

「パクリ」と剽窃の微妙な関係 音楽を中心に

増田聡^{†1}

概要：文化的表現の類似が見出されたとき、われわれはしばしば「パクリ」という語でそのことを指し示す。2015年に話題となった五輪エンブレムの「パクリ」疑惑は記憶に新しい。現代の日本では「パクリ」は剽窃とほぼ同義の言葉として用いられる。だがこのような「パクリ」概念、表現の類似を所有権の侵害たる「盗み」として把握する考え方の出現はさほど古いものではない。「パクリ」概念は80年代に現在の意味を獲得し、それまでの「剽窃」「盗作」と異なったコノテーションをともなって表現の類似を指し示すようになる。本講演では「パクリ」概念の来歴とその背景を辿りつつ、いくつかの「剽窃」事例を音例に基づいて検討し、「表現の所有と盗み」がどのような文脈のもとで捉えられているかを探る。

キーワード：剽窃、盗作、類似、著作権、音楽

1. はじめに

「パクリ」という語は、現代の日本で盗作あるいは剽窃を意味するカジュアルな語として用いられている。音楽について「この曲は の「パクリ」である」と断罪する主張は数多い。だが、その判断は中立的な判断であるというよりも、複数の問題をその背後に隠し持っている。

報告者は以下の三つの観点から「この曲は「パクリ」である」という主張の問題を検討することにしたい。

- (1) 日本語の「パクリ」概念の歴史と意味の変容
- (2) 音楽の人為的模倣と法的判断
- (3) 「類似」の論理構造

上記三つの観点を通じて、「音楽の「パクリ」と名指される現象とそれをとりまく文脈に関して、人文学的、あるいは文化研究の見地から指摘しうる考え方を提示する。

上記(1)について、「パクリ」という語が指す意味内容は、「盗作」「剽窃」¹⁾とは微妙に異なる意味合いを持つ。「パクリ」は剽窃とほぼ重なる外延を持つが、やや異なる内包をもつ、と言い換えてもよいだろう。論理学や記号学では一般に、語が指し示す対象を外延(denotation)、語の(暗示的なものも含む)意義を内包(connotation)と呼び区別するが、剽窃の代わりに「パクリ」という語が選ばれているとき、そこには単に「親しみやすさ」「カジュアルさ」とどまらないコノテーションが込められることになる。「パクリ」という語の歴史を追うことによって、この語がどのようなコノテーションを担っているかを明らかにしたい。

^{†1} 大阪市立大学
Osaka City University
masuda.satoshi@gmail.com

1) 「盗作」と「剽窃」も意味は異なる。著作権法学では、「表現」と「アイデア」の区別が重要であり、公表された著作物の「アイデア」は公有のものとなるが、そのアイデアを具現する「表現」については著作権の対象であり、いわば著作物が「所有する」対象となる。この観点からすると、「盗作」は表現を盗むこと、「剽窃」は表現またはアイデアを盗むこと、と区別することができる。われわれは通常「研究論文のアイデアが剽窃された」と言うことがあるが、「研究論文のアイデアが盗作された」とは言わない。

次に上記(2)について、「パクリ」という概念は、二つの曲が「似ている」という判断に基づき、「後の曲が先行する曲を意図的に模倣した」という主張を伴う。だが、二つの曲が似ていることと意図的な模倣はイコールではない。両者が共通の様式的同一性を共有していることもあるだろうし、「偶然の一致」もある。音楽をはじめとする表現行為は多様なすがたをなし、似ていることと意図的な模倣との境界は明瞭ではない。そこで、表現をめぐる剽窃が行われたか否かを判断する審級として、法的な判断がしばしば重要な判断基準を提供することになる。音楽の剽窃事例が裁判に持ち込まれた日本の事例を検討し、「似ていること」が「人為的模倣」に接続される法的な論理を整理したい。

最後に(3)について、そもそも「二つの対象が似ている」とはどのような事態を指しているのか。われわれは任意の二つの対象を「似ている」と判断する。あるときは別の任意の二つの対象を「似ていない」と判断する。われわれにとって、「似ていること」「似ていないこと」はその対象に内在する性質であるかのように感じられる。しかし、「似ていること」と「似ていないと感じられること」は異なる事態ではないだろうか。「類似」という事態について、哲学説がどのように考えているか、その論理構造を検討する。これら三つの論点を踏まえ、「パクリ」と名指される音楽創作の事例を挙げことで、音楽における「パクリ」への考えを深めたい。

2. 日本語の「パクリ」概念の歴史²⁾

もともと「パクリ」という語は、盗みやかっぱらいを指す隠語として明治末期から大正期の都市部の不良たちの間で用いられはじめた言葉であった。当時の新聞には「パクリ書生事件」などの見出しがしばしば見られる。

戦後になると、「パクリ」は手形詐欺や商品の取り込み詐

2) この節の内容について、より詳しくは文献[1]を参照。

欺などの経済犯罪を指す用語として一般に広まる。通常の商取引と見せかけた商品発注を行いながら雲隠れする、あるいは意図的に不渡り手形をつかませるなどして商品を詐取する、または不正な手段で手形をだまし取るなどのパクリ行為は、戦後混乱期の日本の社会問題として浮上し、この言葉も認知された。

「パクリ」とはまずもって「盗み」であり、戦後の文脈では単純なモノの盗みというよりも、やや大掛かりな経済詐欺行為であり、金銭や債券、不動産などの詐取を目的にしたもの、と考えられてきた。こんにちわれわれにとって馴染みぶかい他人の生み出した表現やアイデアを盗む、という(剽窃と同義の)意味あい「パクリ」という語が用いられるようになるには、1980年代まで待たなければならない。

80年代になると、経済的詐欺行為を意味する「パクリ」は、文化表現の領域での「盗み」を指す行為に転用されるケースが現れ始める。朝日新聞紙面で、剽窃の意味で「パクリ」が用いられた最初の用例を見てみたい。

...軽音楽の世界ではもっとひどい。TVから、アイドル系の歌手の歌声や、番組のテーマ曲が流れて来て、「あ、懐かしいな、これはずっと以前にちょっと流行(はや)った曲のリバイバルかしらん」とか思っていると、著作権法すれすれのところでメロディーラインが崩れてあって、どうやらオリジナルと銘打っている。

日本文化はコピー文化といわれて、海外からもたらされたものを小細工するのが得意ワザとされているが、本家の独創性をこすっからく加工し、それを逆輸出することで市場を食ったりするから嫌われてしまう!「ヒトの持ちネタで営業するんじゃねえヨ」というのが日本叩き(たた)の本音だろう。

それが工業生産物であるうちは器用も芸のうち、といっていられるが、芸術のかいらいにあるものまでパクリ屋に成り下がっていれば、一国の知性を疑われても仕方がない。

...

・(さんでーすぽっと)人のマネ=日本の独自性」朝日新聞(東京本社版)朝刊、一九九〇年六月三日第二家庭面、筆者(舟)

このコラムには、1980年代後期のバブル期に「パクリ」という語が被った意味変化がどのようなものであったかをよく示している。つまり、「経済一流、文化三流の日本」という社会意識を背景に、文化を経済的な観点で把握しようとする見方が広まり、文化的表現の剽窃もまた(経済犯罪を指す)「パクリ」になぞらえられるようになる。この時期を境に、「パクリ」という語は、現在われわれがよく知るような意味を獲得するのである。

文化の経済化とでもよぶべきこの動向は80年代から90

年代にかけての国際的な知的財産制度の変容ともリンクしている。アメリカのベルヌ条約加盟(89年)など、著作物の経済的側面に関する制度的な動向が大きく変わった時期であった。またインターネットの普及もこのころから顕著になっていく。複製され、世界中に流通する文化表現を、その文化的側面ではなく、利益を生む経済財として扱う必要性の高まりは、「パクリ」の意味変化に見られるように、文化を捉える概念の変容をもたらす(別の例を挙げるなら、「作品」ではなく「コンテンツ」という語が一般化していくのもこの時期である)。

人間の思考や認識に働きかける文化であるというより、複製されて利益をもたらす経済財として文化表現を捉える見方は、しばしば「複製」と「模倣」を同一のもののみならず、人為的模倣は単なる「類似した表現を生み出す」ことにとどまらず、作品の経済的価値を詐取する行為とみなされることになる。1980年代以降、「パクリ」とはそのような、「模倣=盗み」という考えを一言で言い表す概念として定着したといえるだろう。盗作、あるいは剽窃が、経済的側面ではなく文化のオリジナリティの侵害というコンテキストを持つ言葉であるとするならば、それと外延がほぼ等しい「パクリ」という語のコンテキストは、財産的権利の侵害という点を強調する。「パクリ」という語は、単に剽窃を新たに言い換えた言葉ではない。剽窃ではなく「パクリ」と呼ぶとき、そこには文化を経済的な次元へと還元し、その経済的な盗みを非難する視点が存在する。

3. 音楽の人為的模倣と法的判断

では、音楽においてその人為的模倣がどのように法的な水準で判断されているかについて検討しておきたい。日本のポピュラー音楽の領域で、音楽の剽窃が争われた事件が裁判へと至ったケースはこれまで2件ある。それぞれ、争いとなった曲の名前から「ワン・レイニー・ナイト・イン・トーキョー」事件(1965-1978年)、「記念樹」事件(1998-2003年)と呼ばれる。日本ではこの2つの事件のみであり、かつ前者は原告敗訴(著作権侵害なし、つまり剽窃ではなかった、という判断)、後者は原告勝訴(著作権侵害あり、つまり剽窃であったと法的判断が下った)と対照的な結果となっている。

「ワン・レイニー・ナイト・イン・トーキョー」事件(以下「ワン・レイニー～」事件と表記)は、1963年に日本で発表された同曲が、米国で1933年に作曲された“The Boulevard of Broken Dreams”という曲の剽窃(当時の法的な用語では「偽作」)であるとして、関係者が訴えられた事件である。この事件は最終的に最高裁まで争われた結果、原告敗訴となった(「偽作ではない」とされた)が、著作物の剽窃の有無を法的に判断する際の要件を初めて示した判例として知られる。

判決が偽作の要件としたのは、類似性と依拠性という二つのファクターであった。剽窃と判断するためには二つの曲に類似性が存在することを必要とすることは当然であるが、それだけではなく、「剽窃とみなされた曲が原曲とされる曲に依拠して創作された」ことが、剽窃の判断において必要となることを判決は述べている。すなわち、原作品を知らずに類似作品を創作した場合のような「偶然の一致」は著作権侵害とはならない、という判断を裁判所は示す。「ワン・レイニー〜」事件の場合、原曲は必ずしも日本国内で著名な曲とはいえないとし、依拠性が否定されるとともに、両曲の類似性もそれほどでもないとし、「ワン・レイニー〜」が剽窃であるとする訴えは退けられた。

他方、「記念樹」事件は同じ論理をたどりながら逆の判決が下った。1966年のCM曲、「どこまでもいこう」が、1992年のテレビ番組のテーマ曲「記念樹」に剽窃されたとして訴えられた裁判であったが、判決では「72%の音が同一」であるとし、また日本国内においては広く知られた著名なCMソングであったと認定されることで、先述の類似性と依拠性の点から、「記念樹」の剽窃（著作権侵害）が認められることとなったのである。

だが、実際に二つの裁判で争われたそれぞれの曲を聞き比べてみると、「著作権侵害なし」とされた「The Boulevard of Broken Dreams」と「ワン・レイニー・ナイト・イン・トーキョー」の類似性、それに対する「著作権侵害」とされた「どこまでもいこう」と「記念樹」の類似性は、通常の聴衆にはどちらもどちらのように聞こえることは否めない。少なくとも明確に、前者より後者的の方が「類似性が高い」と客観的に判断できるとは思えない。

両裁判の判決文においては、楽曲の本質的な同一性および差異について、楽曲分析の方法によって客観的に判断していく、という構えが採られている。すなわち、「The Boulevard of Broken Dreams」と「ワン・レイニー・ナイト・イン・トーキョー」は法的には「別々の著作物」であるが、「どこまでもいこう」と「記念樹」は、法的判断の元では「同一の著作物」である、ということになる。だが、われわれが双方の類似性を感覚の上で判別した上で、「ワン・レイニー〜」事件と「記念樹」事件の結論の違いに納得することは困難であろう。違う人が判断すればまったく逆の判断となってもおかしくない。ゆえに「どれだけ類似していれば法的には「同じ」であって、どれだけ違いがあれば法的には「別のもの」なのか」という問いは、定量的な基準によって計られるというよりも、文脈的な判断に依るものと考え方がしっくりくる。

4. 「類似」の論理構造

そもそも「二つの対象が類似していること」とは何だろうか。二つの哲学説を取り上げたい。一つは渡辺慧による「醜いアヒルの子の定理」[2]、もう一つはウィトゲンシュ

タインの「家族的類似」[3]の議論である。

「醜いアヒルの子の定理」は、対象Aに対する対象Bの類似性の度合いが、別の対象Cに対する類似性と常に等しいことを数学的に証明した定理である。任意の二つの対象（例えばイワシとカラス）の間にある類似点（地球上に存在する、生物である、固体である、犬ではない、etc）の数は無数に考えられる。また相違点（水中に住む/空を飛ぶ、鱗がある/羽毛で覆われている、魚である/ない、etc）もまた無数に考えられる。両者の類似点と相違点はどちらも無数に考えられるため、第三者（例えば太陽）に「どちらがより類似しているか」を考えるならば、「それぞれが同じだけ類似している」ということになる。

もちろん、この定理はわれわれの類似に関する直観に反する。太陽に比べればイワシとカラスの類似性の方が高い、とわれわれは判断するだろう。しかしそれは「生物か非生物か」という属性を、「水中の中に存在するか/しないか」という属性よりも、われわれが「重要なもの」とみなしていることからくる帰結に他ならない。すなわち、「類似性」という性質は対象に客観的に内在するものではなく、われわれの側からの「重み付け」により重要とみなされた属性を含む二つの対象について、われわれが類似性を見て取っているということをこの定理は示している。類似性とは客観的な性質ではなく、われわれの主観が構築する性質なのだ。

続いて、家族的類似の議論は類似の文脈依存性を強調する説である。「ゲーム」という語が指す対象はさまざまである。チェスとサッカー、ビデオゲーム、鬼ごっこに共通する「ゲームの本質的属性」を見出すことは難しい（例えば、会話や組体操とこれらのゲームを区別する必要十分な属性を見出せそうにはない）。そうではなく、家族的類似の議論では、類似したものとして一つのカテゴリに帰属させられる個々の対象は、本質的属性を共有するかたちで類似しているのではなく、あたかも家族（あるいは親族）のメンバーが互いに別々の属性を共有していることと同じようなかたちで類似する、という。

ある家族の父と息子は目が良く似ている。母と息子は口元が良く似ている。父と娘は鼻筋が良く似ている。母と娘は顔の形が良く似ている。家族個人それぞれは、個々の構成要素のうち異なる要素同士の類似のネットワークによって結びつけられている。

類似とは、「家族」のように個々人をグループ化する文脈がまずあり、その文脈に基づいて事後的に発見される性質である（他の家族の一員はたとえ鼻筋が似ていたとしても「似ている」とはさほど言われない）。

醜いアヒルの子の定理と家族的類似の議論を合わせて考えるならば、哲学的な立場からの類似に関する議論として以下のようなことが言える。われわれが認知する「類似」とは、対象に属する無数の要素のうち、どれか特定の要素

(群)を選び出し、重み付けして評価した結果現れるものであって、対象に内在する性質ではない。またそのような「類似」は、さまざまな文脈(グループ化、比較の機会、同ジャンル、歴史的経緯)に従って「発見」されるが、異なる文脈にあれば「似ていない」と見なされる可能性を常に持っている。

5. 「パクリ」批判の構造

2004年の大晦日、NHKの紅白歌合戦に出演したJポップのグループ、オレンジレンジはヒット曲「ロコローション」を演奏した。そのクレジットが「作曲:ゴフィン&キング」となっていたことから騒動は始まる。シングルCDではオレンジレンジの自作とクレジットされていた同曲について、唐突なクレジット変更がゴフィン&キング作曲「The Locomotion」の権利を持つ音楽出版社との手打ちによるものと報じる週刊誌記事が現れ、オレンジレンジの「パクリ」非難はネットでエスカレートしていった。

しかし、「原曲」とされる「The Locomotion」(Little Evaによる1962年の録音が最も著名)と、「ロコローション」を聞き比べても、実はその「類似」は明瞭なものではない。むしろ「ロコローション」の音楽的構造は、イギリスのポップ・デュオ、Shampooによる「Trouble」(1994)を下敷きにしたものといえよう。だが、「パクリ」という名指し、すなわち類似の発見は(家族的類似性の議論を踏まえるならば)二つの対象がどのような文脈に置かれるかによって左右される。この場合、「The Locomotion」をもじった曲のタイトルが、名目上の参照関係として同曲との類似性を周囲に印象付ける働きをなしたことは明白である(もし別のタイトルが付けられていたとするならば、ゴフィン&キング側が類似を見出し、剽窃としてクレームをつけることはなかったかもしれない)。

「パクリ」というクレームは、当該曲が置かれた文脈によってその類似性の評価は左右される。しかし、法的な枠組みの中では「白黒はつきりつける」必要が生じる。「類似した二つの曲」は、音楽表現上の類似性と創作過程の依拠性を裁判官が判定することによって、「剽窃」か否かが決められることになる。

だがこの構造、文脈依存性が高く、かつ曖昧なグラデーションの中にある音楽の「パクリ」の判断の構図は、しばしば「他の曲と表現要素を共有する曲」の創作を抑制する効果をもつだろう。そのことは、音楽の「創作性」にとって決してプラスとは言えない。とりわけポピュラー音楽の領域での「創作性」は、むしろ「先行する音楽の要素を組み替える」ことによって発現することが一般的だからである。言い換えれば、著作権上の「作者」と、実際の音楽の創作性とは、異なる位相で接続されている、という現実がある。

カバー曲とその作者名の関係についてそれを見てみよう。「The Train Kept Rollin」はR&B歌手、Tiny Bradshawによる1951年の曲であり、彼自身が作曲し演奏している。この曲はロカビリー歌手/ギタリストのJohnny Burnetteによって1956年にカバーされたが、ここでリズムが大きく変えられ、ギターによる印象的なリフレインが付け加えられた。同曲は60年代のブリティッシュロックを代表するグループ、Yardbirdsによってカバーされたが、このバージョンはBurnetteのギターリフを受け継ぎ強調したアレンジが印象に残る。この三つのバージョンはいずれもBradshaw作曲としてクレジットされている。

一方、日本のロックバンド、サンハウスは1975年に「レモンティー」を発表したが、一聴して明らかなようにこれはヒットしたYardbirdsの「Train Kept A Rollin」を下敷きにしたことが明瞭な曲である。70年代の日本のロックシーンでは、「オリジナル」なサウンドよりも、英米の「お手本」を消化する技量が競われていたことをよく示す曲の一つであるが、この「レモンティー」は(歌詞について、ブルースの定型的な歌詞を日本語化したものに変えられているにしろ)作曲者クレジットは「サンハウス」名義となっている(この曲は剽窃云々という騒ぎになることはなかった)。

この「The Train Kept Rollin」の伝承過程は、著作権制度の上での「作者」と、実際に影響力を持つ創作的表現を行う者とが必ずしも一致しないことを示す好例である。著作権上の作者であるTiny Bradshawの創作的貢献よりも、法的には権利を持たないJohnny Burnetteの生み出したギターリフこそが、この曲の(いわば)本質として後の演奏家に伝承されていることがわかる。サンハウスに至っては(Bradshawというよりも)Burnetteを「パクって」いることが明らかだ。ポピュラー音楽における創作性とは、このように法的な作者=所有者の表記と異なる次元で発現することが通例である。「パクリ」という非難は、このような「少しずつ創作を加える」ロックやポピュラー音楽の創作性のメカニズムと摩擦をきたすことになるだろう。

当初「剽窃」とされた創作表現が、後になって「偉大なオリジナル」とみなされるようになった事例はロック史にしばしば見られる。英国のハードロックバンドの祖、Led Zeppelinの「The Lemon Song」(1969)は、彼らのオリジナル曲として発表されたが、シカゴブルースの大御所Howlin' Wolfの「Killing Floor」(1964)の剽窃であると批判を受け、後になって「オリジナル曲」ではなく「カバー曲」という扱いに変更された(オレンジレンジのケースと等しい)。

だが、ベースラインなど確かに類似性を聞き取ることが出来る両曲ではあるが、現在のわれわれ(ハードロックという69年時点では不確かな存在であった音楽ジャンルが、Led Zeppelinなどが築き上げた音楽様式を受け継ぐ後続の音楽家たちによって確固として成立していることを前提として音楽史に耳を傾ける聴衆)にとっては、「まったく別の

曲」に聞こえてしまう。”The Lemon Song”を「パクリ」として聞くことはこんにちではむしろ困難だ。

それは、重厚なギターサウンドやビートという Zeppelin には存在するが Wolf には存在しない音楽要素に「重み付け」を行う聴取の文脈が 69 年当時のイギリスには存在せず 21 世紀の日本には確固として存在している、ということの帰結である。「パクリ」とはこのような不安定な文脈に依存する概念なのであって、現在「パクリ」と呼ばれる表現も時代や文脈が異なれば「オリジナル」とみなされる可能性に常に開かれている。

6. おわりに

剽窃と同義の「パクリ」とは、創作物的人為的模倣を「財物の窃盗」とみなす社会意識にともなって出現した比較的新しい日本語の用法である。

創作物の剽窃の有無は、法的には類似性と依拠性の二つの要件によって判断されるが、それも裁判官という生身の人間が、二つの対象の間に「類似」を見出すかどうかという判断に左右される。

また、「類似」とは対象に内在する性質ではない。二つの対象の間に類似を感知する人間の側が「対象を構成する要素のうち何を重要なものとして捉えたか」に依存し、かつそれは様々な文脈によって変化しうるものである。

つまり、「どこまで似ているとパクリなのか？」という問いの立て方をするとき、われわれの脳裏には「この二つの曲が類似して聞こえるならば、片方が片方を盗んでいる」という判断の水路が存在している、ということになる。そのような考えに基づく「パクリか否か」の判断は、現在の日本社会の中で生活を送っているわれわれの文脈に依存した思考の帰結であり、異なる時代や社会に置かれるならば、また異なった判断が行われる可能性がある。

参考文献

- [1] 増田聡・真似・パクリ・著作権侵害・山田奨治（編）
 commons と文化・東京堂出版、pp.81-117（2010）
- [2] 渡辺慧・認識とパターン・岩波書店（1978）
- [3] L. ウィトゲンシュタイン・全集 8 哲学探究・大修館書店（1976）