

# I はじめに

追及権は一般に、著作者あるいはその相続人が、公開競売やディーラーの仲介によって行なわれる販売の際に支払われる美術の原作品の対価の一部を徴収することができる権利であり、譲渡不能とされている。

プライス<sup>1</sup>は、「追及権というものは、法的形式に書き換えた『ラ・ボエム<sup>2</sup>』であり『炎の人・ゴッホ<sup>3</sup>』である。」と述べている。「つまり、作品の「本当の価値」というものは、作家の晩年か没後でなければ見出されず、価値の認識の遅れは大衆の理解と称賛に至るまでに時間がかかることに起因する。芸術家が貧困であることは公共に対するある種の教育とさえなるが、この状態はフェアであるとはいえない。また芸術家は、より洗練された市場の出現によって、作品の真価を見出された場合には、利益を受けるべきであるとする制度である」とした上で、「この概念が正確であるか否かは別として、このような考えが強く支持されて、法制度に対しかくも強大なる影響を与えていることは非常に興味深い」と続けており、欧州の追及権制度に反対する意見を表明している。欧州では1920年のフランス、1921年のベルギーに続いて、追及権が制定される国が相次ぎ、この論文が書かれた1968年までには、チェコ、ポーランド、ウルグアイ、トルコ、イタリア、ユーゴ、法王聖座、ポルトガル、チュニジア等に広まった。米国では連邦法としては追及権を持たないが、カリフォルニア州では、1976年<sup>4</sup>追及権法を創設している<sup>5</sup>。

米国で追及権に対して批判的な意見が比較的多い一方、EUでは、2001年7月19日の提案を受けて協議の末、2001年9月27日追及権の導入を採択した。そして、2002年10月13日に追及権に関するEU指令が発効した。すでに何らかの形で追及権を自国の法制度に持つ国は2006年1月1日を期限として、英国のような追及権を持たなかった加盟国は生存中の著作者の保護については2010年1月1日を期限として実施することが決定した。2000年の時点では、

---

1 原文:*The droit de suite is La boheme and Lust for Life reduced to statutory form.*

Monroe E. PRICE, *Government Policy and Economic Security for Artists: The Case of the Droit de Suite*, vol 77 no. 7, *The Yale Law Journal*, p1335 (June 1968)

2 *La Boheme*, ブッチーニ(1858-1924)のオペラ。1896年トリノで初演された。同居する詩人口ドルフォと画家マルテュッロはパリで貧しいながらも、自由な暮らしをおくる。このタイトルの直接の意味はボヘミアン(フランス語で *la Boheme*)であり、定職も持たず、売れる当てもない作品に情熱を傾ける芸術家、社会の中に明確な場所をもたない流浪の芸術家を指し示す。プライスは、貧しいアーティストが、最後の硬貨をキャンバスと絵の具に使って描いた絵を薬代のために安く売り払うというようなイメージは、ロマンチックな幻想であるとしている。

3 *Lust for Life*, アーヴィング・ストーンの小説。ゴッホの生涯を描いた作品で、のちに映画化される。邦題は、1951年三笠書房より刊行され、1956年に改訳された式場隆三郎の翻訳による。ゴッホの作品は1890年のル・ヴァン展(*Le Vingt*)に出品された際、「赤いブドウ畑」(現在プーシキン美術館所蔵)がコレクターであり自身も印象派の画家だったアンヌ・ボッフによって購入された。生涯のうち唯一売ることができた作品はこの1枚のみであったという。

4 *California Civil Code §986* (1976年制定、1977年発効、1982年改正)

5 ただし、ジョージア州では1991年に、建物の一部である場合を除く公的に購入されたアート作品の再販売のロイヤリティの支払いについて州政府が同意しており、制限的な追及権ではないかとされている(Alan Sorrell, *Droit de Suite in a New Zealand Context* (April 2008)脚注18参照)。また、1998年にプエルトリコでは著作者人格権法が成立し、そこには5%の料率での追及権が認められているとされている。同脚注20。

追及権を保有する国は 30 数カ国に過ぎなかったが、EU 加盟国の増加とともに、2007 年現在で 50 カ国を越えた。

英国の導入はコモンウェルス（Commonwealth）諸国である豪州、ニュージーランドにも影響を与えた。ニュージーランド政府は 2006 年にディスカッションペーパーを発行し、広く一般の意見を求め、2007 年にはそれらの意見を集約し、法案が作成され、2008 年議会での第一読会（First Reading）を終了し、委員会に回されている。しかしながら、総選挙を間近に控えていたことから業務は一時的に停止していた。そして、2008 年 11 月 7 日の総選挙では、国民党が勝利して、これまでの労働党政権下で検討されてきた追及権の導入は、追及権法案の撤廃を公約にもつ国民党が政権を取ったことで、おそらく当面延期されることが予測される。

一方豪州では、ジョン・ハワード率いる自由党は、2005 年労働党議員の提出した追及権法案を撤廃させ、2007 年美術の著作者の保護強化を目的とした予算を計上した。しかし、2007 年 11 月の選挙では、追及権創設を公約していたケビン・ラッドの労働党が勝利したために、2008 年 5 月には、2009 年の追及権導入が明らかにされている<sup>6</sup>。

さらに、インドでは、1994 年に著作権法改正が行われ、その際に追及権が導入されている<sup>7</sup>。近年美術品取引が拡大しているインド<sup>8</sup>に追及権が導入されたことには大きな意義がある。

さて、我が国では、これまで追及権は存在しておらず、追及権制定の可能性を視野にいれた研究も、活発に行われてきてはいない。追及権は、戦前の著書である『日本著作権法<sup>9</sup>』によって紹介され、『著作権法改正の諸問題<sup>10</sup>』においては、ドイツ法を基にした「美術配当権」として追及権の概念が著作権法改正試案に含まれている。外国文献の翻訳としては、「美術家の追及権<sup>11</sup>」がある。また論文としては、「アメリカにおける追及権の一考察 - MONROE E. PRICE の所論について<sup>12</sup>」、「追及権（Le Droit de Suite）の沿革<sup>13</sup>」が挙げられる。諸々の著作権全般について述べられた文献においても、追及権について言及される部分は極めて少なく、具体的な法制度や判例を分析したものは皆無といえる。このように、我が国の追及権導入に関しての議論は、世界の動きと連動しているとはいえず、未だ追及権に対する研究や議論が充実しているとは到底言えない状況にある。

ベルヌ条約は第 14 の 3 条に追及権が著作者の享有する権利であることを規定し、EU 指令あるいは各国の追及権法においても、ベルヌ条約への批准という意味合いにおいても、追及

---

6 2008 年 11 月、Resale Royalty Right for Visual Artists Bill 2008 が下院に提出された。

7 Mira Rajan, RCLIP インド特別セミナー 2008 年 2 月 21 日講演録「伝統と技術：インド著作権法の二面性」企業法制と法創造、第 5 巻第 3 号（2009）p124

8 2008 年のインド国内のオークション売り上げは 4930 万ユーロであり、2005 年の 3 倍に拡大している。インド美術の人気も高くなり、全世界では 2007 年に 2 億 4700 万ユーロ取引されている。Clare McAndrew, *Globalisation and the Art Market*, TEFAF (2009) p 77 - 111

9 勝本正晃『日本著作権法』巖松堂（1940）

また勝本教授による『現代文化と著作権』雄揮社（1956）では追及権登場の背景として、ミレーの娘が花売りをしていたという逸話が説明されている。

10 勝本正晃『著作権法改正の諸問題』法文堂（1949）

11 Duchmin 著、尾中普子・千野直邦訳「美術家の追及権」著作権研究第 3 号（1969）

12 千野直邦「アメリカにおける追及権の一考察 - MONROE・E・PRICE の所論について -」明治大学大学院紀要第 9 集（1971）

13 千野直邦「追及権（Le Droit de Suite）の沿革」著作権研究 第 5 号（1972）

権の導入の必要性を示しているにもかかわらず、アメリカ、日本をはじめとする国々では、追及権制度の導入についての議論もなく、この権利の性質についても現在検討されていない状況にあるということは、非常に興味深い点でもある。ひとつの法制度において、各国間でこのように対応が分かれ、また、追及権導入に対する反対意見多くあるものの、実際には 50 カ国の国で施行されている追及権とは、どのような権利なのであろうか。

本論文では、まず、追及権とはどのようなものかを歴史的、法的、経済的社会的な側面から観察し、権利の特質を明らかにしたいと考える。その手はじめとして、はじめて追及権法が創設されたフランスの歴史をたどり、その後世界への拡大経緯を概観する。次章では、追及権の性質というものに焦点をあて、法的根拠はどこにあるかという点を中心に検討する。そして、追及権の存在理由とされる美術の著作者が、音楽や文芸の著作者に比べて不利であるかというテーマについて検討するとともに、追及権の有効性の是非と機能について検討を加える。最終章では、最近追及権を導入した国々の事例と問題点を概観するとともに、わが国で追及権を導入するとした場合の根拠について、2010 年より施行が予定される第 47 条の 2 の規定を合わせて検討する。

## II 追及権の沿革

追及権という概念は、19世紀末にフランスで生まれている。以来100年の間に、欧州アフリカ諸国を中心に広がり、1948年にはベルヌ条約でも著作権の享有する権利であるという規定が盛り込まれている。そして、2006年からは全EU加盟国にも追及権を導入することが決定し、ゆるやかな速度ながら拡大の一途をたどっている。一方で、英米法体系をもつ国としては、米国を中心に追及権に対して批判的な国も依然として存在するのである。本章では、追及権の生まれたフランスの経緯を中心に、追及権の沿革について述べる。

## 1. 追及権の誕生 - フランス

### 1) 誕生まで

追及権が初めて登場したのは、弁護士アルベール・ヴォノワ (Albert Vaunois) が1893年2月25日付クロニック・ド・パリ紙上に載せた記事で<sup>14</sup>、「追及権は抵当権と物権から派生したものであり、たとえ物が第三者の手にあったとしても、物に対して権利保持者の持つ特権の一つである<sup>15</sup>」と説明したことに遡る。追及権は、現所有者から物を奪い取るわけではなく、単に販売された額から一定の割合の額を徴収することを目的としたものであり、物の所有権が移転しても、販売が行われる度に（物としての）作品に対する権利を主張できる。

ヴォノワの記事から3年、弁護士エドアール・マックが、文学的及び美術的著作物の保護に関する国際会議（ベルヌ条約）において、追及権について報告を行った。その後1903年にはリュクサンブール美術館<sup>16</sup>の設立と追及権の創設を目的としてリュクサンブール文芸家協会 (Societe des amis du Luxembourg) が組織された。1904年には、文芸家協会 (La Societe des Gens de Lettres) 会長であるジョルジュ・ルコントが追及権の最初の法案<sup>17</sup>を提案するに至る。ルコントの法律案は司法関係の擁護者らよりもむしろ、美術界や政界の様々な人に支持され<sup>18</sup>、新聞<sup>19</sup>が大きく取り上げた<sup>20</sup>ことによって好意的な世論が形成されたといわれる。

---

14 時代背景としては、1866年文学的および美術的著作物の保護に関するベルヌ条約は10カ国によって署名され、1887年発効している。絵画の価値はサロンと呼ばれる展覧会に入賞するかが価値判断の決め手となる時代の名残をひきずっていた。それまでは、パトロンたちが美を目的としての美術の著作権者を保護していたものが、投資目的の人々によって美術作品が売買の対象とされるようになった。

15 Liliane de Pierredon-Fawcett, *The droit de suite in Literary and Artistic Property*, Columbia University of Law 1991, p3

16 1818年、ルイ18世はリュクサンブール美術館を現代美術専門の美術館とするように定め、政府の美術政策の一環として、当時の現代美術作品を政府が買い上げ、この美術館に集められた。20世紀になってから、リュクサンブール美術館は国立近代美術館に引き継がれ、それまで所蔵されていた作品はルーヴルや地方美術館に分散された。高階秀爾『芸術のパトロンたち』岩波書店（1999）p111

尚、現在は、企画展専門の美術館となっている。

17 作者の没後50年間の保護と、公開オークションによる販売額の1%あるいは2%の追及権に基づく支払いを求めるものだった。de Pierredon-Fawcett, *op.cit.*

18 Ibels, Jose Thery, Lucien Klotz, Paul Boncour, Andre Hesse等。前掲脚注13 千野「追及権 (Le Droit de Suite) の沿革」p55

19 フランスの新聞は1777年に『ジュルナル・ド・パリ (Journal de Paris)』、1789年に『ル・

よく知られたフォランによる風刺画には、今は落ちぶれた画家の子供が高値で転売される父親の絵をオークション会場の外から見るとい情景が描かれている。画家はその絵を描いた後、販売して対価を受け取るが、収入は代金としてのものでしかない。つまりは絵画そのものの価値が上昇しても、画家の場合最初に受け取った対価以上の収入がないのである。

新聞各紙によるキャンペーンは、1909年には1,000人規模の芸術家によるデモンストレーション行動を引き起こすに至る。このデモを鎮めるために、芸術家の著作権の常設委員会 (*Commission Permanente du droit d'auteur aux artists*) の設立が決定された。同じく1909年、別の団体である芸術著作権協会 (*Le Droit d'Auteur aux artistes*) は、画家であるウイレット(Willet)を会長として設立された。この団体の設立目的は、偽作をなくすこと、会員の芸術家への作品販売額の一部の分配を求めるものだった<sup>21</sup>。

追及権という法案を現実化するためには、各作品を登記し、転売の度にその支払いを行うというような制度の構築と、その維持費用が発生する。現実化に向け、関連諸団体が設立される中、アンドレ・エッセ(André Hesse)は法案の原案として、作者のサインのある作品(原作品)のオークションによる販売額に対し、定率2%としたものを作成した。

追及権を取り入れる形態として、特別法によって保護すべきというエッセの提唱する考え方<sup>22</sup>に対し、ジョゼ・テリ(José Théry)<sup>23</sup>は、裁判所が強制できる契約規定を置くという考え方<sup>24</sup>をとったが、結局特別法による保護側が優勢となり、美術委員会は報告書の提示を求めた。

美術委員会の委員長を務めていたアベル・フェリ議員(Abel Ferry)は、1913年追及権法案に関わる報告書を作成し、次のように述べている<sup>25</sup>。「わたしたちは投機に対する利益の分配を求めているのではなくて、作品の価値の上昇又は下落に左右されない、芸術の財産にかかわる法の拡大を求めているのである。法から派生する文学と芸術の財産権の間には隔たりがある。文筆業、音楽家、戯曲作家はそれぞれ強力な団体に属しており、リサイタルや、演

---

モニター(Le Moniteur universel)』『ジュルナル・デ・デバ(Le Journal des débats)』、1826年に『フィガロ(Figaro)』が続いて創刊されていた。1815年フランス全国で新聞の予約購読者数は約5,000人、1847年には180,000人に増加した。高階 *op. cit.* p159

20 1904年の『レクレール(L'Éclair)』と『リュマニテ(L'Humanite)』誌、特にジャック・デュール(Jacques Duhr)による1908年『ル・ジュルナル(Le Journal)』誌、1909年『ル・シエクル(Le Siecle)』誌の記事が有名である。Rita E. Hauser, *The French Droit de Suite: The Problem of Protection for the Underprivileged Artist under the Copyright Law*, Copyright Law Symposium NO. 11, National Award Essay 1959, ASCAP, Columbia University Press 1962 p4 脚注 8

21 de Pierredon-Fawcett, *op.cit.* p4

22 リュクサンブル文芸家協会もこれに賛成した。

23 Houser, *op.cit.* 脚注 10。ジョゼ・テリの報告はメルキュール・ド・フランス紙(Mercure de France) 1904年8月1日号にて報告されている。追及権を表現された作品のための報酬ととらえている。

24 たとえば、一度販売した美術作品の金銭的権利を芸術家が留保することは民法典の所有権法の概念と対立するものではないと議会在が宣言するか、この「所有物」という金銭的形態に関しては、許可されると議会在が宣言するということ。Hauser, *op.cit.* p4

25 Michael B. Reddy, *The Droit de Suite: why American fine artists should have the right to a resale royalty*, 15 Loyola of Los Angeles Entertainment Law Journal, 509, 脚注 88 (1995)

奏や、出版活動を通じて、（時には多額の）収入が与えられている。彼らの収入が広く一般の人々から集められる一方で、画家が生活の糧を得るのは、彼の作品を収集するコレクターからのみである。画家の作品は出版することはできず、たとえその時文学的芸術的財産が知られていなかったとしても 作品には個人財産の性格があることが、この法の草稿が作られた理由である。」

フェリの考えは、追及権は本来人格権（personal right）であり、たとえ所有権が移転しても作者と作品との間には関連が存在する<sup>26</sup>というものである。「芸術作品の所有を、傘や帽子を所有していることと混同してはいけない。（中略）販売されて作者の手を離れたとしても、作者の才能の影響のもと作品は残存する<sup>27</sup>。」この法案は、1914 年、提出された。フェリは第一次世界大戦で戦死したが、レオン・ベラルール(Léon Bérard)によって引継がれ、1920 年、世界初の追及権は可決され 5 月 20 日大統領により交付された。

## 2) 1920 年法

1920 年 5 月 20 日法は、第 1 条で保護対象を公開のオークションで販売された原作品であり、絵画、彫刻、描画であるとしている。権利保持者は、美術の著作者と著作者の相続人と継承者であり、保護期間は著作権と同じ期間としている。第 2 条では追及権の料率を定め、1,000 フランから 10,000 フランの販売額に対して 1%、20,000 フランまでが 1.5%、50,000 フランまでが 2%、50,000 フランを超える場合には 3%と増額する形をとっていた。

また、1920 年法によって追及権が制定された後も、改正や修正が行なわれている。以下、1957 年法制定までの経緯と、追及権の保護対象についての修正点である。

### 1922 年改正

1922 年 10 月 27 日、最低額が 1,000 フランから 50 フランに引き下げられ、50 フランから 10,000 フランまでの販売額に対して 1%とされた。また、1920 年法は、アルジェリアと、フランスの植民地でも適用されるとした。

### 1924 年 5 月 31 日のデクレ（décret<sup>28</sup>）

公開オークションにおいて作品の一部又は複数の部分が販売された時、1920 年法のもと、追及権は全体の販売価格に対して徴収されること、複数の著作者によって製作された作品の場合、法の利益を求める者の間で同額（のシェア）を割り当てられるものとした。

### 1956 年 9 月 15 日のデクレによる補足

1920 年法第 10 条は、以下補足される。外国籍をもつアーティストであっても、フランスにおける芸術活動に参加し、5 年間フランスに居住しつづけた場合、相互主義の原則にも拘らず、第 1 条に規定された権利の恩恵を受けることが補足された。

### 1957 年 1 月 21 日の命令

9 月 15 日のデクレに定められた外国のアーティストに対する追及権による恩恵につ

---

26 Jacques-Louis Duchemin, *La propriété artistique*, Numero special entièrement consacré a loi française du 11 Mars 1957 RIDA (1957) p341

27 de Pierredon-Fawcett, *op.cit.* p16-17

28 フランスの制定法は、憲法（Constitution）、法律(loi)、命令(reglement)に分けられる。命令の種類には、大統領や首相が制定するデクレ(décret)と大臣や知事が制定するアレテ(arrêté)に区別される。滝沢正『フランス法第 2 版』三省堂 2002, pp264-273。



いて定める委員会のメンバーが決定した。アーティストから文化大臣にあてた書面によって、大臣が9月15日付けデクレの要件を満たすかどうかを判断するとしている。

### 3) 1957 年法

1936 年、ジャン・ゼ大臣のイニシアティブによって 1920 年法に追及権を盛り込むという案が審議されたが、再び戦争によって中断され、1945 年に審議が再開された。

1957 年 3 月 11 日、追及権を第 42 条に含む 1957 年著作権法が制定された。1920 年法における追及権そのものの規定については維持されたが、料率を取引額に拘らず一律 3%としたこと、公開オークションの他にディーラー経由の取引を追加したこと、また、通貨価値の上昇から最低取引金額を 10,000 フラン<sup>29</sup>にしたこと、相続を著作者の相続人(hair)のみに制限し、継承者(successor)、受遺者(legatee)等を除外したこと等が新たな変更点として挙げられる。

1957 年法では外国人の扱いについては、特に触れられていない。1956 年のデクレによって追記された外国人の権利について継承されているか否かは不明であり、1956 年のデクレをもとに「5 年間フランスに居住していれば追及権を受ける権利を持つ」とする説と、1956 年のデクレが 1920 年法を元に作られているため、「1957 年法に取ってかわられた時点でこのデクレは無効である」とする説とがある<sup>30</sup>。仮にデクレが有効としても、個人がこの権利を与えられるためには様々な手続きが求められた<sup>31</sup>。

#### 追及権の帰属主体

新たな追加事項は、相続人の限定である。1957 年法で追及権の相続を相続人に限定した事で、これまで追及権を受け取っていた継承者、受遺者に対しての扱い、相続人の範囲を争う訴訟が発生している。しかし、1957 年法の規定にも関わらず、ジョルジュ・ブラック(Georges Braque)<sup>32</sup>の訴訟は著作者の死後、追及権の権利者は誰に継承されるかの解釈について争われている。ブラックは、1963 年 8 月に没し、その数ヵ月後にブラックの妻も死亡している。ブラックの甥であるジャック・ゴスリンに権利は移ったが、ゴスリンもまた 1972 年に没し、その妻であるゴスリン未亡人が夫の財産をすべて相続した。1980 年に公開オークションで販売されたブラックの 2 点の作品に係る追及権について、ブラックの第 5 親等である従兄弟 3 名が、ゴスリン未亡人は 1957 年法第 42 条の規定する相続人に該当しないとして訴えを起こした。判決<sup>33</sup>は、第 42 条の規定は著作者の没後は遺族に所有が移り、その遺族の没後には、再度、(亡くなった者の)遺族に相続されることが確認され、従兄弟が主張するゴスリン未亡人はブラックの血縁ではないという主張は退けられた。第 42 条においては、著作者の相続人については記載されているものの、相続人の没後の相続についての記載は無いことがこのよ

---

29 1963 年、フレンチフランはデノミネーション(通貨切り上げ)を行ったため、10,000 フランは 100 新フランとなった。フランスは最低金額を一貫して変えていないとよく引き合いに出されるが、数字の上では 10,000 フランから 100(新)フランとなった。

30 Eugen Ulmer, *Droit de Suite in International Copyright Law*, vol 6 No. 1, IIC, p15 (1975)

31 Wladimir Duchmin, *Le Droit de suite* LXXX *Revue Internationale du Droit D'auteur*, R.I.D.A. p20 (Oct 1974)

32 Georges Braque (1882-1963) フランスの画家。

33 1989 年 1 月 11 日判決、パリ破棄院。

うな訴訟の一因とされる。1957 年法第 42 条、第 24 条は以下の通りである。

**1957 年法第 42 条（現行第 122-8 条）：**

- 1．グラフィックと造形の原作の著作者は、ディーラー経由あるいは公的オークションによる原作の販売額の一部を受け取る譲渡不能の権利を有するものである。
- 2．著作者の死後は、この追及権は、相続人の利益、および第 24 条に定める用益権に関しては、受遺者および承継人を除く配偶者の利益のために、著作者の死亡の当該暦年に加えて 50 年間存続するものである。

**1957 年法第 24 条（現行第 123 の 6 条）**

- 1．夫婦別居の確定判決を受けていない生存配偶者は、第 123 の 1 条に規定する期間中、夫婦財産制の如何を問わず、かつ、他の相続財産について民法典第 913 条以下の規定によって確定される割合及び区別に従って縮小される。
- 2．この権利は配偶者が新しい婚姻を契約する場合には、消滅する。（『外国著作権法令集フランス編』著作権情報センター2001 年 3 月発行より）

**保護範囲**

1957 年法の追及権の保護対象は、グラフィック（アート）及び造形（美術）（*d'oeuvres graphiques et plastiques*）<sup>34</sup>の著作物の原作が挙げられている。この保護対象物に包含されるか否かは、点数の限定、製作者の関与、証明の必要性という認定基準によるものである。

**a) 原作の点数の限定**

絵画や彫りの彫刻はオリジナルの原作は 1 点のみである。一方で、版画のように原版を彫り、原版を元に紙に刷り込む形式、あるいは、ブロンズ像のように型をとってそこから彫像を製作する場合においては、著作者が実際に「製作した」のは版や型である。しかしながら、完成品としての原作に該当するのは、版や型から製作された最終的な作品であり、この場合、「何枚でも」あるいは「何体でも」同じものを製作することが理論上可能である。一つの作品の原版の製作に対して、無限数の作品が製作される場合、追及権本来の目的に照らしても、全ての作品が保護されることはなく、何らかの基準で保護対象となる点数が限定されることになる。

**b) 製作者の関与**

美術作品のサイズや形式によっては、製作者が著作者となるとは限らない。著作者自身が絵を描くような油絵やデッサンといった作品形態に対して、複数の過程を経て製作される作品の場合もある。版や型を元に製作する形の作品においては、具体的な版の製作、刷り、鋳造等は作者ではなく、技術者によって行なわれる場合がある。技術者が単独で鋳造等を行なった場合と、作者の監修のもと鋳造された場合によって、作品の創作性（オリジナリティ）についての差異を見いだすとされる。さらに、作者の監修の有無は、作者の生存中もさるこ

---

34 旺文社ロワイヤル仏和中事典第二版（2005）によれば、graphiqueには、「記号[線、図形]で表した、画像の、描画の」等の意味があるが、一方で、arts graphiquesは「グラフィックアート」を意味する。一方で、plastiqueには「造形の、形態美をもつ」の意味があり、art plastiqueは「造形芸術」である。CRIC外国著作権法令集フランス版（大山幸房訳）では「図形及び造形の著作物」と訳されていたが、ここでは、保護対象を明確にするために「グラフィック（アート）及び造形（美術）の著作物」とする。CRICのURLは以下。

<http://www.cric.or.jp/gaikoku/france/france.html>

とながら、没後に作者の許諾なく完成品が出回る場合にどのような扱いとするかという点も含まれている。

#### c) 証明の必要性

前述の製作行為および著作権者の関与を証明するための方策として行なわれているのが、版画等においては、作者のサインをいれること、連番を付記することである。これは、追及権の対象となるか否かの問題だけではなく、作品自体の価値を維持する目的もあるため、美術業界においては、そのような証明をつけることと発行部数の制限ということが非常に重要となる。

#### 4) 保護範囲の設定

ジャック＝ルイ・デュシュモンは、1957 年法ではオリジナリティの定義が欠けていることを指摘している<sup>35</sup>。彫刻や版画等のオリジナルであるとされる追及権上の範囲が規定されておらず、明瞭ではなかった。知的財産委員会 (*Commission de la Propriete Intellectuelle*) は、政府の決定を待って解決することを諦め、利益団体や当事者<sup>36</sup>に呼びかけて、調停による合意を締結することを提案した。政府はこの問題に回答を出さず、当事者同士で範囲問題に決着をつけることを望んだ<sup>37</sup>とされている。

##### オークション業者団体による公式通達

オークション業者の団体 (The National Chamber of Auctioneers) は、**1957 年法**の保護対象となる原作品の解釈について公式通達を出した。また、タピスリーについては、著作権協会とオークショナーの間で、著作権者のオリジナルスケッチから製作され、サインと連番が記載されていることを条件とした合意が為された。以下は、ピエールドン＝ファセットによる 1958 年 2 月にだされたオークション業者団体からの公式通達(no. 1817)<sup>38</sup>より抜粋したものである。

##### 彫刻、プリント、リトグラフの原作品に関する追及権

1. 完全に作者(creator)の手で彫られ、構成されたオリジナルプリントの第 1 版のみが、試し刷りと第一ステート版 (プルーフのため) 同様、追及権の対象である原作品としての条件を備えている。
2. 以下規定された条件に合致する場合、プリントの総販売価格を基礎として計算される。作者によるサインがあるもの、連番がつけられているもの、75 枚を超えないこと。試し刷りとステートプルーフも総販売額をもとに追及権の対象となるが、条件として、作者のサイン、連番、25 枚を超えない事。
3. 第 1 項で規定されているプリントが第 2 項の三つの条件 (サイン、連番、75 枚以下) に合致しない場合、対象となる販売額の半額をもって追及権のベースとする。第 2 項の試し刷りとステートプルーフが 25 枚を超えるときも同様とする。

##### タピスリー<sup>39</sup>に関する追及権 (ピエールドン＝ファセットによる抜粋)

---

35 Jacques-Louis Duchemin, *op.cit.* p353

36 作者(artist)、オークション会社、ディーラー等。

37 Jacques-Louis Duchemin, *ibid*, pp353-355

38 de Pierredon-Fawcett, *op. cit.* p226

39 tapisserie (仏語) tapestry (英語) 仏語読みはタピスリー、英語読みはタペストリー。綴織

オリジナルのパターンをもとにして最高6種類の型まで編まれているものであること、作者によって連番がつけられていること、作品に編み込まれるパターンを描いた人のサインがあること、型番を示すためタピスリーにつけられたテープ部分に作者のサインがあることが、原作品として追及権の保護対象となる条件である。

作者又は没後の継承者による宣誓供述書を、このテープの代替物とすることができが、この場合、販売価格の1/3をもって<sup>40</sup>追及権の算出の基礎とする。

ただし、この取決めは単に、著作権者の団体とオークションの団体の間の契約によって定義された事項でしかない。このような団体間の契約によって追及権という法制度が補足されることが制度的に稼働しているということに批判があるなか、著作権法による原作品の明瞭な規定というものが求められてきた。

#### 1967年のデクレ

1967年のデクレでは以下を規定している。これは課税目的であったものの、この存在によって原作品の範囲が明確にされたといえる。

**1967年6月10日のデクレ：総所得への課税とその他の経済的な条項を改正するための1966年1月6日法no.66-10、第8条第2項ならびに第25条に関して、原作品の範囲を満たす条件の決定<sup>41</sup>**

第一条 1966年1月6日法no. 66-10における第8条2項と第25条適用のために、以下の作品を原作品の範囲内とする。

- (1) 絵画、油絵、描画、水彩画、グワッシュ<sup>42</sup>、パステル画。独創的で完全に作者(artist)の手によって製作されたこと。
- (2) 原版から直接刷られた限定版の版画、プリント、リトグラフのうち、使用された素材に拘らず完全に作者の手によって製作されたもの。
- (3) 宝石類、金細工、装飾品を除いた、いかなる素材の彫像芸術、彫刻とその組み合わせについて、完全に作者によって製作されたもの。型取りした彫刻については8体以下とし、作者本人又は後継者によってコントロールされているものに限る。
- (4) タピスリーは、ハイワープ、ローワープの機織機(はたおりき)を使用して完全に手作業で折られている又は、作者がつくったモデルやパターンを元にして針を使って製作されているもので、8作品以下の限定品であるもの。その作者の製作物は作者本人又は後継者によってコントロールされている

---

壁掛。製織方式は平織りの文様織。ふつうは縦機を用い、経系(たていと)に麻系、緯系(よこいと)に太い毛の染め糸(また絹や金銀糸なども)を用いる(「新潮世界美術辞典」より)。

40 タピスリーを製作することは、原画を書いた作者、タピスリーを実際に織る作者との共同製作となることから、これは、実際に織った作者への恩恵的性質をもつ措置であると考えられる。

de Pierredon-Fawcette, *op. cit.* p67

41 de Pierredon-Fawcette, *op. cit.* p227

42 gouache(仏語) 水溶性のアラビアゴムを媒剤として顔料と混和した不透明水彩絵の具。またこれを用いて描いた絵。(中略) 西洋中世の挿絵装飾や16—18世紀の細密画に多く用いられ、現在ひろく普及している(「新潮世界美術辞典」(1985)より)。

ものに限る。

- (5) この作品の唯一の ( unique ) 見本は、完全に作者の手によって製作されていて、サインがあるものであること。

このデクレによれば、「作者の手によって製作された」ということが原作品とそれ以外の境界線となるということが基本的な条件とされることになる。また、作者が型を製作した後に、その型を使用して作品を一つ一つ作っていく場合には「作者の監督のもと製作された」とされるのである。

ド・ピエールドン＝ファセットは、オリジナルの原作品の定義をするために、複製品と比較している。複製品を大量の無名の作品とすると、オリジナルは個人を映し出す存在であることから、オリジナリティの一つのカテゴリーとして検知される「アーティストの存在」、つまり、アーティストである著作者の爪痕や痕跡がいかにかその作品に表現されているかということの一つの基準とするとしている。

著作物である作品の取引には、大きく分けて三つの取引形態がある。個人間の直接売買、間にディーラーを介した売買、オークションによる売買である。フランス 1920 年法では公開オークションのみが対象となったが、1957 年法からディーラーを通じた取引も含まれている。しかし個人間の取引は除外されている。

## 5) 2006 年 8 月 1 日改正現行法

その後フランスにおいては、1986 年 7 月 3 日法、1992 年 7 月 1 日法が成立した。追及権については、1992 年法に対する 2006 年 8 月 1 日の改正によって、後述の EU 指令 2001/84/EC への批准が行われることになる<sup>43</sup>。

1957 年法以来維持されてきた一律 3% の料率は、EU 指令 2001/84/EC によって<sup>44</sup>、販売額によって変化する、1920 年法のような方式に戻され、追及権として支払われる額の上限については 10,000 ユーロに設定された。また、1957 年法に欠けているといわれた、外国人アーティストの扱いについては、EU 指令の批准項目であることから、相互主義が明記されている。

## 2. 追及権の拡大

### 1) 1948 年 - ベルヌ条約

1896 年にはエドアール・マックによって、文学的及び美術的著作物の保護に関するベルヌ条約のための国際会議において報告が行われたが、ベルリン改正 ( 1908 年 ) 時にはまだ、この権利は広く知られているものではなかった。1928 年のローマ改正会議においてようやくフランス代表团から「未だ追及権を持たない加入国においては、この規定を置くことを検討すべきである」という提案がなされ<sup>45</sup>、ベルギー、フランス、イタリアが追及権の設立を主張し

43 「第 III 章 追及権の法的立脚点」参照。

44 EU 指令によって、追及権をもたなかった EU 加盟国も国内法の創設が求められ、それと同時にフランスを含む追及権を国内法に保有してきた国家においても、様々な点について EU 指令に従って批准すべき点が出て来ている。追及権の料率もその一つである。

45 ロンドンに大きなアート取引市場をもつイギリスが、追及権の導入によりアメリカに取引が移ってしまうことによる損失を懸念したように、当時フランスを初めとする追及権を導入した国々はベルヌ条約による追及権の導入によって取引市場が海外に拡散することを防ごうと考えた。

た。続けて、ブラッセル会議においては、ベルギー代表团から提案がなされている。ベルギー案は、加入国の国籍を持つ著作者又は加入国内で最初に発表された作品については追及権によって（内国民待遇として）保護されるというものだったが、各国法の違いについての配慮がされていなかったために、実現は難しいとされ、追及権の創設は見送られた。

1939 年、私法の統一のための国際機構(The International Institute for the Unification of Private Law)の招きで、サマデンで専門家委員会が招集された。この席で未だ著作権としては認められていないが、著作権に近いところに存在するとされる諸々の権利について話し合わせ、前述のベルヌ条約の会議では否決されたものの、サマデン会議では追及権を盛り込んだ試案が作成された。しかし、ここでも戦争に阻まれ最終案が出されることはなかった。

戦後の 1948 年にブラッセル修正会議が再開し、ベルギーの提案に対する反論を考慮し、条文を追及権の定義、各国法による留保と相互主義の原則、徴収方法と徴収額を各国法に委ねる、という三つの部分に分けた上で、加入国の任意の批准が採択された<sup>46</sup>。

加入国の批准は任意ではあるとしたものの、ベルヌ条約の条文において、「追及権が著作者の享有する譲渡不能の権利である」と明記されたことは、追及権の広がりへの第一歩として大きな意義がある。

## 2) 1990 年まで - 米国州法と連邦法

米国連邦法に追及権はないが、州法として<sup>47</sup>1976 年にカリフォルニアで追及権法が制定され、その後 1982 年に一部改正されている。

連邦法については、1990 年<sup>48</sup>の Visual Artists Right Act (VARA) の制定時に検討対象とされたものの、大きな論議を呼んだために留保された。米国著作権局による報告書では、欧州での導入が決定するとすれば再度の検討が行われる可能性を示唆していた。

### カリフォルニア州法

カリフォルニア追及権法案は元上院議員のアラン・シエロティ (Alan Sieroty) によって提出され、1976 年制定された。放棄不能だが、追及権の料率が 5%を超える場合は除外される<sup>49</sup>。ファインアートの原作品を保護対象とし（具体的には絵画、彫刻、描画、ガラスのアート作品）、著作者の死後 20 年間保護される。ここでいう「著作者 (アーティスト)」は純粋美術作品の製作者であり、同時に、再販が行われる時に、アメリカ市民あるいは、2 年以上州内に居住している者と規定されている<sup>50</sup>。適用される取引は、オークションによる販売

46 de Pierredon-Fawcett, *op. cit.* pp94-95

47 制定当時、他州でも追及権制定の動きはあった。ニューヨーク州で検討されていた法案は、保護対象にグラフィックアートを加えること、再販時の増加価値に対して 10%の徴収が行われるというものだった。それ以外にもオハイオ州、イリノイ州で検討されていたが、現在までに追及権法を持った州はカリフォルニア以外にはない。Gordon P. Katz, *Copyright Preemption Under the Copyright Act of 1976: The case of Droit de Suite*, 47 The George Washington Law Review, 203 (Nov. 1978)

48 John H. Merryman, *Law, Ethics and the Visual Arts*, University of Pennsylvania Press, 1987, p468

49 5%以上の徴収を認めているため。5%であれば放棄不能となる。

50 California Civil Code, Section 986 (law of Sept 22, 1976 as amended by law of March 11, 1982) (c)(2)

あるいはディーラーを介した取引であって、販売者（あるいはその代理人）がカリフォルニアの居住者であるか、取引が州内で行われた場合が対象とされる<sup>51</sup>。著作者からディーラーが買い取ってから 10 年以内の作品の転売については適用が除外される<sup>52</sup>。徴収率は 1,000 ドルを超える取引について、一律 5%が課されるが、購入の際に支払った金額を、販売総額が下回っている場合は適用されない<sup>53</sup>。

著作者の居所不明によって販売者が 90 日以内にロイヤリティの支払いを行うことができない場合、5%相当額はカリフォルニア・アート・カウンシル(California Art Council - CAC)に送られ、一時的に州の歳入として預け入れられる<sup>54</sup>。CACは、著作者を探し、販売が行われてから 7 年以内に支払いが行われない場合、徴収額はカリフォルニアのアートビル基金に納められる。

追及権制定当時のカリフォルニアでは、美術の著作者の居場所は皆知られている状況だったが、コミュニティが拡大した現在では消息不明の著作者も多く存在する。不明著作者の搜索のためには様々な情報収集が試みられており、ネットの発達は広報活動の一助となっている。

#### 米国連邦法

一方で、追及権を連邦法に取り入れる試みは 1960 年代よりあったが現在まで成立には至っていない。直近の追及権導入についての議論は 1980 年代後半に行なわれたものである。1990 年成立したVARA法案（Visual Artists Rights Act）に当初は追及権も含まれていたが、最終案では議論の余地があるとして削除され、米国著作権局に対して追及権の調査が命じられた。これを受けて、1992 年米国著作権局は追及権の報告書を発行した<sup>55</sup>。この報告書は、追及権がアーティスト保護の最善の策であることを否定しながらも、EUが追及権のハーモナイゼーションを選択するのであれば、別の結論が導かれる可能性はあると述べている<sup>56</sup>。

ペルルムターは、報告書は当初より追及権推進派は少数者の意見としてしか扱われず、購入者、販売者、あるいはアートを利用したビジネスマンによる反対意見が大きく取り入れられたものである反面、個々のアーティストやアーティスト団体、アーティストを代表する法律家団体の意見は大きな部分を占めていないとしている<sup>57</sup>。さらにその方法論を論じる中で、この報告書が否定的なトーンで書かれていることを指摘し、「正式な結論に到達する以前に結果はすでに決まっていた」と述べている<sup>58</sup>。

---

51 California Civil Code, Section 986 (law of Sept 22, 1976 as amended by law of March 11, 1982) (a)(1)

52 California Civil Code, Section 986 (law of Sept 22, 1976 as amended by law of March 11, 1982) (b)(6)

53 California Civil Code, Section 986 (law of Sept 22, 1976 as amended by law of March 11, 1982) (b)(4)

54 California Civil Code, Section 986 (law of Sept 22, 1976 as amended by law of March 11, 1982) (a)(3),(4),(5)

55 Register of Copyrights, *Droit de Suite: The Artist's Resale Royalty* (1992)

56 実際EUでは、2006 年時点で生存中の著作者を保護し、2010 年を目途に全著作者を保護する制度を構築するという段階的な適用を認めている。しかしながら米国において、現在追及権についての再検討が行われている様子は見られない。

57 Shira Perlmutter, *Resale Royalties for Artists: An analysis of the register of copyrights' report*,

40 Journal of Copyright Society of the USA, (winter 1992)

58 Perlmutter, *op cit*, pp287-288

### 3) 1994 年まで - 欧州各国法

1920 年にフランスが追及権を創設して以来、ヨーロッパ各国を初めアフリカ、中南米等で追及権を取り入れる動きが相次いだ。

ベルギーでは、1913 年科学芸術大臣のジュール・デストレ(Jules DESTREE)がガン(Gent)で開かれた国際会議で追及権を提唱したが、第一次世界大戦にはばまれ、戦後になってから 1921 年 6 月 25 日法で制定された。これはフランス 1920 年法にほぼ忠実に作られており、公開オークションでの取引に対し、1,000 フランから 10,000 フランの販売額に対して 2%、20,000 フランまでが 3%、50,000 フランまでが 4%、50,000 フランを超える場合には 6%と増額する形を採っていた。

イタリアでは 1941 年 4 月 21 日法によって追及権が認められた。全ての販売を対象としているものの、作品の取得時の価格と販売価格を比べて、価値の増加が認められることが追及権支払の前提となっており、価値が増加していない場合には支払いは除外されていた<sup>59</sup>。これらの価値の増加方式をもった追及権は、1935 年のポーランド法、1926 年のチェコスロバキア法でも取り入れられていた<sup>60</sup>。

第二次世界大戦の後、西ドイツが 1965 年 9 月 9 日法にて公開オークションとディーラー経由の両方についての追及権を認めた。また、ポルトガルも 1966 年、付加された価値が 10% 又は 20% 増加した場合のすべての販売行為に対して追及権を認めている。

ダミッチによれば 1994 年時点で何らかの形の追及権を制度として保有している国家は世界 36 カ国に及ぶとされていたが<sup>61</sup>、EU ハーモナイゼーションによって、2006 年には EU 加盟 15 カ国がすべて追及権を持った。欧州連合の拡大に伴い、加盟国も増加し、追及権を保有する国は 2008 年までに全世界 54 カ国を超える<sup>62</sup>。

### 4) 2006 年 - EU 指令

EU では、1970 年代までは、追及権が市場の機能を阻害するという考えが主流であり、1986 年の著作権法改正のためのグリーンペーパー（青書）では、追及権は無視されている<sup>63</sup>。その後 2 つの裁判例、フィル・コリンズ事件<sup>64</sup>とヨーゼフ・ボイス事件<sup>65</sup>とがこの意見を覆し、EU 加盟国全体に追及権が拡大する火付け役となったといえる。これらの事件に端を発し<sup>66</sup>、結局、

59 Law number 633 of April 22 1941, article 144

60 また、地域は異なるが、1937 年ウルグアイ法では継続的な作品の購買による価値の増加が対象となっている。

61 Edward J. Damich, *Moral Rights protection and resale royalties for visual art in the United States development and current status*, vol 12 Cordozo Arts & Entertainment Law Journal (1994) page 9

62 英国の著作権団体 DACS (Design and Artists Copyright Society) の HP では 54 カ国とされるが、そこに含まれていないインドでも追及権はすでに施行されており、また、豪州も 2009 年中にも追及権法の成立が予定されている。www.dacs.org.uk

63 Simon Stokes, *Artist's Resale Right (Droit de Suite): Law and Practice*, Institute of Art and Law, 2006 p11

64 Phil Collins v Imtat Handelsgesellschaft mbH C-92/92

65 フィル・コリンズ事件並びにヨーゼフ・ボイス事件については、後述（第三章 追及権の法的立脚点）。

66 本山雅弘訳 外国著作権法令集 ドイツ編 1965 年 9 月 9 日の著作権及び著作隣接権に関する法律（著作権法）（連邦法律広報第 1 部第 1 2 7 3 頁）CRIC HP より。URL は以下。  
<http://www.cric.or.jp/gaikoku/germany/germany.html>



EU議会では、全加盟国が追及権を(撤廃するのではなく)施行するという方向性が採られ、2001年7月19日案の提案を基に協議の末、2001年9月27日追及権の導入を採択、2002年10月13日に追及権に関するEU指令2001/84/ECが発効した。

加盟各国は国内法の条文を逐一ハーモナイズさせることは必要とされないものの、譲渡不能、放棄不能であることが求められ、また、保護期間、徴収レート等については、期限までに批准する義務を負う。追及権を持たなかった加盟国については、2006年1月1日までに、少なくとも生存中の著作者に対する追及権制度を成立させることが求められた。そして、没後の著作者の70年間の保護を含む、全著作者の保護については、2010年1月1日を期限として実施することが決定した。

当時のEU加盟15カ国<sup>67</sup>のうち、英国、オランダ、アイルランド、オーストリアの4カ国には追及権制度は存在せず、また、その他の国でも、実質追及権の徴収が行われていたのは7カ国程度であるとされている<sup>68</sup>。追及権を持たなかった4カ国のみならず、徴収をほとんど行っていなかった5カ国においても、追及権制度の再構築が求められることになった。さらに、フランスやドイツ等の追及権制度を実施していた国々でも、指令の条件に合致した法改正が求められた。

#### ！ 英国

英国は、1998年3月に英国議会<sup>69</sup>で追及権にかかわる指令案について審議を行った。担当大臣のイアン・マッカートニー(Ian McCartney)は、英国政府が追及権導入に対して反対する理由として、英国国内のアート市場を破壊し、主要な競合先であるニューヨーク市場に取引が移行してしまうという懸念があることを表明している。追及権の導入によって想定されるオークション会社とディーラーの損失は年間6,800万ポンドに相当し、同時に5,000の職場(役職)が減少すると試算されたが、反対に効用の面についていえば、利益を享受する可能性のあるアーティスト数は限られており、最大で年間960万ポンド、うち、英国のアーティストに入る収入は200万ポンド程度とされたのである。英国は、米国に次ぐ世界第二位の美術品取引市場を保有する<sup>70</sup>。1977年の著作権法及び意匠法改正委員会報告(Whitford Report)以来、1988年のグリーンペーパーでも、ほとんどすべての報告書において追及権導入が行なわれれば英国の被る損失は大きいと推定された<sup>71</sup>。

---

67 ベルギー、デンマーク、フィンランド、フランス、ドイツ、ギリシャ、イタリア、ルクセンブルグ、ポルトガル、スペイン、スウェーデン、イギリス、オランダ、アイルランド、オーストリアの15カ国。

68 2001年当時、EU加盟15カ国中11カ国には追及権法が存在した。しかしながら、実際の徴収は7カ国のみでしか実施されておらず、イタリア、ルクセンブルグ、ポルトガルでは徴収が行われず、また、ギリシャでもほとんど行われていなかった。Clare McAndrew, *The Modern and Contemporary Art Market*, The European Fine Art Foundation (TEFAF) 2004, pp22-23

69

<http://www.parliament.the-stationery-office.uk/pa/cm199798/cmselect/cmeuleg/155xxvi/15506.htm>

70 上記TEFAFのデータによれば、2000年時点での英国での取引額250,491,357ユーロに対して、米国は900,812,736ユーロ。Ibid p25

71 Jennifer B. Pfeffer, *The cost and Legal Impracticalities facing Implementation of the European Union's Droit de Suite Directive in the United Kingdom*, 24 NW.J. Int'l Law & Business 533 (winter 2004) pp535-537

しかしEUで追及権の導入が決定したことによって、2006年1月1日を期限として批准義務が発生した。その後の報告書<sup>72</sup>では、ハーモナイゼーションによる追及権の創設を前提とした上で、具体的な支払いについての分析が行なわれ、保護の下限を下げることで何件の取引が保護下に入るかという点についても検討された。さらに導入によって相互主義による恩恵が指摘された。英国が追及権を持ち、相互主義が発生することによって、英国の著作者の作品がフランスで取引された場合でも、英国籍の著作者も追及権を受け取ることができるようになる。これは、著作者のみならず英国にとっても追及権の一つであるという点が強調された。

著作者保護の立場からは、より多くの著作者に恩恵を与えるために、EUで定めた最低取引額の上限である 3,000 ユーロより大幅に低い 1,000 ユーロに設定して、3,000 ユーロから 50,000 ユーロまでのレートを 4%とし、これによって保護対象となる著作者が 35%増加したとされている<sup>73</sup>。

英国の追及権法案<sup>74</sup>は、2006年2月13日に可決され、2006年2月14日に施行された。英国における徴収は、中央徴収システム（義務的徴収）であり、2006年の開始時には、政府より著作権徴収団体であるDesign and Artists Copyright Society - DACSが指名され、追及権の徴収にあたった<sup>75</sup>。2006年中に徴収された総額は約 13 万ポンドとなっている。

#### オランダ

オランダは、著作権法第 43a条以下に追及権について規定している。最低取引額についても、EU指令同様の 3000 ユーロとし<sup>76</sup>ており、最も低い価格帯に対しても 4%を適用している。2010 年までは生存中の著作者のみが追及権を受ける権利を持つとしている。保護対象もまた、EU指令に沿ったものであるが、オランダの法務大臣によれば、判例の状況次第で、デザインやオートクチュールもまた、その定義の範囲に含まれる場合もあるとしている<sup>77</sup>。

支払義務は美術品市場のプロの仲介者にあるとし、徴収については、中央徴収システムを一つの選択肢としている。

#### アイルランド

アイルランドは、2006年1月のEUによって設定された追及権導入の期限に間に合うよう法制度を整えることができなかった。それに対して、ロバート・バラ<sup>78</sup>は、アイルランドが批准への義務を果たさないことによって被った損害に対して訴訟を提起した。バラの主

---

72 Kathryn Graddy, and Stefan Szymanski, *Scoping Study: Artist's Resale Right* (oct 2005)

73 Katrina Gunn, *Resale royalty rights: possible models for Australia*, Research Note no. 21 2005-2006, Parliamentary Library, Parliament of Australia (豪州国会図書館 HP) <http://www.aph.gov.au/library/pubs/rn/2005-06/06rn21.htm>

74 Artist's Resale Right Regulations 2006

75 追及権が施行されてから一年のうちに徴収団体は 3 社に増加している。特に指定が無い場合には、DACS が代理で徴収することになっている。

76 2006年2月21日のデクレ、第 1a条。

77 Simon Stokes, *op.cit.*, p46

78 Robert Ballagh (1943 - ) ダブリン生まれの画家。「独学でアートを学ぶ。作風はポップカルチャーと商業アートとテクノロジーの要素をもつ。」Irish Museum of Modern Art のサイトより。[http://www.modernart.ie/en/page\\_170550.htm](http://www.modernart.ie/en/page_170550.htm)

張は、EU指令による追及権の導入期限が2006年1月1日であるにも関わらず、アイルランドが期限に間に合わなかったことで、彼は5000ユーロ相当の損害を受けているというものである<sup>79</sup>。法的代理人によれば、この訴訟は、金銭的賠償のためというよりも、長年追及権導入のキャンペーンを行ってきたバラーが政府にEU指令への真摯な取り組みを促すことが目的であったという<sup>80</sup>。追及権は、6月13日に施行されたものの、2006年1月1日より6月12日までの間に、法制度が存在しなかったことで、バラーが被った被害額は3000ユーロである。しかし裁判所はさらに踏み込んで、バラーが知らなかったその他の販売があることも考慮し、彼の損害額は5000ユーロ相当であるとした。

2006年6月13日、追及権法を規定するStatutory Instruments S.I. No. 312 of 2006が施行された。支払い義務は販売者にあるとし、対象を3000ユーロ以上の取引としている。中央徴収システムは選択肢とされている。

アイルランド視覚芸術著作権者権利機構(Irish Visual Artists Rights Organisation – IVARO)によれば、導入の2006年には6月から12月までに追及権の支払はわずか1件にすぎなかったが、2007年になると、6か月のうちに、116人の著作者の772作品に対して354,000ユーロが支払われたとされる<sup>81</sup>。

#### オーストリア

2005年オーストリア著作権法改正において、著作権法に第16b条が追加されたことにより、追及権は2006年1月1日より施行された<sup>82</sup>。下限を3000ユーロとし、支払いについては取引に加担したプロの仲介者が販売者とともに共同責任を負う。

### 5) 2008年～2009年 - コモンウェルス諸国

#### ニュージーランド

英国の導入はニュージーランドにも影響を与えた。ニュージーランド政府は2006年にディスカッションペーパーを発行し、広く一般の意見を求め、2007年にはそれらの意見を集約し、法案が作成された。この法案は、2008年議会での第一読会(first reading)を終了し、委員会に回されている。しかしながら、総選挙が近いために、業務は一時的に停止していた。そして、2008年11月7日の総選挙では国民党が勝利した。これまでの労働党政権下で検討されてきた追及権の導入は、追及権法案の撤廃を公約にもつ国民党が政権を取ったことで、おそらく当面延期されることが予測される。

#### 豪州

豪州はこれまで追及権制度について比較的好意的であるとされていた。豪州のアート市場規模は米国や英国には及ばないものの、オセアニア諸国では最大であり、豪州の先住民族と

79 Visual Artists Irelandサイトの2006年9月のニュースより。

[http://www.visualartists.ie/news\\_archive\\_july\\_Sept06.html](http://www.visualartists.ie/news_archive_july_Sept06.html)

80 Managing Intellectual Property サイトによれば、政府はこのケースのヒヤリングが設定されていた6月30日を前にして、迅速に新しい規則を作ることによって、裁判所が原告に有利な判断を下すことを阻止したといわれている。

"October 2006 IRELAND: Artists' resale right implementation looms" 01 Oct 2006

<http://www.managingip.com/Article/1254496/Artists-resale-right-implementation-looms.html>

81 CIRCA Art Magazineサイトより。

<http://www.managingip.com/Article/1254496/Artists-resale-right-implementation-looms.html>

82 Stokes, *op cit.* p47

されるアボリジニによって作られた特徴的なアボリジナルアートも多く取引されている。1989年の豪州コピーライト・カウンシルによる報告書<sup>83</sup>でも、1998年のジャンクによる「我々が文化、我々が未来」と題する報告書<sup>84</sup>においても、追及権が特に先住民族の著作者の保護に有益であるとされ、追及権の施行が薦められていた。

2001年政府は現代の視覚芸術と工芸部門についての調査を命じ、2002年当時の文化大臣であるピーター・マクゴーラン（国民党）の報告書、所謂マイヤーレポート<sup>85</sup>が発行された。この報告書では、豪州においても追及権制度を取り入れることが提言され、この提案は視覚芸術の著作者保護という意味合いから労働党と豪州コピーライト・カウンシルの支持を獲得したのみならず、先住民族の著作者への支援としても意味があるとされた。

政府は2004年7月追及権制定に関わるディスカッションペーパーを公表し、一般からの意見を求めた。同年、労働党から追及権法案が提出され、豪州著作権法の改正が提案された<sup>86</sup>。

しかしながら2005年には政権の交代があり、自由党が上院下院ともに過半数を占めた。2006年3月には労働党の議員であるボブ・マクミュランによる追及権法案<sup>87</sup>が再度提出されているが、自由党政権下で、この法案も2004年法案に続き廃案となっている。その代わりとして、2007年5月に、600万豪ドルの予算が計上されて4年計画の視覚芸術著作者の保護強化政策が発表された。政府の見解は、美術の著作者の保護が追及権を導入しても十分に機能しないというものであり、この予算は追及権以外の方法による保護を与えるためとされていた。

2007年11月、政権はケビン・ラッド率いる労働党に移った。2004年以来、追及権法案を提出している労働党は、その公約に追及権の創設を謳ってきており、2008年5月13日には、「追及権創設に向けた」150万豪ドルの予算が計上された。さらに、10月3日には、文化大臣ピーター・ギャレット<sup>88</sup>から、2008年中に法制度を整備し、2009年7月1日までに追及権を導入するという計画が発表された。2008年11月27日、視覚芸術著作者のための追及権2008年法案<sup>89</sup>は豪州下院議会で提出されたのち、現在常任委員会に送られ、2009年2月20日に委員会からの調査報告書が発表されている。この法案は2009年9月8日に下院議会を通過し、上院での検討が行われることになっている<sup>90</sup>。

---

83 Australian Copyright Council, *The Art Resale Royalty and Its Implications for Australia* (1989)

84 豪州における先住民族文化についての報告書である。ここでは、所謂アボリジナル文化を保護する一つの方法として、追及権の創設が強く求められていた。Terri Janke, *Our Culture, Our Future, Report on Australian Indigenous Cultural and Intellectual Property Rights* (1998)

85 Contemporary Visual Arts and Craft Inquiry 2002

86 Kate Lundy, the Resale Royalty Bill 2004

87 Bob McMullan MP, Artist's Resale Rights Bill 2006

88 Peter Garrett:2002年まで、Midnight Oilのボーカル。ラッド政権における環境大臣—Minister for Environment, Heritage and the Arts

89 Resale Royalty Right for Visual Artists Act 2008

90 オーストラリア政府、環境水資源遺産芸術省HPより。"Resale royalty rights for visual artists" 2009年10月12日更新。 [http://www.arts.gov.au/artists/resale\\_royalty](http://www.arts.gov.au/artists/resale_royalty)

政府は当初、2009年7月を目処に追及権の導入を検討していたが、10月現在、下院を通過した状況である。

# III 追及権の法的立脚点

本章では、追及権の法的立脚点を検討する。1920 年以来、欧州に広まり、ベルヌ条約や EU 指令によって、英国をはじめとする英米法諸国にも追及権導入は行われている。まずは、各国法では、いかなる法制度として定められているかという点を概観する。

次に、追及権が主に美術の著作物を保護するために作られたことについての法的根拠はどこにあるか、大陸法諸国においては、これまで様々な論文で述べられてきている。4 つの学説に焦点を当て、具体例を当てはめることで、学説を対比させる。

最後に、英米法諸国における追及権のとらえ方について、制度的な扱いと契約的な扱いについて概観する。

## 1．追及権の属性

追及権は著作財産権なのか、あるいは著作者人格権なのか。この法的性質については、1920 年にフランスで初めてこの権利が作られて以来、議論の対象となってきた。

基本的な見方は、譲渡不能で放棄不能であるため、著作者人格権的性質を持つと考えられる。しかしながら、多くの場合著作権の保護期間と同様の期間、著作者あるいはその継承者は販売価格の一部を受け取る権利を享有するという、財産権的取り扱いがなされる。つまり、美術の原作品の転売によって得られる金銭的価値の一部が著作者に分配されるという形で著作者に「財産権的保護」が与えられるという権利であるものの、同時に所有権が移転しても他人に譲渡することはできないという「著作者人格権的性質」を併せ持つとされる。

フランソンは、追及権を著作者の享有する三大経済権の一つであるとし、それらは、実演家の著作権、複製権と追及権であるとしている<sup>91</sup>。実際、フランスにおいては、1920 年法あるいは 1957 年法で、法制度が整って以来、著作財産権の一つとして法文に記載されている。しかしながら、ド・ピエールドン＝ファセットは、「多くの国では、著作権の雑則欄に挿入されており、その点からも、その性質や特質に対する明らかに不明な点を示すものである。仮に追及権が、その保護期間によって著作者の経済的権利であるとするならば、その譲渡不能である性質によって、その他の譲渡・販売権とは別のものと認識すべきであり、どのように規定するかは多様性がある<sup>92</sup>」と述べている。

その後欧州連合は、2001 年 9 月 27 日に追及権に係る指令 2001/84/EC を導入した。この指令において、「著作権の分野における追及権は、譲渡不能の権利であり、作品価値が上昇した際の経済的利益が、グラフィックと造形の原作品の著作者に与えられるという権利である<sup>93</sup>」と書かれているが、これは、前述の基本的な見方を踏襲したものでしかなく、追及権の本質を新たに定義するものではない。さらに「追及権は著作権の中心的な部分を構成し、著作者の保有する特権である。この権利をすべての加盟国が導入することは、創作者に適切かつ基本的なレベルの保護を与えるという必要性を満たすものである」と書かれているが、追及権が広い意味での著作権の一つである点、著作者の特権である点からは、この権利の帰属が人格権なのか財産権なのかを示すものでもなく、むしろ美術の著作者の不利益をたすための調整規定であるかのようにも読める。

ストークスは、追及権という権利を「フランス法の譲渡抵当権と財産権から派生したものであり、第三者の手にすでに渡っていたとしても、財産を差し押さえる権利である」とした

91 Andres Francon, *Cours de Propriete Litteraire, Artistique et Industrielle*, Dalloz p129

92 Lilian de Pierredon-Fawcett, *op cit.* p36

93 Preamble (1) In the field of copyright, the resale right is an unassignable and inalienable right, enjoyed by the author of an original work of graphic or plastic art, to an economic interest in successive sales of the work concerned.

うえで、「美術の著作者に関して言えば、追及権の目的は著作者が現在の所有者から占有回復することができるという権利ではなく、むしろ、作品の再販売に際して示された割合の金額を徴収するという権利である」と説明している。ストークスもまた、権利の性質について、税金に相当するものか、貸借料なのか、あるいは販売に際しての経済権なのかについては様々な説があるとしている<sup>94</sup>。

以下主要国の追及権についての規定を列挙する。

#### ！ フランス著作権法

1920 年法，1957 年法の影響のもと、追及権は形作られて来ている。フランス著作権法上追及権は、財産権に分類される<sup>95</sup>。著作者人格権は、公表権、氏名尊重権、著作物尊重権、修正権、撤回権からなり、財産権は、追及権の他に複製権、上映権がある。

追及権については、フランス著作権法の第 122 の 8 条に以下規定されている。

**フランス著作権法**（知的所有権法典に関する 1992 年 7 月 1 日の法律(法律第 92-597 号)<sup>96</sup>

#### 第 122 の 8 条

1. 欧州共同体の加盟国又は欧州経済圏協定の加盟国の国民である図形及び造形の原著作物の著作者は、追及権の特権を受ける。追及権は、美術市場の専門家が売り手、買い手又は仲介者として介入する場合において、著作者又はその権利承継人が行う最初の譲渡の後の著作物のいずれの販売の収益にも関与する譲渡不能の権利とする。ただし、この権利は、この販売の前 3 年以内に売り手が著作者から直接に著作物を取得した場合、及び販売価格が 1 万ユーロを超えない場合には、適用されない。
2. この条にいう原著作物とは、芸術家自身が創作した著作物、及び芸術家自身によって又はその責任において限定された数量で製作される複製物をいう。
3. 追及権料は、売り手の負担とする。その支払いの責任は、販売に介入する専門家に帰せられ、また、譲渡が 2 人の専門家の間で行われる場合には、売り手に帰せられる。
4. 第 1 項にいう美術市場の専門家は、販売から 3 年の期間内に追及権料として支払うべき金額の精算に必要なすべての情報を著作者又は追及権料徴収分配協会に提供しなければならない。
5. 欧州共同体の加盟国又は欧州経済圏協定の加盟国の国民でない著作者及びその権利承継人は、その者が国民である国の法令が、すべての加盟国の著作者及びその権利承継人について追及権の保護を認める場合には、この条に規定する保護の特権を認められる。
6. この条の適用条件、特に受けるべき権利料の総額及び計算方法並びに販売がこの権利に従う超過の販売価格は、国務院令が定める。同令は、また、欧州共同体の加盟国又は欧州経済圏協定の加盟国の国民でない著作者であって、フランスに常居所を有し、かつ、5 年以上の間フランスで芸術生活に参加している者は、この条に規定する保護の特権を受けることを要求することができる旨を定める。

94 Simon Stokes, *op.cit.*, p1

95 フランスでは財産権に分類されるが、多くの国では、財産権あるいは人格権という分類がない。

96 大山幸房訳『外国著作権法令集 フランス編』知的所有権法典に関する 1992 年 7 月 1 日の法律（法律第 92-597 号）2009 年 1 月更新、CRIC HP より。

<http://www.cric.or.jp/gaikoku/france/france.html>

## ドイツ著作権法

ドイツ著作権法において追及権は、著作者人格権あるいは利用権（財産権）ではなく、「その他の権利」に分類される。著作権法第 26 条に追及権条項がある。

### ドイツ著作権法第 26 条<sup>97</sup>

- (1) 造形美術の著作物の原作品が再譲渡される場合において、美術商又は競売人が、取得者、譲渡人又は仲介人としてこれに関与するときは、その譲渡人は、著作者に、譲渡価額の 100 分の 5 の額に相当する配当を支払わなければならない。譲渡価額が 50 ユーロに満たない場合には、この義務は、消滅する。
- (2) 著作者は、自らの配当をあらかじめ放棄することができない。配当に対する期待権は、強制執行を受けない。期待権に関する処分は、無効とする。
- (3) 著作者は、美術商又は競売人に対し、報告であって、その美術商又は競売人の関与のもとで報告の請求前に終了した最後の暦年内に再譲渡された自らの著作物の原作品を特定するためのものを、求めることができる。
- (4) 著作者は、譲渡人に対する自らの請求権の実行に必要なときにかぎり、美術商又は競売人に対し、譲渡人の氏名及び住所並びに譲渡価額について報告を求めることができる。美術商又は競売人は、譲渡人が著作者に配当を支払うときは、その譲渡人の氏名及び住所に関する報告を拒むことができる。
- (5) 第 3 項及び第 4 項に基づく請求権は、集中管理団体によってのみ行使することができる。
- (6) 第 3 項又は第 4 項に基づく報告に関して、その正当性又は完全性についてもっともな疑いがあるときは、集中管理団体は、報告義務者の選択により、自らに、又は報告義務者が指定することのできる公認会計士若しくは公認監査役に、その報告の正当性又は完全性の認定に必要なかぎりにおいて、営業帳簿その他の文書の調査を認めるよう、求めることができる。報告が不正又は不完全であることが証明されたときは、報告義務者は、検査の費用を償還しなければならない。
- (7) （廃止）
- (8) 前各項の規定は、建築の著作物及び応用美術の著作物には適用しないものとする。

## カリフォルニア州法

米国連邦法に追及権はないが、1976 年、カリフォルニアでは州法としての追及権法が制定され、その後 1982 年に一部改正されている。

カリフォルニア州法のアーティストに関する規定は州法の第 986 条、第 987 条に規定され、追及権法は第 986 条に規定される<sup>98</sup>。

### 【Civil Code Section 986】追及権法

ファインアート作品が販売され、販売者がカリフォルニア在住あるいは販売がカリフォルニア州において行なわれるとき、販売者あるいは販売者の代理人は作品を作ったアーティストあるいはアーティストの代理人に対して、販売額の 5%を支払わなければならない。（以下略）

97 本山雅弘訳『外国著作権法令集 ドイツ編』1965年9月9日の著作権及び著作隣接権に関する法律（著作権法）（連邦法律広報第1部第1273頁）2007年9月更新CRIC HPより。

98 尚、第 987 条は、著作者人格権について定めている。



## 英国追及権規則

2006年英国追及権規則は、2006年2月13日に導入された。その第3条には、追及権について以下の規定がある。

**第3条1項** 著作権の存在する作品の著作者は、この規則に基づき、著作者からその作品の最初の所有権の移転が行われるのちに、それに続いて販売が再度行われる時、ロイヤリティを受ける権利を保有する。

**第3条2項** 追及権は作品の著作権が存続する期間、同様に存続する。

(3項以下略)

## 2. 追及権の保護規定

### 1) 追及権の保護規定の差異点

追及権は、属性についても学説が分かれているが、具体的な保護対象や保護期間という点でも、各国法で違いが出ている。譲渡不能の著作者人格権的性質を持つという点と、著作物の原作品の再販売に際し、著作者にはその一部を受け取る権利があるという点ではほぼ一致をみているものの、作品の保護範囲、保護期間、保護対象取引、徴収方法等については、万国共通のものではなく、国ごとに多様性が見られる。

### 保護対象

保護対象となる美術品については、すべての作品を保護するとしているのが、チェコスロバキアの1926年11月24日法、ブラジルの1973年施行の著作権法、コスタリカの1982年著作権法、ポルトガルの1966年4月27日のデクレ、トルコの1951年12月10日法、ウルグアイの1937年著作権法である。グラフィック作品のみを保護するとしているのが、西ドイツの1965年著作権法、ユーゴスラビアの1957年8月28日法、立体物あるいは彫刻のみを保護するとしているのが、スペインの1987年知的財産権法である。さらに、美術の著作物のみならず、作家や作曲家の手稿についても、ブラジル1973年施行の著作権法、コスタリカ1982年著作権法、イタリア1941年著作権法、フィリピン1972年11月14日のデクレ、ポルトガル1966年4月27日のデクレ、トルコ1951年12月10日法、ユーゴスラビア1957年8月28日法で保護が規定されている。

また、例示される美術品については、国によっては、その国独自のアート作品が保護対象として示される場合がある。カリフォルニア州法第986条がガラス製品を、ハンガリー1988年8月24日のデクレNo.18がタペストリーを対象に含んでいる。

### 保護期間

保護期間については、ほとんどの国で、著作財産権の保護期間と同様としているが、著作者の没後20年がカリフォルニア州法、著作者の生存中のみ保護を与えるとしているのがチリの1970年著作権法である。また、2006年にEU指令2001/84/ECによって追及権法が導入された英国、アイルランド、オランダ、オーストリアにおいても、経過的措置として、2010年あるいは2012年までは生存中の著作者のみが保護されている。その他のEU諸国は、この指令によって、著作権と同じ保護期間<sup>99</sup>が保護されるとしている。

---

99 著作権の保護期間は、93/83/EECによって没後70年とされている。

### 保護対象となる取引形態

保護対象となる取引形態については、すべての取引を対象としているものとして、アルジェリア<sup>100</sup>、ブラジル<sup>101</sup>、コスタリカ<sup>102</sup>、チェコスロバキア<sup>103</sup>、フィリピン<sup>104</sup>、ポルトガル<sup>105</sup>、ウルグアイ<sup>106</sup>、ユーゴスラビア<sup>107</sup>がある。グラフィック作品のみを保護するとしているのが、西ドイツ<sup>108</sup>、ユーゴスラビア<sup>109</sup>、立体物あるいは彫刻のみを保護するとしているのが、スペイン<sup>110</sup>である。

それ以外には、オークションの販売に限る場合、オークションとディーラー経由の取引に限る場合がほとんどである。

トルコ<sup>111</sup>ではオークション販売とギャラリーによる展覧会での販売に限定する、あるいは、フィリピンではすべての販売とリースを対象とするケースもあるが非常に稀である。

後述の EU 指令 2001/84/EC では、プロの仲介者によるすべての取引を保護対象としているが、利潤を目的としない美術館への個人の販売と、著作者からの直接取得後 3 年以内に行われる 1 万ユーロ以下の作品は除外されている。

### 追及権の支払い義務

追及権の支払義務については、販売額が取得額よりも上昇した場合についてのみ追及権の支払が発生する国<sup>112</sup>と、対象となる販売すべてについて支払い義務を課す国がある。美術品の所有者が購入と販売によって利潤を得た場合にのみ支払い義務が発生するという方式は、損をした所有者には支払い義務がないことになり、権利の主旨には合致するものの、比較して払うかどうか決定するという方法は煩雑であり、現実には、徴収されないことにつながることが多い。

### 徴収方法

徴収方法においても、販売が行われた際、直接著作者に支払が行われる場合と、政府が指定した著作権団体等を介して支払いが行われる場合がある。

追及権が初めて成立したフランスの制度と成り立ちについては、すでに述べたが<sup>113</sup>、多国間での条約等の場合、上記のような多様な各国の意見を取り入れ、保護の対象となる範囲や取引形態等を調整することになる。以下、ベルヌ条約第 14 条の 3、EU 指令 2001/84/EC の成立までの過程と現在の保護対象を概観する。

---

100 アルジェリア 1973 年 4 月の 73 - 14 号著作権オルドナンス(ordonnanceは、国会から授權されて行う行政命令)

101 ブラジル 1973 年施行の著作権法

102 コスタリカ 1982 年著作権法

103 チェコスロバキア 1926 年 11 月 24 日法

104 フィリピン 1972 年 11 月 14 日のデクレ

105 ポルトガル 1966 年 4 月 27 日のデクレ

106 ウルグアイ 1937 年著作権法

107 ユーゴスラビア 1957 年 8 月 28 日法

108 西ドイツ 1965 年著作権法

109 ユーゴスラビア 1957 年 8 月 28 日法

110 スペイン 1987 年知的財産権法

111 トルコ 1951 年 12 月 10 日法

112 イタリア 1941 年著作権法がよく知られる。

113 「第II章 追及権の沿革」参照。

## 2) ベルヌ条約における追及権

フランスで1920年に追及権が導入されてから、28年後、1948年のブラッセル会議において、ベルヌ条約の第14条の3に追及権規定が創設された。1928年のローマ会議でフランス、ベルギー、イタリアが追及権を何らかの国際条約に盛り込むことを提案し、その後ベルギーによる法案が提出されたが、その法案は内国民待遇を基本としていたため、オーストリア等からの反対意見が提出されていた。最終案は、これらの反対意見にも考慮した形で3項に分け、第2項で相互主義を原則とした任意規定とする形になった。内国民待遇を一つの大きな特徴とするベルヌ条約における例外的措置として、著作権の保護期間、応用美術の著作物の保護に加えて、追及権についても相互主義が採られた<sup>114</sup>。つまりは、同盟国の批准は任意であり、追及権を創設する義務はないことになる。

保護対象には、美術の著作物の原作品に加えて、作家及び作曲家の原稿も含まれている<sup>115</sup>。ただし、第2項で、「保護が要求される国の法令が認める範囲内でのみ」要求できるとされており、つまりは、対象作品、徴収方法、徴収率、相続等については、各同盟国の法令に委ねられている。

### ベルヌ条約 第14条の3

- (1) 美術の著作物の原作品並びに作家および作曲家の原稿については、その著作者（その死後においては、国内法令が資格を与える人又は団体）は、著作者が最初にその原作品および原稿を譲渡したのちに行われるその原作品および原稿の売買の利益にあずかる譲渡不能の権利を享有する。
- (2) (1)に定める保護は、著作者が国民である国の法令がこの保護を認める場合に限り、かつ、この保護が要求される国の法令が認める範囲内でのみ、各同盟国において要求することができる。
- (3) 徴収の方法及び額は、各同盟国の法令の定めるところによる。

## 3) 欧州における追及権 (EU 指令 2001/84/EC)

### 成立の背景

EUでは、1970年代までは、追及権が市場の機能を阻害するという考えが主流であり、1986年の著作権法改正のためのグリーンペーパー（青書）では、追及権は無視されている<sup>116</sup>。その後2つの裁判例、フィル・コリンズ事件とヨーゼフ・ボイス事件とがこの意見を覆し、EU加盟国全体に追及権が拡大する火付け役となったといえる。

#### a) フィル・コリンズ事件<sup>117</sup>

フィル・コリンズは、英国籍をもつ歌手であり作曲家でもある。アメリカでのコンサートを無断で録音したCDがドイツで販売されたため、ミュンヘン地裁(Landgericht Munchen I)に

---

114 第14条の3第2項で、加盟国で販売が行われた場合に「著作者が国民である国の法令がこの保護を認める場合」かつ「この保護が要求される国の法令が認める範囲内」と二つの条件が課されている。

115 本論文では、基本的に美術の著作物の原作品に対する保護を中心として検討を行っており、文芸や作曲家の手稿や原稿については、「第 章 追及権の課題と経済的影響」において検討する。

116 Simon Stokes, *op cit.* p11

117 Phil Collins v Imtat Handelsgesellschaft, mbH C-92/92, 1993年10月20日判決。

訴えを起こした。1965年9月9日制定のドイツ著作権法第96条(1)、第125条(1)においてドイツ国籍を保有する演奏家は演奏についての保護を受けるが、第125条(2)から(6)では外国籍の演奏家がドイツ国外で行った演奏については第96条(1)の保護対象に含まれないとしている。原告は、地裁にCD発売の差止を求めた。地裁は、ローマ条約の規定は適用されるが、録音地であるアメリカはローマ条約に加入していなかったとし、EEC条約差別禁止条項と著作権法との関係をどう判断するかという点について、EU法廷に送り審議されることになった<sup>118</sup>。

その結果、著作権ならびに著作隣接権は、EEC条約の適用範囲と第7条(第一段落)の範囲内にあり、差別禁止の一般条項が適用されるという判決が下された。判決を受けて、EU域内では、各国の法制度の差異から生まれる国籍による差別をなくすことが明白に求められることとなった。

1993年EU法廷での判決が出されたフィル・コリンズ事件は、同じEU市民でありながら著作権に関する同等の権利を行使できないという状況を明らかにするとともに、差別待遇を撤廃する条項を盛り込む契機となったといえる。

#### b) ヨーゼフ・ボイス事件<sup>119</sup>

ドイツのアーティスト、ヨーゼフ・ボイス(Joseph Beuys)<sup>120</sup>の美術作品は、ロンドンでオークションにかけられ、ドイツ人に販売された。アーティストの遺族は、購入者であるドイツ人から追及権を徴収するよう、ドイツの著作権団体に依頼した。オークション契約の交渉はドイツで行われ、作品そのものは、オークション会社のドイツ支店から購入者に配達された。しかし、当時英国には追及権制度がなく、Beuysに追及権が支払われることはなかった<sup>121</sup>。

本件の問題は、当時追及権を持たなかった英国において取引が行われたことに端を発する。対象はドイツ人アーティストの作品で、購入者も販売者も双方ともにドイツ人であり、交渉もドイツで行われた。作品もドイツの倉庫に保管されていたために、その発送もドイツから行われていた。ドイツでは1965年より追及権法が施行されているため、遺族はこれが追及権を受けるべき取引であるという主張を行ったのである。

追及権を持たない国で販売された場合、たとえアーティストの母国に追及権があったとしても、アーティストが支払いを受けることはできない。追及権のある国のアーティスト作品が取引された国に追及権が存在すれば、ベルヌ条約の相互主義によって、アーティストは支払いを受けることができる。しかしながら、欧州憲法(欧州条約)第12条<sup>122</sup>によって欧州市民が同等の権利を保有すべきという観点からすれば、ドイツのアーティストの作品が追及権のない英国<sup>123</sup>で取引された時支払は行われな一方、英国のアーティストの作品が追及権のあるドイツで取引され時には、追及権の支払いが行われなければならないことになってし

---

118 これと同時に(EEC条約177の第7条について)クリフ・リチャードの同様の事件もジョイントケースとして審議された。

119 1991年6月16日判決。IZR 24/92[1994]GRUR 798

120 Joseph Beuys(1921-1986)、ドイツの現代美術家、彫刻家、教育者、社会活動家。

121 Stokes, *ibid.* p61

122 “Within the scope of application of this Treaty, and without prejudice to any special provisions contained therein, any discrimination on grounds of nationality shall be prohibited.”

123 この時点では、英国に追及権は導入されていないため、英国での取引であれば、追及権の支払い義務はなかった。

まうのである<sup>124</sup>。

#### EU 指令 2001/84/EC の保護範囲

EU 指令 2001/84/EC の内容は以下の通りである。(図表 2 参照)

##### a) 追及権の主体(第 1 条)

EU 指令は、追及権を譲渡不能放棄不能の権利であるとし(第 1 条 1 項)、販売会社、ギャラリー、ディーラーのような、プロの仲介者、販売者、購入者の行うすべての行為について追及権の対象に含まれる(第 1 条 2 項)が、著作者から直接取得した者が 3 年以内に 1 万ユーロ以下で販売する場合は除外される(第 1 条 3 項)。また、支払い責任は販売者側にあるとしているが(第 1 条 4 項前段)、任意規定として、各国法で、2 項記載の者を単独あるいは販売者と共同で支払い責任を負わせることも可能であるとしている(第 1 条 4 項後段)。

また、条文には記載がないものの、説明規定 18 においては追加的除外項目として、個人としての美術館に対する販売であり、営利目的でない場合があげられている。

##### b) 追及権に係る美術の著作物(2 条)

保護対象は美術の原作品あるいは原作品と看做される複製物である。美術の著作物は、造形美術とグラフィックアートとされ、その具体的な種類は「絵画、コラージュ、油絵、描画、彫刻、プリント、リトグラフ、ガラスの作品、写真の原作品あるいは、原作品とみなされる複製」が含まれる(第 2 条 1 項)。オリジナルの原作品であるとされるためには、著作者自身の手でつくられたことが要求される。また、ここに記載される「原作品と看做される複製」については、著作者本人の監督のもと作られていることが条件であり、通常は、連番がふられる、サインされる、あるいは著作者による承認が行われる等であると考えられる(第 2 条 2 項)とされている。

##### c) 下限(第 3 条)

加盟国は、追及権の徴収対象となる取引額の下限を決定することができる(第 3 条 1 項：任意)が、3,000 ユーロを上回る設定は禁止される(第 3 条 2 項)。

##### d) 徴収率(第 4 条)

徴収率は以下の率を適用する。

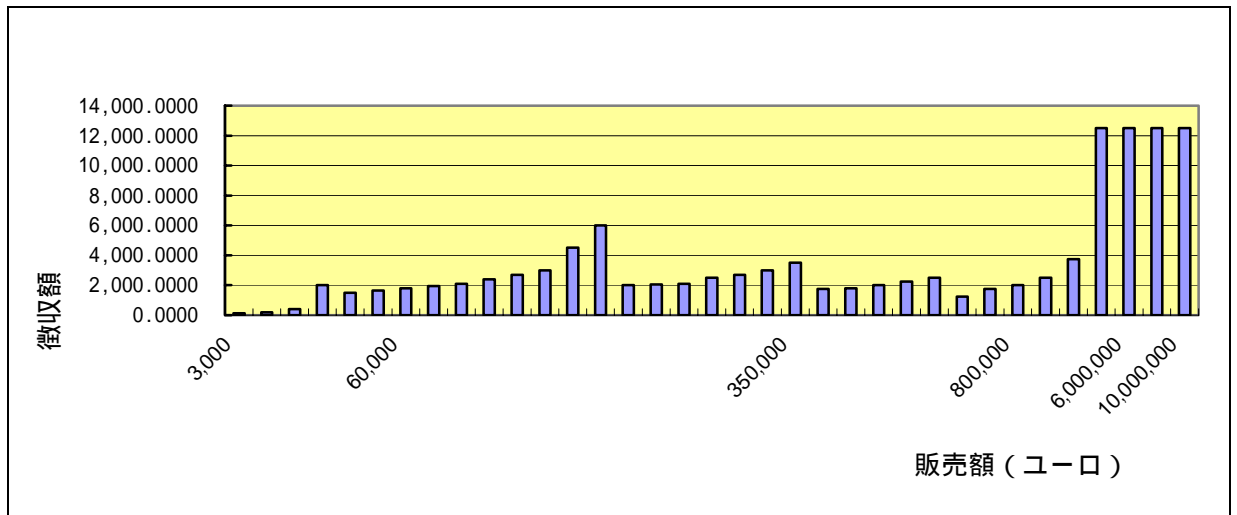
- (a)販売額が 50,000.00 ユーロまで 4%
- (b)販売額が 50,000.01 ユーロから 200,000.00 ユーロまで 3%
- (c)販売額が 200,000.01 ユーロから 350,000.00 ユーロまで 1%
- (d)販売額が 350,000.01 ユーロから 500,000.00 ユーロまで 0.5%
- (e)販売額が 500,000.01 ユーロ以上 0.25%

そして、徴収額は 12,500.00 ユーロを上限とする(第 4 条 1 項)と規定する一方で、1 項(a)については 5%を適用することも可能であるとし(第 4 条 2 項：任意) かつ、適用する下限が 3,000 ユーロより低く設定された場合の、3,000 ユーロ未満の率については、4%を下回らないことが規定される(第 4 条 3 項：任意)。

---

124 Stokes, *ibid*

図表 1 販売額と追及権額との関係（EU）



対象販売額の幅	%	販売額	徴収額
3,000 - 50,000 ユーロ	4%	3,000 ユーロ	120 ユーロ
		10,000 ユーロ	400 ユーロ
		50,000 ユーロ	2,000 ユーロ
50,000.01 - 200,000 ユーロ	3 %	50,000.01 ユーロ	1,500 ユーロ
		60,000 ユーロ	1,800 ユーロ
		70,000 ユーロ	2,100 ユーロ
		80,000 ユーロ	2,400 ユーロ
		100,000 ユーロ	4,000 ユーロ
		150,000 ユーロ	4,500 ユーロ
		200,000 ユーロ	8,000 ユーロ
200,000.01 ユーロ —350,000 ユーロ	1 %	200,000.01 ユーロ	2,000 ユーロ
		250,000 ユーロ	2,500 ユーロ
		300,000 ユーロ	3,000 ユーロ
		350,000 ユーロ	3,500 ユーロ
350,000.01 ユーロ —500,000 ユーロ	0.5%	350,000.01 ユーロ	1,750 ユーロ
		400,000 ユーロ	2,000 ユーロ
		500,000 ユーロ	2,500 ユーロ
500,000.01 ユーロ—	0.25%	500,000.01 ユーロ	1,250 ユーロ
		700,000 ユーロ	1,750 ユーロ
		800,000 ユーロ	2,000 ユーロ
		1,000,000 ユーロ	2,500 ユーロ
		1,200,000 ユーロ	3,000 ユーロ
		2,000,000 ユーロ	5,000 ユーロ
		5,000,000 ユーロ	12,500 ユーロ
( 上限 12,500 ユーロ )		6,000,000 ユーロ	12,500 ユーロ
( 上限 12,500 ユーロ )		10,000,000 ユーロ	12,500 ユーロ

図表 1 は、第 4 条記載の徴収率をもとに、具体的な徴収額をグラフで表したものである。販売額が上昇するに従って徴収率が減っていく方式によって、200,000 ユーロから 500,000 ユーロの取引における追及権徴収額が、2,000 ユーロ前後となるよう設定されていることがわかる。販売額の上昇に伴い徴収率を減額する方法は、追及権の支払者側への配慮によると思われる。

e) 計算の基礎(第 5 条)

第 3 条、第 4 条で記載される「販売額」は、税抜き金額である。

f) 追及権を受け取る有資格者(第 6 条)

追及権を受け取る資格のあるものは、著作物の創作者あるいは、没後にその権利を継承するものである(第 6 条 1 項)が、権利の継承に関しては、説明規定 27 で、没後の扱いについては各国の相続法に従うとされる。徴収管理団体経由で義務的徴収を行うか、随意的徴収かについては、各国法にゆだねる(第 6 条 2 項)とされる。

g) EU 外の国籍の著作者の保護(第 7 条)

まず、著作者の国籍を有する国において、EU 加盟国の著作者が追及権について保護されている場合に限り、EU 外の国籍の著作者ならびに相続人にこの権利を付与する(第 7 条 1 項)とされる。そして、EU 外の追及権のある国家についてのリストを作成し、適宜更新する(第 7 条 2 項)ことになっている。一方加盟国の国籍をもたない著作者であっても、加盟国に恒常的に居住している場合は、自国の著作者同様に追及権による保護を与える(第 7 条 3 項：任意)ことができるとしている。

h) 追及権の保護期間(第 8 条)

追及権の保護期間は、EU 指令 93/98/EEC 第一条に規定される著作権の保護期間と同様とする(8 条 1 項)と規定され、その期間は著作者の没後 70 年である。ただし、2001/84/EC の発効する 2001 年 10 月 13 日時点で、追及権を自国法にもたない国については、2010 年 1 月 1 日以前であればこの法制度に批准することは求められていない(第 8 条 2 項)。経済的問題等の理由で必要であれば、最長 2 年までの延長を申し出ることができる(第 8 条 3 項)。また、2 項あるいは 3 項で示される時期までに、国際交渉のもと、適切な提案書を提出することで、追及権を世界に広めていること(第 8 条の 4 項)も記載されている。

i) 情報を得る権利(第 9 条)

再販売から 3 年の間、美術品市場のプロの仲介者等から、追及権の権利者が追及権支払いを受けるにあたり必要とされる情報を、権利者に対して与えなければならない(第 9 条)としている。

j) 追及権施行に関する条項(第 10 条—14 条)

この指令では、説明規定 4 で、追及権が著作者のもつ本質的な特権であり、著作権の中心的な部分を形成するとしている。加盟国が美術の著作物の原作品に対する、2006 年 1 月 1 日を期日として、第 2 条で定義される著作物に対する保護を与えることを規定し(第 10 条)ている。EU 委員会は批准についての報告と指令の影響について 2009 年 1 月 1 日までに EU 議会に提出することになっており、その後も 4 年ごとに同様の報告が行われる(第 11 条 1 項)。加盟国は、2006 年 1 月 1 日以前に指令に批准した法制度を整えることが求められる(第 12 条 1 項)。そして、この指令の発効日は EU の官報(Official Journal)に掲載した日(第 13 条)である 2001 年 10 月 13 日となっている。指令の宛名は EU の各加盟国である(第 14 条)。

図表2 EU指令 2001/84/ECの概要

Article	ハーモナイズ項目	Article	任 意
1-1	追及権は譲渡不能、放棄不能の権利である。	1-4	販売者以外の 1-2 に記載の者を単独あるいは販売者と共同で責任を負わせることができる。
1-2	原作品を取扱う販売会社、ギャラリー、ディーラーのような、プロのアート市場にある販売者、購入者あるいは仲介者の行うすべての行為に適用される。		
1-3	支払の責任は販売者にある。		
2-1	対象は造形美術とグラフィックアートとされ、絵画、コラージュ、油絵、描画、彫刻、プリント、リトグラフ、ガラスの作品、写真の原作品あるいは、原作品とみなされる複製が含まれる。	3-1	指令の下限を下回るロイヤリティの設定可能。
2-2	ここで複製とは、著作者本人によって製作されたか、あるいは、著作者の監督のもと製作された限定的数量の作品を示し、指令の目的上、原作品とみなされるものを指す。通常は、連番がふられるか、著作者のサインがあるか、あるいは著作者による認定がおこなわれるものである。	3-2	加盟国は、3,000 ユーロを上回らない範囲で、下限を設定することができる。
4-1	ロイヤリティレートは上限 12,500 ユーロを超えない範囲で以下の通り。 <div> <div>販売価格</div> <div>5 万ユーロまで</div> <div>4%</div> </div> <div> <div></div> <div>20 万ユーロまで</div> <div>3%</div> </div> <div> <div></div> <div>35 万ユーロまで</div> <div>1%</div> </div> <div> <div></div> <div>50 万ユーロまで</div> <div>0.5%</div> </div> <div> <div></div> <div>50 万ユーロ超</div> <div>0.25%</div> </div>	4-2	5 万ユーロまでの場合、5%を適用することもできる。
		4-3	但し、下限を 3,000 ユーロより低くした場合、下限から 3,000 ユーロに達するまでのレートは、4%を下回らないことが要求される。
5	販売金額は税抜き金額とする。	6-2	徴収管理の方法を選択することができる。
6-1	著作者と著作者の受遺者が支払を受ける権利を持つ。		
7-1	<b>EU 外の国籍の著作者の保護</b> 著作者の国籍を有する国において、EU 加盟国の著作者が追及権について保護されている場合に限り、EU 外の国籍の著作者ならびに相続人にこの権利を付与する。	8-2	追及権を持たない国については、移行期間中は、没後のアーティストへの適用は選択できる。
7-2	EU 外の追及権のある国家についてのリストを作成し、適宜更新する。		
7-3	加盟国の国籍をもたない著作者であっても、加盟国に恒常的に居住している場合は、自国の著作者同様に追及権による保護を与える。		
8-1	作者の没後 70 年間の保護(93/83/EEC)		
9	作者が再販売から 3 年間情報を得ることができる。		



1-3 R- 18 R- 19	<b>除外項目</b>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 著作者から直接取得して3年以内に行われる 10,000 ユーロ以下の作品</li> <li>● 専門家を介さない個人間の取引、利潤目的ではない美術館への個人の販売</li> <li>● 文芸作品や楽曲の原稿</li> </ul>	
	<b>期限</b>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 生存する著作者 2006 年 1 月 1 日</li> <li>● すべての著作者については 2010 年 1 月 1 日、あるいは 2012 年 1 月 1 日</li> </ul>	

### ベルヌ条約と EU ディレクティブの比較

ベルヌ条約と EU 指令を比較すると、以下の通りとなる。ベルヌ条約が、フレームのみを決定して多くの部分を各国の法制度に委ねているのに対して、EU 指令ではきわめて詳細に内容を決定している。それと同時に各国での裁量権を残している部分も見受けられる。

ベルヌ条約との大きな差異は、各国法における追及権創設が加盟国の義務とされ、ある一定の範囲でのハーモナイズが要求される。また、文芸作品や楽曲の原稿は除外されているという点にある。

図表3 ベルヌ条約・EU指令比較

	ベルヌ条約	EU 指令
<b>権利</b>		
法的性質	譲渡不能	譲渡不能、放棄不能
販売の種類	すべての取引	プロの仲介者の介在するすべての取引
適用除外	著作者からの最初の譲渡。	著作者からの最初の譲渡。 著作者から直接取得して3年以内の転売で 10,000 ユーロ未満の取引。 利潤目的ではない美術館への個人の販売。 専門家を介さない個人間の取引。
対象価格	各国による	販売価格
支払い義務	各国による	販売者が支払い債務を負うものとする。ただし、任意規定で、販売会社等のプロの仲介者に、単独あるいは販売者と共同で責任を負わせること可能。
<b>保護対象</b>		
原作品の範囲	美術の著作物の原作品並びに作家及び作曲家の原稿	原作品：グラフィックアートと造形美術（絵画、コラージュ、油絵、描画、版画、プリント、リトグラフ、彫刻、タピスリー、セラミック、ガラス製品、写真）。 作者自身の手によって製作されたか、作者の監督の下製作された限定数の作品。 作者による連番、署名他の作者の認定要。
<b>徴収</b>		
最低額	各国による	各国による。最低販売価格は 3,000 ユーロ。
徴収レート	各国による	- 50,000euro まで 4%or5% - 200,000euro まで 3%

		- 350,000euro まで 1% - 500,000euro まで 0.5% 500,000.01euro 以上 0.25% 支払額の上限 12,500euro
受取人	著作者とその死後においては国内 法令が資格を与える人又は団体。	著作者と著作者の権利を継承する者。
保護期間	各国による	財産権と同じ

### 3.追及権の法的根拠

「第Ⅱ章 追及権の沿革」では追及権誕生迄の歴史的経緯とフランスの制度については述べたが、この新しい権利について、法的根拠はどこにあるのだろうか。たとえば不動産を転売しても、最初の土地の所有者が転売の度に販売額の一部を最初の所有者に、あるいは土地の開拓者に分配することはない。不動産が芸術作品に取ってかわったというだけで、追及権という一つの権利が発生してきた理由は何なのだろうか。

#### 1) 権利としての追及権（大陸法）

ポール・シャーマン<sup>125</sup>は、追及権について以下三つの学説を紹介している。一つ目はフランスにおいて広まっている著作者人格権に近い考え方で、販売者によるロイヤリティの支払いと同様の権利であり、原作品の価値が上昇した際にすべての販売に課される徴税のようなものとしている。二つ目はベルギーで唱えられている環境変化説であり、作品価値が大幅に上昇した場合には契約を見直す必要にせまられるというコーズ(cause)のある不当利得という考え方である。そして三つ目のドイツでの学説で、フェアネスの基本的合理性と密接に結びつく概念である形而上学的なものであり、最初の販売額の中に隠された価値のうちに開花するというものであるとしている。

エリオット・C・アルダーマン<sup>126</sup>は、本質的価値説はドイツで、環境変化説と不当利得説はベルギーで、フランスにおいては、作品を保有している間その作品を堪能したという特権に対して販売者が支払うものとする説があると説明している。

ド・ピエールドン＝ファセツト<sup>127</sup>は、「上昇価値の還元」という観点から不当利得説と環境変化説、「譲渡価値の分配」という観点から譲渡権説<sup>128</sup>について説明を行っている。出発点は、作品は作者のパーソナリティーを表現したものであり、労働果実としての作品であるのであれば、作者は作品から経済的利益を受けべきという考え方である。上昇価値に焦点を当てた2説は、作者の名声が上がって行くことを原因とするか、作品の価値の上昇を原因とする

125 Paul Sherman, *Incorporation of the Droit de Suite into United States Copyright Law*, Copyright Law Symposium NO. 18, National Second Prize 1968, ASCAP, Columbia University Press 1970pp58-60

126 Elliot C. Alderman, *Resale Royalties in the United States for Fine Visual Artists: An Alien Concept*, vol 40 No. 2 Journal of the Copyright Society of the USA 1992 p269-271

127 de Pierredon-Fawcett, *op. cit.* p12-13

128 de Pierredon-Fawcettは譲渡権説についてHouserから引用して述べているため、原典にあたり、Houserの説として紹介する。

かで、アプローチの方向が分かれている。譲渡説は、著作権法の概念を拡大解釈すれば、すでに追及権は其中に存在していたとするものである。

ヘップ<sup>129</sup>もまた、創設された（追及権）は新しい権利ではなくて、単にロイヤリティを受けるという手段であると述べ、権利とするならば更なる法的検討の必要性を示唆している。必要に迫られて特別な状況下で販売してしまった、本当の価値を知らない作者を救済する手段としたものである。

以下主要な4説について述べ、具体例を当てはめることを試みる。

#### 不当利得説

作品の所有者はただ単に所有している間に、作者の（市場での）人気が高まることで、資産価値が上昇してしまうところから、追及権の法的根拠は不当利得の概念に帰するものではないかという説である。

他人の財産、役務によって得た利益をそのまま享受させることは衡平に反すると考えられる。作者自身の名声や人気が高まること、例えば、作者が製作した別の作品や活動が認められるというような作者自身の存在にかかわる理由によって作品の価値は上昇する。一方で、「作品所有者」は何もしないうちに、所有物である作品の資産価値が上昇することになる。この学説は、（増加した）資産価値の一部を作者に与える事で、この不衡平を修正するものであり、作者と作品の間での密接な関係が存在するという大陸法の前提のもとにある。

当初作品が安く売却されることは、作者の意思による安値での放出ではなくて（価格交渉の余地はなく、生活のため手放すとする）、「作者の手から作品は安値で奪い取られた」と見ることができる。その後、「投機的目的をもった人々の間」で作品の取引が行われ、作者は自身の名声の影響で値上がりしていく自作品からの恩恵を受けることはない。実際の販売価格の決定のベースとなる市場での作品価値が作者の名声の影響によって上昇しているが、価値上昇による利益は作者に還元されていないことを示している。

不当利得説にあてはまる一例としては、ミレー（Jean-Francois MILLET, 1814-1875）の「晩鐘（L'Angelus）」の価値増加の経緯があると考えられる。当初はわずか1,000フランで販売された後に値上がりし、ミレーの死去によって価格は更に高騰し、30年でついに800,000フランに達した。最初の販売から800倍までに膨張した経緯は以下の通りである。

1860年にミレーは「晩鐘」を1,000フランで手放した。その後、1869年に印象派の擁護者として名高い画商デュラン＝リュエルが入手するまでに、すでに30,000フランまで値が上っていた。

1873年、38,000フランでベルギーのコレクターに販売された。二年後の1875年、ミレーは死去し、これによって、価格はさらに高騰する。1881年、スクレタンが160,000フランで購入したが、購入の後画商に一旦売ってまた買い戻すまでに、価格は300,000フランにまで高騰してしまう。

1889年アメリカ芸術協会は「晩鐘」をアメリカで購入することを画策した。自国内に留めようとするフランス側との綱引きが行なわれた結果、さらに価格は上昇、553,000フランを記録する。この時点でアメリカはこの競り合いから降りたが、一方のフランスは購入するための予算が議会で否決されてしまった。そのため、結局アメリカが580,000フラン（5%増）で

---

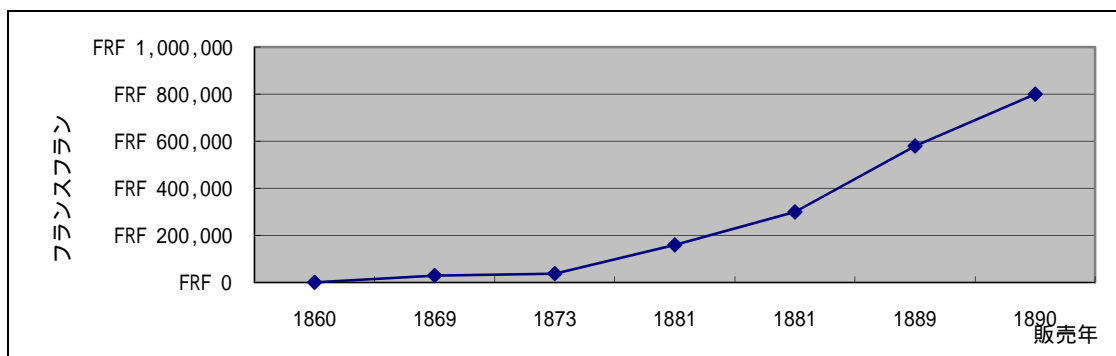
129 Francois Hepp, *Royalties from works of the fine arts: origin of the concept of droit de suite in copyright law*, vol 9 Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A. Oct 1958 – Aug 1959 P93

購入することとなったといわれる。アメリカはその後、「晩鐘」の巡回展を行い大きな成功を収めた。

1890 年、ルーヴル百貨店のオーナーである、アルフレッド・ショシャルが 800,000 フラン<sup>130</sup>で買い戻した。以来、「晩鐘」はショシャルの所有とされたが、その死後、ルーヴル美術館<sup>131</sup>に遺贈され、「晩鐘」はフランス国家の所蔵品となった<sup>132</sup>。

少なくとも 5 回以上という非常に多い転売回数であることも価格上昇の一因となっているだろう。

図表 4 ミレーの「晩鐘」の販売価格の変遷



ここで、作者との関係によって価値が上昇したというならば、具体的な上昇分を対象にしてその一部を徴収するという方式が適当であると考え得る。上昇した価値の差額をもとに追及権に基づく料金を徴収する方式（たとえばイタリア）であれば、コレクターが作品の販売で利益を得た場合だけが該当するという制度となるからである。しかしこの方式は、観念的には受け入れ易いが、実際の適用には様々な障害がある。売買による収益があったことを如何にして証明するかと言う点の難しさと、証明責任は誰にあるかという問題である<sup>133</sup>。不当利得であるとすれば、確かに利得があったときに限定されると解するべきであろう。

#### 環境変化説 (Theory of changed circumstances)

作品の譲渡によって、所有権も移転する。しかし、作者の評判が上がった際の、正当な報

130 19 世紀後半の貨幣価値については、「労働者階級で年収が 900 フランから 3,000 フランぐらい、中産階級だともう少し上とされている。ゾラの『獣人』に出てくる鉄道の駅の助役は、やはり鉄道員である息子の収入と合わせて年収 6,000 フランということになっているが、これは、裕福とは言えないまでも、まずまずの金額であろう。」1859 年ゾラがセザンヌに上京を勧めた手紙によれば、部屋代が月 20 フラン、食費が一日 2 フランで月に 60 フランとして、毎月 125 フランで大丈夫と示している。高階 *op. cit.* p186

131 フランスの国立美術館では、ルーヴルは 1847 年以前の作品、オルセーは 1848 年以降、その後の現代美術はポンピドゥーセンターと年代で所蔵作品群を分けているため、現在はオルセー美術館所蔵となっている。

132 高階 *op. cit.* p180-182

133 事実、イタリアでは 1941 年以来法制度に追及権が存在しながら、EU の追及権指令が出されるまでの約 65 年間、現実には追及権がほとんど徴収されていないという事態が起きていた。ウラディミール・ドゥシュモンは上昇した差額ではなく販売額に応じた、又は一定の料率による追及権の徴収という考え方は、徴収がしやすいという便宜的な理由から使われているものであるとしている。

酬を含んだ額ではない。つまり、作者の名声が上がることで、その作者のつくった作品の評価価値が（以前の販売時より）上昇している場合があるからである。ヴォノワはこれを「レジオン（lésion）」<sup>134</sup>の概念であると説明した。作品が最初に作者から安く販売された時（「価格」が低かった）この時点における損害というものは確定していないが、（作者の労働や才能によって）作品価値が上昇（取引「価格」が上昇）した際に初めて、最初の額が非常に安かったとわかる。環境が変化することで、変動した価値の一部を作者は与えられる権利があるということである。報酬請求権としての追及権という側面を見ると、著作者から所有権が移転した後の市場での販売が行われる度に、新しい価値が更新され、その価値を元にした報酬が支払われるということになる。

これは、ラウシェンバーグ(Robert RAUSCHENBERG)<sup>135</sup>の主張に相当する考え方と言えるのではないだろうか。1973年ニューヨークでおこなわれたすでに伝説と化しているこのオークションでは、コレクターのロバート・スカルとエセル・スカルが保有していたラウシェンバーグの作品「Thaw」が85,000ドルで落札された。この作品は1958年にスカル家が、まだほとんど無名だったラウシェンバーグから900ドルで購入したものである。百倍近い値上がりを知ったラウシェンバーグは「わたしはこれまで骨身をけずって働いてきたものは、みな君たちにあのような大きな儲けを作ってやるためだったわけか。」とスカルにつめよったという。E.J.ボーガンが撮ったドキュメンタリー映画「America's Pop Collector: Robert C. Scull - Contemporary Art at Auction」には、まさにこの場面が収められている<sup>136</sup>。

ラウシェンバーグの主張を不当利得説ではなく、環境変化説の一例と分類したのは、当初の販売の際の作品の評価が適切だったと推測されるからである。ラウシェンバーグのディーラーだったレオ・カステリは、アーティストをフェアに扱い、作品をうまくプロモートすることで知られる一流のディーラーだった。スカルが最初に購入した「Thaw」の900ドルという価格は、カステリが適切であると考えたものであり、販売時の適正価格と取ることができる。

ミレーはアルチュール・ステヴァンスという画商と契約していた。1860年ステヴァンスはミレーの作品確保のために毎月1,000フランずつ向こう3年間にわたり支払うことの対価として、出来あがった作品をもらうという契約を結んでいた<sup>137</sup>。もし作品の評価が支払額を上回った場合は、不足をさらに上積みすることになっていたとされているが、上積みされたという記録はない。すでにミレーが売れると取った画商がこのような安定的収入の申し出としての「労働契約」を結び、多くのミレー作品を集めようとしたと考えられる。

---

134 （契約などで当事者の一報が契約を取り消すに足る）損害、過大損害（小学館口ベール仏和大辞典1988より）、双務契約の給付の不均衡などにより損害を蒙った者を救済する制度である（野村豊弘『意思表示の錯誤（2）』法学協会雑誌93巻第一号1976 p93 脚注(4)）。

135 Robert RAUSCHENBERG, 1925 - 「ネオ・ダダの代表的作家。抽象表現主義の筆致を日常的なオブジェや廃品と組み合わせ、芸術的所作と日常的事物をスクランダラスに統合する作風で、大きな影響力を持った。（中略）1970年代以降は、こうしたオブジェからシルクスクリーンを重層的に用いる方法へと重点を移している」（『西洋絵画作品名辞典』より）。

136 このエピソードの後、ラウシェンバーグはアメリカでの追及権創設のため積極的に活動の援助を推進し、このドキュメンタリー映画はその支援のために定期的に上映されたものである。John Henry Merryman, *The Wrath of Robert Rauschenberg*, vol. XLI, no. 1, *The American Journal of Comparative Law*, winter 1993 p110

137 高階 *op.cit.* p179

ミレーの画商との取引において行われたのは、作品の正当な価値の評価ではなく、「労働」に対する対価の支払いである。その後作品は、ミレーから全く離れたところで売買され、ミレーの死亡という事実によってさらに価格が上昇している。一方ラウシェンバーグの場合、カステリという芸術家から信頼の厚かったディーラーが設定した、適切な価格が、数年の後に別の環境下へと変わり、各時点での適切な価格へと移行していったと考えられるのではないだろうか。つまり、カステリのプロモーションもあって、ラウシェンバーグの名声が上がることによってより上の価格帯へと上昇しているが、その時点で上昇以前の取引時の機会費用<sup>138</sup>に相当する額が確定すると言えるだろう。

#### 本質的価値説 - 環境変化説類似説として

ハウザーによれば、ドイツでは以下のような議論が行われているという。最初に作者が販売した時点では、作品の本来価値は潜在的にその価格に潜んでいて、未だ認められていなかった。作者は本来の金銭的価値を受け取ることなしに、時間が経過し、最初から秘めていた可能性のうちに発揮されて、価格が上昇するという事態が起る。もし、作者が原作品を販売した際にこの権利を行使していなかったとすれば、価値上昇の際にはこの権利を受けることができるだろうというものである。

本質的価値説ととらえ得る顕著な例は、アボリジナルアーティスト<sup>139</sup>であるといえよう。豪州のアボリジニの現在置かれている状況は、ある種フォランの風刺画に似通ってさえいる。一般に豪州のアボリジニの識字率が低いことが指摘されており、アボリジナルアートは近年高く評価されるようになってきているにも拘らず、自作品の価値さえも全く知らず、契約書を読むこともできずに二束三文で手放し、著作権者名さえも誰にも知られない場合も多い。

アボリジニの社会において、木の皮やその他のものに描くことは、宗教行事であり生活の営みの一部である。一人の作家が絵を売って受け取った対価も多くの場合、同じ種族の複数の家族と分け合う。元来作者のサインをする習慣をもたなかった<sup>140</sup>上に、種族としてのパターンや行事としての古典的な対象物が描かれた絵についてアボリジニ族の中での暮らしの中の画に対する価値と、現代のアート市場での取引価値は同じ尺度では図り得ない性質であることが理由と考えられる。

---

138 「財・資源の希少性から生じる選択には、特定の対象をえらぶことによって他の対象を選ぶ機会をうしなうという側面があります。この犠牲にした機会を、特定の選択をすることのコスト（費用）と考え、機会費用と呼びます」西村和雄著『ミクロ経済学入門』第二版(1995) p10。この場合をあてはめると、「対象」を「対価」と置き換えて、ある「対価」を選択することで他の対価を選択する機会を失ったと考えられるのではないか。

139 多くの作品は岩の彫刻や絵画である。渦のデザインに代表される抽象的なスタイルや自然のスタイルがみうけられる。人の姿、魚、亀、カンガルーなどの動物が狩りやトーテムの信仰とともに描かれている。The Penguin Dictionary of Art And Artists, Penguin(1998)より。

140 GOLVANはアボリジニの作品の著作権侵害の裁判についての評論を書いている。アボリジニ作品によく似た図柄でTシャツを作ったケースである。争点は、だれが作者であるかという特定と、このような図柄は伝統的なものであって、著作物性があるかということだった。尚、Bulun Bulunの場合、すべて作品にサインがされており、作品は国立美術館にも所蔵されている。

Colin Golvan, *Aboriginal Art and Copyright : the Case for Johnny Bulun Bulun*, Voll 11 Issue 10 European Intellectual Property Review Oct 1989

ミレーやラウシェンバーグとアボリジニが違うのは、彼らが先住民族 (Indigenous inhabitant) であり、現代社会とは別のアボリジニ社会に生きているところにある。アボリジニのみで生きる社会における芸術作品の意味合いは、金銭で売買し、鑑賞や投資目的とする現代社会とは別のところにあり、しかしながら、現代社会で生き残っていくためには、アボリジニもまた、何らかの形で金銭的収入を得る必要があるという点である。言いかえれば、後から押し寄せてきた「現代社会」が先住民族に対しこの新しいルールに従った運用を行わないと権利を行使することはできないことになってしまうのである。元来祈りや暮らしの一部として存在したアボリジナルアートを「現代社会」の価値観で判断し、投資物件として価格が上がることを知っていながら安く買い取り、作者がサインをしないという慣習につける社会にアボリジナルアーティストは存在しなければならない<sup>141</sup>。

ジョニー・ワラングラ・ジャピュルラ (Johnny Warrangula Tjupurrula) は点描<sup>142</sup>のパイオニアと呼ばれる有名なアボリジニの画家だった。1970 年代に、絵画作品 "Water Dreaming at Kalipinypa" を含む 20 点の点描さくひんは、僅か数百豪州ドルでメルボルンの画家に販売された。25 年後、買い取った画家が没し、これらの 20 点を遺族がサザビーズオークションに出展し、約 900,000 豪州ドルを手にしたといわれている。その後、2000 年に行われたオークションでは、"Water Dreaming" 1 点のみで 486,500 豪州ドル<sup>143</sup>で取引されている。

ジャピュルラは、ほとんど盲目に近く、片手には 2 本の指しか残されていない状況であり、晩年はアボリジニの老人用施設に収容されて亡くなったという。初期の 10 点がオークションにかけられたことも、自分の作品の取引価値がいくらであるかさえも知らなかった<sup>144</sup>とされている。

アボリジニの例を環境変化説よりもむしろ本来的価値説にあげた理由は、たとえばジャピュルラの例において、アボリジニが属する社会内における作品価値が上昇して環境が変わ

---

141 2005 年 1 月 7 日付け日本経済新聞で、経済学者の宇沢弘文氏はアメリカの製薬会社の新薬開発について述べている。これは現代社会と原住民の人々との差異を表す興味深い例であろう。

「(前略) 数多くの専門家をアマゾンの熱帯雨林に居住する少数民族の集落に送って、その長老あるいは医療担当者を訪ね、伝承的に受けつがれてきた医療の技術を聞く。それは、アマゾンの熱帯雨林のなかに生息する動植物、微生物や土壌、鉱物などについて、どのような症例、疾病、傷害の治療にどのように使ったらよいのかである。」専門家たちはアマゾンから持ち帰ったサンプルを化学的に分析再合成して新薬を発売するという。「そこで、ブラジル政府は米国製薬会社がアマゾンの長老たちに特許料を支払う制度を新しく作った。ところが、長老たちはこぞって米製薬会社から特許料を受け取ることを拒否したのである。自分の持っている知識が、人類の幸福のために使われることほどうれしいことはない。その喜びをおカネ(まま)にかえるというさもないことはしたくないという、ヴェブレン的な理由からであった。」(日経新聞コラム「やさしい経済学—21 世紀と資本主義」『社会的共通資本の時代—3. 持続的発展への道』より)

142 木の皮に描く bark painting は北豪州で、点描は中央豪州のアボリジニ族によって行われている。Golvan, *op.cit.* p346

143 2009 年 11 月のレートで 1 豪州ドル = 約 81 円である。このレートを用いると、39,608,000 円相当となる。

144 The Age 誌 2003 年 9 月 29 日付けの記事 "kocked down; still out" より

[www.theage.com.au/articles/2003/09/26/1064083177490.html?from-storyrhs](http://www.theage.com.au/articles/2003/09/26/1064083177490.html?from-storyrhs) このサイトには、ジャピュルラの写真も掲載されている。

るという事態は起きていないからである。アボリジニ社会内では、環境変化も本来的価値の変化も起きておらず、むしろ、アボリジニの外の世界にある「現代社会」が、アボリジナルアートに出会い、その存在の本来的価値を見出したという側面があると取れると考えるものである。

アルダーマン<sup>145</sup>は、本質的価値説の欠点として、「アメリカ法に基づく見解」を述べている。まず、作者と作品との結びつきは純粋に芸術上のものである。その一方で、価格を決定するのは、その時々、その社会（ソサイアティ）の価値判断による。つまり、作者がその作品を作ったという（単に芸術上だけの）繋がりとは、価格決定過程との間は無関係となる。

彼の説によれば、環境変化説や本質的価値説で説明される「作品を手放した後に作者の影響や努力によって作品価値が上がる」ことは、価値上昇理由として存在する数多くの要因のひとつにすぎない。要因となりうるのは、作者が早世する、作者の作品群が有名なコレクションに入ってしまうことで十分な数の作品が取引市場に存在しない、作品の取引市場がインフレーションによって膨張した場合等があげられる。

このような見方は、法制度の違いはあるものの、著作権法上の議論というよりもむしろ美術作品を一つの財とみた経済分析に近いといえると思う。作者の早世にしても、取引可能な作品数にしても、財の希少性を増すことであるし、市場のインフレーションは元来経済問題である。アメリカの方針がこのように経済主導であるとすれば、美術を振興し芸術を保護していくという政治の方針が明らかに打ち出されていない限り、追及権に対して否定的な結論に陥ることは容易に想像できる。

#### 譲渡権説

カッツェンバーガーは、特別な金銭的権利としての追及権概念は、ファインアートの特殊性の上に成り立つ<sup>146</sup>と述べている。「そのルーツは、ドイツ著作権法も同様であるが、著作者が著作物の商業的譲渡についての経済的分配を受けるという一般原則においてみいだされる。」としている。原則として、原作品又は複製物の所有者が1回の譲渡によってこの権利は消尽するはずであるが、ファインアートの原作品の特殊性によって消尽しないというものである。美術の原作品は、いかなる上質な複製にあっても及ばない、比類なき完璧な表現物であると考え、原作品の所有権の移転が行われても、消尽されず、著作権法における「（複製物の）譲渡」という概念に相当するということになっているとしている。

4つの学説を比較すると、は、価値の変化に係わらず、販売という経済行為が行われる度にその一部が作者に支払われ、作品価値の上昇や下降によらず、ただ毎回ある一定金額を超える取引についてロイヤリティが支払われる権利が消尽しないという非常に単純な構図であり、現作品の価値を「いかなる上質な複製にあっても及ばない表現物」と見て、単に権利が消尽しないということを論拠として追及権の正統性を主張している。各説では、価値変化の理由に係わらず「実質的に変化した価値」から派生する経済的利益が発生することを理由として作者への分配を主張している。

確かに追及権は、作品の取引価値が上昇した際に作者にも一部が還元されるということか

---

145 Alderman, *op.cit.* p270-271

146 Paul Katzenberger, *The Droit de Suite in Copyright Law*, vol 4 Nos.1-4, International Review of Industrial Property and Copyright Law(IIC) 1973 p368



ら始まっている。しかし、価値の変化による補償という考え方に固執すべきではないと考える。たとえば、価値が大幅に上昇しているにも拘らず取引自体が行われないような場合<sup>147</sup>、果たして増加価値分を作者は所有者に請求できるかというところまで求めることができるかと考えれば、明らかに追及権の範囲を逸脱していると言えるだろう。

また、すべてのケースは価値が上昇の一途をたどるという想定のもとで検討されているが、芸術品の価値判断は不変ではなく、取引価格は著作者のその後の評価のみならず、別要因によって上下することもある。流通市場に置かれた作品の価値が下降するケースもあれば、上昇と下降を繰り返す場合もあるだろう。そのような場合について、常に価格が上昇することを前提に考えている<sup>148</sup>では説明がつかないことになる。複製権が、販売目的で複製が行われるとき、複製前に許認可を取るものであるのだから、追及権が、複製の必要がない原作品を販売した時点で行使されると考えると、<sup>149</sup>説はこの問題に対する一つの回答であると言えるかもしれない。

## 2) 制度としての追及権（英米法）

英米法においては、譲渡不能、放棄不能という点については、著作者人格権そのものが、ベルヌ条約や EU 指令への批准のために後発的に作られたものであり、元来なじみにくい中で、追及権が必要とされる理由付けあるいは掲げられる目的は国によって差異がある。

大陸法諸国で追及権を導入する際に議論されてきた 4 学説に対し、英米法諸国では、立法の理由として文芸や音楽の著作者と同等の権利を掲げることが多い。しかし、豪州には、大陸法的説明の環境変化説あるいは本質的価値説に相当すると思われるアボリジナルアートがある。豪州アーツローセンター（ALC）によれば、豪州の人口のうちアボリジニの占める割合はわずか 2.6% にすぎないが、2007 年の美術作品の販売額のうち、追及権の保護対象となる作品の 24% をアボリジナルアートが占めているという。豪州における美術の著作者の収入が、その他の職種に比べて低いことはよく知られ<sup>148</sup>、なかでもアボリジナルアーティストについては、自身の作品が大きな価値を生むことも知らずに、生活のために二束三文で作品を売り出し、後に取引価格が数百倍に高騰しても、何ら見返りを得ることができないケースが多々ある<sup>149</sup>。

豪州における追及権導入目的のひとつは、特にアボリジナルアートについて、著作者に著作権料を支払わない不正な使用<sup>150</sup>による逸失利益を何らかの形で補完するという役割を目指したものであると言える。豪州政府が 3 度目の追及権法案を検討した背景には、如何にして

---

147 たとえば美術館がその作品を取得してしまえば、その後また転売されることはほとんどなく、つまり追及権を受け取る可能性はその時点で途絶えるだろう。

148 David Throsby, Virginia Hollister, *Don't give up your day job: an economic study of professional artists in Australia*, The Australia Council(2003)

149 アボリジナルアーティストの文盲率も非常に高く、販売されたことを知らない場合も多い。2008 年に ALC を訪問して意見交換を行った際には、ALC の代表者はしばしば著作者への権利の説明のために、アボリジニ居住地区を訪問しているが、その際文字が読める割合は 10 人中 4 人程度であればいいほうであると述べた。

150 T シャツに無断で作品を使用された判例としては、JOHN BULUN BULUN & ANOR V R&T TEXTILES PTY LTD, FCA 3 SEP 1998 がある。アボリジナルアート作品は、著作者名が記載されていない、同じ題名の作品が多く存在する等の理由もあり、複製権が侵害されるケースは多い

アボリジナルアーティストの保護を行うか、また、追及権がどの程度貢献できるかという切実な問題点が存在する。

ロビン・クイギンは、豪州における追及権のとらえ方について、「私たちが追及権 (resale royalty) を『権利』としている一方で、マイヤーレポートで提案された『resale royalty arrangement(追及権措置)』という考えかたが適用されている。つまり、追及権を『arrangement (措置)』あるいは『scheme(構想)』として捉えるのである」と指摘している<sup>151</sup>。つまり、権利として明記されているベルヌ条約、あるいはEU指令とは違い、豪州では、「追及権による措置 (Resale Royalty Scheme)」という扱いであるという<sup>152</sup>。クイギンは、「これらの措置がアート作品の販売を通じて原住民に対するある基金を供給するやり方であり、追及権が機能する本来の例ではない。追及権の重要な要素は、著作者の経済的人格の権利であり、その点が欠如している。」と批判している。確かに、英米法諸国においては、著作者人格権は新たに導入された概念であり、人格権的性質を持つ「権利」という形での法制度の構築は、その理由づけにおいては容易ではない。

ひとつの見方としては、追及権を著作者の権利の一つとして位置づけ、保護を与えるという欧州の構造が、文化的な発展を目的とした文化政策であることに対して、豪州の社会的問題であるアボリジナルアーティストの保護、あるいは、経済的に恵まれない美術の著作者の保護を目的とした、社会政策であることによる、とらえ方の差ではないかと考える。つまりは、豪州は経済的不均衡を正すことを目的として、追及権の導入による経済的均衡をとることを検討していることになるとみられる。2004 年、2006 年にそれぞれ提出された追及権法案が廃案になった後、政府が出した代替案が、美術の著作者のための予算計上だったこともその考え方を裏付けるものである。

元来英米法諸国における copyright は、「copy する権利」の主張であり、大陸法における「著作者の権利(author's right)とは大きな差異がある。著作者人格権についても、英国は 1988 年に米国は 1990 年にベルヌ条約への加入を視野にいれて施行されたものであり、実際に適用される権利の種類は同一性保持権と氏名表示権でしかない。(公表権、名誉権、修正増減権、撤回権等は成立していない。)

ヘップは、追及権を新たな権利ではなく、一つの方策であるとし、特殊な状況のもと自分の作品価値を認識することなく手放さざるを得なかった著作者に対し、奪われたロイヤリティを供与するものとし、Justice でないとするば Equity の一つとして十分な検討を要する課題としている。フランスで萌芽した、正当な扱いを受けていない美術の著作者を保護するための法制度として、世界に広がった追及権は、著作者人格権そのものを持たない英米法諸国においては、ある意味理解しがたい法制であったと見られる。

しかしながら、英米法を基礎とした法体系を持つ国であっても、条約等の制約から、追及権法を持つことが要求される場合が起きている。そのような場合、理由として挙げられるのは音楽や文芸の著作者に比べて、美術の著作者は十分な保護を受けていないという点であり、つまりは、美術の著作者を救済するための「措置」としての追及権が創設されることになる

---

151 Robynne Quiggin, *The Resale Royalty and Indigenous Art: An Opportunity for the Recognition of Economic and Cultural Right?*, *New Directions in Copyright Law*, Vol. 3, p 231 (2006)

152 “While we often characterize the resale royalty as a ‘right’, the alternative formulation offered in the Myer Report of a resale royalty ‘arrangement’ or a resale royalty ‘scheme’. Robynne Quiggin, *The Resale Royalty and Indigenous Art*, *New Directions in Copyright* p231

のである。

### 3) 契約としての追及権（英米法）

カツによれば<sup>153</sup>、「アメリカで最初に自分の作品価値が後に上昇したことに対する作者の権利を主張したのはグラント・ウッド<sup>154</sup>である」と述べている。ウッドは、“Daughter of Revolution”の価値が短期間に4倍となったことに憤慨し、1940年に完成した次の作品については、一旦販売を行った後の転売について利益の50%の支払いを盛り込んだ契約を要求したといわれている。

1970年代初頭に、ニューヨークの弁護士ボブ・プロジャンスカイ（Bob Projansky）とディーラーのセス・シエジュローブ（Seth Siegelau）による契約書式“The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement”は、つくられた。売買契約書に追及権条項を取り入れたものであり、作品名と作品の詳細が明記され、アーティストと現購入者間の契約の形式をとる。契約書は現所有者（購入者）に対して、その後の転売の際の追及権の支払いと、次の所有者が同契約書にサインしアーティストに返送することを要求する。この書式は芸術家の権利を擁護する活動家の手により広く知られるようになると同時に、コレクターやディーラーから大きな反対が上がった<sup>155</sup>。

また、チャールズ・ジュリスト（Charles Jurrist）による契約書、さらには、彫刻家のエド・カイエンホルツ（Ed Kienholz）によるものなどが提案されていた。このどれもが広く使われることはなく、追及権導入のために効果のあると証明されたものはない<sup>156</sup>とされた。現在でも一部のアーティストは追及権契約を結んでいるが、一般には稀なケースである<sup>157</sup>。

California Lawyers for Artists（「カリフォルニア美術家のための法律家」）の弁護士であるボガティン氏<sup>158</sup>によれば、彼自身、顧客であるアーティストに対して現在もこのプロジャンスキー・コントラクト同様の契約書を使用している。これは売買契約書に追及権条項を取り入れたものであり、契約書には、作品名と作品の詳細が明記され、アーティストと現購入者間の契約の形式をとる。現購入者である所有者が原作品の転売に際しては売上の一部を著作者に支払うと規定する。

追及権の支払いを販売者の義務としているため、契約書は現購入者（所有者）に対して、その後の転売の際の追及権の支払いと、次の所有者が同契約書にサインしアーティストに返送することを要求する。

メリマン教授は、このような条項のある契約を結んだとしても、アーティストと現購入者間の契約であれば契約当事者以外を拘束することはできず、第二、第三の転売が行われる際には何ら効力がないと主張する<sup>159</sup>。英国や米国には“covenant running with the land（土地と

---

153 Gordon P Katz, Copyright Preemption under the copyright act of 1976, case of droit de suite, vol. 47 George Washington Law Review, 1978 p204

154 Grant Wood(1891-1942)、アイオワ州生まれの画家。代表作品は“American Gothic”と“Daughters of the Revolution”。

155 英米法には、不動産に関する covenant running with the land という追及権類似の概念が存在する。「第III章 追及権の法的立脚点」参照。

156 Merryman, *Law, Ethics, and the Visual Arts*, p500

157 「第III章 追及権の法的立脚点」参照。

158 Mr. M.J. Bogatin, The Law Offices of Bogatin, Corman & Gold

159 しかしアーティストと最初の購入者の間で、今後「追及権」相当の利益が発生した場合には、

ともに移転する約款)“という追及権類似の概念が存在するが、この場合不動産であることが要求される<sup>160</sup>。不動産登記システムの存在によって効力を得る概念であるために、アート作品に登記システムがない限り、同様の扱いは難しいとしている。

---

作者の没後 20 年を限度として、現在の購入者がすべての追及権を支払うという契約を結び、この契約が譲渡可能とすれば（この高いリスクのある契約を購入者が結ぶかどうかは別として）理論上は成立する可能性があるのではないだろうか。

160 本来約款の効力は当事者間に限られるが、一定の要件のもと約款による利益あるいは負担が土地とともに継承される。

## AGREEMENT OF ORIGINAL TRANSFER OF WORK OF ART

Artist: \_\_\_\_\_ Agent: \_\_\_\_\_ Address: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Purchaser: \_\_\_\_\_  
Address: \_\_\_\_\_

WHEREAS \_\_\_\_\_ is acting as Artist's Agent for sale of that certain work of art ("the Work"):

Artist: \_\_\_\_\_  
Title: \_\_\_\_\_

Media: \_\_\_\_\_  
Year: \_\_\_\_\_

WHEREAS the parties seek to transfer ownership of an original work of art subject to the artist having certain rights in the future economics and integrity of the subject work, the parties hereto mutually agree as follows:

1. **SALE:** Artist Agent(s) hereby sells the Work to Purchaser at the agreed value of \$\_\_\_\_\_.
2. **RETAINER:** If purchaser in any way whatsoever sells, gives, or trades the Work, or, if it is inherited from Purchaser, or if a third party pays compensation for its destruction, Purchaser (or the representative of his or her estate) must within thirty (30) days:
  - (a) Pay artist fifteen percent (15%) of the "Gross Art Profit," if any, on the transfer; and
  - (b) Get the new owner to ratify this contract by signing a properly filled-out "Transfer Agreement and Record" (TAR); and
  - (c) Deliver the signed TAR to the artist's representative.

"Gross Art Profit" for this contract means: "Agreed Value" on a TAR less the agreed value as set out in paragraph 1 above or on a prior TAR if there has been a previous transfer of the Work after this original transfer.

"Agreed Value" is to be filled in on each TAR as the actual sales price if the Work is sold for money or the fair market value at the time of transfer if transfer occurs in any other way than monetary sale.

3. **NON-DELIVERY:** If the TAR is not delivered in thirty (30) days, artist and/or his/her agents may compute "Gross Art Profit" and artist's 15% using the fair market value at the time of the

---

161 この契約書式は、カリフォルニアの弁護士であり、California Lawyers for Artists 活動にも加わっている、The Law Offices of Bogatin, Corman & Gold の M.J.Bogatin 氏からご提供いただいたものである。

transfer or at the time artist discovers the fact of said transfer, seller of the Work to be responsible for any "Gross Art Profit" thereby ascribed.

4. **NOTICE OF EXHIBITION:** Before committing the Work to a show, Purchaser must give artist or their representative notice of Purchaser's intent to so commit the Work including all details of the prospective show.

5. **PROVENANCE:** Artist's Agent will furnish Purchaser and upon request, his or her successors, a written history and provenance of the Work, based on TARs and the best available information.

6. **ARTIST'S RIGHT TO BORROW:** The artist reserves the right, upon written notice of ninety (90) days, to borrow the Work from the Purchaser or their successors in order to include it in a public exhibition of the artist's works. The Purchaser shall have the right, before permitting the artist to borrow said work, to demand submission, by the artist or by the exhibiting institution, of documents evidencing adequate insurance coverage on the Work and prepayment of shipping charges to and from the exhibiting institution.

(a) Artist shall not be entitled to borrow the Work more than once in any twelve-month period or for any single period longer than six (6) weeks.

(b) If the artist borrows the Work for inclusion in a public exhibition, it shall be their responsibility to ensure that the exhibiting institution identifies the Work as belonging to Purchaser.

7. **NON-DESTRUCTION:** Purchaser will not permit any intentional destruction, damage or modification of the Work.

8. **RESTORATION:** If the Work is damaged, Purchaser will consult with artist before any restoration.

9. **RENTS:** If the Work is rented, Purchaser must pay artist fifty percent (50%) of the rents within thirty (30) days of receipt of same.

10. **REPRODUCTION:** Artist expressly reserves all rights to reproduce the Work.

11. **NOTICE:** A notice, in the form below, must be permanently affixed to the Work, expressly providing that ownership of the work is subject to this contract and the provisions contained herein.

12. **TRANSFEREES BOUND:** Any subsequent owner of the Work after Purchaser is bound to all the terms of this contract as if he or she had assigned a TAR when they acquired the Work.

13. **EXPIRATION:** This contract binds the parties, their heirs and all their successors in interest, and all Purchaser's obligations go with ownership of the Work for the life of the Artist and Artist's surviving spouse plus twenty-one (21) years, except the obligations of 4, 6 and 8 which shall last only for the Artist's lifetime.

14. **ATTORNEY'S FEES:** In any proceeding to enforce any part of this contract, the aggrieved party shall be entitled to reasonable attorney's fees and costs in addition to any available remedy.

15. **MORAL RIGHT:** Purchaser and their successors will not permit any use of the artist's name or misuse of the Work which would reflect on his reputation as an artist or violate the spirit of the Work.

16. **ARBITRATION:** The parties hereto agree that any controversy arising out of this

agreement shall be submitted to final and binding arbitration. The arbitrator shall be selected in accordance with the rules of Arts Arbitration and Mediation Services, a program of California Lawyers for the Arts. The arbitrator's award shall be final, and judgment may be entered upon it by any Court having jurisdiction thereof.

Date:\_\_\_\_\_ Artist Agent: \_\_\_\_\_ Purchaser:  
\_\_\_\_\_

---

---

---

### TRANSFER AGREEMENT AND RECORD

Title:\_\_\_\_\_  
Dimensions:\_\_\_\_\_ Year:\_\_\_\_\_  
Media:\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Ownership of the above Work of Art has been transferred between the undersigned persons, and, the new owner hereby expressly ratifies, assumes and agrees to be bound by the terms of the Contract dated\_\_\_\_\_ between:

Artist:\_\_\_\_\_ Agent:\_\_\_\_\_ Address:\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ and

Purchaser:\_\_\_\_\_

Address:\_\_\_\_\_

Agreed Value (as defined in said Contract) at the time of this transfer:  
\$\_\_\_\_\_

Old Owner:\_\_\_\_\_

Address:\_\_\_\_\_

New \_\_\_\_\_ Owner:\_\_\_\_\_

Address:\_\_\_\_\_

Date of this transfer:\_\_\_\_\_

#### SPECIMEN NOTICE

Ownership, transfer, exhibition and reproduction of this Work of Art are subject to a certain contract dated \_\_\_\_\_ between:

Artist's Agent: \_\_\_\_\_

Address: \_\_\_\_\_, and

Purchaser:\_\_\_\_\_

Artist's Estate has a copy.

Cut out, affix to Work

NOTICE

Ownership, transfer, exhibition and reproduction of this Work of Art are subject to a certain contract dated \_\_\_\_\_ between:

Artist's Agent: \_\_\_\_\_

Address: \_\_\_\_\_, and

Purchaser: \_\_\_\_\_

Artist's Estate has a copy.



## IV 追及権の課題と 経済的影響

追及権概念が誕生してから、100 年余り経過しているものの、現在もその導入に反対している国がある。反対する諸国は、追及権に何らかの問題を見出し、その導入によって、社会的な効用がない、あるいは、自国内の様々な問題の解決に貢献しないということを理由としている。追及権をすでに国内法に持つ国々では、ベルヌ条約第 14 の 3 条の規定のように、追及権は著作者の享有する権利である、あるいは、著作者の不利益を補償するためのものであるとし、むしろ、制度がない国が存在することで、販売におけるフォーラムショッピングが発生するため、より多くの国で追及権を保有すべきと考えている。

本章では、まず、追及権の課題が何であるか明らかにし、追及権の有効性や機能といった経済的影響について考察する。

## 1. 追及権の課題とは何か

現在各国で施行あるいは検討されている「追及権」には、未だ様々な課題が残されており議論には決着がついていない。イボットソン<sup>162</sup>は、追及権に関する賛否両論ともに極端なものでしかないと述べている。議論は、「感情的」、「法的」、「経済的」、「政治的」な 4 つの分野に渡って繰り広げられるとし、追及権を取り入れるまでの英国では、「感情的」には美術の著作者にそれ以外の著作者と同様の権利を持たせるべきという議論であり、不人気であったという「政治的」問題と、「法的」にはかつて追及権という概念を保有したことがないということであると述べ、一番大きいとされたのは「経済的」影響であるとしている。

同じ著作権法に従って権利を享受する著作物でありながらも、その性質によって、保護の範囲や意味合い、そして保護による効果に差異が現れることが確認されるとすれば、追及権を導入することでその差異を埋める、あるいは、不利な部分に対しての補償のための効果や影響があるのだろうか。

これまでの主要な論点は、まず、イボットソンが「感情的」と分類した、美術の著作者が音楽や文芸の著作者同様の権利を与えられているかという点である。これまで追及権賛成派は、美術の著作者が不利な状況にあるという点だけを指摘し、反対派は美術を特別に保護する理由はないと主張するという平行線の議論が続いている。美術の著作物であるということが、文芸の著作物あるいは音楽の著作物に比べてどのような違いを生むのか、あるいは、美術であるがゆえに被る不利な点はないと言えるかについて再検討する必要があるのである。

もう一つの論点は、追及権の有効性とその影響についてである。仮に、美術の著作者が音楽や文芸の著作者に比べて不利益を被っているという事実が肯定されたとしても、追及権制度によって救済されるのはすでに著名であり裕福な著作者のみではないかという批判がある。仮に追及権は、美術の著作者の貧困に対する解決策のひとつとしてある一定の効力を発揮するとしても、市場に何らかの影響を及ぼすのではないかという「経済的」な面での影響がある。美術品市場に追及権がもたらす具体的な影響とはなにか、また、その導入によって、市場あるいは市場を利用する販売者や購入者にどのようなことが起こり得て、どの程度までを許容範囲とすべきかという点があるのである。

---

162 Janet Ibbotson, *Opinion – Droit de Suite – Why the EC Directive Should be Supported*, issue 63 Copyright World, pp25-27 (Sept 1996)

## 2. 美術の著作物の特殊性

### 1) 美術の著作物 VS 文芸・音楽の著作物

追及権について書かれた論文には、しばしばフォランによる風刺画<sup>163</sup>が登場する。著作者はオークションで高く取引される作品を残したにも拘らず、作品はすでに安い価格で著作者の手を離れ、所有権は移転している。文芸や音楽のように作品の頒布の形態が複製を中心に行われるわけではないため、作品の販売後の美術の著作者には収入の道がない。

ドゥシュモン<sup>164</sup>もまた「戦前のフランスに現れた追及権についての重要な広報活動を担っていたものは、フォランの風刺画であった。(中略)この絵の作者が財界人であれば、偉大な工業家や商人であれば、おそらく大きな財をなし、子孫にみじめな思いをさせることはなかっただろう。あるいは彼が偉大な作曲家、劇作家、文芸家の類であれば、その子孫は著作権の恩恵にあずかっただろう。しかしながら、画家である場合は、その相続人には何の権利もない」として、美術の著作者が音楽や文芸の著作者と同等の権利を得ていないのではないかと述べている。

一方、プライス<sup>165</sup>は、文芸と美術の著作者を比較して、この差異は支払い方法の違いによるものにすぎず、美術の著作者が不当に扱われていることはないと主張する。例えば小説の1冊あたり30セントの著作権料が著作者に支払われると仮定すれば、5万部の販売に対し、著作者は\$15,000の収入を得ることになる。方や同等の美術の著作者が、1枚の絵画を販売することで\$5,000程度あるいはそれ以下の収入にしかならなかったとしても、現金を即座に手に入れることはできる。その現金をもとに利子収入を得ることを考えあわせれば<sup>166</sup>、文芸の著作者が10年間で\$15,000を創出することに対して、即座に\$5,000を手にすることは、文芸の著作物に対して遜色ない報酬とも考える事ができるのではないかというものである<sup>167</sup>。

それでは美術の著作者の収入は、本当に文芸や音楽の著作物に比べて少ないのだろうか。美術の著作者の収入のほとんどが原作品の販売で、著作権収入はないものと仮定すると、著作者の没後までも一定期間収入を得ることができる著作権に対し、美術の著作者の原作品による販売収入は、取引時点の評価をもとに決定された対価をもって、取引の時点で得られる

---

163 有名なフォランの風刺画で描かれているのは、オークション会場で取引される父親の絵を外から覗き込む貧しという子供たちである。ミレーの孫娘も貧しさのため街頭で花売りをしていたといわれている。

Sherman, op.cit. p56; Hauser, op.cit. p17; Jacques-Louis Duchemin, *Le droit de suite aux artistes*, LXII R.I.D.A., p78 (1969); Wladimir Duchemin, *Le Droit de suite*, LXXX R.I.D.A., p4 (1974)等多数の論文でこの逸話は引用されている。

164 Jacques Duchemin, op.cit. p78-79

165 Monroe Price, op cit. p1346

166 文芸の著作者と同レベルの美術の著作者というものは、理論上の仮定であり現実に想定することは難しい。また、利子による収入を得るか否かは個人の選択によるもので、利子率や個人の行動様式など不確定要素が多すぎる中、そこまで考慮した上で同等の報酬ということができないか疑問である。

167 この論文の書かれる55年前(1913年)アベル・フェリはその報告書において、文芸の著作者が一般大衆から収入を得ることに対して、美術の著作者はコレクターから得る代金だけであることに違いがあるとしている。

額のみとなる<sup>168</sup>。著作権保護期間中であれば、文芸や音楽の著作はその時製作を中止しているか否かには係わりなく複製による著作権収入があるが、(複製物を主な収入源としない)美術の著作者においては製作を行わない限り対価は得られない。

つまり、美術の著作者の収入の多くが原作品の販売に大きく依存するという仮定が正しければ、美術の著作者は、文芸や音楽の著作者と同等の権利を手にはしているとは言いがたいことになる。それは、美術の著作者は、何らかの理由によって製作を中止した時には、収入がなくなるという点である。その意味で主な収入が出版あるいは録音物という複製の形式をとらない以上、美術作品に同等の保護が与えられていないという意見を否定することはできないと考える。

## 2) 美術の著作物を取りまく環境

しかしながら、上記の仮定には、修正すべき点がある。著作権法が欧州各国に制定されていった 19 世紀末<sup>169</sup>と比較すれば、現在もまた、印刷術の発達によるある種の「事情」が認められるのである。コンピュータの飛躍的な発達とデジタル技術、印刷技術の向上によって、美術書も多く出版され、インターネット上にもデジタル画像を載せることができるようになってきている。つまり、一概に美術の著作者に著作権料を得る機会がないということとはできないことになり、原作品の販売に加えて著作権収入も得られることを考えれば、文芸や音楽に比べ同等以上の収入を得る機会を持つということもできる。ただし、画集やカタログ・レゾネ<sup>170</sup>が出版される、あるいは複製画が製作されるような美術の著作者はすでに名を成した画家や彫刻家であることから、一般論として美術の著作者に当てはめることは難しい。また、出版されたとしても、一般書籍に比べれば美術書の出版は限られた数に過ぎず、再販の可能性も低いことから、収入は限られていると言える。

追及権が初めて創設された 20 世紀初頭とは事情は違い、美術の著作者が出版や公衆送信という形態での著作権料を受け取る可能性は以前より広がっているため、たとえ美術の著作物の出版が著名な著作者のみに該当したとしても、技術的な面から言えば、文芸と音楽に対して、美術の著作者は不利であると主張できることにはならない。むしろ、一般大衆の暮らしの中に、いかに関わりを持つか、深く浸透しているかによって、使用の頻度の差が表れるにすぎないとも言え換えられるのである。

---

168 この評価額というものは、単に取引に適用されただけであり、永久に固定されたものではない。販売の対価が著作者に支払われたのちに上昇した場合の、著作者の逸失利益の補填という目的が、元来、追及権には存在する。

169 勝本正晃『日本著作権法』p16-24

170 カタログ・レゾネ (Catalogue Raisonné) とは、「類型別全作品目録のこと。一作家について、または美術館のコレクションについて編まれる。作家の場合、通常制作年順に作品図版が組まれ、題名・技法・サイズ・所蔵者/所蔵館名・来歴等のデータが記される。美術館収蔵品の場合は時代別・流派別・作家別等にして同様に目録が作られる。作品の真贋性確認のために目録を製作するという行為は 17 世紀の美術史家によって始まったが、18 世紀の中頃に登場した最初のカタログ・レゾネは、オリジナル作品についてよりもむしろ 17 世紀に勃興した版画の普及に伴う商業的な作品管理の意識から編纂されている。なお、現代では一作家が手掛ける表現形態が多様化したことから、一人の作家に対して絵画・マルチプル・彫刻といったようにジャンル別のカタログ・レゾネが編まれたり、あるいは生存中の作家について制作年代を限定して編纂したものがレゾネと称されることがある。」三本松倫代、現代美術用語辞典「カタログ・レゾネ」2009 年 1 月 15 日掲載、artscape HP より。http://artscape.jp/dictionary/modern/1198293\_1637.html

### 3) 引用による無償利用と二次的著作物としての利用の可能性

前述の通り美術の著作家が著作権収入を得る機会複製技術上では広がり、それゆえに増加したと考えられる。全体からみれば少数ではあるものの、画集等美術書、書籍や雑誌に表紙や挿絵として使われることもあり、著作者によっては T シャツや装飾品という形の複製による著作権収入がある場合もある。しかし、引用を含む例外規定によって、著作物は合法的に対価を支払われずに利用されることもある。その際、美術の著作物であるという点についての考慮がなされず、音楽や文芸同様に「引用」されることで、何らかの不利益を被るようなことはないのだろうか。

また、美術の原作品をもとにした二次的著作物の製作においては、文芸や音楽に比べて著作権料を支払われる可能性が少ないということはないのだろうか。文芸の著作物は、二次的著作物として別の文芸作品、映画や演劇の著作物、音楽の著作物等に使用され、音楽の著作物においても、別の音楽作品、映画や演劇の著作物に使用されることが考えられる。ところが絵画や彫刻をもとにした二次的著作物となるのは、多くは、別の絵画や彫刻であることから、「引用」規定が適用されて自由利用が行われてしまうのではないかという疑問が生じる。

ここで、美術の著作物の保護に関する例外規定によってどの程度の無料の使用が行われるかを検討するために、美術品取引の主要な市場のあるフランス、英国、米国における各国法の例外規定、あるいはフェアな使用形態というものを概観する。

#### ！ フランス著作権法の例外規定

フランス著作権法第 122 の 5 条 1 項 3 号では、引用の範囲を規定し、第 5 条 1 項 4 号では所謂パロディについて規定している。

第 122 の 5 条 著作物が公表された場合には、著作者は、次の各号に掲げることを禁止することができない。

(1) 省略(私上演、演奏)

(2) 複製する者の私的使用に厳密に当てられる複製又は複製であって、集団的使用を意図されないもの。ただし、原著作物が創作された目的と同一の目的のために使用されることを意図される美術の著作物の複製及び第 122 の 6 の 1 条第 2 項に規定する条件において作成される保全コピー以外のソフトウェアの複製並びに電子データベースの複製又は複製を除く。

(3) 著作者の名前及び出所が明示されることを条件として、

(a) 要約及び短い引用が挿入される著作物の批評、評論、教育、学術又は報道としての性質によって正当とされるそれらの要約及び短い引用

(b) 新聞雑誌の論説紹介

(c) 政治上、行政上、司法上又は学問上の集会並びに政治上の公開の会合及び公式の儀式において公衆を対象として行われた演説を、時事の報道として新聞雑誌又はテレビ放送の手段を用いて、全体までも伝達すること。

(d) 販売に供されるグラフィックアート又は造形美術の著作物の解説することのみを目的として販売前に、フランスにおいて行われる裁判上の競売の販売カタログに掲載することを目的としてなされる、美術の著作物の全体的又は部分的複製

(e) 著作物(教育目的のために作成される著作物、楽譜及び文書のデジタル版のために作成される著作物を除く。)の抜粋の上演・演奏又は複製で

あって、教育及び研究（遊び又は娯楽のいずれの活動も除く。）の範囲内においてもっぱら説明を目的とするもの。ただし、その上演・演奏又は複製が供される公衆の大多数が、直接関係する生徒、学生、教員又は研究者で構成される場合、その上演・演奏又は複製の使用が、いずれの商業的利用ももたらさない場合、及びその使用が、第 122 の 10 条にいう複写複製権の譲渡を害することなく、一括払い金を基礎として交渉される報酬によって補償される場合に限る。

(4) もじり、模作及び風刺画。ただし、当該分野のきまりを考慮する。

(5) (省略)

(6) (省略)

(7) (省略)

(8) (省略)

(9) (i) 図形、造形又は建築の美術的著作物の全体的又は部分的な複製又は上演・演奏であって、もっぱら直接的報道を目的として、かつ、直接的報道との直接の関係において、新聞雑誌の手段、視聴覚的手段又は有線的手段によって行われるもの。ただし、著作者の名前を明示することを条件とする。

(ii) この(9)の第1段は、それ自体が報道を目的とする著作物、特に写真又は図解の著作物については適用されない。

(iii) 特に数量又は形式によって、もっぱら直接的報道という目的に厳密に合致しない複製若しくは上演・演奏又は直接的報道と直接の関係にない複製若しくは上演・演奏は、関係の職業分野において効力を有する協定又は料金表を基礎として著作者への報酬をもたらす。

2. この条に掲げる例外は、著作物の通常の利用を害することはできず、また、著作者の正当な利益を不当に害することはできない。

3. (省略)

(著作権情報センター 外国著作権法令集 フランス編 より、大山幸房訳)

(太字部分は、筆者訳<sup>171</sup>)

フランス著作権法上の「引用」とされるためには、「出所明示(第 122 の 5 条 1 項 3 号)があること」、要約あるいは「短い引用であること(3 号(a))」という条件が示され、さらに、引用の目的として容認される範囲として、「批評(critique)、評論(polémique)、教育(pédagogique)、学術(scientifique)又は報道(information)としての性質をもつこと(3 号a)」、「新聞雑誌の論説(revues de presse)紹介であること(3 号b)」、「裁判上の競売に限ったオークションカタログ<sup>172</sup>への掲載であること(3 号d)」が規定される。また、引用される著作物があらたな著作物に組み込まれているという要件もある。

1957 年法の引用についてデボワ<sup>173</sup>は、以下のように述べている<sup>174</sup>。「。。。引用は評価(鑑

171 第 122 の 5 条 1 項 3 号(d)については、この条文が示すオークションが、裁判上の競売(vente judiciaire)であるという部分を明らかにするために、著者による翻訳を用いている。

172 4)オークションのための複製の項を参照。

173 アンリ・デボワ(Henri Dubois)「フランス著作権法研究」文部省(1961)p28

174 現行法第 122 の 5 条 1 項 3 号の a,b,c および 4 号は、1957 年法と変わっていない。1957 年法では第 41 条 3 項、4 項にあたる。

賞)に理由を付し、かつ註釈を施すことを目的とする。すなわち引用は、知性および批評精神に訴える。したがって、ひとつのメロディーをひとつの曲の中に挿入すること、または画家が引用を口実として既存の著作物の一断片を自己の絵の上に複製することは許されない。というのは、美術的および音楽的創作物は、感覚または感受性を揺り動かすことを目的とするからである。」フランス著作権法における引用は、著作者保護を強く打ち出していると言える。

デボワは、現行法第 122 の 5 条 1 項 4 号に相当する規定について、「(旧法第 41 条)4 項は、関係法令を考慮して、もじり詩文(parodie)、模作(pastiche)および戯画(caricature)を許している。(第 41 条)3 項がはっきりと想定している引用が問題なのではなくて、文学、美術または音楽の部門において、慰み又は嘲笑の気持ちで、作家、芸術家、作曲家の手法を模倣することが問題なのである。すなわち、借用が一つの文章——それが引用の限度を超えている場合——、ひとつのメロディー又は美術品のひとつの断片を対象として、局限されう場合には、許容されない。というのは、複製を行った時の精神によって正当とされた複製も言い訳がたたなくなるから」として、4 項の目的での使用に制限があるとしている。この点については、二つのシャンソンの著作者の争いの際、全く別の風刺的效果を持ち、その結果、混同が見られないのであれば、パロディとみなされるとしたものがある<sup>175</sup>。

#### a)「短い引用」

フランス著作権法における引用の範囲としては、まず、部分でなければならないという要件がある。つまり、全体を複製するという場合には、事前に著作者に許諾を得る必要がある<sup>176</sup>のである。そうすると、美術の著作物における短い引用ということはどのような状態を意味するのだろうか。

ゴビアックは、「短い引用」、つまりは部分使用で許容される抽出部分のサイズは、文芸作品よりも美術と音楽の著作物のほうが小さくあるべきと主張している。つまり、美術と音楽の著作物から部分を引用するだけで、作品の本質的な部分を複製することが可能であることを理由とする<sup>177</sup>。また、美術作品については、時間ではなく、スペースを占める割合で考えるべきとしている。

美術の著作物についての判例のひとつに、パリ控訴院のAntenne 2 v. SPADEM事件(1992年7月7日)がある。テレビ局であるアンテナ2は、シャンゼリゼシアターに設置された新しい舞台についての特集番組を放送した。シャンゼリゼシアターの喫煙室(バー)の壁紙は、画家のエドワード・ヴュイヤール<sup>178</sup>によるものだった。著作権徴収団体であるSPADEMは、この番組がヴュイヤールの作品イメージを無断使用したとして訴訟を起こした。この放送は、短い引用であるとは認められず、SPADEMを通じた著作権料の支払いが命じられた。著作物をいかなるフォーム、いかなる期間であっても完全な(全体の)複製を行うことは、「短い引用」とはみなされないとした<sup>179</sup>。

175 クロード・コロンベ著 宮沢博明訳『著作権と隣接権』(1990) p166-167

176 第 122 の 5 条 1 項 9 号(i)では、グラフィックアート、造形美術又は建築の美術的著作物については、「全体的又は部分的であっても」直接的報道目的であれば、出所明示を条件として、侵害とならないとしている。つまり、直接的報道以外の目的であれば、第 122 の 5 条 2 項によって、著作者の正当な利益を害するとされる。

177 Yves Gaubiac, *La liberté de citer une oeuvre de l'esprit*, 171 RIDA, Jan.1997, p14

178 Edouard Vuillard(1868-1940)ナビ派の画家。

179 英国ではこの点について、別の規定があるために、フランスとは一線を画している。英国著作権法 CDPA 第 31 条は、著作権の制限のひとつとして、偶発的な挿入をあげている。美術の著

そうすると、フランス著作権法における美術の著作物が「引用」として無料で使用されてしまうのは、「短い引用」に該当する、つまりは、小さな部分でしかないということになり、全体が使用される際には、複製としての著作権料を支払うことになる。巨大な絵画<sup>180</sup>の一部に描かれる人々や風景等のみを使用する場合を除けば、この「短い引用」という限定があることで、フランスにおいては、文芸や音楽の著作物に比べて不利益であるということとはできない。

#### b) 引用目的の範囲

引用は、批判、学術、分析あるいは情報目的であることが要求される。具体例をあげれば、小説の引用から別の小説を書く、音楽の引用から別の楽曲を作る、また、絵画から取り出した部分を用いて別の絵画あるいは視覚芸術を製作することは、引用する著作物の作者の許諾をとることなしにはできない<sup>181</sup>ことになる<sup>182</sup>。また、広告に利用することについては、批判、学術、分析、情報のどの分野にも当てはまるものではないために、作者の許諾なしに自由に引用することはできないのである<sup>183</sup>。

ゴビアックはまた、第 122 の 5 条の規定は、文芸の著作物を想定して書かれたものであると述べている<sup>184</sup>。第 122 の 5 条 1 項 3 号を規定するために使用された、analyse (要約) や quotation (引用) という単語は文芸を暗に示すものであり、視覚芸術であれば、detail (詳細) fragment (断片) を、音楽分野であれば、excerpt (抜粋) extract (抽出) 等が使用されるのではないかという。さらに、アンドレ・フランソンは、音楽や美術の著作物は、使用目的と出所表示の難しさを考えると、引用そのものが不可能ではないかという主張をしている。また、短い引用についても、美術作品の部分を取り出して引用することは、同時に同一性保持権の侵害にあたるということさえできるのであり、極論すれば、音楽や美術における引用は、純粋に分析や批評を行うための文芸の著作物の形でしか存在しえないことになる。

フランス著作権法の例外規定によれば、美術の著作物を引用して別の美術の著作物を製作することはできず、「短い引用」の要件から美術作品の全体を引用することはできず、広告使用も不可能となる。そこから、英米法諸国に比べると自由利用可能な範囲が非常に狭いことが考えられる。同時に、フランス著作権法においては美術作品を引用されて、自由に別の美術作品が作られてしまうことは著作権侵害に該当し、美術の作者が不利益を被る可能性は低いという結論に達する。

#### 英国著作権法の制限規定と引用の範囲

英国著作権法 ( Copyright Designs and Patents Act 1988 - CDPI ) の制限については第 3 章の第 28 条から第 57 条までに規定される。そのうち、英国のフェアディール ( fair dealing )

---

作物、画像に偶然映りこんでしまったような場合には、付随的挿入であるとして、作者の権利を制限している。

180 たとえば、ダビッドによる「ナポレオンの戴冠式」という絵画は 6.7m × 9.79m ある。この絵画の部分として様々な人々が描かれている。ルーヴル美術館所蔵。Jacques Louis David (1748-1825) “Sacre de l’empereur Napoléon Ier et couronnement de l’impératrice Joséphine a Notre-Dame de Paris, 2 décembre 1804”, Musée du Louvre

181 Gaubiac, *op.cit.* p24

182 後述の米国連邦法の引用規定の項で登場するクーンズの作品は、両方共に、フランス法においては、著作権侵害となると思われる。

183 第 122 の 5 条 3 項(d)のオークションカタログへの使用という目的については、裁判上の競売に限定されているため、一般のオークションカタログの場合には該当しないと言える。

184 Gaubiac, *op.cit.* p44



と称される制限規定は、第 28 条の導入規定から始まり、第 29 条から第 31 条に一般規定が置かれる。

### 第 29 条 研究と私的学習

- (1) 研究又は私的学習を目的とする文芸、演劇、音楽若しくは美術の著作物のフェアディーリングは、著作物の著作権を侵害せず、また、発行された版の場合には印刷配列の著作権を侵害しない。
- (2) (省略)
- (3) 研究者又は学習者自身以外の者による複製は、以下の場合フェアディーリングとされない。
  - (a) (省略)
  - (b) 複製を行う者が、複製することが実質的に同時に、実質的に同一の目的のために 2 人以上の者に提供されて、実質的に同一の資料の複製物となることを知っているか、又はそう信じる理由を有するとき。

### 第 30 条 批評、評論、報道

- (1) 当該著作物若しくは他の著作物又は著作物の実演の批評又は評論を目的とする著作物のフェアディーリングは、十分な出所明示を伴うことを条件として、その著作物のいずれの著作権をも侵害しない。
- (2) 時事の報道を目的とする著作物(写真を除く。)の公正利用は、(第 3 項に従って)十分な出所明示を伴うことを条件として、その著作物のいずれの著作権をも侵害しない。
- (3) 録音物、映画、放送又は有線番組を用いて時事の事件を報道することに関連しては、いずれの出所明示も要求されない。

### 第 31 条 偶発的な挿入

- (1) 美術の著作物、録音物、映画、放送又は有線番組において、著作物が偶発的に挿入された場合には、この著作物の著作権侵害とならない。
- (2) 第 1 項に基づいて著作権侵害ではないとされた場合、その複製物を公衆に配布し、又はそれを演奏し、上映し、放送し、若しくは有線番組を行うことにより、著作権は侵害されない。
- (3) (省略)

(筆者訳)

英国のフェアディーリングは、目的が限定されている。十分な出所明示を条件として、批評や評論の目的であること<sup>185</sup>、時事の報道目的であること<sup>186</sup>であり、また、録音、映画、放送または有線番組を使った時事の報道については、十分な出所明示は不要とされる<sup>187</sup>。その成立に必要な要件としては、まず、引用した分量と範囲が挙げられ、たとえば長い引用に対して短いコメントという場合にはフェアディーリングが否定される。次に、客観的見地から何に使用されたかという点が挙げられ、利潤追求のためであるか否かが判断基準となる。

米国著作権法とは違い、英国の場合、この目的に沿った使用であるかどうかによって、侵害の是非が変わってくる。その意味では、美術の著作物が自由に二次的著作物として使用されるような環境にあるかという点については、ある一定の範囲に限られている。

---

185 CDPA S.30(1)

186 CDPA S.30(2)

187 CDPA S.30(3)

ただし、フランス著作権法では「短い引用」の規定によって自由利用が制限されている状況に対し、フェアディーリングでは「目的」中心に自由利用の是非が判断される。英国著作権法第 31 条では偶発的に挿入された著作物については、著作権侵害を構成しないと明記している。前述のグウィヤール判例<sup>188</sup>にしても、英国で起きた場合には、第 31 条が適用されて、自由利用されることになる。

(筆者訳)

#### 米国著作権法のフェアユースの範囲

米国著作権法のフェアユースについて、現在も多くの学者が指摘するのは、定義があいまいであることから、毎回 1 件 1 件の状況を見ていく必要がある<sup>189</sup>という点である。米国著作権法は第 107 条でフェアユースについて定めている。

第 107 条 排他的権利の制限：フェア・ユース第 106 条および第 106A 条の規定にかかわらず、批評、解説、ニュース報道、教育（教室での使用のための複数の複製を含む）、研究または調査等を目的とする著作物のフェアな使用（コピーまたはレコードへの複製その他第 106 条に定める手段による使用を含む）というものは、著作権の侵害とならない。著作物の使用がフェア・ユースとなるか否かを判断する場合に考慮すべき要素としては、以下を含む。

- (1) 使用の目的および性質（商業的使用または非営利の教育目的であるかを含む）
- (2) 著作物の性質
- (3) 著作物全体に対する使用された部分の量および実質性
- (4) 著作物の潜在的市場または価値に対する使用の効果上記の全ての要素を考慮してフェア・ユースが認定された場合、著作物が未発行であるという事実自体がこの認定を妨げるものではない。

(筆者訳)

法文上でフェアユースとされるためには、目的としては、批評、コメント、ニュースレポート、教育、研究、調査<sup>190</sup>である。判断基準となるのは、（新たな著作物の）使用の目的および性質<sup>191</sup>、（引用された）著作物の性質<sup>192</sup>、（引用された）著作物全体との関連における使用された部分の量および実質性<sup>193</sup>、（引用された）著作物の潜在的市場あるいは価値に対する使用の影響<sup>194</sup>であり、また、上記の全ての要素を考慮してフェアユースが認定された場合、著作物が未発行であることによってそれが否定されることはないとしている。

米国の美術の著作物に関する裁判例には、フェアユースが否定された事件がある<sup>195</sup>。写真家のアート・ロジャース（Art Rogers）は、庭のベンチで夫婦が子犬を両腕にかかえる写真を撮影した。絵葉書として使用されたこの写真を見たジェフ・クーンズ<sup>196</sup>は全く同じ構図で彫刻を作成し、ロジャースは著作権侵害であるとして訴訟を提起した。クーンズはこの彫刻は

188 a) 「短い引用」 参照。

189 「フェア・ユースの法理は衡平法（equity）上の合理性の原則に根ざしたものだから、一般的に適用ができるような定義というものは不可能なのである」Robert Gorman, Jane Ginsberg 著、内藤篤訳「米国著作権法詳解」p 638

190 Copyright Law of US, Section 107

191 Copyright Law of US, Section 107(1)

192 Copyright Law of US, Section 107(2)

193 Copyright Law of US, Section 107(3)

194 Copyright Law of US, Section 107(4)

195 Roger v. Koons, 751 F.Supp.474 SDNY 1990, 960F.2d301 2d Cir.1992

196 Jeff Koons (1955 - )

現代社会に対するパロディであると主張したが、却下された。そして新しい表現が付加されていない (transformativeではない) として、フェアユースは認定されなかった。

14 年後、クーンズは別の写真家からも訴えられたが、この事件ではフェアユースを勝ち取っている<sup>197</sup>。写真家のアンドレア・ブランチ (Andrea Blanch) は、サンダルを履いた女性の足首が飛行機のファーストクラスと思しき座席の男性のひざに乗せられている写真を広告用に撮った。クーンズは雑誌でこの写真を見て、女性の足の部分のみを切り取り別の足首 2 組と組み合わせ、背景に様々なデザートを配したコラージュ作品を完成させた。この作品では新しい表現が付加されているとして (transformativeである) フェアユースが認められている。

ストークス<sup>198</sup>は、英国フェアディーリングに比べ、米国フェアユースはことパロディに関しては非常にフレキシブルであると述べている。また、英国著作権法においては、「パロディ」の扱いについての規定はないため、批判や批評の一類型としてフェアディーリングが適用されるか否かが判断されることになる。ただし、十分な出所明示が必要とされており、フェアディーリングが成立することは、米国に比べて難しいものと考えられている<sup>199</sup>。

英国著作権法においては、報道や批評に使用目的が限定されているため、それ以外の用途の二次的著作物において、美術の著作物がより自由に使われてしまうといったことは起こっていないと考えられる一方で、米国についていえば、クーンズにみられるように、何らかの新しい表現が付加されたと認定されれば、許容される用途は広い。

一方で、文芸や音楽の著作権と比較して、美術の著作権はより制限が大きいかと言えば、英国、米国ともに、引用された著作物の属性が文芸であるのか、美術であるのかという点については、検討されることはあまりなく、法制度として考えるに、美術の著作物だけが二次的著作物製作において、不利益を被っているというものでもない。ただし、フェアユースの範囲がフェアディーリングより広く設定されていることは、美術の著作物の自由利用の幅が広いことを意味し、追及権の有効性が示されることを条件として、米国の著作者には追及権導入に対する潜在的インセンティブがあるといえるのではないだろうか。

#### 4) オークションカタログのための複製

美術の著作者の主な収入は原作品の販売であり、文芸や音楽に比べ複製による収入は限られていることが追及権の必要性を裏付けるものであるという点について述べてきた。次に指摘すべきは、美術の著作物の原作品が販売される際、そのカタログに無償で使用されてしまうという複製権の制限規定の存在である。原作品がオークション等によって再販される際に、カタログ等が作られて複製されるとすれば、原作品が本人の手を離れたのちも転売されうるという美術の著作者にとって、その著作権料も重要な収入である。著作者の権利を制限するのは、通常著作権法で定められる、教育目的、報道目的あるいは弱者保護というような場合に限定されてきた。

#### フランス

第 122 の 5 条 1 項 3 号(d)は、1997 年に追加された。競売を行う際には、販売される原作

197 Blanche v. Koons, 05-6433-cv 2d Cir.2006

198 Simon Stokes, *Art & Copyright*, Hart Publishing, 2003, p138

199 フランス著作権法においては、Blanche v Koons 事件は、たとえ「短い引用」をクリアしたとしても、美術作品をもって美術作品を製作することが否定されるため、引用とならないと思われる。

品のカatalogが通常発行されるが、「裁判上の競売（vente judiciaire）に限り」、著作者の許諾なしに、美術の著作物の原作品の画像をCatalogのために複製できるという規定である。

ここでいう裁判上の競売は、追及権に登場する所謂「オークション」と同一のものではない。フランスの競売<sup>200</sup>(vente aux enchères)は、強制競売（vente forcée）と任意競売（vente volontaire）に区別され、強制競売は裁判上の競売を含む、売主の意思に基づかない差押競売（vente sur saisie）を意味する。民何のオークション会社によるオークションは強制競売ではなく、任意競売にある。

フランスでは以前は、強制競売であっても任意競売であっても、裁判所補助吏（officier ministériel）である競売吏（commissaire priseur）がいなければ競売を開催することができなかった。しかしながら、競売吏によるオークションの独占に対し、EU加盟国から競争市場への新規参入を阻むものであるという申し立てが出され、結果、動産任意競売の規制に関する2000年7月10日の法律642号によって、競売吏は裁判上の競売のみに限定されることになったという背景があり、結果第122の5条1項3号（d）の例外規定は、競売吏の権利を制限するためのものということになる<sup>201</sup>。

第122の5条1項3号(d)で示されたオークションは、裁判上の競売であるため、当初より任意競売であるインターネットオークションは含まれないのだが、フランス競売法は、第320の1条によって競りを商取引の通常の方法とすることを一般的に禁止しているため、インターネットオークションはフランス競売法にいう「競売」には当たらないとされる<sup>202</sup>。競売法は、原則として、動産の任意競売を規制対象とするものであり、動産とは、「古物（bien d'occasion）」<sup>203</sup>、または、商人でも手工業者でもない売主が直接生産した新しい財物である「性質上の動産」でなければならない<sup>204</sup>と規定する。競売法上の「競売」に該当するのは、財物の所有者の受任者として行動することによって、財物を電気通信手段による隔地者間の公開の競りに提供し、最高額を提示した競り人に財物を落札させる行為」と規定している<sup>205</sup>。つまりは、売買を委任していること、公開の競りであること、落札行為があることが競売の条件となる。一方で第321の3条1項は、インターネットオークションは、この定義に該当するかのように思われる。しかし、フランスでは、第321の3条2項によって、インターネットオークションは、「仲立人と呼ばれる者が、契約の締結を望む2当事者を結びつけることを内容とする契約」であって、そこに売買の委任と落札が存在しないことから、競売法には該当しないとされるのである。

フランス著作権法の例外規定によれば、「短い引用」の要件から美術作品の全体を引用することはできず、広告使用も不可能となる。オークションCatalogへの美術の原作品のイメージの掲載については、第122の5条1項3号(d)で、裁判上の競売については例外規定に含まれるとしている。ただし、裁判上の競売であっても、作品がどのようなものであるかを顧客に知らしめることを目的として、「事前に」使用することのみが容認されており、販売後の使

---

200 フランス競売法については白石智則「フランスのオークション法制」比較法学第36巻第2

201 Pierre Sirinelli, *Propriete litteraire et artistique*, dalloz (2003) p83

202 白石 op.cit.p285-290

203 古物の定義として、「有償または無償のあらゆる行為の結果、生産または流通のある段階において、ある者が自らの用に供するために占有するに至った財物」とされているが、このうち、「自らの用に供する」という文言は、再度競売にかけるためだけの目的で占有する物を古物に含めないために加えられたとされる。白石 op.cit.p286

204 白石 op.cit.p286

205 白石 op.cit.p286

用には、著作権料が発生する。通常の商業的オークション（任意競売）については、オークションカタログに原作品のイメージを使用することは例外規定に当たらず、複製に相当する。

オークションカタログにユトリロの絵画を無断複製したという事件は、1991 年破棄院にて判決が出された<sup>206</sup>。この事件は、1986 年 12 月 8 日に行われた公開オークションにおいて、競売吏のルメール（Loudmer）が、モーリス・ユトリロの鉛筆画と二枚の油絵をカタログに無断複製したことに対して、ユトリロの共同著作権者であるファブリス（Fabris）が、訴訟を起こし、結果、フランス 1957 年法第 40 条の「短い引用」にあたらないとされたものである。

ただし、フランスの美術著作権徴収団体である ADAGP によれば、通常の複製についての著作権料はオークション会社から支払われることになっているものの、その原作品に買い手がついて、販売された場合には追及権が発生し、つまり、販売が促進されることで作者の利益にもなることから、ADAGP とオークション団体との間では、その際には、著作権料が免除されるとされる。買い手がつかなかった原作品については、複製の著作権料が作者に支払われるため、フランスにおけるシステムは、作者の作品の無断使用やフリーライドを防ぐ意味では、非常に効率的に機能している。

## 英国

英国著作権法は、フェアディール以外にオークションにおけるカタログへの複製について制限規定を設けている。

### 第 63 条 美術著作物の販売の広告

- (1) 美術の著作物の販売を広告することを目的として複製を行うこと、あるいは、複製物を公衆に配布することは、著作権の侵害としない。
- (2) この条の規定によらなければ侵害複製物となる複製物が、この条の規定に従って作成され、その後それ以外の目的のために利用されるという場合には、その複製物は、その目的においては侵害複製物として取り扱われる。  
この目的上、「利用される」とは、販売され、賃貸され、販売若しくは賃貸のために提供され、若しくは陳列され、公衆に展示され、又は頒布されることをいう。

（筆者訳）

この規定によって、英国では、書籍の形をとるカタログにおいても、オンラインの販売力カタログにおいても、この項の制限規定が適用される<sup>207</sup>とされている。フランス法における、「裁判上のオークションに限る」とした上に、「インターネットオークションを競売に含まず」という対応とは大きな違いがある。ただし、目的外使用については、著作権の侵害であるという点が第二項に明記されている。原作品の販売における広告という点は、2001 年の EU 指令<sup>208</sup>によって加盟国は批准を求められたが、英国は 1988 年著作権法制定時すでにこの制度を持っていた<sup>209</sup>。

206 Fabris v. Loudmer, Jan 22, 1991 Cour de Cassation

207 Simon Stokes, Art & Copyright, p 55

208 2001/29/EC Article 5. 3(j) use for the purpose of advertising the public exhibition or sale of artistic works, to the extent necessary to promote the event, excluding any other commercial use; 第 5 条 3 項(j)公共の展覧会あるいは美術作品の販売の広告を目的とした使用。そのイベントの広報に必要とされる範囲とするが、それ以外の商業利用は除く。

209 この点について、コモンウェルス諸国のオーストラリアでは、著作権団体の Viscopy がオークション会社やディーラーとの間で交渉を行い、Viscopy に属する作者の作品については、この

## 米国

また、販売用のカタログにおける原作品イメージの使用については、米国著作権法には規定がない。ただし、原作品の複製物については第 113 条(c)に規定がある。

### 第 113 条 絵画、グラフィックおよび彫刻作品に対する排他的権利の範囲

(a)本条(b)節(c)節の条文に基づき、絵画、グラフィックおよび彫刻作品を第 106 条に基づき複製する排他的権利は、あらゆる種類の物品（有用であるか否かは問わず）に著作物を複製することに及ぶものとする。

(c)公共の販売その他の頒布に供された物品に適法に複製された著作物は、当該物品の頒布もしくは展示に関連する広告もしくは解説またはニュース報道に関する当該物品の写真の作成、頒布または展示を防止する権利を持つものではない。

（筆者訳）

原作品を販売する場合について、フランスでは「裁判上の競売」に限定され、英国では「美術の著作物の販売」となり、オークションのみならずディーラーにも、また、ネットオークションの場合も利用が認められると明記されていた。しかし米国では、別の物品に適法に複製された著作物、つまり、適法に製作された複製品の販売における広告のために、原作品イメージの利用が認められるということであり、原作品そのものの販売に際しての規定が見当たらない。

米国著作権法第 113 条の複製物の販売における自由利用は、著作者の利益という点に鑑みるとれば合理性がある。それは、「適法に行われた複製」であることが要件とされているという点である。適法に複製が行われたということは、著作者の許諾を得て著作権料が支払われていることを意味し、その場合には、イメージ使用が許されるということである。複製物の許諾を行って著作権料を受け取った著作者が、その複製物の販売に関するイメージの使用を許諾しているわけであるから、複製者にとっても著作者にとっても非常に公平な考え方である。

## 日本

2009年6月19日に改正された我が国の著作権法第47条の2で、オークションにおける著作物の複製が、ある一定の範囲で自由利用できるようになった。改正著作権法第47条の2は以下の通りである。

第47条の2 美術の著作物又は写真の著作物の原作品又は複製物の所有者その他のこれらの譲渡又は貸与の権原を有する者が、第26条の2第1項又は第26条の3に規定する権利を害することなく、その原作品又は複製物を譲渡し、又は貸与しようとする場合には、当該権原を有する者又はその委託を受けた者は、その申出の用に供するため、これらの著作物について、複製又は公衆送信（自動公衆送信の場合にあっては、送信可能化を含む。）（当該複製により作成される複製物を用いて行うこれらの著作物の複製又は当該公衆送信を受信して行うこれらの著作物の複製を防止し、又は抑止するための措置その他の著作権者の利益を不当に害しないための措置として政令で定める措置を講じて行うものに限る。）を行うことができる。

---

ような目的に限って使用を許諾している。一方ニュージーランドでは、法の規定もこのような団体によるライセンス契約も存在していないとされる。Owen Morgan, *Advertising works of art for sale – copyright or contract?*, 14 AIPJ 21 (2003) p22

この制度によって、美術の著作物の原作品又は複製物の所有者等の譲渡又は貸与の権限を有する者にも、その申出の用に供するために、複製又は公衆送信を行うことができることになる。その中には、原作品をオークションで販売する際に使用される美術品カタログにおける複製も含まれている。

#### 著作者の権利制限と利益のバランス

EUでは、追及権に関する指令が採択された<sup>210</sup>2001年、これに先立ち、情報化社会のための指令<sup>211</sup>を採択しており、第5条の例外規定においては、「公開の展覧会あるいは販売において、著作物の広告の目的で、イベントの促進に必要とされる範囲」において、著作物の自由利用が認められているが、「それ以外の商業的使用は除く」と明記されている<sup>212</sup>。つまりは、欧州ではこのような例外規定によって、展覧会と美術品の販売での著作物の使用については自由利用が認められている反面、それ以外の目的での使用を禁じている。一方で、追及権を著作権の中心的な部分である<sup>213</sup>ことを認めているため、たとえば販売のために画像が使用されても、著作者は、追及権によって販売の一部を受け取ることができることで、販売行為が著作者への恩恵を与えることになるのである。美術の著作者の権利保護の立場から見れば、非常にバランスが取れていると考えられるのである。つまりは、著作者が、原作品の販売上の利益の一部を手にする権利を持つことから、販売に際し複製権が制限されるとしても<sup>214</sup>、受益者となることができることになる。

欧州諸国においては、EU指令 2001/29/ECにおいて、オークション等のカタログへのイメージの自由利用<sup>215</sup>が許されているのと同時に、同指令 2001/84/ECで追及権の支払いが行われていることも、同様の合理性が働いていると言える。つまり、原作品を販売することで、著作者には利益の配分がないという、いわば、追及権を保有しないことを選択するのであれば、原作品の販売に際しそのイメージを広告に使用する際に著作者の複製許諾と著作権料の支払いが発生するのは、当然のことである。現在米国には追及権もなく、原作品そのものの販売に係るイメージの自由利用という規定も法文上にはない。

ところが、わが国では、米国方式の追及権規定も自由利用もないという方向性でも、欧州方式の、追及権保有と販売時の自由利用とを同時に行うという方向性でもないのである。これは、美術の著作者の限定的な著作権収入である原作品の販売時における複製権を制限しているものの、それによる著作者への見返りはないという非常に販売者よりにたった法制では

---

210 2001/84/EC

211 2001/29/EC

212 Article 5, 3(j) use for the purpose of advertising the public exhibition or sale of artistic works, to the extent necessary to promote the event, excluding any other commercial use;

213 2001/84/EC Recital 4

214 例外規定である第5条のうち、1項については批准義務が発生するが、2項以下については任意規定である。

215 もし、美術の著作物が、公共の展覧会あるいは公共の販売における広告目的でしようされた場合、このような使用については、著作権の例外とされる。しかしながら、この例外は、そのイベントの促進について必要な使用に限定されており、その他のいかなる商業的使用においてもそれに含まれるものではない。つまり、図録がここに含まれるのは、展覧会あるいは販売会に関連して売られる場合のみであり、一般の書籍の販売という形態はここには含まれないのである。

Edited by Thomas Dreier and P. Bernt Hugenholtz, Concise European Copyright Law, Kluwer Law (2006) p380

ないかという見方ができる<sup>216</sup>。わが著作権法と欧州との最大の違いは、欧州では、美術の著作者がその他の商業的利用を除いた展示や販売について、複製権の制限規定が定められたのと同時に、プロの仲介者を介した取引についての追及権を制定しているが、わが国では今日、販売の際の複製権の制限のみが設定されたにもかかわらず、追及権はないという点にある。

### 3. 追及権の有効性と機能

#### 1) 追及権の有効性

「美術の著作者はもはや貧しくない」

元来、美術の著作者が「貧しい」とすることに対して、メリマンは、現在追及権を受け取ることができる著作者は貧しくなく、追及権制度の恩恵を受けるのはすでに名声を得た著作者であると主張する。また、フォランの風刺画については、印象派の時代とは違う現代の状況にはこの例は当てはまらなとし、追及権が貧しい美術の著作者に恩恵を与える機能はないと述べている<sup>217</sup>。

キャンプ<sup>218</sup>は、追及権への賛否の裏付けとしての実証研究が必要であると考え、サザビー・パーク・バーネット社のオークションカタログを元に、1973年から1977年までに行なわれた500ドル以上の取引を対象に調査し、低い価格で作品を手放した後に高値で取引される発生頻度、作品が何度も取引される著作者の特定、追及権施行における追加的費用としてのアート取引の需要への影響、そして、若く無名の著作者の機会が損なわれるかについて検討している。まず、「美術の著作者は若く無名な間に手放した作品が後に高額で取引される」点について検証を行ない、1977年のオークションで取引された作品の著作者の平均年齢は54歳であることから、この仮定に反するものではないとしている。しかし、販売された作品の多くは著作者が30代後半に作られたものであるため、「非常に若く貧しい時代に安く販売されてしまった」ということはできないことになる。その結果として、賛成派も反対派も主張の裏付けとならない部分があるという結論を出している<sup>219</sup>。

統計学的に言えば、美術の著作者が一般に貧しいと言えるかどうかについては、国により地域により、格差が生じていることは明らかである。たとえば豪州の、プロのアーティスト1,063人の状況を調査した報告書<sup>220</sup>では、美術の著作者の収入は他の業種に比較して低いとい

---

216 たとえば著作権法第33条1項では例外規定として、教科書用図書等への掲載ができとしているが、2項で、補償金の支払いが求められている。第33条の2の教科書用拡大図書においても、同様である。教育や弱者保護を目的とした例外規定においても、補償金の支払が求められる一方で、販売を目的とした複製が無償で行われる点は、今後検討を要する課題ではないかと考える。

217 John H. Merryman, *The proposed generalization of the Droit de Suite in the European communities*, The Intellectual Property Institute, p7 (1996)

218 Tom Camp, *Art Resale Rights and the Art Resale market : An Empirical Study*, vol 28 Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A. (Oct1980-Aug1981)

219 キャンプの後継者を自認するウ(Jeffery Wu)はキャンプの調査方法を踏襲して新たな調査を行っている。Jeffery C. Wu, *Art Resale Rights and the Art Resale Market: A Follow-up Study*, vol. 46, No 4, Journal of the Copyright Society of the USA (Summer 1999)

220 David Throsby and Virginia Hollister, *Don't give up your day job: an economic study of professional artists in Australia*, Australian Council (2003)



う結論が出されている<sup>221</sup>。

購入者側から考えてみると、音楽や文芸を複製物として購入する形態に対して、一作品としての美術の原作の購入は、価格が高く、購入できる層は非常に限定されるということが言える。美術の著作者が貧しいと仮定すれば、その要因のひとつには、また、作品の販売会社との関係性があるのではないだろうか。音楽がレコード会社等を通じた録音物を、文芸が出版社等を通じた書籍等の印刷物を大量に発行し、各々の会社組織は作者をある一定の範囲で保護しているといえる。同時に法制度の改正や廃止の議論においても、このような会社を通じたロビー活動が可能であることに對し、多くの美術の著作者は、特に若くまだ駆け出しの頃には、図録やポスターといった複製で頒布する会社組織との関連がないという点にある。

追及権の導入際、前述の「美術の著作者に、文芸や音楽の著作者と同等の保護を与えるべきである」ことが多くの国で理由として述べられてきている。仮に、この前提が正しかったとしても、反対論者は、追及権の有効性に対する疑問をまだ払拭してはいない。つまりは、このアーティストが貧しくはないという主張に加えて、追及権の導入がすでに裕福なアーティストが受け取る余剰収入なのではないかという追及権の有効性についてである。

#### 「追及権は著名で裕福なアーティストのみを保護するのか」

追及権反対論者が指摘するのは、追及権を受け取ることができるような作品を製作している著作者はすでに有名であり裕福であるというものである。確かに一定の金額以下の取引は追及権の対象とならないとすれば、それ以上の額で取引されるのは、より著名な著作者であるといえる。最低取引額に充たない金額で取引される著作者には追及権による保護が与えられず、すでに名声を得たより富める著作者がさらに富むという主張である。

この点についてはまず、追及権の出発点があり、従って追及権の捉え方の違いが存在する。著作権を著作者の保有する権利(author's right / Droit d'auteur)とする大陸法的見方は、追加的な財産権として追及権を導入するとき、著作者の権利のひとつとして、原作の販売の際に一部が還元されるという権利を含めるべきかという議論がおこなわれる。その間、追及権が著作者の権利として存在しうるか否か<sup>222</sup>、そして、どのような法的根拠に基づくのかが中心的テーマとなる。

一方の英米法諸国の複製する権利を供与するというコピーライトアプローチにおいては、元来、著作者が譲渡不能の人格的権利を持つという概念が存在しない土壌において、何らかの不都合が起きているためにそれを修正するための一つの特別法としてしか、追及権による保護の理由が存在し得ない。その中で、なぜ美術の著作者を特別に保護すべきであるかという点については、多くの英米法諸国は、ベルヌ条約第14の3条が存在することを理由として、ベルヌ条約への批准のために導入するとしている。その場合、著作者の保護の是非と法的根拠ではなく、ただ、保護を与えることそのものに、社会的経済的意義があるかという議論に変化しているのである。

そうすると、この法制度を導入するということであれば、裕福なアーティストのみを保護するための法制度ではなく、より多くの著作者の効用となることが、一つの必須条件となり、つまりは、どのレベルの取引価値の作品までを保護するのかという実質面での取り扱いが問題になる。できるだけ多くの著作者を保護することを目指すのであれば、最低取引額を下げ

221 ただし豪州の場合、アボリジニ問題があるため、この結果が「一般的」であり、その他の国の状況にも当てはまると断言することは難しい。

222 「第III章 追及権の法的立脚点」参照。

るという方法がある。しかし、対象となる取引の下限を下げることは、販売者側に支払い義務が生じる取引が増加することになる。追及権を導入する時点から、市場への悪影響を主張するプロの仲介者にとっては、支払い対象となる取引ができるだけ少ないことが望ましい。議論は、著作権の享有する権利をどの程度まで社会が許容するかという問題となり、各国毎の著作権と支払い義務者の間のバランスの問題となってくるのである。保護対象となる取引の範囲は、EU 指令、英国、ドイツでは以下のように設定される。

EU指令では最低取引対象額の上限を 3,000 ユーロ、最高支払額の上限に 12,500 ユーロとプライスカップ制度を導入し<sup>223</sup>、各国法における最低取引額は 3,000 ユーロ以下にすることも可能であるとしている。

英国における徴収について、DACS(Design and Artists Copyright Society)は 2005-2006 年の支払い報告書において、以下データを公表している。2006 年 2 月に法が施行されて以来、同年 7 月に 59 人に合計 21,295 ポンド、8 月に 88 人に合計 44,284 ポンド、9 月に 76 人に合計 58,144 ポンドがアーティストに支払われている<sup>224</sup>。英国の場合、販売価格が 1,000 ポンドを下限としたことで、保護対象となるアーティストの範囲が広がっている。

制度的に非常に参考になるとされるのはドイツ方式である。ドイツは追及権徴収を販売価格に含めており、最低価格を 50 ユーロという低いレベルに設定している<sup>225</sup>。それによって、より多くの著作権者が保護されている。この制度の運用上、最低取引価格を上昇させてしまえば、すでにある程度著名な著作権者のみを保護することになり、最低取引価格の下限を下げることで、保護対象となるアーティスト数が増加することになる。つまり、保護の対象とする販売額の下限を下げることで、裕福な著作権者のみならず、貧しい著作権者も含めたより多くの著作権者に追及権収入を与えるという状況をつくりだすことが可能になるのである。

## 2) 追及権の機能

### 追及権導入の効用

追及権の導入による効用としては、まず、「著作権者の権利が増加したこと」をあげることができる。ベルヌ条約第 14 条の 3 では、著作権者が最初に原作品を譲渡したのちに行われる、その原作品の売買の利益にあずかる譲渡不能の権利を享有すると規定し<sup>226</sup>、これまで知られていた著作権者の権利に加えて、新たな権利が存在することを示している。美術の著作権者が、文芸や音楽の著作権者に比べて、不利益を被っていたとされる部分についての調整が行われることから、既存の著作権に新たな権利が追加されることで、保護が拡大するという効用が見込

---

223 興味深いことは、EU ハーモナイゼーション以前の各国法における最低額は 3,000 ユーロよりはるかに低かったということである。3 カ国では 1500 ユーロであったが、6 カ国では 300 ユーロ以下あるいは下限がなかったという。Wladimir Duchemin, *La Directive Communautaire sur le Droit de Suite*, 191 R.I.D.A. p72 (2002)

それと同時に、これまで固定レートの徴収が多く行われていたことに對し、指令での段階的なレート設定されたことは、販売者側の負担を減じると同時に、ある一定額以上の取引については、販売額にかかわらず徴収額をほぼ一定にするという試みといえる。

224 2007 年 7 月現在 1 ポンドは約 250 円。合計支払額は、約 1450 万円相当となる。2009 年に入り換算レートは円高に振れたが、2009 年 11 月の約 150 円は、約 870 万円相当となる。

225 ドイツ著作権法第 26 条 1 項

226 ベルヌ条約では、美術の著作物のみならず、作家および作曲家の現行についても同様の権利を示しているが、本稿では美術の著作物に限定して論じている。

まれることになる。具体的には、著作者がいかなる価格で原作品を販売してしまったとしても、その後転売が行われる場合、ある一定額を上回る取引であることを条件として、販売額の一部が著作者に還元されることになるのである。

第二に、著作者には「販売情報を知るという権利」も与えられることになる。EU 指令 2001/84/EC の第 9 条では、著作者が、再販が行われた情報を得る権利を規定している。美術の著作者は、著作権を譲渡していなかったとしても、原作品を他人に譲渡してしまえば、その後作品の転売、美術館への収蔵、取引価格等の情報を、必ずしも得られるとは限らない。販売された作品の美術館やコレクターによる所蔵ならびに高額での取引は、通常、著作者にとって名誉なことであり、製作した他の作品の販売価格や価値に影響を与えることもあるが、最大の効果は、自身の作品が高く評価されることで、次の作品製作へのインセンティブとなるということである。

これまでは、作品がいくらで販売されたかを著作者に知らせる義務はなかったが、販売者には、追及権の支払いに関して、販売情報を著作者に知らせるといった義務が発生することになった。ただし、情報を得る権利は、追及権施行のために必要な情報でしかなく、必ずしも個別具体的な詳細が知られるということではないが、追及権によって、少なくとも著作者は、作品の販売が行われ、また、自作品がいくらで取引されたかという情報を得られるのである。

第三の効用は、「相互主義による保護の拡大」である。EU 加盟国に追及権が広がり、世界では 50 カ国以上がこの制度を保有するという状況になっても、かつ、自国が追及権条項のあるベルヌ条約に加入していたとしても、追及権を保有しない国家の国民は、保有国の市場で自作品の販売が行われたとしても、追及権を享受することはできない。

我が国には追及権制度はないことから、たとえ日本の著作者の作品が、フランスや英国で販売されたとしても、追及権を受け取ることはできないことになるのである。仮に、日本に追及権制度が導入された場合、海外の市場で日本の著作者の作品が取引されるたびに、その利益の一部は著作者に支払われることになる。相互主義が適用されることで、日本の著作者は、世界の美術品取引における追及権収入があることになる。

第四の効用は、「美術の著作者の救済」という点がある。第一の効用として、著作者の権利の伸張によって、美術の著作者が被っていた不利益が解消されるという点を述べた。ここで挙げるのは、特に、何らかの理由でその後の製作をやめた人々が追及権による支払を受けることができるという点である。著作権の保護期間は、現在、我が国では著作者の没後 50 年、欧州等では没後 70 年である。つまりは、死去によってその後は作品を創作しなくても、50 年間あるいは 70 年間著作権料を受け取ることができることになる。しかしながら、原作品の販売が収入のほとんどを占める美術の著作者にとっては、販売した時点で、次作品を作らない限り、収入はない。一方で、著作者が死去すると、今後はその著作者の作品が創作されることがないということから、音楽、文芸、美術を問わず、作品需要は高くなる。しかし、すでに原作品を手放した美術の著作者、厳密にはその遺族は、自身の死去を原因とした価格の上昇であっても、その恩恵にあずかることはできないのである。追及権の導入は、死去によって、あるいは創作を停止した著作者への価格の上昇分を還元することができるのである。

#### 美術品市場と追及権導入による市場の反応

しかしながら、これらの効用に対し、反対派は、追及権の導入から市場が大きな影響を受けることによって、美術市場の一部が縮小し、結果的には著作者にも良い影響はないと主張

する。

メリマンは、アート取引において、著作者（アーティスト）、仲介者、コレクターが存在するとし、追及権はだれにとっても利益とならないと主張する。市場には、著作者自身が作品を販売する市場(Primary Market)とその後の所有者による転売市場(Secondary Market)があり、著作者が興味をもつのは直接の所得となる自作品販売市場での取引であるとする。つまり、転売市場での取引を対象とする追及権は、著作者にとっての重要な収入源とはならないという<sup>227</sup>。コレクターにとってはアート作品を購入するために使われる総予算額は決まっており、追及権によって取引コストが上昇するために、コストのかからない同価値の他の作品に興味が移るというものである。この場合、価格の上下に関わらず他のアーティスト作品と代替不可能な著作者は、すでに成功しており十分裕福であるために、このような仮定には最初から含まれていないとする<sup>228</sup>。

メリマンの仮説は、前者の最終購入者が完全に価格に敏感に反応する（価格弾力性が高い）という前提を取っているために、転売市場において追及権が著作者に支払われたとしても、著作者の最初の販売市場においては収入減となることで、増額分は最初の販売の減額と相殺されてしまい、管理コストも勘案すれば導入するメリットはないことになる。

豪州の著作権団体であるViscopyは 2004 年 4 月に報告書を発行している<sup>229</sup>。この報告者では、豪州に追及権が導入された場合に市場がいかなる行動様式をもって反応するかの実証研究がない為に、追及権導入による市場への影響を予測することは難しいとし、市場の反応を二つの極端な状況に分けて結果を分析している。一つは最終購入者が価格に極めて敏感である（価格弾力性が高い）場合、もう一つは最終購入者が追及権による追加的金額の支払いにまったく反応しない（価格弾力性が低い）場合である。価格弾力性が高い最終購入者は、いかなる価格の上昇においても需要を減じる為、追及権導入は非効率的であり著作者にとって有益ではない。一方、価格弾力性が低い最終購入者は、いかなる価格の上昇によっても需要が反応しないことになる。

また、メリマンは、追及権が適用されることで、追及権のあるパリでの販売を避けてニューヨークで行なうというような、フォーラムショッピングが発生するとしており、その結果、追及権を導入することは著作者にとってもディーラーやオークション関係者にとっても利益にはならないと結論づけている。

この点については、1920 年に追及権が導入されたフランスのアート取引市場は今も欧州第二位を維持し、導入して一年の今も英国の取引市場の取扱高は欧州一位である<sup>230</sup>。確かに、追及権を追加的成本という見方を取れば、追及権のない市場での取引インセンティブは働

---

227 Merryman, *The proposed generalization of the Droit de Suite in the European communities*, p4-6

228 拙著「アメリカにおける追及権保護の可能性」企業と法創造 第3巻第2号 早稲田大学 21世紀COE総合研究所 pp182-184 (2006)

229 *Evaluating the Impact of an Australian Resale Royalty on Eligible Visual Artists*, reported by Access Economics Pty Ltd, for Viscopy Ltd. (2004)

230 2006 年 1 月に英国 DACS での聞き取り調査によれば、英国の市場はアンティークが主流であり、当初危惧されていたよりも、著作権導入による衝撃は小さいことが施行前に判明している。

くと思われるが、一方では、アート作品の移動にかかる費用とリスク<sup>231</sup>、アート市場に集まる顧客、為替リスク等を考慮すると、市場を移動することなくこれまでの取引が継続されるという結果になる。

美術のオークション団体であるThe European Fine Art Foundation (TEFAF)は、マクアンドリュウによる美術品市場の分析を毎年発行している<sup>232</sup>。世界の美術品市場は、取引金額ベースでは、2002年の222億ユーロ、2003年の186.31億ユーロ、2004年の243.85億ユーロ、2005年の288.33億ユーロと順調に規模を拡大し、2006年には433億ユーロに達している。そして2007年には、480億ユーロの取引が行われ、2002年に比べて約2倍となっている。国別のシェアで言えば、1位のアメリカが41%、次に英国が30%、3位以下には、フランスの6%、ドイツの3%、スイスの2%と続くが、前年には5%だった中国が8%にシェアを拡大したことで、フランスを抜いて3位に浮上している。このデータはディーラーとオークション両方を合算したものであるが、2006年時点でのディーラー経由の取引は約52%、オークション会社による取引が約48%を占めるとされる。

導入一年後も市場規模で欧州一位の座を維持する英国の例を見ると、市場における追及権支払いの対象となる取引の占める割合がどの程度かということはあるにしても、追及権導入による費用負担の増加は、現時点では市場への影響となって現れていない。

#### 何を追及権の保護対象とすべきか

ベルヌ条約で著作者が共有するとされる追及権の対象は、所謂美術の著作物のみに止まらず、音楽や文芸の手稿をも包含するとされる。しかしながら、主に原作品の譲渡で収入を得ている美術の著作者と同様の権利を音楽や文学の著作に与えることになると、これまでに検討されてきた権利の存在理由とはまた別個の分析が必要となる。

美術の著作者が文芸や音楽の著作者と同等の権利を得ていないという点が多く、多くの国での導入の理由として挙げられてきている。そうすると、「有利である」とされてきた複製による取引中心の文芸や音楽の著作者に、さらに追及権を付与してしまうことで、美術の著作者に与えた恩恵とのバランスという問題が出てくる。人が描いた絵画や書道、漫画の原画、本の挿絵の原画というものは、文芸と美術の双方に属すると言い得る特徴をもつ表現形態である。原作品の販売の機会もあるものの、元来複製物としての頒布が主であるともいえる。もし、追及権の法的根拠が不平等の是正という点のみにあるのであれば、文芸や音楽の手稿というもの、あるいは、このようにボーダーライン上にあると思われる表現形態の作品については、EU指令2001/84/ECと同様に追及権から除外しなければならないことになってくるのである。

しかしながら、文芸に属する著作物を購入する時、その小説あるいは専門書の中身、つまりは文芸そのものを読みたいと強く欲したのであれば、もちろん複製物を購入することが考えられ、さらに、中古品でもかまわないし、内容がデジタルブックという体裁であっても、懸案のグーグルブックであっても、内容にアクセスするという意味合いにおいては、無差別であることになる。ところが、ある小説家の手稿を手に入れるという行為は、美を美術として表現した原作品ではないものの、小説家の自筆で書かれており、購入者の立場でいえば、「額に入れて、鑑賞用に飾る」あるいは「筆跡を見て、小説の場面に思いを馳せる」等の目的で

---

231 費用としては作品移動のための輸送費と保険料が挙げられる。またたとえ原作品に保険がかけられていても、唯一の作品が破損や盗難で失われることは、非常に高いリスクである。

232 Clare McAndrew, *The International Art Market*, TEFAF 2008  
Clare McAndrew, *Globalisation and the art market*, TEFAF 2009

購入するものであり、ある種、美術の原作の購入と類似の動機であると言える。ある作曲家の音楽作品の手稿を手に入れる場合も、同様であると考えられる。つまりは、文芸作品そのものを読むための文芸とした場合と、著作者が書いた「原稿」には大きな違いがあるといえることができる。

そうすると、美を表現したものではない、文芸、あるいは音楽の手書き原稿というものを追及権で保護する理由は、別のところに求めなければならない。現時点における、音楽と文芸の著作物の追及権による保護は、現在行われている枠組みと理由づけの中では、非常に難しいと言わざるを得ない。

#### 誰が追及権を負担すべきか

追及権の支払いが行われる際に、支払い義務は主に販売者側にある<sup>233</sup>。追及権賛成派の主張の中では、販売者はあたかも芸術作品の売買によって巨額の利益を手にするコレクターと見られがちであるが、当事者から見れば物品を購入して再販するという商行為の取引対象物がアート作品であるに過ぎない。美術の著作者がそれ以外の著作者と同等の権利を与えられていないという著作権上の問題の解決を、販売者に支払い義務を課す形で解決するのが最善の策なのだろうか。作品価値が大きく下がるような場合であっても、著作者は常に追及権を受け取ることができるという方式は、販売者側から見れば、不当利得に相当すると取ることできる<sup>234</sup>。

一方で取引がある時点以降は行われないこともある。ミレーの「晩鐘」を生涯保有し続けたショッシャル<sup>235</sup>のようなコレクター、あるいは、美術館に収蔵される場合である。美術館に所蔵されることは名誉であるものの、今後市場に放出されて取引される可能性は非常に低くなり、アボリジナルアートの例においても、美術館に所蔵される作品の著作者は著名でありながら貧しい場合が多い。美術の著作者が収入を得る方法が原作の販売に大きく依存していることを理由として追及権法が施行されるべきとするのであれば、美術館やコレクターが作品を転売することなく所蔵し続けることで著作者が被る逸失利益についても検討すべき余地がある。そうすると、さらなる問題は、取引を行わないことについて、著作者に対して誰が補償を行なうべきか、つまり、誰が追及権を負担すべきであるかという問題に立ち返るのである。

---

233 英国追及権法においては、支払いは販売者と、販売者の代理人／販売者に代理人がいなければ購入者の代理人／購入者に代理人がいなければ購入者とが共同で責任をもつことになっている。The Artist's Resale Right Regulations 2006, chapter 13。EU 指令 2001/84EC の 1-4 において、この選択が可能であるとされている。

234 イタリアやカリフォルニアの利益増加方式においては、購入価格と販売価格の差益が出た場合にのみ、支払い義務を課している。確かにこの方式は、このような不当利得的事態の解消に役立つものであるが、利益が発生したかどうかの調査等のコストもかかり、徴収が煩雑であるために、この方式が採用された国では多くの販売で徴収が行われなくなっている。

235 「第 III 章 追及権の法的立脚点」参照。

## V 追及権導入の可能性

最終章では、追及権の導入について検討する。追及権はすでに、大陸法諸国にはある程度の広がりを見せているが、英米法諸国における導入に際しては、法制度の必要性や施行上の問題がある。まず、米国カリフォルニア州と英国における導入事例を取り上げ、追及権を規定した法の成り立ちと問題点について述べる。次に、今後導入の予定があるあるいは予定されていた豪州とニュージーランドについて述べ、最終的には、我が国における問題に言及する。

## 1. 各国法への導入事例

### 1) カリフォルニア

カリフォルニア州追及権法のなりたち

カリフォルニアの追及権法成立までには、以下の背景がある。ラウシェンベルグ (Rauschenberg) は自身が手放してからわずか 10 年で作品の価格が約 100 倍の値上がりを経験したこと<sup>236</sup>に憤慨し追及権の推進運動を起こした。当時、下院議員だったアラン・シエロティ (Alan Sieroty) は、この運動に賛同し、カリフォルニア州法のための追及権法案を作った。カリフォルニア州では、1976 年 Resale Royalty Act<sup>237</sup> が制定され、1977 年 1 月 1 日施行された。しかし、シエロティは法案製作を支援し賛成している芸術家と活動家とだけ話し合い、所謂アート関係者に相談することなく決定したためにこの新たな権利の創設は、「多くのカリフォルニアの美術館、コレクター、ディーラー、著作者から驚きをもって迎えられた」<sup>238</sup>という。施行後明らかになった諸々の問題点については、1982 年修正され、現在の形が整った<sup>239</sup>。

カリフォルニア州法では、5% を越えるロイヤリティを除き<sup>240</sup>放棄不能としている。ファインアートの原作品を保護対象とし (具体的には絵画、彫刻、描画、ガラスのアート作品) 著作者の死後 20 年間保護される。

「アーティスト」とはファインアートの製作者であり、再販が行われる時に、アメリカ市民あるいは、2 年以上州内に居住している者と定義される<sup>241</sup>。(カリフォルニア州法の項では、以後「アーティスト」と呼ぶ。) オークションによる販売あるいはディーラーを介した取引であって、販売者 (あるいはそのエージェント) がカリフォルニアの居住者であるか、取引が州内で行われた場合が対象とされる。「アーティスト」からディーラーが作品を買い取ってから 10 年以内の転売については適用除外となる。徴収率は 1,000 ドルを越える取引について<sup>242</sup>、一律 5% 課されるが、購入の際に支払った金額を、販売総額が下回っている場合は適用されない。

---

236 Rauschenberg は作品の "Thaw" を 1958 年に 900 ドルで手放したが、1973 年の転売においては 85,000 ドルになっていた。「第 III 章 追及権の法的立脚点」P37 参照。

237 California Civil Code §986 enacted 1976, effective 1977, amended 1982

238 Merryman, *Law, Ethics, and the Visual Arts*, p474-475

239 修正によって、支払い義務者に販売者の代理人が加えられ、書面による契約であれば権利を放棄できることになった。保護範囲はファインアートと限定され、ガラスのアート作品を加えられた。また死後の相続についても記載された。

240 5% 以上の徴収を認めているため。5% であれば放棄不能となる。

241 California Civil Code, section 986 (Law of Sept.22 1976 as amended by law of March 11, 1982) (c)(1)

242 1,000 ドル未満の取引は除外される。California Civil Code, section 986 (Law of Sept.22 1976 as amended by law of March 11, 1982) (b)(2)



「アーティスト」の居所不明によって販売者が 90 日以内にロイヤリティの支払いを行うことができない場合、5%相当額はカリフォルニア・アート・カウンシル(CAC)に送られ、一時的に州の歳入として預け入れられる<sup>243</sup>。CACは、徴収した追及権料を支払うために、「アーティスト」を探す努力をするが、それでも居所が不明で販売が行われてから 7 年以内に支払いが行われない場合、徴収額はカリフォルニアのアートビル基金に納められる<sup>244</sup>。

追及権制定当時の「アーティスト」はそれぞれの居場所を知っていたが、コミュニティが拡大した現在では消息のわからない「アーティスト」も多く存在する。「アーティスト」の搜索のためには様々な方法が試みられている<sup>245</sup>。

追及権制定以来 2006 年 10 月 11 日までに「アーティスト」不明を理由としてCAC に送金された総額は \$ 106,266.55、該当「アーティスト」数 159 人余、作品数は 190 余となる。うち、特定されているが居所不明の「アーティスト」は 139 人、180 作品で\$61,807.50、作者名不明が 10 人余、10 作品余、\$ 44,459.05 となる<sup>246</sup>。

カリフォルニアの追及権は英国のような中央徴収システムに相当する形態をとっておらず、各々の販売者が直接著作者に支払うことに加えて、購入額が販売額を上回った場合は適用されないことから、実際にどの程度の追及権の支払いが行われているか把握することは難しい。「アーティスト」の不明案件数から類推しても、実際の支払額は、限定的なものとみられる。

#### 問題点

カリフォルニアの追及権そのものへの賛否以前に、連邦法の枠組みに無いにも係わらず、州法のみが存在する法制度であることが問題を生んでいる。「カリフォルニア州の居住者」あるいは「州内の取引」を対象とするという条件が法の効力を減じているのみならず、州の居住者に対しても不利益を与えているといえる<sup>247</sup>。問題点はまず、州内でのみ適用されるという点にある。

アートの取引市場は野菜や水産物のように取引場所自体が固定されるものではない。取引場所による規定が一州法のみにあることは、支払いを避けるための内国のフォーラムショッピングを許してしまうことになる<sup>248</sup>。

また州の居住者であるという要素については、別の州の企業を通じた販売を行うことで、追及権の支払いを免じる抜け道を容易に見出しうる。カリフォルニアで完全な保護が行われるためには、米国全体をカバーする何らかの規制が必要となり、その意味では連邦法に追及権規定の無い限り、カリフォルニア州の保護がどの程度可能かということは他州の法制度

---

243 California Civil Code, section 986 (Law of Sept.22 1976 as amended by law of March 11, 1982) (a)(3), (4)

244 California Civil Code, section 986 (Law of Sept.22 1976 as amended by law of March 11, 1982) (a) (5)

245 2006 年に CAC を訪問し、取材した際、最近では、アーティストがインターネットで自分の作品を発表する、あるいは、メールでの連絡先を記載している場合もあるということであり、一時期に比べれば、ネットの発達によって、搜索ははかどっているということであった。

246 不明の 10 人余には、建物の転売に際して一棟分のアートの相当額をまとめたロイヤリティとして \$ 30,000 が支払われた件も含まれるために、数字は確定していない。作品数、アーティスト数、支払額については、CAC から提出いただいたものである。

247 これらの条件は、連邦法においては問題にならない国境や国籍による差別化である。

248 カリフォルニア以外には追及権法はないので、州外に出るだけで支払いが免れることになる。

に依存することになる。

カリフォルニア州の住民が被るもう一つの不利益は、相互主義に由来する。内国民待遇を基本とするベルヌ条約において、追及権は例外的に相互主義の原則がとられている。そのため、たとえカリフォルニアに住んでいても、連邦法に追及権を持たない米国籍である「アーティスト」は保護対象とならない。よってベルヌ諸国あるいは EU 加盟国において（法制度のある）カリフォルニア居住者の作品が販売されても追及権による保護を受ける事はできないのである。

一方で、不明「アーティスト」の搜索の問題もある。不明「アーティスト」の扱いについて、カリフォルニア州政府が重要な役割を担っているが、不明者の搜索は簡単なものではない。カリフォルニア・アート・カウンシル（CAC）では、サイト上で「アーティスト」名の登録を呼びかけているが、追及権の知名度の低さゆえに、登録を申し出る「アーティスト」は多くはなく、追及権自体が支払われても、「アーティスト」の搜索は難しい。このような業務は州行政機関に属する CAC によって為され、搜索すべき「アーティスト」数は増加しているが、その予算は年々削られているのが実情であるとされる。また、不明「アーティスト」が発見され追及権の支払いの連絡を受けたとしても受け取りを拒否するケースもあるという。少額を受け取るための事務手続きを嫌う場合、受け取りのために自分の住所等の情報開示を拒む場合等あげられる。

カリフォルニア州においてはどの程度の追及権の支払いが行われているかという点についても、現実には、販売者から直接行われることになっているため、具体的な数字をつかむことはできないのである。「アーティスト」側から見れば、過去に手放した自分の作品の販売や販売価格についての情報を得る機会は少ない<sup>249</sup>。「アーティスト」の権利として、再販が行われてから 3 年、あるいは販売の事実を知ってから 1 年以内に支払を求めた訴えを起こすことができるが、実質販売が行なわれたことを自動的に「アーティスト」に知らせるシステムはないのである。カリフォルニア追及権法の抜け道の多さは批判対象となり、実質有形無実と称する学者もいるが、「アーティスト」の保護を目的とした法が米国の二大アート市場の一つであるカリフォルニアに、きわめて早い時期に取り入れられたことには大きな意義がある。

また、カリフォルニア州法は、追及権システムを取り入れる環境を整えているとも言える。州法第 987 条では、「アーティスト」のパーソナリティーの表現である作品を改変することは作者の評判を傷つけ、公共の利益にも反するとしており、刑法第 536 条では「アーティスト」からの請求にもかかわらず販売金額や数量を開示しないことに対する罰金あるいは懲役刑を課している。

## 2) 英国

### 英国追及権法の成り立ち

EUで追及権の導入が決定したことによって、英国は 2006 年 1 月 1 日までに追及権を施行しなければならない 4 カ国のひとつとなった。それを受ける形で 2005 年に作成されたグラデ

---

249 ただし、カリフォルニア州刑法第 536 条では、アート作品の販売において販売価格や数量を偽った場合には、\$200 以上\$1,000 以下の罰金あるいは 10 日以上 6 ヶ月以下の懲役、あるいはその両方を課している。また、第 536a 条では、アーティストには書面で購入者の氏名と住所を要求する権利があることを規定している。California Penal Code 536, 536a

ィとジマンスキの報告書<sup>250</sup>では、ハーモナイゼーションによる追及権の創設を前提とした上で、具体的な支払いについての分析が行なわれ、保護の下限を下げることで何件の取引が保護下に入るかという点についても検討された。さらに導入のプラスの影響の一つとして相互主義による恩恵もあることが指摘された。一例を挙げれば、英国の著作者の作品がフランスで取引されても追及権を受け取ることができるようになることは、著作者のみならず英国にとっても追及権のメリットとなるという点が強調された。政府は追及権法案に関し、2005年2月に正式な調査を開始した。それには149のコメントが寄せられ、それをもとに検討した結果として、2005年12月15日に議会に法案の修正版が提出された<sup>251</sup>。

この法案<sup>252</sup>は、2006年2月13日に承認され、14日に施行された。英国における徴収は、中央徴収システム（義務的徴収）であり、2006年の開始時には、政府より著作権徴収団体であるDACSが指名され、追及権の徴収にあたった<sup>253</sup>。2006年中に徴収された総額は約13万ポンドとなっている。

### 問題点

英国の美術品取引市場は、欧州一位を誇る。それゆえに、一度取引が減少すれば英国の雇用問題にも大きな影響を与える。英国が導入以前に一番恐れていた問題は、追及権があることで、美術品の取引場所が、追及権のない米国、あるいは、スイスに移動してしまうということである。追及権制度のないニューヨークやジュネーブが活況を示すことで、英国に大きな不況要因が生まれることになる。欧州最大の美術品市場を持つことは、つまり、その分野での労働人口も多く、市場が縮小した場合、影響を大きく被ることになるからである。そのため、英国は追及権導入を全加盟国に義務づけるEU指令の採択に際しては、最後まで反対を唱えてきたが、その背景には、物品税の導入によって受けた英国の美術品市場の壊滅的な打撃があった。

欧州は1994年EU指令によって、美術品市場に対しても2.5%の物品税を課税することを英国に求めた。さらに、1999年には物品税の5%への値上げへの批准を余儀なくされた。美術品の取引すべてに課税されたこと、さらに、課税率が上昇したことで、英国のアート市場は大きな打撃を受けた。それまで世界一の取引市場として君臨していた英国から美術品の米国への輸出が増加し、英国の美術品輸入額は28%も激減したと言われる。

2005年のグラディとジマンスキによる報告書では、英国の美術品取引は、アンティーク作品が大きな割合を占めていることが示され、また、2006年時点での保護対象は生存中の著作者のみであるために、英国市場の被る不利益は、予測より大きいものではないとされていた。さらに、2006年からの好景気の影響を受け、追及権を導入したにも関わらず、英国市場は活況をみせ、負の影響はほとんど受けなかったと言える。

導入から3年、英国は2010年を期限とした全著作者の保護の準備に取り掛かる時期に来たが、実際に行ったことは、法制度の創設ではなく、期限延長の依頼だった。2008年12月18日、英国政府は欧州委員会に対して、2010年に設定されている著作者の没後70年間の保護

---

250 Kathryn Graddy, and Stefan Szymanski, *Scoping Study: Artist's Resale Right* (oct 2005)

251 Simon Stokes, *Artist's Resale Right*, IAL (2006) p22

252 *Artist's Resale Right Regulations 2006*

253 追及権が施行されてから一年のうちに徴収団体は3社に増加している。特に指定が無い場合には、DACSが代理で徴収することになっている。

への批准期限を、2012 年まで延期することを求める書状<sup>254</sup>を提出したのである。これによれば、没後の著作者の保護を開始することで、追及権の対象となる取引件数は、現在の 4 倍程度に拡大することが予想され、経済情勢を視野に入れると、非常に難しいということである。

一方で、ニューヨーク並びにジュネーブの市場への取引場所の移動についても懸念を示しており、「今後全世界で、追及権の創設が義務化されるのであれば、この問題は解決をみることになり、また、英国は、この問題は WIPO によって検討されるべきであるという、EU の提案の支持を継続する」というコメントが付されている。

## 2. 追及権拡大の可能性と各国の問題点

### 1) 豪州

#### 豪州の現状

豪州はこれまで追及権制度について比較的好意的であるとされていた。豪州のアート市場規模は米国や英国には及ばないものの、オセアニア諸国では最大であり、アボリジナルアートも多く取引されている。

2008 年 10 月 3 日豪州政府は、2008 年中に法制度を整備し、2009 年 7 月 1 日までに追及権を導入するという計画を発表した。追及権法案は豪州下院議会に提出され、2009 年 9 月 8 日に下院議会を通過し、上院での審議の後、2009 年中に豪州にも追及権が導入されるとみられている。法案で、追及権は「美術作品の商業的再販売に際しての追及権を受け取る権利である<sup>255</sup>」と定義され、絵画、コラージュ、油絵、描画、版画、プリント、石版画、彫刻、タペストリー、セラミックス、ガラス、写真を含むと例示されており<sup>256</sup>、その範囲は<sup>257</sup>英国追及権法と同様である。

徴収対象となる取引下限は 1,000 豪ドル<sup>258</sup>である。EU では任意規定ではあるものの下限を 3,000 ユーロと設定しており、豪州の下限は EU の 1/6 に相当する。その他の EU との差異としては、料率にプライスカップは設定されず、一律 5% が課される点にある。保護期間は、著作権と同様に著作者の没後 70 年とされる<sup>259</sup>。

#### 豪州法案第 11 条とその特殊性

豪州追及権法案の一つの大きな特徴は、法案第 11 条にある。第 11 条では施行後に行われる原作品の所有権の最初の移転については、たとえ商業的な再販であっても追及権は発生し

254 英国知的財産局プレスリリースより。

<http://www.ipo.gov.uk/about/press/press-release/press-release-2008/press-release-20081219.htm>

255 6, DIVISION 1, PART 2

256 7(2), DIVISION 1, PART 2

257 ただし、法案の説明メモランダムにおいては、例示された作品のみではなく、ろうけつ染め、機織り、あるいはその他純粋美術としての織物、インスタレーション、宝石類、美術家の本、木彫り等に類するもの、デジタルアート、ビデオアート等も含まれるとしている。

258 2009 年 3 月 6 日現在の為替レートでは、1000 豪ドルは 504 ユーロ相当となる。

259 EU 指令による導入まで追及権を自国の法制度にもたなかった英国をはじめとする国々では、2006 年の導入の際には生存中の著作者の保護のみを認め、その後 2010 年までにすべての著作者の保護を行うことが求められているが、豪州では、導入時より、著作権保護期間同様の 70 年に設定している。

ないとしている点である。つまり、施行されたとしても、実際にはその施行後に再販行為が 1 回行われた後でなければ著作者に追及権を受ける権利は発生しないことになる。作品毎に実質的施行開始日が異なり、販売が行われなければ追及権の適用が大幅に遅延する作品もでることになる。アーツローセンター（ALC）<sup>260</sup>をはじめとする美術関係諸団体<sup>261</sup>は、第 11 条を適用することで、実質的には追及権の施行が大幅遅延となってしまうことを危惧する<sup>262</sup>。美術の著作物の転売の頻度について、政府は、2 年、5 年、あるいは 10 年毎と想定しているが、ヴィスコピー<sup>263</sup>の調査によれば 1 回の転売が行われるまでには平均 20 年<sup>264</sup>かかるという。つまり、法律施行時にすでに画家の手を離れていたとしても、その後最初の販売での追及権は免除され二回目の販売で追及権が著作者の手に届くまでには、結局 40 年かかり、実質的には施行が延期される形になってしまうというのである。

取引が行われた際、作品が追及権施行後の何度目の取引であるかという点を確認することは煩雑な作業であり、この手続きコストによって支払の滞りが発生する可能性があることは一つの問題である。特に所有権の移転に際してその事実を示す法的な書類が無い場合、徴収団体が、ある取引について追及権の対象であるか否かの判断をすることには多くの追加コストが必要となるのである。

政府による法案の説明メモランダムでは、第 11 条の例外規定がつけられた理由として、豪州憲法第 51 条 31 項違反となる可能性があるという法的アドバイスを受けたことを示している。豪州憲法第 51 条は、「本憲法のもと、以下について議会は平和、秩序、そしてコモンウェルスの政府のための立法権を持つ（Section 51: The parliament shall, subject to this constitution, have power to make laws for the peace, order and good government of the commonwealth with respect to:-）」と規定し、31 項では、「国家あるいは個人から正当な条件のもと行われた財産の取得(section 51(xxxi): The acquisition of property on just terms from any state or person for any purpose in respect of which the parliament has power to make laws:)」が記載されている。「問題は、つまり、憲法第 51 条 31 項に規定される正当な条件のもと行われた財産を取得するという概念に追及権が当てはまるのか否か、あるいは、この制度は既存の著作権法に単に新たなあるいは追加的な権利または義務を課するのか<sup>265</sup>」ということであり、追及権の創設が 31 項でいう財産の取得に当てはまると認定されれば、取得行為

---

260 アーツローセンター（ARTS LAW CENTRE – ALC）は、視覚芸術や美術工芸品部門の 35% を占める年間約 5000 人のアーティストや美術関係団体に対してサービスを提供する非営利団体である。センターでは追及権法を施行すべきという意見を長年主張してきたが、2008 年 11 月の法案提出を受けて、2009 年 1 月 23 日常任委員会宛てに、意見書を提出した。

261 例えば、豪州追及権連合(CARR - The Coalition for an Australian resale royalty)であり、メンバーは、Viscopy, Australian Copyright Council, The Arts Law Centre of Australia, The National Association for the Visual Arts, Copyright Agency Limited, CISAC である。

262 著作権団体の Viscopy の概算では、作品の平均的再販までの期間は 20 年とされる。

SUBMISSION ON RESALE RIGHT FOR VISUAL ARTISTS BILL 2008, P3

263 Visual Arts Copyright Collection Agency - Viscopy

264 クリフォード・ポッサム・ジャパルトジャリ（CLIFORD POSSUM TJAPALTJARRI）の例では、1977 年に 1,200 豪ドルで販売された後、19 年後に 36,000 豪ドルで転売されている。さらに 11 年後 2,400,000 豪ドルになっている。

265 The report of the House Standing Committee 2.40

が正当であることが要求されることになる。

2008 年追及権法案は、第 51 条 31 項の範囲に属することを前提条件として書かれており、第 11 条の規定は、追及権施行開始時には追及権制度ができることを想定せずに原作品を所有していた所有者に対し、施行ののちに再販を行って、美術作品価値から算出された額が著作者支払いに支払われなければならないことは、物の対価に対しての所有者の追加的出費であり、つまりは、作品の取引価値の減額に相当するため、正当ではないという見解である。ただし、追及権による徴収が財産の取得に該当するかという点では、様々な解釈が行われており、報告書では、第 11 条に該当するか否かについてのさらなる法的検討を行うことが提言されている<sup>266</sup>。

追及権法の導入について憲法違反か否かという点が議論となった例は極めて稀である。豪州における追及権導入の是非において、「正当な財産の取得」論議に発展する背景には英米法諸国独自の視点がある。豪州においては、一般に美術作品は物品として扱われ、著作者と作品との間での継続的な関連性を見出すことはない<sup>267</sup>。ルイスは取得した作品の価格が下がるリスクを負わなければならない購入者には、完全な自由が保障された所有権が与えられるべき<sup>268</sup>とする。その意味合いにおいては、「正当な」財産の取得に追及権が該当するかという議論が行われるという背景がある。

他の英米法諸国に目を転じると、米国では、追及権法の存在への挑戦的訴訟として、Morseburg v. Balyon 事件<sup>269</sup>がある。1909 年連邦著作権法第 27 条の「正当に取得され所有する著作物の譲渡を禁止、妨害、制限しない」という条項に対して、カリフォルニア州法の追及権条項が専占（preemption）されてしまうかということが争われた。この事件もまた、連邦法の規定する財産の取得に関わっており、連邦法の規定が追及権の規定する内容について専占していれば、それによって州法の追及権条項は効力をなくすというものだったが、最高裁判決の Goldstein v. California 事件を引用して、専占は否定された<sup>270</sup>。

英国では EU 指令への批准としての導入という側面はあったものの、市場への悪影響があるかという点が大きなテーマであり、個人の所有物についての議論はなく、むしろ新しい課税の一種という見方をしていた感がある。

豪州法案第 11 条の問題の裏には、マイヤーレポート以来の豪州における追及権の捉え方<sup>271</sup>にあるという見方がある。ロビン・クイギンは、「私たちが resale royalty（追及権）を『権利』としている一方で、マイヤーレポートで提案された『resale royalty arrangement（追及権措置）』という考えかたが適用されている<sup>272</sup>。追及権は元来、大陸法の概念から生まれたものであり、フランス著作権法の立法担当者レオン・ベラルは「この改革の当初の意図するところは、著作者に作品価値の評価に対する権利を与えるというものだった」と述べている<sup>273</sup>。ベルヌ条約でも著作者の持つ譲渡不能の権利であると規定され、EU 指令においても追及権は

266 The report of the House Standing Committee 2.45

267 Paul Lewis, *The resale royalty and Australian visual artists: painting the full picture*, 8 Media & Arts Law Review 306 (2003) p10

268 Paul Lewis, *ibid.* P10

269 Morsberg v. Balyon 621 F.2d 972 1980

270 Goldstein v. California 412 U.S. 546 1973

271 マイヤーレポートでも、「resale royalty scheme の導入が望ましい」という表現が使われた。

272 「第 III 章 追及権の法的立脚点」 参照。

273 Lilian de Pierredon-Fawcette, *op.cit.* p21

「原作の経済的成功における一部を著作者のために確保することを意図している<sup>274</sup>」という、権利の創設という形式を取っていることに対し、豪州法案では「美術作品の商業的再販売に際しての追及権を受け取る権利である<sup>275</sup>」と書かれているものの、実質的には権利としては見られていない。

この点を示す一つの例としては、2006年に提出された追及権法案の扱いにある。当時の政府は2006年法案を検討した上で、追及権という制度が豪州のアボリジナルアーティストを含む視覚芸術著作者の保護に十分有益ではなく、むしろ、別途保護強化政策をとるべきとして、法案を廃案にした上で、別途予算の計上を行っている。これは、ベルヌ条約や大陸法諸国の法で規定されるような「著作者のもつ譲渡不能の権利」という構成ではなく、保護のための文化政策あるいは社会政策の一つとして有効であるかどうかという見方にすぎない。

アボリジナルアーティストの保護が追及権法案の目的の一つである一方で、第11条の規定も必要であるとする、様々な問題を生じさせることになる。豪州における追及権創設の理由を、文芸や音楽の著作者と同じ権利を美術の著作者にも与えるべきとするにしても、大陸法的な見地による環境変化説あるいは本質的価値説をとるにしても、さらには、追及権を著作者の権利ではなくて文化保護政策の一つであるにとらえるとしても、そのどれをとってもアボリジナルアーティストの保護が必要であることを否定するものではなく、また、早急な対応が重要である。

豪州が追及権導入を検討する理由のひとつには、ベルヌ条約への批准と相互主義による豪州の著作者の海外における保護というメリットがある。ベルヌ条約第14条の3は任意規定ではあるものの、導入が行われることによって相互主義が働き、豪州市場で扱われた他のベルヌ条約諸国の著作者の作品、他のベルヌ条約諸国で販売された豪州人の作品の両方が追及権の対象となる。ベルヌ条約第14条の3第2項は追及権の保護について「著作者が国民である国の法令がこの保護を認める場合に限り、かつ、この保護が要求される国の法令が認める範囲内のみ」要求することができるとしており、豪州で追及権制度が発効すれば、豪州人アーティストの作品が英国で販売された際にも英国法の範囲内で保護が与えられることになる。

EU指令第7条1項でも、「著作者あるいは継承者の国が、EU加盟国の国籍を持つ著作者あるいは継承者の追及権保護を認める場合においてのみ、EU加盟国においても追及権保護を与える」としているため、豪州においてEU加盟国の著作者あるいは継承者の著作物に追及権の保護が与えられることを条件に、EU加盟各国での販売の際、豪州の著作者にも同様の保護が与えられるはずである。

しかしながら、法案の第11条が導入されることになると、ベルヌ条約同盟国ならびにEU加盟諸国との間の相互主義の適用について問題が発生する可能性がある。名目的には豪州に追及権が導入されたとしても、1回目の取引を除外して2回目の取引まで追及権が支払われることはないということは、権利の発効日から2回目の取引日までの追及権施行に関する猶予期間が発生し、実質的な施行は作品の販売状況によってそれぞれが遅延するという事態を意味する。この点について、豪州追及権法の発効時を、実質的な追及権施行開始時と看做して、相互主義を与えるか否か、また、いつを境に追及権が施行されたと看做すかについて、疑問が残る。

豪州の市場に比べ、英国やフランスの市場規模は大きい。つまりは、追及権による徴収に

---

274 2001/84/EC, paragraph 3

275 6, DIVISION 1, PART 2

ついて豪州一国の収支という見方をすれば、市場規模の大きな国々との間に相互主義が適用されると、豪州の受取り額が支払い額を上回することは明らかである。憲法への抵触があることを前提に議論するとしても、「1 回目の取引除外」を認める方法以外の道を探るということは、相互主義が適用されることに対する豪州の便益を考慮する上においても、必要ではないかと考える。

## 2) ニュージーランド

豪州やニュージーランドには原住民との間のインディジェナス問題があるといえる。しかしながら、ニュージーランドの原住民であるマオリ族との間の社会問題は、豪州とは比較にならないほど小さい<sup>276</sup>ことから、同じオセアニアのコモンウェルス諸国でありながらも、追及権の導入に際し、社会文化政策的な意図は豪州ほど大きくない。

ニュージーランドでは、2007 年に提出された法案が、2008 年の議会でのファーストリディングを終了したものの、政権交代によって、法案は廃案となり、追及権については当面検討されていない。

2007 年法案については、以下の様な特徴がある。まず、EUにおいて追及権を新設した国々では 2010 年までの期限つきではあるものの、当初は生存中の著作者のみを保護対象とし、段階的な保護の拡大を行っていることに対し、ニュージーランドでは法案の段階から、著作権の保護期間と同様の著作者の没後 50 年、また、著作者不明著作物については、公表から 50 年間の保護を示している<sup>277</sup>。著作者とは、「美術作品の著作者」あるいは、「コンピュータによって生み出された作品に関しては、美術作品の創作のために必要とされるアレンジを行った者」とされ<sup>278</sup>、コンピュータを使用した作品の転売についても規定している。

著作物の範囲は、グラフィック作品、写真、彫刻、コラージュ、あるいは模型であるが、その美術の質には無関係である点が明記されている。さらには、上記に含まれない美術工芸品、製作数に制限のある著作物あるいは著作者の監督のもの製作された作品が含まれる<sup>279</sup>。建築物と、設計図あるいは、1994 年のレイアウトデザイン法の範囲内の集積回路は除外される。

前述の通り、この法案は廃案となっているが、豪州の追及権制度が 2009 年中に施行されることによって、今後、ニュージーランドにも影響があると考えられる。その理由は、オセアニアにおける美術品市場規模が、豪州に比べてニュージーランドは非常に小さいことにある。つまりは、市場全体が被る不利益というものは、ニュージーランドではさほど大きくないにも関わらず、ニュージーランド国籍の著作者には恩恵が与えられるということであり、豪州が追及権を導入することを条件に、ニュージーランドでも追及権の導入議論が巻き起こる可能性がある。

## 3. 我が国における追及権導入の可能性

---

276 ニュージーランドのマオリ族の扱い方は、社会的弱者としての原住民というものではないと思われる。テレビでは、マオリ語講座を行い、マオリ語のみで放送するマオリ・チャンネルがあり、国会議員にもマオリ族から選出されている。2007 年にニュージーランド文化省を訪問した際、この点について質問をしたが、豪州のような対立的構造はないという回答であった。

277 Copyright (Artists' Resale Right) Amendment Bill 204H(1)

278 Copyright (Artists' Resale Right) Amendment Bill 204A

279 Copyright (Artists' Resale Right) Amendment Bill 204A



我が国はベルヌ条約にいち早く加入し、著作者に対してベルヌスタンダードの保護を与えてきている。しかし、加入の理由は、著作者保護の精神に賛同するというよりも、不平等条約の是正<sup>280</sup>にあった。日本版フェアユースというような、使用者側に立った経済論理が先行する現在の日本社会において、ここに追及権という著作者人格権の性質を持つ、美術の著作者保護のための新たな権利を導入するためには、何らかの動機付けが必要である。

## 1) 外圧による導入の動機付け

日本は 1899 年 4 月 18 日にベルヌ条約に加入し、7 月 15 日に発効している。それは、わが国が著作権法（旧法）を施行したのと同日である。長年の鎖国が終わったのち、明治維新からわずか 30 年余で、日本に著作権法ができ、ベルヌ条約にまで加入することができたのは、著作権者からの圧力ではなく、完全なる外圧によるものだった。わが国がベルヌ条約に加入したのも、英国等との不平等条約を解除する条件だったからにすぎないのである。

この点について、フランスと比較するとその成り立ちの差は顕著である。画家等美術の著作者というものは、元来フランスでは、王侯貴族やパトロンと呼ばれる裕福な人々の家に住み込んで、依頼に沿った絵画や彫刻を作ることによって身分と衣食住を保護されていた<sup>281</sup>。著作権法からみても、美術の著作物保護において、フランス革命<sup>282</sup>は一つの大きな契機であった。社会構造が変わり、世間に放り出された画家は<sup>283</sup>また、革命後に台頭してきた裕福な層に販売するために、絵を描いた。パトロン制度が崩壊し、美術の著作者は、自身の手で生活費を稼ぐ必要に迫られ、それまで、美を鑑賞するという対象だった美術作品が、投資対象へと形を変えていった<sup>284</sup>のもこの時代である。フランスでは、国民から巻き起こった著作権や追及権を創設すべきという運動<sup>285</sup>に突き動かされて、新たな権利が認定され、施行されてきたといえる。

一方で我が国の歴史は長い間の鎖国の扉をあけたのもアメリカをはじめとする諸外国の圧力であり、ベルヌ条約への加入も英国の不平等条約撤廃というインセンティブ<sup>286</sup>のためだった。日本において新しい制度を構築する際はいつでも、何らかの形での圧力の存在が有効であった。

現行ベルヌ条約第 14 の 3 条には追及権が著作者の享有する権利として規定されているが、任意規定でもあり、日本はこれに批准するということに対しての「外圧」を何ら感じてはいない。英国の例にもあるように、欧州連合に類する国を越えた強い標準化圧力の存在があれば、それによって、追及権についての「鎖国」が終了する可能性はあるのである。しかし、日本の地理的特性を見ても、現状に日本には欧州連合に匹敵するような標準化圧力が加わっ

280 作花文雄『詳解著作権法(第三版)』ぎょうせい(2004) pp53-54

281 レオナルド・ダ・ヴィンチはイタリアの画家であるが、フランスではフランソワ一世の手厚い保護を受けた。

282 フランスで最初の知的労働者を保護する法は、1791 年並びに 1793 年に制定され、著作者に対して、実演と複製の独占権を与えるものだった。1791 年法は、劇作家に没後 5 年まで、その劇を実演する権利を、1793 年法は、文筆家と美術の著作者に対し、没後 10 年までの作品の複製に関する独占権を与えている。De Pierredon-Fawcette, *op.cit.* p1 フランス革命の直前である。

283 De Pierredon-Fawcette, *op.cit.* p2

284 De Pierredon-Fawcette, *op. cit.* p2

285 1905 年には、美術の著作者の貧しさを助長するディーラー等の仲介者による搾取に対して、新聞各紙はキャンペーンを行った。1909 年のキャンペーンでは、全国的な 1000 人の美術の著作者が参加するデモンストレーションへと発展した。De Pierredon-Fawcette, *op. cit.* p3

286 作花 前掲書 p54

てはいない。

日本において、非常に影響力が強い米国については、未だ追及権を持たないこと、さらに、米国に比べて日本の美術品取引市場が小さく何ら競争関係にないこともあって、米国発の追及権導入の圧力が日本にかかってくるということは非常に考えにくい。そうになると、むしろ、欧州連合と日本との間での自由貿易交渉（FTA）等の機会を通じた圧力が加わることが、日本が追及権への第一歩を踏み出す一つの契機となる可能性があるのである。

## 2) 第 47 条の 2 と追及権

著作権法改正案は 2009 年 6 月に国会を通過し、美術の著作物等の譲渡の申出に伴う複製等にかかわる第 47 条の 2 が創設された。新設された第 47 条の 2 は以下の通りである<sup>287</sup>。

第 47 条の 2 美術の著作物又は写真の著作物の原作品又は複製物の所有者その他のこれらの譲渡又は貸与の権限を有する者が、第 26 条の 2 第一項又は第 26 条の 3 に規定する権利を害することなく、その原作品又は複製物を譲渡し、又は貸与しようとする場合には、当該権限を有する者又はその委託を受けた者は、その申出の用に供するため、これらの著作物について、複製又は公衆送信（自動公衆送信の場合にあつては、送信可能化を含む）（当該複製により作成される複製物を用いて行うこれらの著作物の複製又は当該公衆送信を受信して行うこれらの著作物の複製を防止し、又は抑止するための措置その他の中お作検車の利益を不当に害しないための措置として政令で定める措置を講じて行うものに限る。）を行うことができる。

これは、美術の著作物等について「原作品の所有者」に原作品の譲渡及び貸与等の際の「申出の用に供するため」の複製と公衆送信が可能になるという、著作権者の権利制限であり、具体的には、著作権者の許諾無しに原作品の画像をネットオークション上で公開することが可能となることを意味する。

この法案の議論の段階においては、「ネットオークション」における取扱いについての検討が行われていたにも関わらず、最終案としては、「ネットオークション等」として、通常の競売開催会社によるオークション販売もがそこに包含されてしまったことは、大いに議論の余地のある点である。つまり、著作権者と使用者の権利のバランスをとるという観点から見れば、著作権者が保有している複製権を制限する規定をつくるのであれば、その販売が行われることで著作権側も何らかの利益を受けるということが、必要なのである。

### オークションの種類

#### a) 官公庁オークション

現在、地方自治体や裁判所等は、既存の商業用ネットオークションを通じた、公有財産等の販売を行っている。ヤフーの発表によれば、2008 年度の「官公庁オークション<sup>288</sup>」の総売上は 34 億円とされる。オークションでの利用において複製権を制限するという考え方は、所謂現実の美術品競売場ではなく、官公庁のためのネットオークションから始まったとみられる。

各地方自治体や裁判所が不動産や動産をヤフーなどのネットオークションを通じて販売を

287 IV 追及権の課題と経済的栄養 - 2. 美術の著作物の特殊性 - 4) オークションカタログのための複製 - 日本 参照。

286 <http://koubai.auctions.yahoo.co.jp/help/index.html>

始めたのは2004年の東京都が最初といわれている。2009年8月現在、ヤフーオークションには、「官公庁オークション」というページが存在し、公有財産の売却とインターネット公売を行っている。インターネット公売は、各行政機関の差押えた財産等を公売し、代金を税金滞納者の未納税金の支払いなどに充てるとされる。

美術作品についていえば、2009年8月30日午前11時現在、ヤフー官公庁オークション内の、美術品には、477点が掲載しており、20万円を超える物件価格の商品は14点、最高額で94万5千円である。このようなオークションで販売される絵画や彫刻といった作品は、比較的高額なものを除いては、作者やタイトルも不明である場合も多くあり、財産を処分して少しでも金に換えるという状況においては、著作者名やタイトルを特定するためにかかる費用をかけることはできないことは容易に想像がつく<sup>289</sup>。

官公庁以外のオークションについては、同時刻のヤフーオークションにおいて、絵画だけでも約25,500点が出品され、取引価格としては、数百万円あるいは数千万円のものも出品されているが、作者名が確定しており、さらには真贋の保証書がついていることが多い。これは、一般の美術品競売に出品される作品と同様に、作品販売に際しての販売者側の準備が行われており、美術品取扱のプロの仲介者に類する者が出品していると思われる。

#### ｂ) 美術品競売開催会社によるオークション

一方で数十万円から数億円までの幅広い取引を行う美術品専門の大手競売開催会社のサイトを見ると、ネット上に作品のイメージが掲載されていないことがわかる<sup>290</sup>。その代わりに、オークションの開催に際して、毎回、オークションカタログが製作され、コレクターに対して書籍を頒布する方式がとられる。また、内覧会を開き、会員に事前に原作品の下見をさせるという形は、ネット上での財産処分とは、一線を画すものである。

つまり、「財産を円滑かつできるだけ高額で金銭的人的追加費用をかけずに処分」することではなく、「価値ある美術品を正当な価格で適切に取引すること」を目的としていることになる。通常の企業に例えれば、競売開催会社にとっては、美術作品が商品に相当する。とすれば、オークションカタログの製作に際して、作品の正式なタイトルや、著作者名を調べ、また、著作者の経歴、受賞歴、所有者の履歴（プロベナンス）<sup>291</sup>等を掲載することは、販売用商品の説明書きを製作することに他ならない。ゆえに、プロの競売開催会社は、作品の詳細のみならず、コレクターを魅了するオークションカタログを時間と手間をかけて製作するのであり、財産を処分することとの違いはここにある。そして、美しい書籍として製作されたオークションカタログは、オークション参加者、コレクター、同業者、画商等の手に渡り、また、そのカタログが美術品のその後の転売経緯を知るための資料として残り、中には高値で取引されることもあるのが実情である。この点においては、ネットオークションで販売される作品の出品者側の取扱いと、競売開催会社の取扱いには、立場の違いがある。競売開催

---

289 実際に、2005年、2006年と横浜市の競売品について、画家が著作権侵害で訴訟を起こしたものもあり、その際、文化庁著作権課のコメントとして、「許諾が必要な可能性が高い」として紹介されている。2007年5月31日付け日経新聞記事「公売サイト著作権法違反？」より。

290 以下サイト参照。シンワアートオークション<http://www.shinwa-art.com/>  
毎日オークション <http://www.my-auction.co.jp/>

291 Provenanceとは作品の所有者の履歴であり、著名な画商等が所有していたということで、作品自体の価値が上昇することもある。Christie's等の海外のオークションカタログには必ず記載されている。

会社は、ネットオークションでいえば、ヤフーや楽天にあたるが、このような会社はポータルサイトの運営、つまりはデパートのような販売の場所あるいは窓口を提供しているにすぎず、そこに物品を出品し、その物品の詳細な情報を提供するの、出品者自身となるのである。

#### オークション販売の例外規定

我が国の著作権法は、第 30 条以下に著作権の例外規定をおいている。例外規定は、教育や、弱者保護を主な目的として、例外的に著作権者の権利を限定しているものである。しかしながら、今回の第 47 条の 2 で自由に利用できるとされる対象は、教育でも弱者でもなく、「単に取引を円滑に行う」という商業目的でしかない。

現在著作権法の例外規定において、教科書用図書への利用は認められているものの、補償金を支払うことが義務付けられている。さらに、教科書等拡大図書作成のための複製の場合には、補償金は課されていないものの、「営利を目的として当該教科用拡大図書等を頒布する場合にあっては、前条第 2 項に規定する補償金の額に準じて文化庁長官が毎年定める額の補償金を当該著作物の著作権者に支払わなければならない」と規定される。教育のための複製においても補償金が支払われ、弱者保護の目的であってもそれが営利目的に使用される場合はやはり補償金が支払われている。

第 45 条では、原作品の所有者による展示が可能であると規定し、また、第 47 条では、展覧会に際して観覧者のために、解説又は紹介をすることを目的とした小冊子に著作物を掲載することができるとしているが、判例で観賞用として市場で取引されている画集は小冊子と認められないとされている<sup>292</sup>。美術展は、基本的に、美術品を公開することで、一般大衆にその文化財の鑑賞を可能にせしめるという非常に文化的なイベントである。著作権法第 1 条で規定される「文化の発展に寄与する」ことにおいて、展覧会では解説又は紹介目的に限って例外が認められるという基準に対して、商業目的のオークションには、取引上の便宜という理由のみで無償での利用が認められるという点は、大きな矛盾をはらんでいる。

この例外規定が、ネットオークションで、現物を見ることなく購入することの難しさへの対応から検討が行われ、その後現実のオークション販売までもも含有したのであるとすれば、その際、現実の美術品競売を開催するプロの美術品専門オークション業界の実情を全く考慮していないことになる。

ネットオークション開催者にとって、オークション販売のための限定期間使用を行うことは、実質、容易なことである。それは、入札前に画像をサイト上に掲載して、入札終了時に画像をサイトから消してしまえばよいということであり、掲載期間を設定することだけで大きな手間もかからず、限定期間について限定的な目的のために使用することができる。

しかしながら、カタログの作成において作品の複製行為が「無償」で行われることに加えて、書籍という形式で頒布されたのち、長年コレクターや競売開催会社、美術専門家、画商らによって資料として保管されるオークションカタログについては、以後も過去の記録として転売されていく類のものであり、むしろ記録的な意味合いから、その後廃棄されていくものは少ないと考えられる。現状においては、商業行為に優先順位がおかれ、著作権者の権利は大きく制限されていると言っても過言ではない。

「申出に供する」ために製作された、観賞用として市場で取引されている画集と同様、作

292 レオナルド・藤田展事件 東京地裁平成元年 10 月 6 日判決（昭和 62 年（ワ）1744 号著作権侵害差止等請求事件・判時 1323 号 140 頁）

品の再現性の高いオークションカタログが、その後、それ以外の目的で維持されることが明白であるにもかかわらず、複製権を制限することが是認されるとすれば、たとえば、欧州連合の追及権のような、著作者が作品の販売時において便益を共有するという状況が必要である。

#### 諸外国の状況と追及権による著作者保護

欧州連合では、2002年に情報化社会のための指令<sup>293</sup>を採択しており、第5条の例外規定においては、「公開の展覧会あるいは販売において、著作物の広告の目的で、イベントの促進に必要とされる範囲」において、著作物の利用が認められている。ただし、「それ以外の商業的使用は除く」と明記されている。EU指令 2001/29/EC第5条は以下の通りである。

#### Article 5

##### Exceptions and limitations

1. Temporary acts of reproduction referred to in Article 2, which are transient or incidental [and] an integral and essential part of a technological process and whose sole purpose is to enable:

(a) a transmission in a network between third parties by an intermediary, or

(b) a lawful use

of a work or other subject-matter to be made, and which have no independent economic significance, shall be exempted from the reproduction right provided for in Article 2.

2. Member States may provide for exceptions or limitations to the reproduction right provided for in Article 2 in the following cases:

(a) in respect of reproductions on paper or any similar medium, effected by the use of any kind of photographic technique or by some other process having similar effects, with the exception of sheet music, provided that the rightholders receive fair compensation;

(b) in respect of reproductions on any medium made by a natural person for private use and for ends that are neither directly nor indirectly commercial, on condition that the rightholders receive fair compensation which takes account of the application or non-application of technological measures referred to in Article 6 to the work or subject-matter concerned;

(c) in respect of specific acts of reproduction made by publicly accessible libraries, educational establishments or museums, or by archives, which are not for direct or indirect economic or commercial advantage;

(d) in respect of ephemeral recordings of works made by broadcasting organisations by means of their own facilities and for their own broadcasts; the preservation of these recordings in official archives may, on the grounds of their exceptional documentary character, be permitted;

---

293 2001/29/EC

(e) in respect of reproductions of broadcasts made by social institutions pursuing non-commercial purposes, such as hospitals or prisons, on condition that the rightholders receive fair compensation.

3. Member States may provide for exceptions or limitations to the rights provided for in Articles 2 and 3 in the following cases: (中略)

(j) use for the purpose of advertising the public exhibition or sale of artistic works, to the extent necessary to promote the event, excluding any other commercial use;

(以後略)

2001/29/EC は、1 項については批准義務が発生するが、2 項以下については任意規定とされる。オークションでの販売についての規定は 3 項の(j)であるため、批准は任意となる。

フランスでは、「裁判上の競売に限って」、複製権の制限を認めている<sup>294</sup>。その他のオークションについては、引用規定には当てはまらないものとして、複製権が行使されている。一方で、フランスは、1920 年以来追及権制度を保持している<sup>295</sup>。著作権料徴収団体である ADAGP によれば、裁判上の競売以外のオークションでは通常複製権料は徴収されているが、販売されて追及権が支払われるような場合には、複製については、料金を免除するという方式がとられているということである。

英国では、著作権法第 63 条に美術の著作物の販売を広告することを目的とした複製は侵害とならない<sup>296</sup>という条文があり、オークション販売のための使用が可能とされる。一方で、この目的のために作成されたものが、その後それ以外の用途で使用された場合、侵害複製物として取り扱われるという条文<sup>297</sup>も付加される。また、2006 年より追及権制度を導入しており、欧州最大の美術品市場を保有する英国でもまた、オークション販売のためのカタログへの複製は限定的に可能であるが、追及権による著作者の利益は守られているのである。

つまり、欧州は、EU 指令 2001/29/EC によってオークション等での著作物の使用についての限定的自由利用を認めているが、一方で 2001/84/EC では、著作権の中心的部分であるとして各国法に追及権を創設するという点でのハーモナイズを行っている。著作者が、原作品の販売上の利益の一部を手にする権利を持つことで、販売の受益者の一人となることになり、複製権が制限されても、販売が行われることによって著作者も利益を受けることから、ある種のバランスが取れていると考えることができるのである。

わが国と欧州の制度の大きな違いは、著作者も販売によって利益を受けるという点であり、第47条の2の改正が行われるに際し、販売の際の複製権の制限のみが設定されたにもかかわらず、追及権はなく、導入についての検討さえも行われていないという点にある。

#### 追及権の動機付けとしての第47条の2の問題点

294 フランス著作権法第 122 の 5 条 1 項 3 号(d)

Code de la propriété intellectuelle Article L122-5 3(d)

295 英国に続く欧州第二位の美術品取引市場を持ち、美術の著作物への保護は非常に手厚いとされる。

296 英国著作権法第 63 条 1 項

The Copyright Designs and Patents Act 1988, 63(1)

297 英国著作権法第 63 条 2 項

The Copyright Designs and Patents Act 1988, 63(2)

著作権法の目的は「文化的所産の公正な利用に留意しつつ、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」ことであるが、知的財産権法の施行においては、権利者と利用者のバランスが非常に重要とされる。インターネットにおける取引が可能になり、実質的な距離や言語の壁を越えた新しい商業形態が生まれていることは事実である。しかしながら、インターネット上での必要性や利便性を中心として、著作者の権利あるいは権利制限について検討することは大きな危険をはらんでいる。

つまり、インターネットの発達から、様々な商品の取引はネット上で行われ、現物を見ることなしに所有権が移転すると、一般的には考えられている。それゆえに、「インターネット社会における公正な利用」を目指してこのような改正が行われている。しかしながら、販売価格が数千万円、あるいは数億円という美術作品の取引においては、原作品を実際に目で見ることなくネット上で簡単に取引されることは、むしろ適切ではない<sup>298</sup>。第47条の2の改正は、ネットオークションのみを検討の対象として行われてきたために、ネットを通じて販売、購入する際に、対象物へのアクセスを許すことなしには取引は不可能であることから出発しているが、最大の問題点は、ネット上の使い勝手に着目して、現物を扱うオークション会社の書籍のカタログ等についての検討が行われてこなかったことである。

改正第47条の2のオークションカタログにおける使用を、具体的にはどの程度まで許諾するかという実質的な問題を検討する必要がある。また、商業的な理由であるにもかかわらず、複製権の行使が制限された美術の著作者の保護を図る何らかの制度が必要であると考えられる。その意味あいにおいては、ひとつの解決策として、追及権の導入がある。言い換えれば、第47条の2が成立してしまったことで、追及権を導入することについての動機付けとなるのである。

オークションカタログという書籍を発行する場合、著作者は、その他の書籍を発行するのであれば発生する複製権料を受け取ることができない。しかし、追及権が存在する場合には、そのような複製が行われたとしても、ある一定額以上で販売が行われることで、著作者には追及権収入があることから、その複製行為が著作者の利益となるといえる。

### 3) 市場規模と著作者の海外における保護

一方で、現実世界の美術品市場の規模を見ると、2008年の取引価格を基礎としたデータによれば、米国が41%、英国が30%と他を引き離し、それに中国の8%、フランスの6%、ドイツの3%、スイスの2%が続く<sup>299</sup>。それ以外に拡大している市場としては、中東、ロシア、インドが加わるが、わが国の市場の存在については、The European Fine Art Foundation – TEFAFの資料にも記載がない程度である。つまり、美術の著作物の世界的売買取点は、現在も米国であり、英国、フランスであって、それに比べると、日本での大きな取引というケースは少ないことになり、オークション市場における日本の国全体の取引コストというものは、ある程度抑えられることになる。

現在日本人の美術の著作者の作品が海外の市場で販売された場合、米国の場合、追及権制度が連邦法にないことから、州法の規定のあるカリフォルニアを除いては、追及権は支払われない。欧州諸国においては、EU指令の相互主義条項を理由として、日本の著作者には追及

298 “It seems that this format was less suited to the sale of high value paintings and the like than the traditional ‘sale day’ which bidders usually on the spot or phone.” Brian W. Harvey and Franklin Meisel, *Auctions Law and Practice*, Oxford Univ. Press(2006) P18

299 Clare Mc Andrew, *Globalisation and the Art Market*, TEFAF, 2009 p13

権の支払は行われていない。しかしながら、わが国が前述の追及権創設コストが限定的である追及権制度を導入することで、欧州各国で取引された日本人の著作者は恩恵を受けることになる。

#### 4) 作品の売買情報へのアクセスと著作者情報

美術の著作者が、出来上がった絵画や彫刻を販売したのち、所有権の移転とともに作品はどこにあり、どのように扱われているかという点についての情報は限られている。現にオーストラリアでも、アボリジニの画家の作品が、本人が全く知らないうちに、国立美術館の所蔵品となっていたというケースもある。

著作者にとって、非常に重要な追及権のメリットの一つには、販売の情報が手にはいるという点がある。たとえば EU 指令では第 9 条に情報にアクセスする権利が規定され、販売価格等を知ることができる。追及権の支払いが目的であるとしても、現在自身の作品が如何なる価格帯で取引されているのかという情報は、著作者にとっても今後の創作インセンティブでもあり、著作物の製作の方向性を決めるうえでも重要なのである。

支払われる著作者の居所についても、追及権の創設はプラスの影響を与える。追及権はどのような形で支払われることになるかにもよるが、著作権徴収団体を經由した支払になれば、著作者は自らこれらの団体に登録することになる。日本の美術の著作者についての非常に大きな著作者のデータベースが構築されることにもなるのである。



## V むすびにかえて

追及権の概念が発生してから 100 年余、法制度ができてから 89 年である。その間にいったいどれくらいの数の著作者がその恩恵を受けたのだろうか。メリマンを始めとする米国の学者は、追及権の恩恵を受けるのは、ごく限られた著名な著作者に過ぎないと主張しているが、保護対象となる取引の下限を下げた英国では、別の状況が見えてくる。

2006 年、2007 年と、続けて英国の著作権管理団体 DACS を訪問した際<sup>300</sup>、DACS の担当者から聞かされたのは、追及権を導入して間もない 2006 年と、導入後 1 年を経過した 2007 年とでは、著作者の生活が全く違っているということである。導入以前には、このような権利が自分たちにどのような影響をもたらすか、懐疑的な著作者もいたが、実際に導入してみると、自作品の再販売が行われることを理由とした収入があることで、現金収入のみならず、次作品の制作に対して大きなインセンティブとなっているということである。

追及権の存在理由については様々な学説があり、法的性質や特質についての議論の決着はついていない。しかしながら、その機能あるいは法制度の目的とするところは明らかであり、美術の著作者の不利益を緩和し、他の著作者と同等の権利を持たせるべく「調整」を行う所にある。音楽や文芸の著作者のもつ権利を制限して、美術の保護レベルに下げていくのではなく、美術の著作者にも何らかの救済的保護制度を付加するという形をとっている。つまり、追及権は、美術の著作者の保護レベルを補完するための調整規定であるといえるのではないだろうか。

一方で、制限規定というものは、著作者にひとたび付与した権利を何らかの理由により部分的に剥奪するという主旨である。もちろん独占権を与えすぎた場合、あるいは社会状況によって縮減していく必要がある場合においては、やむを得ないこともある。著作者の権利、つまりは創作者としての権利を保護することは、人間の行う創作活動によって新しい芸術を見いだすことで芸術活動を奨励し、文化を発展させることに他ならない。そのような中で、社会における「便宜」を理由に著作者の権利を制限していくとするには相当の整合性や正当性が備わっているべきであると考ええる。

新たな技術の発展は、人々に利益のみならず労力の削減や快適な生活を与えてくれる。しかし、インターネットやコンピュータに代表される所謂テクノロジーというものは人間を便利にするひとつの道具にすぎない。テクノロジーの生んだ便利さを使って、新たな創作活動をするのは人間である。著作権法の保護すべき対象は、創作活動を行った人間のその表現である。コンピュータを道具として行う活動における便宜を図り、取引を円滑に行うということは、非常に重要なことである反面、それが著作者の権利を制限することの理由として存在し得るかといえ、事前の十分な議論が必要な事項であり、第 47 条の 2 のオークション規定には大きな疑問点を感じざるを得ない。

我が国の著作権法において、オークションの便宜を図る法制度が創設されてしまった今、美術の著作者は、これまで以上に、文芸や音楽の著作者との保護の厚さにおいて、不利益を被っているといえる。追及権を導入することで、調整を行うことが、現在の日本に必要とされていることである。

---

300 この訪問は、早稲田大学 21 世紀 COE の若手研究者奨励研究費、ならびに、平成 18 年度第 3 回マイクロソフト知的財産研究助成によるものである。ここに感謝の意を表する。