含むと思われるが、多少でもデジタル理論を学んだものであれば誰でも知っているように、デジタルはアナログに比べて品質的に優れていることはあまりない。その性質上、コピー（複製）が容易であり、コピー時の劣化が少ない、ノイズに強い（補正機能が強力）という特徴を持つだけである。アナログからデジタルに変換するには、データの大幅な制限を行わなくてはならず、その時点で品質は劣化する。

さらにアナログデータをデジタルデータに変換すると、データ量が莫大なものになる。この不便さを解決するために、デジタルでは「圧縮

処理」が不可欠となる。しかし圧縮処理とは、人間の感性を利用して「目立たぬように」データを間引き・省略することであり、その結果としてデータ量だけでなく、品質自体も確実に劣化するのである。音楽CD (CD-DA) に対してMP3 (Mpeg1 layer3) がそうであり、放送用コンポーネントビデオ規格に対してストリーミングビデオ (DCT 変換) がそうである。

したがって、デジタルをアナログと比較する場合には品質は無視せざるを得ない。音楽においてMP3の浸透とそのファイル交換が音楽CDの販売を低下させているという議論があるが、MP3の音質を音楽CDと比較してみれば即座に納得するように、その音質は非常に劣悪であり音楽好きの人々が満足するとはとても思えない。もしMP3の音楽が音楽CDに取って代わる可能性があるとするれば、それはその音楽自体の「クオリティ」がMP3で聴くに値するレベルでしかないという場合以外にはない。音楽CDの販売低迷はファイル交換の存在とは無関係であるという調査も出ている³。自分たちの企業努力や音楽水準の低下を無視して、他人のせいにするという意識を変える必要があるだろう。

2 著作権と文化保護の関係

日本国著作権法では、「この法律は、著作物ならびに実演、レコード、放送及び有線放送に関し著作者の権利及びこれに隣接する権利を定め、これらの文化的所産の公正な利用に配慮しつつ、著作者等の権利の保護を図り、もって文化の発展に寄与することを目的とする(第一条)」と書かれている。世界人権宣言でも類似の表現が行われている。しかし実際にはすでに述べたとおり、著作権は強化される一方であり、デジタル領域では著作権が強化された結果、フェアユースが保証されている部分にまで著作権保護が及んでいる⁴。このことから生まれるのは、著作権

と文化の発展とは本当に協調できるのであるかという疑問である。著作権の強化は人々に自由にその成果を享受することを阻害し、文化の発展を遅らせる原因になるのではないか。⁵

とはいえ著作権は本来、財産権の保護を目的に制定されたものである⁶。このことから、著作権は文化の発展とは無関係であるのは本来的な性質なのかもしれない。文化としての著作権(著作者人格権)を認め、これを保護しようとする考え方は著作権の歴史的流れから見れば傍系であり、極めて近年になって生まれた。著作権の保護が文化の発展と無関係な観点から発展を遂げ、今日の産業界の意向によってさらにそれが強化されようとしているのであれば、逆に文化の保護と発展という観点から、著作権強化の動向に疑問を提示し見直す動きが出てくるのは、利用者の側からの当然の対応であろう。

近年米国では、こうした著作権強化の流れに反対する動きが盛んになっている。2003年の6月にはサンフランシスコで「イリーガルアート展」が開催され、著作権に鋭い疑問を投げかけるアーティストの作品が展示され大反響を呼んだ⁷。この展覧会を主催するメンバーの一人であるローレンス・レッシング教授は、ソフトウェアにおけるフリーウェアの成功を取り上げ、サイバー空間は本来的に外部からの規制を討議する場であり、規制が及ぶ範囲であってはならないと警鐘を鳴らしている⁸。レッシング教授によれば、現在の著作権保護のシステムは、デジタル領域においては技術的にほぼ完璧なレベルまで到達しており、本当の問題は「むしろその保護が大きすぎないかということなのである⁹」。

3 著作権の不在が文化に与えた影響

3.1 映画における事例

著作権が強力にカバーしている社会に住むわれわれにとって、著作権が存在しない場合、自

分たちの生活がどのように変化するのであるかを確かめる方法はない。しかし「たまたま」著作権があいまいであったために起きた社会的・文化的な影響がある。それを二つの例で考察してみる。

ひとつ目は、米国での事例である。米国では20世紀初頭に映画を商業化したエジソンを中心に東海岸において「パテント」という組合を作り、映画に関するあらゆる権利を独占してきた。ハリウッドを西海岸に開いたのも、東海岸のパテント組合の独占を打破するためであった。しかし現在ではハリウッドこそが映画の権利を最も強く主張するロビー活動を繰り広げているのは皮肉な結果かもしれない。

そのハリウッドが1946年に制作した映画に、「It's a Wonderful Life」という作品がある。監督であるフランク・キャプラ (Frank Capra) と主演のジェームス・スチュワート (James Stewart) はすでに名の知られた存在で、事実その年のアカデミー賞では作品賞を含む5部門にノミネートされるという優れた作品であった。ストーリーは、人に裏切られ事業に失敗して失意に沈み死まで考えた青年を、天使が人間の存在の重要性を教えることにより立ち直らせ、生への希望を抱かせる。その結果すべてが良い方向にまわるようになるハッピーエンドの心温まる内容である。しかし第二次世界大戦圧勝ムードに包まれた当時の米国において、こうしたどちらかといえば非戦的な映画は好まれず、興行的には失敗となった¹⁰。

その後30年間近く、この映画はカルトファンの間でしか語られない「幻の名作」であった。しかし1980年代初頭のクリスマスシーズンに突然、CBNをはじめ各テレビネットワークで繰り返し放映される。これは映画の権利関係の手続きミスにより、映画の放映に関して一切の使用料金を払わなくて良い、パブリック・ドメイ

ン状態になったためである¹¹。

この時期に不振にあえいでいたテレビ局は、著作権料を支払わずに済むこの映画に飛びつき、クリスマスイブはもちろん、その前後や新年などに繰り返し放映する¹²。その結果、このアットホームな映画は家庭でクリスマスイブに観る映画として米国ではすっかり定番になり、現在でも、クリスマスイブには家族揃ってこの映画を鑑賞するというのが米国民の習慣になっている。まさに「文化」となったのである。

この映画だけが著作権の制約から解放されることになった理由は、アメリカの著作権法の複雑さによる。現行のアメリカ著作権法は、著作物には創作者の死後70年の保護期間、映画の著作権については公開から95年という長期の保護期間が制定され、すべての映画は自動的にこの規定が適用される。しかし正確には、この保護は米国がベルヌ条約に加盟した1976年10月19日以降に適用されるものであり、それまでは著作権局 (Copyright Office) に対する複製物の提出と登録とが要求されていた。そしてその保護期間は1831年から1947年までは28年、1947年の著作権法でさらに28年の更新が認められるようになっていた¹³。

映画に対してもこれは同様であり、1946年制作の「It's a Wonderful Life」は、公開と同時に権利登録されたのであるが、28年目の更新手続きを忘れるというミスを生じ、29年目の1975年以降は著作権保護対象から外れていたのである。1946年に公開された映画の場合、最初の保護期間は28年と短い、この期間が終了する前に更新すれば追加で47年、さらに20年自動的に延長され、最長95年の保護を受けることが可能¹⁴で、こうして現行の著作権法との整合性がとれるようになっている。常に権利関係に悩まされている業界関係者にとって、このような「権利の欠落」した映画はまさにビジネスチャンス

である¹⁵。

唯一の例外とはいえ、「It's a Wonderful Life」は一般の映画と異なった著作権保護のコースを辿ることになった。そして米国ではこの映画のビデオは1000円以下で販売されており、総じて安いビデオの中でももっとも廉価な映画である。著作権からの開放によりわずかひとつの作品が、米国の文化にまでなったこの事例から考えると、もし映画をめぐる諸権利保護の垣根がもっと低ければ、どれほどの文化的な変化をもたらすかは想像に難くない¹⁶。

3.2 翻訳における著作権の不在

ふたつ目は、日本での事例である。日本では明治時代の始まりとともに西欧文化の一斉流入が起きた。それは現実には西洋の著作の翻訳ブームとなっている。そしてそれらの翻訳（あるいは翻案）には、原作者の名前や断り書きすらなく、あたかも原著のように出版されていた。こうした翻訳物があたかも自著であるかのように喧伝され出版されるのを可能にしたのが、まさに著作権保護の不在であった。日本では外国著作者の権利が久しく認められておらず、その翻訳は完全に自由だった¹⁷。

著作権関連では、明治政府は出版条例を明治2年（1869年）年に制定したが、これはその名称のごとく主として出版の取り締まりに関する事項を規定したものであり、出版者（社）保護を目的としていた。翻訳の原著作者を保護するのではなく、翻訳本を出版した版元の利益を守ったのである¹⁸。その後32年を経た1899年に、明治政府はようやくベルヌ条約を批准し著作権の保護国になった。翻訳出版物の著作権保護はこの時期に開始されたのであり、それまでの23年間はまだに翻訳し放題の無政府状態であった¹⁹。

この間にどれほど多くの書物が翻訳され国民に読まれ、日本の文化的発展に貢献したかは計

り知れない。さらにベルヌ条約批准後であっても、1971年1月1日に施行された現行の著作権法以前の旧著作権法では、著作物が最初に発行されてから10年以内に適法に翻訳物が発行されなかった場合には、その著作物の翻訳権は消滅し自由に翻訳発行することができるという解釈をしていた。明治初年から考えると、実に100年以上である。日本が翻訳大国となり、アジア諸国において西欧化の最先端を走ったのも、この制度を大いに活用したからであることは言うまでもない²⁰。

現在発展途上国が先進国の書籍や映画を導入したくても、著作権の厚い壁に阻まれその高価な利用料を払うことができずにあきらめざるを得ない状況を見ていると、日本の「逃げ切り」政策をもっと肯定的に考えるべきであろう。日本が文化先進国になった（？）今こそ、デジタルやアニメーションの分野をもっとオープンにして、世界の発展途上国が自由に利用できる環境作りを積極的に推し進める必要があるのではないか。

4 まとめ

日本国著作権法では30条から50条にかけて、著作権の権利制限を設けている。30条1項では、「個人的または家庭内その他これに準ずる限られた範囲内において使用することを目的とする場合には、その使用するものが複製することができる」と明記されている。102条1項によればこの規定は著作隣接権にも準用されるから、実演やレコード、音楽CD、放送なども同じ取扱いとなる。しかしながら最近の著作権保護の動向は、こうした最低限の制限事項も否定し、一切のコピーができない音楽CDやDVDビデオなどが販売されている²¹。音楽CDでは再生する機器を選ぶ製品すら販売されており、その場合もメーカーは一切不良品としては認めず返品に

も応じないという対応をとっている。著作権保護の名の下にこうした横暴とも言える傾向はますます増加しつつある。

映画映像についても、文化そのものとも言える映画に関する諸権利が守られなくてはならないのは当然である。映画が生む二次マーケットの利益が、各種メディアの発展により急速に拡大している今、源泉である権利に執着する気持ちも理解できる。しかしひとつの映画が生む利益の増大が、大量のコピーや流用を可能にさせたデジタル時代の技術のおかげであることも真実である²²。映画の著作権はこの数年間で50年から70年にまで延長された。これが主に米国におけるロビー活動の成果であることは、この延長法が「ミッキーマウス法案」と言われることでも明らかである²³。70年以上も前に作られた漫画のキャラクターが未だに保護される理由は一体何であろうか。それがひとつの企業の利益を守るだけの理由であれば、それはあまりにも近視眼的で反文化的な対応であるといわざるを得ない²⁴。

脚注および引用文献

1 そもそも著作権強化は本来ベルヌ条約の改正で行われるべきものであったが、様々な利害の絡む加盟国の全員一致を旨とするベルヌ条約での強化は難しいと判断した国の間で、新しい著作権保護機構を設立したのがWIPO著作権条約である。すなわちWIPOは「ベルヌ条約の実質的な改正」(阿部浩二「マルチメディア時代と法」(「マルチメディアと法」) 青山学院大学法学部、1997年、P362)となる。このことを見ても、近年の著作権強化という方向性自体が、先進国(文化を持てる国)主導の、先進国のための強化であることが理解できる。

2 特許や商標権がもっぱら先進諸国の独占となり、発展途上諸国はそれを利用するだけの立場になっているのが、今日の知的所有権の流れである。その構図は現代においてだけでなく、あらゆる国際交渉において適用されている。著作権も歴史的に、文化産業の先進国が発展途上国を支配するさいの正当化のための原理として、国際政治のパワーゲームの一枚のカードになっている。

(山田奨治「日本文化の模倣と創造」角川選書、2002年、P148)

3 Mary Madden and Amanda Lenhart, PEW INTERNET PROJECT MEMO, July 2003, online pdf file (<http://www.pewinternet.org/>). P3

Pew Internet Projectの調査によれば、インターネットユーザーの約29%(約3500万人)が、自分のコンピュータに音楽ファイルをダウンロードした経験があると答えている。しかし実際にファイル共有ソフトを使っているのはわずか21%であり、78%がファイル交換未経験者ということになる。

同様に米国NPDグループによる調査でも、音楽CDユーザーの6割がファイル交換ソフトを使っていないと発表されている。「違法なファイル交換の横行がCD販売不振の原因である」と唱える音楽業界に対して「市場の縮小は他の理由によるもの」であることは明白になりつつある。

(http://www.npd.com/press/releases/press_030605.htm)

4 著作権には、フェアユース、期間限定、ファーストセール(消尽)などの制限が存在するが、DVDやCDのコピープロテクト(コピーコントロール)機能は、事実上そ

これらの制限を無視する。しかしデジタル記録が可能な機器には1992年以来報酬請求権制度が導入され、「私的録音録画保証金」を機器購入時に支払わされている。

- 5 著作権の強化に対するマスコミからの疑義も目にするようになった。朝日新聞でも特集が組まれている（「文化は誰のもの」朝日新聞連載、第一回は2003年7月22日朝刊）。

- 6 半田正夫「著作権法概説」第九版、一粒社、1999年、PP19-20

印刷術の発明によって、著作権制度確立への動きが「出版特許制度」として始めて登場する。しかし当時の制度は「特許」という語句が示すように、出版元の利益保護が目的である。ドイツやフランスなど著作権制度の先進国では、著作権＝著作財産権として考えられていた。

- 7 Illegal Art Exhibition は、2003年の前半に SFMOMA (サンフランシスコ近代美術館) で開催され、秋には米フィラデルフィアの Nexus Gallery で開催された。いずれも、現在の商標や著作権に関する法律の制約に挑戦するさまざまな作品を展示した。Freedom of expression (表現の自由) という商標を獲得して、その表現を使う大企業を告訴するという芸術家の運動の紹介もある。
(<http://www.illegal-art.org/>)

- 8 ローレンス・レッシング教授はスタンフォード大学法学部の教授である。氏はイリガールアート展でのパネルディスカッションに参加し、「文化の解放を目指して幅広い運動を起こすことが重要だ」「市民がコピーをとるのに許可が必要な社会が、どうして自

由な社会を自称できるのか?」「著作権至上主義の時代は、文化史の巨大な空白期となるだろう」「正当な利用ではなく、自由な利用についての議論を始めなければならない」「(現行法では) 正当な利用は、制作する権利を護るために弁護士を雇う権利を保証しているに過ぎない」と語った。

(<http://www.hotwired.co.jp/news/news/culture/story/20011130204.html>)

- 9 山形浩生・柏木亮二訳、ローレンス・レッシング著「CODE-インターネットの合法・違法・プライバシー」翔泳社、2003年、P227

レッシング博士は、CODE(コード)という書名を、プログラムを定義するコードが社会のあり方までを定義することになると警告を鳴らしている。例えば、映画の著作権が95年で切れて自由な利用ができるようになったとしても、DVDのコピーコントロールは自動的に解除されない。このことは、コピーコントロールというコードが法律を超えて利用者に君臨することになるという考え方である。これらについて EFF (米国電子フロンティア財団) などが告訴を起こしているが、最近の米国の判例では、デジタル・ミレニアム著作権法 (DMCA) を是認する方向が出ている。

(<http://www.hotwired.co.jp/news/news/culture/story/20011130203.html>)

- 10 フランク・キャプラは戦前に数々の大ヒットを出した監督であったが、復帰第一作のこの作品の不発を始め、戦後の諸作品はすべて興行的に失敗している。なお当時、興業的に失敗した名作は多い。現在、映画史上の名作として常連の「市民ケーン」(Citizen Kane, 1941年) や「12人の怒れる男」

(Twelve angry men、1946年)は、いずれも後年になって評価が高まったものである。キャプラ監督は1991年に病死した。

- 11 パブリック・ドメイン (public domain) は「公有」と訳される。“It’s a Wonderful Life”がパブリック・ドメインになった理由は諸説あり、「事務手続き上の落ち度」、「配給元がこの映画に価値を認めなかった」などが唱えられている。しかしサウンド・トラックのみの権利は配給元に残されていたため、その後1994年に配給元である RKO の管理会社が NBC にライセンスを譲渡し、現在に至るまで頻繁にテレビ放映されている。(Sam Williams, Should Auld Copyrights Be Forgot, December 1999, online text file (http://www.public.asu.edu/~dkarjala/publicdomain/Williams_12-22-99.html))

なお、判例資料集 (Paul C. Weiler, Entertainment, Media and the Law, casebook series, West Information Pub Group, 1997, chapter 4: Elements of Copyright Protection) によれば、原作がパブリック・ドメインでないことを理由に、この映画の PD を否定する係争が起きている。

- 12 アメリカのテレビには無料の三大ネットワークやローカル局 (ABC、CBS、NBC、フォックスなど) と有料のケーブル局 (CATV) や衛星放送局があり、1970年代には規制が大幅に緩和されたケーブル局が大幅に増加し、80年代の基本サービス料の自由化とともに視聴率の高い番組だけを流すことのできるケーブル局は、コマーシャ

ルに縛られ放送内容にも制約が多かったネットワークから視聴者を奪った。番組内容に対して規制が加えられる1992年の法改正までは、まさにケーブル局の春だったのである。(ミドリ・モール「ハリウッド・ビジネス」文藝春秋、2001年、PP160-163)

- 13 半田正夫「著作権法概説」第八版、一粒社、1997年、PP22-23

著作権記号、いわゆる© (マルシー) 表示は、米国においては1952年の万国著作権条約締結後から1976年までの制定法による著作権保護の条件であったため広く用いられていた。したがって現在の米国ではこの表記は不可欠ではなく、ましてベルヌ条約に加盟して無方式主義を取る日本では©の表記が必要とされる時期は存在しない。にもかかわらず日本でこの記号が必要と考えられているのは、著作権意識をユーザに喚起させるためであろうか。

- 14 ミドリ・モール「ハリウッド・ビジネス」文藝春秋、2001年、PP28-29

映画はその原作の著作権と映画自体の著作権とを別個に考慮しなくてはならない。原著作権は創作者の死後70年間の保護期間を得るが、1978年以前に発行された著作物については旧法である1909年法が適用される。これも保護期間は28年である。

- 15 自由使用 (パブリック・ドメイン: PD) となった本作品は、オリジナルのモノクロ映像を加工したカラー版が存在する。この改作版にはきちんとした著作権が付いたためにテレビ局は対価を払って使用しなければならないという皮肉な結果となった。フランク・キャプラ監督はそれにショックを受

けて寝込み、出演者であったジェームス・スチュワート自身が議会に出向いて、モノクロ作品のオリジナリティを損なわぬよう訴えることになった。こうした事実は、著作権の不在が権利の侵害に対して不利になるという例として使われている。(Roger Ebert, Great Movies-It's a Wonderful Life, Chicago Sun-Times, online file, http://suntimes.com/ebert/great-movies/wonderful_life.html)

- 16 有名なヒッチコックの「裏窓」(1954年)は、原作者の権利がシェルドン・アーベンドという人物に譲渡されており、そのため映画の権利を獲得したヒッチコックとジェームス・スチュワートのリバイバル上映に対する裁判が起こされ、1990年に最終的にアーベンド側が勝訴した。原作者コーネル・ウールリッチは1942年に原作を発表し26年後の1968年に死亡しているため、保護期間更新手続きを行った財産管理人がアーベンドに権利を譲渡し、原作者生存時にスチュワートらと交わした契約よりアーベンドの権利が優先すると連邦裁判所が判断したのである。それ以降「アーベンド (Abend)」という用語は「権利関係のため配給不能」の意味で使われており、そのためスタジオの倉庫で眠らざるを得ない作品は1000本に及ぶと言われている。(ミドリ・モール「ハリウッド・ビジネス」文藝春秋、2001年、PP28-34)

- 17 大家重夫「明治2年5月13日出版条例制定の背景」(「著作権法と民法の現代的課題」)法学書院、2003年、PP18-22

日本では、「江戸時代から、外国図書の翻訳は原著者の許諾を取ることなく自由に行

われた」。著作権意識が出版者の利益を保護するという観点からスタートするのは西欧も同じであり、諸外国も翻訳本に対してはまったく配慮していない。出版条例は「著作者でなく、出版者に独占権を与えた」ものであり、原作者に対して注意が払われるのは、明治32年の著作権法からである。

- 18 出版条例の制定を強力に働きかけたのが福沢諭吉であった。諭吉は、自分の「著作」の海賊版が出て自分の文筆家としての生活が脅かされるのを案じたのである。「西洋事情」は福沢諭吉の原著ではなく、いくつかの著作物からの翻訳ないし翻案であるにもかかわらず、参考資料はおろか原作者の承認も名前も表示されていない。ここに福沢諭吉自身の著作権意識が表れている。(杉山忠平「明治啓蒙期の経済思想-福沢諭吉を中心に」法政大学出版会、1986年、P231)

- 19 吉田大輔「著作権が明快になる10章」出版ニュース社、1999年、PP15-16

この本では日本で著作権を意味する「版權」という用語が、福沢諭吉が明治初年に著した「西洋事情外編」でcopyrightを「蔵版の免許」と訳した事例に始まると述べられている。諭吉は後にこの訳語を「版權」と変更し、これがそのまま定着したのである。

- 20 山田奨治「日本文化の模倣と創造」角川選書、2002年、PP141-145

翻訳権について日本政府は、1909年のベルヌ条約ベルリン会議でも10年留保という既得権の維持にこだわり、それを『我国人文の進歩の為め望ましき事である。(内田魯庵)』として、この主張を最後まで通した。

1928年のローマ改正条約、1948年のブラッセル改正条約、1971年のパリ改正条約のさいも、日本は翻訳権の十年留保を宣言し続けた。

山田は、この著作権をめぐる日本と欧米との駆け引きを、「著作権による欧米の文化進出の構図に、日本が取り込まれたことを意味した。」と述べ、それを日本が「そっくりそのまま韓国と清国におしつけて、日本が領国を文化的に支配するために利用した」としている。

- 21 岡本薫「21世紀の著作権野法に係るいくつかの検討課題」(「著作権法と民法の現代的課題」) 法学書院、2003年、pp525-537

この傾向は「知覚行為の制限」という用語で表現されている。著作権の保護を追及した結果、技術の進歩が「後段階のコントロール」(=著作権保護対象物に対して見たり聞いたりする「知覚する」行為に対して制限をかける)と、コピーしたりアップロードする行為を禁止する「前段階のコントロール」を可能にしたのである。しかし元来デジタル記録可能な機器は、購入時に著作権料を支払っているはずであるのに、コピーできたりできなかつたりするメディアが存在するというのはおかしい。この「私的録音録画補償金制度」については半田正夫(「インターネット時代の著作権」丸善株式会社、2001年、PP69-72)にわかりやすく説明されている。

- 22 ミドリ・モール「ハリウッド・ビジネス」文芸春秋社、2001年、P15

ハリウッド映画では著作権収入のうち、上映館からの収入の比率は年々低下している。米国のいわゆるハリウッドメジャーが配給

する映画では、配給収入だけでは赤字になることが多く、ビデオ、DVD配給などによる収入が2000年時点でも興行収入の三倍弱(200億ドル超)になるという。現在はDVDによる映画タイトル数が大幅に増大し、日本でも2003年には、ビデオデッキの販売台数をDVDプレーヤ(録音可能機器も含む)の販売台数が上回った。現時点ではDVD再生装置を購入する理由は映画タイトル(アダルトものを含む)鑑賞が圧倒的多数を占めることから、映画の著作権収入への貢献度は高い。

- 23 「ミッキーマウス法案」は、1998年の法案(Sonny Bono Copyright Term Extension Act)を合憲とするか否かで米国連邦裁判所で争われたケースである。その結果、映画に限らずすべての著作物の保護期間が75年から95年に延長され、コマーシャル業界など産業界に及ぼす影響は非常に大きいとされる。日本でもこれと同期する形で、アニメ映画の著作権延長法案が2003年春に成立している。

- 24 サム・ウィリアムスの論文中に、ジャーナリストのエリック・エルドレッドの以下の主張が引用されている。

「パブリック・ドメインは、我々の周囲の自然と同じである。これを地下水に例えると、現在のコピーライト強化は、私企業が自分の土地の地下水を独り占めにしようとするようなものだ。そのうちその企業にとって地下水を得るのはどんどん難しくなり、同時に私たちも地下水を利用できなくなるのである。(筆者訳)」

(Sam Williams, Should Auld Copyrights Be Forgot, December 1999, online text

file

(http://www.public.asu.edu/~dkarjala/publicdomain/Williams_12-22-99.html)

またこの論文では、FSF (Free Software Foundation) の創設者であるストールマンの発案したコピーレフト (copyleft: コピーライトを保留するフリーソフト) についても紹介されているが、この用語はプログラマー間ではお馴染みなので、ここでは省く。