

# 作者はどこにいるか

## ——著作権と近代文学

野 中 潤

### 一、「テルーの唄」と萩原朔太郎

現代詩作家・荒川洋治が、アニメ映画「ゲド戦記」の監督・宮崎吾朗を批判した。「貴方の御作りになった歌詞は私の詩に似すぎてはいませんか(萩原朔太郎)」というキヤッチコピーを付し、宮崎吾朗が作詞した劇中挿入歌「テルーの唄」への異議申し立てを行ったのだ。「ゲド戦記 作詞者宮崎吾朗氏への疑問」(『諸君!』二〇〇六年十一月号)という一文である。

問題の楽曲「テルーの唄」は、スタジオジブリ製作のアニメ映画「ゲド戦記」が公開されるのに先立ち、二〇〇六(平成19)年六月九日に発売された。すでに五月にアサヒ飲料のCM曲としてオンエアされていたこともあってか、オリコンのヒットチャートでは初登場五位を記録している。七月二十九日に映画が公開されると、売り上げをさらに伸ばし、年間チャートでは堂々の三十七位に入っ

ている。この順位は、初登場一位を記録したサザンオールスターズ五十二枚目のシングル「DIRTY OLD MAN」さらば夏よ」の三十八位よりも上位である。レンタルCDのデジタル音源をコピーしたり、インターネットでダウンロードしたりといったスタイルが定着し始めている状況のなかにあつて、年間のCD売り上げ枚数も二十二万枚に達した。世界的なアニメ作家になった宮崎駿の息子であるとは言え、ほぼ素人と言つていい作詞家による劇中挿入歌であることを考えると、異例のヒット曲であると言つていいだろう。

問題になった「テルーの唄」(唄・手島葵、作曲・谷山浩子)の歌詞は、以下のようなものである。

#### テルーの唄

夕闇迫る雲の上 いつも一羽で飛んでいる  
鷹はきつと悲しかろう

音も途絶えた風の中 空を挿んだその翼  
休めることはできなくて

心を何にたとえよう 鷹のようなこの心  
心を何にたとえよう 空を舞うよな悲しさを

雨のそば降る岩陰に いつも小さく咲いている  
花はきつと切なかるう

色も霞んだ雨の中 薄桃色の花びらを  
愛でてくれる手もなく

心を何にたとえよう 花のようなこの心  
心を何にたとえよう 雨に打たれる切なさを

人影絶えた野の道を 私とともに歩んでる  
あなたもきつと寂しかるう

虫の囁く草原くさはらを とともに道行く人だけ  
絶えて物言うこともなく

心を何にたとえよう 一人道行くこの心  
心を何にたとえよう 一人ぼっちの寂しさを

「ゲド戦記」の劇場パンフレットによると、プロデューサーの鈴木

敏夫が手島葵の歌声のデモテープを聴かせて宮崎吾朗に作詞を依頼した際に、創作意欲を刺激するためということだったのか、学生時代に暗誦した萩原朔太郎の詩「こころ」を聞かせたのだという。「ゲド戦記」の公式サイトには、「参考資料」として「こころ」が紹介されている。

こころ

こころをばなににたとへん

心はあぢさゐの花

ももいろに咲く日はあれど

うすむらさきの思ひ出ばかりはせんなくて。

こころはまた夕闇ゆふぐみの園生そのかのふきあげ

音なき音のあゆむひびきに

こころはひとつによりて悲しめども

かなしめどもあるかひなしや

ああこのこころをば なにに たとへん。

こころは二人の旅びと

されど道づれのたえて物言ふことなければ

わがこころはいつもかくさびしきなり。

荒川洋治が問題にしているのは、「心を何にたとえよう」とか「音も途絶えた風の中」というような「テルーの唄」のフレーズが、「こころをばなにしたとへん」とか「音なき音のあゆむひびきに」というような萩原朔太郎の「こころ」に使われている詩句に似ているということである。また、人物設定や状況、空気、また語調や構成も似ていると指摘している。そのうえで、「ことばとは、すでに誰かが使ったことばであり、作品はそれを集めたものであるから、ある範囲まではゆるされる。だが『テルーの唄』は、その範囲を超えているように思われる」と指摘しているのだ。

しかし、「テルーの唄」が萩原朔太郎の「こころ」に着想を得て書かれたことは、スタジオジブリやYAMAHHAの公式ページにも明示されている。状況設定や言葉づかいが似ているだけであり、まったく同じ詩を宮崎吾朗名義で発表したということではないのだから、少なくとも「盗作」ではない。しかも一九四二（昭和17）年に没している萩原朔太郎の著作権は、没後五十年を過ぎてすでに消滅している。「こころ」に着想を得て歌詞を書いたとしても、「翻案」あるいは「本歌取り」のようなものであり、問題はないはずである。太宰治が「新ハムレット」を書いたり、「ロミオとジュリエット」を下敷きにハリウッド映画「ウェストサイド物語」が公開されたりしても、法的な問題が生じないのと同じである。つまり、萩原朔太郎の「こころ」は、シエークスピアの作品と同じように、パブリック・ドメイン（社会の共有財産）になっているのである。

荒川洋治も批判文の後段で、「参考資料」の公開によつて作詞の

事情がわかるようになっていことをいちおう認めている。ただし、そのうえで次のように述べるのだ。

でも、朔太郎の詩をもとにしたという事実は、この詞に興味をもつて調べた人にはわかるが、そうではない人、一般の人にはわからない、というか、伝わりにくい。ともかく、ぼくは釈然としない。「作詞・宮崎吾朗」とするところに、問題があると思う。「作詞・宮崎吾朗」とすることに、作詞者は、周囲の人たちは、少しのためらいも感じなかったのだろうか。「こころ」の痛みを感じなかったのか。こころは「原詩・萩原朔太郎 編詞・宮崎吾朗」（ややこしいけれど）とでもするべきではないか。

どうやら問題は、「テルーの唄」がこれだけ売れているのに、CDを買った人やカラオケで歌う人が萩原朔太郎の「こころ」をもとにした歌だと知ることができない状態になっているということであるらしい。

本歌取りの場合は、作られた新しい歌を享受する者が、もとの歌を知っていることが前提になっていると言える。したがって、もとの歌が誰の作品であるのかということをおぼろげに断る必要はない。そんなことをいちいち説明するのは、「通」のすることではない。「野暮」である。下敷きにする作品を前提にしているという点で共通点を持つパロディにおいても、オリジナルがよく知られたものであることは、パロディをパロディとして成立させるための不可欠の

要件である。

ところが、萩原朔太郎の「こころ」は、「テラーの唄」を聴く「一般人」(荒川洋治)にとつて、当然の前提にはなっていない。「こころ」はおろか、萩原朔太郎すら知らない人も少なくないだろう。「テラーの唄」に対する聴き手の感動が、「ゲド戦記」と宮崎吾朗のところで行き止まりになり、原詩の「こころ」までは届かないのだ。「テラーの唄」にうつとりと聴き入る人々が、萩原朔太郎の「こころ」のことをまったく知らないという事実には、「現代詩作家」の荒川洋治はおそらく苛立っている。読者を失った現代詩が、あるいは(終焉)に直面しつつあるのではないかという荒川洋治の焦燥感が、萩原朔太郎という死者の声を代弁する形で表出されているということなのかもしれない。

明治維新期の福沢諭吉や昭和初期のウイルフ・ブラーゲなどの活躍や、日本文芸家協会や日本音楽著作権協会などの努力によつて、現代日本社会には著作権問題には敏感な反応をする文化的風土が形成されている。荒川洋治の批判に対しても、スタジオジブリ側が二〇〇六年十月二十四日にプロデューサー鈴木敏夫の名前でメッセージを発信し、騒動は沈静化した。

「テラーの唄」成立の経緯について、劇場パンフレットの文章を引用した上で、鈴木敏夫は次のように述べている。

こうした経緯で出来上がった以上、私は、「テラーの唄」を公表するに際して、この萩原朔太郎の詩「こころ」の存在は、何ら

かの形で世間に伝え明確にしてゆく必要があると思いました。そこでその方法について、専門家や関係各位と相談した結果、この詞が萩原朔太郎の詩「こころ」に着想を得て作られたものであることを、機会あるごとに表明していくことが最善であろうという結論に達したのです。その判断に基づいて、前記の劇場パンフレットもそうですが、映画の公式ホームページでは「こころ」を並べて全文掲載して経緯を説明しましたし、吾朗監督や私の色々なインタビューや取材で「テラーの唄」の話題になるたびに、朔太郎の詩「こころ」を参考にしたことをきちんと説明するように努めてまいりました。

ただ今となつては、その判断が甚だ思慮不足であったことを思い知った次第です。そこで今後は、「テラーの唄」露出の際は、「この曲の歌詞は、萩原朔太郎の詩「こころ」に着想を得て作詞されました」という表記を必ず併記するように、ジブリが関与している場合だけでなく第三者に対しても可能な限り要請していきたいと思つています。

重ねて申し上げますが、今回の表記問題につきまして、混乱を招いた原因はスタジオジブリと私にあり、「こころ」の迷惑をお掛けいたしました関係者の皆さまには、心よりお詫び申し上げます。加えて、今回の指摘を行なつていただいた、荒川洋治氏と文藝春秋社「諸君！」編集部皆さまには、改めてこの場を借りて御礼申し上げます。

宮崎駿の息子でもある宮崎吾朗が矢面に立つことを避けてはいるが、スタジオジブリの全面降伏と言ってもいい内容である。荒川洋治も「諸君！」編集部も、萩原朔太郎の著作権継承者ではない。にもかかわらずこのような形で「お詫び」をした上で「御礼申し上げる」というのは、あまりにも過敏な反応なのではあるまいか。昭和初期のプラーゲ旋風のトラウマということなのか、著作権問題については事なかれ主義が目立ち、適否を冷静に議論することが回避される傾向があるように思う。

たとえば講談社や小学館のような大手出版社のホームページでは、著作権を管理している作品について、翻案はもちろんのこと、パロディを目的とするものであっても、その使用を禁じてしまっている。創造的な活動をする者の権利を守り、そのことを通して文化活動を活性化させようとするのが著作権法の基本的な考え方であるはずだが、公共財という側面を持つ文化を一方向的に私物化し、パロディという批評的な活動によつて商品の価値が低減することを嫌つて目先の収益を確保することにのみ目を奪われているような、企業の論理を優先した対応が常態化しつつある。有力な漫画雑誌を持ち、著作権者として多くの漫画家を抱えている出版社だからこそその対応なのかもしれないが、むしろ漫画文化の担い手だからこそパロディには寛容であるべきだ。著作権者の権利を守ることはもちろん大切だが、著作物を享受し、翻案やパロディーなどの二次的な創作物を生み出す人びとの権利も、同じように尊重されるべきである。文化を創造するのは、一次的(?)な創作物

の著作権者だけではないはずなのだ。

「テラーの唄」騒動を通して浮かび上がってくるのは、文化はいつたい誰のものなのかという古くて新しい問題である。

## 二、著作権者という作者

ロラン・バルトによる「作者は死んだ」という宣言『物語の構造分析』一九六六／邦訳は一九七九)を受けるように、テクスト論が文学研究の世界を席巻したことがあった。一時は、不用意に「谷崎が：」「太宰が：」などと言おうものなら、「テクストの背後に作者はいない！」などと恫喝されかねない雰囲気すらあった。しかしそういう風潮とはかわりなく、テクストの背後にいる著作権者という名の作者は、時を超えて命脈を保ち続けている。著作権者としての作者は、ロラン・バルトの国フランスでは死後七〇年にわたって生き続けるのだし、「著作権後進国」の日本でも今のところ死後五〇年は法的に保護されている。しかも著作権者人格権については保護期間の規定がないので、死後何年経とうとも生前同様に守らるべきだとされている。著作権が切れていたとしても、萩原朔太郎の「ころ」という詩をそっくりそのまま宮崎吾朗名義で公表すれば、著作権者人格権を侵したことになるわけだ。つまり、法的に言えば、「作者は死なない」のである。

それでは、著作権者という名の作者は、いったいどのようなようにして誕生したのだろうか。

大家重夫著『著作権を確立した人々』(二〇〇三年・成文堂)によれば、水野鍊太郎、ウィルヘルム・プラージェなど、日本において著作権を確立させるのに大きな役割を果たした人物が何人かいるのだが、最も早い時期に活躍したのは福沢諭吉である。以下、主として同書に拠りながら、さしあたって日本における著作権確立期にどのような問題が横たわっているのか、概観してみよう。

『西洋事情初編』(一八六六・慶応二)『西洋旅案内』(一八六七・慶応三)、『世界国尽』(一八六九・明治二)など、幕末から明治にかけて多くの著書を上梓した福沢諭吉だが、いずれも当時としては異例の大ベストセラーになっている。『学問のすゝめ』(一八七二・七六・明治五・九)にいたっては、三百万部を超える部数売り上げたとも言われている。ただし、著作権法が整備されていなかったため、流通している福沢諭吉の著作には相当数の偽版が含まれていた。

一九六八(明治元)年十月、偽版の横行に業を煮やした福沢諭吉は、「翻訳書重板の義に付奉願候書付」を新政府に提出する。告発されたのは、膳所藩の藩校で師範をしていた黒田行次郎で、福沢諭吉の『西洋事情』にふりがなを付し、傍注をほどこし、付録に自分の文章を併載して版を作り、京都府の官許を受けて出版したのである。「版木没収」と「利潤御取上げ」を求めたこの嘆願書がきっかけとなって、一八六九(明治二)年に制定されたのが出版条例だと言われている。福沢諭吉はその後も、『續福澤全集第七卷』(昭和九年七月・岩波書店)に「偽版取締関係」としてまと

められている一連の文書を京都府や東京都などに盛んに提出している。政府から禁令や布告が出ても、なかなか偽書の流通が止まらないうい状況下にあつて、福沢諭吉がいかに奮闘努力していたかが伺える資料である。これらを見る限り、近代的な著作権制度の確立期に、福沢諭吉は確かな足跡を残していると言つてよいだろう。

ただし、福沢諭吉が copyright の訳語として作った「版權」という言葉に端的に表れているように、このころの著作権は著作物を複製するための物質的基盤である「版木」の所有権、あるいは使用権と密接に結びついていた。言い換えれば、版木を作る労力によって、書物の価値が下支えされていた。著作権思想が流布する以前は、不定形の文字情報ではなく、物質としての版木や書物にこそ価値の基盤があつたのだ。たとえば、木版による大量印刷ができなかつた時代に遡れば、原本を書き写し、写本を作ることが所有権の獲得につながつたはずである。これも、筆写するという労力に対する代価として所有権が付与されていたのだと見なすことができ

る。福沢諭吉が登場した幕末までは、文字情報を生み出した作者よりも、版木を作った書肆の権利が重視されていた。江戸時代には版元の組合の申し合わせとして作られた「覚」や「定」の類があるだけで、作者の著作権を保護するという発想は欠落している。『南総里見八犬伝』(一八一四〜一八四二)の作者として知られる曲亭(滝沢)馬琴も、少ない原稿料と重板(偽版)の横行に悩まされ

たが、版元だけがしこたま儲ける仕組みを前に、なすすべがなかったという。「覚」や「定」として取り交わされた同業者間の申し合わせも、版元の不利益を防ぐことが主眼で、作者の権利については一顧だにしない。現在は死後五十年にわたって生き続けている著作権者という名の作者は、江戸時代には存在しなかったということになる。「作者は死んだ」と言う以前に、「作者は生まれていない」という状態だったわけだ。

だとすれば、福沢諭吉は近代的な「作者」の生みの親であるとも言えるのである。

### 三、福沢諭吉の光と影

幕末から明治にかけて、偽版撲滅と版權制度確立のために精力的に活動していた福沢諭吉は、慶応四年四月に書かれたとされている山口良藏宛書簡の中で、次のように述べている。

此度上方にて旅案内の重版のみならず西洋事情の偽物も出来候よし十一國記も同断これは翻院様の御蔵版にて御賣弘相成居候趣在京の朋友より申参候偽版の義は西洋各国にても厳禁にてコピライト杯申法律有之義然るに上方にては少しも差構なく野鄙之輩唯利是求己れ逸して人の勞を奪い己れ無知にして人の知識を盗む斯る形勢にして小生も著述の商賣は先づ見合他に活計の道を求可申と覚悟致居候此事は小

生壹人の迷惑のみならず天下之著述家盡く心を動かし各筆を閑し文運の一大却歩可相成と竊に歎息致候事に御座候

— 『續福澤全集第六卷』(昭和八年十月・岩波書店)

至極もつともな主張であるが、「西洋各国にても厳禁」の「偽版」ということなら、福沢諭吉も黒田行次郎と同断である。福沢諭吉の処女出版は、『増訂 華英通語』(一八六〇・万延元)である。この書は、咸臨丸でアメリカに渡った時にサンフランシスコ在住の清の商人仲夏から譲り受けた英語と広東語の対訳辞典『華英通語』(子卿原著)をもとにして、英語部分にルビを振り、広東語部分に和訳をほどこしたものである。翻訳権を買い取ったわけではないだろうから、「西洋各国にても厳禁」の「偽版」と見ることも可能である。注釈を加えただけで、自分の文章を併録しているわけではないから、黒田行次郎よりもむしろ「偽版」の色彩が濃いものであるとさえ言える。『増訂 華英通語』だけではなく、黒田行次郎によつて重板(偽版)が作られた『西洋事情』にしても、外国人の著作物の翻訳あるいは翻案によつて成立している。たとえば、『著作權を確立した人々』の大家重夫氏によると、『西洋事情 外編卷之三』の「蔵版の免許(コピライト)」という部分は、「チェンバーズの經濟書」を翻訳したものを元に、『新アメリカ百科事典』(Copyright)の項目を訳して補ったものだと言う。偽版に関して言えば、福沢諭吉は、国内と海外とで態度を変え、他者に厳しく自己に甘いダブルスタンダードになつてしまつているのだ。

そもそも福沢諭吉の時代には、著作権や翻案権が国境を越えて保護されるべきであるという考え方がなかった。版權について神経をとがらせていた福沢諭吉自身、黒田行次郎を非難した前述の「翻訳書重板の義に付奉願候書付」という文書の中で、「同一の日本人にて本国に住居いたし居るながら、著述の本人を蔑視、無縁の外国人を取扱ふ如く、公然と其著書を盜候次第」と述べている。

直接許諾を得ることが難しい「無縁の外国人」の著作物に関しては、重板も盗用もやむを得ないことだと考えていたふしがあるのだ。確かにいちいち原作者の許諾を求めていたら、日本の近代化は百年は遅れていただろう。福沢諭吉を含めた当時の日本人にとつて、外国の本を問答無用でほとんどん訳すことは、必要不可欠（必要悪）だったのである。

しかし、著作権の概念をいち早く日本に紹介するために、著作権問題を無視せざるを得なかったというのは、皮肉な現実である。

ついでにつけ加えておけば、福沢諭吉の働きかけもあつて一九六九（明治二）年に成立したと言われている出版条例は、一八七五（明治八）年に改正され、管轄が文部省から内務省へと移管している。すでに新政府は、「官許」のない書籍の刊行・売買を禁止する布告を一九六八（慶應四）年に出していたのだが、内務省が管轄することによって、出版条例は出版物の統制という色彩をより強く持つものになったと言えるだろう。福沢諭吉がもたらした「版權」は、政府にとつて都合の悪い著作の刊行を未然に防ぐ制度の確立

にも貢献したわけで、近代的な「作者」の生みの親である福沢諭吉は、いつぼうで著作者の表現の自由を抑圧する制度の確立に加担していたとも言えるのである。

#### 四、著作権法はなぜあるか

アメリカ合衆国の建国とか日本国憲法の発布とか、ものごとの始まりにはしばしば胡散臭い出来事がからみついている。著作権についてもその始まりには光と影が交錯しているのだが、いつのまにか金科玉条のごとく、「正しさ」のみが大手を振って世の中を闊歩するようになってしまった。著作権法に定められた条文を守ることは大切だが、著作権法がいったい何を目的とした法律であるのかということとは、改めて確認する必要があるだろう。よく知られたことだが、著作権法第一条には、次のように記されている。

この法律は、著作物並びに実演、レコード、放送及び有線放送に関し著作者の権利及びこれに隣接する権利を定め、これらの文化的所産の公正な利用に留意しつつ、著作権者等の権利の保護を図り、もつて文化の発展に寄与することを目的とする。

一読して明らかな通り、「目的」は「文化の発展に寄与すること」であり、「著作権者等の権利の保護」はその手段である。ところが、「著作権者等の権利の保護」に拘泥するあまり、文化の発展をか



えつて阻害しかねないような状況が生み出されつつある。

たとえば、P.E. Zという音楽グループ合唱曲「大地讃頌」をジャズアレンジでレコーディングしたCDを二〇〇三年十一月に発売した東芝EMIに対して、作曲者の佐藤眞氏が同一性保持権侵害で東京地裁に訴えた事件などはその代表である。二〇〇四年二月十八日に出された佐藤眞氏の仮処分申請に対して、P.E. Zおよび東芝EMIは、日本音楽著作権協会の許諾を得てレコーディングしていたにもかかわらず、三月二十三日にCDの出荷を停止し、佐藤眞氏と和解している。作者の権力がアレンジという形で行われた「解釈」にまで及んでいるわけで、「作者の死」というロラン・バルトのテーゼが現実的には無効であることを示す事例であるとすら言えそうな事態である。

また前述したように、講談社のホームページには、「著作権・画像使用等についてのお願い」と題し、次のような行為を禁じる旨のメッセージが掲載されている。

1. 出版物の装丁・内容・目次等、あるいはホームページ上の画像・文章・漫画・キャラクター等の全部または一部を掲載・転載すること。

2. 出版物やホームページ上の文章・漫画等の要約を掲載したり、出版物やホームページ上の画像・文章・漫画・キャラクター等をもとにした漫画・小説・文章等を作成し、掲載すること。

3. 出版物やホームページ上の画像・漫画・キャラクター等を使用・改変してイラスト・パロディ・画像等を自分で作成し、掲載すること。

4. 出版物やホームページ上の画像・漫画・キャラクター等から、あるいはそれらを使用・改変した自作のイラスト・パロディ・画像等から、壁紙・アイコン・コンピュータソフト等を作成し、掲載すること。

1や2の規定はともかくとして、3や4の中に「パロディ」を禁じる文言が含まれている点が大きな問題である。講談社がパロディを禁じているのは、おそらく著作者人格権に基づいた措置だろう。すなわち、作品を勝手に書き換えられないための「同一性保持権」を侵害する行為であるというのが、「改変」や「パロディ」を禁ずる根拠になっているはずである。著作者人格権を保持するのは、著作権者（作家や漫画家から著作権を譲渡された講談社）ではなくて著作者（小説や漫画を書いた本人）であるはずだという問題はさておき、『少年マガジン』なかよし『モーニング』などの漫画雑誌を抱える講談社が、インターネットやイントラネットに限ったこととは言え、パロディに対してここまで不寛容であるということに驚きを禁じ得ない。管見に入った限りでは、『少年サンデー』『ビッグコミック』『ちゃお』『コロコロコミック』などの漫画雑誌を抱える小学館のホームページにも、講談社と同様の記載がある。（二〇〇七年四月現在）

もちろんひとくちにパロディと言ってもさまざまで、ホームページなどにアップロードされてきたものの中には低レベルだったり悪質だったりするものが相当数含まれているのだろう。その手の利用や改変に歯止めをかけようとする講談社や小学館の対応は、自社が抱える著作物のイメージダウンを避けようとする企業論理としては理解できない話ではない。しかし「低レベル」だったり「悪質」だったりするものの存在を容認することによってこそ、豊かな文化が育まれるのだということを、日本の漫画文化を牽引してきた両社の関係者が理解できないはずはない。パロディやパステイツシュ、模倣やもじり、本歌取りや翻案などの創造的改変が、これまでどれだけ「文化の発展に寄与」してきたかを考えると、著作権の保護のみに拘泥して、「文化の発展」をむしろ阻害するような風潮を助長する危険性をもつ両社の姿勢には疑問を感じざるを得ない。著作である作家や小説家の意志を代行する形をとってはいるが、じつは作者も読者も不在のまま、文化財がたんなる商品としてのみ扱われ始めているように思える。「著作権者の権利を保護する」という美名のもとに、何か大切なものが損なわれ始めているのではあるまいか。

## 五、パブリック・ドメインというコト

一九九七(平成9)年二月に設立された電子図書館「青空文庫」(<http://www.aozora.gr.jp/>)は、利用者に対価を求めず、没後

五十年を過ぎて著作権の消滅した作家の作品を、XML(一部はHTML)形式のテキストで収録しているウェブサイトである。設立間もない頃からトヨタ財団やアスキーなどの企業が資金援助やサイバースペースの無償提供などをしていて、収録作品数は六千編を超えている。夏目漱石、森鷗外、芥川龍之介、太宰治などの人気作家から、清水紫琴、大阪圭吉、矢田津世子、蘭郁二郎などのマイナー作家にいたるまで、有名無名を問わず、ありとあらゆる作家の著作物が次々に収録されている。入力や校正の作業に当たっているのは、「青空工作員」と呼ばれているボランティアで、底本を決めて入力し、時間をかけて校正を重ねては、インターネット上に公開している。近代文学のテキストがパブリック・ドメイン(社会の共有財産)としてデータベース化されているわけで、文化の発展に寄与する大きな可能性を秘めた電子図書館である。

テキストがデータベース化されているということは、自在に検索することが可能であるということで、青空文庫のトップページに設置されている検索窓を使うと、六千編の中から検索語を含むテキストが瞬時にリストアップされてくる。たとえば「版權」と入力して検索すると、葛西善蔵「浮浪」、穂積陳重「法窓夜話」、田山花袋「トコヨロミ」、中里介山「生前身後の事」、寺田寅彦「レーリー卿(Lord Ryelaido)」、夢野久作「能とは何か」、宮本百合子「今日の日本の文化問題」など九編がリストアップされる。「人造人間」「大衆文芸」など任意の単語についても同様の検索が可能で、「大菩薩峠」「マドロス」のように複数の語を組み合わせて検索することもで

きる。テキストクリティクという点で課題はあるが、近代文学の遺産をパブリック・ドメインとして活用していく上で、大きな可能性をもった電子図書館であることは確かだろう。青空文庫を見る限り、著作権者としての作者は、没後五十年を経て二度目の死を迎えることによって、かえって再び読者を獲得してよみがえっているようなところがある。大阪圭吉の小説など、青空文庫がなかったら、いったどうやって読むことができたのだろう。検索機能がなければ、平林初之輔が「人造人間」という探偵小説を書いていたことなど、まったく気づかずにいたかもしれない。

紙媒体のメディアも、まだまだ大きな役割を果たし続けているが、青空文庫の例を見てもわかるように、インターネットの世界にデジタル情報として存在することの意味はきわめて大きい。近代文学研究の世界にも、そういう観点から検討すべき課題はたくさんある。たとえば、研究論文のデータベース化などはその一つだろう。文学研究の論文が著作権料収入をもたらし、研究者の生活を支えるという事態は、ごくごく少数の例外を除いて考えにくいのが現状である。研究論文の価値は、買われることよりもむしろ読まれること、参照され、引用され、活用されることにこそ置かれるべきである。だとすれば、公表された研究論文は、海外の日本文学研究者も容易にアクセスできるように、できるだけ速やかに、パブリック・ドメインとして公開されるべきだろう。『日本近代文学』や『昭和文学研究』などの学会誌のバックナンバーも、DTP(デスク・トップ・パブリッシング)が普及し始めた一九八〇年代後半、

あるいは九〇年代以降のものに関しては、印刷所や出版社にデジタル情報が残されているはずである。それらの情報はそのままでは散逸してしまう可能性があるがあるので、速やかに保管措置をとり、著作権者の許諾を得て順次公開すべきだと考える。三好行雄や前田愛、薬師寺章明や保昌正夫といった先達の業績をパブリック・ドメインとして活用しうる状態にすることは、故人にとつても、学会にとつても望ましいことである。近代文学研究がこれまでに積み上げてきた蓄積は膨大で、その量は年々増すばかりである。『日本近代文学』のバックナンバーから「三派鼎立」という語を含む論文を瞬時にリストアップできるような条件を整備することは、内外の研究者にとつて大きな意味を持つのではないだろうか。それだけではなく、もしかすると、解体しつつある近代文学研究が「文化の発展に寄与する」可能性が開けるかもしれないか。

IT革命によって表現活動の基盤が大きく変容する中であつて、近代文学研究の世界においても、著作権といかに向き合うべきかがさまざまな局面で改めて問われて始めている。

(のなか・じゅん)

