

応用美術の西欧史的考察

—諸技術の統合あるいは「美の一体性理論」をめぐる—

Japanese *Oyoubijutsu* (Applied Arts)
through the Lens of fin-de-siècle Europe

澤田 悠紀*
Yuki SAWADA

抄録 応用美術には、著作権法と意匠法のいずれが適用されるべきか。近年わが国における「椅子」をめぐる議論を、19世紀末西欧における、運動としての諸技術の統合 (*l'unité des arts*) の観点から再構成し、検討する。

大工は法律家と比べて紳士で無いなどと、一体どうしたら言えるだろうか？ ……「そうねえ、もし“芸術的な”家具だけを作っているのなら、指物大工の男だって、私はべつに構わないのよ。」

ほらごらん、まさにそこなのだよ！

—ウィリアム・モリス (1883年)¹

1. はじめに

(1) 19世紀末の人々

19世紀末の英国におけるモリスと婦人²とのこの会話。21世紀の日本において、TRIPP TRAPPという椅子³をめぐる権利に我々が侃々諤々する様子は、文化・産業が成熟し Belle Époque (良き時代) とも回顧される19世紀末の西欧において“芸術的な”家具という概念について人々が侃々諤々していた様子⁴と、重なる部分がある⁴。

モリスが会話をしている婦人は、どうやら、家具には“芸術的な”家具と、そうでない家具とがあり、そのうち前者のみを制作しているような男

性であれば紳士として合格と判断するようである。他方、モリスは、このような婦人の考え方に疑問を呈する。いったい“芸術的な”家具のみ制作する者であれば指物大工の男でもよいとは、どういう意味か。“芸術的な”家具とそうでない家具という区別を、どのように正当化するのか。その区別は、自らの出身階級により培われた趣味や、仲間の御婦人方の流行や気まぐれに左右されないのか。婦人の結論は、“芸術的な”家具を制作する者の社会的身分が、そうでない家具を制作する者の社会的身分よりも上であるという身分制度の枠組みから彼女の思考が解放されていないことを窺わせるものの、「芸術家と指物大工とは身分が異なるのだから、異なる扱いをして当たり前でしょう」とは決して言わない。この世には“芸術的な”家

* 学習院大学法学部 非常勤講師; 明治大学知的財産法政策研究所 客員研究員
Part-time Lecturer, Gakushuin University Faculty of Law;
Visiting Fellow, Meiji University Intellectual Property Law and Policy Institute

具とそうでない家具とが存在する、と述べるのみである。しかしながら、モリスは、この言説の奥深くに潜んでいるものの存在に気がつく。そして、紳士階級 — 「法律家」もここに含まれると彼は考える — が、伝統や因習あるいは知的エリートイズムに基づき、この世には“芸術的な”家具とそうでない家具というものが存在し、自分にはそれを見分けることが出来るとする態度に、鋭く切り込んでいくのである。

では、モリスが世界史において誰にも顧みられることのない孤独なエキセントリックであったのかといえば、そうではない。むしろ、その主張は、島国である英国から広くヨーロッパ大陸にまで波及し、大陸独自の歴史と渾然一体となり、19世紀末の西欧における文化および産業の分野に不可逆的な潮流を巻き起こした。当時、その潮流に乗った多くの知的エリートたちの中に、フランスの法律家ウジェーヌ・プーイエ⁵を位置づけるのは、決して強引なことではなからう。特に、この19世紀末の一大潮流が、フランスにおいては政府主導により推進されたことに鑑みれば、プーイエがその影響をまったく受けなかったとは、むしろ考え難い。

このウジェーヌ・プーイエとは何者かといえば、21世紀日本における応用美術の議論において、著作権法と意匠法との重複適用を広く認める理論、あるいは「美の一体性理論 (théorie de l'unité de l'art)」⁶ (英: the theory of “unity of art”)⁷の、最初の提唱者として紹介される人物である⁸。ところで、冒頭の会話のあった1883年といえば、著作権の国際条約創設へ向けて、文豪ヴィクトル・ユーゴー率いる International Literary Association が Association littéraire et artistique international (ALAI) へと組織変更した年である。それまでの約50年間、literary/littéraire (言語的) 作品に対する権利を主

眼に置いてきた組織が、ここで明示的に artistique (視覚的) 作品をもその客体として取り込んだことを、この名称の変更から読み取ることができる。この新組織の副会長に就任し、後に会長を務めたのが、ウジェーヌ・プーイエである。時代は、言語芸術と視覚芸術、ひいては意匠に至るまで、あらゆるものを統合的に把握する方向へと進んでいた。「美の一体性理論 (théorie de l'unité de l'art)」は、かかる時代背景のもとに誕生したものといえる。

プーイエは、わが国旧著作権法の起草者である水野錬太郎とも親交があった。1905年、水野はプーイエの訃報を受け「著作権法を研究する者、殊に著作権の国際的保護の歴史を研究する者は、仏国ユーゼーヌ・プーイエ君の名を記憶せざるものあらざるへし」⁹と記す。21世紀日本においても、知的財産権の国際保護の歴史を研究するにあたっては、プーイエの時代を検討することに意義がありそうである。

(2) 問題提起

冒頭の会話を著したウィリアム・モリス (1834-1896) とウジェーヌ・プーイエ (1835-1905) とは、ともに、19世紀末という西欧の大きな時代のうねりの中に身を置き、文化・産業の何たるかにつき弛まぬ検討を続けた人物である。それぞれの学問の到達点として、モリスは“芸術的な”家具とそうでない家具があるとの考えに疑問を呈し、プーイエは純粋美術と応用美術との境界線に疑問を呈した。彼らの思想は、世紀末における一過性の流行とはならず、法学においては著作権法と意匠法の重複適用の理論として、21世紀フランス法ひいては意匠保護に関する欧州共同体指令 (EU 指令) 17条¹⁰に至るまで、連綿とつながっている¹¹。すなわち、西欧における著作権法と意匠法の重

複適用を認める理論 (theorie de l'unité de l'art) は、19 世紀末のアール・ヌーヴォー (art nouveau = 新しい技術) 運動等に始まる汎ヨーロッパ的運動としての l'unité des arts における、法学上の小さなヴァリエーションにすぎないともいえる (l'unité de l'art および l'unité des arts は art の単複の相違であるところ、本稿においては便宜的に、理論の名称に前者、時代の潮流に後者を、それぞれ用いることにする)。この 19 世紀末という時代の潮流に視座を据えるとき、「EU 指令 17 条あるいはドイツをはじめとする西欧諸国はフランスにおける重複適用の理論 (l'unité de l'art) を採用したか」という問いは、「EU 諸国が 19 世紀以来の汎ヨーロッパ的運動 (l'unité des arts) から何を導き出したか」という問いとして、再構成され得る。

換言すれば、フランスにおいて発展した重複適用の理論が西欧全体に採用されたかという視点と、19 世紀末より西欧全体において経験された運動が 21 世紀における法解釈に如何なる影響を及ぼしているかという視点とは、切り離して検討すべきものである。そのうえで、後者の視点からは、フランスの法理論を採用しないと結論づける非西欧国である日本においても、はからずも「美術」「意匠」「純粋美術」「応用美術」等、近代西洋美学からの影響を受けた概念を採用する以上、19 世紀末の西欧の歴史に遡りこれを検討することに意義があるものと考えられる。

2. 家具と指物大工の特殊な地位

(1) 従来の応用美術概念の問題点

ウジェーヌ・プーイエや水野鍊太郎の時代から約 1 世紀を経た今日、実用品における意匠は原則として意匠法の保護に委ねるが、「純粋美術と同視し得る」応用美術に限り著作権法による保護を認める、ただし、応用美術に著作物性が認められる

ためには、純粋美術よりも高度な創作性が必要である、とする解釈が一般的である。ここで、冒頭の会話を思い起こせば、婦人は“芸術的な”家具とそうでない家具があると発言していた。“芸術的な”家具を所謂「純粋美術」と称し、そうでない家具を「応用美術」と称し、その両者の間には境界線があるため、扱いが異なってやむを得ないとの認識は、この婦人の発言にもみられる通り、19 世紀以前からの西欧の伝統に則っている。

ところが、かかる従来の一般的解釈に対し、2015 年、日本の知的財産高等裁判所は、異なる解釈を示した¹²。19 世紀の婦人の発言に対してモリスが批判をし、その批判が 20 世紀への転換点において時代の変革をもたらしたように、この判決もまた、新たな時代の幕開けを示すものといえる可能性がある。少なくとも、21 世紀日本における「椅子」をめぐる議論の様相は、19 世紀の西欧においてモリスや婦人らの間で交わされた「家具」をめぐる議論の様相と、酷似しているのを見逃すわけにはいかない¹³。

具体的な歴史に立ち入る前に、本稿の目的から、きわめて手短かに、日本の知的財産法学における従来の解釈の問題点を指摘しておきたい。《X という集合体を、 X_1 と X_2 という二つのグループに分類し、 X_1 は A 法、 X_2 は B 法の保護に委ねられるとする。 X_1 には甲、 X_2 には乙という個体が属している。ここで、 X_2 に属する個体乙を X_1 の個々の構成体と同視し得る場合には、乙は A 法による保護を受ける。もっとも、乙は元来 X_2 に属する個体であることを踏まえ、A 法による保護を受けるためには甲よりも厳しい要件が課される》とする構成は、妥当か。法律家として、甲と乙という個体を「同視し得る」と評価したうえで、法の適用にあたっては両者に異なる要件を課すことを正当化するの、きわめて困難であるように感じられる。

X₁ と X₂ の分類基準について、法の明文に定めのない場合には、尚更である。

この論理構成を、さきの婦人の思考になぞらえることにより、19世紀末におけるモリスらの批判的検討の対象を垣間みることにする。まず、家具制作者という集合体は、芸術家と指物大工という二つのグループに分けられる。芸術家は紳士であり、指物大工は労働者である。アダムは芸術家であり、ジャックは指物大工である。ここで、ジャックは“芸術的な”家具のみを制作しているため、アダムたちと同視し得る。しかしながら、ジャックはもともと指物大工であるため、彼が紳士として認められるためには、アダムよりも厳しい要件を課される。実際、婦人は「もし“芸術的な”家具だけを作っているのなら」指物大工の男でも構わないと言うが、この「だけ」という要件は、かなり厳しいように感じられる。アダムは奇妙なものを制作しても紳士である（アダムの“芸術”を解せないとすれば、それは婦人の教養が足りないからかもしれない）が、ジャックは“芸術的な”家具「だけ」を制作しなければ紳士として認められない。ひとたび平凡な家具を制作すれば、「しよせん、指物大工ですものね」と言われて、おしまいである。なお、ここで、ジャックが制作しているのが“芸術的な”家具であるか否かは、もっぱら紳士たちの判断に委ねられる。すなわち、ジャックの仲間の指物大工や肉屋や配管工が、いくら「これは“芸術的な”家具だ！」と主張しても、紳士たちが構築する社会制度においてその通り認められることは、ほぼ無いに等しい。

ここで、21世紀の日本における応用美術の問題を19世紀末の婦人の身分差別意識の問題につながるの論理の飛躍であると感じるならば、まさしく、19世紀末の西欧において、モリスらが何故“芸術的な”家具とそうでない家具との線引きを

あれほどまでに嫌悪し、プーイエひいてはフランス第三共和制以来の伝統が著作権法と意匠法の重複適用を認めるに至ったのかを、歴史的に紐解く必要がある¹⁴。

(2) 産業財産権法における art 研究の是非

産業財産権法研究の誌面において西歐美術史の議論をするのは場違いであるという批判は、当然に想定される。しかしながら、その批判のうちにある「美術」という語は、具体的に如何なるものを指して用いられているのであろうか。例えば、「美術」が art の訳語であるとすれば、それは特許法における先行技術すなわち prior art の議論と無縁であるはずはなく、「応用美術」が applied art の訳語であるとすれば、applied art と prior art とは、ともに art に形容詞を付して修飾しただけであり、本質的には同じものを指しているはずである。そこで、意匠法における l'unité de l'art の理論について検討する際には、その unité を構成する art の意味するところを正しく把握する必要がある。「美術史」「美学」「芸術論」などと称される分野の研究は産業財産権法学ひいては知的財産法学とは無縁であるとの批判は、知的財産法学が art とは無縁であると断言して初めて妥当するといえよう。

では、日本の法学において「応用美術」ひいては「美術」の語およびその概念は、いかにして西欧の影響を受けつつ生成発展してきたか。その詳細については、紙面の都合から別稿に預けざるを得ない。本稿においては、著作権法と意匠法の重複適用の理論について検討する目的から、フランスにおいてプーイエらがその理論を提唱した時代であり、beaux-arts や fine arts 等の訳語としての「美術」という語が生まれた時代であり、また、「美術」に対する権利が明文化された時代でもある、19世紀末から20世紀初頭までの、西欧における art の

歴史を確認することにしたい。

(3) 応用文芸・応用学術・応用音楽の不存在

歴史を遡る前に、まず前提として、21世紀において応用美術の問題が議論される時、同時に、応用文芸、応用学術、応用音楽などの問題についても議論されるかといえば、否であることを確認しておきたい。著作権法がその保護の客体を「思想又は感情を創作的に表現したものであつて、文芸、学術、美術又は音楽の範囲に属するもの」(1条)とするなか、「美術」についてのみ「純粹」か「応用」かを分類するのは、考えてみれば不思議である。

例えば、「古池や蛙飛び込む水の音」という俳句を純粹文芸とし、車両へのチャイルドシート装備を促すという実用性のある「ボク安心ママの膝よりチャイルドシート」¹⁵という俳句を応用文芸としたうえで、後者を著作物として認めるためには前者よりも高度な創作性があることを要件としてはどうか。「ニュートリノ振動」の研究を純粹学術とし、人命を助けるという実用性のある「イベルメクチン」の研究を応用学術とし、後者の論文等を著作物として認めるためには前者のそれよりも高度な創作性があることを要件としてはどうか。「小犬のワルツ」を純粹音楽とし、卒業式において教師に対する感謝の念を表明させるという実用性のある「上げば尊し」を応用音楽とし、後者を著作物として認めるためには前者よりも高度な創作性があることを要件としてはどうか。

これらの提案に対しては、「文芸、学術、音楽の分野には、意匠法に相当する存在が無いため、かかる扱いはしない」という返答が直ちに想定される。では、そのように、美術には他の法が存在するという根拠として、文芸、学術、音楽とは著作物性についての判断基準を異ならせるのは、

果たして妥当か。また、そもそも、なぜ美術には意匠法が存在する一方で、文芸、学術、音楽には、それに相当する法が存在しないのか。「純粹」「応用」を分類する「実用性」の基準は、果たして妥当か。

例えば、「椅子」と「オートファジー」を実用性の観点から比較してみる。何れが、より実用性を有するか。「オートファジー」研究によりノーベル賞を受賞した者が「直ぐに企業化できることが役に立つと同義語の様に扱われる風潮があるが、何が将来本当に人類の役に立つかは長い歴史によって初めて検証されるものだ」という認識が、研究者の側にも求められていると思う¹⁶と言うとき、法律家は、科学における基礎研究の重要性を認識すると同時に、自らの専門外のものを「実用性」という基準により分類することの難しさとその責任の重さに、戦慄するかもしれない。他方、同じく思索や研究の対象としたことがないという意味においては「オートファジー」同様に専門外であるはずの「椅子」については、「これは実用性のある応用美術である」と断言することに大きな呵責が感じられないばかりか、「意匠法の存在がかかる解釈を正当化する」という、法律論に閉ざされた循環の中に落ち着くことに躊躇が感じられることも少ない。

では、科学研究と比較し、家具がこれほどまでに異なる地位に置かれているのは、21世紀日本の法学に特有のことかといえば、そうではない。19世紀の婦人も、家具を“芸術的な”ものとそうでないものに分類することに躊躇がない一方で、おそらく、大学教授による科学研究について問われれば、いかなる分類の試みをも控えたのではないかと想像される。少なくとも、西欧の伝統において、文芸、学術、音楽は、長らく、ある種の畏怖の念をもって扱われてきた一方、家具あるいは美

術については、それよりも遥かに不安定な地位に置かれてきたといえる。

21世紀西欧の知的財産法の体系にも、その痕跡は未だ明確に存在する。例えば、西欧諸外国における現行著作権法の条文を見ると、多くの場合、著作物の例示の中で「美術」にあたる語が最後尾に位置づけられているのは、その痕跡のひとつと考えられる。「文学的及び美術的著作物の保護に関するベルヌ条約」の名称も *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques* として *artistique* が *littéraire* に位置的に劣後している。ウジェーヌ・プーイエが会長を務めた国際著作権法学会の名称もまた *Association littéraire et artistique internationale* (通称: ALAI) であり、やはり *artistique* が *littéraire* に劣後する。さらには、モリスが主導した19世紀末の社会運動 *arts and crafts movement* においては *arts* が *crafts* に優先する。これらは単なる偶然ではなく、西欧における *art* の歴史と密接に関係していると考えられる。そこで、まずは *art* の淵源を、古代ギリシア・ローマの時代まで遡って整理することから始めたい。

3. 芸術家と指物大工

(1) 古代ギリシア・ローマ

西欧における *art* の歴史を遡れば、ギリシアの神話まで辿り着く。ギリシア神話にはさまざまな説があるものの、日本において比較的によく親しまれるヘシオドス『神統記』¹⁷によれば、パルナッソス山という山に、アポロンにより主宰されるゼウスとムネモシュネーの9人の娘たちが居た。その9人の娘達はミューズ神と呼ばれ、ローマ時代には、それぞれの神が特定の分野を司ると解されていた。

この9人のミューズ神それぞれの名前とその司る分野は、カリオペー (叙事詩)、クレイオー (歴

史)、エウテルペー (叙情詩)、タレイア (喜劇)、メルポネー (悲劇)、テルプシコラー (合唱・舞踊)、エラトー (独唱)、ポリュムニア (讃歌)、ウーラニアー (天文) である。ここに、現代の日本語の用法にいうところの文芸、学術、音楽の分野に属するものが含まれているものの、美術の分野に属するものは含まれていない点が、重要である。

ところで、古代ギリシアにおいて、教育はパイディアとテクネーとに分かれていたとされる。前者パイディアは自由人のための教育であり、後者テクネーは手のわざを用いる者 (例えば指物大工) のための教育であった。自由人のためのパイディアは、ギリシアからローマそしてキリスト教へと受け継がれ、教養の基礎として現在の大学教育におけるリベラル・アーツ教育 (*artes liberales*)¹⁸ の範とされる。他方、英語の *technic* の語源でもあるテクネーは、手のわざ (*artes mechanicae*) として、教養の外に位置づけられた。

もっとも、時代が下るにつれ、ミューズ神の司る自由人のわざは、やがてテクネーと渾然一体となったとされる。ギリシア語におけるミューズはムーサであり、その形容詞がムーシコス、この形容詞の女性単数形がムーシケーであるところ、「ムーシケー テクネー」というものが観念されるようになる。その本質についての解釈はさまざまあり、プラトンの時代より徐々に変化していったともいわれる。

本稿の目的に従い、プラトンが家具について何を語ったかのみ確認すれば、プラトンは『国家』第10巻において、寝台を、神によるアイデアとしての寝台、そのアイデアを模倣する者により制作される寝台、アイデアの模倣により制作された寝台をさらに模倣する者による絵画としての寝台、という三種に分類し、模倣者あるいは模倣という行為に対し、厳しい目を向けた¹⁹。ここでは、寝台も絵

画も、ともに単なる模倣にすぎないことになる。

神話以来の何百年もの歴史を半頁にまとめるのは乱暴も甚だしいものの、きわめて簡略に述べれば、ギリシア・ローマの伝統において、現在「文芸」「学術」「音楽」の語により示されるものは、基本的に、神々の領域に由来する教養あるいは自由人のわざ *artes liberales* とされる一方、「美術」の語により示されるものは、基本的に、模倣する手のわざ *artes mechanicae* として、これに対置されてきた。留意すべきは、神々の領域に由来する自由人のわざも、汗水流す労働者の手のわざも、ここでは、ともに *artes* と称されていることである。この時代における *artes* は、現代の日本語に言えば「技術」に相当するといえる。このように *artes* を「わざ」あるいは「技術」とする読み方の名残のひとつが、特許法における *prior art* (先行技術) である。

(2)「美しい技術」の登場

古代ギリシアの自由人の *artes* の典型としては、吟遊詩人の口承による『イリアス』や『オディッセイア』が想起されよう。当時、詩は節をつけて唱われるものであり、吟遊詩人は豎琴で伴奏をしながら口承をした。豎琴を示す *lyre* (リラ) は楽器を示すとともに、英語の *lyric* (歌詞) や *lyricism* (叙情詩体) の語源ともなったように、文芸あるいは学術と音楽とは、常に密接な関係をもっていた。

ところが、時代が下り、文字や音符、紙や活版印刷技術といったものが登場すると、自由人の口承が、手によって素材に刻まれるようになる。その初期の頃、すなわち、識字率の低かった時代においては、口承による表現は、なお民衆にとって重要な文化的ジャンルを構成していたと考えられる。しかし、手の技術が発達し、識字率が上昇す

ると、その無形のものとの有形のものとの往来が増し、複雑な体系を作り上げることになる。その往来のなかから「手が記したもの *manu scriptus*」であるところの手稿(英: *manuscript*)と大量生産品としての書籍が発生し、自由人のわざと汗水流す労働者のわざが交錯する場面が多く見られるようになる²⁰。

中世においては、グーテンベルクの活版印刷技術による聖書の普及に始まり、絵画や彫刻や建築など、あらゆる技術がキリスト教文化とともに発展をする。その後、14世紀になると、キリスト教とは距離を置き、ギリシアやローマの伝統を再生させる運動、所謂ルネサンス運動が盛んになり、やがてバロックやロココというスタイルへと繋がってゆく。

1563年、イタリアにおいて、メディチ家により *Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno* (英: *Academy and Company of the Arts of Drawing*) がフィレンツェに設立される。ここで、デザインと語源を同じくする *disegno* (線描) とは、絵画・彫刻・建築の三分野を示すものであり、*arti del disegno* とは、「線描の技術」を意味するといえる(意匠の美ではない)。かかる絵画・彫刻・建築の分類は、ジョルジョ・ヴァザーリ『画家・彫刻家・建築家列伝 (*Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*)』(1550年)²¹以来の伝統ともいえる。このアカデミーに属する画家および彫刻家は、1571年に同業者組合から公式に解放され、従来は自由人のものであった「アカデミー」という職業的結束を得るようになる。

紙幅の都合から、これ以降の歴史は、特にフランスおよび英国を中心に検討する。1747年、シャルル・バトウーは *Les beaux-arts réduits à un même principe*²² と題する論考を著した。この論考は、フランスのみならず、ドイツにおいてもフランス本

国以上に広く読まれて批評の対象となり、統一的な beaux-arts 意識の形成に寄与したと考えられている²³。このことをもって、バトラーは、この原題にある beaux-arts という概念の創始者ともされる。

では、beaux-arts とは何か。フランス語において artes liberales は arts libéraux, artes mechanicae は arts mécaniques である。バトラーはここで、まず arts libéraux および arts mécaniques に属する諸技術の分類をおこなったうえで、後者 arts mécaniques のうち、実践的有用性ないし欲求に仕える手の技術との対比において、「快」への欲求に仕える技術があることを示し、これを beaux-arts と表現した。「技術 (arts)」という名詞に「美しい (beaux)」という形容詞を付加することにより、beaux-arts すなわち「美しい技術」というべき領域を創出したのである。本来 arts mécaniques として arts libéraux とは対置されるべき技術のなかに、「快」に仕える「美しい技術」という領域を生み出すことにより、美しい手の技術と、その他の技術とを、分類したともいえよう。バトラーの思想は、前述の通り、ドイツにも及ぶ。18 世紀前半のドイツにおいては artes liberales の直訳であるところの freie Künste あるいは freie Wissenschaften の語が主として用いられたが、18 世紀後半においては、バトラーの独訳をきっかけとして、beaux-arts の直訳としての schöne Künste という語が定着していったとされる。

なお、バトラーが「美しい技術 beaux-arts」概念の創始者とされる一方で、この時代、「技術 arts」という名詞に形容詞を付すことにより、artes mechanicae の中に何らかの特別な領域を創出したとしたのは、バトラーだけではなかった。

モリスと婦人の会話からおよそ 1 世紀遡った 18 世紀英国においても、arts にはさまざまな形容詞

が付された。1774 年、ジェームス・ハリスは THREE TREATISES. THE FIRST CONCERNING ART, THE SECOND CONCERNING MUSIC, PAINTING AND POETRY, THE THIRD CONCERNING HAPPINESS (1783 年) を著す。ここで、ハリスは art について、生活に必要なものを作る necessary arts (必要技術) と、生活を快く (agreeable) する arts of elegance (優美な技術) とを分類したうえで、後者に、原題の通り「音楽、絵画、詩」を含めている。すなわち、絵画を、伝統的に神々の領域に由来する音楽と詩と同等に位置づけていることがわかる。

同じ頃、『フランス革命の省察』(1790 年) で知られる政治家エドモンド・バークは、A PHILOSOPHICAL ENQUIRY INTO THE ORIGIN OF OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND BEAUTIFUL (1757 年)²⁴ を著した。バークはこの著において、美は均斉調和に基づくとした古典主義美学の審美基準を論駁し、美学上の観念を、心理の観察により分類する。趣味の千差万別を否定し、感受性と判断力について「前者が欠如する場合には無趣味が、そして後者に欠陥が存在する場合には間違った趣味もしくは悪趣味と名付けられる物が生み出される」²⁵ 「誤った趣味の原因は判断力の欠陥に他ならないが、これは知性の（この機能の力が何であるかはさておいて）自然的な弱さによるものか、それともこれらももっと普通に見られる現象であるが、適切な正しい指導にもとづく訓練の欠如（この訓練のみが知性を強力かつ慧敏ならしめる）ことにもとづくように思われる」²⁶ などとした。バークの思想は²⁷、イマヌエル・カントをはじめとし、近世の哲学思想に大きな影響を与えたと言われている²⁸。そして、著作権法の、特にドイツにおける理論的展開の基礎には、カントのほか、ノイステーテル、イエーリンク、ヘーゲル、ブルンチュリ、ギールケ、コーラーにはじまる膨大な哲学研究の蓄積がある

のは、周知の通りである²⁹。

このようにして、*artes mechanicae* はさまざまな方法により分類され、やがて、そのなかに *artes liberales* と同等に扱うべき領域があると認識されるようになる。

(3) フランス 1793 年法・1806 年法

バトゥーらの時代、すなわち、伝統的 *artes mechanicae* の中に *artes liberales* と同等に扱うべき領域があるとの視点が生まれた時代に、フランスにおける最初の著作権法として知られる、所謂 1971 年法・1793 年法が登場する。

1793 年法 1 条は、保護の主体として「著述家 *les auteurs d'écrits en tout genre*」「作曲家 *les compositeurs de musique*」「画家および素描家 *les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux et dessins*」の三者を定める。ここで、絵画に携わる者は *artistes* ではなく「画家および素描家」とされているのは、従来、彼らが *artiste* ではなく *artisan* と称されていたからとも考えられる。

フランスにおいては、イタリアに遅れて、ルイ 14 世が 1648 年に王立絵画・彫刻アカデミーを設立したことにより、従来の *artisan* の同業者組合がアカデミーに置き換えられる。そこで、アカデミーという自由人の職業的結束を *artisan* もまた得ることになる。18 世紀末までに、一部の *artisan* が自由人に似た地位を得るようになったことから、彼らを示す語として、*artisan* という名詞に「名高い *illustre*」などの形容詞が付されるようになる。その手法は、*arts* に *beaux* を付して *beaux-arts* という領域を創出した手法に似る。やがて「形容詞 + *artisan*」により示される者の社会的地位の向上および *beaux-arts* の *artes liberales* 化に伴い、*artiste* という新たな語が出現することになる。1762 年の『アカデミー・フランセーズ辞典（第 4 版）』は

artiste を「知性と手の両方が協力する必要のある *art* の分野で仕事をしている者のこと（用例：画家、建築家は *artiste* である）。（かつては、特に、化学の操作を行う者について用いた）（用例：水銀を調合するためには、*artiste* でなければならない）」とし、1788 年に発行されたヴァトレ『体系的百科全書 (*beaux arts* 編)』は「詩人や音楽家は *artiste* とは呼ばない」とするなど、18 世紀末の時点で、社会階層は ①*artes liberales*（文芸、学術、音楽）に携わる自由人 ②*artes mechanicae*（手のわざ）から脱却して自由人に類する社会的地位を得た *artiste* ③*artes mechanicae*（手のわざ）に取り残された *artisan* という、いわば三段構造となる。そして、その上位二段に位置する①および②の権利を立法したフランス 1793 年法が、保護の主体を「著述家」「作曲家」「画家および素描家」としたと考えられる。

では、この 1793 年法による保護から取り残された③の階層はどうしたかといえ、①や②が 1793 年法により法的権利を認められたように、自分たちも何かしらの権利を認められるべきと、陳情することになる。1806 年、絹織物に携わる *artisan* らの労働争議の解決を発端とし、1806 年法が成立する。この時点で、言うなれば、自由人および *artiste* を主体とする 1793 年法と、*artisan* を主体とする 1806 年法という二つの法が成立することになる。やがて、1793 年法はフランス最初の著作権法、1806 年法はフランス最初の意匠法、と称されるようになる。

4. 諸技術の統合

さて、ここで、冒頭のもリスと婦人との会話に話を戻したい。彼らが置かれているのは、所謂ヴィクトリア朝時代の英国である。産業革命期の豊かさを背景に、ヴィクトリア女王が多くの *artist*

を支援し、支援された artist は貴族と同等の地位に置かれ、華々しい活躍をしたこの時代³⁰。人間は生まれながらにして上流階級・中流階級・労働者階級という三段構造の階級制のいずれかに属し、階級の上昇志向は無駄とされたこの時代。生まれながらにして労働者階級にある指物大工は、“芸術的な”家具だけを制作していれば辛うじて artist と同視し得るとしても、やはり労働者は労働者であり、婦人に「指物大工の男でも構わない」と言われるのがせいぜいであり、貴族階級や中流階級の artist や法律家と、社会的地位において同列に扱われるわけではなかった。

モリスが「大工は法律家と比べて紳士で無いなどと、一体どうしたら言えるだろうか？」と問題提起したのは、まさに、このような社会状況を指してのことである。“芸術的な”家具とそうでない家具との分類は、もっぱら自由人の教養 (artes liberales) を有する貴族階級・中流階級の紳士淑女たちの判断によるものであり、指物大工や肉屋や配管工が「これは“芸術的な”家具だ！」と主張したとしても、社会システムの中でそれが認められることは、ほぼ無いに等しい以上、法律家が“芸術的な”家具とそうでない家具とを分類し、それぞれに異なる法律の適用をすると述べることは、みずからが安定的に社会の上流または中流に置かれることを前提とした、階級制度の肯定の表明であるとも捉えられる。ここに、19世紀末のモリスらは切り込んでいったのである。

19世紀末に始まるモリスらの arts and crafts 運動は、ベルギーそしてフランスを中心に西欧全土に広がった art nouveau (アール・ヌーヴォー = 新しい技術) 運動へとつながる。それは、beaux-arts における artiste を上位に artisan を下位に置くヒエラルキーの解体、ひいては、法律家をも含む階級制度の問い直しを迫る運動としても捉えられる。

すなわち、広義には、古代ギリシア・ローマの artes liberales と artes mechanicae にまで遡る歴史において固定化された、自由人/artist/artisan という分類を是とする社会への挑戦と捉えられるといえよう。詩を吟ずる技術/絵を描く技術、美しい技術/役に立つ技術、芸術家の技術/指物大工の技術……このように、歴史上、多種多様な形容詞を付されてきた技術 (art) をすべて統合し、19世紀以前の西欧史を克服し、新たなる技術の観念により新たなる世紀を創出しようとする思想のうねりが、ここに巻き起こったのである。この、art nouveau 運動にはじまる 19世紀末以来の諸技術の統合の理論が、いわゆる l'unité des arts であり、プーイエが著作権法と意匠法の重複適用の理論 theorie de l'unité de l'art を提唱したのは、この時代の潮流に則っているものと考えられる。

このように theorie de l'unité de l'art を位置づけるとき、わが国知的財産法学においてこれが「美の一体性理論」と訳されていることについて、若干、検討の必要が生じる。

本稿においては既に art が「美」ではなく「技術」と解されるべき理由を述べた。ある家具につき、これに「美」という基準を持ち込むことは、この理論における一種の自己矛盾となる。従って、この theorie de l'unité de l'art を「美の……理論」とすることには疑問がある。もっとも、この理論が、かつて artiste と artisan が未分化であった古代ギリシア・ローマへの憧憬を少なからず孕むことに鑑み、artes liberales および artes mechanicae という両技術の上位概念を示す語としての「芸術」をあてることにより「諸芸術の……理論」とすることは可能と考える。

さらに、本稿においては既に unité が「一体性」ではなく「統合」と解されるべき理由を述べた。19世紀末以来の art nouveau に始まる運動は、諸技

術が分類され社会階層が分断されてきた歴史を克服し、自由意思に基づきこれらを統合することにより、より良い社会を目指すことにその意義がある。アメリカの50州 (états) を統合する (unifier) ことによりアメリカ合衆国 (États-Unis d'Amérique) という unité が生まれ、東西ドイツを統合する

(unifier) こと (reunification allemande) により統一ドイツという unité が生まれたように、歴史的な文脈において分断された存在を、新たな時代に向けて意思をもって統合した結果を unité と把握するとき、それは静的な「一体性」よりもはるかに動的な運動を示すことになる。

哲学研究においては、l'unité des arts あるいは l'unité de l'art について、伝統的に、「美の一体性」ではなく「諸技術の統合」あるいは「諸芸術の統合」の訳があてられてきた³¹。21世紀日本の法律家が、theorie de l'unité de l'art を「美の一体性理論」と訳すとき、その背景にある運動のダイナミズムが見落とされてはならない。

5. おわりに

産業において意匠の果たす役割は、世界的にその重要性が増しているように感じられる³²。米国最高裁判所における iPhone の意匠にかかる権利 (design patent) をめぐる約4億ドルの訴訟³³が記憶に新しいが、歴史上、米国最高裁判所が design patent につき類似の事案を扱ったのは、19世紀末に絨毯をめぐる事案³⁴を扱って以来のことと報道されている³⁵。19世紀末の米国といえば、ちょうどグラハム・ベルが電話機の特許を取得した頃である。19世紀末から21世紀の間に、電話およびその制作者を取り巻く社会的環境が如何なる変化を遂げてきたを観察すれば、今日的な「電話」に対する権利のあり方についても、新たな角度から光を当てることができるのではないかと。

同様に、TRIPP TRAPP という椅子を前に、19世紀から21世紀に至るまで、「椅子」およびその制作者を取り巻く環境に如何なる変容がみられるかを観察することは、現在の著作権法と意匠法の外縁を高次において把握するために有益であると考えられる。

19世紀、紳士階級に生まれオックスフォード大学で学んだモリスは、21世紀現在も世界的に親しまれる Morris Chair と呼ばれる椅子をデザインした。仮に、彼がオックスフォード大学時代の同級生に「我々は実用性の観点から“芸術的な”椅子とそうでない椅子とを分類し、後者には労働者階級の法による保護のみを認める。紳士階級の法による保護は認めない。なぜならば、労働者階級の法と紳士階級の法とは棲み分けの必要があり、そうすることが政策的判断になじむからである。もっとも、“芸術的な”椅子でなくとも、紳士階級の法による保護を受けるに足る特別な理由が見出されれば、紳士階級の法による保護を認めないこともない」と言われたならば、どのような反応を示したであろうか。歴史的な事実として、かかる紳士階級の法律家たちの議論は、西欧の19世紀20世紀を通して続けられ、やがてその子孫たちはEU指令17条を定めるに至った。21世紀日本は、この歴史から示唆を得るところはないか。

“TRIPP TRAPP のような”椅子を著作権法で扱うことに対する懸念は（それが具体的に“どのような”椅子を指示するにせよ）、既に多く示されている。かかる椅子に著作物性が認められれば、椅子制作者の死後50年もその権利が保護されて椅子産業が停滞するのではないかと、椅子に対する著作人格権を認めれば円滑な利用が妨げられるのではないかと、そもそも意匠法の存在意義を没却しまいかと、椅子レンタル業者は、写り込みは……と、椅子をめぐる奇々怪々と、否が応でも向き合わ

くはならなくなる。そのような困難に、わざわざ足を踏み入れる必要はあるのか。

確かに、これでは問題が複雑化しすぎ、椅子のある生活がままならなくなるという懸念もあり得る。もっとも、文化とは、複雑なものである。複雑なものを、複雑なものとして一旦は受け入れる。多様性を、多様性として一旦はそのまま受け入れる。よく分からないものは、よく分からないものとして分けることなく一旦は受け入れる。話はそこから。——これが、21世紀を生きる我々に、日常生活のあらゆる場面において求められている価値観のようにも思われる。

そのうえで、濃みが出るところを見れば傷があるように、椅子をめぐる奇々怪々の生じるところには、古くからの傷が見つかるのかもしれない。なぜ椅子制作者のみならず大手家具会社にも著作人格権が認められるのか、なぜ著作権法20条2項4号はここまで厳格に解釈しなければならないのか、なぜ意匠法は必要なのか、なぜフェアユース規定は導入されないのか、椅子はともかく建築はどうなのか……。

たかだか椅子ごときで、我々の生きているうちには対処しきれない規模の問題をこのように次々と突きつけられても、短期的には生活の質が落ちるだけかもしれない。しかしながら、歴史は22世紀、23世紀へと紡がれていくものである。

“TRIPP TRAPPのような”椅子にも著作物性を認めるという新たな一歩が、著作権法および意匠法について新たな内省を促し、長期的には、より理想的な社会を導く可能性は、否定し難いのではないか。

本稿が、椅子ひいては応用美術概念について、歴史的な視座からこれを再検討するための一助になればと祈る。

注)

- ¹ 筆者訳。モリスが英国マンチェスターにおいて1883年に行った *Art, Wealth, and Riches* と題した講演からの一節。同年の *Manchester Quarterly* 誌に講演録が掲載され、その後、さまざまな媒体に再録されている。筆者が参照したのはCambridge University Pressが出版する全集WILLIAM MORRIS, THE COLLECTED WORKS OF WILLIAM MORRIS: WITH INTRODUCTIONS BY HIS DAUGHTER MAY MORRIS (2012) の第23巻SIGNS OF CHANGES; LECTURES ON SOCIALISMの143頁以下に収められたものである。その原文は次の通り。Why in the name of patience should a carpenter be a worse gentleman than a lawyer? [...] “You know, I wouldn’t mind a lad being a cabinetmaker if he only made ‘Art’ furniture.” Well, there you see! (154-153頁)。同講演録の日本語版については、中橋一夫訳『民衆の芸術』（岩波書店、1953年）に収められた「芸術・財貨・富」を参照。その他、モリスの思想について、『ウィリアム・モリス・コレクション』全9巻（晶文社、2000-2003年）、川端康雄訳『ユートピアだより（1890年）』（岩波書店、2013年）等を参照。
- ² 原文はlady。中橋訳（前掲注1）が「婦人」とするのに従う。本稿冒頭の引用は、中橋訳においては「あなたもお判りでしょうが、あの子が芸術的な家具類だけを作るのであれば、指物師になってもかまいませんわ」（126頁）である。これは、「婦人」がモリスとともに息子の将来を語り合っているという文脈を踏まえての翻訳と考えられる。
- ³ ピーター・オブスヴィックによるTRIPP TRAPPと名付けられた椅子について、その応用美術性が争われた事件。知財高判平成27年4月14日判時2267号91頁（以下、TRIPP TRAPP判決とする）。なお、ピーター・オブスヴィックの思想について日本語に翻訳されたものとして、島崎信監修・豊田成子訳『“座る”を考えなおす』（ガイアブックス、2009）参照。
- ⁴ 「そうしますと、必然的に、美術の著作物と工業意匠の間に境界線を引く判断基準が必要になってまいります。フランスの法律家は19世紀の間、この基準の確立に取り組んでまいりました。その結果として彼らが認識したことは、十分に満足のいくそのような基準をつくることは不可能だということです。上野先生がこのシンポジウムの打ち合わせ会合で、『そうすると、ひょっとすると日本はフランスより2世紀遅れているのか』とおっしゃったことがあります。そのようにいうのはちょっと大げさだと思いますが、当時のフランスの法律家が抱えていた悩みと、いまわれわれが抱えている悩みは確かに共通するところがあるかと思えます」駒田泰士「フランスにおける応用美術」企業と法創造5巻3号44頁（2009年）45頁（以下「駒田・フランス」とする）。
- ⁵ ウジェーヌ・プーイエ（Eugène Pouillet）の名の表記につき、水野錬太郎は「ユーゼーヌ・プーイエ」（後掲注9）、駒田・フランス46頁は「ユーゼーヌ・プーイエ」とする。本稿においてはEugène Pouilletの音およびウジェーヌ・ドラクロワやウジェーヌ・イザイ等の日本語表記の慣習に従う。
- ⁶ 理論の詳細については、Finniss（後掲注7）の他、J.H.

Reichman, *Design Protection in Domestic and Foreign Copyright Law: From the Berne Revision of 1948 to the Copyright Act of 1976*, Duke Law Journal 1143 (1983); Y. Gaubiac, *La théorie de l'unité de l'art*, 111 Revue Internationale du Droit d'auteur 2 (1982); S.P. LADAS, PATENTS, TRADEMARKS AND RELATED RIGHTS: NATIONAL AND INTERNATIONAL PROTECTION (1975); M.A. PEROT-MOREL, LES PRINCIPES DE PROTECTION DES DESSINS ET MODÈLES DROIT D'AUTEURS LES PAYS MARCHÉ COMMUN (1968); K.M. Mott, *Analysis of the "unity of art" concept in European legal systems*, 11 Bull. Cop. Soc. USA 242 (1964) 等を参照。わが国知的財産法学において用いられる *théorie de l'unité de l'art* の訳語としての「美の一体性理論」の妥当性については、後に検討する。

- 7 例えば, "The theory of "unity of art" [...] finds explanation – and, we think, its justification—in the idea that an adequate distinction is impossible between "major art" and "minor art," all criteria to which one may have recourse to this effect being subject to the accusation of subjectivity or being powerless, in other ways, to solve the borderline cases." G. Finniss, *The Theory of "Unity of Art" and the Protection of Designs and Models in French Law*, 46 J. Pat. Off. Soc'y 615 (1964). フィニスは当時, フランス産業財産権庁 (Institut national de la propriété industrielle) のディレクターを務めていた。
- 8 例として, 駒田・フランス46頁参照。
- 9 「ユーゼーヌ・プーイエー君 (Eugene Pouillet) を用す」法学協会雑誌23巻9号 (1905年)。水野錬太郎『欧洲ニ於ケル著作権法ノ沿革及其国際的關係ノ由来』17頁に再録されている。
- 10 Article 17 Relationship to copyright
A design protected by a design right registered in or in respect of a Member State in accordance with this Directive shall also be eligible for protection under the law of copyright of that State as from the date on which the design was created or fixed in any form. The extent to which, and the conditions under which, such a protection is conferred, including the level of originality required, shall be determined by each Member State.
- 11 「いばることが大好きなフランス人の中には, 美の一体性の理論がヨーロッパ全体に採用されたと言ってしまっている人もいますが, 指令の17条はそういうふうには読んではいけません」駒田・フランス44頁。当該フランス人が *théorie de l'unité de l'art* について, これをフランス法における重複適用の理論を指示する語として用いているのか, あるいは, 19世紀末以来の西欧史における哲学上の伝統を指示する語として用いているのか, 語の用法に注意が必要である。この語が前者として用いられているのであれば指摘の通りである一方, 後者として用いられているのであれば, 批判は必ずしもあたらならないことになる。
- 12 前掲注3) 参照。
- 13 前掲注4) 参照。
- 14 「フランスと日本というのは, デザインを開発していく環境がそもそも違うはずで。フランスは明らかにデザインの先進国ですし, 日本でインダストリアル・デザインが導入されたのは戦後の話ですので, その意味でもデザインまわりの環境が両国はあまりに違いすぎる。重畳適用を認めてもフランスでは問題が発生し

ていないのだから日本でもOKとは必ずしも言えないはずであるということは申し上げておきます。」シンポジウム「応用美術の法的保護」企業と法創造5巻3号37頁以下 (2009年) 総合討論における五味飛鳥発言 (71頁)。フランスのデザインは, 19世紀の所謂 *japonisme* 以来, 約1世紀にわたり日本の影響を受けて再構成され発展してきたものであるが, 仮に, フランスがデザインの先進国であると広く印象づけられているとすれば, それは, フランス第三共和制よりみられる政府の長年にわたる国家イメージ戦略, すなわち *l'unité des arts* により「良き趣味 (*bon goût*) の国」としてのイメージを創出するという文化政策上の戦略が, 成功した証とも評価し得る。

- 15 知財高判平成13年10月30日判時1773号127頁参照。
- 16 大隅良典「科研費について思うこと」私と科研費78号 (2015年)。日本学術振興会のウェブページに掲載されている (https://www.jsps.go.jp/j-grantsinaid/29_essay/no78.html) (最終確認日: 2017年1月25日)。
- 17 廣川洋一訳『神統記』岩波書店 (1984年)。なお, 「ミューズ」をはじめとする名称の表記は, 日本で最も親しまれていると思われるものによる。
- 18 斎藤稔『人文学としてのアルス——西欧における人文主義的芸術の系譜』(中央公論美術出版, 1999年) 等参照。
- 19 著作権法の客体を無体物として捉える, 日本の著作権法における通説の見解は, プラトンのイデア論との親和性を示すものの, プラトン以降の思想と齟齬を生じている可能性がある。すなわち, 西欧の法律家が *work of art* に対する権利を語る時, その *work* の語が無体物を指示しているかには, 注意が必要である。美術作品や建築作品の改変は侵害であるが破壊は侵害でないとする現在の日本の圧倒的通説は, 1980年代までのドイツの通説の見解を基にしているものの, 21世紀ドイツは既にこれを脱却している。この点については, 拙稿「建築作品の保存——所有者による通知の義務・著作者による取戻の権利」中山信弘・金子敏哉編集『しなやかな著作権制度に向けて——コンテンツと著作権法の役割』(信山社, 2017年初旬刊行予定)において言及する。なお, 応用美術についても, 日本が未だドイツ段階理論的なものに則るなか, ドイツは既にこれを脱却しているという点で, 状況は類似しているともいえる。この点については, 上野達弘「応用美術の著作権保護——『段階理論』を越えて」パテント別冊11号 (2014年) 参照。
- 20 この現象についての私論として, 拙稿「自筆譜の価値と『著作者の意』」音楽芸術マネジメント8号 (2016年) 51頁以下。
- 21 日本語版として, 平川祐弘・田中英道ほか訳注『ルネサンス画人伝』『続 ルネサンス画人伝』(白水社, 2009年) 参照。
- 22 日本語版として, 山縣熙『芸術論』(玉川大学出版部, 1984年) 参照。
- 23 久保光志「カントと『芸術作品』」『作品概念の史的展開に関する研究』(科研費成果報告書, 1998年) 他参照。
- 24 日本語版については, 中野好之訳『崇高と美の観念の起

- 源』(みすず書房, 1999年)(以下, 中野訳・崇高と美とする)および鍋島能正『崇高と美の起源』(理想社, 1973年)を参照。
- ²⁵ 中野訳・崇高と美29頁
- ²⁶ 中野訳・崇高と美30頁
- ²⁷ バークの政治哲学についての最近の論考として, 小島秀信『伝統主義と文明社会: エドマンド・バークの政治経済哲学』(京都大学学術出版会, 2016年), 特に, バークと明治時代の日本について, 柳愛林「エドマンド・バークと明治日本: 金子堅太郎『政治論略』における政治構想」国家学会雑誌127巻9号・10号789頁(2014年)参照。
- ²⁸ その展開については, ISAAK KRAMNICK, *THE RAGE OF EDMUND BURKE* (1977) や, JAMES BOULTON, *THE LANGUAGE OF POLITICS IN THE AGE OF WILKES AND BURKE* (1963) 等参照。
- ²⁹ カントおよびフィヒテと著作権法を検討した最近の論考として, 梶山敬士「18世紀末カント, フィヒテの『著作権』思想」中山信弘編集代表『知的財産・コンピュータと法——野村豊弘先生古稀記念論文集』(商事法務, 2016年)。
- ³⁰ ヴィクトリア女王が芸術支援を行った根拠についての一般論からの検討として, 拙稿「なぜ, 芸術支援か?——国家による芸術支援の理論的根拠の諸説」*Right Now!* 2巻5号(2004年10月)。
- ³¹ 法学分野における論考では, 佐藤敏昭「フランスに於ける知的財産法の下での応用美術作品の保護について」名古屋外語大学国際経営学部紀要12号89頁(2003年)が「諸美術の統合」と訳している。
- ³² 中山信弘「応用美術と著作権」論究ジュリスト18号98頁(2016年)等参照。
- ³³ *Samsung Electronics Co., Ltd., et al. v. Apple Inc.*, U.S. Docket Number 15-777
- ³⁴ *Samsung v. Apple* (前掲注33))において *Dobson v. Hartford Carpet Co.*, 114 U.S. 439 (1885) および *Dobson v. Dornan*, 118 U.S. 10 (1886) が引用されている。
- ³⁵ Andrew Chung, *U.S. Supreme Court backs Samsung in smartphone fight with Apple*, Reuters Dec. 6th, 2016等参照。