

著作権の起源

——【génie】の語義の変化——

The Origin of Copyright: the change in the meaning of “génie”

北澤裕佳

KITAZAWA Yuka

[要旨] 本研究は、これまでフランス革命によって成立したとされる著作権法に対し、革命期以前からの画家たちの社会的地位向上についてとりわけ“génie”の語義変化に焦点を当てた。著作権法の確立は革命期の思想によるものだけでなく、近代以前から推し進められた「芸術家 (artiste)」という新たな職位の確立に深く起因する。また、その確立のためにそれまで単に、本質、性質および古代の神などといった語義しか有さなかった“génie”には、優れた画家が生まれつき持つ稀有な資質という意味が追加されていく。“génie”の語意の変容は、当時の辞書や芸術家/文筆家の言説の中からも読み取れ、旧来の血縁を重視していた「職人 (artisan)」社会から「芸術家 (artiste)」を分離することを可能にした。このような“génie”の価値化は、著作権法の草案者であるラカナルが著作権を天才の権利と称したように、法確立の一因と考えられる。一方、続く19世紀において、写真などの複製美術作品の登場に対し、当初、天才の権利と評された著作権がどのように変質したのかは今後の研究においても検討すべき内容である。

[キーワード] 芸術家、王立絵画彫刻アカデミー、génie、辞書

[Abstract] Previous studies argues that copyright is established by the French Revolution. This paper focuses on the improvement of artist's social status, which was promoted even before the revolution. Especially, this paper investigates change in the meaning of “génie.” As a result, the establishment of copyright is not only due to revolutionary ideology, but also is deeply rooted in the establishment of the new position of “artiste.” In parallel with promotion of the status, the meaning of “génie” changed. In addition to the meanings of “substance,” “nature” and “ancient Roman god,” it acquired the new meaning of “a rare quality that an excellent artist is born with.” The meaning of the word was also indicated in the dictionaries and discourses of artists and writers. Therefore the “artiste” was able to be separated from the “artisan” who valued blood relationship. The rising value of “génie” is one reason of enacting “La loi des 19-24 juillet 1793 sur droits d'auteur.” And drafter Lacanal called this law the rights of geniuses. In the nineteenth century, however, the rights of genius would have been transformed by photographs and reproductions. Therefore, this content should be considered in the future.

[Key Words] copyright, Académie Royale de Peinture et de Sculpture, artiste, génie, dictionary

はじめに

現在我々が知る「芸術家 (artiste)」という概念そして単語は近世に入ってから登場したものである。また、芸術家という固有の地位を獲得するまでには長い年月が必要とされ、彼らが有す

る権利についても同様のことが言えた。ヨーロッパ各国で著作物の保護法が成文化されたのは18世紀以降であったが、これらの保護対象となったのは著作者ではなく、あくまで個々の著作物およびそれら作品を印刷/出版する製造者たちにとどまった。フランスにおいても著作物の出版を許可する特権認可状 (privilege du roi)⁽¹⁾が国王より付与されていたが、この特権認可状は著者の利益およびその著者性の権利を保護するものではなく、出版物への検閲と海賊版に対する自衛として、国が特定の作品の専売に対し、一部の出版/印刷業者へ個別に与えた限定的なものであった。そのため、認可状の申請/発行は著者の許可を必要としなかった。対して、画家を含む著作者に認可状の申請そのものが認められたのは17世紀半ばからであった。

作品を制作する著作者やその著作物に対し初めて法的保護が与えられたのは、革命期のフランスである。法案の報告者であったラカナルは制定された年より1793年法と呼称されるこの法について、「あらゆる所有権のうちで異論をさしはさむ余地が最も少なく、しかもその所有権を拡大しても共和国における平等を傷つけず、自由の名にかけりを与えないもの、それはまさしく天才の著作物の所有権である。…文部委員会はここにいわば天才の権利の宣言ともいふべき法律の制定をここに提案するにいたった」⁽²⁾と述べている。各国に先立ち成立した同法は、画家に限らず作家、劇作家、装飾家といった全ての著作者に対して権利を与え1954年に改正されるまで長きに渡って適用された。1793年法のように、フランスでいち早く著作者たちに権利が与えられた理由⁽³⁾についてはすでに先行研究内で論じられており、おおよそ2つの要因が指摘されている。第1にフランスでは周辺国に比べ出版者の商業的権威が制限された点および版画による経済的利益が重視されなかった点が挙げられる⁽⁴⁾。第2に革命によって旧来の出版慣行が破壊されたことで、革命の基本思想であった個人の存在および権利を重視する自然権思想とロマン主義が、著作者の所有権を「もっとも神聖な所有権」⁽⁵⁾と見なしたためである⁽⁶⁾。

しかしながら、このような思想が革命というごく短期間の中で生み出されたと考えるのは誤りである。著作権法に関しては法制史からの学術的アプローチは多くなされており、制定に至った思想体系の研究は非常に重要である。一方で革命以前より間断なく形成されてきた画家に対する認知の変遷や、画家の地位上昇のために新たに用いられた名辞が近代法への制定過程において、どのように採用されたのかについては議論が不十分であると指摘できる。また、これらの問題点に関する研究は法制史だけでなく美術史においても欠落していると言える。アンシャン・レジームの中での芸術家の社会的地位の上昇⁽⁷⁾や、芸術家に対する天才概念誕生の研究⁽⁸⁾は早期から成されているにも関わらず、実社会における実利を伴う法整備の観点から芸術家がいかように社会に受け入れられ、理解されていったのかについて議論することは極めて重要な課題である。ことに19世紀フランスにおいては、写真という新しい芸術の誕生や様々な形態での複製制作の拡大によって、大量生産された「芸術」は多くの法的問題を招いた。これらの複製を含む芸術に関する裁判事例は当時の著作権を巡る法解釈の過程の変遷だけではなく、その根本的問題である芸術および芸術家に対する認知の変容を知る上でも検討すべき内容である。

以上の点を踏まえ、本稿では画家を含めた芸術家が法により保護の対象として感受されるまでの経緯を主に分析していく。とりわけ「芸術家」の同一性が確立される折に、また後の著作権確立の際に強調されていく「天与の才」という表現に注目し、古典主義時代に出版された辞書、書

籍を中心に「天才 (génie)」の語義の変容を詳述すると共に、この語彙が芸術家への認知の変化に与えた影響を考察する。なお、紙幅の都合のため、本論文では革命期以前の17世紀から18世紀の古典主義時代にかけて登場した「芸術家」という新たな職位の出現について主に焦点を当てていく。したがって、ルネサンス期の人文主義者たちが結びつけたメランコリア体質と天才⁽⁹⁾については割愛する。また本稿で取り扱う引用文は全て原文で示された表記に基づき記載している。

1. 職人 [arritisan] としての芸術家

まず、近世期における芸術家の一員を成す画家のありようについては、アントワーヌ・フルチエールによって1690年に編纂された『フルチエール辞典』の *peintre* の項目で端的に述べられている。ここでの *peintre* の説明文には「あらゆる種類の事物を表現するために巧みに色彩を使用する者たちのこと」と記述されているが、しかし同時に「諺風に言う *peintre* のように *gueux* (貧者、卑しい、みすぼらしい) という表現がある」と紹介されており、さらには「この *peintre* のように風体のみすぼらしいという言い回しは絵画が文化的になり高貴なものとなった近年では、正確ではなくなった」と続けられている⁽¹⁰⁾。つまり、画家および絵画は17世紀後期には概ね“文化的”で“高貴”なものという理解が生じていたが、一方でそれ以前の時代においては画家もしくは画業に携わる者に対する理解は、“*gueux* (みすぼらしい)”という言葉が示すように、“文化的活動もしくは知的活動の枠外の存在”であったと推測できる。また、絵画は自由学芸 (*artes libéraux*) と対置される手職/手仕事 (*artes mécaniques*) と同一視されており、それらに従事する画家の地位も総じて低いものであった。法律家のシャルル・ロワゾーが1613年に刊行した『諸身分と官職について (官職ならびに権力論、身分論)』でも、内装の壁塗りを専門とする塗装業者も画家に含まれると考えられており、一様に画家は職人階級に属するものと認識されていた。また本書の中で画家や彫刻家を含めた手工業者たちは、日雇い労働者などで構成される第三身分 (*tiers état/état common*) の中でも最下層の非正業者 (*pauvre*) の1つ上に位置する職人 (*artisan*) の階層に分類される。この中で職人は「職人ないし手工業者とは手職に従事する者のことであり、かくして手職は自由学芸とは区別して呼ばれる。というのも、手職はかつて農奴や奴隷たちによって行われていたからである⁽¹¹⁾。そして実際に我々は下賤で卑しいもののことを通常 *mecanique* と呼ぶ…」⁽¹²⁾とも記述されている。

また、同時代の1611年にイギリスのランドル・コットグレーヴにより刊行された『仏英口語訳辞典』(1611)に記載された上述の *mecanique* の訳語の説明では「下劣な/利己的な/みすぼらしい/平凡な/卑しい」⁽¹³⁾といった形容詞が記載されている。続く *mecaniquerie* の項目でも「下品」、次項の *mecaniqueté* でも「上述の意味と同じ」と記されている。したがって、17世紀の画家を含む手工業者に対する評価は、「自由人に相応しいものと対置される」、「卑俗で下品で、自由人にはふさわしくない」職業従事者であったと考えられる。

社会的地位の低さによる不安定かつ不利益な環境の中で制作を続けるため、当時の画家は勅許状や画業従事許可状といった特権の享受者⁽¹⁴⁾として有力者の庇護下に入るか、同業組合 (*comporation/métiers*) に参加し旧来の徒弟制度の中で規約/規則 (*statué/réglemen*) の下で

活動した。組合の非会員で後援者もない場合は、組合の管轄外で私宅や修道院、寄宿学校の塗装や内装の仕事に従事する室内工 (chambrelan/ouvrier du bâtiment) として生計を立てた。

2. 「優れた能力 (génie)」を持った「芸術家 (artiste)」の誕生

以上のように画家は17世紀を通して下層の職制に位置づけられ、厳しい環境で制作を余儀なくされた。一方で“芸術家としての画家”という新たなイメージがフランスに流入し始めたのもこの時期である。17世紀半ばにはローマから帰国した留学生たちにより新たな芸術家の養成機関であるアカデミーが設立されていくが、その遠因として挙げられるのが、アンリ3世によって1582年の王示 (édit) で公布された組合への新たな規則の追加である。追記された項目には、才能のない画家や彫刻家の除名を組合に要請することが明記されていた。したがって、後ろ盾のない画家は公的に仕事を得るため、また身分保障の点で組合への参加を迫られた。この勅令に対し、多くの組合は増加する加入者の選定を行う必要性が生じたため、同郷者や親方の縁者 (lignager/famille/côté) を優先的に加入させ、それ以外の縁故を有さない者 (forain) には加入料 (droit d'entrée) を高く設定するなど門戸を閉ざした。この結果、芸術家は徒弟修行の枠組みに組み込まれることを余儀なくされたが、一方でこれらの旧来の枠組みより脱却し、公的な芸術の教育機関が整備されていたイタリアへ赴く画家も登場した⁽¹⁵⁾。彼らのいく人かは留学先から帰国後、ユグノー戦争の終結を受けたアンリ4世の要請によってルーブル宮、チュイルリー宮の大改築の任に就いた。この事業のために勅許状を交付された画家の中には、縁故的繋がりを重視し、画家以外の塗装工などの入会さえも認める組合に対し反発を覚える者も現れた。

両者の対立が顕在化する中で画家シャルル・ル・ブランと国務評定官マルタン・ド・シャルモアは1648年に王立絵画彫刻アカデミーを創立した。ド・シャルモアのアカデミー設立に関する国王への嘆願書で記されているように、この機関の目的は、優れた画家や彫刻家たちを職人階級である同業組合と完全に区分すること、また同時に彼らの社会的地位の向上を目指し、“芸術家”という新しいイメージ像を形成することを目的としていた⁽¹⁶⁾。そのため、アカデミーが血縁を重んじる組合とは異なる運営指針を掲げたのは当然のことである。その一環として、アカデミーでは同業組合と異なり入会費は不要とされ、加入の必須事項となったのは作品の提出と審査に示された。組合で親方の縁者が親方になるための親方試験作品 (chef d'œuvre) の提出を免除されていたことや、加入費が低く設定されていた点からも分かるように、アカデミーが血縁の繋がりを重視した旧来の組合制度とは一線を画する対極的な立場で設立されたのは明らかである。

その結果、従来の縁故主義的な制度に代わり設立されたアカデミーで会員および彼ら“芸術家”に求められた新たな資質は、王立絵画・彫刻アカデミーの会規第2条で「アカデミーにおいては、絵画と彫刻の技芸およびそれらに付随することだけを話題とする」と述べられているとおり⁽¹⁷⁾、「技芸/技量」と言える。組合からアカデミーへの移行は、“芸術家”という画家の専門職化を促し、社会的再生産から脱却するために「技能」という一点に重点が置かれた。この技芸と共に芸術家に相応しい資質とされたのが才能である。実際に、génieに新たに「才能/天与の才を持つ者」という意味が追加されていく様子は、語義の推移および同時代の文筆家たちの言論の中か

らも読み取れる。

一方で、“artiste”であるが、この語もまた今日で言うところの「芸術家」を意味するようになるのは、18世紀以降である。もともと16世紀以前、“artiste”とは形容詞として「巧みな」、あるいは名詞では「学芸学部の学生や教師」を指す意味で使用されていた⁽¹⁸⁾。17世紀以降の“artiste”の変化を確認すると、1606年に出版されたジャン・ニコ（1530～1600）の『フランス語宝典』では、“artiste”は、“artisan”の同義語として並列して表記されており、そこでの説明はラテン語の“artifex”および“opifex”の語訳が当てられているのみであった⁽¹⁹⁾。この“artifex⁽²⁰⁾”と“opifex”の意については、ロベール・エチエンヌ（1503～1559）が編纂した『羅仏辞典 第3版』を参照すると、フランス語の“ouvrier”の語が当てられている⁽²¹⁾。『フランス語宝典』で“ouvrier”を確認すると、「仕事をし、モノを作る者。…手作業にかかわることでもなくとも、一般に何かを制作する者のこととみなされている。」と表記されている⁽²²⁾。さらに、前出のコットグレーヴの『仏英口語訳辞典』（1611）を検討すると、“ouvrier”および“artisan”は同義語として扱われておりworkman, artificer, craftmanの用語が説明として当てられている⁽²³⁾。本辞書には“ouvrier”および“artisan”の具体的な職業例の中に画家の名は挙がっていないが、舞台俳優、額縁製造者、塗装業者、革製品製造業者などの事例が挙げられている。

また、『仏英口語訳辞典』の“ouvrier”および“artisan”の項目に記載されていた“artificer”の訳語を再び『フランス語宝典』で確認すると、“artificer”に該当する語の掲載はないが、近いものである“artifice”を参照すると、artificium（技巧/巧妙なやり方/工夫）と表記されている⁽²⁴⁾。アカデミー創立後の1680年の『リシュレ辞典 第1版』でも同様に“artifice”は「subtilite（巧妙な）、finesse（精巧/繊細/巧緻な）、adresse（器用さ）」⁽²⁵⁾の意味が述べられている。

以上のことから、当時の認識としては“artificer”とは「巧みな手工業者、手工芸職人」といった意味で使用されていたと推測できる。したがって、“artiste”は、17世紀を通して、またその後出版された他の辞典においても「職人」に当たる“artisan”や“artifex”、“opifex”、“ouvrier”といった語と同等に扱われていた。

事実、『リシュレ辞典 第1版』（1680）では“artiste”は「才知（esprit）と技（art）を用いて作業するouvrier（職人）。もしくはmanoeuvre（手工業者）」⁽²⁶⁾、『フルチエール辞典』（1690）では形容詞のIndustrieux（巧みな/器用な）という意と共に「見事な技と自在さを用いて作業する者、もしくはそのように細工が施された物」⁽²⁷⁾と表記されている。つづく1694年の『アカデミー・フランセーズ辞典第1版』ではartisteは形容詞のindustrieuxと同義とされ、「技に従って制作する者。それは器用な（artiste）手先に基づくものである」⁽²⁸⁾との記載にとどまった。さらに、1704年に出版された『トレヴー辞典 第1版』では、artisteについては「見事な技（art）を用いて巧みに作業をするouvrier（職人）、もしくは極めて巧みな細工が施された物」⁽²⁹⁾と述べられている。このように、冒頭には“巧みな”もしくは“見事な”といった形容詞が付加されるものの、一貫して画家は未だartisanと同意義のouvrier、つまり職人と同列の意味、あるいは形容詞的な用法としての「器用な、巧みな」といった“industrieux”の訳語が共に当てられるのみか、それらの項目に含まれるかのいずれかであった。

このような“artiste”に対する語義の認識は18世紀中頃まで続いた。しかし、1753年に刊行さ

れたジャック・ラコンブの『携帯芸術辞典』の中では、“artiste”は「自由学芸の1つに従事している者たち特に画家、彫刻家、版画家をこの名で呼ぶ」⁽³⁰⁾と新たに定義され、ouvrier（職人）という語彙がそこから消されていることが確認できる。

また、それ以降の辞典を確認すると、1762年の『アカデミー・フランセーズ辞典 第4版』では、“artisan”が「手職（artes mécaniques）の職人（ouvrier）、熟練の職人」と定義されている一方で、“artiste”は「génieと手、この両方が協力する必要性がある技芸の分野に従事する者。特に画家、建築家は“artiste”である」⁽³¹⁾と明示されており、1788年に発刊されたヴァトレの『体系的百科事典』では、「自由学芸の一つに従事する者を示す。一方で、職人（artisan）とは手職（artes mécaniques）に従事する者。…この二つは無差別に使用されるべきものであった…。しかし今日では鍛冶や、大工、石工を“artisan”と呼び、画家、彫刻家、版画家を“artiste”と呼ぶ」⁽³²⁾と、説明がさらに付け加えられるようになっていく。つまり18世紀半ばには、“artiste”は手職人や職人を意味する“artisan”や“ouvrier”との語義の差異が明確に説明され、画家を含めた芸術家たちは後者の手職人たちとは完全に区分された。

このようにartisanとartiste、両者を隔てるために提示された条件については、前述の『携帯芸術辞典』（1759）の中で、はっきりと答えが示されている。「artisteとartisanの間にどのような違いがあるのかという問いに対しては、次の様な答えが可能となる。前者（artiste）は彼らに栄誉をもたらす作品の制作のためには、より研鑽を積み、天才（génie）であり、趣味がよく、勤勉で才能（talent）を有し、鍛錬を積むはずである。反対に後者（artisan）は、それほど重い立場ではない。またそれほど尊敬に値しない立場であることを公言できる。なぜなら、彼らは上手くやるのには慣習（habitude）しか必要ないためだからである」⁽³³⁾。以上のように同義語として扱われ混在していた両者は、génieなどの資質によって異なる意味を得ることとなった。

3節ではとりわけ芸術家と職人を区分するために用いられたgénieに着目し、この語彙がアンシャン・レジーム期の言論の中で、またフランス革命期の著作権成立前後に「天才/才能」といった意味の語義へ推移し、使用されるまでの変遷を辿る。

3. 天与の才/生まれ持った才能（génie）への推移

『フランス宝典』（1606）では“génie”は「各自に備わる natuel（本性/性質）、inclination（気質）」⁽³⁴⁾と記されており、『仏英口語訳辞典』（1611）では「nature（本性/性質）、instinct（本能/天性）、inclination（性向/気質）、disposition（傾性）」⁽³⁵⁾といったように、あくまで何らかの「気質」や「事物が本来持っている性質」、といった意味が紹介されているが、今日使用される「（生まれつきの）優れた能力」といった語意ではない。

さらに、1627年に刊行されたジュイニエ・プロワシニエルの『神学、歴史学、詩学、宇宙形状誌学および年代学の辞典』を確認すると、“génie”は「古代人たちによって事物の生成を司るとみなされた神からその名はとられた。…このgénieという語を自然学者らは天体の持つ（不可思議な）力の意味で用いる。この力は、秘やかに我々を（事物の）生成へと促し、我々の内に様々な性向や荒ぶる力を刻み込む性質を有している、こうした諸性向や強い力に我々の生命は牛耳ら

れているのである。』⁽³⁶⁾と記されており、ここでも“génie”には「優れた能力」といった語義は当てられていないが、「事物の生成を促す力」といった語意が新たに登場しているのが分かる。

他方、同時代に活躍した批評家デュフレノワの『画論』（1668）では、génieは上記の意味とは別に、「(génieとは)むしろ事物の知識を得ることによって強化された技巧が、その本質から徐々に段階を追って変化し、その次に純粹なるgénieとなるようにすることである。この純粹なるgénieとは、異なるものをよく選別する能力であり、またありのままの美と低俗なる美とを識別する術を知る能力である。そうしてgénieは、鍛錬と習慣づけとによって、芸術のあらゆる規則とあらゆる秘訣を完璧に自身の物としようとするのである。』⁽³⁷⁾と語っているように、ここでの“génie”は勉強によって身につけた知識や規則といった語義の「不純物を選別する手腕、技能」、「研究によって規則を自らのものとする技能」といった意味で扱われている。

しかし、すでに18世紀にむかう中で“génie”は、後の「生まれつきの才能」や「天賦の才」といった意味に変容しつつあった。古典主義の美術理論に影響を与えたローランド・フレアール・ド・シャンブレイは『美術原則に基づき示される絵画の完璧さについての見解』（1662）の「第1部発想/創意 (invention)」の中で、発想および才能 (génie) に関して生まれつきのものであると明言している。「発想/創意 (invention)、すなわち人が絵画で描こうとする主題に対する見事な想念を思いつき、または物語る才 (génie) とは、勉強や努力によっては得られない生まれながらの才能 (talent) である。それはまさしく才気 (esprit) の火であって、それによって想像力 (imagination) は掻き立てられ、動かされるのだ。この発想/創意 (invention) の部門は本来的に諸事物の順序に置いて最初に置かれるものなのである」⁽³⁸⁾。プロワシニエルの辞典でも例示された事物を生成する力であるgénieが、ここでは後天性のものではないこと示唆している。

また、画家も自身に備わるgénieやtalentについてこれらが超自然的存在によって与えられる力であるとの認識を共有していた。画家であり詩人でもあったイレール・パデルは自著『雄弁な絵画』（1657）の中で、それらが天から授けられるものであることを言及している。「名だたる画家の旗印の下、そのうちの幾人かは素描において完成の域に達した。そして素描においてさえ、ある者はその巧さでもって、力を穏やかな優しさと調和させたのである。また他方には創意に富み、決然とした強烈なる天才 (génie) に備わる優れた才能 (talent) を天 (Ciel) から与えられた者もあり、そうした者は（創作の）素早さにおいて欠けるところがない、その姿勢を緩められるのは、修練の積み重ねのみであった。それはすなわち、慎重にして思慮深くかつ秘めやかなる推論の働きでもって、より華麗な様式の奥義を捉えるということである」⁽³⁹⁾。

このように“génie”とは旧来の単なる性質や鍛錬により身につくものではなく、天与によって画家が属す芸術家のみが有することができる、極めて特殊な資質という認識が浸透しつつあった。後にアカデミー会員に選出された美術批評家のロジェ・ド・ピールは「絵画には作者の労力はあまり求められていない。詩人が生まれつきのものであると同様に、画家も生まれつきのものである」⁽⁴⁰⁾と述べている。また画家か否かは先天性に依るものとし、そこで必須とされた要素こそ「...“génie”は、画家であることの最初の前提となるものである。これは研鑽や訓練では獲得することができない部分である」⁽⁴¹⁾と明示している。さらには「専門の優れた知識を有した彼（パオロ・ヴェロネーゼ⁽⁴²⁾）曰く、絵画とは天から授けられる恵み (un don du Ciel) で

あり、それをよく判断するには絵画についての深い見識が必要な上に、目の前にある自然の助けを借りない画家は決して完璧なものを作らないだろう」⁽⁴³⁾と述べている。以上のようなド・ピールの意見にしたがえば、芸術家としての画家の条件とは *génie* があるか否かということになる。

同時に語義的な面にも *génie* の項目には変化が生じている。1680年の『リシュレ辞典 第1版』では“*génie*”とは「…我々にある物への好みを生じせる生まれつきの *esprit* (才気/靈感)」⁽⁴⁴⁾との記述が見られる。1694年の『アカデミー・フランセーズ辞典 第1版』では「各自に備わる *inclination* (気質)、*disposition naturelle* (天性/本性)、もしくは *le talent particulier* (特別な才能)」⁽⁴⁵⁾とあり、また1762年の第4版ではさらに明確に「何らかの価値あるものに向かう *talent* (性向/才能)、*inclination* (気質)、*disposition naturelle* (天性/本性) であり、*esprit* (才気/靈感/精神) に属するものである」⁽⁴⁶⁾と紹介されている。このように“*génie*”には本来の単なる「性質」という語義だけではなく、18世紀にかけてとりわけ「(生まれつきの) 特別な才能」、「靈感/インスピレーション」という新しい語意へと変化していったことが分かる。

その変化はジャン＝バティスト・デュ・ボス (1670～1742) によって1719年に出版された『詩画論』の中でもはっきりと読み取れる。デュ・ボスは次のように記している。「偉大な画家の大半はアトリエで生まれたわけではない。画家の息子であれば、通例に従うなら父の職を継ぐように教育されることになっていたが、そうした例は稀である。…前世紀 (=17世紀) の最も優れた4人のフランス人画家であるル・ヴァランタン、ル・シュウール、プッサン、ル・ブランの彼らの父親は画家ではなかった。これらの偉人たちの *génie* (才能) がこそがまさに、いわば両親の家に彼らを探し求めに向かった、その目的はこれら4人をパルナソス山に導くことであったのだ」⁽⁴⁷⁾。このように画家の世襲が稀であることが強調されている。また、本書では *artiste* の表記はなく、芸術活動に従事する者達を一様に *artisan* と記載したうえで、デュ・ボスは優れた *artisan* とそうではない *artisan* について以下のように区分している。「自ら創作した芸術作品に優れた判断を下すことにかけては凡人よりもはるかに高い能力を持つ *artisan* も中にはいる。それはこの芸術の才をもって生まれた *artisan* であり、凡人たちよりもはるかに卓越した感受性 (*sentiment*) を常に備えている。少数の *artisan* は *génie* を持って生まれる。したがって、この感受性つまり他の *artisan* を上回る繊細な器官を持ち合わせていることから、私は次のように主張しよう。才能 (*génie*) なき *Artisan* は、凡人よりもあるいは無知無学の者よりも誤って判断するのだ」⁽⁴⁸⁾。このように才能を有する *artisan* とそうでない *artisan* の差とは *génie* であるとデュ・ボスもまた言及している。

さらに“*génie*”の語義が変化するにつれ、それらは優れた作品を制作する上でも重視されていくようになる。それまで「作品をうまく制作する第一の方法」は学識や労力で培われていく技術的あるいは伝統的規則だと考えられていたが、18世紀にはこの「規則」よりも、画家個人の「才能」を価値化している。デュ・ボスは才能こそが画家を画家たるものに至らしめているものであると述べたが、さらに彼は「同様の理由から感動も与えず、夢中にさせもしない作品には何の価値もない。そして批評家がそのような作品に規則に反する誤りを取り上げることができない場合、規則に反した誤りがない場合、それにも関わらず作品の質が劣るといえることはあり得る。それは正に規則に反し誤りで満ちた作品が優れた作品であり得ると同様である」⁽⁴⁹⁾と、従来重視され

てきた規則から距離を置く一方で、以下では「génie（才能）のない画家の構図は新しさが全くない。génie（才能）を有さない彼らの描写法は独自性がない」⁽⁵⁰⁾と、“génie”の有用性を説いている。

また、ダランベールと共に百科全書を編纂したディドロも1765年頃の著述の中で以下のように述べている。「こうした規則のうちのほとんどは、天才ならば物の見事に違反してしまえるような規則ばかりである。実のところ（規則の）奴隷どもの一団は（天才の規則違反に）感嘆しながら、（それは）冒涇であると騒ぎ立てる。規則は芸術を型通りの活動としてしまったが、それらの規則が有益でもなければ有害でもなかったのかどうか私には分からない。ただ次のように理解しておこうではないか、規則は凡人には役立ったが、天才には有害となったのだと」⁽⁵¹⁾。

以上の様に、時代が下るにつれ絵画制作で重視されたのは規則よりも「才能」であり、画家として相応しい資質として「才能」にはより多くの比重が与えられていった。“artiste”と“génie”の語義の変化からは、アカデミーの画家/彫刻家らを中心に「職人（ouvrier/artisan）」とは異なる、美術の専門家としての「芸術家/画家（artiste）」が創造されたことが理解できる。さらに、このような「芸術家/画家（artiste）」としての前提になるものは、旧来の同業組合の中で重要視されていた血縁ではなく、生まれ持った「才能/靈感（génie）」という新たな価値であったことは明らかである。

4. 著作権の黎明期における génie の使用

一方で、これらの変化は単に語義の推移や新たな機関の設立だけに留まらず、実社会における画家に対する社会的地位の認識にも変化をもたらした。1694年にはルイ14世によって絵画は自由学芸の1つに定められるだけでなく、画家を含む著作者自身の保護に関しても大きな進展がみられた。これまで16世紀においては画家に対して特権認可状（*privilège du roi*）の授与が認められていなかったが、1656年にはルイ14世からル・ブランに、1661年には版画家ロベール・ナントゥイユに同様の内容で初めて認可状が与えられた。それにより、両者は全ての作品について20年間の所有権が認められ、本人の同意のない作品の複製の禁止とそれらに違反した版画家や出版者への罰金が認められたのである。さらに、1777年にはすべての画家にこの認可状が配布され、みすばらしく自由人に相応しくない職業と評されていた画家たちは、前述の通り天から受けた稀な才を持つ芸術家として新たな地位を獲得した⁽⁵²⁾。

18世紀以降にはさらに「才能」に対しての、権利の付与を要求する活動や弁論が目立つようになる。1723年2月28日の裁定では初めて、著者自身によって、自作の著作物を販売する内容の特権認可状（*privilège du roi*）の申請が許可された⁽⁵³⁾が、これらの認可状の多くは書籍組合の登録時に没収されるか、複製および出版の契約時に強制的に譲渡させられる場合が多かった。1725年に法学者のルイ・デリクールは著作者の権利を不動産/土地所有権と同様に、著作者個人の固有財産とする見解の意見書を役所に提出した。デリクールは作品を著作者の才能による労働の産物とみなし、王から授与される特権認可状（*privilège du roi*）の有無に関係なく、著作物およびそれらの所有権は著作者もしくは相続人へ永久に帰属すべきであると主張した。さらには、これ

らの権利については国王を含め著作者以外の権限を否定し、著作物の正当な所有者の同意のない権利の譲渡、印刷、認可状の申請は承認すべきでないと表明した⁽⁵⁴⁾。この申し出は棄却されたが、組合への登録や特権認可状の有無に関係なく、現在の無方式主義⁽⁵⁵⁾の立場から著作者自身の所有権と相続権についていち早く主張した先駆的なものであった。つづく、1777年の弁護士コシユもまたデリクールの見解を手本とした内容の請願書を提出した。コシユの請願書は、著作者の所有権を神聖で、明白で、異論のない権利であると位置付け、著作者の才能より生み出された作品の収益および名誉、成功は全て創造主である作者に帰すべきだとした⁽⁵⁶⁾。これらの嘆願を受けた1777年8月30日の裁定より、ルイ16世によって画家を含む著作者へ発行された認可状については、土地や家屋と同等のものであると見され、著作者の死後もその遺産の相続者が永久的に特権認可状の権利を継承することが承認された。このように革命期以前より、すでに著者権利に対する関心は高まり、それらを後押ししたのは、社会的地位を高めるために画家たちが利用した、「才能」という新しい価値である。

おわりに

近代にかけてのこのような「génie (才能)」の価値化は、職人としての画家artisanから「天与による特殊な才」を有する新たな芸術家というartisteの認識の形成の過程において非常に重要な役割を果たした。それまで、単に「物事の生成を促す力」といった語意であったgénieは、artisteの発展とともに本来の意味より転じて、「生まれつきの優れた力」という意味へと変容し、画家を含む芸術家においては必須の資質の一つとなった。また個人の権利を求める人権思想に基づき確立したと指摘された著作権利だが、革命期以前より著名な劇作家ポーマルシェなどからはすでに著作者への権利を希求する声が挙げられていた⁽⁵⁷⁾。とりわけ、このような議論の高まりは、対象者である芸術家の社会的地位の向上を必要とした。「優れた芸術家」の資質の一つとされた「génie (才能)」は、旧来の職人としての画家からの脱却だけでなく、芸術家が備える「才能」に対する保護権利の関心を高め、1793年法成立の布石となった。実際、冒頭で紹介したラカナルの報告を再度確認すると、1793年法は「天才の権利の宣言ともいべき法律」と表明されている⁽⁵⁸⁾。したがって、「天才/才能」は画家が自らの技巧を主張する中で、あるいは国家が著作権を制定する中で、権利の保持または授与のための明確な根拠として明文化されていったことがうかがえる。

一方で、1793年法の整備以降も著作権に関する議論は継続され、不可侵であった「天与の才を持つ芸術家像」にも影響を与えた。従来天才としての芸術家の表象は、のちに公益の妨げとなり、その後の政府の委員会においても否定的な意見が述べられたことで、著作者らと対立していく。実際、法整備や裁決の場では、権利付与の根拠となっていた才能は、それまでのように生まれつき画家個人に内在するものではなく、その着想は外在するものから借り入れた結果であると裁定されていく。

19世紀においては写真や腐食版画による多様な媒体による複製芸術の需要と供給が容易になったこともあり、この著作権の解釈および獲得は国家、個人共にとって一層の関心事となっていく。

このような公益と私益の均衡の中で、著作権とその正当性を保証する才能のあり方は変容していったのではないかと考えられる。今後、筆者は19世紀に発生した芸術作品の著作権および複製権に関する裁判事例を精査しつつ、これら著作権が新たな芸術を含め、どのように変化していったのかを考察していきたい。

【謝辞】

本稿の作成にあたり、指導教官として終始多大なご指導を賜りました北村暁夫教授、ならびに適宜ご助言、丁寧な添削をして頂きました久保田静香准教授に深く感謝申し上げます。

注

- (1) 特権認可状の原語である *privilège du roi* は定訳がない。「特権/特認/出版権/出版允許/王允」などと訳されているが、本論文では、参考文献として挙げた宮澤溥明氏の『著作権の誕生～フランス著作権史』より「*privilège* は抽象的な権利ではなく、国王からものものしい文書あるいは書状によって与えられたものであったことから、ここでは、本来の *privilège* の特権という意味と共に認可状を併せ特権認可状と記す (41～42頁)」という主張に従い「特権認可状」と表記する。
- (2) Rapport Lakanal Le Moniteur Universel 1793.7.21 p.23
- (3) 1709年のイギリスのアン女王法は著者に初めて権利を承認した法とされているが、同法では作家以外の著作者の保護は枠外に置かれ、内容も複製の権利に限定された。アン女王法以後、イギリスでは1734年にホーガース法で版画家が、1798年に彫刻家が法の下で複製の権利が承認されたが、画家に関しては、1837年に庶民院議員のトーマス・タルフォードにより画家を含めた全ての芸術家たちへの著作権に関する意見書が提出されるも、画家の権利は1862年まで据え置かれた。また16世紀から出版業が盛んで伝統的に出版業者の権威が強大であったオランダでは、初めて著作権の概念が提示されたのは1806年であった。この制定法はナポレオンによってフランスより持ち込まれた1793年法であったが1810年には撤廃された。オランダ政府によって初めて著作権が制定されたのは1817年である。しかし、これらは出版者のみに複製権を認めた内容であり、画家を含んだ芸術家の著作権が追加されたのは1881年になってからである。イギリスにおけるコピーライト理論の成立については、白田秀彰著『コピーライトの史的展開』（信山社出版〈知的財産権研究叢書〉1998）、イギリスの著作権と芸術に関してはDaniel McClean and Karsten Schubert, *Dear Images: Art, Copyright and Culture*, London: ICA and Ridohouse, 2002で詳しく述べられている。また、ジョン・フェザー著『イギリス出版史』（玉川大学出版部 1991）、菅野政孝編『メディアとICTの知的財産権』（共立出版 2012）などが挙げられる。
- (4) イギリスではアン女王法が成立するまで印刷・出版の権利は国王から組合に属する印刷業者や出版者のみに授与・売買されていた。しかし、市民革命期にこのような独占権は非難の対象となり、1695年に議会によって印刷許可法は廃止された。このことを受けた印刷業者らは出版の独占権を失うのを恐れ、印刷許可法になり代わる出版の正当性を得るため、議会に対してジョン・ロックの自然権思想や労働価値観論を基底に法律の制定を要請した。参考文献は同上参照。
- (5) Rapport Le Chapelier Le Moniteur Universel 1791.1.15
- (6) フランスにおける著作権史については、半田正夫著『著作権法の研究』（一粒社 1971）、宮澤溥明著『著作権の誕生 フランス著作権史』（太田出版 1998）
- (7) ナタリー・エニック著『芸術家の誕生：フランス古典主義時代の画家と社会』（岩波書店 2010）
- (8) とりわけ著名なのはエルンスト・クリス/オットー・クルツの研究を改稿した『芸術家伝説』（ペリカン社 1989）などがある。本書では古代から近世にかけての、各時代の芸術家の伝記、伝承の中で現れてくる芸術家の英雄・天才・魔術師像といった定型観念に着目している。
- (9) レイモンド・クレパンスキー/アーウィン・パノフスキー/フリッツ・ザクスル著『土星とメランコリー 自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』（晶文社 1991）

- (10) Antoine Furtière, *Dictionnaire Universel*, 1690 (1ère édition), p.84, “Celuy qui employe les couleurs avec art pour représenter toutes sortes d’objets. [...] On dit proverbialement, Gueux comme un Peintre: mais ce proverbe est devenu faux en ces derniers jours où la peinture a été cultivée et annoblie.” アントワース・フルチエール (1619-1688) はフランスの文学者・神父であり、『フルチエール辞典』は死後に出版された。
- (11) 実質、『科学と社会』(みすず書房 1967)の著者で、ルネサンス期の高級職人という社会階層の登場を指摘したエドガー・ツィルゼルは古代ギリシアにおいては芸術家というものは「奴隷制度を基盤にした古代の経済組織の中では、芸術家とはいえ肉体労働に従事するものらは全て奴隷階級に属すると考えられていた。... 芸術家は独立した職業として認識されておらず、法的にも半人前の権利しか認められない社会的に低い地位に貶められていた」(42頁)と指摘しており、このような考えはルネサンス期まで尾を引いたと述べている。
- (12) Charles Loyseau, *Cinq livres du droit des offices, avec le livre des seigneurvies, et celuy des ordres*, Paris : Chez la Veuve Abel l’Angelier 1614, p.99, “Les artisans ou gens de mestier sont ceux qui exercent les arts mechaniques, ainsi appelez à la distinction des arts liberaux: pour ce que les mechaniques estoient iadis exercez par les serfs & esclaves. Et de fait nous appellons communément mechaniques, ce qui est vil & abject.” シャルル・ロワゾー (1564-1627) は17世紀フランスを代表する法学者であり、サンス上座裁判判事、ロングヴィル公妃所有領代官、パリ弁護士組合長を務めた。ロワゾーの主張や著作は没後も宗教戦争後、国王主権の下での秩序の再建を求め、王権に正当性を与える議論のよりどころとして17世紀の絶対王政が成立していく際に支持された。本書は、1613年以前に発表された『官職論』(1610)、『権力論』(1608)、『身分論』(1610)などをまとめたものである。
- (13) Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, 1611, ランドル・コットグレーヴ (?-1634) はチェスター主教の登記係であり、本辞書は仏英対訳辞典である。Mecaniqueの項目の訳語には “Mechanicall, belonging to an bandicraft; base, meane, ordinarie, vile” といった意味が、続くMecaniquerieは “Mechanicallnesse; basenesse of humor”、Mecaniquetéは “The same” と表記されている。
- (14) 特権享受者 (breveté) に関する定訳も現在ない。ここでの特権享受者とは冒頭で記載した “出版に関する特権認可状 (privilege du roi)” を与えられた芸術家 (および出版者/著者) のことではない。あくまで国王から発布された勅許状/特許状/王書 (brevet) もしくは画匠認可状 (16世紀創始の制度。認定権は王室の一員が有し催事や式典の折に下賜された。)、王命状 (ordre de roi) などで召集され、庇護下に置かれた者らのことを指す。同時代のものとしては、アンリ4世が1608年に開封勅書/公開状 (lettre patente) を発布し、ルーブル宮に勅許状/特許状を与えた芸術家やその家族を住ませた類例としては王官随伴職人 (artisan suivant la Cour) など存在した。このような、宮廷画家 (peintre de cour / peintre de chambre/ peintre de la chambre du roi) たちは、待遇の差はあるものの固定給や近侍 (valet de chambre) としての位を与えられ、煩雑な組合の制度とは無縁であった。一方で、これら庇護下でも、画家/彫刻家に対する作品の出版の権利また著者性に関する保護までには至らなかった。首席宮廷画家 (premier peintre du roi) という称号および制度はルイ14世以降、職制として定着したと考えられる。

それぞれの項目について『フルチエール辞典 第4版第3巻 (P-Z)』(1727)を参照すると “privilege” は “Privilege, se dit aussi de la patente, & des lettres même que l’on obtient. On met toujours un extrait du privilege à la tête des livres qui s’impriment avec privilege. Les privileges du Roi pour l’impression des livres ne s’expedient qu’à la grande chancellerie; ils sont accordez, afin que l’Auteur tire quelque recompense de son travail ; mais par événement ce n’est qu’au profit du Librairie[...]” 「privilegeとは、取得した免許状や許可状そのものを指す。privilege付きで印刷される書籍の冒頭には常に特権の抜粋を載せている。書籍出版のための特権認可状 (privilege du Roi) は、著作者が自らの作品から何らかの報酬を得られるように授与される。しかし、結果的にはそれは書籍商の利益にしかならない。」と説明されている。また、“brevet” についての説明は “Acte expedie en parchemin par un Secretaire d’Etat, qui porte la concession d’une grace, ou d’un don que le Roi fait à quelqu’un.” 「国王がある者に与える特恵もしくは贈与の認可を定める国務卿により文書で発行された証明書」。さらに “breveté” に関しては1690年版には記述がないが、1708年の第2版第1巻 (A-D) には新たに brevetaire という単語と共に意味が追加されており、その内容は、“Terme de Palais. Celui qui a obtenu un brevet du Roi.” 「裁判所用語。国王の brevet (免許状) を得た者」

- と、付け加えられているのが確認できる。
- (15) F・A・イエイツ著、高田勇訳『16世紀フランスのアカデミー』（平凡社 1996）
アカデミア・デル・ディセニョはジョルジョ・ヴァザーリによって1563年にフィレンツェで、アカデミア・ディ・サン・ルカはフェデリコ・ツツカリによって1577年（正式な活動は1593年）にローマで設立された。イタリアではルネサンス期より画家や彫刻家を職人ではなく、すでに“天賦の才を有する芸術家”としてのイメージ像が広まっており、このような思想に触れた留学生たちが、後にフランスでのアカデミー設立の旗手となっていった。事実、1648年の王立絵画彫刻アカデミーの創立者であり初期の会員である24人のうち、シャルル・ル・ブランを含めた12人がイタリア留学の経験者である。
- (16) Ludovic Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1861, pp.195-207
- (17) アカデミーの会規については栗田秀法著「原典資料紹介 王立絵画彫刻アカデミー1648年の会規集」（『愛知県美術館研究紀要』7号 2000年）の中に原典の全訳訳文が掲載されている。また「王立絵画彫刻アカデミー～その制度と歴史～（特集美術アカデミー）」（『西洋美術研究』（2）1999年）の中でアカデミーの創立経緯が詳述されている。
- (18) Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française au XVIIe siècle*, Didier, 1967, p.327
- (19) Jean Nicot, *Thresor de la langue française*, 1606, p.48, フランスの学者/外交官であるジャン・ニコ（1530～1604）によって編纂された。外交面では、マルグリッド・ド・ヴァロワとポルトガル王の婚姻のために大使として交渉に当たった。本辞書は仏羅辞典だが、重要な単語についてはフランス語で語源、意味、用法などが説明されており、例文も記載されている。
- (20) 時代はやや下るが Lewis & Short, *A Latin Dictionary* (1879) によれば, *artifex* の訳語には “a master of an art, professional man, artiste, artificer” の語が当てられている。また, *opifex* については “worker, workman, mechanic, artisan” の語が当てられている。
- (21) Robert Estienne, *Dictionarium Latinogallicum*, 1544, p.68, 16世紀の人文学者/出版業者ロベール・エチエンヌ（1503-1559）が編纂した羅仏辞典。初版（1538）、第2版（1546）、第3版（1552）、第4版（1570）が存在する。
- (22) Jean Nicot, *op. cit.*, (1606), p.451, “Ouvrier :Celuy qui oeuvre et fait de la main, mais en general se prend pour celuy qui entreprend à executer quelque chose, ores qu'elle ne consiste en operation de la main.”
- (23) Randle Cotgrave, *op. cit.*, (1611)
- (24) Jean Nicot, *op. cit.*, (1606), p.48
- (25) César-Pierre Richelet, *Dictionnaire français de Richelet*, 1680, p.44, フランス語辞書の最初の編集者であるピエール・リシュレ（1626～1698）による辞典。
- (26) César-Pierre Richelet, *op.cit.*, (1680), p.44 “Artiste: Ouvrier qui travaille avec esprit et avec art” 1694年の第2版、1759年の第3版においても同様の内容である。1780年の第4版より *artiste* から *ouvrier* の単語は削除された。
- (27) Antoine Furtière, *op.cit.*, (1690), “Artiste : Industrious ; qui travaille, ou qui est travaillé avec grand art, et avec facilité.” 対して *Artisan* は “Homme de metier ; ouvrier qui travaille aux arts mechaniques” は「職人:手職に従事する職人^{ウーブリエ}」と説明されている。
- (28) Académie française, *Dictionnaire de L'Académie française*, 1694, p.58, 『アカデミー・フランセーズ辞典』では1718年の第2版、1740年の第3版においても同様の内容である。1762年の第4版より *artiste* から *ouvrier* の単語は削除された。“Industrious, qui travaille selon l'Art. Cela part d'une main artiste.”
- (29) *Dictionnaire de Trévoux*, (1704-1771), p.619 “Artiste :L'ouvrier qui travaille avec grand art et avec facilité; ou la chose qui est fort bien travaillée.” 『トレヴー辞典』の *artiste* の項目を確認すると、1721年の第2版、1732年の第3版、1743年の第4版、1752年の第5版においては同様の内容で表記されているが、1771年に出版された第6版より *artiste* から *ouvrier* の単語は削除されている。本辞典の第1版は、『フュルチエール辞典』を焼き直したものである。初版はフランスの南西の町トレヴーに居住していたイエズス会修士たちによって加筆出版された。
- (30) Jacques Lacombe (1724～1811), *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, 1752, p.39, “Artiste: On donne ce mot a ceux qui exercent quelqu'un des Arts libéraux, et singulièrement aux Peintures, Sculptens et

- Graveurs.” 1759年版はp.41。
- (31) Académie française, 4^{ème} édition (1762), p.98, “Artisan: Ouvrier dans un art mécanique.” “Artiste: Celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir. Un Peintre, un Architecte sont des artistes.”
- (32) Claude-Henri Watelet & Pierre Charles Levesque, *Encyclopédie Méthodique. Beaux-arts*, 1788, p.39, “Artiste: Ce terme désigne un homme qui exerce un Art libéral ; Artisan, désigne celui qui pratique un Art mécanique[...]; car les mots Artiste et Artisan ont dû s’employer indifféremment[...]. On nomme donc aujourd’hui un Forgeron, un Charpentier, un Maçon, Artisans. Et le Peintre, le Sculpteur, le Graveur, Artistes.” 本辞典ではartisanの項目はないがartisteの項目の中で対比対象として説明されている。また、第2巻のpeinture (p.632)の項目の中にもartisteについて追記があり、“Le peintre, le statuaire, vraiment artistes, méritent tous les hommages que l’on doit au génie” と génieの表記が見受けられる。
- (33) Jacques Lacombe, *op.cit.*, (1752), p.41, “Si l’on demande quelle différence il y a entre Artiste & Artisan, on peut répondre que le premier doit avoir plus d’étude, de génie, de goût, d’application, de talents & d’exercice pour produire des Ouvrages qui lui fassent honneur ; que le second au contraire, professe un état moins estimé, & moins digne de l’être, puisqu’il ne faut en quelque sorte pour y réussir, que de l’habitude.”
- (34) Jean Nicot, *op.cit.*, (1606), p.313, “Est le naturel et inclination d’un chacun.”
ニコの死後に出版された *Le grand dictionnaire françois-latin*, 1625, p.345でも同内容で掲載されている。
- (35) Randle Cotgrave, *op.cit.*, (1611), “Genie: [...]; also, nature, instinct, inclination, original disposition.”
- (36) Juigné Broissinière, *Dictionnaire theologique, historique, poetique, cosmographique et chronologique*, 1627, pp.1168-1169, “Genie estoit le Dieu estimé par les Anciens presider à la generation des choses d’où il a pris son nom. [...] Par ce Genie les Naturalistes entendent la simetrie des elements qui conserue les corps par cette force et vertu des planettes qui cachément nous incite à la generation, et imprime en nous des inclinations et puissances violentes ausquelles nostre vie est assubiettie.”
- (37) Charles-Alphonse Dufresnoy, *L’art de peinture*, Paris, 1668, pp.4-7, “[...] mais plutôt en sorte que l’Art fortifié par connoissance des choses, passe en nature peu à peu & comme par degrez, & qu’en suite il devienne un pur Genie, [...] capable de bien choisir le Vray, & de sçavoir faire le discernement du beau Naturel d’avec le bas & le mesquin, & que le Genie par l’exercice & par l’habitude s’acquièr parfaitement toutes les regles & tous les secrets de l’Art.” シャルル＝アルフォンス・デュフレノワ (1611～1668) ローマ留学後、パリで画家として活動したが詩人や芸術批評家といった文筆家としての活躍でその名が知られている。
- (38) Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection en peinture démontrée par les principes de l’art*, 1662, p.11, “L’Invention, ou le Génie d’historier et de concevoir une belle Idée sur le Sujet qu’on veut peindre, est un Talent naturel qui ne s’acquiert ny par l’estude, ny par le travail : C’est proprement le Feu de l’esprit, lequel excite l’Imagination et la fait agir. Or comme cette partie de l’Invention tient naturellement le premier lieu dans l’ordre des choses.”
- (39) Hilaire Pader, *La Peinture parlante*, 1657, p.7, “Aussi sous l’estandart des Peintres renommez/ Quelques-uns au Dessain ont esté consommez/ Mesme quand au dessein, les vuns par leur adresse/ Ont marié la force à la mollè tendresse./ D’autres à qui le Ciel versa le haut Talent/ D’un genie inuentif, resolu, violent./ N’ont manqué d’autre chose en cette promptitude./ Que de la temperer par le poids de l’estude : / Et d’un raisonnement prudent, sage, discret/ Du Stille plus pompeux attraper le secret.”
- (40) Roger De Piles, *Conversation sur la connoissance de la peinture*, 1677, p.307, “Le peinture ne demande pas tant de façons. Nous naissons peintres comme nous naissons poètes.” ロジェ・ド・ピール (1635～1709) 画家/美術批評家。1699年にアカデミー会員に選出。『絵画諸原理』(1708)では色彩、構図、素描、表現ごとに画家を点数付け、絵画理論を確立した。
- (41) Roger De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1699, p.1, “La Génie est la première chose que l’on doit supposer dans un Peintre. C’est une partie qui ne peut s’acquérir ni par l’étude, ni par le travail[...].”
- (42) ルネサンス期ヴェネツィアで活動した画家。『レヴィ家の饗宴』(1573)が物議を醸し異端審問に召喚された。

- (43) *Ibid.*, p.277, “Il avoit une grande Idée de sa Profession, & disoit que la Peinture étoit un don du Ciel, que pour en bien juger il falloit en avoir de grandes connoissances, qu’un Peintre sans le secours de la Nature presente ne feroit jamais rien de parfait.” また、*grace* (典雅/優美) も *génie* を構成する要素として重視されていたことが次に引く一節から伺える “La Grace doit assaisonner toutes les parties dont on vient de parler, elle doit suivre le Genie; c’est elle qui la soutient et qui le perfectionne: mais elle ne peut, ni s’aquerir à fond, ni se démontrer. Un Peintre ne la tient que de la Nature, [...]” (pp.10-11) 「*grace* (典雅) は前述したあらゆる部分に興味を添えるものにちがいない。*grace* は *génie* に付き従うものであり、*génie* を支え、完璧にするものである。しかし、*grace* は完全に得ることも明示することも不可能である。画家がこれを手にするのは自然からのみである。」
- (44) César -Pierre Richelet, *op.cit.*, (1680), p.369, “[...]mais parmi nous c’est un certain esprit naturel qui nous donne une pente à une chose.” その他の意としては「①古代人の *génie* の神②気質、個々の本性③善いあるいは悪い性質、属性を表す形容詞語句」と記されている。
- (45) Académie française, *op.cit.*, (1694), p.517, “Il signifie aussi, L’inclination ou disposition naturelle, ou le talent particulier d’un chacun.” その他の意としては「①善か悪、聖霊あるいは悪魔。② (ある場所や市街を取り仕切っていた) 古代の人々の考えによれば、生まれてから死ぬまで人間に付随するもの」(第4版も同内容で記載)
- (46) Académie française, *op.cit.*, (1762), p.754, “Il signifie aussi, Talent, inclination ou disposition naturelle pour quelque chose d’estimable, et qui appartient à l’esprit.”
- (47) Abbé Du Bos, 1719, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, livre II, 1755, p.26~p.28, “La plupart des grands, Peintres ne sont pas nés dans les atelier. Très-peu sont des fils de Peintres, qui, suivant l’usage ordinaire, auroient été élevés dans la prosession de leurs peres. [...]Les peres des quatre meilleurs Peintres François du dernier siècle, le Valentin, le Sueur, le Poussin & le Brun, n’étoient pas des Peintres. C’est le génie de ces grands hommes qui les aété chercher, pour ainsi dire, dans la maison de leurs parens, afin de les conduire sur le Parnasse.”
- (48) *Ibid.*, p.384, “Il est quelques Artisans beaucoup plus capables que le commun des hommes, de porter un bon jugement sur les ouvrages de leur art. Ce sont les Artisans nez avec le génie de cet art, toujours accompagné d’un sentiment bien plus exquis, que n’est celui du commun des hommes. Mais un petit nombre d’Artisans est né avec du génie, et par conséquent avec cette sensibilité ou cette délicatesse d’organe superieure à celle que peuvent avoir les autres, et je soutiens que les Artisans sans génie jugent moins sainement que le commun des hommes, et si l’on veut, que les ignorans.”
- (49) *Ibid.*, pp.339~340, “l’ouvrage qui ne touche point et qui n’attache pas, ne vaut rien ; et si la critique n’y trouve point à reprendre des fautes contre les régles, c’est qu’un ouvrage peut être mauvais, sans qu’il y ait des fautes contre les regles comme un ouvrage plein de fautes contre les regles peut être un ouvrage excellent.”
- (50) *Ibid.*, p.66, “On ne trouve rien de nouveau dans les compositions des Peintres sans génie, on ne voit rien de singulier dans leurs expressions.”
- (51) Denis Diderot, *Œuvre de Denis Diderot Tome IV*, A. Belin, 1818, p.530, “Il n’y a presque aucune de ces régles, que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilege. Les régles ont fait de l’art une routine; et je ne sais si elles n’ont pas été plus nuisibles qu’utiles. Entendons-nous: elles ont servi à l’homme ordinaire; elles ont nui à l’homme de génie.” この他にもデイドロは『大学論』の中で天才について言及している。デイドロの天才論についての研究としては田沼光明「デイドロの天才論～デイドロの能力観および公教育論の限界についての一考察～」『哲学 (87) p.257~p.280』(1988)がある。
- (52) 宮澤博明 (1998)、40~44頁
- (53) 同上、59頁
- (54) Eugène Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 1879, pp.9-10

- (55) 無方式主義とは、権利の発生要件または法的救済を受けるための要件として、納本、登録、一定の表示など、いかなる方式や手続きをも必要しない主義。ベルヌ条約加盟国については同条約が優先され、原則として無方式主義が採られている。
- (56) Eugène Pouillet, *op.cit.*, (1879), pp.9-10
- (57) Pierre Augusti Caron de Beaumarchais (1732~1799) フランスの劇作家だが、音楽家、出版者、実業家など多岐にわたる分野で活躍した。劇作家としては『セビリアの理髪師』(1775)『フィガロの結婚』(1778)が知られており、『セビリアの理髪師』の支払い金をめぐりコメディイ・フランセーズと衝突した。この対立で劇団との交渉を進めるために組織されたのが劇作家協会であった。
- (58) Rapport Lakanal Le Moniteur Universel 1793.7.21 p.23

(史学専攻 博士課程後期2年)