Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-11

イメージの権利 : 19世紀フランスにおける写真の著作権・肖像権（<特集> 身体と同一性）

橋本, 一径

(Citation)
美学芸術学論集,9:27-37

(Issue Date)
2013-03

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81004879

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81004879

イメージの権利——19 世紀フランスにおける写真の著作権・肖像権

橋本一径

1．写真は「芸術」か？

フランスにおいて 1957 年に新たな法律が制定されるまで、長らく著作権の根拠であり続けてきたのは、1793 年 7 月 19-24 日の政令（デクレ）である。その第一条で定められていたのは、以下のような規定であった。

> あらゆるジャンルの書物の著者、作曲家、タブローやデッサンを描く画家や素描家は、生涯にわたって、共和国内で作品を販売し、または販売を委託し、流通させる権利、そして作品の所有権のすべてあるいは一部を譲渡する権利を、排他的に有する[1]。

いわゆる「著作権」と呼ばれる権利はここでは、作品を複製・販売する権利と、作品を所有する権利とに集約されていることがわかる。とりわけ後者の所有権に関しては、作者が作品の「所有者」であるかどうかをめぐって、それを認めるアメリカ式の「コピーライト」と、作品と作者の関係を「所有」とは別のより精神的な結びつきとして解釈する、フランス流の「ドロワ・ドトゥール（droit d’auteur）」に分化していくのだが、そのような著作権の概念をめぐる法制史をたどりなおすことは、本論の目指すところではない。ここで問題にしたいのは、1793 年の法の起草者たちが、まだその存在を知る由もなかった、写真と著作権の関係についてである。書物や音楽や絵画と同じように、写真もまた、著作権によって守られるべきなのであろうか？写真技術が 1839 年に公にされて以来、直ちに提起されることになったこの問いを通して、法律家たちが直面することになったのは、写真は芸術であるのか、そもそも写真とはいったい何なのかという問いである。

写真の芸術性をめぐっては、シャルル・ボードレールを始めとする多くの芸術家や作家たちによって、19 世紀を通じて否定的に論じられていたことがよく知られている。そうした写真の芸術性の否定論の嚆矢をなすのは、1841 年にロドルフ・テプフェールが発表した、「ダゲールの感光板について（De la plaque de Daguerre）」と題された文章である。スイスの作家・素描家であり、一説には「コマ割り漫画」の始祖とも語られるテプフェールが、この文章で展開するのは、絵画が精神の生み出す「類似」であるのに対して、写真は機械によって生み出された「同一性」でしかないという、後の論者たちによって繰り返されることになる議論である。たとえばテプフェールは以下のように述べる。

> […] ダゲールの機械は、仮にそれが停止した対象の色付きのイメージを生み出したり、動いている対象のイメージを生み出したりするまでに進化したとしても、芸術には一歩も近づけはしないのである。なぜならこの機械がもたらすのはいつも […] 類似ではなく同一性であり、不可視の記号ではなく可視のイメージであり、物質による物質のための物質であって、精神による精神のための物質ではないからだ[2]。

すでにカラーや動画のような写真の未来までをも空想するテプフェールは、それでもなおこのイメージが「芸術には一歩も近づけはしない」と断言する。そして写真が芸術であるかどうかは、芸術家や作家だけではなく、法律家たちにとっても重要な争点であった。「芸術の産物」あるいは「精神・想像力・才能の果実[3]」こそが、1793年の著作権法による庇護を受ける作品であると見なされていた以上、写真が著作権によって守られるかどうかを判断するためには、まずそれが芸術なのかどうかに答えなければならなかったからである。そしてその答えは、芸術家たちにとってと同様、法律家たちにとっても、当初は「否」であった。それはつまり、写真は著作権による保護の対象とはならないということを意味した。

だが法的な議論が美学的なそれと異なるのは、前者においては、写真の芸術性を否定し、美術の殿堂から写真を駆逐するだけで一件落着とするわけにはいかなかった点である。仮に「芸術」ではないとしても、写真という物自体は確固として存在している以上、その法的なステータスを明らかにする必要がある。つまり写真が著作権で庇護される「作品」でないとすれば、いったいそれは何なのか。写真が「類似」ではなく「同一」であるとしたテプフェールの議論を、仮にそのまま法的な場面に持ち込むとすれば、写真のイメージとは、被写体の同一物だということになるだろう。すなわち、私の所有物、たとえば私の家が写真に写されたとすれば、その写真は私の家と「同一」であり、したがってそれもまた私の所有物ということになるだろう。あるいは私自身が被写体になったとすれば、その写真もまた「私」ということになるはずではなかろうか。当時の法廷で繰り広げられていたのは、このような荒唐無稽とも思われる空論を、ほとんど地で行く議論であった。実際の判例のいくつかを具体的に見ていくことにしよう。

2．否定された写真の著作権

最初の判例は、1855年に開かれたフランスで最初の万国博覧会に際して争われた訴訟からのものである。メイン会場としてこの万博に合わせてオープンした産業宮（Palais de l'Industrie）の建設会社は、ルスール（Lesourd）氏と契約を取り交わし、写真その他によってこの建物を独占的に複製する権利を、彼に譲り渡した。ところがこの契約にもかかわらず、産業宮の図版をルスール氏の許可なしに刊行する出版社が相次いだ。こうした出版社のうちのグピル社とマソン社をルスール氏が訴えたのが、この訴訟である。結果はルスール氏の全面的な敗訴であった。1855年6月5日にパリ裁判所の法廷が、「産業宮の排他的な複製権という原告の主張には、いかなる正当性も認められない[4]」との結論に至ったのは、とりわけ産業宮が「公共物」という性質を持つからである。つまり被写体となった建築が公共物であるならば、その写真もまた公共物であるという理屈である。この結論は1861年のセーヌ県商事裁判所でも確認されている。そこでの判決文においては、以下のように写真と絵画の違いがとりわけ強調されることになった。

> 写真技術とは主体自らの発明による創造のうちに成り立っているのではなく、感光板の取得と、あらゆる種の客体のイメージを機械的な方法により盲従的に複製した、陽画の現像のうちにある。この産業を画家や素描家の技術と同一視することはできないだろう。後者の技術は、想像力だけを唯一の糧として、構図

や主題を創り出し、あるいは自らの感情に応じて、自然がもたらす景観を解釈し、そのことによって自らに利する一つの所有物を構成する。したがって、風景や公共の建造物の表象のために感光板を設置する写真家は、産業的な道具を作り上げるにすぎず、それは彼にとっても、彼にそれを譲り渡された者にとっても、なんらの特権をもたらしはしない。つまり公共財のうちにある対象を表象した写真感光板と、版画家や石版師による芸術的な図版は、似たものではありえないのである[5]。

この種の議論はあくまで風景や公共の建造物に限られたものであり、私有物の写真が、その私有物の所有者に帰属するというような、極端な議論がなされていたわけではない。しかし被写体が人物である場合には、その写真が撮影者のものではなく、被写体となった者の私有物であるという説が、早い段階から法廷による支持を受けていた。フランスでこの問題が最初に法廷で取り上げられたのは、1858 年のことである。この年の 1 月、ラシェルの愛称で知られた悲劇女優エリザベット・ラシェル・フェリックス（Elizabeth Rachel Félix, 1821-1858）が、結核により 36 歳の若さで命を落とす。残された家族が死の床の彼女の撮影を写真家のルイ・クレット（Louis Crette）に依頼したのは、当時のブルジョワ家庭において一般的に行われていた慣行にしたがってのことだった[6]。しかしながら著名人であった彼女のポートレートは、複製や修正の過程を経る間に第三者の手に渡り、クレットの写真に基づいて描かれたと思われる、画家のオコネル夫人（Mme O’Connell）によるデッサンが、広く出回ることになってしまった。問題の訴訟は、ラシェルの遺族が、オコネル夫人らに対して、このデッサンの流通の禁止と、損害賠償を求めて起こしたものである。結果は遺族側の全面的な勝利だった。セーヌ県民事裁判所は、「何者も、家族の正式な了解なくして、死の床にある人物の似顔を複製したり公にしたりすることはできない。それは当該の人物が著名であるかどうかや、生前の行為が多かれ少なかれ公的であるかどうかにはかかわりがない[7]」として、遺族の訴えを認める判決を下したのである[8]。

この判例で問題になっているのが、今日で言うところのいわゆる「肖像権」であることは言うまでもない。この「肖像権」については、後にまた立ち返ることにするが、ここではそれが「著作権」に先立って写真に認められた権利であること、そもそもそれは「著作権」に対立するものとして認められた権利であることを、確認しておくにとどめておこう。もっともこのラシェルのポートレートの場合は、それが写真を模写したものだったとはいえ、争点となっていたのは厳密にはデッサンだったのだが、翌年には写真のイメージに関しても同様の判決が下されている。そこでもやはり被写体はすでに亡くなった女性であったが、問題となった写真は彼女が生前に撮られたものだった。「ひときわ美人」として知られたというこのウジェニー・セルジャン（Eugénie Sergent）は、18 歳で生家を離れてパリに出ると、「蕩尽と快楽の生活[9]」を送っていた。ある晩彼女はいつものように舞踏会から戻ったところで高熱に襲われ、重度の肺結核を宣告されてしまう。死期を悟った彼女は、これまでの放蕩生活を悔やみながら、父親に看取られて息を引き取った。パリの写真館のショーウィンドウに彼女の写真が飾られているのに父親が気づいたのは、それからしばらくしてのことである。父親の訴えを受けたセーヌ県民事裁判所は、「個人の肖像は遺族の所有物である[10]」との観点から、展示の中止を命じた。同裁判所はさらに写真家が所有していたウジェニーの肖像写真およびネガを、遺族に返却することを命じる判決を下した[11]。

3．「芸術」になる写真

写真が「芸術」でないとすれば、その撮影者は「作者」ではなく、結果としてそこに著作権は認められない。こうして写真をめぐる初期の法廷闘争においては、撮影者よりも被写体の権利が必然的に優先されることになった。とはいえその被写体にしても、争点となったのは風景や公共財あるいは死者のように、もともと所有者が存在しないか、誰に帰属するのかが不明確な対象が中心であり、私有物の写真や、存命の人間の肖像写真の場合に、そのイメージが誰に帰属するのかというような、本質的な問題が問われるには至らなかった。だが公共物の写真がやはり公共物であり、死者の写真が遺族のものであるというのなら、私有物の写真はその私有物の所有者のもの（あなたの撮った私の家の写真は私のものだ？）ということになり、人物の肖像写真はその人物のもの（あなたの撮った私の写真は私のものだ？）ということになりはしまいか。仮にこうした議論に無理があるとするなら、つまり写真という、画家ではなく機械が生み出すイメージが、撮影者に属さないのと同様に、被写体にも属さないのだとするなら、この類稀なイメージの法的なステータスを新たに定義し直す必要に、法学者たちが早晩迫られたとしてもおかしくはなかったはずである。

だが実際のところ法学者たちがそのような問いに直面することがなかったのは、写真に対して適用することが頑なに拒まれていたはずの著作権が、徐々に認められるようになっていったからである。しかしそれは写真という表現が美学的に見て「芸術」の仲間入りをしたからというわけでは必ずしもない。写真産業の発達とともに、写真の撮影を生業とする人々の数が増加するにしたがって、彼らの権利を何らかの形で保護する必要も高まっていった。プロの写真家が撮影した写真に写っているのが公共財であるからといって、誰もが好き勝手にその写真を複製することができてしまえば、写真家の商売が成り立たないのは言うまでもないだろう。「写真で生計を立てる人間はフランスに５万人以上いる」と、1898 年の著作で述べる写真家のジャック＝エルネスト・ビュローズ（Jacques-Ernest Bulloz）は、法による庇護を認めなければ、「写真家たちはあらゆる贋作者のなすがままになってしまう[12]」として、危機感を強める。写真の著作権は、「写真は芸術か」というような美学的論争から離れたところで、商業的写真家たちの実際的・経済的な要求に応える形で、徐々に認められていったのである。

それでもあらゆる写真に著作権が一律に認められるようになったわけではない。当初のうちは、写真の中には著作権を認めるべき写真もあれば、そうではない写真もある、という見解が、裁判所の支持を得ていた。それがたとえば 1862 年 11 月 28 日の破毀院の判決が示した見解である。問題となったのはイタリアの政治家カヴール（Camillo Cavour）氏の名刺版ポートレートであり、メイエル（Mayer）とピエルソン（Pierson）の両氏により撮影されたこの写真が、ベベデール（Betbéder）氏らによって、修整を加えられた上で、販売目的で複製されたのだった[13]。破毀院はこの写真が「芸術的な作品とみなしうる」として、1793 年の法による保護下にあるとみなし、原告の訴えを認めたのである。写真が「画家や素描家の作品とはまったく似ていない[14]」として、原告の訴えを退けていた同年 1 月 9 日のセーヌ県軽罪裁判所の決定を覆しての判決であった。

しかしこの破毀院の決定のように、写真の中に芸術に属する写真と、そうでない写真があるのだとすれば、その線引きは誰がどのように行なうのであろうか。裁判官こそがその判断を下す存

在であるというのが、ここでの破毀院の立場だった。その判決文には以下のように記されていた。

> 芸術的な作品を、精神や叡智の創造たらしめる特徴が何であるのかを、法は定義していないので、判事たちの判断に委ねられた産物が、その性質からして 1793 年 7 月 19 日の法の庇護下にある芸術作品に入りうるかどうかを［…］宣言するのは、判事たちに任されている[15]。

つまりある写真が芸術であるか否かは、裁判官がその都度判断する事柄だというわけである。「芸術」の定義が司法の管轄下に置かれていると言い換えてもよいだろう。このような理路が危うさを孕んでいることは、法学者の目から見ても明らかであった。批判の最先鋒の一人が、1879 年に『著作権および上演権についての理論的・実践的な概論』を刊行した、弁護士のウジェーヌ・プイエである。彼によれば、「これは芸術であり、それは芸術でないと決める任務を判事に委ねる」ことは、「法廷をアカデミーに変える[16]」ことである。

> 絵画やデッサン、彫刻、すなわち 1793 年の法の庇護下にあることが確実な題材において、われわれの判事にそのような権限が与えられているだろうか。判事がある絵画についてそれが芸術作品であるとか、別の絵画についてそれがまったく芸術的ではないとか述べたり、ある絵画に法の庇護を認めたり、別の絵画に認めなかったりすることができるだろうか。否である。法とはもっと賢明なものである。良かろうと悪しかろうと、美学の法則に見合っていようといまいと、あらゆる絵画、あらゆるデッサン、あらゆる彫刻は、芸術作品なのだ[17]。

プイエの主張はこの原則を写真にも当てはめることである。つまり写真に著作権を認めるために、あらゆる写真が芸術作品であることを認めようというのが彼の立場だ。その根拠はこうである。

> 1793 年の法は、精神の産物であれば何でも、それが芸術に属する限りは［…］保護している。そして他のあらゆる著者と同様にわれわれもまた、型どり（ムラージュ）の作品が、たとえ自然に即して作られたものだとしても、この法の想定内にあることを認めている。なぜその後で、写真をそこから除外することができるのだろうか。われわれのシステムの敵対者たちが強調するのは、写真においては、写真機が重要な役割、支配的な役割すら演じているということである。それが何を明らかにするというのだろうか。仮に画家が、タブローを着想した後で、それを思いついたとおりに画布に一息で再生する方法を見出したとして、その作品が精神の産物であることを否定する者はいるだろうか[18]。

画家の脳裏にあるアイデアをインクジェット・プリンターのように吹き付ける装置に写真をなぞらえるプイエの議論は、それなりに興味深くはあるものの、それが言わんとするのは結局のところ、「写真とは絵画である」ということに尽きる。その発明以来絵画であることを否定され続けてきた写真はこうして、法律的には「絵画」であることを認められるに至った。しかもそれはたとえばピクトリアリズムのような、写真表現を絵画に近づけようとする芸術運動とはまったく無縁のところで、職業写真家たちの利益を守るという現実的な目的のために捻り出された、言わば詭弁である。やがてこのプイエの議論は、現実の法解釈においても主流となっていく。1958

年のリヨン控訴院が以下のように述べることができたのもそのためである。

> 以下のような写真は芸術的な写真である。すなわち写真家が顧客を見栄えよく、本人の気に入るような姿で写し出そうという個人的な努力をし、理想に近い肖像を得るために、被写体の特徴をできる限り活用しようと努めているような写真である[19]。

「精神」や「叡智」といった大仰な語は、ここでは「努力」という言葉に場を譲っているものの、相変わらず法廷で写真の芸術性が問題となっているのは、芸術的であることが写真に著作権を認めるための条件であることに変わりがないからだ。そして「努力」という主観的な基準が裁判官の判断には不向きである以上、写真家自身が自らの写真を芸術的であると主張すれば、法廷がそれを否定するのは困難である。それはつまりあらゆる写真が、法律上は潜在的に芸術的であるということを意味するだろう。

4．同一と類似

繰り返し指摘しておくが、こうした写真の「芸術化」は、写真自体の質的な変化によってもたらされたわけではない。なるほど写真は、ダゲレオタイプから湿板、乾板を経て、コダックに始まるコンパクトカメラ、カラーフィルム、さらには近年におけるデジタルの進展など、数えきれない技術的な変化を経てきているのは確かである。しかしこうした変化それ自体が写真を「芸術」にしてきたわけでは必ずしもないだろう。コンパクトカメラ以来の写真の「民主化」が、誰でも簡単に「努力」なしで撮影することを可能にしてきたのだとすれば、「努力」が写真を芸術的にするという上記の法廷の判断からすると、むしろ写真は技術的には「芸術」から遠ざかったのだとすら言えるのかもしれない。確かに冒頭に紹介したテプフェールは、写真が仮にカラーや動画になったとしても、「芸術には一歩も近づけはしない」と予言していたのだった。このテプフェールの予言通り、写真は今でも相変わらず写真でしかないのかもしれない。だがそもそも、「写真」と「芸術」を隔てていたのは、いったい何だったのであろうか。絵画は「類似」であり、写真は「同一」であるというテプフェールの区別とは、具体的にはどういうことなのだろうか。この点について手がかりとなるのが、テプフェールによる以下のような発言である。

> すでに述べたように、ダゲレオタイプによる風景や場所の複製の忠実さ（fidélité）とは、それが丸ごと物理的・物質的であるがゆえにこそ、われわれの器官が感知する単なる同一性に還元されるのであり、それは精神が感得する類似とはかけ離れている。われわれが言及するのは次のような事実である。腕の立つ芸術家の筆や鉛筆が、たとえばある通りや広場を複製したときには、それがどこであるのかがわれわれにはすぐわかるのに対して、その通りや広場のダゲレオタイプによる複製は、そこに特徴のある建物がない限り、そうした特徴をもたらしてはくれるとは限らないのである。われわれの街の人たちが、この街でもっとも賑やかな通りの一つであるリヴ通りがダゲレオタイプのプレートの上に写っているのを見ても、どこなのかわからなかったのはこのためである。われわれ自身もまた、同じ機会に、あるいは似たような場面

で、それがどこかと分かったり名指したりするのにためらいを感じたことがある。これは類似でしかないもののほうが、同一のものよりも確実に認識できるということを意味するので、一見すると奇妙に思われるかもしれない事実である[20]。

つまりテプフェールによれば、「類似」の場合にはそこに描かれているのがどこなのかが直ちに分かるのに対して、「同一」の場合には、たとえ見知った街並みでも、それがどこなのかにわかには分からないこともあるという。「全体的で完璧な類似、すなわち瞬間的に認識できる類似とは、同一性の追求とはまったく別個に追求しうるのである[21]」。テプフェールがこうまで言う背景には、彼自身の素描家としての矜持と、写真に職を奪われることへの危機感も多分に影響しているだろう。しかし彼がこの「類似」と「同一」の区別を、場所だけではなく人にも当てはめていることを考えれば、彼の主張は、19 世紀末になってアルフォンス・ベルティヨンが考案した、累犯者をより確実に同定するための写真術の中に、そのまま流れ込んでいるようにも思える。ベルティヨンによれば、正面像よりも横顔のほうが、長い時間を隔てていたとしても変化の少ない輪郭線を比較できるために、より確実に累犯者を特定できるという。しかしこのような横顔写真は、時として知人や本人ですら、それが誰であるのかを言い当てることができないこともある。

各人物に一定の個体性を与えてくれるのは、輪郭線の明瞭な横顔である。[…] ところがきれいな正面写真が知人や友人に等しく識別されても、同じように成功した横顔のイメージが、ためらいをもって迎えられたり、一部からは、それがついさっき自分の識別した正面像の人物の、別の向きの像であることがわからずに、否認されたりすることもあるのだ。[…] 要約すれば、横顔のポーズは輪郭線による同定には望ましいものの、経験から照らして、本人や一般人には、正面のポートレートのほうが認識しやすいのである[22]。

このベルティヨンの議論をテプフェールのそれに引きつけて解釈すれば、横顔写真が輪郭線の「同一性」を保証するものであるのに対して、正面像は、一般の人にもそれが誰なのかが分かる「類似」をもたらすイメージだということになるだろう。そしてベルティヨンが「類似」を犠牲にしてまでも「同一性」を擁護するのは、一般人の証言というのが、しばしば曖昧で、不正確なものであり、そのような証言に頼らずに客観的な身元確認を達成することこそが、ベルティヨンの目指すところだったからだ。ここで問題となっているのはもちろん、正面像にしても横顔にしても、いずれも写真のことなのだから、写真と絵画を対立させていたテプフェールの議論とは、若干事情が異なっているのは確かである。しかし興味深いのは、写真による身元確認の妨げになる行為として、ベルティヨンが「ほとんど犯罪」だと言ってまで強く避難するのが、写真を絵画に近づけることだという点である。ベルティヨンがそこで槍玉に挙げるのは、写真に写ったホクロやシミ、皺やそばかすなどを、修整によって取り除くという、当時の写真館で一般的に行われていた慣習である。ベルティヨンによれば、「傷跡、皺、シミ、そして母斑、いわゆるホクロは、きわめて便利な身元確認の手段であるため、いかなる理由があろうと、ネガを修整の対象にすることは、絶対に許されない[23]」。それはつまりベルティヨンによると、「絵画や版画の伝統」から一線を画して、「われわれの内なる芸術家気分」を裏切ることに他ならない。

あらゆる不完全さの小さな空間、つまり顔の皮膚の皺や溝に緻密なまでに没頭することは、絵画や版画の伝統からあまりにもかけ離れているので、われわれの内なる芸術家気分を損なわずにはおかない。司法的ポートレートが問題となるときの観点はまったく別で、精確さこそが第一の、そして唯一の特質であるのだ。修整によってそれを破壊したり弱めたりすることは、ほとんど犯罪ですらある[24]。

ベルティヨンがこれほどまでに強く修整を非難するのは、逆に言えばポートレートの撮影において、修整がきわめて一般的に行われていたことの証でもある。多くの写真館において、顧客の要望から、あるいは写真家自身の、芸術的とまでは言わずとも職人的な使命感から、ネガに筆や鉛筆を走らせ、皺やシミを消したり、表情を明るくしたり、アイラインをくっきりさせたりなどの「化粧」を施すのは、日常茶飯事と言ってよかった[25]。1874 年の著作の中でガストン・ティサンディエは、「修整」に一章を割きながら、当時の写真館での実践について以下のように説明する。

とりわけ肖像写真においては、修整が不要な場合というのは非常に稀なのである。モデルの目はしばしば動いてしまい、十分に鮮明ではなく、衣服の襞が十分な陰影を示してくれないこともよくある。注意深い手で付け加えられた一筆二筆が、これらの不完全さを簡単に直すことができるのだ。[…] 巧みに施された修整は写真の改善に貢献し、ポートレートに人間の顔の真の側面を付け加える[26]。

ティサンディエによれば修整を施す前の肖像写真は不完全であり、ネガに細工を施すことによってそれはようやく完成する。ベルティヨンが同一性の指標として重視した皺やシミを消し去ることからなるこの修整の作業は、写真のイメージを「同一」から「類似」へと変容させることだと言えるだろう。だとすればティサンディエが言うような、修整によって付け加わるという「人間の顔の真の側面」とは、テプフェールの言う「類似」、つまりそれが誰であるのかがわかるということと関係する何かに違いない。つまりベルティヨン的な司法写真と、ティサンディエの言うような修整写真との対立とは、「同一」と「類似」の対立に他ならないのだ。後者の「類似」は写真を修整により絵画に近づけることによってもたらされる。実際のところ、当時の写真館を訪れる人々が期待していたのは、自らに「同一」のイメージよりは、肖像画や似顔絵のような、「類似」のイメージだった。それがたとえばベルギーの労働者ガスパール・マルネット（Gaspard Marnette, 1837-1903）の手記を通して窺い知れることである。彼が年老いた両親のポートレートを初めて撮影してもらうために、リエージュの写真館を訪れたのは、1877 年 4 月のことだった。ガスパールやその家族の者たちを驚かせたのは、出来上がった写真が、両親にあまりにもよく「似て」いたことであった。

それら［肖像写真］は見事に成功していた。頭巾もしくは縁無し帽をかぶり、絹のスカーフで顔をくるんだ母は、特に驚くほどよく似ていた。[…] この肖像写真は非常によく似ていたので、甥っ子で 1 歳 4 ヶ月になるジャン＝ルイ・フラカンは、指をさしながら「ばあちゃん、じいちゃん」と言った[27]。

ガスパールたちにとって家族の肖像写真が「似ている」ものに見えたのは、初めて目にするその写真が、似顔絵や肖像画に類するものとして理解されたからだろう。つまり彼らはそこに「類

似」を見出したのである。そしてその「類似」が、テプフェールの述べていたように、誰であるのか分かることを意味するのならば、写真において問題とされる「肖像権」の根拠とは、「類似」であるということになる。なぜなら肖像権が問題となるとき、争点とされるのは、そこに写っているのが誰なのか分かるかどうかだからである。つまり肖像権は、描き出されているのが誰なのか分かりさえすれば、等しく主張できるのであり、媒体が絵画であるのか写真であるのかの違いは、さほど重要なことではない。だからアンデューズ市の治安判事は 1895 年 8 月 18 日に、「自分のポートレートが公にされることを禁じる明白な権利」が、「絵画にも写真にも適用[28]」されるとした上で、油絵に描かれた人物が自分であるとしてその公開の禁止を求めた者の訴えを認めたのである。

5．結び……来たるべきイメージの権利のために

写真が「芸術」ではない、すなわち写真に著作権が認められないと考えられていた時代には、法の保護を受けるのは主に、後に肖像権と呼ばれることになるような、被写体の側の権利だった。やがて写真が法律上は「絵画」とみなされ、著作権が認められるようになってからも、肖像権はこれまでどおりに、あるいはよりいっそう手厚く保護されつつ、著作権と並ぶ写真における二大権利として、時に一方が他方を否定し合いながら展開を続けていく。こうしてたとえば 1896 年 12 月 12 日のセーヌ県裁判所は、写真家バレンヌ氏の撮影した自転車選手たちの肖像写真が、「1798 年 7 月 19-24 日法によって保護される芸術作品であることは疑いようがない」と認めながらも、「被写体になった人物は、誰にでも複製を許可することができる[29]」として、バレンヌ氏の許可無く選手たちの写真カタログを配布したダンロップ社に瑕疵があるとは認めずに、肖像権を著作権に優先させたのである。あるいはフランスで肖像権を体系的に論じた初の書物である『人物像と法』を 1913 年に刊行した弁護士のアンリ・フジュロルは、写真家が路上に偶然居合わせた人物を撮影したとき、この人物に肖像権が及ぶかどうかについて、「この人物が付随的にしか写真に写っておらず、意図的かつ主要な写真の対象でなかったならば、心配には及ぶまい[30]」という判断を示している。

つまるところ写真とは、法律的には「著作」か「肖像」かのいずれかである。そしてどちらの場合も扱いは「絵画」と同じであるとするなら、法の上では写真は結局、どこまでも「絵画」でしかないということになるだろう。だがそれは法が常に写真を捉えそこねてきたということではないのか。テプフェールが述べたような、「同一」であるがゆえに絵画とは決定的に異なるイメージ、ベルティヨンが犯罪者に対して実践したような、本人や知人ですら誰であるのか判別できない顔のイメージを、法は直視することを避け続けてきたのではないか。

肖像権を体系化したフジュロルが、犯罪者には肖像権が制限されると考えているのは示唆的である[31]。もちろんフジュロルは、たとえば逃走中の犯罪者の肖像写真を広く公開することが、肖像権により制限されてしまうというようなケースを考慮して、このような主張を述べたのである。しかし一方でフジュロルの言うように、肖像権を持つ人間は、「自らの表情の主人である[32]」であるとするなら、それを制限された犯罪者は、もはや自らの表情の主人ではない存在ということ

になるだろう。そして写真が犯罪者に限らずあらゆる人間から、さらにはあらゆる被写体からもぎ取っているのは、そのような主人を欠いたイメージなのではなかろうか。写真が著作権や肖像権によって絵画に還元されることで、見過ごされてきたのは、そのような主人なきイメージ、つまりテプフェールが述べていたような、そこに写っているのが誰なのかやどこなのかが、馴染みの者にすら判別できない、「同一」のイメージである。だとすればわれわれは、写真そのものを擁護するためにこそ、そうしたイメージの権利を主張する必要があるだろう。そしてその権利とは、著作権のように写真家に属するのではなく、肖像権のように被写体に属するのでもない以上、言わばイメージそれ自体に内在する権利である。

(はしもと かずみち：早稲田大学文学学術院准教授)

---

1 Cité dans Bernard Edelman, *La propriété littéraire et artistique*, 4e édition mise à jour, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2008, p. 30.

2 Rodolphe Töpffer, *De la plaque Daguerre. A propos des « Excursions daguerriennes »* [1841], Cognac, Le temps qu'il fait, 2002, p. 58. 強調は引用者による。

3 A. Bigeon, *La Photographie et le droit*, Paris, Charles Mendel, s. d. [1893?], p. 17.

4 *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1855-56, p. 57.

5 *Jurisprudence générale du royaume en matière civile, commerciale et criminelle*, Troisième partie, 1861, p. 32.

6 19 世紀における死者のポートレートについては以下の展覧会カタログを参照のこと。*Le Dernier portrait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

7 *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1858, p. 251.

8 ラシェルの死と、それを伝える 19 世紀メディアの状況については以下に詳しい。Marie-Hélène Girard , «Tombeau de Rachel», *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et scène au XIXe siècle, SPECTACLES EN ÉCHO, mis à jour le : 19/10/2012, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=2988.

9 *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1860, p. 160.

10 Ibid.

11 セーヌ県民事裁判所、1859 年 11 月 11 日。

12 Jacques-Ernest Bulloz, *La propriété photographique et la loi française,* Paris, 1898. Cité dans Bernard Edelman, *Quand les juristes inventent le réel,* Paris, Hermann, 2007, p. 190.

13 法廷では修整の内容が「まずイメージを拡大し、次いで筆によりいくつかの部分をレタッチして、とりわけ足のポーズを変えた」と説明されているが、それが被告の弁護側により「写真における一般的なやり方」だとされている点も興味深い。*Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1862, p. 421.

14 Ibid., p. 75.

15 Ibid., p. 432.

16 Eugène Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, Paris, Imprimerie et librairie générale de jurisprudence, 1879, p. 97-98.

17 Ibid., p. 98.

18 Ibid.

19 C. A. Lyon, 7 novembre 1958, D, 1959, 46. Cité dans B. Edelman, op. cit., p. 191.

20 R. Töpffer, op. cit., p. 48-49.

21 Ibid., p. 50.

22 Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1890, p. 17-18.

23 Ibid., p. 19.

24 Ibid., p. 20.

25 19 世紀以来の写真と修整の問題については以下を参照のこと。André Gunthert, « “Sans retouche” », *Études photographiques*, 22 | septembre 2008, [En ligne], mis en ligne le 18 septembre 2008. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html. Consulté le 19 février 2013.

26 Gaston Tissandier, *Les merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, 1874, p. 145, 149.

27 René Lebouette, *L’archive des rumeurs*, Liège, Editions du musée de la vie wallonne, 1991, p. 60.

28 *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1896, p. 44.

29 *Le droit d’auteur*, 15 juin 1897, p. 69.

30 Henri Fougerol, *La figure humaine et le droit*, Paris, Arthur Rousseau, 1913, p. 73.

31 Ibid., p. 201.

32 Ibid., p. 28.